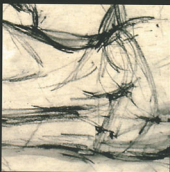
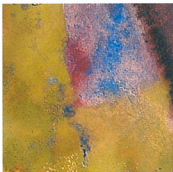
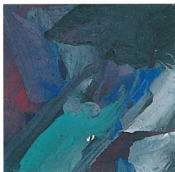
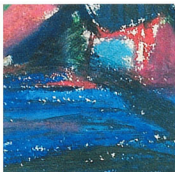


Νίκος
Κουρούσης



1961-1964

Nikos
Kouroussis



1961 - 1964

Κουρούσις
1961-1964
Kouroussis

Επιμέλεια έκδοσης και μετάφραση **Παναγιώτης Αγοπητός**

Σχεδιασμός και γενική επιμέλεια **Marcia Dallas**

Φωτογραφίες **Ανδρέας Γ. Κούτας**

Εκτύπωση **Τυπογραφείο Κάλια Λτδ**

Editing and translation: **Panagiotis Agoritis**

Design and general supervision: **Marcia Dallas**

Photography: **Andreas G. Coutsas**

Printing: **Kailias Printers & Lithographers Ltd**

ISBN: 9963-8207-3-5



Το ταλέντο εκδηλώνεται συνήθως ως ασυνείδη έκφραση μιας σχηματισμένης και κατά βάση αυτοσχεδιαστικής δημιουργικότητας: η αυθόρμητη αναπαραγωγή μελωδιών και ρυθμών, το αβίαστο γράψιμο μιας σχολικής έκθεσης, τα έξιπνα ακαριφάσματα στο τετράδιο, ή η μηρτική αναπαράσταση ενός άλλου ανθρώπου. Η μετουσίωση όμως του ταλέντου σε καλλιτεχνική δημιουργία προϋποθέτει τη συνύπαρξη του φυσικού χαρίσματος με μια βαθύτερη ψυχική επιθυμία για έκφραση και επικοινωνία, αδιόφορο με ποιόν τρόπο ή για ποιόν σκοπό· αλλιώς το χάρισμα παραμένει φυγαλέα εντύπωση. Επιπλέον, η μετουσίωση αυτή απαιτεί την υποταγή του ταλέντου στη συνείδηση, στο σχήμα και στον σχεδιασμό, με άλλα λόγια, απαιτεί την προετοιμασία του καλλιτέχνη για τον μακρύ δρόμο της προσωπικής του αναζήτησης μέσα από μια διαδικασία μαθητείας· αλλιώς το ταλέντο εκπνέεται σε εξεζητημένη φλυαρία.

Ασφαλώς και δεν υπάρχει ένας συγκεκριμένος τρόπος μαθητείας για να φτάσει ένα άτομο στην πνευματική και καλλιτεχνική του ωριμότητα. Κάθε καλλιτέχνης, ανάλογα με τον ψυχισμό του, την παιδεία του, τις προτιμήσεις του, ακόμα και τις μανίες του, επιλέγει δικά του μονοπάτια για να φτάσει στην υλοποίηση ενός οράματος. Ωστόσο, σε πολλούς καλλιτέχνες διακρίνει κανείς ορισμένες επαναλαμβανόμενες σταθερές, όπως την απόκτηση βασικών τεχνικών και παιδείας μέσα από τη μελέτη παλαιότερων έργων. Ο νεαρός Ροϊζμένος μελετάει στην Ιταλία τα έργα των ζωγράφων της Ύστερης Αναγέννησης, κυρίως του Τισσανού και του Τιντορέττο, προστοιμάζοντας πλήθος σχεδίων και ολοκληρωμένες αντιγραφές συγκεκριμένων πινάκων· ο δεκαχρονος Μόστρον αντιγράφει στο Λονδίνο έργα του Χάινελ και του Γιόχαν Κρίστιαν Μπαχ (του νεότερου και ιδιοφυούς γιου του Γιόχαν Σεμπάστιαν) και συνθέτει επεξεργασίες των έργων αυτών μέσα πιάνα. Μελετώντας εμείς με τη σειρά μας τα σχέδια του Ροϊζμενς και τις παρατηρήσεις του Μόστρον, μπορούμε να

διαπιστώσουμε την απόκτηση παραδοσιακών τεχνικών, την εξοικείωση με σημαντικά έργα, την ανάπτυξη ειδικών των προτιμήσεων και, πάνω απ' όλα, την πορεία προς την αποκρυστάλλωση ενός προσωπικού ύφους. Εξυπακούεται ότι, τις περισσότερες φορές, τα πρώτα δημιουργήματα κορυφαίων καλλιτεχνών μας προσφέρουν και ουσιαστική αισθητική απόλαυση. Επομένως, η συγκεντρωτική δημοσίευση των σχεδιασμάτων ενός καλλιτέχνη από τα χρόνια της μαθητείας του αποκτά ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την κατανόηση και την αποτίμηση της όλης του πορείας.

Τέτοια είναι η περίπτωση του παρόντος λευκάματος που συγκεντρώνει μια επιλογή από «μελέτες» (προτιμώ αυτόν τον σημασιολογικά ευρύτερο όρο από τον κάπως περιοριστικό «σχέδιο») τις οποίες συνέθεσε ο Νίκος Κουρούσιης όταν σπούδασε στα Καλλιγεια Καλών Τεχνών St. Martin's (1960-61) και Hornsey (1961-64) του Λονδίνου. Το λεύκαμα έρχεται να προστεθεί σε μια σειρά δημοσιεύσεων των περασμένων πέντε χρόνων, που παρουσιάζουν συνολικότερα το πολυσχές – εικαστικό, σκηνογραφικό, φωτογραφικό – έργο του Νίκου. Στόχος της δικής μου σύνταξης συμβόλης, που λειτουργεί κάπως σαν εισαγωγή του βιβλίου, είναι να προσφέρει μια πρώτη προσέγγιση στο συγκεντρωμένο υλικό, αφήνοντας, στη συνέχεια, τον αναγνώστη/θεατή να κάνει τις δικές του επιλογές και αποτιμήσεις, αλλά και διασυνδέσεις με το υπόλοιπο έργο του Κουρούσιη.

Πριν ξεκινήσω, να υπενθυμίσω ότι τα σχεδιάσματα των χρόνων της μαθητείας δουλεύονται με φτηνά υλικά. Έτσι κι εδώ: μολύβι και κάρβουνο για τα σχέδια, παστέλ, λάδι ή και ακουαρέλα για τις πιο αναπτυγμένες συνθέσεις, ενώ όλες οι μελέτες είναι ζωγραφισμένες σε χαρτί απλών μπλοκ σχεδίου, μεγαλύτερα καφετί χαρτιά ή και παχύτερα χαρτόνια. Από τη μια πλευρά, η ανάγκη εξοικονόμησης του υλικού, από την άλλη, η αποτύπωση

ενός θέματος κάτω από ανοίκειες συνθήκες (πχ. στο μετρό), δίνουν μερικές φορές, ιδίως όταν πρόκειται για σχέδια (πβλ. 22, 28, 56, 105)¹, την αίσθηση μιας βιασύνης. Η βιασύνη όμως αυτή συμβάλλει στην αισθητική της «εν θερμώ» μελέτης ενός θέματος.

Σεφυλλίζοντας το λεύκωμα, θα αναρωτηθεί κανείς αν υπάρχουν κάποιες μεγαλύτερες θεματικές έννοιες που να ορίζουν το συγκεκριμένο υλικό. Προσωπικά διακρίνω τέσσερα κυρίαρχα θεματικά πεδία. Κεντρική θέση κατέχουν τα σχέδια γυναικών και οι προσαναγοράφες, που ήρθαν από την Αναγέννηση αποτελούν βασικότατη άσκηση ενός ζωγράφου, γιατί τού επιτρέπουν να εξερευνήσει τις γεωμετρικές αναλογίες και την πλαστικότητα της ανθρώπινης μορφής. Ενα δεύτερο πεδίο αποτελεί τα τοπία - υπαίθρια (17) ή αστικά (40, 47) - και ποικίλοι, κλειστοί συνήθως, χώροι, για παράδειγμα, η αίθουσα ενός μουσείου (46) ή το προαύλιο του καλλεγίου (107). Ενα μέρος των σχεδιασμάτων επικεντρώνεται στη μελέτη παλαιότερων έργων, είτε πρόκειται για πίνακες (86-87) ή για γλυπτά (32-33). Τελευταίο πεδίο είναι τα «ανεξάρτητα», αν μπορούμε να τα ονομάσουμε έτσι, θέματα, δηλαδή μελέτες που τα θέμάτα τους δεν φαίνεται να προέρχονται από την αντιγραφή συγκεκριμένων μοντέλων (15, 65, 85). Η παικτολόγηση παρουσιάζει διαφορετικών και διαπλεκόμενων μεταξύ τους πεδίων μάς αποκαλύπτει μια διάθεση του καλλιτέχνη για τη δημιουργία συνθέσεων που ξεπερνούν τα όρια παραδοσιακών ασκήσεων και που συνδέουν φαινομενικά ασύμβατα θέματα σε ένα σύνολο.

Ας περάσουμε, λοιπόν, στο παραδοσιακότερο θέμα, τις μελέτες γυναικών. Διάφορα γυνώ - όρθια, καθισμένα, ξαπλωμένα, αντικρά, γυναικεία - γεμίζουν τις σελίδες του λευκώματος. Καταρχάς ξεχωρίζει η σταδιακή κατάκτηση της γραμμής και της φόρμας στα σχέδια με μολύβι: από τα απλούστερα σχέδια με παχιές και ασαφείς γραμμές (24-25 ή 29), όπου είναι ακόμα έντονα αισθητή η προσπάθεια αντιγραφής του μοντέλου, στο πιο φιλόδοξο σχέδια (79, 95, 97), όπου διαφαίνεται μια τόσο προσωπικότερης διαμόρφωσης του θέματος. Σημαντική από αυτή την άποψη είναι η μελέτη ενός γυναικείου γυμνού του 1962 (42): το

μοντέλο κάθεται μέσα σε μια κατασκευή που μοιάζει με καμπίνα χωρίς τοιχώματα. Το μάτι του θεατή ελκύεται αμέσως προς το κέντρο του σχεδίου όπου κυριαρχεί το πρόσωπο της νεαρής γυναίκας, ηχογραφημένο με ιδιαίτερη προσοχή και ευαισθησία. Όμως το σώμα της βρίσκεται εγκαταλεμένο μέσα στην κυπιοσχημη κατασκευή μόνο τα πόδια της απλώνονται γενεακά προς τα έξω.

Αυτή η συνύπαρξη περιορισμού και δράσης (= αλληγορία ίσως της ανδρώπνης ύπαρξης) προφανώς απασχολεί τον Κουρούση, καθώς στο έργο του επανέρχεται επίμονα ο «κύβος κουτί» που εγκλιώνει μέσα του άλλα αντικείμενα που προσποθούν να διαφύγουν από τον περιορισμό: χρωματιστά νήματα δραπέτευουν από μούρους κύβους², ανδρώπνες μορφές δρουν μέσα σε χάρτινα ή ξύλινα κουτιά³, σωληνοσχημο λαμπτήρες από νέον έχουν εγκλωβιστεί μέσα σε ένα διάφανο κύβο από πλέγγκλας⁴.

Όπως και να έχει το πράγμα, στην περίπτωση του εγκαταλεμένου μοντέλου της μελέτης (42) ο καλλιτέχνης δημιουργεί μια μετέωρη αίσθηση ερωτισμού: το όμορφο σώμα είναι θελκτικά χαλαρό, αλλά και οριοθετημένα απόκαμα. Αυτή η υπαινικτική ερωτική ένταση εμφανίζεται σε μια σειρά μελετών που θα την ενόμαζα «το σώμα στο στρώμα», καθώς διάφορα μοντέλα είναι ξαπλωμένα πάνω σε στρώματα μέσα σε σφαιρές οριοθετημένες κλειστούς χώρους (19, 75, 78, 96). Ειδικότερα στο σχέδιο «Γυναίκα μοντέλο» (96) αυτή η χωρική οργάνωση αποπνέει την αίσθηση ενός θεατρικού δράμενου: τι έχει διαδραματιστεί, αναρωτάται ο θεατής, ή τι πρόκειται να διαδραματιστεί ανάμεσα στις δυο γυναικείες που φαίνεται πως κοπάζουν η μια την άλλη;

Η απομόκρυνση του Κουρούση από το τυπικό γραμμικό σχέδιο στη μελέτη γυναικών μοντέλων προβάλλει ξεκάθαρα σε μια συνέντηση του καλλιτέχνη με ένα συγκεκριμένο, αλλά ανώνυμο, γυναικείο σώμα, μια συνέντηση που αποτυπώνεται σε τρεις μελέτες με ημερομηνία «8/4/63» (63, 99, 103). Το σώμα, ξαπλωμένο στην ίδια στάση πάνω σε ένα άνετο στρώμα, αποτυπώνεται κατά τη διάρκεια της ίδιας μέρας από τρεις διαφορετικές οπτικές γωνίες (από πάνω σαν σε αεροφωτογραφία, από πίσω και χαμηλά, από μπροστά και χαμηλά), δυο φορές με

ποστέλ, μια φορά με κάρβουνο. Η εντύπωση που προκαλεί κάθε μελέτη στον θεατή είναι διαφορετική, ιδίως στον χειρισμό των γραμμών και των φωτοσκιάσεων. Η εμφάνιση, μάλιστα, ενός ανοίκειου αντικείμενου στην τρίτη μελέτη (πρόκειται για τη κρεμάστρα που ζεσταίνει τα γυναικά μοντέλα στην κρύα αίθουσα του κολλεγίου) σηματοδοτεί τη βούληση του καλλιτέχνη να μετακινήσει πέρα από τα όρια μιας «απλής» μελέτης. Αυτή η διαδικασία μετακίνησης διαπιστώνεται επίσης σε ένα θέμα με τον τίτλο «Η κυρία με το καπέλο» (16, 48, 53, 88) και ολοκληρώνεται με δυο ορόσημες, διαφορετικές όμως προς την υλοποίησή τους, μελέτες (70 και 112): ένα γυμνό μοντέλο στέκεται όρθιο στον χώρο, στο πρώτο όμως πλάνο κυριαρχούν ένας πάγκος με ένα δοχείο όπου από μέσα του προβάλλουν νιφέλα. Πρόκειται για τα συμβόλα της τέχνης του ζωγράφου που με τη σειρά του κυριαρχεί πάνω στο θέμα του.

Αφήνοντας πίσω τις μελέτες γυναικών, συγκρατώντας όμως τη διαπίστωση για τη μετακίνηση προς μια συνθετότερη μορφή αποτύπωσης του γυμνού, ως προχωρήσουμε σε ένα συγκεκριμένο θέμα: «Γυναίκα που κάθεται». Ο Κουρούσης παρακολουθεί με εμμονή και μέσα από διαφορετικές τεχνικές, γυναικείες μορφές που κάθονται σκεφτικά σε μια καρέκλα, σαν να περιμένουν κάτι ή κάποιον (31: λάδι σε καμβά, 39: λάδι σε χαρτί, 84 και 93: μολύβι σε χαρτί). Αυτή η μορφή μπορεί να τοποθετηθεί σε ποικίλα συμφραζήματα. Σε μια «Μελέτη γυμνού» το 1963 (61) ένα μοντέλο κάθεται μισοκρυμμένο πίσω από ένα παραπέτασμα: το παραπέτασμα λειτουργεί σαν σκεπτικό που πρόκειται να αποκαλύψει κάποιο δράμα. Στη σύνθεση «Η κρεμάστρα» (71) μια καθισμένη γυναίκα περιμένει μια μοσκομυμένη πίσω από μια κρεμάστρα με ένα παλιό. Στο σχέδιο «Η κυρία με το καπέλο» (48) βλέπουμε τη γυναίκα αυτή από την άλλη πλευρά του χώρου να σκεπάζει η ίδια πλέον την κρεμάστρα, μια περίπτωση εικαστικής διαπίστωσης όπου ο συνδυασμός δυο θεμάτων δημιουργεί απροσδόκητους συνειρμούς.

Μια συγκεκριμένη γυναίκα που κάθεται επανέρχεται στα πρώτα σχέδια του Κουρούσης. Είναι η «Νταϊάνα» που κάθεται

χαλαρά μπροστά στο τζάκι (36), που πλέκει (114) ή που μοιάζει να διαβάζει (115). Η αίσθηση της αναμονής που ήδη παρατηρήσαμε (πχ. 31) αποκτά ιδιαίτερη, ερωτική ασφαλή, βαρύτητα, καθώς στη διπτυχή σύνθεση «Βραδινή συνάντηση» (37) έχω την εντύπωση ότι η καθισμένη γυναίκα της σύνθεσης «Νταϊάνα» (36) αντιπαρατίθεται σε μια εκκεντρική αποτύπωση ενός αλταμπιερου με ένα σταχτοδοχείο πάνω σε ένα τραπέζι και δυο καρέκλες από πίσω, αναγκάζοντας τον θεατή να αναρωτηθεί με ποιόν θα συναντηθεί η γυναίκα που κάθεται. Πρόκειται για μια τεχνική δραματοποίησης με ένα παρόν γυναικείο πρόσωπο και ένα απροσδιόριστο απόν αντρικό πρόσωπο (ένας εραστής, ο ζωγράφος, ο θεατής). Την τεχνική αυτή αξιοποιήσαν πρώτοι οι ζωγράφοι της Αναγέννησης (σε ποιόν χαμογελάει η Τζοκόντα) και την τελειοποίησαν οι Γάλλοι ζωγράφοι του αΐμμου 19ου αιώνα (ποιόν κοιτάει η «Γυναίκα που σιδεράει» του Ντεγκά).

Το θέμα της «γυναίκας που κάθεται» μας δίνει την ευκαιρία να παρατηρήσουμε με ποιόν τρόπο μια πρώτη ιδέα αναδύεται από το παρελθόν για να γονιμοποιηθεί ένα πρόσφατο δημιούργημα. Η «γυναίκα που κάθεται» κάνει, κατά τη γνώμη μου, μια εντυπωσιακή επανεμφάνιση στη σειρά «Ιερό πορνείο» του 2001. Φωτογραφίες νεαρών γυναικών, που κάθονται κοπάντας τον φοκό, έχουν ενσωματωθεί σε μεγαλύτερες συνθέσεις με σωληνόσχημους λαμπτήρες από νέον: πάνω σε μαύρους κύβους, πάνω σε καρέκλες καλυμμένες με μαύρο ύφασμα, κάτω από διάφανους κύβους και διαφάνειες με κείμενα⁷. Οι φωτογραφημένες γυναίκες, ακριβώς όπως το εκμυστημένο γυμνό του 1962 (42), βρίσκονται περιορισμένες μέσα σε κορβίλες ή γυάλινα κάδρα: περιμένουν άραγε κάτι ή κάποιον για να ξεφύγουν από ένα πρώτο στάδιο μιας περιοριστικά οριοθετημένης ζωής;

Για τον Νίκο πάντως ο αυτοπεριορισμένος περιορισμός αποδεικνύεται δημιουργικός. Τέτοια είναι, ναίμω, η περίπτωση της μελέτης παλαιότερων έργων. Αντί να ανηγάφει ένα νέο πίνακα, ο Νίκος προσπαθεί μέσα από τον περιορισμό που του επιβάλλει το «έτερο» έργο να ανηγάφει μια δική του εικαστική ερμηνεία. Έτσι στον περίφημο «Βάγκχο» του Τισσανού (περ. 1530), το σχέδιο δεν

προσπαθεί να αποτυπώσει το θέμα του πίνακα, αλλά να συλλάβει τη μουσική κίνηση των εσωτερικών του ρυθμών. Αυτή η μουσική κίνηση, που αναδεικνύεται με τη σύζευξη γραμμής και ρυθμού, καθίσταται άκρως νεωτερική στις «γραμματικές μελέτες» πάνω στα έργα «Μουμένοι στην *Asiènes*» (1883/84) του Ζωρζ Σερά (118/119) και «Βάκχες και Αριάδνη» (περ. 1565) του Τισσανού (120/121). Μέσα από τους ρυθμούς των γραμμών, τους οποίους διαθλίβει ο Κουρούσης στους δύο εντελώς διαφορετικούς μεταξύ τους πίνακες, δημιουργούνται δύο καινούργιες συνθέσεις όπου το παλαιότερο έργο στη λειτουργία του ως περιτομή μιας δεδομένης μορφής έχει αναπλάσει ως μουσική αφαίρεση του περιεχομένου.

Η περίπτωση των δυο «γραμματικών μελετών» οδηγεί στην παρατήρηση ότι οι μελέτες του Νίκου κινούνται από τη χρησιμότητα στην αυτονομία, περνούν, δηλαδή, από ένα πρώτο στάδιο τεχνικής άσκησης σε ένα δεύτερο στάδιο καλλιτεχνικής δημιουργίας. Τρεις θεματικές ενότητες ειδικότερα καθιστούν προφανή αυτή τη διαδικασία αυτομόρφησης. Η πρώτη ένωση αφορά στις μελέτες που παρουσιάζονται με τη μορφή *διδωνικών* συνθέσεων. Σε ένα πρώιμο σχέδιο βασισμένο στον καθεδρικό ναό του Αγίου Παύλου (18) η *διδωνική* σύνθεση είναι απλά πρακτική: στα οριζοτάτα μια πρώτη αποτύπωση του θέματος, στα δεξιά η ανάλυση της γραμμικής προοπτικής του. Σε επόμενες όμως μελέτες η *διδωνική* σύνθεση γίνεται αναπόσπαστο μέρος του συνολικού εικαστικού αποτελέσματος, όπως στα «Βραδινή συνάντηση» (37), «Συνθετική μελέτη (Βρετανικό Μουσείο)» (54) ή «Έφιπρος στον Ίαμεση» (80). Η απομάκρυνση της μιας από τις δυο *ζώνες* καταστρέφει την ισορροπία της σύνθεσης και αφήνει τη μελέτη αισθητικά ακρωτηριασμένη. Η *διδωνική* σύνθεση ως δομικό συστατικό επανέρχεται και στο υπόλοιπο έργο του Νίκου: στη σειρά «Χάρης τίτλο» του 1979 μέσα σε ένα υφασμάτινο πλαίσιο δύο μεταλλικές *ζώνες* χωρίζονται από μάλλινα νήματα σε αρκετές από τις φωτογραφίες του λευκάματος για την παλιά Λευκωσία διακρίνεται η προσπάθεια εικαστικής οργάνωσης της συμπτωματικής πραγματικότητας ως τέχνης⁸.

Το συμπτωματικό υλικό ως βάση της συνειδητής δημιουργίας μας φέρνει στη δεύτερη ενότητα που περικλείει σειρά μελετών με τίτλο «Αντανάκλασεις». Τυχάζει το μάτι του καλλιτέχνη συλλαμβάνει την παραμορφωμένη μορφή του πάνω στη σφαιρική επιφάνεια ενός τσαγερού. Η συμπτωματική εικόνα μεταφέρεται στο χαρτί ως μια δημιουργική μελέτη των προβλημάτων που θέτει η διάθλαση του εξαιρετο σχέδιο «Κυριακή πρωί» του 1964 (117): τα προσωπικά αντικείμενα της καθημερινής ζωής έχουν «απο/αντικειμενοποιηθεί» μέσα από μια διαθλασμένη ματιά. Ιδιαίτερα ενδιαφέροντα είναι η «Αυτοπροσωπογραφία» του 1962 (38). Στον καθρέφτη του μπάνιου ο καλλιτέχνης αποτυπώνει ένα πρόσωπο που κοιτάει κατάματα τον θεατή. Η αυτοπροσωπογραφία έχει υπονομευθεί, καθώς το «άγνωστο» (αγένειο) πρόσωπο στον καθρέφτη δεν είναι ο «γνωστός» (γενειοφόρος) Νίκος, όπως αποτυπώνεται σε τρία σχέδια του λευκάματος, αλλά και σε όλες τις φωτογραφίες που συνοδεύουν τα υπόλοιπα λευκάματα.

Η αίσθηση ότι η ζωή αντανάκλαται και, άρα, ερμηνεύεται μέσα από τη ματιά του καλλιτέχνη, επανέρχεται με διάφορους τρόπους στο έργο του Κυρουλάκη. Τη βρίσκουμε, καταρχάς, στην πολύπλοκη σύνθεση «Καρος» του 1988, όπου σύμφωνα και λαμπρήως αναπαράγονται πάνω σε μια γυάλινη επιφάνεια που βρίσκεται μπροστά από έναν τεράστιο πίνακα⁹. Τη συναντούμε όμως σταθερά στις φωτογραφίες από την παλιά Λευκωσία: ποικίλα αντικείμενα διαθλώνται μέσα σε άλλα, αυξάνοντας το αίσθημα μιας μελαγχολικής εγκατάλειψης¹⁰, ο ίδιος ο καλλιτέχνης, αντικατοπτριζόμενος σε κάποια γυαλιστερή επιφάνεια ή ως παραμορφωμένη σκιά, εμφανίζεται σαν μέρος του έργου του την ώρα που φωτογραφίζει το θέμα που του έχει τρηχθεί την προσοχή¹¹.

Είναι προφανές ότι ο Νίκος παίζει με την ιδέα του λαθραίου ή απατηλού βλέμματος: ποιάς βλέπει ποιών σε ένα έργο όπου ο θεατής παρατηρεί ένα πρόσωπο που τον παρατηρεί ως αντανάκλαση του καλλιτέχνη που παρατηρεί με τη σειρά του το πρόσωπο και τον θεατή. Αυτή η ιδέα του «θεάσθαι» και του

«θεαθῆναι» είναι κεντρικό συστατικό μιας τρίτης ενότητας στις μελέτες του λευκάματος. Ο καλλιτέχνης παρακολουθεί σχεδόν λαθραία τους συμμεφοιτητές του την ώρα της δουλειάς; απουδαστές στο καλλέγιο μελετούν αφαισώμενοι ένα μοντέλο (66, 75), μα κοπέλα στο μουσείο αντιγράφει έναν πίνακα (51). Είναι η ιδέα του «θεαδῶσαι» και του «θεαθῆναι» διαμορφώνει μια ιδιαίδρυστα εικαστική θεατρικήτητα: μα από τις αιδουσαι με τα Μάρμαρα του Παρθενώνα στο Βρετανικό Μουσείο έχει μετατραπεί σε σκηνή όπου ο θεατής βλέπει ανθρώπους να βλέπουν έργα τέχνης (46) στο ίδιο μουσείο μια άλλη αιδουσα με πίνακες (106) έχει μετατραπεί σε προφανές σκηνικό, καθώς οι διαδρασμένοι πίνακες και οι ανασυντεταγμένες προοπτικές αναλογίες έχουν προσδώσει μια τριαδιστάστη αίσθηση στον άδσιο χώρο που περιμένει κάποια δράση να τον γεμίσει.

Αν ήθελα να συνοψίσω τις πιο πάνω σκέψεις σε μια φράση θα έλεγα ότι στα χρόνια της μαθητείας του ο Νίκος μετακινείται από τη «μελέτη» στο «έργο», για να δανειστώ μια διατύπωση από τη θεωρία της λογοτεχνίας. Με άλλα λόγια, οι διάφορες τεχνικές άσκησης αποτελούν αφορμή για τη διερεύνηση προσωπικών τρόπων έκφρασης και καλλιτεχνικής δημιουργίας, που μετατρέπουν τη χρηστική μελέτη σε αυτόνομο έργο τέχνης. Και το έργο αυτό, όπως μας παρουσιάζεται, για παράδειγμα, στις δυο εξαιρετες συνθέσεις «Κώλος» του 1964 (122-123), ήδη φέρει μέσα του αρκετά από τα γνωρίσματα που θα αποτελέσουν κεντρικούς σταθμούς στη γόνιμη αραντόχρονη πορεία του καλλιτέχνη ως σήμερα.

Παναγιώτης Αγαπητός

Σημώσεις

1. Οι δημοσιεύσεις αυτές είναι οι εξής: Νίκος Κουρούσης, *Λευκάλα* 1997 [ISBN 9963-8207-0-0] Νίκος Κουρούσης, *Σημικά καταπίνα*, Λευκάλα 1998 [ISBN 9963-8207-1-9] Νίκος Κουρούσης, *Η ασηνή κραυγή της πόλης*, Λευκάλα 1999 [ISBN 9963-8207-2-7] Νίκος Κουρούσης, *Αναδραμική ένθεση* 1969-2001 [Πολιτιστικό Κέντρο Μελίνα Μερκουρίου Αθηνών], Λευκάλα 2002 [ISBN 9963-0-0085-1].
2. Αρθρία μέσα σε σελήνες παρατίθενται στις σελίδες του παρόντος βιβλίου. Αναφορές με το όνομα του καλλιτέχνη και χρονολογία, π.χ. Κουρούσης 1998, παρατίθενται στους υπόλοιπους δημοσιευμένους καταλόγους [βλ. προηγούμενη σημείωση].
3. Κουρούσης 1997: 12 [«Λαβύρινθος», 1976].
4. Κουρούσης 1998: 65 [σημειώ για το έργο του Μπρέχτ «Ο κύριος Πόππλε και ο δούλος του Μάτη», ΘΟΚ 1986].
5. Κουρούσης 2002: 50 [«Συνάντηση με την ιστορία», 2000].
6. Κουρούσης 2002: 32-41.
7. Κουρούσης 1997: 16-17 και Κουρούσης 2002: 130-135.
8. Κουρούσης 1999: 24 [«Αναγνώριση προς τα βαθιά υπέλε», 41] [«Ραμαστανάβια, Οδός Πενταδοκίπλου», 97] [«Καίρι σχέσης»].
9. Κουρούσης 1997: 53 και Κουρούσης 2002: 83.
10. Κουρούσης 1999: 58-61 [«Αφείρματα στον Αργυρό», 45] [«Ταρδοαναμείνισι», 89] [«Καίρι σχέσης: Οδός Τριούπλη», 11].
11. Κουρούσης 1999: 83 [«Σινέζι», 87] [«Βιτρίνα ποδηλάτων κι εγώ, Οδός Χατζηγεωργίου», 92/93] [«Ο καθρέπτης, ο Κώστας και ο στρατιώτης, Οδός Ηούζι», 35] [«Αποταφίσματα»].

NIKOS KOUROUSSIS 1961-1964: FROM "STUDY" TO "WORK"

Talent usually manifests itself as the unconscious expression of an unformed and primarily improvisational creativity: the spontaneous reproduction of melodies and rhythms, the fluent writing of a school essay, the clever drawings in one's schoolbook, the imitative representation of another human being. However, the transformation of talent into artistic creation requires the coexistence of a natural gift with a deeper emotional wish for expression and communication, irrespective in what manner or for what purpose; otherwise the gift remains an elusive impression. Furthermore, this transformation demands the subjection of talent to consciousness, form and planning. In other words, it demands the preparation of an artist for the long path of his personal quest through a process of apprenticeship; otherwise talent degenerates into pretentious gamulity.

Obviously, there cannot be one specific manner of apprenticeship in reaching intellectual and artistic maturity. Each artist, depending on his emotional world, his education, his preferences, even his manias, chooses his own paths to attain the fulfillment of his vision. However, in the case of most artists one recognizes certain recurring exercise practices, for example, the acquisition of traditional techniques through the study of older works. In Italy, young Rubens studied the works of the painters of the Late Renaissance, especially Titian and Tintoretto, preparing a high number of sketches, as well as a series of complete copies of specific paintings. In London, ten-year-old Mozart copied works of Handel and Johann Christian Bach (the brilliant youngest son of Johann Sebastian) and composed arrangements of these works for the harpsichord. When we, in our turn, study Rubens' sketches and Mozart's scores, we are able to ascertain the acquisition of traditional techniques, the familiarization with important works, the development of particular preferences and, above all, the progress towards the crystallisation of a personal style. It goes without saying that in most cases the early creations of outstanding artists offer us true aesthetic pleasure. In this sense, the collective publication of an artist's drafts from his years of apprenticeship acquires a particular interest for the understanding and

appreciation of his whole artistic progress.

Such is the case with the present album that brings together a selection of "studies" (I prefer this semantically open term rather than the more restrictive "drawing") which Nikos Kouroussis composed while studying in London at St. Martin's College of Art (1960-61) and Hornsey College of Art (1961-64). The album is the latest in a series of publications of the past five years presenting Nikos' varied work, such as painting, sculpture, installations, performance, stage sets and costumes, photography, computer graphics¹. The aim of my brief contribution, that functions rather like an introduction to this book, is to offer a first approach to the collected material, leaving then the readers/viewers to make their own choices and appreciations, as well as their own connections to the rest of Kouroussis' work.

Before starting, it might be useful to point out that the drafts from the years of apprenticeship are carried out with and on cheap materials. This is also the case with Nikos' studies: pencil and charcoal sketches; pastel, oil and water colour for more developed compositions. All studies are painted on thick paper of simple sketchbooks or larger brownish paper. On the one side, the need to economize on the material, on the other hand, the depiction of a subject under difficult conditions (e.g. in the Underground), give sometimes, especially in the case of sketches [22, 28, 56, 105]², the impression of a certain hastiness. This hastiness, however, contributes to the aesthetics of the "warmblooded" study of a subject.

Leafing through the album, the question arises whether there are some broader thematic units within the collected material. Personally, I would recognise four such encompassing thematic fields. A central position is taken up by portraits and studies of nudes, a type of sketch that constitutes, since the Renaissance, a basic exercise for a painter for it allows him to explore the geometric proportions and the plasticity of the human form. The second field are landscapes – countryside (17) or urban (40, 47) – and various, mostly closed spaces, like the gallery of a museum (46) or the courtyard of the college (107). The third field includes

drawings that concentrate on the study of older works, be it paintings [86-87] or sculptures [32-33]. A last field encompasses "independent" subjects, that is, studies whose subjects do not seem to derive from the copying of a specific model [15, 65, 85]. This diverse presence of different but interconnected fields reveals a tendency of the artist to create compositions that go beyond the boundaries of traditional exercises and that connect seemingly incongruent subjects into a harmonious entity.

Let us, then, move to the most traditional subject, the nude study. Various nudes - standing, sitting, lying, male, female - fill the pages of the album. Firstly, one might observe the gradual control of line and form in the pencil drawings: from the simpler sketches with thick and hazy lines (24-25 or 29), where the sense of copying a given model is extremely prominent, to more ambitious drawings (79, 95, 97), where a tendency towards a more personal handling of the subject is clearly discernable. Within this context the 1962 study of a female nude (42) is quite important: the model sits inside a construction that looks like a cabin without walls. The gaze of the viewer is immediately drawn towards the centre of the study where the face of the young woman, drawn with particular attention and sensitivity, dominates the space. Yet the woman's body is encased and thus restricted within the box-like construction; only her legs spread languidly outside the confines of the box.

This coexistence of restriction and action (perhaps an allegory of human existence?) is obviously of some importance for Kouroussis since the "box-like cube", that encases in its inside other objects trying to escape, reappears with insistence in his work: coloured threads escaping from black cubes in the 1976 series *Labyrinth*³³; human figures acting inside boxes made out of paper or wood in the 1986 stage sets for Brecht's play *Mr. Puntila and his servant Matti*³⁴; tubular neon lights having been encased inside a diaphanous plexiglass cube in one of the compositions for the 2000 installation *Meeting with history*³⁵.

At any rate, in the 1962 study of the encased model (42) the artist creates a lingering sense of eroticism: the beautiful body is attractively relaxed but also restrictively withdrawn. This suggestive erotic tension appears in a series of studies, that I would call "the body on the mattress" and where various models

are lying on mattresses within clearly defined closed spaces (19, 75, 78, 96). Especially in the drawing *"Naked models"* (96) this spatial arrangement imparts the sense of a theatrical happening: what has taken place, asks the viewer, or what will take place between the two naked women who, lying on the mattress under a huge bedsheet, seem to look at each other?

Kouroussis' move away from the typical linear drawing in the study of naked models can be seen clearly in a meeting of the artist with one specific, even if anonymous, female body, a meeting that is captured in three studies bearing the date '8/4/63' (63, 9, 103). The body, lying on a broad mattress and always in the same position, is depicted on the same day from three different angles (from above as in an aerial photograph, from behind at a low angle, from the front and again at a low angle), twice in pastel, once in charcoal. The impression of each study on the viewer is each time different, particularly so in the handling of line and shading. Moreover, the appearance of an unfamiliar object in the third study (103) (it is the heater keeping the naked models warm in the cold room of the college) signals the will of the artist to cross the boundaries of a "simple" study. This process also can be seen in a subject with the title *"A lady with a hat"* (16, 48, 53, 88); it reaches a final stage in two studies of the same subject treated in a very different manner (70 and 112): a naked female model stands in the centre of a spacious room; however, the foreground is dominated by a bench with a glass filled with brushes. They are the symbols of the painter's art who in his turn wishes to dominate his subject.

Leaving the nude studies behind but keeping in mind the observation about the shift towards a more complex depiction of the nude, let us now concentrate on a specific subject: "Seated woman". Kouroussis insistently draws by means of different techniques, female figures sitting pensively on a chair, as if they were waiting for someone or something (31; oil on canvas, 39; oil on paper, 84 and 93; pencil on paper). This seated figure may be placed in various contexts. In a *"Nude Study"* of 1963 (61) a model sits half hidden behind a screen; the screen functions almost like a stage set that is about to reveal some sort of action to the viewer's clandestine gaze. In the composition *"The coat hanger"* (71) a seated woman waits half hidden behind a coat hanger. In

the sketch *"The lady with the hat"* [48] we see the same woman from the other side of the same room, this time covering the coat hanger herself, a case of visual composition where the combination of two subjects creates unexpected associations.

The subject of the seated woman focuses on a specific person which reappears in the early drawings of Kouroussis. It is *"Diana"* who sits relaxed in front of a fireplace [36], knits [114] or seems to be reading [115]. The sense of waiting which we have already noticed (e.g. 31) takes on a particular, surely erotic, touch; I have the impression that in the bipartite composition *"Evening meeting"* [37] the seated woman of the composition *"Diana"* [36] is juxtaposed to a purposefully imbalanced depiction of a salt and pepper box and of an ashtray on a table with two chairs in the background, forcing the viewers to ask themselves with whom the seated woman is going to meet. It is a technique of dramatisation with one female person visually present in the drawing and one male person visually absent but by implication present [a lover, the painter, the viewer?]. This technique was first developed by the painters of the Renaissance [to whom does *"La Gioconda"* smile?] and which was perfected by the French painters of the late 19th century [at whom does the *"Woman ironing"* by Degas look?].

The subject of the seated woman gives us the opportunity to see how an early idea re-emerges from the past in order to fertilise a recent creation. In my opinion, the "seated woman" makes an impressive reappearance in the installation series *"Holy prostitution"* of 2001. Photographs of young women, seated and looking at the camera, have been incorporated in larger compositions with tube-like neon lights: on black cubes, on chairs covered with with black cloth, under diaphanous cubes and diaphanous foils with imprinted texts⁸. The photographed women, just like the enclosed nude of 1962 [42], are being restricted within wooden or glass frames; do they wait for something or someone in order to escape from a first stage of a restrictively defined life?

Be this as it may, self-imposed restriction proves highly creative for Nikos. Such is, I think, the case with the studies of older works. Instead of copying a painting, Nikos attempts to extract his own visual interpretation through the restriction imposed on him by the "other" work. In Titian's *"Bacchus"* (ca. 1550) the drawing does not try to faithfully document the subject of the painting, but rather

attempts to capture the musical movement of its inner rhythms. This musical movement, which is brought out through a combination of line and rhythm, becomes highly innovative in the "linear studies" based on the paintings *"La Baignade, Asnières"* [1883/84] by Georges Seurat [118/119] and *"Bacchus and Ariadne"* [ca. 1565] by Titian [120/121]. Through the rhythms of the lines that Kouroussis discerns in these two completely different paintings, two new compositions have been created, where the older work, in its function as the restriction of a given form, has been reshaped into the musical abstraction of its own content.

The case of the two "linear studies" leads us to the observation that Nikos' studies move from utility to autonomy; that is, they pass from a initial stage of technical exercise to a second stage of artistic creation. Three thematic groups, in particular, make this process obvious. The first group concerns studies that take the form of bipartite compositions. In an early drawing of St. Paul's Cathedral [18] the bipartite composition is just practical: on the left the simple depiction of the subject, on the right the linear analysis of its perspective. However, in other studies the bipartite composition becomes an integral part of the whole visual result, as in *"Evening meeting"* [37], *"Composite study (British Museum)"* [54] or *"Bridge on the Thames"* [80]. To remove one of the two parts would destroy the balance of the composition and leave it aesthetically mutilated. The bipartite composition as a structural element returns in later works as well: in the 1979 series *"Without title"* two metal plates placed on a canvas are divided by woollen threads⁹; in many of the photographs from the album on old Nicosia one recognizes the attempt to organize coincidental reality in a visual manner and to represent it as conscious art¹⁰.

Coincidental reality as material for conscious creation brings us to the second group which includes a series of studies with the title *"Reflections"*. By chance, the eye of the artist beholds his own distorted figure on the curved surface of a teapot. The coincidental image is transferred to paper as a creative study of the problems posed by light refraction [20 and 21], a technique that finds fruitful application in the excellent drawing *"Sunday morning"* of 1964 [117]: the personal objects of everyday life have been "de-objectified" through a distorted gaze. Of particular interest in this context is the *"Self-portrait"* of 1962 [38]. The artist captures on the

bathroom mirror the image of a face looking the viewer straight in the eye. The self-portrait has been subverted since the "unknown" (beardless) face in the mirror is not the "known" (bearded) Nikos, as he is depicted in three drawings of the album, and in all photographs accompanying the other albums.

The notion that life is a reflection and can, thus, be interpreted through the artist's gaze, returns in various ways in Kouroussis' work. We find it, for example, in the complex composition *"Ikaros"* of 1988, where wires and tubular neon lights are reflected on a glass surface placed in front of a huge painted canvas¹. However, we do meet this notion as a constantly recurring motif in the photographs from old Nicosia: various objects are refracted in other objects, thus intensifying a sense of melancholic abandonment²; the artist himself, reflected on a shiny surface or looming as a distorted shadow, appears as part of his work at the moment when he photographs the subject that has drawn his attention³.

It is obvious that Nikos plays with the concept of the clandestine or deceitful gaze: who sees whom, in a work where the viewer observes a person observing the viewer as a reflection of the artist, who, in his turn, observes both the depicted person and the viewer? This concept of "viewing" and "being viewed" is a central component of a third group of studies in the present album. The artist observes his fellow students at work: students at the

college intently study a model (66, 75), a girl in the museum copies a painting (51). Thus the concept of "viewing" and "being viewed" establishes a peculiar visual theatricality: one of the galleries with the Parthenon Marbles in the British Museum has been transformed into a stage where the viewer sees people seeing works of art (46); in the same museum another gallery with paintings (106) has been transformed into a extravagant stage set, since the refracted paintings and the rearranged proportions lend a three-dimensional sense to the empty space waiting to be filled with action.

If I wanted, as some sort of conclusion, to sum up my thoughts in a phrase, I would say that in his apprenticeship years Nikos moves from the notion of "study" to that of "work", to use a phrase coined by literary theory. In other words, the various technical exercises have become the starting point for exploring personal ways of expression and artistic creation, ways that transform the utilitarian study to an autonomous work of art. And this work of art, as we find it for example, in the two compositions *"Circle"* of 1964 (122-123), bears a number of those characteristics that will become pivotal landmarks in the forty years of Nikos Kouroussis' fruitful artistic journey up to this day.

Panagiotis Agapitos

Endnotes

1. These publications are the following: Nikos Kouroussis, *Nicosia 1997* [ISBN 9963-8207-0-0]; Nikos Kouroussis, *Stage Design—Costumes, Nicosia 1998* [ISBN 9963-8207-1-4]; Nikos Kouroussis, *The Silent Cry of the City, Nicosia 1999* [ISBN 9963-8207-2-7]; Nikos Kouroussis: *Retrospective Exhibition 1969-2001* (Melina Cultural Centre of the Municipality of Athens), *Nicosia 2002* [ISBN 9963-0-0085-1].
2. Numbers in square brackets refer to the pages of the present book. Notes with the name of the artist and a date followed by a number, e.g. Kouroussis 1998: 47, refer to the pages of the other published catalogues [see previous endnote].
3. Kouroussis 1997: 12.
4. Kouroussis 1998: 65.

5. Kouroussis 2002: 50.
6. Kouroussis 2002: 32-41.
7. Kouroussis 1997: 16-17 and Kouroussis 2002: 130-135.
8. Kouroussis 1999: 24 ("Opening towards a deep blue"), 41 ("Mailbox, Pentadaktylos Street"), 97 ("Without comment").
9. Kouroussis 1997: 53 and Kouroussis 2002: 83.
10. Kouroussis 1999: 58-61 ("Tribute to Archimedes"), 45 ("Girl's School"), 89 ("Without comment, Trikoupi Street").
11. Kouroussis 1999: 83 ("Shadows"), 87 ("Shop-window with bicycles and myself, Chadijiorgakis Street"), 92/93 ("The mirror, Kostas and the soldier, Eos Street"), 35 ("Reflection").

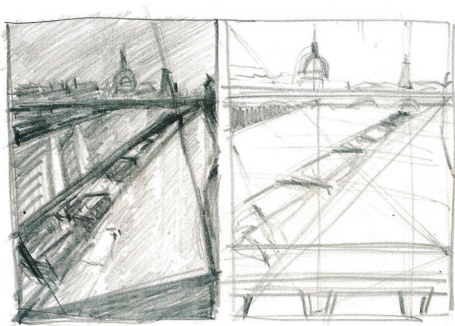
1961



MELETH APHANTHOY GETKIOY KICPOY, AKA/JE KAPT ■ STUDY OF NEGATIVE-POSITIVE SPACE, OIL ON PAPER









ΜΕΛΕΤΗ ΓΥΜΝΟΙ, ΚΑΡΒΟΝΟ ΣΕ ΚΑΡΤΙ ■ NUDE STUDY, CHARCOAL ON PAPER

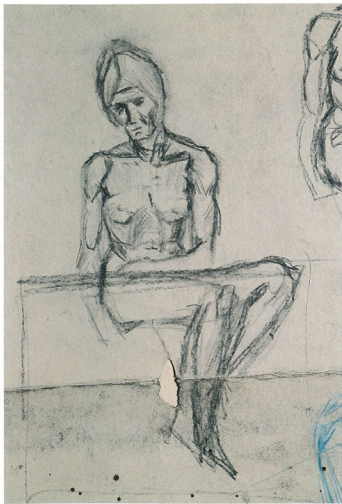




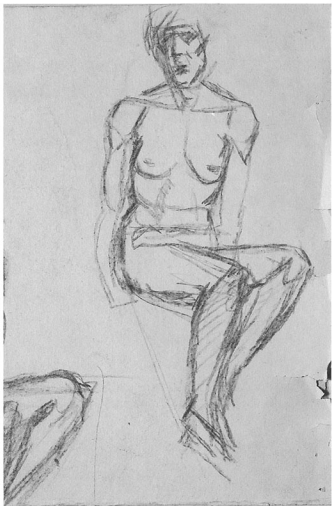




МЕРЕТХИМАНОВА МОНТЕЧКА, МОДЕРНИЗМ ■ STUDY OF NUDE MODELS, PENCIL ON PAPER



ΜΕΛΕΤΗ ΓΥΜΝΟΥ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΕ ΧΑΡΤΙ ■ NUDE STUDY, PENCIL ON PAPER



НЕАТМІВНИЙ МОТИВ ІЗ КАРТІ ■ NUDE STUDY, PENCIL ON PAPER



MEATHYNNY, AOWB ZI KAPIT ■ NUDE STUDY, PENCIL ON PAPER



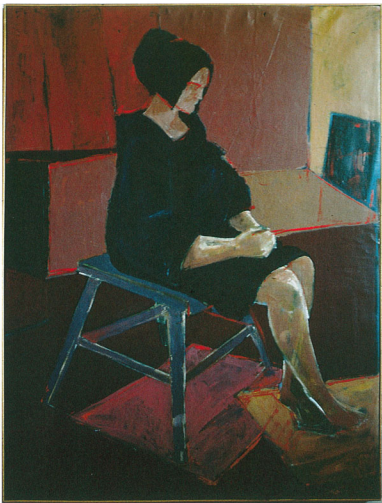
МЕАТНІВНИК МОДІБІЗЕ КАРТІ ■ NUDE STUDY PENCIL ON PAPER





MEÏNETH KASHIMENOV MONTEACHIN, AKOVBIZJE KAPTI ■ STUDY OF SEATED MODELS, PENCIL ON PAPER

1962



TYINAKA'FIOY KADETLA AASI ZE KAMBA ■ SEATED WOMAN, OIL ON CANVAS



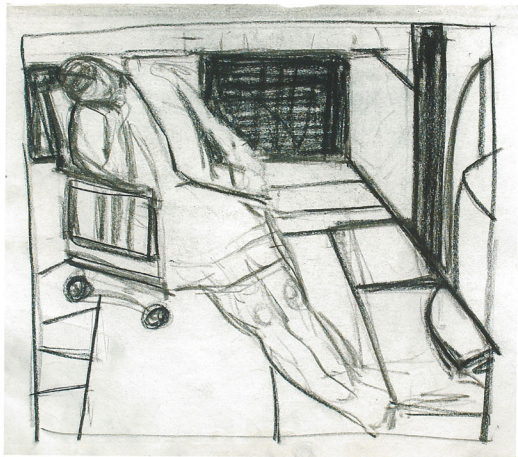


NEZETHAT'O TA MAPIMARA TOYI TARDIENCA (BRETTANIO MOVIEO), KAPCHINO JE KAPTI ■ STUDY FROM THE PARTHENON MARBLES (BRITISH MUSEUM), CHARCOAL ON PAPER

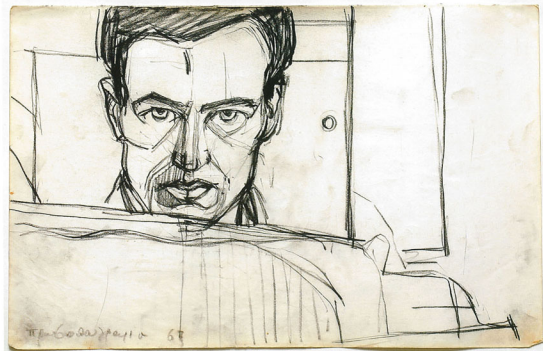




VINCE, KARBOINO JE KAPTI ■ SLEEP, CHARCON, CHIVRE

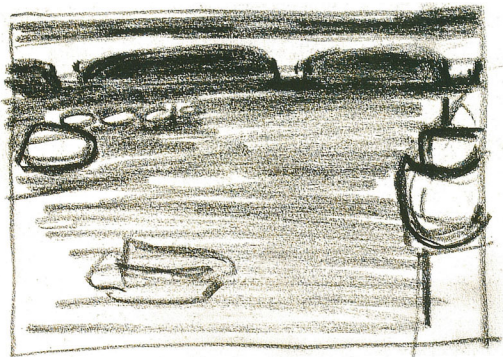


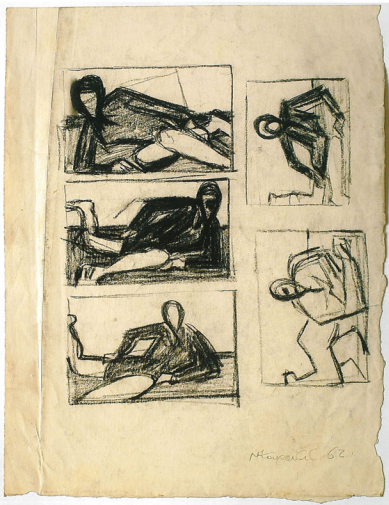






МОРФ - КОРРЕ, АБСТРАКТ ■ FORM AND SPACE, OIL ON PAPER









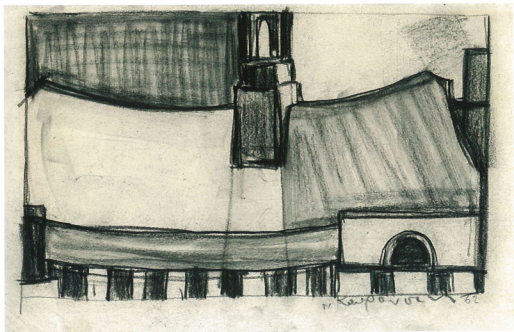
MEKETH KASHVENOVY MONTEACK, MONWIZZE KAPTI ■ STUDY OF SEATED MODEL, PENCIL ON PAPER





ALEXEY KOSHVINOV MONTEKOK MOYBIZJE KAPIT ■ STUDY OF SEATED MODEL, PENCIL ON PAPER









ΣΤΟΝΑΣΤΡΙΑ ΣΤΟ ΒΡΕΤΤΑΝΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ, ΚΑΡΒΟΥΝΟ ΣΕ ΚΑΡΤ ■ ART STUDENT IN THE BRITISH MUSEUM, CHARCOAL ON PAPER



1963







АФИНЫНСКИЙ МАЛЬЧИК, КОПИЕ СЪ КАРТЫ ■ АПОЛЛО БРИТАНСКОГО МУЗЕЯ, УГЛЕНЫ НА ПЕРГАМЕНЕ







MEATHIA TO PORTRAITO THE POZAS, MONIBI ZE KAPTI ■ STUDY FOR POZAS PORTRAIT, PENCIL ON PAPER

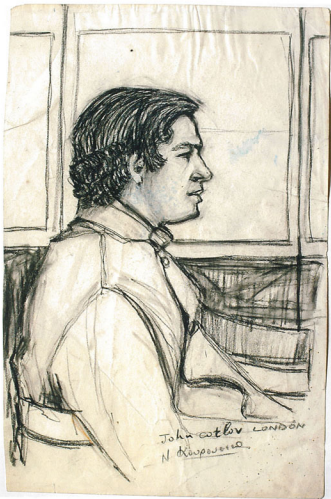




МЕРВІН ТИНКОВ. КАРБОННО ЗЕ КАРТІ ■ NUDE STUDY. CHARCOAL ON PAPER



ΜΕΛΕΤΗ ΓΥΜΝΙΚΗΣ (ΠΑΡΕΥΑ ΣΕ ΧΑΡΤΙ) ■ NUDE STUDY, PASTEL ON PAPER













MATERIAZ ITO DH. EVANS, MORIBIZI XAFI ■ COOK AT DH. EVANS, PENCE ON PAPER



ΚΟΥΡΟΥΣΙΣ 1963: "Korusey collage" Nordvino



Η ΚΡΕΜΑΤΡΑ, ΜΟΩΒΙΣΣΕ ΚΑΠΙΤ ■ THE COAT HANGER, PENCIL ON PAPER





MEZHVIRPANCE YITNICE, MORVBI ZE KAPTI ■ AFTERNOON SLEEP PENCIL ON PAPER



ΣΤΟΥΔΙΟΤΗΣ ΚΑΙ ΜΟΔΕΛΟ, ΠΑΣΤΕΛ ΣΕ ΚΑΡΤΙ ■ ART STUDENT AND MODEL, PASTEL ON PAPER

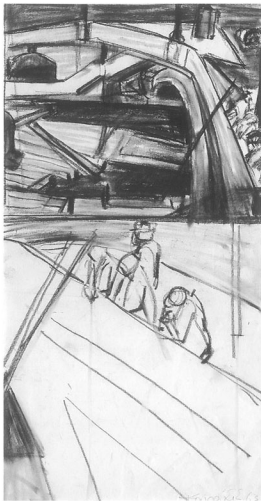




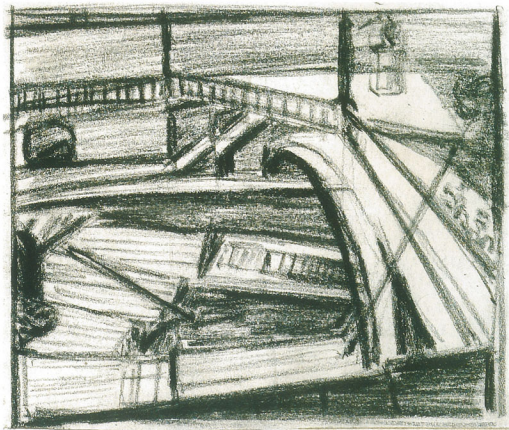
МІЖЕТИМНОК МОДІБИ ЗЕ ХАПІ ■ PAJDE STUDY PENCIL ON PAPER







ТЕДЖАТОН ТАМЕДЖ. КАРБОННОЕ ЗЕ КАПТ ■ THAMES BRIDGE, CHARCOAL ON PAPER



РЕДІАЦІОНАМІШ, КАРБОНО ІЗ КАПІ ■ THAMES BRIDGE, CHARCOAL ON PAPER



N. Kourou 95 53





MELETHTIA TON KAPO, MOYBI ZE KAPTI ■ STUDY FOR ICARUS, PENCIL ON PAPER







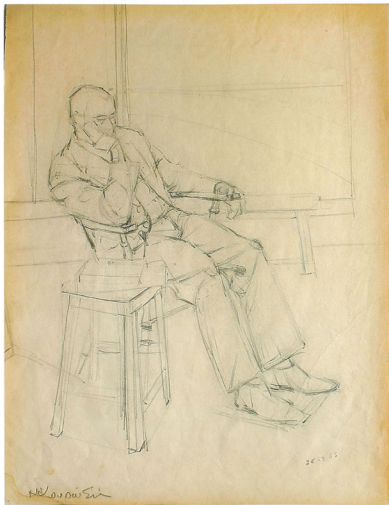








ΘΕΩΡΙΑ ΣΤΟ ΧΩΡΟ, ΜΟΝΩΣΗ ΣΤΗ ΧΑΡΤΙ ■ FIGURE IN SPACE, PENCIL ON PAPER





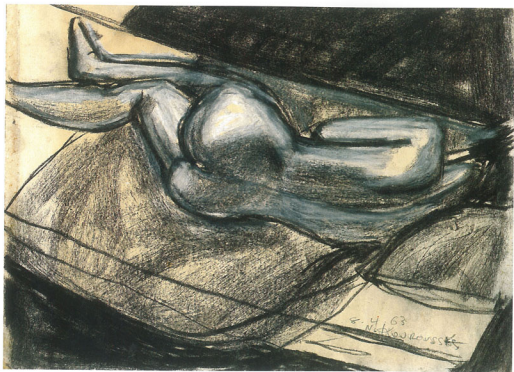
НЕНАГНАТОК АГОРБИ ЗЕ КАПТИ ■ NUDE STUDY/ENCE ON PAPER



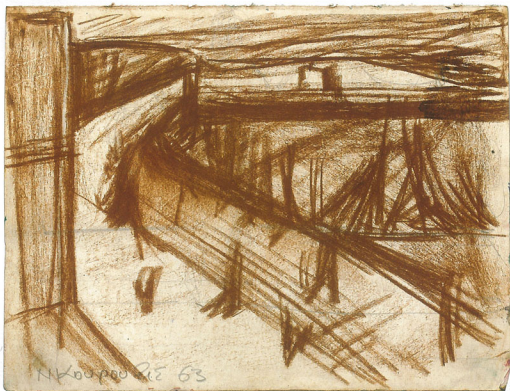


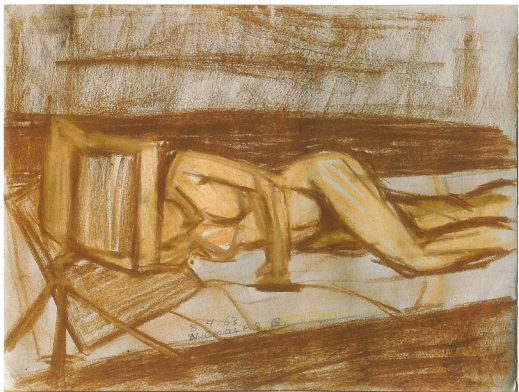
მეჩეთ ქიმინი, კარბონი და ხატი ■ NUDE STUDY, CHARCOAL ON PAPER







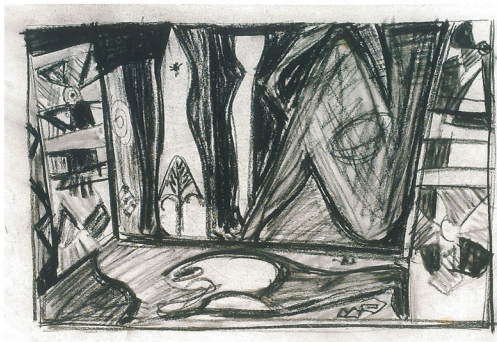








HEATH STO METRO, MOHBI ZE RAFTI ■ STUDY IN SUBWAY, PENCIL ON PAPER



1964



МЯТЕЖ ТЫНЧОК, АҚОҒЫҒЫ ЖЕ КАРТ | NUDE STUDY, PENCIL ON PAPER







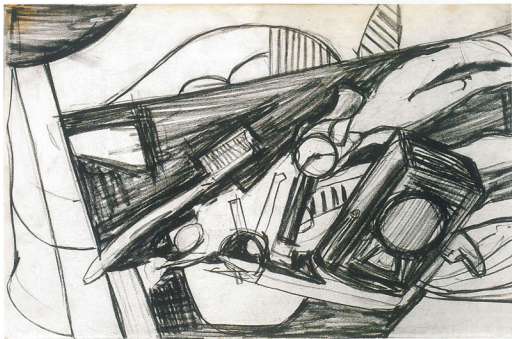


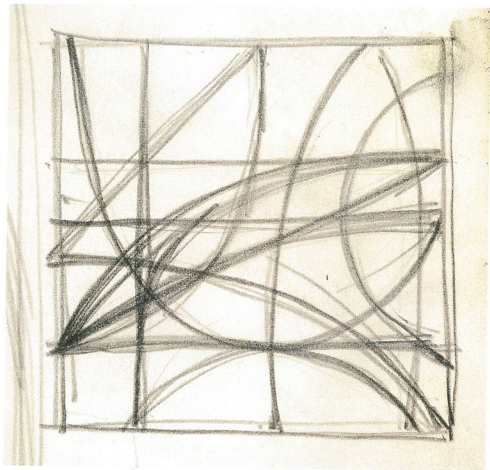
АЛЕКСАНДРОВИЧ КАРПОВИЧ ЗЕ КАРТИ ■ NUDE STUDY, CHARCOAL ON PAPER



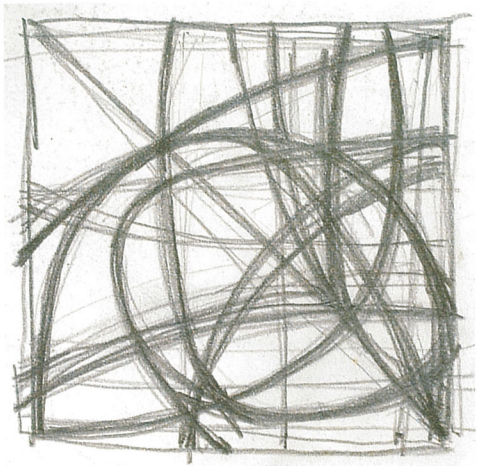
НЕНАВАНА, КАРБОННО-ЗЕКАПТ ■ ДАНА, ЧАРКОАЛ ОН ПАПЕР

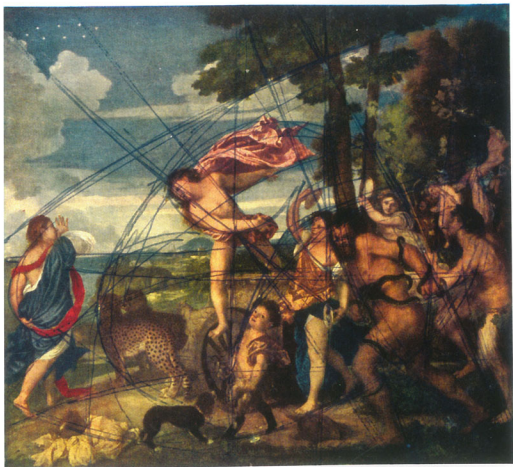












ΒΑΚΧΟΣ ΚΑΙ ΑΡΙΑΔΝΗ ΤΟΥ ΤΙΤΙΑΝΟΥ / BACCHUS AND ARIADNE BY TITIAN





KYNCE, AANI IZ XAPTI ■ CIRCLE, OIL ON PAPER

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

1937 Γεννήθηκε στο Μινεράο Κύπρος

Σπουδές

1960-61 St Martin's College of Art, Λονδίνο

1961-64 Harnsey College of Art, Λονδίνο

Απονομές Εκδόσεων

- 1967 Τεχνική Σχολή Λευκωσίας
1970 Γκαλερί του Αγίου Πάολου, Λευκωσία
1973 Ιστορία του Έθνους, Λευκωσία
1973 Αβύσσος Τέχνης, Δεσφύς, Αθήνα
1974 Γκαλερί Κυπρίων Νέων, Γερμανία
1975 Λαβύρινθος ένα διαγλωσσικό θέατρο Λευκωσίας
1975 Λαβύρινθος ένα Tanz Forum, Κολωνία
1977 Αβύσσος Τέχνης, Δεσφύς, Αθήνα
1979 Night Gallery, Λονδίνο
1982 Λαβύρινθος δύο διαγλωσσικά θέατρα Λευκωσίας
1982 Λαβύρινθος πάλι Pratt Institute, Νέα Υόρκη
1986 Αβύσσος Τέχνης Ψάριου, Αθήνα
1986 Γκαλερί Γκλόρια, Λευκωσία
1987 Νταούρα Art Gallery, Κολωνία
1987 Γκαλερί Μορφέ, Λεμεσός
1991 Κύπρος Τέχνης, Δάσκαρος, Λευκωσία
1992 Έργο και Αποκαταγραφή Κύπρος Τέχνης, Δάσκαρος, Λευκωσία
1997 Αναδρομή, Κύπρος Τέχνης, Δάσκαρος, Λευκωσία
1998 Η Ψαλίξη Κραυγή της Πόλης Ιστοριογραφία, Γκαλερί Αργύ, Λευκωσία
2001 Ίερα Γραφεία, Εγκατάσταση, Γκαλερί Μορφέ, Λεμεσός
2001 Ίερα Γραφεία, Εγκατάσταση, Κασιολήνισσος, Λευκωσία
2001 Μεταφράσεις Εγκατάσταση, Κύπρος Τέχνης, Δάσκαρος, Λευκωσία
2002 Αναδρομή Πολιτιστική Κύπρος Μελία, Δήμος Αθηναίων
2003 "Guest", Αρχαιολογικά Μουσεία των Μουσείων, Σπυριδίου, Σουβίβα
2004 Αρχαίοι της Ευρώπης, Εγκατάσταση Κασιολήνισσος, Λευκωσία
2005 Αρχαίοι της Ευρώπης, La Casa Elzevier, Βαρκελώνη Ισπανία
2006 Re-Art EuroSum Glasgow Caledonian University
2006 Η σύγχρονη Τέχνη συναντά την Αρχαία Μουσική Περιφέρεια Ομήρου Λαλούς

Ομοδικές Εκδόσεις

- 1968 Τρενάκι Νέου Δελχί, Ινδία
1969 Μουσική Νέων Παρισιών
1970 Κανονιστικός Κύπρος, Λονδίνο
1970 Γκαλερί Cere, Αθήνα
1971 Απειρία, Πανομορφία, Δύο Μαθητές
1971 Σύγχρονη Κυπριακή Τέχνη Βελιγράδι
1971 Μουσική Σας Πάολο (Βικτωριανή φωτογραφία)
1974 Αβύσσος Τέχνης, Δεσφύς, Αθήνα
1976 1 η διεθνής Μουσική Χαρακτητική Λαογραφία
1976 2 η διεθνής Μουσική Χαρακτητική, Fredrikstad, Νορβηγία
1976 3 η διεθνής Μουσική Χαρακτητική, Fredrikstad, Νορβηγία
1976 4 η διεθνής Μουσική Χαρακτητική, Fachsen, Γερμανία
1976 5 η διεθνής Μουσική Χαρακτητική, Fachsen, Γερμανία
1978 Σύγχρονη Κυπριακή Τέχνη Θεσσαλονίκη
1978 6 η διεθνής Μουσική Χαρακτητική, Fredrikstad, Νορβηγία
1980 Σύγχρονη Κυπριακή Τέχνη Παρίσι
1983 Πρεμιέρα De la Jeune Creation, Παρίσι
1984 7 η διεθνής Μουσική Χαρακτητική, Fredrikstad, Νορβηγία
1984 Μουσική Αλεξάνδρου
1986 Κύπρος Τέχνης, Δάσκαρος, Λευκωσία
1987 Σπυριδίου Πυρμυς, Δήμος Βόλου

- 1988 Μεταφράσεις Βίντεο - Εγκατάσταση Pratt Institute, Νέα Υόρκη
1988 Τέχνη Δάσκαρος Βίντεο - Εγκατάσταση, Pratt Institute, Νέα Υόρκη
1990 Μουσική Βενετίας
1995 Το δέντρο, Διεθνές Κύπρος Τέχνης, Λευκωσία
1995 Το δέντρο, Πανομορφία Παρισιών, Αθήνα
1996 Το Ψάρι, Διεθνές Κύπρος Τέχνης, Λευκωσία
1997 Έργα Καλλιέργειας Έργα διαδρομής, Κύπρος Τέχνης, Δάσκαρος, Λευκωσία
1998 Έργα Καλλιέργειας Έργα διαδρομής, Το Σπίτι της Κύπρου, Αθήνα
2000 Πάσχατος Ελληνική Χαρακτητική, Διεθνές Κύπρος Τέχνης, Λευκωσία
2000 Από τη Ζωή στο Ηλεκτρο - 100 χρόνια Πυρμυς, Μουσική, Λευκωσία
2000 Μουσική Κούρσης, Αργεντινή
2002 1960-1974, Νέο Κύπρος καλλιέργειας στην Ανατολή της διαδρομής, Διεθνές Κύπρος Τέχνης, Λευκωσία
2004 Ορεσάντα 2004 Arts Communications, Άντο Βενετία
2004 Αθήνα by Art, Αθήνα
2005 Accidental meetings, Διεθνές Κύπρος Τέχνης, Λευκωσία

Έργα σε Διεθνούς Κύπρος

- 1975 Ουδέποτε Τέχνη Καλοκαίριος, κέντρο Καλοκαίριος, Λευκωσία
1984 Η Πόλη, Πάρος Σύγχρονη Τέχνης, Λευκωσία
1986 Χρόνος Ψη, Σπυριδίου Πυρμυς, Βόλος
1995 Χρόνος Ψη, Διεθνές Σπυριδίου Τέχνης, Άγιος Νικόλαος, Κρήτη
1996 Χρόνος Ψη, Αφίσατος στο Σπίτι Κινέζα Παιδική, Κύπρος
1996 Παιδική, διαδρομής για το Μουσείο του Αγρινίου, Αποστόλου 1 ο Βραβείο
1997 Παιδική, διαδρομής για το Μουσείο της Εφραίμ, του Αγρινίου
2000 Η ΕΟΚΑ στην Αθήνη της Μουσικής Τέχνης, 1 ο Βραβείο
2000 Χρόνος Ψη, Σπυριδίου Πυρμυς, Δήμος Λεμεσού
2000 Συνάντηση με την Ιστορία Υπουργείο Εξωτερικών Κύπρου

Υποτροφίες

- 1976 Υποτροφία Βρετανικού Συμβουλίου (Βόσνι), Αγγλία
1988-89 Υποτροφία Fulbright, Νέα Υόρκη

Διαλέξεις

- 1982 Λαβύρινθος, Pratt Institute, Νέα Υόρκη
1987 Ηράση Pratt Institute, Νέα Υόρκη
1987 Τέχνη Δάσκαρος Πανομορφία Νέων Παρισιών, ΗΤΙΑ
1988 Χρόνος Ψη ΝΥ, Νέα Υόρκη
1988 Χρόνος Ψη Pratt Institute, Νέα Υόρκη

Βιβλιογραφία

1. Έργα, Σπυριδίου, Έργα Αιώνος Ελληνικής Τέχνης, 1660-1967, Εκδόσεις οργανισμού Πάσχατος
2. Α.Γ. Έργα, Έλληνική Τέχνη - Το Ψάρι στην Ελλάδα, 1974
3. Δ. Φωτογραφία, Στοιχεία στην Ελληνική Θάλαρα, Έκδοση Εμπειρίας, Τραπεζία Ελλάδας, Αθήνα 1987
4. Ν. Κουρσίους, Μουσική Βενετίας, Έκδοση Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού Κύπρος και Αθήνη, Ισπανία, Κύπρος, 1990
5. Ν. Κουρσίους, 30 Χρόνια Στοιχεία, Λευκωσία 1998
6. Ν. Κουρσίους, Ηωσιμική κραυγή της πόλης, Λευκωσία 1999
7. Ν. Κουρσίους, Αναδρομή Έκδοση 1969-2002, Έκδοση Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού, Λευκωσία 2002

Νίκος Κουρσίους

Χατζήδων 4, 1066 Λευκωσία
Tel: +357 22672080 +357 99441937
Email: nicoskouros@cyfnet.com.cy

BIOGRAPHICAL NOTE

1937 Born in Mifera, Cyprus

Studies

1960-61 St. Martin's College of Art, London
1961-64 Hornsey College of Art, London

One-Man Exhibitions

1967 Technical School, Nicosia
1970 Ledra Palace Gallery, Nicosia
1972 Goethe Institute, Nicosia
1973 Desmos Art Gallery, Athens
1974 Kupper's Art Gallery, Nurem, Germany
1975 Labyrinth No.1 Performance, Municipal Theatre, Nicosia
1975 Desmos Art Gallery, Athens
1977 Night Gallery, London
1979 Labyrinth No. 2, Municipal Theatre, Nicosia
1982 Labyrinth No. 3, Pratt Institute, New York
1985 Psychico Art Gallery, Athens
1986 Gloria Gallery, Nicosia
1987 Naranja Art Gallery, Cologne
1987 Morpho Gallery, Limassol
1991 Diaspro Art Centre, Nicosia
1992 Art and Function Diaspro Art Centre, Nicosia
1997 Reproductive Diaspro Art Centre, Nicosia
1998 The Silent City of the City (photography), Argo Gallery, Nicosia
2001 Holy Prostitution Installation, Morpho Gallery, Limassol
2001 Metamorphosis Installation, Diaspro Art Centre, Nicosia
2002 Reproductive Melina Cultural Centre, Municipality of Athens
2003 Quest Mediterranean Museum, Stockholm Sweden
2004 Rape of Europa Installation, Castellón de la Plana, Spain
2005 Rape of Europa Installation, La Casa Elzalde, Barcelona, Spain
2006 Re-Art EuroSun, Glasgow Caledonian University
2006 Contemporary Art Meets the Ancient Pericles Laki Group Museum

Selected Group Exhibitions

1968 New Delhi Triennale, India
1969 Paris Youth Biennale
1970 Commonwealth Centre, London
1970 Gallery Ora, Athens
1971 Adeneo de Madrid, Spain
1971 Contemporary Cypriot Art, Belgrade
1972 Venice Print Biennale
1972 Desmos Art Gallery, Athens
1975 11th International Biennale of Graphic Arts, Ljubljana
1976 3rd Norwegian International Print Biennale, Fredrikstad, Norway
1976 National Gallery, Athens
1976 Macedonia Centre of Arts, Thessaloniki
1976 4th International Print Biennale, Frechen, Germany
1978 4th International Print Biennale, Frechen, Germany
1978 5th International Print Biennale, Frechen, Germany
1979 Contemporary Cypriot Art (Thessaloniki)
1980 5th International Print Biennale, Fredrikstad, Norway
1983 Contemporary Cypriot Art Paris
1984 Printemps De la Jeune Creation, Paris
1984 5th International Print Biennale, Fredrikstad, Norway
1984 Alexandria Biennale
1986 Diaspro Art Centre, Nicosia
1987 Sculpture Symposium, Volo, Greece

1988 Metamorphosis Video - Installation, Pratt Institute, New York
1988 4th Dimension Video - Installation, Pratt Institute, New York
1990 Venice Biennale
1995 The Tree Municipal Arts Centre, Nicosia
1995 The Tree Pericles Museum, Athens
1996 The Fish Municipal Arts Centre, Nicosia
1997 Three Artists, Three Routes, Diaspro Art Centre, Nicosia
1998 Three Artists, Three Routes, The House of Cyprus, Athens
2000 Panorama of Greek Print Municipal Arts Centre, Nicosia
2000 From the Chisel to the Election 100 years of Sculpture, Mastrikos, Nicosia
2000 Gubri Biennale, Armenia
2002 1960-1974 Young Cypriot Artists at the Dawn of the Republic Municipal Arts Centre, Nicosia
2004 Openasia 2004 Arte Communications, Lido-Venezia
2004 Athens by Art Critics choice, Athens
2005 Accidental meetings Municipal Arts Centre Nicosia

Works in Public Places

1975 Rainbow, Colocassides round about, Nicosia
1984 The City Contemporary Sculpture Park, Nicosia
1986 Time-Matter Sculpture Symposium, Volo
1996 Time-Matter International Art Symposium, Ayios Nikolaos, Crete
1996 Time-Matter Homage to Zenon of Kitium, University of Cyprus
1996 First Panhellenic Prize for the monument of the Lipeleti Barnhouse
1997 First Panhellenic Prize for the monument commemorating the outbreak of the EOKA Struggle at Chlironaka beach Paphos
2000 Space-Time Matter Limassol Art Symposium
2000 Meeting with History Ministry of Foreign Affairs, Nicosia

Scholarships

1976 British Council visiting scholarship (Theatre), UK
1988-89 Fulbright Scholarship, New York

Lectures

1982 Labyrinth Pratt Institute, New York
1987 The Line, Pratt Institute, New York
1987 4th Dimension, South Dakota State University, USA
1987 Time-Matter NYU, New York
1988 Time-Matter Pratt Institute, New York

Bibliography

1. Toni Spilioti, Three Centuries of Greek Art, 1660-1967, Papyrus Publishing Company
2. A.G. Xydias, Greek Art - Design in Greece, 1974
3. D. Fotopoulos, Greek Sculpture, published by the Commercial Bank, Athens 1987
4. N. Kouroussis, Venice Biennale Published by the Ministry of Education and Culture of Cyprus and the Cyprus Popular Bank, 1990
5. N. Kouroussis, 30 years of Stage Design, Nicosia 1998
6. N. Kouroussis, The silent cry of the city, Nicosia 1998
7. N. Kouroussis, Retrospective Exhibition 1969-2001, Published by the Ministry of Education and Culture, Nicosia 2002

Nikos Kouroussis

4 Hadidaki, 1066 Nicosia

Tel: +357 22672080, +357 99441937

Email: nikoskouroussis@cytanet.com.cy

To 88Xia

Nikos Kouroussis 1961-1964

τυνάζει σε 500 αντίτυπα τον Ιούλιο του 2002
στα τυπογραφεία Kallias Art
και την τυπογραφική επιμέλεια είχε η Marcia Dallas

The publication

Nikos Kouroussis 1961-1964

was printed in 500 copies in July 2002
at Kallias Printers & Lithographers Ltd
and the general supervision was by Marcia Dallas

