



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ**  
**ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ**  
**ΤΜΗΜΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ**

**Συλλέκτης και συλλογή, μια αδιαίρετη ενότητα:  
Η περίπτωση του συλλέκτη και της συλλογής Γιώργου Κωστάκη**

*Ζαχαρούλα Αυλωνίτου*

**ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ**

**ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2018**





**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ**  
**ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ**  
**ΤΜΗΜΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ**

**Συλλέκτης και συλλογή, μια αδιαίρετη ενότητα:  
Η περίπτωση του συλλέκτη και της συλλογής Γιώργου Κωστάκη**

*Ζαχαρούλα Αυλωνίτου*

**ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ**

**ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2018**

*Στο υψιπετές πνεύμα των πρωτοπόρων καλλιτεχνών και  
στην τόλμη των πρωτοπόρων συλλεκτών που το διαφύλαξαν·  
αλλά και στο έργο των πρωτοπόρων καλλιτεχνών  
που δεν έτυχε να εντοπισθεί και να διασωθεί ποτέ ...*

*«Η έγκριση της διδακτορικής διατριβής από το Τμήμα Πλαστικών Τεχνών και επιστημών της Τέχνης της Σχολής Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων δεν υποδηλώνει αποδοχή των γνωμών του συγγραφέα Ν. 5343/32, άρθρο 202, παράγραφος 2».*

**Ημερομηνία αίτησης** της κας Αυλωνίτου Ζαχαρούλας: 22/11/2010

**Ημερομηνία ορισμού Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής:** 26/01/2011

**Μέλη Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής:**

**Επιβλέπων:** Γεώργιος Σμύρης

**Μέλη:** Αρετή Αδαμοπούλου,  
Γεώργιος Παπαϊωάννου

**Διορισμός Επταμελούς Εξεταστικής Επιτροπής:** 25/10/2017

**Μέλη Επταμελούς Εξεταστικής Επιτροπής:**

1. Γεώργιος Σμύρης, Επίκουρος Καθηγητής του Τμήματος Εικαστικών Τεχνών & Επιστημών της Τέχνης του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων (επιβλέπων)
2. Αρετή Αδαμοπούλου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια του Τμήματος Εικαστικών Τεχνών & Επιστημών της Τέχνης του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων
3. Γεώργιος Παπαϊωάννου, Επίκουρος Καθηγητής του Τμήματος Αρχειονομίας, Βιβλιοθηκονομίας και Μουσειολογίας του Ιόνιου Πανεπιστημίου
4. Σόλομων Έσθηρ, Επίκουρη Καθηγήτρια του Τμήματος Εικαστικών Τεχνών & Επιστημών της Τέχνης του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων
5. Φερεντίνου Βικτώρια, Επίκουρη Καθηγήτρια του Τμήματος Εικαστικών Τεχνών & Επιστημών της Τέχνης του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων
6. Αναστασόπουλος Νικόλαος, Επίκουρος Καθηγητής του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων
7. Λάμπρος Φλιτούρης, Επίκουρος Καθηγητής του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

**Πρόεδρος Τμήματος :**

Μπήτσικας Ξενοφών, Καθηγητής

Έγκριση Διδακτορικής Διατριβής με βαθμό «**Άριστα ομοφώνως**» στις 18/4/2018

## Περίληψη

Θέση της διατριβής είναι η άποψη ότι η αλληλεπίδραση μεταξύ πρωτοπόρων συλλεκτών και των συλλογών τους, που τους καθιστά μια αδιαίρετη ενότητα, αποτελεί έναν από τους καθοριστικούς παράγοντες μετασχηματισμού και διεύρυνσης των αισθητικών προτύπων της κοινωνίας τους.

Αυτό επαληθεύεται από την αποτύπωση της ιστορίας της δράσης και της αλληλεπίδρασης μεταξύ των πρωτοπόρων και των υπόλοιπων συλλεκτών τέχνης στη Δύση και τη Σοβιετική Ένωση κατά τον 20<sup>ο</sup> αιώνα, που προτείνεται εδώ, καθώς και από την εξέταση της διαδραστικής σχέσης μεταξύ του συλλέκτη Γιώργου Κωστάκη και της συλλογής του με θεματικό αντικείμενο τη Ρωσική Πρωτοπορία. Η εν λόγω σχέση αναλύεται και ερμηνεύεται πολυεπίπεδα, ενώ διερευνάται και ο αντίκτυπός της στο συλλεκτικό περιβάλλον της σταλινικής και μετασταλινικής Ρωσίας αλλά και της Δύσης. Η δράση του Κωστάκη χαρακτηρίζεται ως *διορθωτικού* και υπό όρους *ανατρεπτικού* χαρακτήρα. Συγχρόνως συνοψίζονται και κατηγοριοποιούνται τα κίνητρα και οι παράμετροι της συλλεκτικής δράσης εν γένει και ειδικά του συγκεκριμένου συλλέκτη.

Παράλληλα αφενός η δημιουργία μιας βάσης δεδομένων για τη συλλεκτική δραστηριότητα γύρω από την τέχνη κατά τη διάρκεια του 20<sup>ου</sup> αι. και αφετέρου η μελέτη τόσο της συλλεκτικής δράσης του Γ. Κωστάκη όσο και του περιεχομένου της συλλογής του, λειτουργούν υποστηρικτικά για την τεκμηρίωση και τον περιορισμό της αυθαιρεσίας στη διατύπωση ποσοτικοποιημένων κρίσεων σχετικών με τον συγκεκριμένο συλλέκτη και τη συλλογή του. Οι τελευταίες προκύπτουν βάσει ενός διπολικού συστήματος αξιολόγησής τους, χάρη στο οποίο αποκαλύπτεται ένα εξαιρετικά εναργές και έντονο προφίλ του συλλέκτη Γ. Κωστάκη και της συλλογής του έως και σήμερα, ενώ το ενδεχόμενο της μεταβολής αυτού του προφίλ στον χρόνο δεν θα πρέπει να αποκλειστεί.

---

## ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Πρόλογος .....	σσ. 1-2
Εισαγωγή .....	3-7
<b>1.0 Δυτική αγορά τέχνης και συλλεκτικό γούστο: Το συλλέγειν στην Ευρώπη και την Αμερική κατά τον 20<sup>ο</sup> αιώνα.....</b>	<b>8-181</b>
<b>1.1 Οι ευρωπαίοι και οι αμερικανοί συλλέκτες έως τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο</b>	
1.1.1 Ευνοϊκές συνθήκες ανάπτυξης του συλλέγειν στην Ευρώπη και δυναμική εμφάνιση των αμερικανών συλλεκτών	
1.1.2 Το κυρίαρχο γούστο	
1.1.3 Νέες συλλεκτικές τάσεις: συλλέκτες «μοντέρνας τέχνης» της εποχής και συλλέκτες- ανατροπείς	
<b>1.2 Η δυτική συλλεκτική αγορά στον Μεσοπόλεμο</b>	
1.2.1 Οι συνθήκες	
1.2.2 Το κυρίαρχο γούστο και οι πρωτοπόροι συλλέκτες	
<b>1.3 Η δυτική συλλεκτική αγορά μεταπολεμικά</b>	
1.3.1 Οι κοινωνικές συνθήκες και το συλλεκτικό κλίμα	
1.3.2 Το συλλεκτικό γούστο μέσα από τους συλλέκτες (κυρίαρχης και μη κυρίαρχης αισθητικής)	
1.3.3 Οι συλλεκτικές τάσεις από τη δεκαετία του 1970 έως τις αρχές του 21 <sup>ου</sup> αιώνα	
<b>2.0 Το συλλέγειν στην προεπαναστατική Ρωσία και τη Σοβιετική Ένωση. Η περίπτωση του Γιώργου Κωστάκη .....</b>	<b>182-291</b>
<b>2.1 Η συλλεκτική αγορά στην προεπαναστατική Ρωσία</b>	
2.1.1 Το κυρίαρχο συλλεκτικό γούστο	
2.1.2 Οι νέοι αστοί συλλέκτες	



2.1.3 Η φυσιογνωμία των αστικών προεπαναστατικών συλλογών: από την πίστη σε μια νέα εθνική τέχνη στην καθιέρωση της διεθνούς πρωτοπορίας

2.1.4 Συμπέρασμα

## **2.2 Πολιτιστικό και συλλεκτικό περιβάλλον στη μετεπαναστατική Σοβιετική Ένωση**

2.2.1 Επανάσταση, Lenin και συλλεκτική δραστηριότητα (1917-1924)

2.2.2 Η αγορά τέχνης στη σταλινική και μετασταλινική Ρωσία (1924-1985)

- Τα μαγαζιά
- Η συλλεκτική πρακτική

2.2.3 Η περίοδος Stalin έως τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο (1924 - 1945)

- Η κοινωνικοπολιτιστική πολιτική
- Οι συλλέκτες

2.2.4 Η περίοδος Stalin στα χρόνια του Ψυχρού Πολέμου (1945-1953)

- Η κοινωνικοπολιτιστική πολιτική
- Οι συλλέκτες

2.2.5 Η περίοδος Khrushchev (1953-1963)

- Η κοινωνικοπολιτιστική πολιτική
- Οι νέοι συλλέκτες

2.2.6 Η περίοδος Brezhnev (1964-1982)

- Η κοινωνικοπολιτιστική πολιτική
- Οι νέοι συλλέκτες

2.2.7 Η περίοδος μετά τον Brezhnev και οι μεταρρυθμίσεις του Gorbachev (1982-1991)

## **2.3 Ο συλλέκτης Γιώργος Κωστάκης και η συλλογή του**

2.3.1 Πρώιμη συλλεκτική δραστηριότητα (1931-1946)

2.3.2 Όριμη συλλεκτική δραστηριότητα (1947-1978)

- Η επαφή με τη Ρωσική Πρωτοπορία – έναρξη της συλλογής: προσκόμματα και πλεονεκτήματα, περιορισμοί και ευκαιρίες της σταλινικής και μετασταλινικής κοινωνίας
- Γένεση και διαμόρφωση της συλλογής
- Η δημοσιοποίηση της συλλογής
- Η αύξηση της φήμης της συλλογής

- Το τέλος: κλοπές και διαχωρισμός της συλλογής (1974-1978)

2.3.3 Η πορεία της συλλογής Κωστάκη μετά την απομάκρυνση του συλλέκτη από τη Σοβιετική Ένωση

- Η Συλλογή Κωστάκη εκτός Σοβιετικής Ένωσης
- Η αναγνώριση της Συλλογής Κωστάκη εντός Σοβιετικής Ένωσης

### **3.0 Η Συλλογή Κωστάκη: περιεχόμενο, φάσεις .....291-407**

#### **3.1. Διευκρινίσεις ως προς το περιεχόμενο της συλλογής**

#### **3.2 Οι φάσεις της συλλογής**

3.2.1. Ορισμός, διαχωρισμός και χρονολόγιο ιστορικών φάσεων Συλλογής Κωστάκη

3.2.2. Χρονολόγιο Βασικών Φάσεων Συλλογής Κωστάκη

#### **3.3 Παρουσίαση των έργων της Συλλογής Κωστάκη**

3.3.1 Έργα ανά καλλιτέχνη

#### **3.4 Κατάλογος Πινάκων**

3.4.1 Δωρεά Κωστάκη Tretyakov: Πίνακας έργων ανά καλλιτέχνη και υλικό / τεχνική

3.4.2 Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ: Πίνακας έργων ανά καλλιτέχνη και υλικό / τεχνική

3.4.3 Δωρεά Κωστάκη Tretyakov: Πίνακας έργων ανά καλλιτέχνη, μέγεθος και είδος

3.4.4 Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ: Πίνακας έργων ανά καλλιτέχνη, μέγεθος και είδος

3.4.5 Δωρεά Κωστάκη Tretyakov: Χρονολογικός πίνακας έργων ανά καλλιτέχνη

3.4.6 Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ: Χρονολογικός πίνακας έργων ανά καλλιτέχνη

### **4.0 Αναγνώσεις-ερμηνευτικές προσεγγίσεις και κριτική παρουσίαση συλλογής και συλλέκτη Γ. Κωστάκη.....408-471**

#### **4.1 Η συλλογή ως χώρος επικύρωσης ή μετασχηματισμού κοινωνικών προτύπων**

- 4.2 Ανάλυση της επίδρασης του συλλέκτη Γ. Κωστάκη στη συλλογή του και ερμηνεία της ως μιας συλλογής διορθωτικού και υπό όρους ανατρεπτικού χαρακτήρα**
- 4.3 Αντιπαραβολή του Κωστάκη με έναν σύγχρονο του σοβιετικό συλλέκτη εγκεκριμένης τέχνης: η προσωπικότητα του συλλέκτη και η αντανάκλασή της στη συλλογή**
- 4.4 Αίτια και παράμετροι της συλλεκτικής δράσης. Εξέταση της συλλογής Κωστάκη υπό το φως της θεωρίας των παιγνίων**
- 4.5 Κριτική προσέγγιση και περιγραφή του προφίλ της συλλογής και του συλλέκτη Γ. Κωστάκη**
- 4.5.1 Ανάλυση
- 4.5.2 Παρουσίαση
- 4.6 Διαγραμματικό προφίλ συλλογής και συλλέκτη**
- 4.6.1 Διαγραμματικό προφίλ συλλογής και συλλέκτη: Σοβιετική Ένωση, σταλινική εποχή (πίν. 1)
- 4.6.2 Διαγραμματικό προφίλ συλλογής και συλλέκτη: Διεθνώς, αρχές 21<sup>ου</sup> αιώνα (πίν. 2)
- 4.6.3 Διαγραμματικό προφίλ συλλογής και συλλέκτη ανά κριτήριο και δεκαετία (πίν. 3)

**Επίλογος – Συμπεράσματα .....472-477**

**Λίστες έργων Κρατικής Πινακοθήκης Tretyakov**

- Λίστα έργων ζωγραφικής (*Tretyakov 1*)
- Λίστα έργων γραφικών τεχνών (*Tretyakov 2*)

**Περίληψη στα αγγλικά .....478**

**Βιβλιογραφικές αναφορές .....479-550**

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η επιστημονική ενασχόλησή μου με τη Συλλογή Κωστάκη ξεκίνησε ήδη από το 2003 και τη συγγραφή της μεταπτυχιακής μου εργασίας στο Α.Π.Θ. πάνω στο έργο της Liubon Popova για το θέατρο (Συλλογή Κωστάκη). Το ενδιαφέρον μου για τη Συλλογή Κωστάκη επεκτάθηκε στη διάρκεια της διετούς υπαλληλικής απόσπασής μου στο Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης (2003-2005), καθώς ήρθα τότε σε επαφή με τα ίδια τα έργα του ελληνικού τμήματος αλλά και την εκταταμένη βιβλιογραφία καταλόγων και άλλου υλικού για τη Συλλογή Κωστάκη – πολύτιμη παρακαταθήκη του αρχείου του ΚΜΣΤ– που είχα την ευκαιρία να φυλλομετρώ συχνά στη βιβλιοθήκη του μουσείου και εξαιτίας της ωθήθηκα να αποκτήσω στοιχειώδεις γνώσεις ρωσικής γλώσσας.

Αναμφισβήτητα η απόκτηση από το ελληνικό κράτος μεγάλου μέρους του δυτικού τμήματος της Συλλογής Κωστάκη καθιστά επιβεβλημένη την περαιτέρω μελέτη και τεκμηρίωσή του από τους σημερινούς κατόχους της. Στο ίδιο πλαίσιο η έντονη ασάφεια του ευρύτατα διαδεδομένου όρου «Συλλογή Κωστάκη», η διάδοση εσφαλμένων εντυπώσεων για τη διαμοίρασή της –που εξακολουθούν έως και σήμερα να διαιωνίζονται στον Τύπο– αλλά και ελλείψεις σε επιμέρους θέματα της έρευνάς της, σε συνδυασμό με τη γενικότερη βιβλιογραφική απουσία ολοκληρωμένων επιστημονικών προσεγγίσεων για έναν συλλέκτη και τη συλλογή του –πέρα από βιογραφίες συλλεκτών και παρουσιάσεις συλλογών– αποτέλεσαν σαφή και βασικά κίνητρα ενασχόλησής μου με το θέμα.

Καθοριστική όμως υπήρξε και η εμπειρία της συμμετοχής μου, στην περίοδο 2006-2007, ως ιστορικού τέχνης και επιστημονικής υπευθύνου του επιχειρησιακού προγράμματος *Κοινωνία της Πληροφορίας*, στο υποέργο οργάνωσης των συλλογών του ΚΜΣΤ, που μεταξύ άλλων περιλάμβανε τον σχεδιασμό οργάνωσης, ταξινόμησης και τεκμηρίωσης της Συλλογής Κωστάκη, τη σύνθεση Γενικού Δελτίου Τεκμηρίωσης του Έργου Τέχνης και των Μεταδεδομένων του καθώς και τη συμπλήρωση του δελτίου για 700 έργα της Συλλογής Κωστάκη.

Η εποπτική επαφή μου στο εν λόγω υποέργο με το σύνολο της Συλλογής Κωστάκη αλλά και τις υπόλοιπες συλλογές του ΚΜΣΤ, σε συνδυασμό και με τη γνωριμία του έργου της Susan Pearce αναφορικά με τη φύση του συλλέγειν και την ερμηνεία της σημασίας του στη διαμόρφωση του μουσειακού πολιτισμού και της καλλιτεχνικής παιδείας μιας κοινωνίας, ήταν το έναυσμα για να οριοθετήσω το πεδίο της επιστημονικής μου ενασχόλησης γύρω από δύο συγκεκριμένους πόλους: την εν λόγω συλλογή ρωσικού Μοντερνισμού και την ευρύτερη ιστορία των συλλεκτών έργων Μοντερνισμού και άλλων μη συμβατικών μορφών τέχνης του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

Την πολύχρονη μελέτη του παραπάνω έργου διευκόλυναν άνθρωποι των μουσείων, που οφείλω και από αυτή τη θέση να ευχαριστήσω, όπως η Sofie Laier Henriksen του Louisiana Museum of Modern Art της Δανίας, χάρη στην οποία γνώρισα τη Συλλογή Κάλας. Κατεξοχήν ευχαριστώ όμως την Tolstaja Natalija Vladimirovna, επιστημονική γραμματέα της Κρατικής Πινακοθήκης Tretyakov, για την ευγενική παραχώρηση καταλόγων με το περιεχόμενο της Δωρεάς Κωστάκη, που επέτρεψαν τη διαμόρφωση της εργασίας μου, και τη διευθύντρια του ΚΜΣΤ, Μαρία Τσαντσάνογλου, που μέσω των κατατοπιστικών της εξηγήσεων συνέβαλε στη διαμόρφωση μιας πλήρους εικόνας για τις συλλογές Κωστάκη του ΚΜΣΤ.

Εξίσου οφείλω τις ευχαριστίες μου στην κόρη του συλλέκτη, Αλίκη Κωστάκη, για την φιλόξενη υποδοχή και την υπομονετική της ανταπόκριση στο πλήθος των ερωτημάτων μου. Θερμά ευχαριστώ και τον Γιάννη Ανδρεάδη για την υπομονή, τον κόπο και την καθοριστική συμβολή του στη μετάφραση από τα ρωσικά κειμένων, καταλόγων αλλά και της αλληλογραφίας μου με την Πινακοθήκη Tretyakov.

Πολύτιμη υπήρξε η αρωγή που είχα από το πανεπιστημιακό κι οικογενειακό μου περιβάλλον. Ευχαριστώ ιδιαίτερω τον επιβλέποντα μου, κύριο Γιώργο Σμύρη που ανέλαβε την έξοδό μου από ένα αδιέξοδο κατεστημένο και μου επέτρεψε ελευθερία σκέψης μακριά από δογματικές αγκυλώσεις καθώς και τα μέλη της Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής μου, την κυρία Αρετή Αδαμοπούλου και τον κύριο Γιώργο Παπαϊωάννου, για την ηθική συμπαράσταση και τις παρατηρήσεις τους, που με βοήθησαν να ολοκληρώσω την τυπική αλλά και ουσιαστική εικόνα της εργασίας μου. Ευχαριστώ επίσης τον διδάκτορα φιλολογίας Σταμάτη Αυλωνίτη, για τη βοήθειά του σε επιμέρους θέματα φιλολογικής κατάρτισης και τους γονείς μου, Ασπασία και Χρίστο Αυλωνίτη, για την αμείωτη υλική και ηθική τους στήριξη: τον πατέρα μου για την καταλυτική συνδρομή του στην ψηφιοποίηση του υλικού της Συλλογής Κωστάκη –πολύ πριν κάτι τέτοιο καταστεί εφικτό θεσμικά– και την μητέρα μου για τη σταθερή κι ενεργητική εμπύχωση και βοήθεια, παρά τις προσωπικές της δοκιμασίες.

Τέλος ευχαριστώ από καρδιάς τον Ξενοφώντα Γιαννάκη για την παντοειδή συνεργασία και πνευματική ανταλλαγή, κυρίως τις ουσιαστικές και σε βάθος συζητήσεις μας περί συστηματοποίησης του φαινομένου του συλλέγειν, που λειτούργησαν ως λυδία λίθος στην επινόηση ενός μεθοδικού εργαλείου πινακοποίησης της κριτικής παρουσίασης των συλλεκτών και των συλλογών τους. Η δική του σταθερή και ακέραιη υποστήριξη, μαζί με εκείνη των Μύρωνα και Λίνου Γιαννάκη, υπήρξαν ένας από τους καλύτερους ίσως λόγους για να αντέξει κανείς τους κλυδωνισμούς που συνόδευσαν το ταξίδι μου στη διάρκεια του πολυετούς αυτού πονήματος.

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Σκοπός της προκείμενης έρευνας υπήρξε η συμβολή στη μελέτη της συλλεκτικής δράσης του 20<sup>ου</sup> αιώνα και στην ανάδειξη του ρόλου των συλλεκτών στη διάσωση, υποδοχή και τελική καθιέρωση του έργου πρωτοπόρων καλλιτεχνών ή καλλιτεχνών μη αναγνωρισμένων αισθητικών τάσεων, με αποτέλεσμα την εγγραφή τους στο δυναμικό των αξιολογικών προτύπων που ορίζουν την καλλιτεχνική παιδεία μιας κοινωνίας.

Ως αντικείμενο της παραπάνω ερευνητικής αναζήτησης τέθηκε η αναζήτηση πρωτοπόρων και μη κυρίαρχων ή αποδεκτών κοινωνικά συλλεκτικών τάσεων μέσα στην ιστορία των δυτικών και σοβιετικών συλλεκτών του 20<sup>ου</sup> αιώνα, με εμβάθυνση στην περίπτωση του συλλέκτη και της συλλογής Γ. Κωστάκη. Ερευνήθηκαν συγκεκριμένα οι συλλεκτικές τάσεις ευρωπαίων και αμερικανών συλλεκτών από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> έως τις αρχές του 21<sup>ου</sup> αιώνα καθώς και εκείνες του προεπαναστατικού, επαναστατικού και κατεξοχήν του σταλινικού και μετασταλινικού κοινωνικού περιβάλλοντος.

Ως ειδικότεροι ερευνητικοί στόχοι ορίστηκαν οι εξής:

- Η διερεύνηση της ιστορίας των συλλεκτών του 20<sup>ου</sup> αιώνα στην Ευρώπη και την Αμερική για τον εντοπισμό συλλεκτών αντισυμβατικών και πρωτοπόρων ή μη καθιερωμένων συλλεκτικών δρόμων (ατομικών και ομαδικών), που διανοίχτηκαν εντός των παραδεδομένων συλλεκτικών παραδόσεων.
- Η διερεύνηση της συλλεκτικής παράδοσης στην προεπαναστατική Ρωσία.
- Η εμβάθυνση στις ιδιαίτερες οικονομικές, πολιτικές και γενικότερα κοινωνικές προϋποθέσεις της συλλεκτικής δράσης εντός του ιδιόμορφου ιστορικού περιβάλλοντος της Ρωσικής Επανάστασης και κυρίως της σταλινικής και μετασταλινικής Ρωσίας της μεταπολεμικής περιόδου.
- Η ιστορική παρουσίαση της περίπτωσης του συλλέκτη Γ. Κωστάκη, η ένταξη της στο σύνολο της δυτικής και σοβιετικής συλλεκτικής παράδοσης και μια κατά το δυνατόν πολύπλευρη και ολοκληρωμένη ερμηνευτική της προσέγγιση.
- Η οριοθέτηση των φάσεων, ο προσδιορισμός των υποσυνόλων και η αποσαφήνιση του περιεχομένου της Συλλογής Κωστάκη.
- Ο καθορισμός αντικειμένων κρίσης και αντίστοιχων μοντέλων κριτηρίων μελέτης που αφενός να επιτρέπουν την αξιολόγηση-σκιαγράφηση των προφίλ του συλλέκτη και της Συλλογής Κωστάκη και αφετέρου να χρησιμεύουν ως μεθοδολογικά εργαλεία διενέργειας παρόμοιων μελετών.

Ως προς τη βιβλιογραφική επισκόπηση:

Προκειμένου να διερευνηθεί το πεδίο της ιστορίας των συλλεκτών χρησιμοποιήθηκαν συγκεκριμένα:

- ο Κατάλογοι παρουσίασης, εκθέσεων ή και δημοπρασιών μεμονωμένων συλλογών ή και συλλεκτικών ομάδων.
- ο Νεκρολογίες συλλεκτών δημοσιευμένες στον διεθνή Τύπο.
- ο Συνεντεύξεις συλλεκτών στον ημερήσιο και περιοδικό Τύπο αλλά και την τηλεόραση (άρθρα περιοδικού και ημερήσιου Τύπου, βίντεο).
- ο Βιβλία, βιογραφίες, κάθε είδους μονογραφίες αλλά και πλήθος άρθρων που αφορούν είτε εμπόρους τέχνης είτε συλλέκτες και συλλογές σε κάθε ευκαιρία δημοσιότητας τους (π.χ. κατασκευή μουσείου ή πτέρυγας μουσείου, καταστροφή έργου, πώληση συλλογής ή έργων, εκθέσεις, συνεργασίες κλπ.).
- ο Επίσημες ιστοσελίδες συλλογών, κατά βάση μουσειακών και σπάνια μη μουσειακών, στις οποίες αναφέρεται η επίσημη εκδοχή του ιστορικού πλαισίου δημιουργίας τους ή και της μουσειοποίησής τους και περιγράφεται το περιεχόμενό τους.
- ο Ιστοσελίδες που περιλαμβάνουν αρχειακή καταλογογράφηση ομάδων συλλεκτών (*Smithsonian Archives of American Art, The Metropolitan Museum of Art: The Leonard A. Lauder Research Center for Modern Art: Index of Historic Collectors and Dealers of Cubism, The Frick Collection: Archives Directory for the History of Collecting in America, The Pushkin State Museum of Fine Arts: Department of Private Collections: Collections and Heritage, Schlesische Kunstsammlungen κ.α.*).

Ειδικά για τον συλλέκτη Γ. Κωστάκη και τη συλλεκτική δράση του, καθοριστική πηγή πληροφόρησης παραμένει η αυτοβιογραφία του ίδιου και η βιογραφία του από τον συνάδελφό του στην πρεσβεία του Καναδά στη Μόσχα και μετέπειτα πρέσβη του Καναδά εκεί, Peter Roberts. Σημαντικά βοηθήματα στην ίδια κατεύθυνση αποτέλεσαν η τεράστια πληθώρα άρθρων που αναφέρονται στον ίδιο και τη συλλογή του κυρίως από την περίοδο του 1980 και έπειτα, οι συνεντεύξεις του συλλέκτη καθώς και πληροφορίες της απογόνου του, Αλίκης Κωστάκη. Επιχειρήθηκε ο έλεγχος και η αντιπαραβολή των στοιχείων αυτών –όπου κάτι τέτοιο ήταν εφικτό– με αφηγήσεις νεότερων ρώσων συλλεκτών της μετασταλινικής εποχής (Chudnovsky, Dudakov, Sarabyanov) αλλά και ανθρώπων του περιβάλλοντος του συλλέκτη που τον γνώρισαν, αρχειακό υλικό του ΚΜΣΤ, νεότερα δημοσιευμένα στοιχεία που ήρθαν στο φως σχετικά με την παραχώρηση άδειας εξόδου του από τη Σοβιετική Ένωση καθώς και ιστορικά στοιχεία που επαλήθευσαν τις πολιτικές και κοινωνικές εξελίξεις της εποχής του.

Προκειμένου να αποσαφηνιστεί και να περιγραφεί το περιεχόμενο της Συλλογής Κωστάκη και των υποσυνόλων της, προηγήθηκε η πολύχρονη και συστηματική μελέτη του υλικού της, μέσα από βασικά έργα αναφοράς για τη Συλλογή Κωστάκη και τη Ρωσική Πρωτοπορία, μονογραφίες καλλιτεχνών και καλλιτεχνικών ρευμάτων ή τάσεων αλλά και δυσεύρετους καταλόγους εκθέσεων της από όλο τον κόσμο. Βασική πηγή πληροφόρησης αποτέλεσε και η διαδικτυακή τράπεζα πληροφοριών του ΚΜΣΤ που περιλαμβάνει την ψηφιοποιημένη καταγραφή της Συλλογής Κωστάκη ΚΜΣΤ, σε συνδυασμό με την αναπόφευκτη διασταύρωση αλλά και συμπλήρωσή της με το υλικό των εν γένει δημοσιευμένων επιστημονικών καταλόγων της συλλογής, ενώ σημαντική πηγή αποτέλεσε και το ψηφιοποιημένο και δημοσιευμένο υλικό του Αρχείου της Συλλογής Κωστάκη του ίδιου μουσείου.

Καθοριστική συμβολή στη συγγραφή του εν λόγω τμήματος πρόσφεραν οι λίστες έργων της Δωρεάς Κωστάκη Tretyakov, που μας παραχωρήθηκαν για τους σκοπούς της εν λόγω έρευνας. Οι λίστες, που μεταφράστηκαν στα ελληνικά, συμπληρώθηκαν σε λίγες περιπτώσεις με στοιχεία από καταλόγους της Συλλογής Κωστάκη και στοιχεία από την επίσημη ιστοσελίδα της Πινακοθήκης Tretyakov.

Για τη μικρή αριθμητικά αλλά σημαντική υποομάδα των *Εκρρών*, την έρευνα κατέστησε δυνατή κατεξοχήν μια σειρά καταλόγων δημοπρασιών των Sotheby's και Christie's σε συνδυασμό με πληροφορίες του ίδιου του συλλέκτη δημοσιευμένες σε καταλόγους της συλλογής –παράλληλα με συγκριτική έρευνα του υλικού τέτοιων καταλόγων– ή πληροφορίες της κόρης του, Αλίκης Κωστάκη.

Ως θεωρητικό υπόβαθρο για τη φύση και την ερμηνεία των συλλογών, χρησίμευσαν τα πορίσματα της διεπιστημονικής (ανθρωπολογικής, ψυχολογικής, κοινωνιολογικής) μελέτης τους, που αναπτύχθηκε στον αγγλοσαξωνικό βασικά χώρο περίπου από τα τέλη της δεκαετίας του 1970 (*θεωρία των σκουπιδιών* του Thompson για τη δημιουργία ή εξάλειψη της αξίας, κανόνες των Danet-Katriel, θεωρίες των Baekeland και Formanek για την ψυχολογική διάσταση του συλλέγειν κ.α.) με συνεκτικό άξονα τη θεωρητική δουλειά γύρω από το συλλέγειν της Susan Pearce. Υποστηρικτική προς την ίδια κατεύθυνση ήταν η θέαση του αντικειμένου ως ενεργού με βάση την Κοινωνική Ψυχολογία και η χρήση ιδεών από τον χώρο της ψυχολογίας της οπτικής αναπαράστασης (Gombrich).

Εξαιρετικά χρήσιμο εργαλείο για την αναγνώριση της αλληλεπίδρασης συλλέκτη και συλλογής και κυρίως της επίδρασης του συλλέκτη ως θεατή (αλλά και των υπόλοιπων θεατών της) πάνω στη διαμορφωμένη πλέον συλλογή, αποδείχτηκε η *θεωρία της αισθητικής ανταπόκρισης* του Wolfgang Iser, μεταφερμένη από τον χώρο της λογοτεχνίας και προσαρμοσμένη στο πεδίο του συλλέγειν. Συνολικά η έννοια της διάδρασης συλλέκτη-συλλογής αλλά και συλλογής-θεατών της, επαληθευμένη και από την πλευρά της σημειωτικής



ανάλυσης –που υπαγορεύει τη διαρκή επανερμηνεία της συλλογής– αποτέλεσε βασική παράμετρο της προτεινόμενης ερμηνείας της Συλλογής Κωστάκη.

Γενικότερα στην εκπόνηση της προκείμενης διατριβής επιδιώχθηκε μια ιστορικο-κοινωνική προσέγγιση χάρη στην οποία συλλέκτης και συλλογή Κωστάκη εξετάστηκαν ως προϊόντα κοινωνικής αλληλεπίδρασης, εγγεγραμμένης στο πλαίσιο της πολιτικής ιστορίας, των κοινωνικών συμπεριφορών, της ιδεολογίας και των καλλιτεχνικών φαινομένων της σταλινικής και μετασταλινικής εποχής. Επιπρόσθετα, στο πλαίσιο περαιτέρω υπογράμμισης της πολιτικής διάστασης της συλλογής και ένταξης της μελέτης της στο ευρύτερο πλαίσιο των πολιτικών διαδικασιών και δρώμενων του Ψυχρού Πολέμου, χρησιμοποιήθηκε το ιδιαίτερα ενδιαφέρον και γόνιμο ερευνητικά μεθοδολογικό εργαλείο της *θεωρίας των παιγνίων*.

Τέλος για το ακανθώδες ζήτημα της επιστημονικής κριτικής εξέτασης και αξιολόγησης μιας συλλογής και ενός συλλέκτη αναζητήθηκαν οι παράμετροι ή μεταβλητές που προσδιορίζουν τα κριτήρια αξιολόγησης τους με τη βοήθεια μεθοδολογικών εργαλείων που προέρχονταν κατεξοχήν από τον χώρο των θετικών επιστημών και λιγότερο από εκείνον των ανθρωπογνωστικών και κυρίως της Ψυχολογίας. Στο πλαίσιο αυτό λήφθηκε υπόψη, κυρίως εξαιτίας της καταλληλότητάς της αλλά και της συνοχής, καθαρότητας και ερμηνευτικής της δύναμης, η προερχόμενη από τον χώρο των θετικών επιστημών αλλά βασισμένη στη θεωρία των προσωπικών κριτηρίων του G. Kelly, διατριβή του Αριστεΐδη Μάζη πάνω στο θέμα της αξιολόγησης του αρχιτεκτονικού έργου, της εξακρίβωσης των κριτηρίων και της μέτρησης των αξιολογικών κρίσεων.

Γενικότερα ακολουθήθηκε ο τύπος του ορθολογιστικού συλλογισμού βάσει του οποίου εντοπίστηκαν οι υπερκείμενες αρχές που συνδέουν τα δεδομένα των συλλογών με τα αναζητούμενα κριτήρια αξιολόγησής τους. Οι ιδιότητες των αντικειμένων του υλικού πολιτισμού –φυσικές και αξιολογικές, υλικές και άυλες– που αναγνωρίστηκαν στο πεδίο των συλλογών, τεκμηριώθηκαν στη βάση συγκριτικών δεδομένων εκατοντάδων συλλογών (πάνω από 600) που μελετήθηκαν στα πλαίσια του πρώτου κεφαλαίου της προκείμενης διατριβής. Το σύστημα συνολικής εξέτασης και κριτικής κατάταξης των συλλογών και των συλλεκτών που προτάθηκε, οριοθετείται ωστόσο εντός του πλαισίου μιας ιδιογραφικής προσέγγισης κατά την έννοια της Ψυχολογίας και λαμβάνει υπόψη την έννοια της μεταβλητότητας των αξιολογικών κρίσεων που διατυπώθηκαν.

Ειδικά ως προς τη μέθοδο σύνταξης και μορφοποίησης της βιβλιογραφίας, τόσο των εντός του κειμένου βιβλιογραφικών παραπομπών (στις ανά σελίδα υποσημειώσεις) όσο και των βιβλιογραφικών αναφορών που παρατίθενται με μορφή λίστας στο τέλος της εργασίας, ακολουθήθηκαν οι οδηγίες και οι κανόνες

της 6<sup>ης</sup> έκδοσης του συστήματος APA (American Psychological Association Citation Style), με προσαρμογή τους, όπου απαιτούνταν, στα ελληνικά δεδομένα και τις ανάγκες της προκείμενης εργασίας. Χάρη στην τεκμηρίωση με βάση το παραπάνω σύστημα (<http://apaformat.org>) αποφεύγεται η λογοκλοπή και οργανώνονται τα πλήρη στοιχεία των πηγών σε μια τυποποιημένη και καθολικά αποδεκτή στην επιστημονική κοινότητα δομή, ώστε ο αναγνώστης να αντιλαμβάνεται εύκολα το είδος τους και να κατευθύνεται δυνητικά προς μια περαιτέρω έρευνα.

Ως προς την μεταγραφή τίτλων ρωσικών βιβλίων ή άρθρων από τα ρωσικά επιλέχθηκε ένας κατά το δυνατόν απλοποιημένος τύπος (Gorbett, 1981) και χρησιμοποιήθηκε το σύστημα TRANSLIT.CC που βασίζεται στο πρότυπο GOST 7.79 (Russian: "ГОСТ 7.79") System B standard και ISO 9 (<http://translit.cc>). Ως προς τη μεταγραφή των ονομάτων καλλιτεχνών ή συλλεκτών χρησιμοποιήθηκαν, εκεί όπου υπήρχαν, ο καθιερωμένος ή οι καθιερωμένοι τύποι των ονομάτων, όπως παραδίδονται στη διεθνή βιβλιογραφία (π.χ. Tret'yakov αντί Tret'jakov).

Η πολύ καλή γνώση της αγγλικής και γερμανικής γλώσσας συνέβαλε στην απρόσκοπτη προσέγγιση και μελέτη των πηγών. Αντίθετα η ελάχιστη γνώση ρωσικών, που χρησίμευσε βασικά για τον εντοπισμό του σχετικού υλικού (κυρίως καταλόγων της Συλλογής Κωστάκη), αποτέλεσε ένα σαφές όριο επέκτασης της έρευνας προς ρωσόφωνες πηγές. Οι τελευταίες χρησιμοποιήθηκαν σε περιορισμένο βαθμό και από μετάφραση. Ειδικά το περιβάλλον των σοβιετικών συλλεκτών ερευνήθηκε κατά βάση χάρη στο έργο δυτικών συγγραφέων αλλά και μέσα από το υλικό καταλόγων εκθέσεων τους, που πραγματοποιήθηκαν στη Δύση σε μια έξαρση εξωστρέφειας τέτοιων ιδιωτών συλλεκτών ή των απογόνων τους από τα τέλη της δεκαετίας του 1980.

## **1.0 Δυτική αγορά τέχνης και συλλεκτικό γούστο: Το συλλέγειν στην Ευρώπη και την Αμερική κατά τον 20<sup>ο</sup> αιώνα**

### **1.1 Οι ευρωπαίοι και οι αμερικανοί συλλέκτες έως τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο**

#### **1.1.1 Ευνοϊκές συνθήκες ανάπτυξης του συλλέγειν στην Ευρώπη και δυναμική εμφάνιση των αμερικανών συλλεκτών**

Στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, ενώ η ευρωπαϊκή τέχνη άρχιζε να συνιστά ένα ολοένα και περισσότερο προσοδοφόρο πεδίο επένδυσης, την κινητικότητα των έργων τέχνης, που παλαιότερα ήταν συνάρτηση πολέμων και στρατιωτικών κατακτήσεων, καθόριζαν πλέον όλο και περισσότερο οι ισχυρές δυνάμεις της αγοράς<sup>1</sup>. Χάρη σε αυτές τα έργα τέχνης μετακινούνταν -συχνά μετά από τη φυσική απώλεια ενός συλλέκτη- και είτε ανακυκλώνονταν ανάμεσα στα μεγάλα ευρωπαϊκά κέντρα είτε εξάγονταν στην Αμερική, όπου πλέον παρέμεναν συνήθως για πάντα.

Αυτή την εποχή και έως την έναρξη του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, η ευημερούσα Ευρώπη με την ισορροπημένη της οικονομία και τη σταθερότητα των νομισμάτων της, συνιστούσε το κέντρο του κόσμου της τέχνης και ενός συνεχώς αυξανόμενου αγοραστικού κοινού. Ειδικά το Παρίσι, επιχειρηματικό κέντρο των αγοραπωλησιών και «παράδεισος των συλλεκτών»<sup>2</sup>, αποτελούσε μια από τις μεγαλύτερες δεξαμενές εφοδιασμού έργων τέχνης που τροφοδοτούσε την τεράστια ιδιωτική αγορά.

Στο πιο αριστοκρατικό τμήμα του Παρισιού πολυτελέστατα καταστήματα μεγάλων εμπορικών οίκων, όπως του Nathan Wildenstein<sup>3</sup>, προωθούσαν τα

---

<sup>1</sup> Ήδη μετά το 1850 το εμπόριο έργων τέχνης άρχισε να περνά σταδιακά από τον ερασιτέχνη έμπορο και παλαιοπώλη σε εξειδικευμένους εταιρικούς οίκους, που χειρίζονταν μια διεθνή πελατεία και εμπορεύονταν εξαιρετικά έργα τέχνης με μεγάλα κέρδη (Jensen, 1994, σ.34 κ.εξ.).

<sup>2</sup> Seligman, 1961, σ.10. Κάθε χρόνο επισκέπτονταν το Παρίσι συλλέκτες όπως οι μεγάλοι δούκες της Ρωσίας (Stroganoffs, Yousupoffs κ.α.), ο βούλγαρος τσάρος, μεγάλες οικογένειες της Βιέννης (Auspitzes, Lichtensteins κ.α.) και πολλοί βερολινέζοι, άγγλοι και βέλγοι συλλέκτες (Seligman, ό.π.).

<sup>3</sup> Στην ίδια περιοχή εκτός από τον οίκο του Nathan Wildenstein, στον οποίο σύχναζαν οι γνωστότεροι συλλέκτες της εποχής, βρίσκονταν και εκείνοι των Durand-Ruel και Georges Petit (Cabanne, 1963, σ.233). Με καταγωγή από εβραίους εμπόρους βοοειδών και εγγονός ραββίνου, ο **George Wildenstein** (1892-1963) εργάστηκε στην αρχή στην γκαλερί του πατέρα του, ενώ από το 1918 προώθησε, σε συνεργασία με τον Paul Rosenberg, τα έργα του Picasso (έως το 1932), δημοσίευσε εργασίες για τη γαλλική τέχνη και συνέγραψε καταλόγους για το έργο των Gauguin και Chardin. Ο γιος του, ιστορικός και έμπορος τέχνης **Daniel Wildenstein** (1917-2001), κατείχε μια σημαντική συλλογή έργων τέχνης, η οποία φαίνεται ότι φυλασσόταν σε θησαυροφυλάκια ευρωπαϊκών και αμερικανικών τραπεζών και

πανάκριβα προϊόντα τους διοργανώνοντας δημοφιλείς διασκεδάσεις, φιλανθρωπικές βραδιές, εκθέσεις με εντυπωσιακούς καταλόγους ή βραδινά σουαρέ. Τα εμπορικά τεχνάσματα έβρισκαν εύκολα το στόχο τους προσελκύοντας την πιο ισχυρή οικονομικά πελατεία, ενώ η διεθνής αγορά τέχνης γινόταν το αναπόσπαστο και προβεβλημένο τμήμα της κοσμικής ζωής.

Έτσι τιτλούχοι αριστοκράτες στην πτώση τους και κυρίως αστοί συλλέκτες από τη Βιέννη και το Βερολίνο έως τη Ρώμη, το Λονδίνο αλλά και την Αγία Πετρούπολη ή τη Μόσχα, συνέρρεαν σταθερά στο Παρίσι για να επισκεφθούν μουσεία, να παρακολουθήσουν εκθέσεις και δημοπρασίες και να συναντήσουν εμπόρους τέχνης. Ταυτόχρονα δραστήριοι παριζιάνοι έμποροι της εποχής, όπως ο J. Seligman<sup>4</sup>, ταξίδευαν συνεχώς εξερευνώντας και υποκινώντας την αγορά τέχνης στην Ευρώπη αλλά και την Αμερική.

Πράγματι αυτή την εποχή στο αγοραστικό κοινό περιλαμβανόταν πλέον και ένα συνεχώς αυξανόμενο και πολύ δυναμικό ποσοστό εύπορων αμερικανών συλλεκτών, που ήταν μάλιστα «λιγότερο αμαθείς και συντηρητικοί από τους φιλότεχνους στη Γαλλία», όπως ευφυσείς έμποροι αντιλαμβάνονταν ήδη πρώιμα<sup>5</sup>. Έτσι τα κέντρα της τέχνης επεκτείνονταν και στην Αμερική, καθώς οι πρώτοι τολμηροί παριζιάνοι έμποροι τέχνης –*έμποροι-επιχειρηματίες* κατά τον Albert Boime<sup>6</sup>– όπως οι Wildenstein, Michel Knoedler και αδελφοί Duveen αλλά και οι λίγοι *ιδεολόγοι-έμποροι*<sup>7</sup> του Παρισιού με πρότυπό τους τον Durand-Ruel, εγκαινίαζαν ήδη από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> ή τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα παραρτήματα των εμπορικών οίκων τους στη Νέα Υόρκη<sup>8</sup>.

---

αργότερα στο θησαυροφυλάκιο του και περιλάμβανε έργα των Renoir, Courbet, Van Gogh, Cézanne, Gauguin, Manet, Monet, Botticelli, Rembrandt, Rubens, El Greco, Tintoretto, Watteau, Fragonard, Picasso. Αντικείμενο κριτικής είχε γίνει τόσο η μη προσβασιμότητα του κοινού στα έργα της συλλογής όσο και η αμφισβητούμενη προέλευση κάποιων έργων της. Τη διάσημη συλλογή και τα προβλήματα που συνδέονται με την προέλευση έργων της κληρονόμησε ο γιος του Guy (Carvajal & Vogel, 2011, Decugis, Delattre, & Labbè, 2011, "Exclusif:Trente oeuvres", 2011, <http://www.wildenstein-institute.fr>).

<sup>4</sup> Ο Jacques Seligman (1858 Φρανκφούρτη-1923 Παρίσι) υπήρξε ιδρυτής διεθνούς εμπορικού οίκου έργων τέχνης στο Παρίσι. Για την ιστορία και τα αρχεία του οίκου (πλην εκείνα του Παρισιού έως το 1940), που συνέχισε και επέκτεινε ο γιος του Germain βλ. "Jacques Seligmann & Co. records", χ.χ.

<sup>5</sup> Cabanne, 1963, σ. 78. Έτσι απάντησε ο P. Durand-Ruel στον Monet που εκφράστηκε απαξιωτικά για τους Αμερικανούς, όταν το 1885 η *American Art Association* κάλεσε τον παριζιάνο έμπορο να οργανώσει έκθεση ιμπρεσιονιστών στη Νέα Υόρκη.

<sup>6</sup> Η «νέα τάξη» εμπόρων χαρακτηρίστηκε από τον Boime ως «*entrepreneurial dealers*» (όπως αναφέρεται στον Jensen, 1994, σ.34).

<sup>7</sup> Το φαινόμενο του *ιδεολόγου εμπόρου*, που ενσάρκωνε χαρακτηριστικά ο Paul Durant-Ruel, ήταν κατά τον Jensen αποκλειστικά παριζιάνικο έως το 1897 (Jensen, 1994, σ.49).

<sup>8</sup> Ο Michel Knoedler ήταν από τους πρώτους (1846) και ακολούθησαν οι αδελφοί Duveen (1884), ο Durant-Ruel (1886) και στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα ο G. Wildenstein (Behrman, 1952, <http://www.durand-ruel.fr/en/paul-durand-ruel>, "Knoedler & Company", χ.χ., Seligman, 1961, σ.18).

Οι αμερικανοί συλλέκτες της εποχής αξίζουν την ιδιαίτερη προσοχή μας καθώς από τέλος του 19ου αιώνα το δυναμικό αυτό αστικό στοιχείο έκανε τόσο σαρωτική εμφάνιση, ώστε να αλλάξει συλλήβδην το συλλεκτικό σκηνικό και τις προϋποθέσεις της αγοράς τέχνης, μεταθέτοντας προοδευτικά το επιχειρηματικό κέντρο μακριά από τη χώρα της παραγωγής της. Σε μια Αμερική στο απόγειο του οικονομικού καπιταλισμού, στη *χρυσή εποχή* της βιομηχανίας και του εμπορίου, το συλλέγειν γινόταν, στην πραγματικότητα, το κατεξοχήν σύμβολο της αμερικανικής αστικής περηφάνιας.

Με ελάχιστες εξαιρέσεις<sup>9</sup> οι μεγάλοι συλλέκτες της εποχής όπως οι Andrew Carnegie<sup>10</sup>, Henry Clay Frick<sup>11</sup>, Peter Widener<sup>12</sup>, Benjamin Altman<sup>13</sup> και Samuel H. Kress<sup>14</sup>, ήταν αυτοδημιούργητοι αστοί με περιορισμένο μορφωτικό υπόβαθρο. Ξεκινώντας την καριέρα τους από ταπεινές δουλειές όπως η πώληση εφημερίδων ή το γυάλισμα παπουτσιών, κατάφεραν να αποκτήσουν αμύθητες περιουσίες. Ως μεγιστάνες πλέον του Τύπου, αλυσίδων πολυκαταστημάτων, εταιρικών τραπεζών, τραπεζικών, σιδηροδρομικών ή χρηματιστηριακών οίκων, οι συλλέκτες αυτοί, που διψούσαν να αποκτήσουν αυτό ακριβώς που στερούσαν, τον πολιτισμό και την τέχνη της Ευρώπης, επιδόθηκαν με πρωτοφανή απληστία και άριστη

---

<sup>9</sup> Σε αυτή την περίπτωση ανήκαν οι William Randolph Hearst (βλ. παρακάτω), Andrew William Mellon (βλ. παρακάτω), John Davison Rockefeller Jr. (βλ. παρακάτω) και John Hay Whitney (1904-1982).

<sup>10</sup> Ο μεγαλοβιομήχανος **Andrew Carnegie** (1835-1919), ένας από τους πλουσιότερους ανθρώπους της εποχής του, κέρδιζε γύρω στα 1897 15 εκατ. δολάρια ετησίως καθαρά, όταν ο ανειδίκευτος εργάτης στον αμερικανικό βορρά έπαιρνε λιγότερα από 460 και στο νότο λιγότερα από 300 δολάρια (Behrman, 1952, σ.51, <http://www.carnegiebirthplace.com>, Seligman, 1961, σ. 91).

<sup>11</sup> Η συλλογή του **Henry Clay Frick** (1849-1919), ενός από τους μεγαλύτερους βιομηχάνους ατσάλιου και άνθρακα και συλλέκτες της εποχής του, περιλάμβανε πίνακες καλλιτεχνών της *Σχολής της Barbizon* αλλά και των Tiziano, Vermeer, Van Dyck, Rembrandt, Velasquez, El Greco, Goya και Gainsborough, έργα από κινέζικη πορσελάνη, εφυσλωμένα *Limoges*, έπιπλα του 18<sup>ου</sup> αιώνα κ.α. (Behrman, 1952, σσ.52 κ. εξ.). Το μουσείο της συλλογής κτίστηκε μεταξύ 1913-1914 (<http://www.frick.org>).

<sup>12</sup> Τη συλλογή του **Peter A.B. Widener** (1834-1915), μεγιστάνα των μεταφορικών μέσων, συνέχισε ο γιος του Joseph (1871-943), ο οποίος και την κληροδότησε τελικά στην National Gallery της Ουάσινγκτον. Η συλλογή εκτός από γλυπτά, τάπητες, πανοπλίες και διάφορα άλλα αντικείμενα τέχνης, περιλάμβανε πίνακες των Rafael, Donatello, Bellini, Mantegna, Castagno καθώς επίσης Rembrandt, Van Dyck, El Greco αλλά και Manet, Degas κ.α. ("Peter A.B. Widener", χ.χ., Seligman, 1961, σ.225).

<sup>13</sup> Η συλλογή του μεγιστάνα αλυσίδας πολυκαταστημάτων **Benjamin Altman** (1840-1913), με έργα Rembrandt και ποικίλα αντικείμενα τέχνης, δωρήθηκε στο Metropolitan Museum της Νέας Υόρκης ("Benjamin Altman", χ.χ., Seligman, 1961, σ.220, The Metropolitan Museum of Art, 1914).

<sup>14</sup> Ο **Samuel Henry Kress** (1863-1955) υπήρξε ένας από τους μεγαλύτερους μετόχους πολυκαταστημάτων της εποχής του. Από τη συλλογή του με πίνακες, γλυπτά και έργα διακοσμητικών τεχνών, την οποία συνέχισε έως το 1961 το ίδρυμα Kress Foundation, 1800 έργα τέχνης δωρήθηκαν στη National Gallery της Ουάσινγκτον και άλλα 1300 περίπου σε διάφορα μουσεία ανά τον κόσμο (Behrman, 1952, σσ.163 κ.εξ., <http://www.kressfoundation.org>).

αποτελεσματικότητα στην αγορά της, πληρώνοντας για το σκοπό αυτό εκατομμύρια δολάρια ετησίως.

Διαθέτοντας πλούτο οι αμερικανοί εκατομμυριούχοι συλλέκτες παρουσιάζονταν χαρακτηριστικά αδιάφοροι για το κόστος ενός έργου. Με την ανασφάλεια της άγνοιας και την ψυχολογία του *bigger and better* επέλεξαν ως προμηθευτές τους, τους μεγάλους υπερπολυτελείς εμπορικούς οίκους –μεταφορές παριζιάνικων μοντέλων κατά βάση– που λειτουργούσαν ως σύμβολα σπουδαιότητας και δύναμης αντάξιας με τη δική τους. Κατά συνέπεια η φήμη του εμπόρου-προμηθευτή τους μεγάλωνε σημαντικά την αξία του έργου που εκείνος τους πουλούσε, όπως την μεγάλωνε άλλωστε κι η δόξα του προηγούμενου κατόχου του.

Καθώς συγκέντρωναν στα χέρια τους υλικό πλούτο χωρίς προηγούμενο και προβάλλονταν στο παγκόσμιο προσκήνιο, οι αμερικανοί εκατομμυριούχοι αστοί των αρχών του 20ου αιώνα έκτιζαν στη Νέα Υόρκη –δίπλα στη φτωχή και καταθλιπτική Sixth Avenue– τα γεμάτα χλιδή αναγεννησιακά μέγαρα ή γοτθικά κάστρα της Fifth Avenue<sup>15</sup>, εισαγάγοντας με πάθος το πρότυπο του ευρωπαίου ευγενούς μαζί με το σπίτι, τα έπιπλα και τα έργα τέχνης του. Στην προσπάθειά τους αυτή τους συνόδευαν καθοριστικά διεθνείς έμποροι όπως ο εβραϊκής καταγωγής Joseph Duveen<sup>16</sup>, που, έχοντας εδραιωθεί στην Αμερική έως το 1910, φρόντιζε ώστε τα μέγαρά τους να κατασκευάζονται κατάλληλα για να στεγάσουν σπάνιους πίνακες, τάπητες και πολύτιμα αντικείμενα τέχνης.

Είναι γεγονός πως οι νέοι αυτοί αυτοκράτορες της βιομηχανίας, του εμπορίου και των χρηματιστηρίων και οι γενιές που τους διαδέχονταν, κολακεύονταν ιδιαίτερα να ενσαρκώνουν τον ρόλο του μαικήνα των τεχνών που τους συνέδεε με τους Μεδίκους, τον οποίο δαιμόνιοι έμποροι όπως ο Duveen τους ενέπνεαν. Προφανώς η «περίοπτη κατανάλωση»<sup>17</sup> συλλεκτών όπως του P. Morgan αλλά και του H. C. Frick –που το παιδικό του όνειρο ήταν να κάνει περιουσία ενός εκατομμυρίου δολαρίων– δεν επαρκούσε για να επικυρώσει την πνευματική τους συγγένεια με αναγεννησιακούς πρίγκιπες όπως τον Λορέντζο το Μεγαλοπρεπή. Ωστόσο οι νέοι αυτοί αστοί που επέλεξαν να ζουν ως αριστοκράτες, διέθεταν

---

<sup>15</sup> Φημισμένα σπίτια στη Fifth Avenue είχαν πάρα πολλοί συλλέκτες όπως ο H. C. Frick, ο μεγιστάνας του καπνού Thomas Fortune Ryan, ο Jules Bache της Chrysler Motors κ.α.

<sup>16</sup> Ο γεννημένος στην Αγγλία από οικογένεια εμπόρων Joseph Duveen (1869-1939) επιχείρησε να συνδυάσει την πληθώρα έργων τέχνης της Ευρώπης των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα με τον πακτωλό χρημάτων της σύγχρονης του Αμερικής. Πούλησε με μεγάλη επιτυχία έργα ευρωπαϊκής τέχνης και κυρίως ιταλικής Αναγέννησης σε συλλέκτες της Αμερικής, μονοπωλώντας συχνά τους ηγέτες των μονοπωλίων. Θεωρείται υπεύθυνος για το μεγαλύτερο ποσοστό διάσημων ιταλικών έργων που έχουν εισαχθεί στην Αμερική (Behrman, 1952).

<sup>17</sup> Ο όρος καθιερώθηκε στο έργο του Thorstein Veblen *Η Θεωρία της αργόσχολης τάξης* (Veblen, 1982, σσ. 84-112).

επαρκή ματαιοδοξία και πόθο για αθανασία, ώστε να επιδιώκουν τη σύνδεσή τους στη συνείδηση όλων με τους επιφανείς καλλιτέχνες του παρελθόντος αλλά και την αριστοκρατία που τους συντηρούσε<sup>18</sup>.

Παράλληλα καθώς η πουριτανική τους παράδοση υποδείκνυε την ανάγκη ηθικής αιτιολόγησης κάθε δαπάνης τους, η τέχνη –λόγω του εξιδανικευμένου αισθητικού ρόλου της– παρουσιαζόταν ως μια «απάντηση στις προσευχές τους»<sup>19</sup>. Κατά βάθος το συλλέγειν γινόταν για αυτούς το ηθικά αιτιολογημένο και απαραίτητο «διάλειμμα ενατένισης του άφθαρτου και αιώνιου»<sup>20</sup>, σε αντίθεση με τον εφήμερο και ανισόρροπο παραλογισμό του πυρετώδους κόσμου μέσα στον οποίο ζούσαν και διαχειριζόνταν τις περιουσίες τους.

Με τρόπο ιδεαλιστικό και με συγκινητικό πνευματικό αλτρουισμό οι πλουσιότεροι πολίτες των Ηνωμένων Πολιτειών σκέφτονταν τη μόρφωση του κοινού, δήλωναν θεματοφύλακες παρά ιδιοκτήτες της περιουσίας τους και θεωρούσαν χρέος τους να μοιραστούν την απόλαυση που μπορούσε να προσφέρει ο πλούτος τους, διαθέτοντας μετά θάνατον τις συλλογές τους στο κράτος. Βέβαια η άκρως υλιστική οικονομική ανακούφιση που τους πρόσφερε η φοροαπαλλαγή που δικαιούνταν για τα ποσά που ξόδευαν σε έργα τέχνης –αντίθετα από ό,τι ίσχυε στην Ευρώπη– με τον όρο ότι μετά θάνατον αυτά θα μεταβιβάζονταν σε κάποιο μουσείο ή ίδρυμα προσβάσιμο στο κοινό, λειτουργούσε εξίσου, αν όχι περισσότερο, καθοριστικά για τη γενναιοδωρία τους.

Συνολικά καθώς από τις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα ξεκινούσε μια εποχή ιδιαίτερης οικονομικής ανάπτυξης στην Ευρώπη αλλά και την Αμερική, η μεγάλη σε αριθμό και δύναμη αστική τάξη αποκτούσε ταξική συνείδηση και επιχειρούσε να διαφοροποιηθεί από την εργατική τάξη μέσω της μόρφωσης και της τέχνης. Ο αστός συλλέκτης αγόραζε την τέχνη λαίμαργα και σε μεγάλες ποσότητες σαν ένα εκλεκτό και σπάνιο «καταναλωτικό» αγαθό, έχοντας παράλληλα στο μυαλό του και την οικονομική επένδυση που υποκρύπτει το συλλέγειν. Άλλωστε τα έργα τέχνης, υπονοώντας πολιτισμό και χρησιμεύοντας ως κοινωνικό σήμα της επιτυχίας, πρόσδιδαν κύρος στον αστό ιδιοκτήτη τους, όπως παλαιότερα προσλάμβαναν, εξαιτίας της κατοχής τους από την αριστοκρατία.

---

<sup>18</sup> Για τη διαφοροποίηση μεταξύ *περίοπτης κατανάλωσης* που ο Veblen συνέδεσε με την παλιά φεουδαρχική αριστοκρατία και του αριστοκρατικού *dépenses nobilitaires* βλ. και Saisselin, 1984, σ. 77.

<sup>19</sup> Κατά τον Duvveen (όπως αναφέρεται στον Behrman, 1952, 54).

<sup>20</sup> Ό.π.

### 1.1.2 Το κυρίαρχο γούστο

Ακολουθώντας τη συλλεκτική παράδοση του 19<sup>ου</sup> αιώνα<sup>21</sup>, οι ευρωπαίοι συλλέκτες τέχνης επιδίδονταν με πάθος στη συλλογή κυρίως πολυτελών διακοσμητικών αντικειμένων (*objects d'art*) και λιγότερο ζωγραφικών πινάκων<sup>22</sup>. Η καθολικότητα του γούστου χαρακτηριζε κάθε σοβαρή και αξιόπιστη συλλογή τέχνης της εποχής καθώς συλλέκτης δεν ήταν «αυτός που έχει εκατό πίνακες αλλά πλήθος πραγμάτων όλων των εποχών»<sup>23</sup>.

Ενδεικτική του κυρίαρχου γούστου της εποχής ήταν η περίφημη συλλογή Wallace<sup>24</sup>, δημιουργημένη ουσιαστικά στον 19<sup>ο</sup> αιώνα. Το 1913, μετά τον θάνατο του ιδιοκτήτη της, η συλλογή έγινε πεδίο σφοδρού ανταγωνισμού και το περιεχόμενό της διαμοιράστηκε γρήγορα στα χέρια νέων συλλεκτών, οι οποίοι διεκδίκησαν επίμονα μερικά από τα σπουδαιότερα γλυπτά του 18<sup>ου</sup> αιώνα, πολυτελή βασιλικά κομμάτια επίπλωσης, διάσημους τάπητες σε προσχέδια του Boucher, έργα διακοσμητικών τεχνών του γαλλικού 18<sup>ου</sup> αιώνα, κηροπήγια, έπιπλα και πολλά άλλα αντικείμενα τέχνης που εκείνη περιλάμβανε.

Για παρόμοια αντικείμενα τέχνης οι παραδοσιακοί και συντηρητικοί γάλλοι συλλέκτες συναγωνίζονταν άλλωστε συχνά μεταξύ τους, αλλά και με ξένους

---

<sup>21</sup> Γνωστές συλλογές Παριζιάνων του δεύτερου μισού του 19<sup>ου</sup> αιώνα όπως των E. Andrè, των αδελφών Dutuit, του Sigismond ή του Frederic Spitzer –γνωστού εμπόρου τέχνης και ενός από τους μεγαλύτερους συλλέκτες της εποχής– χαρακτηρίζονταν από εκλεκτικιστικό γούστο. Τέτοιες συλλογές περιλάμβαναν αντικείμενα τέχνης από την Αρχαιότητα έως τον 18<sup>ου</sup> αιώνα, γλυπτά, τάπητες, έργα τέχνης του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης, αρχαιότητες όπως μικρές *Ταναγρίδες* από τερακότα, αντικείμενα από πορσελάνη, γαλλική επίπλωση του 18<sup>ου</sup> αιώνα, σχέδια και λίγους πίνακες κλασικών ζωγράφων όπως του Rembrandt (Seligman, 1961, σσ.18 κ. εξ). Αντίστοιχα στην Αγγλία οι βικτοριανοί συλλέκτες –αριστοκρατικής καταγωγής ως επί το πλείστον και λίγοι εύποροι αστοί, που ο αριθμός τους μεγάλωνε σταδιακά– αγόραζαν έργα της Αναγέννησης ή της εποχής του Μπαρόκ, ενώ αυτή την εποχή κέρδιζε έδαφος κι η προαναγεννησιακή ζωγραφική ή οι γάλλοι ζωγράφοι του 18<sup>ου</sup> αιώνα όπως οι Watteau, Boucher, Fragonard ή Greuze. Για το συντηρητικό γούστο της αυστηρά αριστοκρατικής συλλεκτικής κοινωνίας στην Αγγλία και την τελική είσοδο των αστών σε αυτή βλ. Davis, 1963, *passim*.

<sup>22</sup> Το 1900 στην μεγάλη *Παγκόσμια Έκθεση* του Παρισιού, αφιερωμένη στα έργα τέχνης πριν το 1800, εκτέθηκαν πάνω από 4.000 αντικείμενα, από τα οποία μόνο 60 ήταν πίνακες (Seligman, 1961, σ.120).

<sup>23</sup> Η ρήση ανήκει στον George Wildestein (όπως αναφέρει ο Cabanne, 1963, σσ.229-230).

<sup>24</sup> Πρόκειται για τη συλλογή του λόρδου Herdford, που κληρονόμησε και επέκτεινε ο Richard Wallace. Η συλλογή περιλάμβανε ποικίλα *objects d' art* αλλά και πίνακες, με ιδιαίτερη προτίμηση σε έργα του 18<sup>ου</sup> αιώνα. Ο συλλέκτης φαίνεται πως προτιμούσε έργα των Th. Couture, H. Vernet, Descamp, Schaeffer και Meissonier από των Delacroix ή Corot. Από τα έργα της συλλογής, που σήμερα είναι επισκέψιμη στο Λονδίνο, πουλήθηκαν αρκετά σε δημοπρασία των Christie's το 1913 και μέσω του Seligman το 1914 σε διάφορους –αμερικανούς κυρίως– συλλέκτες (Davis, 1963, σσ.47 κ.εξ., <http://www.wallacecollection.org>, Seligman, 1961, σσ. 92-103).



συλλέκτες, στο περίφημο Hôtel Drouot<sup>25</sup>. Ειδικά ως προς τους πίνακες, το κυρίαρχο γούστο αυτή την εποχή αντιπροσώπευε κατεξοχήν η ακαδημαϊκή ζωγραφική των πανίσχυρων άλλοτε παρισινών Κρατικών Εκθέσεων. Αντίθετα οι πίνακες των καλλιτεχνών που αυτά απέρριπταν αποτελούσαν όνειδος για τον αγοραστή τους, ακόμη και τον βασιλιά<sup>26</sup>. Παράλληλα το κυρίαρχο γούστο της εποχής ευνοούσε τη γαλλική προσωπογραφία και όλη την τέχνη του 18<sup>ου</sup> αιώνα<sup>27</sup>, στην οποία συλλέκτες όπως ο A. Veil-Picard<sup>28</sup> ή οι γνωστοί τραπεζίτες E. Stern<sup>29</sup> και D. David-Weill<sup>30</sup> συχνά εντρυφούσαν.

Την ίδια εποχή στην Ευρώπη συλλέκτες που λειτουργούσαν ως φιλότεχνοι πατριώτες, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τον Γερμανό H. J. Simon<sup>31</sup>,

---

<sup>25</sup> Ο συγκεκριμένος οίκος δημοπρασιών ιδρύθηκε το 1852. Από τους εκατοντάδες εμπόρους τέχνης στο Παρίσι των μέσων του 19<sup>ου</sup> αιώνα, πολύ λίγοι ήταν οι «ειδικοί», που είχαν την τιμητική ευκαιρία συμμετοχής στις περίφημες δημοπρασίες του (<http://www.drouot.fr>, Jensen, 1994, σ.51).

<sup>26</sup> Χαρακτηριστικά αναφέρει ο Cabanne πως ο γιος του βασιλιά Louis-Philippe «τα άκουσε» από τον πατέρα του, όταν αγόρασε έναν πίνακα του Marilhat που είχε απορριφθεί από την Κρατική Έκθεση (Cabanne, 1963, σ.65).

<sup>27</sup> Σε αντίθεση με αυτό του προηγούμενου αιώνα, όταν το συλλεκτικό ενδιαφέρον για τη γαλλική ζωγραφική του 18<sup>ου</sup> αιώνα ήταν ακόμη πολύ μικρό στη Γαλλία, ειδικά έως την έκθεση ιδιωτών συλλεκτών του 1860 με έργα των Fragonard, Watteau, Boucher, Lancret, Pater κ.α. Ακόμη και το 1875, όταν εκδόθηκε συγγραφικό έργο για την τέχνη αυτής της εποχής από τους συλλέκτες αδελφούς **Goncourt**, τα σχέδια των Fragonard ή Chardin διατίθονταν πάμφθυνα στους γνωστούς εμπόρους τέχνης στο Παρίσι, ενώ από αυτή την εποχή η τέχνη τους άρχισε να γίνεται συλλεκτική μόδα (Cabanne, 1963, σ.230, Seligman, 1961, σ.232).

<sup>28</sup> Η συλλογή του **Arthur Veil-Picard**, ιδιοκτήτη της ποτοποιίας Pernod και κληρονόμου τραπεζικού οίκου στην γενέτειρά του Besançon, περιλάμβανε σειρές παστέλ των La Tour και Perronneau, γκουάς των Lavreince, Moreau και Dugourc, πίνακες και σχέδια των Fragonard και H. Robert, γλυπτά του Houdon, αλλά και κηροπήγια διακοσμημένα με εφυσιώσεις και χρυσό, ενθύμια της Marie-Antoinette, έπιπλα κ.α. (Seligman, 1961, σσ.105 κ.εξ).

<sup>29</sup> Ο **Edgar Stern**, συλλέκτης και πελάτης του J. Seligman, διέθετε μεγάλη συλλογή με σχέδια και ακουαρέλες του γαλλικού 18<sup>ου</sup> αιώνα, κυρίως όμως χρυσές ταμπακέρες της ίδιας εποχής. Υπήρξε από τους πρώτους που αγόρασε έργα από την περίφημη συλλογή Wallace, από τα οποία κληροδότησε στο Λούβρο την *Προσωπογραφία της Sophie Arnould* του Houdon. Υπήρξε κατεξοχήν παράδειγμα συλλέκτη «παλιάς σχολής», εμπειρικού ειδικού με εξαιρετικές γνώσεις στις τεχνικές λεπτομέρειες των έργων του γαλλικού 18<sup>ου</sup> αιώνα (Seligman, 1961, σσ.186 κ.εξ).

<sup>30</sup> Ο **David David-Weill** (1871-1952), διευθυντής μιας από τις μεγαλύτερες ιδιωτικές τράπεζες της Ευρώπης, της Lazard Frères, συνέλεγε έργα του 18<sup>ου</sup> κυρίως αιώνα. Διέθετε σχέδια και γκουάς των Houdon, Fragonard, Bouchers και Perronneaus, χρυσά μπιμπελό του 18<sup>ου</sup> αιώνα, γαλλική επίπλωση κ.α. Υπήρξε από τους πρώτους δυτικούς συλλέκτες που στράφηκαν στα πρώιμα κινέζικα αγγεία δημιουργώντας μια υπέροχη τέτοια συλλογή που κατέληξε στο Musée Guimet του Παρισιού (<http://www.guimet.fr>). Σε δεύτερη φάση στράφηκε προς τη γαλλική ζωγραφική του 19<sup>ου</sup> αιώνα και σε έργα των Renoir, Degas ή και Cézanne ("David David-Weill", χ.χ., Seligman, 1961, σ.140).

<sup>31</sup> Ο **Henri James Simon** (1851-1932) φρόντισε για τον εφοδιασμό των Μουσείων του Βερολίνου με ανεκτίμητους θησαυρούς όπως την *Προτομή της Νεφερτίτης* και πολλά έργα της Αναγέννησης (<http://james-simon-stiftung.de>).

χρηματοδοτούσαν ανασκαφές και εφοδίαζαν τα μουσεία της χώρας τους με μοναδικά έργα τέχνης της Αρχαιότητας ή συνέλεγαν έργα ιταλικής κυρίως Αναγέννησης και άλλα κλασικά έργα του παρελθόντος. Ειδικά οι κλασικοί ζωγράφοι του παρελθόντος συγκινούσαν συχνά τους πλούσιους και διάσημους συλλέκτες της εποχής, όπως τον έγκριτο ιστορικό τέχνης W. von Bode<sup>32</sup> αλλά και τον βαρόνο E. Rothschild<sup>33</sup>, που τα αναζητούσε συνεχώς μέσω των πρακτόρων αλλά και των εμπορικών οίκων με τους οποίους συνεργαζόταν.

Στο ίδιο πνεύμα και οι αμερικανοί συλλέκτες, τόσο οι πλουσιότεροι όπως οι J. D. Rockefeller Jr.<sup>34</sup>, P. Morgan<sup>35</sup>, A. Mellon<sup>36</sup> ή C. S. Gulbenkian<sup>37</sup>, όσο και οι λιγότερο ανταγωνιστικοί, γνωστοί στους εμπόρους τέχνης ως τα *μικρά ψάρια*,

---

<sup>32</sup> Ο **Wilhelm von Bode** (1845–1929), γενικός διευθυντής των μουσείων στο Βερολίνο και ιδρυτής του ομώνυμου μουσείου εκεί, υπήρξε κεντρική φυσιογνωμία στην πολιτιστική ζωή της Γερμανίας του τέλους του 19<sup>ου</sup> και των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα και συλλέκτης κλασικών έργων παλαιότερων περιόδων ("Bode, Wilhelm von", χ.χ.).

<sup>33</sup> Η συλλογή του **Edmond Rothschild** (1845-1925) περιλάμβανε χρυσές ταμπακέρες, πίνακες του 18<sup>ου</sup> αιώνα, έργα των Goya, Rembrandt, μεσαιωνικά έργα τέχνης και εξαιρετικά δείγματα επίπλωσης του Λουδοβίκου XV (Seligman, 1961, σ.49). Για τους νεότερους συλλέκτες της ίδιας οικογένειας βλ. Stourton, 2007, σ.27 κ.εξ.

<sup>34</sup> Ο **John D. Rockefeller Jr.** (1874-1960), συλλέκτης έργων μεσαιωνικής τέχνης, κινέζικης πορσελάνης και γοθικών ταπισερί, συνέβαλε καθοριστικά στη δημιουργία της μεσαιωνικής πτέρυγας του Metropolitan *The Cloisters* (<http://www.metmuseum.org>). Υπήρξε μοναχογιός του γνωστού ως πλουσιότερου ανθρώπου στη γη κατά την εποχή του, μεγιστάνα της βιομηχανίας του πετρελαίου John Davison Rockefeller (<http://www.metmuseum.org>, Saarinen, 1958, σ.344 κ.εξ., Stourton, 2007, σ.113 κ.εξ.).

<sup>35</sup> Ο χρηματιστής, τραπεζίτης και μεγιστάνας των πετρελαίων **John Pierpont Morgan** (1837-1913) άρχισε να συλλέγει περίπου 60 ετών, στηριζόμενος στη γνώμη ενός μεγάλου αριθμού συμβούλων. Ο Morgan αγόραζε κατά βάση έτοιμες συλλογές άλλων *en bloc*, ενώ το σύνολο του γνωστού «συλλέκτη συλλογών» κοστολογήθηκε μετά τον θάνατό του περίπου 60 εκατ. δολάρια. Διέθετε πάνω από 4.000 αντικείμενα, βυζαντινά έργα, *majolica*, πορσελάνες, κοσμήματα, χειρόγραφα, μινιατούρες, πίνακες κ.α., ενώ υπήρξε αδιάφορος μόνο στη μοντέρνα τέχνη. Μέρος της συλλογής του κατέληξε στο Metropolitan Museum, στου οποίου την ίδρυση συνέβαλε καθοριστικά (Allen, 1956, Morgan, 2007).

<sup>36</sup> Ο **Andrew William Mellon** (1855-1937) υπήρξε χρηματιστής, βιομήχανος, πολιτικός, παθιασμένος συλλέκτης και ιδρυτής της National Gallery όπου και δώρισε τη συλλογή του. Μεταξύ 1930-1931 αγόρασε μάλιστα περισσότερα από 20 έργα τέχνης των Rafael, Botticelli, Jan van Eyck, Tiziano κ.α. από το μουσείο Ερμιτάζ της Αγίας Πετρούπολης (Behrman, 1952, σ.139 κ.εξ., Cannadine, 2008, <http://www.mellon.org>, Kean, 1994, σ.245).

<sup>37</sup> Ο **Calouste S. Gulbenkian** (1869-1955), χρηματιστής και μεγιστάνας των πετρελαίων με έλεγχο σε μεγάλο βαθμό και των πετρελαίων του Ιράκ, υπήρξε ένας από τους πλουσιότερους ανθρώπους και η συλλογή του από τις πολυτιμότερες διεθνώς. Η τελευταία περιλάμβανε πάνω από 6.000 αντικείμενα τέχνης, από αρχαίους αιγυπτιακούς σκαραβαίους έως έργα γάλλων ιμπρεσιονιστών, και μετά τον θάνατό του στεγάστηκε σε ίδρυμα στην Πορτογαλία (<http://www.museu.gulbenkian.pt>, Rheims, 1980, σ.59 κ.εξ., Sampaio, 2000, σσ. 373-379).

όπως οι H. E. Huntington<sup>38</sup>, J. Bache<sup>39</sup> ή R. Hearst<sup>40</sup> –πελάτες του Duveen όσο και του ανταγωνιστή του Knoedler– εμφανίζονταν ομόγνωμοι ως προς το συλλεκτικό τους αντικείμενο και ανταγωνίζονταν μεταξύ τους σκληρά για τα ίδια πράγματα. Συνέλεξαν μάλιστα σε τέτοιες ποσότητες αντικείμενα τέχνης κάθε είδους και πίνακες, ώστε να αγνοούν συχνά το ακριβές περιεχόμενο των συλλογής τους<sup>41</sup>.

Πιο συγκεκριμένα η ευρωπαϊκή τέχνη συγκινούσε σε μεγάλη κλίμακα και σε όλο σχεδόν το εύρος της το αμερικανικό συλλεκτικό κοινό. Σταθερές επιλογές αποτελούσαν τόσο οι παραδοσιακές διακοσμητικές τέχνες όσο και η ζωγραφική της κυρίαρχης αισθητικής των παρισινών και γερμανικών κρατικών εκθέσεων. Αγαπημένες προτιμήσεις των αμερικανών συλλεκτών στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα αποτελούσαν το αγγλικό πορτρέτο του 18<sup>ου</sup> αιώνα –κυρίως οι G. Romney και J. Horpner<sup>42</sup>– και η γαλλική τέχνη της ίδιας εποχής, αν και οι νεότερες γενιές απέρριψαν προοδευτικά την τελευταία ως «επιδερμική», «τέχνη του μπουντουάρ» και «ροκοκό». Ωστόσο γύρω στο 1916 ο συλλέκτης H. C. Frick είχε ήδη αφιερώσει στο σπίτι του, στη Fifth Avenue, ένα ολόκληρο δωμάτιο στον Fragonard και ένα άλλο στον Boucher, στα οποία μάλιστα ολόκληρη η διακόσμηση αλλά και τα αντικείμενα επίπλωσης, ακόμη και το τζάκι, προέρχονταν από την ίδια εποχή<sup>43</sup>.

Ο αμερικανός αστός συλλέκτης στερούνταν ασφαλώς του εκλεπτυσμένου γούστου ενός συλλέκτη-τεχνοκριτικού του παλαιότερου τύπου των αριστοκρατών συλλεκτών. Καθώς μάλιστα είχε ανάγκη τη δημόσια αποδοχή του έργου που αγόραζε ως εγγύηση για την ποιότητά του, προτιμούσε εντυπωσιακούς διακοσμητικούς πίνακες των κρατικών εκθέσεων, συναισθηματικές αφηγηματικές σκηνές ή τεχνοτροπίες φωτογραφικής αποτύπωσης, την ακαδημαϊκή τέχνη συνολικά, την οποία στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα ενσάρκωναν καλλιτέχνες όπως ο

---

<sup>38</sup> Ο **Henry Edwards Huntington** (1850-1927), μεγιστάνας των σιδηροδρόμων, δημιούργησε μια σημαντική συλλογή σπάνιων βιβλίων αλλά και έργων τέχνης με ιδιαίτερη προτίμηση στους αγγλικούς πίνακες του 18<sup>ου</sup> αιώνα (Behrman, 1952, σ.123, Seligman, 1961, σ.111). Για τα Huntington Library, Art Collections and Botanical Gardens που ίδρυσε ο συλλέκτης βλ. <http://www.huntington.org>.

<sup>39</sup> Έργα της συλλογής του **Jules Semen Bache** (1861-1944) δωρήθηκαν στο Detroit Institute of Arts ή κατέληξαν στο Metropolitan Museum (Behrman, 1952, σ.67, <http://www.metmuseum.org>).

<sup>40</sup> Η συλλογή του μεγιστάνα του Τύπου **William Randolph Hearst** (1863-1951) –γνωστού και ως πατέρα, μαζί με τον J. Pulitzer, του «κίτρινου» Τύπου και μοντέλου για τη δημιουργία του *Πολίτη Κέιν* του Welles– με τάπητες, μαυριτανικά πήλινα έργα τέχνης του 15<sup>ου</sup> και του πρώιμου 16 αιώνα, ασημικά, έπιπλα, πίνακες και γλυπτά (Behrman, 1952, σ.54 κ.εξ., Seligman, 1961, σσ.86-87) στεγάζεται έως και σήμερα σε κάστρο-μουσείο στην Καλιφόρνια, που δημιούργησε ο ίδιος (<http://www.hearstcastle.org>).

<sup>41</sup> Βλ., σχετικά, Behrman, 1952, σ.65.

<sup>42</sup> Για αναλυτικές τιμές πώλησης έργων τους από δημοπρασίες σε διάφορες δεκαετίες, βλ. Rush, 1961, σ.115 κ.εξ.

<sup>43</sup> Behrman, 1952, σσ.132-133.

Jean-Léon Gérôme ή ο Adolphe William Bouguereau, μεγάλοι αστέρες των γαλλικών *Salon*.

Οι τελευταίοι παρουσιάζονταν άλλωστε χαρακτηριστικά πρόθυμοι να εναρμονίσουν την τέχνη τους με τις απαιτήσεις της νέας τους πελατείας<sup>44</sup>. Στο ίδιο πνεύμα πίνακες της Rosa Bonheur και των Troyon, Ziem ή Meissonier, ποιμενικές σκηνές με σκυθροπά κοπάδια, τοπιογραφίες, προσωπογραφίες ή μικροαντικείμενα τέχνης που πωλούνταν στις γαλλικές δημοπρασίες, ανταποκρίνονταν, στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, στο γούστο του μέσου αμερικανού συλλέκτη.

Παράλληλα ειδικά οι πίνακες της *Σχολής της Barbizon* –που ήδη από τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα είχε κάνει γνωστούς στην Αμερική ο οίκος Durant-Ruel– και έργα καλλιτεχνών όπως ο Corot<sup>45</sup>, έγιναν γρήγορα συλλεκτική μόδα, καταρχάς στη Βοστώνη. Κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 19<sup>ου</sup> αιώνα, στην κορυφή της δημοτικότητάς τους, τέτοια έργα πωλούνταν ιδιαίτερα ακριβά εξαιτίας της μεγάλης ζήτησης και του συλλεκτικού ανταγωνισμού<sup>46</sup>, καθώς βαθύπλουτοι ευρωπαίοι όπως ο Γάλλος A. Chauchard<sup>47</sup> φρόντιζαν να ανεβάσουν τις τιμές τους στα ύψη.

Τέτοιου είδους έργα παρέμειναν αντιπροσωπευτικά του κυρίαρχου γούστου έως το 1914 και χαρακτηρίζονταν ως «μοντέρνα». Έτσι ρομαντικές τοπιογραφίες των κάποτε συνδεδεμένων με αντιαστική φήμη γάλλων ζωγράφων<sup>48</sup>, κοσμούσαν πλέον τα μέγαρα και τις συλλογές πλούσιων αμερικανών αστών όπως του βιομηχάνου Frick ή του τραπεζίτη Blumenthal<sup>49</sup>, διευκολύνοντας παράλληλα και προετοιμάζοντας την υποδοχή των ιμπρεσιονιστών που ακολούθησε.

---

<sup>44</sup> Ο ίδιος ο Bouguereau παραδέχεται σε συνέντευξή του, το 1891, τη διαφορά στην ποιότητα του έργου του πριν και μετά το 1863 (όπως αναφέρει ο Jensen, 1994, σσ.20 κ.εξ).

<sup>45</sup> Η μόδα για τους γάλλους ζωγράφους φαίνεται πως ξεκίνησε από τη Βοστώνη στη δεκαετία του 1880, όπου μια ομιχλώδης μέρα αποκαλούνταν χαρακτηριστικά «μέρα Corot» (Saarinen, 1958, σ.35).

<sup>46</sup> Για τη μεγάλη δημοσιότητα των έργων τους στην Αμερική βλ. Rush, 1961, σ.120 κ.εξ. Η αγοραστική αξία έργων της σχολής αυτής έφτασε στο απόγειό της το 1889 στην περίφημη *δημοπρασία Sècretan*, όπου ο Άγγελος του Millet πουλήθηκε προς 553.000 γαλλικά φράγκα. Οι τεράστιες τιμές πώλησης έργων του Delacroix και του Millet αυτή την εποχή σηματοδοτούν κατά τον Jensen τη νίκη της ιδιωτικής αγοράς στο σύστημα της Ακαδημίας και των Κρατικών Εκθέσεων (Jensen, 1994, σ.62).

<sup>47</sup> Ο γάλλος πολυεκατομμυριούχος επιχειρηματίας, μεγιστάνας πολυκαταστημάτων και ιδρυτής του Λούβρου **Hippolyte Alfred Chauchard** (1821-1909), αγοραστής του έργου Άγγελος του Millet κατά τη δημοπρασία *Sècretan*, ήταν κατά τον Volland (1990) από τους συλλέκτες που κατέχουν τα έργα σαν άλογα κούρσας, για να εντυπωσιάσουν, καθώς ο συλλέκτης ούτε γνώριζε ούτε ενδιαφερόταν πραγματικά για την τέχνη. Προς τον εντυπωσιασμό προσανατολίστηκε άλλωστε ολόκληρη η ζωή, ακόμη και η κηδεία του ("Diamonds in a grave", 1909, "M. Chauchard", 1909).

<sup>48</sup> Egbert, 1970, σσ.176-183.

<sup>49</sup> Ο αμερικανός τραπεζίτης και συλλέκτης **George Blumenthal** (1858-1941), πρόεδρος του Metropolitan Museum –όπου δώρισε έργα του– από το 1934 έως τον θάνατό του, ήταν γνωστός για τον εξεζητημένο τρόπο ζωής του σε ένα σπίτι διακοσμημένο έως την παραμικρή λεπτομέρεια σε

Ωστόσο ο πόθος για τους κλασικούς ζωγράφους τόσο της ιταλικής κυρίως Αναγέννησης –που εμφανίστηκε στη Βοστώνη ήδη μετά τον Αμερικανικό Εμφύλιο Πόλεμο και αυξήθηκε στη συνέχεια με καθοριστική συμβολή του Bernard Berenson και χαρακτηριστική εκπρόσωπο τη συλλέκτρια I. S. Gardner<sup>50</sup>– όσο και για τα αριστουργήματα της εποχής του Μπαρόκ, φαίνεται ότι κυριαρχούσαν στο γούστο των πλουσιότερων ειδικά αμερικανών συλλεκτών, υπό την καθοριστική επίδραση πάντως και του Duveen.

Πράγματι ο φημισμένος έμπορος τέχνης που στήριζε την επιχείρησή του στην οικονομία του *σπάνιου*, προτιμούσε κατά βάση τέτοια έργα –που είχαν πολύ μικρή παραγωγή σε σχέση με εκείνα του 19<sup>ου</sup> αιώνα– καθώς του έδιναν τη δυνατότητα για μεγάλο κέρδος. Πουλώντας τα σε εξαιρετικά υψηλές τιμές πρόσφερε την ευκαιρία κολακευτικών δεσμών με παλαιούς αριστοκράτες στους ιδιοκτήτες των έργων της *Σχολής της Barbizon*, καθιστώντας παράλληλα την τελευταία προοδευτικά εκτός μόδας<sup>51</sup>.

### 1.1.3 Νέες συλλεκτικές τάσεις: συλλέκτες «μοντέρνας τέχνης» της εποχής και συλλέκτες-ανατροπείς

Μέσα σε ένα τέτοιο κυρίαρχο συλλεκτικό περιβάλλον ο Ιμπρεσιονισμός και πολύ περισσότερο οι μεταϊμπρεσιονιστικές τάσεις και ο πρώιμος Μοντερνισμός εμφανίζονταν να έχουν στην εποχή και τη χώρα της παραγωγής τους πολύ μικρότερη απήχηση σε σχέση με την επίσημα αποδεκτή τέχνη. Είναι σαφές ότι το συντηρητικό γούστο που υπαγόρευε ο θεσμός της Ακαδημίας και των Κρατικών Εκθέσεων επηρέαζε καθοριστικά την κοινή γνώμη.

Πράγματι η παρουσίαση της ιμπρεσιονιστικής ζωγραφικής στη Γαλλία στην εποχή της παραγωγής της προκαλούσε, βεβαιωμένα, πανδαιμόνιο στο γαλουχημένο με την καθιερωμένη αισθητική της ακαδημαϊκής τέχνης συλλεκτικό κοινό της εποχής<sup>52</sup>. Προοδευτικά ωστόσο και ενώ τα μεγαλύτερα γαλλικά

---

αναγεννησιακό, γοτθικό ή άλλο καλλιτεχνικό στυλ ("Blumenthal, George" χ.χ., Seligman, 1961, σσ.142-147, The Metropolitan Museum of Art, 1943).

<sup>50</sup> Θεωρίες για την ηθική φύση της τέχνης και τη λύτρωση μέσω του γούστου και ιστορικοί της τέχνης όπως ο Berenson, φαίνεται πως έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στη Βοστώνη για τη δημιουργία συλλογών με έργα κλασικών δασκάλων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η συλλογή της **Isabella Stewart Gardner** (1840-1924), στο βενετικό ανάκτορο Fenway Court σήμερα, με έργα των Giotto, Guardi αλλά και Rembrandt, Vermeer και Holbein (<http://www.gardnermuseum.org>, Saarinen, 1958, 23-55).

<sup>51</sup> Ειδικά ωστόσο οι καλλιτέχνες Corot και Millet φαίνεται πως διατήρησαν μια, μειωμένη έστω, αγοραστική αξία και στις επόμενες δεκαετίες (Behrman, 1952).

<sup>52</sup> Ο συλλέκτης Frederic Clay Bartlett σχολίαζε τον θόρυβο που προκάλεσε η έκθεση ιμπρεσιονιστών στην Γκαλερί Durand-Ruel στο Παρίσι το 1896: «Looking back on it, it hardly seems possible that such

περιοδικά τέχνης –ακόμη και εφόσον είχαν αποδεχτεί την αξία του Ιμπρεσιονισμού– εξακολουθούσαν να ασχολούνται βασικά με την κριτική των Κρατικών Εκθέσεων παρά με οποιαδήποτε άλλη δημόσια ή ιδιωτική έκθεση<sup>53</sup>, ευκατάστατοι γάλλοι συλλέκτες άρχιζαν να επικεντρώνονται συστηματικότερα σε αυτό το είδος τέχνης.

Έτσι ενώ μεταξύ 1870 και 1890 οι φιλότεχνοι αστοί της εποχής χλεύαζαν την τέχνη των ιμπρεσιονιστών αρνούμενοι να την αναγνωρίσουν ως επίσημο ζωγραφικό στυλ, στις δεκαετίες του 1910 και 1920 η κατάσταση είχε ανατραπεί πλήρως καθώς ένα ευρύ συλλεκτικό κοινό –σε διεθνές μάλιστα επίπεδο– εκτιμούσε πλέον την τέχνη τους και διαπραγματευόταν για τους πίνακές τους. Ομοίως γύρω στο 1920 και ενώ η αγορά κινούνταν πλέον με το κέρδος που απέδιδαν τα ιμπρεσιονιστικά έργα, διορατικοί έμποροι τέχνης επένδυσαν σε νέους ζωγράφους όπως τους Picasso, Braque, Matisse, Chagall ή Klee, που πάλευαν ακόμη για αναγνώριση, όπως έκαναν οι ιμπρεσιονιστές λίγες δεκαετίες πριν<sup>54</sup>.

Πιο ειδικά ήδη από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα εμφανίστηκε και από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα καλλιεργήθηκε σταθερά μια τάση μεταστροφής προς τις πρωτοπόρες μορφές τέχνης της εποχής. Η τάση αυτή ήταν ενδεικτική ενός μη συμβατικού ανερχόμενου γούστου, που εκπροσωπούσε μια μικρή αριθμητικά αλλά πολύ δυναμική ομάδα εμπόρων και συλλεκτών. Ιδιαίτερα κρίσιμος για το μέλλον της νέας τέχνης αποδείχθηκε ο ρόλος των εμπόρων, στη Γαλλία κατεξοχήν, καθώς εμπιστεύθηκαν ιμπρεσιονιστές και μοντέρνους και επένδυσαν στα έργα τους με τόλμη που συχνά ξεπερνούσε ακόμη και εκείνη των ίδιων των καλλιτεχνών<sup>55</sup>.

Ένα από τα πιο πρώιμα και χαρακτηριστικά παραδείγματα κινητήριας δύναμης χάρη στην οποία μεταστράφηκε προοδευτικά το συλλεκτικό γούστο, αποτέλεσε ο πρωτοπόρος έμπορος και συλλέκτης τέχνης P. Durand-Ruel<sup>56</sup>, που –

---

an uproar could be created because a small group of men, banded together by a common creed, saw vibration in sunlight and blue and purple in shadows» (όπως αναφέρει ο Donnell, 1986, σ. 8).

<sup>53</sup> Jensen, 1994, σ.25.

<sup>54</sup> Dublin, 2008.

<sup>55</sup> Προοδευτικά το ρίσκο άρχισε να αποδίδει γύρω στο 1910, καθώς το κοινωνικό κύρος του εμπόρου τέχνης αυξήθηκε τότε για πρώτη φορά θεαματικά, φτάνοντας να συναγωνίζεται εκείνο του καλλιτέχνη που προωθούνταν από αυτόν. Καθοριστικός ήταν ο ρόλος του Durand-Ruel, το όνομα του οποίου φαίνεται να λαμβάνει μυθικές σχεδόν διαστάσεις αυτή την εποχή (Jensen, 1994, σσ.56-57).

<sup>56</sup> Ο **Paul Durand-Ruel** (1831-1922), που συνεπαρμένος από την τέχνη του Manet άρχισε να αγοράζει έργα του το 1873, θεωρείται πως «διέσωσε» συχνά με τις αγορές του καλλιτέχνες όπως τους Degas, Monet, Pissarro, Sisley ή Renoir. Διοργάνωσε αρκετές εκθέσεις ιμπρεσιονιστών στη γκαλερί του, αν και συνήθως χωρίς επιτυχία. Ακολουθώντας την παράδοση του οίκου Durand-Ruel που γύρω στα 1850 προωπούσε τους άγνωστους τότε καλλιτέχνες της *Σχολής της Barbizon*, έδρασε με κριτήριο όχι τις Κρατικές Εκθέσεις αλλά την αισθητική καινοτομία. Συλλέκτης και ο ίδιος –όσων έργων δεν είχαν

στο χείλος συχνά της χρεοκοπίας– προωθούσε με πάθος στη γκαλερί του, στην rue Lafitte, τους νεοεμφανιζόμενους τότε ιμπρεσιονιστές<sup>57</sup>. Μέσω της πρακτικής του φαίνεται πως εισήγαγε μάλιστα στην ιδιωτική αγορά τον θεσμό του *ιδεολόγου-εμπόρου*<sup>58</sup>, του εμπόρου δηλαδή που δεν θα δίσταζε να θυσιάσει το οικονομικό του συμφέρον στις καλλιτεχνικές του πεποιθήσεις.

Ο Durand-Ruel λειτούργησε με τον τρόπο αυτό ως πρότυπο για νέους εμπόρους όπως τον Th. van Gogh<sup>59</sup>, τους αδελφούς Bernheim<sup>60</sup> και τον οραματιστή συλλέκτη και έμπορο τέχνης P. Guillaume<sup>61</sup>, οι οποίοι προώθησαν την επόμενη γενιά νέων καλλιτεχνών, δίνοντας πλέον έμφαση στο σύνολο της καριέρας ενός καλλιτέχνη παρά σε κάποια μεμονωμένα έργα του. Παράλληλα ο A. Vollard<sup>62</sup> στήριξε και προώθησε με ανάλογη θέρμη –μέσα από τη μικρή και καθόλου ελκυστική γκαλερί του στην ίδια οδό με τον Durand-Ruel και την γκαλερί

---

εμπορική επιτυχία– επέτρεπε την πρόσβαση του κοινού στη συλλογή του γύρω στο 1900, σε συγκεκριμένες ώρες και με εισιτήριο (Cabanne, 1963, σσ.63-82).

<sup>57</sup> Αν και υπήρχε ζωηρή διεθνής αγορά για ιμπρεσιονιστές και μεταϊμπρεσιονιστές (κυρίως στη Γερμανία) σε ελάχιστες γκαλερί μπορούσε κανείς να δει τα νέα κινήματα (στο Λονδίνο η πρώτη έκθεση με μεταϊμπρεσιονιστές έγινε το 1910). Ενδεικτικό για το κλίμα της εποχής είναι ότι το 1897, όταν ο Shchukin αγόρασε το πρώτο ιμπρεσιονιστικό του έργο στο Παρίσι, το συντηρητικό γούστο της γαλλικής κυβέρνησης την ώθησε να αρνηθεί πολλούς Monet, Pissarro, Cézanne και Manet. Στην ίδια πόλη το 1901 στην έκθεση του Matisse στη μικρή Γκαλερί Berthe Weill δεν πουλήθηκε ούτε ένα έργο (Cabanne, 1963, σ.54, Seligman, 1961, σσ.154-155).

<sup>58</sup> Jensen, 1994, σσ. 49, 54-55 και passim.

<sup>59</sup> Πρόκειται για το γνωστό νεότερο αδελφό του Vincent, **Theo van Gogh** (1857-1891), ολόψυχο υποστηρικτή όχι μόνο του αδελφού του αλλά και συνολικότερα της σύγχρονης τέχνης της εποχής του.

<sup>60</sup> Ο Alexander Bernheim, φίλος των Delacroix, Corot και Courbet, πραγματοποιούσε εκθέσεις ιμπρεσιονιστών στην γκαλερί του στη Rue Lafitte 8 από το 1874, ενώ το 1901 διοργάνωσε την πρώτη έκθεση έργων του Van Gogh με τη βοήθεια των γιων του, Josse (1870-1941) και Gaston (1870-1953). Εκείνοι διατηρούσαν στενή φιλία με καλλιτέχνες όπως τους Rodin και Mailliol και εγκαινίασαν το 1906 νέα γκαλερί, που προωθούσε το έργο των Bonnard, Vuillard, Cézanne, Seurat, Matisse, Rousseau, Dufy, Vlaminck, Modigliani και Utrillo. Η Γκαλερί Bernheim-Jeune έγινε τότε κέντρο της πρωτοπορίας ενώ το 1925 μετακόμισε σε νέο κτίριο (<http://www.bernheim-jeune.com>).

<sup>61</sup> Ο ταπεινός καταγωγής **Paul Guillaume** (1891-1934), γκαλερίστας του Modigliani ήδη από το 1914 και οργανωτής της αναδρομικής έκθεσης των Larionov και Goncharova στο Παρίσι, κατείχε στη δεκαετία του 1920 μια από τις σημαντικότερες γκαλερί μοντέρνας τέχνης εκεί. Επιπλέον συνέλεγε τέτοια έργα με στόχο την ίδρυση ενός μουσείου σύγχρονης τέχνης, όνειρο που διέκοψε ο πρόωρος θάνατός του. Στα έργα της ιδιωτικής συλλογής του συγκαταλέγονταν πίνακες καλλιτεχνών όπως οι Matisse, Picasso, Cézanne, Renoir, De Chirico και Modigliani καθώς επίσης έργα σύγχρονης γλυπτικής αλλά και αφρικανικής τέχνης. Μετά τον θάνατό του, τη συλλογή του μετέγραψε στο δικό της προσωπικό και σαφώς συντηρητικότερο ύφος η χήρα του, Domenica. Ιμπρεσιονιστικά έργα της συλλογής παραχωρήθηκαν από την Domenica και μέσω του Λούβρου στο Musée de l'Orangerie στο Παρίσι ως συλλογή Jean Walter και Paul Guillaume από τα ονόματα των δύο συζύγων της. Η συλλογή παρουσιάζεται εκεί από το 1984 (<http://www.musee-orangerie.fr>).

<sup>62</sup> Για τον καθοριστικό ρόλο του **Ambroise Vollard** (1866-1939) στην προώθηση της μοντέρνας τέχνης, βλ., ενδεικτικά, Rabinow, 2006.

Bernheim-Jeune– τους Cézanne και Gauguin ενώ ο C. Sagot<sup>63</sup> και κυρίως ο D.-H. Kahnweiler<sup>64</sup> έκαναν το ίδιο για τους κυβιστές και τον Picasso.

Στο ίδιο πνεύμα θα ήταν παράλειψη να μην υπογραμμιστεί και ο ρόλος της B. Weill<sup>65</sup> ανάμεσα στους πρωτοπόρους και ιδεολόγους εμπόρους τέχνης του Παρισιού. Παραμένοντας και η ίδια κάθε άλλο παρά αποδεκτή -ως γυναίκα εβραϊκής καταγωγής σε μια ανδροκρατούμενη και αντισημιτική κοινωνία- η Weill στράφηκε με τόλμη και εγκαρδιότητα προς τους μη αποδεκτούς σύγχρονους της καλλιτέχνες του Μοντερνισμού και έγινε παραδόξως πόλος έλξης για μια μικρή ομάδα καλλιτεχνών, διανοούμενων και προοδευτικών συλλεκτών, που σύχναζαν γύρω στο 1900 στη γκαλερί της, στην μποέμ Μονμάρτη της εποχής. Σε αυτήν προωθούνταν ισότιμα άνδρες και γυναίκες δημιουργοί και εκεί πουλήθηκαν για πρώτη φορά έργα καλλιτεχνών όπως του Matisse αλλά και του Picasso, τον οποίο πρόσεξε εκεί για πρώτη φορά ο συλλέκτης της εποχής A. Brisson<sup>66</sup>.

Παρόλο που σπάνια αυτή την εποχή ένας νέος καλλιτέχνης αποκτούσε φήμη αποκλειστικά μέσω της προώθησής του από τους εμπόρους, η καίρια συμβολή τέτοιων ιδεολόγων-εμπόρων τέχνης στη διάδοση της νέας τέχνης είναι αδιαμφισβήτητη. Εξίσου αδιαμφισβήτητη είναι όμως και η παράλληλη ατομική

---

<sup>63</sup> Ο **Clovis Sagot** προώθησε σημαντικά έργα του Braque και του Picasso στη μικρή γκαλερί του στη Rue Lafitte (Kean, 1994, σ.142). Ο Picasso, που τον ζωγράφησε ("Das zerbrochene Jackett", 1981, παρα. 7.), τον θεωρούσε πάντως αυστηρό ακόμη και «τοκογλύφο», αν και δεν αρνήθηκε ποτέ την καθοριστική συμβολή του στην προβολή της τέχνης του (Brassaï, 2002, σ.19).

<sup>64</sup> Ο **Daniel-Henry Kahnweiler** (1884-1979) μετέτρεψε ένα μικρό ραφτάδικο σε γκαλερί και το 1908 έκανε το πρώτο του *Salon des Refusés* με απορριφθέντα έργα του Braque. Η ιδιαίτερη ευαισθησία στον τρόπο με τον οποίο οργάνωσε την γκαλερί του σαν ένα κανονικό κυβιστικό έργο και τη λειτουργήσε ως σημείο συνάντησης των κυβιστών και λίκνο της τέχνης τους, η ουσιαστική και σε βάθος ενασχόλησή του με την τέχνη, το θεωρητικό του έργο για τον Κυβισμό, η προσωπική του σχέση με τον Picasso αλλά και η ιδιωτική του συλλογή, επιβεβαιώνουν την ιδιαιτερότητα και την ποιότητα της -καθοριστικής για την εξέλιξη του Κυβισμού- συνεισφοράς του στην τέχνη (Assouline, 1989, Seligman, 1961, σ.154).

<sup>65</sup> Εξαιρετικά προκλητική θα πρέπει να θεωρηθεί η παρουσία της **Berthe Weill** (1865-1951), γυναίκας μεσαίας οικονομικής επιφάνειας -και μάλιστα εβραϊκής καταγωγής- σε μια κοινωνία όπου η γυναίκες δεν διέθεταν ακόμη ούτε δικαίωμα ψήφου. Ωστόσο στο συγκεκριμένο κόσμο της τέχνης και ανάμεσα στους θαμώνες της *Galerie B. Weill* το 1900 επικρατούσε κλίμα ανεκτικότητας. Η Weill αρνήθηκε τον γάμο και απογοήτευσε την οικογένειά της επενδύοντας την προίκα της στην προώθηση της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας της εποχής. Στράφηκε στους νέους καλλιτέχνες υπό την επίδραση του κριτικού τέχνης Roger Marx, προέβαλε την τέχνη γυναικών όπως οι Valadon και Charmy. Ήταν η πρώτη έμπορος τέχνης έργων των Bonnard, Braque, Derain, Dufy, Léger ή Maillol. Στην τρίτη έκθεση που διοργάνωσε, το 1902, παρουσίασε έργα των Matisse, Marquet και Marval και το 1905 εξέθεσε 30 έργα του Picasso αλλά και το έργο των φωβιστών, που φαίνεται ότι ανακάλυψε πρώτη. Από την Weill πραγματοποιήθηκε η πρώτη και μοναδική παρουσίαση έργων του Modigliani το 1917, που προκάλεσε σκάνδαλο (Le Morvan, 2001, <http://www.bertheweill.com>).

<sup>66</sup> Οι πρώτες πωλήσεις έργων τέχνης του Picasso στο Παρίσι ήταν 3 σχέδια ταυρομαχιών που αγόρασε ο κριτικός λογοτεχνίας και συλλέκτης **Adolphe Brisson** (Le Morvan, 2015, σ. 1).



συλλεκτική δράση<sup>67</sup> πολλών από αυτούς, που φαίνεται ότι αποτελεί μια σε μεγάλο βαθμό σχεδόν αυτονόητη και βαθιά διαφωτιστική ιδιότητα του ρόλου τους.

Τέτοιου είδους συλλεκτική δράση, που αποτελούσε συχνό παράδειγμα και για πολλούς καλλιτέχνες της εποχής –η συμβολή των οποίων στην προώθηση ειδικά των ιμπρεσιονιστών έχει καταλλήλως επισημανθεί<sup>68</sup> – διαμορφώνει μια σχεδόν απαρέγκλιτη παράδοση σε όλο τον εικοστό αιώνα για τους μεγάλους εμπόρους τέχνης. Οι τελευταίοι, από την εποχή του Durand-Ruel, του P. Guillaume ή των L.<sup>69</sup> και P. Rosenberg<sup>70</sup> έως εκείνη των E. Bayler, L. Castelli ή Nahmads, αποδεικνύονται δεινοί συλλέκτες που αξιοποιούν στο έπακρο τόσο το ένστικτο όσο και τις επαγγελματικές τους αρετές και εμπειρίες.

Ξαναγυρνώντας στο ειδικό θέμα της αναζήτησης πρωτοπόρων συλλεκτών που εγκαινίασαν νέες συλλεκτικές τάσεις, καταρχάς στη Γαλλία, παρατηρούμε πως ένας μικρός αριθμός γάλλων φιλότεχνων και συλλεκτών του Παρισιού αντιτάχθηκε με πρωτοφανή τόλμη στο κυρίαρχο γούστο ήδη από τις τελευταίες δεκαετίες του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του τελωνειακού υπαλλήλου V. Chocquet<sup>71</sup> που αποστερήθηκε και τις ελάχιστες χαρές της ήσυχης ζωής του

---

<sup>67</sup> Το πάθος και η διαίσθηση τέτοιων συλλεκτών ως προς την τέχνη που προωθούσαν, τους ωθούσε συχνά στη συλλογή όσων έργων είτε δεν εκτιμούνταν αρκετά είτε θεωρούνταν, για κάποιο λόγο, ανεκτίμητα. Έτσι ανάμεσα στην ανάγκη για επιβίωση και την αγάπη για την τέχνη, ανάμεσα στην επαγγελματική εμπειρία και τη συναισθηματική εξάρτηση, προέκυπτε αβίαστα και σχεδόν ασυνείδητα, αρχικά, η ανάγκη δημιουργίας συλλογών, που παρουσίαζαν ιδιαίτερη ευαισθησία και υψηλή ποιότητα.

<sup>68</sup> Είναι γνωστή η συλλεκτική δράση καλλιτεχνών όπως οι Gauguin, Degas ή Picasso. Καλλιτέχνες όπως οι Monet, Renoir, Pissarro και Caillebotte ήταν μάλιστα από τους πρώτους αγοραστές έργων του Degas –κυρίως σχεδίων του– που αντάλασσαν συχνά με δικά τους (Rabinow, 2006, σσ.147, 221).

<sup>69</sup> Υπέρμαχος ήδη προπολεμικά της Αφηρημένης Τέχνης και του Κυβισμού ο **Léonce Rosenberg** (1879–1947), εγκατέλειψε την οικογενειακή επιχείρηση το 1910 ανοίγοντας μια δική του γκαλερί, που αντί για παλαιά αντικείμενα προωθούσε την κυβιστική τέχνη. Το 1914 αγόρασε έργα των Picasso, Herbin και Gris. Μετά τον Α΄ Π. Π. συνέχισε να στηρίζει το έργο των Picasso, Herbin, Léger και Gris, ανάμεσα σε άλλους, ενώ στο τέλος του πολέμου ίδρυσε μια νέα γκαλερί, την L'Effort Moderne, που λειτούργησε έως το 1941. Ο Léonce διοργάνωσε εκεί σειρά εκθέσεων παρουσιάζοντας μοντέρνα τέχνη και παράλληλα εξέδωσε, μεταξύ 1924 και 1927, 40 τεύχη του *Bulletin de l'Effort Moderne*. Η συλλογή του πουλήθηκε το 1921 στο Άμστερνταμ ("Léonce Rosenberg", χ.χ., "Effort Moderne", χ.χ.). Τμήμα της αλληλογραφίας του με κυβιστές όπως τους Gris, Herbin, Léger, Metzinger, Picabia και Severini μεταξύ 1914–1932, βρίσκεται στο MoMA ("Léonce Rosenberg papers", χ.χ.).

<sup>70</sup> Ο διάσημος αδελφός του Léonce, **Paul Rosenberg** (1881–1959), ξεκίνησε το εμπόριο τέχνης μαζί με τον αδελφό του Léonce αλλά μετά τον Α΄ Π. Π. κατάφερε να συνάψει αποκλειστικά συμβόλαια με τους Picasso, Braque και Léger, αποσπώντας τους από τον αδελφό του και τον Daniel Kahnweiler. Καθιερώθηκε διεθνώς και ίδρυσε γκαλερί στο Λονδίνο μαζί με τον κουνιάδο του Jacques Helft, ενώ από το 1939 εγκατέλειψε το Παρίσι για την Νέα Υόρκη, όπου ίδρυσε νέα γκαλερί το 1940 ("Paul Rosenberg & Co", χ.χ.). Τμήμα της συλλογής του περιήλθε στην εγγονή του, Anne Sinclair, σύζυγο του Dominique Strauss-Kahn, που απασχόλησε πρόσφατα τη δημοσιότητα (Mulholland, 2014, παρα.7-8).

<sup>71</sup> Δείγμα διαφοροποίησης από το κυρίαρχο συλλεκτικό γούστο του δεύτερου μισού του 19<sup>ου</sup> αιώνα αποτελεί η περίπτωση του **Victor Chocquet** (περ.1830–1891), που με πενιχρό μηνιαίο εισόδημα 50

προκειμένου να στηρίξει τους φίλους του ιμπρεσιονιστές, όπως και εκείνη του κριτικού τέχνης και θερμού υποστηρικτή των νέων τάσεων, Th. Duret<sup>72</sup>.

Ομοίως και ο συνάδελφος των ιμπρεσιονιστών G. Caillebotte<sup>73</sup>, συνέλεξε και στήριξε σταθερά από το 1876 τους φίλους του, συγκεντρώνοντας έως το 1894 μια αξιόλογη συλλογή έργων των Monet, Pissarro, Renoir, Sisley, Degas, Cézanne και Manet, την οποία το γαλλικό κράτος αρνήθηκε χαρακτηριστικά να προσέξει ή να δεχτεί στο σύνολό της ως δωρεά έως τουλάχιστον το 1928. Ένας από τους πρώτους φίλους και υποστηρικτές της νέας τέχνης, και μάλιστα των μεταϊμπρεσιονιστών καλλιτεχνών, ήταν και ο προμηθευτής τους σε χρώματα και είδη ζωγραφικής J. F. Tanguy<sup>74</sup>. Ο γνωστός *Père Tanguy* -στη γενναιόδωρη και στοργική φυσιογνωμία του οποίου περιθωριακοί και βαλλόμενοι κοινωνικά καλλιτέχνες όπως οι Cézanne και Van Gogh έβρισκαν συχνά καταφύγιο- συνέλεξε το έργο νέων πρωτοπόρων καλλιτεχνών και μάλιστα ανέλαβε, χωρίς πολύ επιτυχία αλλά με πολύ ενθουσιασμό, την πώληση και προώθηση των έργων τους.

Θα ήταν, πράγματι, θεμιτό να αναζητήσουμε τους πρώτους υποστηρικτές της νέας τέχνης καταρχάς ακριβώς στον ευρύτερο κύκλο των δημιουργών της, ανάμεσα σε άλλους καλλιτέχνες, κριτικούς, υποστηρικτές της τέχνης τους αλλά και

---

μόλις φράγκων αρχικά, προτιμούσε να στερείται τα βασικά προκειμένου να αγοράζει -ανάμεσα σε κεραμικά, πορσελάνη, έπιπλα Louis XIII και XVI και παλιά ρολόγια- έργα των Corot, Daumier, Cézanne, Monet ή Renoir (Cabanne, 1963, σσ.45-62).

<sup>72</sup> Ο **Théodore Duret** (1838-1927), σύμβουλος και πράκτορας της L. Havemeyer (The Metropolitan Museum of Art Archives & Del Collo, 2009) διέθετε συλλογή με έργα των Corot, Courbet, Degas, Manet, Pissarro, Renoir, Sisley, Cézanne και Whistler ("Duret", χ.χ., Jensen, 1994, σ.18 κ.εξ).

<sup>73</sup> Ο **Gustave Caillebotte** (1848 -1894) κληροδότησε στο γαλλικό κράτος, μέσω της διαθήκης του και υπό όρους, τη συλλογή του, που περιλάμβανε 68 ιμπρεσιονιστικούς πίνακες, 38 από τους οποίους έγιναν δεκτοί μόνο στο Ανάκτορο του Λουξεμβούργου, στην πρώτη παρουσίαση ιμπρεσιονιστών στη Γαλλία. Η γαλλική κυβέρνηση αρνήθηκε εντελώς τα υπόλοιπα έργα, ακόμη και όταν εκείνα της προσφέρθηκαν ξανά, με μεσολαβητή τον Renoir, τόσο το 1904 όσο και το 1908. Το 1928 το κράτος βρήκε τελικά δελεαστική την προσφορά αλλά η τότε κάτοχος των έργων, χήρα του αδελφού του συλλέκτη, αρνήθηκε. Τα περισσότερα από τα έργα αγοράστηκαν από τον A. Barnes και κατέληξαν στην Αμερική (Distel, A., Druick, D.W, Groom, G. & Rapetti, R., 1995, σσ.13, 23-25, 318).

<sup>74</sup> Ο **Julien François Tanguy** (1825 - 1894), που πουλούσε χρώματα, είδη ζωγραφικής και από το 1870 -χάριν των φίλων του- και έργα τέχνης, προμήθευε με υλικά καλλιτέχνες όπως τους Pissarro, Cézanne, Gauguin, Signac, Monet, Sisley και δεχόταν πίνακες αντί χρημάτων. Τέτοιοι καλλιτέχνες, με τους οποίους μοιραζόταν συχνά τα τρόφιμα και τα χρήματά του, τον αποκαλούσαν με το παρατσούκλι *Père (Πατέρα) Tanguy*, ως αντάλλαγμα για τον πρόσχαρο χαρακτήρα του, την καλοσύνη και τον ενθουσιασμό του για την τέχνη τους. Στο μαγαζί του στη Montmartre, που έμοιαζε με μουσείο ιμπρεσιονιστικών πινάκων, ο Vollard ανακάλυψε τον Cézanne, καθώς μεταξύ 1877-1893 ήταν το μόνο μέρος όπου μπορούσε κανείς να δει έργα του. Ο Van Gogh τον ζωγράφισε 3 φορές. Ο Tanguy ήταν από τους πρώτους που παρουσίασε έργα του καλλιτέχνη προς πώληση, μάταια έστω, ενώ τη στιγμή του θανάτου του ήταν δίπλα του, μαζί με τον αδελφό του Théo. Μετά τον θάνατό του Tanguy τα έργα του δημοπρατήθηκαν προς όφελος της χήρας του στο hôtel Drouot και πέρασαν σχεδόν απαρατήρητα (Bernard, 1908, Mirbeau, 1894).

στους φίλους και γνωστούς τους, ακόμη και στους γιατρούς που τους περιέθαλπαν. Σε αυτό το πλαίσιο ο διάσημος χάρη στο έργο του Van Gogh, Dr. Gachet<sup>75</sup> και ο συνάδελφός του G. de Bellio<sup>76</sup>, ήταν από τους πρώτους που συνέλεξαν αλλά και στήριξαν οικονομικά τους καλλιτέχνες, με τους οποίους άλλωστε συνδέονταν κατά βάση φιλικά.

Στους πρώτους ενθουσιώδεις συλλέκτες της εποχής συγκαταλέγονται επίσης αναμφισβήτητα ο οδοντίατρος G. Viau<sup>77</sup>, ο ζωγράφος και συγγραφέας E. Murer<sup>78</sup> –γνωστός περισσότερο ως «ζαχαροπλάστης-εστιάτορας»– ο βαρύτονος καλλιτέχνης της Όπερας J.-B. Faure<sup>79</sup>, ο P. S. Gallimard<sup>80</sup>, γιος του γνωστού εκδότη ή ο L. Constantine<sup>81</sup>. Εξίσου τολμηρός για την εποχή υπήρξε και ο

---

<sup>75</sup> Ομοιοπαθητικός γιατρός και με ειδικευση στην ψυχιατρική ο **Paul-Ferdinand Gachet** (1828-1909), που αντάλλασε συχνά τις υπηρεσίες του στους καλλιτέχνες με έργα τους, διατηρούσε φιλικές σχέσεις με τους Pissarro, Manet, Monet, Renoir, Cézanne και Van Gogh. Η προσωπογραφία του από τον τελευταίο -που τον ζωγράφιζε συχνά κατά τις τελευταίες μέρες της ζωής του, όταν εκείνος τον φρόντιζε μαζί με τον αδελφό του, Theo- πουλήθηκε στη δεκαετία του 1980 σε τιμή ρεκόρ για την εποχή, 82,5 εκατ. δολάρια (Robinson, 1999). Έως τον θάνατό του ο συλλέκτης -και ζωγράφος και ο ίδιος- κατείχε μια από τις μεγαλύτερες συλλογές ιμπρεσιονιστικών έργων στην Ευρώπη ("Cézanne to Van Gogh", 1999, Bendheim, 1999, Distel & Stein, 1999, "Le docteur Paul Gachet", 2006).

<sup>76</sup> Ο γάλλος, ρουμανικής καταγωγής, γιατρός ομοιοπαθητικής **Georges de Bellio** (1828-1894) αγόρασε το 1874 τον πρώτο του πίνακα, του Monet –που παρέμεινε ο αγαπημένος του ζωγράφος– ενώ το 1878 απέκτησε το *Impression, soleil levant*. Η συλλογή του κληροδοτήθηκε από την κόρη του Victorine Donop de Monchy στο Musée Marmottan Monet, όπου μεταξύ άλλων ιμπρεσιονιστικών έργων περιλαμβάνεται η μεγαλύτερη συλλογή Monet στον κόσμο (Couilleaux, 2008, Delafond, 2007).

<sup>77</sup> Ο **Georges Viau** (1855-1939) οδοντίατρος και φίλος πολλών ιμπρεσιονιστών, είναι γνωστός ως ο πρώτος συλλέκτης έργων του Cézanne. Η συλλογή του περιλάμβανε το 1907 έργα Monet, Pissarro, Renoir, Caillebotte, Signac, Toulouse-Lautrec, Gauguin, ενώ στήριξε ιδιαίτερα και συνέλεξε έργα του Sisley, που δεν προτιμούσαν ιδιαίτερα οι συλλέκτες της εποχής (Viau, 1907).

<sup>78</sup> Ο **Eugène Murer Hyacinthe ή Eugène Meunier** (1846–1906) συνέλεγε με πάθος πίνακες των Pissarro, Guillaumin, Sisley, Renoir κ.α. ("Eugène Murer", χ.χ., Kang, 2011, Montaigne, 2010).

<sup>79</sup> Ο **Jean-Baptiste Faure** (1830–1914), βαρύτονος της Όπερας του Παρισιού και συνθέτης, τον οποίο ο Manet είχε ζωγραφίσει πολλές φορές, κατείχε στη βίλα του μια συλλογή ιμπρεσιονιστικής τέχνης που μεταξύ άλλων περιλάμβανε 67 έργα του Manet –ανάμεσά τους και το *Le déjeuner sur l'herbe*– 62 έργα Monet και έργα Degas, Sisley, Pissarro αλλά και Ingres ή Prud'hon ("Jean B. Faure", 1914).

<sup>80</sup> Ο **Paul Sébastien Gallimard** (1850-1929), γιος του γνωστού εκδότη Gaston Gallimard και κληρονόμος μιας μεγάλης περιουσίας –χάρη στην οποία ζούσε χωρίς να εργάζεται– αλλά και μιας συλλογής έργων τέχνης ζωγράφων της Σχολής της Barbizon, συνέλεγε σπάνια βιβλία και έργα τέχνης, μεταξύ άλλων, ιμπρεσιονιστών, όπως των φίλων του, Renoir και Monet. Είναι για παράδειγμα γνωστό ότι το 1891 αγόρασε από το ατελιέ του Monet το έργο *Θημωνιές, τελευταίες ακτίνες του ήλιου*, που πουλήθηκε στη συνέχεια σε έναν άλλο γάλλο συλλέκτη, τον **Léon Constantine**. Επίσης κατείχε έργα Rembrandt, El Greco, Fragonard, Goya, Corot, Ingres, Daumier, Delacroix, Millet, Manet, Morisot, Degas, Toulouse-Lautrec, Vuillard, Bonnard, Matisse, Picasso κ.α. (Vauxcelles, 1908, Sulser, 2011).

<sup>81</sup> Έργα της συλλογής **Léon Constantine** διακινήθηκαν από τους κληρονόμους της (Vogel, 2001).

επιτυχημένος επιχειρηματίας F. Depeaux<sup>82</sup>, που γοητευμένος από καλλιτέχνες όπως οι Sisley, Monet, Pissarro, Guillaumin, Renoir, Lebourg, Caillebotte, Morisot, Toulouse-Lautrec ή Gauguin, συγκέντρωσε από το 1880 περίπου εκατοντάδες έργα τους, τα οποία μάλιστα επιχείρησε –μάταια– να δωρίσει στο Παρίσι στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

Στην ίδια ομάδα των πρώτων υποστηρικτών της νέας τέχνης ανήκουν επίσης συλλέκτες όπως ο βιομήχανος M. Gangnat<sup>83</sup> και αρκετοί ακόμη αυτοδημιούργητοι αστοί όπως ο διπλωμάτης και χρηματιστής P. Bérard<sup>84</sup>, συλλέκτης και πάτρωνας του Renoir, ο έμπορος υφασμάτων και μεγιστάνας πολυκαταστημάτων E. Hoschedé<sup>85</sup>, φίλος και πάτρωνας κυρίως του Monet, οι έμποροι αδελφοί A. και κυρίως H. Hecht<sup>86</sup> ή οι επιχειρηματίες Hayem<sup>87</sup>.

Στην πραγματικότητα οι ισχυροί εκπρόσωποι της αστικής τάξης του Παρισιού ήταν εκείνοι που στράφηκαν πρώιμα και συστηματικά προς τους

---

<sup>82</sup> Ο γάλλος βιομήχανος **François Depeaux** (1853-1920) υπήρξε ιδιοκτήτης ανθρακωρυχείου στην Ουαλία, εφευρέτης και μανιώδης συλλέκτης που στήριξε τη σύγχρονή του τέχνη και τους καλλιτέχνες της Σχολής της Ρουέν. Φαίνεται πως επηρέασε αποφασιστικά τη δημιουργία έργων όπως τη σειρά καθεδρικών ναών του Monet. Μεταξύ 1880 και 1920 περίπου ο Depeaux συγκέντρωσε 600 έργα που περιλάμβαναν από Courbet έως Dufy κυρίως όμως ιμπρεσιονιστές. Ο συλλέκτης επιχείρησε να δωρίσει 300 έργα του στο Musée des Beaux-Arts de Rouen το 1903. Τελικά έγιναν δεκτά μόλις 53 το 1909. Μετά τον θάνατό του η συλλογή του διασκορπίστηκε και έργα της διακινήθηκαν από τους Durand-Ruel, Bernheim και Rosenberg. Τα 53 έργα της συλλογής Depeaux στη Ρουέν αποτελούν σήμερα τη βάση μιας από τις μεγαλύτερες τέτοιου είδους συλλογές στη Γαλλία μετά από εκείνη του Musée d'Orsay του Παρισιού (<http://www.francois-depeaux.fr>, "Le musée des Beaux-Arts", χ.χ.).

<sup>83</sup> Ο πολυεκατομμυριούχος της βιομηχανίας χάλυβα **Maurice Gangnat** (1856-1924) είχε στην κατοχή του πίνακες καλλιτεχνών όπως οι Renoir και Vuillard και σημαντικά έργα του Cézanne που πουλήθηκαν σε δημόσιο πλειστηριασμό στο Hôtel Drouot το 1925. Το 1903 αγόρασε 12 πίνακες του Renoir, ενώ το 1916, όταν ο Renoir ζωγράφισε τον συλλέκτη, ο Gangnat κατείχε 180 έργα του. Μόνο 4 πουλήθηκαν στον πλειστηριασμό του 1925 (Lair-Dubreuil, 1925).

<sup>84</sup> Ο διπλωμάτης και τραπεζίτης **Paul-Antoine Bérard** (1833-1905), που γνώρισε τον Ρενουάρ το 1878, υπήρξε φίλος –παρά την μεγάλη ταξική διαφορά τους– και πάτρωνάς του (Lettre d'Auguste Renoir, χ.χ.). Αμέσως μετά τον θάνατο του συλλέκτη η συλλογή Bérard δημοπρατήθηκε στη Galerie Georges Petit στο Παρίσι, στις 8 Μαΐου 1905. Έργα της υπάρχουν σήμερα στο Metropolitan Museum of Art (<http://www.metmuseum.org>) και στο Saint Louis Art Museum στο Μισούρι (<http://www.slam.org>) στο Μισούρι (Kang, 2011, παρα.5, "Paul Bérard", χ.χ.).

<sup>85</sup> Ο μεγιστάνας πολυκαταστημάτων **Ernest Hoschedé** (1837-1891) χρεοκόπησε το 1877. Τα λεφτά της κηδείας του ανέλαβε ο Monet (McAuliffe, 2011, σ. 212). Το 1878 η συλλογή του πουλήθηκε, με αποτέλεσμα να επηρεάσει πτωτικά τις τιμές των ιμπρεσιονιστών έργων ("Ernest Hoschedé", χ.χ.).

<sup>86</sup> Για τους ιδιαίτερα εύπορους επιχειρηματίες αδελφούς **Albert** (1842-1889) και **Henri Hecht** που συνέλεξαν κυρίως Courbet, Manet και ιμπρεσιονιστές βλ. Lloyd, Charles & Cate, σ.69 κ.εξ.

<sup>87</sup> Κυρίως ο **Charles Hayem** (1839-1902), γιος εμπόρου ψιλικών και συλλέκτης έργων του Moreau, δασκάλου του Degas, ο οποίος στράφηκε μέσω του δασκάλου στον νέο καλλιτέχνη και έγινε φίλος του. Σε ένα σχέδιο του Degas του 1877 εμφανίζεται μάλιστα η σύζυγός του, κυρίαρχη προσωπικότητα στις κοινωνικές-πολιτιστικές συγκεντρώσεις της εποχής (Nord, 2000, σσ.57-59, Reff, 1976, σσ.159-160).

παραγωγούς της νέας τέχνης, της οποίας έγιναν αντιπροσωπευτικοί πάτρωνες και συλλέκτες. Αν και κατά βάση οι συλλογές τους δεν διατηρήθηκαν στον χρόνο – λόγω συχνά και του προσωρινού χαρακτήρα των περιουσιών τέτοιων συλλεκτών– φαίνεται πως αρκετοί εύρωστοι γάλλοι αστοί του τέλους του 19<sup>ου</sup> και των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα διατήρησαν προσωπικές σχέσεις με τους νέους καλλιτέχνες και συνέλεξαν για λίγο με πάθος τα έργα τους.

Οι πίνακες των ιμπρεσιονιστών παρουσιάζονταν πράγματι ιδανικοί για να κοσμήσουν τους τοίχους των αστικών διαμερισμάτων στο αναμορφωμένο υπό τον Haussmann Παρίσι. Άλλωστε και οι δημιουργοί τους σύχναζαν στις τακτικές κοινωνικές δεξιώσεις αυτής της πελατείας, όπως χαρακτηριστικά σε εκείνες της κυρίας Charpentier<sup>88</sup> –συζύγου του γνωστού εκδότη του Zola– όπου οι Renoir, Manet, Monet, ενίοτε και οι Degas, Caillebotte ή Sisley, συγχρωτίζονταν με πολιτικούς όπως τους Clemenceau και Gambetta<sup>89</sup>.

Αρκετοί από τους παραπάνω αστούς συλλέκτες συνδέονταν μάλιστα και πιθανότατα εκπροσωπούσαν μια κοινωνική ομάδα δημοκρατικών ή προοδευτικών πεποιθήσεων, που συσπειρωνόταν πολιτικά γύρω από την ηγετική φυσιογνωμία του Leon Gambetta και εναντιωνόταν στο οικονομικό κατεστημένο και το συντηρητισμό της γαλλικής κοινωνίας της εποχής. Ανάμεσά τους ξεχώριζε ο γάλλος, εβραϊκής καταγωγής πολιτικός και συγγραφέας J. Reinach<sup>90</sup> ενώ στο ίδιο πλαίσιο μια μικρή ομάδα πολιτικών, εκδοτών και διανοούμενων αριστερών κατά βάση πεποιθήσεων, όπως ο εκδότης A. Huc<sup>91</sup> ή ο σοσιαλιστής A.-P. Sarraut,

---

<sup>88</sup> Γνωστές ήταν οι συγκεντρώσεις στο σπίτι των συλλεκτών **Georges Charpentier** (1878-1905) και της συζύγου του Marguerite (1846-1905). (Cogniat, 2017, "Madame Georges Charpentier", χ.χ.).

<sup>89</sup> Συλλέκτες όπως οι έμποροι **Albert** και **Henri Hecht**, ο χρηματιστής **Léon Clapissou** αλλά και άλλοι που αναφέρθηκαν ήδη –όπως οι Faure, Murer, Hayem, Charpentier ή Hoschedè– φαίνεται πως συνδέονταν με την εκπροσώπηση, κατά τον Léon Gambetta (1838-1882), ενός νέου κοινωνικού στρώματος, δημοκρατικών μάλιστα πολιτικών πεποιθήσεων (όπως αναφέρει ο Nord, 2000, σσ.65-66). Ο ίδιος μελετητής αναφέρει και άλλους πρώιμους (από το 1870) συλλέκτες του Ιμπρεσιονισμού όπως τους **Henri Gernuschi**, **Ephrussi** και **Ernest May**. Γνωστοί πίνακες των ιμπρεσιονιστών ήταν παραγγελίες τέτοιων συλλεκτών.

<sup>90</sup> Ο γάλλος εβραϊκής καταγωγής εκδότης, δικηγόρος, συγγραφέας και πολιτικού αριστερών πεποιθήσεων **Joseph Reinach** (1856-1921), υποστηρικτής του Léon Gambetta, συνέλεξε ιμπρεσιονιστικά και μεταϊμπρεσιονιστικά έργα. Ο Joseph, αδελφός των αρχαιολόγων Salomon και Théodore, ήταν –εξαιτίας και της καταγωγής του– από τους πιο θερμούς υποστηρικτές του Dreyfus στην ομώνυμη υπόθεση και διώχθηκε για αυτό. Κατά τον Dreyfus ήταν από τους πιο έξυπνους και τολμηρούς ανθρώπους της εποχής του. Η συλλογή του, προϊόν λαφυραγωγίας των Ναζί, είναι γνωστή κυρίως μέσα από τον αγώνα των απογόνων του, Julie Goujon και Alexander Bronstein, για ανάκτηση έργων καλλιτεχνών, όπως οι Van Gogh, Gauguin ή Sisley. Η συλλογή περιλάμβανε ακόμη έργα Degas, Bugatti κ.α. ("Exclusif:Trente œuvres", 2011, "Joseph Reinach", χ.χ.).

<sup>91</sup> Ο αριστερών πεποιθήσεων εκδότης της *La Dépêche du Midi de Toulouse*, **Arthur Huc** (1854-1932) από την Τουλούζη, στήριξε καλλιτέχνες όπως τον Toulouse-Lautrec. Το 1900 αγόρασε το έργο *Moulin*

υποστήριζαν γύρω στο 1900 θερμά τη νέα περιφρονητέα τότε τέχνη, εντάσσοντάς την στο πλαίσιο μιας προοδευτικότερης κοινωνικής αντίληψης.

Ωστόσο η νέα τέχνη άρχισε σύντομα να γίνεται αγαπητό συλλεκτικό είδος και στους αριστοκράτες, όπως τον A. Berthier<sup>92</sup>, τον οποίο ενέπνεε η έντονα αμφισβητούμενη ακόμη ζωγραφική των ιμπρεσιονιστών, ενώ συχνά ιμπρεσιονιστικά έργα διείσδυαν αθόρυβα σε συλλογές πιο κλασικού ή καθιερωμένου γούστου. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του ζωγράφου και ιστορικού τέχνης A. Moreau-Nélaton<sup>93</sup> που συνέχισε την οικογενειακή συλλογή, επεκτείνοντάς την στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα προς το έργο καλλιτεχνών όπως οι Monet, Sisley, Pissarro και Manet.

Πράγματι γύρω στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα ο Ιμπρεσιονισμός εμφανιζόταν ως η επιτακτική εναλλακτική επιλογή ακόμη και στους φορείς μιας συντηρητικής αισθητικής άποψης, που επιθυμούσαν να εναρμονιστούν με το κλίμα της εποχής. Σε αυτή την κατηγορία ανήκε ο γνωστός μεγαλοτραπεζίτης και παραδοσιακός συλλέκτης τέχνης κόμης I. de Camondo<sup>94</sup>, που αν και γαλουχημένος με το γούστο του παρελθόντος και διάσημος για τη συλλογή του αντικειμένων τέχνης του 18<sup>ου</sup> αιώνα –την οποία κληροδότησε στο Λούβρο– απέκτησε αυτή την εποχή και μια πολύ προσεκτικών επιλογών συλλογή με έργα Manet, Monet και Degas.

Αγωνιώντας να συλλάβει και εν μέρει να συνδιαμορφώσει το ρυθμό της νέας εποχής, ο Camondo ήρθε αναγκαστικά σε αντιπαράθεση ουσιαστικά με τον

---

*de la Galette* και το 1902 τον πρώτο του Matisse (Richardson, 1991, σ.168, Spurling, 2005, σσ.232, 240). Παρομοίως και ο σοσιαλιστής βουλευτής **Albert-Pierre Sarraut** διέθετε, όπως και ο Huc, πίνακες του Matisse (Spurling, ό.π. σ.392).

<sup>92</sup> Ο **Alexandre Louis Philippe Marie Berthier** (1883-1918), **4ος Πριγκίπας του Wagram** –τίτλος που ο πρόγονός του Louis Alexandre Berthier είχε λάβει από τον Ναπολέοντα– με καταγωγή από τον γερμανικό κλάδο των Rothschild, ζούσε στο περίφημο κάστρο του Grosbois (Château de Grosbois), νοτιοανατολικά του Παρισιού και ήταν μανιώδης συλλέκτης ιμπρεσιονιστικών έργων. Συνολικά κατείχε έργα των Courbet, Manet, Monet, Renoir, Van Gogh, Van Dongen, Sisley κ.α. Κατά την Miller (2014, παρα. 35-39), η συλλογή του πουλήθηκε το 1909 στον Durand-Ruel ενώ κατά τον Johnson κληροδοτήθηκε στην αδελφή του, πριγκίπισσα Elizabeth Marguerite de La Tour d'Auvergne-Lauraguais και έργα της πουλήθηκαν στα επόμενα χρόνια μετά τον θάνατο του συλλέκτη (όπως αναφέρεται στο "Ferdinand-Victor-Eugène Delacroix *Horses*", χ.χ.).

<sup>93</sup> Ο **Adolphe Étienne Auguste Moreau-Nélaton** (1859-1927), γάλλος ζωγράφος, ιστορικός τέχνης, και γόνος συλλεκτών δύο γενεών, ήταν συλλέκτης και ο ίδιος. Επέκτεινε την οικογενειακή συλλογή αποκτώντας μεταξύ άλλων, 10 έργα Monet, 7 Sisley, 2 Pissarro, 5 Manet, έργα των Maillol, Dalou, Corot, αλλά και Puvis de Chavannes, Prud'hon και πολλών άλλων συντηρητικότερων ζωγράφων. Πολλά δωρήθηκαν στο Λούβρο το 1906 (Pomarède, 1988).

<sup>94</sup> Τα ιμπρεσιονιστικά έργα του **Isaac de Camondo** (1851-1911), γόνου εβραϊκής οικογένειας τραπεζιτών μυθικής περιουσίας, φιλότεχνου και μουσικού, κατέληξαν στο Jeu de Paume (σήμερα Musée d'Orsay) στο Παρίσι. Η συλλογή του περιγράφηκε από παριζιάνικο περιοδικό τέχνης ως «συμφωνία», με *allegro* τα γαλλικά έργα του 18<sup>ου</sup> αιώνα, το *adagio* τη μεσαιωνική τέχνη, το *scherzo* την τέχνη της ανατολής και το *φινάλε* τους μοντέρνους (Nord, 2000, σ.65, Seligman, 1961, σ.152).

ίδιο του τον εαυτό, καθώς απέκτησε τελικά και έργα Renoir –αναπόφευκτη προσθήκη σε μια συλλογή ιμπρεσιονιστών της εποχής– μετά από πολλούς δισταγμούς, ωστόσο, εξαιτίας της απαράδεκτης κατά τον συλλέκτη υπερβολής του χρώματος σε βάρος του σχεδίου, που χαρακτήριζε πολλά έργα του καλλιτέχνη. Με τη γνώση και την ευθύνη ότι οι επιλογές του επρόκειτο να κατευθύνουν ένα ολόκληρο συλλεκτικό περιβάλλον, ο Camondo πρόσθεσε άλλωστε στη συλλογή του ακόμη και ένα έργο του Cézanne, για τον οποίο πάντως ο Monet πιστοποιούσε γραπτώς και στο λόγο της τιμής του ότι «πρόκειται να γίνει διάσημος»<sup>95</sup>.

Η διάλυση της φόρμας των ριζοσπαστικότερων έργων παρέμενε το τελευταίο οχυρό της σθεναρής αντίστασης των περισσότερων συλλεκτών της εποχής. Από την άλλη πλευρά ωστόσο η επενδυτική αξία τέτοιων έργων, που αυξανόταν χρόνο με το χρόνο, αποτέλεσε βασική παράμετρο επιλογής για πολλούς από τους πρώτους συλλέκτες της νέας τέχνης. Οι τελευταίοι περιγράφονται άλλωστε συχνά από τους συγχρόνους τους με όρους χρηματιστηριακών συναλλαγών, γεμάτοι άγχος για τις διακυμάνσεις των τιμών και την τύχη των έργων που είχαν επιλέξει ή των καλλιτεχνών στους οποίους είχαν «ποντάρει».

Ένας άλλος ενθουσιώδης συλλέκτης των «μοντέρνων» ήταν και ο γνωστός σχεδιαστής ρούχων της εποχής J. Doucet<sup>96</sup>, που το 1912 πούλησε σε δημοπρασία τα πολύ καλής ποιότητας έργα τέχνης του 18<sup>ου</sup> αιώνα που συγκέντρωνε επί δεκαετίες, προκειμένου να αγοράσει στη συνέχεια πίνακες των Daumier, Manet, Degas, Van Gogh, Cézanne αλλά και Picasso. Ο ίδιος μάλιστα απέκτησε αργότερα πρώτος –17 χρόνια μετά τη δημιουργία τους και έπειτα από παρότρυνση των Breton και Aragon– τις περίφημες σήμερα και τόσο ρηξικέλευθες κάποτε *Δεσποινίδες της Αβινιόν*.

Με μεγάλη τόλμη για την εποχή και ο μεγαλοβιομήχανος και διάσημος συλλέκτης A. Pellerin<sup>97</sup>, που έως το 1910 είχε ήδη μια συλλογή με 30 έργα του θεωρούμενου τότε ως «πολύ μοντέρνου» Manet, τα πούλησε το ίδιο έτος για να αφοσιωθεί αποκλειστικά στον Cézanne, καλλιτέχνη έντονα αμφισβητούμενο ακόμη

---

<sup>95</sup> Κατά τον Vollard, ο οποίος αναφέρεται αναλυτικά στην βαθιά επίγνωση της επενδυτικής αξίας τέτοιων έργων που είχε ο Camondo –θεωρώντας χαρακτηριστικά ότι μπορούσαν να τριπλασιάσουν ένα κεφάλαιο μέσα σε 3 χρόνια– καθώς επίσης και στη βεβαιότητά του ότι οι συλλεκτικές του επιλογές θα επηρέαζαν τους άλλους συλλέκτες (Vollard, 1925, σσ. 89-94).

<sup>96</sup> Η συλλογή του ευκατάστατου **Jacques Doucet** (1853-1929) κατέληξε μέσω των τελευταίων κληρονόμων του στο Musée Angladon-Dubrujeaud-Collections Jacques Doucet (<http://angladon.com>). Η θέση του στην ιστορία των συλλεκτών παραμένει ιδιαίτερη, ακριβώς λόγω της αγοράς του πιο ριξικέλευθου ίσως έργου του 20<sup>ου</sup> αιώνα (Bouruet-Aubertot, 2015, *Collection Jacques Doucet*, 1912, Seligman, 1961, σ.151, Tomkins, 1999, σ.296).

<sup>97</sup> Ο **Auguste Pellerin** (1852-1929), ένας από τους σημαντικότερους συλλέκτες έργων Cézanne και Manet, δημιούργησε την περιουσία του από την παραγωγή μαργαρίνης και κατείχε πλήθος εργοστασίων στη Γαλλία, Αγγλία, Δανία, Γερμανία, Σουηδία κ.α. (Seligman, 1961, σ.151, Wilkin, 1996).

από τους καλλιτεχνικούς κύκλους της εποχής. Στους πρωτοπόρους συλλέκτες της εποχής συγκαταλέγεται αναμφισβήτητα και ο γάλλος επιχειρηματίας R. Dutilleul<sup>98</sup>, που –με πρωτοφανή τόλμη για έναν Γάλλο της εποχής– συνέλεξε από τα τέλη της πρώτης δεκαετίας του 20ου αιώνα έργα Braque και Picasso.

Παράλληλα ένας διανοούμενος και γκαλερίστας –από το 1908– του Παρισιού, ο γερμανός ιστορικός τέχνης W. Uhde<sup>99</sup>, υπήρξε στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα σημαντικός πρώιμος υποστηρικτής της σύγχρονης του τέχνης και καλλιτεχνών όπως οι Picasso, Braque, Derain, Dufy, Delaunay, Herbin, Gris, Metzinger, Kollé αλλά και πολλοί πριμιτιβιστές μοντέρνοι και κυρίως ο Rousseau και η Séraphine Louis, που ο ίδιος ανακάλυψε. Ένας από τους πρώτους συλλέκτες έργων του Κυβισμού, ο Uhde δημιούργησε παράλληλα με ανάλογη ζέση –από το 1905 και έως τον Α΄ Π.Π.– μια ιδιωτική συλλογή τέχνης του ίδιου θεματικού περιεχομένου, που περιλάμβανε έργα σημαντικών εκπροσώπων του Φωβισμού, του Κυβισμού αλλά και των πριμιτιβιστικών τάσεων της εποχής.

Τέλος καθοριστική επίδραση στο διεθνές δίκτυο υποστηρικτών του Μοντερνισμού άσκησε μέσα από τη συλλεκτική δράση της η εύπορη οικογένεια

---

<sup>98</sup> Ο **Roger Dutilleul** (1873-1956) καταγόταν από εύπορη οικογένεια και ήταν υπεύθυνος μιας μεγάλης εταιρείας τσιμέντου στη Boulogne-sur-Mer. Άρχισε να συλλέγει το 1907. Μεταξύ 1908 και 1914 ήταν τακτικός πελάτης του Henry-Kahnweiler –από όπου αγόραζε έργα του Braque και του Picasso– αλλά και των Vollard και L. Rosenberg. Ο Dutilleul ήταν ο πρώτος γάλλος συλλέκτης έργων των πρώιμων μοντέρνων, ειδικά κυβιστικών έργων των Braque και Picasso. Μετά τον Α΄ Π.Π., που οι τιμές των κυβιστών ανέβηκαν στα ύψη ξεπερνώντας πλέον τις δυνατότητές του, στράφηκε σε λιγότερο γνωστούς ζωγράφους όπως τον Léger, που προτιμούσε σε σχέση με τους Gris αλλά και Matisse. Στη δεκαετία του 1920 αντί για έργα της Σχολής του Παρισιού επικεντρώθηκε σε έργα των Kisling, Soutine, Utrillo και Modigliani. Ο τελευταίος του έκανε την προσωπογραφία το 1918. Ο συλλέκτης πέθανε το 1956 κληροδοτώντας τα έργα που είχε συλλέξει στον ανηψιό και τη γυναίκα του, χάρη στην οποία το 1979 αποτέλεσαν τον κεντρικό πυρήνα της συλλογής μοντέρνας τέχνης του Musée d'Art moderne de Lille Métropole ("Dutilleul, Roger", χ.χ., <http://www.musee-lam.fr>).

<sup>99</sup> Ο εβραϊκής καταγωγής Γερμανός **Wilhelm Uhde** (1874–1947) από το Friedeberg της Πολωνίας, άφησε τη νομική για να σπουδάσει Ιστορία της Τέχνης στο Μόναχο και τη Φλωρεντία, έζησε στο Παρίσι από το 1904 και υπήρξε συλλέκτης, έμπορος και υποστηρικτής της τέχνης του Μοντερνισμού. Ο Uhde στήριξε το έργο των λεγόμενων ναϊφ καλλιτεχνών όπως της Séraphine Louis –γνωστής και ως Séraphine de Senlis– που εργαζόταν ως καθαρίστρια στο σπίτι του. Αγόρασε το πρώτο έργο του από τον Picasso το 1905. Άνοιξε γκαλερί στο Παρίσι στην Rue Notre Dame des Champs, προωθώντας κυρίως το έργο των μοντέρνων καλλιτεχνών όπως οι Braque, Derain και Picasso. Διοργάνωσε σημαντικές εκθέσεις ιμπρεσιονιστών στη Βασιλεία και τη Ζυρίχη. Ανήκε σε παρισινούς κύκλους διανοούμενων όπως εκείνου της Gertrude Stein και έως το 1907 μιας ομάδας γερμανών με πυρήνα το Café du Dôme. Εκεί γνώρισε καλλιτέχνες όπως τους Robert Delaunay, Henri Rousseau και Sonia Terk-Delaunay. Η προσωπική του συλλογή περιλάμβανε έργα Picasso, Braque, Derain, Dufy, Laurencin, Léger, Puy, Rousseau κ.α. Με το ξέσπασμα του Α΄ Π.Π. το γαλλικό κράτος κατάσχεσε και δήμευσε τη συλλογή του ως Γερμανού. Η συλλογή πουλήθηκε το 1921 σε σειρά δημοπρασιών στο Hôtel Drouot ("The amazing life story of Wilhelm Uhde", 2015, Thiel, 1992, "Uhde, Wilhelm", χ.χ.).



των Stein<sup>100</sup>, Αμερικανών εβραϊκής καταγωγής, και συγκεκριμένα το ζεύγος M. και S. Stein και τα αδέρφια L. και G. Stein, που ήδη από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αντιλήφθηκαν πρώιμα τη σημασία έργων όπως η *Γυναίκα με Καπέλο* του Matisse και έσπευσαν να τα αγοράσουν. Καθώς η παρουσίαση τέτοιων έργων στο *Salon d'Automne* του 1905 προκάλεσε σάλο ανάλογο με εκείνον που είχε προκαλέσει στο γαλλικό κοινό η έκθεση των ιμπρεσιονιστών 30 χρόνια πριν, οι συλλέκτες πρόβαλαν άμεσα στο προσκήνιο της διεθνούς συλλεκτικής πρωτοπορίας κερδίζοντας δικαιολογημένα ηγετικό ρόλο. Παράλληλα στα σπίτια των συλλεκτών λειτουργούσαν σε τακτική βάση από το 1905 και έως την έναρξη του Α΄ Π.Π. – ταυτόχρονα με τις λίγες τολμηρές γκαλερί του προπολεμικού Παρισιού– δυο από τα πιο δυναμικά κέντρα ανάδειξης της μοντέρνας τέχνης στον κόσμο.

Ειδικά ο αριθμός 27 της Rue de Fleurus, το σπίτι όπου οι λαμπερές προσωπικότητες του Leo και της Gertrude Stein παρουσίαζαν τη συλλογή τους σε ένα πρώτο «μουσείο μοντέρνας τέχνης»<sup>101</sup>, το μέρος όπου πολλοί έρχονταν για να χλευάσουν και τελικά προσηλυτιζόνταν στη νέα τέχνη, αποτέλεσε τόπο συνάντησης όχι μόνο των πιο πρωτοπόρων καλλιτεχνών της εποχής –των Matisse και Picasso που πρωτοσυναντήθηκαν εκεί– αλλά και μιας διεθνούς παρέας προοδευτικών ανθρώπων του πνεύματος και της τέχνης. Ανάμεσά τους Ρώσοι, Πολωνοί, Αμερικανοί, Άγγλοι και βέβαια Γάλλοι, προσωπικότητες όπως οι Hemingway, Fitzgerald, Cocteau, Apollinaire αλλά και σημαντικοί συλλέκτες όπως ο Ρώσος Shchukin και ο Αμερικανός Barnes, βρήκαν σε αυτή την ομήγυρη την ευκαιρία να αναπτύξουν και να ανταλλάξουν τις απόψεις τους περί τέχνης.

Στην υπόλοιπη Ευρώπη την ίδια εποχή, η Γερμανία με κέντρο το Βερολίνο εμφανίζεται ως η δεύτερη –μετά την Αμερική– αγοραστική δύναμη που στήριξε τη νέα τέχνη<sup>102</sup>, ενώ Βερολίνο και Παρίσι αποτέλεσαν τους δύο πόλους γύρω από τους οποίους επικεντρώθηκε η θετική κριτική υποδοχή του αυτή την εποχή<sup>103</sup>. Καθώς μάλιστα αφενός τα έργα των παλιών κλασικών ζωγράφων καθίσταντο όλο και πιο δυσεύρετα και αφετέρου εκείνα των μοντέρνων «πουλούσαν», τα τελευταία αποδεικνύονταν –ανεξάρτητα από προσωπικό γούστο– μακροπρόθεσμη

<sup>100</sup> Η συλλογή του κριτικού **Leo** (1872-1947) και της λογοτέχνης **Gertrude** (1874-1946) –κοινή έως το 1914– (Lubow, 2012) αλλά και εκείνη του ζεύγους των **Michael** (1865-1938) και **Sarah** (1870-1953), αποτέλεσαν εξαιρετικά γόνιμο ερέθισμα για νέους καλλιτέχνες. Θερμοί πάτρωνες των Picasso και Matisse, οι Stein επηρέασαν σημαντικά την άνοδο του Μοντερνισμού (Bishop, Debray & Rabinow, 2011, Mellow, 1968, Saarinen, 1958, σσ.174-205). Μια προσπάθεια ανασκόπησης της συλλεκτικής πορείας των διάσημων συλλεκτών έγινε μεταξύ 2011-2012 (“The Steins collect”, χ.χ.).

<sup>101</sup> Mellow, 1968.

<sup>102</sup> Οι Γερμανοί αποτελούσαν κυρίαρχη δύναμη ανάμεσα στους ευρωπαίους συλλέκτες (Jensen, 1994, passim, Seligman 1961, σ. 196).

<sup>103</sup> Για παράδειγμα θερμή είναι η υποδοχή των γάλλων μοντέρνων και συχνές οι παρουσιάσεις τους στο περιοδικό *Kunst für Alle* (Jensen, 1994, σ.69).

επένδυση για όλο και περισσότερους εμπόρους. Έτσι στις εμπορικές γκαλερί της εποχής δίπλα στον Goya ή τον Rembrandt έβρισκαν τη θέση τους όλο και συχνότερα έργα των Manet, Monet και άλλων ιμπρεσιονιστών, νεοϊμπρεσιονιστών αλλά και μεταϊμπρεσιονιστών ζωγράφων.

Στο Βερολίνο ως πρωτοπόρος έμπορος σε αυτό το πεδίο καταγράφεται ο P. Cassirer<sup>104</sup>, που αγοράζοντας πρώτα από τον Durand-Ruel και μετά και από τις γκαλερί των Vollard και Bernheim-Jeune, προώθησε καίρια τους ιμπρεσιονιστές αλλά και καλλιτέχνες όπως τους Cézanne και Van Gogh μαζί με τους σύγχρονους του γερμανούς ζωγράφους, διαδραματίζοντας καθοριστικό ρόλο στη δημιουργία σημαντικών συλλογών όπως για παράδειγμα του P. von Mendelssohn στο Βερολίνο<sup>105</sup> και του M. Linde<sup>106</sup> στο Lübeck.

Πιο ειδικά το συλλέγειν στη Γερμανία της εποχής φαίνεται ότι αποτέλεσε πραγματικά μια από τις σημαντικότερες συνιστώσες της αστικής εκπροσώπησης, μια καθοριστική κοινωνική και πνευματική μορφή έκφρασης μέσα από την οποία αναδείχθηκε το αστικό προφίλ μιας καλλιεργημένης νέας γενιάς, που κινήθηκε με κίνητρο τη γνώση και το αριστοκρατικό πνεύμα. Μέσα από το συλλέγειν οι ισχυροί αστοί της εποχής προέβαλαν μια ελιτίστικη αντίληψη περί τέχνης με επίκεντρο την αισθητική και φορμαλιστική ποιότητα ενός έργου, που αντιπαράτέθηκε δραστικά στο πνεύμα των γαλλικών Κρατικών Εκθέσεων.

Ως προς το περιεχόμενό τους, οι πιο προοδευτικές συλλογές της εποχής της Γερμανικής Αυτοκρατορίας –που χρονικά οριοθετείται έως το 1918– περιλάμβαναν κατά βάση μοντέρνα έργα μαζί με πλήθος έργων παλαιότερων εποχών, δηλαδή επίπλων, διακοσμητικών αντικειμένων, γλυπτών και πινάκων του

---

<sup>104</sup> Ο **Paul Cassirer** (1871-1926) προωθούσε στη γκαλερί του από το 1901 γάλλους αλλά και πολλούς γερμανούς σύγχρονους του ζωγράφους από τους Slevogt, Liebermann και Corinth ως τους καλλιτέχνες της *Secession* και αργότερα του Εξηρησιονισμού όπως τον Marc (Jensen, 1994, σσ.67 κ. εξ).

<sup>105</sup> Ο εβραϊκής καταγωγής βερολινέζος **Paul von Mendelssohn-Bartholdy** (1875-1935), απόγονος του φιλοσόφου Moses Mendelssohn και του συνθέτη F. Mendelssohn και ανώτατο στέλεχος της ομώνυμης, μεγαλύτερης ιδιωτικής τράπεζας της εποχής, συνέλεγε έργα μοντέρνας τέχνης της εποχής που εξέθετε στην κτισμένη από τον Bruno Paul βίλα Börnische. Στη δημιουργία της συλλογής σημαντικός ήταν ο ρόλος της πρώτης του συζύγου Charlotte Reichenheim (1877-1946) καθώς και του Alfred Flechtheim. Πούλησε μέρος της συλλογής του το 1935, εξαιτίας των δυσκολιών που αντιμετώπιζε μετά την ανάληψη της εξουσίας από τους Εθνικοσοσιαλιστές. Γύρω στο 1910 διέθετε περισσότερους από 50 έργα καλλιτεχνών όπως οι Van Gogh –κατείχε το έργο *Ηλιάνθοι* (1889)– Rousseau, Braque και Picasso, ανάμεσά τους τα έργα *Νέος με Άλογο*, *Νέος με Πίνα*, *Madame Soler* και *Le Moulin de la Galette* (Ehlers, 2005, Schrenk, 2011, Sontheimer, 2008).

<sup>106</sup> Ο **Max Linde** (1862-1940), αδελφός ζωγράφων, που προερχόταν από οικογένεια με ευρύτερες καλλιτεχνικές ανησυχίες, δημιούργησε μια από τις μεγαλύτερες και σημαντικότερες προπολεμικές συλλογές στην Ευρώπη. Υπήρξε υποστηρικτής του ζωγράφου Edvard Munch, έργα του οποίου αυτή την εποχή αγόραζαν γερμανοί αλλά και νορβηγοί συλλέκτες όπως ο **Thomas Olsen**. Στη δεκαετία του 1920 έχασε την περιουσία του και η συλλογή του κατακερματίστηκε (Heilbut, 1904).

κλασικού παρελθόντος. Ωστόσο από τη δεκαετία του 1990 και μετά στις ιδιωτικές συλλογές συναντούσε κανείς όλο και συχνότερα έργα της *Σχολής της Barbizon* και κυρίως ιμπρεσιονιστικά και μεταϊμπρεσιονιστικά έργα, ενώ έως το 1914 –όταν ο Ιμπρεσιονισμός δεν αποτελούσε πλέον την πιο καινοτόμο τάση αλλά ούτε ακόμη και τμήμα της καθιερωμένης αισθητικής– κάποιοι στρέφονταν ήδη προς τη σύγχρονη τους τέχνη, αγοράζοντας έργα Εξπρεσιονισμού, Φοβισμού και Κυβισμού.

Η έμφαση στα έργα των «μοντέρνων» που παρατηρείται σε τέτοιες συλλογές των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα, αφορά καταρχάς το είδος των έργων που προωθούσε ο Cassirer και παρουσίαζε η *Berliner Sezession*<sup>107</sup>, γερμανούς ρεαλιστές και ιμπρεσιονιστές, δηλαδή, όπως τον Liebermann ή και τους Slevogt και Corinth, μαζί με γάλλους ρεαλιστές, ιμπρεσιονιστές ή και μεταϊμπρεσιονιστές. Τέτοιου είδους έργα χαρακτηρίζονταν αδιακρίτως ως «μοντέρνα» ως το 1920 περίπου και κατέκλυζαν κύριες και εξοχικές κατοικίες των πλούσιων και αυτοδημιούργητων κατά βάση αστών της εποχής.

Αν όμως τέτοιοι ισχυροί αστοί συλλέκτες κατάφεραν να καταστήσουν το Βερολίνο και γενικότερα τη Γερμανία σημαντική για τη γαλλική τέχνη, αυτό συνέβη επειδή οι ίδιοι ήταν πεπεισμένοι πως ο Ιμπρεσιονισμός κατέχει κεντρική θέση στην ιεραρχία της ιστορίας της τέχνης. Στη διαμόρφωση αυτής της πεποίθησης συνέβαλαν καθοριστικά τόσο οι εμπορικές γκαλερί της εποχής<sup>108</sup> όσο και οι σύμβουλοί τους και θεωρητικοί υποστηρικτές των νέων τάσεων. Σε αυτούς περιλαμβάνονταν κατεξοχήν επαγγελματίες της τέχνης, κυρίως ο Hugo von Tschudi<sup>109</sup> στο Βερολίνο και το Μόναχο, ο διάδοχός του στην Εθνική Πινακοθήκη

---

<sup>107</sup> Η *Berliner Sezession* που περιλάμβανε καλλιτέχνες όπως οι Liebermann, Corinth, Feininger, Kolbe, Kollwitz, Struck, Slevogt, Barlach, Gaul, Munch καθώς και γάλλους πρωτοπόρους καλλιτέχνες του τέλους του 19<sup>ου</sup> αιώνα, προσέφερε την εναλλακτική λύση στην «αληθινή τέχνη» που προωθούσε η κυβερνητική πολιτική του Γουλιέλμου Β΄ και υπήρξε ισχυρή έως το 1910, όταν οι εξπρεσιονιστές ίδρυσαν τη δική τους, νέα καλλιτεχνική ομάδα (Chickering, χ.χ., Paret, 1980).

<sup>108</sup> Κατά τον Jensen σημαντικός ήταν ο ρόλος της γερμανικής εμπορικής γκαλερί των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα, που προωθούσε τη σύγχρονη γαλλική πρωτοπορία μαζί με τη γερμανική και ξένη τέχνη, σε ένα περιβάλλον που εμφανίζεται ως ιδιαίτερα καλλιεργημένο και ελίτ ή «anti-Salon» σε αντιπαράθεση με εκείνο των δημόσιων εκθέσεων (Jensen, 1994, σ.67 κ.εξ).

<sup>109</sup> Καίρια υπήρξε η δράση του **Hugo von Tschudi** (1851-1911), διευθυντή της Εθνικής Πινακοθήκης του Βερολίνου από το 1896. Εισήγαγε έργα πρωτοπόρα για την εποχή στα γερμανικά μουσεία του Βερολίνου πρώτα και του Μονάχου στη συνέχεια, όπου έγινε διευθυντής το 1909. Αναζητούσε έργα ιμπρεσιονιστών αλλά και Kandinsky ή Sternheim για την αναδιοργάνωση των κρατικών συλλογών. Η αγορά και ο τρόπος έκθεσης των μοντέρνων έργων που εισήγαγε εξόργισαν τον Γουλιέλμο Β΄ και τον κύκλο των κριτικών που στήριζαν την ακαδημαϊκή τέχνη. Ο πρωτοπόρος για το περιβάλλον σχεδιασμός του για την έκθεση του 1897 με έργα Manet και Cézanne στην Εθνική Πινακοθήκη απορρίφθηκε ως μη αποδεκτός από τον αυτοκράτορα αλλά αποτέλεσε πρότυπο για τις νέου τύπου εκθέσεις που καθιέρωσε η *Sonderbund* του 1912 στην Κολωνία (Paul, 1993, Pophanken & Billeter, 2001, σ.311).

του Βερολίνου Ludwig Justi<sup>110</sup>, ο Alfred Lichtwark<sup>111</sup> στο Αμβούργο, ο Gustav Pauli<sup>112</sup> στη Βρέμη, ο Karl Ernst Osthaus στη Χάγη και κριτικοί της τέχνης όπως ο Emil Heilbut, ο Harry Graf Kessler και βέβαια ο Julius Meier Graeffe<sup>113</sup>, που το διάσημο βιβλίο του περί μοντέρνας τέχνης, βασισμένο σε έργα διάσημων συγχρόνων του συλλεκτών, άσκησε κυρίαρχη επίδραση σε συλλέκτες και διανοούμενους της εποχής, αποτελώντας το ίδιο οδηγό πολλών νέων συλλεκτών.

Τέτοιοι πνευματικοί καθοδηγητές των γερμανών συλλεκτών που μάχονταν για την καθιέρωση των νέων τάσεων –οι περισσότεροι μέσα από τη διοίκηση μεγάλων δημόσιων ιδρυμάτων τέχνης και στο πλαίσιο της κρατικής πολιτιστικής πολιτικής αλλά στην πραγματικότητα κόντρα σε αυτήν– βρίσκονταν διαρκώς, λόγω της δράσης τους, στα διασταυρούμενα πυρά του αυτοκράτορα Γουλιέλμου Β΄, των εκπροσώπων της ακαδημαϊκής τέχνης και των κριτικών, που στήριζαν τη λεγόμενη «αληθινή τέχνη» των ιστορικών πινάκων, των τοπίων και των μνημειωδών πατριωτικών γλυπτών.

Η μάχη μεταξύ Ακαδημίας ή επίσημης αισθητικής και νέας τέχνης, που στήριζε με όλο της το σθένος η εύπορη γερμανική αστική τάξη, ήταν ιδιαίτερα σκληρή. Αυτό προδίδει χαρακτηριστικά η θύελλα οργισμένων αντιδράσεων που ξέσπασε το 1911, αμέσως μετά την αγορά από τον Gustav Pauli του έργου *Λιβάδι*

---

<sup>110</sup> Ο ιστορικός της τέχνης **Ludwig Justi** (1876-1957) ήταν ο διάδοχος του Von Tschudi στην Εθνική Πινακοθήκη του Βερολίνου από το 1909. Ενεργός κυρίως στην περίοδο 1914-1918, επέκτεινε την πολιτική του προκατόχου του για απόκτηση μοντέρνας τέχνης –κυρίως Εξπρεσιονισμό και νέους γερμανούς καλλιτέχνες– ως το 1933 που καθαιρέθηκε (Löhneysen, 1974, Winkler, 1992, σσ.173-185).

<sup>111</sup> Ο ιστορικός και παιδαγωγός της τέχνης **Alfred Lichtwark** (1852-1914), ήταν ο πρώτος διευθυντής στην Πινακοθήκη του Αμβούργου μεταξύ 1886-1914 και υποστηρικτής μεταξύ άλλων του Ιμπρεσιονισμού (Blum, 14 März 2001, "Hamburger Secession", 2013, Hentzen, 1985).

<sup>112</sup> Σημαντικότερη ήταν η συνεισφορά του **Gustav Pauli** (1866-1938) στην Πινακοθήκη της Βρέμης στην περίοδο 1905-1914, όπου ως διευθυντής απέκτησε έργα της παρεξηγημένης Paula Modersohn-Becker καθώς και γαλλικού ή γερμανικού Ιμπρεσιονισμού, προκαλώντας μάλιστα πολύ έντονες αντιδράσεις με την αγορά του έργου *Λιβάδι με Παπαρούνες (Mohnfeld)* του Van Gogh το 1911. Ο Pauli αντικατέστησε τον Lichtwark ως διευθυντής στην Πινακοθήκη του Αμβούργου έως το 1933, που αντικαταστάθηκε από την κυβέρνηση των Ναζί. Σημαντική υπήρξε και η επίδραση του βιβλίου του *Das neunzehnte Jahrhundert* (1933), όπου επανεξεταζόταν η σημασία και η ιεράρχηση του Ιμπρεσιονισμού ("Die Kunsthalle Bremen", χ.χ., "Gustav Pauli" χ.χ., Pophanken κ.ά., 2001, σ.328).

<sup>113</sup> Στο τρίτομο βιβλίο του **Julius Meier-Graefes** (1867-1935) *Ιστορία της Εξέλιξης της Μοντέρνας Τέχνης (Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst)* του 1904 –το πιο πολυδιαβασμένο και πολυσυζητημένο γερμανικό βιβλίο για την μοντέρνα τέχνη– ο διάσημος κριτικός χρησιμοποιούσε έργα συγχρόνων του συλλεκτών όπως του Von Nemes και διαμόρφωνε, ουσιαστικά, έναν άτυπο κανόνα για τους συλλέκτες της εποχής, δίνοντας εξέχουσα θέση στον γαλλικό Ιμπρεσιονισμό, του οποίου ήταν θερμός υποστηρικτής. Τόσο το βιβλίο του όσο και οι μεμονωμένες μελέτες του για καλλιτέχνες όπως ο Munch ή ο Böcklin αλλά και οι προσωπικές του σχέσεις με όλους τους σημαντικούς γερμανούς συλλέκτες της εποχής, επιβεβαιώνουν τον βαρύνοντα ρόλο του στην προώθηση της μοντέρνας τέχνης της εποχής και ειδικά του Ιμπρεσιονισμού (Meier-Graefes, 1920, Jensen, 1994, σ. 78).

με παπαρούνες του Van Gogh για την Πινακοθήκη της Βρέμης αλλά και η τρομερή διαμάχη που την ακολούθησε συγκλονίζοντας ολόκληρη τη Γερμανία<sup>114</sup>. Στην πραγματικότητα οι υποστηρικτές της νέας τέχνης και οι επικριτές της αποτέλεσαν τους δύο πόλους που όριζαν τη δημόσια κοινή γνώμη περί τέχνης στη Γερμανία κατά την περίοδο 1890-1914.

Πάντως η έντονη κυβερνητική αντίδραση στην αυξημένη εμφάνιση της γαλλικής τέχνης πρόσδιδε αναπόφευκτα και μια πολιτική χροιά στη συλλογή τέτοιου είδους έργων, που η επίσημη αισθητική μιας τέχνης πατριωτικού βασικά περιεχομένου απέρριπτε. Στη θέση εκείνης, ένα ολόκληρο δίκτυο συλλεκτών, εμπόρων και θεωρητικών της τέχνης, αντιπαρέβαλε μια αποκλειστικά αισθητική κατανόηση της τέχνης, που απαλλαγμένη από δεσμά πολιτικών αντιπαθειών μεταξύ Γερμανίας και Γαλλίας, προωθούσε μια νέα συλλεκτική και μουσειακή κουλτούρα.

Χάρη σε αυτό το δίκτυο ανθρώπινου δυναμικού που τροφοδοτούσε η ισχυρή αγοραστική δύναμη των αστών συλλεκτών, η Γερμανία συνέβαλε αποφασιστικά στη στήριξη και καθιέρωση της γαλλικής τέχνης του Ιμπρεσιονισμού και των μεταϊμπρεσιονιστικών τάσεων έως τους φωβιστές και τον Picasso. Στο ίδιο πλαίσιο η αλματώδης αύξηση των τιμών των ιμπρεσιονιστικών έργων στη Γερμανία γύρω στο 1910, διέλυσε οριστικά κάθε αμφιβολία ως προς το τελικό αποτέλεσμα της διαμάχης μεταξύ επίσημης και απορριπτέας αισθητικής<sup>115</sup>.

Ωστόσο με εξαίρεση τον Ludwig Justi και τον Gustav Pauli, θεωρητικοί της τέχνης και σύμβουλοι των συλλεκτών όπως οι παραπάνω, ουδέποτε ενέκριναν ή έστρεψαν τους συλλέκτες προς τη σύγχρονη τους τέχνη, τον γαλλικό Κυβισμό για

---

<sup>114</sup> Η αγορά προκάλεσε την άμεση διαμαρτυρία των Γερμανών Καλλιτεχνών. Στην αντιπαράθεση γύρω από τους γάλλους «μοντέρνους», ο διευθυντής της Πινακοθήκης Τέχνης της Βρέμης και καλλιτέχνης όπως οι Liebermann και Kandinsky υπερασπίστηκαν την αγορά (Hansen & Herzogenrath, 2002).

<sup>115</sup> Είναι χαρακτηριστικό ότι γύρω στο 1910 η μέση τιμή των τοπίων του Monet ήταν 30.000 μάρκα, όταν τα έργα των φημισμένων ακαδημαϊκών καλλιτεχνών του Μονάχου όπως των Stuck ή Lenbach δεν ξεπερνούσαν τις 18.000. Το 1911 το *Déjeuner dans l'atelier* του Manet αγοράστηκε από τη Δημοτική Πινακοθήκη του Μονάχου προς 250.000 μάρκα (Jensen, 1994, σσ. 78-79). Το 1912 συλλέκτες όπως ο Sternheim δάνειζαν έργα του Van Gogh και άλλων σε εκθέσεις (Porphanken κ.ά., 2001, σ.257). Το 1914 το έργο *Οι Λουόμενοι* του Manet (1874) κόστιζε 60.000 μάρκα, τεράστιο ποσό ακόμη και για εύπορους συλλέκτες όπως τον Henry P. Newman (βλ. παρακ., σ. 40), που τελικά το αντάλλαξε στον Cassirer με το έργο *Η Γέφυρα του Waterloo* του Monet –αγορασμένο προς 40.000 μάρκα– και πλήρωσε τη διαφορά (Blum, 6 Junii 2001). Στη Γαλλία αντίθετα, με εξαίρεση τα έργα του Renoir, οι τιμές ιμπρεσιονιστικών και μεταϊμπρεσιονιστικών έργων, παρέμεναν μεταξύ 1908-1912 ακόμη σχετικά χαμηλές. Η Louisine Havemeyer αγόρασε το 1877 ένα έργο του Monet προς 300 φράγκα και ένα του Degas προς 500 φράγκα (περίπου 400 μάρκα), ενώ το 1912 η ίδια απέκτησε ανάλογο έργο του Degas προς 478.500 φράγκα. Γύρω στα 1907-1908 το *Café at Arles* του Gauguin και το *Night Café* του Van Gogh πωλούνταν προς 8.000 περίπου γαλλικά φράγκα το καθένα. Όμως την ίδια εποχή το *Under the Arbour at the Moulin de la Galette* του Renoir αγοράστηκε προς 25.000 φράγκα (Kean, 1994, σ. 98).

παράδειγμα ή και τον γερμανικό Εξπρεσιονισμό που γεννιόταν με εκκωφαντικό θόρυβο ακριβώς δίπλα τους. Σημαντικός ως προς αυτή την κατεύθυνση, της προώθησης του Μοντερνισμού στη Γερμανία, ήταν αντίθετα ο θεσμός των εκθέσεων της Ειδικής Ένωσης Φίλων της Τέχνης και Καλλιτεχνών της Δυτικής Γερμανίας, της περίφημης *Sonderbund*, με πρώτο πρόεδρο τον πρωτοπόρο συλλέκτη K. E. Osthaus, που διοργανωνόταν από το 1909 στο Düsseldorf με βάση τα έργα ιδιωτών συλλεκτών.

Ο θεσμός αυτός –από τον οποίο εμπνεύστηκαν άλλωστε και οι διοργανωτές του *Armory Show* του 1913<sup>116</sup>– βρήκε την υψηλότερη έκφρασή του στην έκθεση που έγινε το 1912 στην Κολωνία. Στην έκθεση αυτή, που εισήγαγε και μια νέα αντίληψη ως προς τον τρόπο παρουσίασης των έργων, παρουσιαζόταν χάρη σε δάνεια πρωτοπόρων και προοδευτικών συλλεκτών, ολόκληρη η πρώιμη μοντέρνα τέχνη από τον Picasso και τον Matisse –που συνέλεξαν πρώτοι στη Γερμανία συλλέκτες όπως οι Koehler, Braune, Osthaus και Flechtheim– έως τον Marc και τον Munch<sup>117</sup>. Η έκθεση προκάλεσε τρομερή αίσθηση στους φιλότεχνους της εποχής, επηρεάζοντας και τροφοδοτώντας τη δημιουργία νέων συλλογών<sup>118</sup>.

---

<sup>116</sup> Για την έντονη επιρροή του ως προς τη δομή, τον σχεδιασμό και τον κατάλογο του *Armory Show* βλ. Klüser & Hegewisch, 1991, σ.43.

<sup>117</sup> Συλλέκτες έργων του Munch ήταν γύρω στο 1912 και πολλοί Σκανδιναβοί όπως ο έμπορος **Rasmus Meyer** (1858-1916) από το Bergen της Νορβηγίας –του οποίου η συλλογή βρίσκεται σήμερα στο Bergen Museum– ο βιομήχανος και τραπεζίτης **Ernest Thiel** (1859-1947), ένας από τους πλουσιότερους ανθρώπους της Σουηδίας το 1900, του οποίου η συλλογή βρίσκεται σήμερα στη Thiel Gallery της Στοκχόλμης, ο νορβηγός μουσικός και θεατρικός σκηνοθέτης **Halfdan Roede** (1877-1963) –που στη βραχύβια συλλογή του που άντεξε έως το 1923 περιλαμβάνονταν και έργα Toulouse-Lautrec– και βέβαιοι πολλοί Γερμανοί. Εκτός από τους E. von Bodenhausen και H. Kessler, Munch συνέλεξαν επίσης ο βιομήχανος του Βερολίνου συγγραφέας και πολιτικός **Walter Rathenau** (1876-1922) και ο **Graf Botho von Schwerin** (1866-1917), στενός φίλος του Bodenhausen και μέλος του *Pan*, ενώ στους πάτρωνες του καλλιτέχνη στην περίοδο που βρισκόταν στη Γερμανία συγκαταλέγονται ακόμη ο εργοστασιάρχης **Herbert Esche** (1874-1962), στον οποίο είχε γνωρίσει τον ζωγράφο ο Van de Velde, ο **Felix Auerbach** (1856-1933) από το Breslau –που θεωρείται ότι μέσα από τα γραπτά του για τη *Θεωρία της Σχετικότητας* του Einstein επηρέασε καλλιτέχνες όπως τους Kandinsky και Klee– και ο γνωστός μετέπειτα φιλόσοφος από το Αννόβερο **Eberhard Grisebach** (1880-1945), που συνέλεγε και Kirchpner. Το έργο του καλλιτέχνη από τη συλλογή του τελευταίου *Τέσσερα κορίτσια στη Γέφυρα*, περιζήτητο και θεωρούμενο ως το καλύτερο της *Sonderbund* της Κολωνίας, κόστιζε το 1912 περίπου 10.000 μάρκα ενώ οι μεγαλύτεροι πίνακες του ίδιου καλλιτέχνη κοστολογούνταν αυτή την εποχή στη διπλάσια τιμή (Stamm, 2012, σσ. 65 κ.εξ.).

<sup>118</sup> Στη *Sonderbund Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler* που έγινε στην Κολωνία το 1912, έργα των προδρόμων του Μοντερνισμού αλλά και νεοϊμπρεσιονιστών συνπαρουσιάζονταν με τη σύγχρονη μοντέρνα ευρωπαϊκή τέχνη. Η έκθεση έφερε μια νέα αντίληψη ως προς τον τύπο της έκθεσης καθώς τα έργα παρουσιάζονταν σε ενιαία ως επί το πλείστον γραμμή, ενώ χαρακτηρίστηκε ως μια βαρυσήμαντη αποκάλυψη αλλά και ως «μοιραία ώρα» («eine Stunde des Schicksals»), βλ. Deuchler, 2012, σ. 15. Συνολικά σε αυτήν παρουσιάζονταν 634 έργα σε 29 αίθουσες, 3 αφιερωμένες στον Van Gogh και μια στον Munch, ενώ ακόμη εκτίθονταν έργα των Cézanne, Gauguin, Picasso, Matisse, Braque, Derain,

Ας στραφούμε τώρα πιο ειδικά προς τους συλλέκτες που έδρασαν στο Βερολίνο της εποχής, προκειμένου να αναζητήσουμε τις νέες συλλεκτικές τάσεις και τα ιδεολογικά ρεύματα που διαμόρφωσαν εκεί οι σχέσεις αλληλεπίδρασης μεταξύ των συλλεκτών. Στους συλλέκτες που στήριξαν και προώθησαν πρώιμα τις νέες καλλιτεχνικές τάσεις ανήκουν καταρχάς ο βερολινέζος δικηγόρος C. Bernstein<sup>119</sup> και η σύζυγός του Felicie, που θεωρούνται οι πρώτοι συλλέκτες γαλλικής ιμπρεσιονιστικής ζωγραφικής στη Γερμανία, αφού έργα της συλλογής τους παρουσιάστηκαν σε εκθέσεις της πόλης ήδη από τη δεκαετία του 1880.

Τη νέα τέχνη συνέδραμαν επίσης σημαντικές προσωπικότητες της εποχής όπως ο κοσμοπολίτης H. Kessler<sup>120</sup>, που συνέλεξε «μοντέρνα» ζωγραφική, Νεοϊμπρεσιονισμό, Μεταϊμπρεσιονισμό αλλά και τη βερολινέζικη «πρωτοπορία» που προωθούσε ο ίδιος μέσα από το περιοδικό *Pan*, γύρω από το οποίο αναπτύχθηκε

---

Herbin, Vlaminck, Redon, Van Dongen, Mondrian, Van Rees, Cross, Signac, Hodler, Segantini, Kokoschka, Schiele, Jawlensky, Kandinsky, Marc, El Greco, Oppenheimer, Kanoldt, Lehmbbruck, Macke, Pechstein, Klee, Modersohn-Becker κ.α. (Stamm, 2012, Schaefer, 2012, σσ. 15-19).

<sup>119</sup> Στη δεκαετία 1980 παρουσιάστηκαν πρώτη φορά στο Βερολίνο γάλλοι ιμπρεσιονιστές από τη συλλογή του βερολινέζου δικηγόρου **Carl Bernstein** (1842-1894) από την Οδησό της Ρωσίας, σε εκθέσεις της Galerie Fritz Gürlitt. Σε μια εποχή που όλοι σχεδόν οι βερολινέζοι συλλέκτες ιμπρεσιονισμού ήταν Εβραίοι, οι Carl και **Felicie Bernstein** (1850-1908) σημειώνονται ως οι πρώτοι συλλέκτες γαλλικής ιμπρεσιονιστικής ζωγραφικής στη Γερμανία, συμβάλλοντας σημαντικά στην υποδοχή της εκεί. Γύρω στο 1882 κατείχαν –κατευθείαν από τη συλλογή του συγγενούς τους **Charles Ephrussi**– περίπου 10 ιμπρεσιονιστικούς πίνακες, Manet, Monet, Degas, Sisley, Pissarro αλλά και έργα Cassatt και Gonzalés. Η συλλογή που εκτίθονταν στο σπίτι των Bernstein και σε εκθέσεις της εποχής, ήταν ένα από τα κεντρικά σημεία της πολιτιστικής ζωής στο Βερολίνο στην περίοδο από τη δεκαετία του 1880 έως το 1908 (Paul, 1988, Teeuwisse, 1986, Wilhelmy-Dollinger, χ.χ.).

<sup>120</sup> Ο **Harry Clément Ulrich Kessler** (1868-1937), γιος γερμανού χρηματιστή από το Αμβούργο και ιρλανδής βαρόνης, γεννήθηκε στο Παρίσι και ήταν κόμης, διπλωμάτης και συγγραφέας, ενώ η οικογένειά του διατηρούσε στενές σχέσεις με τον αυτοκράτορα Γουλιέλμο Α' και υπήρχε η φήμη πως ήταν νόθος γιος του. Υπήρξε χρηματοδότης και συντάκτης του καλλιτεχνικού περιοδικού της βερολινέζικης πρωτοπορίας *Pan*, που εμφανίστηκε στο Βερολίνο μεταξύ 1895 και 1900 με εκδότη τον Julius Meier-Graefe ως το σημαντικότερο όργανο του Jugendstil στη Γερμανία. Με 150 έργα κλασικών καλλιτεχνών του Μοντερνισμού (πίνακες, γλυπτά και σχέδια), η συλλογή του, που αποκτήθηκε μεταξύ 1895-1914, ήταν γύρω στο 1910 μια από τις σημαντικότερες συλλογές ευρωπαϊκής πρωτοπορίας στη Γερμανία, αλλά πουλήθηκε στη δεκαετία του 1930 λόγω σοβαρών οικονομικών δυσκολιών. Αν και το περιεχόμενό της δεν μπορεί πλέον να ανασυσταθεί, γνωρίζουμε πως η συλλογή περιλάμβανε σημαντικά έργα γαλλικής τέχνης, κυρίως Νεοϊμπρεσιονισμού και Πουαντιγισμού, των Nabis, Van Gogh, Rodin και Maillol. Ο συλλέκτης στήριξε οικονομικά άπορους καλλιτέχνες όπως τον Munch, ενώ η προσωπική φιλία που δημιούργησε με καλλιτέχνες ήταν η βάση του κύριου όγκου της συλλογής του, κυρίως στα έργα γραφικών τεχνών. Μετακόμισε στη Βαϊμάρη ακολουθώντας τον Van de Velde και το έργο της συλλογής ατόνισε προς όφελος της μετατροπής της Βαϊμάρης σε κέντρο ευρωπαϊκής πρωτοπορίας. Εκεί μεταξύ 1902-1906 διοργάνωσε πάνω από 30 εκθέσεις σύγχρονων καλλιτεχνών, χάρη και σε δανεισμούς από ένα δίκτυο συλλεκτών της πρωτοπορίας –στο οποίο ανήκαν μεταξύ άλλων οι Eduard von Bodenhausen, Kurt von Mutzenbecher και Karl Ernst Osthaus– αλλά και γαλλικών γκαλερί (Walter, 2001).

στο Βερολίνο ολόκληρο δίκτυο συλλεκτών<sup>121</sup>. Άνθρωποι του πνεύματος και της τέχνης και βέβαια συλλέκτες, επισκέπτονταν συχνά το σπίτι του στο Βερολίνο για να θαυμάσουν τους πίνακες, τα γλυπτά και τα γραφιστικά έργα της συλλογής του.

Τις κατοικίες του Kessler στο Βερολίνο και αργότερα στη Βαϊμάρη, σχεδίασε μάλιστα ο Henry van de Velde, ένας από τους πρωτεργάτες της Art Nouveau στην αρχιτεκτονική, χάρη στον οποίο ο συλλέκτης γνώρισε τον Νεοϊμπρεσιονισμό, που έθεσε ως βασικό θεματικό στόχο της συλλογής του. Ο βέλγος αρχιτέκτονας αποτελούσε άλλωστε σύμβουλο κι άλλων τέτοιων συλλεκτών που υποστήριζαν τη νέα τέχνη, των οποίων σχεδιάζε συχνά τις κατοικίες ως συνολικά έργα τέχνης, κατάλληλα να φιλοξενήσουν ιδανικά τα εικαστικά έργα των συλλογών τους.

Τέτοια περίπτωση αποτελούσε και ο K. von Mutzenbecher<sup>122</sup>, ονομαστός συλλέκτης της εποχής, που μέσα από τη συλλογή του επιχειρούσε να χαρτογραφίσει την εξέλιξη της «μοντέρνας» γαλλικής τέχνης και των προδρόμων της. Παρομοίως και ο πολύπλευρος E. von Bodenhausen<sup>123</sup> συνέλεξε έργα ανάλογου ύφους, αντικαθιστώντας όμως τη συνήθη παρουσία γάλλων ρεαλιστών και ιμπρεσιονιστών με εκείνη των νεοϊμπρεσιονιστών και κυρίως του Signac.

Συλλέκτης και θερμός υποστηρικτής του Μοντερνισμού την ίδια εποχή ήταν και ο μετέπειτα γνωστός έμπορος τέχνης του Βερολίνου A. Flechtheim<sup>124</sup>. Ήδη στις

---

<sup>121</sup> Τέτοια περιοδικά, όπως τα *Kunst und Künstler* ή το περιοδικό του Jugendstil *Pan*, προπαγάνδιζαν τις νέες αισθητικές αντιλήψεις και παρουσίαζαν αναλυτικά μεμονωμένες συλλογές, λειτουργώντας καθοριστικά στον πολλαπλασιασμό τους. Κριτικοί της τέχνης όπως οι R. Muther και κυρίως ο J. Meier-Graefe, αλλά και καλλιτέχνες όπως ο F. Marc ή ο H. van de Velde, συμβούλευαν εκεί τους συλλέκτες.

<sup>122</sup> Ο θεατρικός διευθυντής στο Wiesbaden **Kurt von Mutzenbecher** (1866-1938) κατείχε στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα μια μικρή αλλά σημαντική συλλογή έργων Μοντερνισμού. Το σπίτι του στο Wiesbaden, που σχεδίασε ο H. van der Velde, συνεργαζόμενος στην αίθουσα της μουσικής με τους M. Denis και A. Maillol, επισκέπτονταν πολυάριθμοι επισκέπτες, κόσμος του θεάτρου και της μουσικής και εξέχουσες προσωπικότητες από όλο τον κόσμο που ξεναγούνταν στη συλλογή. Η τελευταία, με έργα Courbet, Daumier, Renoir, Signac, Seurat, Cézanne, Gauguin, Munch, Van Gogh, Matisse, Derain αλλά και Stuck, Beckmann –που το 1906 ζωγράφισε την προσωπογραφία του– κ.α., ιχνογραφούσε την εξέλιξη της «μοντέρνας» γαλλικής τέχνης και διασκορπίστηκε πιθανότατα στο Μεσοπόλεμο (Schäfer, C. 2001).

<sup>123</sup> Ο πολιτικός, διπλωμάτης, δημοσιογράφος, νομικός, ιστορικός τέχνης και επιχειρηματίας, μεταξύ άλλων διευθυντής της Friedrich Krupp AG, **Eberhard von Bodenhausen** (1868-1918), κατείχε λίγα χρόνια πριν το θάνατό του μια από τις πιο ολοκληρωμένες και σημαντικές συλλογές νεοεμπρεσιονιστών της εποχής του και ειδικά έργων του Signac (πίνακες και ακουαρέλες), σε ποσότητα και ποιότητα που σύμφωνα με τον ίδιο δεν υπήρχαν ούτε σε συλλογές της Γαλλίας. Επίσης διέθετε και έργα Bonnard, Cross, Gauguin, Hofmann, Kirchner, Klinger, Liebermann, Maillol, Munch, Thoma, Velasquez και Van de Velde. Υπήρξε συνιδρυτής, μαζί με τον J. Meier-Graefe, του πολιτιστικού περιοδικού *Pan*. Το 1894 έκανε την προσωπογραφία του ο Munch. Συλλεκτικά επηρέασε κυρίως το Mülheim an der Ruhr, αν και τα πρώτα του βήματα ως συλλέκτης τα έκανε στο Βερολίνο (Billeter, 2001).

<sup>124</sup> Ο εβραϊκής καταγωγής γερμανός **Alfred Flechtheim** (1878-1937) διέθετε ήδη στις αρχές του αιώνα μια σημαντική συλλογή που περιλάμβανε πρώιμα έργα των Picasso, Braque ή Derain, ενώ ήταν σε επαφή και με μέλη της *Γέφυρας* και του *Γαλάζιου Καβαλάρη* όπως τους Kandinsky, Jawlensky,



αρχές του αιώνα ο συλλέκτης κατείχε έργα Van Gogh και Cézanne, ενώ έως τον Α΄ Π. Π. συνέλεξε σύγχρονή του τέχνη, γαλλική πρωτοπορία, κυρίως Κυβισμό και Φωβισμό, καθώς επίσης γερμανικό Εξπρεσιονισμό.

Στο Βερολίνο έδρασε αυτή την εποχή και ο -γνωστός κατεξοχήν για τη μετέπειτα κυβιστική συλλογή του- εύπορος γερμανός έμπορος G. F. Reber<sup>125</sup>. Αν και δεν στράφηκε ποτέ στους συγχρόνους του, ο Reber αποτέλεσε έναν από τους πρώιμους συλλέκτες της νέας γαλλικής τέχνης, ενώ προπολεμικά κατείχε την καλύτερη συλλογή Cézanne στη Γερμανία.

Ακόμη πιο συντηρητική και στο ίδιο πάντως γενικό ύφος, η συλλογή του εβραϊκής καταγωγής επιχειρηματία E. Arnhold<sup>126</sup> θεωρούνταν ως η σημαντικότερη ιδιωτική συλλογή του Βερολίνου. Ωστόσο και ο Arnhold δεν ξέφυγε από τον κανόνα της «μοντέρνας τέχνης» της εποχής του, καθώς οριοθετούσε το τέλος της στον Van Gogh. Τα έργα της συλλογής του, που αποτελούσε ουσιαστικά μια

---

Münter, Macke κ.α. Χρησιμοποιώντας την περιουσία της συζύγου του, δραστηριοποιήθηκε ως έμπορος τέχνης πρώτα στο Ντύσελντορφ από το 1913 και αμέσως μετά τον Α΄ Π.Π. στο Βερολίνο, όπου σύχναζαν καλλιτέχνες της πρωτοπορίας όπως οι George Grosz, Renée Sintenis, Fernand Léger, Max Beckmann ή Paul Klee έως τις αρχές της δεκαετίας του 1930, όταν μετά την οικονομική κρίση και την άνοδο των Ναζί, έχασε, εξαιτίας των χρεών και της εβραϊκής του καταγωγής, τη γκαλερί και την ιδιωτική συλλογή του, ενώ κι ο ίδιος πέθανε λίγα χρόνια μετά στο Λονδίνο. Η μορφή του έγινε σύμβολο της αντισημιτικής και αντικομμουνιστικής προπαγάνδας των Ναζί. Εκτός από πρώιμος υποστηρικτής και συλλέκτης του Μοντερνισμού κυριάρχησε ως ηγετική μορφή της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης στην προώθηση έργων καλλιτεχνών όπως οι Picasso, Braque, Derain, Grosz, Klee, Beckmann, Belling, Hofer αλλά και Chagall ή Renoir, έως την άνοδο του ναζισμού στη Γερμανία (Dascher, 2001).

<sup>125</sup> Ο Dr. **Gottlieb Friedrich Reber** (1880-1959) συνέλεξε κυρίως από την περίοδο 1906-1907. Αφιερώθηκε στο συλλέγειν χάρη στην περιουσία των επιχειρήσεών του και κυρίως σε εκείνη της συζύγου του. Από το 1919 έζησε στην Ελβετία. Μαζί με κλασικά έργα του παρελθόντος συνέλεξε Corot, Courbet, Gauguin, Renoir, Sisley, Manet, Cézanne (27 πίνακες, πάνω από 10 ακουαρέλες και λίγα σχέδια) και στη δεκαετία του 1920 κυβιστική τέχνη (Kropmanns & Fleckner, 2001, Rewald, Buruma & Eberle, 2006). Βλ. και σημ. 263.

<sup>126</sup> Ο **Eduard Arnhold** (1849-1925) υπήρξε ο πρώτος και μοναδικός Εβραίος στη Γερουσία του Πρωσικού Κοινοβουλίου επί Γουλιέλμου Β΄ με σημαντική περιουσία από το εμπόριο άνθρακα. Ως συλλέκτης είχε μια σημαντική συλλογή γαλλικών ιμπρεσιονιστικών έργων, ενώ πούλησε παραδοσιακότερα έργα για να αγοράσει Renoir και Cézanne. Ο συλλέκτης και πάτρωνας του Βερολίνου συνέλεξε έργα Manet, Monet, Courbet, Pissaro, Renoir αλλά και Liebermann, Böcklin, Leibl και Corinth, Lenbach, Slevogt, Menzel, Gainsborough, Feuerbach, Van Gogh, Thoma κ.α. Φίλος και συλλέκτης των Liebermann, Böcklin και Menzel συνέλεξε σίγουρα κατά την περίοδο 1888-1918, αναμειγνύοντας σχολές και ρεύματα με το δικό του ιδιαίτερο τρόπο και παρουσιάζοντας παράλληλα γάλλους και γερμανούς καλλιτέχνες σε αντιπαραβαλλόμενους τοίχους ή και δίπλα-δίπλα. Τα 59 σημαντικότερα έργα της συλλογής του παρουσιάζονταν-ήδη από το 1899- στη βίλα του, σε ειδικά διαμορφωμένες αίθουσες και σε σειρές, ενώ έργα υπήρχαν και στα άλλα του εξοχικά σπίτια όπως στη βίλα στη λίμνη Wannsee. Στις ιστορίες της τέχνης της εποχής όπως του Meier-Graefe παρουσιάζονταν 8 έργα της συλλογής του και σε εκείνες των Muther και Waldmann άλλα τόσα τουλάχιστον. Η συλλογή του θεωρούνταν έως το 1938 η σημαντικότερη του Βερολίνου ("Arnhold, Eduard", χ.χ., Dorrman, 2001, Dorrman, 2002).

επισκόπηση της γαλλικής και γερμανικής τέχνης του β' μισού του 19<sup>ου</sup> αιώνα, εκτίθονταν στις βίλες του με μουσειακό τρόπο και με χαρακτηριστική αντιπαραβολή γερμανών και γάλλων καλλιτεχνών όπως του Uhde με τον Monet ή του Böcklin με τον Manet.

Στο ίδιο ιδεολογικό υπόβαθρο και ο επιχειρηματίας O. Gerstenberg<sup>127</sup> δόμησε το προφίλ της δικής του συλλογής γύρω από έργα γραφικών τεχνών και πίνακες γαλλικής ζωγραφικής του 19<sup>ου</sup> βασικά αιώνα. Ο Gerstenberg διαμόρφωσε μεταξύ άλλων μια εξαιρετική συλλογή έργων του Ιμπρεσιονισμού, φτάνοντας έως το κατώφλι του Μοντερνισμού, που δεν τόλμησε ποτέ να περάσει.

Συντηρητικό μέσα στα όρια της «μοντέρνας τέχνης» της περιόδου πριν από τον Α' Π.Π. και έως την πρώτη δεκαετία του Μεσοπολέμου, θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε το γούστο και του A. Cassirer<sup>128</sup>, νεότερου αδελφού του γνωστού εμπόρου τέχνης. Τυπικό δείγμα καλλιεργημένου αστού της εποχής, ο Cassirer

---

<sup>127</sup> Συλλέκτης «μοντέρνας τέχνης» της εποχής αλλά όχι συλλέκτης πρωτοπορίας ο **Otto Gerstenberg** (1848-1935) αγόραζε βασικά από το Παρίσι από δημοπρασίες ή μέσω πρακτόρων και σπάνια από γκαλερί του Βερολίνου. Το σπιτι του ήταν διακοσμημένο με κάθε είδους αντικείμενα τέχνης, από γαλλικά έπιπλα διαφόρων εποχών και ταπισερί της εποχής του Μπαρόκ έως ιαπωνικά και κινέζικα αντικείμενα, ενώ διέθετε και πολύχρωμα παράθυρα του Jugendstil. Άρχισε να συλλέγει τη δεκαετία του 1890 έργα γραφικών τεχνών του 15<sup>ου</sup> και 17<sup>ου</sup> αιώνα. Κατείχε τέτοια έργα των Dürer, Schongauer, Van Leyden, Van Dyck, Van Ruisdael, Jan Steen, Rembrandt αλλά και Géricault, Delacroix, Charles Méryon –του μεγαλύτερου ίσως γάλλου χαρακτήρα του 19<sup>ου</sup> αιώνα– των Whistler, Corot, Millet, Degas, Manet, Leibl, Liebermann, Piranesi, Hugo, Klinger, των γιαπωνέζων Hokusai και Utamaro και κυρίως των Goya, Daumier και Toulouse-Lautrec. Επίσης πίνακες βρετανών τοπιογράφων (Constable), κατεξοχήν όμως γαλλικούς πίνακες του 19<sup>ου</sup> αιώνα και ιμπρεσιονιστικά έργα: Delacroix, Géricault, *Σχολή της Barbizon*, Daubigny, Corrot, Courbet (10 σημαντικούς πίνακες), Daumier (πάνω από 30 πίνακες), Monet, Manet (7 πίνακες), Renoir (5 πίνακες), Sisley, Toulouse-Lautrec και Degas. Η συλλογή του θεωρείται σήμερα από τις σημαντικότερες των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα στη Γερμανία. Στην εποχή της –αν και γνωστή– δεν αναφερόταν σε κείμενα της εποχής, πιθανόν εξαιτίας της μη καθιερωμένης ακόμη γαλλικής τέχνης της. Ένα μέρος της συλλογής, που κληροδοτήθηκε το 1935 στην Margarethe Scharf, φυλασσόταν σε ειδικό μέρος (Magazin der Victoria-Versicherung) και καταστράφηκε ολοσχερώς εξαιτίας αεροπορικής επιδρομής. Ένα άλλο μέρος κατασχέθηκε από το ρωσικό στρατό και μεταφέρθηκε στη Ρωσία (σήμερα σε ρωσικά μουσεία). Το εναπομείναν τμήμα της συλλογής μεταφέρθηκε από την κόρη του συλλέκτη στη Βαυαρία. Από αυτό κάποια έργα πουλήθηκαν και άλλα έμειναν στην οικογένεια και βρίσκονται σήμερα στο Βερολίνο (Gaehtgens & Scharf, 2001).

<sup>128</sup> Ο μηχανικός και επιχειρηματίας διεθνούς εμβέλειας **Alfred Cassirer** (1875-1932), άρχισε να συλλέγει έργα του κύκλου της *Berliner Sezession* και του γαλλικού Ιμπρεσιονισμού όταν πια δεν αμφισβητούνταν. Αν και η συλλογή του δημιουργήθηκε ουσιαστικά κυρίως μετά το 1918, χάρη και στη διάλυση πολλών συλλογών της εποχής, είτε λόγω της κρίσης είτε επειδή απεβίωνε ο ιδρυτής τους, ο συλλέκτης αγόραζε ήδη από την περίοδο μεταξύ 1903-1910. Η συλλογή του περιλάμβανε 86 πίνακες, σχέδια και γλυπτά: 68 έργα γερμανών (Liebermann, Slevogt, Gaul αλλά και Barlach), γαλλικά έπιπλα 18<sup>ου</sup> αιώνα, ισλαμική τέχνη, ανατολίτικους τάπητες, ασιατική κεραμική, Dürer και κυρίως γαλλική τέχνη του 19<sup>ου</sup> αιώνα (Courbet, Degas, Cézanne κ.α.). Ορόσημο μιας ολόκληρης εποχής η συλλογή Cassirer παρουσιάστηκε το 1933 στον οίκο Ermeler του Märkisches Museum του Βερολίνου (Beneke, 2001).

συνέλεξε και πρόβαλε ισότιμα και με βάση προσωπικά κριτήρια τον γαλλικό Ιμπρεσιονισμό ανάμεσα σε πολλά άλλα ετερογενή αντικείμενα τέχνης.

Αντίθετα με το τυπικό αστικό γούστο των γερμανών συλλεκτών της πρώτης δεκαετίας του 20<sup>ου</sup> αιώνα –εποχής που η Γερμανία άρχιζε να λαμβάνει μέρος στο παιγνίδι του διεθνούς εμπορικού ανταγωνισμού– κινήθηκε ο ισχυρός βερολινέζος βιομήχανος Β. Koehler<sup>129</sup>. Με σύμβουλο τον εξπρεσιονιστή Macke και το βιβλίο του Meier-Graefes για τη μοντέρνα τέχνη, ο συλλέκτης στράφηκε αρχικά στους θεωρούμενους ως μοντέρνους της εποχής και σύντομα διεύρυνε την οπτική του ολοκληρώνοντας τη ρήξη του με το παρελθόν και την τέχνη του 19<sup>ου</sup> αιώνα.

Στο πλαίσιο αυτό ο Koehler στήριξε αποφασιστικά αφενός τον γερμανικό Εξπρεσιονισμό και κυρίως το κίνημα του *Γαλάζιου Καβαλάρη*, του οποίου έγινε ένας από τους σημαντικότερους συλλέκτες και πάτρωνες και αφετέρου τον γαλλικό Φωβισμό και έργα καλλιτεχνών όπως οι Picasso, Delaunay –του οποίου ήταν ο πρώτος συλλέκτης στη Γερμανία– Boccioni, Chagall, Feininger, Hodler, Jawlensky, Kandinsky, Münter, Klee, Kokoschka και Modigliani. Τη συλλογή του παρουσίασε σε ποικίλες εκθέσεις έως το ξέσπασμα του Α΄ Π. Π., ενώ χάρη και στη συμβολή του πραγματοποιήθηκε το 1913 η Πρώτη Γερμανική Φθινοπωρινή Έκθεση (Erster Deutscher Herbstsalon) στη γκαλερί *Der Sturm* του Βερολίνου, μια από τις σημαντικότερες προπολεμικές εκθέσεις με συμμετοχή ενενήντα καλλιτεχνών της διεθνούς πρωτοπορίας.

Έντονη πολιτιστική ζωή, ήδη από τη δεκαετία του 1890, εντοπίζουμε όμως και νοτιότερα από το Βερολίνο, στη Σαξονία, όπου παρατηρείται αυξανόμενη βιομηχανοποίηση και ζωηρή οικοδομική δραστηριότητα. Έτσι στη Δρέσδη της

---

<sup>129</sup> Κατέχοντας επαρκή οικονομική άνεση έως τον Α΄ Π.Π. ο **Bernhard Koehler** (1849-1927) συνέλεξε αρχικά γερμανική τέχνη του 19<sup>ου</sup> αιώνα και στη συνέχεια και γαλλική, με βάση τον «κανόνα» του Julius Meier-Graefes, με έργα που προμηθευόταν από παριζιάνικες γκαλερί της πρωτοπορίας (Bernheim-Jeune, Durand-Ruel, Vollard). Κατείχε έργα Courbet, Renoir, Manet, Monet, Cézanne –έναν από τους «4 πυλώνες» της μοντέρνας ζωγραφικής στο βιβλίο του Meier-Graefes– Degas, Pissarro, Van Gogh, Gauguin, Seurat, Signac, Bonnard, Matisse, Maillol και Munch. Μέσω του Mack, που γνώριζε από το 1907, αγόρασε έργα Marc και το 1911 έργα της Νέας Ένωσης Καλλιτεχνών του Μονάχου, από την οποία προέκυψε το ίδιο έτος το κίνημα της Γαλάζιας *Γέφυρας*, που ο Koehler στήριξε και οικονομικά. Μετά τον θάνατό του, στη διάρκεια της οικονομικής κρίσης του 1920, ο γιος του αναγκάστηκε να πουλήσει κάποια έργα. Το 1945 μια από τις χειρότερες αεροπορικές επιδρομές του Β΄ Π.Π. στο Βερολίνο κατέστρεψε το εργοστάσιο και το σπίτι της οικογένειας του συλλέκτη μαζί με το μεγαλύτερο μέρος της συλλογής. Ένα μέρος της (ιμπρεσιονιστικά έργα και ένας El Greco) μεταφέρθηκε ως λεία πολέμου στη Ρωσία. Κάποια εξπρεσιονιστικά έργα επιβίωσαν και βρίσκονται στην Städtische Galerie im Lenbachhaus στο Μόναχο. Ο συλλέκτης κατείχε πολλά έργα Macke (πάνω από 50 πίνακες, ακουαρέλες και σχέδια) και Marc (πάνω από 70 έργα και μικρά γλυπτά), ενώ και οι δύο καλλιτέχνες υπήρξαν σύμβουλοι του για τη συλλογή. Μετά το 1910 στράφηκε σε έργα Φωβισμού (Marquet, Camoin, Manguin κ.α). Επίσης κατείχε έργα Girieud, Kanoldt, Derain, Rousseau, Corinth και Slevogt ("Lenbachhaus: Das Museum: Geschichte", χ.χ., Schmidt-Bauer, 2001).

εποχής εκτός από τις δημόσιες εκθέσεις έργων τέχνης σημειώνονται και ιδιωτικές, όπου, όπως και στο Βερολίνο, παρουσιάζονταν έργα των θεωρούμενων ως μοντέρνων, γάλλων ιμπρεσιονιστών και μεταϊμπρεσιονιστών καθώς και γερμανών καλλιτεχνών όπως του Liebermann. Χαρακτηριστικές περιπτώσεις τέτοιων συλλογών αποτελούσαν εκείνες των O. Schmitz<sup>130</sup> και A. Rothermundt<sup>131</sup>, που σφράγισαν την πνευματική και καλλιτεχνική ζωή της Δρέσδης για πάνω από 30 χρόνια.

Συλλέκτες γαλλικής και γερμανικής «μοντέρνας τέχνης», που από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα τάχθηκαν στο πλευρό των νέων τάσεων, χωρίς να ξεπερνούν ωστόσο το φράγμα των Cézanne ή Van Gogh, εντοπίζουμε και στο Αμβούργο. Τέτοιοι ήταν ο αγγλικής καταγωγής γερμανός έμπορος H. P. Newman<sup>132</sup> αλλά και ο χρηματιστής Th. E. Behrens<sup>133</sup>, ένας από τους πλουσιότερους κατοίκους και

---

<sup>130</sup> Καθώς στη Δρέσδη επικρατούσε μια πιο παραδοσιακή αντίληψη για την τέχνη, ενώ την πρωτοπορία εκεί προωθούσε μόνο η Sächsischen Kunstverein, ο Schmitz αναζητούσε επαφή με το Μουσείο της Δρέσδης, επιθυμώντας η πόλη του να διαδραματίσει έναν μη επαρχιακό ρόλο στον τομέα του Μοντερνισμού. Στη συλλεκτική του πορεία επηρεάστηκε από το παράδειγμα του εμπόρου από την Αγία Πετρούπολη **Johann Meyer**, που κατείχε μια από τις καλύτερες ιδιωτικές συλλογές της Σχολής του Fontainebleau σε γερμανόφωνο έδαφος. Προερχόμενος από οικογένεια εμπόρων-επιχειρηματιών από τη Γαλλία ο **Oscar Schmitz** (1861-1933), συνέλεξε μέσα σε μια εικοσαετία από το 1899 μια μικρή συλλογή σημαντικών έργων των Monet και Renoir, καθώς επίσης έργων των Sisley, Pissarro, Manet, Degas, Cézanne αλλά και Boudin (Biedermann, 2001).

<sup>131</sup> Ο **Adolf Rothermundt** (1846-1930) από την Αγία Πετρούπολη, παραγωγός ζάχαρης, με καλές επαφές με γκαλερί της Δρέσδης και του Βερολίνου, δημιούργησε, μεταξύ 1895 και 1914 κυρίως, μια μικρή συλλογή 22 έργων γάλλων καλλιτεχνών (Manet, Degas, Cézanne, Van Gogh, Renoir, Daumier) καθώς επίσης έργων Liebermann, Slevogt ή Corinth. Επηρεάστηκε από τον συλλέκτη Meyer, που έκθεσή του παρουσιάστηκε στη Δρέσδη το 1865. Για τη συλλογή του Rothermundt και της συζύγου του Emilie Meyer και τη σχέση με τον Oscar Schmitz (Biedermann, 2001).

<sup>132</sup> Ο αγγλικής καταγωγής γερμανός έμπορος και συλλέκτης **Henry P. Newman** (1868-1917) δεχόταν τους διακεκριμένους καλεσμένους του στο πολυτελές αρχοντικό του –που διέθετε ακόμη και ιδιωτικό γήπεδο τένις– στην περιοχή του Αμβούργου. Γείτονάς του ήταν ο φίλος και πολύτιμος σύμβουλος στη δημιουργία της συλλογής του, Alfred Lichtwark, πρώτος διευθυντής της Hamburger Kunsthalle. Η συλλογή του περιλάμβανε 40 υψηλής ποιότητας έργα (ελαιογραφίες, παστέλ) γαλλικού Ιμπρεσιονισμού και μεταϊμπρεσιονιστικά έργα (Manet, Monet, Degas, Hodler, Munch, Van Gogh, Cézanne), καθώς και σύγχρονους γερμανούς καλλιτέχνες, κυρίως Liebermann, που είχε πλήρη εκπροσώπηση στη συλλογή. Δημιουργήθηκε στις αρχές του αιώνα, γύρω στα 1913-1914. Αν και έδινε παραγγελίες και σε σύγχρονους του ζωγράφους, ο εύπορος συλλέκτης προτιμούσε τους καθιερωμένους καλλιτέχνες. Στον Α΄ Π.Π. τάχθηκε υπέρ του εθνικοσοσιαλισμού (Blum, 6 Juni 2001).

<sup>133</sup> Το 1912 η περιουσία του **Theodor E. Behrens** (1857-1921) υπολογιζόταν στα 26 εκατ. μάρκα και το ετήσιο εισόδημά του στα 1,7. Δεν γνωρίζουμε ακριβώς το περιεχόμενο της συλλογής του, φαίνεται ωστόσο ότι περιλάμβανε από καλλιτέχνες των γαλλικών *Salon* έως μεταϊμπρεσιονιστικά έργα. Ο συλλέκτης κατείχε έργα της Σχολής της Barbizon, Delacroix, Daumier, Courbet, τα έργα *Nana* και *La maison de Rueil* του Manet, το *Bords de la Seine à Argenteuil* του Monet, το *La Grenouillère* και άλλα έργα του Renoir, 3 έργα του Cézanne, έργα Van Gogh, Lenbach, Böcklin, Leibl, Marées, Trübner, Liebermann, Von Uhde, Corinth και πολλά γλυπτά όπως των Gaul και Kolbe. Κάποια έργα της συλλογής

μεγαλύτερους συλλέκτες του Αμβούργου το 1911, έτος κατά το οποίο παρουσίασε δημόσια τη συλλογή του. Αρκετά κοντά τους θεματικά βρισκόταν και ο βρετανικής καταγωγής επιχειρηματίας H. B. Simms<sup>134</sup>, τυπικό δείγμα πετυχημένου αστού που μέσα από τη συλλογή του επιχειρούσε να εξαλείψει το στίγμα του νεόπλουτου, αντισταθμίζοντας με καλλιέργεια και κύρος τη μόρφωση που είχε στερηθεί.

Το πρόσθετο ενδιαφέρον που παρουσιάζει ο Simms είναι ότι εκτός από ιμπρεσιονιστές όπως τους Monet, Renoir και Sisley, καλλιτέχνες όπως τον Courbet αλλά και γερμανούς όπως τον Corinth, συνέλεξε επίσης Herbin και Picasso, αποτελώντας έναν από τους πρώτους συλλέκτες του τελευταίου στη Γερμανία, ενώ στράφηκε ακόμη και σε σύγχρονους του νέους καλλιτέχνες, δημιουργώντας τη μεγαλύτερη προπολεμική συλλογή έργων του Beckmann στη Γερμανία. Παρόλα αυτά και χωρίς να γνωρίζουμε το ακριβές περιεχόμενο της συλλογής του, φαίνεται ότι και ο Simms παρέμεινε δέσμιος μιας συντηρητικής αισθητικής άποψης, συλλέγοντας τα πιο «ήπια» έργα των ιμπρεσιονιστών και αποφεύγοντας εξίσου αφενός τα πολύ τολμηρά χρώματα που ανεξαρτητοποιούνται από το ζωγραφικό αντικείμενο και αφετέρου συλλήβδην τα κυβιστικά έργα του Picasso.

Τις νέες τάσεις στην τέχνη στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα υποστήριξε, τόσο θεωρητικά όσο και με το συλλεκτικό του έργο, και ο κριτικός, έμπορος και συλλέκτης τέχνης του Αμβούργου E. Heilbut<sup>135</sup>, συμβάλλοντας και εκείνος στην

---

του κατέληξαν στην Πινακοθήκη του Αμβούργου. Συνέχισε τη συλλογή του πατέρα του **Eduard Ludwig Behrens**, με έργα γερμανών και γάλλων ζωγράφων του 19<sup>ου</sup> αιώνα, τοπία της Σχολής της Barbizon, έργα καλλιτεχνών όπως οι Díaz de la Peña, Rousseau, Daubigny, Corot αλλά και Meissonier, Knaus, Mauve, Boldini και Menzel, που του είχε κληροδοτήσει το 1895 (Blum, 11 April 2001).

<sup>134</sup> Ο **Henry Bernhard Simms** (1861-1922) ήταν ένας από τους πιο ισχυρούς κατοίκους του Αμβούργου –χάρη στον εμπορικό του οίκο εκεί και στις εξαγωγές μπύρας σε όλο τον κόσμο- και από τους σημαντικότερους συλλέκτες μοντέρνας τέχνης της εποχής του. Καλλιέργησε στενές επαφές με πολλούς καλλιτέχνες της εποχής. Ζώντας πολύ κοντά στον Alfred Lichtwark επηρεάστηκε από αυτόν στη συλλεκτική του δραστηριότητα. Ταξίδεψε στην Ιταλία και συνέλεξε και έργα παλαιότερων εποχών. Το 1910 εξέδωσε το βιβλίο *Οι πίνακές μου*. Εξέθετε τη συλλογή του στη βίλα που έκτισε το 1906 και όπου τακτικός θαμώνας ήταν και ο Beckmann, που ο συλλέκτης γνώρισε το 1912. Γνωρίζουμε πως η συλλογή του Simms περιλάμβανε έργα Beckmann (15 πίνακες), Corinth, Herbin, Monet, Sisley, Courbet αλλά και νέων ταλέντων του Αμβούργου (Arthur Illies, Valentin Ruths και Friedrich Schaper). Το 1918 ο συλλέκτης δάνεισε 169 πίνακες της συλλογής του στη Πινακοθήκη του Αμβούργου για μια έκθεση, ενώ πάνω από 70 έργα της πουλήθηκαν μετά το 1922 σε δημοπρασίες (Blum, 9 Mai 2001).

<sup>135</sup> Φίλος και θαυμαστής του Whistler ήδη από την παρουσίαση των έργων του στο Αμβούργο το 1894, ο **Emil Heilbut** (1861-1921) αγόρασε έργα Cézanne το 1900, όταν ο Paul Cassirer παρουσίασε την πρώτη του έκθεση στη Γερμανία. Κυρίως αγαπούσε τον Monet –είχε ίσως την πρωιμότερη συλλογή Monet στη Γερμανία- και αγόραζε έργα του από τις γκαλερί του Παρισιού (Durand-Ruel και Goupil-Boussod & Valadon), ειδικά μετά τον θάνατο εκεί του θείου του Ferdinand, ζωγράφου ακαδημαϊκής αισθητικής, που διατηρούσε ωστόσο επαφές με μοντέρνους καλλιτέχνες όπως τον Manet. Από τους πρώτους υποστηρικτές της τέχνης καλλιτεχνών όπως ο Liebermann αλλά και της γαλλικής, σκανδιναβικής και αγγλικής τέχνης, ο Heilbut χρεοκόπησε το 1922 και πούλησε μέρος της συλλογής.

καθιέρωση της μοντέρνας θεωρούμενης τέχνης στην Γερμανική Αυτοκρατορία του Γουλιέλμου Β΄. Κατά τη συνήθη πρακτική των γερμανών αστών της εποχής, ο Heilbut περιχαράκωσε τις νέες τάσεις γύρω από το πεδίο του Ιμπρεσιονισμού. Έτσι, αν και αγόρασε Monet πολύ πρώιμα σε σχέση με άλλους γερμανούς συλλέκτες και συνέλεξε επίσης καλλιτέχνες όπως οι Cézanne και Whistler, μαχόταν με μένος τους νεοϊμπρεσιονιστές Seurat, Signac και Luce, αρνούμενος κατηγορηματικά να τους συμπεριλάβει στη συλλεκτική του γκάμα «μοντέρνων» καλλιτεχνών.

Ωστόσο στο Αμβούργο, την εμπορική αυτή πόλη με τη μακρά συλλεκτική παράδοση, ιδιώτες συλλέκτες υποστήριξαν και τον Μοντερνισμό, υπερασπιζόμενοι την επαναστατική ρήξη του με την τέχνη του παρελθόντος και διαδραμάτισαν σημαντικό ρόλο –όσο πουθενά αλλού στη Γερμανία– στην αποδοχή του<sup>136</sup>. Αυτό αφορά κατεξοχήν μια μικρή ομάδα συλλεκτών που στις αρχές του 20ου αιώνα ασχολήθηκαν συνειδητά με τους σύγχρονους τους καλλιτέχνες, παρέχοντας πρώιμη και διαρκή υποστήριξη στην πρωτοπορία της εποχής και κυρίως την ομάδα *Γέφυρα*, έως και το τέλος της δεκαετίας του 1920, όταν όλες σχεδόν οι συλλογές αυτού του είδους διαλύθηκαν πλέον οριστικά.

Συγκεκριμένα σε αυτό το συλλεκτικό περιβάλλον ο δικηγόρος P. Rauert<sup>137</sup> και η σύζυγός του M. Rauert ανέπτυξαν, ήδη από το 1907, ένα σχεδόν αποκλειστικό γούστο για τη συλλογή έργων του Εξπρεσιονισμού και κυρίως των καλλιτεχνών της *Γέφυρας*, αποφασίζοντας να ξεφύγουν οριστικά από την καταπιεστική επιρροή του Lichtwarck, που αρνούνταν πεισματικά να αποδεχτεί το εν λόγω κίνημα. Τον Εξπρεσιονισμό και τους σύγχρονους τους νέους καλλιτέχνες στήριξαν ομοίως κατά τα τελευταία χρόνια της ζωής τους επίσης, τόσο ο έμπορος E. Rump<sup>138</sup> όσο εν μέρει και ο γνωστός –λόγω κυρίως της διάσημης κρέμας Nivea που αποτέλεσε ευρεσιτεχνία του ίδιου και της ομάδας του το 1911– φαρμακοποιός

---

Κατείχε έργα Degas, Cézanne, Manet, Whistler, αλλά όχι Van Gogh, Munch ή Denis, ενώ απέρριπτε και πολεμούσε με τα γραπτά του τους νεοϊμπρεσιονιστές Seurat, Signac ή Luce, που γύρω στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα πρωτοπαρουσιάζονταν σε εκθέσεις και περιοδικά βρίσκοντας τους πρώτους υποστηρικτές τους (όπως τον Kessler). Έμεινε περιορισμένος στον γαλλικό Ιμπρεσιονισμό. Το έργο του ως πρώιμου υποστηρικτή νέων τάσεων συγκαταλέγεται σήμερα μαζί με εκείνο των κριτικών Gurlitt, Scheffler και Meier-Graefe ("Emil Heilbut, 1861-1921", χ.χ., Ziegler, 2001).

<sup>136</sup> Körnich, 2001, Luckhardt, U. & Schneede, U.M., 2001, Schneede, 2001.

<sup>137</sup> Η **Martha Rauert** (1869-1958) -παθητικό μέλος της *Γέφυρας*, όπως και οι Schiefler και Schapire, προκειμένου να στηρίξει οικονομικά τους καλλιτέχνες- συνέλεξε μαζί με τον ισχυρό σύζυγό της **Hans Paul Ludwig Rauert** (1863-1938) και αγάπησε ιδιαίτερα καλλιτέχνες όπως τους Noldes και Schmidt-Rottluffs. Η Martha καθόριζε συχνά την επιλογή των έργων της συλλογής και μετά τον θάνατο του συζύγου της κατάφερε να τη διατηρήσει εν μέρει, αλλά όχι να την συνεχίσει (Blum, 30 Mai 2001, Caspers, Henze & Lwowski, 1999).

<sup>138</sup> Ο **Ernst Rump** (1872-1921) που σπούδασε και ο ίδιος τέχνη, συνέλεξε έργα νέων καλλιτεχνών του Αμβούργου, καθώς επίσης των Modersohn-Becker, Munch, Nolde, Ahlers-Hestermann, Eitner, Rohlfes κ.α. (Blum, 28 März 2001, "Die Sammlung Rump", 2005).

και επιχειρηματίας O. Troplowitz<sup>139</sup>, ένας από τους πρώτους αγοραστές έργων Picasso στη Γερμανία αλλά και έργων του Franz Nölken της ομάδας *Γέφυρα*.

Τους καλλιτέχνες της *Γέφυρας* υποστήριξε με ένταση και ο κριτικός τέχνης G. Schiefler<sup>140</sup>, κεντρική προσωπικότητα στο προπολεμικό Αμβούργο και λάτρης των χαρακτηριστικών. Τη συλλογή του Schiefler, που συνέλεξε με πάθος έργα των Nolde, Kirchner, Munch αλλά και Liebermann, επισκέπτονταν στο σπίτι του συχνά διανοούμενοι και καλλιτέχνες όπως οι Munch, Kirchner και Schmidt-Rottluff.

Έναν άλλον πραγματικά πρωτοπόρο αλλά και έναν από τους μεγαλύτερους συλλέκτες του προπολεμικού Αμβούργου βρίσκουμε στο πρόσωπο του καλλιεργημένου επιχειρηματία και πρόξενου M. L. Flemming<sup>141</sup>. Κατέχοντας έργα Chagall, Hodler, Kandinsky, Laurencin, Lissitzky, Macke, Marc, Nolde, Rousseau, αλλά και 5 πίνακες του Picasso που διέγραφαν ολόκληρο το φάσμα της καλλιτεχνικής πορείας του ζωγράφου έως την πλήρη Αφαίρεση, ο Flemming μπορεί να θεωρηθεί ως ένας από τους σημαντικότερους γερμανούς συλλέκτες σύγχρονης του τέχνης. Το σπίτι του στο Αμβούργο αποτέλεσε από το 1910 και έως και το τέλος της δεκαετίας του 1920, κέντρο συνάντησης ποιητών όπως του Paul Eluard και καλλιτεχνών όπως οι Kandinsky, Heckel, Schmidt-Rottluff, Schwitters αλλά και η κυβίστρια ζωγράφος Marie Laurencin.

Κεντρικό ρόλο στη στήριξη του γερμανικού Εξπρεσιονισμού διαδραμάτισε όμως και η συγγραφέας R. Schapire<sup>142</sup>, μια από τις πρώτες γυναίκες ιστορικούς

---

<sup>139</sup> Ο **Oscar Troplowitz** (1863-1918), που ήταν και πολιτικός, συνέλεξε έργα του 19<sup>ου</sup> και 20<sup>ου</sup> αιώνα, των Corot, Sisley, Liebermann και Slevogt, Siebelist, Nölken κ.α. Έργα της συλλογής του δωρήθηκαν στην Πινακοθήκη του Αμβούργου στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα (Blum, 16 Mai 2001, Gretzschel, 2013).

<sup>140</sup> Ο **Gustav Schiefler** (1857-1935), δικαστής και κριτικός τέχνης, συνέταξε καταλόγους γραφικών τεχνών των Nolde, Kirchner, Liebermann και Munch. Υπό την επιρροή του Lichtwark στράφηκε και σε καλλιτέχνες της εποχής (Liebermann, Eitner, Illies). Μετά το 1914 ενδιαφέρθηκε για τους καλλιτέχνες της λεγόμενης *Hamburgische Sezession* (Luckhardt κ.ά., 2001, σσ.69-73, Blum, 2 Mai 2001).

<sup>141</sup> Με σπουδές στη Χημεία, στις Ανθρωπιστικές Επιστήμες και την Ιστορία της Τέχνης, ο έμπορος (κάτοχος οικογενειακής επιχείρησης σαπουνιών) από το Neuss και πρόξενος **Max Leon Flemming** (1881-1956), κάτοικος Αμβούργου από το 1910, συνέλεξε έργα σύγχρονης του τέχνης μεταξύ 1908-1929. Το 1922 το περιοδικό τέχνης της εποχής *Cicerone* εκθείασε το μέγεθος της συλλογής του και διέγραψε την καλλιτεχνική πορεία του Picasso μέσα από τα 5 έργα της (από τη *Γυναίκα που πίνει αφέντι* έως την εντελώς αφηρημένη *Βιολίστρια*), μιλώντας για μια εμπειρία που μπορεί κανείς να βιώσει μόνο μέσα από τη θέαση της συλλογής. Γύρω στα 1930 ο συλλέκτης κατέρρευσε οικονομικά, μετακόμισε στο Βερολίνο και αναγκάστηκε να πουλήσει τη συλλογή του (Blum, 22 März, 2001).

<sup>142</sup> Η γόνος εύπορης εβραϊκής οικογένειας **Rosa Schapire** (1874-1954) από το Brody, που μεγάλωσε μαθαίνοντας να μιλά πολωνικά, γερμανικά και γαλλικά, ήταν ιστορικός τέχνης, συγγραφέας και μεταφράστρια. Ενδιαφερόταν από νεαρή για τη σύγχρονη της τέχνη στην Ευρώπη, ενώ συνέδεε τη βελτίωση της θέσης της γυναίκας με το μοντέλο μιας ισόνομης σοσιαλιστικής κοινωνίας. Χωρίς οικονομική βοήθεια από κάποιο σύζυγο, με μέτρια οικονομική επιφάνεια –κυρίως το εισόδημά της από βιβλία, άρθρα και μεταφράσεις– αγόραζε τα φτηνά τότε έργα των καλλιτεχνών της *Γέφυρας*, δημιουργώντας μια σημαντική συλλογή μη δημόσια αποδεκτών έργων τέχνης. Στον κύκλο των

της τέχνης στη Γερμανία, που συνέβαλε στην προώθηση των καλλιτεχνών της ομάδας *Γέφυρα* –με τους οποίους συνδέθηκε γενικά με αισθήματα φιλίας και εκτίμησης– όπως τον Nolde, τον Heckel και ιδιαίτερα τον Schmidt-Rottluff, ο οποίος διακόσμησε και το σπίτι της στο Αμβούργο ως ένα συνολικό έργο τέχνης. Τόσο με το συλλεκτικό όσο και με το συγγραφικό της έργο, η Scharire υποστήριξε πρωτοπόρους και αμφισβητούμενους καλλιτέχνες της εποχής όπως για παράδειγμα τον Hodler, τον οποίο υπερασπίστηκε με άρθρα της από το 1901. Ωστόσο όσα έργα κατάφερε να γλυτώσει από τη συλλογή της δεν αποδείχθηκαν ευπρόσδεκτα ούτε και μεταπολεμικά –ούτε καν ως δωρεά– στο συντηρητικό περιβάλλον της Αγγλίας, όπου η Scharire έζησε τα τελευταία χρόνια της.

Πιο νότια και ανατολικά, στο Breslau, τμήμα της σημερινής Πολωνίας, ο γερμανός βιομήχανος H. Kolker<sup>143</sup> συνέλεξε έως το 1915 έργα των θεωρούμενων ως «μοντέρνων» γερμανών και γάλλων καλλιτεχνών μαζί με σύγχρονη του πρωτοποριακή τέχνη. Έτσι μαζί με καλλιτέχνες όπως τους Liebermann, Slevogt, Corinth, Friesz, Kolbe, Menzel, Manet, Munch αλλά και Hodler, ο Kolker συνέλεξε και έργα Picasso, Derain ή Matisse, του οποίου κατείχε και μια πρώτη εκδοχή του γνωστού θέματος του *Χορού*.

Πολύ πιο δυτικά, στο περιφερειακό κέντρο της Βρέμης, συλλογές όπως εκείνες του χρηματιστή J. G. Wolde<sup>144</sup>, που επικεντρωνόταν θεματικά κυρίως

---

πρώιμων ιδιωτών συλλεκτών του Αμβούργου η Scharire ήταν η μόνη ανεξάρτητη γυναίκα με μια αξιοθαύμαστη συλλογή έργων. Κεντρική φυσιογνωμία του γερμανικού Εξπρεσιονισμού, προώθησε κι υποστήριξε ιδιαίτερα τον Schmidt-Rottluff, του οποίου υπήρξε και προσωπική φίλη. Υπερασπίστηκε με άρθρα της τον αμφισβητούμενο ακόμη το 1901 ελβετό καλλιτέχνη Hodler και για ένα διάστημα τον Nolde, με τον οποίο φαίνεται πως επήλθε πάντως ρήξη. Οι νεαροί καλλιτέχνες της *Γέφυρας* δέχτηκαν τιμητικά ως μέλος της ομάδας τους την «κυρία δόκτορα», φίλη και απολογήτρια της τέχνης τους. Το 1910 κατείχε μια ολοκληρωμένη συλλογή γραφικών τεχνών του Schmidt-Rottluff και το 1911 παρουσίασε την πρώτη ατομική έκθεσή του στο Αμβούργο. Το σπίτι της εκεί, διακοσμημένο ως *συνολικό έργο τέχνης* εξολοκλήρου από τον καλλιτέχνη, καταστράφηκε στο Β΄ Π.Π. Αν και η Scharire διέσωσε κάποια έργα του, στο Λονδίνο, όπου κατέφυγε για να ξεφύγει από τους Ναζί, κανείς δεν ήθελε να τα αγοράσει, ενώ και τα αγγλικά μουσεία αρνούνταν κατηγορηματικά κάθε πρότασή της για δωρεά. Έζησε φτωχικά τα τελευταία χρόνια της και εργάστηκε στην Tate Gallery, η οποία δέχτηκε –απόρθημα και μόνο ως δώρα φιλοξενίας– τρία έργα από τη συλλογή της (Behr, 2009, Blum, 6 April 2001).

<sup>143</sup> Ο εβραϊκής καταγωγής και γερμανικής ιθαγένειας βιομήχανος **Hugo Kolker** (1845-1915), κάτοχος διυλιστηρίου πετρελαίου και εργοστασίου λιπαντικών μηχανών υπήρξε πρόξενος της Πορτογαλίας στο Breslau μεταξύ 1904-1915 και συλλέκτης σύγχρονης του τέχνης. Με υποστηρικτή τον γαμπρό του Curt Glaser, που ήταν ιστορικός τέχνης, απέκτησε πίνακες του Munch και των Corinth, Derain, Friesz, Hodler, Liebermann, Slevogt, Picasso και Matisse (την πρώτη εκδοχή στο θέμα του *Χορού*). Επίσης κατείχε σχέδια όπως το *Αγόρι με Σκύλο* του Manet, σκίτσα του Menzel κ.α. αλλά και γλυπτά όπως το *Καθιστό κορίτσι* του Kolbe (Palica, 2009, 1 December: Hugo Kolker)

<sup>144</sup> Ο χρηματιστής **Johann Georg Wolde** (1845-1911) συνέλεγε έργα Courbet, Corot, Delacroix, Constable, Lieberman, Renoir, Manet, Monet κ.α. Η σύζυγός του, κόρη του **Adele Wolde** (1852-1932), ρώσου βιομήχανου υφασμάτων, συνέχισε τη συλλογή μετά τον θάνατο του συζύγου της,



στους γάλλους καλλιτέχνες, του ζωγράφου L. Biermann<sup>145</sup>, που προτιμούσε τους γερμανούς κυρίως ιμπρεσιονιστές και του H. H. Meier<sup>146</sup>, που συνέλεξε γραφικές τέχνες από Goya έως Munch, εκπροσωπούσαν την νέα αστική αισθητική αντίληψη περί μοντέρνας τέχνης. Στο ίδιο πλαίσιο λειτούργησε πλήθος μικρότερων συλλεκτών, που εμφύχωνε χαρακτηριστικά και ο διευθυντής της τοπικής Πινακοθήκης Gustav Pauli<sup>147</sup>. Ειδικά ο πρόωρα χαμένος συγγραφέας και εκδότης A. W. Heymel<sup>148</sup>, στενός φίλος του Hugo von Hofmannsthal<sup>149</sup> και πάτρωνας της σύγχρονης τέχνης της εποχής του, ξεπέρασε το ασφαλές πρότυπο της Kunsthalle και βημάτισε με τόλμη προς τα έργα του Εξπρεσιονισμού και του Picasso, σε μια εποχή που αγοραστές του ήταν πραγματικά λιγοστοί συλλέκτες, αμερικανοί κυρίως και ρώσοι πρωτοπόροι.

Νοτιότερα, στην περιοχή του σημερινού Wuppertal, μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα συλλογή τέχνης του άμεσου παρόντος συνιστούσε η συλλογή του ισχυρού χρηματιστή A. von der Heydt<sup>150</sup>, ενός από τους ιδιαίτερα τολμηρούς και

---

συμπληρώνοντάς την το 1912 με έργα Cézanne, Van Gogh και Gauguin, ενώ δάνειζε και σε εκθέσεις, (π.χ. Διεθνή Έκθεση του 1914). Έδρα των κοινωνικών τους εκδηλώσεων ήταν το κλασικιστικού ύφους αρχοντικό τους των αρχών του 19<sup>ου</sup> αιώνα, στη Βρέμη, αναδιαμορφωμένο γύρω στο 1904. Σύμβουλοι τους ο Maier Graeffe, ο αρχιτέκτονας και συγγραφέας Rudolf Alexander Schröder και ο Gustav Pauli. Τη συλλογή κληρονόμησε ο απόγονός τους Georg Ludwig (1884-1949). (Hansen, 2001).

<sup>145</sup> Το πνεύμα του γαλλικού και γερμανικού Ιμπρεσιονισμού ήταν διάχυτο στη συλλογή του ζωγράφου και συλλέκτη **Leopold Biermann** (1875-1922), γιου πλούσιου εμπόρου από τη Βρέμη, που δέχτηκε επιρροή από τον Gustav Pauli και παρουσίαζε έμφαση στο έργο των γερμανών καλλιτεχνών. Έργα της συλλογής δωρήθηκαν στην Πινακοθήκη της Βρέμης, καλλιτεχνών όπως των Courbet, Hofmann, Leistikon και Liebermann (Porphanken κ.ά., 2001, σσ.189 κ.εξ.).

<sup>146</sup> Ο **Hermann Henrich Meier** (1845-1905) διέθετε δεκάδες χιλιάδες έργα γραφικών τεχνών (από Callot και Goya έως Munch). Ιδιαίτερο ήταν το ενδιαφέρον του για τους Menzel, Klinger, Pissarro και Toulouse-Lautrec. Η διάσημη συλλογή του βρίσκεται στη Βρέμη ("Kunsthalle Bremen", χ.χ.).

<sup>147</sup> Τέτοιοι αλλά και μικρότεροι συλλέκτες από τη Βρέμη (όπως οι **Paul Schmitz, Carl Theodor Melchers, Meta Schütte** και **Philipp Sparkuhle**) λειτουργούσαν συμπληρωματικά σε σχέση με την Πινακοθήκη της πόλης, υπό τη διεύθυνση του Gustav Pauli, χρηματοδοτούσαν αγορές της και συχνά εμπνέονταν ή προσανατολιζόνταν από εκείνον στην κατεύθυνση του Μοντερνισμού (Hansen, 2001).

<sup>148</sup> Ο παθιασμένος συλλέκτης **Alfred Walter Heymel** (1878-1914) συνέλεξε, χάρη και στον φίλο του Meier-Graefe, γαλλική τέχνη του τέλους του 19ου αιώνα και πρωτοπορία (Van Gogh, Gauguin, Bonnard, Vuillard, Denis), ενώ επικεντρώθηκε στο γραφιστικό έργο του Toulouse-Lautrec. Στη συλλογή του υπήρχαν επίσης έργα παλαιών δασκάλων και γιαπωνέζικων ξυλόγλυπτων. Ο συλλέκτης αναφέρεται ως αγοραστής του Picasso το 1909 ανάμεσα στους Morozon και Steins. Πέθανε πρόωρα από φυματίωση (Rabinow, 2006, σ.111, Selz, 1974, σ.238 και Modersohn-Becker, 1998, σ.466).

<sup>149</sup> Ο διάσημος αυστριακός δραματουργός και συγγραφέας **Hugo von Hofmannsthal** (1874-1929) υπήρξε θερμός υποστηρικτής της νέας τέχνης και κυρίως της γαλλικής ζωγραφικής των ιμπρεσιονιστών και των μεταϊμπρεσιονιστών στην περίοδο 1890-1914 (Renner & Schmid, 1991).

<sup>150</sup> Η συλλογή του **August von der Heydt** (1851-1929) από το Elberfelder (σημερινό Wuppertal), εγγονού του υπουργού οικονομικών της Πρωσίας August Freiherr von der Heydt και θεωρούμενου ως ενός από τους μεγαλύτερους ευεργέτες της ιδιαίτερης πατρίδας του, περιλάμβανε έργα Daumier,

καλλιεργημένους συλλέκτες της περιόδου της αυτοκρατορίας του Γουλιέλμου Β΄. Σε αυτήν η προσωπική οπτική του συλλέκτη ερμήνευε τον γαλλικό Φωβισμό -που αγαπούσε ιδιαίτερα- και τον γερμανικό Εξπρεσιονισμό ως παράλληλες τοπικές εκφάνσεις του ίδιου φαινομένου, τις οποίες συνδύαζε και αντιπαρέβαλε τόσο μεταξύ τους όσο και με τη σύγχρονή του ελβετική τέχνη.

Στην ίδια ευρύτερη περιοχή ξεκίνησε γύρω στο 1910 και ο κυβερνητικός σύμβουλος H. Stinnes<sup>151</sup> από το Mülheim an der Ruhr τη συλλογή του, με έργα γραφικών κυρίως τεχνών γάλλων και γερμανών «μοντέρνων» της εποχής. Ο Stinnes διεύρυνε τελικά τη συλλεκτική του γκάμα συλλέγοντας από ιμπρεσιονιστές έως και καλλιτέχνες όπως τους Klee, Nolde ή Marc.

Στους σύγχρονους τους γερμανούς εξπρεσιονιστές στράφηκαν όμως πρωτοπόροι γερμανοί συλλέκτες και στο Essen, όπως ο χημικός C. Hagemann<sup>152</sup>. Ο Hagemann υπήρξε ένας από τους κύριους υποστηρικτές της μοντέρνας τέχνης – κυρίως έργων του Εξπρεσιονισμού που συνέλεξε από το 1907– και καλλιτεχνών όπως οι Nolde, Schmidt-Rottluff και Kirchner, του οποίου υπήρξε στενός φίλος.

---

Braque, Picasso, Hodler, Cézanne, Matisse, Renoir, Gauguin, Nolde, Kokoschka, πάνω από 300 πίνακες, έργα γραφικών τεχνών, ξυλόγλυπτα κ.α. Έργα γαλλικού Φωβισμού δώρισε ο συλλέκτης στο Μουσείο του Elberfelder ήδη πριν τον Α΄ Π.Π., καθιστώντας το πρωτοποριακό για την εποχή. Σημαντικό μέρος της συλλογής καταστράφηκε από αεροπορική επιδρομή στο Wuppertal το 1944, ενώ μεγάλο τμήμα της υπόλοιπης συλλογής του ίδιου και του γιου του Eduard (1882-1964) δωρήθηκαν από τον τελευταίο στο Μουσείο Von der Heydt-Museum το 1952 (<http://vdh.netgate1.net>). Η συλλογή συμπληρώθηκε έως το 1961, όταν το μουσείο πήρε το όνομα της οικογένειας (Meyer, 2001). Ο γιος του, επίσης συλλέκτης, **Eduard von der Heydt**, ανέπτυξε ενδιαφέρον για την πρωτόγονη τέχνη από όλο τον κόσμο και ίδρυσε το Μουσείο Rietberg (Boros, 2013, "Von Buddha bis Picasso", χ.χ.).

<sup>151</sup> Ο ευκατάστατος από την οικογενειακή επιχείρηση εμπορίου άνθρακα και ορυχείων, γερμανός συλλέκτης έργων γραφικών τεχνών **Heinrich Stinnes** (1867-1932), ξεκίνησε προπολεμικά, όταν αποσύρθηκε λόγω ασθένειας από τη δημόσια διοίκηση και στράφηκε στο συλλέγειν αγοράζοντας στην αρχή ό,τι οι περισσότεροι (Whistler, Zorn, Bone, Pennell, Legrand, Legros) σε ακριβές τιμές. Μετά τον θάνατό του η συλλογή, που δημιουργήθηκε μεταξύ 1910 και 1932, πωλήθηκε σταδιακά από τους κληρονόμους του στο Βερολίνο, το Leipzig και τη Βέρνη. Περιλάμβανε γραφικές τέχνες του 19<sup>ου</sup> και 20<sup>ου</sup> αιώνα κυρίως, έργα Slevogt, Corinth, Greiner, Klinger, καθώς επίσης Degas, Manet, Signac, Pissarro, Rodin, Gauguin, Munch, Kollwitz, Nolde, Marc, Klee αλλά και Goya (Boje, 1950).

<sup>152</sup> Ο **Carl Hagemann** (1867-1940) ξεκίνησε να συλλέγει το 1903 έργα γραφικών τεχνών, ενώ από το 1907 υπό την καθοδήγηση και του φίλου του, συλλέκτη και διευθυντή του Μουσείου του Essen **Ernst Gosebruch** (1872-1953) στράφηκε προς τον Εξπρεσιονισμό της ομάδας *Γέφυρα*. Επίσης κατείχε έργα του κύκλου των φωβιστών αλλά και Braque, που δώρισε το 1934 στο Μουσείο Folkwang αλλά κατασχέθηκαν το 1937 ως «εκφυλισμένη τέχνη». Η συλλογή του περιλάμβανε περίπου 1900 αντικείμενα, ανάμεσά τους σχεδόν 100 πίνακες των Nolde, Schmidt-Rottluff, Kirchner, Müller, Heckel και άλλων. Έργα της βρίσκονται σε διάφορα μουσεία και ιδιώτες συλλέκτες ενώ τα σχέδια και έργα γραφικών τεχνών βρίσκονται στο Μουσείο Städel στη Φρανκφούρτη, όπου, κρυμμένα στο υπόγειο, διασώθηκαν κατά την περίοδο του εθνικοσοσιαλισμού (Schaefer, 2012, σσ.64-65).

Στην ίδια πόλη θερμός υποστηρικτής καλλιτεχνών του Μοντερνισμού αναδείχθηκε και ο γερμανός συλλέκτης E. Gosebruch<sup>153</sup>. Διευθυντής για λίγο του μουσείου του Essen και ένας από τους πιο πρωτοπόρους συλλέκτες της εποχής του, ο Gosebruch στήριξε τη διεθνή σύγχρονη του τέχνη και καλλιέργησε φιλικές σχέσεις με νέους γερμανούς δημιουργούς όπως τους Rohlf, Kirchner και Heckel.

Λίγο ανατολικότερα, στη γερμανική Χάγη, ο γιος τραπεζίτη K. E. Osthaus<sup>154</sup>, που σπούδασε Ιστορία της Τέχνης, Λογοτεχνία και Φιλοσοφία στα τέλη

---

<sup>153</sup> Ο **Ernst Gosebruch** (1872-1953) διευθυντής του Kunstmuseum του Essen από το 1906 δημιούργησε εκεί μια συλλογή τέχνης του Μοντερνισμού που περιλάμβανε έργα Chagall, Derain, Van Gogh, Hechel, Kirchner, Lehmbruck, Macke, Müller, Nolde, Pechstein, Schmidt-Rottluff, Signac αλλά και τη συλλογή του Osthaus, εκτοξεύοντας το μουσείο στην κορυφή των γερμανικών μουσείων τέτοιου είδους κι αναμφισβήτητο κέντρο Μοντερνισμού στη Γερμανία. Χάρη στην αρνητική υποδοχή από το κοινό του Essen, και κυρίως την εγκαθίδρυση των Ναζί στην εξουσία το 1933, απομακρύνθηκε από το μουσείο. Ακολούθησε η κατάσχεση 1.000 έργων ως «εκφυλισμένης τέχνης», ανάμεσά τους έργων καλλιτεχνών όπως οι Braque, Cézanne, De Chirico, Cross, Derain, Matisse, Munch κ.α. Η σημερινή συλλογή του Museum Folkwang δημιουργήθηκε μετά το 1945. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον θα παρουσίαζε η προσωπική συλλογή του E. Gosebruch με έργα σύγχρονων γάλλων καλλιτεχνών και γερμανών εξηρσιονιστών ζωγράφων, που ωστόσο χάθηκε εντελώς στον πόλεμο (Gemmecke, 1992, "Museum Folkwang", χ.χ.).

<sup>154</sup> Ο αξιόλογος συλλέκτης πρωτοπορίας **Karl Ernst Osthaus** (1874-1921) επιχείρησε να καταστήσει το Folkwang Museum, που ίδρυσε το 1900, κέντρο ευρωπαϊκής πρωτοπορίας και εν μέρει το πέτυχε επί 2 δεκαετίες. Υπό την καθοδήγηση του Henry van de Velde διαμόρφωσε μια από τις πρώτες αμιγείς συλλογές ευρωπαϊκού Μοντερνισμού που ήταν ανοικτές για το κοινό. Το μουσείο απέκτησε σύντομα τη φήμη του πρώτου διεθνώς μουσείου σύγχρονης τέχνης. Εκεί παρουσιάζονταν από το 1902 πολυάριθμα έργα σύγχρονων κυρίως καλλιτεχνών, που ο συλλέκτης αποκτούσε σε προσιτές τιμές. Ο ίδιος επισκεπτόταν τους Renoir, Rodin και Cézanne στα ατελιέ τους. Αγαπούσε το έργο των φοβιστών και κυρίως του Matisse αλλά και των καλλιτεχνών της *Γέφυρας* και του *Γαλάζιου Καβαλάρη*. Έργα των Signac, Degas, Cézanne, Renoir, Gauguin, Corot, Van Gogh και Rodin ευθυγραμμίζονταν με τις οργανικές φόρμες του εσωτερικού της βίλας του, του Hohenhof –πρώτου δείγματος δημόσιας αρχιτεκτονικής Jugendstil στη Γερμανία, σχεδιασμένου από τον Van de Velde. Παράλληλα ο συλλέκτης στήριξε μερικές από τις πρώτες εκθέσεις Εξηρσιονισμού και απέκτησε έργα των Kirchner, Nolde, Rohlf αλλά και Maillol ή Thorn-Prikker. Το 1907 παρουσίασε μια από τις πρώτες εκθέσεις της καλλιτεχνικής ομάδας *Γέφυρα* και το 1912 καλλιτέχνες όπως τους Munch, Kandinsky αλλά και Grosz, Liebermann, Marc, Schmitt-Rottluff, οπότε η συλλογή του αναγνωρίστηκε ευρέως στον κόσμο της τέχνης. Αγόραζε το έργο καλλιτεχνών όπως οι Kirchner, Nolde ή Archipenko, με τους οποίους είχε στενή επαφή και το παρουσίαζε σε μονογραφίες. Μαζί με κάποιους προοδευτικούς ανθρώπους μουσείων, ιδιώτες συλλέκτες, κριτικούς και εκδότες συνέβαλε στο να διαμορφωθεί ένα πνευματικό κλίμα, που μέσα στη συντηρητική εποχή του Γουλιέλμου Β' ήταν η προϋπόθεση για την καθιέρωση των μοντέρνων καλλιτεχνών. Η συλλογή του πουλήθηκε το 1922 και βρίσκεται στο ομώνυμο μουσείο του Hessen. Ο συλλέκτης στήριξε με το έργο του τη σύνδεση της τέχνης με την καθημερινή ζωή, ιδρύοντας το 1909 και το Deutsches Museum für Kunst in Handel und Gewerbe, η ίδρυση του οποίου έμοιαζε επιτακτική για μια βιομηχανική πόλη όπως η Χάγη. Στη Χάγη ιδρύθηκε προς τιμή του το 1930 το Christian-Rohlf-Museum, που στέγαζε έργα του ομώνυμου γερμανού εξηρσιονιστή καλλιτέχνη, τα οποία θεωρήθηκαν «εκφυλισμένα» το 1934 από τους Εθνικοσοσιαλιστές. Η συλλογή του Osthaus ευθύνεται για τη

του 19ου αιώνα, χρησιμοποίησε την πατρική περιουσία για να αγοράσει έργα κατευθείαν από τους σύγχρονους του καλλιτέχνες, με τους οποίους διατηρούσε στενή προσωπική επαφή. Εκτός από έργα γάλλων καλλιτεχνών του Φωβισμού, ο Osthaus συνέλεξε και στήριξε, με όραμα, πάθος και χωρίς περιορισμούς, τους γερμανούς εξπρεσιονιστές, κυρίως τις ομάδες της *Γέφυρας* και του *Γαλάζιου Καβαλάρη*, τους οποίους παρουσίασε ήδη από την πρώτη δεκαετία του 20ου αιώνα στο μουσείο που ίδρυσε στην ιδιαίτερη πατρίδα του, το Folkwang Museum.

Και στη Φρανκφούρτη πρωτοπόροι συλλέκτες στράφηκαν ήδη από την πρώτη δεκαετία του 20<sup>ου</sup> αιώνα στον Μοντερνισμό. Συγκεκριμένα οι εβραϊκής καταγωγής συλλέκτες L. και R. Fischer<sup>155</sup>, από τους σημαντικότερους συλλέκτες σύγχρονης τους τέχνης και κυρίως Εξπρεσιονισμού, συνέλεξαν κατά την περίοδο 1905-1925 εκατοντάδες έργα καλλιτεχνών όπως οι Kirchner, Nolde, Kandinsky, Macke, Pechstein, Felixmüller, Müller, Feininger αλλά και Klee, Dix, Beckmann, Schiele, Kokoschka, Kollwitz και Chagall. Ιδιαίτερα στήριξαν τους καλλιτέχνες της ομάδας *Γέφυρα*, στην περίοδο των πιο δημιουργικών ετών του γερμανικού κινήματος, όταν η αποδοχή του έμοιαζε ακόμη να είναι ευσεβής μόνο πόθος.

Συλλέκτης έργων του Εξπρεσιονισμού ήταν όμως και ο προμηθευτής των Fischer στην ίδια πόλη, γερμανός γκαλερίστας L. Schames<sup>156</sup>, επίσης εβραϊκής καταγωγής. Ο Schames διατηρούσε θερμές προσωπικές σχέσεις με τους δημιουργούς τέτοιων έργων –εκτιμούσε ιδιαίτερω τον Kirchner- και παρουσίαζε συχνά εκθέσεις έργων τους. Στον «καλό πατέρα», «φίλο» και «ευαίσθητο

---

διαμόρφωση του προφίλ του σημερινού μουσείου που δημιουργήθηκε εκεί μετά το 1945 και φέρει τιμητικά το όνομά του (Dorsz, 2012, "Karl Ernst Osthaus", 1919, "Museum Folkwang", χ.χ.).

<sup>155</sup> Η συλλογή του ζεύγους **Ludwig** (1860-1922) και **Rosy Fischer** (1869-1926), που έζησαν στην Φρανκφούρτη, υπολογίζεται ότι περιλάμβανε περίπου 500 έργα. Οι συλλέκτες διώχθηκαν από τους Ναζί και εξορίστηκαν ή σκοτώθηκαν. Πιστεύεται πως χωρίς συλλέκτες όπως ήταν οι Fischer δεν θα ήταν ολοκληρωμένη η παρουσίαση και αποδοχή του Εξπρεσιονισμού. Το 1923 η Rosy Fischer ίδρυσε μια γκαλερί στο σπίτι της, καθώς εξαιτίας του πληθωρισμού δεν μπορούσε πια να διατηρήσει τη συλλογή της, που όμως έκλεισε τελικά το 1925. Μέρος της συλλογής κατέληξε το 2009 από τους απογόνους τους (Max και Ernst Fischer) στο Virginia Museum of Fine Arts (VMFA), ως τμήμα μιας από τις σημαντικότερες ιδιωτικές συλλογές γερμανικού Εξπρεσιονισμού που υπάρχουν σήμερα (Brandt & Hight, 1987, Heuberger, 1990, <https://vmfa.museum>).

<sup>156</sup> Ο πρώην τραπεζίτης **Ludwig Schames** (1852-1922), που εμπορευόταν αρχικά έργα γαλλικού Μεταίμπρεσιονισμού, Φωβισμού και σύγχρονης του τέχνης, υποστήριξε θερμά τον Εξπρεσιονισμό. Ζώντας μεταξύ Παρισιού και Φρανκφούρτης, ίδρυσε στην τελευταία την πρώτη του γκαλερί στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα, προωθώντας τον Φωβισμό αλλά και καλλιτέχνες όπως τους Kandinsky ή Jawlensky, ενώ από το 1906 έστρεψε πλέον σταθερά την προσοχή του στους γερμανούς εξπρεσιονιστές. Σύμφωνα με τον Kirchner, που φιλοτέχνησε αρκετές προσωπογραφίες του Schames σε διάφορες τεχνικές, ήταν ο άνθρωπος χάρη στον οποίον επιβίωσε τόσο ο ίδιος όσο και άλλοι δημιουργοί. Έργα της συλλογής του – από την οποία χάθηκαν πάντως πίνακες καλλιτεχνών όπως των Pechstein, Manet και Vlaminck- βρίσκονται στο Museum Giersch στη Frankfurt am Main (Heuberger, 1990, σ.18, Junge, 1992, σ.71).

υποστηρικτή» των γερμανών εξπρεσιονιστών, κάποιοι από αυτούς τους καλλιτέχνες χρωστούσαν ακόμη και για την επιβίωσή τους.

Στο συντηρητικό περιβάλλον του Μονάχου -αλλά και ιστορική έδρα του *Γαλάζιου Καβαλάρη*- τον γερμανικό αλλά και γαλλικό Μοντερνισμό στήριξε ο Η. Thannhauser<sup>157</sup>, που συνέλεξε από το 1909 τη νέα τέχνη μέσα από την περίφημη *Moderne Galerie* του. Εκεί προωθούσε καλλιτέχνες όπως τον Picasso παράλληλα με την ιμπρεσιονιστική και μεταϊμπρεσιονιστική τέχνη, τον ιταλικό Φουτουρισμό αλλά και τον γερμανικό Εξπρεσιονισμό, του οποίου ήταν ένας από τους σημαντικότερους πρώιμους υποστηρικτές.

Στο ίδιο κλίμα η προοδευτική γερμανίδα συγγραφέας M. Lichnowsky<sup>158</sup> και ο σύζυγός της αποτέλεσαν δύο από τους πρώτους υποστηρικτές του Picasso στη Γερμανία. Η Lichnowsky, μια αληθινά μοντέρνα και πρωτοπόρα γυναίκα της εποχής της από την περιοχή της Βαυαρίας, συνέλεξε έργα Μοντερνισμού με ιδιαίτερη τόλμη προπολεμικά ήδη από το 1904 και σε όλη τη διάρκεια του Μεσοπολέμου έως την άνοδο των Ναζί, που έθεσε οριστικό τέρμα τόσο στη συλλεκτική όσο και την επαγγελματική της σταδιοδρομία.

Στο ίδιο συλλεκτικό ύφος κινήθηκαν στο Μόναχο οι συνάδελφοι και φίλοι της Lichnowsky C. και T. Sternheim<sup>159</sup>, που ξεκίνησαν από τον Μοντερνισμό και το

---

<sup>157</sup> Ο **Heinrich Thannhauser** (1859-1934) ίδρυσε το 1909 την περίφημη *Moderne Galerie* του Μονάχου που παρουσίασε τις πρώτες εκθέσεις της *Neue Künstler Vereinigung München* και του *Γαλάζιου Καβαλάρη* καθώς επίσης την πρώτη έκθεση του Picasso στη Γερμανία (1909) και την πρώτη του αναδρομική (1913). Ομοίως και ο γιος του, **Justin K. Thannhauser** (1892-1976), συνεργάστηκε από νωρίς και στήριξε τον πατέρα του, δρομολογώντας μια φιλία ζωής με τον Picasso έως τον θάνατό του (1973). Ο J. Thannhauser άνοιξε παραρτήματα στη Λουκέρνη το 1919 -που ανέλαβε ο εξάδελφός του Siegfried Rosengart- και στο Βερολίνο το 1927. Την επόμενη δεκαετία, όταν ο αντισημιτισμός, η κυβέρνηση των Ναζί κι η εντολή για αφανισμό της «εκφυλισμένης τέχνης» της πρωτοπορίας οδήγησαν στο κλείσιμο των γκαλερί το 1937, ο Thannhauser μετακόμισε στο Παρίσι και το 1940 στη Νέα Υόρκη. Το 1963 παραχώρησε στη μνήμη της γυναίκας του και των γιων του ένα σημαντικό μέρος της συλλογής του -συμπεριλαμβανομένων 30 έργων του Picasso αλλά και έργων Cézanne, Gauguin, Manet, Monet, Pissarro, Renoir και Van Gogh- στο Solomon R. Guggenheim Foundation. Η δωρεά της συλλογής του εκεί ολοκληρώθηκε το 1991 (Barnett, 1978, <https://www.guggenheim.org>).

<sup>158</sup> Το έργο της δισέγγονης της Μαρίας Θηρεσίας, συγγραφέως **Mechtilde Lichnowsky** (1879-1958), καταδικάστηκε από τους Ναζί. Παντρεμένη από το 1904 με τον **Karl Max von Lichnowsky** (1860-1928), φημισμένο διπλωμάτη έως το 1914 στη *Kuchelna* της Τσεχίας, η Lichnowsky συμπλήρωσε την παραδοσιακή οικογενειακή συλλογή του -η οποία περιλάμβανε έργα γνωστών ζωγράφων του παρελθόντος όπως των Rubens, Tintoretto, Giorgione, Jordaens και Teniers και καταγόταν από τα τέλη του 18ου αιώνα- με το έργο συγχρόνων της καλλιτεχνών όπως των Kokoschka, Liebermann, Kolbe και Picasso (Palica, 2009, 2 Dezember).

<sup>159</sup> Φίλος και συνεργάτης της Lichnowsky, ο γερμανός εξπρεσιονιστής -θεατρικός κυρίως- συγγραφέας **Carl Sternheim** (1878-1942) παντρεύτηκε το 1907 την ελβετίδα συγγραφέα **Thea Sternheim** (1883-1971), που γνώρισε το 1903. Προπολεμικά ταξίδευαν στο Παρίσι, το Βερολίνο και τη Χάγη κι αγόραζαν έργα Matisse, Renoir, Picasso κ.α., επιδεικνύοντας ιδιαίτερη αγάπη -κυρίως η Thea- για τον Van Gogh.

έργο των φοβιστών αλλά επικέντρωσαν τελικά το συλλεκτικό τους ενδιαφέρον στο έργο του Van Gogh. Παράλληλα και ο έμπορος τέχνης και πρωτοπόρος πρώιμος υποστηρικτής του Φωβισμού, του Κυβισμού, του Εξπρεσιονισμού και πλήθους καλλιτεχνών της πρωτοπορίας H. Goltz<sup>160</sup>, κόντρα στη δριμυία κριτική από τον Τύπο αλλά και το συντηρητικό κοινό της εποχής, συνέβαλε με όραμα και πάθος στην προώθηση του Μοντερνισμού στο προπολεμικό Μόναχο.

Παράλληλα ο ιστορικός της τέχνης και γνωστός εκδότης των έργων του Dostoyevsky αλλά και του *Γαλάζιου Καβαλάρη* R. Piper<sup>161</sup>, που ανήκε στους μποέμ κύκλους της ίδιας πόλης, ανέπτυξε έντονο ενδιαφέρον για τις γραφικές τέχνες, τις οποίες εξακολούθησε να συλλέγει και στον Μεσοπόλεμο, εποχή κατά την οποία επιχείρησε να φέρει το ευρύ κοινό σε επαφή με την τέχνη μέσα από το εκδοτικό του έργο και μέσω καλής ποιότητας αναπαραγωγών. Ο Piper συνέλεξε και προώθησε το έργο καλλιτεχνών του ευρύτερου κύκλου των εξπρεσιονιστών όπως οι Barlach, Beckmann και Kubin, με τους οποίους τον συνέδεε βαθιά φιλία.

Τέλος στο ίδιο συλλεκτικό περιβάλλον συσχεγάζονταν αυτή την εποχή και καλές συλλογές μιας συντηρητικότερης ή λιγότερο τολμηρής αισθητικής.

---

Με 13 έργα του ζωγράφου κατείχαν μεταξύ 1907 και 1913 την πιο σημαντική συλλογή έργων του σε γερμανόφωνο έδαφος. Το συντηρητικό περιβάλλον του Μονάχου, όπου έζησαν έως το 1912, δεν τους αποδέχτηκε, αλλά στη βίλα τους, τη Belle Maison στο Höllriegelskreuth, τους επισκέπονταν διεθνείς ομοϊδεάτες τους (Porphanen, 2001).

<sup>160</sup> Ο **Hans Goltz** (1873-1927) παρουσίασε το έργο καλλιτεχνών του Μοντερνισμού όπως των Nolde, Marc, Klee, Kandinsky, Kubin, Lehmbruck, Seewald, Kokoschka ή Arp, μέσα από περισσότερες από 160 εκθέσεις που οργάνωσε στην περίοδο από την ίδρυση της Galerie Neue Kunst-Hans Goltz του Μονάχου, το 1912, έως την έκδοση του περιοδικού *Ararat* το 1920 και τον πρόωρο θάνατό του λίγα χρόνια αργότερα, ακόμη και στο εξωτερικό ("Armory Show", 1913). Χαρακτηριστική ήταν η κριτική για την επέτειο των 10 χρόνων λειτουργίας της γκαλερί του, που κρινόταν απολύτως θετικά από καλλιτέχνες όπως ο Klee και άκρως χλευαστικά από τον Τύπο της εποχής. Σύμφωνα με αυτόν τα έργα που ο Goltz παρουσίαζε επί 10 χρόνια στο κοινό αποτελούσαν τέχνη «αποκλίνουσα από την φύση με κάθε τρόπο -από την ανεξέλεγκτη λύσσα έως την κούφια ηλιθιότητα- από την ξεδιάντροπη ευτέλεια έως τη θρησκευτική παραφροσύνη» (Wettstein, 2004-2005). Η τύχη των έργων του συνδέθηκε με τη θλιβερή πορεία της τέχνης στη Γερμανία μετά την άνοδο του εθνικοσοσιαλισμού ενώ στην Έκθεση Εκφυλισμένης Τέχνης που έγινε το 1937 στο Μόναχο περιλαμβανόταν πλήθος καλλιτεχνών από όσους προωθούσε (<http://www.bad-bad.de/hansgoltz/main.htm>, passim.)

<sup>161</sup> Ο γερμανός **Reinhard Piper** (1879-1953), εξέδωσε στην πρώτη δεκαετία του 1900 το Αλμανάκ *Der Blaue Reiter* του Kandinsky και το έργο του Dostoyevsky, που ως τότε ήταν άγνωστο στη Γερμανία. Το 1900 γνώρισε τον γλύπτη και συγγραφέα Barlach, το 1912 γνώρισε τον Beckmann και συνδέθηκε στενά μαζί τους και με καλλιτέχνες της ομάδας *Γαλάζιος Καβαλάρης* όπως τους Marc και Kandinsky. Το 1917 συνεργάστηκε με τον Julius Meier-Graefe στη διάδοση έργων γραφικών τεχνών, ενώ από το 1923 εξέδιδε αναπαραγωγές έργων καλλιτεχνών με σκοπό να φέρει σε επαφή το ευρύ κοινό με τη γνήσια τέχνη και τις κατακτήσεις της. Κατείχε μια από τις μεγαλύτερες ιδιωτικές συλλογές γραφικών τεχνών, ασυναγώνιστη σε έργα Beckmann (Piper, 2001, "Piper, Reinhard", χ.χ.).

Χαρακτηριστική είναι εκείνη του Dr. Fritz Thurneysen<sup>162</sup>, εύπορου αστού και διανοούμενου, που κατείχε μια από τις σημαντικότερες συλλογές ύστερου Renoir στον κόσμο, ενώ παράλληλα συνέλεγε έργα Cézanne και Degas.

Τις νέες τάσεις και τον Μοντερνισμό στήριξαν όμως την ίδια εποχή φιλότεχνοι σε ολόκληρη την Ευρώπη. Ήδη από τη δεκαετία του 1880 ιδρύθηκε στο Βέλγιο η *Κοινωνία των 20* με σκοπό την προώθηση της νέας, μη συμβατικής τέχνης, με κέντρο την οποία ανέπτυξαν τη συλλεκτική τους δράση υπέρ ιμπρεσιονιστών και μεταϊμπρεσιονιστών γάλλων αλλά και βέλγων ζωγράφων, οι καλλιτέχνες A. Boch<sup>163</sup> και E. Boch<sup>164</sup>. Την ίδια περίπου εποχή και συγκεκριμένα γύρω στο 1907 στην Ολλανδία η πιο πλούσια γυναίκα της χώρας άρχισε να δημιουργεί τη σημαντική συλλογή της μεταϊμπρεσιονιστών και μοντέρνων

---

<sup>162</sup> Ο αυστριακής καταγωγής **Dr. Fritz Thurneysen** (1872-1947) γνώρισε τον Renoir στις Κάννες το 1908 και τον φιλοξένησε στη Βαυαρία (Wessling-am-See) το 1910, ασκώντας σημαντική επιρροή πάνω του. Ο καλλιτέχνης ζωγράφησε τη γυναίκα και τον δεκάχρονο γιο του Αλέξανδρο ως «νέο βοσκό που αναπαύεται» (Christie's, 2007). Η συλλογή του Thurneysen με ύστερα έργα Renoir συγκαταλεγόταν ανάμεσα στις δύο καλύτερες στον κόσμο κατά τον Julius Meier-Graefe (Vollard, 1990, σ.129).

<sup>163</sup> Η Βελγίδα **Anna Rosalie Boch** (1848-1936) –ζωγράφος και η μοναδική γυναίκα μέλος της καλλιτεχνικής ομάδας *Les XX*– που εργάστηκε με την τεχνική των νεοϊμπρεσιονιστών κυρίως όμως ως ιμπρεσιονίστρια, συνέλεξε και στήριξε, χάρη στην οικογενειακή περιουσία, σύγχρονους της πρωτοποριακούς ζωγράφους. Το σπίτι της στις Βρυξέλες, όπου στέγαζε τη συλλογή της, σχεδιάστηκε από τον Victor Horta και ήταν σημείο συνάντησης πολλών βέλγων διανοούμενων, ενώ και εκείνο στο Ixelles του Βελγίου ήταν ανοιχτό για νέους και καινοτόμους καλλιτέχνες της εποχής. Η συλλογή της περιλάμβανε 431 έργα καλλιτεχνών, κυρίως Γάλλων [όπως οι Seurat (*La Seine à la Grand Jatte*), Signac, Gauguin, Lepreux, Guillaumein, Dupont, Moret] αλλά και καλλιτεχνών όπως οι E. και J. Maris, Ensor, Le Mayer, Maus, Lemmen, Finch, κ.α. Μετά θάνατον, βάσει της διαθήκης της, η συλλογή της πουλήθηκε, με εξαίρεση κάποιες δωρεές έργων σε μουσεία, με σκοπό τη χρηματοδότηση φτωχών καλλιτεχνών. Ανάμεσα στα έργα της συλλογής της υπήρχαν 2 έργα του Van Gogh, το ένα από τα οποία αποτελεί το μόνο επίσημα γνωστό ως εν ζωή πουλημένο έργο του Van Gogh (*La Vigne Rouge*) και αγοράστηκε, προς 400 φράγκα (περίπου 1.000-1.600 δολάρια σήμερα), από την επήρεια έκθεση της ομάδας των *Les XX* το 1890 στις Βρυξέλες. Πιθανόν αυτό έγινε σε συνεργασία με τον αδελφό της, Eugene Boch, προκειμένου να στηρίξουν τον άρρωστο ήδη καλλιτέχνη. Ο πίνακας ωστόσο φαίνεται πως της προκαλούσε τόσο δέος ώστε δεν μπορούσε πλέον να ζωγραφίσει η ίδια και για αυτό πουλήθηκε το 1906 προς 10.000 φράγκα στον Shchukin μέσω της Galerie Bernheim Jeune. Με τα χρήματα η συλλέκτρια αγόρασε νεοϊμπρεσιονιστικά έργα, που δωρίθηκαν αργότερα στο Royal Museums of Fine Arts στις Βρυξέλες (Berko, P. & V., 1981, <http://annabocho.com>).

<sup>164</sup> Ο Βέλγος **Eugène Boch** (1855-1941), ιμπρεσιονιστής καλλιτέχνης που προερχόταν από εύπορη αστική οικογένεια βιομηχάνων, διατηρούσε φιλική σχέση και υποστήριζε ταλαντούχους πρωτοποριακούς καλλιτέχνες της εποχής του. Καρπός της φιλίας του με τον Van Gogh υπήρξε και το έργο *Eugène Boch (Le Poète)* που ο Boch δώρισε στο Λούβρο (σήμερα στο Musée d'Orsay). Στο σπίτι του (*Villa La Grimette*) αλλά και στο διαμέρισμά του στο Παρίσι (rue des Belles Feuilles) στέγαζε τη συλλογή του, που περιλάμβανε πάνω από 700 έργα, πίνακες των E. Bernard, P. Cézanne, Van Gogh, Van Dongen, Marquet, Gauguin, Matisse, Picasso, Rouault, Sérusier, Lautrec, Valloton, Vlaminck κ.α. Μέρος της συλλογής του αγοράστηκε από τον L. von Boch με σκοπό τη δημιουργία μουσείου των Anna και Eugene Boch (<http://eugenebocho.com>, "Vincent van Gogh", χ.χ.).

ζωγράφων. Η γερμανικής καταγωγής συλλέκτρια H. Krölller-Müller<sup>165</sup> ανέπτυξε καταρχάς πάθος για το έργο του Van Gogh, το οποίο συνέλεξε σε μεγάλη κλίμακα, ενώ εξαιτίας της συλλεκτικής της δραστηριότητας οι τιμές των έργων του καλλιτέχνη εκτινάχθηκαν στα ύψη. Παράλληλα η συλλέκτρια ενδιαφέρθηκε και για το έργο των γάλλων κυβιστών αλλά και του Mondrian, το οποίο θεωρούσε επίσης ως «κυβισμό, στην πιο καθαρή του μορφή».

Τις νέες τάσεις στην Αυστρία στήριξαν εύποροι αστοί συλλέκτες όπως ο F. Wärndorfer<sup>166</sup>, που μαζί με σύγχρονους του καλλιτέχνες από το εξωτερικό συνέλεξε και καλλιτέχνες της *Βιεννέζικης Απόσχισης* και κυρίως τον Klimt, πάτρωνες του οποίου στη Βιέννη ήταν και οι Bloch-Bauers<sup>167</sup>. Αυστριακούς πρωτοπόρους και κυρίως τους Schiele και Klimt, συνέλεξαν με ζέση στις πρώτες

---

<sup>165</sup> Η Γερμανίδα **Helene Krölller-Müller** (1869–1939), κόρη βιομηχάνων και σύζυγος από το 1888 του ολλανδού μεγιστάνα της ναυτιλίας και των ορυκτών Anton Krölller, υπήρξε μια από τις πρώτες ευρωπαϊκές συλλέκτριες. Συνέλεξε μια συλλογή περίπου 11.500 αντικειμένων τέχνης. Με βοηθό και σύμβουλο τον καλλιτέχνη, δάσκαλο τέχνης και συλλέκτη H.P. Bremmer και εν μέρει τον αρχιτέκτονα Henry Van de Velde, η Krölller-Müller ξεκίνησε να συλλέγει μαζί με το σύζυγό της από το 1907, αναζητώντας έργα που θα άντεχαν στο χρόνο. Από τους πρώτους που εντόπισαν το ταλέντο του Van Gogh, που θαύμαζε για τον νέο του ανθρωπισμό, συνέλεξε 91 πίνακες και 185 σχέδιά του, τη δεύτερη συλλογή έργων του μετά από εκείνη του ομώνυμου μουσείου στο Άμστερνταμ. Συνέλεξε επίσης 400 έργα του Bart van der Leek και έργα των Rivera, Seurat, Redon, και άλλων, συγχρόνων της ολλανδών και γάλλων –αλλά όχι γερμανών– καλλιτεχνών. Από τους μοντέρνους θαύμαζε και συνέλεγε κυρίως κυβιστές, όπως τους Picasso, Braque, Gris και Léger αλλά και τα πρώιμα έργα του Mondrian. Χάρη στο πάθος της για τον Van Gogh, οι τιμές των έργων του ανέβηκαν αισθητά ήδη στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Από το 1913 μέρος της συλλογής της ήταν ανοικτό στο κοινό. Έως τα μέσα της δεκαετίας του 1930 η συλλογή της στη Χάγη ήταν από τα σπάνια μέρη που μπορούσε να δει κανείς έργα μοντέρνας τέχνης. Στα τέλη της δεκαετίας του 1920 η οικονομική κρίση έθεσε σε κίνδυνο τη συλλογή του ζεύγους, ακυρώνοντας την υλοποίηση του σχεδίου του Van de Velde για ένα μεγάλο μουσείο της. Η διατήρηση της συλλογής εξασφαλίστηκε μέσω της δωρεάς της το 1935 στο ολλανδικό κράτος, υπό τον όρο να στεγαστεί σε μουσείο. Το Μουσείο Krölller-Müller άνοιξε το 1938 στο εθνικό πάρκο της Ολλανδίας, το Nationaal Park De Hoge Veluwe, κοντά στο Otterlo, ενώ από το 1961 διαθέτει και πάρκο γλυπτικής με έργα Rodin, Moore, Hepworth, Serra, Dubuffet κ.α. (Farr, 2004, <http://www.kmm.nl>, Rovers, 2017).

<sup>166</sup> Ο **Fritz Wärndorfer** (1868-1939) καταγόταν από εβραϊκή οικογένεια βιομηχάνων, που διέθετε μια από τις μεγαλύτερες επιχειρήσεις μεταποίησης βάμβακος στην αυστριακή μοναρχία. Ήρθε σε επαφή, στήριξε ως πάτρωνας και συνέλεξε με πάθος –από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα έως την οικονομική του κατάρρευση το 1913-1914– καλλιτέχνες της *Βιεννέζικης Απόσχισης* όπως τους Klimt (*Pallas Athene, Die Hoffnung*) Moser και Hoffmann, με τους οποίους είχε φιλική σχέση, καθώς επίσης ανάλογου ύφους καλλιτέχνες του εξωτερικού όπως τον Γερμανό Behmer, του οποίου διέθετε πολυάριθμα έργα γραφικών τεχνών και τον Άγγλο Beardsley, τον Σκωτσέζο Mackintosh και τον βέλλο γλύπτη και γραφίστα Minne. Διέθετε συνολικά μια σημαντική συλλογή υψηλής ποιότητας, που δυστυχώς δεν είναι εύκολο σήμερα να ανασυνθέσουμε βάσει φωτογραφιών και εγγράφων (Vergo, 1983).

<sup>167</sup> Είναι γνωστοί οι πίνακες του Klimt που παραγγέλθηκαν από τον εύπορο βιομήχανο Ferdinand Bloch-Bauer και τη σύζυγό του Adele, οι οποίοι υπήρξαν σημαντικοί υποστηρικτές και πάτρωνες του καλλιτέχνη ("Bildnis der Adele Bloch-Bauer", χ.χ.).



δεκαετίες του 20<sup>ου</sup> αιώνα και οι μεγαλοβιομήχανοι συμπατριώτες τους C. Reininghaus<sup>168</sup> και A. Lederer<sup>169</sup>.

Παράλληλα στη Βουδαπέστη, τη δεύτερη μεγάλη πόλη της Αυστροουγγρικής Αυτοκρατορίας –η οποία υφίστατο έως το 1918– ισχυροί βιομήχανοι, τραπεζίτες, επιχειρηματίες και δικηγόροι, μέλη συχνά της ανώτερης αστικής τάξης των ανεξαρτητοποιημένων Εβραίων της πόλης, επέδειξαν εξαιρετικό πάθος για τη συλλογή έργων τέχνης. Οι βίλες τέτοιων ισχυρών αστών, εκπροσώπων της οικονομικής ελίτ της εποχής, που συχνά είχαν αποκτήσει και τίτλους ευγενείας κατευθείαν από τον αυτοκράτορα Franz-Joseph, έμοιαζαν μάλλον με μουσεία, που κοσμούσαν τους λόφους της Βουδαπέστης της εποχής.

Τέτοιοι συλλέκτες, όπως ο βαρόνος M. L. Herzog<sup>170</sup> ή ο F. Hatvany<sup>171</sup>, μετέτρεψαν συστηματικά τον γρήγορα αποκτημένο πλούτο τους σε πολιτιστικό κεφάλαιο, όχι μόνο συγκεντρώνοντας έργα παλαιότερων εποχών και καθιερωμένων ζωγράφων αλλά και ενσωματώνοντας μέσα σε αυτά τα σύνολα τον γαλλικό Ιμπρεσιονισμό, συχνά και την ουγγρική ζωγραφική. Με όριο ασφαλείας τους Van Gogh, Gauguin και Cézanne, οι συλλέκτες τους παρέμειναν «μοντέρνοι»

---

<sup>168</sup> Ο αυστριακός μεγαλοβιομήχανος και συνιδιοκτήτης ζυθοποιείου **Carl Reininghaus** (1857-1929) ήταν ένας από τους σημαντικότερους συλλέκτες και πάτρωνες των αυστριακών μοντέρνων, κυρίως του Schiele –με τον οποίο σΰζεται και σχετική αλληλογραφία– αλλά και του Klimt, του οποίου ήταν στενός φίλος. Χάρη σε αυτόν σώθηκαν έργα του Klimt όπως η *Ζωφόρος του Μπετόβεν*. Ο Schiele φιλοτέχνησε προσωπογραφίες του συλλέκτη το 1910. Ο Reininghaus συνέλεξε ακόμη ποικίλα έργα, από Van Gogh έως έργα Αναγέννησης αλλά και ασιατικής τέχνης (<http://www.reininghaus.at>, "Egon Schiele", χ.χ.).

<sup>169</sup> Ο αυστριακός μεγαλοβιομήχανος **August Lederer** (1857-1936) υποστήριξε θερμά και συνέλεξε στις αρχές του αιώνα έργα της *Βιενέζικης Απόσχισης* (*Wiener Secession*), όπως του Schiele και κυρίως του Klimt, του οποίου ο συλλέκτης, μαζί με τη σύζυγό του Serena Lederer, είχαν μια από τις μεγαλύτερες συλλογές ("*Gustav Klimt: Serena Pulitzer Lederer (1867-1943)*", χ.χ., Nebehay, 1987).

<sup>170</sup> Ο πάμπλουτος βιομήχανος και τραπεζίτης **Baron Mór Lipót Herzog** (1869-1934) κατείχε μια συλλογή τυπική του τέλους του 19<sup>ου</sup> αιώνα, με πολλά θεματικά πεδία: γοθικά και αναγεννησιακά έργα, έργα φλαμανδών και ολλανδών του 17<sup>ου</sup> αιώνα, αλλά και τη γαλλική «επανάσταση» στην τέχνη, που δεν μπορούσε να αποφύγει. Έργα των Corot, Courbet, Renoir, Manet, Cézanne και Gauguin κοσμούσαν –μαζί με χαλιά, έπιπλα αντίκες, ταπισερί στους τοίχους και επιχρυσωμένες κορνίζες– το πολυτελές παλάτι του, που χαρακτηριζόταν ως μουσείο της εποχής, ενώ παράλληλα κατείχε την καλύτερη συλλογή El Greco εκτός Ισπανίας (Akinsha, 2011, <http://hungarylootedart.com>).

<sup>171</sup> Ο κουνιάδος του βαρόνου Herzog, γιος του βιομηχάνου ζάχαρης Sándor Deutsch de Hatvan, **Ferenc Hatvany** (1881-1958) από τη Βουδαπέστη, ένας από τους πιο πλούσιους Εβραίους εκεί, μεγάλωσε στη Βουδαπέστη και το Βερολίνο και σπούδασε στο Παρίσι. Ήταν ζωγράφος και συλλέκτης. Το 1912 διέθετε μια σημαντική συλλογή. Συνολικά αυτή περιλάμβανε 700 έργα, ουγγρική τέχνη, έργα παλιών δασκάλων (Tintoretto, Tiziano), El Greco, κυρίως όμως ζωγραφική του 19<sup>ου</sup> αιώνα, που ήταν το πάθος του. Κατείχε έργα Cézanne, Renoir, Ingres, Delacroix, Chassériau, Corot, Monet, Manet, Degas, Pissarro, ενώ ήταν μια από τις πιο σημαντικές συλλογές έργων Courbet παγκοσμίως. Τα έργα τέχνης διαφύλασσε, μαζί με περσικά χαλιά του 16<sup>ου</sup> αιώνα, στο ανάκτορό του στη Βουδαπέστη. Στη διάρκεια του Β΄ Π.Π. πολλά χάθηκαν, κλάπηκαν ή κατασχέθηκαν (Akinsha, 2008).

στα όρια της εποχής και εντελώς απρόσβλητοι από κινήματα όπως ο γαλλικός Κυβισμός ή ο γερμανικός Εξπρεσιονισμός.

Σε τέτοιες συλλογές, που κατά τα άλλα στερούνταν κάθε ριζοσπαστικότητας ώστε να τις χαρακτηρίσουμε «πρωτοπόρες», εγείρει την προσοχή μας η εκ νέου ανακάλυψη και επανερμηνεία, υπό νέους συσχετισμούς, της καλλιτεχνικής αξίας καλλιτεχνών όπως του El Greco, για τον οποίο δεν υπήρχε συλλεκτικό ενδιαφέρον έως τότε <sup>172</sup>. Αυτό αφορούσε χαρακτηριστικά την περίπτωση του ούγγρου μεγιστάνα του εμπορίου και των συναλλαγών M. von Nemes <sup>173</sup>, διεθνούς κοσμοπολίτη και μέντορα πλήθους συλλεκτών της ίδιας κοινότητας.

Η επιρροή που άσκησαν στο ευρύτερο συλλεκτικό περιβάλλον της εποχής τους τα έργα της συλλογής του Nemes και άλλων τέτοιων συλλεκτών –μέσα και από τις συχνές παρουσιάσεις τους σε εκθέσεις– ενδυναμώθηκε χάρη στη δράση πρωτοπόρων εμπόρων <sup>174</sup>, κυρίως όμως χάρη στην κριτική υποστήριξη του El Greco από διανοούμενους όπως τον ποιητή Rainer Maria Rilke ή τον ιστορικό της τέχνης Meier-Graefe, που χρησιμοποίησε άλλωστε τη συλλογή του Nemes ως βάση για το θεωρητικό έργο του.

---

<sup>172</sup> Το έργο του El Greco επανεκτιμήθηκε κυρίως στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, χάρη και στη σθεναρή υποστήριξη του από κριτικούς της τέχνης –όπως τον Meier-Graefe– αλλά και διανοούμενους (Scholz-Hänsel, 2004, σ. 89, Φουντουλάκη, 1990).

<sup>173</sup> Ο διάσημος **Marcell von Nemes** (1866-1930) –γνωστός και ως «προφήτης» της χρυσής εποχής του εβραϊκού συλλέγειν στη Βουδαπέστη της εποχής της Αυστροουγγρικής Αυτοκρατορίας– συνέλεξε περίπου από τη δεκαετία του 1890 και η συλλογή του θεωρείται χαρακτηριστική της διαφορετικότητας των Εβραίων συλλεκτών τέχνης, της ιστορικής τους ματιάς και της πνευματικότητας τους (Akinsha, 2011). Συνέλεξε αντικείμενα, έπιπλα και πίνακες από την Αναγέννηση, τον ολλανδικό και φλαμανδικό 17<sup>ο</sup> αιώνα αλλά και «μοντέρνους» –κυρίως γαλλική ζωγραφική του 19<sup>ου</sup> αιώνα (από Delacroix έως Van Gogh)- ενώ ήταν από εκείνους που ανακάλυψαν εκ νέου τον El Greco, αναζητώντας έργα του ακόμη και στην Ισπανία. Κατείχε έργα Botticelli, Bellini, Bassano, Tiziano, Tintoretto, Veronese, Rembrandt, Lucas Cranach, de Bruyn, Goya, περισσότερους από 10 πίνακες El Greco καθώς και Corot, Courbet, Cézanne, Gauguin, Manet, Morisot, Renoir, Monet, Sisley, Cassatt, Degas και σύγχρονή του ουγγρική τέχνη (*Collection Marcell de Nemes de Budapest*, 1913). Το περιεχόμενο της συλλογής του αποτέλεσε τη βάση για το έργο ιστορικών της τέχνης όπως του J. Meier-Graefe (Meier-Graefe, 1920, *passim*), ενώ παράλληλα βοήθησε και το έργο των εμπόρων, στις εκθέσεις των οποίων δάνειζε έργα. Το 1910 παρουσιάστηκαν 80 πίνακες της συλλογής του στη Βουδαπέστη. Έργα της συλλογής, Corot, Manet, Courbet -*Αφροδίτη και Ψυχή* αλλά και το τολμηρό *Ξαπλωμένη Γυναίκα (Femme couchée)*- Degas και Cézanne -ανάμεσά τους και το *Αγόρι με κόκκινο γιλέκο*- παρουσιάστηκαν, μαζί με παλαιότερα έργα (Rubens), στην έκθεση που διοργάνωσε ο Hugo von Tschudi στο Μόναχο το 1911 και στο Ντύσελντορφ το 1912. Το 1913 ο συλλέκτης αναγκάστηκε να πουλήσει έργα της συλλογής του.

<sup>174</sup> Για την ιστορία αναφέρουμε πως το 1902 ο Paul Cassirer οργάνωσε έκθεση Goya, έργα του οποίου συμπαραστάσε μαζί με εκείνα των Degas, Monet, Manet, Pissarro, Rodin, Libermann, Whistler και Sisley, επανερμηνεύοντας τον ισπανό ζωγράφο ως σύμβολο του Μοντερνισμού. Το 1907 ο ίδιος παρουσίασε πίνακες του El Greco μαζί με δημιουργίες των Manet, Monet και Hodler, παρουσιάζοντας και αυτόν στο ίδιο πνεύμα, ως πρόδρομο των μοντέρνων.

Κατά συνέπεια, και υπό το γενικότερο μοντερνιστικό κλίμα απόρριψης του ορθολογισμού της ακαδημαϊκής τέχνης του 19<sup>ου</sup> αιώνα και αναζήτησης νέων προτύπων, ο περιφρονημένος έως τότε καλλιτέχνης επαναξιολογήθηκε αυτή την εποχή ως νέο σύμβολο και πρόδρομος της μοντέρνας ευρωπαϊκής τέχνης. Ακόμη σημαντικότερο, η προβολή του μέσα από το έργο των συλλεκτών επέδρασε στη σύγχρονη γερμανική τέχνη της εποχής επηρεάζοντας τους εξπρεσιονιστές καλλιτέχνες της δεκαετίας του 1920<sup>175</sup>.

Παράλληλα στην Ελβετία παρατηρούνται την ίδια εποχή τολμηρές συλλεκτικές τάσεις υπερφαλάγγισης της τέχνης του 19<sup>ου</sup> αιώνα, καθώς αρκετοί συλλέκτες στράφηκαν εκεί όχι μόνο προς τους ιμπρεσιονιστές καλλιτέχνες αλλά και προς τον Μοντερνισμό. Ιδιαίτερη και εκλεκτή περίπτωση αποτελεί ο Ελβετός G. Reinhart<sup>176</sup>, ένας πνευματώδης και οραματιστής άνθρωπος και λάτρης της τέχνης, που φαίνεται ότι διχάστηκε χαρακτηριστικά μεταξύ της ηγετικής του θέσης στην μεγάλη εμπορική οικογενειακή επιχείρηση και της σοσιαλιστικής του συνειδήσης. Ο Reinhart, που συνδέθηκε φιλικά και ενθάρρυνε το έργο δημιουργών όπως του Hermann Hesse, συνέλεξε και υποστήριξε με ζέση σύγχρονους του καλλιτέχνες όπως τους Ludwig Kirchner, Frans Masereel και Niklaus Stoecklin.

Δύο άλλες ενδιαφέρουσες περιπτώσεις συλλεκτών του Μοντερνισμού από τη γερμανόφωνη Ελβετία ήταν τα αδέρφια G. Dübi-Müller<sup>177</sup> και J. Müller<sup>178</sup> από το Solothurn, που υπό την επιρροή και καθοδήγηση του δασκάλου τους, ελβετού

---

<sup>175</sup> Σημαντική ήταν η επίδραση της εκ νέου ανακάλυψης της τέχνης του El Greco και της παρουσίασής της στη Γερμανία στη δεκαετία του 1920, σε καλλιτέχνες όπως τους Oppenheimer, Kokoschka, Macke, Marc ή Beckmann (Schröder, 1998).

<sup>176</sup> Συλλέκτης ήδη από το 1904 ο **Georg Reinhart-Schwarzenbach** (1877-1955), με ζωγραφικό ταλέντο και ο ίδιος, στράφηκε από το 1911 στους ιμπρεσιονιστές. Συνέλεξε όχι μόνο γαλλική ζωγραφική αλλά και ασιατική τέχνη, ενώ διατηρούσε φιλικές σχέσεις και προωθούσε ή ενθάρρυνε το έργο δημιουργών όπως ο Ludwig Kirchner, του οποίου διοργάνωσε το 1924 έκθεση στο Kunstmuseum Winterthur ("Reinhart-Schwarzenbach", χ.χ., Stourton, 2007, 187). Μέρος της συλλογής του βρίσκεται στα μουσεία Winterthur, Βασιλείας και στο Μουσείο Rietberg στη Ζυρίχη.

<sup>177</sup> Η προερχόμενη από οικογένεια βιομηχάνων **Gertrud Dübi-Müller** (1888-1980) ξεκίνησε να συλλέγει από 19 ετών έργα Van Gogh (Dübi-Müller Stiftung, χ.χ.).

<sup>178</sup> Ορφανός από την ηλικία των 10 ετών, ο **Josef Müller** (1887-1977) αντικατέστησε την ανάγκη του για καλλιτεχνική έκφραση με την αναζήτηση ιμπρεσιονιστικών έργων και έργων μοντέρνας τέχνης, ενώ σε ηλικία 20 περίπου ετών ξόδεψε το ετήσιο εισόδημά του για έναν πίνακα. Συνέλεξε αρχικά Cézanne, Picasso, Braque και Léger και εστίασε ιδιαίτερα στο έργο των Rouault και Holder, ενώ στη δεκαετία του 1930, εξαιτίας και των οικονομικών δυσκολιών που αντιμετώπιζε, στράφηκε στην πρωτόγονη τέχνη. Παράλληλα τόσο ο ίδιος όσο και η αδελφή του διατήρησαν σταθερά επαφές με τους σημαντικότερους ελβετούς καλλιτέχνες της εποχής τους (Hodler, Amiet, Giacometti, Vallotton) και απέκτησαν έργα τους. Από το 1969 ίδρυσε το Ίδρυμα Josef-Müller-Stiftung ενώ κληροδότησε μέρος της συλλογής του στο Kunstmuseum Solothurn. Τη συλλογή του συνέχισε η κόρη του, Monique, μαζί με τον σύζυγό της, **Jean Paul Barbier** (1930-2016), επίσης συλλέκτη (<http://www.barbier-mueller.ch>, Stourton, 2007, σ.226 κ.εξ).

καλλιτέχνη Cuno Amiet, ήρθαν σε επαφή και συνέλεξαν ήδη προπολεμικά αλλά και κατά την πρώτη δεκαετία του Μεσοπολέμου ελβετούς και γάλλους μοντέρνους, από τους Hodler, Giacometti και Vallotton έως τους Cézanne, Léger, Degas, Rouault, Utrillo, Braque, Picasso, Gris, Matisse και Rouault.

Τέλος στους ελβετούς συλλέκτες που συνέλεξαν Μοντερνισμό από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα συγκαταλέγεται και ο επιχειρηματίας και κριτικός τέχνης H. Rupf<sup>179</sup>. Η συλλεκτική σταδιοδρομία του Rupf ξεκίνησε γύρω στο 1907, όταν εγκαινιάστηκε στο Παρίσι η γκαλερί του φίλου του, Daniel-Henry Kahnweiler, του οποίου παρέμεινε πελάτης έως το τέλος της ζωής του. Ο συλλέκτης, που αγόραζε αρχικά έργα Braque και Picasso, δημιούργησε προοδευτικά μια σημαντική συλλογή έργων Μοντερνισμού και Αφηρημένης Τέχνης.

Την ίδια εποχή, αν και η Αγγλία ήταν ίσως η πρώτη χώρα που ανέπτυξε τις θεσμικές δομές της τέχνης του Μοντερνισμού<sup>180</sup>, οι βρετανοί συλλέκτες αγόραζαν μάλλον αργά και διστακτικά ιμπρεσιονιστικά και μεταϊμπρεσιονιστικά έργα. Εξαιρεση αποτελούσαν συλλέκτες όπως η E. Dunn<sup>181</sup>, σύζυγος του πολυεκατομμυριούχου A. C. Beatty, που, γοητευμένη από το γαλλικό *fin-de-siècle* και τη νεοϊμπρεσιονιστική τέχνη, αναρτούσε πίνακες των Toulouse-Lautrec και Seurat στο επιπλωμένο σε στυλ γαλλικού 18<sup>ου</sup> αιώνα σπίτι της στο Λονδίνο.

Επίσης ο βρετανός καλλιτέχνης και διάσημος σχεδιαστής μόδας E. Molyneux<sup>182</sup> δημιούργησε μια εκτεταμένη συλλογή ιμπρεσιονιστικών έργων. Το

---

<sup>179</sup> Ο ελβετός επιχειρηματίας (ιδιοκτήτης εταιρείας ειδών ρουχισμού) **Hermann Rupf** (1880-1962) από τη Βέρνη, ενεργό μέλος του Κόμματος των Σοσιαδημοκρατών και πολέμιος της συντηρητικής πολιτιστικής πολιτικής, διαδραμάτισε δυναμικό ρόλο στη διάδοση και προώθηση της σύγχρονης του τέχνης ως συλλέκτης και κριτικός. Υπήρξε ένας από τους πρώτους πελάτες της γκαλερί του Daniel-Henry Kahnweiler. Μαζί με τη σύζυγό του Margrit υπήρξαν οι πρώτοι ελβετοί συλλέκτες που ασχολήθηκαν εντατικά με την Αφηρημένη Τέχνη και τη συνέλεξαν από το ξεκίνημά της, στην εποχή της δημιουργίας της. Το 1945 ίδρυσαν το Ίδρυμα Hermann und Margrit Rup-Stiftung. Η συλλογή τους φυλάσσεται στο Μουσείο Τέχνης της Βέρνης (Kunstmuseum Bern). Τη συλλογή του αποτελούσαν αρχικά 300 περίπου έργα, πίνακες και γλυπτά φοβιστών, κυβιστών, έργα Klee, Masson, Kandinsky κ.α. και πολλά βιβλία τέχνης (<http://www.rupf-stiftung.ch>, "Hermann and Margrit Rupf Foundation", χ.χ.).

<sup>180</sup> Jensen, 1994, σ. 8, passim.

<sup>181</sup> Η **Edith Dunnn**, δεύτερη σύζυγος του Alfred Chester Beatty –γνωστού ως «βασιλιά των διαμαντιών και του χαλκού», ιρλανδικής καταγωγής και δημιουργού μιας φημισμένης συλλογής μεσαιωνικών και ανατολίτικων εικονογραφημένων χειρόγραφων- μετακόμισε στο Λονδίνο από την Αμερική το 1911 (Seligman, 1961, σ.200).

<sup>182</sup> Ο διάσημος σχεδιαστής μόδας **Edward Mary Joseph Molyneux** (1891-1974) συνέλεξε –άγνωστο τότε ακριβώς- μια εκτεταμένη συλλογή ιμπρεσιονιστικών κυρίως έργων, καλλιτεχνών όπως οι Monet, Manet, Renoir (17 έργα) αλλά και Picasso, που πουλήθηκαν το 1955 στην **Ailsa Mellon Bruce** (1901-1969), κόρη και γραμματέα του χρηματιστή και διπλωμάτη Andrew W. Mellon, και κατέληξαν τελικά στην National Gallery of Art της Ουάσινγκτον ("Molyneux, Edward H.", 2017).

ίδιο έκανε και ο συλλέκτης και έμπορος Sir H. P. Lane<sup>183</sup>, από τους πρώτους ευρωπαίους υποστηρικτές του Ιμπρεσιονισμού στην περιοχή της Μεγάλης Βρετανίας, όπως και ο ελληνικής καταγωγής και γόνος επίσης συλλέκτης C. A. Ionides<sup>184</sup>, που δίπλα στα καθιερωμένα έργα του παρελθόντος τοοθέτησε με θάρρος και εξίσου πρώιμα εκείνα των συγχρόνων του Degas, Millet ή Rousseau.

Ωστόσο η μεγάλη συλλεκτική δύναμη που συνέβαλε αποφασιστικά στην καθιέρωση των νέων τάσεων αλλά και του Μοντερνισμού αυτή την εποχή –και επρόκειτο να κυριαρχήσει στη συνέχεια στην αγορά τέχνης της περιόδου του Μεσοπολέμου– ήταν οι πρωτοπόροι αμερικανοί συλλέκτες, των οποίων η τόλμη, κυρίως όμως η έκταση και η διάρκεια των συλλογών συνολικά, ενισχύει το προφίλ τους σε σχέση με εκείνο των αντίστοιχων ευρωπαίων συλλεκτών. Ήδη από την προπολεμική περίοδο, και παρόλο που η τέχνη του Μοντερνισμού αποτελούσε σαφώς την πιο τολμηρή επιλογή για τον μέσο αμερικανό συλλέκτη πριν το 1914 όπως και για τον μέσο αμερικανό έμπορο της ίδιας εποχής, αρκετοί αμερικανοί συλλέκτες –απαλλαγμένοι άλλωστε από τις δεσμεύσεις της ευρωπαϊκής παράδοσης– εμφανίστηκαν ως αρκετά ανεξάρτητοι και απολύτως επιδεκτικοί σε νέους καλλιτεχνικούς κώδικες και καινοτόμα ερεθίσματα.

Την αμερικανική συλλεκτική πρωτοπορία της εποχής αποτέλεσε συγκεκριμένα μια μικρή αλλά επίμονη ομάδα αμερικανών συλλεκτών, τους οποίους διέκριναν διάφοροι βαθμοί τόλμης. Η ομάδα αυτή αγόραζε προπολεμικά μη κυρίαρχη τέχνη ξεκινώντας από Ιμπρεσιονισμό, που εισήχθη στην Αμερική ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1870<sup>185</sup>.

---

<sup>183</sup> Ο Ιρλανδός **Sir Hugh Percy Lane** (1875-1915) έζησε στην Αγγλία αλλά ίδρυσε το 1908 τη Δημοτική Πινακοθήκη Μοντέρνας Τέχνης του Δουβλίνου (The Hugh Lane Municipal Gallery of Modern Art), την πρώτη δημόσια πινακοθήκη μοντέρνας τέχνης στον κόσμο. Στα έργα της συλλογής του, που προορίζονταν για αυτήν, περιλαμβάνονταν γνωστά έργα των Manet, Degas, Renoir, Vuillard κ.α. (Cabanne, 1963, 84, <http://www.hughlane.ie>, "Lane, Hugh Percy, Sir", χ.χ., O' Byrne, 2000).

<sup>184</sup> Γιος συλλέκτη και επιτυχημένος επιχειρηματίας με σημαντική περιουσία ήδη από το 1882, ο **Constantine Alexander Ionides** (1833-1900) συνέλεξε ποικιλία έργων διαφορετικών σχολών και περιόδων, από Botticelli και Tintoretto, προραφαηλίτες ζωγράφους –όπως τους Burne-Jones και Rossetti– έως σύγχρονους του γάλλους καλλιτέχνες του 19<sup>ου</sup> αιώνα, στους οποίους έστρεψε το ενδιαφέρον του μέσω του φίλου του, καλλιτέχνη Alphonse Legros. Το 1901 δώρισε τη συλλογή του (1138 πινάκων, σχεδίων και χαρακτικών), ως ενιαίο σύνολο, στο Victoria & Albert Museum, για να μπορούν οι φοιτητές να τη μελετήσουν ("The Constantine Ionides Collection", χ.χ.).

<sup>185</sup> Έως τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα λίγοι αμερικανοί συλλέκτες ήταν οι βασικοί ενθουσιώδεις αγοραστές των ιμπρεσιονιστών εκτός Γαλλίας, ενώ από αυτή την εποχή άρχισαν να μοιράζονται τον ενθουσιασμό τους γερμανοί, ελβετοί και ρώσοι συλλέκτες, με αποτέλεσμα την άνοδο των τιμών τέτοιων έργων στην αγορά. Γύρω στα 1897 η είσοδος ιμπρεσιονιστικών έργων στο Μουσείο του Λουξεμβούργου σηματοδότησε τη μεταστροφή του ευρωπαϊκού συλλεκτικού γούστου προς τους ιμπρεσιονιστές (Jensen, 1994, σσ.66-67).

Πρωταγωνιστικό ρόλο στην εισαγωγή του Ιμπρεσιονισμού στην Αμερική διαδραμάτισε η νεοϋρκέζα συλλέκτρια L. Havemeyer<sup>186</sup>, που ήδη από το 1877 αγόραζε έργα Monet και Degas, που αγαπούσε ιδιαίτερα, υπό την καθοριστική επιρροή και της αμερικανίδας ζωγράφου Mary Cassatt<sup>187</sup>. Αν και ο σύζυγός της ήταν επίσης φιλότεχνος και συλλέκτης σημαντικών έργων καθιερωμένων ζωγράφων του παρελθόντος όπως του Rembrandt, η Louisine στήριξε σταθερά και με πάθος τους ιμπρεσιονιστές επί δεκαετίες, ακόμη και μετά τον θάνατο του πλούσιου συζύγου της και όταν οι τιμές τους ήταν πια ιδιαίτερα αυξημένες.

Ανάμεσα στους πρώτους αμερικανούς συλλέκτες Ιμπρεσιονισμού θα πρέπει να συμπεριλάβουμε και αστούς βιομήχανους όπως τον J.H. Whittmore και τον A.A. Pope<sup>188</sup> από την πολιτεία του Maine. Τέτοιοι συλλέκτες διαφοροποιήθηκαν από το «κλασικό» γούστο των υπόλοιπων συναδέλφων τους διευρύνοντας –υπό την επιρροή προοδευτικών συμβούλων όπως, για παράδειγμα, του καλλιτέχνη Whistler– τη γκάμα των συλλεκτικών επιλογών τους προς τη «μοντέρνα τέχνη» της εποχής, την οποία συστέγαζαν πάντως χωρίς κανέναν ενδοιασμό στην ίδια συλλογή με έργα συντηρητικότερης ή και ακαδημαϊκής αισθητικής.

---

<sup>186</sup> Η **Louisine Havemeyer** (1855-1925) και ο βιομήχανος σύζυγός της Henry **Havemeyer** (1847-1907), που κατείχε το μονοπώλιο ζάχαρης, αποτέλεσαν διάσημο συλλεκτικό ζεύγος της εποχής. Από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα αγόραζαν συστηματικά έργα των Manet (το *Le Bal de l'Opera* στην πινακοθήκη τους από το 1894 προκάλούσε τον περιγέλο των επισκεπτών τους), Degas (από το 1877) αλλά και Courbet (η συλλογή τους περιλάμβανε 36 πίνακές του). Στη συλλογή τους, που μεταξύ πολλών άλλων περιλάμβανε 65 έργα του Degas, 25 πίνακες του Manet, 30 του Monet και 12 του Cézanne, υπήρχαν επίσης έργα του Goya ή του El Greco, που απέρριπτε η κριτική της εποχής, έργα κλασικών ζωγράφων του παρελθόντος και πολλά *objects d'art* (Saarinen, 1958, 144-173). Τη συλλογή, από τις πρώτες αμερικανικές συλλογές που περιλάμβαναν ισπανικά και ιμπρεσιονιστικά έργα, επισκέπτονταν πολλοί φιλότεχνοι, κριτικοί και διευθυντές μουσείων όπως οι γερμανοί Meier-Graefe και Justi. Πάνω από 2.000 έργα της –ζωγραφικής, γλυπτικής και διακοσμητικών τεχνών της περιόδου 1876-1924– κληροδοτήθηκαν στο Metropolitan Museum (H.O. Havemeyer Collection), αποτελώντας τη μεγαλύτερη δωρεά που έχει λάβει ποτέ το μουσείο (Del Collo, 2013, Weitzenhoffer, 1986).

<sup>187</sup> Καθοριστικό ρόλο στη διάδοση του Ιμπρεσιονισμού ως σύμβουλοι αμερικανίδων και αμερικανών συλλεκτών είχε, εκτός από τη Mary Cassatt, και ο ζωγράφος **John Singer Sargent** (σύμβουλος του συλλέκτη George Vanderbilt), ενώ εξίσου καθοριστικές ήταν και οι εκθέσεις του Paul Durand-Ruel στην Αμερική από το 1886.

<sup>188</sup> Ο **Alfred Atmore Pope** (1844 –1913) συνέλεξε κατά τις δεκαετίες 1890 και 1900 ανάμεσα σε πολλά διακοσμητικά αντικείμενα και πολύ πιο συντηρητικά έργα και έργα ακαδημαϊκού ύφους, πίνακες Manet, Monet, Degas, Pissarro, Renoir, καθώς επίσης Cassatt και Whistler, τα οποία τον ξεχώριζαν από τους συγχρόνους του, που συνέλεγαν μόνο έργα καθιερωμένων καλλιτεχνών του παρελθόντος. Το ίδιο έκαναν αυτή την εποχή ο φίλος και συνάδελφος του, **J.H. Whittmore** και ο γιος του Harris, με τις συλλογές των οποίων παρατηρούνται αρκετές ομοιότητες και παραλληλίες. Ο Pope θεωρούσε ότι ο Whistler συνέβαλε στη διεύρυνση των πνευματικών του οριζόντων σε θέματα τέχνης. Η συλλογή του βρίσκεται στο Hill-Stead Museum στο Connecticut (<http://www.hillstead.org>, Cedrone, 2016, "Pope, Alfred Atmore", χ.χ., "The Pope Riddle Family", χ.χ.).

Παράλληλα το Σικάγο ήταν αναμφισβήτητα η πόλη που μπορεί, χάρη στην εκεί παρουσία ισχυρών συλλεκτών, να θεωρηθεί ως πρωτοπόρα δύναμη στην υποδοχή της πρωτοπορίας και πρώτα του Ιμπρεσιονισμού στην Αμερική. Μια από τις πρώτες συλλέκτριες μοντέρνας τέχνης της εποχής που έδρασαν σε αυτή την πόλη ήταν η Β. Honorè, γνωστή βασικά ως η σύζυγος του P. Palmer<sup>189</sup>, που μετέφερε με ενθουσιασμό ιμπρεσιονιστικούς πίνακες στην Αμερική ήδη από τις τελευταίες δεκαετίες του 19<sup>ου</sup> αιώνα και λίγο αργότερα η εκκεντρική Α. S. Coburn<sup>190</sup>, γνωστή και εκείνη κατεξοχήν ως Mrs. L.L. Coburn.

Καθοριστικής σημασίας για πολλούς συλλέκτες ήταν πάντως η παρουσίαση έργων ιμπρεσιονιστών στην Παγκόσμια Έκθεση που έγινε στο Σικάγο το 1893, μετά από την οποία συλλέκτες όπως ο εύπορος επιχειρηματίας M. A. Ryerson<sup>191</sup> στράφηκαν στη νέα τέχνη. Ο τελευταίος, που συνέλεγε κλασικά έργα παλαιότερων εποχών, άρχισε από αυτή την εποχή να στρέφεται στους πίνακες του Monet και άλλων ιμπρεσιονιστών, τους οποίους αγόραζε στην συνέχεια κυρίως από το Παρίσι, ενώ μαζί με την Β. Palmer έγινε, το ίδιο έτος, ένας από τους πρώτους ιδρυτές του Art Institute της πόλης.

Η Παγκόσμια Έκθεση του Σικάγου το 1893 διέγειρε όμως το συλλεκτικό ενδιαφέρον για την τέχνη και σε έναν άλλο Αμερικανό, τον τριαντατετράχρονο τότε δικηγόρο και κριτικό Α. J. Eddy<sup>192</sup>, που αυτή την εποχή, ενθουσιασμένος με

---

<sup>189</sup> Η **Berthe Honorè** (1849-1918), σύζυγος του Potter **Palmer**, ενός από τους πιο πλούσιους άνδρες στο Σικάγο, δημιούργησε με συμβούλους τους Cassatt και Durant-Ruel μια συλλογή 126 έργων γάλλων κυρίως καλλιτεχνών. Άρχισε να αγοράζει έργα ιμπρεσιονιστών από το 1889. Τμήμα της συλλογής της βρίσκεται στο Art Institute of Chicago (<http://www.artic.edu>, <http://www.palmerhousehiltonhotel.com>, "Palmer, Bertha Honore", χ.χ., "The Potter Palmer Collection", 1922).

<sup>190</sup> Η εκκεντρική συλλέκτρια **Annie Swan Coburn** (1856-1932), μετακόμισε το 1910, μετά τον θάνατο του συζύγου της, δικηγόρου Lewis Larned Coburn, στο Blackstone Hotel του Σικάγου, όπου εξέθετε κατά τις 2 επόμενες δεκαετίες τη συλλογή της με πίνακες γαλλικής ζωγραφικής της περιόδου 1860-1902. Η δωρεά 70 και πλέον τέτοιων έργων στο Art Institute του Σικάγου άφησε καθοριστικό το ίχνος της στην ταυτότητα του μουσείου, καθώς οι «Coburn Renoirs» έγιναν ο πυρήνας της ιμπρεσιονιστικής του συλλογής ("Case 8: Annie Swan Coburn", 2013, Rich, 1932).

<sup>191</sup> Ο **Martin Antoine Ryerson** (1856-1932) από το Michigan, που σπούδασε στη Νομική Σχολή του Harvard και διεύθυνε την οικογενειακή επιχείρηση ξυλείας, αποσύρθηκε από τις επιχειρήσεις σε ηλικία 40 ετών για να αφιερωθεί στο συλλέγειν. Ταξίδευε πολύ και συνέλεγε έργα των Monet, Renoir και άλλων ιμπρεσιονιστών προτού αυτοί γίνουν αποδεκτοί από το ευρύτερο κοινό. Το 1920 επισκέφτηκε τον Monet στο Παρίσι, που όμως αρνήθηκε να του πουλήσει τη σειρά έργων του με νούφαρα, αφού προτίμησε να τα δωρίσει στο γαλλικό κράτος. Η συλλογή του Ryerson με γαλλικούς ιμπρεσιονιστικούς πίνακες δωρήθηκε στο Art Institute of Chicago ("Historic Collections: The Mr. and Mrs. Martin A. Ryerson Collection", χ.χ., "M. A. Ryerson: Art collector and philanthropist dies", 1932).

<sup>192</sup> Ο **Arthur Jerome Eddy** (1859-1920), από την περιοχή του Michigan, ήταν από τους πρώτους Αμερικανούς που ενδιαφέρθηκαν για την τέχνη του πρώιμου 20<sup>ου</sup> αιώνα. Το 1913 αγόρασε από το Armory Show έργα Brâncuși και 25 πίνακες και στράφηκε στην τέχνη της πρωτοπορίας δημιουργώντας μια συλλογή περισσότερων από 100 τέτοιων έργων. Γνώρισε προσωπικά τον Kandinsky, συνέλεξε έργα

την τέχνη του τέλους του 19<sup>ου</sup> αιώνα, αποφάσισε να συλλέξει αλλά και να γνωρίσει προσωπικά καλλιτέχνες όπως τους Whistler και Rodin. Η προσωπογραφία του σε λάδι από τον πρώτο και η μπρούτζινη προτομή του από τον δεύτερο μαρτυρούν μια ευγενική και πνευματώδη προσωπικότητα, που λίγο αργότερα θα έβρισκε το αληθινό της ενδιαφέρον στην πρωτοποριακή τέχνη του Μοντερνισμού.

Πράγματι στο Armory Show του 1913 ο Eddy ανακάλυψε καλλιτέχνες όπως τους Duchamp, Gleizes ή Picabia και από αυτή την εποχή μετατράπηκε σε έναν πραγματικά καινοτόμο συλλέκτη, ο οποίος συνέλεξε έργα των δύο πρώτων δεκαετιών του 20<sup>ου</sup> αιώνα, από Brâncuși, Vlaminck, Marc και Kandinsky έως τους Αμερικανούς Dove και Bloch. Παράλληλα ο συλλέκτης συνέβαλε και με το θεωρητικό του έργο στη διάδοση του Μοντερνισμού στην Αμερική.

Στην υποδοχή της νέας τέχνης από τους αμερικανούς συλλέκτες σημαντικός ήταν και ο ρόλος της Βοστώνης, στην οποία έδρασε, όπως είδαμε, η I. S. Gardner, αλλά και από την οποία κατάγονταν πρωτοπόροι συλλέκτες της εποχής όπως οι αδελφοί J. και W. Spaulding<sup>193</sup> αλλά και η S. Sears<sup>194</sup>, που στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα συνέλεξαν μεταϊμπρεσιονιστικά έργα και πρώιμο Μοντερνισμό. Πολλοί τέτοιοι συλλέκτες όπως η Sears -αλλά και οι Havemeyer και Palmer- έδρασαν συχνά υπό την καθοδήγηση και προτροπή συμβούλων όπως της Mary Cassatt αλλά και του Alfred Stieglitz<sup>195</sup>, σημαντικού φωτογράφου και

---

του και έγραψε για αυτόν. Για το βιβλίο του *Κυβιστές και Μεταϊμπρεσιονισμός* (1914) -ένα από τα πρώτα βιβλία που εμφανίστηκαν στην Αμερική για τη μοντέρνα τέχνη- άντλησε τις πληροφορίες του κυρίως από τους ίδιους τους καλλιτέχνες. Στα τελευταία χρόνια της ζωής του στράφηκε και στους αμερικανούς μοντέρνους (Dove, Bloch). Το κέντρο βάρους της συλλογής του τοποθετείται στα έργα των δυο πρώτων δεκαετιών του 20<sup>ου</sup> αιώνα και μαρτυρά τον καινοτόμο χαρακτήρα της. Έργα της (Manet, Homer αλλά και Münter, Marc, Derain, Vlaminck, Kandinsky, Albert Bloch, Emilie Charmy, Robert Genin, Auguste Herbin, Amadeo de Souza-Cardoso και Eugène Zak) βρίσκονται σήμερα στο Art Institut of Chicago (<http://www.artic.edu>, "The Arthur Jerome Eddy Collection", 1931).

<sup>193</sup> Τα αδέρφια **John T. Spaulding** και **William S. Spaulding** συνέλεξαν στις πρώτες δεκαετίες του 20<sup>ου</sup> αιώνα έργα Gauguin, Cezanne, Van Gogh, Matisse αλλά και αμερικανών καλλιτεχνών (Hopper, Kent, Homer), μαζί με παλαιότερα έργα (Goya), αφίσες προπαγανδιστικού περιεχομένου αλλά και περισσότερα από 6.000 γιαπωνέζικα τυπώματα, τα οποία δώρισαν το 1921 στο Museum of Fine Arts της Βοστώνης (<http://www.mfa.org>, Hendy, 1932, Sharf, 2007, Tomita, 1941).

<sup>194</sup> Η καλλιτέχνη, φωτογράφος και πάτρωνας των τεχνών **Sarah Carlisle Choate Sears** (1858-1935), ταξίδεψε στην Ευρώπη μετά τον θάνατο του συζύγου της Montgomery Sears το 1905, μαζί με την M. Cassatt και την G. Stein και δημιούργησε μια συλλογή έργων τέχνης που μεταξύ άλλων περιλάμβανε έργα Cézanne, Matisse, Braque και Prendergast. Σύμβουλοι στη συλλεκτική της δραστηριότητα υπήρξαν η Cassatt -που την παρότρυνε στη συλλογή ιμπρεσιονιστικών έργων (κυρίως Degas και Manet)- και ο A. Stieglitz (Gere & Vaizey, 1999, σ.114, "John Singer Sargent", χ.χ.).

<sup>195</sup> Ο αμερικανός φωτογράφος και γκαλερίστας **Alfred Stieglitz** (1864-1946) συγκέντρωσε γύρω του στο πρώτο τρίτο του 20<sup>ου</sup> αιώνα μια ομάδα διανοούμενων που έγινε γνωστή το 1913 μέσα από το διάσημο *Armory Show* και επηρέασε σημαντικά την καλλιτεχνική εξέλιξη στην Αμερική. Πρωτοστάτησε στη διάδοση του ευρωπαϊκού Μοντερνισμού στην Αμερική, μέσα από τις γκαλερί του και τη δράση του



προσωπικότητας με καταλυτική συνολικά επίδραση στην προώθηση του ευρωπαϊκού Μοντερνισμού στο αμερικανικό συλλεκτικό κοινό.

Οπαδός και συλλέκτης έργων μη καθιερωμένης αισθητικής αυτή την εποχή ήταν επίσης ο A.E. Gallatin<sup>196</sup>, γνωστός κυρίως για τη δράση του κατά το Μεσοπόλεμο. Το ίδιο και ο γιατρός και επιχειρηματίας A.C. Barnes<sup>197</sup>, που με μεγάλο πείσμα και κόντρα συχνά στον ίδιο του τον εαυτό, συνέλεξε, από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, ιμπρεσιονιστικά καταρχάς έργα και λίγο αργότερα μοντέρνα τέχνη, δημιουργώντας μια από τις γνωστότερες αμερικανικές συλλογές αυτού του είδους.

Στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα άρχισαν να δημιουργούν τη συλλογή τους μοντέρνας τέχνης στη συντηρητική Βαλτιμόρη της εποχής και οι αδελφές Cone<sup>198</sup>,

---

στη Νέα Υόρκη, ενώ οργάνωσε τις πρώτες εκθέσεις στην Αμερική καλλιτεχνών όπως των Picasso, Matisse, Braque, Cézanne κ.α. Ο αντικομφορμιστής, όπως χαρακτηριζόταν, Stieglitz, προωθούσε με πάθος στην Photo-Session Gallery του (γνωστή και ως 291) τη μοντέρνα τέχνη και κάθε τι νέο, συστήνοντας εκατοντάδες αμερικανούς και ευρωπαίους μοντέρνους στο αμερικανικό κοινό. Μετά τον πόλεμο και το κλείσιμο της γκαλερί 291 ο Stieglitz αποκήρυξε το γαλλικό Μοντερνισμό ως τέχνασμα των εμπόρων της 59ης οδού. Η τελευταία του γκαλερί άνοιξε το 1930, αλλά δεν γνώρισε μεγάλη επιτυχία. Οι καλλιτέχνες που προώθησε, όπως οι Weber, Marin, Bluemner, Dove, Maurer, Demuth, Walkowitz, Hartley και O'Keeffe, διαδραμάτισαν κείμενο ρόλο στην πορεία ανεξαρτητοποίησης της αμερικανικής τέχνης. Η σύζυγος και κληρονόμος του, ζωγράφος Georgia O'Keeffe, διαμοίρασε την περιουσία του, που μεταξύ άλλων περιλάμβανε περίπου 800 έργα άλλων καλλιτεχνών, σε διάφορα αμερικανικά μουσεία και ιδρύματα (Hoffman K., 2011).

<sup>196</sup> Για τον Αμερικανό **Albert Eugene Gallatin** (1881-1952), κληρονόμο μεγάλης περιουσίας τραπεζικών κυρίως επιχειρήσεων και τη δράση του στον Μεσοπόλεμο βλ. και παρακάτω σημ. 337.

<sup>197</sup> Ο **Albert C. Barnes** (1872-1951) κατάφερε να γίνει εκατομμυριούχος γύρω στο 1914, χάρη στην εφεύρεση του αντισηπτικού Arggyrol που πραγματοποίησε με τον Γερμανό H. Hille το 1902, μετά από την περιέργη απομάκρυνση του τελευταίου. Απαλλαγμένος από βιοποριστικές έγνοιες καλλιέργησε τότε με κόπο, επιμονή και πλήθος συμβούλων το γούστο του, δημιουργώντας μια σημαντικότερη συλλογή τέχνης του τέλους του 19<sup>ου</sup> και του 20<sup>ου</sup> αιώνα, που το 1951 αριθμούσε περίπου 2.000 έργα. Αγόρασε το πρώτο του έργο Gauguin ο ίδιος από το Παρίσι το 1912, έτος κατά το οποίο ξεκίνησε και η φιλία του με τον συλλέκτη Leo Stein, που διατήρησε σε όλη του τη ζωή. Κατά το ίδιο έτος αγόρασε και άλλα έργα στο Παρίσι από δημοπρασίες, ενώ εμφανίστηκε στην αγορά διατεθειμένος να πληρώσει μεγάλα ποσά για άσημους σχεδόν ζωγράφους. Στη διεθνούς εμβέλειας και ιδιαίτερα αξιόλογη συλλογή του περιλαμβάνονταν η καλύτερη συλλογή Renoir παγκοσμίως (181 έργα), δεκάδες έργα Cézanne, Matisse, Picasso, Soutines και Rousseau καθώς επίσης έργα Degas, Van Gogh, Seurat, Monet, Modigliani, De Chirico και πολλών άλλων. Το 1923 παρουσίασε 75 έργα της συλλογής του στην Pennsylvania Academy of Fine Arts στη Philadelphia. Τα έργα χλευάστηκαν από το κοινό και δέχτηκαν δριμύτατη επίθεση, με αποτέλεσμα ο συλλέκτης να μην παρουσιάσει ποτέ ξανά δημόσια τη συλλογή του. Ο συλλέκτης, του οποίου τον δύστροπο χαρακτήρα επισημαίνουν πολλοί μελετητές, ίδρυσε το Barnes Foundation το 1922 (Cabanne, 1963, 159-203, <http://www.barnesfoundation.org>, Schack, 1963).

<sup>198</sup> Οι **Claribel Cone** (1864-1929) και **Etta Cone** (1870-1949), από τη Βαλτιμόρη, γερμανοεβραϊκής καταγωγής, συμπεριέλαβαν τους Stein στον κύκλο τους και στα σουαρέ που διοργάνωναν τα σαββατοκύριακα στο σπίτι τους στη Βαλτιμόρη, όπου οι Stein βρέθηκαν το 1892. Παρέμειναν ανύπαντρες. Ζούσαν και συνέλεγαν χάρη στο εισόδημά τους από το οικογενειακό κλωστούφαντουργείο στη Βόρεια Καρολίνα. Η συλλογή τους με έργα Picasso, Van Gogh, Gauguin, Cézanne, Renoir αλλά και

που ωθήθηκαν στο Μοντερνισμό από τους φίλους τους Gertude και Leo Stein. Οι ανύπαντρες και συντηρητικές έως τότε κόρες εύπορου εμπόρου από την ίδια πόλη –που διατήρησαν πάντως συνολικά μια μάλλον ήπια συλλεκτική αισθητική– η Claribel, μεταπτυχιακή τότε ερευνήτρια παθολογίας και η Etta, ερασιτέχνης μουσικός, ταξίδεψαν στην Ευρώπη, όπου γνώρισαν και θαύμασαν τους Matisse και Picasso. Οι δύο αδελφές, από τους πρώτους πάτρωνες του Matisse, συνέλεξαν, ανάμεσα σε πολλά άλλα είδη, έργα του καλλιτέχνη από το 1906 και έως το τέλος της ζωής τους, δημιουργώντας παράλληλα και μια σημαντική συλλογή Picasso και άλλων γάλλων μοντέρνων.

Ορόσημο πάντως για την εισαγωγή καλλιτεχνών του 20<sup>ου</sup> αιώνα στις αμερικανικές συλλογές υπήρξε με βεβαιότητα το περίφημο *Armory Show* (1913)<sup>199</sup>, που οργάνωσε μεταξύ άλλων ένας τολμηρός και πρωτοπόρος συλλέκτης μοντέρνας τέχνης, ο J. Quinn<sup>200</sup>. Ο νεοϋρκέζος δικηγόρος –που συνέβαλε αποφασιστικά και στην κατάργηση της φορολογίας των νεότερων έργων τέχνης<sup>201</sup>– αγόρασε από το *Armory Show* έργα Brâncuși, Derain και Duchamp,

---

Lipchitz, που απέκτησε η Etta μετά τον θάνατο της Claribel, αποτέλεσε μια από τις καλύτερες συλλογές μοντέρνας γαλλικής τέχνης της εποχής στις Ηνωμένες Πολιτείες. Περιλάμβανε έργα του Matisse από όλα τα στάδια της εξέλιξής του (42 ελαιογραφίες, 18 γλυπτά, 36 σχέδια, 155 χαρακτηριστικά, εικονογραφημένα βιβλία, εκατοντάδες σχέδια για εικονογραφήσεις). Τα συνολικά 500 έργα του Matisse που κατείχαν αποτελούσαν μια από τις πιο μεγάλες και αντιπροσωπευτικές συλλογές του στον κόσμο. Επίσης απέκτησαν πολλά έργα Picasso (114 πρώιμα χαρακτηριστικά και σχέδια, έργα από την *Ροζ Περίοδο* του καλλιτέχνη κ.α). Ο θάνατος της Claribel ευθύνεται για τη συντηρητική συνέχιση της συλλογής ως προς τον Picasso, του οποίου τα κυβιστικά έργα δεν μπόρεσε να αποδεχτεί η Etta. Οι συλλέκτριες στράφηκαν και στο έργο αμερικανών καλλιτεχνών αλλά και σε άλλα είδη τέχνης, από αιγυπτιακά γλυπτά έως ινδιάνικη μεταλλοτεχνία. Το 1949 η συλλογή τους, που αριθμούσε περισσότερα από 3.000 έργα, δωρήθηκε στο Μουσείο Τέχνης της Βαλτιμόρης (<http://www.artbma.org>), ενώ τμήμα της (67 χαρακτηριστικά έργα και 6 χάλκινα γλυπτά του Matisse καθώς και έργα Picasso, Vallotton, Dufy κ.α.) σχετίζεται και με την Weatherspoon Art Gallery (<http://weatherspoon.uncg.edu>). Βλ. επίσης "Collecting Matisse and Modern Masters", χ.χ. και Saarinen, 1958, σσ.187 κ.εξ.

<sup>199</sup> Το διάσημο *Armory Show*, που συγκέντρωσε πλήθος επισκεπτών και απέκτησε τεράστια δημοσιότητα –τόσο θετική όσο και αρνητική– άσκησε βαθιά επιρροή στην αμερικανική καλλιτεχνική παραγωγή, επηρεάζοντας καθοριστικά πολλούς πρωτοπόρους αμερικανούς συλλέκτες (Johnson, 2013, Seligman, 1961, 154, "Welcome to the 1913 Armory Show", 2009).

<sup>200</sup> Στη διαμελισμένη σήμερα συλλογή του επιτυχημένου δικηγόρου της Νέας Υόρκης **John Quinn** (1870-1924) –ενός από τους τολμηρότερους συλλέκτες της εποχής του- περιλαμβάνονταν, μεταξύ άλλων, έργα φίλων του συλλέκτη όπως των Bancusi, Picasso, Matisse, Derain, Segonzac, Rousseau, Rouault αλλά και των Cézanne, Gauguin, Van Gogh, El Greco, Duchamp, το *Τσίρκο* του Seurat –το μοναδικό έργο που ο συλλέκτης κληροδότησε στο Λούβρο- καθώς και έργα άγγλων και ιρλανδών καλλιτεχνών (Saarinen, 1958, 206-237).

<sup>201</sup> Ο John Quinn προσπάθησε επί ένα χρόνο και τελικά κατάφερε –τον Οκτώβριο του 1913- να πείσει το Κογκρέσο για την ακύρωση του νόμου που ίσχυε για τη φορολόγηση των σύγχρονων έργων τέχνης και συγκεκριμένα για όσα ήταν δημιουργημένα παλαιότερα από την τρέχουσα, κάθε φορά, εικοσαετία

ενώ έως τη δεκαετία του 1920 είχε συλλέξει 50 έργα του Picasso καθώς και πολλά έργα των Matisse, Rouault και πολλών άλλων πρωτοποριακών καλλιτεχνών.

Άλλωστε το *Armory Show* τροφοδότησε συνολικά τη δημιουργία συλλογών και τη γένεση πρωτοπόρων συλλεκτών στην Αμερική, οι σχέσεις και η αλληλεπίδραση των οποίων με το ευρύτερο καλλιτεχνικό περιβάλλον της εποχής τους, σε αυτήν και τις αμέσως επόμενες δεκαετίες, καθόρισαν την υποδοχή της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας εκεί. Τέτοιοι συλλέκτες, της εποχής του Μεσοπολέμου βασικά, υπήρξαν χαρακτηριστικά το ζεύγος W. και L. Arensberg<sup>202</sup>, γνωστοί κατεξοχήν ως οι μεγαλύτεροι πάτρωνες του M. Duchamp. Το σπίτι τους στην 33 West 67th street λειτούργησε μάλιστα έως το 1921, σε εικοσιτετράωρη σχεδόν βάση, ως κέντρο καλλιτεχνικών και πνευματικών ανταλλαγών, μέσα από τις οποίες εμφανίστηκαν κινήματα όπως αυτό των Dada της Νέας Υόρκης.

Στο ίδιο κλίμα και με τεράστια τόλμη ήδη από το 1910 περίπου, κυρίως όμως μετά το *Armory Show* και για τις τρεις περίπου επόμενες δεκαετίες, μια καινοτόμος συλλέκτρια και ενθουσιώδης θιασώτρια της μοντέρνας τέχνης -στη διάδοση της οποίας θα ασκούσε σημαντική επιρροή κυρίως κατά τον Μεσοπόλεμο- η K. S. Dreier<sup>203</sup>, δημιούργησε, με τρομερή επιμονή και σύμβουλο τον ευφυή

---

(*Payne-Aldrich Tariff Act* του 1909, αρθ. 6, 36, παρ. 11), νόμου που αποθάρρυνε σαφώς την αγορά σύγχρονης ευρωπαϊκής τέχνης ("Revenue Act of 1913", Staples, 2001).

<sup>202</sup> Ο ποιητής **Walter Arensberg** (1878-1954), γόνος μεγάλης αστικής οικογένειας από την Pennsylvania με σπουδές στο Harvard και ταξίδια σε όλη την Ευρώπη και η σύζυγός του, **Louise** (1879-1953), από ιδιαίτερα εύπορη γερμανική αστική οικογένεια, συγκέντρωσαν μια μεγάλη συλλογή έργων και καλλιέργησαν προσωπική φιλία με μερικούς από τους σημαντικότερους καλλιτέχνες του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Συνέβαλαν σημαντικά τόσο στη διαμόρφωση όσο και στη διάδοση της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας. Εμπνεόμενοι από το *Armory Show*, όπου αγόρασαν το πρώτο τους έργο, οι συλλέκτες δημιούργησαν μεταξύ 1913 και 1950 μια σημαντικότερη συλλογή με πάνω από 1.000 αντικείμενα τέχνης, που κληροδότησαν τελικά στο Philadelphia Museum of Art (<http://www.philamuseum.org>). Το 1937 ίδρυσαν ινστιτούτο για την προώθηση της μελέτης του έργου του Francis Bacon (Francis Bacon Foundation). Στα ενδιαφέροντά τους εκτός από τη μοντέρνα τέχνη και τους σουρεαλιστές συγκαταλέγονταν επίσης η αγάπη για την τέχνη της Ανατολής αλλά και για την αφρικάνικη, λαϊκή αμερικανική και σύγχρονή τους μεξικάνικη τέχνη ("Arensberg, Louise and Walter", χ.χ., Kuh, 1949, Shannon, 2013, "Walter Arensberg", χ.χ., "Walter and Louise Arensberg papers", χ.χ.).

<sup>203</sup> Το συλλεκτικό έργο της αμερικανίδας γερμανικής καταγωγής **Katherine Sophie Dreier** (1877-1952) συνδέεται με τις δραστηριότητες της *Société Anonyme*, του πρώτου μουσείου μοντέρνας τέχνης στην Αμερική, που ίδρυσε η ίδια μαζί με τους Marcel Duchamp και Man Ray. Πάνω από 600 έργα της συλλογής της κληροδοτήθηκαν στην Πινακοθήκη του Yale University στο New Haven (<http://artgallery.yale.edu>) καθώς και σε άλλα διεθνή μουσεία τέχνης. Η συμβολή της στην προώθηση της μοντέρνας τέχνης υπήρξε καθοριστική. Στα συλλεγμένα της έργα ανήκουν και έργα Lissitzky, Malevich και Udaltsova, που η συλλέκτρια απέκτησε μετά τη σοβιετική έκθεση *Die Erste Russische Kunstausstellung* στο Βερολίνο το 1922 (Bowlit & Mislser, 1993, σ.39, Clark, 2001, Gere κ.ά., 1999, σ.174, "Katherine S. Dreier bequest", χ.χ., "Katherine S.Dreier papers", χ.χ., Klein, 2005, Levy, 1981, Milner, 1993, σσ.274, 128, 290, Rembert, Bohan & Lukach, 1985, Saarinen, 1958, σσ.238-249).

Duchamp, μια συλλογή-επιτομή των κινημάτων μοντέρνας τέχνης. Σε αυτήν εκτός από έργα του Duchamp περιλαμβάνονταν και χαρακτηριστικά δείγματα καλλιτεχνών όπως οι Mondrian, Brâncuși, Ernst, Kandinsky, Léger ή Schwitters, αλλά και πίνακες ρώσων πρωτοπόρων που είχε την ευκαιρία να γνωρίσει στο Βερολίνο στη διάρκεια του Μεσοπολέμου.

Σε μικρότερη κλίμακα και με σαφώς μικρότερη τόλμη στις συλλεκτικές τους επιλογές, ο μεγιστάνας του Τύπου και πρώτος πρόεδρος της Παγκόσμιας Τράπεζας E. Meyer και η αμερικανίδα δημοσιογράφος σύζυγός του A. Meyer<sup>204</sup>, με γερμανικές ρίζες και οι δύο, συνέλεξαν, λίγο πριν τον Α΄ Π.Π., έργα των νέων ανερχόμενων τάσεων της εποχής, που γνώρισαν γύρω στο 1907 χάρη στην επαφή της Agnes Meyer με τον Stieglitz και τον κύκλο του, μέσα σε ένα διάσπαρτο πνεύμα διάνοησης και ελευθερίας στην Νέα Υόρκη της εποχής. Παράλληλα από τους πρωτοπόρους συλλέκτες στην Αμερική που στράφηκαν σε τέχνη μη κυρίαρχου γούστου, η E. Havemeyer-Webb<sup>205</sup> συνέλεξε -διαχωρίζοντας τη θέση της από τους διάσημους γονείς της- λαϊκή αμερικανική τέχνη ήδη από τη δεκαετία του 1910, δύο δεκαετίες περίπου πριν η τέχνη αυτή γίνει συλλεκτικά δημοφιλής.

Τέλος την ίδια εποχή, γύρω στα τέλη της πρώτης δεκαετίας του 20<sup>ου</sup> αιώνα, ελάχιστοι πραγματικά πρωτοπόροι αμερικανοί συλλέκτες στράφηκαν ειδικά και πολύ συνειδητά προς τη σύγχρονή τους αμερικανική τέχνη -που ποτέ ως τότε δεν είχε απασχολήσει σοβαρά τους αμερικανούς συλλέκτες<sup>206</sup>- με πρώτη τη γλύπτρια και διορατική συλλέκτρια G. V. Whitney<sup>207</sup>, που συνέλεξε ήδη από το 1907 νέους,

---

<sup>204</sup> Ο γερμανικής καταγωγής γεννημένος στην Αμερική **Eugene Meyer** (1875-1959) και η κόρη γερμανού μετανάστη **Agnes Elizabeth Meyer** (1887-1970), ανταποκρίτρια της New York Herald Tribune στη διάρκεια του Β΄ Π.Π., υποστήριξαν μετανάστες συγγραφείς όπως τον Thomas Mann. Το 1933 έγιναν ιδιοκτήτες της *Washington Post*. Μετά το 1910 συνέλεξαν έργα των Brâncuși, Cézanne, Manet, Despiau, Renoir, Rodin κ.α., που βρίσκονται στην Εθνική Πινακοθήκη της Ουάσινγκτον (<http://www.meyerfoundation.org>, <http://www.nga.gov>, "Meyer, Agnes", χ.χ.).

<sup>205</sup> Η **Electra Havemeyer Webb** (1888-1960), ιδρύτρια του Shelburne Museum το 1947 (<http://shelburnemuseum.org>), άρχισε να συλλέγει λαϊκή αμερικανική τέχνη -γνωστή ως *americana*- από τη δεκαετία του 1910, όταν ακόμη το είδος αυτό προσφερόταν σε επάρκεια και φτηνές τιμές και προτού θεωρηθεί, 2 δεκαετίες αργότερα, ως «πρόγονος» της σύγχρονης αμερικανικής τέχνης (Hewes & Oliver, 1997, Saarinen, 1958, σσ.286-306).

<sup>206</sup> Ελάχιστες εξαιρέσεις αποτελούν οι **Luman Reed**, **Thomas B. Clarke** και **John Gellatly** (Saarinen, 1958, σσ.255-258).

<sup>207</sup> Η αμερικανίδα γλύπτρια **Gertrude Vanderbilt Whitney** (1875-1942), εγγονή του μεγιστάνα των σιδηροδρόμων και της ναυτιλίας Cornelius Vanderbilt, υπήρξε από τα 21 της σύζυγος του ισχυρού επιχειρηματία και τραπεζίτη Harry Payne Whitney. Ως φοιτήτρια τέχνης ενδιαφέρθηκε για τον αμερικανικό πολιτισμό. Από το 1907 συνέβαλε στην παρουσίαση έργων ζώντων αμερικανών καλλιτεχνών. Το 1914 εγκαινίασε το *Whitney Studio Club* στο Μανχάταν, που προοριζόταν αποκλειστικά για εκθέσεις και διαγωνισμούς τέχνης. Παρουσίασε, προώθησε και συνέλεξε με πάθος

μη αναγνωρισμένους αμερικανούς καλλιτέχνες. Άλλωστε η Whitney και ο κύκλος της φαίνεται πως επέδρασαν καταλυτικά στον επίσης πρωτοπόρο συλλέκτη του αμερικανικού Μοντερνισμού E. W. Root<sup>208</sup>, καθώς η παθιασμένη προσέγγιση της τέχνης που επιδείκνυαν –χαρακτηριστικά αδιανόητη για το συντηρητικό αγγλοσαξωνικό περιβάλλον του δικού του σπιτιού– του έδειχνε έναν νέο δρόμο, που θα ακολουθούσε με απόλυτη συνέπεια από αυτή την εποχή και για τις επόμενες τέσσερις δεκαετίες.

## 1.2 Η δυτική συλλεκτική αγορά στον Μεσοπόλεμο

### 1.2.1 Οι συνθήκες

Στη διάρκεια του Α' Π.Π., καθώς οι αγοραπωλησίες περιορίστηκαν σοβαρά και η απόλαυση της τέχνης στην Ευρώπη έδωσε τη θέση της σε άλλες προτεραιότητες, μειώθηκε τόσο στην Ευρώπη όσο και την Αμερική ο συλλεκτικός ρυθμός, ο οποίος άλλωστε έτεινε από την περίοδο αυτή να ομογενοποιηθεί σε μεγάλο βαθμό. Αμέσως μετά, στη δεκαετία του 1920, όταν τον πόλεμο διαδέχτηκε βαριά φορολογία για την Ευρώπη, χρέη και πτώση του μάρκου και του φράγκου, η οικονομική δύναμη μετατέθηκε προοδευτικά στην Αμερική χάρη στην αφθονία χρυσού εκεί, επηρεάζοντας σαφώς και την αγορά της τέχνης<sup>209</sup>.

Πράγματι γύρω στο 1925 η αγορά τέχνης της Νέας Υόρκης ήταν ενεργή όσο ποτέ πριν και η πόλη αποκτούσε δυναμική που σε λίγες δεκαετίες θα την αναδείκνυε πλήρως σε νέα διεθνή καλλιτεχνική πρωτεύουσα<sup>210</sup>. Αυτή την εποχή

---

σύγχρονους της αμερικανούς καλλιτέχνες, παρήγγειλε έργα τους αλλά και τους στήριξε οικονομικά (<http://whitney.org>, "Gertrude Vanderbilt Whitney papers", χ.χ.).

<sup>208</sup> Πρώιμος υποστηρικτής της μοντέρνας αμερικανικής τέχνης ο **Edward Wales Root** (1884-1956), γιος επιτυχημένου δικηγόρου και πολιτικού του περιβάλλοντος του Roosevelt, συνέλεξε μεταξύ 1910 και 1950 απευθείας από τα καλλιτεχνικά ατελιέ, δημιουργώντας μια σημαντική συλλογή 150 περίπου σχεδίων και 227 πινάκων 80 συγχρόνων του αμερικανών ζωγράφων. Την κληροδότησε, μαζί με την προσωπική του βιβλιοθήκη, στο Munson Williams Proctor Arts Institute στη Νέα Υόρκη. Η συλλογή του περιλάμβανε αμερικανική πρωτοπορία και έργα καλλιτεχνών όπως οι Demuth, Hopper, Pollock, Prendergast και Sheeler. Θεωρούσε καλλιτέχνες όπως τον Th. Stamos ή τον J. Ernst «παιδιά του», ενώ υπήρξε ο πρώτος αγοραστής έργων του Mark Tobey στην Αμερική το 1944 (Saarinen, 1958, σσ.250-268, "Auspicious Vision", 2008).

<sup>209</sup> Για τη σημασία της Νέας Υόρκης ως καλλιτεχνικού κέντρου κατά τις δεκαετίες 1920 και 1930 βλ. Scott & Rutkoff, 1999.

<sup>210</sup> Στη διάρκεια του Μεσοπολέμου και πριν τον Β' Π. Π., καθώς ο συλλεκτικός ρυθμός στις Ηνωμένες Πολιτείες αυξανόταν συνεχώς, «New York seemed in a fair way to becoming the art capital of the world» κατά τον Seligman, ενώ η ίδια τάση επιταχύνθηκε μετά τον πόλεμο (Seligman, 1961, σσ.260, 177). Για την μετέπειτα καθοριστική ανάπτυξη της αγοράς μοντέρνας τέχνης στη Νέα Υόρκη των δεκαετιών 1940 και 1950 βλ., χαρακτηριστικά, Robson, 1988, passim.

δημιουργήθηκαν εκεί καινούργιες περιουσίες και καθώς πολλοί από τους παλιούς αμερικανούς συλλέκτες είχαν πια πεθάνει –όπως οι Morgan, Altman ή Frick– και άλλοι ήταν πολύ γηραιοί, το κυρίαρχο γούστο καθόριζε μια νέα ομάδα πλούσιων συλλεκτών, οι οποίοι φαίνεται πως ήταν διατεθειμένοι να πληρώσουν ακριβά προκειμένου να αγοράσουν ακόμη και μέτρια έργα<sup>211</sup>.

Παράλληλα εφόσον ο νέος τύπος αμερικανού συλλέκτη ήταν πολυάσχολος για να αναπτύξει βαθύ ενδιαφέρον και να διδάξει το μάτι ή τις ευαισθησίες του, προέκυπτε όλο και περισσότερο επιτακτική η ανάγκη ενός επαγγελματία ειδικού, ιστορικού τέχνης ή συμβούλου τεχνοκριτικού, απαραίτητου σε όσους συλλέκτες προτιμούσαν να μη στηρίζονται αποκλειστικά στα λόγια του εμπόρου τους<sup>212</sup>. Στο ίδιο πλαίσιο τα αμερικανικά μουσεία επανδρώνονταν προοδευτικά με επιστημονικό προσωπικό ενώ στην αγορά τέχνης αποκτούσαν αξία όλο και περισσότερο το όνομα του δημιουργού, η ακριβής ημερομηνία και άλλες λεπτομέρειες της παραγωγής του έργου και η αισθητική του αποτίμηση άρχιζε να γίνεται θέμα «ειδικών», που μαζί με τον έμπορο προτίθονταν να πείσουν με επιχειρήματα τον υποψήφιο αγοραστή.

Σε αυτή την νέα εποχή που όπως φαίνεται εγκαινιάζόταν τότε, κάθε νέο είδος πολιτιστικού κεφαλαίου που προέκυπτε, στηριζόταν πλέον όλο και λιγότερο στα ίδια τα αντικείμενα και περισσότερο στα παρεπόμενά τους και κυρίως τη γνησιότητα ενός έργου τέχνης και τη φήμη τόσο του καλλιτέχνη και των προηγούμενων κατόχων του όσο και του μεσάζοντα που το εμπορευόταν. Καθώς μάλιστα η αγορά της τέχνης άρχισε να «αμερικανοποιείται» σταδιακά<sup>213</sup>, ο ιστορικός της τέχνης και ο ειδικός αποκτούσαν τώρα βαρύνουσα σημασία ακόμη και για τον μέσο ευρωπαίο συλλέκτη, που παραδοσιακά ενδιαφερόταν, βασικά, μόνο για την αυθεντικότητα και την κατάσταση διατήρησης ενός έργου.

Παράλληλα χάρη σε αναρίθμητες δωρεές και κληροδοτήματα ενισχύθηκε και γνώρισε πρωτοφανή ανάπτυξη, ιδιαίτερα κατά την περίοδο 1920-1960, ο θεσμός του αμερικανικού μουσείου, που σηματοδοτούσε την επίσημη αναγνώριση

---

<sup>211</sup> Κατά τον Seligman «the prices paid for mediocre works of art were as high as those paid a few years earlier for the best» (Seligman, 1961, σσ.177). Χαρακτηριστικό παράδειγμα νεόπλουτου συλλέκτη της δεκαετίας του 1920 ήταν ο **Clarence H. Mackay** (1874-1938), που πούλησε έργα της συλλογής του στο Metropolitan Museum (Seligman, 1961, σσ. 214).

<sup>212</sup> Η ανάγκη για σύνδεση των έργων με ένα συγκεκριμένο όνομα ή μια χρονολογία οδήγησε στη συνεργασία των εμπόρων με συμβούλους τέχνης (Seligman, 1961, σ.125). Απόρροια της στροφής του αστού συλλέκτη στον επαγγελματία ειδικό ήταν οι συνεργασίες ιστορικών τέχνης ή κριτικών όπως οι Bernard Berenson, Roger Fry και Charles Holmes με εμπόρους τέχνης (Saisselin, 1984, σσ.131, 163).

<sup>213</sup> Το φαινόμενο της «αμερικανοποίησης» εντοπίζει ο Max J. Friedlander (όπως αναφέρεται στο Saisselin, 1984, σ.163), ενώ συνολικά οι μελετητές συμφωνούν για τις κρίσιμες αλλαγές που συντελέστηκαν κατά τον Μεσοπόλεμο στη συλλεκτική νοοτροπία του ευρωπαίου συλλέκτη, διαφοροποιώντας τον από εκείνον της προηγούμενης περιόδου (Seligman, 1961, σσ.122, passim).

της γνώσης και του γούστου των συλλεκτών<sup>214</sup>. Στον προσανατολισμό του γούστου πολλών από αυτούς αλλά και στην επάνδρωση των νέων μουσείων συνέβαλαν θεωρητικοί και καθηγητές τέχνης όπως ο Paul Sachs, τα περίφημα μαθήματα του οποίου στο Harvard άσκησαν καθοριστική επίδραση σε μια ολόκληρη γενιά εκπαιδευμένων ειδικών και διευθυντών μουσείων, ανάμεσα στους οποίους ανήκαν και οι Alfred Barr και Perry Rathbone.

Στην πραγματικότητα τόσο στην εποχή του Μεσοπολέμου όσο και κατά την πρώτη μεταπολεμική γενιά, το αμερικανικό μουσείο υπέκρυπτε σαφώς μια τεράστια αγοραστική δύναμη που είχε κατακλύσει την αγορά της τέχνης. Με δέλεαρ τη θεσμοποίηση των συλλογών τους αλλά και την αθανασία του ονόματός τους, οι αμερικανοί ευεργέτες των νέων μουσείων επιδόθηκαν σε σκληρό ανταγωνισμό, μέσω του οποίου οικειοποιήθηκαν καταρχάς –ως σήμα πολιτιστικής προόδου– τον καλλιτεχνικό πλούτο της Ευρώπης, για να τον νομιμοποιήσουν στη συνέχεια ως απόδειξη κοινωνικής προσφοράς και αλληλεγγύης.

Πράγματι ενώ αμέσως μετά τον Α΄ Π.Π. το εμπόριο τέχνης ατόνησε σε ευρωπαϊκές χώρες όπως η Γερμανία, στην Ελβετία –και κυρίως στη Λουκέρνη και τη γύρω περιοχή της όπου πολλοί Αμερικανοί απολάμβαναν τις διακοπές τους– το ενδιαφέρον για την τέχνη ήταν τόσο αυξημένο, ώστε γερμανικές αλλά και γαλλικές γκαλερί εγκαινίαζαν εκεί τα νέα τους παραρτήματα. Αυτή την εποχή η αγοραστική αξία του έργου καλλιτεχνών όπως ο Van Gogh ήταν χαρακτηριστικά μειωμένη περίπου κατά το ήμισυ και για τους λίγους τυχερούς αγοραστές της εποχής –τότε και για μια περίπου δεκαετία– η Λουκέρνη αποτελούσε εξίσου με το Παρίσι ένα είδος «Μέκκας της τέχνης»<sup>215</sup>.

---

<sup>214</sup> Το φαινόμενο της «ανόδου του αμερικανικού μουσείου» παρατηρείται από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα αλλά εντάθηκε στην περίοδο 1920-1960 (Seligman, 1961, 218 κ.εξ.), όπως πιστοποιεί το πλήθος των δωρεών που συγκέντρωσαν τα μουσεία αυτή την εποχή. Χαρακτηριστικά ο αριθμός των δωρεών που έλαβε το Metropolitan Museum ήδη από το 1871, κορυφώθηκε από το 1920 και μετά (Th. Roosevelt, Harkness, Havemeyer, Altman, Morgan, Bache, Wentworth, Blumenthal αλλά και Whitneys, Kresses, H. N. Straus και J. D. Rockefeller). Το ίδιο συνέβη στο Chicago Art Institute –γνωστό και ως *Μέκκα* για τους φοιτητές σπουδών γαλλικής ζωγραφικής του 19<sup>ου</sup> αιώνα– με τις δωρεές Hutchinson, Ryerson, Bartlett, Deering, Palmer, Worcester ή Coburn, στο Philadelphia Museum (δωρεές J.G. Johnson, W. Arensberg) και στη National Gallery της Ουάσινγκτον, της οποίας τα 28.000 περίπου έργα προήλθαν σχεδόν εξολοκλήρου από δωρεές όπως των A.Mellon και S.Kress. Ουσιαστικά οι σπουδαιότερες από τις ιδιωτικές συλλογές που δημιουργήθηκαν από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα μετατράπηκαν σε δημόσια μουσεία ή ιδρύματα (Frick Collection και Solomon R. Guggenheim στη Νέα Υόρκη, Phillips Freer Galleries στην Ουάσινγκτον, Walters Art Gallery στη Βαλτιμόρη, Barnes Foundation στη Φιλαδέλφεια, Μουσείο I. Stewart Gardner στη Βοστώνη, Πινακοθήκες των Yale και Harvard University κ.α).

<sup>215</sup> Σύμφωνα με τη γνωστή έμπορο τέχνης της Ελβετίας Angela Rosengart (Düblin, 2008, παρα. 6). Μετά το κραχ του χρηματιστηρίου το 1929 οι γκαλερί στην Λουκέρνη αναγκάστηκαν να αναστείλουν τις δραστηριότητές τους, καθώς οι Αμερικανοί έπαψαν να ταξιδεύουν πια εκεί. Ωστόσο γύρω στο 1938,

Ωστόσο η κρίση της χρηματιστηριακής αγοράς το 1929 επηρέασε αναπόδραστα και την αγορά της τέχνης προκαλώντας την προσωρινή της κατάρρευση. Ασφαλώς μαζί με την Αμερική υπέφερε οικονομικά και η Ευρώπη στη δεκαετία του 1930, παρότι η κρίση δεν επηρέασε εκεί τον εργασιακό τομέα στον ίδιο βαθμό όπως στις Ηνωμένες Πολιτείες και παρά το ότι εκεί συνέχισε να υφίσταται μια λίγο-πολύ ενεργή αγορά τέχνης ακόμη και στην ακμή της κρίσης. Η ασταθής οικονομικοπολιτική κατάσταση πυροδότησε τότε μάλιστα μια σειρά χρεοκοπιών και τα δικαστήρια έδιναν, σχεδόν καθημερινά, εντολές για εκποιήσεις έργων τέχνης σε πλειστηριασμούς<sup>216</sup>.

Παράλληλα ειδικά στη Γερμανία η άνοδος στην εξουσία των Εθνικοσοσιαλιστών και του Hitler στις 31 Ιανουαρίου 1933 δημιούργησε μια ασφυκτική κατάσταση για κάθε προοδευτικό πνεύμα της εποχής. Εξαιτίας της δυσμενούς πολιτικής κατάστασης και του αφόρητου κλίματος, που κατά τον Klee «μύριζε πτώματα», τόσο οι καλλιτέχνες του είδους της «εκφυλισμένης» θεωρούμενης τέχνης, όσο και οι συλλέκτες της, στην καλύτερη περίπτωση μετανάστευαν και συχνά αυτοκτονούσαν ή σκοτώνονταν.

Ιδιαίτερα πλήττονταν ασφαλώς οι γερμανοί συλλέκτες εβραϊκής καταγωγής, στους οποίους επιβλήθηκε εξ αρχής μια σειρά δυσβάσταχτων φορολογικών μέτρων και άλλων περιορισμών, που οδήγησαν πολύ σύντομα στη διάλυση των συλλογών τους παράλληλα με τη φυσική τους εξόντωση. Εξίσου τραγικά ο συλλεκτικός κόπος μιας ολόκληρης γενιάς συλλεκτών που είχε αφιερωθεί στην υπεράσπιση της «εκφυλισμένης τέχνης» –στην οποία υπέπιπταν όχι μόνο εξπρεσιονιστές ζωγράφοι αλλά και καλλιτέχνες όπως ο Van Gogh, ο Gauguin, ακόμη και οι ιμπρεσιονιστές– εξανεμίστηκε εν ριπή οφθαλμού και τα έργα των συλλογών τους διασκορπίστηκαν και χάθηκαν συχνά για πάντα.

Μέσα σε λίγα χρόνια πάντως και καθώς η παγκόσμια οικονομική κατάσταση άρχισε να βελτιώνεται, επιτεύχθηκε ξανά κάποια σταθερότητα στην αγορά και η ζωή σε Αμερική και Ευρώπη ξαναπήρε τον κανονικό της ρυθμό. Το σίγουρο αποκύημα του κατακερματισμού πολλών συλλογών, που ακολούθησε την καταστροφή περιουσιών επιχειρηματιών αλλά και εμπόρων τέχνης, ήταν η αναπάντεχη άνοδος των τιμών στα καλλιτεχνικά έργα, με την οποία ήρθε αντιμέτωπη η νέα γενιά συλλεκτών.

Μέσα σε αυτό το κλίμα όσοι ισχυροί αστοί είχαν επηρεαστεί ελάχιστα μόνο από την κρίση αλλά και όσοι είχαν επωφεληθεί από αυτήν, έσπευσαν χωρίς

---

όταν το εμπόριο της τέχνης άρχισε να αποκαθίσταται και πάλι, η γκαλερί των Rosengart απέκτησε σημαντικούς πελάτες όπως τον Bührle και τον εκδότη Albert Skira (Düblin, 2008).

<sup>216</sup> Την κρίση και το αντίκτυπό της σε συλλέκτες και εμπόρους περιγράφουν χαρακτηριστικά οι έμποροι της εποχής (Rheims, 1980, σ.70, Seligman, 1961, σ.165).



καθυστερήσεις να αποκτήσουν το πολιτιστικό κεφάλαιο που διατίθονταν άφθονο προς πώληση. Τέτοιοι συλλέκτες αξιοποίησαν στο έπακρο τις ασυνήθιστες ευκαιρίες που προέκυψαν από τις περιστάσεις και τη μοναδική προσφορά πολλών αριστουργημάτων που είχαν χάσει τους παλιούς τους ιδιοκτήτες. Έτσι γύρω στο 1938 οι τιμές των έργων τέχνης στις δημοπρασίες σχεδόν διπλασιάστηκαν και άρχισε να εμφανίζεται το φαινόμενο της «βροχής εκατομμυρίων»<sup>217</sup>.

Άλλωστε ήδη από την περίοδο του πολέμου προέκυψε ένας νέος τύπος αγοραστών τέχνης, των οποίων οι συλλογές δεν αποτελούσαν ένδειξη φιλοτεχνίας όσο επιχείρηση κερδοσκοπίας. Αυτή η μορφή του συλλέγειν φαίνεται πως ξεσπούσε κατά κύματα όλο και εντονότερα από αυτή την εποχή και μετά, ιδιαίτερα σε κάθε περίοδο κρίσεων ή πολέμων, όταν η επένδυση σε έργα τέχνης έμοιαζε ασφαλής τρόπος διασφάλισης κέρδους<sup>218</sup>.

### 1.2.2 Το κυρίαρχο γούστο και οι πρωτοπόροι συλλέκτες

Η κύρια αλλαγή που παρατηρείται αυτή την περίοδο ως προς το συλλεκτικό γούστο, εντοπίζεται –καταρχάς στην Αμερική και ακολούθως στην Ευρώπη– στην αυξανόμενη ζήτηση σε πίνακες, εις βάρος των παραδοσιακών διακοσμητικών τεχνών που προοδευτικά απορρίπτονταν<sup>219</sup>. Στη ζήτηση αυτή συνέβαλε ασφαλώς και ο νέος τύπος κατοικίας που άρχισε σύντομα να διαδίδεται όλο και πιο μαζικά, καθώς η τυποποίηση των δομών και η μηχανοποίηση της αισθητικής στην περίοδο του Μεσοπολέμου έτεινε ήδη να καθορίζει μεταξύ άλλων και τον αστικό σχεδιασμό, στο πλαίσιο εξυπηρέτησης μιας νέας «μοντέρνας ζωής».

Πράγματι καθώς στο Μεσοπόλεμο φαίνεται ότι τερματιζόταν πλέον η εποχή των μεγάλων αρχοντικών<sup>220</sup>, τόσο οι παλιές οικογένειες όσο και οι νέοι πλούσιοι γίνονταν συχνά κάτοικοι αστικών κατοικιών και διαμερισμάτων, όπου κυριαρχούσε το πρόβλημα του χώρου. Έτσι οι άλλοτε πανάκριβοι, σπάνιοι διακοσμητικοί τάπητες –αλλά και κατηγορίες πινάκων όπως η αγγλική προσωπογραφία<sup>221</sup> – τέθηκαν πλέον εκτός συναγωνισμού ενώ πολλά αντικείμενα τέχνης δεν έβρισκαν

<sup>217</sup> Κατά τον Rheims (1980, σ. 71), που το 1938 πέτυχε το πρώτο του ρεκόρ τιμής πώλησης σε δημοπρασία, πουλώντας ένα γκουάς του Picasso (*Clown with a Dog*) προς 381.000 γαλλικά φράγκα.

<sup>218</sup> Τη δεκαετία του 1920 εμφανίστηκε, κατά τον Seligman, ένα κύμα κερδοσκοπών συλλεκτών (Seligman, 1961, σσ.158 κ.εξ). Ο ίδιος μελετητής αναφέρει ως συλλέκτες με εφήμερες περιουσίες που επιχείρησαν να κερδοσκοπήσουν αυτή την εποχή, τον γερμανό επιχειρηματία **Fritz Mannheimer**, τον σοηηδό «βασιλιά των σπέρτων» **Ivan Kreuger** και αργότερα τους **Ottmar Strauss**, **Otto Wolff** κ.α.

<sup>219</sup> Έτσι ακόμη και στο Παρίσι, που η αγορά τέχνης χαρακτηριζόταν από ποικιλία και στην περίοδο του Μεσοπολέμου, οι έμποροι αναγκάστηκαν σταδιακά να επεκταθούν ιδιαίτερα ως προς τους πίνακες (Seligman, 1961, σσ.119-120, 177).

<sup>220</sup> Βλ. Saarinen, 1958, σ.376.

<sup>221</sup> Λόγω του μεγέθους τους (Saarinen, 1958, 376) ή της ποιότητάς τους (Seligman, 1961, σ.177).

πια εύκολα αγοραστές, όπως χαρακτηριστικά πιστοποιεί η δημοπράτηση της περίφημης Συλλογής *C. Mackay* στα τέλη της δεκαετίας του 1930<sup>222</sup>.

Αντίθετα το πάθος για τους παλιούς κλασικούς ζωγράφους και οι υψηλές τιμές για τα περιζήτητα έργα τους παρέμειναν σε γενικές γραμμές σταθερά για μια μερίδα συλλεκτών, καθώς άλλωστε έμποροι όπως ο Duvveen στην Αμερική μεσουρανούσαν και στις πρώτες δεκαετίες του Μεσοπολέμου. Άλλωστε οι οικονομικές δυσκολίες και η χρεοκοπία ευρωπαίων αστών εξαιτίας της κρίσης, στα τέλη της δεκαετίας του 1920, οδήγησαν στον ανεφοδιασμό της αγοράς με έργα ιταλικής Αναγέννησης και άλλων ένδοξων καλλιτεχνικών εποχών.

Τέτοια έργα γίνονταν ανάρπαστα, όπως εκείνα των κληρονόμων της συλλογής του G. A. von Ingenheim, για τα οποία ο διάσημος κριτικός Bernard Berenson παρότρυνε τον Duvveen να κάνει «ό,τι μπορεί» προκειμένου να τα αποκτήσει<sup>223</sup>. Σε άλλη περίπτωση διάσημα έργα του παρελθόντος, και ειδικά της γερμανικής Αναγέννησης, αποδείχθηκαν ακόμη και το εισιτήριο διάσωσης γερμανών συλλεκτών εβραϊκής καταγωγής όπως του R. von Hirsch<sup>224</sup>, ο οποίος παραδίδοντας στον τότε Υπουργό Εσωτερικών της Πρωσίας και γνωστό ιδρυτή της Gestapo Hermann Göring, το έργο *Η Κρίση του Πάριδος* του Lukas Cranach, εξαγόρασε τη διαφυγή του στην Ελβετία το 1933.

Συνολικά και αυτή την εποχή η καθιερωμένη τέχνη του μακρινού παρελθόντος εξακολουθούσε να θεωρείται και στην Ευρώπη η μόνη αποδεκτή επιλογή μεγάλων συλλεκτών που παρέμεναν οπαδοί ενός παραδοσιακότερου ή συντηρητικότερου και πάντως ασφαλέστερου συλλεκτικού γούστου. Ενδεικτική μιας αισθητικής που περιχαράκωνε την τέχνη στα πεπατημένα μονοπάτια, εντός δηλαδή των ορίων του 19<sup>ου</sup> αιώνα, ήταν και η συλλογή του Ούγγρου H. Thyssen-Bornemisza<sup>225</sup>, μέσα από την οποία ο συλλέκτης επιχειρούσε να συγγράψει «μια

---

<sup>222</sup> Η συλλογή περιλάμβανε έργα τέχνης της Αναγέννησης και του 18<sup>ου</sup> αι. ("MacKay, Clarence H.", χ.χ., Seligman, 1961, σ.214).

<sup>223</sup> «Do your darndest to get this Masolino» (Palica, 2009, 13 December, παρα. 1). Για τη συλλογή των κληρονόμων του **Gustav Adolf von Ingenheim**, νόθου γιου του Φρειδερίκου Γουλιέλμου Β' και μεγάλου συλλέκτη του 19<sup>ου</sup> αιώνα, βλ. Palica, ό.π.

<sup>224</sup> Η συλλογή του Γερμανού **Robert Max Hirsch** (1883- 1977), με τον τίτλο του «νον» από το 1913, δημοπρατήθηκε σε 4 μέρες τον Ιούνιο του 1978 από τον οίκο Sotheby's, αποτελώντας κατά τον Stourton την «ευρωπαϊκή πώληση» του αιώνα (Stourton, 2007, σ.193). Η συλλογή του, που περιλάμβανε έργα τέχνης όλων των εποχών και ήταν μια από τις πιο ονομαστές της εποχής του, δημιουργήθηκε από το 1907 και κυρίως μεταξύ 1920-1933. Ειδικά ως προς τα μεσαιωνικά και αναγεννησιακά έργα, η συλλογή, που στη δεκαετία του 1920 εμπλουτίστηκε και με Ιμπρεσιονισμό, ήταν ίσως η καλύτερη στη δεκαετία του 1930 (Hansert, 2016, Schneider, 1978).

<sup>225</sup> Η συλλογή του γερμανικής καταγωγής **Heinrich Baron Thyssen-Bornemisza de Kászon** (1875 – 1947) εκτείνονταν χρονικά από τον 14<sup>ο</sup> έως τον 19<sup>ο</sup> αιώνα ("Heinrich Thyssen-Bornemisza", χ.χ.)

ιστορία της δυτικής τέχνης», στην οποία πάντως δεν όφειλαν, σύμφωνα με το «συγγραφέα» της, να συμπεριληφθούν επ' ουδενί έργα του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

Ξαναγυρνώντας στους αμερικανούς συλλέκτες της εποχής παρατηρούμε ότι ως προς την οικονομική τους εμβέλεια ωχριούσαν στην πλειοψηφία τους σε σχέση με τους παλαιότερους μεγιστάνες της οικονομίας. Παράλληλα καθώς οι πολιτικές συνθήκες μεταβάλλονταν στο πλαίσιο της Νέας Κοινωνικής Συμφωνίας (New Deal) του Franklin Roosevelt, οι κολακευτικοί δεσμοί τέτοιων συλλεκτών με αριστοκράτες του παρελθόντος δεν ευθυγραμμίζονταν με τον ρυθμό της εποχής. Αναπόφευκτα η συλλεκτική προτίμηση στρεφόταν προς νέα πεδία που έως τότε θεωρούνταν μη συμβατικά και η γαλλική τέχνη του τέλους του 19<sup>ου</sup> και των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα –ανερχόμενη συλλεκτική τάση της προηγούμενης περιόδου– άρχισε σταδιακά να αναδεικνύεται σε μόδα της εποχής.

Πράγματι καταρχάς ήδη μετά το *Armory Show* και κυρίως στις δεκαετίες του 1920 και του 1930 στην Αμερική η ζήτηση για τα ιμπρεσιονιστικά και μεταϊμπρεσιονιστικά έργα του ύστερου 19<sup>ου</sup> αιώνα αυξήθηκε αισθητά. Οι τιμές τους αμέσως μετά τον Α' Π.Π. ήταν ακόμη σχετικά προσιτές, σύντομα όμως παρουσίασαν αλματώδη αύξηση, καθώς στο Μεσοπόλεμο έγιναν πια κυρίαρχη συλλεκτική μόδα και στην Ευρώπη<sup>226</sup>. Στην ίδια κατηγορία εντάσσονταν και κάποια έργα του Matisse και των κυβιστών, ενώ τα υπόλοιπα έργα των μοντέρνων γαλλικών ρευμάτων αποτελούσαν τη νέα, ανερχόμενη ή πρωτοποριακή τάση στο συλλεκτικό γούστο της εποχής, που κατά την επόμενη ουσιαστικά περίοδο επρόκειτο να μεταστρέψει προοδευτικά –πρώτα στην Αμερική και στη συνέχεια στην Ευρώπη– το δύσπιστο στις καλλιτεχνικές καινοτομίες ευρύ κοινό.

Έτσι συγκεκριμένα ακόμη και στη Γαλλία οι συλλέκτες, αν και διατήρησαν ακμαίο το γούστο τους για τις διακοσμητικές τέχνες του δικού τους 18<sup>ου</sup> αιώνα, στράφηκαν στην περίοδο του Μεσοπολέμου κατεξοχήν στους πίνακες, με τα έργα των ιμπρεσιονιστών να κερδίζουν συνεχώς έδαφος. Ένας από τους πρώτους Γάλλους που συνέλεξε συστηματικά μετά τον πόλεμο Ιμπρεσιονισμό –αντικείμενο θαυμασμού του από τα φοιτητικά του ακόμη χρόνια– ήταν ο οδοντίατρος Dr. Girardin<sup>227</sup>, που εύκολα αρχικά και μέσω μηνιαίων διακανονισμών, κατάφερε να αγοράζει την τέχνη που προτιμούσε.

---

<sup>226</sup> Στο Μεσοπόλεμο οι τιμές τέτοιων έργων άρχισαν την άνοδο. Έτσι τον Ιούνιο του 1935, όταν τα σπάνια έπιπλα του 18<sup>ου</sup> αιώνα με πολυτελή υλικά έφταναν στις καλύτερες περιπτώσεις τα 70.000 γαλλικά φράγκα, το *Jas de Bouffan* του Cézanne από τη συλλογή Bernheim πουλήθηκε προς 201.000 και μια *Νεκρή Φύση* του Picasso από τη συλλογή Zoubalow 16.500 (Rheims, 1980, σσ.177 κ.εξ, Seligman, 1961, σ.215).

<sup>227</sup> Κατά τον Cabanne ο **Dr. Maurice Girardin** (1884-1951) θαύμαζε ως φοιτητής –όταν το κυρίαρχο γούστο αντιπροσώπευαν «μικροί ζαχαροπλάστες του Chocarne-Moreau... και άγρια τριαντάφυλλα του

Ωστόσο καθώς στη Γαλλία του Μεσοπολέμου η συλλογή ιμπρεσιονιστικών έργων θεωρούνταν όλο και περισσότερο δείγμα εκμοντερνισμού, τέτοια έργα επέλεγαν πλέον ακόμη και συλλέκτες συντηρητικού γούστου. Σε αυτό το πνεύμα ο αυτοδημιούργητος μεγαλοεπιχειρηματίας E. Cognacq<sup>228</sup> «αναγκάστηκε» σύντομα να αποκτήσει και τέτοια έργα –ανάμεσα στα πολλά διακοσμητικά αντικείμενα της συλλογής του και τους πίνακες του 18<sup>ου</sup> αιώνα που αποτύπωναν το πραγματικό του γούστο– προκειμένου να συμβαδίσει με τον ρυθμό της εποχής.

Εγγεγραμμένη στην ίδια περιρρέουσα ατμόσφαιρα ήταν και η συλλογή γαλλικών ιμπρεσιονιστικών πινάκων που δημιούργησε κατά τη δεκαετία του 1920 το ζεύγος των αμερικανών Gould<sup>229</sup> και την οποία εκλεκτοί προσκεκλημένοι, ανάμεσά τους καλλιτέχνες και συγγραφείς, είχαν την ευκαιρία να θαυμάσουν στις τακτικές κοσμικές εκδηλώσεις που διοργάνωνε το ζεύγος στην πολυτελή βίλα του στο Juan-les-Pins. Την ίδια εποχή αυστηρά παραδοσιακοί συλλέκτες του Παρισιού όπως οι Rothschilds<sup>230</sup>, αποφάσιζαν να στραφούν για λίγο και προς τις μεταϊμπρεσιονιστικές τάσεις και την τέχνη του 20<sup>ου</sup> αιώνα, παρακάμπτοντας πάντως τον Ιμπρεσιονισμό και διαρρηγνύοντας σαφώς την παράδοση των προηγούμενων συλλεκτικών γενιών της οικογένειας.

Αντίθετα συνεπής και ιδεολόγος συλλέκτρια του Μοντερνισμού και κυρίως του Κυβισμού θα μπορούσε να χαρακτηριστεί η γαλλίδα εφευρέτρια της μοντέρνας ταπισερί M. Cuttoli<sup>231</sup>. Σχεδιάστρια ταπισερί και ρούχων και παράλληλα ιδιοκτήτρια

---

Didier-Pouget» (Cabanne, 1963, σ.207)– τα έργα των Cézanne, Seurat ή Gauguin που έβλεπε γύρω στο 1912 στις βιτρίνες των Vollard, Bernheim, Durand-Ruel και Druet (Cabanne, ό.π., σσ. 205-227).

<sup>228</sup> Ακολουθώντας το γούστο της εποχής στη Γαλλία, συλλεκτών όπως οι **Marmottan, Cernuschi, D’Ennery, Jacquemart-André** κ.α., ο **Ernest Cognacq** (1839-1925) ενδιαφέρθηκε κυρίως για την τέχνη του 18<sup>ου</sup> αιώνα. Η συλλογή του περιλάμβανε αντικείμενα τέχνης, έπιπλα, πίνακες των Reynolds, Watteau, Fragonard, Boucher, Rubens, Tiepolo κ.α. Μαζί της συνδέεται το μουσείο Cognacq σήμερα (Cabanne, 1963, σσ. 99-121, <http://www.cognacq-jay.paris.fr>).

<sup>229</sup> 200 πίνακες και σχέδια από τη συλλογή της Αμερικανίδας Florence La Caze, γνωστής ως **Florence La Caze** ή **Florence J. Gould** (1895 -1983), κόρης γάλλου εκδότη και τρίτης συζύγου του αμερικανού **Frank Jay Gould** (1877-1956) –κατόχου ξενοδοχείων και καζίνο στη γαλλική Ριβιέρα και γιου μεγιστάνα των σιδηροδρόμων– και του συζύγου της, δημοπρατήθηκε το 1985 προς 34 εκατ. δολάρια από τον οίκο Sotheby’s της Νέας Υόρκης (“Gould, Florence”, χ.χ., Reif, 1984).

<sup>230</sup> Η μεγάλη οικογένεια τραπεζιτών και συλλεκτών, που διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στη ζωή του Παρισιού επί σειρά δεκαετιών, φαίνεται πως δεν στράφηκε ποτέ στον Ιμπρεσιονισμό, ενώ ο πρώτος που αγόρασε έργα του Cézanne αλλά και μια νεκρή φύση του Picasso του 1921 ήταν ο ο συλλέκτης του Μεσοπολέμου **Baron Robert de Rothschild** (1880-1946), βλ. Stourton, 2007, σ.27.

<sup>231</sup> Η **Marie Cuttoli** (1879-1973) υπήρξε θερμή θιασώτρια και συλλέκτρια μοντέρνας τέχνης, την οποία προώθησε και μέσα από τη δουλειά της. Έμεινε γνωστή κυρίως για τη φιλική σχέση και συνεργασία της με τον Picasso και τους κυβιστές. Από τη συλλογή της δώρισε 20 περίπου κυβιστικά έργα του Picasso στο Musee National d’Art Moderne, γνωστό ως Centre George Pompidou, στο Παρίσι. Συνοδοιπόροι στο έργο της συλλογής και προώθησης συγχρόνων της καλλιτεχνών, υπήρξαν τόσο ο σύζυγός της **Paul Cuttoli** όσο και ο σύντροφός της, καθηγητής **Henri Laugier** (Pauliné, 2010).

βιοτεχνίας ταπισερί και υφαντών αλλά και γκαλερί υφαντικής τέχνης, η Cuttoli συνεργάστηκε στενά και συνδέθηκε φιλικά με σύγχρονους της πρωτοπόρους καλλιτέχνες του Παρισιού όπως τη Ρωσίδα Natalia Goncharova και κυρίως τους Le Corbusier, Léger, Dufy, Braque και Picasso, συνδράμοντας, προωθώντας αλλά και εμπνέοντας συχνά το καλλιτεχνικό τους έργο.

Τη σημαντικότερη ωστόσο συλλογή Κυβισμού και Πουρισμού σχημάτισε μεταξύ 1919 και 1928 ο Ελβετός R. La Roche<sup>232</sup>, που στις αρχές της δεκαετίας του 1920 απέκτησε και τμήματα των ιδιωτικών συλλογών των Uhde και Kahnweiler. Ζώντας στο Παρίσι στην περίοδο 1911-1962, ο συλλέκτης συνδέθηκε φιλικά -από το 1918 ήδη- με τον ζωγράφο Amédée Ozenfant και κυρίως τον συμπατριώτη του Charles-Edouard Jeanneret, τον γνωστό Le Corbusier, που στήριξε και οικονομικά. Κατά τη διετία 1923-1925 ο La Roche παρουσίασε μάλιστα τη συλλογή του, που μεταξύ άλλων περιλάμβανε 164 έργα των Picasso, Braque, Léger, Gris και Lipschitz, στη βίλα του -σύμβολο της μοντέρνας αρχιτεκτονικής με την υπογραφή του Le Corbusier- στο Auteuil του Παρισιού.

Λίγο αργότερα δύο ελληνικής καταγωγής συλλέκτες του Παρισιού, που έδρασαν στην εποχή του Μεσοπολέμου αλλά και μεταπολεμικά, άρχισαν να προωθούν μέσα από την επαγγελματική τους ενασχόληση και παράλληλα να συλλέγουν, όπως και η Cuttoli, το έργο ηγετικών καλλιτεχνικών μορφών του 20<sup>ου</sup> αιώνα, εκπροσώπων του Φωβισμού, του Κυβισμού, του Φουτουρισμού, του Σουρεαλισμού και της Αφηρημένης Τέχνης, με τους οποίους διατηρούσαν άλλωστε επίσης στενές φιλικές σχέσεις. Πρόκειται για τους σημαντικούς εκδότες και τεχνοκριτικούς του Παρισιού Ch. Zervos<sup>233</sup> από το Αργοστόλι της Κεφαλονιάς – εκδότη του περιοδικού τέχνης *Cahiers d'art* και έναν από τους πρώτους

---

<sup>232</sup> Ο **Raoul La Roche** (1889-1965) γεννήθηκε στη Βασιλεία αλλά εγκαταστάθηκε στο Παρίσι ως νεαρός χρηματιστής το 1911. Το 1918 στήριξε οικονομικά την έκθεση του έργου των πουριστών Le Corbusier και Ozenfant στο Παρίσι. Στη δημιουργία της συλλογής του συνέβαλε καθοριστικά η αγορά τμημάτων από τις συλλογών των **Wilhelm Uhde** και **Daniel-Henry Kahnweiler**, που κατασχέθηκαν στο Παρίσι του 1914 ως «περιουσία του εχθρού» και πουλήθηκαν σε σειρά δημοπρασιών μεταξύ 1921 και 1923, καθώς επίσης οι μετέπειτα αγορές πινάκων των Braque, Léger, Gris, Le Corbusier και Ozenfant αλλά και γλυπτών του Jacques Lipchitz, κυρίως μέσω του θερμού υποστηρικτή του Κυβισμού Léonce Rosenberg και της γκαλερί του (Galerie de l'Effort Moderne). Το 1961 ο συλλέκτης επέστρεψε στη Βασιλεία. Το σημαντικότερο τμήμα της συλλογής του (90 έργα) το δώρισε διαδοχικά στα έτη 1952, 1956 και 1963 στο Öffentliche Kunstsammlung της Βασιλείας, ενώ μικρές δωρεές έκανε ακόμη σε γαλλικά μουσεία (Schmidt, 2007, Schmidt & Fischer, 1998, Speiser, 2009).

<sup>233</sup> Η συλλογή του **Christian Zervos** (1889-1970), ιδρυτή μεταξύ άλλων του περιοδικού *Cahiers d'Art* (1926-1960) κι εκδότη των catalogue raisonné του Picasso, στεγάζεται σήμερα στο ομώνυμο μουσείο στο Vézelay της Γαλλίας, στο σπίτι του συγγραφέα Romain Rolland (<http://www.musee-zervos.fr>, <http://www.fondationzervos.com>). Η σημαντική συλλογή του, έργων μοντέρνας τέχνης του 1920-1960, περιλάμβανε έργα των Dufy, Ozenfant, Léger, Ernst, Kandinsky, Picasso, Balla, Miro, Calder, González, Giacometti, Laurens, Brauner, De Staël, Villon, Poliakoff κ.α. ("Zervos, Christian", χ.χ.).

θεωρητικούς υποστηρικτές του Picasso- και Σ. Ελευθεριάδη, ή απλώς *Tériade*<sup>234</sup>, από τη Μυτιλήνη, γνωστό μεταξύ άλλων για τη εκδοτική συμβολή του στα καλλιτεχνικά περιοδικά του Μεσοπολέμου *Minotaure*, που προωθούσε το σουρεαλιστικό πνεύμα και *Verve*.

Στην εποχή του Μεσοπολέμου άρχισε όμως να δημιουργεί στο Παρίσι τη συλλογή του, που θα συμπεριλάμβανε πίνακες σύγχρονης του ευρωπαϊκής αλλά και αμερικανικής τέχνης, και ένας άλλος συλλέκτης ελληνικής καταγωγής, ο γνωστός ευφυής έμπορος τέχνης Α. Ιόλας<sup>235</sup>, ένας επίσης μεταπολεμικός ουσιαστικά συλλέκτης, με βαρύτιμη συνεισφορά στην προώθηση και καιρία συμβολή ακόμη και στη δημιουργία της σύγχρονης τέχνης<sup>236</sup>. Χαρακτηρισμένος εύστοχα ως «δημιουργός έμπορος»<sup>237</sup> αλλά και «Karajan της τέχνης»<sup>238</sup>, ο Έλληνας από την Αλεξάνδρεια Ιόλας, που άρχισε να συλλέγει στο Παρίσι το 1933 συνεπαρμένος από έναν πίνακα του De Chirico, ενίσχυσε μεταπολεμικά το πρότυπο

---

<sup>234</sup> Εκδότης περιοδικών τέχνης όπως τα *Minotaure* (1933) -που ίδρυσε μαζί με τον Α. Skira- και *Verve* (1937), αλλά και πολλών βιβλίων τέχνης μέσα από τα οποία κατάφερε να εμπνεύσει σημαντικές σχέσεις δημιουργίας μεταξύ ποιητών και ζωγράφων της εποχής, ο Στρατής Ελευθεριάδης ή **Efstratios Tériade** (1897-1983) έγινε γνωστός στην Ελλάδα από την ανακάλυψη του ζωγράφου Θεόφιλου και τη δωρεά του στο ομώνυμο μουσείο της Μυτιλήνης. Μέρος της συλλογής του, με έργα Monet, Giacometti, Picasso, Gargallo κ.α., που αποτέλεσαν δώρα φίλων του καλλιτεχνών, αγοράς ή και παραγγελίες, δωρήθηκε από τη σύζυγο του συλλέκτη, Alice, στη Γαλλία (Le Cateau-Cambrésis). ("Alice Teriade Collection", 2007, Heinick, 2007). Κατά τον Stourton η συλλογή έργων Chagall, Matisse, Braque, Giacometti, Bonnard και Miró του Tériade, που πουλήθηκε το 2003 από τον οίκο Christie's, προήλθε αποκλειστικά από δώρα των ίδιων των δημιουργών στον συλλέκτη (Stourton, 2007, σ.45).

<sup>235</sup> Αν και τα ίχνη της συλλογής του **Αλέξανδρου Ιόλα** -ψευδώνυμο του Κωνσταντίνου Κουτσουδη- (1908-1987), γόνου μεγαλοαστικής οικογένειας, χάθηκαν για πάντα στο μεγαλύτερο μέρος τους και η δημόσια εικόνα του ίδιου κατακρεουργήθηκε βάνουσα στην Ελλάδα των δεκαετιών 1970 και 1980, 44 έργα της, ελλήνων κυρίως καλλιτεχνών, διαφυλάσσονται από το 1984 στο Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης (<http://www.mimca.org>). Πολλά έργα έχουν επίσης δωρηθεί στο MoMA της Νέας Υόρκης και κάποια στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης στο Centre Georges Pompidou του Παρισιού, του οποίου ο Ιόλας υπήρξε ιδρυτικό μέλος. Ως έμπορος διέδωσε το έργο των σουρεαλιστών στην Αμερική, υπερασπίστηκε με πάθος το όψιμο έργο τους, τον όψιμο De Chirico αλλά και το ύστερο έργο του Picasso, ενώ καλλιτέχνες όπως οι Ernst, Magritte και Warhol του όφειλαν βαθιά ευγνωμοσύνη. Υπήρξε αποκλειστικός αντιπρόσωπος των Ernst και Magritte στην Αμερική και διοργανωτής της πρώτης ατομικής έκθεσης του Warhol (Hugo Gallery, 1952). Συνδέθηκε στενά με το κίνημα της Pop Art, των Νέων Ρεαλιστών και της Arte Povera. Προώθησε το έργο των Brauner, Calder, Cornell, Klein, Ray, Ruscha, Matta, De Saint Phalle, Tinguely αλλά και των Ελλήνων Γκίκα, Μόραλη και Τσαρούχη. Στις δεκαετίες του 1950 και του 1960, διαθέτοντας γκαλερί στη Νέα Υόρκη, τη Γενεύη και το Παρίσι -η οποία χαρακτηρίστηκε ως η πιο δραστήρια γκαλερί του Παρισιού- στήριξε καθοριστικά την προβολή Ελλήνων καλλιτεχνών. Συνέβαλε καταλυτικά στη δημιουργία σπουδαιών μεταπολεμικών συλλογών όπως των De Menil ("Alexander Iolas", 2017, Καρατζάς, 2017, Λυμπεροπούλου, 2012, Ντέρου, 1995, Παπαγιώργης, 2012, Παρίδης, 2012, Russell, 1987, Σταθούλης, 1994, Σταθούλης, 2012).

<sup>236</sup> Υπήρξε, χαρακτηριστικά, παραγγελιοδότης έργων του Warhol (Schmuckli, χ.χ.).

<sup>237</sup> Καμπουρίδης, 1995.

<sup>238</sup> Finotti, 1995, σ.64.

της στενής σχέσης μεταξύ καλλιτέχνη και εμπόρου τέχνης. Παράλληλα, συνδυάζοντας το πάθος ενός ιδεολόγου όπως του Durand-Ruel με τη ραδιουργία ενός Duveen, προώθησε πολισχυδώς το καλλιτεχνικό έργο μέσα από ένα «δίκτυο» αιθουσών τέχνης, την ιδέα του οποίου ήταν από τους πρώτους που ανέπτυξαν<sup>239</sup>.

Κοντά στους μεγάλους εμπόρους και συλλέκτες της μοντέρνας τέχνης στο Παρίσι της εποχής –όπως τον Paul και τον αδελφό του Léonce Rosenberg αλλά και τον διωγμένο εξαιτίας της γερμανικής του ιθαγένειας Daniel-Henry Kahnweiler, που επέστρεψε και δραστηριοποιήθηκε ξανά στην ίδια πόλη– ένας άλλος έμπορος τέχνης και συλλέκτης της ίδιας εποχής, προώθησε τα νέα καλλιτεχνικά ρεύματα και υποστήριξε τους συγχρόνους του μοντέρνους καλλιτέχνες. Ο γάλλος έμπορος τέχνης P. Loeb<sup>240</sup>, οργάνωσε μάλιστα στην ομώνυμη γκαλερί του στο Παρίσι την πρώτη ομαδική Έκθεση των Σουρεαλιστών το 1925, παρουσιάζοντας έργα καλλιτεχνών όπως οι Arp, Ray, Klee, Ernst, Picasso, Miró, De Chirico και Masson.

Στους συλλέκτες Σουρεαλισμού της εποχής ανήκαν όμως και οι ίδιοι οι σουρεαλιστές, οι οποίοι συνέλεγαν από καρτ-ποστάλ –«το πιο ζωντανό ντοκουμέντο μοντέρνας λαϊκής σκέψης»<sup>241</sup>– έως έργα τέχνης. Χαρακτηριστικά παραδείγματα τέτοιων συλλεκτών τέχνης ήταν ο P. Éluard<sup>242</sup> αλλά και ο ίδιος ο A. Breton<sup>243</sup>, του οποίου η τάση να συνδυάζει έργα Μοντερνισμού, καλλιτεχνών όπως οι De Chirico, Ernst, Miró ή Picasso, με τέχνη των Ινουίτ, της Ωκεανίας, της Ασίας ή της Αφρικής –αγαπημένο συλλεκτικό θέμα και του P. Picasso<sup>244</sup> άλλωστε–

---

<sup>239</sup> Δασκαλοθανάσης, 1995, σ. 60.

<sup>240</sup> Ο **Pierre Loeb** (1897-1964) ίδρυσε την Galerie Pierre στο Παρίσι το 1924. Εκεί παρουσίασε επίσης έργα κυβιστών, συχνά το έργο του Miró, γλυπτά του Matisse, τον καλλιτέχνη Balthus στην πρώτη του έκθεση (1934) αλλά και τον Braque. Τη συλλογή του συνέχισε η κόρη του **Florence Loeb** (1929-2011) έως το 2012. Τόσο ο Pierre όσο και η κόρη του στράφηκαν με πάθος και στην αφρικανική τέχνη και την τέχνη εξωτικών χωρών. Στον πόλεμο ο Loeb μετανάστευσε στην Κούβα ενώ μετά την απελευθέρωση της Γαλλίας, το 1944, επέστρεψε στη Γαλλία. Στην γκαλερί του παρουσίασε μεταπολεμικά έργα καλλιτεχνών όπως ο Giacometti και στράφηκε στην Αφρημένη Τέχνη και τους καλλιτέχνες της ομάδας CoBrA και της *Σχολής του Παρισιού* (Hurwitz, 2012)

<sup>241</sup> Κατά τον Dalí, όπως αναφέρει ο Roynor, 2010. Βλ. επίσης Descharnes, 1998, *passim*.

<sup>242</sup> Για τη συλλογή του **Paul Éluard** ή Éluard (ψευδώνυμο του Eugène Grindel, 1895-1952) βλ. παρακάτω, σημ.290.

<sup>243</sup> Το μεγαλύτερο μέρος της συλλογής του **André Breton** (1896–1966) –όπως και του Paul Éluard– πουλήθηκε σε δημοπρασίες μετά τις οικονομικές δυσκολίες του 1931. Περιλάμβανε πάνω από 5.300 αντικείμενα: πίνακες, σχέδια και γλυπτά, φωτογραφίες, βιβλία, καταλόγους εκθέσεων, περιοδικά, χειρόγραφα και εθνογραφικό υλικό, έργα λαϊκής τέχνης, τέχνη της Ωκεανίας, έργα των Arp, Dalí, Domínguez, Duchamp, Ernst, Fautrier, Gauguin, Gorky, Lam, Magritte, Miró, Picasso, Ray, Rivera, Tanguy και πολλά άλλα (Calmels, Cohen & Goutier J.-M., 2003, Galerie Ozart, 2015, "L'atelier de la rue Fontaine", χ.χ., Stourton, 2007, σσ.24-25).

<sup>244</sup> Ο **Pablo Ruiz y Picasso** ή απλώς **Pablo Picasso** (1881-1973) αρνούσαν ότι διαθέτει «συλλογή», κατείχε όμως ποικιλία έργων τέχνης από Cézanne, Degas, Renoir, Courbet, Gauguin, Matisse, Braque, Rousseau, Modigliani έως Le Nain αλλά και αφρικανικά ξυλόγλυπτα (Stourton, 2007, σσ.23-24).

υιοθετήθηκε λίγο αργότερα από γνωστούς μεταπολεμικούς συλλέκτες όπως τη Dominique de Menil στην Αμερική.

Καταξοχήν συλλέτρια έργων Σουρεαλισμού αλλά και Κυβισμού και εκκεντρική πάτρωνας της πρωτοποριακής τέχνης στα τέλη της δεκαετίας του 1920 και στην επόμενη δεκαετία στο Παρίσι ήταν και η γαλλίδα συγγραφέας και ποιήτρια M.-L. de Noailles<sup>245</sup>, που μαζί με τον σύζυγό της χρηματοδότησαν μεταξύ άλλων την ταινία *Χρυσή Εποχή* των Buñuel και Dalí. Το σπίτι τους στη γαλλική Ριβιέρα της νοτιοανατολικής Γαλλίας, η περίφημη Villa Noailles, όπου περνούσαν τις διακοπές τους γνωστοί ζωγράφοι και μουσικοί που οι συλλέκτες προσκαλούσαν, περιγράφεται μάλιστα ως ένας «από τους ναούς του γούστου του 20<sup>ου</sup> αιώνα»<sup>246</sup> και φαίνεται πράγματι πως αποτέλεσε –τόσο λόγω της συλλογής τους όσο και λόγω του αρχιτεκτονικού της προφίλ– μνημείο του Μοντερνισμού της περιόδου.

Στενά συνδεδεμένος με τους σουρεαλιστές αλλά και με άλλους καλλιτέχνες του Μοντερνισμού και με σαφώς μεγάλη συλλεκτική διάρκεια, εμφανίζεται αναμφισβήτητα ο γάλλος εκδότης και γκαλερίστας A. Maeght<sup>247</sup>, σημαντικός υποστηρικτής καλλιτεχνών τόσο του Μοντερνισμού όσο και της μεταπολεμικής αργότερα τέχνης. Ιδρυτής του πρώτου ιδιωτικού μουσείου σύγχρονης τέχνης στο Παρίσι μεταπολεμικά, ο Maeght έστρεψε σοβαρά την προσοχή του στη μοντέρνα τέχνη ήδη από τη δεκαετία του 1930, όταν εγκαινίασε την πρώτη του γκαλερί στις Κάννες και συνεργάστηκε με καλλιτέχνες όπως τον Bonnard αλλά και τον Matisse.

Στη Γερμανία και αυτή την εποχή πολλοί συλλέκτες δημιούργησαν ή συνέχισαν τη συλλογή τους «μοντέρνας» τέχνης, με την έννοια που ίσχυε έως τη δεκαετία του 1920 και που πλέον αμφισβητούνταν πάντως ως τέτοια, καθώς θεωρητικοί της τέχνης όπως οι Ludwig Justi ή Gustav Pauli καταδείκνυαν τον

---

<sup>245</sup> Απόγονος του Marquis de Sade και κόρη του τραπεζίτη γερμανοεβραϊκής καταγωγής Bischoffsheim –συλλέκτη έργων γνωστών ζωγράφων του παρελθόντος– η **Marie-Laure de Noailles** (1902-1970) συνέλεξε, κυρίως στις δεκαετίες του 1920 και του 1930, μαζί με τον αριστοκρατικής καταγωγής σύζυγό της, Charles de Noailles, έργα των Ernst, Ray, Picabia, Masson, Balthus, Tchelitchev, Tanguy, Dalí, Gris, Braque και άλλων. Οι ίδιοι χρηματοδότησαν, εκτός από τη *Χρυσή Εποχή* του Luis Buñuel, ταινίες των Ray, Roulenc και Cocteau (Du Plessix-Gray, 2007, Stourton, 2007, σσ.25-27).

<sup>246</sup> Κατά τον Philippe Jullian (όπως αναφέρεται στο Stourton, 2007, σ.25). Ο χαρακτηρισμός αφορά το περιεχόμενο της συλλογής. Όμως και το σπίτι, με τον περίφημο *κυβιστικό κήπο* του, ήταν από τα πιο πρώιμα μοντέρνα και κτίστηκε μεταξύ 1923 και 1927 σε σχέδια του συνεργάτη του Le Corbusier, Robert Mallet-Stevens και εσωτερικά του μινιμαλιστή αρχιτέκτονα Jean-Michel Frank.

<sup>247</sup> Ο γάλλος εκδότης, λιθογράφος, έμπορος τέχνης, γκαλερίστας και συλλέκτης **Aimé Maeght** (1906-1981), ίδρυσε την πρώτη του γκαλερί μοντέρνας τέχνης στις Κάννες το 1936, την επόμενη στο Παρίσι το 1946 και αργότερα μια τρίτη στην Barcelona (1974). Ο Maeght ίδρυσε το 1964 στη San Paul De Vence, κοντά στη Νίκαια της Νότιας Γαλλίας, το ίδρυμα Marguerite και Aimé Maeght, το πρώτο ιδιωτικό μουσείο σύγχρονης τέχνης στη Γαλλία, στον κήπο του οποίου εκτίθενται έως σήμερα μεταξύ άλλων γλυπτά των Miró, Giacometti, Calder, Braque, Chagall και Léger (<http://www.maeght.com>). Ανάμεσα στα 10.000 περίπου έργα τέχνης περιλαμβάνονται 50 γλυπτά του Giacometti, 150 του Miro κ.α.



δρόμο προς τη διεύρυνσή της. Τέτοιοι συλλέκτες έμειναν δέσμιοι της τέχνης ενός νατουραλιστικού λίγο-πολύ ύφους και κρατήθηκαν μακριά από την πρωτοπορία της εποχής, αποφεύγοντας εμφατικά τα έργα του Κυβισμού, του Εξπρεσιονισμού αλλά και του Φουτουρισμού, του Ντανταϊσμού ή του Υπερρεαλισμού.

Αν και η συντριπτική πλειοψηφία των έργων τέτοιων συλλογών συλλέγονταν επίσης και πριν από 20 περίπου χρόνια και παρουσιάζονταν και τότε σε εκθέσεις που διοργάνωναν γκαλερί ή μουσεία της Ευρώπης, η συλλογή και προώθησή τους και στον Μεσοπόλεμο επιβεβαίωσε και οριστικοποίησε την τελική καθιέρωση της «μοντέρνας τέχνης» της προηγούμενης περιόδου, προετοιμάζοντας παράλληλα την εγκαθίδρυση των νεότερων μοντερνιστικών καλλιτεχνικών τάσεων. Ωστόσο οι νέες πολιτικές εξελίξεις και οι καθοριστικές επιπτώσεις τους στον συλλεκτικό κόσμο της Γερμανίας αποτέλεσαν τροχοπέδη στην πολιτιστική πρόοδο, καθώς διέκοψαν βίαια και δραματικά τον ρου της Ιστορίας, εξοστρακίζοντας για λίγο την πορεία των καλλιτεχνικών πραγμάτων.

Πιο συγκεκριμένα, οι νατουραλιστικές και ιμπρεσιονιστικές τάσεις της γερμανικής τέχνης των αρχών του 20ου αιώνα αλλά κι ο γαλλικός Ιμπρεσιονισμός και Μεταϊμπρεσιονισμός καθόριζαν πράγματι το περιεχόμενο γνωστών γερμανικών συλλογών του Μεσοπολέμου όπως εκείνων των ιστορικών της τέχνης και συγγραφέων J.Guthmann και J.Zimmermann<sup>248</sup>, του βιομηχάνου εβραϊκής καταγωγής M.Meirowsky<sup>249</sup>, των εβραίων επιχειρηματιών L.E. Smoschewer και E.Kaim, του γιατρού A.Neisser ή του καλλιτέχνη D. Friedmann<sup>250</sup>. Καθεμιά από αυτές διέγραφε το δικό της ιδιαίτερο προφίλ ανάλογα με την προσωπικότητα του

---

<sup>248</sup> Το ζεύγος των συγγραφέων **Johannes Guthmann** (1876-1956) και **Joachim Zimmermann** (1875-1947) συνέλεξε αρχαία γλυπτά αλλά και πίνακες των Slevogt, Liebermann, Purrmann (περίπου 30 ελαιογραφίες), Feuerbach, Leibl, Trübner, Kolbe, ιμπρεσιονιστικά και μεταϊμπρεσιονιστικά έργα. Στην περίοδο 1921-1945 μετακόμισαν από την ευρύτερη περιοχή του Βερολίνου στο Mittel-Schreiberhau, όπου έμειναν έως το 1945. Είχαν φιλικές σχέσεις με έναν ευρύ κύκλο καλλιτεχνών (Slevogt, Gaul κ.α.) αλλά και τον έμπορο τέχνης Paul Cassirer (Palica, 2009, 30 November).

<sup>249</sup> Ο επιχειρηματίας **Max Meirowsky** (1866-1949), που ήρθε στην Κολωνία από την Πρωσία, συνέλεγε έργα Van Gogh, Renoir, Monet, Gauguin και Pissarro. Το 1938 ζούσε στο Βερολίνο αλλά προκειμένου να μεταναστεύσει στην Ελβετία, αναγκάστηκε να πουλήσει τη συλλογή του σε εβραϊκή δημοπρασία, σύμφωνα με τις υπαγορεύσεις της εθνικοσοσιαλιστικής, τότε, κυβέρνησης των Ναζί. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο συλλέκτης συνέχισε να ζει με αξιοπρέπεια και να συλλέγει κανονικά ακόμη και την ώρα που προετοιμαζόταν να μεταναστεύσει από το Βερολίνο στη Γενεύη, αν και γνώριζε, πως δεν θα ήταν εφικτό να μεταφέρει μαζί και τη συλλογή του ("Meirowsky", χ.χ., Schielke, 2007).

<sup>250</sup> Οι συλλέκτες **Leo Elise Smoschewer**, **Albert Neisser** και **Emil Kaim** προτίμησαν βασικά έργα κατεξοχήν γερμανών καλλιτεχνών, ενώ ο **David Friedmann** εμπλούτισε την γκάμα του και με γαλλικά έργα. Για τους επιχειρηματίες **Emil Kaim** (1872-1951) και **Leo Smoschewer** (1870-1938), τον δερματολόγο **Albert Ludwig Sigismund Neisser** (1855-1916) καθώς και για μια περαιτέρω συζήτηση αλλά και εκτενή βιβλιογραφία γύρω από το θέμα τέτοιων συλλεκτών του Breslau βλ. Bräu, 2008.

δημιουργού της, όλες τους ωστόσο παρέμειναν περιχαρακωμένες εντός των δεσμευτικών ορίων ενός συντηρητικού ευρύτερου συλλεκτικού περιβάλλοντος.

Την ίδια αισθητική στην πιο διευρυμένη της εκδοχή ενστερνίστηκε κατά τη δεκαετία του 1920 και ο βιομήχανος O. Krebs<sup>251</sup>, που διαμόρφωσε μια ενδιαφέρουσα συλλογή των κυριότερων εκπροσώπων του γερμανικού και γαλλικού Ιμπρεσιονισμού, του Νεοϊμπρεσιονισμού, του Μεταϊμπρεσιονισμού και των Nabis, φτάνοντας έως τους Picasso ή Archipenko αλλά και τον Φωβισμό, που στη συλλογή του εκπροσωπούσαν καλλιτέχνες όπως οι Vlaminck, Marquet και Matisse. Αντιπροσωπευτικός τύπος ισχυρού συλλέκτη της περιόδου της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης, ο Krebs παρουσίαζε τα έργα της συλλογής του – με βάση το δικό του ατομικό γούστο και ανεξάρτητα από καλλιτεχνικές σχολές ή άλλες δεσμεύσεις– στο ιδιόκτητο κτήμα Holzdorf και την αρχοντική κατοικία του, την οποία πάντως διακοσμούσε μάλλον συντηρητικά, παρά τη γειτονία του με την πρωτοπόρα αυτή την εποχή Βαϊμάρη αλλά και τη φιλία του με τον αρχιτέκτονα Peter Behrens.

Ελαφρώς τολμηρότερος εμφανίζεται ο βιομήχανος F. C. Siemens<sup>252</sup> που εμπλούτισε τη συλλογή του και με νεότερες τάσεις, αγοράζοντας μεταξύ άλλων έργα Chagall ή των Γερμανών Hans Purrmann –μαθητή του Matisse– και Otto Müller της ομάδας *Γέφυρα*. Στην μοντέρνα τέχνη επιδόθηκαν αυτή την εποχή και συλλέκτες όπως ο ιστορικός τέχνης και νομικός B. Adriani<sup>253</sup> και η σύζυγός του,

---

<sup>251</sup> Ο εργοστασιάρχης **Otto Krebs** (1873-1941), σπούδασε στο Πολυτεχνείο και αργότερα Φιλοσοφία. Ήταν υπεύθυνος για μια από τις σημαντικότερες εταιρείες παραγωγής θερμολέβητων και ατμολέβητων της εποχής. Στη δεκαετία του 1920 συνέλεξε γερμανικό Ιμπρεσιονισμό (Liebermann, Corinth) αλλά και Pissarro, Vlaminck, Renoir, Rodin, Lehmbbruck, Van Gogh και Vuillard. Το κύριο συλλεκτικό ενδιαφέρον του εστιαζόταν στη γαλλική τέχνη του ύστερου 19<sup>ου</sup> και του πρώιμου 20<sup>ου</sup> αιώνα. Κατείχε εξαιρετικής ποιότητας έργα των Cézanne, Van Gogh και Gauguin. Το 1917 αγόρασε το κτήμα Holzdorf κοντά στη Βαϊμάρη, όπου παρουσίαζε τα έργα της συλλογής του, από έπιπλα-αντίκες έως γαλλικούς πίνακες. Η μείξη αντικειμένων διαφόρων ειδών, εποχών και πολιτισμών με βάση το γούστο του συλλέκτη και όχι τις σχολές, θεωρείται αντιπροσωπευτική ενός νέου τύπου συλλέκτη που χαρακτήριζε την περίοδο της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης. Η συντηρητική διακόσμηση του σπιτιού του Krebs ερχόταν σε οξεία αντίθεση με τις εξελίξεις στη Βαϊμάρη της εποχής του Bauhaus, με δεδομένο και ότι ο κύριος εκπρόσωπος του μοντέρνου βιομηχανικού σχεδίου, Peter Behrens -δάσκαλος των Le Corbusier, Van der Rohe και Gropius- ήταν φίλος του. Οι περισσότεροι γαλλικοί ιμπρεσιονιστικοί πίνακες της συλλογής του μεταφέρθηκαν ως λεία πολέμου μετά το 1945 στο Ερμιτάζ της Ρωσίας (Brader, 2001).

<sup>252</sup> Ο **Friedrich Carl Siemens** (1872-1941), ανιψιός του Werner von Siemens -της γνωστής πολυεθνικής- και πολιτικός, συνέλεγε έργα προκειμένου να «έχει γύρω του ωραίους πίνακες». Όπως και ο Krebs διέθετε μεγάλη οικονομική δύναμη που επένδυε στην τέχνη, όταν ο περισσότερος κόσμος ζούσε υπό τις συνέπειες του πολέμου και του πληθωρισμού (Porhanken κ.ά., 2001, σσ.301-302).

<sup>253</sup> Ο γερμανοαμερικανός νομικός, γνωστός περισσότερο ως ιστορικός τέχνης παρά ως γλύπτης, **Bruno Adriani** (1881-1971) και η σύζυγός του, ζωγράφος **Sadie** (1889-1968), που σπούδασε Τέχνη και Ιστορία της Τέχνης στο Μόναχο και το Βερολίνο, παραχώρησαν στις αρχές της δεκαετίας του 1960 τα έργα της συλλογής τους ως Bruno & Sadie Adriani Collection στο Fine Arts Museums of San Francisco

ζωγράφος Sadie, που ωστόσο ολοκλήρωσαν μεταπολεμικά τη συλλογή τους έργων Ιμπρεσιονισμού και πρώιμου Μοντερνισμού στην Αμερική, όπου αναγκάστηκαν να μεταναστεύσουν από τα τέλη της δεκαετίας του 1930.

Παράλληλα μέσα στα πλαίσια της σημαντικής –τόσο σε ποσότητα όσο και σε δυναμική συλλεκτικής δράσης– εβραϊκής κοινότητας του Breslau<sup>254</sup>, υπέρμαχοι μιας συντηρητικής έννοιας του «μοντέρνου» εμφανίζονται στην πλειοψηφία τους οι συλλέκτες που έδρασαν στις δεκαετίες του 1920 και του 1930. Αν και δημιούργησαν σημαντικές και συχνά μεγάλες –βραχύβιες έστω– συλλογές, οι περισσότεροι από τους συλλέκτες αυτούς εκσυγχρονίστηκαν ως προς τις νέες μοντερνιστικές τάσεις με αργά και μάλλον διστακτικά βήματα.

Χαρακτηριστικές τέτοιες συλλογές επιτυχημένων επιχειρηματιών του παραπάνω συλλεκτικού περιβάλλοντος είναι εκείνη του πολυταξιδεμένου C. Sachs<sup>255</sup>, που προτιμούσε ιδιαίτερες τις γραφικές τέχνες και τα χαρακτηριστικά, αλλά

---

(<https://www.famsf.org>), ανάμεσά τους έργα Van Gogh, Monet, Liebermann, Toulouse-Lautrec και Lehmbbruck. Στον Μεσοπόλεμο έως το 1936 έζησαν στο Βερολίνο, όπου ο Adriani ήταν σύμβουλος της γερμανικής κυβέρνησης και επικεφαλής του Τμήματος Μοντέρνας Τέχνης και Λογοτεχνίας στο Υπουργείο Παιδείας, θέση από την οποία παραιτήθηκε, καθώς αντιτάχθηκε έντονα στην ιδεολογία του ναζισμού. Το ζεύγος μετανάστευσε στην Ελβετία και από το 1936 μετακόμισε μόνιμα στην Αμερική. Συχνά ταξίδευαν και διέμεναν στο Παρίσι, όπου επισκέπτονταν καλλιτεχνικά ατελιέ όπως του Brâncuși. Δεν είναι γνωστό αν στην Αμερική ο Adriani κατάφερε να πάρει μαζί του έργα από τη Γερμανία, αλλά γνωρίζουμε πως ήδη στο Βερολίνο συνέλεγε, καθώς ήταν πελάτης της Galerie Thannhauser, ενώ δάνεισε έργα της συλλογής του στην έκθεση Sonderbund του 1912 (Koldehoff, 2012).

<sup>254</sup> Ο Ιμπρεσιονισμός είχε εξαιρετική αντιπροσώπηση στις εβραϊκές συλλογές του Breslau, με έργα γραφικών τεχνών, χειροτεχνίας και γλυπτικής. Οι συλλέκτες του συμμετείχαν με δανεισμούς έργων τους σε διάφορες εκθέσεις της πόλης, ενώ έργα τέτοιων συλλογών δωρήθηκαν και στο τοπικό Μουσείο Εικαστικών Τεχνών. Οι συλλογές αυτές διασκορπίστηκαν εξαιτίας είτε της οικονομικής κρίσης του τέλους της δεκαετίας, είτε των πολιτικών ρυθμίσεων και κανονισμών των Ναζί, που αποτέλεωσαν όσες είχαν επιβιώσει από την κρίση. Μετά το 1945 το Breslau εντάχθηκε πλέον στην Πολωνία, με αποτέλεσμα να χαθούν πολλά σχετικά αρχεία.

<sup>255</sup> Έργα γερμανών αλλά και γάλλων ιμπρεσιονιστών και ζωγράφων του 19<sup>ου</sup> αιώνα μαζί με παλαιότερα έργα, για παράδειγμα εποχής Μπαρόκ, συγκροτούσαν τη συλλογή του πετυχημένου επιχειρηματία **Carl Sachs** (1868-1943), που χρηματοδοτούσε ποικιλοτρόπως την πολιτιστική ζωή του Breslau και στα τέλη της δεκαετίας του 1920 παρουσίαζε έργα της συλλογής του σε εκθέσεις στη Γερμανία και την Ελβετία. Ιδιαίτερη ήταν η συλλογή του γραφικών τεχνών και σχεδίων που ο συλλέκτης δημιούργησε χάρη και στις επαφές του με τον γάλλο χαρακτή και ειδικό στις σύγχρονες γραφικές τέχνες Loys Henri Delteil. Περιλάμβανε έργα Whistler, Munch, Toulouse-Lautrec, Corot, Picasso, Daumier αλλά και Goya. Τα έργα γραφικών τεχνών της συλλογής πουλήθηκαν το 1931, μετά από έκθεση που οργάνωσε για αυτά ο Cassirer, ενώ ειδικά τα γερμανικά έργα δόθηκαν στο Schlesische Museum der Bildenen Künste. Ο Sachs διέθετε και έργα Renoir, Pissaro, Sisley, Delacroix Courbet, Monet, Leible, Von Uhde, Spitzweg, Slevogt, Corinth, Kollwitz, Purmann αλλά και γλυπτά των Kolbe και Maillol. Μετά το 1933 διέφυγε τελικά στην Ελβετία και μέρος της συλλογής του κατέληξε στο Kunsthau Zürich (Hinz, 2009).

και του L. Lewin<sup>256</sup>, που αγόραζε γαλλική τέχνη του 19<sup>ου</sup> αιώνα, Ιμπρεσιονισμό και Μεταϊμπρεσιονισμό, μαζί με έργα παλαιότερων εποχών. Ομοίως και ο επιχειρηματίας M. Silberberg<sup>257</sup> –ο πιο διάσημος ίσως συλλέκτης του Breslau κατά τον Μεσοπόλεμο– συστέγαζε στη συλλογή του έργα Manet, Cézanne, ακόμη και Picasso, Braque ή Matisse, μαζί με εκείνα των Delacroix, Courbet, Corot αλλά και Liebermann ή Kolbe.

Ξεχωριστή περίπτωση ως προς το περιεχόμενο της συλλογής του αποτελεί ο συμβολαιογράφος I. Littmann<sup>258</sup>, ο πιο προοδευτικός μάλλον συλλέκτης της ίδιας περιοχής, που μεταξύ άλλων συνέλεξε γαλλική τέχνη των Manet, Renoir, Cézanne, Derain, Vlaminck, Matisse, Dufy, Picasso, Gris, Utrillo ή Delaunay αλλά και έργα της ομάδας *Γέφυρα* και καλλιτεχνών όπως οι Pechstein, Müller και Nolde, των οποίων υπήρξε στενός φίλος. Συνολικά ο συλλέκτης –που μη αντέχοντας την ισοπεδωτική εξαθλίωση του εθνικοσοσιαλισμού αυτοκτόνησε το 1934–

---

<sup>256</sup> Ο **Leo Lewin** (1881-1965), γιος εμπόρου υφασμάτων που πλούτισε στον Α΄ Π.Π. εξαιτίας των μαζικών παραγγελιών για στρατιωτικές φόρμες, αύξησε τους συλλεκτικούς του ρυθμούς ακριβώς αυτή την περίοδο. Ήδη το 1917 διέθετε μια εντυπωσιακή συλλογή από έργα Liebermann και Slevogt, που παρουσίαζε στην βίλα του στο Breslau, κατασκευασμένη για αυτόν από τον διάσημο βερολινέζο αρχιτέκτονα Oskar Kaufmann. Εκτός από έργα γερμανών καλλιτεχνών όπως των Von Menzel, Gaul ή Barlach, η συλλογή Lewin –που διευρύνθηκε θεματικά γύρω στο 1920– περιλάμβανε γνωστά έργα των Renoir, Pissarro, Cézanne, Van Gogh, Manet, Monet και Munch, τα οποία ο συλλέκτης συνδύαζε με παλαιότερα γαλλικά έργα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, των Delacroix, Daumier, Courbet ή Corot, ή έργα κλασικών δασκάλων όπως του Rembrandt. Από το 1927 και μετά πουλήθηκε προοδευτικά μεγάλος μέρος της συλλογής, ενώ το 1941, εξαιτίας της δυσμενών φορολογικών μέτρων και άλλων περιορισμών που ίσχυαν για τους Εβραίους, ο Lewin αναγκάστηκε να μεταναστεύσει στην Αγγλία (Bartelmuš, 2009).

<sup>257</sup> Ο **Max Silberberg** (1878-1945) ξεκίνησε να συλλέγει έργα καθιερωμένης αισθητικής προτιμώντας την ακριβή τέχνη του Wilhelm Leibl και του κύκλου του, αλλά τελικά στράφηκε στη γαλλική τέχνη. Ο πυρήνας της συλλογής, που πολλοί παρομοίαζαν με εκείνη του A. Mellon, σχηματίστηκε μεταξύ 1920 και 1932. Περιλάμβανε πίνακες των Delacroix, Courbet, Corot και Delacroix, πλήθος έργων των Monet, Renoir, Sisley, Pissarro, Degas, έργα Van Gogh, Manet, Cézanne, Picasso, Braque, Signac, Rodin, αλλά και Liebermann, Kolbe ή Marées και πολλά γλυπτά (Maillol, Matisse κ.α.). Τη συλλογή επισκέπτονταν στη βίλα του συλλέκτη κριτικοί και φιλότεχνοι. Μέρος της ρευστοποιήθηκε το 1932 εξαιτίας της παγκόσμιας οικονομικής ύφεσης. Δημοπρασίες έργων της έγιναν επίσης το 1935 και το 1936. Ο γιος του συλλέκτη διέφυγε. Ο ίδιος παρέμεινε, οδηγήθηκε στο Auschwitz (1941) και δολοφονήθηκε μαζί με τη σύζυγό του. Έργα της συλλογής βρίσκονται σήμερα στο Παρίσι (Musée d'Orsay, Λούβρο), στο Ερμιτάζ, στη National Gallery της Ουάσινγκτον και στο MoMA της Νέας Υόρκης (Heuß, 2001, Müller & Tatzkow, 2014, σσ.114 κ.εξ., Palica, 2009, 13 December: Von Delacroix bis Van Gogh).

<sup>258</sup> Ο **Ismar Littmann** (1878-1934) δημιούργησε από το 1916 –όταν αγόραζε φτηνούς τότε γερμανούς ιμπρεσιονιστές όπως τον Corinth– μια εντυπωσιακή συλλογή περισσότερων από 5.800 έργων τέχνης, καταλογογραφημένων από τον ίδιο. Το 1929 δάνεισε έργα της για την Έκθεση Σύγχρονης Τέχνης στο Μουσείο Καλών Τεχνών της Σιλεσίας και εξέθεσε στη βίλα Neisser πάνω από 50 έργα, αναζητώντας μια μόνιμη έκθεση τους. Στη δεκαετία του 1930 εκποίησε μέρος της συλλογής του – η αξία των «εκφυλισμένων» έργων της οποίας έπεσε κατακόρυφα– και ο ίδιος αυτοκτόνησε. Το 1935 έργα της συλλογής Littmann κατασχέθηκαν από την Gestapo και 46 από αυτά κήκκαν (Palica, 2009, 13 December: 6.000 Kunstwerke).

ενδιαφέρθηκε κατεξοχήν για την τέχνη ενός εξπρεσιονιστικού γενικότερα ιδιώματος και στράφηκε εξίσου σε σημαντικούς εβραίους καλλιτέχνες του Breslau όπως τους Aschheim και Tischler, σε καλλιτέχνες όπως τους Kollwitz, Beckmann, Kokoschka, Barlach αλλά και Klee, καθώς επίσης και σε εκείνους της τέχνης της *Νέας Αντικειμενικότητας* και κυρίως τους Hofer, Kanoldt, Mense, Dix και Grosz.

Στους προοδευτικούς συλλέκτες του Breslau ανήκουν επίσης το ζεύγος των γερμανών καλλιτεχνών Moll<sup>259</sup>, που υπήρξαν συλλέκτες, φίλοι και συνεργάτες του Matisse αλλά και καλλιτεχνών όπως οι Picasso, Braque, Legèr, Munch και Corinth, καθώς επίσης ο ιστορικός της τέχνης H. Braune<sup>260</sup>, συλλέκτης μεταξύ άλλων έργων Matisse και Kandinsky και ο έμπορος A. Rothenberg<sup>261</sup>, που προώθησε με πάθος και συνέλεξε έργα Kandinsky, Klee, Picasso, Braque, Legèr και Gris.

Ωστόσο τη «μεγαλύτερη και ίσως σημαντικότερη συλλογή κυβιστικών έργων κατά τις δεκαετίες του 1920 και του 1930»<sup>262</sup> –και όχι μόνο στη Γερμανία– κατείχε ο εύπορος επιχειρηματίας G. F. Reber<sup>263</sup>, που υπό την καθοριστική επιρροή

---

<sup>259</sup> Οι καλλιτέχνες **Margarete** (ή Marg), γνωστή και ως **Greta** (1884-1977) -γλύπτρια, ζωγράφος και συγγραφέας που ο Matisse ζωγράφισε το 1908 (Neuendorf, 2015)- και ο ζωγράφος **Oskar Moll** (1875-1947), εγκαταστάθηκαν το 1907 στο Παρίσι. Το 1908 ίδρυσαν μαζί του την Ακαδημία Matisse. Το 1919 ο Oskar Moll διορίστηκε διευθυντής της Ακαδημίας Καλών Τεχνών του Breslau και εγκαταστάθηκαν εκεί. Μεταξύ 1919 και 1932 διέθεταν μια σημαντική συλλογή, που μεταξύ άλλων περιλάμβανε 20 πίνακες του γάλλου καλλιτέχνη (Palica, 2009, 1 December: Margarete Moll, Oskar Mol).

<sup>260</sup> Ο **Heinz Braune** (1880-1957), βοηθός κάποτε του Hugo von Tschudis στη Νέα Πινακοθήκη του Μονάχου, βρέθηκε μεταξύ 1919 και 1928 στο Breslau και συνέλεξε μεταξύ άλλων Matisse και Kandinsky, συμβάλλοντας παράλληλα στην αγορά έργων σύγχρονης τέχνης για τον εμπλουτισμό των συλλογών του Μουσείου Καλών Τεχνών της Σιλεσίας (Palica, 2009, 2 Dezember: Heinz Braune).

<sup>261</sup> Ο **Adolf Rothenberg** (1893-1941) στήριξε θερμά την πολιτιστική ζωή του Breslau, προωθώντας την τέχνη των Kandinsky και Klee αλλά και συγκεντρώνοντας γύρω του έναν κύκλο καλλιτεχνών. Το 1941 αυτοκτόνησε εξαιτίας των διωγμών των Ναζί (Palica, 2009, 30 November: Adolf Rothenberg).

<sup>262</sup> Fleckner, 2006, σ.367, Porphanken κ.ά., 2001, σ.365. Ο Kahnweiler χαρακτήριζε εκ των υστέρων τη συλλογή ως «absolute unique» και τον συλλέκτη ως «peut-être le plus grand amateur du cubism» (Porphanken κ.ά., ό.π., σ.364 και Fleckner, ό.π., σ.315). Το ίδιο εγκωμιαστικά αναφέρονταν στον Reber και οι αμερικανικές εφημερίδες της εποχής, που τον παρουσίαζαν ως «the most important collector of modern art in Europe today» (Fleckner, ό.π.) Παρομοίως το 1930 ο Alfred Flechtheim αξιολογούσε τη συλλογή του Reber –που βρισκόταν πια στη Λωζάνη– ως συλλεγμένη τόσο πολύ βάσει προγράμματος και συστηματικά, ώστε μέσα από αυτή να προσφέρεται η καλύτερη επισκόπηση του έργου των καλλιτεχνών της. Η συνύπαρξη και αντιπαράθεση μάλιστα πινάκων και αντικειμένων αρχαϊκής, μεσαιωνικής, ανατολικής και κυβιστικής τέχνης θεωρήθηκε τότε ότι αναδεικνύει το μυθικό και τεκτονικό στοιχείο στη βαθύτερή του έννοια (Porphanken κ.ά., ό.π., σσ.364-365, 367).

<sup>263</sup> Ο συλλέκτης **Gottlieb Friedrich Reber** (1880-1959) έδρασε πρώτα στο Elberfeld και το Barmen, μετά στο Μόναχο, το Λουγκάνο και τη Λωζάνη και τελικά διεθνώς. Το 1925 πούλησε 28 πίνακες του Cézanne. Η πολυετής φιλία του με τον Carl Einstein αποκαλύπτεται από τη σχετική αλληλογραφία τους. Στη διάρκεια της συλλεκτικής του ενασχόλησης φαίνεται πως τον επηρέαζε και η σύζυγός του Erna, σε περιπτώσεις όπως η επιλογή έργων του Gauguin. Αντίθετα η ίδια δεν μπόρεσε να τον στρέψει προς την τέχνη του γερμανικού Εξπρεσιονισμού και καλλιτέχνες όπως τον Macke, τον Mark αλλά και τον Klee,

και πολυσιχιδή βοήθεια του ιστορικού και θεωρητικού του Κυβισμού Carl Einstein<sup>264</sup> στράφηκε στην τέχνη αυτή, θεωρώντας την περισσότερο μια διεθνούς εμβέλειας κοσμοθεωρία παρά ένα απλό καλλιτεχνικό κίνημα. Σε αυτό το πνεύμα ο συλλέκτης πούλησε στη δεκαετία του 1920 ή αντάλλαξε με κυβιστικά –κρατώντας πάντως το *Αγόρι με κόκκινο γιλέκο*– έργα Cézanne από την πρώτη του συλλογή, η οποία κατά τον Alfred Flechtheim ήταν, μαζί με εκείνη του Γάλλου Pellerin, μια από τις δύο καλύτερες παγκοσμίως το 1919. Έτσι ο Reber απέκτησε μια συλλογή που προκαλούσε τον έντονο θαυμασμό των συγχρόνων του και κυρίως του Kahnweiler, καθώς σε αυτήν καλλιτέχνες όπως οι Picasso, Gris, Braque και Lèger αντιπροσωπεύονταν με περίπου 70 ή και 80 πίνακες ο καθένας.

Ενώ ωστόσο ο Reber, που μαζί με κυβιστές συνέλεξε και Böcklin ή Liebermann, δεν ενδιαφέρθηκε ουσιαστικά για τη σύγχρονή του τέχνη και παρά τις παραινέσεις της συζύγου του δεν στράφηκε ποτέ στην τέχνη της *Γέφυρας* ή σε εκείνη του *Γαλάζιου Καβαλάρη* –με εξαίρεση ένα έργο του Jawlensky– ούτε εκτιμούσε κατά βάθος την προσωπογραφία του από τον Beckmann, συλλέκτες όπως ο K. Gröppel<sup>265</sup> λειτούργησαν εντελώς αντίθετα. Ο μηχανικός και βιομήχανος από το Bochum στράφηκε με πάθος και ένταση προς τη σύγχρονή του τέχνη αμέσως μετά τον πόλεμο και συνέλεξε, συνολικά, έργα καλλιτεχνών όπως οι Modersohn-Becker, Rohlf, Kirchner, Müller, Nolde, Schmidt-Rottluff, Heckel, Pechstein, Hofer, Kokoschka, Beckmann, Jawlensky, Macke, Kandinsky

---

που η ίδια συμπαθούσε. Στη Λωζάνη ο Reber παρουσίαζε τη συλλογή του στο μουσείο-κατοικία του Château de Béthusy, που ο Meier-Graefe επισκέφτηκε το 1931 (Kropmann κ.ά., 2001). Για τη σχέση του με τον διανοούμενο Carl Einstein βλ. Fleckner, 2006. Για την πορεία της συλλογής και τη θέση του Reber στο ναζιστικό καθεστώς βλ. Auf der Maur, 2008.

<sup>264</sup> Ο εβραϊκής καταγωγής συγγραφέας και κριτικός τέχνης **Carl Einstein** (1885-1940), εξάδελφος του Albert και φίλος καλλιτεχνών όπως οι Grosz, Braque και Picasso, υπήρξε από τους πρώτους υποστηρικτές της τέχνης του Κυβισμού, ενώ παράλληλα υποστήριξε θερμά και την αφρικανική γλυπτική, καταδεικνύοντας τη σχέση της με τον Κυβισμό. Στη μεγάλη σειρά έργων του με τίτλο *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* (1926), ο τόμος για τον Κυβισμό (που επέκτεινε στις επόμενες εκδόσεις του βιβλίου το 1928 και το 1931) θεωρείται το μεγαλύτερο και πιο φιλόδοξο πνευματικά κείμενο για αυτή την τέχνη, που είχε εμφανιστεί έως τότε στη γερμανική ή τη γαλλική γλώσσα. Εξαιτίας του πιθανότατα ο Einstein έλαβε και την πρόσκληση να διδάξει στο Bauhaus, την οποία ωστόσο αρνήθηκε (Kröger, χ.χ.). Η οριακή υποδοχή του έργου του έρχεται πάντως σε αντίθεση με εκείνη που είχε το βιβλίο *Η Άνοδος του Κυβισμού* του φίλου του, Daniel-Henry Kahnweiler (Kahnweiler, 1920).

<sup>265</sup> Ο **Karl Gröppel** (1883-1962) συνέλεξε –κυρίως στη δεκαετία του 1920 και μαζί με την πρώτη σύζυγό του– μια σημαντική συλλογή σύγχρονης γερμανικής τέχνης, που θεωρούσε έργο ζωής. Οι οικονομικές δυσκολίες τερμάτισαν τα σχέδια επέκτασης της συλλογής του. Ο Gröppel μπόρεσε να τη διασώσει κατά την περίοδο του πολέμου αλλά την πούλησε το 1957. Η συλλογή, με πάνω από 200 εξηρησιονιστικά έργα υψηλής ποιότητας (πίνακες, γλυπτά και έργα γραφικών τεχνών), βρίσκεται σήμερα στο Museum am Ostwall στο Dortmund (“Die Sammlung des Museums Ostwall”, χ.χ.).

και Marc, δημιουργώντας μια πρωτοποριακή συλλογή περισσότερων από διακοσίων εξπρεσιονιστικών κυρίως έργων.

Στο ίδιο πνεύμα ο νομικός J. Haubrich<sup>266</sup>, γόνος εύπορης αστικής οικογένειας από την Κολωνία, συνέλεξε συνολικά, από το τέλος του Α΄ Π.Π. και καθ' όλη τη διάρκεια του Μεσοπολέμου, εκατοντάδες πίνακες, ακουαρέλες, σχέδια και γλυπτά εξπρεσιονιστικής βασικά τέχνης. Εντυπωσιασμένος βαθιά από τη γενικότερη ζωηρή πολιτιστική ζωή της Κολωνίας λίγο πριν τον πόλεμο και κυρίως από την έκθεση της *Sonderbund* εκεί το 1912 –που χρόνια μετά θυμόταν και περιέγραφε ως «μια βαρυσήμαντη αποκάλυψη»– ο Haubrich δημιούργησε μια συλλογή έργων καλλιτεχνών όπως οι Cézanne και Van Gogh, Derain και Picasso, Arp και Chagall, Lehmbruck, κυρίως όμως Barlach, Beckmann, Dix, Grosz, Kirchner, Kokoschka, Nolde, Schmidt-Rottluff, Marc και Macke.

Εξπρεσιονισμό συνέλεξε με ενθουσιασμό στις αρχές της δεκαετίας του 1920 και ο γιατρός Dr. Hans Koch<sup>267</sup>, ιδρύοντας παράλληλα και γκαλερί στο Ντύσελντορφ, όπου προωθούσε τέτοιου είδους τέχνη. Ωστόσο ένας από τους πιο ισχυρούς υποστηρικτές της ίδιας τέχνης κατά τη δεκαετία του 1920, ήταν ο εβραϊκής καταγωγής βιομήχανος, πολιτικός και πάτρωνας των τεχνών A. Hess<sup>268</sup> από το Erfurt, που από το 1919 έως το θάνατό του, το 1931, συνέλεξε έργα κυρίως εξπρεσιονιστών αλλά και Klee.

---

<sup>266</sup> Ο **Josef Haubrich** (1889-1961) άρχισε να συλλέγει την ιδιαίτερα αξιόλογη συλλογή του εξπρεσιονιστικής τέχνης από το τέλος του πολέμου, όταν μια ακουαρέλα του Otto Dix κόστιζε μόλις μισό δολάριο. Αν και μετά την άνοδο των Ναζί το συλλεκτικό του αντικείμενο υπέπιπε στην κατηγορία της λεγόμενης «εκφυλισμένης τέχνης», ο συλλέκτης συνέχισε τη δράση του, αποκτώντας έργα από τη συλλογή του Wallraf-Richartz-Museum. Κατάφερε να σώσει τα έργα της συλλογής του κρύβοντάς τα σε υπόγεια μουσείων ή στέλνοντάς τα έξω από την Κολωνία έως το Λονδίνο (Haubrich, 1950). Η συλλογή του περιλάμβανε έργα των Arp, Barlach, Beckmann, Chagall, Corinth, Dix, Ernst, Grosz, Kirchner, Kokoschka, Liebermann, Nolde, Schmidt-Rottluff, Utrillo, Chagall, Picasso, Marc, Macke, Delaunay, Derain, Van Gogh, Cézanne, Gauguin κ.α. Παραχωρήθηκε στην Κολωνία, όπου παρουσιάστηκε το 1967 στο Wallraf-Richartz-Museum στην αίθουσα *Josef-Haubrich-Kunsthalle* (<http://www.wallraf.museum>).

<sup>267</sup> Ο ουρολόγος **Dr. Hans Koch** (πεθ. 1952) αναφέρεται ως ενθουσιώδης συλλέκτης των γερμανών εξπρεσιονιστών στη δεκαετία του 1920. Τον Koch ζωγράφησε ο Otto Dix, με τον οποίο παντρεύτηκε αργότερα η σύζυγος του ("Man in Brown", χ.χ., "Otto Dix", χ.χ., Spesshardt, 2011).

<sup>268</sup> Ο καταγόμενος από εβραϊκή οικογένεια εργοστασιάρχη παπουτσιών **Alfred Hess** (1879-1931) έγινε μέλος του Γερμανικού Δημοκρατικού Κόμματος μετά τον Α΄Π.Π. και παράλληλα επιχείρησε τη βελτίωση των εργατικών συνθηκών των εργαζομένων στην εταιρεία του, που πάντως έπεσε θύμα της οικονομικής κρίσης γύρω στο 1930. Η συλλογή του περιλάμβανε 80 περίπου ελαιογραφίες, 200 σχέδια και ακουαρέλες και περίπου 4.000 έργα γραφικών τεχνών των Kirchner, Macke, Heckel, Nolde, Ensor, Pechstein, Feininger, Schmidt-Rottluff, Rohlf, Müller, Lehmbruck, Klee κ.α. Η παρουσία των καλλιτεχνών που επισκέπτονταν τη συλλογή του αποδεικνύεται από το βιβλίο επισκεπτών της βίλας του. Ως πάτρωνας χρηματοδότησε αγορές εξπρεσιονιστικών έργων για το μουσείο Erfurter στο Thüringen (<http://www.erfurt.de/ef/de>). Μετά τον θάνατό του η συλλογή πέρασε στην χήρα του, Tekla (Feilchenfeldt & Romilly, 2000, Lucke, 1992, Menzel, R. & E, 2008).

Μέλος του Γερμανικού Δημοκρατικού Κόμματος που πάσχιζε για την εδραίωση της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης αυτή την εποχή, ο Hess ανήκε στη μειοψηφία των πολιτών που υποστήριζαν ανοιχτά όσα καλλιτεχνικά ρεύματα αντιμάχονταν τον παραδοσιακό τρόπο οπτικής. Το σπίτι του αποτελούσε τόπο συνάντησης πρωτοπόρων καλλιτεχνών όπως οι Beckmann, Heckel, Kandinsky, Nolde, Pechstein, Schmidt-Rottluff, Feininger και Rohlf, καλλιτεχνών του Bauhaus της Βαϊμάρης αλλά και εκπροσώπων της μουσικής πρωτοπορίας της εποχής όπως του Kurt Weill, που έβρισκαν εκεί αποδοχή και στήριξη.

Θιασώτης της μοντέρνας τέχνης και κυρίως του Εξπρεσιονισμού στη δεκαετία του 1920 ήταν και ο H. Kirchhoff<sup>269</sup> από το Essen, θερμός υποστηρικτής καλλιτεχνών όπως του Alexej Jawlensky, που στήριζε συχνά και οικονομικά. Την ίδια εποχή στην προώθηση της μοντέρνας τέχνης στη Γερμανία συνέβαλε αποφασιστικά η J. Ey<sup>270</sup>, η πολυζωγραφισμένη «μητέρα Ey» ή φιλεύσπλαχνη «μητέρα των καλλιτεχνών», φίλη, συμπαραστράτρια και κάθε άλλο παρά τυπική έμπορος τέχνης των έργων καλλιτεχνών όπως ο Ernst, ο Dix, ο Kaufmann και οι άλλοι καλλιτέχνες της ομάδας του *Νέου Ρήνου*.

Μια ιδιαίτερη περίπτωση συλλέκτη Εξπρεσιονισμού αποτελεί όμως ο επιχειρηματίας P. Beck<sup>271</sup> από τη Στουτγκάρδη, που ξεκίνησε να συλλέγει

---

<sup>269</sup> Ο **Heinrich Kirchhoff** (1874-1934) εγκαταστάθηκε το 1908 στο Wiesbaden. Ως κληρονόμος μεγάλης περιουσίας από τον πατέρα του, είχε την πολυτέλεια να αφιερωθεί στη συλλογή μοντέρνας τέχνης, την οποία παρουσίασε πολλές φορές, κυρίως στο Museum Wiesbaden. Συνέλεξε μεταξύ 1914 και 1934, στην αρχή καλλιτέχνες του Jugendstil και ιμπρεσιονιστές και στη συνέχεια αποκλειστικά εξπρεσιονιστικά έργα των Jawlensky -με τον οποίον διατηρούσε ιδιαίτερα στενή σχέση- Kandinsky, Marc, Klee, Heckel, Müller, Nolde, Kokoschka, Rohlf, Jacob, Felixmüller, Grosz, Beckmann, Eberz κ.α. Υπήρξε και πάτρωνας των νέων καλλιτεχνών, που στήριζε και οικονομικά. Το 1933 η συλλογή, από τις μεγαλύτερες του είδους της, απομακρύνθηκε από το Museum Wiesbaden -ως έργων «εκφυλισμένης τέχνης»- και διαλύθηκε (<http://www.museum-wiesbaden.de/museum/info/geschichte>).

<sup>270</sup> Η **Johanna Ey** (1864-1947) βοήθησε με κάθε τρόπο καλλιτέχνες όπως τους Dix, Ernst, Adler, Dell, Kaufmann κ.α., κυρίως καλλιτέχνες του λεγόμενου *Εξπρεσιονισμού του Ρήνου*, για την προώθηση του έργου των οποίων ίδρυσε ουσιαστικά την γκαλερί της, τη Junge Kunst-Frau Ey, στο Ντύσελντορφ. Έδρασε μετά τον Α΄ Π. Π. και κυρίως στη δεκαετία του 1920. Η οικονομική κρίση του 1929 και η ανάληψη της εξουσίας από τους Εθνικοσοσιαλιστές σήμανε το τέλος της γκαλερί της, αφού όλοι οι καλλιτέχνες του κύκλου της (κατεξοχήν η ομάδα *Das Junge Rheinland*) θεωρήθηκαν εκπρόσωποι της «εκφυλισμένης τέχνης». Τα έργα της συλλογής της κατασχέθηκαν από τους Ναζί ή καταστράφηκαν μαζί με το σπίτι της στη διάρκεια του Β΄ Π.Π. (Broszat, 2007, Hausmann, 2010, Jürgensen, 2006, "Mäzenin in der Kaffeestube", 1947, "Netzwerk freier Kulturjournalisten", 2009, σσ.193-199, Rückert, 2014).

<sup>271</sup> Ιδρυτής εταιρείας ειδών κεντρικής θέρμανσης, ο επιτυχημένος επιχειρηματίας **Paul Beck** (1887-1949) συγκέντρωσε τα έργα της συλλογής του έχοντας ως βοηθό σύντομα και τον γιο του **Helmut** (1919-2001), αρχικά γιατρό και στη συνέχεια επίσης επιχειρηματία. Ο Paul συνέλεξε έργα Kandinsky, Schlemmer κ.α., ενώ ο Helmut συνέλεξε και εξπρεσιονιστική τέχνη, έργα του ύστερου 19<sup>ου</sup> αι. αλλά και αφρικανική τέχνη. Ο ίδιος απέκτησε και πολλά έργα Kandinsky -συχνά κατευθείαν από τον καλλιτέχνη



συστηματικά Μοντερνισμό με κέντρο βάρους τον Εξπρεσιονισμό στη διάρκεια του Μεσοπολέμου και της διακυβέρνησης των Ναζί. Ο συλλέκτης, ορμώμενος τόσο από μια αισθητική και πνευματική όσο και από μια πολιτικοκοινωνική οπτική, υποστήριξε συνειδητά τη λεγόμενη «εκφυλισμένη τέχνη» και συγκεκριμένα τον κύκλο του Adolf Hölzel της Στουτγκάρδης αλλά και τους καλλιτέχνες της πρώιμης Αφαίρεσης, που τον ενδιέφερε ιδιαίτερα. Παράλληλα υπήρξε φίλος καλλιτεχνών όπως οι Käthe Kollwitz, Willi Baumeister και Oskar Schlemmer. Το έργο του συνέχισε και ο γιος του Helmut, διατηρώντας τον γενικό προσανατολισμό και ταυτόχρονα διευρύνοντας τον συλλεκτικό ορίζοντα του πατέρα του.

Άλλος ένας συλλέκτης που στράφηκε συνειδητά προς την «εκφυλισμένη τέχνη» κατά την περίοδο της εξουσίας των Εθνικοσοσιαλιστών ήταν ο βιομήχανος B. Sprengel<sup>272</sup>, που διαμόρφωσε μια από τις πιο σημαντικές συλλογές μοντέρνας τέχνης του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Ο συλλέκτης ξεκίνησε τη δημιουργία της συλλογής του κατά το δραματικό για την μοντέρνα τέχνη έτος 1937, όταν –στον μήνα μέλιτος του γάμου του με τη δεύτερη σύζυγό του– παρακολούθησε στο Μόναχο την *Έκθεση Εκφυλισμένης Τέχνης* που τον γοήτευσε και του άλλαξε τη ζωή. Από τότε συνέλεξαν με τη σύζυγό του έργα κλασικού Μοντερνισμού, κυρίως γερμανών εξπρεσιονιστών και γάλλων μοντέρνων, δημιουργώντας με μεγάλη ταχύτητα μια συλλογή έργων του είδους που εκείνη ακριβώς την εποχή διώκονταν και των οποίων το εμπόριο επισήμως απαγορευόταν.

Στους γερμανούς συλλέκτες που συνέλεξαν σύγχρονη τους τέχνη και έργα Μοντερνισμού του Picasso στη δεκαετία του 1920 θα πρέπει να προσθέσουμε και το ζεύγος των R. και C. Landsberg. Η δράση τους, και ειδικά της Carlota, είναι σήμερα γνωστή κυρίως από τη δικαστική διαμάχη των απογόνων τους για το

---

και τη σύζυγό του Nina- Baumeister, Nay, Kubin αλλά και έργα δημιουργημένα από τη δεκαετία του 1950 και μετά. Η συλλογή γερμανικών και αυστριακών έργων των Beck, που περιλάμβανε από έργα Macke, Kandinsky και Jawlensky έως Baumeister, Schlemmer ή Nay, δεν παρουσιάστηκε ποτέ ολόκληρη σε κάποια έκθεση. Η ανάγκη της διαίρεσής της σε 7 κληρονόμους προκάλεσε την αναπόφευκτη δημοπράτησή της. Στις 8 Οκτωβρίου 2002 μέρος της, με εξπρεσιονιστικά και μοντέρνα έργα όπως το *Μαύρο Τρίγωνο* του Kandinsky, δημοπρατήθηκε από τον οίκο των Sotheby's στο Λονδίνο στην τιμή ρεκόρ των 18.561.070 ευρώ ("Beck, Paul", χ.χ., "Sotheby's Announces Sale of the Beck Collection", 2002, Stourton, 2007, σ.255, "The Beck Collection of German Art", 2002).

<sup>272</sup> Τη συλλογή του **Bernhard Sprengel** (1899-1985), κατόχου της σοκολατοβιομηχανίας B. Sprengel & Co., και της δεύτερης συζύγου του, Margrit, με την οποία παντρεύτηκαν το 1937, δώρισε ο συλλέκτης το 1969 στην πόλη του Ανόβερου, χρηματοδοτώντας παράλληλα την ανοικοδόμηση του Sprengel Museum, που εγκαινιάστηκε το 1979 (<http://sprengel-museum.de/besucherinformatio/geschichte/index.htm>). Η συλλογή περιλάμβανε πίνακες και γλυπτά των Picasso, Chagall, Macke, Beckmann, Marc, Klee, Feininger κ.α. Ο συλλέκτης ανέπτυξε σχέσεις με καλλιτέχνες όπως τον Nolde αλλά και τους Chagall, Moore και Calder (Zschächner, 2007).

κυβιστικό έργο του Picasso *Femme en Blanc* (1922), που φαίνεται ότι ανήκε στην κατοχή της εβραϊκής καταγωγής συλλέκτριας<sup>273</sup>.

Μια άλλη εβραϊκής καταγωγής συλλέκτρια ήταν η γερμανίδα V. Alport<sup>274</sup>, που σπούδασε Ιστορία της Τέχνης στο Παρίσι πριν τον Α΄ Π. Π. Η Alport στράφηκε στη διάρκεια του Μεσοπολέμου στους σύγχρονους της γερμανούς πρωτοποριακούς καλλιτέχνες, κυρίως της *Απόσχισης του Αμβούργου* και ιδιαίτερος στην Anita Réé, που στήριξε με κάθε μέσο έως την αυτοκτονία της καλλιτέχνηδας σε στρατόπεδο συγκέντρωσης. Τέτοια έργα, μαζί με εκείνα της παλαιότερης συλλεκτικής δραστηριότητας της Alport –καλλιτεχνών όπως οι Chagall, Van Gogh, Matisse ή Derain– κοσμούσαν τη βίλα της στο Αμβούργο έως το 1937, όταν πιεσμένη από τις ιστορικές συγκυρίες, η συλλέκτρια αναγκάστηκε να μεταναστεύσει στην Αγγλία.

Τέλος μια από τις πιο πρωτοπόρες συλλέκτριες σύγχρονης της τέχνης στο Αννόβερο της περιόδου 1922-1927 ήταν κι η ιστορικός τέχνης S. Schneider, γνωστή και ως S. Lissitzky-Küppers<sup>275</sup>. Η μετέπειτα σύζυγος του ρώσου καλλιτέχνη Lissitzky που μετανάστευσε μαζί του στη Μόσχα το 1927, συνέλεξε αυτή την εποχή έργα Klee, Kandinsky, Mondrian, Schwitters και Lissitzky, σε μια εποχή που οι καλλιτέχνες της Ρωσικής Πρωτοπορίας αδυνατούσαν να βρουν στη Γερμανία έστω και μια αίθουσα δεκτική στο να φιλοξενήσει για λίγο έργα τους<sup>276</sup>.

Στην υπόλοιπη Ευρώπη ιδιαίτερη μνεία αξίζει να γίνει στον εύπορο ολλανδό επιχειρηματία εβραϊκής καταγωγής S. B. Slijper<sup>277</sup>, σημαντικότερο συλλέκτη

---

<sup>273</sup> Την κυριότητα του έργου *Γυναίκα στα Λευκά* διεκδίκησαν και κέρδισαν οι κληρονόμοι των **Robert** και **Carlota Landsberg**. Συγκεκριμένα ο Thomas Bennigson έλαβε αποζημίωση από την Marilyn Alsdorf για τον πίνακα που η εβραϊκής καταγωγής γιαγιά του είχε αγοράσει μεταξύ 1926-1927 και ο οποίος είχε στη συνέχεια κατασχεθεί από τους Ναζί (Asimov, 2002, Hoffman, 2006).

<sup>274</sup> Η γερμανίδα συλλέκτρια πολωνοεβραϊκής καταγωγής **Valerie Alport** (1874-1960), συνιδιοκτήτρια της οικογενειακής φαρμακευτικής επιχείρησης Beiersdorf AG, συνέχισε να συλλέγει και μετά τον Μεσοπόλεμο. Το 1937 μετανάστευσε στην Αγγλία, όπου η εξηρησιονιστική τέχνη θεωρούνταν ως άνευ αξίας. Η συλλογή της περιλάμβανε έργα μοντέρνων καλλιτεχνών. Η συλλέκτρια επέδειξε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τους καλλιτέχνες της *Hamburgische Sezession*. Κατείχε 85 έργα της εβραϊκής καλλιτέχνηδας από το Αμβούργο Anita Réé (Bruhns, 2001, Luckhardt κ.ά., 2001, σ.214).

<sup>275</sup> Η Sophie Schneider, γνωστή κυρίως ως **Sophie Lissitzky-Küppers** (1891-1978), κόρη γερμανού γιατρού και απόγονος οικογένειας εκδοτών από το Μόναχο, σπούδασε Ιστορία της Τέχνης στο Μόναχο. Μετά το 1922 συνέλεξε στο Αννόβερο έργα μοντέρνας τέχνης και νέων καλλιτεχνών της Σοβιετικής Πρωτοπορίας. Υπήρξε σύζυγος του P. E. Küppers, διευθυντή της Πινακοθήκης Kestnergesellschaft του Αννόβερου (Müller, M., 2014, Prior, 2002, "Sophie Lissitzky-Küppers", 2009).

<sup>276</sup> Για τη δυσκολία των καλλιτεχνών της Ρωσικής Πρωτοπορίας και των προπρωτοποριακών λεγόμενων ρευμάτων να βρουν αίθουσα στο Βερολίνο το 1922, βλ. Reif, 1990.

<sup>277</sup> Ο μεσίτης ακινήτων και επιχειρηματίας **Salomon Bernard Slijper** (1884-1971), θαυμαστής και ευεργέτης του Mondrian, κληροδότησε 197 έργα του στο Gemeentemuseum στη Χάγη της Ολλανδίας, που στεγάζει τη μεγαλύτερη συλλογή έργων Mondrian (<https://www.gemeentemuseum.nl/nl>). Ανεξάρτητος οικονομικά από την ηλικία των 19 ετών, χάρη στην περιουσία από το εμπόριο διαμαντιών του πατέρα του, υπήρξε συλλέκτης και παραγγελιοδότης έργων του καλλιτέχνη, που γνώριζε από το

πρωτοποριακής τέχνης και κυρίως έργων Mondrian. Ο συλλέκτης, που αγόραζε κατά τον Μεσοπόλεμο έργα του συμπατριώτη του ζωγράφου, τον οποίο γνώριζε και εκτιμούσε ιδιαίτερα, προωθούσε παράλληλα με εκθέσεις και άλλα μέσα το έργο του, συμβάλλοντας στην προστασία και διάδοσή του. Ο Slijper προστάτευσε με μεγάλες προσωπικές θυσίες το συλλεκτικό του έργο στην οικονομική κρίση του 1929 –όταν προτίμησε να αποχωριστεί το σπίτι του παρά τη συλλογή του– ενώ και στη διάρκεια του Β΄ Π.Π., όταν κινδύνευε κι ο ίδιος από τη λαίλαπα του Ολοκαυτώματος, κατάφερε να γλυτώσει τα έργα της συλλογής του από την καταστροφή.

Σημαντικός συλλέκτης μοντέρνας τέχνης ήταν και ο Βέλγος R. Gaffé<sup>278</sup>, που υποστηρίξε θερμά την τέχνη των Dada και του Σουρεαλισμού. Ο ίδιος παρέμεινε πιστός φίλος των Paul Eluard και Andre Breton και παράλληλα φίλος και συλλέκτης καλλιτεχνών όπως οι Picasso, Miró, Ernst και κυρίως Magritte, τον οποίο στήριξε με πολύ πάθος και σταθερότητα.

Στην Ελβετία της εποχής του Μεσοπολέμου εντοπίζουμε καταρχάς συλλέκτες που εξακολουθούσαν να συλλέγουν «μοντέρνα τέχνη» με την έννοια που απέδιδε στον όρο η πλειοψηφία των συλλεκτών κατά την προηγούμενη περίοδο. Χαρακτηριστικός εκπρόσωπος τέτοιων συλλεκτών της εποχής είναι ο O. Reinhart<sup>279</sup>, που μεταξύ άλλων συνέλεξε από το 1923 έργα γαλλικής ζωγραφικής του 19<sup>ου</sup> και πρώιμου 20<sup>ου</sup> αιώνα, αποφεύγοντας ωστόσο τις πιο πρωτοποριακές σύγχρονες του καλλιτεχνικές διατυπώσεις. Στο ίδιο κλίμα και ο ελβετός

---

1916. Αν και η κρίση του 1929 τον επηρέασε οικονομικά, αρνήθηκε να πουλήσει έργα Mondrian στη Helene Kröller-Müller, πουλώντας αντί αυτών το σπίτι του. Στη διάρκεια του Β΄ Π.Π. γλύτωσε από το Ολοκαύτωμα, κρυμμένος στο σπίτι που νοίκιαζε. Εξίσου ανέπαφα κατάφερε να διασώσει και τα έργα της συλλογής του, διπλώνοντάς τα σε εφημερίδες και κρύβοντάς τα κάτω από παλιά χαλιά σε σοφίτα διπλανού σπιτιού (White, 2003, σ.150 κ.εξ.).

<sup>278</sup> Ο **René Gaffé** (1887-1968) ξεκίνησε ως δημοσιογράφος αλλά έκανε περιουσία από την επιχείρησή του αρωμάτων. Υποστήριξε σθεναρά τον Σουρεαλισμό στη λογοτεχνία και την τέχνη. Η συλλογή του περιλάμβανε εκτός από Μοντερνισμό και έργα πρωτόγονης τέχνης. Έργα της κληροδοτήθηκαν από τη δεύτερη σύζυγο του Gaffé, Jeanne, στη Unicef το 2000, ενώ 25 έργα πουλήθηκαν το 2001 από τον οίκο Christie's ξεπερνώντας το ποσό των 73 εκατ. δολαρίων (Horsley, 2001 Wohl, 2007).

<sup>279</sup> Κληρονόμος μεγάλης περιουσίας από το εμπόριο και γιος του συλλέκτη **Theodor Reinhart** (1849–1919), του οποίου τη συλλογή επέκτεινε, ο **Oskar Reinhart** (1885–1965), άρχισε να συλλέγει προπολεμικά, αλλά αφιερώθηκε στο συλλέγειν κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου. Στη συλλογή του, δίπλα στα έργα φλαμανδών ή γερμανών καλλιτεχνών της Αναγέννησης, αντιπαρέθετε όχι μόνο έργα Goya, Gericault, Delacroix, Corot και Courbet αλλά και μια ενδιαφέρουσα συλλογή Renoir, Monet, Manet, Cezanne και Van Gogh. Τα έργα της συλλογής του, γερμανικής, αυστριακής, ελβετικής και γενικότερα ευρωπαϊκής τέχνης από τον 14<sup>ο</sup> έως τον πρώιμο 20<sup>ο</sup> αιώνα, μπορεί κανείς να τα δει σήμερα σε δύο μουσεία στο Winterthur, το Museum Oskar Reinhart (<http://museumoskarreinhart.ch>) και το Sammlung Oskar Reinhart «Am Römerholz» (<http://www.bundesmuseen.ch/roemerholz>).

επιχειρηματίας και σύμβουλος του Μουσείου Τέχνης της Βασιλείας R. Staechelin<sup>280</sup> συνέλεξε αυτή την εποχή γάλλους ιμπρεσιονιστές, μεταϊμπρεσιονιστικά έργα και Hodler.

Άλλωστε την ίδια εποχή στην Ελβετία έμποροι τέχνης όπως ο Max Moos στη Γενεύη –ο πρώτος που παρουσίασε έργα του Hodler στην Ελβετία– και οι αδελφοί Bollag<sup>281</sup> στη Ζυρίχη προωθούσαν, ήδη από τα τέλη της πρώτης δεκαετίας του 1910, έργα «μοντέρνας τέχνης» της εποχής, ελβετική κυρίως τέχνη και γάλλους ιμπρεσιονιστές. Ωστόσο, παρόλο που αυτή την εποχή το ελβετικό κοινό ήταν μάλλον ακόμη πολύ επιφυλακτικό, γύρω στο 1917 ο Gustave Bollag αξιοποίησε τις επαφές του με τη σύγχρονη του γαλλική αγορά τέχνης και απευθυνόμενος στους τολμηρότερους συλλέκτες, άρχισε να προωθεί παράλληλα πίνακες και ακουαρέλες του Picasso, που αγόραζε κατευθείαν από τον καλλιτέχνη.

Τέτοιους τολμηρούς συλλέκτες του ίδιου ευρύτερου συλλεκτικού περιβάλλοντος στη δεκαετία του 1920 αντιπροσωπεύει ο υπέρμαχος του Μοντερνισμού K. Im Obersteg<sup>282</sup>, που ανέπτυξε τη συλλογή του αυτή την εποχή

---

<sup>280</sup> Ο **Rudolf Staechelin** (1881–1946) συγκέντρωσε τη συλλογή του με έργα Pissarro, Manet, Renoir, Van Gogh, Gauguin, Cézanne, Degas και Hodler κατά τη διάρκεια του Α΄Π.Π., την περίοδο 1917-1918, αλλά και κατά τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια. Η συλλογή του, που θεωρούνταν εξαιρετικής ποιότητας, κληροδοτήθηκε μετά τον θάνατό του στον γιο του Peter και στα τέλη της δεκαετίας του 1940 παραχωρήθηκε με δάνεια στο Kunstmuseum Basel. Μετά τον θάνατο του Peter G. Staechelin (1977), η συλλογή πέρασε στον εγγονό του Rudolf, Ruedi, και από το 1988 κάποια έργα της -ανάμεσά τους το διάσημο *Nafea faa ipoiro* του Gauguin- πουλήθηκαν (Müller, H.-J., 1990, Suter & Heim, 2015).

<sup>281</sup> Οι εβραϊκής καταγωγής αδελφοί **Bollag**, Gustave (1873–1953) και Léon (1876–1958) και η Betty Moos ίδρυσαν το 1912 στη Ζυρίχη την γκαλερί τους, Salon Bollag, μια από τις πρώτες γκαλερί στην Ελβετία (<http://www.bollaggalleries.com>). Ειδικεύονταν στην ελβετική τέχνη. Άντλησαν εμπειρία από τον αδελφό και πρώην συνεργάτη της Betty, **Max Moos**, γκαλερίστα και εκδότη, γιου καλλιτέχνη και εμπόρου τέχνης από την Karlsruhe και την πρωτοπόρα, από το 1906, γκαλερί των Moos στη Γενεύη (<http://www.gallerymoos.com>). Χάρη στην αδελφή τους, Lucy και τις φιλικές σχέσεις της με την Berthe Weill στο Παρίσι, οι Bollags γνώρισαν τους Picasso, Cézanne, Derain κ.α., ενώ ήδη από το 1917, ο Gustave Bollag αγόραζε πίνακες και ακουαρέλες κατευθείαν από τον Picasso. Βλ. και σημ. 426.

<sup>282</sup> Ο ελβετός ιδιοκτήτης μεταφορικής εταιρείας **Karl Im Obersteg** (1883-1969) από τη Βασιλεία απέκτησε τα πρώτα του έργα στα τέλη της δεκαετίας του 1910. Ο συλλέκτης προσανατολίστηκε γρήγορα στη ελβετική τέχνη διεθνούς εμβέλειας, ενώ επέκτεινε τη συλλογή του με έργα κλασικών ζωγράφων του Μοντερνισμού χάρη στα ταξίδια του στην Ευρώπη. Σημαντική για τη συλλογή του υπήρξε και η επαφή του, τον χειμώνα του 1918-19, με τους ρώσους μετανάστες του πολέμου Marianne von Werefkin, Alexej von Jawlensky και Robert Genin, χάρη στους οποίους γνώρισε αργότερα και τον Marc Chagall. Με το ξέσπασμα του Β΄ Π.Π. ο συλλέκτης εγκαταστάθηκε στη Γενεύη. Η συλλογή του περιλάμβανε έργα του Ελβετού Cuno Amiet αλλά και των Rouault, Picasso, Soutine, Derain, Klee, Chagall, Rodin, Modigliani, Gen Paul, Nolde, Kandinsky, Suzanne Valadon, Dufy, Clavé, Tàpies, Singier, Dubuffet και Jawlensky. Μετά τον θάνατό του, στην περίοδο 1969-1983, στα έργα της συλλογής προστέθηκαν πίνακες των Rodchenko και Van Doesburg, που συνέλεξε ο γιος του **Jürg Im Obersteg** (1914-1983), και μετά και από τον δικό του θάνατο, έργα των Sofronova, Feininger και Schwitters από τη χήρα του Jürg Im Obersteg, **Doris Im Obersteg-Lerch**. Τα περίπου 200 έργα της

στη Βασιλεία, ταξιδεύοντας συχνά πάντως, παράλληλα, και στην υπόλοιπη Ευρώπη. Ο συλλέκτης στήριξε καταρχάς ρώσους καλλιτέχνες όπως τους Jawlensky και Chagall, που γνωρίζε προσωπικά, ενώ συνολικά δημιούργησε μια σημαντική συλλογή έργων Μοντερνισμού και καλλιτεχνών όπως οι Rouault, Picasso, Soutine, Derain, Dufy, Klee, Nolde, Kandinsky και πολλοί άλλοι.

Εξίσου τολμηρή και πρωτοπόρα υπήρξε και η ελβετίδα καλλιτέχνιδα M. Sacher-Stehlin<sup>283</sup>, που άρχισε να συλλέγει την ίδια εποχή –χάρη και στην ισχυρή περιουσία του συζύγου της E. Hoffmann– έργα Μοντερνισμού. Η συλλέκτρια διατηρούσε φιλική σχέση με καλλιτέχνες όπως τους Arp, Braque, Ensor, Ernst, Tinguely και Mondrian, ενώ το 1933 ίδρυσε στη Βασιλεία μουσειακό ίδρυμα για τη στήριξη και προώθηση της σύγχρονης τέχνης. Στο ίδιο κλίμα και ο εύπορος γερμανός γουνέμπορος B. Mayer<sup>284</sup>, που διατηρούσε φιλική σχέση με ζωγράφους όπως τον Jawlensky και τον Rolfs ήδη προπολεμικά, διέθετε στη διάρκεια του Μεσοπολέμου μια μικρή μάλλον αλλά σημαντική συλλογή που περιλάμβανε έργα μεταϊμπρεσιονιστικών και μοντέρνων καλλιτεχνών όπως οι Van Gogh, Cézanne, Renoir αλλά και Kandinsky, Klee, Matisse, Ensor, Jawlensky ή Rolfs.

Παράλληλα ακόμη και στη συντηρητική Αγγλία, μια από τις τελευταίες χώρες που αποδέχτηκε τη λεγόμενη Γαλλική Σχολή, εμφανίστηκαν αυτή την εποχή σημαντικοί συλλέκτες μοντέρνας τέχνης, από την πιο ήπια έως τις πιο τολμηρές εκδοχές της. Σε αυτό το πλαίσιο ο ισχυρός άγγλος αστός S. Courtauld<sup>285</sup>, γνωστός

---

συλλογής –που θεωρείται μια από τις σημαντικότερες ελβετικές συλλογές στο είδος της– βρίσκονται από το 2004 στο Kunstmuseum Basel, Stiftung Im Obersteg, που ιδρύθηκε το 1992 από την ίδια την Doris (<http://www.kunstmuseumbasel.ch>, <http://www.sammlung-im-obersteg.ch>, Mentha, 2004).

<sup>283</sup> Η Ελβετίδα **Maja Sacher-Stehlin** (1896–1989) σπούδασε γλυπτική στο Μόναχο. Ήταν η σύζυγος και χήρα του **Emanuel Hoffmann** (1896-1932), της οικογένειας του Fritz Hoffmann-La Roche, ιδρυτή της μεγάλης ελβετικής φαρμακοβιομηχανίας. Η συλλεκτική της δράση ξεκίνησε το 1925 στις Βρυξέλες και συνεχίστηκε μετά το 1930 στη Βασιλεία. Το 1933 η Sacher-Stehlin εγκαίνιασε το ίδρυμα Emanuel-Hoffmann-Stiftung για τη σύγχρονη τέχνη, που από το 1941 αποτελεί μόνιμο δάνειο του Kunstmuseum της Βασιλείας (<http://www.kunstmuseumbasel.ch>). Με δωρεές έργων και οικονομική στήριξη η συλλέκτρια συνέβαλε καθοριστικά στη δημιουργία του πρώτου ευρωπαϊκού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης που εγκαινιάστηκε στη Βασιλεία το 1980 και είναι αφιερωμένο αποκλειστικά στη σύγχρονη τέχνη και στα έργα από το 1960 και μετά (<https://www.schaulager.org/de/schaulager>). Βλ. και *Die Sammlung der Emanuel Hoffmann-Stiftung, 1970*.

<sup>284</sup> Ο εβραϊκής καταγωγής **Bernhard Mayer** (1866-1946) εγκαταστάθηκε αρχικά στη Ζυρίχη το 1916. Περιγράφεται ως ευρύνους, αυτοδίδακτος και έτοιμος πάντα για το καινούργιο. Η εξοχική κατοικία που έκτισε στην Ascona της Ελβετίας το 1909, φιλοξενούσε πολλούς καλλιτέχνες όπως τους Jawlensky, Arthur Segal και Christian Rolfs, τους οποίους συχνά στήριζε. Όταν αναγκάστηκε να φύγει για την Αμερική το 1941 κάποιοι πίνακες της συλλογής χάθηκαν ή πουλήθηκαν. Ο πυρήνας της συλλογής επέστρεψε όμως μαζί με την οικογένεια Mayer, μετά τον Β' Π.Π. Μετά τον θάνατο του Mayer έργα της συλλογής του διαμοιράστηκαν στα δύο παιδιά του (Rachum & Gage, 2002 και παρακάτω, σημ. 431).

<sup>285</sup> Η συλλογή του –γαλλικής καταγωγής– ιδιαίτερα εύπορου εμπόρου υφασμάτων **Samuel Courtauld** (1876-1947), περιλάμβανε εκτός από ιμπρεσιονιστικά, έργα του 18<sup>ου</sup> αιώνα αλλά και ζωγράφων όπως

και ως «βασιλιάς του ρεγιόν» –επηρεασμένος και από τον πρωτοπόρο Hugh Lane– αγόραζε με πάθος από το 1922 έργα Manet, Seurat, Renoir, Gauguin, Van Gogh, Cézanne αλλά και Dufy, Derain και Picasso, που συστέγαζε στην ίδια συλλογή με έργα Veronese, Tintoretto ή και Boucher.

Στους βρετανούς συλλέκτες που στάφηκαν πιο συνειδητά προς τον Μοντερνισμό αυτή την εποχή και προτού η αγορά τέχνης μετατραπεί, κατά τη γνώμη τους, σε «επιχείρηση ευρείας κατανάλωσης», ανήκει όμως το ζεύγος των R. και L. Sainsbury<sup>286</sup>. Οι Sainsbury –που ως προς την πρακτική και τη δράση τους επηρεάστηκαν αποφασιστικά από τον G. Eumorfopoulos<sup>287</sup>, συλλέκτη ενός τελειώς διαφορετικού πάντως συλλεκτικού αντικειμένου– συνέλεξαν για λίγο έργα καλλιτεχνών όπως οι Picasso, Giacometti, Modigliani αλλά και Moore, ενώ αποτέλεσαν και δύο από τους πρώτους υποστηρικτές του Bacon μεταπολεμικά.

Μια πραγματικά πρωτοποριακή συλλεκτική προσωπικότητα του Μεσοπολέμου αποτελεί ο ιστορικός της τέχνης H. S. Ede<sup>288</sup>, που στήριξε σθεναρά

---

των Rubens και Tintoretto. Ο συλλέκτης, που επηρεάστηκε σημαντικά από την έκθεση της συλλογής του Sir **Hugh Lane** στην Tate Gallery (1917), υπήρξε ένας από τους ελάχιστους υποστηρικτές της σύγχρονης του γαλλικής τέχνης στην Αγγλία (Cabanne, 1963, σσ. 83-97). Χάρη στη συλλογή του και τη συνδρομή τόσο του διπλωμάτη Lord Lee όσο και του ιστορικού της τέχνης Sir Robert Witt, ιδρύθηκε το 1932 η Πινακοθήκη Courtauld στο Λονδίνο ("Courtauld Gallery", χ.χ., <http://www.courtauld.ac.uk>).

<sup>286</sup> Οι **Robert** (1906-2000) και **Lisa Sainsbury**, στράφηκαν από τη δεκαετία του 1960 στην τέχνη αρχαίων πολιτισμών, ελληνικών και αιγυπτιακών, θεωρώντας πως η αγορά της τέχνης μετατρεπόταν πλέον σε επιχείρηση ευρείας κατανάλωσης. Τη συλλογή τους, περισσότερων από 1.400 αντικειμένων από την Προϊστορία έως τον 20<sup>ο</sup> αιώνα, στεγάζει το Sainsbury Centre for Visual Arts (<http://scva.ac.uk/about/collections>, Stourton, 2007, σ.316).

<sup>287</sup> Ο **George Eumorfopoulos** (1863-1939), που γεννήθηκε στο Mount Pleasant του Liverpool, και ήταν γιος Ελλήνων (των Αριστείδη Ευμορφόπουλου και Μαριόρης Σκαραμαγκά), εργάστηκε στην εμπορική επιχείρηση των Αδελφών Ράλλη έως το 1934, όταν συνταξιοδοτήθηκε με τον βαθμό Αντιπροέδρου. Συνέλεξε ευρωπαϊκή πορσελάνη και στη συνέχεια επεκτάθηκε σημαντικά προς την κινέζικη τέχνη. Το σπίτι του στην Chelsea Embankment λειτουργούσε ουσιαστικά ως ένα είδος ιδιωτικού μουσείου που προσέλκυε πλήθος κόσμου. Το 1934 αναγκάστηκε μεν να πουλήσει τη διάσημη συλλογή του ασιατικής τέχνης –σε τιμή ωστόσο αρκετά κάτω από την αξία της– στο Βρετανικό Μουσείο (<https://www.britishmuseum.org>) και το Victoria and Albert Museum (<https://collections.vam.ac.uk>), ενώ αντικείμενά της δώρησε και στο Μουσείο Μπενάκη της Αθήνας.

<sup>288</sup> Ο **Harold Stanley Ede** (1895–1990), ή **Jim Ede**, σπούδασε τέχνη στο Λονδίνο κι έγινε βοηθός επιμελητή στην Tate Gallery του Λονδίνου το 1921. Εκεί προσπάθησε να προωθήσει το έργο συγχρόνων του τότε καλλιτεχνών όπως των Picasso και Mondrian, αλλά εμποδιζόταν συχνά από τη συντηρητική συμπεριφορά της διοίκησης. Εκείνη την εποχή δημιούργησε πολλές φιλίες με καλλιτέχνες όπως τους Ben Nicholson και David Jones κι απέκτησε πολλά έργα τέτοιου ύφους, ιδιαίτερα υποτιμημένα τότε. Κυρίως εξασφάλισε πολλά έργα του πρωτοπόρου γάλλου γλύπτη Henri Gaudier-Brzeska. Παράλληλα έγραψε πολλά κείμενα για τη μοντέρνα τέχνη. Το 1936, μη μπορώντας να αντέξει άλλο το συντηρητισμό της Tate, έφυγε για το Μαρόκο. Επέστρεψε στο Cambridge το 1956 και δημιούργησε το σπίτι του στο Kettle's Yard, όπου στέγαζε και τη συλλογή του, του πρώιμου 20<sup>ου</sup> αιώνα. Εκεί δεχόταν και ξεναγούσε κάθε επισκέπτη. Το 1966 παραχώρησε το σπίτι και τη συλλογή του στο

τη σύγχρονη του τέχνη και καλλιτέχνες όπως τον Picasso, τον Mondrian ή τον Gaudier-Brzeska, καθώς επίσης πρωτοποριακούς βρετανούς καλλιτέχνες όπως τους Nicholson και David Jones. Ο συλλέκτης, γνωστός και ως *Jim Ede*, προσπάθησε, παράλληλα με τη συλλογή του, να προωθήσει μέσα από τη δουλειά του το έργο τέτοιων καλλιτεχνών –με τους οποίους συνδέθηκε άλλωστε φιλικά– κατά τη δεκαετία του 1920 και έως το 1936, όταν η πίεση από το έντονα συντηρητικό κλίμα στην Tate Gallery του Λονδίνου όπου εργαζόταν, τον ώθησε στην παραίτηση αλλά και τη φυγή από τη χώρα.

Η βαθιά περιφρόνηση προς την Tate ώθησε στην αυτοεξορία –μια δεκαετία και πλέον αργότερα– και έναν άλλο συλλέκτη Μοντερνισμού, τον επίσης ιστορικό της τέχνης D. Cooper<sup>289</sup>. Ο Cooper, αυθεντία σε θέματα Κυβισμού, κληρονόμησε μια σημαντική περιουσία το 1932 και επένδυσε τμήμα της στην αγορά προπολεμικών κυρίως συνθέσεων του ριζοσπαστικού κινήματος, που ο ίδιος τοποθετούσε αυστηρά μεταξύ 1906-1914. Αγοράζοντας μάλιστα τα έργα της συλλογής του Γερμανού, στην Ελβετία πλέον, G. F. Reber –ο οποίος είχε εντωμεταξύ χρεοκωπήσει στην οικονομική κρίση του 1929– συγκέντρωσε στο διάστημα μιας μόλις εξαετίας μια αξιόλογη συλλογή τέτοιων έργων.

Πρωτοπόρος, μαζί με τον Herbert Read, υποστηρικτής της Γαλλικής Σχολής στην Αγγλία, υπήρξε και ο αξιόλογος βρετανός καλλιτέχνης, θεωρητικός και συλλέκτης R. Penrose<sup>290</sup>, κάτοικος του Παρισιού για το μεγαλύτερο μέρος του Μεσοπολέμου. Ο Penrose, που στο Παρίσι γνώρισε και συνδέθηκε φιλικά με τον

---

Πανεπιστήμιο του Cambridge (<http://www.kettlesyard.co.uk>), διαμένοντας ωστόσο εκεί έως το 1973, όταν έφυγε για το Εδιμβούργο. Η συλλογή του περιλάμβανε πίνακες και γλυπτά συλλεγμένα από τον ίδιο χάρη στις φιλίες του και έτσι ήταν προσανατολισμένη κυρίως στα έργα των βρετανών πρωτοπόρων του πρώτου μισού του 20<sup>ου</sup> αιώνα (Ben Nicholson, Gaudier-Brzeska, Hepworth, Moore, Winifred Nicholson, Wood, Brâncuși, Miró ή Jones). Επίσης περιλάμβανε και σημαντικό αρχαικό υλικό για πολλούς καλλιτέχνες όπως τους Gaudier-Brzeska, Hepworth, Jones, B.Nicholson και H.Sutherland.

<sup>289</sup> Ο λάτρης του Κυβισμού και ανταγωνιστής του Penrose, ιστορικός τέχνης και συλλέκτης **Douglas Cooper** (1911-1984), συγκέντρωσε τη συλλογή του κυρίως στο διάστημα μεταξύ 1933 και 1939. Το 1952 τη μετέφερε στη Γαλλία, όπου έζησε –με τον ιστορικό τέχνης John Richardson έως το 1960– στο Château de Castille, κοντά στην Avignon, μετατρέποντάς το σε ιδιωτικό μουσείο πρώιμου Κυβισμού. Το 1974 κλάπηκαν από τη συλλογή του 20 πίνακες των Picasso, Braque και Gris. Δώρισε λίγα έργα στο Prado και τη Βασιλεία (Kunstmuseum), αλλά κανένα στην Tate Gallery (Stourton, 2007, σσ.309-310).

<sup>290</sup> Ο καλλιτέχνης **Roland Penrose** (1900-1984) εγκαταστάθηκε στο Παρίσι από το 1922, όταν αρχικά εντάχθηκε στην ομάδα των σουρεαλιστών ζωγράφων. Το 1926 γνώρισε τον Ernst και σύντομα τους άλλους σουρεαλιστές και τον Picasso. Το 1936 αγόρασε τη συλλογή του R. Gaffé και απέκτησε 12 κυβιστικά έργα του Picasso, ενώ το 1938 απέκτησε ακόμη, χάρη στη συλλογή του ποιητή **Paul Éluard**, 6 έργα De Chirico, 10 Picasso, 40 Ernst, 4 Magritte και 3 Dalí. Παράλληλα ο Penrose υπήρξε ένας από τους πρώτους υποστηρικτές του Moore και μεταπολεμικά προώθησε εμπορικά καλλιτέχνες όπως τους H. Moore, B. Hepworth, B. Nicholson, N. Gabo κ.α. Έργα της συλλογής του βρίσκονται στην Tate Gallery αλλά και την Edinburgh Gallery of Modern Art, που αγόρασε 26 από αυτά (“Collector of Surrealism: Roland Penrose”, χ.χ., <http://www.rolandpenrose.co.uk>, Stourton, 2007, σσ.309-310).

Picasso, τον Ernst και τον κύκλο των σουρεαλιστών, κληρονόμησε το 1932 την περιουσία των γονέων του και σύντομα δημιούργησε μια σημαντική συλλογή έργων κυρίως Κυβισμού και Σουρεαλισμού.

Εκτός από τις αγορές που έκανε απευθείας από καλλιτέχνες όπως ο Picasso, ο Penrose αγόρασε έργα από τις συλλογές του Βέλγου Gaffé αλλά και του φίλου του, ποιητή Éluard, ο οποίος του εμπιστεύτηκε πάνω από 100 κυβιστικά και σουρεαλιστικά έργα. Παρά την πολυετή παραμονή του στο Παρίσι, ο συλλέκτης διατήρησε στενή επαφή με τη χώρα του, εξαιτίας της εκτεταμένης μεταπολεμικής δράσης του εκεί αλλά και της πρώτης Διεθνούς Έκθεσης των Σουρεαλιστών στο Λονδίνο, που ο Penrose διοργάνωσε το 1936, συμβάλλοντας μέσω αυτής αποφασιστικά στην εδραίωση του κινήματος στην Αγγλία.

Ως άλλος ένας ειλικρινής οπαδός και πάτρωνας του κινήματος που εξέφραζε κατεξοχήν την πολιτική αβεβαιότητα και αστάθεια της περιόδου του Μεσοπολέμου, εμφανίστηκε στη δεκαετία του 1930 ο βρετανός πολυεκατομμυριούχος και εκκεντρικός συλλέκτης E.W.F. James<sup>291</sup>. Πρώιμος υποστηρικτής του Σουρεαλισμού και χρηματοδότης καλλιτεχνών όπως ο Dalí και ο Magritte αλλά και του περιοδικού *Minotaure*, ο James, που παρέμεινε απόλυτα πιστός στο κίνημα έως τον θάνατό του, ακουλούθησε έως τα άκρα το σουρεαλιστικό δόγμα στη διαμόρφωση των κατοικιών του, τόσο στο σπίτι του στο Sussex –όπου τον πλαισίωναν αντικείμενα όπως ο *Καναπές στο Σχήμα των Χειλιών της Mae West* ή το *Τηλέφωνο-Αστακός* του Dalí– όσο και στο εξίσου εκκεντρικά και σουρεαλιστικά σχεδιασμένο ιδιωτικό πάρκο του, σε τροπικό δάσος του Μεξικού.

Υποστηρικτής και του Σουρεαλισμού, κατεξοχήν όμως των συγχρόνων του βρετανών καλλιτεχνών, από την περίοδο του Μεσοπολέμου και μετά, ήταν ο εκδότης και συλλέκτης P. Gregory<sup>292</sup>, διευθυντής του περιοδικού *The Burlington Magazine*, που ενθάρρυνε καλλιτέχνες όπως τους Moore, Nicholson, Paolozzi και Herworth και συνέλεξε έργα τους. Θιασώτης της σύγχρονης ευρωπαϊκής πρωτοπορίας την ίδια εποχή ήταν και ο συμπατριώτης του, P. Watson<sup>293</sup>, που

---

<sup>291</sup> Ο ποιητής και καλλιτέχνης **Edward William Frank James** (1907–1984) κληρονόμησε την τεράστια περιουσία του πατέρα του, αμερικανού έμπορου στο Liverpool. Στο Sussex, στο περίφημο Monkton House -τμήμα του West Dean House (<http://www.westdean.org.uk>) που του κληροδότησε ο πατέρας του- τον περιέβαλλαν παράδοξα αντικείμενα, από ένα κρεβάτι σε σχήμα φέρετρου έως αποτυπώματα πατημασιών στις σκάλες. Τα περισσότερα από τα έργα της συλλογής του, καλλιτεχνών όπως οι Bosch, De Chirico, Klee, Picasso, Giacometti, Ernst, Delvaux κ.α. πουλήθηκαν από τον οίκο Christies 2 χρόνια μετά τον θάνατό του (Coleby, 1988, [rangolinblues], 1978).

<sup>292</sup> Τμήμα της κατακερματισμένης συλλογής του **Eric Craven Gregory** ή **Peter Gregory** (1888–1959) βρίσκεται στην Tate Gallery (<http://www.tate.org.uk>). Μεταπολεμικά ο συλλέκτης αποτέλεσε μέλος της ομάδας που ίδρυσε το ICA στο Λονδίνο το 1947 (Read, 1959, "The Gregory Fellowships", χ.χ.).

<sup>293</sup> Ο **Victor William (Peter) Watson** (1908–1956) υπήρξε σημαντική φυσιογνωμία για τον πολιτισμό της χώρας του μεταπολεμικά ως χρηματοδότης του περιοδικού *Horizon*. Η συλλογή του χάθηκε στο



επίσης υποβοηθήσε σημαντικά την υποδοχή νέων βρετανών καλλιτεχνών στη χώρα του μεταπολεμικά, ενώ στη δεκαετία του 1930 συνέλεξε έργα Picasso, Miró, Klee και άλλων καλλιτεχνών του Μοντερνισμού, τα οποία εξέθετε στο διαμέρισμά του στο Παρίσι.

Στη διάρκεια της ίδιας δεκαετίας τη μοντέρνα και κυρίως τη σύγχρονή τους τέχνη υποστήριξαν επίσης συλλέκτες όπως οι W. Hussey<sup>294</sup> –ο οποίος συνέλεξε συνολικά σύγχρονη βρετανική κυρίως τέχνη της περιόδου 1920-1965– και Ch. H. Kearley<sup>295</sup>. Ο τελευταίος ενδιαφέρθηκε ζωηρά για τη σχέση μεταξύ μοντέρνας τέχνης και αρχιτεκτονικής και συνέλεξε έργα Klee, Leger, Severini αλλά και βρετανών καλλιτεχνών όπως οι Moore, Nicholson ή Sutherland.

Παράλληλα και στην Αμερική του Μεσοπολέμου το αστικό γούστο για τους προδρόμους του Μοντερνισμού και τις πιο «ήπιες» μορφές της μοντέρνας τέχνης αναδεικνυόταν όλο και ισχυρότερο. Και κατά τη δεκαετία του 1920 –όπως και προπολεμικά– εύποροι αμερικανοί επιχειρηματίες ταξίδευαν στην Ευρώπη, αγοράζοντας ιμπρεσιονιστικά και μεταϊμπρεσιονιστικά έργα με ολόένα αυξανόμενους ρυθμούς. Οι ίδιοι προχώρησαν αυτή την εποχή συχνά και στο πεδίο του Φωβισμού, του Matisse της περιόδου μετά τον Φωβισμό ή της *ροζ περιόδου* του Picasso –που είχαν απήχηση στην αμερικανική αγορά της εποχής– ενώ οι περισσότεροι έφτασαν αλλά δεν ξεπέρασαν το τρομερό τείχος του Κυβισμού.

Ωστόσο, αν και οι μεταϊμπρεσιονιστές καλλιτέχνες που παρουσιάστηκαν μαζί με ιμπρεσιονιστές στο Metropolitan Museum το 1921 θεωρήθηκαν

---

μεγαλύτερο μέρος της στη διάρκεια της κατοχής του Παρισιού από τους Ναζί. Μεταπολεμικά ο συλλέκτης χρηματοδότησε το ICA στο Λονδίνο το 1947. Παράλληλα παρείχε οικονομική βοήθεια σε άγγλους και ιρλανδούς καλλιτέχνες όπως τους Bacon, Freud ή Craxton και συνέβαλε στην προώθηση των Balthus, Morandi και Klee στη χώρα του, ενώ το σπίτι του στην Palace Gate, στον αριθμό 10, ήταν ένα είδος «Μέκκας» νέων βρετανών καλλιτεχνών ( Prodger, 2015, Stourton, 2007, σ.309).

<sup>294</sup> Ο αγγλικανός ανώτατος ιερέας **Walter Hussey** (1909–1985) συνέλεξε 130 περίπου έργα σύγχρονης του, βρετανικής κυρίως, τέχνης της περιόδου 1920-1965 και έδωσε παραγγελίες έργων σε καλλιτέχνες όπως τους Moore, Finzi, Sutherland, Nicholson αλλά και τον μουσικό Leonard Bernstein. Παράλληλα συνεργάστηκε με καλλιτέχνες όπως τους Piper, Chagall, Walton κ.α. Η συλλογή του Hussey, που περιλαμβάνει έργα των John Piper, Ceri Richards και Graham Sutherland, κληροδοτήθηκε στην πόλη του Chichester με τον όρο να στεγαστεί στο Pallant House (<http://www.pallant.org.uk/about1/about-us/our-history>). Βλ. και McKie, 2007.

<sup>295</sup> Ο επιχειρηματίας ακινήτων **Charles Hudson Kearley** (1904–1989) συνέλεξε μοντέρνα τέχνη από τα τέλη της δεκαετίας του 1930. Ήταν ενθουσιώδης υποστηρικτής του Μοντερνισμού, ιδιαίτερα από το 1936 και μετά τη γνωριμία του με τον αρχιτέκτονα και καλλιτέχνη Raymond Myerscough-Walker. Μεγάλο μέρος της συλλογής του στηρίχτηκε στις συμβουλές του κριτικού R.H.Wilenski, υπερασπιστή της μοντέρνας τέχνης. Η συλλογή του Kearley περιλάμβανε και έργα ασιατικής και αφρικανικής τέχνης που κατέληξαν στο Horniman Museum (<http://www.horniman.ac.uk>), κυρίως όμως σημαντικά έργα των Βρετανών Nash, Jones, Moore, Nicholson, Pipe, Sickert, Sutherland αλλά και διεθνών καλλιτεχνών του 20<sup>ου</sup> αιώνα όπως των Cézanne, Derain, Severini, Léger, Francis, Klee κ.α.), 66 από τα οποία στεγάζονται –από το 1982– στο Pallant House Gallery, στο Chichester (Guy, 2006).

προκλητικοί από ένα μεγάλο μέρος του κοινού, γύρω στα τέλη της δεκαετίας του 1930, όταν οι ιμπρεσιονιστές εκλαμβάνονταν πλέον σχεδόν ως «κλασικοί δάσκαλοι»<sup>296</sup>, τόσο οι μεταϊμπρεσιονιστές όσο και οι μοντέρνοι καλλιτέχνες άρχισαν να συγκαταλέγονται προοδευτικά στο κυρίαρχο γούστο, ενώ οι εκθέσεις του Picasso στη Νέα Υόρκη συγκέντρωναν ήδη ουρές επισκεπτών<sup>297</sup>. Παράλληλα πρωτοπόροι συλλέκτες στράφηκαν και προς τη σύγχρονη τους αμερικανική τέχνη.

Πιο συγκεκριμένα, καταρχάς συλλέκτες που συνέλεξαν ιμπρεσιονιστικά έργα ακολουθώντας την όλο και πιο επιτακτικά πλέον ανερχόμενη τάση της εποχής κατά τη δεκαετία του 1920, ήταν ο εύπορος αμερικανός επιχειρηματίας R. S. Clark<sup>298</sup> και η σύζυγός του γαλλίδα ηθοποιός F. Clary, που ενδιαφέρθηκαν συνολικά για τη γαλλική ζωγραφική του 19<sup>ου</sup> αιώνα και κυρίως τους ιμπρεσιονιστές, με έμφαση στο έργο του Renoir. Μια από τις πιο ολοκληρωμένες συλλογές έργων της γαλλικής τέχνης του 19<sup>ου</sup> και του πρώιμου 20<sup>ου</sup> αιώνα, που διέγραφε μια πολύ συγκεκριμένη διαδρομή «από τον Ingres στον Matisse» και τον Picasso και επικεντρωνόταν κυρίως στην ιμπρεσιονιστική και μεταϊμπρεσιονιστική τέχνη, διαμόρφωσε επίσης από την ίδια δεκαετία και ο τσέχος μαέστρος, συνθέτης, καθώς επίσης έμπορος και κυρίως λάτρης της τέχνης J. Stránský<sup>299</sup>, που αυτή την εποχή ζούσε στη Νέα Υόρκη.

---

<sup>296</sup> Seligman, 1961, σ.178, Saarinen, 1958, σ.375 και Stourton, 2007, σ.107. Για τον συμβολισμό τους στη δεκαετία του 1950 βλ. Rush, 1961, σ.31.

<sup>297</sup> Για τις εκθέσεις του Picasso το 1936 και 1937 στη Νέα Υόρκη καθώς και εκείνες των Leger, Gris αλλά και αμερικανών όπως των Pittman, J. Levi κ.α. στην ίδια περίπου εποχή, βλ. Seligman, 1961, σσ.180 κ.εξ. Για τις συλλεκτικές τάσεις στην αγορά αυτή την εποχή βλ. και Stourton, 2007, σ.22.

<sup>298</sup> Ο **Robert Sterling Clark** (1877–1956) χρησιμοποίησε τη σημαντική οικογενειακή περιουσία του από τα κέρδη της εταιρείας ραπτικών μηχανών Singer αλλά και την υπάρχουσα μικρή οικογενειακή συλλογή έργων τέχνης και άρχισε να συλλέγει σε ηλικία 35 ετών, το 1912, όταν, ταξιδεύοντας στη Φλωρεντία μαζί με τον αδελφό του, επίσης σημαντικό συλλέκτη **Stephen Carlton Clark** –με τον οποίο παρέμειναν ανταγωνιστές συλλέκτες διακόπτοντας τελικά τις σχέσεις τους λόγω και κληρονομικών ζητημάτων– αγόρασε ένα έργο του Ghirlandajo και στη συνέχεια έργα ιταλών, φλαμανδών και ολλανδών ζωγράφων. Από το 1911 διέμενε στο Παρίσι, όπου το 1919 παντρεύτηκε τη γαλλίδα ηθοποιό **Francine Clary** (1876–1960). Υπό την επίδρασή της δημιούργησε στα επόμενα 35 χρόνια τη συλλογή του, θέτοντας το βάρος στη γαλλική ζωγραφική του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Μαζί συνέλεξαν 35 πίνακες Renoir και πολυάριθμα έργα (πίνακες, παστέλ και γλυπτά) άλλων ιμπρεσιονιστών, έργα καλλιτεχνών της Σχολής της Barbizon αλλά και αμερικανών όπως του Homer. Η συλλογή κοσμούσε για πολύ καιρό τους τοίχους του σπιτιού τους στη Νέα Υόρκη, ώσπου οι συλλέκτες μετέτρεψαν τελικά το σπίτι τους στο Μανχάταν σε μουσείο κατά το παράδειγμα του Frick. Στη διάρκεια του Ψυχρού Πολέμου μετακόμισαν τη συλλογή τους από φόβο, ιδρύοντας το 1949 το ομώνυμο νέο μουσείο τους, το Sterling and Francine Clark Art Institute, στο Williamstown της Μασαχουσέτης, που εγκαινίασαν το 1955 (<http://www.clarkart.edu>).

<sup>299</sup> Ο μουσικός από τη Βοημία **Josef Stránský** (1872-1936), που συνέλεγε έργα τέχνης ήδη από τα νεανικά του χρόνια ξοδεύοντας ενίοτε ό,τι είχε προκειμένου να τα αποκτήσει, αντικατέστησε τον Mahler ως διευθυντής ορχήστρας στη Φιλαρμονική της Νέας Υόρκης (1911-1923). Κατόπιν εγκατέλειψε τη μουσική για να στραφεί αποκλειστικά στην τέχνη. Ασχολήθηκε με το εμπόριο της ως συνétairos στον

Αρκετά πιο τολμηροί εμφανίστηκαν ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1920 στο Σικάγο, ο ζωγράφος F. C. Bartlett<sup>300</sup> και η σύζυγός του, H. B. Bartlett – με καταλυτική επιρροή στη διαμόρφωση της συλλογής– που συνέλεξαν μεταϊμπρεσιονιστικά έργα και έργα Μοντερνισμού. Μέρος της συλλογής τους παρουσίασαν το 1923 στο Art Institute της πόλης, γεγονός για το οποίο οι υπεύθυνοι του μουσείου αναγκάστηκαν να «απολογηθούν» δημόσια. Άλλωστε, παρά το γεγονός ότι το Σικάγο βρισκόταν σταθερά στο προσκήνιο της πρωτοπόρας συλλεκτικής δράσης, ακόμη και εκεί, η παρουσίαση τέτοιων έργων, «επαναστατικής» τότε τέχνης<sup>301</sup>, θα ήταν αδύνατον να επιτευχθεί χωρίς την καθοριστική διαμεσολάβηση του τότε διευθυντή του ιδρύματος, R. B. Harshe<sup>302</sup>, επίσης συλλέκτη και θιασώτη της μοντέρνας τέχνης.

Λίγο αργότερα από την έκθεση της Συλλογής Bartlett στο Σικάγο, και ενώ ο Barnes, ακατάβλητος και με συνείδηση της ιστορικής αξίας του έργου του, σφυρηλατούσε ήδη πάνω από μια δεκαετία το προφίλ της μοντέρνας του

---

οίκο Wildenstein στη Νέα Υόρκη (που μετατράπηκε σε Wildenstein & Company το 1933), με ειδίκευση στη *ροζ περίοδο* του Picasso που είχε αφήχηση στην αμερικανική αγορά. Τη δεκαετία του 1930 θεωρούνταν ότι κατείχε μια από τις καλύτερες και πιο ολοκληρωμένες συλλογές έργων γαλλικής τέχνης του 18<sup>ου</sup>, 19<sup>ου</sup> και 20<sup>ου</sup> αιώνα. Στη συλλογή του –όπου υπήρχαν περισσότερα από 50 σημαντικά έργα ιμπρεσιονιστών και μεταϊμπρεσιονιστών καλλιτεχνών– περιλαμβάνονταν έργα Picasso, Van Gogh, Gauguin, Renoir, Monet, Manet, Degas, Cézanne, Matisse, Seurat, Toulouse-Lautrec, Pissarro, Sisley, Delacroix, Ingres, Corot, Courbet, Daumier, Derain, Boudin, Modigliani, Segonzac, Fantin-Latour, Vuillard, Utrillo, Vlaminck, Guys, Laurencin, Rouault και Gromaire αλλά και έργα αναγνωρισμένων ζωγράφων του παρελθόντος, στους οποίους ο Stránský θεωρούνταν άλλωστε αυθεντία. Το 1916 ο συλλέκτης δημοσίευσε κατάλογο της συλλογής του (*Modern Painting by German and Austrian Masters*). Το 1936, μετά τον θάνατό του, πραγματοποιήθηκε έκθεση «μοντέρνων γαλλικών πινάκων» από τη συλλογή του στην γκαλερί Wildenstein & Co με τίτλο *Από τον Ingres στον Matisse: Η ιδιωτική συλλογή του ύστερου Josef Stransky* (Flint, 1931, "Who was Josef Stransky?", χ.χ.).

<sup>300</sup> Ο αμερικανός ζωγράφος και συλλέκτης **Frederic Clay Bartlett** (1873-1953) συνέλεξε από το 1919 με τη σύζυγό του, **Helen Birch Bartlett** –και πιθανότατα εξαιτίας της, καθώς έως τότε συνέλεγε άλλου είδους τέχνη– μια σημαντική συλλογή μεταϊμπρεσιονιστικών έργων και έργων μοντέρνας τέχνης, μέρος της οποίας δώρισε το 1926 στο Art Institute του Σικάγου στη μνήμη της συντρόφου του. Οι συλλέκτες είχαν επισκεφτεί το 1913 στο Art Institute το *Armory Show*, όπου παρουσιάζονταν μεταξύ άλλων έργα των Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Matisse και Picasso. Η συλλογή των Bartlett περιλάμβανε έργα τους καθώς και των Toulouse-Lautrec, Seurat, Vlaminck, Dufy, Herbin, Foujita, De la Fresnaye, Valadon, Dufresne, Marcoussis, Severini αλλά και αμερικανών καλλιτεχνών όπως των John Mann και Charles Demuth. Ο συλλέκτης αποτέλεσε μέλος του MoMA από το 1929 ("Bartlett, Frederic Clay" 1873-1953, χ.χ., Brettell, 1986, Donnell, 1986, "Historic Collections: The Helen Birch Bartlett Collection", χ.χ.).

<sup>301</sup> Donnell, 1986, σ. 93.

<sup>302</sup> Για τη συμβολή του **Robert B. Harshe** (1879-1938) στην παρουσίαση της πρώτης συλλογής έργων μεταϊμπρεσιονιστικών και πρώτης γενιάς μοντέρνων καλλιτεχνών, τον ρόλο του στο Art Institute και τη σύνδεσή του με τις συλλογές των Potter Palmer, Martin Ryerson, L.L. Coburn, Arthur J. Eddy και Bartlett βλ. Donnell, ό.π., σ. 94, "Harshe, Robert", χ.χ. και "Robert Harshe papers", χ.χ.

συλλογής, δύο συνάδελφοί του αμερικανοί γιατροί, ο Dr. H. Bakwin<sup>303</sup> από τη Νέα Υόρκη και η σύζυγός του, Dr. R. M. Bakwin, στράφηκαν προς το ίδιο συλλεκτικό αντικείμενο. Ταξιδεύοντας λόγω σπουδών στην Ευρώπη, οι συλλέκτες επιδόθηκαν από τα μέσα της δεκαετίας του 1920 στη συλλογή έργων Van Gogh, Matisse, Cézanne, Gauguin, αλλά και Modigliani, Picasso, Soutine –που είχε πρόσφατα ανακαλύψει ο Barnes και οι συλλέκτες αγαπούσαν ιδιαίτερα– και Utrillo, Vlaminck ή Rivera, με τους οποίους διατηρούσαν και φιλικές σχέσεις.

Παράλληλα, μαζί με τις αδελφές Cone που εξακολουθούσαν να συλλέγουν και στην περίοδο του Μεσοπολέμου, και οι νεότερες εξαδέλφες τους, επίσης εύπορες αμερικανίδες εβραϊκής καταγωγής από τη Βαλτιμόρη, αδελφές Adler, και συγκεκριμένα η B. Adler<sup>304</sup> και η S. A. May<sup>305</sup>, ταξίδευαν ή βρίσκονταν στο Παρίσι κατά τη δεκαετία του 1920, συλλέγοντας έργα Matisse, Picasso ή άλλα έργα Μοντερνισμού και διατηρώντας η καθεμία το δικό της ιδιαίτερο γούστο και τη δική της συλλεκτική οπτική. Ακολουθώντας συνολικά πιο τολμηρό συλλεκτικό μονοπάτι από τις εξαδέλφες τους αλλά τον ίδιο στόχο –τον εξοπλισμό των μουσείων της χώρας τους με ευρωπαϊκά έργα τέχνης– οι Adler στράφηκαν επίσης προς τον Εξπρεσιονισμό αλλά και τον Σουρεαλισμό. Ειδικά η Saidie, καλλιτέχνηδα και η ίδια,

---

<sup>303</sup> Ο διάσημος παιδίατρος **Harry Bakwin** από τη Νέα Υόρκη (1894 -1973) και η σύζυγός του, **Dr. Ruth Morris Bakwin** (1898-1985) -κληρονόμος μιας σημαντικής περιουσίας κι επίσης παιδίατρος- ξεκίνησαν να συλλέγουν λίγο μετά τον γάμο τους, το 1925, έργα προδρόμων του Μοντερνισμού. Στη συλλογή τους υπήρχε τα διάσημα έργα *H κυρία Ginoux (Madame Ginoux)* και το *Arlésienne* του Van Gogh, που αγόρασαν το 1929 στην Αμερική. Τα έργα της συλλογής τους εξέθεταν στο σπίτι τους στο Μανχάταν. Οι συλλέκτες διατηρούσαν φιλικές σχέσεις με τον Vollard, από τον οποίο αγόραζαν συχνά έργα ("Bakwin, Ruth Morris", χ.χ., Sheets, 2006 "Dr. Ruth Bakwin Dies", 1985).

<sup>304</sup> Κόρες γερμανού μετανάστη που εξελίχθηκε γρήγορα σε εύπορο κατασκευαστή παπουτσιών, η Saidie Adler May (βλ. σημ. 305) και η Blanche Adler (1877-1941) από τη Βαλτιμόρη, δημιούργησαν δύο ξεχωριστές συλλογές με έργα καταρχάς καλλιτεχνών του 19<sup>ου</sup> και του πρώιμου 20<sup>ου</sup> αιώνα και με σκοπό να τα κληροδοτήσουν στο Μουσείο της Βαλτιμόρης, το οποίο ευεργέτησαν και οικονομικά. Δεν είναι γνωστό πότε ακριβώς άρχισε να συλλέγει η **Blanche Adler**. Η συλλογή της περιλάμβανε έργα γραφικών τεχνών και χαρακτηριστικά από ένα ευρύ γεωγραφικά φάσμα μοντέρνων καλλιτεχνών της Ευρώπης και της Αμερικής. Σε αυτήν εκπροσωπούσαν ζωγράφοι όπως οι Matisse, Maillol, Dufresne, Renault, Picasso, Rivera, Orozco, Knight, Kollwitz, Feininger, Hofer, Beckmann καθώς και αμερικανοί καλλιτέχνες ("Adler, Blanche", χ.χ., McNatt, 2007, Zimmer, 2002).

<sup>305</sup> Η **Saidie Adler May** (1879-1951), καλλιτέχνηδα και διαζευγμένη δύο φορές, έζησε μια ανεξάρτητη ζωή, ταξίδεψε στην Ευρώπη στη δεκαετία του 1920 και στράφηκε στη συλλογή μοντέρνας τέχνης, πιο έντονα μετά το 1941, έτος θανάτου της αδελφής της. Η συλλογή της Saidie περιλάμβανε μεταξύ άλλων έργα Matisse, Picasso, Pollock (*Water Birds* του 1943), Baziotes (*The Drugged Balloonist* του 1943), Motherwell, Masson, Hoffman και Jensen. Έκανε δωρεές και κληροδότησε έργα της συλλογής της στο Μουσείο Τέχνης της Βαλτιμόρης (<https://artbma.org/documents/findingAids/MayPapers.html>) αλλά και σε άλλα μουσεία (San Diego Museum of Art, MoMA). Υπήρξε πρώιμη υποστηρίκτρια του Σουρεαλισμού και της Αφηρημένης Τέχνης ενώ κατά τον Μεσοπόλεμο συνέβαλε και στη μετανάστευση των Chagall και Masson στην Αμερική (Adler, 2011, "May, Saidie Adler", χ.χ.).

συνέλεξε συστηματικότερα μετά το 1940 έργα Μοντερνισμού αλλά και σύγχρονης της μεταπολεμικής τέχνης και κυρίως Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού.

Ευρωπαϊκή πρωτοπορία και έργα καλλιτεχνών όπως οι Mondrian, Picasso, Léger, Brâncuși, Matisse, De Chirico και Rousseau συνέλεξε από τη δεκαετία του 1920 –κυρίως μέσω των τακτικών ταξιδιών του στο Παρίσι– και το ζεύγος S. και H. Janis<sup>306</sup>. Οι τολμηροί συλλέκτες έγιναν αργότερα γνωστοί ως μεταπολεμικοί γκαλερίστες του Μανχάταν, όπου από τα τέλη της δεκαετίας του 1940 προωθούσαν τη σύγχρονή τους πρωτοπόρα αμερικανική τέχνη.

Ωστόσο το αμερικανικό αστικό γούστο του Μεσοπολέμου εκφράστηκε κατεξοχήν κατά τις δεκαετίες του 1920, και κυρίως του 1930, μέσα από συντηρητικότερους εκπροσώπους του, όπως τον αμερικανό τραπεζίτη C. Dale<sup>307</sup>. Ο Dale, που από τα μέσα περίπου της δεκαετίας του 1920, χάρη κυρίως στα κέρδη του από το χρηματιστήριο της Νέας Υόρκης, στράφηκε προς τα ιμπρεσιονιστικά έργα και προοδευτικά προς τον Μοντερνισμό, συνέχισε να συλλέγει και μεταπολεμικά. Στη διαμόρφωση της σημαντικής συλλογής του συνέβαλε καθοριστικά η ζωγράφος σύζυγός του, M. Murray, μέσω της οποίας ο Dale προσέγγισε τελικά και τη σύγχρονή του καλλιτεχνική δημιουργία.

Αυτή ακριβώς την περίοδο, δηλαδή γύρω στη δεκαετία του 1930, κορυφώθηκε η ζήτηση για τη γαλλική τέχνη του ύστερου 19<sup>ου</sup> αιώνα και των αρχών του 20<sup>ου</sup>, για την οποία ανταγωνίζονταν μεταξύ τους ισχυροί αμερικανοί συλλέκτες όπως ο Dale στη Νέα Υόρκη, οι αδελφές Cone στη Βαλτιμόρη, ο Barnes στη Philadelphia ή ο Phillips<sup>308</sup> στην Washington. Αναπόφευκτα οι τιμές τέτοιων έργων αυξήθηκαν αλματωδώς.

Το γεγονός αυτό δεν αποτέλεσε πάντως εμπόδιο για συλλέκτες όπως τον διπλωμάτη, πολιτικό και χρηματιστή της Wall Street D. Dillon<sup>309</sup>, έναν από τους

---

<sup>306</sup> Για τον γνωστό κυρίως για τη μεταπολεμική δράση του **Sidney Janis**, βλ. σημ. 379.

<sup>307</sup> Με τη σύζυγό του από το 1910 –και έως τον θάνατό της το 1953– ζωγράφο και κριτικό **Maud Murray**, ο **Chester Dale** (1883–1962) απέκτησε, κυρίως στην περίοδο 1925–1935, ιμπρεσιονιστικά έργα (κυρίως προσωπογραφίες) και έργα Matisse και Picasso. Η συλλογή Dale, που ο συλλέκτης επέκτεινε και μεταπολεμικά, περιλάμβανε κυρίως γαλλική τέχνη του ύστερου 19<sup>ου</sup> και του 20<sup>ου</sup> αιώνα, καλλιτεχνών όπως οι Corot, Renoir, Cassatt, Manet, Picasso, Bellow, Cézanne, Degas, Van Gogh, Matisse, Modigliani, Monet, Dalí, Rivera, Léger, Toulouse-Lautrec αλλά και σύγχρονη αμερικανική τέχνη (Bellow). Το 1941 δωρήθηκε μέρος της συλλογής και το 1962 κληροδοτήθηκαν τα υπόλοιπα έργα της στη National Gallery of Art της Ουάσινγκτον, της οποίας ο συλλέκτης διετέλεσε πρόεδρος μεταξύ 1955–1962. Καθώς στην Ουάσινγκτον δεν επιτρεπόταν η παρουσίαση έργων ζώντων καλλιτεχνών, ο συλλέκτης, που ήθελε να εκτίθενται τα «παιδιά» του, δάνεισε έργα του σε άλλα μουσεία, στο Σικάγο και τη Φιλαδέλφεια (Eastland, 2010, "From Impressionism to Modernism", χ.χ).

<sup>308</sup> Βλ. παρακάτω, σημ. 321.

<sup>309</sup> Ο πολωνικής καταγωγής αμερικανός χρηματιστής **C. Douglas Dillon** (1909–2003) –γνωστός κυρίως ως συλλέκτης γαλλικών έργων του 18<sup>ου</sup> και 19<sup>ου</sup> αιώνα αλλά και ως πρόεδρος του Metropolitan

λίγους που γλύτωσαν τις συνέπειες της κρίσης του 1929. Ο Dillon άρχισε να δημιουργεί τη συλλογή του ιμπρεσιονιστικών έργων ακριβώς στη δεκαετία του 1930, διαθέτοντας την πολυτέλεια να συλλέγει έργα τέχνης της επιλογής του, αδιαφορώντας πλήρως για το κόστος τους.

Στην ίδια δεκαετία η ευρωπαϊκή ζωγραφική του τέλους του 19<sup>ου</sup> και των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα αποτελούσε σταθερή επιλογή συλλεκτών όπως, για παράδειγμα, του ιστορικού της τέχνης H. P. McIlhenny<sup>310</sup> αλλά και του εκδότη μοντέρνας ευρωπαϊκής και αργότερα αμερικανικής ζωγραφικής J. Pulitzer Jr.<sup>311</sup>. Ο τελευταίος –που μεταπολεμικά επέκτεινε το γούστο του χάρη και στην καθοριστική συμβολή της συζύγου του, E. Rauh, στη σύγχρονη του αμερικανική τέχνη, τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό, το Μινιμαλισμό και την Pop Art– άρχισε να συλλέγει ως τελειόφοιτος φοιτητής στο Harvard, στα μέσα της δεκαετίας του 1930, έργα γαλλικής τέχνης του 19<sup>ου</sup> αιώνα και μοντέρνας ευρωπαϊκής προπολεμικής

---

Museum, στο οποίο δώρισε έργα της συλλογής του (βλ. <http://www.metmuseum.org>)- απέσυρε αιφνιδίως όλες τις επενδύσεις του λίγο πριν την κρίση του 1929. Αφού τις ρευστοποίησε, στράφηκε στα πολιτιστικά του ενδιαφέροντα. Μαζί με την πρώτη του σύζυγο, Phyllis Chess Ellsworth, αγόρασαν πολλά ιμπρεσιονιστικά έργα από τον Paul Rosenberg ("C. Douglas Dillon", 2003, Pace, 2003).

<sup>310</sup> Ο ιρλανδικής καταγωγής αμερικανός συλλέκτης και γόνος συλλεκτών **Henry P. McIlhenny** (1910-1986) συνέλεξε στη δεκαετία του 1930 ιμπρεσιονιστικά έργα μαζί με έργα γαλλικής ζωγραφικής του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Ο McIlhenny –«το μόνο πρόσωπο με λάμψη στη Φιλαδέλφεια» κατά τον Warhol ("Henry P. McIlhenny papers: Historical note", 2006)– δημιούργησε μια σημαντική συλλογή έργων των Delacroix (4), Ingres, David, Corot, Renoir αλλά και Van Gogh, Cézanne, Toulouse-Lautrec, Seurat, Matisse κ.α. Ο συλλέκτης, γιος του πρώην προέδρου του Philadelphia Museum of Art και εγγονός του εφευρέτη του μετρητή αερίου, κατείχε μια τεράστια περιουσία. Αποφοίτησε το 1933 από το Harvard με τον τιμητικό, σπάνιο τίτλο του *Phi Beta Kappa*. Δάσκαλός του στην τέχνη και μέντοράς του στο Harvard υπήρξε ο Paul J. Sachs. Η διάκρισή του ως συλλέκτη στη Φιλαδέλφεια οδήγησε στο διορισμό του ως επιμελητή διακοσμητικών τεχνών στο Philadelphia Museum of Art και πρόεδρο του Δ.Σ. του μουσείου (1976-1986). Εκεί κληροδοτήθηκε και η συλλογή του, μια από τις 10 καλύτερες όλων των εποχών στην Αμερική, που το 1986 κοστολογούνταν περίπου 100 εκατ. δολάρια ("Henry P. McIlhenny papers: Art Collection", 2006, "McIlhenny, Henry", χ.χ., Rishel, Lefton, McIlhenny & Philadelphia Museum of Art, 1987, Russell, 1986, Stourton, 2007, σσ. 89-91).

<sup>311</sup> Ο **Joseph Pulitzer Jr. III** (1913-1993), εγγονός του Joseph Pulitzer, με τον οποίο συνδέονται τα περίφημα ομώνυμα βραβεία, τελείωσε τις θεωρητικές του σπουδές στο Harvard, όπου δέχτηκε καθοριστική επίδραση από τον P. Sachs αλλά και το γενικότερο ευνοϊκό προς το συλλέγειν περιβάλλον. Ξεκίνησε να συλλέγει το 1935, με πρώτο έργο την *Elvira* του Modigliani, ενώ το 1936, χρονιά αποφοίτησής του από το Harvard, αγόρασε 6 έργα Picasso. Η θεματική ποικιλία της συλλογής του εκτεινόταν από έργα Matisse έως Judd, Serra και Flavin, που απέκτησε στη δεκαετία του 1970. Από τη δεκαετία του 1960 μαζί με τη σύζυγό του, ιστορικό τέχνης και επιμελήτρια **Emily Rauh**, επέκτειναν τη συλλογή τους με έργα Rothko, Kelly, Serra, Lichtenstein, Hodler, Giacometti, Brâncuși, Burton κ.α. Το περιοδικό *Art News* τη χαρακτήρισε ως «μια από τις πιο εξαιρετικές και πλήρεις συλλογές μοντέρνας τέχνης στη χώρα» και ο John Russell, στους *New York Times*, ως μια «από τις πιο ξεχωριστές του έθνους», αξιοσημείωτη για την ποικιλία και την ποιότητά της (κατά τον Hevesi, 1993, παρ.6). (Cohn, 2012, Malone, 2006, "Oral history interview with Joseph Pulitzer", 1985, Stourton, 2007, σσ. 91-92).

ζωγραφικής, από Courbet, Menzel, Degas, Monet και Cézanne έως Modigliani, Matisse και Picasso.

Παράλληλα και ο R. Tannahill<sup>312</sup> από το Detroit συνέλεξε αυτή την εποχή ευρωπαϊκή κυρίως τέχνη του 19<sup>ου</sup> και του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Ο συλλέκτης δημιούργησε, χάρη και στην μεγάλη του οικονομική επιφάνεια, μια ογκώδη συλλογή τέτοιων έργων που ολοκλήρωσε μεταπολεμικά και στην οποία περιλαμβάνονταν συνολικά, μεταξύ άλλων, έργα κλασικών καλλιτεχνών του Μοντερνισμού –όπως οι Gris, Klee, Matisse ή Picasso– αλλά και αφρικανικά γλυπτά.

Στη συλλογή του ίδιου ευρύτερου συλλεκτικού αντικειμένου επιδόθηκαν αυτή την εποχή πολλοί ακόμη ισχυροί Αμερικανοί, όπως το ζεύγος του πρέσβη και μεγαλοεκδότη J. H. Whitney<sup>313</sup> και της συζύγου του, αλλά και ο W. Chrysler<sup>314</sup>, γιος του ιδρυτή της μεγάλης αυτοκινητοβιομηχανίας. Ταξιδεύοντας σε πόλεις και μουσεία της Ευρώπης στη δεκαετία του 1930 και επισκεπτόμενος τα καλλιτεχνικά ατελιέ πρωτοπόρων ζωγράφων, ο Chrysler γνώρισε προσωπικά καλλιτέχνες όπως τους Picasso, Braque, Gris, Matisse ή Léger και αγόρασε έργα τους, ενώ παράλληλα στήριξε και την παραγωγή αξιόλογων συγχρόνων του αμερικανών ζωγράφων όπως οι Burchfield, Marin ή Benton.

Άλλο ένα ζεύγος ισχυρών αμερικανών συλλεκτών που, ανάμεσα σε άλλα, συνέλεξε και έργα Μοντερνισμού κατά τον Μεσοπόλεμο ήταν οι Harriman. Η συλλογή του πολιτικού, διπλωμάτη και επιχειρηματία A. Harriman και της σύζυγου

---

<sup>312</sup> Ο **Robert Hudson Tannahill** (1893–1969), που κληρονόμησε μια σημαντική περιουσία από τους προγόνους του, δώρισε εν ζωή και κληροδότησε συνολικά περισσότερα από 1.000 έργα στο Detroit Institute of Arts (<https://www.dia.org>). Η συλλογή του επικεντρώθηκε στην τέχνη του 19ου και 20ου αιώνα και περιλάμβανε έργα Cézanne, Corot, Degas, Gauguin, Van Gogh, Gris, Matisse, Picasso, Modigliani, Monet, Renoir, Rouault, Seurat, Klee, O’Keeffe, κ.α. (“Tannahill, Robert Hudson”, χ.χ.).

<sup>313</sup> Η συλλογή δημιουργήθηκε σε δύο γενιές, από τον βιομήχανο **Payne Hay Whitney** και την σύζυγό του **Helen** και κατόπιν από τον γιο τους, αμερικανό πρέσβη, μεγαλοεκδότη -εκδότη της εφημερίδας *The New York Herald Tribune*- και αθλητή, John Hay Whitney. Η συλλογή του ανιψιού της Gertrude Vanderbilt Whitney, **John Hay Whitney** (1904–1982) –που από τη δεκαετία του 1930 ανήκε στη διοίκηση του MoMA– και της συζύγου του, **Betsey Cushing** (1908 –1999), γνωστής και ως Betsey Roosevelt Whitney, αποκαλύπτει το ενδιαφέρον των συλλεκτών για την ευρωπαϊκή και αμερικανική τέχνη του ύστερου 19<sup>ου</sup> και πρώιμου 20<sup>ου</sup> αιώνα. Η συλλογή, με έργα Manet, Degas, Monet, Renoir (το *Bal du moulin de la Galette* έως το 1990), Sargent, Picasso κ.α., παραλληλίζονταν λόγω της εμβέλειάς της με εκείνες των Νιάρχου, Havemeyer ή Annenberg (Vogel, 2004, Stourton, 2007, σ.121).

<sup>314</sup> Η συλλογή του **Walter Chrysler** (1909–1988) αριθμούσε στην τελική της μορφή περίπου 8.000 αντικείμενα. Το 1923, σε ηλικία 14 ετών και διαθέτοντας ήδη κριτική ματιά για την τέχνη, αγόρασε το πρώτο του έργο, έναν πίνακα του Renoir, που ο καθηγητής του στο Connecticut (Hotchkiss School) κατέστρεψε ως ακατάλληλο. Ο συλλέκτης δημιούργησε σύντομα μια μεγάλη και σημαντική συλλογή, που δεν περιοριζόταν στην ευρωπαϊκή τέχνη αλλά διευρυνόταν και με το έργο αμερικανών καλλιτεχνών. Έργα της πούλησε ο Chrysler στις δεκαετίες του 1960 και 1970, με χαρακτηριστική την πώληση προς 1,6 εκατ. δολάρια στη δεκαετία του 1970, έργου του Picasso που είχε αγοράσει με 450 δολάρια 30 χρόνια πριν (<http://www.chrysler.org>, Wolff, 1988).

του, M. Norton Harriman<sup>315</sup>, επεκτάθηκε συγκεκριμένα από τη γαλλική τέχνη του 18<sup>ου</sup> αιώνα και τον Chardin έως τον Φωβισμό αλλά και τη Μεταφυσική Ζωγραφική του De Chirico.

Ειδικά η Marie Norton Harriman, που διατηρούσε επαφές με την ευρωπαϊκή αγορά της τέχνης και προπολεμικά, διαχειριζόταν στη δεκαετία του 1930 τη δική της ιδιωτική γκαλερί στο Μανχάταν, ενώ –χάρη και στον θερμό υποστηρικτή της πρωτοπορίας Albert Skira που απασχολούσε εκεί στις αρχές της ίδιας δεκαετίας– το ζεύγος ταξίδευε συχνά στην Ευρώπη, προκειμένου να συναντήσει πρωτοπόρους ευρωπαίους καλλιτέχνες όπως τους Matisse, Picasso, Braque, Leger αλλά και Derain, που οι συλλέκτες στήριξαν ιδιαίτερα. Παράλληλα οι Harriman στράφηκαν και προς σύγχρονους τους νέους αμερικανούς καλλιτέχνες όπως τον Walt Kuhn, έναν από τους οργανωτές του περίφημου Armory Show του 1913.

Στη δεκαετία του 1930 στον Μοντερνισμό μυήθηκε –μέσω και των επιρροών του από τους Harriman– και ο εβραϊκής καταγωγής αμερικανός δημοσιογράφος και μεγιστάνας των μέσων μαζικής ενημέρωσης W. S. Paley<sup>316</sup>. Έτσι, αντί των «κλασικών δασκάλων» της Αναγέννησης που εξακολουθούσαν να συλλέγουν και τότε πολλοί Αμερικανοί της δικής του οικονομικής επιφάνειας, ο μετέπειτα πρόεδρος και ευεργέτης του MoMA αγόραζε αυτή την εποχή έργα Nabis, Derain, Matisse ή Picasso ενώ μεταπολεμικά, στη δεκαετία του 1960, διεύρυνε το

---

<sup>315</sup> Η **Marie Norton Harriman** (1903-1970), κόρη δικηγόρου και για ένα διάστημα σύζυγος του Cornelius Vanderbilt Whitney, γιου της γλύπτριας και συλλέκτριας Gertrude Vanderbilt Whitney, ίδρυσε γκαλερί στη Νέα Υόρκη, αμέσως μετά τον γάμο της με τον δεύτερο σύζυγό της το 1930 -τον γνωστό πολιτικό και γιο του μεγιστάνα των σιδηροδρόμων **Averell Harriman** (1891-1986)- αποφασίζοντας να μετατρέψει σε επάγγελμα τη συλλεκτική τους ενασχόληση. Μέσα από την γκαλερί προωθούσε το έργο μοντέρνων γάλλων και αμερικανών καλλιτεχνών. Η συλλέκτρια διατηρούσε στενές σχέσεις με τον Paul Guillaume και την γκαλερί του στο Παρίσι. Η συλλογή του ζεύγους περιλάμβανε έργα Gauguin, Degas, Derain (12 έργα), του Αμερικανού Walt Kuhn (7 πίνακες), De Chirico κ.α. και αναπτύχθηκε κυρίως στην περίοδο λειτουργίας της γκαλερί. Η γκαλερί της Harriman, από την οποία δεν σώθηκαν αρχεία, έκλεισε το 1942, όταν η συλλέκτρια αφιέρωσε πλέον την ενέργειά της στον πόλεμο (Yeide, 1999).

<sup>316</sup> Ο **William S. Paley** (1901-1990), αν και διέθετε την οικονομική άνεση για αγορά καθιερωμένης τέχνης, συνέλεξε, στα μέσα της δεκαετίας του 1930, σχετικά φτηνή τότε ακόμη μοντέρνα τέχνη. Τα χαλαρωτικά θέματα των ιμπρεσιονιστών και μεταϊμπρεσιονιστών διέθεταν κατά τον ίδιο πιο προσωπική φωνή σε σχέση με το ύφος των θρησκευτικών, μυθολογικών ή ιστορικών θεμάτων των έργων κυρίαρχης αισθητικής της εποχής του. Αγόραζε από εμπόρους στη Νέα Υόρκη (G. Wildenstein, V. Dudensing), αλλά και από τα ταξίδια του στην Ευρώπη, τακτική στην οποία τον εισήγαγε ο φίλος του, Averell Harriman, το 1933. Αγόρασε έργα του Cézanne από τον γιο του χάρη στον Skira και έργα Derain και Matisse από τα ατελιέ τους. Στη δεκαετία του 1960 ο συλλέκτης στράφηκε σε αμερικανούς καλλιτέχνες μονοχρωματικού πεδίου και λυρικής αφαίρεσης. Η συλλογή του περιλάμβανε πίνακες, γλυπτά, χαρακτηριστικά και σχέδια του τέλους του 19<sup>ου</sup> και του 20<sup>ου</sup> αιώνα έως και τη δεκαετία του 1970 (Cézanne, Matisse, Picasso, Derain, Gauguin, Degas, Toulouse-Lautrec, Rouault, Bonnard, Vuillard, Pollock κ.α.). Κληροδότησε 80 έργα της συλλογής του στο MoMA, του οποίου υπήρξε μέλος από τη δεκαετία του 1930 και πρόεδρος μεταξύ 1969 και 1985 (Rubin & Armstrong, 1992).



συλλεκτικό του γούστο με το έργο καλλιτεχνών του Μονοχρωματικού Πεδίου και της Λυρικής Αφαίρεσης.

Καθώς το έργο των ιμπρεσιονιστών και μεταϊμπρεσιονιστών ζωγράφων διαδιδόταν όλο και ευρύτερα, η φήμη της τέχνης τους και το δέλεαρ της απόκτησης έργων τους εξαπλώθηκε και στον χώρο των διάσημων αστέρων του Χόλυγουντ. Ήδη από αυτή την εποχή εμφανίστηκαν εκεί οι πρώτοι συλλέκτες αυτής της τέχνης, η δράση των οποίων τροφοδότησε μεσοπρόθεσμα τη γένεση και άλλων παρόμοιων συλλογών. Το εναρκτήριο λάκτισμα έδωσε ο γνωστός ηθοποιός E.G. Robinson<sup>317</sup> με την καλλιτέχνη σύζυγό του, Gladys, που άρχισαν από το 1937 να αγοράζουν έργα Degas, Monet, Pissarro ή Van Gogh, συγκεντρώνοντας σε διάστημα μιας εικοσαετίας μια σημαντική συλλογή 70 τέτοιων έργων.

Την ίδια εποχή και συγκεκριμένα από τις αρχές της δεκαετίας του 1930, ο πρωτοπόρος γαλλοαμερικανός έμπορος, υποστηρικτής και συλλέκτης έργων ευρωπαϊκού Μοντερνισμού P. Matisse<sup>318</sup> προωθούσε στη Νέα Υόρκη και στήριζε – συχνά και οικονομικά – σύγχρονους του, σουρεαλιστές κυρίως καλλιτέχνες και καλλιτέχνες του κύκλου τους. Γιος του διάσημου ζωγράφου του Μοντερνισμού, ο Pierre Matisse ήταν εκείνος που παρουσίασε για πρώτη φορά το έργο των Miró, Balthus, Giacometti και Dubuffet και υπερασπίστηκε σταθερά καλλιτέχνες όπως τους Chagall, Rouault, De Chirico και Tanguy.

Ένας από τους καλύτερους πελάτες του Matisse και άλλος ένας αξιόλογος συλλέκτης μοντέρνας τέχνης, ο ιστορικός της τέχνης, συγγραφέας και επιμελητής στο MoMA J. T. Soby<sup>319</sup>, δημιούργησε μια σημαντική συλλογή με έργα Ernst,

---

<sup>317</sup> Ο ρουμανοεβραϊκής καταγωγής συλλέκτης **Edward G. Robinson** (1893-1973) και η σύζυγός του, αρχιτεκτόνισσα και γλύπτρια Gladys Lloyd, συνέλεξαν από το 1937 έργα Delacroix, Corot, Renoir, Degas, Seurat, Gauguin, Van Gogh, Cézanne, Toulouse-Lautrec, Matisse, Picasso αλλά και Grant Wood και Yasuo Kuniyoshi. Το 1957 ο συλλέκτης αναγκάστηκε, εξαιτίας του διαζυγίου του, να πουλήσει 60 έργα της συλλογής στον Σταύρο Νιάρχο (Whitman, 1973).

<sup>318</sup> Ο μικρότερος γιος του διάσημου ζωγράφου **Pierre Matisse** (1900 -1989) ίδρυσε την Γκαλερί Pierre Matisse στη Νέα Υόρκη το 1931. Εκεί προωθούσε, έως τον θάνατό του, κυρίως ευρωπαίους μοντέρνους αλλά και κάποιους αμερικανούς και канаδοούς καλλιτέχνες, διοργανώνοντας εκατοντάδες εκθέσεις. Το 1942 παρουσίασε την έκθεση *Artists In Exile* με έργα Matta, Tanguy, Ernst, Chagall, Léger, Breton, Mondrian, Ozenfant, Lipchitz κ.α. Πολλά έργα της ιδιοκτησίας του, Matisse, Miró, Dubuffet, Giacometti, Cézanne και Rouault κ.α, πέρασαν το 1992 ως φόρος κληρονομιάς στο Centre Georges Pompidou στο Παρίσι. Το ίδρυμα που δημιούργησε από το 1995 η χήρα του, Maria-Gaetana, δώρισε το 2004 περίπου 100 έργα από την προσωπική συλλογή τους στο MoMA. Η αξία των έργων θεωρήθηκε μεγαλύτερη των 100 εκατ. δολαρίων (Russell, 1999, Vogel, 2003).

<sup>319</sup> Ο **James Thrall Soby** (1906-1979) από το Connecticut θεωρούσε την κριτική «τέχνη της αγάπης» κι έγραφε μόνο για τους καλλιτέχνες που τον ενθουσίαζαν. Στήριξε τους σουρεαλιστές και άλλους σύγχρονους του καλλιτέχνες. Άρχισε να αγοράζει σύγχρονη τέχνη στο Παρίσι από το 1926. Η συλλογή του, με πίνακες, γλυπτά και σχέδια των Picasso, Derain, Matisse, Miró, De Chirico, Bacon, Balthus, Dali, Matta, Tanguy, Tchelitchev, Maclver, Marini, Maillol, Lehmbbruck, Butler, Calder, Blume, Bonnard,

Matisse, Miró ή Picasso κατά την περίοδο μεταξύ 1928 και 1938. Γνωστός και ως «Mr. Modernism», ο Soby συνέχισε και μεταπολεμικά τη συλλεκτική του δράση επεκτείνοντάς την προς το πεδίο της σύγχρονης του τέχνης. Συνολικά διαμόρφωσε μια από τις σημαντικότερες ίσως συλλογές τέχνης του 20ου αιώνα, που εκτός από έργα τέχνης περιλάμβανε χαρακτηριστικά και πλούσιο αρχαιακό υλικό.

Ειδικά ως προς το συλλεκτικό αντικείμενο της σύγχρονης αμερικανικής τέχνης –ένα πεδίο που οι προηγούμενες γενιές αμερικανών συλλεκτών απέρριπταν στη συντριπτική πλειοψηφία τους συλλήβδην και χωρίς ενδοιασμούς ως ανάξιο προσοχής– στην περίοδο του Μεσοπολέμου σημειώθηκαν καθοριστικές αλλαγές. Συγκεκριμένα, με λιγοστές εξαιρέσεις όπως την Abby Rockefeller ή τη Gertrude Vanderbilt Whitney που αποτέλεσαν πρότυπα για την εποχή τους καθορίζοντας άλλες συλλεκτικές συμπεριφορές, οι συλλέκτες τέχνης στην Αμερική άρχισαν να εξερευνούν, πρόθυμα αλλά διστακτικά, κυρίως από τη δεκαετία του 1930 και συστηματικότερα από την επόμενη, τη «μοντέρνα», μη καθιερωμένη και μη αποδεκτή έως τότε αμερικανική τέχνη, συλλέγοντας πλέον τα έργα της.

Πιο συγκεκριμένα καταρχάς η ήδη γνωστή από την προηγούμενη περίοδο, πρωτοπόρα και αφοσιωμένη θιασώτρια της αμερικανικής τέχνης G. V. Whitney, που συνέχιζε τη συλλεκτική δράση της και στο Μεσοπόλεμο, είχε συγκεντρώσει έως το 1929 περισσότερα από 500 έργα σύγχρονης της αμερικανικής τέχνης. Καθώς το Metropolitan Museum αρνήθηκε να τα δεχθεί τότε ως δωρεά και το νεοϊδρυθέν MoMA ήταν προσανατολισμένο στον ευρωπαϊκό βασικά Μοντερνισμό, η εύπορη συλλέκτρια ίδρυσε το δικό της μουσείο στη Νέα Υόρκη, όπου παρουσιάζονταν για πρώτη φορά αποκλειστικά έργα μοντέρνας αμερικανικής τέχνης της εποχής, όπως του E. Hopper ή των καλλιτεχνών της *Ομάδας των Οκτώ*.

Ένας από τους πιο πρώιμους υποστηρικτές της μοντέρνας αμερικανικής τέχνης του Μεσοπολέμου ήταν και ο αμερικανός μηχανικός και επιχειρηματίας από την Ελβετία F. Howald<sup>320</sup>, του οποίου η συλλογή τέτοιων έργων παρουσιάστηκε μάλιστα στην Πινακοθήκη Καλών Τεχνών του Columbus ήδη το 1931. Αν και σποραδικά απέκτησε και έργα ευρωπαϊκού Μοντερνισμού, ο συλλέκτης στράφηκε κατεξοχήν στην αμερικανική σύγχρονη του παραγωγή ήδη μετά τα μέσα της πρώτης δεκαετίας του 20<sup>ου</sup> αιώνα, επιλέγοντας καλλιτέχνες όπως τον θεωρούμενο

---

Dubuffet, Demuth, Ernst, Gris, Johns, Klee, Morandi, Sutherland κ.α., κληροδοτήθηκε μαζί με αρχαιακό υλικό στο MoMA ("James Thrall Soby papers", 2010, Russell, 1999, "Soby, James Thrall", χ.χ.).

<sup>320</sup> Η συλλογή του **Ferdinand Howald** (1856–1934) περιλάμβανε έργα Marin, Dove, Demuth, Prendergast, Glackens, Hartley, Charles Sheeler, Preston Dickinson, Blume, Soyer, Pascin, Rousseau, Degas, Derain, Gleizes, Rivera, Villon, Matisse, Gris, Picasso, Leger, Braque κ.α. Ο συλλέκτης άρχισε να συλλέγει τέχνη από το 1913, συστηματικότερα όμως από το 1916 και μετά. Αν και σποραδικά αγόραζε και ευρωπαϊκή τέχνη, αγαπούσε ιδιαίτερα αμερικανούς καλλιτέχνες όπως τους Prendergast και Lawson. Κληροδότησε τη συλλογή του στο Columbus Museum of Art του Ohio (Tucker, 1969).

ως πρώτο αμερικανό αφηρημένο εξπρεσιονιστή Arthur Dove κι άλλους καλλιτέχνες του κύκλου του Alfred Stieglitz, τους William Glackens και George Luks της *Ομάδας των Οκτώ* και στη συνέχεια της λεγόμενης Σχολής Ashcan, ανεξάρτητους μοντερνιστές καλλιτέχνες, όπως τον γεννημένο στη Ρωσία Samuel Halpert ή τον γλύπτη William Zorach από τη Λιθουανία, αλλά και τους Hartley, Marin ή τους προοδευτικούς ρεαλιστές Charles Burchfield και Rockwell Kent.

Παράλληλα και ο αμερικανός συλλέκτης D. Phillips <sup>321</sup>, από τους πρωτεργάτες της διάδοσης της μοντέρνας τέχνης στην Αμερική, στράφηκε από την ίδια περίπου εποχή σε έργα και αμερικανών καλλιτεχνών, που υπερασπιζόταν και αγόραζε εξίσου με τα ευρωπαϊκά. Ο συλλέκτης, που ξεκίνησε ήδη από το 1916 να συλλέγει την μοντέρνα τέχνη και τις πηγές της, όπως χαρακτήριζε ο ίδιος το περιεχόμενο της συλλογής του, ίδρυσε το 1921 την Πινακοθήκη του, το πρώτο μόνιμο μουσείο μοντέρνας τέχνης της εποχής στην Αμερική, κι αφιερώθηκε πλέον, ολοκληρωτικά και έως το τέλος της ζωής του, στο έργο ευρωπαίων καλλιτεχνών – από τον Goya, τον Courbet και κυρίως τους ιμπρεσιονιστές έως τον Klee, τον Braque ή τον Picasso– αλλά και αμερικανών, από τον Homer, τον Eakins και τον Ryder έως τους Prendergast, O’Keeffe, Tack, Dove, Marin και τέλος τον Rothko.

Άλλωστε ήδη από το Armory Show του 1913 πολλοί μοντέρνοι αμερικανοί καλλιτέχνες –που αντιτίθονταν στην ακαδημαϊκή αισθητική ζωγράφων όπως ο John Sargent– είχαν κάνει αισθητή την παρουσία τους. Οι πιο προοδευτικοί αμερικανοί συλλέκτες άρχισαν από τότε να ενισχύουν πρόθυμα τέτοιους υπέρμαχους και συνεχιστές του ευρωπαϊκού Μοντερνισμού και αποκτώντας πολλές φορές προσωπική σχέση μαζί τους, πρόσθεταν στο πάνθεον των ευρωπαίων ηρώων των συλλογών τους ό,τι τους συγκινούσε περισσότερο: την ιμπρεσιονιστική ατμόσφαιρα του έργου του Ernest Lawson ή τη μεταϊμπρεσιονιστική του Prendergast, το φωβιστικό στιλ της Marguerite Zorach, τις επιβλητικές προσωπογραφίες του ανθρώπων του θεάτρου ή του τσίρκου του

---

<sup>321</sup> Ο **Duncan Phillips** (1886-1966), κληρονόμος μιας μεγάλης περιουσίας από τις βιομηχανίες γυαλιού και ατσαλιού των προγόνων του, ξεκίνησε να συλλέγει έργα τέχνης μαζί με τον αγαπημένο του αδελφό, Jim, το 1916. Μετά την ξαφνική απώλεια του πατέρα του το 1917 και του αδελφού του το 1918, στράφηκε αποκλειστικά στην τέχνη και το 1921 ίδρυσε μαζί με την μητέρα του στη μνήμη τους, το «πρώτο μουσείο μοντέρνας τέχνης» στην Αμερική, τη Phillips Memorial Art Gallery στην Ουάσινγκτον (Phillips, 1921). Στη διάσημη συλλογή του, γνωστή ως *Phillips Collection* –στη δημιουργία της οποίας συνέβαλε και η καλλιτέχνη σύζυγός του, από το 1921, Marjorie– συσσεγάζονταν έργα των El Greco, Goya, Delacroix, Daumier, Courbet, Renoir, Monet, Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Modigliani, Bonnard, Braque, Picasso, Matisse ή Klee αλλά και των Eakins, Homer, Whistler, Tack, Rothko –το μουσείο του υπήρξε το πρώτο που αφιέρωσε έναν ειδικό χώρο στον καλλιτέχνη, κατά την επέκτασή του το 1960, συνδιαμορφούμενο μάλιστα από τον ίδιο τον καλλιτέχνη- O’Keeffe, Ryder, Dove, Marin και πολλών άλλων (<http://www.phillipscollection.org>).

Walt Kuhn, τις καθарές γραμμές του Πρεσισιονισμού<sup>322</sup> των Charles Sheeler, Joseph Stella, Charles Demuth, Georgia O'Keeffe αλλά και του Preston Dickinson ή το εκλεκτικιστικό και έντονα λυρικό ύφος του A. B. Davies.

Ο τελευταίος, που αποτέλεσε πολύτιμο μέντορα πολλών αμερικανίδων συλλεκτριών της εποχής όπως της Rockefeller και του κύκλου της, συγκαταλέγεται και ο ίδιος στους προοδευτικούς συλλέκτες του Μεσοπολέμου, που συνέλεξε έργα των αμερικανών μοντέρνων Alfred Maurer, Marsden Hartley και Joseph Stella μαζί με έργα Cézanne ή Brañcuσι<sup>323</sup>. Ωστόσο ήταν η συστηματική και σε μεγάλη κλίμακα συλλογή έργων αμερικανών καλλιτεχνών μοντερνιστικών τάσεων από την A. A. Rockefeller<sup>324</sup>, καθώς και η δημόσια παραδοχή της ότι συλλέγει τέτοια έργα, το Δεκέμβριο του 1928, που συνέβαλε αποφασιστικά –εξαιτίας του υψηλού κύρους του ονόματός της– στην επιλογή τέτοιων καλλιτεχνών και από άλλους συλλέκτες, καθιερώνοντάς τους πλέον ως συλλεκτική μόδα.

Πράγματι η Abby A. Rockefeller, σύζυγος ενός από τους πλουσιότερους ανθρώπους παγκοσμίως αυτή την εποχή, αντιπαρέθεσε με σθένος το γούστο της στις άκρως συντηρητικές καλλιτεχνικές προτιμήσεις του διάσημου συλλέκτη συζύγου της, J. D. Rockefeller<sup>325</sup>, ο οποίος αντιπαθούσε τη μοντέρνα τέχνη. Στήριξε έτσι με πάθος και πλήθος παραγγελιών νέους αμερικανούς καλλιτέχνες όπως τους Demuth, Burchfield, Marin, Pop Hart, Prendergast, Weber, Burlin, M. Zorach και πολλούς άλλους, αναζητώντας παράλληλα –χάρη και στην αρωγή των σημαντικών συμβούλων της– ακόμη και τους «προδρόμους» τέτοιων καλλιτεχνών, όπως ίσως τον Homer, τη σημαντική δηλαδή παράδοση που θα τους καθιστούσε ακόμη πιο αξιόπιστους και συλλεκτικούς.

Η ίδια συνέλεξε επίσης ευρωπαϊκό Μοντερνισμό, του είδους που συνέλεξαν και άλλοι εύποροι αστοί της δεκαετίας του 1930, ενώ μαζί με τις άλλες δύο

---

<sup>322</sup> Αν και οι καλλιτέχνες του δεν οργανώθηκαν ποτέ ως ομάδα ούτε δήλωσαν κοινές αρχές μέσω κάποιου маниφέστου, ο Πρεσισιονισμός (Precisionism) θεωρείται το πρώτο γηγενές μοντερνιστικό στιλ της Αμερικής του Μεσοπολέμου. Ο όρος κυκλοφόρησε γύρω στο 1925 πιθανότατα εξαιτίας του Alfred Barr, διευθυντή τότε του MoMA. Κατά μια ερμηνεία αποτέλεσε το νέο πρόσωπο του αμερικανικού Ρεαλισμού, εμβαπτισμένο στην οπτική του ευρωπαϊκού Κυβισμού, με τη μηχανιστική αντίληψη του Duchamp, καθарές γραμμές και αναφορές στο βιομηχανικό σχέδιο (Brown, 1955, Murphy, 1994).

<sup>323</sup> Για τη συλλογή του **Arthur Bowen Davies** (1063-1928) βλ. Orcutt, 2009.

<sup>324</sup> Η **Abby Aldrich Rockefeller** (1874-1948) συνέλεξε έργα συγχρόνων της αμερικανών καλλιτεχνών από το 1927, με συμβούλους της τον ζωγράφο A.B. Davies, τον αρχιτέκτονα D. Candler και τον A. Barr. Ως συλλέκτρια επηρεάστηκε από τη Mrs. Lewis Larned Coburn του Σικάγου. Επίσης συνέλεξε Matisse, Picasso, Toulouse-Lautrec, Van Gogh, Cézanne, Degas κ.α. ("Abby Aldrich Rockefeller Albums", 2006, "Abby Aldrich Rockefeller", 1874-1948, χ.χ., Saarinen, 1958, σσ.357-368).

<sup>325</sup> Για τον συλλέκτη μεσαιωνικής κυρίως τέχνης **John D. Rockefeller** βλ. παραπ., σημ. 34.

«αδαμάντινες κυρίες» της Αμερικής, συλλέκτριες και φίλες της, L.P. Bliss<sup>326</sup> και M.Q. Sullivan<sup>327</sup>, ίδρυσαν το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης (MoMA) το 1929 -γέφυρα συμφιλίωσης μεταξύ των ασύμβατων εκείνη την εποχή εννοιών της μοντέρνας τέχνης και του μουσείου- όπου και οι τρεις κληροδότησαν τις πολύτιμες συλλογές τους. Χαρακτηριστικά τόσο η Bliss όσο και η Sullivan, που συνέλεξαν με πάθος ευρωπαϊκή τέχνη, κυρίως Μεταϊμπρεσιονισμό και Μοντερνισμό, επένδυσαν και σε έργα αμερικανών καλλιτεχνών όπως οι Prendergast και Davies αλλά και Sheeler ή Demuth.

Στις ισχυρές κυρίες του Μεσοπολέμου που άσκησαν καθοριστική επίδραση στην προώθηση του Μοντερνισμού στο αμερικανικό κοινό θα πρέπει να προσθέσουμε, αν όχι να προτάξουμε, το πολύτιμο συλλεκτικό έργο και την πρώιμη συνεισφορά της K. S. Dreier<sup>328</sup> -φίλης άλλωστε της Sullivan από τα νεανικά τους χρόνια- της οποίας η *Société Anonyme* ιδρύθηκε ήδη το 1920 από την ίδια, τον Ray και τον Duchamp. Συνοδοιπόρος της Dreier και φίλη της από το 1930 -όταν πρωτοσυναντήθηκαν με πρωτοβουλία των Kandinsky και Mondrian- είναι όμως και η καλλιτέχνιδα γερμανικής καταγωγής H. Rebay<sup>329</sup>, χάρη στην επίδραση και τις

---

<sup>326</sup> Οι συλλογές που δημιούργησαν οι «αδαμάντινες κυρίες» (Saarinen, 1958, σ.365) αποτέλεσαν τον πυρήνα του MoMA (<http://www.moma.org>). Η συλλογή της κόρης εύπορου εμπόρου υφασμάτων **Lillie Bliss** (1864-1931) περιλάμβανε συνολικά 150 έργα, έργα Renoir και Degas που δάνεισε στο *Armory Show*, έργα Redon, Cézanne (27), Seurat, Gauguin, Matisse, Picasso, Modigliani αλλά και Davies, Sheeler και Prendergast, με τους οποίους η συλλέκτρια ανέπτυξε φιλικές σχέσεις από το *Armory Show*.

<sup>327</sup> Η κόρη Ιρλανδού μετανάστη στην Αμερική **Mary Quinn Sullivan** (1877-1939) δημιούργησε με τον σύζυγό της, δικηγόρο Cornelius J. Sullivan, μια σημαντική συλλογή έργων τέχνης, μεταξύ άλλων αμερικανικής και ευρωπαϊκής τέχνης και καλλιτεχνών όπως των Cézanne, Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Gauguin, Picasso, Derain, Modigliani, Seurat, River, Daumier, Soutine, Rouault, Redon, Utrillo, Dufy και Demuth. Μετά τον θάνατο του συζύγου της (1932), η Sullivan ίδρυσε γκαλερί στη Νέα Υόρκη και στα επόμενα χρόνια πούλησε μέρος της συλλογής της ("Modern Women", 2010).

<sup>328</sup> Βλ. παραπάνω, σημ.203.

<sup>329</sup> Η αριστοκρατικής καταγωγής ζωγράφος, συλλέκτρια έργων Μοντερνισμού και οπαδός της θεοσοφίας βαρόνη **Hilla Rebay** (Baroness Hilla Rebay von Ehrenwiesen, 1890-1967), που μετανάστευσε στην Αμερική το 1927, σπούδασε τέχνη σε Κολωνία, Παρίσι, Μόναχο και Βερολίνο και στράφηκε στη μη παραστατική τέχνη. Από το 1927 ήταν η καλλιτεχνική σύμβουλος του Solomon Guggenheim. Εξαιτίας της στη Νέα Υόρκη της δεκαετίας του 1940 υπήρχαν ίσως περισσότερα έργα Kandinsky παρά κυβιστών (Hughes, 1993). Υπήρξε η πρώτη διευθύντρια του Ιδρύματος Solomon Guggenheim Foundation κατά την περίοδο 1937-1952, οπότε και άσκησε καθοριστική επίδραση στη δημιουργία του μουσείου Guggenheim, που η ίδια ονόμασε Μουσείο Μη-αντικειμενικής Ζωγραφικής. Μετά την απομάκρυνσή της, το 1952, το μουσείο μετονομάστηκε σε Solomon R. Guggenheim Museum. Η συλλέκτρια διατήρησε φιλική σχέση με πολλούς σύγχρονους της καλλιτέχνες και δημιούργησε μια σημαντική προσωπική συλλογή έργων Kandinsky, Klee, Bauer, Calder, Gleizes, Mondrian ή Schwitters, μέρος της οποίας κληροδοτήθηκε μετά τον θάνατό της στο Solomon R. Guggenheim Museum (<http://www.hilla-rebay.de>, "Oral history interview with Hilla Rebay", 1966, "The Hilla Rebay Collection", χ.χ).

διασυνδέσεις της οποίας δημιουργήθηκε η συλλογή Solomon Guggenheim από τον ομώνυμο συλλέκτη.

Πράγματι ο αμερικανός βιομήχανος S. R. Guggenheim<sup>330</sup>, που ξεκίνησε τη συλλογή του από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα με συλλεκτικό αντικείμενο την καθιερωμένη τέχνη του παρελθόντος, επικεντρώθηκε λίγο μετά τα μέσα της δεκαετίας του 1920 στη μοντέρνα και σύγχρονη του τέχνη, αγοράζοντας καταρχάς έργα Kandinsky, Bauer, Chagall, Léger ή Moholy-Nagy, υπό την καθοριστική καθοδήγηση της βοηθού και συμβούλου του, Rebay, που τον έστρεψε σε αυτήν. Η Rebay, πρόσωπο κλειδί στην προώθηση της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας στο αμερικανικό κοινό, διετέλεσε από το 1939 πρώτη διευθύντρια του Μουσείου Μη-Αντικειμενικής Ζωγραφικής του Guggenheim –του μετέπειτα Solomon R. Guggenheim Museum– ενώ χάρη σε αυτήν ανατέθηκε, το 1943, ο σχεδιασμός του τελικού μουσείου στον φίλο της, F. L. Wright, με σκοπό την εκπλήρωση του οράματός της για ένα «μουσείο ναό» της τέχνης.

Η φιλική συχνά σχέση συλλεκτριών όπως των παραπάνω μεταξύ τους<sup>331</sup>, είναι ενδεικτική της ύπαρξης ενός δικτύου προώθησης της μοντέρνας τέχνης, που αναπτύχθηκε με αφετηρία κυρίως το *Armory Show* και στηρίχτηκε κατεξοχήν σε πρωτοπόρους αμερικανούς συλλέκτες και συλλέκτριες, θεωρητικούς τέχνης και συμβούλους της εμπιστοσύνης τους, όπως τον A. Barr, λίγους εμπόρους και βέβαια τους ίδιους τους καλλιτέχνες-παραγωγούς, ευρωπαίους αλλά και αμερικανούς<sup>332</sup>. Ο ιδιαίτερος ρόλος ειδικά των συλλεκτριών, που συνέβαλαν σημαντικά στη θετική υποδοχή της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας και τη διάδοση της μοντέρνας τέχνης, ο οποίος παραδοσιακά υποτιμήθηκε, τείνει πλέον να εκτιμάται καταλλήλως, λαμβάνοντας τις πραγματικές του διαστάσεις<sup>333</sup>.

Υπό αυτό το πρίσμα η συλλεκτική δράση τέτοιων γυναικών είναι ενδεικτική μιας μεταστροφής του πνεύματος από μια πιο επιφανειακή επιθυμία συγκέντρωσης

---

<sup>330</sup> Ο **Solomon R. Guggenheim** (1861–1949) εγκατέλειψε μετά τον Α΄ Π.Π. τις επιχειρήσεις του για να αφοσιωθεί στο συλλέγειν. Από το 1930 εξέθετε στο κοινό τη συλλογή του στο διαμέρισμά του, σε ξενοδοχείο της Νέας Υόρκης (*Art of this century*, 1993, σ.16 κ.εξ., "Biography: Solomon R. Guggenheim", χ.χ.).

<sup>331</sup> Είναι γνωστές οι φιλικές σχέσεις που διατηρούσε η Dreier τόσο με την Rebay όσο και με την Sullivan. Αντίθετα ανταγωνιστικές και εχθρικές σχέσεις φαίνεται πως αναπτύχθηκαν μεταξύ συλλεκτριών όπως των Rebay και Guggenheim (Butler, Schwartz & Adler, 2010, σ.408).

<sup>332</sup> Για περαιτέρω διερεύνηση αυτού του δικτύου αλλά και της προώθησης ευρωπαϊών καλλιτεχνών στην Αμερική βλ. Platt, 1981, *passim*.

<sup>333</sup> Για παραδείγματα της υποβαθμισμένης κριτικής υποδοχής των γυναικών που συμμετείχαν στο *Armory Show* αλλά και της μεταγενέστερης κριτικής του ρόλου τους, όπως από τον Frank Crowninshield's στο *Vogue* (1940) ή από τους Mayer Shapiro και Milton Brown βλ. Clark, 2001, σσ. 4-7. Για την παραγκωνισμένη συμβολή των γυναικών συλλεκτριών στην προώθηση του Μοντερνισμού, γενικά, βλ. και Gere & Vaizey, 1999.

πλούτου της προηγούμενης γενιάς των βιομηχανικών καπιταλιστών, των οποίων οι κόρες ή και σύζυγοι ήταν συχνά συλλέκτριες, σε μια στενότερη σχέση και πατρωνία με τους καλλιτέχνες, που αντιπροσώπευε η νέα ομάδα εστέτ συλλεκτών. Η νέα αυτή μικρή συλλεκτική ομάδα με θεωρητική κατάρτιση και μποέμ συχνά φιλοσοφία, φαίνεται ότι πίστευε σε μια αυτόνομη και ανεξάρτητη αγορά τέχνης και σε μια χωρίς όρους υποστήριξη των πρωτοπόρων καλλιτεχνών, με τους οποίους διατηρούσε άλλωστε φιλικούς δεσμούς.

Χαρακτηριστική εκπρόσωπος μιας τέτοιας φιλοσοφίας και προσέγγισης –αν και στην Ευρώπη αυτή την εποχή– ήταν ασφαλώς και η πρωτοπόρος συλλέκτρια της μεταπολεμικής ουσιαστικά περιόδου P. Guggenheim<sup>334</sup>, που άρχισε να συλλέγει το 1938 μέσα από τις γκαλερί που ίδρυσε, στο Λονδίνο πρώτα και έπειτα στην Αμερική<sup>335</sup>, των οποίων παρέμεινε η ίδια η καλύτερη πελάτισσα. Η συλλέκτρια, που εμπιστεύθηκε συχνά την κρίση εκλεκτών αρωγών και συμβούλων όπως οι Duchamp, Breton, Ernst αλλά και Read ή Barr, και φυσικά το δικό της ένστικτο, κατόρθωσε να δημιουργήσει μια από τις πιο σημαντικές όσο και γνωστές συλλογές ευρωπαϊκής και αμερικανικής τέχνης του πρώτου μισού του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

Στους συλλέκτες του τέλους του Μεσοπολέμου και κατεξοχήν της μεταπολεμικής εποχής που στράφηκαν προς τη σύγχρονη τους αμερικανική τέχνη θα πρέπει να συμπεριλάβουμε και τον αμερικανό L. Bocour<sup>336</sup>, έναν αληθινό

---

<sup>334</sup> Η **Peggy Guggenheim** (1898-1979), που γεννήθηκε στη Νέα Υόρκη και ανήκε στο φτωχότερο κλάδο πάμπλουτης αμερικανικής οικογένειας, δημιούργησε, έως το 1960 περίπου, μια από τις σημαντικότερες συλλογές μοντέρνας τέχνης. Το 1920 μετακόμισε στο Παρίσι, όπου γνωρίστηκε με την καλλιτεχνική πρωτοπορία της εποχής, ενώ το 1938 άνοιξε γκαλερί στο Λονδίνο. Στη συλλογή της περιλαμβάνονται έργα των Picasso, Braque, Gris, Kandinsky, Tanguy, Giacometti, Pevsner, Ernst, Motherwell, Baziot, Reinhardt, Rothko, Gottlieb, Pollock και πολλών άλλων. Το μουσείο που δημιούργησε στη Βενετία, στο Palazzo Venier dei Leoni όπου ζούσε από το 1949 έως τον θάνατό της, ήταν ανοιχτό στο κοινό από το 1951. Η συλλογή της εκτίθεται έως και σήμερα εκεί, ενώ τελεί πλέον υπό τη δικαιοδοσία του Solomon R. Guggenheim Foundation, όπου η συλλέκτρια την κληροδότησε το 1969 (Beaufort-Spontin, 2004, σ.16 κ.εξ., Gere & Vaizey, 1999, σ. 191, Gill, 2003, Saarinen, 1958, σσ.326-343, Stourton, 2007, σσ. 75-80, The Solomon R. Guggenheim Museum, 1998).

<sup>335</sup> Θρυλικές εκθέσεις διοργάνωσε η συλλέκτρια στο μουσείο-γκαλερί Art of This Century (Gill, 2003, σσ.275-336, Guggenheim, 1942, Saarinen, 1958, σ.336, "The Art of This Century Gallery", χ.χ.).

<sup>336</sup> Από το 1932 έως το 1986 ο γεννημένος στη Νέα Υόρκη κατασκευαστής χρωμάτων και καλλιτέχνης **Leonard Bocour** (1910-1993) διηύθυνε την εταιρεία Bocour Hand Ground Artist Colors. Πουλούσε υλικά κατευθείαν στους καλλιτέχνες, αποκτώντας ένα ευρύ δίκτυο γνωριμιών στον κόσμο της τέχνης. Στην εποχή της κρίσης συχνά χάριζε χρώματα σε καλλιτέχνες που αργότερα έγιναν πετυχημένοι, ενώ πολλές φορές οι ίδιοι οι καλλιτέχνες αντάλλασαν τα έργα τους με μπογιές. Τελικά ο συλλέκτης δημιούργησε μια εντυπωσιακή συλλογή που περιλάμβανε περισσότερους από 400 πίνακες. Ο Bocour απέκτησε στενή σχέση με καλλιτέχνες όπως οι Frankenthaler, Guston, Levine, Louis, Pearlstein ενώ στους πελάτες του συγκαταλέγονταν ακόμη οι Rothko, Pollock, De Kooning, Louis, Stamos, Noland και εκατοντάδες άλλοι. Προοδευτικά επέκτεινε και βελτίωσε τεχνικά τα χρώματα και την επιχείρησή του, ανταποκρινόμενος με επαγγελματισμό και αγάπη στις ανάγκες των καλλιτεχνών. Μέρος της συλλογής

φιλότεχνο και λάτρη των συγχρόνων του καλλιτεχνών. Αν και ξεκίνησε ως καλλιτέχνης, ο Bocour έγινε γνωστός ως κατασκευαστής χρωμάτων –τα οποία βελτίωνε μάλιστα τεχνικά ανάλογα με τις νέες ανάγκες των καλλιτεχνών– ενώ από αυτή την εποχή προμήθευε με ευνοϊκούς όρους, αντάλλαζε ή και χάριζε χρώματα σε νέους ζωγράφους που αργότερα έγιναν πετυχημένοι, δημιουργώντας τελικά μια εντυπωσιακή συλλογή εκατοντάδων έργων σύγχρονης αμερικανικής τέχνης.

Άλλος ένας συλλέκτης που έδρασε σε αυτή την εποχή αλλά και μεταπολεμικά, ο A. E. Gallatin<sup>337</sup>, στράφηκε μετά το 1938 –όταν εξαιτίας του Β΄ Π.Π. η δυνατότητα μετάβασης στην Ευρώπη πλέον εξέλιπε– και έως τον θάνατό του το 1952, στους αμερικανούς καλλιτέχνες και ειδικά στην ομάδα Αφηρημένων Καλλιτεχνών. Έως το 1938 ο συλλέκτης, που πούλησε την πρώτη του συλλογή Ιμπρεσιονισμού για να αγοράσει μοντέρνα ευρωπαϊκή τέχνη, επισκεπτόταν πάντως συχνά την Ευρώπη και αγόραζε έργα κατευθείαν από τα ατελιέ των Matisse, Picasso, Braque και άλλων πρωτοπόρων ζωγράφων της εποχής.

Βαθμιαία ο Gallatin επικεντρώθηκε στη μη παραστατική τέχνη και αναζητώντας όλο και περισσότερο την καθαρότητα της φόρμας επέκτεινε σύντομα το αρχικό ενδιαφέρον του για τον Κυβισμό προς τον Ορφισμό, τον Νεοπλαστικισμό, τον Κονστρουκτιβισμό και τον Σουρεαλισμό. Στην πρωτοποριακή για το 1927 *Πινακοθήκη Ζώντων Καλλιτεχνών* –το πρώτο μουσείο σύγχρονης τέχνης στην Αμερική– που ίδρυσε στο Πανεπιστήμιο της Νέας Υόρκης, λίγα τετράγωνα μακριά από το μουσείο της Whitney, ξεχώριζαν ανάμεσα στα έργα γνωστές συνθέσεις του Picasso, του Mondrian, του Léger και του Miró. Σε αυτό το «εργαστήριο», κατά τον συλλέκτη, πνευματικών ανταλλαγών και καλλιτεχνικής εξερεύνησης, νέοι αμερικανοί καλλιτέχνες, όπως οι Hofmann, Gorky, Guston, Smith, Motherwell, Gottlieb και De Kooning που σύχναζαν εκεί, μνήθηκαν από

---

του δώρισε στο St. Mary's College of Maryland ("Leonard Bocour, 80", 1993, "Leonard Bocour papers", χ.χ., "Oral history interview with Leonard Bocour", 1978).

<sup>337</sup> Κληρονόμος μεγάλης περιουσίας από τους προγόνους του, ανάμεσα στους οποίους ανήκε και ο ισχυρός πολιτικός Albert Gallatin, ο **Albert Eugene Gallatin** (1881-1952) ξεκίνησε να συλλέγει το 1898, σε ηλικία μόλις 17 ετών. Στην αρχή συνέλεξε ιμπρεσιονιστικά έργα και έργα καλλιτεχνών της λεγόμενης Σχολής Ashcan. Μετά τον πόλεμο πούλησε την πρώτη του συλλογή, ενώ ήδη από το 1922 στράφηκε στον Cézanne αλλά και τον Picasso, ανακαλύπτοντας στη μοντέρνα τέχνη το αληθινό του ενδιαφέρον. Παράλληλα ζωγράφιζε και ο ίδιος. Στη δική του *Gallery –Museum* όπως μετονομάστηκε μετά το 1936– of *Living Art* εκτίθονταν έργα όπως οι *Τρεις Μουσικοί* του Picasso και *Η Πόλη* του Léger. Η συλλογή του περιλάμβανε συνολικά έργα Delaunay, Léger, Ozenfant, Mondrian, Van Doesburg, Gabo, Lissitsky, Tchelichew, Ernst, Miró, Masson ή Arp και αμερικανούς καλλιτέχνες, στους οποίους στράφηκε μετά το 1938. Η Ομάδα Αφηρημένων Καλλιτεχνών που ιδρύθηκε το 1936 ανακήρυξε, από το 1937, και τον ίδιο μέλος της ("A. E. Gallatin and the Museum of Living Art", χ.χ., "Albert Eugene Gallatin", χ.χ., "Gallatin A[lbert] E[ugene]", χ.χ., Stavitsky, 1990, Stavitsky, 1993, Stavitsky, 1993).



αυτή την εποχή στο κυβιστικό λεξιλόγιο και τη βιομορφική Αφαίρεση, προετοιμάζοντας την ανάπτυξη της λεγόμενης Σχολής της Νέας Υόρκης.

### **1.3 Η δυτική συλλεκτική αγορά μεταπολεμικά**

#### **1.3.1 Οι κοινωνικές συνθήκες και το συλλεκτικό κλίμα**

Καθώς ο Β' Π.Π. βύθισε την Ευρώπη και πάλι στο χάος, οι πιο σημαντικοί «συλλέκτες» της εποχής φαίνεται ότι ήταν ο Goering και ο Hitler, που με πάθος αληθινού συλλέκτη λαφυραγώγησαν συλλογές έργων τέχνης, επιδεικνύοντας ιδιαίτερο ενδιαφέρον για πανοπλίες και όπλα<sup>338</sup>. Αν και το αμερικανικό δολάριο υψώθηκε σε νέα ύψη ήδη από τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια, η ευρωπαϊκή οικονομία ανέκαμψε γρήγορα στις δεκαετίες του 1950 και του 1960<sup>339</sup>, γεγονός που επηρέασε και την τέχνη.

Πράγματι οι αγορές τέχνης του Λονδίνου και του Παρισιού ανέκτησαν τότε τη χαμένη τους αίγλη και οι ευρωπαίοι συλλέκτες ξαναμπήκαν δυναμικά στον σκληρό πλέον για αυτούς ανταγωνισμό της ιδιωτικής αγοράς. Ωστόσο η οικονομική υπεροχή των αμερικανών συλλεκτών ήταν τώρα πρόδηλη και τα ευρωπαϊκά μουσεία δεν μπορούσαν να αναμετρηθούν με τα πλουσιότερά τους αμερικανικά.

Παράλληλα από αυτή την εποχή φαίνεται πως τα πάντα διατίθονταν πλέον προς πώληση, ενώ αυξημένα παρουσιάζονταν και τα πλαστά έργα που έθεταν σε κυκλοφορία επίδοξοι κερδοσκόποι. Στις τιμές των δημόσιων δημοπρασιών κυριαρχούσαν πλέον τα ασταθή ύψη για πίνακες σχεδόν κάθε τύπου και η αγορά εμφανιζόταν μάλλον σε κατάσταση αναρχίας καθώς οι τιμές –συνάρτηση της ιδιοτροπίας και της φαντασίας του κάθε συλλέκτη– ακολουθούσαν τις διακυμάνσεις μιας «ανεξέλεγκτης πτήσης της μόδας»<sup>340</sup>.

---

<sup>338</sup> Seligman, 1961, σ.215. Αν και δεν μπορούν να θεωρηθούν «ιδιώτες» συλλέκτες, δεδομένο θα πρέπει να θεωρήσουμε το ενδιαφέρον του Goering και του Hitler για την τέχνη και την προτεραιότητα της πολιτικής τους στη συλλογή της (Feliciano, 1997, σσ. 6, 31-42). Περισσότερα από 20.000 έργα συλλογών θεωρούνται λαφυραγωγημένα από τους Ναζί, ενώ από το 2000 γίνονται συντονισμένες προσπάθειες ανάκτησής τους από τις οικογένειες των παλιών ιδιοκτητών τους (<http://www.restitution-art.cz>, "The restitution policy", χ.χ., , Dobrzynski, 1997, Müller κ.ά., 2014, σσ.6-9, Perlez, 1998).

<sup>339</sup> Η ευρωπαϊκή οικονομική ανάκαμψη οδήγησε το 1958 στην ίδρυση της λεγόμενης «τελωνειακής ένωσης» ή Κοινής Αγοράς, μέλη της οποίας έγιναν τα περισσότερα από τα κυριότερα ευρωπαϊκά κράτη μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1970 (Burns, 1983, σ.401).

<sup>340</sup> Rheims, 1980, σ.381. Κατά τον ίδιο, στα τέλη της δεκαετίας του 1960 παρατηρήθηκε μείωση του ενδιαφέροντος ευρωπαίων και αμερικανών συλλεκτών για έργα γάλλων καλλιτεχνών και «εισβολή» στη δυτική αγορά γιαπωνέζων συλλεκτών, που ζητούσαν σχεδόν τα πάντα ανεξάρτητα από τιμή. Κατά τη δεκαετία του 1970 ξέσπασε οικονομική κρίση και τότε επικράτησε πρωτοφανής αστάθεια στις τιμές. Έτσι ένας πίνακας του Delvaux πουλήθηκε στο Palais Galliera περίπου 1 εκατ. φράγκα την ίδια

Ουσιαστικά, στην εποχή της μεταπολεμικής ευημερίας, η νέα αστική τάξη του δυτικού κόσμου –ιδιαίτερα ενισχυμένη δημογραφικά<sup>341</sup> και με συνεχώς αυξανόμενη αγοραστική δύναμη– επιζητούσε για άλλη μια φορά, με εμμονή συχνά και απληστία, το διακριτό κύρος που προκύπτει από την τέχνη. Το κύρος αυτό συμβόλιζε για αυτούς αναμφίβολα όχι μόνο την οικονομική επιτυχία αλλά και την κοσμική φήμη και διασημότητα.

Παράλληλα ο εφήμερος –εξαιτίας αστάθμητων παραγόντων– χαρακτήρας των νέων περιουσιών, ενέτεινε τον παραδοσιακό φόβο των αστών για πιθανή χρεοκοπία και πολλαπλασίαζε το ενδιαφέρον τους για την επενδυτική αξία της τέχνης, με αποτέλεσμα η αισθητική απόλαυση να συνδυάζεται όσο ποτέ με την έννοια της οικονομικής επένδυσης. Η τελευταία παράμετρος ενισχυόταν ιδιαίτερα στην Αμερική, όπου, χάρη σε ευνοϊκές για τους συλλέκτες νομικές ρυθμίσεις και φοροαπαλλαγές, ο συλλεκτικός κόπος αποδεικνυόταν υπόδειγμα έξυπνης επένδυσης και μετά τον θάνατο του συλλέκτη μεταφερόταν στο μουσείο της επιλογής του, συμβάλλοντας αποφασιστικά στη διαμόρφωση της κυρίαρχης αισθητικής αντίληψης.

Πιο ειδικά από τα τέλη της δεκαετίας του 1940 και κυρίως στη δεκαετία του 1950, οι τιμές των έργων τέχνης στις δημοπρασίες ανέβηκαν προκλητικά σε πρωτοφανή έως τότε ύψη, καθώς κοσμικοί αστοί συναγωνίζονταν μεταξύ τους διεθνώς σε φήμη και γόητρο. Αυτή την εποχή ένας πίνακας του Renoir, του Van Gogh ή του Gauguin θεωρούνταν αδιαμφισβήτητο σήμα επιτυχίας στην Αμερική, αναγνωρίσιμο όσο και μια *cadillac* και οι τιμές πώλησης τέτοιων έργων ανέρχονταν σε πενταψήφια ή και εξαψήφια νούμερα<sup>342</sup>. Η κατάσταση εμφανίστηκε ανεξέλεγκτη το 1952, όταν, στην πώληση της συλλογής Cognacq, η Γαλλίδα D. Walter αγόρασε το *Montagne Sainte-Victoire* του Cézanne στην τιμή των 32 εκατ. γαλλικών φράνκων, χαρακτηρίζοντάς το ως «το κεντρικό μαργαριτάρι» που απουσίαζε από το κολιέ της<sup>343</sup>.

Η έλλειψη κάθε είδους ορίων επιβεβαιώθηκε το 1957, όταν, ξεπερνώντας κάθε προηγούμενο ρεκόρ πώλησης, ο Έλληνας εφοπλιστής Β. Γουλανδρής<sup>344</sup>

---

εβδομάδα που ένας παρόμοιος και ίδιου περίπου μεγέθους πίνακας πωλούνταν σε μια από τις μεγάλες γκαλερί του Λονδίνου στα 2/3 αυτής της τιμής (Rheims, ό.π.).

<sup>341</sup> Για τη λεγόμενη «δημογραφική επανάσταση» αυτή την εποχή βλ. και Burns, 1983, σσ.446-447.

<sup>342</sup> Saarinen, 1958, σ.377.

<sup>343</sup> Το έργο πουλήθηκε στην **Domenica Walter**, χήρα του μεγάλου εμπόρου τέχνης του Μεσοπολέμου Paul Guillaume, στην υψηλότερη –έως το 1957– τιμή έργου σε δημοπρασία (Rheims, 1980, σ.152).

<sup>344</sup> Η αγορά έγινε στη δημοπρασία των έργων της συλλέκτριας **Margaret Thomson Biddle** (1902-1956), αμερικανίδας πρέσβειρας στη Μόσχα, όπου ο Γουλανδρής ανταγωνίστηκε τον εκπρόσωπο του Σ. Νιάρχου, André Weil, καταφέροντας να περάσει από την ανωνυμία στη διασημότητα. Η υψηλότερη τιμή πώλησης σε δημοπρασία έως τότε θεωρήθηκε από τον Τύπο «απειλητική» για την εποχή, καθώς το

απέκτησε το πρώτο του έργο τέχνης, αγοράζοντας προς 104 εκατ. γαλλικά φράγκα τη *Νεκρή φύση με Μήλα* του Gauguin, τα «πιο ακριβά μήλα» που πουλήθηκαν ποτέ ή «τα χρυσά μήλα», κατά τον Τύπο της εποχής. Το παράδειγμά του, χάρη στο οποίο κατάφερε –μετά από μια επιδεικτική αντιπαράθεση με τον άλλο μεγάλο έλληνα εφοπλιστή και συλλέκτη, Σ. Νιάρχο– να κάνει σε μια μέρα γνωστό το όνομά του στον κόσμο της τέχνης, αποτέλεσε μεν σκάνδαλο, παράλληλα όμως σηματοδότησε εξαιρετικά εύγλωττα το ξεκίνημα μιας νέας εποχής συλλεκτών<sup>345</sup>.

Πράγματι με το Παρίσι αρχικά –και το Λονδίνο μετά το 1960<sup>346</sup>– κέντρο της αγοράς έργων τέχνης και μια από τις τρεις παγκόσμιες πρωτεύουσες της τέχνης μεταπολεμικά, μεγάλες συλλογές τέχνης κατακερματίζονταν συνεχώς αυτή την εποχή, με αποτέλεσμα να προκαλείται ταραχώδης άνοδος των τιμών<sup>347</sup>. Στον αντίποδα αυτής της πρακτικής εμφανίζονταν νέες συλλεκτικές τάσεις, χάρη στις οποίες πρωτοπόρα συλλεκτικά αντικείμενα εμφανίζονταν παράλληλα και σε αντιπαράθεση προς τα καθιερωμένα συλλεκτικά πεδία.

Το κατεξοχήν πρωτοποριακό συλλεκτικό αντικείμενο της πρώιμης μεταπολεμικής εποχής ήταν γενικά η αμερικανική τέχνη της περιόδου. Στην προώθησή της στην Αμερική ιδιαίτερα ενθαρρυντική μπορεί να θεωρηθεί η επιρροή θεωρητικών της τέχνης όπως του Alfred Barr ή του Clement Greenberg, που διαδραμάτισαν αποφασιστικό ρόλο στον προσανατολισμό του συλλεκτικού γούστου –προς συγκεκριμένες πάντως κατευθύνσεις– κατά τις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες. Εξίσου ζωτικής σημασίας για την παρουσίαση νέων καλλιτεχνών και την ανάπτυξη ενός νέου, ανερχόμενου συλλεκτικού πεδίου, αναδείχθηκαν ιδιωτικές πρωτοβουλίες όπως η λειτουργία της γκαλερί *Art of This Century* της P. Guggenheim στη Νέα Υόρκη (1942-1947), που στη βραχύβια δράση της αποτέλεσε το σπουδαιότερο κέντρο και πόλο έλξης της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας της εποχής.

---

έργο είχε αγοραστεί το 1951 για λιγότερο από το 1/10 αυτής της τιμής (Rheims, 1980, σσ.150-162, Saarinen, 1958, σ.377). Στη συλλογή του **Βασίλη Γουλανδρή** (1913-1994) ανήκαν σημαντικά έργα τέχνης των Bacon, Balthus, Bonnard, Braque, Cézanne, Degas, Ernst, Giacometti, Van Gogh, Kandinsky, Klee, Lèger, Miró, Monet, Pollock, Rodin, Lautrec κ.α., ενώ με το Ίδρυμα Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή συνδέεται το Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης στην Άνδρο (1979) και η εξαγγελία ενός Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης στην Αθήνα (<http://www.goulandris.gr>, Λιβέρης, 2013, Moschos, 1994).

<sup>345</sup> Στο ίδιο πνεύμα στην πώληση της συλλογής Jacob Goldschmidt, τον Οκτώβριο του 1958, 7 πίνακες, αξίας συνολικά άνω των 2 εκατ. δολαρίων, πουλήθηκαν στον P. Mellon (Rush, 1961, σσ.31, 244).

<sup>346</sup> Στην αναπάντεχη μετατροπή του Λονδίνου σε καλλιτεχνικό κέντρο αυτή την εποχή, καθοριστικό ρόλο έπαιξε η άνοδος της δύναμης των εμπορικών οίκων Sotheby's και Christie's από το τέλος της δεκαετίας του 1950 (Roberts, 1994, Robertson, Russell & Armstrong-Jones, 1965).

<sup>347</sup> Rheims, 1980, σσ.158-162. Για το μεταπολεμικό Λονδίνο ως μια από τις τρεις πρωτεύουσες της τέχνης –κατά τον John Russell– και για το συλλεκτικό του δυναμικό βλ. Stourton, 2007, σσ.22, 299-361.

### 1.3.2 Το συλλεκτικό γούστο μέσα από τους συλλέκτες (κυρίαρχης και μη κυρίαρχης αισθητικής)

Ενδεικτικές του κυρίαρχου συλλεκτικού γούστου ήταν οι νέες μεταπολεμικές συλλογές που περιλάμβαναν μια τεράστια ποικιλία καθιερωμένης τέχνης από την Αναγέννηση και την εποχή του Μπαρόκ έως τον 20<sup>ο</sup> αιώνα αλλά και τις γαλλικές διακοσμητικές τέχνες του 18<sup>ου</sup> αιώνα<sup>348</sup>, που αναβίωσαν εκ νέου στη Γαλλία. Έργα όλο και πιο δυσεύρετα πλέον, όπως των Van Eyck, El Greco ή Rembrandt, μαζί με άλλα των ιμπρεσιονιστών και μεταϊμπρεσιονιστών αλλά και των Picasso ή Klee, που θεωρούνταν τώρα εξίσου «κλασικοί», συνυπήρχαν και αναμειγνύονταν –αρμονικά ή λιγότερο αρμονικά– με άλλα είδη τέχνης, αποτελώντας τον κανόνα πολλών σημαντικών μεταπολεμικών συλλογών.

Το πολυσυλλεκτικό αυτό πνεύμα ευνοούσε και η έκδοση, το 1948, του βιβλίου *Le Musée Imaginaire* του André Malraux<sup>349</sup>, που επέδρασε ποικιλοτρόπως στο φιλότεχνο κοινό της εποχής, συμβάλλοντας στην προώθηση της τέχνης πρωτόγονων πολιτισμών, όπως εκείνων της Ασίας, της Αφρικής ή της Ωκεανίας. Ομοίως και η αρχαία ελληνική τέχνη, που συνέλεγαν λάτρεις της όπως ο Getty ή ο Ortiz<sup>350</sup> –και μάλιστα ανενόχλητα μέχρι τη δεκαετία του 1970 και την πρώτη Διεθνή Σύμβαση της Unesco<sup>351</sup>– αποτελούσε αγαπητό συλλεκτικό αντικείμενο πλήθους μεταπολεμικών συλλογών της Ευρώπης αλλά και της Αμερικής.

Παράλληλα η πολύ δυναμική εμφάνιση της αμερικανικής μεταπολεμικής τέχνης –με συντριπτικά κυρίαρχο καλλιτεχνικό ύφος τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό στις δεκαετίες 1950 και 1960– δεν άφησε ασυγκίνητους τους

---

<sup>348</sup> Ειδικά στο Παρίσι το είδος αυτό γνώρισε μεγάλη άνθηση μεταπολεμικά, καθώς έργα τέτοιου είδους συγκινούσαν αυτή την εποχή –είτε αποκλειστικά είτε ανάμεσα σε άλλα– συλλέκτες όπως τον **Hubert de Givenchy**, τον **Djahanguir Riahi** από τη Μέση Ανατολή ή τον αιγύπτιο πρίγκιπα Amyr Aga Khan, βλ. Stourton, 2007, *passim*. Ειδικά για τις συλλογές των **Hubert de Givenchy** και **Yves St Laurent-Pierre Bergè**, που άρχισαν να συλλέγουν από τη δεκαετία του 1950, βλ. Stourton, 2007, σσ.36-39.

<sup>349</sup> Ο Malraux υποστήριζε το τέλος του παραδοσιακού μουσείου. Στο χωρίς τοίχους μουσείο του περιλαμβάνονταν όλα τα είδη τέχνης σε αναπαραγωγές, από πίνακες του Rouault έως αρχαία ελληνική, αλλά και τέχνη της Ινδίας, της Περσίας ή της Αφρικής. Η ιδέα αυτή, ενσαρκωμένη σε συλλογές όπως του Breton, επηρέασε τους De Menil και άλλους συλλέκτες (Stourton, 2007, σ.25).

<sup>350</sup> Ο **George Ortiz** εμπνεύστηκε για τη συλλογή του από ένα ταξίδι του στην Ελλάδα το 1949 σε ηλικία 22 ετών (<http://www.georgeortiz.com>, Stourton, 2007, σσ.214-217).

<sup>351</sup> Μετά από τη διεθνή σύμβαση της Unesco για την παρεμπόδιση της παράνομης διακίνησης πολιτιστικών αγαθών, που τέθηκε σε ισχύ το 1970, η δημιουργία του Unidroit το 1984 και η τελική Σύμβασή του το 1995 για την προστασία των κλεμμένων ή παρανόμως εξαχθέντων πολιτιστικών αγαθών (<http://www.unidroit.org>), προκάλεσε την αντίδραση πολλών συλλεκτών αλλά έθεσε ένα όριο στην αρχαιοκαπηλία αρχαιοτήτων. Ειδικά τα κυκλαδίτικα ειδώλια αποτέλεσαν κατεξοχήν προϊόν αρχαιοκαπηλίας στις δεκαετίες του 1950 και 1960, εξαιτίας της ανόδου τους ως συλλεκτικού αντικειμένου στη διεθνή αγορά τέχνης.

συλλέκτες. Αν και το συλλεκτικό ενδιαφέρον για την μεταπολεμική τέχνη παρουσιάζεται σαφώς μειωμένο έως τη δεκαετία του 1960, πρωτοπόροι συλλέκτες ανέλαβαν το ρίσκο, επενδύοντας σε αυτό το συλλεκτικό αντικείμενο ήδη από τη δεκαετία του 1940 και κατά τις 2 επόμενες δεκαετίες, όταν οι τιμές τέτοιων έργων ήταν ακόμη ιδιαίτερα προσιτές<sup>352</sup>.

Πιο ειδικά, χαρακτηριστικά δείγματα νέων συλλεκτών μεγάλης κλίμακας εντοπίζουμε σε κάθε είδους ευρωπαίους και αμερικανούς εκπροσώπους της αστικής μεταπολεμικής ευημερίας: μεγαλοβιομήχανους, μεγαλέμπορους, εφοπλιστές, πετρελαιοπαραγωγούς, σχεδιαστές οίκων μόδας, εκδότες, συγγραφείς, δημοσιογράφους, κατόχους μεγάλων περιουσιών και βέβαια, ειδικά στην Αμερική, χρηματιστές, διαχειριστές κεφαλαίων και ακινήτων, παράγοντες της οικονομίας και της πολιτικής ή απλώς επιτυχημένους επιχειρηματίες που μπορούσαν να πληρώνουν αφειδώς για την καθιερωμένη τέχνη της αρεσκείας τους.

Στη νέα γενιά ανήκει, για παράδειγμα, ο ολλανδός μεγαλοβιομήχανος D.-G. van Beuningen<sup>353</sup>, ένας από τους συλλέκτες που οικοδόμησαν αυτή την εποχή συλλογές «κλασικής» αισθητικής και απόλυτα επικυρωμένου, από τους ιστορικούς και τα μουσεία τέχνης, γούστου, βάσει του οποίου ξόδευε αδρά χωρίς κανέναν απολύτως περιορισμό ή δισταγμό<sup>354</sup>. Παρομοίως αμερικανοί βιομήχανοι και μεγιστάνες του πετρελαίου όπως οι J. P. Getty<sup>355</sup>, Ch. Wrightsman<sup>356</sup> ή A.

---

<sup>352</sup> Έτσι το 1959 οι Robert και Ethel Scull αγόρασαν το έργο του Robert Rauschenberg *Thaw* (1958) προς 900 δολάρια. Το έργο πουλήθηκε το 1973 στα 85.000 δολάρια, προκαλώντας χαρακτηριστικά την οργή του καλλιτέχνη. Ομοίως το έργο *Three Flags* του Jasper Johns, αγοράστηκε το 1959 προς 900 δολάρια από τους Burton και Emily Tremaine και πουλήθηκε το 1980 στο Whitney Museum προς 1 εκατ. δολάρια, στη μεγαλύτερη έως τότε τιμή για έργο ζώντος καλλιτέχνη. Σε σχέση πάντως με τις σημερινές τιμές, οι σκανδαλώδεις τιμές των δεκαετιών 1970 και 1980 ωχριούν, δεδομένου ότι, για παράδειγμα, το έργο του Warhol *Piece 200 Dollar Bills* πουλήθηκε το 1986 προς 385.000 δολάρια και το 2009 προς περίπου 44 εκατ. (Feinstein, 2010, Fowler 1991, Kamholz, 2013).

<sup>353</sup> Ο ολλανδός συλλέκτης **Daniel-Georges van Beuningen** (1877-1955) από το Ρότερνταμ, κάτοχος μεταπολεμικά πολλών εταιριών στη χώρα του, πλούτισε στη διάρκεια του Α' Π.Π. εφοδιάζοντας με άνθρακα τον γερμανικό και αγγλικό στρατό. Συνέλεξε πίνακες των J. van Eyck, Vermeer, Veronese, Tintoretto, Rubens, Reynolds, El Greco, Rembrandt, Memling, Bruegel κ.α. (Cabanne, 1963, σσ.139-157). Η συλλογή του αποκτήθηκε το 1958 από το δήμο του Ρότερνταμ και στεγάζεται έως σήμερα στο μουσείο Boymans-Van Beuningen (<http://www.boijmans.nl>).

<sup>354</sup> Χαρακτηριστικά παραδείγματα αναφέρονται στον Cabanne (1963, σ.144).

<sup>355</sup> Ο μεγαλοσυλλέκτης **Jean Paul Getty** (1892-1976) απέκτησε με κάθε τρόπο έργα παντός τύπου, από αρχαία ελληνική γλυπτική μεγάλων διαστάσεων έως γαλλικές διακοσμητικές τέχνες, ανάμεσά τους μια μάλλον άνιση και ανομοιογενή συλλογή πινάκων από Rubens έως Gauguin (<http://www.getty.edu>, Stourton, 2007, σσ.124-126).

<sup>356</sup> Ο **Charles Bierer Wrightsman** (1895-1986) -μεγιστάνας του πετρελαίου και γνωστός ευεργέτης του Metropolitan Museum of Art και του New York University's Institute of Fine Arts- και η **Jayne Wrightsman** (Jane Kirkman Larkin, γεν. 1919) δημιούργησαν μια μεγάλη συλλογή με πυρήνα τις

Hammer<sup>357</sup> αλλά και έλληνες εφοπλιστές όπως ο Σ. Νιάρχος –κατά τον Reims ένας από τους κύριους υπεύθυνους της έκρηξης των τιμών<sup>358</sup> – δημιούργησαν «συλλογές-αστραπή» χάρη σε καλούς εμπόρους και «κενά τσεκ», που τους βοήθησαν να αποκτήσουν σε χρόνο ρεκόρ, όλα όσα κάποιοι συγκέντρωναν υπομονετικά κατά τη διάρκεια μιας ζωής.

Ασφαλώς ανάμεσα σε οικονομικά ισχυρούς συλλέκτες καθιερωμένης τέχνης εντοπίζονται και περιπτώσεις εκείνων που επιδόθηκαν με προσωπικό μόχθο, συνέπεια και αφοσίωση στο συλλεκτικό τους έργο, όπως έκανε χαρακτηριστικά ο G. Embiricos<sup>359</sup>. Κάποιοι –γόνιοι γνωστών συλλεκτικών οικογενειών όπως ο P. Mellon<sup>360</sup> για παράδειγμα– συνέχισαν την ίδια δραστηριότητα με τους προγόνους τους, κινούμενοι με ασφάλεια στους ίδιους γνωστούς και εγκεκριμένους συλλεκτικούς δρόμους. Άλλοι πάλι, όπως ο G. Dessauer<sup>361</sup> ή ο U. Wilke<sup>362</sup>,

---

διακοσμητικές τέχνες του 18<sup>ου</sup> αιώνα αλλά και κλασικά αριστουργήματα όπως την *Προσωπογραφία Νεαρής Γυναίκας* του Vermeer (Parker & Corbeiller, 1979, Stourton, 2007, σσ.107-113).

<sup>357</sup> Γνωστή είναι η συλλογή κλασικών έργων τέχνης του **Armand Hammer** (1898-1990), από τον 16<sup>ο</sup> έως τον 20<sup>ο</sup> αιώνα (<https://hammer.ucla.edu/collections/armand-hammer-collection/>) αλλά και η συλλογή θρησκευτικών εικόνων των αδελφών Armand και Victor ("Hammer icons", 1937).

<sup>358</sup> Κατά τον Rheims καίρια υπήρξε η συμβολή του **Σταύρου Νιάρχου** (1909-1996) στην αύξηση των τιμών στις δημοπρασίες της περιόδου 1955-1965, όταν χαρακτηριστική ήταν «μια οσμή πετρελαίου στα κομψά παλαιοπωλεία της οδού Faubourg Saint-Honore και στο Hotel des Ventas» (Rheims, 1980, σ.378). Ο Νιάρχος, που κατά τη δεκαετία του 1950 θεωρούνταν ως ο πλουσιότερος άνθρωπος στον κόσμο, αγόρασε μεταξύ άλλων ολόκληρη τη σημαντική συλλογή του ηθοποιού Edward G. Robinson το 1957 (<http://www.sfnfoundation.org>, Koldehoff, 2005, Stourton, 2007, σσ.31-34).

<sup>359</sup> Ο ελληνικής καταγωγής εφοπλιστής **George Embiricos** (1920-2011), που αποσύρθηκε από την επιχειρηματική δράση για να αφιερώσει τη ζωή του στην τέχνη, μετακόμισε μεταπολεμικά στη Νέα Υόρκη, όπου ξεκίνησε να συλλέγει με υπομονή και πάθος έργα τέχνης, πίνακες, έργα σε χαρτί και γλυπτά διαφόρων εποχών. Η συλλογή του περιλάμβανε γνωστά έργα των El Greco, Goya, Van Gogh, Cézanne, Picasso, Kandinsky, Bacon, Moore κ.α. Έργα της πουλήθηκαν μετά τον θάνατο του συλλέκτη (Ανέστη, 2012, Vogel, 2012).

<sup>360</sup> Ο **Paul Mellon** (1907-1999), γιος του Andrew Mellon, συνέλεξε μεταπολεμικά μια από τις μεγαλύτερες συλλογές αγγλικών έργων του 18<sup>ου</sup> και 19<sup>ου</sup> αιώνα (Stourton, 2007, σ. 99). Η αδελφή του, **Ailsa Mellon Bruce** (1901-1969), κληροδότησε τη συλλογή της, 153 πινάκων γάλλων κυρίως καλλιτεχνών, στην National Gallery of Art της Ουάσινγκτον. Τα δύο αδέλφια περιλαμβάνονταν στη λίστα των 8 πιο πλούσιων ανθρώπων στις ΗΠΑ το 1957 (<http://www.mellon.org>).

<sup>361</sup> Ο φυσικός, ακαδημαϊκός και γόνος βιομηχάνων **Guido Dessauer** (1915-2012) συνέλεξε επί μια πεντηκονταετία τρισδιάστατα μοντέλα γλυπτών της εποχής κυρίως του Μπαρόκ -τα λεγόμενα *bozzetti*- μέσα από τα οποία παρουσιάζεται η καλλιτεχνική εξέλιξη των καλλιτεχνών (Voges, 2003).

<sup>362</sup> Ο γεννημένος στη Γερμανία ζωγράφος και καλλιγράφος **Ulfert Wilke** (1907-1987), που συνδέθηκε στενά με τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό, υπήρξε σημαντικός συλλέκτης πρωτόγονης τέχνης. Μετανάστευσε στην Αμερική το 1938, ταξίδεψε και επέστρεψε εκεί στη δεκαετία του 1960. Σπούδασε τέχνη στο Harvard και στο Πανεπιστήμιο της Iowa, όπου και κληροδότησε έργα της συλλογής του (<http://uima.uiowa.edu>). Συνδέθηκε με την περίφημη *Σχολή της Νέας Υόρκης* και διατήρησε στενές σχέσεις με διάσημους συναδέλφους του όπως τους Reinhardt, Bissier, Rickey, Rothko, Feininger, Beckmann, Tobey, Okada, Motherwell και Smith ("Ulfert Wilke papers", χ.χ., Wilke, 1975).

εντρύφησαν με πάθος στην τέχνη του παρελθόντος, παραμένοντας έξω από τα κύρια συλλεκτικά ρεύματα της εποχής τους και εξειδικεύθηκαν, δημιουργώντας ο καθένας το δικό του, πρωτότυπο και ιδιαίτερο συλλεκτικό-ερευνητικό πεδίο.

Σε κάθε περίπτωση και στις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες συνεχίστηκε αναλλοίωτο το ίδιο, γνωστό και προπολεμικά παίγνιο μεταξύ καθιερωμένης και μη καθιερωμένης ή μη αποδεκτής ακόμη αισθητικής και συλλεκτικής αντίληψης. Η δεύτερη ενσωματωνόταν όλο και πιο γρήγορα πλέον μέσα στην πρώτη, που κατάληγε έτσι πάντα να διευρύνεται.

Πράγματι καταρχάς στην Αμερική ήδη από τη δεκαετία του 1940 πλήθυνε, αναμφίβολα, ο αριθμός των συλλεκτών που στρέφονταν προς το έργο των απόλυτα καθιερωμένων πλέον μεταϊμπρεσιονιστών αλλά και προς εκείνο του Μοντερνισμού των πρώτων δεκαετιών του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Τέτοια συλλεκτικά αντικείμενα εξακολούθησαν πάντως να συνδυάζονται με την προηγούμενη γαλλική τέχνη του 19<sup>ου</sup> αιώνα, ή και με ακόμη παλαιότερα έργα, σε συλλογές όπως του διάσημου γαλλοαμερικανού χρηματιστή της Wall Street A. Meyer<sup>363</sup>. Κατά την ίδια δεκαετία κοσμικοί αστοί της εποχής χαίρονταν να επιδεικνύουν τις συλλογές τους τέτοιων έργων στις δεξιώσεις που διοργάνωναν στα πολυτελή σπίτια τους, όπως έκαναν χαρακτηριστικά ο αμερικανός παραγωγός του Χόλυγουντ W. Goetz<sup>364</sup> και η σύζυγός του E. Mayer, με προσκεκλημένους λαμπερές διασημότητες από τον χώρο του θεάτρου και της τέχνης.

Το ίδιο ευρύτερο θεματικό ενδιαφέρον, η γαλλική τέχνη του 19<sup>ου</sup> ή και του πρώιμου 20<sup>ου</sup> αιώνα, συνδυαζόταν σε άλλη περίπτωση με την αγγλική τέχνη, καθώς βρετανοί μετανάστες όπως ο M. Ritchie<sup>365</sup> στη δεκαετία του 1940 ή οι H. και

---

<sup>363</sup> Μεταπολεμικά, από τη δεκαετία του 1940, ο λάτρης της μουσικής **André Meyer** (1898–1979), που θεωρούνταν ιδιοφυΐα στον τομέα των χρηματιστηριακών επενδύσεων, συνέλεξε με τη σύζυγό του έργα γαλλικής κυρίως τέχνης του 19<sup>ου</sup> αιώνα και λίγους πίνακες του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Η συλλογή του περιλάμβανε έργα Monet, Corot, Degas, Manet, Pissarro, Renoir, Toulouse-Lautrec, Vuillard, Bonnard, Chagall, Picasso, Cézanne αλλά και Rembrandt (*Exhibition of the Collection of Mr. and Mrs. André Meyer, 1962*). Έργα της κατέληξαν ως δωρεά στο MoMA το 1961, αποκτήθηκαν μετά τον θάνατό του από το Metropolitan Museum of Art (συλλογή έργων 19<sup>ου</sup> αι.) ή δωρήθηκαν από τον ίδιο στο Λούβρο.

<sup>364</sup> Ο εβραϊκής καταγωγής γόνος πολυμελούς οικογένειας της εργατικής τάξης **William Goetz** (1903–1969), αμερικανός παραγωγός του Χόλυγουντ και διευθυντής της Universal Pictures στις δεκαετίες 1940 και 1950, συνέλεξε έργα τέχνης μαζί με τη σύζυγό του από το 1930, **Edith Mayer** (1905–1987), κόρη του Metro-Goldwyn-Mayer, κυρίως κατά τη δεκαετία του 1940. Οι συλλέκτες κατείχαν κυρίως ιμπρεσιονιστικά και μεταϊμπρεσιονιστικά έργα, πίνακες και γλυπτά των Degas, Gauguin, Monet, Cézanne, Morisot, Manet, Renoir, Picasso, Modigliani, Soutine, Bonnard, Corot κ.α. (Muchnic, 1988).

<sup>365</sup> Μεγάλο μέρος της συλλογής του άγγλου μετανάστη στο Τέξας, ιδιοκτήτη ράντζου και επιχειρηματία **Montie Ritchie** (1910–1999), που περιλάμβανε έργα Monet, Renoir, Seurat, Bonnard, Vuillard, Cézanne, Sisley, Gauguin, Redon, Degas, Dufy, Soutine, καθώς επίσης έργα του 19ου αιώνα, αγγλική τέχνη και έργα των αμερικανών ζωγράφων Sargent και Prendergast, δωρήθηκε το 1992 στο Dixon Gallery and Gardens στο Memphis του Tennessee (<http://www.dixon.org>).

M. Dixon<sup>366</sup> στην επόμενη, επικεντρώνονταν σε τέτοιου είδους έργα. Την ίδια δεκαετία η τολμηρότερη S. Walker<sup>367</sup>, κληρονόμος μεγάλης οικογενειακής συλλογής<sup>368</sup>, αποφάσισε να την αναβαθμίσει, στρέφοντας την προσοχή της σε έργα Μοντερνισμού της εποχής της και αγοράζοντας μεταξύ άλλων γλυπτά των Picasso, Moore και Giacometti.

Παράλληλα ενάντια στην κυρίαρχη μόδα της καθιερωμένης αυτή την εποχή *Γαλλικής Σχολής*, στράφηκε στα τέλη της δεκαετίας του 1940 ο αμερικανός επιχειρηματίας M. D. May<sup>369</sup>, που συνέλεξε Εξπρεσιονισμό και καλλιτέχνες όπως τον Beckmann –στην Αμερική αυτή την εποχή– του οποίου έγινε σημαντικός πάτρωνας. Δημιούργησε έτσι για μια περίπου δεκαετία μια ποιοτική συλλογή έργων Kirchner, Schmidt-Rottluff, Kandinsky, Marc, Heckel, Nolde ή Kokoschka, για να στραφεί στη συνέχεια, από τη δεκαετία του 1950 –και εξαιτίας και της ανόδου των τιμών τέτοιων έργων– προς άλλα είδη τέχνης όπως την πρωτόγονη.

Και στη δεκαετία του 1950 κυρίαρχο συλλεκτικό ρεύμα παρέμενε η γαλλική τέχνη του ύστερου 19<sup>ου</sup> και του πρώιμου 20<sup>ου</sup> αιώνα, που επιλεγόταν εύκολα και χωρίς ενδοιασμούς ως αναπόσπαστο συμπλήρωμα μεγάλων συλλογών

---

<sup>366</sup> Οι **Hugo Norton Dixon** (1892-1974) και **Margaret Oates Dixon** (1900-1974) ξεκίνησαν να συλλέγουν το 1945 και πιο οργανωμένα το 1952, αγγλικές προσωπογραφίες του 18<sup>ου</sup> αιώνα, που συμπλήρωσαν αργότερα με αγγλική τέχνη του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Το 1953 στράφηκαν προς τον Ιμπρεσιονισμό, τα έργα της *Σχολής της Barbizon* και τα μεταϊμπρεσιονιστικά έργα, που θεωρούσαν ότι ταίριαζαν με τη ζωή και το περιβάλλον τους, ενώ ίδρυσαν και σχετικό μουσείο το 1976. Το μουσείο Dixon Gallery and Gardens (βλ. παραπάνω) στεγάζει έως σήμερα τη μικρή συλλογή τους, η οποία περιλαμβάνει βασικά γαλλικό και αμερικανικό Ιμπρεσιονισμό καθώς και μεταϊμπρεσιονιστικά έργα.

<sup>367</sup> Η **Susan Rogers Walker** (1866-1951), χήρα του **Gilbert M. Walker** (1864-1928) και νύφη του **Thomas Barlow Walker**, συνέλεξε και δώρισε, στη δεκαετία του 1940, έργα σημαντικών καλλιτεχνών της εποχής της στο Walker Art Center, το οποίο είχε ιδρύσει ο πεθερός της το 1927 στη Μινεάπολη της Μινεζότα (<https://walkerart.org>). Πουλώντας παράλληλα έργα από τη συλλογή του πεθερού της, τα οποία επαναξιολόγησε ως μη σημαντικά, δημιούργησε τον πυρήνα μιας σημαντικής μουσειακής συλλογής, που δημιουργήθηκε μεταπολεμικά και συγκαταλέγεται σήμερα σε εκείνη των 5 κυριότερων μουσείων μοντέρνας τέχνης στην Αμερική ("Walker, Susan Rogers", χ.χ.).

<sup>368</sup> Ο πεθερός της Susan Rogers Walker, **Thomas Barlow Walker** (1840-1928), εγκατέλειψε την καριέρα του μαθηματικού για να γίνει επιτυχημένος επιχειρηματίας. Χάρη στην εταιρεία ξυλείας του στη Μινεζότα και την Καλιφόρνια έγινε το 1923 ένας από τους 10 πλουσιότερους ανθρώπους στον κόσμο. Ξεκίνησε να συλλέγει το 1874 τοπία, προσωπογραφίες, ιστορικούς πίνακες, γλυπτά, αντικείμενα τέχνης καθώς επίσης κλασική και ασιατική τέχνη, που παρουσίαζε δημόσια στο αρχοντικό του από το 1879. Το 1927 ίδρυσε ως δημόσια γκαλερί της πόλης το γνωστό Walker Art Center (<http://www.walkerart.org>).

<sup>369</sup> Ο γόνος πλούσιας οικογένειας **Morton D. May** (1914-1983) δημιούργησε λίγο μετά τον πόλεμο μια από τις καλύτερες παγκοσμίως συλλογές έργων γερμανικού Εξπρεσιονισμού. Μέσα σε μία μόνο δεκαετία ο συλλέκτης ολοκλήρωσε τη δράση του σε μεγάλο βαθμό. Κόντρα στη μόδα της εποχής, συνέλεξε καλλιτέχνες της *Γέφυρας*, του *Γαλάζιου Καβαλάρη* καθώς και ανεξάρτητων εξπρεσιονιστών. Έγινε ο βασικός πάτρωνας του Beckmann, που τότε δίδασκε στο Πανεπιστήμιο της Ουάσινγκτον. Ο May κατείχε συνολικά 57 έργα του. Ο συλλέκτης κληροδότησε πολλά έργα της συλλογής του στο St. Louis Art Museum (Bach & Price, 1960, Gruson, 1983).



εκλεκτικιστικής αντίληψης. Χαρακτηριστικές τέτοιες συλλογές ήταν εκείνες του βιομήχανου R. H. Norton<sup>370</sup> και της συζύγου του E. C. Norton αλλά και των E. και W. Reves<sup>371</sup>, που στέγαζαν και επεδείκνυαν τα ιμπρεσιονιστικά και μεταϊμπρεσιονιστικά έργα τους –ανάμεσα σε άλλα– στη γνωστή βίλα *La Pausa*, έδρα άλλοτε της Coco Chanel, στη γαλλική Ριβιέρα.

Αντίθετα, σχεδόν αμιγώς επικεντρωμένη στον ευρωπαϊκό Μονερισμό, μπορεί να χαρακτηριστεί η συλλογή έργων κυρίως Picasso –και λιγότερο Braque, Schiele, Miró ή Dubuffet– αλλά και Cézanne, που δημιούργησε από τη δεκαετία του 1950 και για πάνω από μια δεκαετία, ο έντονα ιδιοσυγκρασιακός αμερικανός συλλέκτης S. Seeger<sup>372</sup>. Ο ίδιος στράφηκε από το 1980 –όταν πλέον ζούσε στο Λονδίνο– προς τη βρετανική κυρίως μεταπολεμική τέχνη και καλλιτέχνες όπως τους Bacon ή Nickolson.

Ακόμη και στη δεκαετία του 1960 ισχυροί μεταπολεμικοί συλλέκτες και έμποροι τέχνης όπως η εβραϊκής καταγωγής οικογένεια των δισεκατομμυριούχων Nahmads<sup>373</sup> –γνωστή για τη διακίνηση του εμπορίου σε Ευρώπη και Αμερική–

---

<sup>370</sup> Ένα μείγμα έργων τέχνης όλων σχεδόν των εποχών, που συνέλεξε ήδη προπολεμικά ο βιομήχανος του Σικάγου **Ralph Hubbard Norton** (1875–1953) με τη σύζυγό του **Elizabeth Calhoun Norton** (1881–1947), στεγάζει το Norton Museum of Art στη Florida, που οι συλλέκτες ίδρυσαν το 1941 για τη μεγάλη τους συλλογή σημαντικών ιμπρεσιονιστών και μοντέρνων ζωγράφων καθώς και αμερικανικής ζωγραφικής και γλυπτικής (<http://www.norton.org>).

<sup>371</sup> Ο ουγγρικής καταγωγής **Emery Reves** (1904–1981), εκδότης, δημοσιογράφος, συγγραφέας και υπερασπιστής της παγκόσμιας ειρήνης –γνωστός για το βιβλίο του *I Paid Hitler* (1941)– και η σύζυγός του, Αμερικανίδα και πρώην μοντέλο, **Wendy Russell Reves** (1916–2007), κατοίκησαν από το 1954 στη βίλα *La Pausa* στη Γαλλία, που είχε κατασκευαστεί αρχικά για την Coco Chanel. Εκεί υποδέχονταν τους υψηλούς καλεσμένους τους από τον κόσμο του πνεύματος και της τέχνης, την G. Garbo, τον πρίγκιπα Rainier, την πριγκίπισσα Grace του Monaco, τον δούκα του Windsor ή τον W. Churchill. Στη συλλογή τους περιλαμβάνονταν 1.400 ευρωπαϊκά έργα τέχνης και διακοσμητικά αντικείμενα, ανάμεσά τους έργα Renoir, Manet, Degas, Pissarro, έργα μεταϊμπρεσιονισμού και μοντέρνας τέχνης, τα οποία δωρήθηκαν το 1985 από τη χήρα Reves στο Dallas Museum of Art (“Dallas Museum of Art Celebrates”, 2010, “Impressions from the Riviera”, χ.χ., “La Pausa”, 2010).

<sup>372</sup> Ο **Stanley J. Seeger** (1930–2011) έλαβε στη δεκαετία του 1960 την ελληνική υπηκοότητα, από το 1979 όμως έζησε στο Λονδίνο. Ο πλούτος του οφειλόταν στην οικογενειακή περιουσία από τον σκωτσέζο επιχειρηματία παππού του. Σπούδασε μουσική αλλά στράφηκε στο συλλέγειν στη δεκαετία του 1950. Συνέλεξε έργα Picasso για πάνω από μια δεκαετία (123 έργα σε διάφορες τεχνικές), που πούλησε στην πλειοψηφία τους το 1993 –μέσω Sotheby’s– στη Νέα Υόρκη, σε μια από τις σπάνιες δημοπρασίες όπου δεν έμεινε απούλητο ούτε ένα έργο. Από το 1980 και μετά ο Seeger συνέλεξε βρετανικά έργα του 19<sup>ου</sup> και του 20<sup>ου</sup> αιώνα, καλλιτεχνών όπως οι Turner, Fuseli, Beckmann, Bacon ή Nickolson, υπό την επιρροή και της συντρόφου του, Cone. Το 2001 πουλήθηκαν πολλά έργα της συλλογής Seeger (Aspden, 2014, Grimes, 2011, Stourton, 2007, σσ.330–333).

<sup>373</sup> Με έδρα το Μονακό η οικογένεια των Nahmads –όπως ο **David** (1947) και ο **Helly**, με γκαλερί στη Νέα Υόρκη και το Λονδίνο αντίστοιχα (<http://www.hellynahmadgallery.com>)– ξεκίνησαν να αγοράζουν μοντέρνα κυρίως τέχνη στη δεκαετία του 1960 και απέκτησαν από Ιμπρεσιονισμό έως Σουρεαλισμό. Οι συλλέκτες κατέχουν μοναδικά έργα των Picasso, Matisse, Miró, Léger, Gris κ.α. Το 90% της κοινής

διαμόρφωσαν αξιολογες συλλογές έργων Μοντερνισμού αλλά και Ιμπρεσιονισμού. Τέτοιοι συλλέκτες απέκτησαν μεταπολεμικά σημαντικά έργα καθιερωμένων καλλιτεχνών όπως οι Picasso, Matisse, Miró, Léger ή Gris, αναγνωρίζοντας ασφαλώς και εκτιμώντας όχι μόνο την καλλιτεχνική αλλά εξίσου και την οικονομική αξία τέτοιων έργων.

Σε πολύ μικρότερη κλίμακα εμφανίζονταν έργα ευρωπαϊκής τέχνης του 19<sup>ου</sup> και του 20<sup>ου</sup> αιώνα και στη συλλογή του διάσημου δισεκατομμυριούχου N. Simon<sup>374</sup>. Ο Simon, που κατά τη δεκαετία του 1950 επιδόθηκε στην αγορά κλασικών αριστουργημάτων όλων των εποχών, επέλεγε τέτοια έργα μόνο περιστασιακά, στο πλαίσιο δημιουργίας ενός γενικού πανοράματος έργων καθιερωμένης αισθητικής.

Αντίθετα εκφραστές των πιο προοδευτικών τάσεων του συλλεκτικού γούστου κατά τις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες στην Αμερική ήταν το ζεύγος των εύπορων συλλεκτών και πατρώνων της τέχνης Lasker<sup>375</sup>, του γνωστού ως «πατέρα της σύγχρονης διαφήμισης» Albert και της συζύγου του Mary – συλλέκτριας ήδη από τον Μεσοπόλεμο– καθώς και το ζεύγος των Brody<sup>376</sup>, που

---

συλλογής τους φυλάσσεται σε ειδικό χώρο στη Γενεύη, ενώ το υπόλοιπο 10% βρίσκεται σε διάφορα σπίτια τους (Becker, Brown, Schuster, Patton & Chisholm, 2011, Cascone, 2012, Gwilliam, 2015).

<sup>374</sup> Ο βιομήχανος **Norton Simon** (1907-1993), που άρχισε να συλλέγει συστηματικά το 1954, στην ώριμη ηλικία των 47 ετών, με αφορμή την μετακόμισή του σε καινούργιο του σπίτι, αποτελεί μια από τις εμβληματικότερες περιπτώσεις ισχυρών συλλεκτών που καθορίζουν την μεταπολεμική αγορά τέχνης μετά το 1960. Με τον δικό του ιδιαίτερο και μάλλον εκκεντρικό τρόπο, θήρευσε οπουδήποτε κλασικά αριστουργήματα όλων των εποχών, από τον 15 έως και τον 20<sup>ο</sup> αιώνα, ανάμεσά τους έργα Renoir, Σχολής Giotto, Munch, αρχαία ελληνικά γλυπτά ή ινδάνικα έργα τέχνης. Όντας σύζυγος της ηθοποιού του Χόλιγουντ Jennifer Jones, επηρέασε τη συλλεκτική δράση στο Λος Άντζελες, αλλά και όλο τον κόσμο της τέχνης της Νότιας Καλιφόρνιας. Το Norton Simon Museum βρίσκεται στη Pasadena της Καλιφόρνιας (<http://www.nortonsimon.org>, Wilkman & Wilkman, σσ.86 κ.εξ).

<sup>375</sup> Η **Mary Woodard Lasker** (1900-1994), ιδρύτρια του Lasker Foundation που δραστηριοποιείται στον τομέα της ιατρικής έρευνας (<http://www.laskerfoundation.org>), σπούδασε Ιστορία της Τέχνης. Μετά τις μεταπτυχιακές της σπουδές στην Οξφόρδη εργάστηκε σε γκαλερί της Νέας Υόρκης προωθώντας έργα γαλλικής μοντέρνης τέχνης, ενώ μεταξύ 1926-1934 υπήρξε παντρεμένη με τον ιδιοκτήτη της γκαλερί, Paul Reinhardt. Μαζί με τον δεύτερο σύζυγό της, **Albert Davis Lasker** (1880-1952), δημιούργησαν από τη δεκαετία 1940 μια σημαντική συλλογή ευρωπαϊκής, μοντέρνας κυρίως τέχνης. Ο κοινωνικός τους κύκλος περιλάμβανε ανθρώπους όπως τους Roosevelt, Kennedy, Johnson, Clinton, αλλά και διασημότητες όπως την Elisabeth Taylor. Η Lasker ταξίδεψε στην Ευρώπη, εντοπίζοντας νέους καλλιτέχνες και υποστηρίζοντας δημιουργούς όπως τους Renoir, Matisse, Miró, Rodin ή Chagall. Πριν πεθάνει πούλησε όλη τη συλλογή πινάκων και γλυπτών της (Brockway & Frankfurter, 1957, Pace, 1994).

<sup>376</sup> Η **Frances Lasker Brody**, (1916–2009), από το Σικάγο, κόρη ιδρυτή μεγάλης διαφημιστικής εταιρείας και ο σύζυγός της **Sidney F. Brody** (1916–1983), από το Λος Άντζελες, επιχειρηματίας στο χώρο των ακινήτων, υπήρξαν σημαντικοί πάτρωνες και συλλέκτες τέχνης με καθοριστικό ρόλο στην ίδρυση του Los Angeles County Museum of Art το 1965 (<http://collections.lacma.org>). Με επιρροή και από το ζεύγος Lasker, ωθήθηκαν προς το συλλέγειν χάρη σε ένα γλυπτό του H. Moore που απέκτησαν

στη δεκαετία του 1950 συνέλεξαν ενταντικά μοντέρνα τέχνη, σε εύρος που κυμαινόταν από τους προδρόμους της ιμπρεσιονιστές έως τον Matisse –από τον οποίο το ζεύγος παρήγγειλε μια επιτοίχια κεραμική διακόσμηση– τους Metzinger ή Ensor αλλά και τους γλύπτες Moore ή Calder.

Συλλέκτες αφενός καθιερωμένης τέχνης του ύστερου 19<sup>ου</sup> και του 20<sup>ου</sup> αιώνα και αφετέρου σύγχρονης τους τέχνης υπήρξαν και οι Αμερικανοί Kreeger<sup>377</sup>, που από τα τέλη της δεκαετίας του 1950 συνέλεξαν μεταξύ άλλων έργα Renoir, Pissarro, Sisley, Picasso, Munch, Beckmann, Kandinsky αλλά και Dubuffet, Miró, Calder, Still, Stella και Rosenquist, επιδεικνύοντας ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το θέμα της μουσικής, της οποίας ήταν και οι δύο λάτρεις αλλά και γνώστες.

Ειδικά η σύγχρονη αμερικανική τέχνη, εκείνη που θα καθόριζε το καλλιτεχνικό στίγμα της μεταπολεμικής περιόδου, άρχισε να έλκει τους αμερικανούς συλλέκτες έντονα και σταθερά ήδη από τις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες. Χάρη στη νέα, με πρωτοφανή ταχύτητα και πολύ δυναμισμό ανερχόμενη συλλεκτική τάση της εποχής, η σύγχρονη αμερικανική τέχνη έκανε εξαρχής την εμφάνισή της στις πρώτες μεταπολεμικές αμερικανικές συλλογές δίπλα ακριβώς σε εκείνη του ευρωπαϊκού Μοντερνισμού και σε θέση σχεδόν ισότιμη με εκείνη, έως ότου να καταστεί σύντομα η διάδοχό της, νέα κυρίαρχη καλλιτεχνική δύναμη.

Έτσι, οι Γάλλοι J. και D. de Menil<sup>378</sup>, που μετανάστευσαν στην Αμερική αμέσως μετά το ξέσπασμα του πολέμου και ξεκίνησαν εκεί ήδη από το 1945 τη

---

στη δεκαετία του 1950 και ήταν το έναυσμα για τη συλλογή τους. Οι συλλέκτες εκτιμούσαν τον Ιμπρεσιονισμό αλλά ήταν βαθιά μοντέρνοι, όπως υποδείκνυε τόσο ο σχεδιασμός του σπιτιού τους, που έκανε το 1949 ο A. Quincy Jones, όσο και η τοιχογραφία με κεραμικά πλακίδια που παρήγγειλαν για τη διακόσμηση της αυλής τους στον Matisse το 1952. Αρχικά συνέλεξαν έργα Bonnard, Metzinger και Ensor. Κατείχαν, ανάμεσα σε άλλα, έργα Braque, Picasso, Chagall, Dufy, Renoir, Rodin, ετρουσκική τέχνη, γαπωνέζικα χαρακτηριστικά και γλυπτά από Daumier και Degas έως Giacometti και Calder. Το 1977 πουλήθηκε μέρος της συλλογής τους ("Brody, Sidney F", χ.χ., Vogel, 2010, March 9).

<sup>377</sup> Ο **David Lloyd Kreeger** (1909-1990), γιος φτωχού μετανάστη από τη Ρωσία, ο οποίος σπούδασε νομικά, διετέλεσε επί 20 σχεδόν χρόνια πρόεδρος της Corcoran Gallery of Art της Ουάσινγκτον και ίδρυσε την Washington Opera (1980), θεωρούσε ότι η τέχνη υπερβαίνει την αξία των χρημάτων. Ο Kreeger, που ήταν και βιολιστής, και η σύζυγός του, **Carmen Kreeger**, επίσης ερασιτέχνης μουσικός, άρχισαν να συλλέγουν μοντέρνα τέχνη το 1959, με πυρήνα το ειδικό ενδιαφέρον τους για τη μουσική. Μέσα σε 15 χρόνια ολοκλήρωσαν σε μεγάλο βαθμό τη συλλογή τους, που περιλάμβανε πάνω από 300 έργα (μεταξύ άλλων έργα καλλιτεχνών της Ουάσινγκτον όπως των Christenberry, Davis, Downing, Gilliam και Stewart, γλυπτά των Arp, Maillol, Lipchitz, Moore, Noguchi και Somaini, έργα των Carol Brown Goldberg, Leonardo Nierman, George Rickey, Lucien Wercollier κ.α). Το Μουσείο Kreeger εγκαινιάστηκε το 1994 (<http://www.kreegermuseum.org>, Fowler, 1990).

<sup>378</sup> Οι **John** (1909-1973) και **Dominique de Menil** (1908-1997), γόνοι μεγάλων αστικών οικογενειών από τη Γαλλία, πίστεψαν στην πνευματική δύναμη και αναγκαιότητα της τέχνης και από τη δεκαετία του 1940 έως το 1997 δημιούργησαν μια από τις πιο σημαντικές συλλογές της σύγχρονης εποχής, με

σημαντική και ευρύτατη συλλεκτική τους δράση, ίδρυσαν ινστιτούτα και ενώσεις, ενέπνευσαν τη δημιουργία συγχρόνων τους καλλιτεχνών και προώθησαν τη μοντέρνα ευρωπαϊκή παράλληλα με τη σύγχρονη τους αμερικανική τέχνη. Οι συλλέκτες δημιούργησαν ένα χαρακτηριστικό είδος μεταπολεμικής συλλογής που περιλάμβανε ποικιλία ειδών τέχνης –με κοινό, κατά τους ίδιους, παρανομαστή την πνευματικότητά τους– από αφρικανικά γλυπτά και κυκλαδίτικα ειδώλια έως προπολεμική ευρωπαϊκή ζωγραφική, Σουρεαλισμό που συνέλεξαν με πάθος, αλλά και έργα της λεγόμενης *Σχολής της Νέας Υόρκης*.

Το παράδειγμα της ανάμειξης έργων του ευρωπαϊκού Μοντερνισμού με κειμήλια εθνογραφικού ενδιαφέροντος ή έργα πρωτόγονης τέχνης στη συλλογή των De Menil, ευθυγραμμίζοταν με το πνεύμα του ίδιου του Μοντερνισμού και απαντούσε ήδη σε πρωιμότερα συλλεκτικά παραδείγματα, με χαρακτηριστικότερο εκείνο του συλλέκτη Breton ή –υπό μία έννοια– ακόμη και εκείνο του Shchukin. Η απροσδόκητη ωστόσο συγκατοίκηση ευρωπαίων με νέους αμερικανικούς καλλιτέχνες στο ίδιο πάνθεον, η συστέγαση, στις πρώτες ήδη μεταπολεμικές δεκαετίες, έργων Cézanne, Picasso, Ernst, Magritte, Tanguy, Picabia, Brauner, De Chirico με έργα Warhol, Johns, Rauschenberg, Newman, Rothko, Klein και Stella, έδινε το στίγμα μιας νέας συλλεκτικής εποχής.

Πράγματι η συστράτευση ευρωπαίων και αμερικανών καλλιτεχνών στο ίδιο μέτωπο, που είχε τις ρίζες της στη μετανάστευση σε αμερικανικό έδαφος πολλών ευρωπαίων καλλιτεχνών στη διάρκεια του Β΄ Π.Π. –αλλά και νωρίτερα με χαρακτηριστικό παράδειγμα τον Duchamp– το ζύμωμα των νέων αμερικανών καλλιτεχνών με προζύμι την ίδια την ευρωπαϊκή πρωτοπορία και το τελικό πέρασμα της σκυτάλης από τη μια καλλιτεχνική γενιά στην επόμενη, αντικατροπτρίζονται σαφέστερα από οπουδήποτε στην εξέλιξη των συλλεκτικών τάσεων και στο περιεχόμενο των νέων συλλογών στην Αμερική των πρώτων μεταπολεμικών δεκαετιών.

Στη διαμόρφωση αυτού του περιεχομένου και ταυτόχρονα στην αποδοχή και καθιέρωση της σύγχρονης αμερικανικής τέχνης συνέβαλε άλλωστε αποφασιστικά κι ο συγγραφέας και έμπορος τέχνης S. Janis<sup>379</sup>, συλλέκτης, μαζί με

---

10.000 έργα από την Αρχαιότητα έως τη σύγχρονη εποχή, πίνακες και γλυπτά, διακοσμητικά αντικείμενα, φωτογραφίες, χαρακτηριστικά, σχέδια και σπάνια βιβλία. Το μουσείο Menil στο Houston του Τέξας (<http://www.menil.org>) έχει ελεύθερη πρόσβαση για το κοινό κατά τη φιλοσοφία των συλλεκτών ("Menil, Dominique", χ.χ., Stourton, 2007, σσ.158-162).

<sup>379</sup> Ο εύπορος επιχειρηματίας, συλλέκτης και γκαλερίστας **Sidney Janis** (1896-1989), ταλαντούχος χορευτής μπαλέτου και η σύζυγός του, φιλότοχνη και συγγραφέας Harriet Grossman, άρχισαν να συλλέγουν τέχνη μετά τον γάμο τους (1925), στα τέλη της δεκαετίας του 1920 (βλ. και παραπ. σ. 98). Τη συλλογή τους αποτελούσαν προσεκτικά επιλεγμένα έργα, αποκτημένα μέσα σε 5 δεκαετίες και αντιπροσωπευτικά πολλών καλλιτεχνικών γενιών και τάσεων (Κυβισμού, Φουτουρισμού, Αφαίρεσης,

τη σύζυγό του, έργων Μοντερνισμού ήδη από την περίοδο του Μεσοπολέμου. Ειδικά η πρακτική που ακολούθησε ο Janis, να προβάλλει –ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1950– δίπλα σε κλασικούς μοντέρνους του 20<sup>ου</sup> αιώνα όπως τον Picasso, τον Matisse ή τον Klee, καλλιτέχνες όπως τους εγκατεστημένους στην Αμερική Gorky, Kiesler, Duchamp, De Kooning ή Guston αλλά και τους Αμερικανούς Pollock, Motherwell ή Kline, τη σύγχρονή του δηλαδή πρωτοπορία, συνεπαγόταν την ερμηνεία της τέχνης τους εξαρχής ως ισότιμης, εξίσου αξιόπιστης και τελικά αναπόσπαστου τμήματος της «μοντέρνας τέχνης» της εποχής.

Βασικός διαμεσολαβητής της νέας τέχνης στους συλλέκτες σε αυτή τη δεκαετία εκτός από τον Janis –αλλά και τους A. Emmerich<sup>380</sup> ή Ch. Egan<sup>381</sup>– ήταν και ο θρυλικός ιταλοαμερικανός έμπορος τέχνης L. Castelli<sup>382</sup>. Ένας από τους ανθρώπους της τέχνης με τη μεγαλύτερη επιρροή μεταπολεμικά, ο Castelli δεν αντιστάθηκε στη δημιουργία ιδιωτικής συλλογής έργων της σύγχρονης του αμερικανικής τέχνης, ενώ παράλληλα συνέβαλε και ο ίδιος στη διαμόρφωσή της, μέσα από τη γκαλερί που εγκαινίασε από τη δεκαετία του 1950 στη Νέα Υόρκη αλλά και τις σχέσεις που ανέπτυξε με καλλιτέχνες όπως τους Rauschenberg,

---

Dada, Σουρεαλισμού, Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού, Pop Art). Το ζεύγος ταξίδευε κάθε χρόνο στο Παρίσι, παρακολουθούσε πλήθος εκθέσεων και συναντούσε καλλιτέχνες όπως τους Mondrian, Picasso, Léger, Brâncuși, Matisse και De Chirico. Έως τη δεκαετία του 1930 οι συλλέκτες είχαν ήδη αποκτήσει αρκετά έργα ευρωπαϊκής πρωτοπορίας, ενώ και στην Νέα Υόρκη καλλιέργησαν φιλίες με τους Gorky, Kiesler, Duchamp κ.α., που τους επισκέπτονταν συχνά στο διαμέρισμά τους. Από τη δεκαετία του 1950 προώθησαν αποφασιστικά τη σύγχρονη πρωτοπορία στη γκαλερί τους στο Μανχάταν, χάρη στην ευφυή πολιτική του Janis, να παρουσιάζει τους καλλιτέχνες της δίπλα σε καθιερωμένους μοντέρνους όπως τους Picasso, Giacometti ή Léger και να τους προβάλλει με τόλμη ως ισάξιους (Glueck, 1989).

<sup>380</sup> Ο γερμανικής καταγωγής **André Emmerich** (1924–2007), πρωταγωνιστής στη δεκαετία του 1950 στην προώθηση κινημάτων όπως της Ζωγραφικής του Χρωματικού Πεδίου και καλλιτεχνών όπως ο Morris Louis, πούλησε την γκαλερί του στον οίκο Sotheby's το 1996 (Darwent, 2007).

<sup>381</sup> Από τη δεκαετία του 1940 ο γνωστός έμπορος τέχνης **Charles Egan** (1914-1993) πρόβαλε το έργο των Stella, Rothko ή Albers, που παρουσίαζε μαζί με εκείνο των Klee ή Braque. Το 1948 παρουσίασε την πρώτη ατομική έκθεση του De Kooning, καθιερώνοντάς τον ως τον δεύτερο σημαντικό –μετά τον Pollock– καλλιτέχνη του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Μαζί με τον Castelli συμμετείχε στο περίφημο *The Club*, που ιδρύθηκε το 1949 και περιλάμβανε συναντήσεις καλλιτεχνών όπως των De Kooning, Kline, Rauschenberg, Reinhardt και συζητήσεις πάνω στην τέχνη και τη φιλοσοφία (Lambert, 1993).

<sup>382</sup> Ο ουγγροεβραϊκής καταγωγής από την Τερνέστη **Leo Castelli** (1907–1999) υπήρξε έμπορος τέχνης στο προπολεμικό Παρίσι, από όπου αναγκάστηκε να διαφύγει το 1941. Προώθησε αρχικά τους ευρωπαίους σουρεαλιστές καλλιτέχνες και στη δεκαετία του 1950, τους αμερικανούς, μέσα από την γκαλερί του στη Νέα Υόρκη, πρώτα τη *Σχολή της Νέας Υόρκης* και τους αφηρημένους εξπρεσιονιστές, μετά την Pop Art, τέλος στην μινιμαλιστική, την εννοιολογική και τις άλλες εκφάνσεις της σύγχρονης τέχνης. Θεωρείται ότι έπαιξε κυρίαρχο ρόλο στη διαμόρφωση της σύγχρονης αμερικανικής τέχνης και τη διεθνή αποδοχή καλλιτεχνών όπως οι Johns, Rauschenberg, Lichtenstein ή Stella (Cohen-Solal, 2010, DukeLibDigitalColl, 2008, "Oral history interview", 1969, "Oral history interview", 1997).

Johns, Lichtenstein ή Stella, στη διεθνή αποδοχή των οποίων διαδραμάτισε επίσης κρίσιμο ρόλο.

Παράλληλα ο θεωρητικός που επηρέασε κατεξοχήν τη μεταπολεμική αγορά τέχνης και πολλούς συλλέκτες της εποχής του στη διάρκεια της ίδιας δεκαετίας, ο άνθρωπος που θεωρείται ότι διαδραμάτισε καταλυτικό ρόλο ως προς την καθιέρωση της *Σχολής της Νέας Υόρκης* και καλλιτεχνών όπως ο J. Pollock, ο C. Greenberg<sup>383</sup>, υπήρξε επίσης κάτοχος μιας σημαντικής συλλογής έργων του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού, της Ζωγραφικής Χρωματικού Πεδίου και της λεγόμενης Μεταζωγραφικής Αφαίρεσης, όρων που εισήγαγε άλλωστε ο ίδιος. Τα έργα της συλλογής του διάσημου κριτικού και διανοούμενου, που κοσμούσαν τους τοίχους του διαμερίσματός του στο Μανχάταν, αντικατόπτριζαν αναπόφευκτα τόσο τις ιδέες και θεωρητικές θέσεις όσο και τις προσωπικές διασυνδέσεις του με τους άσημους κάποτε καλλιτέχνες δημιουργούς τους, των οποίων τα έργα της συλλογής αποτελούσαν βασικά δώρα.

Μια σημαντική και ολοκληρωμένη συλλογή Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού δημιούργησε από τη δεκαετία του 1950 και σε διάστημα 5 περίπου δεκαετιών και ο πετυχημένος αμερικανός επιχειρηματίας D. Pincus<sup>384</sup>. Ο Pincus έγινε πάτρωνας νέων καλλιτεχνών όπως του αμερικανού γλύπτη Suvero, που εντάσσεται στο εν λόγω κίνημα, ενώ στη συλλογή του συγκαταλέγονταν σημαντικά έργα των De Kooning, Newman, Pollock, Still, Rothko αλλά και της Wall.

Τη σύγχρονή του αμερικανική ζωγραφική προώθησε και συνέλεξε την ίδια εποχή και ο αμερικανός επιχειρηματίας με ηγετική θέση αυτή την εποχή στην Corcoran Gallery of Art της Ουάσινγκτον, V. Melzac<sup>385</sup>, ένας από τους πιο

---

<sup>383</sup> Η συλλογή του κριτικού τέχνης **Clement Greenberg** (1909-1994), ενός από τους πρώτους και θερμότερους υποστηρικτές του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού και του J. Pollock, περιλάμβανε 159 πίνακες, σχέδια και γλυπτά 59 σημαντικών καλλιτεχνών του 20<sup>ου</sup> και πρώιμου 21<sup>ου</sup> αιώνα, που δωρήθηκαν κατά κύριο λόγο στον Greenberg από τους καλλιτέχνες. Η συλλογή με έργα Noland, Olitski, Caro, Pollock, Frankenthaler, Hofmann, Gottlieb, Walter Darby Bannard, Larry Poons κ.α., αγοράστηκε το 2001 και βρίσκεται σήμερα στο Jubitz Center for Modern and Contemporary Art, που αποτελεί τμήμα του Portland Art Museum στο Oregon (<http://www.portlandartmuseum.org>, Jones, 2011, "The Clement Greenberg Collection", χ.χ., Wilkin & Günther, 2000).

<sup>384</sup> Ο **David N. Pincus** (1926-2011), με εισοδήματα από την οικογενειακή επιχείρηση και ένα μεγάλο εργοστάσιο ρουχισμού, υπήρξε πάτρωνας νέων καλλιτεχνών όπως του Suvero, ενώ 38 έργα από τη συλλογή του, καλλιτεχνών όπως των De Kooning, Newman, Pollock, Still και Wall και Rothko (*Orange, Red, Yellow*, 1961) πουλήθηκαν από τον οίκο Christies το 2008, προκειμένου ο συλλέκτης να συμπληρώσει το ήδη σημαντικό έως τότε φιλανθρωπικό του έργο (Maykuth, 2011, Milliot, 2012).

<sup>385</sup> Ο **Vincent Melzac** (1914-1989), κάτοχος ινστιτούτων αισθητικής και διευθύνων σύμβουλος στην Corcoran Gallery of Art στην Ουάσινγκτον -έως το 1972 που απολύθηκε- συνέλεξε τέχνη κυρίως των δεκαετιών 1950 και 1960. Αν και η συλλογή του διαλύθηκε, μέρος της με έργα του Thomas Downing, Gene Davis, Agnes Denes, Josef Albers και Donald Judd, κατέληξε σε μουσείο σύγχρονης τέχνης, στην

πρώιμους συλλέκτες του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού και κυρίως της Ζωγραφικής του Χρωματικού Πεδίου. Ο συλλέκτης απέκτησε φιλικές σχέσεις με καλλιτέχνες όπως τους De Kooning και Kline ενώ κατά τις δεκαετίες του 1950 και 1960 υπήρξε και πάτρωνας του νεότερου καλλιτέχνη Howard Mehring.

Μια άλλη ισχυρή προσωπικότητα, μια γυναίκα με σημαντική επιρροή στο συλλεκτικό περιβάλλον της Καλιφόρνιας όπου έδρασε, ήταν η υπέρμαχος της αμερικανικής σύγχρονης της τέχνης M. S. Weisman<sup>386</sup>, αδελφή του συλλέκτη Norton Simon. Η Weisman, που από τη δεκαετία του 1950 συγκέντρωνε στην κατοικία της στο Beverly Hills σημαντικά έργα ευρωπαϊκού Μοντερνισμού και αμερικανικής μεταπολεμικής τέχνης, κυρίως Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού, δραστηριοποιήθηκε παράλληλα και στον τομέα της θεσμικής προώθησης της σύγχρονης της τέχνης στο Λος Άντζελες μέσα από την ίδρυση του MOCA, στην οποία συνέβαλε ποικιλοτρόπως.

Έργα Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού αγόραζε –ανάμεσα σε άλλα έργα– ήδη από τη δεκαετία του 1950 και τις πρώτες φάσεις του κινήματος στη Νέα Υόρκη και ο N. Rockefeller<sup>387</sup>, γιος της Abby και πρόεδρος του MoMA. Πολύ πιο τολμηρός και πρωτοπόρος από τον αδελφό του, επίσης συλλέκτη D. Rockefeller<sup>388</sup>, με ειλικρινές και διευρυμένο ενδιαφέρον για την τέχνη, ο Nelson συνέλεξε μοντέρνα και σύγχρονη του δυτική ζωγραφική και γλυπτική του 20ου αιώνα –την οποία αγαπούσε ιδιαιτέρως– καθώς και μη δυτική, κυρίως αφρικανική τέχνη, που προσέλκυσε το ενδιαφέρον του ήδη από τη δεκαετία του 1930, ενώ εξίσου τον συγκινούσαν τόσο η προκολομβιανή όσο και η σύγχρονη του μεξικανική τέχνη.

---

Indiana των ΗΠΑ (The Fort Wayne Museum of Art) αλλά και στη CIA (Dunne, 2016, "Ex-Corcoran gallery chief Vincent Melzac", 1989, "Hard edge, cool logic", 2013).

<sup>386</sup> Η **Marcia Simon Weisman** (1918-1991), αδελφή του συλλέκτη **Norton Simon**, άρχισε να συλλέγει αφίσες από τα φοιτητικά της χρόνια στον Μεσοπόλεμο, η κύρια συλλεκτική δράση της όμως τοποθετείται μεταπολεμικά. Η Weisman αποτέλεσε καθοριστική κινητήρια δύναμη στον πολιτισμό κι ένα από τα ιδρυτικά στελέχη του MOCA (Los Angeles Museum of Contemporary Art). Σε δική της πρωτοβουλία οφείλεται και η δημιουργία, το 1983, του Temporary Contemporary, χώρου προσωρινών εκθέσεων του MoCA, σχεδιασμένου από τον Frank Gehry, στο κέντρο του Λος Άντζελες. Μαζί με τον σύζυγό της από το 1938, **Frederick R. Weisman**, απόγονο ρώσων μεταναστών, η Weisman ξεκίνησε το 1952 να διαμορφώνει μια από τις καλύτερες συλλογές σύγχρονης της τέχνης στη χώρα, στο σπίτι τους στο Beverly Hills. Συνέλεξε έργα από το πρώτο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα (Kandinsky, Klee, Miró, Giacometti ή Ray) και στη συνέχεια σημαντικούς πίνακες του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού ή της Pop Art (De Kooning, Pollock, Newman, Still, Hofmann, Rauschenberg, Johns -*The Map*- Ruscha ή Warhol). Το 1979 το ζευγάρι χώρισε και διαμοίρασε την κοινή συλλογή (Isenberg, 2008, Kimmelman, 1991).

<sup>387</sup> Η συλλογή του πάτρωνα της τέχνης **Nelson Rockefeller** (1908-1979) ήταν ενδεικτική του διευρυμένου πνευματικού του ορίζοντα (Lieberman, 1981, Saarinen, 1958, σ.379 κ.εξ.).

<sup>388</sup> Κατά τη Saarinen ο **David Rockefeller** (1915-2017) δεν υπήρξε «αληθινός συλλέκτης» έργων τέχνης και αγόραζε τέχνη μόνο «για τους τοίχους», ενώ το αληθινό συλλεκτικό πάθος του ήταν για τους σκαρβαίους (Saarinen, 1958, σ.375).

Διευρυμένο παρουσιάζεται και το συλλεκτικό ενδιαφέρον του νεοϋρκέζου εμπόρου τέχνης E. Thaw<sup>389</sup>, που στη δεκαετία του 1950 συνέλεξε γραφικά έργα ευρωπαϊκού Μοντερνισμού και αμερικανικής μεταπολεμικής τέχνης. Στην ευρείας γκάμας συλλογή του, έργα Matisse, Klee, Picasso αλλά και Pollock, Motherwell, Cornell ή Kline έβρισκαν παραδόξως τη θέση τους δίπλα σε εκείνα των Mantegna, Fra Bartolomeo, Dürer, Cézanne, Redon αλλά και σε καλλιτεχνήματα του πολιτισμού των στεπών.

Άλλος ένας από τους πρώτους συλλέκτες που στράφηκαν και προς τη φτηνή ακόμη –κατά τις 2 πρώτες τουλάχιστον μεταπολεμικές δεκαετίες– σύγχρονη του αμερικανική τέχνη ήταν και ο «βασιλιάς του ουρανού» J. H. Hirshhorn<sup>390</sup>. Ο πάμπλουτος επιχειρηματίας –ένας από τους λίγους χρηματιστές που διέσωσε την περιουσία του από το χρηματιστηριακό κραχ του 1929 αλλά και πολλαπλασίασε τα κέρδη του μεταπολεμικά– αγόραζε έργα τέχνης σε μεγάλη κλίμακα και άνιση ποιότητα, ενώ στις δεκαετίες του 1940 και 1950 εντόπισε το αληθινό συλλεκτικό ενδιαφέρον του αφενός στην προπολεμική ευρωπαϊκή γλυπτική και αφετέρου στην αμερικανική τέχνη και το έργο καλλιτεχνών όπως οι Gorky, Tobey και κυρίως ο De Kooning.

Αντίθετα με το διευρυμένο γούστο του Thaw, του N. Rockefeller ή των De Menil αλλά και μακριά από το πνεύμα μαζικής απόκτησης έργων τέχνης του Hirshhorn, το συλλεκτικό γούστο των V. και S. Ganz<sup>391</sup> προσανατολίστηκε

---

<sup>389</sup> Ο **Eugene Thaw** (1927), ένας από τους πιο πετυχημένους εμπόρους τέχνης της Νέας Υόρκης, δημιούργησε τη συλλογή του από «υπολείμματα» των πωλημένων έργων του, τα οποία άρχισαν κατά τον ίδιο να δημιουργούν νόημα ως σύνολο. Έγινε έμπορος τέχνης το 1950 σε ηλικία 23 ετών και παράλληλα συνέλεξε από αυτή την εποχή σχέδια μεγάλων καλλιτεχνών. Κατόρθωσε να αποκτήσει εκατοντάδες σχέδια του 16<sup>ου</sup> έως και 20<sup>ου</sup> αιώνα και κυρίως μια σημαντική συλλογή τέχνης του 19<sup>ου</sup> και 20<sup>ου</sup> αιώνα, των Matisse, Klee, Picasso ή Pollock, των οποίων τα έργα εμπορευόταν. Πίστευε πως ο αρχικός κεραυνοβόλος έρωτας ενός συλλέκτη υποβάλλεται στη συνέχεια σε συστηματοποίηση και τάξη και το αισθητικό συνυπάρχει με το πνευματικό. Δώρισε έργα του στη Morgan Library & Museum ("Oral history interview", 2007, Stourton, 2007, σ.164 κ.εξ "The Thaw Collection", χ.χ.).

<sup>390</sup> Ο **Joseph Herman Hirshhorn** (1899-1981), μετανάστης από τη Λετονία, ξεκίνησε ως εφημεριδοπώλης και έγινε σύντομα χρηματιστής, που, πουλώντας έγκαιρα όλες του τις επενδύσεις στην Wall Street 2 μήνες πριν την κρίση του 1929, έγινε τελικά πάμπλουτος με τις επιχειρήσεις του στα μεταλλεία και το πετρέλαιο. Το 1917, σε ηλικία 18 ετών κι ενώ είχε ήδη δραστηριοποιηθεί ως χρηματιστής, άρχισε να συλλέγει αγοράζοντας 2 χαρακτηριστικά του Dürer προς 75 δολάρια το καθένα. Αγόραζε με πάθος άνισα έργα τέχνης σε μεγάλες ποσότητες. Στις δεκαετίες του 1940 και 1950 στράφηκε στη μεταπολεμική αμερικανική τέχνη και την προπολεμική ευρωπαϊκή γλυπτική. Η συλλογή του περιλάμβανε από πίνακες του Ρώσου D. Burliuk και χαρακτηριστικά του Γιαπωνέζου U. Kuniyoshi έως Gorky, Tobey, De Kooning, Moore, Hepworth, Lipchitz, Smith, Calder αλλά και Rodin, Brâncuși ή Giacometti (<http://www.hirshhorn.si.edu>, Saarinen, 1958, σσ.269-286).

<sup>391</sup> Ο **Victor Ganz** (1913-1987), συνιδρυτής μιας οικογενειακής εταιρείας κατασκευής κοσμημάτων στολών και κοστούμιών, με την οποία ασχολήθηκε με πάθος, ταξίδεψε και μελέτησε σε βάθος την τέχνη στη δεκαετία του 1930. Άρχισε να συλλέγει από την εποχή του Μεσοπολέμου αλλά ως συλλέκτης



καταρχάς πολύ συγκεκριμένα και ειδικά στο έργο του Picasso και κατεξοχήν στην παραγωγή του των δεκαετιών 1930 και 1940. Το ζεύγος παρακολούθησε και συνέλεξε σταθερά το έργο του καλλιτέχνη, από το 1941 και επί 28 συναπτά χρόνια, δημιουργώντας έως το 1955 μια από τις μεγαλύτερες συλλογές έργων του στον κόσμο<sup>392</sup>.

Οι ίδιοι, ωστόσο, με πολύ τόλμη και διάθεση για πειραματισμό, ανακάλυψαν λίγο αργότερα και την παραγωγή των συγχρόνων τους αμερικανών καλλιτεχνών. Έτσι, με την ίδια ορμή και ανάλογο πάθος, στράφηκαν συγκεκριμένα πρώτα προς τον Jasper Johns –με τον οποίο συνδέθηκαν φιλικά– εξερευνώντας και συλλέγοντας το έργο του και στη συνέχεια προς μερικούς ακόμη νέους καλλιτέχνες που επέλεξαν βάσει της αδέκαστης κρίσης τους, κυρίως τους Rauschenberg, Stella αλλά και την εξίσου πρωτοπόρα Hesse.

Στην αναζήτηση της καλλιτεχνικής ιδιοφυίας εν τη γενέσει της την ίδια εποχή επιδόθηκε και ο σχεδιαστής μόδας L. Aldrich<sup>393</sup>. Ο Aldrich, που στράφηκε συστηματικά προς το συλλέγειν μεταπολεμικά, από τα τέλη της δεκαετίας του 1940, αγοράζοντας στην αρχή ιμπρεσιονιστικά και μεταϊμπρεσιονιστικά έργα που είχε μελετήσει από βιβλία, αφιερώθηκε από τη δεκαετία του 1950 στη σύγχρονη του τέχνη –χάρη στο γνήσιο ενδιαφέρον της συζύγου του και την καθοδήγηση πολύτιμων συμβούλων όπως του Barr– αποκτώντας σύντομα έργα πολύ γνωστών αργότερα και άγνωστων ακόμη τότε καλλιτεχνών του Μινιμαλισμού ή της Pop Art, όπως οι Stella, Marden ή Wesselman.

---

χάραξε το στίγμα του από τη δεκαετία του 1940 και κυρίως μετά τον γάμο του με τη σύζυγό του, **Sally Ganz** (1912-1997), όταν μαζί συνέλεξαν αποκλειστικά έργα Picasso, αποκτώντας κατά τον Stourton 24 πίνακες, 10 σχέδια, 5 γλυπτά και πολλά χαρακτηριστικά του καλλιτέχνη, έργα κυρίως της περιόδου 1930 και 1940 και συνολικά μια συλλεκτική εκδοχή που εξαιτίας της συνοχής της θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως «ο Picasso και οι επίγονοί του» (Stourton, 2007, σ.153). Από τη δεκαετία του 1960 καθώς η οικονομική τους επιφάνεια ήταν περιορισμένη, αλλά και για άλλους λόγους, οι Ganz στράφηκαν προς λιγότερο γνωστούς καλλιτέχνες, στην αρχή τους Johns, Rauschenberg και Stella και κατόπιν τους Hesse, Rockburne και Bochner (Russell, 1987, Stourton, ό.π., σσ.148-153).

<sup>392</sup> Stourton, ό.π., σ.151.

<sup>393</sup> Ο **Larry Aldrich** (1906-2001) από το Μανχάταν, αγόραζε περιστασιακά έργα τέχνης από το 1937. Μετά από ένα ταξίδι στο Παρίσι το 1947, εξαιτίας του ενδιαφέροντος της γυναίκας του για την τέχνη, στράφηκε προς το συλλέγειν αγοράζοντας έργα Manet, Monet, Gauguin κ.α. Η φίλια του με τον πρώτο διευθυντή του MoMA, Alfred Barr, τον ώθησε στο να ξοδεύει λιγότερα χρήματα για άγνωστους ακόμη καλλιτέχνες. Χάρη στο ενδιαφέρον και της συζύγου του, συνέλεξε από το 1951 σύγχρονη τέχνη, καταρχάς έργα των Stella, Martin, Marden και Wesselman. Το 1963 πούλησε όλη του τη συλλογή έργων Picasso, Miro, Chagall, Paul Klee κ.α., για τη δημιουργία ενός αληθινού μουσείου σύγχρονης τέχνης στις ΗΠΑ και το 1964 ίδρυσε το Aldrich Contemporary Art Museum στο Connecticut με επιμελητές τους Alfred Barr, Joseph Hirshhorn και Philip Johnson. Αντιπαθώντας τη μαζική συμπεριφορά ο συλλέκτης αντικαθιστούσε όσα αντικείμενα της συλλογής του γίνονταν πολύ της μόδας ή ακριβά (<http://www.aldrichart.org>, "Oral history interview with Larry Aldrich", 1972, Russell, 2001).

Στο ίδιο πνεύμα το ισχυρό συλλεκτικό ζεύγος E. και B. Tremaine<sup>394</sup> –με κυρίαρχο ρόλο της Emily– αγόρασε το 1944 το πρώτο έργο της συλλογής του, το *Broadway Boogie-Woogie* (1943) του Mondrian, συμπληρώνοντάς την έως το 1962 με σημαντικά έργα των Calder, Matta, Tobey, Rothko, Newman, Motherwell, Pollock, De Kooning, Kline, Johns, Lichtenstein, Warhol, Wesselmann, Oldenbourg και Rosenquist. Σε μια εποχή που άλλοι συλλέκτες της γενιάς τους προτιμούσαν ακόμη τον Matisse, οι Tremaine έγιναν από τους πρώτους σθεναρούς υποστηρικτές πρωτοπόρων καλλιτεχνών του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού καταρχάς και της Pop Art στη συνέχεια, γεγονός για το οποίο πολλοί από εκείνους τους καλλιτέχνες ήταν ευγνώμονες απέναντι τους εφ' όρου ζωής.

Ακόμη περισσότερο ευγνώμονες παρέμειναν όμως καλλιτέχνες όπως ο Rosenquist ή ο Warhol στους κύριους πάτρωνες και συλλέκτες τους, γνωστούς και ως *Mom and Pop* της Pop Art, τους R. και E. Scull<sup>395</sup>, που σε διαρκή ανταγωνισμό με τους Tremaine, επικεντρώθηκαν στο ίδιο συλλεκτικό αντικείμενο, τη μεταπολεμική πρωτοπορία της Νέας Υόρκης. Στα τέλη της δεκαετίας του 1960 το ζεύγος και κυρίως ο Robert Scull, που αυτή την εποχή προκαλούσε την προσοχή του καλλιτεχνικού κοινού της Νέας Υόρκης όσο κανείς –«ούτε ακόμη και καλλιτέχνης ίσως με εξαίρεση τον Warhol»<sup>396</sup>– διέθεταν μια από τις μεγαλύτερες πρώιμες συλλογές Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού, Pop Art, Μινιμαλισμού, ακόμη και Εννοιολογικής Τέχνης, συμβάλλοντας αποφασιστικά στην υποδοχή, αναγνώριση και καθιέρωση τέτοιων καλλιτεχνικών ρευμάτων.

Παράλληλα αρκετοί μεταπολεμικοί αμερικανοί φιλότεχνοι ανέπτυξαν έναν ειδικό συλλεκτικό προσανατολισμό προς το καλλιτεχνικό στίλ των σουρεαλιστών και του κύκλου τους. Ένα από τα πρώτα μεταπολεμικά παραδείγματα τέτοιων

---

<sup>394</sup> Η συλλογή των **Emily** (1908-1987) και **Burton Tremaine** (1901-1991) περιλάμβανε στην τελική της μορφή περισσότερα από 400 έργα ευρωπαϊών και αμερικανών καλλιτεχνών από Braque, Picasso και Klee έως Heizer, Jenney ή Irwin. Η συλλογή πουλήθηκε σε δημοπρασίες το 1988 και 1991 (Fowler, 1991, <http://www.tremaine.foundation.org>, Housley, 2001, Stourton, 2007, σσ. 84-89).

<sup>395</sup> Οι πρωτοπόροι συλλέκτες **Robert** (1917-1986) και **Ethel Scull** (1921-2001) άρχισαν τη δράση τους στα μέσα της δεκαετίας του 1950, συλλέγοντας έργα ηγετικών μορφών του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Το 1960 Ο Robert Scull υποστήριξε σθεναρά την ίδρυση της Green Gallery, η οποία προώθησε σημαντικά επί 5 έτη την αμερικανική καλλιτεχνική πρωτοπορία. Στη συλλογή του ζεύγους περιλαμβάνονταν ορισμένα από τα θεωρούμενα ως «αριστουργήματα» της Pop Art, ενώ το *Ethel Scull 36 Times* ήταν η πρώτη παραγγελία για προσωπογραφία που έλαβε ο Andy Warhol. Οι συλλέκτες διέθεταν τη μεγαλύτερη συλλογή έργων του J. Johns. Έως το 1966 κατείχαν 260 πίνακες, 35 γλυπτά και 300 σχέδια καλλιτεχνών του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού και της Pop Art. Η συλλογή τους, που στα τέλη της δεκαετίας του 1960 περιλάμβανε ακόμη και παραγγελίες Land Art, των W. De Maria and M. Heizer, πουλήθηκε σταδιακά το 1973 και το 1986, επηρεάζοντας την άνοδο των τιμών στην αγορά της αμερικανικής τέχνης (Feinstein, 2010, Goldman, 2010, Goldman, 2011, Haden-Guest, 1996, σ.16, Kaplan, 2010, Oral history interview with Robert Scull, 1972, Stourton, 2007, σσ.82-84).

<sup>396</sup> Kramer, 1966, σ. 82.

συλλεκτών, αποτέλεσε το ζεύγος του επιχειρηματία A. R. Morse<sup>397</sup> και της σύζυγου του, που συνέλεξαν ήδη από το 1942 έργα του Dalí, δημιουργώντας σταδιακά τη μεγαλύτερη εκτός Ευρώπης συλλογή έργων του καλλιτέχνη, του οποίου υπήρξαν αφοσιωμένοι πάτρωνες.

Το ενδιαφέρον για τους καλλιτέχνες του Σουρεαλισμού πύκνωσε ωστόσο ιδιαίτερα στις δεκαετίες του 1950 και 1960 στο Σικάγο, που μετατράπηκε για λίγο σε «πόλη Σουρεαλισμού»<sup>398</sup>. Στη διάδοση της συλλεκτικής αυτής τάσης, που προσέλαβε εκεί διαστάσεις σχεδόν επιδημίας αυτή την εποχή, συνέβαλαν καθοριστικά οι εκθέσεις αφηρημένης και σουρεαλιστικής τέχνης καλλιτεχνών όπως οι Baziotes, Dalí, Ernst, Gorky, Matta ή Tanguy –που διοργανώθηκαν από το 1947 στο Art Institute– αλλά και οι ισχυρές αλληλεπιδράσεις μεταξύ των συλλεκτών της πόλης, ειδικά μετά την επίσκεψη του J. Dubuffet στο Σικάγο το 1951.

Παράλληλα και σημαντικοί έμποροι τέχνης όπως ο διανοούμενος A. Frumkin<sup>399</sup> και ο R. Feigen<sup>400</sup>, συνέλεξαν ιδιωτικά «το κίνημα της πόλης τους»<sup>401</sup> και ταυτόχρονα τροφοδότησαν και συντήρησαν το εμπορικό δίκτυο προώθησής της. Στον προσηλυτισμό νέων συλλεκτών προς τον Σουρεαλισμό κυρίαρχος ήταν όμως ο ρόλος του J. Shapiro<sup>402</sup>, θερμού οπαδού και μεγάλου συλλέκτη τέτοιου

---

<sup>397</sup> Ο κάτοχος εταιρείας κατασκευής πλαστικών **Albert Reynolds Morse** (1914-2000) και η σύζυγός του, **Eleanor Reese Morse** (1912-2010), εντυπωσιάστηκαν ιδιαίτερα τόσο από τη θεματολογία όσο και από τη δεξιοτεχνία του Dalí, όταν είδαν μια αναδρομική έκθεση έργων του στο Μουσείο Cleveland το 1941, λίγο πριν παντρευτούν. Έτσι από το 1942 άρχισαν να συλλέγουν το έργο του καλλιτέχνη και επί 40 χρόνια υπήρξαν φίλοι και πάτρωνές του. Το 1971, συλλέκτες έργων του Dalí επί 25 ήδη χρόνια και κατέχοντας πάνω από 1200 έργα του, αποφάσισαν να εκθέσουν τη συλλογή τους στο σπίτι τους, στο Cleveland του Οχάιο. Ο σημαντικός αριθμός επισκεπτών του έως το τέλος της δεκαετίας οδήγησε στη μεταφορά των έργων σε νέο βελτιωμένο χώρο. Έτσι το 2008 εγκαινιάστηκε το πρώτο και το 2011 το σημερινό μουσείο έργων του καλλιτέχνη στη Florida των ΗΠΑ (Salvador Dalí Museum), που στεγάζει τη μεγαλύτερη συλλογή έργων του εκτός Ευρώπης (<http://thedali.org>, Grimes, 2010, July 7).

<sup>398</sup> Stourton, 2007, σσ.142 κ.εξ.

<sup>399</sup> Ο **Allan Frumkin** (1927-2002) καλλιέργησε φιλικές σχέσεις με καλλιτέχνες όπως οι Matta, Léger, Moore και Giacometti. Σημαντικός ήταν και ο ρόλος που διαδραμάτισαν οι γκαλερί του, τόσο εκείνη στο Σικάγο από το 1952, όπου παρουσίαζε καλλιτέχνες όπως τους Kline, Golub, Diebenkorn, Steinberg, Leaf, Klee και Nolde, όσο και εκείνη στη Νέα Υόρκη από το 1959 (Smith, 2002).

<sup>400</sup> Αν και γνωστός ως συλλέκτης άλλου είδους τέχνης, ο **Richard Feigen** προώθησε από το 1957 στην γκαλερί του στο Σικάγο έργα γερμανικού Εξπρεσιονισμού και Σουρεαλισμού (Artfinding video, 2010).

<sup>401</sup> Stourton, 2007, σσ.142 κ.εξ.

<sup>402</sup> Ο συλλέκτης Σουρεαλισμού, ρωσικής καταγωγής **Joseph Randall Shapiro** (1904-1996), πρώτος διευθυντής και γνωστός ως «πατέρας» του Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης του Σικάγο (<https://mchicago.org>), επηρέασε καθοριστικά τον κύκλο των συλλεκτών της πόλης (Smith, 1996, June 18, Stourton, 2007, σ.142). Έργα της συλλογής του, στην οποία περιλαμβάνονταν πίνακες των Balthus, Cornell, Matta, Klee, Dalí, Delvaux, Ernst, Kupka, Magritte, Gorky, Bacon αλλά και S.Steinberg, δωρήθηκαν στο Art Institute και το Museum of Contemporary Art του Σικάγο.

είδους τέχνης, που –όχι τυχαία– αποτέλεσε τον ιδρυτή και πρώτο πρόεδρο του Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης της πόλης στο τέλος της δεκαετίας του 1960.

Ενταγμένοι απόλυτα μέσα σε αυτό το συλλεκτικό περιβάλλον, οι Ε. και L. Bergman<sup>403</sup> ξεκίνησαν από τη δεκαετία του 1950 τη συλλογή τους με έργα Σουρεαλισμού και Αφηρημένης Τέχνης ευρωπαίων και αμερικανών καλλιτεχνών. Την ίδια εποχή γνωστά έργα του Σουρεαλισμού συνέλεξε ο καλλιτέχνης W. Copley<sup>404</sup> ενώ στην ίδια κατεύθυνση στράφηκαν και ο άσημος δικηγόρος του, B. Hodes<sup>405</sup> με τη σύζυγό του. Οι τελευταίοι συνέλεξαν συστηματικά, από τη δεκαετία του 1950, έργα των καλλιτεχνών που συμμετείχαν στην Πρώτη Έκθεση των Σουρεαλιστών στο Παρίσι, ενώ ταυτόχρονα έγιναν φίλοι και πάτρωνες του Magritte, αποκτώντας μελέτες σε γκουάς των σπουδαιότερων έργων του.

Στο ίδιο πνεύμα το ζεύγος των L. και R. Horwich<sup>406</sup> –φίλοι άλλωστε του Shapiro όπως και των Bergman και γείτονες των Hodes– M. και R. Neumann<sup>407</sup>, διαμόρφωσαν τη δική τους συλλεκτική άποψη περί Σουρεαλισμού. Συνέλεξαν έτσι έργα μέσα από τα οποία είτε αναζητούσαν τις επιρροές του σε αμερικανούς καλλιτέχνες, είτε συνέδεαν το συγκεκριμένο καλλιτεχνικό ρεύμα με άλλες εκδοχές της σύγχρονης πρωτοποριακής τέχνης της εποχής τους.

Παράλληλα ωστόσο και στο Σικάγο δεν έλειψαν και οι πιο συντηρητικές μεταπολεμικές συλλογές όπως εκείνη των M. και L. Block<sup>408</sup>, που δεν ξεπέρασε τα

---

<sup>403</sup> Για τη συλλογή των **Lindy** και **Edwin Bergman** (1917-1986), στο Art Institute του Σικάγου και τα 118, ποικίλων ειδών, έργα της, που αντιπροσωπεύουν 32 καλλιτέχνες του σουρεαλιστικού κινήματος και του κύκλου τους, όπως τους Arp, Breton, Carrington, Cornell, Dalí, Dubuffet, Ernst, Lam, Magritte, Miro, Picabia, Picasso και Tanguy, βλ. Ades, Jolles & Andreotti, 1997.

<sup>404</sup> Η συλλογή σουρεαλιστικών έργων του **William N. Copley** (1919-1996), όπου περιλαμβάνονταν γνωστά έργα των Ray, Ernst, Cornell και Magritte, πουλήθηκε σε δημοπρασία το 1979 προς 6,7 εκατ. δολάρια, τιμή ρεκόρ για την εποχή (<http://williamncopley.com>, Smith, 1996, May 9).

<sup>405</sup> Για τους **Barnet** και **Eleanor Hodes** βλ. *Modern paintings, drawings and sculpture from the collection of Barnet Hodes*, 1984, Stourton, 2007, σ.144.

<sup>406</sup> Το ζεύγος **Leonard J. Horwich** (1916-1983), στέλεχος εταιρείας τσόχας και ιδιοκτήτης φάρμας βοοειδών και η σύζυγός του **Ruth**, συνέδεαν στη συλλογή τους, τους καλλιτέχνες του Σουρεαλισμού με εκείνους που δέχτηκαν την επιρροή του. Οι συλλέκτες επικεντρώθηκαν κυρίως στο έργο του Calder, μετατρέποντας το σπίτι τους σε ένα «δάσος από Calder». Επίσης κατείχαν έργα Magritte, Picabia, Brauner, Masson, Lam, Dubuffet, Matta κ.α. (Artner, 1992, <https://mccachicago.org>).

<sup>407</sup> Ο διασκεδαστικός **Morton Neumann** (1898-1985) -*un vrai numéro* κατά τον Picasso (όπως αναφέρεται στο Stourton, 2007, σ.145)- κάτοχος μεγάλης περιουσίας προερχόμενης από τις τηλεπικοινωνίες, δημιούργησε από τη δεκαετία του 1940 με τη σύζυγό του **Rose** μια σημαντική συλλογή με έργα Picasso, Miro, Dubuffet, Klee και Giacometti, που κληροδοτήθηκε στον απόγονό τους Hubert (Carmean, Hunter, Clark & Rathbone, 1980, "Neumann, Morton", χ.χ., Solomon 1997).

<sup>408</sup> Στη συλλογή του βιομήχανου **Leigh Block** (1905-1987) –αντιπροέδρου μεγάλης διαφημιστικής εταιρείας– και της συζύγου του, **Mary Lasker Block** (1904-1981), περιλαμβάνονταν έργα Jan Breughel του Πρεσβύτερου, Degas, Braque, Van Gogh αλλά και η προσωπογραφία της συλλέκτριας από τον καλλιτέχνη του Σικάγου Ivan Albright. Οι συλλέκτες χρηματοδότησαν τη δημιουργία ενός

όρια του πρώιμου ευρωπαϊκού Μοντερνισμού ή άλλες που εμφάνιζαν ένα πιο προσωπικό στίγμα. Σε αυτό το πλαίσιο η συλλογή των J. και M. Alsdorf<sup>409</sup> αντικατόπτριζε ένα ζωηρό πολυπολιτισμικό ενδιαφέρον –απόρροια του ίδιου του κοσμοπολίτικου βίου του ζεύγους– μέσα στο οποίο εντασσόταν και η τέχνη του Μοντερνισμού που εκπροσωπούσαν οι φίλοι τους καλλιτέχνες Giacometti ή Miró.

Το δικό της εμβληματικό και ιδιαίτερο χαρακτήρα παρουσίαζε και η συλλογή της καλλιτέχνης M. Newman<sup>410</sup> από την ίδια πόλη, η οποία, ανταποκρινόμενη στα καλλιτεχνικά ερεθίσματα της μεταπολεμικής εποχής, αντιπαρέθετε στα έργα των Gris, Léger, Miró ή Moore, έργα καλλιτεχνών της Σχολής της Νέας Υόρκης όπως οι Kline, De Kooning, Motherwell, Pollock και Rothko. Η Newman, που επισκεπτόταν συστηματικά και συχνότατα τη Νέα Υόρκη, γνώριζε άλλωστε προσωπικά πολλούς αμερικανούς καλλιτέχνες του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού και από τη δεκαετία του 1940 έως το 1955 περίπου τους στήριξε σθεναρά μέσα από το συλλεκτικό της έργο, το οποίο τρεις περίπου δεκαετίες αργότερα αξιολογήθηκε ως ένα από τα σημαντικότερα του είδους του<sup>411</sup>.

Στη δεκαετία του 1960 τα γλυπτά άρχισαν να γίνονται αγαπημένη προτίμηση αρκετών συλλεκτών. Χαρακτηριστική περίπτωση αποτέλεσε το ζεύγος των εύπορων Αμερικανών Nasher<sup>412</sup>, που από αυτή την εποχή εξειδικεύτηκε στη

---

μουσείου για τη συλλογή τους, του Mary and Leigh Block Museum of Art στο Northwestern University (Heise, 1987, <http://www.blockmuseum.northwestern.edu>).

<sup>409</sup> Οι **James** (1913-1990) και **Marilynn Alsdorf** (γεν. 1926) είναι γνωστοί κατεξοχήν για την ασιατικής τέχνης συλλογή τους ("Historic Collections: The James and Marilyn Alsdorf Collection", χ.χ., Pratapaditya & Little, 1997, Stourton, 2007, σσ.146-147).

<sup>410</sup> Η καλλιτέχνης **Muriel Newman** (1914-2008) επισκεπτόταν περίπου 6-8 φορές ετησίως τη Νέα Υόρκη για τη δημιουργία της συλλογής της (Hevesi, 2008, Stourton, 2007, σ.148). Η αξία της πολλαπλασιάστηκε από 10-15 σε πολλές εκατοντάδες εκατομμυρίων μέσα σε διάστημα λιγότερο της τριακονταετίας ("Queen of arts", 2009).

<sup>411</sup> Η συλλογή 63 έργων 50 καλλιτεχνών της Newman (The Muriel Kallis Steinberg Newman Collection) χαρακτηρίστηκε ως η «μόνη σωζόμενη συλλογή έργων Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού που συλλέχτηκε την εποχή της δημιουργίας τους», καθώς η Newman αποδείχτηκε «μια από τις σπάνιες συλλέκτριες που συνέλαβαν τη σημασία μιας ριζοσπαστικής νέας εξέλιξης στις εικαστικές τέχνες» ("Metropolitan Museum to present major gift of Abstract Expressionist", 2007, παρ.5-6).

<sup>412</sup> Ο μοναχογιός ρώσου μετανάστη, χρηματιστής και διαχειριστής ακινήτων **Raymond Nasher** (1921-2007) από το Brooklin και η σύζυγός του, **Patsy Rabinowitz**, κόρη επιφανούς επιχειρηματία από το Ντάλας, ξεκίνησαν να συλλέγουν στη δεκαετία του 1950 φτηνή προκολομβιανή τέχνη. Συνέχισαν να συλλέγουν για περισσότερο από 50 χρόνια, εμπλουτίζοντας τη συλλογή τους και με το έργο μοντέρνων αμερικανών καλλιτεχνών. Στη δεκαετία του 1960 αγόρασαν τα πρώτα τους μοντέρνα γλυπτά, των Arp, Moore και Hepworth και στη συνέχεια έργα Miró, Calder, Noguchi κ.α., επιλέγοντας ό,τι τους συγκινούσε. Η συλλογή Nasher, που περιλάμβανε από πρώιμους μοντέρνους όπως Matisse, Picasso, Miró, Giacometti ή Duchamp-Villon έως μεταπολεμικούς καλλιτέχνες (Oldenburg, Serra, Judd, Lichtenstein, Kapoor, Koons ή Burton), απέκτησε από το 1987 διεθνή αναγνώριση. Για τη στέγασή της ο Nasher δημιούργησε, σε σχέδια Renzo Piano, το υπαίθριο Nasher Sculpture Center στο Ντάλας,

συλλογή τέτοιων κυρίως έργων. Οι Nasher δημιούργησαν συνολικά μια εξαιρετική και διεθνώς καταξιωμένη –από τα τέλη τουλάχιστον της δεκαετίας του 1980– συλλογή μοντέρνας και μεταπολεμικής ευρωπαϊκής και αμερικανικής γλυπτικής.

Παράλληλα και στη δεκαετία του 1960 όλο και περισσότεροι αμερικανοί συλλέκτες στρέφονταν πλέον αποφασιστικά και συχνά αποκλειστικά προς τις σύγχρονες καλλιτεχνικές τάσεις της χώρας τους, αποδεσμεύοντας emphaticά το σκέλος αυτό των συλλογών τους από το αναγκαίο ευρωπαϊκό συμπλήρωμα που το συνόδευε έως τότε. Με τον τρόπο αυτό συνέδραμαν καιρία αφενός στην ανάπτυξη και αφετέρου στη στέρεα και απόλυτη καθιέρωση της αμερικανικής μεταπολεμικής πρωτοπορίας.

Μια τέτοια περίπτωση αποτέλεσε ο επιμελητής και πρωτοπόρος συλλέκτης σύγχρονης τέχνης D. Whitney<sup>413</sup> –δημοφιλής προσωπικότητα στον κόσμο της τέχνης της Νέας Υόρκης– που από αυτή τη δεκαετία συνέλεξε το έργο καλλιτεχνών όπως οι Warhol, Rauschenberg, Stella, Rosenquist ή Johns, στηρίζοντάς τους στα πρώτα τους βήματα, ενώ από τη δεκαετία του 1980 ανακάλυψε και προώθησε το έργο των νέων τότε καλλιτεχνών Eric Fischl, David Salle και Michael Heizer. Παράλληλα ο διάσημος χρηματιστής της Wall Street R. Neuberger<sup>414</sup>, που θεωρούσε πως ο καλός συλλέκτης πρέπει να υποστηρίζει την τέχνη ζώντων καλλιτεχνών, επικεντρώθηκε στη συλλογή και προώθηση

---

(2003) και το Nasher Museum of Art στη Βόρεια Καρολίνα των ΗΠΑ (2005), ενώ μέρος της δωρήθηκε στο Dallas Museum of Art (<http://www.nashersculpturecenter.org>, Nash, Giménez & Benson, 1996).

<sup>413</sup> Ο αμερικανός εστέτ **David Whitney** (1939–2005), γιος επιτυχημένου τραπεζίτη, που δεν θεωρούσε καθόλου ενδιαφέρουσα την οικογένειά του, σπούδασε αρχιτεκτονική και υπήρξε γκαλερίστας (1969–1972), κριτικός τέχνης, επιμελητής στο MoMA, στενός φίλος του Warhol και σύντροφος ζωής, επί 45 χρόνια, του αρχιτέκτονα Philip Johnson (1906–2005). Αγόρασε και δέχτηκε ως δώρα έργα των Warhol, Rauschenberg, Stella, Rosenquist και Johns, πριν γίνουν διάσημοι. Η συλλογή του με έργα του Johns σε χαρτί θεωρήθηκε μια από τις καλύτερες σε χέρια ιδιώτη (Kennedy, 2005, “Whitney, David”, χ.χ.).

<sup>414</sup> Ο **Roy Neuberger** (1903–2010) ήταν γόνος γερμανού μετανάστη, ενώ η μητέρα του καταγόταν από εύπορη εβραϊκή οικογένεια. Εμπνεύστηκε από τη βιογραφία του Van Gogh ώστε να συλλέξει και να υποστηρίξει ζώντες καλλιτέχνες. Ποτέ δεν πούλησε έργο ζώντος καλλιτέχνη και ισχυριζόταν ότι δεν συνέλεγε ως επενδυτής αλλά εξαιτίας της αγάπης του για την τέχνη. Κατείχε μια από τις σημαντικότερες συλλογές αριστουργημάτων του 20<sup>ου</sup> αιώνα στην Αμερική, την οποία το 1965 ο Nelson Rockefeller ζήτησε, ανώνυμα, να αγοράσει προς 5 εκατ. δολάρια. Ο Neuberger άρχισε να συλλέγει στον Μεσοπόλεμο. Κατάφερε να αυξήσει την περιουσία του, μόνο και μόνο για να μπορεί να αγοράζει τέχνη σε μεγάλη κλίμακα. Ιδρυτής της χρηματοπιστωτικής εταιρείας Neuberger & Berman από το 1939, έζησε και τις τρεις κρίσεις της Wall Street, το 1929, το 1987 και το 2008. Κατείχε εκατοντάδες πίνακες και γλυπτά καλλιτεχνών όπως των Milton Avery (πάνω από 100 έργα), Ben Shahn κ.α., και έγινε ένας από τους βασικούς πάτρωνες της αμερικανικής τέχνης. Τα έργα της συλλογής του βρίσκονται σε περισσότερα από 70 ιδρύματα σε 24 χώρες, πολλά στο Neuberger Museum of Art, που εγκαινιάστηκε το 1974 στο Purchase College του Κρατικού Πανεπιστημίου της Νέας Υόρκης. Αγόραζε κάθε χρόνο περισσότερα έργα από ό,τι τον προηγούμενο. Συνήθιζε να επιλέγει «περιπετειώδη» έργα που συχνά δεν καταλάβαινε, θεωρώντας πως η καλή τέχνη είναι «πάνω από μας» (Wyatt, 2010).

συγχρόνων του αμερικανών καλλιτεχνών αφηρημένης αλλά και παραστατικής τέχνης –που αγαπούσε ιδιαίτερα– συλλέγοντας, μεταξύ πολλών άλλων, το έργο των Avery, Horner, O’Keeffe, Shahn αλλά και Pollock ή De Kooning.

Ακόμη και στο μακρινό Oregon, στον Βόρειο Ειρηνικό, ο εύπορος επιχειρηματίας Ed Cauduro<sup>415</sup> άρχισε να συλλέγει από τη δεκαετία του 1960 τέχνη της εποχής του, δημιουργώντας μια συλλογή έργων των δεκαετιών του 1960, 1970 και 1980. Απόβλητος και παρίας καταρχάς για την τοπική συλλεκτική κοινότητα, που προτιμούσε τους τοπικούς καλλιτέχνες, ο Cauduro ήταν από τους πρώτους που συνέλεξαν το έργο αμερικανών καλλιτεχνών όπως οι Basquiat, Warhol, Noland, Judd, Johns, Winters, Koons ή Chamberlain.

Σύγχρονη τέχνη, αν και όχι μόνο αμερικανική, επέλεξε για την προσωπική της συλλογή και η εβραϊκής καταγωγής I. Sonnabend<sup>416</sup> από τη Ρουμανία, που από αυτή την εποχή δρούσε ανεξάρτητα από τον πρώην πλέον σύζυγό της, Leo Castelli. Η Sonnabend, που αναδείχθηκε σε σημαντική προσωπικότητα με μεγάλη επιρροή στη διεθνή αγορά τέχνης του 20<sup>ου</sup> αιώνα, συνέλεξε έργα τέχνης γνωστών καλλιτεχνών της Pop Art, της Arte Povera και πολλών άλλων μεταπολεμικών καλλιτεχνών, το έργο των οποίων εμπορευόταν επί σειρά δεκαετιών στις γκαλερί της στην Αμερική αλλά και την Ευρώπη, όπου εγκαταστάθηκε μόνιμα από το 1964.

Πολύ διαφορετική περίπτωση από τη Sonnabend αποτελούν οι απλοί αμερικανοί δημόσιοι υπάλληλοι H. και D. Vogel<sup>417</sup>, που μη έχοντας καταρχάς την

---

<sup>415</sup> Ο **Ed Cauduro** (1927-2010) από το Portland του Oregon, θεωρείται ως ο καλύτερος συλλέκτης της περιοχής αλλά και όλου του δυτικού τμήματος της Βόρειας Αμερικής. Από γονείς μετανάστες από την Ιταλία, σπούδασε τέχνη στο Oregon. Επένδυσε κερδοφόρα κάποια χρηματική κληρονομιά, που του επέτρεψε να ζει άνετα. Δημιούργησε μια συλλογή με αξιοσημείωτους καλλιτέχνες των δεκαετιών 1960-1980. Χάρη στην προφητική του ματιά κι ακολουθώντας τη στρατηγική των δημόσιων υπαλλήλων Dorothy και Herbert Vogel, ξεχώριζε από νωρίς σημαντικούς καλλιτέχνες συμβάλλοντας στην καθιέρωσή τους. Έργα της συλλογής του παρουσιάστηκαν στο Portland Museum, του οποίου υπήρξε γενναϊόδωρος χορηγός (Jahn, 2010, "Living with glass", χ.χ. Row, 2010).

<sup>416</sup> Γνωστή ως μια από τις πιο σημαντικές ιδιοκτήτριες γκαλερί μοντέρνας τέχνης του 20<sup>ου</sup> αιώνα, η **Ileana Sonnabend** (1914-2007) προώθησε τη σύγχρονη της τέχνη με τις γκαλερί της, στην αρχή από κοινού με τον πρώτο της σύζυγο, τον Leo Castelli και μετά το 1959 με το δικό της δίκτυο στη Νέα Υόρκη, το Παρίσι και τη Ρώμη. Θεωρείται ότι στις δεκαετίες του 1960 και 1970 η Sonnabend σύστησε την αμερικανική Pop Art στους Ευρωπαίους αλλά και ευρωπαίους καλλιτέχνες όπως τους Christo, Baselitz ή Gilbert and George, στους Αμερικανούς. Μέρος της προσωπική της συλλογής με έργα των Koons, Twombly, Warhol, Lichtenstein, Bernd και Hilla Becher, Fontana, Rauschenberg, Sugimoto, Kounellis, Merz, Zorio και πολλούς άλλους, παρουσιάστηκε το 2011 στη Peggy Guggenheim Collection της Βενετίας ("Ileana Sonnabend", 2011, Radziwsky, 1996, Vogel, 2008).

<sup>417</sup> Ο ρωσοεβραϊκής καταγωγής, ταχυδρομικός υπάλληλος **Herb Vogel** (1922-2012), υπεύθυνος κατεξοχήν για τις αγορές των έργων της συλλογής και η σύζυγός του, βιβλιοθηκονόμος **Dorothy** (1935), έζησαν επί 30 χρόνια με έναν μισθό, αφιερώνοντας τον δεύτερο στην αγορά έργων τέχνης που προμηθεύονταν από τους ίδιους τους καλλιτέχνες, καθώς αδυνατούσαν να ανταγωνισθούν τις τιμές των εμπόρων. Έτσι γνώρισαν και ανέπτυξαν φιλίες με νέους καλλιτέχνες, όπως τον Christo, πριν εκείνοι

παραμικρή σχέση με την τέχνη και διαθέτοντας μόνο ένα στενά περιορισμένο εισόδημα, κατάφεραν να δημιουργήσουν μια μεγάλη και σημαντική συλλογή έργων σύγχρονης τους τέχνης με πυρήνα το έργο του Sol Le Witt. Οι συλλέκτες – γνωστοί και ως «οι προλετάριοι»<sup>418</sup> του συλλέγειν– που πάντως διέθεταν αρκετή διαίσθηση και «μάτι τεχνοκριτικού», κατάφεραν, χάρη και σε αυστηρές προσωπικές θυσίες, να ζουν στο μικρό διαμέρισμά τους, στο Μπρούκλιν της Νέας Υόρκης, πλαισιωμένοι επί δεκαετίες από πλήθος έργων Μινιμαλισμού, Εννοιολογικής Τέχνης και πολλών μεταμινιμαλιστών καλλιτεχνών που παράγονταν στη χώρα τους, τα οποία αγόραζαν συστηματικά από τα μέσα της δεκαετίας του 1960, σε προσιτές τότε ακόμη τιμές.

Παράλληλα με το κύριο συλλεκτικό ρεύμα, ο γκαλερίστας S. Sabarsky<sup>419</sup> από τη Βιέννη, που έδρασε στην Αμερική από τα τέλη της δεκαετίας του 1960, συνέλεξε μια συλλογή μοντέρνας, γερμανικής κυρίως αλλά και αυστριακής τέχνης και Εξπρεσιονισμού κάθε είδους, που αγαπούσε ιδιαίτερα. Την ίδια εποχή ο Σουρεαλισμός εξακολουθούσε να αποτελεί αγαπημένη επιλογή μεταπολεμικών συλλεκτών όπως του τουρκικής καταγωγής παραγωγού μουσικής τζαζ Nesuhi Ertegun<sup>420</sup>, αλλά και του παραγγελιοδόχου έργων του Dalí κατά τη δεκαετία του 1960, G. H. Hartford II<sup>421</sup>. Ο Hartford, που συνέλεγε και άλλα παραστατικά έργα,

---

γίνουν γνωστοί. Στερούμενοι βασικές ανέσεις, όπως το αυτοκίνητο ή την πολυτέλεια των διακοπών, αγόραζαν έργα με δόσεις. Σύμφωνα με τις δηλώσεις τους, χάρη στα έργα τους θα μπορούσαν να είχαν πλουτίσει, εάν τους ενδιέφερε αυτή η προοπτική. Η συλλογή τους αριθμούσε πάνω από 4.500 έργα, σχέδια ως επί το πλείστον αλλά και πίνακες, γλυπτά, φωτογραφίες και έργα γραφικής τέχνης, καλλιτεχνών όπως οι Le Witt, Andre, Kosuth, Lichtenstein, Sherman, Davis, Mangold, Judd, Andy Goldsworthy, James Siena, Pat Steir και πολλών άλλων. Δώρησαν έργα τους στην Εθνική Πινακοθήκη της Ουάσινγκτον (<http://vogel5050.org>, Martin, 2012, Ronner, 2017, Tully, 2012).

<sup>418</sup> Σύμφωνα με τον Judd Tully: «if it's possible to be proletarian art collectors, the Vogels may have invented the category» (Tully, ό.π., παρ. 6).

<sup>419</sup> Ο **Serge Sabarsky** (1912-1996) συνέλαβε μάλιστα την ιδέα της ίδρυσης της Neue Galerie (<http://www.neuegalerie.org>), που ίδρυσε τελικά ο φίλος του, Ronald Lauder. Από τα έργα που παρουσίαζε από το 1968 στην γκαλερί του στη Νέα Υόρκη, συνέλεγε εκείνα που αγαπούσε περισσότερο. Η συλλογή του περιλάμβανε έργα Klimt, Schiele, Kokoschka, Dix, Beckmann, Kirchner, Grosz, Klee, Kandinsky και πολλών άλλων ("From Klimt to Klee", χ.χ.).

<sup>420</sup> Η συλλογή του **Nesuhi Ertegun** (1917-1989) παρουσιάστηκε μαζί με εκείνη του φίλου του, **Daniel Filipacchi** –με τον οποίο γνωρίστηκαν και συνδέθηκαν φιλικά το 1957– στο Μουσείο Guggenheim της Νέας Υόρκης το 1999 με τίτλο *Surrealism: Two Private Eyes, the Nesuhi Ertegun and Daniel Filipacchi Collections* (Glueck, 1999, Stourton, 2007, σ.44).

<sup>421</sup> Ο **George Huntington Hartford II** (1911–2008) υπήρξε για μια περίοδο ένας από τους πλουσιότερους ανθρώπους παγκοσμίως και κληρονόμος μεγάλης περιουσίας από την οικογενειακή αλυσίδα σουπερμάρκετ A&P, που πάντως πτώχευσε επί των ημερών του, ενώ ο ίδιος κατηγορήθηκε ότι κατασπατάλησε την περιουσία του. Υπήρξε παραγγελιοδόχος συγκεκριμένων έργων του Dalí, τα οποία προόριζε για το Museum Gallery of Modern Art. Το μουσείο, που στέγαζε έργα του καλλιτέχνη μαζί με άλλα της συλλογής του Hartford (έργα Monet, Manet, Degas, Toulouse-Lautrec, Rembrandt κ.α.) και



ανήκε στη μειοψηφούσα μερίδα εκείνων των φιλότεχνων που αντιμάχονταν έντονα το καταλυτικά παντοδύναμο τότε ρεύμα του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού.

Στο ίδιο ακριβώς πλαίσιο, από τις μικρές και πιο προσωπικού ύφους συλλογές στις οποίες θα άξιζε ίσως να αναφερθούμε, ενδιαφέρον παρουσιάζει εκείνη του αστικής καταγωγής υπέρμαχου του Σουρεαλισμού αλλά και του σοσιαλισμού N. Calas<sup>422</sup>. Η συλλογή του βαθιά επαναστατικού ως προς την πολιτική και κοινωνική του σκέψη λογοτέχνη –που από τη δεκαετία του 1930 συμπορεύτηκε στο Παρίσι με τους σουρεαλιστές και αργότερα μετάστεισε στη Νέα Υόρκη– αντικατοπτρίζει σε μεγάλο βαθμό τη βαθιά σχέση του με τον Υπερεαλισμό αλλά και την Pop Art όσο και την ίδια την ιδιαιτερότητα της προσωπικότητάς του, καθώς διακρίνεται για την ποικιλομορφία, την πολυπολιτισμικότητα, ακόμη και τις αντιφάσεις του χαρακτήρα της και παράλληλα προδίδει μια διαρκή πνευματική ανησυχία και ειλικρινή αγάπη κι έλξη για το άγνωστο, το νέο και το πειραματικό.

Τέλος η μοντέρνα μεξικανική τέχνη αναδείχθηκε ήδη από τη δεκαετία του 1950 σε αγαπητό συλλεκτικό αντικείμενο στην Αμερική για συλλέκτες όπως ο γκαλερίστας B. Lewin<sup>423</sup> και η σύζυγός του Edith, που στράφηκαν από αυτή την

---

προοριζόταν να αποτελέσει το αντίπαλο δέος στον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό της εποχής, λειτούργησε το 1964 και για 5 μόλις χρόνια στο *Columbus Circle* του Μανχάταν (Temle, 2009).

<sup>422</sup> Ο Έλληνας υπερρεαλιστής ποιητής, θεωρητικός της τέχνης και τεχνοκριτικός **Nicolas Calas** (1907-1988) –ψευδώνυμο του Νικόλαου Καλαμάρη– έζησε στη δεκαετία του 1930 (1934-1939) στο Παρίσι και από το 1940 στη Νέα Υόρκη, γράφοντας κείμενα για την τέχνη και διδάσκοντας Ιστορία της Τέχνης στο Fairleigh Dickinson University του New Jersey. Ασυμβίβαστος σε όλη του τη ζωή και σε μόνιμη ρήξη με κάθε είδους συμβατικότητα, ο Calas συνεργάστηκε με σημαντικούς θεωρητικούς της τέχνης και συλλέκτες όπως τον J.T.Soby, έγραψε μονογραφίες καλλιτεχνών, άρθρα τεχνοκριτικής, καταλόγους (Peggy Guggenheim Collection) και βιβλία. Λαμπερό πνεύμα που θαύμαζαν τόσο ο Breton όσο και ο Trotsky, ο Calas διαμόρφωσε με τη σύζυγό του –από το 1943– Elena μια μικρή συλλογή ζωγραφικών έργων σε χαρτί, αντικειμένων, φωτογραφίας ή και *readymade*, που κοσμούσε έως το 1990 το διαμέρισμά τους στη Νέα Υόρκη. Η συλλογή των Nicolas και Elena Calas κληροδοτήθηκε σε ένα περιφερειακό μουσείο τέχνης, στο Louisiana Museum of Modern Art, στο Humlebaek της Δανίας, εξαιτίας και της προσωπικής σχέσης του Calas, κατά την περίοδο 1972-1988, με τον τότε διευθυντή του μουσείου, Steingrim Laursen. Η δωρεά παρελήφθη το 1992, 2 χρόνια μετά τον θάνατο της Elena Calas (Henriksen S.L., 29 Μαΐου-23 Ιουλίου 2013, ηλεκτρονική αλληλογραφία). Η συλλογή περιλαμβάνει 70 έργα, κυρίως σε χαρτί, αφηρημένες αλλά και παραστατικές διατυπώσεις, έργα σουρεαλιστών όπως των Miró, Tanguy, Ernst, Ray, Matta, Lam ή Oppenheim αλλά και των Enrico Donati και Kurt Seligmann, έργα Picasso, Duchamp, Hayter, Alechinsky, Helion, Adami, έργα Rosenquist και γενικά Αμερικανών που η τέχνη τους διασταυρωνόταν ή επηρέαζε με κάποιον τρόπο την Pop Art ή και τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό, των Johns, Dine, Rivers, D'Arcangelo, Katz αλλά και Gorky, Mitchell ή Reynal, συνθέσεις Γεωμετρικής αλλά και Λυρικής Αφαίρεσης, έργα των Ιταλών Basaldella, Campigli και Munari αλλά και των Smith ή Maxime Defert, των Ελλήνων διεθνούς φήμης Chryssa και Takis ή των Ιαπώνων Shūsaku Arakawa και Tsuguharu-Léonard Foujita.

<sup>423</sup> Ο γερμανοαμερικανός **Bernard Lewin** (1906 –2003) και η σύζυγός του Edith συνέλεξαν με πάθος από αυτή την εποχή μια από τις μεγαλύτερες, παγκοσμίως, συλλογές σύγχρονής τους μεξικάνικης

εποχή προς τη σύγχρονή τους, τέτοιου είδους τέχνη. Οι συλλέκτες διαμόρφωσαν μάλιστα μια από τις μεγαλύτερες παγκοσμίως συλλογές μοντέρνας μεξικανικής τέχνης, καλλιτεχνών όπως οι Tamayo, Siqueiros ή Rivera.

Το ίδιο συλλεκτικό αντικείμενο εμπλουτισμένο με άλλα έργα Μοντερνισμού, υπηρέτησαν στη βόρεια Αμερική παράλληλα με τους Lewin και συγκεκριμένα από τις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες και για περισσότερο από 40 χρόνια, οι συλλέκτες J. και N. Gelman<sup>424</sup>. Χάρη στην οικονομική άνεση που απέκτησαν εξαιτίας της επαγγελματικής επιτυχίας του Jacques ως παραγωγού μεξικάνικων ταινιών, οι Gelman δημιούργησαν μια σημαντική συλλογή έργων Μοντερνισμού με έδρα το Μεξικό. Αγόρασαν κυρίως έργα Φωβισμού, Κυβισμού και Σουρεαλισμού, παράλληλα όμως στήριξαν και αυτοί σθεναρά τη σύγχρονή τους μεξικανική τέχνη και καλλιτέχνες όπως τους Siqueiros, Tamayo ή Gerzso και βέβαια τους Rivera και Kahlo, των οποίων ήταν σημαντικοί φίλοι και πάτρωνες.

Τη σύγχρονή του πρωτοποριακή τέχνη υπερασπίστηκε και προώθησε –και μεταπολεμικά– ο ισπανός καλλιτέχνης και κριτικός τέχνης E. Westerdahl<sup>425</sup> από

---

τέχνης και καλλιτεχνών όπως οι Tamayo, Siqueiros ή Rivera. Το 1997 δώρισαν πάνω από 2.000 έργα της συλλογής τους στο Los Angeles County Museum of Art ("Latin American art", χ.χ.).

<sup>424</sup> Ο εβραϊκής καταγωγής γεννημένος στην Αγία Πετρούπολη, επιτυχημένος παραγωγός μεξικάνικων ταινιών **Jacques Gelman** (1909-1986), που καταγόταν από εύπορη αριστοκρατική οικογένεια, μετανάστευσε μετά τη Ρωσική Επανάσταση πρώτα στη Γερμανία όπου σπούδασε κινηματογράφο και μετά στη Γαλλία. Μαζί με τη σύζυγό του, από την περιοχή της τότε Βοημίας, **Natasha** (1912-1998), με την οποία γνωρίστηκαν στο Μεξικό στα τέλη του 1939 και παντρεύτηκαν το 1941, δημιούργησαν την μεγαλύτερη συλλογή μεξικάνικης τέχνης της περιόδου 1910-1970. Στη συλλογή τους ανήκαν και πίνακες ευρωπαϊκού Μοντερνισμού, ανάμεσά τους έργα κυβιστικού σπιλ της περιόδου 1911-1924. Κατείχαν έργα των Matisse, Picasso, Braque, Bonnard, Vlaminck, Derain, Rouault, Modigliani, De Chirico, Léger, Dalí, Tanguy, Balthus, Miró, αλλά και τέχνη μετά το 1940 των Brauner, Dubuffet και Giacometti. Η συλλογή, που δημιουργήθηκε μέσα σε μια περίοδο πάνω από 40 χρόνων, δωρίστηκε το 1998, μετά τον θάνατο και της Natasha, στο Metropolitan Museum of Art. Θεωρείται η πιο σημαντική δωρεά που έγινε ποτέ στο Τμήμα Μοντέρνας Τέχνης του μουσείου και μια από τις σημαντικότερες συλλογές του ("Inauguration of Gelman Galleries", 2001, Russell 1998). Για τη συλλογή μεξικάνικων έργων που οι συλλέκτες θέλησαν να αφήσουν στη Cuernavaca του Μεξικού βλ. Malkin, 2008.

<sup>425</sup> Ο **Eduardo Westerdahl** (1902-1983) στράφηκε με πάθος στη σύγχρονη τέχνη, πρωτοστάτησε στην έκδοση του διεθνούς περιοδικού τέχνης *Gaceta de Arte* και οργάνωσε πλήθος εκθέσεων. Υπήρξε μέλος του σουρεαλιστικού κινήματος και διοργανωτής της έκθεσης των σουρεαλιστών στην Τενερίφη το 1935, όπου παρουσιάστηκαν έργα των Picasso, Miró, Dalí, Arp, Ernst, Ray και De Chirico, ενώ ανέπτυξε φιλικές σχέσεις με τους καλλιτέχνες της Ένωσης Νέων Καταλανών καλλιτεχνών ADLAN, προωθώντας την πρωτοποριακή τέχνη, έως τον ισπανικό εμφύλιο που διέκοψε την πρόοδο των πολιτιστικών εξελίξεων στην Ισπανία. Παρέμεινε πάντα σε επαφή με την ευρωπαϊκή τέχνη και μετά το 1949 ενεπλάκη και πάλι ενεργά στην προώθηση της σύγχρονης τέχνης της χώρας του. Χάρη στις επαφές του με διεθνείς καλλιτέχνες διοργανώθηκε εκεί το 1973 η *Διεθνής Έκθεση Γλυπτικής στο Δρόμο*, όπου έργα των Domínguez, Moore, Miró, Paolozzi και πολλών άλλων παρουσιάζονταν σε πλατείες και πάρκα. Με τη δράση και τη συλλογή του –στα έργα της οποίας εκπροσωπούσαν καλλιτέχνες όπως οι Toäjo Cãmara, Domingo Vega, Kiko Orihuela, Carlos Schwartz, Javier Eloy, Hugo

την Τενερίφη των Κανάριων Νήσων. Μέλος του σουρεαλιστικού κινήματος και διοργανωτής της έκθεσής τους στην Τενερίφη κατά τον Μεσοπόλεμο, ο συλλέκτης διατήρησε και σε αυτή την εποχή τη στενή επαφή του με πολλούς καλλιτέχνες της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας, συνέλεξε ωστόσο, με συνέπεια και αφοσίωση, κατεξοχήν τη σύγχρονη του ισπανική τέχνη.

Περνώντας τώρα στην Ευρώπη και στην κοσμοπολίτικη ατμόσφαιρα της Ελβετίας –όπου η αγορά και πώληση έργων τέχνης παρέμεινε μια κερδοφόρα υπόθεση ακόμη και στη δεκαετία του 1930– έμποροι όπως ο Max Bollag<sup>426</sup> εγκαινίαζαν συνεχώς νέες γκαλερί, στις οποίες παρουσίαζαν και προωθούσαν το έργο κλασικών μοντέρνων όπως οι Kandinsky, Derain, Klee ή Miró. Στη δεκαετία του 1940 διοργανώνονταν εκεί δημοπρασίες εξαιρετικών έργων τέχνης σε σχετικά προσιτές ακόμη τιμές. Σύντομα ωστόσο η ραγδαία εξέλιξη του εμπορίου τέχνης το μετέτρεψε σε μεγάλη εμπορική επιχείρηση, στην οποία συμμετείχαν κατεξοχήν ισχυροί μεταπολεμικοί ελβετοί μεγαλοβιομήχανοι, μεγιστάνες σιδηροδρομικών μηχανών, ρολογιών, αρωμάτων και βέβαια φαρμακευτικών προϊόντων κι όπλων<sup>427</sup>.

Ανάμεσά τους εντοπίζουμε τον ισχυρότερο ίσως συλλέκτη της πρώιμης μεταπολεμικής γενιάς, ο οποίος συνέβαλε στην καθιέρωση των έργων ιμπρεσιονιστών και κλασικών μοντέρνων ως πανάκριβου είδους πολυτελείας, απλησίαστου για έναν απλό συλλέκτη. Χάρη στην τεράστια περιουσία που απέκτησε –κυρίως από το εμπόριο όπλων στην περίοδο του πολέμου– ο λάτρης της τέχνης από την εφηβική του ηλικία και ένας από τους μεγαλύτερους

---

Pitti, Julio Espinosa, Santana, Manuel Goncalvez και Pedro Garhe– συνδέεται το Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης Eduarto Westerdahl (MACEW) στο Puerto de la Cruz, ένα από τα πιο σημαντικά μουσεία σύγχρονης ισπανικής τέχνης (2007). Το μουσείο εποπτεύεται από το Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias και συνεχίζει τη συλλογή του Westerdahl. Στεγάζει σημαντικές συλλογές σουρεαλιστών, διεθνή τέχνη της περιόδου 1935-1964 καθώς και μεταπολεμική ισπανική τέχνη και τέχνη των Κανάριων Νήσων ("MACEW", χ.χ., Martin, 1983, "Museo de Arte Contemporáneo Eduardo Westerdahl", χ.χ.).

<sup>426</sup> Ο **Max Bollag** (1913-2005), απόγονος των Betty Moos και Leon Bollag –ιδρυτών του περίφημου Salon Bollag– εγκαινίασε την πρώτη του γκαλερί στο κέντρο της Ζυρίχης ήδη το 1937, όταν διαπίστωσε τις μεγάλες ανάγκες της αγοράς εκεί για έργα τέχνης. Λίγο αργότερα εγκαινίασε μια γκαλερί στη Λωζάνη, όπου παρουσίαζε έργα ελβετών καλλιτεχνών (Auberjonois, Fusely, Giacometti, Hodler) μαζί με έργα Picasso ή Kandinsky. Το 1947 εγκαινίασε τη νέα του γκαλερί, στη Ζυρίχη. Οι γκαλερί του διακρίνονταν για την μποέμικη ατμόσφαιρά τους, που παρέπεμπε στο Παρίσι της περιόδου του Μεσοπολέμου. Με βαθιά δημοκρατική φιλοσοφία καλωσόριζε ο ίδιος κάθε είδους επισκέπτες εκεί, έως ότου 2 διαρρήξεις στη δεκαετία του 1990 και η κλοπή 9 ανασφάλιστων έργων του Picasso τον ανάγκασαν να αλλάξει τον αντισυμβατικό τρόπο λειτουργίας τους. Γκαλερί στη Ζυρίχη διατηρούσε από το 1958 και η δίδυμη αδελφή του, **Suzanne Bollag**, που παρουσίαζε το έργο καλλιτεχνών όπως οι Poliakov, Hartung ή Max Bill, κλασικών καλλιτεχνών του πρώτου μισού του 20<sup>ου</sup> αιώνα και κυρίως καλλιτεχνών της Συγκεκριμένης Τέχνης (<http://www.bollaggalleries.com>, Wottreng, 2005).

<sup>427</sup> Για τους ελβετούς συλλέκτες της εποχής βλ. Cabanne, 1963, σ.125, Stourton, 2007, σσ.186 -243.

βιομήχανους της εποχής του E.-G. Bührle<sup>428</sup>, συγκέντρωσε στο διάστημα μιας μόλις δεκαετίας –μεταξύ 1946 και 1956– το κύριο τμήμα της συλλογής του, που μεταξύ άλλων περιλάμβανε από ιμπρεσιονιστές έως κλασικούς μοντέρνους όπως Picasso ή Klee.

Μεγάλες συλλογές έργων Μοντερνισμού απέκτησαν μεταπολεμικά και σημαντικοί έμποροι της ίδιας τέχνης στην Ελβετία. Τέτοιοι συλλέκτες άρχισαν να συλλέγουν συχνά σχεδόν «τυχαία» ή «ασυνείδητα», κρατώντας για τον εαυτό τους τα έργα που θεωρούσαν ιδιαίτερα, τα έργα που δεν προτιμούσαν οι άλλοι συλλέκτες ή εκείνα που ένιωθαν ότι «αγαπούν» περισσότερο.

Έτσι ο E. Beyler<sup>429</sup>, φίλος καλλιτεχνών όπως ο Giacometti αλλά και οι Picasso, Bacon, Rothko, Newman, Tobey ή Lichtenstein και αποκλειστικός έμπορος του Dubuffet για ένα διάστημα, δημιούργησε από τη δεκαετία του 1950 μια σημαντικότερη συλλογή μοντέρνας και μεταπολεμικής τέχνης. Μέσα από αυτήν παρέχεται σε μεγάλο βαθμό μια επισκόπηση της τέχνης του 20ου αιώνα, με επίκεντρο κυρίως την τέχνη του πρώτου μισού του και προτιμώμενους καλλιτέχνες τον Mondrian και τον Klee.

---

<sup>428</sup> Ο γερμανός μετανάστης στην Ελβετία **Emil-Georg Bührle** (1890-1956), γνωστός και ως *ελβετός Krupp*, κατείχε μια από τις μεγαλύτερες βιομηχανίες εργαλείων και οπλισμού. Αν και από τη δεκαετία του 1930 αγόραζε έργα περιστασιακά, συνέλεξε κυρίως μεταπολεμικά. Το 1948 αγόρασε το *Αγόρι με κόκκινο γιλέκο* του Cézanne προς 400.000 φράγκα (Auf der Maur, 2008). Η συλλογή του –που σήμερα στεγάζεται στο Stiftung Sammlung E.G. Bührle της Ζυρίχης (<http://www.buehrle.ch>)– περιλάμβανε από μεσαιωνικά γλυπτά έως έργα El Greco αλλά και Picasso και κυρίως ιμπρεσιονιστικούς πίνακες που αποκτήθηκαν κατεξοχήν στην περίοδο 1951-1956 (Cabanne, 1963, σσ.123-138, Stourton, 2007, σσ.187-193).

<sup>429</sup> Ο **Ernst Bey(e)ler** (1921-2010) από τη Βασιλεία –ένας από τους ιδρυτές της Kunstmesse Art Basel το 1970, της κυρίαρχης σήμερα παγκόσμιας εμπορικής έκθεσης μοντέρνας και σύγχρονης τέχνης– λειτούργησε την γκαλερί του από το 1945 και επί 60 χρόνια. Ξεκίνησε να συλλέγει μεταξύ 1959-1965 αποκτώντας έργα Klee (100), Giacometti (90) και εκατοντάδες άλλων (Cézanne, Monet, Picasso, Braque, Matisse, Miró κ.α.). Ο συλλέκτης απέκτησε κατευθείαν από τον Picasso 26 έργα της επιλογής του το 1966 και 100 έργα Kandinsky από τη χήρα του καλλιτέχνη το 1972. Το 1982 ίδρυσε μαζί με τη σύζυγό του, Hildy, το Ίδρυμα Beyeler και ανέθεσε στον Renzo Piano το σχεδιασμό ενός μουσείου στην Ελβετία για να στεγάσει τη συλλογή τους, που περιλάμβανε 220 έργα δυτικής τέχνης –ανάμεσά τους έργα Ιμπρεσιονισμού και αμερικανικής τέχνης– καθώς και 40 έργα τέχνης της Αφρικής και της Ωκεανίας. Το μουσείο έχει 19 αίθουσες, ανάμεσά τους από μια ξεχωριστή για τους Picasso και Giacometti (<http://www.fondationbeyeler.ch>). Η Συλλογή Beyeler του ομώνυμου ιδρύματος, κοντά στη Βασιλεία, περιλαμβάνει βασικές όψεις της τέχνης του 20ου αιώνα, αν και σε αυτήν παραλείπονται ρεύματα όπως ο Μινιμαλισμός ή η Εννοιολογική Τέχνη και καλλιτέχνες όπως ο Beuys. Σε αυτήν ανήκει και τμήμα της καλύτερης συλλογής έργων του Klee –του συλλέκτη **David Thomson**– που διαχειρίστηκε ο Beyeler. Ο συλλέκτης θεωρούσε ότι καθώς σήμερα δεν μπορεί πια κανείς να καλύψει το σύνολο της ιστορίας της τέχνης, είναι προτιμότερο να δημιουργεί σημαντικά επιμέρους σύνολα (Norman, 1993, Stourton, 2007, σσ.230-234, Williamson, 2010).

Παρομοίως και η A. Rosengart<sup>430</sup>, που μαζί με τον πατέρα της Siegfried συνέβαλαν αποφασιστικά στη διακίνηση του εμπορίου τέχνης στην Ελβετία ήδη από τη δεκαετία του 1940, δημιούργησε μαζί του μεταπολεμικά μια αξιόλογη συλλογή έργων ευρωπαϊκού Μοντερνισμού. Οι Rosengart, που άρχισαν να διοργανώνουν σημαντικές εκθέσεις μοντέρνων καλλιτεχνών αμέσως μετά τον πόλεμο, επικεντρώθηκαν συλλεκτικά κατεξοχήν στο έργο τέτοιων καλλιτεχνών και κυρίως των αγαπημένων τους Klee και Picasso, προτιμώντας από τον τελευταίο την παραγωγή του των δεκαετιών 1950 και 1960, που σύμφωνα με την Angela Rosengart άσκησε τεράστια επίδραση στους μεταγενέστερους.

Και στη δεκαετία του 1960 ο Μοντερνισμός του πρώτου μισού του 20<sup>ου</sup> αιώνα εξακολούθησε να συγκινεί τους ελβετούς μεταπολεμικούς συλλέκτες και να αποτελεί τον πυρήνα συλλογών όπως εκείνης του W. Merzbacher<sup>431</sup> και της συζύγου του Gabrielle ή του βιομήχανου και βασικού μετόχου της εταιρείας BMW J. Koerfer<sup>432</sup>. Ο τελευταίος, που συνέλεξε από την περίοδο του Β΄ Π.Π., στέγαζε

---

<sup>430</sup> Η **Angela Rosengart** (1932) και ο πατέρας της, **Siegfried Rosengart** (1894–1985), συνέχισαν μετά τον Α΄ Π. Π. το εμπόριο έργων τέχνης του θείου της, **Heinrich Thannhauser** και το παράρτημα του εμπορικού του οίκου στην Ελβετία, η οποία στον Μεσοπόλεμο λειτούργησε ως «δορυφόρος στη γαλλική αγορά» (Feliciano, 1997, σ.154). Από το 1938, ο Siegfried, βοηθούμενος στη συνέχεια και από την Angela, εργάστηκαν ανεξάρτητα από την οικογενειακή επιχείρηση της Γερμανίας. Παράλληλα συγκέντρωναν όσα έργα αγαπούσαν περισσότερο, κατεξοχήν Klee (125 έργα) και Picasso, και μάλιστα κυρίως της δεκαετίας 1950 και 1960, που τότε δεν είχαν τόσο μεγάλη ζήτηση. Η γκαλερί τους διοργάνωσε εκθέσεις του Klee το 1945 και το 1948 και 9 εκθέσεις του Picasso μεταξύ 1949 και 1971. Η Angela Rosengart ίδρυσε το 1992 το ίδρυμα Stiftung Rosengart με 200 έργα της συλλογής τους. Από το 2002 το μουσείο της Συλλογής Rosengart στη Λουκέρνη είναι επισκέψιμο (<http://www.rosengart.ch>, Dublin, 2008, Feliciano, ό.π., σσ.52-74, 155-164, Stourton, 2007, σσ.222-225).

<sup>431</sup> Ο εβραϊκής καταγωγής γεννημένος στη Γερμανία **Werner Merzbacher** (1928), γιος γιατρού και μετανάστης στην Ελβετία κι αργότερα για λίγο στην Αμερική, εμπνεύστηκε στη δεκαετία του 1960 από τον Μοντερνισμό του πρώτου μισού του 20<sup>ου</sup> αιώνα και έγινε συλλέκτης του. Καθώς οι γονείς του χάθηκαν στο Ολοκαύτωμα, εκείνος βρήκε ξανά τον ενθουσιασμό του για τη ζωή μόνο χάρη στην τέχνη. Συνέλεξε κυρίως Φωβισμό, Αφηρημένη Τέχνη, γερμανικό Εξπρεσιονισμό αλλά και Συγκεκριμένη Τέχνη καθώς και το έργο καλλιτεχνών όπως οι Kirchner, Kandinsky, Jawlensky αλλά και Tinguely ή Samuel Lewis Francis. Ο Merzbacher χάραξε τον δρόμο του ως συλλέκτης στη δεκαετία του 1960 χάρη αφενός σε μια έκθεση του MoMA για τους φωβιστές –στο έντονο χρώμα των οποίων εντόπισε τον αληθινό του εαυτό– και αφετέρου χάρη στη σύζυγό του Gabrielle, που γνώρισε στην Αμερική. Εκείνη τον εισήγαγε στο συλλέγειν μέσω της συλλογής του εβραϊκής καταγωγής παππού της, **Bernhard Mayer**, γερμανού μετανάστη στην Ελβετία (βλ. σημ. 284). Η συλλογή Mayer, που περιλάμβανε έργα ιμπρεσιονιστών αλλά και Picasso, Cézanne και Matisse, έγινε η βάση της δικής του συλλογής (Kunsthau Zürich, 2006, "Kunsthau Zürich zeigt", 2006, Leight, 2002, "Louisiana Museum of Modern Art", χ.χ., Rachum κ.ά., 2002, Stourton, 2007, σ.239 κ.εξ., Ulmer, 2006).

<sup>432</sup> Ο **Jacques Koerfer** (1902-1990) ήταν γερμανός συλλέκτης που έζησε στην Ελβετία. Στη βίλα του υπήρχαν έργα των Van Gogh, Gauguin, Picasso, Matisse, Vlaminck, Degas, Sisley, Monet, Manet, Renoir, Pissarro, Cézanne, Seurat, Bonnard, Toulouse-Lautrec, Rouault, Modigliani, Braque, Léger, Gris, Klee, Mondrian, Laurens, Giacometti, Miró, Tobey, Rothko, Nickolson, Hofmann, Noland, Moore,

μάλιστα τη συλλογή του έργων γαλλικού Ιμπρεσιονισμού, Μεταϊμπρεσιονισμού, κλασικών μοντέρνων αλλά και μεταπολεμικών –ευρωπαϊών και αμερικανών– καλλιτεχνών, στη βίλα που έκτισε για εκείνον το 1967 ο Marcel Breuer.

Σαφέστερα προσανατολισμένος προς τη σύγχρονή του τέχνη εμφανίζεται την ίδια εποχή και ο γνωστός στον κόσμο της τέχνης σουηδός επιχειρηματίας Th. Ahrenberg<sup>433</sup>, συλλέκτης ήδη του έργου καλλιτεχνών όπως οι Matisse, Picasso, Braque, Chagall, Le Corbusier ή Tobey. Ο Ahrenberg, μετανάστης πλέον και αυτός στην Ελβετία από τη δεκαετία του 1960, στήριξε και προώθησε έως τα τέλη της δεκαετίας του 1980 σύγχρονους του πρωτοπόρους καλλιτέχνες όπως οι Christo, Tinguely, De Saint Phalle, Arman, Kienholz και Oppenheim.

Τις νέες τάσεις της διεθνούς σύγχρονης τέχνης παρακολούθησε από τη δεκαετία του 1960 και ο ελβετός επιχειρηματίας H. Looser<sup>434</sup>, που έθεσε το κέντρο βάρους της συλλογής του στην τέχνη των δεκαετιών 1950 έως και 1970. Συνολικά στη συλλογή του περιλαμβάνονταν έργα Σουρεαλισμού, Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού, Μινιμαλισμού, Άμορφης Τέχνης, Arte Povera και καλλιτεχνών όπως οι De Kooning, Kelly, Smith, Marden, Kiefer, Serra, Judd, Twombly, αλλά και Giacometti ή Picasso.

Από τους ελβετούς συλλέκτες της εποχής ξεχωρίζει, λόγω της θεματικής εξειδίκευσης της συλλογής του, ο εβραϊκής καταγωγής S. Josefowitz<sup>435</sup>, που

---

Johns κ.α. Έργα της σημαντικής συλλογής Koerfer πουλήθηκαν σε δημοπρασίες μετά τον θάνατό του (Lindsey, 1972). Από τους απογόνους του ο εκδότης-επιχειρηματίας **Adrian Koerfer** (γεν. 1955) συλλέγει σύγχρονη τέχνη από τη δεκαετία του 1960 έως σήμερα, ενώ έργα της συλλογής του που χαρακτηρίζει ως *Sammlung Mondstudio* βρίσκονται ως διαρκές δάνειο στο Kunstmuseum Bonn (<http://www.kunstmuseum-bonn.de/sammlungen>). Σύγχρονη τέχνη συλλέγει και ο σκηνοθέτης **Thomas Koerfer** (γεν. 1944) που νιώθει την ανάγκη να κτίσει τον δικό του κόσμο τέχνης, όπως είχε κάνει και ο πατέρας του (<http://www.koerferfilm.com/d/news.html>).

<sup>433</sup> Ο **Theodor Ahrenberg** (1921-1989), κεντρική μορφή στον κόσμο της μεταπολεμικής ευρωπαϊκής τέχνης, ταξίδεψε μεταπολεμικά στην Ευρώπη και συνέλεξε έργα Μοντερνισμού. Η πρώτη του συλλογή κατασχέθηκε από το σουηδικό κράτος ως αντάλλαγμα για οφειλόμενους φόρους και δημοπρατήθηκε. Από τη δεκαετία του 1960 εγκαταστάθηκε στην Ελβετία και επί δυόμιση δεκαετίες συνέλεξε έργα των Francis, Christo, Tinguely, Arman, Richter κ.α., τους οποίους προσκαλούσε και φιλοξενούσε, μάλιστα, στη βίλα του στην Ελβετία με σκοπό την παραγωγή έργων (*Der Sammler Theodor Ahrenberg*, 1977).

<sup>434</sup> Ο **Hubert Looser** (γεν. 1938), που ξεκίνησε τη συλλογή του μοντέρνας και σύγχρονης τέχνης σε ηλικία 24 ετών, δώρισε έργα της ως μόνιμο δάνειο στην Kunsthaus Zürich (FeBler, 2012).

<sup>435</sup> Ο γεννημένος στη Λιθουανία Ελβετός **Samuel Josefowitz** (1922-2006), χημικός μηχανικός και επιχειρηματίας, δημιούργησε πολλές συλλογές, με γνωστότερη εκείνη με έργα του τέλους του 19ου αι. και κυρίως Gauguin και Nabis (Vuillard, Bonnard κ.α.). Ξεκίνησε να συλλέγει το 1951 καλλιτέχνες της *Σχολής του Pont-Aven*, όταν υπήρχε ελάχιστο ενδιαφέρον ακόμη και για τα έργα της Βρετάνης του ίδιου του Gauguin. Ο ενθουσιασμός του για αυτούς, που θεωρούσε μια από τις ρίζες του Μοντερνισμού, τον ώθησε να αναζητήσει προσωπικά τα μέλη των οικογενειών ή τους φίλους τους και μέσω αυτών να δημιουργήσει μια σημαντική συλλογή έργων τους. Έργα της βρίσκονται στο Indianapolis Museum of Art (<http://www.imamuseum.org>). Η συλλογή περιλάμβανε επίσης έργα αναγνωρισμένων ζωγράφων

εμφανίζεται συλλεκτικά ιδιότυπος και απομακρυσμένος μεν από τις νέες καλλιτεχνικές τάσεις αλλά με πρωτοπόρο στον τομέα του έργου. Ο Josefowitz, που στη δεκαετία του 1930 –νεαρός ακόμη– συνέλεξε πολύ φτηνά τότε χαρακτηριστικά των Picasso και Matisse, έγινε γνωστός στον συλλεκτικό κόσμο κατεξοχήν χάρη στο ενδιαφέρον που επέδειξε κατά τις δεκαετίες 1950 και 1960 για το παραμελημένο έως τότε και αδιάφορο για την πλειοψηφία των συλλεκτών έργο των καλλιτεχνών της *Σχολής του Pont-Aven* και των Nabis, το οποίο ο συλλέκτης αναζήτησε απευθείας από τους συγγενείς και φίλους των καλλιτεχνών.

Παρομοίως στην επανεκτίμηση του έργου σημαντικών αυστριακών δημιουργών όπως του Schiele και του Klimt συνέβαλε αποφασιστικά την ίδια εποχή και ένας συμπατριώτης τους συλλέκτης. Ο αυστριακός γιατρός R. Leopold<sup>436</sup>, που κατέστησε το συλλέγειν σκοπό της ζωής του από τη δεκαετία του 1950, δημιούργησε μέσα σε 5 συνολικά δεκαετίες μια συλλογή χιλιάδων έργων αυστριακού Εξπρεσιονισμού –Schiele αλλά και Kokoschka– βιεννέζικης *Sezession*, κυρίως Klimt αλλά και Moser, καθώς και πολλών άλλων καλλιτεχνών του 19<sup>ου</sup> και του 20<sup>ου</sup> αιώνα, συμπεριλαμβανομένων και μεταπολεμικών αυστριακών καλλιτεχνών. Η κύρια συλλεκτική συνεισφορά του Leopold είναι αναμφισβήτητη η μεγαλύτερη ίσως γνωστή συλλογή έργων του Schiele, μέσα από την προβολή και διάδοση της οποίας ο θεωρούμενος ως παρακμιακός έως τότε καλλιτέχνης επανεκτιμήθηκε και επαναξιολογήθηκε, κερδίζοντας μια θέση ανάμεσα στους πρωτοπόρους ευρωπαίους δημιουργούς.

Και στη μεταπολεμική Γερμανία αγαπημένο συλλεκτικό αντικείμενο υπήρξε καταρχάς ο Εξπρεσιονισμός, που ανακαλύφθηκε εκ νέου αυτή την εποχή σε όλο το φάσμα του. Αμέσως μετά τον πόλεμο τα έργα του –που είχαν χαρακτηριστεί «εκφυλισμένη τέχνη» στη διάρκεια της εξουσίας των Ναζί– παρέμεναν ακόμη

---

του παρελθόντος αλλά και πρωτόγονη τέχνη και κοσμούσε τα σπίτια του συλλέκτη στην Ελβετία, τη Γαλλία και την Αγγλία (Dobrzynski, 1998, Owens, 2009, Stourton, 2007, σσ.234-239).

<sup>436</sup> Η συλλογή του βιεννέζου οφθαλμιάτρου **Rudolf Leopold** (1925–2010) αγοράστηκε από την αυστριακή κυβέρνηση (1994) και στεγάστηκε στο Leopold Museum, το οποίο κτίστηκε για να τη στεγάσει (<http://www.leopoldmuseum.org>) και εγκαινιάστηκε το 2001 με διευθυντή εφόρου ζωής τον συλλέκτη. Το έναυσμα για να ξεκινήσει τη συλλογή του, ήταν η επίσκεψή του Leopold ως νέου, 22 ετών, φοιτητή Ιατρικής, στο Μουσείο Ιστορίας της Τέχνης της Βιέννης. Στην αρχή συνέλεξε έργα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, μη διαθέτοντας τα χρήματα για να αγοράσει παλαιότερους καθιερωμένους ζωγράφους. Ο συλλεκτικός του ρυθμός εντάθηκε από τη δεκαετία του 1950, όταν επικεντρώθηκε στο έργο του Schiele, φτηνό τότε ακόμη και θεωρούμενο ως περιθωριακό, ακόμη και πορνογραφικό. Παράλληλα ο Leopold κατηύθυνε την προσοχή του κοινού στον Schiele μέσα από πλούσιο συγγραφικό έργο, από το οποίο ξεχωρίζει ο *catalogue raisonné* των έργων του καλλιτέχνη (1972) και μια σημαντική μονογραφία για αυτόν το 1973. Ο Leopold συνέλεξε και έργα Klimt, που επίσης δεν εκτιμούνταν πολύ στην Αυστρία έως τη δεκαετία του 1960. Έργα της συλλογής του διεκδικήθηκαν από απογόνους εβραίων συλλεκτών που τα κατείχαν προπολεμικά. Η συλλογή Rudolf και Elisabeth Leopold περιλαμβάνει περίπου 5.200 έργα, ανάμεσά τους έργα Klimt, Schiele, Kokoschka και Gerstl (Dobrzynski, 1997, Fox, 2010).

φτηνά. Παράλληλα όμως οι γερμανοί συλλέκτες στράφηκαν και προς νέα καλλιτεχνικά πεδία, την αμερικανική μεταπολεμική τέχνη, τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό, την Pop Art, ακόμη και την Εννοιολογική Τέχνη ή την Τέχνη της Γης, καθώς επίσης προς τους ευρωπαίους μεταπολεμικούς καλλιτέχνες, τους εκπροσώπους της Άμορφης Τέχνης, του Νέου Ρεαλισμού, της Arte Povera, της ομάδας CoBrA αλλά και της γερμανικής SPUR και βέβαια στο έργο του πρωτεϊκού Beuys, που διέγραφε αυτή την εποχή τη δική του ιδιαίτερη τροχιά στο καλλιτεχνικό στερέωμα της μεταπολεμικής περιόδου.

Πιο συγκεκριμένα, ο γερμανός συγγραφέας, καλλιτέχνης κι έμπορος τέχνης L.-G. Buchheim<sup>437</sup> στράφηκε μεταπολεμικά στο έργο των καλλιτεχνών των ομάδων της *Γέφυρας* και του *Γαλάζιου Καβαλάρη*, στο έργο ανεξάρτητων καλλιτεχνών του ίδιου γενικότερου ύφους και σε εκείνο των καλλιτεχνών της λεγόμενης δεύτερης γενιάς εξπρεσιονιστών. Έτσι συγκέντρωσε μια σημαντική συλλογή με πίνακες, ακουαρέλες, έργα γραφικών τεχνών και χαρακτηριστικά καλλιτεχνών όπως οι Kirchner, Pechstein, Heckel, Schmidt-Rottluff, Nolde, Müller, Dix, Marc, Münter, Beckmann αλλά και Kraus, Jawlensky, Kandinsky ή Klee.

Στη δεκαετία του 1950 άρχισε να συλλέγει έργα Εξπρεσιονισμού και ο γερμανός επιχειρηματίας H. Gerlinger<sup>438</sup> από το Würzburg, επικεντρώνοντας τη συλλεκτική του δραστηριότητα κατεξοχήν στο έργο της καλλιτεχνικής ομάδας *Γέφυρα*. Εκτός από πίνακες, ξυλογραφίες, σχέδια ή ακουαρέλες των Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff, Pechstein, Müller, Bleyl, Amiet, Kallela και Nolde, ο συλλέκτης συγκέντρωσε και κάθε είδους αρχειακό υλικό σχετικό με το κίνημα, σφυρηλατώντας σε διάστημα 5 και πλέον δεκαετιών το προφίλ μιας σε μεγάλο βαθμό ολοκληρωμένης συλλογής του συγκεκριμένου συλλεκτικού θέματος.

Σε ανάλογο διάστημα ολοκλήρωσε και ο μετέπειτα γκαλερίστας του Μονάχου A. Gunzenhauser<sup>439</sup> τη σημαντική συλλογή του, έργων Εξπρεσιονισμού

---

<sup>437</sup> Ο **Lothar-Günther Buchheim** (1918–2007) συνέλεξε έργα γερμανών εξπρεσιονιστών, που προμηθευόταν μετά τον πόλεμο σε φτηνές ακόμη τιμές. Το μουσείο της συλλογής του βρίσκεται σήμερα στο Bernried am Starnberger See της Βαυαρίας (<http://www.buchheimmuseum.de>).

<sup>438</sup> Ο **Hermann Gerlinger** (1931) συνέλεξε έργα διαφορετικών φάσεων των καλλιτεχνών της ομάδας *Γέφυρα*, της περιόδου 1905-1913, καθώς και σχετικό αρχειακό υλικό σε μια συλλογή που θεωρείται από τις σημαντικότερες στη Γερμανία. Τα περίπου 1.000 έργα της συλλογής του Hermann και της συζύγου του, Hertha, ανήκουν από το 2001 στο Ίδρυμα Moritzburg και παρουσιάζονται στο Kunstmuseum του κρατιδίου Sachsen-Anhalt της πόλης Halle (<http://stiftung-moritzburg.de>).

<sup>439</sup> Ο **Alfred Gunzenhauser** (1926–2015) που σπούδασε οικονομικά στη Χαϊδελβέργη, άνοιξε το 1964 γκαλερί μοντέρνας τέχνης στο Μόναχο. Συνέλεξε περίπου 2.500 έργα τέχνης 270 καλλιτεχνών, από μοντέρνα γερμανική έως σύγχρονη του τέχνη, καλλιτεχνών όπως οι Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff, Jawlensky (76 έργα), Rohlf, Kollé, Beckmann καθώς και πολλά μεταπολεμικά έργα. Η συλλογή του Gunzenhauser στεγάζεται από το 2007 στο μουσείο κλασικών μοντέρνων Museum Gunzenhauser στο Chemnitz της Γερμανίας (<http://kunstsammlungen-chemnitz.justexpertise.de>, Kubiak, 2015).



αλλά και μεταπολεμικής τέχνης, την οποία άρχισε να διαμορφώνει από το 1954. Σε αυτήν περιλαμβάνονται μεταξύ άλλων μια υποομάδα έργων του Jawlensky –που θεωρείται η δεύτερη μεγαλύτερη του ρώσου καλλιτέχνη στη Γερμανία– και μια ανάλογη έργων του Dix, που αξιολογείται ως η καλύτερη ίσως παγκοσμίως.

Στη μοντέρνα τέχνη και κυρίως εκείνη του Εξπρεσιονισμού στράφηκε μεταπολεμικά και ο γερμανός δημοσιογράφος και εκδότης H. Nannen<sup>440</sup>, που προτιμούσε κυρίως τον Nolde, αλλά και καλλιτέχνες όπως τους Kokoschka και Dix. Στο ευρύτερο πλαίσιο του ευρωπαϊκού Μοντερνισμού και συνολικότερα της τέχνης του 20<sup>ου</sup> αιώνα εντασσόταν και η συλλογή γραφικών κυρίως έργων του καλλιεργημένου νομικού και συλλέκτη από τη Χαϊδελβέργη F. Moufang<sup>441</sup>, που εκτεινόταν σε μια ευρεία γκάμα καλλιτεχνών, περιλαμβάνοντας από έργα Nolde, Dix, Poliakoff, Purrmann, Rodtschenko, Josef Scharl, Schlemmer και Malevich έως Ernst, Dubuffet ή Tinguely.

Στο πλαίσιο επανεκτίμησης της τέχνης του παρελθόντος και ειδικά της γερμανικής ζωγραφικής του «Εκφραστικού Ρεαλισμού» –όπως την όριζε ο ίδιος– στράφηκε, από τη δεκαετία του 1950 και πιο εντατικά στις επόμενες δεκαετίες, ο

---

<sup>440</sup> Ο διάσημος γερμανός δημοσιογράφος **Henri Nannen** (1913-1996), που έκανε σπουδές Ιστορίας της Τέχνης στο Μόναχο και για ένα μικρό διάστημα υπηρέτησε την εθνικοσοσιαλιστική προπαγάνδα των Ναζί, δώρισε το 1983 στη γενέτειρά του, Emden, στη βορειοδυτική Γερμανία, τη σημαντική συλλογή του, που αποτελούσαν κυρίως πίνακες και γλυπτά γερμανών εξπρεσιονιστών. Ο Nannen υπήρξε εκδότης μεταξύ άλλων και του περιοδικού *Stern* που διηύθυνε μεταξύ 1948 και 1980, κάνοντάς το ένα από τα μεγαλύτερα περιοδικά διεθνώς. Η συλλογή του στεγάστηκε σε ειδικό κτίριο που αποτέλεσε την Πινακοθήκη του Emden κι εγκαινιάστηκε το 1986, ενώ από τότε και έως τον θάνατό του την εμπλουτίζε με νέα έργα (<http://kunsthalle-emden.de>). Θεωρώντας τον Emil Nolde ως έναν από τους συναρπαστικότερους καλλιτέχνες του Εξπρεσιονισμού, ο Nannen τον έθεσε στο κέντρο της συλλογής του. Αγαπημένοι του καλλιτέχνες ήταν επίσης ο Kokoschka, ο Dix και γενικά οι λεγόμενοι κλασικοί μοντέρνοι. Ο συλλέκτης επέλεγε έργα που είτε του άρεσαν είτε τον εξόργιζαν, του προκαλούσαν δηλαδή μια έντονη, θετική ή αρνητική, αντίδραση (Nannen, 2013).

<sup>441</sup> Ο **Franz Josef Wilhelm Leo Maria Moufang** (1893-1984), γιος διακεκριμένου νομικού από τη Χαϊδελβέργη, τελείωσε τις σπουδές του στη Νομική και εργάστηκε ως δικηγόρος, ενώ το 1947, μετά τον πόλεμο, επέστρεψε στην πατρίδα του και έγινε προϊστάμενος του Τμήματος Πολιτισμού του Δήμου Χαϊδελβέργης. Εκεί οργάνωσε μεταξύ άλλων και σειρά καλλιτεχνικών εκθέσεων, στις οποίες δάνειζε και ο ίδιος έργα, από την προσωπική του συλλογή. Η τελευταία περιλάμβανε κυρίως έργα γραφικών τεχνών μιας πλειάδας καλλιτεχνών, που σύμφωνα με τα κριτήριά του αντιπροσώπευαν την εξέλιξη των εικαστικών τεχνών του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Σε αυτούς ανήκαν οι Ackermann, Archipenko, Barlach, Baumeister, Beckmann, Braque, Calder, Chagall, Dali, Delaunay, Dix, Dubuffet, Ernst, Feininger, Felixmüller, Giacometti, Gris, Heckel, Hodler, Hofer, Jawlensky, Kandinsky, Kirchner, Klee, Kollwitz, Kokoschka, Kubin, Léger, Lehmbbruck, Lissitzky, Malewitsch, Marc, Marini, Matisse, Miró, Müller, Nolde, Picasso, Pechstein, Poliakoff, Purrmann, Rodtschenko, Scharl, Schlemmer, Schmidt-Rottluff, Schwitters, Tinguely, Toulouse-Lautrec, Utrillo, Thoma κ.α. ("Franz Moufang", χ.χ., Grisebach, 1957).

ιστορικός της τέχνης R. Zimmermann<sup>442</sup>. Ο συλλέκτης δημιούργησε μια συλλογή από πίνακες, σχέδια και έργα γραφικών τεχνών με επίκεντρο την τέχνη της λεγόμενης *Χαμένης Γενιάς* της περιόδου της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης, που περιλάμβανε νεοπαρραστατικούς κατά βάση καλλιτέχνες αυτής της περιόδου.

Μια ακόμη συλλογή εξπρεσιονιστικού ύφους, καθώς επίσης έργων μεταπολεμικής τέχνης υψηλών αξιώσεων, δημιούργησαν από τις αρχές της δεκαετίας του 1950 στη νότια Γερμανία, ο γερμανός διαφημιστής από το Ravensburg P. Selinka<sup>443</sup> με τη σύζυγό του. Συγκεκριμένα παράλληλα με έργα των σημαντικότερων εκπροσώπων του Εξπρεσιονισμού και του κύκλου τους, οι συλλέκτες συνέλεξαν με συνέπεια το έργο των Jorn, Pedersen, Appel και Corneille της μεταπολεμικής καλλιτεχνικής ομάδας CoBrA αλλά και εκείνων της ομάδας SPUR, στηρίζοντας έτσι με ιδιαίτερη τόλμη τις προσπάθειες πρωτοπόρων καλλιτεχνών της εποχής τους.

Μετά τα μέσα της δεκαετίας του 1950 στις νέες καλλιτεχνικές τάσεις της εποχής του στράφηκε και ο γερμανός συντηρητής έργων τέχνης και αναμφισβήτητος πρωτοπόρος συλλέκτης S. Cremer<sup>444</sup>, που συνέλεξε κυρίως έργα των ομάδων ZERO και Fluxus αλλά και τέχνη του Νέου Ρεαλισμού. Την ίδια

---

<sup>442</sup> Ο γιος εκδότη, ιστορικός τέχνης και συγγραφέας βιβλίων τέχνης **Rainer Zimmermann** (1920-2009) από το Marburg, ξεκίνησε να συλλέγει στην περίοδο 1950-1968, όταν εργαζόταν ως δημοσιογράφος. Εντατικοποίησε τον συλλεκτικό του ρυθμό από το 1979, συνταξιούχος πια. Ο συλλέκτης συνέλεξε τη γερμανική ζωγραφική του «Εκφραστικού Ρεαλισμού» της περιόδου 1925-1975, στην οποία συμπεριλάμβανε περίπου 200 καλλιτέχνες. Παράλληλα την υποστήριξε με το συγγραφικό του έργο και με την ίδρυση, το 1933, του Μουσείου Εκφραστικού Ρεαλισμού στο Kießlegg, που πάντως έκλεισε το 2004 λόγω οικονομικών δυσχερειών. Τα έργα των καλλιτεχνών της προτίμησής του χαρακτήριζε συχνά το έντονο εκφραστικό χρώμα στη ζωγραφική απεικόνιση και οι νεοπαρραστατικές κυρίως τάσεις, αν και δεν έλειπαν και οι λίγο πιο αφαιρετικές (Fritz Winter, Karl Hartung, Ernst Wilhelm Nay). Η συλλογή, στο Philipps-Universität Marburg σήμερα (<http://www.uni-marburg.de>), περιλάμβανε έργα των W. Geyer, P. Cassel, Dix, H. Fronius, W. Grimm, E. Hassebrauk, J. Mader, H. Meyboden, B. Müller-Linow, W. Oltmanns, O. Pankok, A. Wais, W. von Websky, L. von Welden κ.α.

<sup>443</sup> Ο **Peter Selinka** (1924- 2006) συνέλεξε μοντέρνα τέχνη μαζί με τη σύζυγό του, **Gudrun**, από τις αρχές της δεκαετίας του 1950. Δημιούργησε μια σημαντική συλλογή 250 περίπου έργων γερμανικού Εξπρεσιονισμού (των Müller, Marc, Macke, Kandinsky, Nolde, Kirchner, Jawlensky, Schmidt-Rottluff, Pechstein, Münter, Rohlf, Feininger και Dix) έργων της μεταπολεμικής ομάδας CoBrA αλλά και του SPUR. Η συλλογή του θεωρείται μια από τις σπουδαιότερες της νότιας Γερμανίας και στεγάζεται στο Kunstmuseum Ravensburg (<http://www.kunstmuseum-ravensburg.de>).

<sup>444</sup> Ο **Siegfried Cremer** (1929-1916) από το Dortmund, που καλλιέργησε σημαντικές σχέσεις με νέους καλλιτέχνες, κυρίως μεταξύ 1964 και 1977, ως διευθυντής του Τμήματος Συντήρησης της Κρατικής Πινακοθήκης της Στουτγάρδης, δημιούργησε μεταξύ 1955 και 1973 μια συλλογή τέχνης κυρίως της δεκαετίας του 1960, που κατέληξε εν μέρει στη Συλλογή Ιδρύματος Cremer (<http://www.lwl.org/LWL/Kultur/stiftung-cremer>) και εν μέρει στο Museum am Ostwall της γενέτειράς του (<https://goo.gl/bRzeJT>). Τα έργα απέκτησε είτε μέσω της αγοράς τους είτε και μέσω ανταλλαγής τους με τις επαγγελματικές του υπηρεσίες (<http://www.siegfried-cremer.de>) .

περίπου εποχή ο σημαντικότερος συλλέκτης G.A. Baum<sup>445</sup> με τη σύζυγό του άρχισαν να συλλέγουν καταρχάς Άμορφη Τέχνη και Τασισμό, για να στραφούν στη δεκαετία του 1960 στην εξερεύνηση άλλων πεδίων της μεταπολεμικής τέχνης, όπως τον Νέο Ρεαλισμό, την Εννοιολογική Τέχνη και την Τέχνη της Γης.

Στα τέλη της δεκαετίας του 1950 και ο έμπορος τέχνης O. van de Loo<sup>446</sup> άρχισε να αποκτά μια μοναδική προσωπική συλλογή, συγκεντρώνοντας για τον εαυτό του τα έργα που θεωρούσε εξαιρετικά από όσα προωθούσε στην γκαλερί του πρωτοποριακής τέχνης. Σε αυτήν, που λειτούργησε στο Μόναχο από αυτή την εποχή και για τα επόμενα 40 χρόνια, ο σημαντικός γκαλερίστας και συλλέκτης προώθησε τη γερμανική Informel και διεθνή ρεύματα –πράγμα σπάνιο για το περιβάλλον και την εποχή του– όπως τις ομάδες SPUR και CoBrA και κυρίως καλλιτέχνες όπως τον Βέλγο Michaux, τους Ισπανούς Saura και Tàpies αλλά και τον Δανό Jorn, με τον οποίο τον συνέδεε βαθιά φιλία.

Ανάμεσα στους πρωτοπόρους συλλέκτες που στράφηκαν από τη δεκαετία του 1950 στην προώθηση της σύγχρονης τους τέχνης και στη στήριξη άγνωστων ή μη καθιερωμένων ακόμη καλλιτεχνών της περιοχής τους όπως τον Joseph Beuys, ξεχωρίζει ο εύπορος γερμανός W. Feilisch<sup>447</sup>. Αφιερωμένος ολοκληρωτικά στο έργο της προώθησης της σύγχρονης του τέχνης και επιζητώντας μια νέα λειτουργία της, ο συλλέκτης Feilisch συνέβαλε ποικιλοτρόπως –κυρίως με τις εκδόσεις του, τη συλλογή, ακόμη και τη διανομή έργων τέχνης– στη διάδοση της ιδέας της εκδημοκρατίσής της.

---

<sup>445</sup> Η συλλογή του εμπόρου **Gustav Adolf Baum** (1914-2004) και της συζύγου του Stella ξεκίνησε στα τέλη της δεκαετίας του 1950 με έργα Richter, Fischer, Klein, Arman, Christo, Beuys, Polke κ.α. Οι συλλέκτες ενδιαφέρθηκαν ιδιαίτερα για το έργο του γερμανού εκπροσώπου της Άμορφης Τέχνης B. Schultze και του γάλλου εκπροσώπου του Τασισμού G. Mathieu, ενώ από τη δεκαετία του 1960 προχώρησαν στην κάλυψη νεότερων πεδίων τέχνης. Για τη συλλογή –μια «από τις μεγαλύτερες» με Beuys, Richter και Klaus Rinke (Becker & Rehnolt, 2009, παρ. 1)– βλ. ό.π. και Finckh & BIRTHÄLMER, 2009.

<sup>446</sup> Η γκαλερί του **Otto van de Loo** (1924-1915) έκλεισε το 1997. Σε αυτήν διοργανώθηκαν περισσότερες από 250 εκθέσεις. Ο γκαλερίστας και συλλέκτης δώρισε το 1997 στην Kunsthalle Emden 200 έργα μεταπολεμικών καλλιτεχνών που έδρασαν μετά το 1945, δωρεά εξαιτίας της οποίας επεκτάθηκε η Kunsthalle Emden (<http://kunsthalle-emden.de>). Επιπλέον το 1992 παραχώρησε 55 σημαντικά έργα στην Εθνική Πινακοθήκη του Βερολίνου (<http://www.galerievandeloo-projekte.de>).

<sup>447</sup> Ο **Wolfgang Feilisch**, γιος εργοστασιάρχη από το Remscheid, που επιζητούσε τη σύνδεση της τέχνης με τον απλό άνθρωπο, αφιέρωσε τη ζωή του από τη δεκαετία του 1950 στη σύγχρονη τέχνη, στηρίζοντας τους καλλιτέχνες της ευρύτερης περιοχής όπου ζούσε, κυρίως γύρω από την Κολωνία και το Ντύσελντορφ. Προώθησε σημαντικά την τέχνη της δεκαετίας του 1960, ενώ διατηρούσε φιλικές σχέσεις με τον Joseph Beuys στην περίοδο 1965-1970. Το 1988 μέρος της συλλογής του αποκτήθηκε από το Museum am Ostwall στο Bochum (<http://www.dortmund.de>, <http://www.nrw-museum.de>).

Ταυτόχρονα στο έργο του Beuys επικέντρωσαν το ενδιαφέρον τους και οι αδελφοί H. και F. van der Grinten<sup>448</sup>, που ξεκινώντας με την αγορά μιας λιθογραφίας της Kollwitz διαμόρφωσαν, από το 1946 και επί 50 χρόνια, τη μεγαθηρική συλλογή τους έργων του 19<sup>ου</sup> και 20<sup>ου</sup> αιώνα. Σε αυτήν περιλαμβάνονταν χαρακτηριστικά περίπου 5.000 έργα και πλούσιο αρχαικό υλικό σχετικό με τον γερμανό καλλιτέχνη.

Και η γερμανίδα επιχειρηματίας L. von Ruxleben<sup>449</sup> ασχολήθηκε μεταπολεμικά, από τη δεκαετία του 1960 και για 40 περίπου χρόνια, με τη συλλογή μοντέρνας και σύγχρονης τέχνης. Αν και η συλλέκτρια αγαπούσε ιδιαίτερα τον γερμανικό Εξπρεσιονισμό και αγόραζε καταρχάς έργα Beckmann, Kirchner, Pechstein, Kokoschka ή Dix, σύντομα επικεντρώθηκε κυρίως σε αυτοπροσωπογραφίες συγχρόνων της, νέων γερμανών καλλιτεχνών.

Από τη δεκαετία του 1960 και μετά, με μέθοδο και επιμονή, δημιούργησε και τη δική του, τεράστια συλλογή έργων τέχνης, ο ισχυρός βιομήχανος R. Würth<sup>450</sup>, κάτοχος της διάσημης εταιρείας εργαλείων με πολλά παραρτήματα στην Ευρώπη. Μέσα από τη συλλογή του ευρωπαϊκών κυρίως έργων τέχνης της περιόδου από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα έως και τη σύγχρονη του εποχή, ο Würth επιχείρησε να συνδέσει την τέχνη με την καθημερινότητα, επηρεάζοντας την πολιτιστική ζωή των τόπων όπου δραστηριοποιήθηκε επαγγελματικά.

---

<sup>448</sup> Η συλλογή του **Hans van der Grinten** (1929-2002) και του αδελφού του, **Franz Joseph van der Grinten** (1933), που περιλαμβάνει περισσότερα από 60.000 έργα του 19<sup>ου</sup> και 20<sup>ου</sup> αιώνα, βρίσκεται στο Schloss Moyland, στη Bedburg-Hau της Γερμανίας (<http://www.moyland.de>).

<sup>449</sup> Στη συλλογή της **Leonie von Ruxleben** (1920-2005) ανήκουν έργα γερμανών εξπρεσιονιστών και συγχρόνων της καλλιτεχνών. Περισσότερα από 1.000 έργα της συλλογής της είναι αυτοπροσωπογραφίες. Τη συλλογή Ruxleben διαχειρίζεται η Kunsthalle St. Annen στο Lübeck (<http://kunsthalle-st-annan.de>).

<sup>450</sup> Ο δισεκατομμυριούχος επιχειρηματίας **Reinhold Würth** (γεν. 1935), δημιουργός και κάτοχος της διάσημης εταιρείας εργαλείων *Würth Group* στην οποία μετεξέλιξε την μικρή οικογενειακή επιχείρηση, ένας από τους πιο πλούσιους Γερμανούς την τελευταία δεκαετία ("Das sind die reichsten Deutschen", 2016), δημιούργησε μια συλλογή περίπου 15.000 έργων τέχνης. Η αγορά μιας ακουαρέλας του Nolde στη δεκαετία του 1960 σηματοδότησε το ξεκίνημα της συλλογής του, η οποία είναι προσβάσιμη στους υπαλλήλους της επιχείρησής του και στο κοινό, στα μουσεία που συνδέονται με το όνομά του (Museum Würth, Kunsthalle Würth, Johanniterhalle, Hirschwirtschauer). Η συλλογή περιλαμβάνει έργα (γλυπτά, γραφικές τέχνες και πίνακες) καλλιτεχνών όπως οι Beckmann, Ernst, Magritte, Kirchner, Munch, Nolde, Picasso, Arp, Antes, Baselitz, Bill, Christo, Kiefer, Immendorff αλλά και παλαιότερα έργα καθιερωμένων ζωγράφων. Το 1987 εγκαινιάστηκε το Ίδρυμα Würth, με σκοπό την υποστήριξη πολιτιστικής δράσης που αφορά την εταιρεία (<http://kunst.wuerth.com>). Το 2008 εγκαινιάστηκε το Musée Würth France Erstein, κοντά στο Στρασβούργο, με έργα της συλλογής Würth (<http://www.musee-wurth.fr>).

Μια ενδιαφέρουσα μείξη δύο συλλεκτικών προσωπικοτήτων αλλά και δύο συλλεκτικών γενιών εκφράζει η συλλογή του χημικού D. Scharf<sup>451</sup> από τη Λειψία, την οποία ο συλλέκτης διαμόρφωσε επίσης από τη δεκαετία του 1960. Σε παρόμοιο ύφος με εκείνο της συλλογής που κληρονόμησε από τον παππού του, O. Gerstenberg<sup>452</sup>, ο Scharf διατήρησε ως κεντρικό άξονα το συμβολιστικό και σουρεαλιστικό στοιχείο και συμπλήρωσε τα σχέδια και έργα γραφικών τεχνών των Goya, Manet ή Méryon με έργα Dubuffet, Ernst, Magritte, Dalí, Masson, Tápies, Baumeister, Bellmer ή Brauner.

Τη συλλογή τους σουρεαλιστικής τέχνης –μια από τις σημαντικότερες στον κόσμο– με έργα των περισσότερων γνωστών καλλιτεχνών της και κυρίως του Ernst, τον οποίο γνώρισαν προσωπικά, διαμόρφωσαν από το 1965 και οι Γερμανοί U. και H. Pietzsch<sup>453</sup>. Αργότερα, μετά το 1980, οι ίδιοι στράφηκαν και προς τον αμερικανικό Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό, μέσα από τα φτηνότερα έργα τέτοιου είδους σε χαρτί.

Λαμπερή κοσμική φυσιογνωμία κατά τη δεκαετίες του 1960 και 1970 και φίλος πολλών συγχρόνων του καλλιτεχνών, ο γερμανός απόγονος

---

<sup>451</sup> Ο **Dieter Scharf** (1926-2001) συνέχισε μαζί με τον Walther Scharf (1923-1996) τη συλλογή του παππού τους, αναλαμβάνοντας εκείνο το τμήμα της που ενσωμάτωσε τελικά στη δική του. Η συλλογή Scharf-Gerstenberg περιλαμβάνει 300 έργα τέχνης, μεταξύ αυτών σημαντικά έργα του Σουρεαλισμού και των προδρόμων του, καλλιτεχνών όπως οι Dubuffet, Ernst, Magritte, Dalí, Masson, Moreau, Redon, Tanguy, Rousseau, Laurens, Lipchitz, Tápies, Baumeister, Bellmer, Brauner, Giacometti, Ensor, Grosz, Klee, Léger, Miró, Munch, Picabia, Picasso, Schwitters, Seurat, Tobey και Wols, τα οποία προστέθηκαν στη συλλογή καλλιτεχνών όπως οι Hugo, Klinger, Piranesi, Goya, Manet και Méryon. Η συλλογή βρίσκεται από το 2008 στο Μουσείο Sammlung Scharf-Gerstenberg στο Βερολίνο (<https://goo.gl/idmWMn>, Kuhn, 2008, Staatliche Museen zu Berlin, 2010).

<sup>452</sup> Βλ. σημ. 127.

<sup>453</sup> Η συλλογή του **Heiner Pietzsch** (1930) από τη Δρέσδη –επιτυχημένου ιδιοκτήτη μεγάλης εμπορικής επιχείρησης πλαστικών– και της σύζυγου του **Ulla**, παρουσιάστηκε στο μουσείο Guggenheim της Βενετίας το 2005 από κοινού με τη συλλογή Peggy Guggenheim, εξαιτίας του κοινού θεματικού αντικειμένου και της ομοιότητας μεμονωμένων έργων τους. Έναυσμα για τη δημιουργία της συλλογής υπήρξε η Allgemeine Deutsche Kunstausstellung της Δρέσδης το 1946, ενώ χάρη σε μια δεύτερη έκθεση, έργων αμερικανών καλλιτεχνών (των Motherwell, Gorky, Rothko, Newman, Kline, Pollock, De Kooning κ.α.) σε χαρτί, που έγινε το 1986 στη Νέα Υόρκη, ο Heiner ανακάλυψε τον αληθινό συλλεκτικό του προορισμό. Παράλληλα ο Pietzsch συμμεριζόταν το ενδιαφέρον της συζύγου του για τους σουρεαλιστές και κυρίως τον Ernst, που γνώριζαν προσωπικά. Στη συλλογή του άτεκνου ζεύγους, εκτός από πρώιμα έργα σε χαρτί αμερικανών καλλιτεχνών του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού, ανήκουν επίσης έργα των Balthus, Bellmer, Dali, Delvaux, Magritte, Masson, Miró, Tanguy, Kahlo, Rivera, κ.α. (Stourton, 2007, σσ.267-270). Η έκθεση της συλλογής στο Βερολίνο (Neue Nationalgalerie) μεταξύ Ιουνίου 2009 και Ιανουαρίου 2010, την οποία παρακολούθησαν περίπου 200.000 επισκέπτες, αλλά και η πρόθεση του συλλέκτη να δωρίσει έργα της στο κράτος, προκάλεσαν σειρά αποφάσεων του γερμανικού κοινοβουλίου από το 2012, για τη στέγαση της συλλογής, η οποία παραδόθηκε τελικά στα κρατικά μουσεία του Βερολίνου (Kuhn, 2016) καθώς αποφασίστηκε η διάθεση 200 εκατ. ευρώ για την κατασκευή μουσείου της (Parzinger, 2015, "Pietzsch-Sammlung kommt ans Kulturforum", 2016).

μεγαλοβιομηχάνων F. G. Sachs<sup>454</sup>, που νεότερος υπήρξε επίσης λάτρης και συλλέκτης έργων του Σουρεαλισμού, στράφηκε στη δεκαετία του 1960 στους Νέους Ρεαλιστές και την Άμορφη Τέχνη –με ιδιαίτερη προτίμηση στον Jean Fautrier– ενώ παράλληλα έγινε θερμός υποστηρικτής και πάτρωνας αμερικανικών καλλιτεχνών, κυρίως της Pop Art. Τέτοιοι καλλιτέχνες και φίλοι του υπήρξαν οι Wesselmann, Warhol, Lichtenstein αλλά και Jones, που διακόσμησαν άλλωστε αυτή την εποχή την κατοικία του στο St. Moritz, υλοποιώντας εν μέρει το όραμά του για την άρση του διαχωρισμού μεταξύ τέχνης και ζωής.

Αν ωστόσο για τον κοσμοπολίτη Sachs η επαφή με την μεταπολεμική τέχνη ήταν θέμα απλής καθημερινότητας, η γνωριμία και σύνδεση των υπολοίπων γερμανών συλλεκτών με τις νέες καλλιτεχνικές τάσεις σε διεθνές επίπεδο εκρεμμούσε σοβαρά, σε μια μεταπολεμική Γερμανία που είχε πρόσφατα αποκηρύξει ως «εκφυλισμένη» κάθε μη παραστατική καλλιτεχνική έκφραση και παρέμενε στα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια αποκομμένη από τις εξελίξεις στην τέχνη. Σε αυτό το κλίμα η έκθεση Allgemeine Deutsche Kunstausstellung, που διοργανώθηκε στη Δρέσδη το 1946 και όπου πολλοί εκπρόσωποι της λεγόμενης «εκφυλισμένης τέχνης» παρουσίασαν ξανά –για πρώτη φορά μετά το τέλος του εθνικοσοσιαλισμού– το έργο τους στο ευρύ κοινό, ήταν μια από τις πιο σημαντικές πρώτες προσπάθειες επανασύνδεσης των γερμανών μεταπολεμικών καλλιτεχνών τόσο με τις καλλιτεχνικές παραδόσεις πριν το 1933 όσο και με τη σύγχρονη τέχνη

---

<sup>454</sup> Ο δισεκατομμυριούχος συλλέκτης του St. Moritz **Fritz Gunter Sachs** (1932-2011), δισέγγονος του ιδρυτή της αυτοκινητοβιομηχανίας Adam Opel και γιος κατόχου μιας από τις μεγαλύτερες εταιρείες ανταλλακτικών αυτοκινήτων στη Γερμανία (*Fichtel & Sachs*), γνωστός για την περιπετειώδη ζωή και τη σύνδεσή του με μερικές από τις ωραιότερες γυναίκες της εποχής του, υπήρξε φίλος καλλιτεχνών όπως ο Andy Warhol. Ο Sachs οργάνωσε το 1972 την πρώτη εκτενή ευρωπαϊκή έκθεση του καλλιτέχνη σε δική του γκαλερί στο Αμβούργο, αγοράζοντας ο ίδιος το 1/3 των έργων του. Εισαγμένος στον κόσμο της τέχνης από τους προγόνους του, άρχισε να αγοράζει έργα ήδη από το 1948, εντόπισε ωστόσο το βασικό θεματικό αντικείμενο της συλλογής του στο Παρίσι, όπου διέμενε από το 1959, και κυρίως στο καφέ *La Coupole*, παραδοσιακό σημείο συνάντησης της πνευματικής ελίτ της πόλης. Εκεί γνώρισε βασικούς καλλιτέχνες της εποχής του, όπως τους Νέους Ρεαλιστές César, Arman και Klein. Συνέλεξε επίσης έργα της Άμορφης Τέχνης –προς την οποία τον προσανατόλισε ο σύμβουλός του και σύμβουλος πολλών συλλεκτών της εποχής, Samy Tarica– και κυρίως του αγαπημένου του καλλιτέχνη Jean Fautrier. Έτσι ο πυρήνας της συλλογής του, που δημιουργήθηκε μεταξύ 1958 και 1968, περιλάμβανε έργα Fautrier, Wols, Hartung ή Mathieu αλλά και César, Arman, Klein, Rotella και Tinguely. Στη συλλογή Sachs υπήρχαν επίσης έργα Ernst, Magritte, De Chirico και Dalí καθώς επίσης Ramos, Vasarely, Baselitz, Christo, Twombly, Calder κ.α. Στη δεκαετία του 1960 ο Sachs εμπιστεύτηκε την επαναστατική δυναμική των έργων της αμερικανικής Pop Art και διακόσμησε τον χώρο του στον πύργο του St. Moritz Palace Hotel με τη βοήθεια των Wesselmann, Warhol, Jones και Lichtenstein. Η συλλογή του θεωρείται μια από τις πιο σημαντικές ιδιωτικές συλλογές μοντέρνας και σύγχρονης τέχνης στην Ευρώπη (*“Die Sammlung Gunter Sachs”,* χ.χ., Gockel, 2012, Letze, Dickhoff & Gropp, 2012).

και σηματοδοτούσε για εκείνους την εκκίνηση μιας νέας, εκσυγχρονισμένης καλλιτεχνικής διαδρομής.

Στην εξέλιξη του «στίγματος» του παρελθόντος και στην υποδοχή των νέων τάσεων συνέβαλε ωστόσο αποφασιστικά και ο θεσμός της Documenta. Αυτές οι εκθέσεις, που άρχισαν να διοργανώνονται από τα μέσα της δεκαετίας του 1950 και τις οποίες παρακολουθούσαν χιλιάδες επισκέπτες, αποτέλεσαν όχι μόνο πεδίο γόνιμων πνευματικών και καλλιτεχνικών ζυμώσεων αλλά ταυτόχρονα και το εναρκτήριο λάκτισμα είτε για τη δημιουργία πολλών νέων γερμανικών συλλογών μοντέρνας και σύγχρονης τέχνης είτε για την μετατόπιση του ενδιαφέροντος κάποιων παλαιότερων συλλεκτών προς ριζοσπαστικότερες καλλιτεχνικές τάσεις.

Από τους πρώτους που επηρεάστηκαν καθοριστικά από τον θεσμό αυτόν μέσα στο πλαίσιο και της περιρρέουσας ατμόσφαιρας της εποχής, ήταν ο γερμανός βιομήχανος P. Ludwig<sup>455</sup>. Ένας από τους μεγαλύτερους συλλέκτες του δεύτερου μισού του 20<sup>ου</sup> αιώνα, ο Ludwig εμπνεύστηκε το 1955 από την πρώτη Documenta του Κάσελ και διαμόρφωσε, από το τέλος της ίδιας δεκαετίας και κατά τις αμέσως επόμενες, μια μεγάλη και ευρείας γκάμας συλλογή, που εκτεινόταν από την ελληνική Αρχαιότητα έως τον Picasso αλλά και την Pop Art, προς την οποία στράφηκε μετά τα μέσα της δεκαετίας του 1960.

Πλησιέστερα προς τη σύγχρονή του τέχνη ήρθε αυτή την εποχή και ένας άλλος γερμανός συλλέκτης, ο εβραϊκής καταγωγής κριτικός τέχνης και θεάτρου K. Fried<sup>456</sup>, που το 1959 παρακολούθησε μαζί με 130.000 επισκέπτες τη Documenta

---

<sup>455</sup> Με τεράστια συλλεκτική αλλά και οικονομική δύναμη και επιρροή ο βιομήχανος **Peter Ludwig** (1925-1996), που σπούδασε Ιστορία της Τέχνης και συνέδεσε το όνομά του με 14 μουσεία και ινστιτούτα τέχνης αλλά και δωρεές σε 28 μουσεία ανά τον κόσμο (<http://www.ludwigstiftung.de>, <http://www.ludwigmuseum.org>, <http://www.ludwiggalerie.de>, <http://ludwigforum.de> κλπ), θεωρείται ο σημαντικότερος γερμανός συλλέκτης του δεύτερου μισού του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Η συλλογή του και της συζύγου του Irene, που δημιουργήθηκε από τα τέλη της δεκαετίας του 1950, περιλάμβανε περισσότερα από 14.000 αντικείμενα τέχνης. Ο Ludwig ξεκίνησε να συλλέγει σύγχρονη τέχνη στη δεκαετία του 1960. Η πρώτη έκθεση των έργων Pop Art της συλλογής του έγινε το 1968 στο μουσείο Wallraf Richartz της Κολωνίας με μεγάλη επιτυχία. Το 1976 το ονομαζόμενο πλέον μουσείο Ludwig εκεί παρουσίασε τη δωριθείσα συλλογή του με έργα Rauschenberg, Johns, Warhol, Lichtenstein, Rosenquist, Oldenburg, Wesselmann αλλά και Baselitz, Judd, Klein, Le Witt, Morris, Penck, Saint-Phalle, Richter, Spoerri, Tinguely κ.α. Στη δεκαετία του 1980 ο Ludwig διέθετε μια από τις μεγαλύτερες συλλογές έργων του Picasso. Επίσης απέκτησε την πιο ολοκληρωμένη ίσως συλλογή πρώιμων έργων Ρωσικής Πρωτοπορίας εκτός Ρωσίας, ενώ κατά τον Stourton (2007, σ.250) το ενδιαφέρον του συλλέκτη για τη Ρωσία συνδεόταν με την επιθυμία εξάπλωσης εκεί της σοκολατοβιομηχανίας του (Gohr, Kolberg, Diwo, Weiss & Misselbeck, 1988, Pace, 1996, Whitford, 1996).

<sup>456</sup> Ο **Kurt Fried** (1906-1981) συνέλεξε έργα του 20<sup>ου</sup> αιώνα με έμφαση στη διεθνή καλλιτεχνική πρωτοπορία των δεκαετιών 1950 έως και 1970. Το 1959 ο συλλέκτης άνοιξε στην Ulm, στο σπίτι του, τη μη εμπορική γκαλερί Studio f, που λειτουργούσε ως εκθεσιακός χώρος για τα διεθνή κινήματα σύγχρονης τέχνης και ως φόρουμ για τους νέους τοπικούς καλλιτέχνες. Τη σημαντική συλλογή του,

II και γνώρισε για πρώτη φορά τα διεθνή σύγχρονα καλλιτεχνικά κινήματα, κυρίως την αμερικανική τέχνη του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού και τη γαλλική Informel. Από τότε ακολούθησε, στήριξε και συνέλεξε –μαζί με κάποια έργα μοντέρνας τέχνης– την παραγωγή της διεθνούς καλλιτεχνικής πρωτοπορίας, κυρίως της περιόδου 1950 έως 1970.

Παράλληλα από τις αρχές της δεκαετίας του 1960 ο Franz, δούκας της Βαυαρίας<sup>457</sup>, άρχισε να εξερευνά και να αποκτά έργα της σύγχρονης του γερμανικής πρωτοπορίας, των Baselitz, Beuys, Immendorff, Kiefer ή Richter, μέσα στη συντηρητική κοινωνία του Μονάχου και σε μια εποχή που τέτοιοι καλλιτέχνες ήταν ακόμη άγνωστοι. Ο συλλέκτης εντυπωσιάστηκε εξίσου από τις διεθνείς μεταπολεμικές τάσεις και κυρίως τους πίνακες του Pollock που πρωτοείδε στην Documenta του Κάσελ το 1962, εξαιτίας των οποίων αποφάσισε να γνωρίσει βαθύτερα τη σύγχρονη του αμερικανική τέχνη και τους δημιουργούς της.

Και η Dokumenta του 1968 –η πρώτη που επισκέφθηκε ο εύπορος γερμανός επιχειρηματίας του εκδοτικού χώρου και γιος εκδότη αλλά και συλλέκτη, F. Burda<sup>458</sup>– ενέπνευσε και προσανατόλισε προς έναν νέο συλλεκτικό δρόμο, αφού έγινε το έναυσμα για να διαφοροποιηθεί ο συγκεκριμένος συλλέκτης από τον πατέρα του –συλλέκτη έργων Εξπρεσιονισμού– και να στραφεί προς νέες

---

που συγκροτούν έργα των Macke, Munch, Klein, Tinguely, Vasarely, Arp, Fontana, Lichtenstein, Spoorri, Castellani κ.α., κληροδότησε ο Fried το 1978 στο Μουσείο της Ulm (<http://www.ulm.de>).

<sup>457</sup> Εθισμένος στη συνήθεια του συλλέγειν από τον παππού του από τη δεκαετία του 1950, ο **Franz, δούκας της Βαυαρίας** (γεν. 1933) συνέλεξε με πάθος έργα του αυστριακού-γερμανού σουρεαλιστή Alfred Kubin, έργα της μεταπολεμικής *Σχολής του Παρισίου* (Soulages, Riopelle), από τις αρχές της δεκαετίας του 1960 το έργο νέων γερμανών καλλιτεχνών (Baselitz, Beuys, Immendorff, Kiefer, Knoebel, Lüpertz, Palermo, Penck, Polke, Rainer, Richter) –δημιουργώντας εκτός των άλλων και μια εξαιρετικά ολοκληρωμένη συλλογή γραφικών τεχνών του Georg Baselitz– και παράλληλα το έργο των νέων αμερικανών καλλιτεχνών, εξαιτίας του οποίου μετέβη και στην Νέα Υόρκη. Αγόρασε σύγχρονη του αμερικανική τέχνη μέσω τριών γκαλερί, του Heiner Friedrich, του Μονάχου –που τον εισήγαγε στο έργο καλλιτεχνών όπως οι Flavin, Judd, Heizer, De Maria, Sandback και Twombly– και των Leo Castelli και Eugene Victor Thaw της Νέας Υόρκης. Συνέβαλε στη δημιουργία της Νέας Πινακοθήκης των Μοντέρνων στο Μόναχο, που εγκαινιάστηκε το 2002 με 800 έργα της συλλογής του προσβάσιμα στο κοινό (Bürklin, Schulz-Hoffmann & Schuster, 1985, “Duke of Bavaria gets Phillips award”, 2003, The Museum of Modern Art Oral History Project, 1998).

<sup>458</sup> Ο **Frieder Burda** (γεν. 1936) ξεκίνησε να συλλέγει σε ηλικία 32 ετών έργα κλασικού Μοντερνισμού και σύγχρονης τέχνης. Αγόρασε το πρώτο έργο της συλλογής του, του καλλιτέχνη Fontana, προς 3.500 μάρκα. Η συλλογή του περιλαμβάνει περίπου 1.000 πίνακες, γλυπτά, αντικείμενα και έργα σε χαρτί και εκτείνεται από τον γερμανικό Εξπρεσιονισμό και τον ύστερο Picasso έως τους γερμανούς μοντέρνους όπως τους Baselitz, Richter, Polke και Kiefer αλλά και τους καλλιτέχνες του αμερικανικού Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού (Pollock, Rothko, Still, Gottlieb, De Kooning κ.α.). Ιδιαίτερη προτίμηση επέδειξε ο συλλέκτης για τον Baselitz (πάνω από 10 πίνακες) και τον Richter (πάνω από 30 πίνακες). Το μουσείο Burda της συλλογής στο Baden-Baden χρηματοδότησε ο ίδιος ο συλλέκτης με 20 εκατ. ευρώ (Bernstein, 2005, <http://www.museum-frieder-burda.de>, Stourton, 2007, σσ.273-275).



κατευθύνσεις. Πράγματι από αυτή την εποχή, και μετά την αγορά ενός πίνακα του Fontana, ο Burda στράφηκε προς τη σύγχρονη του τέχνη, δημιουργώντας μια σημαντική συλλογή που περιλάμβανε από ύστερο Picasso έως μεταπολεμική γερμανική τέχνη και καλλιτέχνες του αμερικανικού Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού.

Στα τέλη της δεκαετίας του 1960 το «μοντέρνο» επικεντρωνόταν πλέον για πολλούς συλλέκτες γύρω από τις ιδέες των νέων γερμανών και αμερικανών καλλιτεχνών, καθώς μέσα από το έργο τους η τέχνη αποχαιρετούσε τον συντηρητισμό του παλαιότερου ευρωπαϊκού τρόπου σκέψης. Ένας από αυτούς ήταν κι ο γερμανός επιχειρηματίας E. Marx<sup>459</sup>, που η ανάγκη για διαφορετικότητα –μέσα στις τόσες παρόμοιες θεματικά συλλογές σύγχρονης τέχνης– τον ώθησε να δημιουργήσει, από τα τέλη της δεκαετίας του 1960, μια σημαντική συλλογή της γενιάς του και του πνεύματος της εποχής του. Έτσι ο Marx εστίασε καταρχάς το ενδιαφέρον του αποκλειστικά στο έργο 5 καλλιτεχνικών προσωπικοτήτων, των Beuys, Kiefer, Rauschenberg, Warhol και Twombly, οι οποίοι παρέμειναν έως το τέλος ο πυρήνας της –εμπλουτισμένης αργότερα και με πολλούς άλλους καλλιτέχνες– συλλογής του.

Στη διάρκεια της ίδιας δεκαετίας ο K. Ströher<sup>460</sup>, ιδιοκτήτης της διάσημης εταιρείας προμηθειών καλλυντικών Wella και συλλέκτης ήδη από τον Μεσοπόλεμο, εντόπισε το αληθινό συλλεκτικό ενδιαφέρον του στα έργα πρωτοπόρων

---

<sup>459</sup> Ο προερχόμενος από την εργατική τάξη, νομικός **Erich Marx** (1921), που ωθήθηκε στο συλλέγειν από την ηλικία των 30 ετών, υπήρξε πάτρωνας του Beuys. Η συλλογή του, που δημιούργησε με σύμβουλο τον Heiner Bastian, επεκτάθηκε και σε άλλους καλλιτέχνες διεθνούς εμβέλειας, όπως τους Lichtenstein, Flavin, Judd, Baselitz, Nauman, Haring, Koons, Gursky, Struth, Barney ή Hirst, αλλά και στο έργο σημαντικών φωτογράφων και γλυπτών. Περιλαμβάνει εξαιρετικά δείγματα γερμανών και αμερικανών καλλιτεχνών όπως τα *Pink Door* του Rauschenberg, το *Double Elvis* του Warhol ή το *Straßenbahnhaltestelle* του Beuys, που καθώς διανοίγουν νέους καλλιτεχνικούς δρόμους, θεωρούνται έργα-κλειδιά για την ιστορία της τέχνης. Η συλλογή Marx στεγάζεται από το 1996 στο Hamburger Bahnhof, στο Βερολίνο. Έργα της όπως ο *Mao* του Warhol αποτελούν έμβλημα και σήμα κατατεθέν του μουσείου (Karcher, 1997, "Sammlung Marx", χ.χ., Stourton, 2007, σσ.271-273).

<sup>460</sup> Ο **Karl Ströher** (1890-1977), γιος του ιδρυτή της Wella, της δεύτερης μεγαλύτερης εταιρείας προμηθειών καλλυντικών παγκοσμίως, συνέλεξε από τη δεκαετία του 1930, καταρχάς σχέδια του 18<sup>ου</sup> και 19<sup>ου</sup> αιώνα και στη δεκαετία του 1940 έργα των ομάδων της *Γέφυρας* και του *Γαλάζιου Καβαλάρη*, για να στραφεί τελικά, υπό την επιρροή του Erich Weise –διευθυντή στο Hessisches Landesmuseum του Darmstadt– προς τη σύγχρονη του τέχνη. Ο Ströher αγόρασε εξολοκλήρου τη συλλογή έργων Pop Art του Leon Kraushar και το σύνολο της έκθεσης του Beys στο Mönchengladbach, αποκτώντας το δεύτερο μεγαλύτερο σύμπλεγμα έργων του καλλιτέχνη μετά από εκείνο του κάστρου Moyland. Το *Block Beuys*, μια εγκατάσταση του καλλιτέχνη που εκτείνεται σε 7 αίθουσες, βρίσκεται σήμερα στη γενέτειρα του συλλέκτη, το Darmstadt, στο Hessische Landesmuseum (<http://www.hlmd.de>), ενώ 87 έργα της συλλογής Ströher, κυρίως από τη δεκαετία του 1960, αμερικανικής Pop Art και Μινιμαλισμού, αλλά και γερμανών καλλιτεχνών όπως των Beuys, Palermo, Ruthenbeck και Walther, αποτέλεσαν τον πυρήνα του Museum für Moderne Kunst της Φρανκφούρτης (<http://www.mmk-frankfurt.de>, "Sammlung Kraushar", 1968, Stourton, 2007, σσ.251 κ.εξ.).

αμερικανών καλλιτεχνών, κυρίως της Pop Art και του Μινιμαλισμού αλλά και σε εκείνο του συντοπίτη του Beys, που απέκτησε σε μεγάλες ποσότητες. Παράλληλα ήταν από τους πρώτους μεταπολεμικούς συλλέκτες που αγόρασε εκτενώς σύγχρονη τέχνη και από την Αμερική, ενώ έθεσε εξαρχής τα έργα του σε δημόσια θέα, επιθυμώντας να επηρεάσει άμεσα την καλλιτεχνική σκηνή της χώρας του.

Κοντά στις νέες τάσεις της διεθνούς σύγχρονης τέχνης, όπως τον Μινιμαλισμό, την Εννοιολογική Τέχνη αλλά και την Arte Povera, βρέθηκε από τη δεκαετία του 1960 και ο γερμανός επιχειρηματίας F. E. Rentschler<sup>461</sup>. Ο Rentschler, που θεωρούσε πως η συλλογή του αντικατόπτριζε την ίδια τη βαθύτερη ουσία του χαρακτήρα του, ακολούθησε πιστά όσες από τις νέες καλλιτεχνικές τάσεις τον εξέφραζαν, εμπλουτίζοντας τη συλλογή του στη δεκαετία του 1980 και με το έργο εκπροσώπων των Νέων Άγριων.

Τέλος άλλος ένας θερμός οπαδός της σύγχρονης του τέχνης στη Γερμανία της δεκαετίας του 1960 ήταν και ο γιος ιταλού μετανάστη από το Bielefeld E. Marzona<sup>462</sup>. Ο Marzona, που δραστηριοποιήθηκε ως γκαλερίστας αλλά και συλλέκτης στην περιοχή του Ντύσελντορφ γύρω στο 1965, ακολούθησε με τόλμη τα βήματα της τέχνης της εποχής του και διαμόρφωσε στις δεκαετίες του 1960 και του 1970 μια από τις σημαντικότερες συλλογές Εννοιολογικής Τέχνης, καθώς επίσης έργων της Arte Povera, του Μινιμαλισμού και της Τέχνης της Γης.

Αντίθετα με τους Γερμανούς, οι άγγλοι συλλέκτες παρέμειναν και μεταπολεμικά εξαιρετικά συντηρητικοί και δυσκολεύτηκαν να αποδεχτούν τις νέες τάσεις της σύγχρονης τους τέχνης. Σε αυτό το πλαίσιο συλλέκτες ιστορικοί τέχνης όπως ο K. Clark ή ο Sir J. Pope-Hennessy –ο πρώτος κριτικός στην Αγγλία που έγραψε σχετικά με τη *Σχολή της Νέας Υόρκης*– έμειναν προσκολλημένοι στα έργα του παρελθόντος και κυρίως της ιταλικής Αναγέννησης και του Μπαρόκ, τα οποία

---

<sup>461</sup> Ο **Friedrich Erwin Rentschler** (1932) που επαγγελματικά ασχολήθηκε με την βιοτεχνολογία στην εταιρεία του, κατέχει μια μεγάλη συλλογή διεθνούς σύγχρονης τέχνης που αναπτύχθηκε γύρω από 3 βασικούς άξονες, τη συντηρητική τέχνη της μεταπολεμικής περιόδου, τις νέες τάσεις της δεκαετίας του 1960 (Μινιμαλισμό, Εννοιολογική Τέχνη, Arte Povera, κυρίως Giulio Paolini) και τους Νέους Άγριους της δεκαετίας του 1980, αλλά επεκτάθηκε και προς νεότερες μορφές τέχνης (Φωτορεαλισμό, εικαστικό video κλπ). Η συλλογή FER -από τα αρχικά του ονόματος του συλλέκτη- στεγάζεται σε ιδιωτικό μουσείο στην πόλη Ulm (<http://fer-collection.de>).

<sup>462</sup> Ο ιδιοκτήτης γκαλερί και εκδοτικού οίκου **Egidio Marzona** (γεν. 1944) ενθαρρύνθηκε στο συλλεκτικό έργο του, γύρω στο 1965, από τον έμπορο τέχνης Konrad Fischer. Η συλλογή του περιλαμβάνει πάνω από 600 έργα τέχνης, που χαρτογραφούν την εξέλιξη της τέχνης στις δεκαετίες 1960 και 1970, ενώ 372 έργα της, 150 περίπου καλλιτεχνών, στεγάζονται στο Hamburger Bahnhof του Βερολίνου ("Egidio Marzona makes endowment", 2014, "Sammlung Marzona", χ.χ., Stadel 2008).

σπάνια, περιορισμένα και μόνο στο πλαίσιο ενός εκλεκτικιστικού πνεύματος συνδύασαν με τη σύγχρονή τους τέχνη, κυρίως τον Moore και τον De Staël<sup>463</sup>.

Στο ίδιο συλλεκτικό περιβάλλον τα έργα καλλιτεχνών του ύστερου 19<sup>ου</sup> και του 20<sup>ου</sup> αιώνα συγκινούσαν από τη δεκαετία του 1950 συλλέκτες όπως την K. Garman –τελευταία σύζυγο του γλύπτη Epstein– και τη γλύπτρια S. Ryan<sup>464</sup>, που στη συλλογή τους περιλάμβαναν και έργα Freud. Στο ίδιο πνεύμα, ακόμη και στη συλλογή σύγχρονης βρετανικής τέχνης που διαμόρφωσε από τη δεκαετία του 1960 και για 40 περίπου χρόνια ο επιχειρηματίας S. Sainsbury<sup>465</sup>, έργα καλλιτεχνών όπως οι Andrews, Willing, Bomberg, Freud, Bacon ή Hamilton συνδυάζονταν με την παλαιότερη τέχνη της χώρας τους, με έργα Blake, πρώιμου Μοντερνισμού, ακόμη και Ιμπρεσιονισμού.

Πιο προοδευτικός συλλέκτης της εποχής ο Sir G. Labouchère<sup>466</sup>, συνέλεξε στη δεκαετία του 1950 μεταπολεμική τέχνη καλλιτεχνών όπως οι Nicolson, Moore

---

<sup>463</sup> Ο προστατευόμενος του Bernard Berenson **Kenneth Clark** (1903-1983), ένας από τους πιο διάσημους ιστορικούς τέχνης της γενιάς του και ο νεαρότερος διευθυντής της National Gallery του Λονδίνου, συνέλεγε έργα τέχνης διαφόρων περιόδων με εκλεκτικιστικό γούστο, από έργα Αναγέννησης ή Μεσαίωνα και έπιπλα του ιταλικού 16<sup>ου</sup> και 17<sup>ου</sup> αιώνα, έως έργα Degas ή Cézanne που αγόρασε στο Μεσοπόλεμο από τον Vollard και τον Paul Guillaume, ενώ υποστήριξε και λίγους βρετανούς σύγχρονους του καλλιτέχνες και κυρίως τον Henry Moore (Stourton, 2007, σσ.305-307). Και ο **Sir John Pope-Hennessy** (1913-1994) συνέλεξε εκλεκτικιστικά, από αριστουργήματα του 16<sup>ου</sup> και 17 αιώνα έως Nicolas de Staël, του οποίου ήταν ο πρώτος στο Λονδίνο που αγόρασε έργα (ό.π., σσ.308-309).

<sup>464</sup> Στην Garman Ryan Collection περιλαμβάνονται 365 έργα –που συνέλεξαν μεταξύ 1959 και 1973 η γερμανικής καταγωγής **Kathleen Garman** (1901-1979), τελευταία σύζυγος του μοντέρνου αγγλοαμερικανού γλύπτη πολωνοεβραϊκής καταγωγής Jacob Epstein και η αμερικανίδα γλύπτρια **Sally Ryan** (1916-1968)– και τα οποία προστέθηκαν στη συλλογή του Epstein. Στη συλλογή εκτός από δείγματα αρχαίας ελληνικής, αιγυπτιακής, προκολομβιανής, πολυνησιακής, αφρικανικής ή κινεζικής τέχνης και έργα παλαιότερων εποχών (Dürer, Rembrandt), συμπεριλαμβάνονταν έργα των Delacroix, Constable, Picasso, Manet, Monet, Turner, Degas, Corot, Renoir, Gaudier-Brzeska, Modigliani, Cézanne, Van Gogh, Matisse, Picasso αλλά και του Freud, συζύγου για ένα διάστημα της κόρης των Garman και Epstein, Kitty. Η συλλογή δωρήθηκε στο Walsall το 1973 και στεγάζεται στη New Art Gallery Walsall στην Αγγλία (<http://www.thenewartgallerywalsall.org.uk>, McGregor, 1999).

<sup>465</sup> Ο **Simon David Davan Sainsbury** (1930-2006), κληρονόμος μιας μεγάλης περιουσίας από την οικογενειακή επιχείρηση σουπερμάρκετ, υπήρξε συλλέκτης επί 40 χρόνια. Μαζί με έπιπλα, αγγλική κεραμική και άλλα έργα τέχνης, συνέλεξε έργα Matisse, Monet, Degas, Gauguin ή Rousseau –τα οποία κληροδότησε (πλην εκείνων του Matisse) στη National Gallery του Λονδίνου– αλλά και έργα Balthus, Bacon, Freud και άλλων. Τα τελευταία κληροδοτήθηκαν, μαζί με έργα Gainsborough και Bonnard, στην Tate. Συνολικά δόθηκαν 5 έργα στη National Gallery και 13 στην Tate, δωρεά που χαρακτηρίστηκε ως «one of the most significant bequests of paintings ever made to the nation» (“The Simon Sainsbury bequest”, 2008, παρ. 1). Επίσης βλ. Kennedy, 2007.

<sup>466</sup> Ο **Sir George Peter Labouchère** (1905-1999) ξεκίνησε να συλλέγει στη δεκαετία του 1950, όταν εργαζόταν για την Βρετανική Πρεσβεία στις Βρυξέλλες. Η συλλογή του περιλάμβανε κυρίως ισπανική τέχνη των μέσων του 20ου αιώνα και κατεξοχήν αφηρημένα έργα. Στεγάστηκε στο σπίτι που ο θείος

ή Herworth. Μια δεκαετία αργότερα, πρέσβης πλέον στην Ισπανία, ο Labouchère επέκτεινε και εμπλούτισε τη συλλογή του με το έργο συγχρόνων του ισπανών αντικαθεστωτικών, αντιστασιακών καλλιτεχνών.

Ωστόσο ήδη από το 1947 συλλέκτες όπως ο R. Penrose αλλά και θεωρητικοί όπως ο κριτικός τέχνης H. Read συνεργάζονταν στο Λονδίνο για την ίδρυση ενός Ινστιτούτου Σύγχρονης Τέχνης [Institute of Contemporary Arts (ICA)], υπερασπιζόμενοι ένα είδος τέχνης που δεν φαίνεται να προσέλκυε ιδιαίτερα τους βρετανούς συλλέκτες. Εξαιρεση αποτέλεσε ο βρετανός αρχιτέκτονας C. Wilson<sup>467</sup>, που γύρω στη δεκαετία του 1950 συνέλεξε το έργο συγχρόνων του βρετανών κυρίως καλλιτεχνών –τα σπίτια πολλών από τους οποίους σχεδίασε άλλωστε ο ίδιος– και συγκέντρωσε συνολικά μια ενδιαφέρουσα συλλογή έργων Andrews, Willing, Blake, Bomberg, Freud, Hamilton, Paolozzi, Kitaj και άλλων.

Από όσους εστίασαν ωστόσο μεταπολεμικά το ενδιαφέρον τους στη σύγχρονη τους τέχνη, σημαντικότερο έργο αυτή την εποχή φαίνεται πως επιτέλεσε ο T. Power<sup>468</sup>, που ξεκίνησε τη συλλογή του στις αρχές της δεκαετίας του 1950 αγοράζοντας έργα των De Staël, Dubuffet, Jorn, Appel αλλά και Pollock, Still, De Kooning, Kline, Newman ή Lichtenstein. Ο ίδιος στράφηκε επίσης, ήδη από τις αρχές της επόμενης δεκαετίας, σε σύγχρονους του βρετανούς καλλιτέχνες της Pop Art όπως τον P. Blake και τον Hamilton καθώς επίσης σε διεθνούς εμβέλειας δημιουργούς όπως τον Beuys.

Παράλληλα στη δεκαετία του 1960 μια βρετανίδα συλλέκτρια καθιερωμένων έως τότε καλλιτεχνών του παρελθόντος, η G. Keiller<sup>469</sup>, στράφηκε

---

της συζύγου του, Rachel Hamilton-Russell (1908–1996), της παραχώρησε στο Dudmaston Hall και κληροδοτήθηκε τελικά στη National Trust (“One lady’s legacy and love”, χ.χ, Seaman, 2006).

<sup>467</sup> Ο αρχιτέκτονας **Sir Colin St John Wilson** (1922-2007) σχεδίασε την νέα πτέρυγα του Pallant House Gallery στο Chichester (2006), όπου δώρισε μερίδιο της συλλογής που κατείχε μαζί με τη δεύτερη σύζυγό του. Η συλλογή του περιλάμβανε πάνω από 400 έργα καλλιτεχνών όπως οι Andrews, Willing, Blake, Bomberg, Freud, Richard Hamilton, R. B. Kitaj, Paolozzi και Sickert. Πολλοί από τους καλλιτέχνες αυτούς έγιναν φίλοι του στη δεκαετία του 1950 (Ray, 2007).

<sup>468</sup> Ο E.J. Power, γνωστός ως **Ted Power** (1899-1993), θεωρείται από τους μεγαλύτερους συλλέκτες διεθνούς μεταπολεμικής τέχνης, ενώ σύμφωνα με τον διευθυντή της Tate Gallery, N. Serota, υπήρξε ο μεγαλύτερος βρετανός συλλέκτης σύγχρονης τέχνης στις δεκαετίες του 1950 και 1960 (κατά το Stourton, 2007, σ.313). Ξεκίνησε να συλλέγει στις αρχές της δεκαετίας του 1950, αγοράζοντας από το Παρίσι έργα Dubuffet, De Stael, Jorn ή Tarpies. Από το 1956 στράφηκε προς τη σύγχρονη του αμερικανική τέχνη. Ήταν από τους πρώτους Βρετανούς που αγόρασαν έργα Pollock, Kelly και Newman, πειραματιζόμενος αρχικά και ο ίδιος. Ο Power διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στη βρετανική καλλιτεχνική σκηνή για χρόνια μέσα από τη συλλεκτική του δράση και τη φιλία του με σύγχρονους του καλλιτέχνες. Έργα της συλλογής του αποκτήθηκαν από την Tate Gallery (Mundy, 1996, Stourton, ό.π., σ.310).

<sup>469</sup> Η **Gabrielle Keiller** ή Muriel Ritchie (1908-1995), χρησιμοποίησε τη σημαντική περιουσία που κληρονόμησε από τη γιαγιά της στη δεκαετία του 1930, για να αγοράσει κυρίως έργα καθιερωμένων καλλιτεχνών και αντικείμενα τέχνης του παρελθόντος. Το 1960, η γνωριμία της Keiller στη Βενετία

στη ντανταϊστική και σουρεαλιστική τέχνη, μετά από ένα καθοριστικό ταξίδι της στη Βενετία, όπου γνώρισε τα έργα της συλλογής της Peggy Guggenheim. Παράλληλα η Keiller συνέλεξε από το 1963 έργα του σκωτζέσου γλύπτη Paolozzi και έγινε η πιο σημαντική του πάτρωνας. Η μικρή αλλά διακεκριμένη συλλογή της περιλάμβανε επίσης έργα Delvaux, Ernst, Magritte, Ray, Miró, Dalí, Schwitters, Tanguy αλλά και Freud, Bacon, Munch, Duchamp, Giacometti ή Warhol.

Και στη μεταπολεμική Γαλλία λίγα είναι τα παραδείγματα των συλλεκτών που στράφηκαν αποφασιστικά στη σύγχρονη τους τέχνη. Ένας από αυτούς ήταν ο γάλλος επιχειρηματίας R. de Montaignu<sup>470</sup>, που προτιμούσε και στήριζε την ευρωπαϊκή βασικά και κυρίως τη γαλλική μεταπολεμική τέχνη και καλλιτέχνες όπως τους Fautrier, Dubuffet, Arman αλλά και τον Fontana ενώ ταυτόχρονα συνέλεγε και έργα προπολεμικών ευρωπαίων καλλιτεχνών του Μοντερνισμού.

Γύρω από τον Μοντερνισμό επικέντρωσε τη συλλεκτική δράση του μεταπολεμικά –από τη δεκαετία του 1950– άλλος ένας σημαντικός φιλότεχνος της μεταπολεμικής γενιάς. Ο αξιόλογος γερμανός συλλέκτης μοντέρνας τέχνης και κριτικός H. Berggruen<sup>471</sup>, εγκατεστημένος στο Παρίσι αυτή την εποχή, συνέλεξε έργα Μοντερνισμού, θεωρώντας τους Picasso και Klee ως τους σημαντικότερους

---

αφενός με τον Σουρεαλισμό –μέσα από τη συλλογή της Peggy Guggenheim– και αφετέρου με το έργο του Eduardo Paolozzi στην Biennale, μετέστρεψαν το συλλεκτικό ενδιαφέρον της. Στις αρχές της δεκαετίας του 1980 η συλλέκτρια απέκτησε και αρχαία κυκλαδίτικα ειδώλια θεωρώντας πως θα ολοκλήρωναν την εκτεταμένη της συλλογή της έργων μοντέρνας τέχνης. Εργάστηκε ως εθελόντρια στην Tate Gallery και το Βρετανικό Μουσείο. Το 1988 κληροδότησε 136 πίνακες, γλυπτά, χαρακτικά και σχέδια καθώς επίσης χειρόγραφα και βιβλία στη Scottish National Gallery of Modern Art (Brown, 1996, "Collector of Surrealism: Gabrielle Keiller", χ.χ.).

<sup>470</sup> Στη συλλογή του **René de Montaignu** (1897-1994) υπήρχαν επίσης έργα Picasso, Miró, Léger και έως 12 πίνακες Poliakoff. Ωστόσο ο συλλέκτης πούλησε αργότερα τα έργα του Poliakoff, προκειμένου να αγοράσει Fautrier, Dubuffet και Arman (Stourton, 2007, σ.42). Η συλλογή του πουλήθηκε από τον Οίκο Christie's το 1990 (*Works from the René de Montaignu Collection*, 1990).

<sup>471</sup> Εξαιτίας της εβραϊκής του καταγωγής ο **Heinz Berggruen** (1914-2007) εγκατέλειψε το 1936 το Βερολίνο για την Αμερική, όπου εργάστηκε ως κριτικός τέχνης στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης του Σαν Φρανσίσκο. Το 1940 αγόρασε στο Σικάγο το πρώτο του έργο, μια ακουαρέλα του Klee. Από το 1947 διηύθυνε μια γκαλερί στο Παρίσι, δημιουργώντας συνολικά 109 καταλόγους εκθέσεων. Μια δεκαετία μετά διέθετε την οικονομική άνεση να συλλέγει και από το 1980 αφιερώθηκε ολοκληρωτικά σε αυτή τη δραστηριότητα. Ως συλλέκτης εστίασε συνειδητά στο ζωγραφικό έργο λίγων καλλιτεχνών, των Picasso, Matisse, Chagall, Miró –τους οποίους γνώριζε προσωπικά– και Van Gogh, Cézanne, Seurat και Klee. Επίσης συνέλεξε γλυπτά των Klee, Matisse, Braque, Laurens, Giacometti και Benin. Πούλησε το *Les Poseuse* του Seurat για να καλύψει κενά, στη συλλογή του, έργων Picasso. Θεωρούσε τον καλλιτέχνη «τη μεγάλη συμφωνία του 20ου αιώνα» και τον Klee «τον δεξιότεχνη της μουσικής δωματίου» (Stourton, 2007, σ.265). Ο συλλέκτης, που παρομοιάζεται συχνά με τον Vollard για τη συμβολή του στην τέχνη, δώρισε, το 1988, 90 έργα Klee της συλλογής του στο Metropolitan της Νέας Υόρκης, αλλά μη ικανοποιημένος από τον τρόπο έκθεσής τους εκεί, συνέλεξε δεύτερη συλλογή του ίδιου καλλιτέχνη (Baier, 2007, "Museum Berggruen", χ.χ., Stourton, ό.π., σσ.264-267). Σημαντικός συλλέκτης θεωρείται και ο γιος του, Nicolas Berggruen ("Top 25 art collector instagrams", 2017).

πυλώνες της συλλογής του αλλά και της τέχνης του 20ου αιώνα. Ο ίδιος συνέβαλε ταυτόχρονα ποικιλοτρόπως στη συμπλήρωση της ιστοριογραφίας της τέχνης του 20ου αιώνα, επισημαίνοντας, για παράδειγμα, πρώτος τη σημασία των ψαλιγραφιών του Matisse ή προωθώντας, μέσα από τη γκαλερί του στο Παρίσι, τα παραμελημένα έως τότε γραφιστικά έργα του Picasso.

Στο πλαίσιο του γενικότερου ενδιαφέροντος για τον Μοντερνισμό και ειδικά τη σοβιετική εκδοχή του, εντάσσεται πιθανότατα και η αγορά από τη συλλέκτρια της περιοχής της Βαλτικής Θάλασσας W. Koretsky<sup>472</sup>, έργων Ρωσικής Πρωτοπορίας από τη συλλογή του γνωστού εμπόρου τέχνης K. Benedikt. Η Koretsky, που γνώρισε τον Benedikt μεταπολεμικά στο Παρίσι και αγόρασε έργα της συλλογής του το 1951, φαίνεται πάντως πως αποτελεί μεμονωμένο παράδειγμα και δεν εκπροσωπεί κάποια –ευρέως διαδεδομένη τουλάχιστον– συλλεκτική τάση της εποχής.

Την ίδια εποχή ο Ντανταϊσμός και ο Σουρεαλισμός συγκινούσαν βαθιά –και από νεαρή ήδη ηλικία– συλλέκτες όπως τον ιταλικής καταγωγής γάλλο εκδότη D. Filipacchi<sup>473</sup>, ο οποίος μετά τα μέσα της δεκαετίας του 1950 συνεργάστηκε με σουρεαλιστές καλλιτέχνες για την παραγωγή βιβλίων του εκδοτικού του οίκου. Ο Filipacchi, που προτιμούσε πάντως να αγοράζει τα έργα της συλλογής του μέσω εμπόρων και όχι απευθείας από τους καλλιτέχνες, διαμόρφωσε από αυτή περίπου την εποχή μια ιδιαίτερα αξιόλογη συλλογή εκατοντάδων έργων, ανάμεσά τους των Magritte, Ernst, Dali, De Chirico, Tanguy –για τον οποίο έτρεφε ιδιαίτερη συμπάθεια– Clovis Trouille αλλά και Kahlo.

Μοντέρνα αλλά και σύγχρονή του τέχνη συνέλεξε μεταπολεμικά –σε ασυμφωνία με το συλλεκτικό ιστορικό της γνωστής οικογένειας τραπεζίτων– και ο

---

<sup>472</sup> Το 1935, λίγο πριν φύγει από το Βερολίνο για το Παρίσι, ο διευθυντής –έως το 1933– της Γκαλερί Van Diemen, **Kurt Benedikt** (βλ. και σημ. 668), έκρυψε τα έργα της τέχνης αυτής που κατείχε σε ένα κελάρι, προκειμένου να γλυτώσει από τη μέγγενη του ανελεύθερου καθεστώτος. Το 1951 έργα της «συλλογής» του πουλήθηκαν στην **Wally Koretsky**. Το 1990 η ίδια, που τότε ζούσε μεταξύ Παρισιού και Δυτικής Γερμανίας, μεταπούλησε, μέσω του οίκου των Christie's, 15 έργα αυτής της συλλογής (πίνακες, έργα γραφικών τεχνών και ανάγλυφα), από τα οποία ξεχώριζε η *Δυναμική Χρωματική Σύνθεση* της Exter, μια αφηρημένη σύνθεση σε λάδι και γκουάς σε χαρτόνι του 1916-17 (Reif, 1990).

<sup>473</sup> Η συλλογή του εκδότη, φωτογράφου και ραδιοφωνικού παραγωγού **Daniel Filipacchi** (1928) περιλαμβάνει περισσότερα από 700 έργα και κατά τον Stourton αποτελεί, μαζί με εκείνη του Ertegun, την πιο αξιόλογη σουρεαλιστική συλλογή και σίγουρα τη μεγαλύτερη σε χέρια ιδιώτη στα τέλη του αιώνα (Stourton, 2007, σ.45). Ο Filipacchi αγόραζε συχνά έργα μαζί με τον φίλο του –από το 1957– **N. Ertegun**, με τον οποίο το 1999 παρουσίασαν τις συλλογές τους από κοινού στο Μουσείο Guggenheim της Νέας Υόρκης, σε μια έκθεση με τίτλο *Surrealism: Two Private Eyes, the Nesuhi Ertegun and Daniel Filipacchi Collections*, όπου παρουσιάστηκαν 21 πίνακες Dali, 7 Delvaux, 16 Ernst, 38 Magritte, 18 Tanguy και μια εξαιρετική ομάδα έργων του Joseph Cornell (Glueck, 1999, Stourton, 2007, σσ.44-46).

E. de Rothschild<sup>474</sup>, αναζητώντας ωστόσο και εκεί, σύμφωνα αυτή τη φορά με την οικογενιακή παράδοση, «νίκες» και ικανοποιητική «απόδοση». Τη συλλογή του τέτοιων έργων, μεταξύ άλλων των Matta, Tápies, Hartung, Ernst, Dubyffet και César, συστέγαζε μάλιστα στην κατοικία του από τον 18<sup>ο</sup> αιώνα στο Παρίσι, μαζί με προσωπογραφίες των μελών της οικογένειας, γαλλικά έπιπλα του 18<sup>ου</sup> αιώνα και έργα διάσημων ζωγράφων του παρελθόντος, καρπό του πολυετούς μόχθου των συλλεκτών προγόνων του.

Μια από τις πιο ενδιαφέρουσες ωστόσο συλλογές σύγχρονης τέχνης στη μεταπολεμική Γαλλία ήταν εκείνη του Ph. Durand Ruel<sup>475</sup>. Στη μεταβατική για το Παρίσι εποχή των αρχών της δεκαετίας του 1960, όταν μια πλειάδα νέων καλλιτεχνών αναζητούσε αναγνώριση ή καθιέρωση, ο συλλέκτης τόλμησε να πουλήσει το μερίδιό του από την καταξιωμένη συλλογή ιμπρεσιονιστικών πινάκων του διάσημου πατέρα του, επενδύοντας αποφασιστικά σε καλλιτέχνες όπως τους Arman ή Christo –του οποίου χρηματοδότησε, μέσω της αγοράς μιας συσκευασμένης μοτοσυκλέτας, το πρώτο ταξίδι στην Αμερική το 1964– αλλά και στην αμερικανική μεταπολεμική τέχνη.

Ο συλλέκτης –που κέρδισε σύντομα την κατανόηση και απόλυτη συνδρομή της συζύγου του, Denyse, κατά την ανάληψη αυτού του μεγάλου οικονομικού ρίσκου– συνδέθηκε φιλικά με καλλιτέχνες όπως τους Arman, Niki de Saint-Phalle ή Tinguely, ενώ συνέλεξε ακόμη έργα των Klein, Klee, Fautrier, Fontana, Beuys, César αλλά και Lavier, Raynaud ή Boltanski. Παράλληλα, μέσω της Ileana

---

<sup>474</sup> Ο **Baron Elie de Rothschild** (1817-2007) κληρονόμησε πολλά έργα τέχνης από τους προγόνους του, διαφοροποιήθηκε όμως από τη συλλεκτική παράδοση (βλ. και σημ. 230) καθώς στράφηκε – πιθανότατα από τη δεκαετία του 1960– στη μοντέρνα και τη σύγχρονη του τέχνη, πειραματιζόμενος πάντως και στο κατά πόσον μπορεί να επιλέξει «νικητές», κατά τη γενική πρακτική των Rothschild. Συνέλεξε έργα μοντέρνας (Rouault, Valadon, Klee, Miró) και σύγχρονης του τέχνης, καλλιτεχνών όπως οι Michaux (τον οποίο στήριξε σε μια δύσκολη οικονομικά φάση της ζωής του), Millares, Stahly κ.α. Η συλλογή του παρουσιαζόταν σε ιδιαίτερο καθιστικό της κατοικίας του, σε οξεία αντιπαράθεση προς τα παλαιότερα έργα που βρίσκονταν στο μεγάλο σαλόνι του ίδιου σπιτιού (Stourton, 2007, σσ.27-28).

<sup>475</sup> Ο συλλέκτης **Philippe Durand Ruel**, που αποδείχθηκε ανατρεπτικός όσο και ο πατέρας του, ξεκίνησε να συλλέγει στις αρχές της δεκαετίας του 1960. Δέχτηκε καθοριστικά ερεθίσματα από τον φίλο του, J.-M. Rossi και τους S.Tarika και M. Couturier, μέσω των οποίων γνώρισε το έργο των Wois και Fautrier και στράφηκε στη συνέχεια στους Νέους Ρεαλιστές. Καταλυτική στην πορεία της συλλογής του ήταν η συνδρομή της συζύγου του, Denyse. Το 1964 ο συλλέκτης αγόρασε τα έργα μιας ολόκληρης έκθεσης αφιερωμένης στον Yves Klein –που είδε στην Γκαλερί Couturier λίγο μετά τον θάνατο του καλλιτέχνη– αλλά και στον Arman, του οποίου η πρώτη έκθεση έργων είχε γίνει μόλις το 1960. Η σύζυγός του, Denyse, συνέγραψε *catalogues raisonnés* για τους César, Lavier, Raynaud και Arman. Η συλλεκτική δράση του ζεύγους μειώθηκε μετά το 1982, καθώς δεν τους ενέπνεαν πλέον συχνά οι νέες καλλιτεχνικές τάσεις. Εξακολούθησαν όμως να συλλέγουν Schwitters –έργα του της περιόδου 1920-1940– και σύγχρονη τέχνη. Το σπίτι τους, σε νότιο προάστιο του Παρισιού, διακόσμησαν καλλιτέχνες όπως οι Raynaud, Flavin και César (Durand-Ruel, 2004, Stourton, 2007, σσ.43-44).

Sonnabend που εγκαταστάθηκε στο Παρίσι το 1964, ανακάλυψε και, αναγνωρίζοντας την αξία τους, στήριξε καλλιτέχνες όπως τους Rauschenberg, Rosenquist, Johns, Lichtenstein ή Wesselman, έως το 1975 περίπου, όταν η τιμή των έργων τους απέβη πλέον εντελώς απαγορευτική για εκείνον.

Ένας από τους μεγαλύτερους συλλέκτες του 20<sup>ου</sup> αιώνα που ξεκίνησε να συλλέγει κατά την ίδια περίπου περίοδο, ήταν αναμφισβήτητα ο Ιταλός G. Panza<sup>476</sup>. Απαλλαγμένος από βιοποριστικές έγνοιες και αφοσιωμένος αποκλειστικά στο συλλεκτικό του έργο από το 1956, ο συλλέκτης εστίασε αυτή την εποχή το ενδιαφέρον του σε ευρωπαϊκά στην αρχή και αμερικανικά στη συνέχεια έργα τέχνης της περιόδου μεταξύ της δεκαετίας του 1940 και εκείνης του 1960.

Έτσι ο Panza συνέλεξε καταρχάς το έργο πρωτοπόρων καλλιτεχνών όπως οι Fautrier, Tàpies, Kline ή Rothko για να στραφεί σύντομα προς την Pop Art, δημιουργώντας ήδη το 1961 «ένα εκπληκτικό δωμάτιο» με έργα Rauschenberg. Θέτοντας ως πάγιο στόχο του τη στήριξη μη καθιερωμένων καλλιτεχνών, ο συλλέκτης προσανατολίστηκε στη συνέχεια –και συγκεκριμένα από το 1966– προς το πεδίο του Μινιμαλισμού και της Εννοιολογικής Τέχνης, αποτελώντας έναν από τους πρώτους υποστηρικτές των Marden, Serra αλλά και Morris, Nauman και Kosuth.

### **1.3.3 Οι συλλεκτικές τάσεις από τη δεκαετία του 1970 έως τις αρχές του 21<sup>ου</sup> αιώνα**

Από τα τέλη της δεκαετίας του 1960 η τροφοδότηση της αγοράς τέχνης με κλασικά αριστουργήματα του παρελθόντος –στα οποία συμπεριλαμβάνονταν πλέον και έργα των κλασικών μοντέρνων– συρρικνωνόταν προοδευτικά όλο και περισσότερο. Εξαιτίας της εισαγωγής του μεγαλύτερου μέρους τέτοιων έργων σε δημόσια μουσεία και την οριστική απόσυρσή τους από την κυκλοφορία, η σπανιότητα των υπολοίπων τα έθετε πέρα από τους συνηθισμένους νόμους προσφοράς και ζήτησης, κάνοντάς τα απρόσιτα στα μεσαία εισοδήματα.

---

<sup>476</sup> Ο **Giuseppe Panza di Biumo** (1923–2010) από το Μιλάνο, ένας από τους 3 μεγαλύτερους συλλέκτες του δεύτερου μισού του 20<sup>ου</sup> αιώνα κατά τον Stourton (Stourton, 2007, σ.374), ήταν κατά τον Castelli «the most fervent and extraordinary» από όσους συλλέκτες είχε γνωρίσει (Coppet & Jones, 1984). Ο Panza στήριξε τους Rauschenberg, Lichtenstein, Oldenburg και Rosenquist. Έργα της συλλογής του παρουσιάζονται στη Villa Menafoglio Litta Panza στο Varese της Βόρειας Ιταλίας (<http://www.visitfai.it/villapanza>) ή κατέληξαν, μέσα από πωλήσεις και κάποιες δωρεές, στα Solomon R.Guggenheim Museum, Hirshhorn Museum, Albright-Knox Art Gallery, San Francisco Museum of Modern Art και Los Angeles Museum of Contemporary Art. Η συλλογή Panza στο MOCA περιλαμβάνει 80 έργα κυρίως Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού και Pop Art των Fautrier, Kline, Lichtenstein, Oldenburg, Rauschenberg, Rosenquist, Rothko, Segal, Tapies κ.α. (Grimes, 2010, Panza, 2008, *Panza: The Legacy of a Collector*, 1999, "The Panza Collection", χ.χ., Stourton, 2007, σσ.374-379).



Αυτή την εποχή προκαλούνταν φρενιτίδα στον κόσμο της τέχνης κάθε φορά που κάποιο σπάνιο κλασικό έργο τέχνης εμφανιζόταν σε δημοπρασία ή απεβίωνε ο κάτοχος μιας φημισμένης συλλογής, όπως συνέβη χαρακτηριστικά με τη συλλογή της G. Stein, που η τύχη της εκκρεμούσε μετά τον θάνατο της Alice B. Toklas, το 1967<sup>477</sup>. Η απόκτηση έργων των κλασικών μοντέρνων αλλά και των διαδόχων τους, που προστίθονταν όλο και γρηγορότερα στο πάνθεον των διάσημων καλλιτεχνών του παρελθόντος, αποδεικνυόταν έτσι όλο και σαφέστερα αποκλειστικό προνόμιο της παγκόσμιας οικονομικής ελίτ.

Η τάση για παγκοσμιοποίηση της τέχνης –φανερή και στην εισαγωγή ασιατικής και αφρικανικής τέχνης στις δυτικές συλλογές– αλλά και του κοινού της, διαγράφεται άλλωστε καθαρά σε όλη την μεταπολεμική περίοδο. Έτσι ο οίκος δημοπρασιών Sotheby's απέκτησε παγκόσμια αναγνώριση μετά την καθιέρωσή του στη Νέα Υόρκη από τα μέσα ήδη της δεκαετίας του 1960 και την επέκτασή του σε παγκόσμια κλίμακα στις δύο επόμενες, ενώ και ο οίκος των Christie's τον ακολούθησε, δραστηριοποιούμενος στην Αμερική από τα τέλη της δεκαετίας του 1970<sup>478</sup>. Ως απόρροια της μεγάλης παγκοσμιοποιημένης δεξαμενής συλλεκτών έργων τέχνης στη δεκαετία του 1980 –όταν οι Sotheby's στην Madison Avenue της Νέας Υόρκης προσεταιρίζονταν την πελατεία τους με σαμπάνια, χαβιάρι και πολυτελείς περιποιήσεις– ένας πίνακας περασμένων δεκαετιών του Jasper Johns κόστιζε στις δημοπρασίες ήδη ένα εκατομμύριο δολάρια.

Ειδικά οι τιμές της πρώτης γενιάς καλλιτεχνών της αμερικανικής μεταπολεμικής πρωτοπορίας αυξήθηκαν αλματωδώς χάρη στη μεγάλη ζήτηση που παρουσίαζαν τα έργα τους, ήδη κατά τη δεκαετία 1965-1975, ως το απαραίτητο συμπλήρωμα των συλλογών καθιερωμένων έργων που κατείχαν οι ισχυρότεροι οικονομικά αμερικανοί συλλέκτες. Στο τέλος της δεκαετίας του 1970 και στις αρχές της δεκαετίας του 1980 σχηματίζονταν χαρακτηριστικά ουρές συλλεκτών που περίμεναν να αγοράσουν έργα καλλιτεχνών όπως ο Jasper Johns<sup>479</sup>.

---

<sup>477</sup> Με βάση την επιθυμία της Stein, μετά τον θάνατο της Toklas η συλλογή κληροδοτήθηκε στα 3 εγγόνια του αδελφού της, Michael. Για την αποθηκευμένη σε θυρίδες της Chase Bank του Παρισιού συλλογή, ενδιαφέρθηκαν τότε πολλά μουσεία όπως το MoMA, που όμως δεν διέθετε το κατάλληλο ποσό ώστε να την αγοράσει. Για τον σκοπό αυτό κινητοποιήθηκαν πλούσιοι συλλέκτες και ευεργέτες του, όπως οι David και Nelson Rockefeller, που απέκτησαν από κοινού 6 πίνακες της συλλογής, προκειμένου να τους κληροδοτήσουν, μετά τον θάνατό τους, στο μουσείο (Stourton, 2007, σσ.114-116).

<sup>478</sup> Ο οίκος των Sotheby's απέκτησε γραφεία στη Νέα Υόρκη από το 1955 (<http://www.sothebys.com>). Το 1964 αγόρασε τον μεγαλύτερο οίκο δημοπρασιών στις ΗΠΑ και το 1965 μετακόμισε στη Madison Avenue. Διεθνώς διάσημος πλέον, άνοιξε υποκαταστήματα σε όλο τον κόσμο: το Παρίσι και το Λος Άντζελες (1967), το Χόνγκ Κόνγκ (1973) και τη Μόσχα (1988). Κύριος ανταγωνιστής του παραμένει ο οίκος των Christie's, που δραστηριοποιήθηκε στην Αμερική από το 1977 (<http://www.christies.com>).

<sup>479</sup> Stourton, 2007, σ.184.

Παράλληλα στις ίδιες αυτές δεκαετίες, με τη δυτική οικονομία ανθηρή παρά τις κάποιες μικρές περιστασιακές πτώσεις, αυξήθηκε ο αριθμός των νέων, ακμαίων οικονομικά, καταναλωτών. Τέτοιοι καταναλωτές, εξοικειωμένοι περισσότερο από ποτέ με τον μουσειακό πολιτισμό και την τέχνη, επιδόθηκαν με φρενήρεις ρυθμούς στην αγορά της, προκειμένου όχι μόνο να διακοσμήσουν δεόντως τα άνετα και αναβαθμισμένα σπίτια τους αλλά και να αυξήσουν τη φήμη τους.

Η επένδυση στα έργα τέχνης κυριάρχησε με τρόπο σαρωτικό στη δεκαετία του 1960 και μετατράπηκε σε μανία στην επόμενη, ειδικά στη Νέα Υόρκη της εποχής. Με την πεποίθηση πως κάθε τέχνη μπορούσε να επικυρωθεί με χρήση της κατάλληλης στρατηγικής –σε έναν κόσμο που μετατρεπόταν ήδη σε ηλεκτρονικό χωριό όπως διαπίστωνε διορατικά ο McLuhan– και καθώς τα έργα των παλαιότερων εν ζωή αμερικανών καλλιτεχνών κινούνταν στις δημοπρασίες σε εξαψήφια νούμερα, οι νέοι αστοί συλλέκτες στράφηκαν σε άγνωστους αλλά φερέλπιδες καλλιτέχνες που οι τιμές τους δεν ξεπερνούσαν τα 50.000 δολάρια.

Πράγματι η ακόρεστη ζήτηση για νέα, μη καταναλωμένη και φθηνή ακόμη τέχνη ενορχηστρώθηκε αριστοτεχνικά από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, που γύρω στα μέσα της δεκαετίας του 1980 επέδειξαν τη δύναμή τους να καθιερώνουν εν ριπή οφθαλμού, ως λαμπερούς αστέρες, φτωχούς και άσημους έως τότε ζωγράφους. Καλλιτέχνες όπως οι Haring, Scharf ή Basquiat –του οποίου τους πίνακες, χάρη και στην καθοριστική μεσολάβηση της Annina Nosei<sup>480</sup>, αγόραζαν οι συλλέκτες πριν καλά καλά στεγνώσει πάνω τους η μπογιά– απέκτησαν απότομα υπερβολική δημοσιότητα, ασύλληπτη για κάθε προηγούμενη εποχή.

Το αποτέλεσμα ήταν διπτό: οι τιμές των έργων τέτοιων νέων καλλιτεχνών όπως του 25χρονου Basquiat εκτινάχθηκαν στα ύψη από τη μια στιγμή στην άλλη, ενώ παράλληλα μεταβλήθηκαν αισθητά και οι συνθήκες παραγωγής του έργου τέχνης. Το καλλιτεχνικό έργο διαμορφωνόταν πλέον κάτω από το «άγρυπνο και αδηφάγο βλέμμα»<sup>481</sup> του κοινού και των μέσων μαζικής ενημέρωσης. Υπό την επιρροή τους δημιουργήθηκε τελικά ένα κυρίαρχο ρεύμα καλλιτεχνών σύγχρονης τέχνης, που το έργο τους καθιερωνόταν εν ζωή και μάλιστα άμεσα.

Βέβαια την ίδια ώρα που οι καλλιτέχνες συνειδητοποιούσαν το νέο τους ρόλο –συχνά με τρόπο και πανικό την εποχή αυτή– οι έμποροι τέχνης

---

<sup>480</sup> Η στρατηγική της εμπόρου τέχνης A. Nosei, που το 1980 ίδρυσε γκαλερί στο SoHo παρουσιάζοντας για πρώτη φορά έργα του Basquiat και των Haring, Koons, Kruger και Schnabel (<http://www.anninanoseigallery.com>), ήταν να προωθεί μαζί με τα έργα καθιερωμένων καλλιτεχνών – που αγόραζαν χονδρικώς γερμανοί και άλλοι συλλέκτες στη δεκαετία του 1980– και εκείνα άγνωστων ακόμη καλλιτεχνών όπως του Basquiat. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Basquiat πούλησε το πρώτο έργο του το 1981 αλλά έως το 1982 τα έργα του είχαν αποκτήσει ήδη μεγάλη ζήτηση.

<sup>481</sup> Σύντομα οι συλλέκτες αγόραζαν τα έργα του σχεδόν μαζικά, παρακολουθώντας τον ακόμη και κατά την ώρα της παραγωγής τους (McGuigan, 1985).

αξιοποιούσαν με προθυμία και ρεαλισμό τις νέες ευκαιρίες για κέρδος. Ως αποτέλεσμα της μεγάλης ζήτησης των έργων τέχνης μεταξύ 1970 και 1980 στη Νέα Υόρκη, εξαπλασιάστηκε ο αριθμός των εμπόρων, που έφτασαν να είναι «περισσότεροι από τους καλλιτέχνες»<sup>482</sup>.

Παράλληλα, καθώς στο παραπάνω πλαίσιο η εν δυνάμει ανακάλυψη άγνωστων έργων υψηλής αξίας πρόβαλε ως άκρως δελεαστική, εξερευνούνταν διαρκώς νέα πεδία, που εντοπιζόνταν μεταξύ άλλων και σε κάθε είδους παραμελημένη ή αγνοημένη έως τότε τέχνη. Τέτοια περίπτωση αποτελεί κατεξοχήν η τέχνη του ρωσικού Μοντερνισμού, που ανακαλύφθηκε εκ νέου από τη δυτική αγορά κυρίως στις δεκαετίες του 1970 και του 1980<sup>483</sup>, μετά από την καθοριστική επίδραση και της διάσημης συλλογής του Γ. Κωστάκη, που αυτή την εποχή άλλωστε μετανάστευσε στη Δύση μαζί με ένα σημαντικότατο τμήμα της.

Πράγματι στη δεκαετία του 1970 ο ισχυρός συλλέκτης P. Ludwig ήταν ένας από τους πρώτους μεγάλους συλλέκτες της Δύσης που εντόπισε ένα σοβαρό επενδυτικό ενδιαφέρον στη Ρωσική Πρωτοπορία<sup>484</sup>. Άλλωστε στη διάρκεια της ίδιας δεκαετίας πρωτοπόρες ιδιωτικές γκαλερί στην Ευρώπη, όπως εκείνες των Antonina Gmyrzynska<sup>485</sup>, Jean Chauvelin και Annely Juda και άλλες στην Αμερική, όπως εκείνες του Leonard Hutton, καθώς επίσης διεθνούς εμβέλειας ευρωπαϊκοί και αμερικανικοί οίκοι δημοπρασιών όπως οι Sotheby's, Christie's, Philips, Drout και Guernsey's, έσπευσαν να καθιερώσουν πλέον πανηγυρικά την τέχνη αυτή, επικυρώνοντας κατεξοχήν και στον χώρο της αγοράς όχι μόνο την κοινωνική αποδοχή αλλά εξίσου και την εμπορική αξιοπιστία της<sup>486</sup>.

---

<sup>482</sup> Κατά τον γκαλερίστα Bruno Bischofberger στη δεκαετία του 1980 υπήρχαν περισσότεροι γκαλερίστες παρά καλλιτέχνες. Πράγματι φαίνεται πως με την αύξηση του καταναλωτικού κοινού οι έμποροι άρχισαν να φυτρώνουν σαν μανιτάρια: «...the number of dealers has mushroomed: in 1970, for example, there were 73 galleries listed in the Art Now: New York Gallery Guide; today there are nearly 450», όπως ανέφερε η Cathleen McGuigan στους *Times* το 1985 (McGuigan, 1985).

<sup>483</sup> Για την εμπορευματοποίηση της νεότερης ρωσικής τέχνης από τη δεκαετία του 1970 και μετά βλ. Μπόουλτ, 1995, σσ.606 κ.εξ. και Bowlt κ.ά., 1993, σ.42.

<sup>484</sup> Τη συλλογή του «κλασικής και σύγχρονης Ρωσικής Πρωτοπορίας» δημιούργησε ο **Peter Ludwig** από τη δεκαετία του 1970 και επί μια εικοσαετία. Σε αυτήν περιλαμβάνεται μια μεγάλη γκάμα ρώσων καλλιτεχνών από Malevich και Rodchenko, Yurii Pimenov και Luchishkin έως καλλιτέχνες του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού. Για τη σημαντική συλλογή του στο ομώνυμο σήμερα μουσείο της Κολωνίας (<http://www.museum-ludwig.de>) του ομίλου Peter und Irene Ludwig Foundation βλ. Μπόουλτ, 1995, σ.607, "Russian avant-garde: exhibition series", 2010, Stourton, 2007, σσ.245-251 και Weiss, 1988.

<sup>485</sup> Ειδικά οι κατάλογοι των εκθέσεων ρώσων μοντέρνων που διοργάνωσε η Gmyrzynska από το 1968 αποτέλεσαν την πρώτη προσπάθεια σοβαρής μελέτης τους (Μπόουλτ, 1995, σ.601, Mudrak, 1999, σ.473). Για την αμφιλεγόμενη προσωπικότητα της ίδιας βλ. Wünsche & Gronemeyer, 2016, σ. 219.

<sup>486</sup> Οι εκθέσεις μέσα από τις οποίες ανακαλύφθηκε η Ρωσική Πρωτοπορία στη Δύση εγκαινιάστηκαν στη δεκαετία του 1960 –πιο πριν είχαν εμφανιστεί σποραδικά μόνο έργα καλλιτεχνών της– μετά την έκδοση του *Μεγάλου Πειράματος* της Gray (1962) και διαδόθηκαν από την επόμενη κυρίως δεκαετία (Bowlt &

Η Ρωσική Πρωτοπορία βρήκε έτσι γρήγορα τη θέση της σε συλλογές που φιλοδοξούσαν να παρουσιάσουν ένα πανόραμα καθιερωμένων έργων και ειδικά έργων του Μοντερνισμού. Σε αυτό το πλαίσιο ενσωματώθηκε, για παράδειγμα, στο περιεχόμενο φιλόδοξων συλλογών όπως του διάσημου Η. Η.Thyssen-Bornemisza<sup>487</sup>, ενώ η αυξημένη ζήτηση των έργων της από συλλέκτες της εποχής<sup>488</sup> συμβάδισε αναπόδραστα και με την εμφάνιση στην αγορά –ειδικά κατά τη δεκαετία του 1980– πολλών έργων που αποδίδονταν με πλαστή καταγωγή σε καλλιτέχνες της Ρωσικής Πρωτοπορίας, φαινόμενο που μάλιστα προσέλαβε ανησυχητικές διαστάσεις αυτή την εποχή<sup>489</sup>.

Φτάνοντας στην τελευταία δεκαετία του 20<sup>ου</sup> και τις πρώτες του 21<sup>ου</sup> αιώνα, στο συλλεκτικό περιβάλλον μιας σαφώς παγκοσμιοποιημένης<sup>490</sup> και απόλυτα εμπορευματοποιημένης κοινωνικής δομής, η αγοραστική αξία των έργων τέχνης μιας συλλογής τείνει να αναδειχθεί σε αποκλειστικό κριτήριο αξιολόγησης του συλλεκτικού κόπου. Στο όνομά της καταρτίζονται αδιάκοπα λίστες των ισχυρότερων συλλεκτών παγκοσμίως<sup>491</sup>, ενώ τα ονόματα των συλλεκτών που συμπεριλαμβάνονται σε αυτές –όπως και η σειρά εμφάνισής τους– ανανεώνονται και αναταξινομούνται διαρκώς, όπως διαρκώς αναδιατάσσονται και εκείνα της διεθνούς οικονομικής ελίτ στις ετήσιες λίστες της παγκόσμιας κατάταξής τους<sup>492</sup>.

---

Konecny, 2002, Μπούουλτ, 1995, σσ.600-603, 608). Χαρακτηριστικά, τον Ιούλιο του 1970, πουλήθηκαν σε δημοπρασία του οίκου των Sotheby's, 90 έργα καλλιτεχνών της Ρωσικής Πρωτοπορίας.

<sup>487</sup> Ο **Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza** (1921-2002) επέκτεινε τη συλλογή που δημιούργησε ο πατέρας του, Heinrich Thyssen (1875-1947) στην περίοδο των δεκαετιών 1920 και 1930 και η οποία περιλάμβανε κυρίως έργα της γερμανικής Αναγέννησης. Συγκεκριμένα πρόσθεσε σε αυτά πάνω από 1.000 έργα σύγχρονης του κυρίως τέχνης, από Εξπρεσιονισμό έως Pop Art, ανάμεσά τους 59 πίνακες Ρωσικής Πρωτοπορίας (έργα Burliuk, Exter, Goncharova, Larionova, Malevich, Popova, Rodchenko και Vesnin) και έργα ανατολικοευρωπαϊκής τέχνης, που συνέλεξε από το 1973. Μετά τα μέσα της δεκαετίας του 1980 η συλλογή μεταφέρθηκε από την παλιά της έδρα, τη Villa Favorita της Ελβετίας, στη Μαδρίτη, όπου βρίσκεται μόνιμα (Beaufort-Spontin, σσ.6-15, Bowlt κ.ά., 1993, <http://www.museothyssen.org>, Russell, 1983, Stourton, 2007, σσ.206-213). Συλλέκτρια σύγχρονης τέχνης και η κόρη του συλλέκτη, **Francesca von Habsburg-Lothringen** (1958), ιδρύτρια από το 2002 του Thyssen-Bornemisza Art Contemporary στη Βιέννη, κατέχει περισσότερα από 400 έργα σύγχρονης τέχνης, εικαστικού video και ηλεκτρονικών μέσων (Shaw, 2007).

<sup>488</sup> Συλλέκτες με ενδιαφέρον σε ειδικές πτυχές της σοβιετικής τέχνης ήταν ο **M. Berman** (βλ. σημ. 885) και αργότερα οι Αμερικανοί από το Σικάγο **Craig** και **Kay Tuber** (Wardropper, Kettering, Bowlt & Hilton, 1992).

<sup>489</sup> Imaginary provenances. (χ.χ.), Μπούουλτ, 1995, σσ.606-609, "The Faking", 2009.

<sup>490</sup> Schuessler, 2012.

<sup>491</sup> Κατεχοήν από τα αμερικανικά περιοδικά *ARTnews* και *Forbes*. Σχετικές πληροφορίες μεταδίδουν και πηγές όπως το ειδησεογραφικό πρακτορείο Bloomberg ή οι αγγλικές εφημερίδες *The Observer* ή *The Guardian* (Blankfeld, Zeppelin & Adams, 2009, Fernández, χ.χ., The Editors of ARTnews, 2012).

<sup>492</sup> Στην ετήσια λίστα των 200 μεγαλύτερων συλλεκτών του *Artnews* οι συλλέκτες κατανέμονται με αριθμητικά ποσοστά ως προς την εθνικότητα και το είδος που συλλέγουν κατά την περίοδο 1990-2015.

Με εξαιρετικά μειωμένη τη δυνατότητα απόκτησης μιας συλλογής γνήσιων έργων τέχνης κυρίαρχου γούστου και με εξαιρετικά σκληρό διεθνή ανταγωνισμό – στον οποίο συμμετέχουν πλέον και χώρες όπως η Ρωσία, η Ιαπωνία, το Κατάρ ή το Ιράν<sup>493</sup>– τα ρεκόρ στις τιμές πώλησης των έργων τέχνης καταρρίπτονται συνεχώς και τέτοιες τιμές έργων του Cézanne, του Giacometti, του Pollock ή του De Kooning αγγίζουν πια, στη δεκαετία που διανύουμε, τα εννεαψήφια νούμερα<sup>494</sup>. Συγχρόνως ο καρπός της συλλεκτικής δράσης και στην Ευρώπη, ειδικά από τη δεκαετία του 1980 και μετά, καταλήγει πλέον πιο γρήγορα και εύκολα από ποτέ, σε ένα ίδρυμα ή μουσείο τέχνης και μάλιστα συχνά νέο<sup>495</sup>.

Συνολικά η συλλογή πανάκριβων έργων τέχνης παραμένει πάντα μια προσφιλήσ απασχόληση των εκάστοτε ισχυρότερων εκπροσώπων της αστικής τάξης, που φαίνεται ότι αγοράζουν συχνά «περισσότερο με τα αυτιά παρά με τα μάτια τους»<sup>496</sup>. Για τους υπόλοιπους η ανάγκη μιας πιο προσωπικής έκφρασης μέσω της συλλεκτικής δραστηριότητας, βρίσκει συχνά διέξοδο στη συλλογή *αντιτέχνης* ή τέχνης ενός μη κυρίαρχου ή και ανατρεπτικού γούστου<sup>497</sup>.

---

Οι συλλέκτες των ΗΠΑ κατέχουν τα πρωτεία (100-125) και συλλέγουν σύγχρονη τέχνη, ακολουθούν οι ευρωπαίοι συλλέκτες μοντέρνας τέχνης (65-105 περίπου) και τέλος οι ασιατές, αμερικανοί, ρώσοι, αφρικανοί και υπόλοιποι συλλέκτες (5-25), που προτιμούν έργα καθιερωμένων ζωγράφων του παρελθόντος, Ιμπρεσιονισμό, 19<sup>ο</sup> αιώνα και διακοσμητικές τέχνες (The Editors of ARTnews, 2015).

<sup>493</sup> Από τις αρχές της δεκαετίας του 1970 η Farah Diba Pahlavi, σύζυγος του τελευταίου Σάχη του Ιράν, Mohammad Reza Pahlavi, συνέλεξε, με σκοπό τη δημιουργία ενός ανοιχτού στο κοινό σύγχρονου μουσείου τέχνης στην Τεχεράνη -και μαζί με την πρώτη διευθύντριά του και εξαδέρφη της, Kamran Diba- μια σημαντική συλλογή με έργα Monet, Bacon, Picasso, Ernst, Magritte, Braque, Giacometti, Pollock, Rothko, Judd, Warhol κ.α. (Dehghan, 2012, Neuendorf, 2016, Rechtschaffen, χ.χ.).

<sup>494</sup> Έτσι τα γλυπτά *Les Femmes d'Alger* του Picasso και *L'Homme au doigt* του Giacometti πουλήθηκαν το 2015 από τον οίκο Christie's προς 179,4 και 141,3 εκατ. δολάρια αντίστοιχα, ενώ σε ιδιωτική πώληση ο πίνακας *Nafea faa ipoiro?* φαίνεται πως πουλήθηκε το 2015 προς περίπου 300 εκατ. δολάρια, ξεπερνώντας το κατά 50 εκατ. χαμηλότερο ρεκόρ πώλησης του 2011 για το έργο *The Card Players* του Cézanne (Fernández, χ.χ., Vogel, 2001, Vogel, 2012). Ήδη στα τέλη του 20<sup>ου</sup> αι., οι τιμές των έργων τέχνης διαμορφώνονταν ανεξέλεγκτα, όπως εκείνων του A.N. Wyeth από τη συλλογή **Leonard E. B. Andrews** (1925-2009), που πουλήθηκαν στο 600% της αξίας τους (Douglas, 2009).

<sup>495</sup> Ειδικά στη Γερμανία τα μισά από τα 600 μουσεία που υπήρχαν στη χώρα το 2007, δημιουργήθηκαν κατά τα τελευταία 25 χρόνια ("Die Sammlung Frieder Burda", 2007).

<sup>496</sup> Esterow, 2012, παρ. 12.

<sup>497</sup> Στο πνεύμα αυτό πολλές είναι και οι περιπτώσεις σύγχρονων συλλεκτών, στην Αγγλία για παράδειγμα, που συλλέγουν «άχρηστα» αντικείμενα, τα οποία συχνά επιλέγουν στην κυριολεξία μέσα από κάδους απορριμμάτων, ελπίζοντας σε μια μελλοντική καθιέρωσή τους ως τμήματος της πολιτιστικής κληρονομιάς της χώρας τους. Συλλέκτες όπως οι **R. Batchelor** και **J. Grace, D. Hill, R. Cannon, M.** και **N. Hull, Ch. Proudfoot, S. Katz, R. Opie** και **J. Street-Porter**, υπήρξαν από τους πρώτους που συνέλεξαν με πάθος αντικείμενα όπως παλιές συσκευασίες μπουκαλιών, πλαστικά είδη, εξοπλισμό αλιείας ή γραφομηχανές. Συχνά τέτοια υλικά, εύκολα προσεγγίσιμα αρχικά, γίνονται μέσα σε λίγες δεκαετίες και μέσω της διάθεσής τους σε δημοπρασίες, απροσπέλαστα (Johnston & Beddow, 1987).

Ειδικά ως προς τη σύγχρονη τέχνη και χάρη στους θεσμούς των μεγάλων κρατικών ή ιδιωτικών εκθέσεων έργων της, φαίνεται ότι διαμορφώνεται ένα κυρίαρχο ρεύμα καλλιτεχνών, που στηρίζουν οι γνωστότερες γκαλερί, ενίοτε και τα μεγάλα μουσεία –κυρίως της Νέας Υόρκης και του Λονδίνου– το έργο των οποίων προτιμούν κατεξοχήν οι ισχυροί οικονομικά συλλέκτες<sup>498</sup>. Χάρη σε αυτή την πρακτική η κυρίαρχη αισθητική άποψη φαίνεται ότι επιβάλλεται στον κόσμο της τέχνης σαρωτικά και ταχύτατα, ακόμη και ανεξάρτητα ή αντίθετα από απόψεις θεωρητικών και τεχνοκριτικών που αξιολογούν ένα έργο με σκεπτικισμό ή και αρνητικό πρόσημο.

Συνολικά το περιεχόμενο των συλλογών των ισχυρών εκπροσώπων της παγκόσμιας οικονομίας ποικίλει αλλά συνήθως έχει ως κοινό παρονομαστή το έργο καθιερωμένων καλλιτεχνών, του παρελθόντος καταρχάς, συμπεριλαμβανομένης και της πρώιμης μεταπολεμικής τέχνης. Κατά δεύτερον αρκετές είναι και οι περιπτώσεις των ισχυρών συλλεκτών που επεκτείνουν πλέον ή και εξειδικεύουν τη δράση τους αποκλειστικά στον χώρο της σύγχρονης τους καλλιτεχνικής δημιουργίας, επιχειρώντας να παρέμβουν δραστικά στην ιστορία της τέχνης, συνδιαμορφώνοντας την κυρίαρχη αισθητική και κινώντας τα νήματα προς τις κατευθύνσεις των επιλογών τους.

Παράλληλα συχνές είναι οι περιπτώσεις που το περιεχόμενο φημισμένων συλλογών –που συχνά παραπέμπει περισσότερο σε τυχαία απarıθμηση εντυπωσιακών ονομάτων παρά σε ενιαίο συνεκτικό σύνολο που υπακούει σε συγκεκριμένα αισθητικά ή πνευματικά κριτήρια διαμόρφωσης– παραμένει άγνωστο στο ευρύ κοινό. Το γεγονός αυτό ευνοεί προφανώς μια ηθελημένη ατμόσφαιρα αδιαφάνειας, υπό το ισχνό πρόσχημα ενός αριστοκρατικού τύπου αποκλεισμού κάθε είδους επισκεπτών πλην μιας περιορισμένης εκλεκτής μειοψηφίας, που μπορεί να θαυμάζει τα έργα τέτοιου είδους συλλογών όπως έκανε παλαιότερα ένας μικρός αριθμός ευρωπαίων ευγενών.

Από την άλλη πλευρά η οικονομική παντοδυναμία των εκάστοτε ισχυρών και η ιδιοτροπία που συχνά τη συνοδεύει, εμπλέκει σε πρωτοφανείς περιπέτειες τα έργα τέχνης, ένα εμπορεύσιμο υλικό αγαθό με αδιαμφισβήτητο πνευματικό συμβολισμό, που όμως υπόκειται στην απόλυτη νομική εξουσία του ιδιοκτήτη του. Έτσι, μπροστά στο ενδεχόμενο μιας σκόπιμης «θυσίας» των έργων τέχνης

---

<sup>498</sup> Με βάση τους καταλόγους του *Art Now* υπάρχει ένας αριθμός καλλιτεχνών που εμφανίζεται σταθερά στις μεγάλες εκθέσεις σύγχρονης τέχνης. Η εισαγωγή τους εκεί φαίνεται πως αποτελεί το μοναδικό διαβατήριο για την αναγνώριση της καλλιτεχνικής τους αξίας, την οποία ακολουθεί και η ανοδική κλίμακα των εσόδων τους. Οι καλλιτέχνες αυτοί αποτελούν το λεγόμενο κυρίαρχο ρεύμα και είναι περιζήτητοι από μεγαλοσυλλέκτες αλλά και μουσεία διεθνώς, ενώ στη μεγάλη τους πλειοψηφία προτιμούν, κατά τον Τσιγκόγλου, έργα μεγάλης κλίμακας και εντυπωσιασμού (Grosenick & Riemschneider, 2002, Grosenick, 2005, Τσιγκόγλου, 2010).

προκειμένου να μοιραστούν τη φυσική απώλεια του πανίσχυρου συλλέκτη-κατόχου τους<sup>499</sup> –που θυμίζει ανάλογα παραδείγματα αρχαίων πολιτισμών– προβάλλει για πρώτη φορά ανησυχητικός ο κίνδυνος μιας άλλης διάστασης της διαχείρισής τους, ακόμη και της πιθανής καταστροφής τους, όχι πια για λόγους μιας αδήριτης φυσικής, πολιτικής ή κοινωνικής αναγκαιότητας αλλά για λόγους ανθρώπινης ματαιοδοξίας και απλής επίδειξης εξουσίας.

Τα ονόματα τέτοιων «κορυφαίων», δισεκατομμυριούχων, συλλεκτών της εποχής μας και οι εντυπωσιακοί τίτλοι των υλικών αποκτημάτων ή οικονομικών επιτευγμάτων τους, είναι αρκετά για να δημιουργήσουν έναν μύθο γύρω από τις συλλογές τους. Τέτοιες είναι χαρακτηριστικά εκείνες της Sheikha Al Mayassa bint Hamad bin Khalifa Al-Thani<sup>500</sup> της βασιλικής οικογένειας του Κατάρ, του μεγιστάνα των καζίνο του Las Vegas S. Wynn<sup>501</sup>, των ιδρυτών της Microsoft, P. Allen<sup>502</sup> και B. Gates<sup>503</sup>, των αδελφών R. Lauder<sup>504</sup> και L. Lauder<sup>505</sup>, του χρηματοεπενδυτή M.

---

<sup>499</sup> Υπονοείται η γνωστή περίπτωση του Ιάπωνα επιχειρηματία **Ryoei Saito** (1916-1996), που -αστειευόμενος ή μη- προκάλεσε ταραχή στους φιλότεχνους ανά την υφήλιο, όταν λίγα χρόνια πριν τον θάνατό του δήλωσε, ότι τη δική του φυσική απώλεια θα μοιράζονταν πίνακες όπως *Η προσωπογραφία του Dr Gachet*, του Van Gogh, του οποίου ο σημερινός κάτοχος παραμένει άγνωστος (McCarthy, 1993).

<sup>500</sup> Η **Sheikha Al Mayassa bint Hamad bin Khalifa Al-Thani**, γνωστή και ως **Sheikha Mayassa Al Thani** (γεν. 1983), με τους πόρους ενός ολόκληρου κράτους στη διάθεσή της και ένα δις δολάρια προϋπολογισμό για ετήσιες αγορές έργων τέχνης, θεωρείται η πιο σημαντική συλλέκτρια του οίκου της αλλά και μια από τις πιο σημαντικές παγκοσμίως σήμερα. Η συλλεκτική της δράση συνδέεται με την ισχυρή επιθυμία της βασιλικής οικογένειας να καταστήσει τη χώρα της σημαίνουσα δύναμη στη μοντέρνα και σύγχρονη τέχνη (Αστραπέλλου, 2015, "Gauguin painting breaks sale record", 2015, Nayeri, 2013, Reyburn & Carvajal, 2015).

<sup>501</sup> Ο **Steve Wynn** (γεν. 1942), από τους πιο ενεργούς συλλέκτες στις αρχές του 21<sup>ου</sup> αιώνα, συνέλεξε έργα γνωστών δημιουργών, όπως των Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Hatton, Manet, Matisse, Picasso, Warhol, Vermeer, Turner, Rembrandt κ.α. (Goldgarb, 2017, Paumgarten, 2006, Spiegler, 2007).

<sup>502</sup> Ο **Paul Gardner Allen** (γεν.1953) -46<sup>ος</sup> πλουσιότερος άνθρωπος στον κόσμο το 2017 σύμφωνα με το περιοδικό *Forbes* ("Paul Allen", 2017)- συνέλεξε αρχικά αρχαιότητες και κατόπιν έργα Αναγέννησης, Botticelli, ιμπρεσιονιστών όπως του Monet, Gauguin, Seurat, Rodin, Lichtenstein κ.α. (Gornik, 2012).

<sup>503</sup> Η συλλογή του **Bill Gates** -πλουσιότερου ανθρώπου στον κόσμο για τέταρτη συνεχή φορά το 2017 (Kroll & Dolan, 2017)- θεωρείται ωστόσο εταιρική, καθώς ανήκει στην Microsoft. Ο συλλέκτης είναι γνωστό ότι το 1998 αγόρασε έργο του Homer προς 36 εκατ. δολάρια (Blankfeld κ.ά., 2009).

<sup>504</sup> Ο πρώην διπλωμάτης και ιδρυτής της Neue Galerie της Νέας Υόρκης **Ronald S. Lauder** (γεν.1944), ξεκίνησε να συλλέγει από έφηβος έργα που θεωρούσε ότι θα άντεχαν στον χρόνο, από την Αρχαιότητα έως την Αναγέννηση και τον Μεσαίωνα και από διακοσμητικές τέχνες της Βιέννης του τέλους του 19<sup>ου</sup> αιώνα έως τους μοντέρνους Picasso, Braque, Klimt, Kandinsky, Kokoschka ή Brâncuși αλλά και τον Beuys, καθώς επίσης πανοπλίες, κοσμήματα κ.α. Απασχόλησε τον Τύπο το 2006, όταν αγόρασε την προσωπογραφία της Adele Bloch-Bauer προς 135 εκατ. δολάρια, ενώ αίσθηση έκανε και η έκθεση της συλλογής του στη Νέα Υόρκη (Neue Gallery, New York, 2013, [NYC-ARTS], 2012, Pogrebin, 2007, Price, Lauder & Neue galerie, 2011, Rosenberg, 2011, Vogel, 2006).

<sup>505</sup> Ο νεότερος αδελφός του Ronald, **Leonard A. Lauder** (γεν.1933) –γενικός διευθυντής και επίτιμος πρόεδρος του ομίλου Estee Lauder, που ίδρυσε η μητέρα του, αλλά και ευεργέτης του Whitney

Steinhardt<sup>506</sup>, του ειδικού στη διαχείριση κεφαλαίων L. Black<sup>507</sup>, του εκδότη και διπλωμάτη W. Annenberg<sup>508</sup>, του μαικήνα των μέσων μαζικής ενημέρωσης S.I. Newhouse<sup>509</sup>, του κατόχου μέρους του οίκου δημοπρασιών Sotheby's S. A. Cohen<sup>510</sup>, του γάλλου κατόχου του οίκου δημοπρασιών Christie's και ενός από τους ισχυρότερους ανθρώπους στο χώρο της τέχνης F. Pinault<sup>511</sup>, του εξίσου πανίσχυρου εμπόρου τέχνης L. Gagosian<sup>512</sup>, του γνωστού ρώσου μεγιστάνα R. Abramovich<sup>513</sup> και της συζύγου του, D. Zhukova<sup>514</sup>, των A. και P. Zabudowicz<sup>515</sup>,

---

Museum of American Art- κατέχει τη σημαντικότερη ιδιωτική συλλογή κυβιστικών έργων με περισσότερα από 80 έργα Picasso, Braque, Léger και Gris, που προορίζει ως δωρεά στο Metropolitan Museum of Art (Bloom & Huang, χ.χ., Braun & Rabinow, χ.χ., Gartnerman, 2011, Vogel, 2013).

<sup>506</sup> Ο **Michael Steinhardt** (γεν.1940), που αγνοούσε τον κόσμο της τέχνης κατά το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του, συνέλεξε από τη συνταξιοδότησή του έργα κλασικής Αρχαιότητας, Μοντερνισμού και μεταπολεμικής τέχνης (Picasso, Klee, Seurat, Pollock, Johns, κ.α.), που άλλοτε αντικατοπτρίζουν το δικό του γούστο και άλλοτε εκείνο της συζύγου του (Stourton, 2007, σσ.162-164).

<sup>507</sup> Ο διάσημος χρηματιστής, ιδρυτής της εταιρείας Apollo Global Management και μέλος της διοίκησης του MoMA, **Leon Black** (γεν.1951), απασχόλησε τον Τύπο όταν αγόρασε μια εκδοχή της *Κραυγής* του Munch προς 120 εκατ. δολάρια (Crow, 2012, "Edvard Munch's *The Scream*", 2012).

<sup>508</sup> Ο **Walter Annenberg** (1908-2002) συνέλεξε έργα διάσημων δημιουργών του ύστερου 19<sup>ου</sup> και πρώιμου 20<sup>ου</sup> αιώνα, όπως των Manet, Monet, Cézanne, Van Gogh, Degas, Vuillard και Picasso, που κληροδότησε στο Metropolitan Museum of Art (<https://www.annenberg.org>, Stourton, 2007, σ. 95).

<sup>509</sup> **Samuel Irving Newhouse, Jr.** (γεν.1927), κληρονόμος της Advance Publications, όπου ανήκουν γνωστά περιοδικά (*Vogue*, *Vanity Fair*, *The New Yorker*) και δεκάδες εφημερίδες, βρίσκεται σταθερά μέσα στους 200 καλύτερους συλλέκτες κατά την τελευταία δεκαετία ("The top 200 collectors", 2016).

<sup>510</sup> Από τους πλουσιότερους αμερικανούς και ο διαχειριστής αμοιβαίων κεφαλαίων **Steven A. Cohen** (γεν.1956), ξεκίνησε να συλλέγει το 2000 περνώντας γρήγορα από τον Ιμπρεσιονισμό στη σύγχρονη τέχνη. Απασχόλησε τη δημοσιότητα για τις αποκτήσεις του έργων των Munch, De Kooning ή Hirst (Lattman & Vogel, 2013, Wiczner & Heimer, 2016).

<sup>511</sup> Η διάσημη συλλογή περίπου 2.000 έργων σύγχρονης τέχνης του **François Pinault** (γεν.1936) εκτίθεται εν μέρει στο Palazzo Grassi της Βενετίας -που ο συλλέκτης κατέχει από το 2006- (<http://www.palazzograssi.it/en/about/collection>) και περιλαμβάνει έργα Koons, Polke, Sherman, Prince, Twombly, Takashi Murakami, Hirst, Martial Raysse αλλά και καλλιτεχνών όπως οι θεωρούμενοι ως ανερχόμενα ταλέντα Matthew Day Jackson, Adel Abdessemed, Wilhelm Sasnal, Rob Pruitt, Richard Hughes, Nate Lowman, Mark Bradford ή Althoff (Addley, 2006, Gingeras & Bankowsky, 2006, Gingeras & Bonami, 2009, Gwilliam, 2015, Passariello, 2013, Stourton, 2007, σσ.69-71).

<sup>512</sup> Ο γνωστός έμπορος τέχνης και συλλέκτης **Larry Gagosian** (γεν.1945), κάτοχος διεθνούς αλυσίδας γκαλερί σε όλο τον κόσμο, ήταν, σύμφωνα με τη βρετανική λίστα του *ArtReview*, το τέταρτο το 2011 και το πρώτο το 2010 ισχυρότερο πρόσωπο στον χώρο της τέχνης παγκοσμίως ("Ai Weiwei", 2011). Η προσωπική του συλλογή περιλαμβάνει από Mondrian έως Warhol και κοστολογείται γύρω στο ένα δις δολάρια ("Larry Gagosian", 2010, Lipsky-Karas, 2016).

<sup>513</sup> Ο γνωστός επιχειρηματίας και ιδιοκτήτης μεταξύ άλλων της αγγλικής ποδοσφαιρικής ομάδας Chelsea **Roman Arkadyevich Abramovich** (γεν.1966), από τους πλουσιότερους ανθρώπους στον κόσμο, με σπίτια στο Λονδίνο, τη Γαλλία, το St. Barts, το Colorado και το Λος Άντζελες, κατέχει μια μεγάλη συλλογή έργων τέχνης. Αν και τα έργα της συλλογής του δεν είναι όλα γνωστά, είναι γνωστό από τον Τύπο ότι ο συλλέκτης αγόρασε το 2008 δύο πίνακες, έναν του Bacon και έναν του Freud, προς 120 εκατ. δολάρια -πετυχαίνοντας μάλιστα ρεκόρ πώλησης για έργο ζώντα ζωγράφου όσον αφορά την



της Ελβετίδας E. Grether<sup>516</sup>, των ελληνικής καταγωγής D. Mavromatis<sup>517</sup> και Ph. Niarchos<sup>518</sup> -κορυφαίου συλλέκτη στις λίστες των μεγάλων συλλεκτών της σύγχρονης εποχής- του ισραηλοαμερικανού επιχειρηματία N. Gottesman<sup>519</sup> και αρκετών δεκάδων ακόμη σύγχρονων μεγιστάνων του πλούτου.

Ωστόσο καθώς υπάρχουν πάντα συλλέκτες διαφορετικών κινήτρων, ταχυτήτων και δυνατοτήτων, εμφανίζεται και σήμερα μεγάλη ποικιλία και έντονη διαφορετικότητα ως προς το είδος, την αισθητική ποιότητα αλλά και τις μεθόδους απόκτησης των συλλογών που τους αντιπροσωπεύουν. Έτσι αντίθετα στην τακτική των συλλεκτών που μπορεί να ξοδεύουν εκατομμύρια δολάρια μέσα σε λίγες μόνο ώρες, προκειμένου να αποκτήσουν ένα πολιτιστικό προϊόν της επιλογής τους, να καταρρίψουν ένα ρεκόρ ή και απλώς να «αντισταθμίσουν» τα αυξημένα τους έσοδα, κάποιοι άλλοι εξακολουθούν να σφυρηλατούν υπομονετικά, μέσα από δεκαετίες προσωπικού μόχθου, ένα πολύ πιο προσωπικό αλλά και αναγνωρίσιμο συλλεκτικό προφίλ, που χαιρόνται συνήθως να διαδίδουν.

Συλλέκτες όπως οι παραπάνω οριοθετούν πολύ καθαρά το συλλεκτικό τους πεδίο και κάποιοι από αυτούς επικεντρώνονται μάλιστα σε ένα πολύ εξειδικευμένο συλλεκτικό αντικείμενο όπως, για παράδειγμα, το έργο του Γιώργου Μπουζιάνη, που συγκέντρωσε επί τρεις σχεδόν δεκαετίες ο ελληνικής καταγωγής V. J.

---

περίπτωση του Freud- ενώ το 2013 απέκτησε τη συλλογή 40 έργων του Ilya Kabakov, του πιο ακριβού ζώντος καλλιτέχνη στη Ρωσία, από τον αμερικανό συλλέκτη **John L. Stewart** (Adams, 2008, Ivanov, 2013, "The artnet news index", 2016).

<sup>514</sup> Η **Dasha Zhukova** (γεν.1981) είναι ιδρύτρια, μεταξύ άλλων, του Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης Garage της Μόσχας (<http://garagemca.org/en>, Moore, 2015, Sawyer, 2009).

<sup>515</sup> Στη συλλογή του άγγλου μεγαλοεπιχειρηματία φινλανδικής καταγωγής **Chaim Poju Zabłudowicz** (γεν.1953) και της συζύγου του Anita, ανήκουν περίπου 5.000 έργα 500 καλλιτεχνών (Slenske, 2011).

<sup>516</sup> Γνωστά είναι τα έργα Bacon από τη συλλογή της **Esther Grether** (γεν.1936), μιας από τις πρώτες μετόχους της διάσημης εταιρείας ρολογιών Swatch (Stourton, 2007, σσ.242-243, Thornton, 2008).

<sup>517</sup> Ο χρηματιστής **Dimitri Mavromatis**, μέλος συμβουλευτικών επιτροπών στους οίκους Christie's και Sotheby's, ξεκίνησε το 1989 στο Λονδίνο τη συλλογή του, που σήμερα περιλαμβάνει έπιπλα και αντικείμενα του 18ου αιώνα αλλά και έργα των Bacon, Basquiat, Picasso, Warhol κ.α. ("Dimitri Mavromatis", χ.χ., Esterow, 2012, Λυμπεροπούλου, 2008, Πιτσόλη, 2016, Zeveloff, 2012).

<sup>518</sup> Ο γιος του Σταύρου Νιάρχου **Philip Niarchos** (γεν.1952), μέλος του συμβουλίου του MoMA, κληρονόμησε τη διάσημη συλλογή του πατέρα του, την οποία επέκτεινε με έργα Basquiat, Warhol κ.α. Ο Warhol δημιούργησε μάλιστα σειρά αξονικών τομογραφιών του κρανίου του συλλέκτη, ως απάντηση στην παραγγελία της προσωπογραφίας του. Η συλλογή κοστολογείται σήμερα στην τιμή των 2,2 δις και συγκαταλέγεται ανάμεσα στις 5 πολυτιμότερες συλλογές τέχνης διεθνώς (Blankfeld, 2009, Decker, 1998, Esterow, 2013, Gwilliam, 2015, Koldehoff, 2005, "Philip Niarchos", 2017).

<sup>519</sup> Ο γόνος συλλεκτών, δισεκατομμυριούχος **Noam Gottesman** (γεν.1963), που εγκατέλειψε την Goldman Sachs για να ιδρύσει δική του εταιρεία διαχείρισης κεφαλαίων (GLG Partners), συλλέγει έργα καθιερωμένων μεταπολεμικών καλλιτεχνών ευρωπαϊκής και αμερικανικής μεταπολεμικής τέχνης καλλιτεχνών όπως οι Warhol, Bacon, Freud κ.α. (Levin, 2011, Peers, 2011).

Valambous<sup>520</sup>, εκείνο του Τσέχου Alphonse Mucha, που συνέλεξε ο διάσημος συμπατριώτης του, I. Lendl<sup>521</sup>, ή το ρεύμα του Φωτορεαλισμού, που επέλεξε ο έμπορος τέχνης της Νέας Υόρκης F. Bernarducci<sup>522</sup>. Στο ίδιο πνεύμα συλλέκτες όπως ο J. Bonna<sup>523</sup> ή ο I. Stenn<sup>524</sup> επανεκτίμησαν και συνέλεξαν αποκλειστικά καλλιτεχνικά προσχέδια σε χαρτί, ως την πρώτη ιδέα έμπνευσης των καλλιτεχνών και ως τμήμα της διαδικασίας σκέψης τους.

Τέτοια ειδικά συλλεκτικά αντικείμενα περιορίζουν μεν μια συλλογή τέχνης ως προς το είδος και τη χρονολογική οριοθέτησή της, διευρύνουν όμως –και μάλιστα αντιστρόφως ανάλογα– την αναγνωσιμότητά της. Απαιτούν ωστόσο ιδιαίτερη υπομονή, επιμονή και κόπο.

Αντίθετα η μεγάλη πλειοψηφία των σύγχρονων συλλογών διακρίνεται για τον εκλεκτικιστικό χαρακτήρα των συλλογών της, που συχνά εκτείνονται σε απίστευτο εύρος θεματικής και στιλιστικής ποικιλίας. Σε τέτοιες περιπτώσεις βέβαια και παρά τους φιλόδοξους προγραμματικούς στόχους κάποιων δημιουργών, είναι μάλλον ανέφικτο να καλυφθεί σε πλήρη ή σχεδόν πλήρη έκταση το φάσμα της ιστορίας της μοντέρνας και σύγχρονης τέχνης.

---

<sup>520</sup> Ο χρηματιστής Έλληνας της διασποράς Βασίλης Βαλαμπούς, γνωστός ως **Vassilis J. Valambous** (1940-2006), που έζησε στο Λονδίνο, επιχείρησε με συνέπεια –ξεκινώντας στη δεκαετία του 1970 και επί 27 συναπτά χρόνια– να εντοπίσει και να συγκεντρώσει τα έργα του Μπουζιάνη από διεθνείς κατόχους τους, με σκοπό να αποκαταστήσει την ενότητα της καλλιτεχνικής του παραγωγής. Η συλλογή του περιλάμβανε και έργα Τσόκλη, Καρά, Παύλου, Διαμαντόπουλου, Οικονόμου, Παπαλουκά και Μαλέα (Διαμάντη, 2005). Για άλλες μεταπολεμικές συλλογές ισχυρών Ελλήνων με δράση στην Ελλάδα και το εξωτερικό και για κατάληξη τέτοιων συλλογών σε μη κερδοσκοπικά ιδρύματα βλ. και Σουλιώτη, 2008.

<sup>521</sup> Στα μέσα της δεκαετίας του 1980 ο διάσημος τενίστας **Ivan Lendl** (γεν.1952) στράφηκε στη συλλογή αφισών του τσέχου ζωγράφου της Art Nouveau, Mucha. Η συλλογή του προκάλεσε συρροή επισκεπτών όταν παρουσιάστηκε στην Πράγα το 2013 και αυξημένες τιμές του είδους στις δημοπρασίες. Το 2014 πουλήθηκε στην τιμή των 3,5 εκατ. δολαρίων στον **Richard Fuxa**, ιδιοκτήτη της εταιρείας Big Media, η οποία είχε διοργανώσει την εν λόγω έκθεση ("Tennis great Ivan Lendl sells", 2014, Willoughby, 2013).

<sup>522</sup> Ο συλλέκτης σύγχρονης βασικά τέχνης **Frank Bernarducci** (γεν.1959), που στη δεκαετία του 1980 παρουσίασε στην γκαλερί του στη Νέα Υόρκη κυρίως Graffiti Art, διαθέτει μια εκτεταμένη συλλογή κυρίως του είδους που παρουσιάζει στην ίδια γκαλερί, έργων φωτορεαλιστών και ρεαλιστών ζωγράφων όπως οι R. Bernardi, R. Spence και R. Estes, αλλά και καθιερωμένων δημιουργών όπως οι Kline, Rauschenberg και Warhol (<http://www.bernarduccimeisel.com>, Menendez, 2010, Menendez, 2012).

<sup>523</sup> Ο Ελβετός **Jean Bonna**, συλλέκτης έργων σε χαρτί, αγόρασε το πρώτο του σχέδιο το 1985 (Stijn, Bambach, Goldner, Ives, Stein & Strasser, 2009, The Met., 2009)

<sup>524</sup> Αν και συλλέκτης από το 1971, ο επιμελητής του Art Institute of Chicago **Irving Stenn** εντόπισε το πραγματικό συλλεκτικό του αντικείμενο το 1999. Από τότε επικεντρώθηκε στα σχέδια καλλιτεχνών, κυρίως τα δημιουργημένα από το 1960 και μετά, θεωρώντας ότι τότε παρατηρείται μια μεταστροφή της καλλιτεχνικής προσέγγισης του σχεδίου. Διαθέτει σχέδια καλλιτεχνών όπως οι Mel Bochner, Sol LeWit, Brice Marden, Jasper Johns, Donald Judd ή Ellsworth Kelly αλλά και πρωιμότερα έργα που παρουσιάζουν ερευνητικό ενδιαφέρον, του Kazimir Malevich, του David Smith κ.α. Η συλλογή του παρουσιάστηκε μεταξύ 19.10.2011 και 26.02.2012 στο Art Institute of Chicago (Pascale, 2011).

Σε έναν τέτοιο άθλο επιδόθηκαν, για παράδειγμα, στην Αμερική, ο δισεκατομμυριούχος επιχειρηματίας E. Broad<sup>525</sup> και η σύζυγός του, που στράφηκαν από τη δεκαετία του 1970 στη μοντέρνα αρχικά και αργότερα τη μεταπολεμική και τη σύγχρονη τους τέχνη, την οποία υποστήριξαν θερμά και διέδωσαν μέσα από το ομώνυμο μουσείο τους, εντάσσοντάς την σε μια ευρύτερη πορεία που ξεκινούσε από τις ελληνικές αρχαιότητες. Μεταπολεμική τέχνη και σύγχρονες του καλλιτεχνικές τάσεις συνέλεξε και παρουσίασε στο κοινό μέσα από τα μουσεία του –σε Ευρώπη και Αμερική– και το ζεύγος του εμπόρου τέχνης H. Friedrich και της γόνου διάσημων συλλεκτών, Ph. de Menil<sup>526</sup>.

Στη δεκαετία του 1970 και η J. Brown<sup>527</sup> –συλλέκτρια μαζί με τον σύζυγό της και έργων Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού, κυρίως όμως έργων τέχνης και

---

<sup>525</sup> Ο εβραϊκής καταγωγής αμερικανός αυτοδημιούργητος δισεκατομμυριούχος **Eli Broad** (γεν. 1933) από το Detroit και η σύζυγός του, **Edythe**, ίδρυσαν το 2012 το Eli and Edythe Broad Art Museum στο Michigan State University (<http://broadmuseum.msu.edu>) και το 2015 το μουσείο σύγχρονης τέχνης *The Broad* στο Λος Άντζελες, για να στεγάσει τα έργα της συλλογής τους (<https://www.thebroad.org>). Ο Eli Broad ξεκίνησε να συλλέγει από το 1973, όταν αγόρασε ένα σχέδιο του Van Gogh. Στην αρχή το ζεύγος αγόραζε έργα Miró, Picasso και Matisse, προοδευτικά όμως επικεντρώθηκε στους μεταπολεμικούς πίνακες, ακόμη και πουλώντας άλλα, παλαιότερα έργα της συλλογής του, ενώ σημαντικότερος προμηθευτής έργων και σύμβουλος του ήταν ο Larry Gagosian. Οι συλλέκτες διαμόρφωσαν δύο συλλογές. Στις συλλογές τους περιλαμβάνονται και έργα καλλιτεχνών όπως οι Baldessari, Johns, Koons, Lichtenstein, Rauschenberg, Hirst, Ruscha, Sherman, Smith ή Warhol (Cotter, 2015, Gwilliam, 2015, <http://www.broadfoundation.org>, Stourton, 2007, σσ.335-340).

<sup>526</sup> Η **(Anne Caroline) Philippa de Menil** (γεν. 1947) –κόρη των γνωστών συλλεκτών από το Χιούστον– και ο γνωστός έμπορος τέχνης **Heiner Friedrich** (γεν.1938), γιος κατασκευαστή μεταλλικών προϊόντων, συνέλεξαν τέχνη στις δεκαετίες του 1970 και του 1980, ξεκινώντας με έργα Beuys, Chamberlain, De Maria, Flavin, Judd, Twombly και Warhol. Οι συλλέκτες ίδρυσαν το 1974 το *Dia Art Foundation*, που μετατράπηκε προοδευτικά –και θεσμικά από το 1997– σε μουσείο τέχνης, το οποίο επισκέπτονται ετησίως εκατοντάδες χιλιάδες επισκέπτες, απολαμβάνοντας έργα σύγχρονης τέχνης μαζί με έργα Serra, Beuys, Flavin ή Warhol. Ιδιωτικό μουσείο τέχνης ίδρυσε ο Heiner Friedrich και στη Γερμανία (*DAS MAXIMUM*), όπου παρουσιάζονται έργα Pop Art, Μινιμαλισμού, Εννοιολογικής Τέχνης καθώς επίσης Baselitz, Chamberlain, De Maria, Warhol (περισσότερα από 20 έργα), Zerres κ.α. (<http://www.dasmaximum.com>, <http://www.diabeacon.org>, <http://www.diaart.org>).

<sup>527</sup> Η Αμερικανίδα **Jean Brown** (1911–1994) συνέλεξε καταρχάς –έως τα τέλη της δεκαετίας του 1950– έργα Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού μαζί με τον σύζυγό της, Leonard Brown. Στη δεκαετία του 1960 μετατράπηκε σε μια δυναμική συλλέκτρια έργων Ντανταϊσμού και Σουρεαλισμού, όταν εμπνεόμενη από μια ανθολογία καλλιτεχνών και ποιητών του Νταντά, που εξέδωσε ο Robert Motherwell το 1951, ταξίδεψε στην Ευρώπη προκειμένου να συλλέξει έργα τέχνης, μανιφέστα, περιοδικά και άλλο υλικό σχετικό με τα κινήματα. Μετά τον θάνατο του συζύγου της το 1971, μετέστρεψε το συλλεκτικό ενδιαφέρον της στη σύγχρονη τέχνη, συλλέγοντας υλικό σχετικό με την ομάδα Fluxus και άλλες καλλιτεχνικές τάσεις (Mail Art, Concrete Poetry, Happenings, Performance Art), ενώ συνδέθηκε φιλικά με καλλιτέχνες των οποίων το έργο συνέλεγε, όπως τους George Maciunas, Dick Higgins, Ken Friedman, Peter Frank, Mirella Bentivoglio, Vagrigh Bakhchanyan, Rimmka και Valery Gerlovin κ.α. Το 1985 το αρχείο της έφτασε τα 6.000 αντικείμενα κι αγοράστηκε από το Κέντρο Ιστορίας της Τέχνης και

αρχαιικού υλικού του Ντανταϊσμού και του Σουρεαλισμού– στράφηκε προς τη σύγχρονη της τέχνη, κυρίως την ομάδα των Fluxus και άλλες νεοντανταϊστικές τάσεις. Φίλη πρωτοπόρων καλλιτεχνών όπως οι Marcel Duchamp, John Cage και George Maciunas –ηγέτης του κινήματος των Fluxus– η Brown παρέμεινε κοντά στις καλλιτεχνικές εξελίξεις και διαμόρφωσε σταδιακά μια αξιολογή «συλλογή μελέτης», μετατρέποντας το σπίτι της σε σημαντικό κέντρο καλλιτεχνών αλλά και ερευνητών τέτοιων καλλιτεχνικών τάσεων.

Η συλλογή των νεότερων κατευθύνσεων της σύγχρονης τέχνης απαιτεί ενίοτε και τη θυσία της παλαιότερης συλλεκτικής δραστηριότητας. Για τον σκοπό αυτό –ή τουλάχιστον δηλώνοντας αυτή την πρόθεση– ο αμερικανός χρηματιστής και επιχειρηματίας Th. Weisel<sup>528</sup>, ένας από τους πρωτοπόρους στη βιομηχανία της υψηλής τεχνολογίας στην περίφημη Silicon Valley του Σαν Φρανσίσκο, αποφάσισε να πουλήσει ένα μέρος της συλλογής του που περιλάμβανε αμερικανική αλλά και ευρωπαϊκή μεταπολεμική τέχνη, καλλιτεχνών όπως οι Gorky, Kline, De Kooning, Lichtenstein, Johns, αλλά και Thiebaud, Bacon, Guston ή Kiefer.

Ειδικά στην περιοχή του Σαν Φρανσίσκο φαίνεται μάλιστα πως γύρω στο 2000 ανθούσε «μια δυνατή συλλεκτική κοινότητα, ειδικά στη σύγχρονη τέχνη»<sup>529</sup>. Εκεί, αλλά και στο κτήμα τους, στην περιοχή της Napa Valley, δραστηριοποιήθηκε χαρακτηριστικά και το ζεύγος των Stone<sup>530</sup> –των οποίων η συλλογή

---

των Ανθρωπιστικών Επιστημών J. Paul Getty στη Santa Monica της Καλιφόρνιας, αποτελώντας μια από τις πρώτες συλλογές του 20<sup>ου</sup> αιώνα που απέκτησε το κέντρο (Smith, 1994).

<sup>528</sup> Το 2002 ο **Thomas Weisel** (γεν.1941) αποφάσισε να πουλήσει 21 έργα της συλλογής που δημιούργησε από τη δεκαετία του 1970 –και για περισσότερο από 30 χρόνια– και η οποία περιλάμβανε περίπου 700 έργα των De Kooning, Kline, Gorky, Thiebaud, Bacon, Lichtenstein, Johns, Guston, Kiefer κ.α., προκειμένου να υποστηρίξει τη στροφή του προς τη συλλογή του έργου νέων καλλιτεχνών (Vogel, 2002).

<sup>529</sup> Σύμφωνα με τον Steve Nash, επικεφαλής επιμελητή στο Μουσείο Καλών Τεχνών του Σαν Φρανσίσκο το 2000 (Hamlin, 2000, παρ.3). Τέτοιες ισχυρές συλλεκτικές οικογένειες εκπροσωπούσαν μάλιστα και στο Δ.Σ. του San Francisco Museum of Modern Art, το οποίο και ενίσχυναν με χορηγίες, δάνεια και δωρεές. Σε αυτούς ανήκαν συλλέκτες όπως οι ιδρυτές της Gap, **Don** και **Doris Fischer**, ο απόγονος του Levi Strauss **Peter Haas**, ο επιχειρηματίας **Richard Kramlich**, ο ψυχολόγος **Norman Stone** και η σύζυγός του –που από τη δεκαετία του 1980 και μετά συνέλεξαν 150 έργα, από τον Duchamp και τους πνευματικούς τους απογόνους, Warhol, Nauman και Beuys, έως έργα «που προκαλούν» των δεκαετιών 1980 και 1990– ο τραπεζικός επενδυτής **Kent Logans** με 750 έργα μεταπολεμικής τέχνης (Rauschenberg, Kiefer, Sherman) και πολλοί άλλοι (Hamlin, ό.π.).

<sup>530</sup> Η συλλογή της **Norah Sharpe Stone** από τον Καναδά –με σπουδές στη Νοσηλευτική, τη Νομική και την Ιστορία της Τέχνης– και του ψυχοθεραπευτή από το Σικάγο και λάτρη της τέχνης από νεαρή ηλικία **Norman C. Stone** (1939), μοιράζεται ανάμεσα στην κύρια κατοικία τους στο Σαν Φρανσίσκο και στις αμπελοκαλλιέργειές τους στην περιοχή Napa Valley, όπου ασχολούνται με την παραγωγή κρασιών. Στη συλλογή, που περιλαμβάνεται ανάμεσα στις 200 καλύτερες παγκοσμίως, ανήκουν έργα των De Cock, Gober, Koons, Noland, Serra, Kelley, Warhol, Duchamp, Bellmer, Acconci, Conrad, Tyson και άλλων, δηλαδή γνωστών αλλά και νέων καλλιτεχνών. Οι συλλέκτες συνεργάστηκαν χαρακτηριστικά και με

συγκαταλέγεται στις καλύτερες παγκοσμίως- που από τα μέσα της δεκαετίας του 1980 συνέλεξε έργα σύγχρονης και μοντέρνας τέχνης και στην οποία καλλιτέχνες όπως οι Koons, Noland, Serra, Kelley, Warhol, Duchamp, Bellmer, Acconci, Conrad ή Tyson συστεγάστηκαν με νέα, άγνωστα σήμερα ονόματα.

Στη σύγχρονη του αμερικανική τέχνη στράφηκε ήδη από τη δεκαετία του 1970 και ο B. Lowen<sup>531</sup> -γνωστός για την προσφορά του στον χώρο της διασκέδασης και της τηλεοπτικής παραγωγής- που συνέλεξε καταρχάς Μινιμαλισμό, για να εξερευνήσει στη συνέχεια όλες τις νέες τάσεις της δεκαετίας του 1980. Το πάθος του για την τέχνη, που τον οδήγησε στην κάλυψη κάθε εκατοστού του σπιτιού του με έργα Marden, Rothenberg, Brauntuchs αλλά και Kelly, Salle, Schnabel, Judd, Shapiro, Stella ή Twombly, συνέβαλε στην επιρροή που άσκησε στη δημιουργία πολλών ανάλογων συλλογών σύγχρονης τέχνης στην περιοχή κυρίως του Λος Άντζελες, όπου έδρασε κατά τη σύντομη ζωή του.

Πράγματι από τη δεκαετία του 1970 άρχισε να δημιουργείται στην Καλιφόρνια η βάση μεγάλων συλλογών, που στη συνέχεια επηρέασαν καθοριστικά τη δημιουργία πολλών άλλων. Λίγες δεκαετίες αργότερα ένα εκτεταμένο σε αριθμό συλλεκτικό δυναμικό, κυρίως αστέρων ή παραγόντων του κινηματογράφου και του ευρύτερου περιβάλλοντός τους στο Χόλυγουντ, φαίνεται πως επιδόθηκε στην περιοχή αυτή στη δημιουργία συλλογών συχνά ακριβών τιμών και αμφίβολης ποιότητας, που σε κάποιες περιπτώσεις δεν ξεπέρασαν τα όρια της τοπικής καλλιτεχνικής παραγωγής<sup>532</sup>.

---

νέους αρχιτέκτονες, για την ανάδειξη του κτήματός τους και τη δημιουργία της σπηλιάς όπου στεγάζεται η συλλογή τους (Viladas, 2007).

<sup>531</sup> Ο **Barry Lowen** (1935-1985), με σύντομη αλλά έντονη καριέρα στη βιομηχανία της διασκέδασης, δημιούργησε μέσα σε μια περίοδο 15 ετών -έως τον πρώιμο θάνατό του- μια εξαιρετική συλλογή. Το πάθος του για την τέχνη τον ώθησε να καλύπτει ακόμη και τα παράθυρα του σπιτιού του με έργα Marden, Rothenberg ή Brauntuchs, για εξοικονόμηση χώρου. Κατείχε από τη δεκαετία του 1970 έργα Kelly, Salle, Schnabel, Judd, Shapiro καθώς επίσης Stella, Twombly και Andre, αλλά για οικονομικούς λόγους δεν μπόρεσε να αποκτήσει έργα Johns, ενώ επίσης λυπόταν που δεν κατάφερε να αγοράσει έργα Lichtenstein. Το 1986 κληροδοτήθηκαν στο MOCA σημαντικά σύγχρονα έργα της συλλογής Lowen, που μαζί με τη δωρεά έργων του Giuseppe Panza αποτελούν τον πυρήνα της συλλογής του μουσείου. Η δωρεά του Barry Lowen περιλάμβανε 67 έργα 41 καλλιτεχνών σύγχρονης τέχνης, από Μινιμαλισμό των δεκαετιών 1960 και 1970 έως Νεοεξηρεσιονισμό, Νέα Ζωγραφική της Εικόνας, Μεταμινιμαλισμό και Μεταμοντερνισμό της δεκαετίας του 1980 (Knight, 1986).

<sup>532</sup> Στο δυναμικό αυτό ανήκουν παραγωγοί όπως οι **Douglas Cramer** και **Ray Stark** και άλλα μέλη της ίδιας βιομηχανίας θεάματος, όπως οι ιδιοκτήτες πρακτορείου **Beatrice** και **Philip Gersh**, οι **Jane** και **Marc Nathanson**, **Lenore Greenberg**, **Donald Bren** και Eli Broad, ηθοποιοί ή αστέρες του Χόλυγουντ όπως οι **Steve Martin**, **Dennis Hopper** και ο πολυβραβευμένος αμερικανός ηθοποιός και σκηνοθέτης **Jack Nicholson** (1937), που συλλέγει έργα του 20<sup>ου</sup> και 21<sup>ου</sup> αιώνα (Matisse, De Lempicka, Warhol, Vettriano κ.α.). Επίσης πολλοί διάσημοι, όπως οι **Steven Spielberg**, **Paul Simon**, **Barbra Streisand**, **Arnold Schwarzenegger**, **Bruce Willis** και **Demi Moore**, **Richard Gere**,

Λίγες είναι οι περιπτώσεις συλλεκτών αυτού του περιβάλλοντος που τόλμησαν να στραφούν αποφασιστικά προς την εξερεύνηση της σύγχρονης τους τέχνης –όπως είδαμε ότι έκαναν ο Eli Broad ή η Marcia Weisman– ενώ σε αρκετές περιπτώσεις διάσημοι παράγοντες της βιομηχανίας της διασκέδασης, οικοδόμησαν χωρίς ιδιαίτερο μόχθο πανάκριβες συλλογές, επενδύοντας με ασφάλεια σε έργα καθιερωμένων μεταπολεμικών καλλιτεχνών διεθνούς αναγνώρισης. Χαρακτηριστικές συλλογές τέτοιου είδους είναι εκείνες του παραγωγού D. Geffen<sup>533</sup> ή του πράκτορα ταλέντων του Χόλυγουντ M. Ovitz<sup>534</sup>, στις οποίες συμπεριλαμβάνονται έργα καλλιτεχνών όπως του Dubuffet και κυρίως διάσημων αμερικανών όπως οι De Kooning, Warhol, Lichtenstein, Johns, Newman, Rothko ή Pollock.

Παράλληλα, καθώς το εμπόριο της τέχνης παραμένει για αρκετούς σε όλη τη διάρκεια του 20<sup>ου</sup> αιώνα αλλά και σήμερα –περισσότερο ίσως από ποτέ– μια κερδοφόρα εμπορική επιχείρηση, μεγάλοι αμερικανοί συλλέκτες και ακόμη μεγαλύτεροι επενδυτές, που συνηθίζουν να επενδύουν σε κάθε τεχνολογικά προηγμένη επιχείρηση, στράφηκαν και στρέφονται ακόμη επιχειρησιακά προς την τέχνη, επιδιώκοντας να επηρεάσουν και τελικά να αναμορφώσουν, μέσω της δημιουργίας ενός δικτύου ηλεκτρονικού εμπορίου, μια βιομηχανία αιώνων. Ανάμεσά τους ο μηχανικός λογισμικών και πρόεδρος της Google Eric Schmidt, που

---

**Harrison Ford, Tom Cruise** και **Oliver Stone**, φαίνεται ότι συλλέγουν –κάποιοι από αυτούς περιστασιακά– δημιουργώντας ενίοτε σύνολα άνισης ποιότητας και αμφιλεγόμενου γούστου. Για τη διαμόρφωση τέτοιων συλλογών του Λος Άντζελες, της περιοχής όπου βρίσκεται και το Getty Center – «ναός της νέας θρησκείας» για κάποιους– στη δεκαετία του 1990 βλ. και Colacello, 1995. Πιο γνωστές είναι η συλλογή του J. Depp με έργα Warhol, Klimt, Basquiat, Modiglian αλλά και κοσμήματα ή ενθύμια του Χόλυγουντ (Kinsella, 2017) και εκείνες των Beckham, Pitt, Madonna, Beyonce, κυρίως όμως του L. Di Caprio, που το 2015 συγκαταλεγόταν στις 10 καλύτερες συλλογές της περιοχής και τις 100 καλύτερες παγκοσμίως (Berk, 2015, Daniel, 2015, Munro, 2014).

<sup>533</sup> Ο μεγιστάνας παραγωγός **David Geffen** (γεν.1943), ένας από τους πλουσιότερους επιχειρηματίες στον χώρο της διασκέδασης στην Αμερική, δημιούργησε μια συλλογή έργων Αφηρημένου Εξηπρεσιονισμού και Pop Art, ξοδεύοντας εκατομμύρια δολάρια μέσα σε λίγα χρόνια. Με έργα κυρίως της περιόδου 1945-1965, καλλιτεχνών όπως των De Kooning, Pollock, Newman, Lichtenstein, Warhol, Twombly, Kline, Rothko ή Johns, η συλλογή θεωρείται για κάποιους ως η «καλύτερη συλλογή έργων μεταπολεμικής αμερικανικής τέχνης» (Colacello, 1995, "Faces of the week", 2007, Gwilliam, 2015).

<sup>534</sup> Ο εβραϊκής καταγωγής πράκτορας του Χόλυγουντ, ιδρυτής του μεγαλύτερου πρακτορείου ταλέντων Los Angeles Creative Artists Agency (CAA) και πρώην πρόεδρος της εταιρείας Walt Disney **Michael Ovitz** (γεν.1946), κατέχει μια σημαντική συλλογή που περιλαμβάνει έργα καθιερωμένων, μεταπολεμικών κυρίως καλλιτεχνών αλλά και παλαιότερων (Picasso, Miró, Dubuffet, Johns, De Kooning, Newman, Rothko, Reinhardt, Schnable, Close, Irwin, Murray αλλά και Dürer ή Rembrandt). Ο Ovitz, που θεωρεί την τέχνη ως μια ενότητα, από τις αφρικανικές αρχαιότητες έως τους μοντέρνους και σύγχρονους καλλιτέχνες, ξεκίνησε να συλλέγει στη δεκαετία του 1970, παρακινημένος και από τον Barry Lowen, που τον έστρεψε στους νεοεμφανιζόμενους τότε νεοεξηπρεσιονιστές της Νέας Υόρκης (<http://michaelovitz.org>, West, 2011).

συγκαταλέγεται ανάμεσα στους μεγαλύτερους συλλέκτες με βάση τις ετήσιες λίστες του αμερικανικού περιοδικού Forbes, ο συνιδρυτής του Twitter Jack Dorsey και διάφοροι γκαλερίστες, όπως η Dasha Zhukova, έχουν ήδη επενδύσει σε ένα πρόγραμμα «αναστάτωσης και απλοποίησης της αγοράς», χάρη στο οποίο η πρόσβαση στην τέχνη θα αφορά ευρύ φάσμα αγοραστών και οι άνθρωποι θα «μιλούν για τη συλλογή τους όπως για μια ταινία που είδαν χτες»<sup>535</sup>.

Περνώντας στη Γερμανία των τελευταίων δεκαετιών εντοπίζουμε εξίσου πανίσχυρους οικονομικά συλλέκτες όπως την S. Ströher<sup>536</sup>, η οποία συνέλεξε καθιερωμένα και άλλα έργα γερμανικής μεταπολεμικής τέχνης. Η Ströher συγκέντρωσε μια αρκετά μεγάλη συλλογή έργων μεταπολεμικής, γερμανικής κυρίως τέχνης διεθνούς εμβέλειας, αντιπροσωπευτικό τμήμα της οποίας εκτίθεται μάλιστα, ήδη, μουσειακά.

Παράλληλα αυτή την εποχή και στη Γερμανία εμφανίζονται και συλλεκτικά αντικείμενα εξειδικευμένα ή επακριβώς οριοθετημένα θεματικά. Αυτό συνέβη στην περίπτωση του επιχειρηματία K.-H. Theisen<sup>537</sup> από το Ντύσελντορφ, που συνέλεξε και προώθησε το έργο των νέων καλλιτεχνών της πόλης του –όπως έκανε άλλωστε και ο συμπατριώτης του K.-H. Müller<sup>538</sup> – αλλά και σε εκείνη του

---

<sup>535</sup> Segall, 2011, παρ. 20. Πρόκειται για μια επιχείρηση γνωστή ως Art Genome Project ή Art.sy, που επινοήθηκε από τον απόφοιτο του Princeton, εικοσιεπτάχρονο προγραμματιστή Carter Cleveland και περιλάμβανε ψηφιακές αναπαραγωγές και μια μηχανή αναζήτησης για την τέχνη, ένα εξελισσόμενο πείραμα που επιχειρούσε να συστήσει σε επίδοξους αγοραστές, τέχνη βασισμένη στο προσωπικό τους γούστο (<https://www.artsy.net>). Το πρόγραμμα, στο οποίο συμμετείχαν νεοεμφανιζόμενοι και καθιερωμένοι καλλιτέχνες και γκαλερί από όλο τον κόσμο, φιλοδοξούσε να αποτελέσει βασικό τμήμα ενός συστήματος διαχείρισης και πώλησης της τέχνης στο πλαίσιο του εκδημοκρατισμού της. Στο ίδιο πλαίσιο εντάσσονται άλλωστε και ιστότοποι όπως οι *Turning Art*, *Art.com*, *Zazzle* ή *Paddle8*, κατά αναλογία του εκδημοκρατισμού της γνώσης και των πληροφοριών της *Google* (Empson, 2012, Riordan, 2012, Robehmed, 2013, Segall, 2011).

<sup>536</sup> Η συλλογή της εγγονής του ιδρυτή της Wella, **Sylvia Ströher** (γεν.1955) -μιας από τις 50 πλουσιότερες Γερμανίδες το 2007- και του συζύγου της Ulrich, περιλαμβάνει 1.500 περίπου έργα γερμανών μεταπολεμικών καλλιτεχνών, όπως των Kiefer, Immendorff ή Baselitz. Στα 800 αρχικά έργα της συλλογής, που χρονολογούνται από τη δεκαετία του 1950, προστέθηκαν το 2005 άλλα 700, από τη συλλογή του **Hans Grothe**. Η συλλογή Ströher, που περιλαμβάνει επίσης έργα Albers, Balkenhol, Baumeister, Beuys, Lüpertz, Palermo, Penck, Polke, Richter, Wols κ.α. –στο Museum Küppersmühle für Moderne Kunst του Duisburg πλέον –θεωρείται η σημαντικότερη στο είδος της (“Die Top50 der deutschen Milliardäre”, 2007, <http://www.museum-kueppersmuehle.de>, Rauterberg, 2005, παρ.1).

<sup>537</sup> Ο **Karl-Heinz Theisen** (1940-2015) διέθετε τη μεγαλύτερη συλλογή σύγχρονης τέχνης καλλιτεχνών του Ντύσελντορφ όπως των Immendorff ή Herzfeld (Sieckmeyer, 2015).

<sup>538</sup> Ο **Karl-Heinrich Müller** (1936-2007), κτηματομεσίτης από το Ντύσελντορφ που συνέλεγε από παιδί, κατάφερε να σχηματίσει μια σημαντική συλλογή με ασιατικά και αφρικανικά έργα, καθώς επίσης δυτική μοντέρνα και σύγχρονη τέχνη. Η συλλογή του στεγάζεται στο Museum Insel Hombroich in Neuss-Holzheim και περιλαμβάνει έργα Rembrandt, Arp, Klein, Calder, Pacabia,

γερμανοαμερικανού χρηματιστηριακού επενδυτή A. Walther<sup>539</sup>, που ειδικεύτηκε κυρίως στη σύγχρονη φωτογραφία και το εικαστικό βίντεο. Αντίθετα η στιλιστική ποικιλία παρουσιάζεται εξαιρετικά εκτεταμένη στη συλλογή του έλληνα εφοπλιστή Γ. Οικονόμου<sup>540</sup>, που από τις αρχές του 21<sup>ου</sup> αιώνα συνέλεξε με εντατικό ρυθμό έργα διαφόρων εποχών και καλλιτεχνικών περιόδων, με αγαπημένη προτίμηση και αφετηρία τον γερμανικό και αυστριακό Μοντερνισμό.

Τέλος μια «ειδική» θεματική συλλογή διαμόρφωσε από τη δεκαετία του 1970 ο διάσημος γερμανός παραγωγός μουσικής τζαζ S. Loch<sup>541</sup>, που επί τέσσερις

---

Schwitters, Giacometti, Klimt, Matisse, Cézanne, Chillida, Corinth και Fautrier. Ο καλλιτέχνης υπήρξε και πάτρωνας συγχρόνων του καλλιτεχνών (<http://www.inselhombroich.de>, Rossmann, 2007).

<sup>539</sup> Ένας από τους κύριους μετόχους της πολυεθνικής εταιρείας τραπεζικών επενδύσεων Goldman Sachs, ο συλλέκτης σύγχρονης τέχνης **Artur Walther** (γεν.1948) συνέλεξε με εντατικούς ρυθμούς, μετά τη συνταξιοδότησή του (1994), έργα σύγχρονης φωτογραφίας –κατεχοχίν αφρικανών καλλιτεχνών– και εικαστικού βίντεο. Η συλλογή του θεωρείται η μεγαλύτερη έργων αφρικανικής φωτογραφίας. Από το 2010 εκτίθεται στα 4 κτίρια μουσειακού συγκροτήματος στο Neu-Ulm/Burlafingen της Γερμανίας, περιοχή της ιδιαίτερης πατρίδας του. Παράλληλα ο Walther δραστηριοποιείται και στη Νέα Υόρκη (<http://www.walthercollection.com>).

<sup>540</sup> Ο δισεκατομμυριούχος έλληνας ναυπηγός-μηχανολόγος και εφοπλιστής **George Economou** ή **Georgios Ekonomou** (1953) –απόφοιτος του Κολλεγίου Αθηνών και του MIT της Μασαχουσέτης και ιδιοκτήτης μεταξύ άλλων μιας από τις μεγαλύτερες ναυτιλιακές εταιρείες, της *DryShips*, αλλά και του εμπορικού κέντρου KaDeWe του Βερολίνου– δημιούργησε μια συλλογή με κύριο στόχο τη σύνθεση μιας ιστορίας του Μοντερνισμού με έργα εμβληματικών αλλά και λιγότερο γνωστών εκπροσώπων της. Αν και άρχισε να συλλέγει μόλις γύρω στο 2000, η συλλογή του χαρακτηρίζεται από μεγάλη ποικιλία και προδίδει ένα ευρύ φάσμα ενδιαφέροντος, που εκτείνεται από τον 15<sup>ο</sup> αιώνα έως τη σύγχρονη εποχή. Ξεκινώντας από ελληνική τέχνη, έργα Ιακωβίδη και Γύζη, ο Οικονόμου στράφηκε σύντομα στα έργα του γερμανικού Εξπρεσιονισμού και επικεντρώθηκε στη γερμανική και αυστριακή τέχνη των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Σήμερα η συλλογή του, που εδρεύει στο Μαρούσι της Αθήνας (<http://www.thegeorgeeconomoucollection.com>), παρουσιάζεται μέσω εκθέσεων στο κοινό και αριθμεί περίπου 2.500 έργα, καλλιτεχνών όπως οι Delacroix, Grosz, Nolde, Dix –500 χαρακτηριστικά του, αγορασμένα από τον γερμανό συλλέκτη **Florian Karsch**, βρίσκονται σε δάνειο σήμερα στη Staatliche Graphische Sammlung του Μονάχου– Schiele, Riley, Polke, Richter, Baselitz, αλλά και Signac, Bernard, Jawlensky, Léger, Popova, Kliun, Malevitch, Lissitzky, Le Corbusier, Nicholson, Fontana, Schlemmer, Duchamp, Miró, Delvaux, Ray, Magritte, De Kooning, Warhol, César έως Abramović, Johnson ή Teller. Ο συλλέκτης είναι μέλος του Δ.Σ. της Tate Gallery και αγοράζει με ρυθμό περίπου έναν πίνακα κάθε 2 μέρες (“George Economou’s Collection”, 2011, “Shipping magnate George Economou”, 2013).

<sup>541</sup> Ο μουσικός παραγωγός **Siegfried E. Loch**, γνωστός και ως **Siggi Loch** (γεν.1940), μυήθηκε στο συλλέγειν μέσα από τη συνεργασία του με τον γερμανό σχεδιαστή Willy Fleckhaus. Το 1970 σε μια έκθεση του Μονάχου αγόρασε –σύμφωνα με συνέντευξή του στη *Süddeutsche Zeitung* (Dostert, 2010)– το πρώτο του έργο, ένα του Richter. Την ίδια χρονιά απέκτησε και το έργο *Blauklang* του Ernst Wilhelm Nay (1953), εξαιτίας του οποίου επικεντρώθηκε στο θέμα της μουσικής και του αγαπημένου του μπλε χρώματος στην τέχνη, εξερευνώντας καταρχάς το έργο του Nay (*Rhythm in blue, Crescendo*) και στη συνέχεια πολλών άλλων καλλιτεχνών που κινούνταν γύρω από τους ίδιους θεματικούς άξονες (π.χ. *Time and Music* του Motherwell, έργα του επαγγελματία μουσικού Poliakov, *Anthropométrie* του Klein). Το 2012 δημοπρατήθηκαν από τον οίκο Christie’s του Λονδίνου 45 έργα της συλλογής Siggi και



δεκαετίες συνέλεξε έργα μεταπολεμικής και σύγχρονης τέχνης. Συγκεκριμένα ο συλλέκτης επικέντρωσε το ενδιαφέρον του γύρω από έργα που σχετίζονταν με το αγαπημένο του μπλε χρώμα αλλά και τη μουσική, δημιουργών όπως οι Yves Klein, Gerhard Richter, Georg Baselitz, Sigmar Polke, Ernst Wilhelm Nay ή Sam Francis.

Μια από τις σημαντικότερες ίσως συλλέκτριες σύγχρονης τέχνης στη σημερινή Γερμανία είναι όμως η I. E. R. Goetz<sup>542</sup>, που από το 1970 δημιούργησε μια διεθνώς καταξιωμένη συλλογή 4.500 έργων μεταπολεμικής τέχνης, η οποία στεγάζεται στο Μόναχο. Η Goetz, που ενδιαφέρθηκε γενικότερα για την πολιτικοποιημένη τέχνη, προσανατολίστηκε προς τη σύγχρονη της καλλιτεχνική δημιουργία ξεκινώντας πρώτα από την Arte Povera, για να επικεντρωθεί στη συνέχεια με πάθος στην Ενωσιολογική Τέχνη και τον Μινιμαλισμό, που συναποτελούν ένα βασικό τμήμα της μεγάλης της συλλογής.

Το έργο εκπροσώπων της γερμανικής, αμερικανικής αλλά και διεθνούς τέχνης της περιόδου 1960-1990, συνέλεξαν από τη δεκαετία του 1970 και στέγασαν από εκείνη του 2000, επίσης στο Μόναχο, συλλέκτες όπως ο M. Stoffel<sup>543</sup> και η σύζυγός του. Στην ίδια πόλη στέγασε τη συλλογή του και το ζεύγος των Brandhorst<sup>544</sup>, που διαμόρφωσε προοδευτικά –από τα τέλη της δεκαετίας του

---

Sissy Loch –γνωστής και ως *Blauklang*– προκειμένου οι συλλέκτες να καλύψουν τα έξοδα για την ίδρυση ενός φιλανθρωπικού ιδρύματος με σκοπό την ανακούφιση του πόνου σε ανθρώπους και ζώα (Siggy und Sissy Loch-Stiftung Mensch und Tier). Παράλληλα ο συλλέκτης δήλωσε την επιθυμία του να «απελευθερωθεί» οριστικά από το θέμα του «μπλε» και την καταπιεστική πια για τον ίδιο σύνδεσή του με αυτό στα μάτια όλων (Dostert, 2010, "45 Träume in Blau", 2012, Müller, K., 2015).

<sup>542</sup> Η **Ingvild Eva Regina Goetz** (γεν.1941) εγκατέλειψε τη θέση της ως επιμελήτρια σε γκαλερί το 1984, όταν κληρονόμησε μια τεράστια περιουσία. Από το 2012 κατέχει τη μεγαλύτερη ίσως ιδιωτική συλλογή σύγχρονης τέχνης στη Γερμανία, που αριθμεί περισσότερα από 4.500 έργα τέχνης. Ξεκινώντας από την Arte Povera και με ένα γενικότερο ενδιαφέρον προς την πολιτικοποιημένη τέχνη, η Goetz επικεντρώθηκε με πάθος στην Ενωσιολογική Τέχνη και τον Μινιμαλισμό, που αποτελούν βασικό τμήμα της συλλογής της. Η ίδια θεωρεί χαρακτηριστικά το συλλέγειν ως «αρρώστια», αλλά και την τέχνη ως την καλύτερη θεραπεία. Η συλλογή της διεθνώς καταξιωμένης συλλέκτριας στεγάζεται σε σύγχρονο κτίριο στο Μόναχο ήδη από το 1993 ("Heftige Reaktionen", 2004, <http://www.sammlung-goetz.de>).

<sup>543</sup> Η συλλογή του **Michael Stoffel** (πεθ. 2005) από την Κολωνία και της συζύγου του **Eleonore** (πεθ.2007), που συνέλεξαν από τη δεκαετία του 1970, περιλάμβανε περίπου 200 έργα. Στη συλλογή εκπροσωπούσαν καλλιτέχνες όπως η νοτιοαφρικανή καλλιτέχνη Marlene Dumas ή ο αμερικανός Mike Kelley, οι Carroll Dunham και Terry Winters, οι Ikemura, Immendorf, Lüpertz, Förg, Richter, Polke, Salle αλλά και οι Baselitz, Poliakoff ή Tàpies, εκπρόσωποι των Νέων Άγριων όπως οι Albert και Markus Oehlen, οι Kirpenberger, Dahn, Dokoupil, Penck και άλλοι. Η συλλογή δημιουργήθηκε μέσα σε 30 χρόνια και από το 2006 αποτελεί μόνιμο δάνειο στην Pinakothek der Moderne στο Μόναχο (<http://www.pinakothek.de>, "Passionate provocative", 2013), ενώ 25 υπαίθρια γλυπτά της ανήκουν στο Skulpturen Park Köln (<http://skulpturenparkkoeln.de>).

<sup>544</sup> Η **Anette Brandhorst** (1936- 1999) -κόρη του Hugo Henkel, βιομηχάνου απορρυπαντικών όπως το Persil- κι ο **Udo Fritz-Hermann** συνέλεξαν πάνω από 1.000 έργα καλλιτεχνών του 20<sup>ου</sup> και 21<sup>ου</sup> αιώνα, ανάμεσά τους κυρίαρχων καλλιτεχνικών προσωπικοτήτων. Οι συλλέκτες επικεντρώθηκαν

1970– μια ογκώδη και σημαντική συλλογή έργων Μοντερνισμού, μεταπολεμικής και σύγχρονης τέχνης, με περισσότερα από 100 έργα του Warhol και πάνω από 170 του Twombly, καθώς και πολλών άλλων γνωστών ευρωπαίων και αμερικανών καλλιτεχνών.

Λίγο νοτιότερα ο γνωστός αυστριακός επιχειρηματίας K. Essl<sup>545</sup> με τη σύζυγό του, στράφηκαν στη δεκαετία του 1970 σε καλλιτέχνες όπως τον συμπατριώτη τους Hundertwasser και πολλούς άλλους συγχρόνους τους αυστριακούς καλλιτέχνες, ενώ από τα τέλη της δεκαετίας του 1980 συμπλήρωσαν τη συλλογή τους με έργα διεθνούς φήμης μεταπολεμικών καλλιτεχνών όπως οι Louis, Stella, Baselitz, Richter, Immendorff, Soulages, Tàpies ή Hirst, επιθυμώντας να εντάξουν τη σύγχρονη αυστριακή τέχνη της στο ευρύτερο διεθνές πλαίσιο. Με τρομερή τόλμη και συνεχή πειραματισμό οι συλλέκτες στηρίζουν αδιάκοπα την μη καθιερωμένη τέχνη της εποχής τους και τις νέες καλλιτεχνικές

---

καταρχάς σε κλασικούς πρωτοπόρους του Μοντερνισμού (Malevich, Schwitters, Picasso κ.α.) και σε καλλιτέχνες της ευρωπαϊκής μεταπολεμικής περιόδου (Beuys, Palermo, Polke, Kounellis, Merz). Στη συνέχεια επέκτειναν το ενδιαφέρον τους σε σημαντικά έργα αμερικανών καλλιτεχνών (Chamberlain, Flavin, Nauman, Tuttle, De Maria κ.α.) και στη σύγχρονη τέχνη (Hirst, Kelley, Gober, Koons αλλά και Isaac Julien, Anri Sala, Stan Douglas, David Claerbout). Διέθεταν τη σημαντικότερη συλλογή έργων Twombly εκτός ΗΠΑ και τη σημαντικότερη ίσως ευρωπαϊκή συλλογή του Andy Warhol. Το Museum Brandhorst στο Μόναχο τους παραχωρήθηκε ως αντάλλαγμα και κατόπιν συμφωνίας για την παραχώρηση της συλλογής τους στην πόλη (<http://www.museum-brandhorst.de>, Rauterberg, 2009).

<sup>545</sup> Ο **Karlheinz Essl Senior** (γεν.1939), επιχειρηματίας και ιδρυτής αλυσίδας ευρωπαϊκών καταστημάτων εργαλείων και ειδών σπιτιού (*bauMax*), διαθέτει μια από τις μεγαλύτερες συλλογές σύγχρονης τέχνης στην Αυστρία (7.000 έργα). Με τη σύζυγό του, **Agnes Essl**, άρχισαν από τα τέλη της δεκαετίας του 1950 να συλλέγουν έργα σε χαρτί αυστριακών μεταπολεμικών καλλιτεχνών, όπως οι Herbert Boeckl και Albert Paris Gütersloh. Όταν τα οικονομικά τους το επέτρεψαν, στράφηκαν σε μεγαλύτερα έργα και σε σημαντικούς σταθμούς της διεθνούς τέχνης, στις αρχές της δεκαετίας του 1970 στον Friedensreich Hundertwasser –όταν ήταν δημοφιλής μεν αλλά κι έντονα αμφισβητούμενος ακόμη– και κατόπιν σε σύγχρονους τους αυστριακούς καλλιτέχνες (A.Rainer, K.Kocherscheidt και F.Ringel), με τους οποίους διατήρησαν φιλική σχέση. Από τα τέλη της δεκαετίας του 1980 οι συλλέκτες στράφηκαν και προς καλλιτέχνες διεθνούς φήμης. Στη συλλογή τους ανήκουν έργα καλλιτεχνών της ομάδας CoBrA, αμερικανική τέχνη καλλιτεχνών όπως οι Louis, Stella ή Dine αλλά και Katz, Halley ή McCarthy, γερμανική των Baselitz, Richter ή Immendorff, γαλλική των Soulages ή Rheims, ιταλική των Vedova ή Paladino, ισπανική των Tàpies ή Saura, αγγλική των Quinn ή Hirst και αμερικανική, στην οποία στράφηκαν οι συλλέκτες από τις αρχές της δεκαετίας του 1990. Επίσης οι συλλέκτες παρακολούθησαν τις διεθνείς τάσεις της σύγχρονης τέχνης, φωτοτέχνη (Struth, Ruff, Gursky, Crewdson, Goldin), εικαστικό βίντεο και εγκαταστάσεις (Viola, Oursler, Lafontaine) αλλά και γλυπτά (Balkenhol, Meese, Fox). Από τις αρχές της δεκαετίας του 2000 επέκτειναν τους ορίζοντες της συλλογής τους εξερευνώντας νέες κατευθύνσεις, όπως τη σύγχρονη τέχνη της Αυστραλίας (Moffatt, Kngwarreye), των Βαλκανίων (Bajevic, Maznevski), της Λειψίας (Rauch, Weischer), του Μεξικού (Orozco), της Κίνας (Lijun, Minjun, Xiaogang) αλλά και τη μη καθιερωμένη ακόμη τέχνη, που οι συλλέκτες προσεγγίζουν συχνά μέσα από τον θεσμό των βραβείων τους. Η συλλογή στεγάζεται από το 1999 στο Essl Museum, Kunst der Gegenwart στη Βιέννη (<http://www.essl.museum>).

τάσεις που εντοπίζουν ακατάπαυστα διεθνώς, από τη Γερμανία και την Αμερική έως την Αυστραλία, τα Βαλκάνια, το Μεξικό ή την Κίνα.

Στην Αγγλία καθοριστική φυσιογνωμία στην ανάπτυξη της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας της χώρας του και ρυθμιστή σε έναν βαθμό της αγοράς τέχνης διεθνώς, αποτέλεσε κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 20<sup>ου</sup> αιώνα ο γεννημένος στο Ιράκ επιτυχημένος επιχειρηματίας Ch. Saatchi<sup>546</sup>, που αν και ξεκίνησε να συλλέγει Μινιμαλισμό στη δεκαετία του 1970, επικεντρώθηκε, κατά τις επόμενες, στη σύγχρονη του βρετανική τέχνη. Μέσα από εκθέσεις της συλλογής του, που διοργάνωσε από το 1985 στις αποθήκες του St. John's Wood στο βόρειο Λονδίνο – πριν ακόμη και από την ίδρυση της Tate Modern– ο Saatchi συνέβαλε καθοριστικά στη μεταμόρφωση του ίδιου του προφίλ της βρετανικής τέχνης στις δεκαετίες 1980 και 1990.

Συγχρόνως, με την προώθηση και συλλογή έργων των Νέων Βρετανών Καλλιτεχνών, κυρίως στη δεκαετία του 1990, αλλά και με την επανατροφοδότηση της αγοράς μέσω της πώλησης πολλών από τα συλλεγμένα έργα του τέτοιων καλλιτεχνών, ο Saatchi, ένας από τους πλουσιότερους ανθρώπους στη χώρα του, προσέδωσε τελικά στην τέχνη αυτή διεθνή καθιέρωση. Αποτελεί έτσι ένα ιδιαίτερο παράδειγμα συλλέκτη, μέσα από την καταλυτική δράση του οποίου επηρεάστηκε αποφασιστικά η ιστορία της σύγχρονης του τέχνης.

Παράλληλα σχεδόν με τον Saatchi, στην μεταπολεμική και σύγχρονη του τέχνη στράφηκε –ήδη από τη δεκαετία του 1970– και ο συνομήλικός του γνωστός επιχειρηματίας F. Cohen<sup>547</sup>, ο επονομαζόμενος και Saatchi του Βορρά, εξαιρετικά

---

<sup>546</sup> Ο διάσημος **Charles Saatchi** (γεν.1943) –ιδρυτής του μεγαλύτερου διαφημιστικού πρακτορείου στην Αγγλία στη δεκαετία του 1980– άρχισε να συλλέγει από το 1970. Το 1985 ίδρυσε γκαλερί στο Λονδίνο, προωθώντας τον Μινιμαλισμό, τους Νέους Βρετανούς Καλλιτέχνες, τη μεταμοντέρνα τέχνη και τη σύγχρονη κινέζικη ζωγραφική. Η συλλογή του άρχισε να παρουσιάζεται στο κοινό μέσα από τη Saatchi Gallery, που έγινε το επίκεντρο της λονδρέζικης πρωτοπορίας, επηρεάζοντας τη νέα γενιά καλλιτεχνών. Το 1969 ο συλλέκτης αγόρασε το πρώτο του έργο, του μινιμαλιστή Sol LeWitt, και σύντομα απέκτησε πολλά έργα των Mangold, Andre, Judd, Kiefer, Warhol κ.α. Το 1990 μετατόπισε το συλλεκτικό ενδιαφέρον του από τους Αμερικανούς στους Βρετανούς, αγοράζοντας καθιερωμένους καλλιτέχνες, όπως τους Kossoff, Auerbach ή Freud και λανσάροντας, από το 1992, την καριέρα του Hirst και των υπόλοιπων Νέων Βρετανών Καλλιτεχνών. Το 1997 κατείχε 875 έργα τους, ενώ λίγο αργότερα πούλησε πολλά από αυτά «δοκιμάζοντας» την αγορά. Καθιέρωσε πολλούς καλλιτέχνες και ο ίδιος προχώρησε σε νέους συλλεκτικούς δρόμους. Αναμφισβήτητα συνέβαλε στη διαμόρφωση της ιστορίας της βρετανικής τέχνης κατά τις δεκαετίες 1980 και 1990. Το 2010 δώρησε στο βρετανικό κοινό τη Saatchi Gallery και περισσότερα από 200 έργα της (<http://www.saatchigallery.com>, Rosenthal, Stone, Maloney, Adams & Jardine, 1997, Stourton, 2007, σσ.335-340).

<sup>547</sup> Ο ιδρυτής μεγάλης αλυσίδας πολυκαταστημάτων **Frank Cohen** (γεν.1943) από το Μάντσεστερ ξεκίνησε να συλλέγει σύγχρονη αγγλική τέχνη στη δεκαετία του 1970 και στα τέλη της επόμενης έγινε πάτρωνας και υποστηρικτής των Νέων Βρετανών Καλλιτεχνών. Συνέλεξε επίσης αμερικανική και γερμανική τέχνη των δεκαετιών 1980 και 1990, σύγχρονη γαπωνέζικη και ινδιάνικη τέχνη. Στη

δημιουργικός και γόνιμος σε επιδράσεις συλλέκτης μεταπολεμικής αγγλικής καθώς επίσης αμερικανικής, γερμανικής αλλά και ιαπωνικής, κινέζικης και ινδικής τέχνης. Την ίδια εποχή με τον Cohen στο πεδίο της συλλογής σύγχρονης τέχνης εισήχθη – χάρη στον Ιόλα– και η Αγγλίδα P. Karpidas<sup>548</sup> από το Μάντσεστερ, σύζυγος του έλληνα εφοπλιστή Constantine Karpidas, που επί δεκαετίες συνέλεξε και προώθησε διεθνείς συγχρόνους της καλλιτέχνες στην γκαλερί της στην Ύδρα.

Στην μεταπολεμική και σύγχρονή τους τέχνη στράφηκαν επίσης η J. F. de Botton<sup>549</sup> και ο σύζυγός της G. de Botton<sup>550</sup>, που δώρισαν σημαντικά έργα των συλλογών τους στην Tate Gallery. Παράλληλα, μια από τις μεγαλύτερες νεότερες συλλογές έργων σύγχρονης κυρίως τέχνης, ανάμεσά τους έργων ιδιαίτερα μεγάλου μεγέθους, διαμόρφωσε –κυρίως στην πρώτη δεκαετία του 2000– ο καταγόμενος από τη Σκωτία άγγλος πολυεκατομμυριούχος D. Roberts<sup>551</sup>.

---

συλλογή του περιλαμβάνονται έργα Warhol, Koons, Hirst, Ackerman κ.α. Το 2007 ο συλλέκτης εγκαινίασε ένα ίδρυμα στο Wolverhampton για την παρουσίαση νέων καλλιτεχνών από τη συλλογή του (Initial Access), ενώ το 2013 ίδρυσαν από κοινού, μαζί με τον δανό συλλέκτη **Nicolai Frahm**, το δικό τους ιδιωτικό μουσείο τέχνης στο Λονδίνο (Dairy Art Centre) με ελεύθερη είσοδο (“Cohen Collection”, 2012, “Frank Cohen, interviewed”, 2012, Field, 2013, Whitworth, 2013).

<sup>548</sup> Η μύηση της **Pauline Karpidas** -γνωστής για την προβολή του έργου νέων καλλιτεχνών μέσα από την γκαλερί της στην Ύδρα- στο συλλέγειν με θέμα τη σύγχρονη τέχνη χρονολογείται γύρω στο 1975. Η ευεργέτισσα, μεταξύ άλλων, της Tate Gallery και του Sir John Soane Museum στο Λονδίνο, απασχόλησε τον Τύπο κυρίως το 2009, όταν πούλησε στην τιμή των περίπου 44 εκατ. δολαρίων τον πίνακα του Warhol *200 One Dollar Bills*, που είχε αγοράσει με τον σύζυγό της το 1986 προς 385.000 δολάρια (Buck, 2016, July 25, Buck, 2016, July 29, Gleadell, 2009, Manaker, 2009).

<sup>549</sup> Η **Janet Frances de Botton** (1952) -22<sup>η</sup> στην παγκόσμια λίστα των πλουσιότερων ανθρώπων στην Αγγλία το 2007 (“Dame Janet de Botton”, χ.χ.)- δημιούργησε από το 1976 μια συλλογή μεταπολεμικής και σύγχρονης τέχνης, καλλιτεχνών όπως οι Sherman, Sol LeWitt, Warhol, Andre, Gilbert & George, Scully, Samaras, Spero κ.α. Το 1996 δώρησε στην Tate 60 έργα (Warhol, Bill Woodrow αλλά και καλλιτεχνών όπως οι Roni Horn, Gary Hume ή Reinhard Mucha, που δεν αντιπροσωπεύονταν έως τότε στο μουσείο). Θεωρείται σημαντική η συμβολή της στη δημιουργία της Tate Modern και της Tate Britain (“Gifts and bequests: Janet Wolfson de Botton”, χ.χ., Stourton, 2007, σ.333 κ.εξ).

<sup>550</sup> Ο εβραϊκής καταγωγής **Gilbert de Botton** (1935-2000), που ήταν εμπνευστής μοντέλου διαχείρισης περιουσιακών στοιχείων και θεωρούνταν ιδιοφυία στα οικονομικά, απολάμβανε τον θαυμασμό καλλιτεχνών όπως οι Bacon και Freud, οι οποίοι και τον ζωγράφισαν. Μεταξύ άλλων κατείχε την πιο σημαντική ίσως συλλογή ύστερου Picasso στην Αγγλία, ενώ αγαπούσε πολύ και τη γεωμετρική απλότητα του αμερικανού γλύπτη Burton. Μαζί με τη σύζυγό του θεωρούνται από τους πρωιμότερους υποστηρικτές του νέου Μοντερνισμού στο Λονδίνο, ενώ η δωρεά έργων του στην Tate την εμπλούτισε σε μεγάλο βαθμό και αναγνωρίστηκε από τον διευθυντή της, Serota, ως καθοριστική για την ίδρυση της Tate Modern (κατά το Stourton, 2007, σσ.333-335).

<sup>551</sup> Ο **David Roberts** [γεν.1956(;)], με περιουσία από το εμπόριο ακινήτων, ξεκίνησε να συλλέγει από τα μέσα της δεκαετίας του 1990, από αιγυπτικά έργα έως Rodin αλλά και καθιερωμένους μεταπολεμικούς καλλιτέχνες όπως τους Hirst, Kiefer ή Blake, κατεξοχήν όμως σύγχρονη τέχνη. Κατέχει πάνω από 2.000 έργα πάνω από 600 καλλιτεχνών και μια γκαλερί στο Camden (“A new buyer”, 2007 Gleadell, 2006, Gleadell, 2012, <http://davidRoberts, 1994artfoundation.com>, Mansfield, 2014).

Στη μοντέρνα βρετανική ειδικά τέχνη, κυρίως της περιόδου 1910-1960, στράφηκε την ίδια εποχή και ο επιχειρηματίας Ch. Ingram<sup>552</sup> –ο θεωρούμενος ως εφευρέτης των πρακτορείων των σύγχρονων μέσων ενημέρωσης– του οποίου η σημαντική συλλογή τέτοιων έργων φιλοξενείται στο περίφημο Lightbox του Woking στη νοτιοανατολική Αγγλία. Αντίθετα, ο βρετανός έμπορος τέχνης D. Katz<sup>553</sup>, διαμόρφωσε μια συλλογή παντοειδούς σχεδόν τέχνης και περιόδων, στην οποία ενσωμάτωσε πάντως και τη μοντέρνα και μεταπολεμική τέχνη βρετανών καλλιτεχνών ή καλλιτεχνών που σχετίζονται με την Αγγλία, όπως οι Freud, Nicholson, Auerbach αλλά και Bomberg.

Τέλος μια διαφορετική θεματική συλλογή, που προσιδιάζει στη δική του ιδιαίτερη συλλεκτική φυσιογνωμία, διαμόρφωσε ο γνωστός ρώσος συλλέκτης A. I. Shlepyanov<sup>554</sup>, που από τη δεκαετία του 1980 μετανάστευσε και έζησε στο Λονδίνο, ταξιδεύοντας ωστόσο συχνά και στο Παρίσι. Συγκεκριμένα ο συλλέκτης στράφηκε, από αυτή την εποχή και σε όλη την επόμενη εικοσαετία, στο έργο των καλλιτεχνών της ρωσικής διασποράς και ειδικά των ρώσων καλλιτεχνών της *Σχολής του Παρισιού*, με όραμα την αποκατάσταση της φήμης τους και την επανοικοδόμηση της γνώσης μας για την τέχνη.

---

<sup>552</sup> Ο **Chris Ingram** (γεν.1943) από το Woking, που θεωρείται ο εφευρέτης των πρακτορείων των σύγχρονων μέσων ενημέρωσης, συλλέγει μοντέρνα βρετανική τέχνη κυρίως της περιόδου 1910-1960 και η συλλογή του θεωρείται η μεγαλύτερη ιδιωτική τέτοιου είδους με πρόσβαση στο κοινό. Ο συλλέκτης άρχισε να συλλέγει σοβαρά γύρω στο 2000. Η συλλογή Ingram φιλοξενείται από το 2008 στο κτίριο που είναι γνωστό ως *The Lightbox*, ενώ παρουσιάζεται περιστασιακά και στο εξωτερικό. Σε αυτήν περιλαμβάνονται 350 έργα, μεταξύ άλλων γλυπτά των Frink, Moore, Herworth, Armitage, Chadwich, Paolozzi και πίνακες των Nicholson, Burra, Nash κ.α. (<http://www.thelightbox.org.uk>).

<sup>553</sup> Το γούστο του **Daniel Katz** εκτείνεται σε όλες σχεδόν τις περιόδους, καθώς συλλέγει από αρχαία τέχνη και αιγυπτιακά γλυπτά έως βρετανική ζωγραφική του 20<sup>ου</sup> αιώνα και από ιταλική και φλαμανδική τέχνη έως γερμανικό Εξπρεσιονισμό (Stourton, 2007, σσ.353-357).

<sup>554</sup> Ο σεναριογράφος, δημοσιογράφος και συλλέκτης **Alexand(e)r Ilyich Shlepyanov /Shlepianov** (1933-2016) βρέθηκε στη Δύση το 1988 και τυχαία ανακάλυψε στο Παρίσι, στο διάσημο παζάρι του *Marché aux puces*, πληθώρα έργων ρώσων καλλιτεχνών. Από τότε άρχισε να ερευνά και να συλλέγει το έργο άγνωστων στη Ρωσία αλλά γνωστών στο Παρίσι ρώσων καλλιτεχνών, που έδρασαν εκεί στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα και έως τη δεκαετία περίπου του 1960: της μαθήτριας του Mashkov Vera Rockline, των Shmarov, Chelishen, Tarkhov, Yakovlev, E. και L. Berman, Zalshupin, Sharshun, Staritskaya, N. Riabushinsky, της σημαντικής κυβοφουτουρίστριας Marie Vassilieff, του πρωτοπόρου σεζανιστή I. M. Paskevich, του διάσημου προσωπογράφου Leon Zack, του Alexander Martinovich Arnsham αλλά και του Abraham Mintchine, που κατά τον συλλέκτη μπορεί να θεωρηθεί σχεδόν ισάξιος με καλλιτέχνες όπως οι φίλοι του, Soutine και Chagall, αλλά χωρίς τη φήμη τους. Όραμα του συλλέκτη παρέμεινε η δημιουργία ενός Μουσείου Ρωσικής Τέχνης της Εξορίας στη μνήμη τέτοιων ρώσων μεταναστών ("The Paris School", 2012). Βλ. και παρακάτω, σημ. 871.

Στην Ελβετία ένας από τους ισχυρότερους ελβετούς γκαλερίστες, ο Th. Ammann<sup>555</sup>, με πελατεία όλη την αφρόκρεμα των ισχυρών φιλότεχνων και συλλεκτών ανά τον κόσμο, δημιούργησε από τη δεκαετία του 1970 και ο ίδιος μια σημαντική προσωπική συλλογή έργων τέχνης του δεύτερου μισού του 20<sup>ου</sup> αιώνα, στην οποία συμπεριλαμβάνονται μεταξύ άλλων έργα των Warhol, Twombly, Marden, Ryman, Polke, Fischl ή Clemente. Ομοίως κατεξοχήν στη σύγχρονη του τέχνη, του τέλους του 20<sup>ου</sup> αιώνα, επικεντρώθηκε και ο γερμανοελβετός συλλέκτης F. Flick<sup>556</sup>, συλλέγοντας –κυρίως από τη δεκαετία του 1980 και μετά– χιλιάδες έργα εκατοντάδων καλλιτεχνών.

Παράλληλα και ο εβραϊκής καταγωγής άγγλος «βασιλιάς των διαμαντιών» στην Ελβετία L. Graff<sup>557</sup>, αναδείχθηκε σε λάτρη και συλλέκτη της σύγχρονης του τέχνης. Από τα τέλη της δεκαετίας του 1970 ο Graff άρχισε να συλλέγει Ιμπρεσιονισμό, για να στραφεί κατόπιν στη σύγχρονη του τέχνη, καταρχάς σε καλλιτέχνες όπως τους Warhol, Basquiat ή Ruscha και αργότερα σε νέους δημιουργούς από τη νότια Αφρική, όπως τους Deborah Bell, Sidney Kumalo, Fred Schimmel, Durant Sihlali και Cecil Skotnes.

Στον αντίποδα αυτής της πρακτικής, ακόμη και στα μέσα της δεκαετίας του 1980 τα έργα του Ιμπρεσιονισμού και του Μεταϊμπρεσιονισμού αποτελούσαν αγαπημένο συλλεκτικό αντικείμενο συλλεκτών, για παράδειγμα του Ελβετού G.

---

<sup>555</sup> Ο ελβετός γκαλερίστας **Thomas E. Ammann** (1950-1993), συλλέκτης μοντέρνας, μεταπολεμικής και σύγχρονης τέχνης, ίδρυσε γκαλερί το 1977 (<http://www.ammannfineart.com>), όπου εμπορευόταν καταρχάς έργα Matisse, Picasso, Giacometti και Bacon και ασχολούνταν με την έκδοση του *catalogue raisonné* του στενού του φίλου Warhol. Στους πελάτες της γκαλερί του ανήκαν μεγάλοι συλλέκτες από την Ευρώπη και την Αμερική, όπως οι D.Geffen, G. Agnelli, S.Niarchos, R.Lauder και H. Thyssen-Bornemisza. Η συλλογή του με έργα Warhol, Twombly, Marden, Ryman, Polke, Fischl, Clemente κ.α. θεωρήθηκε μια από τις πιο ποιοτικές του δεύτερου μισού του 20<sup>ου</sup> αιώνα (Reif, 1993).

<sup>556</sup> Ο **Friedrich Christian Flick** (1944), γόνος της γνωστής οικογένειας βιομηχάνων και εγγονός του Friedrich Flick -υποστηρικτή των Ναζί και θεωρούμενου ως του πλουσιότερου άνδρα κατά την περίοδο της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης- συνέλεξε το έργο καλλιτεχνών όπως ο Nauman και πολλά έργα της Εννοιολογικής Τέχνης και του Μινιμαλισμού, της ομάδας των Fluxus και των νεότερων τάσεων. Ξεκίνησε να συλλέγει γύρω στο 1975 στην Ελβετία. Σύντομα επικεντρώθηκε στη μοντέρνα (Picabia, Giacometti ή Duchamp) και σύγχρονη τέχνη και στο έργο καλλιτεχνών όπως οι Broodthaers, Cage, Claerbout, Douglas, Kirpenberger, Pettibon, Rhoades ή Tillmans. Η συλλογή του περιλαμβάνει περίπου 2.500 έργα 150 καλλιτεχνών (<http://www.fcflck-collection.com>). Μετά τη ματαιώση της δημιουργίας ιδιωτικού μουσείου του Flick στην Ελβετία, λόγω αυξημένων διαμαρτυριών εβραϊκών ομάδων, τμήμα της συλλογής παρουσιάστηκε και δωρήθηκε στο μουσείο Hamburger Bahnhof του Βερολίνου (Friedrich Christian Flick Collection, χ.χ.). Η συλλογή προκάλεσε πλήθος συζητήσεων σχετικά με την προέλευση των πόρων δημιουργίας της και το δικαίωμα ή μη μεταποίησής της σε μορφή πολιτιστικής ιδιοκτησίας κοινωνικά αποδεκτής ή κρατικά επικυρωμένης (Connolly, 2004, Moore, T., 2004, Rauterberg, 2004).

<sup>557</sup> Ο επιτυχημένος άγγλος κοσμηματοπώλης και συλλέκτης **Laurence Graff** (<http://www.delair.co.za>) επικεντρώθηκε κυρίως στη σύγχρονη του τέχνη (Brant, 2008).

Corboud<sup>558</sup> και της γερμανίδας συζύγου του. Παράλληλα, με δεδομένη και την έντονη συλλεκτική δραστηριότητα γύρω από την μοντέρνα τέχνη στην Ελβετία του Μεσοπολέμου, η συγκέντρωση έργων Picasso σε μεταπολεμικές ιδιωτικές συλλογές της Βασιλείας θεωρείται εκπληκτική τόσο σε ποιότητα όσο και σε ποσότητα<sup>559</sup>.

Χαρακτηριστικό τέτοιων μεταπολεμικών συλλογών παραμένει ωστόσο η συνύπαρξη έργων πολύ διαφορετικού ύφους και περιόδων, στο πλαίσιο ενός εξαιρετικά εκλεκτικιστικού πνεύματος. Τέτοια περίπτωση αποτελεί κατεξοχήν η συλλογή της U. Dreyfus-Best<sup>560</sup> και του συζύγου της, μέσα από την οποία καλύπτεται, κατά τη συλλέκτρια, η ιστορία της τέχνης από τον Breughel έως τον Barney, ενώ Συμβολισμός και Σουρεαλισμός προβάλλονται ως δύο όψεις του ίδιου νομίσματος.

Παράλληλα και σε περιφερειακά κέντρα της Ευρώπης συλλέκτες όπως η επιτυχημένη πολωνέζα επιχειρηματίας G. Kulczyk<sup>561</sup> ή ο διάσημος πρώην τενίστας W. Fibak<sup>562</sup>, παρακολουθούν ή και συλλέγουν τις σύγχρονες διεθνείς καλλιτεχνικές τάσεις, κυρίως όμως την τέχνη των νέων καλλιτεχνών της χώρας τους. Με τον

---

<sup>558</sup> Η συλλογή του Ελβετού **Gérard Jacques Corboud** (1925-1917) και της γερμανίδας συζύγου του, **Marisol Corboud**, με περισσότερους από 170 πίνακες Ιμπρεσιονισμού και Μεταϊμπρεσιονισμού, κατέληξε το 2001 με τη μορφή μόνιμου δανείου, στο γνωστό μουσείο της Κολωνίας που πλέον φέρει και το όνομα τους, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud (<http://www.wallraf.museum>).

<sup>559</sup> Αποκαλυπτική για την ιδιαίτερη σχέση των συλλεκτών της Βασιλείας με τα έργα του Picasso ήταν η έκθεση *The Picassos Are Here! A Retrospective from Basel Collections*, που διοργανώθηκε στο Kunstmuseum και κάλυπτε όλο το φάσμα της καλλιτεχνικής παραγωγής του (VernissageTV, 2013).

<sup>560</sup> Κόρη συλλεκτών και συντηρήτρια έργων τέχνης του Kunstmuseum Basel, η **Ulla Dreyfus-Best**, συνέχισε να συλλέγει και μετά τον θάνατο του συζύγου της χρηματιστή, συλλέκτη και επίσης γόνου συλλεκτών, **Richard G. Dreyfus-Best** (1913-2004). Για τη συλλέκτρια, που κατέχει με περηφάνια έργα Archimboldo, η συλλογή Dreyfus-Best είναι ένα *wunderkammer* που περιέχει ακόμη και «κέρατο μονόκερου» (Lippitz, 2011, Spirgi, 2015, Stourton, 2007, σσ.221 κ.εξ).

<sup>561</sup> Μια από τις πλουσιότερες και σημαντικότερες συλλέκτριες και πάτρωνες της Πολωνίας (<http://www.artstationsfoundation5050.com>), η **Grażyna Kulczyk** (γεν.1950) συνέλεξε μοντέρνα και σύγχρονη τέχνη –κυρίως των δεκαετιών 1970 και 1980– και έργα περισσότερων από 500 πολωνών και ξένων καλλιτεχνών. Τα έργα παρουσιάζονταν σε μεγάλο εμπορικό κέντρο δικής της ιδιοκτησίας (Stary Browar) στην πόλη Posen, που η συλλέκτρια πούλησε το 2016 με σκοπό να στεγάσει τη συλλογή της σε ένα μουσείο σύγχρονης τέχνης στη Βαρσοβία (<http://grazynakulczyk.com>, Mitic, 2016).

<sup>562</sup> Ο διάσημος τενίστας **Wojciech (Wojtek) Fibak** (γεν.1952) από το Roznań της Πολωνίας συνέλεξε μαζί με τη σύζυγό του, Ewa, μια από τις πιο διάσημες και σημαντικές συλλογές πολωνικής ζωγραφικής του 19<sup>ου</sup> και 20<sup>ου</sup> αιώνα (έργα Weiss, Boznańska, Czapski, Eibisch, Potworowski, Wyczółkowski κ.α). Αν και ξεκίνησε με έργα αμερικανών πρωτοπόρων όπως των Basquiat και Warhol, ο συλλέκτης στράφηκε στις δεκαετίες του 1970 και 1980 προς τη σύγχρονη τέχνη της πατρίδας του. Η συλλογή, που παρουσιάστηκε στη Βαρσοβία και το Roznań, κοσμήει τα σπίτια των συλλεκτών στη Γαλλία και την Πολωνία. Γνωστή είναι κι η σύνδεση του συλλέκτη με τον οίκο δημοπρασιών Abbey House, με σκοπό τη δημιουργία δικτύου γκαλερί και την προώθηση της σύγχρονης πολωνικής καλλιτεχνικής σκηνής με τεχνικές όπως τη δημιουργία συμβολαίων με νέους καλλιτέχνες για την παραγωγή συγκεκριμένου αριθμού πινάκων ανά έτος ("Abbey House", 2011, <http://galeriafibak.home.pl>, Moore, 2013).

τρόπο αυτό ευελπιστούν να επηρεάσουν δραστικά, μέσα από προγράμματα, ιδρύματα, ακόμη και συνεργασίες με εμπορικούς οίκους, την προώθηση και υποδοχή της σε διεθνές επίπεδο.

Έργα της διεθνούς κυρίως σύγχρονης τέχνης –ανάμεσά τους και έργα ζώντων ελλήνων καλλιτεχνών– στηρίζουν και προωθούν και στην Ελλάδα ισχυροί συλλέκτες, όπως ο κύπριος επιχειρηματίας Δ. Ιωάννου<sup>563</sup>, που δραστηριοποιήθηκε από τη δεκαετία του 1980, διαμορφώνοντας μια από τις σημαντικότερες συλλογές μεταπολεμικής και σύγχρονης τέχνης σε διεθνές επίπεδο. Αντίστοιχα και ο επιχειρηματίας και πρώην πρόεδρος του Συνδέσμου Ελλήνων Βιομηχάνων Δ. Δασκαλόπουλος<sup>564</sup> στράφηκε, μια δεκαετία περίπου αργότερα, προς τη διεθνή σύγχρονη του τέχνη με τρόπο καταγιστικό. Ο συλλέκτης προτιμά να αποκτά κατεξοχήν μη εμπορεύσιμα –λόγω του μεγάλου μεγέθους τους– έργα, που πλέον αποτελούν κυρίαρχη τάση όχι μόνο της σύγχρονης τέχνης αλλά και της σύγχρονης συλλεκτικής δράσης. Ο ίδιος θεωρεί πως δεν είναι παρά ένας «προσωρινός τοποτηρητής της δημιουργικότητας άλλων ανθρώπων»<sup>565</sup> και φιλοδοξεί σταθερά να καταστήσει προσβάσιμη τη συλλογή του στο ευρύ κοινό, εντάσσοντάς την στην τέχνη των δημόσιων μουσείων.

---

<sup>563</sup> Ο **Δάκης Ιωάννου** (γεν.1941), κάτοχος σημαντικής κατασκευαστικής εταιρείας και ξενοδοχειακών επιχειρήσεων και γνωστός ως ένας από τους μεγαλύτερους διανομείς της Coca Cola, συλλέγει έργα τέχνης από το 1985, προωθώντας καλλιτέχνες που ανήκουν σε όλο σχεδόν το φάσμα της παγκόσμιας σύγχρονης τέχνης. Στον κόσμο της τέχνης είναι κατεξοχήν γνωστός λόγω της τριαντάχρονης σχέσης του με τον Jeff Koons, της δράσης του ιδρύματος ΔΕΣΤΕ (αρχικά στο Ψυχικό) και της φιλοσοφίας του για τη στενή σύνδεση της τέχνης με τη ζωή, φανερός ακόμη και στην εξωτερική διακόσμηση του πολυτελούς σκάφους του, που χαρακτηρίστηκε ως «έργο τέχνης που επιπλέει». Συγκαταλέγεται ανάμεσα στους 50 σημαντικότερους συλλέκτες διεθνώς (Deitch, 1996, Fontecvecchia, 2013, <http://deste.gr>, Μυλωνάς, 2015 Michals, 2011, "The artnet news index", 2016).

<sup>564</sup> Ο **Δημήτρης Δασκαλόπουλος** (1957), κληρονόμος μέρους της οικογενειακής επιχείρησης γαλακτοκομικών προϊόντων που μετέτρεψε σε μία από τις μεγαλύτερες εταιρείες τροφίμων στην ελληνική αγορά (*Vivartia*), πούλησε στη συνέχεια το μερίδιό του σε αυτήν για να ασχοληθεί με τον χρηματιστηριακό τομέα και τις επενδύσεις. Ως συλλέκτης κατατάσσεται στην 22<sup>η</sup> θέση διεθνώς ("The artnet News Index", 2016). Είναι βραβευμένος πάτρωνας της διεθνούς τέχνης και μέλος συμβουλίων σε μουσεία και οργανισμούς παγκόσμιας εμβέλειας (Solomon R. Guggenheim Foundation, Museum of Contemporary Art, Chicago, New Museum, Tate International Council). Ξεκίνησε να συλλέγει στη δεκαετία του 1950 ελληνική ζωγραφική και αρχαιότητες και από το 1994 στράφηκε προς τη διεθνή σύγχρονη τέχνη. Με δυναμικό περισσότερο από 500 έργα 220 καλλιτεχνών, η συλλογή του έχει παρουσιαστεί σε σημαντικές εκθέσεις στην Ισπανία (Museo Guggenheim Bilbao), την Αγγλία και τη Σκωτία (Ζαχαροπούλου, 2011, Gleadell, 2010, Grant, 2010, <https://ddcollection.org/gr/h-sullogh>, <http://neon.org.gr/gr>, Κατσουνάκη, 2014, Vogel, 2010, December 16).

<sup>565</sup> Κατσουνάκη, 2014, παρ. 31.



## 2.0 Το συλλέγειν στην προεπαναστατική Ρωσία και τη Σοβιετική Ένωση. Η περίπτωση του Γιώργου Κωστάκη.

### 2.1 Η συλλεκτική αγορά στην προεπαναστατική Ρωσία

#### 2.1.1 Το κυρίαρχο συλλεκτικό γούστο

Οι συλλογές τέχνης στη Ρωσία έως και τον 19<sup>ο</sup> αιώνα διαμορφώθηκαν με βάση τα δυτικά αισθητικά πρότυπα και η συλλεκτική δραστηριότητα αποτελούσε δείγμα πολιτιστικής παιδείας της κυρίαρχης τάξης, καθώς αφορούσε αποκλειστικά ευγενείς ή τσάρους. Από την εποχή ήδη του Μεγάλου Πέτρου<sup>566</sup> και κυρίως της Μεγάλης Αικατερίνης, που με αδηφάγο συλλεκτικό πάθος συνέχισε και συστηματοποίησε σε μνημειώδη κλίμακα το ένδοξο αυτοκρατορικό χόμπι προσδίδοντάς του ιδιαίτερο κύρος<sup>567</sup>, τα μέλη της ρωσικής αριστοκρατίας συγκέντρωναν συστηματικά αμέτρητα *objects d'arts*, μπρούτζινα και μαρμάρινα γλυπτά και πλήθος πινάκων από τη Δύση, για να στολίσουν τα επιβλητικά τους μέγαρα που αντέγραφαν εκείνα των ευρωπαϊών αριστοκρατών.

Καθώς οι πριγκιπικές συλλογές περνούσαν από τη μια γενιά απογόνων στην άλλη<sup>568</sup>, στα μυθικά ρωσικά παλάτια των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα συγκεντρώθηκαν

---

<sup>566</sup> Ο **Πέτρος Α'** (1682-1725), γνωστός ως Μέγας, υπήρξε πάτρωνας της τέχνης, που απελευθέρωσε από τις απαγορεύσεις της μεσαιωνικής ρωσικής ορθόδοξης εκκλησίας. Επιδόθηκε στο συλλέγειν αγοράζοντας, μέσω των απεσταλμένων του σε όλη την Ευρώπη, εκατοντάδες έργα δυτικής τέχνης, από Rembrandt έως ολλανδικά τοπία, αρχαία αγάλματα και ταπισερί Gobelin (Kean, 1994, σσ. 7-8. "Peter the Great, an Inspired Tsar", χ.χ.). Ο ίδιος, που επηρεάστηκε πολύ από την Ολλανδία όπου ταξίδεψε -και μελέτησε μεταξύ άλλων τη συλλογή Jacob de Wilde- δημιούργησε το 1714, στο πρότυπο των Kunstkammer του Άμστερνταμ, το πρώτο δημόσιο μουσείο στη Ρωσία, που περιλάμβανε κυρίως *naturalia* (φυτά, ζώα, ορυκτά) με σκοπό την απόκτηση της πλήρους γνώσης του κόσμου. Σε αυτό το κλίμα ευθυγράμμισης με την πνευματική ζωή της δυτικής Ευρώπης, οι Ρώσοι φαίνεται ότι άρχισαν να συλλέγουν δυτικούς ευρωπαϊκούς πίνακες στο πρώτο τέταρτο του 18<sup>ου</sup> αιώνα (Platshchenko, 2009, σ. 15-17)

<sup>567</sup> Η **Αικατερίνη Β'** (1729-1796) θεωρείται η πρώτη συστηματική αλλά και παθιασμένη συλλέκτρια της ρωσικής ιστορίας. Η συλλογή της είναι γνωστή όχι τόσο ως έκφραση φιλοτεχνίας όσο του πόθου της να αναπληρώσει το έλλειμμα της Ρωσίας σε πολιτισμό έναντι της Ευρώπης. Συγκεκριμένα από όταν έγινε τσαρίνα, το 1762, η Μεγάλη Αικατερίνη αγόραζε μέσω των πρακτόρων της -πρέσβων και μισθωμένων αγγελιοφόρων- από τις δημοπρασίες των νεοϊδρυθέντων τότε Christie's στο Παρίσι, ολόκληρες συλλογές έργων τέχνης που στέγαζε στην κατοικία της, το παλιό σήμερα Ερμιτάζ. Η τεράστια συλλογή της περιλάμβανε έργα ιταλών, ολλανδών και πολλών γάλλων ζωγράφων, του 18<sup>ου</sup> αιώνα (Cabanne, 1963, σσ.1-20, Gere & Vaizey, 1999, σσ. 37-43, Kean, 1994, σ. 8 κ.εξ.).

<sup>568</sup> Από την εποχή της Μεγάλης Αικατερίνης μέλη της αριστοκρατίας και οικογενειών όπως οι **Yusupov**, **Stroganov**, **Demidov**, **Razumovsky**, **Gagarin** και **Sheremetev** ανταγωνίζονταν μεταξύ τους και με την ανώτατη αρχή σε συγκέντρωση έργων τέχνης, ενώ την παράδοση συνέχισαν τον επόμενο αιώνα, μεταξύ άλλων, ο τσάρος **Νικόλαος Α'** και μετά οι τσάροι **Αλέξανδροι**. Οι ευγενείς αγόραζαν συχνά, μέσω μισθωμένων μεσαζόντων, ολόκληρες συλλογές και γνωστά έργα ευρωπαϊκής τέχνης (Figes,

και επιβίωσαν έως τον Α'Π.Π. και τη Ρωσική Επανάσταση, ιδιωτικές συλλογές που περιλάμβαναν απίστευτους αριθμούς και ποικιλία έργων δυτικής βασικά τέχνης του παρελθόντος, από πολυτελή μικροαντικείμενα και γλυπτά έως δημοφιλείς πίνακες ευρωπαϊκής τέχνης<sup>569</sup>. Αυτή την εποχή οι λίγες χιλιάδες προνομιούχοι που ζούσαν με λαμπρότητα και εκζήτηση σε μια φθίνουσα φεουδαρχική κοινωνία, απολάμβαναν ιδιωτικά την τέχνη όπως και την μόρφωση ως ένα αυτονόητο και αδιαμφισβήτητο ουσιαστικά ταξικό τους προνόμιο<sup>570</sup>.

Έτσι ρώσοι ευγενείς όπως ο πρίγκιπας N. V. Gagarin<sup>571</sup> και μέλη των οικογενειών Golitsyn και Tolstoy<sup>572</sup> εξακολουθούσαν στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα να συλλέγουν μανιωδώς δυτική τέχνη του κυρίαρχου γούστου. Ιδιαίτερα αγαπητά ήταν μάλιστα τα έργα ολλανδών και φλαμανδών δασκάλων του παρελθόντος, μια σημαντική συλλογή των οποίων κατείχε γύρω στα 1910 ο διανοούμενος και γόνος ευγενών P. Semenov-Tyan-Shansky<sup>573</sup>. Την ίδια εποχή το παλάτι του Μεγάλου Δούκα του τελευταίου τσάρου Nikolai Mikhailovich<sup>574</sup> στην Αγία Πετρούπολη αποτελούσε χαρακτηριστικό δείγμα τόπου συνάντησης όχι μόνο επιστημόνων αλλά

---

2003, σ.19, Kean, 1994, σσ. 7 κ.εξ, Restellini, 2011, Starr, 1981, σ.22 κ.εξ, Sidorenko, 2008, "Stroganoff", χ.χ. "The Demidovs", 2017).

<sup>569</sup> Στο πλαίσιο του εκλεκτικιστικού γούστου της ρωσικής αριστοκρατίας, οι συλλογές της εποχής περιλάμβαναν από πίνακες κλασικών ζωγράφων του παρελθόντος και γαλλικά έργα του 18<sup>ου</sup> αιώνα - σταλμένα συχνά στη Ρωσία κατευθείαν από τους καλλιτέχνες-παραγωγούς τους- έως και έργα μικρής αξίας, όπως ταμπακιέρες και άλλα μικροαντικείμενα, που έφεραν τα αρχικά ή οικόσημα των ευγενών ιδιοκτητών τους (Seligman, 1961, σσ.170-171).

<sup>570</sup> Seligman, 1961, σσ.60-61.

<sup>571</sup> Με βάση κατάλογο από έκθεση του 1892 στη Μόσχα, η συλλογή του του πρίγκιπα **Nikolai Viktorovich Gagarin** (1873-1925) περιλάμβανε έργα Van Gogh, Rembrandt, Rubens, Jan Gossaert, Greuze, Le Brun κ.α. (Gagarina, 2006). Ανάμεσα στα φλαμανδικά έργα της συλλογής περιλαμβάνονταν 3 έργα Rembrandt και το *Παναγία με βρέφος* του Jan Gossaert (περ. 1532), που βρίσκεται σήμερα στη National Gallery of Art της Ουάσινγκτον ("Gossaert Jan", χ.χ.).

<sup>572</sup> Bowlit κ.ά., 1993, σ.36.

<sup>573</sup> Ο γνωστός για τις γεωγραφικές του ανακαλύψεις Pyotr Petrovich Semyonov (Semenov)-Tyan-Shansky (1827-1914), επιστήμονας, διανοούμενος και μαζί με τον Dostoyevsky μέλος του κύκλου του M. Petrashevsky, δημιούργησε μια διάσημη συλλογή εντόμων (700.000 ειδών). Παράλληλα, τιμητικό μέλος της Ακαδημίας Τεχνών της Αγ. Πετρούπολης και ειδικός στην ολλανδική ζωγραφική, για την οποία συνέγραψε μελέτες, ο Semyonov συνέλεξε, από το 1865 περίπου, 700 πίνακες και 3.500 χαρακτικά ολλανδών και φλαμανδών ζωγράφων του 16<sup>ου</sup> και 17<sup>ου</sup> αι., συλλογή που παρουσίασε στο Ερμιτάζ το 1910 (Fedchina, χ.χ., Platshchenko, 2009, σ.27, "Western European art", 2010).

<sup>574</sup> Ο ανιψιός του τσάρου, ιστορικός και λόγιος **Nikolai Mikhailovich Romanov** (1859-1919), γνωστός ως Μεγάλος Δούκας **Nikolai Mikhailovich**, συλλέγει αυτή την εποχή κυρίως μινιατούρες γαλλικής ζωγραφικής του 18<sup>ου</sup> αιώνα (Restellini, 2011, Seligman, 1961, σσ.62 κ.εξ.).

και συλλεκτών τέχνης του κυρίαρχου γούστου ενώ και ο ίδιος ο Νικόλαος Β΄ ήταν τακτικός πελάτης γάλλων εμπόρων όπως του J. Seligman<sup>575</sup>.

### 2.1.2 Οι νέοι αστοί συλλέκτες

Ωστόσο ήδη μετά τα μέσα του 19<sup>ου</sup> και έως τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα έκανε την εμφάνισή της και εδραιώθηκε στη Ρωσία μια νέα οικονομική ελίτ, ρώσοι μεγαλέμποροι, βιομήχανοι, κατασκευαστές σιδηροδρόμων και τραπεζίτες, που με πολύ δυναμισμό και ταχύτητα κατάφεραν να ξεφύγουν από τη φτώχεια και τη δουλεία μέσα σε λίγες μόνο γενιές<sup>576</sup>. Οι μεγάλες οικογένειες του *fin-de-siècle* και των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα, των Tretyakov, Mamontov, Morozov, Botkin ή Riabushinsky, που αυτή την εποχή ίδρυσαν τις οικονομικές δυναστείες τους σε Μόσχα και Αγία Πετρούπολη, έγιναν προοδευτικά οι νέοι κάτοχοι του πλούτου, συμβάλλοντας καθοριστικά στην οικονομική εξάπλωση της χώρας.

Παράλληλα, χάρη ακριβώς στον τεράστιο πλούτο της, η νέα αστική αυτή κοινότητα που είχε στερηθεί την εκπαίδευση και αποζητούσε τη διάκριση, κέρδισε σταδιακά την πρόσβαση στη μόρφωση και την τέχνη. Όπως ακριβώς και στην Ευρώπη της εποχής, η τελευταία αποδείχθηκε εξαιρετικά πρόσφορο πεδίο δράσης για τον δαιμόνιο ρώσο αστό, που καλλιέργησε παντοειδώς και επένδυσε στον πολιτισμό σε πρωτοφανή βαθμό, συγκεντρώνοντας αμέτρητα έργα τέχνης. Ταυτόχρονα ο ίδιος επιχείρησε να παρέμβει κοινωνικά στη διαμόρφωση του δημόσιου γούστου ως πάτρωνας αλλά και συλλέκτης τέχνης, προπαγανδίζοντας με περηφάνια τον νέο του ρόλο μέσα από φιλανθρωπίες και κληροδοτήματα, με αποτέλεσμα το φαινόμενο του επαρχιακού μουσείου να λάβει αυτή την εποχή διαστάσεις «ιστορικού κινήματος»<sup>577</sup>.

---

<sup>575</sup> Ο Jacques Seligman απολάμβανε την εξαιρετική διάκριση, «μια από τις πιο σπάνιες παγκοσμίως», να τον δέχεται μόνο του ο τσάρος (Seligman, 1961, σ.62).

<sup>576</sup> Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο προπάτορας της οικονομικής αυτοκρατορίας των Morozov, Savva Vasilyevich Morozov (1770-1860), που όντας δούλος, άνοιξε –με άδεια του ιδιοκτήτη του– ένα μικρό εργοστάσιο κατασκευής μεταξωτών κορδελών και το 1820 εξαγόρασε την ελευθερία της οικογένειάς του. Έως το 1850 κατάφερε να αποτελεί σημαντικό παράγοντα στην οικονομία της περιοχής, ενώ ο γιος του, Timofey, ήταν το 1880 ένας από τους πιο ισχυρούς ρώσους βιομήχανους της εποχής του (Kean, 1994, σ. 86 κ.εξ.).

<sup>577</sup> Κατά τον I. N. Kramskoi όπως αναφέρει ο Gorshin. Πράγματι από τα τέλη της δεκαετίας του 1890 έως την Επανάσταση του 1917, η πινακοθήκη ως υλοποίηση δωρεών ευκατάστατων συλλεκτών, όπως των **V.P.Sukachev** (Irkutsk), **A.V. Vysheslavtsev** (Tambov), **A. F.Likhachev**, **N. D. Seliverstov**, **F. A. Kovalenko** (Yekaterinodar), **N. V. Vasiliev** (Kaluga) κ.α., οι οποίοι θεωρούσαν χρέος τους να υπηρετούν την κοινωνία προωθώντας την τέχνη, έγινε πραγματικότητα σε ευρεία διάσταση ("Khimki Art Gallery: The Collection", χ.χ.).

Σε κάθε περίπτωση στην προπολεμική Ρωσία, όπως και στην προπολεμική Ευρώπη, η τέχνη ευημερούσε –κατά αναλογία και της οικονομικής ευημερίας που ακολούθησε τη βιομηχανική ανάπτυξη– μεγάλες εκθέσεις σχημάτιζαν ουρές επισκεπτών<sup>578</sup>, η κριτική τέχνης καλλιεργούνταν με εντατικούς ρυθμούς και το συλλέγειν αποτελούσε το νέο, αστικό πλέον, χόμπι της εποχής. Αυτή την εποχή φαίνεται μάλιστα πως ξέσπασε πραγματικός «συλλεκτικός πυρετός», που μεταδιδόταν με ρυθμούς επιδημίας ανάμεσα στα μέλη της πλούσιας ρωσικής αστικής τάξης<sup>579</sup>.

Σε αυτό το κλίμα και ενώ το εμπόριο τέχνης αποδεικνυόταν για πρώτη φορά κερδοφόρα επιχείρηση σε παγκόσμιο επίπεδο, επιτήδειοι ευρωπαίοι έμποροι ικανοποιούσαν εύκολα την ανάγκη των ρώσων αστών για δυτική τέχνη, ταξιδεύοντας συχνά οι ίδιοι, μαζί με τα εμπορεύματά τους, στη Ρωσία. Παράλληλα όλο και συχνότερα και οι δραστήριοι ρώσοι έμποροι –που περιόδευαν κάθε τόσο στην Ευρώπη για επαγγελματικούς λόγους– έβρισκαν την ευκαιρία να γνωρίσουν και να αγοράσουν την τέχνη αυτή κατευθείαν από τις πηγές της, και κυρίως βέβαια το Παρίσι<sup>580</sup>.

### **2.1.3 Η φυσιογνωμία των αστικών προεπαναστατικών συλλογών: από την πίστη σε μια νέα εθνική τέχνη στην καθιέρωση της διεθνούς πρωτοπορίας**

Καταρχάς ο τύπος του μέσου ρώσου αστού συλλέκτη πρώτης γενιάς – αντικείμενο συχνά «ελαφρού περιγέλου», όπως ο αντίστοιχός του σε όλα τα βιομηχανικά έθνη<sup>581</sup>– φαίνεται πως κατείχε περισσότερο την αίσθηση της ισχύος που του έδιναν χρήματα και πολύ λιγότερο γνώση ή σαφείς αισθητικές του προτιμήσεις. Έτσι οι συλλογές του αποτελούν σύμβολα όχι μόνο της επιδεικτικότητας και της μεγαλομανίας αλλά επιπλέον και του επιφυλακτικού του

---

<sup>578</sup> Μια έκθεση του 1898 συγκέντρωσε μάλιστα 30.000 επισκέπτες με εισιτήριο, ενώ τόσο η ίδρυση του Μουσείου Stieglitz στην Αγ. Πετρούπολη το 1896 όσο και το άνοιγμα του Ρωσικού Μουσείου εκεί, το 1989, είναι εξίσου ενδεικτικά του πάθους της εποχής για την τέχνη (Starr, 1981, σ.24).

<sup>579</sup> Κατά την Kean (Kean, 1994, σ.117). Έτσι δεν είναι τυχαίο, για παράδειγμα, πως και τα έξι παιδιά του Ivan Shchukin ήταν συλλέκτες. Γνωστότερες είναι οι συλλογές των **Nikolai, Dimitri** (1856-1932) και **Ivan Shchukin** (Burrus, 1994, σ.13, Kean, 1994, σ.107-130).

<sup>580</sup> Στο πνεύμα αυτό η μοναδική ιδιωτική γκαλερί στη Μόσχα, η Le Mercier (του K. F. Lemercier) που ιδρύθηκε το 1909 και έμεινε αρνητική απέναντι στις εξελίξεις στη Δύση, είχε περιορισμένη εμπορική επιτυχία (Bowlt κ.ά., 1993, σ.36).

<sup>581</sup> Κατά τον Starr, 1981, σ.23.

γούστου, που συγκαλυπτόταν συχνά κάτω από ηχηρά ονόματα δυτικών καλλιτεχνών και έργα παλαιότερων εποχών<sup>582</sup>.

Αυτή η έλλειψη αυτοπεποίθησης, που αντισταθμιζόταν με την προτίμηση γνωστών έργων ξένων καλλιτεχνών και έμοιαζε να αποσοβείται χάρη στις υψηλές τιμές που τα συνόδευαν, επικυρώνοντας το αδιαπραγμάτευτο της αισθητικής τους αξίας, προδίδει κατά βάση τον επιφανειακό χαρακτήρα των πρώτων κυρίως αστικών συλλογών. Στο ίδιο κλίμα συχνές ήταν και οι περιπτώσεις αστών φιλότεχνων που έπεφταν θύματα απάτης πληρώνοντας αδρά για πλαστούς πίνακες<sup>583</sup>. Σύντομα ωστόσο οι ρωσικές προεπαναστατικές συλλογές απέκτησαν όλο και πιο εξατομικευμένο χαρακτήρα αλλά και συγκεκριμένο προσανατολισμό, αναδεικνύοντας μαζί με τη δυτική και τη ντόπια λαϊκή και θρησκευτική παράδοση, στα θεμέλια της οποίας οι ρώσοι συλλέκτες οραματίζονταν τις βάσεις μιας σύγχρονης εθνικής τέχνης που να τους αντιπροσωπεύει.

Πιο συγκεκριμένα, το θεματικό αντικείμενο των ρωσικών προεπαναστατικών συλλογών από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα και έως την έναρξη του Α΄ Π.Π. παρουσιάζεται ιδιαίτερα ευρύ, καθώς το τεράστιο ρεύμα ρώσων συλλεκτών της εποχής φαίνεται πως αγόραζε σχεδόν οτιδήποτε, ό,τι δηλαδή προσφερόταν στη διεθνή και εγχώρια αγορά τέχνης, από αρχαία ειδώλια –κυρίως *Tαναγραίες*– βυζαντινά εφυσλωμένα<sup>584</sup>, αναγεννησιακές διακοσμητικές τέχνες και ποικίλα *objects d' arts* έως την ακαδημαϊκή ζωγραφική των γαλλικών κρατικών εκθέσεων αλλά και την τόσο αγαπητή και στην Αμερική αυτή την εποχή γαλλική *Σχολή της Barbizon* και προοδευτικά γαλλικό Ιμπρεσιονισμό, ακόμη και πρώιμο Μοντερνισμό.

Παράλληλα ωστόσο –και αυτό είναι το πραγματικά ενδιαφέρον και ανανεωτικό νέο στοιχείο– η προτίμηση στη ρωσική τέχνη κέρδιζε όλο και περισσότερο έδαφος στις νέες αστικές συλλογές μεταστρέφοντας το κυρίαρχο γούστο. Ιερά βιβλία, ρωζοβυζαντινές εικόνες<sup>585</sup>, που αγαπούσαν να συλλέγουν καλλιτέχνες του ρωσικού Μοντερνισμού όπως ο Kandinsky και οι κονστρουκτιβιστές, καθώς και άλλα αντικείμενα λατρείας της εκκλησιαστικής παράδοσης, έργα ρωσικής εφαρμοσμένης τέχνης, από παλιά χρηστικά σκεύη έως

---

<sup>582</sup> Starr, ό.π. Για τον συλλέκτη του 19<sup>ου</sup> ουσιαστικά αιώνα, βλ. και Davis, 1963, σσ.13-19.

<sup>583</sup> Πλαστά έργα εμφανίζονταν ακόμη και σε εκλεκτές συλλογές δυτικής τέχνης της εποχής, όπως του Dimitri Shchukin ή και του αδελφού του Ivan (Burrus, 1994, σσ.13-16, Kean, 1994, σσ.107-130).

<sup>584</sup> Για γνωστές συλλογές τέτοιων έργων όπως του **Mikhail Petrovich Botkin** (1832-1889) αλλά και του **Alexander W. von Swenigorodskoi** (1837-1903), που αγοράστηκε από τον προηγούμενο συλλέκτη και μέσω αυτού κατέληξε στον P. Morgan και από εκεί στο Metropolitan Museum, καθώς και για τη δωρεά Botkin στο Κρατικό Μουσείο της Πετρούπολης βλ. Seligman, 1961, σσ.65-66, Starr, 1981, σ.23. Για τη συλλογή Swenigorodskoi βλ. Bock, 1896.

<sup>585</sup> Για τη συλλογή τέτοιων έργων ακόμη και από καλλιτέχνες του 20<sup>ου</sup> αιώνα στη Ρωσία όπως ο Kandinsky αλλά και οι μετέπειτα κονστρουκτιβιστές, βλ. Schneede, 1998, passim.

ασημικά και έργα λαϊκής χειροτεχνίας –που συνέλεξαν σε απίστευτες ποσότητες μανιώδεις συλλέκτες όπως ο P. I. Shchukin<sup>586</sup>– αλλά και πίνακες ζώντων ρώσων καλλιτεχνών όπως του I. Repin<sup>587</sup> ή και πιο «μοντέρνων» καλλιτεχνικών ομάδων όπως του *Κόσμου της Τέχνης*<sup>588</sup> ή και του *Γαλάζιου Ρόδου*<sup>589</sup>, έβρισκαν σταδιακά τη θέση τους σε αρκετές συλλογές αυτής της εποχής.

Πράγματι καθώς η αυξανόμενη βιομηχανοποίηση οδηγούσε σε μια μεταφορά δυνάμεων προς τη Μόσχα, την εμφάνιση των ρώσων αστών συνόδευε η αναζωπύρωση του εθνικιστικού πνεύματος που παραδοσιακά εκπροσωπούσε στη Ρωσία η παλιά πρωτεύουσα<sup>590</sup>. Στο πνεύμα αυτό η ρωσική αστική τάξη, νιώθοντας πλέον ισχυρή χάρη στην ευημερία των πρόσφατων δεκαετιών, και επιδεικνύοντας αυτοπεποίθηση αλλά και περηφάνια για όσα είχε ήδη κατορθώσει, φαίνεται πως βάλθηκε να ανταγωνιστεί τις καλλιτεχνικές παραδόσεις της Δύσης και να ξεχωρίσει, στηρίζοντας την εθνική της παράδοση αλλά και προωθώντας τους συγχρόνους της ρώσους καλλιτέχνες.

Στο πλαίσιο αυτό ευνοήθηκε και η συλλογή ρωσικής τέχνης, αρχαίας, παραδοσιακής ή και σύγχρονης, παντελώς αγνοημένης πάντως έως τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα εξαιτίας της έμφασης στα δυτικά πρότυπα. Πρωτοπόροι συλλέκτες όπως οι K.T.Soldatenkov, G.I.Khludon και V.A.Kokorev, στράφηκαν ήδη από αυτή την εποχή με πάθος στη ρωσική ζωγραφική της εποχής τους και σε καλλιτέχνες όπως τους P. Fedotov, K. Briullon και I. Aivazovsky<sup>591</sup>, ιδρύοντας πινακοθήκες με έργα τους<sup>592</sup>. Καθώς η τάση αυτή συστηματοποιήθηκε και αυξήθηκε, τα πιο ώριμα

---

<sup>586</sup> Κατεχοχήν παράδειγμα συλλογής ρωσικής εφαρμοσμένης τέχνης αποτελεί εκείνη του **Piotr Ivanovich Shchukin** (1855-1912), αδελφού του Sergei, που περιλάμβανε 300.000 δείγματα. Ο συλλέκτης φύλασσε το σύνολο των συλλογών του, που περιλάμβαναν σπάνια βιβλία και χειρόγραφα, πίνακες, αντικείμενα λατρείας, εικόνες και λαϊκά χειροτεχνικά είδη, σε δύο κτίρια-μουσεία (Burrus, 1994, σ.13, Kean, 1994, σσ.112-113).

<sup>587</sup> Ο Ilia (Elias) Efimovich Repin (1844-1930) της ομάδας των *Περιπλανώμενων*, αναφέρεται και ως ο πιο διάσημος εν ζωή καλλιτέχνης στη Ρωσία κατά την εποχή του (Cohen, 2002, σ.276, Milner, 1993, σσ.351-352, Sarabianov, 1990, κεφ. 10, passim).

<sup>588</sup> Για τη γνωστή καλλιτεχνική ομάδα *Mir iskusstva* που ιδρύθηκε το 1898 από τους Benois, Diaghilev, Bakst, Lansere κ.α. βλ., μ.α., Milner, 1993, σ.462 και Sarabianov, 1990, σσ.222-231.

<sup>589</sup> Για την ομάδα αυτή συμβολιστών καλλιτεχνών, όπως ο V. Borisov-Musatov, βλ., μ.α., Sarabianov, 1990, σ.232 κ.εξ.

<sup>590</sup> Το πνεύμα αυτό εκδηλώνεται άλλωστε και στα νέα, εμπνευσμένα συχνά από τη ρωσική παράδοση σπίτια και μουσεία της νέας πλουτοκρατίας, όπως αυτά που κτίζουν ο Savva Mamontov στο Abramtsevo και ο Piotr Shchukin στη Μόσχα (Kean, 1994, σ.51 και passim).

<sup>591</sup> Για τον μεγάλο θαλασσογράφο και ακαδημαϊκό Ivan Konstantinovich Aivazovsky (Ayzovonsky) (1817-1900), βλ., μ.α., Milner, 1993, σσ.35-36.

<sup>592</sup> Για τον **Kuzma Terentevich Soldatenkov**, που συνέλεξε ρωσικά έργα από τη δεκαετία του 1840, τον **Guerrassim Ivanovich Khludov**, που το 1850 ίδρυσε μουσείο με έργα των P.A. Fedotov (1815-

δείγματα αστικών προεπαναστατικών συλλογών εκφράζουν συχνά ένα όλο και πιο προσωπικό γούστο, εγκιβωτισμένο κατά βάση στην αστική αντίληψη για μια νέα, δυνατή και αυτοδύναμη εθνική τέχνη.

Κορυφαίο παράδειγμα τέτοιου συλλέκτη και πρότυπο συλλεκτικής πρακτικής για τους Ρώσους συλλέκτες έως σήμερα, αποτελεί ο βιομήχανος και οικονομικός παράγοντας της Μόσχας P.M.Tretyakov<sup>593</sup>, ο ισχυρότερος αστός συλλέκτης που τόλμησε να υποστηρίξει με πάθος, από τη δεκαετία του 1860, τη σύγχρονη του ρωσική τέχνη. Χωρίς ακαδημαϊκούς τίτλους ή τυπική εκπαίδευση αλλά πραγματικά καλλιεργημένος και με ισχυρή ιδιωτική μόρφωση –παρόλο που οι κριτικοί της εποχής συχνά περιφρονούσαν τις «μη εκλεπτυσμένες» προτιμήσεις του– ο συλλέκτης αρνήθηκε το καθιερωμένο γούστο της εποχής που καθόριζε η έμφαση στα δυτικά ακαδημαϊκά πρότυπα.

Πράγματι ο Tretyakov αποχωρίστηκε σύντομα την πρώτη του συλλογή με ολλανδικούς πίνακες και έργα αυλικών ζωγράφων δυτικής αισθητικής του 18<sup>ου</sup> αιώνα όπως του I.Nikitin<sup>594</sup>, του αγαπημένου προσωπογράφου του Μεγάλου Πέτρου, για να στραφεί καταρχάς στις θαλασσογραφίες του I. Αιβάζονσκι και τις ηθογραφίες του A.Venetsianov<sup>595</sup> –που αγαπούσε και ο Τσάρος Νικόλαος Α΄– κυρίως, όμως, στους συγχρόνους του νέους καλλιτέχνες, τους γνωστούς ως *Διαφωνούντες*, εξαιτίας της αρχικής ρήξης τους με την Ακαδημία της Αγίας Πετρούπολης.

Υποστηρίζοντας σθεναρά, ήδη από την ίδρυσή τους, τους περίφημους *Περιπλανώμενους*<sup>596</sup>, όπως ονομάστηκαν οι καλλιτέχνες αυτοί λίγο αργότερα, ο

---

1852), K.I. Briullov (1799-1852) και I.K. Αιβάζονσκι και τον **Vasily Alexandrovich Kokorev**, που επίσης ίδρυσε μουσείο, λίγο αργότερα, για τη συλλογή του ρωσικών έργων, βλ. Kean, 1994, σ.55.

<sup>593</sup> Ο **Pavel Mikhailovich Tretyakov** (1832-1898), που καταγόταν από μία από τις πλουσιότερες οικογένειες εμπόρων υφασμάτων, κληρονόμησε και επέκτεινε την οικογενειακή επιχείρηση στα 18 του, ενώ άρχισε να συλλέγει από 22 ετών, το 1854. Το 1863 στήριξε τις προσπάθειες των 14 *Διαφωνούντων* -πρώην μαθητών της Ακαδημίας της Αγίας Πετρούπολης- που αποτέλεσαν την Ένωση Ζωγράφων και αργότερα την ομάδα των *Περιπλανώμενων*, που ο συλλέκτης προώθησε αποφασιστικά από την ίδρυσή της, το 1870. Κατείχε μια ολοκληρωμένη συλλογή έργων τέτοιων καλλιτεχνών (των Peron, Kramskoi, Repin, Surikov και Levitan) καθώς και πολλά έργα των Polenov, Ivanov αλλά και του γνωστού για τους ιστορικούς του πίνακες και τη νατουραλιστική, σχεδόν φωτογραφική τεχνική του, V. V. Vereshchagin, ενώ συνέλεξε και θρησκευτικές εικόνες. Το 1892 δώρισε στη Μόσχα τη συλλογή του, που περιλάμβανε τότε περισσότερους από 1200 πίνακες, πάνω από 500 σχέδια, 9 γλυπτά και πίνακες ξένων καλλιτεχνών από τη συλλογή του αδελφού του, Sergei Tretyakov, και την οποία επισκέπτονταν εκατοντάδες χιλιάδες άνθρωποι ("Pavel Tretyakov", χ.χ., <http://www.tretyakovgallery.ru>, Kean, 1994, σ.54 κ.εξ.).

<sup>594</sup> Για τον Ivan Nikitich (Maksimovich) Nikitin (περ. 1688-1741) βλ., μ.α., Milner, 1993, σ.312.

<sup>595</sup> Ο Aleksei Gavrilovich Venetsianov (1780-1847), αυλικός ζωγράφος του τσάρου Νικόλαου Α΄, ζωγράφιζε αγροτικά κυρίως θέματα (Milner, 1993, σσ. 444-445).

<sup>596</sup> Η καλλιτεχνική αυτή ομάδα ζωγράφων, γνωστή για τις περιοδεύουσες εκθέσεις της ως *Wanderers, Travelers, Itinerants* ή Association of Travelling Exhibitions στην αγγλόφωνη βιβλιογραφία και ως

συλλέκτης συνέβαλε αποφασιστικά στην εγκαθίδρυσή τους στο ρωσικό καλλιτεχνικό προσκήνιο. Παράλληλα, με όραμα την ίδρυση μιας ρωσικής πινακοθήκης και με σαφείς παιδαγωγικές προθέσεις, κατέστησε τη συλλογή του προσβάσιμη στο κοινό, επιχειρώντας να αναπτύξει τα καλλιτεχνικά πρότυπα για μια νέα εθνική τέχνη.

Παρά το γεγονός ότι οι *Περιπλανώμενοι* έμειναν τελικά «ξένοι» προς τον λαό και «συνώνυμο της κυρίαρχης τάξης» κατά τον N. Gabo, ενισχύοντας ουσιαστικά την εδραίωση της Ακαδημίας στη Ρωσία<sup>597</sup>, ο Tretyakov συνέβαλε – μέσω της συνολικής δράσης του και της ανάδειξης της σημασίας του συλλεκτικού του προϊόντος ως κοινής πολιτιστικής κληρονομιάς– στη διαμόρφωση του ρωσικού Μοντερνισμού<sup>598</sup>. Παράλληλα η παρεμβατική πολιτική που με μια έννοια άσκησε στην εποχή του, ενταγμένη στο ευρύτερο συλλεκτικό περιβάλλον των ομοϊδεατών του συλλεκτών, είναι ενδεικτική μιας νέας ιδεολογίας σαφούς και συστηματικής στροφής προς τη σύγχρονη ρωσική τέχνη, που αντιτασσόταν στην προτίμηση για την ευρωπαϊκή τέχνη του κυρίαρχου γούστου, τους πίνακες ή τα κομψά έργα τέχνης του παρελθόντος.

Την ίδια ιδεολογία, με όχημα τις νέες, πιο ρηξικέλευθες καλλιτεχνικές μορφές –που δεν ενστερνίστηκαν ποτέ οι *Περιπλανώμενοι*– αλλά και τη λαϊκή ρωσική τέχνη, στήριξαν άλλωστε μέσα από τις καλλιτεχνικές παροικίες τους στο Abramtsevo και το Talashkino και άλλοι αστοί πάτρωνες, όπως ο «Μέδικος της Μόσχας» S. Mamontov<sup>599</sup>, ήδη από τη δεκαετία του 1870, και λίγο αργότερα η

---

*Передвижники* στη ρωσική (ή και ως *Peredvizhniki* από την μεταγραφή της στα αγγλικά), έδρασε μεταξύ 1870 και 1923 και θεωρείται ότι καθιέρωσε στη Ρωσία τη νατουραλιστική τεχνική με ένα κοινωνικό συχνά μήνυμα, φέρνοντας παράλληλα την τέχνη κοντά σε ένα ευρύτερο κοινό, πέρα από εκείνο της Μόσχας και της Πετρούπολης. Ωστόσο φαίνεται πως η ομάδα δεν κατάφερε να ανανεωθεί στιλιστικά και περιχαρακώθηκε τελικά σε έναν άκαμπο ακαδημαϊσμό που εναντιωνόταν στις νέες καλλιτεχνικές τάσεις (Αυλωνίτου, 2000, σ.11, Milner, 1993, σ.462, Sarabianov, 1990, κεφ. 9).

<sup>597</sup> Schneede, 1998, σ.20. Για το καλλιτεχνικό κλίμα της εποχής βλ. και Starr, 1981, σσ.14-21.

<sup>598</sup> Για τη θέση της ρωσικής συλλεκτικής κληρονομιάς στην πορεία διαμόρφωσης του ρωσικού Μοντερνισμού ως συνόλου ήδη από τον Tretyakov βλ. Mudrak, 1999, σ.474.

<sup>599</sup> Ισχυρή προσωπικότητα με καταλυτική επίδραση στον πολιτισμό της εποχής, ο ρώσος βιομήχανος και μεγιστάνας των σιδηροδρόμων **Savva Ivanovich Mamontov** (1841-1918) στήριξε αποφασιστικά τους σύγχρονους του καλλιτέχνες από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Παράλληλα εμπλέκοντάς τους στο θέατρο και επιχειρώντας να συνδυάσει τα είδη της τέχνης, προώθησε ένα νέο καλλιτεχνικό ιδανικό, που επηρέασε σημαντικά τα *Ρωσικά Μπαλέτα*, τον Stanislavsky και το Θέατρο Τέχνης Μόσχας. Στην καλλιτεχνική παροικία που ο Mamontov ίδρυσε στο Abramtsevo το 1870 και συντήρησε και την επόμενη δεκαετία, περιλαμβάνονταν οι περισσότεροι από τους καλύτερους καλλιτέχνες των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα, όπως οι Korovin, Levitsky, Repin, Polenova, Vrubel, Serov, οι αδελφοί Vasnetsov και οι γλύπτες Hartmann και Antokolsky (Αυλωνίτου, 2000, σ.11 κ.εξ. Bullock, 2003, Kean, 1994, passim).



πριγκίπισσα M. Tenisheva<sup>600</sup>. Η τελευταία –αν και λειτούργησε μέσα στα περιορισμένα όρια κοινωνικής αποδοχής του γυναικείου φύλου της– βρήκε τον τρόπο να προωθήσει και να συλλέξει το έργο συγχρόνων της ρώσων καλλιτεχνών όπως οι Vrubel, Seron, Benois, Bakst ή Polenova, συμβάλλοντας στην αποδοχή τους και θέτοντας τις βάσεις για την καλλιτεχνική πρωτοπορία των πρώτων δεκαετιών του αιώνα, στο ίδιο πνεύμα με το οποίο η Gertrude Whitney ή η Abby Aldrich Rockefeller συνέβαλαν στον τόπο τους, λίγο αργότερα, στην καθιέρωση της σύγχρονης τους αμερικανικής τέχνης.

Υπό το παράδειγμα τέτοιων συλλεκτών από το 1905 και μετά, οι μεγαλέμποροι και βιομήχανοι ρώσοι φιλότεχνοι στρέφονταν όλο και συχνότερα προς τη σύγχρονή τους ρωσική ζωγραφική, τον Ιμπρεσιονισμό, την *Αρ Νουβώ* και τον Συμβολισμό, όπως αυτά εκφράζονταν μέσα από τα προπρωτοποριακά λεγόμενα, τοπικά καλλιτεχνικά ρεύματα της εποχής<sup>601</sup>. Τέτοιοι συλλέκτες επέλεγαν συχνά πίνακες των ιμπρεσιονιστών καλλιτεχνών Κορονίν<sup>602</sup> ή Seron<sup>603</sup>, έργα του Kustodiev<sup>604</sup> αλλά και τον ποιητικό, συμβολικό κόσμο καλλιτεχνών όπως ο Kuznetsov<sup>605</sup> και βέβαια ο Vrubel<sup>606</sup>.

Αυτή την εποχή αναπτύχθηκε μάλιστα ένας ιδιαίτερος τύπος πατρωνίας των τεχνών. Συλλέκτες και καλλιτέχνες, που συχνά απολάμβαναν μαζί ολονύχτια πάρτι και συναντήσεις σε ιδιωτικά σπίτια και λέσχες, διαμόρφωσαν, μέσα σε μια μποέμ ατμόσφαιρα πνευματικής αναζήτησης, ένα κανονικό δίκτυο αγοράς σύγχρονης ρωσικής τέχνης, εντός του οποίου οι καλλιτέχνες παρήγαγαν καθώς οι συλλέκτες παρήγγελλαν, επιχορηγούσαν ή αγόραζαν απευθείας από τα καλλιτεχνικά ατελιέ τα έργα τους<sup>607</sup>.

---

<sup>600</sup> Η πριγκίπισσα **Maria Klavdievna Tenisheva** (1858-1928) -σύζυγος από το 1892 του πρίγκιπα Vyacheslav Nikolayevich Tenisheva, μεγάλου ρώσου κατασκευαστή και μη αποδεκτή από την οικογένειά του- δημιούργησε μια συλλογή με έργα Vrubel, Seron, Benois, Bakst, Polenova, Roerich κ.α., που δώρισε στο Ρωσικό Μουσείο το 1898. Παράλληλα στήριξε μαζί με τον Mamontov την εγχώρια ρωσική τέχνη και ίδρυσε καλλιτεχνική παροικία στο Talashkino, μετά το 1893 (Αυλωνίτου, 2000, σ.12, σημ. 10, "What we know about Mary Tenisheva?" χ.χ., "Word on the patron of the arts", 2008).

<sup>601</sup> Κατά τον διαδεδομένο όρο *pre-avant-garde* (Bowlit κ.ά., 1993, σ.37).

<sup>602</sup> Για τον καλλιτέχνη βλ. παρακάτω, σημ. 643.

<sup>603</sup> Ο Valentin Alexandrovich Seron (1865-1911) ήταν ζωγράφος και θεατρικός σχεδιαστής (Milner, 1993, σσ.378-380).

<sup>604</sup> Για τον επίσης ζωγράφο και θεατρικό σχεδιαστή Boris Mikhaylovich Kustodiev (1878-1927), μαθητή του Repin και μέλος του *Κόσμου της Τέχνης* από το 1910 βλ. "Kustodiev Boris Mihajlovich". χ.χ.

<sup>605</sup> Για τον γνωστό ζωγράφο τοπίων, νεκρών φύσεων και ανατολίτικων θεμάτων Pavel Varfolomeevich Kuznetsov (1878-1968) και το προσωπικό του στίλ, που περιγράφεται συχνά και ως «ρεαλιστικός συμβολισμός», βλ., μ.α., Milner, 1993, σσ.242-243 και Sarabianov, 1990, κεφ. 18.

<sup>606</sup> Πρόκειται για τον γνωστό ρώσο συμβολιστή και εμπνευσμένο καλλιτέχνη της εποχής Mikhail Alexandrovich Vrubel (1856-1910). (Milner, 1993, σ.459, Sarabianov, 1990, κεφ. 14).

<sup>607</sup> Bowlit κ.ά., 1993, σσ. 36-37.

Από τους συλλέκτες που στράφηκαν συνειδητά και με σταθερότητα στη σύγχρονη τους ρωσική ζωγραφική προπολεμικά, επιλέγοντας έργα προοδευτικών προπρωτοποριακών ενώσεων, χαρακτηριστικές περιπτώσεις είναι οι I. I. Τρογανovsky, L. Zheverzheyev<sup>608</sup> και M.V.Braikevich<sup>609</sup>. Καθώς η φήμη ορισμένων καλλιτεχνών από τέτοιες καλλιτεχνικές ομάδες προοδευτικά εξαπλώθηκε, ακόμη και παραδοσιακοί συλλέκτες, όπως οι Botkins<sup>610</sup>, τις στήριξαν αποφασιστικά, αγοράζοντας συστηματικά πίνακες, σχέδια και γλυπτά τους –μαζί με έργα δυτικής τέχνης– όπως ακριβώς στην Ευρώπη της εποχής ο Isaaak de Camondo και άλλοι συλλέκτες παραδοσιακής αισθητικής, υπέκυψαν, υπό την πίεση του καιρού τους, προς τον Ιμπρεσιονισμό.

Ωστόσο λίγο αργότερα, γύρω στις παραμονές του Α' Π.Π., καθώς μια αίσθηση απειλής και μια ατμόσφαιρα κλιμακούμενης αβεβαιότητας και ανησυχίας δηλητηρίαζε την αστική ευημερία, το συλλεκτικό γούστο φαίνεται πως προσανατολίστηκε και πάλι προς παραδοσιακότερες αξίες όπως την αρχαία ρωσική τέχνη<sup>611</sup> αλλά και την τέχνη καλλιτεχνών ενός μάλλον συντηρητικού χαρακτήρα όπως του B.D.Grigoriev<sup>612</sup>. Σύντομα η έλευση του πολέμου ενέτεινε ακόμη περισσότερο τέτοιες τάσεις.

Πράγματι στα τέλη του 1914 ή τις αρχές του 1915 η ατμόσφαιρα οξύνθηκε αρκετά εξαιτίας της αγοράς από τον νέο διευθυντή της Tretyakov, I.E.Grabar<sup>613</sup>, έργων του Mikhail Vrubel και κυρίως μιας *Νεκρής Φύσης* του Ilya Mashkov<sup>614</sup>, της

---

<sup>608</sup> Για τις συλλογές του **I.I.Trojanovsky** (1885-1928) και του αρχηγού της Ένωσης *Νεολαίας* της Αγίας Πετρούπολης **Levkii Zheverzheyev**, βλ. Elliott & Dudakov, 1989, σ.23.

<sup>609</sup> Για τον **Mikhail Vladimirovich Braikevich**, που δώρισε τη συλλογή του με έργα καλλιτεχνών του *Κόσμου της Τέχνης* στο Πανεπιστήμιο Οδησού βλ. και Starr, 1981, σ.25.

<sup>610</sup> Για τη διάσημη οικογένεια συλλεκτών, επιστημόνων, καλλιτεχνών και επιχειρηματιών Botkin, που συνέβαλε στην καλλιτεχνική ευαισθητοποίηση των Shchukins -με τους οποίους συνδεόταν εξ αγχιστείας- και για τις συλλογές ρωσικής και δυτικής τέχνης των αδελφών **Mikhail, Vasily** και **Dmitry Botkin**, βλ. Kean, 1994, σσ.109-110.

<sup>611</sup> Σε αυτό το πλαίσιο διοργανώθηκε το 1913 και η μεγάλη έκθεση αρχαίων ρωσικών εικόνων στο Αρχαιολογικό Ινστιτούτο Μόσχας, βλ. και Αυλωνίτου, 2000, σ.13, σημ. 16.

<sup>612</sup> Η συντηρητική αυτή τάση, έκδηλη κατά τον J. Bowlt γύρω στο 1912, ήταν εμφανής και στο νεοκλασικό σπιλ των νέων κατοικιών των αστών της εποχής (Bowlt κ.ά., 1993, σ.38). Για το μέλος του *Κόσμου της Τέχνης* Boris Dmitrievich Grigoriev (1886-1939) βλ. Bowlt, ό.π., σσ.140-143 και Milner, 1993, σ.177.

<sup>613</sup> Για τον Igor Emmanuilovich Grabar (1871-1960), καλλιτέχνη, κριτικό της τέχνης συνδεδεμένο με τον *Κόσμο της Τέχνης* και διευθυντή της Tretyakov μεταξύ 1913 και 1925, βλ., μ.α., "Treasure of the Republic, 1918-1941", χ.χ.

<sup>614</sup> Για το έργο του προσωπογράφου και ζωγράφου νεκρών φύσεων Ilya Ivanovich Mashkov (1881-1958), ιδρυτικού μέλους της ομάδας *Βαλέ-Καρό* βλ. Milner, 1993, σ.282, Sarabianov, 1990, κεφ. 19.

διαβόητης τότε καλλιτεχνικής ομάδας *Βαλέ-Καρό*<sup>615</sup>. Η αγορά αυτή, που έγινε στο πλαίσιο εκσυγχρονισμού και επέκτασης της κρατικής Πινακοθήκης Tretyakov, πλήγωσε τα εθνικιστικά συναισθήματα των ρώσων πατριωτών και ξεσήκωσε θύελλα επιθέσεων τόσο από τη συντηρητική μερίδα του Τύπου όσο και από εξέχοντες καλλιτέχνες της Ένωσης Ρώσων Καλλιτεχνών, όπως ακριβώς λίγα χρόνια πιο πριν, η αγορά του έργου *Λιβάδι με Παπαρούνες* του Van Gogh από τον διευθυντή της Πινακοθήκης της Βρέμης, έκτιζε ένα τείχος οργής και αντίδρασης από τους εκπροσώπους της καθιερωμένης αισθητικής.

Σε αυτό το κλίμα η Ένωση Ρώσων Καλλιτεχνών, με σύμμαχό της και τη δεξιότερη πτέρυγα της κρατικής *Δούμα*, εναντιωνόταν έντονα στη –θεωρούμενη ως «ξένη»– καταγωγή της «μοντέρνας τέχνης». Ακόμη και καλλιτέχνες όπως ο Benois προβάλλονταν ως υπαίτιοι της επικείμενης διάλυσης της ρωσικής τέχνης, εξαιτίας της εισβολής του Μοντερνισμού και της «εχθρικής επιδρομής της ξένης κουλτούρας»<sup>616</sup>, σε ένα κλίμα που σήμερα θυμίζει αναπόφευκτα την –ενταγμένη σε νέο ιδεολογικό σχήμα και εκπορευόμενη αποκλειστικά από κρατικούς φορείς– σταλινική πολιτιστική πολιτική της δεκαετίας του 1930.

Ενώ ο αγώνας μαινόταν ανάμεσα στους δύο πόλους κοινωνικής συμπεριφοράς, τον συντηρητισμό και την προοδευτική αντίδραση, τη σκυτάλη πήραν δυναμικοί αστοί πάτρωνες και συλλέκτες –όπως ο N.P. Riabushinsky<sup>617</sup>, της δυναστείας των τραπεζιτών και βιομηχάνων της Μόσχας– που στηρίζαν τις συχνές εκθέσεις νέων ρώσων ζωγράφων δίπλα σε ομόλογούς τους δυτικούς, συμβάλλοντας αποφασιστικά στην προώθηση της σύγχρονης ρωσικής τέχνης. Παράλληλα και οι λίγοι αλλά δυναμικοί ιδιοκτήτες εμπορικών γκαλερί, *έμποροι-ιδεολόγοι* πιθανότατα όπως η πρωτοπόρα N.I.Dobychina, που εγκαινίασε την γκαλερί της στην Αγία Πετρούπολη γύρω στο 1910 –όπως έκανε λίγο νωρίτερα η

<sup>615</sup> Για τέτοιες ενώσεις όπως την *Βαλέ-Καρό* (*Knave of Diamonds*) βλ. Bowlt, 1976, *Russian Art, 1875-1975*, σ. 75 κ.εξ., Sarabianov, 1990, κεφ. 19.

<sup>616</sup> Καθώς στον πόλεμο ενισχύθηκαν στο έπακρο τα εθνικιστικά συναισθήματα, καλλιτέχνες όπως οι Korovin, Perepletchikov και Vinogradov τοποθέτησαν την ετικέτα του «εχθρού» σε όσους υποστήριζαν τη διεθνή τέχνη κι εγκαινίασαν δημόσια επίθεση εναντίον καλλιτεχνών όπως ο Benois. Παράλληλα, χρησιμοποιώντας τη ρητορική του πατριωτισμού, ο Victor Vasnetsov –εξέχων μέλος της Ένωσης Ρώσων Καλλιτεχνών– και ο ηθογράφος Vladimir Makovskii, χαρακτήρισαν την «εισβολή του Μοντερνισμού» απειλή για τη ρωσική ταυτότητα και πιθανή αιτία διάλυσης της ρωσικής τέχνης (Cohen, 2002, σ.276).

<sup>617</sup> Ο **Nikolai Pavlovich Riabushinsky**, ήταν καλλιτέχνης αλλά και υποστηρικτής του έργου των Kuznetsov, Utkin, Larionov, Goncharova, Sapunov, Sudeikin, Vizin, Milioti και Martiros Saryan (Elliott κ.ά., 1989, σ.23, Ferro, 1994, σσ.131-132). Συλλέκτης ήταν και ο αδελφός του, **Mikhail Pavlovich Riabushinsky**, που συνέλεξε μεταξύ άλλων έργα δυτικών ιμπρεσιονιστών και Vrubel. Ο Riabushinsky προώθησε και χρηματοδότησε τις δράσεις των νέων καλλιτεχνών, υπήρξε εκδότης του περιοδικού *Χρυσόμαλλο Δέρας* και οργανωτής τριών ομώνυμων εκθέσεων αλλά και της έκθεσης *Γαλάζιο Ρόδο*, ενώ στήριξε και την ίδρυση του ομώνυμου περιοδικού μετά την επανάσταση του 1905 (Bowlt, 1972, Bowlt, 1976: *Theory and Criticism*, σ.6 κ.εξ., Bowlt, 1976: *The Blue Rose*, Howard, 1992, σσ. 8-9).

επίσης γυναίκα εβραϊκής καταγωγής, B. Weill, στο Παρίσι- αλλά και άλλοι στο Κίεβο και την Οδησό, συνέλεξαν οι ίδιοι και προώθησαν με πάθος τη σύγχρονή τους ρωσική τέχνη ακόμη και στην πιο μοντέρνα και ριζοσπαστική της εκδοχή<sup>618</sup>.

Πράγματι αυτή την εποχή και μέσα σε ένα κλίμα καλλιτεχνικού πυρετού, κάθε μέρα εγκαινιάζονταν και μια νέα έκθεση τέχνης πρωτοπόρων καλλιτεχνών. Και με αυτόν ακριβώς τον τρόπο, καθώς τέτοιοι καλλιτέχνες ανίχνευαν τον χαρακτήρα μιας καινούργιας τέχνης -ραπίζοντας το γούστο του αστικού κοινού και οργώνοντας κάθε δρόμο διαρκούς ανανέωσης όπως δήλωναν- τέθηκαν τα θεμέλια της Ρωσικής Πρωτοπορίας αλλά και εγκαινιάστηκε η απαρχή κάποιας πρώιμης αποδοχής του έργου της τόσο από το κοινό όσο και από ένα μέρος της κριτικής<sup>619</sup>.

Γύρω στα τέλη του 1913, εποχή της πρώτης ατομικής έκθεσης της Goncharova<sup>620</sup> στη Μόσχα, η ραγιονιστική και φουτουριστική τέχνη, που ένα χρόνο πριν φάνταζε απλώς υπερβολικά ριζοσπαστική, άρχισε πλέον να γίνεται κάπως αποδεκτή, ενώ καλλιτέχνες όπως οι Goncharova και Larionov προαναγγέλλονταν -έστω και για λίγο- ακόμη και ως οι μελλοντικοί «Korovin και Kustodiev»<sup>621</sup>. Σε αυτό το πλαίσιο ακόμη και έργα καλλιτεχνών της Ρωσικής Πρωτοπορίας όπως οι Goncharova, Larionov ή Chagall, άρχισαν από αυτή περίπου την εποχή να προσελκύουν συλλέκτες όπως τον J. Kagan-Chabchay<sup>622</sup>, ο οποίος

---

<sup>618</sup> Διαφωνίες εμφανίζονται στους μελετητές ως προς το έτος έναρξης της Γκαλερί Art Bureau, που λειτούργησε έως το 1919 και εγκαινιάστηκε το 1910 (Bowlit κ.ά., 1993, ό.π.), το φθινόπωρο του 1912 (Volkov, 1997, σσ.277) ή το φθινόπωρο του 1911 (Leikind & Severyukhin, χ.χ.). Η **Nadezhda I. Dobychina** οργάνωσε μεταξύ άλλων έκθεση ζωγραφικής των λεγόμενων *Αριστερών Καλλιτεχνικών Τάσεων* (Απρίλιος-Μάιος 1915) με έργα των Grishchenko, Lentulov, D. και V. Burluik, Yakulov, Puni, Boguslavskaya, Saryan, Udaltsova, Altman, Kulbin, Rozanova, Falk, Tolstaya, Khodasevich, Kamensky, Denisov και Kandinsky και την καθοριστικής επιρροής *Τελευταία Φουτουριστική Έκθεση: 0.10* (Δεκ.1915-Ιαν.1916), όπου παρουσιάστηκε το *Μαύρο Τετράγωνο* του Malevich. Για το κύρος της Dobychina βλ. Volkov, 1997, σ.278. Για περαιτέρω βιβλιογραφία, στα ρωσικά, σχετικά με την συλλεκτική κίνηση και την αγορά τέχνης στη Ρωσία της εποχής βλ. Bowlit, 1972, σ. 81, σημ. 2, Bowlit κ.ά., 1993, σ.37. Για τις λίγες ιδιωτικές γκαλερί στην Αγία Πετρούπολη, τη Μόσχα, το Κίεβο και την Οδησό και τους ιδιοκτήτες τους, όπως τον **V.A. Izdebsky**, βλ. Elliott κ.ά., 1989, σ.23.

<sup>619</sup> Βλ. και Αυλωνίτου, 2000 σ.16 κ.εξ. Φαίνεται πως η κριτική γύρω στο 1912 αποδεχόταν τον Picasso, εξαιτίας της φήμης του εκεί, αλλά όχι τη Ρωσική Πρωτοπορία. Χαρακτηριστική είναι η γκάφα του κριτικού Koiganskii, ο οποίος εκθείασε μόνο 2 έργα της έκθεσης *Βαλέ-Καρό*, που από λάθος έφεραν επιγραφή με το όνομα του καλλιτέχνη (Στριγκαλιόφ, 1995, σ.569). Για την ευνοϊκή κριτική της Ρωσικής Πρωτοπορίας το 1913, τόσο από κριτικούς όπως τον Runin -του δημοφιλοφύλου περιοδικού *Απόλλων*- ή τον Rostislavov κ.α., όσο και από το κοινό βλ. Sharp, 1992, σ.45.

<sup>620</sup> Για τους καλλιτέχνες της Συλλογής Κωστάκη βλ., αναλυτικά, κεφάλαιο 3.3.1, με αλφαβητική σειρά.

<sup>621</sup> Sharp, 1992, σ.46.

<sup>622</sup> Ο ρώσος συλλέκτης Jacob **Kagan-Chabchay** ήταν ένας από τους πρώτους συλλέκτες έργων Chagall στη Μόσχα. Ο συλλέκτης αγόραζε μεταξύ άλλων έργα από τους ίδιους τους καλλιτέχνες, όπως τον Chagall, κυρίως κατά την περίοδο 1915-1917. Μετά τον πόλεμο η συλλογή του περιήλθε στον

αγόρασε πίνακες του τελευταίου στο πλαίσιο του οράματός του για τη δημιουργία ενός Μουσείου Εβραϊκής Τέχνης στη Ρωσία.

Συνολικά ωστόσο η προκλητική τέχνη αλλά και συμπεριφορά των καλλιτεχνών της Ρωσικής Πρωτοπορίας, που τόλμησαν να χαρακτηρίσουν «μετριοτήτα» τον δημοφιλή Seron λίγο μόλις μετά τον θάνατό του<sup>623</sup>, παρέμενε ακόμη πολύ ριζοσπαστική για τα γούστα της δύσπιστης πλειοψηφίας των ρώσων αστών, που αν και παρακολουθούσαν τις εκθέσεις της, σπάνια την αγόραζαν. Ακόμη και οι πιο πρωτοπόροι και τολμηροί συλλέκτες της εποχής είτε έμεναν κατά βάση στα πιο ήπια προπρωτοποριακά ρεύματα –τον *Κόσμο της Τέχνης*, που από το 1899 εναντιώθηκε στην απαρχαιωμένη αισθητική των *Περιπλανώμενων*, τους συμβολιστές του *Γαλάζιου Ρόδου*, που από το 1908 οργάνωναν περίφημες εκθέσεις με συμμετοχή σύγχρονων γάλλων καλλιτεχνών, ακόμη και την πιο πρωτοποριακή ομάδα του *Βαλέ-Καρό* και λίγες ακόμη προπρωτοποριακές ενώσεις<sup>624</sup> – είτε αναζητούσαν πιο τολμηρές προτάσεις μέσα από τη σύγχρονη γαλλική πρωτοπορία. Αυτό έκανε άλλωστε και ο S. Shchukin, που δεν τον συγκινούσε η σύγχρονη του ρωσική τέχνη και υπέκυψε μόνο, κατ' εξαίρεση, στην αγορά ενός *Αντιανάγλυφου* του Tatlin, που είδε στην *Πρώτη Φουτουριστική Έκθεση: Tram V* το 1915<sup>625</sup>.

Κατά συνέπεια ήδη προεπαναστατικά η πορεία στροφής προς τη σταδιακή αποδοχή και συλλογή του ρωσικού Μοντερνισμού –έστω και μέσω από τις πιο ήπιες καταρχάς αισθητικές φόρμες που προετοίμαζαν την υποδοχή του– είχε αναπόδραστα ξεκινήσει, αν και ποτέ δεν θα μάθουμε ακριβώς ποια θα ήταν η συνέχεια αυτής της πορείας που ανακόπηκε απότομα. Σε αυτό το πλαίσιο οι τιμές των ρωσικών έργων νέων καλλιτεχνών προπρωτοποριακών ρευμάτων παρέμεναν μεν σε σχετικά χαμηλά ακόμη επίπεδα και δεν ξεπερνούσαν τις λίγες εκατοντάδες ρούβλια ή και λιγότερο, ακολουθούσαν όμως ανοδική τάση στην περίπτωση των γνωστότερων τουλάχιστον καλλιτεχνών, όπως για παράδειγμα του M. Vrubel<sup>626</sup>,

---

αδελφό του Alexandre, που έφυγε από τη Ρωσία το 1922 για το Παρίσι. Εκεί τα έργα της συλλογής πουλήθηκαν κατά τις δεκαετίες του 1920 και 1930 (Weber, 2004).

<sup>623</sup> Το 1913 ο Malevich χαρακτήρισε «μέτριο, αδέξιο ζωγράφο» τον κοσμαγάπητο και αξιοσέβαστο τότε Seron, προκαλώντας την οργή του κοινού που τον παρακολουθούσε (Volkon, 1997, σ.277).

<sup>624</sup> Όπως εκείνη της *Ένωσης Νέων*. Για την πορεία της πρωτοπορίας πριν από την Επανάσταση του 1917 και την υποδοχή της από το κοινό της εποχής βλ. και Αυλωνίτου, 2000, σσ.11-17.

<sup>625</sup> Στριγκαλιόφ, 1995, σ.571.

<sup>626</sup> Έτσι στις αρχές του πολέμου 2 πίνακες του Vrubel κόστιζαν περίπου 10.000 ρούβλια (Cohen, 2002, σ.276).

που αυτή την εποχή θεωρούνταν, μαζί με τον V. Borisov-Musatov, ως πνευματικός ηγέτης της πρωτοπορίας<sup>627</sup>.

Παράλληλα, και βασικά υπό το παράδειγμα δύο μεγάλων συλλεκτών που το έργο τους αποτέλεσε τη μεγαλύτερη συμβολή των ρώσων αστών συλλεκτών στην τέχνη διεθνώς, η δυτική ζωγραφική του Ιμπρεσιονισμού, των μεταϊμπρεσιονιστικών τάσεων αλλά και του σύγχρονου πρώιμου Μοντερνισμού έγινε και αυτή –τουλάχιστον έως τις παραμονές του πολέμου– έμβλημα του νέου δυναμικού χαρακτήρα των αστικών συλλογών. Στη ρήξη του με την παραδοσιακή τέχνη του παρελθόντος και της κυρίαρχης αισθητικής, το πρωτοπόρο αυτό συλλεκτικό υλικό επηρέασε μάλιστα σαρωτικά –χάρη στην άμεση δημόσια προβολή του αλλά και την κοινωνική αντίδραση που μέσω αυτής προκάλεσε– όχι μόνο το συλλεκτικό περιβάλλον αλλά και τις καλλιτεχνικές τάσεις της εποχής, διευρύνοντας ουσιαστικά τον πνευματικό ορίζοντα των διψασμένων για γνώση και αλλαγή νέων ρώσων καλλιτεχνών.

Πράγματι οι παγκόσμιας ακτινοβολίας συλλέκτες της τελευταίας προεπαναστατικής γενιάς Sergei Shchukin και Ivan Morozov, που αξίζει να εξετάσουμε λίγο προσεκτικότερα, αγνόησαν τις κατεστημένες αισθητικές αξίες και με εφιαλτήριο τη διαίσθηση και τη μοναδική τους τόλμη, προέταξαν τον γαλλικό μοντερνισμό της εποχής τους πάνω από αναγνωρισμένους καλλιτέχνες της ρωσικής παράδοσης αλλά και κλασικούς δυτικούς ζωγράφους του παρελθόντος. Παράλληλα προβάλλοντας δημόσια και επιβάλλοντας τελικά ένα κοσμοπολίτικο ιδανικό στη θέση ενός αποκλειστικά εθνικού, παρενέβησαν πολιτικά στη δημόσια ζωή, αφενός διαμορφώνοντας συλλεκτικό γούστο και συμπεριφορές κι αφετέρου ασκώντας επιρροή στη σύγχρονη τους εθνική καλλιτεχνική παραγωγή.

Πιο ειδικά, ήδη από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα και ενώ το ιδιαίτερα συντηρητικό ρωσικό γούστο στη ζωγραφική αντικατοπτριζόταν αυτή την εποχή στον κλασικισμό της Αγίας Πετρούπολης ή τον διδακτικό νατουραλισμό των *Περιπλανώμενων*, ο ισχυρός βιομήχανος S. I. Shchukin<sup>628</sup>, που θεωρούσε τα έργα των τελευταίων υπερβολικά στομφώδη και ρητορικά για το γούστο του, στράφηκε άμεσα στη σύγχρονή του δυτική ζωγραφική και κυρίως τη γαλλική, οδεύοντας όλο και τολμηρότερα προς την τέχνη του Μοντερνισμού.

---

<sup>627</sup> Ο Victor Elpidiforovich Borisov-Musatov και ο Mikhail Aleksandrovich Vrubel προβάλλονταν ως ηγετικές φυσιογνωμίες της νέας τέχνης από το περιοδικό *Χρυσόμαλλο Δέρας* (Howard, 1992, σ. 9).

<sup>628</sup> Ο **Sergei Ivanovich Shchukin** (1854-1936) ανέλαβε -ως το ικανότερο μέλος της οικογένειάς του- τα ηνία της ισχυρής πατρικής επιχείρησης υφασμάτων, μετατρέποντάς την σύντομα σε αυτοκρατορία. Η συλλογή του είναι διαμοιρασμένη μεταξύ των Μουσείου Pushkin της Μόσχας και του Ερμιτάζ της Αγίας Πετρούπολης (Burrus, 1994, σ.10 κ.εξ., <http://www.morozov-shchukin.com>, Kean, 1994, σ.115 κ.εξ., Kostenevich, χ.χ.).

Αδιαφορώντας για τη φήμη και την κοινωνική αποδοχή της τέχνης που επέλεγε αλλά και για το οικονομικό όφελος που αυτή θα του απέφερε και παρά το γεγονός πως η περιουσία του ήταν ικανή να του εξασφαλίσει μια υψηλής ποιότητας συλλογή με έργα καθιερωμένων καλλιτεχνών, όχι μόνο Watteau αλλά και Rembrandt, El Greco, Goya ή Vermeer, ο μετριοπαθής άνθρωπος και αντικομφορμιστής συλλέκτης επιχείρησε να εντυφήσει στην «τέχνη που σοκάρει»<sup>629</sup> και έγινε σύντομα εκλεπτυσμένος όσο και ο Kahnweiler ή ο Vollard ώστε να εκτιμά την αξία της.

Παράλληλα σε μια εποχή που το γούστο του μέσου ρώσου αστού καθοριζόταν με βάση τα πρότυπα των Repin ή Surikov<sup>630</sup> και κριτικοί όπως ο Vladimir Stasov<sup>631</sup> αναζητούσαν μέσα από την τέχνη των ηθογραφιών και του ιστορικού πίνακα την ουσία μιας ζωγραφικής «εθνικού χαρακτήρα», ο Shchukin αποποιήθηκε τη ρωσική τέχνη<sup>632</sup> παρά τη στενή του σχέση με πολλούς ζωγράφους της πατρίδας του, όπως τους Vrubel και Goncharova, που θαύμαζε. Πιστεύοντας ακράδαντα πως οι ηγέτες της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας αυτή την εποχή βρίσκονταν στη Δύση, τους στήριξε σταθερά και απολύτως συνειδητά, αναλαμβάνοντας το ρίσκο μιας τέτοιας στάσης.

Συγκεκριμένα το 1897, στην ώριμη ηλικία των 43 ετών και στη διάρκεια μιας παραμονής του στο Παρίσι, ο ρώσος έμπορος αντίκρισε στο μαγαζί του Durant-Ruel και ερωτεύτηκε κεραυνοβόλα τον πίνακα *Lilas d' Argenteuil* του Monet<sup>633</sup>. Αποκτώντας τον αμέσως, εισήγαγε μέσω αυτού τον Ιμπρεσιονισμό στη Ρωσία και εγκαινίασε τη δημιουργία μιας από τις σημαντικότερες συλλογές του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

Επιλέγοντας έναν κάθε φορά ζωγράφο, τον οποίο ακολουθούσε σε όλες τις φάσεις της εξέλιξής του, ο Shchukin δημιούργησε, μέσα στο σχετικά σύντομο διάστημα 17 μόλις χρόνων, μια συλλογή με μερικούς από τους θεωρούμενους σήμερα ως καλύτερους γαλλικούς πίνακες και τους γνωστότερους καλλιτέχνες του τέλους του 19<sup>ου</sup> και των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα<sup>634</sup>. Ανάμεσά τους ο συλλέκτης ξεχώριζε την πρωτοποριακή τέχνη του Matisse –έστω και αν εξαιτίας του

<sup>629</sup> Ο συλλέκτης συμβούλευε σχετικά: «Όταν ένας πίνακας σου προκαλεί σοκ, αγόρασέ τον» (αναφέρεται στο Kean, 1994, σ.172).

<sup>630</sup> Ο Vasily Ivanovich Surikov (1848-1916) ζωγράφιζε ιστορικά θέματα (Sarabianov, 1990, κεφ. 11).

<sup>631</sup> Ο κριτικός Vladimir Vasilievich Stasov (1824-1906) ήταν θερμός υποστηρικτής των *Περιπλανώμενων* (Keldysch, χ.χ., Sarabianov, 1990, κεφ. 10).

<sup>632</sup> Για μια πιθανή εξαίρεση βλ. παραπάνω, σημ. 625.

<sup>633</sup> Kean, 1994, σ.154.

<sup>634</sup> Για το ακριβές περιεχόμενο της συλλογής του, η οποία στεγαζόταν στο περίφημο μέγαρο Trubetskoy και περιλάμβανε πίνακες των Monet, Renoir, Cézanne, Degas, Van Gogh, Gauguin -τους οποίους ο συλλέκτης εξέθετε μαζί με ξυλόγλυπτα Maori- Matisse, Picasso (51 πίνακες), André Derain κ.α., βλ. <http://www.collectionchtchoukine.com>, Kean, 1994, σσ.269-283.

χλευάστηκε από τον Τύπο και έγινε στόχος δημόσιας γελοιοποίησης όταν τα έργα του καλλιτέχνη *La Danse* και *La Musique* έφτασαν στη Μόσχα το 1911– και κυρίως τον Picasso που στήριξε από το 1908, στα δύσκολα πρώτα χρόνια του Κυβισμού, όταν μετά τις *Demoiselles d' Avignon* ήταν σχεδόν καθολική η απόρριψη του καλλιτέχνη από τη διεθνή συλλεκτική κοινότητα<sup>635</sup>.

Δώδεκα χρόνια μετά την αγορά του πρώτου του έργου, την άνοιξη του 1909, σε μια πράξη σημασιολογικά φορτισμένη –και υπό το παράδειγμα του Tretyakov– ο Shchukin αποφάσισε να παρουσιάσει την σχεδόν πλήρη πλέον συλλογή του στο ευρύ κοινό. Αυτή την εποχή, χωρίς να λείπουν και κάποια οδυνηρά για τον συλλέκτη επεισόδια –όπως όταν ένας επισκέπτης μουντζούρωσε με μολύβι την «ακραία τέχνη» του Monet– τη συλλογή του επισκέπτονταν διανοούμενοι, συγγραφείς, ποιητές και βέβαια καλλιτέχνες. Η επιρροή στους τελευταίους ήταν τέτοια ώστε γύρω στο 1909 να παράγεται ένας χείμαρρος ρωσικών έργων σε στιλ Gauguin, Matisse και λίγο μετά Cézanne και Picasso<sup>636</sup>.

Ανάμεσα στους καλλιτέχνες που επισκέπτονταν το σπίτι του συλλέκτη, μαθητεύοντας ουσιαστικά στη συλλογή του, ήταν και οι Tatlin, Malevich, Goncharova, Larionov και Popova. Οι τελευταίοι, πυρήνας της Ρωσικής Πρωτοπορίας που λίγο αργότερα θα έδινε μερικές από τις καλύτερες διατυπώσεις της, παρουσιάζονταν αυθόρμητοι και ενθουσιώδεις απέναντι στα νέα έργα, συλλαμβάνοντας άμεσα, σχεδόν διαισθητικά, την πρόοδο της δυτικής τέχνης.

Παράλληλα, όμως, στο πλαίσιο της συντηρητικής ρωσικής κοινωνίας, ο συλλέκτης κατηγορήθηκε αναπόφευκτα τόσο από τους –καθιερωμένους πλέον– δασκάλους των νέων ρώσων καλλιτεχνών, όπως τους Serov και Korovin, όσο και από τη διοίκηση της Tretyakov, ότι «διαφθείρει τους νέους» ή τους «δηλητηριάζει κατά τη διάρκεια των διαπλαστικών τους χρόνων»<sup>637</sup>. Τα έργα της συλλογής του – που δεν ανταποκρίνονταν στο επιφυλακτικό και συχνά αυτάρεσκο γούστο πολλών ρώσων συλλεκτών της εποχής– θεωρήθηκαν από τους ακαδημαϊκούς

---

<sup>635</sup> Κατά τον A. Barr ο συλλέκτης είχε «τη μεγαλύτερη συλλογή Picasso πριν το 1914». Στο δωμάτιο του σπιτιού του που εξέθετε τα έργα του Picasso, υπήρχαν μόνο κάποια αφρικάνικα γλυπτά και τίποτα άλλο, ώστε να μην αποσπάται η προσοχή του επισκέπτη. Ο ίδιος έλεγε για αυτό το δωμάτιο: «Κάθε φορά που μπαίνω, είναι σαν να βάζω το πόδι μου σε έναν κουβά με σπασμένα γυαλιά» (όπως αναφέρεται στο Kean, 1994, σ.174). Τα έργα του Picasso ασκούσαν μια μαγική δύναμη στον συλλέκτη, ώστε ακόμη κι όταν δεν τα καταλάβαινε, συνήθιζε να λέει: «Μάλλον αυτός έχει δίκιο και όχι εγώ» (Tugendhold, 1914, σ.30).

<sup>636</sup> Καλλιτέχνες όπως οι Larionov, Goncharova και Konchalovsky χαρακτηρίζονταν αυτή την εποχή ως οι «ρώσοι Matisse» (Burrus, 1994, σ.18). Ουσιαστικά η συλλογή Morozov, με την ιδιαίτερη αντιπροσώπευση έργων του Cézanne, θεωρείται ότι διαμόρφωσε κυρίως *σεζανικές* κατευθύνσεις στη ρωσική προπρωτοποριακή τέχνη, φανερός στα έργα της ένωσης *Balé-Karó*, ενώ αυτή του Shchukin άνοιξε τον δρόμο στις τάξεις προς την αφαίρεση. Βλ. γενικά και Költzsch, 1993.

<sup>637</sup> Κατά τον Shcherbatov, μέλος του Δ.Σ. της Tretyakov (όπως αναφέρει η Kean, 1994, σσ.162, 170).



καλλιτεχνικούς κύκλους «παροδικά φαινόμενα» που θα παρασύρει ο καιρός και ο Shchukin «τρελός» που τα συλλέγει, ενώ ακόμη και ο ίδιος ο συλλέκτης βαλλόταν κάποιες φορές από αμφιβολίες ως προς την ορθότητα των επιλογών του.

Σε κάθε περίπτωση η συλλογή του σύντομα επιβλήθηκε στους καλλιτεχνικούς κύκλους και απέκτησε φήμη σε όλη την Ευρώπη<sup>638</sup>, ενώ χάρη σε αυτήν ο Matisse έγινε δεκτός στη Μόσχα του 1911 ως «παλιός δάσκαλος», την ίδια εποχή που στο Παρίσι θεωρούνταν ακόμη ανερχόμενη μόνο δύναμη. Υπό την επιρροή του άλλωστε και οι υπόλοιποι ρώσοι συλλέκτες στρέφονταν όλο και περισσότερο προς τους ιμπρεσιονιστές, ώστε ενώ η ρωσική κοινωνία αντέδρασε αρχικά στον Ιμπρεσιονισμό με την επιφύλαξη και τις αναστολές των παρισινών κρατικών εκθέσεων, τα ιμπρεσιονιστικά έργα εμφανίστηκαν, γύρω στο 1911, αναπάντεχα διασκορπισμένα σε όλες τις σημαντικές συλλογές της Μόσχας, ανάμεσα σε ρώσους μοντέρνους, κλασικούς ζωγράφους και θρησκευτικές εικόνες<sup>639</sup>.

Εντωμεταξύ την ίδια περίπου εποχή με τον Shchukin, ο διανοούμενος και παθιασμένος συλλέκτης M.A.Morozov<sup>640</sup> –που άρχισε να συλλέγει το 1890 σε ηλικία 20 ετών, αγοράζοντας εκτός από ζωγράφους της *Σχολής της Barbizon* και Degas ή Toulouse-Lautrec– στράφηκε από το 1902 στον Monet και τον Ιμπρεσιονισμό. Παράλληλα, χωρίς να αγνοεί και τη ρωσική τέχνη, αγόραζε Renoir, Van Gogh και Gauguin σε μια εποχή που στη Μόσχα ήταν μόλις αποδεκτή η τέχνη του Corot.

Καθώς ωστόσο ο Mikhail απεβίωσε πρόωρα, σε ηλικία 33 μόλις ετών, το έργο του συνέχισε ο μικρότερος αδελφός του, Ivan, για τον οποίο η Ιστορία επεφύλασσε τη δόξα του μεγάλου συλλέκτη. Ο βιομήχανος υφασμάτων I.A.Morozov<sup>641</sup>, αρχηγός της οικογενειακής επιχείρησης και με περιουσία που του επέτρεπε να διαθέτει ένα σεβαστό ποσό ετησίως για αγορά έργων τέχνης<sup>642</sup>, στράφηκε μετά τον θάνατο του αδελφού του, από το 1903 και ως το 1914, στον δυτικό Ιμπρεσιονισμό και τη μοντέρνα τέχνη, υπό την επιρροή συχνά και του

---

<sup>638</sup> Τη συλλογή επισκέπτονταν πολλοί ξένοι διευθυντές μουσείων (Kean, 1994, σσ.205.)

<sup>639</sup> Σε αυτό το πλαίσιο ο τραπεζίτης **Mikhail Riabushinsky** συνέλεξε μαζί με Vrubel και γάλλους ιμπρεσιονιστές και ο γνωστός τοπιογράφος και συλλέκτης εικόνων **Ilya Semyonovich Ostroukhov** (1858-1929) διέθετε Vrubel, Venetsianov αλλά και Degas ή Renoir (Kean, 1994, σ.189 κ.εξ.).

<sup>640</sup> Ο ιστορικός, συγγραφέας και λέκτορας στο Πανεπιστήμιο Μόσχας **Mikhail Abramovich Morozov** (1870-1903) κατείχε συλλογή με έργα ιμπρεσιονιστών (Burrus, 1994, σ.24 κ.εξ., Kean, 1994, σ. 93.)

<sup>641</sup> Η συλλογή του **Ivan Abramovich Morozov** (1871-1921) περιλάμβανε στην τελική της μορφή 250 ζωγραφικά έργα και γλυπτά (Burrus, 1994 σ.24 κ.εξ., <http://www.morozov-shchukin.com>, Kean, 1994, σ. 95 κ.εξ., "Matisse to Malevich", 2010).

<sup>642</sup> Burrus, 1994, σ.30.

Shchukin, του οποίου άλλωστε οι επιλογές παρέμειναν πάντα σαφώς τολμηρότερες.

Με εκπαίδευση στη ζωγραφική και δάσκαλο τον ρώσο ιμπρεσιονιστή Κ. Κοροβίν<sup>643</sup>, ο Μοροζον αγόρασε αρχικά παριζιάνικα τοπία του δασκάλου του και τοπιογραφίες του Levitan<sup>644</sup>, για να στραφεί σύντομα κυρίως στους Renoir, Gauguin, Van Gogh, Nabis –ιδιαιτέρως τον Bonnard– Cézanne και Matisse. Τα έργα τους αγόραζε στα τακτικά του, έως το 1914, ταξίδια στο Παρίσι, όπου επισκεπτόταν τις γκαλερί των Vollard, Durant-Ruel και Druet αλλά και τα ατελιέ των ίδιων των καλλιτεχνών, όπως εκείνα των Matisse και Picasso, στους οποίους τον σύστησε ο Shchukin. Η διάθεση της συλλογής του, παράλληλα με εκείνη του Shchukin, στο κοινό –ανάμεσά τους και στους νέους μοσχοβίτες καλλιτέχνες– συνέβαλε αποφασιστικά στη διαμόρφωση νέων προσανατολισμών ή κατευθύνσεων στη σύγχρονη του ρωσική ζωγραφική, την οποία άλλωστε, σε αντίθεση με τον Shchukin, συνέλεξε επίσης, κατά περιόδους, με σχεδόν ανάλογο πάθος<sup>645</sup>.

#### **2.1.4 Συμπέρασμα**

Γενικά η συλλεκτική δραστηριότητα στην προεπαναστατική Ρωσία εξακολούθησε να ευθυγραμμίζεται με τις υπαγορεύσεις του δυτικού συλλεκτικού κόσμου και οι ρώσοι συλλέκτες ακολούθησαν τις τάσεις των δυτικών στη μεγαλύτερη δυνατή ευρύτητά τους, δηλαδή από τις συντηρητικότερες έως την πιο πρωτοπόρα και τολμηρή εκδοχή τους. Παράλληλα όμως, χάρη σε ένα ολοένα αυξανόμενο αίσθημα αστικής αυτοπεποίθησης, οι ρώσοι συλλέκτες της εποχής αφουγκράστηκαν και υπάκουσαν στις επιταγές της τοπικής παραδοσιακής και σύγχρονης αγοράς τέχνης, ψηλαφώντας, για λίγο, ακόμη και τα όρια του ρωσικού Μοντερνισμού, στη διαμόρφωση της πορείας του οποίου έμμεσα παρενέβησαν.

Ειδικότερα το συλλέγειν στη Ρωσία των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα μπορεί να χαρακτηριστεί ως μια πράξη σημασιολογικά φορτισμένη για τον ρώσο αστό, που ενέδυσσε τον παραδοσιακά ισχυρό αυτό θεσμό με νέα ιδεολογικά φορτία. Καθώς, δηλαδή, οι αστοί της εποχής κοσμούσαν τα σπίτια τους με ντόπιους καλλιτέχνες αντί για Watteau ή Boucher, αλλά και με χαλιά, κεντήματα και άλλα χειροτεχνικά

---

<sup>643</sup> Για τον ζωγράφο και θεατρικό σχεδιαστή Konstantin Alexeyevich Korovin (1861-1939) βλ., μ.α., Milner, 1993, σσ.214-216 και Sarabianov, 1990, κεφ. 16.

<sup>644</sup> Για τον σημαντικότερο, ίσως, τοπιογράφο του τέλους του 19<sup>ου</sup> αιώνα στη Ρωσία, Isaak Ilych Levitan (1860-1900), βλ., μ.α., Milner, 1993, σ.261.

<sup>645</sup> Ο Μοροζον συνέλεξε ρωσική τέχνη έως το 1903, έτος θανάτου του αδελφού του, ενώ επέστρεψε σε αυτήν και μετά το 1914. Για τη συλλογή του με ρωσικά έργα των Benois, Chagall, Golovin, Goncharova, Korovin, Krymov, Kuznetsov, Larionov, Levitan, Mashkov, Sapunov, Serov, Somov, Vrubel, Yuon κ.α., βλ. Kean, 1994, σσ.285-299.

είδη της ρωσικής επαρχίας, εγκαταλείποντας ολοένα και περισσότερο την προτίμηση της αριστοκρατίας για μεγάλη κλίμακα και δυτικού τύπου μεγαλοπρέπεια, εξέφραζαν την πίστη τους στην ανάγκη αναβίωσης της εθνικής τους κληρονομιάς και την επιθυμία αφύπνισης της δόξας της, μέρος της οποίας αποτελούσαν και οι ίδιοι. Το γεγονός αυτό συνάδει μάλιστα χαρακτηριστικά και με την τόσο πλούσια ρωσική καλλιτεχνική παράδοση της εποχής, που ειδικά κατά την περίοδο του 19<sup>ου</sup> και πρώιμου 20<sup>ου</sup> αιώνα θεωρείται δεύτερη σε πλούτο ταλέντων μόνο σε σχέση με τη Γαλλία<sup>646</sup>.

Σε κάθε περίπτωση ο δυναμισμός της αστικής συλλεκτικής κοινότητας μεταμόρφωσε σταδιακά τη φυσιογνωμία της συλλεκτικής παράδοσης καθώς το βασικό περιεχόμενό της, η δυτική τέχνη νατουραλιστικής τεχνοτροπίας –και μαζί της η ορθολογιστική κοσμοθεωρία του δυτικού μοντέλου ανάπτυξης, που αυτή εκπροσωπούσε λειτουργώντας ως το βασικό πρότυπο από την εποχή του Μεγάλου Πέτρου– εμπλουτίστηκε εμφατικά με το στοιχείο της ντόπιας λαϊκής παράδοσης και του μεταφυσικού χαρακτήρα της ρωσικής θρησκευτικής τέχνης, που έγιναν η προγραμματική δήλωση μιας διάθεσης μεταβολής της κυρίαρχης αισθητικής αντίληψης. Σε αυτή τη σύγκλιση της ξένης και της ντόπιας κουλτούρας και παράδοσης –πάνω στα θεμέλια της οποίας οικοδομήθηκε και ο ρωσικός Μοντερνισμός– βασίστηκε η πίστη των αστών συλλεκτών και πατρώνων της εποχής για τη δυνατότητα εμφάνισης μιας νέας ρωσικής τέχνης, πίστη που αποτέλεσε τη βασική συμβολή της προεπαναστατικής ρωσικής συλλεκτικής δράσης στο πολιτιστικό γίγνεσθαι.

Ιδιαίτερη είναι η περίπτωση των πρωτοπόρων σε παγκόσμια κλίμακα συλλογών των Shchukin και Morozov, καθώς οι συλλογές αυτές αποτέλεσαν από μόνες τους σοβαρή κινητήρια δύναμη της πολιτιστικής δράσης. Μέσα από το συλλεκτικό τους έργο οι εν λόγω συλλέκτες χάραξαν μια συγκεκριμένη πολιτιστική πολιτική και παρενέβησαν δραστικά στο συλλεκτικό τους περιβάλλον, αφενός διευκολύνοντας και επιταχύνοντας την αποδοχή ρηξικέλευθων καλλιτεχνικών πρακτικών της διεθνούς πρωτοπορίας και αφετέρου συμμετέχοντας έμμεσα στην πορεία διαμόρφωσης της σύγχρονης τους ρωσικής πρωτοποριακής τέχνης.

Ταυτόχρονα καθιστώντας τις συλλογές τους προσιτές στο κοινό, οι μεγάλοι προπολεμικοί ρώσοι συλλέκτες διαμόρφωσαν μια αξιοσημείωτη πολιτιστική παράδοση, σύμφωνα με την οποία το συλλέγειν εκλαμβάνεται ως «αποστολή» με εθνικό χαρακτήρα και οι πίνακες των συλλογών ανήκουν όχι τόσο στον ίδιο τον συλλέκτη όσο στη χώρα του και τον λαό της<sup>647</sup>. Αυτή είναι η δεύτερη μεγάλη συμβολή τους.

---

<sup>646</sup> Fitzgerald, 2007, σ. 90.

<sup>647</sup> Κατά τη σχετική ρήση του Shchukin (όπως αναφέρεται στο Kean, 1994, σ.246).

Συνολικά οι τρεις μεγάλοι συλλέκτες της εποχής, Tretyakov, Shchukin και Morozov, διαθέτοντας αυτοπεποίθηση, ανεξαρτησία επιλογής και αποφασιστικότητα, άσκησαν μεγάλη παιδαγωγική επίδραση στη σύγχρονη αλλά και τη μεταγενέστερή τους ρωσική κοινωνία, καθιερώνοντας και εν μέρει επιβάλλοντας το δικό τους αισθητικό ιδανικό στα κατεστημένα καλλιτεχνικά πρότυπα της εποχής τους. Ακόμη και αν τα έργα των συλλογών δυτικής πρωτοποριακής τέχνης έπαψαν να εμφανίζονται δημόσια στη σοβιετική κοινωνία μετά τα μέσα της δεκαετίας του 1930, η παράδοση των συλλεκτών που τις δημιούργησαν φαίνεται πως διατηρήθηκε ζωντανή και έδρασε ως πολύτιμη σπορά, για τις συλλεκτικές γενιές που ακολούθησαν και δημιούργησαν τους δικούς τους μύθους μετεπαναστατικά.

## **2.2 Πολιτιστικό και συλλεκτικό περιβάλλον στη μετεπαναστατική Σοβιετική Ένωση**

### **2.2.1 Επανάσταση, Lenin και συλλεκτική δραστηριότητα (1917-1924)**

Καθώς με την Οκτωβριανή Επανάσταση η οικονομία έπαψε να εδράζεται στην ιδιωτική ιδιοκτησία και άλλαξαν ριζικά οι σχέσεις του καλλιτέχνη με την αγορά –αφού αυτός απελευθερώθηκε από «τις εξαιρετικά πεζές συνθήκες» της<sup>648</sup>– το ρωσικό κράτος απέκτησε τον απόλυτο έλεγχο της διαχείρισης των τεχνών, αναλαμβάνοντας το ίδιο τον ρόλο τόσο του παραδοσιακού ιδιώτη μαικήνα όσο και του φιλότεχνου συλλέκτη. Καταρχάς αμέσως με την Επανάσταση «η διατήρηση των μουσείων, ανακτόρων και συλλογών τέχνης» καθορίστηκε ως κρατικό χρέος, ενώ το επόμενο έτος θεσπίστηκε νόμος κατάργησης των ιδιωτικών συλλογών που μετατράπηκαν έτσι σε δημόσια περιουσία<sup>649</sup>.

Τότε οι σημαντικότερες συλλογές, όπως των Shchukin και Morozov, δημεύτηκαν αμέσως εξ ολοκλήρου<sup>650</sup>, ενώ για άλλες παραδόθηκαν στο κράτος αναλυτικές λίστες των περιεχομένων τους. Ορισμένες από αυτές τέθηκαν υπό την προστασία του κράτους και κάποιες μετατράπηκαν σε *οίκους-μουσεία*<sup>651</sup>.

<sup>648</sup> Από τη συνέντευξη του Lenin στη Clara Zetkin (Τζαφάροβα, 1995, σσ. 76 κ.εξ.).

<sup>649</sup> Στις 5.12.1918 δημοσιεύτηκε νόμος για την κατάργηση των ιδιωτικών συλλογών (Burrus, 1994, σ. 8 κ.εξ., Elliott κ.ά., 1989, σ.23 κ.εξ.).

<sup>650</sup> Μεταξύ 1918–1919 τα μέγαρα Trubetskoy του Shchukin και Prechistenka του Morozov μετατράπηκαν στο Πρώτο και το Δεύτερο Μουσείο Μοντέρνας Δυτικής Τέχνης αντίστοιχα (διάταγμα αρ. 851 του Lenin, Νοέμβριος 1918), ενώ έως το 1927 οι δύο συλλογές ενοποιήθηκαν σε μια μουσειακή συλλογή (Kean, 1994, σ.244 κ.εξ.). Για τη σημερινή τους κατάληξη βλ. "Matisse to Malevich", 2010.

<sup>651</sup> Μεταξύ 1917 και 1918 απογράφηκαν οι καλλιτεχνικοί θησαυροί περίπου 3.000 ιδιωτικών συλλογών μόνο στην Πετρούπολη (Elliott κ.ά., 1989, σ.23, Τζαφάροβα, 1995, σ. 88).

Στη διάρκεια του Εμφυλίου Πολέμου (1918-1921) την κατάργηση της ιδιωτικής αγοράς τέχνης διαδέχτηκε η κρατική συλλεκτική δραστηριότητα<sup>652</sup>, που προσανατολίστηκε στην απόκτηση ρωσικών έργων όλων των κατευθύνσεων και κυρίως σύγχρονης τέχνης. Πράγματι, μια βραχύβια επαναστατική Επιτροπή Αγορών<sup>653</sup> που διήρκησε όσο και ο Εμφύλιος, προμηθεύτηκε –υπό τις εντολές του Anatoly Lunacharsky<sup>654</sup>– καλλιτεχνικά έργα σύγχρονης ρωσικής τέχνης για τα δεκάδες μουσεία που ιδρύθηκαν ή αναδιοργανώθηκαν αυτή την εποχή σε όλη τη χώρα, ευνοώντας κατεξοχήν «τους καλλιτέχνες της αριστεράς που δεν ήταν επιτυχημένοι στην αγορά» και «δέχτηκαν πρόθυμα να εργαστούν για την Επανάσταση»<sup>655</sup>.

Ωστόσο μετά το τέλος του Εμφυλίου, η θέσπιση της Νέας Οικονομικής Πολιτικής (ΝΕΠ)<sup>656</sup> από τον Lenin ως αναγκαίου μέσου για την ανάκαμψη της καταρρέουσας οικονομίας το 1921, ευνόησε την παραγωγή μιας νέας ελίτ, των λεγόμενων «ανθρώπων της ΝΕΠ» και τότε εμφανίστηκαν και πάλι αγοραστήες πινάκων και έργων τέχνης. Ο ίδιος ο Lunacharsky επεσήμανε την επανεμφάνιση της ιδιωτικής αγοράς τέχνης γύρω στο 1922, καθώς ο κρατικός προϋπολογισμός δεν μπορούσε πλέον να καλύψει αγορές και παραγγελίες έργων τέχνης<sup>657</sup>.

Αυτή την εποχή, που εμφανίστηκαν ακόμη και οίκοι δημοπρασίας και εμπορικά μαγαζιά, το συλλέγειν αναβίωσε και πάλι με πάθος. Χαρακτηριστική ήταν και η έκδοση περιοδικών που απευθύνονταν σε σοβιετικούς συλλέκτες, πολλοί από τους οποίους –όπως οι I.I.Rybakov, E.G.Schwartz ή M.V.Braikevich– ένωσαν ελεύθεροι να συνεχίσουν την παλιά τους ή να δημιουργήσουν μια νέα συλλογή έργων τέχνης<sup>658</sup>.

---

<sup>652</sup> Κατά τον Lunacharsky «η επαναστατική κυβέρνηση κατέβαλε αμέσως προσπάθειες να υποκαταστήσει την έλλειψη καλλιτεχνικής αγοράς με κρατικές παραγγελίες και αγορές» (Λουνατσάρσκι, 1995, σ.370). Επίσης βλ., σχετικά, Καντίνσκι, 1995, σ.419, Τζαφάροβα, 1995, σ. 82.

<sup>653</sup> Μεταξύ 1918 και 1920 αγοράστηκαν, συγκεκριμένα, 1926 έργα (Τζαφάροβα, 1995, σ. 90).

<sup>654</sup> Για τον Anatoli (Anatoly) Vasilievich Lunacharsky (1875-1933), Λαϊκό Κομισάριο Διαφώτισης του Τμήματος Εικαστικών Τεχνών Μόσχας και την πολιτική του ισορροπίας μεταξύ κομματικού ελέγχου και καλλιτεχνικής πρωτοβουλίας, βλ. μ.α. Αυλωνίτου, 2000, σ.18 κ.εξ. Για ένα αναλυτικό αρχείο κειμένων του βλ. "Lunacharsky, Anatoly Vasilievich", χ.χ.

<sup>655</sup> Λουνατσάρσκι, 1995, σ.370. Για παραδείγματα «διάθεσης» έργων Ρωσικής Πρωτοπορίας σε μουσεία και ανάθεσης κρατικών παραγγελιών μεταξύ 1918-1921 σε καλλιτέχνες όπως οι Κλιουν ή Ρορονα, βλ. "Επιστολή από το Μουσείο του Ροστόφ", 1995, σ. 416, "Βασίλι Καντίνσκι", 1995, σ.417.

<sup>656</sup> Χάρη σε αυτή τη Νέα Οικονομική Πολιτική, που ανακοινώθηκε επίσημα τον Μάρτη του 1921 και που ο Lenin χαρακτήρισε ως «ένα βήμα πίσω προκειμένου να γίνουν δύο μπροστά» (Burns, 1983, σ.315) επιτράπηκε η ιδιωτική βιομηχανία, το εμπόριο και το ημερομίσθιο σε χρήμα.

<sup>657</sup> Λουνατσάρσκι, 1995, σ.370.

<sup>658</sup> Στην περίοδο 1921-1923 εμφανίστηκε μάλιστα και το περιοδικό *Sredi Kollektionerov* (Μεταξύ συλλεκτών), βλ. Elliott κ.ά., 1989, σ.23, Starr, 1981, σ.25. Για τον Rybakov και Braikevich βλ. σημ. 757 και 609, αντίστοιχα.

Ωστόσο καθώς αυτή την περίοδο οι μη παραστατικές μέθοδοι των αριστερών λεγόμενων τάσεων, αποδεικνύονταν κατά την κυβέρνηση «ανήμπορες» να αποδώσουν τη «ψυχολογική έκφραση στο νέο περιεχόμενο» της Επανάστασης, η τελευταία θεωρήθηκε πως απαιτούσε «μια λίγο πολύ ρεαλιστική, αυτονόητη έκφραση»<sup>659</sup>, προς την οποία άλλωστε προσανατόλιζε την τέχνη το 1922 και ο σχηματισμός της Ένωσης Καλλιτεχνών της Επαναστατικής Ρωσίας στο πλαίσιο της κρατικής πολιτιστικής πολιτικής<sup>660</sup>. Η καλλιτεχνική αυτή ένωση ανέλαβε μάλιστα ως «πρωταρχική αποστολή» της τη δημιουργία «μιας ρωσικής κοινωνικής τέχνης», που θα λειτουργούσε ως «λογικό αντίβαρο» στις τάσεις των «αριστερών» καλλιτεχνικών ρευμάτων, των οποίων η «μικροαστική, προεπαναστατική, παρακμιακή τους υπόσταση εκφράστηκε με την προσπάθεια τους να μεταφυτέψουν τις κατακερματισμένες φόρμες της δυτικής τέχνης και κυρίως της γαλλικής..., σε ένα έδαφος που τους ήταν οικονομικά και ψυχολογικά ξένο»<sup>661</sup>.

Η πολιτική αυτή φαίνεται πράγματι ότι απέδωσε, καθώς μέσα από τις διακηρύξεις των καλλιτεχνικών ομάδων της δεκαετίας του 1920 και ειδικά του δεύτερου μισού της –και παρά την ποικιλομορφία της καλλιτεχνικής πρακτικής– έγινε αισθητή η επιθυμία της πλειοψηφίας των καλλιτεχνών να επιδείξει ιδεολογική και πολιτική νομιμότητα, εμπλέκοντας τις παραδόσεις σε μια «επιστροφή της ζωγραφικής στη ρεαλιστική απεικόνιση των αντικειμένων»<sup>662</sup>. Σε αυτό το πλαίσιο στις κρατικές εκθέσεις που διοργανώνονταν αυτή την εποχή, κυριαρχούσε η προσπάθεια σύζευξης νατουραλιστικής τεχνοτροπίας και επίκαιρων θεμάτων.

Άλλωστε, η διάθεση του κοινού μετά τις δυσκολίες της επανάστασης και του εμφυλίου αντικατοπτριζόταν στην προτίμηση μιας μάλλον «εύπεπτης» τέχνης και το ενδιαφέρον για καλλιτεχνικές καινοτομίες εξέλιπε<sup>663</sup>. Παράλληλα το νέο, συντηρητικό και νοσταλγικό συλλεκτικό γούστο ευνοούσε την προτίμηση της παραδοσιακά προτιμούμενης παραστατικής τέχνης, είτε των δυτικών έργων του παρελθόντος είτε της ρωσικής τέχνης των *Περιπλανώμενων*, που γύρω στο 1922 επικαιροποιήθηκε εκ νέου<sup>664</sup>. Στο ίδιο πλαίσιο αυτή τη χρονιά, μετά τη συρρίκνωση κάθε ευνοϊκής προοπτικής για τη μοντέρνα τέχνη, καλλιτέχνες όπως ο

---

<sup>659</sup> Λουνατσάρσκι, 1995, σ.370.

<sup>660</sup> Η διακήρυξή της δημοσιεύτηκε το 1922. Το 1924 κυκλοφόρησε εγκύκλιος που όριζε την «πρωταρχική αποστολή της» και απευθυνόταν «σε όλους τους καλλιτέχνες της ΕΣΣΔ» («ΑΧΡΡ: Διακήρυξη», 1995, «ΑΧΡΡ: Η πρωταρχική αποστολή», 1995, Bown, 1991 σσ.32-33).

<sup>661</sup> «ΑΧΡΡ: Η πρωταρχική αποστολή», 1995, σ.347. Επίσης βλ. Bown, 1991, σσ.46, 66.

<sup>662</sup> Αντάσκινα, 1995, σ.345.

<sup>663</sup> Wood, 1992, σ. 9.

<sup>664</sup> Starr, 1981, σ.25.

Kandinsky<sup>665</sup> αλλά και ο Chagall –εξαιρετικά ριζοσπαστικοί άλλωστε για την πλειοψηφία της ιδιωτικής αγοράς και προεπαναστατικά– κατέφυγαν στο εξωτερικό για την καλλιτεχνική τους επιβίωση<sup>666</sup>.

Βέβαια στη δεκαετία του 1920 οι καλλιτέχνες της Ρωσικής Πρωτοπορίας παρέμεναν στο σύνολό τους ακόμη ενεργοί<sup>667</sup> και εκπροσωπούσαν το σοβιετικό κράτος στις καλλιτεχνικές εκθέσεις του εξωτερικού, εμπνέοντας και τροφοδοτώντας παράλληλα τη διεθνή συλλεκτική δραστηριότητα. Έργα τους αγοράζονταν αυτή την εποχή από τον γνωστό έμπορο τέχνης του Βερολίνου K. Benedikt και χάρη σε αυτόν παρουσιάστηκε στη Δύση, στη γκαλερί Van Diemen, η πρώτη τους έκθεση, το 1922<sup>668</sup>, αν και αυτό επιτυγχάθηκε ομολογουμένως πολύ δύσκολα, καθώς και το δυτικό κοινό εμφανιζόταν ακόμη ανέτοιμο και εντελώς απρόθυμο να τους αποδεχθεί.

Αντίθετα σε αυτή ακριβώς την έκθεση το έργο γνωστών τέτοιων καλλιτεχνών συγκίνησε μέρος του πιο προοδευτικού κοινού, και κυρίως τη γνωστή συλλέκτρια του Μεσοπολέμου K. S. Dreier, που άρπαξε την ευκαιρία να προσθέσει στη συλλογή ευρωπαϊκού Μοντερνισμού που διαμόρφωνε αυτή την περίοδο και έργα Malevich, Udaltsova και άλλων σοβιετικών καλλιτεχνών<sup>669</sup>. Λίγο αργότερα, το 1927, η εκτενής συμμετοχή του Malevich σε διεθνή έκθεση του Βερολίνου στέφτηκε με επιτυχία, ενώ η αισθητή παρουσία του έργου του στη Δύση επηρέασε σαφώς και σύγχρονες τάσεις του ευρωπαϊκού Μοντερνισμού<sup>670</sup>.

---

<sup>665</sup> Ήδη το 1913 ο Lunacharsky χαρακτήρισε τον Kandinsky ως «μια ολοφάνερη περίπτωση φρενοβλάβειας... στα πρόθυρα της έσχατης αποκλήνωσης» (Στριγκαλιόφ, 1995, σ.572).

<sup>666</sup> Γύρω στο 1922 ο Chagall αναχώρησε για το Βερολίνο και ο Kandinsky έφτασε στη Γερμανία.

<sup>667</sup> Εκθέσεις με έργα καλλιτεχνών της πρωτοπορίας έγιναν σε όλη τη δεκαετία του 1920 και στη Ρωσία, αλλά οι καινοτομίες τους αφορούσαν πλέον μια όλο και μικρότερη μειονότητα. Σύντομα πολλοί από αυτούς στράφηκαν στο εμπορικό σχέδιο, αναζητώντας εν μέρει και νέες πηγές πατρωνίας (Bowlt κ.ά., 1993, σ.39, Starr, 1981, σ.26).

<sup>668</sup> Στη δεκαετία του 1920 και ο γνωστός έμπορος τέχνης K. Benedikt, που αυτή την εποχή και έως τα μέσα της δεκαετίας του 1930 ζούσε στο Βερολίνο, αγόραζε έργα Ρωσικής Πρωτοπορίας κατευθείαν από τους καλλιτέχνες, κατά τη διάρκεια των επαγγελματικών επισκέψεών του στη Ρωσία. Αν και, όπως προκύπτει από έρευνα του Andrei Nakon σε γερμανικά και ρωσικά αρχεία ("Imaginary provenances", χ.χ.), ο βερολινέζος γκαλερίστας δεν φαίνεται να είχε ιδιαίτερη επαφή με κύκλους των καλλιτεχνών της Ρωσικής Πρωτοπορίας και ο ρόλος του ήταν μάλλον καθαρά «εμπορικός», είναι γεγονός ότι μέσω της δικής του μεσολάβησης, μετά από παρότρυνση και του στενού του φίλου, Lissitzky, οι ρώσοι πρωτοπόροι κατάφεραν να βρουν στέγη στο Βερολίνο το 1922 για μια εξαιρετικά μοντέρνα έκθεση τέχνης -την πρώτη τους μετά το 1917- στη γκαλερί του. Χάρη σε αυτήν τα έργα πολλών από αυτούς βρήκαν για πρώτη φορά τη θέση τους στις πιο πρωτοπόρες συλλογές της Δύσης (Reif, 1990, "Van Diemen, galerie", χ.χ.). Για τη «συλλογή» Benedikt βλ. και παραπάνω, σημ. 472.

<sup>669</sup> Για την πρωτοπόρα συλλέκτρια βλ. παραπάνω, σημ. 203.

<sup>670</sup> Στη Μεγάλη Έκθεση Έργων Τέχνης του Βερολίνου (Lehrter Bahnhof) ο καλλιτέχνης παρουσίασε με επιτυχία πάνω από 70 ζωγραφικά έργα και αρχιτεκτονικά μοντέλα, ενώ θεωρείται γενικά ότι κατά τη δεκαετία του 1920 επηρέασε τον Νεοπλαστικισμό του Mondrian. Στο Bauhaus στο Dessau, που

Ταυτόχρονα, και παρά το γεγονός ότι εντός της Σοβιετικής Ένωσης το μέλλον της Ρωσικής Πρωτοπορίας είχε ήδη οριστικά προδιαγραφεί, πολλοί καλλιτέχνες της εξακολουθούσαν έως το τέλος να ευαγγελίζονται με πάθος το γκρέμισμα των τειχών των «καθωσπρέπει καλλιτεχνικών σχολών» και την άφιξη στον κόσμο «νέων χρωμάτων και περιγραμμάτων» στο όνομα της Οκτωβριανής Επανάστασης<sup>671</sup>. Στο όνομα της ίδιας επανάστασης, ωστόσο, η ανάγκη «ανάπτυξης ενός μαζικού γούστου»<sup>672</sup>, εγγεγραμμένου στο πλαίσιο μιας τεχνοτροπίας της παραδοσιακής αισθητικής, τέθηκε ως προτεραιότητα της κυβερνητικής πολιτικής στον τομέα της τέχνης, ενώ καλλιτέχνες, κοινό και συλλέκτες προσανατολίστηκαν τελικά, στην πλειοψηφία τους, προς την ίδια κατεύθυνση.

### **2.2.2 Η αγορά τέχνης στη σταλινική και μετασταλινική Ρωσία (1924-1985)**

- **Τα μαγαζιά**

Ειδικά ως προς τη λειτουργία της σοβιετικής συλλεκτικής αγοράς και με δεδομένη την απαγόρευση του ιδιωτικού εμπορίου –που έως το 1939 είχε σχεδόν τελείως εξαλειφθεί<sup>673</sup>– τόσο στη σταλινική Σοβιετική Ένωση όσο και σε αυτή των διαδόχων του Stalin έως τον Gorbachev, μπορούμε να μιλήσουμε για μια ενιαία περίοδο με κοινά γενικά χαρακτηριστικά, κατά την οποία η συλλεκτική δραστηριότητα λειτουργούσε στα όρια της παρανομίας και έτσι σχεδόν κρυφά. Κινούμενος βασικά στο πλαίσιο μιας ανεπίσημης οικονομίας, ο σοβιετικός συλλέκτης της εποχής φαίνεται πως δεν διώκταν<sup>674</sup>, λειτουργούσε πάντως με διακριτικότητα και αποφεύγοντας την επίδειξη, ώστε να μην εγείρει την προσοχή της αστυνομίας<sup>675</sup>.

---

επισκέφτηκε ο Malevich την ίδια εποχή, εκδόθηκε και το θεωρητικό του έργο *Μη Αντικειμενικός Κόσμος*, που όμως δεν βρήκε τόση απήχηση, εξαιτίας των στενότερων συγγενειών και σχέσεων του Bauhaus με τον ρωσικό Κονστρουκτιβισμό. Ο Malevich δεν έμεινε τότε στο εξωτερικό, παρόλο που η σύζυγός του Natalia τον πληροφόρησε με επιστολή ότι οι σύντροφοί του διώκονταν στην πατρίδα του, συμβουλευοντάς τον να παραμείνει εκεί. Ελπίζοντας ότι αργότερα θα επέστρεφε και πάλι, εκείνος παρέδωσε τα έργα του στον αρχιτέκτονα Hugo Hering για να τα διαφυλάξει και επέστρεψε στην πατρίδα του, όπου θεωρήθηκε ως κατάσκοπος της Γερμανίας (Enke, 2003, Petrova, Y., 2003).

<sup>671</sup> "ΛΕΦ", 1995.

<sup>672</sup> Λουνατσάρσκι & Σλαβίνσκι, 1995.

<sup>673</sup> Burns, 1983, σ.322.

<sup>674</sup> Κατά τον Starr ο «μικρός συλλέκτης» προστατευόταν μάλιστα στη δεκαετία του 1930 από τον σοβιετικό νόμο (Starr, 1981, σ.30).

<sup>675</sup> Έτσι σύμφωνα με μαρτυρία της Yevgenia Chudnovsky, χήρας γνωστού συλλέκτη, ακόμη και στη μετασταλινική περίοδο, όταν ο σύζυγός της αγόρασε κάποιους πίνακες μεγάλου μεγέθους του Petrov-



Πιο συγκεκριμένα, από τη δεκαετία του 1930 αλλά και σε όλη σχεδόν τη σταλινική και μετασταλινική περίοδο, η ρωσική και ειδικά η μοσχοβίτικη αγορά τέχνης ανθούσε, καθώς στα κρατικά βασικά καταστήματα της εποχής<sup>676</sup>, διατίθονταν αφθονία αγαθών σε ευνοϊκές τιμές. Καταρχάς ένας παράδεισος αγαθών προσφερόταν στα παλαιοπωλεία<sup>677</sup>, όπου ωστόσο οι συναλλαγές επιτρέπονταν μόνο σε συνάλλαγμα, το οποίο απαγορευόταν δια νόμου να έχουν οι σοβιετικοί πολίτες εκτός ορισμένων κατηγοριών. Κατά συνέπεια οι τελευταίοι, που αυτή την εποχή ενδιαφέρονταν άλλωστε για είδη πρώτης ανάγκης ή αμερικανικές συσκευές σύγχρονης τεχνολογίας (ραδιόφωνα κλπ.) παρά για αντικες, φαίνεται πως σπάνια τα επισκέπτονταν<sup>678</sup>.

Οι ξένοι ωστόσο που ζούσαν στη σταλινική Μόσχα –κυρίως διπλωμάτες αλλά και δημοσιογράφοι ή ερευνητές– έσπευδαν συχνά εκεί για να αγοράσουν όσα περισσότερα αντικείμενα μπορούσαν. Ειδικά ανώτατοι διπλωμάτες όπως ο πρέσβης της Γερμανίας στη Ρωσία Von der Schulenburg<sup>679</sup> ή οι άλλοι πρέσβεις ξένων χωρών, επιδίδονταν με πάθος στο συλλέγειν, ενώ κάποιοι πλούτιζαν αγοράζοντας και εξάγοντας από τη Ρωσία βυζαντινές εικόνες, κοσμήματα και πολύτιμους λίθους, πορσελάνες, ασημένια και χρυσά σκεύη, έπιπλα, ρωσικά ασημικά και χαλιά, αλλά και πολλά ευρωπαϊκά έργα τέχνης, πίνακες, σχέδια και γκραβούρες κάθε σχεδόν εποχής.

Παράλληλα σημαντικότερος στην αγορά τέχνης της εποχής ήταν και ο ρόλος των μαγαζιών μεταχειρισμένων ειδών<sup>680</sup> στις μεγάλες πόλεις και κυρίως τη Μόσχα, στα οποία δικαίωμα πρόσβασης είχαν τόσο οι σοβιετικοί όσο και οι ξένοι πολίτες. Η πληθώρα και η ποικιλία των ειδών τέχνης, αλλά και όλης της κινητής περιουσίας που αμέσως μετά την επανάσταση εκποιούσε εκεί η πρώην αστική τάξη σε ολοένα αυξανόμενους ρυθμούς προκειμένου να επιβιώσει, τα έκανε να μοιάζουν με «απύθμενους θησαυρούς»<sup>681</sup> που οι συλλέκτες της εποχής συναγωνίζονταν να αδειάσουν. Σε αυτά τα μαγαζιά, τα ασφυκτικά γεμάτα με αντικείμενα σχεδόν κάθε είδους, ανέκυπταν συχνά μοναδικές ευκαιρίες καθώς ο καθένας μπορούσε, για

---

Vodkin, αναγκάστηκε να γίνει σχεδόν «κλέφτης», τυλίγοντας προσεκτικά και φέρνοντας τα έργα στο κοινοτικό διαμέρισμα τη νύχτα, προκειμένου να μην τον δουν οι γείτονες και το αναφέρουν στην αστυνομία (Burrus, 1994, σ.199).

<sup>676</sup> Burns, 1983, σ.322.

<sup>677</sup> Γνωστά ως «антикварный магазин» (Kostaki, 1993, σ.43 κ.εξ., Starr, 1981, σ.29).

<sup>678</sup> Κατά τον ισχυρισμό του Κωστάκη (Kostaki, 1993, σ.43, Roberts, 1994, σ.52).

<sup>679</sup> Με βάση τη διήγηση του Κωστάκη, που αναφέρεται στη δεκαετία του 1930. Ο Von der Schulenburg αγόραζε κυρίως αρχαιότητες, πορσελάνη και παλιά ρωσικά ασημικά (Roberts, 1994, σ.58).

<sup>680</sup> Για τα γνωστά ως «комиссионный магазин» στη Μόσχα, βασικά στο Arbat, στην οδό Stoleshnikov αλλά και τη Stretinka, βλ. Kostaki, 1993, σ.44, Starr, 1981, σ.29.

<sup>681</sup> Kostaki, 1993, σ.44, Roberts, 1994, σ.52. Βλ. επίσης Μακρόφ, 1995, σ.614, Starr, 1981, σ.26 κ.εξ.

παράδειγμα, να αγοράσει «ένα περσικό βάζο του 15<sup>ου</sup> αιώνα για λίγα μόνο ρούβλια»<sup>682</sup>.

Έτσι στη σταλινική Μόσχα, μέσα σε παλαιοπωλεία, μαγαζιά μεταχειρισμένων ή κρατικά ενεχυροδανειστήρια και κέντρα διανομής όπως το *Torgsin*<sup>683</sup>, δημιουργήθηκε ίσως «η πιο πλούσια αγορά τέχνης και αρχαίων που έχει γνωρίσει η σύγχρονη εποχή»<sup>684</sup>. Συνολικά από την αγορά αυτή ευνοούνταν ιδιαίτερα οι ξένοι κάτοικοι, που χρησιμοποιούσαν σχεδόν αποκλειστικά τα παλαιοπωλεία, ενώ, καθώς διέθεταν εξίσου σκληρό νόμισμα αλλά και ρούβλια, ξεπερνούσαν σε αγοραστική δύναμη όχι μόνο τους ιδιώτες συλλέκτες αλλά και τα σοβιετικά μουσεία, τα οποία φαίνεται πως αγόραζαν –ή επιχειρούσαν να αγοράσουν– από την ίδια πηγή<sup>685</sup>.

Στην περίοδο μετά την Επανάσταση και τον Εμφύλιο, η σοβιετική αγορά τέχνης εφοδιαζόταν κάθε τόσο με νέο υλικό που αναζητούσε αγοραστές, κυρίως σε διάφορες ειδικές περιπτώσεις όπως στις δεκαετίες του 1920 και του 1930, όταν τα περιεχόμενα των τσαρικών αποθηκών τέθηκαν σε δημόσια έκθεση και αποκτήθηκαν από ιδιώτες συλλέκτες<sup>686</sup>. Σε μεγάλη κλίμακα ωστόσο ανεφοδιασμός της αγοράς πραγματοποιήθηκε κυρίως κατά τη διάρκεια του Β' Π.Π., λόγω των ειδικών κοινωνικοπολιτικών συνθηκών που οδήγησαν τότε στην εκποίηση πολύτιμων αντικειμένων και έργων τέχνης.

Πράγματι, στα δύσκολα χρόνια του πολέμου πολλοί αντάλλαζαν την κινητή τους περιουσία με τροφή και θέρμανση, που αυτή την εποχή άξιζαν πολύ περισσότερο. Ειδικά κατά την περίοδο της πολιορκίας του Λένινγκραντ (1941-1944) –αυτής της ακραίας ανθρώπινης δοκιμασίας, όταν εκατοντάδες χιλιάδες άνθρωποι πέθαιναν «σαν τις μύγες» από την πείνα και τις κακουχίες– «για λίγα κιλά αλεύρι ή για μισό κιλό κρέας μπορούσες να αγοράσεις όποιο αριστούργημα ήθελες»<sup>687</sup>. Έτσι έως το τέλος του πολέμου, συλλέκτες όπως ο Α. Ι. Schuster στο

---

<sup>682</sup> Starr, 1981, σ.31.

<sup>683</sup> Η αλυσίδα καταστημάτων λιανικής πώλησης «Торгсин» (ακρωνύμιο από τις λέξεις «торговля с иностранцами» που σημαίνουν «εμπόριο με ξένους») λειτούργησε μεταξύ 1931 και 1936. Η είσοδος εκεί ήταν ελεύθερη για τους ξένους και επιτρεπτή για τον σοβιετικό πολίτη υπό την προϋπόθεση να έχει σκληρό νόμισμα ή πολύτιμα αντικείμενα (κοσμήματα, σκεύη, παλιά νομίσματα), ώστε να τα ανταλλάξει με βασικά είδη, φαγητό και ρουχισμό (Kostaki, 1993, σ.44, Μακρόφ, 1995, σ.614).

<sup>684</sup> Κατά τον Starr απίστευτη ήταν η χλιδή στην αγορά τέχνης και αρχαιοτήτων της σταλινικής Μόσχας, (Starr, 1981, σ.29) ενώ κατά τον συλλέκτη Varchavsky στα μαγαζιά της κυκλοφορούσαν απίστευτοι θησαυροί ακόμη και αρκετά μετά τον θάνατο του Stalin (Burrus, 1994, σ.109).

<sup>685</sup> Βλ., για παράδειγμα, Roberts, 1994, σ.57. Βλ. επίσης, σχετικά, Starr, 1981, σ.31.

<sup>686</sup> Ανάμεσα στα αντικείμενα που εντοπιζόνταν εκεί αναφέρονται διάφορα κομψά και πολυτελή χρηστικά είδη, όπως εγχάρακτα γυάλινα ποτήρια και διακοσμητικά αντικείμενα (Burrus, 1994, σ.215).

<sup>687</sup> Κατά τον Κωστάκη, σύμφωνα με τον οποίο εκείνη την εποχή δημιουργήθηκαν πολλές σημαντικές συλλογές (Roberts, 1994, σ. 80).

Λένινγκραντ ή ο Γ. Κωστάκης στη Μόσχα ξεπούλησαν πολλά έργα των συλλογών τους και εκατοντάδες συλλογές –κάποιες καταγόμενες από τον 19<sup>ο</sup> αιώνα ή και παλαιότερα– διασκορπίστηκαν και χάθηκαν για πάντα.

Κατά συνέπεια στα τέλη της δεκαετίας του 1940 ο ανεφοδιασμός της ρωσικής αγοράς με τέτοιες συλλογές προκάλεσε νέα επιδημία συλλεκτικού πυρετού. Στη Μόσχα της δεκαετίας του 1950 τα μαγαζιά μεταχειρισμένων ειδών στο Arbat και τη Stretinka ήταν «γεμάτα με πίνακες γνωστών καλλιτεχνών από τον Ι. Ι. Αϊβάζονσκι έως τον Β. Ε. Βορίσοβ-Μουσατόβ<sup>688</sup>, ώστε φαίνεται πως αυτή την εποχή ήταν πιο ενδιαφέρον «να επισκέπτεσαι μαγαζιά παρά μουσεία», αφού όλα εκεί ήταν σε εξέλιξη<sup>689</sup>. Αλλά και λίγο αργότερα, γύρω στο 1965, η ίδια κατάσταση διατηρούνταν στη Μόσχα, καθώς «σε εκείνα τα μαγαζάκια με μεταχειρισμένα στη γειτονιά του Arbat, όχι μακριά από την Κόκκινη Πλατεία», συστάδες παλαιοπωλείων πουλούσαν ακόμη «θησαυρούς» ρωσικής και δυτικής τέχνης<sup>690</sup>.

- **Η συλλεκτική πρακτική**

Η πλειοψηφία των σοβιετικών συλλεκτών στη σταλινική και μετασταλινική εποχή φαίνεται πως λειτουργούσε απευθείας μέσω των μαγαζιών με μεταχειρισμένα, χωρίς ιδιώτες μεσάζοντες ή συμβούλους. Στην αγορά τέχνης της εποχής βεβαιώνεται ωστόσο και η παρουσία κάποιων ανεπίσημων ιδιωτών «εμπόρων» και μεσαζόντων, με ευρεία γνώση του αντικειμένου τους, οι οποίοι παρείχαν τις συμβουλές και τη βοήθειά τους στη δημιουργία συλλογών έναντι του αντίστοιχου –ιδιαίτερα υψηλού μάλιστα– οικονομικού ανταλλάγματος<sup>691</sup>. Τέτοιοι ήταν για παράδειγμα στη δεκαετία του 1930 αλλά και αργότερα, οι συλλέκτες και πρώην εύποροι αστοί Φ. Ε. Βύσνεβσκι<sup>692</sup> και –ο γνωστός και ως «βαρόνος της Μόσχας»– Φ. Ρ. Τόσκιν<sup>693</sup>.

Παράλληλα, καθώς η σοβιετική συλλεκτική κοινωνία ήταν μια κλειστή κάστα με τους δικούς της νόμους και κανόνες, τα μυστικά της συλλεκτικής τέχνης

---

<sup>688</sup> Για τον γνωστό ζωγράφο του *fin de siècle* Victor Elpidiforovich Borisov-Musatov (1870-1905), βλ. Milner, 1993, σσ. 85-86, Sarabianov, 1990, σ.231 κ.εξ.

<sup>689</sup> Κατά τον συλλέκτη Gorshin ("Khimki Art Gallery: The Collection", χ.χ.).

<sup>690</sup> Κατά τον συλλέκτη Dudakov (Burrus, 1994, σ.142).

<sup>691</sup> Ως τέτοιους αναφέρει ο Κωστάκης τους Τόσκιν και Vishnevsky (Kostaki, 1993, σ.46), με τους οποίους για να συνεργαστεί κάποιος «χρειάζονταν πολλά χρήματα» (βλ. και Starr, 1981, σσ.30-31).

<sup>692</sup> Για τον **Felix Evgenovich Vishnevsky** βλ. Roberts, 1994, σ. 77, Starr, 1981, σ.30.

<sup>693</sup> Για τον **Filip Pavlovich Toskin** –με ειδίκευση στον μεγάλο ρώσο θαλασογράφο Ι. Κ. Αϊβάζονσκι– και την επιρροή του στον συλλεκτικό κόσμο κατά τη δεκαετία του 1930 βλ. "Khimki Art Gallery: The Collection", χ.χ., Kostaki, 1993, σ.46, Roberts, 1994, σ. 77 Starr, 1981, σσ.30-31.

μεταδίδονταν από γενιά σε γενιά μέσα από εγκάρδιες συνήθως σχέσεις, τουλάχιστον έως τη δεκαετία του 1960. Σε ένα συλλεκτικό περιβάλλον δομημένο πάνω σε σχέσεις ιεραρχίας και αλληλοεκτίμησης, οι συλλέκτες που θεωρούνταν ειδικοί στο πεδίο τους, καθώς γνώριζαν «περισσότερα και από τους ανθρώπους των μουσείων», αποτελούσαν διαθέσιμους συμβούλους και αρωγούς στις νεότερες συλλεκτικές γενιές. Τέτοιοι ιδιώτες συλλέκτες, ενεργοί στη σταλινική τουλάχιστον περίοδο –κάποιοι και αργότερα– ήταν ο «πατριάρχης» των συλλεκτών, διάσημος μοσχοβίτης ιστορικός τέχνης και τεχνοκριτικός V. I. Kostin<sup>694</sup>, ο S. P. Yaremich<sup>695</sup>, ο εκδότης A. Molchanov<sup>696</sup> και ο ιστορικός της τέχνης P. Ettinger<sup>697</sup>.

Ωστόσο ήδη από τη δεκαετία του 1920 οι σοβιετικοί συλλέκτες άρχισαν να απομονώνονται από την παγκόσμια αγορά τέχνης. Οι συλλέκτες αυτοί δεν είχαν καν πρόσβαση σε δυτικά βιβλία τέχνης ή καταλόγους εκθέσεων και δημοπρασιών όπως σε εκείνους των Sotheby's και των Christie's, τουλάχιστον έως τη δεκαετία του 1960. Το αποτέλεσμα αυτής της απομόνωσης ήταν η αναπόφευκτη ανακύκλωση των κοινών κατά βάση απόψεών τους για την τέχνη –πολλών από αυτών λανθασμένων– μέσα από τον «αιμομικτικό κόσμο» τους, το σώμα των σοβιετικών συλλεκτών, που παρέμεινε αναπόφευκτα περιχαρακωμένο εντός των εθνικών συνόρων<sup>698</sup>.

Επιπλέον, σε αυτή την κανονική –αν και διακριτική– αγορά τέχνης που λειτουργούσε εντός της σταλινικής και μετασταλινικής Σοβιετικής Ένωσης, δεν έλειπαν και οι περιπτώσεις των πλαστών έργων, που αποτελούσαν «κοινό μυστικό» για τους συλλέκτες. Συχνά μάλιστα οι τελευταίοι αποσιωπούσαν κάθε περιστατικό εξαπάτησής τους με τέτοια έργα, προκειμένου να μην προκαλέσουν αφενός θόρυβο –και άρα την προσοχή των αρχών– και αφετέρου τη δυσφήμιση του ίδιου του ονόματός τους στους υπόλοιπους συλλέκτες<sup>699</sup>.

Υπάρχει πάντως και ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό των σοβιετικών συλλεκτών της σταλινικής και μετασταλινικής εποχής, που τους διαφοροποιεί σαφώς από τους δυτικούς ομολόγους τους, αφού, εξαιτίας ακριβώς των εγκάρδιων

---

<sup>694</sup> Ο Κωστάκης αναφέρει τον **Vladimir Ivanovich Kostin** με αφορμή την επίσκεψή του –υπό τη συνοδεία και του Pushkarev- στη συλλογή Κωστάκη (Roberts, 1994, σ.134).

<sup>695</sup> Για τον **Stepan Petrovich Yaremich** (1869-1939), που άρχισε να συλλέγει από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα στην Πετρούπολη, βλ. Antonov, χ.χ. και Starr, 1981, σ.31.

<sup>696</sup> Για τον συλλέκτη και εκδότη του προεπαναστατικού περιοδικού αρχαιοτήτων *Antikvar* **Andrei Molchanov**, βλ. Starr, 1981, ό.π.

<sup>697</sup> Ο **Pavel Ettinger** (1930-1945) υπήρξε συλλέκτης και διάσημος κριτικός τέχνης. Για τον ίδιο και τη συλλογή του βλ. Starr, 1981, σ.31.

<sup>698</sup> Για το λόγο αυτό αυτοχαρακτηρίζονταν μάλιστα και ως «τυφλές γάτες», βλ. παρακ., σημ. 1886.

<sup>699</sup> Έτσι ο Κωστάκης, ακολουθώντας τη συμβουλή των παλαιότερων, απέφυγε να παραπονεθεί για την αγορά του πλαστού έργου τα *Τρία Πορτοκάλια* του Picasso, ώστε να μην μπει στη «μαύρη λίστα» των παραπονούμενων ή προβληματικών συλλεκτών (Kostaki, 1993, σ.46, Roberts, 1994, σσ. 77-78).

σχέσεων που επικρατούσαν μεταξύ τους, παρατηρείται ένας καταμερισμός ενδιαφερόντων και μια σχετική έλλειψη ανταγωνισμού ανάμεσά τους<sup>700</sup>. Σε αυτό το πλαίσιο μια από τις πάγιες και συνηθέστερες πρακτικές εμπλουτισμού –ακόμη και δημιουργίας– συλλογών σε όλη αυτή την περίοδο, ήταν χαρακτηριστικά οι λεγόμενες ανταλλαγές συλλεκτικών αντικειμένων.

Πράγματι οι σοβιετικοί συλλέκτες αγόραζαν τέτοια συλλεκτικά αντικείμενα – τα λεγόμενα και *αποθεματικά* ή *kubyshka* (*κυβυσιшка*)– χωρίς άμεσο ενδιαφέρον, προκειμένου μόνο και μόνο να τα χρησιμοποιήσουν για τις μεταξύ τους ανταλλαγές<sup>701</sup>. Δεν δίσταζαν μάλιστα να ανταλλάξουν, κατά τη συνήθη πρακτική, ακόμη και «ολόκληρους τοίχους» των συλλογών τους<sup>702</sup>.

Τέλος άλλος ένας τρόπος θεμιτής απόκτησης έργων τέχνης εντός της σοβιετικής συλλεκτικής κοινωνίας, ήταν η εκποίηση συλλογών του παρελθόντος μετά τη φυσική απώλεια του ιδιοκτήτη τους, μέσα από μια ιδιαίτερη πάντως πρακτική, που επίσης κυριάρχησε για αρκετές δεκαετίες. Σύμφωνα με αυτήν οι οικογένειες των εκλιπόντων προσέφεραν τις συλλογές τους σε μυστικές δημοπρασίες, όπου συγκεκριμένοι φιλότεχνοι με βεβαιωμένο ενδιαφέρον –καθώς και κάποιοι μικροί, ανεπίσημοι ιδιώτες έμποροι– καλούνταν, πολύ εμπιστευτικά, να αγοράσουν έργα σε απίστευτα χαμηλές τιμές. Έτσι συνέβαινε συχνά συλλογές, όπως εκείνες των *Vinogradov* και *Rossiysky*<sup>703</sup>, να ξεπουλιούνται στο σύνολό τους αθόρυβα και μέσα σε λίγες μόνο μέρες και να εξαφανίζονται παντελώς χωρίς να αφήσουν πίσω τους το παραμικρό ίχνος.

---

<sup>700</sup> Κατά τον Gorshin οι φιλικές σχέσεις μεταξύ τους ήταν ωφέλιμες για όλους, ακόμη και στην περίπτωση των ανταγωνιστικών ενδιαφερόντων ("Khimki Art Gallery: The Collection", χ.χ.). Για τις φιλικές ανταλλαγές μεταξύ Κωστάκη και άλλων συλλεκτών βλ. και παρακ., σημ. 821.

<sup>701</sup> Για τη διαδεδομένη πρακτική των ανταλλαγών, βάσει της οποίας λειτουργούσαν συχνά συλλέκτες όπως οι Rubinstein, Gunst, Chudnovsky, Abramyan, κ.α., βλ. Burrus, 1994, σ.146. Βάσει της ίδιας πρακτικής ο συλλέκτης Schuster, για παράδειγμα, αναζητούσε υπομονετικά επί σειρά ετών και αγόρασε τελικά, προς 3.000 ρούβλια, ημερολόγια της εποχής του Pushkin, προκειμένου να τα ανταλλάξει με μια προσωπογραφία από τη συλλογή του **Nikolai Pavlovich Smirnov-Sokolsky** (Burrus, 1994, σ.58).

<sup>702</sup> Πρόκειται για τον λεγόμενο τύπο ανταλλαγής «τοίχο για τοίχο» (κατά τον συλλέκτη Dudakov, όπως αναφέρεται στην Burrus, 1994, σ.148).

<sup>703</sup> Κατά τον συλλέκτη Dudakov όταν επρόκειτο να γίνει μια πώληση, οι πιθανοί αγοραστές ενημερώνονταν διακριτικά. Οι τελευταίοι ήταν έμποροι, όχι συλλέκτες, «μάλλον πλασιέ που πήγαιναν από πόρτα σε πόρτα και πάλευαν με νύχια και με δόντια για την λεία τους, αγοράζοντάς την για να την πουλήσουν σε όλη τη χώρα» (Burrus, 1994, σ.149). Κατά τον ίδιο με αυτόν τον τρόπο βρέθηκαν ίχνη διάσημων κάποτε συλλογών, όπως εκείνων των **Blok** ή **Geltzer**, στα πιο απομακρυσμένα άκρα της επαρχίας. Ο ίδιος αναφέρει πληροφορίες τόσο για τη συλλογή του **Vinogradov**, που περιλάμβανε από *lubki*, φουτουριστικά άλμπουμ του Mayakovsky και καμβάδες των Larionov και Goncharova έως κοσμήματα, νομίσματα και κάθε είδους εισιτήρια, όσο και για τη συλλογή του καλλιεργημένου **Rossiysky**, που συνέλεγε για πάνω από μισό αιώνα και διέθετε από αρχαίες πίπες και μοναδικά έπιπλα έως εκατοντάδες πίνακες και «αμέτρητα» διακοσμητικά αντικείμενα (Burrus, ό.π., σσ.148-149).

### 2.2.3 Η περίοδος Stalin έως τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο (1924 - 1945)

- **Η κοινωνικοπολιτιστική πολιτική**

Ουσιαστικά μέσα από τη θέσπιση του Πρώτου Πενταετούς Προγράμματος (1928-32)<sup>704</sup> του Stalin<sup>705</sup> και την πολιτική των επόμενων χρόνων, διαμορφώθηκε και εδραιώθηκε ο κομματικός αισθητικός κανόνας που έμελλε να καθορίσει αυστηρά το πολιτιστικό μέλλον της Σοβιετικής Ένωσης του Stalin και των διαδόχων του για 55 χρόνια, έως την εποχή της *perestroika*. Πράγματι, μέσα από αυτό το πρόγραμμα, που αποτελούσε μια τεράστια επιχείρηση εκβιομηχάνισης και μετασχηματισμού της Σοβιετικής Ένωσης σε προηγμένο τεχνολογικά κράτος, εγκαινιάστηκε και μια νέα «πολιτιστική επανάσταση», όπου όλες οι τέχνες καλούνταν να συνεισφέρουν για την ανοικοδόμηση της νέας κοινωνίας<sup>706</sup>.

Καταρχάς στο πλαίσιο του εξοστρακισμού του μαχητικού σοσιαλιστικού διεθνισμού του Lenin αλλά και του Trotsky, η σταλινική πολιτική της εποχής του Πρώτου Πενταετούς Προγράμματος και όλης της δεκαετίας του 1930 προσανατολίστηκε σε μια νέα, στενά εθνικιστική στρατηγική. Κύριοι άξονες αυτής της στρατηγικής ήταν η αναζωογόνηση του μιλιταρισμού και η συμμετοχή στον αγώνα για διεθνή πολιτική ισχύ, ενώ η τόσο απεχθής για τους παλιούς μαρξιστές έννοια του πατριωτισμού εκθειαζόταν πλέον ως σοβιετική αρετή.

Για την εξυπηρέτηση του παραπάνω προγράμματος προέκυψε η αναγκαιότητα της οικονομικής ανάπτυξης και τέθηκε ως εθνική προτεραιότητα ο στόχος της επίτευξης οικονομικής ισοδυναμίας της Σοβιετικής Ένωσης με τα άλλα βιομηχανικά έθνη. Η άμεση ανάγκη για προμήθεια συναλλάγματος, μέσω του οποίου η χώρα θα προμηθευόταν τον δαπανηρό δυτικό τεχνολογικό εξοπλισμό,

---

<sup>704</sup> Το Πρώτο Πενταετές Πρόγραμμα, που ακολουθήθηκε από άλλα κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1930, υπήρξε μέρος ενός ευρύτερου προγράμματος με κύριο σκοπό την επίτευξη οικονομικής ευμάρειας στη Σοβιετική Ένωση. Στο πρόγραμμα περιλαμβάνονταν και ένα σχέδιο *αγροτικής κολεκτιβοποίησης*, που προέβλεπε την συνένωση αγροτικών εκμεταλλεύσεων σε μεγάλες μονάδες χιλιάδων στρεμμάτων κάτω από τη συλλογική ιδιοκτησία των αγροτών, με στόχο την εύρεση των κατάλληλων πόρων για τον δαπανηρό μηχανικό εξοπλισμό που απαιτούνταν για την εκβιομηχάνιση. Το σχέδιο, που συμπεριέλαβε και την «εκκαθάριση» των κουλάκων -των πιο εύπορων αγροτών- είχε ολοκληρωθεί έως το 1939 (Bown, 1991, σ.72, Burns, 1983, σσ.318-320, Dickerman, 1996, σ.29).

<sup>705</sup> Ο Josif Vissarionovich Dzhugashvili από το Gori της Γεωργίας (1879-1953), γνωστός ως Joseph Stalin, έγινε γενικός γραμματέας του Κομμουνιστικού Κόμματος το 1922, ενώ μετά το 1924 ανακηρύχθηκε πολιτικός διάδοχος του Lenin εξουδετερώνοντας τους αντιπάλους και σταθεροποιώντας την εξουσία του έως το 1929 (Conquest, 2003, Ντώτσερ, 1971).

<sup>706</sup> Dickerman, 1996, σ.30, Figes, 2003, σ.472 κ.εξ.

οδήγησε έτσι τη σοβιετική κυβέρνηση στην απόφαση πώλησης, γύρω στο 1928, πολλών έργων από τις συλλογές τέχνης που είχε στη διάθεσή της<sup>707</sup>.

Ταυτόχρονα στο εσωτερικό, η αναζωπύρωση της ρητορείας για την πάλη των τάξεων και τους «αστούς εχθρούς» –που κατά την κυβέρνηση ήταν δυνατόν να «κρύβονται» ακόμη και στην αριστερή πτέρυγα της πρωτοπορίας– οδήγησε σε συστηματικές μαζικές συλλήψεις, απελάσεις στα στρατόπεδα καταναγκαστικής εργασίας γνωστά ως *γκουλάγκ (gulag)*<sup>708</sup> και εκτελέσεις ατόμων που χαρακτηρίστηκαν συλλήβδην ως «τροτσκιστές, κατάσκοποι και καταστροφείς». Μέσω αυτών ο Stalin πέτυχε την εκκαθάριση της χώρας από την αντιπολίτευση και απέτρεψε το ενδεχόμενο μιας επανάστασης φανερά ορατής, με δεδομένη τη δυσαρέσκεια που προκαλούσε η πολιτική του αλλά και η φανερή δίψα του για προσωπική εξουσία<sup>709</sup>.

Είναι χαρακτηριστικό ότι το κύμα μαζικής τρομοκρατίας εναντίον όλων των «εχθρών» της σοβιετικής εξουσίας, που εξαπολύθηκε σε μεγάλη κλίμακα μετά το 1934 –από τη δολοφονία το 1934 του Sergei Kiron, του δημοφιλούς αρχηγού του Κόμματος στο Λένινγκραντ, έως τις δημόσιες δίκες ηγετών των Μπολσεβίκων όπως των Bukharin, Kamenev και Zinoviev μεταξύ 1936-1938<sup>710</sup>– συνοδεύτηκε από τη λήψη πιο δραστηκών μέτρων ελέγχου και στον πολιτισμό. Ο τελευταίος χρησιμοποιήθηκε κατεξοχήν αυτή την εποχή προς όφελος της κυβερνητικής εξουσίας, με σκοπό την ενίσχυση της επαπειλούμενης πολιτικής σταθερότητας.

---

<sup>707</sup> Στο πλαίσιο αυτό πολύτιμα έργα τέχνης που κάποτε κοσμούσαν τα παλάτια των ευγενών ή αποτελούσαν «περιουσία του τελευταίου τσάρου», πίνακες, γλυπτά, έπιπλα, κηροπήγια και πολυέλαιοι - «σταλακίτες και σταλαγμίτες χρυσού και κρυστάλλου»- και αντικείμενα από όνυχα, αχάτη ή μαλαχίτη, προσφέρθηκαν τελικά προς πώληση σε ξένους εμπόρους και συλλέκτες. Οι πρώτες πωλήσεις έργων τέχνης από τη σοβιετική κυβέρνηση φαίνεται πως πραγματοποιήθηκαν γύρω στο 1928 ή 1929, ενώ κατά τη δεκαετία του 1930 οι *Times* της Νέας Υόρκης δημοσίευσαν αρκετές ανακοινώσεις τέτοιων πωλήσεων. Στο πλαίσιο αυτό σπουδαίοι πίνακες -κάποιοι και από το Ερμιτάζ- καλλιτεχνών όπως οι Rembrandt, Van Dyck, Tiziano, Veronese ή Botticelli αγοράστηκαν από συλλέκτες όπως οι G. Gulbenkian, A. Mellon, S. S. Clark ή κατέληξαν σε μουσεία όπως την Εθνική Πινακοθήκη της Ουάσινγκτον, το Metropolitan Museum της Νέας Υόρκης αλλά και την Πινακοθήκη του Yale University (Kean, 1994, σ.245 κ.εξ., Seligman, 1961, σσ.169-176, Starr, 1981, σ.29).

<sup>708</sup> Applebaum, 2004, Burns, 1983, σ.322, "Introduction: Stalin's Gulag", χ.χ.

<sup>709</sup> Burns, 1983, σ.322. Για τεχνάσματα σταθεροποίησης της εξουσίας του βλ. Bown, 1991, σσ. 97-99.

<sup>710</sup> Καθώς η κολεκτιβοποίηση και η εκβιομηχάνιση προκάλεσαν έντονες διαφωνίες στους κόλπους της σοβιετικής ηγεσίας, περισσότεροι από 20 επιφανείς Μπολσεβίκοι δικάστηκαν, «ομολόγησαν» μετά από βασανιστήρια και εκτελέστηκαν την περίοδο αυτή καταδικασμένοι ως «τροτσκιστές» ή «συνεργάτες αστών αντεπαναστατών». Έτσι ο Stalin εδραιώθηκε ως «μεγάλος αρχηγός» και ουσιαστικά δικτάτορας (Burns, 1983, σ.322, North, 2007).

Έτσι καθώς κάθε επαφή με ξένους θεωρούνταν πλέον σήμα ενδεχόμενης προδοσίας<sup>711</sup> και ενώ η μαζική εξέγερση έμοιαζε πιθανή, η ιδέα μιας δημοκρατικής και προοδευτικής τέχνης στο πρότυπο των ρώσων κλασικών επιτάχθηκε στην υπηρεσία του σταλινικού καθεστώτος και –σε συνδυασμό με την καλλιέργεια μιας νέας ηθικής– στρατολογήθηκε για τη δημιουργία μιας ψευδαίσθησης σταθερότητας. Σε αυτό το πλαίσιο η εκδοχή της εθνικιστικής σχολής πρόβαλε ως η ανακουφιστική αντίδραση στην επιρροή της «ξένης» πρωτοπορίας και του Μοντερνισμού.

Κατά συνέπεια οι παλαιότερες σκέψεις για την καθιέρωση μιας επαναστατικής μορφής πολιτισμού είχαν εγκαταλειφθεί έως το τέλος της δεκαετίας του 1930 και είχαν αντικατασταθεί από την προώθηση της επιστροφής στις εθνικές παραδόσεις του 19<sup>ου</sup> αιώνα και τη διαστρεβλωμένη κομματική τους ερμηνεία. Η τελευταία προσέλαβε τελικά την πανηγυρική μορφή μιας τέχνης απεικόνισης της σοβιετικής σοσιαλιστικής κοινωνίας στην πιο εξιδανικευμένη της εκδοχή, που έγινε γνωστή ως Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός.

Συγκεκριμένα το 1932 η συγκρότηση της Ένωσης Ζωγράφων της ΕΣΣΔ καταργούσε στην πράξη κάθε ανεξάρτητη καλλιτεχνική οργάνωση, προκειμένου να διασφαλιστεί η απόλυτη ιδεολογική καθοδήγηση της τέχνης και να υιοθετηθεί ως κρατική τεχνοτροπία στη ζωγραφική η «επαναστατική μέθοδος του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού», όρος που πρωτοεμφανίστηκε την ίδια χρονιά στον Τύπο<sup>712</sup>. Το δόγμα του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού διαμορφώθηκε καταρχάς στη λογοτεχνία<sup>713</sup> και αμέσως μετά, στην περίοδο 1932-1934, και στις άλλες τέχνες, συνιστώντας πλέον το μόνο επιτρεπτό και αποδεκτό τρόπο καλλιτεχνικής έκφρασης –«το μόνο και το μόνο αποδεκτό στιλ και μέθοδο όλων των τεχνών στη Σοβιετική Ένωση»–

---

<sup>711</sup> Στην περίοδο 1937-1949 σημειώθηκαν διωγμοί περίπου 38.000 σοβιετικών πολιτών ελληνικής καταγωγής, που κατέληξαν σε μαζικές εξοντώσεις ("In Memory of Stalin's persecution", 1999, Τζίμας, 2006). Για την μανία κατασκοπείας της εποχής με στόχο τους ξένους και κυρίως τους Έλληνες της Μόσχας -ανάμεσά τους και την οικογένεια Κωστάκη- βλ. Roberts, 1994, σσ.27 κ.εξ.

<sup>712</sup> Τον Απρίλιο του 1932 δημοσιεύτηκε η απόφαση της Κ.Ε. του Κομμουνιστικού Κόμματος των Μπολσεβίκων για την ανασυγκότηση των καλλιτεχνικών οργανώσεων, που καλούσε τις «σκόρπιες δημιουργικές δυνάμεις της χώρας» να ενοποιηθούν σε ενιαία οργανωτικά σχήματα, προκαλώντας στην ουσία τη διάλυση όλων των καλλιτεχνικών ομάδων και οργανώσεων για τη συγκρότηση της ενιαίας Ένωσης Ζωγράφων της ΕΣΣΔ (Bown, 1991, σσ. 85 κ.εξ., "Ιβάν Κλιουν", 1995, σημ. 3).

<sup>713</sup> Το δόγμα του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού διαμορφώθηκε τον Οκτώβριο του 1932 στο σπίτι του Μ. Gorky στη Μόσχα, υπό την παρουσία του Stalin και άλλων ηγετών του Κρεμλίνου, ως σύζευξη «των παραδόσεων της λογοτεχνίας του κριτικού ρεαλισμού του 19<sup>ου</sup> αιώνα με τον επαναστατικό ρομαντισμό της παράδοσης των Μπολσεβίκων». Σύμφωνα με την εκδοχή του Stalin, όπως αυτή ανακοινώθηκε στο Πρώτο Πανερωσιακό Συνέδριο των Σοβιετικών Συγγραφέων το 1934, ο νέος σοβιετικός συγγραφέας δεν ήταν πια δημιουργός αυθεντικών έργων αλλά χρονικογράφος ιστοριών που περιέχονταν ήδη στη γραμματεία του κόμματος ("Αντρέι Ζντάνοφ", 1995, Bown, 1991, σ. 89 κ.εξ., Figes, 2003, σ.473).



προκειμένου να αποφεύγεται «κάθε είδος διπλής ή κρυμμένης σημασίας, διφορούμενη σημασία ή παρανόηση των περιεχομένων των έργων τέχνης»<sup>714</sup>.

Με τον τρόπο αυτό η μονολιθική επιβολή της κρατικής ιδεολογίας και αισθητικής διέλυε εύκολα κάθε περιθώριο αμφιβολίας ως προς την ερμηνεία της δύσκολα εξηγήσιμης Αφηρημένης Τέχνης. Καθώς η τέχνη υποτασσόταν απόλυτα στην υπηρεσία της κρατικής πολιτικής, ο «επαναστατικός ρομαντισμός» της επίσημης τέχνης του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού εξέφραζε –όπως οριζόταν στον λόγο του Zhdanov<sup>715</sup> στο Πρώτο Πανερωσιακό Συνέδριο Σοβιετικών Συγγραφέων– «το έργο του ιδεολογικού μετασχηματισμού και της εκπαίδευσης της εργατικής τάξης στο πνεύμα του σοσιαλισμού»<sup>716</sup>. Έτσι η υποταγή στις αποφάσεις του Κομμουνιστικού Κόμματος, μαζί με τον λαϊκό προσανατολισμό, το ιδεολογικό περιεχόμενο και τη στρατολόγηση του έργου στην ταξική πάλη, συνιστούσαν προγραμματικά τις βασικότερες αρχές των έργων του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού<sup>717</sup>.

Στο εξής η κρατική πατρωνία ήταν διαθέσιμη μόνο για τους καλλιτέχνες που αποδέχονταν τον Σοσιαλιστικό Ρεαλισμό και τα μουσεία της χώρας αρνούνταν να αποκτήσουν έργα ζώντων καλλιτεχνών δημιουργημένα σε άλλες καλλιτεχνικές τεχντροπίες. Σε όλες τις τέχνες οι κλασικοί του 19<sup>ου</sup> αιώνα θεωρούνταν πλέον το μοντέλο που οι σοβιετικοί καλλιτέχνες όφειλαν να ακολουθούν. Άλλωστε καθώς η άρνηση ευθυγράμμισης των καλλιτεχνών με την επίσημη κομματική γραμμή συνεπαγόταν αρχικά την αφάνεια, σύντομα όμως την εξορία ή τον θάνατό τους, ενώ ακόμη και η καλλιτεχνική σιωπή ή η απουσία ενός σαφούς μηνύματος στήριξης της κρατικής πολιτικής μέσω της τέχνης γινόταν άκρως επικίνδυνη, η σταλινική πολιτιστική πρακτική με σύνθημα το «όσοι δεν είναι μαζί μας είναι εναντίον μας», αποδεικνυόταν ιδιαίτερα αποτελεσματική.

Στο κλίμα αυτό η τέχνη της Ρωσικής Πρωτοπορίας αποκηρύχθηκε στη δεκαετία του 1930 ως εθνική ντροπή και «τέχνη ξένη προς τον λαό», «φθοροποιός

---

<sup>714</sup> Sinitsyna, 1998, σ.38.

<sup>715</sup> Ο γεννημένος στην Ουκρανία και διορισμένος από τον Stalin κυβερνήτης του Λένινγκραντ μετά τη δολοφονία του S. Kiron (1934), Andrei Zhdanov (1896-1948), διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στις εκκαθαρίσεις της περιόδου 1934-1941. Μετά τον πόλεμο ακολούθησε μια έντονα επιθετική, αντιδυτική εξωτερική στρατηγική, ενώ στο εσωτερικό ηγήθηκε των μεταπολεμικών εκκαθαρίσεων αντικομμουνιστών καλλιτεχνών και διανοούμενων και απαγόρευσε, μεταξύ άλλων, την κυκλοφορία των θεωρούμενων ως προοδευτικών περιοδικών *Zvezda* και *Leningrad* (Boterbloem, 2004).

<sup>716</sup> "Αντρέι Ζντάνοφ", 1995, σ. 424.

<sup>717</sup> Οι βασικές αρετές του σοβιετικού έργου τέχνης, η ευθυγράμμιση με την αρχή του *partiinost* (*партийность*), ο λαϊκός του προσανατολισμός (*narodnost*), το ιδεολογικό του περιεχόμενο (*ideinost*) και η στρατολόγησή του στην ταξική πάλη (*klassovost*) συνδέονταν στενά με τις ιδέες του Lenin για την τέχνη και με τη φιλοσοφία των Marx και Engels (Bown, 1991, σσ.25 κ.εξ., 91).

φορμαλισμός» και «φορέας παρηκμασμένης καπιταλιστικής τέχνης»<sup>718</sup>, ενώ οι δημιουργοί της διώκονταν με πολιτικό μένος. Ειδικά στη ζωγραφική, η πρωτοπορία εξαφανίστηκε από τον χάρτη της ρωσικής τέχνης καθώς τα έργα της –που παρουσιάστηκαν για τελευταία φορά το 1934 σε μια «μικρή μισοσκότεινη αίθουσα» του Ιστορικού Μουσείου Μόσχας<sup>719</sup> – αποκαλούνταν «εκτρώματα» και προκαλούσαν σάλο σε μερίδα του φιλότεχνου κοινού της εποχής<sup>720</sup>.

Ακόμη και οι ίδιοι οι καλλιτέχνες της Ρωσικής Πρωτοπορίας εμφανίζονταν τώρα με αρκετή συγκατάβαση, κάποιοι σε σύγχυση ή και με περιφρόνηση απέναντι στα έως τότε έργα τους, τα οποία συχνά απλώς πετούσαν<sup>721</sup>. Στο ίδιο πλαίσιο αμέσως μετά τον θάνατό του Malevich, πάνω από 90 έργα του παραδόθηκαν στο Κρατικό Ρωσικό Μουσείο από την οικογένειά του, σε μια διάθεση αποστασιοποίησης τόσο από το έργο όσο και από το ίδιο το όνομα της ηγετικής αυτής καλλιτεχνικής φυσιογνωμίας<sup>722</sup>.

Αντίθετα με τις μη παραστατικές τάσεις, η σχεδόν «νεκρή» στη δεκαετία του 1920 τοπιογραφία, αναστήθηκε απότομα ως το αγαπημένο μέσο της τέχνης του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού, ιδιαίτερα σε σκηνές που εικονογραφούσαν την ηρωική επιβολή της βιομηχανίας στο φυσικό περιβάλλον. Με τεχνοτροπία βασισμένη στη νατουραλιστική τεχνική του παρελθόντος και κυρίως στους τοπιογράφους του ύστερου 19<sup>ου</sup> αιώνα, τον Levitan, τον Kuindzhi και τους άλλους

---

<sup>718</sup> Στριγκαλιόφ, 1995, σ.558. Βλ. και Αυλωνίτου, 2000, σ.25. Για σειρά άρθρων στην Pravda γύρω στο 1936 που επικρίνουν τον «φορμαλισμό» και απειλούν τους οπαδούς του βλ. και Starr, 1981, σ.35.

<sup>719</sup> Η έκθεση *Ρώσοι καλλιτέχνες τα τελευταία δεκαπέντε χρόνια* παρουσιάστηκε στο Λένινγκραντ και τη Μόσχα στην περίοδο 1932-1934 και περιλάμβανε έργα των Malevich, Kliun, Tatlin, Suetin, Popova, Filonov, Rodchenko και Altman (‘‘Ιβάν Κλιουν’’, 1995, σ.355).

<sup>720</sup> Ο Kliun αναφέρει χαρακτηριστικά: «Όσον αφορά την *αίθουσα* μας, προκλήθηκε πραγματικός σάλος, έγιναν πολλές συζητήσεις και θόρυβος, ιδιαίτερα στον Τύπο. Ο ίδιος άκουσα τη συνομιλία δύο κυριών στο Λαϊκό Κομισαριάτο Διαφώτισης: *Είδατε εκείνο το δωμάτιο στην έκθεση; –Αυτό το έκτρωμα;* της απαντά η άλλη. Στο μεταξύ όμως, όσο στεκόμουν κοντά στα έργα μου και άκουγα τις κριτικές (μάλλον το υβρεολόγιο), υπήρχαν και άλλοι άνθρωποι, άγνωστοί μου, που έρχονταν και μου έσφιγγαν το χέρι σιωπηλά» (‘‘Ιβάν Κλιουν’’, ό.π.).

<sup>721</sup> Για την περιφρόνηση των έργων ακόμη και από τους καλλιτέχνες δημιουργούς τους βλ. Starr, 1981, σσ.29, 35, όπου ο Κωστάκης αναφέρει: «Very often the avant-garde works were simply thrown out».

<sup>722</sup> Σύμφωνα με τον Pushkarev, μετέπειτα διευθυντή του μουσείου (βλ. και παρακάτω, σημ.879), η οικογένεια του Malevich παρέδωσε αυτά τα έργα εκεί για προσωρινή φύλαξη το 1936, χωρίς να ενδιαφερθεί για αυτά περαιτέρω έως το 1976. Το 1976 η χήρα Natalia Andreyevna Malevich δώρισε με έγγραφό της τα έργα αυτά στο Κρατικό Μουσείο -το οποίο τα απέκτησε έτσι για μόνιμη φύλαξη- με τον όρο να μην πουληθούν, δωριστούν ή μεταφερθούν. Παρά τη δωρεά το Κρατικό Μουσείο ξεχώρισε 3 έργα του κάθε κληροδότη, από τους 3 κληρονόμους του Malevich, πληρώνοντας από 4.000 ρούβλια στον καθένα, θεωρώντας μάλιστα τις τιμές πολύ γενναιοδωρες για την εποχή (1976-1977). Οι τιμές φαίνεται πως ήταν πράγματι υψηλές σε σχέση με τις επικρατούσες στη σοβιετική αγορά των μέσων της δεκαετίας του 1970 -σε σχέση ακόμη και με καθιερωμένους ρώσους καλλιτέχνες- αλλά ασφαλώς όχι σε σχέση με τις αντίστοιχες τιμές που επικρατούσαν στη Δύση την ίδια εποχή (Petrona, Y., 2003).

*Περιπλανώμενους*, ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός έμοιαζε παραδόξως να είναι «ο Rubens, ο Rembrandt και ο Repin που μπήκαν στην υπηρεσία της εργατικής τάξης»<sup>723</sup>.

Ουσιαστικά καθώς η σοβιετική τέχνη αποκόπηκε πια εντελώς από την πορεία του παγκόσμιου καλλιτεχνικού γίγνεσθαι, αποκορύφωμα της εξέλιξής της θεωρήθηκε στο εξής η ζωγραφική των *Περιπλανώμενων*, που στη μονόπλευρη ερμηνεία τους χαρακτηρίζονταν ως «οι απευθείας πρόγονοι του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού»<sup>724</sup>. Στη δεκαετία του 1940 από τη μόνιμη κρατική Πινακοθήκη της Tretyakov απουσίαζαν χαρακτηριστικά όχι μόνο έργα Ρωσικής Πρωτοπορίας αλλά και καλλιτεχνών όπως του ιμπρεσιονιστή Κοροβίν, των συμβολιστών Petrov-Vodkin και Kuznetsov και όσων συνδέονταν με την ένωση *Βαλέ-Καρό*.

Παράλληλα στη λογοτεχνία σύγχρονοι συγγραφείς όπως η φημισμένη ποιήτρια Anna Akhmatova αδυνατούσαν να βρουν εκδότες και, αντίθετα, τα άπαντα των Pushkin, Turgenev, Chekhov και Tolstoy –αλλά όχι του Dostoyevsky– εκδίδονταν σε εκατομμύρια αντίτυπα<sup>725</sup>. Στον κινηματογράφο η άνοδος του σοσιαλιστικού ρεαλιστικού φιλμ συνδέθηκε με την ανάγκη για ταινίες «κατανοητές από τα εκατομμύρια» –αναλφάβητα, άλλωστε, στην πλειοψηφία τους– και ικανές να κινητοποιήσουν τον μαζικό ενθουσιασμό για τον ταξικό πόλεμο και το *Πενταετές Πρόγραμμα*.

Κατά συνέπεια ήδη από τα πρώτα χρόνια εφαρμογής του τελευταίου, οι σκηνοθέτες της πρωτοπορίας καταδικάστηκαν ως «φορμαλιστές» που ενδιαφέρθηκαν μόνο για το σινεμά ως τέχνη και για τους λόγους αυτούς ταινίες όπως το *Θωρηκτό Ποτέμκιν* (1925) ή ο *Οκτώβριος* (1928) του Eisenstein δέχτηκαν δριμύτατη κριτική<sup>726</sup>. Ακόμη και στη μουσική «το ρολόι πήγε πίσω στον 19<sup>ο</sup> αιώνα»<sup>727</sup> και ο Tchaikovsky με τη ρωσική μουσική σχολή του 19<sup>ου</sup> αιώνα έγιναν το απαράβατο μοντέλο και μοναδικό επιτρεπτό σημείο αναφοράς για κάθε σύγχρονο συνθέτη στη Σοβιετική Ένωση.

Σύντομα, υπό το κράτος της τρομοκρατίας του σταλινικού καθεστώτος, η επιθυμία και ικανότητα για έντιμη ιδεολογική σκέψη εκριζώθηκε για τους περισσότερους, καθώς η καταδίκη και η φυσική εξόντωση συνόδευσαν κάθε απόπειρα ελεύθερης σκέψης ή βούλησης. Σε αυτό το κλίμα ο Μαγκονσκι κατηγορήθηκε το 1930 ως αστικός εχθρός της σοβιετικής λογοτεχνίας κρυμμένος

<sup>723</sup> Κατά τον εκδότη της Izvestia, Ivan Gronsky (όπως αναφέρεται στον Figes, 2003, σ.481).

<sup>724</sup> Κατά τον καθηγητή Sarabianov, που στα τέλη της δεκαετίας του 1940 σπούδαζε τέχνη στο Πανεπιστήμιο της Μόσχας (Σαραμπιάνοφ, 1990, σ.58).

<sup>725</sup> Figes, 2003, σ.480.

<sup>726</sup> Figes, 2003, σσ.479-480, Taylor, 1979, σ.101.

<sup>727</sup> Figes, 2003, ό.π.

στην αριστερή πτέρυγα της πρωτοπορίας<sup>728</sup> και ο Malevich συνελήφθη, ανακρίθηκε και φυλακίστηκε επί τρεις μήνες.

Παρομοίως το 1931 συνελήφθη από τη μυστική αστυνομία ο πρωτοπόρος συγγραφέας Daniil Kharms –που απεβίωσε αργότερα στο νοσοκομείο μιας φυλακής– και το 1934 ο ποιητής Osip Mandelstam, που πέθανε κατόπιν σε στρατόπεδο της Σιβηρίας (1938). Παράλληλα ασφυκτικός έγινε ο κλοιός παρακολούθησης της NKVD, της πολιτικής αστυνομίας του Stalin, γύρω από την Akhmatova<sup>729</sup>.

Σε μια ατέλειωτη λίστα παραδειγμάτων φίμωσης του ελεύθερου λόγου και εξόντωσης της προοδευτικής σκέψης, ο Shostakovich κατηγορήθηκε το 1936 στην εφημερίδα *Πράβδα* για «φορμαλισμό» και κυριεύτηκε από κατάθλιψη και σκέψεις αυτοκτονίας, ενώ το θέατρο του Meyerhold έκλεισε (1938) και ο ίδιος ο σκηνοθέτης συνελήφθη (1939), βασανίστηκε και εκτελέστηκε (1940). Σε ένα κρεσέντο παραλογισμού και δεσποτισμού, η υποστήριξη κάθε μορφής πρωτοπορίας αλλά και η απλή συμπάθεια των μοντερνιστικών τάσεων αρκούσαν για να επιφέρουν τη σύλληψη, τη μεταφορά σε στρατόπεδο και τη θανάτωση, όπως συνέβη και στην περίπτωση του μετανάστη στη Σοβιετική Ένωση H. Walden, προοδευτικό πρώην εκδότη, γκαλερίστα και συλλέκτη<sup>730</sup>.

Και ενώ καθημερινά λάμβαναν χώρα συλλήψεις και εκτελέσεις πολιτών, όπως των καλλιτεχνών Klutskis και Drevin (1938), παράλληλα δρομολογούνταν και διωγμοί στα μουσεία. Με τον τρόπο αυτό αντικαταστάθηκαν οι διευθυντές της Πινακοθήκης Tretyakov και του Κρατικού Μουσείου Νέας Δυτικής Τέχνης.

---

<sup>728</sup> Ο Mayakovsky, που καταδικάστηκε όταν του ζητήθηκε απόδειξη ότι «θα διαβάζεται είκοσι χρόνια αργότερα», 5 μέρες πριν από τον θάνατό του, φαίνεται πως δεν αυτοκτόνησε αλλά δολοφονήθηκε από την NKVD, της οποίας μυστικός πράκτορας υπήρξε η φίλη του Lily Brik (Figes, 2003, σ.469 κ.εξ.).

<sup>729</sup> Bown, 1991, σ.64.

<sup>730</sup> Ο βερολινέζος καλλιτέχνης του Εξπρεσιονισμού **Herwarth Walden** (1878-1941) -ψευδώνυμο του Georg Lewin- ήταν θερμός υποστηρικτής της διεθνούς πρωτοπορίας των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα και υπήρξε γκαλερίστας έως το 1931 και εκδότης, μεταξύ άλλων, του περιοδικού τέχνης *Der Sturm* από το 1910. Θεωρείται ως ένας από τους πιο ριζοσπαστικούς εμπόρους τέχνης και ο μεγαλύτερος πάτρωνας της πρωτοπορίας στο Βερολίνο στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, καθώς τόσο η γκαλερί του όσο και ο εκδοτικός του οίκος παρείχαν σημαντικό καταφύγιο και τόπο προβολής στον *Γαλάζιο Καβαλάρη*, τον Kandinsky ή τους ιταλούς φουτουριστές. Μαζί με τη δεύτερη σύζυγό του, σουηδέζα καλλιτέχνιδα Nell Roslund (1887-1975), κατείχαν μια σημαντική συλλογή έργων πρωτοπόρων καλλιτεχνών, ανάμεσά τους έργων Chagall. Ο Walden μετανάστευσε το 1932 στη Σοβιετική Ένωση για να γλιτώσει από την Gestapo, συλλήφθηκε το 1941 εξαιτίας των ιδεών του, μεταφέρθηκε σε στρατόπεδο συγκέντρωσης στο Saratov και πέθανε εκεί το ίδιο έτος (Bauschinger, 1999, 68-72, Bilski, 1999, σσ.6-9, "Herwarth Walden", χ.χ., Mendes-Flohr, 1999, σ. 30-31, Sprengel, 1991, σ. 251, Winskell, 1995).

- **Οι συλλέκτες**

Παραδόξως, ωστόσο, σε σχέση με το ακραία ανελεύθερο κοινωνικό κλίμα της εποχής, μια σειρά ευνοϊκών για τον σοβιετικό πολίτη συνθηκών στη δεκαετία του 1930 φαίνεται πως προωθούσε τη συλλεκτική δραστηριότητα. Έτσι μέτρα όπως η διαφοροποίηση του ημερομισθίου, που επανεισήχθη από το Κομμουνιστικό Κόμμα το 1932<sup>731</sup> ως αποτέλεσμα της ανάγκης του σοβιετικού κράτους για τεχνική εξειδίκευση –απαραίτητη για την πρόοδο της εκβιομηχάνισης– και η εμφάνιση μιας νέας ελίτ ειδικών που κατέλαβαν υψηλές διοικητικές θέσεις και απολάμβαναν σχετική ευημερία, υποβοήθησε τη δημιουργία νέων συλλογών τέχνης.

Καθώς άλλωστε ο σοβιετικός πολίτης μπορούσε να κληροδοτήσει και στους απογόνους του τα έργα τέχνης, των οποίων η τιμή ακολουθούσε ανοδική πορεία, η τέχνη ως συλλεκτικό αντικείμενο έγινε πρόσφορο έδαφος επένδυσης, χάρη στο οποίο μπορούσε κανείς να αποφύγει τις διακυμάνσεις του πληθωρισμού και να επωφεληθεί οικονομικά. Εξίσου λειτουργούσαν και τα πιο ανθρωπιστικά ή φιλόδοξα συλλεκτικά κίνητρα, όπως η προσπάθεια διάσωσης πολιτιστικών αξιών εν μέσω των δοκιμασιών της σταλινικής εποχής, με αποτέλεσμα να αναλαμβάνουν τον ρόλο του θεματοφύλακα πολλοί συλλέκτες, όπως οι A.Chegodayev και I.Silberstein<sup>732</sup>. Σε κάθε περίπτωση, και με την εξοικονόμηση ενός ικανού ποσού ως τη μόνη επαρκή προϋπόθεση για τη συλλεκτική δραστηριότητα, στους συλλέκτες της εποχής συγκαταλέγονταν από επιστήμονες, όπως ο μηχανικός N.D. Afanasev ή ο ακαδημαϊκός M.F.Glazunov, έως κάθε είδους καλλιτέχνες, όπως η χορεύτρια E.V.Gelster ή η τραγουδίστρια L.A.Ruslanova<sup>733</sup>.

Τα συλλεκτικά αντικείμενα που προτιμούνταν στις δεκαετίες του 1930 και του 1940, προδίδουν γενικά ένα μάλλον εκλεκτικιστικό ή καθολικό γούστο των συλλεκτών της Μόσχας και του Λένινγκραντ. Συλλέκτες της εποχής όπως ο Γ. Κωστάκης, μας διαβεβαιώνουν πως δεν υπήρχε «τίποτα που να μη συλλέγει κανείς στη Μόσχα κατά τη δεκαετία του 1930»<sup>734</sup>.

Πράγματι, ανάλογα με το προσωπικό του ενδιαφέρον, ο κάθε συλλέκτης στρεφόταν συνήθως προς μια λίγο πολύ παραδοσιακή ποικιλία αντικειμένων, όπου ακόμη και ο συνδυασμός τέχνης και μη τέχνης ήταν ευπρόσδεκτος. Έτσι στις συλλογές της εποχής περιλαμβάνονταν συγκεκριμένα από μινιατούρες, αντικείμενα από πορσελάνη, κεραμικά, ασημικά, τάπητες, έπιπλα *Biedermeier* και βέβαια

---

<sup>731</sup> Κατά τον Starr (Starr, 1981, σ.29).

<sup>732</sup> Για τέτοιους συλλέκτες που φαίνεται ότι έδρασαν ως θεματοφύλακες έργων άλλων, όπως τον **Alexandr Chegodaev** και τον **I. S. Silberstein** (βλ. και σημ. 745), βλ. Starr, 1981, σσ.30-31.

<sup>733</sup> Τους συλλέκτες αναφέρει ο V. Dudakov, βλ. Elliott κ.ά., 1989, σσ.23-24.

<sup>734</sup> Starr, 1981, σ.30.

πίνακες έως μπουκάλια αρωμάτων αλλά και λεμονάδας, εισιτήρια τρένου ή γραμματόσημα.

Είναι γεγονός πως στη διάρκεια του Μεσοπολέμου –αλλά συχνά ακόμη και σήμερα– οι σοβιετικοί συλλέκτες αρέσκονταν να ζουν μέσα σε λαβύρινθους αντικειμένων που σκέπαζαν κάθε γωνιά και κόγχη του χώρου τους, τους τοίχους, το πάτωμα, τα συρτάρια ή ολόκληρα έπιπλα, θυμίζοντας συλλογές της βικτοριανής εποχής ή πριγκιπικά *Wunderkammern*. Άβολη μεν και πιεστική η ζωή σε ένα μικρό κοινοτικό διαμέρισμα χωρίς έπιπλα, αποδεικνυόταν ωστόσο γεμάτη φαντασία για συλλέκτες όπως τον Y. P. Ivanov<sup>735</sup>, που μέσα σε κούτες και κιβώτια στοιβάζε χιλιάδες απίστευτα αντικείμενα, από ρωσοβυζαντινές εικόνες και χειρόγραφα βιβλία έως μινιατούρες, σταυρούς, *lubki* –τα διαδεδομένα λαϊκά χαρακτηριστικά– μπροκάρ υφάσματα και «ό,τι άλλο μπορεί κανείς να φανταστεί»<sup>736</sup>.

Προχωρώντας τώρα σε μια αναλυτικότερη προσέγγιση των συλλογών της εποχής, διαπιστώνουμε πως, ειδικά στους πίνακες, το σοβιετικό συλλεκτικό γούστο αντικατόπτριζε ως επί το πλείστον –ή τουλάχιστον δεν αντιμαχόταν– την κυρίαρχη κρατική πολιτιστική πολιτική και τη δημόσια αισθητική, όπως αυτή είχε διαμορφωθεί με βάση τις εξελίξεις της δεκαετίας του 1930. Το συλλεκτικό γούστο ευνοούσε, δηλαδή, κατεξοχήν όλες τις παραστατικές τάσεις τόσο των ρώσων καλλιτεχνών του παρελθόντος όσο και της δυτικής τέχνης από την Αναγέννηση και μετά, καθώς στις σοβιετικές συλλογές της εποχής ανακυκλωνόταν το ήδη υπάρχον και προσφερόμενο υλικό των προηγούμενων συλλεκτικών γενιών.

Ωστόσο δεν έλειπαν και κάποια δείγματα τέχνης ενός πιο προσωπικού, ακόμη και παραβατικού για την εποχή, γούστου. Τέτοια δείγματα, μεμονωμένα και επιλεκτικά κατά βάση, είτε εντάσσονταν αριστοτεχνικά στο ευρύτερο –ογκώδες συχνά– σύνολο ποικιλόμορφων συλλογών παραστατικής τέχνης, είτε αποτελούσαν κρυφά αναμνηστικά, συνειδητά κρυμμένα έργα τέχνης μη εγκεκριμένης αισθητικής ή απλώς εκκρεμή υπολείμματα του έργου αγαπημένων συγγενών, φίλων ή και του ίδιου του παλιού εαυτού πρωτοπόρων κάποτε καλλιτεχνών.

Πιο ειδικά η δυτική τέχνη, ευρωπαϊκοί πίνακες και *objects d'art*, συνήθως του 17<sup>ου</sup> και 18<sup>ου</sup> αιώνα –σύνηθες συλλεκτικό αντικείμενο και στις προεπαναστατικές συλλογές– παρέμενε σταθερή προτίμηση πολλών παραδοσιακών σοβιετικών συλλεκτών όπως του A. V. Shchusev<sup>737</sup> ή του Nevzorov<sup>738</sup>, που

<sup>735</sup> Ο **Yevgeny Platonovich Ivanov** δεν είναι γνωστός από άλλες πηγές, για αυτόν όμως και την «τεράστια» συλλογή του μιλά εκτενώς ο Γ. Κωστάκης (Roberts, 1994, σσ.53-56).

<sup>736</sup> Κατά τον Κωστάκη (Roberts, 1994, σ.53).

<sup>737</sup> Ο **Aleksei Viktorovich Shchusev** (1873-1949), διάσημος σοβιετικός αρχιτέκτονας και ακαδημαϊκός, κληροδότησε τη συλλογή του με έργα ρωσικών διακοσμητικών τεχνών, παλιούς ρωσικούς πίνακες και δυτική ευρωπαϊκή τέχνη στους Inna Georgievna Shchuseva και Aleksei Mikhailovich Shchusev (Elliott κ.ά., 1989, σ.151).

συστέγαζαν αδιάκριτα δυτικούς μαζί με ρωσικούς παραστατικούς πίνακες και πολλά αντικείμενα τέχνης. Μέσα στην προσφερόμενη πληθώρα της σοβιετικής αγοράς σε δυτικούς και ρωσικούς πίνακες, σχέδια, γκραβούρες αλλά και αντικείμενα τέχνης από πορσελάνη ή κρύσταλλα, ανατολίτικα χαλιά και διάφορα μικροαντικείμενα, γαλουχήθηκε άλλωστε και το γούστο του νεαρού τότε και πρωτοεμφανιζόμενου συλλέκτη Γ. Κωστάκη, που η προσοχή του εστιάστηκε μεταξύ άλλων σε διάφορα αντικείμενα τέχνης, ασημικά, αντίκες αλλά και πίνακες ολλανδών και φλαμανδών κυρίως ζωγράφων του 17<sup>ου</sup> αιώνα.

Σε ανάλογο πνεύμα, ένας γνωστός συλλέκτης ευρωπαϊκής τέχνης της εποχής, ο Α. Ι. Schuster<sup>739</sup> από την Πετρούπολη, συνέλεξε ευρωπαϊκούς κυρίως πίνακες του 17<sup>ου</sup> και του 18<sup>ου</sup> αιώνα. Η συλλογή του, μια από τις «πιο διάσημες συλλογές δυτικοευρωπαϊκής ζωγραφικής στη Ρωσία»<sup>740</sup>, περιλάμβανε μεταξύ άλλων πολλούς γαλλικούς πίνακες αυτής της περιόδου, «μετανοούσες Μαρίες, Μαγδαληνές, απόστολους και προφήτες», ιταλικά και αγγλικά έργα του 18<sup>ου</sup> αιώνα καθώς και λίγους ρωσικούς πίνακες.

Αντικείμενα τέχνης αλλά και έργα δυτικοευρωπαϊκής κυρίως ζωγραφικής συνέθεταν και τη συλλογή της V. M. Golod<sup>741</sup>. Με ειδικό ενδιαφέρον στον ύστερο 18<sup>ο</sup> και τον πρώιμο 19<sup>ο</sup> αιώνα, η συλλέκτρια ανακάλυψε σταδιακά –ήδη από τη δεκαετία του 1930– αντικείμενα αυτής της εποχής στα παλαιοπωλεία του τότε Λένινγκραντ. Κατά την ίδια η προσήλωση στο συγκεκριμένο αντικείμενο εγγραφόταν στην προσπάθεια σωτηρίας των πολυτελών αντικειμένων ενός πριγκιπικού περιβάλλοντος, όπου είχε και η ίδια μεγαλώσει και το οποίο η σκληρή για εκείνην πραγματικότητα είχε καταδικάσει σε λήθη.

Ως προς τη ρωσική τώρα τέχνη, που συλλεγόταν συχνά δευτερευόντως μαζί με την ευρωπαϊκή, προτιμούνταν πίνακες της παλαιότερης ακαδημαϊκής παράδοσης και ιδιαίτερα του ρωσικού 18<sup>ου</sup> και 19<sup>ου</sup> αιώνα καθώς και πίνακες της Ένωσης Ρώσων Καλλιτεχνών, του είδους που μπορούσε να δει κανείς στα

---

<sup>738</sup> Ο άγνωστος από άλλες πηγές **Nezvorov** κατείχε, κατά τον Κωστάκη, μια αξιοσημείωτη συλλογή ευρωπαϊκών έργων 16<sup>ου</sup> έως 18<sup>ου</sup> αι. και έργων ρωσικής τέχνης 18<sup>ου</sup> και 19<sup>ου</sup> αι. (Costakis, 1981, σσ.68-69, Kostaki, 1993, σ.46).

<sup>739</sup> Η συλλογή του **Abram Ignatievich Schuster**, πατέρα του Salomon A. Schuster (βλ. σημ. 829), περιλάμβανε έργα των Pittoni, Palmarolli, Batoni, Hogarth, Friedrich, του ρώσου καλλιτέχνη Lukich Vladimir Boronikovskiy (1757-1825) κ.α. Έργα της συλλογής του πουλήθηκαν στο Ρωσικό Μουσείο της Αγίας Πετρούπολης αλλά και το Ερμιτάζ (Burrus, 1994, σσ.42-69).

<sup>740</sup> Burrus, 1994, σ.43.

<sup>741</sup> Η συλλογή της **Valentina Mikhailovna Golod**, μεταφράστριας και γόνου εύπορης οικογένειας, που αποτέλεσε έναν από τους πρώτους στόχους της επανάστασης, περιλάμβανε προσωπογραφίες αριστοκρατών, έπιπλα του πρώιμου 19<sup>ου</sup> αιώνα, διακοσμητικά και χρηστικά είδη πολυτελείας και κυρίως μινιατούρες ζωγραφισμένες από καλλιτέχνες όπως τους Lagrenèe, Bossi, Rossi ή Singry (Burrus, 1994, σ. 70 κ.εξ). Η συλλογή κληροδοτήθηκε στην πόλη της Αγίας Πετρούπολης.

σοβιετικά μουσεία της εποχής. Παράλληλα εμφανίζονταν ωστόσο και λίγοι συλλέκτες που επέλεξαν έργα «μοντέρνας ρωσικής τέχνης», προπρωτοποριακών, δηλαδή, καλλιτεχνών της γενιάς του *fin de siècle*, ενώ ελάχιστοι διέθεταν και κάποια αποσπασματικά, τυχαία κατά βάση και σπάνια συνειδητά επιλεγμένα δείγματα τέχνης της Ρωσικής Πρωτοπορίας<sup>742</sup>.

Από τις συλλογές με έργα της γενιάς του *fin de siècle* χαρακτηριστική είναι εκείνη του ζωγράφου του *Κόσμου της Τέχνης*, Υ.Υ.Λansere<sup>743</sup>, ο οποίος, παράλληλα με κάποια ευρωπαϊκά έργα, συνέλεξε έργα του κύκλου της ομάδας του, των Benois, Somon, Bakst, Dobuzhinsky ή της Ostroumona-Lebedeva αλλά και των ιμπρεσιονιστών Seron και Korovin, του Vrubel και άλλων ρώσων ζωγράφων του 19<sup>ου</sup> κυρίως αιώνα<sup>744</sup>. Παράλληλα κάποια πρώιμα δείγματα καλλιτεχνών της Ρωσικής Πρωτοπορίας –έργα των Goncharova, Larionov, Chagall και σπανιότερα Malevich και άλλων– φαίνεται ότι εμφανίζονταν σε συλλογές ρωσικής παραστατικής τέχνης της σταλινικής και μετασταλινικής περιόδου, για παράδειγμα σε εκείνες των Ι. S. Silberstein<sup>745</sup> στη Μόσχα, Β. Okunev στο Λένινγκραντ και Α. Abramian στο Erevan<sup>746</sup>.

Σε ανάλογο πνεύμα ο συλλέκτης Ι. V. Kachurin, που διαμόρφωσε αυτή την εποχή τη μεγάλη του συλλογή, η οποία περιλάμβανε χιλιάδες ρωσικά σχέδια καλλιτεχνών του 18<sup>ου</sup> έως και του 20<sup>ου</sup> αιώνα, διέθετε –παρά την παντελή έλλειψη γνώσεων ή ενδιαφέροντος για τη Ρωσική Πρωτοπορία– και 2-3 έργα καλλιτεχνών της, «έναν Chagall, ίσως και έναν Yivriyanenko»<sup>747</sup>. Ομοίως και ο γνωστός συλλέκτης της εποχής από το Λένινγκραντ, νομικός G.S. Blokh<sup>748</sup> –που νεότεροι συλλέκτες αναγνώριζαν ως «πατριάρχη» τους– περιλάμβανε στη συλλογή του, που

---

<sup>742</sup> Βλ. και Bowlt κ.ά., 1993, σ.40.

<sup>743</sup> Ο **Yevgeny (Evgeni) Yevgenyevich (Evgenevich) Lansere** (1875-1946) ήταν μέλος της ομάδας του *Κόσμου της Τέχνης* και συλλέκτης (Elliott κ.ά., 1989, σ.150, Milner, 1993, σσ.245-246).

<sup>744</sup> Για τους Alexandr Nikolaevich Benois (1870-1960), Konstantin Andeevich Somon (1869-1939), Léon Bakst ή Lev Samoilovich Rozenberg (1866-1924), Mstislav Valerianovich Dobuzhinsky (1875-1957), Anna Petrovna Ostroumona-Lebedeva (1871-1955) και το έργο τους βλ. Milner, 1993, σσ. 72, 404, 61, 124 και 318, αντίστοιχα.

<sup>745</sup> Η συλλογή του γνωστού ιστορικού τέχνης και κριτικού λογοτεχνίας **Ilya Samoilovich Silberstein** (1905-1988), που δωρήθηκε το 1987 στο Μουσείο Pushkin, περιλάμβανε περισσότερα από 2.000 έργα, γραφικών τεχνών δυτικής και ρωσικής τέχνης, γάλλων καλλιτεχνών από τον 17<sup>ο</sup> αι. αλλά και ρώσων ζωγράφων (κυρίως των Repin, Fedotov, Bakst, Somon, Benois, Seron, Vrubel και Kustodiev), ανάμεσά τους και κάποια έργα των Vasnetsov, Sudeikin, Larionov και Guro ("Ilya Silberstein Collection", χ.χ.).

<sup>746</sup> Για τους **Boris Okunev** και **Aram Abramian** βλ. Bowlt κ.ά., 1993, σ.40, Μπόουλτ, 1995, σ.606.

<sup>747</sup> Για τον γνωστό μόνο από πληροφορίες του Γ. Κωστάκη **Igor Vasilyevich Kachurin**, βλ. Roberts, 1994, σ.62.

<sup>748</sup> Η συλλογή ρωσικών έργων του **Grigory Samoylovich Blokh** (1889-1973) κληροδοτήθηκε στη σύζυγό του Natalia Nikitchna Efron-Blokh (*Avanguardia russa*, 1988, σ.171, Elliott κ.ά., 1989, σ.149).



ξεκίνησε το 1913, κάποια έργα Ρωσικής Πρωτοπορίας και συγκεκριμένα έργα των Chagall, Larionov και Goncharova<sup>749</sup>.

Ασφαλώς έργα καλλιτεχνών της Ρωσικής Πρωτοπορίας θα πρέπει να αναζητήσουμε και σε συλλογές φίλων των καλλιτεχνών. Τέτοια έργα ανήκαν, για παράδειγμα, στη συλλογή της αγαπημένης του Mayakovsky L. Y. Brik<sup>750</sup>, ή του στενού φίλου του Larionov, καλλιτέχνη και αρχιτέκτονα L. F. Zhegin<sup>751</sup>.

Στο ίδιο πλαίσιο θα πρέπει να δεχτούμε ότι ένας στενός κύκλος ανθρώπων της τέχνης ή και των μουσείων, που γνώριζαν και εκτιμούσαν τους καλλιτέχνες της Ρωσικής Πρωτοπορίας, διατήρησε ή και απέκτησε, και πάντως είχε στην κατοχή του, έργα συγκεκριμένων εκπροσώπων της, ενταγμένα ενδεχομένως και σε ευρύτερες συλλογές, τις δομές των οποίων είναι συχνά αδύνατον να ανασυνθέσουμε. Γνωρίζουμε για παράδειγμα ότι η χήρα του Malevich, Natalia Andreyevna Malevich, πούλησε το 1936, λίγο μετά δηλαδή από τον θάνατο του καλλιτέχνη, 2 πίνακές του, μια *Ανδρική Προσωπογραφία* και μια *Αυτοπροσωπογραφία*. Την τελευταία φαίνεται ότι απέκτησε και διατήρησε στην κατοχή της έως την πολιορκία του Λένινγκραντ, η T. N. Krechetova<sup>752</sup>, επιμελήτρια εφαρμοσμένων τεχνών, μεταξύ 1932 και 1945, στο Κρατικό Ρωσικό Μουσείο και στενή φίλη της οικογένειας Malevich.

Ιδιαίτερη περίπτωση αποτελεί ωστόσο ο φίλος και δια βίου θαυμαστής σημαντικών μορφών της Ρωσικής Πρωτοπορίας N. I. Khardzhiev<sup>753</sup>, που ήδη από

---

<sup>749</sup> Ο Κωστάκης αναφέρει ότι ο συλλέκτης διέθετε ειδικά «καλά» έργα Larionov (Roberts, 1994, σ. 78).

<sup>750</sup> Τη συλλογή της **Lilia Yurievna Brik** (1891-1978) κληρονόμησαν και εμπλούτισαν οι **Katanian Vasili Vasilievich** και **G(u)ens Inna Yuliusovna**. Σε αυτήν ανήκαν έργα της περιόδου 1900-1930 περίπου, των Mayakovsky, Puni, Larionov, Goncharova, Burliuk κ.α., αφίσες φιλοτεχνημένες από τον Rodchenko, *lubki* των Mayakovsky, Malevich και Lentulov και έργα που σχετιζόνταν με το περιοδικό ΛΕΦ (*Avanguardia russa*, 1988, σ.188, Elliott κ.ά., 1989, σ.150).

<sup>751</sup> Για τον **Lev Fyodorovich Zhegin (Shektel)** βλ. Roberts, 1994, σ.161.

<sup>752</sup> Η **Tamara Nikolaevna Krechetova** (1903-1960) και ο σύζυγός της, Lev Larin, διατήρησαν στενές σχέσεις με την Natalia Malevich και μετά τον θάνατο του Malevich. Η *Αυτοπροσωπογραφία* που κατείχε η **Krechetova** έως την περίοδο 1941-1942, είχε παρουσιαστεί στην Πρώτη Έκθεση Καλλιτεχνών του Λένινγκραντ το 1935. Το έργο επανεμφανίστηκε στη συλλογή της Inkombank. Σε δημοπρασία του 2002 ο Zurab Tsereteli το απέκτησε για το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Μόσχας (Petrona, Y., 2003).

<sup>753</sup> Ο κριτικός, ιστορικός και ερευνητής της Ρωσικής Πρωτοπορίας **Nikolai Ivanovich Khardzhiev** (1903-1996), με πατέρα Αρμένιο και μητέρα Ελληνίδα, διαβόητος για τον εριστικό χαρακτήρα και τη συχνά δογματική, δηκτική γλώσσα του που φοβούνταν πολλοί, έζησε διακριτικά, σχεδόν ασκητικά, αλλά γεμάτος πάθος για ό,τι σχετιζόταν με τους πρωταγωνιστές της Ρωσικής Πρωτοπορίας όπως τον Malevich ή τον Larionov. Οι έρευνές του συνέβαλαν σημαντικά στην εκτίμηση συγγραφέων και καλλιτεχνών όπως των Khlebnikov, Lissitzky, Mayakovsky και Malevich. Η συλλογή του –πέρα από το αρχείο του με έργα διαμοιρασμένα σήμερα μεταξύ Άμστερνταμ (Khardzhiev-Chaga Cultural Foundation) και Μόσχας [Κρατικό Ρωσικό Αρχείο Λογοτεχνίας και Τέχνης (RGALI)]- περιλάμβανε πάνω από 1600 σχέδια και πίνακες, κυρίως έργα Malevich (172 έργα που εικονογραφούσαν με ενάργεια την εξέλιξη του καλλιτέχνη από την κυβιστική του φάση ως τον Σουπρεματισμό), Larionov, Lissitsky και Rozanova

τη δεκαετία του 1930 άρχισε να συγκεντρώνει την μεγάλη του συλλογή με χειρόγραφα, καθώς επίσης πίνακες και σχέδια τέτοιων καλλιτεχνών. Ο διακεκριμένος κριτικός και λόγιος εγκαταστάθηκε στη Μόσχα το 1928 και στα αμέσως επόμενα χρόνια γνωρίστηκε και συνδέθηκε με τον κύκλο των συγγραφέων και κριτικών του περιοδικού *Новый ЛЕФ*, με καλλιτέχνες και μέλη της πρωτοπορίας όπως τους Malevich, Matiushin, Kruchenykh, Filonov, Tatlin, Larionov αλλά και με τους Akhmatova, Mandelstam και Kharms.

Εξαιτίας αυτών των γνωριμιών και του επαγγελματικού του ενδιαφέροντος και με αρχικό προγραμματισμό του να γράψει την ιστορία του Ρωσικού Φουτουρισμού, ο Khardzhiev έθεσε σύντομα ως σκοπό του να διατηρήσει τα ίχνη της ρωσικής προεπαναστατικής, βασικά, καλλιτεχνικής σκηνής. Έτσι συγκέντρωσε αθόρυβα και για επαγγελματικούς κατεξοχήν σκοπούς, μια συλλογή που περιλάμβανε επιστολές, κείμενα, κάθε είδους ντοκουμέντα αλλά και έργα τέχνης τέτοιου είδους, δωρισμένα από τους καλλιτέχνες ή επιλεγμένα σύμφωνα με την προσωπική του αισθητική.

Επιπρόσθετα έργα καλλιτεχνών της Ρωσικής Πρωτοπορίας αλλά και προπρωτοποριακών ενώσεων εντοπίζουμε αυτή την εποχή ενταγμένα στο ευρύτερο πλαίσιο μιας μεγάλης συλλογής γραφικών κυρίως τεχνών –εβραϊκής ως επί το πλείστον, γερμανικής και ρωσικής τέχνης– που περιλάμβανε από τον ρώσο ιμπρεσιονιστή Κορονίν και τον Bakst έως τον Altman, τον Chagall και τον Lissitzky αλλά και καλλιτέχνες όπως τους Feininger ή Klee. Δημιουργός της από τη δεκαετία ουσιαστικά του 1920, και κάτοχός της έως τον θάνατό του κατά τη σταλινική περίοδο, ήταν ο εβραϊκής καταγωγής εσθονός συλλέκτης J. Genss<sup>754</sup>.

---

καθώς επίσης έργα των Tatlin, Goncharova, Mayakovsky, Kandinsky, Klucis, αδελφών Burliuk, Guro, B.Ender κ.α. Ο συλλέκτης και η σύζυγός του, Lydia Chaga, μετανάστευσαν στην Ολλανδία το 1993, όπου και οι δύο πέθαναν εντός 3 ετών και κάτω από περίεργες συνθήκες. Τμήμα της συλλογής Khardzhiev εξήχθη παράνομα εκτός Ρωσίας και «κατασπαράχτηκε» από φιλότεχνους, εμπόρους τέχνης αλλά και μουσεία της Δύσης, ενώ ό,τι απέμεινε φυλάσσεται σήμερα στο Stedelijk Museum στο Άμστερνταμ (<http://www.khardzhiev.nl>). Στην εν λόγω υπόθεση είχαν εμπλακεί η Krystyna Gmurzynska και το μουσείο Guggenheim της Νέας Υόρκης (Golden, 2003, Norman, 1998). Για τον συλλέκτη βλ. επίσης "Exhibition: Kazimir Malevich", 1997, Petrova, E.A., 2002, Wood, 2004.

<sup>754</sup> Ο **Julius Genss** (1887-1957) καταγόταν από εύπορη οικογένεια εμπόρων. Με έντονο ενδιαφέρον για την τέχνη από νεανική ηλικία, σπούδασε στο Tartu και το Μόναχο. Κατά τη διαμονή του στη Μόσχα την εποχή του Α΄ Π.Π., ήρθε σε επαφή με τη Ρωσική Πρωτοπορία και προσωπικότητες όπως τον Mayakovsky. Επιστρέφοντας στο Tartu, το 1918, άρχισε να συλλέγει στηρίζοντας τη σύγχρονή του εβραϊκή τέχνη. Έως το 1939 κατείχε μια σημαντική συλλογή εσθονικής, ρωσικής, εβραϊκής και βαλτικο-γερμανικής τέχνης, που παρουσίασε σε εκθέσεις στο Tartu, το Tallinn και τη Riga. Στη σταλινική περίοδο φυλακίστηκε και πέθανε. Η συλλογή του περιλάμβανε και έργα καθιερωμένων καλλιτεχνών του παρελθόντος, περίπου 5.000 έργα γραφικών τεχνών -φύλλα των Chagall, Feininger, Klee, Bakst, Lissitzky, Altman, Zygmunt, Dobrzycki και Κορονίν- βιβλία, περίπου 3.000 *ex-libris* και πολλά αντικείμενα εφαρμοσμένων τεχνών. Λίγα τεμάχια από τη συλλογή Genss βρίσκονται στο Jüdischen

Κατά τα άλλα η εφαρμοσμένη τέχνη –ξένη όσο και ντόπια– και οι γραφικές τέχνες του 19<sup>ου</sup> αλλά και του πρώιμου 20<sup>ου</sup> αιώνα προσέλκυαν συχνά, ήδη από τη δεκαετία του 1920 ή και νωρίτερα, σοβιετικούς συλλέκτες όπως τους J. M. Ezrach<sup>755</sup>, G. P. Belyakov<sup>756</sup> ή τον γηραιότερο I.I. Rybakov<sup>757</sup>. Στους συλλέκτες που συγκινούνταν έντονα από την εφαρμοσμένη τέχνη συγκαταλέγονται όμως και εκπρόσωποι της νεότερης γενιάς όπως οι Υ. και I.A. Rzhnevsky<sup>758</sup>, που συνέλεξαν αυτό το είδος με πάθος από τη δεκαετία του 1940.

Σταθερό ήταν και το ενδιαφέρον των συλλεκτών για την ντόπια λαϊκή παράδοση μέσα από έργα διακοσμητικής και εφαρμοσμένης ρωσικής τέχνης, η οποία και στη δεκαετία του 1940 –όπως και αργότερα– συγκαταλεγόταν στις προτιμήσεις των σοβιετικών συλλεκτών, σαφώς ενδεδυμένη πλέον και με το νέο πνεύμα του *narodnost* (*народность*), του λαϊκού προσανατολισμού δηλαδή της τέχνης<sup>759</sup>. Αντικείμενα λαϊκής τέχνης, όπως κλειδιά και κλειδαριές σε σχήματα άγριων ζώων, εργαλεία για το βγάλσιμο της μπότας με ζωόμορφα σχήματα, ξύλινα παιχνίδια και διακοσμημένα σκεύη, κεντήματα, τοπικές φορεσιές, αλλά και τα λαϊκά *lubki* έβρισκαν συχνά τη θέση τους σε συλλογές αυτής και της επόμενης περιόδου, συλλεκτών όπως οι I. K. Korolyuk<sup>760</sup> ή I. G. Sanovich<sup>761</sup>.

Αγαπητό συλλεκτικό αντικείμενο αποτελούσαν όμως και τα έργα τέχνης από την Ανατολή –Κίνα κυρίως και Ιαπωνία– δηλωτικά συχνά ενός ανικανοποίητου

---

Museum στο Μόναχο και σε άλλα μουσεία σε όλο τον κόσμο, τα περισσότερα όμως χάθηκαν μετά το 1941 και τις αλλεπάλληλες διώξεις του εβραίου συλλέκτη και του έργου του ("Julius Genss", 2012).

<sup>755</sup> Η συλλογή του μηχανικού **Josif Moiseevich Ezrach** από το Λένινγκραντ άρχισε να δημιουργείται το 1927. Περιλάμβανε έργα εφαρμοσμένης τέχνης της δυτικής Ευρώπης και της Ρωσίας του 18<sup>ου</sup> και 19<sup>ου</sup> αι. (*Avanguardia russa*, 1988, σ.171, Elliott κ.ά., 1989, σ.149, *Vanguardissimo ruso*, 1991, σ.188).

<sup>756</sup> Η συλλογή **Grigory Pavlovich Belyakov** χρονολογείται από το 1922 και περιλάμβανε ρωσικούς πίνακες και δείγματα γραφικών τεχνών της περιόδου 1850-1950 (Elliott κ.ά., 1989, σ.149).

<sup>757</sup> Ο **Iosif Izrailevich Rybakov** (1870-1938) άρχισε να συλλέγει διακοσμητικές και εφαρμοσμένες τέχνες το 1914. Τη συλλογή του, που περιλάμβανε επίσης πίνακες και εικόνες του 15<sup>ου</sup> έως 17<sup>ου</sup> αι. κληρονόμησε και συνέχισε η κόρη του Olga Iosifovna Rybakova (Elliott κ.ά., 1989, σσ.150-151).

<sup>758</sup> Η συλλογή των αδελφών **Yakov** -οικοδόμου μηχανικού- και **Iosif** -στρατιωτικού- **Alexandrovich Rzhnevsky**, από το Λένινγκραντ, με έμφαση στα έπιπλα της εποχής της Μεγάλης Αικατερίνης και του Αλέξανδρου Ι, περιλάμβανε έργα από πορσελάνη και ρωσική τέχνη από τις αρχές του 19<sup>ου</sup> αι. έως τη δεκαετία του 1930 (έργα Aivazovsky, Konchalovsky, Kustodiev, Lagorio, Lebedev, Mashkov Makovsky, Petrov-Vodkin κ.α.). Πολλά από τα έργα της συλλογής δωρήθηκαν το 1998 στο Ρωσικό Κρατικό Μουσείο (Petrova, Y., 1999, "The Rzhnevsky Brothers Collection", χ.χ.).

<sup>759</sup> Για την έννοια του *народность* βλ., σημ.717. Επίσης βλ. Elliott κ.ά., 1989, σ.10.

<sup>760</sup> Για τη συλλογή της **Irina Konstantinovna Korolyuk** και του ιστορικού **Vladimir Dorofeevich Korolyuk** (1921-1981), που άρχισε να δημιουργείται το 1945 και στην τελική της μορφή περιλάμβανε ρωσική λαϊκή, διακοσμητική και εφαρμοσμένη τέχνη, σοβιετικά δείγματα γραφικών τεχνών από τη δεκαετία του 1950 και πίνακες ρωσικής και δυτικής ευρωπαϊκής ζωγραφικής από τον 17<sup>ο</sup> έως τον 20<sup>ο</sup> αιώνα, βλ. Elliott κ.ά., 1989, σ.150.

<sup>761</sup> Για τον συλλέκτη βλ. σημ. 794.

πόθου των σοβιετικών συλλεκτών για ταξίδια. Στην κατηγορία αυτή ανήκαν τόσο τα κινέζικα μπιμπελό όσο και τα γιαπωνέζικα σκαλιστά κοσμήματα ζώνης –γνωστά ως *netsuke*– που επέλεγαν συλλέκτες όπως ο S. Varchavsky<sup>762</sup>. Παράλληλα έργα αρχαιολογικού και εθνογραφικού ενδιαφέροντος όπως τα αντικείμενα της φυλής *chukotka* –της ομώνυμης επαρχίας στον βορρά της ρωσικής Ασίας– γοήτευαν την ίδια εποχή, και κυρίως μεταπολεμικά, συλλέκτες όπως τον I. P. Lavrov<sup>763</sup>, τον Γ. Κωστάκη<sup>764</sup> αλλά και τον I. G. Sanovich<sup>765</sup>.

Τέλος οι ρωσικές θρησκευτικές εικόνες είναι ένα πεδίο ενδεικτικό της ιδιαίτερα ισχυρής και υπό το σταλινικό καθεστώς αυστηρά μονόδρομης σχέσης μεταξύ κρατικής πολιτιστικής πολιτικής και συλλεκτικής δραστηριότητας. Έτσι, ενώ από τα τέλη ήδη του 19<sup>ου</sup> αιώνα ανθούσαν στη Ρωσία οι συλλογές θρησκευτικών εικόνων, όπως εκείνες του επί σειρά ετών διευθυντή της Πινακοθήκης Tretyakov, I.S. Ostroukhov<sup>766</sup> και των V. M. Vasnetsov και A. M. Postnikov<sup>767</sup>, στην πρώιμη επαναστατική περίοδο η κυβερνητική πολιτική του αθεϊσμού κατέστρεψε πολλές αρχαίες εικόνες και αποθάρρυνε έντονα τη συλλογή τους. Κατά συνέπεια στη δεκαετία του 1930, παρά το πλήθος των διαθέσιμων εικόνων, φαίνεται πως μόνο ξένοι τολμούσαν να τις συλλέγουν<sup>768</sup>.

Καθώς ωστόσο δρομολογήθηκε μια –περιορισμένη έστω– διπλωματική αποκλιμάκωση με την Εκκλησία γύρω στο 1940<sup>769</sup>, στην επόμενη δεκαετία αναβίωσε και πάλι το είδος αυτών των συλλογών. Μια από τις πρώτες συλλογές εικόνων που δημιουργήθηκαν αυτή την εποχή ήταν του P. Korin<sup>770</sup>, ενώ και ο Γ. Κωστάκης<sup>771</sup>, που συνέλεγε ήδη περιστασιακά εικόνες, συστηματοποίησε τη σχετική συλλεκτική του δραστηριότητα μεταπολεμικά, από το 1948. Δεδομένης άλλωστε της αλματώδους αύξησης του συλλεκτικού ενδιαφέροντος για τις εικόνες, η ζήτηση του είδους τους ενεργοποίησε τα πανούργα τεχνάσματα πονηρών

<sup>762</sup> Η συλλογή **Sergei Varchavsky** κληροδοτήθηκε στον γιο του, Dimitri (Burrus, 1994, σ. 94 κ.εξ.).

<sup>763</sup> Ο καλλιεργημένος –κατά τον Κωστάκη– συλλέκτης **Igor Petrovich Lavrov** κατείχε 1.500 καθημερινά και θρησκευτικά αντικείμενα της τέχνης των *chukotka* (Roberts, 1994, σσ.57-58).

<sup>764</sup> Για τη συλλογή περίπου 400 αντικειμένων της λεγόμενης *chukotka art* του Γ. Κωστάκη, 2 εκ των οποίων φαίνεται ότι ο συλλέκτης χάρισε στον αμερικανό πρόεδρο Th. Roosevelt (Roberts, 1994, σσ.57-58, 103). Σύμφωνα με την κόρη του συλλέκτη, η συλλογή του τέτοιων έργων ήταν πάντως μια «μικρή» συλλογή (Κωστάκη, Α., 20 Απριλίου 2007, προσωπική συνέντευξη).

<sup>765</sup> Βλ. σημ. 794.

<sup>766</sup> Για τον **Ilya Semyonovich Ostroukhov** βλ. σημ. 640 καθώς και Elliott κ.ά., 1989, σ.23.

<sup>767</sup> Για τις συλλογές εικόνων των συλλεκτών του ύστερου 19<sup>ου</sup> αιώνα **Vasnetsov, Postnikov** αλλά και Ostroukhov, που επισκέπτονταν καλλιτέχνες της Ρωσικής Πρωτοπορίας, βλ. Starr, 1981, σ.41.

<sup>768</sup> Κατά τον Κωστάκη, βλ. Starr, ό.π.

<sup>769</sup> Βάσει του συντάγματος του 1938 διακηρύχτηκε η θρησκευτική ελευθερία (Burns, 1983, σ.321).

<sup>770</sup> Αναφέρεται από τον Γ. Κωστάκη, μαζί με εκείνες των **Fiona**, από το Λένινγκραντ και **Nikolai Semyonovich Golovanov**, συνθέτη και διευθυντή της όπερας Bolshoi (Starr, 1981, σ.41).

<sup>771</sup> Για τη συλλογή ρωσικών θρησκευτικών εικόνων του Κωστάκη βλ. Roberts, 1994, σ.210 κ.εξ.

κερδοσκόπων, που κατά την επόμενη περίοδο έβρισκαν συχνά την κατάλληλη ευκαιρία για να αποκομίσουν εύκολο κέρδος<sup>772</sup>.

## **2.2.4 Η περίοδος Stalin στα χρόνια του Ψυχρού Πολέμου (1945 – 1953)**

### **• Η κοινωνικοπολιτιστική πολιτική**

Τα χρόνια της πρώτης τρομοκρατίας του Stalin, όταν εκατομμύρια άνθρωποι εξαφανίστηκαν και μπροστά τους μάλλον ωχριούσε η δίνη της έλευσης του Β' Π.Π., φαίνεται πως δεν ήταν παρά μόνο «χορτοφάγα»<sup>773</sup> σε σχέση με τα αμέσως επόμενα. Πράγματι από τα τέλη του Β' Π.Π. και έως τον θάνατο του σοβιετικού δικτάτορα το 1953, η πολιτική του Stalin προσέλαβε ακραίες διαστάσεις. Η μεταπολεμική περίοδος με Υπουργό Πολιτισμού τον Zhdanov έως το 1948 –γνωστή και ως «περίοδος Zhdanov» εξαιτίας της καθοριστικής επιρροής των πολιτιστικών πολιτικών του, πολλές από τις οποίες παρέμειναν έως την ύφεση του Khrushchev ή και πολύ αργότερα– έχει αποτυπωθεί ως μια από τις πιο ζοφερές περιόδους της παγκόσμιας Ιστορίας.

Πιο συγκεκριμένα, εν όψει των νέων πολιτικών συσχετισμών που διαμορφώθηκαν με το τέλος του πολέμου, η Σοβιετική Ένωση, παρά τις μεγάλες απώλειες σε ανθρώπινες ζωές αλλά και τη βιομηχανία της, αποτέλεσε τη δεύτερη ισχυρότερη δύναμη διεθνώς. Στα χρόνια που ακολούθησαν εγκαινιάστηκε η περίοδος του λεγόμενου *Ψυχρού Πολέμου*<sup>774</sup>, που χαρακτηρίστηκε από σχέση έντονου ανταγωνισμού με τις Ηνωμένες Πολιτείες και μήλο της έριδος την παγκόσμια κυριαρχία. Σε αυτό το πλαίσιο η Σοβιετική Ένωση εμφανιζόταν αποφασισμένη να διατηρήσει την επιρροή που είχε εξασφαλίσει μέσω στρατιωτικής προέλασης στην Ανατολική Ευρώπη –όπου παρέμενε δύναμη κατοχής– ενώ παράλληλα ενδιαφερόταν ζωτικά για την ίδρυση «λαϊκών δημοκρατιών» φιλικών προς το σοβιετικό καθεστώς<sup>775</sup>.

---

<sup>772</sup> Ο Κωστάκης μιλά, έτσι, για «ληστές», αναφερόμενος στον Volodya Morozov, που μαζί με τον Κ.Τ. Butkevich, ξεγελούσαν τον κόσμο στα χωριά, από όπου με ψεύτικες δικαιολογίες αποσπούσαν παλιές εικόνες από τις εκκλησίες με αντάλλαγμα καινούργιες (Roberts, 1994, σσ.56-57).

<sup>773</sup> Κατά την Akhmatova (όπως αναφέρεται στο Figes, 2003, σ.483).

<sup>774</sup> Για την περίοδο αυτή και γεγονότα όπως την ένταση στο Βερολίνο και τον Κορεατικό Πόλεμο, την ύφεση επί Khrushchev, την κουβανική κρίση το 1962 αλλά και την άφιξη της *perestroika* βλ., μ.α., Burns, 1983, σ.390 κ.εξ.

<sup>775</sup> Ο εν λόγω όρος της Συνθήκης της Γιάλτας (Φεβρ. 1945) υλοποιήθηκε με εγκαθίδρυση -ως το 1948- κυβερνήσεων υποτακτικών στη Μόσχα, σε Πολωνία, Ουγγαρία ή Ρουμανία (Burns, ό.π., σσ.391-192).

Ωστόσο η ιδεολογία της σοβιετικής θριαμβολογίας που εμφανίστηκε από το 1945 στην κομμουνιστική ελίτ, εξαιτίας της νίκης κατά του Hitler και της στρατιωτικής κατάκτησης της Ανατολικής Ευρώπης, συνοδευόταν και από μια έμμομη ιδέα ανασφάλειας της σοβιετικής κυβέρνησης. Με ζωηρή την ανησυχία για λαϊκή εξέγερση –που ευνοούσαν οι παρατεταμένες ταλαιπωρίες και η φτώχεια στο εσωτερικό– η κυβέρνηση ενθάρρυνε την πίστη στον άμεσο κίνδυνο επίθεσης από τις ξένες καπιταλιστικές δυνάμεις και ο φόβος για «εσωτερικούς εχθρούς» και «κατασκόπους» προσέλαβε σύντομα διαστάσεις παράνοιας.

Συγχρόνως η καλλιέργεια μιας χωρίς όρια εθνικής υπερηφάνειας για την πολιτική και πολιτιστική ανωτερότητα της σοβιετικής Ρωσίας –καρπός της εθνικιστικής σταλινικής πολιτικής– ταυτίστηκε μεταπολεμικά με την απερίφραστη αποκήρυξη κάθε δυτικής επιρροής στον τομέα του πολιτισμού. Η τελευταία οδήγησε σε ένα νέο κύμα τρομοκρατίας στο εσωτερικό με στόχο κυρίως τους διανοούμενους και σκοπό τον αποκλεισμό της σοβιετικής κουλτούρας από τη Δύση. Έτσι η σειρά διαταγμάτων που από το 1946 θεσπίστηκαν από την Κεντρική Επιτροπή του Κομμουνιστικού Κόμματος και τον Zhdanov μπλοκάροντας τις τέχνες και κάθε μορφή πνευματικής δραστηριότητας, σε συνδυασμό με τη δημοσίευση στην *Pravda* άρθρων που προειδοποιούσαν αυστηρά για τους κινδύνους του «φορμαλισμού», εξαπέλυσαν τον τρόμο και επιδείνωσαν στο έπακρο το ήδη υφιστάμενο κλίμα κοινωνικής ανελευθερίας και δεσποτισμού<sup>776</sup>.

Στο κλίμα αυτό η Akhmatova, «υπόλειμμα της παλιάς αριστοκρατικής κουλτούρας» κατά τον Zhdanov, αποβλήθηκε το 1946 από την Ένωση Συγγραφέων και το περιοδικό που εξέδιδε έργα της «εξαφανίστηκε» μαζί με όλο το προσωπικό του<sup>777</sup>. Ένα χρόνο μετά η εφημερίδα *Pravda* εξαπέλυσε επιθέσεις κατά της σύγχρονης δυτικής ζωγραφικής, ειδικά κατά των Matisse και Picasso και παρά την προσχώρηση του τελευταίου στο Γαλλικό Κομμουνιστικό Κόμμα από το 1943. Αυτή την εποχή ακόμη και η απλή αναφορά σε ονόματα όπως *Kandinsky*, *Chagall*, *Malevich* αλλά και *Giotto* ή *Bauhaus* θεωρούνταν από την Glavlit ως άκρως προκλητική<sup>778</sup>.

Καθώς οι βίαιες επιθέσεις κατά των «διεφθαρμένων δυτικών επιρροών» και των «φορμαλιστών» δεν είχαν τέλος, το 1948 η Κεντρική Επιτροπή δημοσίευσε μια «μαύρη λίστα» συνθετών –συμπεριλαμβανομένων των Shostakovich, Khachaturian και Prokofiev– που κατηγορούνταν για συγγραφή μουσικής «ξένης

<sup>776</sup> Βλ., σχετικά, Figes, 2003, σ.503 κ.εξ., Roberts, 1994, σ.45, Starr, 1981, σ.35.

<sup>777</sup> Figes, 2003, σ.501. Για τον παραγμένο βίο της ποιήτριας βλ. και Χέσνερ, 2007, *passim*.

<sup>778</sup> Για τη δράση της Κρατικής Επιτροπής Προστασίας των Κρατικών Απορρήτων στις εκδόσεις –γνωστής ως *Glavpochta* ή *Glavlit*– βλ. Sinitsyna, 1998, σσ.35-42.

στον σοβιετικό λαό και το καλλιτεχνικό του γούστο»<sup>779</sup>. Στο ίδιο πνεύμα ο Zhdanov υπερθεμάτισε με την ίδρυση της Ακαδημίας Τεχνών της Σοβιετικής Ένωσης, ο πρόεδρος της οποίας, Alexander Gerasimov, δήλωνε χαρακτηριστικά το ίδιο έτος: «Αν κανείς τολμήσει να εκθέσει Picasso θα τον κρεμάσω»<sup>780</sup>. Το 1948, με διάταγμα του Stalin, διαλύθηκε επίσης το Κρατικό Μουσείο Νέας Δυτικής Τέχνης και έως το 1953 δεν υπήρχε πλέον πρόσβαση στα έργα του<sup>781</sup>.

- **Οι συλλέκτες**

Μεταπολεμικά, αν και δεν απουσίαζαν οι συλλογές που περιλάμβαναν αμιγώς αντικείμενα τέχνης<sup>782</sup>, το συλλεκτικό ενδιαφέρον –που αντανακλούσε σε μεγάλο βαθμό την κρατική πολιτιστική πολιτική– προσανατολιζόταν όλο και περισσότερο προς τους ρωσικούς κυρίως πίνακες, από την παλαιότερη ρωσική παράδοση έως τον Σοσιαλιστικό Ρεαλισμό. Θαλασσογραφίες του Αϊνάζονσκι, έργα των *Περιπλανώμενων* όπως του γνωστού ηθογράφου Μακόνσκι<sup>783</sup> αλλά και καλλιτεχνών που συμμετείχαν στις εκθέσεις τους ή εμφάνιζαν έντονες ομοιότητες με εκείνους, θεωρούνταν τρόπαιο επιτυχίας για τις συλλογές της εποχής. Και σε αυτή την εποχή τέτοια έργα συνδυάζονταν πάντως, βασικά, με ευρωπαϊκά έργα προηγούμενων εποχών καθώς και ποικιλία αντικειμένων τέχνης.

Ωστόσο ενώ η παραστατική ζωγραφική εξακολουθούσε να παραμένει μονόδρομος για την πλειοψηφία των συλλεκτών, οι τελευταίοι εμφανίζονταν μεταπολεμικά περισσότερο καλλιεργημένοι, εξοικειώνονταν γρήγορα με τους ρωσικούς πίνακες και αξίωναν για τις συλλογές τους έναν ολοένα σαφέστερο προσανατολισμό. Συχνά αρέσκονταν να ανιχνεύουν τα όρια της εθνικής τους παράδοσης στη διασταύρωσή της με τις προσωπικές προτιμήσεις ή το ειδικό θεματικό ενδιαφέρον τους, για παράδειγμα το τοπίο ή την προσωπογραφία.

Σε όλη αυτή την περίοδο, τουλάχιστον έως τα μέσα περίπου της δεκαετίας του 1950 αλλά σε πολλές περιπτώσεις και πολύ αργότερα, η αξία των μη εγκεκριμένων υπό το σταλινικό καθεστώς έργων τέχνης, ακόμη και των πιο εύπεπτων προπρωτοποριακών λεγόμενων καλλιτεχνών, θεωρούνταν σχεδόν μηδαμινή. Ωστόσο ακόμη και τότε επιλέγονταν και κάποια «προοδευτικότερα» έργα, ρωσικής προπρωτοποριακής κυρίως τέχνης, που δεν ξεπερνούσαν κατά

---

<sup>779</sup> Figes, 2003, σ.504.

<sup>780</sup> Kean, 1994, σ.253. Για τον Gerasimov ή Gerassimov βλ. και παρακάτω, σημ. 1919-1920.

<sup>781</sup> Για την εξαιρετικά ολιγόχρονη ιστορία αυτού του μουσείου βλ., Kean, 1994, σσ.253-254. Για το ίδιο θέμα βλ., επίσης, "Ίβάν Κλιουν", 1995, σ.357, Seligman, 1961, σ.172 και Starr, 1981, σ.35.

<sup>782</sup> Τέτοιοι συλλέκτες ήταν για παράδειγμα, οι **Fyodor** και **Yekaterina Lemkul**, που από το 1949 συνέλεξαν αντικείμενα τέχνης από γυαλί ("Fyodor and Ekaterina Lemkul Collection", χ.χ.).

<sup>783</sup> Για τον Vladimir Yegorovich Makovsky (186-1920) βλ., μ.α., Sarabianov, 1990, κεφ. 10.

βάση τα όρια της ομάδας του *Κόσμου της Τέχνης*, καλλιτεχνών όπως οι Roerich, Kustodiev αλλά και Vrubel<sup>784</sup>, τα οποία προέρχονταν προφανώς σε μεγάλο βαθμό από το συνεχώς ανακυκλούμενο προπολεμικό συλλεκτικό υλικό και εντάσσονταν στο ευρύτερο συλλεκτικό πλαίσιο της παραστατικής ρωσικής τέχνης.

Ταυτόχρονα ελάχιστοι, πραγματικά τολμηροί ιδιώτες συλλέκτες, που διέθεταν μια προοδευτικότερη αισθητική άποψη και οπτική, είτε λόγω ιδιοσυγκρασίας είτε και λόγω της επαγγελματικής κυρίως σύνδεσής τους με τον δυτικό κόσμο, στράφηκαν μεταπολεμικά και προς το ξεχασμένο –και επιπλέον «επικίνδυνο» αυτή την εποχή– καλλιτεχνικό έργο της Ρωσικής Πρωτοπορίας. Συλλέκτες που καλύπτονταν από την ασπίδα μιας ξένης πρεσβείας, που προστατεύονταν από τον ρόλο του δημοσιογράφου-ανταποκριτή, που μπορούσαν να αγοράζουν χρησιμοποιώντας και σκληρό νόμισμα και που επιπλέον διέθεταν μια επαρκή οικονομική επιφάνεια για τη δημιουργία μιας συλλογής, αντιλήφθηκαν την αξία της μη εγκεκριμένης τέχνης, επένδυσαν στη Ρωσική Πρωτοπορία και την περιέλαβαν στις συλλεκτικές τους επιλογές.

Πιο ειδικά στους συλλέκτες που στη δεκαετία του 1940 είτε ήταν ήδη ενεργοί είτε άρχιζαν τότε να συλλέγουν, εντοπίζονται πρόσωπα από κάθε κοινωνικό υπόβαθρο, αν και πάντως η δραστηριότητα αυτή αφορούσε κατεξοχήν διανοούμενους, συγγραφείς, καλλιτέχνες, νομικούς, γιατρούς και άλλους επιστήμονες, ακόμη και μέλη της σοβιετικής ελίτ αλλά και κρατικούς υπάλληλους με μεσαίο ή υψηλό μορφωτικό επίπεδο. Αν και συχνά η άποψή τους για την τέχνη εμφάνιζε ένα εξοικειωμένο ασφαλώς χαρακτήρα, οι συλλεκτικές τους επιλογές παρέμεναν σαφώς εντός των ορίων της περιοριστικής γκάμας καλλιτεχνών που υπαγόρευε η κρατική αισθητική και σπάνια τα ξεπερνούσαν.

Έτσι, ο γαλουχημένος στη ρωσική ακαδημαϊκή παράδοση του 19<sup>ου</sup> αιώνα S. N. Gorschin<sup>785</sup>, που το 1946, σε ώριμη σχετικά ηλικία, αγόρασε τον πρώτο του πίνακα από μια έκθεση της Ένωσης Σοβιετικών Καλλιτεχνών στο Novosibirsk, κατάφερε να δημιουργήσει μια συλλογή της κυρίαρχης αισθητικής στο πρότυπο της «ρεαλιστικής» ρωσικής παράδοσης του μοντέλου του Tretyakov και στο πνεύμα που πολλοί ακόμη συλλέκτες της εποχής –πολλοί από αυτούς επίσης ερευνητές– συνέλεγαν<sup>786</sup>. Η συλλογή του περιλάμβανε κυρίως τοπία, και λιγότερο προσωπογραφίες, νεκρές φύσεις, ποιμενικές σκηνές και ηθογραφίες καλλιτεχνών

---

<sup>784</sup> Κατά τον Γ. Κωστάκη στην πιο «προοδευτική τους» εκδοχή, οι συλλογές της εποχής περιλάμβαναν και έργα των Nikolai Konstantinovich Roerich (1874-1947), Boris Mikhailovich Kustodiev (1878-1927) ή Vrubel (βλ. σημ. 606), που αυτή την εποχή θεωρούνταν «άκρως αριστερά» (Costakis, 1981, σ.69).

<sup>785</sup> Για τη συλλογή του **Sergei Nikolayevich Gorschin** (1908-1995) -επιστημονικού ερευνητή στον τομέα της δασοκομίας και ξυλείας- βλ. και παρακάτω, σσ. 423 κ.εξ.

<sup>786</sup> Στο ίδιο συλλεκτικό ύφος κινούνταν κατά τον Gorschin και οι V.Y. Andreyev, G.P.Belyakov, A.B.Dantsiger, Y.A.Ignatiev, N.N.Kislitsin και πολλοί άλλοι ("Khimki Art Gallery: The Collection", χ.χ.).



όπως οι *Περιπλανώμενοι*, έργα της Ένωσης Ρώσων Καλλιτεχνών αλλά και του ρεύματος του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού της δεκαετίας του 1930. Πολύ αργότερα – μετά και από τη δεκαετία του 1950– ο συλλέκτης άρχισε να αγοράζει, μαζί με έργα των Levitan ή Polenov<sup>787</sup>, έργα του *Κόσμου της Τέχνης*, του *Γαλάζιου Ρόδου*, ακόμη και της ένωσης *Βαλές-Καρό*, προτιμώντας καλλιτέχνες όπως τους Kuznetsov ή Falk<sup>788</sup>.

Λίγο μετά τον πόλεμο, γύρω στα 1948-1949, άρχισε να συλλέγει και ο καθηγητής Φυσικής στο Πανεπιστήμιο του Λένινγκραντ I. I. Paleev<sup>789</sup>, ο οποίος, αντιπαθώντας εκ πεποιθήσεως τη μη παραστατική ζωγραφική, απέρριψε την ιδέα να συλλέξει έργα των Malevich ή Kandinsky. Ο συλλέκτης φανέρωνε τη βαθιά ριζωμένη προτίμησή του για την παραστατική τέχνη στην επιλογή έργων του αγαπημένου του καλλιτέχνη V. Lebedev<sup>790</sup>, του οποίου αγόρασε πολλές νεκρές φύσεις, σπουδές με γυμνά και προσωπογραφίες. Ωστόσο μετά τα μέσα κυρίως της δεκαετίας του 1950 στράφηκε και εκείνος και προς «τολμηρότερα» έργα – θεωρώντας τα πάντως «μέρος της εθνικής παράδοσης»– καλλιτεχνών όπως οι συμβολιστές Kuznetsov και Petrov-Vodkin, τοπία και θεατρικά σχέδια των Benois, Golovin<sup>791</sup> και Sapunov<sup>792</sup>, έργα του Falk αλλά και των Altman και D. Burliuk.

Για τη συλλεκτική δραστηριότητά του μεταπολεμικά φημίζεται όμως και ο μοσχοβίτης διπλωμάτης V. S. Semionov<sup>793</sup>, φίλος του Y. Andropov και εκλεκτό μέλος της σοβιετικής ελίτ, που άρχισε να συλλέγει στα τέλη της δεκαετίας του 1940, λίγο μετά την ηλικία των 30. Στην συλλογή του, στην τελική της μορφή,

<sup>787</sup> Για τον Vasili Dmitrievich Polenov (1844-1927), μέλος της ένωσης των *Περιπλανώμενων* από το 1878, βλ., μ.α., Milner, 1993, σ.322. Για τον Levitan βλ. παραπάνω, σημ. 644.

<sup>788</sup> Ο Robert Rafailovich Falk (1886-1958) ήταν ιδρυτικό μέλος της ένωσης *Βαλέ-Καρό* και το 1925 μέλος της Ένωσης Ζωγράφων Μόσχας (Milner, 1993, σ.322). Για τον Kuznetsov βλ. παραπ., σημ. 605.

<sup>789</sup> Στο αποκλειστικής χρήσης διαμέρισμά του στην Ακαδημία Επιστημών της Αγίας Πετρούπολης, ο **Ilya Isaakovich Paleev** (1900-1970) εξέθετε σε πυκνή διάταξη τη συλλογή του, η οποία περιλάμβανε προσωπογραφίες, νεκρές φύσεις, τοπιογραφίες και άλλα έργα. Τη διάταξη της συλλογής στον ίδιο χώρο διατήρησε σχεδόν ανέπαφη ο γιος του, Vladimir Ilich (Burrus, 1994, σσ. 78-93).

<sup>790</sup> Ο Vladimir Vasilyevich Lebedev (1891-1967) ήταν διάσημος εικονογράφος παιδικών βιβλίων της σταλινικής περιόδου (Burrus, 1994, ό. π., Elliott κ.ά., 1989, σ.57, Rosenfeld, 2002-2003).

<sup>791</sup> Για τον μεγάλο θεατρικό σχεδιαστή, ζωγράφο και ακαδημαϊκό Alexandr Yakonlevich Golovin (1863-1930), μέλος του *Κόσμου της Τέχνης* από το 1902, βλ., μ.α., Milner, 1993, σσ.372-373.

<sup>792</sup> Για τον συμβολιστή ζωγράφο και θεατρικό σχεδιαστή Nikolai Nikolaevich Sapunov (1880-1912) βλ. Milner, 1993, σσ.372-373.

<sup>793</sup> Η συλλογή του **Vladimir Semionovich Semionov** (1911-1992) -γνωστού στη βιβλιογραφία και ως Semyonov ή Semyenov (Семёнов)- που άρχισε να διαμορφώνεται από το 1947 και κληροδοτήθηκε στην Lidia Ivanovna Semionova, περιλάμβανε 40 έργα ρωσικής τέχνης δημιουργημένα κυρίως το 1919, σχέδια και συνθέσεις των Kandinsky, 14 λιθογραφίες της Gontscharova από τον κύκλο *Πόλεμος*, μια σουπρεματιστική σύνθεση του Kliun και έργα του Falk. Ο συλλέκτης υπήρξε και σύμβουλος του P. Ludwig (*Avanguardia russa*, 1988, σ.172, Elliott κ.ά., 1989, σ.151, Kolberg, Vogelsang & Weiss, 1980, Μπόουλιτ, 1995, σ.607). Για τη σχέση με τον Κωστάκη βλ. Roberts, 1994, σ.139, Starr, 1981, σ.48.

συγκαταλέγονταν αντιπροσωπευτικά δείγματα της ρωσικής ζωγραφικής του ύστερου 19<sup>ου</sup> αιώνα, καλλιτεχνών της προπρωτοποριακής ζωγραφικής, των Lentulov, Falk, Kuznetsov αλλά και πρωτοπόρων καλλιτεχνών.

Άλλος ένας συλλέκτης που άρχισε να συλλέγει στη δεκαετία του 1940, στη νεαρή ηλικία των 20 περίπου ετών, αναπτύσσοντας βαθμιαία ένα ιδιαίτερα ευρύ πεδίο συλλεκτικών ενδιαφερόντων, ήταν ο μοσχοβίτης κρατικός υπάλληλος I. G. Sanovich<sup>794</sup>. Γνωστός για την προτίμησή του στα ασιατικά κυρίως έργα τέχνης – υφάσματα, χαρακτηριστικά, μινιατούρες και άλλα διακοσμητικά και χρηστικά αντικείμενα– τις ρωσικές και βυζαντινές εικόνες και τα είδη λαϊκής τέχνης που προτιμούσε, ο συλλέκτης απέκτησε και λίγους πίνακες, που εκτείνονταν σε μεγάλη χρονολογική αλλά και στυλιστική γκάμα. Ανάμεσα σε αυτούς, που αναρτούσε ή στοίβαζε υπομονετικά, επί δεκαετίες, στους τοίχους και τις γωνιές ενός ασφυκτικά γεμάτου σπιτιού, περιλαμβάνονταν ρομαντικές προσωπογραφίες και ηθογραφικές σκηνές στο στυλ της ρωσικής εκδοχής του *Biedermeier*<sup>795</sup>, ευρωπαϊκή τέχνη του 17<sup>ου</sup> αιώνα, υδατογραφίες των Rodin και Ingres, έργα των Tyshler<sup>796</sup>, Pirosmanni<sup>797</sup>, Kuznetsov, Lentulov ή Falk, ακόμη και έργα καλλιτεχνών της Ρωσικής Πρωτοπορίας, του Filonov, του Larionov και λίγες αφηρημένες συνθέσεις του Shevchenko αλλά και του Shterenberg<sup>798</sup>.

Πολυσυλλεκτικό ήταν το γούστο και του μοσχοβίτη μουσικού V. J. Andreev<sup>799</sup>, που άρχισε να συλλέγει στη δεκαετία του 1940, ενώ διένυε την τρίτη δεκαετία της ζωής του. Στην τελική της μορφή η συλλογή του περιλάμβανε έργα ρωσικής ζωγραφικής από τον 19<sup>ο</sup> αιώνα έως και τη δεκαετία του 1930 –κυρίως μελών της Ένωσης Ρώσων Καλλιτεχνών αλλά και του *Κόσμου της Τέχνης*– ρωσικές μινιατούρες, κεραμικά, ρωσικά και σοβιετικά γυάλινα αντικείμενα τέχνης αλλά και λίγους πίνακες ευρωπαϊκής ζωγραφικής των 17<sup>ου</sup> και 18<sup>ου</sup> αιώνα.

---

<sup>794</sup> Για τη συλλογή του **Igor Grigoryevich Sanovich**, υπαλλήλου στο Ανατολικό Ινστιτούτο της Μόσχας, βλ. Burrus, 1994, σσ.110-141 και Elliott κ.ά., 1989, σ.151.

<sup>795</sup> Για φωτογραφίες τέτοιων προσωπογραφιών της λεγόμενης σχολής του A.G.Venetsianov και καλλιτεχνών όπως του Fedor Mikhailovich Slaviansky (1819-1876), βλ. Burrus, 1994, σσ.134-135.

<sup>796</sup> Για τον **Alexandr Grigorievich Tyshler** (1898-1980), ιδρυτικό μέλος της ομάδας του Ηλεκτροοργανισμού το 1922, βλ. "Alexander Tyshler Heritage", χ.χ., Milner, 1993, σ.437.

<sup>797</sup> Για τον αυτοδίδακτο γεωργιανό ζωγράφο Niko Aslanovich Pirosmannashili ή Pirosmanni (1860-1918), γνωστό και ως τον «ρώσο Rousseau», βλ., μ.α., Milner, 1993, σ.329.

<sup>798</sup> Για τον David Petrovich Shterenberg (1881-1948) και τη σχέση του τόσο με τη Ρωσική Πρωτοπορία όσο και με την Εταιρεία Ζωγράφων του Καβαλέτου (OSt) και τον Σοσιαλιστικό Ρεαλισμό βλ. Bown, 1991, σσ.42, 121-122, Milner, 1993, σ.396.

<sup>799</sup> Για τη συλλογή του **Vladimir Jakovlevich Andreev**, βλ. *Avanguardia russa*, 1988, σ.171, Elliott κ.ά., 1989, σ.149.

Την ίδια εποχή με τους προηγούμενους άρχισε να δημιουργεί τη δεύτερη συλλογή του και ο υπάλληλος της καναδικής πρεσβείας Γ. Κωστάκης<sup>800</sup>, που από τα τέλη ήδη της δεκαετίας του 1940 ανέπτυξε ζωηρό και εξαρχής αποκλειστικό ενδιαφέρον για την αφηρημένη –«απαγορευμένη» και «φορμαλιστική» σύμφωνα με την κυρίαρχη αντίληψη της εποχής του– τέχνη της Ρωσικής Πρωτοπορίας. Η προσοχή του εστιάστηκε μάλιστα όχι μόνο σε καλλιτέχνες όπως τους Chagall και Kandinsky, για τους οποίους είχε αναπτυχθεί εκείνη την εποχή αγορά και εκτός Σοβιετικής Ένωσης<sup>801</sup>, αλλά και για παντελώς αγνοημένες καλλιτεχνικές φυσιογνωμίες όπως τους Ρορονα ή Κλιουν. Η συλλεκτική του δραστηριότητα, και ακόμη περισσότερο η φλογερή υποστήριξη και προώθηση της τέχνης της συλλογής του στις επόμενες δεκαετίες, συνέβαλε αποφασιστικά στην αύξηση του ενδιαφέροντος για τη Ρωσική Πρωτοπορία, το οποίο παρατηρήθηκε στις επόμενες δεκαετίες τόσο από ιστορικούς της τέχνης όσο και από συλλέκτες διεθνώς.

Στον ρωσικό αλλά και τον δυτικό Μοντερνισμό κατένειμε το συλλεκτικό του ενδιαφέρον μεταπολεμικά και ο διάσημος σοβιετικός συγγραφέας εβραϊκής καταγωγής Ι. G. Ehrenburg<sup>802</sup>, που, χάρη στην πολυετή παραμονή του στο Παρίσι στην περίοδο 1908-1917, συνδέθηκε φιλικά με πρωτοπόρους λογοτέχνες αλλά και καλλιτέχνες της εποχής και κυρίως τον Picasso, τους οποίους είχε την τύχη να συναντά και αργότερα. Ως καθιερωμένος συγγραφέας και ηγετική πνευματική μορφή της σταλινικής περιόδου, ο Ehrenburg συνέλεξε, χωρίς να προκαλέσει την προσοχή των αρχών, όχι μόνο έργα Picasso, Matisse και άλλων δυτικών καλλιτεχνών του Μοντερνισμού, αλλά και έργα των Puni, Falk, Udaltsova, Tyshler ή Chagall.

---

<sup>800</sup> Βλ., αναλυτικά, παρακάτω. Για την πρώτη του συλλογή βλ. και παραπάνω, σημ. 772.

<sup>801</sup> Κατά τον Roberts (1994, σ. 80) τα πρώτα χρόνια δεν υπήρχε ουσιαστικά αγορά για τους περισσότερους καλλιτέχνες των έργων που συνέλεγε ο Κωστάκης εκτός από τους Chagall ή Kandinsky.

<sup>802</sup> Ο **Ilya Grigoryevich Ehrenburg** (1891-1967) υπήρξε από το 1908 έως το 1917 αυτοεξόριστος και ανεπιθύμητος από την τσαρική κυβέρνηση εξαιτίας της πολιτικής δράσης του. Ζώντας στο Παρίσι κατά την περίοδο της μεγάλης πολιτιστικής του ακμής συνδέθηκε με τους μποέμ κύκλους διανοούμενων και καλλιτεχνών της γαλλικής πρωτεύουσας, όπως τους Picasso, Rivera και Modigliani. Μετά την επιστροφή του στη Ρωσία το 1917 εργάστηκε ως συγγραφέας και δημοσιογράφος, διαμένοντας επί μακρόν στο εξωτερικό. Στην περίοδο του Β' Π.Π. ήταν διάσημος εξαιτίας των φλογερών κειμένων του εναντίον των Γερμανών. Η συλλογή του, εκτός από δυτικό και ρωσικό Μοντερνισμό, περιλάμβανε επίσης παλιά ρωσικά και ουκρανικά κεραμικά παιχνίδια, αλλά και έργα του Saryan, της ομάδας *Βαλέ-Καρό* και άλλων αρμένιων καλλιτεχνών. Από τα έργα που συνέλεξε κάποια ήταν δώρα καλλιτεχνών και πολλά αγόρασε ο ίδιος σε ιδιαίτερα χαμηλές συχνά τιμές (*Avanguardia russa*, 1988, σ.171, Carlisle, 1961, Figs, 2007, σ.590). Για τις συλλεκτικές πρακτικές του κατά τον Κωστάκη, βλ. Roberts, 1994, σ. 81.

Ομοίως και ο αμερικανός T.P. Whitney<sup>803</sup> συνέλεξε έργα Ρωσικής Πρωτοπορίας, εντάσσοντάς τα στο πλαίσιο ενός ευρύτερου, αδηφάγου συλλεκτικού ενδιαφέροντος για τη ρωσική τέχνη. Πράγματι μετά το τέλος του πολέμου και έως τον θάνατο του Stalin, απασχολούμενος καταρχάς ως διπλωμάτης στην Πρεσβεία των Ηνωμένων Πολιτειών και αργότερα ως δημοσιογράφος, ο Whitney κατάρτισε τη συλλογή του με έργα ρωσικής τέχνης καθιερωμένων καλλιτεχνών του 19<sup>ου</sup> αιώνα αλλά και με έργα του 20<sup>ου</sup> αιώνα, ρωσικές θρησκευτικές εικόνες της ευρείας περιόδου από τον 17<sup>ο</sup> έως τον 20<sup>ο</sup> αιώνα καθώς επίσης σημαντικότατο αρχαικό υλικό. Ανάμεσα στα περισσότερα από 400 έργα που συνέλεξε μέσα στα 9 χρόνια της διαμονής του στη Μόσχα, περιλαμβάνονταν και έργα ρώσων πρωτοπόρων όπως οι Rodchenko, Goncharova, Rozanova, Chagall, Exter, ακόμη και Popova ή Filonov.

## 2.2.5 Η περίοδος Khrushchev (1953-1963)

- **Η κοινωνικοπολιτιστική πολιτική**

Η άνοδος στην εξουσία του N. Khrushchev<sup>804</sup> σηματοδότησε μια αλλαγή πολιτικής κατεύθυνσης. Στο πλαίσιο του προγράμματος αποσταλινοποίησης που εγκαινιάστηκε αμέσως μετά τον θάνατο του Stalin και προωθήθηκε εμφατικά από τον νέο ρώσο ηγέτη, έπνεε μια αύρα πνευματικής ελευθερίας σε σχέση με πριν,

---

<sup>803</sup> Ο **Thomas Porter Whitney** (1917-2007) έζησε στη Μόσχα ως διπλωματικός ακόλουθος κι επικεφαλής του οικονομικού τμήματος της Πρεσβείας των Ηνωμένων Πολιτειών (1944-1947) και στη συνέχεια ως ανταποκριτής κι αργότερα υπεύθυνος του γραφείου του Associated Press (1947-1953). Παντρεύτηκε τη Yulya Zapol'skaya, ρωσίδα συνθέτρια και τραγουδίστρια, στην οποία δόθηκε βίζα εξόδου για τις Ηνωμένες Πολιτείες μόλις το 1953. Είναι γνωστός κατεξοχήν για τις μεταφράσεις του στα αγγλικά του έργου του Solzhenitsyn (Fox, 2007). Η συλλογή του περιλάμβανε χειρόγραφα και αλληλογραφία με επιφανείς λογοτέχνες της Σοβιετικής Ένωσης (Ehrenburg, Nabokov, Tsvetayeva). Το 1991 κληροδότησε την τεράστια βιβλιοθήκη του με ρωσικά βιβλία, περιοδικά και ποικίλο υλικό στο Amherst Center for Russian Culture της Μασαχουσέτης. Εκεί, στο Mead Art Museum του Amherst College, βρίσκεται και η συλλογή του ρωσικής τέχνης που συνέλεξε κατά τις δεκαετίες του 1940 και εν μέρει του 1950, με πάνω από 400 έργα του τέλους του 19<sup>ου</sup> και του α' μισού του 20<sup>ου</sup> αι. (ελαιογραφίες, κολλάζ, σχέδια σκηνικών και κοστούμιών, εικονογραφήσεις παιδικών βιβλίων, γλυπτά), ανάμεσά τους πίνακες των Larionov, Popova, Rodchenko, Exter, Filonov, περισσότερα από 250 έργα σε χαρτί, σειρές έργων των Goncharova και Rozanova, έργα των Archipenko, Bakst, Chagall, Tatlin, Lissitzky, Puni, Gabo κ.α. Ο Whitney συνέλεξε, παράλληλα, ρωσικές εικόνες του 17<sup>ου</sup> έως 20<sup>ου</sup> αι. αλλά και έργα καθιερωμένων καλλιτεχνών όπως των Levitan, Serov, Somonov αλλά και Remizov, Kudriashev ή Neizvestny ("Amherst College", 2001, Fox, 2007, Μπούουλτ, 1995, σ.606, Rannit, 1980, passim).

<sup>804</sup> Μετά τον θάνατο του Stalin το 1953, ο Nikita Sergeevich Khrushchev (1894-1971) έγινε Πρώτος Γραμματέας του Κομμουνιστικού Κόμματος (1953-1964) και σύντομα ο νέος ηγέτης της Σοβιετικής Ένωσης, αφού πρώτα εξουδετέρωσε τους πολιτικούς του αντιπάλους και κυρίως τον Georgii Maximilianovich Malenkov (Burns, 1983, σ.396 κ.εξ).

ενώ άρχιζε δειλά και η –μακρά και σπασμωδική πάντως– διαδικασία αποκατάστασης του Μοντερνισμού στη σοβιετική κοινωνία. Έστω και αν η περίοδος της θητείας του Khrushchev κατέληξε τελικά σε απογοήτευση και «πολιτιστική περιχαράκωση»<sup>805</sup>, το αρχικό κλίμα ανοχής στην πολιτιστική πολιτική και η ατμόσφαιρα αισιοδοξίας και ελπίδας που αυτό δημιούργησε, φαίνεται πως επηρέασαν άμεσα τη συλλεκτική δραστηριότητα.

Πιο συγκεκριμένα με τον Khrushchev εγκαινιάστηκε μια περίοδος πολιτικής ύφεσης που έχει μείνει γνωστή ως «τήξη των πάγων»<sup>806</sup>. Εγκρίνοντας τη θεωρία ότι υπάρχουν «περισσότεροι από ένας δρόμοι προς τον σοσιαλισμό», ο Khrushchev κατήγγειλε το 1956 τη σταλινική τυραννία και καταδίκασε την προσωπολατρία. Τα στρατόπεδα άνοιξαν τις πύλες τους κι οι πολιτικοί κρατούμενοι επανέκτησαν τα δικαιώματά τους, επιλέγοντας οι ίδιοι τον τόπο διαβίωσής τους. Συγχρόνως, ως προς την εξωτερική πολιτική, η νέα σοβιετική κυβέρνηση εξήγγειλε το 1960 την αρχή της «ειρηνικής συνύπαρξης» στο πλαίσιο μιας πολιτικής συμβιβασμού με τις Ηνωμένες Πολιτείες<sup>807</sup>.

Παράλληλα οι εμπειρίες της πολιτιστικής και κοινωνικής ζωής άρχισαν να διευρύνονται, καθώς οι πολίτες γεύονταν ελευθερίες του δυτικού κόσμου που δεν είχαν γνωρίσει έως τότε. Οι νέοι μπορούσαν να ντύνονται με τζινς και στο ραδιόφωνο επιτρέπονταν ελεύθερα τόσο οι αναγγελίες ξένων ειδησεογραφικών πρακτορείων όσο και η αμερικανική μουσική. Ακόμη σημαντικότερο, διατεταγμένη οργανικά στο πλαίσιο της προοδευτικής και δεκτικής περιρρέουσας ατμόσφαιρας, εγκαινιάστηκε –από το δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1950– μια γενική πορεία δημοσιοποίησης και επανεκτίμησης της μοντέρνας δυτικής και ρωσικής τέχνης, συμπεριλαμβανομένης και της Ρωσικής Πρωτοπορίας.

Έτσι ήδη το 1953 επιτράπηκε, για παράδειγμα, η εξαγωγή έργων του Picasso από την πρώην συλλογή Shchukin, που αποστάλθηκαν σε μια έκθεση στη Ρώμη –έστω και αν αυτά επέστρεψαν σύντομα εσπευσμένα– ενώ στην περίοδο 1955-1956 πραγματοποιήθηκε μια σημαντικότερη έκθεση γαλλικής τέχνης με έργα Picasso και Matisse στα μουσεία Pushkin της Μόσχας και Ερμιτάζ του Λένινγκραντ<sup>808</sup>, που είχε καταγιστική απήχηση σε όσους την παρακολούθησαν. Στο ίδιο κλίμα το 1957 φιλοξενήθηκε στη Μόσχα το 6<sup>ο</sup> Παγκόσμιο Φεστιβάλ Νεολαίας, όπου το ρωσικό κοινό και κυρίως οι νέοι καλλιτέχνες ανακάλυψαν την «απαγορευμένη» Αφηρημένη Τέχνη σε όλες τις –γνωστές έως τότε στον υπόλοιπο

<sup>805</sup> Μπόουλτ, 1995, σ.598.

<sup>806</sup> Για τον περίφημο όρο *Τήξη του Khrushchev*, που προέρχεται από τη νουβέλα του Ehrenburg *Η Τήξη (Оттепель)* του 1954 και σηματοδοτεί την περίοδο από τα μέσα της δεκαετίας του 1950 έως τις αρχές της επόμενης βλ., μ.α., Burns, 1983, σ.396.

<sup>807</sup> Burns, 1983, σ.399.

<sup>808</sup> Kean, 1994, σσ.255-256.

κόσμο- εκφάνσεις της. Ακολούθησε η έκθεση *Πίνακες από τις Λαϊκές Δημοκρατίες* το 1958, όπου παρουσιάστηκαν αφηρημένα έργα από την Ανατολική Ευρώπη καθώς και έκθεση σύγχρονης αμερικανικής τέχνης ένα χρόνο αργότερα<sup>809</sup>.

Στο ίδιο κλίμα, από τα τέλη της δεκαετίας του 1950 και τις αρχές της δεκαετίας του 1960 άρχισαν να διοργανώνονται –διστακτικά έστω ή συγκαλυμμένα– εκθέσεις μελών της Ρωσικής Πρωτοπορίας, κυρίως από έργα ιδιωτών συλλεκτών, με σημαντικότερες εκείνες που διοργανώθηκαν από τον Ν. Khardzhiev στο Μουσείο Μαγιακονsky<sup>810</sup>. Χάρη στο πρόσχημα της σύνδεσης των καλλιτεχνών που παρουσιάζονταν στις εκθέσεις αυτές με τον Μαγιακονsky – σύνδεσης πολλές φορές σχεδόν ανύπαρκτης ή απλώς επιφανειακής– ο Khardzhiev και οι συνεργάτες του ξέφευγαν συχνά τόσο από τον έλεγχο της λογοκρισίας της εποχής όσο και από εκείνον της διοίκησης του μουσείου, συμβάλλοντας καίρια στην πολιτιστική ζωή και την εκ νέου ανακάλυψη της πρωτοπορίας. Στην ίδια κατεύθυνση λειτουργούσε και η δυνατότητα, από αυτή την εποχή, πρόσβασης στη Συλλογή Κωστάκη, σε ένα κλίμα αισιοδοξίας για την αποκατάσταση του ρωσικού Μοντερνισμού αλλά και για το μέλλον της σύγχρονης ρωσικής τέχνης<sup>811</sup>.

Πράγματι η νέα γενιά σοβιετικών καλλιτεχνών που έδρασαν κυρίως από τη δεκαετία του 1960 και έμειναν γνωστοί ως *chestidessiatniki*<sup>812</sup>, γαλουχήθηκε έτσι σε πνεύμα αναζήτησης και πνευματικής επανάστασης, που ενθάρρυνε την τάση απελευθέρωσής της από τους καθιερωμένους εκφραστικούς δρόμους μιας ανιαρής και απλοϊκά ρητορικής μορφής κρατικής τέχνης. Καθώς οι νέοι καλλιτέχνες ανακάλυπταν, μάλιστα, και τη μοντέρνα ρωσική τέχνη των πρώτων δεκαετιών του 20<sup>ου</sup> αιώνα, το παράδειγμα της Ρωσικής Πρωτοπορίας έμοιαζε να γίνεται η νέα καλλιτεχνική σπορά της ρωσικής τέχνης, η οποία –υπό το φως και των ευρύτερων πολιτιστικών «ανακαλύψεων»– ξυπνούσε επιτέλους από τον πνευματικό λήθαργο μιας αδυσώπητης για αυτήν σταλινικής εποχής, καταλύοντας το σιδηρούν παραπέτασμα τριών δεκαετιών.

---

<sup>809</sup> Μακρόφ, 1995, σ.619, Μπόουλτ, 1995, σ.598.

<sup>810</sup> Σημαντική προς την κατεύθυνση της «ανακάλυψης» του έργου της Ρωσικής Πρωτοπορίας ήταν η σειρά μικρών εκθέσεων με έργα της, που διοργάνωσαν διανοούμενοι και συλλέκτες όπως οι T.D. Shterenberg και S.A. Shuster και αργότερα οι Ezrahk, Rubinstein και άλλοι (Elliott κ.ά., 1989, σσ.23-24, Starr, 1981, σ.47). Καθοριστικός στην ίδια κατεύθυνση ήταν όμως ο ρόλος του Khardzhiev, που διοργάνωσε μεταξύ 1957-1965 εκθέσεις Chekrygin, Lissitzky, Filonov, Matiushin, Klucis, Malevich, Tatlin, Ender, Guro κ.α. στο μουσείο Μαγιακονsky (Aigi, 2002, Bowlt κ.ά., 2002, Marcadé, 2002).

<sup>811</sup> Βλ. παρακάτω, σημ. 981.

<sup>812</sup> Οι *chestidessiatniki* (οι της δεκαετίας του 1960), οι νέοι καλλιτέχνες της εποχής που βρίσκονταν εκτός της πανίσχυρης Ένωσης Καλλιτεχνών (Союз Художников), παρέκκλιναν με το έργο τους από την επίσημη γραμμή του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού, επιδεικνύοντας πνεύμα ανεξαρτησίας και αμφισβήτησης (Μακρόφ, 1995, σσ.618-621, Starr, 1981, σσ.43-44).

Ωστόσο η δριμύτατη και άκρως επιθετική κριτική του ίδιου του Khrushchev σε πολλούς πίνακες μοντέρνας και σύγχρονης ρωσικής τέχνης στα εγκαίνια της πρώτης –από τη δεκαετία του 1920– τέτοιας έκθεσης, που πραγματοποιήθηκε κατά τον εορτασμό της τριακοστής επετείου της Ένωσης Ζωγράφων Μόσχας, στα τέλη του 1962<sup>813</sup>, οριοθέτησε το περιορισμένο εύρος της κρατικής φιλικής διάθεσης προς τον Μοντερνισμό και όξυνε και πάλι τις αντιθέσεις στα θέματα τέχνης. Παρόλα αυτά η συμμόρφωση προς την κρατική πολιτική αυτή τη φορά δεν έμοιαζε καθόλου δεδομένη ή αυτονόητη.

Πράγματι, παρά τις δυσκολίες, η πορεία αναθεώρησης και επαναξιολόγησης του Μοντερνισμού είχε ήδη δρομολογηθεί. Σε αυτό το κλίμα εγκαινιάστηκε μια περίοδος ατομικών εκθέσεων σύγχρονων «αντικομορφμιστών» ζωγράφων –που διοργανώνονταν στο εξής μυστικά σε ιδιωτικά διαμερίσματα της Μόσχας<sup>814</sup>– καθώς επίσης ποικίλων συγκεντρώσεων διανοούμενων, καλλιτεχνών, συλλεκτών και φιλότεχνων, που προοιούσας της δεκαετίας του 1960 πύκνωναν συνεχώς.

- **Οι νέοι συλλέκτες**

Όπως έγινε κατανοητό από τα ενδεικτικά παραδείγματα συλλεκτών που άρχισαν να δημιουργούν τη συλλογή τους στα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια –όταν η επικινδυνότητα του να συλλέγεις τέχνη που δεν συμφωνούσε με τον Stalin ή τον Zhdanov ήταν προφανής και άμεση– η μεγάλη πλειοψηφία της σοβιετικής συλλεκτικής κοινωνίας της εποχής απέφευγε emphaticά μια συλλογή αποκλειστικά «φορμαλιστικών» ή μη καθιερωμένων και μη επίσημα αποδεκτών ζωγραφικών τάσεων. Η συλλεκτική προτίμηση της μοντέρνας μη εγκεκριμένης τέχνης, ακόμη και αν ίσως εξέφραζε την επιθυμία κάποιων για «άμεση αντίδραση» στην καταπιεστική πολιτική της εποχής<sup>815</sup>, δεν ανέκυπτε παρά σπάνια και ήταν κατά βάση μικρής κλίμακας ή αποσπασματική.

Έτσι αμέσως μετά τον θάνατο του Stalin και κατά τη δεκαετία του 1950 ήταν ακόμη «σχεδόν δυσδιάκριτοι» οι συλλέκτες που προτιμούσαν έργα των αριστερών λεγόμενων καλλιτεχνών<sup>816</sup>. Πίνακες δημιουργών όπως του Mashkov της

---

<sup>813</sup> Για την έκθεση στο ιστορικό κτίριο Manezh (Манеж) της Μόσχας με πίνακες του πρώτου μισού του 20<sup>ου</sup> αιώνα, καλλιτεχνών όπως των Falk, Petrov-Vodkin ή Shterenberg αλλά και νέων ανεξάρτητων καλλιτεχνών όπως των Sobolev, Yankilevski και Joutovski βλ., Burrus, 1994, σ.142, Rabichev, 1998.

<sup>814</sup> Στο πλαίσιο αυτό ο Γ. Κωστάκης παρουσίασε τον Anatoly Zverev, ο συνθέτης Andrei Volkonsky τον Vladimir Yakovlev, ο ιστορικός της τέχνης I. Tsirlin τους Lidia Masterkova και Vladimir Nemukin και ο πιανίστας Sviatoslav Richter τον Dimitri Krasnopevtsev (Μακρόφ, 1995, σ.619).

<sup>815</sup> Για αυτή την ερμηνευτική εκδοχή του Starr βλ. Starr, 1981, σ.34.

<sup>816</sup> Κατά τον συλλέκτη Gorshin ("Khimki Art Gallery: The Collection", χ.χ.).

ομάδας Βαλέ-Καρό ή του συμβολιστή Petron-Vodkin<sup>817</sup> –όπου είχαν διασωθεί και υπήρχαν– χρησιμοποιούνταν αυτή την εποχή κατά βάση χωρίς καμιά συνείδηση της αξίας τους, προκειμένου απλώς και μόνο να εξυπηρετήσουν πρακτικούς σκοπούς, όπως την κάλυψη αντισταθμητικών κηλίδων στον τοίχο ελλείπει βασικών χρηστικών ειδών όπως της κοινής μπογιάς<sup>818</sup>.

Συγχρόνως όμως την ίδια εποχή –σχεδόν αυτόματα και αντανάκλαστικά μετά τον θάνατο του Stalin– αναπτύχθηκε μια ολοένα αυξανόμενη έλξη των σοβιετικών συλλεκτών προς την προπρωτοποριακή ρωσική τέχνη του τέλους του 19<sup>ου</sup> και των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα και ιδιαίτερα προς καλλιτέχνες όπως τους Kuznetsov, Petron-Vodkin ή Falk, έργα των οποίων ανταλλάσσονταν ευχαρίστως έναντι ελάχιστου αντιτίμου<sup>819</sup>. Παράλληλα τότε διαπιστώνεται και η αρχή μιας μεταστροφής των συλλεκτών προς την τέχνη της Ρωσικής Πρωτοπορίας<sup>820</sup>.

Οι δύο τάσεις επιλέγονταν μάλιστα κατά βάση σχεδόν αδιάκριτα, ως λιγότερο ή περισσότερο «μοντέρνα ρωσική τέχνη». Ειδικά ως προς τη Ρωσική Πρωτοπορία, πολλοί από τους συλλέκτες που προτιμούσαν έργα της, συχνά υπό την παρότρυνση και του Γ. Κωστάκη, έρχονταν από αυτή την εποχή σε άμεση επαφή με τον παλαιότερο αυτό συλλέκτη του ίδιου αντικειμένου, τον οποίο αναγνώριζαν ως «ειδικό» και γνώστη, που έπρεπε να συμβουλευτούν αναφορικά με τα έργα που θα αποκτούσαν<sup>821</sup>. Από τη δεκαετία του 1960 διαμορφώθηκε μάλιστα σταδιακά ολόκληρο δίκτυο σοβιετικών αλλά και ξένων συλλεκτών έργων του ρωσικού Μοντερνισμού, το αυξανόμενο ενδιαφέρον για τα οποία θα ακολουθούσε σύντομα η αλματώδης αύξηση της αγοραστικής τους αξίας.

Πιο ειδικά, μετά την αλλαγή πολιτικής κατεύθυνσης στη Σοβιετική Ένωση, ο Α.Φ. Chudnovsky<sup>822</sup>, διακεκριμένος ουκρανός φυσικός, αναφέρεται ως ο πρώτος συλλέκτης της εποχής που στράφηκε με πάθος στη ρωσική ζωγραφική των αρχών

---

<sup>817</sup> Το έργο του Kuzma Sergeevich Petron-Vodkin (1878-1939) ήταν η «ακμή του ρωσικού συμβολισμού» κατά τον Sarabianov (1990, κεφ. 18). Βλ. και Milner, 1993, σσ.325-326.

<sup>818</sup> Πράγματι στη δεκαετία του 1950 μια νεκρή φύση του Mashkov χρησιμοποιήθηκε, ελλείπει μπογιάς, προκειμένου να καλυφθεί μια κηλίδα σε τοίχο μαγαζιού (Burrus, 1994, σ.64), ενώ ακόμη και στη δεκαετία του 1970 η κόρη του L. F. Gegin, Varvara Tikhonova Gegin, πουλούσε έργα του πατέρα της προς 5-6 ρούβλια, προκειμένου να επιβιώσει (Burrus, ό.π., σσ.64, 148).

<sup>819</sup> Burrus, 1994, σ. 9.

<sup>820</sup> Για συλλέκτες της Ρωσικής Πρωτοπορίας μετά τον θάνατο του Stalin βλ. και Roberts, 1994, σ.127.

<sup>821</sup> Όπως, για παράδειγμα, ο καθηγητής Chudnovsky ή ο Valery Dudakov (Elliott κ.ά., 1989, σσ.24, 151, Roberts, 1994, σ. 84, Starr, 1981, σ.44).

<sup>822</sup> Η συλλογή του καθηγητή φυσικής στο Λένινγκραντ **Abram Filippovich Chudnovsky** (1910-1985) περιλάμβανε πίνακες και έργα γραφικών τεχνών της περιόδου 1900-1930, λιγότερο Ρωσικής Πρωτοπορίας και περισσότερο των προπρωτοποριακών ενώσεων, καθώς και δείγματα της σύγχρονης του ρωσικής τέχνης, όπως των V.Weisberg και N.Avetician (Burrus, 1994, σσ. 176-205, Starr, 1981, σσ.44, 53, *Vanguardismo ruso*, 1991, σ.187).



του 20<sup>ου</sup> αιώνα αλλά και την πρωτοπορία. Παρομοιάζοντας τον ρόλο των καλλιτεχνών που εργάστηκαν στο γύρισμα του αιώνα με εκείνο των δημιουργών των θεωριών της σχετικότητας και των κβάντων –αφού κατά τον Chudnovsky «το ίδιο πνεύμα μας απάλλαξε από την οπισθοδρομική νατουραλιστική όραση του κόσμου»<sup>823</sup>– ο συλλέκτης κατάφερε να συγκεντρώσει 250 περίπου πίνακες, που συνιστούσαν στην πλειοψηφία τους ίσως τη «μεγαλύτερη ιδιωτική συλλογή προπολεμικής ρωσικής ζωγραφικής»<sup>824</sup>.

Ο Chudnovsky άρχισε να συλλέγει, όχι τυχαία, την επομένη κιόλας του θανάτου του Stalin (5 Μαρτίου 1953) –σε ηλικία 43 ετών– μια συλλογή που τελικά συμβόλιζε για εκείνον όχι μόνο το έντονο πνευματικό ενδιαφέρον ή την πνευματική του συγγένεια με τους καλλιτέχνες που επέλεγε αλλά και μια σιωπηλή αντίδραση στο καθεστώς, μια δύναμη να συνεχίσει και να αντισταθεί<sup>825</sup>. Στη συλλογή του συγκαταλέγονταν δείγματα εκπροσώπων του *Κόσμου της τέχνης*, του *Γαλάζιου Ρόδου* –κυρίως του Kuznetsov– του Petron-Vodkin, της αγαπημένης του ομάδας *Βαλέ-Καρό* και καλλιτεχνών όπως οι Lentulov, Mashkov, Konchalovsky<sup>826</sup>, Osmerkin<sup>827</sup> και Falk, που είχε ιδιαίτερη θέση στη συλλογή του, καθώς και έργα πρωτοπόρων όπως οι Larionov, Goncharova, Tatlin, Malevich, Chagall, Jawlensky, Filonov, Shterenberg και Altman.

Ένας επίσης από τους πρώτους που συνέλεξαν αυτή την εποχή πρωτοποριακή τέχνη ήταν και ο οικονομολόγος Y. E. Rubinstein<sup>828</sup>, που λίγο μετά το 1953 –σε ώριμη ηλικία– στράφηκε και προς τους ρώσους μοντέρνους. Με αγορές από προμηθευτές και μέσω ανταλλαγών με άλλους συλλέκτες, κατάφερε να δημιουργήσει μια επιτυχημένη συλλογή που μεταξύ άλλων περιλάμβανε, στην τελική της εκδοχή, πίνακες των Larionov, Tatlin, Goncharova αλλά και των Lentulov, Mashkov ή Petron-Vodkin, γραφικές τέχνες του πρώτου τρίτου του 20<sup>ου</sup> αιώνα, *lubki*, επαναστατικά μανιφέστα και πορσελάνες των πρώτων χρόνων της Ρωσικής Επανάστασης.

---

<sup>823</sup> Burrus, 1994, σ.188.

<sup>824</sup> Κατά τη Burrus, ό.π., σ.178.

<sup>825</sup> Ό.π., σ.190.

<sup>826</sup> Ο Petr Petrovich Konchalovsky (1876-1956) ήταν ιδρυτικό μέλος του *Βαλέ-Καρό* (Milner, 1993, σ.209).

<sup>827</sup> Ο Alexandr Alexandrovich Osmerkin (1892-1953) ήταν νεοπριμιτβιστής (Milner, ό.π., σ.317).

<sup>828</sup> Η συλλογή του **Yakov (Y)evseevich Rubinstein** (1900-1983) περιλάμβανε ρωσικούς πίνακες και έργα γραφικών τεχνών, κυρίως της περιόδου 1900-1930, ανάμεσά τους έργα των Larionov, Tatlin, Goncharova, Lentulov, Mashkov ή Petron-Vodkin αλλά και κακότεχνα, κατά τον Dudakov, δείγματα ερασιτεχνών ζωγράφων (Burrus, 1994, σσ.146-148). Βλ. επίσης Μπούουλτ, 1995, σ.607 και Starr, 1981, σ.44. Η συλλογή αποτέλεσε τον πυρήνα εκείνης των Tatiana Vikentievna **Rubinstein** και Moroz Vladimir **Alexeyevich** (*Avanguardia russa*, 1988, σ.172, Elliott κ.ά., 1989, σ.150).

Παράλληλα με τους προηγούμενους και ένας εκπρόσωπος της νέας γενιάς συλλεκτών, ο σκηνοθέτης S. A. Schuster<sup>829</sup>, εγγονός πατρώνων της τέχνης της εποχής της Μεγάλης Αικατερίνης και γιος γνωστού συλλέκτη, αν και συνέλεγε αντικές από το 1946, στράφηκε, γύρω στα μέσα της δεκαετίας του 1950, σε έργα προπρωτοποριακής και μοντέρνας ρωσικής τέχνης. Συγκεκριμένα, αν και φορέας μιας συντηρητικής συλλεκτικής παράδοσης στην οικογένειά του –ή και εξαιτίας ακριβώς αυτού– ο Schuster γοητεύτηκε, στη νεαρή ηλικία των 25 περίπου ετών, από τη μη εγκεκριμένη ρωσική τέχνη των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα, προς την οποία τον ωθούσε άλλωστε και η ίδια η επαναστατική φύση του χαρακτήρα του.

Αντιμετωπίζοντας συχνά οικονομικά προβλήματα εξαιτίας του πολυετούς επαγγελματικού αποκλεισμού που του προκάλεσε η κινηματογράφηση της κηδείας της Akhmatova το 1958, ο Schuster δημιούργησε μια συλλογή βασισμένη, σύμφωνα με τον ίδιο, σε ανταλλαγές με άλλους συλλέκτες. Σε αυτήν περιλαμβάνονταν έργα της ομάδας *Γαλάζιο Ρόδο* –και κυρίως του Kuznetsov– ή της ομάδας *Βαλέ-Καρό*, των Falk, Mashkov και Lentulon, καλλιτεχνών της πρωτοπορίας όπως οι Sterenberg, Drevin, Exter, Goncharova και Kandinsky καθώς επίσης έργα της σύγχρονης του ρωσικής τέχνης, όπως του Anatoly Zverev.

Πολλοί ακόμη συλλέκτες έσπευσαν να αξιοποιήσουν το κλίμα σχετικής ελευθερίας που καλλιεργήθηκε μετά τη μεταστροφή της πολιτιστικής πολιτικής, ακολουθώντας το ίδιο συλλεκτικό ρεύμα. Έτσι γύρω στα μέσα της δεκαετίας του 1950, στο πνεύμα αναβίωσης του ενθουσιασμού για τη ρωσική τέχνη του τέλους του 19<sup>ου</sup> και του πρώτου τρίτου του 20<sup>ου</sup> αιώνα, τόσο των προπρωτοποριακών καλλιτεχνικών ομάδων όσο και της τέχνης της Ρωσικής Πρωτοπορίας, δημιούργησαν τις συλλογές τους οι E. A. Gunst, B. N. Okunyeu<sup>830</sup>, A. V. Smolyannikov<sup>831</sup> και A. P. Gozak<sup>832</sup>, ενώ την ίδια εποχή επέκτειναν τις

---

<sup>829</sup> Η συλλογή του **Salomon** ή Solomon **Abramovich Schuster** ή **Shuster** (1934) και της συζύγου του, **Kriukova Evghenia Valentiova**, περιλάμβανε ρωσική και σοβιετική τέχνη του πρώτου μισού του 20<sup>ου</sup> αιώνα, κυρίως προσωπογραφίες, νεκρές φύσεις, τοπιογραφίες, λίγα έργα αφηρημένης τεχνοτροπίας αλλά και δείγματα δυτικής και ανατολικής εφαρμοσμένης τέχνης (*Avanguardia russa*, 1988, σ.172, Burrus, 1994, σσ.42-69, Elliott κ.ά., 1989, σ.151, *Vanguardismo ruso*, 1991, σ.191).

<sup>830</sup> Για τους συλλέκτες Gunst και Okunyeu βλ. Elliott κ.ά., 1989, σ.23.

<sup>831</sup> Για τη συλλογή του γιατρού και μέλους της Ακαδημίας Ιατρικών Επιστημών **Anatoly Vladimirovich Smolyannikov** από το 1945 περίπου, με ρωσικά ζωγραφικά έργα του ύστερου 19<sup>ου</sup> και των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα καθώς και σοβιετικά κεραμικά των δεκαετιών 1940 και 1950, βλ. Elliott κ.ά., 1989, σ.151.

<sup>832</sup> Για τη συλλογή του αρχιτέκτονα **Andrei Pavlovich Gozak** (γεν.1936) που άρχισε να δημιουργείται γύρω στο 1959 και περιλάμβανε από γραφιστικά δείγματα της Ρορνα έως έργα σύγχρονων ρώσων καλλιτεχνών και αρχιτεκτόνων από τη Μόσχα και το Tallin, βλ. Elliott κ.ά., 1989, σ.149.

υφιστάμενες συλλογές τους προς την ίδια κατεύθυνση και παλιότεροι συλλέκτες όπως οι I. I. Paleev, ο M. N. Sokolov<sup>833</sup>, J. M. Ezrakh<sup>834</sup> και A. L. Miasnikov<sup>835</sup>.

Στο ίδιο πνεύμα, στη συλλογή της N. S. Sukhotskaya<sup>836</sup> εμφανίστηκαν προοδευτικά έργα των Kusnezov, Lentulov, Falk και Goncharova, σε εκείνη του Y. B. Guens<sup>837</sup> έργα των Chagall και Altman, ενώ στη συλλογή του ζεύγους Z. K. Gordeeva και M. G. Gordeev –που από τα τέλη της δεκαετίας του 1930 συνέλεξαν πίνακες και γραφικές τέχνες της περιόδου 1900-1930– δίπλα στον δυτικό Μοντερνισμό του Picasso και του Matisse βρήκαν τη θέση τους και έργα του Petrov-Votkin, του Chagall ή του Malevich<sup>838</sup>.

Ιδιαίτερη περίπτωση αποτελεί ο D. V. Sarabianov<sup>839</sup>, διακεκριμένος ιστορικός τέχνης και συγγραφέας πολλών βιβλίων και άρθρων για τη ρωσική τέχνη του 19<sup>ου</sup> και 20<sup>ου</sup> αιώνα και τη Ρωσική Πρωτοπορία, της οποίας άλλωστε υπήρξε ένας από τους πρώτους θεωρητικούς υποστηρικτές από τα τέλη της δεκαετίας του 1960. Κατέχοντας πολλά έργα ως δώρα των ίδιων των καλλιτεχνών ή και των κληρονόμων τους, ο Sarabianov άρχισε να συστηματοποιεί τη συλλογή του με έργα μοντέρνας ρωσικής τέχνης λίγο μετά την αλλαγή της κρατικής πολιτικής, ενώ αργότερα ακολούθησε και την πρακτική της παρουσίασης της συλλογής σε επισκέπτες, κατά το παράδειγμα του Κωστάκη. Στη συλλογή του συγκαταλέγονταν μεταξύ άλλων πίνακες και έργα γραφικών τεχνών καλλιτεχνών όπως οι Falk,

---

<sup>833</sup> Η συλλογή του καλλιτέχνη και μέλους της Ένωσης Καλλιτεχνών **Mikhail Nikolaevich Sokolov** (γεν.1931) διευρύνθηκε από το 1953, όταν εκτός από γάλλους καλλιτέχνες των μέσων του 19<sup>ου</sup> αι. και δείγματα διακοσμητικής και εφαρμοσμένης τέχνης, άρχισε να περιλαμβάνει ρωσικά ζωγραφικά έργα των 19<sup>ου</sup> και πρώιμου 20<sup>ου</sup> αι. Κληροδοτήθηκε στους Sokolov και Ivanovich (Elliott κ.ά., 1989, σ.151).

<sup>834</sup> Η συλλογή του μηχανικού **Josif Moiseevich Ezrakh** (1898) άρχισε να δημιουργείται από το 1927 και περιλάμβανε έργα εφαρμοσμένης τέχνης του 18<sup>ου</sup> και 19<sup>ου</sup> αι. από τη δυτική Ευρώπη και τη Ρωσία. Στα τέλη της δεκαετίας του 1950 ο συλλέκτης στράφηκε στη ρωσική ζωγραφική και τις σοβιετικές γραφικές τέχνες του τέλους του 19<sup>ου</sup> και των αρχών του 20<sup>ου</sup> αι. (Elliott κ.ά., 1989, σ.149).

<sup>835</sup> Ο διευθυντής του Καρδιολογικού Ινστιτούτου Μόσχας **Alexandr L. Miasnikov** επεδείκνυε ειδικό ενδιαφέρον για τη ρωσική τέχνη του 18<sup>ου</sup> και 19<sup>ου</sup> αιώνα, που από αυτή την εποχή επέκτεινε και στο έργο καλλιτεχνών όπως ο Kudriashev (Κατά τον Κωστάκη, βλ. Roberts, 1994, σσ. 71-72).

<sup>836</sup> Τη συλλογή της **Nina Stanislavovna Sukhotskaya** (1906-1988), με έργα Exter, Yakulov, Grigoriev κ.α., κληρονόμησε ο γιος της Boris Alexandrovich Chizhov (Elliott κ.ά., 1989, σ.149).

<sup>837</sup> Η συλλογή του νομικού και κριτικού τέχνης **Yulius Borisovich Guens** (1887-1957), με δείγματα γραφικών τεχνών εβραίων καλλιτεχνών του πρώτου τρίτου του 20<sup>ου</sup> αιώνα, όπως των Chagall, Altman και Karlan, αλλά και κινέζικα γλυπτά του 17<sup>ου</sup> και 18<sup>ου</sup> αιώνα, κληροδοτήθηκε στους Inna Yuliusovna **Guens** και Vasili Vasilevich **Katanian** (*Vanguardia rusa*, 1991, σσ.188-189).

<sup>838</sup> Η συλλογή του δημοσιογράφου **Mikhail Grigorevich Gordeev** (1905-1967) και της συζύγου του, **Zinaida Konstantinovna Gordeeva**, περιείχε έργα Matisse, Picasso, Signac, Chagall, Malevich, Grigoriev, Petrov-Votkin, Sudeikin κ.α. (*Avanguardia russa*, 1988, σ.171, Elliott κ.ά., 1989, σ.149).

<sup>839</sup> Ο **Dmitrij Vladimirovich Sarabianov** (1923-2013) ήταν μέλος της Ακαδημίας Επιστημών και καθηγητής σοβιετικής τέχνης στο Πανεπιστήμιο M. Lomonosov της Μόσχας (Elliott κ.ά., 1989, σ.151).

Kuznetsov, Lentulov αλλά και Popova, Tatlin, Vesnin, Larionov καθώς και άλλοι πρωτοπόροι ζωγράφοι του πρώτου μισού του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

Επιπρόσθετα και πολλοί απόγονοι των καλλιτεχνών που έδρασαν στις πρώτες δεκαετίες του 20<sup>ου</sup> αιώνα, επικεντρώθηκαν αυτή την εποχή στη διάσωση και προστασία του έργου των άμεσων προγόνων τους, συνειδητοποιώντας πλέον πως αυτό αποτελεί σημαντικό τμήμα της ρωσικής τέχνης του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Συλλογές όπως των M. P. Miturich-Khlebnikov<sup>840</sup>, M. A. Lentulova<sup>841</sup>, V. D. Shterenberg<sup>842</sup>, T. A. Shevchenko<sup>843</sup> αλλά και των οικογενειών των Drevin<sup>844</sup> και Rodchenko<sup>845</sup> συνέβαλαν αποφασιστικά στη διάδοση της προσφοράς σημαντικών εκπροσώπων του σοβιετικού Μοντερνισμού και στην κατοχύρωση του τελευταίου στη συνείδηση των νέων ως αναπόσπαστου τμήματος της σοβιετικής πολιτιστικής κληρονομιάς.

Παράλληλα στις αρχές της δεκαετίας του 1960 κάποιοι πρωτοπόροι συλλέκτες στράφηκαν ήδη προς τους χαρακτηρισμένους ως «αντικομφορμιστές» συγχρόνους τους καλλιτέχνες, που αναζητούσαν μια εναλλακτική λύση στον Σοσιαλιστικό Ρεαλισμό. Τέτοιοι –εκτός από τον Γ. Κωστάκη, που αποτέλεσε έναν από τους πρώτους συλλέκτες και πάτρωνές τους από τα τέλη ήδη της προηγούμενης δεκαετίας<sup>846</sup>– ήταν επίσης αυτή την εποχή ο ηγούμενος Alipii, ο ακαδημαϊκός Perfilov<sup>847</sup> αλλά και ο Y.M. Nutovich<sup>848</sup>, που άρχισε να δημιουργεί τη συλλογή του στην περίοδο 1959-1960, με ζωηρό ενδιαφέρον για πίνακες αλλά και έργα γραφικών τεχνών των συγχρόνων του σοβιετικών καλλιτεχνών.

Στις αρχές της δεκαετίας του 1960 και εν μέσω Ψυχρού Πολέμου, ωστόσο, οι συλλέκτες της ρωσικής τέχνης δεν εντοπίζονται αποκλειστικά εντός των εθνικών

---

<sup>840</sup> Για τη συλλογή του **May Petrovich Miturich-Khlebnikov** με έργα της οικογένειας Khlebnikov, των καλλιτεχνών Khlebnikova (1891-1941) και Miturich, βλ. Elliott κ.ά., 1989, σ.150.

<sup>841</sup> Για τη συλλογή της **Marianna Aristarkhovna Lentulova** (1913), κριτικού τέχνης, με πίνακες και δείγματα γραφικών τεχνών του πατέρα της, A. V. Lentulov, βλ. ό.π.

<sup>842</sup> Για τη συλλογή της **Violetta Davidovna Shterenberg**, κόρης του D. P. Shterenberg, βλ. Elliott κ.ά., 1989, σ.151.

<sup>843</sup> Η συλλογή της **Tatiana Alexandrovna Shevchenko**, κόρης του A.V. Shevchenko, περιλαμβάνει 360 έργα του ζωγράφου (*Avanguardia russa*, 1988, σ.172, *Vanguardismo ruso*, 1991, σ.191).

<sup>844</sup> Η συλλογή των **Andrei Alexandrovich Drevin** και **Ekaterina Andreevna Drevina** απαρτίζεται από πλούσιο αρχειακό υλικό, 200 πίνακες και 500 έργα γραφικών τεχνών των A. D. Drevin και N. A. Udaltsova (Elliott κ.ά., 1989, σ.149).

<sup>845</sup> Η συλλογή της **Varvara Alexandrovna Rodchenko** συνίσταται από πλούσιο αρχειακό υλικό σχετικό με τους A. M. Rodchenko και V. F. Stepanova (Elliott κ.ά., 1989, σ.150).

<sup>846</sup> Ο Κωστάκης υποστήριζε θερμά τον Anatoly (Anatoli) Zverev κι άλλους (Roberts, 1994, σσ. 86-89).

<sup>847</sup> Για τον ακαδημαϊκό **Perfilov** –έναν από τους ελάχιστους συλλέκτες τέτοιων τάσεων στο Λένινγκραντ- και τον **Alipii**, ηγούμενο μεταπολεμικά στο Pskov και πρώην μέλος του Κομμουνιστικού Κόμματος, βλ. Starr, 1981, σ.42.

<sup>848</sup> Για τη συλλογή του **Yevgeny Mikhailovic Nutovich** (1934) με έργα της *Σχολής της Μόσχας* και άλλων πρωτοποριακών τάσεων των δεκαετιών 1960 και 1970, βλ. Elliott κ.ά., 1989, σ.150.

σοβιετικών συνόρων αλλά και στο εξωτερικό, καθώς ρώσοι μετανάστες ή και ξένοι φιλότεχνοι, άρχισαν να συμπεριλαμβάνουν όλο και περισσότερο την τέχνη του ρωσικού και σοβιετικού 20<sup>ου</sup> αιώνα στα συλλεκτικά τους γούστα. Οι συλλέκτες αυτοί γοητεύτηκαν από τη ρωσική τέχνη είτε από προσωπικό γούστο αλλά και πατριωτισμό, είτε και επειδή αναγνώρισαν την πιθανή αποδοτικότητα του συγκεκριμένου συλλεκτικού αντικειμένου στο μέλλον, ενώ σε κάποιες περιπτώσεις φαίνεται πως άρχισαν πλέον να εκτιμούν σοβαρά τη συμβολή των ρώσων πρωτοπόρων στην εξέλιξη της τέχνης του Μοντερνισμού.

Πιο συγκεκριμένα, στις αρχές της δεκαετίας του 1960 άρχισε να δημιουργείται στην Αμερική η πιο πλούσια συλλογή σε δείγματα ρωσικής σκηνογραφικής τέχνης του 20<sup>ου</sup> αιώνα, εκείνη των Ν. και Ν. Lobanov-Rostovsky<sup>849</sup>. Η συλλογή του ρώσου μετανάστη και της συζύγου του περιλάμβανε σε αυτή την αρχική της ακόμη μορφή –και έως το τέλος της δεκαετίας του 1960– μόνο έργα καλλιτεχνών της γενιάς του *Κόσμου της Τέχνης*, για τα οποία άλλωστε δεν υπήρχε ζήτηση στη Δύση, αφού αυτή την εποχή η δυτική αγορά αδιαφορούσε στην πλειοψηφία της για το σύνολο σχεδόν της ρωσικής τέχνης<sup>850</sup>.

Παράλληλα από τις αρχές της δεκαετίας του 1960 σύγχρονη του σοβιετική τέχνη συνέλεξε και ο αμερικανός Ν. Dodge<sup>851</sup>. Νέος αυτή την εποχή καθηγητής Σοβιετικής Οικονομίας, ο Dodge εκμεταλλεύτηκε την ύφεση του Khrushchev για να ξεκινήσει –κρυφά πάντως και υπό το πρόσχημα της επιστημονικής έρευνας– τη συλλογή του τέτοιων έργων, μέσα από τα συχνά ταξίδια του στη χώρα παραγωγής τους.

Με όραμά του τη σωτηρία των έργων που εντόπιζε σε υπόγεια, αποθήκες, σοφίτες, στάβλους και παραμελημένες γωνιές καλλιτεχνικών ατελιέ, ο συλλέκτης

---

<sup>849</sup> Η συλλογή του **Nikita Lobanov-Rostovsky** (1935) –Ρώσου αριστοκρατικής καταγωγής γεννημένου στη Βουλγαρία– και της συζύγου του **Nina** χρονολογείται από το 1962 και περιλάμβανε περίπου 1.000 έργα 150 περίπου καλλιτεχνών από όλα τα καλλιτεχνικά κινήματα του πρώτου τέταρτου του 20<sup>ου</sup> αιώνα αλλά και όλης της περιόδου 1880-1930 με σχέδια θεατρικών κοστούμιών και σκηνικών για το θέατρο, την όπερα, το μπαλέτο, το τσίρκο και τον κινηματογράφο (Bowl, 1998). Το 1987 ο συλλέκτης δώρισε 80 έργα τέχνης και το 1994 τη συλλογή του έργων πορσελάνης του πρώιμου 20<sup>ου</sup> αι. στο Museum of Personal Collections ("Nikita Lobanov-Rostovsky Collection", χ.χ.).

<sup>850</sup> Κατά τον Magnus von Wistinghausen (όπως αναφέρεται στο Bowl, 1998, σ. 9) γύρω στο 1955 η τιμή ρωσικών έργων για το θέατρο ήταν μηδαμινή κι ένα σχέδιο της Goncharova κόστιζε 2 δολάρια.

<sup>851</sup> Η συλλογή των **Norton** (1927-2011) και **Nancy Dodge** αριθμούσε γύρω στα 20.000 έργα. 12.000 έργα δωρήθηκαν το 1991 στο Jane Voorhees Zimmerli Art Museum του Rutgers University, στο New Brunswick του New Jersey (Kimmelman, 1995, "Norton and Nancy Dodge Collection", χ.χ.). Στο επίκεντρο της συλλογής είναι η ρωσική τέχνη κυρίως των δεκαετιών 1950 έως και 1980. Ο Norton επισκέφθηκε τη Ρωσία για πρώτη φορά στα μέσα περίπου της δεκαετίας του 1950 και επέστρεψε εκεί λίγο μετά το 1960 ως ερευνητής. Κατά τις επόμενες 2 δεκαετίες ταξίδευε συχνά εκεί με το πρόσχημα της έρευνας, επενδύοντας την περιουσία που εντωμεταξύ είχε αποκτήσει, στη συλλογή και πατρωνία νέων σοβιετικών καλλιτεχνών (Fox, 2011, Mudrak, 1999, σσ.469-470, Solomon, 1995).

διέσωσε –σαν ένας νέος «Κωστάκης» σύγχρονης του τέχνης– έργα που αντιμετώπιζαν σοβαρά το ενδεχόμενο της αφάνειας ή και καταστροφής τους, εξαιτίας και της απελπισίας συχνά των καλλιτεχνών που τα δημιούργησαν, σφοδρότατα διωκόμενοι από τα μετασταλινικά σοβιετικά καθεστώτα. Στην τελική της μορφή η συλλογή του περιλάμβανε μάλιστα περισσότερα από 900 σοβιετικά έργα σύγχρονων τάσεων που εκτεινόταν από τη δεκαετία του 1950 έως και εκείνη του 1980, από την Κινητική και Εννοιολογική Τέχνη έως την Performance ή την Multimedia art.

Στο ίδιο κλίμα και άλλοι δυτικοί συλλέκτες στάφηκαν από τη δεκαετία του 1960 προς τους *αντικομφορμιστές* ή *διαφωνούντες* λεγόμενους σοβιετικούς καλλιτέχνες της μετασταλινικής εποχής, που με πυρήνα τη Μόσχα επιχειρούσαν να διαμορφώσουν, ήδη από τη δεκαετία του 1950, μια νέα τέχνη, εμφατικά αντίθετη προς την επίσημη κρατική αισθητική. Μια από αυτούς ήταν και η συλλέκτρια και έμπορος τέχνης D. Vierny<sup>852</sup> –διάσημη μούσα του Aristide Maillol στα τελευταία 10 χρόνια της ζωής του και μοντέλο των Matisse και Bonnard– που με αφορμή ένα ταξίδι της στη Σοβιετική Ένωση γύρω στο 1960 έστρεψε το ενδιαφέρον της στη συλλογή και προώθηση του έργου σοβιετικών καλλιτεχνών της Εννοιολογικής Τέχνης, όπως οι διάσημοι σήμερα Ilya Kabakov και Erik Bulatov.

Ανάλογο ενδιαφέρον για τη ρωσική τέχνη, όλων των περιόδων αυτή τη φορά, επέδειξε κατά τη δεκαετία του 1960 ο γόνος ρώσων μεταναστών στις Ηνωμένες Πολιτείες, ιστορικός τέχνης G. Riabov<sup>853</sup>. Η συλλογή του δημιουργήθηκε βασικά από πηγές εκτός Σοβιετικής Ένωσης, καθώς ο συλλέκτης συνέλεξε περισσότερα από 1100 τέτοια έργα τέχνης, διασκορπισμένα τότε σε ολόκληρη την Ευρώπη. Σήμερα η συλλογή του θεωρείται μάλιστα ένα «πανόραμα» ρωσικής τέχνης στην Αμερική, καθώς περιλαμβάνει από θρησκευτικές εικόνες του 15<sup>ου</sup> αιώνα έως μετασταλινική ρωσική τέχνη των *διαφωνούντων*.

---

<sup>852</sup> Η μεταπολεμική συλλέκτρια του Παρισιού με καταγωγή από τη Μολδαβία **Dina Vierny** (1919-2009), ίδρυσε το 1995 το Fondation Dina Vierny-Musée Maillol με έργα από τη συλλογή της, όχι μόνο του Maillol αλλά και των Degas, Kandinsky, Picasso, Duchamp καθώς και πολλών ναΐφ ζωγράφων, ενώ είναι γνωστό ότι διέθετε και άλλες συλλογές (άμαξες, κούκλες). Η Vierny διέθετε γκαλερί στο Παρίσι, όπου παρουσίαζε έργα του Maillol και άλλων καλλιτεχνών (Grimes, 2009).

<sup>853</sup> Η συλλογή του γιου πολιτικών μεταναστών **George Riabov** (1925-2013) περιλάμβανε από πίνακες των *Περιπλανώμενων* έως έργα του *fin-de-siècle*, Ρωσικής Πρωτοπορίας (Popova, Kandinsky, Chashnik κ.α.) και σοβιετικών *διαφωνούντων* (L.Masterkoya, D. Plavinsky, O. Rabin, V. Weisberg κ.α.), καθώς επίσης 5.000 περίπου βιβλία και εκδόσεις. Το 1990 χίλια έργα της συλλογής δωρήθηκαν από τον Riabov στο Jane Voorhees Zimmerli Art Museum του New Jersey (Μπόουλτ, 1995, σ.607, Mudrak, 1999, σσ.468-469, Lewis, 1995, Raynor, 1992, "Russian art & Soviet nonconformist art", χ.χ.).

## 2.2.6 Η περίοδος Brezhnev (1964-1982)

- **Η κοινωνικοπολιτιστική πολιτική**

Το 1964 ο Ν. Khrushchev καθαιρέθηκε από τους πολιτικούς του αντιπάλους και η εξουσία μεταβιβάστηκε στον L. I. Brezhnev (1964-1982)<sup>854</sup>. Αν και η κατάληψη της Τσεχοσλοβακίας το 1968 υπό το *Δόγμα Brezhnev* –που επιβεβαίωνε το δικαίωμα παρέμβασης της Μόσχας στις υποθέσεις όποιου «δορυφόρου» της παρέκκλινε από την τροχιά υποταγής του στη σοβιετική ηγεσία– θύμιζε μάλλον τη σταλινική περίοδο, το σοβιετικό κράτος δεν ακολούθησε την παλιά πολιτική. Έτσι στη διάρκεια της δεκαετίας του 1970 οι Σοβιετικοί, παρά το ενεργό ενδιαφέρον τους για επέκταση της σφαίρας επιρροής τους, μέσω των επεμβάσεών τους στις υποθέσεις της Ασίας, της Αφρικής και της Λατινικής Αμερικής, συνέχισαν ταυτόχρονα την πολιτική της περαιτέρω ύφεσης των εντάσεων, με στόχο την αναχαίτιση της εξάπλωσης των πυρηνικών όπλων<sup>855</sup>.

Παρόλα αυτά στο εσωτερικό λέξεις όπως «καταπίεση» και «καχυποψία», επανήλθαν στο προσκήνιο, χαρακτηρίζοντας και πάλι το κλίμα της εποχής, κατά την οποία πολλοί γίνονταν πληροφοριοδότες σε αντάλλαγμα με ένα καλό δωμάτιο σε κοινοτικό διαμέρισμα ή άλλο κέρδος. Παράλληλα, μετά το 1965, οι καλλιτέχνες και διανοούμενοι της νέας γενιάς που εξέφραζαν το πνεύμα αμφισβήτησης στην κομματική γραμμή και το δόγμα του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού, χαρακτηρισμένοι και ως «διαφωνούντες», εξαναγκάστηκαν σε φυγή προκειμένου να γλιτώσουν τη φυλάκιση<sup>856</sup>.

---

<sup>854</sup> Για τα 18 χρόνια πολιτικής σταθερότητας της εποχής του Leonid Ilyich Brezhnev (1906-1982) βλ. Bacon & Sandle, 2002, "Sowjet-Union von Breschnev", 1982.

<sup>855</sup> Στο πνεύμα αυτό έλαβαν χώρα οι συνομιλίες μεταξύ Σοβιετικής Ένωσης και Ηνωμένων Πολιτειών για τη *Συνθήκη Περιορισμού Στρατηγικών Όπλων (SALT)* μεταξύ Νοεμβρίου 1969 και Μαΐου 1972 (και σε ένα δεύτερο κύκλο συζητήσεων μεταξύ 1972-1979). Στις 27 Ιανουαρίου 1973 υπογράφηκε στο Παρίσι η συμφωνία ειρήνης που σηματοδότησε το τέλος του πολέμου στο Βιετνάμ, όπου τα συμβαλλόμενα μέρη, αφενός οι κυβερνήσεις του Βόρειου και Νότιου Βιετνάμ και αφετέρου οι ΗΠΑ, δεσμεύτηκαν να «σεβαστούν την ανεξαρτησία, κυριαρχία, ενότητα και εδαφική ακεραιότητα του Βιετνάμ». Οι Ηνωμένες Πολιτείες απέσυραν τα στρατεύματά τους από την περιοχή και έτσι τερματίστηκε η μεγαλύτερη ένοπλη σύγκρουση μεταξύ Δύσης και Ανατολής -ΗΠΑ και ΕΣΣΔ στην πραγματικότητα- της περιόδου του Ψυχρού Πολέμου (Burns, 1983, σ.399 κ.εξ.).

<sup>856</sup> Αν και τα *γκουλάγκ* «διαλύθηκαν» επίσημα το 1960, στην πραγματικότητα αυτό δεν συνέβη πριν το 1987, αφού από τα τέλη της δεκαετίας του 1960 πολλά στρατόπεδα μετατράπηκαν σε φυλακές πολιτικών κρατουμένων (Applebaum, 2004, σσ. xvii, 527 κ.εξ., <http://gulaghistory.org>).

Ειδικά στην τέχνη τα χρόνια του Brezhnev έμειναν γνωστά κατεξοχήν ως τα «χρόνια της μπουλντόζας», εξαιτίας του διαβόητου ομώνυμου επεισοδίου<sup>857</sup> του 1974, όταν άνθρωποι της KGB, μπουλντόζες –σύμβολο του απολυταρχικού καθεστώτος– και πυροσβεστικές αντλίες διέλυσαν την Πρώτη Έκθεση Σύγχρονης Ρωσικής Τέχνης, ισοπεδώνοντας, καίγοντας αλλά και «κατασβήνοντας» με νερό πίνακες ζωγραφικής, ανυπεράσπιστους καλλιτέχνες και κοινό, αλλά όχι και τη δίψα των Σοβιετικών για απελευθέρωση από τον έλεγχο της σκέψης και της έκφρασης. Το αποτέλεσμα ήταν πως, καθώς θορυβημένος ο παγκόσμιος Τύπος ανταποκρίθηκε άμεσα στο γεγονός, οι σοβιετικές αρχές έκριναν σκόπιμη, ως λιγότερο επιβλαβή, την εκτόνωση της κατάστασης, συνειδητοποιώντας πως οι καλλιτέχνες μετατρέπονταν εξαιτίας της πράξης διαμαρτυρίας τους σε ήρωες.

Αλλάζοντας κατά συνέπεια τη συμπεριφορά τους απέναντι στους καλλιτέχνες –αν και όχι και τη ριζική διαφωνία τους με το έργο τους– οι σοβιετικές αρχές τους επέτρεψαν να εκθέσουν πρόσκαιρα σε κάποιους υπαίθριους, μη προνομιούχους έστω, χώρους. Χάρη σε αυτή την επιβεβλημένη κίνηση ο κόσμος απέκτησε έτσι την ευκαιρία να γνωρίσει για λίγο, παράλληλα με διάσημα έργα από τη Δύση, και δείγματα της μη επίσημης σύγχρονης σοβιετικής τέχνης.

Παράλληλα το 1975 πραγματοποιήθηκε ατομική έκθεση του Chagall στην Πινακοθήκη Tretyakov. Στο ίδιο κλίμα λίγο αργότερα, μεταξύ 1979 και 1981, Γαλλία και Σοβιετική Ένωση διοργάνωσαν από κοινού τη μεγάλη έκθεση *Παρίσι-Μόσχα, Μόσχα-Παρίσι*, που μέσα από έργα πολλών ιδιωτών συλλεκτών παρουσίαζε την πορεία της τέχνης από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα έως τη δεκαετία του 1920, συμπεριλαμβάνοντας και τη συμβολή της Ρωσικής Πρωτοπορίας από τη Συλλογή Κωστάκη<sup>858</sup>. Σε μια χαρακτηριστική κίνηση αντιφατικής πολιτικής της εποχής – ενδεικτικής της διστακτικής και αργής πορείας αναθεώρησης των σταλινικών κανόνων– η κυκλοφορία της γαλλικής έκδοσης του καταλόγου της έκθεσης απαγορεύτηκε πάντως στη Σοβιετική Ένωση από την Glavlit.

---

<sup>857</sup> Στο επεισόδιο που συνέβη στις 15 Σεπτεμβρίου του 1974 στην περιοχή Beliaevno, γνωστό ως Έκθεση της Μπουλντόζας (*Бульдóзерная выставка, Bulldozer Exhibition* ή και *Bulldozer Incident*), άνθρωποι της KGB εισέβαλαν με μπουλντόζες, καίγοντας και καταστρέφοντας την πρώτη υπαίθρια έκθεση εναλλακτικής τέχνης καλλιτεχνών όπως των Oscar Rabin, Lydia Masterkova και Alexandr Zhdanov. Κατά τον Oscar Rabin, έναν από τους οργανωτές της έκθεσης -του οποίου τα έργα καταστράφηκαν ενώ ο ίδιος συνελήφθη και εξορίστηκε- η έκθεση είχε σχεδιαστεί ως μια «πολιτική πράξη κατά του καταπιεστικού καθεστώτος, παρά ως ένα καλλιτεχνικό γεγονός» (Alberge, 2010).

<sup>858</sup> Η έκθεση *Paris-Moscow, Moscow-Paris* οργανώθηκε μεταξύ 31 Μαΐου και 5 Νοεμβρίου 1979 από τον Σουηδό **Pontus Hulten**, τον ιστορικό πρώτο διευθυντή του Centre Georges Pompidou και συλλέκτη έργων τέχνης (*Paris-Moscou*, 1979, Sinitsyna, 1998, σ.41). Περιλάμβανε 15 έργα της Δωρεάς Κωστάκη αλλά –παρά τον ρητό όρο του Κωστάκη για τη δωρεά του προς την Πικακοθήκη Tretyakov– δεν γινόταν καμιά αναφορά στο όνομα του συλλέκτη (Andriotakis, 1979, Pronina, 2015).



Ταυτόχρονα η ακόρεστη δίψα για πληροφόρηση στην περίοδο της καταπιεστικής κυβερνητικής εξουσίας του Brezhnev, βρήκε διέξοδο στην παράνομη εισαγωγή δυτικών περιοδικών και βιβλίων τέχνης, που εμφανίζονταν και κυκλοφορούσαν μέσω λαθρεμπορίου όλο και συχνότερα στη Σοβιετική Ένωση. Ξεφυλλίζοντάς τα αρπακτικά στα σπίτια φίλων ή σε ατελιέ ομοτέχνων τους, οι σύγχρονοι σοβιετικοί καλλιτέχνες έρχονταν σε επαφή με τις τρέχουσες τάσεις της τέχνης της δεκαετίας του 1970 και έβρισκαν ευκαιρία να εισάγουν νέες στυλιστικές τάσεις στη δουλειά τους, ανανεώνοντας και επικαιροποιώντας τη ρωσική τέχνη<sup>859</sup>.

Την ίδια εποχή στο εξωτερικό η δημοσίευση, ήδη από το 1962, του βιβλίου της Camilla Gray *The Great Experiment: Russian Art 1863-1922*, συνέβαλε καταλυτικά στη διάδοση της ιστορίας του ρωσικού Μοντερνισμού στο δυτικό κοινό. Στον ίδιο δρόμο οδηγούσαν τόσο οι ερευνητικές προσπάθειες πολλών ιστορικών τέχνης όσο και οι κατάλογοι και οι εκθέσεις των δυτικών γκαλερί, με πρώτη εκείνη της A. Gmurzynska στην Κολωνία, που από τα τέλη της δεκαετίας του 1960 και κυρίως στις δύο επόμενες δεκαετίες διαδραμάτισε ρόλο ιστορικής σημασίας στην προώθηση καλλιτεχνών της Ρωσικής Πρωτοπορίας. Συγχρόνως οι μεγαλύτεροι δυτικοί οίκοι δημοπρασίας, με πρώτο των Sotheby's, άρχισαν από τις αρχές της δεκαετίας του 1970 να ενδιαφέρονται ζωηρά για έργα της Ρωσικής Πρωτοπορίας, διαβλέποντας σε αυτά ένα νέο και ιδιαίτερα αποδοτικό πεδίο επένδυσης<sup>860</sup>.

Παράλληλα και στη Μόσχα, από τα μέσα περίπου της δεκαετίας του 1960, πραγματοποιούνταν όλο και περισσότερες εκθέσεις Ρωσικής Πρωτοπορίας, όπως αυτές με βάση τη Συλλογή Κωστάκη, αν και με χαρακτήρα «ημιοικιακό» κατά τον Sarabianov, που συνεπαγόταν «έλλειψη καταλόγων», «μη δημοσιοποίηση» και «ιδιαίτερα μικρή διάρκεια»<sup>861</sup>. Ταυτόχρονα άρχισε να προωθείται όλο και συστηματικότερα η μελέτη του ρωσικού Μοντερνισμού από σοβιετικούς ιστορικούς της τέχνης όπως τους Sarabianov, Shadowa, Kostin ή Rakitin, καθώς –χωρίς να λείπουν και οι οπισθοδρομήσεις– μετά τα μέσα της δεκαετίας του 1960 άρθρα για τη Ρωσική Πρωτοπορία δημοσιεύονταν σχεδόν ανελλιπώς σε μεγάλα περιοδικά τέχνης της εποχής<sup>862</sup>. Στο πλαίσιο αυτό αναπτύχθηκε ενδιαφέρον και για συλλογές τέχνης όπως εκείνης του N. Lobanov, ο οποίος προσκλήθηκε στη Σοβιετική Ένωση

---

<sup>859</sup> Mudrak, 1999, σ.473.

<sup>860</sup> Βλ. και παραπάνω, σημ. 485-486. Πράγματι οι τιμές τέτοιων έργων άρχισαν από τα μέσα της δεκαετίας του 1960 να ανεβαίνουν αισθητά. Γύρω στο 1965 ο Κωστάκης πούλησε 7 πίνακες της συλλογής του κερδίζοντας, όπως ανέφερε, περίπου 160.000 δολάρια: «And for the first time in my life, I got some real money, about \$160,000» (Roberts, 1994, σ.140-141). Ομοίως και το 1979, ο Κωστάκης πούλησε 6 έργα, αποκομίζοντας πάνω από 110.000 δολάρια (Sotheby's, 1979, passim).

<sup>861</sup> Σαραμπιάνοφ, 1995, σσ.59-60.

<sup>862</sup> Μπόουλτ, 1995, σσ.599, Starr, 1981, σ.47.

το 1970 –για πρώτη φορά μετά τη μετανάστευσή του από τα χρόνια της Ρωσικής Επανάστασης– με αφορμή σειρά συνεδρίων για τη ρωσική τέχνη<sup>863</sup>.

- **Οι νέοι συλλέκτες**

Εκτός από τους παλιούς συλλέκτες που συνέχιζαν τη συλλεκτική τους δραστηριότητα, στη δεκαετία του 1960 εμφανίστηκαν στη Σοβιετική Ένωση και αρκετοί νέοι συλλέκτες, πολλοί από τους οποίους χρησιμοποιούσαν την τέχνη για να διαφημίσουν την οικονομική ή κοινωνική τους πρόοδο μέσα στη σοβιετική διοικητική ιντελιγκέντσια<sup>864</sup>. Άλλωστε και σε αυτή την περίοδο η συλλεκτική δράση εξακολούθησε να ευνοείται από την πληθώρα προσφερόμενων αγαθών στη μοσχοβίτικη τουλάχιστον αγορά τέχνης, καθώς τα μαγαζάκια μεταχειρισμένων στους δρόμους του Arbat προσέφεραν ακόμη μοναδικές ευκαιρίες στο αυξανόμενο πλέον κύμα σοβιετικών αγοραστών.

Έτσι γύρω στα μέσα της δεκαετίας του 1960 πολλοί συλλέκτες χαίρονταν να αναζητούν την τύχη τους σε τέτοια μαγαζάκια. Εκεί, «κάτω από ένα ζευγάρι μεταχειρισμένα παπούτσια ή πίσω από ρολά καμβά», μπορούσε κανείς να ανακαλύψει έναν πίνακα του Falk ή του Larionov, «σχέδια του Somon, σκίτσα σκηνικών του Korovin, καμβάδες του Serov ... ντουζίνες ιμπρεσιονιστικά έργα, ανακατεμένα όλα μαζί», αλλά και «πολλές νεκρές φύσεις από το εξωτερικό, κάθε περιόδου που μπορούσε κανείς να φανταστεί»<sup>865</sup>.

Παρόλα αυτά τα χρόνια υπό τον Brezhnev αποδείχθηκαν εξαιρετικά χαλεπά για πολλούς από τους παλιούς συλλέκτες, ειδικά τις ηγετικές μορφές, που κατέχοντας μια συλλογή με δημοφιλή στο εξωτερικό –αν και μη επίσημα αναγνωρισμένα στο εσωτερικό– έργα τέχνης, βρίσκονταν τώρα ουσιαστικά στο έλεος των επιθυμιών και της απληστίας των υψηλόβαθμων αξιωματούχων του καθεστώτος. Ειδικά τα έργα καλλιτεχνών όπως οι Chagall και Kandinsky αλλά και οι παλιές ρωσοβυζαντινές εικόνες, αποτελούσαν κατά τη δεκαετία του 1970 τα πολύτιμα θηράματα μιας μικρής ομάδας ανώτατων κυβερνητικών στελεχών που, υπό τις εντολές του σοβιετικού Γραμματέα των Εσωτερικών, Solokon, τα αποσπούσε από τους συλλέκτες με τη βοήθεια κοινών ληστών ή άλλα μέσα, προκειμένου να τα πουλήσει στη συνέχεια σε ιδιαίτερα ευνοϊκές τιμές στο εξωτερικό. Οι διαρρήκτες φαίνεται μάλιστα πως «έκαναν τη δουλειά μέρα μεσημέρι, νιώθοντας αρκετά προστατευμένοι ώστε να λειτουργούν έτσι»<sup>866</sup>.

---

<sup>863</sup> Bowlit, 1998, σ.10.

<sup>864</sup> Κατά τον Starr (Starr, 1981, σ.48).

<sup>865</sup> Σύμφωνα με διάφορους συλλέκτες της εποχής όπως τον V. A. Dudakov (Burrus, 1994, σ.142).

<sup>866</sup> Με βάση μαρτυρία του συλλέκτη F. Chudnovsky και άλλων (Burrus, 1994, σσ.199, 122, 209).

Πράγματι από το 1975 περίπου εμφανίστηκαν αρκετά κρούσματα τέτοιων διαρρήξεων, με πρώτα θύματα τον διάσημο αυτή την εποχή Κωστάκη, τον Chudnovsky και λίγο αργότερα τον Sanovich<sup>867</sup>. Κατά συνέπεια, και υπό την επιρροή του φόβου, συλλέκτες όπως ο M. Perchenko, αναγκάστηκαν να πουλήσουν μετά το 1975 τις συλλογές τους με έργα μεγάλης ζήτησης –όπως ήταν για παράδειγμα οι θρησκευτικές εικόνες– προκειμένου να αποφύγουν τον κίνδυνο επικείμενης κλοπής ή εκβιασμών και να γλιτώσουν από τη μανία και την επιβουλή διεφθαρμένων κομματικών αξιωματούχων<sup>868</sup>.

Κατά τα άλλα η συλλεκτική δραστηριότητα συνεχίστηκε με αμείωτο πάθος και ενθουσιασμό και περιλάμβανε τα πάντα, από δυτικοευρωπαϊκά και ρωσικά ζωγραφικά έργα έως σοβιετικά σχέδια γραφικών τεχνών, έργα για το θέατρο ή διακοσμητικές και εφαρμοσμένες τέχνες από όλο τον κόσμο. Σε αυτό το καθολικό ή εκλεκτικιστικό πνεύμα δημιούργησαν τις συλλογές τους από τα μέσα περίπου της δεκαετίας του 1960 συλλέκτες όπως ο καθηγητής ιατρικής I. I. Kon<sup>869</sup>, ο καλλιτέχνης L. E. Kropivnitskij<sup>870</sup>, η ζωγράφος N. E. Shlepianova και ο σεναριογράφος A. I. Shlepianov<sup>871</sup>.

Κατά την επόμενη δεκαετία έργα της προπρωτοποριακής ρωσικής ζωγραφικής συνδυάζονταν με εκείνα της επίσημης ρωσικής τέχνης στη συλλογή του μηχανικού Y. A. Ignatyev<sup>872</sup>. Ομοίως θεατρικά σχέδια ρώσων πρωτοπόρων συμπεριλαμβάνονταν ακόμη και σε συλλογές αυστηρά παραδοσιακού και άκρως νοσταλγικού γούστου όπως εκείνης του Y. Weitsman<sup>873</sup>, μαζί με ολλανδικούς πίνακες του 17<sup>ου</sup> αιώνα, θαλασσογραφίες του Aivazovsky, γαλλικά ρομαντικά

---

<sup>867</sup> Το διαμέρισμα του Chudnovsky διέρρηξαν -παρουσία του γιου του, Felix- ληστές που έφαχναν πίνακες του Chagall (Burrus, 1994, σσ.199-203). Παρομοίως, το 1978 κλάπηκαν 80 εικόνες από τη συλλογή του Igor G. Sanovich (ό.π., σ.122).

<sup>868</sup> Ο **Mikhail Perchenko** συνέλεξε θρησκευτικές εικόνες (Burrus, 1994, σ.209).

<sup>869</sup> Η συλλογή του **Israil Isakovich Kon** (γεν.1914) αριθμούσε πληθώρα έργων τέχνης από ρωσικούς πίνακες έως χαρακτηριστικά από τη δυτική Ευρώπη και την Ανατολή (*Vanguardismo ruso*, 1991, σ.189).

<sup>870</sup> Η συλλογή του ζωγράφου της Ένωσης Ζωγράφων **Lev Evghenievich Kropivnitskij** (γεν.1922) χρονολογείται από το 1964 και περιλάμβανε επαναστατικές αφίσες και άλλα είδη σοβιετικής αλλά και ξένης γραφιστικής τέχνης, ρωσικά έργα των πρώτων χρόνων της επανάστασης, ευρωπαϊκά και ανατολίτικα έργα διακοσμητικών και εφαρμοσμένων τεχνών κ.α. (*Avanguardia russa*, 1988, σσ.171-172, *Vanguardismo ruso*, 1991, σσ.189-190).

<sup>871</sup> Η συλλογή των **Nina Evghenievna Shlepianova** και **Alexandr Ilych Shlepianov** (γεν.1933) περιλαμβάνει ζωγραφικά έργα του πρώτου τρίτου του 20<sup>ου</sup> αιώνα, δείγματα ρωσικών και ανατολικών διακοσμητικών και εφαρμοσμένων τεχνών κ.α. (*Avanguardia russa*, 1988, σ.172, Elliott κ.ά., 1989, σ.151, "The Oligarchs", 2008). Για τη δράση του A. I. Shlepianov μετά το 1988, βλ. σημ. 555.

<sup>872</sup> Για τη συλλογή του **Yuri Alekseevich Ignatyev** (γεν.1936) με έργα δημιουργών της Ένωσης Ρώσων Καλλιτεχνών αλλά και του *Κόσμου της Τέχνης*, βλ. Elliott κ.ά., 1989, σσ.149-150.

<sup>873</sup> Τη συλλογή του **Yuri Weitsman** (γεν.1938) συνιστούν πίνακες των Boucher, Aivazovski, Meyer, Rembrandt, Dürer, Ruysdael, Teniers και πολλά άλλα αντικείμενα (Burrus, 1994, σσ.154-175).

τοπία, ηθογραφικές σκηνές του 19<sup>ου</sup> αιώνα, αυτοκρατορικές προσωπογραφίες, ακόμη και τσαρικά γράμματα ή αυτόγραφα.

Ένας από τους σημαντικότερους σοβιετικούς συλλέκτες της νεότερης συλλεκτικής γενιάς, που ξεχώρισε τόσο για τη –διάσημη σήμερα– συλλογή του ρωσικών έργων των δεκαετιών του 1920 και 1930, όσο και για τη μεγάλη προσφορά του επί Gorbachev στον τομέα προώθησης του συλλεκτικού έργου στη σοβιετική κοινωνία, ήταν ο V. A. Dudakov<sup>874</sup>. Ο συλλέκτης άρχισε να δημιουργεί τη συλλογή του στην περίοδο μεταξύ 1965 και 1970, όταν, ως νεαρός φοιτητής Ιστορίας της Τέχνης και στη συνέχεια σχεδιαστής εξωφύλλων δίσκων, ανακάλυψε, στα μαγαζάκια που συναντούσε στα γραφικά δρομάκια του Arbat, κάθε είδους «αριστουργήματα που κανένα μουσείο δεν τολμούσε να αποκτήσει»<sup>875</sup>.

Σημαντικός παράγοντας στη απόφαση δημιουργίας της συλλογής του υπήρξε και η επιρροή που δέχτηκε από τον καθηγητή του, D.V. Sarabyanov, στο σπίτι του οποίου είδε για πρώτη φορά πίνακες των Larionov, Lentulov, Exter και κυρίως της Popova, συνειδητοποιώντας την «αληθινή σημασία της καλλιτεχνικής έκρηξης των πρώτων δεκαετιών του 20<sup>ου</sup> αιώνα»<sup>876</sup>. Παράλληλα η επαφή του με άλλους συλλέκτες σύγχρονης «απαγορευμένης τέχνης», όπως τον Glezer, αλλά και με «αντικοφορμιστές» καλλιτέχνες της νέας γενιάς, όπως τους O. Rabin ή V. Weisberg, συνέβαλαν καταλυτικά προς την ίδια κατεύθυνση.

Συλλέκτης με σαφώς καθορισμένη αισθητική και δεδομένη θετική προδιάθεση προς τη μοντέρνα τέχνη, ο Dudakov εξέλαβε τη συλλεκτική του δραστηριότητα ως «πολιτική αποστολή» και –ελλείψει αντίστοιχης θεσμικής ή κρατικής πρόνοιας– έθεσε απερίφραστα την κρίση του για την τέχνη υπεράνω του προσωπικού του γούστου. Έτσι στη συλλογή του συμπεριέλαβε αντιπροσωπευτικά δείγματα των σημαντικότερων περιόδων και κινημάτων της ρωσικής τέχνης, έργα Αφηρημένης Τέχνης εξίσου με παραστατικά, καλλιτεχνών όπως οι Petrov-Vodkin, Falk, Larionov, Kuznetsov, Altman, D. Burliuk, Lentulov, Puni, Rozanova, Malevich αλλά και οι V. Podarsky, S. Vitberg, D. Krymov ή V. Kokcitchenk.

Καθώς ωστόσο οι φορείς της επίσημης σοβιετικής πολιτικής δεν συμμερίζονταν το αυξημένο ενδιαφέρον συλλεκτών όπως του Dudakov για τον σοβιετικό Μοντερνισμό, τα κρατικά μουσεία αυτή την εποχή επέμεναν να αγνοούν ακόμη τη Ρωσική Πρωτοπορία και μόνο διστακτικά και με αργούς ρυθμούς

---

<sup>874</sup> Η συλλογή του κριτικού τέχνης **Valerij Alexandrovich Dudakov** (γεν.1945), υπαλλήλου στο Υπουργείο Εξωτερικών και προέδρου της Ένωσης Συλλεκτών Ρωσίας και της **Marina Konstantinovna Kashuro**, περιλαμβάνει κεραμικά των πρώτων μετεπαναστατικών χρόνων, ρωσικούς πίνακες, έργα γραφικών τεχνών και γλυπτά από τον ύστερο 19<sup>ο</sup> αιώνα έως το 1930 και ζωγραφικά έργα σύγχρονων καλλιτεχνών (*Avanguardia russa*, 1988 σ.171, Burrus, 1994, σσ.142-153, Elliott κ.ά., 1989, σ.149).

<sup>875</sup> Κατά τον ίδιο τον Dudakov (Burrus, 1994, σ.142).

<sup>876</sup> Ό.π.

άρχισαν, από τα τέλη της δεκαετίας του 1960, να επανεισάγουν πρωτοπόρους καλλιτέχνες στις εκθέσεις τους. Εξαιρεση στη μουσειακή πρακτική της εποχής αποτελούν δύο περιπτώσεις διευθυντών μουσείων, που ενάντια στην κρατική ιδεολογία και αισθητική, με προσωπική άποψη και πάθος ιδιώτη συλλέκτη –ακόμη και σφετεριζόμενοι κρατικούς πόρους που προοριζόνταν για την «επίσημη» τέχνη– επιδόθηκαν κρυφά ή διακριτικά στο «συμπληρωματικό» και παράλληλο με το επίσημο συλλεκτικό έργο τους, μετατρέποντας τα μουσεία για τα οποία ήταν υπεύθυνοι σε μυστικούς φύλακες μιας διαφορετικής εκδοχής της σοβιετικής τέχνης, εξαιτίας της οποίας διέτρεχαν τον κίνδυνο να χαρακτηριστούν ως «εχθροί του λαού».

Πιο συγκεκριμένα, στη δεκαετία του 1960 ο μοσχοβίτης καλλιτέχνης I.V. Savitsky<sup>877</sup>, εγκαινίασε μια κολοσσιαία και παράτολμη για την εποχή, επιχείρηση διάσωσης της τέχνης του πρώτου τρίτου του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Ισχυρά εφόδια σε αυτό το εγχείρημα αποτέλεσαν αφενός η φιλοδοξία του Savitsky να καταστήσει το Κρατικό Μουσείο Τέχνης του Nukus –στην ίδρυση του οποίου είχε πρωτοστατήσει– ένα μουσείο διαφορετικό από το πρότυπο της Tretyakov και των υπολοίπων σοβιετικών μουσείων και αφετέρου η διακαής επιθυμία του να συστήσει στην τοπική καλλιτεχνική κοινότητα τους προπάτορές τους των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

Ανιχνεύοντας έτσι τα ίχνη καλλιτεχνών από την Κεντρική Ασία, αρχικά, αλλά και όσων εμπνέονταν στο έργο τους από το θέμα της, ο Savitsky διεύρυνε προοδευτικά το συλλεκτικό του αντικείμενο, αποκτώντας έργα καλλιτεχνών της Μόσχας, του Λένινγκραντ και άλλων ρωσικών περιοχών. Θέτοντας ως στόχο την ανάδειξη αφενός ολόκληρης της Ρωσικής Πρωτοπορίας και αφετέρου της εξέλιξης ατομικών καλλιτεχνικών περιπτώσεων, ο καλλιτέχνης και συλλέκτης επέλεγε όχι μόνο ολοκληρωμένα έργα αλλά και απλά προσχέδια καλλιτεχνών.

Συνολικά μέσα σε 15 περίπου χρόνια ο Savitsky κατάφερε να συγκεντρώσει μια τεράστια συλλογή, που συμπλήρωσε σε μεγάλο βαθμό τη γνώση μας για τη ρωσική τέχνη του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Τη συλλογή διαμόρφωσαν μεταξύ άλλων έργα της *Σχολής του Uzbek* και καλλιτεχνών όπως οι Volkov, Karakhan, Ufimtsev και Tansykbayev, έργα βασικών εκπροσώπων της Πρωτοπορίας –όπως οι Popova,

---

<sup>877</sup> Ο **Igor Vitalievich Savitsky** (1915–1984) συγκέντρωσε τη συλλογή του με έργα ρώσων και σοβιετικών πρωτοπόρων ταξιδεύοντας συνέχεια στη Σοβιετική Ένωση και αποσπώντας από τους συγγενείς των καλλιτεχνών εκατοντάδες έργα αντί ελάχιστων χρημάτων και κυρίως γραμματίων και γραπτών εγγυήσεων. Σε μια «ειδική φυλακή έργων τέχνης», μάλιστα, το Αρχείο Καλλιτεχνικών Αξιών Zagorsk, ανακάλυψε «θησαυρό» έργων πρωτοποριακών καλλιτεχνών που είχαν «εξοριστεί» από την Tretyakov καθώς και άλλα κεντρικά μουσεία. Για τη Συλλογή Savitsky, τα έργα της και την ιστορία του Karakalpakstan State Museum of Art named after I.V. Savitsky, γνωστού και ως Μουσείου Nukus, που στεγάζει τη δεύτερη συλλογή έργων Ρωσικής Πρωτοπορίας μετά από εκείνη του Ρωσικού Μουσείου της Αγ. Πετρούπολης βλ. Anna, 1995, <http://museum.kr.uz> και <http://www.savitskycollection.org>.

Shevchenko, Nikritin, Burluik– αλλά και των Kudriashev, Redko ή Mazel, καθώς επίσης έργα καλλιτεχνών που το έργο τους δεν απαντάται σε άλλες συλλογές, όπως των N. Tarason και A. Stavrovsky<sup>878</sup>.

Σημαντικό παράγοντα της επιτυχίας του Savitsky αποτέλεσε αναμφισβήτητα η απομακρυσμένη από το κέντρο της σοβιετικής εξουσίας τοποθεσία του μουσείου του Nukus, αφού το Karakalpakstan του οποίου είναι πρωτεύουσα, συνιστά μια αυτόνομη ουσιαστικά περιοχή του βορειοδυτικού Uzbekistan. Σε κάθε περίπτωση ο συλλέκτης λειτουργούσε πάντα διακριτικά, ξεφεύγοντας συχνά με κόπο από τον έλεγχο κρατικών επιτροπών, που απαγόρευαν την έκθεση και κατοχή τέτοιου είδους τέχνης, την οποία το μουσείο μπόρεσε να παρουσιάσει δημόσια μόνο μετά την έλευση της *perestroika*.

Παράλληλα, από τα τέλη της δεκαετίας του 1960 ο ιστορικός τέχνης V.A. Pushkarev<sup>879</sup>, διευθυντής του Κρατικού Ρωσικού Μουσείου, αν και υποστηρικτής του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού και μεγάλος θαυμαστής της ρωσικής τέχνης του 18<sup>ου</sup> και 19<sup>ου</sup> αιώνα, όπως και των ρωσικών θρησκευτικών εικόνων, άρχισε να αγοράζει μυστικά –και πιθανότατα υπό τη σιωπηρή προστασία της Υπουργού Πολιτισμού του σοβιετικού κράτους Ekatarina Furtseva– έργα Ρωσικής Πρωτοπορίας. Τα έργα αυτά, που ο Pushkarev έκρυβε με αυστηρότατη μυστικότητα σε αποθήκες του Κρατικού Μουσείου συνιστούν μια μοναδική σε σημασία συλλογή έργων πρωτοπορίας των πρώτων δεκαετιών του 20<sup>ου</sup> αιώνα, που παρουσιάστηκε ωστόσο δημόσια μόλις το 1998, στην αναδρομική έκθεση της συλλογής του μουσείου<sup>880</sup>.

Ξαναγυρνώντας ωστόσο στους ιδιώτες συλλέκτες, που μας απασχολούν κατά κύριο λόγο, παρατηρούμε πως παράλληλα με το εκλεκτικιστικό γούστο πολλών συλλεκτών στη δεκαετία του 1970, επιβεβαιώνεται και ενισχύεται και η

---

<sup>878</sup> Η συλλογή του Savitsky στο μουσείο του Nukus περιλαμβάνει δεκάδες χιλιάδες εκθέματα, πίνακες, γραφικές τέχνες, γλυπτά, αρχαιολογικά αντικείμενα, είδη λαϊκής τέχνης, νομίσματα κ.α. Η δημοσιότητα που έλαβε κατά τη δεκαετία του 1990 –ειδικά μετά από ένα άρθρο των New York Times (Kinzer, 1998)– προκάλεσε ουρές επισκεπτών, ειδικά ανθρώπων των μουσείων και ερευνητών, που το επισκέπτονταν ή ζητούσαν να συνεργαστούν μαζί του. Μετά τον θάνατο του Savitsky, από το 1984 κι έπειτα, το μουσείο επισκέπτονταν με τα ιδιωτικά αεροπλάνα τους, κατά τη διεύθυνσή του, Marina M. Babanazarova, ιδιαίτερα εύποροι συλλέκτες της Δύσης, «bringing bags of money» και ζητώντας να αγοράσουν τα καλύτερα έργα του (Barry, 2011).

<sup>879</sup> Ο **Vasili Alexeyevich Pushkarev** (1915-2002), διευθυντής του Ρωσικού Μουσείου μεταξύ 1951 και 1977, φαίνεται πως ως συλλέκτης μη αποδεκτής τέχνης είχε την κάλυψη τόσο του προσωπικού του μουσείου όσο και της Furtseva, απολύθηκε όμως μετά τον θάνατό της, το 1974. Έως το 1985 ελάχιστοι άνθρωποι μπόρεσαν να δουν τις μυστικές αποθήκες του (Petrona, Y., 2003, Starr, 1981, σ. 71). Για τη σχέση του Pushkarev με τον Κωστάκη, βλ. Roberts, 1994, σ.143.

<sup>880</sup> Αν και, ακόμη και στις αρχές της δεκαετίας του 1980, το Κρατικό Ρωσικό Μουσείο, όπως και άλλα ιδρύματα, αρνούσαν να αναγνωρίσει την ύπαρξη στις αποθήκες του πρωτοποριακών έργων του 1920, η έκθεση του πρώην Μουσείου Καλλιτεχνικής Κουλτούρας της Πετρούπολης με τίτλο *Muzei v muzee*, το καλοκαίρι του 1998, παρουσίαζε αναδρομικά τη συλλογή του τέτοιων έργων (Mudrak, 1999, σ.481).

τάση της προηγούμενης περιόδου, του προσανατολισμού δηλαδή προς τη μοντέρνα αλλά και τη σύγχρονη πλέον σοβιετική τέχνη. Την τάση αυτή εκπροσωπούσαν συλλέκτες της νεότερης γενιάς όπως ο φωτορεπόρτερ Α. Ι. Sidorov<sup>881</sup>, του οποίου η συλλογή περιλάμβανε κυρίως πίνακες και γραφικές τέχνες συγχρόνων του μη παραδοσιακών τάσεων και ο μεταφραστής Α. Υ. Stychkin<sup>882</sup>, που σχημάτισε μετά το 1975 τη συλλογή του ανάλογων έργων.

Παρομοίως το ενδιαφέρον για τη ρωσική μοντέρνα αλλά και σύγχρονη τέχνη εξακολούθησε να παρουσιάζεται αυξημένο και στο εξωτερικό. Στο πλαίσιο αυτό το ζεύγος των Γάλλων Μ. και L. Brochetain ξεκίνησε το 1969 να διαμορφώνει στην Ιερουσαλήμ τη συλλογή του σύγχρονης ρωσικής τέχνης της περιόδου 1960-1980, με έργα ρώσων *διαφωνούντων*, που διέμεναν εκτός Σοβιετικής Ένωσης<sup>883</sup>.

Εντωμεταξύ στις αρχές της δεκαετίας του 1970 στην Αμερική ο Ν. Lobanov, επανασχεδιάζοντας τη γενική ιδέα της συλλογής του, αποφάσισε να τη διευρύνει, συμπεριλαμβάνοντας και τη συμβολή των καλλιτεχνών της Ρωσικής Πρωτοπορίας στη σκηνογραφία μέσα από το έργο των Popova, Lissitsky, Malevich αλλά και Rodchenko, Stepanova, Vesnin και πολλών άλλων. Έτσι, μέσα από το συλλεκτικό του έργο, προσέγγισε την περίοδο της πιο ριζοσπαστικής ανανέωσης της θεατρικής σκηνής, του πρωτοποριακού επαναστατικού θεάτρου, του οποίου ο πειραματικός χαρακτήρας το συνέδεε συχνά και με τις λαϊκότερες θεατρικές εκδοχές όπως το καμπαρέ, το βαριετέ ή το τσίρκο, για τις οποίες ο συλλέκτης επέδειξε επίσης βαθύ και ειλικρινές ενδιαφέρον<sup>884</sup>.

Στην ίδια δεκαετία ένας αμερικανός συλλέκτης, ο Μ. C. Berman<sup>885</sup>, δημιούργησε τη δική του συλλογή με έργα αποκλειστικά γραφικών τεχνών και επίκεντρο τα σοβιετικά δείγματα. Μεγαλωμένος χωρίς καμιά καλλιτεχνική παιδεία

---

<sup>881</sup> Η συλλογή του **Alexandr Ivanovich Sidorov** (1941) με έργα Bulatov, Chuykov, Prisoov και άλλων, άρχισε να διαμορφώνεται από τη δεκαετία του 1970 (Elliott κ.ά., 1989, σ.151).

<sup>882</sup> Το συλλεκτικό ενδιαφέρον του **Aleksei Yevgenyevich Stychkin** (γεν.1942) επικεντρώθηκε σε ρωσικά έργα του ύστερου 19<sup>ου</sup> αιώνα έως το 1930 περίπου και σε σύγχρονά του ζωγραφικά έργα, μη παραδοσιακών στίλ (Elliott κ.ά., 1989, σ.151).

<sup>883</sup> Τη συλλογή των **Michel** και **Lili Brochetain** απαρτίζουν πάνω από 1.000 έργα, πίνακες, σχέδια και γλυπτά των V. Burgin, I. Kagan, V. Kropivnitskaia, O. Rabin, V. Shapiro, O. Tseklov, V. Weissberg και πολλών άλλων (Bowl, 1994, Medvedkova, χ.χ., [www.brochetain.ca](http://www.brochetain.ca)).

<sup>884</sup> Αυλωνίτου, 2000, σσ.58-67, Bowl, 1998, σ.10.

<sup>885</sup> Ο **Merrill C. Berman**, (γεν. 1939) δημιούργησε μια τεράστια συλλογή περίπου 20.000 έργων σε χαρτί, που περιλάμβανε αμερικανικό και γιαπωνέζικο σχέδιο, *De Stijl*, έργα του Bauhaus, γερμανικό κομμουνιστικό σχέδιο της δεκαετίας του 1930, πολωνικές αφίσες της δεκαετίας του 1960 και 1970 κ.α. Στη δεκαετία του 1970 συνέλεξε μεταπολεμική ζωγραφική (Pollock, De Kooning), που πούλησε κατόπιν για να αφιερωθεί, από το 1975 περίπου, σε πιο προσιτά, μικρά έργα τέχνης. Το ενδιαφέρον του ως εφήβου στις πολιτικές καμπάνιες «εξάσκησε το μάτι» του, κατά τον ίδιο, στις γραφικές τέχνες. Μεταξύ 2015-2016 έργα της συλλογής πουλήθηκαν σε δημοπρασία ("Art as Activism", 2015, Dickerman, 1996, σ.166, Goldstein & Roman, 1985, Heller, 2004, <http://mcbcollection.com>, Kahn, 2015).

και για αυτό ακριβώς, ίσως, απελευθερωμένος από αισθητικές προκαταλήψεις, ο συλλέκτης δε δίστασε να στραφεί και στο πολιτικό γραφιστικό σχέδιο και μάλιστα εν μέσω μιας ψυχροπολεμικής ακόμη εποχής, όταν «στη διάρκεια των χρόνων του Brezhnev καλλιτέχνες όπως ο Klutsis και ο Deineka ήταν σχεδόν ταμπού».

Στην απόφαση δημιουργίας μιας τέτοιας συλλογής συνηγορούσε βέβαια κι η χαμηλή αγοραστική αξία του γραφιστικού σχεδίου, ενός πεδίου σχετικά ανεξερεύνητου, αν και ταχύτατα εξελισσόμενου από αυτή την εποχή και μετά. Με έντονη την αίσθηση της προσωπικής αποστολής και με μεθοδική έρευνα, ο Berman κατάφερε να δημιουργήσει μια συλλογή που μεταξύ άλλων περιλάμβανε πολλά δείγματα σοβιετικού γραφιστικού σχεδίου, συμβάλλοντας αποφασιστικά στην αύξηση του ενδιαφέροντος και στη δημιουργία παγκόσμιας αγοράς για αυτό το είδος.

Άλλωστε στη δεκαετία του 1970 άρχισαν να διευρύνουν τη συλλογή τους με έργα Ρωσικής Πρωτοπορίας της περιόδου 1910-1930 και διάσημοι δυτικοί συλλέκτες όπως ο P. Ludwig στη Γερμανία αλλά και ο βαρόνος H. H. Thyssen-Bornemisza στην Ελβετία<sup>886</sup>.

### **2.2.7 Η περίοδος μετά τον Brezhnev και οι μεταρρυθμίσεις του Gorbachev (1982-1991)**

Από τις αρχές της δεκαετίας του 1980 η κατάσταση στη Σοβιετική Ένωση άρχισε να μεταβάλλεται αισθητά. Ειδικά από το 1985 και μετά η περίοδος της *περεστρόικα* (*perestroika*) (1885-1991) και οι πολιτικές μεταρρυθμίσεις του Gorbachev<sup>887</sup> σηματοδότησαν μια νέα περίοδο της σοβιετικής ιστορίας, που εγκαινίασε το τέλος του Ψυχρού Πολέμου και την πολιτιστική αναμόρφωση. Η επίσημη λογοκρισία καταργήθηκε το 1988 και ανακοινώθηκε η πολιτική του *glasnost* (*гласность, άνοιγμα, διαφάνεια*).

Καθώς, στα πλαίσια της νέας πολιτικής, η ελευθερία των δημοσιεύσεων χωρίς προηγούμενο κρατικό έλεγχο ήταν πλέον γεγονός, απαγορευμένα βιβλία κυκλοφορούσαν ελεύθερα, κινηματογραφικές ταινίες κρυμμένες για πολλά χρόνια προβάλλονταν ξανά και άρχισε να καλλιεργείται ένας πολιτιστικός πλουραλισμός που όμοιος του είχε να εμφανιστεί στη Σοβιετική Ένωση από τη δεκαετία του

<sup>886</sup> Αναλυτικότερα για τους συλλέκτες αυτούς βλ. παραπάνω, σημ. 455, 487.

<sup>887</sup> Για την πολιτική δράση του Mikhail Sergeevich Gorbachev (γεν. 1931) βλ., γενικά, "Mikhail Gorbachev", χ.χ. και <http://www.gorby.ru>. Ο Gorbachev διαδέχτηκε τον Brezhnev μετά από τις σύντομες διακυβερνήσεις των Yuri Vladimirovich Andropov (1914-1984) ("Biography of Yuri Andropov", 1983, "Sowjet-Union von Breschnev", 1982) και Konstantin Ustinovich Chernenko (1911-1985) ("Konstantin Chernenko", χ.χ., Zlotnik, 2004).



1920. Στα τέλη της δεκαετίας του 1980 εγκαινιάστηκε μάλιστα και το τμήμα Σύγχρονης Τέχνης στο Κρατικό Ρωσικό Μουσείο του Λένινγκραντ.

Στο ίδιο πλαίσιο εκθέσεις σοβιετικής τέχνης του πρώτου τρίτου του 20<sup>ου</sup> αιώνα παρουσιάστηκαν στη δεκαετία του 1980 σε πολλές περιπτώσεις στο εξωτερικό, ενώ από το 1987 άρχισαν να διοργανώνονται εκθέσεις ζωγραφικής αποκλειστικά από ιδιωτικές συλλογές της Μόσχας και του Λένινγκραντ. Η πρώτη από αυτές με τίτλο *Η εποχή των αλλαγών 1905-1930* παρουσιάστηκε στη Σοβιετική Ένωση, τη Φινλανδία, τη Δανία και τη Νορβηγία και η δεύτερη με τίτλο *Η Ρωσική Πρωτοπορία από σοβιετικές ιδιωτικές συλλογές 1904-1934* πραγματοποιήθηκε στην Ιταλία ένα χρόνο αργότερα<sup>888</sup>.

Στη δημιουργία σειράς τέτοιων εκθέσεων συνέβαλε καθοριστικά η ίδρυση ορόσημο για τη συλλεκτική κοινότητα, της Λέσχης Συλλεκτών, που πραγματοποιήθηκε το 1987 με την υποστήριξη της Raissa Gorbachev και πρωτεργάτη τον συλλέκτη V. A. Dudakov. Η Λέσχη, που αντικαταστάθηκε σύντομα από την Ένωση Συλλεκτών, κατάφερε να προσδώσει στους συλλέκτες, που έως τότε αναγκάζονταν να λειτουργούν μυστικά και με επιφύλαξη, γόητρο και επίσημη αναγνώριση.

Σημαντικές είναι αυτή την εποχή και οι δωρεές, σε κρατικά μουσεία, συλλογών πρωτοποριακής και προπρωτοποριακής τέχνης, όπως εκείνης του I. S. Silbershtein στο Μουσείο Pushkin, που έλαβε χώρα ήδη από το 1983. Ειδικά για τη Ρωσική Πρωτοπορία, εγκαινιάστηκε μια περίοδος πυρετωδών δημοσιεύσεων από τα τέλη της δεκαετίας του 1980 και μετά, όταν το πρωτοπόρο αυτό καλλιτεχνικό ρεύμα κατέλαβε επιτέλους στη χώρα παραγωγής του, τη θέση στην ιστορία της τέχνης που είχαν οραματιστεί για αυτό οι πρώτοι του συλλέκτες.

Ταυτόχρονα επί Gorbachev η αγορά της τέχνης άρχισε πλέον να δυτικοποιείται και να παγκοσμιοποιείται όλο και περισσότερο, καθώς τα μικρά μαγαζάκια εξαφανίστηκαν σύντομα εντελώς<sup>889</sup> και το εμπόριο πέρασε προοδευτικά στα χέρια δυτικών οίκων δημοπρασιών. Χαρακτηριστικά μέσα σε ένα χρόνο από την πρώτη έκθεση σύγχρονης τέχνης της Μόσχας το 1990, ιδρύθηκαν στην πόλη 70 γκαλερί<sup>890</sup>.

Παράλληλα εμφανίστηκε και μια γενιά κερδοσκόπων συλλεκτών, για τους οποίους η τέχνη δεν ήταν παρά ένα εμπορεύσιμο αγαθό. Τα συλλεκτικά γούστα κυμαίνονταν και σε αυτή την εποχή από άκρως παραδοσιακά ή νοσταλγικά άλλων

---

<sup>888</sup> Για μια αναλυτική λίστα τέτοιων εκθέσεων βλ. Ντάνιελ & Οικονομάκου, 1995, σσ. 704-705. Επίσης βλ. *Avanguardia russa*, 1988, Likhachev & Salonon, 1988.

<sup>889</sup> Burrus, 1994, σ.149.

<sup>890</sup> Ό.π., σσ.235-236.

εποχών<sup>891</sup> έως πιο προσωπικά ή και προοδευτικά, όπως εκείνο του V. Ulupov<sup>892</sup>, δημιουργού της συλλογής της Τράπεζας Μόσχας, που επιχείρησε να ανανεώσει το ενδιαφέρον του κοινού για τη σύγχρονη ρωσική τέχνη.

## 2.3 Ο συλλέκτης Γιώργος Κωστάκης και η συλλογή του

### 2.3.1 Πρώιμη συλλεκτική δραστηριότητα (1931-1946)

Γεννημένος σε ένα περιβάλλον αστικής ευμάρειας στη Μόσχα του 1913<sup>893</sup>, ο έλληνας μετανάστης δεύτερης γενιάς<sup>894</sup> Γιώργος Κωστάκης ήρθε, μετά την επανάσταση των Μπολσεβίκων, αντιμέτωπος με δυσκολίες και προκαταλήψεις ως παιδί της πρώην μπουρζουαζίας, με συνέπεια σοβαρές ελλείψεις στη μόρφωσή του, που παρέμεινε έτσι πενιχρή<sup>895</sup>. Στη δεκαετία του 1930, σε δύσκολες συνθήκες διαβίωσης, κατάφερε να εξασφαλίσει μια επαγγελματική σταθερότητα ως οδηγός στην ελληνική διπλωματική αντιπροσωπεία<sup>896</sup>.

Αυτή την εποχή ο Κωστάκης, που συνήθιζε να συνοδεύει τους ξένους διπλωμάτες στα παλαιοπωλεία της Μόσχας, παρακολουθούσε και εξοικειωνόταν με τα αντικείμενα τέχνης που στοιβάζονταν εκεί σε τιμές ευκαιρίας, με αποτέλεσμα να γίνει γρήγορα «ειδικός» στην πορσελάνη<sup>897</sup>. Ήδη από το 1931 –αμέσως μόλις απέκτησε «κάποια χρήματα», όπως ανέφερε ο ίδιος, και ενώ ακόμη ζούσε σε ένα μικρό κοινοβιακό διαμέρισμα<sup>898</sup>– αγόρασε τα πρώτα του αντικείμενα τέχνης από πορσελάνη και έγινε και ο ίδιος συλλέκτης<sup>899</sup>, επιχειρώντας να προσδιορίσει τη

---

<sup>891</sup> Για παράδειγμα ο Ουκρανός Jurii Maniichuk δημιούργησε στα μέσα της δεκ. 1990 μια συλλογή έργων Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού των δεκαετιών 1950-1980 (<http://www.maniichuk.com/original>).

<sup>892</sup> Για τον **Vyascheslav Ulupov** (1952) βλ. ό.π., σσ.234-241.

<sup>893</sup> Σύμφωνα με την κόρη του συλλέκτη, Αλίκη Κωστάκη, είναι αδύνατον να αποφανθούμε για το ποια είναι η ακριβής ημερομηνία γέννησης του Γ. Κωστάκη (Ιούνιος ή Ιούλιος, 1912 ή 1913), αφού έχει σβηστεί από τα επίσημα έγγραφα (Κωστάκη, Α., 20 Απριλίου 2007, προσωπική συνέντευξη). Στο παρόν κείμενο ακολουθείται η εκδοχή της χρονολογίας που αναφέρει ο ίδιος ο Κωστάκης στην αυτοβιογραφία του (Kostaki, 1993, σ.3). Για μια διαφορετική εκδοχή βλ. Roberts, 1994, σ. XI.

<sup>894</sup> Ο πατέρας του Κωστάκη Διονύσιος (1868-1932) ήταν έμπορος καπνού από τη Ζάκυνθο που εγκαταστάθηκε στη Ρωσία στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Σύζυγός του ήταν η Έλενα Παπαχριστοδούλου.

<sup>895</sup> Kostaki, 1993, σ.13 κ.εξ., Roberts, 1994, σσ.11-34, Starr, 1981, σ.28.

<sup>896</sup> Στην ελληνική διπλωματική αποστολή απασχολήθηκε ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1920, μετά το τέλος της ΝΕΠ, ως «άνθρωπος για όλες τις δουλειές» πρώτα και ως οδηγός διπλωματικού γραμματέα σύντομα και στην περίοδο 1933-1939 (Kostaki, 1993, σ.13 κ.εξ. Roberts, 1994, σσ.11-34).

<sup>897</sup> Μακρόφ, 1995, σ.615, Roberts, 1994, σ.58.

<sup>898</sup> Ένα δωμάτιο με κοινόχρηστη κουζίνα (Starr, 1981, σ.29).

<sup>899</sup> Συγκεκριμένα από ένα μαγαζί μεταχειρισμένων αγόρασε το πρώτο του συλλεκτικό κομμάτι, ένα μικρό γλυπτό άλογο από πορσελάνη με έφιππο Ναπολέοντα και λίγο αργότερα 2 άλλα γλυπτά από πορσελάνη (Kostaki, 1993, σ.44, Roberts, 1994 σ.58, Starr, 1981, σσ.28-29).

θέση του μέσα στον ανώτερο κοινωνικά κύκλο των διπλωματών με τον οποίο συναναστρεφόταν.

Με γούστο πολύ εκλεπτυσμένο για έναν κατώτερο υπάλληλο με ελάχιστη μόρφωση αλλά τυπικό για την εποχή, αφού σφραγιζόταν από την κυρίαρχη αισθητική, ο Κωστάκης ενδιαφέρθηκε κατά τη δεκαετία του 1930 για κάθε μορφή τέχνης που προσέφερε η ευνοϊκή σε τιμές και ποικιλία αγαθών μωσχοβίτικη αγορά. Όπως πολλοί ξένοι πρέσβεις και ανώτατοι διπλωμάτες, συνέλεξε αδιαφοροποίητα αρχαιότητες, αντικείμενα τέχνης του 18<sup>ου</sup> και 19<sup>ου</sup> αιώνα, υφαντά, σπάνια χαλιά από τον Καύκασο, έργα πορσελάνης, δείγματα ρωσικής αργυροχοΐας του 16<sup>ου</sup> και 17<sup>ου</sup> αιώνα αλλά και πίνακες φλαμανδών και ολλανδών ζωγράφων του 17<sup>ου</sup> αιώνα, ανάμεσά τους έργα των Kalf, Teniers, Berchem και Berckheyde<sup>900</sup>.

Ακολουθώντας τη μέθοδο του ανεξάρτητου συλλέκτη, που προτιμούσαν πολλοί Σοβιετικοί της εποχής, αγόραζε τα έργα κατευθείαν από μαγαζιά μεταχειρισμένων της Μόσχας, όπως εκείνα των οδών Stoleshnikov και Stretinka. Μέσα σε μια δεκαετία γνώρισε αρκετά καλά τη μωσχοβίτικη αγορά τέχνης της εποχής, ενώ εξαιτίας του ξένου –ελληνικού του– διαβατηρίου και λαμβάνοντας ειδική άδεια, ταξίδευε περιστασιακά και στο Λένινγκραντ, όπου οι τιμές των έργων τέχνης φαίνεται πως ήταν ακόμη φτηνότερες<sup>901</sup>.

Σε αυτό το διάστημα ο συλλέκτης έμαθε τους άγραφους νόμους της σοβιετικής συλλεκτικής κοινωνίας και εξοικειώθηκε με πρακτικές του συλλέγειν όπως τη συμπλήρωση επιμέρους ομάδων μέσα σε μια συλλογή αλλά και τους κινδύνους που ελλοχεύουν στο συλλέγειν, καθώς ήρθε αντιμέτωπος με το πρόβλημα των πλαστών έργων<sup>902</sup>. Παράλληλα, χάρη στην έντονα κοινωνική του φύση, απέκτησε έναν μεγάλο αριθμό γνωριμιών στον κόσμο των σοβιετικών και ξένων συλλεκτών<sup>903</sup> και κατά συνέπεια μια άνεση κίνησης στον χώρο αυτό, που συνιστούσε πολύτιμο εφόδιο για την μετέπειτα συλλεκτική του δραστηριότητα.

Έως την έναρξη του Β' Π.Π. το 1939, ο Κωστάκης κατόρθωσε να αποκτήσει μια σχετικά μεγάλη συλλογή ποικίλων έργων τέχνης. Στοίβαζε μάλιστα το περιεχόμενό της στα 3 δωμάτια του νέου του σπιτιού, ακόμη και κάτω από το κρεβάτι αλλά και σε στοίβες που έφταναν έως το ταβάνι –κατά τη συνήθη

---

<sup>900</sup> Roberts, 1994, σ.59.

<sup>901</sup> Στη δεκαετία του 1930 οι τιμές αυξήθηκαν στην -πρωτεύουσα πλέον- Μόσχα (Starr, 1981, σ.31).

<sup>902</sup> Το φερόμενο ως έργο του Picasso *Ta Τρία Πορτοκάλια* περιγράφεται ως πλαστό έργο του καλλιτέχνη που περιήλθε στην κατοχή του Κωστάκη, άγνωστο πότε (Roberts, 1994, σ. 77 κ.εξ.). Πριν από το 1950 ο Κωστάκης αγόρασε ένα έργο του καλλιτέχνη από την ηθοποιό Alice Coopen βλ. παρακάτω, σ. 270.

<sup>903</sup> Έως το 1945 ο συλλέκτης φαίνεται πως διαθέτει έναν τεράστιο κύκλο γνωριμιών στη μωσχοβίτικη αγορά τέχνης, ίσως τον μεγαλύτερο από τους συλλέκτες της γενιάς του, βλ. και Starr, 1981, σσ.33-34.

πρακτική των σοβιετικών συλλεκτών– και χαιρόταν να το εκθέτει σε φίλους και καλλιτέχνες που τον επισκέπτονταν<sup>904</sup>.

Τον Αύγουστο του 1939, μετά την υπογραφή της γερμανοσοβιετικής συνθήκης του Molotov-Ribbentrop<sup>905</sup> και την άρση, συνεπακόλουθα, των διπλωματικών σχέσεων μεταξύ Σοβιετικής Ένωσης και Ελλάδας, ο Κωστάκης έμεινε προσωρινά χωρίς έσοδα. Γρήγορα όμως και για ένα μικρό διάστημα –των τριών περίπου επόμενων ετών– απασχολήθηκε ξανά στη σουηδική πρώτα και κατόπιν στη βρετανική πρεσβεία της Μόσχας.

Στα δύσκολα και για αυτόν χρόνια του πολέμου έως το 1943, ο Κωστάκης αναγκάστηκε να πουλήσει μέρος της συλλογής του<sup>906</sup>, ενώ λίγο μετά, καθώς η συλλεκτική αγορά στη μεταπολεμική Μόσχα άνησε ξανά, επανέκαμψε στο συλλέγειν. Άλλωστε η απασχόλησή του στην канаδική πρεσβεία της Μόσχας από τον Αύγουστο του 1943<sup>907</sup>, εξασφάλιζε στον τριαντάχρονο τότε Ρώσο ελληνικής καταγωγής και υπηκοότητας, αφενός οικονομική σταθερότητα και αφετέρου μια προστατευτική απομόνωση από τα βίαια και τρομακτικά τεκταινόμενα της εποχής.

### **2.3.2 Ώριμη συλλεκτική δραστηριότητα (1947-1978)**

- **Η επαφή με τη Ρωσική Πρωτοπορία – έναρξη της συλλογής: προσκόμματα και πλεονεκτήματα, περιορισμοί και ευκαιρίες της σταλινικής και μετασταλινικής κοινωνίας**

Καθώς η πρώτη, «καλή» κατά την άποψη του Κωστάκη, συλλογή του ολλανδικών πινάκων, δεν ικανοποιούσε την ανάγκη του να ξεχωρίσει και τα οικονομικά κίνητρα δεν του αρκούσαν<sup>908</sup>, πρόβαλλε η ανάγκη αντικατάστασής της. Σε μια αυθόρμητη συναισθηματική αντίδραση ο συλλέκτης ένιωσε πως οι πίνακες της συλλογής του τον είχαν ανεπανόρθωτα «κουράσει», κυρίως χρωματικά. Το

---

<sup>904</sup> Αυτή την εποχή ο Κωστάκης μετακόμισε σε νέο διαμέρισμα κοντά στο παλιό του, σε ένα διώροφο σπίτι στην ίδια οδό, στη Bolshaya Bronnaya, με κήπο και θέα (Roberts, 1994 σ.59, Starr, 1981, σ.30).

<sup>905</sup> Η συμφωνία του Stalin με τη ναζιστική κυβέρνηση του Hitler (23 Αυγούστου 1939) διήρκεσε έως τα τέλη του 1941 και την προσπάθεια κατάληψης της Μόσχας από τον Hitler (Burns, 1983, σ.368 κ.εξ.).

<sup>906</sup> Από αυτή την πρώτη συλλογή θα μπορούσε να προέρχεται το μπρούτζινο γλυπτό του Vasily Grachev (1831-1905) με τίτλο *Cossack Lovers Embracing* (ύψ. 24 εκ.), που οι απόγονοι του Κωστάκη πρόσφεραν σε δημοπρασία των Sotheby's στο Λονδίνο ("Sale number: L12113", 2012, lot 336).

<sup>907</sup> Ο Κωστάκης προσλήφθηκε στην Καναδική Πρεσβεία από τον πρέσβη Dana Wilgress ως υπεύθυνος για τα καθημερινά διοικητικά προβλήματα της αποστολής (Roberts, 1994, σ.105, Starr, 1981, σ.33).

<sup>908</sup> Ο συλλέκτης αναφέρει σχετικά: «...I felt that I was getting richer in my pocket but not richer in my heart» (Starr, 1981, σ.54). Και αλλού: «I might get richer and – that's all» (Roberts, 1994, σ.61).

«μουντό καφέ» των ολλανδικών νεκρών φύσεων και των μονότονων τοπίων του προκαλούσε μάλιστα «ακόμη και φαγούρα» στα δάκτυλα<sup>909</sup>.

Σε αυτό το πλαίσιο η πρώτη επαφή του Γιώργου Κωστάκη με έργα της Ρωσικής Πρωτοπορίας, που πραγματοποιήθηκε τυχαία σε ένα διαμέρισμα ή ατελιέ στη Μόσχα γύρω στο έτος 1946<sup>910</sup>, αποδείχθηκε καθοριστική και μοιραία για τον συλλέκτη, καθώς σηματοδότησε το ξεκίνημα της νέας του συλλογής. Έως το έτος αυτό ο Κωστάκης αγνοούσε παντελώς την ύπαρξη της Ρωσικής Πρωτοπορίας και όσων την παρήγαγαν<sup>911</sup>, διέθετε ωστόσο ένα ισχυρό καλλιτεχνικό αισθητήριο, που είχε αναπτύξει στη διάρκεια των επί δεκαπενταετίας συναλλαγών του στη μοσχοβίτικη αγορά αρχαιοτήτων και έργων τέχνης.

Χάρη σε αυτό το αισθητήριο και μια διαισθητική περισσότερο αντίληψη ο Κωστάκης αναγνώρισε αμέσως την αξία της νέας τέχνης. Η στιλιστική σύμπλευση της Ρωσικής Πρωτοπορίας με τον ρηξικέλευθο Μοντερνισμό παρά με την παράδοση, η καθαρότητα των χρωμάτων και η επιπεδότητα του ζωγραφικού χώρου –που δημιουργούσαν στενές αναλογίες και με τη ρωσική βυζαντινή τέχνη– τον έκαναν να αναγνωρίσει αμέσως το νέο συλλεκτικό πεδίο, χάρη στο οποίο θα μπορούσε να διαφοροποιηθεί από την πλειοψηφία των συλλεκτών και να διαμορφώσει μια ξεχωριστή συλλεκτική ταυτότητα.

Ο Κωστάκης αναφερόταν συχνά στην πρώτη συναισθηματική αντίδρασή του απέναντι στην νέα τέχνη, που τον κέρδισε αμέσως, καθώς μόλις αντίκρισε το πρώτο του έργο Ρωσικής Πρωτοπορίας –ένα αφηρημένο έργο της Olga Rozanova– ένιωσε να «ζαλίζεται» από τα «φλογερά χρώματα»<sup>912</sup>. Η γεμάτη φως και χρώμα τέχνη που αντίκρουσε, τον συνεπήρε, καθώς δεν του θύμιζε τίποτα από όσα είχε δει έως τότε και διέφερε αισθητά τόσο από την παραστατική ζωγραφική των ακαδημαϊκών παραδόσεων –αλλά και τον «βαρύ» χρωματικά κυβιστικό κόσμο, που γνώριζε ήδη ο Κωστάκης<sup>913</sup> – όσο και από την τυποποιημένη, άτεγκτα

---

<sup>909</sup> «Sometimes my finger even itched. I wanted to clean them, to scratch off the brown paint», αναφέρει χαρακτηριστικά ο Κωστάκης (Roberts, 1994, σ.61). Και αλλού: «It was as though I had spent all my life in a dark room with the windows closed..» (Roberts, 1994, σ.62).

<sup>910</sup> Ο Κωστάκης δεν θυμόταν αργότερα που ακριβώς πρωτοείδε τα έργα της Ρωσικής Πρωτοπορίας (Kostaki, 1993, σ.54, Roberts, 1994, σ.34). Έτσι μιλά για «somebody's apartment» και αλλού για «an artist studio» (Starr, 1981, σ.36).

<sup>911</sup> «I had no conception of the avant-garde until after the war, not even a suspicion of its former existence, though members of that movement lived in the same neighborhood with me and we doubtless passed one another on the sidewalk», αναφέρει (Starr, 1981, σ.34).

<sup>912</sup> «I was dazzled by the flaming colors..» αναφέρει ο συλλέκτης (Starr, 1981, σ.36). Για το πρώτο του έργο βλ., επίσης, Starr, 1981, σ.54 και Roberts, 1994, σ.63, όπου το έργο αναφέρεται ως δώρο του I. V. Kachurin στον Κωστάκη «who loved cubes squares and other such rubbish».

<sup>913</sup> Ο Κωστάκης αναφέρει: «I had known only the Cubist paintings of Picasso, and assumed that everything in that vein must be in brown or black» (Starr, 1981, σ.36).

προσαρμοσμένη σε πολιτικά δόγματα τέχνη του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού ή εκείνη των θεωρούμενων ως προγόνων της, που ο μέσος συλλέκτης της εποχής παροτρυνόταν να συλλέξει.

Λίγους μήνες μετά την πρώτη επαφή μαζί τους, ο Κωστάκης απέκτησε τα πρώτα του έργα Ρωσικής Πρωτοπορίας<sup>914</sup> και αποφάσισε να δημιουργήσει μια νέα, πολύ διαφορετική από την προηγούμενή του συλλογή, με πίνακες όπως εκείνους της Ροζανονα που τον είχαν εντυπωσιάσει. Έτσι, διακρίνοντας τη θέση του από τους υπόλοιπους συλλέκτες, στράφηκε προς ένα ανεξερεύνητο σε μεγάλο μέρος και πλέον ξεχασμένο από όλους πεδίο και επιχείρησε να «αναστήσει» ένα κομμάτι του παρελθόντος, το οποίο η εποχή και η τοπική κοινωνία του είχαν αξιολογήσει ως περιφρονητέο.

Η εύρεση του κατάλληλου συλλεκτικού στόχου και η σταδιακή συνειδητοποίηση από τον Κωστάκη ότι μέσω αυτού επιφορτιζόταν με μια ειδική αποστολή και έναν ειδικό συλλεκτικό ρόλο, φαίνεται πως υπήρξαν ικανά να αντισταθμίσουν τα όποια προσκόμματα –και θα αποδεικνύονταν πολλά– του εγχειρήματος γεννούσαν οι περιορισμοί του σταλινικού καθεστώτος. Το πρώτο και βασικό εμπόδιο για τη συλλογή τέτοιων έργων ήταν αναμφισβήτητα η απόρριψη της Ρωσικής Πρωτοπορίας, τόσο ως κατηγορίας τέχνης όσο και ως θεματικού συλλεκτικού αντικειμένου, από το σύνολο της σοβιετικής κοινωνίας.

Πράγματι κανείς συλλέκτης και σχεδόν κανείς ιστορικός της τέχνης δεν επεδείκνυε αυτή την εποχή ενδιαφέρον για έργα που όχι απλώς δεν είχαν παρόν αλλά, το κυριότερο, παρουσιάζονταν χωρίς μέλλον και προοπτική επανεκτίμησης, ώστε να χαρακτηρίζονται συλλήβδην ως «ασήμαντα» ή και «σκουπίδια»<sup>915</sup>. Κατά συνέπεια γίνεται εύκολα κατανοητό το γεγονός ότι σύσσωμο το συλλεκτικό περιβάλλον του Κωστάκη θεωρούσε μεγάλο λάθος την εκποίηση της παλιάς ισχυρής συλλογής του για χάρη της «τόσο αμφιλεγόμενης πρωτοπορίας»<sup>916</sup>.

Παράλληλα όμως με την απουσία ηθικής συμπαράστασης από τους υπολοίπους, σοβιετικούς τουλάχιστον συλλέκτες, την απόφασή του Κωστάκη καθιστούσε δύσκολα υλοποιήσιμη και η έλλειψη γνώσεων για την ιστορία της τέχνης που είχε επιλέξει να συλλέξει. Η αδυναμία εντοπισμού επαρκών πληροφοριών για ένα είδος τέχνης που είχε καταδικαστεί πρόωρα σε αφανισμό, προτού προλάβει ακόμη να αξιολογηθεί επαρκώς, έφερε τον Κωστάκη αντιμέτωπο

---

<sup>914</sup> Θεωρούμε πως η συλλογή άρχισε να διαμορφώνεται από το έτος 1947, λαμβάνοντας υπόψη τα λόγια του ίδιου του Κωστάκη στον J. Bowlit (“Συνέντευξη του Γιώργου Κωστάκη”, 1995, σ.34).

<sup>915</sup> Για τον χαρακτηρισμό κάποιων τέτοιων έργων ως «σκουπιδιών» από τον Khardzhiev βλ. Roberts, 1994, σσ.60, 69 και Starr, 1981, σ.62. Η ίδια λέξη χρησιμοποιούνταν και από άλλους συλλέκτες της εποχής όπως τον Kachurin (Roberts, 1994, σ.63). Για τον χαρακτηρισμό του συλλέκτη ως «τρελού», στο ίδιο κλίμα, βλ. παρακάτω, σημ. 1881.

<sup>916</sup> Κατά τον συλλέκτη (Costakis, 1981, σ.54).

με την μεροληπτική ή και «δογματική» άποψη όσων ιστορικών της τέχνης είχαν ασχοληθεί παλαιότερα ή γνώριζαν προσωπικά για το θέμα αυτό.

Άλλωστε στην εποχή του Ψυχρού Πολέμου, καθώς η διάδοση κάθε πληροφορίας που αφορούσε το μεγαλύτερο μέρος της δυτικής τέχνης αλλά και κάθε «ξένη» προς τις σοβιετικές παραδόσεις πρωτοπορία των αρχών του 20ου αιώνα απαγορευόταν<sup>917</sup>, η άγνοια και η αδιαφορία για αυτήν έμοιαζαν με πανάκεια. Ελάχιστες γνώσεις για τη Ρωσική Πρωτοπορία ήταν διαθέσιμες στον σοβιετικό κόσμο της τέχνης, όπως άλλωστε και στον δυτικό, με ένα ανάλογο και εκεί πρόσχημα, που υπέκρυπτε ο διάχυτος φόβος μιας επαπειλούμενης «κομμουνιστικής διείσδυσης»<sup>918</sup>.

Ειδικά στη Σοβιετική Ένωση οι πηγές πληροφόρησης για τη Ρωσική Πρωτοπορία και την εποχή παραγωγής της δεν είναι απλώς δυσεύρετες. Η πρόσβαση σε αυτές εκτός από εξαιρετικά δυσχερής πρόβαλε εξίσου και επικίνδυνη και έτσι η δυσκολία υλοποίησης της συλλογής του Κωστάκη ήταν διπλή, αφού εκτός από την επιτυχία ολοκλήρωσής της αφορούσε και την ίδια την επιβίωση του συλλέκτη, ειδικά στα πρώτα συλλεκτικά χρόνια. Η σειρά διαταγμάτων που θεσπίστηκαν από τον Zhdanov μεταξύ 1946 και 1948 με σκοπό την επιβολή μιας κομματικής ιδεολογίας «οργουελικής ομοιομορφίας» σε όλες τις τέχνες και τις επιστήμες, οι νέες εκκλήσεις για «σιδερένια πειθαρχία» στα πολιτιστικά, οι βίαιες επιθέσεις κατά των «διεφθαρμένων δυτικών επιρροών» και η νέα εκστρατεία κατά των «φορμαλιστών» που εξαπολύθηκε αυτή την εποχή, καθιστούσαν πραγματική απερίσκεψια και σίγουρα ιδιορρυθμία τη συλλογή έργων τέτοιων καλλιτεχνών<sup>919</sup>.

Πράγματι μεταξύ των απαγορευμένων ή μη εγκεκριμένων από το σταλινικό καθεστώς μορφών τέχνης, η τέχνη των καλλιτεχνών που υποστήριξαν τόσο ενεργά την Οκτωβριανή Επανάσταση του 1917 και συνδέθηκαν με τους σκοπούς της, ταυτιζόταν με μια μορφή ειδεχθούς σοσιαλιστικής αντιπολίτευσης, συνιστούσε τα υπολείμματα μιας μορφής σκέψης και κουλτούρας που όφειλε να εκριζωθεί ολοκληρωτικά, σαν να μην υπήρξε ποτέ<sup>920</sup>. Κατά συνέπεια είναι απολύτως κατανοητή η ανάγκη του Κωστάκη να προστατεύσει «στην εποχή του Zhdanov» τον εαυτό του, την οικογένειά του και τους πρώτους πίνακες της συλλογής του από τα περίεργα βλέμματα τυχαίων επισκεπτών, αντικαθιστώντας τα έργα Ρωσικής

---

<sup>917</sup> Βλ. και παραπάνω, σσ. 226-227. Η κρατική εναντίωση στον φορμαλισμό συνδέθηκε μάλιστα με «θεαματικά» μαζικά πολιτικά αντίποινα στα τέλη της δεκαετίας του 1940 (Στριγκαλιόφ, 1995, σ.559).

<sup>918</sup> Το φαινόμενο αυτό ήταν τόσο έντονο ώστε να δικαιολογεί την έλλειψη όχι μόνο γνώσης αλλά και κάθε ενδιαφέροντος για τη Ρωσική Πρωτοπορία αυτή την εποχή ακόμη και από τους ρώσους εμπόρους στο Παρίσι (Μπόουλτ, 1995, σ.606).

<sup>919</sup> Βλ. και παραπ., σσ. 212-213, 226-227.

<sup>920</sup> North, 2007.

Πρωτοπορίας που κοσμούσαν το καθιστικό του με ρωσικές θρησκευτικές εικόνες, που δεν απαγορεύονταν τόσο αυστηρά<sup>921</sup>.

Απόρροια αυτών των σοβαρών προβλημάτων –της *κοινωνικής απόρριψης*, της μη *προσβασιμότητας στη γνώση* και της *επικινδυνότητας* του θεματικού αντικειμένου της συγκεκριμένης συλλογής– ήταν μια πληθώρα πρακτικών δυσχερειών, που στα πρώτα χρόνια έμοιαζαν συχνά ανυπέρβλητες. Εξαιτίας αυτών, που συνοψίζονται στη *δυσκολία εντοπισμού των έργων*, στην *έλλειψη εμπιστοσύνης* προς τον συλλέκτη αλλά και στην *ομαδική καταστροφή* των ίδιων των έργων, η συλλογή έργων Ρωσικής Πρωτοπορίας αποδείχθηκε πεδίο καθημερινών κοινωνικών μικροσυγκρούσεων, έως την τελική εγκαθίδρυσή της ως μιας νέας συλλεκτικής τάσης, που δύο περίπου δεκαετίες αργότερα θα εναγκαλιζόνταν οι φορείς μιας ημικατεστημένης πλέον συλλεκτικής αισθητικής.

Πιο ειδικά, εξαιτίας ακριβώς της άγνοιας αλλά και της αδιαφορίας του σοβιετικού κόσμου της τέχνης της εποχής, ο εντοπισμός των έργων του είδους που αναζητούσε ο συλλέκτης παρουσιαζόταν εξαιρετικά προβληματικός. Η παλιά «συνταγή» του εύκολου εντοπισμού κάθε είδους σχεδόν έργων τέχνης στα μαγαζιά, στην οποία κατέφυγε ο Κωστάκης αμέσως μόλις καταστάλαξε στο πραγματικό συλλεκτικό ενδιαφέρον του, δεν απέδωσε στην περίπτωση αυτή. Η παρουσία έργων Ρωσικής Πρωτοπορίας αποδεικνυόταν σπάνια και συγκυριακή τόσο στα μαγαζιά όσο και στις υφιστάμενες μοσχοβίτικες συλλογές<sup>922</sup>.

Ως μοναδικός δρόμος για την υλοποίηση της προγραμματισμένης συλλογής του, πρόβαλε ο εντοπισμός των ίδιων των καλλιτεχνών της Ρωσικής Πρωτοπορίας, εφόσον ήταν ακόμη εν ζωή, ή των απογόνων και φίλων τους, εφόσον οι ίδιοι εξέλιπαν. Το να εντοπίσει ωστόσο τα ίχνη των καλλιτεχνών αυτών αποδεικνυόταν συχνά εξαιρετικά δύσκολο στην πράξη για τον συλλέκτη κι η αναζήτησή τους απαιτούσε χαλύβδινη επιμονή και υπομονή ενώ εμπειρείχε συχνά μάταιο κόπο.

Στο ίδιο κλίμα εξαιρετικά παράτολμη παρουσιαζόταν αυτή την περίοδο και η εμπιστοσύνη από πλευράς υποψήφιων πωλητών σε κάποιον που διατεινόταν πως ενδιαφέρεται για μια «φορμαλιστική» και αντικαθεστωτική ουσιαστικά τέχνη. Τον φόβο επέτεινε η διαπίστωση πως ο Κωστάκης ήταν ξένος και μάλιστα υπάλληλος

---

<sup>921</sup> Ο συλλέκτης αναφέρει χαρακτηριστικά: «It was in Zhdanov's time... My avant-garde pictures were hanging in the main room [of our apartment]... And my wife and I, you know, we decided to move all the pictures out of the main room and put them somewhere else, in the bedroom. And in the main room we hung icons. So when people came in, they saw that we had icons. These weren't so strictly forbidden. But the pictures – we were scared» (Roberts, 1994, σ.44).

<sup>922</sup> Για λίγες τέτοιες περιπτώσεις βλ. Starr, 1981, σ.36.



ξένης πρεσβείας σε μια εποχή που, μεσούντος του Ψυχρού Πολέμου, όποιος εργαζόταν σε δυτική πρεσβεία θεωρούνταν αυτόματα «κατάσκοπος»<sup>923</sup>.

Στο πνεύμα αυτό ο Κωστάκης επιχειρούσε πεισματικά να πείσει πως διατίθεται ειλικρινά να αγοράσει και πως οι προθέσεις του δεν αποτελούσαν «παγίδα» κάποιας καθεστωτικής συνωμοσίας. Ωστόσο, με διάχυτο το κλίμα δυσπιστίας και την καχυποψία να πρυτανεύει ακόμη και στις σχέσεις μεταξύ συγγενών και φίλων, πολλοί τρομοκρατημένοι ιδιοκτήτες έργων των Chagall ή Kandinsky που προτίθονταν αρχικά να πουλήσουν, αρνήθηκαν τελικά οποιαδήποτε συμμετοχή σε κάτι τέτοιο ή κατέληξαν στον συλλέκτη μόνο έπειτα από μεγάλες καθυστερήσεις, αναδιπλώσεις και ισχυρούς δισταγμούς<sup>924</sup>.

Άλλωστε, με δεδομένη την παραδοχή του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού ως της μόνης αποδεκτής καλλιτεχνικής τεχντροπίας στο πλαίσιο του κομματικού αφηγήματος της σοσιαλιστικής ανάπτυξης, ο αποκλεισμός του ενδεχόμενου ύπαρξης καλλιτεχνικής ή άλλης αξίας των έργων Ρωσικής Πρωτοπορίας σε συνδυασμό με τους παραπάνω παράγοντες αλλά και αυτόν της τύχης, διαδραμάτισε έναν σημαντικό έως και μοιραίο ρόλο για την επιβίωση των έργων, πολλά από τα οποία χάθηκαν προτού προλάβει να τα εντοπίσει ο Κωστάκης<sup>925</sup>. Πράγματι, ακόμη και όταν εξέλιπε ο φόβος για τα έργα της πρωτοποριακής τέχνης, κανείς δεν έδειχνε να πιστεύει στην αξία της ή να λυπάται που είχε πάψει πια να υπάρχει<sup>926</sup>, ελάχιστοι από τους επιγόνους των καλλιτεχνών εκτιμούσαν το έργο των συγγενών τους<sup>927</sup>, ενώ συχνά ακόμη και οι ίδιοι οι δημιουργοί αμφισβητούσαν την καλλιτεχνική αξία των έργων τους και οι κάτοχοί τους πετούσαν ανενδίαστα ή κατέστρεφαν πολλά από αυτά<sup>928</sup>.

---

<sup>923</sup> Βλ. παραπ., σ.212. Και κατά τον Κωστάκη: «If I had been an ordinary Soviet citizen, things would have been a lot easier. As soon as they [people selling pictures] found out that I was a foreigner and, what's more, worked in an embassy, it was no good. They were afraid» (Roberts, 1994, σσ.44-45).

<sup>924</sup> Χαρακτηριστικό είναι το επεισόδιο με τη χήρα Mikhoels, από την οποία ο συλλέκτης απέσπασε δύσκολα 2 γκουάς του Chagall 6 μήνες μετά τη γνωριμία τους (Μακρόφ, 1995, σ.616, Roberts, 1994, σσ.67-68, Rudenstine, 1981, σσ.67-68).

<sup>925</sup> Σε αυτή την κατηγορία ανήκουν πολλά έργα των Rozanova και Senkin αλλά και το πρώιμο έργο της Udaltsova, που κατέστρεψε η ίδια μετά τη σύλληψη του συζύγου της Drevin (Rudenstine, 1981, σ.63).

<sup>926</sup> Βλ. ό. π.

<sup>927</sup> Έτσι έργο του Rodchenko χρησιμοποιούσε η οικογένειά του ως τραπεζομάντηλο, παρόλο που και τα παιδιά του ήταν καλλιτέχνες (Κωστάκη, Α., 20 Απριλίου 2007, προσωπική συνέντευξη). Διαφορετική ήταν η περίπτωση της συζύγου του Klutskis και συγγενών των Kakabadze ή Filonov (Starr, 1981, σ.37).

<sup>928</sup> Για την περίπτωση του Rodchenko βλ. Roberts, 1994, σ. 72 και παρακ., σημ. 932, 959. Για την τύχη των έργων γενικά βλ. Bown, 1991, σσ.64, 124-126, Rudenstine, 1981, 63, Sinitsyna, 1998, σσ.38-39 και Starr, 1981, σ.35.

Στο πνεύμα αυτό πολλά έργα του Κλίιπ –«πάνω από τη μισή κληρονομιά του καλλιτέχνη»<sup>929</sup>– έγιναν πυρά για το τζάκι ή παιγνίδια στα χέρια των παιδιών. Ομοίως καταστράφηκαν και πίνακες της Ρορονα που επιζωγραφίστηκαν από καλλιτέχνη συγγενή της ελλείψει καμβάδων, αλλά ακόμη και του Kandinsky, που πετάχθηκαν στα σκουπίδια καθώς, σύμφωνα με τους κατόχους τους, αποδεικνύονταν απλώς «πολύ μεγάλοι» ή «χωρίς τίποτα ζωγραφισμένο πάνω τους»<sup>930</sup>. Άλλα πάλι έργα, πίνακες δημιουργημένοι σε πολύτιμο για την εποχή κοντραπλακέ, σώθηκαν την τελευταία στιγμή, καθώς ο συλλέκτης κατάφερε έγκαιρα να τα αντικαταστήσει με νέα κοντραπλακέ, φροντίζοντας για τη «στήριξη της σκάφης» ή το «κλείσιμο παραθύρων», για τα οποία χρησίμευαν έως τότε<sup>931</sup>.

Έτσι, από όσα έργα τέχνης γλύτωσαν τελικά είτε από την απογοήτευση των καλλιτεχνών είτε από την καχυποψία, την άγνοια αλλά και τον φόβο επιβίωσης των ιδιοκτητών τους, πολλά κατέληξαν στον επίμονο συλλέκτη είτε μέσω πώλησης ή και ανταλλαγής είτε ακόμη και ως δώρα. Δεν έλειψαν όμως και οι περιπτώσεις που οι κατέχοντες τα έργα, ή ακόμη και οι δημιουργοί τους, τα παρέδωσαν στον Κωστάκη προς διάσωση, για την ακρίβεια με την αβέβαιη ελπίδα ότι ίσως πράγματι αξίζει να διασωθούν –πρακτική που εφαρμοζόταν άλλωστε κατεξοχήν στον σοβιετικό κόσμο σε εποχές όπως η σταλινική– αφού ο συλλέκτης παρουσιαζόταν την εποχή αυτή και σύντομα καθιερώθηκε ως ο ιδανικός θεματοφύλακός τους<sup>932</sup>.

Άλλο ένα πλεονέκτημα που παρουσίαζε το συλλεκτικό εγχείρημα του Γ. Κωστάκη είναι αναμφισβήτητα και το γεγονός ότι χάρη στην απόρριψη του εν λόγω αντικειμένου από τους παλαιότερους συλλέκτες, το έργο του παρέμεινε έως τη δεκαετία του 1960 ανεπηρέαστο από προβλήματα ανταγωνισμού<sup>933</sup>. Καθώς έως τότε κανένας συλλέκτης του περιβάλλοντός του δεν επένδυε τον χρόνο και το ενδιαφέρον του σε έργα του είδους που προτιμούσε ο Κωστάκης, η ιδιαιτερότητα και η όποια αποκλειστικότητα του θεματικού του αντικειμένου τον κατέστησαν

---

<sup>929</sup> Η μουσικός-ενοικιάστρια του Κλίιπ τοποθέτησε έργα του κατά τον Κωστάκη «on the terrace, where neighborhood children used the mass material for building tree-houses and the like» ή τα χρησιμοποίησε ως ξύλα για το τζάκι (Roberts, 1994, σ.69, Rudenstine, 1981, σ.63).

<sup>930</sup> Ο Κωστάκης αναφέρει 3 συνολικά «αναντικατάστατους καμβάδες» του καλλιτέχνη, 2 από τους οποίους φαίνεται ότι πέταξε στα σκουπίδια η οικογενειακή νοσοκόμα των Kandinsky δίνοντας τις παραπάνω αιτιολογίες. Για αυτούς αλλά και για έναν πίνακα του Kandinsky που καταστράφηκε στο μουσείο του Kazan, καθώς κρίθηκε ότι ήταν σε ιδιαίτερα άσχημη κατάσταση διατήρησης, βλ. Rudenstine, 1981, σ. 70.

<sup>931</sup> Τέτοια ήταν η περίπτωση έργων της Ρορονα (Roberts, 1994, σσ.64-65, Rudenstine, 1981, σ.63).

<sup>932</sup> Στο πνεύμα αυτό και φοβούμενος κυρίως τον εαυτό του, ο Rodchenko εμπιστεύτηκε στον Κωστάκη την οβάλ κατασκευή του με τα εξής λόγια: «Take it. You'll find a safer place for it» (Roberts, 1994, σσ.64-65, Rudenstine, 1981, σ.64).

<sup>933</sup> Κατά τον συλλέκτη (Roberts, 1994 σσ.64-65). Για κάποιον ανταγωνισμό που φαίνεται να υπονοεί ο Roberts σε σχέση με τον συλλέκτη Khardzhiev, βλ. Roberts, 1994, σ. 76.

γνωστό έστω και ως αξιοπερίεργο φαινόμενο. Έτσι όποιος τύχαινε να εντοπίσει τέτοια έργα –πράγμα όχι συχνό άλλωστε– τα προσέφερε αμέσως ή παρέπεμπε τους ιδιοκτήτες τους στον ιδιόρρυθμο συλλέκτη, τον «τρελό-Έλληνα»<sup>934</sup>, που ήταν σίγουρο πως ασμένως και χωρίς παζάρια θα επιζητούσε να τα αποκτήσει.

Ειδικά η γενναιοδωρία –που με βάση τουλάχιστον το πλήθος των περιγραφών του ίδιου του Κωστάκη, τον χαρακτήριζε ως προς την αγορά των έργων που προτιμούσε– αποτελούσε δομικό στοιχείο της συλλεκτικής του μεθόδου. Άλλωστε η εγγύηση της οικονομικής απολαβής των συγγενών ως αντάλλαγμα για την αποστέρηση αμφισβητούμενων μεν αλλά συγχρόνως προσωπικών αντικειμένων αγαπημένων τους προσώπων, σε συνδυασμό με τη σταθερή, συνεπή και αυθόρμητη στάση του συλλέκτη, αποτέλεσαν πιθανότατα τα βασικά εφόδιά του στο να αποδειχθεί πειστικός καταρχάς και τελικά αξιόπιστος. Το καλό όνομα που απέκτησε σύντομα στον χώρο όπου κινούνταν μουσικά, λειτούργησε αναμφισβήτητα θετικά ως προς την επιτυχία του εγχειρήματός του.

Παρομοίως και η εξειδίκευση του συλλέκτη σε ένα πολύ συγκεκριμένο θεματικό αντικείμενο ευνόησε αναμφισβήτητα την καθιέρωσή του. Σε αυτό το πνεύμα η πρακτική της ανταλλαγής, ιδιαίτερα διαδεδομένη στη σοβιετική συλλεκτική κοινωνία, αποτέλεσε προοδευτικά και για τον Κωστάκη έναν – δευτερεύοντα πάντως– τρόπο απόκτησης έργων Ρωσικής Πρωτοπορίας. Κυρίως από τη δεκαετία του 1960, όταν εκείνος θεωρούνταν πλέον ολοκληρωμένος και καθιερωμένος συλλέκτης του είδους του, νεότεροι συλλέκτες, όπως για παράδειγμα ο S. Schuster, αντάλλαξαν μαζί του έργα Kandinsky ή Chagall έναντι άλλων, του δικού τους ενδιαφέροντος<sup>935</sup>.

Το σημαντικότερο ωστόσο εφόδιο στον δύσκολο δρόμο του συλλέκτη αποτέλεσε αναμφισβήτητα η προστασία και ασφάλεια που του παρείχε η επαγγελματική του ιδιότητα στην καναδική πρεσβεία από το 1943 όσο και οι ευνοϊκές οικονομικές συνθήκες απασχόλησής του εκεί<sup>936</sup>. Ειδικά η μισθολογική αποζημίωση του Κωστάκη, όχι σε ρούβλια αλλά σε ξένο συνάλλαγμα (δολάρια) με ανταλλακτική αξία, έως το 1960, μεγαλύτερη της τρέχουσας κατά 150%, σήμαινε από πρακτικής πλευράς τον αναγκαίο όσο και επαρκή όρο για τη δημιουργία της μεγάλης συλλογής του.

---

<sup>934</sup> Μακρόφ, 1995, σ.615.

<sup>935</sup> Πολλοί συλλέκτες θεωρούσαν ότι ο Κωστάκης «προηγούνταν» ως προς τα έργα καλλιτεχνών όπως οι Malevich, Chagall ή Kandinsky (Burrus, 1994, σ.66), ενώ ανάμεσα στα έργα που εκείνος αντάλλασσε ήταν, για παράδειγμα, πίνακες του Pirosmanni (Κωστάκης Α., 20 Απριλίου 2007, προσωπική συνέντευξη).

<sup>936</sup> Ο ίδιος αναφέρει χαρακτηριστικά: «If I had not found a job there and worked there all those years... there would have been no Costakis collection» (Roberts, 1994, σ. 91). Αναλυτικά για τη σχέση του με την Καναδική Πρεσβεία από το 1943 και τον Dana Wilgress, βλ. Roberts, ό.π.

Συγκεκριμένα η συμφωνία που πέτυχε ο συλλέκτης με τον πρέσβη Wigless κατά την πρόσληψή του στην καναδική πρεσβεία, να πληρώνεται όπως οι Καναδοί υπάλληλοι της πρεσβείας<sup>937</sup>, σε συνδυασμό με τις φτηνές τιμές της αγοράς τέχνης στις ρωσικές μεγαλουπόλεις της εποχής, αλλά και τη σταδιακή αύξηση του μισθού του έως το 1960, υπήρξαν καθοριστικοί παράγοντες για την τελική διαμόρφωση της Συλλογής Κωστάκη. Έτσι ακόμη και έργα των Chagall, Kandinsky ή Malevich που εντόπιζε ο συλλέκτης αυτή την εποχή –σε τιμές πολύ χαμηλές πάντως στη Σοβιετική Ένωση σε σχέση με τη Δύση κατά τη δεκαετία του 1950 αλλά και πολύ αργότερα– αποδεικνύονταν κατά βάση προσιτά σε αυτόν<sup>938</sup> και η δημιουργία της συλλογής Κωστάκη έγινε έτσι πραγματικότητα.

Τέλος σε συνδυασμό με τις οργανωτικές δεξιότητες, τη μεθοδικότητα, το πείσμα, την ανάγκη για δράση και δημιουργία και τον κοινωνικό χαρακτήρα του συλλέκτη, το προσωπικό του πάθος για την τέχνη της επιλογής του και η πίστη του τόσο στην αξία της όσο και στην ορθότητα των επιλογών του, αποτέλεσαν αναμφισβήτητη την κινητήρια δύναμη για την υπερνίκηση μικρών και μεγάλων εμποδίων και δυσκολιών.

#### • **Γένεση και διαμόρφωση της συλλογής**

Σε μια από τις πρώτες κινήσεις του στην προσπάθειά του να αντλήσει πληροφορίες και να διαφωτιστεί σχετικά με την τέχνη που τον είχε ενθουσιάσει, ο συλλέκτης αποτάνθηκε σε γνωστούς ερευνητές και κυρίως στον βαθύ γνώστη –και συλλέκτη– του έργου καλλιτεχνών όπως ο Malevich, τον Nikolai Khardzhiev<sup>939</sup>. Από αυτόν άκουσε πιθανότατα για πρώτη φορά τον όρο «Ρωσική Πρωτοπορία»<sup>940</sup>

---

<sup>937</sup> Με βάση την τακτική της για τους μη σοβιετικούς υπαλλήλους της, η καναδική πρεσβεία της Μόσχας κατέθετε σε τράπεζα της Ottawa τον μισθό του Κωστάκη σε δολάρια, τα οποία ο συλλέκτης αντάλλαξε στη συνέχεια στην πρεσβεία της Μόσχας με ρούβλια, σε προνομαϊκή τιμή έως το 1960 και συγκεκριμένα σε αναλογία ενός δολαρίου προς 25 ρούβλια, αντί των 10 που ήταν η τρέχουσα ή επίσημη τιμή. Κατά συνέπεια με τη δυνατότητα να διαθέτει μηνιαίως περίπου 125 δολάρια καθαρά για την τέχνη, δηλαδή πάνω από 3.000 ρούβλια –ποσό πολύ μεγαλύτερο από ολόκληρο το μηνιαίο μισθό ενός τυπικού εργαζόμενου– ο Κωστάκης φαίνεται πως ξεπερνούσε σε αγοραστική δύναμη κάθε σοβιετικό συλλέκτη (Roberts, 1994, σ.140, Starr, 1981, σ.38).

<sup>938</sup> Οι τιμές πώλησης έργων καλλιτεχνών της Ρωσικής Πρωτοπορίας, όπως του Chagall, στη Μόσχα της δεκαετίας του 1950 ήταν εξαιρετικά χαμηλές κατά τον συλλέκτη (Costakis, 1981, σ.69). Το ίδιο ίσχυε και κατά τη δεκαετία του 1970 (βλ. παραπάνω σημ. 722). Μια άνοδος των τιμών έργων των Ρορνα, Kandinsky κ.α. εμφανίστηκε στη Δύση γύρω στο 1960 (Roberts, 1994, σ.140). Το πιο ακριβό έργο που αγόρασε κατά τη διάρκεια της συλλεκτικής του δράσης ο Κωστάκης φαίνεται πως ήταν το *Red Oval* του Kandinsky, που αγόρασε το 1955 προς 600 δολάρια, ποσό που κατά την Andriotakis αντιστοιχούσε στο ένα έβδομο της αγοραστικής του αξίας στη Δύση την ίδια εποχή (Andriotakis, 1979).

<sup>939</sup> Κατά τον Roberts τον συνάντησε το 1946 (Roberts, 1994, σσ. 60, 76).

<sup>940</sup> "Συνέντευξη του Γιώργου Κωστάκη", 1995, σ.35.

αλλά και ονόματα μελών της πέρα από εκείνα των Kandinsky και Chagall, που αυτή την εποχή ήταν ήδη –κατά τον Κωστάκη– σχετικά γνωστοί στη Σοβιετική Ένωση, αν και ακόμη χωρίς να «ενθουσιάζουν επιμελητές, ερευνητές ή συλλέκτες»<sup>941</sup>. Έτσι από τον Khardzhiev και «μια μικρή ομάδα ειδικών» ο Κωστάκης πληροφορήθηκε για τις σπουδαιότερες μορφές των Malevich και Tatlin αλλά και για τους «Larionov, Goncharova, Chekrygin, Guro, Matiushin, Exter, Rozanova και δυο τρεις άλλους», που αξιολογούνταν επίσης υψηλά<sup>942</sup>.

Σε αυτές τις περιοριστικές «λίστες» τους με ονόματα καλλιτεχνών της Ρωσικής Πρωτοπορίας, ο Khardzhiev και οι άλλοι ιστορικοί τέχνης της εποχής, όπως εκείνοι του κύκλου της Tretyakov, αναγνώριζαν ως αξιόλογους καλλιτεχνικά μόνο 10 έως 12 περίπου δημιουργούς. Οι ίδιοι απέτρεψαν κατηγορηματικά τον Κωστάκη να ασχοληθεί περαιτέρω με άλλους όπως τους Popova ή Kliun, αναφέροντάς τους ως «επιγόνους» και απλούς μιμητές του Malevich, ενώ ακόμη και πολύ μετά τη δεκαετία του 1940 όχι μόνο ο Khardzhiev αλλά και ιστορικοί της τέχνης όπως ο Evgenii Kovtun<sup>943</sup>, δεν εκτιμούσαν τον Rodchenko παρά μόνο ως φωτογράφο.

Καθώς όμως ο Κωστάκης άρχισε να γνωρίζει το υλικό του, έκρινε ως ανεπαρκείς τις λίστες αυτές, οι οποίες, κατά την άποψή του, περιλάμβαναν «στρατηγούς» αλλά όχι και «αντιστράτηγους ή συνηθισμένους στρατιώτες», οι οποίοι ωστόσο αποτελούσαν ένα σημαντικό τμήμα του όλου στρατού<sup>944</sup>. Αποφάσισε τότε πεισματικά να διευρύνει το πεδίο του και να χαρτογραφήσει ολόκληρο το σώμα των μελών του κινήματος που «πολέμησαν» υπό την ίδια σημαία. Θέτοντας ευρύτερους σκοπούς και μηνύματα στη Ρωσική Πρωτοπορία από τους ειδικούς της εποχής, αφιέρωσε τη δραστηριότητά του στη συλλογή αφηρημένων κυρίως έργων των πρώτων δεκαετιών του 20<sup>ου</sup> αιώνα, άγνωστων στην πλειοψηφία τους σοβιετικών καλλιτεχνών, προσθέτοντας προοδευτικά δεκάδες ονόματα πρωτοπόρων στα ήδη γνωστά.

Στη νέα λίστα καλλιτεχνών Ρωσικής Πρωτοπορίας, που συνέτασσε σταδιακά ο συλλέκτης μέσα από τη συλλογή του, συμπληρώνοντας αναπόφευκτα ή «διορθώνοντας» τις έως τότε γνωστές, στόχος ήταν να περιληφθεί κάθε έκφανση της Ρωσικής Πρωτοπορίας ως ενός συνόλου καλλιτεχνικών κινήματων και τάσεων που κινούνταν κατεξοχήν στον άξονα της ρήξης με την παράδοση, ως ενός ολόκληρου -αγνοημένου ή καταφρονημένου- τμήματος της Ιστορίας της Τέχνης, που η κοινωνία (θεωρητικοί της τέχνης και φιλότεχνοι) όφειλε να επανεκτιμήσει.

---

<sup>941</sup> Rudenstine, 1981, σ.62.

<sup>942</sup> Roberts, 1994, σ.60, Rudenstine, 1981, σ.62.

<sup>943</sup> "Συνέντευξη του Γιώργου Κωστάκη", 1995, σ.37.

<sup>944</sup> Ό.π., Rudenstine, 1981, σ.62.

Έτσι σχεδόν εξ αρχής εστίασε όχι μόνο στις κύριες μορφές του κινήματος αλλά και σε καλλιτεχνικές προσωπικότητες και έργα που κατά την έγκριτη άποψη του Khardzhiev δεν αποτελούσαν παρά «ένα σωρό από σκουπίδια»<sup>945</sup>.

Παράλληλα επιδόθηκε στον εντοπισμό καλλιτεχνών πολλοί από τους οποίους συνιστούσαν αρχικά απλώς ονόματα για εκείνον και με φροντίδα ανασκαφέα ενδιαφέρθηκε να συλλάβει το ευρύτερο περιβάλλον τους, να διασώσει τα προσχέδια, τις μελέτες, το αρχειακό υλικό που συνόδευαν, ερμήνευαν και διαφώτιζαν το έργο τους και να «ξεμπερδέψει», όπως εξηγούσε αργότερα, το κουβάρι των σχέσεων τους<sup>946</sup>. Φιλοδόξησε να παρέμβει με άποψη στην ιστορία της τέχνης, αλλά αυτό που υπολειπόταν, ασφαλώς, ήταν να καταστεί η συλλογή του αποδεκτή και μαζί της η νέα κριτική θεώρηση της ιστορίας που εκπροσωπούσε.

Συγκεκριμένα ο Κωστάκης επιχείρησε ουσιαστικά να διαμορφώσει ένα γενικό πανόραμα της Ρωσικής Πρωτοπορίας -σε μια διευρυμένη πάντως έννοια της- συμπεριλαμβάνοντας ως αντιπροσωπευτικά δείγματά της όχι μόνο έργα των Larionov, Goncharova, Chagall ή Kandinsky, για παράδειγμα, αλλά και των Puni, Morgunov ή Vialov. Στο ίδιο πνεύμα αναζήτησε όχι μόνο το έργο του Malevich αλλά και εκείνο των συνεχιστών του, Lissitzky, Suetin, Chashnik ή Mansurov και βέβαια του κύκλου της ομάδας *Supremus* και καλλιτεχνών όπως των παραμελημένων έως τότε Popova και Kliun όπως και των Udaltsova και Pestel.

Παράλληλα εκτός από το έργο του Tatlin ερεύνησε και εκείνο του υπόλοιπου κύκλου των κονστρουκτιβιστών, των Rodchenko και Stepanova, της ύστερης Popova, του Klutskis και των πολύ λίγο γνωστών Babichev ή Medunetski, αλλά και καλλιτεχνών όπως του Riazhsky, που όλοι αγνοούσαν το πρωτοποριακό του παρελθόν. Παράλληλα και από την ομάδα της Πετρούπολης, εκτός από τους κορυφαίους Matiushin, Guro και Filonov, κατάφερε να διασώσει το όνομα και το έργο των άξιων μαθητών του πρώτου, αδελφών Ender, και λίγα έστω δείγματα του Sulimo-Samuilo, σπουδαίου μαθητή του τελευταίου.

Ο συλλέκτης δεν παρέλειψε να συμπληρώσει το πανόραμά του και με καλλιτέχνες όπως τους Kudriashen και Redko που ανακάλυψε ο ίδιος, αλλά και με το έργο καλλιτεχνών όπως οι Drevin, Nikritin, Yakulov ή Volkov, που δεν συμπεριλαμβάνονταν στον «κανόνα» της Ρωσικής Πρωτοπορίας, όπως αυτός διαμορφωνόταν από την υπόλοιπη συλλογή<sup>947</sup>. Επίσης ο Κωστάκης παρέκαμψε, κατά βάση, την παραστατική προπρωτοποριακή λεγόμενη ζωγραφική, στην οποία στράφηκε η πλειοψηφία των προοδευτικότερων συλλεκτών αμέσως μετά τον θάνατο του Stalin.

---

<sup>945</sup> Κατά τον Κωστάκη (Roberts, 1994, σ.60).

<sup>946</sup> Rudenstine, 1981, σ.62.

<sup>947</sup> Σαραμπιάνοφ, 1995, σ.63, Starr, 1981, σσ.36-37, 40.

Στο πλαίσιο αυτό απέρριψε μάλιστα χαρακτηριστικά –μη θεωρώντας τους αρκετά πρωτοπόρους– καλλιτέχνες όπως τον Falk της ομάδας *Βαλέ-Καρό*, αδιαφορώντας τόσο για τη μεγάλη φήμη όσο και για την ιδιαίτερα φιλική σχέση που διατηρούσε μαζί του<sup>948</sup>. Αντίθετα προτίμησε έργα του τολμηρότερου Α. Lentulion, που εναρμονίζονταν ιδανικότερα με το πνεύμα των υπολοίπων έργων της συλλογής του<sup>949</sup>.

Θέτοντας συγκεκριμένα χρονικά όρια στην τέχνη που επέλεγε, ο Κωστάκης ενδιαφέρθηκε καταρχάς για έργα της περιόδου 1910-1924 περίπου<sup>950</sup>. Σύντομα όμως επέκτεινε το χρονολογικό πέρασ της συλλογής του προς τα εμπρός, όταν εντόπισε ενδιαφέροντα έργα του 1926-1927 «από τους λίγους ζωγράφους που τόλμησαν να συνεχίσουν», κατά τον ίδιο, όπως τον Kudriashev και τον Klün<sup>951</sup>, επιζητώντας την παρακολούθηση της καλλιτεχνικής τους πορείας στον χρόνο και τη βαθύτερη κατανόηση της καλλιτεχνικής τους προσωπικότητας.

Τελικά ο συλλέκτης επέκτεινε ακόμη περισσότερο τα χρονικά όρια της συλλογής του, καθώς προχώρησε και σε αγορές μεταγενέστερων έργων, του 1935, του 1940 καθώς και λίγων μεταγενέστερων δειγμάτων, ακόμη και καθαρά παραστατικών, που θεωρούσε ότι διασώζουν την «ποιότητα» ενός καλλιτέχνη<sup>952</sup>. Κατά βάση ακολούθησε το έργο των καλλιτεχνών που τον ενδιέφεραν μέσα από όλες τις καλλιτεχνικές περιόδους ή φάσεις του –όπου κάτι τέτοιο ήταν δυνατόν– ενώ με πλήρη αίσθηση ευθύνης και ευαισθησία ερευνητή και ιστορικού τέχνης ενδιαφέρθηκε το ίδιο σοβαρά και για το αρχαικό υλικό που το συνόδευε<sup>953</sup>.

Πιο συγκεκριμένα ο Κωστάκης άρχισε να διαμορφώνει τη συλλογή του αποκτώντας λίγα –από τα σπάνια άλλωστε– έργα της Rozanova καθώς και έργα της Porona. Πιο τυχερός στη δεύτερη περίπτωση συνάντησε τυχαία –και ενώ έως

---

<sup>948</sup> Για τη σχέση του φίλου του Κωστάκη, Falk, με την πρωτοπορία, ο συλλέκτης αναφέρει: «Falk remained on the platform, and the train pulled out. When the train had gone,... he said to himself that his friends were going the wrong way» (Roberts, 1994, σ.208). Βλ. και Starr, 1981, σ.37.

<sup>949</sup> Σύμφωνα με τον Sarabianov ο Κωστάκης επέλεξε μόνο τον πιο «πειραματικό» της ομάδας *Βαλέ-Καρό*, Lentulion και μάλιστα τα πιο «αριστερά» έργα του, που φτάνουν στα όρια της μη αντικειμενικής τέχνης (Σαραμπιάνοφ, 1995, σ.60, Starr, 1981, σσ.36-37, 40).

<sup>950</sup> Ο συλλέκτης ανέφερε το 1981: «Όταν άρχισα να συλλέγω [με ενδιέφερε] η περίοδος, ...από το 1910 έως το 1924. Μετά, λίγο λίγο άρχισα να κινούμαι [χρονολογικά, προς τα εμπρός]...» (“Συνέντευξη του Γιώργου Κωστάκη”, 1995, σ.38). Κατά τον Starr ο Κωστάκης, που θεωρούσε πως η πρωτοπορία ξεκίνησε το 1913, ενδιαφερόταν αρχικά για την περίοδο 1913-1923 (Rudenstine, 1981, σ.34).

<sup>951</sup> Κατά τον Κωστάκη (“Συνέντευξη του Γιώργου Κωστάκη”, 1995, σ.39).

<sup>952</sup> Με βάση τα χρονολογημένα έργα, η συλλογή επεκτάθηκε σε μικρό ποσοστό (κάποια έργα των Larionov, Nikritin, Poliakoff) φτάνοντας έως το 1965, ίσως και αργότερα (βλ. πίνακες 3.4.5, 3.4.6).

<sup>953</sup> Στην περίπτωση που ενδιαφερόταν για έναν καλλιτέχνη, ο Κωστάκης αγόραζε από την πηγή του ό,τι είχε στην κατοχή της για αυτόν. Κρατούσε, για παράδειγμα, ακόμη και «σπασμένα» αρνητικά σε γυαλί έργων του Klucis, έχοντας την αίσθηση ότι ήταν σημαντικά για την ιστορία της τέχνης (Κωστάκη, Α., 20 Απριλίου 2007, προσωπική συνέντευξη).

τότε είχε καταφέρει να αποκτήσει 2 μόνο έργα της καλλιτέχνης- τον αδελφό της, από τον οποίο προμηθεύτηκε έναν σημαντικό όγκο του έργου της. Λίγο αργότερα, άλλωστε, εκείνος τον παρέπεμψε και στον θετό γιο του, μέσω του οποίου ο Κωστάκης απέκτησε, γύρω στο 1955, αρκετά έργα<sup>954</sup>. Έτσι περιήλθε στην κατοχή του ένας σημαντικός αριθμός αντιπροσωπευτικών και σημαντικών δειγμάτων της συνολικής παραγωγής της δημιουργού.

Στα τέλη της δεκαετίας του 1940 ή στις αρχές της επόμενης ο Κωστάκης συνάντησε και τον Tatlin<sup>955</sup>. Τα σπουδαιότερα ωστόσο έργα του καλλιτέχνη τα απέκτησε αργότερα και μέσω άλλων, όπως της χήρας του καλλιτέχνη μετά το 1953, του συλλέκτη I. Sanovich το 1960, καθώς και μέσω τόσο του φίλου και συνεργάτη του καλλιτέχνη, Kornelii Zelinsky –που ο συλλέκτης εντόπισε στην Κριμαία– όσο και της χήρας του Zelinsky το 1976<sup>956</sup>.

Από νωρίς, στα τέλη της δεκαετίας του 1940, ο συλλέκτης φαίνεται πως αναζητούσε και έργα του Redko, ίσως και του Nikritin, της δεκαετίας του 1920<sup>957</sup>. Σταδιακά συμπλήρωσε τη συλλογή του και με πολύ μεταγενέστερο καλλιτεχνικό υλικό αυτών των καλλιτεχνών, όπως, για παράδειγμα, τα έργα που αγόρασε γύρω στο 1968 από τη χήρα του Redko<sup>958</sup>.

Στα τέλη της δεκαετίας του 1940 ο Κωστάκης γνώρισε και τον Rodchenko, που αυτή την εποχή είχε ήδη καταστρέψει κάποια πρώιμα έργα του<sup>959</sup>. Επιπλέον απέκτησε έργα του καλλιτέχνη και αργότερα, στις αρχές της δεκαετίας του 1960 αλλά ακόμη και έως το 1970, από την κόρη του, Varvara<sup>960</sup>.

Στις πρώτες «ανακαλύψεις» του συλλέκτη συγκαταλέγονταν και έργα του Lissitsky, του οποίου εντόπισε συγγενείς στο Novosibirsk, καθώς επίσης του Kandinsky –που αγόρασε έργα του ήδη από τη δεκαετία του 1940 μέσω της χήρας του γραμματέα του<sup>961</sup>– πιθανότατα και του Kudriashev. Η συλλογή έργων τέτοιων καλλιτεχνών συμπληρώθηκε σε βάθος χρόνου, καθώς ο Κωστάκης ανακάλυψε σταδιακά και άλλα έργα τους, του Kandinsky στη δεκαετία του 1950<sup>962</sup>, του

---

<sup>954</sup> Για τα έργα που ο συλλέκτης απέκτησε από τον M. Goldberg το 1955, βλ. και Sotheby's, 1990, σσ.46, 56, 58, 70, 72, 82 και 85 και παρακ., *Ρορονα: Εκροές*. Για άλλο έργο της Ρορονα που απέκτησε το 1963, βλ. Sotheby's, 1979, lot 136. Επίσης βλ., γενικά, και Μακρόφ, 1995, σ.616.

<sup>955</sup> Συγκεκριμένα στην περίοδο 1949-1952 (Starr, 1981, σσ.36-37).

<sup>956</sup> Για την απόκτηση έργων του Tatlin βλ. Νταμπρόφσκι, 1995.

<sup>957</sup> Μακρόφ, 1995, σ.616, "Συνέντευξη του Γιώργου Κωστάκη", 1995, σ.39.

<sup>958</sup> Sotheby's, 1990, σ. 86.

<sup>959</sup> Κατά τον συλλέκτη (Costakis, 1981, σ.64, Μακρόφ, 1995, σ.616, Roberts, 1994, σσ. 72-76).

<sup>960</sup> Sotheby's, 1990, σσ.42, 44 και 68.

<sup>961</sup> Μακρόφ, 1995, σ.616, Roberts, 1994, σ. 71. Επίσης βλ. και παρακ., *Kandinsky: Εκροές*.

<sup>962</sup> Ο Κωστάκης απέκτησε, για παράδειγμα, πάλι από τη χήρα Bobron, την ελαιογραφία σε καμβά *Μόσχα II* (βλ. σημ. 1273) στη δεκαετία του 1950, καθώς και άλλα έργα μετά τον θάνατο του Rodchenko, το 1956 (Roberts, 1994, σ. 73) ή κατά τη δεκαετία του 1960 (Sotheby's, 1979, lot 139, 140).



Lissitsky στις αρχές της δεκαετίας του 1960<sup>963</sup>, του Kudriashev γύρω στο 1965<sup>964</sup>. Από τον Kudriashev προμηθεύτηκε άλλωστε την ίδια εποχή και έργα του Malevich<sup>965</sup>, συμπληρώνοντας την ήδη υπάρχουσα ως τότε υποσυλλογή του με έργα του μεγάλου ηγέτη της Ρωσικής Πρωτοπορίας<sup>966</sup>.

Στη δεκαετία του 1940 ο Κωστάκης γνώρισε και τη ρωσίδα ηθοποιό και χήρα του σκηνοθέτη Tairon, Alice Coonen, από την οποία αγόρασε τότε, αλλά και σε μεταγενέστερη εποχή, διάφορα έργα, όπως έναν πίνακα του Yakuion<sup>967</sup> αλλά και κάποιους Picasso και Delaunay<sup>968</sup>, ενώ στις αρχές της δεκαετίας του 1960 φαίνεται πως προμηθεύτηκε και έργα της Exter από την ίδια πηγή<sup>969</sup>. Παράλληλα γύρω στο 1950 απέκτησε έργα του Ryni από έναν φίλο του καλλιτέχνη στη Μόσχα<sup>970</sup> και την ίδια περίπου εποχή, από το Λένινγκραντ, έναν σημαντικό αριθμό έργων του κύκλου του Matiushin, κυρίως της οικογένειας Ender.

Εντωμεταξύ το 1956, όταν ο συλλέκτης συνάντησε στη Γαλλία τους Larionon και Goncharova, είχε ήδη αποκτήσει έργα τους, σημαντικά δείγματα του Ραγιονισμού και της νεοπριμιτιβιστικής τέχνης, από τον καλλιτέχνη και φίλο του Larionon, L. Zhegin<sup>971</sup>. Το ίδιο έτος η συλλογή Κωστάκη διέθετε περισσότερα από 10 έργα του διάσημου Chagall<sup>972</sup>, ενώ αυτή περίπου την εποχή ο συλλέκτης απέκτησε και έργα του Paul Mansuron<sup>973</sup>.

Η αναζήτηση του έργου του Κλιου –με τον οποίο ο Κωστάκης διατηρούσε προπολεμικά φιλικές σχέσεις αγνοώντας παντελώς το καλλιτεχνικό παρελθόν του– απασχόλησε επίσης από νωρίς τον συλλέκτη, ο οποίος εντόπισε τελικά τα ίχνη του καλλιτέχνη μετά από μεγάλες δυσκολίες και χάρη στις κόρες του<sup>974</sup>. Η απόκτηση έργων του Κλιου ολοκληρώθηκε και πάλι σταδιακά, καθώς έργα του εισάγονταν

---

<sup>963</sup> Sotheby's, 1979, lot 168.

<sup>964</sup> Sotheby's, 1990, σ. 88. Επίσης βλ. Roberts, 1994, σσ. 71-72.

<sup>965</sup> Sotheby's, 1990, σ.52.

<sup>966</sup> Ο συλλέκτης εντόπισε έργα του καλλιτέχνη από τους συγγενείς του. Ήδη από την δεκαετία του 1950 κατείχε τον μεγάλο πίνακα του Malevich *Πρωσοπογραφία του Matiushin* (Rudenstine, 1981, σ.61), που απέκτησε χάρη στον Khardzhiev (Rakitin, V., 2002). Επίσης κατείχε έργα του στις αρχές της δεκαετίας του 1960 (βλ. σημ. 1478 και Sotheby's, 1979, lot 134, 157, 158).

<sup>967</sup> Μακρόφ, 1995, σ.616.

<sup>968</sup> Συγκεκριμένα η ελαιογραφία σε καμβά του Robert Delaunay *Windows Open Simultaneously (First Part, Third Motif)* του 1912 (46x37,5 εκ.), που ο καλλιτέχνης χάρισε στον Alexander Tairon στη Μόσχα το 1923, πούληθηκε από την χήρα του στον Κωστάκη το 1962 περίπου και από αυτόν στις 26 Απριλίου 1967 μέσω των Sotheby's (Special Grant-in-Aid, Lot 51) του Λονδίνου ("Robert Delaunay", χ.χ.).

<sup>969</sup> Για έργο της καλλιτέχνης αποκτημένο το 1962 βλ. Sotheby's, 1990, σ.62 και *Exter: Εκροές*.

<sup>970</sup> Sotheby's, 1990, σ.40.

<sup>971</sup> Roberts, 1994, σσ.129, 161. Επίσης Rudenstine, 1981, εικ. 59.

<sup>972</sup> Ο Κωστάκης τα δάνεισε μάλιστα για την έκθεση του Chagall στο Αμβούργο (Roberts, 1994, σ.165).

<sup>973</sup> Costakis, 1981, σ.61.

<sup>974</sup> Μακρόφ, 1995, σ.616, Roberts, 1994, σ.69.

στη συλλογή του Κωστάκη ακόμη και σε όλη σχεδόν τη διάρκεια της δεκαετίας του 1960 –αρκετά γύρω στο 1968– από την κόρη του, Serafima Kliun<sup>975</sup>.

Οι έρευνες του συλλέκτη συνεχίστηκαν συστηματικά και αδιάκοπα και οι αποκτήσεις έργων διαρκώς πλήθαιναν, αφού ακόμη και έως το 1970 ο Κωστάκης δεν είχε κουραστεί να αναζητά και να εντοπίζει έργα του ενδιαφέροντός του, όπως αυτά της Sofronova που προμηθεύτηκε από την κόρη της, Claudia<sup>976</sup>. Μαζί με την αναζήτηση καλλιτεχνικών έργων, η παράλληλη συγκέντρωση κάθε είδους αρχαιακού υλικού σχετικού με το θεματικό αντικείμενο της συλλογής του, της προσέδωσε αναμφισβήτητα τον ιδιαίτερο, ιστορικά επιφορτισμένο ρόλο της.

Σε κάθε περίπτωση, ακόμη και αν είναι μάλλον μάταια κάθε προσπάθεια ακριβούς ανασύνθεσης της πορείας διαμόρφωσης της Συλλογής Κωστάκη, το γεγονός είναι πως η συλλογή δημιουργήθηκε αργά, με κόπο και φροντίδα συνεχούς βελτίωσης. Στη δημιουργία και την ολοκλήρωσή της συνέβαλαν καθοριστικά και τα έργα που εντόπιζε ο συλλέκτης εκτός Μόσχας –στο Λένινγκραντ κυρίως και το Κίεβο– όπου συχνά τον εκπροσωπούσε η κόρη του Αλίκη<sup>977</sup>.

Επιπλέον, αξίζει να σημειώσουμε, πως από το 1948 και επί 7 χρόνια ο Κωστάκης στράφηκε συστηματικά πλέον και στη συλλογή ρωσικών θρησκευτικών εικόνων<sup>978</sup>, τις οποίες θεωρούσε έμμεση πηγή έμπνευσης των καλλιτεχνών της πρωτοπορίας. Παράλληλα, μετά τα μέσα της δεκαετίας του 1950 και έως το 1977, αγόραζε και έργα συγχρόνων του ρώσων καλλιτεχνών όπως οι Anatoly Zverev, Oskar Rabin, Dmitri Plavinsky, Dmitri Krasnopevtsev, Lydia Masterkova, Oleg Tselkon, Vladimir Nemukhin, Mikhail Shvartsman, Petr Belenok και Francisco Infante<sup>979</sup>. Ωστόσο το κύριο και σταθερό συλλεκτικό του αντικείμενο παρέμεινε πάντα το έργο των καλλιτεχνών της Ρωσικής Πρωτοπορίας.

---

<sup>975</sup> Για δυο έργα αποκτημένα το 1963 βλ. Sotheby's, 1979, lot 153, 159. Για έργα του καλλιτέχνη αποκτημένα το 1965 και κυρίως το 1968 βλ., Sotheby's, 1990, σσ. 78, 36, 38, 48, 80.

<sup>976</sup> Sotheby's, 1990, σ. 74.

<sup>977</sup> Καθώς για να μετακινηθεί ο ίδιος χρειαζόταν ειδική άδεια, ο Κωστάκης έστελνε συχνά την κόρη του Αλίκη, σε συγκεκριμένους ανθρώπους (Κωστάκη, Α., 20 Απριλίου 2007, προσωπική συνέντευξη).

<sup>978</sup> Ο Κωστάκης συγκέντρωσε γύρω στις 140 εικόνες, οι παλαιότερες από τις οποίες χρονολογούνται γύρω στον 14<sup>ο</sup> αιώνα (Roberts, 1994, σσ.210-211). Έργα εκκλησιαστικής τέχνης και 50 ρωσικές εικόνες, κυρίως 16<sup>ου</sup> έως 18<sup>ου</sup> αιώνα, δωρήθηκαν στο Μουσείο Andrei Rublev (Pronina, 2015).

<sup>979</sup> Ο Κωστάκης συνέλεξε 100 περίπου πίνακες και εκατοντάδες σχέδια νέων προοδευτικών ρώσων καλλιτεχνών (Μακρόφ, 1995, σ.620). Η συλλογή συμπληρώθηκε από την Αλίκη Κωστάκη στη δεκαετία του 1980. Πολλά τέτοια έργα, της οικογένειας Κωστάκη και καλλιτεχνών όπως οι Krasnopevtsev, Zverev, Masterkova, Nemukhin, Shvartsman ή Tselkon εμφανίστηκαν σε δημοπρασίες ρωσικής τέχνης των Sotheby's, κυρίως του Λονδίνου, προς πώληση από το 2003 και μετά. Βλ. ενδεικτικά "Sale number: L12115", 2012: lot 314, 322. Επίσης βλ. *Soviet alternative art 1956 -1988*, 2006.

Ήδη από τη δεκαετία του 1950 η συλλογή του με τέτοια έργα εμφανιζόταν ως «η πληρέστερη σε Ανατολή και Δύση» και έως το 1965 περίπου, ίσως και νωρίτερα, είχε διαμορφωθεί στο τελικό σχήμα της. Ειδικά μετά τον θάνατο του Stalin και έως το 1974, την πιο ενδιαφέρουσα κατά τον Κωστάκη περίοδο της συλλεκτικής του ζωής<sup>980</sup>, σφράγισε η διαχειριστική κυρίως δραστηριότητα του συλλέκτη.

- **Η δημοσιοποίηση της συλλογής**

Μετά τον θάνατο του Stalin το 1953 και ενώ ένα πνεύμα αισιοδοξίας και ανεξαρτησίας είχε αρχίσει να αναφύεται στους καλλιτεχνικούς κύκλους, η έντονα κοινωνική φύση του Κωστάκη, η διάθεση διάδοσης της τέχνης που συνέλεγε σε συνδυασμό με την επίγνωση της διαπλαστικής της αξίας για τους νέους καλλιτέχνες, ακόμη και η κοινή ανθρώπινη ματαιοδοξία –που του υπαγόρευαν την ανάγκη να δείχνει σε κόσμο τα εκλεκτά έργα που είχε συγκεντρώσει– βρήκαν διέξοδο στην πρακτική δημοσιοποίησης της συλλογής του, που ξεκίνησε άτυπα και με αποδέκτη τους νέους καλλιτέχνες, από αυτή ακριβώς την εποχή<sup>981</sup>. Η συστηματική ωστόσο παρουσίαση της συλλογής του εγκαινιάστηκε στα τέλη της δεκαετίας του 1950, μετά την μετακόμισή του στο νέο του σπίτι στην οδό Bolshaya Bronnaya, όπου τον επισκέπτονταν τακτικά ξένοι, Καναδοί συνάδελφοί του καταρχάς, διπλωμάτες και ανταποκριτές ξένων χωρών που ζούσαν στη Μόσχα, αλλά και διανοούμενοι<sup>982</sup>. Έτσι το συλλεκτικό του έργο άρχισε να λαμβάνει μια νέα, ιδανική για την περίπτωση του, διάσταση.

Ενώ όμως ξένοι πρέσβεις, διευθυντές μουσείων, καλλιτέχνες, συγγραφείς και ποιητές άρχισαν να συρρέουν στο σπίτι του Κωστάκη, το σοβιετικό κοινό εμφανιζόταν μάλλον απρόθυμο, κατά τον ίδιο, να το κάνει. Στην πραγματικότητα εκείνοι που ακόμη και στις μέρες του Khrushchev ματαίωναν τις προγραμματισμένες επισκέψεις τους στη συλλογή του και στην ουσία αρνούσαν να την επισκεφτούν –είτε επειδή έβλεπαν την απειλή της απώλειας εργασίας τους ή κάποιας πρακτικής άνεσης να επισείεται ως δαμόκλειος σπάθη επί της κεφαλής τους, είτε απλώς από περιφρόνηση και αδιαφορία, όπως πίστευε ο ίδιος ο

---

<sup>980</sup> Costakis, 1981, σ. 73.

<sup>981</sup> Το 1959 ο Κωστάκης επέτρεψε την είσοδο στη συλλογή του για το ευρύ κοινό. Ωστόσο οι νέοι σοβιετικοί καλλιτέχνες της εποχής την επισκέπτονταν ήδη από το 1953 (Starr, 1981, σσ.41-43, 45).

<sup>982</sup> Μακρόφ, 1995, σ.617, Roberts, 1994, σ.162, Starr, 1981, σ.45. Καναδοί διπλωμάτες όπως ο A. Smith και ο J. Watkins υπήρξαν από τους πρώτους επισκέπτες της συλλογής, ενώ ο A.H. Barr την είχε επισκεφτεί ήδη από το 1956.

συλλέκτης<sup>983</sup> – ήταν κατεξοχήν οι επίσημοι φορείς της κρατικής πολιτιστικής πολιτικής, των οποίων οι πράξεις ασκούσαν πολιτική, γεγονός που ο πληγωμένος Κωστάκης αδυνατούσε πιθανόν να αντιληφθεί στις πραγματικές του διαστάσεις.

Αντίθετα κάτι τέτοιο δεν ίσχυε για σοβιετικές προσωπικότητες από τον χώρο της τέχνης και του πνεύματος και βέβαια τους νέους προοδευτικούς καλλιτέχνες της εποχής<sup>984</sup>. Οι καλλιτέχνες αυτοί, που έθεταν σε αμφισβήτηση τις νόρμες του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού και επιθυμούσαν διακαώς να αντλήσουν καλλιτεχνικά ερεθίσματα και πληροφορίες για την τέχνη της Δύσης, δε δίσταζαν να στραφούν προς τον Κωστάκη<sup>985</sup>. Καθιστώντας τη συλλογή του διαθέσιμη σε αυτούς, ο συλλέκτης φιλοδοξούσε να καταστεί για εκείνους ένας νέος «Tretyakov», «Shchukin» ή «Morozov», ενώ αναλαμβάνοντας για λίγο τον ρόλο του πάτρωνα, αγόραζε με ενθουσιασμό έργα τους και στήριζε ηθικά και υλικά τις καλλιτεχνικές τους προσπάθειες<sup>986</sup>.

Καθώς ωστόσο το φιλότεχνο κοινό ανταποκρινόταν όλο και περισσότερο στα έργα της συλλογής που με τόσο πάθος επεδείκνυε ο Κωστάκης, το ενδιαφέρον του κόσμου για τα «παιδιά» του τον συγκινούσε. Ο συλλέκτης ευελπιστούε να καθιερώσει στη συνείδηση του κοινού και των ειδικών –των ξένων έστω– τα έργα της συλλογής του και μέσω αυτού να συμβάλλει στη νομιμοποίηση της Ρωσικής Πρωτοπορίας στη χώρα παραγωγής της.

Για τον λόγο αυτό ο Κωστάκης εξέλαβε και χρησιμοποίησε τη συλλογή του ως βήμα διάδοσης πληροφοριών για τον ρωσικό πολιτισμό του 1910-1930 στο εξωτερικό<sup>987</sup>. Συνολικά η παρουσίαση και προώθηση του συλλεκτικού έργου του, μέσω της συνεχούς και αδιάλειπτης διάθεσης της συλλογής του στο κοινό, σοβιετικό και ξένο, ειδικό και μη, έγινε η προέκταση της συλλεκτικής του δραστηριότητας και ο στόχος της δεύτερης συλλεκτικής δεκαπενταετίας του.

Απόρροια αυτής της πολιτικής του συλλέκτη ήταν βέβαια η αύξηση της φήμης του, που εντός της Σοβιετικής Ένωσης μεταφράστηκε σε κάποια – συγκαλυμμένη έστω– εκτίμηση του έργου του από ανώτερα κυβερνητικά στελέχη, η οποία εξαργυρώθηκε με μια πολιτική ανοχής προς τις δραστηριότητές του. Στο

---

<sup>983</sup> Ο Κωστάκης εξέλαβε τις ματαιώσεις των επισκέψεων σημειώνοντων προσώπων της Σοβιετικής Ένωσης, όπως της Αντονονα, διευθύντριας του Μουσείου Pushkin, σοβιετικών παραγόντων του Υπουργείου Πολιτισμού ή των γνωστών ιστορικών τέχνης Alpatov και Lazarev, στις αρχές της δεκαετίας του 1960 –όταν τη συλλογή του επισκέφθηκε μεταξύ άλλων ο διευθυντής της Tate Gallery, Norman Reid– ως προσωπική αγνόηση, για την οποία ένιωθε πικρία (Roberts, 1994, σ.150).

<sup>984</sup> Για αυτούς τους καλλιτέχνες, των οποίων η επίσημη απασχόληση ήταν αυτή του αχθοφόρου ή φύλακα (Μακρόφ, 1995, σ.619), βλ. παραπ., σημ. 812.

<sup>985</sup> Για τις συχνές προσκλήσεις και τη ζεστή φιλοξενία που προσέφερε ο συλλέκτης σε πολλούς νέους καλλιτέχνες της εποχής βλ. Μακρόφ, 1995, σσ.618-621.

<sup>986</sup> Βλ., αναλυτικότερα, Roberts, 1994, σσ. 86-89 και 168 κ.εξ. και Starr, 1981, σ.50.

<sup>987</sup> Starr, 1981, σσ.42-43.

πλαίσιο αυτό η ίδια η μετέπειτα Υπουργός Πολιτισμού E. Furtseva εκδήλωσε ήδη το 1958 ενδιαφέρον να επισκεφτεί τη συλλογή Κωστάκη, έστω και αν για ευνόητους λόγους η προαναγγελθείσα επίσκεψή της δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ<sup>988</sup>.

Παράλληλα γύρω στα 1960 η Συλλογή Κωστάκη άρχισε να αποκτά δημόσια οντότητα και να αναγνωρίζεται παγκοσμίως ως μια από τις μεγαλύτερες συλλογές τέχνης στον κόσμο. Καθώς δημοσιότητα της συλλογής και επισκέψεις υψηλών καλεσμένων συνδέονταν με μια δυναμική όσο και αμφίδρομη σχέση, ο αριθμός όσων ζητούσαν να τη δουν άρχισε από αυτή την εποχή να αυξάνεται θεαματικά. Ο Κωστάκης αποφάσισε έτσι από το 1961 να διατηρήσει βιβλίο επισκεπτών<sup>989</sup>, ενώ οι ετοιμασίες μιας ιδιαίτερα φιλόξενης υποδοχής για τους επισκέπτες που κατέκλυζαν πλέον το σπίτι του, έγιναν από αυτή την εποχή μόνιμο φαινόμενο.

### • Η αύξηση της φήμης της συλλογής

Ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του 1950, όταν άρχισε να ταξιδεύει στο εξωτερικό<sup>990</sup>, ο Κωστάκης απολάμβανε να διαδίδει με κάθε τρόπο τη συλλεγμένη του γνώση στις χώρες της Δύσης, όπου προωθούσε το έργο της Ρωσικής Πρωτοπορίας και συγχρόνως το δικό του αξιόπαινο συλλεκτικό έργο. Παρά το δεδομένο, μη ευνοϊκό πολιτικό κλίμα της χώρας του, ο Κωστάκης επέμενε να προσπαθεί και τελικά επέβαλε την παρουσία της συλλογής του, τόσο στο εξωτερικό<sup>991</sup> όσο αναπόφευκτα και στο εσωτερικό. Άλλωστε από το 1959 εκτός

---

<sup>988</sup> Με την Ekaterina Alexeyevna Furtseva (1910-1974), Υπουργό Πολιτισμού στην περίοδο 1960-1974, ο Κωστάκης συζήτησε το ενδεχόμενο δημιουργίας ενός Μουσείου Πρωτοποριακής Τέχνης, στο οποίο είχε την πρόθεση να δωρίσει τη συλλογή του, βλ. παρακ., σημ. 996. Η ακύρωση της επίσκεψης της Furtseva πάντως λίγο νωρίτερα συναρτάται σαφώς με τον ιδιαίτερο πολιτικό συμβολισμό που κάτι τέτοιο θα είχε μέσα στα πολιτιστικά συμφραζόμενα της κυβέρνησης Khrushchev, δηλώνοντας την αρχή της αποκατάστασης της Ρωσικής Πρωτοπορίας. Για την ακύρωση βλ., αναλυτικά, Roberts, 1994, σ.142.

<sup>989</sup> Το βιβλίο επισκεπτών συμπληρώθηκε μεταξύ 1961-1977 και απαριθμούσε 5 τόμους, με πρώτη καταχώρηση αυτή του Igor Stravinsky (Costakis, 1981, σ.73). Δημιουργήθηκε στα διαδοχικά σπίτια του Κωστάκη, στην οδό Bolsaya Bronnaya, στη Leningradskoye και στη λεωφόρο Vernadsky -όπου βρισκόταν το 1973- (Roberts, 1994, σ. 85). Ανάμεσα στους επισκέπτες συγκαταλέγονται άνθρωποι της τέχνης και του κινηματογράφου (M. Chagall, I. Stravinsky, M. Plisetskaya, H. Cartier-Bresson, A. Wajda), πανίσχυροι πολιτικοί (E.Kennedy, D.Rockefeller, P. Trudeau, πρωθυπουργός τότε του Καναδά) και διασημότητες, π.χ. J. Onassis (Μακρόφ, 1995, σ.621, Roberts, 1994, σσ.85, 157-158, Starr, 1981, σ.44, Τσαντσάνογλου, 2012). Το *Βιβλίο Επισκεπτών στο Διαμέρισμα του Γεωργίου Κωστάκη στη Μόσχα*, που περιλαμβάνει 159 φύλλα με χειρόγραφες αφιερώσεις επισκεπτών κατά το διάστημα 1962-1972, βρίσκεται στο Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης (<http://www.greekstatemuseum.com>).

<sup>990</sup> Ο συλλέκτης ξεκίνησε να ταξιδεύει στο εξωτερικό νωρίς, μετά τον θάνατο του Stalin, ακόμη και για λόγους υγείας (Κωστάκη, Α., 20 Απριλίου 2007, προσωπική συνέντευξη).

<sup>991</sup> Για την πρόταση του Musée National d' Art Moderne του Παρισιού το 1958 βλ. Starr, 1981, σ.48.

από τον ίδιο ταξίδευαν συχνά στο εξωτερικό με κυβερνητική έγκριση και έργα της συλλογής του, ως δάνεια εκθέσεων που διοργάνωναν ξένα μουσεία<sup>992</sup>.

Την ίδια εποχή, παρακινδυνευμένα μάλλον και πάντως μάταια, ο συλλέκτης αποπειράθηκε να εκδώσει φωτογραφίες έργων της συλλογής του στο εξωτερικό<sup>993</sup>. Σύντομα μια δεύτερη προσπάθεια παρουσίασης της συλλογής, μέσω ενός άρθρου που την παρουσίαζε στον ξένο Τύπο και χάρη στο οποίο η υπόθεση Κωστάκη έγινε ουσιαστικά προϊόν πολιτικής εκμετάλλευσης της δυτικής προπαγάνδας, επέφερε τις ανάλογες δυσμενείς επιπτώσεις στην προώθηση της Ρωσικής Πρωτοπορίας εντός της Σοβιετικής Ένωσης και τρομοκράτησε τον συλλέκτη<sup>994</sup>. Λίγο αργότερα, το 1962, δημοσιευμένο τμήμα από το υλικό της συλλογής Κωστάκη παρουσιάστηκε τελικά με επιστημονική συνέπεια και σοβαρότητα μέσα από την έκδοση του βιβλίου της C. Gray για τη Ρωσική Πρωτοπορία<sup>995</sup>, το οποίο άσκησε τεράστια επίδραση σε Ευρώπη και Αμερική.

Συνεπακόλουθα από τη δεκαετία του 1960 και ενώ οι ρώσοι συλλέκτες επεδείκνυαν πλέον όλο και περισσότερο ενδιαφέρον για τη Ρωσική Πρωτοπορία, πύκνωσαν και οι επισκέψεις των ξένων ειδικών και επωνύμων στη συλλογή. Η ιδιωτική συλλογή του Κωστάκη –την οποία επιχείρησε για πρώτη φορά να δωρίσει στο κράτος αυτή περίπου την εποχή<sup>996</sup>– μετατράπηκε σε αξιοθέατο, ισάξιο των

---

<sup>992</sup> Αν και ποτέ δεν επιτράπηκε η συνολική παρουσίαση της συλλογής στο εξωτερικό, έργα της δανείστηκαν στην έκθεση Chagall στο Αμβούργο το 1959, και αργότερα στο μουσείο Metropolitan, την πινακοθήκη Tate, το Los Angeles County Museum of Art αλλά και σε γκαλερί στην Ιαπωνία, την Ιταλία και τη Γερμανία (Starr, 1981, σ.48).

<sup>993</sup> Συγκεκριμένα στην περίοδο 1959-1960 επιχείρησε να δημοσιεύσει κρυφά τη συλλογή του μέσω των αμερικανών δημοσιογράφων San και Judith Pizar (Roberts, 1994, σ.152).

<sup>994</sup> Το 1960 ο συλλέκτης έκλεισε για αρκετούς μήνες τις πόρτες του σπιτιού του και ανάρτησε και πάλι ρωσικές εικόνες στους τοίχους του, εξαιτίας του «απρόσεκτου», κατά τον ίδιο, άρθρου με υλικό από τη συλλογή του, που δημοσίευσε ο Alexander Marshack στο αμερικανικό περιοδικό *Life*, προκαλώντας έντονα τις σοβιετικές αρχές. Το επεισόδιο *Marshack* επέφερε δυσμενείς επιπτώσεις σε διευθυντές μουσείων και νέους καλλιτέχνες στη Σοβιετική Ένωση (Costakis, 1981, σ. 72, Roberts, 1994, σ.151).

<sup>995</sup> Το βιβλίο *Το Μεγάλο Πείραμα: Ρωσική Τέχνη 1863-1922* της αγγλίδας ιστορικού τέχνης Camilla Gray εκδόθηκε το 1962 και μεταφράστηκε αμέσως στα γαλλικά, γερμανικά και ιταλικά (Γκραιή, 1987, Μπόουλτ, 1995, σσ.593 κ.εξ.). Για τη συμβολή των Κωστάκη και Khardzhiev στη συγγραφή του, βλ. Aigi, 2002, σσ. 47-48, Bowlt κ.ά., 2002, σ.15.

<sup>996</sup> Κατά την Αλίκη Κωστάκη η πρώτη πρόταση δωρεάς της συλλογής έγινε προς την Furtseva υπό όρους (βλ. και Roberts, 1994, σ.175) γύρω στο 1962. Ο συλλέκτης ήθελε να βρεθεί το κατάλληλο μέρος, «ένα ωραίο παλιό σπίτι στο κέντρο της Μόσχας», ένα αρχοντικό («οσοβνιακ») και με τις κατάλληλες επεμβάσεις να γίνει Μουσείο Πρωτοπορίας που θα στέγαζε όλη τη συλλογή του, πλην λίγων έργων που θα πωλούνταν για την επιβίωση της οικογένειας. Φανταζόταν εκεί την κόρη του, που τότε σπούδαζε, επιμελήτρια. Η δεύτερη απόπειρα, όπως αποκάλυψε ο ίδιος πολύ αργότερα, φαίνεται πως έγινε προς τον V.A.Pushkarev. Βάσει αυτής ο συλλέκτης πρόσφερε τη συλλογή του στο Ρωσικό Μουσείο με την προϋπόθεση να εκτίθεται εκεί, να είναι «στους τοίχους». Την τρίτη και ύστατη απόπειρα δωρεάς της συλλογής του -λίγο πριν πεθάνει και άρρωστος ήδη από καρκίνο- έκανε ο συλλέκτης μέσω

μεγάλων δημόσιων μουσείων όπως του Ρωσικού Μουσείου ή της Πινακοθήκης Tretyakov.

Για τους διάσημους ξένους επισκέπτες της η Συλλογή Κωστάκη αποδεικνυόταν μάλιστα σαφώς ελκυστικότερη από τις μάλλον πληκτικές κρατικές εκθέσεις της Ακαδημίας Τέχνης της Μόσχας. Καθώς άλλωστε στον σοβιετικό Τύπο υπήρχε ακόμη αρκετή δημόσια αποδοκιμασία για την Αφηρημένη Τέχνη, το στοιχείο της μυστικότητας και του κρυφού ενθουσιασμού λειτουργούσε συχνά ως επιπλέον δέλεαρ για την επίσκεψη στο σπίτι-μουσείο του Κωστάκη, ιδιαίτερα εκείνο των τελευταίων ετών, της λεωφόρου Vernadsky, που στη δεκαετία του 1970 αποτελούσε πια μια αναγκαία «στάση στα ταξίδια των διασήμων, διπλωματών και δημοσιογράφων, ένα *Ερμιτάζ*»<sup>997</sup>.

Στο πλαίσιο προβολής και περαιτέρω διάδοσης της συλλογής του στις αρχές της δεκαετίας του 1970 και ιδιαίτερα το φθινόπωρο του 1973, ο Κωστάκης πραγματοποίησε άλλωστε μεγάλη περιοδεία και σειρά διαλέξεων για τη Ρωσική Πρωτοπορία σε πανεπιστήμια και μουσεία της βόρειας Αμερικής και του Λονδίνου, όπου παρουσίασε και τμήμα έργων της συλλογής του<sup>998</sup>. Το επόμενο έτος ο συλλέκτης ήταν επίσημος προσκεκλημένος στην έκθεση Ρωσικής Πρωτοπορίας που διοργάνωσε η γκαλερί Gmurzynska στην Κολωνία<sup>999</sup>. Λίγο αργότερα, το 1975, εποχή κατά την οποία το μορφωμένο κοινό στις περισσότερες χώρες της Ευρώπης αλλά και τη Σοβιετική Ένωση γνώριζε πλέον τη Ρωσική Πρωτοπορία, ο συλλέκτης αναφερόταν ως ο «πιο σπουδαίος συλλέκτης στη Σοβιετική Ένωση» και μάλιστα από επίσημα σοβιετικά χείλη<sup>1000</sup>.

Αδιαμφισβήτητα η τόσο επιθυμητή από τον Κωστάκη διάδοση και μέσω αυτής η καθιέρωση της συλλογής του στη συνείδηση του κοινού έγινε καταρχάς

---

του σοβιετικού ηθοποιού, σκηνοθέτη και Υπουργού Πολιτισμού, για ένα μικρό διάστημα, της Σοβιετικής Ένωσης, Nikolai Nikolajewitsch Gubenko, στον οποίο ο Κωστάκης πρόσφερε το τμήμα της συλλογής που ήταν Ελλάδα, ώστε αυτό να επαναπατριστεί στη Ρωσία (Κωστάκη, Α., 20 Απριλίου 2007, προσωπική συνέντευξη). Ο Gubenko υπήρξε Υπουργός Πολιτισμού μεταξύ Νοεμβρίου 1989 και Νοεμβρίου 1991 ("Nikolai Gubenko", 1987) και δεδομένου του θανάτου του Κωστάκη στις 9 Μαρτίου 1990, η πρόταση του συλλέκτη θα πρέπει να χρονολογηθεί στα τέλη του 1989 ή τις αρχές του 1990.

<sup>997</sup> Διευθυντές μουσείων, καλλιτέχνες, σπουδαστές, διπλωμάτες, ερευνητές, κυβερνητικοί παράγοντες αλλά και επισκέπτες κάθε είδους, βρήκαν θερμή φιλοξενία στην κατοικία του Κωστάκη στη Μόσχα, ιδιαίτερα στο τελευταίο του, διάσημο σπίτι του της λεωφόρου Vernadsky, όπου έζησε έως το 1977. Λέγεται ότι κάποιες φορές ο ημερήσιος αριθμός των επισκεπτών έφτανε τους 80 (Andriotakis, 1979).

<sup>998</sup> Στις διαλέξεις του Κωστάκη στο Πανεπιστήμιο Princeton ή Hamilton, το μουσείο Guggenheim, την Tate Gallery και αλλού, ο συλλέκτης μιλούσε - στα αγγλικά- «με ευγλωττία και πάθος» για την τέχνη της συλλογής του, ξεπερνώντας συχνά κατά πολύ τα προβλεπόμενα όρια των 45 λεπτών (Pronina, I. 2015, Roberts, 1994, σ.153). Χαρακτηριστικές είναι οι φωτογραφίες του συλλέκτη περιστοιχισμένου από ομάδες φοιτητών σε διάλεξή του στο Hamilton College της Νέας Υόρκης το 1973 (Αρχείο ΚΜΣΤ).

<sup>999</sup> Για την έκθεση βλ. παρακ., σημ.1030.

<sup>1000</sup> Για τη δήλωση της -παντοδύναμης κάποτε- Furtseva το 1975, βλ. Starr, 1981, σ.48.

στη Δύση, χάρη στην καθοριστική ώθηση της προβολής της από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης και κυρίως τον Τύπο. Η πανίσχυρη επίδρασή του στην αύξηση της δημοσιότητας της συλλογής εγκαινιάστηκε ήδη γύρω στο 1966, όταν το όνομα του μοσχοβίτη συλλέκτη και η τέχνη της συλλογής του άρχισαν να γίνονται ευρέως γνωστά στη δυτική Ευρώπη και την Αμερική<sup>1001</sup>.

Η δημοσιότητα της Συλλογής Κωστάκη αυξήθηκε κατακόρυφα κατά την επόμενη δεκαετία χάρη στην παραχώρηση συνεντεύξεων του συλλέκτη στο ραδιόφωνο<sup>1002</sup> και κυρίως χάρη στην εμφάνιση εκατοντάδων δημοσιευμάτων – συνοδευόμενων συχνά και με αναπαραγωγές έργων της συλλογής– τόσο στον ημερήσιο όσο και τον περιοδικό ξένο Τύπο. Το 1972 δημοσιεύτηκε στον γερμανικό Τύπο το πρώτο βαρύνουσας σημασίας άρθρο για τη συλλογή, ενώ σημαντικές χρονιές στη σχετική με αυτήν αρθρογραφία ήταν ακόμη το 1974 και κυρίως το 1977<sup>1003</sup>, με αφορμή τις εκθέσεις των έργων της. Τα φώτα της δημοσιότητας έπεσαν επάνω της και με την ευκαιρία των επισκέψεών της από διάσημους πολιτικούς, όπως τον David Rockefeller<sup>1004</sup> και κυρίως τον αμερικανό γερουσιαστή Edward Kennedy. Η παρουσία του τελευταίου στο σπίτι του Κωστάκη τον Απρίλιο του 1974 –κατάλληλη ασφαλώς και για πολιτικούς συσχετισμούς εν μέσω της περιόδου του Ψυχρού Πολέμου<sup>1005</sup> – εκτίναξε στα ύψη τη δημοσιότητα της συλλογής.

Ως αποτέλεσμα της αύξησης της δημοσιότητας της Συλλογής Κωστάκη έως το Σεπτέμβριο του 1974, ο συλλέκτης αναδείχθηκε σε σημαντική μορφή μέσα στον κόσμο της τέχνης της εποχής. Αυτή ακριβώς την περίοδο, η δημόσια έκφραση θυμού του κατά τη διάρκεια του θλιβερού επεισοδίου της *Έκθεσης της Μπουλντόζας*, τον ενέπλεξε σε μια άδικη κατά την άποψή του και πιθανότατα πράγματι εσκεμμένη σύνδεσή του με τη διοργάνωσή της, που πυροδότησε μια σειρά από δυσάρεστες εξελίξεις για τον ίδιο και τη συλλογή του<sup>1006</sup>.

Άλλωστε όσο και αν από την εποχή του Khrushchev η κατοχή μοντέρνας τέχνης ήταν ανεκτή, η δημόσια έκθεσή της παρέμενε πάντα εξαιρετικά προκλητική.

---

<sup>1001</sup> Στον τίτλο της η *Yukon Daily News* ανέφερε το 1966: «Δεν γελούν πια με τον Γιώργο» (ό.π., σ. 46).

<sup>1002</sup> Στη Σοβιετική Ένωση στη *Φωνή της Αμερικής*, το BBC κ.α. (Starr, 1981, σ.47).

<sup>1003</sup> Βλ. Starr, 1981, σσ.46- 47 και, αναλυτικά για τα δημοσιεύματα, βλ. παρακ., σ. 281.

<sup>1004</sup> Για τον γνωστό πολιτικό και συλλέκτη βλ. παραπ., σημ. 388. Η επίσκεψη του Rockefeller στο σπίτι του Κωστάκη χρονολογείται επίσης στο 1974 (Andriotakis, 1979).

<sup>1005</sup> Η συνάντηση του αμερικανού πολιτικού με Εβραίους διαφωνούντες στη Ρωσία του Brezhnev (Smith, 1974) εντάσσει την επίσκεψη του «μη-ειδικού» Kennedy στον Κωστάκη –δεδεσμένου μάλλον από το όνομα του Chagall- σε ένα ευρύτερο πλαίσιο πολιτικών συσχετισμών (Roberts, 1994, σσ.157-158). Σύμφωνα με την Αλίκη Κωστάκη η επίσκεψη του Kennedy δεν τους έβλαψε. Όταν η σοβιετική κυβέρνηση άρχισε να τους πιέζει, πληροφορήθηκαν με ανακούφιση ότι ο Kennedy θα οργάνωνε μια «επιτροπή σωτηρίας» για τον συλλέκτη (Κωστάκη, Α., 20 Απριλίου 2007, προσωπική συνέντευξη).

<sup>1006</sup> Για το επεισόδιο βλ. σημ 857, 1010.



Κατά συνέπεια η παλαιά μομφή του «ταξικού εχθρού» ή και εκείνη του «προδότη»<sup>1007</sup>, έτειναν να ανασυρθούν από τα αρχεία και να αποδοθούν και πάλι στον Κωστάκη, ο οποίος έγινε έτσι στη Σοβιετική Ένωση θύμα εν μέρει της αυξανόμενης φήμης του αλλά και της ανυποχώρητης διεκδίκησής του για τη νομιμοποίηση της συλλογής του. Στο ίδιο πλαίσιο δεν φαίνονται άμοιρες των συνεπειών που ακολούθησαν, τόσο η ενθουσιώδης δράση του συλλέκτη ως σπιλοβάτη των νέων «αντικομφορμιστών» καλλιτεχνών όσο και η συμμετοχή του, την ίδια εποχή, στη διοργάνωση των πρώτων τους «ατομικών εκθέσεων» σε ιδιωτικά σπίτια όπως το δικό του<sup>1008</sup>.

- **Το τέλος : κλοπές και διαχωρισμός της συλλογής (1974-1978)**

Πράγματι το φθινόπωρο του 1974 εμφανίστηκαν κατά τον Κωστάκη οι πρώτες «πραγματικές» πιέσεις από το καθεστώς και ξεκίνησαν «οι δυσκολίες» σε τέτοιο βαθμό, ώστε να διακυβεύεται τελικά η τύχη τόσο της συλλογής όσο και του ίδιου του συλλέκτη. Έτσι ενώ αυτό και τα επόμενα χρόνια εξέχοντες επισκέπτες εξακολουθούσαν να συρρέουν στο σπίτι του Κωστάκη –γεγονός που φαίνεται ότι του εξασφάλιζε κάποια προστασία ή ανοχή εκ μέρους των αρχών– στη Σοβιετική Ένωση του Brezhnev, χωρίς την Furtseva και με την KGB να καταδυναστεύει, ο συλλέκτης πρόβαλε επίσημα επικίνδυνος στα μάτια των σοβιετικών αρχών και οι κακεντρεχείς φήμες για αυτόν αναπτερρώθηκαν<sup>1009</sup>.

Πιο αναλυτικά, το 1974 ο Κωστάκης κατηγορήθηκε επίσημα για υποστήριξη των νέων καλλιτεχνών, συμμετοχή στη διοργάνωση της γνωστής σήμερα ως *Έκθεσης της Μπουλντόζας*, προπαγανδιστική δράση σε σχέση με την τέχνη της Πρωτοπορίας, ακόμη και για διαφθορά των νέων ταλέντων μέσω της έκθεσής τους στη συλλογή του<sup>1010</sup>. Η κατάσταση επιδεινώθηκε όταν το αυξανόμενο ενδιαφέρον για ορισμένου τύπου έργα στη δεκαετία του 1970, έθεσε πολλές ιδιωτικές

---

<sup>1007</sup> Κατά τον Roberts, ήδη από τη Cheka, την πρώτη μυστική αστυνομία του Lenin που τα αρχεία της μεταβιβάστηκαν στην KGB, ο Κωστάκης θεωρούνταν, λόγω της καταγωγής του, «ταξικός εχθρός», ενώ ως το 1984 χαρακτηριζόταν επίσημα -αλλά όχι δημόσια- ως «προδότης» (Roberts, 1994, σσ.122-123).

<sup>1008</sup> Βλ. και παραπ., σημ. 814.

<sup>1009</sup> Βλ., σχετικά, Roberts, 1994, σ.180, Starr, 1981, σσ.49-50.

<sup>1010</sup> Στα εγκαίνια της εν λόγω έκθεσης είχε προσκληθεί και παραβρέθηκε με την εγγονή του Katya και ο Κωστάκης, που υποστήριζε και συνέλεγε το έργο τέτοιων καλλιτεχνών. Σύμφωνα με τον ίδιο πολλοί στράφηκαν τότε προς εκείνον παραπονούμενοι για το συμβάν και εκείνος, που φαίνεται ότι δεν δίστασε να επιτεθεί και φραστικά στους ανθρώπους της KGB -τους αποκάλεσε «φασίστες» (Κωστάκης, Α., 20 Απριλίου 2007, προσωπική συνέντευξη)- αισθάνθηκε «ανήμπορος να βοηθήσει και έξαλλος». Κατηγορήθηκε από τον Yagodkin, που λίγο μετά απολύθηκε, ως υποκινητής τέτοιων δράσεων αλλά και για την ηθική και οικονομική βοήθεια που παρείχε σε τέτοιους καλλιτέχνες (Costakis, 1981, σσ. 73-74).

συλλογές στη Σοβιετική Ένωση σε σοβαρό κίνδυνο κλοπής<sup>1011</sup>. Η Συλλογή Κωστάκη έγινε αυτή την εποχή κατεξοχήν στόχος και, μέσα σε 2 χρόνια, αντικείμενο 2 διαρρήξεων με καρπούς πολύτιμα λάφυρα για τους δράστες και ένα ισχυρό ψυχολογικό σοκ για τον συλλέκτη.

Συγκεκριμένα στην πρώτη κλοπή, που διαπράχτηκε γύρω στο 1975<sup>1012</sup> – χωρίς καμιά ένδειξη διάρρηξης στην «καλή δυτική κλειδαριά του σπιτιού»– εξαφανίστηκαν κατά τον συλλέκτη, μεταξύ άλλων, και 7 ή 8 υδατογραφίες του Kandinsky της περιόδου 1916-1918, «άριστης ποιότητας»<sup>1013</sup>. Η δεύτερη ωστόσο κλοπή που ακολούθησε λίγο μετά, το 1976, αποδείχθηκε κατά τον συλλέκτη ακόμη σοβαρότερη από την πρώτη<sup>1014</sup>, καθώς τότε χάθηκαν «πολλές εκατοντάδες» έργα του Solomon Nikritin, τα καλύτερα της παραγωγής του των χρόνων ακριβώς πριν και μετά την Επανάσταση, αλλά και «περίπου 600 πίνακες» των Maria και Ksenia Ender<sup>1015</sup>.

Παρόλα αυτά οι αρχές φάνηκαν τότε μάλλον απρόθυμες να ερευνησουν για τους δράστες, ενώ πολλά από τα απολεσθέντα έργα εμφανίστηκαν στη συνέχεια προς πώληση σε διάφορα μέρη της Δύσης<sup>1016</sup>. Επιπρόσθετα λίγες μέρες μετά ακολούθησε ο ολικός εμπρησμός του εξοχικού του αδελφού του Κωστάκη στη Βακονκα, λίγο έξω από τη Μόσχα, όπου ο συλλέκτης αποθήκευε έργα σύγχρονων σοβιετικών καλλιτεχνών όπως του A.T. Zverev<sup>1017</sup>.

Σε αυτό το πνεύμα ο Κωστάκης, συντετριμμένος για τις απώλειες που αποδεκάτιζαν τα συλλεγμένα έργα του και κυρίως ανησυχώντας έντονα για το μέλλον της συλλογής του Ρωσικής Πρωτοπορίας, αποφάσισε να διασώσει άμεσα ό,τι απέμεινε από αυτή μεταβιβάζοντας τα έργα της σε κάποιο μουσείο. Έτσι ενεργοποίησε το σχέδιο που επεξεργαζόταν με την Furtseva λίγα χρόνια πριν και

---

<sup>1011</sup> Συστηματικά μέσα σε λίγες εβδομάδες διέρρηξαν το διαμέρισμα του Κωστάκη και το σπίτι του καθηγητή Chudhovsky στο Λένινγκραντ.

<sup>1012</sup> Υπάρχει μια μικρή διαφοροποίηση ως προς τη χρονολόγηση της κλοπής, που κυμαίνεται μεταξύ 1974 και 1975 (βλ. Kostaki, 1993, σσ.113-114, Μακρόφ, 1995, σ.621, Rudenstine, 1981, σσ.50-51).

<sup>1013</sup> Αναφερόμενος σε αυτή την κλοπή, ο Κωστάκης αναπολούσε τα κλεμμένα έργα του Kandinsky, που όμοιά τους δεν είχε, κατά τον ίδιο, ούτε η Nina Kandinsky: «..They left two pieces, the sons of bitches, I suppose so I wouldn't die of a heart attack..» (Roberts, 1994, σ.130, Starr, 1981, σ.35).

<sup>1014</sup> Μακρόφ, 1995, σ.621, Starr, 1981, σ.51. Κατά τον Roberts (1994, σ.132), η δεύτερη κλοπή χρονολογείται απλώς «κάποιους μήνες μετά» από την πρώτη.

<sup>1015</sup> Σύμφωνα με τον Κωστάκη κλάπηκαν 600 πίνακες δύο ζωγράφων, της Maria και της Ksenia Ender, ενώ ο ίδιος δεν μπορούσε να υπολογίσει ακριβώς τα έργα Nikritin που κλάπηκαν, αλλά θεωρούσε ότι ανέρχονταν σε εκατοντάδες (Roberts, 1994, σ.132, "Συνέντευξη του Γιώργου Κωστάκη", 1995, σσ.34-35). Στη δεύτερη κλοπή φαίνεται πως χάθηκαν επίσης έργα των Kliun, Popova και Kandinsky, ενώ σύμφωνα με τον Starr συνολικά κλάπηκαν περίπου 1500 έργα σε χαρτί (Starr, 1981, σσ.12, 51).

<sup>1016</sup> Starr, 1981, σ.51.

<sup>1017</sup> Roberts, 1994, σ.133.

ξεκίνησε συζητήσεις με το σοβιετικό Υπουργείο Πολιτισμού<sup>1018</sup>. Παράλληλα, τρομοκρατημένος για την ίδια του τη ζωή, επιχείρησε επίμονα, μέσα από επιστολές και εκκλήσεις προς ανώτατα στελέχη της KGB, να πετύχει μια ικανοποιητική λύση στο πρόβλημά του.

Καθώς ωστόσο η απευθείας επικοινωνία με τον τότε αρχηγό της KGB, Yuri Andropov, αποδείχθηκε στην πράξη πιο δύσκολη από όσο φανταζόταν<sup>1019</sup>, ο Κωστάκης απευθύνθηκε στον ξένο Τύπο και το ραδιόφωνο. Σε απάντηση της κίνησής του αυτής εμφανίστηκαν στην περίοδο 1975-1976 άρθρα στον εγχώριο Τύπο, μεθοδευμένα όπως φαίνεται από την KGB, που τον παρουσίαζαν ως κερδοσκόπο, απομονώνοντάς τον από τον κοινωνικό του περίγυρο, που φοβόταν πλέον να συναναστραφεί μαζί του. Παράλληλα δρομολογήθηκαν στενές παρακολουθήσεις του συλλέκτη και της κόρης του Αλίκης καθώς και φανερές «προκλήσεις» ή προσπάθειες «παγίδευσής» του<sup>1020</sup>. Το φθινόπωρο του 1977, χωρίς τη δουλειά του πια στην πρεσβεία, χωρίς φίλους και χωρίς καμιά υποστήριξη, ο Κωστάκης ένωθε βαθιά απελπισμένος.

Η λύση επιτεύχθηκε τελικά χάρη στον συλλέκτη και διπλωμάτη Semionov, μέσω του οποίου ο Yuri V. Andropov διεμήνυσε στον Κωστάκη τη συμπαράστασή του και του πρότεινε, είτε να αποχωρήσει από τη Σοβιετική Ένωση με το «20% των έργων της συλλογής του»<sup>1021</sup> –όπως εκείνος είχε ζητήσει– είτε και να παραμείνει, παρέχοντάς του την προφορική εγγύηση ότι πια δεν θα τον ενοχλούσε κανείς<sup>1022</sup>. Φανερά τρομοκρατημένος από όσα είχαν ήδη συμβεί, ο Κωστάκης αποφάσισε τελικά να φύγει, ενόσω είχε ακόμη αυτή τη δυνατότητα<sup>1023</sup>.

Στην πραγματικότητα οι διαπραγματεύσεις κράτησαν αρκετούς μήνες και συγκεκριμένα από τις 26 Οκτωβρίου του 1976 –όταν ο Κωστάκης αποφάσισε να στείλει επιστολή στον σοβιετικό Υπουργό Πολιτισμού Pyotr Demichev,

---

<sup>1018</sup> Costakis, 1981, σ. 74.

<sup>1019</sup> Οι επιστολές του συλλέκτη προς τον Yuri Andropov δεν βρήκαν ποτέ τον προορισμό τους, ενώ ο θεωρούμενος ως υπεύθυνος των κλοπών φυγαδεύτηκε στο εξωτερικό (Roberts, 1994, σσ.133-138).

<sup>1020</sup> Τέτοιες έντονες παρενοχλήσεις, δυσφημίσεις και προσπάθειες παγίδευσης μετέτρεψαν τη ζωή σε εφιάλτη για τον συλλέκτη και την κόρη του Αλίκη: «So Lilya and I didn't know what to do. I couldn't sleep. We were in torment» (Roberts, 1994, σσ.135-136).

<sup>1021</sup> Κατά την Adaskina η δήλωση αυτή του Κωστάκη, που έγινε αφορμή για μια εντελώς λάθος εντύπωση ως προς τον διαχωρισμό της συλλογής Κωστάκη, αφορούσε πιθανότατα το σύνολο των συλλογών του: «Ενδεχομένως, όταν ο Κωστάκης έκανε τη δήλωση του, να έπαιξαν ρόλο άγνωστοι σε μας ψυχολογικοί λόγοι και, το πλέον πιθανό, να είχε υπόψη του εκτός των έργων της αβανγκάρντ και τη συλλογή εικόνων τις οποίες επίσης μεταβίβασε εκείνη την εποχή στο Μουσείο της Μόσχας» (αναφέρεται στο Παπανικολάου, 2000, σ.18).

<sup>1022</sup> Για το μήνυμα του Andropov, βλ. Roberts, 1994, σσ.138.

<sup>1023</sup> Μαζί του φεύγουν η σύζυγός του Zina, για την οποία ο συλλέκτης εξασφάλισε την απαραίτητη βίζα, δύο κόρες του, ο γιος του, η νύφη του κι ένα εγγόνι (Andriotakis, 1979, Roberts, 1994, σσ.129, 176).

γνωστοποιώντας όχι μόνο την επιθυμία του να δωρήσει τμήμα της συλλογής του στη χώρα του αλλά και τις προϋποθέσεις μιας τέτοιας δωρεάς– έως τον Μάρτιο του 1977. Τότε η Κεντρική Επιτροπή του Κόμματος αποφάνθηκε τελικά υπέρ της αποδοχής τόσο της δωρεάς της συλλογής όσο και της άδειας εξαγωγής ενός μέρους της, θεωρώντας πως θα ήταν πολιτικά επωφελείς. Στην απαντητική επιστολή του Demichev, που συντάχθηκε στις 16 Μαρτίου 1977, ο υπουργός πληροφόρησε τον συλλέκτη για τη συνολική αποδοχή των όρων του και εξέφρασε την ανυπόκριτη «ευγνωμοσύνη» του για την «ευγενική του πράξη»<sup>1024</sup>.

Το κλείσιμο των διαπραγματεύσεων σφράγισε η τελική συναλλαγή και μεταβίβαση των έργων της συλλογής Κωστάκη στην Κρατική Πινακοθήκη της Ε.Σ.Σ.Δ –που αργότερα ενσωματώθηκε στην Πινακοθήκη Tretyakov<sup>1025</sup>– πλην του μέρους που συμφωνήθηκε να πάρει μαζί του ο συλλέκτης αποχωρώντας από τη Σοβιετική Ένωση. Η μεταβίβαση έλαβε χώρα στο διαμέρισμα του Κωστάκη τον Αύγουστο του 1977, παρουσία ειδικής επιτροπής υπό τον Vitalii Manin<sup>1026</sup>. Ο Κωστάκης διαβεβαιώθηκε για την τήρηση των όρων της δωρεάς του, δηλαδή για το ότι σημαντικά έργα της συλλογής του θα εκτίθονταν δημόσια, για το ότι θα αναφερόταν η δωρεά του στις εκθέσεις και στους καταλόγους με έργα της συλλογής του καθώς και για το γεγονός ότι δεν επρόκειτο να πουληθούν ούτε να δοθούν ποτέ έργα της σε άλλα ιδρύματα ή μουσεία, προς διασφάλιση της ενότητάς της ως συνόλου.

Οι άνθρωποι της επιτροπής αποδοχής της Δωρεάς Κωστάκη –«εργαζόμενοι-συλλέκτες», σύμφωνα με τους ίδιους, που έκαναν «την ίδια δουλειά στην υπηρεσία της πατρίδας τους»<sup>1027</sup>– εμφανίστηκαν, κατά τον συλλέκτη, εξαιρετικά

---

<sup>1024</sup> Διαφωτιστικό είναι το άρθρο της Irina Pronina σχετικά με τα νεότερα στοιχεία που αποκαλύφθηκαν τα τελευταία χρόνια και αφορούν την αλληλογραφία μεταξύ του Σοβιετικού Υπουργείου Πολιτισμού και των υπευθύνων του Τμήματος Κομματικής Ιδεολογίας. Μέσα από την αυτή την απροσπέλαστη επί 36 χρόνια αλληλογραφία, οι τελευταίοι αποκάλυπταν τον αληθινό λόγο της αποδοχής των όρων του συλλέκτη: «It can be safely assumed that the acceptance of Costakis's gift and his departure with a portion of his collection will show us in a favourable light politically» (Pronina, 2015).

<sup>1025</sup> Κατά την Tolstaja Natalija Vladimirovna, επιστημονική γραμματέα της Πινακοθήκης Tretyakov, τα έργα της δωρεάς δόθηκαν «to the State Picture Gallery of USSR. Later this museum was included into the State Tretyakov Gallery» (Vladimirovna, T.N., 29 Απριλίου 2009, ηλεκτρονική αλληλογραφία)

<sup>1026</sup> Στις 14 Μαρτίου 1977, με ειδική απόφαση του Υπουργείου Πολιτισμού, συστάθηκε ειδική επιτροπή για την παραλαβή των έργων. Τα μέλη της, μαζί με εκπροσώπους του μουσείου, επεξεργάστηκαν για αρκετές εβδομάδες το υλικό της παραχώρησης. Η πρώτη διάταξη αποδοχής της δωρεάς υπογράφηκε στις 21 Μαρτίου 1977 και η τελευταία στις 24 Αυγούστου του ίδιου έτους. Μετά την αποδοχή και παραλαβή της συλλογής ακολούθησε η καταχώρησή της στα βιβλία του μουσείου, ως αποτελούμενης από 144 πίνακες και 656 σχέδια και χαρακτηριστικά, σύνολο 800 έργα, και «κάποιες» τρισδιάστατες κατασκευές (Costakis, 1981, σ. 74, Pronina, 2015, Ρομασκόβα, 1995).

<sup>1027</sup> Η Lidia I. Romashkova, μέλος της επιτροπής αποδοχής της δωρεάς που επισκέφτηκε τον Κωστάκη στο διαμέρισμά του στις 18 Μαρτίου 1977, αναρωπιόταν το 1995: «Τι άλλο είναι οι εργαζόμενοι σε ένα

διακριτικοί και χωρίς ίχνος απληστίας, ενώ το φιλικό γενικά κλίμα στο οποίο πραγματοποιήθηκε η συναλλαγή, τον ενθάρρυνε, όπως ανέφερε αργότερα, να τους εμπιστευτεί τα «καλύτερα» έργα του. Με τον τρόπο αυτό διαδραματίστηκε η τελική σκηνή της ιστορίας της συλλογής και ο εξηντατετράχρονος τότε συλλέκτης έκλεισε την αυλαία της μακράς συλλεκτικής του πορείας, καθώς αποχωρίστηκε οριστικά μερικά από τα πιο σημαντικά και σπάνια έργα της συλλογής του<sup>1028</sup>.

Ο Κωστάκης εγκατέλειψε τη Σοβιετική Ένωση τον Ιανουάριο του 1978 παίρνοντας μαζί του μεγάλο και σημαντικό τμήμα από τη συλλογή του Ρωσικής Πρωτοπορίας, κατ' εξαίρεση της ισχύουσας σοβιετικής νομοθεσίας, αλλά και με το δικαίωμα της επιστροφής, επίσης αδιανόητο για τα τότε δεδομένα. Ο συλλέκτης κατέληξε στην Ελλάδα, τόπο καταγωγής των προγόνων του, μετά από ένα σύντομο ταξίδι στη Ρώμη. Στην Αθήνα, μακριά από τον τόπο του και με έντονα προβλήματα υγείας, έζησε τα τελευταία του χρόνια έως τον Μάρτιο του 1990, ζωγραφίζοντας και γράφοντας αναμνήσεις από τη διάσημη πλέον ζωή του<sup>1029</sup>.

### **2.3.3 Η πορεία της Συλλογής Κωστάκη μετά την απομάκρυνση του συλλέκτη από τη Σοβιετική Ένωση**

#### **• Η Συλλογή Κωστάκη εκτός Σοβιετικής Ένωσης**

Το τμήμα της συλλογής που ο Κωστάκης κράτησε ιδιωτικά, το λεγόμενο και «δυτικό», παρουσιάστηκε μετά τον διακανονισμό με την Tretyakov σε πλήθος εκθέσεων, εξαργυρώνοντας ουσιαστικά τη δημοτικότητα που είχε αποκτήσει η συλλογή κατά τα προηγούμενα χρόνια. Η πρώτη από τις εκθέσεις αυτές ήταν εκείνη που –υποκινούμενη από τη γερμανική γκαλερί της Antonina Gmurzynska– διοργανώθηκε με την υποστήριξη της Deutsche Bank στο Μουσείο Τέχνης του Ντύσελντορφ (Kunsthalle Düsseldorf) τον Σεπτέμβριο του 1977.

---

εθνικό μουσείο, μεγάλο ή μικρό, αν όχι συλλέκτες που κάνουν την ίδια δουλειά στην υπηρεσία της πατρίδας τους; Ποιος άλλος θα μπορούσε να εκτιμήσει περισσότερο τους κόπους που συνοδεύουν την αναζήτηση και συλλογή έργων τέχνης και την πικρία του αποχωρισμού από το παιδί του, μετά από τόσες χαρές και φροντίδες;» (Ρομασκόβα, 1995).

<sup>1028</sup> Με εξαίρεση τα έργα του Rodchenko που αρνήθηκε το επιστημονικό προσωπικό του μουσείου, αγνοώντας την αξία του πρωτοπόρου καλλιτέχνη (Roberts, 1994, σ.174). Σε κάθε περίπτωση θα πρέπει να λάβουμε μάλλον ως δεδομένη τη σχετική πίκρα που συνόδευσε τον αποχωρισμό, όπως εκφράστηκε στα λόγια της συζύγου του συλλέκτη: «*They took the best, sighs Zina*» (Andriotakis, 1979).

<sup>1029</sup> Αφότου εγκαταστάθηκε στην Αθήνα με την εξαμελή οικογένειά του, ο Κωστάκης επιδόθηκε στη ζωγραφική. Παρουσίασε και πούλησε έργα του σε εκθέσεις στο εξωτερικό (Roberts, 1994, σ. 182, Starr, 1981, σ.51). Θάφτηκε στο Α΄ Νεκροταφείο Αθηνών. Νεκρολογία του δημοσιεύτηκε στους *New York Times* (Yarrow, 1990). Το 1993 εκδόθηκε στα ρωσικά η αυτοβιογραφία του με τίτλο *Мой Авангард* (Kostaki, 1993).

Αν και μικρό τμήμα της Συλλογής Κωστάκη είχε παρουσιαστεί ήδη από την παραπάνω γκαλερί στην Κολωνία το 1974<sup>1030</sup> –εποχή κατά την οποία η Συλλογή Κωστάκη είχε ήδη αρχίσει να απασχολεί συστηματικά τον διεθνή Τύπο<sup>1031</sup>– στην έκθεση ζωγραφικών και πλαστικών έργων της Συλλογής Κωστάκη του 1977 στο Ντύσελντορφ παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στον δυτικό κόσμο τόσο εκτεταμένο τμήμα της, σε ένα δημόσιο μάλιστα μουσείο. Η έκθεση, που περιλάμβανε περίπου 200 έργα, από πίνακες έως ακουαρέλες και σχέδια και από γκουάς και κολάζ έως πλαστικά αντικείμενα όπως το τμήμα της πειραματικής πτητικής μηχανής του Tatlin, συνοδεύτηκε από μικρό κατάλογο των έργων και έγινε δεκτή από τον κόσμο της τέχνης με πραγματικά μεγάλο ενθουσιασμό<sup>1032</sup>.

Στην πραγματικότητα στην έκθεση του Ντύσελντορφ η Ρωσική Πρωτοπορία του Γιώργου Κωστάκη –ως όνομα, ομάδα ή κατηγορία τέχνης– συστήθηκε για πρώτη φορά στο δυτικό κοινό προκαλώντας πάταγο. Οι φιλότεχνοι βρήκαν εκεί την ευκαιρία να ανακαλύψουν το εύρος του έργου καλλιτεχνών όπως οι Κλίιπ, Drevin ή Volkon και να επαναξιολογήσουν άλλους, όπως την Ρορονα ή τον Rodchenko. Η Ρωσική Πρωτοπορία με τις ποικίλες εκφάνσεις της –ομάδες καλλιτεχνών με κοινούς στόχους αλλά και πιο ανεξάρτητες καλλιτεχνικές πορείες, Αφηρημένη Τέχνη αλλά και κάποιες παραστατικές πειραματικές τάσεις, ενωμένα όλα σε έναν κοινό σχηματισμό– πρόβαλε τελικά σαν ένας καινούργιος αστερισμός στον κόσμο της τέχνης, που προσέλκυσε με το φως του, κοινό, εμπόρους αλλά και

---

<sup>1030</sup> Στη θεματική έκθεση *Von der Fläche zum Raum, Russland 1916-1924*, της Γκαλερί Gmurzynska, είχε παρουσιαστεί το 1974 μια μικρή επιλογή έργων της Συλλογής Κωστάκη (*Von der Fläche zum Raum, 1974, Werke aus der Sammlung Costakis, 1977, σ.5*).

<sup>1031</sup> Το 1972 εμφανίστηκε στη Γερμανία το άρθρο του Hermann Pörzgen με τίτλο «Privatmuseum in Moskau» (*Frankfurter Allgemeine Zeitung*) και το 1973 άλλα 8 με σημαντικότερο εκείνο του Bruce Chatwin στην Αγγλία με τίτλο «Moscow's Unofficial Art» (*Sunday Times Magazine*). Οι πληροφορίες για τη συλλογή πύκνωσαν στα επόμενα χρόνια με αποκορύφωμα το έτος 1981, όταν εμφανίστηκαν 68 άρθρα στον Τύπο (Γιαννουδάκη, 1995), ενώ συνολικά η βιβλιογραφία για τη συλλογή αυτή την εποχή ξεπέρασε τα 200 άρθρα (Rowell & Rudenstine, 1981, σ.10, σημ.4). Ακόμη και πολύ αργότερα, όμως, το 1996, όταν η συλλογή παρουσιάστηκε στο Haus der Kunst του Μονάχου (10.05–04.08.1996), εμφανίστηκαν 66 δημοσιεύματα για εκείνη στον γερμανικό Τύπο. Βλ. και παρακ., σημ. 1035, 1043.

<sup>1032</sup> Πραγματοποιημένη μετά από πρόταση του διευθυντή του γερμανικού μουσείου, Wend von Kalnein, καθώς και του F. Wilhelm Christans της Deutsche Bank, η έκθεση αποτελούσε ενδιάμεσο σταθμό στην μεταφορά του δυτικού τμήματος της Συλλογής Κωστάκη από τη Μόσχα στην Αθήνα και αποτελούσε υλοποίηση της παρόμοιας –ήδη από το 1972– επιθυμίας του Gunter Geisseler, προέδρου τότε της Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen. Ως η πρώτη έως τότε εκτεταμένη παρουσίαση της συλλογής στη Δύση, ήταν ένα ανεπανάληπτο πολιτιστικό γεγονός, που προκάλεσε τεράστια αίσθηση στη Γερμανία αλλά και σε ολόκληρο τον κόσμο της τέχνης. Η θερμή υποδοχή της Συλλογής Κωστάκη – «του ελληνικού δώρου πρωτοποριακής τέχνης στη Ρωσία»– έγινε αντιληπτή από σειρά γερμανόφωνων καθώς επίσης αγγλόφωνων και γαλλόφωνων άρθρων στον περιοδικό και καλλιτεχνικό Τύπο του 1977, όπως στα *The New York Times* (2 άρθρα), *The Washington Post*, *Art in America*, *Time*, *Artnews*, κ.α. (Γιαννουδάκη, 1995, *Kunstmuseum Düsseldorf, 1977*).

τα μεγαλύτερα μουσεία στον κόσμο, όπως το Guggenheim της Νέας Υόρκης, που προθυμοποιήθηκε να αναλάβει τη συλλογή υπό την προστασία του<sup>1033</sup>.

Πράγματι, χάρη στην έκθεση του Ντύσελντορφ, το πανοραμικό φαινόμενο του ρωσικού Μοντερνισμού των πρώτων δεκαετιών του 20ου αιώνα ξεδιπλώθηκε στο κοινό μέσα από τις ποικίλες πτυχές του –πέρα από τις ήδη γνωστές εκδοχές του Σουπρεματισμού και του Κονστρουκτιβισμού– και αποκαλύφθηκε ως μια σύνθετη καλλιτεχνική σκηνή με «εκπληκτικούς παραλληλισμούς» σε σχέση με μεταγενέστερες καλλιτεχνικές τάσεις<sup>1034</sup>. Εμβρόντητος ο κόσμος της τέχνης παρατήρησε εκεί, για πρώτη φορά δημόσια, την ομοιότητα με την οποία ο *Εκφραστικός Ρυθμός* του Rodchenko παραπέμπει στον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό του Pollock αλλά και τον τρόπο με τον οποίο η τέχνη της Rosanova ή εκείνη της Ksenia Ender αποδεικνύονταν a posteriori να «προπορεύονται άλλων μορφών της δυτικής μεταπολεμικής τέχνης»<sup>1035</sup>.

Ασφαλώς ο γενικός ενθουσιασμός για τη συλλογή δεν θα μπορούσε να αφήσει ασυγκίνητους γκαλερίστες και άλλους υποψήφιους αγοραστές. Άλλωστε η αγοραστική αξία των έργων –χάρη στην οποία θα μπορούσε πια να επιβιώσει ολόκληρη η εξαμελής οικογένειά του συλλέκτη– ήταν ήδη εκ προοιμίου εξασφαλισμένη, καθώς στα εγκαίνια της πρώτης αυτής έκθεσης εμφανίστηκαν τόσο έμποροι τέχνης, ώστε να χαρακτηριστούν από τον γερμανικό Τύπο ως «ικανοί να αγοράσουν ένα ολόκληρο σοβιετικό μουσείο»<sup>1036</sup>.

Τελικά 4 χρόνια μετά το Ντύσελντορφ –και ενώ κατά τους διοργανωτές της επόμενης παρουσιάσής της, η συλλογή σε αυτό το διάστημα δεν προβαλλόταν «ούτε καν από τη χώρα στην οποία ο συλλέκτης επρόκειτο να ζήσει»<sup>1037</sup> –

---

<sup>1033</sup> Για την προσφορά που έκανε ο διευθυντής του μουσείου, Thomas Messer –συνοδευόμενος από τις Rowell και Rudenstine– στον Κωστάκη, μετά την επίσκεψή τους στη Μόσχα αλλά και το Ντύσελντορφ το 1977, βλ. Roberts, σσ.177-178.

<sup>1034</sup> Gustorf, 2003, σ.6.

<sup>1035</sup> "Auf hoher Ebene", 1977. Ο συγγραφέας του άρθρου μιλά επίσης για τη σχεδιασμένη «στρατηγική» του Κωστάκη, βάσει της οποίας μοίρασε τη συλλογή του μεταξύ Ανατολής –το «κυρίως τμήμα» κατά τον συγγραφέα («den Hauptteil»)– και Δύσης, το «σημαντικό υπόλοιπο» («den bedeutenden Rest»).

<sup>1036</sup> Ο.π.

<sup>1037</sup> Roberts, 1994, σ.175. Ωστόσο στην πραγματικότητα μεταξύ των δύο εκθέσεων, του 1977 και του 1981, έργα της συλλογής δεν σταμάτησαν να παρουσιάζονται σε πλήθος εκθέσεων που έλαβαν χώρα αυτή την εποχή και ήταν αφιερωμένες είτε στο έργο ενός μεμονωμένου καλλιτέχνη είτε σε ευρύτερο σύνολο καλλιτεχνών (Ντανιέλ κ.ά., 1995, σ. 704). Τέτοιες εκθέσεις είναι ενδεικτικές της πλατιάς διάδοσης της τέχνης της Ρωσικής Πρωτοπορίας (τόσο στην ιδιωτική αγορά όσο και στη δημόσια παρουσιάσή της), στην οποία καθοριστική ήταν η συμβολή της Συλλογής Κωστάκη, κάτι που αναγνωρίστηκε και από τον Τύπο της εποχής. Ειδικά η έκθεση για τις γυναίκες καλλιτέχνιδες της Ρωσικής Πρωτοπορίας (*Künstlerinnen der russischen Avantgarde 1910-1930*, 1979) στην Γκαλερί Gmurzynska στην Κολωνία, την οποία εμπλούτισε σημαντικά η συλλογή Κωστάκη, παρουσίασε μεγάλη απήχηση στο κοινό, καθώς, μεταξύ Δεκεμβρίου 1979 και Μαρτίου 1980, εντοπίζουμε περισσότερα από

ακολούθησε, μεταξύ Οκτώβρη 1981 και Ιανουαρίου 1982, η μεγάλη έκθεσή της στο Μουσείο Guggenheim της Νέας Υόρκης. Εκεί ωστόσο οι διοργανωτές της επέλεξαν να μην παρουσιάσουν σημαντικά έργα της συλλογής, καλλιτεχνών όπως οι Chagall και Kandinsky, γεγονός που, σύμφωνα με τον συλλέκτη, τον έστρεψε προς την πώληση τέτοιων έργων<sup>1038</sup>.

Η έκθεση, που συνοδεύτηκε από έναν ογκώδη και εμβριθή κατάλογο –τον οποίο ακολούθησε μια ογκωδέστερη και πληρέστερη μονογραφία της συλλογής<sup>1039</sup>– συγκέντρωσε πλήθος κόσμου και έλαβε τεράστια δημοσιότητα, που απογείωσε διεθνώς τη φήμη του συλλέκτη και της συλλογής του. Η τελευταία εκλαμβανόταν πλέον επίσημα ως «τεράστιας σημασίας» για την «κατανόηση της τέχνης του αιώνα μας»<sup>1040</sup> αλλά και ως αδιάσειστη απόδειξη του ισχυρισμού ότι, χάρη σε ένα ευφυές άτομο, είναι δυνατόν «να ξαναγραφτεί η Ιστορία»<sup>1041</sup>.

Πιο συγκεκριμένα, για τις ανάγκες της παραπάνω έκθεσης, η Συλλογή Κωστάκη πέρασε από την προκρούστειο κλίνη της μουσειακής πολιτικής του

---

40 κύρια άρθρα για αυτήν στον γερμανικό Τύπο, καθώς και άρθρα στον ξένο Τύπο [*ARTnews*, *Print Collector's Newsletter*, *Art International Magazine*, (J. Fitzsimmons), *Arte* (Torino) κ.α.]. Παράλληλα το 1979 έργα της Συλλογής Κωστάκη, τόσο του «δυτικού» τμήματος όσο και της Πινακοθήκης Tretyakov, παρουσιάστηκαν σε Παρίσι και Μόσχα στην έκθεση *Μόσχα – Παρίσι 1900-1930* (Compton, 1979).

<sup>1038</sup> Είναι γνωστή η πικρία του Κωστάκη για τον τρόπο με τον οποίο η συλλογή του χρησιμοποιήθηκε σύμφωνα με την πολιτική του Guggenheim, για την προβολή δηλαδή νέων «άγνωστων» ή λιγότερο γνωστών καλλιτεχνών. Έτσι «υπέροχα, κεντρικά» έργα της συλλογής του, των Chagall και Kandinsky, παραμερίστηκαν, κατά τον ίδιο, οδηγώντας τον στην τελική πώλησή τους, για την οποία караδοκούσε η αγορά. Εξαιτίας αυτών των πωλήσεων ο συλλέκτης έγινε, σύμφωνα με τα λεγόμενά του, «πλούσιος» ο ίδιος και η συλλογή του «φτωχότερη» (Roberts, 1994, σσ.178-179). Έργα της συλλογής πουλήθηκαν πάντως και το φθινόπωρο του 1979 μέσω Sotheby's, π.χ. έργα Burliuk, Goncharova, Kandinsky, Kliun, Lissitzky, Popova κ.α. (Pronina, 2015). Άλλωστε οι πιεστικές ανάγκες της επιβίωσης και τα λίγα χρήματα που είχε ο συλλέκτης όταν έφτασε ήδη στη Ρώμη (100.000 канаδικά δολ.), τον ωθούσαν στην πώληση έργων και ειδικά των πιο διάσημων. Πιεζόταν να πουλήσει, ήταν εξοργισμένος για αυτό και «μισούσε» εκείνους στους οποίους θα πουλούσε (Κωστάκη, Α., 20 Απριλίου 2007, προσωπική συνέντευξη).

<sup>1039</sup> Τον Σεπτέμβριο του 1981 εκδόθηκε ο κατάλογος της έκθεσης, που δεν περιλάμβανε έργα Chagall και Kandinsky (Rowell κ.ά., 1981), ενώ το Νοέμβριο η μια από τις δύο επιμελήτριες της έκθεσης, η Angelica Rudenstine, εξέδωσε πληρέστερο κατάλογο, στον οποίον δημοσιεύτηκαν 1201 φωτογραφίες έργων και παρουσιάστηκε το έργο 65 καλλιτεχνών, συμπεριλαμβανομένων και των παραπάνω (Rudenstine, 1981). Τα έργα, που είχαν φωτογραφηθεί ήδη από τη Ρωσία (1976) με προορισμό τον εκδοτικό οίκο Abrams αλλά κατασχέθηκαν στο αεροδρόμιο, φωτογραφήθηκαν εκ νέου, ενώ το υλικό επιστράφηκε ένα χρόνο μετά (Κωστάκη, Α., 20 Απριλίου 2007, προσωπική συνέντευξη).

<sup>1040</sup> Στον κατάλογο της έκθεσης η Margit Rowell υπογράμμιζε τη σημασία της συλλογής («immense value») και δήλωνε: «This fragment of the lifetime pursuit of an enlightened and impassioned amateur d'art provides us with a broader picture and a fuller understanding of a moment on the history of art that is fundamental to our comprehension of the art of our century» (Rowell, 1981, σ.15).

<sup>1041</sup> Κατά την Kay Larson που στις 2 Νοεμβρίου του 1981 έγραψε στο *New York Magazine* με αφορμή την έκθεση στο Guggenheim: «..the Costakis collection is a testament to the way history may be rewritten by an individual astute enough to battle the taste of the moment» (Larson, 1981).



Guggenheim, το προσωπικό του οποίου, κάνοντας χρήση της αυθεντίας της δικής του έγκριτης γνώμης, πρόβαλε αναπόφευκτα όχι τόσο το πνεύμα του συλλέκτη όσο τη δική του συγκεκριμένη ερμηνευτική εκδοχή των έργων της<sup>1042</sup>. Σε κάθε περίπτωση όμως, χάρη στην πληθώρα των δημοσιευμάτων που εμφανίστηκαν στον διεθνή Τύπο εξαιτίας της έκθεσης –περισσότερα από 100 άρθρα– και καθώς η ήδη αναγνωρισμένη αξία της Ρωσικής Πρωτοπορίας καθιερώθηκε πλέον εξαιτίας της εμφατικά<sup>1043</sup>, ο συλλέκτης μετατράπηκε σε *persona grata* του διεθνούς κόσμου της τέχνης και η συλλογή κατατάχθηκε στην πρώτη γραμμή της επικαιρότητας, αποκτώντας πλέον διεθνή εμβέλεια ως περιζήτητο είδος από όλα τα μουσεία.

Άλλωστε χάρη στη Συλλογή Κωστάκη –η έκθεση της οποίας έγινε, τον Οκτώβρη του 1981, εξώφυλλο στο *New York Times Magazine*<sup>1044</sup>– ακόμη και το ίδιο το μουσείο Guggenheim βρήκε την ευκαιρία που αναζητούσε, να επανέλθει στην επικαιρότητα ύστερα από 30 χρόνια λήθαργου<sup>1045</sup>. Μετά την έκθεση ο συλλέκτης έδωσε διάλεξη στο Πανεπιστήμιο της Νέας Υόρκης<sup>1046</sup> και 30 συνεντεύξεις στον Τύπο, ενώ η συλλογή του, που είχε θέσει υπό τη στέγη του το Μουσείο Guggenheim, περιόδευσε έως και το 1984, πρώτα στην Αμερική και τον Καναδά και στη συνέχεια στην Ευρώπη, τη Σουηδία (Στοκχόλμη), την Αγγλία (Λονδίνο), τη Γερμανία (Μόναχο, Αννόβερο) και τη Φινλανδία (Ελσίνκι)<sup>1047</sup>.

---

<sup>1042</sup> Κατά τον Κωστάκη εκτός από Chagall και Kandinsky οι επιμελητές παρέλειψαν επιπλέον και τους σημαντικότερους από τους «μικρότερους» καλλιτέχνες, προς όφελος όσων είχαν αρχίσει να γίνονται της μόδας. Γεγονός είναι ότι στην έκθεση προέκυψαν σοβαρές διαφωνίες σχετικά με το ποια έργα θα παρουσιάζονταν και ποια όχι, ενώ και ο κατάλογος που συντάχτηκε, ακολούθησε εν πολλοίς το ίδιο, λανθασμένο κατά τον συλλέκτη, πνεύμα. Για τη μεταχείρισή του από το μουσείο, ο Κωστάκης ανέφερε: «They treated me like a nigger who has found a jewel and doesn't understand its value. They castrated me» (Roberts, 1994, σ.178).

<sup>1043</sup> Σε άρθρο του στο *New York Times Magazine*, ο Hilton Kramer ανέφερε χαρακτηριστικά: «The Russians were forty years ahead of us» (Kramer, H., 1981, σ.52). Συνολικά μεταξύ 1981 και 1982 εμφανίστηκαν 108 άρθρα για τη Συλλογή Κωστάκη στον διεθνή Τύπο (Γιαννουδάκη, 1995).

<sup>1044</sup> Το τεύχος με το άρθρο του Hilton Kramer (Kramer, H., 1981) είχε για εξώφυλλο έργο της Ροπονα. Αντίγραφο του φυλάσσεται στο Αρχείο του ΚΜΣΤ.

<sup>1045</sup> Larson, 1981, σ.64. Και κατά τον Κωστάκη: «..Tom Messer told me that it was the first time for thirty years that something from one of their exhibitions had been on that cover» (Roberts, 1994, σ.179).

<sup>1046</sup> Κατά τον Κωστάκη η υποδοχή από το αμερικανικό κοινό στο Πανεπιστήμιο της Νέας Υόρκης ήταν «ψυχρή», εξαιτίας του «πατριωτισμού» τους και του ότι «αρέσκονται να θεωρούν ότι η τέχνη τους είναι η καλύτερη» (Roberts, 1994, σ.180).

<sup>1047</sup> Συγκεκριμένα μετά το πέρας της έκθεσης στο Guggenheim, στις 3 Ιανουαρίου 1982, και έως τον Σεπτέμβρη του 1984, το δυτικό τμήμα της συλλογής ταξίδεψε στο Museum of Fine Arts του Houston, τη National Gallery of Canada στην Οτάβα, το Museum of Art στην Ινδιανάπολη, το Museum of Contemporary Art στο Σικάγο, το Moderna Museet στη Στοκχόλμη, τη Royal Academy of Arts στο Λονδίνο, στη Frankfurt-am-Main και στο Kaupungin Taidemuseo στο Ελσίνκι (Γιαννουδάκη, 1995, σ.712, Μπούουλτ, 1995, σ.604 κ.εξ.).

Στο διάστημα αυτής της περιοδείας ο συλλέκτης δώρισε περιστασιακά κάποια έργα της συλλογής του, ενώ παράλληλα απόλαυσε μοναδικές εκδηλώσεις που διοργανώθηκαν προς τιμήν του<sup>1048</sup>. Το 1985 η συλλογή επέστρεψε στο Μουσείο Guggenheim όπου αποθηκεύτηκε με ασφάλεια, ενώ από τότε έργα της εκτέθηκαν ξανά, κατά την ίδια δεκαετία, σε άλλες δύο περιπτώσεις<sup>1049</sup>.

Ωστόσο σύντομα, αφού καταλάγιασε ο πρώτος ενθουσιασμός που προκάλεσε στον Κωστάκη η υποδοχή της συλλογής του από τον κόσμο της Δύσης και ακολούθησε η απογοήτευσή του από ανθρώπους μουσείων όπως το Guggenheim αλλά και το MoMA<sup>1050</sup>, ο συλλέκτης, που έχτισε τη συλλογή του με στρατηγική, υπομονή και υψηλό σκοπό και νίκησε τους δαίμονες του πολιτικού δογματισμού και του ακαδημαϊκού θέσφατου στη χώρα του, αισθάνθηκε εν μέρει «νικημένος». Παρασυρμένος από τον κόσμο της τέχνης της Δύσης, που νόμιζε ότι «ήξερε καλά», και κάτω από τις πιεστικές ανάγκες της επιβίωσης, αντιλήφθηκε πως είχε θυσιάσει την ευθυκρισία του με πωλήσεις έργων της συλλογής του που ήταν για αυτόν κάποτε αδιανόητες<sup>1051</sup> αλλά και πως πλέον απομακρυνόταν η προοπτική συνύπαρξης των έργων της σε μια κοινή στέγη.

Άλλωστε, αν και η Συλλογή Κωστάκη καθιερώθηκε με ραγδαίους ρυθμούς στη Δύση μέσα κυρίως από εκθέσεις, δημοσιεύματα αλλά και δημοπρασίες έργων τόσο της ίδιας όσο και άλλων παρόμοιων έργων της Ρωσικής Πρωτοπορίας<sup>1052</sup>, στην Ελλάδα, χώρα καταγωγής και τόπο τελευταίας κατοικίας του συλλέκτη, η κυβερνητική πολιτική και η επίσημη πολιτιστική πρακτική υποδείκνυαν βαθύ χάσμα και αγεφύρωτη απόσταση από τις διεθνείς εξελίξεις. Την ίδια εποχή και από τους ίδιους παράγοντες εξαιτίας των οποίων χάθηκε η ευκαιρία να αξιοποιηθεί στη χώρα η συλλογή ενός άλλου συλλέκτη ελληνικής καταγωγής, του Αλέξανδρου Ιόλα, ο Κωστάκης –εξίσου πικραμένος και απογοητευμένος από την αντιμετώπιση του ελληνικού κράτους όσο και ο Ιόλας<sup>1053</sup>– εγκατέλειψε την επιθυμία του να εκθέσει

---

<sup>1048</sup> Για τα δώρα του Κωστάκη στο Guggenheim και τη Στοκχόλμη αλλά και για τις τιμητικές εκδηλώσεις για τον συλλέκτη που έλαβαν χώρα στην Αγγλία και τη Σουηδία, βλ. Roberts, 1994, σσ.179, 181.

<sup>1049</sup> Στο Δουβλίνο το 1988 και στο Μόντρεαλ το 1989 (Roberts, 1994, σ.181).

<sup>1050</sup> Βλ. *Rodchenko: Εκροές*.

<sup>1051</sup> Για παράδειγμα ο συλλέκτης θεωρούσε την κατασκευή του Rodchenko που βρίσκεται στο Moma ως το τελευταίο έργο που θα αποχωριζόταν ποτέ (Roberts, 1994, σσ. 74, 544).

<sup>1052</sup> Κατά τον Bowlt η πρωτοπορία βρήκε τη θέση της στο πάνθεον της διεθνούς ιστορίας της τέχνης εξαιτίας των δημοσιεύσεων, εκθέσεων –σε γκαλερί ήδη από τις δεκαετίες του 1960 και 1970 και σε μουσεία από το 1979– και πλήθους δημοπρασιών που έλαβαν χώρα στις Βρετανία, Γερμανία, Γαλλία, Ιταλία και Ηνωμένες Πολιτείες (Bowlt κ.ά., 2002, σ.14, Μπούουλτ, 1995, σσ.591-609).

<sup>1053</sup> Ενδιαφέρον παρουσιάζει η συνάντηση των δύο συλλεκτών (Ιωακειμίδης, 1995). Στο ίδιο πλαίσιο, για την απουσία στην Ελλάδα κάθε προσπάθειας κατανόησης του έργου και της προσφοράς ελλήνων συλλεκτών και ανθρώπων της τέχνης που έδρασαν στο εξωτερικό, όπως των Zervos, Tériade ή Calas, βλ., ενδεικτικά, Βαρβιτσιώτη, 2006, Κολοκοτρώνη, 1995, Χατζηνικολάου, 1998.

τη συλλογή του στην Εθνική Πινακοθήκη καθώς και οποιοδήποτε ενδεχόμενο σχέδιο μελλοντικής δωρεάς της εκεί<sup>1054</sup>.

Μετά τον θάνατο του συλλέκτη το 1990 και ενώ τη διαχείριση της συλλογής είχε αναλάβει η εταιρεία Art Co. Ltd (Collection George Costakis) –κατά την υπόδειξη του ίδιου του συλλέκτη– η συλλογή φυλασσόταν πλέον στην Κολωνία<sup>1055</sup>. Τμήμα της παρουσιάστηκε στη σημαντικότερη έκθεση *The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde 1915-1932*, που διοργάνωσε το Μουσείο Guggenheim το 1992, σε μια τεράστια προσπάθεια συγκέντρωσης έργων της Ρωσικής Πρωτοπορίας από δημόσιες και ιδιωτικές συλλογές από όλο τον κόσμο<sup>1056</sup>.

Λίγο αργότερα, κατά τα έτη 1995-1996, πραγματοποιήθηκε στην Αθήνα και σε άλλες ευρωπαϊκές πόλεις, μια αντίστοιχα σημαντική προσπάθεια, «επανενοώσης» και συνολικής παρουσίασης της Συλλογής Κωστάκη αυτή τη φορά, με έργα της από όλο τον κόσμο, η έκθεση *Ρωσική Πρωτοπορία 1910-1930 Η Συλλογή Γ. Κωστάκη*<sup>1057</sup>. Ο κατάλογός της, εμπλουτισμένος με σημαντικότερο αρχαιολογικό υλικό

---

<sup>1054</sup> Συγκεκριμένα ο Κωστάκης φαίνεται πως εξοργίστηκε με την «περίεργη» συμπεριφορά του τότε διευθυντή της Εθνικής Πινακοθήκης, Δ. Παπαστάμου, που του ζήτησε να αιτηθεί γραπτώς έκθεσης, όταν όλα τα μεγάλα ευρωπαϊκά μουσεία αλλά και το Guggenheim, ζητούσαν τα ίδια από τον συλλέκτη να παρουσιάσει σε αυτά τη συλλογή του. Μετά από αυτή τη συμπεριφορά ο Κωστάκης δεν ήθελε πλέον να εκθέσει τη συλλογή του στην Ελλάδα (Κωστάκη, Α., 20 Απριλίου 2007, προσωπική συνέντευξη).

<sup>1055</sup> Κατά την Τσαντσάνογλου «όταν ο Κωστάκης έφυγε από την Σοβιετική Ένωση το 1977 δημιούργησε μία εταιρεία για τη διαχείριση της συλλογής του, την Art Co, έχοντας πάντα ο ίδιος την γενική επίβλεψη και οργάνωση» (Τσαντσάνογλου, 2012). Με βάση τα στοιχεία των καταλόγων της συλλογής πάντως, σε εκείνον του Ντύσελντορφ τα έργα δεν διαθέτουν αριθμό καταλογογράφησης ενώ στην έκθεση του Guggenheim έχουν πλέον καταλογογραφηθεί, ωστόσο δεν αναφέρεται ακόμη το όνομα της εταιρείας. Αντίθετα το 1986 το MoMA φαίνεται ότι «αγοράζει» από την Art.Co-Costakis Collection (Art Co. Ltd., Nassau, Bahamas/Cayman Islands) το έργο με τίτλο *Spatial Construction no. 12 του Aleksandr Rodchenko* ("Aleksandr Rodchenko", χ.χ.). Σε κάθε περίπτωση η Art Co ανέλαβε την υλοποίηση της τελευταίας επιθυμίας του συλλέκτη, του όρου της μη πώλησης έργων της για 10 χρόνια μετά τον θάνατό του. Σύμφωνα με τον τότε Υπουργό Πολιτισμού και πρωτογενή της αγοράς της συλλογής από το ελληνικό κράτος, Ε. Βενιζέλο, εκείνη την εποχή η Συλλογή Κωστάκη απαρτιζόταν από δύο «απολύτως διακριτά τμήματα ως προς την κυριότητα των έργων». Το ένα ανήκε στην Αλίκη Κωστάκη (γύρω στα 300 αντικείμενα) και το άλλο σε ένα καταπίστευμα (trust). Και τα δύο μέρη βρίσκονταν αποθηκευμένα στην Κολωνία της Γερμανίας, όπου εκπρόσωποι του Υπουργείου Πολιτισμού, ο τότε Γενικός Γραμματέας Ε. Γιαννακόπουλος –που βοήθησε αποφασιστικά στις εξελίξεις (Κωστάκη, Α., 20 Απριλίου 2007, προσωπική συνέντευξη)– και η διευθύντρια της Εθνικής Πινακοθήκης Μ.Λαμπράκη-Πλάκα, τα επισκέφθηκαν προς αυτοψία (Τσαούσης, 1998).

<sup>1056</sup> Εκεί παρουσιάστηκαν πάνω από 800 έργα Ρωσικής Πρωτοπορίας από όλο τον κόσμο (*The Great Utopia*, 1992).

<sup>1057</sup> Η Μελίνα Μερκούρη, την οποία φαίνεται να συνάντησε ο Κωστάκης, σχετίζεται πιθανότατα με την πρώτη, αρχική ιδέα μιας κοινής έκθεσης των δύο τμημάτων της Συλλογής Κωστάκη (Κωστάκη, Α., 20 Απριλίου 2007, προσωπική συνέντευξη). Η έκθεση παρουσιάστηκε στη Γερμανία (*Die russische avant-garde*, Haus der Kunst, Μόναχο) μεταξύ Μαΐου 1996 και Αυγούστου 1997 –προκαλώντας για άλλη μια

και καρπός συλλογικής προσπάθειας πλήθους σοβιετικών και δυτικών επιστημόνων, στηρίχθηκε αναμφισβήτητα στη δομή των καταλόγων του 1981 και αποτελεί έως σήμερα ανυπέρβλητο σημείο αναφοράς για τη Συλλογή Κωστάκη.

Εντωμεταξύ και ενώ έως και το 1990 μεμονωμένα έργα πωλούνταν<sup>1058</sup>, η εναπομείνασα συλλογή εξακολουθούσε να διακρίνεται για τον «ενιαίο και συστηματικό» χαρακτήρα της, ικανό να επιτρέψει την είσοδο ενός μουσείου-κατόχου της στη διεθνή αγορά ανταλλαγής έργων<sup>1059</sup>. Έτσι η Συλλογή Κωστάκη, όπως αναφέρεται συνήθως σήμερα το «δυτικό» τμήμα της συλλογής, βρήκε τελικά, χάρη στην αγορά της από το ελληνικό κράτος (1998-2000)<sup>1060</sup>, μόνιμη στέγη στην Ελλάδα και συγκεκριμένα στο νεοσύστατο τότε Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης Θεσσαλονίκης, που για τον λόγο αυτό έλαβε και την επωνυμία *Συλλογή Κωστάκη*. Έργα της συλλογής εξακολουθούν να παρουσιάζονται έως σήμερα σε εκθέσεις στην Ελλάδα και το εξωτερικό<sup>1061</sup>.

---

φορά αίσθηση και πλήθος άρθρων τόσο στον γερμανικό Τύπο, όπου γράφτηκαν περισσότερα από 55 κύρια άρθρα σε εφημερίδες και περιοδικά, όσο και στον διεθνή (Ελβετία, Αυστρία, Αμερική, Ιαπωνία)–καθώς επίσης στο Τάμπερε της Φιλανδίας (Tampere, Sara Hildén Art Museum, 7.9.1996 - 1.1.1997).

<sup>1058</sup> Η τελευταία μεγάλη δημοπρασία έργων της συλλογής διοργανώθηκε στο Λονδίνο στις 4 Απριλίου 1990 με τίτλο *Russian Avant-Garde, Pictures from the Collection formed by George Costakis* και σημείωσε «μερική μόνο επιτυχία» σύμφωνα με τον Τύπο της εποχής, καθώς σε αυτή πουλήθηκαν μόνο τα 10 από τα 21 προσφερόμενα έργα και οι προσφορές υπήρξαν πολύ κατώτερες των προσδοκώμενων. Η οικονομική εσοδεία της δημοπρασίας απέφερε 810.000 στερλίνες, περίπου 228 εκατ. δραχμές με βάση την τότε ισοτιμία λίρας δραχμής (Sotheby's, 1990, Τσαούσης, 1998).

<sup>1059</sup> Κατά τον Ε. Βενιζέλο (Τσαούσης, 1998).

<sup>1060</sup> Σύμφωνα με την Αλίκη Κωστάκη ο συλλέκτης δεν είχε πρόθεση να πουλήσει τη συλλογή, ενώ υπήρξαν προτάσεις για αγορά της ενόσω ζούσε ακόμη ο ίδιος («από Καναδούς») αλλά και μόλις πέθανε, «από το Guggenheim». Ωστόσο με βάση την ίδια πηγή, εάν δεν γινόταν η αγορά της από το ελληνικό κράτος, η συλλογή θα κατέληγε πιθανότατα στις δημοπρασίες (Κωστάκη, Α., 20 Απριλίου 2007, προσωπική συνέντευξη). Σε κάθε περίπτωση τα έργα έφτασαν τελικά στη Θεσσαλονίκη από την Κολωνία στις 5 Οκτωβρίου 1998, αν και η «σχετική σύμβαση αγοράς ανάμεσα στους πωλητές και τη διοίκηση του Κ.Μ.Σ.Τ.» υπογράφηκε τελικά στις 31 Μαρτίου 2000. Σημαντικός παράγοντας για τον καθορισμό της τιμής αγοράς της συλλογής υπήρξε η αποτίμηση της αξίας της, από επιτροπή της Πινακοθήκης Tretyakov, στα 62 εκατ. δολάρια –πολύ πιο πάνω από την προτεινόμενη τιμή του ελληνικού Υπουργείου Πολιτισμού– καθώς και η έκθεση ειδικών εκτιμητών του trust, που την αξιολογούσε 10 εκατ. λιγότερο (14,2 δις δρχ.), ποσό στο οποίο περίπου πουλήθηκε τελικά (*Ελληνική, πλέον, η Συλλογή Κωστάκη*, 2000). Βλ. επίσης Παπανικολάου, 2000, σ.19, Παπανικολάου, 2004, σ.546.

<sup>1061</sup> Έργα της έχουν παρουσιαστεί σε εκθέσεις στο MoMA, το Guggenheim, την Tate, τη Royal Academy of Arts, το Martin Gropius Bau, το MUMOK, το Μουσείο Maillol, την Reina Sofia και το La Caixa Forum, καθώς και πολλές άλλες θεματικές εκθέσεις που έγιναν με άξονα τη Συλλογή Κωστάκη.

- **Η αναγνώριση της Συλλογής Κωστάκη εντός Σοβιετικής Ένωσης**

Παράλληλα στη Σοβιετική Ένωση, λίγο μετά από την παραλαβή των έργων της Δωρεάς Κωστάκη και με δεδομένη την κρατική διγλωσσία της εποχής, η Πινακοθήκη Tretyakov παρουσίασε σχεδόν μυστικά κάποια από αυτά, σε περιορισμένο αριθμό και ειδική ομάδα επισκεπτών<sup>1062</sup>. Ακολούθησε σταδιακά η συστηματική μελέτη και επιστημονική τεκμηρίωση έργων της, πολλά από τα οποία παρουσιάστηκαν το 1979 στην έκθεση *Μόσχα-Παρίσι 1900-1930*, και στη συνέχεια σε πολλές άλλες, αφιερωμένες στην τέχνη των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα<sup>1063</sup>.

Δημοσιεύσεις για τη Συλλογή Κωστάκη εμφανίζονταν πάντως όλο και περισσότερο στη Σοβιετική Ένωση μετά το 1985, επί κυβέρνησης Gorbachev πια, καθώς η τέχνη της Ρωσικής Πρωτοπορίας συναντούσε την τόσο ποθητή και ανέφικτη, κάποτε, αναγνώριση<sup>1064</sup>. Ήδη το 1986, η φήμη του Κωστάκη και της Ρωσικής Πρωτοπορίας συνολικά αποκαταστάθηκαν πλέον επίσημα, καθώς στα εγκαίνια της νέας πτέρυγας της Πινακοθήκης Tretyakov με ιδιωτικές συλλογές, παρουσιάστηκαν και 20 έργα από εκείνη του Κωστάκη και ο συλλέκτης αποτέλεσε επίσημο προσκεκλημένο του Υπουργού Πολιτισμού<sup>1065</sup>. Λίγους μήνες αργότερα η συλλογή αναγνωρίστηκε από τον Τύπο ως μια «πολύτιμη δωρεά»<sup>1066</sup>.

Ακολούθως και συγκεκριμένα μεταξύ των ετών 1987-1990, πραγματοποιήθηκε στη Μόσχα σειρά εκθέσεων αφιερωμένων σε καλλιτέχνες της Ρωσικής Πρωτοπορίας, που όλες περιλάμβαναν έργα της Δωρεάς Κωστάκη<sup>1067</sup>. Καθώς η φήμη του συλλέκτη στην πατρίδα του εξακολουθούσε να αυξάνεται στα επόμενα χρόνια, το 1990, λίγο πριν από τον θάνατο του Γ. Κωστάκη, προτάθηκε ακόμη και η δημιουργία μουσείου μοντέρνας τέχνης με το όνομά του<sup>1068</sup>.

---

<sup>1062</sup> Σχεδόν αμέσως μετά τη βιαστική, κατά την Αλίκη Κωστάκη, τελική πράξη μεταβίβασης της συλλογής το 1977, πραγματοποιήθηκε «μυστικά» στην Πινακοθήκη Tretyakov έκθεση με έργα από τη Δωρεά Κωστάκη, χωρίς πρόσκληση του συλλέκτη, η οποία απευθυνόταν μόνο σε μέλη του ICOM από το εξωτερικό (Κωστάκη, Α., 20 Απριλίου 2007, προσωπική συνέντευξη). Βλ. και Costakis, 1981, σ. 74, Μακρόφ, 1995, σ.621.

<sup>1063</sup> Ρομασκόβα, 1995, σ.55.

<sup>1064</sup> Αυτή την εποχή ο συλλέκτης παραλληλίστηκε στον Τύπο με τον Pavel Tretyakov (Roberts, 1994, σ.36 κ.εξ.). Ωστόσο οι Ρώσοι πληροφορήθηκαν επαρκώς για τη Συλλογή Κωστάκη κυρίως μετά το 1988. Για την υποδοχή της συλλογής στη Ρωσία βλ. και Μπόουλτ, 1995, σ.597 κ.εξ.

<sup>1065</sup> Ρομασκόβα, 1995, σσ.55-56. Το θέμα γνώριζε και ο Gorbachev (Roberts, 1994, σ.6).

<sup>1066</sup> Με το άρθρο του Α. Kamensky «Ρωσική Πρωτοπορία στη Γκαλερί Tretyakov» (Roberts, 1994, σ.5).

<sup>1067</sup> Ρομασκόβα, 1995, σσ.55-56.

<sup>1068</sup> Στις 8 Μαρτίου 1990 από την εφημερίδα *Sovetskaya Kultura* (Roberts, 1994, σ.37).

Μετά τον θάνατο του συλλέκτη και έως σήμερα διοργανώθηκαν στη Μόσχα ποικίλες εκδηλώσεις αφιερωμένες στη μνήμη αλλά και το έργο του<sup>1069</sup>, όπως η έκθεση της Συλλογής Κωστάκη το 1997 ή οι εκδηλώσεις που αφιερώθηκαν στην επέτειο των 100 χρόνων από τη γέννησή του (2013-2015). Παράλληλα, στο πλαίσιο συνεργασίας της Πινακοθήκης Tretyakov με το Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης Θεσσαλονίκης, έργα μεμονωμένων καλλιτεχνών της ενιαίας άλλοτε συλλογής παρουσιάστηκαν ξανά μαζί, ήδη από το 2004, για πρώτη φορά μετά από τον διαχωρισμό της συλλογής<sup>1070</sup>.

### **3.0 Η Συλλογή Κωστάκη: περιεχόμενο, φάσεις**

#### **3.1. Διευκρινίσεις ως προς το περιεχόμενο της συλλογής**

Ως «Συλλογή Κωστάκη» νοείται γενικά είτε η Αρχική-Ενιαία Συλλογή Ρωσικής Πρωτοπορίας (δισδιάστατων και τρισδιάστατων έργων τέχνης καθώς και αρχαιακού υλικού) του Γιώργου Κωστάκη είτε το νοητό συνολικό άθροισμα όλων των υποσυνόλων της και μόνο συνεκδοχικά τα δύο μεγάλα υποσύνολά της, η Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ και η Δωρεά Κωστάκη Tretyakov. Για τον προσδιορισμό των υπόλοιπων υποσυνόλων κρίθηκε ως κατάλληλη η ονοματοθεσία του Χρονολόγιου Βασικών Φάσεων της Συλλογής Κωστάκη (πίνακας 3.2.2), την οποία και χρησιμοποιούμε.

Τα έργα που παρουσιάζονται στους Πίνακες του Κεφαλαίου 3.0 αφορούν τα υποσύνολα της Συλλογής Κωστάκη ΚΜΣΤ και της Δωρεάς Κωστάκη Tretyakov, τους δύο κύριους δηλαδή φορείς εκπροσώπησης των έργων της Αρχικής-Ενιαίας Συλλογής Κωστάκη που επιβίωσαν υπό το όνομα της έως τις μέρες μας. Πρόκειται για συγκριτική αντιπαράθεση των έργων ως προς το υλικό και την τεχνική, το είδος, το μέγεθος αλλά και τη χρονολογική κατάταξή τους, με σκοπό τη βέλτιστη εποπτεία και κατανόηση της συλλογής συνολικά αλλά και της σχέσης των δύο υποομάδων.

Ειδικότερα ως προς τη Δωρεά Κωστάκη Tretyakov, παρουσιάζεται το σύνολο της συλλογής με βάση τους επίσημους καταλόγους της Κρατικής

---

<sup>1069</sup> Κυρίως από το 1993 (Ρομασκόβα, 1995, σ.56). Το 2003, με την ευκαιρία της συμπλήρωσης ενενήντα χρόνων από τη γέννησή του, διοργανώθηκε έκθεση στη μνήμη του ("George Costakis and His Time", 2003, "Grecheskaja marka", 2003). Επίσης το 2013 με την ευκαιρία της συμπλήρωσης 100 χρόνων από τη γέννηση του συλλέκτη, διοργανώθηκαν έκθεση και τιμητικές εκδηλώσεις στη Μόσχα (Birchenough, 2015, Crowther, 2015, Fitch-Bunce, 2015, Pronina, 2015, Tret'jakovskaja galereja, 2013), όπως άλλωστε και στη Θεσσαλονίκη.

<sup>1070</sup> Συγκεκριμένα στην έκθεση *Nikritin: Φωτεινές Σφαίρες-Σκοτεινοί Σταθμοί*, που πραγματοποιήθηκε μεταξύ Ιανουαρίου και Μαΐου 2004 στη Θεσσαλονίκη και τη Μόσχα (Παπανικολάου & Ιόβλεβα, 2004).

Πινακοθήκης Tretyakov, που μας παραχωρήθηκαν για τους σκοπούς της εν λόγω έρευνας. Ο αριθμός των έργων που περιλαμβάνουν έχει ωστόσο συμπληρωθεί, όπου κρίθηκε αναγκαίο, από έργα που γνωρίζουμε ότι ανήκουν στο ίδιο σύνολο. Συγκεκριμένα πρόκειται για 2 λίστες έργων, από τις οποίες η μία περιλαμβάνει 119 ζωγραφικά έργα –δημιουργημένα με ελαιόχρωμα ή και άλλα υλικά σε μουσαμά (και σπανιότερα σε ξύλο ή χαρτόνι, καθώς και άλλες τεχνικές, π.χ. μεικτή τεχνική σε μετάξι)– και η άλλη περιλαμβάνει 654 έργα γραφικών τεχνών (σε χαρτί ή σπανιότερα χαρτόνι ή άλλα υλικά, π.χ. ύφασμα, γυαλί), κολάζ, χαρακτηριστικά κλπ.<sup>1071</sup>.

Χάρη στις λίστες ή τους κατάλογους αυτούς, που στο εξής θα αποκαλούνται συντομογραφικά *Tretyakov 1* και *Tretyakov 2* αντίστοιχα, είναι δυνατή η συνολική και αναλυτική παρουσίαση του εν λόγω υποσυνόλου. Παράλληλα συμπληρωματικές πηγές πληροφόρησης και τεκμηρίωσης για τα σπουδαιότερα δημοσιευμένα έργα αυτού του υποσυνόλου, αποτελούν τόσο η επίσημη ιστοσελίδα της Πινακοθήκης Tretyakov όσο και οι κατάλογοι εκθέσεων μεμονωμένων καλλιτεχνών (όπως των Popova, Nikritin ή Klutis) καθώς βέβαια και οι δύο πληρέστεροι διαθέσιμοι κατάλογοι της Συλλογής Κωστάκη<sup>1072</sup>.

Οι ίδιοι κατάλογοι αποτελούν τη βασική πηγή μας και για την ομάδα των Εκροών, όπου ως «πουλημένα» ή «δωρισμένα» έργα θεωρούνται τα πρώην έργα της συλλογής που έχουν δημοσιευτεί σε καταλόγους της αλλά σήμερα δεν εντάσσονται σε κανένα από τα υπόλοιπα γνωστά υποσύνολά της. Σε αυτή την κατηγορία, που πάντως στάθηκε δυνατόν να αριθμηθεί μόνο κατά προσέγγιση, τα στοιχεία μας διασταυρώνονται όπου είναι δυνατόν αλλά και συμπληρώνονται συχνά από πληροφορίες καταλόγων δημοπρασιών, κυρίως των Sotheby's.

Στην περίπτωση τόσο των έργων της Συλλογής Κωστάκη ΚΜΣΤ όσο και της Δωρεάς Απογόνων Κωστάκη ΚΜΣΤ, των έργων δηλαδή της αγορασμένης συλλογής του ΚΜΣΤ ή των δωρεών των απογόνων του συλλέκτη, πλην των καταλόγων χρησιμοποιούνται στοιχεία και από την επίσημη ιστοσελίδα του ΚΜΣΤ, όπου τα έργα παρουσιάζονται δημοσιευμένα. Τέλος η ομάδα έργων που αποκαλούμε «Συλλογή Απογόνων Κωστάκη», μια ομάδα έτσι και αλλιώς αδύναμη και μικρή

<sup>1071</sup> Στο σύνολό τους περιλαμβάνουν 810 εγγραφές. Οι λίστες των έργων εστάλησαν ηλεκτρονικά στις 29 Απριλίου 2009 από την Κρατική Πινακοθήκη Tretyakov μέσω της επιστημονικής γραμματέως της, Tolstaja Natalija Vladimirovna. Οι λίστες έχουν μεταφραστεί στα ελληνικά και περιλαμβάνουν μόνο τα βασικά στοιχεία ταυτότητας των έργων και τις καθαρές διαστάσεις τους (χωρίς κορνίζα), σε εκατοστά. Οι τίτλοι μορφοποιούνται κατά το πρότυπο της Tretyakov και δεν γράφονται σε πλάγια γράμματα, εκτός ειδικών περιπτώσεων. Μετά από μορφολογική επεξεργασία και για την καλύτερη εποπτεία του συνόλου, οι καλλιτέχνες παρουσιάζονται σε αλφαβητική σειρά (βλ. λίστες 6.1, 6.2). Για το ακριβές περιεχόμενο της Δωρεάς Κωστάκη Tretyakov, ωστόσο, βλ. και σημ. 1026. Για τις συμπληρώσεις των έργων, που ανέρχονται με βάση τη δική μας αρίθμηση στα 829, βλ. παρακ., λήμματα *Drevin, Filonov, Kudriashev, Larionov, Malevich, Popova, Rodchenko, Stepanova, Tatlin* ή *Yudin*.

<sup>1072</sup> Καφέτση, 1995, τόμος Ι (στο εξής Καφέτση Ι) και Rudenstine, 1981.

αριθμητικά, νοείται σε άμεση συνάρτηση τόσο με την παραπάνω ομάδα Δωρεάς Απογόνων Κωστάκη ΚΜΣΤ όσο ενίοτε και με εκείνη των Εκρών, με τις οποίες αποτέλεσε συχνά ένα είδος συγκινωνούντων δοχείων. Το περιεχόμενό της διαφωτίζουν και εδώ στοιχεία από πληροφορίες καταλόγων των Sotheby's<sup>1073</sup>.

Ως προς την ομάδα των απολεσθέντων ή κλεμμένων έργων αντλούνται στοιχεία από τις υφιστάμενες βιβλιογραφικές αναφορές και κυρίως τα σχετικά αποσπάσματα συνεντεύξεων του συλλέκτη. Ο αριθμός έργων αυτής της ομάδας παραμένει κατά βάση υποθετικός ή δίνεται κατά προσέγγιση, δεδομένης της απουσίας πιο συγκεκριμένων στοιχείων. Για την παρουσίαση των έργων συνολικά χρησιμοποιείται συχνά συμπληρωματικά ο κωδικός ή αριθμός καταγραφής με τον οποίο αυτά έχουν δημοσιευτεί και είναι γνωστά στη ξένη και την ελληνική βιβλιογραφία, δεδομένης σε πολλές περιπτώσεις είτε της έλλειψης τίτλων είτε και της συνάφειας του θεματικού περιεχομένου των έργων.

Ως προς τις διαστάσεις των ζωγραφικών έργων –όπου αναφέρονται– περιγράφεται το ύψος επί το μήκος τους. Ως προς το μέγεθος των έργων και για την καλύτερη επισκόπησή τους ορίζονται ως «μεγάλα» εκείνα που η μια τους τουλάχιστον διάσταση ξεπερνά τα 50 εκατοστά, ως «μεσαία» τα έργα που η μια τους τουλάχιστον διάσταση κυμαίνεται μεταξύ 31 και 50 εκατοστών και ως «μικρά» όσα δεν ξεπερνούν τα 30 εκατοστά σε καμιά τους διάσταση. Ειδική κατηγορία αποτελούν τα έργα που στη μία τους τουλάχιστον διάσταση ξεπερνούν το ένα μέτρο, ενώ εδώ προσμετράται και ο μοναδικός πίνακας της συλλογής που ξεπερνά σε μήκος τα 2 μέτρα<sup>1074</sup>. Όπου υπάρχουν διαθέσιμα στοιχεία τα έργα διαιρούνται συνολικά σε *δισδιάστατα* (πίνακες, έργα σε χαρτί, χαρακτικά) και *τριδιάστατα* (γλυπτά, κατασκευές, πορσελάνες) [βλ. πίν. 3.4.3-3.4.4].

Το υλικό κατασκευής, που προδίδει κατά βάση και την τεχνική των έργων, διακρίνεται σε *λάδι (ελαιόχρωμα)*, *υδατόχρωμα* (ακουαρέλα ή γκούας) ή *υδατόχρωμα και άλλο* και *γραφίτη ή παρεμφερές υλικό* (μελάνι, κάρβουνο, κιμωλία κ.α). Ανάλογα με την τεχνική τους σημειώνονται επίσης οι κατηγορίες *χαρακτικών*, *κολάζ* και *άλλων*, για όσα έργα μεικτής ή άλλης τεχνικής δεν εντάσσονται στις προηγούμενες κατηγορίες ή είναι τρισδιάστατα.

Ως προς την μετάφραση των υλικών των ρωσικών καταλόγων ακολουθείται γενικά η καθιερωμένη –με βάση την υπάρχουσα βιβλιογραφία– απόδοση των

---

<sup>1073</sup> Βλ., για παράδειγμα, "Sale L10112", 2010. Σύμφωνα με τον οίκο Sotheby's: «Unique to this sale is property from three private European collections never previously seen on the market, including ten works from the Costakis collection». Επίσης βλ. "Sale number: L11112", 2011 και "Sale number: L12115", 2012, όπου αναφέρεται: «An important group of works from the Costakis family collection will be offered». Κατά την Αλίκη Κωστάκη η ίδια δεν κράτησε έργα από την συλλογή, παρά μόνο ελάχιστα συναισθηματικής αξίας (Κωστάκη, Α., 20 Απριλίου 2007, προσωπική συνέντευξη).

<sup>1074</sup> Ο πίνακας *Εξέγερση* του Redko (βλ. παρακάτω, λήμμα *Redko*).



τεχνικών όρων. Ωστόσο ο όρος *сангина*, που αποδίδει το ορυκτό χρώμα το οποίο αποτελείται από μείξη πηλού, κιμωλίας και αιματίτη, γνωστό στην ξένη βιβλιογραφία ως *sanguine*, *Rötel* αλλά και *red chalk*, αποδίδεται στα ελληνικά κατά προσέγγιση ως *κόκκινη κιμωλία* δεδομένης της μη διαδεδομένης χρήσης της λέξης *σανγκίνα*, ενώ σωστή αλλά ατελέστερη νοηματικά θα ήταν και η απόδοσή του ως *αιματίτη*. Επίσης το χαρτί *vergé* (*Бумага верже*), χειροποίητο *ριγέ* χαρτί, δηλαδή με πλέγμα παράλληλων γραμμών, γνωστό στη βιβλιογραφία ως *papier vergé*, *geripptes Papier*, *Vergé-Papier* και *laid paper* παραμένει με τη γαλλική του ονομασία, ελλείψει μονολεκτικής κατάλληλης μετάφρασης.

Στην περίπτωση της Συλλογής Κωστάκη ΚΜΣΤ, ως «πίνακα» θεωρούμε κατά βάση ένα ζωγραφικό έργο που έχει δημιουργηθεί με λάδι ή και άλλο υλικό σε σκληρό υπόστρωμα, μουσαμά, ξύλο, ενίοτε και χαρτόνι. Πίνακας θεωρείται όμως κατ'εξίρεση και το λάδι σε χαρτί με τίτλο *Κεφάλια* του Ρ. Ν. Φίλοπον αλλά και το μεικτής τεχνικής σε μετάξι *Σύνθεση από τα σκηνικά του έργου "Signore Formica"* του G. B. Yakulion, λόγω τόσο του μεγέθους όσο και της πληρότητας των συνθέσεών τους.

Όπου διαπιστώθηκαν αποκλίσεις μεταξύ των δημοσιευμένων στοιχείων, ακολουθήθηκαν κατά βάση (αλλά όχι πάντα) οι πιο πρόσφατες βιβλιογραφικές αναφορές. Ως προς τους τίτλους ακολουθείται γενικά –αλλά όχι πάντα– η ελληνική μετάφραση που ήδη υπάρχει, ενώ στις υπόλοιπες περιπτώσεις μεταφράζεται κατά βάση ο πρωτότυπος ή και ο δημοσιευμένος τίτλος. Επιλεκτικά παρατίθεται στις σημειώσεις ο ρωσικός πρωτότυπος τίτλος ή η γνωστότερη αγγλική του μετάφραση.

### **3.2 Οι φάσεις της συλλογής**

#### **3.2.1. Ορισμός, διαχωρισμός και χρονολόγιο ιστορικών φάσεων Συλλογής Κωστάκη**

Είναι πρόδηλο, αν και παραμένει σταθερά αδιευκρίνιστο στη νεότερη βιβλιογραφία, ότι το περιεχόμενο και ο ορισμός της φράσης «Συλλογή Κωστάκη» διαφοροποιείται ανάλογα με την περίοδο στην οποία αναφερόμαστε, αφού η συλλογή συρρικνώθηκε σταδιακά από το 1975 και μετά και το μεγαλύτερο μέρος της εντάχθηκε σταδιακά σε δύο μουσεία. Στο διάστημα αυτό διαμορφώθηκαν ουσιαστικά 5 διαδοχικές φάσεις της ιστορίας της. Την έναρξη ή το τέλος κάθε φάσης σηματοδότησε μια σημαντική μεταβολή κατάστασης της συλλογής, μέσω ποσοτικής ή και ποιοτικής τροποποίησης του περιεχομένου της, η οποία κατά βάση δρομολόγησε τις περαιτέρω εξελίξεις.

Με βάση το παραπάνω χρονολόγιο δύο είναι οι μεγάλες τομές στην ιστορία της Συλλογής Κωστάκη, η δωρεά στην Πινακοθήκη Tretyakov (1977) και η πώληση στο ελληνικό κράτος (1998-2000). Ωστόσο το περιεχόμενο της συλλογής μεταβλήθηκε δραστικά ή σημαντικά, ποσοτικά ή και ποιοτικά, σε άλλες τρεις περιπτώσεις: τις κλοπές της περιόδου 1975-1976, τις πωλήσεις, βασικά, έργων της περιόδου 1977-1998 (1979-1990 κυρίως) και τις σταδιακές δωρεές των απογόνων του Κωστάκη –κατεξοχήν της κόρης του Αλίκης– στο Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης (ΚΜΣΤ).

Η δωρεά αυτή αφορούσε λίγα έργα τέχνης και κυρίως πλούσιο αρχειακό υλικό της Συλλογής Κωστάκη, συνοδευτικό και συμπληρωματικό των έργων τέχνης. Στο αρχειακό αυτό υλικό, που σήμερα αποτελεί μέρος της συλλογής του ΚΜΣΤ υπό τον τίτλο *Δωρεά Κωστάκη: Αρχείο*, περιλαμβάνονται βιβλία καλλιτεχνών, θεωρητικών και συγγραφέων του 20<sup>ου</sup> αιώνα, κυρίως της εποχής και του περιβάλλοντος της Ρωσικής Πρωτοπορίας<sup>1075</sup>, περιοδικά, κατάλογοι εκθέσεων, φυλλάδια και άλλο έντυπο<sup>1076</sup> ή χειρόγραφο υλικό, αρνητικά, διαφάνειες και πλήθος φωτογραφιών<sup>1077</sup>. Οι τελευταίες, εκτός από καλλιτέχνες, τον ίδιο τον συλλέκτη αλλά και εκθέσεις ή στιγμιότυπα της εποχής του, απεικονίζουν συχνά χαμένα έργα, προσχέδια, σκηνικά αλλά και παραστάσεις που σχετίζονται με τη Ρωσική Πρωτοπορία.

Έχοντας λοιπόν υπόψη το σύνολο της Συλλογής Ρωσικής Πρωτοπορίας του Γ. Κωστάκη και με βάση το σκεπτικό που αναλύθηκε παραπάνω, η συλλογή μπορεί

---

<sup>1075</sup> Εδώ περιλαμβάνονται βιβλία όπως το *Από τον Cézanne στον Σουπρεματισμό* του Malevich, *Η Υπέροχη Γλώσσα* του Kruchenykh, το *Αναζητήσεις και επιτεύγματα στον χώρο της ζωγραφικής του τελάρου* του Shevchenko, αλλά και το περίφημο *Ο Kubisme* των Gleizes-Metzinger ή το *Bauhausbücher. Pädagogisches Skizzenbuch 2* του Klee. Ακόμη εδώ εντάσσονται έργα όπως το *Αμπελουργοί στα κλήματα* του Bobrov σε εικονογράφηση της Goncharova ("Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: Συλλογές", χ.χ.).

<sup>1076</sup> Γνωστότερα παραδείγματα τέτοιων έργων είναι το *Ερωτηματολόγιο του Unovis*, το μανιφέστο *Εμείς Θέλουμε* της ομάδας Unovis και η αφίσα του 1917, περίπου, που προαναγγέλλει διάλεξη του Malevich στο Orenburg, *Poster announcing a lecture to be given at Orenburg by Malevich* (132.80), βλ. "Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: Συλλογές", χ.χ., Rudenstine, 1981, εικ. 512-513, 490.

<sup>1077</sup> Οι φωτογραφίες συνιστούν αριθμητικά τον κύριο όγκο των έργων (περιλαμβάνονται 231 τίτλοι με πολύ περισσότερα αντίτυπα όμοιων μεταξύ τους φωτογραφιών). Από αυτές θα πρέπει να εξαιρέσουμε, βέβαια, το υλικό της εποχής του Κωστάκη. Στο αρχείο φωτογραφιών περιλαμβάνονται φωτογραφίες εκθέσεων, σπάνιων ή χαμένων σήμερα έργων αλλά και των ίδιων των καλλιτεχνών της Ρωσικής Πρωτοπορίας όπως των Popova, Tatlin, Malevich, Kliun, Rodchenko, Stepanova ή Klutsis. Χαρακτηριστικές είναι οι φωτογραφίες των σκηνικών και κοστουμιών της Popova από την παραγωγή *Ο Μεγαλόψυχος Κερατάς* του 1922 αλλά και τα σπάνια αντίγραφα φωτογραφιών από τις μακέτες με τις δύο πόλεις του σκηνικού των Popova-Vesnin για το φεστιβάλ *Ο Αγώνας και η Νίκη των Σοβιέτ* του 1921, πολλών έργων του Klutsis όπως της αφίσας με το φωτομοντάζ *Εξηλεκτρισμός της χώρας* (1920), καθώς και έργων της Popova, του Malevich ή του Kliun.

να διαιρεθεί πιο συγκεκριμένα στις εξής 5 φάσεις-περιόδους<sup>1078</sup>: Αρχική-Ενιαία Συλλογή Κωστάκη (1947-1976), Συλλογή Κωστάκη 1977 (1977), Υπόλοιπο Συλλογής Κωστάκη 1977 (1977-1998), Συλλογή Κωστάκη 1998 (1998-2000) και Υπόλοιπο Συλλογής Κωστάκη 1998 (2000-2015).

Πιο αναλυτικά, σε πρώτη φάση (1947-1976) η συλλογή *έργων τέχνης και αρχειακού υλικού* του Γ. Κωστάκη (στο εξής Αρχική-Ενιαία Συλλογή Κωστάκη) – υπό διαμόρφωση έως το 1970 περίπου και ενιαία ακόμη– βρισκόταν εντός Σοβιετικής Ένωσης και ενδέχεται να περιλάμβανε περισσότερα από 4.000 αντικείμενα<sup>1079</sup>. Στη διάρκεια αυτής της φάσης η «εν ενεργεία» συλλογή εξελισσόταν και βελτιωνόταν μέσω αγορών, ενώ οι λίγες πωλήσεις που έλαβαν χώρα δεν μετέβαλαν ουσιαστικά τη μορφή ή το περιεχόμενό της. Ωστόσο σημαντικές απώλειες έργων τέχνης της συλλογής από κλοπές, που σημειώθηκαν στην περίοδο 1975-1976 περίπου και κατά μια εκδοχή περιλάμβαναν γύρω στα 1500 έργα σε χαρτί<sup>1080</sup>, σηματοδότησαν τη μετάβαση στην επόμενη φάση.

Πράγματι, μετά τις μεγάλης κλίμακας κλοπές έργων, η Αρχική-Ενιαία Συλλογή Κωστάκη μειώθηκε δραστικά –αν και όχι καθοριστικά<sup>1081</sup>– κατά τα έργα των κλοπών, περιλαμβάνοντας πια περισσότερα από 3.000 έργα (πάνω από 2.000 έργα τέχνης και εκατοντάδες έργα αρχειακού υλικού), που συνιστούσαν το περιεχόμενο της συλλογής κατά τη δεύτερη φάση της (στο εξής Συλλογή Κωστάκη 1977). Στο τέλος της σύντομης αυτής και μεταβατικής φάσης (μετά το τέλος των κλοπών και έως τον Αύγουστο του 1977) ο συλλέκτης μεταβίβασε στο ρωσικό κράτος ως δωρεά λίγα περισσότερα από 800 έργα τέχνης<sup>1082</sup> (στο εξής Δωρεά Κωστάκη Tretyakov) –ανάμεσά τους μερικά από τα γνωστότερα έργα της Συλλογής Κωστάκη 1977 αλλά και της Αρχικής-Ενιαίας Συλλογής– και στη συνέχεια εγκατέλειψε τη Σοβιετική Ένωση με την υπόλοιπη συλλογή του (στο εξής Υπόλοιπο Συλλογής Κωστάκη 1977).

Η ιστορία της τρίτης φάσης της συλλογής (1977-1998) εκτυλίχθηκε πλέον εκτός Σοβιετικής Ένωσης. Στη φάση αυτή το Υπόλοιπο Συλλογής Κωστάκη 1977, το λεγόμενο «δυτικό» τμήμα, που περιλάμβανε καταρχάς περισσότερα από 1.400 έργα τέχνης και εκατοντάδες έργα αρχειακού υλικού<sup>1083</sup> –«κλειστό» κατά βάση<sup>1084</sup>

<sup>1078</sup> Βλ. Χρονολόγιο Βασικών Φάσεων Συλλογής Κωστάκη (πίν., 3.2.2.).

<sup>1079</sup> Με βάση την αθροιστική καταμέτρηση όλων των γνωστών σήμερα έργων της συλλογής (Δωρεά Κωστάκη Tretyakov, Συλλογή ΚΜΣΤ, Εκροές, Δωρεές Απογόνων Κωστάκη) αλλά και των θεωρούμενων από τον συλλέκτη ως χαμένων έργων της, για τα οποία ωστόσο μόνο εικασίες μπορούν να υπάρξουν.

<sup>1080</sup> Βλ. παραπάνω, σ. 279.

<sup>1081</sup> Κατά τον Starr η απώλεια δεν αδυνάτισε σημαντικά τη συλλογή ως σύνολο (Starr, 1981, σ.12).

<sup>1082</sup> Βλ. παραπ., σημ. 1026.

<sup>1083</sup> Μετά τις κλοπές, τη στιγμή της μεταβίβασης στην Tretyakov, η συλλογή περιλάμβανε κατά τον Starr «400 μουσαμάδες» (Starr, 1981, σ.12) και κατά την Makhroff «300 πίνακες και χιλιάδες σχέδια»

και χωρίς δυνατότητα ουσιαστικά περαιτέρω βελτίωσης- περιόδευσε από το 1977 και μετά σε Ευρώπη, Αμερική και Ασία διάγοντας την ενδοξότερή του περίοδο, αφού έγινε πλέον ευρέως γνωστό ανά τον κόσμο.

Καθώς ο συλλέκτης πέθανε το 1990 και ακολούθησαν μικρής κλίμακας δημοπρατήσεις έργων<sup>1085</sup>, η συλλογή διασπάστηκε ουσιαστικά σε δύο τμήματα, ένα μικρό ή δευτερεύον υπό την κυριότητα της Αλίκης Κωστάκη και ένα βασικό -την κύρια συλλογή- υπό την κυριότητα της Art Co Ltd<sup>1086</sup>. Ουσιαστικά σε όλη αυτή την περίοδο που ακολούθησε από το 1977 και πριν το 1998 (κυρίως έως και τη δημοπράτηση του 1990), η περιοδεύουσα συλλογή μειωνόταν αθόρυβα αλλά σταθερά, καθώς έλαβαν χώρα περίπου 200 πωλήσεις (και λίγες δωρεές) έργων τέχνης<sup>1087</sup>, ανάμεσά τους όλων σχεδόν των έργων του Kandinsky και του Chagall, μιας σπάνιας κρεμαστής κατασκευής του Rodchenko<sup>1088</sup> καθώς και πινάκων των Larionov, Lissitsky, Popova, Kliun αλλά και Malevich, Goncharova, Stepanova, Puni και Rozanova.

Το Υπόλοιπο Συλλογής Κωστάκη 1977 μειωμένο κατά τα δωρηθέντα από τον συλλέκτη ή πουλημένα από τον ίδιο ή και τους απογόνους του έργα (στο εξής Συλλογή Κωστάκη 1998) και χωρισμένο σε δύο τμήματα με έδρα του την Κολωνία έως τον Οκτώβριο του 1998 (όταν το προς πώληση τμήμα έφτασε στη Θεσσαλονίκη), είχε δυναμικό περισσότερα από 1270 έργα τέχνης και πλούσιο αρχειακό υλικό.

---

(Μακρόφ, 1995, σ.621). Κατά τον Julian M. Barran, επικεφαλής των Sotheby's στη Γαλλία, μετά την εγκατάσταση του Κωστάκη στην Αθήνα με 1200 έργα τέχνης, υπήρχαν ακόμη 220 πίνακες στη συλλογή (Reif, 1990).

<sup>1084</sup> Ως εξαίρεση θα πρέπει μάλλον να θεωρηθεί η -αχρονολόγητη πάντως- περίπτωση απόκτησης ενός έργου του Tatlin στη Νέα Υόρκη από ρώσο μετανάστη, βλ. παρακάτω, *Tatlin: Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ*.

<sup>1085</sup> Κατά τον J. M. Barran, τα έργα της δημοπρασίας που έλαβε χώρα μετά τον θάνατο του συλλέκτη αντιπροσώπευαν «περίπου το 10%» τόσο σε αριθμό όσο και σε αξία. Στη δημοπρασία του 1990 προσφέρθηκαν 22 έργα (πίνακες, σχέδια, μια λιθογραφία και ένα σχέδιο αφίσας), που προβλέπονταν να πουληθούν σε τιμή που θα ξεπερνούσε τα 8 εκατ. Ανάμεσα στα πιο σημαντικά ήταν η *Αφαίρεση [Abstraction (Rupture)]* του Rodchenko, του 1920 -μια αφαιρετική ερμηνεία ενός σχεδόν τετραγώνου- ένα άπιπλο σχέδιο γεωμετρικών μορφών με κάρβουνο, του ίδιου, από το 1917-1918 και μια σπάνια λιθογραφία για εξώφυλλο, του Malevich, του 1918. Κατά τον J. Bowlt τα έργα της δημοπρασίας, «συναρπαστικά και ενδιαφέροντα» αλλά «δεύτερα», ήταν ουσιαστικά τα «καρότα» που ταλαντεύονταν μπροστά στους υποψήφιους αγοραστές (όπως αναφέρεται στο Reif, 1990).

<sup>1086</sup> βλ. παραπ., σημ. 1055.

<sup>1087</sup> Πωλήσεις έγιναν από το 1965, ήδη στη Σοβιετική Ένωση, και εκροές από το 1962, αλλά αυτά εντάσσονται στο πλαίσιο κινητικότητας μιας εν ενεργεία συλλογής. Τα έργα που πάντως πουλήθηκαν ή δωρήθηκαν μετά το 1977 από τον συλλέκτη ή και τους απογόνους του (βλ. και σημ. 1740), θεωρούμε ότι συνιστούν ξεχωριστή ομάδα, αφού περιλαμβάνουν περίπου 200 έργα, πιθανόν και περισσότερα ανάμεσά τους αρκετούς σημαντικούς πίνακες και μια τρισδιάστατη κατασκευή (βλ. *Εκροές, passim*).

<sup>1088</sup> Πρόκειται για την *Οβάλ κρεμαστή κατασκευή Αρ.12*, βλ. παρακάτω, *Rodchenko: Εκροές*.

Στην τέταρτη αυτή φάση της ιστορίας της συλλογής (1998-2000), με εκλιπόντα πλέον τον φυσικό διαχειριστή της, η ανάγκη στέγασης και διαχείρισής της καλύφθηκε, κατά μια ευτυχή για τη συλλογή συγκυρία, από την αγοραπωλησία μεταξύ των πωλητών της συλλογής και του ελληνικού κράτους, 1277 έργων –τέχνης κατά βάση<sup>1089</sup>– της Συλλογής Κωστάκη 1998. Καρπός της εν λόγω συναλλαγής ήταν η στέγαση των έργων αυτών στο νεοπαγές τότε Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης στη Θεσσαλονίκη, όπου και παραμένουν σχεδόν στο σύνολό τους<sup>1090</sup> έως σήμερα (στο εξής Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ).

Στην πέμπτη και τελική φάση της συλλογής (2000-2015) – που θεωρητικά βρίσκεται ακόμη σε εξέλιξη, το τμήμα της Συλλογής Κωστάκη 1998 που παρέμεινε εκτός ΚΜΣΤ μετά την πώληση στο ελληνικό κράτος (στο εξής Υπόλοιπο Συλλογής Κωστάκη 1998 –εάν μπορούμε να θεωρήσουμε ακόμη ως δόκιμο τον όρο «Συλλογή Κωστάκη»)- περιλάμβανε κυρίως αρχαικό υλικό και λίγα ζωγραφικά έργα, κυρίως σχέδια. Στην περίοδο αυτή και συγκεκριμένα από το 2002 και μετά συντελέσθηκε μια ανά φάσεις δωρεά των απογόνων του Κωστάκη και βασικά της Αλίκης Κωστάκη στο ΚΜΣΤ, όπου έχουν ήδη μεταβιβαστεί περισσότερα από 35 έργα τέχνης<sup>1091</sup> και πολλές εκατοντάδες έργα αρχαιικού υλικού<sup>1092</sup> (στο εξής Δωρεά Απογόνων Κωστάκη ΚΜΣΤ)<sup>1093</sup> από τα εναπομείναντα σε αυτούς έργα (στο εξής Συλλογή Απογόνων Κωστάκη)<sup>1094</sup>.

---

<sup>1089</sup> Συγκεκριμένα 1273 έργων τέχνης (από τα οποία 3 έχουν χαθεί βλ. *Ρορωνα: Εκρoές*) και 4 έργων αρχαιικού υλικού, ενός χειρογράφου, ενός τυπογραφικού κειμένου και 2 φωτογραφιών μακετών σκηνικού (βλ. λήμματα *Άγνωστοι, Malevich, Klutsis*). Στη δική μας καταμέτρηση περιλαμβάνονται και οι 4 πίσω πλευρές αμφιπρόσωπων έργων, σύνολο 1274 έργα τέχνης (πιν. 3.4.2, 3.4.4, 3.4.6). Η σημερινή επίσημη καταμέτρηση 1.352 καταγεγραμμένων έργων της συλλογής στην επίσημη ιστοσελίδα του ΚΜΣΤ σχετίζεται με διαφορετικό τρόπο μέτρησης έργων και υποέργων και όχι με προσθήκη νέων.

<sup>1090</sup> Πλην 3 που έχουν κλαπεί και χαθεί, βλ. παρακάτω, *Ρορωνα: Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ*.

<sup>1091</sup> Σύμφωνα με τα επίσημα στοιχεία του ΚΜΣΤ, 36 έργα τέχνης δωρίστηκαν εκεί μαζί με το αρχαικό υλικό και σήμερα αποτελούν ξεχωριστή ομάδα έργων υπό τον τίτλο *Δωρεά Κωστάκη: Συλλογή*. Ακόμη όμως και μέσα στην ομάδα έργων αρχαιικού υλικού της Δωρεάς Κωστάκη υπάρχουν έργα τέχνης, όπως για παράδειγμα τα φύλλα σχεδίων της Guro. Σε αυτά θα πρέπει να προσθέσουμε και τις δωρεές έργων των απογόνων του Κωστάκη και βασικά της Αλίκης Κωστάκη στο ΚΜΣΤ από τα έτη 2006-2007, που κατά τη διευθύντρια του ΚΜΣΤ (Τσαντσάνογλου, Μ., Απρίλιος 2008, προσωπική συνέντευξη) περιλαμβάνουν εκατοντάδες σχέδια (βλ. και παρακάτω, *Nikritin*) καθώς και άλλα έργα, αφίσες, χειρόγραφα κ.α. (βλ. και λήμμα *Kliun*).

<sup>1092</sup> 513 «εγγραφές» αναφέρονται στην επίσημη ιστοσελίδα του Κρατικού Μουσείου ως *Δωρεά Κωστάκη: Αρχείο* και άλλες 1266 ως *Νέα Συλλογή-Αρχείο Κωστάκη*. Η αρίθμηση των αρχαιικών έργων –στα οποία ενίοτε περιλαμβάνονται και ζωγραφικά- γίνεται και εδώ με συγκεκριμένο τρόπο και έτσι, για παράδειγμα, η κάθε μεμονωμένη σελίδα του βιβλίου επισκεπτών της συλλογής συνιστά ξεχωριστή εγγραφή (βλ., αναλυτικά, "Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: Συλλογές", χ.χ.).

<sup>1093</sup> Τα έργα της δωρεάς των απογόνων του Κωστάκη είναι κατά ένα μέρος τους δημοσιευμένα στην επίσημη ιστοσελίδα του ΚΜΣΤ ως *Δωρεά Κωστάκη ΚΜΣΤ*. Εκεί παρουσιάζονται μάλιστα διαιρεμένα σε δύο επιμέρους υποσύνολα με βάση το είδος τους: *Δωρεά Κωστάκη ΚΜΣΤ: Αρχείο* και *Δωρεά Κωστάκη*

## ΠΙΝΑΚΑΣ 3.2.2

### ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΟ ΒΑΣΙΚΩΝ ΦΑΣΕΩΝ ΣΥΛΛΟΓΗΣ ΚΩΣΤΑΚΗ

#### ΑΡΧΙΚΗ – ΕΝΙΑΙΑ ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ

1947-1975 (ΠΑΝΩ ΑΠΟ 4000 ΈΡΓΑ ΤΕΧΝΗΣ ΚΑΙ ΑΡΧΕΙΑΚΟΥ ΥΛΙΚΟΥ)

α

1947-1976

#### ΚΛΟΠΕΣ

1975-1976 (ΠΕΡΙΠΟΥ 1000-1500 ΈΡΓΑ)

#### ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ 1977

1977 (ΠΑΝΩ ΑΠΟ 3000 ΈΡΓΑ ΤΕΧΝΗΣ ΚΑΙ ΑΡΧΕΙΑΚΟΥ ΥΛΙΚΟΥ)

β

#### ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ

1977 (ΠΕΡΙΣΣΟΤΕΡΑ ΑΠΟ 800 ΈΡΓΑ ΤΕΧΝΗΣ)

1977

#### ΥΠΟΛΟΙΠΟ ΣΥΛΛΟΓΗΣ ΚΩΣΤΑΚΗ 1977

1977-1998 (ΠΑΝΩ ΑΠΟ 2000 ΈΡΓΑ ΤΕΧΝΗΣ ΚΑΙ ΑΡΧΕΙΑΚΟΥ ΥΛΙΚΟΥ)

γ

1977-1998

#### ΠΩΛΗΣΕΙΣ – ΔΩΡΕΕΣ

1977-1998 (ΠΕΡΙΠΟΥ 200 ΈΡΓΑ ΤΕΧΝΗΣ)

#### ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ 1998

1998-2000 (ΠΑΝΩ ΑΠΟ 2000 ΈΡΓΑ ΤΕΧΝΗΣ ΚΑΙ ΑΡΧΕΙΑΚΟΥ ΥΛΙΚΟΥ)

δ

#### ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ

2000 (1277 ΈΡΓΑ)

1998-2000

#### ΥΠΟΛΟΙΠΟ ΣΥΛΛΟΓΗΣ ΚΩΣΤΑΚΗ 1998

2000-2015 (ΑΡΧΕΙΑΚΟ ΥΛΙΚΟ ΚΑΙ ΈΡΓΑ ΤΕΧΝΗΣ)

ε

#### ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ

2002-2015 (ΔΥΝΗΤΙΚΑ ΕΝ ΕΞΕΛΙΞΕΙ)

#### ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ

2000-2015 (ΜΗΔΕΝΙΚΟΣ/ΜΙΚΡΟΣ ΑΓΝΩΣΤΟΣ ΑΡΙΘΜΟΣ)

2000-2015

### 3.3 Παρουσίαση της Συλλογής Κωστάκη

#### 3.3.1. Έργα ανά καλλιτέχνη

Παρακάτω ακολουθεί η παρουσίαση των έργων της Συλλογής Κωστάκη κατά αλφαβητική σειρά των καλλιτεχνών<sup>1095</sup> και ανά κατηγορία έργων. Σε αυτές περιλαμβάνονται εκτός από τις τρεις γνωστές μουσειακές «συλλογές Κωστάκη» (Δωρεά Κωστάκη Tretyakov, Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ και Δωρεά Απογόνων Κωστάκη ΚΜΣΤ)<sup>1096</sup> η Συλλογή Απογόνων Κωστάκη, αλλά και ως δύο ξεχωριστές ομάδες των «πρώην έργων» της συλλογής, αυτή των θεωρούμενων ως «κλεμμένων» και αυτή των «πουλημένων ή δωρισμένων», το περιεχόμενο των οποίων έχει διαμελιστεί και είτε βρίσκεται σε μουσεία ή ιδιωτικές συλλογές ανά τον κόσμο είτε αγνοείται. Από τα παραπάνω υποσύνολα της Αρχικής-Ενιαίας Συλλογής, γνωρίζουμε με ακρίβεια το περιεχόμενο των μουσειακών συλλογών, ενώ τα υπόλοιπα είναι γνωστά μόνο κατά προσέγγιση. Ωστόσο από το υποθετικό άθροισμά τους προκύπτει, θεωρητικά, ο ακριβής αριθμός έργων της Αρχικής-Ενιαίας Συλλογής Κωστάκη.

#### 1. M. M. ADAMOVICH<sup>1097</sup>

- 1.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -
- 1.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ: -
- 1.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ: -
- 1.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (1 έργο): Σώζεται ένα ζωγραφισμένο πιάτο της περιόδου 1921-1922, που αποδίδεται στον καλλιτέχνη<sup>1098</sup>.
- 1.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -
- 1.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

---

*ΚΜΣΤ: Συλλογή.* Οι δωρεές έγιναν τμηματικά, σύμφωνα με πληροφορίες της διευθύντριας του ΚΜΣΤ (Τσαντσάνογλου, Μ., Απρίλιος 2008, προσωπική συνέντευξη).

<sup>1094</sup> Χαρακτηριστικά τα έργα Ρωσικής Πρωτοπορίας που προέρχονται από την Αρχική Συλλογή Κωστάκη και εμφανίζονται στις δημοπρασίες –για παράδειγμα έργα Drevin, Nikritin, λίγων έργων Kliun, Vialon ή Poliakoff που προσφέρονται προς πώληση μέσω Sotheby’s– περιγράφονται στην προέλευση ή αρχική προέλευσή τους ως *Property from the Costakis Family Collection*, βλ. και παραπάνω, σημ. 1073.

<sup>1095</sup> Για τα βιογραφικά στοιχεία των καλλιτεχνών, εάν δεν δηλώνεται διαφορετικά, βλ. Ρακίτιν, 1995, Rudenstine, 1981, Milner, 1993, *passim*. Σε κάθε καλλιτέχνη αναφέρονται, όπου υπάρχουν, πληροφορίες για την προέλευση των έργων του αλλά και την ειδική σχέση του ίδιου ή των συγγενών του με τον συλλέκτη.

<sup>1096</sup> Για τα στοιχεία των έργων της Συλλογής Κωστάκη ΚΜΣΤ και της Δωρεάς Απογόνων Κωστάκη ΚΜΣΤ, γνωστής ως *Δωρεάς Κωστάκη ΚΜΣΤ*, βλ. "Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: Συλλογές", χ.χ.

<sup>1097</sup> **Mikhail Mikhailovich Adamovich** (Михаил Михайлович Адамович), 1884 -1947, 63 ετών. Για τα βιογραφικά βλ. Wardroppep κ.ά., 1992, σ. 84.

<sup>1098</sup> Για το πιάτο, διαμέτρου 24,2 εκ., βλ. Καφέτση Ι, εικ. 463.

---

## 2. ALIAKR

- 2.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -
- 2.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ: -
- 2.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ: -
- 2.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -
- 2.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (1 έργο): Μια τσιγκογραφία του 1914 του καλλιτέχνη Aliakr υπάρχει σήμερα στη Δωρεά Κωστάκη ΚΜΣΤ: Συλλογή<sup>1099</sup>.
- 2.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

---

## 3. N. I. ALTMAN<sup>1100</sup>

- 3.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -
- 3.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ: -
- 3.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ: -
- 3.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (1 έργο): Από την παραγωγή του N. I. Altman σώζεται ένα ζωγραφισμένο πιάτο του 1919<sup>1101</sup>.
- 3.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ : -
- 3.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

---

## 4. A.V. BABICHEV

Τα έργα του καλλιτέχνη A. V. Babichev<sup>1102</sup> απέκτησε ο συλλέκτης, μετά τον θάνατο του καλλιτέχνη, απευθείας από τη χήρα του, Natalia Babicheva και προέρχονταν βασικά από την περίοδο της έντονης συμμετοχής του καλλιτέχνη στο INKhUK (Ινστιτούτο Ζωγραφικής Παιδείας)<sup>1103</sup>.

- 4.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»:
- 4.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ (8 έργα): Στην Tretyakov δωρήθηκαν από τον συλλέκτη συνολικά 8 σχέδια του Babichev σε χαρτί<sup>1104</sup>, τα 5 από τα

---

<sup>1099</sup> Το έργο (CDC-0012) είχε δημοσιευτεί παλαιότερα ως «αγνώστου» καλλιτέχνη με τίτλο *Russian Writers, Journalist, and Activists of the Theater asking for volunteers to help the wounded* (Rudenstine, 1981, εικ. 945).

<sup>1100</sup> **Nathan Isaevich Altman** (Натан Исаевич Альтман), Vinnitsa, Ουκρανία 1889- Leningrad 1970, 81 ετών. Για βιογραφικά στοιχεία του καλλιτέχνη βλ. Wardropper κ.ά., 1992, σ. 84.

<sup>1101</sup> Για το έργο, διαμέτρου 24,3 εκ., βλ. Καφέτση Ι, εικ. 461.

<sup>1102</sup> **Alexei Vasilievich Babichev** (Алексе́й Васи́льевич Баби́чев), Μόσχα 1887-Μόσχα 1963, 76 ετών.

<sup>1103</sup> Για τον ρόλο του INKhUK ως κέντρου διαμόρφωσης της κονστρουκτιβιστικής θεωρίας και αισθητικής (1920-1924), βλ. Lodder, 1983, σ. 78 κ.εξ. Για το πρόγραμμα του Babichev εκεί, στο πλαίσιο της Ομάδας Εργασίας Αντικειμενικής Ανάλυσης, βλ. ό.π., σ. 82 κ.εξ.

<sup>1104</sup> *Tretyakov 2*, αρ. 3-10.



οποία αφορούν τη μελέτη ενός *κινητού (περιοδευόντος) θεάτρου προπαγάνδας*<sup>1105</sup>.

4.3 ΕΚΡΟΣΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ: -

4.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (3 έργα): Στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ υπάρχουν 2 σχέδια του καλλιτέχνη με γραφίτη ή γραφίτη και μελάνι σε χαρτί, που φέρουν σφραγίδα του INKkUK και χρονολογούνται περίπου στο 1921<sup>1106</sup>. Τα έργα εντάσσονται σε μια ομάδα 22 σχεδίων που κατά τη χήρα του καλλιτέχνη ανήκαν σε έναν κοινό φάκελο<sup>1107</sup>, γνωστό ως *Φάκελο INKkUK*. Ο φάκελος παραδόθηκε στον Κωστάκη ως μέρος του προγράμματος του Babichev από την εποχή της συνεργασίας του καλλιτέχνη με το INKkUK. Τα σχέδια του καλλιτέχνη αποτελούν την προσωπική του εκδοχή και συμβολή<sup>1108</sup> στην εργαστηριακή ομαδική εργασία των μελών του INKkUK πάνω στο θέμα «Σύνθεση και Κατασκευή» και εμπλέκονται στενά στην καθοριστική για την ιστορία του Κονστρουκτιβισμού διαδικασία ανάλυσης της φύσης, της διαφοροποίησης και του τελικού ορισμού των εννοιών αυτών<sup>1109</sup>.

Εκτός από τα παραπάνω σχέδια του Babichev η Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ περιλαμβάνει ακόμη τη σιδερένια *μακέτα δύο μεταλλικών αψίδων του*

---

<sup>1105</sup> Από τα 5 αυτά έργα τα 4 είναι μεγάλων διαστάσεων. Για τα έργα με μαύρη και έγχρωμη σινική μελάνη σε χαρτί αρ. PC-12363, PC-12364 και PC-12365 της Tretyakon, γνωστά στη βιβλιογραφία με τους τίτλους *Plan for a contemporary agit-theater* και *Σχέδιο για κινητό θέατρο προπαγάνδας*, βλ. Καφέτση Ι, αρ. 402-404, Rudenstine, 1981, εικ. 2,3. Αναλυτικά για τον σχεδιασμό ενός τύπου κινητού ή περιοδευόντος θεάτρου ικανού να τροποποιείται, να συμπύσσεται και να μετακινείται εύκολα με βάση την αρχή της οικονομίας, που ωστόσο δεν πραγματοποιήθηκε τελικά, βλ. Λόντερ, 1995, εικ. 402.

<sup>1106</sup> Το ένα είναι γνωστό ως *Κατασκευή* (C169), ενώ το άλλο φέρει γραμμένο πίσω του τον τίτλο *Σύνθεση* (C170), βλ. Καφέτση Ι, εικ. 318, 319 και Rudenstine, 1981, εικ. 65, 66. Για τον σχολιασμό τους βλ. Lodder, 1983, σσ. 84-85.

<sup>1107</sup> Σε αυτά περιλαμβάνονται σχέδια των Babichev, Ioganson, Korolev, Ladovsky, Medunetsky, Stenberg, Tarabukin, Popova, Rodchenko, Udaltsova και Stepanova, που φέρουν τη σφραγίδα του INKkUK, καθώς και 7 επιπλέον σχέδια χωρίς σφραγίδα των Popova (2), Bubnova (3) και Ioganson (2). Είναι πιθανόν ο φάκελος να μην είναι πλήρης και κάποια από τα έργα του να μην ανήκαν αρχικά εκεί (Μαγκομέντοφ, 1995).

<sup>1108</sup> Για τη *Σύνθεση* του Babichev ως μια καλλιτεχνικά δοσμένη «νεκρή φύση» και την *Κατασκευή* του, ως ενότητα ικανή δυνητικά να αναπαραχθεί και σε τρεις διαστάσεις από πραγματικά υλικά, βλ. Lodder 1983, σσ. 84-85.

<sup>1109</sup> Μέρος αυτής της διαδικασίας αποτελεί και η θεωρητική συζήτηση της Ομάδας Εργασίας Αντικειμενικής Ανάλυσης, που πραγματοποιήθηκε στη διάρκεια εννέα συνεδριάσεων μεταξύ Ιανουαρίου και Απριλίου του 1921 και οδήγησε στη δημιουργία της (Πρώτης) Ομάδας Εργασίας Κονστρουκτιβιστών τον Μάρτη του 1921 (Lodder, 1983, σ. 83, κ.εξ., Μαγκομέντοφ, 1995, Magomedov, 2001, Rudenstine, 1981, σσ.110-127).

υπό μελέτη μνημείου στον *I.M. Sverdlov* (1924)<sup>1110</sup> του ίδιου καλλιτέχνη, που είναι η μόνη κατασκευή-γλυπτό έργο της συγκεκριμένης συλλογής.

4.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -

4.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

---

#### 5. O. BABRITSKI

5.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -

5.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ: -

5.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ: -

5.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ : -

5.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (1 έργο): Στη *Δωρεά Κωστάκη ΚΜΣΤ: Συλλογή* υπάρχει ένα μικρό άτιτλο σχέδιο του καλλιτέχνη<sup>1111</sup>.

5.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

---

#### 6. M. BELAVENECH - MALISEV S.

6.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -

6.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ: -

6.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ (1 έργο): Στο Υπόλοιπο Συλλογής Κωστάκη 1977 φαίνεται ότι υπάρχει μία έγχρωμη λιθογραφία γνωστή ως *Αφίσα προπαγάνδας* (1920) των M. Belavenech και S. Malisev, αγορασμένη από τον συλλέκτη E. P. Ivanov<sup>1112</sup>.

6.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ : -

6.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -

6.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

---

#### 7. V. D. BOBROV<sup>1113</sup>

7.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -

7.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ (9 έργα): Στη Δωρεά Tretyakov ανήκουν 9 ακουαρέλες του καλλιτέχνη, 6 μεσαίων και 3 μικρών διαστάσεων. Πρόκειται

---

<sup>1110</sup> Για τη μελέτη που κατατέθηκε υπό τον τίτλο *Αψίδα* για ένα διαγωνισμό και αφορούσε μια κατασκευή από γυαλί και μέταλλο –γνωστό στην ελληνική βιβλιογραφία και ως *Μεταλλικές αψίδες για σχεδιαζόμενο μνημείο στον I.M.Σβερντλόφ, μακέτα*– προορισμένη να τοποθετηθεί μπροστά από το Θέατρο Μπολσόι στη Μόσχα (έργο 314.80), βλ. Καφέτση I, εικ. 388, Rudenstine, 1981, εικ. 1.

<sup>1111</sup> Για το φέρον υπογραφή **O. Babritski** (O. Бабрицкий) σχέδιο απεικόνισης μηχανής βλ. "Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: Συλλογές", χ.χ.

<sup>1112</sup> Για το έργο, διαστάσεων 68 x 100 εκ., βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 382.

<sup>1113</sup> Για τον **Vasilii Dmitrievich Bobrov** (Василия Дмитриевича Бобров) Μόσχα 1899 – Μόσχα 1970, 71 ετών, γνωστό μόνο από τη Συλλογή Κωστάκη, βλ. Milner, 1993, σ. 81. Το έργο του είναι σαφώς επηρεασμένο από τον Kandinsky ως προς την τεχνική, την εκτέλεση και το ύφος (Αφτονόμοβα, 1995, σσ.256-257, Rudenstine, 1981, σ. 80).

για πρώιμες συνθέσεις της περιόδου 1920-1922, αφηρημένης τεχνοτροπίας<sup>1114</sup>.

- 7.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ<sup>1115</sup>:
- 7.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (2 έργα): Στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ ανήκουν 2 επίσης αφηρημένης τεχνοτροπίας ακουαρέλες του ίδιου έτους, μια μικρή και μια μόλις μεσαίων διαστάσεων, αποκτημένες από τη χήρα του V. D. Bobron<sup>1116</sup>.
- 7.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -
- 7.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

#### 8. Κ. Λ. BOGUSLAVSKAYA<sup>1117</sup>

- 8.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -
- 8.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ (8 έργα): Συνολικά 8 έργα της καλλιτέχνιδας από την Αρχική-Ενιαία Συλλογή Κωστάκη, δημιουργημένα με υδατόχρωμα αλλά και μελάνι ή μολύβι γραφίτη και άλλα υλικά σε χαρτί, συγκαταλέγονται σήμερα στη Δωρεά Τρετγιακον. Τα έργα, 5 μεσαίων και 3 μικρών διαστάσεων, χρονολογούνται από το 1917 έως και τα τέλη της ίδιας δεκαετίας<sup>1118</sup>.
- 8.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ: -
- 8.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -
- 8.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -
- 8.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

---

<sup>1114</sup> *Tretyakov 2*, αρ. 11-19. Για τα δημοσιευμένα ενυπόγραφα έργα του καλλιτέχνη *Αφηρημένη σύνθεση Αρ. 15, 16* και 11 του 1921 και *Αφαίρεση Αρ. 8*, του 1922, βλ., αντίστοιχα, Καφέτση Ι, εικ. 209-212, των οποίων δεν αναφέρεται η προέλευση. Σύμφωνα με προσωπική διήγησή του, ο Κωστάκης ήρθε σε επαφή με την Bobrona, τη χήρα του «γραμματέα του Kandinsky», από την οποία απέκτησε 12 γκουάς και 2 ελαιογραφίες του Kandinsky και στη συνέχεια μέσω αυτής, από την κόρη της, την περίφημη *Κόκκινη Πλατεία*. Από την ίδια πηγή μοιάζει πιθανό να αποκτήθηκαν τα έργα του Bobron, παρόλο που απουσιάζει σχετική αναφορά (Roberts, 1994, σσ. 70-71).

<sup>1115</sup> Στη Rudenstine γίνεται αναφορά για «5» συνολικά έργα του καλλιτέχνη στη «Συλλογή Κωστάκη», ενώ δεν είναι σαφές αν εννοείται η αρχική ή η διαχωρισμένη εκείνη την εποχή (1981) συλλογή ούτε εάν υπήρχαν, ενδεχομένως, και άλλα έργα του ίδιου καλλιτέχνη σε αυτό το υποσύνολο, για πώληση των οποίων δεν αναφέρεται ωστόσο αλλού κάποια πληροφορία (Rudenstine, 1981, σ. 80).

<sup>1116</sup> Πρόκειται για τα άπτητα 1.78a και 1.78b (Καφέτση Ι, εικ. 207, 208, Rudenstine, 1981, αρ. 4,5).

<sup>1117</sup> **Kseniya** (ή Ksenia) **Leonidovna Boguslavskaya** (Ксения Леонидовна Богуславская ή Богуславская-Пуни), Αγία Πετρούπολη 1892-Παρίσι, 1972, 80 ετών. Μέλος των καλλιτεχνικών ομάδων του *Κόσμου της Τέχνης*, του *Βαλέ-Καρό* αλλά και της ομάδας *Supremus* και σύζυγος του I. Puni, η οποία από το 1923 και μετά έζησε στο Παρίσι.

<sup>1118</sup> Για τους τίτλους και τα άλλα στοιχεία των έργων βλ., αναλυτικά, *Tretyakov 2*, αρ. 20-27.

- 9.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -
- 9.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ: -
- 9.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ: -
- 9.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (3 έργα): Από τον *Φάκελο INKhUK* του Babichev και τη γνωστή κατηγορία έργων πάνω στο θέμα «Σύνθεση και Κατασκευή» προέρχονται και τα 3 άτιπλα σχέδια με μελάνι σε χαρτί<sup>1120</sup>, μεσαίων διαστάσεων, της V. D. Bubnova.
- 9.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -
- 9.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

- 10.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -
- 10.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ (1 έργο): Στη Δωρεά Tretyakov υπάρχει η μεγάλων διαστάσεων ελαιογραφία του καλλιτέχνη *Τοπίο με δέντρα* (1912), που αποκτήθηκε από τη συλλογή L. V. Gornukh<sup>1122</sup>.
- 10.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ: -
- 10.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ : -
- 10.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -
- 10.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

Τα έργα του διάσημου καλλιτέχνη Mark Chagall<sup>1123</sup> αποτελούσαν έναν από τους πιο σημαντικούς πόλους έλξης στην Αρχική-Ενιαία Συλλογή Κωστάκη<sup>1124</sup>. Τα

<sup>1119</sup> **Varvara Dmitrievna Bubnova** (Варвара Дмитриевна Бубнова), Αγία Πετρούπολη 1886-Λένινγκραντ 1983, 97 ετών.

<sup>1120</sup> Πρόκειται για τα έργα C182, C183 και C184, που φέρουν το μονόγραμμα της καλλιτέχνης (Καφέτση I, εικ. 341-343, Rudenstine, 1981, αρ. 93-95). Για τη συμμετοχή της καλλιτέχνης στη θεωρητική συζήτηση του INKhUK και την ιδιαίτερη προσκόλλησή της στο πρόβλημα της καλλιτεχνικής δομής παρά της χρηστικής αξίας ενός έργου βλ. Καφέτση I, σ.346 και Καφέτση II, σσ.272-273, Lodder, 1983, σ. 83 κ.εξ., Μαγκομέντοφ, 1995.

<sup>1121</sup> **Vladimir Davidovich Burliuk** (Владимир Давидович Бурлюк), Semyrotivka, επαρχία Lebedyn, Kharkiv ή Kharkon, Ουκρανία 1886 – (Β' Π.Π.) κοντά στη Θεσσαλονίκη, Ελλάδα 1917, 31 ετών. (Για τη Chernianka ως τόπο γέννησης του Burliuk, βλ. Rudenstine, 1981, σ. 81, "Vladimir Burliuk", χ.χ).

<sup>1122</sup> *Tretyakov 1*, αρ. 1. Επίσης βλ. Rudenstine, 1981, σ. 81, εικ. 6.

<sup>1123</sup> **Mark Zakharovich Chagall** ή Shagal (Марк Захарович Шагал), Liozno, Vitebsk, Λευκορωσία 1887- Γαλλία 1985, 98 ετών.

<sup>1124</sup> Κατά τον Roberts έως τον διαχωρισμό της συλλογής το 1977, τα έργα Chagall παρέμειναν το επίκεντρό της και το πιο δραματικό συστατικό της (Roberts, 1994, σσ.162-163).

έργα αυτά, που ο συλλέκτης απέκτησε με κόπο, συχνά και θυσίες<sup>1125</sup>, προήλθαν από διάφορες πηγές όπως την A.P.Patotska, χήρα του διευθυντή του Εβραϊκού Μουσείου Μόσχας, S. Mikhoels<sup>1126</sup>, τη χήρα του ιστορικού τέχνης Y.Tugendkhold στη Μόσχα, ιδιωτικές συλλογές όπως εκείνη του τεχνοκριτικού και ειδικού στη συντήρηση I.Viner, τη N.E.Dobychina, ιδιοκτήτρια γκαλερί στην Πετρούπολη, τη χήρα του A.M.Efros, «κάποιον» Dedenko<sup>1127</sup> και τον καλλιτέχνη R.Falk στη Μόσχα.

Ο συλλέκτης διατηρούσε προσωπική σχέση με τον καλλιτέχνη περίπου από το 1952<sup>1128</sup> –αρχικά μέσω αλληλογραφίας– ενώ πρώτη φορά τον επισκέφτηκε το 1955 στο σπίτι του στο Saint-Paul-de-Vence της Γαλλίας, όπου και φιλοξενήθηκε. Το 1959 ο Κωστάκης παραβρέθηκε στη σημαντική έκθεση του Chagall στο Αμβούργο, όπου δάνεισε 13 ή 14 έργα του καλλιτέχνη από τη συλλογή του. Συλλέκτης και καλλιτέχνης συναντήθηκαν και λίγο αργότερα στο Παρίσι, ενώ η τελευταία συνάντησή τους χρονολογείται το 1973, όταν ο Chagall επισκέφθηκε τη Μόσχα. Γενικά διατήρησαν μια «πολιτισμένη» φιλική σχέση<sup>1129</sup>. Τα έργα του καλλιτέχνη στη Συλλογή Κωστάκη δωρήθηκαν στην Tretyakov ή πουλήθηκαν<sup>1130</sup>.

11.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -

11.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ (11 έργα): Περιλαμβάνονται 3 πίνακες μεσαίων διαστάσεων καθώς επίσης 8 έργα σε χαρτί, 5 μεσαίου μεγέθους και 3 μικρών διαστάσεων, διαφόρων τεχνικών. Τα έργα χρονολογούνται από την περίοδο 1906-1907 έως και τη διετία 1923-1925<sup>1131</sup>.

Πιο συγκεκριμένα πρόκειται για τους πίνακες *Γριούλα με καλάθι* (1906-1907) της περιόδου της μαθητείας του καλλιτέχνη<sup>1132</sup> και τις 2 ελαιογραφίες σε μουσαμά *Τσίρκο* (1919-1920) και *Κονβαλάριας*, γνωστή και ως *Κρίνοι* (1916)<sup>1133</sup>. Παράλληλα στη Δωρεά Tretyakov συμπεριλαμβάνονται τα γκουάς *Χασάπης* (1910) και *Προσχέδιο για το έργο*

<sup>1125</sup> Για τέτοιες θυσίες όπως την πώληση του ολοκαίνουργιου αυτοκινήτου του, βλ. Rudenstine, 1981, σ. 70. Για άλλες, ανεπιτυχείς προσπάθειες αγοράς έργων του Chagall, βλ. Roberts, 1994 σ. 85.

<sup>1126</sup> Καφέτση Ι, σ.616, Roberts, 1994, σσ.67-68, Rudenstine, 1981, σσ.67-68.

<sup>1127</sup> «A certain Dedenko..», κατά Κωστάκη (Rudenstine, 1981, σ.69. Επίσης "Sale 7021", 2005: lot 48).

<sup>1128</sup> Ο Κωστάκης αλληλογραφούσε με τον Chagall από το 1952 (Roberts, 1994, σ.158).

<sup>1129</sup> Για κάποια «απογοήτευση» του Κωστάκη από τον καλλιτέχνη βλ. Roberts, 1994, σ.164 κ.εξ.

<sup>1130</sup> Για τις πωλήσεις έργων των Chagall και Kandinsky βλ. παραπ., σημ. 1038.

<sup>1131</sup> *Tretyakov 1*, αρ. 2-4, *Tretyakov 2*, αρ. 28-35.

<sup>1132</sup> Πρόκειται για μια μεγάλων διαστάσεων ελαιογραφία και γκουάς σε χαρτόνι γνωστή και ως *Peasant with a basket* (Rudenstine, 1981, εικ. 7).

<sup>1133</sup> Για το έργο βλ. *Tretyakov 1*, αρ. 3 και Rudenstine, 1981, εικ. 22, 16. Το φυτό *ландыш* έχει αποδοθεί στα ελληνικά ως *κρίνος* (Καφέτση Ι, εικ. 220). Συγκεκριμένα πρόκειται για το είδος *μιγκέ ή κονβαλάρια ή και κονβαλλάρια του Μαΐου (Convallaria Majalis)*, επίσης γνωστό και ως *κρίνο της κοιλάδας, δάκρυ της Παναγίας*, αλλά και *μαγιολούλουδο* (Κανταρτζής, 2003). Στα αγγλικά αποδίδεται ως *Lilies of the Valley*. Σύμφωνα με τον συλλέκτη το έργο αγοράστηκε μόλις 300 δολάρια, τη στιγμή που ένα παρόμοιο στη Στοκχόλμη πουλιόταν 1.000 δολάρια (Rudenstine, 1981, σ.69).

«Βροχή» (1911), μεσαίων διαστάσεων, καθώς και το μικρού μεγέθους *Μουσικοί* (1911)<sup>1134</sup>. Στο ίδιο σύνολο συγκαταλέγονται τα έργα με μελάνι και άλλα υλικά σε χαρτί *Πληγωμένος Στρατιώτης* (1914), *Γέροντας με Μπαστούνι* (1914) και *Χαμογελαστό πρόσωπο* της δεκαετίας του 1910 αλλά και τα μεσαίων διαστάσεων χαρακτηριστικά *Ο αμαξάς Selifan* (1923-1925) και *Κεφάλι Εβραίου* (1916)<sup>1135</sup>.

- 11.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ (τουλάχιστον 8 έργα)<sup>1136</sup>: Στο Υπόλοιπο Συλλογής Κωστάκη 1977 υπήρχαν 8 έργα του Μ. Chagall –ανάμεσά τους 4 πίνακες– όλα εκτός συλλογής σήμερα. Συγκεκριμένα εδώ ανήκαν τα 2 μεγάλα γκουάς σε χαρτόνι του 1943 *Χωριό σε Φλόγες* (περ. 1940-1943) και *Πόλεμος: Μητέρα και Παιδί*<sup>1137</sup>, η μεσαίου μεγέθους ελαιογραφία με μολύβι σε χαρτόνι *Εμπρός* (1919/1920)<sup>1138</sup>, η μεγάλη ελαιογραφία *Αυτοπροσωπογραφία με την Bella κοντά στη σόμπα* (1915-1916), οι μεσαίων διαστάσεων υδατογραφίες *Ο Ζωγράφος του Φεγγαριού* (1907) και *Άνθρωπος και Κατσίκα* (1940) καθώς και τα σχέδια με σινική μελάνη σε χαρτί *Γυναίκα με Μήλο* (1914) και *Βιβλική Μορφή* (1956), που φέρουν αφιέρωση του Chagall στον συλλέκτη<sup>1139</sup>.
- 11.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ : -
- 11.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ<sup>1140</sup>: -
- 11.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

<sup>1134</sup> Rudenstine, 1981, εικ. 8, 9, 10.

<sup>1135</sup> Καφέτση Ι, εικ. 219, Rudenstine, 1981, εικ. 11, 12, 14.

<sup>1136</sup> Στα έργα αυτά πιθανότατα περιλαμβάνονταν και άλλα. Κατά μία εκδοχή τα έργα Chagall στη Συλλογή Κωστάκη έφταναν τα 20 (Andriotakis, 1979, παρ.1).

<sup>1137</sup> Τα έργα είχε παραδώσει ο Chagall στον Mikhoels το 1946 στη Νέα Υόρκη -ένα χρόνο πριν ο τελευταίος δολοφονηθεί με εντολή του Stalin- προκειμένου εκείνος να τα δωρίσει εκ μέρους του στην Tretiakov (Rudenstine, 1981, εικ. 20-21). Για την αγορά τους ο Κωστάκης αναφέρει πως πλήρωσε 8.000 ρούβλια αντί για τα μισά -«between three and four thousand»- που του είχαν ζητηθεί (Roberts, 1994, σσ.67-68, Rudenstine, 1981 σσ.69-70). Το πρώτο, *L'incendie dans la neige*, αποδοσμένο ως *Burning Village*, είναι γκουάς παστέλ και μολύβι σε χαρτί, 62x49,2 εκ. ("Sale 7356", 2007, lot 681).

<sup>1138</sup> Το υπογεγραμμένο από τον Chagall *Le voyageur (En Avant!/ Εμπρός)* δημιουργήθηκε με αφορμή την πρώτη επέτειο της Ρωσικής Επανάστασης, εκφράζοντας χαρακτηριστικά τον δυναμισμό και την αισιοδοξία της εποχής προς την καινοτομία και την πρωτοπορία. Κατά τον συλλέκτη το έργο -«the second version»- αγοράστηκε προς 150 δολάρια (Rudenstine, 1981, σ.69). Ο Κωστάκης το αγόρασε από τον Dedenko και το κατείχε έως το 1977 ("Sale 7021", 2005: lot 48).

<sup>1139</sup> Καφέτση Ι, σ.266 κ.εξ., Kunstmuseum Düsseldorf, 1977, σ.22 κ.εξ., Rudenstine, 1981, σσ. 84-87. Για τη διαστάσεων 44,5x28 εκ. υδατογραφία σε χαρτί *Homme et Chèvre* βλ. "Sale 6524", 1994: lot 267.

<sup>1140</sup> Υπάρχουν φωτογραφίες του καλλιτέχνη ("Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: Συλλογές", χ.χ.).

## 12. I. G. CHASNIK

Τα έργα του I. G. Chasnik<sup>1141</sup> στη συλλογή Κωστάκη απέκτησε ο συλλέκτης απευθείας από τον γιο του καλλιτέχνη στο Λένινγκραντ.

- 12.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -
- 12.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ (3 έργα): Περιλαμβάνονται 3 πίνακες του 1922-1924 που εκφράζουν το πνεύμα προώθησης και περαιτέρω ανάπτυξης των καλλιτεχνικών θεωριών του Malevich στο πλαίσιο της ένωσης του Уноvis, της οποίας ο I.G. Chasnik υπήρξε ένα από τα πιο δραστήρια μέλη<sup>1142</sup>. Συγκεκριμένα πρόκειται για τις μεγάλων διαστάσεων ελαιογραφίες σε μουσαμά με τον κοινό τίτλο *Σουπρεματισμός*, η μία από τις οποίες ξεπερνά στη μία της διάσταση το ένα μέτρο<sup>1143</sup>.
- 12.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ:
- 12.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (14 έργα) : Εδώ ανήκουν η ελαιογραφία *Σουπρεματιστικός Σταυρός* του 1923<sup>1144</sup> –το μεγαλύτερο γνωστό έργο του καλλιτέχνη στη Συλλογή Κωστάκη– καθώς και 13 σχέδια εικονογράφησης με μελάνι σε χαρτόνι, με κοινό τίτλο *Από το βιβλίο "Λαϊκές Ιστορίες"*<sup>1145</sup>.
- 12.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -
- 12.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

## 13. S. V. CHEKHONIN<sup>1146</sup>

- 13.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -
- 13.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ: -
- 13.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ: -
- 13.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (2 έργα): Σώζονται 2 πιάτα με ζωγραφικές παραστάσεις του Chekhonin από το έτος 1918<sup>1147</sup>.
- 13.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -
- 13.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

<sup>1141</sup> **Iliia Grigorievich Chashnik** (Илья Григорьевич Чашник), Lysite, Λεττονία 1902 – Λένινγκραντ 1929, από εγχείριση σκωληκοειδίτιδας, 27 ετών. Για το έργο του βλ. Σατσκίχ, 1995, αρ. 186.

<sup>1142</sup> Για την ένωση του Уноvis, βλ., μ.α., Σατσκίχ, 1995, σσ.226-231 και παρακάτω, σημ. 1828.

<sup>1143</sup> *Tretyakov 1*, αρ. 5-7. Βλ. και Καφέτση I, εικ.194, 193 και 191, Rudenstine, 1981, εικ. 23, 24, 25.

<sup>1144</sup> Πρόκειται για το δημοσιευμένο με αρ. 795.79 έργο, διαστάσεων 133,2 x 133,4 εκ. (Καφέτση I, εικ. 192, Rudenstine, 1981, εικ. 26) που κινείται στο ίδιο ύφος και στο ίδιο ιδεολογικό πλαίσιο με τα αντίστοιχα έργα της Δωρεάς Tretyakov.

<sup>1145</sup> Για τα έργα *Από το βιβλίο "Folk Tales"* («Λαϊκές Ιστορίες»), για τα οποία πάντως δεν υπάρχει έως τώρα καμιά διαθέσιμη χρονολόγηση, βλ. "Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: Συλλογές", χ.χ.

<sup>1146</sup> **Sergei Vasilievich Chekhonin ή Tchekhonine** (Сергей Васильевич Чехонин), Lykoshino, Tver 1878-Lörrach, κοντά στη Βασιλεία 1936, 58 ετών. Για τα βιογραφικά του βλ. Milner, 1993, σσ.106-108, Wardroppep κ.ά., 1992, σ. 84.

<sup>1147</sup> Πρόκειται για 2 έργα, διαμέτρου 18 εκ. και 24, 4 εκ. αντίστοιχα (Καφέτση I, εικ. 460).

#### 14. V. N. CHEKRYGIN

Τα έργα του V. N. Chekrygin<sup>1148</sup> απέκτησε ο Κωστάκης μέσω του στενού φίλου και παλιού συνεργάτη του ζωγράφου, καλλιτέχνη L. F. Zhegin (Shekhtel).

- 14.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -
- 14.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ (8 έργα): Περιλαμβάνονται 2 πίνακες του καλλιτέχνη, η μεγάλη ελαιογραφία *Αδάμ και Εύα* (1914-1915 περίπου) και η μεσαίων διαστάσεων ελαιογραφία *Ανδρική Προσωπογραφία* (1914) καθώς και άλλα 6 έργα, 4 μικρών και 2 μεσαίων διαστάσεων, τα οποία χρονολογούνται από τα τέλη της δεκαετίας του 1910 έως το 1920<sup>1149</sup>.
- 14.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ: -
- 14.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (2 έργα): Στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ ανήκουν σήμερα 2 μεγάλων διαστάσεων ελαιογραφίες του καλλιτέχνη από το έτος 1918, τα έργα *Καθιστή Γυναίκα* και *Ανάσταση*<sup>1150</sup>.
- 14.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -
- 14.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

#### 15. Μ. CHEREMNYKH<sup>1151</sup>

- 15.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -
- 15.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ: -
- 15.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ (3 έργα): Στο Υπόλοιπο Συλλογής Κωστάκη 1977 υπήρχαν 3 έγχρωμες λιθογραφίες του Mikhail Cheremnykh, η *Αφίσα Προπαγάνδας εναντίον του καπιταλισμού* (1919), η *Αφίσα προπαγάνδας εναντίον της αστικής τάξης* (1919) και η *Αφίσα Προπαγάνδας* (1920), αγορασμένες όλες από τον συλλέκτη E. P. Ivanov<sup>1152</sup>.
- 15.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ : -
- 15.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -
- 15.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

<sup>1148</sup> **Vasilii Nikolaevich Chekrygin** (Василий Николаевич Чекрыгин), Zhizdra, Kaluga 1897–Pushkino, κοντά στη Μόσχα 1922, ατύχημα με τρένο, 25 ετών.

<sup>1149</sup> *Tretyakov 1*, αρ. 8-9, *Tretyakov 2*, αρ. 36-41. Στη δεύτερη λίστα περιλαμβάνεται παραδόξως και το λάδι σε μουσαμά *Μужской портрет (Ανδρική Προσωπογραφία)* του 1914. Για την ελαιογραφία *Αδάμ και Εύα* και το σχέδιο με κάρβουνο σε χαρτί *Πρόσωπα* (1921), βλ. και Rudenstine, 1981, εικ. 27-28.

<sup>1150</sup> Πρόκειται για τα έργα 274.78 και 275.78. Το δεύτερο είναι δημοσιευμένο ως *Resurrection* και *Christmas* ("Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: Συλλογές", χ.χ., Rudenstine, 1981, εικ. 30).

<sup>1151</sup> **Mikhail Mikhailovich Cheremnykh** (Михаил Михайлович Черемных), Tomsk 1890–Μόσχα 1962, 72 ετών. Για τον καλλιτέχνη ως εφευρέτη της αφίσας του Ρωσικού Πρακτορείου Τηλέγραφου (ROSTA) βλ. Milner, 1993, σσ.110-111.

<sup>1152</sup> Καφέτση Ι, εικ. 376-378. Για τα έργα της ομάδας βλ. και παρακάτω, λήμμα *Άγνωστοι*.



- 16.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -
- 16.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ (2 έργα): Τα έργα γραφικών τεχνών του συγκεκριμένου υποσυνόλου της Συλλογής Κωστάκη περιλαμβάνουν 2 σχέδια μικρών διαστάσεων, δημιουργημένα με μελάνι και σχεδιαστικά εργαλεία πάνω σε χαρτί. Πρόκειται για τα έργα με τον κοινό τίτλο *Κατασκευή*, που χρονολογούνται στις αρχές της δεκαετίας του 1930.
- 16.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ: -
- 16.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -
- 16.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ : -
- 16.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

17. Α. Δ. DREVIN

Τα έργα του Α. Δ. Drevin<sup>1154</sup> απέκτησε ο συλλέκτης απευθείας από τον γιο του καλλιτέχνη, Andrei A. Drevin, στη Μόσχα<sup>1155</sup>. Ο Κωστάκης θεωρούσε την περίπτωση του Drevin μια από τις προσωπικές του «ανακαλύψεις», αφού κατά τον ίδιο εκείνος πρώτος εντόπισε «αυτή την ιδιοφυΐα» και αγόρασε έργα του<sup>1156</sup>.

- 17.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -
- 17.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ (τουλάχιστον 3 έργα): Στην Tretyakov δωρίστηκαν από τον συλλέκτη οι μεγάλων διαστάσεων ελαιογραφίες του Drevin *Δύο Λουόμενες*, *Οι Γαζέλες* και η σπουδή *Ιππεύοντας προς τη δουλειά*, όλα της περιόδου περίπου 1929-1931<sup>1157</sup>.
- 17.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ (τουλάχιστον 4 έργα): Στην Αρχική-Ενιαία Συλλογή υπήρχε ένας πίνακας του ζωγράφου εκτός Συλλογής ΚΜΣΤ σήμερα, η μεγάλη ελαιογραφία σε μουσαμά *Λουόμενοι* (1930-1931)<sup>1158</sup>.

<sup>1153</sup> **Yakov** ή **Iakov Georgievich Chernikhov** (Яков Георгиевич Чернихов), Pavlograd, Ουκρανία 1889-Μόσχα 1951, 62 ετών. Για άλλα έργα του πρωτοπόρου σοβιετικού αρχιτέκτονα, θεωρητικού της αρχιτεκτονικής, ζωγράφου και σχεδιαστή γραφικών τεχνών βλ. "Jakov (Georgievic) Cernichon", χ.χ.

<sup>1154</sup> **Alexandr Davidovich Drevin** (Александр Давыдович Древин), Vendene (Ventspils), σήμερα Tsesis, Λεττονία 1889- επαρχία Altai 1938, συνελήφθη και εκτελέστηκε στην εξορία, 49 ετών.

<sup>1155</sup> Κατά τον Starr 2 χρόνια μετά τη συνάντηση του συλλέκτη με τη Nadezhda Udaltsova, ο γιος της ήρθε σε επαφή με αυτόν, προσφέροντάς του προς αγορά έργα του πατέρα του, που είχε ανακαλύψει σε ντουλάπι γυαλικών, από τα οποία ο Κωστάκης «αγόρασε αρκετά» (Rudenstine, 1981, σ.37).

<sup>1156</sup> Κατά τον Κωστάκη ακόμη και οι απόγονοι του καλλιτέχνη εκτίμησαν τη δουλειά του πατέρα τους χάρη εν μέρει στον ίδιο (Roberts, 1994, σ. 84).

<sup>1157</sup> Πρόκειται για τις δημοσιευμένες ελαιογραφίες σε μουσαμά *Riding to work* (1929), *Two Bathers* (1930-1931) και *The Gazelles* της ίδιας εποχής (TP132-TP134), βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 32, 35-36. Για το τελευταίο βλ. και " Drevin: Gazeli", χ.χ. Τα έργα δεν περιλαμβάνονται στις λίστες της Tretyakov.

<sup>1158</sup> Είναι το έργο υπ. αρ. 9.78 (Rudenstine, 1981, αρ. 33).

Επίσης από τη Συλλογή Απογόνων Κωστάκη πουλήθηκαν άλλα 3 τουλάχιστον έργα, 2 μεγάλων διαστάσεων ελαιογραφίες διπλής όψεως, μια άπιπλη<sup>1159</sup> και το έργο *Σκηνή Δρόμου. Άποψη του Αλτάι* (1930)<sup>1160</sup> καθώς επίσης μια μεγάλων διαστάσεων άπιπλη ακουαρέλα σε χαρτί του 1920<sup>1161</sup>.

17.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (4 έργα, τα 2 αμφίπλευρα): Περιλαμβάνονται 4 έργα, τα 2 από τα οποία είναι αμφίπλευροι πίνακες (recto-verso). Από τις 6 συνολικά συνθέσεις, που είναι όλες ελαιογραφίες σε μουσαμά, η μία είναι αφηρημένης τεχνοτροπίας και οι υπόλοιπες παραστατικές ή ημιπαραστατικές. Πρόκειται για τα έργα *Ελεύθερη σύνθεση χρωματικών μαζών* (1920), με *Γυμνό* (1930) στην πίσω όψη, *Βάρκα*, με *Τοπίο* στην πίσω όψη (1930), *Τοπίο με δύο μορφές* (1930) και *Γυναίκα με μακριά μαλλιά* (1930-1931)<sup>1162</sup>.

17.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ<sup>1163</sup>:

17.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: Έργο του καλλιτέχνη στην κατοχή των απογόνων του Κωστάκη ήταν ενδεικτικά η μεγάλων διαστάσεων ελαιογραφία σε μουσαμά με τίτλο *Ιτιές. Αλτάι* του 1930<sup>1164</sup>.

## 18. B. V. ENDER<sup>1165</sup>

Τα έργα της οικογένειας των Ender στη Συλλογή Κωστάκη –καλλιτεχνών που ο συλλέκτης εκτιμούσε ιδιαίτερα<sup>1166</sup>– προέρχονταν βασικά από την εποχή της στενής συνεργασίας τους με τον Μ. Matiushin<sup>1167</sup> και αφορούσαν τη διερεύνηση

<sup>1159</sup> Η άπιπλη σύνθεση δύο όψεων του Drevin, διαστάσεων 56,52 x 69,22 εκ., αγοράστηκε το 2010 στο Λονδίνο 75.650 στερλίνες από την οικογένεια του καλλιτέχνη ("Sale L10112", 2010, lot 340).

<sup>1160</sup> Για την ελαιογραφία *Street Scene; View of Altai*, διαστάσεων 86 x 69 εκ., πουλήθηκε από τους απογόνους του Κωστάκη το 2012 σε δημοπρασία του Λονδίνου και αποκτήθηκε από την οικογένεια του καλλιτέχνη με 44.450 στερλίνες ή 55.007 ευρώ ("Sale number: L12115", 2012: lot 318).

<sup>1161</sup> Το υπογεγραμμένο έργο διαστάσεων 42 x 63,5 εκ, πιστεύεται ότι έγινε γύρω στο 1920. Πουλήθηκε το 2012 στο Λονδίνο προς 6.250 στερλίνες (7.818 ευρώ). ("Sale number: L12115", 2012, lot 241).

<sup>1162</sup> Πρόκειται για τα 8.78b, 1920 (Καφέτση I, 303, Rudenstine, 1981, εικ. 31) και 8.78a (*Γυμνό*, 1930, ζωγραφισμένο στην πίσω όψη του προηγούμενου), 10.78 (*Τοπίο με δύο μορφές*, 1930, βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 38), 11.78 a, 11.78 b (*Βάρκα* και *Τοπίο*, 1931, στο ίδιο κάδρο, βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 37) και 12.78 (*Γυναίκα με μακριά μαλλιά*, 1930-31, βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 39).

<sup>1163</sup> Τρεις φωτογραφίες έργων του Drevin υπάρχουν στη *Δωρεά Κωστάκη: Αρχείο* ("Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: Συλλογές", χ.χ.).

<sup>1164</sup> Το έργο *Willows. Altai*, διαστάσεων 64 x 79 εκ., αποκτήθηκε από την εγγονή του καλλιτέχνη και εμφανίστηκε προς πώληση το 2011 ("Sale number: L11112", 2011, lot 276).

<sup>1165</sup> **Boris Vladimirovich Ender** (Борис Владимирович Эндер), Αγία Πετρούπολη 1893- Μόσχα 1960, 67 ετών). Για βιογραφικά βλ. Klotz, 1991, σ. 99, Ρακίτιν, 1995, σ.673, Rudenstine, 1981, σ.275.

<sup>1166</sup> Για την άποψη του συλλέκτη σχετικά με το έργο των Ender, βλ. Rudenstine, 1981, σ.64.

<sup>1167</sup> Εξαιτίας, μάλιστα, της ιδιαίτερα στενής συνεργασίας των καλλιτεχνών στο GINKHUK και καθώς λίγα έργα μόνο υπογράφηκαν, υπάρχει συχνά πρόβλημα στην αξιόπιστη απόδοση των έργων. Κάποια ονόματα είναι γραμμένα από τον γιο του Yuri, Andrei Ender (Rudenstine, 1981, σ.274).

από τους καλλιτέχνες των προβλημάτων του χρώματος και της φόρμας, τη μορφοποίηση της έννοιας της «διευρυμένης όρασης» και τη «μετακίνηση» ή «μεταφορά» ήχων σε οπτική μορφή<sup>1168</sup>. Όλα τα έργα του Boris V. Ender αποκτήθηκαν από την οικογένεια της Ksenia Ender<sup>1169</sup>.

18.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -

18.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ (8 έργα): Στη Δωρεά Κωστάκη Tretyakov ανήκει η μεγάλων διαστάσεων ελαιογραφία σε μουσαμά με τίτλο *Σύνθεση* (1921)<sup>1170</sup>. Επίσης εδώ συμπεριλαμβάνονται και 7 έργα σε χαρτί, 6 μεσαίου μεγέθους και ένα μικρό, των οποίων η χρονολόγηση εκτείνεται από τις αρχές της δεκαετίας του 1920 έως τις αρχές της δεκαετίας του 1930<sup>1171</sup>.

18.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ: -

18.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (8 έργα, το ένα αμφίπλευρο): Τα 8 έργα της Συλλογής Κωστάκη ΚΜΣΤ περιλαμβάνουν 9 συνθέσεις του καλλιτέχνη καθώς το ένα έργο –του οποίου μάλιστα και οι 2 διαστάσεις ξεπερνούν ελαφρώς το 1 μέτρο– είναι αμφίπλευρο<sup>1172</sup>. Στα υπόλοιπα έργα συγκαταλέγονται 1 μεγάλο, 3 μεσαίου μεγέθους και 3 μικρά. Ως προς την τεχνική τους οι 3 από τις 9 συνθέσεις είναι ελαιογραφίες και οι υπόλοιπες έχουν δημιουργηθεί με υδατόχρωμα σε χαρτί, με εξαίρεση ένα μικρό σχέδιο με μολύβι. Τρία έργα είναι αχρονολόγητα, ενώ τα υπόλοιπα καλύπτουν βασικά την περίοδο από το 1919 (ή και νωρίτερα)<sup>1173</sup> έως το 1925<sup>1174</sup>.

18.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -

18.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

---

<sup>1168</sup> Για τα έργα των αδελφών Ender και του «Νέου Ρεαλισμού του Χώρου» ως πλαστική έκφραση των ιδεών του Matiushin σύμφωνα με την Alla Povelikhina, με βάση το αισθητικό σλόγκαν του συστήματος *Zorved* ή *Zorkoe vedanie* (*Δες-Γνώρισε*), τη διεύρυνση της φυσικής λειτουργίας της όρασης αλλά και την εξερεύνηση της «μεταγραφής του ήχου» μέσω χρωματικών μελετών, βλ. Matjuschin, 1923, Ποβελίχινα, 1995, σ.281, Povelikhina, 1991.

<sup>1169</sup> Rudenstine, 1981, σ.275.

<sup>1170</sup> Rudenstine, 1981, εικ. 538.

<sup>1171</sup> *Tretyakov 1*, αρ. 10, *Tretyakov 2*, αρ. 44-50. Από τα 7 έργα σε χαρτί για τα 6 έχει χρησιμοποιηθεί η τεχνική της ακουαρέλας ενώ το ένα είναι σχέδιο με μολύβι γραφίτη.

<sup>1172</sup> Είναι υπογεγραμμένα από τον καλλιτέχνη ή και τον Andrei Ender (Rudenstine, 1981, σ.275 κ.εξ.).

<sup>1173</sup> Το verso του έργου 13.78 recto, γνωστό και ως *Χωρίς Τίτλο*, αποδίδεται ως *Αφαίρεση* από την Povelikhina και χρονολογείται κατά την ίδια παλαιότερα από το 1919-1920 (Ποβελίχινα, 1995, εικ. 225ii, σ.498). Για τον αμφίπλευρο πίνακα 13.78 recto-verso βλ. και Rudenstine, 1981, εικ. 534, 536.

<sup>1174</sup> Πρόκειται για τις ελαιογραφίες σε μουσαμά *Κίνηση οργανικής φόρμας* (1919) με *Αφηρημένη σύνθεση* (1919-1920) στην πίσω της όψη, την επίσης ελαιογραφία *Διευρυμένος Χώρος* (1922-23), υδατογραφίες μη παραστατικού θέματος και ένα σχέδιο με γραφίτη, όλα σε χαρτί. Για τα έργα βλ. "Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: Συλλογές", χ.χ., Rudenstine, 1981, σ.276 κ.εξ. Το *Διευρυμένος Χώρος* είναι ζωγραφισμένο βάσει της μεθόδου «διευρυμένης όρασης» του συστήματος *Zorved* (*Ζορβέντ*) του Matiushin και εκτέθηκε στην Biennale της Βενετίας το 1924 (Ποβελίχινα, 1995, σ.498).

Τα έργα της Ksenia V. Ender αποκτήθηκαν από την οικογένειά της<sup>1176</sup>.

- 19.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ» (άγνωστος αριθμός): Αναφέρεται από τον συλλέκτη η σημαντική απώλεια 600 περίπου «πινάκων» των Ksenia και Mariia Ender. Η απώλεια σημειώθηκε κατά τον ίδιο μετά τη δεύτερη διάρρηξη του διαμερίσματός του στη Μόσχα, το 1976<sup>1177</sup>.
- 19.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ (28 έργα): Δύο πίνακες της καλλιτέχνιδας, οι μεσαίων διαστάσεων ελαιογραφίες *Σύνθεση* και *Αφαίρεση* της περιόδου 1920-1921, περιλαμβάνονται στη Δωρεά Κωστάκη Tretyakov<sup>1178</sup>. Στο ίδιο σύνολο ανήκουν επίσης άλλα 26 έργα, δημιουργημένα στην πλειοψηφία τους με υδατόχρωμα πάνω σε χαρτί<sup>1179</sup>. Τα έργα είναι μεσαίων (11) ή μικρών διαστάσεων (15) και εκτείνονται χρονικά από τα τέλη της δεκαετίας του 1910 έως και το 1937<sup>1180</sup>.
- 19.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ: -
- 19.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (69 έργα): Στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ υπάρχουν 69 έργα της καλλιτέχνιδας<sup>1181</sup>, κυρίως ακουαρέλες<sup>1182</sup> (51) σε απλό ή ενισχυμένο με χαρτόνι χαρτί<sup>1183</sup>, καθώς επίσης 8 ελαιογραφίες σε μουσαμά και 7 κολάζ σε χαρτί<sup>1184</sup>. Πρόκειται για συνθέσεις αφηρημένης

<sup>1175</sup> **Ksenia Vladimirovna Ender** (Ксения Владимировна Эндер), Slutsk 1895 (1894 κατά Milner, 1993) - Λένινγκραντ 1955, 60 ετών). Για τα βιογραφικά της καλλιτέχνιδας βλ., Klotz, 1991, σσ. 99-100, Ρακίτιν, 1995, σ.673, Rudenstine, 1981, σ.280.

<sup>1176</sup> Rudenstine, 1981, σ.280.

<sup>1177</sup> "Συνέντευξη του Γιώργου Κωστάκη", 1995, σσ.34-35.

<sup>1178</sup> *Tretyakov 1*, αρ. 11-12. Για τα έργα, δημοσιευμένα ως *Abstraction* (1920) και *Untitled* (1920-1921), βλ. και Rudenstine, 1981, αρ. 547, 555.

<sup>1179</sup> *Tretyakov 2*, αρ. 51-76. Πρόκειται για 21 ακουαρέλες (2 με γκουάς και 5 με μολύβι γραφίτη), 3 γκουάς (με ακουαρέλα ή κολάζ), ένα κολάζ σε χαρτόνι και ένα σχέδιο με μολύβι γραφίτη σε χαρτί.

<sup>1180</sup> Ως προς το μέγεθός τους το μεγαλύτερο είναι 30,1 x 40 εκ. και το μικρότερο 12,9 x 17,1 εκ. Δύο από τα έργα είναι αχρονολόγητα.

<sup>1181</sup> Για τα έργα βλ. Rudenstine, 1981, σσ.280 κ.εξ., Καφέτση Ι, σσ.284-293 και "Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: Συλλογές", χ.χ., όπου στην Ksenia Ender αποδίδεται και ένα άπιπλο κολάζ του 1924-1926 (ίσως πρόκειται για το C119), χωρίς αριθμό ταξινόμησης καθώς επίσης ένα έργο από το αρχείο της *Συλλογής Κωστάκη: Δωρεά* (CDC) και το έργο με παλαιό αριθμό ταξινόμησης 52.78, που ανήκει πιθανότατα στην Maria Ender (βλ. παρακάτω, σημ. 1194), με αποτέλεσμα να εμφανίζονται συνολικά 72 εγγραφές στο όνομα της καλλιτέχνιδας. Τα έργα είναι στην πλειοψηφία τους άπιπλα, ενώ πολλά δεν είναι ακριβώς χρονολογημένα. Κάποια αποτελούν φύλλα από λεύκωμα σχεδίασης. Ορισμένα αποτελούν μελέτες για πίνακες (όπως το C488 για τον πίνακα C123).

<sup>1182</sup> Στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ υπάρχουν σήμερα 51 υδατογραφίες, 43 ακουαρέλες, 7 ακουαρέλες με γραφίτη και μια ακουαρέλα με γκουάς.

<sup>1183</sup> Από αυτές 14 ακουαρέλες έχουν ως υπόστρωμα χαρτί κολλημένο σε χαρτόνι.

<sup>1184</sup> "Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: Συλλογές", χ.χ.

τεχνοτροπίας μικρού ή μεσαίου μεγέθους (η μικρότερη 10,9 x 15,2 εκ. και η μεγαλύτερη 40,3 x 34,7 εκ.). Από τα έργα αυτά 40 φέρουν γραπτή χρονολόγηση ή έχουν χρονολογηθεί, τα 6 στην περίοδο 1920-1921 και τα υπόλοιπα (34) στην περίοδο 1924-1926, εποχή κατά την οποία η K.V.Ender εργαζόταν ερευνητικά με την ομάδα *Zorved* (*Зорвед*) στο Τμήμα Οργανικής Παιδείας του Μουσείου Ζωγραφικής Κουλτούρας στο Λένινγκραντ υπό τον M. Matiushin<sup>1185</sup>.

Ανάμεσα στα έργα της καλλιτέχνης, τα οποία χαρακτηρίζει έντονη υφολογική συγγένεια και είναι άπιπλα στη μεγάλη πλειοψηφία τους, 13 έχουν τον τίτλο *Λίμνη*<sup>1186</sup>, ενώ υπάρχουν και 2 γραφιστικά σχέδια του 1926. Τα σχέδια αυτά που προορίζονταν το ένα για ταμπακέρα και το άλλο για τσιγαροθήκη, σχεδίασε η καλλιτέχνης στο Τμήμα Οργανικής Παιδείας του Ινστιτούτου Διακοσμητικών Τεχνών της Πετρούπολης υπό την εποπτεία του καθηγητή της, M. Matiushin<sup>1187</sup>.

19.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (2 έργα): Ένα κολάζ με χαρτί της καλλιτέχνης<sup>1188</sup> καθώς και ένα τετράδιο σχεδίου που αποδίδεται στην ίδια<sup>1189</sup> περιλαμβάνονται σήμερα στη Δωρεά Κωστάκη ΚΜΣΤ: Συλλογή και στη Δωρεά Κωστάκη ΚΜΣΤ: Αρχείο, αντίστοιχα.

19.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ:-

## 20. M. V. ENDER<sup>1190</sup>

Όλα τα έργα της Mariia V. Ender αποκτήθηκαν από την οικογένειά της<sup>1191</sup>.

20.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ» (άγνωστος αριθμός): Βλ. Ksenia Ender.

20.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ (35 έργα): Περιλαμβάνεται η μεσαίου μεγέθους ελαιογραφία σε μουσαμά *Αφηρημένη Σύθεση* καθώς επίσης 34 έργα σε χαρτί –κυρίως υδατογραφίες– και 2 κολάζ σε χαρτόνι. Τα έργα,

<sup>1185</sup> Τα έργα, ζωγραφισμένα συχνά με το σύστημα «διευρυμένης όρασης» του Matiushin, προδίδουν μια τάση της K. Ender προς τον γεωμετρισμό και τη διακοσμητικότητα (Ποβελίχνα, 1995, σσ.278-281).

<sup>1186</sup> Ο πλήρης τίτλος που φέρουν τα έργα στην πίσω τους όψη στα ρωσικά είναι «Тарховка озеро» (Καφέτση I, εικ. 244-248, Rudenstine, 1981, εικ. 605-617).

<sup>1187</sup> Πρόκειται για τα κολάζ σε χαρτί 39.78 και 40.78-42.78. Το πρώτο περιλαμβάνει 2 και το δεύτερο 3 σχέδια συνολικά (Rudenstine, 1981, εικ. 584, 585).

<sup>1188</sup> Το έργο είναι διαστάσεων 26,5 x 18,9 εκ. ("Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: Συλλογές", χ.χ).

<sup>1189</sup> Πρόκειται για ένα τετράδιο 54 σελίδων, που αποδίδεται με αβεβαιότητα στην καλλιτέχνη (ό.π.).

<sup>1190</sup> **Mariia** (Maria) **Vladimirovna Ender** (Мария Владимировна Эндер), Αγία Πετρούπολη 1897 - Λένινγκραντ 1942, 45 ετών). Για τα βιογραφικά της καλλιτέχνης βλ., Ρακίτιν, 1995, σ.673, Klotz, 1991, σ. 99, Rudenstine, 1981, σ.301.

<sup>1191</sup> Πολλά φέρουν σημειώσεις στην πίσω πλευρά τους από μια κόρη της Ksenia Ender (Rudenstine, 1981, σ.301).

συνολικά 13 μικρού, 20 μεσαίου και 1 μεγάλου μεγέθους, χρονολογούνται από τις αρχές της δεκαετίας του 1920 έως και τη δεκαετία του 1930, ενώ 4 παραμένουν αχρονολόγητα<sup>1192</sup>.

- 20.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ (τουλάχιστον 1 έργο): Μια μεσαιών διαστάσεων αρχονολόγητη ακουαρέλα ανήκει πιθανότατα στο συγκεκριμένο υποσύνολο<sup>1193</sup>.
- 20.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (51 έργα): Τα 51 έργα της καλλιτέχνης που υπάρχουν στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ<sup>1194</sup> είναι στη μεγάλη τους πλειοψηφία άτιτλες ακουαρέλες<sup>1195</sup> (47) σε χαρτί (ή και χαρτόνι)<sup>1196</sup>, ενώ υπάρχουν ακόμη μια ελαιογραφία σε μουσαμά<sup>1197</sup> και 3 σχέδια με γραφίτη σε χαρτί. Τα έργα περιλαμβάνουν αφηρημένες στην πλειοψηφία τους ή ημιπαραστατικές συνθέσεις με γενικευμένη απόδοση και εκτός από ένα – που ξεπερνά ελαφρώς τα 50 εκατοστά στη μία του διάσταση– είναι όλα μικρού ή μεσαίου μεγέθους. (Η μικρότερη σύνθεση έχει διαστάσεις 11.1 x 15.5 εκ. και η μεγαλύτερη 44.5 x 30.7 εκ).

Από τα έργα αυτά 10 μόνο είναι χρονολογημένα και συγκεκριμένα εντάσσονται όλα στην περίοδο μεταξύ 1920-1927 περίπου, ενώ μια γυναικεία προσωπογραφία –το μοναδικό γνωστό παραστατικό έργο της καλλιτέχνης στη Συλλογή– φαίνεται πως έχει γίνει μετά το 1930<sup>1198</sup>. Τα έργα είναι άτιτλα εκτός από ένα που φέρει τον τίτλο *Топіо*<sup>1199</sup> και άλλα 2 με

---

<sup>1192</sup> Πρόκειται συγκεκριμένα για 20 ακουαρέλες, 7 ακουαρέλες με άλλο υλικό και ένα γκουάς (*Tretyakov 1*, αρ. 13, *Tretyakov 2*, αρ. 77-110).

<sup>1193</sup> Τουλάχιστον μια ακουαρέλα της M. V. Ender από το Υπόλοιπο Συλλογής Κωστάκη 1977, δημοσιευμένη στον κατάλογο της συλλογής του 1981, δεν ανήκει σήμερα στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ, με βάση τα επίσημα στοιχεία του μουσείου, αλλά και ούτε σε κάποιο άλλο γνωστό υποσύνολο. Πρόκειται για μια μεσαιών διαστάσεων αχρονολόγητη ακουαρέλα C462 (Rudenstine, 1981, εικ. 626).

<sup>1194</sup> Για τα έργα βλ. Καφέτση Ι, σσ. 294-295, "Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: Συλλογές", χ.χ. και Rudenstine, 1981, σσ.301 κ.εξ. Με τη σημερινή καταλογογράφηση του ΚΜΣΤ ο αριθμός των έργων στη συλλογή ανέρχεται στα 50. Ωστόσο το έργο 52.78 ανήκει, με βάση τα επίσημα στοιχεία του ΚΜΣΤ στην Maria Ender, ενώ στην ιστοσελίδα του Κρατικού Μουσείου χρησιμοποιείται η παλαιότερη απόδοση του έργου στην Ksenia Ender, του καταλόγου του 1981 (Rudenstine, 1981, εικ. 604).

<sup>1195</sup> Υπάρχουν συγκεκριμένα 39 απλές ακουαρέλες και 8 ακουαρέλες με γραφίτη.

<sup>1196</sup> Τρεις ακουαρέλες έχουν ως υπόστρωμα χαρτί ενισχυμένο με χαρτόνι.

<sup>1197</sup> Πρόκειται για τον πίνακα C539, διαστάσεων 41,6 x 53,1 εκ. (Rudenstine, 1981, εικ. 621).

<sup>1198</sup> Rudenstine, 1981, εικ. 664.

<sup>1199</sup> Εκτός από το έργο που φέρει τον τίτλο *Топіо* («Πейзаж»), πολλά έργα, αν και είναι γνωστά ως «Άτιτλα», φέρουν στην πίσω τους όψη τίτλους τοποθεσιών στα ρωσικά, όπως «Мартышкино» (6), «Курорт» (1), «Солнусдар» (2) και «Одесса» (2).

κοινό τίτλο *Μεταγραφή του Ήχου*, τα οποία σχετίζονται με τη γνωστή θεωρία του Matiushin<sup>1200</sup>.

20.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -

20.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

---

## 21. Υ. V. ENDER<sup>1201</sup>

Όλα τα έργα του Yurii αποκτήθηκαν από τον γιο του, Andrei Ender, στην Πετρούπολη<sup>1202</sup>.

21.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -

21.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ (1 έργο): Περιλαμβάνεται ένα αχρονολόγητο μεσαίων διαστάσεων σχέδιο σύνθεσης σε χαρτί με τίτλο *Ηχοφόρμα*<sup>1203</sup>.

21.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ: -

21.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (14 έργα): Περιλαμβάνονται 14 άπιπτες<sup>1204</sup> συνθέσεις, ακουαρέλες (10) στην πλειοψηφία τους ή ακουαρέλες με γραφίτη (3) καθώς και 1 σχέδιο με γραφίτη, όλα σε χαρτί. Από τις συνθέσεις 6 φέρουν γραπτή χρονολογική ένδειξη ή έχουν χρονολογηθεί εκ των υστέρων και ανήκουν περίπου στην περίοδο μεταξύ 1920 και 1927<sup>1205</sup>. Και στην περίπτωση του Υ. V. Ender, μια ομάδα έργων του σχετίζεται στενά με το στίλ του Matiushin της περιόδου του ενδιαφέροντός του για τη μεταγραφή του ήχου σε οπτική φόρμα, δηλαδή περίπου μεταξύ 1921-1923<sup>1206</sup>.

21.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -

21.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

---

<sup>1200</sup> Εκτός από τα δύο έργα που φέρουν στην πίσω όψη τους την επιγραφή «Запись Звука» (47.78, 49.78), ο τίτλος *Μεταγραφή του Ήχου* έχει αποδοθεί και σε άλλο ένα έργο της καλλιτέχνιδας (C266) λόγω της στενής υφολογικής και θεματικής του συγγένειας με τα προηγούμενα. Συγκεκριμένα έργα όπως τα 47.78, C266 και C281, έχουν ερμηνευτεί ως «απόπειρες ηχοχρωματικής μετάβασης από τη μια τονικότητα στην άλλη με βάση τη μέθοδο της *διευρυμένης όρασης*» (Ποβελίχινια, 1995, σ. 250).

<sup>1201</sup> **Yurii Vladimirovich Ender** (Юри Владимирович Эндер), Αγία Πετρούπολη 1898 - Λένινγκραντ 1963, 65 ετών).

<sup>1202</sup> Rudenstine, 1981, σ.316.

<sup>1203</sup> Για το έργο *Звукоформа* βλ. *Tretyakov 2*, αρ. 111, όπου δεν αναφέρεται πάντως η τεχνική του.

<sup>1204</sup> Στην πίσω όψη κάποιων αναγράφονται τίτλοι ή φράσεις (Rudenstine, 1981, σσ.316 κ.εξ.).

<sup>1205</sup> Αναλυτικότερα βλ. Καφέτση Ι, αρ. 255 κ.εξ. και Rudenstine, 1981, σσ.316 κ.εξ.

<sup>1206</sup> Για τους πίνακες C435, C286, C438, C264 και C422, βλ. Ποβελίχινια, 1995, σ.502.

Τα έργα της A. A. Exter<sup>1207</sup> αποκτήθηκαν από ιδιωτικές συλλογές, πολλά από τη συλλογή της A.G. Koonen, ηθοποιού και συζύγου του σκηνοθέτη Alexander Tairov στη Μόσχα.

22.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -

22.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ (5 έργα): Στα έργα της Δωρεάς Κωστάκη Tretyakov περιλαμβάνονται οι ελαιογραφίες σε μουσαμά *Σύνθεση* (1914) και *Φλωρεντία* (1914-1915) – 2 σημαντικά δείγματα του ρωσικού Κυβοφουτουρισμού της περιόδου 1914-1915<sup>1208</sup> – 2 σχέδια θεατρικών κοστουμιών της περιόδου 1916-1918 και το σχέδιο για το εξώφυλλο βιβλίου του πρωτοπόρου σκηνοθέτη Alexander Tairov του 1921<sup>1209</sup>.

22.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ (τουλάχιστον 3 έργα): Τουλάχιστον 3 έργα της καλλιτέχνιδας, όπως η μεγάλων διαστάσεων ελαιογραφία με γκουάς *Σχέδιο Κοστουμιού για το έργο του Shakespeare «Ρωμαίος και Ιουλιέτα»* (1920-1921)<sup>1210</sup> καθώς και 2 σημαντικότερες για την πορεία του ρωσικού Κυβοφουτουρισμού παραλλαγές του έργου *Σύνθεση (Γένοβα)*<sup>1211</sup> βρίσκονται σήμερα εκτός οποιουδήποτε γνωστού υποσυνόλου της Συλλογής Κωστάκη.

<sup>1207</sup> **Alexandra Alexandrovna Exter** (Александра Александровна Экстер), Białystok (σημερινή Πολωνία) 1882– Fontenay-aux-Roses, Γαλλία, 1949, 67 ετών). Βλ., ενδεικτικά, και Kovalenko, 2000.

<sup>1208</sup> Πρόκειται για 2 μεγάλες (η μία άνω του μέτρου) ελαιογραφίες σε μουσαμά. Για τη σημασία των έργων βλ. Καφέτση I, σ.454, αρ. 42, Rudenstine, 1981, εικ. 42-43.

<sup>1209</sup> *Tretyakov 1*, αρ. 14-15, *Tretyakov 2*, αρ. 112-114. Επίσης βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 44 και 47, όπου το έργο *Χορεύτρια (Танцовщица)* αποδίδεται ως *Costume Design* (1916) με κάποια απόκλιση ως προς τα υλικά (περιγράφεται ως γκουάς σε χαρτόνι) και το *Προσχέδιο γυναικείου κοστουμιού (Эскиз женского костюма)* ερμηνεύεται ως *Sketch for a Costume for Shakespeare's «Romeo and Juliet»(?)* και περιγράφεται με μικρή απόκλιση ως προς τις διαστάσεις αλλά και τα υλικά.

<sup>1210</sup> Το έργο με αριθμό καταλόγου κάποτε 55.78 *A costume design for Romeo and Juliet: Juliet* (Rudenstine, 1981, εικ. 46) μια μεγάλη ελαιογραφία με γκουάς και χρυσή μπογιά σε ξύλο, διαστάσεων 47,9 x 34,3 εκ., απέκτησε ο Κωστάκης γύρω στο 1962 από την Alisa Koonen, την ηθοποιό που έπαιξε το 1921 το ρόλο της Ιουλιέτας στην παραγωγή του *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* στο Θέατρο Kamerny της Μόσχας. Το έργο πουλήθηκε το 1990 (Sotheby's, 1990, lot 510). Πιο πρόσφατα πουλήθηκε μέσω Christie's προς 265.250 αγγλικές λίρες ή 406.894 δολάρια ("Sale 7629", 2008: lot 255).

<sup>1211</sup> Από αυτά τα έργα το ένα βρίσκεται στο Μουσείο Ludwig και το άλλο πουλήθηκε σε δημοπρασία του οίκου Sotheby's το 1989 (Καφέτση I, σ.454). Το δημοσιευμένο στον κατάλογο του 1981 ως *Composition (Genoa)* έργο της καλλιτέχνιδας από το 1912-1914, ανήκε εκείνη την εποχή στην Collection Antonina Gmurzynska της Κολωνίας (Rudenstine, 1981, εικ. 44 και 47).



- 22.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (1 έργο): Το μοναδικό έργο της καλλιτέχνης στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ σήμερα είναι το γκουάς *Κοστούμι για το έργο «Σαλώμη» ("Salome") του Oscar Wilde (1917)*<sup>1212</sup>.
- 22.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -
- 22.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

---

### 23. FATEEV<sup>1213</sup>

- 23.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -
- 23.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ: -
- 23.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ: -
- 23.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (1 έργο): Το έργο του καλλιτέχνη αντιπροσωπεύεται στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ με μια άπιπλη σύνθεση του 1917<sup>1214</sup>.
- 23.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -
- 23.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

---

### 24. P. N. FILONOV

Τα έργα του P. N. Filonov <sup>1215</sup> αγοράστηκαν ή δωρίστηκαν <sup>1216</sup> στον συλλέκτη στο Λένινγκραντ από την αδελφή του καλλιτέχνη Evgenia N.Glebova, που –σε αντίθεση με πολλούς συγγενείς καλλιτεχνών της Ρωσικής Πρωτοπορίας– διαφύλαξε ολόκληρο το έργο του, δίνοντας μεγάλο μέρος του στο Κρατικό Ρωσικό Μουσείο προς διατήρηση και έκθεση.

- 24.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -
- 24.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ (1 έργο): Στην Tretyakon δωρίστηκε η άνω του μέτρου ελαιογραφία σε χαρτί *Κεφάλια (Πρώτη Συμφωνία του D. Shostakovich) (1925-1927)*, ένα από τα θεωρούμενα ως «τελειωμένα» έργα του καλλιτέχνη<sup>1217</sup>.

---

<sup>1212</sup> Για το διαστάσεων 70,1 x 40 εκ. γκουάς σε χαρτί ενισχυμένο με χαρτόνι (56.78), βλ. και Rudenstine, 1981, αρ. 45.

<sup>1213</sup> Για το έργο CC-0155 βλ. "Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: Συλλογές", χ.χ. Το όνομα και η ταυτότητα του δημιουργού παραμένουν ωστόσο ασαφή, καθώς στην ίδια παραπομπή ο καλλιτέχνης του έργου αναγράφεται ως *Φατέγιεφ Βλαντιμίρ* και στα βιογραφικά στοιχεία του αποδίδεται ως *Fateev Petr/Φατέγιεφ Πιότρ*. Ο τελευταίος, Petr Petrovich Fateev ή Pyotr Fateev (1891-1971), είναι γνωστός καλλιτέχνης της πρωτοπορίας κι από άλλες πηγές (βλ., ενδεικτικά, <http://www.savitskycollection.org>).

<sup>1214</sup> Πρόκειται για ελαιογραφία σε χαρτί κολλημένο σε μουσαμά, διαστάσεων 72,5 x 90,3 εκ.

<sup>1215</sup> **Pavel Nikolaevich Filonov** (Павел Николаевич Филонов), Μόσχα 1883 – Λένινγκραντ 1941, 58 ετών). Για το έργο του καλλιτέχνη βλ., ενδεικτικά, Harten & Petrowa, 1990.

<sup>1216</sup> Δωρίστηκε το άπιπλο 203.80 (Rudenstine, 1981, εικ. 48).

<sup>1217</sup> Πρόκειται για τη δημοσιευμένη ελαιογραφία σε χαρτί Z-1328. Σύμφωνα με τη N. Mislér ο Filonov χρησιμοποιούσε συχνά τη διπλή χρονολογία, που υποδήλωνε τη διάρκεια εκτέλεσης του έργου. Ο

- 24.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ: -
- 24.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (4 έργα): Περιλαμβάνονται ο πίνακας *Κεφάλι* (1925-26)<sup>1218</sup>, 2 σχέδια με μελάνι για το φουτουριστικό βιβλίο *Dereviannye Idoly του Velimir Khlebnikov* (1914) καθώς και ένα άτιπλο ασπρόμαυρο σχέδιο του καλλιτέχνη με μαύρο μελάνι και γραφίτη<sup>1219</sup>.
- 24.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ<sup>1220</sup>: -
- 24.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

---

## 25. Κ. GOLIAKOV

- 25.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -
- 25.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ: -
- 25.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ: -
- 25.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -
- 25.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (1 έργο): Ένα σχέδιο του άγνωστου σχεδόν καλλιτέχνη υπάρχει στη Δωρεά Κωστάκη ΚΜΣΤ: Συλλογή<sup>1221</sup>.
- 25.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

---

## 26. Ν. S. GONCHAROVA

Έργα της Ν. S. Goncharova<sup>1222</sup> αγοράστηκαν από τη συλλογή L. F. Zhegin (Shekhtel) στη Μόσχα και τη συλλογή Κ. Μ. Zdanovich στο Tbilisi και τη Μόσχα ή δωρίστηκαν από την ίδια την καλλιτέχνη στον συλλέκτη<sup>1223</sup>. Την Goncharova επισκέφθηκε ο Γ. Κωστάκης το 1956 στη Γαλλία, όπου διέμενε μόνιμα μαζί με τον σύζυγό της, καλλιτέχνη Μ. F. Larionov<sup>1224</sup>.

- 26.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -
- 26.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ (32 έργα): Περιλαμβάνονται 32 συνθέσεις σε χαρτί, κυρίως λιθογραφίες (12) και σχέδια με μολύβι γραφίτη (15),

---

τίτλος σε παρένθεση δόθηκε από την αδελφή του καλλιτέχνη, Evgenia Glebova (Μίσλερ, 1995, σ. 502, Rudenstine, 1981, εικ. 52).

<sup>1218</sup> Πρόκειται για ελαιογραφία και γκούας σε χαρτί κολλημένο σε άλλο βαρύτερο χαρτί (59.78), διαστάσεων 88 x 62 εκ. (Rudenstine, 1981, αρ. 51).

<sup>1219</sup> Τα σχέδια για το έργο *Ξύλινα Ειδώλια (Dereviannye Idoly, Wooden Idols) του Velimir Khlebnikov* (1914) [αρ. 57.78 και 58.78], αποτελούν τη μόνη συνδρομή του στην παραγωγή βιβλίων της φουτουριστικής ομάδας (Rudenstine, 1981, εικ. 49-50). Για το άτιπλο σχέδιο βλ. ό.π., εικ. 48.

<sup>1220</sup> Στο ΚΜΣΤ υπάρχει αρχειακό υλικό σχετικό με τον καλλιτέχνη ("Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: Συλλογές", χ.χ).

<sup>1221</sup> Για το σχέδιο με ακουαρέλα σε χαρτί (19,7 x 26,8 εκ.), βλ. ό.π.

<sup>1222</sup> **Natalia Sergeevna Goncharova** (Наталья Сергеевна Гончарова), Ladizhino, επαρχίας Tula 1881-Παρίσι 1962, 81 ετών). Για την καλλιτέχνη βλ., ενδεικτικά, και Sharp, 2000.

<sup>1223</sup> Δώρα της Goncharova στον Κωστάκη ήταν ένα σχέδιο «μοναχής» και μια ραγιονιστική ελαιογραφία «με κόκκινο-πορτοκαλί χρώματα» (Roberts, 1994, σσ.159-160, Rudenstine, 1981, εικ. 59).

<sup>1224</sup> Για τη συνάντηση του συλλέκτη με τους καλλιτέχνες βλ. παρακάτω, λήμμα *Larionov*.

μικρού στην πλειοψηφία τους μεγέθους, που η χρονολόγησή τους εκτείνεται από τις αρχές της δεκαετίας του 1910 έως και την περίοδο του τέλους της δεκαετίας 1940 και των αρχών της δεκαετίας του 1950.<sup>1225</sup> Στα γνωστότερα έργα της υποομάδας ανήκουν η ακουαρέλα *Ευαγγελικά Μοτίβα*<sup>1226</sup>, το μικρό αλλά ιδιαίτερα σημαντικό σχέδιο με σινική μελάνι σε χαρτί *Ηλεκτρικός πολυέλαιος*, γνωστό στη βιβλιογραφία και ως *Ραγιονισμός* του 1913 –που αποτελούσε το ένα από τα 2 δείγματα ραγιονιστικής τεχνοτροπίας στην Αρχική-Ενιαία Συλλογή Κωστάκη<sup>1227</sup>– καθώς και 8 μικρά προσχέδια εικονογραφήσεων με γραφίτη, 5 για το βιβλίο του Α. Υε. Κρυσχενγκ *“Две поэмы. Пустынники. Пустынница”* (Δύο ποιήματα. Οι Ερημίτες. Η Ερημίτισσα) του 1912<sup>1228</sup> και άλλα 3 για την εικονογράφηση του βιβλίου του S. P. Bobrov *“Вертоградари над лозами”* (Αμπελουργοί στα κλήματα) του 1913<sup>1229</sup>.

- 26.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ (τουλάχιστον 6 έργα): Στην Αρχική-Ενιαία Συλλογή Κωστάκη περιλαμβάνονταν ο πίνακας της καλλιτέχνιδας *Μοσχοβίτικος Δρόμος* (1909 ή 1911)<sup>1230</sup>, η ακουαρέλα *Δύο κορίτσια* (περίπου 1904-1905)<sup>1231</sup>, 2 σχέδια με μολύβι που προορίζονταν για την

<sup>1225</sup> *Tretyakov 2*, αρ. 115-146. Εκτός από τις λιθογραφίες και τα σχέδια με μολύβι γραφίτη περιλαμβάνονται επίσης 1 γκουάς, 1 ακουαρέλα, 1 σχέδιο μολύβι γραφίτη με ακουαρέλα, 1 με μελάνι και μολύβι γραφίτη και 1 με μελάνι και πένα, όλα σε χαρτί. Πρόκειται για 26 μικρά και 5 μεσαίου μεγέθους σχέδια, ενώ σε ένα δεν δηλώνονται οι διαστάσεις.

<sup>1226</sup> *Tretyakov 2*, αρ. 143. Το *Εвангельские мотивы* (περ.1910) αποδόθηκε ως *Icon Paintings Motifs* στον κατάλογο του 1981, με χρονολόγηση στο 1912 (Rudenstine, 1981, εικ. 58).

<sup>1227</sup> *Tretyakov 2*, αρ. 141. Για το έργο *Электрическая люстра* βλ. και Rudenstine, 1981, εικ. 60.

<sup>1228</sup> Τα 4 από αυτά είναι τα δημοσιευμένα σχέδια *Γέρος καβάλα σε αγελάδα*, *Άλογο που καλπάζει και φίδια*, *Ερημίτης* και *Η Σάρα αποκοιμήθηκε κάτω από ένα κάρο*. (*Tretyakov 2*, αρ. 129, 131, 145, 130). Για τον σχολιασμό τους βλ. Ζούκοβα, 1995, εικ. 92 I-IV. Εδώ ανήκουν μάλλον και 3 τουλάχιστον λιθογραφίες (*Tretyakov 2*, αρ. 117-119).

<sup>1229</sup> *Tretyakov 2*, αρ. 136, 133, 132. Πρόκειται για τα έργα *Ο Προμηθέας και ο αετός* (αποδοσμένο στα ελληνικά ως *Ο Προμηθέας και ο γύπας*), προσχέδιο για το ποίημα *Διαθήκη, Τοπίο με μορφή σε σύννεφα* (αποδοσμένο ως *Τοπίο με φιγούρα στα σύννεφα*), προσχέδιο για το ποίημα *Πέτρινη βάρβα* και *Στο νησί Σέρια*, σχέδιο για το ποίημα *Αμπελουργοί στα κλήματα*. Βλ. Καφέτση I, σ.468, όπου η *Διαθήκη* αποδίδεται ως *Προσταγή* και η *Πέτρινη βάρβα* ως *Πέτρινο είδωλο*.

<sup>1230</sup> Πρόκειται για την ελαιογραφία σε μουσαμά 60.78, δημοσιευμένη ως *Street in Moscow* (Rudenstine, 1981, αρ. 57) αλλά και *Moskauer Strasse mit Dreschenkutscher* (Kunstmuseum Düsseldorf, 1977, σ.33). Το έργο, διαστάσεων 65 x 79εκ. -που ο συλλέκτης απέκτησε από ιδιωτική συλλογή στη Μόσχα- πέρασε μέσω αυτού στην Γκαλερί Leonard Hutton της Νέας Υόρκης. Το 2011 πουλήθηκε σε δημοπρασία του Λονδίνου προς 6.354.000 στερλίνες ή 4.636.223 ευρώ (“Sale number: N08788”, 2011: lot 4).

<sup>1231</sup> Το έργο (αρ. 204.80), διαστάσεων 29,3 x 19,2 εκ., είναι γνωστό στη βιβλιογραφία ως *Two Maidens* και αποτελεί την πίσω όψη ενός σχεδίου με κάρβουνο (Rudenstine, 1981, εικ. 53).

εικονογράφηση ενός βιβλίου του *A. Kruchenykh* του 1912<sup>1232</sup> καθώς και το σχέδιο σε χαρτί *Δύο Ισπανίδες*, γνωστό και ως *Μελέτη για τις Ισπανίδες* (περ. 1916)<sup>1233</sup>, έργα δημοσιευμένα όλα στον κατάλογο της συλλογής του 1981, που δεν εντοπίζονται σήμερα σε κανένα γνωστό υποσύνολο της συλλογής. Εκτός γνωστών υποσυνόλων της συλλογής είναι επίσης και η ακουαρέλα της καλλιτέχνιδας *Δέντρα την Άνοιξη*<sup>1234</sup>.

- 26.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (1 έργο): Εδώ ανήκει το σχέδιο της καλλιτέχνιδας με γραφίτη σε χαρτί *Αγόρι με κόκορα* (1913)<sup>1235</sup>.
- 26.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (πάνω από 1 έργο): Στη *Δωρεά Κωστάκη ΚΜΣΤ: Συλλογή* υπάρχει σήμερα ένα μικρό χαρακτηριστικό έργο της καλλιτέχνιδας<sup>1236</sup>. Παράλληλα στη *Δωρεά Κωστάκη ΚΜΣΤ: Αρχείο* σώζεται ένα σπανιότατο λιθογραφικό αντίτυπο του βιβλίου *Αμπελοουργοί στα κλήματα του S. P. Bobrov* σε εικονογράφηση της καλλιτέχνιδας<sup>1237</sup>.
- 26.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

## 27. G. GOVOROVA

- 27.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -
- 27.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ: -
- 27.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ: -
- 27.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (1 έργο): Περιλαμβάνεται ένα πιάτο ζωγραφισμένο από την καλλιτέχνιδα (1924)<sup>1238</sup>.
- 27.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -
- 27.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

<sup>1232</sup> Είναι γνωστά στη βιβλιογραφία με τον τίτλο *Drawing for "Pustynniki" (Hermits) by A. Kruchenykh* (Rudenstine, 1981, εικ. 54-55). Για άλλα σχέδια της καλλιτέχνιδας για το βιβλίο βλ. και σημ. 1228.

<sup>1233</sup> Το έργο C199, προσχέδιο για την ελαιογραφία σε μουσαμά *Les Espagnoles*, έφερε αφιέρωση της καλλιτέχνιδας στον Κωστάκη από το 1956 (10 Μαρτίου): «Στον αγαπητό Georgii Dionisovich, για να με θυμάται αυτός και άλλοι όταν κοιτάζουν το σχέδιο» (Rudenstine, 1981, εικ. 59).

<sup>1234</sup> Η ακουαρέλα με μολύβι σε χαρτί *Arbres au Printemps*, διαστάσεων 27 x 20,2 εκ., μεταβιβάστηκε από τον Κωστάκη στη Γκαλερί Leonard Hutton της Νέας Υόρκης, ίσως μετά την έκθεσή της εκεί το 1971. Εμφανίστηκε προς πώληση σε δημοπρασία το 2012 ("Sale number: L12115", 2012: lot 208).

<sup>1235</sup> Το έργο, πριμιτιβιστικού χαρακτήρα, αποτελεί μελέτη της καλλιτέχνιδας για έναν πίνακα του 1913, που τώρα βρίσκεται στην Κρατική Πινακοθήκη της Αρμενίας (μουσείο Erevan). Για μια ελαφρώς πρωιμότερη χρονολόγηση του έργου από την Alla Lukanova βλ. Λουκάνοβα, 1995, σ. 450.

<sup>1236</sup> Το λιθογραφικό τύπωμα 144.80 του 1923 (32,9 x 16 εκ.), που έχει δημοσιευθεί ως *Ticket No. 1059 for the "Bal Banal"*, αποτελεί εισιτήριο για χορό που οργανώθηκε από την Ένωση Ρώσων Καλλιτεχνών στο Παρίσι (14 Μαρτίου 1924) με τυπωμένο το έργο *Δύο Ισπανίδες* (Rudenstine, 1981, εικ. 61).

<sup>1237</sup> Το βιβλίο αριθμεί 168 σελίδες και περιλαμβάνει προμετωπίδα με ασπρόμαυρη ξυλογραφία και 10 δισέλιδες, δίχρωμες λιθογραφίες ("Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: Συλλογές", χ.χ).

<sup>1238</sup> Το πιάτο διαμέτρου 22 εκ., που φέρει στο κάτω μέρος του υπογραφή (**Ε. Γοβοροβα**) και χρονολογία, παρουσιάζει μια πυκνή αφηγηματική σύνθεση (Καφέτση Ι, σ.540, αρ. 464).

- 28.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -
- 28.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ: -
- 28.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ: -
- 28.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (1 έργο): Το μοναδικό γνωστό έργο του Grinberg στη Συλλογή Κωστάκη ανήκει σήμερα στη συλλογή του ΚΜΣΤ και έχει αποκτηθεί μέσω της οικογένειας των Ender. Πρόκειται για το γκούας σε χαρτόνι *Σύνθεση* της περιόδου 1920-1921<sup>1240</sup>, εποχή κατά την οποία ο καλλιτέχνης μαθήτευε, υπό τον Matiushin, στα Ελεύθερα Κρατικά Εργαστήρια της Πετρούπολης.
- 28.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -
- 28.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

Η πρόωρα χαμένα και «ευφυής» κατά τον Κωστάκη Guro –«πιο σπουδαία ακόμη και από την Ρορονα ή τους άλλους»<sup>1242</sup>– εκπροσωπείται με λίγα έργα στη Συλλογή Κωστάκη, ενώ και η παραγωγή της συνολικά είναι άλλωστε μικρή και σπάνια σήμερα. Τα έργα της αποκτήθηκαν από συλλογές όπως του S.Shuster και άλλων στο Λένινγκραντ καθώς και από εκείνη του N.Khardzhiev.

- 29.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -
- 29.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ (1 έργο): Στη Δωρεά Tretyakov περιλαμβάνεται η μεσαίων διαστάσεων ελαιογραφία σε μουσαμά της Guro με τίτλο *Τοπίο*<sup>1243</sup> (1905).
- 29.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ: -
- 29.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (3 έργα): Στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ υπάρχουν σήμερα 3 έργα της καλλιτέχνιδας, 2 ελαιογραφίες σε μουσαμά [*Προσχέδιο τοπίου* (1904) και *Προσχέδιο τοπίου/Martyshkino* (1905)<sup>1244</sup>]

<sup>1239</sup> Ο **Nikolai Ivanovich Grinberg** (Николай Иванович Гринберг) Αγία Πετρούπολη 1897 - δεκαετία 1930, μεταξύ 33-42 ετών) είναι γνωστός μόνο από τη Συλλογή Κωστάκη (Milner, 1993, σ.178).

<sup>1240</sup> Συγκεκριμένα πρόκειται για ένα γκούας με γραφή σε χαρτί πάνω σε χαρτόνι (61.78), διαστάσεων 26,5 x 51,2 εκ. (Καφέτση Ι, αρ. 261, Rudenstine, 1981, εκ. 682).

<sup>1241</sup> **Elena (Yelena) Genrikhovna Guro**, ψευδώνυμο της Eleonora Genrikhovna von Notenberg, (Елена Генриховна Гуро, Элеонора Генриховна Нотенберг), Αγία Πετρούπολη 1877 – Usikirkko, Φινλανδία 1913, από λευχαιμία, 36 ετών. Για το έργο της Guro βλ., ενδεικτικά, Kowtun, 1991.

<sup>1242</sup> Rudenstine, 1981, σ.64.

<sup>1243</sup> *Tretyakov 1*, αρ. 16. Βλ. και Rudenstine, 1981, εκ. 531.

<sup>1244</sup> Τα έργα, 2 μικρά και ένα μεσαίου μεγέθους, υπογεγραμμένα και χρονολογημένα από την καλλιτέχνίδα (Rudenstine, 1981, εκ. 530, 532) είναι ενδεικτικά του λυρισμού και του ενδιαφέροντός της για το πρόβλημα του φωτός (Λουκάνοβα, 1995, σ.446).

καθώς και ένα άπιπλο σχέδιο με μελάνι σε χαρτί, όλα της περιόδου 1904-1908 (ή 1910)<sup>1245</sup>.

29.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (2 έργα): Ως μέρος της *Δωρεάς Κωστάκη ΚΜΣΤ*: Αρχείο έχουν περιέλθει σήμερα στο ΚΜΣΤ 2 τετράδια σχεδίων της καλλιτέχνης<sup>1246</sup>.

29.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

### 30. V.M.HODASEVICH (KHODASEVICH)<sup>1247</sup>

30.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -

30.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ (10 έργα): Περιλαμβάνονται 9 σκίτσα για το παραμύθι των αδελφών Grimm *Ο Πιστός Ιωάννης* (1914) και ένα για το έργο του V. Kamensky *Πέρσες* (1914), όλα γκουάς και μελάνι σε χαρτί μικρών διαστάσεων<sup>1248</sup>.

30.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ: -

30.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -

30.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ : -

30.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

### 31. K. V. IOGANSON<sup>1249</sup>

31.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -

31.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ: -

31.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ: -

31.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (4 έργα): Στο πλαίσιο της συνεργασίας του καλλιτέχνη με την Ομάδα Εργασίας Κονστρουκτιβιστών και το INKηUK εντάσσονται τα 2 -οριακά σχηματοποιημένα- σχέδια του Ioganson *Σύνθεση* και *Κατασκευή*, του Απριλίου του 1921<sup>1250</sup>. Ειδικά με το έργο του *Κατασκευή*, που φέρει υπότιτλο *Μια Γραφική Αναπαράσταση μιας Πλήρους*

<sup>1245</sup> Το έργο (63.78) ανήκε στον Khardzhiev (Rudenstine, 1981, εικ. 533).

<sup>1246</sup> Πρόκειται για ένα «τετράδιο 27 φύλλων» και ένα με «53 σχέδια και κείμενα» ("Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: Συλλογές", χ.χ).

<sup>1247</sup> **Valentina Mikhailovna Khodasevich** ή **Hodasevich**, Hodasiewich (Валентина Михайловна Ходасевич), Μόσχα 1894-Μόσχα 1970, 76 ετών. Η γνωστή ζωγράφος και σκηνογράφος υπήρξε ανιψιά του διάσημου ποιητή και συγγραφέα Vladimir Khodasevich ή Hodasevich.

<sup>1248</sup> Στο ένα αναφέρονται ελλειπή στοιχεία, αλλά φαίνεται ότι ανήκει στο σύνολο των σχεδίων για το παραμύθι των αδελφών Grimm *Ο Πιστός Ιωάννης* (*Tretyakov 2*, αρ. 147-156).

<sup>1249</sup> Ο **Karl Valdemarovich Ioganson** (Карл Вольдемарович Иогансон), Λεττονία 1890 - Μόσχα 1929 (ή 1924), 39 (ή 34) ετών] εκπροσωπείται μόνο στη Συλλογή Κωστάκη (Milner, 1993).

<sup>1250</sup> Πρόκειται για το σχέδιο με χρωματιστό μολύβι, μελάνι και γραφίτη C185 recto και το κολάζ με μελάνι και γραφίτη σε χαρτί C186 recto, που φέρουν σφραγίδα του INKηUK, χρονολογία, υπογραφή και ιδιόχειρες σημειώσεις του καλλιτέχνη (Καφέτση I, εικ. 320-321, Καφέτση II, σσ.272-273, 278-279 Lodder, 1983, σσ. 85, 94-96, Μαγκομέντοφ, 1995, σ.347, Rudenstine, 1981, εικ. 67-69, 71).

*Ψυχρής Δομής στον Χώρο*, συνδέονται άλλωστε και τα 2 άλλα έργα του καλλιτέχνη στην ίδια συλλογή, τα κολάζ του 1922 *Κατασκευή ή Απεικόνιση* και *Ηλεκτρικό κύκλωμα*<sup>1251</sup>.

31.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -

31.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

---

### 32. A. G. JAWLENSKY<sup>1252</sup>

32.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -

32.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ (2 έργα): Στη Δωρεά Κωστάκη Tretyakon περιλαμβάνονται 2 δημοσιευμένοι πίνακες του καλλιτέχνη, η μεγάλων διαστάσεων ελαιογραφία *Σπίτι στα βουνά* (1912) και η μεσαίου μεγέθους *Ανατολίτικη Πόλη* (1908)<sup>1253</sup>, που αγοράστηκαν από τον γιο στενού φίλου του καλλιτέχνη.

32.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ: -

32.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -

32.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -

32.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

---

### 33. D. N. KAKABADZÈ<sup>1254</sup>

33.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -

33.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ (1 έργο): Στην Tretyakon δωρίστηκε ο μεγάλων διαστάσεων πίνακας του Kakabadzè *Σύνθεση* (1922)<sup>1255</sup>, μια ελαιογραφία αφηρημένης τεχνοτροπίας σε χαρτόνι, που αγοράστηκε από τη χήρα του.

33.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ: -

33.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -

33.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ<sup>1256</sup>: -

33.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

---

<sup>1251</sup> Τα κολάζ με μολύβι σε χαρτί 196.80 και 197.80 είναι ενδεικτικά της έμφασης που πρόσδιδε ο καλλιτέχνης στις γωνιώδεις κατασκευές (Καφέτση Ι, αρ. 344-345, Lodder, 1983, σσ.96, 245, Rudenstine, 1981, εικ. 96-97).

<sup>1252</sup> **Alexei Georgievich von Jawlensky** ή Yavlensky (Алексе́й Гео́ргиевич фон Явле́нский), Torzhok, Tver, 1864 – Wiesbaden 1941 (κατά Rudenstine, 1981 και Milner, 1993) ή 1944 (κατά Καφέτση Ι), 77 ή 80 ετών.

<sup>1253</sup> *Tretyakon 1*, αρ. 17-18. Επίσης Rudenstine, 1981, εικ. 98-99.

<sup>1254</sup> **David Nestorovich Kakabadzè** (Давид Несторович Какабадзе) Kukhi, κοντά στο Kutaisi, Georgia 1889 – Tbilisi 1952, 63 ετών.

<sup>1255</sup> *Tretyakon 1*, αρ. 19. Επίσης Καφέτση Ι, εικ. 480, Rudenstine, 1981, εικ. 100.

<sup>1256</sup> Στο Αρχείο του ΚΜΣΤ υπάρχουν 8 φωτογραφίες έργων και μία του ίδιου του καλλιτέχνη.

Ο αγώνας για την εύρεση και σωτηρία των έργων του Kandinsky<sup>1257</sup> υπήρξε κατά τον συλλέκτη δύσκολος και συχνά μάταιος<sup>1258</sup>. Τα έργα του καλλιτέχνη προήλθαν κυρίως από την Ε. Ι. Krylon, μητέρα της Nina Kandinsky και την αδελφή της<sup>1259</sup>, την Olga Platonova Krilova, καθώς επίσης τη χήρα και την κόρη του Vasilii Dmitrievich Bobrov<sup>1260</sup>, μαθητή και γραμματέα του Kandinsky. Λίγα ακόμη αποκτήθηκαν από άλλες πηγές, όπως τη χήρα του ιστορικού τέχνης Α. G. Romm στη Μόσχα, τον R. Falk, τον συλλέκτη Kondratii Tarasich Butkevich αλλά και την οικογένεια του Rodchenko<sup>1261</sup>.

34.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ» (τουλάχιστον 7-9 έργα): Στην Αρχική-Ενιαία Συλλογή Κωστάκη υπήρχαν, κατά τον συλλέκτη, 7 (ή 9) «άριστης ποιότητας» υδατογραφίες του καλλιτέχνη της περιόδου 1916-1918, που κλάπηκαν κατά την πρώτη διάρρηξη του διαμερίσματός του, το 1975, ενώ έργα του κλάπηκαν πιθανότατα και κατά τη δεύτερη<sup>1262</sup>.

34.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ (10 έργα): Η Δωρεά Κωστάκη Tretyakon περιλαμβάνει 10 –δημοσιευμένα όλα– έργα του καλλιτέχνη, ανάμεσά τους 5 πίνακες. Πρόκειται για 3 μικρού, 5 μεσαίου και 2 μεγάλου μεγέθους συνθέσεις, που καλύπτουν την παραγωγική δραστηριότητα του καλλιτέχνη από το 1902 έως την περίοδο 1919-1921<sup>1263</sup>. Από τα έργα ξεχωρίζει ιδιαίτερα η μεγάλη ελαιογραφία *Μόσχα, Κόκκινη Πλατεία* (περίπου 1916), ένα από τα διάσημα έργα του Kandinsky και σημαντικός κάποτε πόλος έλξης της Αρχικής-Ενιαίας Συλλογής Κωστάκη, που υπήρχε μάλιστα σε 2 παραλλαγές<sup>1264</sup>. Στην ίδια ομάδα ανήκουν ακόμη η μεγάλων διαστάσεων υδατογραφία *Κυρίες με Κρινολίνα* (1917) –το πρώτο έργο του Kandinsky που απέκτησε ο Κωστάκης<sup>1265</sup>– καθώς και η παραλλαγή της σε γυαλί του

<sup>1257</sup> **Kandinsky Vasilievich Vasili(i)** ή Wasily (Василий Васильевич Кандинский), Μόσχα 1866 – Neuilly-sur-Seine 1944, 78 ετών.

<sup>1258</sup> Για την περίπτωση έργων ήδη κατεστραμμένων ή χαμένων πριν την άφιξη του Κωστάκη, βλ. Rudenstine, 1981, σ. 70.

<sup>1259</sup> Για τις πρώτες αποκτήσεις έργων του Kandinsky μέσω αυτών βλ. Μακρόφ, 1995, σσ.616-617.

<sup>1260</sup> Ο Κωστάκης απέκτησε 12 γκουάς της περιόδου 1913-1917 μέσω της χήρας του V. D. Bobrov και την *Κόκκινη Πλατεία* μέσω της κόρης του (Roberts, 1994, σσ. 70-71, Rudenstine, 1981, σ. 70).

<sup>1261</sup> Roberts, 1994, σσ.56, 73.

<sup>1262</sup> Για τις κλοπές βλ. αναλυτικά παραπάνω, σημ. 1013, 1015.

<sup>1263</sup> Για τους πίνακες βλ. *Tretyakon 1*, αρ. 20-24 και για τα υπόλοιπα έργα βλ. *Tretyakon 2*, αρ. 157-161. Επίσης βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 120, 109, 121, 117 και 118 και Καφέτση Ι, εικ. 198 κ.εξ.

<sup>1264</sup> Για τις δύο εκδοχές, αρκετά προκαταρκτικά σχέδια με μολύβι του μεγάλου τοπίου της Μόσχας και την ερμηνεία του από την Natalia Avtonomova ως απήχησης του θέματος του έρωτα βλ. Αφτονόμοβα, 1995, σσ. 492-494. Για τη θέση του έργου στην Αρχική-Ενιαία συλλογή βλ. Roberts, 1994, σ. 71.

<sup>1265</sup> *Tretyakon 2*, αρ. 161. Βλ. και Rudenstine, 1981, εικ. 113 (με μια μικρή απόκλιση στην τεχνική).



ίδιου έτους, 4 ελαιογραφίες που απεικονίζουν τοπία [*Kochel* (1902)<sup>1266</sup>, *Murnau* (1908)<sup>1267</sup>, *Χειμωνιάτικη μέρα. Βουλεβάρτο Smolensk* (1916) και *Μόναχο* (1901)], μια άτιπλη ακουαρέλα με μελάνι σε χαρτί (περίπου 1920-1921)<sup>1268</sup>, το μικρό σχέδιο με σινική μελάνι *Αφαίρεση* (1918) και η ξηρογλυφία *Γκραβούρα Αρ. 3* (1916)<sup>1269</sup>.

- 34.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ (τουλάχιστον 39 έργα<sup>1270</sup>): Στην Αρχική-Ενιαία Συλλογή Κωστάκη υπήρχαν έργα όπως οι ακουαρέλες *Κρινολίνο* (1917) και *Βάρκες* (1920), ένα άτιπλο σχέδιο με μελάνι σε χαρτί και χαρακτηριστικά της περιόδου 1903-1925. Συγκεκριμένα εδώ περιλαμβάνονταν η ξηρογλυφία *Γκραβούρα Αρ. 6* (1916), το έγχρωμο λινόλεουμ *Πράσινες Κυρίες* (1907), οι 15 ξυλογραφίες για το έργο *Τραγούδια χωρίς λόγια* (1903), οι ξυλογραφίες *Αντίο* (1903) και *Μπουκέτο* (1904) και οι λιθογραφίες *Μικροί Κόσμοι III* (1922) και *Λιθογραφία Αρ. 3* (1925)<sup>1271</sup>.

Σημαντικά έργα του καλλιτέχνη που κάποτε κοσμούσαν την Αρχική-Ενιαία Συλλογή Κωστάκη ήταν αναμφισβήτητα το μεσαίων διαστάσεων *Προσχέδιο για Φθινοπωρινό τοπίο με βάρκες* (1908)<sup>1272</sup> και βέβαια η δευτέρα εκδοχή του έργου *Κόκκινη Πλατεία*, γνωστή σήμερα και ως *Μόσχα II*<sup>1273</sup>. Επίσης εκτός συλλογής, ήδη από το 1981, βρίσκονταν 3 ακόμη πίνακες, οι ελαιογραφίες σε χαρτόνι *Murnau* (1908) και *Παρεκκλήσι κοντά*

<sup>1266</sup> Για ανάλυση του έργου βλ. Αφτονόμοβα, 1995, Καφέτση Ι, εικ. 198.

<sup>1267</sup> Για την ισχυρή επίδραση των φοβιστών σε τοπία όπως το *Murnau*, βλ. Καφέτση Ι, εικ. 199.

<sup>1268</sup> *Tretyakov 2*, αρ. 159. Ίσως πρόκειται για το έργο που αποδίδεται ως *Αφαίρεση* και περιγράφεται ως γκουάς στον κατάλογο της συλλογής του 1981 (Rudenstine, 1981, εικ. 121).

<sup>1269</sup> *Tretyakov 2*, αρ. 157. Η ξηρογλυφία *Γραβюра № III*, δημοσιεύτηκε ως *Etching 1916 No. III* (Rudenstine, 1981, εικ. 118) και *Χαρακτικό Αρ.3* (Καφέτση Ι, εικ. 202).

<sup>1270</sup> Ο αριθμός των έργων προϋποθέτει την ξεχωριστή αρίθμηση του κάθε έργου τέχνης ή σχεδίου, ακόμη και όταν αυτό προέρχεται από ευρύτερο έργο (π.χ. τετράδιο). Στην ομάδα αυτή θα πρέπει να προσθέσουμε και αρχαιακό υλικό σχετικό με τον καλλιτέχνη, όπως το ερωτηματολόγιο που συντάξαμε για το INKUK (138.80), το οποίο δεν φαίνεται να περιλαμβάνεται στη Δωρεά Κωστάκη: Αρχείο.

<sup>1271</sup> Για τα έργα βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 102, 115, 116, 101, 105, 104, 103, 106, 122, 123.

<sup>1272</sup> Η ελαιογραφία σε ξύλο *Μελέτη ή Προσχέδιο για Φθινοπωρινό τοπίο με βάρκες* του Kandinsky, διαστάσεων 30,5 x 39 εκ., που αποκτήθηκε πιθανότατα από την ανιψιά του καλλιτέχνη στη Μόσχα, πωλήθηκε από τον Κωστάκη στα Sotheby's του Λονδίνου στις 30 Μαρτίου 1966 στον Frank Partridge. Το έργο πωλήθηκε εκ νέου το 2013 στο Λονδίνο σε τιμή αξίας 7.425.214 ευρώ ("Sale number: L13006", 2013: lot. 51).

<sup>1273</sup> Για τις δύο εκδοχές του ίδιου πίνακα του 1916, βλ. και Αφτονόμοβα, 1995, Καφέτση Ι, εικ. 201. Η ελαιογραφία σε μουσαμά *Moskau II (Moscow II)* του 1916 του Wassily Kandinsky, διαστάσεων 52,8 x 38 εκ., είχε αποκτηθεί στη δεκαετία του 1950 στη Μόσχα από τη χήρα του Vassily Dmitrievich Bobrov και πωλήθηκε από τον συλλέκτη μέσω Sotheby's στο Λονδίνο στις 3.12.1980. Το έργο ξαναπωλήθηκε μέσω Sotheby's στις 3.2.2015, σε τιμή αξίας 8.367.638 ευρώ ("Sale number: L15002", 2015: lot. 22).

στο *Mirnaui* καθώς και η ελαιογραφία σε μουσαμά *Κόκκινη Μπορντούρα* του 1919<sup>1274</sup>.

Στις απώλειες τις συλλογής θα πρέπει να προσθέσουμε ένα μεσαιών διαστάσεων άτιπλο έργο σε χαρτί του 1916<sup>1275</sup>, μια μικρή ακουαρέλα του Kandinsky, επίσης του 1919<sup>1276</sup>, αλλά και μια αφηρημένη υδατογραφία του 1920-1921<sup>1277</sup>. Από την ίδια εποχή προέρχονταν τέλος τόσο ένα τετράδιο 7 σχεδίων του καλλιτέχνη (1916), όσο και μια άτιπλη ακουαρέλα του (1915-1916), που βρίσκονται σήμερα εκτός των δύο μεγάλων υποσυνόλων της συλλογής<sup>1278</sup>.

34.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (2 έργα): Σήμερα σώζονται στη συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ 4 εξαιρετικά δείγματα ζωγραφισμένης πορσελάνης του Kandinsky. Πρόκειται συγκεκριμένα για 2 σετ που αποτελούνται από φλιτζάνι και πιατάκι, του 1921 και του 1923 αντίστοιχα<sup>1279</sup>.

34.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ<sup>1280</sup>: -

34.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

### 35. I. V. KLIUN (KLIUNKOV)

Ιδιαίτερη εκτίμηση έτρεφε ο Γ. Κωστάκης –αντίθετα με τους κριτικούς και ιστορικούς τέχνης της εποχής του<sup>1281</sup>– για τον I.V.Kliun<sup>1282</sup>. Για τον συλλέκτη ο καλλιτέχνης αποτελούσε κεντρική μορφή στο κίνημα ενώ κεντρική θέση κατείχε και στη συλλογή του.

---

<sup>1274</sup> Το τελευταίο γνωστό ως *Red Edge*. Για τα έργα βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 107, 108, 119.

<sup>1275</sup> Πρόκειται για ένα άτιπλο έργο σε χαρτί (πινέλο και μελάνι) αυτής της χρονιάς, διαστάσεων 34,2 x 25,5 εκ., που ο Κωστάκης κατείχε έως το 1962 και μέσω εκείνου πέρασε στη συλλογή της Salome Estorick σε άγνωστη χρονολογία αλλά πριν το 1979, όταν πουλήθηκε μέσω Sotheby's στη Νέα Υόρκη. Το 2014 ξαναπουλήθηκε προς 89.959 ευρώ ("Sale number: L14007", 2014: lot 354).

<sup>1276</sup> Το έργο (υδατόχρωμα και ινδική μελάνη σε χαρτί) του 1919, διαστάσεων 18,9 x 30,5 εκ., που από τον Bobron πέρασε στον Κωστάκη, πουλήθηκε από τον συλλέκτη στην Kouros Gallery της Νέας Υόρκης στα μέσα της δεκαετίας του 1980. Ξαναπουλήθηκε στις 6.5.2004 σε τιμή αξίας 164.553 ευρώ ("Sale number: N07990", 2004: lot 108).

<sup>1277</sup> Την άτιπλη σύνθεση (γκουάς, ακουαρέλα, στυλό και μελάνι) σε χαρτί, διαστάσεων 20,3x28,5 εκ., που κατείχε έως το 1983, αγόρασε ο Κωστάκης από την Olga Platonova Krilova στην Μόσχα ("Sale 3567", 2013:lot 36).

<sup>1278</sup> Για τα 2 έργα, αγορασμένα το 1963 από τον Κωστάκη, από τα οποία το πρώτο (τετράδιο) πουλήθηκε τελικά στην εν λόγω δημοπρασία προς 50.000 δολάρια (Sotheby's, 1979, lot 139, 140).

<sup>1279</sup> Συγκεκριμένα πρόκειται για ένα φλιτζάνι 7x7 εκ. και ένα χαμηλότερο 5,8x7,2 εκ. καθώς και τα πιατάκια –διαστάσεων 13,7 και 14εκ. αντίστοιχα– που τα συνοδεύουν (Καφέτση I, εικ. 205-206).

<sup>1280</sup> Για 3 φωτογραφίες του καλλιτέχνη βλ. "Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: Συλλογές", χ.χ.

<sup>1281</sup> Όπως τον Khardzian και τον Barr (Rudenstine, 1981, σ.46). Για την άποψη του συλλέκτη για τον καλλιτέχνη βλ. Roberts, 1994, σσ.61, 68.

Αν και ο Κωστάκης διατηρούσε φιλικές σχέσεις με τον Ι.Β.Κλιουν έως τον θάνατο του τελευταίου, αγνοούσε παντελώς την πρώιμη παραγωγή του καλλιτέχνη και τη σχέση του με τη Ρωσική Πρωτοπορία<sup>1283</sup>. Τον κύριο όγκο των έργων του Κλιουν στη συλλογή του απέκτησε ο Κωστάκης βασικά από τις κόρες του Κλιουν. Είναι αξιοσημείωτο πως ο συλλέκτης πρόλαβε μόλις, μάλιστα, την καταστροφή τους, καθώς εκείνες ετοιμάζονταν να «απαλλαγούν» από αυτά, πεπεισμένες πως τα έργα του πατέρα τους ήταν «ασήμαντα»<sup>1284</sup>.

35.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ» (άγνωστος αριθμός έργων): Από την Αρχική-Ενιαία Συλλογή Κωστάκη κλάπηκαν, κατά τον συλλέκτη, «πολλά μικρά σχέδια» του καλλιτέχνη<sup>1285</sup>.

35.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ (45 έργα): Περιλαμβάνονται 15 πίνακες –12 μεγάλου και 3 μεσαίου μεγέθους– δημιουργημένοι με λάδι ή και άλλα υλικά σε μουσαμά, χαρτόνι ή και ξύλο καθώς και 30 έργα –19 μικρά και 11 μεσαίων διαστάσεων– σε χαρτί (ή και χαρτόνι). Τα έργα καλύπτουν μια ευρεία χρονική περίοδο που εκτείνεται από το 1910 έως και το 1942<sup>1286</sup>. Ανάμεσά τους ξεχωρίζει το διάσημο ανάγλυφο *Φευγαλέο Τοπίο* γνωστό κυρίως ως *Τοπίο που Τρέχει* (1913), ένα έργο που κατά τον συλλέκτη «ανήκει στη Ρωσία»<sup>1287</sup> ενώ έχει χαρακτηριστεί ως μια από τις «αυθεντικότερες δημιουργίες του ρωσικού Κυβοφουτουρισμού»<sup>1288</sup>. Στην ίδια ομάδα ως προς το ύφος των έργων ανήκουν επίσης ο σημαντικός

---

<sup>1282</sup> **Ivan Vasilievich** Κλιουνκον, γνωστός ως **Kliun** (Иван Васильевич Ключ и Ключков), Bolshiye Gorki, περιοχή Pokrovskii, Vladimir, Кієво (κατά Rudenstine, 1981 και Milner, 1993) 1873 - Μόσχα 1943 ή τέλη του 1942 (κατά Rudenstine, 1981), 70; ετών.

<sup>1283</sup> Για τη σχέση του Κωστάκη με τον Κλιουν και τις επισκέψεις στο σπίτι του, όπου ο καλλιτέχνης του έδειχνε και «κάποια πολύ ενδιαφέροντα» έργα του, «συμβατικά και μη», βλ. Roberts, 1994, σσ.68-69.

<sup>1284</sup> Για τα έργα που προμηθεύτηκε ο Κωστάκης από τις κόρες του Κλιουν, τη μουσικό ενοικιάστρια του στο Sokolniky –η οποία κατά την κόρη του, Serafima Ivanovna, ευθυνόταν για την απώλεια πολλών έργων– αλλά και διάφορες άλλες πηγές, βλ. Roberts, 1994, σ.69 και Rudenstine, 1981, σσ.63, 139.

<sup>1285</sup> Καφέτση Ι, σ.35, Roberts, 1994, σ.69, Rudenstine, 1981, σ.51.

<sup>1286</sup> *Tretyakov 1*, αρ. 25-39, *Tretyakov 2*, αρ. 162-191.

<sup>1287</sup> Στον διαχωρισμό της συλλογής ο Κωστάκης επέμεινε να αποδεχτεί η *Tretyakov* έργα όπως το *Τοπίο που τρέχει*, που λάτρευε, «because it's unique and there isn't another» (Roberts, 1994, σσ.173-174).

<sup>1288</sup> Το έργο *Φευγαλέο Τοπίο* (Пробегающий пейзаж), γνωστό ως *Τοπίο που τρέχει*, φέρει υπογραφή, τίτλο και χρονολογία. Παρουσιάστηκε στη *Τελευταία Φουτουριστική Έκθεση Ζωγραφικής: 0.10* (1915) και έχει χαρακτηριστεί ως «μια από τις πρώτες εικαστικές κατασκευές που έχουν καταγραφεί στην ιστορία της Ρωσικής Πρωτοπορίας». Στην Αρχική-Ενιαία Συλλογή Κωστάκη υπήρχαν πολλές μελέτες και προσχέδια του (Καφέτση, 1995, σ.460, Rudenstine, 1981, εικ. 135).

πίνακας *Αυτοπροσωπογραφία με Πριόνι* (1922)<sup>1289</sup> καθώς και η σπουδή του καλλιτέχνη σε χαρτί με τίτλο *Αυτοπροσωπογραφία* (1914)<sup>1290</sup>.

Χαρακτηριστικά δείγματα της σουπρεματιστικής τεχνοτροπίας του καλλιτέχνη αποτελούν οι 4 πίνακες της Δωρεάς Κωστάκη Tretyakov με τίτλους *Σουπρεματισμός* (1922)<sup>1291</sup>, *Σουπρεματιστική Σύνθεση Αρ. 6* (1921)<sup>1292</sup>, *Σύνθεση* (1920)<sup>1293</sup> και *Σύνθεση με τρία κέντρα* (1932)<sup>1294</sup>.

Την κονστρουκτιβιστική αντίληψη του Κλίιπ εκφράζουν οι πίνακες *Γραμμική κατασκευή* (1922)<sup>1295</sup>, *Σφαιρική Σύνθεση* –γνωστό και ως *Σφαιρική Κατασκευή* (1922)<sup>1296</sup>– καθώς και το έργο *Σύνθεση (Κατασκευές σύμφωνα με την οργανική και διακοσμητική αρχή)* της περιόδου 1920-1923<sup>1297</sup>.

Στη Δωρεά Κωστάκη Tretyakov περιλαμβάνονται επίσης συνθέσεις του καλλιτέχνη από τη δεκαετία του 1930 όπως η *Σύνθεση* του 1932<sup>1298</sup> και η *Νεκρή Φύση* του 1934<sup>1299</sup>, σαφή δείγματα του πουριστικού στιλ που ο Κλίιπ ανέπτυξε την εποχή αυτή με βάση τις μελέτες του πάνω σε γαλλικά μοντέλα.

Τέλος δεν λείπουν και κάποια πρώιμα έργα της περιόδου 1909-1911, όπως μια *Αυτοπροσωπογραφία* του καλλιτέχνη (1911) και τα έργα

---

<sup>1289</sup> *Tretyakov 1*, αρ. 28. Για το έργο, γνωστό και με τον τίτλο *Πριόνισμα*, βλ. και Rudenstine, 1981, εικ. 155. Στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ υπάρχει επίσης μια μελέτη για το ίδιο έργο (822.79).

<sup>1290</sup> *Tretyakov 2*, αρ. 162. Επίσης βλ. Καφέτση Ι, εικ. 77.

<sup>1291</sup> Για το έργο *Συπρεματισμός* βλ. *Tretyakov 1*, αρ. 32. Για μια ανάλυση του έργου αλλά και τις ομοιότητες και διαφορές του με «τα τεχνάσματα του Lissitsky», βλ. Σατσίκη, 1995, εικ.157.

<sup>1292</sup> Για την ελαιογραφία *Συπρεματιστική σύνθεση Νο 6* βλ. και Rudenstine, 1981, εικ. 178.

<sup>1293</sup> Για την ελαιογραφία σε χαρτόνι, της οποίας μελέτη (υδατόχρωμα σε χαρτί) υπάρχει στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ (261.80), βλ. και Rudenstine, 1981, εικ. 158.

<sup>1294</sup> Για το έργο *Κομποζιция с тремя центрами* βλ. και Rudenstine, 1981, εικ. 165. Για τη διαστάσεων 65 x 46,5 εκ. ελαιογραφία που βασίζεται σε ακουαρέλα του 1919, πρβλ. και τη *Μελέτη για τρισδιάστατη κατασκευή C559 recto* του ΚΜΣΤ (Rudenstine, 1981, εικ. 255).

<sup>1295</sup> Για τη διαστάσεων 55 x 42 εκ. ελαιογραφία σε χαρτόνι Z-1327 (Π. 46710) με ρωσικό τίτλο *Линейное построение* βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 161.

<sup>1296</sup> Το έργο *Σφαιρική κομποζιция* (*Tretyakov 1*, αρ. 33) αποδίδεται ως *Spherical Construction* (*Σφαιρική Κατασκευή*) στον κατάλογο του 1981 (Rudenstine, 1981, εικ. 184).

<sup>1297</sup> *Tretyakov 1*, αρ. 31. Επίσης βλ. Νταμπρόφσκι, 1995, εικ. 305, Rudenstine, 1981, εικ. 191.

<sup>1298</sup> *Tretyakov 1*, αρ. 36. Πρόκειται για την υπογεγραμμένη ελαιογραφία *Κομποζιция*, διαστάσεων 90,5 x 56,5 εκ., δύο από τις παραλλαγές της οποίας (275.80 recto και verso) υπήρχαν στο Υπόλοιπο Συλλογής Κωστάκη 1977 (Rudenstine, 1981, εικ. 223).

<sup>1299</sup> *Tretyakov 1*, αρ. 39. Βλ. και Rudenstine, 1981, εικ. 231.

*Τοπίο* (1911) και *Παραμύθι* (1910)<sup>1300</sup>, ενδεικτικά της συμβολιστικής του καλλιτεχνικής καταγωγής.

- 35.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ (τουλάχιστον 12 έργα): Στην Αρχική-Ενιαία Συλλογή Κωστάκη υπήρχαν περισσότερα από 10 έργα που σήμερα δεν ανήκουν σε κανένα γνωστό υποσύνολό της. Αυτά περιλαμβάνουν καταρχάς 4 ελαιογραφίες σε μουσαμά, τα έργα *Σφαιρικό Σουπρεματισμό* (περίπου 1923-1925)<sup>1301</sup>, *Μπλε Φως*<sup>1302</sup> (1923), *Σφαιρική Σύνθεση* (1923)<sup>1303</sup> και *Σουπρεματισμό* (περίπου 1917)<sup>1304</sup>.

Επίσης εδώ εντάσσονται μια μικρών διαστάσεων *Μελέτη για το Τοπίο που Τρέχει* (περ. 1914-1915), μια άτιπλη σουπρεματιστική σύνθεση σε χαρτί (περίπου 1922)<sup>1305</sup> και ένα αμφίπλευρο έργο που περιλάμβανε 2 άτιπλα έγχρωμα σχέδια σε μεικτή τεχνική, μελέτες για τον πίνακα *Σύνθεση* (1932) της Δωρεάς Κωστάκη Tretyakov<sup>1306</sup>. Στην ίδια ομάδα ανήκουν το έργο *Αφηρημένη Σπουδή* (1920) –παρόμοιο υφολογικά με τις δύο παραπάνω συνθέσεις– και η *Πουριστική Σύνθεση (Νεκρή Φύση)* που πουλήθηκε σε δημοπρασία το 1979<sup>1307</sup>. Τέλος 3 ακόμη, μικρών διαστάσεων έργα του καλλιτέχνη Ivan Kliun, μια ακουαρέλα για το έργο *Πριόνι*<sup>1308</sup>, το έργο με μολύβι σε χαρτί *Γουδί και Γουδοχέρι*<sup>1309</sup> καθώς και η υδατογραφία

---

<sup>1300</sup> Για τα πρώτα 2 έργα βλ. και Rudenstine, 1981, εικ. 129, 131 και για το γκουάς σε χαρτί *Παραμύθι* (P-4350), που αγοράστηκε από την κόρη του καλλιτέχνη και υφολογικά θυμίζει την *Προσωπογραφία Γυναίκας Καλλιτέχνη* (Λουκάνοβα, 1995, εικ. 8).

<sup>1301</sup> Για το έργο 71.78 βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 195.

<sup>1302</sup> Για το έργο 79.78 βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 160 και *Sammlung Costakis*, εικ. 46, όπου το έργο είναι δημοσιευμένο ως *Blauer Kreis* (*Μπλε Κύκλος*).

<sup>1303</sup> Για το έργο 72.78 βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 185.

<sup>1304</sup> Το έργο 76.78, που θεωρούμενο ως το σημαντικότερο κομμάτι της δημοπρασίας του 1990 αποτέλεσε το εξώφυλλο του καταλόγου των Sotheby's, πουλήθηκε τελικά προς 154.000 στερλίνες, μόνο 4.000 πάνω από την κατώτατη εκτιμώμενη τιμή του (Roberts, 1994, σ.201, Rudenstine, 1981, εικ. 138, Sotheby's, 1990, lot 506).

<sup>1305</sup> Το μικρό προσχέδιο για το *Τοπίο που Τρέχει*, με στυλό και μελάνι σε χαρτί –ένα από τα πολλά που υπήρχαν στην αρχική συλλογή– αποκτήθηκε από την Serafima Kliun γύρω στο 1968. Πουλήθηκε το 1990 (Sotheby's, 1990, lot 501, "Sale 6884", 2004: lot 346). Η σύνθεση 181.80 (Rudenstine, 1981, εικ. 164) με κάρβουνο και γκουάς, πουλήθηκε στην ίδια δημοπρασία, των Sotheby's, όπου προσφέρθηκε με κατώτατη τιμή πώλησης τις 90.000 στερλίνες (Sotheby's, 1990, lot 517).

<sup>1306</sup> Το έργο 275.80 περιλαμβάνει δύο παραλλαγές του ίδιου μοτίβου (Rudenstine, 1981, εικ. 224-225).

<sup>1307</sup> Για τα έργα βλ. Sotheby's, 1979, lot 159, 153. Το δεύτερο πουλήθηκε προς 16.000 δολάρια.

<sup>1308</sup> Η μικρή ακουαρέλα με μολύβι σε χαρτί με τίτλο *The Saw*, πέρασε από τον Κωστάκη στον οίκο των Sotheby's και πουλήθηκε στις 29 Μαρτίου 1973. Το 2004, με ιδιοκτήτη πλέον τον Ν. Μανουκίαν του Παρισιού, το έργο εμφανίστηκε ξανά στο Λονδίνο ("Sale number: I04110", 2004: lot 300).

<sup>1309</sup> Το έργο με μολύβι σε χαρτί *Pestle and Mortar*, διαστάσεων 17,5 x 24 εκ., που αποδίδεται στον Kliun, αποτέλεσε δώρο του Κωστάκη σε ιδιώτη συλλέκτη στην Αγγλία σε άγνωστη χρονολογία. Το έργο εμφανίστηκε ξανά σε δημοπρασία το 2006 ("Sale number: w06723", 2006: lot 84).

*Σύνθεση με μπουκάλια*<sup>1310</sup>, υπήρχαν στην Αρχική-Ενιαία Συλλογή Κωστάκη.

- 35.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (384 έργα): Η Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ περιλαμβάνει 384 έργα του Kliun, μικρών διαστάσεων τα περισσότερα αλλά επαρκώς αντιπροσωπευτικά της συνολικής παραγωγής του καλλιτέχνη<sup>1311</sup>, καθώς προέρχονται από διάφορες καλλιτεχνικές περιόδους του και εκτείνονται χρονικά από τις αρχές της δεκαετίας του 1900-1910 έως τις αρχές εκείνης του 1940-1950. Τα έργα συναποτελούν 17 πίνακες και περισσότερα από 367<sup>1312</sup> σχέδια με γραφίτη ή παρεμφερές υλικό, υδατογραφίες και έργα μεικτής τεχνικής σε χαρτί.

Ανάμεσα στα έργα του καλλιτέχνη περιλαμβάνεται, ειδικότερα, μεγάλος αριθμός σχεδίων που στην Αρχική-Ενιαία Συλλογή Κωστάκη ήταν επικολλημένα σε 32 σελίδες (16 αμφίπλευρα φύλλα) και αποτελούσαν, κατά μια ερμηνεία, έναν *oeuvre catalogue* που προετοίμαζε ο καλλιτέχνης<sup>1313</sup>. Συγκεκριμένα πρόκειται για 203 σχέδια μικρών διαστάσεων (το μικρότερο 3,8 x 3,7 εκ. και το μεγαλύτερο 23,7 x 17,7 εκ.), δημιουργημένα με μολύβι γραφίτη (και μελάνι, κάρβουνο ή κιμωλία) σε χαρτί ή και άλλες τεχνικές<sup>1314</sup>, τα οποία αποτελούν αριθμητικά τον κύριο όγκο του έργου του καλλιτέχνη στην εν λόγω συλλογή.

Στα σχέδια, που καλύπτουν διάφορες περιόδους και διαφορετικές τεχνοτροπίες του καλλιτέχνη (νατουραλιστική, κυβιστική, συμβολιστική ή

---

<sup>1310</sup> Η υδατογραφία (ακουαρέλα και γκουάς σε μολύβι), *Composition with bottles*, που αποδίδεται στον Kliun, έργο διαστάσεων μόλις 11,7 x 18,5 εκ., δωρήθηκε μαζί με άλλα έργα από τον συλλέκτη στον παλιό του φίλο –τοποθετημένο στην Καναδική Πρεσβεία της Μόσχας μεταξύ 1948 και 1951– συλλέκτη Marshall A. Crowe, κατά την επίσκεψη του Κωστάκη στη φάρμα του τελευταίου κοντά στην Οττάβα, στην επαρχία του Ontario, τον Ιούλιο και Αύγουστο του 1982. Το έργο πουλήθηκε προς 10.000 στερλίνες (11.205 ευρώ) σε δημοπρασία του Λονδίνου ("Sale number: L11112", 2011: lot 216).

<sup>1311</sup> Για την αντιπροσώπευση του καλλιτέχνη στη συλλογή γενικά, βλ. και Σατσίκη, 1995, εικ. 117-123.

<sup>1312</sup> Στον αριθμό αυτό θα πρέπει να προσθέσουμε την πίσω όψη πολλών αμφίπλευρων σχεδίων. Σύμφωνα με τα επίσημα στοιχεία του ΚΜΣΤ υπάρχουν 8 τέτοια σχέδια με διαφοροποιημένη τεχνική στην μπροστινή (recto) και την πίσω (verso) όψη, ενώ υπάρχουν και αρκετά άλλα, για τα οποία δεν αναφέρονται πολλά διευκρινιστικά στοιχεία. Τα σχέδια των πίσω όψεων δεν προσμετρώνται στην τελική λίστα έργων της προκείμενης εργασίας.

<sup>1313</sup> Η λειτουργία των φύλλων, που είχαν ελαφρώς αποκλίνουσες διαστάσεις (από 36,4 x 22,2 εκ. έως 37,2 x 22,5 εκ.), δεν είναι σαφής. Σήμερα τα σχέδια είναι αποκολλημένα πλέον από τα φύλλα εκτός μίας σελίδας (C557recto). Στην Αρχική-Ενιαία Συλλογή Κωστάκη φαίνεται πως υπήρχαν αρκετά ακόμη τέτοια φύλλα με σχέδια (Rudenstine, 1981, σ.175). Στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ υπάρχουν όμως και σελίδες που προέρχονται από 2 άλλα λευκώματα σχεδίασης του Kliun (Rudenstine, ό.π., σσ.174, 152).

<sup>1314</sup> Από τα σχέδια 202 είναι μικρής και ένα είναι μεσαίας διάστασης. Ως προς την τεχνική τους 180 είναι με γραφίτη (163), μελάνι, κάρβουνο ή τον συνδυασμό τους σε χαρτί, ενώ υπάρχουν ακόμη 9 ακουαρέλες, άλλες 9 με μολύβι γραφίτη ή παρόμοιο υλικό, μια ακουαρέλα με γκουάς και 4 σχέδια μεικτής τεχνικής (υδατόχρωμα, ασημένια μπογιά, κραγιόν κλπ.).

σουπρεματιστική), περιλαμβάνονται προπαρασκευαστικές σπουδές ή σχέδια παραλλαγών γνωστών πρώιμων έργων του, όπως της *Οικογένειας* ή της *Φθίσης*<sup>1315</sup>, σχεδιαστικές μελέτες γνωστών συνθέσεων, όπως του *Αεροπόρου*, της *Αυτοπροσωπογραφίας με Πριόνι* και της σουπρεματιστικής *Σύνθεσης με τρία κέντρα* αλλά και κυβιστικών κατασκευών του 1914, όπως του *Ανεμιστήρα* και του *Γραμμόφωνου*. Επίσης περιλαμβάνονται σουπρεματιστικές μελέτες φόρμας και χρώματος και 70 σχέδια τρισδιάστατων, γνωστών ή και χαμένων σήμερα, κατασκευών. Τα σχέδια αυτά, αν και από μουσειολογικής άποψης δύσκολα ή μόνο υπό όρους θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως άξια έκθεσης, καθίστανται, εξαιτίας της ποικιλίας και σπανιότητάς τους –αλλά και της μοναδικότητας συχνά των πληροφοριών που παρέχουν– σημαντικές ιστορικές πηγές και πολύτιμα βοηθήματα για τη μελέτη της καλλιτεχνικής εξέλιξης του Κλιμπ<sup>1316</sup>.

Αναλυτικά τώρα, από το σύνολο των έργων του καλλιτέχνη στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ, ξεχωρίζουν από την πρώιμη ή συμβολιστική του περίοδο το έργο μεικτής τεχνικής *Προσωπογραφία της Γυναίκας του Καλλιτέχνη* ή *Φθίση* (1910)<sup>1317</sup> και ο πίνακας *Οικογένεια* (1911)<sup>1318</sup>, των οποίων σώζονται και προσχέδια<sup>1319</sup>. Από την ίδια περίοδο περιλαμβάνονται ακόμη τοπία του καλλιτέχνη, ενδεικτικά της σχέσης του με τον ρωσικό Συμβολισμό και της επιρροής που δέχτηκε στην αρχή της καριέρας του από ζωγράφους όπως οι Vrubel και Borison-Musatov, αλλά και από τη γαλλική τέχνη<sup>1320</sup>. Το ειδικό μάλιστα και ιδιαίτερο ενδιαφέρον του Κλιμπ για τα τοπία, που ζωγράφιζε σε όλη τη διάρκεια της καλλιτεχνικής του πορείας πειραματιζόμενος σε διαφορετικές τεχνικές, εκπροσωπείται επαρκώς στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ μέσα από 37 τοπιογραφίες του<sup>1321</sup>.

Από την κυβοφουτουριστική περίοδο του Κλιμπ σώζονται στην ίδια συλλογή σχεδιαστικές μελέτες του για το *Τοπίο που Τρέχει* (περίπου

---

<sup>1315</sup> Το εν λόγω έργο δεν βρήκε αγοραστή τον Απρίλιο του 1990 στο Λονδίνο, όταν προσφέρθηκε προς πώληση με εκτιμώμενη τιμή τις 90.000 στερλίνες (Sotheby's, 1990, lot 500).

<sup>1316</sup> Βλ. και Rudenstine, 1981, σ.175 κ.εξ.

<sup>1317</sup> Για το έργο, ακουαρέλα με ελαιογραφία και γραφή σε χαρτί (C549), βλ. Λουκάνοβα, 1995, εικ. 9.

<sup>1318</sup> Για το έργο 85.78 βλ. Λουκάνοβα, 1995, εικ. 10.

<sup>1319</sup> Πρόκειται για τα έργα C553.1R, C555.5V, C561.3R, προσχέδια του έργου *Οικογένεια*, και το C561.2R, προσχέδιο του έργου *Φθίση* (Rudenstine, 1981, εικ. 250-251).

<sup>1320</sup> Πρώιμα έργα του καλλιτέχνη στη συλλογή ενδεικτικά τέτοιου είδους επιρροών είναι τα C369 (1905), 804.79 (1908), 286.80 (1907), C552.2V, C559.6R, 205.80 (1915), 803.79, 226.80 (1908), C554.4R, C559.2R και C559.3R.

<sup>1321</sup> Για τα τοπία του καλλιτέχνη, ποικίλων στυλιστικών κατευθύνσεων, όπως Ιμπρεσιονισμού και *σπιλ Gauguin* ή *Nabis* (κυρίως 1914-1915) αλλά και *σπιλ «σχεδόν Whistler»*, βλ. Λουκάνοβα, 1995, εικ. 6, 7, Rudenstine, 1981, σσ.197-204.

1913)<sup>1322</sup> της Δωρεάς Κωστάκη Tretyakov, προσχέδια για τα κυβιστικά έργα *Αυτοπροσωπογραφία* και *Αυτοπροσωπογραφία με πριόνι*, επίσης της Δωρεάς Κωστάκη Tretyakov, καθώς και για τα έργα *Αεροπόρος*, *Ανεμιστήρας* (τουλάχιστον 9 προσχέδια)<sup>1323</sup> και *Γραμμόφωνο* (τουλάχιστον 5 προσχέδια)<sup>1324</sup>. Ιδιαίτερη θέση στην ομάδα αυτή έχουν τα προκαταρκτικά σχέδια κυβοφουτουριστικών γλυπτών του Κλίιπ όπως του γνωστού μόνο από φωτογραφίες *Κυβίστρια μπροστά σε καθρέπτη* (2 προσχέδια) αλλά και του έργου *Μουσικός* (7 προσχέδια)<sup>1325</sup>.

Από την περίοδο μελέτης του σουπρεματιστικού συστήματος σώζονται στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ 11 πίνακες του καλλιτέχνη, που αποτελούν τους πρώτους αφηρημένους πειραματισμούς του. Πρόκειται συγκεκριμένα για 4 ελαιογραφίες σε ξύλο ή χαρτόνι –3 του 1917 και 1 της περιόδου 1920-1921 περίπου<sup>1326</sup>– καθώς και 7 μικρές ελαιογραφίες σε ξύλο του 1917, που αποτελούν σουπρεματιστικές μελέτες φόρμας και χρώματος<sup>1327</sup>.

Στην κατηγορία των σουπρεματιστικών συνθέσεων του καλλιτέχνη ανήκουν επίσης 2 άτιπλες υδατογραφίες σε χαρτί του 1917<sup>1328</sup>, 5 υδατογραφίες της περιόδου 1917-1918, γνωστές όλες στη βιβλιογραφία ως *Μελέτες για σουπρεματιστική σύνθεση*<sup>1329</sup>, 2 άτιπλες υδατογραφίες της περιόδου 1921-1922<sup>1330</sup>, μια σπουδή για τον πίνακα *Σουπρεματισμός*<sup>1331</sup>, η

---

<sup>1322</sup> Πρβλ. έργα 273.80 και 283.80 (Rudenstine, 1981, εικ. 134, 133), ενώ ένα ακόμη προσχέδιο για το ίδιο έργο (274.80) δεν υπάρχει πια στη συλλογή (Rudenstine, 1981 εικ. 132. Βλ. και *Κλίιπ: Εκκροές*).

<sup>1323</sup> Από τα προσχέδια του πίνακα του Κρατικού Ρωσικού Μουσείου, πληρέστερα δείγματα είναι τα έργα 262.80 και 285.80. Για μια ανάλυση των έργων βλ. Καφέτση, 1995, εικ. 83.

<sup>1324</sup> Το έργο *Γραμμόφωνο* βρίσκεται επίσης στο Κρατικό Ρωσικό Μουσείο σήμερα.

<sup>1325</sup> Για τα πρώτα, «δύο ενδιαφέροντα δείγματα κυβιστικού *ασαμπλάζ* με ετερόκλητα υλικά» βλ. Καφέτση, 1995, εικ. 86 I-II. Για προσχέδια του έργου *Μουσικός* βλ. ό.π., εικ. 87 I-VI.

<sup>1326</sup> Από τα έργα του 1917 ένα έχει τίτλο *Σουπρεματισμός* και δύο *Σουπρεματισμός: Σύνθεση με τρία χρώματα*, ενώ η ελαιογραφία του 1920-1921 είναι άτιπλη. Για τα έργα (77.78, 82.78b, 82.78a και 81.78) βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 139-141, 159. Στην ίδια κατηγορία υπήρχε παλαιότερα ένα ακόμη έργο, το 76.78 (Rudenstine, 1981, εικ. 138).

<sup>1327</sup> Στα έργα 86.78-90.78c, που παρουσιάστηκαν στην έκθεση *Βαλέ-Καρό* του 1917, ένα μονόχρωμο, διαφορετικό κάθε φορά σχήμα προβάλλεται σε υπόλευκο φόντο (Rudenstine, 1981, σσ.146-147, εικ. 145-151).

<sup>1328</sup> Για τα έργα 74.78 (γκουάς, κιμωλία) και 75.78 (ακουαρέλα, μελάνι, γραφίτης), βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 136-137.

<sup>1329</sup> Καφέτση I, εικ. 124-127. Πρόκειται για τα έργα 280.80 και 281.80 a, b του 1917 και τα 177.80 και C556. 4V του 1918. Σπουδή του Κλίιπ για το ίδιο έργο αποτελεί και το σχέδιο με μελάνι 289.80.

<sup>1330</sup> Για τα έργα 178.80 και 179.80, βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 172-173.

<sup>1331</sup> Πρόκειται για ακουαρέλα με γραφίτη, προσχέδιο πίνακα της Tretyakov (Rudenstine, 1981, εικ. 163).



ακουαρέλα με κραγιόν *Διαγώνιοι στον Χώρο* (περ. 1922-1923)<sup>1332</sup> αλλά και 6 υδατογραφίες με συγγενείς υφολογικά σουπρεματιστικές συνθέσεις, που προέρχονται σχεδόν στο σύνολό τους από ένα διαμελισμένο λεύκωμα σχεδίασης του 1922<sup>1333</sup>.

Στην ίδια κατηγορία εντάσσονται, ακόμη, ένα προσχέδιο με μελάνι σε χαρτί για τη *Σουπρεματιστική Σύνθεση Αρ. 6* (1921) της Δωρεάς Κωστάκη Τρετσακόν<sup>1334</sup>, μια ακουαρέλα –προσχέδιο για τη *Σύνθεση με τρία κέντρα* επίσης της Δωρεάς Κωστάκη Τρετσακόν<sup>1335</sup>– και μια μικρή σπουδή μεικτής τεχνικής σε χαρτί<sup>1336</sup>. Τέλος εδώ ανήκουν μια ακουαρέλα με 8 μελέτες φόρμας και χρώματος<sup>1337</sup> καθώς και μια έγχρωμη λιθογραφία του ίδιου θέματος<sup>1338</sup>, ενδεικτικά της διερεύνησης αυτή την εποχή από τον Κλιμπ των πλαστικών δυνατοτήτων γεωμετρικών σχημάτων τοποθετημένων σε λευκό ή μαύρο φόντο.

Ειδική υποκατηγορία της ίδιας ομάδας αποτελούν οι *μελέτες για σουπρεματιστικές κατασκευές* του καλλιτέχνη<sup>1339</sup>, που συνδέονται με τη δημιουργία *τρισδιάστατων κρεμαστών γλυπτών*<sup>1340</sup> αλλά και με τον σχεδιασμό ενός *Μνημείου στην Olga Rozanova* (1918-1919), του οποίου σώζονται στη συλλογή 2 προσχέδια<sup>1341</sup>. Με το υπό μελέτη μνημείο στη Rozanova συνδέεται, άλλωστε, και το έργο με τον ενεπίγραφο τίτλο

---

<sup>1332</sup> Για το έργο 73.78 βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 203.

<sup>1333</sup> Rudenstine, 1981, σ.152.

<sup>1334</sup> Για το έργο 293.80 βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 177.

<sup>1335</sup> Πρόκειται για μια ακουαρέλα σε χαρτί (C559 IR), βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 257.

<sup>1336</sup> Για το έργο C5605V σε μεικτή τεχνική βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 281.

<sup>1337</sup> Το C557 recto ήταν το μόνο φύλλο (14) του πρώην *oeuvre catalogue* στο οποίο είχαν παραμείνει, το 1981, κολλημένα τα 8 μικρά σχέδια που περιλάμβανε (Rudenstine, 1981, εικ. 269).

<sup>1338</sup> Για τη λιθογραφία 282.80 βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 268.

<sup>1339</sup> Πρόκειται για συνθέσεις που υπήρχαν στα πρώην φύλλα 27–32 του λεγόμενου *oeuvre catalogue* (Rudenstine, 1981, σ.191). Κατά την Α. Shatskikh ο Κλιμπ επεξεργάστηκε την εμπειρία του από αυτά τα «ζωγραφικά πειράματα σε όγκο», καταλήγοντας στον σχεδιασμό «ιδιόμορφων σουπρεματιστικών γλυπτών» όπως το σχέδιο για το μνημείο στην Ο. Rozanova (Σατσίκη, 1995, εικ. 147).

<sup>1340</sup> *Μελέτες για κρεμαστά γλυπτά* στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ είναι τα έργα: C559 V2, C563 R3, C563 R2, C563 R4, C563 R6 και C672 R. Βλ. Καφέτση Ι, 152 I-VI και Rudenstine, 1981, σ.195.

<sup>1341</sup> Πρόκειται για τα σχέδια 294.80 και 252.80 (Rudenstine, 1981, εικ. 288, 294). Για το μνημείο βλ. Rudenstine, 1981, σσ.191 κ.εξ., Σατσίκη, 1995, εικ. 147-148.

*Εργασία αρ. 2 για το θέμα "Κατασκευή"* (1920)<sup>1342</sup>, που υπέβαλλε ο Κλιπν στη σχετική συζήτηση του INKkUK<sup>1343</sup>.

Από τα κονστρουκτιβιστικά έργα του καλλιτέχνη ξεχωρίζουν δύο, η μεγάλη *Σφαιρική Κατασκευή* (περίπου 1921-1925)<sup>1344</sup> και η άνω του μέτρου *Σφαιρική Μη-Αντικειμενική Σύνθεση* (1922-1925)<sup>1345</sup>. Οι πίνακες είναι ενδεικτικοί του ενδιαφέροντος του Κλιπν για τη μελέτη των σχέσεων του κύκλου και της σφαίρας με διάφορα, κανονικά ή μη, γεωμετρικά σχήματα, η οποία αναπτύχθηκε μετά τους πειραματισμούς του για τη λειτουργία μεμονωμένων γεωμετρικών σχημάτων στον χώρο<sup>1346</sup>.

Στην ίδια ομάδα ανήκουν πολλές σχεδιαστικές μελέτες παρόμοιων έργων<sup>1347</sup> καθώς και ένα προσχέδιο του έργου της Δωρεάς Κωστάκη Τρετγakov *Σύνθεση (Κατασκευές σύμφωνα με την οργανική και διακοσμητική αρχή)* του 1920-1923<sup>1348</sup>. Χάρη στα έργα αυτά φαίνεται, μάλιστα, να επιβεβαιώνεται η άποψη ότι ο καλλιτέχνης στρεφόταν σε κάποιο είδος συνάρτησης του Σουπρεματισμού με το γεωμετρικό σχήμα της σφαίρας, από όπου προέκυψε άλλωστε και ο τίτλος του μεγάλων διαστάσεων πίνακα – πρώην έργου της Συλλογής Κωστάκη– *Σφαιρικός Σουπρεματισμός*<sup>1349</sup>.

Παρομοίως στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ περιλαμβάνονται αρκετές μελέτες χρώματος του καλλιτέχνη που σχετίζονται με τις σφαιρικές του κατασκευές. Τέτοιες είναι μια άπιτλη ακουαρέλα του 1922<sup>1350</sup> καθώς και 3 ακόμη αχρονολόγητες ακουαρέλες μικρών διαστάσεων, που ανήκαν στο διαμελισμένο σήμερα, λεγόμενο *oeuvre catalogue*<sup>1351</sup>.

Παράλληλα ωστόσο με τα έργα Ρωσικής Πρωτοπορίας, ο καλλιτέχνης δημιούργησε, από το 1925 περίπου, μια σειρά 30 τουλάχιστον αντιγράφων έργων των Juan Gris, Pablo Picasso, George Braque, Fernand

<sup>1342</sup> Το ενυπόγραφο αυτό έργο του (180.80) υπέβαλλε ο Κλιπν στο INKkUK το 1921 μαζί με το έργο *Σύνθεση*, που δεν έχει σωθεί. Για το σχεδόν ταυτόσημο έργο του Κλιπν στη Γκαλερί Grosvenor του Λονδίνου και τη σύνδεση του σχεδίου με το μνημείο του καλλιτέχνη στη Rozanova βλ. Καφέτση Ι, αρ. 326, Rudenstine, 1981, εικ. 78.

<sup>1343</sup> Το έργο είναι ενδεικτικό μιας αισθητικά ευαισθητοποιημένης αντιμετώπισης του προβλήματος της κατασκευής από τον Κλιπν, βλ. Μαγκομέντοφ, 1995, σσ.346-347 και Rudenstine, 1981, εικ. 78.

<sup>1344</sup> Η μεγάλη υπογεγραμμένη ελαιογραφία 80.78 (Rudenstine, 1981, εικ. 192) είχε προσφερθεί σε δημοπρασία με εκτιμώμενη τιμή 500.000 στερλίνες (Sotheby's, 1990, lot. 516).

<sup>1345</sup> Rudenstine, 1981, εικ. 196.

<sup>1346</sup> Για τις *σφαιρικές κατασκευές* του Κλιπν της περιόδου 1920-25, που διακρίνονται για την έμφαση στη διαφάνεια των σχημάτων, βλ. Νταμπρόφσκι, 1995, εικ. 305, 307, Rudenstine, 1981, εικ. 195-196.

<sup>1347</sup> Για παράδειγμα τα έργα 179.80, 183.80 και 253.80 (Rudenstine, 1981, εικ. 173, 143, 190).

<sup>1348</sup> Πρόκειται για το σχέδιο με γραφίτη σε χαρτί 256.80 (Rudenstine, 1981, εικ. 189).

<sup>1349</sup> Για το έργο 71.78 βλ. παραπάνω, *Κλιπν: Εκροές* και Rudenstine, 1981, εικ. 195.

<sup>1350</sup> Για το έργο C382, διαστάσεων 36 x 25,5εκ., βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 198.

<sup>1351</sup> Πρόκειται για τις ακουαρέλες C556.1V, C556.3V και C555.2R (Rudenstine, 1981, εικ. 275, 274).

Leger, Amédée Ozenfant, Charles Jeanneret και Friedrich Vordemberge-Gildewart, τα οποία εκπροσωπούνται με μεγάλη πληρότητα στη συγκεκριμένη συλλογή<sup>1352</sup>.

Στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ περιλαμβάνονται και αρκετά έργα από τα τέλη της δεκαετίας του 1920 ή τις αρχές της δεκαετίας του 1930, όταν ο καλλιτέχνης ανέπτυξε, σύμφωνα με τους μελετητές του, ένα δικό του πουριστικό στυλ, που βασίστηκε τις μελέτες του γαλλικών μοντέλων που προδίδουν τα παραπάνω αντίγραφα. Από αυτά ξεχωρίζουν 2 ελαιογραφίες σε μουσαμά, μια άτιπλη του 1925 και η σύνθεση *Δεύτερο Εσωτερικό* (1925-1932)<sup>1353</sup>.

Από τη δεκαετία του 1920 και τη στροφή του καλλιτέχνη προς τη ζωγραφική του καβαλέτου, την οποία συνάδελφοί του είχαν αποκηρύξει την ίδια εποχή, προέρχεται, στην ίδια συλλογή, το μεγάλων διαστάσεων έργο *Κόκκινο φως, σφαιρική σύνθεση* (1922)<sup>1354</sup> αλλά και γραφιστικά έργα όπως η *Μακέτα εξωφύλλου για το περιοδικό του Α. Kruchenykh "Yugo Lef"* (ΛΕΦ του Νότου), του 1925<sup>1355</sup>. Παράλληλα εδώ ανήκουν, εκτός από πολλά παραστατικά τοπία από αυτή και την επόμενη δεκαετία όπως τα *Πανσέληνος* και *Παρεκκλήσι κοντά στο Γκόρκι*<sup>1356</sup>, και άλλες συνθέσεις νατουραλιστικού ύφους, γνωστότερη από τις οποίες είναι η *Προσωπογραφία του Kazimir Malevich* (1933)<sup>1357</sup>. Στην ίδια ωστόσο εποχή ανήκουν και 4 τουλάχιστον μικρές στην πλειοψηφία τους υδατογραφίες, ενδεικτικές ενός ιδιαίτερου ή προσωπικού, μη παραστατικού, ύφους του καλλιτέχνη<sup>1358</sup>, όπως η ακουαρέλα με κάρβουνο *Πυθμένας της Θάλασσας* (1933)<sup>1359</sup>.

Τέλος από τη δεκαετία του 1940 σώζεται στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ ένα σχέδιο του Κλιμπ με μελάνι σε χαρτί για ένα μνημείο Αγροτικής Έκθεσης (1941)<sup>1360</sup> καθώς και μια ακουαρέλα του 1942, γνωστή ως

<sup>1352</sup> Η Συλλογή Κωστάκη περιλάμβανε κατά την Rudenstine, 30 τέτοια αντίγραφα (Rudenstine, 1981, σσ.165 κ.εξ.). Για τέτοια έργα βλ., επίσης, Αντάσκιν, 1995, σ. 582, Καφέτση Ι, εικ. 484-485.

<sup>1353</sup> Πρόκειται για τους υπογεγραμμένους και χρονολογημένους από τον καλλιτέχνη πίνακες C538 και C789 (Rudenstine, 1981, εικ. 216-217). Για την ομάδα αυτή έργων βλ. και Αντάσκιν, 1995, σ. 582.

<sup>1354</sup> Για το έργο 84.78 βλ., μ.α., Καφέτση Ι, εικ. 474.

<sup>1355</sup> Για το έργο 91.78 του Κλιμπ, ταυτισμένο από τον Anatolii Strigalev και χρονολογημένο πλέον στο 1925, βλ. Καφέτση Ι, εικ. 483 και Rudenstine, 1981, εικ. 218.

<sup>1356</sup> Βλ. Καφέτση Ι, εικ. 505-507. Εδώ ανήκει το, δημοσιευμένο ως *Παραλία στο Γκουρζούφ, Gurzuf: Surf* (1923) και έργα της δεκαετίας του 1930 ("Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: Συλλογές", χ.χ.).

<sup>1357</sup> Είναι το έργο C548 (Rudenstine, 1981, εικ. 473).

<sup>1358</sup> Πρόκειται για τα έργα C629, 185.80, 291.80 και 186.80 (Rudenstine, 1981, σσ.170-171).

<sup>1359</sup> Για το έργο 93.78 recto, με ακουαρέλα και κάρβουνο, βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 227.

<sup>1360</sup> Για το έργο 288.80 με την επιγραφή «Ufa» στο πίσω μέρος, βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 333.

Κατασκευή σύμφωνα με διακοσμητικές και οργανικές αρχές<sup>1361</sup>. Το έργο, που περιλαμβάνει μια ποικιλία προτύπων φόρμας, αποτελεί αναφορά και σχολιασμό του καλλιτέχνη στο πρόβλημα της σύνθεσης.

35.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ<sup>1362</sup>:

35.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ (τουλάχιστον 1 έργο): Στο συγκεκριμένο υποσύνολο ανήκε η μεσαίων διαστάσεων τοπιογραφία *Bolshie Gorki* (1929)<sup>1363</sup>. Επίσης από τη Συλλογή Απογόνων Κωστάκη είχε προσφερθεί σε δημοπρασία το 1990 και ένα μικρό σχέδιο με μελάνι, προσχέδιο για τον πίνακα το *Τοπίο που Τρέχει* (περίπου 1913) της Δωρεάς Κωστάκη Tretyakov<sup>1364</sup>.

### 36. G. G. KLUTSIS (KLUCIS)

Η σύζυγος και στενή συνεργάτης του G.G.Klutsis<sup>1365</sup> V.I.Kulagina, καλλιτέχνηδα και η ίδια, εκτίμησε και προστάτευσε έγκαιρα το έργο του συζύγου της. Χάρη σε αυτήν ο Γ. Κωστάκης κατάφερε να συλλέξει αξιόλογο μέρος της παραγωγής του καλλιτέχνη.

36.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -

36.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ (34 έργα): Στη Δωρεά Κωστάκη Tretyakov σώζονται αντιπροσωπευτικά έργα του Klutsis, που χρονολογούνται από το 1918 περίπου και έως την περίοδο του τέλους της δεκαετίας 1920 και των αρχών εκείνης του 1930. Πρόκειται συγκεκριμένα για την ελαιογραφία σε μουσαμά *Κόκκινος Άνθρωπος*<sup>1366</sup>, μια μεγάλου μεγέθους γεωμετρική σύνθεση του 1919, καθώς και 33 ακόμη έργα σε χαρτί (ή και χαρτόνι), 20 χαρακτηριστικά και 13 σχέδια δημιουργημένα με την τεχνική της υδατογραφίας,

<sup>1361</sup> Για το έργο C88, βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 299.

<sup>1362</sup> Για αρχαιακό υλικό (3 φωτογραφίες, ένα αρνητικό φωτογραφίας και ένα χειρόγραφο) σχετικό με τον καλλιτέχνη αλλά και το έργο του βλ. "Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: Συλλογές", χ.χ. Ωστόσο από την Αλίκη Κωστάκη δόθηκε ως δωρεά και επιπλέον υλικό (π.χ. ένα χειρόγραφο του Klutis) ήδη από το 2006 (Τσαντσάνογλου, Μ., Απρίλιος 2008, προσωπική συνέντευξη).

<sup>1363</sup> Η ακουαρέλα αυτή σε χαρτί, με ατελείωτο σκίτσο σπιτιών στην πίσω όψη, που αποκτήθηκε από τη χήρα του καλλιτέχνη, εμφανίστηκε ως «property from the Costakis Family Collection» προς πώληση το 2012 σε δημοπρασία του Λονδίνου, χωρίς να βρει αγοραστή ("Sale number: L12112", 2012: lot 240).

<sup>1364</sup> Το έργο 274.80 προσφέρθηκε το 1990 προς πώληση στο Λονδίνο με τιμή εκκίνησης 30.000 στερλίνες, χωρίς να βρει αγοραστή (Rudenstine, 1981, εικ. 132, Sotheby's, 1990, lot 501). Σήμερα στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ εκτός από 2 γνωστά προσχέδια του πίνακα *Τοπίο που τρέχει*, περιλαμβάνεται και ένα τρίτο, πιθανότατα αυτό, για το οποίο ωστόσο δεν έχουν δημοσιεύεται ποτέ ο παλαιότερος ή ο νέος ταξινομικός του αριθμός ούτε κάποια φωτογραφία του ή άλλα στοιχεία και έτσι δεν είναι βέβαιο αν πρόκειται για το ίδιο έργο ("Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: Συλλογές", χ.χ.).

<sup>1365</sup> **Gustav Gustavovich Klucis** (Густав Густавович Клуцис), κοντά στην μικρή πόλη Rūiena, Λεττονία 1895–1938 (1944 κατά Rudenstine, 1981 και Milner, 1993), εκτελέστηκε, 43 ετών.

<sup>1366</sup> Για το έργο, διαστάσεων 84,5 x 44 εκ., βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 341.

του κολάζ ή και με άλλα υλικά, από τα οποία 27 είναι μικρού και 6 μεσαίου μεγέθους. Τα έργα αυτά αφορούν κυρίως σχέδια προπαγανδιστικών κατασκευών ή συνθέσεων αλλά και του συνθήματος *Workers of the world unite!* (*Εργάτες του κόσμου ενωθείτε!*), σχέδια αθλητικών αλλά και θεατρικών στολών, χρωματικές μελέτες και διάφορες γραφιστικές προτάσεις<sup>1367</sup>.

Χαρακτηριστικά τέτοια έργα, που υφολογικά θυμίζουν έντονα άλλωστε εκείνα της Συλλογής Κωστάκη ΚΜΣΤ, είναι τα μικρών διαστάσεων σχέδια προπαγανδιστικών κατασκευών του 1922<sup>1368</sup>, το κολάζ *Αχρωματική κλίμακα*, μια χρωματική μελέτη του 1923 από την περίοδο των Vkhutemas, γνωστή στη βιβλιογραφία ως *Φασματικός πίνακας. Αχρωματική κλίμακα*<sup>1369</sup>, το προσχέδιο ενός βιβλίου γνωστό στην ελληνική βιβλιογραφία ως *Βιβλιόσημο/Ex-libris* (1921)<sup>1370</sup> και το σχέδιο εικονογράφησης *Έτοιμοι για μάχη* (1923-1924), που προοριζόταν για το μυθιστόρημα του Yuri Libedinskii *Μια εβδομάδα*<sup>1371</sup>.

36.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ: -

36.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (72 έργα και 1 χειρόγραφο): Στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ περιλαμβάνονται 72 ζωγραφικά έργα του καλλιτέχνη<sup>1372</sup>, 2 λιθογραφίες έργου του δημιουργημένες από την V.Kulagina (βλ. παρακάτω)<sup>1373</sup> και 1 χειρόγραφο του<sup>1374</sup>. Τα πιο πρώιμα δείγματα δουλειάς

<sup>1367</sup> *Tretyakov 1*, αρ. 40, *Tretyakov 2*, αρ. 192-224.

<sup>1368</sup> Χαρακτηριστικές είναι οι 2 σελίδες 5 σχεδίων. Συγκεκριμένα η σελίδα 2 σχεδίων προπαγανδιστικών κατασκευών με μεγάφωνα προορισμένων για λόγο του Lenin, γνωστών στη βιβλιογραφία ως *Designs for radio orators No.3 and 4* και μια ακόμη 3 σχεδίων, που περιλαμβάνει εξέδρες ομιλητή, γνωστή ως *Rostrum (Βήμα ομιλητή)*, (Rudenstine, 1981, εικ. 363, 371). Για την καταγωγή, τη λειτουργική αισθητική αλλά και την επιστημολογική διάσταση τέτοιων κατασκευών βλ. Gruber, 2010.

<sup>1369</sup> *Tretyakov 2*, αρ. 221. Το κολάζ σε χαρτί PC-12065 ανήκε στο βιβλίο διδασκαλίας για τη μελέτη του χρώματος, των σπουδαστών της καλλιτεχνικής σχολής Vkhutemas.

<sup>1370</sup> Το λινόλεουμ σε χαρτί GRC-5858 αποτελούσε πρόταση για το έργο των B.Pasternak-S.Tretyakov-D.Burliuk-T.Tolstaja-S.Rafalovic *Ο Kruchenykh ζει* (1925) (Gabner & Nachtigaller, 1991, σσ.180, 367, αρ. 151, *Tretyakov 2*, αρ. 194).

<sup>1371</sup> Το έργο PC-12070 (*Tretyakov 2*, αρ. 223) έχει χαρακτηριστεί ως «εξαιρετο δείγμα της χρήσης του κολάζ» (Νταμπρόφσκι, 1995, εικ. 317, όπου αποδίδεται ως γκουάς και κολάζ με χαρτί σε χαρτί).

<sup>1372</sup> Στην καταμέτρηση του ΚΜΣΤ δεν συμπεριλαμβάνονται οι πίσω όψεις 11 τουλάχιστον αμφίπλευρων σχεδίων του καλλιτέχνη που δεν προσμετρώνται στον τελικό αριθμό. Εδώ περιλαμβάνουμε στην τελική καταμέτρηση επιπλέον 16 υδατογραφίες (1 γκουάς, 15 υδατογραφίες με γραφίτη, μελάνι ή κάρβουνο).

<sup>1373</sup> Στα επίσημα στοιχεία του ΚΜΣΤ, ως έργα της αγορασμένης Συλλογής Κωστάκη ΚΜΣΤ (CC), αναφέρονται 74 ζωγραφικά έργα του Klutskis (και ένα χαρτί με σημειώσεις), στα οποία προσμετρώνται και 2 ακόμη λιθογραφίες της συζύγου του, Kulagina, που βασίζονται σε δικό του σχέδιο καθώς επίσης και 2 σχέδια χωρίς ταξινομικό αριθμό ("Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: Συλλογές", χ.χ.).

<sup>1374</sup> Πρόκειται για το ανυπόγραφο και αχρονολόγητο έργο C720, δημοσιευμένο ως *Sheet of Instructions for the Building of an Advertising Structure* (μέσα δεκαετίας 1920), βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 975. Το

του Klutis στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ προέρχονται από την ενασχόλησή του με το φουτουριστικό βιβλίο και είναι 3 προσχέδια εικονογράφησης για το βιβλίο του Α. Kruchenykh *Τέσσερα Φωνητικά Μυθιστορήματα (Chetyre Foneticheskikh romana)* του 1922, γνωστά στη βιβλιογραφία με τον τίτλο *Τετρασυντεταγμένος ουρανοξύστης*<sup>1375</sup>.

Από την επαφή του καλλιτέχνη με τον Σουπρεματισμό του Malevich και τη σύνδεσή του με την ομάδα Unovis, ξεχωρίζει η *Δυναμική πόλη* του 1919<sup>1376</sup>, ο μοναδικός πίνακας του καλλιτέχνη στη συλλογή. Πρόκειται για ένα μεγάλο έργο μεικτής τεχνικής για το οποίο, όπως και για άλλα παρόμοιου ύφους έργα, υπήρχαν στην Αρχική-Ενιαία Συλλογή Κωστάκη – και υπάρχουν ακόμη στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ– πολλά προσχέδια ή σπουδές<sup>1377</sup>.

Παράλληλα, καθώς στενή ήταν και η σύνδεση του καλλιτέχνη με τον Κονστρουκτιβισμό, 16 έργα του στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ έχουν δημιουργηθεί σε τέτοια τεχνοτροπία<sup>1378</sup>. Τα περισσότερα –γνωστά στη βιβλιογραφία με τον τίτλο *Κατασκευή* ή *Μελέτη για Κατασκευή*– χρονολογούνται βασικά στην περίοδο 1920-1922 περίπου<sup>1379</sup> και εκφράζουν την κονστρουκτιβιστική αντίληψη περί υλικού και φόρμας στο

---

έργο, ένα τυπωμένο κείμενο με οδηγίες για κτίριο διαφημιστικής κατασκευής, δεν προσμετράται στους τελικούς πίνακες έργων της προκειμένης εργασίας, αφού δεν αποτελεί καλλιτεχνικό έργο.

<sup>1375</sup> Συγκεκριμένα υπάρχουν 2 αντίγραφα της ίδιας λιθογραφίας (C348 και 123.78), η οποία αποδίδει πυργειδή πιθανόν κατασκευή ή ουρανοξύστη και απεικονίζει, ειδωμένο από ψηλά, ένα κανονικό εξαέδρο, από την κάθε έδρα του οποίου υψώνεται παρόμοια κατασκευή κλιμακωτής καθ' ύψος διάταξης. Το ίδιο θέμα με το εξαέδρο, από την κάθε έδρα του οποίου υψώνονται τώρα διαφορετικού ύψους ή διάστασης παρόμοια στερεά, και ειδωμένο από το πλάι, αποδίδει τρίτη λιθογραφία της συλλογής (C476). Για το βιβλίο του Kruchenykh, βλ. Καφέτση Ι, εικ. 104 I-II. Για άλλα αντίγραφα της λιθογραφίας διασκορπισμένα ανά τον κόσμο βλ. Gabner κ.ά., 1991, σ.361, αρ. 48. Για την ερμηνεία του έργου ως *υπέρ-κύβου* και τον χαρακτηρισμό του ως «της πιο γνωστής μορφής μιας γεωμετρικής απεικόνισης της τέταρτης διάστασης» βλ. Oginskaia, 1991, σσ.107 κ.εξ.

<sup>1376</sup> Για το υπογεγραμμένο έργο 94.78, μεικτής τεχνικής (ελαιογραφία με άμμο και τσιμέντο σε ξύλο), διαστάσεων 87 x 64,5 εκ., βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 339 και Σατσίκη, 1995, εικ. 163. Το έργο ανήκει στην σειρά μη-αντικειμενικών συνθέσεων της περιόδου 1919-1921 που βασίζονται στις σουπρεματιστικές ιδέες του Malevich και αποτέλεσε πρότυπο μελλοντικών συνθέσεων του καλλιτέχνη.

<sup>1377</sup> Πρόκειται για τα σχέδια *Χωρίς τίτλο* (περ. 1921-1922), *Προσχέδια για την Αξονομετρική Ζωγραφική*, 1921 (2) και *Κατασκευή* (1921). Ειδικά για τον πίνακα *Αξονομετρική Ζωγραφική*, γνωστό στη βιβλιογραφία και ως *Δομή Χώρου* –που δεν ανήκει στη συλλογή– ενδεικτικά είναι τα μικρών διαστάσεων *προσχέδια* του 1921 και συγκεκριμένα 2 αντίγραφα της ίδιας λιθογραφίας (C485 και 104.78) και ένα σχέδιο με μολύβι (C376). Βλ. και Rudenstine, 1981, σ.210.

<sup>1378</sup> Από αυτά σε δύο περιπτώσεις έχουμε αντίγραφα της ίδιας λιθογραφίας (σχέδια C483 και 120.78 και σχέδια C375, C482 και 124.78). Βλ. και Rudenstine, 1981, εικ. 384, 387.

<sup>1379</sup> Νταμπρόφσκι, 1995, εικ. 273–282. Υπάρχουν όμως και κάποια αχρονολόγητα, όπως τα C384, C480, 95.78–99.78, 102.78, 105.78, 115.78, 118.78–122.78, C375, C482 και 124.78.

πνεύμα του ιδεώδους μιας κοινωνικά χρήσιμης τέχνης, ενώ αρκετά από αυτά διακρίνονται για την έμφαση σε στοιχεία κονστρουκτιβιστικής αρχιτεκτονικής<sup>1380</sup>. Από την περίοδο 1924-1930, όταν ο Kliun δίδασκε στα Vkhutemas τη θεωρία του χρώματος, σώζονται στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ 10 σπουδές του για το χρώμα, γνωστές στη βιβλιογραφία με τίτλους όπως *Χρωματική Μελέτη* ή *Χρωματικοί Κύκλοι*<sup>1381</sup>.

Τη σχέση του καλλιτέχνη με την ομάδα των παραγωγιστών<sup>1382</sup> μαρτυρούν σχέδια όπως οι *Αρχές του NOT (Επιστημονικής Οργάνωσης Εργασίας)* του 1922<sup>1383</sup> και, κυρίως, οι *μελέτες και τα προσχέδια κατασκευών προπαγάνδας* του ίδιου έτους<sup>1384</sup>. Συγκεκριμένα στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ υπάρχουν 19 σχέδια ή προσχέδια του 1922<sup>1385</sup> από μια σειρά, συνολικά, 30 περίπου υπαίθριων κατασκευών προπαγάνδας, που σχεδιάστηκαν από τον Klutsis για το Τέταρτο Συνέδριο της Κομιντέρν και την πέμπτη επέτειο της Οκτωβριανής Επανάστασης<sup>1386</sup>. Αυτά τα κατασκευαστικά προσχέδια, από τα οποία μόνο ένα ή δύο υλοποιήθηκαν

---

<sup>1380</sup> Πρόκειται για κατασκευές με μεγάφωνα μετάδοσης ομιλιών και αναγγελιών και άλλα μνημειακά κινητά αντικείμενα (Καφέτση Ι, εικ. 272), που προορίζονταν να τοποθετηθούν στους δρόμους ως όργανα διάδοσης της ιδεολογίας του νέου καθεστώτος και μέσα επικοινωνίας με τις μάζες. Για συνάψεις τους με συνθέσεις άλλων καλλιτεχνών ή αρχιτεκτόνων βλ. Νταμπρόφσκι, 1995, εικ. 271.

<sup>1381</sup> Πρόκειται για 7 έργα, τα 3 από τα οποία είναι αμφίπλευρα και συγκεκριμένα για τα έργα C378, C388 recto, verso, C389, C478 recto, verso, C486, C499recto, verso και 126.78 (Καφέτση Ι, εικ. 346-356). Τα έργα αποτελούν παραδείγματα μελετών του χρώματος από την περίοδο που ο Klutsis μαζί με τον Sergei Kravtsov είχαν αναλάβει τη διδασκαλία του μαθήματος του χρώματος στα Vkhutemas, στον τομέα της ξυλουργικής. Οι ενδιαφέρουσες αυτές χρωματικές μελέτες, υδατογραφίες και 2 κολάζ σε χαρτί, είναι μικρών διαστάσεων (η μικρότερη 17,9 x 13,5 εκ. και η μεγαλύτερη 34 x 20,4 εκ.). Βλ. Gabner κ.ά., 1991, σσ.138 κ.εξ., Papanikolaou, 2004, εικ. 192-201, Rudenstine, 1981, σσ.206, 219.

<sup>1382</sup> Στενή ήταν η σχέση του καλλιτέχνη με την ομάδα των παραγωγιστών στο INKhuUK, όπου δούλεψε εκτεταμένα πάνω στην αφίσα και τον σχεδιασμό βιβλίων (Rudenstine, 1981, σ.206).

<sup>1383</sup> Για το έργο C479 –έναν κυκλικό δίσκο διαιρεμένο σε 16 τμήματα που απεικονίζουν τις «σφαίρες της νέας σοσιαλιστικής κοινωνίας στις οποίες ο καλλιτέχνης μπορεί να συμβάλλει με χρήσιμο τρόπο»– αλλά και την ίδρυση της NOT (*Nauchnaia organizatsiia truda*) το 1921 βλ. Λόντερ, 1995, εικ. 405.

<sup>1384</sup> Πρόκειται για τα έργα C345 recto, C385, C386, 100.78a-d, 106.78b-c, 107.78-114.78, 116.78 recto, 249.80, 250.80 recto (Λόντερ, 1995, εικ. 390, Oginskaja, 1991, σσ.111 κ.εξ., Rudenstine, 1981, σ.212 κ.εξ.).

<sup>1385</sup> Τα σχέδια, κατασκευασμένα με διάφορες τεχνικές, είναι μικρών βασικά διαστάσεων. Σε μια περίπτωση περιλαμβάνουν διαστάσεις και κατασκευαστικές λεπτομέρειες (116.78 recto). Ανάμεσά τους συγκαταλέγονται 2 αντίγραφα του ίδιου σχεδίου στην ίδια τεχνική (107.78 και 249.80) και 2 αντίγραφα ίδιου σχεδίου σε άλλη τεχνική (C345 και 116.78), ενώ 2 σχέδια στο ίδιο κομμάτι χαρτιού καταμετρώνται ως ένα έργο (100.78 a, b).

<sup>1386</sup> Τα έργα αποτέλεσαν κατά την Lodder μια από τις πρώτες εφαρμογές των κονστρουκτιβιστικών ιδεών (Λόντερ, 1995, εικ. 390, σ. 526).

τελικά<sup>1387</sup>, αφορούν είτε απλές κατασκευές προπαγάνδας με μεγάφωνα<sup>1388</sup> είτε συνθετότερες κατασκευές με οθόνη και μεγάφωνα<sup>1389</sup> ή εξέδρα ομιλητή<sup>1390</sup>.

Στην ίδια ενότητα έργων του Παραγωγισμού ανήκουν, επίσης, ένα σχέδιο μεικτής τεχνικής του καλλιτέχνη για εκθεσιακό εξοπλισμό (περίπου 1924)<sup>1391</sup>, 2 μικρά λινόλεουμ που απεικονίζουν σχέδιο *φόρμας* και σχέδιο για *φόρμα και παπούτσια με ελατήρια*<sup>1392</sup> αλλά και 5 –από μια σειρά 9 συνολικά– καρτ ποστάλ, που ο καλλιτέχνης σχεδίασε και τύπωσε με την τεχνική του φωτομοντάζ, με αφορμή τον εορτασμό των διεθνών αγώνων Σπαρτακιάδας που έγιναν στη Μόσχα το 1928<sup>1393</sup>. Τέλος, ενδεικτικό της τεχνικής του φωτομοντάζ που ο καλλιτέχνης χρησιμοποιούσε συχνά από το τέλος της δεκαετίας του 1920 και μετά, είναι και ένα μικρό φωτοκολάζ που ανήκει στην ίδια συλλογή<sup>1394</sup>.

36.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (1 έργο): Ένα χαρακτηριστικό του καλλιτέχνη γνωστό ως *Σχέδιο Προπαγανδιστικής κατασκευής με μεγάφωνο*, υπάρχει σήμερα στη Δωρεά Κωστάκη: Συλλογή<sup>1395</sup>.

36.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

### 37. B. D. KOROLEV<sup>1396</sup>

37.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -

<sup>1387</sup> Για δημοσιευμένα μοντέλα των κατασκευών από ξύλο και χαρτί βλ. Λόντερ, 1995, εικ. 390, Lodder, 1983, σσ.163 κ.εξ., Oginskaja, 1991, σσ.111 κ.εξ. και Rudenstine, 1981, σ.212.

<sup>1388</sup> Όπως τα σχέδια C385, 100.78a, b –που προορίζονταν για την ομιλία του Lenin– και 106.78b (Rudenstine, 1981 εικ. 362, 361, 360). Για μια αισθητική αποτίμηση τέτοιων έργων βλ. Gruber, 2010.

<sup>1389</sup> Τέτοια είναι τα σχέδια 106.78c και 108.78 (Rudenstine, 1981, εικ. 359, 376).

<sup>1390</sup> Τέτοια είναι τα σχέδια C345 και 116.78 –που απεικονίζουν την ίδια κατασκευή σε διαφορετική τεχνική– και οι ελαφρώς παραλλαγμένες σχεδιαστικές εκδοχές της C386 και 109.78 (Rudenstine, 1981, εικ. 366, 369, 364 και 365).

<sup>1391</sup> Πρόκειται για το έργο 125.78 (Rudenstine, 1981, εικ. 344).

<sup>1392</sup> Πρόκειται για τα έργα 103.78 (Καφέτση I, αρ. 444) και 251.80. Για τις στολές αυτές έχουν διατυπωθεί διάφορες ερμηνείες. Ειδικά η δεύτερη έχει αποδοθεί ως αθλητική φόρμα (Καφέτση I, αρ. 445) αλλά και διαστημικό κοστούμι (Oginskaja, 1991, σ.104).

<sup>1393</sup> Οι κάρτες (1087.80-1091.80) εκδόθηκαν τον Ιούνιο του 1928 και είναι γνωστές με τον γενικό τίτλο «Γυμναστική και αθλητισμός». Καθεμιά είναι αφιερωμένη σε ένα άθλημα (δρόμο, τένις, κατάδυση, ποδόσφαιρο, σκοποβολή, ακοντισμό και σφαιροβολία). Συνοδεύονται από συνθήματα, ενδεικτικά για το ιδεολογικό περιεχόμενο των αγώνων (Λόντερ, 1995, εικ. 406-410, Rudenstine, 1981, εικ. 400-404).

<sup>1394</sup> Πρόκειται για το έργο C356 (Rudenstine, 1981, εικ. 309).

<sup>1395</sup> Στη *Δωρεά Κωστάκη ΚΜΣΤ*: Αρχείο περιλαμβάνονται και 66 αρχαικά έργα, κυρίως φωτογραφίες αλλά και λίγες διαφάνειες και αρνητικά, που αφορούν τον καλλιτέχνη. Πολλά από αυτά παρουσιάζουν έργα του Klutsis, κάποια χαμένα σήμερα (“Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: Συλλογές”, χ.χ.).

<sup>1396</sup> **Boris Danilovich Korolev** (Борис Данилович Королёв), Μόσχα 1885 (ή 1884, κατά Milner, 1993) - 1963, 78 ετών.



- 37.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ: -
- 37.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ: -
- 37.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (2 έργα): Στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ υπάρχουν 2 ακόμη σχέδια σε χαρτί με τους τίτλους *Σύνθεση* και *Κατασκευή*<sup>1397</sup>, του γλύπτη Β. D. Korolev αυτή τη φορά, που εντάσσονται στην ομάδα έργων που περιέχονταν στον *Φάκελο INKkUK* του Babichev<sup>1398</sup>.
- 37.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ<sup>1399</sup>: -
- 37.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

### 38. I. A. KUDRIASHEV

Τον I.A.Kudriashev<sup>1400</sup>, καλλιτέχνη της δεύτερης ή νεότερης γενιάς πρωτοπόρων καλλιτεχνών και μαθητή του Malevich, που ο Κωστάκης θεωρούσε «προσωπική του ανακάλυψη», γνώρισε ο συλλέκτης προσωπικά. Έτσι προμηθεύτηκε τα έργα του από τον ίδιο, κατ' επιλογήν ωστόσο, παρά τη φιλική σχέση που διατήρησε μαζί του<sup>1401</sup>.

- 38.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -
- 38.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ (6 έργα<sup>1402</sup>): Τα δημοσιευμένα έργα του καλλιτέχνη από τη Δωρεά Κωστάκη Tretyakon περιλαμβάνουν 4 πίνακες και μια υδατογραφία της περιόδου 1920-1930. Δύο από αυτά –ενδεικτικά του ενθουσιασμού του Kudriashev για την επιστημονική τεχνική πρόοδο<sup>1403</sup>– είναι ελαιογραφίες σε μουσαμά με κοινό τίτλο *Κατασκευή μιας ευθύγραμμης*

<sup>1397</sup> Τα έργα, με γραφίτη (C177) ή και μελάνι (C176), φέρουν ημερομηνία (19 και 8 Απριλίου 1921) και σφραγίδες του INKkUK στο πίσω μέρος τους (Καφέτση I, εικ. 323, 322, Rudenstine, 1981, εικ. 73, 72).

<sup>1398</sup> Μέσα από τα έργα αυτά ο Korolev –που τα σχέδια του εμφανίζουν σαφείς συνθετικές αναλογίες με αυτά του επίσης γλύπτη Babichev– αναζητά αφενός τη διαφορά μεταξύ *σύνθεσης* και *κατασκευής* στον απλό συνδυασμό γραμμικών (ευθύγραμμων και καμπύλων) στοιχείων και επιπέδων και αφετέρου τη σύνθετη συναρμογή τους σε ενιαίο σύνολο στον χώρο (Μαγκομέντοφ, 1995, σσ.345-346).

<sup>1399</sup> Στη *Δωρεά Κωστάκη ΚΜΣΤ: Αρχείο* ("Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: Συλλογές", χ.χ.) περιλαμβάνονται 3 φωτογραφίες γλυπτών του καλλιτέχνη.

<sup>1400</sup> **Ivan Alexeevich (Aleksyevich) Kudriashev** (Иван Алексеевич Кудряшов) Kaluga 1896 - Μόσχα 1972 (ή 1970), 76 (ή 74) ετών].

<sup>1401</sup> Στην πρώτη τους συνάντηση ο συλλέκτης επέλεξε περισσότερα από 10 έργα του από τη δεκαετία του 1920, από το σύνολο των 20 ή 25 που του έδειξε ο Kudriashev. Ένα χρόνο αργότερα αρνήθηκε όμως κατηγορηματικά άλλα 10, τα οποία ο καλλιτέχνης δημιούργησε τότε, «επαναλαμβάνοντας» τα παλιά που άρεσαν στον Κωστάκη (Roberts, 1994, σσ. 71-72).

<sup>1402</sup> Στις λίστες Tretyakon περιλαμβάνονται μόνο 2 έργα (*Tretyakon 1*, αρ.41, *Tretyakon 2*, αρ. 227).

<sup>1403</sup> Για τη σημασία της επιστημονικής γνώσης στο έργο του καλλιτέχνη, την προσωπική του επαφή με τον Κ. Ε. Tsiolkovskii –πατέρα της αεροναυπηγικής– καθώς και για τη ζωγραφική του ως μια «ρεαλιστική έκφραση της σύγχρονης αντίληψης του χώρου», κατά την έκφραση του ίδιου του καλλιτέχνη, βλ. Λεμπέντεβα, 1995, εικ. 475.

κίνησης (1923-1925)<sup>1404</sup>, ενώ στην ίδια ομάδα ανήκουν επίσης μια ελαιογραφία σε μουσαμά με τον τίτλο Κατασκευή (*πίνακας στον χώρο*) του 1926 και άλλη μια σε κοντραπλακέ με τον τίτλο *Διάθλαση Φωτός* (περίπου 1930)<sup>1405</sup>. Τη συλλογή έργων του καλλιτέχνη συμπληρώνουν και πάνω από 2 έργα από τη γνωστή ομάδα εργασιών του για τη διακόσμηση του θεάτρου του Orenburg, που συνδέονται με την παραγωγή του Ουονίς αλλά και με τα Ελεύθερα Κρατικά Εργαστήρια (Svomas) στην ίδια πόλη<sup>1406</sup>. Πρόκειται για τον άνω του μέτρου πίνακα *Πρώτο Σοβιετικό Θέατρο του Orenburg (Σύνθεση πάνω σε μοτίβα της διευθέτησης των φουαγιέ)* του 1920<sup>1407</sup> καθώς και μια μεσαίων διαστάσεων άτιπλη υδατογραφία του 1919-1920 που ενδεχομένως να αποτελεί προσχέδιο για το ίδιο έργο<sup>1408</sup>.

38.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ: -

38.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (21 έργα): Στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ περιλαμβάνονται 21 έργα του καλλιτέχνη της περιόδου 1920-1931 και συγκεκριμένα 5 πίνακες και 16 σχέδια σε χαρτί<sup>1409</sup>. Ως προς τους πίνακες πρόκειται για τις ελαιογραφίες σε μουσαμά *Φωτοβολία ή Λάμψη* (1926), *Κατασκευή ευθύγραμμης κίνησης* (1925)<sup>1410</sup> και *Γραμμική Κατασκευή* (1922), την ελαιογραφία σε κοντραπλακέ *Σύνθεση* (περίπου 1931) και το άνω του μέτρου γκουάς με γραφίτη *Σχέδιο για το Πρώτο Σοβιετικό Θέατρο του Orenburg* (1920). Το τελευταίο συμπληρώνουν μάλιστα στη συλλογή 2 παρόμοιου ύφους και ομότιπλα *Σχέδια* διακοσμητικών τοιχογραφιών<sup>1411</sup>.

<sup>1404</sup> Λεμπέντεβα, ό.π., Rudenstine, 1981, εικ. 419, 421.

<sup>1405</sup> Rudenstine, 1981, εικ. 425, 428.

<sup>1406</sup> Τα σχέδια αυτά, που φαίνεται πως εκτιμούσε ιδιαίτερα ο Malevich, εκτέθηκαν στην Πρώτη Κρατική Έκθεση στο Orenburg και σε εκείνη του Ουονίς του 1921 στο Ινστιτούτο Καλλιτεχνικής Παιδείας (INKhUK) στη Μόσχα (Rudenstine, 1981, εικ. 406, 411, Σατσκίχ, 1995, εικ. 185).

<sup>1407</sup> Ο μεικτής τεχνικής πίνακας είναι γνωστός και ως *Πρώτο Σοβιετικό Θέατρο του Orenburg (Σύνθεση από τα σχέδια της εσωτερικής διακόσμησης)* ή *Γενικό Σχέδιο για την Εσωτερική Διακόσμηση του Πρώτου Σοβιετικού Θεάτρου του Orenburg* (Rudenstine, 1981, εικ. 407, Σατσκίχ, 1995, εικ. 185).

<sup>1408</sup> *Tretyakov 2*, αρ. 227. Η δωρεά του Κωστάκη περιλάμβανε, σύμφωνα με τον κατάλογο του 1981, «some gouaches for this project» (Rudenstine, 1981, εικ. 407). Εδώ ανήκε πιθανότατα και το δημοσιευμένο *Άτιπλο* του 1919-1920, που φαίνεται πως αποτελούσε τμήμα της εργασίας του Kudriashen για το Πρώτο Σοβιετικό Θέατρο (Rudenstine, 1981, σ.225, εικ. 411).

<sup>1409</sup> Έχουν καταμετρηθεί 13 σχέδια με γραφίτη, ένα με γραφίτη και μελάνι και 2 μεικτής τεχνικής, με υδατόχρωμα, γραφίτη, μελάνι και κολάζ σε χαρτί ("Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: Συλλογές", χ.χ.). Καθώς 5 φέρουν σχέδιο ή σχέδια και στην πίσω τους όψη, τα έργα ανέρχονται συνολικά σε 25.

<sup>1410</sup> Το έργο (129.78) προσφέρθηκε, μάταια, το 1990 σε δημοπρασία, με εκτιμώμενη τιμή τις 300.000 στερλίνες (Roberts, 1994, σσ.200-201, Rudenstine, 1981, εικ. 422, Sotheby's, 1979, lot 521).

<sup>1411</sup> Το έργο 127.78, με υπόστρωμα χαρτί κολλημένο σε χαρτόνι και μήκος άνω του ενός μέτρου, προσμετράται στους πίνακες. Από τα 2 ομότιπλα σχέδια μεικτής τεχνικής σε χαρτί το ένα είναι μεσαίου (132.78) και το άλλο (133.78) μεγάλου μεγέθους (Rudenstine, 1981, εικ. 408-410).

Τέλος στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ περιλαμβάνονται άλλα 14 σχέδια του καλλιτέχνη<sup>1412</sup>. Έξι από αυτά φαίνεται να αποτελούν προσχέδια που σχετίζονται με τους παραπάνω πίνακες ή και κάποιους της ίδιας εποχής, που ανήκουν σήμερα στη Δωρεά Κωστάκη Tretyakov.

38.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ<sup>1413</sup>: -

38.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

---

### 39. V. I. KULAGINA<sup>1414</sup>

39.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -

39.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ: (2 έργα): Περιλαμβάνονται 2 μικρών διαστάσεων λιθογραφίες από το 1923 του έργου *Δυναμική πόλη* (1919) του Klutis<sup>1415</sup>.

39.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ: -

39.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (2 έργα): Περιλαμβάνονται 2 λιθογραφίες από το 1923, δημιουργημένες πιθανότατα από την καλλιτέχνη και βασισμένες απευθείας στο σχέδιο του έργου *Δυναμική πόλη* (1919) του Klutis<sup>1416</sup>.

39.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -

39.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

---

### 40. A. KULIKOV<sup>1417</sup>

40.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -

40.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ: -

40.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ: -

40.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -

40.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (2 έργα): Δύο λιθογραφίες του καλλιτέχνη από το 1917, αγορασμένες από τον Ε. Ρ. Ιβανον, υπάρχουν στη *Δωρεά Κωστάκη ΚΜΣΤ: Συλλογή*. Η πρώτη από αυτές είναι γνωστή με τον

---

<sup>1412</sup> Δύο προέρχονται από σελίδα 2 σχεδίων (C63) και 6 από άλλη, αναδιπλωμένη (C64A, C64B1-5). Τα υπόλοιπα 6 (C501-C506) είναι ανεξάρτητα. Συνολικά 12 είναι με γραφίτη, 1 με μελάνι και γραφίτη και 1 με μεικτή τεχνική (ακουαρέλα, γραφίτη και κολάζ) σε χαρτί (Rudenstine, 1981, σσ.227-232).

<sup>1413</sup> Πρόκειται για μία φωτογραφία του ("Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: Συλλογές", χ.χ.).

<sup>1414</sup> Για τη **Valentina Nikiforovna Kulagina** (Валентина Никифоровна Кулагина), γεν. 1902, βλ. Milner, 1993, σ.235.

<sup>1415</sup> *Tretyakov 2*, αρ. 225-226.

<sup>1416</sup> Με βάση τα στοιχεία του καταλόγου του 1981 στη Συλλογή Κωστάκη περιλαμβάνονταν 2 τέτοιες λιθογραφίες, τα έργα C481 και 101.78 (Rudenstine, 1981, εικ. 340). Ωστόσο τέτοιες λιθογραφίες υπάρχουν τόσο στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ (έργα C920 και C676, που αναφέρονται με τα ονόματα των δύο καλλιτεχνών) όσο και στη Δωρεά Κωστάκη Tretyakov (*Tretyakov 2*, αρ. 225-226).

<sup>1417</sup> Για τον **Afanasii Efremovich Kulikov** (Афанасий Ефремович Куликов), ενεργό μεταξύ 1917-1925) Isakono Kaluga 1884 - Maloyaroslavets Kaluga 1949, βλ. Milner, 1993, σ.236.

γενικό τίτλο *Προπαγανδιστική αφίσα*. Η δεύτερη, ανάλογου θεματικού περιεχομένου με την προηγούμενη, φέρει τον τίτλο *Τραγούδι*<sup>1418</sup>.

40.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

---

41. N. A. LADOVSKY<sup>1419</sup>

41.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -

41.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ: -

41.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ: -

41.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (2 έργα): Τη συμβολή του ρώσου αρχιτέκτονα Ladovsky στη γενική συζήτηση του INKkUK με θέμα «Σύνθεση και Κατασκευή»<sup>1420</sup>, απεικονίζουν στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ τα 2 σχέδιά του σε χαρτόνι *Παράδειγμα συνθετικής δομής και Μοντέλο μιας κατασκευαστικής δομής* (1921)<sup>1421</sup>.

41.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -

41.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

---

42. M. F. LARIONOV

Σχεδόν όλα τα έργα του Larionov<sup>1422</sup> αποκτήθηκαν από τη συλλογή L.F. Zhegin στη Μόσχα<sup>1423</sup>. Επίσης ένα έργο του αγοράστηκε από τη συλλογή Ribakov στην ίδια πόλη<sup>1424</sup>. Τον Larionov γνώρισε ο συλλέκτης κατά την επίσκεψή του στη Γαλλία το 1956<sup>1425</sup>.

42.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -

---

<sup>1418</sup> "Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: Συλλογές", χ.χ. (χωρίς διαθέσιμες εικόνες), Rudenstine, 1981, εικ. 968-969. Για την ομάδα τέτοιων έργων της συλλογής βλ. και παρακάτω, λήμμα *Άγνωστοι*.

<sup>1419</sup> **Nikolai Alexandrovich Ladovsky** (Николай Александрович Ладовский), Μόσχα 1881 – Μόσχα 1941, 60 ετών.

<sup>1420</sup> Για τις θέσεις του καλλιτέχνη πάνω στη συντιθέμενη δομή που κυριαρχείται από την ορθή γωνία και την κατασκευαστική δομή ενός έργου, που αποκαλύπτει τόσο τη γωνία όσο και τις δεδομένες ιδιότητες κάθε επιπέδου (Lodder, 1983, σσ. 83-84) βλ. Καφέτση ΙΙ, σσ.271-272 και Μαγκομέντοφ, 1995, σ.345.

<sup>1421</sup> Πρόκειται για τα σχέδια του *Φακέλου INKkUK* C174, με καφέ μελάνι και C175, με πορτοκαλί κραγιόν (Καφέτση Ι, εικ. 324-325, Rudenstine, 1981, εικ. 74-75), που φέρουν σφραγίδα του INKkUK, υπογραφή, χρονολόγηση (15 Απριλίου 1921) και ιδιόχειρες σημειώσεις του καλλιτέχνη.

<sup>1422</sup> **Mikhail Fedorovich Larionov** (Михаил Фёдорович Ларионов), Tiraspol, Crimea, Bessarabia, 1881– Fontenay-aux-Roses, 1964, 83 ετών. Βλ. και Parton, 1993.

<sup>1423</sup> Ο Lev Fedorovich Zhegin ή Shekhtel (1829-1969), καλλιτέχνης, αρχιτέκτονας και ποιητής, διέθετε εκτεταμένη συλλογή έργων Larionov (Milner, 1993, σ.478, Rudenstine, 1981, σ.233).

<sup>1424</sup> Πρόκειται για το μεγάλων διαστάσεων έργο *Τοπίο με Ποτάμι* (Δωρεά Κωστάκη Tretyakov).

<sup>1425</sup> Αξιοσημείωτη στη συνάντησή του με τον καλλιτέχνη υπήρξε, κατά τον Κωστάκη, η επιμονή του Larionov στο θέμα της «πρωτιάς» του στην Αφηρημένη Τέχνη και στη χρονολόγηση του πρώτου του ραγιονιστικού πίνακα στο έτος 1908 (Roberts, 1994, σσ.159-160).

- 42.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ (50 έργα): Περιλαμβάνονται 4 μεσαίου και μία μεγάλου μεγέθους ελαιογραφίες του Larionov σε μουσαμά και συγκεκριμένα τα έργα *Χορεύτρια* (1912), *Τοπίο. Tiraspol* (1903), *Τοπίο με ποτάμι* (1908), *Εκκλησία* (1904) και *Μετά την εκτέλεση*, γνωστό και ως *Η Κόρη του Κυβερνήτη: Εκτέλεση* (1900)<sup>1426</sup>. Η Δωρεά Κωστάκη Tretyakov περιλαμβάνει ακόμη 44 έργα<sup>1427</sup> σε χρωματιστό συχνά χαρτί ή και χαρτί *vergé*<sup>1428</sup>, 27 μικρού και 16 μεσαίου μεγέθους ενώ για ένα δεν δίνονται διαστάσεις. Από τα έργα αυτά 23 είναι δημιουργημένα με γραφίτη, κάρβουνο, μολύβια ή κόκκινη κιμωλία<sup>1429</sup> σε χαρτί, 17 έχουν φιλοτεχνηθεί με παστέλ (ή παστέλ και άλλο υλικό) ενώ εμφανίζονται και 4 υδατογραφίες (μία ακουαρέλα, ένα γκουάς και 2 γκουάς με άλλα υλικά). Πρόκειται για παρασταστικές βασικά συνθέσεις που καλύπτουν την περίοδο από το 1898-1900 έως το 1912, ενώ ένα σχέδιο ανάγεται στη δεκαετία του 1950 και μία αυτοπροσωπογραφία του καλλιτέχνη παραμένει αχρονολόγητη<sup>1430</sup>. Στην ομάδα αυτή ανήκουν έργα όπως τα δημοσιευμένα παστέλ *Πλύστρες* και *Γυμνό με κόκκινα μαλλιά* (δεκαετία 1900)<sup>1431</sup>, αρκετά σχέδια γυμνών γυναικών με κάρβουνο από τις αρχές της δεκαετίας του 1900 –τα οποία προέρχονται από την ομάδα έργων του καλλιτέχνη με θέμα *γυναίκες του δρόμου ή πόρνες*<sup>1432</sup>– καθώς και το σχέδιο *Μαύρη Αφροδίτη* (1912), από την ομάδα σχεδίων του Larionov με θέμα την *Αφροδίτη*<sup>1433</sup>.
- 42.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ (τουλάχιστον 12 έργα): Στο Υπόλοιπο Συλλογής Κωστάκη 1977 υπήρχε η ελαιογραφία σε ξύλο *Ραγιονισμός* (1912-13) –ένα σπάνιο δείγμα της παραγωγής του εφευρέτη του

<sup>1426</sup> *Tretyakov 1*, αρ. 42-46. Βλ. και Λουκάνοβα, 1995, εικ. 17, Rudenstine, 1981, εικ. 429, 440, 444.

<sup>1427</sup> *Tretyakov 2*, αρ. 229-271. Επίσης βλ. Καφέτση Ι, σ. 442, αρ. 2, όπου σύμφωνα με την Elena Zhoukova στη Δωρεά Κωστάκη Tretyakov ανήκουν 44 σχέδια και παστέλ του καλλιτέχνη.

<sup>1428</sup> Πρόκειται για χειροποίητο ριγέ χαρτί, γνωστό ως *vergé*, από τον γαλλικό όρο που ακολουθεί και η ρωσική λέξη (*Ѹмага верже*, *vergé papier* στα γαλλικά, *geripptes Papier* ή *Büttenpapier* στα γερμανικά και *laid paper* στα αγγλικά).

<sup>1429</sup> Η *Сангина* (γνωστή στην αγγλική βιβλιογραφία ως *sanguine* ή *red chalk* και στη γερμανική ως *Rötel*) είναι το χρώμα που παράγεται από ένα ορυκτό που αποτελεί μείξη πηλού, κιμωλίας και αιματίτη. Μεταφράζεται, κατά προσέγγιση, ως *κόκκινη κιμωλία*.

<sup>1430</sup> *Tretyakov 2*, αρ. 244 και 269.

<sup>1431</sup> Για το *Γυμνό* βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 443. Για την ταύτισή του με τη *Σειρήνα* του Andersen βλ. Καφέτση Ι, εικ. 2. Στον κατάλογο του 1981 ως έργα της Δωρεάς Κωστάκη Tretyakov αναφέρονται και τα έργα *Dance* και *Nude in armchair, washing her feet* (Rudenstine, 1981, εικ. 439, 441). Το δεύτερο από αυτά δεν φαίνεται να περιλαμβάνονται στις λίστες *Tretyakov 1,2*. Έτσι τα έργα ανέρχονται στα 50.

<sup>1432</sup> Για δύο τέτοια, τα *Όρθιο Γυμνό* και *Καθιστό Γυμνό*, βλ. Καφέτση Ι, εικ. 3, 4.

<sup>1433</sup> *Tretyakov 2*, αρ. 251. Σε παρόμοια τεχνοτροπία με το παραπάνω έργο αποδίδεται και ένα ακόμη ομόχρονο σχέδιο με θέμα την Αφροδίτη. Τα έργα αποτελούσαν, πιθανότατα, μελέτες για πίνακα του Κρατικού Ρωσικού Μουσείου (Rudenstine, 1981, εικ. 445).

Ραγιονισμού<sup>1434</sup> – η αχρονολόγητη ελαιογραφία σε μουσαμά *Γυναικεία Προσωπογραφία*<sup>1435</sup>, μια άτιπλη ακουαρέλα του 1900<sup>1436</sup>, το σχέδιο με μολύβι *Αφροδίτη* (1912), από τον ομώνυμο κύκλο έργων του καλλιτέχνη<sup>1437</sup> η μικρή σύνθεση *Καρναβάλι*<sup>1438</sup> καθώς και άλλα 7 τουλάχιστον άτιπλα σχέδια της περιόδου περίπου 1900-1905<sup>1439</sup>.

42.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (1 έργο): Από την πολύ μεγαλύτερη και αντιπροσωπευτικότερη παραγωγή του καλλιτέχνη στην Αρχική-Ενιαία Συλλογή Κωστάκη<sup>1440</sup>, σήμερα υπάρχει στο ΚΜΣΤ μόνο ένα πολύ πρώιμο άτιπλο γκουάς με μεταλλική μπογιά, που ο καλλιτέχνης φιλοτέχνησε κατά την περίοδο της μαθητείας του, σε ηλικία 19 ετών<sup>1441</sup>.

42.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ<sup>1442</sup>: -

42.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

#### 43. A. V. LENTULOV<sup>1443</sup>

43.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -

43.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ (4 έργα): Περιλαμβάνονται οι πίνακες *Σύνθεση (Αστράκια)* και το *Τοπίο με Πύλη (Kislonodsk)* του 1913, που ξεπερνούν ελαφρώς σε μέγεθος το ένα μέτρο και αγοράστηκαν από την κόρη του καλλιτέχνη, Μ. Α. Lentulova, στη Μόσχα, καθώς επίσης 2 μικρών διαστάσεων έργα, το φιλοτεχνημένο με γκουάς και κολάζ *Καράβι με πανιά* και το κολάζ *Σύνθεση*, της περιόδου 1914-1915<sup>1444</sup>.

<sup>1434</sup> Για τον σημαντικότερο –δεδομένης και της πολύ μικρής παραγωγής του Λαρίονον σε τέτοια έργα– πίνακα, διαστάσεων 30,5x35,5 εκ., βλ. Καφέτση, 1995, εικ. 30, Rudenstine, 1981, εικ. 447.

<sup>1435</sup> Για το έργο 135.78 βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 446.

<sup>1436</sup> Πρόκειται για την ακουαρέλα με ασημένια μπογιά σε χαρτί C516 (Rudenstine, 1981, εικ. 431).

<sup>1437</sup> Πρόκειται για το έργο C522 (Rudenstine, 1981, εικ. 445).

<sup>1438</sup> Η ημιπαραστατική σύνθεση *Το καρναβάλι (The carnival)*, γκουάς με ασημόχρωμα σε χαρτί, διαστάσεων 15,8x23, 8 εκ., αποκτήθηκε στη Μόσχα από τον L.F. Zhigin ("Sale 6616", 2002: lot 121).

<sup>1439</sup> Πρόκειται συγκεκριμένα για 2 (το ένα αμφίπλευρο) σχέδια με μελάνι σε χαρτί –τα C568recto και C568verso, του 1900 και το 220.80, του 1903– (Rudenstine, 1981, εικ. 432-434), 2 σχέδια με σέπια του 1900, τα 221.80 και 218.80 (Rudenstine, 1981, εικ. 435-436) και 2 της περιόδου, περίπου 1900-1905, με παστέλ και κάρβουνο, τα 219.80 recto και C394 (Rudenstine, 1981, εικ. 437, 442).

<sup>1440</sup> Ο Κωστάκης εξαιρεί τη σημασία σημαντικών έργων του Λαρίονον στη συλλογή του. Τα έργα αυτά, που κατά τον ίδιο δεν περιλαμβάνονται στον κατάλογο της συλλογής του 1981, αναγνωρίζει κυρίως στα «μεγάλα γκουάς», τους «Στρατιώτες» και τον «μεγάλο» πίνακα με πόρνες (Roberts, 1994, σ.178).

<sup>1441</sup> Για το συμβολιστικής τεχντροπίας έργο σε χαρτί, του 1900, βλ. Λουκάνοβα, 1995, εικ. 1.

<sup>1442</sup> Για σχετικό αρχειακό υλικό βλ. "Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: Συλλογές", χ.χ.

<sup>1443</sup> **Aristarkh Vasilevich Lentulov** (Аристарх Васильевич Лентулов), Voronhe, Nizhnee Lomono, επαρχία Penza 1882 – Μόσχα 1943, 61 ετών.

<sup>1444</sup> *Tretyakov 2*, αρ. 272-273, *Tretyakov 1*, αρ. 47-48. Το έργο *Παрусνικ* του Lentulov έχει αποδοθεί και με τον ποιητικό τίτλο *Καράβι που αρμενίζει* (Καφέτση I, αρ. 39). Για τα έργα βλ. επίσης Καφέτση, 1995, εικ. 37, Καφέτση I, αρ. 38-40, Rudenstine, 1981, εικ. 448-449.

- 43.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ: -
- 43.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -
- 43.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (1 έργο): Στη Δωρεά Κωστάκη ΚΜΣΤ: Συλλογή υπάρχει σήμερα μια λιθογραφία που αποδίδεται στον καλλιτέχνη, γνωστή ως *Πατριωτική Αφίσα κατά των Γερμανών* (1914), που είχε αγοραστεί από τον Ε.Ρ. Ιβανov<sup>1445</sup>. Επίσης στη Δωρεά Κωστάκη ΚΜΣΤ: *Αρχείο* σώζεται σήμερα αρχειακό υλικό σχετικό με τον καλλιτέχνη<sup>1446</sup>.
- 43.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

#### 44 L. M. LISSITZKY (EL LISSITZKY)

Τα ζωγραφικά και γραφιστικά έργα του Lissitzky<sup>1447</sup> στη Συλλογή Κωστάκη προήλθαν από ιδιωτικές συλλογές και κυρίως από τη συλλογή της S. Lissitzky-Küppers στο Novosibirsk και από τη N. Babicheva, χήρα του Alexei V. Babichev, από την οποία ο συλλέκτης απέκτησε το Πρώτο *Ντοσιέ Proun*.

- 44.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -
- 44.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ: -
- 44.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ (τουλάχιστον 13 έργα): Εκτός γνωστών υποσυνόλων της Συλλογής Κωστάκη είναι σήμερα ένας πίνακας του Lissitzky και σημαντικά χαρακτηριστικά της γνωστής ομάδας έργων του καλλιτέχνη *Prouns (Πρόουνς)*<sup>1448</sup>, που στην εποχή τους είχαν χαρακτηριστεί ως «τα μεγαλύτερα επιτεύγματα του Κονστρουκτιβισμού»<sup>1449</sup>. Συγκεκριμένα στην Αρχική-Ενιαία Συλλογή Κωστάκη υπήρχε η μεγάλη ελαιογραφία με κολάζ σε ξύλο *Proun 1<sup>c</sup>* (1919)<sup>1450</sup> καθώς και 11 λιθογραφίες με *Prouns*<sup>1451</sup>. Τέλος στην ίδια

<sup>1445</sup> Rudenstine, 1981, εικ. 955.

<sup>1446</sup> "Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: Συλλογές", χ.χ.

<sup>1447</sup> **Lazar Markovich Lissitzky ή El Lissitzky** (Лазарь Маркович Лисицкий, Эль Лисицкий), Polishchinok, Smolensk 1890 – Μόσχα 1941, φυματίωση, 51 ετών.

<sup>1448</sup> Για τον όρο «Proun» που είναι σύντμηση του ρωσικού *Proekt utverzhdeniia novogo (Πρόγραμμα για την Επιβεβαίωση του Νέου)* αλλά και για τη θεωρητική τεκμηρίωση των έργων από τον Lissitzky ως ενός μεταβατικού σταδίου μεταξύ ζωγραφικής και αρχιτεκτονικής κατά το οποίο ο μουσαμάς μπορεί πλέον να «περιστρέφεται», βλ., μ.α., Margolin, 1997, σσ.28-37.

<sup>1449</sup> Κατά τον ούγγρο κριτικό Ernst Kállai (1924), όπως αναφέρεται στο Rudenstine, 1981, σ.244.

<sup>1450</sup> Ο πίνακας, που είχε αποκτηθεί από τη συλλογή Lissitzky-Küppers, στο Novosibirsk, ανήκε το 1981 στην A. Gmurzynska (Rudenstine, 1981, εικ. 454). Μια ελαφρώς διαφορετική εκδοχή του ίδιου έργου που το 1924 ανήκε στο μουσείο του Ανόβερου, θεωρείται ότι καταστράφηκε.

<sup>1451</sup> Πρόκειται για τη μεγάλων διαστάσεων λιθογραφία *Proun 2<sup>c</sup>* και τις μεσαίων διαστάσεων *Proun 1*, *Proun 1<sup>A</sup>*, *Proun 2<sup>D</sup>*, *Proun 2<sup>B</sup>*, *Proun 5<sup>A</sup>*, *Proun 6<sup>B</sup>*, *Proun 1<sup>E</sup>*, *Η Πόλη* και *Proun 1d*, όλα της περιόδου 1919-1921 περίπου (Rudenstine, 1981, εικ. 458, 455, 457, 459, 460, 462, 464, 467 και 466). Εδώ ανήκουν και 2 μικρών διαστάσεων λιθογραφίες, το *Δοκίμιο για Κατασκευή που Πλανάται στον Χώρο* και το *Proun 3<sup>A</sup>*, της ίδιας εποχής (ό.π., εικ. 456 και 461). Από τις λιθογραφίες αυτές 9 αποκτήθηκαν από

συλλογή ανήκε και ένας πάπυρος σε ξύλινη κασετίνα, του 1917, που περιλάμβανε εικονογραφήσεις του καλλιτέχνη σε ακουαρέλα<sup>1452</sup>.

- 44.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (10 έργα): Τα 10 έργα του καλλιτέχνη στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ περιλαμβάνουν 7 υδατογραφίες ή σχέδια με γραφίτη και 3 λιθογραφίες ή τυπώματα<sup>1453</sup>. Από τα παραπάνω έργα περισσότερα από τα μισά ανήκουν στη σειρά έργων του καλλιτέχνη με τίτλο *Proun* και αποτελούν κυρίως προσχέδια ή σπουδές πινάκων. Πρόκειται συγκεκριμένα για μια άτιπλη λιθογραφία του 1921 –σπουδή για τον πίνακα *Proun 1<sup>c</sup>* (βλ. Εκροές)<sup>1454</sup>– το γκουάς με γραφίτη *Προσχέδιο για "Proun 6β"* (περίπου 1919-1921)<sup>1455</sup>, το γκουάς *Proun 10<sup>o</sup>* της ίδιας περιόδου χρονολογίας<sup>1456</sup>, το γκουάς με μελάνι και γραφίτη *Εξώφυλλο για την έκδοση Proun: Ομιλία που διαβάστηκε στη γενική συνέλευση του INKkUK, 23 Σεπτεμβρίου 1921*<sup>1457</sup> και το γκουάς με ακουαρέλα, γραφίτη και μελάνι *Εξώφυλλο για το "Ντοσιέ Πρόουν"* (1921)<sup>1458</sup>. Στην ίδια ομάδα φαίνεται σαφώς να εντάσσεται και ένα ακόμη άτιπλο τύπωμα σε χαρτί<sup>1459</sup>.

Στο δυναμικό της ίδιας συλλογής ανήκει ακόμη η έγχρωμη λιθογραφία *Μεγάφωνο αναγγελιών* (1920-1921) –ενδεικτική της σχέσης του Lissitzky με την ομάδα των παραγωγιστών και το μεγαλύτερο σε μέγεθος σήμερα έργο του καλλιτέχνη στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ– που περιλαμβανόταν σε ομάδα 10 λιθογραφιών<sup>1460</sup> καθώς και το μικρό γκουάς

---

την Babicheva και 2 από ιδιωτική συλλογή στη Μόσχα. Τα έργα ανήκουν στο Μουσείο Τέχνης και Ιστορίας (Ίδρυμα Jean-Louis Prevest, Τμήμα Χαρακτικών) της Γενεύης (Καφέτση Ι, εικ. 171-180, 182).

<sup>1452</sup> Το έργο αποκτήθηκε από ιδιωτική συλλογή της Μόσχας και είναι γνωστό στη βιβλιογραφία ως *Wooden casket shaped like a torah containing a scroll of "Sinat Holin"*. Πρόκειται για ένα από τα 20 αντίτυπα σε πάπυρο μιας έκδοσης στα εβραϊκά (Rudenstine, 1981, εικ. 451-452).

<sup>1453</sup> Συγκεκριμένα υπάρχουν ένα γκουάς και 5 γκουάς ή (και) ακουαρέλες με γραφίτη ή (και) μελάνι, καθώς επίσης 2 λιθογραφίες και ένα τύπωμα σε χαρτί.

<sup>1454</sup> Για το έργο σε χαρτί (C533), που αποκτήθηκε από τη Babicheva και περιλαμβανόταν στο Πρώτο *Ντοσιέ Proun* (Μόσχα, 1921), αλλά και μια δεύτερη εκδοχή της, βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 453, 454.

<sup>1455</sup> Για το έργο (438.80) –που αποκτήθηκε από τη συλλογή Lissitzky-Küppers– μια «κυκλική λιθογραφία» του ίδιου έργου σε χαρτί (150.78) που ανήκε στο πρώτο *Ντοσιέ Proun* και έναν κυκλικό πίνακα με το ίδιο θέμα, βλ. Καφέτση Ι, εικ. 181, 182, Rudenstine, 1981, εικ. 463, 464.

<sup>1456</sup> Πρόκειται για το έργο 439.80, που αποκτήθηκε από τη N. Babicheva.

<sup>1457</sup> Το έργο C518 που αποτελεί σχέδιο για το παραπάνω εξώφυλλο αποκτήθηκε από τη συλλογή Lissitzky-Küppers (Καφέτση Ι, αρ. 169, Rudenstine, 1981, εικ. 469).

<sup>1458</sup> Το έργο (146.78) αποκτήθηκε από τη συλλογή Lissitzky-Küppers (Rudenstine, 1981, εικ. 470). Στη μεγαλύτερη εκτός Ρωσίας συλλογή έργων του Lissitzky, στο Van Abbemuseum στο Eindhoven της Ολλανδίας, υπάρχει λιθογραφικό δοκίμιο του ίδιου έργου (<http://www.vanabbemuseum.nl>).

<sup>1459</sup> Το αχρονολόγητο αυτό έργο του καλλιτέχνη, αδημοσίευτο ως πρόσφατα, φαίνεται να σχετίζεται με τα Prouns. Για την εικόνα του έργου βλ. "Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: Συλλογές", χ.χ.

<sup>1460</sup> Το έργο (242.80) αποτελεί μια από τις 10 έγχρωμες λιθογραφίες που φιλοτέχνησε ο Lissitzky για μια ανυλοποίητη τελικά ηλεκτρομηχανική παρουσίαση κουκλοθέατρου της όπερας του Kruchenykh *Νίκη*



με γραφίτη και μελάνι *Προσχέδιο για μνημείο στη Ρόζα Λούξεμπουργκ* (1919-1920)<sup>1461</sup>. Τέλος στη συλλογή υπάρχουν ακόμη 2 σχέδια εξωφύλλων, ένα με μαύρο μελάνι, γνωστό ως *Μακέτα εξωφύλλου για το Ξοδεμένος Ήλιος: Δεύτερο Βιβλίο Ποιημάτων 1913-1916 του Konstantin Bolshakov*<sup>1462</sup> και μια ακουαρέλα με μελάνι δημοσιευμένη ως *Σχέδιο για το εξώφυλλο του περιοδικού "Σκούπα"* (1922)<sup>1463</sup>.

44.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: Στη *Δωρεά Κωστάκη ΚΜΣΤ: Αρχείο* υπάρχει σήμερα ένα περιοδικό, του οποίου το εξώφυλλο είναι φιλοτεχνημένο από τον Lissitsky (1931)<sup>1464</sup>.

44.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

#### 45. E. M. MAGARIL<sup>1465</sup>

45.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -

45.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ (1 έργο): Ένα έργο μεσαίων διαστάσεων με λάδι και τέμπρα σε χαρτί, γνωστό ως *Σύνθεση* (1919-1920)<sup>1466</sup>, εκπροσωπεί την ταλαντούχα κατά τον Malevich μαθήτριά του, E. M. Magaril, στη Δωρεά Κωστάκη Tretyakov.

45.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ: -

45.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (1 έργο): Άλλη μια σύνθεση της καλλιτέχνιδας του 1920 περίπου<sup>1467</sup>, ένα άπιπλο γκουάς σε χαρτόνι, παρόμοιου ύφους και διαστάσεων με το έργο της Tretyakov, υπάρχει στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ. Το έργο αποκτήθηκε από την οικογένεια της καλλιτέχνιδας.

45.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -

45.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

---

*Επί του Ήλιου* (Milner, 1996, σσ. 87-119, Zhadova, 1982, σ. 27) και εκδόθηκαν στο Ανόβερο το 1923 (Καφέτση Ι, εικ. 364, Rudenstine, 1981, εικ. 465).

<sup>1461</sup> Το έργο (440.80) προέρχεται από τη συλλογή Lissitzky-Küppers. Για το ενδεχόμενο συμμετοχής του Lissitsky σε διαγωνισμό του 1919 για ένα μνημείο στους Luxemburg και Liebknecht, στο πλαίσιο του Προγράμματος Μνημειώδους Προπαγάνδας του Lenin, αλλά και για την μεγαλύτερη εκδοχή της σύνθεσης στο Van Abbemuseum, βλ. Καφέτση Ι, εικ. 387, Rudenstine, 1981 εικ. 468.

<sup>1462</sup> Το-επιηρεασμένο από την ιταλική φουτουριστική εικονογραφία- σχέδιο (441.80) αποτελεί την πρώτη ώριμη μελέτη του Lissitsky στον σχεδιασμό βιβλίου (Καφέτση Ι, εικ. 100).

<sup>1463</sup> Το σχέδιο (C500) για το εξώφυλλο του περιοδικού *Broom* του 1922, φέρει στην πίσω του όψη δεύτερη μελέτη για το ίδιο εξώφυλλο (Καφέτση Ι, εικ. 431, Rudenstine, 1981, εικ. 471).

<sup>1464</sup> Το "*Μπριγάδα καλλιτεχνών, τεύχος 4*" ("Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: Συλλογές", χ.χ.).

<sup>1465</sup> **Evgeni(y)a (ή Yevgenia) Markovna Magaril** (Евгения Марковна Магарил), Vitebsk 1902-Λένινγκραντ 1987, 85 ετών.

<sup>1466</sup> *Tretyakov 2*, αρ. 274. Επίσης βλ. Καφέτση Ι, σ.482, εικ. 160.

<sup>1467</sup> Το έργο (141.78) εκπροσωπεί τη γνωστή στο Υπνίς καλλιτεχνική τάση του *Κυβοσουπρεματισμού* (Σατσίκη, 1995, εικ. 159). Για μια παλαιότερη χρονολόγησή του βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 496.

Τα έργα της πιο σημαντικής για πολλούς καλλιτεχνικής μορφής στη Ρωσική Πρωτοπορία, του K.S.Malevich<sup>1468</sup>, αποκτήθηκαν δύσκολα από τον συλλέκτη. Στην απόκτησή τους βοήθησε αρχικά ο ιστορικός τέχνης και συλλέκτης Nikolai Khardzhiev<sup>1469</sup>. Έργα του καλλιτέχνη αγοράστηκαν επίσης από τον αδελφό του, Mięczyslaw Severinovich Malevich, την οικογένεια Kliun, τη συλλογή S. Lissitzky-Küppers, τον I. Kudriashev, τον συλλέκτη E. P. Ivanov και τη χήρα του ουκρανού καλλιτέχνη L.Y.Kramarenko, I.Zhdanko, ενώ άλλα δωρίστηκαν από τον A. Kruchenykh, από ένα στενό φίλο του καλλιτέχνη και από τον I.A.Kudriashev<sup>1470</sup>.

46.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -

46.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ (5 έργα<sup>1471</sup>): Στη Δωρεά Κωστάκη Tretyakon ανήκουν 3 ελαιογραφίες και 2 γκουάς του καλλιτέχνη. Εξέχουσα θέση ανάμεσά τους κατέχει η τετράγωνη ελαιογραφία σε μουσαμά, που ξεπερνά το ένα μέτρο, *Προσωπογραφία του M.B.Ματιούσιν* (1913), «ένα από τα σημαντικότερα και πιο αινιγματικά» έργα της Συλλογής Κωστάκη και ένα από τα έργα που ο συλλέκτης επέμενε να παραμείνουν στη Ρωσία<sup>1472</sup>.

Στη δωρεά του συλλέκτη στην Tretyakon περιλήφθηκαν επίσης το μεσαίων διαστάσεων γκουάς σε χαρτόνι *Σάβανο του Χριστού* (1908)<sup>1473</sup> και η μικρού μεγέθους ακουαρέλα με γκουάς σε χαρτί *Αυτοπροσωπογραφία* (1908-1909) από την πρώιμη περίοδο του καλλιτέχνη<sup>1474</sup>, καθώς και 2 ελαιογραφίες σε μουσαμά από τη δεκαετία του 1930 και την εποχή επιστροφής του στο παραστατικό ιδίωμα, το *Τοπίο κοντά στο Κίεβο* (1930)<sup>1475</sup> και η *Προσωπογραφία του γλύπτη Ρανίον* (1933)<sup>1476</sup>.

<sup>1468</sup> **Kazimir Severinovich Malevich** (Казимир Северинович Малевич), κοντά στο Κίεβο, 1878 – Λένινγκραντ 1935, 57 ετών. Για τη βιογραφία του καλλιτέχνη βλ., μ.α., Milner, 1993, σσ.273-278.

<sup>1469</sup> Για τη σχέση των δύο συλλεκτών με πυρήνα τα έργα του Malevich, βλ. Roberts, 1994, σ. 76.

<sup>1470</sup> Για τη συγκεκριμένη προέλευση μεμονωμένων έργων βλ. Καφέτση Ι, εικ. 11-14, 15, 31, 109, 111, 187, 358, 365-366, 502, 94-95, 106, 107-108, 110, 385-386, 498, υποσημείωση ανά έργο.

<sup>1471</sup> Στις λίστες της Tretyakon εμφανίζονται 3 έργα (*Tretyakon 1*, αρ. 49, *Tretyakon 2*, αρ. 275-276).

<sup>1472</sup> *Tretyakon 1*, αρ. 49. Το έργο, που ανήκε στην O. Matiushina και στη συνέχεια στον N. Khardzhiev, έχει προσελκύσει έντονα την προσοχή της επιστημονικής κοινότητας, καθώς θεωρείται ένα από τα πιο αντιπροσωπευτικά της κυβοφουτουριστικής περιόδου του Malevich. Παρουσιάστηκε μεταξύ 1914-1929 (Καφέτση, 1995, εικ. 31, Rudenstine, 1981, εικ. 482). Για τη δωρεά βλ. Roberts, 1994, σσ.173-174.

<sup>1473</sup> *Tretyakon 2*, αρ. 275. Το έργο, γνωστό ως *Shroud of Christ*, αποκτήθηκε από τον I. Sanovich (Rudenstine, 1981, εικ. 479).

<sup>1474</sup> *Tretyakon 2*, αρ. 276. Το έργο, που αποκτήθηκε από τον M.S.Malevich, εμφανίζει στην πίσω του όψη το σχέδιο *Δέντρα, σχέδιασμα με μολύβι* (Καφέτση Ι, εικ. 12, Rudenstine, 1981, εικ. 480).

<sup>1475</sup> Ο συλλέκτης απέκτησε το έργο από την I. Zhdanko, χήρα γνωστού ουκρανού καλλιτέχνη, του Kramarenko, στον οποίον και το είχε δωρίσει ο Malevich (Rudenstine, 1981, εικ. 522).

46.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ (τουλάχιστον 11 έργα): Τμήμα της Αρχικής-Ενιαίας Συλλογής Κωστάκη κάποτε και εκτός των γνωστών υποσυνόλων της σήμερα, είναι καταρχάς 2 πρώιμες ελαιογραφίες του καλλιτέχνη της περιόδου 1903-1905 και συγκεκριμένα ένα άτιπλο τοπίο με δέντρα και η ελαιογραφία *Εκκλησία*<sup>1477</sup>. Στην ίδια ομάδα εντάσσεται η κυκλική αυτοπροσωπογραφία του καλλιτέχνη της περιόδου 1909-1910 –εκτός συλλογής ήδη από το 1962<sup>1478</sup>– και ο πίνακας *Προσωπογραφία της Una* (περίπου 1930-1933), που δωρίστηκε από τον συλλέκτη στο μουσείο Moderna Museet της Στοκχόλμης το 1983<sup>1479</sup>.

Επίσης εδώ περιλαμβάνονται έργα όπως 2 έγχρωμες λιθογραφίες για μια έκδοση του 1918, που άσκησαν σημαντική επιρροή στο σύνολο της σουπρεματιστικής παραγωγής<sup>1480</sup>, καθώς και 2 ακόμη έγχρωμες λιθογραφίες γνωστές με τον γενικό τίτλο *Πατριωτική Αφίσα εναντίον των Γερμανών* της περιόδου 1914-1915, που αποδίδονται στον καλλιτέχνη<sup>1481</sup>. Τέλος 3 μικρών διαστάσεων έργα του Malevich αποκτημένα από τον Κωστάκη, η *Σύνθεση* (1918) και οι σουπρεματιστικές συνθέσεις της ίδιας περίπου εποχής *Σουπρεματιστική Σύνθεση* και *Μελέτη για τον Sputnik* (1919-1920), πουλήθηκαν σε δημοπρασία το 1979<sup>1482</sup>.

46.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (21 έργα τέχνης, το ένα αμφίπλευρο, καθώς και ένα χειρόγραφο): Εδώ περιλαμβάνονται 21 ζωγραφικά έργα που ανήκουν ή

---

<sup>1476</sup> Για το έργο, που αποκτήθηκε από μοσχοβίτικη ιδιωτική συλλογή, καθώς και για τον Ρανβον και τον ρόλο του στην κατασκευή του φέρετρου του Malevich σύμφωνα με τις προδιαγραφές του καλλιτέχνη, βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 524.

<sup>1477</sup> Το έργο *Δέντρα* (*Trees*), ελαιογραφία σε χοντρό χαρτόνι διαστάσεων 30,8 x 19 εκ. (περ. 1904) απέκτησε ο Κωστάκης στη Μόσχα δια μέσου του αδελφού του καλλιτέχνη, Mieczyslaw Malevich. Αργότερα μέσω της Galerie Gmurzynska Κολωνίας αποκτήθηκε από άλλους συλλέκτες ("Sale 6147", 1999: lot 616). Για το *Εκκλησία* (136.78) βλ. Καφέτση Ι, σ.446, Rudenstine, 1981, εικ. 474.

<sup>1478</sup> Η αυτοπροσωπογραφία του Malevich που υπάρχει στον κατάλογο του Guggenheim του 1981 αλλά όχι στο βιβλίο της ίδιας χρονιάς, είναι υδατογραφία (γκουάς με βερνίκι, ακουαρέλα και μολύβι σε χαρτί) διαμέτρου 25,1 εκ., που «ιδιώτης συλλέκτης» απέκτησε, σύμφωνα με πληροφορίες των Sotheby's και Christie's, από τον Κωστάκη, το 1962 ("Sale number 6884", 2004, lot: 348). Το έργο πουλήθηκε εκ νέου στις 3.2.2015 στην τιμή των 7.624.909 ευρώ ("Sale number: L15002", 2015, lot: 24).

<sup>1479</sup> Ως ένδειξη της ευγνωμοσύνης του στους σουηδούς γιατρούς που του είχαν σώσει, όπως θεωρούσε, τη ζωή (Roberts, 1994, σ.181).

<sup>1480</sup> Για την επιρροή του αμφίπλευρου έργου C161 (εξώφυλλου και οπισθόφυλλου) γνωστού ως *Front and Back Program Covers for the First "Conference of the Committees for peasant poverty, Northern Region, 1918*, στον σχεδιασμό πορσελάνης καλλιτεχνών όπως ο Suetin και ο Chashnik αλλά και γενικότερα, βλ. Rudenstine, 1981, σ.260, εικ. 497-498. Το έργο προσφέρθηκε σε δημοπρασία στο Λονδίνο, με εκτιμώμενη τιμή τις 120.000 στερλίνες (Sotheby's, 1990, lot. 507).

<sup>1481</sup> Πρόκειται για τα έργα 126.80 του 1914-1915 και 118.80 του 1914 (Rudenstine, 1981, εικ. 961, 958). Για το πρώτο βλ. και Καφέτση Ι, εικ. 366. Επίσης βλ. και παρακάτω, λήμμα *Άγνωστοι*.

<sup>1482</sup> Τα έργα πουλήθηκαν, συνολικά, προς 34.250 δολάρια (Sotheby's, 1979, lot 134).

αποδίδονται στον Κ. S. Malevich καθώς και ένα χειρόγραφο του, του 1916<sup>1483</sup>. Από τα έργα του καλλιτέχνη ξεχωρίζουν 3 μικρές ελαιογραφίες, το *Μαύρο Ορθογώνιο*<sup>1484</sup>, το πρώιμο έργο συμβολιστικής τεχνοτροπίας *Γυναίκα στη γέννα* (1908)<sup>1485</sup> καθώς και ένα επίσης πρώιμο, άτιτλο τοπίο (1904-1905) με εμφανή δείγματα ιμπρεσιονιστικής γραφής<sup>1486</sup>. Ιδιαίτερη θέση στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ κατέχει και το μικρό αχρονολόγητο γκουάς του καλλιτέχνη *Κόκκινο Τετράγωνο*<sup>1487</sup>, ενώ ενδιαφέρον παρουσιάζουν ακόμη η ελαιογραφία με γκουάς *Προσωπογραφία* (περίπου 1910)<sup>1488</sup> αλλά και η μεγάλη αχρονολόγητη ακουαρέλα με γραφίτη *Τοπίο με μύλους*<sup>1489</sup>. Στη συλλογή υπάρχουν επίσης άλλα 15 μικρών και ένα μεσαίων διαστάσεων σχέδια και χαρακτηριστικά ή τυπώματα του Malevich<sup>1490</sup>.

Συγκεκριμένα, από την ενασχόληση του καλλιτέχνη με το φουτουριστικό βιβλίο, ενδεικτικά δείγματα εικονογράφησης είναι μια αυτολιθογραφία του για τη δεύτερη έκδοση του βιβλίου του Α.Κruchenykh *Ένα Παιχνίδι στον Άδη (Igra v adu)*<sup>1491</sup> καθώς και μια δεύτερη λιθογραφία που αποτελεί τυπογραφικό μάλλον δοκίμιο για το ίδιο έργο<sup>1492</sup>. Στην ίδια συλλογή ανήκει και άλλη μια λιθογραφία με τον τίτλο *Προσευχή* (1913), που αποτελεί εικονογράφηση του Malevich για τη δεύτερη έκδοση του έργου *Vzorval (Εκρηκτισμός)* του Κruchenykh (1914)<sup>1493</sup>. Από την ίδια

---

<sup>1483</sup> Η αριθμημένη σελίδα χειρογράφου του καλλιτέχνη από το 1916 (164.80), που αποκτήθηκε από τη συλλογή Lissitzky-Küppers, συνδέεται με την πραγματεία του Malevich *Από τον Κυβισμό και τον Φουτουρισμό στον Σουπρεματισμό: Ο Νέος Ρεαλισμός στη Ζωγραφική* (Rudenstine, 1981, εικ. 493).

<sup>1484</sup> Το έργο (ΑΤΗ 80.10), δωρίστηκε στον συλλέκτη από στενό φίλο του Malevich. Είναι γνωστό στην παλαιότερη βιβλιογραφία και ως *Μαύρο Τετράπλευρο*. Για τη δυσκολία ακριβούς χρονολόγησης τέτοιων έργων, βλ. Καφέτση Ι, σ.472, εικ. 106, Rudenstine, 1981, εικ. 489.

<sup>1485</sup> Το έργο (138.78) αποκτήθηκε από τον Μ. S. Malevich. Μια σπουδή για αυτό βρίσκεται στο Musée National d'Art Moderne στο Παρίσι (Λουκάνοβα, 1995, εικ. 11, Rudenstine, 1981, εικ. 478).

<sup>1486</sup> Πρόκειται για το έργο C86, που ο συλλέκτης απέκτησε μέσω της οικογένειας του Κλιπ, στον οποίο το είχε χαρίσει ο καλλιτέχνης (Λουκάνοβα, 1995, εικ. 14, Rudenstine, 1981, εικ. 475).

<sup>1487</sup> Πρόκειται για ένα από τα μικρότερα έργα της συλλογής, διαστάσεων 6,3x6 εκ. [παλαιότερη μέτρηση με βάση τη βιβλιογραφία: 6,1 x 5,4 (ή 5,7) εκ.]. Το έργο (C755) δώρισε στον Κωστάκη ο Khardzhien, ο οποίος το απέδωσε στον καλλιτέχνη (Καφέτση Ι, εικ. 107, Rudenstine, 1981, εικ. 488).

<sup>1488</sup> Το έργο σε χαρτί 140.78 αποκτήθηκε από τον Μ. S. Malevich (Λουκάνοβα, 1995, εικ. 13).

<sup>1489</sup> Για το αποκτημένο επίσης από τον Μ. S. Malevich έργο 139.78 –του οποίου προσχέδιο με μολύβι υπάρχει στο Musée National d'Art Moderne στο Παρίσι– βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 477.

<sup>1490</sup> Από αυτά 8 είναι σχέδια με γραφίτη, ή γραφίτη (ή/και μελάνι) και γκουάς, 4 είναι λιθογραφίες και 1 (194.80) αποτελεί τύπωμα. Για το τελευταίο βλ. "Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: Συλλογές", χ.χ.

<sup>1491</sup> Για την αυτολιθογραφία (τεχνική με χρήση χειρωνακτικού τυπώματος) C524 και τις εκδόσεις του *Igra v adu*, που δημοσιεύτηκε στην Αγία Πετρούπολη το 1914, βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 484-485.

<sup>1492</sup> Το έργο δωρίστηκε στον Κωστάκη από τον Α. Kruchenykh (Rudenstine, 1981, εικ. 486-487).

<sup>1493</sup> Η σελίδα με τη λιθογραφία (C528), που δεν φέρει ίχνη κοψίματος ή σχισίματος από αντίγραφο του βιβλίου, ίσως ήταν ένα από τα πολλά δοκίμια που κατείχε ο Kruchenykh (Rudenstine, 1981, εικ. 483).

περίοδο καλλιτεχνικής δημιουργίας προέρχεται ένα ακόμη προσχέδιο, ένα μικρό και αχνό πια σχέδιο με γραφίτη σε χαρτί, που στην πίσω όψη του φέρει την επιγραφή *Προσχέδιο για τη Νίκη επί του ήλιου, 1913* και προοριζόταν προφανώς για την ιστορικής σημασίας ομότιπλη φουτουριστική παράσταση<sup>1494</sup>.

Από τη σουπρεματιστική περίοδο του Malevich για την οποία είναι κατεξοχήν γνωστός, εκτός από το *Μαύρο Ορθογώνιο* και το *Κόκκινο Τετράγωνο*, ο Κωστάκης απέκτησε επίσης αρκετά προσχέδια σουπρεματιστικών συνθέσεων του καλλιτέχνη όπως τα 2 σχέδια με γραφίτη *Προσχέδια για την "Κάθετη σουπρεματιστική κατασκευή"* (1917)<sup>1495</sup> και τα 2 αχρονολόγητα γκουάς με τίτλο *Προσχέδια για σουπρεματιστική σύνθεση*<sup>1496</sup>. Με τη σουπρεματιστική γραφή του καλλιτέχνη έχουν άλλωστε συσχετιστεί ακόμη μια μικρή λιθογραφία του 1920 περίπου<sup>1497</sup> και 3 σχέδια με γραφίτη<sup>1498</sup> της ίδιας συλλογής.

Στην ευρύτερη ομάδα έργων του Παραγωγισμού εντάσσεται στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ ένα μικρό αμφίπλευρο έργο που περιλαμβάνει 2 παρόμοια σχέδια, γνωστά στην ελληνική βιβλιογραφία ως *Προσχέδια εξωτερικών όψεων για τραμ προπαγάνδας* (1918 περίπου)<sup>1499</sup>. Τέλος από την περίοδο 1928-1932, εποχή που ο καλλιτέχνης επέστρεψε στο δικό του, ιδιαίτερο παραστατικό ιδίωμα, προέρχεται και ένα μικρό άτιτλο σχέδιο<sup>1500</sup>, ενδεικτικό αυτών των κατευθύνσεων.

46.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (5 έργα): Στη *Δωρεά Κωστάκη: Συλλογή* υπάρχουν 5 έγχρωμες λιθογραφίες του καλλιτέχνη, γνωστές με

---

<sup>1494</sup> Το έργο C526 αποκτήθηκε από τον Kudriashev (Καφέτση Ι, εικ. 358, Rudenstine, 1981, εικ. 499).

<sup>1495</sup> Πρόκειται για τα έργα με γραφίτη σε χαρτί 193.80 a και c, που αποκτήθηκαν ως δώρα από τον Ι. Kudriashev και αποδόθηκαν από τον ίδιο στον Malevich (Καφέτση Ι, εικ. 108, 110, Rudenstine, 1981, εικ. 502, 504). Στις σουπρεματιστικές αυτές συνθέσεις, που εμφανίζονται και σε ομόχρονα σχέδια του καλλιτέχνη στο Stedelijk Museum, ο Khlebnikov ανακάλυψε, κατά τη L.A.Shadowa, «το χρόνο που υπακούει στον χώρο» (όπως αναφέρεται στο Σατσκίχ, 1995, εικ. 108).

<sup>1496</sup> Συγκεκριμένα πρόκειται για τα γκουάς με γραφίτη ή μελάνι 192.80 και 193.80b, τα οποία αποκτήθηκαν από τη συλλογή Lissitzky-Küppers (Καφέτση Ι, εικ. 111, 109).

<sup>1497</sup> Πρόκειται για το έργο C531 (Καφέτση Ι, σ.472, εικ. 112, Rudenstine, 1981, εικ. 506).

<sup>1498</sup> Το έργο C509 recto-verso, γνωστό στη βιβλιογραφία ως *Αγνώστου ζωγράφου*, κατατάσσεται στον κατάλογο του 1995 στην ενότητα Unovis (Καφέτση Ι, εικ. 162). Τα 3 σχέδια (Rudenstine, 1981, εικ. 507-508, 510) δωρήθηκαν στον Κωστάκη από τον Kudriashev, που τα απέδωσε στον Malevich.

<sup>1499</sup> Τα γνωστά ως *Προσχέδια για τρένο αγκίτ-προπ* (C525 recto, C525 verso) δωρήθηκαν επίσης από τον Kudriashev και είναι ενδεικτικά της συμβολής του Malevich στην προπαγανδιστική εκστρατεία του 1918 (Καφέτση Ι, εικ. 385-386, Rudenstine, 1981, σ.261).

<sup>1500</sup> Το χαρισμένο από τον Kudriashev σχέδιο με γραφίτη σε χαρτί (C530) απεικονίζει δύο σχηματικά αποδοσμένες μορφές με φορείο (Καφέτση Ι, εικ. 498, Rudenstine, 1981, εικ. 509).

τους γενικούς τίτλους *Πατριωτική Αφίσα εναντίον των Γερμανών* και *Πατριωτική Αφίσα εναντίον των Αυστριακών*, της περιόδου 1914-1915<sup>1501</sup>.

46.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

#### 47. P. A. MANSUROV

Τον καλλιτέχνη<sup>1502</sup> συνάντησε ο Γ. Κωστάκης στο Παρίσι το 1956.

47.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -

47.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ: -

47.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ: -

47.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (1 έργο): Μια άπιπλη σύνθεση με μελάνι και κολάζ σε χαρτί<sup>1503</sup> εκπροσωπεί τον καλλιτέχνη P. A. Mansurov στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ.

47.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -

47.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

#### 48. M. V. MATIUSHIN

Εξαιρετικά δύσκολη και συχνά άκαρπη αποδείχθηκε για τον συλλέκτη η έρευνα για τον εντοπισμό έργων του Matiushin<sup>1504</sup>, στον οποίο ο συλλέκτης αναγνώριζε έναν από τους μεγαλύτερους καινοτόμους της εποχής του<sup>1505</sup>. Τα λίγα έργα του καλλιτέχνη στην Αρχική-Ενιαία Συλλογή Κωστάκη, αντιπροσωπευτικά της μικρής άλλωστε παραγωγής του, προήλθαν είτε από τον συλλέκτη N. Khardzhiev είτε από την οικογένεια Ender.

48.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -

48.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ (2 έργα): Στην Tretyakon δωρήθηκε από τον Κωστάκη η μεγάλη ελαιογραφία σε μουσαμά με τίτλο *Γεωμετρικοποίηση του χώρου* (1918) του Matiushin –γνωστή παλαιότερα και ως *Κρύσταλλος*<sup>1506</sup> – και το μεσαίου μεγέθους σχέδιο με κάρβουνο

<sup>1501</sup> Πρόκειται για τα έργα 127.80, 124.80, 122.80, 123.80 και 125.80 (Λόντερ, 1995, εικ. 365, Rudenstine, 1981, εικ. 963, 960, 962). Επίσης στη *Δωρεά Κωστάκη: Αρχείο* περιλαμβάνονται πάνω από 20 καταχωρήσεις που αφορούν τον καλλιτέχνη, 2 βιβλία του, φυλλάδια για το Unovis και φωτογραφίες του ίδιου ή έργων του.

<sup>1502</sup> **Pavel Andreevich** (Alexandrovich κατά Milner, 1993) **Mansurov**, γνωστός και ως Paul Mansouroff (Павел Андреевич Мансуров) Αγία Πετρούπολη 1896-Νίκαια Γαλλίας 1983, 87 ετών. Για τη συνάντηση του καλλιτέχνη με τον Κωστάκη βλ. Rudenstine, 1981, σ.61.

<sup>1503</sup> Το έργο (C197) δωρήθηκε στον Κωστάκη από τον Lev Kropivnitzky (Rudenstine, 1981, σ.267).

<sup>1504</sup> **Mikhail Vasilievich Matiushin** (Михаил Васильевич Матиюшин), Nizhni Novgorod 1861 – Λένινγκραντ 1934, 73 ετών.

<sup>1505</sup> Rudenstine, 1981, σσ.64-65.

<sup>1506</sup> *Tretyakon 1*, αρ. 50. (Για άλλη χρονολόγηση βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 527). Το έργο αποκτήθηκε από τον Khardzhiev, που το είχε αγοράσει στην Αγ. Πετρούπολη από την O. Matiushina και εκπροσωπεί

*Αυτοπροσωπογραφία. Κρύσταλλος*, που χρονολογείται στα μέσα της δεκαετίας του 1910<sup>1507</sup>.

- 48.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ: -
- 48.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (3 έργα): Το έργο του καλλιτέχνη στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ αντιπροσωπεύουν 2 μεγάλων διαστάσεων συνθέσεις του 1918 –ένα γκούας σε χαρτόνι και μία ελαιογραφία– που φέρουν τον κοινό τίτλο *Μουσικο-ζωγραφική κατασκευή*<sup>1508</sup> καθώς και μια μεσαίου μεγέθους ελαιογραφία του ίδιου έτους με τίτλο *Αφαίρεση*<sup>1509</sup>.
- 48.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ<sup>1510</sup>;
- 48.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

#### 49. V. MAYAKOVSKY<sup>1511</sup>

- 49.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -
- 49.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ: -
- 49.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ (2 έργα): στην Αρχική-Ενιαία Συλλογή Κωστάκη υπήρχαν 2 λιθογραφίες του V. Μαγιακονsky, μια του 1914 και μια του 1917<sup>1512</sup>, που σήμερα δεν ανήκουν σε κάποιο γνωστό υποσύνολο της συλλογής.
- 49.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ:
- 49.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (4 έργα): Στη *Δωρεά Κωστάκη ΚΜΣΤ: Συλλογή* περιλαμβάνονται 4 έγχρωμες λιθογραφίες που ανήκουν ή αποδίδονται στον καλλιτέχνη, 3 του 1914 και μία του 1917<sup>1513</sup>.
- 49.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

---

την άποψη του Matiushin ότι «ο γεωμετρισμός είναι το ανώτατο επίπεδο καλλιτεχνικής αυτοέκφρασης και αποτέλεσμα μιας συνεχούς αυτομόρφωσης στον κόσμο των ιδεών» (Ποβελίχιν, 1995, εικ. 224).

<sup>1507</sup> *Tretyakov 2*, αρ. 277.

<sup>1508</sup> Τα έργα 155.78 και 154.78 αποκτήθηκαν από την οικογένεια Ender ("Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: Συλλογές", χ.χ., Rudenstine, 1981, εικ. 528-529). Για αναλογίες των έργων ως προς την τεχνική (πουαντιγισμό) αλλά και τη σύνθεση, που βασίζεται στον πολύπλοκο ρυθμό μιας περιστρεφόμενης μάζας ως συμβόλου της ύλης του χώρου, βλ. Ποβελίχιν, 1995, εικ. 222, 223.

<sup>1509</sup> Το έργο 284.78 αποκτήθηκε επίσης από την οικογένεια Ender (Rudenstine, 1981, εικ. 526).

<sup>1510</sup> Για σχετικό αρχειακό υλικό βλ. "Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: Συλλογές", χ.χ.

<sup>1511</sup> **Vladimir Vladimirovich Mayakovsky** ή Maiakovsky (Владимир Владимирович Маяковский) Bagdadi, Georgia, 1893 - Μόσχα 1930, 37 ετών. Βλ., μ.α., Milner, 1993, σσ.286-289. Για την ερμηνεία του θανάτου του ως δολοφονίας από την NKVD, βλ. παραπάνω, σημ. 728.

<sup>1512</sup> Για τα έργα 109.80 και 106.80, που δεν γνωρίζουμε να ανήκουν στη Συλλογή Απογόνων Κωστάκη, βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 957, 971.

<sup>1513</sup> "Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: Συλλογές", χ.χ., Rudenstine, 1981, εικ. 954, 956, 959, 970.

- 50.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -
- 50.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ: -
- 50.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ: -
- 50.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (2 έργα): Τους τίτλους *Κατασκευή* και *Σύνθεση* (1920) φέρουν τα 2 έργα του Κ. Κ. Medunetsky στη συλλογή και ανήκουν στην ομάδα σχεδίων που περιέχονταν στον *Φάκελο INKhUK* του Babichev<sup>1515</sup>.
- 50.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -
- 50.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

- 51.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -
- 51.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ (10 έργα): Περιλαμβάνονται 10 έργα σε χαρτί -9 μικρού και ένα μεσαίου μεγέθους- με υδατόχρωμα, μολύβι γραφίτη ή και άλλα υλικά, που εκτείνονται χρονικά από το 1917 έως το 1949, ενώ ένα από αυτά είναι αχρονολόγητο. Πρόκειται για παραστατικά βασικά σχέδια, σχέδια θεατρικών κοστούμιών και σκηνικού διάκοσμου, ένα αρχιτεκτονικό -σύμφωνα με τον τίτλο του- σχέδιο και ένα προσχέδιο εξωφύλλου<sup>1517</sup>.
- 51.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ: -
- 51.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (1 έργο): Εδώ εντάσσεται ένα σχέδιο με μελάνι και ακουαρέλα του Miller, γνωστό στη βιβλιογραφία ως *Κοστούμι για πιλότο* (1923)<sup>1518</sup>.
- 51.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -
- 51.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

<sup>1514</sup> **Konstantin Konstantinovich Medunetsky** (Константин ή και Казимир Константинович Медунецкий), Μόσχα 1899-1934 (ή 1936, κατά Milner, 1993), 35 (έως 37) ετών.

<sup>1515</sup> Καφέτση Ι, αρ. 327-328, Rudenstine, 1981, εικ. 79-80. Στενά συνδέονταν οι θέσεις του καλλιτέχνη στο θέμα, με εκείνες των αδελφών Stenberg υπέρ μιας δισδιάστατης απεικόνισης της κατασκευής, που επικρίθηκαν δριμύτατα από τον Ioganson (Lodder, 1983, σσ. 85-87, Μαγκομέντοφ, 1995, σ.346).

<sup>1516</sup> **Grigorii Lvovich Miller** (Григорий Львович Миллер), Gorlovka, Donbass (σημερινή Ουκρανία) 1889 - Μόσχα 1963, 74 ετών (ή 1900-1958, κατά Milner, 1993 και Rudenstine, 1981).

<sup>1517</sup> *Tretyakov 2*, αρ. 278-287. Είναι συγκεκριμένα 3 σχέδια με μολύβι γραφίτη ή και άλλα υλικά, 6 με υδατόχρωμα και άλλα υλικά και ένα με κολάζ, υδατόχρωμα και άλλα υλικά.

<sup>1518</sup> Το διαστάσεων 24x9,6 εκ. έργο (819.79) φέρει την επιγραφή *СПЕЦ КОСТЮМ УГЛЕКОЛА* (Καφέτση Ι, εικ. 458, Rudenstine, 1981, εικ. 911).



- 52.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -
- 52.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ: -
- 52.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ: -
- 52.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (2 έργα): Στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ ανήκουν 2 έργα του καλλιτέχνη δωρισμένα στον συλλέκτη από τον Μ. Ρ. Miturich, γιο του καλλιτέχνη. Πρόκειται για το σχέδιο με γραφίτη και κραγιόν σε χαρτί *Μακέτα εξωφύλλου για το βιβλίο "Doski Sudby" ("Πίνακες της Μοίρας") του V. Khlebnikov που εκδόθηκε μετά θάνατον (περίπου 1927)*<sup>1520</sup> και το τρισδιάστατο γκουάς με μελάνι σε χαρτόνι *Δέκα κύβοι επιζωγραφισμένοι (1919-1921)*<sup>1521</sup>.
- 52.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -
- 52.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

53. D. MOOR (D. S.ORLOV)

Όλα τα έργα του D. Moor<sup>1522</sup> στη Συλλογή Κωστάκη προήλθαν από τον συλλέκτη Ε. Ρ. Ιβανov.

- 53.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -
- 53.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ: -
- 53.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ (2 έργα): Δύο λιθογραφίες του D. Moor εκτός γνωστών υποσυνόλων της συλλογής σήμερα, το έργο *"Πριν"* και *"Τώρα"* (1918) και η *Αφίσα Προπαγάνδας* (1919)<sup>1523</sup>, προπαγανδιστικού περιεχομένου και οι δύο, που δεν γνωρίζουμε να ανήκουν σε κάποιο υποσύνολο της συλλογής σήμερα, περιλαμβάνονταν στην Αρχική-Ενιαία Συλλογή Κωστάκη.
- 53.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ : -

<sup>1519</sup> **Petr (Peter) Vasilievich Miturich** (Пётр Васильевич Митурич), Αγία Πετρούπολη 1887- Μόσχα 1956, ετών 69.

<sup>1520</sup> Για μια σύνδεση του έργου (237.80) με την αριθμητική θεωρία του Khlebnikov από την Μ. Τσαντσάνογλου, βλ. Καφέτση Ι, σ.472, αρ. 105.

<sup>1521</sup> Για το έργο 313.80, διαστάσεων 5,5x5,5x5,5 εκ., βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 684. Για ένα παρόμοιο έργο σε ιδιωτική συλλογή, δημοσιευμένο ως *Spatial Alphabet* (1915-1918), βλ. Milner, 1993, σ.306.

<sup>1522</sup> **Dimitrii Moor**, ψευδώνυμο του **D(i)mitri Stakhievich Orlov** (Димитрий Моор, Дмитриий Стахивич Орлов), Novocherkassk 1883 - Μόσχα 1946, 63 ετών. Ο καλλιτέχνης θεωρείται από τους σημαντικότερους στον σχεδιασμό πολιτικών και σατιρικών σοβιετικών αφισών, κατεξοχήν της εποχής της Ρωσικής Επανάστασης και του εμφυλίου (Milner, 1993, σσ.296-300, Rudenstine, 1981, εικ. 964).

<sup>1523</sup> Για τα έργα, δημοσιευμένα ως *"Before and Now"* και *Αφίσα Προπαγάνδας*, βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 965 και Καφέτση Ι, εικ. 375, αντίστοιχα. Για ομάδα τέτοιων έργων βλ. και παρ., *Άγνωστοι*.

53.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (1 έργο): Μια έγχρωμη λιθογραφία του καλλιτέχνη με τίτλο *Τα Ζώα του Βίλχελμ*<sup>1524</sup> υπάρχει στη *Δωρεά Κωστάκη: Συλλογή*.

53.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

---

#### 54. A. A. MORGUNOV

Όλα τα έργα του Morgunov<sup>1525</sup> αποκτήθηκαν από την κόρη του καλλιτέχνη.

57.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -

57.1 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ (7 έργα): Εδώ περιλαμβάνονται 7 μεγάλοι μεγέθους έργα του καλλιτέχνη, 6 πίνακες και ένα γκουάς σε χαρτόνι. Συγκεκριμένα περιλαμβάνονται οι ελαιογραφίες σε μουσαμά *Ανδρική προσωπογραφία*, *Σύνθεση με λάμπα*, *Κόκκινο σπίτι*, *Hosta*, *Μαύρη θάλασσα*, *Δρόμος του χωριού* και *Δρόμος στο δάσος* καθώς και το γκουάς 17-19, που χρονολογούνται συνολικά μεταξύ της περιόδου 1908-1909 και των μέσων της δεκαετίας του 1910<sup>1526</sup>.

57.1 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ: -

57.1 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (4 έργα): Στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ υπάρχουν άλλοι 4 πίνακες του καλλιτέχνη. Πρόκειται για 3 ελαιογραφίες σε μουσαμά με τίτλους *Νεκρή Φύση με χτένα* (1914), *Νεκρή Φύση με τιμόνι* (1914) και *Όρθια Μορφή / Αεροπόρος* (1912-1913) και μια ελαιογραφία με γκουάς σε μουσαμά γνωστή ως *Εργαστήριο Αεροπόρου* (1913)<sup>1527</sup>.

57.1 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -

57.1 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

---

#### 55. S. M. MUKHARSKY<sup>1528</sup>

55.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -

55.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ: -

55.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ (1 έργο): Στην Αρχική-Ενιαία Συλλογή Κωστάκη υπήρχε μια έγχρωμη λιθογραφία του καλλιτέχνη με τίτλο *Αφίσα*

---

<sup>1524</sup> Για το "*Wilhelm's Animals*", *Patriotic Poster Against The Germans*, βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 964.

<sup>1525</sup> **Alexei Alexeevich Morgunov** (Алексе́й Алексе́евич Моргунов), Μόσχα 1884 - Μόσχα 1935, 51 ετών (Milner, 1993, σ.300).

<sup>1526</sup> *Tretyakov 2*, αρ. 288, *Tretyakov 1*, αρ. 51-56. Επίσης βλ. Καφέτση Ι, εικ. 33, Rudenstine, 1981, εικ. 686, 688, 691-692.

<sup>1527</sup> Πρόκειται για πρώιμα δείγματα της ρωσικής κυβοφουτουριστικής τεχντροπίας και εικονοποιίας (Καφέτση, 1995, σσ. 130-137, εικ. 28, 32, 34, Rudenstine, 1981, εικ. 685, 687, 689-690).

<sup>1528</sup> Σώζονται ελάχιστα βιογραφικά στοιχεία για τον Stepan Matveevich **Mukharsky** (Степан Матвеевич Мухарский Степан М. Мухарский), βλ. Milner, 1993, σ.301.

για έρανο υπέρ των πεσόντων καλλιτεχνών του βαριετέ και του τσίρκου (1916), αγορασμένη από τον συλλέκτη E. P. Ivanov<sup>1529</sup>.

- 55.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -  
55.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -  
55.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

#### 56. S. B. NIKRITIN

Ο S.B.Nikritin <sup>1530</sup>, εκπρόσωπος της νεότερης γενιάς πρωτοπόρων ζωγράφων, αντιπροσωπεύεται από έναν ιδιαίτερα μεγάλο αριθμό έργων στα γνωστότερα υποσύνολα της Συλλογής Κωστάκη. Τα έργα του αποκτήθηκαν από τη χήρα του μετά τον θάνατό του<sup>1531</sup>.

- 56.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ» (εκατοντάδες έργα): «Εκατοντάδες» έργα του ουκρανού καλλιτέχνη –τα «καλύτερα της παραγωγής του αμέσως πριν και μετά την επανάσταση» σύμφωνα με τον Γ. Κωστάκη<sup>1532</sup>– κλάπηκαν κατά τη δεύτερη διάρρηξη του διαμερίσματος του συλλέκτη, το 1976.
- 56.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ (193 έργα): Στη Δωρεά Κωστάκη Tretyakon περιλαμβάνεται σημαντικό μέρος της καλλιτεχνικής παραγωγής του καλλιτέχνη και συγκεκριμένα 24 πίνακες <sup>1533</sup> και 169 σχέδια, που χρονολογούνται μεταξύ 1915 και 1962, η πλειοψηφία τους όμως έχει δημιουργηθεί από τη δεκαετία του 1930 και μετά<sup>1534</sup>. Τα περισσότερα από αυτά (141) είναι μικρών διαστάσεων, ένα όμως ξεπερνά τα δύο μέτρα<sup>1535</sup>.

Από τα δημοσιευμένα έργα της συγκεκριμένης συλλογής ξεχωρίζουν κυρίως 3 πίνακες άνω του μέτρου, η ελαιογραφία σε κοντραπλακέ *Αποχαιρετισμός στον Νεκρό* (1926) καθώς και οι ελαιογραφίες σε μουσαμά *Λαϊκό Δικαστήριο* (1934) και *Άνδρας με Ψηλό Καπέλο* (1927), διαστάσεων

<sup>1529</sup> Καφέτση Ι, εικ. 368 και παρακάτω, λήμμα Άγνωστοι.

<sup>1530</sup> **Solomon Borisovich Nikritin** (Соломон Борисович Никритин) Chernigov, Ουκρανία 1898 – Μόσχα 1965, 67 ετών.

<sup>1531</sup> Ιόβλεβα, 2004. Έργα του Nikritin είχαν δωρηθεί στην Πινακοθήκη Tretyakon επίσης από τη χήρα του καλλιτέχνη, D. I. Niktitin-Kazhdan, κατά τη διετία 1975-1976 (Λέιτες, 2004, σ. 95).

<sup>1532</sup> Βλ. και παραπ., σημ. 1015.

<sup>1533</sup> *Tretyakon 1*, αρ. 57-80. Πρόκειται για 24 ελαιογραφίες σε μουσαμά, σε ξύλο ή σε χαρτόνι: 10 μεγάλες –οι 3 άνω του μέτρου– 9 μεσαίες και 5 μικρές. Από αυτές 5 είναι αχρονολόγητες.

<sup>1534</sup> Μόνο ένα από τα δημοσιευμένα σχέδια του καλλιτέχνη, το έργο *Στο Θέατρο* (*Tretyakon 2*, αρ. 324) ενδέχεται να είναι και λίγο μεταγενέστερο, αφού χρονολογείται στη δεκαετία του 1960 (Παπανικολάου & Ιόβλεβα, 2004, εικ. 1-335). Για τα έργα σε χαρτί βλ. *Tretyakon 2*, αρ. 289-457. Κατά την Irina Leites η Κρατική Πινακοθήκη Tretyakon κατέχει περίπου 300 σχέδια του Nikritin, από τα οποία «περισσότερα από τα μισά» προέρχονται από τη δωρεά του Κωστάκη το 1977 (Λέιτες, 2004, σ. 95). Συνολικά για την κατάταξη των έργων με βάση τη χρονολογία, το υλικό τους κλπ. βλ. πίνακες 3.4.1, 3.4.3. και 3.4.5. Από τα σχέδια τα 78 χρονολογούνται μεταξύ 1929 και 1950 και τα 34 αργότερα, έως και τη δεκ.1960.

<sup>1535</sup> Το έργο *Διαδήλωση* της δεκ. 1920 (*Tretyakon 2*, αρ. 335).

176,5 x 176,5 εκ.<sup>1536</sup>. Στην ίδια ομάδα ανήκουν ακόμη 7 πίνακες μεγάλων διαστάσεων: η ελαιογραφία σε ξύλο *Γυναικεία Προσωπογραφία*<sup>1537</sup>, οι ελαιογραφίες σε μουσαμά *Ομαδική Προσωπογραφία* (1930), *Στο Σπίτι* (περίπου 1930), *Ομαδική Προσωπογραφία. Τέσσερις Άνδρες* (δεκαετία 1930), *Διαδήλωση* (δεκαετία 1930), *Σύνθεση* (δεκαετία 1930) –γνωστό και ως *Στρατιώτες*– και *Προσχέδιο πίνακα* (δεκαετία 1930), ενώ από τα μεγάλου μεγέθους έργα ξεχωρίζει και το παστέλ σε χαρτί *Προσωπογραφία του Ιωσήφ Στάλιν* (αρχές δεκαετίας 1930)<sup>1538</sup>.

Επίσης στο πλαίσιο μιας παραστατικής –αν και αφαιρετικά αποδοσμένης– και αφηγηματικής σε μεγάλο βαθμό καλλιτεχνικής γραφής, εντάσσονται πίνακες μεσαίου μεγέθους όπως η ελαιογραφία σε μουσαμά *Γδαρμένο σφάγιο* (1927)<sup>1539</sup>, οι ελαιογραφίες σε κοντραπλακέ *Νεκρή φύση με κορνίζα και κουβά* (1930) και *Το εργαστήρι του καλλιτέχνη* (1930), αυτοπροσωπογραφίες του καλλιτέχνη επεξεργασμένες σε διάφορες τεχνικές<sup>1540</sup>, οι ελαιογραφίες σε χαρτόνι *Αστικό τοπίο με ξυλότυπο* (1942) και *Στο ξυλεργοστάσιο* (1950), η ελαιογραφία σε μουσαμά *Ακροθαλασσιά και τρεις λεύκες* (δεκαετία 1950;) αλλά και η ελαιογραφία σε χαρτί *Πόλη. Θέα από τη στέγη* (1962)<sup>1541</sup>.

Στα έργα του Nikritin στη Δωρεά Κωστάκη Tretyakov συγκαταλέγονται ακόμη πολλά σχέδια μεσαίων και μικρών διαστάσεων, αντιπροσωπευτικά του συνόλου της καλλιτεχνικής του πορείας. Από αυτά

---

<sup>1536</sup> Για τα έργα *Прощание с мертвым*, *Человек в цилиндре* και *Суд народа* βλ. *Tretyakov 1*, αρ. 69, 57, 59 και Παπανικολάου κ.ά., 2004, εικ. 63, 98, 234, όπου διαπιστώνονται μικρές αποκλίσεις στις διαστάσεις των έργων. Προσχέδια των έργων αυτών υπάρχουν στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ.

<sup>1537</sup> Το αχρονολόγητο στη λίστα της *Tretyakov* έργο (*Tretyakov 1*, αρ. 63) χρονολογείται στον κατάλογο του καλλιτέχνη του 2004, με αβεβαιότητα, στο 1918 (Παπανικολάου κ.ά., 2004, εικ. 4).

<sup>1538</sup> *Tretyakov 1*, αρ. 63, 58, 66, 62, 67, 60, 65, *Tretyakov 2*, αρ. 328. Επίσης βλ. Παπανικολάου κ.ά., 2004, εικ. 4, 229, 230, 320, 322, 321, 323, 280.

<sup>1539</sup> *Tretyakov 1*, αρ. 64. Βλ. και Παπανικολάου κ.ά., 2004, εικ. 99.

<sup>1540</sup> *Tretyakov 2*, αρ. 309, 385, 432, 349, 398, 401, 428, 449, 454, 296. Συνολικά υπάρχουν 10 αυτοπροσωπογραφίες του καλλιτέχνη. Από αυτές 2 είναι ελαιογραφίες σε χαρτί –1 από τη δεκαετία του 1930 και 1 από τη δεκαετία του 1960 (*Αυτοπροσωπογραφία με γυαλιά*)– και 1 σε χαρτόνι, από τη δεκαετία 1940-1950. Επίσης υπάρχουν άλλες 6 από τη δεκαετία του 1930, 1 με λάδι και μολύβι γραφίτη σε χαρτόνι, 1 με μελάνι, ασβεστόχρωμα, πινέλο και έγχρωμο μολύβι σε χαρτί, 1 με μολύβι γραφίτη σε χαρτί, 1 με μελάνι, ασβεστόχρωμα και πινέλο σε χαρτί, 1 με λάδι, γκουάς και ασβεστόχρωμα σε χαρτόνι, 1 με μελάνι, ασβεστόχρωμα και πινέλο σε χαρτόνι (*Μεσημέρι. Αυτοπροσωπογραφία*) καθώς και 1 πιο πρώιμη, με μελάνι και πινέλο σε χαρτί (*Αυτοπροσωπογραφία στο τραπέζι*, τέλη δεκαετίας 1920). Βλ. και Παπανικολάου κ.ά., 2004, εικ. 319, 312, 205.

<sup>1541</sup> *Tretyakov 1*, αρ. 73, 78, 80, 72, 136, *Tretyakov 2*, αρ. 321. Για τα έργα, 4 μεσαίων και 2 μικρών διαστάσεων, βλ. και Παπανικολάου κ.ά., 2004, εικ. 233, 232, 326 (Το έργο *Αστικό τοπίο με ξυλότυπο* αποδίδεται ως *Αστικό Τοπίο από τη στέγη*), 327, 333, 335.

αρκετά ανήκουν στους διαμοιρασμένους μεταξύ Θεσσαλονίκης και Μόσχας θεματικούς κύκλους *Πόλεμος* (1922-1924)<sup>1542</sup>, *Το Παλαιό και το Νέο* (αρχές δεκαετίας 1930)<sup>1543</sup> και *Μνημείο* (1930)<sup>1544</sup> καθώς και στον απιτλοφόρητο θεματικό κύκλο σχεδίων-σκίτσων των μέσων της δεκαετίας του 1920 που σχετίζεται με τη σειρά του καλλιτέχνη *Πόλεμος* και με το έργο του *Πόλεμος και Ειρήνη*<sup>1545</sup>.

Στην ίδια ομάδα εντάσσονται επίσης δημιουργίες του Nikritin από τη σειρά με θέμα τον *Λόγο του χοντρού* (1928-1929)<sup>1546</sup> καθώς και από τη σειρά *Δρόμος* (1935-1936)<sup>1547</sup>. Από το σύνολο των έργων της Δωρεάς Κωστάκη Tretyakon δεν λείπουν τέλος τα δείγματα προπαγανδιστικών συνθέσεων του καλλιτέχνη, των δεκαετιών του 1920 αλλά και του 1930<sup>1548</sup>, καθώς και αρκετά προσχέδια πινάκων του<sup>1549</sup>.

- 56.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ (τουλάχιστον 4 έργα): Έργα του καλλιτέχνη που ανήκαν στους απογόνους του συλλέκτη πουλήθηκαν τα τελευταία χρόνια σε δημοπρασίες. Εντοπίστηκαν 4 τέτοια έργα, μια μικρή ελαιογραφία σε χαρτί που αποτελεί *Αυτοπροσωπογραφία* του καλλιτέχνη<sup>1550</sup>, η μεσαιών διαστάσεων υδατογραφία *Στο Θέατρο*<sup>1551</sup>, η μεγάλων διαστάσεων

<sup>1542</sup> Για 2 δημοσιευμένα σχέδια από αυτή τη σειρά, βλ. Παπανικολάου κ.ά., 2004, εικ. 28, 30.

<sup>1543</sup> Για 9 προσχέδια του ομότιτλου πίνακα στην ίδια ομάδα βλ. Παπανικολάου κ.ά., 2004, εικ. 295-303.

<sup>1544</sup> Για 2 δημοσιευμένα σχέδια από αυτή τη σειρά, βλ. Παπανικολάου κ.ά., 2004, εικ. 226-227.

<sup>1545</sup> Συνολικά υπάρχει μια ομάδα 17 δημοσιευμένων σχεδίων αυτής της εποχής με μελάνι και πένα ή πινέλο, 14 από τα οποία ανήκουν στη Δωρεά Κωστάκη Tretyakon και 2 στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ. Τα έργα, πρόχειρα σχεδιασμένα και ομοιόμορφα ως προς το σπιλ τους, απεικονίζουν ολόσωμες και συχνά γυμνές μορφές. Για στιλιστικές ιδιομορφίες και τη σημασιολογία τους βλ. Λέιτες, 2004, σ.103.

<sup>1546</sup> Στη Δωρεά Κωστάκη Tretyakon ανήκουν 3 δημοσιευμένες ελαιογραφίες με τίτλο *Ο λόγος του χοντρού* ή *Χοντρούς με κόκκινη καρδέλα* (βλ. και *Nikritin: Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ*) και 2 με τίτλο *Ρήτορας*, μία του 1929 και μία του 1939 (*Tretyakon 1*, αρ. 61, *Tretyakon 2*, αρ. 358, 448, 314, 377).

<sup>1547</sup> *Tretyakon 2*, αρ 318, 415. Βλ. και Παπανικολάου κ.ά., 2004, εικ. 278, 279. Η σειρά δεν αντιπροσωπεύεται στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ.

<sup>1548</sup> Πρόκειται για συνθέσεις όπως οι δημοσιευμένες *Καπιταλισμός-πόλεμος* (1935), *Αστοί. Διαλεκτικό Πορτρέτο* (1930) και «*Ζητούμε...*» (Παπανικολάου κ.ά., 2004, εικ. 258, 261-262, *Tretyakon 2*, αρ. 436-437, 380).

<sup>1549</sup> Όπως για τα έργα *Άνδρας με ψηλό καπέλο* (1926-1927), *Αποχαιρετισμός στον Νεκρό* (1926) και *Επιστροφή από τη Νίκη* (1962). Επίσης οι συνθέσεις με τίτλο *Διαδήλωση* αποτελούν προσχέδια του πίνακα *Σύνθεση* (αρχές δεκ. 1930). Βλ. Παπανικολάου κ.ά., 2004, εικ. 94-96, 60, 324, 263-264, 323 και 59, όπου το έργο (*Tretyakon 2*, αρ 338) έχει αποδοθεί ως *Η κηδεία του στρατιώτη*.

<sup>1550</sup> Η *Αυτοπροσωπογραφία* του καλλιτέχνη, διαστάσεων 29x20,5εκ., αποκτημένη από τη χήρα του, πουλήθηκε το 2011 στο Λονδίνο προς 10.505 ευρώ ("Sale number: L11112", 2011: lot 275).

<sup>1551</sup> Το γκούας σε χαρτόνι *At the theatre*, διαστάσεων 36x49 εκ., αποκτημένο από την ίδια πηγή, πουλήθηκε το 2011 στο Λονδίνο προς 14.006 ευρώ ("Sale number: L11112", 2011: lot 274).

υδατογραφία με τίτλο *Παρίσι*<sup>1552</sup> και μια επίσης μεγάλων διαστάσεων άπιπλη ακουαρέλα (περ. 1920)<sup>1553</sup>.

- 56.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (237 έργα): Στα ζωγραφικά έργα του καλλιτέχνη στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ<sup>1554</sup> περιλαμβάνονται 15 πίνακες διαφόρων διαστάσεων<sup>1555</sup>. Από αυτούς, που αποτελούν ελαιογραφίες σε μουσαμά, χαρτόνι ή ξύλο, ξεχωρίζουν λόγω και του μεγέθους τους 4 έργα, το κονστρουκτιβιστικής αντίληψης *Τεκτονική. Η σύνδεση αρχιτεκτονικής και ζωγραφικής* (1919) –ένα σπανιότατο και από τα πιο πρώιμα διασωθέντα έργα του Nikritin<sup>1556</sup>– καθώς και τα έργα *Άνθρωπος και Σύννεφο* (τέλη δεκαετίας 1920)<sup>1557</sup>, *Η γυναίκα που πίνει* (1927-28)<sup>1558</sup> και η *Μούσα του Ποιητή* (1930)<sup>1559</sup>.

Στην ίδια ομάδα σώζονται άλλοι 4 πίνακες μεγάλων διαστάσεων, οι ελαιογραφίες σε μουσαμά *Γυναίκα που ουρλιάζει* (1928)<sup>1560</sup>, *Αφηρημένη σύνθεση* (1921)<sup>1561</sup>, *Άνδρας με ψηλό καπέλο* (1927)<sup>1562</sup> –που μια μεγαλύτερων διαστάσεων εκδοχή της υπάρχει στη Δωρεά Κωστάκη Τρετσακόν– και η ελαιογραφία σε κοντραπλακέ *Ζητιάνος* (τέλη δεκαετίας 1920)<sup>1563</sup>. Από τους πίνακες ενδιαφέρον παρουσιάζουν ακόμη ημιπαραστατικές συνθέσεις του καλλιτέχνη όπως η ελαιογραφία σε χαρτόνι *Σταθμός του Μετρό* (αρχές δεκαετίας 1930) αλλά και η ελαιογραφία σε χαρτί *Ζωγραφική Σύνθεση* (1930).

<sup>1552</sup> Το γκούας σε χαρτί *Paris*, διαστάσεων 48,26 x 60,96 εκ., πουλήθηκε το 2010 σε δημοπρασία του Λονδίνου στην τιμή των 34.850 στερλίνων ("Sale number: L10112", 2010: lot 341).

<sup>1553</sup> Το έργο, του 1920 περίπου, διαστάσεων 42x63,5 εκ., πουλήθηκε το 2012 σε δημοπρασία του Λονδίνου προς 7.818 ευρώ ("Sale number: L12112", 2012: lot 241).

<sup>1554</sup> Σήμερα στην ιστοσελίδα του ΚΜΣΤ εμφανίζονται συνολικά 738 εγγραφές στο όνομα του καλλιτέχνη ("Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: Συλλογές", χ.χ.). Βλ. και παρακάτω, *Δωρεά Απογόνων Κωστάκη ΚΜΣΤ*. Επίσης Παπανικολάου, 2004, σ.17.

<sup>1555</sup> Από τους πίνακες 4 είναι μικροί, 3 μεσαίοι και άλλοι 4 μεγάλοι. Επίσης 4 ελαιογραφίες σε μουσαμά ξεπερνούν το ένα μέτρο (οι 3 από αυτές και στις δύο διαστάσεις τους).

<sup>1556</sup> Μόνο 2 σπουδές του καλλιτέχνη από την ίδια εποχή υπάρχουν ακόμη στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ. Για το έργο 163.78, βλ. Παπανικολάου, 2004, σ.17, Rudenstine, 1981, εικ. 694.

<sup>1557</sup> Για το έργο 160.78, διαστάσεων 142,3 x 142,3 εκ., βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 708.

<sup>1558</sup> Το έργο 168.78, διαστάσεων 174,5 x 174,5 εκ., είχε ονομαστεί αρχικά *Screaming Woman*. Ανήκει στον θεματικό κύκλο *Σκηνές από τη Ζωή ενός Μικροαστού* ή *Τα έργα και οι ημέρες του Μικροαστού*, που δημιούργησε ο καλλιτέχνης στην περίοδο 1927-1929 (Λεμπέντεβα, 1995, εικ. 493, Rudenstine, 1981, εικ. 701).

<sup>1559</sup> Για το έργο 161.78, διαστάσεων 116,5 x 79,4 εκ., βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 709. Στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ σώζονται και 2 προσχέδιά του (C10 και 224.80).

<sup>1560</sup> Πρόκειται για το έργο 165.78, διαστάσεων 60,7 x 51,8 εκ. (Rudenstine, 1981, εικ. 702).

<sup>1561</sup> Πρόκειται για το έργο 166.78, διαστάσεων 54,1 x 65,1 εκ. (Rudenstine, 1981, εικ. 698).

<sup>1562</sup> Πρόκειται για το έργο 162.78, διαστάσεων 82,3 x 68,2 εκ. (Rudenstine, 1981, εικ. 700).

<sup>1563</sup> Το έργο 167.78, διαστάσεων 60,1x50 εκ., αποτελεί προσχέδιο πίνακα (Rudenstine, 1981, εικ. 705).

Τον κύριο όγκο των έργων του καλλιτέχνη στην ίδια συλλογή συνιστά ωστόσο πληθώρα έγχρωμων κυρίως σχεδίων –μικρών διαστάσεων στην πλειοψηφία τους και δημιουργημένων σε διάφορες τεχνικές<sup>1564</sup>– που καλύπτουν το σύνολο της δημιουργικής πορείας του Nikritin, από τα τέλη της δεκαετίας του 1910 έως και τη δεκαετία του 1950. Πολλά από τα σχέδια αυτά ανήκουν σε σειρές συγκεκριμένων θεματικών κύκλων και είναι ενδεικτικά της σχολαστικότητας και της μεθοδικότητας με την οποία ο καλλιτέχνης συνήθιζε να εργάζεται πάνω στις εικονογραφικές παραλλαγές αλλά και τη φορμαλιστική προσέγγιση ενός θέματος<sup>1565</sup>.

Έτσι στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ εκπροσωπούνται σειρές όπως οι *Πόλεμος (1922-1924)*<sup>1566</sup>, *Μνημείο (1930)*<sup>1567</sup>, *Σύνθεση με διάφανη σφαίρα (δεκαετία 1920)*<sup>1568</sup>, *Ταξίδι (1926)*<sup>1569</sup>, *Το Παλιό και το Νέο (αρχές δεκαετίας 1930)*<sup>1570</sup>, *Τεκτονική (1924-1926)*<sup>1571</sup> και *Άνθρωπος που σέρνει καρότσι (δεκαετία 1920)*<sup>1572</sup>. Επιπλέον υπάρχουν και έργα που φαίνεται να ανήκουν σε σειρές αιτιολογητών θεματικών κύκλων, όπως αυτή των πρόχειρα σχεδιασμένων με μελάνι και πένα ή πινέλο σχεδίων-σκίτσων (μέσα δεκαετίας 1920)<sup>1573</sup> ή η σειρά σχεδίων με αραιωμένο μελάνι που πραγματεύεται θέματα σχηματικά αποδοσμένων αστικών κυρίως τοπίων<sup>1574</sup>. Επίσης στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ περιλαμβάνονται, σχεδόν κατά

---

<sup>1564</sup> Εκτός από ελαιόχρωμα –συχνά ακόμη και σε χαρτί– ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί ως μέσο μεμονωμένα ή συνδυασμένα υδατόχρωμα, γραφίτη, χρωματιστά μολύβια, μελάνι, κάρβουνο, και κιμωλία, παστέλ ή κραγιόν.

<sup>1565</sup> Ο Nikritin ανέφερε, για παράδειγμα, τη δημιουργία δεκάδων ή και εκατοντάδων προσχεδίων κάθε είδους για το έργο του *Το Παλιό και το Νέο* (Αντάσκινα, 2004, σ. 73, Λέιτες, 2004, σσ. 95-115).

<sup>1566</sup> Για τα 11 σχέδια της σειράς από τη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ βλ. Παπανικολάου κ.ά., 2004, εικ. 21-41. Για το θέμα της σειράς, που αναφερόταν στον Α' Π.Π., βλ. και Λέιτες, 2004, σ. 99 κ.εξ.

<sup>1567</sup> Για τα 12 σχέδια της σειράς στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ βλ. Παπανικολάου κ.ά., 2004, εικ. 209-228. Για τη σχέση της σειράς με την υπερρεαλιστική ποίηση και τη φιλοσοφία της συνένωσης κοσμικής, φυσικής και ανθρώπινης μορφής σε ένα ενιαίο σύνολο, βλ. Αντάσκινα, 2004, σσ.63-64.

<sup>1568</sup> Για τα 6 σχέδια με βασικό δομικό μοτίβο τη σφαίρα βλ. Παπανικολάου κ.ά., 2004, εικ. 145-150.

<sup>1569</sup> Για τα 7 σχέδια της σειράς στη συλλογή βλ. Παπανικολάου κ.ά., 2004, εικ. 64-70.

<sup>1570</sup> Στη συγκεκριμένη συλλογή υπάρχουν 13 προσχέδια για το έργο του 1935. (Παπανικολάου κ.ά., 2004, εικ.281-305). Για μια «βιογραφία» του πολύπαθου πίνακα, που καταδικάστηκε, απειλήθηκε με καταστροφή, εξαφανίστηκε από τη δημόσια θέα έως το 1976 και κατέληξε στο Κρατικό Μουσείο Καλών Τεχνών Savitsky στο Νukus, βλ. Λόντον, 2004, σσ.179-189. Για τη σημασία του βλ. Μπόλτ, 2004.

<sup>1571</sup> Υπάρχουν 3 σχέδια του πρώιμου αυτού κύκλου (Παπανικολάου κ.ά., 2004, εικ. 51-53, 95).

<sup>1572</sup> Η σειρά –6 δημοσιευμένα σχέδια για την οποία υπάρχουν στην Tretiakov– εκπροσωπείται με ένα σχέδιο (Παπανικολάου κ.ά., 2004, εικ. 190. Βλ. και ό.π., εικ. 176-189).

<sup>1573</sup> Βλ. παραπάνω, *Δωρεά Κωστάκη Tretiakov*.

<sup>1574</sup> Πρόκειται για μια σειρά περισσότερων από 10 τοπίων, αποδοσμένων με αραιωμένο μελάνι σε χαρτί και γνωστών λόγω της τεχνικής τους ως *japanese*, όπως τα C239 και C256, γνωστά ως *Σιδηρόδρομος* και *Τοπίο με στρατιώτη* (Παπανικολάου κ.ά., 2004, εικ. 316, 315).

αποκλειστικότητα, οι σειρές σχεδίων του καλλιτέχνη *Ο γύρος του Κόσμου* (1924)<sup>1575</sup> και *Παιδιά* (δεκαετία 1930)<sup>1576</sup>.

Ανάμεσα στα υπόλοιπα σχέδια ξεχωρίζουν πρώιμες συνθέσεις του Νικριτίν όπως η ακουαρέλα *Γεωμετρική Σύνθεση* (1919)<sup>1577</sup>, έργα με θέμα το μαύρο τετράγωνο της δεκαετίας του 1920<sup>1578</sup> και αρκετές *Αφηρημένες Συνθέσεις* της ίδιας δεκαετίας<sup>1579</sup>, στις οποίες η γεωμετρική γλώσσα των παλιών πρωτοπόρων μεταλλάσσεται σε ένα νέο, προσωπικό καλλιτεχνικό ιδίωμα. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει όμως και η σειρά σπουδών του καλλιτέχνη πάνω στο χρώμα και συγκεκριμένα οι ελαιογραφίες σε χαρτί με τίτλο *Κίνηση του χρώματος ή Χρωματική Κίνηση* (περίπου 1924)<sup>1580</sup>. Παράλληλα ενδεικτικά μιας άλλης κατεύθυνσης είναι τα γκουάς του Νικριτίν με «κόκκινες» μορφές του τέλους της δεκαετίας του 1920, αλλά και μια ελαιογραφία σε χαρτί από τη σειρά έργων του *Ο λόγος του χοντρού* (1928)<sup>1581</sup>.

Ιδιαίτερη ομάδα συνιστούν 6 έργα του καλλιτέχνη με θέμα την έλλειψη, προσχέδια πιθανότατα μιας αυτοπροσωπογραφίας, καθώς και άλλα 6 με θέμα τη σπείρα, είτε ως δομική μονάδα σύνθεσης είτε ως καθαυτό θέμα μελέτης, χαρακτηριστικά όλα της έμφασης του καλλιτέχνη γύρω από μοτίβα δηλωτικά της κίνησης<sup>1582</sup>. Την ίδια έμφαση διαπιστώνουμε και στη μεταγραφή τέτοιων μοτίβων σε ομάδα προσωπογραφιών του 1934<sup>1583</sup>, που δομούνται με βάση τη γραμμική σύνταξη και κυρίως τις υψομετρικές

---

<sup>1575</sup> Εδώ ανήκουν 6 από τα 7 γνωστά προσχέδια του ομότιτλου πίνακα της Συλλογής Ι. Dyshenko, που βρίσκεται στο Κίεβο (Παπανικολάου κ.ά., 2004, εικ. 169-175).

<sup>1576</sup> Πρόκειται για 6 σχέδια με κάρβουνο και με θέμα γυμνά, κυρίως, παιδιά (Παπανικολάου κ.ά., 2004, εικ. 242-247).

<sup>1577</sup> Για το έργο C96, βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 1179.

<sup>1578</sup> Τέτοια είναι το σχέδιο σε χαρτί *Μαύρο Τετράγωνο* (C156), η ομότιτλη ελαιογραφία σε χαρτί (C401), το αμφίπλευρο έργο *Μαύρο τετράγωνο με αφηρημένη σύνθεση* (C109 recto) και *Μπλε τετράγωνο* (C109 verso) και η αφηρημένη σύνθεση *Μαύρο τετράγωνο* (C110), βλ. Παπανικολάου κ.ά., 2004, εικ. 167, 164, 153, 154.

<sup>1579</sup> Όπως τα έργα C110, C360, C111, C126A, C126B και C209 (Παπανικολάου κ.ά., 2004, εικ. 12, 157-158, 151-152, 155-156, Rudenstine, 1981, εικ. 1158).

<sup>1580</sup> Τη σειρά αυτή παρουσίασε ο καλλιτέχνης σε ατομικές εκθέσεις το 1926 και το 1927 (Λεμπέντεβα, 1995, εικ. 493, Παπανικολάου κ.ά., 2004, σσ.209-211). Για 4 τέτοια έργα (169.78-171.78 και C225) βλ. Παπανικολάου κ.ά., 2004, εικ. 162, Παπανικολάου, 2004, εικ. 89 (όπου το έργο αναφέρεται με λάθος κωδικό) και Rudenstine, 1981, εικ. 695-697.

<sup>1581</sup> Τέτοια έργα του Νικριτίν ήταν ενταγμένα πιθανότατα στο πλαίσιο παραγωγής προσωπογραφιών των βασικών τάξεων της εποχής του (Λεμπέντεβα, 1995, εικ. 493, Παπανικολάου κ.ά., 2004, σσ.213, 153).

<sup>1582</sup> Για τα πρώτα –γνωστά ως *Ελλειψοειδής σύνθεση (Μελέτη για αυτοπροσωπογραφία)*– και ανάλογες συνθέσεις στο σχήμα της σπείρας βλ. Παπανικολάου κ.ά., 2004, εικ. 15-20, 134-136, 270-272.

<sup>1583</sup> Για εικόνες τέτοιων έργων βλ. Παπανικολάου κ.ά., 2004, εικ. 134-135.



καμπύλες, ενώ μοιάζουν με προσπάθεια «τοπογράφησης» του ανθρώπινου προσώπου.

Ενδιαφέρον παρουσιάζουν επίσης οι συνθέσεις με τίτλο *Αστικό τοπίο. Δρόμος* (δεκαετία 1930) και εκείνες με τον τίτλο *Διαδήλωση* (αρχές δεκαετίας 1930). Οι τελευταίες αποτελούν προσχέδια του πίνακα *Σύνθεση* και είναι στενά συνδεδεμένες με τη *θεωρία του Πολυρεαλισμού*, που ο καλλιτέχνης διατύπωσε γύρω στο 1932<sup>1584</sup>.

Τη συλλογή συμπληρώνουν τέλος παραστατικά έργα που χρονολογούνται από τα μέσα της δεκαετίας του 1920 έως και τη δεκαετία του 1950, όπως οι προσωπογραφίες των *Stalin* και "*Khrushchev*"<sup>1585</sup>, προσχέδια ή προπαρασκευαστικές σπουδές γνωστών πινάκων του καλλιτέχνη<sup>1586</sup> αλλά και προπαγανδιστικές συνθέσεις του της δεκαετίας του 1930<sup>1587</sup>. Συνολικά τόσο ο αριθμός όσο και η χρονολογική αλλά και θεματική ευρύτητα όλων των παραπάνω έργων της Συλλογής Κωστάκη ΚΜΣΤ –όπως και εκείνων της Δωρεάς Tretyakov– συμβάλλουν στη δημιουργία μιας σε μεγάλο βαθμό ολοκληρωμένης εκπροσώπησης του δεινού σχεδιαστή και πρωτεύοντος ή πολυπρόσωπου όσο και έντονα πειραματικού καλλιτέχνη.

- 56.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (πάνω από 400 έργα): Έχουν δωρηθεί περισσότερα από 400 σχέδια του καλλιτέχνη και άλλο υλικό<sup>1588</sup>.
- 56.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ (τουλάχιστον 2 έργα): Εδώ φαίνεται να ανήκουν το μεγάλων διαστάσεων γκουάς σε χαρτί του καλλιτέχνη με τίτλο

---

<sup>1584</sup> Παπανικολάου κ.ά., 2004, εικ. 253-254, 265-269. Για τη *θεωρία του Πολυρεαλισμού* βλ., ενδεικτικά, Τσαντσάνογλου, 2004, σ. 155.

<sup>1585</sup> Πρόκειται για τα έργα C134 *Προσωπογραφία (Στάλιν)*, των αρχών της δεκαετίας του 1950 και C148 *Προσωπογραφία άνδρα (Ν.Χρυστόφο;)* της ίδιας δεκαετίας (Παπανικολάου κ.ά., 2004, εικ. 329-330).

<sup>1586</sup> Εδώ ανήκουν πολλά προσχέδια για τον πίνακα *Σύνθεση* του Κρατικού Ρωσικού Μουσείου γνωστά με τον τίτλο *Διαδήλωση*, έργα με θέμα τον *Άνδρα με ψηλό καπέλο* και προσχέδια για τα έργα *Αποχαιρετισμός στον Νεκρό* και *Λαϊκό Δικαστήριο* της Δωρεάς Κωστάκη Tretyakov (Παπανικολάου κ.ά., 2004, εικ. 265-269, 97, 84, 61, 237, 238).

<sup>1587</sup> Τα έργα *Ο κόσμος του κεφαλαίου εναντίον μας* και *Κουλάκος, δολιοφθορέας, γραφειοκράτης* (Παπανικολάου κ.ά., 2004, εικ.259-260).

<sup>1588</sup> Πρόκειται για δωρεές κυρίως της Αλικής Κωστάκη (περισσότερα από 400 σχέδια και μια ελαιογραφία σε χαρτόνι) αλλά και του εγγονού του συλλέκτη Διονύση, γιου του Κωστάκη Sasha (ζωγραφικά έργα και άλλο υλικό) κατά την περίοδο 2006-2007 (Τσαντσάνογλου, Μ., Απρίλιος 2008, προσωπική συνέντευξη).

Γυμνό (δεκ. 1930)<sup>1589</sup> καθώς και η επίσης μεγάλων διαστάσεων ελαιογραφία *Πλατεία στη Μόσχα* (1946)<sup>1590</sup>.

---

57. I.I. NIVINSKY<sup>1591</sup>

- 57.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -
- 57.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ (1 έργο): Ένα μικρού μεγέθους χαρακτηριστικό του καλλιτέχνη σε χαρτί, η *Νεκρή φύση με σαμοβάρι, λουλούδια και πρόσωπα* (1916), έχει δωρηθεί από τον συλλέκτη στην Πινακοθήκη Tretyakov<sup>1592</sup>.
- 57.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ: -
- 57.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -
- 57.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -
- 57.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

---

58. V. N. PALMOV<sup>1593</sup>

- 58.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -
- 58.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ (1 έργο): Ένα σχέδιο με μολύβια και άλλα υλικά σε χαρτί, που αποδίδεται στον καλλιτέχνη, ανήκει στη συγκεκριμένη υποσυλλογή. Το έργο *Δύο κοιμισμένοι* είναι μικρών διαστάσεων και χρονολογείται στη δεκαετία του 1920<sup>1594</sup>.
- 58.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ: -
- 58.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -
- 58.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -
- 58.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

---

<sup>1589</sup> Το έργο *Nude*, διαστάσεων 63x40εκ., του 1930, αποκτήθηκε από την οικογένεια του καλλιτέχνη και εμφανίστηκε προς πώληση το 2012 χωρίς να βρει αγοραστή ("Sale number: L12115", 2012, lot: 320).

<sup>1590</sup> Το υπογεγραμμένο και χρονολογημένο από τον Nikritin έργο *A Square in Moscow*, ελαιογραφία σε είδος ινοσανίδας, διαστάσεων 44 x 64εκ., που ο Κωστάκης προμηθεύτηκε από τη χήρα του καλλιτέχνη, εμφανίστηκε προς πώληση το 2012 χωρίς να βρει αγοραστή ("Sale number: L12115", 2012: lot: 319).

<sup>1591</sup> **Ignaty Ignatievich Nivinsky** (Игнатий Игнатьевич Нивинский), Μόσχα 1881- Μόσχα 1933, 52 ετών. Ο Nivinsky υπήρξε αρχιτέκτονας, ζωγράφος, χαράκτης και σκηνογράφος.

<sup>1592</sup> Για το έργο *Натюрморт с самоваром, цветы и лица* βλ. *Tretyakov 2*, αρ. 458.

<sup>1593</sup> **Victor Nikandrovich Palmov** (Виктор Никандрович Пальмов), Samara, Ρωσία 1888-Κίεβο 1929, 41 ετών.

<sup>1594</sup> Για το έργο *Двое спящих* βλ. *Tretyakov 2*, αρ. 459.

Τα έργα της Pestel<sup>1595</sup> στη Συλλογή Κωστάκη αγόρασε ο συλλέκτης από την κόρη της καλλιτέχνιδας, S. B. Pestel, στη Μόσχα.

59.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -

59.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ (2 έργα): Περιλαμβάνεται η μεγάλη μεγέθους και κυβιστικού ύφους ελαιογραφία σε μουσαμά της καλλιτέχνιδας με τίτλο *Σύνθεση* (1916) καθώς επίσης ένα μικρού μεγέθους ομότιπλο σχέδιο με μολύβι γραφίτη σε χαρτί, που χρονολογείται στα τέλη της δεκαετίας του 1910<sup>1596</sup>.

59.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ: -

59.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (2 έργα): Στην ίδια τεχνοτροπία με τον πίνακα της Δωρέας Κωστάκη Τρετυακον είναι δημιουργημένη και η *Νεκρή Φύση* (1915-1916) της Συλλογής Κωστάκη ΚΜΣΤ, με λάδι και κολάζ εφημερίδας σε μουσαμά<sup>1597</sup>. Στην ίδια συλλογή ανήκει επίσης ένα μικρό σχέδιο με κάρβουνο και γραφίτη σε χαρτί του 1915 περίπου<sup>1598</sup>.

59.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -

59.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

60. M. M. PLAKSIN

Τα δύο γνωστά στη Συλλογή Κωστάκη έργα του Plaksin<sup>1599</sup>, ενός καλλιτέχνη της δεύτερης ή νεότερης γενιάς καλλιτεχνών της Ρωσικής Πρωτοπορίας ή μεταπρωτοπορίας, προέρχονται από τη συλλογή της δεύτερης συζύγου του, A. N. Varnovitskaia.

60.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -

<sup>1595</sup> **Vera Efremovna (Efimovna) Pestel** (Вера Ефремовна Пестель), Μόσχα 1886 (1887 κατά Milner, 1993) - Μόσχα 1952, ετών 66 (ή 65). Για την πρώιμη κατάληξη της καλλιτέχνιδας στην παραστατική τέχνη βλ. Milner, 1993, σ.324 και Καφέτση Ι, σ.42.

<sup>1596</sup> *Tretyakov 1*, αρ. 81 και *Tretyakov 2*, αρ. 460. Ο πίνακας της Pestel *Композиция* αποδίδεται στην ελληνική βιβλιογραφία ως *Νεκρή Φύση*, (Καφέτση Ι, αρ. 89), εξαιτίας ετικέτας στην πίσω όψη. Στον κατάλογο του 1981 ήταν δημοσιευμένο ως *Composition* (Rudenstine, 1981, εικ. 717).

<sup>1597</sup> Καφέτση Ι, σ.464, εικ. 88, Rudenstine, 1981, εικ. 718. Άλλο από το δημοσιευμένο έργο της Pestel, (173.78) αλλά με τον ίδιο παλαιό αριθμό καταλογογράφησης, εμφανίζεται στην ιστοσελίδα του ΚΜΣΤ ως *Πέστελ Βέρα, Γυναίκα με βιβλίο (;)* ("Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: Συλλογές", χ.χ.).

<sup>1598</sup> Ό.π. Επίσης βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 716.

<sup>1599</sup> Για τον **Mikhail Matveevich Plaksin** (Михаил Матвеевич Плаксин), Schlisselburg, κοντά στη Αγία Πετρούπολη 1898 - Μόσχα 1965, ετών 67, γνωστό κατεξοχήν από τη Συλλογή Κωστάκη, βλ., μ.α., Milner, 1993, σ.330.

- 60.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ (1 έργο): Εδώ ανήκει η μεγάλων διαστάσεων και τετράγωνου σχήματος ελαιογραφία του καλλιτέχνη σε μουσαμά *Φάσμα αερίου* (1922-1923)<sup>1600</sup>.
- 60.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ: -
- 60.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (1 έργο): Ανάλογης τεχνικής, μεγέθους αλλά και θεματικής με τον πίνακα της Δωρεάς Κωστάκη Τρετυακον είναι και ο πίνακας *Πλανητικό* (1922) της Συλλογής Κωστάκη ΚΜΣΤ<sup>1601</sup>.
- 60.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -
- 60.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

#### 61. S. G. POLIAKOFF

Τα έργα του S. G. Poliakoff <sup>1602</sup> στην Αρχική-Ενιαία Συλλογή Κωστάκη απέκτησε ο συλλέκτης από τον ίδιο τον καλλιτέχνη, ο οποίος από το 1937 και μετά έζησε στο Παρίσι.

- 61.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -
- 61.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ (2 έργα): Στην Τρετυακον δωρήθηκαν από τον Κωστάκη τα έργα του Poliakoff με κοινό τίτλο *Μη αντικειμενική Ζωγραφική*. Πρόκειται για 2 μεγάλων διαστάσεων έργα, μια ελαιογραφία και ένα γκουάς σε μουσαμά, που χρονολογούνται στη δεκαετία του 1950<sup>1603</sup>.
- 61.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ (τουλάχιστον 1 έργο): Στην Αρχική-Ενιαία Συλλογή Κωστάκη υπήρχε και μια μεγάλων διαστάσεων και μη παραστατικής τεχνοτροπίας άπιτλη υδατογραφία του καλλιτέχνη<sup>1604</sup>.
- 61.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ : -
- 61.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -
- 61.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

<sup>1600</sup> *Tretyakov 1*, αρ. 82. Το έργο με τίτλο *Спектр газа* εντάσσεται στην προσπάθεια καλλιτεχνικής απόδοσης από τον Plaksin αφηρημένων εννοιών από τον κλάδο των φυσικών επιστημών (Rudenstine, 1981, εικ. 720). Για τη χρονολόγησή του βλ. Λεμπέντεβα, 1995, εικ. 470.

<sup>1601</sup> Rudenstine, 1981, εικ. 719. Για την απόδοση της εντύπωσης του χώρου και της δυναμικής της κίνησης στο έργο αυτό, βλ. Λεμπέντεβα, 1995, σσ.416-419, εικ. 473.

<sup>1602</sup> **Serge Poliakoff** ή Serge Poliakoff ή Sergei Georgievich Poliakoff (Сергей και Серж Георгиевич Поляков), Μόσχα 1900 – Παρίσι 1969, 63 ετών.

<sup>1603</sup> *Tretyakov 1*, αρ. 83-84. Για τα έργα, που αποδίδονται και ως *Αφηρημένη Ζωγραφική* (1956) και *Μη-Παραστατική Ζωγραφική* (1957) βλ. και Rudenstine, 1981, εικ. 721-722.

<sup>1604</sup> Η υπογεγραμμένη σύνθεση (γκουάς σε χαρτί), διαστάσεων 47,62 x 62,23 εκ., πουλήθηκε το 2010 προς 34.850 στερλίνες σε δημοπρασία του Λονδίνου, ξεπερνώντας κατά 336% την αναμενόμενη τιμή ("Sale number: L10112", 2010: lot 344).

Η «ανακάλυψη» των έργων της Ρορονα<sup>1605</sup>, την οποία ο Γ. Κωστάκης εκτίμησε εξ αρχής ως μια κεντρική μορφή της Ρωσικής Πρωτοπορίας, αποδείχτηκε, και αυτή, μια «δύσκολη υπόθεση» για τον συλλέκτη<sup>1606</sup>. Η πλειοψηφία των έργων της καλλιτέχνης αποκτήθηκε τελικά από τον αδελφό της, Ρ. Σ. Ρορον, αλλά και από τον θετό γιο του, όπου τα έργα της Ρορονα «πέθαιναν», κατά τον συλλέκτη, «αργά»<sup>1607</sup>. Κάποια άλλα έργα της αγοράστηκαν επίσης ή δωρήθηκαν στον Κωστάκη από τον D. Sarabianov και την οικογένεια του N. Tarabukin.

62.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ» (άγνωστος αριθμός): Στην Αρχική-Ενιαία Συλλογή Κωστάκη υπήρχαν έργα της Ρορονα που κλάπηκαν κατά τον συλλέκτη στη δεύτερη διάρρηξη του διαμερισμάτος του, το 1976<sup>1608</sup>.

62.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ (200 έργα)<sup>1609</sup>: Ιδιαίτερα σημαντική σε αριθμό έργων της Ρορονα υπήρξε, μετά τον διακανονισμό του συλλέκτη με τη διοίκηση της Πινακοθήκης Τρετυακον, η Δωρεά Κωστάκη εκεί, μετά από απαίτηση όπως φαίνεται και των ρώσων υπευθύνων<sup>1610</sup>. Στο εν λόγω υποσύνολο συγκαταλέγονται 8 πίνακες με 9 έργα (ένας είναι διπλής όψεως) – 8 ελαιογραφίες σε μουσαμά και ένα ανάγλυφο με λάδι σε χαρτόνι κολλημένο σε ξύλο– καθώς επίσης 186 έργα σε χαρτί, χαρτόνι αλλά και ύφασμα. Τα έργα χρονολογούνται μεταξύ 1908 και 1924 και περιλαμβάνουν αντιπροσωπευτικά παραδείγματα από κάθε φάση της καλλιτεχνικής παραγωγής της Ρορονα.

Συγκεκριμένα στη Δωρεά Κωστάκη Τρετυακον περιλαμβάνονται δεκάδες σκίτσα πάνω στο θέμα κυρίως του δέντρου αλλά και της ανθρώπινης μορφής καθώς και άλλες παραστατικές μελέτες της Ρορονα από

<sup>1605</sup> **Liubov Sergeevna Popova** (Людбовь Сергеевна Попова), Ivanovskoe, κοντά στη Μόσχα 1889–Μόσχα 1924, οστρακιά, 35 ετών. Για τη βιογραφία της βλ., ενδεικτικά, Bowlt & Drutt, 2000, σσ.185-212, Dabrowski, 1991, σσ. 122-123, Sarabianov & Adaskina, 1990, Yablonskaya, 1990, σσ. 99-116.

<sup>1606</sup> Για το «δύσκολο κυνήγι» των έργων της Ρορονα έως την ευτυχή, τυχαία συνάντηση του συλλέκτη με τον αδελφό της καλλιτέχνης Pavel Sergeevich Popov, βλ., μ.α., Roberts, 1994, σσ.65-66.

<sup>1607</sup> Στο χωριό Zvenigorod, 35 μίλια από τη Μόσχα, τα έργα της Ρορονα κατά τον Κωστάκη «died slow deaths», καθώς ο Pavel Popov τα χρησιμοποιούσε για την κάλυψη σπασμένων παραθύρων ή τη στήριξη σκάφης μπουγάδας, βλ. και παραπ., σημ. 931.

<sup>1608</sup> «Hundreds of watercolors and drawings by Kliun, Popova, Ender, and even Kandinsky», ανέφερε ο Κωστάκης σχετικά με το περιεχόμενο αυτής της κλοπής (παραπ., σημ. 1015, Rudenstine, 1981, σ.51).

<sup>1609</sup> *Tretyakov 1*, αρ. 85-92 και *Tretyakov 2*, αρ. 461-647. Τα έργα στις λίστες της Τρετυακον είναι συνολικά 195. Προσθέτοντας όμως σε αυτά τους 5 επιπλέον πίνακες που γνωρίζουμε από τη βιβλιογραφία ότι αποτελούν τμήμα της Δωρεάς Κωστάκη Τρετυακον, φτάνουμε στα 200 έργα.

<sup>1610</sup> Κατά τον Roberts, 1994 η Τρετυακον επέμεινε να παραμείνουν εκεί τα περισσότερα έργα της: «The quality of her work, especially the spectacular *Architectonics* series produced between 1917 and 1919, is attested to by the fact that the Tretyakov Gallery insisted on keeping most of her paintings when Costakis emigrated» (Roberts, 1994, σ.65).

την περίοδο της καλλιτεχνικής της μαθητείας<sup>1611</sup>. Οι πρωιμότεροι πίνακες της καλλιτέχνιδας στο εν λόγω υποσύνολο είναι οι μεγάλες ελαιογραφίες σε μουσαμά *Ανδρικό Μοντέλο* (περίπου 1909) και *Προσωπογραφία κοριτσιού με φόντο σόμπα* (1908-1909)<sup>1612</sup>, ενώ χαρακτηριστικές της πρωτοκυβιστικής της φάσης είναι οι 2 άνω του μέτρου ελαιογραφίες σε μουσαμά *Σύνθεση με Μορφές* (1913)<sup>1613</sup> και *Μελέτη Γυναικείου Μοντέλου* (1913)<sup>1614</sup>.

Εξέχουσα θέση ωστόσο μέσα στην κυβοφουτουριστική περίοδο της Ρορονα αλλά και στο σύνολο της παραγωγής της αποτελεί –λόγω της σπανιότητας του είδους του– το άνω του μέτρου ανάγλυφο *Κανάτα σε τραπέζι. Πλαστική ζωγραφική* (1915) της Δωρεάς Κωστάκη Tretyakov, που έχει χαρακτηριστεί ως ένα από τα «πιο ζωγραφικά αισθησιακά έργα του ρωσικού κινήματος»<sup>1615</sup>. Τέλος από την ίδια περίοδο ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν 2 μεσαίων διαστάσεων γκουάς με κοινό τίτλο *Αντίγραφο από διακοσμητικό πλακάκι. Samarkand* (Σαμαρκάνδη), γνωστά και ως *Πλακάκια - αντίγραφα διακοσμητικών θεμάτων από τη Σαμαρκάνδη*, του 1916<sup>1616</sup>.

Από τη σουπρεματιστική περίοδο της Ρορονα στο δυναμικό της Δωρεάς Κωστάκη Tretyakov υπάρχουν 4 έργα από τη γνωστή σειρά με τίτλο *Ζωγραφικό Αρχιτεκτόνημα*, των οποίων η σύνθεση στηρίζεται στην αλληλοκάλυψη έγχρωμων επάλληλων επιπέδων που προβάλλονται σε ενιαίο φόντο. Πρόκειται συγκεκριμένα για τις 2 μεγάλες ελαιογραφίες σε μουσαμά από το 1916 *Ζωγραφικό Αρχιτεκτόνημα. Μαύρο, κόκκινο, γκρίζο*<sup>1617</sup> και *Ζωγραφικό Αρχιτεκτόνημα με κίτρινο ξύλο* –γνωστό και ως *Ζωγραφικό Αρχιτεκτόνημα με κίτρινο*<sup>1618</sup>– την ελαιογραφία σε χαρτόνι *Ζωγραφικό Αρχιτεκτόνημα* (1916-1918)<sup>1619</sup> και την άνω του μέτρου

<sup>1611</sup> Για 38 τέτοια έργα με τίτλους *Δέντρο, Δέντρα, Κορμός δέντρου, Μοντέλο* κλπ. βλ. *Tretyakov 2*, αρ. 543-547, 567-568, 590, 596-625. Για έργα του 1908 βλ. ενδεικτικά *Tretyakov 2*, αρ. 560.

<sup>1612</sup> Το δεύτερο είναι δημοσιευμένο στα ελληνικά ως *Προσωπογραφία κοριτσιού με σόμπα* (Λουκάνοβα, 1995, εικ. 19). Για τα έργα βλ. και Rudenstine, 1981, εικ. 731, 734.

<sup>1613</sup> Το έργο Z-1310 ανήκει στην πρωτοκυβιστική φάση της Ρορονα του 1913 και είναι δημοσιευμένο στα ελληνικά ως *Σύνθεση με φιγούρες* (Καφέτση, 1995, εικ. 65).

<sup>1614</sup> Για το έργο Z-1312 βλ. Καφέτση I, εικ. 63, Rudenstine, 1981, εικ. 771.

<sup>1615</sup> Κατά την Άννα Καφέτση (Καφέτση, 1995, εικ. 70). Βλ. και Rudenstine, 1981, εικ. 817.

<sup>1616</sup> Τα γκουάς είναι με μολύβι γραφίτη σε τετραγωνισμένο χαρτί (*Tretyakov 2*, αρ. 527, 636).

<sup>1617</sup> Για το έργο Z-1318 βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 827, Σατσική, 1995, εικ. 132.

<sup>1618</sup> Για το έργο Z-1309 βλ. Καφέτση I, εικ. 133, Rudenstine, 1981, εικ. 822.

<sup>1619</sup> Το έργο δεν περιλαμβάνεται στις λίστες της *Tretyakov* αλλά αναφέρεται στην ιστοσελίδα της *Tretyakov* (*Ποποβα Λυοβόβ Σεργεεβνα, Живописная архитекτονика. Красное с синим, Ророνα, Lyubov Sergeevna, Architectonics of Painting. Red and Blue*) ως Δωρεά Κωστάκη 1977

ομόπιπλη ελαιογραφία σε μουσαμά (1916-1917), η οποία κατέχει κεντρική θέση ανάμεσα στα άλλα έργα της Ρορονα της περιόδου *Supremus*<sup>1620</sup>.

Στην πίσω όψη του τελευταίου, αμφίπλευρου αυτού έργου, απεικονίζεται μάλιστα η σύνθεση *Ζωγραφική Κατασκευή* (1920), που αποτελεί έναν από τους «τελευταίους μνημειώδεις πίνακες» της καλλιτέχνης, προτού μαζί με τους συναδέλφους της ανακοινώσει τον «θάνατο της ζωγραφικής του καβαλέτου»<sup>1621</sup>. Τη σουπρεματιστική αντιπροσώπηση της Ρορονα στην ίδια συλλογή συμπληρώνουν τέλος, χαρακτηριστικά, το μεσαίου μεγέθους κολάζ με χρωματιστό χαρτί *Ζωγραφικό Αρχιτεκτόνημα* (1916-1917)<sup>1622</sup> αλλά και τα 2 μικρών διαστάσεων σχέδια με μελάνι και άλλα υλικά για το *Έμβλημα της Εταιρείας Ζωγράφων Supremus* (1916-1917)<sup>1623</sup>.

Από την κονστρουκτιβιστική παραγωγή της καλλιτέχνης ξεχωρίζουν στη Δωρεά Κωστάκη Tretyakov 4 ελαιογραφίες σε ξύλο, καθώς και έργα σε άλλες τεχνικές (κυρίως υδατογραφήματα), που αποδίδουν τις *Χωροδυναμικές της κατασκευές*, άλλη μια πρωτότυπη καλλιτεχνική επινόηση της Ρορονα που εξέλιξε τα *Ζωγραφικά Αρχιτεκτονήματα* και αποτέλεσε γέφυρα για το πέρασμα προς την εφαρμοσμένη τέχνη και τον Παραγωγισμό<sup>1624</sup>. Συγκεκριμένα εδώ ανήκουν 3 μεγάλοι και ένας άνω του μέτρου πίνακες του 1921 με κοινό τίτλο *Χωροδυναμική κατασκευή*<sup>1625</sup> καθώς και μια ελαιογραφία σε κοντραπλακέ γνωστή και ως *Γραμμική Κατασκευή* (1920-1921). Δύο από τους παραπάνω πίνακες ανήκουν μάλιστα ειδικά στην υποομάδα των *Γραμμικών Χωροδυναμικών Κατασκευών*<sup>1626</sup>.

---

(<http://www.tretyakovgallery.ru>). Βλ. και Rudenstine, 1981, εικ. 831. Για τα υπόλοιπα *Ζωγραφικά Αρχιτεκτονήματα* της καλλιτέχνης βλ. *Tretyakov 1*, αρ. 87, 91, 92 και *Tretyakov 2*, αρ. 526.

<sup>1620</sup> *Tretyakov 1*, αρ.91. Για το αμφίπλευρο έργο Z-1313, βλ., Σατσκίχ, 1995, εικ. 134, Sarabianov κ.ά., 1990, σ.127.

<sup>1621</sup> Για τη σύνθεση στην πίσω όψη του έργου Z-1313 βλ., αναλυτικά, Σατσκίχ, 1995, εικ. 285.

<sup>1622</sup> *Tretyakov 2*, αρ. 526. Βλ. και Καφέτση Ι, εικ. 135.

<sup>1623</sup> *Tretyakov 2*, αρ. 638-639.

<sup>1624</sup> *Tretyakov 2*, αρ. 461-466, 479- 481, 489-490, 595. Με τον τίτλο *Χωροδυναμική κατασκευή* εμφανίζονται στη δεύτερη λίστα της Δωρεάς Κωστάκη Tretyakov συνολικά 12 έργα σε χαρτί, 6 χαρακτηριστικά σε λινόλαιο (λινόλεουμ), 4 γκουάς με άλλα υλικά και 2 σχέδια με μολύβια και άλλα υλικά.

<sup>1625</sup> Για τις ελαιογραφίες σε ξύλο Z-1314-Z-1316, που δεν αναφέρονται στις λίστες Tretyakov, βλ. Dabrowski, 1991, σσ. 91, 97, Νταμπρόφσκι, 1995, εικ. 287, 289, 291, Rudenstine, 1981, εικ.854-855, 872-873, Sarabianov κ.ά., 1990, σσ.160, 186, Rudenstine, 1981, εικ. 854, 855, 872, 873. Η σύνθεση τέτοιων έργων στηρίζεται άλλοτε στο σχήμα του σταυρού άλλοτε στο πλέγμα ευθειών με σκιάσεις και άλλοτε στη σχέση τμημάτων κύκλου και ευθειών, βλ. και παρακάτω, *Ρορονα: Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ*.

<sup>1626</sup> Rudenstine, 1981, εικ. 872-873, όπου το τελευταίο εμφανίζεται είτε ως *Linear Construction*. Το ίδιο έργο εμφανίζεται αλλού ως *Space-Force Construction* (*Χωροδυναμική Κατασκευή*) (Dabrowski, 1991,

Στην ίδια κατηγορία εντάσσονται ακόμη 6 χαρακτηριστικά με τίτλο *Χωροδυναμική Κατασκευή* από τη σειρά *Πόλη* καθώς και 6 τουλάχιστον υδατογραφίες ή σχέδια με μολύβι και άλλα υλικά από την περίοδο 1921 ή 1921-1922. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν επίσης η *Χωροδυναμική Κατασκευή* (1921) καθώς και τα 2 γκουάς με κοινό τίτλο *Κατασκευή με άσπρο μισοφέγγαρο* της περιόδου 1920-1921, τα οποία ανήκουν στον *Φάκελο INKkUK* και σχετίζονται με τη συμμετοχή της καλλιτέχνηδας στο θέμα «Κατασκευή και Σύνθεση»<sup>1627</sup>.

Στο ίδιο καλλιτεχνικό ύφος και ειδικά από την παραγωγή της Ρορονα για το θέατρο, περιλαμβάνεται καταρχάς το μεγάλων διαστάσεων και σημαντικότατο –με ξεχωριστή θέση στο σύνολο της παραγωγής της– *Σχέδιο σκηνικού για το θεατρικό έργο Ο Μεγαλόψυχος Κερατάς*, που η καλλιτέχνηδα πρόλαβε να υλοποιήσει και να παρουσιάσει το 1922 στο Θέατρο του Ηθοποιού του Meyerhold<sup>1628</sup>. Για την ίδια παράσταση, που σηματοδότησε την αφετηρία του σκηνικού Κονστρουκτιβισμού<sup>1629</sup>, υπάρχουν ακόμη στη Δωρεά Κωστάκη Tretyakon άλλα 12 προσχέδια ή σκίτσα του σκηνικού και επιμέρους λεπτομερειών του καθώς επίσης σκίτσα και σχέδια της φημισμένης *Προζοδεжда актера*, της κονστρουκτιβιστικής αντίληψης φόρμας του ηθοποιού, που η καλλιτέχνηδα επινόησε για τους σκοπούς της παράστασης<sup>1630</sup>.

Από τη θεατρική παραγωγή της Ρορονα και την καθοριστική για την καλλιτεχνική της πορεία συνεργασία με τον Meyerhold, περιλαμβάνονται επίσης εδώ 9 κολάζ με συνθήματα για την παράσταση του έργου *Γη σε Αναβρασμό* καθώς και το μεγάλων διαστάσεων *Σχέδιο σκηνικού για το φεστιβάλ Ο Αγώνας και η Νίκη των Σοβιέτ* του 1921, δείγμα της

---

σ. 97, Sarabianon κ.ά., 1990, σ.186). Για την υποομάδα αυτή *Χωροδυναμικών Κατασκευών*, των λεγόμενων *Γραμμικών Χωροδυναμικών Κατασκευών*, βλ. και παρακάτω, *Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ*.

<sup>1627</sup> *Tretyakon 2*, αρ. 482, 493. Για τα 2 ομότιπλα έργα, το PC-11735 και το παρόμοιο PC-12082, βλ. Καφέτση Ι, εικ. 285α, 329, Rudenstine, 1981, εικ. 81, 866. Εκεί εμφανίζεται και ένα γκουάς σε χαρτί, δημοσιευμένο ως *Spatial Force Construction* (TR63), όμοιο σχεδόν με το έργο *Σύνθεση* (190.80) της Συλλογής Κωστάκης ΚΜΣΤ. Η συγκεκριμένη δουλειά της Ρορονα είναι σήμερα διαμοιρασμένη μεταξύ Δωρεάς Κωστάκη Tretyakon και Συλλογής Κωστάκη ΚΜΣΤ (Lodder, 1983, σσ. 87-88, Μαγκομέντοφ, 1995, σ.346). Για άλλα έργα (υδατογραφίες) με το ίδιο θέμα βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 849, 856, 868.

<sup>1628</sup> Λόντερ, 1995, εικ. 416, Rudenstine, 1981, εικ. 882. Για το σκηνικό, που στην υλοποιημένη του μορφή από την καλλιτέχνηδα χαρακτηρίστηκε *γεννήτορας του σκηνικού κονστρουκτιβισμού* και επηρέασε την εξέλιξη του θεατρικού σκηνικού εν γένει βλ. και παρακάτω, *Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ*.

<sup>1629</sup> Βλ. Αυλωνίτου, 2000, σ. 87 κ.εξ.

<sup>1630</sup> Πρόκειται για τα σχέδια φόρμας για ηθοποιούς αρ. 3 και αρ. 5 και για προσχέδια τέτοιων έργων (Sarabianon κ.ά., 1990, σσ.224-225). Για τη φόρμα του ηθοποιού βλ. και Αυλωνίτου, 2000, σ. 96.



καλλιτεχνικής συνεργασίας της Ρορονα με τον κοστρουκτιβιστή αρχιτέκτονα Alexander Vesnin<sup>1631</sup>.

Τέλος στη Δωρεά Κωστάκη Tretyakov σώζονται αρκετά γραφιστικά σχέδια της Ρορονα (6 μακέτες εξωφύλλων περιοδικών και βιβλίων, ένα προσχέδιο για λάβαρο και 7 σχέδια εικονογράφησης)<sup>1632</sup> καθώς επίσης 9 σχέδια για τη διακόσμηση υφασμάτων ένδυσης αλλά και δείγματα υφάσματος δικού της σχεδιασμού, της περιόδου 1923-1924<sup>1633</sup>.

62.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ (περισσότερα από 35 έργα): Στην Αρχική-Ενιαία Συλλογή Κωστάκη υπήρχαν τουλάχιστον 35 ακόμη έργα της καλλιτέχνης<sup>1634</sup> -7 (τουλάχιστον) πίνακες, 6 υδατογραφίες, 12 σχέδια και 9 χαρακτικά<sup>1635</sup>- που σήμερα δεν βρίσκονται σε κανένα γνωστό υποσύνολο της συλλογής. Συγκεκριμένα σε αυτά περιλαμβάνονται οι 3 άνω του μέτρου ελαιογραφίες σε μουσαμά *Καθιστό Γυναικείο Μοντέλο* (1913), που βρισκόταν εκτός συλλογής από το 1981<sup>1636</sup>, *Ατιτλο* (περ.1915)<sup>1637</sup> και *Birsk* (1916) -2 πίνακες που δωρήθηκαν από τον συλλέκτη στο Μουσείο Guggenheim της Νέας Υόρκης το 1981<sup>1638</sup>- καθώς επίσης 2 ελαιογραφίες με κοινό τίτλο *Ζωγραφικό Αρχιτεκτόνημα* (περίπου 1918)<sup>1639</sup>.

Εδώ ανήκουν επίσης 2 μεσαίων διαστάσεων σουπρεματιστικές υδατογραφίες του 1917, η μία από τις οποίες βρίσκεται στο Museu Colecção

---

<sup>1631</sup> Πιο αναλυτικά για την παράσταση -μια φιλόδοξη μαζική παραγωγή που έμεινε τελικά ανυλοποίητη- βλ. Αυλωνίτου, 2000, σ. 83 κ.εξ., Λόντερ, 1995, εικ. 411, Rudenstine, 1981, εικ. 857.

<sup>1632</sup> Εδώ ανήκουν 7 ακουαρέλες σχεδίων εικονογράφησης του έργου *Μαγικά Παραμύθια (Волшебные сказки)* του ποιητή Gavriil Dobrzhinsky -γνωστού με το ψευδώνυμο *Diez*- σχέδια εξωφύλλων των Sergei Bobrov ή του Ivan Aksenov ή Aksionov και το σχέδιο λαβάρου για την Πανρωσική Ένωση Ποιητών (Sarabianov κ.ά., 1990, σσ.283-284, 288, 290, 292-293).

<sup>1633</sup> Τέτοια είναι το έργο *Textile Design* (Rudenstine, 1981, εικ. 908) και τα έργα *Δύο δείγματα υφάσματος* και *Σχέδιο για παιδικό καλοκαιρινό φόρεμα* (Καφέτση Ι, εικ. 456-457).

<sup>1634</sup> Για άλλα έργα της καλλιτέχνης βλ. και παρακάτω, *Stapanova: Εκροές*, σημ. 1774.

<sup>1635</sup> Με βάση τα δημοσιευμένα έργα στους καταλόγους της συλλογής αλλά και το δημοσιευμένο αρχαικό υλικό ξένων μουσείων. Ωστόσο στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ, αναφέρονται, πέραν των αγορασμένων έργων, 55 επιπλέον έργα χωρίς φωτογραφία ή κάποιο αριθμό ταξινόμησης.

<sup>1636</sup> Ο πίνακας, διαστάσεων 106 x 87 εκ., βρίσκεται στο Μουσείο Ludwig της Κολωνίας (Rudenstine, 1981, εικ. 801). Ένα προσχέδιό του (C81) σώζεται σήμερα στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ.

<sup>1637</sup> Σχετικά με το έργο *Untitled* της Ρορονα στο Μουσείο Guggenheim βλ. Drutt, χ.χ.

<sup>1638</sup> Για το έργο *Birsk* (184.78), διαστάσεων 105,2 x 69,6 εκ., βλ. Καφέτση Ι, σ.460, αρ. 72, Rudenstine, 1981, εικ. 820 -όπου έχει δημοσιευτεί ως *Landscape* με χρονολογία 1914-1915- και Drutt, χ.χ.

<sup>1639</sup> Η ελαιογραφία σε μουσαμά 176.78, διαστάσεων 94,1 x 76,3 εκ. (ορατό), δόθηκε από τον A. Vesnin στον D. Sarabianov, από όπου το απέκτησε ο Κωστάκης (Rudenstine, 1981, εικ. 821). Ένα δεύτερο *Ζωγραφικό Αρχιτεκτόνημα* (1918), γκουάς σε χαρτί διαστάσεων 34,2 x 27,6 εκ., αποτελεί μελέτη για πίνακα του Thyssen Bornemisza στη Μαδρίτη ("Liubov Porona: Painterly architectonic, 1918", χ.χ.).

Berardo της Λισαβόνας<sup>1640</sup>, καθώς και η μεγάλων διαστάσεων ελαιογραφία σε μουσαμά *Θέμα από ένα Βαφείο* (1914) της καλλιτέχνιδας –ήδη εκτός συλλογής από το 1959– που ανήκει στο Museum of Modern Art της Νέας Υόρκης<sup>1641</sup>. Επιπλέον υπήρχαν στη συλλογή έργα της Ρορονα όπως τα γκουάς *Κουτί-Εργοστάσιο* (1913-1914) και *Τοπίο* (1914-1915)<sup>1642</sup> καθώς και αρκετές πρώιμες σπουδές της<sup>1643</sup>.

Στα χαρακτηριστικά της κατηγορίας αυτής εντάσσονται άλλα 9 μεσαιών διαστάσεων λινόλεουμ της περιόδου 1917-1919 περίπου, 7 από τα οποία είναι γνωστά ως *Μακέτες εξωφύλλου για τη σειρά "Έξι χρώμα λινόλεουμ"* (1917)<sup>1644</sup>, καθώς και άλλα σουπρεματιστικά έργα<sup>1645</sup>. Τέλος εδώ ανήκουν

---

<sup>1640</sup> Τα 2 έργα απέκτησε ο Κωστάκης γύρω στο 1955, στο Zvenigorod, από τον Μ. Goldberg, θετό γιο του αδελφού της Ρορονα, Pavel Ρορον. Η μια από τις υδατογραφίες είναι γκουάς, ακουαρέλα και μολύβι σε χαρτί, διαστάσεων 33,7 x 25,1 εκ., και μεταβιβάστηκε από τον Κωστάκη σε ευρωπαϊκή ιδιωτική συλλογή σε άγνωστη χρονολογία, από όπου αποκτήθηκε το 2000 από την Γκαλερί Leonard Hutton της Νέας Υόρκης και κατόπιν από την γκαλερί του Άγγλου James Butterwick, συλλέκτη και εμπόρου τέχνης, ειδικού στη ρωσική τέχνη ("Liubon Ρορονα: Untitled, 1917", 2015). Η δεύτερη, γκουάς σε χαρτί, γνωστή ως *Σύνθεση*, 1917, διαστάσεων 33 x 21 εκ., αποκτήθηκε από ιδιωτική συλλογή στην Αθήνα και κατόπιν από την Γκαλερί Leonard Hutton της Νέας Υόρκης (1999). Σήμερα ανήκει στο Museu Coleccão Berardo στη Λισαβόνα ("Liubon Sergeievna Ρορονα: Composition, 1917", χ.χ.).

<sup>1641</sup> Το έργο, διαστάσεων 71x89 εκ., ανήκει σε ομάδα έργων που πέρασαν -το συγκεκριμένο το 1959- από τον Κωστάκη στον Μ. Crowe ("Sale number: N08302", 2007: lot 489). Βλ. και παραπ., *Kliun: Εκροές*. Για το έργο 1059.1983 του MoMA, βλ. "Lyubon Ρορονα: Subject from a Dyer's Shop", χ.χ.

<sup>1642</sup> Το *Τοπίο* –ήδη σε ιδιωτική συλλογή στη Σουηδία το 1981- αποτελεί πιθανότατα μελέτη για τον πίνακα *Birsk* (Rudenstine, 1981, εικ. 819). Το γκουάς με μολύβι σε χαρτί πάνω σε χαρτόνι, διαστάσεων 42 x 30,5εκ., γνωστό με τον τίτλο *Fabrika Iaschikov (The Box Factory)*, αποτελεί εξαιρετικό δείγμα της κυβοφουτουριστικής τεχντροπίας της Ρορονα και συνδυάζει τις γαλλικές κατακτήσεις, τα διδάγματα του Tatlin και το προσωπικό της ενδιαφέρον για την απόδοση του χώρου ("Sale 6231", 1999: lot 563).

<sup>1643</sup> Τέτοια είναι μια μικρή σπουδή κεφαλιού (περίπου 1915) με μολύβι, που σχετίστηκε αρχικά με το έργο *Φιλόσοφος* του Κρατικού Ρωσικού Μουσείου (περίπου 1914-1915) και πιο πρόσφατα με το έργο *Γυναίκα με κιθάρα* (Καφέτση Ι, εικ. 67, Rudenstine, 1981, αρ. 804). Επίσης μια σπουδή δέντρου με μελάνι (έργο C758, Rudenstine, 1981, εικ. 743), ένα σχέδιο δέντρου που ο Κωστάκης χάρισε στις 9/2/1971 στους γονείς ιδιώτη συλλέκτη του Καναδά ("Sale number: N08302", 2007) και ανατομικές μελέτες της περιόδου 1913-1914 περίπου, όπως τα 3 μικρά σχέδια με μολύβι C79 verso, ATH80.6 και C68, που αποτελούν μελέτες όρθιας μορφής (Rudenstine, 1981, εικ. 757, 764, 765). Τα ATH80.6 και C68 προσφέρθηκαν σε δημοπρασία το 1990, με εκτιμώμενη τιμή τις 35.000 στερλίνες για το καθένα. Το δεύτερο από αυτά πουλήθηκε (Sotheby's, 1990, lot 513, 514).

<sup>1644</sup> Rudenstine, 1981, εικ. 833-836, 838, 840, 843, 845, 847. Τα έργα βρίσκονται στη Γενεύη, στο Τμήμα Χαρακτικών του Musée d' Art et d' Histoire-Jean-Louis Prevost Foundation (Καφέτση Ι, σ.476).

<sup>1645</sup> Τέτοια είναι 1 σχέδιο με μολύβι (Rudenstine, 1981, εικ. 846), 1 γκουάς ίδιας χρονολογίας και θέματος με τα παραπάνω χαρακτηριστικά (Rudenstine, 1981, εικ. 837) –που πουλήθηκε σε δημοπρασία τον Απρίλιο του 1990 (Sotheby's, 1990, lot 505)– και το έργο ATH 80.32. Επίσης εδώ ανήκουν 1 άπιπλο σουπρεματιστικό σχέδιο με μολύβι και κραγιόν σε χαρτί, που απέκτησε ο Κωστάκης το 1955 από τον Μ.Goldberg (*Künstlerinnen der russischen Avantgarde*, 1979, εικ. 63, "Sale number: L17112", 2017:

και έργα της καλλιτέχνης για το θέατρο<sup>1646</sup>, χαρακτηριστικά γραφιστικά της έργα<sup>1647</sup> αλλά και το κονστρουκτιβιστικού ύφους έργο με ινδική μελάνι και κόκκινη ακουαρέλα *Ρουζ*, που πουλήθηκε σε δημοπρασία το 1979<sup>1648</sup>.

Στα έργα που δεν ανήκουν σήμερα σε κανένα γνωστό υποσύνολο της συλλογής Κωστάκη θα πρέπει να προσθέσουμε και 3 χαμένα πλέον έργα της Ρορονα για το θέατρο, που κλάπηκαν το 2000 από τη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ<sup>1649</sup>.

- 62.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (157 έργα): Παρά τη σημαντική εκροή έργων της καλλιτέχνης, η Ρορονα εξακολουθεί να αντιπροσωπεύεται επαρκώς στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ με 10 πίνακες, 139 σχέδια σε χαρτί ή υδατογραφίες και 8 χαρακτηριστικά<sup>1650</sup>. Τα έργα καλύπτουν το σύνολο της καλλιτεχνικής της παραγωγής από την πρώιμη περίοδο της μαθητείας της (1906) έως τον θάνατό της (1924). Ανάμεσά τους ιδιαίτερη θέση έχουν τα έργα της για το θέατρο (σκηνικά και κοστούμια) καθώς επίσης τα

---

lot 98) και 1 μεγάλη ελαιογραφία σε ξύλο, με τίτλο *Αρχιτεκτονική Σύθεση* (1918), που πουλήθηκε στον Constantinides στη Στοκχόλμη ("Liubov Porona: Architectonic Composition, 1918", χ.χ.).

<sup>1646</sup> Τέτοιο είναι το γκουάς *Σχέδιο σκηνικού* (περίπου 1921), της ομάδας σχεδίων της Ρορονα για το έργο του Lunacharsky *Ο Καγκελάριος και ο Κλειδαράς* (Αυλωνίτου, 2000, σ. 79 κ.εξ.). Το σχέδιο αυτό, μεσαίων διαστάσεων και κυβιστικής τεχνοτροπίας, δόθηκε ως δώρο στον Κωστάκη από τον Sarabianov (Rudenstine, 1981, εικ. 877). Το έργο πουλήθηκε το 1990 (Sotheby's, 1990, lot 511). Βλ. και

<sup>1647</sup> Δεν ανήκουν πια στη συλλογή έργα όπως το C53, *Design for a banner for the VSP* (περίπου 1921) και C59, *Design for a poster (;)* της περιόδου 1922-1923 (Καφέτση I, εικ. 441, Rudenstine, 1981, εικ. 865, 935). Τα 2 αυτά έργα πουλήθηκαν τον Απρίλιο του 1990 (Sotheby's, 1990, lot 518-519). Επίσης δεν φαίνεται να υπάρχει το γκουάς με κολάζ *Design for cover of the second issue of the magazine "K Novym Beregam muzykalnogo iskusstva (to new shores of musical art)"* του 1923 (308.80), που παρουσιάζει μεγάλη ομοιότητα με ομότιπλο έργο για το πρώτο τεύχος του περιοδικού (C60) της Συλλογής Κωστάκη ΚΜΣΤ (Rudenstine, 1981, εικ. 933, 932).

<sup>1648</sup> Το έργο *Rouge* πουλήθηκε προς 10.000 δολάρια (Sotheby's, 1979, lot 136).

<sup>1649</sup> Καφέτση I, εικ. 412, 414-415. Πρόκειται για τα μεσαίων διαστάσεων *Προσχέδιο γλάστρας με γεράνια* (1922) [198.78], *Προσχέδιο για φόρμα εργασίας του ηθοποιού αρ. 6* (1921) [203.78] και *Προσχέδιο σκηνικού* (1922) [202.78]. Από το ΚΜΣΤ κλάπηκαν συγκεκριμένα στις 15 Σεπτεμβρίου 2000, κατά την μεταφορά τους από τη Θεσσαλονίκη προς τη Μαδρίτη για τις ανάγκες της έκθεσης «Το θέατρο των ζωγράφων στην Ευρώπη της πρωτοπορίας», 3 μεσαίου μεγέθους έργα για την παραγωγή του έργου *Μεγαλόψυχος Κερατάς* (1922), αξίας –τότε– περίπου 64 εκατ. δραχμών ("Εξαφανίστηκαν τρία έργα", 2000, "Έρευνα για την κλοπή", 2000, "Κλάπηκαν έργα της συλλογής Κωστάκη", 2000).

<sup>1650</sup> Δύο πίνακες είναι άνω του μέτρου, 6 μεγάλων και 1 μεσαίων διαστάσεων. Ως προς την τεχνική τους υπάρχουν 5 ελαιογραφίες σε μουσαμά, 1 σε χαρτόνι, 2 έργα μεικτής τεχνικής σε κοντραπλακέ και 1 κολάζ επίσης σε κοντραπλακέ. Τέλος εδώ εντάσσουμε και 1 μικρό σχέδιο εξωφύλλου με γκουάς και μελάνι σε ξύλο (C58). Από τα υπόλοιπα έργα, 105 είναι μικρών, 40 μεσαίων και 2 μεγάλων διαστάσεων. Με βάση την καταμέτρηση από το ΚΜΣΤ των έργων της αγορασμένης συλλογής, αυτά αριθμούνται σε 162 συμπεριλαμβανομένου και φωτογραφικού υλικού, ενώ συνολικά, μαζί και με άλλο υλικό που σχετίζεται με την Ρορονα, στην ιστοσελίδα του μουσείου συμπεριλαμβάνονται στο όνομά της 286 εγγραφές και τα 3 χαμένα έργα ("Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: Συλλογές", χ.χ.).

γραφιστικά έργα και τα σχέδια υφασμάτων της τελευταίας καλλιτεχνικής φάσης αλλά και περιόδου της σύντομης ζωής της.

Πιο συγκεκριμένα από τους πίνακες της πρώιμης περιόδου της Ρορονα στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ χαρακτηριστική είναι η μεγάλη ελαιογραφία σε μουσαμά *Νεκρή Φύση* γνωστή και ως *Νεκρή Φύση. Γαλατιέρα. Ύπαιθρο* (1907-1908) της περιόδου της καλλιτεχνικής μαθητείας της<sup>1651</sup>. Από τα έργα της κυβοφουτουριστικής της περιόδου<sup>1652</sup> στο ίδιο υποσύνολο ξεχωρίζει η άνω του μέτρου ελαιογραφία σε μουσαμά *Γυναίκα που ταξιδεύει* (1915)<sup>1653</sup>, ενώ από την ίδια περίοδο προέρχεται και ο μεγάλος κυβοφουτουριστικού ύφους πίνακας *Μελέτη Προσωπογραφίας* (1915)<sup>1654</sup>, στην πίσω πλευρά του οποίου ανακαλύφθηκε το 2004 ένα ακόμη έργο, που αποτελεί προσχέδιο για το έργο *Ιταλική Νεκρή Φύση* (περίπου 1914) της ίδιας καλλιτεχνικής περιόδου της δημιουργού<sup>1655</sup>.

Παράλληλα μεγάλη σε αριθμό και ιδιαίτερα διδακτική για την έρευνα της καλλιτεχνικής πορείας της Ρορονα είναι η σειρά σχεδίων της με γραφίτη ή (και) μελάνι σε χαρτί, στην οποία περιλαμβάνονται οι μελέτες της με δέντρα της περιόδου 1911-1912 κυρίως<sup>1656</sup> καθώς και οι νατουραλιστικής αλλά και κυβιστικής απόδοσης σπουδές της πάνω στο ανθρώπινο σώμα και πρόσωπο. Κυρίως ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα γυμνά γυναικεία μοντέλα της (1913), των οποίων τα ανατομικά χαρακτηριστικά σε κυβιστική τεχνοτροπία ανέλυσε η καλλιτέχνιδα με μεγάλη επιμονή<sup>1657</sup>. Τέτοιες μελέτες της Ρορονα, της περιόδου κυρίως 1913 έως και 1915 περίπου,

---

<sup>1651</sup> Το έργο 181.78 δωρήθηκε από τον Sarabianon στον Κωστάκη για την 35<sup>η</sup> επέτειο του γάμου του (Λουκάνοβα, 1995, εικ. 18, Rudenstine, 1981, εικ. 724).

<sup>1652</sup> Η περίοδος αντιπροσωπεύεται με μεγάλη πληρότητα στη συλλογή (Καφέτση, 1995, εικ. 65).

<sup>1653</sup> Το έργο αποτελεί, κατά την Άννα Καφέτση, «μια από τις πιο μεστές και στιβαρές πραγματώσεις της φουτουριστικής ουτοπίας» (Καφέτση, 1995, εικ. 69). Βλ. και Rudenstine, 1981, εικ. 808.

<sup>1654</sup> Πρόκειται για ελαιογραφία σε σκληρό χαρτόνι, χαρακτηριστική της ιδιοτυπίας του ρωσικού Κυβοφουτουρισμού (Καφέτση, 1995, εικ. 68). Βλ. και Rudenstine, 1981, εικ. 807 (με τίτλο *Portrait*). Για τα τυπικά στιλιστικά χαρακτηριστικά της τάσης αυτής στο υπό εξέταση έργο της Ρορονα αλλά και για τα ορατά, ήδη, δείγματα της δικής της καλλιτεχνικής προσωπικότητας βλ. Αυλωνίτου, 2000, σ.33 κ.εξ., Dabrowski, 1991, σσ.12-16 και Sarabianon κ.ά., 1990, σσ.65-68.

<sup>1655</sup> Πρόκειται για έγχρωμο σχεδιάσμα-προσχέδιο του έργου *Ιταλική νεκρή φύση* της Πινακοθήκης Τρετγκον (1914). Το έργο, μεικτής τεχνικής σε σκληρό χαρτόνι, είναι κολλημένο στην πίσω όψη του προηγούμενου.

<sup>1656</sup> Για την ομάδα σχεδίων με τίτλο *Δέντρα*, σεζανικών βασικά χαρακτηριστικών, βλ. Rudenstine, 1981, σσ.350-351. Για ανάλογα σχέδια στη Δωρεά Κωστάκη Τρετγκον βλ. Sarabianon κ.ά., 1990, σ.14.

<sup>1657</sup> Η ομάδα σχεδίων *Γυναικείων μοντέλων*, κάποια από τα οποία αποτελούν προσχέδια πινάκων, εντάσσεται στην πρωτοκυβιστική φάση της Ρορονα και χρονολογείται γύρω στο 1913 (Sarabianon κ.ά., 1990, σ.42), κατά την προσπάθεια εξοικείωσης της καλλιτέχνιδας με τον γαλλικό Κυβισμό, το έργο του Tatlin αλλά και εκείνο του Boccioni (Καφέτση, 1995, εικ. 65, Rudenstine, 1981, εικ. 752-804).

περιλαμβάνονται σε πολλά τετράδια σχεδίων της που ανήκουν σήμερα στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ<sup>1658</sup>.

Από τη σουπρεματιστική περίοδο της καλλιτέχνης χαρακτηριστικό έργο στην ίδια συλλογή είναι η ελαιογραφία σε μουσαμά με τίτλο *Ζωγραφικό Αρχιτεκτόνημα* (1916-1917)<sup>1659</sup> από τη γνωστή ομότιπλη σειρά έργων. Από την ίδια περίοδο σώζονται επίσης στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ μικρών διαστάσεων αλλά μεγάλης ιστορικής αξίας προσχέδια για το έμβλημα της Εταιρείας Ζωγράφων *Supremus* του 1917<sup>1660</sup>, 2 προσχέδια για τη σειρά *Έξι έγχρωμα λινόλεουμ* του ίδιου έτους καθώς και ένα κολάζ υφολογικά συγγενές με τα παραπάνω<sup>1661</sup>.

Δύο μεγάλες ελαιογραφίες της Ρορονα στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ με κοινό τίτλο *Ζωγραφικό Αρχιτεκτόνημα*, που αποτελούν 2 ώριμα μη αντικειμενικά έργα της του 1918<sup>1662</sup>, στοιχειοθετούν και τη μετάβαση στη λεγόμενη κονστρουκτιβιστική φάση της. Χαρακτηριστικοί πίνακες τέτοιων συνθέσεων της καλλιτέχνης στη συγκεκριμένη συλλογή είναι 2 μεικτής τεχνικής *Χωροδυναμικές κατασκευές*<sup>1663</sup> του 1921. Η μικρότερη από αυτές ανήκει ειδικότερα στην υποομάδα *Γραμμικών Χωροδυναμικών Κατασκευών* δομημένων με πλέγμα παράλληλων, κάθετα ή χιαστί τεμνόμενων γραμμών, ομοεπίπεδων ή απλώς ασύμβατων μεταξύ τους, που συνοδεύονται από τριγωνικού βασικά σχήματος σκιάσεις, οι οποίες εκτείνονται σε όλο το μήκος της ζωγραφικής επιφάνειας και διακόπτονται από τα όρια του

<sup>1658</sup> Συγκεκριμένα στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ υπάρχουν 6 τετράδια σχεδίων της καλλιτέχνης (το C2 «40 σχεδίων», το C5 «30 σχεδίων», το C6 «32 δύο αμφίπλευρων σχεδίων», το C7 «24 αμφίπλευρων και δύο μονών σχεδίων», το C8 «18 αμφίπλευρων και τριών μονών σχεδίων» και το C313 «77 σχεδίων»). Επίσης στη συλλογή υπάρχουν μεμονωμένα σχέδια, μερικά από τα οποία προέρχονται από κομμένα φύλλα τετραδίων (Rudenstine, 1981, σσ.352-362). Στα έργα αυτά περιλαμβάνονται πρώιμες αχρονολόγητες σπουδές της Ρορονα πάνω στο γυναικείο και ανδρικό σώμα ή πρόσωπο σε νατουραλιστική τεχνοτροπία και πολλά κυβιστικά σχέδια ανατομικών μελετών γυναικείων κυρίως μοντέλων, δέντρων αλλά και αντικειμένων, χρονολογημένα έως το 1915 περίπου.

<sup>1659</sup> Για τον μεσαίου μεγέθους πίνακα 182.78 βλ. Καφέτση Ι, εικ. 131, Rudenstine, 1981, εικ. 826.

<sup>1660</sup> Πρόκειται για τα έργα C55, C391, C751-C752 και ΑΤΗ 80.33-ΑΤΗ 80.35. Στην κατοχή του Κωστάκη υπήρχαν 8 φύλλα σχεδίων για το *Supremus* (Rudenstine, 1981, εικ. 823). Για τα σχέδια του εμβλήματος και την ομώνυμη ένωση βλ. Σατσίκη, 1995, εικ. 129, Sarabianov κ.ά., 1990, σ.109 κ.εξ.

<sup>1661</sup> Πρόκειται για την ακουαρέλα με γραφίτη 202.80, το σχέδιο με γραφίτη C72 και το κολάζ με χαρτί σε χαρτί 186.78 (Καφέτση Ι, εικ. 139, 138, 136). Επίσης βλ. και παραπ., *Ρορονα: Εκρρές*.

<sup>1662</sup> Πρόκειται για τα έργα 178.78 και 180.78 (Νταμπρόφσκι, 1995, εικ. 283-284). Στα *Ζωγραφικά Αρχιτεκτονήματα* του 1918 γεωμετρικά σχήματα συμπλέκονται μεταξύ τους καταλαμβάνοντας το σύνολο της ζωγραφικής επιφάνειας (Dabrowski, 1991, σσ.17-21, Sarabianov κ.ά., 1990, σ.135 κ.εξ.).

<sup>1663</sup> Τα έργα ανήκουν στην ομάδα των τελευταίων επίσημων ζωγραφικών έργων της Ρορονα, που στηρίζονται στην αλληλεπιδρούσα ενέργεια τεμνόμενων σχημάτων και χρωματικών αντιθέσεων (Αυλωνίτου, 2000, σ.41 κ.εξ., Dabrowski, 1991, σσ.23-24, Lodder, 1983, σ. 83, Rakitin E., 1992, σ.652, Sarabianov κ.ά., 1990, σσ. 139-144).

πίνακα<sup>1664</sup>. Στην ίδια κατηγορία εντάσσεται και το μεικτής τεχνικής σχέδιο σε χαρτί της ίδιας συλλογής *Βέρνη 34*<sup>1665</sup>.

Η δεύτερη, άνω του μέτρου σύνθεση ανήκει σε άλλη υποομάδα *Γραμμικών Χωροδυναμικών Κατασκευών*, στις οποίες διερευνάται ειδικότερα η σχέση μεταξύ τμημάτων κύκλου και παράλληλων ή αλληλοτεμνόμενων ευθειών. Το έργο διακρίνεται για το ιδιαίτερα πρωτοπόρο και εντυπωσιακό ζωγραφικό αποτέλεσμα που έχει χαρακτηριστεί ως «μοναδικό μέσα στο σύνολο του έργου της Ρορονα»<sup>1666</sup>. Στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ σώζονται μάλιστα και 3 πιθανά προσχέδια αυτού του πίνακα, 2 με κραγιόν και 1 με κιμωλία και παστέλ σε χαρτί, της ίδιας περίπου εποχής<sup>1667</sup>.

Την αντιπροσώπευση της εκτεταμένης σε αριθμό και ποικιλία σειράς *Χωροδυναμικών Κατασκευών* από την ίδια καλλιτεχνική περίοδο της καλλιτέχνιδας συμπληρώνουν στη συγκεκριμένη συλλογή 3 ακόμη σχέδια *Γραμμικών Χωροδυναμικών κατασκευών* του 1921<sup>1668</sup>. Πρόκειται συγκεκριμένα για ένα σχέδιο *Χωροδυναμικής Κατασκευής* της υποομάδας συνθέσεων με βάση τρισδιάστατα κυρίως στοιχεία που μοιάζουν με δοκάρια<sup>1669</sup> και 2 σχέδια με μελάνι, των οποίων η σύνθεση στηρίζεται στο σχήμα του σταυρού<sup>1670</sup>.

Από την ίδια καλλιτεχνική περίοδο περιλαμβάνονται ακόμη στη Συλλογή ΚΜΣΤ το έργο *Σύνθεση* του 1920 καθώς και 2 άπιπλα σχέδια του 1921 που φαίνεται πως σχετίζονται με το θέμα της «Κατασκευής και

---

<sup>1664</sup> Η συγκεκριμένη υποομάδα *Γραμμικών Χωροδυναμικών Κατασκευών* της Ρορονα περιλαμβάνει σχέδια, γκουάς και 2 χαρακτηριστικούς πίνακες της Δωρεάς Κωστάκη Τρετγακον. Η εδώ εξεταζόμενη ελαιογραφία με ξυλόσκονη σε κοντραπλακέ (179.78) παρουσιάστηκε στην ιστορική έκθεση 5x5=25 και έχει την ίδια ακριβώς δομή με μια μικρότερη, ομότιπλη ελαιογραφία με γκουάς σε χαρτόνι, ιδιωτικής συλλογής, όπου οι λωρίδες και τα μεταξύ τους διαστήματα είναι αντίστροφα χρωματισμένα (Dabrowski, 1991, σσ. 98-99, Sarabianon κ.ά., 1990, σ. 167). Το έργο προσφέρθηκε προς πώληση το 1990 χωρίς να βρει, τελικά, αγοραστή (Sotheby's, 1990, lot 508).

<sup>1665</sup> Dabrowski, 1991, σ.94, Rudenstine, 1981, εικ. 875.

<sup>1666</sup> Για το έργο 175.78 καθώς και για ανάλογα έργα της ίδιας υποομάδας *Χωροδυναμικών Κατασκευών* βλ., μ.α., Νταμπρόφσκι, 1995, εικ. 290, Sarabianon κ.ά., 1990, σσ.139-144, 171-172.

<sup>1667</sup> Rudenstine, 1981, εικ. 869-870, 867. Για το τελευταίο από τα 3 πρβλ. και τη γνωστή ακουαρέλα της Δωρεάς Κωστάκη Τρετγακον δημοσιευμένη ως έργο TR74 (Rudenstine, 1981, εικ. 868).

<sup>1668</sup> Πρόκειται για το γκουάς με ακουαρέλα σε χαρτί 195.78 και το σχέδιο με μελάνι και γραφίτη 189.90 (Καφέτση I, εικ. 286, 288, Rudenstine, 1981, εικ. 851, 853). Το πρώτο, δημοσιευμένο ως άπιπλο, προσφέρθηκε μάταια προς πώληση, με εκτιμώμενη τιμή 120.000 στερλίνες (Sotheby's, 1990, lot 509).

<sup>1669</sup> Για το γκουάς 195.78, βλ. Dabrowski, 1991, σσ.24, 100 και Rudenstine, 1981, εικ. 851.

<sup>1670</sup> Πρόκειται για τα έργα 191.80 και 196.78 (Νταμπρόφσκι, 1995, εικ. 287-288, Rudenstine, 1981, εικ. 852-853). Επίσης βλ., σχετικά, Dabrowski, 1991, σ.23, Sarabianon κ.ά., 1990, σ.161.

Σύνθεσης». Τα έργα εντάσσονται στη γνωστή ομάδα έργων που περιέχονταν στον *Φάκελο INKkUK* του Babichev<sup>1671</sup>.

Επιπρόσθετα σημαντικός για την καλλιτεχνική εξέλιξη της καλλιτέχνης και ενδεικτικός της παραγωγής της για το θέατρο είναι ο μεγάλων διαστάσεων πίνακας *Μέρος προσχεδίου για το σκηνικό του έργου Γη σε Αναβρασμό* (1923), κατασκευασμένος με σύνθετη τεχνική σε κοντραπλακέ<sup>1672</sup>. Για την εν λόγω παραγωγή σώζεται σήμερα στην ίδια υποομάδα, σειρά πολιτικών συνθημάτων και οι τίτλοι 2 επεισοδίων, 18 συνολικά σχέδια σε διάφορες τεχνικές<sup>1673</sup>, έργα που θεωρούνται χαρακτηριστικά της κονστρουκτιβιστικής τυπογραφίας και πρωτοπόρα για τη γραφιστική τέχνη εν γένει<sup>1674</sup>. Τέλος στην ίδια ενότητα έργων ανήκουν ακόμη 3 προσχέδια κλουβιού, που προορίζονταν για την καθοριστική για τον σκηνικό Κονστρουκτιβισμό παραγωγή του 1922 *Ο Μεγαλόψυχος Κερατάς*<sup>1675</sup>.

Από τη γραφιστική παραγωγή της καλλιτέχνης υπάρχουν σήμερα στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ μικρών διαστάσεων μακέτες εξωφύλλων για βιβλία και περιοδικά<sup>1676</sup> καθώς και άλλα δείγματα γραφιστικής τέχνης (σχέδια προπαγανδιστικών αφισών, επιγραφών τοίχου ή λαβάρων<sup>1677</sup>),

---

<sup>1671</sup> Για τα 190.80, C187 και C188, βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 81-82, 91-92. Επίσης βλ. Καφέτση Ι, εικ. 330, 329, 339-340 και παραπάνω, *Ρορωνα: Δωρεά Κωστάκη Tretyakov*.

<sup>1672</sup> Για το έργο και την παράσταση βλ. Αυλωνίτου, 2000, σσ. 87-123, Rudenstine, 1981, σσ.402-403.

<sup>1673</sup> Συγκεκριμένα 16 συνθήματα και τίτλοι 2 (από τα 8) επεισοδίων του έργου, που προβάλλονταν σε οθόνη κατά την παράσταση (Καφέτση Ι, εικ. 418-425, Rudenstine, 1981, εικ. 890-906).

<sup>1674</sup> Βλ., μ.α., Λόντερ, 1995, εικ. 417.

<sup>1675</sup> Rudenstine, 1981, εικ. 883-884, 886. Στην Αρχική-Ενιαία Συλλογή Κωστάκη υπήρχαν τουλάχιστον 6 προσχέδια για τα σκηνικά του έργου και 2 τουλάχιστον σχέδια κοστουμιών (Dabrowski, 1991, σσ.24-26, Sarabianov κ.ά., 1990, σσ.224-225, 250 κ.εξ.).

<sup>1676</sup> Όπως το μικρό γκουάς *Μακέτα εξωφύλλου για το Περιοδικό "АРТИСТЫ КИНО"* ("Artisty Kino/Film Performers") 2 του 1922, (Rudenstine, 1981, εικ. 930), η μικτής τεχνικής *Μακέτα εξωφύλλου για το βιβλίο "БОМБА" ("BOMBA") του N. Aseev* του 1921 –αφετηρία της «παραγωγιστικής περιόδου» της καλλιτέχνης (Sarabianov κ.ά., 1990, σ. 275)– 7 λιθογραφίες και ένα σχέδιο που περιλαμβάνει βινιέτες για μουσικές εκδόσεις (C708, C710-C714, C748, C45) καθώς και άλλα σχέδια εκδόσεων, όπως το κολλάζ C43. Εδώ ανήκουν επίσης το *Τυπογραφικό σχέδιο για το περιοδικό "МУЗЫКА И РЕВОΛЮЦИЯ" («ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ»)* (περ. 1922), η *Μακέτα εξωφύλλου για το μουσικό περιοδικό "К НОВЫМ БЕРЕГАМ – VERS DES NOUVEAUX RIVAGES" («ΠΡΟΣ ΚΑΙΝΟΥΡΓΙΕΣ ΑΚΤΕΣ»)* του N. Aseev (1923) καθώς και οι *Μακέτες για την ποιητική συλλογή Eiffelaia του I. A. Aksenov* (Rudenstine, 1981, σ.412, εικ. 920-921). Γενικά για τις γραφιστικές εργασίες της Ρορωνα της περιόδου 1921-1923 –που επηρέασαν βαθιά το κονστρουκτιβιστικό τυπογραφικό σχέδιο– βλ. Sarabianov κ.ά., 1990, σσ.275 κ.εξ.

<sup>1677</sup> Όπως το *Σχέδιο για λάβαρο της Πανρωσικής Ένωσης της Λέσχης Ποιητών* του 1921 περίπου (Rudenstine, 1981, εικ. 864). Για ένα παρόμοιο σχέδιο βλ. και παραπάνω, *Εκροές*. Στην ίδια ομάδα ανήκει το γκουάς με μελάνι για αφίσα *Η μάχη της κοινωνίας ενάντια στον αναλφαριθμητισμό* (Sarabianov κ.ά., 1990, σ.286) και σχέδια επιγραφών τοίχου για εκθέσεις (Rudenstine, 1981, εικ. 936, 938).

σημαντικά για τη μελέτη τόσο του κυβοφουτουριστικού όσο και –κυρίως– του κονστρουκτιβιστικού γραφιστικού σχεδίου<sup>1678</sup>.

Από την παραγωγή της Ρορονα για την υφαντική βιομηχανία σώζονται σήμερα στην ίδια συλλογή και άλλα σημαντικά δείγματα του ρωσικού Παραγωγισμού, σχέδια για υφάσματα και ρούχα<sup>1679</sup> καθώς επίσης ένα κεντημένο εξώφυλλο βιβλίου και το προσχέδιό του<sup>1680</sup>, όλα της περιόδου 1923-1924. Τη συλλογή έργων της καλλιτέχνης στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ συμπληρώνουν τέλος προσχέδια γνωστών πινάκων της<sup>1681</sup>.

62.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: Εξώφυλλα περιοδικών και περιοδικά με γραφιστική επιμέλεια της Ρορονα, που συμπληρώνουν την εικόνα μας για την γραφιστική παραγωγή της καλλιτέχνης, κάρτες με τυπωμένα έργα της, φωτογραφίες χαμένων έργων, επιστολές της και γενικά πλούσιο αρχειακό υλικό σχετικό με την ίδια –το οποίο επιβεβαιώνει την ιδιαίτερη θέση της καλλιτέχνης στη συλλογή συνολικά– αποτελούν σήμερα μέρος της *Δωρεάς Κωστάκη: Αρχείο*<sup>1682</sup>.

62.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

### 63. I. A. PUNI (JEAN POUIGNY)

Όλα τα έργα του Ρυνί<sup>1683</sup> αποκτήθηκαν από έναν συγγενή του καλλιτέχνη στο Λένινγκραντ<sup>1684</sup>.

63.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -

<sup>1678</sup> Συγκεκριμένα 20 τέτοια σχέδια υπάρχουν σήμερα στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ.

<sup>1679</sup> Τα σχέδια προέρχονται από την περίοδο που η Ρορονα σχεδίαζε για το Πρώτο Κρατικό Εργοστάσιο Εκτύπωσης Υφαντών. Για τα 7 σχέδια υφασμάτων στη συλλογή βλ. Καφέτση Ι, σ.538, εικ. 447-454, Rudenstine, 1981, σ.408. Για ένα παρόμοιο σχέδιο υφάσματος στη Δωρεά Τρετγιακον, βλ. παραπάνω.

<sup>1680</sup> Για το *Σχέδιο για κεντημένο εξώφυλλο βιβλίου (C84)* και το *Κεντημένο εξώφυλλο βιβλίου* με μεταξωτή κλωστή σε γκρο-γκρέν (C164) βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 918-919.

<sup>1681</sup> Τέτοια είναι μια κυβιστική μελέτη για το *Birsk* (Καφέτση Ι, εικ. 72), προσχέδια *Χωροδυναμικών Κατασκευών* (C65, C73, ΑΤΗ80.9, 175.78, 191.80), ένα προσχέδιο για την *Καθιστή Μορφή* (C81), ένα σχέδιο με μολύβι που σχετίζεται με το έργο *Γυναίκα με κιθάρα* (C69) –για άλλο παρόμοιο προσχέδιο βλ. *Εκροές* και Καφέτση Ι, εικ. 66-67– και το προσχέδιο (ή παραλλαγή) για την *Ιταλική Νεκρή Φύση*.

<sup>1682</sup> Σε τμηματικές δωρεές αρχειακού υλικού προσφέρθηκε και υπάρχει σήμερα στο ΚΜΣΤ πλούσιο υλικό που αφορά την καλλιτέχνη, στο οποίο συγκαταλέγονται τουλάχιστον 80 έργα, από την αστυνομική της ταυτότητα έως επιστολές και πολλές φωτογραφίες, προσωπικές αλλά και έργων της, ανάμεσά τους και κάποιων χαμένων σήμερα. Εδώ ανήκουν οι 5 μικρές καρτ-ποστάλ με φωτογραφίες πινάκων της (1915 -1916), γνωστές στη βιβλιογραφία με τον τίτλο *Καρτ-ποστάλ γραμμένες από την Ρορονα* (Rudenstine, 1981, εικ. 805-806, 809-816) καθώς επίσης 4 μεσαίων διαστάσεων εξώφυλλα σε τυπωμένα φυλλάδια-παρτιτούρες μουσικών συνθέσεων του Ε. Ραβίον (Rudenstine, 1981, εικ. 922-925) και πολλά περιοδικά με εξώφυλλα, φιλοτεχνημένα από την ίδια (Rudenstine, 1981, εικ. 934).

<sup>1683</sup> **Ivan Albertovich Puni**, γνωστός και ως Jean Pouigny (Иван Альбертович Пуни), Куоккала Φιλανδία (σημερινό Ρερίνο, κοντά στην Αγία Πετρούπολη) 1892 – Παρίσι 1956, 64 ετών.

<sup>1684</sup> Για την ιστορία απόκτησης των έργων του Ρυνί βλ. Καφέτση Ι, σ.466 και Rudenstine, 1981, σ.433.



ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ (25 έργα): Στην Δωρεά Κωστάκη Tretyakov σώζονται σήμερα 3 μεγάλοι παραστατικοί πίνακες του Punι, οι ελαιογραφίες σε μουσαμά *Τοπίο με Σπίτι* (1912)<sup>1685</sup>, *Ανδρική προσωπογραφία* –γνωστή στη βιβλιογραφία και ως *V. Nizhinskii* (1914)– και *Νεκρή Φύση: Τραπέζι, Καπέλο, Κορνίζα* (1917)<sup>1686</sup> καθώς επίσης ο μεσαιού μεγέθους πίνακας *Νεκρή φύση με πίπα* (1926). Εκτός από τους 4 αυτούς πίνακες στην ίδια υποσυλλογή ανήκουν επίσης άλλα 21 έργα σε χαρτί (ή σε χαρτί κολλημένο σε χαρτόνι)<sup>1687</sup>, όπως το γκουάς *Γαλάζια νεκρή φύση*<sup>1688</sup>. Επιπλέον εδώ περιλαμβάνονται αρκετά σχέδια από τον κύκλο έργων του Punι για την εικονογράφηση του βιβλίου του Nikolai Nikolayevich Yevrenov (Evreinov) *Θέατρο για τον εαυτό του* (1915-1916), όλα μικρών διαστάσεων<sup>1689</sup>.

63.2 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ (τουλάχιστον 11 έργα): Στο Υπόλοιπο Συλλογής Κωστάκη 1977 περιλαμβάνονταν 11 τουλάχιστον έργα του καλλιτέχνη, εκτός γνωστών υποσυνόλων της συλλογής σήμερα, 3 μεγάλοι πίνακες και 8 σχέδια σε μεταϊμπρεσιονιστική, κυβιστική, κυβοφουτουριστική αλλά και νατουραλιστική τεχνοτροπία<sup>1690</sup>. Συγκεκριμένα στην εν λόγω ομάδα συγκαταλέγονται η σχεδόν ενός μέτρου ελαιογραφία σε μουσαμά *Καρέκλα και κουτί Καπέλου* (1917-1919)<sup>1691</sup> καθώς και οι μεγάλων διαστάσεων ελαιογραφίες σε μουσαμά *Τοπίο με σπίτι* (περίπου 1912) και *Νεκρή Φύση με ψηλό Καπέλο* (1917). Επίσης σχέδια εικονογράφησης που προορίζονταν για το βιβλίο του Yevrenov *Θέατρο για τον εαυτό του* (1915-1916)<sup>1692</sup> καθώς και τα έργα *Vitebsk (Buffet)*, (1919), *Άνδρας στις σκάλες* (1917-1918) και *Τοπίο, Vitebsk* (1919).

<sup>1685</sup> Για το έργο *Πεϊζαζ с домиком* βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 978, ως *Landscape with house*.

<sup>1686</sup> *Tretyakov 1*, αρ. 93-96. Βλ. και Rudenstine, 1981, εικ. 990.

<sup>1687</sup> *Tretyakov 2*, αρ. 648-668. Για 10 από τα σχέδια δεν παρέχεται χρονολογία, η οποία συνάγεται όμως από την αναγωγή τους στα ευρύτερα σύνολα όπου ανήκουν.

<sup>1688</sup> Ίσως πρόκειται για το δημοσιευμένο ως TR18: *Still Life with bottle* (Rudenstine, 1981, εικ. 989).

<sup>1689</sup> *Tretyakov 2*, αρ. 649-660. Για τα δημοσιευμένα 16 σχέδια για το βιβλίο του Νικολάι Γιεβρέινοφ "Θέατρο για τον εαυτό του" Μέρος III (Πρακτικό) του 1915 ή 1916, έργα κυβοφουτουριστικής τεχνοτροπίας που ανήκαν σε ένα ευρύτερο σύνολο 20 τουλάχιστον σχεδίων του Punι, βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 978, 980, 989, Ζούκοβα, 1995, εικ. 91 i-xvi καθώς και *Εκροές και Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ*.

<sup>1690</sup> Για τα έργα βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 979, 981-985, 991-995.

<sup>1691</sup> Η ελαιογραφία σε μουσαμά *Chaise et boîte à chapeaux* του J.Pougnny, μια νεκρή φύση με κυβιστικές επιρροές και αναφορά στη γνωστή σχέση του Picasso με την εφημερίδα *Le Journal*, που ο Κωστάκης είχε αγοράσει στο Leningrad, πουλήθηκε από τον συλλέκτη το 1981 (30 Ιουνίου) στο Λονδίνο μέσω του Sotheby Parke Bernet στις Waddington Galleries ("Sale number: N08898", 2012: lot 55).

<sup>1692</sup> Εδώ ανήκουν το σχέδιο *Χορός για τρελούς* (230.78), μια ομώνυμη ακουαρέλα (C294) και το σχέδιο *Γαλήνη σε Χαρέμι* –αρχικά δημοσιευμένο ως *Man with a Pipe* (228.78)– των οποίων η σχέση εντοπίστηκε το 1993. Με τον ίδιο κύκλο έργων σχετίζονται πιθανότατα ακόμη μια μικρή άπιπλη ακουαρέλα με μολύβι και κολάζ (C364) και ένα μικρό άπιπλο σχέδιο με μολύβι (C297) της ίδιας

- 63.3 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (4 έργα): Περιλαμβάνονται μόλις 4 σχέδια του καλλιτέχνη, με γραφίτη ή (και) μελάνι και χρωματιστά μολύβια, της περιόδου 1915-1919 περίπου. Πρόκειται για 2 σχέδια εικονογράφησης που προορίζονταν για το βιβλίο του Γιενρεπον *Θέατρο για τον εαυτό του* (1915-1916)<sup>1693</sup> καθώς και τα σχέδια *Θέατρο* (περίπου 1915-1917) και *Σιδηροδρομικός σταθμός στο Vitebsk* (1919)<sup>1694</sup>.
- 63.4 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -
- 63.5 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

---

#### 64. I. RABINOVICH<sup>1695</sup>

- 64.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -
- 64.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ: -
- 64.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ (2 έργα): Στην Αρχική-Ενιαία Συλλογή Κωστάκη ανήκαν 2 σχέδια θεατρικών κοστούμιών με κραγιόν και μολύβι της περιόδου 1927-1928 περίπου, εκτός γνωστών υποσυνόλων της συλλογής σήμερα, που σχετίζονται πιθανόν με τον καλλιτέχνη<sup>1696</sup>.
- 64.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -
- 64.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -
- 64.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

---

#### 65. K. N. REDKO<sup>1697</sup>

Τόσο τα αφηρημένα όσο και τα παραστατικά έργα του Redko, ενός καλλιτέχνη της λεγόμενης μεταπρωτοπορίας που ο συλλέκτης θεωρούσε –όπως και τον I. Kudriashen– ως «προσωπική του ανακάλυψη», αποκτήθηκαν σταδιακά από τη δεύτερη γυναίκα και χήρα του, Tatiana Fedorova<sup>1698</sup>.

- 65.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -

---

περιόδου (Καφέτση I, εικ. 91 vii, xi, Rudenstine, 1981, εικ. 981-985). Το τελευταίο, διαστάσεων 15,3 x 10,5 εκ., πουλήθηκε ως ανεξάρτητο σχέδιο με τίτλο *Funeral of Sentiment*, προς 20.000 στερλίνες αντί των 35.000 που ήταν η αρχική εκτίμηση (Sotheby's, 1990, lot 502).

<sup>1693</sup> Είναι τα σχέδια *Φωτισμένη Κρίση* και *Παλιός καλός καιρός* (Καφέτση I, εικ. 91 iii, xiii, Rudenstine, 1981, εικ. 986-987). Το δεύτερο φέρει επιγραφή του τίτλου στην πίσω όψη (*Доброе старое время*).

<sup>1694</sup> "Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: Συλλογές", χ.χ., Rudenstine, 1981, εικ. 988, 996.

<sup>1695</sup> Για τον **Isaak Moiseevich Rabinovich** (Исаак Моисеевич Рабинович), Κίεβο 1894 – Μόσχα 1961, 67 ετών, βλ. Milner, 1993, σ.346.

<sup>1696</sup> Τα 2 σχέδια ήταν προφανώς υποέργα του ίδιου έργου C719 (Rudenstine, 1981, εικ. 1138-1139).

<sup>1697</sup> **Kliment Nikolaevich Redko** (Климент Николаевич Редько), Khelm, Πολωνία 1897 – Μόσχα 1956, ετών 59.

<sup>1698</sup> Χαρακτηριστική είναι η απορία που προκάλεσε στη χήρα του Redko το ενδιαφέρον του Κωστάκη για τα έργα Αφηρημένης Τέχνης του καλλιτέχνη (Rudenstine, 1981, σ.62). Για τις φάσεις αναζήτησης των έργων του, κατά τον συλλέκτη, βλ. "Συνέντευξη του Γιώργου Κωστάκη", 1995, σ.39.

- 65.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ (6 έργα): Από τα έργα του καλλιτέχνη και εφευρέτη της *θεωρίας του Ηλεκτροοργανισμού*<sup>1699</sup>, περιλαμβάνονται στη Δωρεά Κωστάκη Τρετυακον 6 ελαιογραφίες σε μουσαμά της περιόδου 1921-1925, 4 μεγάλες, μία άνω του μέτρου και μία που ξεπερνά τα 2 μέτρα στη μια της διάσταση. Από αυτές ξεχωρίζει η τελευταία –ο μεγαλύτερος γνωστός πίνακας της Αρχικής-Ενιαίας Συλλογής Κωστάκη– με τίτλο *Εξέγερση* (1923-1925), ένα έργο με εξέχουσα θέση στην παραγωγή του καλλιτέχνη αλλά και στην καρδιά του συλλέκτη<sup>1700</sup>. Εδώ ανήκουν επίσης ο άνω του ενός μέτρου πίνακας *Βορινό Πέρασμα* (1925) –γνωστός και ως *Βορινός Σιδηροδρομικός Σταθμός*– καθώς και τα έργα *Ανδρόγυνο* (1922)<sup>1701</sup>, *Μηχανικός Άνθρωπος* (1923), *Αφηρημένη Δομή* (1921) και *Σουπρεματισμός* (1921)<sup>1702</sup>.
- 65.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ:<sup>1703</sup>
- 65.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (4 έργα): Στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ υπάρχουν οι 4 ελαιογραφίες σε μουσαμά του Redko της περιόδου 1922-1923 *Σουπρεματισμός* (1921), *Δυναμίτης* (1922), *Λουμινισμός: Ανάπτυξη Συνθετικού Φωτός* (1923)<sup>1704</sup> και *Λουμινισμός: Δυναμική Φόρμας και Χρώματος* (1923)<sup>1705</sup>.
- 65.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ<sup>1706</sup>:
- 65.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

<sup>1699</sup> Για τις θεωρητικές θέσεις και τη δράση του Redko βλ., αναλυτικά, Λεμπέντεβα, 1995, σ.417.

<sup>1700</sup> Ο πίνακας ZC-5009, με τίτλο *Восстание*, που ξεπερνά στη μια του διάσταση τα 2 μέτρα (170,5 x 212 εκ.), είναι ο μεγαλύτερος γνωστός της Αρχικής-Ενιαίας Συλλογής Κωστάκη. Για τον σχολιασμό και τη σημασία του βλ. Λεμπέντεβα, 1995, σσ.544-546. Για την άποψη του Κωστάκη για το έργο αλλά και για τον τρόπο τυχαίας εύρεσής του από τη χήρα του ζωγράφου βλ. Καφέτση Ι, σ. 41, εικ. 492, Rudenstine, 1981, σσ. 62, 444, εικ. 1007.

<sup>1701</sup> Αποδίδουμε το έργο με τον ρωσικό τίτλο *Муж и жена* (δημοσιευμένο και ως *Wife and Husband*, βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 1002), με την ελληνική λέξη *Ανδρόγυνο* (ή και *Σύζυγοι*).

<sup>1702</sup> *Tretyakov 2*, αρ. 97-102. Βλ. και Rudenstine, 1981, εικ. 999-1000, 1002, 1005-1006. Για την ιδιότυπη ερμηνεία του Σουπρεματισμού του Malevich από τον Redko βλ. Σατσίκη, 1995, εικ. 190.

<sup>1703</sup> Αν και ο Κωστάκης είχε αναφέρει την αναζήτηση και αγορά έργων του Redko του 1935 ή του 1940, «καθαρού ρεαλισμού» με «ποιότητα» (“Συνέντευξη του Γιώργου Κωστάκη”, 1995, σ.39), δεν υπάρχουν πληροφορίες για όψιμα έργα του Redko σε κάποιο γνωστό υποσύνολο της Συλλογής Κωστάκη.

<sup>1704</sup> Το έργο προσφέρθηκε το 1990 προς πώληση στο Λονδίνο, με εκτιμώμενη τιμή τις 120.000 στερλίνες, χωρίς όμως να βρει αγοραστή (Roberts, 1994, σσ.200-201, Sotheby’s, 1990, lot 520).

<sup>1705</sup> Τα έργα εντάσσονται στη συνεπή προσπάθεια του Redko να ερμηνεύσει παραστατικά πολύπλοκα φυσικά φαινόμενα στο πλαίσιο της θεωρίας του “Ηλεκτροοργανισμού” (Λεμπέντεβα, 1995, σσ.416-419, Rudenstine, 1981, εικ. 998, 1001, 1003-1004). Για το έργο *Δυναμίτης*, βλ. και Roberts, 1994, σ.180.

<sup>1706</sup> Για φωτογραφίες του καλλιτέχνη βλ. “Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: Συλλογές”, χ.χ.

- 66.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -
- 66.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ (1 έργο): Στην Tretyakov δωρήθηκε από τον Κωστάκη η μεγάλη ελαιογραφία σε μουσαμά *Σουπρεματισμός* (1920), ένα από τα σπάνια μη παραστατικά έργα του Riazhsky<sup>1708</sup>, που αγοράστηκε από την οικογένεια του καλλιτέχνη.
- 66.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ: -
- 66.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -
- 66.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -
- 66.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

67. A. M. RODCHENKO

Όλα τα έργα του Rodchenko<sup>1709</sup> αποκτήθηκαν είτε από τον ίδιο τον ζωγράφο είτε από μέλη της οικογένειάς του. Ο συλλέκτης γνώρισε προσωπικά τον καλλιτέχνη στη δεκαετία του 1940 και απέκτησε φιλικές σχέσεις μαζί του<sup>1710</sup>, ενώ και μετά τον θάνατο του Rodchenko αλλά και της γυναίκας του Stepanona λίγο αργότερα, ο συλλέκτης κράτησε επαφή με τους απογόνους τους, που φαίνεται πως εξαιτίας του άρχισαν να ενδιαφέρονται σοβαρά για το έργο των δύο καλλιτεχνών<sup>1711</sup>.

- 67.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -
- 67.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ (4 έργα): Παρά την επιθυμία του συλλέκτη να μείνουν στην Tretyakov τα έργα του Rodchenko, ώστε να τα «απολαμβάνει ο ρωσικός λαός»<sup>1712</sup>, μεταβιβάστηκαν τελικά εκεί μόνο 4 όψιμες ελαιογραφίες της περιόδου 1935-1943. Πρόκειται για τα μεγάλα έργα *Τσίρκο* (1935) και *Σουρεαλιστική Αφαίρεση* (1943), σε μουσαμά και

<sup>1707</sup> **Grigori Grigorievich**, γνωστός και ως Georgii Georgievich ή Egor Egorovich, **Riazhsky**, ή και Ryazhsky/ Riazhkii), (Григорий Григорьевич Рязжский), περιοχή Ignatievo, κοντά στη Μόσχα 1895 – Μόσχα 1952, 57 ετών (Milner, 1993, σσ.366-367).

<sup>1708</sup> *Tretyakov 2*, αρ. 103. Για τον σπάνιο αυτό «μη αντικειμενικό» πίνακα του Riazhsky –επίσημου ζωγράφου του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού αρχικά και από τους σπιλοβάτες της Ένωσης Καλλιτεχνών της Επανάστατικής Ρωσίας (ΑΧΡΡ)– βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 1008, Σατσκίχ, 1995, εικ. 188.

<sup>1709</sup> **Alexandr Mikhailovich Rodchenko** (Александр Михайлович Родченко), Αγία Πετρούπολη 1891- Μόσχα 1956, 65 ετών.

<sup>1710</sup> Για τη σχέση τους βλ. Roberts, 1994, σσ. 73-74 και Rudenstine, 1981, σσ.63-64.

<sup>1711</sup> Για τις επαφές του συλλέκτη με τους απογόνους των καλλιτεχνών και για την απόκτηση από εκείνους, έργων του Rodchenko αλλά και των Kandinsky και Stepanona, βλ. Roberts, 1994, σ. 73.

<sup>1712</sup> Roberts, 1994, σ.174. Η διοίκηση της Tretyakov αποδέχτηκε ελάχιστα μόνο έργα του καλλιτέχνη.

χαρτόνι αντίστοιχα, και τα 2 μικρότερα –ένα του 1940 σε χαρτόνι και ένα του 1942– σε μουσαμά, με τον κοινό τίτλο *Ρεαλιστική Αφαίρεση*<sup>1713</sup>.

- 67.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ (τουλάχιστον 4 έργα τέχνης): Στην Αρχική-Ενιαία Συλλογή Κωστάκη υπήρχαν 4 τουλάχιστον έργα του καλλιτέχνη εκτός γνωστών υποσυνόλων της συλλογής σήμερα<sup>1714</sup>. Το σημαντικότερο ίσως από αυτά –και ένα από τα πιο σπάνια στο σύνολο της καλλιτεχνικής του παραγωγής– υπήρξε μια ξύλινη κρεμαστή κατασκευή σχήματος οβάλ, ένα *mobile* του 1920 περίπου, γνωστό ως *Οβάλ κρεμαστή κατασκευή Αρ.12*, που κατέληξε στο MoMA<sup>1715</sup>.

Το συγκεκριμένο ιστορικής σημασίας έργο είναι η μοναδική σωζόμενη σήμερα κινητή κατασκευή, ανάμεσα από 5 τουλάχιστον, που είναι πιθανό να δημιούργησε ο καλλιτέχνης κατά την περίοδο 1920-1921<sup>1716</sup>. Η *οβάλ κατασκευή* συνιστούσε μάλιστα κατά τον συλλέκτη το «στολίδι», το «νούμερο ένα» ή το «πιο σημαντικό έργο» ολοκλήρης της συλλογής Κωστάκη –ακόμη και συγκρινόμενο με έργα της Ρορονα, του Κλιουν αλλά και του ίδιου του Malevich– ένα κομμάτι «μοναδικό στον κόσμο» και το τελευταίο που ο συλλέκτης σκόπευε να αποχωριστεί, εάν αναγκαζόταν ποτέ να πουλήσει τη συλλογή του<sup>1717</sup>.

Επίσης στην ίδια ομάδα ανήκουν έργα όπως η μικρών διαστάσεων υδατογραφία *Μη-παραστατική κατασκευή με ζωγραφισμένες προβολές επιφανειών μιας σύνθετης σύνθεσης με χρώματα. Σύνθεση κύκλου και γραμμής* (1917)<sup>1718</sup>, ένα μεγάλων διαστάσεων άπιπλο σχέδιο με κάρβουνο

---

<sup>1713</sup> Για τα έργα *Ρεαλιστική Αφαίρεση* και *Τσίρκο* βλ. *Tretyakov 2*, αρ. 104-105. Τα 2 άλλα έργα δεν περιλαμβάνονται στις λίστες της Tretyakov. Βλ. και Rudenstine, 1981, εικ. 1022, 1024-1026.

<sup>1714</sup> Για άλλα έργα του καλλιτέχνη στην ίδια κατηγορία βλ. και παρακάτω, *Stepanova: Εκροές*.

<sup>1715</sup> Το έργο μεταβιβάστηκε το 1987 στο MoMA της Νέας Υόρκης. Κατά την Αλίκη Κωστάκη το έργο δόθηκε εκεί από τον συλλέκτη σε πολύ χαμηλή, συμβολική τιμή, σχεδόν δωρίστηκε (Κωστάκη, Α., 20 Απριλίου 2007, προσωπική συνέντευξη). Ωστόσο ο συλλέκτης εμφανιζόταν μάλλον απογοητευμένος για τον τρόπο μεταβίβασης του συγκεκριμένου έργου (Roberts, 1994, σ. 74).

<sup>1716</sup> Η κρεμαστή κατασκευή του Rodchenko από βαμμένο κοντραπλακέ και σύρμα, διαστάσεων 83,5 x 58,5 x 43,3 εκ., ήταν αποτέλεσμα των πειραματισμών του πάνω στις δυναμικές σχέσεις της γραμμής στον χώρο (Νταμπρόφσκι, 1995, εικ. 269, Rudenstine, 1981, εικ. 1019). Για τον τρόπο εύρεσης του έργου βλ. Roberts, 1994, σσ. 73-74, Rudenstine, 1981, σ.64.

<sup>1717</sup> Ο συλλέκτης ανέφερε χαρακτηριστικά: «This construction, even beside thousands of works of Porona, Kliun and even Malevich, was number one in my collection and my most significant work. I always thought that if some day I had to start selling the collection, this hanging construction would go last» (Roberts, 1994, σ. 74).

<sup>1718</sup> Το έργο, ακουαρέλα και γκουάς με μολύβι και μελάνι σε χαρτί (Rudenstine, 1981, εικ. 1011), δωρήθηκε στον Κωστάκη από την κόρη του Rodchenko Varvara, γύρω στα 1962 και πουλήθηκε στον Α. Alfred Taubman στις 4 Απριλίου 1990, προς 203.500 στερλίνες, πετυχαίνοντας την υψηλότερη τιμή

της περιόδου 1917-1918 περίπου<sup>1719</sup> και, πιθανότατα, ένα μεσαιών διαστάσεων λεύκωμα, που περιλάμβανε αποκόμματα σχετικά με τον καλλιτέχνη και την V. Stepanova καθώς επίσης κολάζ, φωτογραφίες, σημειώσεις και σχέδιά τους, της περιόδου 1920-1945<sup>1720</sup>.

- 67.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (16 έργα): Από τα 16 έργα του Rodchenko στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ –7 πίνακες και 9 σχέδια και χαρακτηριστικά– 13 καλύπτουν τη σημαντικότερη, έντονα παραγωγική αλλά και πειραματική περίοδο από το 1915 έως το 1921 περίπου, την εποχή δηλαδή που ο κονστρουκτιβιστής καλλιτέχνης στράφηκε σε άλλα μέσα έκφρασης εγκαταλείποντας τη ζωγραφική. Επίσης 2 έργα αντιπροσωπεύουν το έργο του καλλιτέχνη από τη δεκαετία του 1940, εποχή που ο Rodchenko επέστρεψε στη ζωγραφική, δημιουργώντας συνθέσεις σε αφηρημένη κυρίως τεχνοτροπία<sup>1721</sup>.

Συγκεκριμένα στη συλλογή περιλαμβάνονται οι ελαιογραφίες *Γραμμισμός* (1920), *Σύνθεση Αρ. 125* (1920), *Αφαίρεση/Ρήγμα* (τέλη δεκαετίας 1920)<sup>1722</sup>, *Κατασκευή σε άσπρο/Ρομπότ* (1920), *Σύνθεση Αρ. 117* (1919) –ένα έργο που έχει χαρακτηριστεί «ιδιοφυές» αλλά και «πρωτοφανές για την εποχή του»<sup>1723</sup>– *Δύο Κύκλοι* (1918)<sup>1724</sup> και *Τρεις μορφές*<sup>1725</sup>. Εδώ ανήκουν ακόμη το πρώιμο σχέδιο με υδατόχρωμα και μελάνι *Δύο Χορεύτριες* (1915), ένα άπιπλο σχέδιο με κραγιόν του καλλιτέχνη από το 1921, ενδεικτικό των πειραματισμών του αυτή την εποχή πάνω στο θέμα της γραμμής<sup>1726</sup>, οι υδατογραφίες με βερνίκι και

---

πώλησης στη συγκεκριμένη δημοπρασία (Roberts, 1994, σ. 200, Sotheby's, 1990, lot 503). Επανεμφανίστηκε προς πώληση το 2015 ("Sale number: N09431", 2015: lot 154). Βλ. και σημ. 1727.

<sup>1719</sup> Το έργο 246.80 (Rudenstine, 1981, εικ. 1017) προσφέρθηκε στη δημοπρασία του 1990 με εκτιμώμενη τιμή τις 120.000 στερλίνες, χωρίς να βρει αγοραστή (Sotheby's, 1990, lot 504).

<sup>1720</sup> Το έργο απέκτησε ο Κωστάκης από τον Kruchenykh ως δώρο (Rudenstine, 1981, εικ. 1028-1029).

<sup>1721</sup> Για την καλλιτεχνική διαδρομή του καλλιτέχνη βλ., μ.α., Lavrent'ev & Dabrowski, 2002, Margolin, 1997, σσ. 81-213.

<sup>1722</sup> Το έργο 248.78 (Rudenstine, 1981, εικ. 1020) προσφέρθηκε, μάταια, προς πώληση το 1990 με εκτιμώμενη τιμή τουλάχιστον 1,5 εκατ. στερλίνες (Sotheby's, 1990, lot 504).

<sup>1723</sup> Η ελαιογραφία σε μουσαμά *Σύνθεση Αρ. 117* (239.78), διαστάσεων 40,3 x 35,1 εκ., ενδεικτική της ευρύτητας των πειραματισμών του Rodchenko στη διετία 1919-1921, εκτέθηκε το 1920, προκαλώντας τον θαυμασμό του Klutskis, ενώ έχει χαρακτηριστεί και μοναδικό στην εποχή του για την «οικονομία των μέσων και τον βαθμό αφαίρεσης και αυθορμητισμού» που παρουσιάζει (Νταμπρόφσκι, 1995, εικ. 293).

<sup>1724</sup> Το έργο δημοσιεύτηκε αρχικά ως *Άπιπλο* (Καφέτση Ι, εικ. 295, Rudenstine, 1981, εικ. 1015).

<sup>1725</sup> Για το τελευταίο, λάδι σε πλαστικό διαστάσεων μόλις 7,7 x 11,5 εκ., βλ. "Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: Συλλογές", χ.χ. Για τα υπόλοιπα έργα βλ. Καφέτση Ι, εικ. 293, 295-299, 478 και Rudenstine, 1981, εικ. 1013, 1015-1016, 1020-1021.

<sup>1726</sup> Το έργο C198 έχει δημοσιευτεί ως *Άπιπλο* (Καφέτση Ι, αρ. 300, Rudenstine, 1981, εικ. 1018) και *Χωρίς Τίτλο (Κατασκευή)* ("Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: Συλλογές", χ.χ.).

μελάνι *Μη-παραστατική κατασκευή με ζωγραφισμένες προβολές επιφανειών μιας σύνθετης σύνθεσης με χρώματα* (1917)<sup>1727</sup> και *Ο πιερότος κλόουν* (1919)<sup>1728</sup>, αλλά και μεταγενέστερα έργα όπως το άπιτλο γκουάς με θέμα και πάλι τη γραμμή, του 1940<sup>1729</sup> και το άνω του μέτρου γκουάς με υδατόχρωμα και μελάνι σε χαρτί *Εκφραστικός Ρυθμός* (1943-1944), που φαίνεται να προλαμβάνει κατά λίγα χρόνια παρόμοιες δημιουργίες του αμερικανικού Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού<sup>1730</sup>.

Τη συλλογή έργων του Rodchenko στο ΚΜΣΤ συμπληρώνουν τέλος ένα γκουάς σε χαρτί που αποτελεί σχέδιο εξωφύλλου για το βιβλίο του S. P. Bobrov *ΔΕΛΤΑ* (ΔΕΛΤΑ)<sup>1731</sup>, ένα λινόλεουμ σε χαρτί –σχέδιο εσωφύλλου<sup>1732</sup>– και το σχέδιο με κραγιόν και γραφίτη *Σύνθεση-δοκίμιο για φωτιστικό του Café Pittoresque στη Μόσχα* (1917), που ο καλλιτέχνης υπέβαλε στο INKkUK στο πλαίσιο των συζητήσεων για την «Κατασκευή και τη Σύνθεση»<sup>1733</sup>. Παρά τον μικρό αριθμό τους, τα έργα του Rodchenko είναι χαρακτηριστικά της πρωτοτυπίας και εφευρετικότητας για τις οποίες διακρίθηκε η καλλιτεχνική του φυσιογνωμία καθώς και της σπιλιστικής πολυμορφίας που χαρακτηρίζει κατεξοχήν την καλλιτεχνική του παραγωγή.

67.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ<sup>1734</sup>:

67.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

---

<sup>1727</sup> Η ομάδα χρωματικών συνθέσεων του Rodchenko με γκουάς, ακουαρέλα, τέμπερα ή και λαδομπογιά σε χαρτί αποτελούν μετάπλαση ή συνέχεια των πρώτων του πειραμάτων με αφηρημένες φόρμες του 1915 (Νταμπρόφσκι, 1995, εικ. 293). Για τον τίτλο του έργου από τον Rakitin βλ. Rudenstine, 1981, σ.447. Επίσης βλ. και παραπάνω, *Rodchenko: Εκπρός*.

<sup>1728</sup> Πρόκειται για το γκουάς με μελάνι και γραφίτη σε χαρτί 244.78 (Rudenstine, 1981, εικ. 1012).

<sup>1729</sup> Για το έργο C392 βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 1023.

<sup>1730</sup> Η σύνθεση σε χαρτί, μήκους 172,7 εκ., που θυμίζει έντονα το σπιλ του Pollock, ειδικά έργα όπως το *Enchanted Forest* του 1947 (The Solomon R. Guggenheim Museum, 1998, εικ. 77) και γενικότερα τις ελαιογραφίες του με την τεχνική dripping της περιόδου 1947-1950, προοριζόταν, κατά τον Κωστάκη, να τοποθετηθεί δίπλα στο κρεβάτι του Rodchenko αντί για χαλί (Rudenstine, 1981, εικ. 1027).

<sup>1731</sup> Το έργο C90 είχε αποδοθεί αρχικά στην Ρορωνα (Rudenstine, 1981, εικ. 824).

<sup>1732</sup> Για το έργο (C493), δημοσιευμένο ως "[Χωρίς τίτλο], *Εσώφυλλο για τη σειρά "Graviuri Rodchenko 1919"*" (1919), βλ. "Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: Συλλογές", χ.χ.

<sup>1733</sup> Το συγκεκριμένο σχέδιο του *Φακέλου INKkUK* είναι από μια σειρά σχεδίων για φωτιστικά, που ο καλλιτέχνης δημιούργησε για το *Café Pittoresque* το 1917 (Καφέτση I, εικ. 331, Rudenstine, 1981, εικ. 83). Για την τοποθέτηση του καλλιτέχνη στο θέμα «Σύνθεση-Κατασκευή» του INKkUK βλ. Καφέτση II, σσ.279-282 και Μαγκομέντοφ, 1995, σσ.347-348.

<sup>1734</sup> Για αρχειακό υλικό σχετικό με τον καλλιτέχνη και συγκεκριμένα 17 δημοσιευμένες φωτογραφίες του ίδιου αλλά και έργων του βλ. "Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: Συλλογές", χ.χ.

- 68.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -
- 68.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ (1 έργο): Περιλαμβάνεται μια μεγάλη ελαιογραφία σε μουσαμά του καλλιτέχνη με τίτλο *Νεκρή Φύση* (1926), που αποκτήθηκε από ιδιωτική συλλογή στην Αγία Πετρούπολη<sup>1736</sup>.
- 68.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ: -
- 68.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -
- 68.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -
- 68.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

## 69. O. ROZANOVA

Τα έργα της πρόωρα χαμένης Rozanova<sup>1737</sup>, καλλιτέχνιδας που ο συλλέκτης εκτιμούσε βαθιά, αποκτήθηκαν από διάφορες πηγές, όπως τον Α. Kruchenykh, τον Ν. Khardzhiyen, ιδιώτες συλλέκτες αλλά και την κόρη του Α. Rodchenko, Mula. Η προσπάθεια εντοπισμού των έργων της υπήρξε από τις πιο δύσκολες και τις περισσότερες φορές απέβη άκαρπη, αφού μέσα σε διάστημα «35 ετών και σχεδόν χωρίς ανταγωνισμό» ο συλλέκτης κατάφερε να εντοπίσει και να συλλέξει «μόνο τρεις μουσαμάδες» της Rozanova<sup>1738</sup>.

- 69.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -
- 69.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ (1 έργο): Στη Δωρεά Κωστάκη Tretyakov 1977 περιλαμβάνεται η μεγάλων διαστάσεων ελαιογραφία σε μουσαμά της Rozanova με τίτλο *Κουρείο* (1915)<sup>1739</sup>.
- 69.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ (τουλάχιστον 3 έργα): Στο Υπόλοιπο Συλλογής Κωστάκη 1977 ανήκε η μεγάλη ελαιογραφία σε μουσαμά *Πράσινη Ρίγα* (1917) –ιστορικής σημασίας για τη συλλογή ως το πρώτο

<sup>1735</sup> **Vladimir Osipovich Roskin** (Владимир Осипович Роскин) γνωστός παλαιότερα ως Y. S. Raskin, Μόσχα 1896 – Μόσχα 1984. Για βιογραφικά στοιχεία του καλλιτέχνη βλ. "Roskin Vladimir Osipovich", χ.χ. Για μια πολύ διαφορετική χρονολόγηση του θανάτου του, βλ. Milner, 1993, σ.359.

<sup>1736</sup> *Tretyakov 2*, αρ. 106. Για μια φωτογραφία του έργου βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 997.

<sup>1737</sup> **Olga Vladimirovna Rozanova** (Ольга Владимировна Розанова), Melenki, επαρχία Vladimir 1886-Μόσχα 1918, από διφθερίτιδα, 32 ετών. Βλ. , ενδεικτικά, Gurianova, 2000, σσ.213-239.

<sup>1738</sup> Δεν γνωρίζουμε ποιός ήταν ο τρίτος «μουσαμάς» της καλλιτέχνιδας. Στην λίστα της Tretyakov αναφέρεται μόνο ένας, οπότε οι άλλοι 2 ανήκουν πιθανότατα στην ομάδα των Εκρών. Ο Κωστάκης θαύμαζε ιδιαίτερα τη Rozanova και προσπάθησε επίμονα να εντοπίσει έργα της (Roberts, 1994, σ.63, Rudenstine, 1981, σ.63, "Συνέντευξη του Γιώργου Κωστάκη", 1995, σ. 37).

<sup>1739</sup> *Tretyakov 2*, αρ. 107. Το έργο αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα του ρωσικού «αλογισμού» που εισήγαγε ο Malevich στα τέλη του 1913 (Καφέτση, 1995, εικ. 36). Βλ. και Rudenstine, 1981, εικ. 1030.



αποκτηθέν έργο της<sup>1740</sup>– ίσως και μια δεύτερη, καθώς και 2 χαρακτηριστικά της καλλιτέχνης<sup>1741</sup>, εκτός γνωστών υποσυνόλων της συλλογής σήμερα.

- 69.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (17 έργα, το ένα αμφίπλευρο): Σήμερα σώζονται στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ 17 σχέδια και χαρακτηριστικά της περιόδου περίπου 1913-1917 που σχετίζονται με την καλλιτέχνη<sup>1742</sup>. Τα έργα της Ροζανόνα στη συλλογή Κωστάκη είναι όλα μικρού ή μεσαίου μεγέθους και αφορούν κυρίως εικονογραφήσεις της. Συγκεκριμένα στη συλλογή συγκαταλέγονται σελίδες κολάζ με εικονογραφήσεις για το βιβλίο των Ο. Ροζανόνα–Α.Κhruchenykh *Οικουμενικός Πόλεμος* του 1916<sup>1743</sup>, 2 κολάζ που πιθανότατα προορίζονταν για εικονογραφήσεις του βιβλίου *1918 god (Έτος 1918)* των Ν. Kamensky, Α. Kruchenykh και Κ. Zdanovich<sup>1744</sup>, ένα άτιπλο κολάζ της καλλιτέχνης του 1916 περίπου, προοριζόμενο πιθανόν και αυτό για εικονογράφιση<sup>1745</sup>, καθώς και το γκουάς *Διακοσμητική Σύνθεση* του 1916<sup>1746</sup>.

Ως προς τα χαρακτηριστικά περιλαμβάνονται μια λιθογραφία της Ροζανόνα σε χαρτί (περίπου 1916)<sup>1747</sup>, ένα αχρονολόγητο λινόλεουμ<sup>1748</sup>, 3 έγχρωμες λιθογραφίες που προορίζονταν μάλλον για διαφημιστικά φυλλάδια αντίστοιχων βιβλίων του Κhruchenykh, σε εικονογράφιση της

---

<sup>1740</sup> Το έργο 251.78 (Rudenstine, 1981, εικ. 1067), δώρο του Ι. Kachurin στον Κωστάκη και ένα από τα πιο αγαπημένα έργα του, που ο ίδιος χαρακτήριζε ως «κόσμημα» (Roberts, 1994, σ.63) –ένα έργο που προκάλεσε μεγάλη αίσθηση όταν παρουσιάστηκε στη Δύση εξαιτίας της ομοιότητάς του με ανάλογες εμπνεύσεις του Barnett Newman που δημιουργήθηκαν περίπου 30 χρόνια αργότερα (Russell, 1981)– πουλήθηκε γύρω στο 1992, έναντι μεγάλου ποσού, σε σκανδιναβό συλλέκτη, που «δεν δείχνει ποτέ τη συλλογή του στον κόσμο» στη Σουηδία (Κωστάκη, Α., 20 Απριλίου 2007, προσωπική συνέντευξη).

<sup>1741</sup> Είναι 2 λινόλεουμ, ένα μικρό και ένα μεσαίων διαστάσεων (Rudenstine, 1981, εικ. 1034-1035).

<sup>1742</sup> “Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: Συλλογές”, χ.χ.

<sup>1743</sup> Το έργο (130.80) περιλαμβάνει συγκεκριμένα τυπωμένο εξώφυλλο και οπισθόφυλλο και 13 σελίδες, 2 με κείμενα και 11 σελίδες εικονογραφήσεων με χαρτί και ύφασμα σε χαρτί. Το χειροποίητο αυτό αντίτυπο του βιβλίου, ένα από τα 100 που κυκλοφόρησαν συνολικά (Καφέτση Ι, αρ.101) –και από τα οποία 12 είναι γνωστά σήμερα– είναι χαρισμένο στον Κωστάκη από τον Κhruchenykh. Με βάση τα επίσημα στοιχεία του ΚΜΣΤ, που ακολουθούν και την βιβλιογραφική παράδοση, δημιουργός των κολάζ είναι η Ροζανόνα (“Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: Συλλογές”, χ.χ., Rudenstine, 1981, εικ. 1052, 1066), σύμφωνα όμως με το MoMA πρόκειται για τον Κhruchenykh (Rowell & Wye, 2002). Σε κάθε περίπτωση οι εικόνες έχουν συλληφθεί σε συνάφεια με την πρόθεση του Κhruchenykh για δημιουργία μιας υπέρλογης (*zaum*) γλώσσας, όπου ο ήχος μιας λέξης ξεχωρίζει από την εξαρτώμενη από τα συμφραζόμενα σημασία της. Για μια πιο πλήρη εκδοχή του ίδιου έργου βλ. “Sale 5052”, 2003: lot 32.

<sup>1744</sup> Πρόκειται για τα έργα 253.78 και 254.78 (Καφέτση Ι, εικ. 102, Rudenstine, 1981, αρ. 1049, 1050).

<sup>1745</sup> Πρόκειται για το έργο C75 (Καφέτση Ι, εικ. 103, Rudenstine, 1981, εικ. 1051).

<sup>1746</sup> Για σειρά παρόμοιων συνθέσεων της καλλιτέχνης για το περιοδικό *Supremus* αλλά και για τις διακοσμητικές εκθέσεις της Ν. Davydova στη Μόσχα βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 1041.

<sup>1747</sup> Rudenstine, 1981, εικ. 1042.

<sup>1748</sup> Rudenstine, 1981, εικ. 1033.

καλλιτέχνιδας<sup>1749</sup>, 2 λιθογραφίες του έργου *Μελέτη για το βιβλίο "Te-li-le"* των *A. Kruchenykh* και *V.Khlebnikov*<sup>1750</sup> καθώς και 2 έγχρωμα λινόλεουμ γνωστά ως *Βαλές Μπαστούνι* και *Βαλές Καρό*. Τα τελευταία, που απεικονίζουν φιγούρες της τράπουλας, προορίζονταν για την εικονογράφιση της ποιητικής συλλογής *Zaumnaia Gniga (Υπέρλογο Βιβλίο)* των *A. Kruchenykh* και *Aliagron*<sup>1751</sup>. Τέλος στα έργα της *Rozanova* στη Συλλογή *Κωστάκη ΚΜΣΤ* ανήκουν ακόμη ένα προσχέδιο με γραφίτη σε χαρτί του πίνακα *Η Ταβέρνα*<sup>1752</sup>, ένα σχέδιο με γραφίτη σε χαρτί<sup>1753</sup> και ένα αμφίπλευρο σχέδιο, επίσης με γραφίτη σε χαρτί, που περιλαμβάνει τα έργα *Προκαταρκτικά Σκίτσα για την Κατασκευή "Αυτοκίνητο" και "Ποδηλάτης" (1915)*<sup>1754</sup>.

69.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ<sup>1755</sup>: -

69.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

## 70. P. M. SEMASHKEVICH<sup>1756</sup>

70.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -

70.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ: -

70.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ: -

---

<sup>1749</sup> Κατά την *M. Tsantsanoglou* (Καφέτση I, εικ. 96). Τα βιβλία, που εκδόθηκαν το 1913 στην Αγία Πετρούπολη, έχουν αποδοθεί στα ελληνικά ως *Φωλίτσα Πάπιας με κακές λέξεις, Δάσινο Μπαμ* και *Εκρηκτισμός*. Τα έργα δωρίστηκαν στον συλλέκτη από τον *Kruchenykh*.

<sup>1750</sup> Κατά την *M. Tsantsanoglou* (Καφέτση I, εικ. 97). Κατά την ίδια πρόκειται για λιθογραφία και το πολυγραφικό τύπωμα της ίδιας σελίδας (C721), που προήλθε μάλλον από αντίγραφο του βιβλίου. Βλ. και *Rudenstine*, 1981, εικ. 1043. Σύμφωνα με τα επίσημα στοιχεία του ΚΜΣΤ τα έργα πρόκειται για λιθογραφίες σε χαρτί ("Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: Συλλογές", χ.χ.).

<sup>1751</sup> Κατά την *M. Tsantsanoglou* (Καφέτση I, εικ. 99). Το *Zaumnaia Gniga* των *Kruchenykh* και *Aliagron* (ψευδ. του *Roman Jacobson*), που εκδόθηκε στη Μόσχα το 1915, αποτέλεσε ορόσημο για τη ρωσική φουτουριστική βιβλιοποιία (*Rudenstine*, 1981, εικ. 1047, 1048).

<sup>1752</sup> *Rudenstine*, 1981, εικ. 1032.

<sup>1753</sup> Για στοιχεία του έργου ΑΤΗ 80.22 (χωρίς δημοσιευμένη φωτογραφία) βλ. "Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: Συλλογές", χ.χ.

<sup>1754</sup> Τα 2 σκίτσα (*Rudenstine*, 1981, εικ. 1036-1040) αποτελούν τη μόνη σωζόμενη τεκμηρίωση –με κατασκευαστικές μάλιστα λεπτομέρειες– των ομότιπλων, χαμένων σήμερα, κατασκευών της *Rozanova*, που παρουσιάστηκαν στην *Τελευταία Φουτουριστική Έκθεση: 0.10* στην Πετρούπολη το 1915.

<sup>1755</sup> Περιλαμβάνονται 2 φωτογραφίες έργων ("Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: Συλλογές", χ.χ.).

<sup>1756</sup> Τα 2 έργα της Συλλογής *Κωστάκη ΚΜΣΤ* φέρουν στην πίσω όψη τους υπογραφή του μαθητή του *A. Drevin*, αποφοίτου των *VHYTEIN (BXYTEIN)* και μέλους της ομάδας *Δεκατρία*, καλλιτέχνη **Roman Matveevich Semashkevich**, γνωστού στη βιβλιογραφία και ως *Samashkevich* (Роман Матвеевич Семашкевич), *Lebedevo*, επαρχία *Vilna* (σημερινή *Λευκορωσία*) 1900 – Μόσχα (*Lubyanka*), 1937, που κατηγορήθηκε για «αντεπαναστασική φασιστική προπαγάνδα», συνελήφθη και πυροβολήθηκε χωρίς δίκη. ("Zhizn' i smert' Roman Semashkevicha", 2000).

- 70.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (2 έργα): Περιλαμβάνονται 2 μεγάλες παραστατικές ελαιογραφίες σε ξύλο του Semashkevich από το 1932, μια άπιπλη και ο πίνακας *Στο Κολχός*<sup>1757</sup>.
- 70.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -
- 70.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

#### 71. S. Y. SENKIN

Τα λιγοστά έργα του Senkin<sup>1758</sup> που κατάφερε να εντοπίσει ο συλλέκτης αποκτήθηκαν από την κόρη του καλλιτέχνη, N. S. Senkina, στη Μόσχα<sup>1759</sup>.

- 71.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -
- 71.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ (1 έργο): Στην Tretyakov έχει δωρηθεί το κολάζ του καλλιτέχνη *Πόλη* (1920)<sup>1760</sup>.
- 71.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ: -
- 71.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (1 έργο): Εδώ ανήκει η ελαιογραφία σε κοντραπλακέ *Κατασκευή με τρεις μορφές, Unovis* (1919)<sup>1761</sup>.
- 71.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -
- 71.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

#### 72. N. SHEVCHENKO<sup>1762</sup>

- 72.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -
- 72.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ: -
- 72.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ: -
- 72.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (1 έργο): Σώζεται μια *Χρωματική Μελέτη* του καλλιτέχνη, γκουάς με γραφίτη σε χαρτί, του 1929<sup>1763</sup>.
- 72.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -

<sup>1757</sup> Για τις 2 νατουραλιστικής τεχνοτροπίας, αφηγηματικές συνθέσεις του καλλιτέχνη βλ. "Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: Συλλογές", χ.χ.

<sup>1758</sup> **Sergei Yakovlevich Senkin** (Сергей Яковлевич Сенькин), Pokrovskoe-Streshnevo, σήμερα Μόσχα, 1894 – Μόσχα 1963, 69 ετών.

<sup>1759</sup> Εξαιρετικά δύσκολη ήταν η απόκτηση έργων του Senkin, αφού «μέσα σε 35 χρόνια, σχεδόν χωρίς ανταγωνισμό», ο συλλέκτης κατάφερε να βρει μόνο έναν «μουσαμά» του (Costakis, 1981, σ.63).

<sup>1760</sup> *Tretyakov 2*, αρ. 669. Το κοστρουκτιβιστικής αντίληψης φωτομοντάζ *Γород* είναι ένα έργο αποδοσμένο με κολάζ σε χαρτόνι (Καφέτση Ι, εικ. 316, Rudenstine, 1981, εικ. 1068).

<sup>1761</sup> Για το χρονολογημένο και ενυπόγραφο αυτό έργο από τη σουπρεματιστική περίοδο του θερμού αυτού οπαδού του Malevich και μέλους του Unovis, που διέκρινε η ακατάβλητη έφεση προς τον πειραματισμό, είναι ένα «νυκτερινό», στο οποίο επιχειρείται να απεικονιστεί η καθαρή ενέργεια (Σατσίκη, 1995, εικ. 161). Για την εικόνα του, βλ. "Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης : Συλλογές", χ.χ., Rudenstine, 1981, εικ. 1069.

<sup>1762</sup> Δεν παραδίδονται βιογραφικά στοιχεία για τον **Nikolai Shevchenko** (Николай Шевченко).

<sup>1763</sup> Για την εικόνα του έργου C671, που φέρει υπογραφή στην μπροστινή όψη (**Н. Шевченко**), βλ. "Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: Συλλογές", χ.χ., Ραπανικολαου, 2004, εικ. 191.

72.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

---

73. A. F. SOFRONOVA<sup>1764</sup>

73.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -

73.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ (10 έργα): Υπάρχουν 10 μικρού μεγέθους έργα της καλλιτέχνης σε χαρτί, 7 σχέδια με κάρβουνο, ένα με μελάνη και 2 γκουάς, όλα της περιόδου 1921-1922<sup>1765</sup>.

73.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ: -

73.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (13 έργα): Και τα 13 έργα της Sofronova στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ αποκτήθηκαν από την κόρη της καλλιτέχνης. Πρόκειται συγκεκριμένα για 8 σχέδια με κάρβουνο (ή και κιμωλία), ένα σχέδιο με μελάνη, 3 ακουαρέλες με μελάνη (ή και γραφίτη) και μια ελαιογραφία με γκουάς<sup>1766</sup>. Όλα τα έργα αποτελούν κονστρουκτιβιστικές συνθέσεις του 1922, στις οποίες η Sofronova διερευνούσε τις σχέσεις μεταξύ τμημάτων κύκλου και ευθειών<sup>1767</sup>.

73.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -

73.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

---

74. V. A. STENBERG<sup>1768</sup>

74.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -

74.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ: -

74.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ: -

74.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (2 έργα): Στη συλλογή υπάρχουν τα σχέδια του καλλιτέχνη από το 1920 *Κατασκευή* και *Σύνθεση*, με μελάνη και χρωματιστό μολύβι αντίστοιχα. Τα έργα εικονογραφούν τις ιδέες του ίδιου του Vladimir

---

<sup>1764</sup> **Antonina Fedorovna Sofronova** (Антонина Фёдоровна Софронова), Droskono, επαρχία Orel, 1892 – Μόσχα 1966, 74 ετών).

<sup>1765</sup> *Tretyakov 2*, αρ. 670-679.

<sup>1766</sup> Γνωρίζουμε 13 έργα της καλλιτέχνης που αγοράστηκαν από το ΚΜΣΤ. Ωστόσο στην ιστοσελίδα του μουσείου εμφανίζονται 14 έργα, καθώς εκεί παρουσιάζονται προσμετρώνται 2 ταυτόσημα έργα με κωδικό 265.78b και 265.78B, αντίστοιχα ("Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης : Συλλογές", χ.χ.).

<sup>1767</sup> Τα έργα εκφράζουν, κατά την M. Dabrowski (Νταμπρόφσκι, 1995, 309-315), μια από τις λιγότερο γνωστές πτυχές των κατακτήσεων της πρωτοπορίας. (Βλ. και Rudenstine, 1981, εικ. 1070-1082). Από αυτά, το γκουάς 265.78a προσφέρθηκε προς πώληση το 1990 με εκτιμώμενη τιμή τις 60.000 στερλίνες, χωρίς να βρει αγοραστή (Sotheby's, 1990, lot 515).

<sup>1768</sup> **Vladimir Avgustovich Stenberg** (Владимир Августович Стенберг), Μόσχα 1899 – Μόσχα 1982, 83 ετών.

αλλά και του αδελφού του Georgii πάνω στο θέμα των συζητήσεων που έλαβαν χώρα στο INKhUK κατά το 1921<sup>1769</sup>.

74.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -

74.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

## 75. V. F. STEPANOVA

Τα έργα της Stepanova<sup>1770</sup> στη Συλλογή Κωστάκη αποκτήθηκαν είτε με αγορά είτε ως δώρα και προέρχονται από την ίδια την καλλιτέχνη ή τον σύζυγό της, A. Rodchenko.

75.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -

75.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ (1 έργο): Περιλαμβάνεται η μεσαιών διαστάσεων ελαιογραφία σε χαρτόνι *Μορφή αρ. 15* (1919-1920), που αρχικά δωρήθηκε στον συλλέκτη από την ίδια την καλλιτέχνη<sup>1771</sup>.

75.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ (4 έργα): Στην Αρχική-Ενιαία Συλλογή Κωστάκη υπήρχε η μεγάλη και ιστορικής σημασίας ελαιογραφία σε ξύλο της Stepanova *Δύο Μορφές* (1920)<sup>1772</sup>. Επίσης υπήρχε αντίγραφο από το χειροποίητο φουτουριστικό βιβλίο της καλλιτέχνης *Gaust Chaba* (1919)<sup>1773</sup> καθώς και σχέδιά της που περιλαμβάνονταν σε δύο καταλόγους της ιστορικής έκθεσης  $5 \times 5 = 25$  (1921)<sup>1774</sup>.

75.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (10 έργα): Σώζονται 10 έργα σε χαρτί της καλλιτέχνης της περιόδου κυρίως 1919-1922. Σε αυτά συγκαταλέγονται τα 2 έργα που η Stepanova παρουσίασε στο INKhUK στο πλαίσιο της γνωστής συζήτησης του έτους 1921. Πρόκειται συγκεκριμένα για τη μικρή ακουαρέλα *Παράδειγμα Σύνθεσης* –γνωστή σήμερα και ως *Σύνθεση*– που

---

<sup>1769</sup> Τα έργα σε χαρτί C165 και 182.80, με υπογραφή και σφραγίδα του INKhUK, προέρχονται από τον ομώνυμο *Φάκελο* του Babichev (Καφέτση Ι, αρ. 333, 332, Rudenstine, 1981, εικ. 84-85). Για τις απόψεις των Stenberg σχετικά με τις έννοιες της *τεχνικής κατασκευής*, όπου κατά τους ίδιους «ενυπάρχει ο χρηστικός σκοπός», και της *ζωγραφικής κατασκευής*, που προκύπτει από την έντεχνη κατανομή των κατασκευαστέων όγκων, βλ. Lodder, 1983, σ. 87.

<sup>1770</sup> **Varvara Fedorovna Stepanova** (Βαρβαρα Φέδοροβνα Στεπανοβα), Καunas (Κοπνο) Λιθουανία 1894 – Μόσχα 1958, 64 ετών. Για την καλλιτέχνη βλ. ενδεικτικά Lavrentiev, 2000.

<sup>1771</sup> Το έργο, δώρο της καλλιτέχνης στον Κωστάκη (Rudenstine, 1981, εικ. 1088), δεν αναφέρεται στις λίστες της Tretyakov.

<sup>1772</sup> Για το αγορασμένο από την ίδια την καλλιτέχνη, έργο 266.78, που είχε εκτεθεί στην έκθεση  $5 \times 5 = 25$  (1921) και στη Γκαλερί Van Diemen του Βερολίνου, βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 1083.

<sup>1773</sup> Ιδιαίτερη ήταν η τεχνική της Stepanova αλλά και η συμβολή της στο φουτουριστικό βιβλίο. Για το έργο βλ. *Von der Fläche zum Raum*, σσ.142-151. Το συγκεκριμένο αντίγραφο 14 σελίδων (C489), δωρίστηκε στον Κωστάκη από τον Rodchenko (Rudenstine, 1981, σ.469, εικ. 1089-1091).

<sup>1774</sup> Δύο τέτοιοι χειροποίητοι κατάλογοι (145.80, 146.80) δωρήθηκαν από τον Rodchenko στον Κωστάκη. Ο ένας περιλάμβανε γνήσια έργα των Popova, Vesnin και Stepanova και ο άλλος των Stepanova, Vesnin, Popova, Rodchenko και Exter (Rudenstine, 1981, σ.468, εικ. 1084-1087).

παρουσιάζει μια σχηματική απεικόνιση ανθρώπου καθώς και το μεσαιās διάστασης κολάζ *Δόμηση στο επίπεδο*, γνωστό και ως *Κατασκευή*<sup>1775</sup>. Επίσης στη συλλογή σώζονται άλλα 8 σχέδια και χαρακτηριστικά μικρού μεγέθους της καλλιτέχνης, στα οποία εντάσσεται και ένα λινόλεουμ σε χαρτί για το έργο της *Δύο Μορφές*<sup>1776</sup>.

75.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ<sup>1777</sup>:

75.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

---

#### 76. V. M. STRZEMINSKI<sup>1778</sup>

76.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -

76.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ (1 έργο): Περιλαμβάνεται ένα μεσαιών διαστάσεων τύπωμα του καλλιτέχνη, προορισμένο για αφίσα με προπαγανδιστικό περιεχόμενο και τίτλο *Τι έκανες εσύ στο μέτωπο*;

76.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ: -

76.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -

76.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -

76.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

---

#### 77. N. M. SUETIN

Τα έργα του Suetin<sup>1779</sup> αποκτήθηκαν από άγνωστες σήμερα πηγές, ενώ η χήρα του καλλιτέχνη αρνήθηκε να πουλήσει τα έργα του στον συλλέκτη<sup>1780</sup>.

77.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -

77.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ: -

77.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ (1 έργο): Στο Υπόλοιπο Συλλογής Κωστάκη 1977 φαίνεται ότι ανήκε ένα γκουάς του καλλιτέχνη, εκτός γνωστών

---

<sup>1775</sup> Τα έργα φέρουν και σφραγίδα του INKkUK (Καφέτση I, αρ. 334, 335, Rudenstine, 1981, εικ. 86-87). Για τους τίτλους των έργων βλ. και Μαγκομέντοφ, 1995, σ.346. Για την αισθητική προσέγγιση της Stepanova στα σχέδια αυτά βλ. Lodder, 1983, σ. 88.

<sup>1776</sup> Είναι 3 ξυλογραφίες από τη σειρά με τίτλο *Τσάρλι Τσάπλιν* (1922), ένα *Προσχέδιο μονογράμματος για σειρά λινοτυπιών* (1919), η *Μορφή με βιβλίο* αρ. 44 (1920), οι *Δύο μορφές* αρ. 52 (1920) και 2 άπιπλα αχρονολόγητα χαρακτηριστικά ("Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: Συλλογές", χ.χ.).

<sup>1777</sup> Για 7 αρχαιακές φωτογραφίες σχετικές με το έργο της καλλιτέχνης βλ. ό.π.

<sup>1778</sup> **Władysław Maximilianovich Strzemiński** (Владислав Максимилианович Стржеминский) Minsk 1893 – Łódź (σημερινή Πολωνία) 1952, 57 ετών. Για τον πολωνικής καταγωγής ζωγράφο της Ρωσικής Πρωτοπορίας και ηγέτη της θεωρίας του Ουνισμού βλ., μ.α., Schneede, 1998, σσ. 242-243 και Unismus, 1996. Για το έργο βλ. *Tretyakov 2*, αρ. 680.

<sup>1779</sup> **Nikolai Mikhailovich Suetin** (Николай Михайлович Суетин), Σταθμός Miatlevskaia, επαρχία Kaluga 1897 – Λένινγκραντ 1954, 57 ετών.

<sup>1780</sup> Μετά τον θάνατο του Suetin, το 1954, η χήρα του, Lironskaya, αρνήθηκε κάθε συναλλαγή με τον Κωστάκη, φοβούμενη μήπως τα έργα του καταλήξουν στη Ρωσία (Roberts, 1994, σ. 82 κ.εξ.).

υποσυνόλων της συλλογής πια, που απέδιδε το άνω μέρος ανθρώπινης μορφής σε σουπρεματιστικό ύφος γεωμετρικής αφαίρεσης<sup>1781</sup>.

77.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (8 έργα): Η παραγωγή του Suetin στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ περιλαμβάνει ένα άπιπλο γκουάς με ελαιογραφία και γραφίτη (1929)<sup>1782</sup> καθώς και 7 έργα από πορσελάνη, επιζωγραφισμένα από τον ίδιο. Πιο συγκεκριμένα στα τελευταία εντάσσονται 2 φλιτζάνια με τα πιατάκια τους, ένα πιατάκι, μια μικρή και μια μεγάλη καφετιέρα, ένα μικρό μπολ και ένα μελανοδοχείο. Τα έργα παράχθηκαν από το Κρατικό Εργοστάσιο Πορσελάνης της Πετρούπολης στην περίοδο 1923-1927 και είναι χαρακτηριστικά δείγματα *σουπρεματιστικής πορσελάνης*<sup>1783</sup>.

77.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -

77.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

#### 78. V. A. SULIMO-SAMUILO

Όλα τα έργα του Sulimo-Samuilo<sup>1784</sup>, κύριου και του πιο ταλαντούχου ίσως μαθητή του Filonov, αποκτήθηκαν από τη συλλογή της χήρας του καλλιτέχνη Nina Petrovna Neratona στο Λένινγκραντ. Κατά το χρόνο συνάντησης του συλλέκτη με τη Neratona πολλά έργα του καλλιτέχνη είχαν ήδη χαθεί, επέζησαν όμως λίγα σπάνια τμήματα ενός τεράστιου μουσαμά, στη δημιουργία του οποίου είχε μάλιστα συμβάλλει και ο ίδιος ο Filonov.

78.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -

78.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ (2 έργα): Στη Δωρεά Κωστάκη Tretyakov περιλαμβάνονται 2 άνω του μέτρου ελαιογραφίες σε μουσαμά με τίτλο *Σπιτάκι και Κεφάλι*<sup>1785</sup>, που αποτελούσαν τμήμα ενός ευρύτερου συνόλου, γνωστού σήμερα ως *Διακοσμητικό πανό για τον Οίκο Τυπογραφίας του Λένινγκραντ (1927)*<sup>1786</sup>.

<sup>1781</sup> Για το έργο C673, βλ. Καφέτση Ι, εικ. 499, Rudenstine, 1981, εικ. 1092.

<sup>1782</sup> Για το έργο 267.78, βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 1093.

<sup>1783</sup> Τα έργα χρονολογούνται στην περίοδο 1918-1923, εκτός από ένα μελανοδοχείο του τέλους της δεκαετίας του 1920. Είναι ενδεικτικά της σοβιετικής προπαγανδιστικής πορσελάνης της περιόδου 1918-1927, που σχεδιάστηκε ως ένας νέος τύπος τέχνης για το προλεταριάτο. Για την ιστορία του είδους βλ. Wardroppe κ.ά., 1992, passim. Για την παραγωγή πορσελάνινων σκευών με αφηρημένη γεωμετρική διακόσμηση στο Κρατικό (πρώην Βασιλικό) Εργοστάσιο Πορσελάνης της Πετρούπολης από σχεδιαστές όπως τον Suetin, από τα τέλη του 1922, αλλά και τους Malevich και Chashnik, βλ., μ.α., Lobanov-Rostovsky, 1992, Rudenstine, 1981, σ.471 και Σατσική, 1995, εικ. 195-197.

<sup>1784</sup> **Vsevolod Angelovich Sulimo-Samuilo**, γνωστός και ως Sulimo-Samoilo ή Sulimo-Samoilov (Всеволод Ангелович Сулимо-Самуйлло), Velikie Luki, Ρωσία 1903 – Λένινγκραντ 1965, 62 ετών.

<sup>1785</sup> *Tretyakov 1*, αρ. 108-109. Βλ. και Rudenstine, 1981, εικ. 1098.

<sup>1786</sup> Το έργο αποτελεί τμήμα ενός ευρύτερου προγράμματος που είχε αναλάβει η ιδρυμένη από το 1925 σχολή του Filonov, γνωστή και ως κολεκτίβα *Τεχνίτες της Αναλυτικής Τέχνης*, σε επίβλεψη του ίδιου.

- 78.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ: -
- 78.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (3 έργα): Στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ σώζονται σήμερα 3 ακόμη ελαιογραφίες σε μουσαμά του ίδιου με εκείνου της Δωρεάς Tretyakov συνόλου έργων, γνωστές ως *Αποσπάσματα από διακοσμητικό πανό για τον Οίκο Τυπογραφίας του Λένινγκραντ* (1927)<sup>1787</sup>.
- 78.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -
- 78.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

---

#### 79. N. M. TARABUKIN<sup>1788</sup>

- 79.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -
- 79.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ: -
- 79.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ: -
- 79.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (2 έργα): Εδώ ανήκουν 2 σχέδια με γραφίτη του Tarabukin από το έτος 1921. Τα έργα, με τίτλους *Γραμμική Σύνθεση και Στατικοδυναμική επιπεδογομετρική συνθετική κατασκευαστικότητα*<sup>1789</sup>, περιλαμβάνονταν στον *Φάκελο INKhUK* του Babichev και αποτελούν την εικονογραφική ερμηνεία από τον καλλιτέχνη των εννοιών της «Σύνθεσης και της Κατασκευής»<sup>1790</sup>.
- 79.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -
- 79.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

---

#### 80. V. E. TATLIN

Ο Κωστάκης συναντήθηκε περισσότερες από μία φορές με τον Vladimir Tatlin<sup>1791</sup> –τη σημαντικότερη, μαζί με τον Malevich, καλλιτεχνική προσωπικότητα της Ρωσικής Πρωτοπορίας– στην περίοδο 1949-1952<sup>1792</sup>. Ωστόσο τα έργα του καλλιτέχνη στη Συλλογή Κωστάκη αποκτήθηκαν από άλλες, διάφορες πηγές, όπως

---

Πρόκειται για ένα ταμπλό που παρουσιάστηκε στην έκθεση της ομάδας αυτής στον νέο *Οίκο Τυπογραφίας* στο Λένινγκραντ το 1927. Για άλλα –από τα ελάχιστα διασωθέντα– τμήματα του ίδιου έργου στη συλλογή Thyssen-Bornemisza καθώς και σε ιδιωτική συλλογή βλ. Μίσιερ, 1995, σ.504.

<sup>1787</sup> "Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης : Συλλογές", χ.χ., Ραπακόλαου, 2004, εικ. 71-73.

<sup>1788</sup> **Nikolai Mikhailovich Tarabukin** (Тарабукин Николай Михайлович), Μόσχα 1889 – Μόσχα 1956, 57 ετών, θεωρητικός της τέχνης και δάσκαλος στα ВНУТЕМАС.

<sup>1789</sup> Πρόκειται για τα σχέδια σε χαρτί С181 (*Линейная Композиция*) και С180, που φέρουν σφραγίδα του INKhUK (Καφέτση I, εικ. 336-337, Rudenstine, 1981, εικ. 88-89).

<sup>1790</sup> Για την εισαγωγή από τον Tarabukin του όρου της «κατασκευαστικής σύνθεσης» στη «συζήτηση» του 1921 στο INKhUK και για την προσπάθειά του «οργανικής συνένωσης των παραπάνω εννοιών βλ., αναλυτικά, Μαγκομέντοφ, 1995, σ.348-349, Ταραμπούκιν, 1995, σσ.291-292.

<sup>1791</sup> **Vladimir Evgrafovich Tatlin** (Владимир Евграфович Татлин), Μόσχα 1885 – 1953, 68 ετών. Βλ., μ.α., Milner, 1993, σσ.421- 426.

<sup>1792</sup> Για τις συναντήσεις του Κωστάκη με τον εσωστρεφή και λιγόλογο αυτή την εποχή Tatlin, σε ένα παγκάκι στο Πάρκο Petronsky της Μόσχας, βλ. Roberts, 1994, σσ. 75-76, Starr, 1981, σ.36.



τη χήρα του καλλιτέχνη Α.Μ. Korsakova, μια προγονή του Tatlin, τον συλλέκτη Ι. Sanovich, τη χήρα του γλύπτη Κ. Zelinsky, τον τεχνοκριτικό Vladimir Kostin, μια ιδιωτική συλλογή στη Μόσχα και έναν ρώσο μετανάστη στη Νέα Υόρκη<sup>1793</sup>.

80.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -

80.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ (περισσότερα από 5 έργα): Η Δωρεά Κωστάκη Tretyakon περιλαμβάνει 4 μεγάλων διαστάσεων πίνακες (3 ελαιογραφίες και ένα έργο μεικτής τεχνικής) καθώς και ένα σχέδιο σε χαρτί του καλλιτέχνη<sup>1794</sup>. Εδώ ανήκει το μοναδικό ανάγλυφο του Tatlin, που με πολύ περηφάνια κατείχε ο συλλέκτης. Πρόκειται για τον πίνακα *Ζωγραφικό ανάγλυφο*, γνωστό και ως *Συνθεσοστατική σύνθεση* αλλά και *Αντιανάγλυφο* (1914). Ο πίνακας, κατασκευασμένος με σύνθετη τεχνική πάνω σε ξύλο, αποτελεί ένα νεωτερικό και σπάνιο έργο του καλλιτέχνη, το οποίο σηματοδότησε –μαζί με τα ανάλογα έργα της ίδιας ομάδας– την ανάπτυξη των κονστρουκτιβιστικών ιδεών<sup>1795</sup>.

Στο ίδιο υποσύνολο ανήκει ακόμη η ελαιογραφία σε χαρτόνι *Πύλη Spassky*, που αποτελεί προσχέδιο για τη σκηνογραφία της όπερας του Μ. Ι. Glinka *Ζωή με τον τσάρο* (1913) και είναι χαρακτηριστικό της παραγωγής του Tatlin για το θέατρο<sup>1796</sup>. Οι υπόλοιποι πίνακες του καλλιτέχνη στη Δωρεά Κωστάκη Tretyakon εντάσσονται στην μεταπρωτοποριακή περίοδο του καλλιτέχνη και είναι η ελαιογραφία σε ξύλο *Γυναικεία Προσωπογραφία* –γνωστή και ως *Προσωπογραφία της Μ.Ι. Pleskonkaya* (1933)<sup>1797</sup> – και η ελαιογραφία σε μουσαμά *Κρέας* (1947)<sup>1798</sup>. Τέλος στη Δωρεά Κωστάκη Tretyakon περιλαμβάνεται και το σχέδιο με μολύβι γραφίτη σε χαρτί *Ομίχλη*

---

<sup>1793</sup> Rudenstine, 1981, σ.474 κ.εξ. Ειδικά για τη συνάντηση του Κωστάκη με τον Korneli Zelinsky στην Κριμαία βλ. Starr, 1981, σ.37.

<sup>1794</sup> *Tretyakon 1*, αρ. 110-113 και *Tretyakon 2*, αρ. 681. Για τον αριθμό των έργων βλ. και σημ. 1799.

<sup>1795</sup> Κατά την Magdalena Dabrowski (Νταμπρόφσκι, 1995, εικ. 266). Το ανυπόγραφο έργο του καλλιτέχνη Z-1295, από μέταλλο και δέρμα σε ξύλο, αγοράστηκε γύρω στο 1960 από τον Sanovich, που το είχε με τη σειρά του προμηθευτεί από τον Zelinsky. Ο τελευταίος το είχε βρει στο εργαστήριο του Tatlin, στον πύργο της μονής Novodevichii έξω από τη Μόσχα. Το έργο παρουσιάστηκε στην *Πρώτη έκθεση ζωγραφικών ανάγλυφων* του Tatlin και μαρτυρεί ποικίλες επιδράσεις, από το κυβιστικό κολάζ και τις τρισδιάστατες κατασκευές του Picasso έως την τεχνική της ρωσικής αιογραφίας και τα φυσικά και βιομηχανικά υλικά (Νταμπρόφσκι, 1995, ό.π., Rudenstine, 1981, σ.478, εικ. 1108).

<sup>1796</sup> Το έργο Z-1294, χρώμα με κόλλα σε χαρτόνι, διαστάσεων 54,5 x 98,5 εκ., (Rudenstine, 1981, εικ. 1103) αγοράστηκε από ιδιωτική συλλογή και προοριζόταν για μια ανυλοποίητη τελικά παραγωγή, για την οποία σώθηκαν πάνω από 60 σχέδια του Tatlin (στην Πινακοθήκη Tretyakon, το Θεατρικό Μουσείο Bakruskhin στη Μόσχα και το Κρατικό Μουσείο Θεατρικής Ιστορίας στην Αγία Πετρούπολη). Για την τεχνολογία των σχεδίων, που βασίζεται στο ρωσικό νεοπριμιτιβισμό, βλ. Λόντερ, 1995, εικ. 357.

<sup>1797</sup> Το έργο, δημοσιευμένο ως *Portrait of a woman* (Rudenstine, 1981, εικ. 1113), αγοράστηκε από την προγονή (θετή κόρη) του Tatlin και νύφη του θεατρικού συγγραφέα Vasili Kamensky.

<sup>1798</sup> Το έργο αγοράστηκε από τη χήρα του καλλιτέχνη Α.Μ. Korsakova (Rudenstine, 1981, εικ. 1116).

πάνω από τον κόλπο, που αποτελεί προσχέδιο σκηνικών για την παράσταση *Η Μακρινή χώρα* του E. L. Schwartz, του 1944<sup>1799</sup>.

80.3 ΕΚΡΟΣΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ: -

80.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (11 έργα): Από την καλλιτεχνική παραγωγή του Tatlin περιλαμβάνονται στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ 10 ζωγραφικά έργα και ένα αντικείμενο (εξάρτημα κατασκευής)<sup>1800</sup>. Το τελευταίο αποτελεί συγκεκριμένα ένα θραύσμα –ξύλινο υποστήριγμα για το ένα φτερό– του *Letatlin*, της πτητικής συσκευής ή *αεροποδήλατου* που ο καλλιτέχνης κατασκεύασε σε 3 πανομοιότυπα σχεδόν αντίγραφα μεταξύ του 1929 και του 1932 και έχει χαρακτηριστεί ως η «ύστατη έκφραση του οραματικού κινήτρου» ολόκληρου του ρωσικού Κονστρουκτιβισμού<sup>1801</sup>. Ανάμεσα στα έργα του καλλιτέχνη στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ ξεχωριστή θέση κατέχουν όμως και 2 μικρών διαστάσεων αλλά μεγάλης ιστορικής σημασίας για το κονστρουκτιβιστικό κίνημα σχεδιαστικές μελέτες *αντιανάγλυφων* του καλλιτέχνη του 1915 περίπου, γνωστά ως *Σχέδιο για γωνιακό αντιανάγλυφο* και *Σχέδιο για αντιανάγλυφο*<sup>1802</sup>.

Στα ζωγραφικά έργα του καλλιτέχνη στην ίδια συλλογή συγκαταλέγονται ακόμη η ελαιογραφία σε χαρτόνι *Δέντρο* (δεκαετία 1940;) <sup>1803</sup> καθώς και άλλα 7 παραστατικά σχέδια σε χαρτί, σε νατουραλιστικό ύφος και σχηματική κατά βάση απόδοση. Συγκεκριμένα

---

<sup>1799</sup> Στον κατάλογο του 1981 αναφέρεται ωστόσο ρητά πως στην Tretyakov δωρίστηκαν «πολλά» προπαρασκευαστικά σχέδια του Tatlin για την εικονογράφηση του παιδικού βιβλίου "*Vo-Perlykh I Vo-Vtorykh*" (*Κατά πρώτον, κατά δεύτερον*) του Daniil Kharms (1929). Για το βιβλίο –του οποίου το εξώφυλλο και 9 εικονογραφήσεις ήταν του Tatlin– βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 1115.

<sup>1800</sup> "Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης : Συλλογές", χ.χ.

<sup>1801</sup> Λόντερ, 1995, εικ. 468. Αναλυτικά για το έργο *Στήριγμα φτερού για την πτητική μηχανή "Letatlin"* (273.78), τις πηγές έμπνευσης του καλλιτέχνη και τις λεπτομέρειες της κατασκευής του από μια ομάδα αφοσιωμένων συνεργατών του Tatlin –τους Zelinsky, Sotnikov, Pavilionov και Shchipitsyn– βλ. Becker, 2001. Επίσης βλ. Rudenstine, 1981, σσ.482-483, εικ. 1120-1121. Το συγκεκριμένο τεμάχιο, από ξύλο ιτιάς και φελλό, κατέληξε από τον Tatlin στον Zelinsky, ο οποίος το υποσχέθηκε στον Κωστάκη. Ο τελευταίος το αγόρασε τελικά το 1976, μετά τον θάνατο του Zelinsky, από τη νεαρή χήρα του.

<sup>1802</sup> Πρόκειται για 2 έργα με κάρβουνο (299.80) και γραφίτη (300.80) σε χαρτί, που αγοράστηκαν από τον Sanovich το 1960. Το πρώτο αποτελεί μελέτη για ένα από τα γωνιακά ανάγλυφα που εκτέθηκαν στην έκθεση του Δεκεμβρίου του 1915 *0.10* (Νταμπρόφσκι, 1995, εικ. 266) ενώ, κατά τον Martyn Chalk, σχέδια του Tatlin όπως αυτά, της περιόδου πριν την Οκτωβριανή Επανάσταση, μοιάζουν περισσότερο «να είναι μέρος μιας γενικής ερευνητικής διαδικασίας, παρά σχέδια για συγκεκριμένα έργα» (Chalk, 2001, σ. 170). Οι τρισδιάστατες κατασκευές του καλλιτέχνη της περιόδου 1914-1917, στις οποίες αναφέρονται και τα σωζόμενα σχέδια της Συλλογής Κωστάκη ΚΜΣΤ, με τίτλους «ανθολογία υλικών» ή «ζωγραφικά ανάγλυφα» παλαιότερα, «αντιανάγλυφα» μετά το 1914 και «γωνιακά αντιανάγλυφα» μετά το 1915, θεωρούνται ως σήμερα από τα πιο ριζοσπαστικά έργα του Tatlin και όλης της Ρωσικής Πρωτοπορίας. Για τα έργα βλ. και Rudenstine, 1981, σσ.474, 479, εικ. 1109 - 1111.

<sup>1803</sup> Το έργο διαστάσεων 35,2 x 49,8 εκ., αγοράστηκε στη Νέα Υόρκη (Rudenstine, 1981, εικ. 1112).

πρόκειται για ένα πρώιμο αμφίπλευρο σχέδιο με γραφίτη που περιλαμβάνει μία σπουδή γυναικείου γυμνού σε κάθε όψη του (περίπου 1911-1913)<sup>1804</sup>, το σχέδιο με αραιωμένο μελάνι της ίδιας περιόδου εποχής *Νεαρός ψαράς* (1912)<sup>1805</sup>, 2 σχέδια με γραφίτη και τίτλο *Γυμνό* του 1927<sup>1806</sup>, ένα προπαρασκευαστικό σχέδιο για εικονογράφηση παιδικού βιβλίου γνωστό ως *Εικονογραφικό προσχέδιο για το βιβλίο "Vo-Pervnykh I Vo-Vtorykh" του Daniil Kharms* του 1929<sup>1807</sup> και 2 ολόσωμες προσωπογραφίες της ύστερης παραστατικής περιόδου του Tatlin, η *Προσωπογραφία της αδελφής του καλλιτέχνη* (1939)<sup>1808</sup> και η *Προσωπογραφία του Alexandr Vasilievich Shchipitsyn* (περίπου 1940)<sup>1809</sup>.

80.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ<sup>1810</sup>:

80.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

---

### 81. Β. Β. ΤΙΤΟΒ<sup>1811</sup>

81.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -

81.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΒ: -

81.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ: -

81.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -

81.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: Στη *Δωρεά Κωστάκη: Αρχείο* υπάρχει μια τετρασέλιδη παρτιτούρα, το εξώφυλλο της οποίας έχει φιλοτεχνήσει ο Β.Β.Τίτοβ<sup>1812</sup>.

81.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

---

<sup>1804</sup> Πρόκειται για ένα αυτόνομο φύλλο τετραδίου σχεδίων, που περιλαμβάνει 2 σχέδια (271.78 recto-verso) και αποκτήθηκε από την Α.Μ. Korsakova (Rudenstine, 1981, σ.477, εικ. 1104-1105).

<sup>1805</sup> Αποκτήθηκε από την ίδια πηγή (Λουκάνοβα, 1995, εικ. 25, Rudenstine, 1981, εικ. 1101).

<sup>1806</sup> Τα C133 και C753 αποκτήθηκαν επίσης από την ίδια πηγή (Rudenstine, 1981, εικ. 1107 και 1106).

<sup>1807</sup> Το σχέδιο με κάρβουνο και γραφίτη C166 αποκτήθηκε από την Korsakova (Rudenstine, 1981, εικ. 1115). Για άλλα σχέδια του καλλιτέχνη για το ίδιο βιβλίο βλ. παραπάνω, *Δωρεά Κωστάκη Tretyakov*.

<sup>1808</sup> Η προσωπογραφία του χρονολογημένου και ενυπόγραφου έργου C149 που αποκτήθηκε από την ίδια πηγή, ταυτίστηκε αρχικά με άνδρα (Rudenstine, 1981, εικ. 1114). Με βάση ταύτιση του Α. Strigalev πρόκειται για την αδελφή του καλλιτέχνη (Strigalev & Harten, 1993, σ. 309).

<sup>1809</sup> Το σχέδιο αυτό με γραφίτη (195.80) αποκτήθηκε από τον Kostin (Rudenstine, 1981, εικ. 1117).

<sup>1810</sup> Για 7 σχετικές αρχειακές φωτογραφίες βλ. "Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: Συλλογές", χ.χ.

<sup>1811</sup> **Boris Borisovich Titov** (Борис Борисович Титов), 1897-1951. Για τον καλλιτέχνη και γνωστό σχεδιαστή εξωφύλλων μουσικών και άλλων εκδόσεων βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 929.

<sup>1812</sup> "Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: Συλλογές", χ.χ. Για την παρτιτούρα του 1926 με τίτλο *Ο Πορσελάνινος Πιερότος* (169.80) βλ. και Rudenstine, 1981, εικ. 929.

- 82.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -
- 82.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ (3 έργα): Την παρουσία του σοβιετικού καλλιτέχνη στη συλλογή εκπροσωπούν 3 σχέδιά του σε χαρτί ή χαρτόνι: το μικρών διαστάσεων *Τσίρκο* από τη δεκαετία του 1920, το μεσαίου μεγέθους έργο *Σκεπτομένη γυναίκα* (1936) και το μεγάλο με τίτλο *Ο γελωτοποιός του βασιλιά Ληρ* (1934)<sup>1814</sup>.
- 82.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ (τουλάχιστον 1 έργο): Στην Αρχική-Ενιαία Συλλογή Κωστάκη ανήκε ένα πρώιμο έργο από τον *Λυρικό Κύκλο* του καλλιτέχνη και συγκεκριμένα η ακουαρέλα μεσαίων διαστάσεων με τίτλο *Απαγωγή* (δεκαετία 1920)<sup>1815</sup>.
- 82.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -
- 82.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -
- 82.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

83. N. A. UDALTSOVA<sup>1816</sup>

Μετά τη σύλληψη του συζύγου της Drevin το 1938, η N.A.Udaltsova έσπευσε, κατά τον Γ. Κωστάκη, να καταστρέψει όλα σχεδόν τα παλαιότερα έργα της από φόβο τόσο για τον σύζυγό της όσο και για την ίδια. Ο μικρός αριθμός έργων της καλλιτέχνης στη Συλλογή Κωστάκη προήλθε κυρίως από τον γιο της, Andrei Drevin<sup>1817</sup>.

- 83.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -
- 83.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ (2 έργα): Στη Δωρεά Κωστάκη Tretyakon περιλαμβάνονται 2 ελαιογραφίες σε μουσαμά από την κυβοφουτουριστική περίοδο της καλλιτέχνης και συγκεκριμένα τα έργα *Ράφτρα* (1912-1913) και *Κιθάρα (Φούγκα)* (1914)<sup>1818</sup>.
- 83.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ (1 έργο): Στην Αρχική-Ενιαία Συλλογή Κωστάκη –πιθανότατα και στο Υπόλοιπο Συλλογής Κωστάκη 1977– υπήρχε

<sup>1813</sup> **Alexandr Grigorievich Tyshler** (Александр Григорьевич Тышлер), Melitopol, Ουκρανία 1898-Μόσχα 1980, 82 ετών. Βλ., μ.α., "Alexander Tyshler Heritage", χ.χ.

<sup>1814</sup> *Tretyakon 2*, αρ. 682-684.

<sup>1815</sup> Η υπογεγραμμένη στην πίσω όψη της ακουαρέλα σε χαρτί *Abduction* του Tyshler (διαστάσεων 42x45,7 εκ.), της δεκαετίας του 1920, πουλήθηκε το 2012 σε δημοπρασία του Λονδίνου προς 26.250 στερλίνες ή 32.836 ευρώ ("Sale number: L12112", 2012: lot 239).

<sup>1816</sup> **Nadezhda Andreevna Udaltsova** (Надежда Андреевна Удальцова), Orel 1886 (ή 1885) – Μόσχα 1961, 75 (ή 74) ετών. Βλ., ενδεικτικά, Rakitin V., 2000, Yablonskaya, 1990, σσ. 157-172.

<sup>1817</sup> Rudenstine, 1981, σσ.63, 484.

<sup>1818</sup> *Tretyakon 2*, αρ. 682-684. Βλ. και Rudenstine, 1981, εικ. 1124, 1122.

μια άπιπλη ακουαρέλα σουπρεματιστικής τεχνοτροπίας της Udaltsona του 1918 περίπου<sup>1819</sup>, εκτός γνωστών υποσυνόλων της συλλογής σήμερα.

- 83.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (10 έργα): Από τα 10 έργα της Udaltsona στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ τα 2 μεγαλύτερα είναι οι κυβοφουτουριστικού ύφους ελαιογραφίες σε μουσαμά *Κίτρινη Κανάτα* (περίπου 1913-1914)<sup>1820</sup> και *Βιολί* (1916)<sup>1821</sup>. Στο ίδιο ύφος κινείται και η ακουαρέλα με γραφίτη *Γυμνά σε τοπίο* (1914), που αποτελεί προσχέδιο ενός πίνακα της καλλιτέχνης<sup>1822</sup>.

Παράλληλα χαρακτηριστικά της σουπρεματιστικής παραγωγής της Udaltsona όσο και της στενής συνεργασίας της με την ομάδα *Supremus*, είναι 4 γκουάς της περιόδου 1916-1917<sup>1823</sup> που ανήκουν στην ίδια συλλογή, καθώς και μια σύγχρονη με αυτά ή λίγο μεταγενέστερη ακουαρέλα<sup>1824</sup>. Τέλος στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ συγκαταλέγονται άλλα 2 έργα σουπρεματιστικού ύφους, η ακουαρέλα με γραφίτη *Σχέδιο υφάσματος* (1921;)<sup>1825</sup> και το *Σχέδιο σύνθεσης* (1921). Το τελευταίο – σχέδιο με μπλε μελάνι και γραφίτη σε χαρτί– μαρτυρεί την ενασχόληση της καλλιτέχνης με το πρόβλημα της καλλιτεχνικής δομής και υπήρξε το ένα από τα έργα που η Udaltsona υπέβαλλε στο INKhUK ως συμμετοχή στο θέμα «Κατασκευή και Σύνθεση»<sup>1826</sup>.

- 83.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ<sup>1827</sup>:

- 83.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

<sup>1819</sup> Πρόκειται για το έργο ΑΤΗ 80.21 με διαστάσεις 48 x 40 εκ. (Rudenstine, 1981, εικ. 1130).

<sup>1820</sup> Το έργο 283.78, γνωστό στη βιβλιογραφία και ως *Κυβιστική Σύνθεση*, είχε αποδοθεί αρχικά στην Rozanova από τον Rakitin (Rudenstine, 1981, εικ. 1031).

<sup>1821</sup> Ο πίνακας, που παλαιότερα είχε αποδοθεί στον Malevich, υπήρξε ένα από τα έργα της συμμετοχής της Udaltsona στην έκθεση της πρωτοπορίας *Μαγαζί* (Καφέτση, 1995, εικ. 45).

<sup>1822</sup> Το έργο C346 αποτελεί, σύμφωνα με ιδιόγραφο του γιου της καλλιτέχνης στην πίσω του όψη, τη σπουδή ενός πίνακα που βρίσκεται σήμερα στο Μουσείο Perieslava Zalieski (Καφέτση I, εικ. 47).

<sup>1823</sup> Καφέτση I, εικ. 141-144. Τέτοια έργα μετέτρεπε η καλλιτέχνης, κατά την Shatskikh, σε σχέδια για κεντήματα και χειροτεχνήματα (Σατσίκη, 1995, εικ. 143).

<sup>1824</sup> Η ακουαρέλα 199.80 τοποθετείται στην περίοδο 1918-1920 περίπου, αν και στο πίσω μέρος της έχει χρονολογηθεί από τη νύφη της καλλιτέχνης στο 1916 (Rudenstine, 1981, εικ. 1125).

<sup>1825</sup> Καφέτση I, εικ. 446, Rudenstine, 1981, εικ. 1126.

<sup>1826</sup> Μαγκομέντοφ, 1995, εικ. 338, Rudenstine, 1981, εικ. 90.

<sup>1827</sup> Για σχετικό αρχειακό υλικό βλ. "Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: Συλλογές", χ.χ.

- 84.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -
- 84.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ: -
- 84.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ: -
- 84.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (8 έργα): Από την παραγωγή της ένωσης Unovis και άγνωστου ουσιαστικά καλλιτέχνη –στενά συνδεδεμένες πάντως με το έργο του Malevich– υπάρχουν σήμερα στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ 8 *Μελέτες σουπρεματιστικής τοιχογραφίας για εσωτερικό χώρο* (περίπου 1920-1921). Πρόκειται για 8 υδατογραφίες με γραφίτη που σχετίζονται στιλιστικά με το έργο της Σχολής του Malevich στο Vitebsk<sup>1829</sup>.
- 84.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -
- 84.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

- 85.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -
- 85.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ: -
- 85.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ (τουλάχιστον 1 έργο): Η μεσαίων διαστάσεων υδατογραφία του καλλιτέχνη *Σχέδιο για ένα Πακέτο Τσιγάρων* (1923)<sup>1831</sup>, που περιλαμβάνονταν στην Αρχική-Ενιαία Συλλογή Κωστάκη, δεν ανήκει πλέον σε κανένα γνωστό υποσύνολό της.
- 85.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (24 έργα): Περιλαμβάνονται 24 σχέδια<sup>1832</sup> του Vialov, αγορασμένα όλα από τον ίδιο<sup>1833</sup>. Πιο ειδικά, από την πρώιμη περίοδο του καλλιτέχνη υπάρχουν στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ 8

---

<sup>1828</sup> Γενικά για την ιστορία και τη δράση της ένωσης Unovis (УНОВИС: Утвердители нового искусства), γνωστής και ως Σχολής Malevich, των οπαδών ή «επιβεβαιωτών της νέας τέχνης» βλ. Σατσίκη, 1995. Τα έργα κατατάσσονται σε ξεχωριστή ομάδα αλλά όχι στους Άγνωστους καλλιτέχνες, δεδομένης της συνειδητής ανωνυμίας των καλλιτεχνών, στην οποία μάλιστα, κατά την Shatskikh, δεχόταν πρόθυμα να αναμειχθεί ακόμη και ο ίδιος ο Malevich (Σατσίκη, ό.π., σ. 227).

<sup>1829</sup> Τα έργα C200-C207 (6 γκουάς με γραφίτη και 2 ακουαρέλες με γραφίτη), που αποκτήθηκαν από τον Kudriashen, είχαν αποδοθεί αρχικά στον ίδιο, στη συνέχεια στον Malevich και σήμερα εντάσσονται στον κύκλο της Σχολής του Malevich. Παρουσιάζουν σαφείς αναλογίες με τις θεωρητικές διακοσμητικές αρχές του Malevich από το 1919. Πρόκειται για σειρά μελετών σουπρεματιστικής τοιχογραφίας, που αφορούσε τη διακόσμηση των εσωτερικών χώρων δημόσιου κτιρίου και μάλιστα, κατά την Shatskikh, εκείνου της Λαϊκής Σχολής του Vitebsk, στο οποίο παραπέμπουν τόσο η τοποθέτηση των παραθύρων όσο και οι αναλογίες τοίχων και οροφών (Σατσίκη, 1995, σσ.228, εικ. 187, i-viii).

<sup>1830</sup> **Konstantin Alexandrovich Vialov** ή Vyalov (Константин Александрович Вялов), Μόσχα 1900 – 1976, 76 ετών.

<sup>1831</sup> Το υπογεγραμμένο έργο –ακουαρέλα και μελάνι σε μολύβι– δημοσιευμένο ως *Design for a Cigarette Packet*, πουλήθηκε το 2010 προς 10.000 στερλίνες (Sale number: L10112", 2010: lot 336).

<sup>1832</sup> Τρία τουλάχιστον είναι αμφίπλευρα ("Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: Συλλογές", χ.χ.).

<sup>1833</sup> Rudenstine, 1981, σ. 489.

παραστατικά σχέδια-σκίτσα της περιόδου 1918-1919, ενώ εδώ ανήκει πιθανόν και ένα αχρονολόγητο, συγγενές υφολογικά με τα προηγούμενα<sup>1834</sup>. Επίσης ενδεικτικές της επαφής του καλλιτέχνη με τον Kandinsky είναι 4 ακουαρέλες του 1921<sup>1835</sup>, ενώ από την ίδια περίπου εποχή προέρχεται και ένα αφηρημένο γκούας του (1920)<sup>1836</sup>.

Από τα έργα του Vialon για το θέατρο σώζονται σήμερα στην ίδια συλλογή 4 *προσχέδια σκηνικών* και 2 *κοστούμιών για την παράσταση "Stenka Razin" («Στένκα Ράζιν»)* του V. Kamensky (1923-1924)<sup>1837</sup>. Στην ίδια κατηγορία ανήκουν ακόμη ένα *Σχέδιο για θεατρικό κοστούμι* (περίπου 1924-1926) με γραφίτη καθώς και 3 γκούας με γραφίτη της περιόδου 1922-1923, που πιθανολογείται ότι σχετίζονται με την παραγωγή του καλλιτέχνη για το θέατρο<sup>1838</sup>. Τέλος στα έργα της παραγωγικής τέχνης του καλλιτέχνη στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ συγκαταλέγονται *Δύο σχέδια για κατασκευές ή πύργους ραδιοσταθμού* (1922)<sup>1839</sup>.

85.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -

85.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

#### 86. A. N. VOLKOV

Όλα τα γνωστά σήμερα έργα του ουζμπεκιστανού καλλιτέχνη<sup>1840</sup> στη Συλλογή Κωστάκη αγοράστηκαν από τα δύο του παιδιά, τους V. και A. Volkov<sup>1841</sup>.

86.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -

86.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΒ (8 έργα): Στο συγκεκριμένο υποσύνολο περιλαμβάνονται ένας πίνακας και 7 έργα σε χαρτί του καλλιτέχνη. Πρόκειται συγκεκριμένα για την *Αίθουσα τσαγιού* (αρχές δεκαετίας 1920) –

<sup>1834</sup> Rudenstine, 1981, εικ. 1140-1148. Πρόκειται για 3 ανατομικές μελέτες γυμνών γυναικείων μορφών (232.80-234.80), μια σπουδή ντυμένων γυναικών σε κυβιστική τεχνοτροπία (231.80), μια ανατομική μελέτη κεφαλιού (304.80), ένα κυβιστικό σκίτσο που απεικονίζει καθιστή μορφή με κιθάρα (235.80), μια *Νεκρή φύση* (230.80) και το έργο κυβιστικής σχεδόν τεχνοτροπίας *Καθιστή Γυναίκα* (303.80). Το αχρονολόγητο σχέδιο απεικονίζει κεφάλι πιθήκου σε νατουραλιστική τεχνοτροπία. Πέντε σχέδια είναι με κάρβουνο και χρωματιστό μολύβι (ή και γραφίτη), 1 με γραφίτη και 2 είναι ακουαρέλες με κάρβουνο.

<sup>1835</sup> Πρόκειται για ένα έργο με 3 υποέργα (229.80 a, b, c) –ακουαρέλες με γραφίτη και μελάνι– και μια μεμονωμένη ακουαρέλα (228.80). Τα έργα είναι από την περίοδο μαθητείας του καλλιτέχνη στα Svomas της Μόσχας υπό τον Kandinsky (Ρακίτιν, 1995, σ.670, Rudenstine, 1981, εικ. 1149-1150).

<sup>1836</sup> Rudenstine, 1981, εικ. 1151.

<sup>1837</sup> Καφέτση Ι, εικ. 426-427, 429-430, Rudenstine, 1981, εικ. 1132-1137. Για ένα παρόμοιο σχέδιο σκηνικού με το 813.79 στη συλλογή Lobanov-Rostovsky, βλ. Milner, 1993, σ.460.

<sup>1838</sup> Rudenstine, 1981, εικ. 1152, 1154-1156.

<sup>1839</sup> Για τα έργα με γραφίτη 815.79 a και b βλ. Καφέτση Ι, εικ. 467 και Rudenstine, 1981, εικ. 1153.

<sup>1840</sup> **Alexandr Nikolaevich Volkov** (Александр Николаевич Волков) Skobelev, Fergana, Ουζμπεκιστάν 1886 – Τασκένδη 1957, 71 ετών.

<sup>1841</sup> Rudenstine, 1981, σ.494.

έναν μεικτής τεχνικής πίνακα σε χαρτόνι– καθώς επίσης 5 συνθέσεις με υδατόχρωμα και 2 με τέμπερα και άλλα υλικά<sup>1842</sup>. Τα έργα, 5 μεσαίου, 1 μεγάλου και 2 μικρού μεγέθους, χρονολογούνται όλα στις αρχές της δεκαετίας του 1920.

- 86.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ: (τουλάχιστον 1 έργο): Η μεσαιών διαστάσεων και ημιπαραστατικής τεχνοτροπίας υδατογραφία σε χαρτί με τίτλο *Η Συνάθροιση* (περ. 1916), αποσπάστηκε από την υπόλοιπη συλλογή το 1969<sup>1843</sup>.
- 86.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (6 έργα): Εδώ ανήκουν 6 συνθέσεις του Volkon της περιόδου 1920-1922. Πρόκειται για τον πίνακα μεικτής τεχνικής *Πρόσωπα* (1922)<sup>1844</sup>, το γκουάς με γραφίτη *Καραβάνι* (1920), την ομότιπλη ακουαρέλα *Καραβάνι* (1921), το γκουάς με παστέλ *Τρεις Μουσικοί* (1921), την ακουαρέλα με γραφίτη *Σύνθεση με Τρεις Μορφές* και την ακουαρέλα με μελάνι *Τρεις Γυναίκες* (1921)<sup>1845</sup>. Τα έργα, χαρακτηριστικά της ιδιαίτερης καλλιτεχνικής γλώσσας του ζωγράφου, εμφανίζουν έντονες στυλιστικές ομοιότητες μεταξυ τους<sup>1846</sup>.
- 86.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -
- 86.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

## 87. G. B. YAKULOV

Τα έργα του G. B. Yakulov<sup>1847</sup> αγοράστηκαν από τις συλλογές των A. G. Koonen και V. Fedorov στη Μόσχα.

- 87.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -
- 87.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΒ (2 έργα): Στη Δωρεά Κωστάκη Tretyakov περιλαμβάνονται 2 έργα του G. B. Yakulov, η άνω του μέτρου ελαιογραφία

<sup>1842</sup> *Tretyakov 1*, αρ. 116, *Tretyakov 2*, αρ. 685-691. Για φωτογραφίες του πίνακα και 2 έργων σε χαρτόνι του ίδιου υποσυνόλου βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 1157-1158, 1161. Δεν γνωρίζουμε αν τα 2 αυτά έργα είναι διαφορετικά από εκείνα της λίστας ή πρόκειται για τα ίδια με διαφοροποιημένο τίτλο.

<sup>1843</sup> Γνωστό και ως *The gathering*, το υπογεγραμμένο από τον Volkon έργο με μολύβι και υδατόχρωμα σε χαρτί, διαστάσεων 26,8 x 31,6 εκ., δωρήθηκε από τον Κωστάκη στον πρέσβη Rune Nyström (1925-2004) και τη σύζυγό του June (1927-1999) στη Στοκχόλμη το 1969 ("Sale 10307", 2015: lot 23).

<sup>1844</sup> Είναι ελαιογραφία με κολάζ σε εφημερίδες κολλημένες σε μουσαμά (Rudenstine, 1981, εικ. 1163).

<sup>1845</sup> Καφέτση I, εικ. 479, Rudenstine, 1981, εικ. 1159-1160, 1162-1165.

<sup>1846</sup> Το έργο του Volkon της περιόδου 1917-1925 διακρίνεται για την έμφαση στη γεωμετρικότητα και συνδυάζει στοιχεία της παράδοσης της αιογραφίας, του έργου του Vrubel, της υαλογραφίας αλλά και ρευμάτων όπως ο κυβισμός και ο σουπρεματισμός (βλ., μ.α, Ρακίτιν, 1995, σ.670).

<sup>1847</sup> **Georgii Bogdanovich Yakulov** ή Υακουίον (Γεοργίϊ Μπογδανovich Яκyлов), Τιφλίδα (Tbilisi) Γεωργία 1884 – Erevan Αρμενίας 1928, φυματίωση, 44 ετών.



σε μουσαμά *Kaφέ Pittoresque*<sup>1848</sup> (1917) και ο μεγάλων διαστάσεων πίνακας μεικτής τεχνικής σε μετάξι *Σύνθεση πάνω σε μοτίβο της παράστασης του θεάτρου Δωματίου "Signor Formica"* (1922), μια σύνθεση από τα σκηνικά που ο καλλιτέχνης φιλοτέχνησε για το ομώνυμο έργο του Ε. Τ. Α. Hoffmann, το οποίο ανέβηκε από τον Ταίρον στο Θέατρο Δωματίου το 1922<sup>1849</sup>.

- 87.3 ΕΚΡΟΣΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ (1 έργο): Μια ελαιογραφία σε μουσαμά με τίτλο *Τοπίο με Αμφιθέατρο* (περίπου 1911-1912) του καλλιτέχνη, που ανήκε στην Αρχική-Ενιαία Συλλογή Κωστάκη, δωρήθηκε, με ρητή επιθυμία του συλλέκτη, στην Εθνική Πινακοθήκη της Αρμενίας στο Erevan<sup>1850</sup>.
- 87.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -
- 87.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: -
- 87.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

---

#### 88. L. A. YUDIN<sup>1851</sup>

- 88.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -
- 88.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ (2 έργα): Ο Yudin εκπροσωπείται στη Δωρεά Κωστάκη Τρετυακον με τις μεγάλες ελαιογραφίες του σε μουσαμά *Προσωπογραφία Γυναίκας* (1936-1939) και *Γαλάζια Νεκρή Φύση* (δεκ.1930). Τα έργα αποκτήθηκαν από την οικογένεια του καλλιτέχνη<sup>1852</sup>.
- 88.3 ΕΚΡΟΣΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ: -
- 88.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ :
- 88.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (1 έργο): Στη *Δωρεά Κωστάκη: Συλλογή* του ΚΜΣΤ υπάρχει ένα μικρό άπιτλο και αχρονολόγητο σχέδιο του Yudin<sup>1853</sup>.
- 88.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

---

<sup>1848</sup> *Tretyakov 1*, αρ. 118. Το έργο σχετίζεται με το εγχείρημα διακόσμησης του συγκεκριμένου καφέ αλλά και γενικότερα μιας σύγχρονης πόλης, μέσα από την εφαρμογή μεθόδων που αναπτύχθηκαν με τα ανάγλυφα και τις κατασκευές, στη βάση της δημιουργίας ενός νέου σπιλ (Λόντερ, 1995, εικ. 361). Βλ. και Rudenstine, 1981, εικ. 1167, όπου παρατηρείται διαφοροποίηση ως προς την τεχνική του έργου.

<sup>1849</sup> *Tretyakov 1*, αρ. 117-118. Το έργο, δώρο στον σκηνοθέτη της παράστασης του 1922, Α. Ταίρον, αποκτήθηκε από τη συλλογή Fedorov στη Μόσχα (Καφέτση Ι, εικ. 362, Rudenstine, 1981, εικ. 1168).

<sup>1850</sup> Το διαστάσεων 108,5 x 88 εκ. έργο, αποκτημένο από την Α. Koonen, δωρήθηκε από τον Κωστάκη στο Μουσείο της Αρμενίας, όπου έζησε ο καλλιτέχνης (Pronina, 2015, Rudenstine, 1981, εικ. 1166).

<sup>1851</sup> **Lev Alexandrovich Yudin** (Лев Александрович Юдин), Vitebsk 1903 – περιοχή Ust-Tospensk, κοντά στο Λένινγκραντ 1941, σε μάχη, 38 ετών.

<sup>1852</sup> Μόνο το δεύτερο περιλαμβάνεται στις λίστες (*Tretyakov 1*, αρ.119). Για το πρώτο βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 1171.

<sup>1853</sup> Το έργο C373 αποδόθηκε στον καλλιτέχνη από τον Kovtun (Rudenstine, 1981, εικ. 1170).

- 89.1 ΘΕΩΡΟΥΜΕΝΑ ΩΣ «ΚΛΕΜΜΕΝΑ»: -
- 89.2 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ: (2 έργα): Εδώ περιλαμβάνονται 2 σχέδια, που έχουν αποδοθεί με μελάνι και σχεδιαστικά εργαλεία<sup>1854</sup>.
- 89.3 ΕΚΡΟΕΣ: ΠΩΛΗΣΕΙΣ, ΔΩΡΕΕΣ (τουλάχιστον 12 έργα): Εκτός γνωστών υποσυνόλων της συλλογής είναι σήμερα έργα που υπήρχαν στο Υπόλοιπο Συλλογής Κωστάκη 1977, όπως η ακουαρέλα με μελάνι *Σχέδια κοστούμιών* (τέλος δεκαετίας 1920;) <sup>1855</sup>, η ακουαρέλα με κάρβουνο, μολύβι και μελάνι *Νεκρή φύση με πιάνο* (περίπου 1919-1920) <sup>1856</sup>, 9 τουλάχιστον λιθογραφίες <sup>1857</sup> της ομάδας σχεδίων για προπαγανδιστικές αφίσες της περιόδου 1914-1920 περίπου <sup>1858</sup> αλλά και ένα διακοσμημένο πιάτο <sup>1859</sup>, των οποίων οι δημιουργοί παραμένουν άγνωστοι.
- 89.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (10 έργα και 2 φωτογραφίες): Στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ περιλαμβάνονται σήμερα 12 έργα άγνωστων δημιουργών. Στα έργα αυτά συγκαταλέγονται 2 λιθογραφίες προπαγανδιστικών αφισών του 1920 περίπου <sup>1860</sup>, 2 έγχρωμες λιθογραφίες για τον κατάλογο και την αφίσα, αντίστοιχα, της μεταθανάτιας έκθεσης της L. Porona <sup>1861</sup>, του 1924, ένα σχέδιο κατασκευής σκηνικού για την παράσταση *Σαλώμη* του O. Wilde (1922) σε ακουαρέλα <sup>1862</sup>, μια χρωματική μελέτη των μέσων της δεκαετίας

<sup>1854</sup> *Tretyakov 2*, αρ. 1,2. Πρόκειται για τα έργα *Γυναίκείο Πρόσωπο* και *Καθιστή Κυρία*.

<sup>1855</sup> Rudenstine, 1981, εικ. 879.

<sup>1856</sup> Για το έργο C167 βλ. Rudenstine, 1981, εικ. 495.

<sup>1857</sup> Πρόκειται για τα έργα 129.80, 39.80, 90.80<sup>Α</sup>, 101.80, BS 281, BS 166, BS 1431, BS 2013, BS 2604 (Καφέτση I, εικ. 369, 372-374 και 379-381, Rudenstine, 1981, εικ. 966-967).

<sup>1858</sup> Μια μεγάλη ομάδα έργων της Αρχικής-Ενιαίας Συλλογής αποτελούσαν περισσότερες από 40 – έγχρωμες κυρίως– λιθογραφίες πατριωτικών, αντιπασαρικών και επαναστατικών προπαγανδιστικών αφισών ή αφισών για τις βιτρίνες του Ρωσικού Πρακτορείου Τηλέγραφου (ROSTA) της περιόδου του Α΄ Π.Π., του Εμφυλίου και της Επανάστασης. Τα έργα, που είναι μεγάλων συνήθως διαστάσεων, είχαν φιλοτεχνήσει καλλιτέχνες όπως οι K. Malevich, V. Maiakovsky, A. Lentulov, M. Cheremnykh, M. Belavanets και S. Malishev, D. Moor, S. Mukharskii, A. Kulikov καθώς και πολλοί άγνωστοι. Στους καταλόγους της συλλογής δημοσιεύτηκαν 28 αρχικά (Rudenstine, 1981) και άλλα 13 στη συνέχεια (Καφέτση I) δείγματα τέτοιων αφισών, αγορασμένα όλα από τον συλλέκτη Evgenii Platonovich Ivanov. Συνολικά 17 έργα είναι άγνωστων δημιουργών (Καφέτση I, εικ. 365-382, Rudenstine, 1981, εικ. 945-971). Από τα δημοσιευμένα έργα, 18 δεν υπάρχουν σήμερα ούτε στη Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ ούτε στη *Δωρεά Κωστάκη ΚΜΣΤ: Συλλογή*, όπου, συνολικά, ανήκουν 23 τέτοια δείγματα.

<sup>1859</sup> Για το διαμέτρου 17,9 εκ. πιάτο βλ. Καφέτση I, εικ. 465.

<sup>1860</sup> Πρόκειται για τις λιθογραφίες *Αφίσα προπαγάνδας εναντίον του καπιταλισμού* (139.80) και *Αφίσα προπαγάνδας* (276.78), το οποίο είχε αποδοθεί στον Wladyslaw Strzeminski και αργότερα σε άγνωστο καλλιτέχνη (Καφέτση I, αρ. 383-384, Rudenstine, 1981, σ.430).

<sup>1861</sup> Rudenstine, 1981, εικ. 939-940.

<sup>1862</sup> Rudenstine, 1981, εικ. 878.

του 1920<sup>1863</sup> και 3 υδατογραφίες με γραφίτη, 2 από τις οποίες αποδίδουν σχέδια φορεμάτων και χρονολογούνται στα τέλη της δεκαετίας του 1920<sup>1864</sup>. Επίσης εδώ ανήκουν 2 φωτογραφίες σκηνικών του 1921 των Ρορονα-Vesnin<sup>1865</sup> αλλά και ένα πιάτο του 1920<sup>1866</sup> της ομάδας επιζωγραφισμένων έργων από πορσελάνη της Συλλογής Κωστάκη ΚΜΣΤ, αντιπροσωπευτικών στην πλειοψηφία τους της σοβιετικής προπαγανδιστικής πορσελάνης της περιόδου 1918-1927<sup>1867</sup>.

89.5 ΔΩΡΕΑ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ (16 έργα): Εδώ ανήκουν 8 σχέδια, ένα τετράδιο σχεδίου και 9 λιθογραφίες προπαγανδιστικών αφισών της περιόδου του Α' Π.Π. (1914 περίπου), άγνωστων, όλα, καλλιτεχνών<sup>1868</sup>.

89.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΠΟΓΟΝΩΝ ΚΩΣΤΑΚΗ: -

### **3.4 Κατάλογος Πινάκων**

**3.4.1 Δωρεά Κωστάκη Tretyakon: Πίνακας έργων ανά καλλιτέχνη και υλικό / τεχνική**

**3.4.2 Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ: Πίνακας έργων ανά καλλιτέχνη και υλικό / τεχνική**

**3.4.3 Δωρεά Κωστάκη Tretyakon: Πίνακας έργων ανά καλλιτέχνη, μέγεθος και είδος**

**3.4.4 Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ: Πίνακας έργων ανά καλλιτέχνη, μέγεθος και είδος**

**3.4.5 Δωρεά Κωστάκη Tretyakon: Χρονολογικός πίνακας έργων ανά καλλιτέχνη**

**3.4.6 Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ: Χρονολογικός πίνακας έργων ανά καλλιτέχνη**

---

<sup>1863</sup> Το έργο σχετίζεται πιθανότατα με τις χρωματικές ασκήσεις που περιλαμβάνονταν στο πρόγραμμα μαθημάτων των Vkhutemas και αφορούσαν συχνά την κατασκευή χρωματικών δίσκων ή κλιμάκων (Ιστόμιν, 1995, Παρανικόλαου, 2004, εικ. 190-204, Rudenstine, 1981, εικ. 398). Για ένα έργο της ίδιας ευρύτερης ομάδας βλ. και παραπάνω, Klutsis: Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ.

<sup>1864</sup> Πρόκειται για τα Σχέδιο για σουπρεματιστικό φόρεμα και Σχέδιο για φόρεμα (Καφέτση Ι, εικ. 458<sup>ο</sup>, 459) και το άτιτλο γκουάς CC-1012 ("Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: Συλλογές", χ.χ.).

<sup>1865</sup> Πρόκειται για φωτογραφίες μακετών της Πόλης του Μέλλοντος και του Καπιταλιστικού Φρουρίου για την παράσταση Αγώνας και Νίκη των Σοβιέτ, βλ. και παραπ., Ρορονα: Δωρεά Κωστάκη Tretyakon.

<sup>1866</sup> Για το άγνωστης προέλευσης έργο, διαμέτρου 24,5 εκ., βλ. Καφέτση Ι, εικ. 462. Βλ. και σημ. 1783.

<sup>1867</sup> Στην ίδια ομάδα περιλαμβάνονται 14 τέτοια έργα βλ. και παραπάνω, Altman, Adamovich, Suetin, Kandinsky, Chekhonin και Gonorona.

<sup>1868</sup> "Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: Συλλογές", χ.χ.

### 3.4.1 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ: ΠΙΝΑΚΑΣ ΕΡΓΩΝ ΑΝΑ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΥΛΙΚΟ/ΤΕΧΝΙΚΗ

	ΟΝΟΜΑ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗ	ΛΑΔΙ	ΥΔΑΤΟΧΡ.	ΥΔΑΤΟΧ. +ΜΕΛΑΝΙ, ΜΟΛΥΒΙ ΚΛΠ.	ΜΟΛΥΒΙ, ΜΕΛΑΝΙ, ΚΑΡΒΟΥΝΟ ΚΙΜΩΛ. ΚΛΠ	ΧΑΡΑΚΤ.	ΚΟΛΑΖ	ΑΛΛΟ	ΣΥΝΟΛΟ
1	ΑΓΝΩΣΤΟΙ				2				2
2	BABICHEV A.V.				8				8
3	BOBROV V.D.		1	8					9
4	BOGUSLAVSKAYA K.L			8					8
5	BURLIUK V. D.	1							1
6	CHAGALL M.Z.	2	2	2	2	2		1	11
7	CHASNIK I.G.	3							3
8	CHEKRYGIN V.N.	3			5				8
9	CHERNIKHOV I.G.				2				2
10	DREVIN A.D.	3							3
11	ENDER B.V.	1	4	2	1				8
12	ENDER K.V.	2	16	5	1		1	3	28
13	ENDER M.V.	1	20	8	3		1	2	35
14	ENDER Y.V.								0
15	EXTER A.A.	2						3	5
16	FILONOV P.N.	1							1
17	GONCHAROVA N.S.		2	1	17	12			32
18	GURO E.	1							1
19	HODASEVICH V.M.			10					10
20	JAWLENSKY A. G.	2							2
21	KAKABADZE D. N.	1							1
22	KANDINSKY W.	5	2		1	1		1	10
23	KLIUN I.V.	14	1	8	16	1		5	45
24	KLUTSIS G.G.	1	1	4	3	20	1	4	34
25	KIUTSIS-KULAGINA					2			2
26	KUDRIASHEV I.A.	4	1					1	6
27	LARIONOV M.F.	5	2	2	41				50
28	LENTULOV A.V.	2					1	1	4
29	MAGARIL E.M.							1	1
30	MALEVICH K.S.	3	2						5
31	MATIUSHIN M.V.	1			1				2
32	MILLER G.L.			7	1			2	10
33	MORGUNOV A.A.	6	1						7
34	NIKritin S. B.	58	6	24	81			24	193
35	NIVINSKY I.I.					1			1
36	PALMOV V.N.				1				1
37	PESTEL V. E.	1			1				2
38	PLAKSIN M.M.	1							1
39	POLIAKOFF S.G.	2							2
40	POPOVA L.S.	14	2	23	137	6	10	8	200
41	PUNI I.A.	4	1	1	17	1		1	25
42	REDKO K.N.	6							6
43	RIAZHISKY G.G.	1							1
44	RODCHENKO A.M.	4							4
45	ROSKIN O. V.	1							1
46	ROZANOVA O.	1							1
47	SENKIN S. Y.						1		1
48	SOFRONOVA A.F.			2	8				10
49	STEPANOVA V. F.	1							1
50	STRZEMINSKI W.M.					1			1
51	SULIMO-SAMUILO V.A.	2							2
52	TATLIN V. E.	3			1			1	5
53	TYSHLER A.G.				3				3
54	UDALTSOVA N. A	2							2
55	VOLKOV A.N.		2	5				1	8
56	YAKULOV G. B.	1						1	2
57	YUDIN L.A.	2							2
	<b>ΣΥΝΟΛΟ</b>	<b>168</b>	<b>66</b>	<b>120</b>	<b>353</b>	<b>47</b>	<b>15</b>	<b>60</b>	<b>829</b>

### 3.4.2 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: ΠΙΝΑΚΑΣ ΕΡΓΩΝ ΑΝΑ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΥΛΙΚΟ/ΤΕΧΝΙΚΗ

	ΟΝΟΜΑ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗ	ΛΑΔΙ	ΥΔΑΤΟΧΡ.	ΥΔΑΤΟΧΡ. + ΑΛΛΟ	ΓΡΑΦΙΤΗΣ ΚΛΠ	ΧΑΡΑΚΤ.	ΚΟΛΑΖ	ΑΛΛΟ	ΣΥΝΟΛΟ
1	ΑΓΝΩΣΤΟΙ		1	4		4		1	10
2	ADAMOVICH M.							1	1
3	ALTMAN N.							1	1
4	BABICHEV A.V.				2			1	3
5	BUBNOVA V.D.				3				3
6	BOBROV V.D.			2					2
7	CHASNIK I.G.	1			13				14
8	CHEKHONIN S.							2	2
9	CHEKRYGIN V.N.	2							2
10	DREVIN A.D.	6							6
11	ENDER B.V.	3	4	1	1				9
12	ENDER K.V.	8	44	7			7	3	69
13	ENDER M.V.	1	39	8	3				51
14	ENDER Y.V.		10	3	1				14
15	EXTER A.A.		1						1
16	FATEEV	1							1
17	FILONOV P.N.				3			1	4
18	GONCHAROVA N.				1				1
19	GRINBERG N. I.		1						1
20	GOVOROVA G.							1	1
21	GURO E.	2			1				3
22	IOGANSON K. V.				2			2	4
23	KANDINSKY W.							2	2
24	KLIUN I.V.	17	36	66	251	1	1	12	384
25	KLUTSIS		1	15	22	25	4	5	72
26	KOROLEV B.D.				2				2
27	KUDRIASHEV I.A.	4		1	13			3	21
28	KULAGINA V.					2			2
29	LADOVSKY N. A.				2				2
30	LARIONOV M.F.							1	1
31	EL LISSITZKY		1	5	1	3			10
32	MAGARIL E.M.		1						1
33	MALEVICH K.S.	3	1	3	9	5		1	22
34	UNOVIS			8					8
35	MANSUROV P.A.							1	1
36	MATIUSHIN M.V.	3							3
37	MEDUNETSKY K.K.				1			1	2
38	MILLER G.L.			1					1
39	MITURICH P.V.			1				1	2
40	MORGUNOV A.A.	3						1	4
41	NIKRITIN S. B.	34	24	25	138			16	237
42	PESTEL V. E.				1			1	2
43	PLAKSIN M.M.	1							1
44	POPOVA L.S.	6	3	15	89	8	2	34	157
45	PUNI I.A.				4				4
46	REDKO K.N.	4							4
47	RODCHENKO A.M.	7	2	2		1		4	16
48	ROZANOVA O.				4	9	3	1	17
49	SEMASHKEVICH P.M.	2							2
50	SHEVCHENKO N.			1					1
51	SENKIN S. Y.	1							1
52	SOFRONOVA A. F.			3	9			1	13
53	STENBERG V.A.				2				2
54	STEPANOVA V. F.		1			8	1		10
55	SUETIN N. M.							8	8
56	SULIMO-SAMUILO V.A.	3							3
57	TARABUKIN N. M.				2				2
58	TATLIN V. E.	1			9			1	11
59	UDALTSOVA N. A	1	3	3	1			2	10
60	VIALOV K.A.		1	11	10			2	24
61	VOLKOV A.N.		1	3				2	6
	<b>ΣΥΝΟΛΟ</b>	<b>114</b>	<b>175</b>	<b>188</b>	<b>600</b>	<b>66</b>	<b>18</b>	<b>113</b>	<b>1274</b>

### 3.4.3 ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ: ΠΙΝΑΚΑΣ ΕΡΓΩΝ ΑΝΑ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗ, ΜΕΓΕΘΟΣ ΚΑΙ ΕΙΔΟΣ

	ΟΝΟΜΑ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗ	ΜΙΚΡΑ ΕΡΓΑ	ΜΕΣΑΙΑ ΕΡΓΑ	ΜΕΓΑΛΑ ΕΡΓΑ	ΑΝΩ 1 Μ.	ΣΥΝΟΛΟ	ΑΓΝ. ΜΕΓ.	ΓΕΝΙΚΟ ΣΥΝΟΛΟ	ΠΙΝΑΚΕΣ
1	ΑΓΝΩΣΤΟΙ		1	1		2		2	0
2	BABICHEV A.V.		4	4		8		8	0
3	BOBROV V.D.	3	6			9		9	0
4	BOGUSLAVSKAYA K.L.	3	5			8		8	0
5	BURLIUK V. D.			1		1		1	1
6	CHAGALL M.Z.	3	8			11		11	3
7	CHASNIK I.G.			3		3		3	3
8	CHEKRYGIN V.N.	4	3	1		8		8	2
9	CHERNIKHOV I.G.	2				2		2	0
10	DREVIN A.D.			3		3		3	3
11	ENDER B.V.	1	6	1		8		8	1
12	ENDER K.V.	15	13			28		28	2
13	ENDER M.V.	13	21	1		35		35	1
14	ENDER Y.V.		1						1
15	EXTER A.A.		2	2	1	5		5	2
16	FILONOV P.N.				1	1		1	1
17	GONCHAROVA N.S.	25	6			31	1	32	1
18	GURO E.		1			1		1	1
19	HODASEVICH V.M.	9				9	1	10	0
20	JAWLENSKY A. G.		1	1		2		2	2
21	KAKABADZE D. N.			1		1		1	1
22	KANDINSKY W.	3	5	2		10		10	5
23	KLIUN I.V.	19	14	12		45		45	15
24	KLUTSIS G.G.	27	6	1		34		34	1
25	KIUTSIS -KULAGINA	2				2		2	0
26	KUDRIASHEV I.A.		1	4	1	6		6	5
27	LARIONOV M.F.	27	21	1		49	1	50	5
28	LENTULOV A.V.	2			2	4		4	2
29	MAGARIL E.M.		1			1		1	0
30	MALEVICH K.S.	1	2	1	1	5		5	3
31	MATIUSHIN M.V.		1	1		2		2	1
32	MILLER G.L.	9	1			10		10	0
33	MORGUNOV A.A.			7		7		7	6
34	NIKritin S. B.	145	33	11	4	193		193	24
35	NIVINSKY I.I.	1				1		1	0
36	PALMOV V.N.	1				1		1	0
37	PESTEL V. E.	1		1		2		2	1
38	PLAKSIN M.M.			1		1		1	1
39	POLIAKOFF S.G.			2		2		2	2
40	POPOVA L.S.	110	72	11	7	200		200	8
41	PUNI I.A.	14	7	3		24	1	25	4
42	REDKO K.N.			4	2	6		6	6
43	RIAZHISKY G.G.				1	1		1	1
44	RODCHENKO A.M.		2	2		4		4	2
45	ROSKIN O.V.			1		1		1	1
46	ROZANOVA O.			1		1		1	1
47	SENKIN S. Y.			1		1		1	0
48	SOFRONOVA A.F.	10				10		10	0
49	STEPANOVA V. F.		1			1		1	0
50	STRZEMINSKI W.M.		1			1		1	0
51	SULIMO-SAMUILO V.A.				2	2		2	2
52	TATLIN V. E.		1	4		5		5	4
53	TYSHLER A.G.	1	1	1		3		3	0
54	UDALTSOVA N. A			2		2		2	2
55	VOLKOV A.N.	2	5	1		8		8	1
56	YAKULOV G. B.			1	1	2		2	2
57	YUDIN L.A.			2		2		2	2
	<b>ΣΥΝΟΛΟ</b>	<b>375</b>	<b>253</b>	<b>97</b>	<b>23</b>	<b>825</b>	<b>4</b>	<b>829</b>	<b>132</b>

### 3.4.4 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: ΠΙΝΑΚΑΣ ΕΡΓΩΝ ΑΝΑ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗ, ΜΕΓΕΘΟΣ ΚΑΙ ΕΙΔΟΣ

	ΟΝΟΜΑ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗ	ΜΙΚΡΑ	ΜΕΣΑΙΑ	ΜΕΓΑΛΑ	> 1 Μ.	ΣΥΝΟΛΟ	2 ΔΙΑΣΤ.	3 ΔΙΑΣΤ.	ΠΙΝ.
1	ΑΓΝΩΣΤΟΙ	5	3	2		10	9	1	0
2	ADAMOVICH M.	1				1		1	0
3	ALTMAN N.	1				1		1	0
4	BABICHEV A.V.		1	2		3	2	1	0
6	BOBROV V.D.	1	1			2	2		0
5	BUBNOVA V.D.		3			3	3		0
7	CHASNIK I.G.	13			1	14	14		1
8	CHEKHONIN S.	2				2		2	0
9	CHEKRYGIN V.N.			2		2	2		2
10	DREVIN A.D.			4	2	6	6		6
11	ENDER B.V.	3	3	1	2	9	9		3
12	ENDER K.V.	47	22			69	69		8
13	ENDER M.V.	28	22	1		51	51		1
14	ENDER Y.V.	12	2			14	14		
15	EXTER A.A.			1		1	1		1
16	FATEEV			1		1	1		1
17	FILONOV P.N.	3		1		4	4		0
18	GONCHAROVA N.S.	1				1	1		0
20	GOVOROVA G.	1				1		1	1
19	GRINBERG N. I.			1		1	1		1
21	GURO E.	2	1			3	3		2
22	IOGANSON K. V.		4			4	4		0
23	KANDINSKY W.	2				2		2	
24	KLIUN I.V.	357	21	5	1	384	384		17
25	KLUTSIS	53	17	2		72	72		1
26	KOROLEV B.D.	1	1			2	2		0
27	KUDRIASHEV I.A.	12	3	4	2	21	21		5
28	KULAGINA V.	2				2	2		0
29	LADOVSKY N. A.		2			2	2		0
30	LARIONOV M.F.		1			1	1		;
31	EL LISSITZKY	6	3	1		10	10		
32	MAGARIL E.M.		1			1	1		0
33	MALEVICH K.S.	20	1	1		22	22		3
34	UNOVIS		2	6		8	8		
35	MANSUROV P.A.		1			1	1		
36	MATIUSHIN M.V.		1	2		3	3		3
37	MEDUNETSKY K.K.	2				2	2		
38	MILLER G.L.	1				1	1		
39	MITURICH P.V.	1	1			2	1	1	
40	MORGUNOV A.A.			4		4	4		4
41	NIKRITIN S. B.	169	60	4	4	237	237		15
42	PESTEL V. E.	1		1		2	2		1
43	PLAKSIN M.M.			1		1	1		1
44	POPOVA L.S.	106	41	8	2	157	157		10
45	PUNI I.A.	3	1			4	4		
46	REDKO K.N.		1	3		4	4		4
47	RODCHENKO A.M.	4	6	2	4	16	16		7
48	ROZANOVA O.	13	4			17	17		
49	SEMASHKEVICH P.M.			2		2	2		2
50	SHEVCHENKO N.		1			1	1		
51	SENKIN S. Y.		1			1	1		1
52	SOFRONOVA A. F.	10	3			13	13		
53	STENBERG V.A.	2				2	2		
54	STEPANOVA V. F.	9	1			10	10		
55	SUETIN N. M.	7	1			8	1	7	1
56	SULIMO-SAMUILO V.A.			2	1	3	3		3
57	TARABUKIN N. M.	1	1			2	2		
58	TATLIN V. E.	3	7		1	11	10	1	
59	UDALTSOVA N. A	4	4	2		10	10		2
60	VIALOV K.A.	17	7			24	24		
61	VOLKOV A.N.	2	1	3		6	6		1
	<b>ΣΥΝΟΛΟ</b>	<b>928</b>	<b>257</b>	<b>69</b>	<b>20</b>	<b>1274</b>	<b>1256</b>	<b>18</b>	<b>108</b>

**3.4.5. ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ: ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΟΣ ΠΙΝΑΚΑΣ ΕΡΓΩΝ ΑΝΑ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗ**

	ΟΝΟΜΑ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗ	1900-1910	1911-1917	1918-1928	1929-1935	1936-1950	> 1950	Χ.Χ.	ΣΥΝΟΛΟ
1	ΑΓΝΩΣΤΟΙ			2					2
2	BABICHEV A.V.			8					8
3	BOBROV V.D.			9					9
4	BOGUSLAVSKAYA K.L			8					8
5	BURLIUK V. D.		1						1
6	CHAGALL M.Z.	2	7	2					11
7	CHASNIK I.G.			3					3
8	CHEKRYGIN V.N.	1	3	4					8
9	CHERNIKHOV I.G.				2				2
10	DREVIN A.D.				3				3
11	ENDER B.V.			7	1				8
12	ENDER K.V.		3	22		1		2	28
13	ENDER M.V.			21	7	3		4	35
14	ENDER Y.V.								1
15	EXTER A.A.		4	1					5
16	FILONOV P.N.			1					1
17	GONCHAROVA N.S.	4	18			1		9	32
18	GURO E.	1							1
19	HODASEVICH V.M.		9					1	10
20	JAWLENSKY A. G.	1	1						2
21	KAKABADZE D. N.			1					1
22	KANDINSKY W.	3	4	3					10
23	KLIUN I.V.	1	7	17	12	7		1	45
24	KLUTSIS G. G.			30	3			1	34
25	KIUTSIS -KULAGINA			2					2
26	KUDRIASHEV I.A.			5	1				6
27	LARIONOV M.F.	45	3				1	1	50
28	LENTULOV A.V.		4						4
29	MAGARIL E.M.			1					1
30	MALEVICH K.S.	2	1		2				5
31	MATIUSHIN M.V.			2					2
32	MILLER G.L.		1	3	1	4		1	10
33	MORGUNOV A.A.	3	3					1	7
34	NIKREDITIN S. B.		1	56	51	42	36	7	193
35	NIVINSKY I.I.		1						1
36	PALMOV V.N.			1					1
37	PESTEL V. E.		1	1					2
38	PLAKSIN M.M.			1					1
39	POLIAKOFF S.G.						2		2
40	POPOVA L.S.	16	106	74				4	200
41	PUNI I.A.		11	4				10	25
42	REDKO K.N.			6					6
43	RIAZHISKY G.G.			1					1
44	RODCHENKO A.M.				1	3			4
45	ROSKIN O.V.			1					1
46	ROZANOVA O.							1	1
47	SENKIN S. Y.			1					1
48	SOFRONOVA A.F.			10					10
49	STEPANOVA V. F.			1					1
50	STRZEMINSKI W.M.							1	1
51	SULIMO-SAMUILO V.			2					2
52	TATLIN V. E.		2		1	2			5
53	TYSHLER A.G.			1	1	1			3
54	UDALTSOVA N. A		2						2
55	VOLKOV A.N.			8					8
56	YAKULOV G. B.		1	1					2
57	YUDIN L.A.				1	1			2
	<b>ΣΥΝΟΛΟ</b>	<b>79</b>	<b>194</b>	<b>321</b>	<b>87</b>	<b>65</b>	<b>39</b>	<b>44</b>	<b>829</b>



### 3.4.6 ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΩΣΤΑΚΗ ΚΜΣΤ: ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΟΣ ΠΙΝΑΚΑΣ ΕΡΓΩΝ ΑΝΑ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗ

	ΟΝΟΜΑ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗ	1900-1910	1911-1917	1918-1928	1929-1935	1936-1950	> 1950	Χ.Χ.	ΣΥΝΟΛΟ
1	ΑΓΝΩΣΤΟΙ			10					10
2	ADAMOVIKH M.			1					1
3	ALTMAN N.			1					1
4	BABICHEV A.V.			3					3
5	BUBNOVA V.D.			3					3
6	BOBROV V.D.			2					2
7	CHASNIK I.G.			1				13	14
8	CHEKHONIN S.			2					2
9	CHEKRYGIN V.N.			2					2
10	DREVIN A.D.			1	5				6
11	ENDER B.V.			6				3	9
12	ENDER K.V.			40				29	69
13	ENDER M.V.			10				41	51
14	ENDER Y.V.			6				8	14
15	EXTER A.A.		1						1
16	FATEEV		1						1
17	FILONOV P.N.		2	1				1	4
18	GONCHAROVA N.S.		1						1
19	GRINBERG N. I.			1					1
20	GOVOROVA G.			1					1
21	GURO E.	3							3
22	IOGANSON K. V.			4					4
23	KANDINSKY W.			2					2
24	KLIUN I.V.	10	23	37	16	3		295	384
25	KLUTSIS			36				36	72
26	KOROLEV B.D.			2					2
27	KUDRIASHEV I.A.			11	1			9	21
28	KULAGINA V.			2					2
29	LADOVSKY N. A.			2					2
30	LARIONOV M.F.	1							1
31	EL LISSITZKY		1	8				1	10
32	MAGARIL E.M.			1					1
33	MALEVICH K.S.	3	3	4	1			11	22
34	UNOVIS			8					8
35	MANSUROV P.A.			1					1
36	MATIUSHIN M.V.			3					3
37	MEDUNETSKY K.K.			2					2
38	MILLER G.L.			1					1
39	MITURICH P.V.			2					2
40	MORGUNOV A.A.		4						4
41	NIKRITIN S. B.			94	66	6	2	69	237
42	PESTEL V. E.		2						2
43	PLAKSIN M.M.			1					1
44	POPOVA L.S.	5	35	68				49	157
45	PUNI I.A.		3	1					4
46	REDKO K.N.			4					4
47	RODCHENKO A.M.		4	8		2		2	16
48	ROZANOVA O.		15					2	17
49	SEMASHKEVICH P.M.				2				2
50	SHEVCHENKO N.				1				1
51	SENKIN S. Y.			1					1
52	SOFRONOVA A. F.			13					13
53	STENBERG V.A.			2					2
54	STEPANOVA V. F.			8				2	10
55	SUETIN N. M.			7				1	8
56	SULIMO-SAMUILO V. A.			3					3
57	TARABUKIN N. M.			2					2
58	TATLIN V. E.		4	2	2	3			11
59	UDALTSOVA N. A		8	2					10
60	VIALOV K.A.			21				3	24
61	VOLKOV A.N.			6					6
	<b>ΣΥΝΟΛΟ</b>	<b>22</b>	<b>107</b>	<b>460</b>	<b>94</b>	<b>14</b>	<b>2</b>	<b>575</b>	<b>1274</b>

## **4.0 Αναγνώσεις-ερμηνευτικές προσεγγίσεις και κριτική παρουσίαση συλλογής και συλλέκτη Γ. Κωστάκη**

### **4.1 Η συλλογή ως χώρος επικύρωσης ή μετασχηματισμού κοινωνικών προτύπων**

Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα όσο και αποκαλυπτική παρουσιάζεται η άποψη που εισηγείται η φιλοσοφική λογική της μεταστρουκτουραλιστικής σκέψης, σύμφωνα με την οποία όχι μόνο η αισθητική αλλά ακόμη και η επιστημολογική αξία δεν είναι παρά καλυμμένη ιδεολογία. Σύμφωνα με αυτή την άποψη ο αξιολογικός κώδικας κάθε κοινωνίας είναι, στην πραγματικότητα, ένα κοινωνικό κατασκεύασμα, μια ερμηνεία που εμφανίζεται ως «φυσική» και προκύπτει χάρη σε τεχνάσματα που εξυπηρετούν την υπεροχή της κυρίαρχης κοινωνικής τάξης. Με βάση τέτοιους ισχυρισμούς μπορούμε να θεωρήσουμε και τη συλλεκτική δραστηριότητα στον χώρο της τέχνης ως ένα πεδίο μέσα από το οποίο δηλώνεται κατεξοχήν η σχετικότητα των αξιών και λαμβάνει χώρα, μέσα από πολύπλοκες παραγωγικές διαδικασίες, ο μετασχηματισμός των αξιολογικών προτύπων<sup>1869</sup>.

Αν άλλωστε το συλλέγειν μπορεί να οριστεί και ως μια «μορφή κατανάλωσης»<sup>1870</sup>, που σε οικονομικούς όρους είναι παραδοσιακά ο σκοπός της παραγωγής, αυτό που καταναλώνεται είναι στην ουσία, με βάση τη μεταμαρξιστική κριτική της ιδεολογίας, τα σύμβολα που προσδίδονται στα αγαθά. Κατά συνέπεια η συλλεκτική δραστηριότητα συνδέεται κατά κύριο λόγο –χάρη στη μεταφορική της σχέση με τον υλικό πολιτισμό– με τη δημιουργία κοινωνικών συμβόλων και

---

<sup>1869</sup> Η λεγόμενη μεταστρουκτουραλιστική κριτική αναφέρεται κατά βάση σε έννοιες που σχετίζονται με τη φύση της εξουσίας και τη λειτουργία της ιδεολογίας και αφορούν μια «κυκλική» στην ουσία ή αυτοδιαιωριζόμενη κοινωνική δομή. Έτσι σύμφωνα με τη σκέψη του J. Baudrillard, για παράδειγμα, δεδομένη πρέπει να θεωρηθεί η άρνηση ενός εγγενούς νοήματος σε όλες τις μορφές επικοινωνίας, συμπεριλαμβανομένου του υλικού πολιτισμού και θεσμών όπως τα μουσεία, αφού ο δεσμός μεταξύ «σημαινόντος» και «σημαινόμενου» έχει κατά τον ίδιο διαρραγεί, το «πραγματικό» δεν υφίσταται και τα πάντα είναι ερμηνείες της πραγματικότητας (Baudrillard, 1981, σσ. 103-111). Παρομοίως κατά τον M. Foucault οι αξιολογικές κρίσεις της ανθρώπινης λογικής αποτελούν στρατηγικές της εξουσίας και μέσο δημιουργίας κοινωνικών σχέσεων (Foucault, 2001, σσ.205-212, Pearce, 2002, σσ.319 κ.εξ., 349-351). Για μια ανάλυση της μεταστρουκτουραλιστικής σκέψης διανοητών όπως οι Baudrillard, Barthes και Derrida βλ. Harland, 1987, *passim*. Για τη σύνδεσή της με το συλλέγειν βλ. Pearce, 1999, σσ.140-155.

<sup>1870</sup> Με βάση τα συμπεράσματα του Russell Belk και των συναδέλφων του, που προέκυψαν από το διεπιστημονικό ερευνητικό πρόγραμμα του 1986 *Consumer Behaviour Odyssey* (Joy, 1996, Pearce, 2002, σ.26). Για τη σύνδεση του φαινομένου της κατανάλωσης με το συλλέγειν με βάση τη σκέψη του Baudrillard και κυρίως του Bourdieu, βλ. και Pearce, 1999, σσ. 9-12.

κυρίαρχων προτύπων, αφού η επιθυμία του συλλέκτη να δημιουργήσει νοήματα τον εμπλέκει αναπόφευκτα στη διαδικασία δημιουργίας αξιών<sup>1871</sup>.

Το συλλέγειν εξάλλου ιδωμένο από μια άλλη οπτική, προβάλλει ως πεδίο διασταύρωσης του ατόμου και του κοινωνικού συστήματος μέσα στο οποίο αυτό δρα. Έτσι το συλλεγμένο υλικό θεωρείται και πάλι το σύμβολο χάρη στο οποίο η ιδιωτική εμπειρία συναντά και συνεισφέρει στην κοινωνική. Πιο συγκεκριμένα, καθώς η ανθρώπινη δράση κατά την αντίστοιχη θεωρία της Κοινωνικής Ψυχολογίας, εδράζεται στη βάση των ιδεών μας για τον κόσμο και η πραγματικότητα δεν είναι κάτι που υπάρχει αυθύπαρκτα αλλά κάτι που δημιουργείται ενεργά μέσα από τη δική μας δράση και την αλληλεπίδρασή της με τις δράσεις των άλλων ανθρώπων, το αντικείμενο και ειδικά το συλλεγμένο αγαθό παύει να είναι αδρανές ή παθητικό. Με άλλα λόγια, το αντικείμενο δημιουργείται μεν και αναδημιουργείται από τον άνθρωπο μέσα από διαφορετικά πολιτιστικά ή κοινωνικά συμφραζόμενα, παράλληλα όμως μέσω του συμβολικού του ρόλου και της σημασίας που αποκτά χάρη στη συλλεκτική πράξη, δημιουργεί και το ίδιο πραγματικότητα<sup>1872</sup>.

Έτσι καθώς τα αντικείμενα ενσωματώνοντας ανθρώπινες εμπειρίες και σκοπούς γίνονται ενεργητικοί φορείς σημασίας, διαδραματίζουν πλέον τον δικό τους ρόλο στη σταθεροποίηση αλλά και αποσταθεροποίηση των κοινωνικών και ιδεολογικών δομών. Κατά συνέπεια η συλλογή ως σύνολο ομοειδών αντικειμένων αλλά και ως βασικός τρόπος δόμησης των σχέσεών μας με τον κόσμο, αντικατοπτρίζει ακριβώς την παραπάνω διαδικασία δημιουργίας νοήματος των αντικειμένων, αφού στο συσσωρευμένο ιστορικό, και αισθητικό στην περίπτωση των συλλογών τέχνης, νόημα των έργων, προστίθεται η νέα «υποκειμενική» ή και «συναισθηματική» αξία που τους προσδίδει ο συλλέκτης και επικυρώνει, ενδεχομένως, η κοινωνική πρακτική.

---

<sup>1871</sup> Για τη στενή σχέση της συλλογής με τα ιστορικά της συμφραζόμενα και για το ρόλο της στη δημιουργία απτών κοινωνικών δομών και κοινωνικών σχέσεων με βάση τη στρουκτουραλιστική ανάλυση και τη σημειωτική γλώσσα του F. Saussure και του R. Barthes, βλ. Pearce, 2002, σσ.233-236, 248 κ.εξ.

<sup>1872</sup> Αν και ψυχολόγοι όπως ο G. H. Meade (1863-1931) –ένας από τους ιδρυτές της Κοινωνικής Ψυχολογίας– ανέπτυξαν θεωρίες δράσης με βάση τις συμβολικές αξίες της γλώσσας ως του κατεξοχήν μέσου επικοινωνίας, οι θεωρίες αυτές επεκτάθηκαν σύντομα στο σύνολο του υλικού πολιτισμού. Έτσι ερευνητές όπως ο Hewitt, μετατόπισαν το κέντρο του βάρους στην κοινωνική δράση και αλληλεπίδραση και τα αντικείμενα θεωρήθηκε ότι –όπως και η γλώσσα– δημιουργούν παρά αναπαράγουν την πραγματικότητα (Hewitt, 1988, σ. 7, Pearce, 1999, σσ.165 κ.εξ.). Ομοίως στη νεότερη ψυχαναλυτική σκέψη και στο νέο «συσχετιστικό μοντέλο» της Ψυχολογίας του Εαυτού, το συλλέγειν δε σχετίζεται με τα ορμέμφυτα –όπως θεωρούσαν ο Freud και οι συνεχιστές του– αλλά αντιπροσωπεύει την ανάγκη για επαφή και προσωπική σταθερότητα (Formanek, 1996).

Τελικά χάρη στην επιλογή του από τον συλλέκτη το συλλεκτικό αντικείμενο επαναξιολογείται και αποκτά νέα σημασία, καθώς εγγράφεται στον συμβολικό κόσμο μιας ιδιωτικής συλλογής και μέσω αυτής είτε υπηρετεί και επιβεβαιώνει τους υπάρχοντες κώδικες αξιών είτε αντιτίθεται και σε κάποιες περιπτώσεις επιβάλλεται σε αυτούς μετασηματίζοντάς τους. Έχει έτσι χαρακτήρα υποστηρικτικό-επιβεβαιωτικό, ή πρωτοπόρο, συμπληρωματικό-διορθωτικό έως και πλήρως ανατρεπτικό.

Στη δεύτερη περίπτωση που μας απασχολεί στην προκειμένη έρευνα, μπορούμε να παρακολουθήσουμε πώς ένα συλλεκτικό αντικείμενο είναι δυνατόν να συμβάλλει στην ανατροπή, σε τοπική κλίμακα, και παράλληλα στη συμπλήρωση και «διόρθωση», σε ευρύτερη κλίμακα, του αξιολογικού συστήματος αισθητικών προτύπων. Άλλωστε το τελευταίο παρουσιάζεται συνήθως αρκετά προνοητικό ώστε να προβλέπει, και άρα επαρκώς ικανό ώστε να αφομοιώνει κατάλληλα, παρόμοιες περιστασιακές περιπτώσεις απόκλισης από την κυρίαρχη αισθητική.

#### **4.2 Ανάλυση της επίδρασης του συλλέκτη Γ. Κωστάκη στη συλλογή του και ερμηνεία της ως μιας συλλογής διορθωτικού και υπό όρους ανατρεπτικού χαρακτήρα**

Σε ένα πρώτο επίπεδο ερμηνείας η έννοια της συλλογής –όπως την προσδιορίζει η επαρκώς αναλυτική, διεπιστημονική ερευνητική προσέγγιση των τελευταίων δεκαετιών– συνδέεται βασικά με την «επιλεκτική, ενεργητική και μακρόχρονη» συνειδητή «απόκτηση, κατοχή και διάθεση μιας ομάδας διαφορετικών και αλληλοσυνδεδεμένων *αντικειμένων* (υλικών πραγμάτων, ιδεών, έμβιων όντων ή εμπειριών), που λαμβάνουν εξαιρετική σημασία από την οντότητα που αυτή η ομάδα θεωρείται ότι συνιστά»<sup>1873</sup>. Κατά συνέπεια η συλλογή, που δημιουργείται χάρη σε μια «οργανωμένη εμμονή» και υπαινίσσεται «σειρά, σύστημα, ίσως και ολοκλήρωση»<sup>1874</sup>, εμφανίζεται ανεξάρτητη από την «εγγενή

---

<sup>1873</sup> Κατά τον R. Belk (Belk, 1996, σ.317 κ.εξ.). Συστηματική όσο και επίπονη φαίνεται πως υπήρξε, γενικά, η προσπάθεια επιστημονικής περιγραφής και οριοθέτησης της έννοιας της «συλλογής», οι ρίζες της οποίας ανάγονται ήδη στο 1932 και στον ορισμό του W. Durost (αναφέρεται στο Baudrillard, 1968, σσ.147-148). Σταδιακά, μέσα από προτάσεις και ερμηνείες ερευνητών όπως οι Alsop, Aristides, Belk, Kron, Danet-Katriel και Pearce, στο σειριακό ή αλληλοσχετιζόμενο χαρακτήρα αντικειμένων της ίδιας ομάδας που συνιστούν μια συλλογή –όπως εντοπίστηκε αρχικά από τον Durost– προστέθηκαν ο υποκειμενικός, επιλεκτικός και αξιολογικός χαρακτήρας της πράξης του συλλέκτη, η δυνατότητα επέκτασης των υλικών αντικειμένων τόσο σε ιδέες όσο και σε εμπειρίες, η διαφοροποίηση αλλά και η ενότητα του συνόλου και τέλος η συνειδητή πρόθεση του συλλέκτη να συναθροίσει αντικείμενα που κατά την κρίση του μοιράζονται μια κοινή, ειδική ή ξεχωριστή ταυτότητα κάποιου είδους. Για την ιστορία των ορισμών του συλλέγειν βλ. και Pearce, 1999, σσ.20, 159, Pearce, 2002, σσ. 77 κ.εξ.

<sup>1874</sup> Κατά τον ορισμό του N. Aristides, του 1998 (όπως παραδίδεται στο Pearce, 1999, σ.21).

αξία των αντικειμένων» της. Εξαιτίας δηλαδή της ενότητας που τη χαρακτηρίζει, η ειδική αυτή ομάδα αντικειμένων συνιστά κατεξοχήν ένα σύνολο που είναι αναπόδραστα μεγαλύτερο από το άθροισμα των μερών του.

Πράγματι και στην περίπτωση της Συλλογής Κωστάκη, η συγκεκριμένη συλλεκτική δραστηριότητα αποτελεί, σύμφωνα με μια πρώτη «ανάγνωσή» της, μια εξ αρχής συνειδητή, άκρως ενεργητική, μακρόχρονη (επί τριακονταετίας) και σίγουρα επιλεκτική διαδικασία απόκτησης, κατοχής και τελικά διάθεσης χιλιάδων έργων τέχνης Ρωσικής Πρωτοπορίας καθώς και πλούσιου αρχαιακού υλικού. Πίνακες, σχέδια και χαρακτηριστικά αντικείμενα αλλά και κάθε είδους υλικό σχετιζόμενο με το πειραματικό όσο και ρηξικέλευθο έργο της Ρωσικής Πρωτοπορίας, αναζητήθηκαν επίμονα και συχνά επίπονα από τον συλλέκτη και επιλέχθηκαν με σκοπό τη σύσταση συλλογής τέχνης ανάμεσα από μια ιδιαίτερα μεγάλη –και πολύ ανόμοια με αυτό το είδος– γκάμα καλλιτεχνικής παραγωγής που προσφερόταν προς συλλογή στη σταλινική και μετασταλινική Μόσχα.

Σε μια δεύτερη ωστόσο ερμηνεία της, η διαδικασία συλλογής έργων Ρωσικής Πρωτοπορίας στην εποχή του Κωστάκη αποτελεί μια περίπτωση ειδική όσο και ιδιαίτερη. Αν και τα μη παραστατικά κατά βάση έργα της συλλογής, που δημιουργήθηκαν στην πλειοψηφία τους περίπου μεταξύ των ετών 1918-1928<sup>1875</sup>, εντάσσονται βασικά σε ένα μοντερνιστικό πλαίσιο παραγωγής, στρατευμένο αρκετές φορές απευθείας στην υπηρεσία της Οκτωβριανής Επανάστασης, η πολιτική τους σημειολογία μεταβλήθηκε, καθώς από τη δεκαετία του 1930 άλλαξε η πολιτιστική πολιτική της σταλινικής Σοβιετικής Ένωσης. Τα έργα απορρίφθηκαν από τον αυστηρό αισθητικό-ιδεολογικό κώδικα μιας τέχνης ηθικά διδακτικής και πολιτικά χρήσιμης, που ουσιαστικά απέκλειε κάθε εναλλακτική δυνατότητα έκφρασης εκτός του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού, αυτής της «ειδεχθούς παραμόρφωσης της παράδοσης του 19<sup>ου</sup> αιώνα»<sup>1876</sup>.

Η έντονη ιδεολογική πίεση του ολοκληρωτικού καθεστώτος όριζε, μάλιστα, ακόμη και τις γραπτές πληροφορίες για τα «επικίνδυνα» αυτά δείγματα αντικαθεστωτικής τέχνης του είδους του «φορμαλισμού» ή «Μοντερνισμού» ως άξιες απόκρυψης από το σοβιετικό κοινό και μέσω του πανταχού παρόντος «αόρατου ματιού» της Glavlit τις κοσμούσε με σωρεία απαγορευτικών εξαγώνων<sup>1877</sup>. Σύμφωνα με τον αξιολογικό κώδικα της εποχής του συλλέκτη το έργο της πρωτοπορίας –αντικείμενο δριμύτατης κριτικής άλλωστε ακόμη και στην

---

<sup>1875</sup> Το μεγαλύτερο μέρος από το σύνολο των χρονολογημένων έργων της Συλλογής Κωστάκη, τόσο της Δωρεάς Τρετγικών όσο και του ΚΜΣΤ, εντάσσεται στην περίοδο 1911-1935 και η πλειοψηφία τους ειδικότερα στη δεκαετία 1918-1928, βλ. πίνακες 3.4.5., 3.4.6.

<sup>1876</sup> Κατά τον Orlando Figes (Figes, 2003, σ.481).

<sup>1877</sup> Βλ. και παραπ., σημ. 778.

εποχή της παραγωγής του- αξιολογήθηκε συνολικά ως «ξένο προς τον λαό» και επικίνδυνο<sup>1878</sup>.

Παράλληλα η κοινωνική πρακτική επιβεβαίωσε αυτή την αξιολόγηση μέσα από τη συλλήβδην αποδοκίμασία του εν λόγω αντικειμένου όχι μόνο από τους τοπικούς συλλέκτες αλλά και από το σύνολο σχεδόν του σοβιετικού κόσμου. Καθώς δηλαδή στις δεκαετίες του 1930 και 1940 η μοντέρνα ρωσική τέχνη θεωρούνταν παράνομη και απαγορευόταν αυστηρά, τα έργα της καταστρέφονταν συχνά από τους κατόχους τους από φόβο ή και περιφρόνηση και αποδοκιμάζονταν έντονα τόσο από τους σοβιετικούς συλλέκτες και ιστορικούς της τέχνης όσο και από τους ίδιους τους δημιουργούς τους, καθώς όλοι τους απέρριπταν εξίσου την περίπτωση τα έργα αυτά να αποκτήσουν κάποτε αξία<sup>1879</sup>.

Κατά συνέπεια η αιρετική έλξη του Κωστάκη, αυτή ακριβώς την εποχή, προς αντικείμενα που δεν υπάκουαν ούτε στα ηθικά ούτε στα αισθητικά πρότυπα του περιβάλλοντός του, συνεπαγόταν τον ριψοκίνδυνο για την εποχή επαναπροσδιορισμό τους από τον συλλέκτη ως έργων τέχνης και άρα συλλεκτικών αντικειμένων<sup>1880</sup>. Έτσι τα ποθητά αντικείμενα –αντικείμενα που κατά το δοκούν της εποχής και της τοπικής κοινωνίας ταυτίζονταν περίπου με κοινά «σκουπίδια» που μόνο ένας «τρελός» θα τολμούσε να συλλέξει<sup>1881</sup>– δέχτηκαν το «φιλί της μεταμόρφωσης του βάτραχου σε πρίγκιπα»<sup>1882</sup>.

Αυτή η «μεταμόρφωση» στην οποία υπόκεινται αναπόφευκτα τα έργα τέχνης μέσω της διαδικασίας του συλλέγειν, δεν αποτελεί τίποτα λιγότερο από μια νέα ερμηνεία και αξιολόγησή τους. Στην περίπτωση της Συλλογής Κωστάκη η νέα αυτή ερμηνεία ένωνε σε μια συλλογή έργα εξίσου απορριπτέα ή ανεπιθύμητα από το τοπικό περιβάλλον της εποχής, οριοθετώντας ταυτόχρονα ένα καινοτόμο συλλεκτικό πεδίο, χάρη στο οποίο ο συλλέκτης φιλοδοξούσε να γράψει ένα νέο κεφάλαιο στην Ιστορία της Τέχνης.

Στην ομάδα που συναποτελέσαν από κοινού, σχέδια του Klutskis και χαρακτηριστικά του Lissitsky αλλά και του Mayakovsky, κονστρουκτιβιστικές προτάσεις θεατρικών σκηνικών αλλά και σουπρεματιστικές πορσελάνες προορισμένες για

<sup>1878</sup> Βλ. και παραπ., σημ. 779. Για την κριτική της τέχνης αυτής στις αρχές της δεκαετίας του 1930 αλλά και προεπαναστατικά βλ. παραπ., σημ. 616, 720.

<sup>1879</sup> Βλ. και παραπ., σημ. 919. Σε αυτό το πλαίσιο κάποιες στιγμές ακόμη και ο Κωστάκης αμφέβαλλε για την ορθότητα των επιλογών του (Costakis, 1981, σσ.54, 63, Roberts, 1994, σσ.64-65, 69).

<sup>1880</sup> Για τη σημασία του επαναπροσδιορισμού των αντικειμένων (*Reframing Rule*) και άλλους κανόνες διαμόρφωσης της συλλεκτικής δραστηριότητας κατά τους Brenda Danet και Tamar Katriel βλ. Danet & Katriel, 1996, σσ.225 κ.εξ.

<sup>1881</sup> Για την εναντίωση του Κωστάκη στην κοινή γνώμη βλ. και Costakis, 1981, σ.54.

<sup>1882</sup> Κατά την Pearce μέσω της απόκτησης και αίσθησης κατοχής του ποθητού αντικειμένου, λαμβάνει χώρα μια στιγμιαία «μαγική μεταμόρφωση» του κατόχου του αντικειμένου, που γεννά την ανάγκη επανάληψης του «φιλιού της απόκτησης» (Pearce, 1999, σσ.172 κ.εξ.).

καθημερινή χρήση ενορχηστρώθηκαν από τον Κωστάκη σε μια πρωτότυπη ιστορικά –και υποκειμενική αναμφισβήτητα– σύνθεση, λαμβάνοντας τη θέση τους δίπλα σε πίνακες του Chagall, του Kandinsky αλλά και του Nikritin ή του Redko. Έτσι εκτός του πλαισίου παραγωγής τους πια και ταξινομημένα σε συλλογή έργων Ρωσικής Πρωτοπορίας, τα έργα τέχνης, πέρα από την αξία που εμπειρείχαν καθαυτά, απέκτησαν νόημα από τα συμφραζόμενά τους και παράλληλα δημιούργησαν μαζί τους νέα συμφραζόμενα<sup>1883</sup>.

Πιο συγκεκριμένα, καθώς τα έργα της Ρωσικής Πρωτοπορίας που στην εποχή παραγωγής τους και κυρίως γύρω στο 1917-1924, εξέφραζαν συχνά ή ενστερνίζονταν τον επαναστατικό παλμό της κυβέρνησης των Μπολσεβίκων επί Lenin, στην περίοδο 1946-1960 συνιστούσαν πλέον, μέσα από την είσοδό τους στη συλλογή Κωστάκη, έναν αξιολογικό *αντικώδικα* της σταλινικής εποχής. Έτσι γίνονταν δηλαδή και πάλι, όπως και στην εποχή παραγωγής τους –αλλά ερήμην πλέον των δημιουργών τους– μια επαναστατική και με αυτή την έννοια *ανατρεπτική* πρόταση τόσο αισθητικά, αφού παρέπεμπαν σε μια βίαιη ρήξη με την κυρίαρχη σοβιετική τέχνη, εκείνη του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού, όσο και πολιτικά, αφού, ενταγμένα στο ιδεολογικό οπλοστάσιο του πλαισίου παραγωγής τους, είχαν καταστεί επί Stalin έντονα αντικαθεστωτικά.

Το πολιτικό ειδικά σκέλος αυτής της πρότασης αποκτούσε βαρύνουσα σημασία, καθώς το ιστορικό περιβάλλον στο οποίο δρούσε ο Κωστάκης σφραγιζόταν από ένα ολοκληρωτικό πολιτικό καθεστώς. Ο παράνομος χαρακτήρας που με πολιτική επιβολή προσέλαβε η «φορμαλιστική» τέχνη την εποχή του Stalin –της οποίας την κρυφή αρχικά πρόταση πολιτικής επανανομιμοποίησης αποτελούσε η Συλλογή Κωστάκη– θυμίζει αναπόφευκτα την πολιτική διάσταση στην οποία είχε ενταχθεί και η ίδια η τέχνη του αριστερού λεγόμενου μετώπου μετά την Οκτωβριανή Επανάσταση και συγκεκριμένα στην εποχή της Νέας Οικονομικής Πολιτικής. Ακριβώς τότε άλλωστε, επί ΝΕΠ, οι εκπρόσωποι της –που φαίνεται ότι μοιράζονταν τις ίδιες ιδεολογικές αρχές με την Αριστερή Αντιπολίτευση του Trotsky<sup>1884</sup> – άρχισαν να περιθωριοποιούνται όλο και περισσότερο, καθώς εμφανίστηκε και επικράτησε εσπευσμένα ένα αντίπαλο καλλιτεχνικό ρεύμα, που οι ιδέες του απομακρύνονταν εμφατικά από το ήθος της Επανάστασης και της πρώτης «ηρωικής» φάσης του Πολεμικού Κομμουνισμού.

Σε κάθε περίπτωση η Ρωσική Πρωτοπορία της Συλλογής Κωστάκη, μια τέχνη πειραματισμών, πρωτοτυπίας και νέων εκφραστικών δρόμων κατά την

---

<sup>1883</sup> Για τη δημιουργία ενός νέου πλαισίου μέσα στον αυτόνομο κόσμο μιας συλλογής και τη μεταφορική σχέση του με την πραγματικότητα βλ. Stewart, 1996, σ.254 και παραπ., σημ. 1872, 1882.

<sup>1884</sup> Με βάση την τεκμηριωμένη ερμηνεία του Wood για τη Ρωσική Πρωτοπορία ως το «πολιτιστικό ανάλογο της Αριστερής Αντιπολίτευσης του Trotsky» (Wood, 1992). Βλ. και Αυλωνίτου, 2000, σ.120.

εποχή της παραγωγής της, ανακαλύφθηκε εκ νέου αυτή ακριβώς την εποχή από τον συλλέκτη και έτσι «επικαιροποιήθηκε» ξανά. Ενδύθηκε μάλιστα τότε νέους κοινωνικούς κώδικες και αξίες, καθώς έγινε σύμβολο ενός είδους πνευματικής αντίστασης και απελευθέρωσης από τα καθιερωμένα ή κυρίαρχα –της σταλινικής και μετασταλινικής εποχής αυτή τη φορά– αισθητικά αλλά και πολιτικά πρότυπα.

Έτσι αιτιολογείται και το παράδοξο γεγονός ότι η τέχνη της Ρωσικής Πρωτοπορίας που συνέλεξε ο Κωστάκης, παρέμεινε στη Σοβιετική Ένωση εξίσου *ανατρεπτική* το 1947 όπως ήταν και το 1917, αν και, βέβαια, με διαφορετικό πλέον τρόπο. Άλλωστε η «ανένδοτη και ανελέητη κριτική» και ο αδιάκοπος διωγμός αυτής της τέχνης ποτέ δεν έπαψε ουσιαστικά να υπάρχει εκεί επί «70 ολόκληρα σοβιετικά χρόνια»<sup>1885</sup>. Μόνο που τότε, γύρω στο 1947 και για τις αμέσως επόμενες δεκαετίες, φιλότεχνοι και συλλέκτες ζούσαν επιπλέον απομονωμένοι από τις παγκόσμιες καλλιτεχνικές εξελίξεις και εξαιτίας μιας ακραίας πολιτιστικής πολιτικής λειτουργούσαν περίπου «σαν τυφλές γάτες»<sup>1886</sup>, με συνέπεια να καθυστερούν πολύ, σε σχέση με το δυτικό κοινό, να αποδεχτούν είδη τέχνης όπως κυρίως την Αφηρημένη.

Ας εστιάσουμε ωστόσο στη νέα ιδεολογική σημασία που αποδιδόταν μέσω της συλλεκτικής πράξης στα έργα της Συλλογής Κωστάκη, ως ενός αξιολογικού *αντικώδικα* της τοπικής κοινωνίας. Η απόκτηση του νέου αυτού συμβολισμού των έργων της Ρωσικής Πρωτοπορίας αναπτύχθηκε συγκεκριμένα στο πλαίσιο δημιουργίας μιας σειράς αλληλεπιδράσεων, σημασιολογικά ή ιδεολογικά φορτισμένων, μεταξύ συλλέκτη και συλλογής, που ξεκίνησαν ήδη από την πρώτη συναισθηματική ανταπόκριση του Κωστάκη προς το υποψήφιο συλλεκτικό του αντικείμενο και κατέληξαν στη διαμόρφωση ενός ολόκληρου δικτύου σχέσεων. Το τελευταίο επεκτάθηκε μάλιστα προοδευτικά και έγινε όλο και συνθετότερο, καθώς επί Khrushchev η συλλογή άνοιξε τις πύλες της πλέον στο κοινό και μάλιστα κατεξοχήν το μη σοβιετικό.

Η παραπάνω έννοια της διάδρασης μεταξύ του συλλέκτη/θεατών και της συλλογής και κυρίως η επίδραση του συλλέκτη πάνω στη διαμορφωμένη συλλογή του, επαληθεύεται καταρχάς από την πλευρά της σημειωτικής ανάλυσης, καθώς η συλλογή μπορεί να θεωρηθεί ως ένα «ανοιχτό», ανεξάντλητο ερμηνευτικά *σημαίνον*, που προσαρμόστηκε στις προσδοκίες του συλλέκτη-πρώτου θεατή της αλλά και των υπόλοιπων θεατών της ίδιας εποχής, η αντανάκλαση των οποίων αποτυπώθηκε ως *σημαινόμενα* στις συμβολικές αξίες της συλλογής. Αυτή η αναδημιουργία της συλλογής σε συμβολικό επίπεδο από τον συλλέκτη (αλλά και

---

<sup>1885</sup> Κατά τον Anatolii Strigalev (Στριγκαλιόφ, 1995).

<sup>1886</sup> Κατά τον σοβιετικό συλλέκτη Felix Vishnevsky: «We, Russian collectors are like blind cats...We get things wrong and pass that on to the next generation of collectors» (Roberts, 1994, σ.64).



τους συγκαιρινούς του θεατές της) έθεσε ουσιαστικά σε ισχύ τη διαδικασία μετασχηματισμού των αισθητικών προτύπων της κοινωνίας του, που τελικά οδήγησε στη θετική υποδοχή της Ρωσικής Πρωτοπορίας στη χώρα παραγωγής της.

Πράγματι, η εξωστρεφής και ενεργητική διαχείριση της συλλογής εκείνη την εποχή αποδείχθηκε καθοριστικής σημασίας, καθώς χάρη στη γεμάτη σημασία αυτή πράξη της μετασυλλεκτικής ουσιαστικά διαδικασίας, κάτοχος των αντικειμένων και θεατές δημιούργησαν από κοινού σημασίες και νοήματα στα ίδια τα συλλεκτικά αντικείμενα, όπως έκαναν κάποτε και οι φυσικοί παραγωγοί τους. Η Συλλογή Κωστάκη, ως καταγεγραμμένη ατομική αντίδραση του συλλέκτη στα έργα της Ρωσικής Πρωτοπορίας, διαμεσολαβούσε, μέσω της προβολής της, ανάμεσα στα καλλιτεχνικά αυτά έργα και το ευρύτερο κοινό τους –ή και μελλοντικά στο εν δυνάμει διαχρονικό κοινό τους– επιβεβαιώνοντας τον άκρως ενεργητικό ρόλο των θεατών στην καλλιτεχνική δημιουργία.

Έτσι, με βάση τη διαλεκτική ή επικοινωνιακή δομή του συλλέγειν και θεωρητικό εργαλείο τους όρους ανάλυσης του W. Iser –κατάλληλους γενικότερα για την προσέγγιση των εικαστικών τεχνών και μεταφερμένους ήδη και στο πεδίο του συλλέγειν<sup>1887</sup>– τα συλλεκτικά αντικείμενα έπαψαν να είναι τα ίδια μετά τόσο από την επιλογή τους από τον συλλέκτη όσο και από την αντίδραση των υπόλοιπων θεατών τους προς αυτά. Μέσα από σύνθετες διανοητικές και συναισθηματικές διεργασίες, ο άλλος πόλος της καλλιτεχνικής παραγωγής μετατράπηκε σε νοηματοδότη και συνδημιουργό. Αντιδράσεις συλλέκτη αλλά και θεατών προς τη συλλογή απέβησαν εξίσου σημαντικές όσο σχεδόν και τα ίδια τα αντικείμενά της, που νοηματοδοτήθηκαν εκ νέου μέσα από το εν λόγω δίκτυο σχέσεων.

Στην περίπτωση Κωστάκη η νοηματοδότηση αυτή, η συμπλήρωση δηλαδή των νοητών κενών της ερμηνείας της συλλογής, συνεπαγόταν την πρόταση

---

<sup>1887</sup> Ενώ η μεταβλητότητα της εγκυρότητας των έργων τέχνης στον χρόνο είχε επισημανθεί ήδη από το 1938 από τον W. Benjamin, μέσα από τη *θεωρία της αισθητικής επίδρασης ή ανταπόκρισης* ο Wolfgang Iser επεσήμανε τη σημασία της αναγνωστικής ανταπόκρισης του λογοτεχνικού έργου διαχρονικά και της διαδικασίας παραγωγής νοήματος μέσα από την προσωπική για κάθε αναγνώστη συμπλήρωση των σημείων της απροσδιοριστίας ή των «κενών» του (Iser, 1978). Η δυνατότητα της εφαρμογής των απόψεων του –βασικού μαζί με τον H. R. Jauss– θεωρητικού της *θεωρίας της υποδοχής ή πρόσληψης*, στις εικαστικές τέχνες, έχει επισημανθεί αναλυτικά και στην ελληνική βιβλιογραφία (Κωτίδης, 1993). Για τη μεταφορά των θέσεων του παραπάνω θεωρητικού στην προσέγγιση των αντικειμένων, σύμφωνα με την οποία μέσω της θέασης του αντικειμένου τροφοδοτείται η διαδικασία ερμηνείας και επανερμηνείας του βλ. και Pearce, 2002, σσ.290-291, 299-303. Στο ίδιο πλαίσιο η Pearce συνδέει τη δυναμική και αμφίδρομη σχέση μεταξύ συλλογής και ακροατηρίου με τη φαινομενολογία του Hegel και την έννοια της «πραγμοποίησης», καθώς επίσης και με τη *θεωρία της δομοποίησης* του A. Giddens, βάσει της οποίας η ατομική δραστηριότητα συνδέεται με τη γενική κοινωνική δομή και την κοινωνική αλλαγή (ό.π., σσ.130 κ.εξ., 304-313).

επαναξιολόγησης και επανεκτίμησης της Ρωσικής Πρωτοπορίας ως συνόλου. Καθώς μάλιστα η τέχνη αυτή, όπως αναλύθηκε παραπάνω, υπήρξε όχι μόνο περιφρονητέα αλλά και απαγορευμένη σε όλη τη σταλινική και μετασταλινική περίοδο, η συλλεκτική και κυρίως η διαχειριστική δράση του συλλέκτη Κωστάκη συνιστούσε μια ατομική –καταρχάς– πρόταση τόσο αισθητικής όσο και ιδεολογικής σημασίας, που είχε αναπόδραστα έντονο τον χαρακτήρα της πολιτικής παρέμβασης.

Η διάσταση της έντονης εξωστρέφειας του συλλέκτη και μέσω αυτής της ιδιαίτερης νοηματοδότησης της συλλογής επί μετασταλινικής κυρίως περιόδου, τη διαφοροποιεί άλλωστε εμφατικά από ανάλογα ιστορικά συλλεκτικά παραδείγματα, στα οποία μας παραπέμπει εμφανώς η περίπτωση της. Τέτοια είναι, χαρακτηριστικά, η συλλογή εξπρεσιονιστικής και άλλου είδους «εκφυλισμένης τέχνης» από γερμανούς συλλέκτες όπως τον Bernhard Sprengel ή τον Paul Beck<sup>1888</sup> κατά την περίοδο ακριβώς της εξουσίας των Εθνικοσοσιαλιστών, αλλά και εκείνη με έργα ανάλογης ρωσικής τέχνης του Μοντερνισμού που διέθετε στο ίδιο κοινωνικό περιβάλλον ο σοβιετικός κριτικός τέχνης και λογοτεχνίας Nikolai Khardzhiev.

Ειδικά ο τελευταίος, που ανέπτυξε προσωπικές σχέσεις με μέλη της Ρωσικής Πρωτοπορίας και άρχισε να διαμορφώνει τη συλλογή του ήδη από την εποχή παραγωγής των έργων της, παρέμεινε δια βίου θαυμαστής των κεντρικών καλλιτεχνικών μορφών της στην τέχνη και τη λογοτεχνία αλλά και παροιμιώδης για τον αινιγματικό και κρυψίνου χαρακτήρα του, που ενίσχυε ασφαλώς και η επικινδυνότητα της εποχής. Κράτησε έτσι, σχεδόν αυτάρεσκα συχνά, τη συλλογή του με παρόμοια έργα μακριά από τα μάτια όχι μόνο του κόσμου αλλά ενίοτε και των άλλων συλλεκτών.

Παράλληλα, εκλαμβάνοντας το ζήτημα της Ρωσικής Πρωτοπορίας ως μια προσωπική του περισσότερο υπόθεση<sup>1889</sup> και ορμώμενος από μια ελιτίστικη μάλλον προσέγγιση της τέχνης, ο Khardzhiev θεωρούσε πιθανότατα τους άλλους –ακόμη και τους φιλότεχνους που το επιθυμούσαν διακαώς– ανίκανους να κατανοήσουν τα μυστικά της τέχνης που εκτιμούσε. Έτσι η δική του, αναμφισβήτητα συνεπής και αφοσιωμένη, παράλληλα όμως προσωπική αναπόφευκτα και εν μέρει δογματική

---

<sup>1888</sup> Για τη συλλογή των Γερμανών Paul Beck και Bernhard Sprengel βλ. παραπ., σσ. 85-86.

<sup>1889</sup> Για τον λόγο αυτό και τη μη συμμόρφωση του Κωστάκη στις προδιαγραφές που του έθεσε αρχικά ως προς τη συλλογή έργων Ρωσικής Πρωτοπορίας, ο Khardzhiev (βλ. παραπ., σ. 222) αδυνατούσε μάλλον να εκτιμήσει πλήρως το έργο του Κωστάκη (Marcadé, 2002, σ.60). Συνολικά άλλωστε παρά την κοινή ένταση του πάθους τους, ο σαρωτικός και έντονα κοινωνικός Κωστάκης διέφερε αισθητά, ως χαρακτήρας, από τον βαθύ γνώστη αλλά και μοναχικό, σχετικά δυσπρόσιτο λόγιο και διακριτικό συλλέκτη Khardzhiev.

θεώρηση της ιστορίας της τέχνης που προωθούσε<sup>1890</sup>, καθώς και τα τεκμήρια που συγκέντρωσε για τη διάσωσή της, έφτασαν –όσα τελικά έφτασαν– στο κοινό για το οποίο προορίζονταν μόνο πολύ αργά και πάντως μετά την καθιέρωση της Ρωσικής Πρωτοπορίας διεθνώς<sup>1891</sup>.

Η διαφοροποίηση της περίπτωσης Κωστάκη έγκειται ακριβώς στην ενεργοποίηση ενός δικτύου σχέσεων και αλληλεπιδράσεων που προκάλεσε ο ιδιαίτερος τρόπος διαχείρισης της συλλογής. Έτσι, αν και ο ίδιος ο συλλέκτης ισχυριζόταν πως διαχειρίστηκε προσεκτικά και με σύνεση τη συλλογή του, το γεγονός ότι το περιεχόμενό της «κοινοποιήθηκε» συνειδητά και με κάθε τρόπο επί Khrushchev –εν μέσω Ψυχρού Πολέμου– προκάλεσε μια χιονοστιβάδα αλληλεπιδράσεων μεταξύ των δυτικών θεατών, του συλλέκτη και του σοβιετικού καθεστώτος και έθεσε το συλλεκτικό προϊόν σε μια ανεξάρτητη τροχιά, που τελικά ξέφυγε ακόμη και από τον έλεγχο του ίδιου του δημιουργού του.

Σε κάθε περίπτωση από την αρχή αυτής της διαδρομής και ενώ ο Κωστάκης επιζητούσε να επαναφέρει το νήμα σύνδεσης της σοβιετικής τέχνης με τον δυτικό κόσμο –που είχε κοπεί με τη βίαιη επιβολή του σταλινικού καλλιτεχνικού κώδικα– και παράλληλα φιλοδοξούσε να γίνει η γέφυρα της επανένωσής της με νέες καλλιτεχνικές εξελίξεις στη χώρα του, τα συλλεκτικά αντικείμενα που έβλεπαν και ξαναέβλεπαν διάσημοι επισκέπτες της συλλογής από τον I. Stravinsky έως τον E. Kennedy, επαναφορτίστηκαν με νέο σημασιολογικό περιεχόμενο και για τη Δύση, η οποία, εν μέσω Ψυχρού Πολέμου, ευαρεστήθηκε να αναλάβει τον ρόλο του υποστηρικτή και προστάτη της.

Καθώς ο καλλιτεχνικός σπόρος της τέχνης αυτής –που δεν είχε προλάβει να γονιμοποιηθεί από τις επόμενες καλλιτεχνικές γενιές στη Ρωσία ή και από την παγκόσμια καλλιτεχνική πρωτοπορία– επανήλθε τότε στο προσκήνιο, η ολοένα αυξανόμενη φήμη της συλλογής και η κοινωνική πίεση που προκάλεσε η προβολή της στη Δύση, τροφοδότησαν μια πορεία συνολικής επαναξιολόγησης των έργων της, που μετέβαλε πλήρως τη δυναμική τους.

Πράγματι ήδη μετά τον θάνατο του Stalin και κατά τη δεκαετία του 1960 τα έργα της Συλλογής Κωστάκη άσκησαν καταρχάς διαπλαστική επιρροή στους νέους σοβιετικούς αντικομφορμιστές καλλιτέχνες που αντιτίθονταν στην τέχνη του

---

<sup>1890</sup> Βλ. και Bowlt κ.ά., 2002, σ.13. Είναι γνωστό, για παράδειγμα, πως ο Khardzhiev εκτιμούσε συγγραφείς και καλλιτέχνες όπως τους Khlebnikov, Larionov, Malevich, Lissitzky, Mayakovsky, Filonov και Ender αλλά όχι και τους Exter, Popova, Kliun ή Puni (Marcadé, 2002, σ.62).

<sup>1891</sup> Αν και ο ρόλος του Khardzhiev στην προώθηση της πρωτοπορίας υπήρξε μοναδικός και αδιαμφισβήτητος και το συλλεκτικό του έργο σπουδαίο, ως συλλέκτης ήταν –σε έντονη αντίθεση με τον Κωστάκη– εξαιρετικά εσωστρεφής. Παράλληλα, λιγότερο ενεργητικός από εκείνον, ο Khardzhiev δεν συνήθιζε να εξαντλεί τα περιθώρια στο κυνήγι της αναζήτησης έργων, όπως φαίνεται ότι έκανε συχνά ο Κωστάκης, αλλά μάλλον παρέμενε περισσότερο στο υλικό με το οποίο ερχόταν σε επαφή μέσω της δουλειάς του (Aigi, 2002, σ.49).

Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού. Παράλληλα και μέσω αυτών συλλέκτης και συλλογή ενεπλάκησαν στο κοινωνικό γίγνεσθαι ως ισχυρές δυνάμεις κοινωνικής διαμόρφωσης, οι οποίες διασταυρώθηκαν με τη δράση ενός δικτύου διανοούμενων, με σκοπό την αφύπνιση του κοινού από τον πολιτιστικό λήθαργο της χώρας.

Συνεπακόλουθα από αυτή την εποχή, και ακόμη περισσότερο από τη δεκαετία του 1970, τα έργα της Ρωσικής Πρωτοπορίας άρχισαν να γίνονται αντικείμενο σοβαρής μελέτης από επιστήμονες τόσο στη Σοβιετική Ένωση όσο και στη Δύση. Ταυτόχρονα άρχισε να αναπτύσσεται όλο και περισσότερο η αγορά τέτοιων έργων, καθώς αυξήθηκαν και οι συλλέκτες του είδους τους, τόσο οι ξένοι –αφού το συλλεκτικό αντικείμενο του Κωστάκη αναδείχθηκε, εξαιτίας και της μεγάλης του φήμης, σε παγκόσμιο συλλεκτικό είδος– όσο και οι ντόπιοι, δεδομένου ότι οι νεότερες γενιές ρώσων συλλεκτών τέχνης στρέφονταν πλέον και στα έργα του ρωσικού Μοντερνισμού, ειδικά μετά τον θάνατο του Stalin και την εμφάνιση στη χώρα τους ελαφρώς ευνοϊότερων πολιτικών συνθηκών<sup>1892</sup>.

Καθώς όμως στο πλέγμα των κοινωνικών σχέσεων και πιέσεων που διαμορφώνονταν εξαιτίας της Συλλογής Κωστάκη οι δυνάμεις ήταν αμφίδρομες, η συλλογή, που επηρέασε καθοριστικά τη διεύρυνση του αισθητικού κανόνα στη Δύση και σε κάποιο βαθμό τις κοινωνικές μεταβολές στη χώρα της, μεταβλήθηκε σύντομα και η ίδια από αυτές. Έτσι, τεμαχισμένη πλέον, αλλά και ενεργή όσο ποτέ στο σημαντικό τμήμα της που περιόδευε στη Δύση, εξέλυσε πρωτοφανή σημειολογική δύναμη επικύρωσης του νέου αξιολογικού της κώδικα. Ο τελευταίος έδειχνε μάλιστα να αφομοιώνεται σχεδόν ανεμπόδιστα και πλήρως από τη δυτική πολιτιστική κοινότητα, επεκτείνοντας και σταθεροποιώντας εκ νέου τις υφιστάμενες κοινωνικές και ιδεολογικές της δομές.

Κατά συνέπεια και καθώς η πραγματικότητα αποτελεί ένα όχι σταθερό αλλά μεταβαλλόμενο μέγεθος που εξαρτάται τόσο από τις ενέργειες όσο και από τις αντιλήψεις των δρώντων προσώπων, η αλλαγή των αξιολογικών προτύπων επιβλήθηκε σταδιακά –καταρχάς ως συλλεκτική πρακτική– και στη μετασταλινική Ρωσία, παράλληλα με την καθιέρωση των ρώσων πρωτοπόρων στη Δύση. Σε αυτή τη μεταστροφή συνέβαλε σαφώς και καθοριστικά η προπαγανδιστική δράση του Κωστάκη, η προβολή και διάδοση της φήμης της συλλογής του –αλλά και της Ρωσικής Πρωτοπορίας συνολικά– και βέβαια αφενός το δίκτυο δυτικών επιστημόνων που της παρείχαν την απαραίτητη θεωρητική υποστήριξη και αφετέρου εκείνο της αγοράς, που επικύρωσε την ανταλλακτική της αξία.

Τελικά, μεσοπρόθεσμα, επιτεύχθηκε παραδόξως η πλήρης «αποκατάσταση» και στη χώρα παραγωγής του, ενός υλικού μη αποδεκτού και μάλιστα κατακριτέου

---

<sup>1892</sup> Βλ., αναλυτικά παραπ., σσ. 236 κ.εξ.

και κατά συνέπεια θεωρούμενου ως *μηδενικής αξίας* ή *άχρηστου* κατά τη σταλινική εποχή<sup>1893</sup>. Έτσι η Συλλογή Κωστάκη αποτελεί, χάρη στη θετική ανταπόκριση που βρήκε διεθνώς, χαρακτηριστική περίπτωση μιας συνεπούς και πολυετούς συλλεκτικής δράσης, εξαιτίας της οποίας σώθηκαν από την καταστροφή και τη λήθη έργα που το κοινωνικό –και πρώτα το πολιτικό– περιβάλλον τους κατέστησε απόβλητα όσο και ανεπιθύμητα λίγα μόλις χρόνια μετά την παραγωγή τους.

Παρά τις σημαντικές εκροές έργων της Συλλογής Κωστάκη –εμφανείς ιδιαίτερα στην περίπτωση των Chagall και Kandinsky– το περιεχόμενό της παρέμεινε σε μεγάλο βαθμό ακέραιο και ταξινομήθηκε, *διορθωτικά* ή *συμπληρωματικά*, μεταξύ των καθιερωμένων έργων κυρίαρχης αισθητικής του Μοντερνισμού, καταλήγοντας μάλιστα, ως ενιαίο κάθε φορά σύνολο, σε δύο δημόσια μουσεία. Καθώς έργα της έχουν θεωρηθεί «κορυφαία» δείγματα του είδους τους, η ίδια συνιστά αναπόσπαστο τμήμα της σοβιετικής αλλά και της παγκόσμιας πολιτιστικής κληρονομιάς, ενώ μια εκ νέου αξιολόγησή της, όσο αδύνατη και αν φαντάζει σήμερα, δεν μπορεί σε καμιά περίπτωση να αποκλειστεί.

Με την έννοια του *διορθωτικού* ή *συμπληρωματικού* της χαρακτήρα, η Συλλογή Κωστάκη θα μπορούσε περαιτέρω να παραλληλιστεί με άλλα ιστορικά παραδείγματα ανάλογης συλλεκτικής δράσης, όπως εκείνα του Samuel Josefowitz, συλλέκτη του έργου των Nabis, ή και του Rudolf Leopold, συλλέκτη έργων Klimt και Schiele, που με τη δράση τους υποστήριξαν επίσης ένα υποτιμημένο γενικά και παραμελημένο ή αγνοημένο από το κοινό καλλιτεχνικό έργο του πρόσφατού τους παρελθόντος, συμβάλλοντας έτσι στην αλλαγή του προσήμου υποδοχής του. Ανάλογη σημασία θα μπορούσαμε να εντοπίσουμε και στη δράση του συλλέκτη Marcell von Nemes, η καθοριστική επίδραση του οποίου στην επαναξιολόγηση του έργου του El Greco σηματοδότησε σε μεγάλο βαθμό τον μετασχηματισμό της κατανόησης της ίδιας της ιστορίας της ευρωπαϊκής τέχνης<sup>1894</sup>.

Από την άλλη πλευρά η συλλεκτική δραστηριότητα του Κωστάκη εναρμονιζόταν εν αγνοία του και συνέπιπτε με την ευρύτερη τάση ανακάλυψης και επαναξιολόγησης φτηνών ακόμη συλλεκτικών αντικειμένων –κατακριτέων έως τότε κατεξοχήν λόγω ιδεολογικής πολιτικής επιβολής– που παρατηρήθηκε αμέσως

---

<sup>1893</sup> Ειδομένη υπό αυτό το πρίσμα, η Συλλογή Κωστάκη που περιλάμβανε έργα αξιολογημένα αρνητικά στη Σοβιετική Ένωση της σταλινικής εποχής, τα οποία όμως αργότερα επαναξιολογήθηκαν εκεί θετικά, μας παραπέμπει στο θεωρητικό μοντέλο της **θεωρίας των σκουπιδιών** (*rubbish theory*, 1979) του Μ. Thompson. Με βάση αυτή τη θεωρία, η κινητικότητα των αντικειμένων επηρεάζεται από τον κοινωνικό διαχωρισμό τους σε «εφήμερα», «διαχρονικά» και «σκουπίδια» ή «μηδενικής» αξίας (Thompson, 1996). Για την αξιολόγηση των αντικειμένων σε σχέση με την ανταλλακτική τους αξία με ακραίους πόλους το μουσειακό αντικείμενο και το «σκουπίδι» και για το ρόλο των συλλογών με βάση την κοινωνική ερμηνεία του Bourdieu, βλ. Pearce, 1999, σσ.374 κ.εξ, 397 και Pearce, 2002, σ.321 κ.εξ.

<sup>1894</sup> Για τους συλλέκτες Josefowitz, Leopold και Von Nemes βλ. παραπ., σσ. 139-140 και 54 αντίστοιχα.

μεταπολεμικά σε χώρες όπως η Γερμανία. Στο πλαίσιο αυτό γερμανοί μεταπολεμικοί συλλέκτες όπως ο Lothar-Günther Buchheim, ο Hermann Gerlinger ή ο Alfred Gunzenhauser, συνέλεξαν με πάθος και σε όλο το φάσμα του, τον απαγορευμένο και διωκόμενο κατά τη διάρκεια της εξουσίας των Ναζι Εξπρεσιονισμό, αναγνωρίζοντας την ανάγκη επαναταξινόμησής του μέσα στην ιστορία της γερμανικής τέχνης, ενώ και ο Zimmermann επεζήτησε το ίδιο για την τέχνη της λεγόμενης *Χαμένης Γενιάς* της περιόδου της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης<sup>1895</sup>.

Συνοψίζοντας, η συλλεκτική δράση του Γ. Κωστάκη μπορεί να ερμηνευτεί ως ένα δείγμα συλλογής διορθωτικού χαρακτήρα αλλά και ως *ανατρεπτική*<sup>1896</sup>, υπό την έννοια που αναλύθηκε παραπάνω και σε σχέση πάντα με τα κυρίαρχα σταλινικά κοινωνικά πρότυπα. Στη δυναμική της μάλιστα σχέση με άλλους παράγοντες κοινωνικής αλληλεπίδρασης –κοινωνικές εξελίξεις και πολιτικές μεταβολές στη Σοβιετική Ένωση αλλά και ένα ευνοϊκό πολιτιστικό κλίμα στη Δύση– συνέβαλε στην πολιτιστική ανατροπή και αποδιάρθρωση των προκαθορισμένων από την κυβερνητική πολιτική αισθητικών αξιών της σοβιετικής κοινωνίας.

Αξίζει ωστόσο στο σημείο αυτό να επιμείνουμε, διευκρινίζοντας και αποσαφηνίζοντας περαιτέρω τον όρο *ανατρεπτικός*, που αναφέρεται στον χαρακτήρα της συλλογής και χρησιμοποιείται εδώ με μια διασταλτική ασφαλώς ερμηνεία του. Ο όρος αυτός δεν παραπέμπει σε καμιά περίπτωση σε ένα συλλεκτικό αντικείμενο απόλυτα καινοτόμο, πραγματικά «άχρηστο» ή επιλεγμένο ως ικανό να υπονομεύσει το κύρος της «υψηλής τέχνης», αλλά σε ένα αντικείμενο θεωρούμενο ως ασήμαντο, στερούμενο δηλαδή καλλιτεχνικής ή άλλης αξίας, ειδικά εντός της Σοβιετικής Ένωσης της σταλινικής εποχής.

Αντίθετα στη Δύση μεταπολεμικά και γύρω στις δεκαετίες του 1940 και 1950 έργα ευρωπαϊκού Μοντερνισμού –συνοδευόμενα πλέον και από έργα αμερικανικής μεταπολεμικής τέχνης– συμπεριλαμβάνονταν όλο και σταθερότερα στις συλλογές των προοδευτικότερων τάσεων, αποτελώντας τον απαραίτητο κανόνα ενός ανερχόμενου γούστου, που ευνοούσε, ήδη από τον Μεσοπόλεμο, την μοντέρνα ευρωπαϊκή τέχνη σε ένα συνεχώς διευρυνόμενο πεδίο. Μάλιστα ακόμη και μεμονωμένα έργα Ρωσικής Πρωτοπορίας –που όπως είδαμε συγκινούσαν πρωτοπόρους συλλέκτες, όπως την Κ. Dreier, ήδη από τον Μεσοπόλεμο– είχαν

---

<sup>1895</sup> Για τη δράση αυτών των συλλεκτών βλ. παραπ., σσ. 141-142.

<sup>1896</sup> Μια διαφορετική ερμηνεία του «ανατρεπτικού», ως «an act of subversion», στο συλλέγειν, δίνει η Pearce, αναφερόμενη σε συλλογές «άχρηστων», καθημερινών αντικειμένων χωρίς ιδιαίτερη χρηματική αξία, τις οποίες χαρακτηρίζει ως «improper» και συνδέει με το χιούμορ, την παρανομία αλλά και την αποκλίνουσα συμπεριφορά (Pearce, 1999, σσ.188-189).

αρχίσει να διεκδικούν αυτή περίπου την εποχή τη θέση τους σε δυτικές γκαλερί και σε δημοπρατήρια<sup>1897</sup>.

Έτσι, σε αντίθεση με το συλλεκτικό αντικείμενο ανατρεπτικών σε παγκόσμια κλίμακα συλλεκτών –όπως για παράδειγμα του S. Shchukin, της Dreier, των Stein, ακόμη και των Koehler, Flemming, Schapiro, Osthaus ή Fischer– που απέρριπτε σύσσωμη σχεδόν η διεθνής συλλεκτική κοινότητα κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20<sup>ου</sup> αιώνα, η Δύση εναγκαλίστηκε με θέρμη τη Συλλογή Κωστάκη από τη δεκαετία του 1960<sup>1898</sup>, ενώ η θετική υποδοχή της προοιωνιζόταν εναργώς ήδη από το 1958, όταν το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης του Παρισιού ζήτησε – μάταια έστω– την άδεια της σοβιετικής κυβέρνησης προκειμένου να παρουσιάσει εκεί, στο Παρίσι, το σύνολο της συγκεκριμένης συλλογής<sup>1899</sup>. Στο ίδιο πνεύμα είναι ίσως θεμιτό να δεχτούμε πως ο Κωστάκης, που συναναστρεφόταν ξένους διπλωμάτες, διέθετε ανεπίσημα μια γενικού τύπου ενημέρωση για τις καλλιτεχνικές εξελίξεις εκεί ακόμη και στη σταλινική εποχή, χάρη στην οποία ενδεχομένως να ενισχύθηκε η πίστη του στην τέχνη της Ρωσικής Πρωτοπορίας.

Παρόλα αυτά, και ακόμη και σε αυτή την περίπτωση, δεν θα πρέπει να θεωρηθεί αυτονόητη η ικανότητα του συλλέκτη να προδικάσει, μέσα έστω και από τους κατάλληλους συσχετισμούς, την αξία που θα μπορούσαν να λάβουν τα έργα της επιλογής του και την πιθανότητα να ακολουθήσουν κάποτε την τύχη παρόμοιων έργων της δυτικής πρωτοπορίας. Άλλωστε δεν πρέπει να ξεχνάμε πως τα έργα που ο Κωστάκης επέλεξε να αναδείξει και τα οποία κοσμούν σήμερα μεγάλα μουσεία διεθνώς, ήταν κατά την εποχή έναρξης της συλλογής του, άγνωστα ως επί το πλείστον στο εξωτερικό και υπό έντονη αμφισβήτηση αλλά και αποδοκιμασία, όπως είδαμε, στη Σοβιετική Ένωση της εποχής του Zhdanov.

Κατά συνέπεια θεωρούμε συνολικά πως η διαφοροποίηση του Κωστάκη και ο αποκλεισμός του από τα παραδεκτά αισθητικά όρια μιας ευρείας μεν αλλά αυστηρά περιοριστικής ως προς την Αφηρημένη Τέχνη γκάμας του σοβιετικού συλλεκτικού περιβάλλοντος της εποχής, μετατράπηκε σε πράξη *ανατροπής*, καθώς η σθεναρή αντίθεσή του στην κατεστημένη αντίληψη της τοπικής του κοινωνίας εκφράστηκε με σταθερότητα και συνέπεια όχι μόνο μέσα από το συλλεκτικό του έργο αλλά και μέσα από τη σαρωτική προπαγανδιστική του δράση<sup>1900</sup>. Η υποστηρικτική αυτή δράση –που συνεπαγόταν τη δοκιμή και επικύρωση του νέου σημασιολογικού περιεχομένου του συλλεγμένου υλικού– ήταν το απαραίτητο βήμα για την ολοκλήρωση του χαρακτήρα της συλλογής.

<sup>1897</sup> Αν και χωρίς ιδιαίτερο ή σταθερό ενδιαφέρον από το κοινό ακόμη (Μπόουλτ, 1995, σ.593).

<sup>1898</sup> Βλ. και παραπ., σσ. 245, 272 κ.εξ.

<sup>1899</sup> Starr, 1981, σ.48. Βλ. και παραπ., σημ. 991.

<sup>1900</sup> Βλ. παραπ., σσ. 274 κ.εξ.

Συνολικά, χάρη στην ιδεολογία μιας απόλυτης πίστης –που άγγιζε τα όρια της εμμονής– στην αξία του συλλεκτικού του αντικειμένου, ο Κωστάκης προκάλεσε την κρίση των συλλεκτών, των ιστορικών τέχνης και του απλού κόσμου στη Σοβιετική Ένωση και παράλληλα αντιπαρέθεσε τον δικό του αξιολογικό κώδικα στον κυρίαρχο της μεταπολεμικής περιόδου του Stalin. Στη συνέχεια μέσα από τη δημόσια έκφραση αυτής της ιδεολογίας και την εύρεση των κατάλληλων ομοϊδεατών φιλότεχνων –που χρησιμοποίησε ως συμμάχους του στον αγώνα αυτό– βρήκε τρόπο να υπονομεύσει την ιδέα της παραστατικής τέχνης ως της μόνης αξίας και κατάλληλης για τον σοβιετικό λαό<sup>1901</sup> και αξιώνοντας τη δικαίωση της Ρωσικής Πρωτοπορίας στην πατρίδα του και χώρα παραγωγής της, να ανατρέψει τελικά τις εκεί καθιερωμένες αισθητικο-ιδεολογικές αντιλήψεις.

#### **4.3 Αντιπαραβολή του Κωστάκη με έναν σύγχρονό του σοβιετικό συλλέκτη εγκεκριμένης τέχνης: η προσωπικότητα του συλλέκτη και η αντανάκλασή της στη συλλογή**

Στο σημείο αυτό κρίνουμε σκόπιμο να διερευνήσουμε με ποιο συγκεκριμένα τρόπο η υπό εξέταση συλλογή –*ανατρεπτικής* κατά βάση φύσης εντός του πλαισίου παραγωγής της, όπως συνάγεται από την έως τώρα ανάλυσή της– διαφέρει από μια σύγχρονή της, «μη ανατρεπτική» ή «συμβατική» σοβιετική συλλογή, αλλά και κατά πόσο ο χαρακτήρας της συνδέεται ή όχι με τον χαρακτήρα του ίδιου του ιδρυτή της. Διαφωτιστική ως προς την επίτευξη του παραπάνω στόχου αποδεικνύεται η συγκριτική παρουσίαση της Συλλογής Κωστάκη με μια άλλη, ομόχρονη αλλά κυρίαρχης αισθητικής αυτή τη φορά, συλλογή σοβιετικής τέχνης.

Η αντιπαραβολή των συλλεκτικών διαδρομών δύο σοβιετικών συλλεκτών που ακολουθεί, είναι ενδεικτική δύο παράλληλων μεν αλλά, ιδεολογικά, αντιδιαμετρικά αντίθετων συλλεκτικών δρόμων, που χαράχθηκαν μέσα στο ίδιο ευρύτερο πολιτιστικό περιβάλλον και υπό τις ίδιες συλλεκτικές συνθήκες, από διαφορετικές ωστόσο αφετηρίες και με αποκλίνουσες προοπτικές. Συγκεκριμένα δίπλα στον εξεταζόμενο στον προκείμενη εργασία, γεννημένο το 1913, υπάλληλο πρεσβείας Γιώργο Κωστάκη (Georgii Dionisovich Costakis), επιλέξαμε να παρουσιάσουμε τον σχεδόν συνομήλικό του, γεννημένο το 1908, επιστήμονα Sergei Nokolayevich Gorschin<sup>1902</sup>. Οι δύο συλλέκτες ξεκίνησαν να συλλέγουν στη σταλινική Ρωσία του Ψυχρού Πολέμου κατά τα έτη 1947 και 1946 αντίστοιχα και

<sup>1901</sup> Ισχυρή πεποίθηση του συλλέκτη ήταν πως η τέχνη της Ρωσικής Πρωτοπορίας ανήκε στο ρωσικό λαό: «They belong to Russia, they must belong to the Russian people» (Roberts, 1994, σ.174).

<sup>1902</sup> Βλ. και παραπ., σ. 229.



έδρασαν βασικά στο περιβάλλον της σταλινικής και μετασταλινικής Μόσχας, επιλέγοντας μη εγκεκριμένη, αφηρημένη και πρωτοποριακή κατά βάση ο πρώτος και κατεξοχήν εγκεκριμένη, «ρεαλιστική» σοβιετική τέχνη ο δεύτερος.

Πράγματι το 1947 ο τριαντατετράχρονος Γ. Κωστάκης αποφάσισε να οριοθετήσει τη δεύτερη συλλογή του γύρω από τον άξονα της πειραματικής ρωσικής τέχνης των πρώτων δεκαετιών του 20<sup>ου</sup> αιώνα, που συνάντησε τυχαία κάπου στη Μόσχα. Ένα χρόνο πριν, ο τριανταοκτάχρονος Gorshin γοητεύτηκε από την ιδέα να δημιουργήσει για πρώτη φορά μια συλλογή τέχνης, αγοράζοντας από εκθέσεις της Ένωσης Σοβιετικών Καλλιτεχνών και από μαγαζιά –στο Novosibirsk αρχικά και σύντομα στη Μόσχα– τοπιογραφίες και άλλα έργα «ρεαλιστικής ζωγραφικής» του τέλους του 19<sup>ου</sup> και των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

Φαινομενικά κανείς από τους δύο δεν διέθετε τον απαραίτητο ή επαρκή χρόνο που απαιτείται για τη δημιουργία μιας συλλογής. Ο Κωστάκης διέθετε μια απαιτητική σε χρόνο εργασία, που τον απασχολούσε συχνά και τα σαββατοκύριακα, αλλά και μια πληθωρική και έντονη οικογενειακή ζωή. Ο Gorshin από την άλλη, ένας άνθρωπος με ήσυχη μεν οικογενειακή ζωή, ήταν ωστόσο απόλυτα αφιερωμένος στην επιστήμη και την ερευνητική του εργασία, που αποσπούσε όλον σχεδόν τον χρόνο του. Παρόλα αυτά και οι δυο κατάφεραν, μετά το 1946, να ξεκλέβουν τακτικά χρόνο, ο μεν Γ. Κωστάκης προκειμένου να εντοπίσει τα έργα που τον ενδιέφεραν από τις οικογένειες βασικά των δημιουργών τους, ο δε Gorshin προκειμένου να επισκεφτεί εκθέσεις τέχνης και μαγαζιά μεταχειρισμένων στη Μόσχα<sup>1903</sup>, από όπου αγόραζε πίνακες συνήθως τα πρωινά του Σαββάτου.

Πιο συγκεκριμένα ο Gorshin, όπως και οι περισσότεροι από τους συντοπίτες του συλλέκτες, προσανατολίστηκε προς τη σοβιετική τέχνη της παράδοσης των ρώσων «ρεαλιστών». Μέσα από μια ευρεία χρονολογικά γκάμα επέλεξε έργα των *Περιπλανώμενων* –συχνά τοπιογραφίες των I.I.Levitan, A.K.Savrasov, V.D.Polenov και I.I.Shishkin ή και ηθογραφίες των K.A.Savitsky, K.E.Makovsky, I.E.Repin, V.G.Perov και V.M.Maximov– καθώς και έργα που είχαν παρουσιαστεί στις εκθέσεις τους. Συνέλεξε επίσης έργα καλλιτεχνών του 19<sup>ου</sup> αιώνα, όπως οι I.K.Aivazovsky, R.D.Orlovsky και R.G.Sudkovsky<sup>1904</sup>, της Ένωσης Ρώσων Καλλιτεχνών όπως ο K.F.Yuon, και βέβαια έργα του «σοβιετικού» όπως τον

---

<sup>1903</sup> Ο Gorshin, που λόγω της εργασίας του διέμενε στο Khimki από το 1934, επισκεπτόταν εκθέσεις, βιβλιοπωλεία μεταχειρισμένων και παλαιοπωλεία στη Μόσχα. Ο ίδιος αναφέρει πως κατά τις δεκαετίες του 1960 και 1970, όταν η ποιότητα των έργων στα μαγαζιά είχε μειωθεί, επιχείρησε να στραφεί στους ιδιοκτήτες των έργων, που όμως «χρέωναν» περισσότερο από τα μαγαζιά, καθώς οι τιμές των έργων είχαν πια αυξηθεί πολύ ("Khimki Art Gallery: The Collection", χ.χ.).

<sup>1904</sup> Για τον ζωγράφο ηθογραφιών και τοπίων Rufin Gavriilovich Sudkovsky (1850-1885) βλ. Milner, 1993, σ.416. Για τους υπόλοιπους έχει γίνει μνεία παραπάνω, passim.

αποκαλούσε ο ίδιος, «ρεαλισμού» της δεκαετίας του 1930, καλλιτεχνών όπως οι V.N.Aralon και S.V.Gerasimov, που –βάσει του κυρίαρχου αξιολογικού κώδικα της τοπικής κοινωνίας της εποχής του– προβάλλονταν ως οι αναμφισβήτητοι διάδοχοι της ντόπιας ηρωικής «ρεαλιστικής» παράδοσης.

Ανάμεσα στους πίνακες και τα γραφιστικά έργα που συνέλεξε με πάθος όλο και συστηματικότερα από τη δεκαετία του 1950 και μετά, ο Gorshin στράφηκε –αν και αργά όπως παραδέχτηκε και ο ίδιος<sup>1905</sup>– και προς κάποια «μη εγκεκριμένα» έργα, όπως του κατάφορου σε δυτικές επιρροές *Κόσμου της Τέχνης* και συγκεκριμένα καλλιτεχνών όπως οι B.M.Kustodiev ή Y.Y.Lansere αλλά και οι τολμηρότεροι P.V.Kuznetsov του *Γαλάζιου Ρόδου* και R.R.Falk. Τέτοια έργα, γνωστά σήμερα ως προπρωτοποριακής τέχνης και θεωρούμενα τότε ως δηλωτικά «αριστερών τάσεων», απορρίπτονταν από τα μουσεία –όπως εκείνα του Ιμπρεσιονισμού στη Γαλλία ή τη Γερμανία γύρω στο 1910– και αποφεύγονταν από τους συλλέκτες, παρόλο που προσφέρονταν σε χαμηλές ακόμη τιμές<sup>1906</sup>.

Κατά τον Κωστάκη τέτοιες –«συντηρητικές» για τον ίδιο– επιλογές ήταν ό,τι τολμηρότερο θα μπορούσε κανείς να περιμένει από μια συλλεκτική κοινωνία που απέρριπτε εντελώς την πρωτοπορία και έργα ακόμη και καλλιτεχνών όπως ο Kandinsky ή ο Chagall<sup>1907</sup>. Για τον Gorshin αντίθετα τέτοια δείγματα –σημαντικά όπως πίστευε για την «εξέλιξη της ρεαλιστικής τέχνης»– αποτελούσαν τελικά τη μεγάλη του περηφάνια και αυτό που ο ίδιος θεωρούσε ότι ολοκλήρωνε τον χαρακτήρα της συλλογής του<sup>1908</sup>.

Ωστόσο αυτός ο χαρακτήρας της συλλογής του Gorshin φαίνεται πως δεν διαμορφώθηκε και τόσο τυχαία αλλά, αντίθετα, ευθυγραμμίζονταν πλήρως με τα αισθητικά πρότυπα του άμεσου περιβάλλοντός του. Συγκεκριμένα, καταγόμενος από οικογένεια δασκάλων, ο σοβιετικός ερευνητής μεγάλωσε σε ένα περιβάλλον όπου μπόρεσε να καλλιεργήσει το ενδιαφέρον του για τις τέχνες, παρακολουθώντας και ο ίδιος μαθήματα σχεδίου στη δεκαετία του 1920. Ως παιδί επιδόθηκε συχνά στη συγγραφή ποίησης, τη μουσική και τη δημιουργία

---

<sup>1905</sup> Δεν είναι σαφές πότε ακριβώς ο Gorschin στράφηκε στα έργα του *Κόσμου της Τέχνης*, σίγουρα πάντως μετά τη δεκαετία του 1950: « In the 1950's ..... at the shops one could buy at a reasonable price paintings by rather "left" artists, but I was to form a favourable opinion on them much later» ("Khimki Art Gallery: The Collection", χ.χ.).

<sup>1906</sup> Ο συλλέκτης αναφέρει σχετικά: «I also bought pictures of the "left" trend, which were not only rejected by museums but also shunned by many collectors, although the prices were rather low», ό.π.

<sup>1907</sup> Costakis, 1981, σ.69.

<sup>1908</sup> Κατά τη δήλωση του Gorschin: «Today I cannot even imagine our picture gallery without those paintings... I am gratified that I ranked those artists among realists while some art critics and most of the collectors thought otherwise» ("Khimki Art Gallery: The Collection", χ.χ.).

αντιγράφων προσωπογραφιών, ενώ μια από τις πρώτες του συλλογές ήταν αυτή με τυπογραφικές αναπαραγωγές ζωγραφικών πινάκων.

Με τους γονείς του συνδρομητές σε περιοδικά τέχνης όπως *Το ξύπνημα* και *Ο ήλιος της Ρωσίας*, που δημοσίευαν συχνά φωτογραφίες έργων φημισμένων καλλιτεχνών της εποχής όπως του Ι. Ν. Kramskoy ή του Ι.Ι. Levitan –τις οποίες η μητέρα του κρεμούσε συχνά στους τοίχους– ο συλλέκτης μεγάλωσε ουσιαστικά με την τέχνη των *Περιπλανώμενων* και επηρεάστηκε βαθιά από την κριτική του V.V. Stason και το συλλεκτικό παράδειγμα του Tretyakov<sup>1909</sup>. Το γεγονός αυτό εξηγεί σε κάποιο βαθμό τον προσανατολισμό του Gorschin προς τη συλλογή μιας τέχνης που του ήταν οικεία από τα παιδικά του χρόνια και που με τους δημιουργούς της ένιωθε προφανώς να τον συνδέει μια βαθιά πνευματική συγγένεια.

Αντίθετα, οι δυνατότητες μιας ικανοποιητικής ή έστω στοιχειώδους μόρφωσης εξέλιπαν από την παιδική και εφηβική ζωή του Γ. Κωστάκη<sup>1910</sup>, του οποίου το μόνο αλλά σημαντικό εφόδιο για την επιβίωση ήταν η άμεση γνωριμία με την περιθωριακή αγορά της Μόσχας, μέσα από τις ημιπαράνομες συχνά επιχειρηματικές δραστηριότητες των αδελφών του και του ίδιου<sup>1911</sup> και αργότερα με τον κόσμο των ξένων διπλωματικών αποστολών. Οι πίνακες που κρέμονταν στο πατρικό του σπίτι δεν ήταν παρά «διακοσμητικά μπιχλιμπίδια από την Ανατολή» σε κορνίζες από μπαμπού<sup>1912</sup>.

Έτσι, αναθρεμμένος μακριά από κάθε ακαδημαϊκή παράδοση και δείχνοντας να μη συγκινείται σε βάθος από την παλιότερη τέχνη γενικά από τον 14<sup>ο</sup> έως τον 20<sup>ο</sup> αιώνα<sup>1913</sup> –παρά το θέμα της πρώτης του συλλογής– ο Κωστάκης έπληττε αφόρητα από ό,τι την θύμιζε. Παράλληλα παρέμενε πάντα ενθουσιασμένος από τον καταναυκτικό κόσμο των θρησκευτικών εικόνων, που πρωτογνώρισε στην ορθόδοξη εκκλησία του Dmitri Solonsky λίγο μετά την Οκτωβριανή Επανάσταση<sup>1914</sup>.

Από την άλλη πλευρά, πνεύμα ανεξάρτητο και ρωμαλέο, ο συλλέκτης συντάχθηκε ολόψυχα και θαύμασε ως έφηβος το επαναστατικό κίνημα του 1917,

---

<sup>1909</sup> Στο πλαίσιο τέτοιων επιρροών βαθιά ήταν η συγκίνηση του Gorschin κάθε φορά που αποκτούσε έργα τα οποία είχαν παρουσιαστεί σε εκθέσεις των *Περιπλανώμενων*: «When carrying the acquired picture home, I said to myself: Just to think, it was shown at a Peredvizhnik exhibition» (ό.π.).

<sup>1910</sup> Για την παιδική ηλικία του συλλέκτη βλ., γενικά, Roberts, 1994, σ.11 κ.εξ., Starr, 1981, σσ.12-75.

<sup>1911</sup> Roberts, 1994, σσ.14-16, 24.

<sup>1912</sup> Όπως θυμόταν ο συλλέκτης: «We had paintings on our walls, but they were nothing more than Oriental knickknacks in bamboo frames» (όπως παραδίδεται στο Starr, 1981, σ.28).

<sup>1913</sup> Roberts, 1994, σ.209.

<sup>1914</sup> Βιωματική ήταν η εμπειρία του Κωστάκη ως βοηθού ιερουργούντος στην εκκλησία του Dmitri Solonsky στις πιο «λαμπερές», όπως τις περιέγραφε ο ίδιος, μέρες της ζωής του (Roberts, 1994, σ.17).

παρά τις σοβαρές ταλαιπωρίες που αυτό επέφερε στην οικογένειά του<sup>1915</sup>. Την ίδια εποχή έγινε μέλος της επαναστατικής ένωσης Forpost και το 1924 συγκινήθηκε σφοδρά από τον θάνατο του Lenin, για τον οποίο ο δωδεκάχρονος τότε Κωστάκης δοκίμασε, για πρώτη ίσως φορά, να γράψει ποίηση<sup>1916</sup>. Το πνεύμα ελευθερίας που του υπαγόρευε η έντονα πολιτική του φύση, εμφανές ήδη από τα νεανικά του χρόνια, παρέμεινε άλλωστε έκδηλα ορατό σε όλη του τη ζωή, καθώς ο συλλέκτης επέμενε να εμπλέκεται ενεργά στα καλλιτεχνικά ζητήματα της εποχής του, είτε με τη συλλογή απαγορευμένου ρωσικού Μοντερνισμού είτε και με τη θερμή υποστήριξη των εξίσου απαγορευμένων συγχρόνων του *διαφωνούντων* καλλιτεχνών<sup>1917</sup>.

Σε κάθε περίπτωση η δική του ιδιοσυγκρασία –σε συνδυασμό με την απουσία οποιασδήποτε κλασικής εκπαίδευσης κατά την ανατροφή του– φαίνεται ότι κατά κάποιο τρόπο τον απελευθέρωσε από καταναγκασμούς κάθε είδους αισθητικής σύμβασης, προετοιμάζοντάς τον να εκτιμήσει τον νέο για εκείνον, ρηξικέλευθο συχνά και ριζοσπαστικό κατά την εποχή της δημιουργίας της, χαρακτήρα της πρωτοποριακής τέχνης. Με άλλα λόγια ο συλλέκτης Κωστάκης εκτίμησε και επέλεξε την τέχνη της πρωτοπορίας, που στερούνταν επίχρυσων κορνιζών και διατίθονταν σχεδόν δωρεάν ή σε χαμηλές τιμές, με τον ίδιο τρόπο που καλλιτέχνες όπως ο Malevich ή ο Larionov, φθάνοντας στη Μόσχα από τη ρωσική επαρχία στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, μπόρεσαν να τη δημιουργήσουν, με μόνα τους ερεθίσματα λαϊκές ζωγραφιές και θρησκευτικές εικόνες αντί έργων δυτικής τεχνοτροπίας<sup>1918</sup>. Το γεγονός αυτό φαίνεται άλλωστε να κατοχυρώνει ένα είδος πνευματικής συγγένειας του συλλέκτη με τους καλλιτέχνες της δικής του συλλογής.

Παράλληλα η προτίμηση μιας τέχνης ριζοσπαστικού χαρακτήρα και πάντως μη ουδέτερης ή αποστασιοποιημένης κοινωνικά, όπως ήταν για παράδειγμα οι τοπιογραφίες που ο Gorshin αγαπούσε να συλλέγει, φαίνεται να συνάδει με τη φύση του έντονα κοινωνικού και πολιτικά συνειδητοποιημένου χαρακτήρα του συλλέκτη. Ομοίως και η προτίμησή του στους λεγόμενους *αντικομφορμιστές* καλλιτέχνες από τη σύγχρονή του ρωσική τέχνη –παρά σε μέλη της ακαδημίας και καλοπληρωμένους καλλιτέχνες όπως τον Gerasimov, που ο Κωστάκης θεωρούσε

---

<sup>1915</sup> Για τις δυσκολίες επιβίωσης της «αστικής» οικογένειας του Γ. Κωστάκη αυτή την εποχή αλλά και για τις άμεσες επιπτώσεις τους στην εκπαίδευση του συλλέκτη, βλ. Roberts, 1994, σσ.12, 19-20.

<sup>1916</sup> Roberts, 1994, σ.61.

<sup>1917</sup> Συγκεκριμένα κατά τις δεκαετίες του 1960 και 1970 ο συλλέκτης στήριξε την πρωτοποριακή τέχνη και τους γνωστούς ως «διαφωνούντες» συγχρόνους του καλλιτέχνες και πρόβαλε θαρραλέα –αν και επιζήμια για τον ίδιο– αντίσταση στο θλιβερό «επεισόδιο της μπουλντόζας» (βλ. παραπ., σημ. 1010).

<sup>1918</sup> Βλ. και Αυλωνίτου, 2000, σ.12.

«ληστές»<sup>1919</sup> – εντάσσεται προφανώς στο ίδιο πλαίσιο ενθάρρυνσης μιας τέχνης πολιτικής, με την έννοια της ενεργούς ανάμειξής της στη ζωή και κυρίως ενταγμένης στο πλαίσιο αναζήτησης του νέου και του πρωτοποριακού, που αντιτίθεται στο, υπερτιμημένο<sup>1920</sup> μάλιστα, γνώριμο και συμβατικό.

Ως προς τις συλλεκτικές μεθόδους τους, οι διαφοροποιήσεις των δύο συλλεκτών υποδεικνύουν και πάλι τον διαφορετικό χαρακτήρα των συλλογών τους. Συγκεκριμένα ο Gorshin, που φαίνεται πως δεν θα αγόραζε ποτέ σύγχρονη του, νέα και άγνωστη τέχνη, διαμόρφωνε την κρίση του περισσότερο λογικά παρά διαισθητικά και αποφάσιζε για τις επιλογές του αφενός υπό την επιρροή παλαιότερων, «καθιερωμένων» στον συλλεκτικό κύκλο συλλεκτών και αφετέρου μέσα από την προσωπική πείρα που απέκτησε σταδιακά, καθώς κατέφευγε συχνά στη βοήθεια βιβλίων για την τέχνη και καταλόγων εκθέσεων που είχαν εκδοθεί στη Ρωσία και το εξωτερικό<sup>1921</sup>. Αντίθετα ο Κωστάκης επέλεγε έργα με γνώμονα κατεξοχήν την προσωπική του αισθητική και διαίσθηση, τολμώντας μάλιστα να εναντιωθεί στην κρίση ολόκληρης της σοβιετικής συλλεκτικής κοινότητας.

Στοιβάζοντας τα έργα των συλλογών τους σε κάθε γωνιά σχεδόν του σπιτιού τους, οι δύο συλλέκτες είχαν δημιουργήσει, έως τις αρχές του 1960, από μια πινακοθήκη έργων τέχνης ο καθένας στον χώρο του, ενώ παράλληλα είχαν ήδη συλλάβει την ιδέα της δωρεάς των συλλογών τους στο κράτος<sup>1922</sup>. Ο Κωστάκης παρουσίαζε τη συλλογή του στο κοινό, προπαγανδίζοντας με πάθος την τέχνη της πρωτοπορίας, ενώ χάρη στο ξένο του διαβατήριο την προωθούσε και στο εξωτερικό. Ο Gorshin, αντίθετα, απέφευγε διακριτικά την προβολή της δικής του και ασχολούνταν περισσότερο με «εσωτερικά» ζητήματα διαχείρισής της, όπως τη συντήρηση, προστασία, ανάδειξη αλλά και διευθέτηση ή ταξινόμηση των έργων της στον χώρο<sup>1923</sup>.

---

<sup>1919</sup> Ο συλλέκτης ανέφερε συγκεκριμένα: «These bandits like Gerasimov..» (Roberts, 1994, σ.170).

<sup>1920</sup> Σύμφωνα με τον Κωστάκη οι λεγόμενοι αντικομφορμιστές καλλιτέχνες πουλούσαν τα έργα τους σε χαμηλές συνήθως τιμές, προς 300, 500 ή 800 ρούβλια. Αντίθετα οι εγκεκριμένοι ζωγράφοι και κυρίως τα μέλη της Ακαδημίας, κέρδιζαν από 20.000 έως και 50.000 ρούβλια για έργα τους, τα οποία, κατά τον συλλέκτη άξιζαν ελάχιστα (Roberts, 1994, σσ.168 κ.εξ.). Και ο Bown επιβεβαιώνει τα λεγόμενα του Κωστάκη, καθώς αναφέρει το ποσό των 55.000 ρουβλίων ως αμοιβή του Aleksandr Gerasimov για έναν και μόνο πίνακά του (Bown, 1991, σ.136).

<sup>1921</sup> Ο ίδιος παραδεχόταν: «So I bought literature on painting, in particular, exhibitions catalogues and picture cards issued in Russian and abroad» (“Khimki Art Gallery: The Collection”, χ.χ.).

<sup>1922</sup> Ο Gorshin άρχισε να διαμορφώνει την ιδέα της δωρεάς έργων της συλλογής του σε μουσεία ήδη από τη δεκαετία του 1950 (ό.π.). Ομοίως και ο Κωστάκης γύρω στα 1960 έκανε μια πρώτη προσπάθεια δωρεάς της συλλογής του στο κράτος (βλ. παραπ., σημ. 996).

<sup>1923</sup> Η προστασία των έργων της συλλογής του αποτελούσε κύριο μέλημα για τον Gorshin, που έλεγχε τακτικά τόσο το φωτισμό όσο και τα επίπεδα θερμοκρασίας και υγρασίας τους. Για τη συντήρησή τους απασχολούσε συχνά ειδικούς των μουσείων Pushkin και Tretyakov. Ήταν εξαιρετικά σχολαστικός και με

Μέρος από τη σχετικά μικρή<sup>1924</sup> και πολύ προσεκτικά επιλεγμένη συλλογή του τελευταίου, βρήκε τελικά τη θέση του στην τοπική πινακοθήκη του Khimki, που δημιουργήθηκε χάρη στον ίδιο το 1992<sup>1925</sup>. Σαφώς πιο πολυτάραχη και κατά πολύ μεγαλύτερή της, η Συλλογή Κωστάκη διασπάσθηκε ήδη το 1977, όταν ένα σημαντικότερο τμήμα της κατέληξε στην Πινακοθήκη Tretyakov και το υπόλοιπο επάνδρωσε ουσιαστικά από τη σύστασή του το Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης Θεσσαλονίκης (2000) ή τροφοδότησε, σε μια μικρή αριθμητικά ποσότητα, την παγκόσμια ιδιωτική αλλά και δημόσια αγορά τέχνης καταλήγοντας σε μουσεία όπως το Ludwig της Κολωνίας, το MoMA ή το Guggenheim της Νέας Υόρκης.

Συνολικά, ο βραβευμένος από τη Σοβιετική Ακαδημία Επιστημών Sergei Gorshin, αποτελούσε έναν αναγνωρισμένο επιστήμονα-ερευνητή<sup>1926</sup>, ο οποίος έδρασε σε μια εποχή που το σοβιετικό καθεστώς επένδυε αφειδώς όλο και περισσότερο στον τομέα της επιστήμης, εξυψώνοντας τη θέση του επιστήμονα όσο και εκείνη των κομματικών αξιωματούχων<sup>1927</sup>. Με τη σειρά του και αυτός στήριξε το καθεστώς καθώς συνέλεξε –διαθέτοντας μάλιστα ένα αρκετά υψηλό εισόδημα για τα δεδομένα της εποχής στη Σοβιετική Ένωση<sup>1928</sup>– τέχνη της κυρίαρχης αισθητικής, που ενέκρινε και προωθούσε η ίδια η κυβερνητική πολιτική.

---

τις κορνίζες των έργων, που συχνά επισκευάζε ή συντηρούσε, ενώ φρόντιζε να είναι της ίδιας περιόδου με τους πίνακες. Επίσης συνήθιζε να μελετά τη διευθέτηση των έργων της συλλογής του στους τοίχους του σπιτιού του, σχεδιάζοντάς την πρώτα σε χαρτί ("Khimki Art Gallery: The Collection", χ.χ.).

<sup>1924</sup> Κατά τον Gorschin η συλλογή του περιλάμβανε μόνο λίγο περισσότερα από 300 έργα ζωγραφικής και γραφικών τεχνών. Στην Πινακοθήκη του Khimki δωρίστηκαν περίπου 190 έργα (ό.π.).

<sup>1925</sup> Το 1986 ο διευθυντής της Tretyakov «εξέτασε» τη συλλογή και πρότεινε έκθεσή της, την οποία παρακολούθησαν κατά τους μήνες Μάρτιο και Απρίλιο του 1990 «πάνω από 5.000 άνθρωποι». Φαίνεται πως κάποια έργα δωρίστηκαν τότε στην Tretyakov από τον συλλέκτη. Στη συνέχεια σημαντικό μέρος της δωρίστηκε στην πόλη του Khimki μέσω της Σοβιετικής Πολιτιστικής Ένωσης, με όρους την έκδοση έγχρωμου καταλόγου και τη στέγασή της στον οίκο Shekhtel ("Gorshin Sergej Nikolaevich", χ.χ.).

<sup>1926</sup> Σημαντική ήταν η επιστημονική πορεία του συλλέκτη, που, μετά από εξετάσεις σε ηλικία μικρότερη των 18 ετών, κατάφερε να παρακολουθήσει μαθήματα στο Πανεπιστήμιο του Kazan, ενώ το 1930, 22 μόλις ετών, δημοσίευσε το πρώτο του ερευνητικό έργο ("Khimki Art Gallery: The Collection", χ.χ.).

<sup>1927</sup> Είναι γεγονός πως μετά το 1945 το σοβιετικό καθεστώς προώθησε ιδιαίτερα όχι μόνο τη χρησιμότητα στον στρατό πυρηνική φυσική αλλά επίσης τις ακαδημαϊκές επιστήμες και τα μαθηματικά. Σε αυτό το πλαίσιο αξίζει να θυμόμαστε πως από το 1957 έως το 1961 η Σοβιετική Ένωση εκτόξευσε στο διάστημα 10 συνολικά τεχνητούς δορυφόρους ξεκινώντας από τους Sputnik I και Sputnik II –ο δεύτερος μάλιστα μετέφερε τον πρώτο έμβιο ταξιδιώτη σε τροχιά, τον σκύλο Laika– ενώ το 1961 ο Yuri Gagarin ήταν ο πρώτος άνθρωπος που εγκατέλειψε την ατμόσφαιρα της γης. Για τη σημασία της πίστης στην επιστήμη και τη τεχνολογία στο σοβιετικό σύστημα βλ., ενδεικτικά, Burns, 1983, σ.451, Figs, 2003, σ.512 κ.εξ.

<sup>1928</sup> Αυτό συνιστούσαν ένας υψηλός μισθός, επιδόματα και έσοδα από συγγραφικά δικαιώματα: «... I had a rather high salary plus bonuses for research work and royalties for published monographs ("Khimki Art Gallery: The Collection", χ.χ.). Η οικονομική επιφάνεια του μισθωτού συλλέκτη της Σοβιετικής Ένωσης θα πρέπει βέβαια να τεθεί εντός του πλαισίου ενός ειδικού συστήματος μη ελεύθερης αγοράς,

Έτσι, συλλέγοντας διακριτικά την καθιερωμένη και σχετικά ακριβή τέχνη της ρωσικής παράδοσης αλλά και του συγχρόνου του, πολιτικά εγκεκριμένου Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού, ο Gorshin, που ακολούθησε και επιβεβαίωσε τον κυρίαρχο αισθητικό κώδικα της εποχής του, υπήρξε γενικά απόλυτα αποδεκτός από τη συλλεκτική κοινότητα της εποχής. Τα λίγα προπρωτοποριακά δείγματα έργων του *Κόσμου της Τέχνης* ή του *Γαλάζιου Ρόδου* που απέκτησε μετά τον θάνατο του Stalin, εντάσσονταν στο ίδιο πνεύμα, χωρίς να αλλάζουν καθόλου τον χαρακτήρα της συλλογής του. Η τελευταία αποτελεί μια εξαιρετικά συστηματική<sup>1929</sup>, συμβατικού χαρακτήρα συλλογή τέχνης της σύγχρονης του Gorshin κυρίαρχης αισθητικής, της νατουραλιστικής δηλαδή παράδοσης του 19<sup>ου</sup> αιώνα.

Επιπρόσθετα, σε προσωπικό επίπεδο, μέσα από τη συλλεκτική του δράση ο συλλέκτης επιζητούσε και βρήκε μια προσωπική διεξοδο στον πιεστικό και σαρωτικό, μοναστικό σχεδόν τρόπο ζωής του επιστήμονα. Το συλλέγειν του παρείχε δηλαδή ακριβώς την αισθητική και εκφραστική διάσταση που απουσίαζε από την εργασία του<sup>1930</sup>.

Ταυτόχρονα, ερευνητής εξ επαγγέλματος, ο Gorshin άφησε τη σφραγίδα της επαγγελματικής του ταυτότητας και στη συλλογή του, καθώς επέλεγε «επιστημονικά» και ως συλλέκτης, δηλαδή μεθοδικότερα από άλλους και έτσι αντικειμενικότερα, όπως προφανώς θεωρούσε, το υλικό του<sup>1931</sup>. Τέλος μέσω της προοπτικής κληροδότησης της συλλογής του σε μια δημόσια πινακοθήκη, κατάφερε να αιστανθεί με έναν διαφορετικό τρόπο κοινωνικά χρήσιμος, καθώς η ευεργεσία του στην τοπική του κοινωνία, προσέθετε σκοπό και νόημα στη ζωή και αθανασία στο όνομά του<sup>1932</sup>.

Ο Κωστάκης από την άλλη πλευρά, με συλλεκτικό αντικείμενο μη κυρίαρχης αισθητικής και άρα μη εγκεκριμένο ή αποδεκτό από τη σοβιετική συλλεκτική

---

όπου ωστόσο και πάλι οι διαφοροποιήσεις στο μισθό ανώτερων κομματικών στελεχών και ερευνητών υποδεικνύουν την ύπαρξη μιας οικονομικής ελίτ.

<sup>1929</sup> Είναι μάλιστα χαρακτηριστικό ότι αφότου ο Gorshin συνέλαβε την ιδέα της δωρεάς σε μουσείο, αποκτούσε συγκεκριμένους πίνακες και ειδικά μεγάλων μεγεθών, προκειμένου να «καλύψει τα κενά» της συλλογής του, η οποία, κατά τον ίδιο, αποτελούσε μια «επιστημονικά συστηματοποιημένη» παρουσίαση της ρωσικής «ρεαλιστικής» ζωγραφικής του ύστερου 19<sup>ου</sup> και του πρώιμου 20<sup>ου</sup> αιώνα ("Khimki Art Gallery: The Collection", χ.χ.).

<sup>1930</sup> Ό.π. Κατά τον Baekeland το συλλέγειν λειτουργεί συχνά ως υποκατάστατο συναισθηματικού διεξόδου, ιδιαίτερα για άτομα «very hard-working, highly organized and achievement-oriented», με κλασικό παράδειγμα τον John D. Rockefeller (Baekeland, 1996, σσ.213-214).

<sup>1931</sup> Ο ίδιος ανέφερε: «As a scientist, I could not rely solely on emotions, impressions or even the popularity of a particular artist..» ("Khimki Art Gallery: The Collection", χ.χ.).

<sup>1932</sup> «The point is that this "second interest" contributes to the individual's harmonious development, giving him the chance to serve his country not only in his professional field» κατά τον ίδιο (βλ. ό. π.).

κοινωνία, υπήρξε καταρχάς ένας περιθωριακός και συγχρόνως *ανατρεπτικός* συλλέκτης της εποχής του, καθώς συνέλεξε ένα είδος τέχνης όχι μόνο αντισυμβατικό αλλά επίσης καταδικασμένο και παράνομο για το σοβιετικό καθεστώς. Σε ένα περιβάλλον ξενοφοβίας και αποκλεισμού της περιόδου του Ψυχρού Πολέμου θεωρήθηκε άλλωστε και ο ίδιος –ως ξένος και υπάλληλος ξένης πρεσβείας– ανεπιθύμητο και επικίνδυνο στοιχείο για το καθεστώς<sup>1933</sup>.

Επιπλέον μάλιστα, αν και διέθετε ένα σημαντικό και κυρίως προνομιακό σε ανταλλακτική αξία εισόδημα<sup>1934</sup>, ο Κωστάκης επέλεξε, στην ουσία, ένα συλλεκτικό αντικείμενο περιθωριακό όσο και ο ίδιος. Στο πλαίσιο αυτό υποστήριξε ριψοκίνδυνα, με τόλμη και σθένος ιδεολόγου, τη φτηνή αλλά και απαγορευμένη αυστηρά – τουλάχιστον έως τον θάνατο του Stalin– ρωσική και σοβιετική τέχνη πρωτοπόρων καλλιτεχνών του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

Σε προσωπικό επίπεδο, μέσα από τη συστηματική δράση του, ο Κωστάκης αναπλήρωσε το προσωπικό του έλλειμμα παιδείας, έθρεψε τη φιλομάθειά του και μετατράπηκε σε ερευνητή και κυρίως τεχνοκριτικό, του οποίου η ασυμβίβαστη κρίση επιβεβαιώθηκε πανηγυρικά στο τέλος από τον κόσμο της τέχνης. Παράλληλα διέσωσε, εν είδη θεματοφύλακα<sup>1935</sup>, ένα αξιόλογο κομμάτι της τέχνης της χώρας του που τελούσε υπό δίωξη και το πρόσφερε περήφανα –τουλάχιστον ένα τμήμα του– στον σοβιετικό λαό, κερδίζοντας συνολικά, σε αντάλλαγμα, την ικανοποίηση της κοινωνικής ευυποληψίας, της παγκόσμιας αναγνώρισης αλλά και της αθανασίας του ονόματός του.

Τελικά οι δύο συλλογές φαίνεται ότι αντικατοπτρίζουν τόσο το ταμπεραμέντο όσο και την κοινωνικοοικονομική και πολιτική υπόσταση των συλλεκτών τους, αφού με βάση τα παραπάνω, επικυρώνεται η στενή σχέση μεταξύ της προσωπικότητας ενός συλλέκτη και του συλλεκτικού αντικειμένου που επιλέγει να υπηρετήσει ή ακόμη και να δημιουργήσει εξ ολοκλήρου ο ίδιος.

#### **4.4 Αίτια και παράμετροι της συλλεκτικής δράσης. Εξέταση της συλλογής Κωστάκη υπό το φως της θεωρίας των παιγνίων**

Αν και ανατρεπτικός, τουλάχιστον ως προς το είδος τέχνης που επέλεξε να συλλέξει, ο Γ. Κωστάκης παρέμεινε ταυτόχρονα και ένας τυπικός ως προς τη συλλεκτική του συμπεριφορά συλλέκτης, που όπως πολλοί άλλοι της εποχής του

---

<sup>1933</sup> Δεδομένη θα πρέπει να θεωρήσουμε τη σταθερή «πίεση» που δεχόταν ο Κωστάκης από το σταλινικό κυρίως καθεστώς, μια εκδήλωση της οποίας φαίνεται πως υπήρξε και η απόπειρα δολοφονίας του, κατά τον ίδιο, στο Νοσοκομείο Botkin το 1948 (Roberts, 1994, σσ.124-125).

<sup>1934</sup> Βλ. παραπ., σημ. 937.

<sup>1935</sup> Βλ. και παρακ., σ.447.



και διαχρονικά, διασταύρωσε και σε έναν βαθμό ταύτισε τη ζωή του με τη συλλεκτική του πορεία. Στο παρόν κεφάλαιο θα επιχειρήσουμε να διερευνήσουμε τα αίτια και τις παραμέτρους που εμπλέκονται στο συλλέγειν στην περίπτωση του Κωστάκη και την επιρροή της συλλεκτικής δράσης του στον ίδιο και τη ζωή του.

Συγκεκριμένα αναζητούμε τον τρόπο με τον οποίο ο συγκεκριμένος συλλέκτης δόμησε και ολοκλήρωσε μέσω της συλλογής την αυτοεικόνα του και τις κοινωνικές του σχέσεις, βιώνοντας παράλληλα σφοδρές συγκινήσεις, συναισθηματική πληρότητα, αισθητική ικανοποίηση αλλά και την εξουσία που πηγάζει από την ιδιοκτησία του. Παράλληλα θα θίξουμε το πώς –λιγότερο ή περισσότερο συνειδητά– ο συλλέκτης κατέστρωσε και υλοποίησε μια στρατηγική επίτευξης του μακροπρόθεσμου σκοπού του, συμμετέχοντας σε ένα παιχνίδι συνεργασιών και συγκρούσεων με το σοβιετικό καθεστώς, τους άλλους σοβιετικούς συλλέκτες αλλά και τον κόσμο της τέχνης της εποχής του.

Καταρχάς δεδομένου ότι η συλλογή είναι καρπός μιας καθαρά επιλεκτικής διαδικασίας του συλλέκτη, ας επιχειρήσουμε να διαφωτίσουμε τα κύρια αισθητικά, ψυχολογικά και κοινωνικά κίνητρα και τις οικονομικές ή άλλες παραμέτρους που καθόρισαν τις συλλεκτικές επιλογές ή επηρέασαν συνολικά τη συλλεκτική δραστηριότητα του Γ. Κωστάκη. Παράλληλα θα εξετάσουμε το κατά πόσο αυτά χαρακτηρίζουν ή όχι και άλλους συλλέκτες.

Είναι αλήθεια πως η επιλογή του συλλεκτικού αντικειμένου –καρδιά της συλλεκτικής διαδικασίας– πέρα από οποιεσδήποτε επίμονες αλλά ανεπαρκείς τελικά προσπάθειες σύνδεσής της με ταξικές ή ακόμη και ψυχοσωματικές προδιαγραφές του συλλέκτη<sup>1936</sup>, παραμένει μια πολύπλοκη και πολυσύνθετη διαδικασία, αφού αποτελεί συνισταμένη πολλών και διαφορετικών συντελεστών. Ανάμεσα σε αυτούς δεν θα πρέπει να αγνοήσουμε μάλιστα και τον αστάθμητο παράγοντα της τύχης ή της συγκυρίας.

Κρίσιμο έως και καθοριστικό ρόλο σε αυτή τη διαδικασία επιλογής διαδραματίζουν βασικά οικονομικές παράμετροι, οι οποίες εμφανίζουν μάλιστα εξαναγκαστική ισχύ για συλλέκτες μέτριων εισοδημάτων<sup>1937</sup>. Το τελευταίο δεν ίσχυσε προφανώς για τον Γ. Κωστάκη, έναν σχετικά ευκατάστατο συλλέκτη – τουλάχιστον για τα δεδομένα της Σοβιετικής Ένωσης της σταλινικής εποχής– ο οποίος ωθήθηκε, για λόγους που θα αναλύσουμε στη συνέχεια, προς ένα συλλεκτικό αντικείμενο ανύπαρκτης σχεδόν ζήτησης. Ωστόσο και στην περίπτωσή

---

<sup>1936</sup> Έρευνες σχετικά με τις ταξικές καταβολές των συλλεκτών έδειξαν πως οποιοδήποτε είδος συλλογής –εκτός των ιδιαίτερα ακριβών– μπορεί να αναφύεται μέσα από οποιοδήποτε κοινωνικό υπόβαθρο (Pearce, 1999, σ.368). Για έρευνες ψυχολόγων όπως οι Morris ή Sheldon και Stevens, που συνδέουν ιδιοσυγκρασιακούς μορφότυπους με αισθητικές προτιμήσεις, βλ. Baekeland, 1996, σ.212.

<sup>1937</sup> Baekeland, 1996, σ.213.

του, οι ευνοϊκοί οικονομικοί όροι στους οποίους διατίθονταν το εν λόγω υλικό όταν ο συλλέκτης αποφάσισε να το συλλέξει, σε συνδυασμό με την πεποίθησή του στην οικονομική αξία που αυτό θα αποκτούσε «μια μέρα»<sup>1938</sup>, λειτούργησαν ενθαρρυντικά ως προς την ορθότητα της επιλογής του και φαίνεται να επηρέασαν σε κάποιο βαθμό την κρίση του.

Παράλληλα με τις οικονομικές παραμέτρους, κυρίαρχο ρόλο στην επιλεκτική διαδικασία κατέχει αναμφισβήτητα η αισθητική απόλαυση που προσφέρει το συγκεκριμένο είδος τέχνης στον συλλέκτη του<sup>1939</sup>. Αυτή η αισθητική απόλαυση –προφανής αλλά ανεπαρκής να εξηγήσει από μόνη της πλήρως το γεγονός της συλλεκτικής δράσης– συνδέεται με τις πνευματικές και κοινωνικές καταβολές ενός συλλέκτη αλλά και με το σύνολο της ψυχοφυσιολογικής ιδιοσυστασίας του, ενώ είναι χαρακτηριστικό ότι συλλεκτικές συμπάθειες και συμπεριφορές μεταβάλλονται με τον καιρό<sup>1940</sup>.

Έτσι στην περίπτωση του Γ. Κωστάκη, το γεγονός ότι ο συλλέκτης βίωνε την αισθητική απόλαυση από την πρωτοποριακή τέχνη που επέλεγε, δεν αποκλείεται να αποτελεί συνάρτηση του ταμπεραμέντου ενός έντονα κοινωνικού, ενεργητικού ανθρώπου και της εξωστρέφειας του χαρακτήρα του, που κατά την αντίστοιχη θεωρία της Ψυχολογίας δείχνει να συνδυάζεται αρμονικά με την προτίμηση μιας «δυνατής» ή «ζωντανής» τέχνης<sup>1941</sup>. Παράλληλα ωστόσο η φύση των προηγούμενων συλλεκτικών εμπειριών του συλλέκτη, σε συνδυασμό με την απουσία καλλιτεχνικής παιδείας και κατά συνέπεια αισθητικών προκαταλήψεων, καθώς επίσης πλήθος ψυχολογικών και κοινωνικών παραμέτρων τις οποίες θα εξετάσουμε στη συνέχεια, φαίνεται να εμπλέκονται εξίσου στην επιλογή του συλλεκτικού του αντικειμένου στη δεδομένη μεταπολεμική χρονική περίοδο.

Για να μείνουμε όμως για λίγο στο θέμα της αισθητικής ικανοποίησης, ενδιαφέρον παρουσιάζει η άποψη σύμφωνα με την οποία, πέρα από την απόλαυση που προσφέρουν τα μεμονωμένα έργα, η συλλεκτική διαδικασία καθαυτή αποτελεί

---

<sup>1938</sup> Δεν κατατάσσουμε τον Κωστάκη στους συλλέκτες που έδρασαν με βάση οικονομικά κυρίως κίνητρα, πιστεύουμε όμως πως τέτοια κίνητρα δεν ήταν ούτε στην περίπτωση του εντελώς ανύπαρκτα. Κατά τον ίδιο άλλωστε: «Collectors, even the most dedicated, when they buy a piece because they love it, still have in mind that one day the price will go up» (Roberts, 1994, σσ.64-65).

<sup>1939</sup> Αυτό δεν ισχύει βέβαια για τους συλλέκτες τέχνης που λειτουργούν με χρηματικά, βασικά, κίνητρα.

<sup>1940</sup> Δεδομένη θα πρέπει να θεωρηθεί η μη γραμμική εξέλιξη όσο και η διαδραστικότητα των συλλεκτικών κινήτρων (Formanek, 1996, σσ.334-335).

<sup>1941</sup> Σύμφωνα με τον γνωστό ψυχολόγο Η. J. Eysenck, οι εξωστρεφείς χαρακτήρες τείνουν να προτιμούν μια απλή, ζωντανή και δυνατή τέχνη. Για τις ποικίλες θεωρίες σύνδεσης των αισθητικών προτιμήσεων με την εξωστρέφεια ή εσωστρέφεια και την προοδευτικότητα ή το συντηρητισμό του χαρακτήρα –όπως των Jamison, Rosenbluh, Owens και Pohler, Wilson, Ausman and Mathews– που διαμορφώθηκαν κυρίως στη δεκαετία του 1970, βλ. Baekeland, 1996, σ.212, Formanek, 1996, σ. 335.

μία κατά βάση αισθητική εμπειρία<sup>1942</sup>. Στο πλαίσιο αυτό εντάσσεται, σύμφωνα με τους B. Danet και T. Katriel, η ύπαρξη «διαφορετικότητας» στα εξ ορισμού παρόμοια αντικείμενα μιας συλλογής, αφού η επιθυμία ενός συλλέκτη να αποκτήσει πολλά διαφορετικά –με τρόπο διακριτό σε εκείνον– αντικείμενα της ίδιας ευρύτερης κατηγορίας, αποτελεί βασικό «κανόνα» που διέπει το συλλέγειν<sup>1943</sup>.

Η διαφοροποίηση εντός της ίδιας ομάδας αντικειμένων αποδεικνύεται πράγματι εξαιρετικά ευχάριστη στην πράξη, καθώς παράγει ένα μοναδικό συναίσθημα αισθητικής ικανοποίησης. Το τελευταίο οριοθετείται άλλωστε μεταξύ τάξης και αταξίας, μονοτονίας και πληθώρας καινοτομιών αλλά και των συναισθημάτων ανίας και σύγχυσης που αυτά αντίστοιχα προκαλούν<sup>1944</sup>. Με βάση τα παραπάνω, η συλλογή μπορεί να ειπωθεί ως ο ειδικός χειρισμός αντικειμένων με σκοπό τη δημιουργία οπτικών μοτίβων που υπηρετούν την προτίμηση για «ομοιότητα μέσα στη διαφορά», «αρμονική συνεργασία μέσα στην πολυπλοκότητα» και «ενότητα μέσα στην ποικιλία»<sup>1945</sup>.

Με άλλα λόγια το γεγονός ότι τα αντικείμενα μιας συλλογής –που μοιάζουν μεταξύ τους και συγχρόνως παραλλάσσουν σε σημαντικό βαθμό– παρέχουν τη δυνατότητα μόνιμης ανασυγκρότησής τους, συνεπάγεται δυναμικά τη δημιουργία «ρυθμού» στην οπτική τους ανάγνωση αλλά και αισθημάτων «έντασης και εκτόνωσης»<sup>1946</sup>. Κατά συνέπεια προστίθεται επιπλέον αξία στα συλλεχθέντα, από τη σημασία που αποκτούν μέσα από τη «συνεισφορά» τους στην ομάδα αντικειμένων που συνθέτουν. Έτσι η συλλογή αξιολογείται ως σύνολο ανώτερο του αθροίσματος των συλλεκτικών αντικειμένων της όσο επίσης και των αισθητικών τους ιδιοτήτων.

Βέβαια στην περίπτωση της συλλογής έργων τέχνης του Γ. Κωστάκη, το ίδιο το γενικό είδος της συλλογής –μιας συλλογής τέχνης– παρείχε καταρχάς

---

<sup>1942</sup> Danet κ.ά., 1996, σ.225. Κατά τους συγγραφείς τα συλλεκτικά αντικείμενα βιώνονται από τους συλλέκτες ως αισθητικά είτε λόγω του αρχικού προορισμού τους είτε και μέσω της «μεταμόρφωσής» τους από εκείνους.

<sup>1943</sup> Για τον «κανόνα» αυτόν που οι ερευνητές ονομάζουν *Discrimination rule* (ή *Principle of no-two-alike*) βλ. Danet κ.ά., ό.π., σσ.225, 227 κ.εξ. Ενισχυτικά προς την ίδια κατεύθυνση είναι και τα συμπεράσματα της S. Stewart, που επισημαίνει πως όσο περισσότερο μοιάζουν τα συλλεκτικά αντικείμενα μεταξύ τους τόσο πιο προστακτική καθίσταται η ανάγκη του συλλέκτη να τα ξεχωρίσει (Stewart, 1996, σ. 255).

<sup>1944</sup> Gombrich, 1984, σ. 9. Βλ. και Μάζη, 1979, σσ.212 κ.εξ.

<sup>1945</sup> Βλ. Danet κ.ά., 1996, σ.227 κ.εξ., όπου στηριζόμενοι σε παλαιότερες ερμηνείες –όπως του N. Humphrey– οι δύο ερευνητές εξετάζουν το πολύ ενδιαφέρον φαινόμενο της «ομοιοκαταληξίας» ή «συντακτικής αντιστοιχίας» ανάμεσα στα αντικείμενα μιας συλλογής.

<sup>1946</sup> Σε αυτό το δίπολο εδράζεται άλλωστε η αισθητική εμπειρία της τέχνης με βάση τόσο τις θεωρίες της ψυχολογίας, της Gestalt ψυχολογίας και του μπιχεβιορισμού όσο και τις αναλογίες στη σύνθεση μουσικής και γλώσσας (Danet κ.ά., 1996, σσ.229-230).

καθαυτό τη δυνατότητα της αισθητικής εμπειρίας. Η δυνατότητα αυτή επεκτάθηκε ωστόσο θεαματικά μέσα από τους συνδυασμούς και τις συσχετίσεις των έργων τέχνης μεταξύ τους.

Τέτοιες συσχετίσεις εκτεινόταν μάλιστα σε μια πραγματικά μεγάλη ποικιλία μεταξύ διαφορετικών υποομάδων της συλλογής, είτε έργων του ίδιου καλλιτεχνικού ρεύματος και διαφορετικών εκπροσώπων του, είτε του ίδιου καλλιτέχνη αλλά διαφορετικών περιόδων και φάσεων του έργου του, είτε διαφορετικών τεχντροπιών της ίδιας ευρύτερης καλλιτεχνικής περιόδου, είτε άλλων υποομάδων. Ο πολυσχιδής χαρακτήρας της συλλογής του Κωστάκη περιλάμβανε μια μοναδική πολυμορφία και πληθώρα υποενοτήτων σειριακού χαρακτήρα.

Αυτό εξηγεί τον ενθουσιασμό του Κωστάκη από το γεγονός ότι ανάμεσα σε παρόμοια έργα της συλλογής του, αντιπροσωπευτικά της ίδιας τεχντροπίας για παράδειγμα, απουσίαζε –σύμφωνα με τα λόγια του– η επανάληψη και αναδεικνυόταν η *διαφορετικότητα* κάθε ξεχωριστής και ιδιαίτερης καλλιτεχνικής προσωπικότητας<sup>1947</sup>. Η μαθηματική απειρία ή σχεδόν απειρία των συνδυασμών, ανάμεσα στα χιλιάδες έργα μιας συλλογής, προσομοιάζει τελικά με την απειρία ενός κατασκευασμένου κόσμου, που αποτρέπει την πλήξη και πολλαπλασιάζει την ευχαρίστηση του αισθητικού παιγνιδιού.

Κατά συνέπεια η θέαση από τον Γ. Κωστάκη των έργων της συλλογής του, όχι μόνο καθαυτών αλλά και στη μεταξύ τους συνέργεια, φαίνεται πως ανταποκρινόταν στο βέλτιστο –σύμφωνα με τα προσωπικά του επίπεδα αντιληπτικής πληροφόρησης– επίπεδο πολυπλοκότητας, με συνέπεια να του προκαλεί ευαρέσκεια ή αισθητική ικανοποίηση<sup>1948</sup>. Λόγω αυτής ακριβώς της συγκινησιακής απόκρισης που βίωνε, ο συλλέκτης χαιρόταν έτσι και απολάμβανε την ύπαρξη «σειρών» εντός της συλλογής του, είτε πρόκειτο για τυχαία λίγο πολύ ευρήματα και υποσύνολα εξολοκλήρου αγορασμένα<sup>1949</sup>, είτε και για σειρές που

---

<sup>1947</sup> Ο συλλέκτης ανέφερε συγκεκριμένα: «Υπήρχαν 40 ή 50 ζωγράφοι με όλα αυτά τα τετράγωνα και σουπρεματιστικά θέματα... Αν βάλεις μαζί, ας πούμε, 40 ή και περισσότερους από αυτούς τους πίνακες διαφορετικών ζωγράφων και φωνάξεις κάποιον.. και του πεις : *Λοιπόν σε αυτό το δωμάτιο, βάλε τον ένα καλλιτέχνη εδώ, τον άλλον εκεί, τον τρίτο παραπέρα*, δεν θα κάνει ούτε ένα λάθος. Δεν θα μπερδέψει έναν Κλιουν με μια Ποπόβα ή μια Ποπόβα με έναν άλλο καλλιτέχνη. Είναι όλοι τους διαφορετικοί. Ήσαν κοντά ο ένας στον άλλον, αλλά ο καθένας βρήκε το δρόμο του» ("Συνέντευξη του Γιώργου Κωστάκη", 1995, σ.36. Βλ. και Roberts, 1994, σ.60). Και αλλού: «There seemed to be no repetition in these works» (Costakis, 1981, σ.54).

<sup>1948</sup> Για το ζήτημα της αισθητικής ικανοποίησης βλ. και Μάζη, 1979, σ.213.

<sup>1949</sup> Σε αυτή την περίπτωση ανήκουν στη συλλογή Κωστάκη ο εξολοκλήρου αποκτημένος από την οικογένεια του γλύπτη Babichev *Φάκελος INKkUK* του 1921, με σχέδια διαφόρων καλλιτεχνών πάνω στα θέματα *Σύνθεση* και *Κατασκευή* (βλ. παραπ., σημ. 1107), η ομάδα λιθογραφιών για αφίσες που

προέκυπταν από συνδυασμούς του υλικού αυτή της συλλογής, την οποία ωστόσο δόμησε βάσει κυρίως της μεμονωμένης παραγωγής των καλλιτεχνών που επέλεγε.

Παράλληλα, την αισθητική ικανοποίηση που ο Κωστάκης λάμβανε από τα έργα της συλλογής του –από την ποικιλία και την τόλμη τους κατά τον ίδιο<sup>1950</sup>– συνόδευε μια έντονη ψυχολογική έλξη μεταφυσικής σχεδόν δυναμικής, που εκείνα ασκούσαν επάνω του σχεδόν παντοιοτρόπως. Ο συλλέκτης ανακάλυψε ότι τα έργα αυτά διέθεταν μάλιστα «θεραπευτική ισχύ» και μπορούσαν να λειτουργήσουν ως ένα μέσον ίασης της κατάθλιψης<sup>1951</sup>.

Το παραπάνω θα μπορούσε με μια έννοια να ερμηνευτεί και ως απόρροια της έντονης υλικής, πνευματικής και συναισθηματικής σχέσης που συνδέει, γενικά, έναν συλλέκτη με το συνειδητά συλλεγμένο προϊόν, τη δια βίου επιλογή του, καθώς ο επενδυμένος προσωπικός μόχθος και χρόνος φαίνεται να αλληλεπιδρούν και να επενεργούν πάνω του, εκπέμποντας ένα είδος πνευματικής ανανέωσης που νοηματοδοτεί την ίδια τη μοναξιά και την ανθρώπινη τραγικότητα. Πανάκεια ή όχι τα έργα της συλλογής του Κωστάκη που «πάλλωνταν με ασυνήθιστα σχήματα, ήχο και κίνηση»<sup>1952</sup> και φώτιζαν «σαν ήλιος» τη ζωή του<sup>1953</sup>, του μετέδιδαν αναμφισβήτητα δύναμη για να αντέξει τις αντιξοότητες και φαίνεται ότι αποτελούσαν μια δυνατότητα «διεξόδου» από τη σκληρή πραγματικότητα, την ατμόσφαιρα παράνοιας και πόνου που τον περιέβαλε εν μέσω μιας από τις πιο τρομακτικές περιόδους της παγκόσμιας Ιστορίας.

Η αίσθηση αυτή που βίωνε ο Κωστάκης, η δυνατότητα διαφυγής μέσω της συλλογής του από δύσκολες καταστάσεις, είναι άλλωστε αρκετά γνώριμη και σε άλλους συλλέκτες τέχνης<sup>1954</sup>. Αυτό ενθαρρύνει τους αναλυτές της συλλεκτικής δραστηριότητας να χαρακτηρίσουν τον θεραπευτικό ρόλο του συλλέγειν ως συλλεκτικό κίνητρο. Καθώς η συλλογή υποδεικνύεται μάλιστα ως πηγή συναισθημάτων παρηγοριάς, ανακούφισης, ασφάλειας και υγείας, αλλά και ως

---

αποκτήθηκε στο σύνολό της από το συλλέκτη E. P. Ivanov (βλ. παραπ., σημ. 1858) και το σύνολο των χρηστικών ειδών από πορσελάνη της περιόδου 1918-1927 (βλ. σημ. 1098, 1238, 1279, 1859, 1783).

<sup>1950</sup> «I was stuck by their variety and daring», ανέφερε ο συλλέκτης (Costakis, 1981, σ.54).

<sup>1951</sup> Σύμφωνα με τα λόγια του: «Later I began to notice their healing powers; they could restore spiritual strength and even lift a person out of depression» (Costakis, 1981, σ.54).

<sup>1952</sup> «The avant-garde works pulsed with unusual forms, sound and movement» (Costakis, 1981, σ.54).

<sup>1953</sup> Ο συλλέκτης θυμόταν χαρακτηριστικά: «But when I brought these... things home and put them down, the windows opened, the sunlight burst into the room ...» (Roberts, 1994, σ.62).

<sup>1954</sup> Ο συλλέκτης William Randolph Hearst υπήρξε χαρακτηριστικό παράδειγμα συλλέκτη που παραδινόταν στο συλλέγειν κάθε φορά που ένιωθε απογοήτευση ή κατάθλιψη (Saarinen, 1958, σ. 76).

θεραπευτικό μέσο ή αντίδοτο στην κατάθλιψη, οι ψυχολόγοι συστήνουν συχνά το «σωτήριο» αυτό χόμπι ως ιδανικό για την καταπολέμηση της ανίας<sup>1955</sup>.

Ένα άλλο ψυχολογικής επίσης φύσεως κίνητρο που φαίνεται πως λειτουργεί καθοριστικά για πολλούς συλλέκτες και ειδικά τέχνης, είναι η αίσθηση μιας δημιουργικής ώθησης που μπορεί, υπό προϋποθέσεις, να τους μεταδίδει η συλλεκτική δραστηριότητα. Πράγματι ένα σαφές κίνητρο πολλών συλλεκτών τέτοιου είδους είναι η αίσθηση ικανοποίησης των δημιουργικών τους αναγκών, συχνά μάλιστα μέσω της ταύτισής τους με τους δημιουργούς των αντικειμένων που κατέχουν<sup>1956</sup>. Η συλλογή τέχνης επιτελεί σε αυτές τις περιπτώσεις έναν έμμεσο και υποκατάστατο εκφραστικό ρόλο, καλύπτοντας την πρωταρχική τάση τέτοιων συλλεκτών για δημιουργική και πρωτότυπη έκφραση<sup>1957</sup>.

Ομοίως και στην περίπτωση του Γ. Κωστάκη, παράγοντας καθοριστικής σημασίας για τη σύσταση της συλλογής του υπήρξε, κατά τον ίδιο, η ανάγκη του να ξεχωρίσει κοινωνικά, «δημιουργώντας» ο ίδιος «κάτι». Καθώς μάλιστα από παιδί επιζητούσε έντονα να μοιάσει στους εφευρέτες των αρχών του αιώνα, τους πρωτοπόρους της επιστήμης που τον συνάρπαζαν, το συλλεκτικό αντικείμενο που επέλεξε και η δημιουργική έκφραση που αυτό του επέτρεπε, αποδείχθηκε ο κατάλληλος τρόπος για να το καταφέρει<sup>1958</sup>.

Στην περίπτωσή του, πιο ειδικά, η οριοθέτηση του συλλεκτικού του θέματος συνδεόταν με μια ερμηνεία οριοθέτησης της Ρωσικής Πρωτοπορίας εν γένει ως αντικειμένου της Ιστορίας της Τέχνης. Με άλλα λόγια, επειδή το συλλεκτικό του αντικείμενο αποτελούσε μια «αχαρτογράφητη περιοχή»<sup>1959</sup>, μια *terra incognita* που ο ίδιος έπρεπε να ιχνηλατήσει, αποδεικνυόταν –όχι τυχαία– μια μοναδική ευκαιρία να προσκομίσει ο ίδιος κάτι «καινούργιο» στην ιστορία του συλλέγειν, όπως διακαώς επιθυμούσε, βιώνοντας έντονη την αίσθηση του ιστορικού του ρόλου<sup>1960</sup>.

---

<sup>1955</sup> Για τον ρόλο του συλλεκτικού αντικειμένου τέχνης ως «σωτηρίου αντικειμένου», κατά τη θεολογική έννοια του Laughlin, αλλά και για την ανάγκη καταπολέμησης της ανίας ως κύριο συλλεκτικό κίνητρο κατά τον Ph. Jullian, βλ. Baekeland, 1996, σσ.209-210.

<sup>1956</sup> Baekeland, 1996, σ. 215.

<sup>1957</sup> Ο.π.

<sup>1958</sup> Ο συλλέκτης εξηγούσε επακριβώς: «I had always wanted to do something. I mean it bothered me. Here I was surrounded by things. The electric light, for example. I always thought, *Who invented it, and how, and why this and not something else?* Various kinds of machines, anything at all made by man bothered me. I wanted to do something myself...» (Roberts, 1994, σ.61).

<sup>1959</sup> «I was groping my way in uncharted territory» ανέφερε ο ίδιος (Starr, 1981, σ.41).

<sup>1960</sup> Σύμφωνα με τα λόγια του: «A second factor that led me to abandon my Old Masters was the realization that with them I would be unable to bring anything new to the history of collecting. The Louvre, the Hermitage, and hundreds of other museums and private collections had preceded me; in

Πράγματι ο Κωστάκης ήταν από τους πρώτους που ανακάλυψαν και προώθησαν το έργο της Ρωσικής Πρωτοπορίας και εκείνος που προετοίμασε συστηματικά και τελικά επέβαλε την υποδοχή καλλιτεχνών όπως η Ρορονα, ο Κλιουν ή ο Rodchenko, που κανείς έως τότε δεν τολμούσε να υποστηρίξει. Δεκαετίες μετά τη δράση του, το παράδειγμά του βρήκε πολλούς μιμητές –σοβιετικούς και ξένους συλλέκτες– και τα μουσεία της τέχνης αξιολόγησαν το είδος της συλλογής του ως «μουσειακό».

Καθώς άλλωστε η ανακάλυψη του «καινούργιου», που διέφευγε της προσοχής της εποχής του, ήταν κάτι που τον δελέαζε σταθερά και έντονα, ο συλλέκτης διαφοροποιήθηκε από την πλειοψηφία των συλλεκτών που έτειναν να ευθυγραμμίζονται με τα αισθητικά πρότυπα του συλλεκτικού τους περιβάλλοντος. Έγινε, αντίθετα με εκείνους, ένας πρωτοπόρος κατά μια έννοια συλλέκτης Ρωσικής Πρωτοπορίας, που έως το τέλος της ζωής του επιθυμούσε να ιχνηλατεί απάτητα μονοπάτια με την «ατέρμονη ελπίδα» να βρει «κάτι καινούργιο»<sup>1961</sup>.

Σε αυτό το πνεύμα ο συλλέκτης επέλεξε την «πρώτη ύλη» του σώζοντάς την επιλεκτικά από τη φθορά και την ανυπαρξία, για να της δώσει νέα ταυτότητα και να της εμφυσήσει, μέσα στα ερμηνευτικά συμφραζόμενα της συλλογής του, νέα ζωή. Δίπλα στους κάπως γνωστούς στο συλλεκτικό κοινό Chagall και Kandinsky αλλά και στους γνωστούς στους ειδικούς Malevich ή Tatlin, ο Κωστάκης παρέθεσε έτσι και πολλούς άλλους καλλιτέχνες που θεωρούσε σημαντικούς για τον ρωσικό Μοντερνισμό.

Κατά συνέπεια από τον αρχικό πυρήνα των «δέκα ή δώδεκα» πρωτοπόρων καλλιτεχνών που γνώριζαν ή αναγνώριζαν οι σοβιετικοί ιστορικοί τέχνης, τα φάσμα της Ρωσικής Πρωτοπορίας του Κωστάκη ξεπέρασε τελικά γρήγορα τους 60, ενώ ο συλλέκτης θεωρούσε ως μέρος του κινήματος και άλλους, το έργο των οποίων δεν μπόρεσε να εντοπίσει<sup>1962</sup>. Με τον τρόπο αυτό επέλεξε –σε ένα «σοσιαλιστικό» μάλιστα πνεύμα– να οριοθετήσει το κίνημα της Ρωσικής Πρωτοπορίας όχι ως ένα απάνθισμα αστέρων μεγάλου διαμετρήματος αλλά ως ένα κοινό καλλιτεχνικό μέτωπο, απέναντι στον ίδιο εχθρό, όπου θα έπρεπε να συνεκτιμηθεί η συνεισφορά όλων των συμμετεχόντων στον ίδιο αγώνα.

Παραδόξως η τακτική της εισαγωγής μικρότερης εμβέλειας καλλιτεχνών στο ίδιο σύνολο με τις ηγετικές καλλιτεχνικές φυσιογνωμίες και η κοινή έκθεση και προβολή τους ως σωμάτων του ίδιου καλλιτεχνικού στερεώματος, παραπέμπει σε ανάλογες πολιτικές ευφυών εμπόρων τέχνης, που δίπλα σε καθιερωμένους

---

this company of grand ocean liners, I would be left to float in my own little skiff. I had to find my own craft in which to fish and sail» (Costakis, 1981, σ.54, Roberts, 1994, σ.61).

<sup>1961</sup> Roberts, 1994, σ.174.

<sup>1962</sup> Σύμφωνα με τα λόγια του ίδιου (Costakis, 1981, σ. 75).

καλλιτέχνες πρόβαλαν την άγνωστη πρωτοπορία της εποχής τους, ερμηνεύοντάς την στην ουσία ως ισότιμη ή εξίσου αξιοπρόσεκτη. Στην περίπτωση της Συλλογής Κωστάκη ο συλλέκτης πέτυχε με τον τρόπο αυτό, εξίσου ευφυώς, την ομαδική καταχώρηση των έργων της συλλογής του σε μια «εγγραφή» υπό τον γενικό τίτλο της Ρωσικής Πρωτοπορίας, της οποίας αξίωσε την καθιέρωση –ως ενός ευρύτερου και ενιαίου συνόλου– μέσα στην Ιστορία της Τέχνης.

Πράγματι καθώς ο συλλέκτης διαμόρφωσε έτσι, μέσα από τις προσωπικές του επιλογές, το περιεχόμενο της δικής του πρωτοπορίας, γεννήθηκε η «Ρωσική Πρωτοπορία του Γιώργου Κωστάκη» και ο συλλέκτης μετατράπηκε αυτόματα σε ένα είδος δημιουργού –ή καλύτερα «μεταδημιουργού»– ενός τελικού προϊόντος. Θα μπορούσε δηλαδή να παρομοιαστεί, από μία άποψη, με τους καλλιτέχνες-δημιουργούς, αφού η συλλογή του συνιστούσε ένα, δευτερογενές έστω, πνευματικό προϊόν, που έφερε έντονη τη «σφραγίδα» του ιδρυτή της<sup>1963</sup>.

Παράλληλα ωστόσο με την αίσθηση της δημιουργίας και ο Κωστάκης, μαζί με το σύνολο σχεδόν των συλλεκτών, χαιρόταν να βιώνει αυτό το «ολιστικό», αυτοτελές αίσθημα της συλλεκτικής πράξης, το οποίο οι συλλέκτες περιγράφουν συχνά ως «χειμαρρο» αλλά και ως «εξάρτηση» ή «εθισμό»<sup>1964</sup>. Πράγματι μέσω της δημιουργικής, επίπονης συχνά αλλά και εξίσου λυτρωτικής διαδικασίας συγκρότησης των συλλογών τους, οι συλλέκτες απολαμβάνουν μια εξαιρετικά έντονη εμπειρία αναζήτησης συγκινήσεων, χάρη στην οποία το συλλέγειν συνιστά έναν αυτάρκη και πλήρη καθαυτό τρόπο ζωής<sup>1965</sup>. Αυτό εξηγεί ίσως το γεγονός πως ο Κωστάκης, που διέθετε μια πληθωρική οικογενειακή ζωή με 4 παιδιά και ένα απαιτητικό σε χρόνο επάγγελμα, επιδόθηκε τόσο παθιασμένα στο συλλέγειν ώστε να θυμίζει συχνά «χαρτοπαίκτη»<sup>1966</sup>, ενώ η ποιότητα της απορρόφησής του από αυτή του τη δραστηριότητα την ανέδειξε τελικά σε μια δεύτερη και την κύρια ουσιαστικά καριέρα του<sup>1967</sup>.

Άλλη μια σημαντική παράμετρος του αυτόνομου κόσμου των συλλεκτών, είναι και το γεγονός ότι τα συλλεχθέντα αντικείμενα αποτελούν συχνά πεδίο εκδήλωσης στοργής και αγάπης του συλλέκτη, υποθάλποντας μια αδιαμφισβήτητη ερωτική διάσταση, αφού το συλλεκτικό πάθος για απόκτηση νέων αντικειμένων συγκρίνεται σε σφοδρότητα μόνο με το ερωτικό κίνητρο. Οι ίδιοι οι συλλέκτες συγκρίνουν συχνά το συναίσθημα του πόθου τους για απόκτηση με την ερωτική

---

<sup>1963</sup> Και κατά τον Κωστάκη η συλλογή φέρει το πνευματικό αποτύπωμα του ιδρυτή της: «If it is a truly personal collection, it carries as it were the spiritual imprint of its founder» (Costakis, 1981, σ.65).

<sup>1964</sup> Belk, 1996, σ.319.

<sup>1965</sup> Baekeland, 1996, σ.210.

<sup>1966</sup> Κατά τη δήλωση της κόρης του Αλίκης (Κωστάκη, 2004, σ.542).

<sup>1967</sup> Για τον κυρίαρχο ρόλο της συλλεκτικής ιδιότητας των συλλεκτών έναντι του επαγγέλματός τους βλ. Baekeland, 1996, σ.210.



επιθυμία, ενώ σύμφωνα με αναλυτές όπως ο F. Baekeland και ο R. Formanek, το κοινό πάθος όλων των συλλεκτών για τα αντικείμενα της συλλογής τους συσχετίζεται σαφώς με τον σεξουαλικό ενθουσιασμό<sup>1968</sup>.

Πράγματι τα συλλεκτικά αντικείμενα συγχέονται στο υποσυνείδητο των συλλεκτών με συνηθισμένα ερωτικά αντικείμενα που θέλουν να θωπεύουν ή να τα κοιτούν ξανά και ξανά από κάθε γωνιά, από κοντά και από μακριά, νιώθοντας ταυτόχρονα βαθιά ικανοποίηση και αίσθηση κοινωνικής υπεροχής από την κατοχή τους, ως κάτι μοναδικού<sup>1969</sup>. Η πρώτη επαφή των συλλεκτών με το συλλεκτικό τους υλικό περιγράφεται άλλωστε συχνά ως «κεραυνοβόλος έρωτας» εξαιτίας της σφοδρότητας των συναισθημάτων που προκαλεί, ενώ είναι χαρακτηριστικό ότι οι συλλέκτες τείνουν να κρατούν σε ξεχωριστή θέση το πρώτο τους συλλεγμένο αντικείμενο. Οι ίδιοι εμφανίζονται μάλιστα αξιοπρόσεκτα ομοιόμορφοι στην περιγραφή τους για το πώς αισθάνονται όταν επιλέγουν ένα αντικείμενο τέχνης, ενώ συχνά φαίνεται πως γνωρίζουν αμέσως εάν ένα κομμάτι τους έλκει αληθινά και εάν πράγματι επιθυμούν να το αποκτήσουν<sup>1970</sup>.

Χαρακτηριστικά περιέγραφε και ο Κωστάκης τη σφοδρή επιθυμία που τον καταλάμβανε συχνά να πλησιάσει και να χαϊδέψει τα έργα του, να τους χαμογελάσει ή «να τους εμψυχήσει καπνό ως ένδειξη αγάπης, όπως οι ιθαγενείς της φυλής Chukchi»<sup>1971</sup>. Παράλληλα ο συλλέκτης κρατούσε σε ξεχωριστή θέση το πρώτο έργο της συλλογής του όσο ζούσε<sup>1972</sup>, ενώ και στη δική του περίπτωση ο κεραυνοβόλος έρωτας με τα έργα της Ρωσικής Πρωτοπορίας κατά την πρώτη του γνωριμία μαζί τους, υπήρξε το εναρκτήριο λάκτισμα για τη δημιουργία της συλλογής του<sup>1973</sup>.

Όσο παραδόξως το ερωτικό πάθος για κυνήγι, απόκτηση και κατοχή του συλλεκτικού αντικειμένου, στη συλλεκτική πρακτική απομακρύνεται αισθητά από το πεδίο του «κοσμικού» και τείνει να «καθαγιάζεται», καθώς τρέφεται από μια αίσθηση αξίας και σκοπού και μάλιστα «ευγενούς» ή «ανώτερου»<sup>1974</sup>. Σε αυτό το

---

<sup>1968</sup> Ήδη από την πρώιμη ψυχανalyτική σκέψη των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα και ψυχολόγους όπως τον Abraham, το συλλεκτικό αντικείμενο έχει συσχετιστεί με το ερωτικό (Formanek, 1996, σ.328).

<sup>1969</sup> Baekeland, 1996, σ.211.

<sup>1970</sup> Ό.π.

<sup>1971</sup> Ο συλλέκτης αναφέρει επί λέξει: «I have often felt the impulse to go to one of my paintings and caress it, give it a smile, or somewhat like a Chukchi tribesman, exhale smoke upon it as a sign of love» (Costakis, 1981, σ.65, Roberts, 1994, σ.205).

<sup>1972</sup> Για το θεωρούμενο ως «πρώτο» του έργο, την *Πράσινη Ρίγα* της Rozanova, βλ. παραπ., σημ. 1740.

<sup>1973</sup> Ο συλλέκτης θυμόταν εξαιρετικά έντονα την καταλυτική επίδραση της πρώτης εντύπωσης των έργων αυτών, αν και δεν θυμόταν πού τα πρωτοείδε (βλ. παραπ., σ. 258).

<sup>1974</sup> Η έννοια του «ιερού» ή «καθαγιασμένου» αποτελεί εγγενή ιδιότητα του συλλεκτικού αντικειμένου, καθώς συνδέεται με την απομάκρυνσή του από την κυκλοφορία και τη μετατροπή του σε όχημα υπερβατικής εμπειρίας, που ξεπερνά τη χρηστική όσο και την αισθητική εμπειρία (Belk, 1996, σσ.320).

πλαίσιο η έννοια της «σωτηρίας» της εύθραυστης τέχνης, με άλλα λόγια η αίσθηση αποκατάστασης και διατήρησης του συλλεκτικού αντικειμένου για το μέλλον –ένα από τα κίνητρα που αναφέρουν πολλοί συλλέκτες<sup>1975</sup>– προσδιόριζε τη δράση και του Γ. Κωστάκη. Στην περίπτωση του μάλιστα και στο ώριμο πια στάδιο της συλλεκτικής του δραστηριότητας, ο συλλέκτης βίωνε την παραπάνω αίσθηση μυστικιστικά ή μεταφυσικά ως αίσθηση αποστολής σταλμένης σε εκείνον κατευθείαν από τον Θεό<sup>1976</sup>.

Από τα υπόλοιπα κίνητρα που αποδίδονται συχνά στους συλλέκτες και φαίνεται πως επηρέασαν τη συλλεκτική δράση και του Γ. Κωστάκη, δεν μπορούμε να αγνοήσουμε τη γνήσια αναμφισβήτητη φιλομάθεια και το ερευνητικό ενδιαφέρον, που ο συλλέκτης επέδειξε καθ' όλη τη διαδικασία δημιουργίας της συλλογής του. Αυτό το ενδιαφέρον ανταποκρινόταν, όπως φαίνεται, σε μια βαθύτερη ανάγκη του για γνώση του παρελθόντος<sup>1977</sup>, που τον ανέδειξε σε πραγματικό συλλέκτη-ερευνητή και τελικά μνημένο γνώστη του συλλεκτικού του αντικειμένου.

Πράγματι η επιθυμία να ασχοληθεί κανείς ερευνητικά σε βάθος με ένα τομέα γνώσης –συχνά μάλιστα όχι μόνο με τα ίδια τα αντικείμενα αλλά και με τον τόπο, τη γλώσσα και ολόκληρο τον πολιτισμό που τα παρήγαγε– συνοδεύει σε αρκετές περιπτώσεις τη συλλεκτική δράση<sup>1978</sup>. Άλλωστε η ανάγκη για γνώση προσιδιάζει στην ανθρώπινη φύση αλλά και συμπληρώνει ανθρώπους που, όπως και ο Γ. Κωστάκης, δεν είχαν την ευκαιρία της μόρφωσης.

Στην ερμηνεία αυτή, αλλά και σε εκείνη της συνειδητοποίησης από τον συλλέκτη ότι χαρτογραφεί ένα ανεξερεύνητο θεματικό πεδίο παρεμβαίνοντας ενεργά στην ιστοριογραφία της τέχνης, συνάδει και το γεγονός ότι εκτός από έργα τέχνης ο Γ. Κωστάκης περιλάμβανε στον θεματικό στόχο της συλλογής του –και μάλιστα σχεδόν εξ αρχής όπως φαίνεται<sup>1979</sup>– κάθε είδους αρχειακό υλικό σχετικό

---

<sup>1975</sup> Για την ανάγκη προστασίας μιας ομάδας αντικειμένων ή διατήρησής τους για το μέλλον ως συλλεκτικού κινήτρου, βλ. Formanek, 1996, σ.333.

<sup>1976</sup> Σύμφωνα με τα λόγια του: «It is clear that God sent me to save this art for the Russian people» (Roberts, 1994, σ. 83).

<sup>1977</sup> Ο συλλέκτης ανέφερε: «Not only did I press forward to find all these initiators, but I had to try to understand their environment and try to make sense of the complicated tangles of relationships among these artists, some of whom were no more than names to me..» (Costakis, 1981, σ.65).

<sup>1978</sup> Για την επιθυμία γνώσης του παρελθόντος ως συλλεκτικού κινήτρου βλ. Baekeland, 1996, σ.209.

<sup>1979</sup> Κατά τον Starr η πρόσθεση αρχειακού υλικού έγινε στην πορεία (Starr, 1981, σ.40). Σύμφωνα με την Αλίκη Κωστάκη δεν υπήρξε πάντως επέκταση ενός αρχικού στόχου της συλλογής: Εφόσον αποφάσιζε ότι τον ενδιέφερε ένας καλλιτέχνης, ο Κωστάκης έπαιρνε από την αρχή τα πάντα. Κατά την έκφρασή της «he would cut the tree» (Κωστάκη, Α., 20 Απριλίου 2007, προσωπική συνέντευξη).

με τους καλλιτέχνες του ενδιαφέροντός του<sup>1980</sup>. Η ιδιαίτερη αυτή ευαισθητοποίηση του συλλέκτη στην ιστορικότητα και την ερευνητική διάσταση του έργου του απαντάται άλλωστε και σε ανάλογες δράσεις δυτικών συλλεκτών, κυρίως ιστορικών τέχνης και ανθρώπων των μουσείων, όπως του Jim Ede ή του James Thrall Soby, των αδελφών Van der Grinten, αλλά και του Hermann Gerlinger ή της σαρωτικής Jean Brown<sup>1981</sup>.

Επιπρόσθετα και πέρα από το κίνητρο της γνώσης, η ίδια η απελευθερωτική χρήση του δικαιώματος της επιλογής, που αποτελεί την πεμπουσία της συλλεκτικής διαδικασίας, λειτουργεί καθοριστικά για πολλούς συλλέκτες. Ειδικά μάλιστα στην περίπτωση των συλλεκτών της σοβιετικής κοινωνίας, η έντονα ατομική φύση και η κατάφαση της προσωπικής προσπάθειας και πρωτοβουλίας που εμπεριέχει το συλλέγειν, έχουν ερμηνευτεί συνολικά ως μια –η μόνη ίσως σύμφωνα με κάποιους από αυτούς<sup>1982</sup>– εκδήλωση ατομικότητας και ανεξαρτησίας, που τους προστάτευε από την ισοπεδωτική μηχανοποίηση της δημόσιας ζωής της εποχής<sup>1983</sup>.

Σε κάθε περίπτωση, τα ψυχολογικά κίνητρα και οι παράμετροι που εξετάζουμε –τα οποία φαίνεται να εμπλέκονται στις συλλεκτικές επιλογές και τη δράση και του Γ. Κωστάκη, όπως και πολλών ακόμη συλλεκτών– παραπέμπουν αναμφισβήτητα σε μια πρακτική που άπτεται συγχρόνως του ιδιωτικού αλλά και του δημόσιου βίου. Έτσι, καθώς αφενός το συλλέγειν καθορίζει τη ζωή του συλλέκτη και προσδιορίζει τον ίδιο ως φυσικό πρόσωπο και αφετέρου ο ίδιος ο συλλέκτης δημιουργεί με τη σειρά του ιστορία μέσα από τη συλλογή του, η συλλεκτική δραστηριότητα ερμηνεύεται συνολικά ως ένας τομέας διασταύρωσης του «δημόσιου με το ιδιωτικό» και της «Ιστορίας με την αυτοβιογραφία»<sup>1984</sup>.

Πράγματι, μελετητές όπως η S. Stewart και η S. Pearce τονίζουν συχνά την οργάνωση της συλλογής στη διαλεκτική της σχέση με τον χώρο και τον χρόνο, όπου εκτός από την αντιπαράθεση σημασιολογικής και ανταλλακτικής αξίας των συλλεκτικών αντικειμένων, φαίνεται να λαμβάνει χώρα και η αντιπαράθεση του προσωπικού χρόνου του συλλέκτη με τον ιστορικό, όπου ο προηγούμενος εγκιβωτίζεται. Με τον τρόπο αυτό δημιουργείται μια «αίσθηση παρελθόντος» μέσα

---

<sup>1980</sup> Έτσι στο αρχειακό υλικό της συλλογής ΚΜΣΤ (*Δωρεά Κωστάκη ΚΜΣΤ: Αρχείο*) υπάρχουν ακόμη και βιβλία τέχνης γενικότερου ενδιαφέροντος, όπως, για παράδειγμα, το *Bauhausbücher. Pädagogisches Skizzenbuch 2* του Paul Klee, που ήταν στην κατοχή καλλιτεχνών της Ρωσικής Πρωτοπορίας.

<sup>1981</sup> Για τους συλλέκτες βλ. παραπ., *passim*.

<sup>1982</sup> Κατά τον Salomon Shuster (βλ. παραπ., σημ. 829) το συλλέγειν ήταν η μόνη ευκαιρία που είχαν οι σοβιετικοί συλλέκτες να ασκήσουν το δικαίωμα της επιλογής, σε μια κοινωνία που είχε την τάση να τυποποιεί τα πάντα: «This is the only way we can assert our independence» (Burrus, 1994, σ. 8).

<sup>1983</sup> Για την ερμηνεία του συλλέγειν σε μια κολεκτιβοποιημένη κοινωνία βλ. και Cabanne, 1963, σ. xvii.

<sup>1984</sup> Stewart, 1996, σ.255.

στο παρόν, που συναισθηματικά φαίνεται να λειτουργεί καταλυτικά ως το «κύριο κίνητρο μεγάλου μέρους της συλλεκτικής δραστηριότητας»<sup>1985</sup>. Η αίσθηση αυτή της *συνέχειας* μέσα από τη διασταύρωση ή και γεφύρωση του παρελθόντος με το μέλλον που φαίνεται να ορίζει τη ζωή ενός συλλέκτη –εμφανής στην περίπτωση και του Γ. Κωστάκη<sup>1986</sup> – χαρακτηρίζεται μάλιστα ως ένας από τους πιο αποτελεσματικούς τρόπους εξάλειψης της αίσθησης του περάσματος του χρόνου<sup>1987</sup>.

Μια συναφής με την παραπάνω ερμηνευτική εκδοχή συνδέει την επιθυμία των συλλεκτών να συλλέγουν, με τη θέαση της συλλεκτικής δραστηριότητας ως ενός τρόπου να αντιμετωπίσει κανείς επιτυχώς ή υπό ασφαλείς συνθήκες όχι μόνο την εφήμερη διάσταση της ανθρώπινης ύπαρξης αλλά και την «αίσθηση του χάους»<sup>1988</sup>. Στο πλαίσιο της ανάγκης του ανθρώπου να «ταξινομήσει» το χάος δημιουργώντας έναν προβλέψιμο και οργανωμένο κόσμο, εντάσσεται μάλιστα και ο προσανατολισμός ή και η αγωνιώδης σε μερικές περιπτώσεις προσπάθεια για «ολοκλήρωση» μιας συλλογής, συγκεκριμένα τεμάχια της οποίας είναι δυνατόν να ανιχνεύονται για πολλά χρόνια<sup>1989</sup>. Σε κάθε περίπτωση η ανάγκη των συλλεκτών για «ολοκλήρωση» μέσα από τη συμπλήρωση των «κενών» των συλλογών τους, αποδεικνύεται μια εξαιρετικά δύσκολη υπόθεση, καθώς τα «κενά» αυτά φαίνεται πράγματι πως τους «πληγώνουν» βαθιά<sup>1990</sup>.

Έτσι δεν προκαλεί εντύπωση το γεγονός πως και ο Κωστάκης ένωθε έντονη την ανάγκη να εμβαθύνει την έρευνά του προκειμένου να συμπληρώσει – όπου κάτι τέτοιο ήταν εφικτό– τις απουσίες ή τα κενά που σταδιακά εντόπιζε στη συλλογή του. Είχε άλλωστε απόλυτη επίγνωση αυτών των κενών, όπως για παράδειγμα, των σοβαρών ελλείψεων έργων του «κύκλου των πειραματιστών του Κιέβου», καθώς επίσης των ηγετικών μορφών του Λένινγκραντ –όπως οι Mikhail Matiushin και Ilia Chashnik– των οποίων διέθετε λίγα μόνο δείγματα, ή ακόμη του μοσχοβίτη καλλιτέχνη Senkin αλλά και της Rozanova<sup>1991</sup>.

Από την άλλη πλευρά, περιέργως, μαζί με την ανάγκη παραγωγής μιας αίσθησης ολοκλήρωσης μέσα σε μια συλλογή, φαίνεται να συνυπάρχει και το εντελώς αντίθετο, ένας παράδοξος δηλαδή φόβος για την τελική συμπλήρωσή της,

---

<sup>1985</sup> Pearce, 1999, σ.250, Stewart, ό.π.

<sup>1986</sup> Την αίσθηση ενσωμάτωσης της Ιστορίας στη συλλεκτική δραστηριότητα φαίνεται πως βίωνε και ο Κωστάκης, που δήλωνε: «And all this had to be done over the abyss of the decades that separated me from those stormy years that were by then part of history» (Costakis, 1981, σ.62).

<sup>1987</sup> Pearce, 1999, σσ.235-254.

<sup>1988</sup> Κατά τους Danet και Katriel με βάση παλαιότερη ερμηνεία του Peckham (Danet κ.ά., 1996, σ.235).

<sup>1989</sup> Ό.π., σ.234, όπου αναφέρεται και χαρακτηριστικό παράδειγμα ισραηλινού συλλέκτη.

<sup>1990</sup> Ό.π.

<sup>1991</sup> Costakis, 1981, σ.75, Starr, 1981, σσ.40-41.

αφού μαζί με την περαιώση της συλλογής ολοκληρώνεται και το έργο του συλλέκτη και άρα ο συγκεκριμένος –στενά δεμένος με την ύπαρξή του– ρόλος του<sup>1992</sup>. Καθώς λοιπόν το κυνήγι και η συνεχής απόκτηση –παρά η κατοχή του συλλεκτικού αντικειμένου– αποτελεί το κοινό δέλεαρ των συλλεκτών<sup>1993</sup>, αυτοί καταφεύγουν συχνότατα στη στρατηγική αποτροπής ή αποφυγής της τελικής ολοκλήρωσης της συλλογής τους. Το τελευταίο επιτυγχάνεται μέσα από διάφορες τακτικές, όπως τον επανακαθορισμό των ορίων του συλλεκτικού τους πεδίου ή την πρόσθεση νέων συλλεκτικών ενδιαφερόντων, μόλις νιώσουν πως πλησιάζει η ολοκλήρωση<sup>1994</sup>.

Πράγματι και στην περίπτωση του Κωστάκη η χρονολογική έκταση των έργων της συλλογής επαναπροσδιορίστηκε από τον συλλέκτη και διευρύνθηκε στην πορεία αρκετές φορές πέρα από την αρχικά προγραμματισμένη περίοδο του 1910-1924 περίπου<sup>1995</sup>. Η συνεχής επέκταση της συλλογής παραπέμπει σαφώς στη συνήθη τακτική που υιοθετούν οι συλλέκτες με τον ίδιο βαθύτερο στόχο. Επιπρόσθετα η πληθωρική προσωπικότητα του συγκεκριμένου συλλέκτη φαίνεται πως του υπαγόρευε συχνά την ανάγκη δημιουργίας και άλλων, εντελώς διαφορετικών συλλεκτικών στόχων, που άλλοτε υπάγονταν, κατά τον ίδιο, μέσα στα –ευρύτερα έστω– όρια του βασικού ή πρωταρχικού συλλεκτικού του ενδιαφέροντος<sup>1996</sup> και άλλοτε σαφώς τα ξεπερνούσαν<sup>1997</sup>.

Σε κάθε περίπτωση, τόσο η επιδίωξη της αίσθησης ολοκλήρωσης όσο και ο φόβος της –που στην παραπάνω ερμηνεία συνδέονται με τη διάσταση του χρόνου και τα υπαρξιακά ζητήματα του εφήμερου και του άπειρου– συνηγορούν στην

---

<sup>1992</sup> Κατά τον Belk, με βάση παλαιότερες ερμηνείες των Dannefer και Olsmsted (Belk, 1996, σ.324).

<sup>1993</sup> Ό.π. Και κατά τον Κωστάκη: «The joy of the hunt eclipses all difficulties» (Costakis, 1981, σ.66).

<sup>1994</sup> Belk, 1996, σ.324.

<sup>1995</sup> Βλ., αναλυτικά, παραπ., σ. 268.

<sup>1996</sup> Έτσι ο Κωστάκης ερμήνευε ως συμπληρωματικά σκέλη της κύριας συλλογής του τόσο την ομάδα 140 περίπου θρησκευτικών εικόνων που συνέλεξε συστηματικά επί 7 χρόνια από το 1947 – θεωρώντας ότι αποτελούν έμμεση «πηγή» της Ρωσικής Πρωτοπορίας– όσο και εκείνη με έργα συγχρόνων του καλλιτεχνών, των «διαδόχων» της. Ακόμη και έτσι σύντομα συνειδητοποίησε πως ήταν ανέφικτο να συνεχίσει με όλα: «...it was hard to maintain three lines, to collect the avant-garde, and the icons, and the young artist. There was not enough money, and not enough time either» (Roberts, 1994, σ. 88).

<sup>1997</sup> Σε αυτή την κατηγορία ανήκαν η μικρή συλλογή του με έργα τέχνης των *chukotka* (βλ. παραπ., σ. 223) και εκείνη με παλιά ρωσικά παιχνίδια (Roberts, 1994, σ. xi), που κατά την Αλίκη Κωστάκη περιλάμβανε υπέροχα παιχνίδια από πηλό ή ξύλο, δημιουργημένα από πραγματικούς καλλιτέχνες, όπως τον φημισμένο Larion Zotkin από το Abashevo. Ο Κωστάκης, που γνώριζε τα ονόματα όλων των καλλιτεχνών, δεν την συνέλεξε μεν ο ίδιος –την αγόρασε εξ ολοκλήρου από έναν γεωργιανό συλλέκτη, τον Ν.Ι. Tsereteli– αλλά τη διέσωσε από τον διαμελισμό (Κωστάκη, Α., 20 Απριλίου 2007, προσωπική συνέντευξη). Η συλλογή δόθηκε ως δωρεά στο Μουσείο Διακοσμητικών Τεχνών της Μόσχας (Tsaritsyno Museum-Reserve) μόλις το 1993 (Pronina, 2015).

άμεση και βαθύτατη σύνδεση της συλλογής με την προσωπική υπόσταση του συλλέκτη, που θα εξετάσουμε στη συνέχεια.

Καθώς δηλαδή η συλλογή αντιπροσωπεύει αναντίρρητα όχι μόνο την κρίση και το γούστο αλλά και τον επενδυμένο κόπο και χρόνο ενός συλλέκτη, ο τελευταίος βιώνει συνολικά τόσο την ίδια τη συλλογή του όσο και τη διαδικασία της δημιουργίας της ως ένα μέσο ανάδειξης του αυτοπροσδιορισμού και έναν τρόπο δόμησης της ζωής του, στην οποία θεωρείται ότι προσθέτει μια αίσθηση αξιοπρέπειας, ενθουσιασμού και αξίας<sup>1998</sup>. Δεδομένου άλλωστε ότι η *πολιτιστική βιογραφία*<sup>1999</sup> των συλλεκτικών αντικειμένων γράφεται ακριβώς μέσα από την εισαγωγή τους στο πλαίσιο του χώρου και του χρόνου ζωής του συλλέκτη, η συμβολική αξία των συλλεκτικών αντικειμένων αφενός και η προσκόλληση του συλλέκτη σε αυτά αφετέρου, φαίνεται πως συμβάλλουν καίρια στη δημιουργία ταυτότητας του τελευταίου<sup>2000</sup>.

Από την άλλη πλευρά, καθώς ανθρωπολόγοι και ψυχολόγοι συμφωνούν πως ο αυτοπροσδιορισμός ενός ανθρώπου φαίνεται να εξαρτάται σε μέγιστο βαθμό από τα αποκτήματά του<sup>2001</sup>, η συλλογή μπορεί τελικά να ειδωθεί ακριβέστερα ως ένα μέσο ενίσχυσης της αυτοεικόνας του συλλέκτη ή συμπλήρωσης και «προέκτασης του εαυτού» του<sup>2002</sup>. Στο πλαίσιο αυτό, καθώς η επένδυση του προσωπικού χρόνου ενός συλλέκτη στη συλλογή του πραγματοποιείται επί μακρόν και συχνά σχεδόν δια βίου, φυσικό επακόλουθο τείνει να θεωρείται η ψυχική ταύτιση του συλλέκτη με το δημιούργημά του, γεγονός που επισημαίνεται με έμφαση από ερευνητές όπως τον F. Baekeland<sup>2003</sup>. Αυτή ακριβώς, άλλωστε, η ιδιαίτερη συναισθηματική επένδυση των συλλεκτών στην τέχνη, είναι εκείνο που φαίνεται ότι τους διακρίνει από τους υπόλοιπους φιλότεχνους αλλά και τους επαγγελματίες του είδους<sup>2004</sup>.

Η ψυχικο-πνευματική και συναισθηματική ταύτιση του συλλέκτη με τη συλλογή του περιγράφεται ως σύνθετη και εκδηλώνεται με πολλούς τρόπους, όπως τη δηλωμένη ανάγκη του συλλέκτη να θεωρεί τα έργα της συλλογής του ως

---

<sup>1998</sup> Βλ., μ.α., Belk, 1996, σσ.320-321, Formanek, 1996, σσ.329, 332.

<sup>1999</sup> Ο όρος χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από τον Kopytoff το 1986 (Pearce, 1999, σ.25).

<sup>2000</sup> Baekeland, 1996, σ.215, Pearce, 1999, σ.32.

<sup>2001</sup> Για τα συμπεράσματα ερευνητών όπως οι Furby, James, Csikszentmihalyi και Rochberg-Halton σε σχέση με την κτητικότητα και τη σύνδεσή της με το συλλέγειν, βλ. Pearce, 1999, σσ.174-175 και Pearce, 2002, σσ. 87-90. Επίσης βλ. Belk, 1996, σ.321.

<sup>2002</sup> Belk, 1996, ό.π.

<sup>2003</sup> Baekeland, 1996, σ.216. Για το θέμα της συναισθηματικής εμπλοκής που παρατηρείται σταθερά σε συλλέκτες κάθε κοινωνικού υπόβαθρου και ηλικίας βλ., επίσης, Danet κ.ά., 1996, σ.220.

<sup>2004</sup> Baekeland, 1996, σ.214.

«φυσικά του παιδιά»<sup>2005</sup>. Η χαρακτηριστικότερη, ωστόσο, εκδήλωση αυτής της ταύτισης φαίνεται ότι εντοπίζεται στη δυσκολία αποχωρισμού ενός συλλέκτη από το προϊόν του μόχθου του. Έτσι η απώλεια έργων ή και ολόκληρης της συλλογής γίνεται οδυνηρά αισθητή από τους συλλέκτες ως απώλεια ή υποβάθμιση του εαυτού τους και χαρακτηρίζεται από τους ίδιους ως «βιασμός» ή «συρρίκνωση» της προσωπικότητάς τους<sup>2006</sup>.

Ομοίως και ο Γ. Κωστάκης συνήθιζε, χαρακτηριστικά και έως το τέλος της ζωής του, να αποκαλεί «παιδιά» του τον καρπό της επί τριακονταετίας συλλεκτικής του δραστηριότητας<sup>2007</sup>. Συμπεριφερόταν μάλιστα έτσι απέναντί τους ακόμη και παρουσία των φυσικών του τέκνων, ενώ μετά από μεγάλη του απουσία στο εξωτερικό δεν δίσταζε να χαιρετίσει καταρχάς εκείνα, τα έργα της συλλογής του, πριν και από την ίδια του την οικογένεια<sup>2008</sup>.

Η τεράστια για τον Γ. Κωστάκη συναισθηματική αξία των «έργων του» γίνεται ακόμη εναργέστερα ορατή, τόσο μέσα από τις τρεις περιπτώσεις κλοπών τους –που βιώθηκαν αναμενόμενα οδυνηρά από τον ίδιο<sup>2009</sup>– όσο και μέσα από τον αποχωρισμό του από μεγάλο μέρος της συλλογής κατά την αποχώρησή του από τη Σοβιετική Ένωση. Στην τελευταία περίπτωση, ωστόσο, αυτό που φαινόταν στον συλλέκτη όχι λιγότερο από ένας ζωντανός ακρωτηριασμός της σάρκας του<sup>2010</sup>, φαίνεται πως απαλύνθηκε εξαιρετικά από την αίσθηση της εξασφάλισης του μέλλοντος της συλλογής και, μαζί, του δικού του ονόματος.

Πράγματι καθώς οι συλλέκτες ταυτίζουν τη δημιουργία τους τόσο στενά με τον εαυτό τους, οι συλλογές γίνονται τελικά το αφηρημένο τους «εγώ» και κατά προέκταση το εν δυνάμει εισιτήριο της αθανασίας τους. Ενώ, δηλαδή, οι ίδιοι είναι, αναπόφευκτα, οδυνηρά ευάλωτοι ως φυσική παρουσία στις διαδικασίες φθοράς του χρόνου, οι συλλογές τους, που φέρουν το όνομά τους, συμβολίζουν το κομμάτι του εαυτού τους που αντέχει στους αιώνες.

Ο λόγος αυτός εξηγεί και το πιο κοινό, κατά την Pearce, χαρακτηριστικό των συλλεκτών, την αγωνία τους να διατηρηθεί ακέραια η συλλογή τους μετά από τη φυσική τους απώλεια<sup>2011</sup>. Η ίδια αγωνία διακατείχε σαφώς και τον Κωστάκη ήδη

---

<sup>2005</sup> Βλ. ό.π., σ.217.

<sup>2006</sup> Βλ., μ.α., Belk, 1996, σσ.321-322.

<sup>2007</sup> Roberts, 1994, σσ.180-181.

<sup>2008</sup> Ο συλλέκτης ομολογούσε: «...Though I had missed them very greatly, I turned first to greet the children who stared at me from the walls of my home – my paintings» (Costakis, 1981, σ.65).

<sup>2009</sup> Βλ. και παραπ., σ. 277.

<sup>2010</sup> Κατά τον ίδιο: «... When I parted with this collection, I would have thought it might be like parting with my children, as though every piece that stayed behind in Moscow was like a piece of flesh cut from my living body, with the blood flowing» (Costakis, 1981, σ.55, Roberts, 1994, σ.173).

<sup>2011</sup> Η ιδέα αναπτύχθηκε στη δεκαετία του 1940 από τους Rigby και Rigby (Pearce, 1999, σσ.248-250).

από τη δεκαετία του 1960, ενώ ακόμη και μετά τον διαχωρισμό της συλλογής του και έως το τέλος της ζωής του, το ενδεχόμενο επαναπατριsmού στη Ρωσία του μη δωρισμένου τμήματός της εξακολουθούσε να τον απασχολεί σταθερά<sup>2012</sup>.

Παράλληλα με την επίμονη ανάγκη των συλλεκτών για «αθανασία», εμφανίζεται όμως και η σφοδρή φιλοδοξία τους για υστεροφημία, ένα παρόμοιο χαρακτηριστικό τους, που σχετίζεται επίσης με τη μεταφυσική αλλά και την κοινωνική διάσταση του συλλέγειν. Τόσο το κίνητρο της υστεροφημίας, άλλωστε, όσο και εκείνο της αξίωσης του συλλέκτη για αθανασία του ονόματός του, φέρνουν στο προσκήνιο την πάγια αγωνία του για την τελική τύχη του συλλεκτικού του προϊόντος, όχι μόνο ως προς την ακεραιότητα πλέον αλλά και ως προς τη νομιμοποίηση ή καθιέρωσή του.

Η προοπτική «νομιμοποίησης» μιας συλλογής –η οποία είναι ένα σύνολο μη φυσικών καταρχάς αποκτήσεων– είναι πράγματι μια καίρια συνιστώσα της συλλεκτικής και κυρίως της διαχειριστικής δράσης των συλλεκτών. Η προοπτική αυτή, που συνεπάγεται αναντίρρητα τη μεταθανάτια δόξα των ίδιων των συλλεκτών, φαίνεται ότι κατατρύχει μάλιστα σταθερά τη σκέψη τους<sup>2013</sup>.

Ειδικά η κατάληξη μιας συλλογής σε ένα δημόσιο μουσείο, όπου η αξία του περιέχοντος πολιτιστικού μηνύματος θεωρείται αδιαμφισβήτητη, φαίνεται πως αποτελεί τον έσχατο ή ιδανικό τρόπο επιβεβαίωσης του γούστου του συλλέκτη και ταυτόχρονα νομιμοποίησης της συλλογής του και της συμβολικής αξίας που αυτή εκπροσωπεί ή υπαινίσσεται. Η «μουσειοποίηση» μιας συλλογής υλοποιείται μάλιστα συχνά με τη μορφή του κληροδοτήματος, οπότε η διακαής επιθυμία του συλλέκτη να διασφαλίσει την υστεροφημία του ικανοποιείται, ως αντάλλαγμα της ευεργεσίας του.

Στην περίπτωση του Γ. Κωστάκη, σαφής και δηλωμένη ήταν η επιθυμία του συλλέκτη να αφήσει πίσω του ένα καλό όνομα<sup>2014</sup>. Στο πλαίσιο αυτό διαμόρφωσε την κοινωνική εικόνα ενός συλλέκτη-*θεματοφύλακα*, που διέσωσε την τέχνη της συλλογής του για τους άλλους και συγκεκριμένα για τον ρωσικό λαό στον οποίο εκείνη ανήκε, κατά το μότο του Shchukin που υιοθέτησε και ο ίδιος<sup>2015</sup>. Στο ίδιο πλαίσιο ο συλλέκτης ανέλαβε με στωικότητα τον ρόλο του διαπραγματευτή κατά τη

---

<sup>2012</sup> Ο Κωστάκης δεν έπαψε ποτέ να επιθυμεί την επιστροφή του «δουτικού» τμήματος της συλλογής του στη Ρωσία. Για τις προσπάθειες συνολικής δωρεάς της συλλογής του εκεί βλ. παραπ., σμ. 996.

<sup>2013</sup> Βλ., μ.α., Belk, 1996, σ.320, Pearce, 1999, σ.373.

<sup>2014</sup> Αυτήν εξέφραζαν τα λόγια του: «Η ζωή είναι σύντομη - σε δέκα-είκοσι χρόνια δεν θα υπάρχω. Πρέπει να αφήνει κανείς κάτι πίσω του - τουλάχιστον ένα καλό όνομα» (Ρομασκόβα, 1995, σ.56).

<sup>2015</sup> Starr, 1981, σ.51. Ο Κωστάκης ανέφερε συγκεκριμένα: «I managed to pull together these things... and I saved them... And that doesn't mean that these things belong to me or to the people I give them to. They belong to Russia, they must belong to the Russian people» (Roberts, 1994, σ.174).



μεταβίβαση μέρους της συλλογής του στην πινακοθήκη Tretyakov, λειτουργώντας μάλιστα, σύμφωνα με τα λεγόμενά του, προς όφελος της τελευταίας<sup>2016</sup>.

Ειδικά όμως η μουσειοποίηση τμήματος της Συλλογής Κωστάκη με τη δωρεά του συλλέκτη στην Πινακοθήκη Tretyakov το 1977 –που επισπεύσθηκε λόγω ειδικών συνθηκών– είχε ιδιαίτερη βαρύτητα, καθώς σχετιζόταν άμεσα με την κοινωνική αλλαγή που ενθάρρυνε η τελική αναγνώριση του συλλεχθέντος υλικού. Αυτό συνέβαινε βασικά λόγω της υψηλής συμβολικής του αξίας.

Ωστόσο στη Σοβιετική Ένωση της εποχής το είδος της τέχνης πολλών έργων από τη Συλλογή Κωστάκη προσλαμβάνονταν ακόμη ως αντίθετο στις παραδεδομένες πολιτιστικές παραδόσεις και τόσο πολιτικά όσο και ψυχολογικά υπήρχε δυσκολία μιας επίσημης αποδοχής του, η οποία άλλωστε είχε επιτραπεί, στην πραγματικότητα, για πολιτικούς καθαρά λόγους<sup>2017</sup>. Το αποτέλεσμα ήταν ότι στην περίπτωση αυτή, παραδόξως, η μουσειοποίηση τμήματος της συλλογής δεν συνεπαγόταν την άμεση αναγνώριση των έργων της, ούτε τη διάθεσή τους στο κοινό<sup>2018</sup> και ίσως αυτό –μεταξύ άλλων<sup>2019</sup>– εξηγεί το γιατί ο Κωστάκης κράτησε τελικά ένα τόσο σημαντικό τμήμα της συλλογής του για τον εαυτό του.

Ξαναγουρίζοντας όμως σε χαρακτηριστικά κίνητρα που προσδιορίζουν τη δράση των συλλεκτών, θα ήταν ίσως θεμιτό να παραλληλίσουμε την επιθυμία τους για υστεροφημία με το υλικότερο ανάλογό της, τον πόθο τους για κοινωνική καταξίωση εν ζωή, κίνητρο που επηρέασε αναμφισβήτητα κατεξοχήν και τη συλλεκτική δράση του Γ. Κωστάκη<sup>2020</sup>. Το κίνητρο απόκτησης κύρους από την

---

<sup>2016</sup> «When I handed all this over, my wife and children, were astonished at how stoical I was. When Manin came... and we started dividing up the collection... we almost started to quarrel. He would say *Georgii Dionisovich, you've got to keep this piece*. And I would answer, *No. This one must be for you, because it's unique, and there isn't another*» (Roberts, 1994, σσ.173-174).

<sup>2017</sup> Βλ. παραπ., σημ. 1024. Σε αυτό το πλαίσιο η Επιτροπή Παραλαβής της Δωρεάς Κωστάκη επέδειξε ενδιαφέρον είτε για έργα καλλιτεχνών που είχαν αναγνωρισθεί διεθνώς –όπως του Kandinsky ή του Lentulov– είτε για παραστατικά έργα (Κωστάκη, Α., 20 Απριλίου 2007, προσωπική συνέντευξη). Η επίσημη προσέγγιση της πρωτοπορίας από τις ρωσικές αρχές άρχισε μετασταλινικά να μεταβάλλεται, με πολύ αργούς πάντως ρυθμούς. Κατά τον συλλέκτη: «Altogether, they were in an increasingly difficult ideological and psychological position. In general, however, it seemed as if they were gradually trying to find a way to accept this art officially» (Costakis, 1981, σ. 74, Roberts, 1994, σ.174).

<sup>2018</sup> Έως τον θάνατο του συλλέκτη η συλλογή εκτέθηκε μόνο 2 φορές σε κοινό (παραπ., σ. 290).

<sup>2019</sup> Όπως παρατηρεί ο Starr το τμήμα αυτό της συλλογής προόριζε ο συλλέκτης για την προσωπική του απόλαυση, την προώθηση της πρωτοπορίας και βέβαια την επιβίωση της μεγάλης του οικογένειας (Starr, 1981, σ.51). Σε κάθε περίπτωση η διατήρηση τμήματος της συλλογής του ήταν ένα ισχυρό σήμα ισχύος, «όπλο» δράσης και δείγμα ταυτότητας του συλλέκτη στη Δύση.

<sup>2020</sup> Σύμφωνα με την ερμηνεία του Roberts «one element in the character of George Costakis was, beyond any doubt, the need or wish or drive to *be somebody*» (Roberts, 1994, σ.202). Ο ίδιος ο συλλέκτης ομολογούσε τη σημασία που είχε για εκείνον η αναγνώριση του έργου του από το κοινωνικό του περιβάλλον: «And I thought, if I take the supreme pieces... what will my friends say? They'll say,

κατοχή έργων τέχνης –εχέγγυο συχνά καλού γούστου και κάρτα εισόδου σε πνευματικούς κύκλους διανοούμενων– αποτελεί μάλιστα ένα από τα κύρια κίνητρα του συλλέγειν πάνω από 5 αιώνες και κοινό συλλεκτικό χαρακτηριστικό σε παγκόσμια κλίμακα, από την Αμερική έως την Κίνα και την Ιαπωνία, αφού η κατοχή έργων τέχνης συνεπάγεται παντού το ίδιο, πλούτο ασφαλώς, αλλά και μόρφωση, καλλιέργεια και ευγένεια πνεύματος<sup>2021</sup>.

Αν κάτι τέτοιο ίσχυε όμως προφανώς για την πρώτη συλλογή του Γ. Κωστάκη, δεν ίσχυε σε καμία περίπτωση για τη συλλογή του Ρωσικής Πρωτοπορίας κατά τη σταλινική εποχή μέσα στα συμφραζόμενα και τα στενά τοπικά όρια της εποχής του. Παρόλα αυτά η κοινή ανθρώπινη ματαιοδοξία και το κύρος ως απόκτηση κοινωνικής τιμής συνιστούσαν και εδώ σημαντικό δέλεαρ. Η επιθυμία του συλλέκτη να ξεχωρίσει κοινωνικά εξαιτίας της δράσης ή του έργου του, συνδέεται σε αυτή την περίπτωση με την αγωνιώδη όσο και έμμονη προσπάθεια αξιολογικής αποκατάστασης και νομιμοποίησης του υλικού του, η οποία επιτάχυνε άλλωστε καταλυτικά την αύξηση της φήμης του, με όποιο τίμημα και αν κάτι τέτοιο συνεπαγόταν τελικά για τον ίδιο τον συλλέκτη.

Συγκεκριμένα μέσα από μια εξωστρεφή, άκρως ενεργητική και δυναμική γενικά διαχείριση της συλλογής του, ο συλλέκτης επιχείρησε να επιβάλλει την άποψή του για την αξιολόγηση του παρελθόντος, ελέγχοντας την επιρροή του στο παρόν. Η παρέμβαση αυτή επιχειρήθηκε μέσα σε αντίξοες μεν συνθήκες περιορισμένης πνευματικής ελευθερίας της μετασταλινικής εποχής, πρόσφορες όμως, αντίθετα, στη Δύση, όπου η πορεία αναγνώρισης της Αφηρημένης Τέχνης ήταν από καιρό και πάντως μεταπολεμικά σταθερά ανοδική<sup>2022</sup>, γεγονός που γνώριζε άλλωστε και ο Κωστάκης, ο οποίος ταξίδευε και στο εξωτερικό ήδη από το 1955 περίπου<sup>2023</sup>.

Διεκδικώντας έτσι άμεσα την αναγνώριση της συμβολικής αξίας του υλικού του από το ευρύ κοινό, ο συλλέκτης επεδίωξε –πρόωρα πάντως και παράτολμα όπως αποδείχθηκε– την επίσημη αποδοχή και νομιμοποίησή του στη χώρα παραγωγής του, που θα έφερνε μαζί της και την ποθητή κοινωνική του καταξίωση. Αναπόφευκτα η αποκατάσταση της φήμης του συλλεκτικού του αντικειμένου που παντοιοτρόπως επιζητούσε, τον παρέσυρε τελικά σε μια άνευ όρων δημοσιοποίηση της συλλογής του, η οποία κίνησε επάνω του μοιραία την «προσοχή» του σοβιετικού καθεστώτος.

---

*He had no concern for art, for the Russian avant-garde. He was out for himself... For these reasons I didn't go that way..» (Roberts, ό.π., σ.175).*

<sup>2021</sup> Baekeland, 1996, σ.206. Επίσης Pearce, 2002, σ.82. Ειδικά για τους κινέζους συλλέκτες βλ. Beurdeley, 1966, σ.209 και passim.

<sup>2022</sup> βλ. παραπ., σσ. 420-421.

<sup>2023</sup> Roberts, 1994, σ.129.

Πράγματι και ανεξάρτητα με το αν η παρουσίαση της συλλογής στο κοινό υπαινίσσεται μια ναρκισσιστική ικανοποίηση –που κατά τους ψυχολόγους βιώνει ένας συλλέκτης<sup>2024</sup>– είναι γεγονός πως ο συγκεκριμένος συλλέκτης δεν κουραζόταν να φανερώνει, μέσα από τη διαχείριση των έργων τέχνης που κατείχε, τη συγκίνησή του για αυτά, επί δεκαετίες και με κάθε δυνατό σχεδόν τρόπο. Ένθερμες διαλέξεις για τη Ρωσική Πρωτοπορία στο εξωτερικό, ενθουσιώδεις παρουσιάσεις του συλλεκτικού του αντικειμένου σε συνεντεύξεις, εξαντλητικές ξεναγήσεις των έργων της συλλογής στο σπίτι του<sup>2025</sup>, έθεσαν προοδευτικά σε κίνδυνο τον συλλέκτη Κωστάκη, ταυτόχρονα όμως τον ανέδειξαν σε φλογερό και άοκνο προπαγανδιστή, έναν απόστολο της τέχνης της συλλογής του, για την οποία υπήρξε περίπου –αν και υστερόχρονα από την εποχή παραγωγής της– ό,τι ήταν κάποτε ο «πατέρας Tanguy» για τους Cézanne και Van Gogh ή η «μητέρα Ey» για τους συγχρόνους της εξπρεσιονιστές καλλιτέχνες.

Εκτός όμως από την επιδίωξη υστεροφημίας και κύρους που περιγράψαμε παραπάνω, το συλλεκτικό κίνητρο φαίνεται πως πηγάζει πολλές φορές και από την ώθηση των συλλεκτών να αναζητήσουν επαφή με άλλους, ενδιαφέροντες ή σημαντικούς ανθρώπους, με τους οποίους ανακαλύπτουν ότι τους συνδέουν στέρεες πνευματικές συγγένειες. Άλλωστε ανεξάρτητα από το αν η ώθηση αυτή λειτουργεί ως βασικό κίνητρο ή όχι, είναι γεγονός ότι, μέσω της συλλογής τους, οι ιδρυτές τους έχουν πράγματι συχνά την ευκαιρία είτε να καλλιεργήσουν σχέσεις που χωρίς αυτήν θα ήταν δύσκολο να δημιουργήσουν είτε και να αποτελέσουν τμήμα μιας αποδεκτής ομάδας ανθρώπων, όπως αναφέρεται συχνά από τους μελετητές<sup>2026</sup>.

Στο πλαίσιο αυτό η ώριμη συλλεκτική δραστηριότητα του Γ. Κωστάκη, ενός «ασήμαντου»<sup>2027</sup> υπαλλήλου πρεσβείας στη σοβιετική Ρωσία της σταλινικής εποχής, που φαίνεται ωστόσο πως διέθετε και ένα έντονο επικοινωνιακό χάρισμα<sup>2028</sup>, τον ανέδειξε σταδιακά σε *persona grata* παγκοσμίως. Η ίδια η

---

<sup>2024</sup> Σύμφωνα με τους ειδικούς η ικανοποίηση αυτή, που πηγάζει από μια αίσθηση *μαγικής* επιρροής στο κοινό, σχετίζεται με τον ασυνείδητο σκοπό του συλλέκτη να μεταδώσει και στο κοινό τη συγκίνησή του (Baekeland, 1996, σ.216).

<sup>2025</sup> Η κόρη του Αλίκη θυμάται χαρακτηριστικά το εξής περιστατικό: «Ξαφνικά χτυπάει η πόρτα: *Θα μπορούμε μια στιγμή να έρθω μέσα. Μα είμαι άρρωστη. Δεν πειράζει. Κανείς δεν θα κοιτάξει εμένα.* Έτσι και έγινε: όλοι έβλεπαν τον πίνακα και ο πατέρας μιλούσε για τον πίνακα αυτό πάνω από μισή ώρα» (Κωστάκη, 2004, σ.543). Βλ. και Starr, 1981, σ.43.

<sup>2026</sup> Baekeland, 1996, σ.210, Formanek, 1996, σ.332.

<sup>2027</sup> Ο ίδιος συνήθιζε να αποκαλεί τον εαυτό του «a little man», ενώ, κατά τον Roberts, ένωθε δέος για τους διάσημους ανθρώπους και τους φέροντες τίτλους (Roberts, 1994, σσ.202-203).

<sup>2028</sup> Κατά τον Roberts: «He was eminently lovable» (Roberts, 1994, σ.206). Επίσης σύμφωνα με την κόρη του, Αλίκη: «He was very friendly, he had a lot of people around him in any city...he loved people» (Κωστάκη, Α., 20 Απριλίου 2007, προσωπική συνέντευξη). Βλ. και Neufeld, 2010.

συλλογή του Ρωσικής Πρωτοπορίας, ακόμη και αν ο ίδιος δεν το είχε ίσως ποτέ φανταστεί σε τέτοιο βαθμό, έγινε μοναδική ευκαιρία να γνωρίσει αλλά και να αναπτύξει φιλικές σχέσεις όχι μόνο με εικαστικούς καλλιτέχνες αλλά και με διάσημους μουσικούς, σκηνοθέτες, ηθοποιούς, γνωστούς διανοούμενους και πολιτικούς, ανθρώπους με πολύ διαφορετικές προσωπικότητες και πνευματικά ή κοινωνικά υπόβαθρα, διευρύνοντας έτσι στο έπακρο την κοινωνική του ζωή<sup>2029</sup>.

Από την άλλη πλευρά το συλλέγειν ως ευκαιρία να γίνει κανείς ειδικός σε έναν γνωστικό τομέα, να κερδίσει δηλαδή τη γνώση και μέσω αυτής αναπόδραστα την επιβολή και την κυριαρχία, φέρνει τελικά τον συλλέκτη αντιμέτωπο και με κοινωνικές αντιθέσεις, καθώς συνδέεται αναπόδραστα με το κίνητρο άσκησης εξουσίας, που τροφοδοτεί συχνά τη συλλεκτική ορμή και χαρακτηρίζει πολλές συλλεκτικές συμπεριφορές<sup>2030</sup>. Είναι σχεδόν προφανές ότι ένας συλλέκτης ελέγχει άμεσα και με πολλούς τρόπους τον ιδιαίτερο ιδιωτικό κόσμο που κατασκευάζει, τον οποίο άλλωστε επιχειρεί συχνά στη συνέχεια να ενισχύσει και να διαδώσει περαιτέρω, μεταδίδοντας το συλλεκτικό του πάθος και σε άλλους<sup>2031</sup>.

Κατά την S. Pearce, ενδεικτικό στοιχείο της κυριαρχίας και του ελέγχου των συλλεκτών, αποτελεί η χρήση από εκείνους μιας ιδιαίτερης ονοματοθεσίας, χάρη στην οποία προσδιορίζονται οι θέσεις ιεράρχησης εντός του συστήματός τους<sup>2032</sup>. Πράγματι και ο Γ. Κωστάκης απέδιδε, χαρακτηριστικά, ονόματα αλλά και βαθμίδες αξιολόγησης στο συλλεχθέν υλικό του, διακρίνοντας, για παράδειγμα, ανάμεσα στους καλλιτέχνες της συλλογής του «στρατηγούς», «αξιωματικούς» αλλά και απλούς «φαντάρους»<sup>2033</sup>.

Παράλληλα και ο Κωστάκης –όπως και πολλοί άλλοι συλλέκτες– έθεσε τους δικούς του κατηγορηματικούς όρους για την τελική κατάληξη της συλλογής του, αξιώνοντας να παραμείνει ενιαία και αδιαίρετη ως σύνολο (Δωρεά Tretyakov)<sup>2034</sup>, ή και απαιτώντας την μη πώληση έργων της για 10 χρόνια μετά από τον θάνατό

---

<sup>2029</sup> Στο πλαίσιο αυτό η κόρη του συλλέκτη Αλίκη ανέφερε: «...Χάρη στη συλλογή γνωριστήκαμε με πολλούς ενδιαφέροντες ανθρώπους. Στο σπίτι μας ήρθαν ανάμεσα σε άλλους ο Igor Stravinsky, ο Marc Chagall, οι Antonioni και Andrzej Wajda, ο Vladimir Vyssotskii, η Marina Vlady, ο Rockefeller και ο Edward Kennedy» (Κωστάκης, 2004, σσ.543, 419). Επιπρόσθετα ο Κωστάκης επικοινωνήσε έμμεσα – μέσω του πρέσβη A. Harriman– με τον πρόεδρο των Η.Π.Α. και επίσης συλλέκτη Franklin D. Roosevelt, στον οποίο χάρισε 2 πολύτιμα ξυλόγλυπτα σκάφη της τέχνης των *chukotka*, που μετά τον θάνατο του Roosevelt κατέληξαν σε μουσείο (Roberts, 1994, σσ.103-104).

<sup>2030</sup> Βλ., μ.α., Baekeland, 1996, σ.209, Pearce, 1999, σσ. 82-83.

<sup>2031</sup> Έτσι και ζώντες έλληνες συλλέκτες ομολογούν την ανάγκη τους να αυξήσουν τους «υπηκόους» του «βασιλείου» τους. Τη λέξη «βασιλιάς» χρησιμοποίησε και ο Κωστάκης αναφορικά με τον ρόλο του μέσα στους συλλέκτες Ρωσικής Πρωτοπορίας ("Συνέντευξη του Γιώργου Κωστάκη", 1995, σ.47).

<sup>2032</sup> Pearce, 1999, σσ.181-182.

<sup>2033</sup> Κωστάκης, 2004, σ.542, Costakis, 1981, σ.62.

<sup>2034</sup> Για τους όρους της δωρεάς στην Tretyakov βλ. παραπ., σ. 281.

του (υπόλοιπο τμήμα)<sup>2035</sup>. Παράλληλα αξίωνε την προσωρινή παρουσίαση ή και μόνιμη φιλοξενία έργων της, ζητώντας βασικά μια σοβαρή και αξιοπρεπή δημόσια παρουσίασή τους<sup>2036</sup>. Μάλιστα την κρίση του συλλέκτη καθόριζαν παράγοντες όπως όχι μόνο η διασφάλιση της άμεσης έκθεσης των έργων της συλλογής αλλά εξίσου και εκείνη της σεβάσμιας αντιμετώπισης του ίδιου του συλλέκτη<sup>2037</sup>.

Η εγγραφή της συλλεκτικής δραστηριότητας στο κοινωνικό περιβάλλον όπως την περιγράψαμε παραπάνω, αναδεικνύει στην ουσία το συλλέγειν σε ένα «παιγνίδι επικράτησης»<sup>2038</sup>. Στο πλαίσιο αυτού δεν είναι άλλωστε τυχαίο, ότι ο υπό εξέταση συλλέκτης διατήρησε το «όπλο» της εξουσίας του ακόμη και μετά την αποχώρησή του από τη Σοβιετική Ένωση και μέσω αυτού επενέβη στην παγκόσμια ιδιωτική αγορά. Παράλληλα συνέχισε έως το τέλος να αναζητά, προωθώντας με το ίδιο πάντα πάθος και εξαιρετική επιτυχία ανά τον κόσμο, την περαιτέρω νομιμοποίηση της συλλογής του έως την παγκόσμια καθιέρωσή της.

Έτσι ο Γ. Κωστάκης, που εναντιώθηκε σε κανόνες και νόμους προκειμένου να πράξει αυτός, «ένας αμόρφωτος», εκείνο που «μορφωμένοι» ιστορικοί τέχνης, επιμελητές και επιστήμονες παρέβλεψαν<sup>2039</sup>, ένωσε τελικά ότι η κοινωνική του υπόσταση καταξιώθηκε, καθώς ξεπέρασε τους συμπαίκτες του και αποδείχθηκε ο νικητής του παιγνιδιού. Με άλλα λόγια, επιλέγοντας ένα περιθωριακό πεδίο δράσης που οι άλλοι συλλέκτες αμέλησαν να προσέξουν ή δίστασαν να υποστηρίξουν, το ανέδειξε σε πεδίο μοναδικής ευκαιρίας δράσης, μέσα από το οποίο χαιρόταν να αισθάνεται ότι, κρινόμενος εκ του αποτελέσματος, κατάφερε να τους ξεπεράσει σε ικανότητα αλλά και εξυπνάδα<sup>2040</sup>.

---

<sup>2035</sup> Βλ. παραπ., σημ. 1055.

<sup>2036</sup> Ήδη γύρω στα 1965 ο Κωστάκης προσφέρθηκε να δωρίσει τον πίνακα του Kandinsky *Murnau* στην Tretyakov – η οποία τον ζητούσε από τον συλλέκτη προς αγορά– θέτοντας ως μόνο όρο την έκθεσή του. Καθώς όμως κάτι τέτοιο ήταν ανέφικτο, ο συλλέκτης αρνήθηκε: «No. I am not going to give you the Kandinsky, because my paintings are used to live in the light, and I am not going to give my Kandinsky to your prison, in the cellar» (Roberts, 1994, σ.141). Ομοίως και ο όρος που ο Κωστάκης έθεσε τόσο στην Furtseva όσο και στον Pushkarev, προκειμένου να δωρίσει τη συλλογή του στη Μόσχα ή το –τότε– Λένινγκραντ, ήταν να εκτεθούν τα έργα της (βλ. και παραπ., σημ. 996).

<sup>2037</sup> Σε αυτό το πλαίσιο χαρακτηριστική ήταν η άρνηση του Κωστάκη να παρουσιάσει τη συλλογή του στην Εθνική Πινακοθήκη της Αθήνας (βλ. παραπ., σημ. 1054).

<sup>2038</sup> Βλ., μ.α., Danet κ.ά., 1996, σσ.224 κ.εξ., Pearce, 1999, σ.168 και Pearce, 2002, σ. 80 κ.εξ.

<sup>2039</sup> Roberts, 1994, σ.202.

<sup>2040</sup> Κατά τον Roberts ο Κωστάκης πίστευε, κατά βάθος, πως είχε καλύτερο «μάτι» από πολλούς. Συνήθιζε να λέει: «..Some see the works and others don't» (Roberts, 1994, σ. 84). Συχνά άλλωστε διηγούνταν περιστατικά που υποδήλωναν ξεπέρασμα δοκιμασιών χάρη στην υπομονή, την επιμονή, τις θυσίες αλλά και την ευθυκρισία του, όπως την «ανακάλυψη» του Drevin και την απόκτηση έργων του Chagall από τη χήρα Mikhoeis ή έργων για τα οποία αναγκάστηκε να θυσιάσει αγαπημένα οικογενειακά αντικείμενα, ακόμη και τις διακοπές του (Costakis, 1981, σ.66, Roberts, 1994, σ. 85).

Το τελευταίο αυτό συναίσθημα απολαμβάνουν ιδιαίτερα να βιώνουν πολλοί συλλέκτες<sup>2041</sup>. Συχνά μάλιστα η τελική επικύρωση της κρίσης τους, τους επιτρέπει να καλλιεργήσουν ιδέες ανώτερης διορατικότητας, επιτηδειότητας και ατομικού ηρωισμού για τον εαυτό τους.

Σε αυτό το πλαίσιο πολλοί συλλέκτες επιδεικνύουν μια τάση υποτίμησης για τους ανθρώπους των μουσείων ή τους ιστορικούς τέχνης, που κατά την πεποίθηση του Κωστάκη –την οποία μοιράζονται μαζί του πολλοί ακόμη συλλέκτες<sup>2042</sup> – κρίνουν συχνά την τέχνη «με τα αυτιά και όχι με τα μάτια τους»<sup>2043</sup>. Τέτοιοι συλλέκτες εγείρουν στην ουσία το ζήτημα του εκδημοκρατισμού της εξουσίας της γνώσης, καθώς αξιώνουν για τον εαυτό τους ένα δικαίωμα κοινωνικής παρέμβασης ισότιμο με εκείνο του εκπαιδευμένου θεωρητικού της τέχνης.

Τέλος, και από μια εντελώς διαφορετική οπτική γωνία, το συλλέγειν μπορεί να ειδωθεί και ως μια μορφή ενός ιδιαίτερου παιγνιδιού, όπου εκτός από τον συλλέκτη εμπλέκονται και άλλοι «παίκτες», στην περίπτωση μας ο δυτικός κόσμος της τέχνης, οι άλλοι σοβιετικοί συλλέκτες, ιστορικοί και κριτικοί τέχνης, συμβολικά ακόμη και το σοβιετικό καθεστώς με το οποίο ήρθε σε ρήξη η προκείμενη συλλεκτική δράση. Υπό αυτή την έννοια η συλλεκτική και μετασυλλεκτική δράση του Γ. Κωστάκη –που δεν μπορεί να νοηθεί εκτός των πολιτικών συμφραζομένων της περιόδου του Ψυχρού Πολέμου– μας παραπέμπει σε ζητήματα που αφορούν τη λεγόμενη «επιστήμη της στρατηγικής σκέψης» και τον τρόπο λήψης αποφάσεων σε καταστάσεις *σύγκρουσης και συνεργασίας*<sup>2044</sup>.

Έτσι ανεξάρτητα από τη σύνθετη ή πολύπλοκη και πάντως ειδική ανάλυση που απαιτεί μια ενδεχόμενη εξέταση της Συλλογής Κωστάκη με βάση τη *θεωρία των παιγνίων*<sup>2045</sup>, η συγκεκριμένη περίπτωση συλλογής φαίνεται πως μπορεί να ενταχθεί και σε ένα τέτοιο πλαίσιο εξέτασης, ως μιας στρατηγικής δηλαδή σκέψης και δράσης για την επιτυχή αντιμετώπιση ενός βασικού σκοπού. Εδώ η ερμηνεία της συλλεκτικής δράσης ως *παιγνίου* και η ένταξή της σε ένα δυναμικό και εξελισσόμενο στην πορεία πλέγμα σχέσεων μεταξύ των συμμετεχόντων παικτών, παρουσιάζει αναμφισβήτητο ιδιαίτερο ενδιαφέρον.

Πιο συγκεκριμένα χάρη σε μια τέτοια ερμηνεία, στρατηγικές όπως της *πρόκλησης*, *ενίοτε* και της *συναίνεσης*, με στόχο αφενός τη μεγιστοποίηση του προσδοκώμενου οφέλους και αφετέρου την ελαχιστοποίηση των απωλειών, είναι

---

<sup>2041</sup> Bergler, 1947, σ.623. Βλ. και Baekeland, 1996, σσ.209-210.

<sup>2042</sup> Baekeland, ό. π., σ.214.

<sup>2043</sup> Κατά τον Roberts ο συλλέκτης επέκρινε τους ανθρώπους των μουσείων και γενικά όσους θεωρούσε ότι έκριναν την τέχνη «with their ears than their eyes», περισσότερο δηλαδή ακούγοντας την τιμή ή το όνομα του καλλιτέχνη παρά παρατηρώντας το ίδιο το έργο (Roberts, 1994, σσ. 84, 204).

<sup>2044</sup> Βλ., γενικά, Βαρβαρούση, 1998, σ.22 και *passim*.

<sup>2045</sup> Κοτταρίδη & Σιουρούνης, 2002, σσ. 85-89 και *passim*.

δυνατόν να βρουν τη θέση τους στη θέαση της συγκεκριμένης συλλεκτικής διαδικασίας ως εφαρμογής γνωστών παιγνίων<sup>2046</sup>. Τέτοια παίγνια όπως εκείνα που σχετίζονται με πολιτικές διαχείρισης και ανατροπής ενός *status quo*, όπου η μια «επιτιθέμενη» πλευρά επιδιώκει την κατάλυση του ισχύοντος συστήματος την ίδια στιγμή που η αμυνόμενη ενδιαφέρεται για τη διασφάλισή του, είναι μάλιστα θεμιτό στην περίοδο του Ψυχρού Πολέμου να διασταυρώνονται ή και να αποτελούν τμήματα άλλων, συνθετότερων παιγνίων ή «υποπαίγνια»<sup>2047</sup>.

Σε κάθε περίπτωση θα μπορούσαμε εντός ενός τέτοιου ερμηνευτικού πλαισίου να θεωρήσουμε τον Κωστάκη ως την πιο αδύναμη, «επιτιθέμενη» πλευρά, που αντιμαχόταν τους φορείς του ισχύοντος αισθητικού κώδικα στη Σοβιετική Ένωση της σταλινικής εποχής, σε μια σχέση που χαρακτηρίστηκε αρχικά ως τύπου *Δαβίδ και Γολιάθ*<sup>2048</sup>. Με δεδομένη μια τέτοια υπόθεση και καθώς η αναζήτηση «συμμαχιών» στο εσωτερικό αποδείχθηκε τελικά ατελέσφορη<sup>2049</sup>, μπορούμε να ερμηνεύσουμε την παρουσία ισχυρών δυτικών «συνεργατών» του Κωστάκη –που υποστήριξαν φανερά την προώθηση της συλλογής του κατά τις δεκαετίες του 1960 και 1970– ως τον καθοριστικό παράγοντα επίδρασης που συντέλεσε στην ποιοτική τροποποίηση της σχέσης των δύο πλευρών, μεταβάλλοντας σταδιακά τα μεγέθη των δυνάμεων<sup>2050</sup>.

---

<sup>2046</sup> Βαρβαρούσης, 1998, σσ. 88-90.

<sup>2047</sup> Στη θεωρία των παιγνίων «υποπαίγνιο» χαρακτηρίζεται το παίγνιο που μπορεί να «απομονωθεί πλήρως από τα γύρω παίγνια και να επιλυθεί μεμονωμένα» (Τσεμπελής, 2004, σσ. 82-83). Έτσι στην περίπτωση μας, σε «γύρω παίγνια» θα μπορούσαν να παραπέμψουν οι συνέπειες της επίσκεψης του Edward Kennedy στη Μόσχα, στην κοινότητα των αντιφρονούντων Εβραίων αλλά και στον Κωστάκη, τον Απρίλιο του 1974 (βλ. παραπ., σημ. 1005) σε σχέση με τα συμφραζόμενα της εξωτερικής πολιτικής των δύο υπερδυνάμεων επί Brezhnev και Nixon, λίγους μήνες προτού ο τελευταίος παραιτηθεί.

<sup>2048</sup> Έτσι περιγράφηκε, κατά τον Starr, η σχέση του Κωστάκη με τη σοβιετική κυβέρνηση από τον δυτικό Τύπο (Starr, 1981, σ.46).

<sup>2049</sup> Η υποστήριξη στο εσωτερικό από ανθρώπους όπως η Furtseva και μαζί της η πιθανότητα μιας πρώιμης αποκατάστασης του έργου της Ρωσικής Πρωτοπορίας καταβαρυνώθηκε τελικά (βλ. παραπ., σημ. 988). Ομοίως και κάθε απόπειρα δωρεάς της συλλογής του Κωστάκη στη Ρωσία πριν το 1976 απέτυχε, μέσα στα πολιτιστικά συμφραζόμενα των μετασταλινικών κυβερνήσεων.

<sup>2050</sup> Η απαραίτητη επίτευξη συμμαχιών φαίνεται πως διασφαλίστηκε χάρη στην κατακόρυφη αύξηση της δημοτικότητας της Συλλογής Κωστάκη, ειδικά μετά την ένταξη της επίσκεψής της στο πρόγραμμα δυτικών διπλωματών και πολιτικών όπως του Rockefeller και κυρίως του E. Kennedy, το 1974. Η φήμη δημιουργίας μια «ομάδας στήριξης» του Κωστάκη από τον αμερικανό γερουσιαστή στη συνέχεια, αύξησε κατά πολύ την αίσθηση προστασίας και ασφάλειας του συλλέκτη. Χάρη σε αυτήν την ψυχολογική υποστήριξη δικαιολογείται ενδεχομένως και η αυθόρμητη εμπλοκή του στο επεισόδιο της μπουλντόζας, όπου ανέλαβε τον ρόλο του προστάτη των φιμωμένων συμπολιτών του (βλ. παραπ., σημ. 1010). Η ίδια αίσθηση προστασίας τον όπλιζε πιθανότατα και κατά τις αψιμαχίες του με τους υπεύθυνους της Διπλωματικής Υπηρεσίας UPDK –τους οποίους αναγνώριζε ως πιθανά κρυφά μέλη της KGB– στις απειλές των οποίων («... if you want to make a *scandale*, we can play that game too, and it will be worse for you. We will write a *podval* in the newspaper, and say who you are and that you are s

Καθώς μάλιστα η βαθμιαία αλλαγή των μεγεθών συνεπάγεται αναπόφευκτα και τη μεταστροφή των συμπεριφορών, ένα τέτοιο παίγνιο μετατράπηκε αυτόματα από *μηδενικού σε μη μηδενικού αθροίσματος*<sup>2051</sup>. Με άλλα λόγια κατέστη τελικά δυνατόν να εξασφαλιστούν οφέλη και για τις δύο αντιμαχόμενες πλευρές και κατά συνέπεια διαμορφώθηκαν οι προϋποθέσεις για μείωση της έντασης και επίλυση της διαφοράς<sup>2052</sup>.

Στο παραπάνω ερμηνευτικό πλέγμα εντάσσεται άλλωστε και η υιοθέτηση, από πλευράς σοβιετικού καθεστώτος, μιας *ακροσφαλούς πολιτικής*<sup>2053</sup> για τη διευθέτηση του «προβλήματος Κωστάκη», η οποία στηρίχθηκε στη κοινωνική του απομόνωση και την αφόρητη πίεση που του προκάλεσε το επιβαλλόμενο καθεστώς μόνιμης απειλής. Η πολιτική αυτή αποτέλεσε μια σκληρή απάντηση στην «επιδεικτική» ή «προκλητική» συμπεριφορά του Κωστάκη ως προς την προώθηση της συλλογής του αλλά και τη στήριξη νέων καλλιτεχνών, μέσα στο ευρύτερο πολιτιστικό κλίμα ανελευθερίας που επικρατούσε επί σοβιετικού εδάφους κατά τη δεκαετία του 1970.

Ως αποτέλεσμα της *ακροσφαλούς* αυτής *πολιτικής* δημιουργήθηκαν αφόρητες συνθήκες για το ασθενέστερο εμπλεκόμενο μέρος<sup>2054</sup>, το οποίο υπό αυτή την πίεση εξαναγκάστηκε να αναγνωρίσει την ανωτερότητα του άλλου και να αναζητήσει διέξοδο από την απειλή. Όπως συμβαίνει χαρακτηριστικά σε ανάλογες περιστάσεις, η προσπάθεια απεμπλοκής του τρομοκρατημένου Κωστάκη επικεντρώθηκε στον περιορισμό των απωλειών του, καθώς ο ίδιος φαίνεται να υιοθέτησε τη λογική της *στρατηγικής μίνιμαξ*.

Σε τέτοιες περιπτώσεις μάλιστα, όταν το ασθενέστερο μέρος του παιγνίου προθυμοποιείται να αναγνωρίσει κάποια συμβιβαστική δέσμευση, είθισται να

---

speculator in art»), ο Κωστάκης ανταπέδωσε τον εκφοβισμό ότι αν εκείνοι έγραφαν ένα τέτοιο άρθρο για αυτόν, θα έγραφε και εκείνος ένα για αυτούς στον δυτικό Τύπο (Roberts, 1994, σσ.134).

<sup>2051</sup> Βαρβαρούσης, 1998, σσ. 82 κ.εξ.

<sup>2052</sup> Στο πλαίσιο αυτό και σε αντίθεση με την ισχύουσα σοβιετική νομοθεσία, ο Κωστάκης κατάφερε, πρώτον, να φύγει με το ανέλπιστο δικαίωμα επιστροφής στη χώρα του, δεύτερον, να πάρει μαζί του στη Δύση τη σύζυγό του –που ως σοβιετικός πολίτης δεν διέθετε ξένο διαβατήριο– τα δύο του κορίτσια αλλά και μέρος της συλλογής του και τρίτον να κάνει δεκτούς τους όρους της δωρεάς του προς το Σοβιετικό Κράτος, που ήταν ρητοί και αρκετά αυστηροί. Η σοβιετική κυβέρνηση από την άλλη κατέφερε να επιλύσει το «πρόβλημα Κωστάκη» με τρόπο ικανοποιητικό και πολιτικά ευμενής για την ίδια, χωρίς να δημιουργήσει δηλαδή μια αρνητική εικόνα ούτε στο εσωτερικό ούτε στο εξωτερικό.

<sup>2053</sup> Ο πυρήνας αυτής της πολιτικής, γνωστής ως *brinkmanship*, εντοπίζεται στη σκόπιμη δημιουργία κινδύνου, ενώ η επιτυχία της εξαρτάται από τον βαθμό αξιοπιστίας της (Βαρβαρούσης, 1998, σ. 90).

<sup>2054</sup> Στην περίπτωση του Κωστάκη μια τέτοια πολιτική υλοποιήθηκε, πράγματι, στην περίοδο 1975-1976, μέσα από μια σειρά απειλών, κατηγοριών και δυσφημίσεων, κλοπών έργων της συλλογής του, κοινωνικής απομόνωσής του, προσπαθειών παγίδευσης και στενών νυχθημερόν παρακολουθήσεων του ίδιου και της οικογένειάς του, σε σημείο ώστε ο συλλέκτης να νιώθει συνεχώς ότι βασανίζεται, ασφυκτικά και πως η ζωή του απειλείται άμεσα (βλ., αναλυτικά, παραπ., σσ. 278 κ.εξ.).



εμφανίζεται μια «συναινετική» πολιτική πρόταση, χάρη στην οποία δίνεται τελικά λύση στο αδιέξοδο<sup>2055</sup>. Αυτό συνέβη και στην περίπτωση του Γ. Κωστάκη, όπου η λύση προέκυψε χάρη ακριβώς στην ευεργετική παρέμβαση των V. Semionov και Y. Andropov<sup>2056</sup>.

Πράγματι η παρέμβαση Andropov, που πρόβαλε σε αυτό ακριβώς το πλαίσιο ως μια ανακουφιστική απάντηση στις επίμονες και αγωνιώδεις εκκλήσεις του συλλέκτη για σωτηρία και απεμπλοκή, περιόρισε τους μαξιμαλιστικούς στόχους της μιας πλευράς προς όφελος του τελευταίου. Με τον τρόπο αυτό ο Γ. Κωστάκης κατόρθωσε να διαφυλάξει το προσωπικό κύρος του αλλά και τη συλλογή του, πραγματοποιώντας ταυτόχρονα το αποφασιστικό βήμα διεξόδου του από ένα καθαρά συγκρουσιακό παίγνιο.

#### **4.5 Κριτική παρουσίαση και περιγραφή του προφίλ της συλλογής και του συλλέκτη Γ. Κωστάκη**

##### **4.5.1 Ανάλυση**

Στους σκοπούς της προκείμενης εργασίας εντάσσεται τέλος και η διατύπωση αξιολογικών κρίσεων στο πλαίσιο μιας προσπάθειας κριτικής παρουσίασης<sup>2057</sup> και «ανατομίας» του συγκεκριμένου συλλέκτη και του έργου του, χάρη στις οποίες ολοκληρώνεται και η μελέτη του θέματός μας. Η διατύπωση τέτοιων κρίσεων, για την οποία λάβαμε υπόψη εξειδικευμένες εργασίες με θέμα τη διερεύνηση της αξιολογικής διαδικασίας καθαυτής<sup>2058</sup>, προέκυψε μεθοδικά, μέσα από τη διαμόρφωση ενός συστήματος πολλαπλών κριτηρίων με κύρια αντικείμενα κρίσεως τις δύο παραμέτρους του θέματος *Συλλέκτης και Συλλογή Γ. Κωστάκη*. Από τη διαμόρφωση και επεξεργασία αυτού του συστήματος, που έγινε με στόχο μια

---

<sup>2055</sup> Οι προτάσεις αυτές γίνονται, κατά τους Snyder και Diesing, από «σώφρονες» πολιτικούς (όπως αναφέρεται στο Βαρβαρούση, 1998, σσ. 94-95).

<sup>2056</sup> Για τις πολιτικές διαμεσολαβήσεις και την πολιτική απόφαση άδειας εξόδου του βλ. σσ. 280-282.

<sup>2057</sup> Στο παρόν κεφάλαιο προτιμάται γενικά ο όρος «κριτική παρουσίαση» αντί του «αξιολόγηση», δεδομένου ότι μια ολοκληρωμένη διαδικασία αξιολόγησης, εκτός από την επιλογή των κατάλληλων κριτηρίων και την ποσοτικοποίησή τους –ενέργειες που λήφθηκαν υπόψη και εδώ– περιλαμβάνει επίσης ιεράρχηση των επιλεγμένων κριτηρίων και σύνθεση των επί μέρους ετερόνυμων κρίσεων σε μια καθολική κρίση, απαραίτητη για την ποιοτική σύγκριση μεταξύ παρόμοιων αντικειμένων κρίσεως. Κάτι τέτοιο υπερβαίνει ωστόσο σαφώς τους στόχους της προκείμενης εργασίας.

<sup>2058</sup> Σημαντικότερη εργασία σε αυτό το πεδίο έρευνας, και συγκεκριμένα στο ζήτημα της αξιολόγησης του αρχιτεκτονικού έργου, αποτελεί το ομώνυμο έργο του Α. Μάζη (Μάζη, 1979, *passim*), όπου αναλύεται η διαδικασία και τα στάδια της αξιολόγησης και μελετώνται θέματα όπως ο ορισμός των κριτηρίων αλλά και των αντικειμένων κρίσεως, ενώ παρατίθεται και εκτενής σχετική βιβλιογραφία.

«ιδιογραφική»<sup>2059</sup> παρά συγκριτική προσέγγιση του θέματος, αναφαίνονται τα σημαντικότερα χαρακτηριστικά και σκιαγραφείται το προφίλ τόσο του συλλέκτη Γ. Κωστάκη όσο και της συλλογής του<sup>2060</sup>.

Καθώς δηλαδή –όπως υποδεικνύει η ίδια η συλλεκτική δράση– συλλέκτης και συλλογή συνιστούν ένα αδιάσπαστο σύνολο, είναι πρακτικά αδύνατον να κατατάξουμε έναν συλλέκτη ή να του αποδώσουμε γενικά ή ειδικά χαρακτηριστικά ανεξάρτητα από τη συλλογή του κι εξίσου αδύνατο να κατανοήσουμε τη δημιουργία μιας συλλογής ανεξάρτητα από την προσωπικότητα και τα χαρακτηριστικά του δημιουργού της. Για τον λόγο αυτό λαμβάνουμε γενικά υπόψη τόσο τις ιδιαίτερες συλλεκτικές συμπεριφορές, τα κίνητρα που καθόρισαν τη δράση του συλλέκτη και τις σχέσεις του με το κοινωνικό περιβάλλον εντός του οποίου αυτός έδρασε, όσο και τις φυσικές ιδιότητες ή τα χαρακτηριστικά του *υλικού προϊόντος* που δημιούργησε.

Ωστόσο οι αξιολογικές κρίσεις που έχουν διατυπωθεί έως σήμερα στη βιβλιογραφία γενικά για τους συλλέκτες και το συλλεκτικό έργο, δεν προκύπτουν από μια ευρέως αποδεκτή ή έστω απλώς προτεινόμενη ειδική μέθοδο ταξινόμησης ή αξιολόγησης. Οι κρίσεις αυτές συγκεφαλαιώνονται ουσιαστικά σε δύο κατηγορίες και αφορούν είτε αποσπασματικούς χαρακτηρισμούς για μεμονωμένες –συχνά δευτερεύουσες– συλλεκτικές συμπεριφορές, είτε απλουστευμένες και μονοδιάστατες ομαδοποιήσεις συλλεκτών με βάση πολύ γενικευμένες ψυχολογικές διαφορές τους.

Έτσι ένας συλλέκτης μπορεί να διαφοροποιείται ανάλογα με το αν, για παράδειγμα, επιθυμεί να αναβαθμίσει συχνά τη συλλογή του μέσα από πωλήσεις και νέες αγορές, αν εμμένει με πείσμα στις αρχικές επιλογές του<sup>2061</sup> αλλά και αν χρησιμοποιεί περισσότερο τον «κατακόρυφο» ή τον «οριζόντιο», τον «δομημένο» ή τον «αδόμητο» τρόπο παρουσίασης της συλλογής του<sup>2062</sup>. Αντίστοιχα συλλέκτες αξιολογούνται αποκλειστικά με βάση το –σημαντικό βεβαίως– ψυχολογικό κριτήριο του κατά πόσον δρουν κυρίως συναισθηματικά ή αντίθετα ορθολογικά στην επιλογή των συλλεκτικών τους αντικειμένων<sup>2063</sup>, ενώ σε άλλη περίπτωση κατατάσσονται, με

---

<sup>2059</sup> Ο όρος «ιδιογραφική» χρησιμοποιείται με την έννοια που του έδωσε ο αμερικανός ψυχολόγος Gordon Willard Allport (Allport, 1966) και αφορά τη μελέτη μιας μεμονωμένης περίπτωσης (Παρασκευόπουλος, 1982, σσ. 95 κ.εξ.).

<sup>2060</sup> Για τον όρο «Συλλογή Κωστάκη» βλ. παραπ., σ. 291.

<sup>2061</sup> Baekeland, 1996, σ.208.

<sup>2062</sup> Με βάση αυτούς τους άξονες ταξινομεί τις συλλογές ο R. W. Belk (Belk, 1996, σσ.324-326).

<sup>2063</sup> Έτσι οι Danet και Katriel διακρίνουν δύο «καθαρούς» τύπους συλλέκτη, τον «τύπο Α», που χρησιμοποιεί *συναισθηματικά* κριτήρια επιλογής και επιχειρεί να βελτιώσει τη συλλογή του χωρίς να έχει αίσθηση σειρών που χρειάζονται ολοκλήρωση, και τον «τύπο Β», που χρησιμοποιεί *γνωστικά* κριτήρια επιλογής, με σκοπό να βελτιώσει τη γνώση του για αυτά παρά να ενισχύσει την ομορφιά της συλλογής. Κατά τον Belk οι δύο τύποι εμφανίζονται στην πράξη αναμειγμένοι (Belk, 1996, σ.320).

βάση τη συλλεκτική τους συμπεριφορά, σε μια από τις κατηγορίες του «επιθετικού», του «σνομπ» ή του «τεχνοκριτικού»<sup>2064</sup>.

Παρά την εμφανή απουσία ενός ολοκληρωμένου συστήματος μελέτης του συλλέγειν στον χώρο των κοινωνικών επιστημών<sup>2065</sup>, ιστορικοί, ανθρωπολόγοι και ψυχολόγοι εξετάζουν ποικιλοτρόπως και σε βάθος τον συλλέκτη, επιδεικνύοντας ενδιαφέρον ακόμη και για πολύ ειδικά ζητήματα. Στο στόχαστρο των ερευνητών βρίσκονται –ανάλογα με τους ειδικούς κάθε φορά μελετητικούς στόχους– παντοειδή ζητήματα, που ξεκινούν από τη σημασία της συλλεκτικής εμπειρίας κατά την παιδική ηλικία<sup>2066</sup> και φτάνουν έως το είδος της σχέσης του συλλέκτη με τη σύζυγό του. Η τελευταία φαίνεται, άλλωστε, να επηρεάζει σε κάποιες περιπτώσεις ακόμη και καταλυτικά τη συλλεκτική δράση<sup>2067</sup>, αφού μπορεί να λειτουργεί είτε ανασταλτικά και επιζήμια είτε, αντίθετα, ενθαρρυντικά και υποστηρικτικά, όπως συμβαίνει χαρακτηριστικά στην περίπτωση του Κωστάκη<sup>2068</sup>.

Ξαναγυρνώντας στον συγκεκριμένο ερευνητικό μας στόχο και με δεδομένη την ανάγκη εύρεσης ενός μεθοδικού εργαλείου που να μας προφυλάσσει από τον κίνδυνο διατύπωσης κρίσεων ενός αυθαίρετου, τυχαίου ή και υποβολιμαίου χαρακτήρα, καταλήξαμε στη σταχυολόγηση μιας ποικιλίας κριτηρίων αξιολόγησης, που κρίναμε ως απαραίτητα για την επίτευξη του παραπάνω στόχου. Τα κριτήρια αυτά, που παρουσιάζουμε σε έναν ευσύνοπτο πίνακα κριτικής παρουσίασης και κατανέμουμε σε δύο βασικές ομάδες με αντικείμενα κρίσεως στη μια περίπτωση τη συλλογή και στη δεύτερη τον συλλέκτη Γ. Κωστάκη (πίνακες 1, 2), προέκυψαν από τη συστηματική και ενδελεχή μελέτη του υπό εξέταση υλικού μας, με στόχο την αναζήτηση των βασικότερων διαρθρωτικών φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών τους.

---

<sup>2064</sup> Κατά τον Baekeland ο «τύπος» συλλέκτη που χαρακτηρίζεται από ενεργητική επιθετικότητα και ανταγωνισμό, ενδιαφέρεται να έχει η συλλογή του θεατές και τη συγκρίνει σταθερά με άλλων, επιμένοντας για την ανώτερη αξία της. Αντίστοιχα ο «σνομπ» είναι ένας πιο ραφιναρισμένος και παθητικός τύπος συλλέκτη, που φροντίζει, όσο γίνεται, να μην ακολουθείται το συλλεκτικό του πεδίο από κανέναν. Ο τρίτος τύπος είναι εκείνος του «αληθινού τεχνοκριτικού» (Baekeland, 1996, σ.213).

<sup>2065</sup> Βλ. και Belk, 1996, σ.324.

<sup>2066</sup> Baekeland, 1996, σ.208.

<sup>2067</sup> Ό.π., σ.211 και Pearce, 1999, σ.227 κ.εξ.

<sup>2068</sup> Παρά τις δυσκολίες που επέφερε το συλλέγειν στην οικογενειακή τους ζωή, η σύζυγος του Γ. Κωστάκη, Zinaida Panfilova (1912-1992), υποστήριξε σημαντικά τη συλλεκτική του δράση, όπως αναγνώριζε και ο ίδιος: «In my life as a collector I was very fortunate that I chose as my lifelong friend my Zinochka, Zinaida Semyenovna, my wife, who in the course of all those years of collecting was my great helper and great friend. Zina joined me in my passion and throughout her life went with me, hand in hand. I have to say that in the building of this collection I am enormously in debt to my wife» (Roberts, 1994, σ.208). Επίσης βλ. Andriotakis, 1979, όπου αναφέρεται: Zina...sold her car, her diamond ring and her fur coat to help support her husband's art-collecting habit.

Συγκεκριμένα, από την ποικιλία των κριτηρίων με βάση τα οποία θα μπορούσαμε να αξιολογήσουμε το κάθε αντικείμενο κρίσεως<sup>2069</sup>, επιλέχθηκαν εκείνα που θεωρούμε ως τα πιο κρίσιμα και γόνιμα σε συμπεράσματα από όσα αφορούν τη συγκεκριμένη συλλογή αλλά και τον συλλέκτη, σε σχέση πάντα με το έργο του<sup>2070</sup>. Για τον έλεγχο των κρίσεων που διατυπώνονται κάθε φορά ανά κριτήριο μπορεί κανείς να ανατρέξει στη διεξοδική παρουσίαση των επιμέρους θεμάτων, όπως αυτά περιγράφονται και τεκμηριώνονται στα προηγούμενα κεφάλαια της προκείμενης εργασίας.

Οι κρίσεις που διατυπώνονται ανά κριτήριο κυμαίνονται σε μια διπολική –με βάση τις ανάγκες του νοητικού μας συστήματος<sup>2071</sup>– κλίμακα αξιολόγησης, με λίγα αλλά απαραίτητα ενδιάμεσα στάδια. Συγκεκριμένα η κάθε αξιολογική κρίση ποσοτικοποιείται στην αριθμητική κλίμακα μεταξύ του 1 και του 5, ενώ το 0 αντιπροσωπεύει το ουδέτερο σημείο (π.χ. αδυναμία διατύπωσης γνώμης συνολικά, αβεβαιότητα, αδιαφορία)<sup>2072</sup>. Από τη «μέτρηση» του κάθε αντικειμένου κρίσεως σε αυτή τη βαθμολογική κλίμακα προκύπτει τελικά αυτό που ονομάζουμε «προφίλ», το νοητό διάγραμμα δηλαδή μιας καμπύλης, που σκιαγραφεί το σύνολο των ιδιαίτερων ή «κεντρικών»<sup>2073</sup> χαρακτηριστικών του συγκεκριμένου συλλέκτη και της συλλογής του.

Ασφαλώς, όπως άλλωστε επιβεβαιώνεται και από την παραπάνω ερευνητική διαδικασία, σε βάθος χρόνου παρατηρούνται ποικίλες ποιοτικές μεταβολές, τόσο σε γενικά όσο και σε ειδικά χαρακτηριστικά των αντικειμένων κρίσεως. Καθώς μάλιστα επιμέρους χαρακτηριστικά αλλάζουν με τον καιρό, σε σημείο ώστε να μεταβάλλεται δραστικά ακόμη και ολόκληρο το προφίλ της συλλογής αλλά και του συλλέκτη, ο κάθε πίνακας κριτικής παρουσίασης προσδιορίζεται απαραίτητως χρονικά, ανάλογα με την εποχή στην οποία αναφερόμαστε.

Αντίστοιχα και η συνιστώσα του τόπου κατέχει βαρύνουσα σημασία. Ιδιαίτερα συνεξετάζονται έτσι τόσο ο τόπος δημιουργίας της συλλογής –ειδικά κατά

---

<sup>2069</sup> Για τη μεγάλη συζήτηση σχετικά με την επιλογή των κριτηρίων κρίσεως σε μια αξιολόγηση, βλ. Μάζη, 1979, σσ.108-109 και *passim*.

<sup>2070</sup> Διαφορετική θα ήταν προφανώς η επιλογή κριτηρίων στην περίπτωση μιας συγκριτικής αξιολόγησης πολλών συλλεκτών ή σε εκείνη της αξιολόγησης της συλλογής ή μεμονωμένων έργων της ως αυτόνομου αντικειμένου μελέτης. Για τις παραμέτρους ή μεταβλητές που προσδιορίζουν τα κριτήρια αξιολόγησης των έργων τέχνης και των άλλων αντικειμένων του υλικού πολιτισμού, βλ., μ.α., Λάββα, 1977, σσ.12-15 και Pearce, 1999, σ.355.

<sup>2071</sup> Κατά τον J. Piaget και άλλους (όπως αναφέρεται στο Μάζη, 1979, σ.163).

<sup>2072</sup> Για το «σημείο μηδέν» βλ. Μάζη, 1979, σ.178. Γενικά, αντί διαβαθμισμένων επιρρηματικών εκφράσεων (λίγο–αρκετά–πολύ κλπ.), επιλέχτηκε μια αριθμητική κλίμακα 5 βαθμίδων ως η καταλληλότερη και ακριβέστερη για το ζητούμενο επίπεδο περιγραφής.

<sup>2073</sup> Με βάση τον διαχωρισμό των ατομικών χαρακτηριστικών σε «περίοπτα», «κεντρικά» και «δευτερεύοντα» στην παράδοση της θεωρίας του Allport (Παρασκευόπουλος, 1982, σ. 95).

την εποχή της πρώτης διαμόρφωσής της στη σοβιετική Ρωσία (πίνακας 1)– όσο και το ευρύτερο ή διεθνές κοινωνικό σκηνικό, αφότου η συλλογή απέκτησε πλέον παγκόσμια ακτινοβολία (πίνακας 2).

Η σημασία της διαφοροποίησης των χαρακτηριστικών συλλογής και συλλέκτη ανά εποχή οπτικοποιείται συγκεκριμένα μέσα από μεμονωμένους και ανεξάρτητους πίνακες αξιολόγησής τους, που συγκροτούνται ανά κριτήριο για διάστημα 5 συνολικά δεκαετιών (πίνακας 3). Πρόκειται ουσιαστικά για μια ασφαλιστική δικλείδα, η οποία επιβεβαιώνει τον εκ προοιμίου προσωρινό και υπό εξέλιξη χαρακτήρα των μετρήσεών μας, προφυλάσσοντάς μας από μια *a posteriori* διατύπωση γενικών κρίσεων, οι οποίες θα ήταν δυνατόν να ερμηνευτούν διαστρεβλωμένα ως σταθερές ή μόνιμες.

Επιπρόσθετα, με βάση τη γνωστή στη Νοητική Ψυχολογία *Θεωρία των Προσωπικών Κριτηρίων*<sup>2074</sup>, δεδομένη κατά μια έννοια είναι η «ατομικότητα» των επιλεγμένων κριτηρίων αξιολόγησης ή έστω των συγκεκριμένων διπολικών αποχρώσεών τους, ενώ εξίσου δεδομένη μπορεί να θεωρηθεί και η «ατομικότητα» ενός «ιδεώδους προφίλ» που ενυπάρχει αναπόφευκτα στο μυαλό των κρινόντων. Σε κάθε περίπτωση και με βάση το συγκεκριμένο θεωρητικό υπόβαθρο, δόθηκε ιδιαίτερη προσοχή, ώστε τα επιλεγμένα κριτήρια να είναι εννοιολογικά ανεξάρτητα, προκειμένου να ελαχιστοποιηθεί η πιθανότητα επικαλύψεων με συνέπεια ασάφειες και νοηματική σύγχυση.

Δεδομένη μπορεί τέλος να θεωρηθεί και η δυνατότητα συμπλήρωσης, τροποποίησης ή και βελτίωσης του πινακοποιημένου αυτού τρόπου κριτικής παρουσίασης, προκειμένου να εξυπηρετηθούν ανάλογοι ή και ευρύτεροι ερευνητικοί στόχοι.

#### **4.5.2 Παρουσίαση**

Με αντικείμενα κρίσεως αφενός τη συλλογή και αφετέρου τον συλλέκτη, διατυπώνονται συγκεκριμένα κρίσεις ως προς περισσότερα από 10 κριτήρια ανά περίπτωση, τα οποία συνεξετάζονται ενδεικτικά στο πλαίσιο δύο κρίσιμων χρονολογικών περιόδων: της σταλινικής εποχής –εποχής έναρξης της συλλογής– όταν εντός της Σοβιετικής Ένωσης διαμορφώθηκε ένας πρώτος βασικός πυρήνας της (1947-1953) και της τελικής φάσης κατάληξής της, όταν, μουσειοποιημένη πλέον κατά τα δύο μεγαλύτερα τμήματά της, κινούταν σε διεθνή επίπεδα αναγνώρισης με κέντρα τη Μόσχα και τη Θεσσαλονίκη (2000-2015).

---

<sup>2074</sup> Για την αξιοποίησή της γνωστής θεωρίας του ψυχολόγου George A. Kelly (Kelly, 1955) στη διαδικασία της αξιολόγησης βλ. Μάζη, 1979, σ.153 κ.εξ. και *passim*.

Μέσα από αξιολογικές μετρήσεις με βάση συγκεκριμένα κριτήρια, προκύπτει τελικά το προφίλ της συλλογής και αντίστοιχα του συλλέκτη ανά εκάστοτε χρονική περίοδο εξέτασης. Παράλληλα, στο παρόν κεφάλαιο εξετάζουμε και την ποιοτική μεταβολή και εξέλιξη του καθενός από τα παραπάνω κριτήρια κατά προσέγγιση και ανά δεκαετία, στο ευρύτερο χρονικό διάστημα από το 1951 έως και το 2000 και στον τόπο όπου κάθε φορά υφίστατο η συλλογή ή δρούσε ο συλλέκτης.

Συγκεκριμένα διατυπώνονται αξιολογικές κρίσεις που αφορούν συγκεκριμένες ιδιότητες της συλλογής, φυσικές-υλικές (μέγεθος, διάρκεια, παλαιότητα,), όπου εντάσσονται και οι οικονομικές (αγοραστική αξία), καθώς και πνευματικές-άυλες (πληρότητα, εξειδίκευση, σπανιότητα ή πρωτοτυπία, συμβολισμό, γνησιότητα,) όπου εντάσσονται και οι κοινωνικές (νομιμότητα, κοινωνική αποδοχή, προσβασιμότητα, φήμη).

Αντίστοιχα και ο συλλέκτης εξετάζεται με βάση τις κοινωνικές του αφετηρίες που αντανακλώνται στην οικονομική του επιφάνεια (το πόσο ευκατάστατος ήταν), τις κοινωνικές ιδιότητές του ως συλλέκτη (νομιμότητα, καθιέρωση, αναγνωρισιμότητα ή φήμη), τις συλλεκτικές του συμπεριφορές και πρακτικές (το πόσο διαισθητικά ή ορθολογικά, ανεξάρτητα ή κατευθυνόμενα δρούσε, το πόσο πρωτοπόρος, εξωστρεφής ή ιδεολόγος υπήρξε, τη συλλεκτική του ηλικία και εξειδίκευση) και τα κίνητρα από τα οποία παρακινήθηκε (αισθητικά, ψυχολογικά, κοινωνικά και οικονομικά).

Πιο ειδικά στη διπολική κλίμακα αξιολόγησής μας, η συλλογή Ρωσικής Πρωτοπορίας του Γ. Κωστάκη (πίν. 1, 2) παρουσιάζεται και εκτιμάται κάθε φορά ως προς τη *φήμη* της (διάσημη-άσημη), την αγοραστική της *αξία* (ακριβή-φτηνή), τη *διάρκεια δημιουργίας* της (μακράς-βραχείας διάρκειας), το *είδος* συλλογής τέχνης που εκπροσωπεί (εξειδικευμένη-γενικής φύσεως), τον βαθμό *σπανιότητας* ή *πρωτοτυπίας* του θεματικού της αντικειμένου (σπάνια-κοινή) καθώς επίσης τον βαθμό *ολοκλήρωσής* της ως προς τον συλλεκτικό της στόχο (ολοκληρωμένη-ελλιπής), την ικανότητα *προσβασιμότητάς* της (προσβάσιμη ή επισκέψιμη-μη επισκέψιμη) και το μέγεθός της (μεγάλη-μικρή). Παράλληλα ελέγχεται ο βαθμός *κοινωνικής αποδοχής* (αποδεκτή-μη αποδεκτή ή απορριπτέα) και *νομιμότητας* (νόμιμη-παράνομη) του περιεχομένου της, η *συμβολική του αξία* (υψηλού-χαμηλού συμβολισμού) και τέλος οι βαθμοί *παλαιότητας* ή *ιστορικότητας* (παλαιών-σύγχρονων έργων) και *γνησιότητας* των έργων της (γνήσιων-πλαστών έργων).

Αντίστοιχα και ο συλλέκτης εξετάζεται με κριτήρια την *αναγνωρισιμότητα* και το *κύρος* του ονόματός του, δηλαδή τη συλλεκτική του *φήμη* (διεθνούς φήμης-τοπικής εμβέλειας), την *οικονομική* του *επιφάνεια* (εύπορος ή ευκατάστατος-μη ευκατάστατος), τη *διάρκεια* της *συλλεκτικής* του *δράσης* (μακράς-βραχείας διάρκειας), τον βαθμό *εξειδίκευσης* του συλλεκτικού του έργου (εξειδικευμένος-μη

εξειδικευμένος) καθώς και το πόσο *πρωτοπόρος* αλλά και *ιδεολόγος* μπορεί να θεωρηθεί. Παράλληλα ελέγχεται και αξιολογείται, σε διπολική πάντα κλίμακα, το πόσο *καθιερωμένος ή περιθωριακός, νόμιμος ή παράνομος, εξωστρεφής ή εσωστρεφής* υπήρξε, το πόσο *διαισθητικά ή ορθολογικά, ανεξάρτητα ή κατευθυνόμενα* έδρασε, αλλά και το κατά πόσο επηρεάστηκε από *αισθητικά, ψυχολογικά, κοινωνικά και οικονομικά* κίνητρα, στην εποχή που κάθε φορά εξετάζεται (πίνακες 1, 2).

Πιο συγκεκριμένα η Συλλογή Κωστάκη στη Σοβιετική Ένωση κατά τη σταλινική εποχή (πίνακας 1), όπου δηλαδή και όταν πρωτοδημιουργήθηκε, μπορεί να θεωρηθεί ως μια *μικρή* ακόμη ως προς το μέγεθός της συλλογή –υπό εξέλιξη βέβαια και ολοένα αυξανόμενη– που αξιολογείται ανάλογα στη βαθμίδα «5»<sup>2075</sup>. Άλλωστε κατά την ίδια εποχή η συλλογή παρουσιάζεται ως *ελάχιστα ακριβή* εκεί (5), δεδομένου ότι τα έργα που περιλάμβανε δεν θεωρούνταν καθόλου ελκυστικά για τους σοβιετικούς συλλέκτες και άρα προσφέρονταν σε πολύ φθηνή τιμή, σε κάποιες περιπτώσεις ακόμη και χωρίς αντίτιμο<sup>2076</sup>.

Το παραπάνω χαρακτηριστικό της συλλογής ως προς την εμπορική της αξία –ιδιαίτερα σημαντικό για τη διαμόρφωση του προφίλ της– σχετίζεται αναμφισβήτητα με τον εξίσου καθοριστικό *αρνητικό βαθμό αποδοχής* της (5) από το συλλεκτικό και ευρύτερα κοινωνικό περιβάλλον του τόπου παραγωγής της. Εξίσου όμως σχετίζεται και με τον *παράνομο* (5) ουσιαστικά χαρακτήρα που προσέλαβε η διαμόρφωση μιας τέτοιου είδους συλλογής μέσα στις δεσμευτικές πολιτικές συνθήκες της Σοβιετικής Ένωσης της εποχής<sup>2077</sup>.

Λόγω αυτών, άλλωστε, των ιδιαίτερων συνθηκών, ο βαθμός *προσβασιμότητας* ή *επισκεψιμότητας* της συλλογής παρουσιάζεται ουσιαστικά μηδενικός ή σχεδόν μηδενικός (5) γύρω στο 1950<sup>2078</sup> και κατά συνέπεια την ίδια εποχή η συλλογή παρέμενε ασφαλώς εντελώς *άγνωστη* ή *άσημη* (5). Επιπλέον η μικρή ακόμη διάρκεια ζωής της, που την κατατάσσει στη βαθμίδα της *νεοπαγούς* ή *πρόσφατα δημιουργημένης* (5)<sup>2079</sup>, δικαιολογεί όπως είναι φυσικό την ύπαρξη

---

<sup>2075</sup> Γύρω στο 1948 η συλλογή καταλάμβανε μικρό χώρο (Roberts, 1994, σ.44). Συνολικά θεωρούμε πως δεδομένου ότι υπάρχουν συλλογές που ξεπερνούν τα 10.000 έργα (π.χ. συλλογές De Menil, Dodge κ.α., βλ. σημ. 378, 851), μπορούμε να κατατάξουμε στην κατηγορία «2» εκείνες που ξεπερνούν τα 5.000 έργα, στην κατηγορία «3» εκείνες που ξεπερνούν τα 3.000, στην κατηγορία «4» όσες περιλαμβάνουν πάνω από 1.000 έργα και στην κατηγορία «5» τις υπόλοιπες.

<sup>2076</sup> Βλ. και παραπ., σσ. 214-215, 262-263.

<sup>2077</sup> Βλ. και παραπ., σσ. 226, 259.

<sup>2078</sup> Η διαδικασία δημοσιοποίησης της συλλογής ξεκίνησε μετά το 1953 (βλ. παραπ., σσ. 272 κ.εξ.).

<sup>2079</sup> Η βαθμίδα «5» αποδίδει τον νεοσύστατο χαρακτήρα της συλλογής, μπορεί ωστόσο να παραλλάσσει ελαφρώς έως τη βαθμίδα «4», δεδομένης της διαφοροποίησής της μεταξύ των ετών 1947 και 1953.

σοβαρών και μεγάλων ακόμη ελλείψεων ως προς τον *βαθμό ολοκλήρωσής* της (4)<sup>2080</sup>.

Από την άλλη πλευρά η Συλλογή Κωστάκη, που περιλάμβανε το έργο ντόπιων καλλιτεχνών μιας συγκεκριμένης περιόδου, παρουσιάζεται κατά το ξεκίνημά της ως μια κατεξοχήν *εξειδικευμένη* συλλογή έργων τέχνης (1) και εξαιρετικά *πρωτότυπη* για την εποχή και την τοπική κοινωνία (1). Παράλληλα η ομάδα αυτή αντικειμένων δημιουργημένων *πολύ πρόσφατα* σε σχέση με την εποχή του συλλέκτη (4) –για την ακρίβεια λίγες μόνο δεκαετίες πριν από τη συλλογή τους– μπορεί ήδη να χαρακτηριστεί και ως μια συλλογή *γνήσιων* αναμφισβήτητα ή *αυθεντικών* έργων τέχνης (1), αφού ο συλλέκτης τους τα προμηθευόταν απευθείας από τους δημιουργούς και τον κύκλο τους. Επιπρόσθετα αξιολογείται και ως συλλογή έργων *υψηλού συμβολισμού* (1), αφού εξέφραζε τις πλούσιες φιλοσοφικές, πολιτικές και κοινωνικές ιδέες των καλλιτεχνικών κινήσεων και ρευμάτων που εκπροσωπούσε, επαναξιολογημένες μάλιστα από τον συλλέκτη, σε προφανή αντίθεση με τις ισχύουσες νόρμες της σταλινικής ιδεολογίας.

Με βάση τα παραπάνω παρατηρούμε ότι το προφίλ της συλλογής στη Σοβιετική Ένωση της σταλινικής περιόδου υπό εξέταση, οριοθετείται ουσιαστικά κοντά στα δύο άκρα, τους δύο αντιθετικούς πόλους της αξιολογικής μας κλίμακας, σχηματίζοντας σαφώς μια εξαιρετικά ευανάγνωστη ή καθαρή εικόνα (πίνακας 1). Ωστόσο η εικόνα αυτή άρχισε ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1950 να μεταβάλλεται ραγδαία ως προς αρκετά επιμέρους χαρακτηριστικά της. Έτσι το σημερινό προφίλ της συλλογής, εξεταζόμενο σε διεθνές πια επίπεδο, παρουσιάζεται εντελώς διαφορετικό ποιοτικά και προσδιορίζεται εγγύτερα στον έναν από τους δύο αξιολογικούς μας πόλους, καθώς συγκεντρώνει, χαρακτηριστικά, πολλά ως «θετικά» εννοούμενα σήμερα, κύρια γνωρίσματα.

Συγκεκριμένα στην περίοδο των αρχών του 21<sup>ου</sup> αιώνα (πίνακας 2), αν και δεν μπορούμε πλέον να μιλήσουμε για το μέγεθος<sup>2081</sup>, την προσβασιμότητα<sup>2082</sup>, και μόνο υπό όρους για την αγοραστική αξία μιας συλλογής που δεν υφίσταται πλέον παρά ως δύο επιμέρους μουσειακά υποσύνολα, δεχόμαστε καταρχάς ότι τα υποσύνολα αυτά εκπροσωπούν από κοινού μια καθ' όλα *αποδεκτή* (1) και *νόμιμη* (1), βέβαια, συλλογή *νεότερων έργων τέχνης* (4). Παράλληλα τα δύο μεμονωμένα

---

<sup>2080</sup> Ανάλογα με το ακριβές έτος της σταλινικής περιόδου παραλλάσσει προφανώς και η βαθμίδα στην οποία μπορούμε να την κατατάξουμε. Η τελευταία κυμαίνεται μεταξύ «5» (εκκίνηση συλλογής) και «3» (τέλος σταλινικής περιόδου), δεδομένου ότι στα πρώτα 15 περίπου χρόνια της συλλεκτικής του δραστηριότητας ο Κωστάκης είχε συλλέξει έναν μεγάλο όγκο της συλλογής του (βλ. και παραρ., σ. 272).

<sup>2081</sup> Από το 1977 και μετά την κατάτμηση της συλλογής δεν μπορούμε πλέον να μιλήσουμε για ένα συνολικό μέγεθος της συλλογής, παρά μόνο για τα μεγέθη των επιμέρους, ανεξάρτητων τμημάτων της.

<sup>2082</sup> Ομοίως και η προσβασιμότητα της συλλογής μπορεί σήμερα να ελεγχθεί μόνο ανά τμήμα και εξαρτάται από τη μουσειακή πολιτική του κάθε δημόσιου οργανισμού όπου πλέον ανήκει.



υποσύνολα της διάσημης συλλογής<sup>2083</sup> (1) παραμένουν σαφώς και σήμερα αφενός *υψηλού συμβολισμού* (1), αφού μέσα από αυτά εικονίζεται η πορεία του Μοντερνισμού στη Σοβιετική Ένωση της περιόδου 1900-1930 και αφετέρου *αδιαμφισβήτητης γνησιότητας* (1), αφού, μετά από την εισβολή πολλών πλαστών έργων στον χώρο της ιδιωτικής αγοράς αλλά ακόμη και των μουσείων, τείνουν να θεωρούνται ως η μοναδική ίσως «εγγύηση γνησιότητας» των έργων της Ρωσικής Πρωτοπορίας<sup>2084</sup>.

Από την άλλη πλευρά, ο *βαθμός πρωτοτυπίας* ή *σπανιότητας* των έργων της ενιαίας άλλοτε Συλλογής Κωστάκη –ενταγμένων πλέον στο ευρύτερο διεθνές σκηνικό του κόσμου της τέχνης– έχει σήμερα αναντίρρητα μειωθεί σε σχέση με τη σταλινική εποχή, τόσο ώστε να μιλάμε για έργα, πολλά από τα οποία συναντά κανείς σχετικά συχνά σε μουσεία, από το Παρίσι έως τη Νέα Υόρκη και από την Ελλάδα έως την Ολλανδία. Γενικά θεωρούμε, ωστόσο, ότι τα δύο υποσύνολα της συλλογής, ως ανεξάρτητες έστω ενότητες, διατηρούν διεθνώς –λόγω του συνεκτικού και ειδικού χαρακτήρα τους– μια σχετική ιδιαιτερότητα και πρωτοτυπία, ένα όχι και τόσο συνηθισμένο προφίλ σε σχέση με την πλειοψηφία των μουσειακών συλλογών. Παρόλα αυτά θα ήταν θεμιτό να εξετάσει κανείς τη συγκεκριμένη παράμετρο πιο ειδικά και μόνο ανά υποσύνολο.

Αντίθετα ωστόσο με τη σπανιότητα των έργων της συλλογής, η αγοραστική αξία που αυτά εκπροσωπούν έχει αναμφισβήτητα αυξηθεί σε βάθος χρόνου και έτσι η Συλλογή Κωστάκη –αν και μόνο υπό όρους μπορούμε να μιλήσουμε πλέον για την αγοραστική της αξία– μπορεί να χαρακτηριστεί ως μια *ακριβή* συλλογή (2)<sup>2085</sup>.

---

<sup>2083</sup> Πριν την αγορά της από το ελληνικό κράτος, η συλλογή είχε περιοδεύσει ουσιαστικά σε όλον σχεδόν τον κόσμο, από Αμερική και Ιαπωνία (μερικά έργα) έως Ευρώπη (ιδιαίτερα Γερμανία) –πλην Γαλλίας και Ιταλίας– με μεγάλη επιτυχία. Για τον αντίκτυπο της δημοσιότητας που έλαβε η συλλογή τουλάχιστον στις σημαντικότερες από τις εκθέσεις αυτές καθώς και για την πληθώρα των άρθρων που γράφτηκαν και δημοσιεύτηκαν σε κάθε ευκαιρία παρουσιάσής της, βλ. παραπ., σημ. 1031-1032, 1037.

<sup>2084</sup> Κατά την Evelyn Weiss, που σε έκθεσή της προς το ελληνικό Υπουργείο Πολιτισμού ανέφερε για τη Συλλογή Κωστάκη, πως ασκεί «ένα είδος ρυθμιστικού ελέγχου ως παγκόσμιο σημείο αναφοράς για τη Ρωσική Πρωτοπορία», καθώς «αυτή μόνο προσφέρει εγγύηση γνησιότητας των έργων» (όπως αναφέρεται στο Παπανικολάου, 2000, σ.19).

<sup>2085</sup> Ως «ακριβή» (2) ορίζουμε τη συλλογή της οποίας το κόστος υπερβαίνει τα 100 αλλά δεν ξεπερνά τα 500 εκατ. ευρώ. Δεδομένης της ύπαρξης συλλογών που κοστολογούνται σε πολύ μεγαλύτερα ποσά και ταξινομούνται άρα στη βαθμίδα «1» –αναφέρουμε ενδεικτικά τη συλλογή του Philip Niarchos, της οποίας η τιμή κοστολόγησης ξεπερνά τα 2 δις δολάρια (βλ. παραπ., σημ. 518)– θα ήταν ατόπημα να ταξινομήσουμε τη Συλλογή Κωστάκη στην ίδια κατηγορία. Βέβαια στη συγκεκριμένη περίπτωση, μπορεί να γίνει λόγος για «αγοραστική αξία» μόνο εικονικά, και πάντως κατά προσέγγιση, με δεδομένο το κόστος του «δυτικού» τμήματος της Συλλογής, που πουλήθηκε τελικά το 2000 προς 14,2 δις δρχ. (41.672.780,63 ευρώ, περ. 52 εκατ. δολάρια) αλλά και την ασφαλιστική αξία του ίδιου τμήματος, που το 2000 εκτιμούνταν μεταξύ 62.659.500 και 52.311.500 δολαρίων (Αρχεία ΚΜΣΤ). Ωστόσο δεν λαμβάνονται υπόψη οι υψηλές ή και πολύ υψηλές τιμές μεμονωμένων έργων Ρωσικής Πρωτοπορίας στην

Τέλος η συλλογή κρίνεται ως *μακράς* γενικά *διάρκειας* (2) ως προς τον χρόνο διαμόρφωσής της<sup>2086</sup> και συγχρόνως *αρκετά εξειδικευμένη* (2)<sup>2087</sup> και αντίστοιχα *ολοκληρωμένη* (2)<sup>2088</sup> ως προς το θεματικό της αντικείμενο.

Με αντικείμενο κρίσεως τον συλλέκτη (πίνακας 1), είναι χαρακτηριστικό πως το προφίλ του στη Σοβιετική Ένωση της σταλινικής εποχής διαμορφώνεται επίσης εξαιρετικά έντονο ή ακραίο, καθώς όλα του τα χαρακτηριστικά αγγίζουν ή πλησιάζουν τον έναν από τους δύο πόλους αξιολόγησης. Έτσι αυτή την εποχή μπορούμε να μιλάμε για έναν αρκετά *ευκατάστατο* για τα δεδομένα της Σοβιετικής Ένωσης της εποχής (2)<sup>2089</sup>, *νέο* ή *βραχείας* ακόμη *διάρκειας δράσης* (5)<sup>2090</sup>, και *τοπικής εμβέλειας* συλλέκτη (5), *περιθωριακό* (5) μάλιστα λόγω του συλλεκτικού του αντικειμένου και ριψοκίνδυνο ως *παράνομο* (5), που δημιουργούσε τη

---

αγορά (βλ. Kishkovsky, 2002, Wood, 2004 και <http://browse.sothebys.com>). Άλλωστε «η προσέγγιση της αξίας μιας συλλογής που πωλείται ως ενιαίο σύνολο είναι πολύ διαφορετική από την αξία που προκύπτει από τον συνυπολογισμό των επί μέρους αξιών των έργων της συλλογής, όπως αυτές διαμορφώνονται στο διεθνές χρηματιστήριο της τέχνης. Και αυτό γιατί οι εκτιμήσεις των επί μέρους αξιών... δεν θα μπορούσαν ενδεχομένως να δικαιολογηθούν σε περίπτωση μιας μαζικής εκποίησης μεγάλου μέρους μιας πανάκριβης συλλογής» (Τσαούσης, 1998, παρ. 27). Σε κάθε περίπτωση, αν θέλουμε να μιλήσουμε για «αγοραστική αξία» της συλλογής, θα πρέπει, σε συνδυασμό και με την ανάλογη και μεγαλύτερη οικονομική αξία της δεύτερης μεγάλης υποομάδας της Συλλογής, να θεωρήσουμε ότι αυτή ξεπερνά τα 100 εκατ. ευρώ.

<sup>2086</sup> Ως «μακράς διάρκειας» (2) ορίζουμε τη συλλογή που διαμορφώνεται επί διαστήματος τριακονταετίας και άνω, ενώ ως «ιδιαίτερα μακράς διάρκειας» εκείνη που διαμορφώνεται επί διαστήματος πενηκονταετίας και άνω (1). Ομοίως και οι συλλογές που διαμορφώνονται σε διάστημα 5, 10 και 20 ετών και άνω, κατατάσσονται, αντίστοιχα, στις βαθμίδες «5», «4» και «3». Αν και η Συλλογή Κωστάκη είχε ολοκληρωθεί σε μεγάλο βαθμό έως περίπου το 1965, ο Κωστάκης δεν σταμάτησε να τη συμπληρώνει με έργα, όπως για παράδειγμα το τμήμα της πτητικής μηχανής του Tatlin, για το οποίο ο συλλέκτης περίμενε έως το 1976, προκειμένου να το αποκτήσει (βλ. παραπ., σημ. 1801).

<sup>2087</sup> Για τη διαμόρφωση του συλλεκτικού αντικειμένου του Γ. Κωστάκη βλ. και παραπ., σσ. 266 κ.εξ.

<sup>2088</sup> Θεωρούμε γενικά ότι η Συλλογή Κωστάκη, αν και παρουσιάζει ευρεία εκπροσώπηση πολλών ειδών και ποικίλων εκφάνσεων της Ρωσικής Πρωτοπορίας, δεν μπορεί σήμερα, αλλά και σε καμιά φάση της δημιουργίας της, να θεωρηθεί ως απόλυτα ή σχεδόν απόλυτα, έστω, ολοκληρωμένη και χωρίς κενά. Με δεδομένα αφενός την απουσία σημαντικών σουπρεματιστικών έργων του Malevich και αφετέρου τα υπόλοιπα κενά της συλλογής (βλ. και παραπ., σ. 442), κάτι τέτοιο θα πρέπει να αποκλεισθεί.

<sup>2089</sup> Για τα δεδομένα της Σοβιετικής Ένωσης φαίνεται πως ο συλλέκτης ήταν ιδιαίτερα ευκατάστατος (βλ. παραπ., σ. 264 και σημ. 937). Τον κατατάσσουμε ωστόσο στη βαθμίδα «2», καθώς θεωρούμε πως η βαθμίδα «1», που εκπροσωπούν οι συλλέκτες απεριορίστων ουσιαστικά οικονομικών δυνατοτήτων, με την έννοια που κάτι τέτοιο υπάρχει στη Δύση (π.χ. ο John Rockefeller), δεν υφίσταται στο συγκεκριμένο κοινωνικοοικονομικό περιβάλλον και πάντως όχι για έναν μισθωτό υπάλληλο όπως ο Κωστάκης.

<sup>2090</sup> Σχετικά με μια ελαφριά διακύμανση της βαθμίδας μεταξύ «5» και «4» από την αρχή έως το τέλος της σταλινικής εποχής βλ. και παραπ., σημ. 2079.

συλλογή του με βάση κατεξοχήν *ψυχολογικά* (1) και *αισθητικά* (1) και δευτερευόντως *κοινωνικά* (2) ή και *οικονομικά* (4) κίνητρα<sup>2091</sup>.

Από την άλλη ωστόσο πλευρά, ο συλλέκτης Κωστάκης ήταν αναμφισβήτητος ένας *εξειδικευμένος* συλλέκτης (1), με συνέπεια προσηλωμένος στο συλλεκτικό του αντικείμενο, τη Ρωσική Πρωτοπορία των πρώτων δεκαετιών του 20<sup>ου</sup> αιώνα, οπλισμένος, ως *ιδεολόγος*, με βαθύτατη πίστη στην ανώτερη αξία των έργων που επέλεγε (1). Αν και δεν ήταν βέβαια δυνατόν να ξεφύγει από τα περιοριστικά πλαίσια αναγκαστικής *εσωστρέφειας* των συλλεκτών της σταλινικής εποχής –πόσο μάλλον του είδους της μη εγκεκριμένης τέχνης (5)– η *μη κατευθυνόμενη*<sup>2092</sup> (2) και *δισεισθητική* ως επί το πλείστον (2) συλλεκτική του δράση<sup>2093</sup>, διαμόρφωσε ήδη από αυτή την εποχή έναν δυναμικό και *πρωτοπόρο* συλλεκτικό χαρακτήρα (1)<sup>2094</sup>,

---

<sup>2091</sup> Θεωρούμε ότι τα κοινωνικά κίνητρα αυτή την εποχή ήταν όχι τόσο εμφανή όσο αργότερα, αλλά αναμφισβήτητα υπαρκτά, δεδομένης της πίστης του συλλέκτη στην αξία του υλικού του, που ευνοούσε την ελπίδα του για την τελική δημόσια αναγνώρισή της. Για τα οικονομικά βλ. παραπ., σσ. 431-432.

<sup>2092</sup> Η συλλεκτική δράση του Κωστάκη αξιολογείται συνολικά ως «ανεξάρτητη» ή «μη κατευθυνόμενη» ως επί το πλείστον (2). Άλλωστε η περίπτωση να λειτουργεί κάποιος συλλέκτης απολύτως ανεξάρτητα (1), χωρίς καμία απολύτως γνώση ή κατεύθυνση ως προς το συλλεκτικό του αντικείμενο είναι –εάν υπάρχει– περίπτωση εξαιρετικά σπάνια στην πράξη. Η ανεξαρτητοποίηση της δράσης του Κωστάκη συνίσταται στο γεγονός ότι, αν και φρόντισε να συμβουλευτεί και να αντλήσει κάθε δυνατή πληροφορία από τους «ειδικούς» του περιβάλλοντός του σχετικά με την τέχνη που τον ενδιέφερε, έδρασε στο σύνολο της πορείας του αυτόβουλα και μάλιστα εμφατικά αντίθετα στη συμβουλή ειδημόνων όπως του Khardzhiev, που τον προειδοποίησαν να μην ασχοληθεί με «επιγόνους» όπως τους Ρορονα ή Κλιουν (βλ. και παραπ., σ.266). Έτσι μέσα από την πράξη του επιβεβαίωσε την κρίση των ειδικών για καλλιτέχνες όπως τους Malevich, Tatlin, Larionov, Goncharova ή Chekrygin και αναζήτησε το έργο τους, παράλληλα όμως διαμόρφωσε την προσωπική του ανεξάρτητη και μη κατευθυνόμενη δράση.

<sup>2093</sup> Αν και ξεκίνησε να συλλέγει καταρτίζοντας μια «λίστα» καλλιτεχνών της Ρωσικής Πρωτοπορίας, βάσει δηλαδή ενός ορθολογικού σχεδίου δράσης, ο Κωστάκης εμπιστεύτηκε στην πράξη κατεξοχήν τη διαίσθησή του, μη διστάζοντας να συμπληρώσει και να επεκτείνει την αρχική λίστα με σύμβουλο την προσωπική του αισθητική και την –μη αποδεδειγμένη ακόμη για την ορθότητά της– κρίση του. Άλλωστε η εκλογίκευση ήταν, κατά τον ίδιο, ο μεγαλύτερος εχθρός του συλλέκτη («Rationalization is the collector's greatest enemy» (Costakis, 1981, σ.67).

<sup>2094</sup> Το παράδοξο γεγονός ότι ο Κωστάκης θεωρείται «πρωτοπόρος» αν και δεν συνέλεξε σύγχρονή του τέχνη, ερμηνεύεται από την κατάταξη της συλλογής του στις ειδικού «διορθωτικού» ή «συμπληρωματικού» χαρακτήρα (βλ. και παραπ., σσ. 419 κ.εξ.), στις οποίες ένα παραμελημένο ή αγνοημένο πεδίο τέχνης, αναδεικνύεται σε συλλεκτικό αντικείμενο εξαιτίας της δράσης κάποιων συλλεκτών και επανέρχεται στο προσκήνιο εγείροντας την προσοχή του κόσμου της τέχνης. Ανάλογα παραδείγματα εντοπίζουμε και στη δυτική συλλεκτική παράδοση (Leopold, Josefowitz, Zimmermann, Von Nemes, Krölller-Müller). Με την ίδια έννοια, παρόλο που η τέχνη της Ρωσικής Πρωτοπορίας δεν αποτελούσε μεταπολεμικά ένα πρωτοποριακό καλλιτεχνικό προϊόν, ο συλλέκτης της δημιούργησε εξαιτίας της ένα νέο συλλεκτικό αντικείμενο, που στη συνέχεια ακολούθησαν και άλλοι συλλέκτες. Παράλληλα εδώ ο πολυσυζητημένος όρος «πρωτοπόρος» συνδέεται, σε συνέχεια της σχετικής παρατήρησης του Olivier Revault d' Allonnes (Ντ' Αλόν, 1995), με την «έννοια της εμπροσθοφυλακής», της σύγκρουσης βάσει στρατηγικού σχεδίου και της πρόκλησης «ρήγματος» στις τάξεις του «εχθρού», που στην περίπτωση μας μπορεί να ταυτιστεί με τη σταλινική τέχνη και το σύστημα που τη συντηρούσε.

εκείνον του σκαπανέα ενός νέου, ή σωστότερα εκ νέου ανακαλυφθέντος, δρόμου στην ιστορία της ρωσικής τέχνης και κατ' επέκταση του Μοντερνισμού.

Αντίστοιχα με εκείνο της Συλλογής Κωστάκη, το σημερινό –μετά από 7 περίπου δεκαετίες– προφίλ του ιδρυτή της σε διεθνές πλέον επίπεδο (πίνακας 2), διαγράφεται μέσα από αξιολογικές κρίσεις που περιστρέφονται, και σε αυτή την περίπτωση, γύρω από τον έναν κυρίως πόλο της κλίμακάς μας. Πιο συγκεκριμένα, μπορούμε σήμερα να θεωρήσουμε πως ο συλλέκτης υπήρξε γενικά σχετικά *ευκατάστατος* (2)<sup>2095</sup>, *ανεξάρτητος* ή *μη κατευθυνόμενος* (2) –και μάλιστα σε ρήξη με τις κατεστημένες αισθητικές αντιλήψεις της τοπικής κοινωνίας της εποχής του– και δια βίου *ιδεολόγος* (1). Παράλληλα ο Γ. Κωστάκης εμφανίζεται συνολικά ως ένας *εξειδικευμένος* συλλέκτης (2)<sup>2096</sup>, *μακράς σχετικά διάρκειας δράσης* (2)<sup>2097</sup>, που διαμόρφωσε τη συλλογή του κατεξοχήν *δισαιθητικά* (2) και χάρη όχι τόσο σε οικονομικά (4) όσο σε *αισθητικά* (1), *ψυχολογικά* (1) και *κοινωνικά* (1) κίνητρα<sup>2098</sup>.

Από την άλλη πλευρά η σημερινή αξιολόγηση του συλλέκτη ανατρέπει αναπόφευκτα εκείνη προηγούμενων εποχών, όπως της σταλινικής, ως προς κριτήρια που σχετίζονται με την αποδοχή ή και την εξωστρέφειά του. Ο Γ. Κωστάκης χαρακτηρίζεται έτσι κατεξοχήν ως *εξωστρεφής*<sup>2099</sup> (1) εξαιτίας της πλούσιας προπαγανδιστικής δράσης του, που αποτέλεσε κυρίαρχο χαρακτηριστικό του. Παράλληλα συγκαταλέγεται σήμερα ανάμεσα στους *καθιερωμένους* (1) και

---

Με την έννοια αυτή άλλωστε, της κοινωνικής παρέμβασης και της ενεργητικής ή και επιθετικής στάσης (Bürger, 1984, σ.ΧΧΧVI) αμφισβήτησης κατεστημένων πρακτικών του τοπικού αξιολογικού συστήματος, η δράση του πρωτοπόρου συλλέκτη αποδεικνύει τους κώδικες αυτού του συστήματος κάθε άλλο παρά «φυσικούς» και «αιώνιους», όπως παρουσιάζονταν, και συνιστούσε έντονα πολιτική στάση.

<sup>2095</sup> Από τη δεκαετία του 1960 η προνομιακή ανταλλακτική αξία του μισθού του έπαψε να υφίσταται, ωστόσο αυτή την εποχή ο Κωστάκης κέρδισε για πρώτη φορά «πραγματικά χρήματα» από την πώληση έργων της συλλογής του, καθώς η αγοραστική αξία τέτοιων έργων αυξήθηκε (Roberts, 1994, σ.141).

<sup>2096</sup> Θεωρούμε κατεξοχήν εξειδικευμένο (1) έναν συλλέκτη όπως, ίσως, τον Vassilis J. Valambous, που εξειδικεύτηκε στο έργο του Μπουζιάνη (παρά το γεγονός ότι συνέλεξε και άλλα έργα βλ. παραπ., σημ.520) ή τον Siggí Loch που επικεντρώθηκε αποκλειστικά στη μουσική και το μπλε χρώμα (παραπ., σ. 173), στην περίπτωση του Κωστάκη ωστόσο το σαφώς εξειδικευμένο θέμα του, της Ρωσικής Πρωτοπορίας των πρώτων δεκαετιών του 20<sup>ου</sup> αιώνα, ήταν με μια έννοια συγχρόνως «ευρύ», καθώς κάτω από το γενικό τίτλο του συστέγαζε πλήθος τάσεων και ρευμάτων και συμπεριλάμβανε ακόμη και πολύ πρώιμη έργα ή έργα της λεγόμενης Μεταπρωτοπορίας ή δεύτερης γενιάς πρωτοπόρων καλλιτεχνών αλλά και του ευρύτερου κύκλου καλλιτεχνών της ίδιας εποχής, ανάμεσά τους και παραστατικά έργα ή έργα που εκτείνονταν έως και τη δεκαετία του 1960.

<sup>2097</sup> Ως κατόχου μιας συλλογής «μακράς διάρκειας», όπως αναλύεται παραπάνω, βλ. σημ. 2086.

<sup>2098</sup> Βλ. και παραπ., σημ. 2091.

<sup>2099</sup> Η εξαιρετικά εξωστρεφής διαχείριση της συλλογής του Ρωσικής Πρωτοπορίας (όπως άλλωστε και εκείνη της πρώτης του συλλογής (Roberts, 1994, σ.59) συνιστούσε ίσως το πιο έντονο ή προφανές χαρακτηριστικό του Κωστάκη, καθώς η διάρκεια ενεργητικής προώθησής της (τουλάχιστον 37 έτη) ξεπερνούσε χρονικά ακόμη και τη διάρκεια της δημιουργίας της (περίπου 30 έτη).

μάλιστα *διεθνούς εμβέλειας* συλλέκτες (1), αφού μέρος της συλλογής του παρουσιάστηκε από το 1977 και για τις 2 επόμενες δεκαετίες σε μεγάλη κλίμακα και πλήθος εκθέσεων ανά τον κόσμο, έργα της φιλοξενούνται έως και σήμερα σε μεγάλα ευρωπαϊκά και αμερικανικά μουσεία και το όνομα του ίδιου κατέστη – εξαιτίας της πληθώρας των δημοσιευμάτων για τη συλλογή– παγκοσμίως γνωστό.

Παράλληλα, τόσο η μεγάλη κοινωνική και πολιτιστική επιρροή της δράσης του<sup>2100</sup> όσο και η καθολική αναγνώριση έργων της συλλογής του από τη διεθνή επιστημονική κοινότητα και τον παγκόσμιο αξιολογικό κώδικα της εποχής μας, επιβεβαιώνουν και σήμερα τον χαρακτήρα του ως ενός, σε μεγάλο βαθμό, *πρωτοπόρου* για την εποχή του συλλέκτη<sup>2101</sup> (2). Αν και το να συλλέγει κανείς έργα Chagall ή Kandinsky μεταπολεμικά δεν μπορεί να θεωρηθεί διεθνώς πρωτοποριακό, είναι γεγονός πως χάρη στη συλλογή Κωστάκη εισήχθησαν στην Ιστορία της Τέχνης και επαναξιολογήθηκαν έργα και ονόματα άγνωστων έως πρόσφατα καλλιτεχνών, όπως οι Ρορονα και Κλίιun, διασώθηκε σημαντικό τμήμα της σπάνιας σήμερα καλλιτεχνικής παραγωγής καλλιτεχνών όπως του Klutsis ή του Rodchenko και επιβίωσαν έργα εφαρμοσμένης τέχνης σημαντικών σοβιετικών πρωτοπόρων.

Παράλληλα, εξαιτίας της δράσης του, η τέχνη της Ρωσικής Πρωτοπορίας συνολικά απέκτησε στη Δύση ελκυστικότητα και ενδιαφέρον μεγαλύτερο ίσως και από εκείνο που θα μπορούσαν να φανταστούν ακόμη και οι λίγοι θαυμαστές και υποστηρικτές της την εποχή της δημιουργίας της. Χάρη στην εν λόγω δράση φαίνεται μάλιστα πως ξαναγράφηκε «ένα μεγάλο κεφάλαιο της τέχνης του 20<sup>ου</sup> αιώνα»<sup>2102</sup>.

Στη συνέχεια, μετά την ολοκλήρωση και του σημερινού προφίλ του συλλέκτη και σε συμπλήρωση των παραπάνω, θα παρακολουθήσουμε την πορεία διαφοροποίησης στον χρόνο των αξιολογικών κρίσεων που διατυπώθηκαν στο

---

<sup>2100</sup> Πολυσχιδής μπορεί να θεωρηθεί η επιρροή της συλλεκτικής δράσης του Κωστάκη, που εκτάθηκε σε τομείς όπως τη διάδοση του έργου της Ρωσικής Πρωτοπορίας, την αύξηση της αγοραστικής αξίας των έργων της ή την ενθάρρυνση νέων συλλεκτών του ίδιου θέματος στη Ρωσία και το εξωτερικό (βλ. και παραπ., σσ. 231-233, 235, σημ. 814, 270-276), ενώ δεδομένη είναι και η συμβολή του συλλεκτικού έργου του Κωστάκη στη διαμόρφωση νεότερων καλλιτεχνικών προσωπικοτήτων της ρωσικής τέχνης, όπως των Lydia Masterkova, Francisco Infante και Edward Steinberg (βλ. και Τσαντσάνογλου, 2012). Παράλληλα αξιοσημείωτο είναι το γεγονός της επιρροής της συλλογής σε νέους καλλιτέχνες, όπως τον Άγγλο Jeremy Deller, η επίσκεψη του οποίου στην έκθεση της Συλλογής Γ. Κωστάκη στη Royal Academy, το 1983, επέδρασε καταλυτικά στην απόφασή του να γίνει καλλιτέχνης. Σε συνέντευξή του, ο βραβευμένος το 2004 με το βραβείο Turner καλλιτέχνης, ανέφερε χαρακτηριστικά: «(My art epiphany was) at the RA, when I was around 11 or 12, at an exhibition called *Art of the Avant-Garde in Russia: The George Costakis Collection*. It had some amazing Malevich and Suprematist paintings – very extreme abstract art. It was mind-blowing» (Luke, 2013).

<sup>2101</sup> Βλ. και παραπ., σημ. 2094.

<sup>2102</sup> Κατά την Margit Rowell (Ρόουελ, 1995, σ.66).

προκείμενο κεφάλαιο με βάση τα επιλεγμένα κριτήρια, τόσο για τη συλλογή όσο και για τον συλλέκτη Γ. Κωστάκη. Σκοπός της ενέργειας αυτής είναι η δημιουργία μιας πιο ολοκληρωμένης εικόνας της κριτικής τους παρουσίασης σε συνάρτηση πάντα με τον υπό εξέταση χρόνο και τόπο (πίνακας 3)<sup>2103</sup>.

Πιο συγκεκριμένα η συνολική θεώρηση των κριτηρίων αξιολόγησης της συλλογής και του συλλέκτη στη Σοβιετική Ένωση και τη Δύση σε χρονικό διάστημα 5 συνολικά δεκαετιών, αποκαλύπτει πως η ένταση των επιμέρους χαρακτηριστικών τους εξελίσσεται με τρεις βασικά τρόπους και παρουσιάζει: προοδευτικά ή και ραγδαία *αυξανόμενη* πορεία στον χρόνο, *μειούμενη* και *γραμμική* ή *σταθεροποιημένη*.

Έτσι καταρχάς με χρονικό όριο τη δεκαετία του 1970 –εποχή κατά την οποία θεωρούμε γενικά ότι η Συλλογή Κωστάκη έχει ολοκληρωθεί– παρατηρούμε ότι, όπως είναι άλλωστε φυσικό ή αυτονόητο, η *διάρκεια δημιουργίας*, το *μέγεθος* αλλά και ο *βαθμός ολοκλήρωσής* της (κριτήρια 5, 13, 8) αυξάνονται προοδευτικά και σταθεροποιούνται σε υψηλό ή σχετικά υψηλό επίπεδο. Αντίστοιχα αυξητική είναι και η τάση *αποδοχής* και *νομιμοποίησής* της (κριτήρια 3, 4), κυρίως από τη δεκαετία του 1970 και στις 2 επόμενες δεκαετίες, τόσο στη Δύση όσο και στη Σοβιετική Ένωση, στην τελευταία λαμβανομένης αναπόφευκτα υπόψη μιας κρατικής διγλωσσίας ως προς τα πολιτιστικά ζητήματα<sup>2104</sup>.

Στο ίδιο πλαίσιο η *δυνατότητα πρόσβασης* της συλλογής από το κοινό (κριτήριο 9), που παρουσιάστηκε από τα μέσα περίπου της δεκαετίας του 1950 – δηλαδή στην περίοδο αμέσως μετά τον θάνατο του Stalin– αυξήθηκε θεαματικά στις 2 επόμενες δεκαετίες, καθώς βασική αρχή του Κωστάκη εκείνη την εποχή ήταν να μην αρνείται σε κανέναν τη θέαση της συλλογής του. Αφενός το πλήθος αλλά και η φήμη των επισκεπτών που σύχναζαν στα σπίτια της οδού Bolshaya Bronnaya πρώτα και της λεωφόρου Leningradskoye στη συνέχεια και τέλος κατέκλυζαν εκείνο της λεωφόρου Vernadsky, αφετέρου η πυκνότητα των επισκέψεων –που δεν διακόπονταν ούτε καν για λόγους υγείας και προκαλούσαν πυρετό προετοιμασιών στην οικογένεια του συλλέκτη– εκτίναξαν τελικά στα ύψη τη δημοτικότητα της συλλογής και η έδρα του συλλέκτη μετατράπηκε σε ένα ανεπίσημο μουσείο τέχνης αλλά και σε ένα από τα σημαντικότερα «αξιοθέατα» στη Μόσχα της εποχής<sup>2105</sup>.

<sup>2103</sup> Για τον υπό εξέταση χρόνο και τόπο βλ. παραπ., σσ. 459 κ.εξ.

<sup>2104</sup> Η διγλωσσία αυτή ήταν φανερή, για παράδειγμα, στην παραδοχή από την Furtseva της αξίας του Κωστάκη ως του πιο ισχυρού συλλέκτη στη Σοβιετική Ένωση το 1975 και την παράλληλη αδυναμία της να επισκεφτεί τη συλλογή, παρά την επιθυμία της (Roberts, 1994, σ.142, "Συνέντευξη του Γιώργου Κωστάκη", 1995, σσ.45-46, Starr, 1981, σ.48), στην αποδοχή της Δωρεάς Κωστάκη από την Κρατική Πινακοθήκη Tretyakov το 1977, αλλά τη μη έκθεσή της στο κοινό την ίδια εποχή ή στην αντιφατική υποδοχή της έκθεσης *Μόσχα-Παρίσι*, που έλαβε χώρα στη Μόσχα λίγο αργότερα.

<sup>2105</sup> Βλ. παραπ., σσ. 275-276.

Με τη δραστική μεταβολή της επισκεψιμότητας της συλλογής συνδέεται άρρηκτα και η αυξητική τάση διάδοσης της *φήμης* της (κριτήριο 1), –συνολικά– που διέγραψε αλματώδη βήματα κυρίως από τη δεκαετία του 1960 και μετά. Έτσι ειδικά στη δεκαετία του 1980 και έως τον θάνατο σχεδόν του συλλέκτη, το δυτικό λεγόμενο τμήμα της συλλογής που περιόδευε στη Δύση, παρουσιάστηκε ευρέως σε εκθέσεις ανά τον κόσμο, ερευνήθηκε, καταλογογραφήθηκε και τεκμηριώθηκε επιστημονικά ενώ παράλληλα προβλήθηκε θεαματικά από τον Τύπο<sup>2106</sup>. Η φήμη της Ρωσικής Πρωτοπορίας στον «κανόνα» του Γιώργου Κωστάκη εδραιώθηκε όσο ποτέ και τόσο οι –αγνοημένοι κάποτε– πρωτοπόροι σοβιετικοί καλλιτέχνες όσο και ο εξίσου πρωτοπόρος συλλέκτης και υποστηρικτής τους, επί 4 και πλέον δεκαετίες, δικαιώθηκαν πανηγυρικά και έγιναν από κοινού διάσημοι.

Σταθερά ανοδικά όμως εξελίχθηκε και η *αγοραστική αξία* των έργων της συλλογής (κριτήριο 2), που μέσα σε λίγες δεκαετίες αντιστράφηκε πλήρως. Έτσι, ενώ στις δεκαετίες του 1940 και 1950 είτε οι τιμές τέτοιων έργων ήταν πολύ χαμηλές είτε δεν υπήρχε καν αγορά τέχνης για το είδος τους, από τη δεκαετία του 1960 άρχισε να εμφανίζεται μια ανοδική τάση των τιμών, ειδικά στη Δύση<sup>2107</sup>. Αυτή την εποχή, και συγκεκριμένα το 1965, ο Κωστάκης κέρδισε μάλιστα για πρώτη φορά «αληθινά χρήματα» από τη συλλογή του<sup>2108</sup>.

Στις 2 επόμενες δεκαετίες –αν και δεν μπορούμε να μιλήσουμε για συνολική αξία της Συλλογής Κωστάκη μετά το 1976, αφού η συλλογή έπαψε πλέον να υφίσταται σε ενιαία μορφή– μπορούμε γενικά να δεχτούμε ότι η αγοραστική αξία των έργων της συλλογής μεταβλήθηκε καθοριστικά, καθώς από τη δεκαετία του 1970 οίκοι δημοπρασίας, με πρώτο εκείνον των Sotheby's, εγκαινίασαν τη Ρωσική Πρωτοπορία ως νέο πεδίο επένδυσης. Η άνοδος αυτή βρήκε ίσως την κορύφωσή της στην «έκρηξη» της δεκαετίας του 1980, όσον αφορά τις αγοραπωλησίες έργων Ρωσικής Πρωτοπορίας μέσω δημοπρασιών αλλά και το κύμα εκθέσεων σε παγκόσμια κλίμακα<sup>2109</sup>.

Αν όμως τα έργα της συλλογής έβρισκαν εύκολα μάλλον αγοραστές αυτή την εποχή και ειδικά εκείνα των γνωστότερων καλλιτεχνών<sup>2110</sup>, τα πράγματα δείχνουν να αλλάζουν ελαφρώς στις αρχές της επόμενης δεκαετίας, όταν συλλέκτες και μουσεία παρουσιάζονταν διστακτικοί στην αγορά έργων Ρωσικής Πρωτοπορίας,

---

<sup>2106</sup> Βλ. παραπ., ενδεικτικά, σημ. 1031, 1037.

<sup>2107</sup> Ειδικά για τα έργα του Chagall ή και του Kandinsky βλ. παραπ., σ. 247 και σημ. 938. Για την άνοδο των τιμών έργων της Ρωσικής Πρωτοπορίας από τη δεκαετία του 1960 και για την αποκρουστικότητα της τάσης αυτής στην επόμενη δεκαετία, όταν μεγαλοσυλλέκτες όπως ο Ludwig ή ο Thyssen-Bornemisza εισέβαλαν στην αγορά, βλ. παραπ., σ. 253 και σημ. 487, 860, 937.

<sup>2108</sup> Βλ. παραπ., σημ. 860.

<sup>2109</sup> Βλ. παραπ., σημ.1052.

<sup>2110</sup> Βλ. παραπ., σημ.1038.

ενώ «το κύκλωμα των πλειστηριασμών» έφτασε σε «κρίσιμη καμπή»<sup>2111</sup>. Παρόλα αυτά η εμπορική αξία των έργων της Ρωσικής Πρωτοπορίας παρέμεινε έως το 2000 σε υψηλά σχετικά επίπεδα<sup>2112</sup> και αυτή την εποχή το «δυτικό» τμήμα της Συλλογής Κωστάκη πουλήθηκε προς 14,2 δις δραχμές στο ελληνικό κράτος<sup>2113</sup>.

Αντίθετα όμως με τη γενική αύξηση της αγοραστικής αξίας της συλλογής, ο *βαθμός πρωτοτυπίας* ή *μοναδικότητάς* της (κριτήριο 7), μειώθηκε ελαφρώς στον χρόνο, καθώς αυξήθηκε προοδευτικά η παρουσία έργων Ρωσικής Πρωτοπορίας σε ιδιωτικές αλλά και δημόσιες συλλογές ανά τον κόσμο από τη δεκαετία του 1960 και μετά, ενώ, μετά τη διάσπασή της, ο βαθμός αυτός μπορεί να παραλλάσσει ελαφρώς, ανάλογα με την έδρα του κάθε υποσυνόλου. Από την άλλη πλευρά, ο *βαθμός εξειδίκευσης* της συλλογής (κριτήριο 6), που παρουσίασε ελαφρώς μειωτική τάση στα πρώτα χρόνια της δημιουργίας της, γρήγορα σταθεροποιήθηκε<sup>2114</sup>. Ομοίως σταθερά στον χρόνο παρέμειναν τα χαρακτηριστικά του *υψηλού συμβολισμού*, της *γνησιότητας* και της *μικρής παλαιότητας* των έργων της (κριτήρια 10-12).

Αντίστοιχα η θεώρηση των κριτηρίων αξιολόγησης του συγκεκριμένου συλλέκτη κατά τις δεκαετίες της ενεργούς δράσης του (περ. 1947-1977), αλλά και αργότερα (όσο ήταν εν ζωή), υποδεικνύει τη σταδιακή αύξηση του βαθμού *καθιέρωσης*, *νομιμοποίησης* και *αναγνωρισιμότητάς* του (κριτήρια 3,4,1) σε παγκόσμια μάλιστα κλίμακα, ιδιαίτερα από το 1970 και μετά. Ομοίως και η *διάρκεια δράσης* του Γ. Κωστάκη (κριτήριο 5) αυξήθηκε σταδιακά έως το 1977, οπότε και σταθεροποιήθηκε σε υψηλό επίπεδο<sup>2115</sup>. Αντίθετα ο *βαθμός πρωτοπορίας* του (κριτήριο 7) μειώθηκε ελαφρώς προοδευτικά, καθώς το συλλεκτικό υλικό του –που από τη δεκαετία του 1960 άρχισε να γνωστοποιείται και να καθιερώνεται όλο και περισσότερο στη Δύση– έπαψε στη δεκαετία του 1970 να είναι «πρωτοπόρο», ακόμη και στη Σοβιετική Ένωση, με την έννοια που ήταν στη δεκαετία του 1950.

Ιδιαίτερη ήταν η εξέλιξη της *οικονομικής εμβέλειας* του συλλέκτη (κριτήριο 2) έως τον θάνατό του, το 1990<sup>2116</sup>. Από τις σχετικά μεγάλες οικονομικές του

---

<sup>2111</sup> Εξαιτίας κυρίως της εισβολής πλαστών έργων στην αγορά (Μπόουλτ, 1995, σ.608). Χαρακτηριστικά στη δημοπρασία του 1990 με τίτλο *Ρωσικοί πίνακες της πρωτοπορίας από τη συλλογή του Γιώργου Κωστάκη*, από τα 24 προσφερόμενα έργα βρήκαν αγοραστή μόνο τα 10 (Roberts, 1994, σσ.199-201, Sotheby's, 1990, passim). Για τη «χαμηλή ζήτηση» των έργων βλ. και Τσαούση, 1998.

<sup>2112</sup> Golden, 2003. Επίσης βλ. και Wood T., 2004.

<sup>2113</sup> Βλ. παραπ., σημ. 1060.

<sup>2114</sup> Βλ. και παραπ., σημ. 2087.

<sup>2115</sup> Θεωρούμε την μετά το 1977 συλλεκτική δράση του Κωστάκη ως διαχειριστική βασικά και συμπληρωματική και όχι ως δράση αμιγώς ενεργού συλλέκτη.

<sup>2116</sup> Δεδομένου των διαφορετικών οικονομικών συνθηκών μεταξύ του κόσμου της Δύσης και της Σοβιετικής Ένωσης. Θα πρέπει να τονισθεί ιδιαίτερα, ότι η αξιολόγηση της οικονομικής κατάστασης του συλλέκτη αφορά το κοινωνικό περιβάλλον στο οποίο αυτός εντάσσεται ανά δεκαετία, τη Σοβιετική Ένωση δηλαδή κατά την περίοδο 1950-1970 και την Ελλάδα μετά το 1973.



δυνατότητες για τα δεδομένα της Σοβιετικής Ένωσης στη δεκαετία του 1950, η οικονομική του κατάσταση εμφάνισε μια πτώση γύρω στα μέσα της δεκαετίας του 1960, όταν ο μισθός του έπαψε να διατίθεται με την έως τότε προνομιακή ανταλλακτική του αξία, αν και αυτό εξισορροπήθηκε μάλλον από την αύξηση της αγοραστικής αξίας των έργων της συλλογής του. Η κατάσταση χειροτέρευσε γύρω στα μέσα της επόμενης δεκαετίας, όταν ο Κωστάκης μετανάστευσε σε ένα νέο περιβάλλον χωρίς σταθερές αποδοχές ή εισόδημα, αν και διέθετε πλέον αρκετά ακριβά έργα τέχνης<sup>2117</sup>. Η πώληση κάποιων από αυτά, του εξασφάλισε τελικά αρκετή οικονομική άνεση στον νέο του τόπο διαμονής.

Από την άλλη πλευρά θεαματική ήταν η αύξηση της *εξωστρέφειας* του συλλέκτη ως προς τη διαχείριση της συλλογής του (κριτήριο 9), σταδιακά ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του 1950 και αλματώδως από τη δεκαετία του 1960, όταν η συστηματική προβολή της έγινε πλέον συνεπής και πάγια πολιτική του. Στο ίδιο πλαίσιο εξίσου αλματώδης ήταν και η άνοδος του ρόλου των *κοινωνικών κινήτρων* στη δράση του Κωστάκη από την ίδια περίπου δεκαετία. Απόρροια τους ήταν προφανώς και η έντονη επιθυμία και προσπάθειά του να κληροδοτήσει, έστω υπό όρους, τη συλλογή του σε κάποιο μουσείο –κατά προτίμηση στη Ρωσία<sup>2118</sup>–που αποτέλεσε πλέον σταθερό γνώρισμα του συλλέκτη Κωστάκη.

Εξίσου σταθεροποιημένη παρουσιάζεται, στο σύνολο σχεδόν της συλλεκτικής δράσης του Κωστάκη, η ιδιότητά του ως *αρκετά εξειδικευμένου* στο έργο του (κριτήριο 6), ενώ, τέλος, αναλλοίωτα στον χρόνο παρέμειναν τα χαρακτηριστικά του ως κυρίως *διαισθητικού*, κατεξοχήν *ιδεολόγου* και σχεδόν απόλυτα *ανεξάρτητου* συλλέκτη (κριτήρια 8, 10, 11), που ωθήθηκε λιγότερο από *οικονομικά* και ως επί το πλείστον από *αισθητικά* και *ψυχολογικά* κίνητρα (κριτήρια 15, 12-13).

#### **4.6 Διαγραμματικό προφίλ συλλογής και συλλέκτη**

##### **4.6.1 Διαγραμματικό προφίλ συλλογής και συλλέκτη: Σοβιετική Ένωση, σταλινική εποχή (πίν. 1)**

##### **4.6.2 Διαγραμματικό προφίλ συλλογής και συλλέκτη: Διεθνώς, αρχές 21<sup>ου</sup> αιώνα (πίν. 2)**

##### **4.6.3 Διαγραμματικό προφίλ συλλογής και συλλέκτη ανά κριτήριο και δεκαετία (πίν. 3)**

<sup>2117</sup> Κατά την Αλίκη Κωστάκη, μετά τη δωρεά στην Tretyakov ο Κωστάκης διέθετε μόνο 100.000 καναδικά δολάρια. Σύμφωνα με τα λόγια της: «We had nothing but pictures» (Κωστάκη, Α., 20 Απριλίου 2007, προσωπική συνέντευξη).

<sup>2118</sup> Βλ. παραπάνω, σημ. 996, 2012.

#### 4.6.1 (ΠΙΝ. 1) ΔΙΑΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΦΙΛ ΣΥΛΛΟΓΗΣ ΚΑΙ ΣΥΛΛΕΚΤΗ (ΣΟΒ. ΕΝΩΣΗ, ΣΤΑΛΙΝΙΚΗ ΕΠΟΧΗ)

ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΚΡΙΣΗΣ: ΣΥΛΛΟΓΗ								ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΚΡΙΣΗΣ: ΣΥΛΛΕΚΤΗΣ								
A/A	ΚΡΙΤΗΡΙΑ							A/A	ΚΡΙΤΗΡΙΑ							
	ΠΟΛΟΣ Α						ΠΟΛΟΣ Β		ΠΟΛΟΣ Α						ΠΟΛΟΣ Β	
1	διάσημη	0	1	2	3	4	5	1	διεθνούς φήμης	0	1	2	3	4	5	τοπικής εμβέλειας
2	ακριβή	0	1	2	3	4	5	2	ευκατάστατος	0	1	2	3	4	5	μη ευκατάστατος
3	αποδεκτή	0	1	2	3	4	5	3	καθιερωμένος	0	1	2	3	4	5	μη καθιερωμένος / περιθωριακός
4	νόμιμη	0	1	2	3	4	5	4	νόμιμος	0	1	2	3	4	5	παράνομος, ανατρεπτικός
5	μακράς διάρκειας	0	1	2	3	4	5	5	μακράς διάρκειας	0	1	2	3	4	5	βραχείας διάρκειας
6	ολοκληρωμένη	0	1	2	3	4	5	6	δαισθητικός	0	1	2	3	4	5	ορθολογικός
7	προσβάσιμη στο κοινό	0	1	2	3	4	5	7	εξωστρεφής	0	1	2	3	4	5	εσωστρεφής
8	εξειδικευμένου θέματος	0	1	2	3	4	5	8	εξειδικευμένος	0	1	2	3	4	5	μη εξειδικευμένος
9	σπάνια, πρωτότυπη	0	1	2	3	4	5	9	πρωτοπόρος	0	1	2	3	4	5	μη πρωτοπόρος
10	υψηλού συμβολισμού	0	1	2	3	4	5	10	ιδεολόγος	0	1	2	3	4	5	μη ιδεολόγος
11	παλιών έργων	0	1	2	3	4	5	11	ανεξάρτητος, μη κατευθυνόμενος	0	1	2	3	4	5	κατευθυνόμενος
12	γνήσιων έργων	0	1	2	3	4	5	12	αισθητικών κινήτρων	0	1	2	3	4	5	μη αισθητικών κινήτρων
13	μεγάλη	0	1	2	3	4	5	13	ψυχολογικών κινήτρων	0	1	2	3	4	5	μη ψυχολογικών κινήτρων
								14	κοινωνικών κινήτρων	0	1	2	3	4	5	μη κοινωνικών κινήτρων
								15	οικονομικών κινήτρων	0	1	2	3	4	5	μη οικονομικών κινήτρων

#### 4.6.2 (ΠΙΝ. 2) ΔΙΑΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΦΙΛ ΣΥΛΛΟΓΗΣ ΚΑΙ ΣΥΛΛΕΚΤΗ (ΔΙΕΘΝΩΣ, 2000-2015)

ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΚΡΙΣΗΣ: ΣΥΛΛΟΓΗ								ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΚΡΙΣΗΣ: ΣΥΛΛΕΚΤΗΣ									
A/A	ΚΡΙΤΗΡΙΑ							A/A	ΚΡΙΤΗΡΙΑ								
	ΠΟΛΟΣ Α						ΠΟΛΟΣ Β		ΠΟΛΟΣ Α						ΠΟΛΟΣ Β		
1	διάσημη	0	1	2	3	4	5	άσημη	1	διεθνούς φήμης	0	1	2	3	4	5	τοπικής εμβέλειας
2	ακριβή	0	1	2	3	4	5	φτηνή	2	ευκατάστατος	0	1	2	3	4	5	μη ευκατάστατος
3	αποδεκτή	0	1	2	3	4	5	μη αποδεκτή, απορριπτή	3	καθιερωμένος	0	1	2	3	4	5	μη καθιερωμένος / περιθωριακός
4	νόμιμη	0	1	2	3	4	5	παράνομη, ανατρεπτική	4	νόμιμος	0	1	2	3	4	5	παράνομος, ανατρεπτικός
5	μακράς διάρκειας	0	1	2	3	4	5	βραχείας διάρκειας	5	μακράς διάρκειας	0	1	2	3	4	5	βραχείας διάρκειας
6	ολοκληρωμένη	0	1	2	3	4	5	ελλιπής	6	δισαισθητικός	0	1	2	3	4	5	ορθολογικός
7	προσβάσιμη στο κοινό	0	1	2	3	4	5	μη προσβάσιμη στο κοινό	7	εξωστρεφής	0	1	2	3	4	5	εσωστρεφής
8	εξειδικευμένου θέματος	0	1	2	3	4	5	γενικού θέματος	8	εξειδικευμένος	0	1	2	3	4	5	μη εξειδικευμένος
9	σπάνια, πρωτότυπη	0	1	2	3	4	5	κοινή, συμβατική	9	πρωτοπόρος	0	1	2	3	4	5	μη πρωτοπόρος
10	υψηλού συμβολισμού	0	1	2	3	4	5	χαμηλού συμβολισμού	10	ιδεολόγος	0	1	2	3	4	5	μη ιδεολόγος
11	παλιών έργων	0	1	2	3	4	5	σύγχρονων έργων	11	ανεξάρτητος	0	1	2	3	4	5	κατευθυνόμενος
12	γνήσιων έργων	0	1	2	3	4	5	πλαστών έργων	12	αισθητικών κινήτρων	0	1	2	3	4	5	μη αισθητικών κινήτρων
13	μεγάλη	0	1	2	3	4	5	μικρή	13	ψυχολογικών κινήτρων	0	1	2	3	4	5	μη ψυχολογικών κινήτρων
									14	κοινωνικών κινήτρων	0	1	2	3	4	5	ατομικών κινήτρων
									15	οικονομικών κινήτρων	0	1	2	3	4	5	μη οικονομικών κινήτρων

### 4.6.3 (ΠΙΝ.3) ΔΙΑΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΦΙΛ ΣΥΛΛΟΓΗΣ ΚΑΙ ΣΥΛΛΕΚΤΗ ΑΝΑ ΚΡΙΤΗΡΙΟ ΚΑΙ ΔΕΚΑΕΤΙΑ

#### ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΚΡΙΣΗΣ: ΣΥΛΛΟΓΗ

#### ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΚΡΙΣΗΣ: ΣΥΛΛΕΚΤΗΣ

1ο	ΚΡΙΤΗΡΙΑ	ΔΕΚΑΕΤΙΕΣ				
		1950	1960	1970	1980	1990
	διάσημη	1	1	1	1	1
		2	2	2	2	2
		3	3	3	3	3
		4	4	4	4	4
	άσημη	5	5	5	5	5

	ΚΡΙΤΗΡΙΑ	ΔΕΚΑΕΤΙΕΣ				
		1950	1960	1970	1980	1990
	διεθνούς φήμης	1	1	1	1	1
		2	2	2	2	2
		3	3	3	3	3
		4	4	4	4	4
	τοπικής εμβέλειας	5	5	5	5	5

2ο	ακριβή	1	1	1	1	1
		2	2	2	2	2
		3	3	3	3	3
		4	4	4	4	4
	φτηνή	5	5	5	5	5

	ευκατάστατος	1	1	1	1	1
		2	2	2	2	2
		3	3	3	3	3
		4	4	4	4	4
	μη ευκατάστατος	5	5	5	5	5

3ο	αποδεκτή	1	1	1	1	1
		2	2	2	2	2
		3	3	3	3	3
		4	4	4	4	4
	μη αποδεκτή, απορριπτέα	5	5	5	5	5

	καθιερωμένος	1	1	1	1	1
		2	2	2	2	2
		3	3	3	3	3
		4	4	4	4	4
	περιθωριακός	5	5	5	5	5

4ο	νόμιμη	1	1	1	1	1
		2	2	2	2	2
		3	3	3	3	3
		4	4	4	4	4
	παράνομη, ανατρεπτική	5	5	5	5	5

	νόμιμος	1	1	1	1	1
		2	2	2	2	2
		3	3	3	3	3
		4	4	4	4	4
	παράνομος, ανατρεπτικός	5	5	5	5	5

5ο	μακράς διάρκειας	1	1	1	1	1
		2	2	2	2	2
		3	3	3	3	3
		4	4	4	4	4
	βραχείας διάρκειας	5	5	5	5	5

	μακράς διάρκειας	1	1	1	1	1
		2	2	2	2	2
		3	3	3	3	3
		4	4	4	4	4
	βραχείας διάρκειας	5	5	5	5	5

6ο	εξειδικευμένου θέματος	1	1	1	1	1
		2	2	2	2	2
		3	3	3	3	3
		4	4	4	4	4
	γενικού θέματος	5	5	5	5	5

	εξειδικευμένος	1	1	1	1	1
		2	2	2	2	2
		3	3	3	3	3
		4	4	4	4	4
	μη εξειδικευμένος	5	5	5	5	5

**ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΚΡΙΣΗΣ: ΣΥΛΛΟΓΗ**

	ΚΡΙΤΗΡΙΑ	ΔΕΚΑΕΤΙΕΣ				
		1950	1960	1970	1980	1990
7ο	σπάνια, πρωτότυπη	1	1	1	*	*
		2	2	2	*	*
		3	3	3	*	*
		4	4	4	*	*
	κοινή, συμβατική	5	5	5	*	*

8ο	ολοκληρωμένη	1	1	1	*	*
		2	2	2	*	*
		3	3	3	*	*
		4	4	4	*	*
	ελλιπής	5	5	5	*	*

9ο	προσβάσιμη	1	1	1	*	*
		2	2	2	*	*
		3	3	3	*	*
		4	4	4	*	*
	μη προσβάσιμη	5	5	5	*	*

10ο	υψηλού συμβολισμού	1	1	1	1	1
		2	2	2	2	2
		3	3	3	3	3
		4	4	4	4	4
	χαμηλού συμβολισμού	5	5	5	5	5

11ο	παλιών έργων	1	1	1	1	1
		2	2	2	2	2
		3	3	3	3	3
		4	4	4	4	4
	σύγχρονων έργων	5	5	5	5	5

12ο	γνήσιων έργων	1	1	1	1	1
		2	2	2	2	2
		3	3	3	3	3
		4	4	4	4	4
	πλαστών έργων	5	5	5	5	5

**ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΚΡΙΣΗΣ: ΣΥΛΛΕΚΤΗΣ**

	ΚΡΙΤΗΡΙΑ	ΔΕΚΑΕΤΙΕΣ				
		1950	1960	1970	1980	1990
	πρωτοπόρος	1	1	1	1	1
		2	2	2	2	2
		3	3	3	3	3
		4	4	4	4	4
	μη πρωτοπόρος	5	5	5	5	5

	δαισθητικός	1	1	1	1	1
		2	2	2	2	2
		3	3	3	3	3
		4	4	4	4	4
	ορθολογικός	5	5	5	5	5

	εξωστρεφής	1	1	1	1	1
		2	2	2	2	2
		3	3	3	3	3
		4	4	4	4	4
	εσωστρεφής	5	5	5	5	5

	ιδεολόγος	1	1	1	1	1
		2	2	2	2	2
		3	3	3	3	3
		4	4	4	4	4
	μη ιδεολόγος	5	5	5	5	5

	ανεξάρτητος	1	1	1	1	1
		2	2	2	2	2
		3	3	3	3	3
		4	4	4	4	4
	κατευθυνόμενος	5	5	5	5	5

	αισθητικών κινήτρων	1	1	1	1	1
		2	2	2	2	2
		3	3	3	3	3
		4	4	4	4	4
	μη αισθητικών κινήτρων	5	5	5	5	5

**ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΚΡΙΣΗΣ: ΣΥΛΛΟΓΗ**

	ΚΡΙΤΗΡΙΑ	ΔΕΚΑΕΤΙΕΣ				
		1950	1960	1970	1980	1990
13ο	μεγάλη	1	1	1	*	*
		2	2	2	*	*
		3	3	3	*	*
		4	4	4	*	*
	μικρή	5	5	5	*	*

**ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΚΡΙΣΗΣ: ΣΥΛΛΕΚΤΗΣ**

	ΚΡΙΤΗΡΙΑ	ΔΕΚΑΕΤΙΕΣ				
		1950	1960	1970	1980	1990
13ο	ψυχολογικών κινήτρων	1	1	1	1	1
		2	2	2	2	2
		3	3	3	3	3
		4	4	4	4	4
	μη ψυχολογικών κινήτρων	5	5	5	5	5
14ο	κοινωνικών κινήτρων	1	1	1	1	1
		2	2	2	2	2
		3	3	3	3	3
		4	4	4	4	4
	μη κοινωνικών κινήτρων	5	5	5	5	5
15ο	οικονομικών κινήτρων	1	1	1	1	1
		2	2	2	2	2
		3	3	3	3	3
		4	4	4	4	4
	μη οικονομικών κινήτρων	5	5	5	5	5

\* : Το μέγεθος, η προσβασιμότητα καθώς επίσης ο βαθμός ολοκλήρωσης και πρωτοτυπίας της συλλογής μετά το 1977 θα πρέπει να αξιολογηθούν ανά υποσύνολο (Συλλογή Κωστάκη Tretyakov, Συλλογή Κωστάκη ΚΜΣΤ).

Ως προς τον συλλέκτη, η φήμη, η οικονομική κατάσταση και ο βαθμός καθιέρωσης και νομιμοποίησής του αξιολογούνται έως την εποχή του θανάτου του (1990), ενώ τα υπόλοιπα κριτήρια αξιολογούνται μόνο κατά την περίοδο που αποτελούσε εν ενεργεία συλλέκτη, δηλαδή έως το 1977.

## ΕΠΙΛΟΓΟΣ – ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ως προς το κύριο ζήτημα που μας απασχόλησε στην προκείμενη εργασία, τη *συλλεκτική δράση* ως αποφασιστικό έως και καθοριστικό παράγοντα διαμόρφωσης της μουσειακής παιδείας και της πολιτιστικής μας ταυτότητας, προέκυψε καταρχάς, αβίαστα και εναργώς, η αδιαίρετη ενότητα μεταξύ συλλέκτη και συλλογής, χάρη στον εγγενή συνεκτικό δεσμό που τους συνδέει καθ' όλη τη διάρκεια της συνύπαρξής τους, αλλά ακόμη και μετά τη φυσική απώλεια του συλλέκτη-δημιουργού. Ο αρραγής αυτός δεσμός οριοθετεί πλήρως τη συλλεκτική δράση, καθώς το συλλεκτικό υλικό ασκεί μια ακατανίκητη έλξη στον συλλέκτη και επηρεάζει καθοριστικά τη ζωή του αλλά και το ίδιο επαναπροσδιορίζεται και αναδημιουργείται από τον συλλέκτη μετά από την πράξη της επιλογής του από εκείνον και την ένταξή του σε μια συλλογή.

Το συλλέγειν –που κατά τον 20<sup>ο</sup> αι. είδαμε πως στη Δύση συνυφάνθηκε στενά με τα άλλα παρεπόμενα της τέχνης (εμπόρους, θεωρητικούς και επαγγελματίες της τέχνης αλλά και τους θεσμούς, που άσκησαν καταλυτική επίδραση στην εξέλιξή του)– αποδείχθηκε μια άμεση συχνά (αλλά όχι πάντα) αντίδραση στη δράση της καλλιτεχνικής παραγωγής, με συνιστώσες τις ποικίλες εκφάνσεις της πολύ ιδιαίτερης και συγκεκριμένης ψυχοσωματικής και κοινωνικής ολότητας του κάθε συλλέκτη. Η τελευταία εντάσσεται οργανικά στο ευρύτερο πλαίσιο των κοινωνικών συνθηκών (πνευματική ατμόσφαιρα, κατεστημένες πολιτιστικές παραδοχές και αισθητικές προτιμήσεις) που κάθε φορά προσδιορίζουν τις υλικές παραμέτρους της δράσης του.

Συνολικά η συλλεκτική δράση γύρω από την τέχνη κατά τον 20<sup>ο</sup> αιώνα αποδείχθηκε εξαιρετικά πλούσια και πολυσχιδής με πρωταγωνιστές συλλέκτες διαφορετικών ταχυτήτων, δυνατοτήτων και κινήτρων. Η διαφορετική πρόσληψη του υφιστάμενου και υποψήφιου προς συλλογή καλλιτεχνικού υλικού από τον κάθε συλλέκτη, όριζε κάθε φορά τον βαθμό πρωτοτυπίας και τόλμης με τον οποίο εκείνος αντιπαρατάχθηκε τελικά ή συμπαρατάχθηκε, εναντιώθηκε ή συνέπλευσε με τις κυρίαρχες συλλεκτικές προτιμήσεις του περιβάλλοντός του, ενώ ο βαθμός αυτός υπήρξε παραδοσιακά αντιστρόφως ανάλογος προς εκείνον της κοινωνικής του αποδοχής.

Από την αποτύπωση της ιστορίας της δράσης των πρωτοπόρων συλλεκτών τέχνης στη Δύση κατά τον 20<sup>ο</sup> αιώνα καταδείχτηκε πως ο παγκόσμιος χάρτης της αγοράς τέχνης μεταβλήθηκε σταδιακά και τόσο η συλλεκτική δύναμη όσο και το συλλεκτικό προϊόν μετατοπίστηκαν από την Ευρώπη προς την Αμερική. Αυτό συνέβη αργά αλλά σταθερά σε μια πορεία που ξεκίνησε διστακτικά ήδη στις αρχές του 20 αιώνα, θεμελιώθηκε στον Μεσοπόλεμο και ολοκληρώθηκε μεταπολεμικά,

καταλήγοντας στη σημερινή παγκοσμιοποιημένη και πολυεθνική συλλεκτική κοινότητα.

Επιπρόσθετα καταδείχτηκε πως μεταπολεμικά σημειώθηκε μια αύξηση του ενδιαφέροντος ή μεταστροφή των συλλεκτών προς αγνοημένα, παραμελημένα και πάντως άγνωστα έως τότε πεδία. Ένα από αυτά ήταν και ο ρωσικός μοντερνισμός στον αντίκτυπο και της διάδοσης της συλλεκτικής δράσης του Γιώργου Κωστάκη.

Σημαντικότερο συμπέρασμα αποτελεί η διαπίστωση πως χάρη στη δράση των πρωτοπόρων συλλεκτών –πρωτοπόρων-ιδεολόγων κατεξοχήν– και χάρη στη διάδοση του έργου τους, τα αισθητικά πρότυπα και η κυρίαρχη αισθητική μεταβάλλονταν σταθερά ανά εποχή και η εκάστοτε περιθωριακή, φτηνή νέα τέχνη από αντικείμενο χλευασμού μετατρέποταν σε ένα πολυτελές συλλεκτικό αντικείμενο και σε κυρίαρχη μόδα που ακολουθούσαν και οι υπόλοιποι συλλέκτες. Η αδιαίρετη ενότητα τέτοιων συλλεκτών και των συλλογών τους αποτέλεσε έναν από τους καθοριστικούς παράγοντες μετασχηματισμού και διεύρυνσης των αισθητικών προτύπων της κοινωνίας τους, στα οποία ενσωματώθηκαν τελικά και οι καλλιτεχνικοί κώδικες του έργου των καλλιτεχνών της επιλογής τους.

Ο ρυθμός διεύρυνσης του συλλεκτικού γούστου υπήρξε ασφαλώς πολύ διαφορετικός ανά εποχή. Έτσι ο Ιμπρεσιονισμός, για παράδειγμα, καθιερώθηκε αργά μέσα στη διάρκεια 5 περίπου δεκαετιών, ενώ ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός ή η Pop Art επικράτησαν εντός διαστήματος λίγο μεγαλύτερου της δεκαετίας και η αναγνώριση κάποιων από τις μετά το 1980 καλλιτεχνικές τάσεις επιτεύχθη ιλιγγιωδώς γρήγορα, συχνά αστραπιαία.

Στην περίπτωση των πιο πρωτοπόρων συλλεκτών, που κυρίως αναζητήθηκαν μέσα από την ιστορία του συλλέγειν του 20<sup>ου</sup> αιώνα, καθώς ευθύνονται για τη δημιουργία νέων –συλλεκτικών καταρχάς– κατευθύνσεων, διαπιστώθηκε πως η ρήξη τους με τις κατεστημένες αισθητικές αντιλήψεις της εποχής τους προετοίμασε σαφώς και κατά βάση καθόρισε σε σημαντικό βαθμό την υποδοχή όχι μόνο των πιο καινοτόμων σύγχρονων τους καλλιτεχνικών τάσεων, αλλά και κάποιων παλαιότερων, μη αφομοιωμένων από το ευρύτερο αξιολογικό σύστημα. Χάρη στη ρήξη αυτή, στην οποία μπορούμε να αναγνωρίσουμε χαρακτήρα πολιτικής παρέμβασης, μεταστράφηκε –προοδευτικά συνήθως και σε αλληλεπίδραση με άλλες κοινωνικές δυνάμεις– ο βαθμός κοινωνικής αποδοχής, επίσημης επικύρωσης και νομιμοποίησης του συλλεκτικού τους προϊόντος.

Πράγματι η σχέση αλληλεπίδρασης μεταξύ συλλέκτη και συλλογής –χωρίς την οποία δεν νοείται η συλλεκτική δράση– εγκιβωτίστηκε σε τέτοιες περιπτώσεις μέσα σε ένα νέο πλέγμα διάδρασης με τον ευρύτερο κοινωνικό ιστό, που πρόσθεσε νέο σημασιολογικό και ιδεολογικό φορτίο στο συλλεγμένο υλικό. Η αναγνώριση και αποδοχή, από τον κοινωνικό αυτό ιστό, της συμβολικής αξίας με την οποία



αυτό νοηματοδοτήθηκε από τον συλλέκτη του, την κατέστησε τελικά αξιολογικό πρότυπο και παράγοντα μετασχηματισμού κοινωνικών και ιδεολογικών δομών, ενώ φαίνεται πως η ευρεία δημοσιοποίηση μιας συλλογής αποτέλεσε τον αναγκαίο και επαρκή όρο για την τελική αποδοχή και θεσμική καθιέρωση της.

Μέσα ειδικά από τη μελέτη της συλλεκτικής δράσης του Γιώργου Κωστάκη, επιβεβαιώθηκε το γεγονός πως ελλείψεις ή κενά στην ιστοριογραφία της τέχνης είναι δυνατόν να καλυφθούν χάρη στην επαναξιολόγηση, διάσωση και διάδοση από τους συλλέκτες, έργων αγνοημένων και χωρίς απήχηση στον τόπο και τον χρόνο παραγωγής τους. Έτσι, στα δεδομένα της ιδιάζουσας κοινωνικοπολιτικής κατάστασης που επικρατούσε στη σταλινική και μετασταλινική Ρωσία όπου έδρασε ο Κωστάκης, διασώθηκε για το μέλλον ένα συνεκτικό σύνολο έργων της ίδιας ευρύτερης κατηγορίας, του ρωσικού Μοντερνισμού, που το άμεσο περιβάλλον τους είχε αξιολογήσει συνολικά ως άνευ αξίας -και μάλιστα ως επικίνδυνα- εξοβελίζοντάς τα παντελώς από τον τοπικό πολιτιστικό χάρτη.

Η περίπτωση του Κωστάκη, όπως προέκυψε από την παράλληλη μελέτη της δυτικής συλλεκτικής παράδοσης του 20<sup>ου</sup> αιώνα, παραπέμπει ιδανικά στην αντίστοιχη περίπτωση εξωστρεφών *ιδεολόγων-συλλεκτών* –για να παραφράσουμε τον όρο του Βοϊμε– που ενεπλάκησαν σοβαρά, ειδικά στις περιπτώσεις των πιο πρωτοπόρων από αυτούς, στη συγγραφή ή και *διόρθωση* της Ιστορίας της Τέχνης και μάλιστα του Μοντερνισμού. Τέτοιοι συλλέκτες συνιστούσαν άλλωστε ισχυρές ιστορικές δυνάμεις που είτε προώθησαν καθοριστικά τη διάδοση του έργου τέχνης ενεργοποιώντας την απήχυσή του στο κοινό, είτε συνέδραμαν και υλικά στην παραγωγή των έργων τέχνης ως παραγγελιοδότες τους.

Ειδικά στην περίπτωση της Συλλογής Κωστάκη και χάρη αφενός στη νέα ιδεολογική σημασία των έργων και αφετέρου στον καταϊγιστικό προπαγανδιστικό ρόλο του *ιδεολόγου συλλέκτη* και την προώθησή τους τόσο στο εξωτερικό όσο και στη Σοβιετική Ένωση, τα έργα βρήκαν τη θέση τους σε δύο –και πλέον– μουσεία. Μέσα από τη διάσωση και διάδοσή τους συμπληρώθηκε η ιστορία όχι μόνο της ρωσικής τέχνης αλλά και του Μοντερνισμού διεθνώς, καθώς σε αυτήν προστέθηκαν νέα στοιχεία και εισήχθησαν ή επανεκτιμήθηκαν ονόματα καλλιτεχνών όπως της Liubov Popova, του Ivan Kliun, του Gustav Klutssis ή του Alexandr Rodchenko, των οποίων το πρωτοποριακό έργο ήταν σχεδόν άγνωστο ή παραγκωνισμένο έως τότε.

Επιπρόσθετα η Ρωσική Πρωτοπορία καταχωρήθηκε ιστορικά ως ένα συλλογικό πεδίο καλλιτεχνικής δράσης, πέρα από ατομικούς δρόμους και προσωπικές φιλοδοξίες μεμονωμένων καλλιτεχνών, ως ένας κοινός αγώνας διάφορων –συχνά σκληρά αντιμαχόμενων μεταξύ τους– ιδεολογικών κόσμων με κοινό μέτωπο τη ρήξη με την παράδοση και την ανάγκη για καινοτόμο δημιουργία. Στον συμβολικό κόσμο της Συλλογής Κωστάκη η Ρωσική Πρωτοπορία καθιερώθηκε ως μια ένωση ελασσόνων και

μεγίστων καλλιτεχνών, δασκάλων και μαθητών (ενίοτε σε συνειδητά κοινή, ανώνυμη παραγωγή), ως μια ενιαία πνευματική προσπάθεια κοινής αφετηρίας με απώτερο σκοπό την επίτευξη της σύνδεσης της τέχνης με τη ζωή ή την επιστήμη και τη δημιουργία μιας νέας βέλτιστης κοινωνίας.

Από τη γενική παρουσίαση των έργων της συλλογής Κωστάκη, προέκυψε με αρκετή σαφήνεια η εικόνα της, τόσο συνολικά όσο και ανά φάση εξέλιξής της, αναφέρθηκε ο αριθμητικός και ειδολογικός πλούτος και η στιλιστική ποικιλία του περιεχομένου της, αναδείχθηκε η συνολική ποιοτική δομή και πρόβαλε ή υποδείχθηκε η ακριβής σχέση μεταξύ των υποσυνόλων της. Σε αυτό το πλαίσιο είναι εύκολο να διαπιστώσει κανείς ότι τουλάχιστον το ποσοστό των πινάκων της συλλογής –ένα ποσοστό έργων μικρό σε σχέση με το σύνολο αλλά σημαντικό αριθμητικά– μπορεί να χαρακτηριστεί ως κατεξοχήν αξιόλογο, κρινόμενο όχι μόνο ως προς την αισθητική ποιότητα ή καλλιτεχνική του αξία, για την οποία φαίνεται να εγγυάται σήμερα η πλειοψηφία της σύγχρονης επιστημονικής κοινότητας, αλλά και ως προς τη γνησιότητα, την ιστορικότητα, τον υψηλό συμβολισμό, συχνά και τη σπανιότητά του.

Ομοίως τόσο το μέγεθος της συλλογής όσο και η θεματική επάρκεια και εξειδίκευση του συλλεκτικού αντικειμένου της, συνηγορούν υπέρ μιας κατά βάση θετικής αξιολόγησής της συνολικά. Οι επιμέρους ελλείψεις –ακόμη και στο δυσεύρετο άλλωστε έργο ηγετικών μορφών της Ρωσικής Πρωτοπορίας– και οι μικρής κλίμακας στιλιστικές αποκλίσεις καλλιτεχνών που δεν ανήκουν στη Ρωσική Πρωτοπορία ή έργων της συλλογής που ξεπερνούν ακόμη και τη δεκαετία του 1950, δεν αναιρεί το παραπάνω γεγονός. Επιπλέον ο μεγάλος όγκος προσχεδίων ή απλών σχεδιασμάτων καθώς και το πλούσιο συνοδευτικό υλικό που περιλάμβανε η συλλογή, της προσδίδει ανεκτίμητη παιδαγωγική και ερευνητική αξία για την ιστορία της τέχνης της Ρωσικής Πρωτοπορίας.

Βασική παράμετρος της ερμηνευτικής πρότασης που διατυπώθηκε για τον συλλέκτη και τη συλλογή Κωστάκη ήταν η έννοια της αλληλεπίδρασής τους. Στο φως της θεωρίας της υποδοχής και κυρίως της θεωρίας της αισθητικής ανταπόκρισης του W.Iser αναγνωρίστηκε και αναλύθηκε η επίδραση του συλλέκτη-θεατή πάνω στη διαμορφωμένη πλέον συλλογή και η νοηματοδότησή της τόσο από εκείνον όσο και από τους υπόλοιπους συγκαιρινούς του θεατές της. Στην περίπτωση του Κωστάκη η νοηματοδότηση της συλλογής του συνεπαγόταν μια πολιτικής φύσης παρέμβαση με σκοπό την επανεκτίμηση μιας περιφρονητέας και απαγορευμένης τέχνης και άρα τη διεύρυνση των αισθητικών –και κοινωνικών– προτύπων του σοβιετικού κόσμου της εποχής του.

Η ίδια διαδικασία διαπιστώθηκε και μέσα από τη θεωρία των σκουπιδιών του M. Thompson, χάρη στην οποία αναγνωρίστηκε η διαδικασία αναγωγής ενός

θεωρούμενου ως «άχρηστου» καλλιτεχνικού προϊόντος σε συλλεκτικό αντικείμενο, στη Σοβιετική Ένωση της δεκαετίας του 1940. Συγκεκριμένα είδαμε πώς η σταδιακή αποδοχή της Συλλογής Κωστάκη από το κοινωνικό σύνολο –διεθνή επιστημονική κοινότητα, φιλότεχνους και συλλέκτες της εποχής– επανέθεσε τη Ρωσική Πρωτοπορία σε κυκλοφορία και συνέβαλε στην αύξηση της αγοραστικής της αξίας στην ιδιωτική αγορά, καταλήγοντας στην εισαγωγή μέρους της σε κρατικό μουσείο της Μόσχας της εποχής του Brezhnev. Έτσι επιβεβαιώθηκε η εγκυρότητα της νέας ιδεολογικής σημασίας της και επήλθε η επίσημη καθιέρωσή της, πρώτα στη Δύση και έπειτα στη Σοβιετική Ένωση της εποχής του Gorbachev.

Παράλληλα επαληθεύτηκε και η επίδραση της συλλογής πάνω στον συλλέκτη ως ο άλλος πόλος της διαλεκτικής σχέσης συλλέκτη-συλλογής. Στο ίδιο πλαίσιο η συλλογή θεάθηκε ως αντανάκλαση της προσωπικότητας του συλλέκτη και η ζωή του συλλέκτη ως αντανάκλαση της συλλεκτικής δράσης του.

Ιδιαίτερα υπογραμμίστηκε η πολιτική διάσταση της δράσης του Γιώργου Κωστάκη. Χάρη στη συνδρομή της θεωρίας των παιγνίων, η συγκεκριμένη συλλεκτική δράση θεάθηκε ως ένα πολιτικό παίγνιο συγκρουσιακού χαρακτήρα που έλαβε χώρα στη Σοβιετική Ένωση της εποχής του Ψυχρού Πολέμου και κατέληξε σε μια λύση ισορροπίας επωφελή και για τις δύο πλευρές.

Στην πορεία διατύπωσης της ερμηνευτικής μας πρότασης προέκυψαν συγκεκριμένες αξιολογικές κρίσεις σχετικά με το είδος της συλλογής Κωστάκη και τον συλλέκτη της. Η τελευταία χαρακτηρίστηκε ως *ανατρεπτική για την εποχή και τον τόπο παραγωγής της* –σε αντιπαράθεση με όσες εκπροσωπούσαν την επίσημη αισθητική– και *συμπληρωματικού ή διορθωτικού χαρακτήρα* σε σχέση με την ιστορία της τέχνης όπως την γνώριζε η Δύση, ενώ ο συλλέκτης της αναδείχθηκε ως *ιδεολόγος και πρωτοπόρος για την εποχή και το περιβάλλον όπου έδρασε*. Ομοίως αναγνωρίστηκε η σημασία της συλλογής μέσω του αντίκτυπού της στην ιστοριογραφία αλλά και την αγορά της τέχνης του 20<sup>ου</sup> αιώνα διεθνώς και διατυπώθηκε πρόταση για την αναγνώριση τεσσάρων κατηγοριών κινήτρων που τροφοδοτούν τη συλλεκτική δράση εν γένει και περιλαμβάνουν *οικονομικά, αισθητικά, ψυχολογικά και κοινωνικά* συλλεκτικά κίνητρα.

Μέσα από την ανάλυση τέτοιων κινήτρων, καταδείχτηκε πώς ιδιοσυγκρασιακές ανάγκες του ιδρυτή της συλλογής Κωστάκη αλλά και αρχέγονες όπως φαίνεται τάσεις ή ένστικτα –κοινά σε πολλούς συλλέκτες– σφράγισαν τις αφετηρίες της συλλεκτικής του πρακτικής και έθεσαν προϋποθέσεις αλλά και περιορισμούς ως προς την επιλογή του συλλεκτικού του αντικειμένου. Στο ίδιο πλαίσιο παρακολούθησαμε πώς *η συλλεκτική διαδικασία* παρέμεινε και στην περίπτωση του Κωστάκη μια δραστηριότητα βαθιά ατομική και κατά συνέπεια αρραγώς δεμένη με τη ζωή και την αυτοεικόνα του.

Τέλος χάρη στη σύνταξη ενός διπολικού συστήματος αξιολόγησης που προτάθηκε για την κριτική εξέταση αφενός της Συλλογής Κωστάκη και αφετέρου του συλλέκτη της με βάση αντίστοιχες ομάδες πολλαπλών κριτηρίων μελέτης, *σκιαγραφήθηκαν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους* και διαπιστώθηκε η πορεία τους στον χρόνο. Μέσα από αξιολογικές κρίσεις, των οποίων η τεκμηρίωση εδράστηκε εξολοκλήρου πάνω στο περιεχόμενο των προηγούμενων κεφαλαίων της προκείμενης εργασίας, συγκεφαλαιώθηκε και ολοκληρώθηκε η ανάλυση του συγκεκριμένου συλλέκτη και της συλλογής του και παράλληλα διασφαλίστηκε η μεθοδική και άρα ασφαλής κατανόησή τους. Τα μοντέλα κριτηρίων μελέτης που προτάθηκαν είναι δυνατόν, τροποποιημένα κατάλληλα, να λειτουργήσουν ως μεθοδικά εργαλεία και υπόβαθρα για τη διενέργεια παρόμοιων μελετών, συμβάλλοντας στην ανάλυση του κοινωνικού φαινομένου του συλλέγειν.

**ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ: ΛΙΣΤΑ ΕΡΓΩΝ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ (Tretyakov 1)**

1	Burliuk V. D.	Τοπίο με δέντρα. 1912. Λάδι σε μουσαμά σε χαρτόνι. 63,5 x 94,8	Ж-1264
2	Chagal M. Z.	Γριούλα με καλάθι. 1906-1907. Λάδι, γκουάς, κάρβουνο σε χαρτόνι, σε ξύλο. 67,5 x 50	Ж-1299
3	Chagal M. Z.	Κονβαλάρειες 1916. Λάδι σε μουσαμά, σε ξύλο. 42 x 32,8	Ж-1300
4	Chagal M. Z.	Τσίρκο. 1919-1920. Λάδι σε χαρτί σε μουσαμά. 31,3x41,3	Ж-1301
5	Chasnik I.G.	Σουπρεματισμός. 1922-1923. Λάδι σε μουσαμά. 85 x 57	ЖС-5010
6	Chasnik I.G.	Σουπρεματισμός. 1923. Λάδι σε μουσαμά. 71 x 50	ЖС-5011
7	Chasnik I.G.	Σουπρεματισμός. 1924-1925. Λάδι σε μουσαμά. 80,2 x 127,5	ЖС-5040
8	Chekrygin V.N.	Αδάμ και Εύα. 1914-1915. Λάδι σε μουσαμά. 70,5 x 41	Ж-1298
9	Chekrygin V.N.	Ανδρική προσωπογραφία. 1914. Λάδι σε μουσαμά. 37x29	Ж-1542
10	Ender B.V.	Σύνθεση. 1921. Λάδι σε μουσαμά. 66 x 41	ЖС-5455
11	Ender K.V.	Σύνθεση. Λάδι σε μουσαμά. 31 x 37	ЖС-5452
12	Ender K.V.	Αφαίρεση. 1920-1921. Λάδι σε μουσαμά. 29,5 x 43,5	ЖС-5459
13	Ender M.V.	Αφηρημένη Σύνθεση. Λάδι σε μουσαμά. 29 x 34	ЖС-5985
14	Exter A.A.	Φλωρεντία. 1914-1915. Λάδι σε μουσαμά. 109,6 x 145	Ж-1302
15	Exter A.A.	Σύνθεση. 1914. Λάδι σε μουσαμά. 90,7 x 72,5	Ж-1303
16	Guro E. G.	Τοπίο. 1905. Λάδι σε μουσαμά. 29 x 42	Ж-1266
17	Jawlensky A.G.	Σπίτι στα βουνά. Οκτ.1912. Λάδι σε χαρτόνι, σε μουσαμά. 49,9x 53	Ж-1304
18	Jawlensky A.G.	Ανατολίτικη Πόλη. 1908. Λάδι σε χαρτόνι. 31 x 43,7	Ж-1305
19	Kakabadze D.N.	Σύνθεση. 1922. Λάδι σε χαρτόνι. 51,5 x 62,5	ЖС-5008
20	Kandinsky W.W.	Χειμωνιάτικη μέρα. Βουλεβάρτο Smolensk. Οκτ.1916. Λάδι σε μουσαμά. 26,8 x 32	Ж-1267
21	Kandinsky W.W.	Μόναχο. Schwabing. 1901. Λάδι σε μουσαμά σε χαρτόνι. 17 x 26,5	Ж-1268
22	Kandinsky W.W.	Murnau. 1908. Λάδι σε χαρτόνι. 33 x 44,3	Ж-1269
23	Kandinsky W.W.	Kochel. Οκτ.1902. Λάδι σε μουσαμά σε χαρτόνι. 23,8x32,9	Ж-1270
24	Kandinsky W.W.	Μόσχα. Κόκκινη Πλατεία. 1916. Λάδι σε μουσαμά. 51,5 x 49,5	Ж-1271
25	Kliun I.V.	Αυτοπροσωπογραφία. 1911. Λάδι σε χαρτόνι. 47,5 x 42	Ж-1272
26	Kliun I.V.	Φευγαλέο τοπίο. 1913. Λάδι, μέταλλο, σύρμα, πορσελάνη, σε ξύλο. 78,4 x 62	Ж-1273
27	Kliun I.V.	Τοπίο. 1911. Λάδι σε χαρτόνι. 36,5 x 47	Ж-1323
28	Kliun I.V.	Αυτοπροσωπογραφία με πριόνι. 1922. Λάδι σε μουσαμά σε χαρτόνι. 66,7 x 53.	Ж-1325
29	Kliun I.V.	Σύνθεση. 1920. Λάδι σε χαρτόνι. 72,3 x 38,5	Ж-1326
30	Kliun I.V.	Γραμμική κατασκευή. 1922. Λάδι σε χαρτόνι. 55 x 42	Ж-1327
31	Kliun I.V.	Σύνθεση. Κατασκευές σύμφωνα με την οργανική και διακοσμητική αρχή. 1920-1923. Λάδι σε χαρτόνι. 71x33,5	ЖС-5019
32	Kliun I.V.	Σουπρεματισμός. 1922. Λάδι σε μουσαμά. 88 x 54,5	ЖС-5026
33	Kliun I.V.	Σφαιρική Σύνθεση. 1922. Λάδι σε χαρτόνι σε μουσαμά. 62 x 55	ЖС-5446
34	Kliun I.V.	Επιδρομή. Ισπανία. 1936-1937. Λάδι σε μουσαμά. 71,5 x 53,5.	ЖС-5447
35	Kliun I.V.	Σουπρεματιστική Σύνθεση αρ. 6. 1921. Λάδι σε κοντραπλακέ. 40,5 x 56,5	ЖС-5448
36	Kliun I.V.	Σύνθεση. 1932. Λάδι σε μουσαμά. 90,5 x 56,5	ЖС-5502
37	Kliun I.V.	Ορθογώνια. 1920. Λάδι σε χαρτί, σε χαρτόνι 34,5 x 41,5	ЖС-5509
38	Kliun I.V.	Σύνθεση με τρία κέντρα. 1932. Λάδι σε μουσαμά. 65 x 47	ЖС-5510
39	Kliun I.V.	Νεκρή Φύση. 1934. Λάδι σε μουσαμά. 74,5 x 60	ЖС-5511
40	Klutsis G. G.	Κόκκινος Άνθρωπος. 1918-1919. Λάδι σε μουσαμά.84,5 x 46	ЖС-5453
41	Kudriashev I.A.	Πρώτο Σοβιετικό Θέατρο του Orenburg (Σύνθεση πάνω σε μοτίβα της διευθέτησης των φουαγιέ). 1920. Μεικτή τεχνική σε μουσαμά. 101,5 x 88	ЖС-5015

42	Larionov M. F.	Χορεύτρια. 1912. Λάδι σε μουσαμά. 40 x 36	Ж-1274
43	Larionov M. F.	Τοπίο. Tiraspol. 1903. Λάδι σε μουσαμά. 25 x 34	Ж-1275
44	Larionov M. F.	Μετά την εκτέλεση. Δεκ.1900. Λάδι σε μουσαμά. 36 x 47	Ж-1276
45	Larionov M. F.	Εκκλησία. 1904. Λάδι σε μουσαμά. 41 x 29	Ж-1277
46	Larionov M. F.	Τοπίο με ποτάμι. 1908. Λάδι σε μουσαμά. 68,7x 69,2	Ж-1278
47	Lentulov A.V.	Αστράκια. 1913. Λάδι σε μουσαμά. 101,5 x 96,5	Ж-1279
48	Lentulov A.V.	Τοπίο με Πύλη. Kislovodsk. 1913. Λάδι, ασφαλόχρωμα σε μουσαμά. 102 x 99,5	Ж-1280
49	Malevich K.S.	Προσωπογραφία του Μ. Β. Ματιούσιν. 1913. Λάδι σε μουσαμά. 106,5 x 106,5	Ж-1281
50	Matiushin M.V.	Γεωμετρικοποίηση του χώρου. 1918. Λάδι σε χαρτί, σε μουσαμά 68 x 50	ЖС-5023
51	Morgunov A.A.	Σύνθεση με λάμπα. 1914-1915. Λάδι σε μουσαμά. 53 x 51	Ж-1284
52	Morgunov A.A.	Κόκκινο σπίτι. 1908-1909. Λάδι σε μουσαμά 65,5 x 53	Ж-1285
53	Morgunov A.A.	Ανδρική προσωπογραφία. 1913-1915. Λάδι σε μουσαμά. 71,6 x 53,5	Ж-1286
54	Morgunov A.A.	Hosta. Μαύρη θάλασσα. Λάδι σε μουσαμά. 43 x 65	Ж-1287
55	Morgunov A.A.	Δρόμος του χωριού. 1909-1910. Λάδι σε μουσαμά, σε χαρτόνι. 44 x 60	Ж-1288
56	Morgunov A.A.	Δρόμος στο δάσος. 1910-1911. Λάδι σε μουσαμά. 80 x 70,7	Ж-1289
57	Nikritin S. B.	Άνδρας με ψηλό καπέλο. 1927. Λάδι σε μουσαμά. 176,5 x 176,5	ЖС-5018
58	Nikritin S. B.	Ομαδική Προσωπογραφία. 1930. Λάδι σε μουσαμά. 68x58	ЖС-5024
59	Nikritin S. B.	Λαϊκό Δικαστήριο. 1934. Λάδι σε μουσαμά. 142 x 142	ЖС-5035
60	Nikritin S. B.	Σύνθεση. Δεκαετία 1930. Λάδι σε μουσαμά. 58,3 x 68	ЖС-5041
61	Nikritin S. B.	Ρήτορας. Προσχέδιο για τον πίνακα <i>Επιστροφή από τον πόλεμο</i> . 1939. Λάδι σε μουσαμά, σε χαρτόνι. 35,5 x 33,5	ЖС-5073
62	Nikritin S. B.	Ομαδική προσωπογραφία. Τέσσερις άνδρες. Δεκ. 1930. Λάδι σε μουσαμά. 68 x 58	ЖС-5074
63	Nikritin S. B.	Γυναικεία προσωπογραφία. Λάδι σε ξύλο. 52 x 36	ЖС-5428
64	Nikritin S. B.	Γδαρμένο Σφάγιο. Λάδι σε μουσαμά. 39,5 x 49,5	ЖС-5429
65	Nikritin S. B.	Προσχέδιο πίνακα. Δεκ.1930. Λάδι σε μουσαμά. 68,5x 59	ЖС-5430
66	Nikritin S. B.	Σπίτια. 1930. Λάδι σε μουσαμά. 68 x 58	ЖС-5431
67	Nikritin S. B.	Διαδήλωση. Δεκαετία 1930. Λάδι σε μουσαμά. 70 x 58	ЖС-5432
68	Nikritin S. B.	Προσχέδιο για τον πίνακα «Επιστροφή από τη Νίκη».1962. Λάδι και μελάνι σε μουσαμά, σε χαρτόνι. 35,5 x 43,5	ЖС-5433
69	Nikritin S. B.	Αποχαιρετισμός στο Νεκρό. 1926. Λάδι σε κοντραπλακέ. 88 x 133	ЖС-5434
70	Nikritin S. B.	Τοπίο. Συστάδες δέντρων Δέντρα και γυναικεία μορφή. Λάδι σε χαρτόνι. 33,6 x 47,6	ЖС-5435
71	Nikritin S. B.	Ακροθαλασσιά και τρεις λεύκες. Λάδι σε μουσαμά, σε χαρτόνι. 34,6 x 49,3	ЖС-5436
72	Nikritin S. B.	Στο ξυλεργοστάσιο. 1950. Λάδι σε χαρτόνι. 33,5 x 39	ЖС-5437
73	Nikritin S. B.	Νεκρή φύση με κορνίζα και κουβά. 1930. Λάδι σε κοντραπλακέ. 35,7 x 35,7	ЖС-5438
74	Nikritin S. B.	Δέντρα με φόντο ουρανό. Λάδι σε χαρτόνι. 20,5 x 24,4	ЖС-5439
75	Nikritin S. B.	Στέγες σπιτιών. 1941. Λάδι σε μουσαμά, επικολλημένο σε χαρτόνι. 24 x 30	ЖС-5440
76	Nikritin S. B.	Προσχέδιο για τον πίνακα <i>Το Παλιό και το Νέο</i> (με ανάπηρο). Αρχές δεκ. 1930. Λάδι σε μουσαμά σε χαρτόνι. 14 x 19	ЖС-5441
77	Nikritin S. B.	Προσχέδιο του πίνακα <i>Το Παλιό και το Νέο</i> . Αρχές δεκ. 1930. Λάδι σε μουσαμά, σε χαρτόνι. 14,3 x 17	ЖС-5442

78	Nikritin S. B.	Το εργαστήρι του καλλιτέχνη. 1930. Λάδι σε κοντραπλακέ. 36,5 x 35,5	ЖС-5443
79	Nikritin S. B.	Νεκρή φύση με βιβλία. 1948. Λάδι σε χαρτί, σε χαρτόνι. 23 x 30,8	ЖС-5444
80	Nikritin S. B.	Αστικό τοπίο με ξυλότυπο. 1942. Λάδι σε χαρτόνι. 23,5 x 29,5	ЖС-5445
81	Pestel V.E.	Σύνθεση. 1916. Λάδι σε μουσαμά. 66 x 35,5	Ж-1290
82	Plaksin M.M.	Φάσμα αερίου. 1922-1923. Λάδι σε μουσαμά. 81 x 81.	ЖС-5025
83	Poliakoff S.	Μη αντικειμενική ζωγραφική. Δεκ. 1950; Λάδι σε μουσαμά. 81,3x 66	Ж-1291
84	Poliakoff S.	Μη αντικειμενική ζωγραφική. 1956. Γκουάς σε μουσαμά. 47 x 61,6	Ж-1292
85	Popova L.S.	Προσωπογραφία κοριτσιού με φόντο σόμπα. Περ. 1909. Λάδι σε μουσαμά. 61,5 x 44,3	Ж-1307
86	Popova L.S.	Κανάτα σε τραπέζι. Πλαστική ζωγραφική. 1915. Λάδι σε χαρτόνι σε ξύλο. 58,5 x 45	Ж-1308
87	Popova L.S.	Ζωγραφικό Αρχιτεκτόνημα με κίτρινο ξύλο. 1916. Λάδι σε μουσαμά. 89 x 71,3	Ж-1309
88	Popova L.S.	Σύνθεση με μορφές (Δύο μορφές). 1913. Λάδι σε μουσαμά. 161x124	Ж-1310
89	Popova L.S.	Ανδρικό Μοντέλο. Περ. 1910. Λάδι σε μουσαμά. 98 x 76	Ж-1311
90	Popova L.S.	Μελέτη Γυναικείου Μοντέλου. 1913. Λάδι σε μουσαμά. 105,5 x 70,5	Ж-1312
91	Popova L.S.	Ζωγραφικό Αρχιτεκτόνημα. 1916-1917. Ζωγραφική Κατασκευή. 1920. Αμφίπλευρο. 1916-1920. Λάδι σε μουσαμά. 159 x 125.	Ж-1313
92	Popova L.S.	Ζωγραφικό Αρχιτεκτόνημα. Μαύρο, κόκκινο, γκρίζο. 1916. Λάδι σε μουσαμά. 88,7 x 71	Ж-1318
93	Puni I. A.	Ανδρική προσωπογραφία. 1914. Λάδι σε μουσαμά. 54x32	Ж-1319
94	Puni I. A.	Τοπίο με Σπίτι. 1912. Λάδι σε μουσαμά. 51,1 x 70,8	Ж-1320
95	Puni I. A.	Νεκρή φύση: Τραπέζι, καπέλο, κορνίζα. 1917. Λάδι σε μουσαμά. 76,4 x 69,5	Ж-1321
96	Puni I. A.	Νεκρή φύση με πίπα. 1926. Λάδι σε μουσαμά. 38 x 46,5	Ж-1322
97	Redko K.N.	Εξέγερση. 1925. Λάδι σε μουσαμά 170,5 x 212	ЖС-5009
98	Redko K.N.	Σουπρεματισμός. 1921. Λάδι σε μουσαμά. 74,5 x 52	ЖС-5016
99	Redko K.N.	Αφηρημένη δομή. 1921. Λάδι σε μουσαμά. 53,5 x 71,5	ЖС-5022
100	Redko K.N.	Ανδρόγυνο. 1922. Λάδι σε μουσαμά. 68 x 52,5	ЖС-5449
101	Redko K.N.	Μηχανικός Άνθρωπος. 1923. Λάδι σε μουσαμά. 63 x 48	ЖС-5450
102	Redko K.N.	Βορινό πέρασμα. 1925. Λάδι σε μουσαμά. 101 x 69	ЖС-5456
103	Riazhsy G.G.	Σουπρεματισμός. 1920. Λάδι σε μουσαμά. 105,5 x 70	ЖС-5007
104	Rodchenko A.M.	Ρεαλιστική Αφαίρεση. 1942. Λάδι σε μουσαμά. 45,8x30,2	ЖС-5021
105	Rodchenko A.M.	Τσίρκο. 1935. Λάδι σε μουσαμά. 53,5 x 69	ЖС-5451
106	Roskin V.O.	Νεκρή Φύση. 1926. Λάδι σε μουσαμά. 84 x 74,5	ЖС-5012
107	Roanova O.V.	Κουρείο. 1915. Λάδι σε μουσαμά. 71,3 x 53	Ж-1293
108	Sulimo-Samuilo A.	Σπιτάκι. Απόσπασμα από πανό. 1927. Λάδι σε μουσαμά. 99 x 108	ЖС-5457
109	Sulimo-Samuilo A.	Κεφάλι. Απόσπασμα από πανό. 1927. Λάδι σε μουσαμά. 131 x 95,5	ЖС-5458
110	Tatlin V.E.	<i>Πύλη Spassky</i> . 1913. Λάδι σε χαρτόνι. 54,5 x 98,2	Ж-1294
111	Tatlin V.E.	Αντιανάγλυφο. 1913. Ξύλο, μέταλλο, δέρμα. 62 x 53	Ж-1295
112	Tatlin V.E.	Κρέας. 1947. Λάδι σε μουσαμά, σε χαρτόνι. 60,7 x 71,5	ЖС-5000
113	Tatlin V.E.	Γυναικεία προσωπογραφία. 1933. Λάδι σε ξύλο. 55 x 47,5	ЖС-5017
114	Udaltsova N.A.	Κιθάρα. Φούγκα. 1914. Λάδι σε μουσαμά. 52,5 x 43	Ж-1296
115	Udaltsova N.A.	Ράφτρα. 1912-1913. Λάδι σε μουσαμά. 70,5 x 70	Ж-1297
116	Volkov A.N.	Αίθουσα τσαγιού. Αρχές δεκ. 1920. Μεικτή τεχνική σε χαρτόνι. 26,5 x 33,5	ЖС-5979
117	Yakulov G.B.	Καφέ Pitttoresque. 1917. Λάδι σε μουσαμά, σε χαρτόνι. 110,5x 85,5	Ж-1306
118	Yakulov G.B.	Σύνθεση πάνω σε μοτίβο της παράστασης του θεάτρου Δωματίου "Signor Formica". 1922. Μεικτή τεχνική σε μετάξι. 63 x 58,5	ЖС-5020
119	Yudin L.A.	Γαλάζια Νεκρή Φύση. Δεκ. 1930. Λάδι σε μουσαμά. 36 x 54	ЖС-5454

**ΔΩΡΕΑ ΚΩΣΤΑΚΗ ΤΡΕΤΥΑΚΟΝ: ΛΙΣΤΑ ΕΡΓΩΝ ΓΡΑΦΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ (Tretyakov 2)**

1	Άγνωστος Ζωγράφος	Γυναικείο πρόσωπο. Δεκ.1920. Μελάνι, πινέλο, σχεδιαστικά εργαλεία σε χαρτί. 64 x 39,3	PC-15612
2	Άγνωστος Ζωγράφος	Καθιστή κυρία. Δεκ.1920. Μελάνι, πινέλο, σχεδιαστικά εργαλεία σε χαρτί. 47,7 x 42,5	PC-15613
3	Babichev A.V.	Γυναικείο κοστούμι. Τέλη δεκ. 1910 - αρχές δεκ. 1920. Μαύρο μολύβι, μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 37,4 x 27,7	PC-12137
4	Babichev A.V.	Σχέδιο κινητού (περιοδεύοντος) θεάτρου. 1924. Μαύρο μελάνι, έγχρωμο μελάνι, πένα, μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 35,6 x 44,5	PC-12363
5	Babichev A.V.	Σχέδιο κινητού (περιοδεύοντος) θεάτρου. 1924. Μαύρο μελάνι, έγχρωμο μελάνι, πένα, μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 43,9 x 64	PC-12364
6	Babichev A.V.	Σχέδιο κινητού (περιοδεύοντος) θεάτρου. 1924. Μαύρο μελάνι, έγχρωμο μελάνι, πένα, σχεδιαστικά εργαλεία σε χαρτί. 45,7 x 73,5	PC-12365
7	Babichev A.V.	Σκίτσο ανδρικής μορφής. 1923. Κόκκινη κιμωλία σε κίτρινο χαρτί. 35,7 x 26,9	PC-15597
8	Babichev A.V.	Κινητό (περιοδεύον) θέατρο. Κάτοψη. 1924. Μολύβι γραφίτη, έγχρωμο μελάνι, πένα, σχεδιαστικά εργαλεία σε χαρτί. 45,4 x 73,6	PC-15598
9	Babichev A.V.	Κινητό (περιοδεύον) θέατρο. Εγκάρσια τομή. 1924. Μολύβι γραφίτη, έγχρωμο μελάνι, πένα, σχεδιαστικά εργαλεία, μαύρο μελάνι σε χαρτί. 49,8 x 64,4.	PC-15599
10	Babichev A.V.	Καλυμμένη μορφή. Σκίτσο. Δεκ.1920. Κάρβουνο σε κίτρινο χαρτί. 38,3 x 29.	PC-15972
11	Bobrov V.D.	Αφηρημένη σύνθεση. Φύλλο Αρ. 12. 1921 Ακουαρέλα, μελάνι, πένα, μολύβι γραφίτη, κόκκινο μελάνι σε χαρτί. 33,8 x 24,9	PC-12067
12	Bobrov V.D.	Αφηρημένη σύνθεση. 1921. Ακουαρέλα, μελάνι, πινέλο σε χαρτί. 33,8 x 24,9	PC-12068
13	Bobrov V.D.	Αφηρημένη σύνθεση. Φύλλο Αρ. 16. 1921. Ακουαρέλα, μελάνι, μπρούτζινο χρώμα σε χαρτί επικολλημένο σε μαύρο χαρτί. 23,5x17,8	PC-12069
14	Bobrov V.D.	Αφηρημένη σύνθεση. Φύλλο Αρ. 11. 1921. Ακουαρέλα, μελάνι, πένα, πινέλο σε χαρτί. 16,4 x 24,7	PC-12145
15	Bobrov V.D.	Αφηρημένη σύνθεση με κύκλους. 1920. Ακουαρέλα, μελάνι, πένα, σχεδιαστικά εργαλεία, μολύβι γραφίτη, κόκκινο μελάνι, σε χαρτί. 32,2 x 18,9.	PC-12146
16	Bobrov V.D.	Αφηρημένη σύνθεση. Φύλλο Αρ. 15. 1921 Ακουαρέλα, ασημομπογιά, μελάνι, πένα, μολύβι γραφίτη, σε χαρτί. 33,5 x 24,7	PC-12147
17	Bobrov V.D.	Αφαίρεση. Αρχές δεκαετίας 1920. Ακουαρέλα σε χαρτί. 26,7 x 22,7	PC-12148
18	Bobrov V.D.	Αφηρημένη σύνθεση Αρ. 8. 1922. Ακουαρέλα, μελάνι, μολύβι γραφίτη, πένα, σε χαρτί. 24,7 x 32	PC-12149
19	Bobrov V.D.	Αφαίρεση. 1920. Ακουαρέλα, μελάνι, πένα, κόκκινη μελάνη, σε χαρτί. 33,7 x 24,8	PC-12150
20	Boguslavskaya K. L.	Στην αγορά. Γύρω στο 1918. Μελάνι, γκουάς, μολύβι γραφίτη, πινέλο σε χαρτί. 34,3 x 28	PC-12157
21	Boguslavskaya K. L.	Στην επαρχία. 1917. Μελάνι, μολύβι γραφίτη, ασβεστόχρωμα, πινέλο σε χαρτί. 33 x 24,2	PC-12158
22	Boguslavskaya K. L.	Ο ακορντεονίστας. 1918-1919. Ακουαρέλα, γκουάς, μολύβι γραφίτη, σε χαρτί. 31 x 21,5	PC-12159
23	Boguslavskaya K. L.	Γριά χωριάτισσα που χορεύει. 1918-1919. Γκουάς, μολύβι γραφίτη, ακουαρέλα σε χαρτί. 31 x 21,3	PC-12160
24	Boguslavskaya K. L.	Φορτηγίδες μαούνες. 1918. Μελάνι, πένα, ασβεστόχρωμα, πινέλο, ακουαρέλα σε χαρτί. 28 x 34,2	PC-12161



25	Boguslavskaya K. L.	Ράφτρα. 1918. Μελάνι, μολύβι γραφίτη, πινέλο σε χαρτί. 21,2 x 14,7. 16.4 x 13	PC-12162
26	Boguslavskaya K. L.	Ράφτρα. Δίπλα στο παράθυρο. 1918. Μελάνι, μολύβι γραφίτη, πινέλο σε χαρτί. 21,7 x 21,5.	PC-12163
27	Boguslavskaya K. L.	Σύνθεση με μορφές και κτίρια. Τέλη δεκ. 1910. Μελάνι, μολύβι γραφίτη, πινέλο σε χαρτί. 26 x 22	PC-12164
28	Chagal M. Z.	Κεφάλι Εβραίου. 1916. Χαρτί, λιθογραφία. 32,5 x 24	ΓΡ-813
29	Chagal M. Z.	Ο αμαξάς Selifan. 1923-1925. Χαρακτικό, ξηρογλυφία σε χαρτί. 22 x 28,3	ΓΡ-814
30	Chagal M. Z.	Μουσικοί. 1911. Γκουάς σε χαρτί. 18,5 x 18,7	P-4175
31	Chagal M. Z.	Χασάπης. 1910. Γκουάς σε καφέ χαρτί. 34,5 x 24,5	P-4176
32	Chagal M. Z.	Προσχέδιο για το έργο <i>Βροχή</i> . 1915. Γκουάς, μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 23,7 x 31	P-4177
33	Chagal M. Z.	Πληγωμένος στρατιώτης. 1914. Μελάνι σε χαρτί. 22,6 x 18,3	P-4276
34	Chagal M. Z.	Γέροντας με Μπαστούι. 1914. Μελάνι, ασβεστόχρωμα, ακουαρέλα σε κίτρινο χαρτί. 22,4 x 17,6	P-4277
35	Chagal M. Z.	Χαμογελαστό πρόσωπο. Δεκ.1910. Βιολετί μελάνι, ασβεστόχρωμα, σε γκριζό πεπιασμένο χαρτί. 23,5 x 34	PC-15622
36	Chekrygin V.N.	Απαγωγή. 1920. Κάρβουνο σε χαρτί. 24 x 18,2	PC-15604
37	Chekrygin V.N.	Σύνθεση με γυμνή μορφή στο κέντρο. Τέλη δεκ.1910. Κάρβουνο, μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 24,5 x 22	PC-15605
38	Chekrygin V.N.	Σύνθεση με τρεις γυναικείες μορφές στο κέντρο. 1920. Μολύβι γραφίτη, κόκκινη κιμωλία σε χαρτί vergé, σε χαρτί με υδατόσημα.	PC-15606
39	Chekrygin V.N.	Γυμνές. 1920. Κάρβουνο, κόκκινη κιμωλία, σε χαρτί. 29 x 22,7	PC-15607
40	Chekrygin V.N.	Πρόσωπα. 1920. Κάρβουνο σε χαρτί. 48,5 x 41,6	PC-15608
41	Chekrygin V.N.	Ανδρική Προσωπογραφία. 1914. Λάδι σε μουσαμά. 40 x 29	π.47034
42	Chernikhov I.G.	Κατασκευή. Αρχές δεκ.1930. Μελάνι, σχεδιαστικά εργαλεία σε χαρτί. 14,4 x 20,7	PC-14366
43	Chernikhov I.G.	Κατασκευή. Αρχές δεκ. 1930. Μελάνι, σχεδιαστικά εργαλεία σε χαρτί. 12,7 x 20,8	PC-14367
44	Ender B.V.	Ηχοφόρμα. 1926. Ακουαρέλα, μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 39,8 x 31,3	PC-15251
45	Ender B.V.	Μπλε θάμνοι. Αρχές δεκ.1930. Ακουαρέλα σε χαρτί. 25 x 34,7	PC-15252
46	Ender B.V.	Διευρυμένος χώρος. 1924-1926. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 22,4 x 30,9	PC-15848
47	Ender B.V.	Ποτάμιο τοπίο. 1924-1926. Μολύβι γραφίτη, ακουαρέλα σε χαρτί. 27,5 x 33,8	PC-15854
48	Ender B.V.	Σπιρτόκουτο. Αρχές δεκ.1920. Ακουαρέλα σε χαρτί. 27,5 x 33,8	PC-15855
49	Ender B.V.	Φύλλωμα. Αρχές δεκ.1920. Ακουαρέλα σε χαρτί. 27,6 x 24,8	PC-15856
50	Ender B.V.	Οργανικές μορφές. Αρχές δεκ.1920. Ακουαρέλα σε χαρτί. 30,5 x 33,6	PC-15857
51	Ender K.V.	Κίτρινο σπίτι με κόκκινη στέγη. Δεκ.1920. Κολάζ από έγχρωμο χαρτί σε χαρτόνι. 25 x 35,3.	PC-14798
52	Ender K.V.	Διακοσμητικό μοτίβο σε κόκκινο φόντο. 1924-1926. Γκουάς, κολάζ από έγχρωμο χαρτί σε χαρτί. 29,5 x 17,2	PC-14799
53	Ender K.V.	Τοπίο με κορμούς δέντρων. Ακουαρέλα σε χαρτί. 29 x 22,8	PC-14800
54	Ender K.V.	Νεκρή φύση. 1927. Ακουαρέλα, γκουάς σε χαρτί. 20,6 x 26,5	PC-15246
55	Ender K.V.	Τοπίο με κίτρινο ουρανό. Δεκ.1920. Ακουαρέλα σε χαρτί. 17,6 x 34	PC-15247
56	Ender K.V.	Ρίγες. Διακοσμητικό μοτίβο. 1924-1926. Γκουάς, χάρτινα αυτοκόλλητα, σε χαρτί. 24 x 22,8.	PC-15248

57	Ender K.V.	Τοπίο. Διευρυμένη όραση. Αρχές δεκ.1920. Ακουαρέλα σε χαρτί. 27,6 x 29,9	PC-15267
58	Ender K.V.	Τοπίο. 1924. Ακουαρέλα σε χαρτί vergé. 15,5 x 22	PC-15268
59	Ender K.V.	Τοπίο. 1924. Ακουαρέλα σε χαρτί vergé. 15 x 19,7	PC-15269
60	Ender K.V.	Λίμνη. 1925. Ακουαρέλα, γκουάς σε χαρτί. 22,3 x 18	PC-15270
61	Ender K.V.	Νεκρή φύση με ντομάτες και πιπεριές. 1927. Ακουαρέλα σε χαρτί. 23 x 32	PC-15271
62	Ender K.V.	Διακοσμητικό μοτίβο σε πορτοκαλί φόντο. 1924-1926. Κολάζ από έγχρωμο χαρτί, γκουάς σε χαρτί. 25,5 x 28,2	PC-15272
63	Ender K.V.	Κόκκινα δέντρα. Δεκ.1920. Ακουαρέλα σε χαρτί. 19 x 26	PC-15273
64	Ender K.V.	Τοπίο. Δεκαετία 1920. Ακουαρέλα σε χαρτί. 22 x 35,1	PC-15274
65	Ender K.V.	Φρούτα σε βάζο. 1927. Ακουαρέλα σε χαρτί. 24x32,8	PC-15275
66	Ender K.V.	Κλαδάκι ιτιάς. Τέλη δεκ.1910 (1916-1917;) Ακουαρέλα, μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 34,6 x 25,5	PC-15842
67	Ender K.V.	Τοπίο. Τέλη δεκαετίας 1910 (1916-1917;) Ακουαρέλα, μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 13,8 x 19,6	PC-15843
68	Ender K.V.	Τοπίο. Αρχές δεκ.1920. Ακουαρέλα σε χαρτί vergé. 12,9 x 17,1	PC-15844
69	Ender K.V.	Διακοσμητικό μοτίβο. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 27 x 36	PC-15845
70	Ender K.V.	Κλαδάκι ιτιάς. Τέλη δεκαετίας 1910 (1916-1917;). Ακουαρέλα, μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 34,7 x 25,8	PC-15846
71	Ender K.V.	Τοπίο. 1920. Ακουαρέλα, μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 21,7 x 20,5	PC-15847
72	Ender K.V.	Δέντρο. 1920. Ακουαρέλα, μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 19,2x 12,4	PC-15849
73	Ender K.V.	Τοπίο. Δεκαετία 1920. Ακουαρέλα σε χαρτί. 35,9 x 23,8	PC-15850
74	Ender K.V.	Σύνθεση με οργανικές μορφές. Δεκ. 1920. Ακουαρέλα σε χαρτί. 30,5 x 36,5	PC-15851
75	Ender K.V.	Φύλλα. Διακοσμητικό μοτίβο. 28 Αυγούστου 1924. Ακουαρέλα σε χαρτί. 27,5 x 21,5	PC-15852
76	Ender K.V.	Δέντρο στη θάλασσα. 1937. Ακουαρέλα σε χαρτί. 30,1 x 40	PC-15853
77	Ender M.V.	Τοπίο. 1927. Ακουαρέλα σε χαρτί. 24,2 x 32,5	PC-15245
78	Ender M.V.	Τοπίο. Δεύτερο ήμισυ της δεκαετίας του 1920 (1926;). Ακουαρέλα σε χαρτί. 21,9 x 28,9	PC-15253
79	Ender M.V.	Κλαδί. 1925. Μελάνι, πινέλο σε χαρτί. 36,2 x 27,2.	PC-15254
80	Ender M.V.	Παράθυρο. Αρχές δεκ.1920. Ακουαρέλα σε χαρτί vergé. 20,5 x 21,3	PC-15255
81	Ender M.V.	Τοπίο. Κολάζ από έγχρωμο χαρτιά σε χαρτόνι. 25 x 35,6	PC-15256
82	Ender M.V.	Τοπίο. Ηλιόδωρο. Μέσα δεκ.1920. Ακουαρέλα σε χαρτί. 25,7 x 26,4	PC-15257
83	Ender M.V.	Τοπίο. Αρχές δεκαετίας 1920. Ακουαρέλα σε χαρτί. 22,3 x 30,5	PC-15258
84	Ender M.V.	Τοπίο. Martyshkino. Μέσα δεκ.1920. Ακουαρέλα σε χαρτί. 37,2x25,9	PC-15259
85	Ender M.V.	Σκιές. Τέλη δεκ.1920. Ακουαρέλα σε χαρτί. 21,1 x 29,5	PC-15260
86	Ender M.V.	Καλαμιές. Αρχές δεκ. 1920. Ακουαρέλα σε χαρτί vergé με υδατόσημο. 21,5 x 27,8	PC-15261
87	Ender M.V.	Τοπίο με λόφους. Τέλη δεκ.1920. Ακουαρέλα σε χαρτί. 21,9 x 28,9	PC-15262
88	Ender M.V.	Ηλιόδωρο. Τοπίο με μπλε σκιά. Μέσα δεκ.1920. Ακουαρέλα, ασβεστόχρωμα σε χαρτί. 27,5 x 36,1	PC-15263
89	Ender M.V.	Λουλούδια. Αρχές δεκ.1920. Ακουαρέλα σε χαρτί. 29,5 x 26,7	PC-15264
90	Ender M.V.	Κορμοί. Τέλος δεκ.1920. Γκουάς, μολύβι γραφίτη, ακουαρέλα σε χαρτί. 20,8 x 29	PC-15265
91	Ender M.V.	Παράθυρο. Αρχές δεκ.1920. Ακουαρέλα, μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 22,5 x 37,5	PC-15266
92	Ender M.V.	Στερεοποίηση του ήχου. Αρχές δεκ.1920. Ακουαρέλα σε χαρτί. 15,2 x 19,9.	PC-15858

93	Ender M.V.	Στερεοποίηση του ήχου. Αρχές δεκ.1920. Ακουαρέλα σε χαρτί. 19,8 x 25	PC-15859
94	Ender M.V.	Προσωπογραφία της Ο. Κ. Gromozonoy-Matyushina. Δεκ.1930. Μολύβι γραφίτη, χρωματιστά μολύβια σε χαρτί. 26 x 37,7	PC-15860
95	Ender M.V.	Γυναικεία Προσωπογραφία (Αυτοπροσωπογραφία;). Δεκ. 1930. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 33 x 24,3	PC-15861
96	Ender M.V.	Αυτοπροσωπογραφία (;) Δεκ. 1930. Ακουαρέλα, μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 40,6 x 31,6	PC-15862
97	Ender M.V.	Προσωπογραφία της Ksenia Ender (;) Δεκ.1930. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί vergé. 42,7 x 27,2	PC-15863
98	Ender M.V.	Αυτοπροσωπογραφία (;) Δεκ.1930. Μολύβι γραφίτη, ακουαρέλα σε χαρτί. 42 x 31	PC-15864
99	Ender M.V.	Στερεοποίηση του ήχου. Αρχές δεκ.1920. Ακουαρέλα σε χαρτί vergé. 11,7 x 11,2	PC-15865
100	Ender M.V.	Παράθυρο. Αρχές δεκ. 1920. Ακουαρέλα σε χαρτί vergé. 25,2 x 21,8	PC-15866
101	Ender M.V.	Τοπίο. <i>Ηλιόδωρο</i> . Μέσα δεκ.1920. Ακουαρέλα σε χαρτί. 30,1 x 25,8	PC-15867
102	Ender M.V.	<i>Ηλιόδωρο</i> . Τοπίο. Μέσα δεκ.1920. Ακουαρέλα σε χαρτί. 25,8 x 37,2	PC-15868
103	Ender M.V.	Παράθυρο. 12 Δεκεμβρίου 1921. Ακουαρέλα σε χαρτί vergé. 35,6 x 25,3	PC-15869
104	Ender M.V.	Δέντρα. Δεκ.1920. Ακουαρέλα, γκουάς, μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 11,3 x 15,4	PC-15870
105	Ender M.V.	Τοπίο. Γκουάς, μελάνι σε χαρτί. 6,7 x 10	PC-15871
106	Ender M.V.	Διακοσμητικό μοτίβο σε μπορντό φόντο. Κολάζ από έγχρωμο χαρτί, γκουάς σε χαρτόνι. 35,3 x 41,1	PC-15872
107	Ender M.V.	Θαλασσογραφία. 1927. Ακουαρέλα σε χαρτί. 24,1 x 32,9	PC-15873
108	Ender M.V.	Στερεοποίηση του ήχου. Αρχές δεκ.1920. (1921?) Ακουαρέλα σε χαρτί vergé. 31 x 39,5	PC-15874
109	Ender M.V.	Τοπίο. Β' μισό δεκ.1930 (1937;). Ακουαρέλα σε χαρτί. 32,3 x 48,2	PC-15875
110	Ender M.V.	Προσωπογραφία της Komsomol Κομμουνιστική νεολαία. 1933. Ακουαρέλα, μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 50,2 x 42,5	PC-15876
111	Ender Y.V.	Ηχοφόρμα. Χαρτί. 29,3 x 30,3	PC-15250
112	Exter A.A.	Χορεύτρια. 1916. Ακουαρέλα, μελάνι, γκουάς, κολάζ σε χαρτί. 48,8 x 31,6	P-4355
113	Exter A.A.	Προσχέδιο γυναικείου κοστουμιού. 1917-1918. Ακουαρέλα, βαφή μπρούτζου, κολάζ σε προετοιμασμένο χαρτόνι. 52,5 x 34,5	P-4356
114	Exter A.A.	Εξώφυλλο του βιβλίου του Α. Ταιρον <i>Σημειώσεις του σκηνοθέτη</i> . 1921. Μαύρο μελάνι, κόκκινο μελάνι, πινέλο, ασβεστόχρωμα σε χαρτί. 35,1 x 22	PC-15624
115	Goncharova N. S.	Σκελετός κάτω από δέντρο. 1912. Λιθογραφία σε χαρτί. 18,3x 14,9	ΓΡ-815
116	Goncharova N. S.	Ταξίδι σε όλο τον κόσμο (οι άνθρωποι που περπατούν). Λιθογραφία σε κρεμ χαρτί. 18,6 x 13,9	ΓΡ-816
117	Goncharova N. S.	Ερημίτης. 1912. Λιθογραφία σε χαρτί. 18 x 13,7	ΓΡ-817
118	Goncharova N. S.	Άλογο που τρέχει και φίδια. Λιθογραφία σε χαρτί. 19,5 x 14	ΓΡ-818
119	Goncharova N. S.	Ερημίτης. Λιθογραφία σε χαρτί. 19,3 x 13,9	ΓΡ-819
120	Goncharova N. S.	Δύο γέροντες. Λιθογραφία σε χαρτί. 26 x 14,7.	ΓΡ-820
121	Goncharova N. S.	Γυναίκα με τα χέρια υψωμένα. Λιθογραφία σε χαρτί. 18,2 x 14,1	ΓΡ-821

122	Goncharova N. S.	Γυναίκα που τρέχει. Λιθογραφία σε χαρτί. 18,9 x 14,2	ΓΡ-822
123	Goncharova N. S.	Γυναίκα που τρέχει. Λιθογραφία σε χαρτί. 19,2 x 17,5	ΓΡ-823
124	Goncharova N. S.	Θερισμός. Αρχές δεκ.1910. Λιθογραφία σε χαρτί. 18,4 x 14,8	ΓΡ-824
125	Goncharova N. S.	Παρθένος πάνω σε θηρίο. Αρχές δεκ.1910. Λιθογραφία σε χαρτί. 18,5 x 14,8	ΓΡ-825
126	Goncharova N. S.	Αδελφικός τάφος. Λιθογραφία σε χαρτί. 21,8 x 32,3	ΓΡ-826
127	Goncharova N. S.	Σύνθεση. Τέλη δεκ.1940 - αρχές δεκ.1950. Μολύβι γραφίτη, ακουαρέλα σε χαρτί. 30 x 21,8	P-4262
128	Goncharova N. S.	Γυναίκα με παιδιά. Προσχέδιο για τον πίνακα <i>Εβραϊκή Οικογένεια</i> . 1909-1910. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί με γραμμές. 22 x 17,9	P-4263
129	Goncharova N. S.	Γέρος καβάλα σε αγελάδα. Προσχέδιο εικονογράφησης για το βιβλίο του Α. Kruchenykh <i>Οι Ερημίτες. Η Ερημίτισσα</i> . 1913. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 19,2 x 14,8	P-4264
130	Goncharova N. S.	Η Σάρα αποκοιμήθηκε κάτω από ένα κάρο. Προσχέδιο εικονογράφησης για το βιβλίο του Α. Kruchenykh <i>Οι Ερημίτες. Η Ερημίτισσα</i> , 1913. 1912. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 18 x 15	P-4265
131	Goncharova N. S.	Άλογο που καλπάζει και φίδια. Σκίτσο εικονογράφησης για το βιβλίο του Α. Kruchenykh <i>Οι Ερημίτες. Η Ερημίτισσα</i> , 1913. 1912. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 19 x 14,5	P-4266
132	Goncharova N. S.	Στο νησί Σέρια. Σχέδιο για την έγχρωμη αυτολιθογραφία του βιβλίου του S. P. Bobron <i>Αμπελουργοί στα κλήματα</i> 1913. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 20 x 26,9	P-4267
133	Goncharova N. S.	Τοπίο με μορφή σε σύννεφα. Προσχέδιο εικονογράφησης <i>Πέτρινη βάβω</i> για την έγχρωμη αυτολιθογραφία του βιβλίου του S. P. Bobron <i>Αμπελουργοί στα κλήματα</i> , 1913. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 20 x 25,3	P-4268
134	Goncharova N. S.	Γέροντας με σκυλάκι στην αγκαλιά. Παραλλαγή προσχεδίου εικονογράφησης για το βιβλίο του Α. Kruchenykh <i>Οι Ερημίτες. Η Ερημίτισσα</i> , 1913. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 19 x 14,8	P-4269
135	Goncharova N. S.	Ταξίδι σε όλο τον κόσμο (Dikarka). Προσχέδιο εικονογράφησης για το βιβλίο του Α. Kruchenykh και του V. Khlebnikov <i>Mirskontsa</i> , 1912. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί.	P-4270 π.47057
136	Goncharova N. S.	Ο Προμηθέας και ο αετός. Εναλλακτικό προσχέδιο εικονογράφησης για το ποίημα <i>Διαθήκη</i> . Σκίτσο για την έγχρωμη αυτολιθογραφία του βιβλίου του S. P. Bobron <i>Αμπελουργοί στα κλήματα</i> , 1913. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 19,9 x 26,8	P-4271
137	Goncharova N. S.	Το σύμπαν. Εικονογράφηση για το βιβλίο του Κ.Α. Bolshakov <i>Le futur</i> , 1913. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 28 x 17,4	P-4272
138	Goncharova N. S.	Δέντρα. 1912-1913. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 19,3 x 15,1	P-4273
139	Goncharova N. S.	Αυτοπροσωπογραφία (;) Τέλη δεκ.1900 - αρχές δεκ.1910. Γκουάς σε χαρτί. 32,7 x 26,5	P-4279
140	Goncharova N. S.	Ντάμες. Τέλη δεκ.1890 - αρχές δεκ.1900. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 22 x 35,4	P-4280
141	Goncharova N. S.	Ηλεκτρικός πολυέλαιος. 1913. Μελάνι, μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 20,5 x 31	P-4281
142	Goncharova N. S.	Προσωπογραφία άγνωστης. Μελάνι, πένα σε χαρτί. 17,3 x 11	P-4282

143	Goncharova N. S.	Ευαγγελικά μοτίβα. Περ.1910. Ακουαρέλα σε χαρτί. 49,5 x 34,5	P-4283
144	Goncharova N. S.	Προσχέδιο για το εξώφυλλο του βιβλίου του Κ.Α.Βolshakov <i>Le futur</i> . 1913. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 20,6 x 16,2	P-4284
145	Goncharova N. S.	Ο Ερημίτης. Προσχέδιο εικονογράφησης για το βιβλίο του Α. Kruchenykh <i>Οι Ερημίτες. Η Ερημίτισσα</i> , 1913. 1912. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 20,2 x 15	P-4329
146	Goncharova N. S.	Μορφές σε τοπίο. Δεκ.1910. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 27 x 18,6	PC-14370
147	Hodasevich/ Khodasevich V. M.	Εργαστήριο αγγειοπλαστικής. Προσχέδιο εικονογράφησης για το έργο του V. Kamensky <i>Οι Πέρσες</i> , 1914. Γκουάς, μελάνι σε χαρτί. 9,8 x 18,2	P-4240
148	Hodasevich V. M.	Δύο κύριοι μπροστά από προσωπογραφία. Εικονογράφηση για το παραμύθι των αδελφών Grimm <i>Ο Πιστός Ιωάννης</i> . Εκδ. Knebel, 1914. 1914. Γκουάς, μελάνι σε χαρτί. 23,2 x 18,2.	P-4241
149	Hodasevich V. M.	Η λιποθυμία της πριγκίπισσας της Χρυσής σκέπης. Εικονογράφηση για το παραμύθι των αδελφών Grimm <i>Ο Πιστός Ιωάννης</i> . Εκδ. Knebel. 1914. Γκουάς, μελάνι σε χαρτί. 14,2 x 19.	P-4242
150	Hodasevich V. M.	Ο ηλικιωμένος βασιλιάς αποχαιρετά τον Ιωάννη. Εικονογράφηση για το παραμύθι των αδελφών Grimm <i>Ο Πιστός Ιωάννης</i> . Εκδ. Knebel, 1914. Γκουάς, μελάνι σε χαρτί. 12,9 x 19	P-4243 π.47065
151	Hodasevich V. M.	Η αγχόνη. Εικονογράφηση για το παραμύθι των αδελφών Grimm <i>Ο Πιστός Ιωάννης</i> . Εκδ. Knebel, 1914. Γκουάς, μελάνι, σε χαρτί. 14,7 x 16.	P-4244
152	Hodasevich V. M.	Η απαγωγή της πριγκίπισσας του Χρυσού σκεύους. Εικονογράφηση για το παραμύθι των αδελφών Grimm <i>Ο Πιστός Ιωάννης</i> . Εκδ. Knebel, 1914. Γκουάς, μελάνι σε χαρτί. 27 x 20,8.	P-4245
153	Hodasevich V. M.	Ο βασιλιάς και ο Ιωάννης δίπλα στο πλοίο. Γκουάς, μελάνι σε χαρτί. 19,9 x 19,4.	P-4246
154	Hodasevich V. M.	Η ντάμα και ο καβαλιέρος. Βινιέτα για το παραμύθι των αδελφών Grimm <i>Ο Πιστός Ιωάννης</i> . Εκδ. Knebel, 1914. Γκουάς, μελάνι σε χαρτί.	P-4247
155	Hodasevich V. M.	Ο θάνατος του Ιωάννη. Σκίτσα για το παραμύθι των αδελφών Grimm <i>Ο Πιστός Ιωάννης</i> . Εκδ. Knebel, 1914. Γκουάς, μελάνι σε χαρτί. 15,5 x 18,3	P-4248
156	Hodasevich V. M.	Ο καβαλιέρος και η ντάμα στο τραπέζι. Κολοφώνας για το παραμύθι των αδελφών Grimm <i>Ο Πιστός Ιωάννης</i> . Εκδ. Knebel, 1914. Γκουάς, μελάνι σε χαρτί. 8,2 x 12,2	P-4249
157	Kandinsky W.W.	Χαρακτικό Αρ. 3. 1916. Από τη σειρά με 6 γκραβούρες ξηρογλυφίας δημιουργημένες στη Σουηδία το 1916. 1916. Ξηρογλυφία σε χαρτί. 13,5 x 16	ΓΡ-827
158	Kandinsky W.W.	Κυρίες με κρινολίνα. Γύρω στο 1918. Γκουάς σε γυαλί. 26 x 42	P-4345
159	Kandinsky W.W.	Άτιτλο. 1920-1921. Ακουαρέλα, μελάνι σε χαρτί. 34 x 25,4	P-4346
160	Kandinsky W.W.	Αφαίρεση. 1918. Μελάνι, πινέλο, πένα, μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 24 x 16	P-4347
161	Kandinsky (?) W.W.	Κυρίες με κρινολίνα. 1917. Ακουαρέλα, μελάνι σε χαρτί, σε χαρτόνι. 30 x 60	P-4348
162	Kliun I.V.	Αυτοπροσωπογραφία. 1914. Ακουαρέλα, ασβεστόχρωμα, μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 28,7 x 21,3	P-4349
163	Kliun I.V.	Παραμύθι. Δεύτερη παραλλαγή της ομώνυμης δουλειάς του έτους 1908- 1909. 1910. Γκουάς σε χαρτί. 22,3 x 19,8. Εικόνα. 20,5 x 18	P-4350

164	Kliun I.V.	Νεκρή φύση με λάμπα κηροζίνης. Ακουαρέλα, μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 32 x 21	P-4366
165	Kliun I.V.	Κατασκευή. Δεκ.1930. Κολάζ, ακουαρέλα, μολύβι γραφίτη σε χαρτόνι. 29,5 x 21,5	P-4367
166	Kliun I.V.	Ζευγάς. 1910. Ακουαρέλα, μολύβι γραφίτη, μελάνι σε χαρτί. 24,7 x 28	P-4385
167	Kliun I.V.	Σαμοβάρι. Δεκ.1920. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 17,7x13,3	PC-12366
168	Kliun I.V.	Ποτηράκι. Δεκ. 1920. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 10,4 x 9,3	PC-12367
169	Kliun I.V.	Επιτραπέζια λάμπα. Δεκ. 1920. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί, φύλλο από τετράδιο. 16,4 x 11,4	PC-12368
170	Kliun I.V.	Καροτσάκι και αντλία. Δεκ.1920. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 21,6 x 15,7	PC-12369
171	Kliun I.V.	Σκίτσο με πρες παπιέ. Δεκ.1920. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 17,8 x 22,4	PC-12370
172	Kliun I.V.	Τραπεζάκι με λάμπα. 1925. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 19 x 10	PC-12371
173	Kliun I.V.	Γραφική ύλη. Δεκ.1920. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 17,8 x 22,4	PC-12372
174	Kliun I.V.	Άλογο, χρησιμοποιημένο σε έλκηθρο. 1911. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 11,6 x 14,3	PC-12373
175	Kliun I.V.	Εκτέλεση (τουφεκισμός). Δεκ.1930. Μελάνι, πινέλο, πένα σε χαρτί. 19,2 x 26	PC-12374
176	Kliun I.V.	Βιομηχανική κατασκευή. Αρ. 1. 1941. Μελάνι, πένα, πινέλο σε χαρτί. 19 x 27	PC-12375
177	Kliun I.V.	Βιομηχανική κατασκευή. Αρ. 3. 1941. Μελάνι, πένα, πινέλο σε χαρτί. 26,8 x 18	PC-12376
178	Kliun I.V.	Η κλίμακα των τόνων. 1942. Ακουαρέλα, μελάνι, πινέλο σε χαρτί. 31 x 44.	PC-12377
179	Kliun I.V.	Βιομηχανική κατασκευή. Αρ. 2. 1941. Μελάνι, πένα σε χαρτί. 26,8 x 18	PC-12379
180	Kliun I.V.	Θαλασσινός διάβολος. 1933. Μολύβι κάρβουνου σε χαρτί. 38,9 x 32	PC-12433
181	Kliun I.V.	Οφηλία. 1933. Μολύβι γραφίτη, ακουαρέλα σε χαρτί. 41,5 x 31,5	PC-12434
182	Kliun I.V.	Πρόσωπα. 1931. Μολύβι γραφίτη, μαύρο μολύβι σε χαρτί. 31 x 40,1	PC-12435
183	Kliun I.V.	Φαντασία. 1933. Ακουαρέλα σε χαρτί. 24,5 x 33,5	PC-12436
184	Kliun I.V.	Επιδρομή. Ισπανία. 1936. Ακουαρέλα, μελάνι, ασβεστόχρωμα, μαύρο μολύβι σε χαρτί. 31,8 x 26	PC-12437
185	Kliun I.V.	Σκίτσα κεφαλιών. Δεκ.1930. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 20 x 27	PC-12438
186	Kliun I.V.	Πρόχειρα σχέδια μορφών. Δεκ.1930 (;) Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 33 x 26	PC-12439
187	Kliun I.V.	Σιδεράδες στο χωριό. Δεκ.1920. Ακουαρέλα, μελάνι σε χαρτί. 35 x 26,5	PC-12440
188	Kliun I.V.	Μουζικός με φτυάρι. Δεκ.1910 (;) Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 36,2 x 27	PC-12441
189	Kliun I.V.	Τραπεζί τσαγιού. 1926. Μολύβι γραφίτη, ακουαρέλα σε χαρτί. 18,8 x 23,1	PC-12442
190	Kliun I.V.	Μορφή. Δεκ.1930. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 26,7 x 23,5	PC-12443
191	Kliun I.V.	Σκίτσα κεφαλιού. Δεκ. 1930. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 35,4 x 39,3	PC-15596
192	Klutsis G. G.	Σχέδιο αθλητικής στολής. 1922. Κόκκινο λινόλεουμ (χαρακτικό σε λινόλαιο) σε χαρτί. 26 x 15,4	ΓPC-5856 π.47553
193	Klutsis G. G.	Γραφιστική κατασκευή. 1921-1922. Λινόλεουμ σε χαρτί. 24 x 15	ΓPC-5857
194	Klutsis G. G.	Ex-libris του G. Klutsis. 1921. Λινόλεουμ σε χαρτί. 10,6 x 8,7	ΓPC-5858
195	Klutsis G. G.	Γραφιστική κατασκευή. 1921-1922. Γαλάζιο λινόλεουμ σε χαρτί. 22,7 x 14,3	ΓPC-5860

196	Klutsis G. G.	Σχέδιο αθλητικής στολής. 1922. Γαλάζιο λινόλεουμ σε χαρτί. 24,7 x 15	ΓPC-5861
197	Klutsis G. G.	Γραφιστική κατασκευή. 1921-1922. Πράσινη λιθογραφία σε χαρτί. 20,3 x 14,7	ΓPC-5862
198	Klutsis G. G.	Σχέδιο αθλητικής στολής. 1922. Κόκκινο λινόλεουμ σε χαρτί. 25,2 x 16,2	ΓPC-5863
199	Klutsis G. G.	Γραφιστική κατασκευή. 1921-1922. Λιθογραφία σε χαρτί. 21,5 x 15,4	ΓPC-5864
200	Klutsis G. G.	Κατασκευή στο χώρο. 1921. Λινόλεουμ σε χαρτί. 25 x 19,3	ΓPC-5865
201	Klutsis G. G.	Γραφιστική κατασκευή. 1921-1922. Λινόλεουμ σε χαρτί. 23,9 x 16,7	ΓPC-5866
202	Klutsis G. G.	Γραφιστική κατασκευή. 1921-1922. Λινόλεουμ σε χαρτί. 20,3 x 14,2	ΓPC-5867
203	Klutsis G. G.	Γραφιστική κατασκευή. 1921-1922. Λιθογραφία σε χαρτί σε χαρτόνι. 21,4 x 13,8	ΓPC-5868
204	Klutsis G. G.	Workers of the world unite! (Εργάτες του κόσμου ενωθείτε!). Λινόλεουμ με δύο χρώματα σε χαρτί. 22,6 x 13	ΓPC-5869
205	Klutsis G. G.	Σχέδιο φόρμας ηθοποιού. 1922. Λινόλεουμ σε χαρτί. 24 x 15	ΓPC-5870
206	Klutsis G. G.	Ραδιορήτορας αρ. 2. 1922. Καφέ τσιγκογραφία σε χαρτί. 17,7x 11,2	ΓPC-5871
207	Klutsis G. G.	Workers of the world unite! (Εργάτες του κόσμου ενωθείτε!). 1922. Λινόλεουμ δύο χρωμάτων σε διπλό χαρτί, σε χαρτί πάνω σε γκρι χαρτί. 22,8 x 13	ΓPC-5873
208	Klutsis G. G.	Οθόνη - βήμα - κιόσκι. 1922. Λινόλεουμ σε δύο χρώματα, σε χαρτί πάνω σε γκριζο χαρτί. 23,7 x 11	ΓPC-5874
209	Klutsis G. G.	Οθόνη - βήμα - κιόσκι. 1922. Τσιγκογραφία σε δύο χρώματα σε χαρτί. 23,7 x 11	ΓPC-5881
210	Klutsis G. G.	Ραδιορήτορας Αρ.4. Προπαγανδιστικό σχέδιο για εγκατάσταση της 5ης επετείου του Οκτώβρη. 1922. Γκούας, σχεδιαστικά εργαλεία σε χαρτί. 26,4x 17,1	PC-11198
211	Klutsis G. G.	Γραφιστική κατασκευή. 1921-1922. Λιθογραφία αναθεωρημένη από τον δημιουργό σε χαρτί. 15,4 x 22,2	PC-12055
212	Klutsis G. G.	Γραφιστική κατασκευή. 1921-1922. Λιθογραφία αναθεωρημένη από το δημιουργό σε γκριζο χαρτί. 21 x 15,7	PC-12056
213	Klutsis G. G.	Πέτρινη καμάρα. 1918(?) Μολύβι γραφίτη, ακουαρέλα σε χαρτί. 20,7 x 26,3. Περίγραμμα εικόνας: 17 x 21,7	PC-12057
214	Klutsis G. G.	Φασματικός κύκλος. Αρχές δεκ.1920. Μελάνι, ακουαρέλα, σχεδιαστικά εργαλεία σε χαρτί. 20,6 x 16,7	PC-12058
215	Klutsis G. G.	<i>Το βασικό. Γραφιστικό.</i> Αρχές δεκ.1920. Μελάνι, ακουαρέλα, σχεδιαστικά εργαλεία, μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 32 x 22,6	PC-12059
216	Klutsis G. G.	Βήμα ομιλητή. 1922. Μελάνι, σχεδιαστικά εργαλεία σε χαρτί. 17,8 x 27	PC-12060
217	Klutsis G. G.	Οι ειδήσεις σε όλο τον κόσμο. 1922. Μαύρο μελάνι, κόκκινο μελάνι, σχεδιαστικά εργαλεία, σε χαρτί. 23,7 x 16,2	PC-12061
218	Klutsis G. G.	Ραδιορήτορας αρ. 3. Ο λόγος του V. Lenin. Τηλεβόας της επανάστασης. 1922. Μαύρο μελάνι, κόκκινο μελάνι, σχεδιαστικά εργαλεία, σε χαρτί. 23,8 x 17,3	PC-12062
219	Klutsis G. G.	Οθόνη-βήμα-βιτρίνα-κιόσκι. 1922. Μελάνι, γκούας, μολύβι γραφίτη, σχεδιαστικά εργαλεία, σε χαρτί. 37 x 26,8	PC-12063
220	Klutsis G. G.	Χρωματικός πίνακας. 1924-1930. Χάρτινα αυτοκόλλητα, μελάνι, ακουαρέλα, σχεδιαστικά εργαλεία, σε χαρτί. 30,8 x 20,8	PC-12064
221	Klutsis G. G.	Αχρωματική κλίμακα. 1924-1930. Ύφασμα, χάρτινα αυτοκόλλητα, μελάνι, πινέλο, μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 31 x 20,9	PC-12065
222	Klutsis G. G.	Χρωματικός πίνακας. 1924-1930. Μελάνι, χάρτινα αυτοκόλλητα, σχεδιαστικά εργαλεία σε χαρτί. 30,8 x 20,8	PC-12066

223	Klutsis G. G.	Έτοιμοι για μάχη. 1924. Κολάζ από αποκόμματα περιοδικών και έγχρωμο χαρτί σε χαρτί. 22,2 x 15,3	PC-12070
224	Klutsis G. G.	Σύνθεση με δρεπάνια και σφυριά. Τέλη δεκ.1920 - αρχές δεκ.1930. Κολάζ, ακουαρέλα, μελάνι, έγχρωμο μολύβι, μολύβι γραφίτη σε έγχρωμο χαρτί. 35 x 26,4	PC-12071
225	Klutsis G. G., Kulagina V. N.	Δυναμική Πόλη. 1923. Λιθογραφία σε χαρτί. 21,4 x 17,4	ΓPC-5872
226	Klutsis G. G., Kulagina V. N.	Δυναμική Πόλη. 1923. Λιθογραφία σε γκρι χαρτί. 16,9 x 22,9	ΓPC-5859
227	Kudriashev I.A.	Άτιτλο. 1919-1920. Ακουαρέλα, μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 29,4 x 39,2.	P-4368
228	Larionov M. F.	Πριονιστές ξύλων. Σκίτσο. Τέλη δεκ. 1890 - αρχές δεκ. 1900. Μολύβι κάρβουνου σε γκρι χαρτί. 35,5 x 43,9	P-4285
229	Larionov M. F.	Δύο γυναίκες. Τέλη δεκ. 1890 - αρχές δεκ.1900. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί σε χαρτόνι. 20,8 x 13	P-4286
230	Larionov M. F.	Προσωπογραφία αγνώστου. 1903. Μολύβι κάρβουνου σε χαρτί. 16,5 x 12,5	P-4287
231	Larionov M. F.	Γυμνό αγόρι από πίσω. Σκίτσο. 1900. Μολύβι κάρβουνου σε χαρτί. 17,5 x 12,5	P-4288
232	Larionov M. F.	Γυμνό αγόρι. 1900. Μαύρο μολύβι σε χαρτί. 12,5 x 18	P-4289
233	Larionov M. F.	Γυναίκες στην πλαγιά λόφου. Σκίτσο. 1900. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 12,5 x 17,5	P-4290
234	Larionov M. F.	Αποθήκες. 1900. Κάρβουνο, στερεωτικό, σε χαρτί. 17 x 25,2	P-4291
235	Larionov M. F.	Η γυναίκα που πλέκει. Σκίτσο. 1900-1901. Κόκκινη κιμωλία, κάρβουνο, κιμωλία σε γαλάζιο χαρτί. Το ίδιο και από κάτω. 12 x 8,1	P-4292
236	Larionov M. F.	Όρθια γυναίκα. Σκίτσο. 1900-1901. Κόκκινη κιμωλία, κάρβουνο, κιμωλία σε γαλάζιο χαρτί. 11,5 x 7,8	P-4293
237	Larionov M. F.	Γυμνό. 1901-1903. Μολύβι κάρβουνου σε γκρι χαρτί. 35,4 x 26,4	P-4294
238	Larionov M. F.	Γυμνό. Σκίτσο. 1905. Κόκκινη κιμωλία σε χαρτί. 27 x 18,7	P-4295
239	Larionov M. F.	Γυναίκα με κόκκινο φόρεμα. 1901-1903. Παστέλ, κάρβουνο, μολύβι γραφίτη, σε γκρι χαρτί.	P-4296
240	Larionov M. F.	Μονομαχία. 1901 Παστέλ σε χαρτί. 25,3 x 34,4	P-4297
241	Larionov M. F.	Γυναίκα με μαντίλα. Τέλη δεκ.1890. Κόκκινη κιμωλία, έγχρωμο μολύβι, μολύβι κάρβουνου, σε χαρτί. 22,2 x 17,5	P-4298
242	Larionov M. F.	Στο καφέ. 1900-1901. Παστέλ, κάρβουνο, κόκκινη κιμωλία, σε γκρι χαρτί. 26,5 x 36,2	P-4299
243	Larionov M. F.	Καβαλάρης. 1901-1903. Γκουάς σε χαρτί. 15,5 x 24,3	P-4300
244	Larionov M. F.	Αυτοπροσωπογραφία. Κιμωλία σε καφέ χαρτί. 24 x 35,7	P-4301
245	Larionov M. F.	Ντάμες. Αρχές δεκ.1900. Παστέλ, κόκκινη κιμωλία, σε γκρι χαρτί. 21,5 x 25	P-4302
246	Larionov M. F.	Γυμνή με κόκκινα μαλλιά. 1900-1903. Παστέλ σε χαρτόνι. 23,1 x 35	P-4304
247	Larionov M. F.	Πλύστρες. Γύρω στη δεκαετία 1900. Παστέλ σε χαρτί. 26 x 34	P-4305
248	Larionov M. F.	Τοπίο με άλογο. Αρχές δεκ.1900. Παστέλ σε γκρι χαρτί. 24,3x19,9	P-4306
249	Larionov M. F.	Η Natalia Goncharova (ξαπλωμένη). 1901. Παστέλ σε γκρι χαρτί. 26,7 x 17,7	P-4307
250	Larionov M. F.	Προσωπογραφία αγνώστου με γυαλιά μύτης. 1902. Μαύρη ακουαρέλα σε χαρτί. 17,3 x 11,8	P-4308
251	Larionov M. F.	Μαύρη Αφροδίτη. 1912. Μολύβι γραφίτη με χαρτί. 22 x 35,4	P-4309
252	Larionov M. F.	Αρχαία θέματα. 1900. Μελάνι, γκουάς, μπρούτζινο χρώμα σε γκρι χαρτί. 11,8 x 23,3	P-4310
253	Larionov M. F.	Όρθια γυμνή. 1903-1905. Μολύβι κάρβουνου σε γκρι χαρτί. 36,2 x 27,7	P-4311



254	Larionov M. F.	Γυναίκα, που κάθεται στο κρεβάτι. Τέλη δεκ.1890-αρχές δεκ. 1900. Κάρβουνο, παστέλ σε γαλάζιο χαρτί. 19 x 20,3	P-4312
255	Larionov M. F.	Θάμνος. Αρχές δεκαετίας 1900. Μολύβι κάρβουνου σε γκριζό χαρτί. 32 x 25,7	P-4313
256	Larionov M. F.	Πράσινο τοπίο. Αρχές δεκ. 1900. Παστέλ σε χαρτί. 21,2 x 31,1	P-4314
257	Larionov M. F.	Γαλοπούλα. 1900-1901. Κάρβουνο σε γκριζό χαρτί. 17,4 x 26,8	P-4315
258	Larionov M. F.	Καβαλιέρος και ντάμα. 1898-1900. Μαύρο μολύβι σε γκριζό χαρτί. 18 x 21,8	P-4316
259	Larionov M. F.	Γυμνό αγόρι. 1900. Κάρβουνο σε καφέ χαρτί. 12,8 x 19	P-4317
260	Larionov M. F.	Γυναίκα με κίτρινο κοστούμι. Θεατρικό σκίτσο. 1901. Παστέλ σε γαλάζιο χαρτί. 17,7 x 13,5	P-4318
261	Larionov M. F.	Δύο γυναίκες με αρχαία ενδύματα. Θεατρικό σκίτσο. 1901. Παστέλ, κάρβουνο σε γαλάζιο χαρτί. 17 x 12,6	P-4319
262	Larionov M. F.	Όρθια γυμνή. 1900. Κάρβουνο σε γκριζό χαρτί. 35,6 x 26,5	P-4320
263	Larionov M. F.	Γυμνή με φόντο άλογα που τρέχουν. Αρχές δεκ.1910. Κόκκινη κιμωλία σε γαλάζιο χαρτί. 23,5 x 34,5	P-4321
264	Larionov M. F.	Ξαπλωμένη γυμνή. Αρχές δεκ.1900. Παστέλ σε χαρτί. 18 x 27	P-4322
265	Larionov M. F.	Πορτοκαλί σπίτι. Τέλη δεκ.1890 - αρχές δεκ.1900. Παστέλ σε χαρτί. 21,4 x 16,3	P-4323
266	Larionov M. F.	Γυναίκα με κόκκινο φόρεμα. Τέλη δεκ. 1890 - αρχές δεκ. 1900. Κάρβουνο, παστέλ σε χαρτόνι. 31 x 19,7	P-4324
267	Larionov M. F.	Κυρία με σκούρα μαντίλα. 1898-1900. Μολύβι γραφίτη, παστέλ σε χαρτί. 34,2 x 17,2	P-4325
268	Larionov M. F.	Σύννεφο. 1901. Παστέλ σε γκριζό χαρτί. 17,8 x 26,5	P-4326
269	Larionov M. F.	Γυναίκα με πουλί. Δεκ. 1950. Μελάνι, πένα, στυλό, σε χαρτί vergé. 26,7 x 20,6	P-4327
270	Larionov M. F.	Γυμνή με καπέλο από φτερά. 1903. Μελάνι, πένα σε χαρτί. 35,5 x 22,8	P-4328
271	Larionov M. F.	Τέσσερις κυρίες. Αρχές δεκ.1900. Γκουάς, ασβεστόχρωμα σε χαρτί. 23,5 x 15,2	PC-15623
272	Lentulov A.V.	Σύνθεση. 1914-1915. Κολάζ, αλουμινόχαρτο, σε έγχρωμο χαρτί. 23,1 x 18	P-4274
273	Lentulov A.V.	Καράβι με πανιά. 1914-1915. Γκουάζ, κολάζ σε χαρτί. 20,2 x 23,6	P-4275
274	Magaril E.M.	Σύνθεση. 1919-1920. Λάδι, τέμπερα σε χαρτί. 35,3 x 22	PC-12398
275	Malevich K.S.	Σάβανο του Χριστού. 1908. Γκουάς σε χαρτόνι. 23,4 x 37,3	P-4351
276	Malevich K.S.	Αυτοπροσωπογραφία. 1908-1910. Ακουαρέλα, γκουάς σε χαρτί. 27 x 26,8	P-4352
277	Matiushin M.V.	Αυτοπροσωπογραφία. Κρύσταλλος. Μέσα δεκ.1910. Κάρβουνο σε κρεμ χαρτί vergé. 43 x 32,7	PC-15577
278	Miller G.L.	Αρχιτεκτονικό σχέδιο. Δεκ. 1920. Μελάνι, πινέλο, πένα, σπρέι, μολύβι γραφίτη, ασβεστόχρωμα, σχεδιαστικά εργαλεία. 29,7 x 38,9	PC-15046
279	Miller G.L.	Γελωτοποιός. Δεκ. 1940. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 19 x 12,8	PC-15086
280	Miller G.L.	Καθιστός άνδρας. 1949. Μολύβι γραφίτη, ακουαρέλα, γκουάς σε χαρτί. 20,7 x 14,5	PC-15087
281	Miller G.L.	Γελωτοποιός (καθιστός). Δεκ.1940. Ακουαρέλα, μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 28,5 x 20,2	PC-15088
282	Miller G.L.	Μορφή που χορεύει. Δεκ. 1940. Ακουαρέλα, μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 29 x 20	PC-15089
283	Miller G.L.	Ανδρικό κοστούμι για το θεατρικό έργο του V. Kataev <i>Χρόνε, εμπρός!</i> Δεκ.1930. Ακουαρέλα, μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 21,3 x 15,7	PC-15090
284	Miller G.L.	Ανδρικό θεατρικό κοστούμι. Μολύβι γραφίτη, γκουάς, χημικό μολύβι σε χαρτί περιτυλίγματος. 27,5x 23,5	PC-15091

285	Miller G.L.	Τρεις γυμνές μορφές. 1917. Ακουαρέλα, μελάνι, σε χαρτί. 15,4 x 12,3	PC-15092
286	Miller G.L.	Προσχέδιο σκηνικού διάκοσμου. Τέλη δεκ. 1910. Ακουαρέλα, μολύβι γραφίτη, γκουάς, χρωματιστά μολύβια σε χαρτί. 28,5 x 20	PC-15093
287	Miller G.L.	Προσχέδιο για το εξώφυλλο του βιβλίου του G. Miller <i>Σπίτια ανθρώπων από διαφορετικές χώρες</i> . Δεκαετία 1920. Χάρτινα αυτοκόλλητα, μελάνι, γκουάς σε χαρτί, σε χαρτόνι. 11,2 x 18	PC-15094
288	Morgunov A.A.	17-19. Μέσα της δεκ. του 1910. Γκουάς σε χαρτόνι. 45 x 59	P-4353
289	Nikritin S. B.	Τοπίο με οχήματα, πεζούς, φανάρι. Δεκ. 1950 - 1960. Λάδι σε χαρτόνι. 43,6 x 64,2	PC-12485
290	Nikritin S. B.	Άποψη του καθεδρικού ναού του Αγίου Βασιλίου από την πλευρά της γέφυρας Moskvoretsky. 1963. Λάδι σε χαρτόνι. 44 x 64,2	PC-12486
291	Nikritin S. B.	Άνθρωπος μέσα σε βαρέλι. 1923. Μελάνι, πένα σε χαρτόνι. 20 x 16,6	PC-12487
292	Nikritin S. B.	Κρεμασμένο παλτό. 1939. Μελάνι, ασβεστόχρωμα σε χαρτί μιλιμετρέ. 26,8 x 16,2	PC-12488
293	Nikritin S. B.	Άνδρας που περπατά. 1939. Μελάνι σε χαρτί μιλιμετρέ. 26,8 x 14,6	PC-12489
294	Nikritin S. B.	Αστικό τοπίο. Δεκ. 1950-1960. Λάδι σε χαρτί. 20,3 x 28,9	PC-12490
295	Nikritin S. B.	Όρθιος άνδρας. Δεκ. 1920. Μελάνι, πένα σε χαρτόνι. 22,5 x 17,5	PC-12491
296	Nikritin S. B.	Αυτοπροσωπογραφία στο τραπέζι. Δεκ. 1920 - αρχές δεκ. 1930. Μελάνι, πινέλο σε χαρτί. 29,8 x 20,8	PC-12492
297	Nikritin S. B.	Άνδρας με ψηλό καπέλο. 1926. Μελάνι, πένα σε χαρτόνι. 26 x 23,5	PC-12493
298	Nikritin S. B.	Στο πάρκο. Δεκα. 1940. Λάδι σε χαρτί. 20,4 x 25,3	PC-12494
299	Nikritin S. B.	Δύο καθιστές μορφές. Δεκ.1950. έμπερα σε χαρτόνι. 31,2 x 20,1	PC-12495
300	Nikritin S. B.	Ανδρική προσωπογραφία. 1915. Ακουαρέλα σε χαρτόνι. 22 x 15,9	PC-12496
301	Nikritin S. B.	Το Παλαιό και το Νέο. 1931. Από τη σειρά προσχεδίων και σκίτσων για τον πίνακα <i>Το Παλαιό και το Νέο</i> . Αρχές δεκαετίας 1930. Γκουάς, μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 32 x 44	PC-12497
302	Nikritin S. B.	Ο καμπούρης. Σε μοτίβο του Repin. Δεκ. 1940. Λάδι σε χαρτόνι. 22,9 x 19,1	PC-12498
303	Nikritin S. B.	Βάρκα στην ακτή. Δεκαετίες 1950 - 1960. Μολύβι γραφίτη σε χαρτόνι. 10,2 x 14,6	PC-12499
304	Nikritin S. B.	Στον υδατοφράκτη. 1950 - 1960. Μολύβι γραφίτη, έγχρωμο μολύβι σε χαρτόνι. 10,1 x 14,4	PC-12500
305	Nikritin S. B.	Η ορεινή ακτή του ποταμού. Δεκαετίες 1950 - 1960. Μολύβι γραφίτη σε χαρτόνι. 10,2 x 14,5	PC-12501
306	Nikritin S. B.	Άνθρωποι που προχωράνε. Αρχές δεκ. 1920. Μελάνι, ακουαρέλα, ασβεστόχρωμα σε χαρτί. 16,4 x 29,1	PC-12502
307	Nikritin S. B.	Ομάδα ανθρώπων. Αρχές δεκ. 1920. Μελάνι, ακουαρέλα σε χαρτί. 20,8 x 30	PC-12503
308	Nikritin S. B.	Μικρό σπίτι στην κοιλάδα. Δεκ.1950. Λάδι σε χαρτόνι. 23,9 x 29,9	PC-12504
309	Nikritin S. B.	Αυτοπροσωπογραφία. Δεκ.1930. Λάδι σε χαρτί. 10,5 x 15,2	PC-12505
310	Nikritin S. B.	Φανταστική σύνθεση. Δεκ. 1930. Γραφίτης σε χαρτί από τσιγάρα. 21,5 x 17,1	PC-12506
311	Nikritin S. B.	Δρόμος της πόλης. Δεκ.1960. Λάδι σε χαρτί. 20,3 x 28,9	PC-12507
312	Nikritin S. B.	Στο δρόμο. Δεκ.1960. Λάδι σε χαρτόνι. 20,5 x 29,1	PC-12508
313	Nikritin S. B.	Ομάδα ανθρώπων. Μέσα δεκ. 1920. Μελάνι, πένα σε χαρτόνι. 21,5 x 17,3	PC-12509
314	Nikritin S. B.	Ο χοντρός. Μέσα δεκ. 1920. Μελάνι, πένα σε χαρτί. 28,8 x 17	PC-12510
315	Nikritin S. B.	Καθιστή γυναίκα. Μέσα δεκ. 1920. Μελάνι, πένα σε χαρτί. 21,8 x 17,2	PC-12511

316	Nikritin S. B.	Στο μπουφέ του σταθμού. Δεκ. 1940. Μελάνι σε χαρτί. 21,5 x 34,6	PC-12512
317	Nikritin S. B.	Ο άνθρωπος με το καπέλο. 1927. Μελάνι, ασβεστόχρωμα, ακουαρέλα, μολύβι γραφίτη, χάρτινα αυτοκόλλητα σε ρυζόχαρτο. 16,2 x 15,8	PC-12513
318	Nikritin S. B.	Περαστικοί. 1935-1936 Από τη σειρά <i>Δρόμος</i> . 1935-1936. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 13,7 x 18,8	PC-12514
319	Nikritin S. B.	Στρατιώτης με μάσκα αερίου. Δεκ. 1940. Μελάνι, γκουάς σε χαρτί. 18,1 x 13,2	PC-12515
320	Nikritin S. B.	Άνθρωποι με λάβαρο. Δεκ.1930. Μελάνι, ακουαρέλα, ασβεστόχρωμα, μολύβι γραφίτη σε ρυζόχαρτο. 45 x 28,6	PC-12516
321	Nikritin S. B.	Πόλη. Θέα από τη στέγη. 1962. Λάδι σε χαρτί. 23,9 x 29,8	PC-12517
322	Nikritin S. B.	Δρόμος το βράδυ. 1962. Λάδι σε χαρτί. 20,3 x 29	PC-12518
323	Nikritin S. B.	Επιστροφή από τον πόλεμο. 1944-1945. Χάρτινα αυτοκόλλητα, κάρβουνο, μολύβι γραφίτη σε χαρτόνι. 41 x 29,5	PC-12519
324	Nikritin S. B.	Στο θέατρο. Δεκ. 1960. Μελάνι, ασβεστόχρωμα σε χαρτί. 31,5 x 43,1	PC-12520
325	Nikritin S. B.	Τσίρκο. 1930. Ακουαρέλα σε χαρτί. 28,7 x 21,8	PC-12521
326	Nikritin S. B.	Άνθρωπος με φέσι. 1960. Παστέλ σε χαρτί. 30 x 20,7	PC-12522
327	Nikritin S. B.	Το Παλαιό και το Νέο. Αρχές δεκ.1930. Από τη σειρά προσχεδίων και σκίτσων για τον πίνακα <i>Το Παλαιό και το Νέο</i> . Μολύβι γραφίτη, πένα σε χαρτί. 11 x 12,5	PC-12523
328	Nikritin S. B.	Προσωπογραφία του J.V.Stalin. Αρχές δεκ. 1930. Παστέλ σε χαρτί. 56,5 x 40,9	PC-12524
329	Nikritin S. B.	Το Παλαιό και το Νέο. Αρχές δεκ.1930. Από τη σειρά προσχεδίων και σκίτσων για τον πίνακα <i>Το Παλαιό και το Νέο</i> . Κάρβουνο σε χαρτί. 43,9 x 50	PC-12525
330	Nikritin S. B.	Γυμνός. Δεκ. 1920. Μελάνι, πένα σε χαρτί. 21,4 x 17,3	PC-12526
331	Nikritin S. B.	Προσχέδιο νωπογραφίας. Δεκ.1930. Ακουαρέλα, μολύβι γραφίτη σε χαρτόνι. 14,2 x 18,7	PC-12527
332	Nikritin S. B.	Το Παλαιό και το Νέο. Αρχές δεκ. 1930. Από τη σειρά προσχεδίων και σκίτσων για τον πίνακα <i>Το Παλαιό και το Νέο</i> . Μελάνι, μολύβι γραφίτη σε καφέ χαρτί. 18 x 22	PC-12528
333	Nikritin S. B.	Όρθιος άνδρας με ξίφος. 1920. Μελάνι σε χαρτί. 20,8 x 14	PC-12529
334	Nikritin S. B.	Δεξίωση. 1926. Μελάνι, πένα σε χαρτί. 26,9 x 22	PC-12530
335	Nikritin S. B.	Διαδήλωση. Δεκ. 1920. Μελάνι σε χαρτί. 226,4 x 20,8	PC-12531
336	Nikritin S. B.	Κορίτσι με λουλούδια. 1953. Λάδι σε χαρτόνι. 34,5 x 26,7	PC-12532
337	Nikritin S. B.	Χωριό το χειμώνα. Δεκαετίες 1930-1940. Μολύβι γραφίτη σε χαρτόνι. 15 x 20,1	PC-12533
338	Nikritin S. B.	Πομπή. 1926. Ακουαρέλα, μελάνι, πένα σε χαρτί. 22,1 x 16,6	PC-12534
339	Nikritin S. B.	Άνθρωπος με ψηλό καπέλο έφιππος πάνω σε φανταστικό θηρίο. 1930. Από τη σειρά <i>Μνημείο</i> . 1930. Ακουαρέλα σε χαρτί. 28,8 x 22	PC-12535
340	Nikritin S. B.	Καβαλάρης. Τέλη δεκ. 1920 - αρχές δεκ. 1930. Από τη σειρά <i>Επανάσταση</i> . Τέλη δεκ.1920 - αρχές δεκ. 1930. Μελάνι, πένα, ασβεστόχρωμα σε χαρτί μιλιμετρέ. 14,7 x 15	PC-12536
341	Nikritin S. B.	Η Παναγία. Δεκ.1950 - 1960. Λάδι σε χαρτί. 30,2 x 20,8	PC-12537
342	Nikritin S. B.	Ανδρική προσωπογραφία. Σε μοτίβο του Rembrandt. 1940 (;) Κάρβουνο σε ύφασμα σε χαρτόνι. 28,4 x 22,9	PC-12538
343	Nikritin S. B.	Νεαρός άνδρας με στέμμα. Παραλλαγή πάνω σε θέμα του Caravaggio. Δεκαετία 1940. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 28 x 20,2	PC-12539
344	Nikritin S. B.	Γυμνός άνδρας με καπέλο. Μέσα δεκ.1920. Μελάνι, πένα, πινέλο σε χαρτί. 15,3 x 14,3	PC-12540
345	Nikritin S. B.	Στο μοτίβο της <i>Αυτοπροσωπογραφίας</i> του Rembrandt. Δεκ. 1940. Λάδι σε χαρτί. 21,2 x 17,9	PC-12541

346	Nikritin S. B.	Άνθρωποι που τρέχουν. 1924. Από τη σειρά <i>Πόλεμος</i> . 1922-1924. Μελάνι, πένα σε χαρτί. 18,3 x 16,4	PC-12542
347	Nikritin S. B.	Ξαπλωμένη γυναίκα με γάτα. Δεκαετίες 1950-1960. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 22,2 x 35,4	PC-12543
348	Nikritin S. B.	Καθιστός άνδρας με υδρόγειο σφαίρα στα χέρια. Αρχές δεκ. 1930. Από τη σειρά προσχεδίων και σκίτσων για τον πίνακα <i>Το Παλαιό και το Νέο</i> . Μολύβι γραφίτη σε χαρτί μιλιμετρέ. 16,7 x 15,2	PC-12544
349	Nikritin S. B.	Αυτοπροσωπογραφία. Δεκ. 1930. Λάδι, μολύβι γραφίτη σε χαρτόνι. 19 x 13,3	PC-12545
350	Nikritin S. B.	Αφηρημένη σύνθεση. 1924. Το έργο χρονολογείται ίσως εκ παραδρομής στο 1919. Μελάνι, πένα, μολύβι γραφίτη, πινέλο σε χαρτί. 22,3 x 16,2. Περιγραμμά εικόνας.	PC-12546
351	Nikritin S. B.	Λουόμενη με κανάτα. 1924. Μελάνι, πένα σε χαρτί. 13,4 x 12,5	PC-12547
352	Nikritin S. B.	Άνδρας με τόξο και θηρίο. 1924. Μελάνι, πινέλο, πένα σε χαρτί. 10,2 x 15,7. Περιγραμμά εικόνας.	PC-12548
353	Nikritin S. B.	Άνθρωπος στην αποβάθρα. Δεκ.1930. Μελάνι, πινέλο σε χαρτί. 21 x 34,8	PC-12549
354	Nikritin S. B.	Γυμνός άνδρας με υψωμένα χέρια. Μέσα δεκ. 1920. Μαύρο μελάνι, έγχρωμο μελάνι, πένα σε χαρτί. 27,1 x 21,7	PC-12550
355	Nikritin S. B.	Άνδρας με μπάλες. Δεκαετίες 1920-1930. 16,6 x 13,5	PC-12551
356	Nikritin S. B.	Υπάλληλος. 1931. Μελάνι σε χαρτί, σε κρεμ χαρτί. 24,3 x 15,2	PC-12552
357	Nikritin S. B.	Στρατιώτες που πυροβολούν. 1924. Από τη σειρά <i>Πόλεμος</i> . 1922-1924. Μελάνι, πένα σε χαρτί. 18,3 x 15,5. Περιγραμμά εικόνας.	PC-12553
358	Nikritin S. B.	Ρήτορας. 1929. Λάδι, γραφίτης σε φύλλο από άλμπουμ. 20,2 x 14,1	PC-12554
359	Nikritin S. B.	Προσωπογραφία. Δεκ. 1920. Λάδι σε χαρτί. 22 x 19	PC-12555
360	Nikritin S. B.	Στο κινηματοθέατρο. Δεκ.1960. Ακουαρέλα, μελάνι, πινέλο σε χαρτί. 8,6 x 14,3	PC-12556
361	Nikritin S. B.	Κυρία που παίζει πιάνο. Δεκ. 1960. Μελάνι, πένα, ακουαρέλα σε χαρτί. 9,9 x 13,9	PC-12557
362	Nikritin S. B.	Στο θέατρο. Δεκ. 1960. Μελάνι, ακουαρέλα, ασβεστόχρωμα σε χαρτί. 9,6 x 16,2	PC-12558
363	Nikritin S. B.	Προσχέδιο πανό με κυκλικό κτίριο. Δεκ.1930. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 13,9 x 18,7	PC-12559
364	Nikritin S. B.	Δύο γυμνοί και κατασπαραγμένοι άνδρες. 1924. Από τη σειρά <i>Πόλεμος</i> . 1922-1924. Μελάνι, πένα σε χαρτί. 18,5 x 16	PC-12560
365	Nikritin S. B.	Δύο στρατιώτες. 1924. Από τη σειρά <i>Πόλεμος</i> . 1922-1924. Μελάνι, πένα σε χαρτί. 14,3 x 16,5. Περιγραμμά εικόνας.	PC-12561
366	Nikritin S. B.	Σύνθεση με αυτοκίνητο. Μέσα δεκαετίας 1920. Μελάνι, πένα σε χαρτί. 13,9 x 14. Περιγραφόμενη εικόνα με διπλό περιγραμμά.	PC-12562
367	Nikritin S. B.	Πεσμένος γυμνός άνδρας. 1926. Μελάνι, πινέλο σε χαρτί. 16,8 x 20,8	PC-12563
368	Nikritin S. B.	Άνδρας που έχει πέσει από τις σκάλες. Δεκ.1930. Μελάνι σε χαρτί. 21,4 x 17,4	PC-12564
369	Nikritin S. B.	Σύνθεση με αλεξιπτώτο. 1922-1924. Από τη σειρά <i>Πόλεμος</i> . 1922-1924. Σινική μελάνη, πένα, μελάνι, χρωματιστά μολύβια, σε χαρτί. 15,3 x 12,2. Περιγραμμά εικόνας.	PC-12565
370	Nikritin S. B.	Στρατιώτης και κανόνι. 1922-1923. Από τη σειρά <i>Πόλεμος</i> . 1922-1924. Μελάνι, πένα σε χαρτί. 17,2 x 16,4. Περιγραμμά εικόνας.	PC-12566
371	Nikritin S. B.	Η μάχη. 1922-1924 Από τη σειρά <i>Πόλεμος</i> . 1922-1924. Μελάνι, πένα σε χαρτόνι. 13 x 16,5	PC-12567
372	Nikritin S. B.	Όρθιος γυμνός σε μαύρο φόντο. 1922-1924. Από τη σειρά <i>Πόλεμος</i> . 1922-1924. Μελάνι, πένα σε χαρτί. 15,5 x 15	PC-12568
373	Nikritin S. B.	Προσωπογραφία γενειοφόρου άνδρα με πηλήκιο. Δεκ.1930-1940. Κάρβουνο σε χαρτί. 20,5 x 15,2	PC-12569

374	Nikritin S. B.	Άνδρας με μπερέ. Σε μοτίβο προσωπογραφίας του Rembrandt. Δεκ.1940. Γκουάς σε χαρτί. 23,7 x 20,5	PC-12570
375	Nikritin S. B.	Σε αθλητική γιορτή. 1959. Λάδι σε χαρτόνι. 31,9 x 26,6	PC-12571
376	Nikritin S. B.	Αστοί. Διαλεκτική προσωπογραφία. 1930. Λάδι σε χαρτόνι. 17,3 x 14,3	PC-12572
377	Nikritin S. B.	Χοντρός με κόκκινη κορδέλα. 1929. Λάδι σε χαρτόνι. 17,4 x 16,7	PC-12573
378	Nikritin S. B.	Ρήτορας και στρατιώτης. 1922-1924. Από τη σειρά Πόλεμος. 1922-1924. Μελάνι, πένα σε χαρτί. 17 x 15,2	PC-12574
379	Nikritin S. B.	Αφηρημένη σύνθεση. Δεκ.1920. Λάδι σε χαρτί. 27 x 21,4	PC-12575
380	Nikritin S. B.	<i>Χρειαζόμαστε</i> . Δεκ.1920. Μελάνι, γκουάς, λάδι σε χαρτί. 16,3 x 14,3	PC-12576
381	Nikritin S. B.	Άνδρας με ψηλό καπέλο. 1926-1927. Γκουάς, μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 26,9 x 21,9.	PC-12577
382	Nikritin S. B.	Γυμνή μορφή με λεκάνη. Τέλος δεκ.1920 - δεκ.1930. Γκουάς, μελάνι, ασβεστόχρωμα σε χαρτί. 31,3 x 21,8	PC-12578
383	Nikritin S. B.	Σύνθεση με δύο συμπλεκόμενες μορφές. 1930. Από τη σειρά <i>Μνημείο</i> . 1930. Μελάνι, πινέλο, έγχρωμο μολύβι σε χαρτί. 17,4 x 14,5	PC-12579
384	Nikritin S. B.	Σύνθεση για τον πίνακα <i>Πειραματικό</i> . Δεκ.1920. Λάδι σε χαρτόνι. 23,8 x 30	PC-12580
385	Nikritin S. B.	Αυτοπροσωπογραφία με γυαλιά. Δεκ. 1960. Λάδι σε χαρτί. 17,4 x 16,9	PC-12581
386	Nikritin S. B.	Δύο γυμνοί. 1926. Μελάνι, πένα σε χαρτί. 21,9 x 17	PC-12582
387	Nikritin S. B.	Γυμνός που τρέχει. 1926. Μελάνι, πένα σε χαρτί. 27,3 x 21,6	PC-12583
388	Nikritin S. B.	Δύο ανδρικές μορφές. 1926. Μελάνι, πένα σε χαρτί. 21,6 x 17,5	PC-12584
389	Nikritin S. B.	Παράθυρο εργαστηρίου. 1950. Λάδι σε χαρτί. 31,9 x 43,8	PC-12585
390	Nikritin S. B.	Ανδρικό κεφάλι. Δεκ.1920. Μελάνι, πινέλο σε χαρτί. 19,5 x 14,4	PC-12586
391	Nikritin S. B.	Κεφάλι γενειοφόρου άνδρα. Δεκ.1920. Μελάνι, πινέλο σε χαρτί. 19,5 x 14,4	PC-12587
392	Nikritin S. B.	Άνδρας με γυαλιά. 1922. Μελάνι, πένα σε χαρτί. 21,9 x 17,2	PC-12588
393	Nikritin S. B.	Δύο μορφές πάνω από γκρεμό. Μέσα δεκ. 1920. Μελάνι, πένα σε χαρτί. 21,5 x 17,4	PC-12589
394	Nikritin S. B.	Εσωτερικό με πίνακες. Δεκ.1960. Μελάνι, ασβεστόχρωμα, λάδι, πινέλο σε χαρτί. 44,9 x 31,7	PC-12590
395	Nikritin S. B.	Γυμνός από πίσω. Μέσα δεκ. 1920. Μελάνι, πένα, γκουάς σε χαρτί μιλιμετρέ. 21,6 x 13,8	PC-12591 π.47408
396	Nikritin S. B.	Ομάδα ανθρώπων. 1924. Μελάνι, πένα σε κρεμ χαρτί. 14,5 x 19,4	PC-12592
397	Nikritin S. B.	Διαδήλωση. Τέλη δεκ. 1920 - αρχές δεκ. 1930. Μελάνι, ασβεστόχρωμα, πινέλο σε χαρτί. 26,4 x 20,5	PC-12593
398	Nikritin S. B.	Αυτοπροσωπογραφία. Δεκ.1930. Μελάνι, ασβεστόχρωμα, πινέλο, έγχρωμο μολύβι σε χαρτί. 24,2 x 15,9	PC-12594
399	Nikritin S. B.	Δύο με ξιφολόγχες. Δεκ.1920. Μελάνι, ασβεστόχρωμα σε χαρτί μιλιμετρέ. 25,1 x 14,9	PC-12595
400	Nikritin S. B.	Δύο μορφές πάνω από γκρεμό. Μέσα δεκ. 1920. Μελάνι, πένα σε χαρτί. 21,6 x 17,3	PC-12596
401	Nikritin S. B.	Αυτοπροσωπογραφία. 1933. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 19,4 x 18,2	PC-12597
402	Nikritin S. B.	Στο μπουφέ του σταθμού. 1960. Μελάνι, πένα, ασβεστόχρωμα, ακουαρέλα σε χαρτί. 13,3 x 17,7	PC-12598 π.47415
403	Nikritin S. B.	Άνθρωπος με αυτοκίνητο. Δεκ. 1920. Μελάνι, πένα σε χαρτί. 15,5 x 13,5. Περίγραμμα εικόνας.	PC-12599
404	Nikritin S. B.	Ετοιμοθάνατος. 1931. Μελάνη, γκουάς, γραφίτης σε χαρτί. 23,1 x 14,4	PC-12600
405	Nikritin S. B.	Μαξιλάρι. Λάδι σε χαρτί. 19,4 x 28,8	PC-12601
406	Nikritin S. B.	Δέντρα κοντά στη θάλασσα. 1961. Λάδι σε χαρτί. 20,2 x 27,4	PC-12602
407	Nikritin S. B.	Εσωτερικό με παράθυρο και δύο μορφές. Δεκαετίες 1950 - 1960. Μαύρο μολύβι, μολύβι γραφίτη, ασβεστόχρωμα σε χαρτί. 15,9 x 16,1	PC-12603
408	Nikritin S. B.	Τοπίο με δρόμο. 1965. Μολύβι γραφίτη, έγχρωμο μολύβι σε κρεμ χαρτί. 14,3 x 20,7	PC-12604

409	Nikritin S. B.	Τοπίο με ήλιο. 1965. Μολύβι γραφίτη, έγχρωμο μολύβι σε κρεμ χαρτί. 14,3 x 20,4	PC-12605
410	Nikritin S. B.	Άνδρας με καπέλο και παλτό (από πίσω). 1945. Μολύβι γραφίτη, έγχρωμο μολύβι σε κρεμ χαρτί. 20,5 x 12,9	PC-12606
411	Nikritin S. B.	Γέρος με ντουρβά. 1943. Ακουαρέλα, μελάνι σε χαρτί. 9,8 x 8,5	PC-12607
412	Nikritin S. B.	Μουζικός με κασκέτο. Δεκ. 1950. Μελάνι, ακουαρέλα, ασβεστόχρωμα, πινέλο σε χαρτί. 28,9 x 19,8	PC-12608
413	Nikritin S. B.	Προσχέδια κυκλικού εσωτερικού. Δεκ. 1930. Μολύβι γραφίτη, ακουαρέλα, μελάνι σε χαρτί. 13,9 x 18,8	PC-12609
414	Nikritin S. B.	Γυναίκα στο κρεβάτι. Δεκ.1940. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 14,8 x 20	PC-12610
415	Nikritin S. B.	Τέσσερις Μορφές. 1936. Από τη σειρά <i>Δρόμος</i> . 1935-1936. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 13,2 x 22,4	PC-12611
416	Nikritin S. B.	Διαδήλωση. Τέλη δεκ. 1920 - αρχές δεκ.1930. Μελάνι, πινέλο σε χαρτί. 26,4 x 20,5	PC-12612
417	Nikritin S. B.	Άνθρωποι που προχωράνε. Δεκαετία 1940-1950. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 14,5 x 10,3	PC-12613
418	Nikritin S. B.	Ζωγράφος και θερίστρια στο χωράφι. 1950. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 20,9 x 32,6	PC-12614
419	Nikritin S. B.	Γυναικεία προσωπογραφία. Αρχές δεκ. 1920. Μελάνι, ακουαρέλα, σε χαρτί. 20,6 x 13,2	PC-12615
420	Nikritin S. B.	Άνδρας με υδρόγειο σφαίρα. Αρχές δεκ.1930. Από τη σειρά προσχεδίων και σκίτσων για τον πίνακα <i>Το Παλιό και το Νέο</i> . Λάδι σε χαρτί. 19 x 13,8	PC-12616
421	Nikritin S. B.	Αφροδίτη. Αρχές δεκ. 1930. Από τη σειρά προσχεδίων και σκίτσων για τον πίνακα <i>Το Παλιό και το Νέο</i> . Λάδι σε χαρτί. 19 x 13,8	PC-12617
422	Nikritin S. B.	Στην εργασία. 1930. Μελάνι, πινέλο σε κρεμ χαρτί. 20,6 x 18,5	PC-12618
423	Nikritin S. B.	Λαϊκοί χοροί. Δεκ.1950. Μελάνι, πινέλο σε χαρτί. 14,7 x 19,8	PC-12619
424	Nikritin S. B.	Τοπίο των Καρπαθίων. Δεκ. 1950. Μελάνι, ακουαρέλα, πινέλο σε χαρτόνι. 13 x 19,8	PC-12620
425	Nikritin S. B.	Ανδρική προσωπογραφία. 1925. Ακουαρέλα, ασβεστόχρωμα σε χαρτί. 28,9 x 20,4	PC-12621
426	Nikritin S. B.	Γυναίκα που πλέκει. 1940 – 1950. Ακουαρέλα, ασβεστόχρωμα, μελάνι σε κρεμ χαρτί. 32,2 x 20,5	PC-12622
427	Nikritin S. B.	Βομβαρδισμός. 1941. Λάδι σε χαρτί. 20,1 x 27,5	PC-12623
428	Nikritin S. B.	Αυτοπροσωπογραφία. Δεκαετία 1930. Μελάνι, ασβεστόχρωμα, πινέλο σε χαρτί. 29,6 x 21,9	PC-12624
429	Nikritin S. B.	Άνθρωπος που κοιμάται στο εργαστήρι του μετά το γεύμα. Τέλη δεκ. 1920 - αρχές δεκ. 1930. Μελάνι, πινέλο σε κρεμ χαρτί. 21 x 29,6	PC-12625
430	Nikritin S. B.	Το αλώνισμα. 1940-1950. Παστέλ σε χαρτί. 27,2 x 36	PC-12626
431	Nikritin S. B.	Εσωτερικό σταθμού. 1960. Λάδι σε χαρτόνι. 35,2 x 47	PC-12627
432	Nikritin S. B.	Αυτοπροσωπογραφία. 1940 -1950. Λάδι σε χαρτόνι. 16,4 x 10,6	PC-12628
433	Nikritin S. B.	Σταθμός. Ακουαρέλα σε χαρτί. 12,5 x 17,4	PC-12629
434	Nikritin S. B.	Τρία σκίτσα στο ίδιο φύλλο. Δεκ. 1930-1940. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 11,6 x 31,5	PC-12630
435	Nikritin S. B.	Ομαδική προσωπογραφία. Δεκ. 1930-1940. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 20,1 x 14,6	PC-12631
436	Nikritin S. B.	Καπιταλισμός - πόλεμος. Προσχέδιο αφίσας. 1935. Μελάνι, πινέλο σε χαρτί. 17,9 x 13,4	PC-12632
437	Nikritin S. B.	Αστοί. 1930. Μελάνι σε χαρτί. 17,4 x 14	PC-12633
438	Nikritin S. B.	Τοπίο. Δεκαετίες 1930-1940. Μελάνι, ασβεστόχρωμα, πινέλο σε χαρτί. 14,9 x 20	PC-12634
439	Nikritin S. B.	Αστικό τοπίο. Δεκαετίες 1930-1940. Μελάνι, ακουαρέλα, πινέλο σε χαρτί. 20,9 x 30,1	PC-12635

440	Nikritin S. B.	Νεκρή φύση. Δεκαετίες 1930-1940. Μελάνι, πινέλο, γκουάς, ασβεστόχρωμα σε χαρτί. 28,5 x 20,1	PC-12636
441	Nikritin S. B.	Παλαιστής. Δεκαετία 1930. Μελάνι, ασβεστόχρωμα, πινέλο σε γκριζο χαρτί. 28,5 x 20,2	PC-12637
442	Nikritin S. B.	Μορφή. Παραλλαγή στο θέμα <i>Το Παλαιό και το Νέο</i> . 1935. Μελάνι, πινέλο, έγχρωμο μολύβι σε ριζόχαρτο. 25,1 x 29,8	PC-12638
443	Nikritin S. B.	Άνδρας με ψηλό καπέλο. 1926-1927. Μολύβι γραφίτη σε χαρτόνι. 23,9 x 21	PC-12639
444	Nikritin S. B.	Μορφή. Σε μοτίβο του Michelangelo. Δεκαετίες 1930-1940. Έγχρωμο μολύβι σε χαρτί. 20,5 x 15	PC-12640
445	Nikritin S. B.	Στη διάλεξη. 1960. Μαύρη ακουαρέλα, γκουάς σε χαρτόνι. 29,9 x 43,3	PC-12641
446	Nikritin S. B.	Δημοκρατία I. 1926. Μελάνι, πένα σε χαρτί. 26,7 x 21,8.	PC-12642
447	Nikritin S. B.	Δημοκρατία II. 1926. Μελάνι, πένα σε χαρτόνι. 26,7 x 24,2	PC-12643
448	Nikritin S. B.	Ρήτορας. 1929. Λάδι σε χαρτί. 13,9 x 13,3	PC-12644
449	Nikritin S. B.	Αυτοπροσωπογραφία. Δεκαετίες 1930-1940. Λάδι, γκουάς, ασβεστόχρωμα σε χαρτόνι. 37,3 x 27,2	PC-12645
450	Nikritin S. B.	Η γέφυρα κατά μήκος του ποταμού Μόσκβα. 1963. Λάδι σε χαρτί. 44x 64,2	PC-12646
451	Nikritin S. B.	Προσωπογραφία. 1927. Ακουαρέλα, ασβεστόχρωμα σε χαρτί. 36,8 x 27,8	PC-12647
452	Nikritin S. B.	Δύο άνθρωποι με έλκηθρο. 1935. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 13,8 x 19,3	PC-15553
453	Nikritin S. B.	Αστυνομικός. 1936. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 12,7x 19,6	PC-15554
454	Nikritin S. B.	<i>Μεσημέρι</i> . Αυτοπροσωπογραφία. 1936. Μελάνι, ασβεστόχρωμα, πινέλο σε χαρτόνι. 26,7 x 23	PC-15555
455	Nikritin S. B.	Βιοντονσελίστας. 1927. Μολύβι γραφίτη σε ρυζόχαρτο. 12,2 x 8,7	PC-15973
456	Nikritin S. B.	Καθιστός σε τραπέζι. Σπουδή για τον πίνακα <i>Λαϊκό Δικαστήριο</i> . 1934. Παστέλ, μολύβι γραφίτη σε χαρτί (φύλο από μπλοκ). 13,1 x 10,9	PC-15805
457	Nikritin S. B.	Ο δικαστής. Σπουδή για την κεντρική μορφή του πίνακα <i>Λαϊκό Δικαστήριο</i> . 1934.	PC-15806
458	Nivinsky I.	Νεκρή φύση με σαμοβάρι, λουλούδια και πρόσωπα. 1916. Χαρακτικό σε χαρτί. 30,7 x 23,3; 16x16,2.	ΓPC-9493
459	Palmov V. N.	Δύο κοιμισμένοι. Δεκαετία 1920. Μαύρο μολύβι, μελάνι, πινέλο, μολύβι γραφίτη, πένα σε χαρτί. 27 x 18.	PC-15602
460	Pestel V.E.	Σύνθεση. Τέλη δεκ. 1910. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 23,6 x 23	PC-15603
461	Popova L.S.	Χωροδυναμική κατασκευή. Φύλλο από τη σειρά <i>Πόλη</i> . 1921. Λινόλεουμ σε χαρτί. 27,5 x 17	ΓPC-5875
462	Popova L.S.	Χωροδυναμική κατασκευή. Φύλλο από τη σειρά <i>Πόλη</i> . 1921. Λινόλεουμ, κόκκινο μελάνι, πινέλο σε χαρτί. 16,3 x 6,9	ΓPC-5876
463	Popova L.S.	Χωροδυναμική κατασκευή. Φύλλο από τη σειρά <i>Πόλη</i> . 1921. Λινόλεουμ σε χαρτί. 11,7 x 8,3	ΓPC-5877
464	Popova L.S.	Χωροδυναμική κατασκευή. Φύλλο από τη σειρά <i>Πόλη</i> . 1921. Λινόλεουμ σε χαρτί. 11,5 x 8,3	ΓPC-5878
465	Popova L.S.	Χωροδυναμική κατασκευή. Φύλλο από τη σειρά <i>Πόλη</i> . 1921. Λινόλεουμ, κόκκινο μελάνι, πινέλο σε χαρτί. 16,8 x 13	ΓPC-5879
466	Popova L.S.	Χωροδυναμική κατασκευή. Από τη σειρά <i>Πόλη</i> . 1921. Λινόλεουμ σε χαρτί. 16,3x 13,7	ΓPC-5880
467	Popova L.S.	Μοντέλο. Αρχές δεκ.1920. Μολύβι γραφίτη σε γκριζο χαρτί. 27x20,3	P-4230
468	Popova L.S.	Δέντρα. 1911-1912. Μελάνι, ξυλάκι, σε κρεμ χαρτί. 35,4 x 22,4	P-4231
469	Popova L.S.	Μοντέλο. 1913-1914. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 26,8 x 20,6	P-4232
470	Popova L.S.	Προσωπογραφία άγνωστης. Τέλος δεκ.1900 - αρχές δεκ.1910. Μολύβι γραφίτη σε γκριζο χαρτί. 27 x 20,3	P-4233 π.46815
471	Popova L.S.	Προσωπογραφία άγνωστου. 1911-1912. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 26,7 x 20,7	P-4234
472	Popova L.S.	Προσωπογραφία άγνωστου. 1911-1912. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 26,7 x 20,7	P-4235

473	Porona L.S.	Προσωπογραφία του Α.Α. Vesnin. Σκίτσο. 1911-1912. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 26,7 x 20,7	P-4236
474	Porona L.S.	Τοπίο με αποθηκούλα. 1908. Μολύβι γραφίτη σε γκριζό χαρτί 20,4 x 27	P-4237
475	Porona L.S.	Υφάσματα με γεωμετρικά σχήματα. Δύο σκίτσα. 1923-1924. Κολάζ, γκουάς, μελάνι, μολύβι γραφίτη, σχεδιαστικά εργαλεία, σε γκριζό χαρτί. 35,2 x 26,4.	P-4239
476	Porona L.S.	Προσχέδιο υφάσματος με διακόσμηση από χρωματιστά τρίγωνα. 1923-1924. Γκουάς σε χαρτί σε χαρτόνι. 30,4 x 30,5	P-4354
477	Porona L.S.	Μουσική αλήθεια. 1923. Αρ. 1. Προσχέδιο για μηνιαίο εξώφυλλο. 1922. Γκουάς, ασβεστόχρωμα, μελάνι, όργανα σχεδίασης, χάρτινα αυτοκόλλητα, σε χαρτί. 33,2 x 25	PC-890
478	Porona L.S.	Σκίτσο φόρμας του ηθοποιού. 1921. Από τη συλλογή προσχεδίων και σκίτσων για τη σκηνογραφία της παράστασης <i>F. Crommelynck O Μεγαλόψυχος Κερατάς</i> . Μολύβι γραφίτη σε χαρτί vergé. 13,5 x 11.	PC-8905
479	Porona L.S.	Χωροδυναμική κατασκευή. 1921-1922. Έγχρωμο μελάνι, γκουάς, μολύβι γραφίτη, σχεδιαστικά όργανα, σε χαρτί. 47,9 x 41	PC-11199
480	Porona L.S.	Χωροδυναμική κατασκευή. 1921. Γκουάς, βερνίκι, μολύβι γραφίτη σε καφέ χαρτόνι. 34,2 x 27,5	PC-11733
481	Porona L.S.	Χωροδυναμική κατασκευή. 1921. Γκουάς, βερνίκι, μολύβι γραφίτη σε γκριζό χαρτί. 53 x 40	PC-11734
482	Porona L.S.	Κατασκευή με άσπρο μισοφέγγαρο. 1920-1921. Γκουάς, βερνίκι σε καφέ χαρτόνι. 37,2 x 29,8	PC-11735
483	Porona L.S.	Εμπριμέ με μοτίβο <i>πλέγμα</i> . 1923-1924. Μαύρη και έγχρωμη μελάνη, πενάκι, μολύβι γραφίτη, σχεδιαστικά εργαλεία. σε χαρτί. 9,4 x 9,4	PC-12072
484	Porona L.S.	Παιδικό καλοκαιρινό φόρεμα. 1924. Μαύρη και έγχρωμη μελάνη, πενάκι, γκουάς, μολύβι γραφίτη, σχεδιαστικά εργαλεία σε χαρτί. 22,6 x 14,5	PC-12073
485	Porona L.S.	Εμπριμέ με μοτίβο <i>αστερίσκος σε κύκλους</i> . 1923-1924. Μαύρη και έγχρωμη μελάνη, πενάκι, σχεδιαστικά εργαλεία σε χαρτί. 6,5 x 7,1	PC-12074
486	Porona L.S.	Εμπριμέ με μοτίβο πλέγμα. 1923-1924. Μαύρη και έγχρωμη μελάνη, πενάκι, μολύβι γραφίτη, σχεδιαστικά εργαλεία σε χαρτί. 9,4 x 9,4	PC-12075
487	Porona L.S.	Μαύρη-άσπρη-ροζ ρίγα. 1923-1924. Μαύρη και έγχρωμη μελάνη, σχεδιαστικά εργαλεία, πινέλο σε χαρτί. 9,4 x 9,4	PC-12076
488	Porona L.S.	Δείγματα υφάσματος. 1923-1924. Ύφασμα σε χαρτόνι, τυπωμένο ύφασμα. 9,4 x 9,4. Ύφασμα <i>κύκλοι</i> 12,5 x 31,5. Ύφασμα <i>γωνίες</i> 28 x 23	PC-12077
489	Porona L.S.	Χωροδυναμική κατασκευή. 1921. Χρωματιστά μολύβια κηρομπογιές, μαύρη κιμωλία κηρομπογιά, σε καφέ χαρτόνι. 34,2 x 27,3	PC-12078
490	Porona L.S.	Χωροδυναμική κατασκευή. 1921. Έγχρωμο μελάνι, μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 34,5 x 25,5	PC-12079
491	Porona L.S.	Κατασκευή. 1921. Μολύβι γραφίτη, μολύβι γραφίτη μέσα από χαρτί αντιγραφής. 26,7 x 21,2	PC-12080
492	Porona L.S.	Σύνθεση με κύκλο. 1921. Έγχρωμο μολύβι, μαύρο μολύβι, σχεδιαστικά εργαλεία σε χαρτί. 27,5 x 20,5	PC-12081
493	Porona L.S.	Κατασκευή με άσπρο μισοφέγγαρο. 1920-1921. Γκουάς, βερνίκι σε καφέ χαρτί. 34,2 x 27,6	PC-12082
494	Porona L.S.	<i>G. Krein. Τρεις μαζούρκες</i> . 1922. Μελάνη, πένα αφίσας, χάρτινα αυτοκόλλητα σε χαρτί με υδατογράφημα. 34,4 x 27	PC-12083
495	Porona L.S.	<i>Μηνιαίο περιοδικό ΜΟΥΣΙΚΗ. 1923 Αρ. 1</i> . 1922. Χάρτινο αυτοκόλλητο, μελάνι, πινέλο, πένα, σε χαρτί vergé. 24,2 x 18,4	PC-12084
496	Porona L.S.	N. Aseev <i>Η Βόμβα</i> . 1921-1922. Μελάνι, γκουάς, μολύβι γραφίτη, πινέλο, πένα σε χαρτί. 16,5 x 12	PC-12085



497	Porova L.S.	S. P. Bobrov Δέλτα. 1921. Μολύβι κάρβουνου, μελάνι, γκουάς σε χαρτί. 17,7 x 13,1. Περίγραμμα εικόνας 13,1 x 9,1	PC-12086
498	Porova L.S.	N. Aseev <i>Η Βόμβα</i> . 1921. Μελάνι, γκουάς, μολύβι γραφίτη σε χαρτί επικολλημένο σε γκριζό χαρτόνι. 16,6 x 12,1	PC-12087
499	Porova L.S.	Aksenov <i>Eiffelaia. 30 ωδές</i> . 1922. Κολάζ από αποκόμματα περιοδικών και έγχρωμο χαρτί, σε χαρτί. 28 x 21,7	PC-12088
500	Porova L.S.	Φόρμα ηθοποιού Αρ. 3. 1921. Από τη σειρά προσχεδίων και σκίτσων για τη σκηνογραφία της παράστασης <i>F. Crommelynck. Ο Μεγαλόψυχος Κερατάς</i> . 1921-1922. Γκουάς, χάρτινα αυτοκόλλητα, μελάνι σε χαρτί. 33 x 25,3	PC-12089
501	Porova L.S.	Φόρμα ηθοποιού Αρ. 5. 1921. Από τη σειρά προσχεδίων και σκίτσων για τη σκηνογραφία της παράστασης <i>F. Crommelynck. Ο Μεγαλόψυχος Κερατάς</i> . 1921-1922. Χρωματιστά μολύβια κηρομπογιές, μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 35,6 x 30,7	PC-12090
502	Porova L.S.	<i>Diez Μαγικά παραμύθια</i> . 1920. Από τη σειρά: <i>Diez, Μαγικά Παραμύθια</i> . Γκουάς, στένσιλ, μολύβι γραφίτη μέσω χαρτί αντιγραφής, μαύρη μελάνι, έγχρωμη μελάνη, πενάκι, πινέλο, σε χαρτί. 35,5 x 29,2. Περίγραμμα εικόνας	PC-12122
503	Porova L.S.	Άνδρας με κούπα. 1920. Από τη σειρά: <i>Diez Μαγικά Παραμύθια</i> . Γκουάς, μολύβι γραφίτη μέσω χαρτί αντιγραφής σε χαρτί. 26 x 20,5	PC-12123
504	Porova L.S.	Νεαρός με αρνάκι. 1920 Από τη σειρά: <i>Diez Μαγικά Παραμύθια</i> . 1920 Γκουάς, μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 23,5 x 22,7	PC-12124
505	Porova L.S.	Νεαρός άνδρας με αρνάκι. 1920. Από τη σειρά: <i>Diez, Μαγικά Παραμύθια</i> . Γκουάς, μολύβι γραφίτη μέσω χαρτί αντιγραφής, μαύρο στυλό, μαύρο μελάνι, πενάκι, σε χαρτί. 23,7 x 23,4	PC-12125
506	Porova L.S.	Απόσπασμα στρατιωτών. 1920. Από τη σειρά: <i>Diez, Μαγικά Παραμύθια</i> . Γκουάς, στένσιλ, μολύβι γραφίτη μέσω χαρτί αντιγραφής, σε χαρτί. 17,7 x 27,1	PC-12126
507	Porova L.S.	Άνδρας με κούπα. 1920. Από τη σειρά: <i>Diez, Μαγικά Παραμύθια</i> . Μολύβι γραφίτη σε ρυζόχαρτο. 22 x 20,4	PC-12127
508	Porova L.S.	Ανατολίτικη ομορφιά. 1920 Από τη σειρά: <i>Diez, Μαγικά Παραμύθια</i> . Μολύβι γραφίτη σε ρυζόχαρτο. 15,6 x 15	PC-12128
509	Porova L.S.	Κάτω οι σοσιαλιστές - χαφιέδες! 1923. Από τη σειρά: <i>Συνθήματα. Σκηνογραφία της παράστασης "Γη σε αναβρασμό". Θέατρο Meyerhold</i> . Χάρτινα αυτοκόλλητα σε χαρτί. 17,9 x 22,2	PC-12129
510	Porova L.S.	Μη κάνετε οικονομία στις σφαίρες! 1923. Από τη σειρά: <i>Συνθήματα. Σκηνογραφία της παράστασης "Γη σε αναβρασμό". Θέατρο Meyerhold</i> . Χάρτινα αυτοκόλλητα σε χαρτί. 17,8 x 22,8	PC-12130
511	Porova L.S.	Πάρε το λόγο σύντροφε mauser! 1923. Από τη σειρά: <i>Συνθήματα. Σκηνογραφία της παράστασης "Γη σε αναβρασμό". Θέατρο Meyerhold</i> . Χάρτινα αυτοκόλλητα σε χαρτί. 17,7 x 22,4	PC-12131
512	Porova L.S.	Όλη η εξουσία στα σοβιέτ. 1923. Από τη σειρά: Από τη σειρά: <i>Συνθήματα. Σκηνογραφία της παράστασης "Γη σε αναβρασμό". Θέατρο Meyerhold</i> . Χάρτινα αυτοκόλλητα σε χαρτί. 17x 20,6	PC-12132
513	Porova L.S.	Ο υπαίτιος του πολέμου - Το διεθνές κεφάλαιο. 1923. Από τη σειρά: <i>Από τη σειρά: Συνθήματα. Σκηνογραφία της παράστασης "Γη σε αναβρασμό". Θέατρο Meyerhold</i> . Χάρτινα αυτοκόλλητα σε χαρτί. 17,6 x 22,3	PC-12133
514	Porova L.S.	Θρησκεία ναρκωτικό για το λαό. 1923. Από τη σειρά: <i>Συνθήματα. Σκηνογραφία της παράστασης "Γη σε αναβρασμό". Θέατρο Meyerhold</i> . Χάρτινα αυτοκόλλητα σε χαρτί. 18 x 22,7	PC-12134
515	Porova L.S.	Κυρίαρχος του κόσμου θα γίνει η εργασία. 1923. Από τη σειρά: <i>Συνθήματα. Σκηνογραφία της παράστασης "Γη σε αναβρασμό". Θέατρο Meyerhold</i> . Χάρτινα αυτοκόλλητα σε καφέ χαρτί. 17,7 x 23	PC-12135

516	Porona L.S.	Κυριάρχησε στο φόβο του εχθρού. 1923. Από τη σειρά: <i>Συνθήματα. Σκηνογραφία της παράστασης "Γη σε αναβρασμό". Θέατρο Meyerhold.</i> Χάρτινα αυτοκόλλητα σε χαρτί. 177,7 x 23	PC-12136
517	Porona L.S.	Σκηνικό. 1922. Από τη σειρά προσχεδίων και σκίτσων για τη σκηνογραφία της παράστασης <i>F. Crommelynck Ο Μεγαλόψυχος Κερατάς.</i> Μελάνι, πένα, ακουαρέλα, βερνίκι, κολάζ, σχεδιαστικά εργαλεία σε χαρτί. 50 x 69,2	PC-12138
518	Porona L.S.	Σκηνικό. 1921-1922. Από τη συλλογή προσχεδίων και σκίτσων για τη σκηνογραφία της παράστασης <i>F. Crommelynck Ο Μεγαλόψυχος Κερατάς.</i> Μολύβι γραφίτη σε χαρτί vergé. 21,7 x 27,2	PC-12139
519	Porona L.S.	Σκηνικό. 1921. Από τη συλλογή προσχεδίων και σκίτσων για τη σκηνογραφία της παράστασης <i>F. Crommelynck Ο Μεγαλόψυχος Κερατάς.</i> Μολύβι γραφίτη, μαύρο μολύβι σε χαρτί, σε φύλλο από άλμπουμ. 26,8 x 20,7	PC-12140
520	Porona L.S.	Σκηνικό. 1921-1922. Από τη συλλογή προσχεδίων και σκίτσων για τη σκηνογραφία της παράστασης <i>F. Crommelynck. Ο Μεγαλόψυχος Κερατάς.</i> Μολύβι γραφίτη, χρωματιστά μολύβια κερομπογιές, μαύρη ακουαρέλα, σχεδιαστικά εργαλεία σε χαρτί. 20 x 24,8	PC-12141
521	Porona L.S.	Γεράνι σε γλάστρα. 1921-1922. Από τη συλλογή προσχεδίων και σκίτσων για τη σκηνογραφία της παράστασης <i>F. Crommelynck. Ο Μεγαλόψυχος Κερατάς.</i> Μαύρο μολύβι, μολύβι γραφίτη, κόκκινο μολύβι κηρομπογιές, σχεδιαστικά εργαλεία σε χαρτί. 36,4 x 22,5	PC-12142
522	Porona L.S.	Λουλούδι. 1921-1922. Από τη συλλογή προσχεδίων και σκίτσων για τη σκηνογραφία της παράστασης <i>F. Crommelynck. Ο Μεγαλόψυχος Κερατάς.</i>	PC-12143
523	Porona L.S.	Σκηνικό. 1921. Από τη συλλογή προσχεδίων και σκίτσων για τη σκηνογραφία της παράστασης <i>F. Crommelynck. Ο Μεγαλόψυχος Κερατάς.</i> Μολύβι γραφίτη, μαύρο μολύβι, έγχρωμο μολύβι σε χαρτί, φύλλο από άλμπουμ. 26,5 x 20,5	PC-12144
524	Porona L.S.	Λέσχη VSP. 1921. Ακουαρέλα, γκουάς, μελάνι, μολύβι γραφίτη, πινέλο, σχεδιαστικά εργαλεία σε χαρτί. 9,5 x 66,5. Περιγράμμα εικόνας.	PC-12152
525	Porona L.S.	Αλεπού. Μολύβι γραφίτη, γκουάς σε χαρτί. 35 x 24	PC-12153
526	Porona L.S.	Ζωγραφικό Αρχιτεκτόνημα. 1916-1917. Κολάζ από έγχρωμο χαρτί, σε χαρτί. 38 x 28	PC-12444
527	Porona L.S.	Αντίγραφο από διακοσμητικό πλακάκι. Samarkand (Σαμαρκάνδη). 1916. Γκουάς, μολύβι γραφίτη σε τετραγωνισμένο χαρτί. 24 x 34	PC-12648
528	Porona L.S.	Σκηνικό. 1921. Από τη σειρά προσχεδίων και σκίτσων για τη σκηνογραφία της παράστασης <i>F. Crommelynck. Ο Μεγαλόψυχος Κερατάς.</i> Μαύρη ακουαρέλα, μαύρο μολύβι, κόκκινο μολύβι, μολύβι γραφίτη, κολάζ από χαρτί, σε χαρτί. 46,1 x 37	PC-14265
529	Porona L.S.	Αγροτικό τοπίο με εκκλησία. 1908. Μολύβι γραφίτη σε γκριζο χαρτί. 20x 27	PC-14266
530	Porona L.S.	Κορμός. Κυβισμός. Αρχές δεκ.1910. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 26,7 x 20,7	PC-14267
531	Porona L.S.	Αγροτικό τοπίο με άλογο. 1908. Μολύβι γραφίτη σε γκριζο χαρτί, σε χαρτί (φύλλο από μπλοκ). 27 x 20	PC-14268
532	Porona L.S.	Η προσκύνηση των ποιμένων. Αρχές δεκ. 1910. Μελάνι, πινέλο σε χαρτί (φύλλο από μπλοκ). 22 x 22,8	PC-14269
533	Porona L.S.	Ο Αρχάγγελος Γαβριήλ. Αρχές δεκ. 1910. Μελάνι, πινέλο σε χαρτί (φύλλο από μπλοκ). 35,5 x 21,5	PC-14270
534	Porona L.S.	Δέντρο. Μελάνι, πένα σε χαρτί. 35,5 x 23	PC-14271
535	Porona L.S.	Κατασκευή. 1917. Μολύβι γραφίτη, μελάνι, σχεδιαστικά εργαλεία σε ύφασμα. 40,6 x 27	PC-14272
536	Porona L.S.	Δύο αγόρια. Αρχές δεκ. 1910. Μολύβι γραφίτη, γκουάς, πινέλο σε χαρτί. 17,4 x 17,6	PC-14273

537	Porona L.S.	Κεφάλι. Κυβισμός. 1915. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 26,7 x 20,7	PC-14274
538	Porona L.S.	Μοντέλο, καθισμένο κάτω στα γόνατα. Αρχές δεκ. 1910. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί, φύλλο από μπλοκ. 27,4 x 21,6	PC-14275
539	Porona L.S.	Τοπίο με εκκλησία. Μολύβι γραφίτη σε γκριζο χαρτί. 22 x 27	PC-14276
540	Porona L.S.	Προσωπογραφία του Α. Α. Vesnin (;). 1911-1912. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί, φύλλο από άλμπουμ. 26,6 x 20,7	PC-14277
541	Porona L.S.	Κεφάλι γυναίκας. 1911-1912. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί, φύλλο από άλμπουμ. 26,6 x 20,7	PC-14278
542	Porona L.S.	Αυτοπροσωπογραφία (;). 1911-1912. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί, φύλλο από άλμπουμ. 26,7 x 19	PC-14279
543	Porona L.S.	Καθιστή γυναίκα. Κυβισμός. Αρχές δεκ. 1910. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί, φύλλο από άλμπουμ. 21,6 x 16,7	PC-14280
544	Porona L.S.	Όρθιο μοντέλο. Αρχές δεκ.1910. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί, φύλλο από άλμπουμ. 26,7 x 19	PC-14281
545	Porona L.S.	Δέντρο. 1911-1912. Μελάνι, πένα σε χαρτί. 33,5 x 22,3	PC-14282
546	Porona L.S.	Δέντρο. 1911-1912. Έγχρωμο μελάνι, πινέλο, πένα σε χαρτί. 35,3 x 22,4	PC-14283
547	Porona L.S.	Κορμοί δέντρων. 1911-1912. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 35,5 x 22	PC-14284
548	Porona L.S.	Δέντρο και σπιτάκι. Μολύβι γραφίτη σε γκριζο χαρτί, σε χαρτί με διάτρηση. 27 x 22,3	PC-14285
549	Porona L.S.	Σπίτι στη λιμνούλα. 1908. Μολύβι γραφίτη σε γκριζο χαρτί, σε χαρτί (φύλλο από μπλοκ). 26 x 22,4	PC-14286
550	Porona L.S.	Ο Έρωτας. Αρχές δεκ.1910. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί, φύλλο από άλμπουμ. 21,5 x 16,7	PC-14287
551	Porona L.S.	Δύο στο τραπέζι. Αρχές δεκ. 1910. Γκουάς σε χαρτί, φύλλο από άλμπουμ. 25,3 x 23,5	PC-14288
552	Porona L.S.	Οι θρηνούντες. Αρχές δεκ.1910. Μελάνι, πένα σε χαρτί, φύλλο από άλμπουμ. 21,5 x 16,7	PC-14289
553	Porona L.S.	Προσχέδιο υφάσματος με τετράγωνα. 1923-1924. Μολύβι γραφίτη, γκουάς, σχεδιαστικά εργαλεία σε χαρτί. 10 x 10,3	PC-14290
554	Porona L.S.	Μορφή ανθρώπου. Κυβισμός. Αρχές δεκ.1910. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί, φύλλο από άλμπουμ. 26,8 x 20,8	PC-14291
555	Porona L.S.	Εργοστάσιο κουτιών. Birstk. 1916. Μολύβι γραφίτη σε γκριζο χαρτί, σε χαρτί (φύλλο από μπλοκ). 35 x 26,2	PC-14292
556	Porona L.S.	Σπίτια με προκήπια. Τέλη δεκ.1900. Μολύβι γραφίτη, γκουάς σε μπεζ χαρτί, φύλλο από άλμπουμ. 17,8 x 24,7. Περιγράμμα εικόνας.	PC-14293
557	Porona L.S.	Κορμός. Κυβισμός. 1913-1914. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί, φύλλο από άλμπουμ. 21,6 x 16,7	PC-14294
558	Porona L.S.	Σπίτια. Αρχές δεκ. 1910. Μελάνι, πινέλο σε χαρτί. 22,2 x 35,5. Περιγράμμα εικόνας.	PC-14295
559	Porona L.S.	Πρόσωπο άνδρα. Κυβισμός. 1913-1914. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί, φύλλο από άλμπουμ. 26,7 x 21	PC-14296
560	Porona L.S.	Αγροτικό τοπίο με σιταποθήκες και θημωνιές. 1908. Μολύβι γραφίτη σε γκριζο χαρτί, σε χαρτί (φύλλο από μπλοκ). 26,7 x 21	PC-14297
561	Porona L.S.	Πρόσωπο γυναίκας. 1911-1912. Κάρβουνο σε γκριζο χαρτί, σε χαρτί (φύλλο από μπλοκ). 27 x 20,5	PC-14298
562	Porona L.S.	Πρόσωπο γυναίκας. 1911-1912. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί (φύλλο από μπλοκ). 26,8 x 21	PC-14299
563	Porona L.S.	Πρόσωπο νεαρού. 1911-1912. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί (φύλλο από μπλοκ). 26,8 x 20,6	PC-14300
564	Porona L.S.	Καθιστός νέος. 1913-1914. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί, φύλλο από άλμπουμ. 26,7 x 21	PC-14301

565	Porona L.S.	Καθιστή γυμνή. 1913-1914. Μελάνη, ξυλάκι, σε χαρτί, φύλλο από άλμπουμ. 26,7 x 20,7	PC-14302
566	Porona L.S.	Σπίτι με υπόστεγο. 1908. Μολύβι γραφίτη σε γκριζο χαρτί, σε χαρτί (φύλλο από μπλοκ). 13,5 x 20,4. Περιγράμμα εικόνας.	PC-14303
567	Porona L.S.	Κορμός δέντρου. 1908. Μολύβι γραφίτη σε γκριζο χαρτί, σε χαρτί (φύλλο από μπλοκ). 13,5 x 20,4. Περιγράμμα εικόνας.	PC-14304
568	Porona L.S.	Δέντρα. Σκίτσο. 1908. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί (φύλλο από μπλοκ), σε γκριζο χαρτί. 20,4 x 27	PC-14305
569	Porona L.S.	Η προσκύνηση των ποιμένων. Αρχές δεκ.1910. Μελάνι, πένα, μολύβι γραφίτη, πινέλο σε χαρτί, φύλλο από άλμπουμ. 31 x 23,5	PC-14306
570	Porona L.S.	Σπιτάκι με διάδρομο. Τέλη δεκ. 1900. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 10,8 x 13,2. Περιγράμμα εικόνας.	PC-14307
571	Porona L.S.	Νέος με κανάτα. Δεκ.1910. Μολύβι γραφίτη, έγχρωμο μελάνι, πινέλο σε χαρτί. 35,5 x 22,5	PC-14308
572	Porona L.S.	Οι θρηνούντες. Αρχές δεκ. 1910. Μελάνι, μολύβι γραφίτη, πινέλο σε χαρτί, φύλλο από άλμπουμ. 29,5 x 21,4	PC-14309
573	Porona L.S.	Γυναικείο πρόσωπο. 1911-1912. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί (φύλλο από μπλοκ). 27 x 23	PC-14310
574	Porona L.S.	Αυτοπροσωπογραφία (;) 1911-1912. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί (φύλλο από μπλοκ). 26,7 x 20,8	PC-14311
575	Porona L.S.	Νύμφη με Ερωτιδείς και Τρίτωνες. Αρχές δεκ. 1910. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 21,5 x 16,7	PC-14312
576	Porona L.S.	Προσωπογραφίας της αδελφής (;) Τέλη δεκ. 1900. Μολύβι γραφίτη σε γκριζο χαρτί, σε χαρτί (φύλλο από μπλοκ). 27 x 20,3	PC-14313
577	Porona L.S.	Πρόσωπο άνδρα. Τέλη δεκ. 1900. Μολύβι γραφίτη σε γκριζο χαρτί, σε χαρτί (φύλλο από μπλοκ). 27 x 20,3	PC-14314
578	Porona L.S.	Θημωνιές στο χωράφι. 1908. Μολύβι γραφίτη σε γκριζο χαρτί. 20,8 x 27	PC-14315
579	Porona L.S.	Η λουόμενη. Αρχές δεκ. 1910. Μπλε χημικό μελάνι, πένα σε χαρτί, φύλλο από άλμπουμ. 23,8 x 16,8	PC-14316
580	Porona L.S.	Ο έρωτας. Αρχές δεκ. 1910. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί, φύλλο από άλμπουμ. 21,5 x 16,8. Περιγράμμα εικόνας οβάλ.	PC-14317
581	Porona L.S.	Ανδρική μοφή με περιζωμα. Αρχές δεκ. 1910. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί, φύλλο από άλμπουμ. 21,5 x 16,7	PC-14318
582	Porona L.S.	Οι θρηνούντες. Αρχές δεκ. 1910. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί, φύλλο από άλμπουμ. 21,5 x 16,8	PC-14319
583	Porona L.S.	Ο Έρωτας. Αρχές δεκ.1910. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί, φύλλο από άλμπουμ. 21,7 x 16,8. Περιγράμμα εικόνας σε κύκλο.	PC-14320
584	Porona L.S.	Παναγία με αγίους. Αρχές δεκ.1910. Μολύβι γραφίτη, μπλε χημική μελάνι, πένα σε χαρτί, φύλλο από άλμπουμ. 23,8 x 18,8.	PC-14321
585	Porona L.S.	Παναγία με βρέφος. Αρχές δεκ.1910. Μολύβι γραφίτη, μπλε χημικό μελάνι, πένα σε χαρτί, φύλλο από άλμπουμ. 23,8 x 18,8	PC-14322
586	Porona L.S.	Τοπίο με δέντρα και σύννεφα. 1908. Μολύβι γραφίτη σε γκριζο χαρτί.23x27	PC-14323
587	Porona L.S.	Τρεις γυμνές ανδρικές μορφές. Αρχές δεκ.1910. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί, φύλλο από άλμπουμ. 21,5 x 16,7	PC-14324
588	Porona L.S.	Προσωπογραφία αδελφής (;) Τέλη δεκ.1900. Μολύβι γραφίτη σε γκριζο χαρτί, σε χαρτί (φύλλο από μπλοκ). 27 x 20,3	PC-14325
589	Porona L.S.	Καθιστή γυμνή. 1913-1914. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί, φύλλο από άλμπουμ. 35,2 x 21,4	PC-14326
590	Porona L.S.	Δέντρο. Έγχρωμη μελάνη, ξυλάκι, σε χαρτί. 34,4 x 21	PC-14327
591	Porona L.S.	Η προσκύνηση των ποιμένων. Αρχές δεκ. 1910. Μολύβι γραφίτη, μπλε χημική μελάνι, πένα σε χαρτί, φύλλο από άλμπουμ.	PC-14328

592	Ρορονα L.S.	Καθιστό μοντέλο. 1913-1914. Μελάνη, κόκκινη κιμωλία σε χαρτί, φύλλο από άλμπουμ. 27,4 x 21,5	PC-14329
593	Ρορονα L.S.	Μοντέλο με σκονί. 1913-1914. Μελάνη, κόκκινη κιμωλία σε χαρτί, φύλλο από άλμπουμ. 27,4 x 22,7	PC-14330
594	Ρορονα L.S.	Αυτοπροσωπογραφία (;) 1911-1912. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί (φύλλο από μπλοκ). 26,7 x 20,6	PC-14331
595	Ρορονα L.S.	Χωροδυναμική κατασκευή. 1921. Γκούας, βερνίκι, μαύρο μολύβι, σχεδιαστικά εργαλεία σε καφέ χαρτόνι. 34,2 x 28	PC-14452
596	Ρορονα L.S.	Δέντρα. 1911-1912. Από τη σειρά: <i>Τετράδιο. Δέντρα.</i> Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 35,7 x 22,4	PC-14881/
597	Ρορονα L.S.	Δέντρα. 1911-1912. Από τη σειρά: <i>Τετράδιο. Δέντρα.</i> Σινική μελάνη, πινέλο σε χαρτί. 35,5 x 21,7	PC- 14881/2
598	Ρορονα L.S.	Δέντρα. 1911-1912. Από τη σειρά: <i>Τετράδιο. Δέντρα.</i> Μαύρη μελάνη, πινέλο, πένα σε χαρτί. 35,6 x 22	PC- 14881/3
599	Ρορονα L.S.	Δέντρα. 1911-1912. Από τη σειρά: <i>Τετράδιο. Δέντρα.</i> Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 35,6 x 22.	PC- 14881/4
600	Ρορονα L.S.	Δέντρα. 1911-1912. Από τη σειρά: <i>Τετράδιο. Δέντρα.</i> Σινική μελάνη, μελάνι, ξυλάκι, σε χαρτί. 35,4 x 22,1	PC- 14881/5
601	Ρορονα L.S.	Δέντρα. 1911-1912. Από τη σειρά: <i>Τετράδιο. Δέντρα.</i> Σινική μελάνη, ξυλάκι σε χαρτί. 35,6 x 22,9	PC- 14881/6
602	Ρορονα L.S.	Μοντέλο. 1911-1912. Από τη σειρά: <i>Τετράδιο. Δέντρα.</i> Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 35,6 x 23	PC- 14881/7
603	Ρορονα L.S.	Δέντρα. 1911-1912. Από τη σειρά: <i>Τετράδιο. Δέντρα.</i> Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 35,8 x 22,5	PC- 14881/9
604	Ρορονα L.S.	Δέντρα. 1911-1912. Από τη σειρά: <i>Τετράδιο. Δέντρα.</i> Σινική μελάνη, ξυλάκι σε χαρτί. 35,5 x 22,2	PC- 14881/10
605	Ρορονα L.S.	Δέντρα. 1911-1912. Από τη σειρά: <i>Τετράδιο. Δέντρα.</i> Σινική μελάνη, πινέλο σε χαρτί. 35,2 x 22	PC- 14881/11
606	Ρορονα L.S.	Δέντρα. Από τη σειρά: <i>Τετράδιο. Δέντρα.</i> Σινική μελάνη, πινέλο σε χαρτί. 35,6 x 22,3	PC- 14881/12
607	Ρορονα L.S.	Δέντρα. Από τη σειρά: <i>Τετράδιο. Δέντρα.</i> Σινική μελάνη, πινέλο σε χαρτί. 35,5 x 22,3	PC- 14881/13
608	Ρορονα L.S.	Δέντρα. Από τη σειρά: <i>Τετράδιο. Δέντρα.</i> Σινική μελάνη, πινέλο σε χαρτί. 35,4 x 22,2	PC- 14881/14
609	Ρορονα L.S.	Δέντρα. 1911-1912. Από τη σειρά: <i>Τετράδιο. Δέντρα.</i> Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 36 x 22,3.	PC- 14881/15
610	Ρορονα L.S.	Δέντρα. 1911-1912. Από τη σειρά: <i>Τετράδιο. Δέντρα.</i> Σινική μελάνη, ξυλάκι σε χαρτί. 35,6 x 22,5.	PC- 14881/16
611	Ρορονα L.S.	Δέντρα. 1911-1912. Από τη σειρά: <i>Τετράδιο. Δέντρα.</i> Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 35,6 x 22,3	PC- 14881/17
612	Ρορονα L.S.	Δέντρα. 1911-1912. Από τη σειρά: <i>Τετράδιο. Δέντρα.</i> Σινική μελάνη, πινέλο σε χαρτί. 35,6 x 22,1	PC- 14881/18
613	Ρορονα L.S.	Δέντρο. 1911-1912. Από τη σειρά: <i>Τετράδιο. Δέντρα.</i> Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 35,6 x 22,5	PC- 14881/19
614	Ρορονα L.S.	Δέντρα. 1911-1912. Από τη σειρά: <i>Τετράδιο. Δέντρα.</i> Σινική μελάνη, πινέλο σε χαρτί. 36,5 x 22,3	PC- 14881/20
615	Ρορονα L.S.	Μοντέλα. 1911-1912. Από τη σειρά: <i>Τετράδιο. Δέντρα.</i> Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 35,5 x 22,2	PC- 14881/21
616	Ρορονα L.S.	Μοντέλο. 1911-1912. Από τη σειρά: <i>Τετράδιο. Δέντρα.</i> Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 36 x 22,2	PC- 14881/22
617	Ρορονα L.S.	Μοντέλα. 1911-1912. Από τη σειρά: <i>Τετράδιο. Δέντρα.</i> Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 35,6 x 22,1	PC- 14881/23

618	Porona L.S.	Μοντέλο. 1911-1912. Από τη σειρά: <i>Τετράδιο. Δέντρα.</i> Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 36 x 22,2	PC-14881/24
619	Porona L.S.	Μοντέλο. 1911-1912. Από τη σειρά: <i>Τετράδιο. Δέντρα.</i> Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 35,6 x 22,3	PC-14881/25
620	Porona L.S.	Μοντέλο. 1911-1912. Από τη σειρά: <i>Τετράδιο. Δέντρα.</i> Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 35,2 x 28,8	PC-14881/26
621	Porona L.S.	Μοντέλο. 1911-1912. Από τη σειρά: <i>Τετράδιο. Δέντρα.</i> Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 35,5 x 22,2	PC-14881/27
622	Porona L.S.	Δέντρα. 1911-1912. Από τη σειρά: <i>Τετράδιο. Δέντρα.</i> Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 35,8 x 22,1	PC-14881/28
623	Porona L.S.	Δέντρα. 1911-1912. Από τη σειρά: <i>Τετράδιο. Δέντρα.</i> Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 35,5 x 22,8	PC-14881/29
624	Porona L.S.	Δέντρα. 1911-1912. Από τη σειρά: <i>Τετράδιο. Δέντρα.</i> Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 35,6 x 23	PC-14881/30
625	Porona L.S.	Δέντρα. 1911-1912. Από τη σειρά: <i>Τετράδιο. Δέντρα.</i> Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 35,7 x 22,4	PC-14881/31
626	Porona L.S.	Σχέδιο λεπτομερειών για τη σκηνογραφία της παράστασης <i>Ο Μεγαλόψυχος Κερατάς</i> . 1921-1922. Από τη σειρά προσχεδίων και σκίτσων για τη σκηνογραφία της παράστασης <i>F. Crommelynck. Ο Μεγαλόψυχος Κερατάς</i> . Μαύρο μολύβι, έγχρωμο μολύβι σε κρεμ χαρτί. 26,8 x 20,3	PC-15169
627	Porona L.S.	Λουλούδι. 1921-1922. Από τη σειρά προσχεδίων και σκίτσων για τη σκηνογραφία της παράστασης <i>F. Crommelynck. Ο Μεγαλόψυχος Κερατάς</i> . Μαύρο μολύβι σε χαρτί. 23,7 x 16,3	PC-15170
628	Porona L.S.	Κάτω η ιμπεριαλιστική σφαγή! 1923. Από τη σειρά: <i>Συνθήματα. Σκηνογραφία της παράστασης "Γη σε αναβρασμό". Θέατρο Meyerhold.</i> Μολύβι γραφίτη, μαύρο μελάνι, σχεδιαστικά εργαλεία σε χαρτί. 17,7 x 21	PC-15277
629	Porona L.S.	Σκίτσα λεπτομερειών κατασκευών για τη σκηνογραφία της παράστασης <i>Ο Μεγαλόψυχος Κερατάς</i> . 1921-1922. Από τη σειρά προσχεδίων και σκίτσων για τη σκηνογραφία της παράστασης <i>F. Crommelynck. Ο Μεγαλόψυχος Κερατάς</i> . Μολύβι γραφίτη σε μπεζ χαρτί περιτυλιγματος. 33,2 x 44,1	PC-15278
630	Porona L.S.	Λουλούδι. 1922. Από τη σειρά προσχεδίων και σκίτσων για τη σκηνογραφία της παράστασης <i>F. Crommelynck. Ο Μεγαλόψυχος Κερατάς</i> . Σχεδιαστικά εργαλεία, μαύρο μολύβι σε χαρτί. 25,4 x 23,7	PC-15279
631	Porona L.S.	Σχέδιο. 1922. Από τη σειρά προσχεδίων και σκίτσων για τη σκηνογραφία της παράστασης <i>F. Crommelynck. Ο Μεγαλόψυχος Κερατάς</i> . Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 32,9 x 23,3	PC-15280
632	Porona L.S.	Μοντέλο. 1913-1914. Κόκκινη κιμωλία σε χαρτί, φύλλο από άλμπουμ. 27,5 x 20,4	PC-15281
633	Porona L.S.	Μοντέλο. 1913-1914. Κόκκινη κιμωλία σε χαρτί, φύλλο από άλμπουμ. 27,5 x 22,6	PC-15282
634	Porona L.S.	Μοντέλο. 1913-1914. Κόκκινη κιμωλία σε χαρτί, φύλλο από άλμπουμ. 27,5 x 22,6	PC-15283
635	Porona L.S.	Μοντέλο. 1913-1914. Κόκκινη κιμωλία σε χαρτί, φύλλο από άλμπουμ. 27,5 x 22,6	PC-15284
636	Porona L.S.	Αντίγραφο από διακοσμητικό πλακάκι. Samarkand (Σαμαρκάνδη). 1916. Γκούας, μολύβι γραφίτη σε τετραγωνισμένο χαρτί. 34,1 x 24,1	PC-15285
637	Porona L.S.	Φόρμα εργασίας του ηθοποιού. 1921. Από τη σειρά προσχεδίων και σκίτσων για τη σκηνογραφία της παράστασης <i>F. Crommelynck. Ο Μεγαλόψυχος Κερατάς</i> . Μολύβι γραφίτη, σχεδιαστικά εργαλεία σε κρεμ χαρτί. 39,2 x 30,5. Ακανόνιστο τετράπλευρο.	PC-15286
638	Porona L.S.	Έμβλημα της Εταιρείας Ζωγράφων <i>Supremus</i> . 1916-1917. Μελάνι, πένα, πινέλο σε χαρτί. 8,2 x 5,7	PC-15287

639	Porova L.S.	Έμβλημα της Εταιρείας Ζωγράφων Supremus. 1916-1917. Μελάνι, πένα, πινέλο σε χαρτί. 10 x 8,7	PC-15288
640	Porova L.S.	Προσχέδια υφασμάτων. 1923-1924. Αυτοκόλλητα, μελάνι, ακουαρέλα, γκούας, σχεδιαστικά εργαλεία σε μπεζ χαρτί περιτυλίγματος. 35,6 x 26,9; 9,4 x 9,4. Ύφασμα κύκλοι 12,5 x 31,5. Ύφασμα γωνίες 28 x 23	PC-15289
641	Porova L.S.	Μοντέλο. 1913-1914. Μελάνι, πινέλο σε κρεμ χαρτί. 36 x 22,1	PC-15290
642	Porova L.S.	Μοντέλο. 1913-1914. Μελάνι, πινέλο σε κρεμ χαρτί. 27,4 x 20,8	PC-15291
643	Porova L.S.	Δέντρα. 1911-1912. Μελάνι, πινέλο, ξυλάκι σε γκριζο χαρτί. 36 x 22	PC-15292
644	Porova L.S.	Δέντρα. Αρχές δεκαετίας 1910. Κόκκινο μελάνι, ξυλάκι σε κρεμ χαρτί. 35,6 x 22,2	PC-15293
645	Porova L.S.	Μοντέλο. 1913-1914. Κόκκινη κιμωλία σε κρεμ χαρτί. 27,4 x 22,6	PC-15294
646	Porova L.S.	Μοντέλο. 1913-1914. Κόκκινη κιμωλία σε κρεμ χαρτί. 27,5 x 22,6	PC-15295
647	Porova L.S., Vesnin A.A.	Σπουδή για τη θεατρική παραγωγή της στρατιωτικής παρέλασης για το Συνέδριο της 3ης Διεθνούς. Μάης 1921. 1921. Μελάνι, σχεδιαστικά εργαλεία σε χαρτί. 46,7 x 62,5	PC-12151
648	Puni I. A.	Κούρεμα του βασιλιά. Εικονογράφηση για το παραμύθι <i>Ιερεμία-τεμπελχανά</i> της συλλογής <i>Χριστουγεννιάτικο Δέντρο</i> , 1917. Λιθογραφία σε χαρτί. 33 x 23	ΓPC-9494
649	Puni I. A.	<i>Δημόσιο θέατρο με τη ματιά του γνώστη της τέχνης του θεάτρου για τον εαυτό του</i> . Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 14,7 x 13,3	P-4193
650	Puni I. A.	<i>Σχετικά με το σύστημα παραστάσεων για τον εαυτό τους</i> . Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 9 x 10,7.	P-4194
651	Puni I. A.	<i>Ο αναρρωνύων</i> . Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 6,5 x 8	P-4195
652	Puni I. A.	<i>Ο αναρρωνύων</i> . 1915-1916. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 12,5 x 8,3.	P-4196
653	Puni I. A.	<i>Αυτοκούκλες (Αυτόματες κούκλες)</i> . Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 8,4 x 6	P-4197
654	Puni I. A.	<i>Βραζιλιάτικο</i> . Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 8,8 x 8,7	P-4198
655	Puni I. A.	<i>Ραχάτι στο χαρέμι</i> . 1915-1916. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 19 x 13,5	P-4199
656	Puni I. A.	<i>Εκλεπτυσμένο γκραν γκινόλ</i> . Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 9,2 x 8,5	P-4200
657	Puni I. A.	<i>Τουρίστες στην Πετρούπολη</i> . 1915-1916. Μελάνι, πένα, μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 10,4 x 10	P-4201
658	Puni I. A.	<i>Διδασκαλία πάνω στα σχετικά δείγματα</i> . Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 8,2 x 6	P-4202
659	Puni I. A.	<i>Διδασκαλία πάνω στα σχετικά δείγματα</i> . Μολύβι γραφίτη σε χαρτί.	P-4203
660	Puni I. A.	<i>Χορός κακού γούστου</i> . Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 8,6 x 9,5	P-4204
661	Puni I. A.	Κούρεμα του βασιλιά. Μελάνι, πένα, κάρβουνο, μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 33 x 22	P-4205
662	Puni I. A.	Γαλάζια νεκρή φύση. 1917-1918. Γκούας σε χαρτί σε χαρτόνι. 35,5 x 27,5	P-4206
663	Puni I. A.	Φανάρι. Πλευρά της Πετρούπολης. 1916-1918. Μελάνι, πινέλο σε χαρτί σε χαρτόνι. 26,3 x 23	P-4207
664	Puni I. A.	Νύχτα στο σπίτι. Η πλευρά της Πετρούπολης. 1916-1918. Μελάνι, πινέλο, μολύβι γραφίτη σε χαρτί, σε χαρτόνι. 21 x 28,2. Περιγράμμα.	P-4208
665	Puni I. A.	Σκάλα (Είσοδος στο σπίτι). Η πλευρά της Πετρούπολης. 1916-1918. Μελάνι, μολύβι γραφίτη σε χαρτί σε χαρτόνι. 31 x 21,1	P-4209
666	Puni I. A.	Χειμωνιάτικη νύχτα. 1916-1919. Μελάνι, ασβεστόχρωμα, πινέλο σε χαρτί σε χαρτόνι. 27 x 20	P-4210
667	Puni I. A.	Αυλή. (Τοπίο). 1916-1919. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. Ακουαρέλα, μελάνι, μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 31 x 21	P-4211
668	Puni I. A.	Αυτοπροσωπογραφία. 1918. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 38 x 26,8	P-4212
669	Senkin S.Y.	Πόλη. Δεκ.1920. Κολάζ από αποκόμματα περιοδικών και έγχρωμο χαρτί, σε χαρτόνι. 70,2 x 52,1	PC-12378
670	Sofronova A.F.	Αφηρημένη Σύνθεση. 1921-1922. Κάρβουνο σε χαρτί. 29,9 x 19	PC-15600
671	Sofronova A.F.	Καθιστή μορφή. 1921-1922. Κάρβουνο σε χαρτί. 23,1x 15,8	PC-15601

672	Sofronova A.F.	Γυναικεία Μορφή. 1921-1922. Κάρβουνο σε χαρτί. 17,6 x 11	PC-15614
673	Sofronova A.F.	Γυναικεία Μορφή. Κυβισμός. 1921-1922. Κάρβουνο σε χαρτί. 22,2 x 17,7	PC-15615
674	Sofronova A.F.	Καθιστή (μορφή) στο πάτωμα. Κυβισμός. 1921. Κάρβουνο σε χαρτί. 22,2 x 17,7	PC-15616
675	Sofronova A.F.	Καθιστή (μορφή). Κυβισμός. 1921. Έγχρωμη μελάνη σε χαρτί. 21 x 16,5	PC-15617
676	Sofronova A.F.	Καθιστή (μορφή). Κυβισμός. 1921. Κάρβουνο σε χαρτί περιτυλίγματος. 22,3 x 18	PC-15618
677	Sofronova A.F.	Αφηρημένη Σύνθεση. 1921-1922. Κάρβουνο σε χαρτί. 23 x 13,3	PC-15619
678	Sofronova A.F.	Καθιστή (μορφή). Κυβισμός. 1921-1922. Γκουάς, μελάνι, σχεδιαστικά εργαλεία σε χαρτί. 22,4 x 18	PC-15620
679	Sofronova A.F.	Σουπρεματισμός. Κατασκευή. 1921-1922. Γκουάς, μελάνι, σχεδιαστικά εργαλεία, ακουαρέλα σε χαρτί. 22,4 x 18	PC-15621
680	Władysław Strzemiński	Αφίσα SMOLROSTa <i>Τι έκανες εσύ στο μέτωπο;</i> Τύπωμα σε καφέ χαρτί. 25,2 x 45,4	PC-14981
681	Tatlin V.E.	Ομίχλη πάνω από τον κόλπο. Προσχέδιο σκηνικών για την παράσταση <i>Η Μακρινή χώρα</i> του E. L.h Shvarts. 1944. Μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 35,5 x 50	PC-11405
682	Tyshler A.G.	Το τσίρκο. Μέσα δεκ.1920. Μαύρο μελάνι, κόκκινο μελάνι, πένα, μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 34,1 x 22	PC-15609
683	Tyshler A.G.	Σκεπτομένη γυναίκα. 1936. Μελάνι, πένα σε χαρτί. 24 x 18,7	PC-15610
684	Tyshler A.G.	Ο γελωτοποιός του βασιλιά Ληρ. 1934. Μαύρο μολύβι σε χαρτόνι. 60,8 x 39,8	PC-15611
685	Volkon A.N.	Οι όμορφες. 1921. Ακουαρέλα σε χαρτί. 24 x 29,5	P-4344
686	Volkon A.N.	Ανατολίτικη σύνθεση. 1921. Γκουάς, μολύβι γραφίτη σε χαρτί. 24,5 x 30,5. Περιγράμμα εικόνας.	PC-12154
687	Volkon A.N.	Κοπέλες από το Κιργιστάν. Αρχές δεκ.1920. Τέμπερα, βερνίκι σε χαρτί. 26,5 x 27,7	PC-12155
688	Volkon A.N.	Ανατολίτικη σύνθεση. 1921. Μολύβι γραφίτη, ακουαρέλα σε χαρτί. 33,6 x 34,2	PC-12156
689	Volkon A.N.	Καραβάνι. 1921. Μελάνι, τέμπερα, πινέλο σε χαρτί. 47,5 x 62. Περιγράμμα εικόνας 24,4 x 38,7.	PC-12165
690	Volkon A.N.	Στην άμαξα. 1921. Ακουαρέλα, γκουάς, μελάνι, πινέλο σε χαρτί σε χαρτόνι. 62 x 47,5. Περιγράμμα εικόνας 24,4 x 38,7.	PC-15595
691	Volkon A.N.	Καμήλες. Αρχές δεκ. 1920. Μελάνι, ακουαρέλα, γκουάς, βερνίκι, πινέλο σε χαρτί. 34,5 x 37,5. Περιγράμμα εικόνας.	PC-15639



**A summary of the doctoral thesis of Zacharoula Avlonitou  
under the title  
“Collector and collection, an indivisible unit: The case of the collector and  
collection of George Costakis”**

The main position of the present dissertation is the view that the interaction between pioneer collectors and their collections, which makes them an indivisible unity, is one of the decisive factors of transformation and widening of the aesthetic patterns of their society.

This is confirmed by the story of the action and interaction between the pioneers and the rest of the art collectors in the West and in the Soviet Union in the 20<sup>th</sup> century, as proposed here, as well as by the examination of the interactive relationship between the collector George Costakis and his collection on the theme of Russian Avant-garde. This relationship is analyzed and interpreted in multiple levels, while its impact on the collections' environment of the Stalinist and metastalinist Russia and the West is explored. Costakis' action is described as corrective and, under certain conditions, of a pioneer nature. At the same time, the motives and parameters of the collective action in general and of the particular collector are summarized and categorized.

Furthermore, on the one hand, the creation of a database for the art collection activity during the 20<sup>th</sup> century, and on the other hand the study of both the activity of G. Kostakis and of the content of his collection, function in support of the documentation and limitation of arbitrariness in the formulation of quantified judgments about the specific collector and his collection. The latter are based on a bipolar evaluation system, which reveals an extremely striking and intense profile of the collector G. Kostakis and his collection until today, whilst the possibility of this profile changing over time should not be ruled out.

---

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Ανέστη, Κ.Ι. (2012, 10 Οκτωβρίου). Σε δημοπρασία έργα της περίφημης συλλογής Εμπειρικού. Στο *Iefimerida*. Ανακτήθηκε από <http://www.iefimerida.gr>
- Αντάσκινα, Ν. (1995). Εισαγωγικό σημείωμα. Στο Α. Καφέτση (Επ.), *Ρωσική Πρωτοπορία 1910-1930* (τόμος ΙΙ, σσ. 345-346). Αθήνα, Ελλάδα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.
- Αντάσκινα, Ν. (1995). Η τύχη της πρωτοπορίας την περίοδο του ολοκληρωτισμού: Η μη-επίσημη τέχνη του 1920-1940 στη Συλλογή Κωστάκη. Στο Α. Καφέτση (Επ.), *Ρωσική Πρωτοπορία 1910-1930* (τόμος Ι, σσ. 576-590). Αθήνα, Ελλάδα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.
- Αντάσκινα, Ν. (2004). Σολομών Νικρίτιν: η προσωπικότητα και το έργο του. Στο Μ. Παπανικολάου & Λ. Ιόβλεβα (Επιμ.), *Solomon Nikritin: Φωτεινές σφαίρες-σκοτεινοί σταθμοί: Η τέχνη του Solomon Nikritin (1898-1965)*, (σσ. 51-77). Θεσσαλονίκη, Ελλάδα: Κ.Μ.Σ.Τ.
- Αντρέι Ζντάνοφ: Ομιλία στο πρώτο πανενωσιακό συνέδριο των σοβιετικών συγγραφέων. (1995). Στο Α. Καφέτση (Επ.), *Ρωσική Πρωτοπορία 1910-1930* (τόμος ΙΙ, σ. 424). Αθήνα, Ελλάδα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.
- Αστραπέλλου, Μ. (2015, 24 Φεβρουαρίου). Γιατί αυτός ο πίνακας κοστίζει 300 εκατομμύρια δολάρια; *BHMAgazino* website. Ανακτήθηκε από <http://www.tovima.gr/vimagazino>
- Αυλωνίτου, Χ. (2000). *Λ. Ποπόβα: Τα έργα της για το θέατρο: Συλλογή Κωστάκη*. (Μεταπτυχιακή εργασία). Θεσσαλονίκη, Ελλάδα: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο.
- Αφτονόμοβα, Ν. (1995). Γύρω από τον Καντίνσκι. Στο Α. Καφέτση (Επ.), *Ρωσική Πρωτοπορία 1910-1930* (τόμος Ι, σσ. 254-257, 492-494, εικ.198). Αθήνα, Ελλάδα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.
- ΑΧΡΡ: Διακήρυξη της Ένωσης Καλλιτεχνών Επαναστατικής Ρωσίας. (1995). Στο Α. Καφέτση (Επ.), *Ρωσική Πρωτοπορία 1910-1930* (τόμος ΙΙ, σ. 347). Αθήνα, Ελλάδα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.
- ΑΧΡΡ: Η πρωταρχική αποστολή της ΑΧΡΡ. Εγκύκλιος σε όλους τους κλάδους της ΑΧΡΡ: Κάλεσμα προς όλους τους καλλιτέχνες της ΕΣΣΔ. (1995). Στο Α. Καφέτση (Επ.), *Ρωσική Πρωτοπορία 1910-1930* (τόμος ΙΙ, σ. 347). Αθήνα, Ελλάδα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.
- A new buyer on the scene: When a mystery collector began buying up entire exhibitions even before they opened last year, it seemed reminiscent of Charles Saatchi at his most expansive. (2007, October 16). Στο *The Evening Standard*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/qMu1FD>

- Abbey House joins forces with the famous Polish art collector Wojciech Fibak. (2011, November 27). ArtDaily website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/JQtRWU>
- Abby Aldrich Rockefeller albums in The Museum of Modern Art archives. (2006). MoMA website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/QjPsgZ>
- Abby Aldrich Rockefeller, 1874-1948. (χ.χ.). The Rockefeller Archive Center website. Ανακτήθηκε από <http://rockarch.org/bio/abby.php>
- Adams, S. (2008, May 18). Roman Abramovich 'revealed as Freud and Bacon buyer'. Στο *The Telegraph*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/LkZQ44>
- Addley, E. (2006, October 14). French tycoon heads art power list. Στο *The Guardian*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/sKJ18M>
- Ades, D., Jolles, A. & Andreotti, M. (1997). *Surrealist art: the Lindy and Edwin Bergman Collection at the Art Institute of Chicago*. Chicago, IL: Art Institute; London, England: Thames and Hudson.
- Adler, Blanche, 1877-1941. (χ.χ.). Archives Directory for the History of Collecting in America. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/Lx4uth>
- Adler, H. S. (2011). *Saidie May: Pioneer of early 20th century collecting*. North Melbourne: Whitmore Press.
- A. E. Gallatin and the Museum of Living Art. (χ.χ.). Grey art New York University gallery website. Ανακτήθηκε από <https://greyartgallery.nyu.edu/about/history>
- Albert Eugene Gallatin. (χ.χ.). Smithsonian American Art Museum: Renwick Gallery website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/RnZQYW>
- Aigi, G. (2002). Nikolai Khardzhiev and the Maiakovsky Museum, Moscow. Στο E. A. Petrova (Ed), *A legacy regained: Nikolai Khardzhiev and the Russian Avant-Garde* (σσ. 43-49). St. Petersburg, Russia: Palace Editions.
- Ai Weiwei is named ArtReview's 'most powerful artist. (2011, October 13). Στο *BBC news*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/kHzrQ>
- Akinsha, K. (2008, February 1). The mysterious journey of an erotic masterpiece. Στο *ARTnews* (February 2008). Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/Cv8j5P>
- Akinsha, K. (2011, Oktober 2). Lunching under the Goya: Jewish collectors in Budapest at the beginning of the twentieth century. Στο C. Facchini, *Modernity and the cities of the Jews. Quest: Issues in Contemporary Jewish History: Journal of Fondazione CDEC*(2). Ανακτήθηκε από [www.quest-cdecjournal.it/focus.php?id=231](http://www.quest-cdecjournal.it/focus.php?id=231)
- Alberge, D. (2010, November 30). Russian painters denounced as Soviet traitors exhibit in London. Dissident artists including Oscar Rabin and Vladimir Yankilevsky to exhibit at newly-opened Aktis Gallery. Στο *The Guardian*. Ανακτημένο από <http://www.theguardian.com>

Aleksandr Rodchenko: Spatial construction no. 12. (χ.χ.). MoMA website. Ανακτημένο από <https://goo.gl/WDyCPL>

Alexander Iolas: 25 May 2017: 2:00 pmst: London. (2017). Sotheby's website. Ανακτήθηκε από [goo.gl/ZKM7f3content\\_copy](https://goo.gl/ZKM7f3content_copy)

Alexander Tyshler heritage. (χ.χ.). The Pushkin State Museum of Fine Arts: Department of Private Collections website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/LZ7XUz>

Alice Teriade Collection: Prestige sales of modern & contemporary art: October 2007, auction on 20 October 2007. (2007, July 25). Artcurial Auction House website. Ανακτήθηκε στις 2/6/2017 από <https://www.artcurial.com/en/artcurial>

Allen, F. L. (1956). *The great Pierpont Morgan*. New York, NY: Bantam Books.

Allport, G. W. (1966). Traits revised. Στο *American Physiologist*, 21,1-10.

Amherst College receives the Thomas P. Whitney '37 collection of Russian art. (2001, March 28). Amherst College website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/zV1RWt>

Andriotakis, P. (1979, May 7). Why would George Costakis give up his incomparable Russian art collection? Freedom. Στο *People*, 11(18). Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/i5sYEC>

Anna, S.K. (Ed.). (1995). *Russische Avantgarde: Grafik aus dem Kunstmuseum Nukus, Karakalpakstan*. Stuttgart, Deutschland: Daco-Verlag.

Antonov, V. V. (χ.χ.). Yaremich S.P. (1869-1938), artist, art historian. Στο *Saint Petersburg Encyclopaedia*. Ανακτήθηκε στις 29/6/2017 από <https://goo.gl/SvRQUz>

Applebaum, A. (2004). *Gulag: A History*. New York, NY: Anchor Books.

Arensberg, Louise and Walter: Dresden, 1879–Los Angeles, 1953, and Pittsburgh, 1878–Los Angeles, 1954. (χ.χ.). Index of historic collectors and dealers of cubism website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/2sCFd9>

Arnhold, Eduard (Nachlass). Στο *Lost Art Internet Database*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/RLmHRB>

Art as activism: Graphic art from the Merrill C. Berman Collection, June 26, 2015–September 13, 2015. (2015). New-York Historical Society Museum & Library: Making history matter website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/GGewRR>

*Art of this century: the Guggenheim Museum and its collection*. (1993). Ανακτήθηκε από <https://archive.org/details/artofth00solo>

Artfinding vidéo. (2010, January 22). Interview with Richard Feigen, expert in old masters paintings & drawings and modern art, by Guillaume Champavere. [Video file]. Ανακτήθηκε στις 4/9/2017 από <https://www.youtube.com/watch?v=jEaU25meIJM>

- Artner, A.G. (1992, April 30). Housewarming gift. Horwich family promises 15 works by Calder to the Museum of Contemporary Art in its new home. Στο *Chicago Tribune*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/Sy2Dfz>
- Asimov, N. (2002, December 27). Oakland man claims a Picasso: Grandmother's painting now worth \$10 million was looted by Nazis. SFGate website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/i7DAC6>
- Aspden, P. (2014, January 24). The collections of Stanley J. Seeger. Στο *The Financial Times*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/AcaCxM>
- Assouline, P. (1989). *L'Homme de l'Art: D. H. Kahnweiler, 1884-1979*. Paris, France: Gallimard.
- Auf der Maur, J. (2008, Februar 17). Die lange Reise des *Knaben*. Στο *Neue Zürcher Zeitung*. Ανακτήθηκε από <https://www.nzz.ch>
- Auf hoher Ebene: Kunst-Strategie zwischen Ost und West: Der Moskauer Sammler Costakis hat den Hauptteil seiner modernen Sammlung den Sowjets gestiftet. Der bedeutende Rest ist jetzt in Düsseldorf ausgestellt. (1977, 26 September). Στο *DER SPIEGEL* (40/1977). Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/yCRr1v>
- Auspicious vision: Edward Wales Root and American modernism: Extensive exhibition features remarkable bequest of American art: October 14, 2007 - February 24, 2008. (2008). Munson-Williams-Proctor Arts Institute website. <https://goo.gl/D424jd>
- Avanguardia russa: Dalle collezioni private sovietiche, origini e percorso: 1904-1934: Milano, Palazzo Reale 23 gennaio-12 marzo 1989* (1988). Milano, Italia: Bolis.
- Βαρβαρούσης, Π. (1998). *Στρατηγική των παιγνίων: Συνεργασία και σύγκρουση στις διεθνείς σχέσεις*. Αθήνα, Ελλάδα: Εκδόσεις Παπαζήση.
- Βαρβιτσιώτης, Ι. (2006, 15 Ιανουαρίου). Περιφερειακές πινακοθήκες: Οι άγνωστοι θησαυροί της νεοελληνικής τέχνης. Στο *ΤΟ ΒΗΜΑ*. Ανακτήθηκε από <http://www.tovima.gr>
- Βασίλι Καντίνσκι: Μουσείο Ζωγραφικής Παιδείας. (1995). Στο Α. Καφέτση (Επ.), *Ρωσική Πρωτοπορία 1910-1930* (τόμος ΙΙ, σσ. 417-419). Αθήνα, Ελλάδα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.
- Bach O.K. & Price, V. (1960). *German expressionist paintings from the collection of Mr. & Mrs Morton D. May*. Denver, CO: The Denver Art Museum.
- Bacon, E. & , M.A. Sandle, M.A. (Ed.). (2002). *Studies in Russian and East European history & society: Brezhnev reconsidered*. Basingstoke, England: Palgrave Macmillan.

- Baekeland, F. (1996). Psychological aspects of art collecting. Στο S. M. Pearce (Ed), *Interpreting objects and collections* (σσ.205-219). London, England & New York, NY: Routledge.
- Baier, U. (2007, Februar 25). Heinz Berggruen. Der Mäzen verlässt seine Bilder. Στο *Die Welt*. Ανακτήθηκε από <https://www.welt.de>
- Bakwin, Ruth Morris, 1898-1985. (χ.χ.). Archives Directory for the History of Collecting in America website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/GGZGF6>
- Barnett, V. E. (1978). Justin K. Thannhauser Collection. Ανακτήθηκε από <https://archive.org/details/guggen00barn>
- Barry, E. (2011, March 8). *Decadent* Russian art, still under the boot's shadow. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Bartelmus, B. (2009, 28 November). Leo Lewin (1881-1965). Schlesische Kunstsammlungen website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/PS7nkG>
- Bartlett, Frederic Clay, 1873-1953. (χ.χ.). Archives Directory for the History of Collecting in America. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/RZPJmQ>
- Baudrillard, J. (1968). *Le système des objets*. Paris: Gallimard.
- Baudrillard, J. (1981). *For a critique of the political economy of the sign*. (Ch. Levin, Trans). St. Louis, MO: Telos Press.
- Bauschinger, S. (1999). The Berlin moderns: Else Lasker-Schüler and café Culture. Στο Bilski E.D. (Ed), *Berlin Metropolis: Jews and the New Culture, 1890-1918* (σσ. 58-101). Berkeley, CA Los Angeles, CA, London, England: University of California Press.
- Beaufort-Spontin, P. (2004). *A brief story of private collecting: The Thyssen-Bornemisza Museum and the Guggenheim Museum in Bilbao. Two collections and their impact*. (Doctoral dissertation). St. Andrews, Scotland: University of St. Andrews.
- Beck, Paul. (χ.χ). Käthe Kollwitz Museum Köln. Personenregister website. Ανακτήθηκε στις 15/6/2017 από <https://www.kollwitz.de/glossar.aspx>
- Becker, Ch., Brown, R., Schuster, P.-K., Patton, W., Chisholm, F. (2011). *The Nahmad Collection*. Köln, Germany: DuMont, Kunsthaus Zurich.
- Becker, F & Rehnolt, A. (2009, 5 März). Von der Heydt-Museum zeigt Wuppertal Sammler der Gegenwart. Στο *Musenblätter*. Ανακτήθηκε στις 12/7/2017 από <https://goo.gl/nD35oG>
- Becker, L. (2001). Ο Vladimir Tatlin και το αεροποδήλατο. Στο L. Becker (Επιμ.), *Κατασκευή: Ο Τάτλιν και ο κύκλος του/Construction: Tatlin and after* (σσ. 141-159). Θεσσαλονίκη, Ελλάδα: Κ.Μ.Σ.Τ.

- Behr, S. (2009, 1 March). Jewish women's archive: Rosa Schapire 1874-1954. Στο *Jewish Women: A Comprehensive Historical Encyclopedia*. Ανακτήθηκε στις 12/7/2017 από <https://jwa.org/encyclopedia/article/schapire-rosa>
- Behrman, S.N. (1952). *Duveen*. (2th edition). New York, NY: Vintage Books.
- Belk, R. W. (1996). Collectors and collecting. Στο S. M. Pearce (Ed), *Interpreting objects and collections* (σσ. 317-326). London, England & New York, NY: Routledge.
- Bendheim, F. (1999, July 24). The compassion of Dr Gachet. Στο *THE LANCET*, 354 (9175), 345.doi: [http://dx.doi.org/10.1016/S0140-6736\(99\)00131-2](http://dx.doi.org/10.1016/S0140-6736(99)00131-2)
- Beneke, S. (2001). Ausklang einer Epoche. Die Sammlung Alfred Cassirer. Στο A. Pophanken & F. Billeter (Eds.), *Die Moderne und ihre Sammler* (σσ. 327-346). Berlin, Deutschland: Akademie Verlag.
- Benjamin Altman: American merchant, art collector, and philanthropist. (χ.χ.). Στο *Encyclopedia Britannica*. Ανακτήθηκε στις 13/5/2017 από <https://www.britannica.com>
- Bergler, E. (1947). The psychopathology of *bargain hunters*. Στο *Journal of Clinical Pathology* (8), σσ. 623-627.
- Berk, C.C. (2015, April 29). Hollywood's top 10 art collectors. CNBC website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/mp1Ert>
- Berko, P. & V. (1981). *Dictionary of Belgian painters born between 1750 and 1875*. (σ. 51). Brussels, Belgium: Laconti.
- Bernard, É. (1908, Octobre). Julien Tanguy, dit le père Tanguy. Στο *Mercure de France*, LXXVI(276, 16 Décembre 1908), 600-616. Ανατύπωση στο *L'Échoppe*, Paris 1990. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/ADpMno>
- Bernstein, R. (2005, Januar 20). A personal vision, with a fortune to match, creates a new German museum. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Bertha Honoré Palmer and Potter Palmer. (χ.χ.). Art Institute of Chicago website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/saBp4Z>
- Beurdeley, B. (1966). *The Chinese collector through the centuries*. Rutland, England: Charles E. Tuttle.
- Biedermann, H. (2001). Die Sammlungen Adolf Rothermundt und Oscar Schmitz in Dresden. Στο A. Pophanken & F. Billeter (Eds.), *Die Moderne und ihre Sammler* (σσ. 209-212, 213-234). Berlin, Deutschland: Akademie Verlag.
- Bildnis der Adele Bloch-Bauer II 1912. (χ.χ.). Klimt Museum website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/XLuYc2>
- Billeter, F. (2001). Zwischen Kunstgeschichte und Industriemanagement. Eberhard von Bodenhausen als Sammler Neoimpressionistischer Malerei. Στο

- A. Pophanken & F. Billeter (Eds.), *Die Moderne und ihre Sammler* (σσ. 125-148). Berlin, Deutschland: Akademie Verlag.
- Bilski, E.D. (Ed). (1999). *Berlin Metropolis. Jews and the New Culture, 1890-1918*. Berkeley, CA, Los Angeles, CA, London, England: University of California Press.
- Biography: Solomon R. Guggenheim. (χ.χ.). The Solomon R. Guggenheim Foundation website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/ozwVQ9>
- Biography of Yuri Andropov. (1983). Στο *Soviet Life*, 08/1983(323), 1B. Ανακτήθηκε στις 5/5/17 από <https://goo.gl/VQucx3>
- Birchenough, T. (2015, February 22). theartsdesk in Moscow: Remembering George Costakis: Moscow pays tribute to the great Greek collector of the Russian avant-garde. The Arts Desk website. Ανακτήθηκε στις 13/6/2017 από <https://goo.gl/4v28R3>
- Bishop, J., Debray, C. & Rabinow, R. (Ed.). (2011). *The Steins collect: Matisse, Picasso, and the Parisian avant-garde*. New Haven, CT and London, England: San Francisco Museum of Modern Art, Yale University Press.
- Blankfeld, K. (2009, July 24). In pictures: Top billionaire art collectors. Στο *Forbes Magazine*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/9c8Fh4>
- Blankfeld, K., Zeppelin von C. & Adams, S. (2009, July 24). *In pictures: Top billionaire art collectors*. Στο *Forbes*. Ανακτήθηκε από <https://www.forbes.com>
- Thornton, S. (2008, September 7). Francis Bacon claims his place at the top of the market. Στο *The Art Newspaper*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/aefY1B>
- Bloom, J. & Huang, J. (χ.χ.). A cubist trove: Leonard A. Lauder cubist collection in audio and images. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/EiNrQX>
- Blum, D., (2001, April 6). Die Frau, die ihrer Zeit weit voraus war: «Ich will nicht einen Tag länger leben, als ich arbeiten kann», wünschte sich die Sammlerin Rosa Schapire. Στο *Die Welt*. Ανακτήθηκε από <http://www.welt.de>
- Blum, D. (2001, April 11). Der Mann, der in die Fußstapfen seines Vaters trat: Der Bankier Theodor Behrens liebte die französischen Impressionisten, seine Kollektion war der Spiegel seiner Seele. Στο *Die Welt*. Ανακτήθηκε από <http://www.welt.de>
- Blum, D. (2001, 14 März). Der Mann, der zu Liebermann «Max» sagte. Wer war Alfred Lichtwark? Ein Porträt des ersten Direktors der Hamburger Kunsthalle. Στο *Die Welt*. Ανακτήθηκε από <http://www.welt.de>
- Blum, D. (2001, März 22). Der Mann, der Frauen und Bilder liebte: Am Ende lebte er von der Wand in den Mund: Der Kaufmann, Kenner und Konsul Max Leon Flemming. Στο *Die Welt*. Ανακτήθηκε από <http://www.welt.de>



- Blum, D. (2001, März 28). Der Mann, der keine Provisionen kassierte: Ernst Rump sammelte Noldes Bilder zu einer Zeit, als dazu noch Zivilcourage gehörte. Στο *Die Welt*. Ανακτήθηκε από <http://www.welt.de>
- Blum, D. (2001, Mai 2). Der Mann, der viel zu wenig Geld hatte: Amtsrichter Gustav Schiefler war nicht nur ein Freund der Künste, sondern auch der Künstler. Στο *Die Welt*. Ανακτήθηκε από <http://www.welt.de>
- Blum, D.(2001, Mai 9). Der Mann, der nach Schönheit lechzte: Henry B. Simms war steinreich, liebte zahme moderne Bilder und wurde zu Unrecht verachtet. Στο *Die Welt*. Ανακτήθηκε από <http://www.welt.de>
- Blum, D. (2001, Mai 16). Der Mann, der gern in Paris einkaufte. Oscar Troplowitz kämpfte als Kunstsammler und als Produzent von Zahnpasta für den guten Geschmack. Στο *Die Welt*. Ανακτήθηκε από <http://www.welt.de>
- Blum, D. (2001, Mai 30). Der Mann, der eine kluge Frau hatte: Der Rechtsanwalt Paul Rauert kaufte die Bilder der Expressionisten, die seiner Gattin Martha gefielen. Στο *Die Welt*. Ανακτήθηκε από <http://www.welt.de>
- Blum, D. (2001, Juni 6). Der Mann, der die Kunst aufs Korn nahm: Der kaiserliche Getreideberater Henry P. Newman sammelte in seiner Freizeit teure Impressionisten. Στο *Die Welt*. Ανακτήθηκε από <http://www.welt.de>
- Blumenthal, George, 1858-1941. (χ.χ.). Archives Directory for the History of Collecting in America. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/Y8cN6q>
- Bock, F. (1896). *Die Byzantinischen Zellenschmelze der Sammlung Dr. Alex. von Swenigorodskoi und das darüber veröffentlichte Prachtwerk*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/QbseKZ>
- Bode, Wilhelm von, 1845-1929. (χ.χ.). Archives Directory for the History of Collecting in America. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/vqHpfi>
- Boje, F.W. (1950, 5 Januar). Bildnis eines Sammlers: *Bei Ketterer in Stuttgart wurde kürzlich aus dem Nachlaß von Heinrich Stinnes versteigert*. Στο *DIE ZEIT* (01/1950). Ανακτήθηκε από <http://www.zeit.de>
- Boros, Ch. (2013, Juli 13). Zwilling aus einer anderen Zeit: Eine neue Biografie erzählt das schillernde Leben des Kunstsammlers Eduard von der Heydt. Στο *DIE ZEIT*(28/2013). Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/k4Q9Kx>
- Boterbloem, K. (2004). *Life and times of Andrei Zhdanov, 1896 1948*. Montreal, Quebec, Canada: McGill-Queen's University Press.
- Bouruet-Aubertot V. (2015, 3. Novembre). Jacques Doucet, le couturier collectionneur. Στο *Connaissance des Arts*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/igtqux>

- Bowl, J.E. (1972). *The Blue Rose movement and Russian symbolist painting*. (Doctoral dissertation). St. Andrews: University of San Andrews. Ανακτήθηκε από <https://core.ac.uk/download/pdf/13120419.pdf>
- Bowl, J. E. (Ed.). (1976). *Russian art of the avant-garde: Theory and criticism 1902-1934*. New York, NY: the Viking Press.
- Bowl, J.E. (1976). *Russian art, 1875-1975: A collection of essays*. Austin, TX: University of Texas.
- Bowl, J. (1976, August). *The Blue Rose: Russian symbolism in art*. Στο *The Burlington Magazine*, 118(881), 566-575. Ανακτήθηκε από <http://www.jstor.org/stable/878497>
- Bowl, J.E. & Drutt, M. (Ed.). (2000). *Amazons of the avant-garde*. Ανακτήθηκε από <ark:/13960/t7kp8w40g>
- Bowl, J. E. & Mislner, N. (1993). *The Thyssen-Bornemisza Collection: Twentieth-century Russian and East European painting*. London, England: Zwemmer.
- Bowl, J. (1994). Living with art. Στο *Artnews* (February 1994). Ανακτήθηκε στις 5/7/2017 από <http://www.brochetain.ca/Brochetain/living.html>
- Bowl, J.E. & Mislner, N. (1993). *Twentieth-century Russian and East European painting: The Thyssen-Bornemisza Collection*. London, England: Zwemmer.
- Bowl, J. E. (1998). *L' avant-garde russe el la scene 1910-1930 : La collection N.D.Lobanov-Rostovsky*. Paris, France: Éditions Plume.
- Bowl, J. E. & Konecny, M. (2002). Introduction. Στο E. A. Petrova (Ed), *A legacy regained: Nikolai Khardzhiev and the Russian avant-garde* (σσ. 13 κ.εξ.). St. Petersburg, Russia: Palace Editions.
- Bown, M. C. (1991). *Art under Stalin*. Oxford, England: Phaidon.
- Brader, F.C. (2001). Meisterwerke im Verborgenen: Die Sammlung Otto Krebs. Στο A. Pophanken & F. Billeter (Eds.), *Die Moderne und ihre Sammler* (σσ. 287-310). Berlin, Deutschland: Akademie Verlag.
- Bräu, R. (2008). "Arisierung" in Breslau: Die "Entjudung" einer deutschen Großstadt und deren Entdeckung im polnischen Erinnerungsdiskurs (σσ.77 κ.εξ.). Saarbrücken, Deutschland: Vdm Verlag Dr. Müller.
- Brandt, F.R. & Hight, E. M. (1987). *German expressionist art: The Ludwig and Rosy Fischer Collection*. Richmond: Virginia Museum of Fine Arts.
- Brant, P.M. (2008, November 26). Laurence Graff. Στο *Interview*(November 2008). Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/B2c5vD>
- Brassaï. (2002). *Conversations with Picasso* (J.M.Todd, Trans) (First published in 1966). Chicago IL, London, England: University of Chicago Press.
- Braun, E. & Rabinow R. (χ.χ.) *Cubism: The Leonard A. Lauder Collection*. The Metropolitan Museum of Art website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/RGMcM1>

- Brettell, R. R. (1986). The Bartletts and the Grande Jatte: Collecting modern painting in the 1920s. Στο *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 12(2), 103-113. doi:10.2307/4115936
- Brockway, W. & Frankfurter, A. (1957). *The Albert D. Lasker Collection Renoir to Matisse*. New York, NY: Simon & Schuster.
- Brody, Sidney F. (χ.χ.). Archives Directory for the History of Collecting in America. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/RgHp9u>
- Broszat P. (2007, August 27) Bühne frei für Mutter Ey: Theater: Viel Applaus für die Aufführung anlässlich des 60. Todestages der großen Künstlerförderin. Στο *Neue Rhein Zeitung*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/2suGYP>
- Brown, D. (1996, January 12). Obituary: Gabrielle Keiller. Στο *The Independent*. Ανακτήθηκε από <http://www.independent.co.uk>
- Brown, M. W. (1955). *American Painting from the Armory Show to the Depression* (σσ.114 κ.εξ.). Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Bruhns, M. (2001). *Anita Rée: Leben und Werk einer Hamburger Malerin 1885 – 1933*. (2d edition). Hamburg, Deutschland: Heigener.
- Buck, L. (2016, July 25). Hydra therapy: above and below the shoreline. Στο *The Art Newspaper*. Ανακτήθηκε από <http://theartnewspaper.com>
- Buck, L. (2016, July 29). What's on in Hydra: Greece's art island. Στο *The Telegraph*. Ανακτήθηκε από <http://www.telegraph.co.uk>
- Bullock, P. R. (2003, 13. März). Zum Ruhme Russlands. Στο *Die ZEIT*(12/2003). Ανακτήθηκε από <http://www.zeit.de/2003/12/Mamontov>
- Bürger, P. (1984). *Theory and History of Literature. Volume 4: Theory of the avant-garde* (M. Shaw, Trans.). Minneapolis, MN: Manchester University Press.
- Bürklin, H., Schulz-Hoffmann, C. & Schuster, P.-K. (1985). *Deutsche Kunst seit 1960: Aus der Sammlung Prinz Franz von Bayern. Mit Ergänzungen aus den Beständen des Galerie-Vereins München*. München, Deutschland: Prestel.
- Burns, E. M. (1983). *Ευρωπαϊκή Ιστορία: Εισαγωγή στην ιστορία και τον πολιτισμό της νεότερης Ευρώπης*. Τόμ.2. Θεσσαλονίκη, Ελλάδα: Παρατηρητής.
- Burrus, C. (1994). *Art Collectors of Russia: The Private Treasures Revealed*. London, England and New York, NY: Tauris Parke Books.
- Butler, C.H., Schwartz, A. & Adler, E. (Ed.). (2010). *Modern women: Women artists at the Museum of Modern Art*. New York, NY: The Museum of Modern Art.
- Γιαννουδάκη, Τ. (1995). Βιβλιογραφία συλλογής Γ. Κωστάκη. Στο Α. Καφέτση (Επ.), *Ρωσική Πρωτοπορία 1910-1930* (τόμος Ι, σσ. 709-712). Αθήνα, Ελλάδα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.
- Γκραιή, Κ. (1987). *Η Ρωσική Πρωτοπορία: Προεπαναστατική και επαναστατική τέχνη στη Ρωσία, 1863-1922* (μτφ. Π. Ρηγοπούλου). Αθήνα, Ελλάδα: Υποδομή.

- C. Douglas Dillon, former Treasury secretary and Harvard overseer, dies at 93: Accomplishments spanned realms of government, diplomacy, finance, economics, and art. (2003, January 16). Στο *Harvard Gazette*. Ανακτήθηκε από <http://news.harvard.edu>
- Cabanne, P. (1963). *The Great Collectors*. (First published in 1961). New York, NY: Farrar, Straus.
- Calmels, L., Cohen, C. & Goutier J.-M. (2003). *André Breton, 42, rue Fontaine: tableaux modernes, sculptures, estampes, tableaux anciens. II: ventes le mardi 15 avril 2003 à Drouot-Richelieu, Paris*. Paris, France: Calmels Cohen.
- Cannadine, D. (2008). *Mellon: An American Life*. New York, NY: Vintage Books.
- Carlisle, O. (1961, Summer-Fall). Ilya Ehrenburg: The art of fiction No. 26. Στο *The Paris Review* (26). Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/uRM3wy>
- Carmean, E.A. Jr., Hunter, S, Clark, T. & Rathbone, E.E. (1980). *The Morton G. Neumann Family Collection: Selected Works. (Volume II)*. Washington, DC: National Gallery of Art.
- Carvajal, D. & Vogel, C. (2011, July 20). Ignorance is defense in a case of lost art. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Cascone, S. (2012, December 18). Mega-Collector and dealer Giuseppe Nahmad died in November. Στο *Art in America*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/hJ1QKY>
- Case 8: Annie Swan Coburn. (2013). The Art Institute of Chicago website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/pkuXky>
- Caspers, E., Henze, W. & Lwowski, H.-J. (Hrsg.). (1999). *Nolde, Schmidt-Rottluff und ihre Freunde: Die Sammlung Martha und Paul Rauert: Hamburg 1905-1958*. Hamburg, Deutschland: Ernst-Barlach-Haus.
- Cedrone, S. (2016, October 05). The collection of Alfred Atmore Pope at Hill-Stead Museum. *Connecticut Explored website*. Ανακτήθηκε στις 4/7/2017 από <https://goo.gl/DpabVV>
- Cézanne to Van Gogh: The collection of doctor Gachet opens at Metropolitan Museum May 25: May 25 - August 15, 1999. (1999). Metropolitan Museum of Art website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/KzLqtf>
- Chalk, M. (2001). Σημειώσεις για την ανακατασκευή χαμένων έργων του Tatlin. Στο L. Becker (Επιμ.), *Κατασκευή: Ο Τάτλιν και ο κύκλος του/Construction: Tatlin and after* (σσ. 169-177). Θεσσαλονίκη, Ελλάδα: Κ.Μ.Σ.Τ.
- Chickering, R. (Ed). (χ.χ.). *Wilhelmin Germany and the First World War (1890-1918): The Berlin Secession (1900): German History in Documents and Images (GHDI) website*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/arx9a9>
- Christie's. (1990). *Works from the Renée Montagu Collection: London Thursday, 6 December 1990 at 2:30 p.m.* London, England: Christie's.

- Christie's. (2007). Sale 7353: Impressionist and modern art evening sale: 6 February 2007, London, King Street: Lot 20: Pierre-Auguste Renoir (1841-1919): Madame Thurneyssen. Christie's website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/2fzhqd>
- Christie's. (2012, March 30). Release: Property from the Pincus Collection, passionate patrons and philanthropists. Christie's website. [press release]. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/ZCbACS>
- Clark, W. (2001). Katherine Dreier and the Société Anonyme. Στο *Variant*, 2 (14). Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/qtNeqQ>
- Cogniat, R. (2017, May 19). Pierre-Auguste Renoir. Στο *Encyclopaedia Britannica*. Ανακτήθηκε στις 29/6/2017 από <http://www.britannica.com>
- Cohen, A. J. (2002). Making modern art Russian: Artists, Moscow politics and the Tretyakov Gallery during the First World War. Στο *Journal of History of Collections* 14(2), 271-281.
- Cohen Collection: Unseen modern British art on show. (2012, March 19). Στο *BBC News*. Ανακτήθηκε από <http://www.bbc.com>
- Cohen-Solal, A. (2010). *Leo and his circle: The life of Leo Castelli*. New York, NY: Alfred A. Knopf.
- Cohn, M.B. (2012). *Classic modern: The art worlds of Joseph Pulitzer Jr.* New Haven, CT and London, England: Yale University Press.
- Colacello, B. (1995). The art of the deal. Στο *Vanity Fair* (April 1995). Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/Sw26JK>
- Coleby, N. (Ed.). (1988). *A surreal life: Edward James, 1907-1984*. London, England: Philip Wilson Publishers Ltd.
- Collecting Matisse and modern masters: The Cone sisters of Baltimore: May 6 - September 25, 2011. (χ.χ.). Deutsche Bank website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/PQYaSt>
- Collection Jacques Doucet: Deuxième partie. Catalogue des sculptures & tableaux du XVIIIe siècle / notices par Paul Vitry et Marcel Nicolle.* (1912). Ανακτήθηκε από <https://archive.org/details/collectionjacque02unse>
- Collection Marzell de Nemes de Budapest* (1913). Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/HTwCxS>
- Collector of Surrealism: Gabrielle Keiller. (χ.χ.). National Galleries of Scotland: Surrealism website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/xSroCn>
- Collector of Surrealism: Roland Penrose. (χ.χ.). National Galleries of Scotland: Surrealism website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/xSroCn>

- Pavel Tretyakov (1832-1898). Στο N. Collins (Ed.), (2008), *Encyclopedia of Art Education: Greatest Art Collectors*. Ανακτήθηκε στις 7/10/2017 από <https://goo.gl/FafoWq>
- Compton, S. P. (1979, September). Paris-Moscow 1900-1930, at the Centre Pompidou, Paris. Στο *The Burlington Magazine*, 121(918), 600-603. Ανακτήθηκε από <http://www.jstor.org/stable/879755>
- Connolly, K. (2004, September 21). Playboy's paintings *financed by blood money*. Στο *The Daily Telegraph*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/3e28Ue>
- Conquest, R. (2003). *Στάλιν: η συντριβή των λαών* (Ε. Παπαλεξοπούλου μτφρ). Αθήνα, Ελλάδα: Κούριερ Εκδοτική.
- Coppet, L. de & Jones, A. (1984). *The art dealers: The powers behind the scene tell how the art world really works*. New York, NY: C. N. Potter, 1984.
- Costakis, G. (1981). Collecting art of the avant-garde. Στο A. Z. Rudenstine (Ed.), *Russian avant-garde art: The George Costakis Collection* (σσ. 54-75). New York, NY: Abrams.
- Cotter, H. (2015, September 12). Review: The Broad is an old-fashioned museum for a new gilded age. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Couilleaux, B. (2008, Janvier 20). À l'apogée de l'impressionnisme. La collection du Dr. G. de Bellio, Paris, Musée Marmottan, du 10 octobre 2007 au 3 février 2008. Στο *La Tribune de l' Art* (Janvier 2008). Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/UKJd3q>
- Courtauld Gallery. (χ.χ.) Στο N. Collins (Ed.), (2008), *Encyclopedia of Art Education: Greatest Art Collectors*. Ανακτήθηκε στις 7/10/2017 από <https://goo.gl/FVR9xH>
- Crow, K. (2012, July 11). An art mystery solved: Mogul Is *Scream* buyer. Financier Leon Black paid nearly \$120 million for Munch pastel at May auction. Στο *The Wall Street Journal*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/bW3rDi>
- Crowther, S. (2015, January 19). The man who bought a Chagall for less than a pound of potatoes. Στο *The Moscow Times*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/Fq6tZG>
- Crowther, S. (2015, January 21). An Aladdin's cave of Soviet art bought on a shoestring budget. Στο *The Guardian*. Ανακτήθηκε από <https://www.theguardian.com>
- Δασκαλοθανάσης, Ν. (1995). Alexander Iolas: Μύθος και πραγματικότητα. Στο Α. Ντέρου (Επιμ.), *Αφιέρωμα Αλέξανδρος Ιόλας. The Art(16)*, 60.
- Διαμάντη, Μ. (Επιμ.). (2005). *Bousianis from the Vassilis J. Valambous Collection*. Αθήνα, Ελλάδα: Μουσείο Μπενάκη.

- Dabrowski, M. (1991). *Liubov Popova*. New York, N.Y: The Museum of Modern Art.
- Dallas Museum of Art celebrates the 25th anniversary of the Wendy and Emery Reves Collection. (2010, October 20). Dallas Museum of Art website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/e9XwZN>
- Dame Janet de Botton. (χ.χ.). The English Bridge Union website. Ανακτήθηκε στις 7/9/2017 από <https://goo.gl/jfYRTG>
- Danet, B. & Katriel, T. (1996). No two alike: play and aesthetics in collecting. Στο S. M. Pearce (Ed), *Interpreting objects and collections* (σσ. 220-239). London, England & New York, NY: Routledge.
- Daniel, D. (2015, March 11). Take a look inside Leonardo Di Caprio's growing art collection. Στο *Artnet news*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/HHkUio>
- Darwent, Ch. (2007, October 9). Andre Emmerich: Art dealer with *impeccable timing*. Στο *The Independent*. Ανακτήθηκε από <http://www.independent.co.uk>
- Das sind die reichsten Deutschen (2016, 4 October). Στο *Manager Magazin*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/pgak9x>
- Dascher, O. (2011). "*Es ist was Wahnsinniges mit der Kunst*": Alfred Flechtheim. *Sammler, Kunsthändler und Verleger*. Wädenswil, Schweiz: Nimbus.
- Das zerbrochene Jackett. (1981, December 21). Στο *DER SPIEGEL* (52/1981). Ανακτήθηκε από <http://www.spiegel.de>
- David David-Weill (1871–1952). (χ.χ.). Dumbarton Oaks Research Library and Collection website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/tcaqDQ>
- Davis, F. (1963). *Victorian patrons of the arts: Twelve famous collections and their owners*. London, England: Country Life Limited.
- Decker, A. (1998, November 12). The Basquiat boom. Στο *Artnet Magazine*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/iFSY9y>
- Decugis, J.-M., Delattre, M. & Labbè, Ch. (2011, 1 Fevrier). Trente œuvres disparues ou volées saisies à l'Institut Wildenstein: Les richissimes marchands d'art sont soupçonnés de recel. Στο *Le Monde*. Ανακτήθηκε από <http://www.lemonde.fr>
- Dehghan, S.K. (2012, August 1). Former queen of Iran on assembling Tehran's art collection: The rarely shown collection includes works by giants such as Pollock, Warhol and Bacon. Στο *The Guardian*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/rwRtjt>
- Deitch, J. (Ed.). (1996). *Everything that's interesting is new: The Dakis Ioannou Collection*. Athens: Deste Foundation for Contemporary Art and Ostfildern, Germany: Hatje Cantz Verlag.
- Del Collo, A. (2013, July 16). The Metropolitan Museum of Art Archives, Digital Collections: Havemeyer family papers relating to art collecting, 1901-1922. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/ZwkKXq>

- Delafond, M. (2007). *A l'apogée de l'impressionnisme: La collection Georges de Bellio*. Paris, France: Musée Marmottan Monet, Bibliothèque des arts.
- Denyse Durand-Ruel: Entretien réalisé par Gabrielle Houbre, Christiane Klapisch-Zuber et Pauline Schmitt-Pantel. (2004). Στο *CLIO: Femmes et images*(19), 169-179. Ανακτήθηκε από <https://clio.revues.org/654>
- Der Sturm. (1998). Στο *Encyclopedia Britannica*. Ανακτήθηκε στις 13/5/2017 από <https://www.britannica.com>
- Der Sammler Theodor Ahrenberg und das Atelier in Chexbres: 15 Jahre mit Kunst und Künstlern 1960–1975*. (1977). Düsseldorf, Deutschland: Der Kunstverein.
- Descharnes, R. (Ed.). (1998). Salvador Dalí. *Oui: The Paranoid-Critical Revolution, the paranoid-critical revolution: Writings, 1927-1933*. Boston, MS: Exact Change.
- Deuchler, F. (2012). Köln 1912: Der Wille die eigene Zeit zu begreifen. Στο B. Schaefer (Hg.), *1912: Mission Moderne: Die Jahrhundertschau des Sonderbundes*. Köln, Deutschland: Wienand, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud.
- Diamonds in a Grave. (1909, August 4). Στο *Otago Witness*, (2890), σ. 79. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/zxWGCR>
- Dickerman, L. (Ed.). (1996). *Building the collective: Soviet graphic design 1917-1937: Selections from the Merrill C. Berman Collection*. Princeton, NJ: Princeton Architectural Press.
- Die Kunsthalle Bremen: Die Sammlung: Von der Romantik zum Impressionismus. (χ.χ.). Kunsthalle Bremen. Ανακτήθηκε από <http://www.kunsthalle-bremen.de>
- Die russische avantgarde: Sammlung Costakis: Ausstellung 10.05.96 – 04.08.97. (1996). Haus der Kunst website. Ανακτήθηκε από <http://www.hausderkunst.de>
- Die Sammlung der Emanuel Hoffmann-Stiftung: Ausstellung 7. November 1970-24. Januar 1971*. (1970). Basel, Schweiz: Kunstmuseum Basel und Zbinden Druck und Verlag.
- Die Sammlung des Museums Ostwall. (χ.χ.). Dortmund.de website. Ανακτήθηκε στις 23/9/2017 από <https://goo.gl/VkAiC1>
- Die Sammlung Frieder Burda: Audio Interviews: Europäischer Kulturpreis für Frieder Burda, Laudatio Bundestagspräsident Dr. Norbert Lammert, 16. März 2007. (2007). [radio file]. Frieder Burda website. Ανακτήθηκε στις 20/9/2017 από <http://archive.is/sX70>
- Die Sammlung Gunter Sachs von Max Ernst bis Andy Warhol: 18. Oktober 2012 bis 3. Februar 2013. (χ.χ.) Museum Villa Stuck website. Ανακτήθηκε στις 17/9/2017 από <https://goo.gl/PWviX6>



- Die Sammlung Rump. (2005, September 6). Στο *Hamburger Abendblatt*. Ανακτήθηκε από <http://www.abendblatt.de>
- Die Top50 der deutschen Milliardäre. (2007, März 9). Στο *Die Welt*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/A6pQQh>
- Dimitri Mavrommatis. (χ.χ.). Bloomberg website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/CJJmoN>
- Distel, A., Druick, D.W, Groom, G. & Rapetti, R. (1995). *Gustave Caillebotte: Urban impressionist*. New York, NY: Abbeville & The Art Institute of Chicago.
- Distel, A. & Stein, S. A. (1999). *Cézanne to Van Gogh: The collection of doctor Gachet*. New York, NY: Metropolitan Museum of Art & Abrams.
- Dobrzynski, J.H. (1997, December 24). The zealous collector, a special report, a singular passion for amassing art, one way or another. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Dobrzynski, J. H. (1998, November 19). Indianapolis Museum buys 30 Gauguins from Swiss collector. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Donnell, C.G. (1986). Frederic Clay and Helen Birch Bartlett: The collectors. Στο *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 12(2), 85-101. doi:10.2307/4115935
- Dorrmann, M. (2001). *Unser bedeutendster und glücklicherster Sammler von Neuen Bildern: Die Entstehung und Präsentation der Sammlung Arnhold in Berlin*. Στο A. Pophanken & F. Billeter (Eds.), *Die Moderne und ihre Sammler* (σσ. 23-40). Berlin, Deutschland: Akademie Verlag.
- Dorrmann, M. (2002). *Eduard Arnhold (1849–1925): Eine biographische Studie zu Unternehmer- und Mäzenatentum im Deutschen Kaiserreich*. Berlin, Deutschland: Akademie Verlag.
- Dorsz, C. (Oktober 2012). Karl Ernst Osthaus (1874-1921). Ostmuseum Hagen. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/FH5fto>
- Dostert, E. (2010, Mai 17). Interview mit Sigggi Loch. Das Glück mit der Kunst teilen. Στο *Süddeutsche Zeitung*. Ανακτήθηκε από <http://www.sueddeutsche.de>
- Douglas, M. (2009, January 12). Leonard E.B. Andrews, buyer of Wyeth art, dies at 83. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Dr. Ruth Bakwin dies; Professor of Pediatrics. (1985, August 2). Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Drevin Aleksandr (Rudol'f) Davidovich: Gazeli (χ.χ.). (Drevin Aleksandr Rudolf Davidovich: Gazelles). Ανακτήθηκε από <http://www.tretyakovgallery.ru>
- Drutt, M. (χ.χ.). Liubov Popova: Brisk. Guggenheim Museum website. Ανακτήθηκε από <https://www.guggenheim.org/artwork/3493>

- Drutt, M. (χ.χ.). Liubov Popova: Untitled. Guggenheim Museum website. Ανακτήθηκε από <https://www.guggenheim.org/artwork/3494>
- Dübi-Müller Stiftung und Josef- Müller Stiftung. (χ.χ.). Kunstmuseum Solothurn website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/1oqys9>
- Düblin, Ch. (2008). Angela Rosengart im Gespräch mit Christian Düblin. Xecutives.net website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/n28vxF>
- Duke of Bavaria gets 2003 Duncan Phillips award. (2003, 11 April). Στο *Artdaily*. Ανακτήθηκε από <http://artdaily.com>
- DukeLibDigitalColl (2008, December 8). *About the arts: Leo Castelli, 1976*. [Video file]. Ανακτήθηκε στις 23/9/2017 από <https://www.youtube.com/watch?v=4vxKIzFRGPA&t=12s>
- Du Plessix-Gray, F. (2007). The surrealists' muse: Marie-Laure de Noailles's outrageous example. Στο *The New Yorker* (Sept. 24, 2007), 136. Ανακτήθηκε από <http://www.newyorker.com/magazine/2007/09/24/the-surrealists-muse>
- Dunne, C. (2016, October 20). A visit to the CIA's *secret* abstract art collection. Hyperallergic website. Ανακτήθηκε στις 23/9/2017 από <https://goo.gl/m8z7Vq>
- Durand-Ruel, D. (2004). Entretien réalisé par Gabrielle Houbre, Christiane Klapisch-Zuber et Pauline Schmitt-Pantel. Στο *Clio. Femmes, Genre, Histoire [En ligne]* (19), 169-179.
- Duret, [Jules-Emmanuel-] Théodore, Count de Brie (χ.χ.). Στο L. Sorensen (Ed.), (2000), *Dictionary of Art Historians*. Ανακτήθηκε στις 28/5/2017 από <https://goo.gl/DPgdVv>
- Dutilleul, Roger: Paris, 1873–Paris, 1956. (χ.χ.). Index of historic collectors and dealers of cubism website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/HtFF2e>
- Ελληνική*, πλέον, η Συλλογή Κωστάκη. (2000, 4 Απριλίου). Στο *Ριζοσπάστης*. Ανακτήθηκε από <http://www.rizospastis.gr>
- Εξαφανίστηκαν τρία έργα της συλλογής Κωστάκη στη Μαδρίτη. (2000, 09 Οκτωβρίου 2000). *In.gr website*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/1qszmG>
- Επιστολή από το Μουσείο του Ροστόφ προς τη Λ.Σ. Ποπόβα, Αρ. 3, 4-1-1921. (1995). Στο Α. Καφέτση (Επιμ.), *Ρωσική Πρωτοπορία 1910-1930* (τόμος II, σσ. 416-417). Αθήνα, Ελλάδα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.
- Έρευνα για την κλοπή των έργων της Πόποβα. (2000, 01 Νοεμβρίου). *In.gr website*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/utocTR>
- Eastland, K. (2010, February 3). Portrait of collector: The National Gallery of Art honors Chester and Maud Dale with a fitting exhibition. Στο *The Weekly Standard*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/zREmhh>

Edvard Munch's *The Scream* to go on show in New York. (2012, September 18). Στο *BBC News*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/GwSdPT>

Effort Moderne, Galerie L': Paris, 1918–1941. (χ.χ.). Index of historic collectors and dealers of cubism website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/HC5uqN>

Egbert, D. D. (1970). *Social Radicalism and the Arts: Western Europe: A cultural history from the French Revolution to 1968*. New York, NY: Alfred A. Knopf.

Egidio Marzona makes endowment of 372 works from his art collection to Stiftung Preussischer Kulturbesitz. (2014, February 6). Staatliche Museen zu Berlin website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/dkCaEB>

Egon Schiele, The Hermits. (χ.χ.). Leopold Museum: The Leopold Collection website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/FS3hXV>

Ehlers, F. (2005, 31 Januar). Das Jahrhundertbild. Στο *DER SPIEGEL* ( 5/2005). Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/3pkFZH>

Elliott, D. & Dudakov, V. (1989). *100 Years of Russian Art 1889-1989 from private collections in the USSR*. (1989). London, England: Lund Humphries in association with Barbican Art Gallery and the Museum of Modern Art.

Emil Heilbut, 1861-1921. (χ.χ.). University of Glasgow: The Correspondence of James McNeill Whistler website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/HR45KU>

Empson, R. (2012, October 9). Two years in coming, Art.sy finally brings Pandora's Genome Project to the wacky world of art. TC website. Ανακτήθηκε στις 6/7/2017 από <https://goo.gl/kj8wfM>

Enke, R. (2003). Malevich and Berlin. Στο *db ArtMag*(06:Kasimir Malewitsch-Suprematism 01/20-03/07/2003). Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/V3k64H>

Ernest Hoschedé. (χ.χ.). Haltenraum: Bibliothek von Artikeln zu einem beliebigen Thema website. Ανακτήθηκε στις 17/9/2017 από <https://goo.gl/X3xK8s>

Esterow, M. (2012, June 26). How to make a \$119.9 million bid. The top ten collectors on the 2012 ARTnews 200. *ARTnews*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/Yx1xND>

Esterow, M. (2013, July 7). Who will bid \$50 million? The top ten collectors of the 2013 ARTnews 200. Στο *ARTnews*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/Y6hPW1>

Eugène Murer: Hyacinthe-Eugène Meunier, 1841–1906. (χ.χ.). The Metropolitan Museum of Art. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/oYUryx>

Exclusif: Trente oeuvres disparues ou volées ont été saisies à l'institut Wildestein. (2011, 1 Février). Στο *Le Point*. Ανακτήθηκε από <http://www.lepoint.fr>

Ex-Corcoran gallery chief Vincent Melzac dies at 75. (1989). Στο *The Washington Post* (October 13, 1989). Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/SNm663>

- Exhibition: Kazimir Malevich: De Khardzhiev-Chaga Collection: 13 Nov. 1997 – 25 Jan. 1998. (1997). The Stedelijk Museum Amsterdam website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/YHAFuc>
- Exhibition of the collection of Mr. and Mrs. André Meyer: National Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington, June 9-July 8, 1962.* (1962). Washington, DC: National Gallery of Art.
- Faces of the week: David Geffen. (2007, February 23). Στο *BBC News* website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/bVLvzA>
- Farr, Sh. (2004, May 23). How a museum founder helped turn Van Gogh into an international icon. Στο *The Seattle Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.seattletimes.com>
- Fedchina, V.N. (χ.χ.). Semyonov-Tyan-Shansky, Petr Petrovich. Στο *Complete Dictionary of Scientific Biography*. Encyclopedia.com website. Ανακτήθηκε στις 21/7/2017 από <https://goo.gl/jmvQGH>
- Feilchenfeldt, Ch. & Romilly, P. (2000, Oktober 1). Die Sammlung Alfred Hess: «Die wohl beste Sammlung deutscher Expressionisten, die es je gegeben hat». Στο *Weltkunst (Zeitschrift für Kunst und Antiquitäten)*, 70 (11/2000), 1855-1857. München, Deutschland: ZEIT Kunstverlag GmbH & Co.KG.
- Feinstein, R. (2010, June 4). Reviews: The Scull Collection. Στο *Art in America*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/oRp3mP>
- Feliciano, H. (1997). *The lost museum: The Nazi conspiracy to steal the world's greatest works of art.* (First published in 1995). New York, NY: Basic Books.
- Ferdinand-Victor-Eugène *Delacroix Horses at a fountain: provenance.* Philadelphia Museum of Art website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/7g3mGD>
- Fernández, G. (χ.χ.). Most expensive paintings ever sold: A detailed and frequently updated list of the most expensive paintings ever. Στο *The Artwolf.com*. Ανακτήθηκε στις 16/7/2017 από <https://goo.gl/P73jZP>
- Fernández, G. (χ.χ.). Most expensive sculptures ever sold. Στο *The Artwolf.com*. Ανακτήθηκε στις 16/7/2017 από <https://goo.gl/nieLHU>
- Ferro, M. (1994). *Nicholas II: The last of the tsars.* (B. Pearce, Trans). (First published in 1990). New York, NY: Oxford University Press.
- Feßler, A.K. (2012, April 25). Wertvoll, aber gleichzeitig wertlos. Στο *Der Standard*. Ανακτήθηκε από <http://derstandard.at>
- Field, M. (2013, March 15). The new art establishment: art collector Frank Cohen makes his move on London. Στο *Evening Standard*. Ανακτήθηκε από <http://www.standard.co.uk>
- Figes, O. (2003). *Natasha's Dance: a cultural history of Russia.* New York, NY: Picador.

- Figes, O. (2007). *The Whisperers: Private Life in Stalin's Russia*. New York, NY: Picador.
- Finckh, G. & BIRTHÄLMER, A. (Hrsg.). (2009). "Privat": *Wuppertaler Sammler der Gegenwart im Von der Heydt-Museum*. Wuppertal, Deutschland: Von der Heydt-Museum.
- Finotti, N. (1995). Το έργο του ήταν συμβίωση πολιτισμών. Στο Α. Ντέρου (Επιμ.), *Αφιέρωμα Αλέξανδρος Ιόλας. The Art(16)*, 64.
- Fitch-Bunce, J. (2015, January 21). Review: A collection re-discovered: 100 year anniversary of the birth of George Costakis by Jessica Fitch-Bunce. Russian Art & Culture website. Ανακτήθηκε στις 24/7/2017 από <https://goo.gl/FujVh1>
- Fitzgerald, N. (2007). Hermitage revives a revolutionary tradition. Στο *ARTNews* (June 2007), 90 κ.εξ.
- Fleckner, U. (2006). Ein Weltbild wird gesammelt. Carl Einstein berät Gottlieb Friedrich Reber. In U. Fleckner, *Carl Einstein und sein Jahrhundert: Fragmente einer intellektuellen Biographie* (σσ. 309-330). Berlin, Deutschland: Akademie Verlag.
- Flint, R. (1931, May 16). The private collection of Josef Stransky. Στο *The Art News Supplement* 29(33), 87-117. New York, NY: Art News.
- Fontevicchia, A. (2013, November 26). Dakis Joannou's mega yacht *Guilty* by Jeff Koons and Ivana Porfiri, an act of calculated irreverence. Στο *Forbes*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/arymS4>
- Formanek, R. (1996). Why they collect: collectors reveal their motivations. Στο S. M. Pearce (Ed), *Interpreting objects and collections* (σσ. 327-335). London, ENGLAND & New York, NY: Routledge.
- 45 Träume in Blau bei Christie's. (2012, Juni 23). Στο *Die Welt*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/UwLK4y>
- Foucault, M. (2001). *The order of things: An archaeology of the human, sciences*. (First published in 1970). London, England: Routledge.
- Fowler, G. (1990, November 20). David Lloyd Kreeger dead at 81; Insurance official and arts patron. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Fowler, G. (1991, March 27). Burton G. Tremaine, executive, 89, dies; A collector of art. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Fox, M. (2007, December 12). Thomas P. Whitney, Solzhenitsyn translator, dies at 90. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Fox, M. (2010, June 30). Rudolf Leopold, art collector, dies at 85. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>

Fox, M. (2011, November 11). Norton Dodge dies at 84; stored soviet dissident art. *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>

Frank Cohen, interviewed by Howard Jacobson. (2012, March 19). Στο *The Telegraph*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/THqmSj>

Franz Moufang. (χ.χ.). Wikipedia website. Ανακτήθηκε στις 15/7/2017 από <https://goo.gl/DkPHxT>

Friedrich Christian Flick Collection in Hamburger Bahnhof: 22.09.2004 bis 07.08.2005. (χ.χ.). Staatliche Museen zu Berlin: Hamburger Bahnhof- Museum für Gegenwart–Berlin website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/vHB1Ms>

From impressionism to modernism: The Chester Dale Collection: January 31, 2010 – January 2, 2012. (χ.χ.). National Gallery of Art website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/kKS6hs>

From Klimt to Klee: Masterworks from the Serge Sabarsky Collection: October 15, 2009-February 15, 2010. (χ.χ.). Neue Galerie New York website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/wvjK8c>

Fyodor and Ekaterina Lemkul Collection. (χ.χ.). The Pushkin State Museum of Fine Arts: Department of Private Collections website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/ZtEY5M>

Ζαχαροπούλου, Κ. (2011, 02 Μαΐου). Μουσείο Bilbao: Δασκαλόπουλος. Στο *Η Εποχή των Εικόνων, EPT*. Ανακτήθηκε από <https://ddcollection.org/gr/press>

Ζούκοβα, Γ. (1995). Το Φουτουριστικό Βιβλίο. Στο Α. Καφέτση (Επ.). *Ρωσική Πρωτοπορία 1910-1930* (τόμος Ι, σσ. 174-181, εικ. 90, 92). Αθήνα, Ελλάδα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.

Gabner, H. & Nachtigaller, R. (Eds.). (1991). *Gustav Klucis: Retrospektive*. Stuttgart, Deutschland: Gerd Hatje, Museum Fridericianum Kassel.

Gaehgens, Th. W. & Scharf, J. (2001). Die Sammlung Otto Gerstenberg in Berlin. Στο Α. Pophanken & F. Billeter (Eds.), *Die Moderne und ihre Sammler* (σσ. 149-184). Berlin, Deutschland: Akademie Verlag.

Gagarina, A-C. N. (2006, December 3). Collection of Prince Nikolai V. Gagarin. Ανακτήθηκε στις 7/7/2017 από <http://www.gagarin.com/art.html>

Galerie Ozart. (2015, 14 Μαΐου). *42 rue Fontaine: L'atelier d'André Breton*. [Video file]. Ανακτήθηκε στις 20/9/2017 από <https://www.youtube.com/watch?v=AQCHRa6FFyU>

Gallatin A[ibert] E[eugene]. (χ.χ.). Στο L. Sorensen (Ed.), (2000), *Dictionary of Art Historians*. Ανακτήθηκε στις 7/6/2017 από <https://goo.gl/CeJAQR>

Gamerman E. (2011, November 4). The cautious collector: Leonard Lauder. Στο *The Wall street Journal*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/pahTDW>

- Gauguin painting breaks sale record at nearly \$300m. (2015, February 7). Στο *BBC News*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/77TLJk>
- Gemmeke, C. (1992). Ernst Gosebruch. Στο H. Junge [Hrsg], *Avantgarde und Publikum: zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905-1933* (111-118). Köln, Deutschland: Böhlau.
- George Costakis and his time. (2003). The Kolodzei Art Foundation website. Ανακτήθηκε στις 5/7/2017 από <https://goo.gl/k896eD>
- Grecheskaja marka: V Moskve otmetili 90-letie Georgija Kostaki (Greek Brand: In Moscow they celebrated the 90th anniversary of George Costaki) (2003). Στο *Gazeta Kommersant*, 127(22.07.2003), 14. Ανακτήθηκε από <http://www.kommersant.ru/doc/398076>
- George Economou's Collection: A Greek hoard with a German accent (2011, March 4). Στο *The Economist*. Ανακτήθηκε από <http://www.economist.com/node/21016584>
- Gere, Ch. & Vaizey, M. (1999). *Great Women Collectors*. New York, NY: Harry N. Abrams.
- Gertrude Vanderbilt Whitney papers, 1851-1975, bulk, 1888-1942. (χ.χ.). Smithsonian Archives of American Art website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/krzgp6>
- Gifts and bequests, Janet Wolfson de Botton. TATE website. (χ.χ.). Ανακτήθηκε στις 19/7/2017 από <https://goo.gl/NWTr5x>
- Gill, A. (2003). *Art lover: A biography of Peggy Guggenheim*. New York, NY: Perennial (Harper Collins Publishers).
- Gingeras, A.M. & Bankowsky, J. (Ed.). (2006). *Where are we going?: Selections from the Francois Pinault Collection*. Milan, Italy: Skira.
- Gingeras, A.M. & Bonami, F. (Ed.). (2009). *Mapping the studio: Artisti dalla collezione Francois Pinault/ Artists from the Francois Pinault Collection/ Artistes de la Collection Francois Pinault*: Milan, Italy: Mondadori Electa.
- Gleadell, C. (2006, February 7). Art sales: galleries chase a new face in the collector crowd. Στο *The Telegraph*. Ανακτήθηκε από <http://www.telegraph.co.uk>
- Gleadell, C. (2009, November 17). Art market news: Colin Gleadell's weekly round-up of the latest events in the art world. Στο *The Telegraph*. Ανακτήθηκε από <http://www.telegraph.co.uk>
- Gleadell, C. (2010, June 14). Dimitris Daskalopoulos interview. Στο *The Telegraph*. Ανακτήθηκε από <http://www.telegraph.co.uk>

- Gleadell, C. (2012, September 17). Art sales: David Roberts opens huge new arts centre in Camden. Στο *The Telegraph*. Ανακτήθηκε από <http://www.telegraph.co.uk>
- Glueck, G. (1989, November 24). Sidney Janis, trend-setting art dealer, dies at 93. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Glueck, G. (1999, June 4). Art review: Trolling the mind's nooks and crannies for images. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Gockel, C. (2012, Oktober 30). Sammlung Gunter Sachs-München: Die Sammellust eines Playboys. Στο *Art:Das Kunstmagazin*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/GopRdC>
- Gohr, S., Kolberg, G., Diwo, M., Weiss, E. & Misselbeck, R. (1988). *Museum Ludwig Köln*. (2e Auflage). Braunschweig, Deutschland: Westermann.
- Golden, T. (2003, March 31). For collector of Russian art, the end of a dream: A murky trail behind rediscovered works by Malevich. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://topics.nytimes.com>
- Goldgarb, B. (2017, February 13). This New York apartment features a museum-worthy art collection. Στο *Architectural Digest*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/pEQenr>
- Goldman, J. (2010). *Robert & Ethel Scull: Portrait of a collection*. New York, NY: Acquavella Galleries.
- Goldman, J. (2011). «My sculpture in the Desert»: Robert C. Scull and Michael Heizer. Στο *Archives of American Art Journal*, 50, (1/2, Spring 2011), 62-67. doi: 10.1086/aaa.50.1\_2.23025824
- Goldstein, D. & Roman, G.H. (1985) *Art for the masses: Russian revolutionary art from the Merrill C. Berman Collection*. Williamstown, MA: Williams College Museum of Art.
- Gombrich, E. (1984). *The sense of order: A study in the psychology of decorative art*. London, England: Phaidon Press.
- Gopnik, B. (2012, Oktober 8). Blake Gopnik on art-collecting philanthropist Paul Allen. *Newsweek: culture* website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/aCRJzH>
- Gorbett, G.G. (1981). Teaching Transliteration. Στο *Journal of Russian Studies*, 41(1981), 15-21.
- Gorshin Sergej Nikolaevich: Biografija Sergeja Nikolaevicha Gorshina (Gorshin Sergei Nikolaevich: Biography of Sergei Nikolaevich Gorshin) (χ.χ.). Himkinskaja kartinnaja galereja imeni S.N. Gorshina website. Ανακτήθηκε στις 7/5/2017 από [http://www.himkigalery.ru/Gorschin\\_S\\_N.html](http://www.himkigalery.ru/Gorschin_S_N.html)
- Gossaert Jan: *Madonna and Child* c.1532. (χ.χ.). National Gallery of Art website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/USH6Q9>



- Gould, Florence, 1895-1983. (χ.χ.). Archives Directory for the History of Collecting in America website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/ASBdHA>
- Grant, S. (2010). Body of art: Dimitris Daskalopoulos's collection of contemporary art, on show at London's Whitechapel Gallery this month, is a visceral celebration of life. Στο *Apollo Magazine* (June 2010), 32-36. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/DdoJ8G>
- Gretzschel, M. (2013, Januar 18). Die Kunst des Handcreme-Unternehmers: Die Ausstellung "Ein Leben für Hamburg" erinnert an Oscar Troplowitz, einen bedeutenden Hamburger Fabrikanten, Stifter und Mäzen. Στο *Hamburger Abendblatt*. Ανακτήθηκε από <http://www.abendblatt.de>
- Grimes, W. (2009, January 26). Dina Vierny, artist's muse, dies at 89. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Grimes, W. (2010, May 1). Giuseppe Panza, collector of postwar American art, dies at 87. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Grimes, W. (2010, July 7). Eleanor R. Morse, Dalí collector, dies at 97. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Grimes, W. (2011, July 14). Stanley Seeger, who collected but didn't discuss art, dies at 81. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Grisebach, H. (1957). *Die Sammlung Dr. Franz Moufang*. Στο Leopold & Fischer (Red). *Das Kunstwerk: The Work of Art, Jahrgang 11, 1957-1958: Eine Zeitschrift über alle Gebiete der bildenden Kunst*, (Heft 5/6), 94. Baden-Baden, Deutschland: Agis.
- Grosenick, U. (Hrsg.). (2005). *Art now. Vol 2: The new directory to 136 international contemporary artists*. Köln, Deutschland: Taschen.
- Grosenick, U. & Riemschneider, B (Hrsg.). (2002). *Art now, Vol 1:137 Artists at the rise of the new millennium. 137 Künstler zu Beginn des 21. Jahrhunderts = 137 artistes au commencement du 21eme siècle*. Köln, Deutschland: Taschen.
- Gruber, K. (2010). An early staging of media. Gustav Klutsis's loudspeaker stands. Στο *Acta University Sapientiae, Film and Media Studies*, 2(2010), 125-132. Ανακτήθηκε από [www.acta.sapientia.ro/acta-film/C2/film2-7.pdf](http://www.acta.sapientia.ro/acta-film/C2/film2-7.pdf)
- Gruson, L. (1983, April 14). Morton D. May dies in St. Louis; Headed department store chain. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Guggenheim, P. (Ed). (1942). *Art of this century: Objects, drawings, photographs, paintings, sculpture, collage, 1910-1942*. New York, NY: Art of This Century & Art Aid Corporation.

- Gurianova, N. (2000). Oga Rozanova. Στο J.E. Bowlt & M. Drutt (Ed.), *Amazons of the avant-garde* (σσ.155-183). New York, NY: Solomon R. Guggenheim Foundation.
- Gustav Klimt: *Serena Pulitzer Lederer (1867–1943)*. (χ.χ.). The Metropolitan Museum website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/ssT1Ho>
- Gustorf von, O.K. (2003). Aufbruch zur Verständigung: Die Deutsche Bank und der deutsch-russische Kulturaustausch. In *db ArtMag(7: Art! Revolution!!! 03/08/2003-04/10/2003)*. Deutsche Bank: ArtMag website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/ApWDhC>
- Guy, F. (2006, June 1). An overview of the collections. Στο *Pallant House Gallery*, 8(June 2006), 28-31. Ανακτήθηκε στις 7/7/2017 από <https://goo.gl/vDLkMr>
- Gwilliam, AJ. (2015, June 16). The 5 most valuable art collections in the world. Highsnobiety website. Ανακτήθηκε στις 23/6/2017 από <https://goo.gl/sgqSRb>
- Haden-Guest, A. (1996). *True colors: The real life of the art world*. New York, NY: The Atlantic Monthly Press.
- Hamburger Secession: *Spinat mit Ei*. (2013). Στο *Handelsblatt*, (11 Januar 2013). Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/AUvxuZ>
- Hamlin, J. (2000, April 16). For the love of art: Bay area gaininig international recognition for its increasing number of art collectors. Στο *San Francisco Chronicle*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/TD2fS9>
- Hammer icons. (1937). Στο *Time Magazine* (16 August 1937). Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/GZEjwd>
- Hansen, D. (2001). *...Die solide Modernität*. Bremer Sammler nach der Jahrhundertwende: Heyme, Biermann, Wolde. Στο A. Pophanken & F. Billeter (Eds.), *Die Moderne und ihre Sammler* (σσ. 185-208). Berlin, Deutschland: Akademie Verlag.
- Hansen, D. & Herzogenrath, W. (Hrsg). (2002). *Van Gogh: Felder: das Mohnfeld und der Künstlerstreit*. Bremen, Ostfildern-Ruit, Deutschland: Hatje Cantz.
- Hansert, A. (2016). Hirsch, Robert (von). Στο *Frankfurter Personenlexikon (Onlineausgabe)*. Ανακτήθηκε στις 13/6/2017 από <https://goo.gl/VwrX59>
- Hard edge, cool logic: Geometric abstraction in the 20th century: November 2, 2013-January 26, 2014 (2013, November 2). Fort Wayne Museum of Art website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/G5TWnG>
- Harland, R. (1987). *New Accent Series. Superstructuralism: The philosophy of Structuralism and Post- Structuralism*. New York, NY: Routledge.
- Harshe, Robert B[artholow] (χ.χ.). Στο L. Sorensen (Ed.), (2000), *Dictionary of Art Historians*. Ανακτήθηκε στις 23/7/2017 από <https://goo.gl/7Ydvka>

- Harten, J. & Petrowa, J. (Hrsg.). (1990). *Pawel Filonow und seine Schule*. Köln, Deutschland: DuMont.
- Haubrich, J. (1950, September 14). Umgang mit modernen Malern, Kultur, die nicht nur von Vergangenenem zehrt. (Aktualisiert am 30. November 2012). Στο *DIE ZEIT*(37/1950). Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/yLf1Wn>
- Hausmann, M. (2010, May). *Johanna Ey: a critical reappraisal* (Doctoral dissertation). Birmingham, ENGLAND: University of Birmingham. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/Q4oxgj>
- Heftige reaktionen: Die Sammlerin Ingvild Goetz über den männlichen Kunstmarkt und weibliche Kunst. (2004, Dezember 19). Στο *Welt am Sonntag*. Ανακτήθηκε από <https://www.welt.de>
- Heinrich Thyssen-Bornemisza: 31. Oktober 1875 - 26. Juni 1947. (χ.χ.). Thyssenkrupp website. Ανακτήθηκε στις 27/5/2017 από <https://goo.gl/K9Kuwr>
- Heilbut, E. (1904). Die Sammlung Max Linde in Lübeck (Schluß). Στο *Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe* (2, 1904), 6-20. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/rSUy7R>
- Heilbut, E. (1904). Die Sammlung Max Linde in Lübeck (Schluß). Στο *Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe* (2, 1904), 303-325. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/T2SZnY>
- Heinick, A. (2007, Oktober 17). Das Vermächtnis des Tériade. Στο *Frankfurter Allgemeine, Feuilleton*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/sM2Wzz>
- Heise, K. (1987, December 10). Leigh Block, steel exec, Art Institute benefactor. Στο *Chicago Tribune*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/DtD1gG>
- Heller, S. (2004, November 29). Merrill Berman, design connoisseur. Typotheque website. Ανακτήθηκε στις 19/9/2017 από <https://goo.gl/a8GHLv>
- Hendy, P. (1932). The collection of Mr. John T. Spaulding. Στο *Bulletin of the Museum of Fine Arts*, 29(176), 109-113. Ανακτήθηκε από <http://www.jstor.org/stable/4170343>
- Henry P. McIlhenny papers: (2006). Philadelphia Museum of Art Archives website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/4Fb2fW>
- Hentzen, A. (1985). *Lichtwark Alfred*. Στο *Neue Deutsche Biographie* 14(1985), 467-469. Ανακτήθηκε στις 16/7/2017 από <https://goo.gl/1Lt9pt>
- Hermann and Margrit Rupf Foundation. (χ.χ.). Kunstmuseum Bern website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/As2S5Q>
- Herwarth Walden (Georg Lewin). (1879-1941). (χ.χ.). Στο N. Collins (Ed.), (2008), *Encyclopedia of Art Education: Greatest Art Collectors*. Ανακτήθηκε στις 7/10/2017 από <https://goo.gl/QJCuxD>

- Heuberger, G. (Hrsg.). (1990). *Expressionismus und Exil: Die Sammlung Ludwig und Rosi Fischer: Frankfurt am Main*. München, Deutschland: Prestel.
- Heuß, A. (2001). Die Sammlung Max Silberberg in Breslau. Στο A. Pophanken & F. Billeter (Eds.), *Die Moderne und ihre Sammler* (σσ. 311-326). Berlin, Deutschland: Akademie Verlag.
- Hevesi, D. (1993, May 27). Joseph Pulitzer Jr. is dead at 80; Publisher was avid art collector. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Hevesi, D. (2008, September 4). Muriel Kallis Steinberg Newman, donor of abstract expressionist works to the Met, dies at 94. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Hewes, L.B. & Oliver, C.Y. (1997). *To Collect in Earnest: The Life and Work of Electra Havemeyer Webb*. Shelburne, Vermont: Shelburne Museum.
- Hewitt, J.P. (1988). *Self and society: A symbolic interactionist social psychology*. Boston, MA: Allyn & Bacon.
- Hinz, H.-J. (2009, 30 November). Carl Sachs (1868-1943). Schlesische Kunstsammlungen website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/uGhgoz>
- Historic Collections: Arthur Jerome Eddy. (χ.χ.). Art Institute of Chicago website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/BWNyKM>
- Historic Collections: Potter Palmer Collection. (χ.χ.). Art Institute of Chicago website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/J16cN9>
- Historic Collections: The Helen Birch Bartlett Memorial Collection. (χ.χ.). Art Institute of Chicago website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/3NsfjC>
- Historic Collections: The James and Marilyn Alsdorf Collection. (χ.χ.). Art Institute of Chicago website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/1VPTv1>
- Historic Collections: The Mr. and Mrs. Martin A. Ryerson Collection. (χ.χ.). Art Institute of Chicago website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/8QKdct>
- Hoffman, B.T. (Ed). (2006). *Art and cultural heritage: Law, policy and practice* (σσ.174-175). Cambridge, England: Cambridge University Press.
- Hoffman, K. (2011). *Alfred Stieglitz: A legacy of light*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Horsley, C. B. (2001, November 8). Impressionist and modern art: Including the René Gaffé Collection: Christie's: Tuesday, November 6, 2001, 7 PM: Sale 779770. The City Review: Art/Auctions website. Ανακτήθηκε στις 15/9/2017 από <http://www.thecityreview.com/f01cimp1.html>
- Housley, K. L. (2001). *Emily Hall Tremain: Collector on the cusp*. Meriden, CT: Emily Hall Tremain Foundation.

- Howard, J. (1992). *The Union of Youth: An artists' society of the Russian avant-garde*. Manchester, MA: Manchester University Press.
- Hughes, R. (1993). *The Shock of the New: Art and the Century of Change*. London, England: Thames and Hudson.
- Hurwitz, L. (2012, April 24). Loeb Collection: A sell out at Sotheby's Paris. Στο *ARTnews*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/2ac5FJ>
- Ιβάν Κλιουν: Απομνημονεύματα. (1995). (Β. Βασιλief, μτφρ). Στο Α. Καφέτση (Επ.), *Ρωσική Πρωτοπορία 1910-1930* (τόμος II, σσ. 354-357). Αθήνα, Ελλάδα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.
- Ιόβλεβα, Λ. (2004). Χαιρετισμός. Στο Μ. Παπανικολάου & Λ. Ιόβλεβα (Επιμ.), *Solomon Nikritin: Φωτεινές σφαίρες-σκοτεινοί σταθμοί: Η τέχνη του Solomon Nikritin (1898-1965)* (σ. 21). Θεσσαλονίκη, Ελλάδα: Κ.Μ.Σ.Τ.
- Ιστόμιν, Κ. (1995). Πρόγραμμα για το μάθημα του χρώματος. Στο Α. Καφέτση (Επ.), *Ρωσική Πρωτοπορία 1910-1930* (τόμος II, σσ. 293-294). Αθήνα, Ελλάδα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.
- Ιωακειμίδης, Χ. (1995). Homo universalis. Στο Α. Ντέρου (Επιμ.), *Αφιέρωμα Αλέξανδρος Ιόλας. The Art(16)*, 74-75.
- Ileana Sonnabend: An Italian portrait. (2011). The Solomon R. Guggenheim Foundation website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/d6czy2>
- Ilya Silberstein Collection (Rooms 201-202, 209-210). (χ.χ.). RusArtNet.com website. Ανακτήθηκε στις 7/5/2017 από <https://goo.gl/gC6qDJ>
- Ilya Silberstein Collection. (χ.χ.). The Pushkin State Museum of Fine Arts: Department of Private Collections website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/L7hygw>
- Imaginary provenances*. (χ.χ.). Le blog de l'association Alexandra Exter website. Ανακτήθηκε στις 15/5/2017 από <http://www.alexandra-exte.net/en/fantasmeees.php>
- Impressions from the Riviera: Masterpieces from the Wendy and Emery Reves Collection. (χ.χ.). Dallas Museum of Art website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/avnR64>
- In memory of Stalin's persecution of Greeks. (1999). Στο *The National Herald*(December 18-19). Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/s8qMeU>
- Inauguration of Gelman Galleries places collection of 20<sup>th</sup>-century treasures on view at Metropolitan Museum: Jacques and Natasha Gelman galleries (2001, June 1). The Metropolitan Museum of Art website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/TskBjy>
- Introduction: Stalin's gulag. (χ.χ.). Gulag: Soviet forced labor camps and the struggle for freedom website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/mQYiDg>

- Isenberg B. (2008, December 15). A call for cultural passion. Στο *Los Angeles Times*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/CTQbRk>
- Iser, W. (1978). *The act of reading: A theory of aesthetic response*. Baltimore, MD: John Hopkins Univeristy Press.
- Ivanov, S. (2013, February 2). Russian billionaire buys 40 works of art by Ilya Kabakov. Russia Beyond The Headlines website. Ανακτήθηκε στις 14/7/2017 από <https://goo.gl/wefGNr>
- Jacques Seligmann & Co. records, 1904-1978, bulk 1913-1974. (χ.χ.). Smithsonian Archives of American Art website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/CJg4od>
- Jahn, J. (2010, December 14). Ed Cauduro, Oregon's greatest art collector passes away. Portlandart net website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/ruoJ52>
- James Thrall Soby papers in The Museum of Modern Art archives. (2010). MoMA website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/7je33G>
- Jensen, R. (1994). *Marketing modernism in fin-de-siècle Europe*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- John Singer Sargent: Mrs. Joshua Montgemery Sears (Sarah Choate Sears). (χ.χ.). The Museum of Fine Arts, Houston website. Ανακτήθηκε στις 8/7/2017 από <https://www.mfah.org/art/detail/5404>
- Johnson, K. (2013, October 10). Reliving the show that *dropped like a bomb: The Armory Show at 100* looks back at a revolution. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Johnston, S. & Beddow, T. (1987). *Collecting: the passionate pastime*. New York, NY: Harper & Row.
- Jones, J. (2011, March 11). Clement Greenberg: the art critic who refuses to flatline. Στο *The Guardian*. Ανακτήθηκε από <https://www.theguardian.com>
- Joseph Reinach: 1856-1921. (χ.χ.). 1906: Dreyfus rehabilitated website. Ανακτήθηκε στις 29/6/2017 από <https://goo.gl/82j4Zd>
- Joy, A. (1996). Beyond the Odyssey: interpretations of ethnographic writing in consumer behavior. Στο S.M. Pearce (Ed), *Interpreting objects and collections*, (σσ.296-301). London, England & New York, NY: Routledge.
- Jürgensen, M. (2006, July 17). Das Ey, Johanna Ey-Kunstmäzenin wider Willen: Brille mit Blick. Das vergoldete Zeitalter: Eine Geschichte von heute website. Ανακτήθηκε στις 16/5/2017 από <https://goo.gl/XBxTuv>
- Julius Genss, Sammler aus Leidenschaft. (2012, 30 Juli). DW.COM website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/UTxchL>

- Junge, H. [Hrsg]. (1992). *Avantgarde und Publikum: zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905-1933*. Köln, Deutschland: Böhlau.
- Καμπουρίδης, Χ. (1995). Από την κλεφτουριά στη γκλαμουριά. Στο Α. Ντέρου (Επιμ.), *Αφιέρωμα Αλέξανδρος Ιόλας. The Art(16)*, 73.
- Κανταρτζής, Ν. (2003). Ανθοκομία: Τομ.14 :Τοπία-κήποι και φυτά παραθαλασσιών περιοχών. Για την αρχιτεκτονική και αρχιτεκτονική του τοπίου (σ. 64). Θεσσαλονίκη, Ελλάδα: Κανταρτζής.
- Καρατζάς, Γ.Κ. (2017, 7 Μαΐου). Σε δημοπρασία κομμάτια από τις συλλογές Ιόλα. Στο *Πρώτο Θέμα*. Ανακτήθηκε στις 10/5/2017 από <https://goo.gl/vBXveP>
- Κατσουνάκη, Μ. (2014, 12 Οκτωβρίου). Δ. Δασκαλόπουλος: Η συλλογή μου θα πάει σε δημόσια μουσεία. Στο *Η Καθημερινή*. Ανακτήθηκε από <http://www.kathimerini.gr>
- Καφέτση, Α. (Επ.). (1995). *Ρωσική Πρωτοπορία 1910-1930: Η Συλλογή Γ. Κωστάκη: 6 Δεκεμβρίου 1995 – 8 Απριλίου 1996/ Russian avant-garde 1910-1930: The G. Costakis Collection: December 6, 1995 - April 8, 1996*. τόμος Ι: [κατάλογος] τόμος ΙΙ: Θεωρία, Κριτική. Αθήνα, Ελλάδα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου. [συντομ. Καφέτση Ι, Καφέτση ΙΙ].
- Καφέτση, Α. (1995). Ρωσικός κυβοφουτουρισμός: ένας όρος και η προβληματική του. Στο Α. Καφέτση (Επ.), *Ρωσική Πρωτοπορία 1910-1930: Η Συλλογή Γ. Κωστάκη* (τόμος Ι, σσ. 130-137, εικ. 30-32, 36-37, 44, 65, 70, 76, 83, 86, 87). Αθήνα, Ελλάδα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.
- Κλάπηκαν έργα της συλλογής Κωστάκη. (2000). Στο *Ριζοσπάστης* (2000, 10 Οχτώβρη). Ανακτήθηκε από <http://www.rizospastis.gr/story.do?id=477385>
- Κολοκοτρώνης, Γ. (1995). Ο σουρεαλισμός ως τρόπος ζωής. Στο Α. Ντέρου (Επιμ.), *Αφιέρωμα Αλέξανδρος Ιόλας. The Art(16)*, 71-72.
- Κοτταρίδη, Κ. & Σιουρούνης, Γρ. (Επιμ.). (2002). *Αφιέρωμα στον John Nash: Θεωρία Παιγνίων*. Αθήνα, Ελλάδα: Ευρασία.
- Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: Συλλογές. (χ.χ.). Ανακτήθηκε στις 29/9/2017 από <https://goo.gl/EP2YWQ>
- Κωστάκη, Α. (2004). Γιώργος Κωστάκης: Αναμνήσεις. Στο Μ. Ραπανικολαου (Hrsg.), *Licht und Farbe in der Russischen Avant-Garde: Die Sammlung Costakis aus dem Staatlichen Museum fur Zeitgenossische Kunst Thessaloniki* (σσ. 542-543). Köln, Deutschland: DuMont.
- Κωτιδής, Α. (1993). *Μοντερνισμός και «παράδοση» στην ελληνική τέχνη του μεσοπολέμου*, σσ. 50-61. Θεσσαλονίκη, Ελλάδα: University Studio Press.

- Kahn, E.M. (2015, February 12). A collection of campaign mementos starting with Washington goes to auction. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Kahnweiler, D. - H. (1920). *Der Weg zum Kubismus*. München: Delphin Verlag. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/wfuky3>
- Kamholz, R. (2013, November 3). Andy Warhol and 200 One Dollar Bills. Sotheby's News and Video: 21 Days of Andy Warhol website. Ανακτήθηκε στις 20/5/2017 από <https://goo.gl/5Ct46y>
- Kang C. (2011, May). Auguste Renoir 1841-1919 (παραγ.5). The Metropolitan Museum of Art. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/BYv2QQ>
- Kaplan, F. (2010, April 9). Showing a couple's eye for art (and money). Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Karcher, E. (1997, 17 März). Ruhm für den Mäzen: Der Berliner Unternehmer Erich Marx erhält den Preis *Montblanc de la Culture*. Στο *FOCUS Magazin*(12). Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/7LmfHk>
- Karl Ernst Osthaus, (1919). *Lebenslauf*. Hagen: Folkwang Verlag. Osthaus Museum website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/9kus1V>
- Katherine S. Dreier bequest. (χ.χ.) The Solomon R. Guggenheim Foundation: Collections online website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/SvYJoW>
- Katherine S. Dreier papers: Société Anonyme archive. (χ.χ.). Yale University Collection of American Literature: Beinecke Rare Book and Manuscript Library website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/t9xQd6>
- Kean, B. Wh. (1994). *French Painters, Russian Collectors: The Merchant Patrons of Modern Art in Pre-Revolutionary Russia*. (First published in 1983). London, England: Hodder & Stroughton.
- Keldysh, Ju. V. (χ.χ.). Stasov V. V. Στο *Jenciklopedii & Slovare*. Ανακτήθηκε στις 7/5/2017 από [http://enc-dic.com/enc\\_music/Stasov-V-V-6821.html](http://enc-dic.com/enc_music/Stasov-V-V-6821.html)
- Kelly, G. A. (1955). *The psychology of personal constructs. Volume 1: A theory of personality*. New York, NY: Norton.
- Kennedy, M. (2007, October 29). National Gallery and Tate to split £100m Sainsbury bequest. Στο *The Guardian*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/NLDLXo>
- Kennedy, R. (2005, June 14). David Whitney, 66, renowned art collector, dies. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Khimki Art Gallery: The collection: History. (χ.χ.). Ανακτήθηκε στις 5.7.2010 από <http://www.khimkiart.8m.com>
- Kimmelman, M. (1991, October 21). Marcia Weisman, collector, 73; Supporter of major art museums. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>



- Kimmelman, M. (1995, November 3). Discreetly or scrappily, they defied the Soviet line. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Kinsella, E. (2017, February 2). Johnny Depp's 200-piece art collection cited in management agency's bold counterclaim. Στο *Artnet news*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/Ak9aVX>
- Kinzer S. (1998, January 4). Art in a far desert, a startling trove of art. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Kishkovsky, S. (2002, July 18). From a crate of potatoes, a noteworthy gift. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Klein, S. (2005). *Putting Katherine Dreier into perspective: Modern art collecting in early 20<sup>th</sup> century America*. 7-21. [Master's thesis]. Tallahassee, FL: Florida State University DigiNole Commons. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/k7HTt9>
- Klotz, H. (Hrg.). (1991). *Matjuschin und die Leningrader Avantgarde* [B. Veit, Übersetzung]. Stuttgart / München, Deutschland: Oktogon.
- Klüser, B. & Hegewisch, K. (1991). *Die Kunst der Ausstellung: Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstaustellungen dieses Jahrhunderts*. Frankfurt am Main, Deutschland: Insel Verlag.
- Knight, Chr. (1986). *The Barry Lowen Collection*. Los Angeles, CA: Museum of Contemporary Art.
- Knoedler & Company, M. 1846 – 2011. ( χ.χ.). National Gallery of Art website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/tG5XQw>
- Költzsch, G.-W. (Hrsg.). (1993). *Morosow und Schtschukin: die russischen Sammler. Monet bis Picasso: 120 Meisterwerke aus der Eremitage, St. Petersburg und dem Puschkina-Museum, Moskau*. Köln, Deutschland: DuMont.
- Körnich, H. (2001, März 18). Schätze, die Hamburgs Salons schmückten. Στο *Welt am Sonntag*. Ανακτήθηκε από <https://www.welt.de>
- Kolberg, G., Vogelsang, B. & Weiss, E. (1980). *Russische Kunst aus der Sammlung Semjonow*: Köln, Deutschland: Museum Ludwig.
- Koldehoff, S. (2005). Zurich Museum Expands Entrée to Niarchos Collection. Στο *ARTnews* (19 July 2005). Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/xoTTFs>
- Koldehoff, S. (2012, August 29). Ein Stilleben von Van Gogh? Birnen und Kastanien vergleichen. Στο *Frankfurter Allgemeine Zeitung, Feuilleton*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/FZDYni>
- Kostaki, G. (1993). *Moj avangard, vospominanija kollecionera (My avant-guard, collector's memories)*. Moscow, Russia: Modus Graffiti.
- Kostenevich, A. (χ.χ). Sergey Shchukin and others. Hermitage Amsterdam website. Ανακτήθηκε στις 29/5/2017 από <https://goo.gl/GG62CX>

- Kovalenko, G. (2000). Alexandra Exter. Στο J.E. Bowlt & M. Drutt (Ed.), *Amazons of the avant-garde* (σσ.131-153). New York, NY: Solomon R. Guggenheim Foundation.
- Kowtun, J. (1991). Die Geschöpfe lieben Aufmerksame: Über das Œuvre von Jelena Guro. Στο H. Klotz (Hrg.), *Matjuschin und die Leningrader Avantgarde* (σσ. 34-39). Stuttgart / München, Deutschland: Oktogon.
- Kramer, H. (1981, October 11). Russia's lost revolution in modern art. Στο *The New York Times* (1981, October 11), 52-74. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Kramer, J. (1966, November 26). The man who is happening now. *The New Yorker* 42 (4), 64-66. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/c3M9Xb>
- Kröger, M. (χ.χ.). Carl Einstein. Στο H.-J. Degen [Hrsg.], (1993-1996), *Lexikon der Anarchie, Encyclopaedia of Anarchy, Lexique de l'anarchie*. Bösdorf: Verlag Schwarzer Nachtschatten. Ανακτήθηκε στις 31/5/2017 από [http://dadaweb.de/wiki/Carl\\_Einstein](http://dadaweb.de/wiki/Carl_Einstein)
- Kroll, L. & Dolan, K.A. (2017, March 20). Forbes 2017 billionaires list: Meet the richest people on the planet. Στο *Forbes*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/QMLY76>
- Kropmanns, P. & Fleckner, U. (2001). Von kontinentaler Bedeutung: Gottlieb Friedrich Reber und seine Sammlungen. Στο A. Pophanken & F. Billeter (Eds.), *Die Moderne und ihre Sammler* (σσ. 347-408). Berlin, Deutschland: Akademie Verlag.
- Kubiak, M.F. (2015, November 18). Kunstsammler Alfred Gunzenhauser ist tot. Στο *Heidenheimer Zeitung*. Ανακτήθηκε από <http://www.swp.de/heidenheim>
- Künstlerinnen der russischen Avantgarde/ Russian women artists of the avant-garde 1910-1930*. (1979). Köln, Deutschland: Galerie Gmurzynska.
- Kuh, K. (1949). Twentieth Century Art from the Louise and Walter Arensberg Collection. Στο *Bulletin of the Art Institute of Chicago (1907-1951)*, 43(3), 52-57. doi:10.2307/4111889
- Kuhn, N.V. (2008, Juli 11). Sammlung Scharf-Gerstenberg: Die helle Seite der Nacht. Στο *DER TAGESPIEGEL*. Ανακτήθηκε από <http://www.tagesspiegel.de>
- Kuhn, N. (2016, November 29). Sammlung Pietsch geht an die Staatlichen Museen: Ein Bildertraum wird wahr. Στο *DER TAGESPIEGEL*. Ανακτήθηκε από <http://www.tagesspiegel.de>
- Kunsthalle Bremen: Kupferstichkabinett (χ.χ.). Netzwerk Graphische Sammlungen.com website. Ανακτήθηκε στις 9/5/2017 από <https://goo.gl/GYJ6kv>

- Kunsthaus Zürich (Hrsg.) (2006, Februar 8). *Fest der Farbe. Die Sammlung Merzbacher-Mayer*. Köln, Deutschland: DuMont.
- Kunsthaus Zürich zeigt: Fest der Farbe. Von Picasso, Van Gogh und Klee zu Kandinsky, Kirchner und Matisse: Die Sammlung Merzbacher-Mayer. (2006, Februar 9). [Medienmitteilung]. Ανακτήθηκε <https://goo.gl/fFyAc8>
- Kunstmuseum Düsseldorf (1977). *Werke aus der Sammlung Costakis: Russische Avantgarde 1910-1930*. Düsseldorf, Deutschland: Kunstmuseum Düsseldorf.
- Kustodiev Boris Mihajlovich: Biografija Kustodieva (Kustodiev Boris Mikhailovich: Biography of Kustodiev) (1878-1927). (χ.χ.). Ανακτήθηκε στις 9/5/2017 από <http://kustodiev-art.ru/bio>
- Λάββας, Γ. Π. (1977). *Προστασία μνημείων και συνόλων: Συλλογή κειμένων 1*. Θεσσαλονίκη, Ελλάδα: Α.Π.Θ.
- Λέιτες, Ι. (2004). Οι θεματικοί κύκλοι σχεδίων της δεκαετίας του 1920 στην Κρατική Πινακοθήκη Τρετιακόφ. Στο Μ. Παπανικολάου & Λ. Ιόβλεβα (Επιμ.), *Solomon Nikritin: Φωτεινές σφαίρες-σκοτεινοί σταθμοί: Η τέχνη του Solomon Nikritin (1898-1965)* (σσ. 95-115). Θεσσαλονίκη, Ελλάδα: Κ.Μ.Σ.Τ.
- Λεμπέντεβα, Ι. (1995). Προβολισμός Ηλεκτρο-οργανισμός, παραστατικότητα. Στο Α. Καφέτση (Επ.), *Ρωσική Πρωτοπορία 1910-1930* (τόμος Ι, σσ. 416-419, εικ. 473, 475, 493). Αθήνα, Ελλάδα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.
- ΛΕΦ: Διακήρυξη: Σύντροφοι, οργανωτές της ζωής. (1995). Στο Α. Καφέτση (Επ.), *Ρωσική Πρωτοπορία 1910-1930* (τόμος ΙΙ, σ. 384). Αθήνα, Ελλάδα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.
- Λιβέρης, Μ. (2013, 24 Φεβρουαρίου). Θρίλερ με την αμύθητη συλλογή Γουλανδρή. Στο *ΤΟ ΕΘΝΟΣ*. Ανακτήθηκε από <http://www.ethnos.gr>
- Λόντερ, Κ. (1995). Παραγωγισμός. Στο Α. Καφέτση (Επ.), *Ρωσική Πρωτοπορία 1910-1930* (τόμος Ι, σσ. 366-371, εικ. 365, 390, 402, 405, 406-410, 416-417, 468). Αθήνα, Ελλάδα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.
- Λόντον, Κ. (2004). Επτά σοβιετικές τέχνες (1947, απόσπασμα). Στο Μ. Παπανικολάου & Λ. Ιόβλεβα (Επιμ.), *Solomon Nikritin: Φωτεινές σφαίρες-σκοτεινοί σταθμοί: Η τέχνη του Solomon Nikritin (1898-1965)* (σσ. 179-189). Θεσσαλονίκη, Ελλάδα: Κ.Μ.Σ.Τ.
- Λουκάνοβα, Α. (1995). Από το συμβολισμό στην πρωτοπορία. Στο Α. Καφέτση (Επ.), *Ρωσική Πρωτοπορία 1910-1930* (τόμος Ι, σσ. 108-113, εικ. 1, 6, 7, 9, 10-14, 16-19, 25, 27). Αθήνα, Ελλάδα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.

- Λουνατσάρσκι, Α. (1995). Επανάσταση και Τέχνη. Στο Α. Καφέτση (Επ.), *Ρωσική Πρωτοπορία 1910-1930* (τόμος II, σσ.368-371). Αθήνα, Ελλάδα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.
- Λουνατσάρσκι, Α. & Σλαβίνσκι, Γ. (1995). Θέσεις του καλλιτεχνικού τομέα του Ναρκομπρός και της κεντρικής επιτροπής της Ένωσης Καλλιτεχνικών Εργατών πάνω στη βασική πολιτική στο χώρο της τέχνης. Στο Α. Καφέτση (Επ.), *Ρωσική Πρωτοπορία 1910-1930* (τόμος II, σ. 389). Αθήνα, Ελλάδα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.
- Λυμπεροπούλου, Κ. (2008, 6 Ιουλίου). Μόνο ο Σταύρος Νιάρχος είχε ανάλογη συλλογή. Στο *ΤΟ ΒΗΜΑ*. Ανακτήθηκε από <http://www.tovima.gr>
- Λυμπεροπούλου, Κ. (2012, 6 Μαΐου). Ο «ακόλαστος» που τα έβαλε με το κατεστημένο του '80. Στο *Το Βήμα*. Ανακτήθηκε από <http://www.tovima.gr>
- La Pausa before La Pausa. (2010, May 21). The Dallas Museum of Art website. Ανακτήθηκε από <https://www.dma.org/audio/la-pausa-la-pausa>
- Lair-Dubreuil, F., (1925). *Tableaux composant la Collection Maurice Gangnat: 160 tableaux par Renoir, oeuvres importantes de Paul Cézanne, tableaux par E. Vuillard: Vente à Paris, Hôtel Drouot, les 24-25 juin 1925*. Paris, France: Moderne Imprimerie.
- Lambert, B. (1993, March 18). Charles Egan, 81; Art gallery owner helped De Kooning. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Lane, Hugh Percy, Sir, 1875-1915 (χ.χ.). Archives Directory for the History of Collecting in America. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/1EwAv5>
- Larry Gagosian to present masterpieces from his private collection. (2010, August 25). *Artdaily.org* website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/weYrq4>
- Larson, K. (1981, November 2). Treasures of two collectors: ...*The old masters of Europe, the avant-garde in Russia- two major private collections in a pair of dazzling shows...* Στο *New York Magazine*, 14(43), 64-65. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/BHDnu1>
- L'atelier de la rue Fontaine. (χ.χ.). *André BRETON* website. Ανακτήθηκε στις 19/5/2017 από <http://www.andrebretton.fr/desktop>
- Latin American art. (χ.χ.). The Los Angeles County Museum of Art website. Ανακτήθηκε από <http://www.lacma.org/art/collection/latin-american-art>
- Lattman, P. & Vogel, C. (2013, April 3). Suit by ex-wife of SAC's Cohen rived on appeal. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Lavrent'ev, A. & Dabrowski, M. (2002). *Aleksandr Rodchenko: Painting, Drawing, Collage, Design, Photography*. New York, NY: The Museum of Modern Art.

- Lavrentiev, A. (2000). Varvara Stepanova. Στο J.E. Bowlt & M. Drutt (Ed.), *Amazons of the avant-garde* (σσ.241-269). New York, NY: Solomon R. Guggenheim Foundation
- Le docteur Paul Gachet [Dr Paul Gachet]. (2006). Musée d'Orsay website. Ανακτήθηκε στις 23/5/2017 από <https://goo.gl/teZkeP>
- Le Morvan, M. (2001). *Berthe Weill: 1865–1951: La petite galeriste des grands artistes*. Orléans, France: L'Ecarlate.
- Le Morvan, M. (2015, 26 Mars). Berthe Weill et Picasso, la petite galeriste et le grand artiste: colloque Revoir Picasso. Revoir Picasso website. Ανακτήθηκε στις 4/6/2017 από <https://goo.gl/Auo4pA>
- Le musée des Beaux-Arts: Histoire du musée: Les collections. (χ.χ.). Ανακτήθηκε στις 12/7/2017 από <http://mbarouen.fr/fr/le-musee-des-beaux-arts>
- Leight, M. (2002). Masters of color: Derain to Kandinsky. Masterpieces from the Merzbacher Collection: Royal Academy of Arts, London. July 27 - November 17, 2002: Vibrant masterworks. The City Review: Art/museums website. Ανακτήθηκε στις 4/7/2017 από <http://www.thecityreview.com/fauvra.html>
- Leikind, O.L. & Severyukhin, D.Y. (χ.χ.) Art bureau of N. E. Dobychnina. Στο *Saint Petersburg Encyclopaedia*. Ανακτήθηκε στις 7/6/2017 από <https://goo.gl/yk5ma8>
- Leonard Bocour, 80, Paint Manufacturer. (1993, September 7). Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Leonard Bocour papers and business records, 1933-1993 (χ.χ.). Smithsonian Archives of American Art website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/FtX8ag>
- Léonce Rosenberg (1879-1947). (χ.χ.). Στο N. Collins (Ed.), (2008), *Encyclopedia of Art Education: Greatest Art Collectors*. Ανακτήθηκε στις 7/10/2017 από <https://goo.gl/stJwid>
- Léonce Rosenberg papers: Correspondence relating to cubism in the Museum of Modern Art archives. MoMA website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/6D8LPn>
- Lenbachhaus: Das Museum: Geschichte. (χ.χ.). Lenbachhaus website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/fQz8yP>
- Lettre d'Auguste Renoir à Paul Bérard: 5 mars 1891. (χ.χ.). Des Lettres website. Ανακτήθηκε στις 19/7/2017 από <https://goo.gl/eS3Pjy>
- Letze, O., Dickhoff, W. & Gropp R.-M. (2012). *Die Sammlung Gunter Sachs*. München, Deutschland: Hirmer.
- Levin, B. (2011, January 27). Which wall streeters *run* the art market? Dealbreaker website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/8aQfWi>
- Levy, R. J. (1981, May). Katherine Dreier: Patron of modern art. Στο *Apollo*, 113(231), 314-317.

- Lewis, A. (1995, May 14). Trove from the underground. Στο *The Washington Post* (May 14 1995). Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/eFYsXv>
- Lieberman, W.S. (1981). *The Nelson A. Rockefeller Collection: Masterpieces of Modern Art*. New York, NY: Hudson Hills Press.
- Likhachev, D. & Salonen, H. (1988). *Time of change 1905-1930: Russian avant-garde from private soviet collections*. Copenhagen, Denmark: Finnreklama Inc.
- Lindsey, V. (Hsg.). (1972). *Auge und Vision: Die Sammlung Jacques Koerfer*. Basel, Schweiz: Werner & Bischoff.
- Lippitz, U. (2011, Juni 12). Basel: Kapitale der Kunst. Στο *DER TAGESSPIEGEL*. Ανακτήθηκε από <http://www.tagesspiegel.de>
- Lipsky-Karasz, E. (2016, April 26). The Art of Larry Gagosian's Empire. Στο *Wall Street Journal*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/qij6FD>
- Liubov Popova: Architectronic (sic) Composition, 1918 (χ.χ.). James Butterwick website. Ανακτήθηκε στις 7/6/2017 από <https://goo.gl/9BZHaf>
- Liubov Popova: Painterly architectronic (sic), 1918 (χ.χ.). James Butterwick website. Ανακτήθηκε στις 7/6/2017 από <https://goo.gl/KWQ5eZ>
- Liubov Popova: Untitled, 1917. Butterwick Gallery, London: stand 708: TEFAF 2015 Paper: 13-22 March 2015. (2015, January 29). Alain. R. Truong blog. Ανακτήθηκε στις 7/6/2017 από <https://goo.gl/BFJqti>
- Liubov Sergeievna Popova: Composition, 1917 (UID 102-987). (χ.χ.). Berardo Collection Museum. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/Pkrvw7>
- Living with glass: The Ed Cauduro and Dane Nelson Collections. February 20, 2015 – May 16, 2015: Presenting sponsor: Ed Cauduro Fund of the Oregon Community Foundation. (χ.χ.). PNCA: Center for Contemporary Art & Culture website. Ανακτήθηκε από <http://mocc.pnca.edu/exhibitions/7182>
- Llorens, T., Borobia, M. & Alarcó, P. (2000). *Masterworks: Museo Thyssen-Bornemisza*. Madrid, Spain: Fundacion Coleccion Thyssen-Bornemisza.
- Lloyd, C., Charles, D. & Cate, P. D. (2013). *Impressionists on the water*. New York, NY: Skira Rizzoli.
- Lobanov-Rostovsky, N. (1992). Soviet porcelain oft he 1920's: Propaganda tool. Στο *The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-1932* (σσ. 622-633). New York, NY: Guggenheim Museum.
- Lodder, Ch., (1983). *Russian constructivism*. New Haven, CT and London, England: Yale University Press.
- Löhneysen von, W. F. (1974). Justi Ludwig. Στο *Neue Deutsche Biographie (NDB)*, (10), 706. Berlin, Deutschland: Duncker & Humblot. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/hKWuKA>

- Louisiana Museum of Modern Art: Colour in art, 05 Jan-13 Jun 2010. (χ.χ.). Artmap website. Ανακτήθηκε στις 30/5/2017 από <https://goo.gl/pGugKd>
- Lubow, A. (2012, January). An eye for genius: The collections of Getrude and Leo Stein. Στο *Smithsonian Magazine*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/QjFypC>
- Lucke, M. (1992). Der Erfurter Sammler und Mäzen Alfred Hess. Στο H. Junge (Hrsg), *Avantgarde und Publikum: zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905-1933* (σσ.149-155). Köln, Deutschland: Böhlau.
- Luckhardt, U. & Schneede, U.M. (Hrsg.) (2001). *Private Schätze: Über das Sammeln von Kunst in Hamburg bis 1933*. Hamburg, Deutschland: Christians Verlag.
- Luke, B. (2013). Inside Story: Jeremy Deller. Στο *RAMagazine, Summer 2013* (119). Ανακτήθηκε από <http://www.royalacademy.org.uk>
- Lunacharsky, Anatoly Vasilievich, 1875-1933. (χ.χ.). Internet Archive website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/8FQYvA>
- Lyubov Popova: *Subject from a Dyer's Shop*, 1914. (χ.χ.). MoMA website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/89jgyF>
- Μαγκομέντοφ, Σ.Ο.Χ. (1995). Συζήτηση στο Ινστιτούτο Καλλιτεχνικής Παιδείας (ΙΝΧΟΥΚ) για το συσχετισμό κατασκευής και σύνθεσης (Ιανουάριος-Απρίλιος 1921). Στο Α. Καφέτση (Επ.), *Ρωσική Πρωτοπορία 1910-1930* (τόμος Ι, σσ.344-349). Αθήνα, Ελλάδα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.
- Μάζης, Α. (1979). *Η αξιολόγηση του αρχιτεκτονικού έργου: συμβολή στην κατανόηση των διαντιδράσεων του ανθρώπου με το περιβάλλον, στην εξακρίβωση των κριτηρίων και στη μέτρηση των αξιολογικών κρίσεων*. Διδακτορική διατριβή. Θεσσαλονίκη, Ελλάδα: Α.Π.Θ.
- Μακρόφ, Ό. (1995). Χρονολόγιο συλλογής Γ. Κωστάκη. Στο Α. Καφέτση (Επ.), *Ρωσική Πρωτοπορία 1910-1930* (τόμος Ι, σσ. 614-621). Αθήνα, Ελλάδα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.
- Μίσλερ, Ν. (1995). Πάβελ Φιλόνοφ. Στο Α. Καφέτση (Επ.), *Ρωσική Πρωτοπορία 1910-1930* (τόμος Ι, σσ. 298-303, 502). Αθήνα, Ελλάδα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.
- Μπόλτ, Τ.Ε. (2004). Το Παλαιό και το Νέο. Στο Μ. Παπανικολάου & Λ. Ιόβλεβα (Επιμ.), *Solomon Nikritin: Φωτεινές σφαίρες-σκοτεινοί σταθμοί: Η τέχνη του Solomon Nikritin (1898-1965)* (σσ. 161-177). Θεσσαλονίκη, Ελλάδα: Κ.Μ.Σ.Τ.
- Μπούουλτ, Τ.Ε. (1995). Για μια ιστοριογραφία της Ρωσικής Πρωτοπορίας. Στο Α. Καφέτση (Επ.), *Ρωσική Πρωτοπορία 1910-1930: Η Συλλογή Γ. Κωστάκη* (τομ. Ι, σσ. 591-611). Αθήνα, Ελλάδα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.

- Μυλωνάς, Γ. (2015, 14 Ιουνίου). Δάκης Ιωάννου: «Εμένα μ' ενδιαφέρει ο διάλογος της τέχνης με τη ζωή»: Ο σπουδαίος συλλέκτης μιλά αποκλειστικά στη HuffPost Greece. Στο *HuffPost*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/Qq4Mtx>
- M. A. Ryerson: Art collector and philanthropist dies. (1932, August 12). Στο *Chicago Daily Tribune, volume LXXXXI* (193 C). Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/9Ct7vm>
- M. Chauchard. Diamonds in a grave. (1909, August 17). *The Star*(9623), 2. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/t7H4VH>
- MACEW: Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias. (χ.χ.). Ανακτήθηκε στις 29/5/2017 από <http://www.iehcan.com/inicio/macew>
- MacKay, Clarence H. (Clarence Hungerford), 1874-1938. (χ.χ.). Archives Directory for the History of Collecting in America website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/fNQ2qM>
- Madame Georges Charpentier (Margu rite-Louise Lemonnier, 1848–1904) and her children, Georgette-Berthe (1872–1945) and Paul- mile-Charles (1875–1895). (χ.χ.). The Metropolitan Museum of Art. Ανακτήθηκε στις 29/6/2017 από <http://www.metmuseum.org>
- M zenin in der Kaffeestube (1947, Marz 8). Στο *DER SPIEGEL* (10/1947). Ανακτήθηκε από <http://www.spiegel.de>
- Magomedov, S.O.K., (2001). Το INKUK και η κοστρουκτιβιστική διαμάχη. Στο L. Becker (Επιμ.), *Κατασκευή: Ο Τάτιν και ο κύκλος του* (σσ. 220-251). Θεσσαλονίκη, Ελλάδα: Κ.Μ.Σ.Τ.
- Malkin, E. (2008, November 26). In Mexico, an ownership fight sends an art collection into hiding. Στο *The New York Times*, 26.11.2008. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Malone, R. (2006, February 1). A pot of gold: Joseph Pulitzer, Jr. and the Post-Dispatch. Στο *St. Louis Journalism Review*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/iZae1V>
- Man in brown (Erich Heckel, 1913): provenance. (χ.χ.). Saint Louis Art Museum: Collections website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/x7jmuo>
- Maneker, M. (2009, November 17). More on Karpidas. Στο *Art Market Monitor*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/txpyeb>
- Mansfield, S. (2014, May 3). Art collector David Roberts on his new gallery. Στο *THE SCOTSMAN*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/A41hGJ>
- Marcadé, J.-C. (2002). Nikolai Khardzhiev, knight of the avant-garde. Στο E. A. Petrova (Ed), *A legacy regained: Nikolai Khardzhiev and the Russian Avant-Garde* (σσ. 59-62). St. Petersburg, Russia: Palace Editions.



- Margolin, V. (1997). *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitsky, Moholy-Nagy 1917-1946*. Chicago, IL: The University of Chicago Press.
- Martin, C. (1983, 31 ene). Murió Eduardo Westerdahl, crítico e impulsor del surrealismo en España. Στο EL PAÍS. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/1vmmGm>
- Martin, D. (2012, July 23). Herbert Vogel, fabled art collector, dies at 89. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <https://www.nytimes.com>
- Matisse to Malevich: Pioneers of Modern Art from the Hermitage: 6 March – 17 September 2010: Introduction. (2010). Hermitage Amsterdam website. Ανακτήθηκε στις 29/5/2017 από <https://goo.gl/a6VbFu>
- Matjuschin, M. (1923). Nicht Kunst, sondern das Leben. Στο H. Klotz (Hrg.), (1991), *Matjuschin und die Leningrader Avantgarde* (σσ. 80-81). Stuttgart / München, Deutschland: Oktogon.
- May, Saidie Adler, 1879-1951. (χ.χ.). Archives Directory for the History of Collecting in America. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/RXdxYw>
- Maykuth, A. (2011, December 22). Art patron and humanitarian David Pincus dies at 85. Στο *The Philadelphia Inquirer Daily News*. Ανακτήθηκε από <http://archive.fo/981nT>
- McAuliffe, M. (2011, 16 May). *Dawn of the belle epoque: The Paris of Monet, Zola, Bernhardt, Eiffel, Debussy, Clemenceau, and their Friends*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers.
- Mccarthy T. (1993, November 16). The last of the big spender: Ryohei Saito last week: under arrest and in deep trouble, a far cry from his coup at Christie's. Στο *The Independent*. Ανακτήθηκε από <http://www.independent.co.uk>
- McGregor, S. (1999). *A shared vision: The Garman Ryan Collection at the New Art Gallery Walsall*. London, England: Merrell.
- McGuigan, C. (1985). New art, new money: The marketing of an American artist. *The New York Times Magazine* (February 10, 1985, Section 6), Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/9HfrAo>
- McIlhenny, Henry P[lumer]. (χ.χ.). Στο L. Sorensen (Ed.), (2000), *Dictionary of Art Historians*. Ανακτήθηκε στις 13/6/2017 από <https://goo.gl/is8avx>
- McKie, R. (2007, April 29). The other life of Walter Hussey: We have one man to thank for much of the thrilling British painting on show at Chichester's beautiful Pallant House. Στο *The Guardian*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/UhNKAS>
- McNatt, G. (2007, January 21). Generous women made the BMA what it is today. Στο *The Baltimore Sun*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/gZKnbW>

- Medvedkova, O. (χ.χ.). Russian non-conformist art, 1960-1980. The Lili Brochetain Collection website. Ανακτήθηκε στις 5/7/2017 από <https://goo.gl/M25T21>
- Meier-Graefe, J. (1920). *Entwicklungsgeschichte der modernen Kuns: in drei Bänden*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/RxJqAX>
- Meirowsky (Meirowski), Dr. Max. (χ.χ.). Lost Art Internet Database: Jüdische Sammler und Kunsthändler (Opfer nationalsozialistischer Verfolgung und Enteignung) website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/XC5FpA>
- Mellow, J.R. (1968, December 1). The Stein salon was the first museum of modern art: To a name-dropper the Stein salon was heaven. Στο *New York Times Magazine*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/na1QDH>
- Mendes-Flohr, P. (1999). The Berlin Jew as Cosmopolitan (σ. 30κ.εξ.). Στο E.D. Bilski (Ed.), *Berlin Metropolis: Jews and the New Culture, 1890-1918*. Berkeley, CA Los Angeles, CA, London, England: University of California Press.
- Menendez, D. (2010). Frank Bernarducci featuring the Bernarducci.Meisel.Gallery. Στο *Poets and Artists Magazine*, 3(8, Fall 2010). Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/esvFXu>
- Menendez, D. (2012). Frank Bernarducci discusses his art collection. Στο *Poets and Artists Magazine* (June 2012). Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/esvFXu>
- Menil, Dominique de. (χ.χ.). Archives Directory for the History of Collecting in America website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/yYjhuz>
- Mentha, H. (2004). Sammlungsgeschichte. Στο Stiftung Im Obersteg, (2004), *Die Sammlung Im Obersteg im Kustmuseum Basel* (σσ.23-41). Basel: Schwabe Verlag. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/2nhBkC>
- Menzel, R. & E. (2008). *Alfred Hess: Schuhfabrikant, Kunstsammler und Mäzen*. Erfurt, Deutschland: Sutton Verlag.
- Metropolitan Museum to present major gift of abstract expressionist and modern works from Muriel Kallis Steinberg Newman in Fall exhibition. (2007, September 13). The Metropolitan Museum of Art website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/jbW9Sa>
- Meyer, A. (2001). Ein Sammler *französischer expressionisten*: August von der Heydt. Στο A. Pophanken & F. Billeter (Eds.), *Die Moderne und ihre Sammler* (σσ. 235-250). Berlin, Deutschland: Akademie Verlag.
- Meyer, Agnes Elizabeth Ernst, 1887-1970. (χ.χ.). Archives Directory for the History of Collecting in America. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/jDE9EU>
- Michals, S. (2011, July 8). Dakis Ioannou turns art on its head: The Greek-Cypriot industrialist is more than a collector; He's a patron to the artists he favors. Στο *The Wall Street Journal*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/UNPou1>

- Mikhail Gorbachev. President of Union of Soviet Socialist Republics. (χ.χ.). Στο *Encyclopedia Britannica*. Ανακτήθηκε στις 13/5/2017 από <https://www.britannica.com>
- Miller, E. (2014, January 16). Secrets in the paint: Tracing a Monet from a London bridge to the Colorado ghost town of Tolland. Στο *Boulder Weekly*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/EXkQUA>
- Milner, J. (1993). *A Dictionary of Russian and Soviet Artists 1420-1970*. Woodbridge, Suffolk, England: Antique Collectors' Club.
- Milner, J. (1996). *Kazimir Malevich and the art of geometry*. New Haven, CT and London, England: Yale University Press.
- Mirbeau, O. (1894, 13 février). Le père Tanguy. Στο *L'Écho de Paris, 1894/2/1311e(3550)*. Ανατύπωση το 1993 στο *Combats esthétiques*. Paris: Nouvelles Éditions Séguiet. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/f2KUMF>
- Mitic, G.B. (2016, June 16). A Polish collector's passion for art and dance. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <https://www.nytimes.com>
- Modern Paintings, Drawings and Sculpture from the collection of Barnett Hodes: November 12, 1984*. (1984). New York, NY: Christie Manson & Woods International Inc.
- Modern women: Women artists at the Museum of Modern Art: Modern women: A partial history. (2010). MoMA website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/ST8Y9V>
- Molyneux, Edward H., Captain: British, 1891 – 1974. (2017). National Gallery of Art website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/fQdkxt>
- Montaigne J.-M. (2010). *Eugène Murer: un ami oublié des impressionnistes: Paris, Auvers-sur-Oise, Rouen*. Rouen, France: Asi Communications.
- Moore, R. (2015, June 14). You wait ages for a Rem Koolhaas-designed contemporary art space, then two come along at once. Στο *The Guardian*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/XfMBEB>
- Moore, S. (2013, June 7). Magnetic poles. Στο *Financial Times*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/mnrTWc>
- Moore, T. (2004, September 23). Berlin Flick show stirs controversy. Στο *BBC news*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/u4Sana>
- Morgan, A.L. (2007). Morgan, John Pierpont (1837–1913). Art collector. Also a book collector, financier, industrialist, and philanthropist. Στο *The Oxford Dictionary of American Art and Artists*. New York, NY: Oxford University Press. Ανακτήθηκε στις 9/7/2017 από <https://goo.gl/x5YJjC>
- Moschos, M. (1994, May 5). Obituary: Basil Goulandris. Στο *The Independent*, Ανακτήθηκε από <http://www.independent.co.uk>

- Muchnic, S. (1988). Goetz Collection Picasso sold for \$24.75 million. Στο *Los Angeles Times* (November 15 1988). Ανακτήθηκε από <http://www.latimes.com>
- Mudrak, M. M. (1999, July). Russian artistic modernism and the West: Collectors, collections, exhibitions, and artists. Στο *Russian Review* 58(3), 468-474. Ανακτήθηκε από <http://www.jstor.org/stable/2679417>
- Müller, H.J. (1990). *Nafea: Die Sammlung Rudolf Staechelin Basel*. Basel, Schweiz: Wiese Verlag.
- Müller, K. (2015, August 2). Der legendäre Musik-Manager Sigggi Loch im Interview: «Ich sehe mich als Einzelgänger». Στο *DER TAGESSPIEGEL*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/bsyZ4T>
- Müller, M. (2014). Sophie Lissitzky-Küppers (1891-1978), Hannover/München. Στο M. Müller & M. Tatzkow, *Verlorene Bilder, verlorene Leben. Jüdische Sammler und was aus ihren Kunstwerken wurde* (σσ.98-113). München, Deutschland: Elisabeth Sandmann.
- Müller, M. & Tatzkow, M. (2014). *Verlorene Bilder, verlorene Leben: Jüdische Sammler und was aus ihren Kunstwerken wurde*. (2e Auflage). München, Deutschland: Elisabeth Sandmann Verlag GmbH.
- Mulholland, R. (2014, 18 May). Dominique Strauss-Kahn's ex-wife 'disgusted' by film portrayal. Στο *The Telegraph*. Ανακτήθηκε από <http://www.telegraph.co>
- Mundy, J. (Ed.). (1996). *Brancusi to Benys: Works from the Ted Power Collection*. London: England: Tate Publishing.
- Munro, C. (2014, April, 15). From Hollywood to the art world, the new celebrity collectors. Featuring Leonardo DiCaprio, Mary-Kate Olsen, and Neil Patrick Harris. Στο *Artnet news*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/K6UBCG>
- Murphy, D. (Ed.). (1994). *Precisionism in America, 1915-1941: Reordering Reality* (σσ.19-21). New York, NY: Abrams.
- Museo de Arte Contemporáneo Eduardo Westerdahl (MACEW). (χ.χ.). Webtenerife website. Ανακτήθηκε στις 26/5/2017 από <https://goo.gl/JbeFVi>
- Museum Berggruen. (χ.χ.). Staatliche Museen zu Berlin: Hamburger Bahnhof-Museum für Gegenwart-Berlin website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/5gVNrZ>
- Museum Folkwang: Museumsgeschichte. (χ.χ.). Museum Folkwang website. Ανακτήθηκε από <https://www.museum-folkwang.de>
- Νταμπρόφσκι, Μ. (1995). Κονστρουκτιβισμός: Η μετάβαση από την απεικόνιση στην κατασκευή. Στο Α. Καφέτση (Επ.), *Ρωσική Πρωτοπορία 1910-1930* (τόμος Ι, σσ. 308-315, εικ. 266, 271, 273-284, 287, 291, 305, 307, 317). Αθήνα, Ελλάδα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.

- Ντανιέλ, Μ. & Οικονομάκου, Κ. (1995). Ξενόγλωσση βιβλιογραφία. Στο Α. Καφέτση (Επ.), *Ρωσική Πρωτοπορία 1910-1930* (τόμος Ι, σσ. 702-706). Αθήνα, Ελλάδα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.
- Ντ' Αλόν, Ο.Ρ. (1995). Μερικά προβλήματα σχετικά με την πρωτοπορία. Στο Α. Καφέτση (Επ.), *Ρωσική Πρωτοπορία 1910-1930* (τόμος Ι, σσ. 98-104). Αθήνα, Ελλάδα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.
- Ντέρου, Α. (Επιμ.). (1995, Μάρτιος-Απρίλιος). *Αφιέρωμα Αλέξανδρος Ιόλας*. *The Art(16)*, 56-81.
- Ντώυτσερ, Ι. (1971). Στάλιν: πολιτική βιογραφία. (Μ. Δρίβας μτφρ). Αθήνα: Εκδόσεις «Χρησμός».
- Nannen, S. (2013, Dezember 20). Henri Nannen-100 Jahre: Verstummt und erschüttert, doch zu innerst beglückt. Στο *Art. Das Kunstmagazin*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/P6MKRr>
- Nash, S.A., Giménez, C. & Benson, M. (1996). *A century of sculpture: The Nasher Collection*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/CEHEcn>
- Nayeri, F. (2013, Oktober 24). Sheikha Mayassa tops art power list for \$1 billion spend. Bloomberg website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/nrPYFX>
- Nebehay, Ch. M. (1987). *Gustav Klimt, Egon Schiele und die Familie Lederer*. Bern, Schweiz: Galerie Kornfeld Verlag.
- Netzwerk freier Kulturjournalisten (Hsgb). (2009). *Die schöne Kunst der Einseitigkeit: Ein Sammelsurium für Zeitgenossen*. (2e Auflage). Norderstedt, Deutschland: Books on Demand.
- Neue Gallery, New York. (2013, November 15). In conversation: Ronald S. Lauder and Gary Tinterow, director of MFAH. [Video file]. Ανακτήθηκε στις 18/9/2017 από <https://www.youtube.com/watch?v=Ai-3ZKgZhSE>
- Neuendorf, H. (2015, 10 November). London's National Gallery rejects claim on important Matisse portrait. Στο *Artnet News*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/2wVjfa>
- Neuendorf, H. (2016, May 16). Iran's legendary Shah Collection will travel to Berlin. Στο *Artnet News*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/4Q8bJm>
- Neufeld, J. (2010). *Lois Marshall: A biography* (σσ.169-170). Toronto, CA: Dundurn.
- Neumann, Morton G. (χ.χ.). Archives Directory for the History of Collecting in America website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/gFUviQ>
- Nikita Lobanov-Rostovsky Collection. (χ.χ.). The Pushkin State Museum of Fine Arts: Department of Private Collections website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/1ZgAaw>

- Nikolai Gubenko. (1987, 16 März). Στο *DER SPIEGEL* (12/1987). Ανακτήθηκε από <http://www.spiegel.de>
- Nord, Ph. (2000). *Impressionists and politics: Art and democracy in the nineteenth century*. London, England: Routledge.
- Norman, G. (1993, May 8). Art market: A Swiss dealer and his role: Ernst Beyeler has offered a museum and his superb collection of modern art to his home town. Στο *The Independent*. Ανακτήθηκε από <http://www.independent.co.uk>
- Norman, G. (1998, May 23). A tragic flight to freedom. Στο *The Telegraph*. Ανακτήθηκε από <http://www.telegraph.co.uk>
- North, D. (2007, May 9). Leon Trotsky and the post-Soviet school of historical falsification: A review of two Trotsky biographies by Geoffrey Swain and Ian Thatcher. Part 1: Seventy years since Stalin's year of terror. Στο *World Socialist Web Site (WSWS)*, 1-4. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/uNp6nn>
- Norton and Nancy Dodge Collection of nonconformist art from the Soviet Union (χ.χ.). Zimmerli Art Museum website. Ανακτήθηκε στις 13/5/2017 από <https://goo.gl/QaUEsa>
- [NYC-ARTS]. (2012, March 22). Ronald S. Lauder and the Neue Galerie (with Philippe de Montebello). [Video file]. Ανακτήθηκε στις 10/5/2017 από <http://watch.thirteen.org/video/2213646809>
- O' Byrne, R. (2000). *Hugh Lane 1875-1915*. Dublin, Ireland: Lilliput Press.
- Oginskaja, L. (1991). *Das Phantastische und die Realität in den Konstruktionen von Gustav Klucis*. Στο H.Gabner & R.Nachtigaller (Eds.), *Gustav Klucis: Retrospektive* (σσ. 82-115). Stuttgart, Deutschland: Gerd Hatje, Museum Fridericianum Kassel.
- One lady's legacy and love. (χ.χ.). National Trust website. Ανακτήθηκε στις 26/5/2017 από <https://goo.gl/Xr9HFD>
- Oral history interview with Eugene V. Thaw, 2007 October 1-2: Conducted by James McElhinney. (2007). [Transcript]. Smithsonian Archives of American Art website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/xaUjy4>
- Oral history interview with Hilla Rebay, 1966: Conducted by Bruce Hooton. [Transcript]. (1966). Smithsonian Archives of American Art website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/5RX1um>
- Oral history interview with Joseph Pulitzer, 1985, July 9: Conducted by Sue Ann Kendall. [Transcript]. (1985). Smithsonian Archives of American Art website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/o8iXMd>
- Oral history interview with Larry Aldrich, 1972 April 25-June 10: Conducted by Paul Cummings. (1972). [Transcript]. Smithsonian Archives of American Art website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/QqUNxC>

- Oral history interview with Leo Castelli, 1969 May 14-1973 June 8: Conducted by Paul Cummings. (1969-1973). [Sound file]. Smithsonian Archives of American Art website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/GbkGSG>
- Oral history interview with Leo Castelli, 1997 May 22: Conducted by Andrew Decker. (1997). [Transcript]. Smithsonian Archives of American Art website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/gzEprnc>
- Oral history interview with Leonard Bocour, 1978 June 8: Conducted by Paul Cummings. (1978). [Transcript]. Smithsonian Archives of American Art website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/atruwN>
- Oral history interview with Robert Scull, 1972 June 15-28: Conducted by Paul Cummings. (1972). [Sound file]. Smithsonian Archives of American Art website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/XGwFYL>
- Orcutt, K. (2009) The problem of Arthur B. Davies. Στο E. Kennedy (Ed.), *The Eight and American Modernisms* (σσ. 23-42). Chicago, IL: Terra Foundation for American Art in association with University of Chicago Press.
- Otto Dix: Portrait of dr. Hans Koch (1921). (χ.χ.). Artsy website. Ανακτήθηκε στις 29/6/2017 από <https://goo.gl/hhvmo9>
- Owens, M. (2009, June). Lasting impressions. Στο *Rensselaer Alumni Magazine* (06/2009). Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/mo1Wwo>
- Παπαγιώργης, Κ. (2012, 21 Ιουνίου). Εγώ, ο Ιόλας: Η μυθιστορηματική ζωή του Έλληνα συλλέκτη από την Αθήνα στις μητροπόλεις του κόσμου και από την παγκόσμια καταξίωση στην «εγχώρια» διαπόμπευση. Στο *Lifo*(300), 32-33. Ανακτήθηκε από <http://www.lifo.gr/issues/view/300>
- Παπανικολάου, Μ. (2000). Η Συλλογή Κωστάκη στη Θεσσαλονίκη. Στο Μ. Παπανικολάου (Επιμ.). *Πρωτοπορία:Αριστουργήματα της Συλλογής Κωστάκη* (σσ. 15-19). Θεσσαλονίκη, Ελλάδα: ΚΜΣΤ.
- Παπανικολάου, Μ. (Επιμ.). (2000). *Πρωτοπορία: Αριστουργήματα της Συλλογής Κωστάκη*. Θεσσαλονίκη, Ελλάδα: ΚΜΣΤ.
- Παπανικολάου, Μ. (2004). Η *Οδύσσεια* μιας Συλλογής. Στο Μ. Papanikolaou (Hrsg.), *Licht und Farbe in der Russischen Avant-Garde: Die Sammlung Costakis aus dem Staatlichen Museum fur Zeitgenossische Kunst Thessaloniki* (σσ. 544-548). Köln, Deutschland: DuMont.
- Παπανικολάου, Μ. (2004). Ο Σολομών Νικρίτιν στο Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης και την Κρατική Πινακοθήκη Τρετιακόφ. Στο Μ. Παπανικολάου & Λ. Ιόβλεβα (Επιμ.), *Solomon Nikritin: Φωτεινές σφαίρες-σκοτεινοί σταθμοί: Η τέχνη του Solomon Nikritin (1898-1965)* (σσ. 17-19). Θεσσαλονίκη, Ελλάδα: Κ.Μ.Σ.Τ.

- Παπανικολάου, Μ. & Ιόβλεβα, Λ. (Επιμ.). (2004). *Solomon Nikritin: Φωτεινές σφαίρες-σκοτεινοί σταθμοί: Η τέχνη του Solomon Nikritin (1898-1965)*. Θεσσαλονίκη, Ελλάδα: Κ.Μ.Σ.Τ.
- Παρασκευόπουλος, Ι. (1982). *Ψυχολογία Ατομικών Διαφορών*. Αθήνα, Ελλάδα: Παρασκευόπουλος.
- Παρίδης, Χ. (2012, 29 Μαρτίου). Αλέξανδρος Ιόλας: Το εξέχον θήραμα του αυριανισμού. Στο *Lifo*(288), 22-23. Ανακτήθηκε από <http://www.lifo.gr/issues/view/288>
- Πιτσόλη, Ε. (2016, 30 Δεκεμβρίου). Ο Έλληνας μαικήνας της τέχνης, ο Μπασκιά και το μυστήριο... Στο *ΑΧΙΑplus*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/KkUYWr>
- Ποβελίχιννα, Α. (1995). Λίγα λόγια για την «Οργανική Παιδεία» του Μιχαήλ Ματιούσιν. Στο Α. Καφέτση (Επ.), *Ρωσική Πρωτοπορία 1910-1930: Η Συλλογή Γ. Κωστάκη* (τόμος Ι, σσ. 278-281). Αθήνα, Ελλάδα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.
- Pace, E. (1994, February 23). Mary W. Lasker, philanthropist for medical research, dies at 93. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Pace E. (1996, Juli 23). Peter Ludwig, 71, German art collector, dies. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Pace, E. (2003, January 12). C. Douglas Dillon Dies at 93; Was in Kennedy Cabinet. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <https://www.nytimes.com>
- Palica, M. (2009, 30 November). Adolf Rothenberg (1893-1941). Schlesische Kunstsammlungen website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/FRWU38>
- Palica, M. (2009, 30 November). Johannes Guthmann (1876-1956), Joachim Zimmermann (1875-1947). Schlesische Kunstsammlungen website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/dp7z8j>
- Palica, M. (2009, 1 December). Hugo Kolker (1845-1915). Schlesische Kunstsammlungen website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/sHBKKx>
- Palica, M. (2009, 1 December). Margarete Moll (1884-1977), Oskar Moll (1875-1947). Schlesische Kunstsammlungen website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/oyJaXd>
- Palica, M. (2009, 2 Dezember). Geschlecht von Lichnowsky. Schlesische Kunstsammlungen website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/Bxp5f1>
- Palica, M. (2009, 2 Dezember). Heinz Braune (1880-1957). Schlesische Kunstsammlungen website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/6ZBSwM>
- Palica, M. (2009, 13 December). Botticelli in Rysiowice. Silesian art collections website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/ey5S7J>



- Palica, M. (2009, 13 December). 6.000 Kunstwerke: Sammlung Ismar Littmann. Silesian art collections website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/bsJfAc>
- Palica, M. (2009, 13 December). Von Delacroix bis Van Gogh: Die Sammlung Max Silberbergs. Silesian art collections website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/ddnx7z>
- Palmer, Bertha Honore, 1849-1918. (χ.χ.). Archives Directory for the History of Collecting in America. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/psukeA>
- [pangolinblues]. (1978). The secret life of Edward James (1978): Presented by George Melly. [Video file]. Ανακτήθηκε στις 23/9/2017 από <https://www.youtube.com/watch?v=0oosdgHLTGY>
- Panza, G. (2008). *Giuseppe Panza: Memories of a collector*. New York, NY, London, England: Abbeville Press Publishers.
- Panza: The legacy of a collector: The Panza di Biuno Collection at the Museum of Contemporary Art, Los Angeles*. (1999). Los Angeles, CA: Museum of Contemporary Art.
- Papanikolaou, M. (Hrsg.). (2004). *Licht und Farbe in der Russischen Avant-Garde: Die Sammlung Costakis aus dem Staatlichen Museum für Zeitgenössische Kunst Thessaloniki*. Köln, Deutschland: DuMont.
- Paret, P. (1980). *The Berlin Secession: Modernism and its enemies in imperial Germany*. Cambridge, MA, London, England: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Paris - Moscou 1900-1930: catalogue de l'exposition: centre Georges Pompidou: 5 mai-5 novembre 1979*. (1979). Paris, France: Centre Georges Pompidou.
- Parker, J. & Corbeiller, C. (1979). *A Guide to "The Wrightsman Galleries" at the Metropolitan Museum of Art*. New York, NY: The Metropolitan Museum of Art.
- Parton, A. (1993). *Mikhail Larionov and the Russian avant-garde*. Oxford, England: Princeton University Press.
- Parzinger, H. (2015, Juni 4). Ein Kunstliebhaber mit Vision, Heiner Pietzsch, wird 85: Στο *Berliner Morgenpost*. Ανακτήθηκε από <https://www.morgenpost.de>
- Pascale, M. (2011). *Contemporary drawings from the Irving Stenn Jr. Collection*. New Haven, CT and London, England: Yale University Press.
- Passariello, C. (2013, May 21). Collecting art with François Pinault. Στο *The Wall Street Journal*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/bXgKGn>
- Passionate provocative: The Stoffel Collection opens at Pinakothek der Moderne (2008, November 20). Στο *Artdaily*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/P9NxTd>
- Paul Allen. (2017, July 17). Στο *Forbes*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/gE4iXg>
- Paul, B. (1988). *Drei Sammlungen französischer impressionistischer Kunst im kaiserlichen Berlin: Bernstein, Liebermann, Arnhold*. Στο *Der*

- Deutscher Verein für Kunstwissenschaft e.V. (Hrsg.), *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 42 (3,1988) (Sonderheft *Sammler der frühen Moderne in Berlin*) (σσ.12-15). Berlin, Deutschland: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft.
- Paul, B. (1993). *Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im Deutschen Kaiserreich*. Mainz, Deutschland: Verlag Philipp von Zabern.
- Paul Bérard, 1880: Renoir. (χ.χ.). Arfaouitarak website. Ανακτήθηκε στις 29/6/2017 από <https://goo.gl/AC6csW>
- Paul Rosenberg & Co. (χ.χ.). Archives Directory for the History of Collecting in America. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/njBaj3>
- Paulvé, D. (2010). *Marie Cuttoli: Myrbor et l'invention de la tapisserie modern*. Paris, France: Norma Editions.
- Paumgarten, N. (2006). The \$40-Million Elbow. Στο *The New Yorker* (October 23, 2006). Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/EqQxpi>
- Pearce, S. M. (Ed). (1996). *Leicester readers in museum studies. Interpreting objects and collections*. (First published in 1994). London, England & New York, NY: Routledge.
- Pearce, S. M. (1999). *On collecting: an investigation into collecting in the European tradition*. Oxon, England & New York, NY: Routledge.
- Pearce, S. M. (Ed). (2002). Μουσεία, αντικείμενα και συλλογές: μια πολιτισμική μελέτη (Λ.Γυιόκα, Α.Καζάζης, Π.Μπίκας μτφρ). (1<sup>η</sup> έκδοση 1992). Θεσσαλονίκη, Ελλάδα: Εκδόσεις Βάνιας.
- Peers, A. (2011, January 26). The collectors: 50 New York buyers who move the art world. Στο *The Observer*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/sAER67>
- Perlez, J. (1998, March 7). Austria is set to return artworks confiscated from Jews by Nazis. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <https://www.nytimes.com>
- Peter A.B. Widener: American businessman and philanthropist. (χ.χ.). Στο *Encyclopedia Britannica*. Ανακτήθηκε από <https://www.britannica.com>
- Peter the Great, an inspired tsar: 9 March – 13 September 2013. (χ.χ.). [press release] Hermitage Amsterdam website. Ανακτήθηκε στις 29/5/2017 από <https://goo.gl/N5eSp9>
- Petrova, E.A. (Ed). (2002). *A legacy regained: Nikolai Khardzhiev and the Russian avant-garde* (σσ. 8-11, 24-25). St. Petersburg, Russia: Palace Editions.
- Petrova, Y. (1999). *The Rzhevsky Brothers: Collection from St. Petersburg*. St. Petersburg, Russia: Palace Editions.
- Petrova, Y. (2003). Kazimir Malevich's legacy revisited. The Russian Museum: publications website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/BKEPe3>

- Philip Niarchos (2017, July 18). Στο *Forbes*. Ανακτήθηκε από <https://www.forbes.com/profile/philip-niarchos>
- Phillips, D. (1921, June). The Phillips Memorial Art Gallery. Στο *The Art Bulletin*, 3(4), 147-152. doi:10.2307/3046387
- Pietzsch-Sammlung kommt dauerhaft ans Kulturforum. (2016, November 30). Stiftung Preußischer Kulturbesitz website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/w7GRHG>
- Piper, E. (2001). Piper, Reinhard. Στο *Neue Deutsche Biographie* 20 (2001), 462. Ανακτήθηκε στις 13/6/2017 από <https://goo.gl/PHeCDb>
- Piper, Reinhard. (χ.χ.). Στο L. Sorensen (Ed.), (2000), *Dictionary of Art Historians*. Ανακτήθηκε στις 13/7/2017 από <https://goo.gl/7γN3M9>
- Platshchenko, N. (2009). *Art mobility between museums in Europe: A case study of the Hermitage Amsterdam and the Guggenheim Bilbao*. [Master's Thesis]. Munich, Germany: GRIN Verlag.
- Platt, S. N. (1981). *Responses to modern art in New York in the 1920's*. [Master's Thesis]. Austin, TX: University of Texas at Austin.
- Pogrebin, R. (2007, October 18). Lauder's openness is sought on Artwork. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Pomarède, V. (1988). *Etienne Moreau-Nélaton: un collectionneur peintre ou un peintre collectionneur*. Paris, France: Association Moreau-Nélaton.
- Pophangen, A. (2001). *Auf den ersten Kennerblick hin: Die Sammlung Carl und Thea Sternheim in München*. Στο A. Pophanken & F. Billeter (Eds.), *Die Moderne und ihre Sammler* (σσ. 251-266). Berlin, Deutschland: Akademie Verlag.
- Pophanken, A. & Billeter, F. (Ed). (2001). *Die Moderne und ihre Sammler. Französische Kunst in deutschem Privatbesitz vom Kaiserreich zur Weimarer Republik*. Berlin, Deutschland: Akademie Verlag.
- Pope, Alfred Atmore, 1844-1913. (χ.χ.). Archives Directory for the History of Collecting in America. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/n4ZW9Q>
- Powelichina, A. (1991). Michail Matjuschin: Die Welt als organisches Ganzes. Στο H. Klotz (Hrg.), *Matjuschin und die Leningrader Avantgarde* (σσ. 25-33). Stuttgart / München, Deutschland: Oktogon.
- Poynor, R. (2010, December 30). Surrealism in the pre-school years. Στο *Design Observer*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/RA6uhk>
- Pratapaditya, P. & Little, S. (1997). *A Collecting Odyssey: Indian, Himalayan and Southeast Asian Art from the James and Marilyn Alsdorf Collection* (σσ.18, 272-3). New York, NY: Thames and Hudson.

- Price, R., Lauder, R. S. & Neue galerie. (Ed.). (2011). *The Ronald S. Lauder Collection: Selections from the 3rd century BC to the 20th century: Germany, Austria and France*. Munich, Germany: Prestel Publishing.
- Prior, I. (2002). *Die geraubten Bilder: Die abenteuerliche Geschichte der Sophie Lissitzky-Küppers und ihrer Kunstsammlung*. Köln, Deutschland: Kiepenheuer & Witsch.
- Prodger, M. (2015, April 29). *Queer saint Peter Watson left his mark on British culture by bankrolling artworld giants*. Στο *The Independent* . Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/sJoCsw>
- Pronina, I. (2015). George Costakis: The keeper of modernities. Στο *The Tretyakov Gallery Magazine*, #1(46). Στο *The Tretyakov Gallery Magazine*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/b61yg4>
- Queen of Arts (2009, June 23). Στο *Chicago Magazine*, (June 2009), 1-3. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/bzJji0>
- Ρακίτιν, Β. (1995). Βιογραφίες. Στο Α. Καφέτση (Επ.), *Ρωσική Πρωτοπορία 1910-1930* (τόμος Ι, σσ. 670-690). Αθήνα, Ελλάδα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.
- Ρομασκόβα, Λ.Ι. (1995). Η Συλλογή Κωστάκη στην Πινακοθήκη Τρετιακόφ. Στο Α. Καφέτση (Επ.), *Ρωσική Πρωτοπορία 1910-1930* (τόμος Ι, σσ. 54-56). Αθήνα, Ελλάδα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.
- Ρόουελ, Μ. (1995). Η Συλλογή Κωστάκη: Η αποκάλυψη μιας χαμένης επανάστασης. Στο Α. Καφέτση (Επ.), *Ρωσική Πρωτοπορία 1910-1930* (τόμος Ι, σσ. 64-68). Αθήνα, Ελλάδα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.
- Rabichev, L. (1998, April 30 -16 July). *Manezh 1962, do i posle (Manege 1962, before and after)*. Στο *Znamya Znamja* 9(2001). Ανακτήθηκε στις 14/5/2017 από <https://goo.gl/4ig2Vv>
- Rabinow, R.A. (Ed). (2006). *Cézanne to Picasso: Ambroise Vollard, Patron of the Avant-Garde*. New York, NY: Metropolitan Museum of Art.
- Rachum, S. & Gage, J. (2002). *Masters of Colour. Derain to Kandinsky: Masterpieces from the Merzbacher Collection*. London, England: Royal Academy of Arts.
- Radziewsky von, E. (1996, März 15). *Mom of pop*. Στο *DIE ZEIT* (12/1996), 1-2. Ανακτήθηκε από <http://www.zeit.de>
- Rakitin, E. (1992). How Meierkhof'd never worked with Tatlin, and what happened as a result. Στο *The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-1932* (σσ. 649-664). New York, NY: Guggenheim Museum.

- Rakitin, V. (2000). Nadezhda Udaltsova. Στο J.E. Bowlt & M. Drutt (Ed.), *Amazons of the avant-garde* (σσ. 271-295). New York, NY: Solomon R. Guggenheim Foundation.
- Rakitin, V. (2002). The great commentator, or notes about the mole of history. Στο E.A. Petrova (Ed), *A legacy regained: Nikolai Khardzhiev and the Russian Avant-Garde* (σσ. 71-73). St. Petersburg, Russia: Palace Editions.
- Rannit, A. (1980). *Invention and Tradition: Selected works from the Julia A. Whitney Foundation and the Thomas P. Whitney Collection of modernist Russian art*. Charlottesville, VA: University of Virginia Art Museum.
- Rauterberg, H. (2004, April 7). Kunst mit Nebenabsicht: Vom Herbst an wollte Berlin mit der Flick Collection glänzen. Doch der Widerstand wächst: der fiskalische und der moralische. Στο *DIE ZEIT* (16/2004). Ανακτήθηκε από <http://www.zeit.de>
- Rauterberg, H. (2005, July 7). Komprimiertes Glücksgefühl: Wie Ulrich und Sylvia Ströher urplötzlich zu den wichtigsten Sammlern deutscher Nachkriegskunst wurden: eine Begegnung. Στο *DIE ZEIT*(28), 1-3. Ανακτήθηκε από <http://www.zeit.de>
- Rauterberg, H. (2009, Mai 20). Ein Monument der Eigensucht. Στο *DIE ZEIT* (22/2009), 1-3. Ανακτήθηκε από <http://www.zeit.de>
- Ray, N. (2007, May 16). Sir Colin St John Wilson. Στο *The Guardian*. Ανακτήθηκε από <https://www.theguardian.com>
- Raynor, V. (1992, February 2). Russian works come to the forefront. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Read, H. (1959, April). Eric Craven Gregory (obituary). Στο *The Burlington Magazine*, τομ. 101, αρ. 673 (04/1959), 149.
- Rechtschaffen, D. (χ.χ.). The Shah's art collection: An unexpected treasure. Culture Trip website. Ανακτήθηκε στις 16/7/2017 από <https://goo.gl/aj8Hh9>
- Reif, R. (1984, June 22). Auctions. The treasures of Mrs. Could. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Reif, R. (1990, March 16). Auctions: Avant-garde art. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Reif, R. (1993, June 11). Thomas Ammann, modern art dealer and a collector, 43. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Reff, Th. (1976). *Degas: The Artist's Mind*. New York, NY: The Metropolitan Museum of Art, Harper & Row.
- Reinhart-Schwarzenbach, Georg: 1877-1955. (χ.χ.). Winterthur Glossar website. Ανακτήθηκε στις 6/9/2017 από <https://goo.gl/CrzPz2>

- Rembert, V. P., Bohan, R. L., & Lukach, J. M. (1985). The Societe Anonyme's Brooklyn exhibition: Katherine Dreier and modernism in America. Στο *Woman's Art Journal*, 6(2), 46-50. doi:10.2307/1357999
- Renner, U. & Schmid, G. B. (Hrsg). (1991). *Hugo von Hofmannsthal: Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen* (σσ. 298-300). Würzburg, Deutschland: Königshausen und Neumann.
- Restellini, M. (2011). The Romanovs, tsars and art collectors at the Pinacothèque de Paris. ArtDaily website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/4mw464>
- Revenue Act of 1913. (1913). Στο *The statutes at large of the United States of America*, τόμ. XXXVIII (Sixty-third Congress, Sess. I, ch. 16), 165-166, παρ. 652-656. Ανακτήθηκε από <http://legisworks.org/sal/38/stats/STATUTE-38-Pg114.pdf#page=53>
- Rewald, S., Buruma, I. & Eberle, M. (2006). *Glitter and doom, German portraits from the 1920s* (σσ.270-271). New York, NY: The Metropolitan Museum of Art.
- Reyburn, S. & Carvajal, D. (2015, February 5). *Gauguin Painting is said to fetch \$300 Million*. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Rheims, M. (1980). *The glorious obsession: The memoirs of one of the world's greatest auctioneers and collectors*. (Patrick Evans, Trans). New York, NY: St. Martin's Press.
- Rich, D. (1932). The bequest of Mrs. L. L. Coburn. *Bulletin of the Art Institute of Chicago (1907-1951)*, 26(6), 66-71. doi:10.2307/4103460
- Richardson, J. (1991). *A life of Picasso: The early years, Vol. I, 1881-1906*. New York, NY: Random House.
- Riordan, T. (2012, December 13). Alumnus Carter Cleveland: Artful algorithms. Princeton website. Ανακτήθηκε στις 28/5/2017 από <https://goo.gl/FkZnpb>
- Rishel, J.J., Lefton, A., McIlhenny, H.P., & Philadelphia Museum of Art. (1987). *The Henry P. McIlhenny Collection: An illustrated history*. Philadelphia, PA: Philadelphia Museum of Art.
- Robehmed, N. (2013, September 6). Why *artsy* is succeeding in putting the art world online. Στο *Forbes*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/Lo3Uw9>
- Robert Delaunay: Windows open simultaneously (first part, third motif), 1912. (χ.χ.). Tate website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/eDiZkB>
- Robert Harshe papers. (χ.χ.). Art Institute of Chicago website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/FhXBUU>
- Roberts, P. (1994). *George Kostakis: A Russian life in art*. Ottawa, Canada: Carleton University Press.

- Robertson, B., Russell, J. & Armstrong-Jones. (1965). *Private view: The lively world of British art*. London, England: Thomas Nelson and Sons LTD.
- Robinson, W. (1999). The curious case of dr. Gachet. Στο *Artnet Magazine*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/urzvkZ>
- Robson, A.D. (1988). *The market for modern art in New York in the nineteen forties and nineteen fifties: a structural and historical survey*. [Doctoral dissertation]. University College London: UCL Discovery. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/NaCxHk>
- Rogers, E. (2012, February 3). The Blue Rose. Art in Russia website. Ανακτήθηκε στις 19/6/2017 από <http://artinrussia.org/the-blue-rose>
- Ronner, A. (2017, January 19). Why this couple gave away their priceless art collection to all 50 states. Vice website. Ανακτήθηκε στις 27/6/2017 από <https://goo.gl/o49oN2>
- Rosenberg, K. (2011, November 3). Breadth of history in one bite. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Rosenfeld, A. (2002-2003). Does the proletarian child need a fairytale?: The Soviet-production book for children. Στο *Cabinet* (9, Winter 2002-2003). Brooklyn NY: Immaterial Incorporated. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/ZsKS1q>
- Rosenthal, N., Stone, R., Maloney, M. Adams, B. & Jardine, L. (Ed.). (1997). *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*. London, England: Thames & Hudson, Royal Academy of Arts.
- Roskin Vladimir Osipovich (χ.χ.). Στο *Rossijskoj Evrejskoj Jenciklopedii (Russian Jewish Encyclopedia)*. Ανακτήθηκε στις 27/6/2017 από <https://goo.gl/QHQbFD>
- Rossmann, A. (2007, 7 November). Parallelnatur. Zum Tode des Mäzens Karl-Heinrich Müller. Στο *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (2007, 7 November), 44. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/j0p9IX>
- Rovers, E. (2017, 9 January). Helene Kröller-Müller and the breakthrough of modern art. University of Groningen: Institute of Biography website. Ανακτήθηκε στις 27/5/2017 από <https://goo.gl/DtmZMi>
- Row, D.K. (2010, December 25). Life Story: Ed Cauduro, patron, collector of art, and masterful *junker*. Oregon Live LLC website. Ανακτήθηκε στις 30/5/2017 από <https://goo.gl/FpBZ2T>
- Rowell, M. (1981). New insights into Soviet constructivism: Painting, constructions, production art. Στο M. Rowell & A.Z. Rudenstine, (1981), *Art of the avant-garde in Russia: selections from the George Costakis Collection* (σσ.15-32). New York, NY: Solomon R. Guggenheim Museum.
- Rowell, M. & Rudenstine, A.Z. (1981). *Art of the avant-garde in Russia: selections from the George Costakis Collection*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/6PfGho>

- Rowell, M. & Wye, D. (2002). *The Russian avant-garde book 1910-1934*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/QPb3ax>
- Rubin, W. & Armstrong, M. (1992). *The William S. Paley Collection: A taste for modernism*. New York, NY: The Museum of Modern Art.
- Rudenstine, A.Z. (Ed.). (1981). *Russian avant-garde art: The George Costakis Collection*. New York, NY: Abrams.
- Rückert, U. (2014, 04 März). *Mutter Ey: Vom Kaffeestübchen zum Debattierklub*. Deutschlandfunk website. Ανακτήθηκε στις 30/6/2017 από <https://goo.gl/BbRqV8>
- Rush, R. H. (1961). *Art as an Investment*. New York, NY: Bonanza Books.
- Russell, J. (1981, Oktober 16). Guggenheim offers show of the Russian avant-garde. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Russell, J. (1983, September 2). Art: Thyssen collection of 20<sup>th</sup>-century works. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Russell, J. (1986, May 13). Henry P. McIlhenny, head of Philadelphia Art Museum. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Russell, J. (1987, June 12). Alexander Iolas, ex-dancer and surrealist-art champion. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Russell, J. (1987, October 27). Victor W.Ganz, art collector and official of the Whitney. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Russell, J. (1998, May 6). Natasha Gelman, collector of 20<sup>th</sup> century fine art, 86. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Russell, J. (1999, June 6). Art/architecture: When a son of Matisse courted a godfather. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Russell, J. (2001, October 30). Larry Aldrich, who founded art museum, dies at 95. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Russian art & Soviet nonconformist art. (χ.χ.). Zimmerli Art Museum website. Ανακτήθηκε στις 14/5/2017 από <https://goo.gl/d4SGdu>
- Russian avant-garde: exhibition series Museum Ludwig, Cologne: Maandag 25 Januari 2010. (2010). Russian avant-garde collection website. Ανακτήθηκε στις 17/6/2017 από <https://goo.gl/nrHSwb>
- Russian Paintings Day Sale: Sotheby's London: 06/2010. (2010). MutualArt website. Ανακτήθηκε στις 14/5/2017 από <https://goo.gl/Cm5xXJ>
- Σαραμπιάνοφ, Ν. (1995). Ο Γιώργος Κωστάκης στις πηγές της αναγέννησης της Ρωσικής Πρωτοπορίας. Στο Α. Καφέτση (Επ.), *Ρωσική Πρωτοπορία 1910-1930* (τόμος Ι, σσ. 57-63). Αθήνα, Ελλάδα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.



- Σατσκίχ, Α. (1995). Ούνοβις (Οι επιβεβαιωτές της νέας τέχνης). Στο Α. Καφέτση (Επ.), *Ρωσική Πρωτοπορία 1910-1930* (τόμος Ι, σσ. 226-231, εικ.159, 161, 163, 185, 186, 188, 190, 195-197). Αθήνα, Ελλάδα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.
- Σατσκίχ, Α. (1995). Σουπρεματισμός. Στο Α. Καφέτση (Επ.), *Ρωσική Πρωτοπορία 1910-1930* (τόμος Ι, σσ. 192-195, εικ. 108, 117-123, 129, 132, 143, 147-148, 157). Αθήνα, Ελλάδα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.
- Σουλιώτης, Ν. (2008). *Κείμενα Εργασίας 2008/16. Έρευνα-Μελέτη: Ερευνώντας τις πολιτιστικές υποδομές της Αθήνας: Οι χώροι των ιδρυμάτων μη-κερδοσκοπικού χαρακτήρα (περίοδος 1980-2005)* (σσ.19-22, 23-26). Αθήνα, Ελλάδα: Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών. Ανακτήθηκε στις 14/9/2017 από <http://www.ekke.gr/publications/wp/wp16.pdf>
- Σταθούλης, Ν. (1994). *Αλέξανδρος Ιόλας*. Αθήνα, Ελλάδα: Νέα Σύνορα, Α. Α. Λιβάνης.
- Σταθούλης, Ν. (2012). *Αλέξανδρου Ιόλα: Η ζωή μου*. Αθήνα, Ελλάδα: Εκδόσεις Οδός Πανός.
- Στριγκαλιόφ, Α. (1995). Ο αντίκτυπος της καλλιτεχνικής και πολιτικής κριτικής στη μοίρα της Ρωσικής Πρωτοπορίας. Στο Α. Καφέτση (Επ.), *Ρωσική Πρωτοπορία 1910-1930* (τόμος Ι, σσ. 558-575). Αθήνα, Ελλάδα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.
- Συνέντευξη του Γιώργου Κωστάκη στον Τζον Ε. Μπόουλτ: Νέα Υόρκη 15 Μαΐου 1981. (1995). Στο Α. Καφέτση (Επ.), *Ρωσική Πρωτοπορία 1910-1930* (τόμος Ι, σσ. 34-48). Αθήνα, Ελλάδα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.
- Saarinen, A. B. (1958). *The proud possessors: The lives, times and tastes of some adventurous American art collectors*. New York, NY: Random House.
- Saisselin, R. G. (1984). *Bricobracomania: The Bourgeois and the Bibelot*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Sale number: I04110: Russian sale: 26 May 2004: London. (2004). Sotheby's website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/EHvsC4>
- Sale number: L10112: Russian paintings day sale: 9 June 2010: London. (2010). Sotheby's website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/kZBb4u>
- Sale number: L11112. Russian paintings day sale: 07 June 2011: London. (2011). Sotheby's website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/vRkm1H>
- Sale number: L12112: Russian paintings: 29 May 2012: London. (2012). Sotheby's website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/DR2Jx2>
- Sale number: L12113: Russian works of art, Fabergé and icons: 30 May 2012: London. (2012). Sotheby's website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/SaHQkj>

Sale number: L12115: Russian paintings: 27 November 2012: London. (2012). Sotheby's website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/kiWavL>

Sale number: L13006: Impressionist & modern art evening sale: 19 June 2013: London. (2013). Sotheby's website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/KWKUdi>

Sale number: L14007: Impressionist & modern art day sale: 24 June 2014: London. (2014). Sotheby's website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/oknrex>

Sale number: L15002: Impressionist & modern art evening sale: 03 February 2015: London. (2015). Sotheby's website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/oRihKL>

Sale number: L17112: Russian pictures: 06 June 2017: London. (2017). Sotheby's website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/L81fVx>

Sale number: N07990: Impressionist and modern art, part one: 06 May 2004: New York. (2004). Sotheby's website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/kRk5JL>

Sale number: N08302: Russian art: 16 April 2007- 17 April 2007: New York. (2007). Sotheby's website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/mKyPgh>

Sale number: N08788: Important Russian art: 01 November 2011: New York. (2011). Sotheby's website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/PQmjpw>

Sale number: N08898: Impressionist & modern art evening sale: 08 November 2012: New York. (2012). Sotheby's website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/z2L5P1>

Sale number: N09431: The collection of A. Alfred Taubman: Modern & contemporary art: 05 November 2015: New York. (2015). Sotheby's website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/2oXSHM>

Sale number: w06723: Russian pictures, works of art and icons: 30 November 2006: Olympia. (2006). Sotheby's website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/srAJG9>

Sale 3567: Art impressionniste et moderne: 3 December 2013, Paris. (2013). Christie's website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/FiyHnm>

Sale 5052: Livres et manuscrits d'artistes: 21 May 2003, Paris. (2003). Christie's website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/xDcsZf>

Sale 7021: Impressionist and modern art evening sale: 7 February 2005, London. (2005). Christie's website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/httj4h>

Sale 7356: Impressionist and modern works on paper: 8 February 2007, London. (2007). Christie's website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/SoJYQZ>

Sale 7629: Russian pictures part I: 26 November 2008, London. (2008). Christie's website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/JcVKn4>

Sale 6147: 20th century art pt.II: 1 July 1999, London. (1999). Christie's website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/k5gLPR>

- Sale 6231: 20C works on paper: 9 December 1999, London. (1999). Christie's website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/eNyWB5>
- Sale 6524: Impressionists and modern art: 27 June 1994, London, South Kensington. (1994). Christie's website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/DpmKko>
- Sale 6616: The dr. Anton C.R. Dreesmann Collection imp: 9 April 2002, London. (2002). Christie's website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/g2iB7i>
- Sale 6884: Impressionist & modern works on paper: 5 February 2004, London. (2004). Christie's website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/tWpgGy>
- Sale 10307: Russian art: 1 June 2015, London. (2015). Christie's website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/6ue9Uh>
- Sammlung Kraushar: Wella pop. (1968, 3 März). Στο *DER SPIEGEL* (11/1968). Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/hI2XLe>
- Sammlung Marx: Hamburger Bahnhof: about the collection. (χ.χ.). Staatliche Museen zu Berlin: Hamburger Bahnhof-Museum für Gegenwart–Berlin website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/jX4ti5>
- Sammlung Marzona: Hamburger Bahnhof: about the collection. (χ.χ.). Staatliche Museen zu Berlin: Hamburger Bahnhof-Museum für Gegenwart–Berlin website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/jX4ti5>
- Sarabianov, D.V. (1990). *Russian art from neoclassicism to the avant-garde: Painting, sculpture, architecture*. London, England: Thames and Hudson.
- Sarabianov, D.V. & Adaskina, N. L. (1990). *Liubov Popova*. (M.Schwartz, Trans). New York, NY: Harry N. Abrams, Inc. Publishers.
- Sawyer, M. (2009, October 4). Dasha Zhukova: From it girl to art girl. Στο *The Guardian*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/Mg2f3A>
- Schack, W. (1963). *Art and argyrol. The life and career of Dr. Albert C. Barnes*. New York, NY: A.S. Barnes and Company.
- Schaefer, B. (2012). Nach der Sonderbundaustellung. Στο B. Schaefer (Hg.), *1912: Mission Moderne: Die Jahrhundertschau des Sonderbundes* (σσ. 300-306). Köln, Deutschland: Wienand, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud.
- Schaefer, B. (2012). 1912: Mission Moderne. Στο B. Schaefer (Hg.), *1912: Mission Moderne: Die Jahrhundertschau des Sonderbundes* (σσ. 20-27). Köln, Deutschland: Wienand, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud.
- Schäfer, C. (2001). Theaterintendant mit faible für französische Kunst: Die Sammlung Kurt von Mutzenbecher in Wiesbaden. Στο A.Pophanken & F.Billeter (Eds.), *Die Moderne und ihre Sammler* (σσ. 95-124). Berlin, Deutschland: Akademie Verlag.

- Schielke, M. (2007, 17 December). Die Wege der Bilder: Das Rheinische Landesmuseum Bonn und seine Ankaufspolitik. Deutschlandfunk Kultur website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/Xoxi5F>
- Schmidt, K.H. (2007, 23 November). La Roche, Raoul. (2007, 23 November). Στο *Historisches Lexikon der Schweiz* (8). Ανακτήθηκε στις 27/5/2017 από <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D30216.php>
- Schmidt-Bauer, S. (2001). Die Sammlung Bernhard Koehler. Στο A. Pophanken & F. Billeter (Eds.), *Die Moderne und ihre Sammler* (σσ. 267-286). Berlin, Deutschland: Akademie Verlag.
- Schmidt K. & Fischer H. (Hrsg.). (1998). *Ein Haus für den Kubismus: Die Sammlung Raoul La Roche: Picasso, Braque, Leger, Gris, Le Corbusier und Ozenfant*. Ostfildern, Deutschland: Hatje Cantz Verlag.
- Schmuckli, C. (χ.χ.). Andy Warhol, The Last Supper: Guggenheim Museum SoHo: June 1999-Summer 2001. Ανακτήθηκε στις 21/9/2017 από <http://pastexhibitions.guggenheim.org/warhol>
- Schneede, U. M. (Hrsg.). (1998). *Chagall, Kandinsky, Malewitsch und die Russische Avantgarde*. Osterfildern-Ruit, Deutschland: Verlag Gerd Hatje.
- Schneede, U.W. (2001, 13 Juni). Hamburg ist die Hochburg der Klassischen Moderne. Στο *Die Welt*. Ανακτήθηκε από <http://www.welt.de>
- Schneider, H. (1978, 7 April). Letzte Chance: Ausstellung *Sammlung von Hirsch* in Frankfurt. Στο *DIE ZEIT* (15/1978), 1-2. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/4yB8Vz>
- Scholz-Hänsel, M. (2004). *El Greco: Domenikos Theotokopoulos, 1541-1614*. Köln, Deutschland: Taschen.
- Schrenk, K. (2011, 17 Oktober). Stellungnahme des Generaldirektors der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen zur Erwerbung des Gemäldes *Madame Soler* von Pablo Picasso. Lost Art Internet Database website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/arSQf4>
- Schröder, V. (1998). *El Greco im frühen deutschen Expressionismus: von der Kunstgeschichte als Stilgeschichte zur Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* (σσ. 143-144). Frankfurt am Main, Deutschland: Peter Lang.
- Schuessler, J. (2012, May 8). New York, cultural capital of the world? Discuss. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Scott, W. B. & Rutkoff, P.M. (1999). *The arts and the city: New York Modern* (163-194). Baltimore, MD and London, England: The John Hopkins University Press.
- Seaman, G. R. (2006, May). Labouchere, Sir George Peter (1905–1999). Στο *Oxford Dictionary of National Biography*. doi:10.1093/ref:odnb/72410

- Segall, L. (2011, April 26). Wealthy investors add art startups to their collections. CNN website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/DKH1kk>
- Seligman, G. (1961). *Merchants of art: 1880-1960: Eighty years of professional collecting*. New York, NY: Appleton-Century-Crofts, Inc.
- Selz, P.H. (1974). *German expressionist painting*. (Original work published 1957). Berkeley, CA Los Angeles, CA, London, England: University of California Press.
- Shannon, V. (2013, October 29). A couple collects: Louise and Walter Arensberg. *The Armory Show at 100* website. Ανακτήθηκε στις 29/6/2017 από <http://armory.nyhistory.org/about/#armoryshowwebsite>
- Sharf, F.A. (2007). *Art of collecting: the Spaulding brothers and their legacy*. Boston: MFA Publications.
- Sharp, J.A. (1992). The critical reception of the 0.10 exhibition: Malevich and Benua. Στο *The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-1932* (σσ. 39-52). New York, NY: Guggenheim Museum.
- Sharp, J.A. (2000). Natalia Goncharova. Στο J.E. Bowlit & M. Drutt (Ed.), *Amazons of the avant-garde* (σσ.155-183). New York, NY: Solomon R. Guggenheim Foundation.
- Shaw, W. (2007, February 25). We are not a muse. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Sheets, H. M. (2006, April 22). Parting with the family Van Gogh. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Sheets, H. M. (2011, June 3). Exhibition shows fierce art patronage of the fierce Steins. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Shipping magnate George Economou buys the art of the rotting '20s. (2013, June 21). Στο *The Wall Street Journal*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/HpmQDf>
- Sidorenko, I. (2008). *Private art collecting in St. Petersburg around 1900: Case study: the Yusupov Collection*. Saarbrücken, Germany: VDM Verlag.
- Sieckmeyer, D. (2015, November 17). Trauer um den streitbaren Heine-Freund Karl-Heinz Theisen. Στο *Westdeutsche Zeitung*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/yM4HQp>
- Sinitsyna, O. (1998). Censorship in the Soviet Union and its cultural and professional results for arts and art libraries. Στο *INSPEL* (33:1, 1999), 35-42. Potsdam: Fachhochschule Potsdam. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/dZ7K1w>
- Slenske, M. (2011, March 2). The Zabłudowicz Clan takes Times Square. Στο *Art in America*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/p1XT5t>
- Smith, H. (1974, April 24). Kennedy in Soviet. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/t3xrfx>

Smith, R., (1994, May 4). Jean Brown, 82, avid collector of Dada, Surrealism and Fluxus. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>

Smith, R. (1996, May 9). William N. Copley, 77, painter and collector of surrealist art. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>

Smith, R. (1996, June 18). Joseph R. Shapiro, 91, art museum founder. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>

Smith, R. (2002, December 12). Allan Frumkin, art dealer in two cities, is dead at 75. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>

Soby, James Thrall, 1906-1979. (χ.χ.). Archives Directory for the History of Collecting in America website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/4uU1V8>

Solomon, A. (1995, October 15). Art produced in the Soviet dark, collected by a secret admirer. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>

Solomon, D. (1997, December 9). The collector who is breaking a thousand curators' hearts. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>

Sontheimer, M. (2008, 18 August). Die letzten Gefangenen. Στο *DER SPIEGEL* (34/2008). Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/tyq4KH>

Sophie Lissitzky-Küppers: Die Geschichte von Sophie Lissitzky-Küppers und ihrem Kampf um die Rückgabe des Bildes *Sumpflgende* von Paul Klee. (2009, 5 Februar). Στο *Süddeutsche Zeitung Magazin*. Ανακτήθηκε από <http://sz-magazin.sueddeutsche.de>

Sotheby's (Ed.). (1979). *Russian and European avant-garde art: 1905-1930: Sale Number 4299*. New York, NY: Sotheby Parke Bernet.

Sotheby's (Ed.). (1990). *Russian avant-garde: Pictures from the collection formed by George Costakis: London Wednesday 4<sup>th</sup> April 1990: Sale # "COSTAKIS". Lots 500 to 525*. London, England: Sotheby's.

Sotheby's announces sale of the Beck Collection German expressionist & modern art. (2002, October 8). Ανακτήθηκε στις 15/5/2017 από <https://goo.gl/PqALJY>

*Soviet alternative art 1956 -1988 from the Costakis Collections/ Σοβιετική εναλλακτική τέχνη (1956-1988) από τις συλλογές Κωστάκη: 7 June - 10 September, 2006*. (2006). Θεσσαλονίκη, Ελλάδα: Κ.Μ.Σ.Τ.

Sowjet-Union von Breschnew zu Andropow (1982, November 15). Στο *DER SPIEGEL* (46/1982). Ανακτήθηκε από <http://www.spiegel.de>

Speiser, Ph. (2009). Raoul A. La Roche, collector and client. Στο *Brochure Villa della Rocca Gb, 2-6*. Paris: Fondation Le Curbusier. Ανακτήθηκε στις 28/5/2017 από <https://goo.gl/PMQEx4>

- Spesshardt von, H. (2011). Art discovery: Unknown watercolors by Otto Dix. (C. von Falkenhausen, Trans). Στο *Artnet Magazine*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/bRbHPX>
- Spiegler, M. (2007, January 17). Kasino-Milliardär Wynn fordert Schadenersatz für selbst zerstörten Picasso: Vom Traum zum Alptraum. Στο *Artnet Magazin*. Ανακτήθηκε στις 15/5/2017 από <https://archive.is/BGGmr>
- Spirgi, D. (2015, 4 October). «Kunstwerke sind Leihgaben auf Lebenszeit. Punkt und fertig». Στο *TagesWoche*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/XDe56Z>
- Sprengel, P. (1991). Institutionalisation der Moderne: Herwarth Walden und *Der Sturm*. Στο *Zeitschrift für Deutsche Philologie* (1991), 247-281. Ανακτήθηκε από <https://www.arthistoricum.net/themen/portale/sturm>
- Spurling, H. (2005). *The unknown Matisse: A life of Henri Matisse: The early years, 1869-1908*. (First published in 1998). New York, NY: Alfred A. Knopf.
- Staatliche Museen zu Berlin. (2010, 14 Juli). Sammlung Scharf-Gerstenberg der Staatlichen Museen zu Berlin. [Video file]. Ανακτήθηκε στις 23/9/2017 από <https://www.youtube.com/watch?v=xkU8KDPc058>
- Stadel, S. (2008, Juli 13). Kunstkosmos eines getriebenen Sammlers: Der Bielefelder Egidio Marzona besitzt ein Riesenarchiv zur Avantgarde-Kunst des 20. Jahrhunderts. Στο *Die Welt*. Ανακτήθηκε από <https://www.welt.de>
- Stamm, R. (2012). Wir wenigen Menschen, die diese Dinge gesammelt haben: Die Leihgeber der der Sonderbundaustellung. Στο B. Schaefer (Hg.), *1912: Mission Moderne: Die Jahrhundertschau des Sonderbundes* (σσ. 58-69). Köln, Deutschland: Wienand, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud.
- Staples, Sh. (2001, May). Marketing modern art in America: From the Armory Show to the department store. American Studies at the University of Virginia website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/GvBXaf>
- Starr, S.F. (1981). Introduction. Στο A. Z. Rudenstine (Ed.), *Russian avant-garde art: The George Costakis Collection* (σσ. 12-51). New York, NY: Abrams.
- Stavitsky, G. (1990). *The development, institutionalization, and impact of the A. E. Gallatin Collection of modern art*. (Doctoral dissertation). New York, NY: New York University, Graduate School of Arts and Science.
- Stavitsky, G. (1993, Spring). A. E. Gallatin's Gallery and Museum of Living Art (1927-1943). Στο *American Art*, 7(2), 47-63. Ανακτήθηκε από <http://www.jstor.org/stable/3109122>
- Stavitsky, G. (1994). The A. E. Gallatin Collection: An early adventure in modern art. Στο *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, 89(379/380), 1-47. Ανακτήθηκε από <http://www.jstor.org/stable/3795466>

- Stewart, S. (1996). Objects of desire. Στο S. M. Pearce (Ed), *Interpreting objects and collections* (σσ. 254-257). London, England & New York, NY: Routledge.
- Stiftung Im Obersteg. (Hrsg.) (2004). *Die Sammlung Im Obersteg im Kustmuseum Basel*. Basel, Schweiz: Schwabe Verlag.
- Stijn, A., Bambach, C., Goldner, G., Ives, C., Stein, P. & Strasser, N. (Eds). (2009). *Raphael to Renoir: Drawings from the collection of Jean Bonna* (σσ. xii κ.εξ.). New York, NY: The Metropolitan Museum of Art.
- Stourton, J. (2007). *Great collectors of our time: Art collecting since 1945*. London, England: Scala Publishers Ltd.
- Strigalev, A. & Harten, J. (eds.). (1993). *Vladimir Tatlin: Leben, Werk, Wirkung: Eine internationales Symposium*. Köln, Deutschland: DuMont, 1993.
- Stroganoff: The palace and collections of a Russian noble family: July 2, 2000 to October 1, 2000. (χ.χ.) Kimbell Art Museum website. Ανακτήθηκε στις 14/5/2017 από <https://goo.gl/xvdYPK>
- Suter, R. & Heim, C. (2015, Februar 7). «Ich habe viele Angebote abgelehnt»: Ruedi Staechelin im grossen Interview zum Verkauf des Gauguin-Bildes, zur Zukunft der Sammlung und zur Entwicklung des Kunstmarktes. Στο *Basler Zeitung*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/JSkhjx>
- [SWI swissinfo.ch] (2010, 9 Απριλίου). Ernst Beyeler: A life devoted to art. [Video file]. Ανακτήθηκε στις 20/9/2017 από [https://www.youtube.com/watch?v=mOajQWi\\_oeU](https://www.youtube.com/watch?v=mOajQWi_oeU)
- Ταραμπούκιν, Ν. (1995). Σύνθεση και Κατασκευή. Στο Α. Καφέτση (Επ.), *Ρωσική Πρωτοπορία 1910-1930* (τόμος ΙΙ, σσ. 291-292). Αθήνα, Ελλάδα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.
- Τζαφάροβα, Σ. (1995). Εκθέσεις, μουσεία και καλλιτεχνική μόρφωση νέου τύπου. Στο Α. Καφέτση (Επ.), *Ρωσική Πρωτοπορία 1910-1930* (τόμος Ι, σσ. 76-97). Αθήνα, Ελλάδα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.
- Τζιμας, Σ. (2006, 2 Ιουλίου). 38.000 Έλληνες στα γκούλαγκ της Σιβηρίας. Στο *Η Καθημερινή*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/SPfQEX>
- Τσαντσάνογλου, Μ. (2004). Κινούμενες εικόνες. Στο Μ. Παπανικολάου & Λ. Ιόβλεβα (Επιμ.), *Solomon Nikritin: Φωτεινές σφαίρες-σκοτεινοί σταθμοί: Η τέχνη του Solomon Nikritin (1898-1965)* (σσ. 179-189). Θεσσαλονίκη, Ελλάδα: Κ.Μ.Σ.Τ.
- Τσαντσάνογλου, Μ. (2012, 1 Φεβρουαρίου). Συλλογή Κωστάκη: Η διαδρομή μιας συλλογής μετά τον συλλέκτη. Στο *Τεχνογράφημα*(434), 12-13. Τεχνικό Επιμελητήριο Ελλάδας: Τμήμα Κεντρικής Μακεδονίας. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/B5oc1B>



- Τσαούσης, Κ. (1998, 11 Ιανουαρίου). Συλλογή Κωστάκη: το τέλος της *Οδύσσειας*. Στο *ΤΟ ΒΗΜΑ*. Ανακτημένο από <http://tonima.dolnet.gr>
- Τσεμπελής, Γ. (2004). *Εμφωλευμένα παίγνια: Η ορθολογική επιλογή στη συγκριτική πολιτική*. Αθήνα, Ελλάδα: Εκδόσεις Παπαζήση.
- Τσιγκόγλου, Σ. (2010). Τα έργα μεγάλης κλίμακας αποτελούν το κυρίαρχο ρεύμα της σύγχρονης τέχνης: Υπάρχει μια αίσθηση μπαρόκ; Στο *Τα Νέα της Τέχνης* (1 Ιουνίου 2010). Ανακτήθηκε από <http://artnews.liberal.gr>
- Tannahill, Robert Hudson. (χ.χ.). Archives Directory for the History of Collecting in America website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/zuFFcZ>
- Taylor, R. (1979). *Film propaganda, Soviet Russia and Nazi Germany*. London, England: Croom Helm Ltd.
- Teeuwisse, N. (1986). *Jahresgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft: Vom Salon zur Secession: Berliner Kunstleben zwischen Tradition und Aufbruch zur Moderne 1871–1900* (σσ.98-104). Berlin, Deutschland: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft.
- Temple, R. (2009). Memories of Huntingto Hartford: This is the obituary the London Independent newspaper commissioned from me about my friend Hunt, but refused to publish. Robert Temple website. Ανακτήθηκε στις 29/6/2017 από <https://goo.gl/pGaTaQ>
- Tennis great Ivan Lendl sells all 116 of his Art Nouveau Alfons Mucha posters. (2014, April 15). Nord on Art website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/rmXgkP>
- The amazing life story of Wilhelm Uhde (2015, March 17). Phaidon News website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/DdTLXw>
- The Art of This Century gallery. (χ.χ.). The Art Story Foundation website. Ανακτήθηκε στις 29/6/2017 από <https://goo.gl/3L4HHf>
- The Arthur Jerome Eddy Collection of modern paintings and sculptures. (1931, December). Στο *The Bulletin of The Art Institute of Chicago, Part II, Volume XXV* (9). Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/aMZoVb>
- The artnet news index: The world's top 100 art collectors for 2016, part one: Who's shaping the art world in 2016? (2016, June 13). Στο *Artnet News*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/EWZStr>
- The Beck Collection of German art to be auctioned. (2002, July 20). Στο *Artdaily*. Ανακτήθηκε από <http://artdaily.com>
- The Clement Greenberg Collection. (χ.χ.). Portland Art Museum website. Ανακτήθηκε από <http://portlandartmuseum.us/mwebcgi/mweb.exe?request=record;id=261193;type=801>
- The Constantine Ionides Collection. (χ.χ.). Victoria and Albert Museum website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/fbvhan>

The Demidovs (also Demidoffs). (2017, May 5). Olga's Gallery website. Ανακτήθηκε στις 16/5/2017 από <https://goo.gl/5XP5P7>

*The Editors of ARTnews*. (2012, June 26). The 2012 ARTnews 200 top collectors. Who are the world's most active art buyers? Presenting the 2012 ARTnews 200. Στο *ARTnews* (Summer 2012). Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/SoAyAE>

The Editors of ARTnews. (2015, July 11). How has the 200 top collectors list changed over the past 25 years. Στο *ARTnews* (Summer 2015), Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/ERwQnX>

The faking of the Russian avant-garde (2009, July 1). Στο *ARTnews* (Summer 2009). Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/JHmcnC>

*The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-1932*. (1992). New York, NY: Guggenheim Museum.

The Gregory Fellowships. (χ.χ.). Leeds University Library website. Ανακτήθηκε από <https://library.leeds.ac.uk/special-collections/collection/33>

The Hilla Rebay Collection. (χ.χ.). The Solomon R. Guggenheim Foundation website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/6HNFY2>

The Steins collect: Matisse, Picasso, and the Parisian avant-garde: February 28-June 3, 2012. The Metropolitan Museum of Art website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/o6kGgH>

The Met. (2009, 17 Αυγούστου). Raphael to Renoir: Drawings from the collection of Jean Bonna. [Video file]. Ανακτήθηκε στις 20/9/2017 από <https://www.youtube.com/watch?v=HhNmAiyqP1U>

The Metropolitan Museum of Art. (Ed). (1943). *Masterpieces in the collection of George Blumenthal: A special exhibition*. New York, NY: Metropolitan Museum of Art.

The Metropolitan Museum of Art Archives & Del Collo, A. (2009). The Havemeyer Family papers relating to art collecting, New York, NY: The Metropolitan Museum of Art Archives. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/FN98w6>

The Museum of Modern Art Oral History Project: Interview with H.R.H. Duke Franz of Bavaria. (1998, November 6). MoMA website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/HQcQxh>

The oligarchs: How Russia's very rich are buying up the world's very best art. (2008, September 26). Στο *The Independent*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/i2rpqZ>

The Panza Collection. (χ.χ.). The Solomon R. Guggenheim Foundation website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/CEgu2r>

The Paris School. (2012, January 31). Art of the Russias website. Ανακτήθηκε στις 31/5/2017 από <https://goo.gl/1xTKJW>

- The Pope Riddle Family: Alfred Atmore Pope. (χ.χ.). Hill-Stead Museum website. Ανακτήθηκε στις 4/7/2017 από <https://goo.gl/qujEBC>
- The Potter Palmer collection of paintings. (1922, May). Στο *Bulletin of the Art Institute of Chicago (1907-1951)*, 16(3). 37-38. Ανακτήθηκε από <http://www.jstor.org/stable/4116414>
- The restitution policy of the Jewish Museum in Prague. (χ.χ.). The Jewish Museum in Prague (2013-2017) website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/WDvtFk>
- The Ronald S. Lauder Collection: Selections from the 3rd century BC to the 20th century/Germany, Austria, and France, October 27, 2011-April 2, 2012. (2012). Ανακτήθηκε στις 10/5/2017 από <http://www.neuegalerie.org/exhibitions/RSL-NG10>
- The Rzhevsky Brothers Collection. (χ.χ.). The State Russian Museum: The Marble Palace website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/1xXKN7>
- The Simon Sainsbury bequest. (2008, July 7). Tate Gallery website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/kpbQAm>
- The Solomon R. Guggenheim Museum. (Ed.). (1998). *Masterpieces from the Peggy Guggenheim Collection*. (First published in 1983). New York, NY: Guggenheim Museum.
- The Spaulding Collection. (χ.χ.). Museum of Fine Arts, Boston website. Ανακτήθηκε από <http://www.mfa.org/node/9540>
- The Thaw Collection. Master drawings and oil sketches, acquisitions since 1994. September 27, 2002, through January 19, 2003. (χ.χ.). The Morgan Library & Museum website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/wDkQRe>
- The top 200 collectors: Victoria and Samuel I. Newhouse Jr. (2016). Στο *Forbes*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/nZdfao>
- Thiel, H. (1992). Wilhelm Uhde: Ein offener und engagierter Marchand-Amateur in Paris vor dem Ersten Weltkrieg. Στο H. Junge-Gent (Ed.), *Avantgarde und Publikum* (σσ. 307–20). Köln, Deutschland: Böhlau.
- Thompson, M. (1996). The filth in the way. Στο S. M. Pearce (Ed), *Interpreting objects and collections* (σσ.269-278). London, England & New York, NY: Routledge.
- Tomita, K. (1941, October). The William S. and John T. Spaulding collection of Japanese prints. Στο *Bulletin of the Museum of Fine Arts*, 39(235), 73-78. Ανακτήθηκε από <http://www.jstor.org/stable/4170811>
- Tomkins, C. (1999). *Marcel Duchamp. Eine Biographie*. München/Wien: Hanser.
- Top 25 art collector instagrams to follow in 2017. (2017, March 29). Larry's list website. Ανακτήθηκε στις 29/9/2017 από <https://goo.gl/PXznsD>

- Treasure of the Republic 1918-1941. (χ.χ.). The State Tretyakov Gallery: Gallery history website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/kcNDib>
- Tret'jakovskaja galereja (2013). 100-letie G.D.Kostaki, 1993. Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja galereja (100th anniversary of GD Kostaki, 1993. The State Tretyakov Gallery). [Video file]. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/6w6Pxj>
- Tucker, M. (1969). *American paintings in the Ferdinand Howald Collection*. Columbus, OH: Columbus Gallery of Fine Arts.
- Tugendhol'd, J. (1914). Francuzskoe sobranie S.I.Shhukina (S. I. Shchukin's French Collection). Στο *Apollon'*(1-2), 5-46. Ανακτήθηκε στις 9/5/2017 από [http://www.v-ivanov.it/apollon/apollon\\_1914\\_01-02.pdf](http://www.v-ivanov.it/apollon/apollon_1914_01-02.pdf)
- Tully, J. (2012, July 24). Remembering Herbert Vogel, the postman who amassed one of America's greatest art collections. Blouin Artinfo website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/RsEVph>
- Uhde, Wilhelm "Willy". (χ.χ.). Στο L. Sorensen (Ed.), (2000), *Dictionary of Art Historians*. Ανακτήθηκε στις 13/5/2017 από <https://goo.gl/c7bRya>
- Ulfert Wilke papers, 1934-1977. (χ.χ.). Smithsonian American Art Museum: Renwick Gallery website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/JwYTNW>
- Ulmer, B. (2006, 28 Februar). Werner Merzbacher: «Ich folgte immer meinem Gefühl». Στο περιοδικό *Bilanz*. Ανακτήθηκε από <http://www.bilanz.ch>
- Unismus. (1996). Στο Peter W. Hartmann (Hrsg.), *Das große Kunstlexikon von P.W. Hartmann online*. Leobersdorf: Stiepan. Ανακτήθηκε στις 28/9/2017 από <https://goo.gl/UCrku5>
- Van Diemen, galerie: 1920 bis 1965 (um). (χ.χ.). Lost Art Internet Database: Jüdische Sammler und Kunsthändler (Opfer nationalsozialistischer Verfolgung und Enteignung) website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/CKRzzR>
- Vanguardísimo ruso de colecciones privadas 1900-1935 : Mayo-Junio 1991* : Palacio del Marqués de campo : Museo de la Ciudad. (1991). Valencia, España: Lobanova.
- Veblen, Th. (1982). *Η θεωρία της αργόσχολης τάξης*. (Γ.Νταλιάνης, μτφρ). Αθήνα, Ελλάδα: Κάλβος.
- Vergo, P. (1983). Fritz Waerndorfer and Josef Hoffmann. Στο *The Burlington Magazine*, 125(964), 402-410. Ανακτήθηκε από <http://www.jstor.org/stable/881236>
- VernissageTV. (2013, 17 Μαρτίου). The Picassos are here! A retrospective from Basel collections at Kunstmuseum Basel. [Video file]. Ανακτήθηκε στις 22/9/2017 από <https://www.youtube.com/watch?v=o2hUxtxiom8>
- Viau, G. (1907). *Catalogue des tableaux, pastels, aquarelles, dessins & eaux-fortes: composant la collection de m. George Viau et dont la vente aura lieu à*

- Paris, Galleries Durand-Ruel, les 21-22 mars 1907 [2d. vente]*. Paris, France: Impr. de l'Art, Ch. Berger.
- Viladas, P. (2007, December 2). Insider art. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Vincent van Gogh: Eugène Boch. (χ.χ.). Musée d'Orsay website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/1y73jv>
- Vladimir Burliuk, (χ.χ.). Thyssen-Bornemisza Museum website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/zro75t>
- Vogel, C. (2001, July 2). Monet's Haystacks ignite bidding at Sotheby's in London. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Vogel, C. (2002, November 13). A buyer's market for contemporary art. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Vogel, C. (2003, February 27). Met gets gift of 100 works collected by son of Matisse. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Vogel, C. (2004, January 15). Famed Whitney Collection of art is on the block. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Vogel, C. (2006, June 19). Lauder pays \$135 million, a record, for a Klimt portrait. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Vogel, C. (2008, April 4). A colossal private sale by the heirs of a dealer. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Vogel, C. (2010, March 9). Christie's wins bid to auction \$150 million Brody Collection. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Vogel, C. (2010, December 16). Guggenheim defends show of trustee's art. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Vogel, C. (2012, October 4). Embiricos Collection is selling some works. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Vogel, C. (2013, April 9). A billion-dollar gift gives the Met a new perspective (cubist). Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Voges, R. (2003, Januar 5). Der Ton der ersten Idee, Skizzen in der dritten Dimension: Die Modelle barocker Bildhauer sind ein kleines, feines Sammelgebiet. Στο *DIE WELT*. Ανακτήθηκε από <http://www.welt.de>
- Volkov, S. (2010). *St Petersburg: A cultural history*. (1995) (A.W. Bouis, Trans). (First published in 1997). New York, NY: Free Press Paperbacks.
- Vollard, A. (1990). *Renoir: An intimate record (89-94)*. (H.L. van Doren, R.T. Weaver, Trans). (Original work published 1925). Mineola, NY: Dover Publications.
- Von *Buddha bis Picasso: Der Sammler Eduard von der Heydt*. (χ.χ.). Museum Rietberg website. Ανακτήθηκε από <http://www.rietberg.ch/vonderheydt>

- Von der Fläche zum Raum / From surface to space: Russland/ Russia 1916-1924.* (1974). Köln, Deutschland: Galerie Gmurzynska.
- Walker, Susan Rogers, 1866-1951. (χ.χ.). Archives Directory for the History of Collecting in America website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/rRFZU8>
- Walter and Louise Arensberg papers, 1912-1982, (bulk 1917-1982). (χ.χ.). Smithsonian Archives of American Art website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/UrKZJU>
- Walter Arensberg: 1878—1954. (χ.χ.). Archives Directory for the History of Collecting in America website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/Ujpp8s>
- Walter, S. (2001). Die Sammlung Harry Gaf Kessler in Weimar und Berlin. Στο A. Pophanken & F.Billeter (Eds.), *Die Moderne und ihre Sammler* (σσ. 67-94). Berlin, Deutschland: Akademie Verlag.
- Wardropper, I., Kettering, K.L., Bowlt, J.E. & Hilton, A. (1992). *News from a radiant future: Soviet porcelain from the collection of Craig H. and Kay A. Tuber*. Champaign, IL: University of Illinois Press.
- Weber, A. (2004). Marc Chagall. Στο Stiftung im Obersteg (Hrsg.), (2004), *Die Sammlung im Obersteg im Kunstmuseum Basel* (σσ. 106-119). Basel, Schweiz: Kunstmuseum Basel.
- Weiss, E (1988). Russische Avantgarde 1910-1930. Στο S.Gohr, G.Kolberg, M.Diwo, E.Weiss & R.Misselbeck, *Museum Ludwig Köln* (σσ. 38-44). Braunschweig, Deutschland: Westermann.
- Weitzenhoffer, F. (1986). *The Havemeyers: Impressionism comes to America*. New York, NY: Abrams.
- Welcome to the 1913 Armory Show. (2009, January 9). American Studies at the University of Virginia website. Ανακτήθηκε στις 16/5/2017 από <http://xroads.virginia.edu/~museum/armory/entrance.html>
- West, K. (2011, January 1). The client whisperer: Architect Michael Maltzan's trophy house for Michael Ovitz). Στο *W Magazine*. Ανακτήθηκε από <http://www.wmagazine.com/story/michael-maltzan>
- Western European art XII - XIX centuries from the Hermitage- in Lipetsk. (2010, Januar 6). ARTinvestment.RU website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/n97vSN>
- Wettstein, R. (2004-2005). Völkischer Beobachter vom 29. März 1923. Hans Goltz, ein Wegbereiter der modernen Kunst: Presseecho/Ausstellungen website. Ανακτήθηκε στις 2/6/2017 από <https://goo.gl/d2QxBf>
- What we know about Mary Tenisheva? A female patron. (χ.χ.). Aarticles.net website. Ανακτήθηκε στις 17/7/2017 από <https://goo.gl/9hRyTR>
- White, M. (2003). *Critical perspectives in art history: De Stijl and Dutch modernism*. Manchester, England: Manchester University Press.

- Whitford, F. (1996, July 26). Obituary: Peter Ludwig. Στο *The Independent*. Ανακτήθηκε από <http://www.independent.co.uk>
- Whitman, A. (1973, January 27). Edward G. Robinson, 79, dies; His *Little Caesar* set a style. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>
- Whitney, David. (χ.χ.). Archives Directory for the History of Collecting in America website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/ZAdfMb>
- Whitworth, D. (2013, March 7). «The only Hirst I have is the one he gave me»: Frank Cohen's huge collection of modern art is moving to London. Damian Whitworth meets the *Saatchi of the North*. Στο *The Times of London*. Ανακτήθηκε από <http://www.thetimes.co.uk>
- Who was Josef Stransky? (χ.χ.). Is this Jefferson? website. Ανακτήθηκε στις 12/7/2017 από [http://www.isthisjefferson.com/DLP\\_F02.html](http://www.isthisjefferson.com/DLP_F02.html)
- Wieczner, J. & Heimer, M. (2016, October 22). How Steve Cohen amassed a \$1 billion art collection. Στο *Fortune Magazine*. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/NXW8dY>
- Wilhelmy-Dollinger, P. (χ.χ.). Jewish women's archive: Felicie Bernstein 1850-1908. Στο *Jewish Women: A Comprehensive Historical Encyclopedia*. Ανακτήθηκε στις 11/5/2017 από <https://goo.gl/SG5UAG>
- Wilke, U. (1975). *An artist collects: Ulfert Wilke selections from five continents*. Iowa, IA: The University of Iowa Museum of Art.
- Wilkman, J. & Wilkman, N. (2008). *Los Angeles: A Pictorial Celebration*. New York, NY, London, England: Sterling Publishing Company.
- Wilkin, K. (1996, April). Monsieur Pellerin's Collection: a footnote to *Cézanne*. Στο *New Criterion* 14(8), 18-23. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/dp6Nwd>
- Wilkin, K. & Günther, B. (2000). *Clement Greenberg: A critic's collection*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Williamson, M. (2010, April 20). Ernst Beyeler: Charismatic and influential art dealer who co-founded the Art Basel Fair. Στο *The Independent*. Ανακτήθηκε από <http://www.independent.co.uk>
- Willoughby, I. (2013, April 10). Lendl's unique Mucha collection goes on show in Prague. Radio Praha website. Ανακτήθηκε στις 3/7/2017 από <https://goo.gl/BoznLc>
- Winkler, K. (1992). Ludwig Justi - Der konservative Revolutionär. Στο H. Junge [Hrsg], *Avantgarde und Publikum: zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905-1933* (σσ. 149-155). Köln, Deutschland: Böhlau.

- Winskell, K. (1995), The art of propaganda: Herwarth Walden and *Der Sturm*, 1914–1919. Στο *Art History*, 18: (3), 315–344. Ανακτήθηκε από [doi/10.1111/j.1467-8365.1995.tb00628.x/abstract](https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.1995.tb00628.x/abstract)
- Wohl, H. (2007). Tristan Tzara, René Gaffé and the Cabaret Voltaire. Στο *The Burlington Magazine*, 149(1249), 262–267. Ανακτήθηκε από <http://www.jstor.org/stable/20074801>
- Wolff, C. (1988, September 19). Walter P. Chrysler Jr., a collector of modern art and artifacts, 79. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <https://www.nytimes.com>
- Wood, P. (1992). The politics of the avant-garde. Στο *The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-1932* (σσ. 1-24). New York, NY: Guggenheim Museum.
- Wood, T. (2004). A futurist ark. Στο *New Left Review* (26, March-April 2004), 129-135. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/TkwpSo>
- Word on the patron of the arts: an exhibition devoted to Princess Tenisheva, the Museum of History. (2008, July 8). ARTinvestment.RU website. Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/CMxdZQ>
- Wottreng, W. (2005, September 25). Paradiesvogel im Kunstgarten: Max G. Bollag, der eine ungewöhnliche Kunstgalerie betrieb, ist 91-jährig gestorben. Στο *Neue Zürcher Zeitung*. Ανακτήθηκε από <http://www.nzz.ch>
- Wünsche, I. & Gronemeyer, W. (Ed.). (2016). *Practices of Abstract Art: Between Anarchism and Appropriation*. Newcastle upon Tyne, England: Cambridge Scholars Publishing
- Wyatt, E. (2010, December 24). Neuberger dies at 107; Applied a stock trader's acumen to art. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <https://www.nytimes.com>
- Φουντουλάκη, Ε. (1990, 24 Αυγούστου). Διαβάζοντας τον El Greco μέσα από τον Manet. Στο *Αντί* (445), σσ. 40-47.
- Χατζηνικολάου, Ν. (1998, 26 Απριλίου). Απορίες για την υποδοχή του Nicolas Calas. Στο *ΤΟ ΒΗΜΑ*. Ανακτήθηκε από <http://www.tovima.dolnet.gr>
- Χέσνερ, Β. (2007). *Άννα Αχμάτοβα. Η θυελλώδης ζωή μιας μεγάλης ποιήτριας*. (Α. Συριοπούλου μτφρ). Αθήνα, Ελλάδα: Εκδόσεις Μελάρι.
- Yablonskaya, M.N. (1990). *Women artists of Russian's New Age: 1900-1935*. (A. Parton, Trans.). New York, NY: Rizzoli.
- Yarrow, A. L. (1990, March 13). George Costakis, 77, collector of Soviet artworks. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>



- Yeide, N. H. (1999). The Marie Harriman Gallery (1930-1942). Στο *Archives of American Art Journal*, 39(1/2), 3-11. Ανακτήθηκε από <http://www.jstor.org/stable/1557865>
- Zervos, Christian. (χ.χ.). Στο L. Sorensen (Ed.), (2000), *Dictionary of Art Historians*. Ανακτήθηκε στις 26/5/2017 από <https://goo.gl/o8t4FZ>
- Zeveloff, J. (2012, Juni 28). Meet the 10 biggest art collectors of 2012. Business Insider website. Ανακτήθηκε στις 7/7/2017 από <https://goo.gl/GJxTnf>
- Zhadova, L. A. (1982). *Malevich: Suprematism and Revolution in Russian Art 1910-1930*. London, England: Thames and Hudson.
- Zhizn' i smert' Romana Semashkevicha (The life and death of Roman Semashkevich). (2000). Στο *Gazeta Kommersant 185* (14). Ανακτήθηκε από <https://goo.gl/P9xu6J>
- Ziegler, H. (2001). Emil Heilbut, ein früher Apologet Claude Monets. Στο A. Pophanken & F. Billeter (Eds.), *Die Moderne und ihre Sammler* (σσ. 41-66). Berlin, Deutschland: Akademie Verlag.
- Zimmer, W. (2002, February 2). Following the path of Gertrude Stein. Στο *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <https://www.nytimes.com>
- Zlotnik, M. D. (2004). Chernenko, Konstantin Ustinovich. Στο J.R. Millar (Ed.), (2004), *Encyclopedia of Russian History* (σ. 238). New York, NY: Macmillan Reference USA. Ανακτήθηκε στις 13/5/2017 από <https://goo.gl/EU1mSS>
- Zschächner, E. (2007). *Bernhard Sprengel: Das mäzenatische Wirken eines Fabrikanten*. München, Deutschland: GRNI Verlag.