ΑΡΕΤΗ ΑΔΑΜΟΠΟΥΛΟΥ

ΤΑ ΠΑΝΑΘΗΝΑΙΑ ΓΛΥΠΤΙΚΗΣ ΤΟΥ 1965

Το 1965, στο πλαίσιο του *Φεστιβάλ Αθηνών*, που οργάνωνε ο Ελληνικός Οργανισμός Τουρισμού, και σε συνεργασία με το Υπουργείο Παιδείας, πραγματοποιήθηκε μία έκθεση διεθνούς μοντέρνας γλυπτικής που διήρκεσε από τις 8 Σεπτεμβρίου μέχρι τις 8 Νοεμβρίου.[1] Επρόκειτο ουσιαστικά για την πρώτη μεγάλης κλίμακας παρουσίαση μοντέρνας γλυπτικής στο ελληνικό (αθηναϊκό κυρίως) φιλότεχνο κοινό. Είχε ιστορικό χαρακτήρα, υποδεικνύοντας μια γραμμική εξέλιξη της τέχνης, με αφετηρία τον Rodin και κατάληξη καλλιτέχνες που γεννήθηκαν στην πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα, προβάλλοντας έτσι μια μορφολογική και ιστορικιστική αντίληψη για την αφήγηση της ιστορίας της τέχνης, η οποία ακολουθεί κάποιους μελετητές του μοντέρνου μέχρι σήμερα. Τα έργα προέρχονταν από ποικίλα ευρωπαϊκά ιδρύματα και επιλέχτηκαν στοχεύοντας κυρίως στο κοινό της ελληνικής πρωτεύουσας, με βασικό σκοπό να το επιμορφώσουν. Για την έκθεση ορίστηκε ένας υπαίθριος (open-air) τρόπος παρουσίασης (ενδιαφέρων και για τα δεδομένα του εξωτερικού της εποχής) και ένας τόπος έμφορτος με πολιτιστικές και εθνικές σημάνσεις (Βράχος Φιλοπάππου). Η συγκεκριμένη περίσταση αποτελεί ένα ξεχωριστό γεγονός από πολλές πλευρές, αν αναλογιστούμε ότι ένας κρατικός φορέας (με άλλο κύριο πεδίο δράσης) αναλαμβάνει τα έξοδα της διοργάνωσης μιας έκθεσης έργων, που ακόμα θεωρούνται πρωτοποριακά στην Ελλάδα (αν και στον τόπο παραγωγής τους ανήκαν ήδη στην ιστορική πρωτοπορία). Επιπλέον, προκρίνεται ένας τρόπος παρουσίασης εξαιρετικά πρωτότυπος ακόμα και για τα ευρωπαϊκά δεδομένα, αφού δεν αφορούσε μόνο στην υπαίθρια τοποθέτηση γλυπτών, άσχετα από το φυσικό τους μέγεθος, και στο συσχετισμό τους με έναν από τους σημαντικότερους αρχαιολογικούς τόπους της χώρας, αλλά στηριζόταν και στη διακριτική παρεμβολή του αρχιτέκτονα-σχεδιαστή της έκθεσης, ώστε να μην

1. Βλ. την ανακοίνωση των εγκαινίων της έκθεσης: *Τα Νέα*, 7 Σεπτεμβρίου 1965 / *Τα Νέα*, 8 Σεπτεμβρίου 1965. Επίσης και τις προαγγελίες που σχετίζονται μ' αυτήν: *Η Αυγή*, 13 Ιουνίου και 13 Αυγούστου 1965 / *Η Καθημερινή*, 29 Ιουνίου 1965.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

σημασιολογείται το κάθε γλυπτό ως αντικείμενο τέχνης εξ ορισμού, αλλά να υπογραμμίζεται η μορφική παρουσία του κάθε έργου, σε σχέση με τον περιβάλλοντα χώρο. Η παρουσίαση της έκθεσης από τον ημερήσιο τύπο προσφέρει το πεδίο όπου μπορούν να ανιχνευθούν οι προσδοκίες ενός μέσου και όχι καλά πληροφορημένου κοινού από τη διοργάνωση. Από την άλλη πλευρά, τα τεχνοκριτικά σημειώματα που την αφορούν μπορούν να διαφωτίσουν την υποδοχή, αλλά και την κατάσταση της ομόχρονης εικαστικής ελληνικής σκηνής.

Το άρθρο αυτό βασίζεται στην παρακολούθηση των σχετικών δημοσιευμάτων σε τέσσερις αθηναϊκές εφημερίδες (*Τα Νέα, Η Καθημερινή, Το Βήμα, Η Αυγή*) και σ' ένα ειδικό περιοδικό (*Ζυγός*). Οι κριτικές προσεγγίσεις αφορούν κείμενα των Ελ. Βακαλό (*Τα Νέα*), Άγγ. Προκοπίου (*Η Καθημερινή*), Έ. Ανδρεάδη και Ν. Χατζηκυριάκου – Γκίκα (*Το Βήμα*), Β. Σπηλιάδη και Γ. Πετρή (*Η Αυγή*) και Έ. Φερεντίνου (*Ζυγός*). Επικουρικά και κάποιες φορές σε αντιπαράθεση, χρησιμοποιήθηκαν οι πληροφορίες (παρότι συχνά ελλιπείς) που παρείχε ο επίσημος κατάλογος της διοργάνωσης. Μέσα απ΄ αυτά θα επιχειρηθεί η ανασύσταση των δεδομένων μιας έκθεσης, θα φωτιστούν οι ιδιαιτερότητές της και θα επισημανθεί η σχέση κοινού και καλλιτεχνικού κόσμου τής χώρας με τη μοντέρνα τέχνη.[2]

Τα δεδομένα της έκθεσης

Η οργάνωση του εγχειρήματος ανήκε θεσμικά στον Ε.Ο.Τ.[3] και στο Υπουργείο Παιδείας[4], αλλά, στην ουσία, «καρδιά» της ιδέας και της

2. Μια καλύτερη εικόνα για το θέμα αυτό θα μπορούσε να προέλθει μέσα από την έρευνα στο αρχείο Σπητέρη, που δωρήθηκε στο Τελλόγλειο Ίδρυμα του Α.Π.Θ. Κάτι τέτοιο, όμως, δεν είναι δυνατόν, τουλάχιστον μέχρι σήμερα, αφού το συγκεκριμένο αρχείο παραμένει αταξινόμητο. Σχετικό υλικό θα μπορούσε, επίσης, να βρεθεί στα αρχεία του Ε.Ο.Τ. Ωστόσο, ο οργανισμός διαλύθηκε πρόσφατα και το, επίσης αταξινόμητο, αρχείο του χάθηκε στις πλημμύρες του 2002. Έτσι, περισσότερα στοιχεία για την έκθεση αυτή θα έρθουν στο φως είτε με την οργάνωση του αρχείου Σπητέρη είτε και με τη διερεύνηση για πληροφορίες από ανθρώπους που εκείνη την εποχή συμμετείχαν στα γεγονότα ή στην πολιτιστική ζωή του τόπου.

3. Προεδρεύοντος του Σπυρίδωνα Καλογερόπουλου-Στράτη. Ωστόσο, το πρόσωπο που πιθανόν είχε δραστηριοποιηθεί περισσότερο ως εκτελεστικό όργανο από την πλευρά του Ε.Ο.Τ είναι ο Γενικός Γραμματέας του Οργανισμού, Δημήτρης Παπαευστρατίου. *Η Καθημερινή*, 8 Ιουνίου και 18 Αυγούστου 1965. Βλ. επίσης τον κατάλογο της έκθεσης *Ιη Διεθνής Έκθεσις Γλυπτικής. Παναθήναια Σιγχρόνου Γλυπτικής*, Αθήνα 1965, σ. 4, 5.

4. *Η Καθημερινή*, 14 Ιουλίου 1965.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

πραγματοποίησής της υπήρξε ο τεχνοκριτικός Τώνης Σπητέρης, που την εποχή εκείνη διατελούσε και Γενικός Γραμματέας της Διεθνούς Ένωσης Κριτικών της Τέχνης (A.I.C.A). Αυτός, μαζί με τον Denys Chevalier και τον Giouseppe Marchiori[5], ευθύνονται για την επιλογή των 150[6] έργων μοντέρνας γλυπτικής που παρουσιάστηκαν.

Η αρχική πρόθεση διοργανωτών και κράτους ήταν η θεσμοθέτηση μιας μπιεννάλε γλυπτικής, με διεθνή χαρακτήρα, που θα επαναλαμβανόταν σε διάφορες ευρωπαϊκές πρωτεύουσες, με την ονομασία *Διεθνής Μπιεννάλε Γλυπτικής*.[7] Η πρόθεση αυτή τελικά δεν ευδοκίμησε. Πάντως, η αισιόδοξη δυναμική μιας πιθανής συνέχειας οδήγησε στον τίτλο *Παναθήναια της συγχρόνου γλυπτικής* για την παρουσίαση των Αθηνών. Το συγκεκριμένο γεγονός χαιρετίστηκε ως «ένα από τα σπουδαιότερα καλλιτεχνικά και πνευματικά γεγονότα του 1965 εις διεθνές επίπεδον»[8] και ως «ένα μοναδικό γεγονός στην καλλιτεχνική ιστορία της Ελλάδος, αλλά και μια εκδήλωση σε διεθνή κλίμακα που θα έχη απεριόριστη απήχηση για την πνευματική ανύψωση της χώρας».[9]

Τα έργα ανήκαν σε ένα ευρύ πεδίο εικαστικής έκφρασης και ποικίλους καλλιτέχνες, που τότε ήδη θεωρούνταν ότι συνιστούσαν την ιστορική πρωτοπορία στο πλαίσιο του μοντέρνου. Ο Πίνακας 1 (στο τέλος του κειμένου) περιλαμβάνει όλες τις συμμετοχές και τα έργα, όπως παρατέθηκαν

---

5. Β. Σπηλιάδη, «Τα Παναθήναια της παγκόσμιας γλυπτικής», *Η Αυγή*, 22 Αυγούστου 1965 / *Η Καθημερινή*, 9 Σεπτεμβρίου 1965 / *Τα Νέα*, 9 Σεπτεμβρίου 1965. Στον κατάλογο της έκθεσης, ό.π., σ. 5, αναφέρεται επιπλέον και η ιδιότητα των μελών της επιτροπής επιλογής των έργων ως κριτικών της τέχνης, κάτι που δεν φαίνεται να απασχολεί τον τύπο. Αναφέρεται επίσης και η ιδιότητα του Chevalier ως προέδρου του παρισινού Salon de la jeune sculpture.

6. *Τα Νέα*, 13 Αυγούστου 1965 / *Τα Νέα*, 17 Αυγούστου 1965 / *Η Καθημερινή*, 9 Μαΐου 1965 / Β. Σπηλιάδη, «Τα Παναθήναια της παγκόσμιας γλυπτικής», *Η Αυγή*, 22 και 27 Αυγούστου 1965, όπου αναφέρονται 140 έργα. Ο επίσημος κατάλογος καταγράφει 150 έργα (126 διεθνείς συμμετοχές, 14 έργα Ελλήνων καλλιτεχνών και 10 έργα του Γ. Χαλεπά).

7. *Η Καθημερινή*, 13 Αυγούστου 1965 / *Η Αυγή*, 13 Αυγούστου 1965 / *Το Βήμα*, 18 Αυγούστου 1965. Βλ. επίσης την αισιόδοξη δήλωση στην «Εισαγωγή» του Τ. Σπητέρη στον κατάλογο της έκθεσης, ό.π., σ. 15: «*Ο Ελληνικός Οργανισμός Τουρισμού οργανώνει εφέτος τα πρώτα 'Παναθήναια Γλυπτικής', διεθνή έκθεση που θα γίνεται τακτικά κάθε δύο χρόνια.*»

8. Τ. Σπητέρης, «Εισαγωγή», ό.π., σ. 15. Αναπαράγεται στην *Η Καθημερινή*, 18 Αυγούστου 1965.

9. *Το Βήμα*, 9 Μαΐου 1965.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

στον επίσημο κατάλογο των «Παναθηναίων». Σ' αυτόν συμπεριέλαβα και τα ονόματα των Naum Gabo, Gaston Lachaise, Lázló Moholy-Nagy, Medardo Rosso και Marc Chagall, τα οποία δεν υπάρχουν στο κομμάτι του καταλόγου με τα βιογραφικά σημειώματα των καλλιτεχνών και τους τίτλους των έργων τους. Αναφέρονται, ωστόσο, στα εισαγωγικά κείμενα των Σπητέρη και Chevalier στην ίδια έκδοση, χωρίς να γίνεται διευκρίνιση στη ροή του λόγου σχετικά με το αν γλυπτά των καλλιτεχνών αυτών εκτέθηκαν τελικά στην Αθήνα.[10] Επιπλέον, τα ίδια ονόματα παρατίθενται και στις ανακοινώσεις που αφορούν στην έκθεση στο *Βήμα* και *Τα Νέα*, σε φύλλα των εφημερίδων πριν τα εγκαίνια της έκθεσης,[11] όπως και σε κείμενα της Έ. Ανδρεάδη και της Β. Σπηλιάδη.[12] Δεδομένου του γεγονότος ότι δεν είναι δυνατόν ούτε να βεβαιωθεί ούτε να αποκλειστεί η έκθεση έργων αυτών των καλλιτεχνών, θεώρησα σωστότερο να τους συμπεριλάβω σ' έναν γενικό κατάλογο.

Στα «Παναθήναια» παρουσιαζόταν όλη η χρονική διαδρομή της μοντέρνας πλαστικής, δίνοντας έμφαση σε καλλιτέχνες που ήταν ήδη καταξιωμένοι και αποφεύγοντας τους νεότερους σε ηλικία. Ο Πίνακας 2 δείχνει ότι οι επιλογές των διοργανωτών αφορούσαν ανθρώπους με ημερομηνία γέννησης στο 19ο αιώνα (το 85% των καλλιτεχνών είχε γεννηθεί και το 24% και διαμορφωθεί στη διάρκειά του). Ωστόσο, σε ό,τι αφορά στα έργα, εκεί η πλειονότητα αφορούσε στην πιο πρόσφατη παραγωγή. Το 45% ήταν έργα της περιόδου 1941-1964 [Πίνακας 3]. Υποθέτω ότι αυτή η εικόνα προβάλλει μια επιλογή, εν μέρει συνειδητή εν μέρει τυχαία, των διοργανωτών, που επιθυμούσαν να εκθέσουν μια δεσπόζουσα στο δυτικό κό-

---

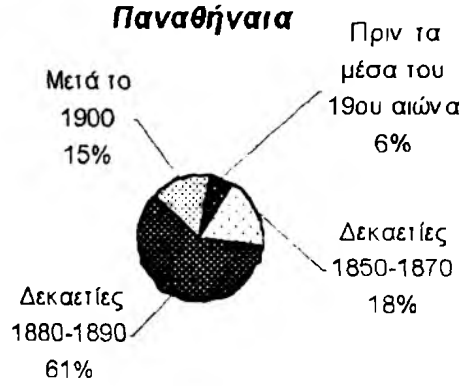
10. Κατάλογος της έκθεσης, ό.π., σ. 16, 17, 22.

11. Παράθεση ονομάτων γλυπτών και ζωγράφων δίνεται (με αρκετά ορθογραφικά λάθη, είναι η αλήθεια και αποδοσμένα με ελληνικούς χαρακτήρες): *Το Βήμα*, 9 Μαΐου 1965 και 18 Αυγούστου 1965 / *Η Καθημερινή*, 9 Μαΐου 1965 / *Τα Νέα*, 29 Ιουνίου 1965 και 18 Αυγούστου 1965 / *Η Αυγή*, 18 Αυγούστου 1965. Βιογραφικά στοιχεία για τους καλλιτέχνες περιλάμβανε και ο κατάλογος της έκθεσης, ό.π., σ. 28-92. Στα στοιχεία που παρατίθενται στον κατάλογο βασίστηκαν όλοι οι πίνακες που συνοδεύουν το κείμενο. Στον Πίνακα 1 συμπληρώθηκαν οι ημερομηνίες θανάτου των καλλιτεχνών, όπου χρειάστηκε και διορθώθηκαν κάποιες ημερομηνίες γέννησης, όπου διαπιστώθηκαν σφάλματα. Επίσης, αντικαταστάθηκε το «Η.», που συνόδευε τις διαστάσεις κάποιων έργων, με το «Υ.» που υπήρχε σε κάποιες άλλες περιπτώσεις, γιατί υπέθεσα ότι αυτό υπονοούνταν (Height).

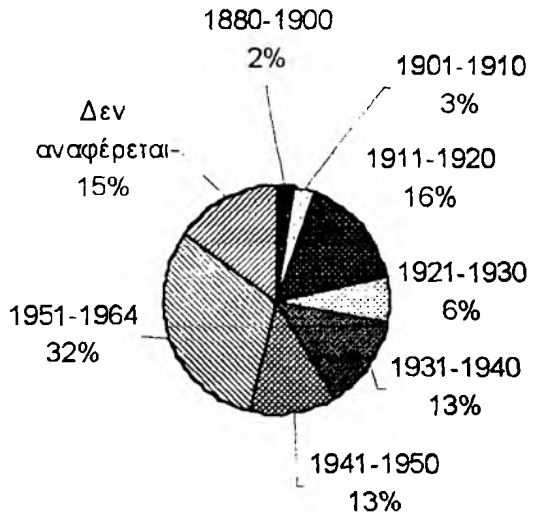
12. Βλ. Έ.Ανδρεάδη, «Α' Μπιεννάλε Γλυπτικής», *Το Βήμα*, 25 Αυγούστου 1965 / Έ. Ανδρεάδη, «Α' Μπιεννάλε Γλυπτικής», *Το Βήμα*, 8 Σεπτεμβρίου 1965 / Β. Σπηλιάδη, «Τα Παναθήναια της παγκόσμιας γλυπτικής», *Η Αυγή*, 22 Αυγούστου 1965.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Πιν. 2 : Ημερομηνίες γέννησης των καλλιτεχνών που συμμετείχαν στα *Παναθήναια*



Πιν. 3: Ημερομηνίες κατασκευής των έργων



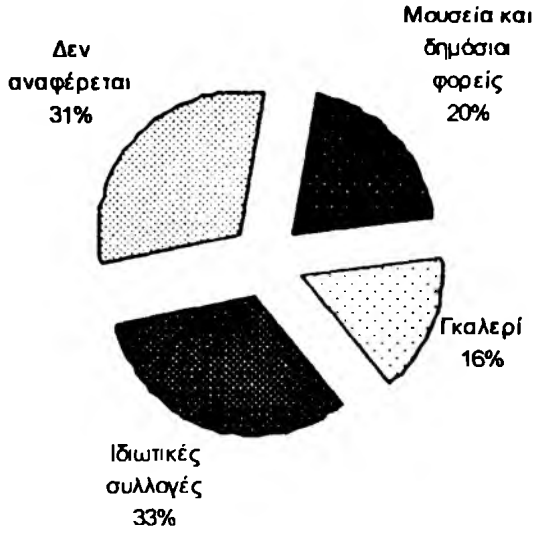
σμο τάση, με έργα εύκολα στο δανεισμό και τη μετακίνηση και φθηνότερα σε ασφαλιστική κάλυψη, δηλαδή μικρού μεγέθους (όπως φαίνεται από τον Πιν. 1, είναι λίγα τα εκθέματα, των οποίων μία από τις διαστάσεις ξεπερνά τα 2 μ.) και με σχετικά πρόσφατη ημερομηνία κατασκευής.

Η υπόθεσή μου αυτή ενισχύεται και από το είδος των ιδιοκτητών που πρόσφεραν έργα από τις συλλογές τους. Τα γλυπτά που παρουσιάστηκαν προέρχονταν από κρατικά μουσεία (σε ποσοστό 20%), καθώς και από γκαλερί και ιδιωτικές συλλογές.[13] Το μεγαλύτερο ποσοστό των έργων προήλθε από τις τελευταίες, όπως φαίνεται στον Πίνακα 4. Οι ιδιωτικές συλλογές (καλλιτέχνες, οικογένειες καλλιτεχνών και συλλέκτες) που κατονομάζονται, μαζί με τις γκαλερί, παραχώρησαν το 49% των έργων, ενώ και στις περιπτώσεις που ο κατάλογος δεν ανέφερε τον ιδιοκτήτη του έργου, διατείνομαι πως επρόκειτο και πάλι για ιδιώτη που δεν επιθυμούσε να ανακοινώσει το όνομά του. Μουσεία και δημόσια ιδρύματα κατέχουν συνήθως αντι-

13. *Η Καθημερινή*, 9 Μαΐου 1965 / *Το Βήμα*, 9 Μαΐου 1965. Αναλυτικά για τους δημόσιους και ιδιωτικούς φορείς, τα μουσεία, τις γκαλερί και τους ιδιώτες που δάνεισαν έργα από τις συλλογές τους βλ. στον κατάλογο της έκθεσης, ό.π., σ. 7-13. Επίσης, βλ. Πιν. 1.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

Πιν. 4 : Ιδιοκτήτες έργων που παρουσιάστηκαν στα Παναθήναια



κείμενα που ήδη είναι αναγνωρισμένα ως ιστορικής σημασίας έργα και η διαδικασία δανεισμού, που συνήθως είναι χρονοβόρα, απαιτεί περισσότερες εγγυήσεις ασφάλειας και συνεπώς μεγαλύτερο κόστος. Από την άλλη πλευρά, οι ιδιωτικές συλλογές αποτελούν κατά κανόνα μια πηγή δανεισμού έργων πιο ευέλικτη ως προς τις διαδικασίες που απαιτούνται. Συνήθως, όμως, τα γλυπτά που τις αποτελούν είναι μικρότερων διαστάσεων, πιο πρόσφατα και, συνεπώς η αγοραστική τους αξία, αλλά και η ασφαλιστική τους κάλυψη είναι χαμηλότερη. Τα ίδια ισχύουν και στην περίπτωση των γκαλερί, με το πρόσθετο στοιχείο ότι ο εμπορικός χαρακτήρας τους επιτείνει ακόμα περισσότερο τη διάθεσή τους για προσφορά των έργων τους σε διεθνείς εκθέσεις, γεγονός που συνακόλουθα απλουστεύει τις διαδικασίες.

Ένα επιπλέον στοιχείο της διοργάνωσης είναι ότι η κύρια πόλη δανεισμού των έργων ήταν το Παρίσι, τόσο σε επίπεδο δημόσιων ιδρυμάτων όσο και ως έδρα γκαλερί και ιδιωτών, όπως φαίνεται από τον Πίνακα 5. Το γεγονός θα πρέπει, κατά τη γνώμη μου, να αποδοθεί λιγότερο στον εικαστικό πλούτο της γαλλικής πρωτεύουσας και περισσότερο στις προσωπικές επαφές των διοργανωτών με τους φορείς της πόλης. Εξάλλου, ένας απ' αυτούς, ο D. Chevalier, είχε έδρα του το Παρίσι.

Σε ό,τι αφορά στο υλικό κατασκευής και την τεχνική των έργων, η χύτευση και ο χαλκός είχαν σίγουρα τα πρωτεία [Πίνακας 6]. Και στην περίπτωση αυτή, υποθέτω ότι η επιλογή επηρεάστηκε σημαντικά από τον παράγοντα του βάρους των έργων, αλλά και του γεγονότος ότι τα μικρότερα σε μέγεθος έργα συνήθως χυτεύονται, παρά σμιλεύονται.

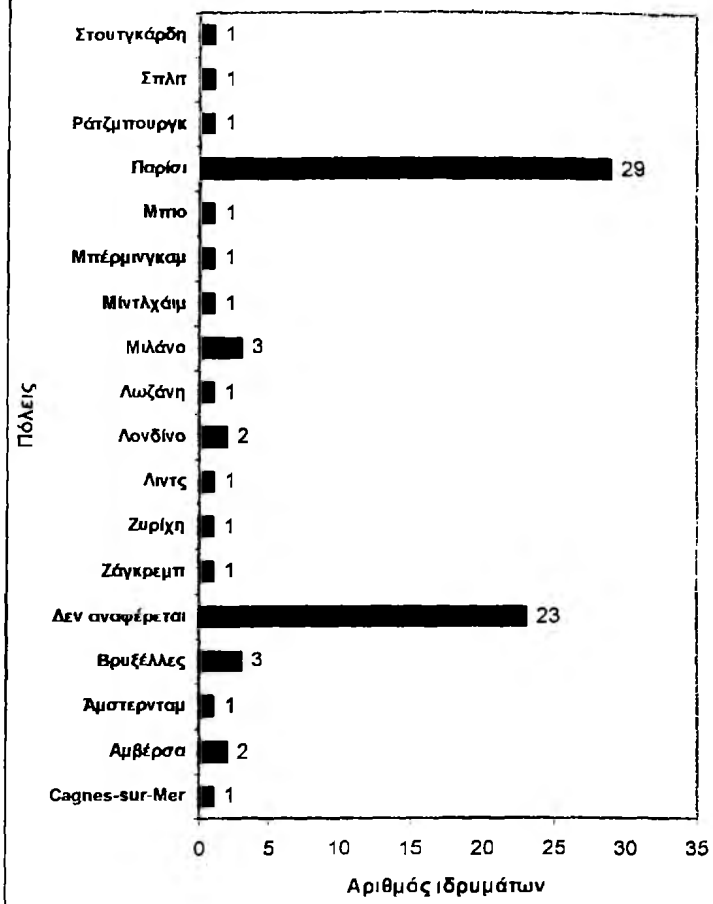
Η έκθεση πραγματοποιήθηκε σε έναν εξωτερικό χώρο της Αθήνας, στο Λόφο των Μουσών (Φιλοπάππου)[14]. Η σύνδεσή της με την ελληνική αρ-

14. *Η Αυγή*, 9 Ιουνίου 1965 / *Τα Νέα*, 29 Ιουνίου 1965 / *Η Καθημερινή*, 16 Μαΐου και 18 Αυγούστου 1965.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

χαιότητα και το τοπίο είναι εμφανής στις αναφορές στον τύπο, σε όποια περίσταση η αναφορά ξεπερνά την έκταση σύντομου σημειώματος: «Τα δημιουργήματα της σμίλης των διασήμων γλυπτών του 20ού αιώνος θα ιδούν τον ελληνικόν ήλιον, που ρίπτει το φως του επί των κιόνων του γειτονικού Παρθενώνος».[15] «Διά πρώτη φοράν πολλά δείγματα της συγχρόνου γλυπτικής θα ιδούν το φως μέσα εις τον ιστορικόν χώρο των Αθηνών, όπου κατά την αρχαιότητα αι πλαστικαί τέχναι εγνώρισαν την μεγαλυτέραν άνθησιν».[16] «Χώρος δια την εγκατάστασιν της εκθέσεως καθωρίσθη, μετά από προσεκτικήν επιλογήν, ο λόφος των Μουσών, εις τρόπον, που να δίδεται η ευκαιρία εις τους επισκέπτας να χαρούν ένα μοναδικόν συνδυασμόν την ομορφιά και αυστηρότητα του τοπίου –μαρτυρία της ανθίσεως [sic] της τέχνης του Φειδία και λίκνον του δυτικού πολιτισμού- με τας αντιπροσωπευτικάς γλυπτικάς επιτεύξεις του καιρού μας».[17]

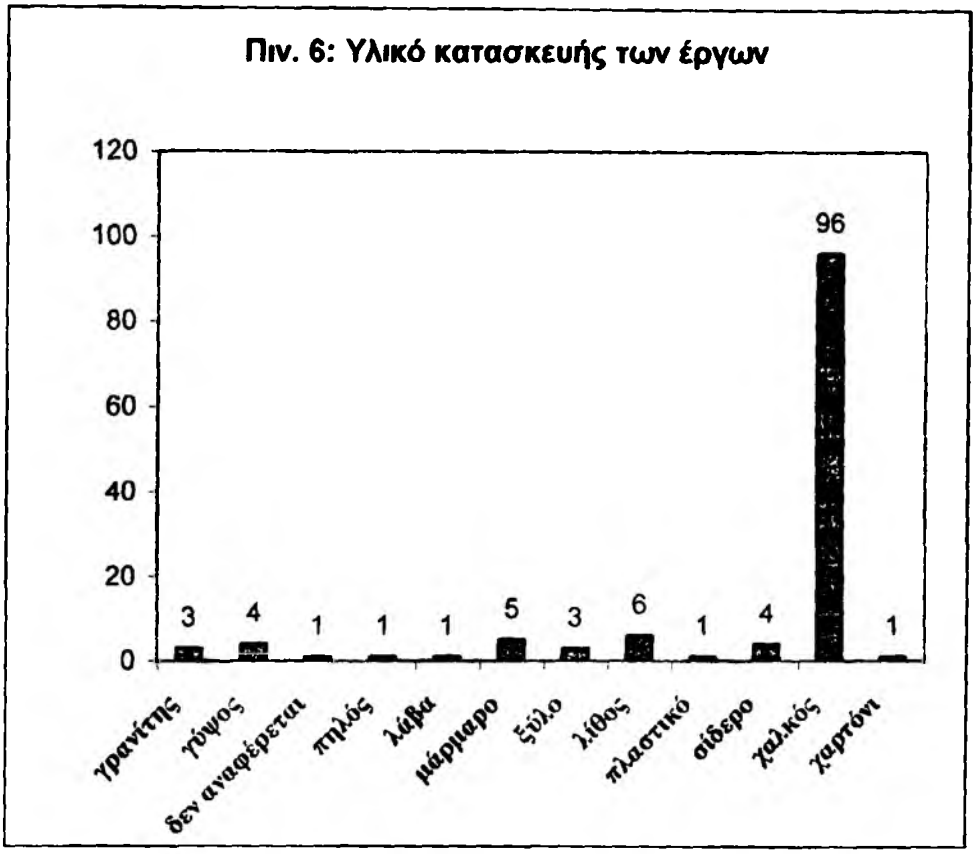
Πιν. 5: Πόλεις-έδρες των ιδιοκτητών των έργων στα Παναθήναια



Για το σχεδιασμό της έκθεσης κλήθηκε ειδικά από το Παρίσι ο αρχιτέκτονας Γιώργος Κανδύλης[18]. Στη συνέντευξη τύπου των εγκαινίων της

15. *Η Καθημερινή*, 13 Αυγούστου 1965.
16. *Η Καθημερινή*, 18 Αυγούστου 1965.
17. *Η Καθημερινή*, 18 Αυγούστου 1965
18. *Τα Νέα*, 13 Αυγούστου 1965, αλλά και *Η Αυγή*, 13 Αυγούστου 1965, όπου αναφέρεται ότι συνεργάτες του Κανδύλη υπήρξαν οι Ελεονόρα Απέργη και ο Ελβετός Werner

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ



έκθεσης, ο Κανδύλης υπογράμμισε τις δυσκολίες του εγχειρήματος: «Το μεγαλύτερο πρόβλημα που αντιμετωπίσαμε ήτανε να μην πειράξωμε τον χώρο του Φιλοπάππου. Επιδίωξα λοιπόν την απλότητα η οποία είναι πάντα τόσο δύσκολη. Ωρισμένα έργα τα σκέπασα με ομπρέλες κινητές γιατί νομίζω ότι εχρειάζοντο μια σκέπη. Άλλα τα τοποθέτησα σε τέτοια σημεία που να φαίνεται ότι συναντάμε κάποιο φίλο μέσα στο πάρκο.»[19]

Αντίθετα με ό,τι συνέβαινε συνήθως, η έκθεση παρέμενε ανοιχτή και τις βραδινές ώρες (ώρες λειτουργίας: 10 π.μ. – 12 μ.μ.). Η μέριμνα για το φωτισμό του χώρου και των έργων[20] θεωρήθηκε από τους περισσότερους

Schillinger. Επίσης, σύντομες βιογραφικές πληροφορίες για τον αρχιτέκτονα και Καθηγητή στην Ecole nationale des beaux-arts του Παρισιού, δίνονται στην *Καθημερινή*, 9 Ιουνίου 1965, στο *Βήμα*, 9 Ιουνίου 1965, καθώς και στην *Αυγή*, 9 Ιουνίου 1965 (όπου λανθασμένα αναφέρεται ως Κονδύλης).

19. Από την περιγραφή της τελετής των εγκαινίων από τον Κοσμά Λιναρδάτο, *Τα Νέα*, 9 Σεπτεμβρίου 1965. Βλ. επίσης Μ. Θ. Δράκος, «Η Μπιεννάλε γλυπτικής εγκανιάσθηκε χθες το πρωί», *Το Βήμα*, 9 Σεπτεμβρίου 1965, καθώς και την ανακοίνωση του γεγονότος στην *Καθημερινή*, 7 Σεπτεμβρίου 1965.

20. *Η Καθημερινή*, 29 Αυγούστου 1965, όπου ως υπεύθυνος αναφέρεται ο κ. Καζάζης. Βλ. επίσης: *Η Αυγή*, 7 Σεπτεμβρίου 1965 / *Το Βήμα*, 30 Σεπτεμβρίου 1965.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

επιτυχημένη.[21] Η τιμή του εισιτηρίου καθορίστηκε στις 5 δρχ. για την επίσκεψη στη διάρκεια της ημέρας και 10 δρχ. για τις βραδινές ώρες. Η είσοδος ήταν ελεύθερη για τους μαθητές των σχολείων και κάθε Τρίτη για το κοινό. Δεν επιτράπηκε η είσοδος «εις παιδιά ηλικίας κάτω των 10 ετών».[22] «Τα Προγράμματα» πωλούνταν 15 δρχ. και αγοράστηκαν 8.937 αντίτυπα.[23] Η φωτογράφηση επιτράπηκε για μερικά έργα, κατόπιν ειδικής αδείας από το «Φεστιβάλ Αθηνών».[24]

Όσον αφορά στις αρχές του τόπου, δεν αναφέρεται καμία άλλη επίσκεψη επισήμων πλην της ημέρας των εγκαινίων, εκτός από την επίσκεψη της βασιλομήτορος Φρειδερίκης και της πριγκίπισσας Ειρήνης, οι οποίες επισκέφτηκαν την έκθεση «απροειδοποίητα» και βραδινή ώρα και «εξέφρασαν τον θαυμασμών [sic] των δια τα έργα της εκθέσεως που ανήκουν εις κλασσικόν μάλλον στυλ, όπως τα γλυπτά του Ροντέν, του Μέστροβιτς, του Γκαργκάλο κ.ά., ενώ δια τα έργα της πολύ μοντέρνας τεχνοτροπίας επέδειξαν ενδιαφέρον, χωρίς να εκδηλώσουν ενθουσιασμόν».[25] Ειδικά για τον Henry Moore, η βασιλομήτωρ δήλωσε ότι «τον έχει γνωρίσει και προσωπικώς, τον εκτιμά δε ιδιαιτέρως, χωρίς να κατανοή απόλυτα το έργο του.»[26] Ο αριθμός των επισκεπτών, πάντως, απασχολεί περιοδικά τον ημερήσιο τύπο: «την ενδιαφέρουσα αυτή Μπιεννάλε είδαν περισσότερα από εκατό χιλιάδες άτομα».[27] Με το κλείσιμο της έκθεσης οι επισκέπτες παρουσιάζονται ως 160.000.[28]

Από τη διοργάνωση δεν έλειψαν τα απρόοπτα: το έγχρωμο κεραμικό γλυπτό του Joan Miró *Γυναίκα* (1950) έσπασε από απροσεξία ενός παιδιού που επισκεπτόταν την έκθεση και μεταφέρθηκε για αποκατάσταση στο Αρχαιολογικό Μουσείο.[29]

---

21. Η επιτυχία του φωτισμού αποδιδόταν στο γεγονός ότι κάποια από τα έργα θεωρήθηκε ότι αδικούνται κάτω από το ημερήσιο φως του εξωτερικού χώρου: *Η Καθημερινή*, 14 Σεπτεμβρίου 1965.

22. *Η Αυγή*, 7 και 9 Σεπτεμβρίου 1965 / *Το Βήμα*, 30 Σεπτεμβρίου 1965.

23. *Τα Νέα*, 11 Νοεμβρίου 1965. Στοιχεία για τις ώρες κοινού και τις τιμές εισιτηρίων αναφέρονται και στην *Καθημερινή*, 7 Σεπτεμβρίου 1965.

24. *Το Βήμα*, 30 Σεπτεμβρίου 1965.

25. *Η Καθημερινή*, 12 Οκτωβρίου 1965.

26. *Το Βήμα*, 12 Οκτωβρίου 1965.

27. *Τα Νέα*, 9 Νοεμβρίου 1965.

28. *Τα Νέα*, 11 Νοεμβρίου 1965

29. *Η Καθημερινή*, 15 Σεπτεμβρίου 1965. Την επόμενη, *Η Καθημερινή* δημοσιεύει και άλλες λεπτομέρειες, καθώς και φωτογραφία του έργου, που ανήκε στην παρισινή γκαλερί

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

Η ελληνική συμμετοχή

Σε ό,τι αφορά στις ελληνικές συμμετοχές, το ζήτημα προκάλεσε αρκετές διαφωνίες -όπως μάλλον ήταν αναμενόμενο- οι οποίες προβλήθηκαν στον τύπο μέσω επιστολών καλλιτεχνών και άλλων ενδιαφερόμενων,[30] αλλά και με την παλινδρόμηση στη λήψη αποφάσεων σχετικά με τους συμμετέχοντες. Ο προβληματισμός, βέβαια, αφορούσε το ποιος από τους ζώντες ή εν γένει τους Έλληνες γλύπτες μπορούσε να θεωρηθεί ότι έχει διεθνές κύρος ή ισότιμα μπορεί να εκθέσει το έργο του δίπλα στα μεγάλα ονόματα του Μοντέρνου, προφανώς στο πλαίσιο μιας ιστορικού χαρακτήρα παρουσίασης. Αρχικά προτάθηκε να συμμετέχουν στην έκθεση όσοι γλύπτες είχαν πάρει μέρος στην Η' Πανελλήνιο Έκθεση (1965), με το ενδεχόμενο να συμπεριληφθούν και έργα θανόντων γλυπτών.[31] Αξίζει να

Martin. Στο *Βήμα*, 16 Σεπτεμβρίου 1965, προστίθεται η αναφορά για έρευνες της αστυνομίας σχετικά με το γεγονός και τις υπόνοιες ότι το παιδί έπεσε πάνω στο γλυπτό «ύστερα από σπρώξιμο τρίτου».

30. Στο *Βήμα*, 21 Μαΐου 1965, παρατίθενται αποσπάσματα από μία αναφορά του Μιχάλη Τόμπρου στο Υπουργείο Παιδείας και μία ανοιχτή επιστολή του ίδιου καλλιτέχνη προς τον Πρόεδρο της Κυβέρνησης Γ. Παπανδρέου, που παραπονείται για την καθυστερημένη πρόσκληση συμμετοχής σε Έλληνες καλλιτέχνες και προτείνει τη συμμετοχή καλλιτεχνών της ίδιας γενιάς με τους αλλοδαπούς, αλλά και της νεώτερης γενιάς. Ενδεικτικό είναι το απόσπασμα: «*Τα τέσσερα πλειοψηφήσαντα μέλη της επιτροπής του Ελληνικού Τουρισμού αντελήφθησαν την πράξιν αυτή του αποκλεισμού των ζώντων γλυπτών ή έστω τινών εξ αυτών, δικαιουμένων να μετάσχουν εις την Μπιεννάλε και ποια θα είναι η απήχησις της πράξεως αυτής εάν επικρατήση εις την συνείδησιν του Ελληνισμού, όσον και εις τα ειδικά ξένα καλλιτεχνικά περιοδικά, τα οποία ήδη εκινητοποιήθησαν.*» Βλ. επίσης διαφορετικές επιστολές Μιχάλη Τόμπρου, που αφορούν τον τρόπο επιλογής: *Τα Νέα*, 1 Ιουνίου 1965, *Τα Νέα*, 6 Ιουλίου 1965, *Τα Νέα*, 14 Ιουλίου 1965 / Επιστολή Αντώνη Σώχου, *Τα Νέα*, 29 Ιουνίου 1965 / Επιστολή Ειρήνης Πραμαντιώτη-Χαριάτη, *Τα Νέα*, 31 Ιουλίου 1965 / Επιστολή Ειρήνης Πραμαντιώτη-Χαριάτη, *Η Καθημερινή*, 3 Αυγούστου 1965.

31. *Τα Νέα*, 8 Ιουνίου 1965 (όπου αναφέρεται ότι απόφαση αυτή λήφθηκε από τον υφυπουργό Παιδείας κ. Γ. Μυλωνά και τον Γενικό Γραμματέα «του Τουρισμού» κ Δ. Παπαευστρατίου) και το ίδιο αναφέρεται και στο *Βήμα*, 8 Ιουνίου 1965, αλλά και στην *Αυγή*, 13 Ιουνίου 1965. Στις 6 Ιουλίου 1965 αναφέρεται στα *Νέα* και άλλη κίνηση εγγράφων μεταξύ «υπευθύνων παραγόντων» για το ζήτημα, χωρίς άλλες διευκρινήσεις. Επίσης, στο *Βήμα*, 14 Ιουλίου 1965, αναφέρεται ότι το Υπουργείο Παιδείας ανέλαβε την επιλογή των γλυπτών και ο Ε.Ο.Τ. την διεκπεραίωση της τοποθέτησής τους.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

σημειωθεί ότι η συγκεκριμένη Πανελλήνια[32] ενίσχυσε σημαντικά την παρουσία των σύγχρονων ρευμάτων και συζητήθηκε ιδιαίτερα, φέρνοντας τις διαφωνίες για την οργάνωσή της μέχρι το Συμβούλιο Επικρατείας. Πλαισιώθηκε από σειρά διαλέξεων,[33] γεγονός αρκετά αξιοσημείωτο και διάχυτη ήταν η αντίληψη ότι αποτελεί ένα βήμα για την αναβάθμιση και τον εκσυγχρονισμό του θεσμού.

Η τελική πρόταση για συμμετοχή αφορούσε 25 γλύπτες. Οι δεκαέξι από αυτούς, δηλαδή οι: Α. Απάρτης, Α. Απέργης, Γ. Γεωργίου, Γ. Ζογγολόπουλος, Ν. Ίκαρης, Χρ. Καπράλος, Κ. Κουλεντιανός, Λ. Λαμέρας, Κ. Λουκόπουλος, Α. Μυλωνά, Γ. Παππάς, Κ. Παπαχριστόπουλος, Ν. Περαντινός, Μπ. Ραφτοπούλου, Αντ. Σώχος και Μιχ. Τόμπρος, συμμετείχαν, μεταξύ άλλων, στην Η' Πανελλήνιο που είχε πραγματοποιηθεί τον Απρίλιο του ίδιου χρόνου, όπου βασικό κριτήριο συμμετοχής ήταν «η ιδιότης του καθηγητού ανωτάτου Εκπαιδευτικού Ιδρύματος ή η συμμετοχή στις από το 1927 [ή το 1937, σύμφωνα με *Το Βήμα* και την *Αυγή*] και εδώ διεθνείς εκθέσεις [Biennale] της Βενετίας.» Στον παραπάνω κατάλογο προστέθηκαν και ελληνικής καταγωγής καλλιτέχνες που διέμεναν μόνιμα στο εξωτερικό, χωρίς να αναφέρονται τα κριτήρια της επιλογής, πέρα από το γεγονός ότι εμφανίζονταν σχετικά δραστήριοι. Ήταν οι: Ι. Αβραμίδης, Κ. Ανδρέου, Κ. Βαλσάμης, Θόδωρος, Μ. Λυμπεράκη, Α. Σπητέρη, Γ. Σκλά-

---

32. *Όγδοη Πανελλήνιος Έκθεσις*, Αθήνα 1965. Οι νεώτεροι δημιουργοί που συμμετείχαν ήταν οι Τσόκλης, Γαΐτης, Δανιήλ, Πιερράκος, Βυζάντιος, Κουλεντιανός, Σκλάβος, Θόδωρος, οι οποίοι εκείνη την εποχή εργάζονταν στο εξωτερικό. Η κριτική επιτροπή της έκθεσης καθορίστηκε από το Υπουργείο Παιδείας και όχι από το Καλλιτεχνικό Επιμελητήριο, όπως στις προηγούμενες. Το αποτέλεσμα ήταν το Επιμελητήριο να μην αναγνωρίσει την έκθεση ως «Πανελλήνια» και να στραφεί στο Συμβούλιο Επικρατείας, όπου δικαιώθηκε, ενώ, συνεπεία της απόφασης που εκδόθηκε, ακυρώθηκαν οι πράξεις της οργανωτικής επιτροπής. Βλ. *Η Καθημερινή*, 26 Οκτωβρίου 1965, σχετικά με την απόφαση του Συμβουλίου Επικρατείας, καθώς και *Η Καθημερινή*, 30 Νοεμβρίου 1965, όπου δημοσιεύεται σχετική ανακοίνωση του Καλλιτεχνικού Επιμελητηρίου, με υπογραφή του Προέδρου του Βρασίδα Τσούχλου.

33. Ενδεικτικά, ο Γιάννης Χαΐνης αναφέρει την «*κάπως εκβιαστική*» παρέμβαση της Ομάδας Τέχνης Α' στο χώρο της συγκεκριμένης Πανελληνίου, η οποία αφορούσε την πραγματοποίηση «*με τη σύμπραξη και άλλων καλλιτεχνών και επιστημόνων, συζήτηση για θέματα τέχνης και ειδικότερα σημαντικής της τέχνης, που για τους περισσότερους ήταν μια έννοια άγνωστη*». Βλ. Γ.Χαΐνης, «Ομάδα Τέχνη Α'», στον τόμο *1949-1967. Η εκρηκτική εικοσαετία*. Πρακτικά Συμποσίου (10-12 Νοεμβρίου 2000), Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 2003, σ. 360.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

βος και Φιλόλαος. Όλοι θα συμμετείχαν με ένα έργο. Επιπλέον, σταθερή είναι η απόφαση –και αυτό είναι το μόνο κομμάτι της πρότασης που φαίνεται να τοποθετείται υπεράνω συζητήσεων και αμφισβητήσεων- να συμπεριληφθούν και έργα τού Γιαννούλη Χαλεπά (1851-1938), ο οποίος εμφανίζεται ως ο δικαιωμένος τεθνεώς. Η διαφορετική αντιμετώπιση στην περίπτωσή του διαφαίνεται τόσο από το γεγονός ότι εξετέθησαν συνολικά 10 έργα του[34], αριθμός που ξεπερνούσε κατά πολύ τις υπόλοιπες συμμετοχές,[35] όσο και από την παρουσίασή του μέσα από τον κατάλογο της διοργάνωσης: του αφιερώνονται τέσσερις ολόκληρες σελίδες, σε μια έκδοση με μονοσέλιδες αναφορές σε κάθε συμμετέχοντα, και είναι ο μόνος για τον οποίο γράφει εκτενές κείμενο ο ίδιος ο Σπητέρης, ο οποίος κλείνει εξηγώντας την ιδιαίτερη αυτή προσέγγιση: «Τώρα που για πρώτη φορά δίνεται η ευκαιρία να προβληθή η προσωπικότητα του Χαλεπά σε διεθνή κλίμακα, η παραβολή με το έργο των δασκάλων της Δύσης θα επιτρέψει να τοποθετηθή το έργο του στη θέση που του ανήκει.»[36]

Αν δεχτούμε ότι ο επίσημος κατάλογος της διοργάνωσης δημοσιεύει τα ονόματα των Ελλήνων καλλιτεχνών που τελικά συμμετείχαν στην έκθεση, τότε αυτοί ήταν οι: Ιωάννης Αβραμίδης (1922-), Κώστας Ανδρέου (1917-), Κώστας Βαλσάμης (1908-2003), Γεώργιος Γεωργίου (1916-), Φρόσω Ευθυμιάδη-Μενεγάκη (1916-1995), Θόδωρος (1931-), Νικόλαος Ίκαρης (1920-1994), Κώστας Κλουβάτος (1923-), Κώστας Κουλεντιανός (1918-1995), Άλεξ Μυλωνά (1918-), Μπέλλα Ραφτοπούλου (1902/7-1992), Γεράσιμος Σκλάβος (1927-1967), Μιχάλης Τόμπρος (1889-1974) και Φιλόλαος (1923-).[37] Στο τύπο εμφανίζονται διαφορετικές εκδοχές συμμετοχών. Στα *Νέα* και στο *Βήμα* παραλείπεται ο Ανδρέου και προστί-

---

34. *Τα Νέα*, 14 Ιουλίου 1965 / *Η Καθημερινή*, 14 Ιουλίου και 22 Αυγούστου 1965 / *Η Καθημερινή*, 22 Αυγούστου 1965 και *Τα Νέα*, 23 Αυγούστου 1965, όπου αναφέρεται ότι θα εκτεθούν τα εξής έργα: *Μεγάλη Αναπαυόμενη* (1931), *Το ξάπλωμα* (1931-38), *Ερμής και Πήγασος* (1933), *Κυνηγός* (1933), *Μήδεια* (1934), *Η σκέψις* (1931), *Το μυστικό* (1925), *Αλέξανδρος και Αγία Βαρβάρα* (1924), *Αλέξανδρος και Άγιος Χαράλαμπος* (1924), *Γριά* (1935-8). Τα ίδια έργα αναφέρονται και στον κατάλογο της έκθεσης, ό.π., σ. 98.

35. Κατά κανόνα παρουσιάστηκαν 2 με 3 έργα κάθε καλλιτέχνη, εκτός, όπως αναφέρθηκε, από τους Έλληνες, που συμμετείχαν όλοι με 1 έργο (με εξαίρεση τον Τόμπρο, που εκθέτει 2). Ο μόνος που ξεχώριζε αριθμητικά ήταν ο Pablo Picasso, με 6 έργα. Βλ. Πιν. 1. Επίσης, τον κατάλογο της έκθεσης, ό.π.

36. Τ. Σπητέρης, «Σημείωμα Γιαν. Χαλεπά», κατάλογος της έκθεσης, ό.π., σ. 97.

37. Κατάλογος της έκθεσης, ό.π., σ. 99-105.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

θεται ο Δημήτρης Φερεντίνος.[38] Η *Καθημερινή* αναφέρει ότι συμμετέχουν τελικά και οι Ανδρέου και Φιλόλαος και όχι ο Κλουβάτος.[39] Οι υπόλοιποι από εκείνους που είχαν αρχικά επιλεγεί αρνήθηκαν να συμμετέχουν: ο Αντώνης Σώχος δήλωσε ότι αποσύρεται λόγω της πλημμελούς οργάνωσης και των ασαφών κριτηρίων συμμετοχής,[40] ενώ η Άννα Σπητέρη, με δημόσια επιστολή της εξηγεί ότι δεν συμμετέχει, επειδή η έκθεση έχει ιστορικό χαρακτήρα και επειδή τα κριτήρια επιλογής του υπουργείου Παιδείας «είναι βασισμένα σε τελείως 'τυπικά' πράγματα, με αποτέλεσμα να μη συμπεριλαμβάνονται αξιόλογοι συνάδελφοι».[41]

Η Αυγή[42] έκανε μια μικρή έρευνα αναζητώντας τα αίτια της άρνησης για συμμετοχή των 15 καλλιτεχνών που είχαν προσκληθεί. Σ' αυτήν απάντησαν οι Α. Σώχος, Λ. Λαμέρας, Γ. Ζογγολόπουλος και Ν. Περαντινός. Ο Σώχος (Καθηγητής Ε.Μ.Π.) τόνισε: «Αρνήθηκα γιατί δεν ήθελα να συντελέσω σε μια κακή εμφάνιση της ελληνικής γλυπτικής. Οι απαιτήσεις είναι μεγάλες για μια συνύπαρξη με τους διάσημους γλύπτες όλου του κόσμου. [...] Όλη η υπόθεση της ελληνικής συμμετοχής οργανώθηκε κάκιστα ή μάλλον δεν υπήρξε ούτε οργάνωση, ούτε κριτήρια [...] Η επίσημη έλλειψη στοργής προς τους Έλληνες καλλιτέχνες γίνεται έκδηλη ακόμη μια φορά με την προχειρότητα και επιπολαιότητα που αντιμετώπισαν το θέμα της ελληνικής συμμετοχής.»[43] Ο Λαμέρας (Καθηγητής Ε.Μ.Π.) δηλώνει ότι οι συμμετέχοντες γλύπτες του εξωτερικού είναι καλλιτέχνες άλλης γενιάς. «Πρόκειται για μια έκθεση ιστορική και της ίδιας χρονολογικής σειράς με τους μεγάλους πρωτοπόρους έπρεπε να είναι και οι δικοί μας γλύπτες.»[44] Κατά τα λοιπά, επικρίνει το επιβαλλόμενο όριο ύψους (2,30 μ.) των γλυπτών για τη συμμετοχή, καθώς και την επιλογή των γλυπτών από το εξωτερικό, λόγω μορφολογικών κριτηρίων. Επικριτικός εμφανίζεται και ως προς τον τρόπο επιλογής της ελληνικής συμμετοχής και προσδοκά κάτι καλύτερο για το μέλλον. Ο Ζογγολόπουλος εμφανίζεται αφοπλιστικά ειλικρινής: «Δεν δέχτηκα γιατί δεν είχα ανάλογο έργο για το ύπαιθρο

38. *Τα Νέα*, 21 Αυγούστου 1965 / *Τα Νέα*, 7 Σεπτεμβρίου 1965 / *Το Βήμα*, 14 Ιουλίου 1965 / *Το Βήμα*, 21 Αυγούστου 1965.

39. *Η Καθημερινή*, 9 Σεπτεμβρίου 1965.

40. *Τα Νέα*, 11 Αυγούστου 1965.

41. *Η Καθημερινή*, 27 Ιουλίου 1965.

42. *Η Αυγή*, 2 Σεπτεμβρίου 1965.

43. *Η Αυγή*, 2 Σεπτεμβρίου 1965.

44. *Η Αυγή*, 2 Σεπτεμβρίου 1965.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

και για μια τέτοια έκθεση με τη σημασία της Μπιεννάλε. [...] Η συμμετοχή των Ελλήνων δεν είχε προγραμματιστεί γι' αυτό και δεν ειδοποιηθήκαμε τουλάχιστον ένα χρόνο πριν, όπως έπρεπε, για να προετοιμάσουμε έργο καινούργιο.»[45] Τονίζει τον ιστορικό χαρακτήρα της πρώτης διοργάνωσης και ελπίζει ότι αν η Μπιεννάλε γίνει θεσμός θα υπάρχει χρόνος για προετοιμασία. Ο Περαντινός συμφωνεί επίσης για τον ιστορικό χαρακτήρα της διοργάνωσης και ισχυρίζεται ότι θα έπρεπε να παρουσιαστούν έργα των Φιλιππότη, Βιτσάρη κ.ά. της ίδιας γενιάς. Επίσης, «ένας άλλος λόγος που αρνήθηκα να λάβω μέρος στην έκθεση ήταν ότι δεν είχα έτοιμο έργο σε υλικό και σε διαστάσεις ανάλογες με το χώρο της έκθεσης. Κανονικά έπρεπε να είχαμε ειδοποιηθεί ένα χρόνο πριν.»[46] Και καταλήγει με την ίδια ελπίδα όπως και ο Ζογγολόπουλος.

Η *Αυγή* επέμεινε ιδιαίτερα, υποθέτω λόγω των πολιτικών πεποιθήσεων του καλλιτέχνη, στο ζήτημα της συμμετοχής και του Μέμου Μακρή, με το επιχείρημα ότι είναι ένας γλύπτης με φήμη που ξεπερνά τα όρια της Ουγγαρίας, όπου κατοικούσε. Ζητούσε είτε την πρόσκληση του ίδιου του καλλιτέχνη είτε τη παρουσία του έργου του *Ειρήνη*, το οποίο ο καλλιτέχνης είχε δωρίσει στο Δήμο Δάφνης. Τελικά, επιρρίπτει τις ευθύνες όχι μόνο στους «αρμόδιους του υπουργείου», αλλά και στο Σπητέρη, που ως τεχνοκρίτης δεν έκανε καμία ενέργεια για να μεταπείσει τους «'ανώνυμους' του υπουργείου για την αξία του έργου του Μακρή».[47]

Οι ανακοινώσεις στον τύπο

Οι ανακοινώσεις που σχετίζονται με την έκθεση άρχισαν να εμφανίζονται στον ημερήσιο αθηναϊκό τύπο από το Μάιο του ίδιου έτους. Οι αρθρογράφοι ήταν κατά κανόνα εγκωμιαστικοί απέναντι στο γεγονός. Ενδεικτικό τού, πρωτοφανούς για τα ελληνικά δεδομένα, μεγέθους της διοργάνωσης, είναι η παρουσίαση στον τύπο πρακτικών πληροφοριών, που μπορούν να μεταφραστούν εύκολα από έναν απληροφόρητο στα περί της τέχνης αναγνώστη σε στοιχεία που πιστοποιούν τη σημασία των έργων και της έκθεσης. Έτσι, σχολιάζονται το ποσό ασφάλισης των έργων[48],

45. *Η Αυγή*, 2 Σεπτεμβρίου 1965.
46. *Η Αυγή*, 2 Σεπτεμβρίου 1965.
47. *Η Αυγή*, 8 Σεπτεμβρίου 1965.
48. *Το Βήμα*, 16 Μαΐου 1965: κυμαίνονταν από 480.000 έως 2.400.000 δρχ. / *Η Αυγή*, 13 Ιουνίου 1965: «τα ασφάλιστρα ανέρχονται σε 2.000.000 δολλάρια».

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

οι λεπτομέρειες της μεταφοράς (η εκκίνηση των καμιονιών μεταφοράς από το Παρίσι θα κινηματογραφούνταν[49]), της προετοιμασία του χώρου (ξεκινά στις 3/8)[50] και της άφιξης των έργων στην Αθήνα.[51] Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το απόσπασμα από κείμενο που αναφέρεται στα εγκαίνια της έκθεσης, όπου υπογραμμιζόταν: «Μόνο οι διαπραγματεύσεις για την παραχώρηση των παρουσιαζόμενων γλυπτών –αμυθήτου αξίας και ασφαλισμένων αντί αστρονομικών ποσών- δίνουν ένα μέτρο της προσπάθειας, που καταβλήθηκε.»[52]

Η έκθεση προβλήθηκε σαν μια παγκόσμια πρωτιά για τέτοιου είδους παρουσιάσεις: «Δια πρώτην φοράν εις τα χρονικά της γλυπτικής συγκεντρώνεται εις μίαν εκδήλωσιν τόσος μεγάλος αριθμός διδασκάλων του 19ου και του 20ου αιώνος.»[53] Θεωρήθηκε, εξάλλου, «έργο στη σύλληψή του τεράστιο, δίκαια μπορεί να χαρακτηρισθεί άθλος στην πραγμάτωσή του!»[54] Αν και κανείς δεν αμφισβήτησε το πρωτόλειο της συνάθροισης γλυπτών τόσο γνωστών και αναγνωρισμένων στο συγκεκριμένο χώρο, κάποια δημοσιεύματα υπήρξαν πιο συγκρατημένα· η διαρρύθμιση του χώρου ήταν «ικανοποιητική» και «μερικά εκ των έργων –ιδίως των μοντέρνων- υφίστανται εις βάρους των, το ανελέητον γεωμετρικόν Αττικόν φως».[55] Ενδεικτική των αρνητικών απόψεων σχετικά με την επιλογή του συγκεκριμένου χώρου είναι η επιστολή της Λελέ Σακελλαροπούλου, η οποία θεωρούσε ότι τα σύγχρονα έργα, «τα γριφώδη παρασκευάσματα

---

49. *Η Αυγή*, 13 Ιουνίου 1965.

50. *Τα Νέα*, 3 Αυγούστου 1965.

51. «Μεταφέρονται ήδη τα γλυπτά έργα της 'Μπιεννάλε'», *Το Βήμα*, 8 Αυγούστου 1965 / «Μεταφέρονται σήμερα εκατόν πενήντα γλυπτά για την Μπιεννάλε», *Το Βήμα*, 13 Αυγούστου 1965 / «Φθάνουν αύριο τα 150 έργα για την 'Μπιεννάλε', *Η Αυγή*, 13 Αυγούστου 1965, όπου αναφέρεται ότι ο Τ. Σπητέρης είχε ήδη αναχωρήσει προκειμένου να παραλάβει και να συνοδεύσει στην Αθήνα τα έργα. / «Έφθασαν 150 έργα τέχνης για τη Μπιεννάλε γλυπτικής», *Η Αυγή*, 17 Αυγούστου 1965, όπου υπάρχει και φωτογραφία από την αποσυσκευασία των έργων κάτω από την Ακρόπολη. Βλ επίσης: *Τα Νέα*, 9 Αυγούστου 1965 / *Η Καθημερινή*, 13 και 17 Αυγούστου 1965.

52. Μ.Θ. Δράκος, «Η Μπιεννάλε γλυπτικής εγκανιάσθηκε χθες το πρωί», *Το Βήμα*, 9 Σεπτεμβρίου 1965.

53. *Η Καθημερινή*, 18 Αυγούστου 1965.

54. Μ.Θ. Δράκος, «Η Μπιεννάλε γλυπτικής εγκανιάσθηκε χθες το πρωί», *Το Βήμα*, 9 Σεπτεμβρίου 1965.

55. *Η Καθημερινή*, 9 Σεπτεμβρίου 1965.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

της συγχρόνου γλυπτικής», δεν αντέχουν τη σύγκριση με τα αρχαία μνημεία, με «ό,τι καλλιτεχνικώτερο παρουσίασε ποτέ η ανθρώπινη τέχνη.»[56]

Σε ό,τι αφορά στον αντίκτυπο της έκθεσης στο εξωτερικό, σποραδικές ήταν οι αναφορές, αλλά όποτε απαντούν χρησιμοποιούνται για να τεκμηριώσουν είτε την επιτυχία της διοργάνωσης είτε, αυταπόδεικτα, για να τονίσουν τη σημασία της. Πολύ γενικά και αρκετά πρώιμα, *Η Αυγή* ανέφερε ότι «οι εφημερίδες των ευρωπαϊκών πρωτευουσών αφιερώνουν ήδη πολλές στήλες στο καλλιτεχνικό αυτό γεγονός»,[57] χωρίς, ωστόσο να διευκρινίζεται περαιτέρω το πού και το πότε. Περισσότερο εύγλωττες ήταν οι αναφορές του ανταποκριτή του *Βήματος* την εποχή εκείνη στο Παρίσι, Μ. Μαυρομμάτη, ο οποίος μιλά για την ευνοϊκή υποδοχή της ιδέας της έκθεσης στη γαλλική και αγγλική πρωτεύουσα και κάνει λόγο για τις αντίστοιχες εθνικές «προσφορές» στην έκθεση.[58] Μεταφέροντας την άποψη του κ. Μπερνάρ Ντοριβάλ, διευθυντή του Musée national d' art moderne του Παρισιού, ο ανταποκριτής τονίζει τη μοναδικότητα της περίστασης: «τα έργα αυτά δεν επρόκειτο να τα δανείσω, ούτε σε έκθεση της Νέας Υόρκης, εάν μου τα ζητούσαν και το ιδιαίτερο ενδιαφέρον που δείξαμε προς την πλευρά της Ελλάδος, αφορά κυρίως, τόσο την ενδεικνυόμενη δημιουργία γλυπτικής συγκεντρώσεως στην χώρα της γλυπτικής, όσο και την ανάγκη επίσης να παρουσιάσωμε σήμερα, όταν τα νέα ρεύματα και οι καινούργιες έρευνες έρχονται να προσφέρουν μια διαφορετική και ολοκληρωτικά νέα εικόνα του αυριανού κόσμου, την πηγή των κινημάτων, το πανόραμα και την προέλευση συνάμα της σημερινής τέχνης [...] Το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης του Παρισιού θα ήταν πάντοτε διατεθειμένο να ενισχύση μια τόσο σημαντική και καίρια ελληνική προσπάθεια.»[59] Ο ίδιος μεταφέρει, επίσης, το σχολιασμό της εκδήλωσης από την Σαμπίν Μαρσάν, τεχνοκριτικού και ανταποκρίτριας της γαλλικής *Figaro*: «Ποτέ άλλοτε δεν απέτισαν τέτοιο φόρο τιμής στην σύγχρονη γλυπτική [...] Κι' αν σκεφθή κανείς ότι η Αθήνα, εδώ και δύο χιλιάδες χρόνια στάθηκε το λίκνο

---

56. *Η Καθημερινή*, 22 Αυγούστου 1965.

57. *Η Αυγή*, 17 Αυγούστου 1965.

58. *Η Αυγή*, 11 Αυγούστου 1965, πιο συγκρατημένη, κάνει λόγο για «Αγγλική συμμετοχή», εννοώντας προφανώς έργα που προέρχονταν από συλλογές της Αγγλίας. Η χρήση της εθνικής ταυτότητας για το χαρακτηρισμό της προσφοράς ιδιωτικών ή δημόσιων συλλογών και όχι κρατικών φορέων, εμφανώς χρησιμοποιείται ως φραστικός υπαινιγμός για να υπογραμμίσει τη σύνδεση της Ελλάδας σε επίπεδο εξωτερικών σχέσεων με τα εν λόγω κράτη.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

των πλαστικών τεχνών δεν εκπλήσσεται για την συγκίνηση που προκαλεί αυτή η εκδήλωση. [...] Κάθε γλυπτό φαίνεται να μας λέη: Να ο δάσκαλος, εμείς δεν είμαστε παρά οι μαθητές. [...] Σ' αυτούς τους κήπους καταλαβαίνει κανείς πως η τέχνη αποτελεί κυρίως συγκινησιακή κρούση.»[60] Στα τέλη Οκτωβρίου αναφέρεται και μετάδοση της είδησης από τα αμερικανικά τηλεοπτικά δίκτυα,[61] ενώ στα τέλη του επόμενου μήνα, ως αδιάσειστη απόδειξη της επιτυχίας του γεγονότος, επισημαίνεται: «Εβδομήντα σταθμοί τηλεοράσεως ασχολήθηκαν με την έκθεση ενώ σχεδόν σε όλες τις εφημερίδες του κόσμου γράφτηκαν ειδικά ρεπορτάζ».[62] Επίσης, στον απολογισμό της έκθεσης στο συντακτικό σχόλιο του *Ζυγού*, τονίζεται –ίσως λίγο υπερβολικά: «Σε εκατοντάδες υπολογίζονται τα ρεπορτάζ και τα άρθρα που ο ξένος Τύπος αφιέρωσε ή που πρόκειται ν' αφιερώση στο μέγα, κατά γενικήν αναγνώριση, γεγονός των 'Παναθηναίων της Σύγχρονης Γλυπτικής'. Αν αφαιρέση κανείς ωρισμένες μικροεπιφυλάξεις, που άλλωστε διετυπώθησαν και εδώ από δικούς μας, με υπέρμετρη, ως συνήθως, αυστηρότητα, προδίδουσιν άγνοια των ελληνικών συνθηκών, ο τόνος που επικρατεί σ' αυτά τα δημοσιεύματα είναι ενθουσιώδης και ενθαρρυντικός. Έτσι, στον απολογισμό της εκθέσεως πρέπει να συμπεριλάβωμε, εκτός από τον μεγάλο αριθμό των Ελλήνων επισκεπτών, και τα έμμεσα οφέλη που ο τουρισμός μας θ' αποκομίση από την απροσδόκητη σε έκταση δημοσιότητα που χάρις και στις γνωριμίες και στη δραστηριότητα γενικά του κ. Τώνη Σπητέρη δόθηκε διεθνώς από εφημερίδες και περιοδικά.»[63]

Τα εγκαίνια

Τα εγκαίνια προβλήθηκαν από τον τύπο ως ένα σημαντικό γεγονός τής κοσμικής Αθήνας. Τελέστηκαν στις 8 Σεπτεμβρίου, στις 11:00 π.μ.[64] Την κορδέλα των εγκαινίων έκοψε ο Υπ. Προεδρίας της Κυβέρνησης Θ. Ρέ-

---

59. *Το Βήμα*, 11 Αυγούστου 1965.

60. *Το Βήμα*, 11 Σεπτεμβρίου 1965.

61. *Το Βήμα*, 28 Οκτωβρίου 1965.

62. *Τα Νέα*, 9 Νοεμβρίου 1965.

63. «Απολογισμός Μπιεννάλε», *Ζυγός*, έτ. IX, περ.β', Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1965, σ. 8.

64. *Η Αυγή*, 7 και 8 Σεπτεμβρίου 1965 / *Τα Νέα*, 8 Σεπτεμβρίου 1965 / *Η Καθημερινή*, 9 Σεπτεμβρίου 1965. / Μ.Θ. Δράκος, «Η Μπιεννάλε γλυπτικής εγκανιάσθηκε χθες το πρωί», *Το Βήμα*, 9 Σεπτεμβρίου 1965.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ντης και χαιρετισμό απηύθυνε ο Πρόεδρος του Ε.Ο.Τ., Καθηγητής Σπ. Καλογερόπουλος-Στράτης. Στην τελετή παρέστησαν ο διευθυντής Καλών Τεχνών του Υπουργείου Παιδείας, Παπαπάνος, ο Γεν. Γραμματέας του Ε.Ο.Τ., Δ. Παπαευστρατίου, οι πρεσβευτές της Γαλλίας και Μ. Βρετανίας, μορφωτικοί ακόλουθοι των ανατολικών χωρών[65] και πολλοί καλλιτέχνες, ανάμεσα στους οποίους οι Γ. Τσαρούχης, Γ. Σπυρόπουλος, ο Δ. Μόραλης[66], καθώς και οι γλύπτες Max Bill και Georges Vantogerloo.[67] Πάντως, εμφανίζεται και η παρατήρηση ότι η ομόχρονη πολιτική κρίση μείωσε την παρουσία προσωπικοτήτων: «εξ αιτίας της πολιτικής κρίσεως, πιστεύουμε δεν δόθηκε στο γεγονός η επισημότητα που έπρεπε, ακριβώς για τη μοναδικότητα (είναι η πρώτη Μπιεννάλε Γλυπτικής και μάλιστα ιστορικού χαρακτήρα) και πληρότητά του. Ούτε η προσέλευση επισήμων και, εκπροσώπων των Γραμμάτων και των Τεχνών ήταν εκείνη, που ανεμένετο».[68]

Ενδιαφέρον έχει να σταθούμε σε δύο ομιλίες που σχετίζονται με τα εγκαίνια. Ο Σπ. Καλογερόπουλος ανέφερε ότι ο Ε.Ο.Τ. δεν θα αναλάβει άλλη φορά τη διοργάνωση της Biennale, αφού «δεν είναι δική του δουλειά αυτή. [...] Εμείς οργανώσαμε εφέτος την έκθεση για να δώσουμε τον τόνον και την γραμμή. Από δω και πέρα την φροντίδα αυτή ας την αναλάβουν οι αρμόδιοι».[69] Στην ομιλία του υπογράμμισε επίσης την υπερηφάνεια να παραδίδει μια τέτοια έκθεση στο κοινό και πρόσθεσε ότι «Η Μπιεννάλε Γλυπτικής αποτελεί σταθμό στην ιστορία της τέχνης γιατί για πρώτη φορά οργανώνεται τέτοια έκθεσι. Και αυτές οι εκδηλώσεις υποβοηθούν την καλλιέργεια της τέχνης και την σύσφιξη των σχέσεων μεταξύ των λαών.»[70] Νωρίτερα, ο Τ. Σπητέρης, με την ιδιότητα του ειδικού συμ-

---

65. *Η Αυγή*, 9 Σεπτεμβρίου 1965.

66. Περιγραφή Κ.Δ. Λιναρδάτου, *Τα Νέα*, 9 Σεπτεμβρίου 1965.

67. *Τα Νέα*, 8 Σεπτεμβρίου 1965 / *Το Βήμα*, 8 Σεπτεμβρίου 1965.

68. Μ.Θ. Δράκος, «Η Μπιεννάλε γλυπτικής εγκανιάσθηκε χθες το πρωί», *Το Βήμα*, 9 Σεπτεμβρίου 1965.

69. Για το ζήτημα της διοργάνωσης της επόμενης Biennale βλ. επίσης και ανακοίνωση στα *Νέα*, 14 Σεπτεμβρίου 1965. Μερικούς μήνες αργότερα, το θέμα εμφανίζεται και πάλι και η διοργάνωση των «Παναθηναίων Γλυπτικής 1966» που θα οργανωνόταν στου Φιλοπάππου αποδίδεται σε «*πρόσωπα αρμόδια γύρω από την τέχνη*», χωρίς περαιτέρω καθορισμό: *Τα Νέα*, 28 Δεκεμβρίου 1965.

70. Η περιγραφή των εγκαινίων γίνεται από τον Κοσμά Λιναρδάτο, *Τα Νέα*, 9 Σεπτεμβρίου 1965. Επίσης βλ. *Η Αυγή*, 9 Σεπτεμβρίου 1965 και Μ.Θ. Δράκος, «Η Μπιεννάλε γλυπτικής εγκανιάσθηκε χθες το πρωί», *Το Βήμα*, 9 Σεπτεμβρίου 1965.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

βούλου της οργάνωσης της Biennale, είχε μιλήσει σε συνέντευξη τύπου. Εκεί έδωσε τις βασικές ορίζουσες της συγκεκριμένης έκθεσης. Τόνισε ότι ανέλαβε το εγχείρημα επειδή θεώρησε «ότι επιτελεί τεράστιο σκοπό: Την συγκέντρωση για πρώτη φορά σε έναν ενιαίο χώρο τόσων θαυμασίων έργων. Η Μπιεννάλε έχει ιστορικό σκοπό. Δεν μοιάζουν με τις άλλες Μπιεννάλε που κάθε Κράτος κάνει την επιλογή των έργων και εν συνεχεία τα αποστέλλει στην οργανώτρια επιτροπή. Η επιλογή των έργων για τα «Παναθήναια» έγινε από τριμελή επιτροπή [...] Θελήσαμε λοιπόν να δώσουμε μια ολοκληρωμένη εικόνα της γλυπτικής τέχνης τού αιώνα μας μη συμπεριλαμβάνοντας στην εικόνα αυτή νέους καλλιτέχνες γιατί έχομε σκοπό να συνεχίσουμε άλλη χρονιά προς την κατεύθυνση αυτή. Έτσι ο μικρότερος εκθέτης μας στην Μπιεννάλε είναι εξήντα χρονών. Στην έκθεση εκπροσωπούνται όλες οι τάσεις. [...] Γνωστά και άγνωστα [έργα] για πρώτη φορά παρουσιάζονται σε έναν χώρο. [...] Η έκθεσι αυτή είναι ένα μεγάλο δίδαγμα και θα βγάλουμε ασφαλώς χρήσιμα συμπεράσματα. [...] Η επιλογή των Ελλήνων καλλιτεχνών έγινε από το Υπουργείο Παιδείας. Προσωπικά πιστεύω ότι εφ΄ όσον η έκθεσι αυτή είχε ιστορικό χαρακτήρα θα έπρεπε να ληφθούν υπ' όψιν και για τους Έλληνες τα ίδια κριτήρια που ελήφθησαν και για τους ξένους. Οι νεώτερες γενιές δεν είχαν καμία θέση στην έκθεση αυτή. Επρότεινα λοιπόν να εκτεθούν έργα του Χαλεπά και ωρισμένων δασκάλων μόνον. Αντ' αυτού, όμως, χωρίς να συσταθή επιτροπή, με βάσι την πρόκριση στην Πανελλήνιο προεκρίθησαν οι Έλληνες. Αλλά τα κριτήρια για την Πανελλήνια Έκθεση ήταν εσφαλμένα. Πόσο μάλλον για την Μπιεννάλε αυτή.»[71] Την ίδια ιστορική προοπτική τονίζουν και δημοσιεύματα στον τύπο.[72]

Παράλληλες εκδηλώσεις

Η σημασία τής συγκεκριμένης έκθεσης αντανακλάται και από το γεγονός ότι πλαισιώθηκε από ποικίλες παράλληλες εκδηλώσεις. Έτσι, για τις

---

71. Περιγραφή Κ.Δ. Λιναρδάτου, *Τα Νέα*, 9 Σεπτεμβρίου 1965. Επίσης, περιγραφή παραθέτει και ο Μ.Χ Κωνσταντόπουλος στην *Καθημερινή*, 9 Σεπτεμβρίου 1965. Βλ. ακόμη: *Η Αυγή*, 9 Σεπτεμβρίου 1965.

72. *Η Καθημερινή*, 7 Σεπτεμβρίου 1965: «*Η έκθεσις έχει ως σκοπόν την ανάδειξιν των πλέον αντιπροσωπευτικών γλυπτικών εκφράσεων. Θα έχη ιστορικόν, κυρίως, χαρακτήρα και θα εμφανίζη τας πηγάς και την εξέλιξιν, εις τας διαφόρους μορφάς της, της γλυπτικής του αιώνος μας*».

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

9-11 Σεπτεμβρίου, πρώτες μέρες λειτουργίας της έκθεσης, ανακοινώνεται μία στρογγυλή τράπεζα, με «συμμετοχή ειδικών παγκοσμίου κύρους και θέμα «Σύγχρονα προβλήματα της γλυπτικής», καθώς και έκθεση φωτογραφικών πανό «από διάφορα διεθνή συμπόσια».[73] Πραγματοποιήθηκαν, επίσης, τρεις διαλέξεις, στο αμφιθέατρο του Πολυτεχνείου, με ελεύθερη είσοδο: στις 31 Οκτωβρίου, με ομιλητή τον Ν. Χατζηκυριάκο-Γκίκα και θέμα «Στοχασμοί για τη σύγχρονη γλυπτική», στις 3 Νοεμβρίου, με τον Άγγελο Προκοπίου και θέμα «Μύθοι και μορφές τής νέας γλυπτικής» και στις 5 Νοεμβρίου, με τον Άγγελο Τερζάκη και θέμα «Με αφετηρία την έκθεση Διεθνούς Γλυπτικής». Εισήγηση στις διαλέξεις έγινε από τον Πρύτανη του Ε.Μ.Π. Δημήτρη Κορωναίο.[74] Η Τώνια Μαρκετάκη,[75] μετέφερε στο *Βήμα* τη διάλεξη των Γκίκα και Τερζάκη. Για τον πρώτο αναφέρει ότι αρχικά σχολίασε «τις πρακτικές συνθήκες» της: «κακή επιλογή του χώρου, ατυχής συχνά τοποθέτηση των έργων, πρόχειρη επιλογή της ελληνικής συμμετοχής». Ο επιφανής καλλιτέχνης φέρεται να μετριάζει την αρνητική του στάση τονίζοντας «την τεράστια σημασία που έχει η έξοδος των έργων από τα μουσεία στο άπλετο φως, την δυνατότητα νέων συγκρίσεων μέσα στην ανανέωση των αισθήσεων τόσο στη δημιουργία όσο και στην κατανόηση του έργου τέχνης». Πέραν τούτου, έμεινε στο σχολιασμό έργων συγκεκριμένων καλλιτεχνών,[76] όχι τόσο από την πλευρά της ιστορικής τους ένταξης, όσο από την αισθητική προσέγγιση του έργου τους. Καταλήγει σχετικά με τη μοντέρνα τέχνη: «Ο άνθρωπος που δημιούργησε την τέχνη αυτή [μοντέρνα] είναι εκείνος ο ακατάβλητος, ανικανοποίητος όσο και μεγαλοφυής άνθρωπος για τον οποίο η τέχνη δεν είναι ούτε επάγγελμα ούτε θρησκεία ούτε ιδιότητα: αλλά μια σκληρή ερωμένη της οποίας βρίσκεται αναγκασμένος να ικανοποιή τα καπρίτσια και τις διαστροφές, κάτι σαν την μητριαρχική εκείνη θεότητα, γόνιμη όσο και αιμοχαρή, της πρωτόγονης κοινωνίας των νομαδικών κτηνοτροφικών ανθρώπων.»

Η διάλεξη του Τερζάκη,[77] δεν αφορούσε τη συγκεκριμένη έκθεση, αλλά

---

73. *Τα Νέα*, 18 Αυγούστου 1965 / *Η Αυγή*, 18 Αυγούστου και 7 Σεπτεμβρίου 1965.

74. *Τα Νέα*, 26 Οκτωβρίου 1965 / *Τα Νέα*, 2 Νοεμβρίου 1965 / *Η Καθημερινή*, 21 Οκτωβρίου, 28 Οκτωβρίου, 2, 3 και 5 Νοεμβρίου 1965.

75. Τ. Μαρκετάκη, «Στοχασμοί για την σύγχρονη γλυπτική από τον καθηγητή κ. Ν. Χατζηκυριάκο-Γκίκα», *Το Βήμα*, 3 Νοεμβρίου 1965.

76. Πρόκειται για τους Rodin, Renoir, Maillol, Richier, Degas, Matisse, Modigliani, Gargallo, Duchamp-Villon, Laurens.

77. Τ. Μαρκετάκη, «Ο Νέος Ανθρωπισμός της σύγχρονης τέχνης», *Το Βήμα*, 6 Νοεμβρίου 1965.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

γενικότερα τη μοντέρνα τέχνη (τη «νέα», για τον ομιλητή). Υπήρχε, ωστόσο, η εξής χαρακτηριστική αναφορά: «αν για τον μυημένο, η Μπιεννάλε είχε την σημασία της ενημέρωσης ή της αισθητικής συγκίνησης, για τον 'αμύητο' της νέας τέχνης υπήρξε κάτι το συγκλονιστικό: το άνοιγμα σε ένα κόσμο που, είτε εξοργιστικός είτε αινιγματικά εκθαμβωτικός, ένα είναι σίγουρο: δεν τον άφησε αδιάφορο.»

Οργανώθηκαν επίσης δύο ομαδικές εκθέσεις Ελλήνων καλλιτεχνών, με σκοπό να προσφέρουν στο, αλλοδαπό κυρίως, κοινό μια όψη της σύγχρονης ελληνικής παραγωγής, επ' ευκαιρία της Μπιεννάλε. Πρόκειται για μια έκθεση στο *Χίλτον*, με μηνιαία διάρκεια, των γλυπτών Αβραμίδη, Απέργη, Ευθυμιάδη, Ζογγολόπουλου, Θόδωρου, Καπράλου, Κουλεντιανού, Λυμπεράκη, Λουκόπουλου, Μυλωνά, Παππά, και Σκλάβου και των ζωγράφων Αγγελόπουλου, Βασιλείου, Βυζάντιου, Κοντόπουλου, Μάρθα, Νικολάου, Περδικίδη και Τσίγκου,[78] καθώς και για την έκθεση στη γκαλερί *Μέρλιν* των Ζογγολόπουλου, Θόδωρου, Κουλεντιανού, Κωνσταντινίδη, Λιμπεράκη, Νικολαΐδη, Πανουργιά, Ραφτοπούλου, Φιλόλαου.[79]

Οι κριτικές προσεγγίσεις

Οι κριτικοί που έγραψαν για την έκθεση συντονίστηκαν στο να παρουσιάσουν στο κοινό, ευρύ ή περισσότερο ειδικό, μια σύντομη ιστορία τής μοντέρνας γλυπτικής, με τον τρόπο που αυτή διαφαίνεται και μέσα από την επιλογή (και όχι τόσο την παρουσίαση) των εκθεμάτων, δηλαδή μια γραμμική εξέλιξη, από μορφές που πραγματοποιούν μια ρήξη με την παράδοση προς πιο ελεύθερες δημιουργίες. Όλοι συμφωνούσαν σχετικά με τον εκπαιδευτικό χαρακτήρα τής έκθεσης και συγκέντρωσαν τις προσπάθειές τους, λιγότερο ή περισσότερο, στο να αποδείξουν την αξία και σημασία της μοντέρνας τέχνης, προβάλλοντας έτσι την αγωνία τους για τις αντιδράσεις ενός ορίζοντα υποδοχής συνηθισμένου σε πιο παραδοσιακούς τρόπους έκφρασης. Κανείς δεν παρέλειψε να αναφερθεί στην ιδιαιτερότητα του χώρου όπου έγινε η έκθεση και στα μνημεία του, τονίζοντας ότι η αρχαιοελληνική τέχνη ζωογόνησε τη δυτική δημιουργικότητα, ως η απαρχή της πλαστικής έκφρασης -και πάλι στο πλαίσιο μιας γραμμικής

78. *Η Καθημερινή*, 7 Σεπτεμβρίου και 12 Οκτωβρίου 1965.
79. *Η Αυγή*. 24 Σεπτεμβρίου 1965.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

εξέλιξης. Η σύνδεση αθηναϊκής Ακρόπολης και σύγχρονης πλαστικής αποτέλεσε την κοινή κατεύθυνση στην προσέγγιση των εκθεμάτων και διαμόρφωσε τη βασική γραμμή μιας επιχειρηματολογίας για την αξιολογική ταξινόμηση των μοντέρνων γλυπτών. Με τον τρόπο αυτό προσφέρεται ένα επιπλέον τεκμήριο για την αντίληψη σχετικά με τη μοντέρνα γλυπτική στον ελληνικό χώρο: ευχερέστερα από ό,τι η αντίστοιχη ζωγραφική συνδέθηκε με την αρχαία ελληνική τέχνη, η οποία σταθερά νοούνταν ως η γενέτειρα όλων των ευρωπαϊκών μορφών έκφρασης. Το γεγονός είναι αξιοσημείωτο για δύο λόγους: αφενός η ίδια τέχνη είχε χρησιμοποιηθεί στο 19ο αιώνα για να στηρίξει τη στροφή της ελληνικής τέχνης στα ευρωπαϊκά κλασικιστικά πρότυπα.[80] Αφετέρου, σύμφυτη στον ορισμό της μοντέρνας τέχνης είναι η έννοια της ρήξης με το παρελθόν.[81]

Το σημείο όπου διαφοροποιήθηκαν οι τοποθετήσεις των κριτικών αφορούσε στη μουσειολογική -θα λέγαμε σήμερα- πλευρά της διοργάνωσης. Εκεί εκφράστηκαν ενστάσεις, αντιρρήσεις, αποδοκιμασίες, αλλά και επιδοκιμασίες, χρωματισμένες με διαφορετικό βαθμό αντικειμενικότητας, ανάλογα με την εμπλοκή του κάθε συγγραφέα στην έκθεση και τους διοργανωτές της. Ο ενθουσιασμός σε ό,τι αφορά στην επιλογή του χώρου, εξαιτίας των παραπομπών που πρόσφερε στο πολιτιστικό παρελθόν της χώρας, μετριάστηκε από τις δυσκολίες της απρόσκοπτης πρόσβασης και θέασης λόγω των φυσικών χαρακτηριστικών του τοπίου (απότομη κλίση του εδάφους, δενδροφύτευση που επηρεάζει το φωτισμό). Ο σχολιασμός αυτός μαρτυρά την αντίληψη που ήδη είχαν οι Έλληνες τεχνοκριτικοί σχετικά με τον τρόπο έκθεσης των έργων: σε κλειστό χώρο και ελεγχόμενες συνθήκες, δηλαδή σε τυπικό μουσειακό χώρο. Πολλοί αναφέρθηκαν και στο ζήτημα του καταλόγου, που οργανώθηκε πρόχειρα, χωρίς ιδιαίτερη μέριμνα για τη μορφή και το περιεχόμενό του.[82]

---

80. Ενδεικτικά βλ.: Η. Μυκονιάτης, *Νεοελληνική Γλυπτική*, στη σειρά *Ελληνική Τέχνη*, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών 1996, σ. 16-21, που αναφέρεται στην περίοδο 1862-1890.

81. Ενδεικτική είναι η τοποθέτηση του Ch. Harrison, "Modernism", στο R.S.Nelson & R.Shiff, *Critical Terms for Art History*, Σικάγο και Λονδίνο, The University of Chicago Press, 22003, σ. 188-189.

82. Ο κατάλογος δεν ήταν πολυτελής έκδοση και στις 105 σελίδες του εντοπίζονται αρκετά λάθη – παροράματα. Εκείνο, όμως που εντυπωσιάζει, κατά τη γνώμη μου, είναι το γεγονός ότι δεν υπάρχει ούτε μια φωτογραφία των έργων ή του εκθεσιακού χώρου. Η μόνη εικόνα είναι της *Πεπλοφόρου* από την Ακρόπολη των Αθηνών, που συνοδεύεται από το επίγραμμα: *ΑΝΔΡΕΣ ΕΠΟΙΕΣΑΝ ΣΟΦΙΑΙΣΙΝ ΚΑΛΟΝ ΑΓΑΛΜΑ*. Εξάλλου, και για το εξώφυλλο της έκδοσης προτιμήθηκαν γλυπτά από την Αθηναϊκή Ακρόπολη.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Η Ελένη Βακαλό, διακεκριμένη κριτικός της τέχνης, που αρθρογραφούσε στα *Νέα* και στο *Ζυγό*[83], θεώρησε απλώς «γκρίνια» τις αρνητικές απόψεις που θα μπορούσαν να εκφραστούν σχετικά με τη έκθεση[84]: «Η τοποθέτηση δεν είναι πάντα καλή, ο χώρος δεν είναι καν στοιχειωδώς ξεκαθαρισμένος για να αφήνει απρόσκοπτα το βλέμμα, η λύση της στεγάσεως των έργων δεν είναι η ιδεώδης, ίσως η ίδια η εκλογή του χώρου να μην είναι η κατάλληλη εξ αιτίας των πολύ χαμηλών δέντρων και της συντριπτικής συγκρίσεως με ένα έργο άλλου κλίματος πολιτιστικού, τον Παρθενώνα, η αντιπροσώπευση των Ελλήνων καλλιτεχνών δεν είναι επαρκής, ούτε φανερώνει κάποια σταθερά κριτήρια.» Και αλλού: «Ξέρω ότι ακούστηκαν πολλά για τα έξοδα μιας τέτοιας εκθέσεως. Κάποτε όμως για τέτοιες προσπάθειες που με τον καιρό θα αποδώσουν και χρηματικά, αλλά ευθύς μπορούν να αποδώσουν πολιτιστικά πρέπει να ξοδεύονται χρήματα, εφόσον ξοδεύονται όσα, όπου και όπως πρέπει.» Ωστόσο, η έμφαση κατά τη γνώμη της βρίσκεται αλλού, δεδομένου ότι η οργάνωση της έκθεσης έδωσε «την σπάνια ευκαιρία να δούμε στον τόπο μας συγκεντρωμένους όλους σχεδόν τους πρωτοπόρους των εξελίξεων της γλυπτικής στον αιώνα μας.» Διατείνεται ότι η έκθεση θα έπρεπε κατά βάση να έχει εκπαιδευτικό χαρακτήρα: «Πιστεύω πως αυτή η έκθεση έπρεπε να γίνη ένα μεγάλο μάθημα για το κοινό.» Ωστόσο, η λειτουργία αυτή δεν εκπληρώνεται: «Η δική μου παρατήρηση [...] έχει κυρίως σχέση με την αξιοποίηση της εκθέσεως για το κοινό μας. [...] Στο μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης γίνονται καθημερινά ξεναγήσεις από ειδικούς για να καθοδηγηθή το κοινό στον τρόπο του να βλέπη και εκεί κάθε πόλη έχει το μουσείο της, κάθε Πανεπιστήμιο το δικό του και στα σχολεία τους όλα διδάσκονται ιστορία της τέχνης. Γιατί τάχα να μην έχουν γίνει ξεναγήσεις, αναλύσεις, συζητήσεις κατατοπιστικές από ειδικούς για το κοινό μας; Το θέμα αυτό είναι μεγάλο, το θεωρώ βασικό και δεν παρατηρείται πρώτη φορά σαν έλλειψη από τις διάφορες σημαντικές κατά τα άλλα προς αυτήν την κατεύθυνση της καλλιτεχνικής μας αγωγής, προσπάθειες. Χρειάζεται για αλλαγή αντιλήψεως, πιο κοινά μέσα στην πραγματικότητά μας, πιο δασκαλίστικα έστω ή πιο εκλαϊκευτικά, αλλά γιατί να φοβόμαστε τις λέξεις;» Τον ρόλο αυτό, της εκλαϊκευτικής προσέγγισης και της εκπαίδευσης στην

83. Επιλογή άρθρων της επαναδημοσιεύτηκε στο: Ελ. Βακαλό, *Κριτική εικαστικών τεχνών*, τόμ. Α' και Β', επιμ. Όλγα Δανιηλοπούλου, Αθήνα 1996.

84. Ελένη Βακαλό, «Διεθνής έκθεση γλυπτικής», *Τα Νέα*, 4 Νοεμβρίου 1965.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ιστορία της τέχνης παίρνει το κείμενό της: «Πολύ σύντομα μόνο και για όσους έχουν κάποια στοιχεία ή θα ήθελαν να κοπιάσουν να τα συμπληρώσουν, θα σημειώσω μερικά βασικά πράγματα που πρέπει να έχη υπ' όψιν του ο θεατής ενός γλυπτικού έργου. Το έχω πη πολλές φορές, νομίζομε συχνά εύκολο ένα έργο τέχνης και ξεχνάμε ότι η κρίση μας είναι εύκολη. Άλλωστε, προσπερνώντας ένα έργο αξίας δεν χάνει εκείνο την αξία του, εμείς μένομε τόσο φτωχοί, όσο είμαστε, γιατί δεν έχομε μάτια να την διακρίνωμε συνήθως.» Η Βακαλό προσφέρει, τέλος, μια σύντομη αναδρομή στην εξέλιξη της γλυπτικής φόρμας από την αρχαία ελληνική γλυπτική, μέχρι τη μοντέρνα τέχνη, για να καταλήξει: «Χρειάζεται να δούμε πολλά έργα από την ιστορική τους σημασία έστω και αν έχουν ξεπεραστή σαν επιτεύγματα. Η έκθεση αυτή μας δίνει όλα τα νήματα των αρχών της σύγχρονης γλυπτικής. Θα είναι άδικο να μην επωφεληθούμε.»

Ο Άγγελος Προκοπίου, τεχνοκριτικός και ιστορικός της τέχνης,[85] από τους σημαντικότερους υποστηρικτές του μοντέρνου και της αφαίρεσης στην Ελλάδα στις δεκαετίες του '50 και του '60, ασχολείται εκτενέστερα με την έκθεση,[86] αλλά και το δικό του κείμενο έχει κατά βάση εκπαιδευτικό χαρακτήρα, σε ό,τι αφορά τουλάχιστον σε μια παρουσίαση τής εξέλιξης της μοντέρνας γλυπτικής. Εκφράζει, όμως, μια πιο κριτική -ή μάλλον επικριτική- στάση σχετικά με τη διοργάνωσή της. Όπως θα δούμε πιο κάτω, αυτό δεν μοιάζει να είναι ανεξάρτητο από το γεγονός ότι την ευθύνη της οργάνωσης του γεγονότος είχε ο Τ. Σπητέρης, ανταγωνιστής μάλλον, παρά συνοδοιπόρος του στον επαγγελματικό στίβο. Ο Σπητέρης ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του '50 αρθρογραφούσε στην *Ελευθερία* και ήταν αυτήν την εποχή ένα από το πιο προβεβλημένα ονόματα στο χώρο, λόγω κυρίως των διεθνών προσωπικών επαφών του, οι οποίες –όπως είδαμε- διασφάλισαν το δανεισμό των έργων για τη συγκεκριμένη έκθεση. Ο Προ-

---

85. Ο Προκοπίου ξεκίνησε να αρθρογραφεί στην *Καθημερινή* το 1948 και ήταν ο εκδότης του περιοδικού *Νέες Μορφές*, που ξεκίνησε το 1960. Διορίστηκε στην Αρχιτεκτονική Σχολή του Ε.Μ.Π. το 1940, σε μία από τις πρώτες έδρες Ιστορίας της Τέχνης σε Α.Ε.Ι. στην Ελλάδα. Απολύθηκε το 1941. Βλ. περαιτέρω: Ευγ. Ματθιόπουλος, «Η ιστορία της τέχνης στα όρια του έθνους», στο: *Η Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα*, επιμ. Ευγ. Ματθιόπουλος - Ν. Χατζηνικολάου, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης 2003, σ. 456-457 και Ευγ. Ματθιόπουλος, «Ιδεολογία και τεχνοκριτική τα χρόνια 1949-1967» στο : *1949-1967. Η εκρηκτική εικοσαετία*, ό.π., σ. 386.

86. Άγγελος Προκοπίου, «Η Διεθνής Έκθεσις γλυπτικής», *Η Καθημερινή*, 19, 22, 23, 26 Σεπτεμβρίου και 5 Οκτωβρίου 1965.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΗΡΑΚΛΕΙΟΥ

κοπίου, αναμφισβήτητα κυρίαρχος του πεδίου στην προηγούμενη δεκαετία, παρουσιάζεται ενοχλημένος από τον παραγκωνισμό του στη συγκεκριμένη περίσταση, αν και βέβαια στο κείμενό του δεν ονοματίζει κανένα. Φροντίζει, ωστόσο, να σκιαγραφήσει με σαφήνεια πρόσωπα και καταστάσεις.

Η αναφορά του στα «Παναθήναια» είναι ένα κείμενο που αρθρώνεται σε πέντε συνέχειες, με διαφορετικό θέμα η κάθε μία. Το πρώτο κομμάτι αποτελεί μια κριτική προσέγγιση της επιλογής τόπου και εκθεμάτων, της αρχιτεκτονικής διαμόρφωσης και γενικότερα της οργάνωσης της έκθεσης. Ακολουθούν τρία μέρη, στα οποία ο Προκοπίου παρουσιάζει τα έργα που εκτίθενται και τους καλλιτέχνες που τα δημιούργησαν, ταξινομημένα σε ισάριθμες «πνευματικές οικογένειες»: την «ουμανιστική», η οποία συνεχίζει «τον ανθρωπομορφικό μύθο της αρχαίας ελληνικής τέχνης. Το κέντρο της εικονογραφίας και της μορφολογίας της οικογένειας αυτής κατέχεται από τον Άνθρωπο, όπως τον έπλασε η ελληνική ηρωική παράδοση· ακέραιο και γυμνό. Ο Ροντέν είναι ο πατριάρχης της οικογένειας αυτής»,[87] την «κυβιστική», η οποία, σε αντίθεση με την προηγούμενη, πίστεψε στην εκφραστική δύναμη της πρωτόγονης τέχνης, με αποτέλεσμα να επικρατήσει «σιγά σιγά στην ευρωπαϊκή τέχνη ο μύθος των πρωτόγονων και η γεωμετρική διάρθρωση των έργων τέχνης, που αντιστοιχούσε στη συλλογική και μαγική σκέψη που το δημιούργησε»[88] και την «ανεικονική», η οποία «παραμέρισε την εικόνα των βιολογικών και μυθολογικών μορφών του επίγειου κόσμου, για να πλησιάση και αναπαραστήση τις απρόσωπες δυνάμεις της κοσμικής δημιουργίας, που τις γνωρίζουμε από τα αποτελέσματά τους, αλλά δεν ξέρομε την μορφή τους. Ο μύθος της τέχνης έγινε, τότε, από ανθρώπινος και θείος, κοσμολογικός».[89] Στην περίπτωση αυτή, ο Προκοπίου παρουσιάζει και τα αίτια της μεταστροφής των καλλιτεχνών από την «εικονική» στην «ανεικονική» τέχνη, τα οποία συνοψίζονται στην κοινωνική ψυχολογία μετά το Β' Π.Π.

---

87. Σ' αυτήν κατατάσσει τους Rodin, Bourdelle, Maillol, Epstein, Giacometti, Richier, Brancusi, Noguchi, Moore και Marini. Άγγ.Προκοπίου, «Η Διεθνής Έκθεσις Γλυπτικής», *Η Καθημερινή*, 22 Σεπτεμβρίου 1965, σ. 3.

88. Όπου κατατάσσει τους Moore, Picasso, Archipenko, Boccioni, Duchamp-Villon, Lipchitz, Pevsner, Gonz_lez, Calder, Laurens, Zadkine. Άγγ.Προκοπίου, «Η Διεθνής Έκθεσις Γλυπτικής», *Η Καθημερινή*, 23 Σεπτεμβρίου 1965, σ. 3.

89. Όπου κατατάσσει τους Arp, Freundlich, Bill, Hepworth. Άγγ. Προκοπίου, «Η Διεθνής Έκθεσις Γλυπτικής», *Η Καθημερινή*, 26 Σεπτεμβρίου 1965, σ. 4.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Το τελευταίο κομμάτι τού κειμένου του αναφέρεται μόνο στην ελληνική συμμετοχή.[90] Και για τους Έλληνες καλλιτέχνες ακολουθεί το ίδιο ταξινομικό σύστημα: στην «ουμανιστική οικογένεια» κατατάσσει τους Χαλεπά, Τόμπρο, Γεωργίου, Ίκαρη, Κλουβάτο και Βαλσάμη, στην «κυβιστική» τους Κουλεντιανό, Ραφτοπούλου και Ευθυμιάδη και στην «ανεικονική» τους Μυλωνά, Θόδωρο, Φιλόλαο και Σκλάβο.

Το κομμάτι που αφορά τα της έκθεσης, είναι περισσότερο ενδιαφέρον, δεδομένου ότι περικλείει την προσωπική άποψη του Προκοπίου σχετικά με τη διοργάνωση. Καταρχήν, η επιτυχία της συγκέντρωσης τόσο πολλών και σημαντικών δημιουργιών αποδίδεται στη διοίκηση του Ε.Ο.Τ. (και όχι στον Σπητέρη). Επικαλούμενος το γεγονός ότι εξαγγέλθηκε ως η πρώτη μιας σειράς μπιεννάλε, τονίζει ότι «καθήκον έχουν όλοι οι αρμόδιοι στα καλλιτεχνικά πράγματα, να εκθέσουν τις παρατηρήσεις τους και τις υποδείξεις τους, τις οργανωτικές αδυναμίες και τις ελλείψεις που παρουσιάζει η πρώτη εφαρμογή της ωραίας αυτής ιδέας, ώστε ο θεσμός της να στερεωθή και να αναπτυχθή στο μέλλον σε πιο σωστές βάσεις.»[91] Γενικά, τα λόγια ευχαρίστησης και συμπάθειας που εκφράζει είναι λίγα και οφείλονται αποκλειστικά στα ίδια τα έργα. Κατά τα άλλα η θέση του είναι αρνητική, τόσο ως προς τον τρόπο και τα πρόσωπα της οργάνωσης, όσο και ως προς την διαμόρφωση του χώρου και την επιλογή των εκθεμάτων.

Καταρχήν, προέβαλε την άποψη ότι η έκθεση δεν απευθυνόταν στο διεθνές κοινό, καθώς δεν παρουσιάσθηκαν νέα έργα. «Διεθνής έκθεση χωρίς την συγκίνηση της αναμονής του άγνωστου, χωρίς την αγοραστική ατμόσφαιρα των ιστορικών εμποροπανηγύρεων, χωρίς βραβεία, ανταγωνισμούς και παρασκήνιο δεν έχει ζωντάνια και οικονομικό ενδιαφέρον για τον τόπο που την οργανώνει. Είναι ουδέτερη κοινωνικά κι ας είναι χρήσιμη μορφωτικά, όπως το μουσείο, το σχολείο, και το εγκυκλοπαιδικό λεξικό.» Κρίνει αρνητικά το γεγονός ότι δεν υπήρχε ξενόγλωσσος κατάλογος, αλλά και το ότι αυτός που τυπώθηκε ήταν πρόχειρα φτιαγμένος, «με πολλά λάθη, σε χαρτί που φεγγίζει, χωρίς καμία εικονογράφηση». Επίσης, θεώρησε μειονέκτημα το ότι στην επιτροπή διοργάνωσης δεν μετείχαν οι αντιπρόσωποι των μουσείων που δάνεισαν τα έργα. Ουσιαστικά,

---

90. Άγγ. Προκοπίου, «Η Διεθνής Έκθεσις Γλυπτικής», *Η Καθημερινή*, 5 Οκτωβρίου 1965, σ. 7.

91. Άγγ. Προκοπίου, «Η Διεθνής Έκθεσις Γλυπτικής», *Η Καθημερινή*, 19 Σεπτεμβρίου 1965, σ. 3, όπως και όλα τα αποσπάσματα που αναφέρονται πιο κάτω.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

όμως, η αρνητική κριτική του επικεντρώθηκε στο ότι αποκλείστηκαν από τη διοργάνωση «όλες οι υπεύθυνες ελληνικής δυνάμεις. Καθηγητές ανώτατων ιδρυμάτων, διευθυντές μουσείων, συλλέκτες». Τελικά, συμπύκνωσε την κριτική και ίσως την πικρία του, όχι με άρνηση αλλά με θέση και επίθεση, απέναντι στον Σπητέρη, τον οποίο δεν ονομάζει ανοιχτά, αλλά περιγράφει εμφατικά: «Εζήτησαν [οι οργανωτές της έκθεσης] να εξοικονομήσουν όλες τις δουλειές με έναν ιδιώτη, που τον παρουσιάζει τώρα ο Ε.Ο.Τ., αναληθώς, στα πολυγραφημένα έντυπά του σε αγγλική γλώσσα, προς τον ξένο τύπο, δήθεν ως 'Καθηγητή της Ιστορίας της Σύγχρονης Τέχνης, στο Πανεπιστήμιο Αθηνών! Αλλά με αυτόν τον τρόπο ο Ε.Ο.Τ. μπορεί να κατηγορηθή ότι παρουσιάζει στο ξένο κοινό ανακριβή γεγονότα ως αληθή, εκθέτοντας και το κύρος των ανωτάτων ελληνικών ιδρυμάτων».

Επιπλέον, υποστήριξε ότι ο χρόνος για την επιλογή των εκθεμάτων για μια έκθεση τέτοιου παιδαγωγικού χαρακτήρα ήταν πολύ περιορισμένος –και άρα ανεπαρκής. Έτσι, κάποια από τα έργα που επελέγησαν είναι μικρών διαστάσεων και «χάνονται στο ύπαιθρο», ενώ άλλα είναι κακώς τοποθετημένα, όπως π.χ. το «Flap-top» του Calder, που θα έπρεπε να είναι αναρτημένο, αλλά το βλέπει κανείς «σωριασμένο».

Τέλος επικέντρωσε τα πυρά του στον Γ. Κανδύλη, ο οποίος είχε «μια τριπλή ατυχία στη διαμόρφωση του χώρου» της έκθεσης: α) «δεν είδε» πως καταλληλότερος χώρος για την τοποθέτηση των εκθεμάτων ήταν οι παρυφές του «δρόμου Πικιώνη». Αν το είχε εντοπίσει, «αντί ο επισκέπτης να κυνηγά τα εκθέματα μέσα στη ζούγκλα, με τα πόδια χωμένα μέσα στο χώμα, τα ρούχα μπλεγμένα στα φυτά και στ' αγκάθια, χωρίς να κατορθώνη πάντα να τα βλέπη από όλες τις πλευρές, θα περπατούσε σε καθαρό πλακόστρωτο δρόμο, και θα χαιρόταν με κάθε άνεση, τα έργα της διεθνούς γλυπτικής, υψωμένα πάνω σε φυσικά υπόβαθρα». β) «δεν αισθάνθηκε την ομορφιά που έχει ο ελεύθερος χώρος στην Ελλάδα, σαν φυσικό και αισθητικό περιβάλλον της γλυπτικής, και τοποθέτησε τα μικρού μεγέθους γλυπτά κάτω από «τέντες». [...] Αποτέλεσμα: μέσα στις σκιές και τις αντανακλάσεις της τέντας, εξαφανίστηκε ο ανάγλυφος όγκος των γλυπτών.» γ) «έδειξε πως ούτε γνώση, ούτε και σωστή αίσθηση έχει της σύγχρονης γλυπτικής», αφού έχει λανθασμένα τοποθετήσει κάποια από τα έργα, όπως το προαναφερθέν Calder.

Το αφιέρωμά του στην έκθεση έκλεινε με την αναφώνηση «ευτυχώς, πέρα από τα λάθη αυτά υπάρχουν τα έργα της διεθνούς γλυπτικής, που μας περιμένουν να τα χαρούμε».

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Η Έφη Ανδρεάδη[92] (κριτικός του *Βήματος*) ξεκινά τις παρουσιάσεις της με μια σειρά άρθρων ήδη πριν τα εγκαίνια της έκθεσης. Η τεχνοκριτικός ήταν πιο εγκωμιαστική σε ό,τι αφορά στη σημασία του γεγονότος: «Δε θα είναι μόνο ένα πανόραμα έργων απ΄ τους γνωστότερους γλύπτες του αιώνα μας, αλλά και μια ανασύνδεση με τις αξίες που κινούν την τέχνη. [...] Μπροστά τους το ελληνικό κοινό θα έχει την ευκαιρία να συνειδητοποιήσει την απόλυτη συνέχεια και συνέπεια που υπάρχει στην καλλιτεχνική έκφραση του καιρού μας».[93] Κατά τα λοιπά, παρουσίασε και αυτή όσους καλλιτέχνες έκρινε σημαντικότερους,[94] δίνοντας σύντομες πληροφορίες σχετικά με τη ζωή και το προσωπικό καλλιτεχνικό στίγμα του καθένα τους. Υποστήριξε την εκπαιδευτική αξία της έκθεσης για ένα κοινό που προφανώς δεν έχει παιδεία ή οπτική εμπειρία στο αντικείμενο: «Ελπίζουμε πως οι Αθηναίοι θεατές θα πεισθούν να κοιτάξουν πιο προσεκτικά και χωρίς προκατάληψη τα μουσειακά αυτά έργα που έγιναν τα περισσότερα στην εποχή των παππούδων μας.»[95] Έτσι, και το δικό της κείμενο διαμορφώθηκε γύρω από ένα πληροφοριακό-εκπαιδευτικό πυρήνα.

Αργότερα, σε δεύτερο άρθρο, ο ενθουσιασμός της Ανδρεάδη[96] μετριάστηκε και η ίδια εξέφρασε μια περισσότερο κριτική στάση. Είναι σημαντικό, βέβαια, ότι η έκθεση είχε ήδη κάποιο χρόνο λειτουργίας, γεγονός που επέτρεπε μια πιο αποστασιοποιημένη προσέγγιση. Η τεχνοκριτικός εντοπίζει τώρα ατέλειες, αλλά τονίζει ότι «αν επισημαίνουμε όλα αυτά είναι γιατί σε μια τέτοια τεράστια προσπάθεια είναι κρίμα να παραβλέπωνται στοιχεία που θα διευκόλυναν την απόλυτη συμμετοχή του κοινού.»

---

92. Έ. Ανδρεάδη, «Α' Μπιεννάλε Γλυπτικής», *Το Βήμα*, 25 Αυγούστου, 1 και 8 Σεπτεμβρίου 1965.

93. Έ. Ανδρεάδη, «Α' Μπιεννάλε Γλυπτικής», *Το Βήμα*, 25 Αυγούστου 1965.

94. Συγκεκριμένα, αναφέρεται σε άλλους καλλιτέχνες σε κάθε κομμάτι του αφιερώματός της. Βλ. Έ.Ανδρεάδη, «Α' Μπιεννάλε Γλυπτικής», *Το Βήμα*, 25 Αυγούστου 1965: Arp, Archipenko, Gabo, Gonz_lez, Epstein / Έ. Ανδρεάδη, «Α' Μπιεννάλε Γλυπτικής», *Το Βήμα*, 1 Σεπτεμβρίου 1965: Zadkine, Lipchitz, Laurens, Maillol, Marini, Moore, Bourdelle / Έ. Ανδρεάδη, «Α' Μπιεννάλε Γλυπτικής», *Το Βήμα*, 8 Σεπτεμβρίου 1965: Rodin, Brancusi, Giacometti, Hepworth, και σύντομα τους ζωγράφους Matisse, Chagall, Braque, Derain, Degas.

95. Έ. Ανδρεάδη, «Α' Μπιεννάλε Γλυπτικής», *Το Βήμα*, 25 Αυγούστου 1965.

96. Έ. Ανδρεάδη, «Α' Μπιεννάλε Γλυπτικής: Σκέψεις και παρατηρήσεις», *Το Βήμα*, 21 Σεπτεμβρίου 1965.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

Η πρώτη της παρατήρηση αφορά στην επιλογή των έργων: «Για να εξυπηρετηθή απόλυτα αυτός ο σκοπός της διδακτικής ενημέρωσης θα έπρεπε να διαλεχτούν έργα που να ανήκουν σε χρονολογικές ομάδες πιο συστηματοποιημένες και να μην υπάρχει ο συνεχής συσχετισμός έργων του 1910 και 1920 με άλλα του 1961.»[97] Ωστόσο, δικαιώνει τελικά τους διοργανωτές, λέγοντας: «η πρόθεση αυτή μιας κατά ένα τρόπο ιστορικής αναδρομής δικαιολογεί και τη παρουσία μερικών λιγότερο φημισμένων έργων που αν και δεν είναι αισθητικά αντάξια αποτελούν άξιες μαρτυρίες για ότι νέο έφεραν στην εποχή τους: τον κυβισμό, τον σουρρεαλισμό ή τον εξπρεσιονισμό.» Επαινεί, επίσης, την προβολή γλυπτών από καλλιτέχνες που μας είναι κυρίως γνωστοί ως ζωγράφοι.

Ιδιαίτερη σημασία, όμως, έχει η κριτική για το στήσιμο της έκθεσης. Συμφωνεί με την αρχική ιδέα, να είναι μια υπαίθρια παρουσίαση και επίσης «ένα 'θέαμα', μια ανανέωση της όρασης». Ενδιαφέρον βρίσκει και στην επιλογή της τοποθεσίας, «όχι μόνο γιατί γειτονεύει με σπουδαίους αρχαιολογικούς χώρους, αλλά και γιατί αυτοί οι λόφοι, έχουν μείνει το μοναδικό καταφύγιο μιας σχετικής γαλήνης μέσα στην αλλοπρόσαλλα

---

97. Η αντίληψη για την παρουσίαση του μοντέρνου στη διάρκεια του 20ού αιώνα έχει αλλάξει αρκετές φορές. Η Ανδρεάδη εκφράζει εδώ την κυριαρχούσα μουσειολογική άποψη, η οποία καθόρισε τις εκθέσεις μέχρι και τις αρχές της δεκαετίας του '80 και υποδείκνυε ως βέλτιστη την παρουσίαση των έργων του μοντέρνου ανάλογα με την χρονολογία κατασκευής τους ή με την ημερομηνία γέννησης του δημιουργού τους ή την ημερομηνία εμφάνισης των κινημάτων στα οποία ταξινομήθηκαν. Αυτή η ταξινομική κατάταξη ακολουθούσε, στην ουσία, την παράδοση της δυτικής ιστορίας της τέχνης από τα τέλη του 18ου αιώνα, που χώριζε τα έργα ανάλογα με τις εποχές ή τις Σχολές στις οποίες κατατάσσονταν οι δημιουργοί. Αυτού του είδους η παράθεση λειτουργούσε εν μέρει και αξιολογικά, παρέχοντας σε μια μορφή έκφρασης που δεν ήταν πάντοτε απόλυτα δεκτή και κατανοητή, τα εχέγγυα της ισοτιμίας με τις μεγάλες μορφές του παρελθόντος. Στις τελευταίες δεκαετίες αυτό το μοντέλο έχει αμφισβητηθεί, με χαρακτηριστικό παράδειγμα εφαρμογής μιας διαφορετικής αντίληψης την έκθεση της μόνιμης συλλογής ενός από το μεγαλύτερα ευρωπαϊκά μουσεία τέχνης του 20ού αιώνα, την *Tate Modern* του Λονδίνου. Εκεί, ο Nicholas Serota επέλεξε μια θεματική και όχι χρονική παρουσίαση. Ακόμα όμως και στα τέλη του 20ού αιώνα η κριτική που δέχτηκε δεν ήταν πάντοτε ευνοϊκή. Για τη θεωρητική προσέγγιση στο ζήτημα της επανέκθεσης βλ. N.Serota, *Εμπειρία ή ερμηνεία; Το δίλημμα των μουσείων μοντέρνας τέχνης*, μτφρ. Α. Παππάς, Αθήνα, Εκδ. Άγρας, 1999, όπου γίνονται αναφορές στους παραδοσιακούς και σύγχρονους τρόπους έκθεσης με παρουσίαση συγκεκριμένων παραδειγμάτων ευρωπαϊκών μουσείων, αλλά και τρόπων που οι ίδιοι οι καλλιτέχνες προέκριναν για την παρουσίαση των έργων τους στα ατελιέ τους ή και σε εκθεσιακούς χώρους.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

χτισμένη πόλη μας». Ωστόσο, θεωρεί ότι ο συγκεκριμένος χώρος είναι προβληματικός αφενός λόγω της μεγάλης κλίσης του και αφετέρου, επειδή είναι δενδροφυτεμένος. Η κλίση του λόφου, παρά τη διακριτική, όπως φαίνεται, δημιουργία μιας ταράτσας εκ μέρους του Κανδύλη, δεν αποσόβησε το πρόβλημα: «για να το χαρεί [κάθε έργο] κανείς πρέπει να έχει μιαν άνεση στη πρόσβαση και στη περιδιάβασή του, να μπορεί να σταθεί ο θεατής σ' ένα σωστό ύψος και να συλλάβει το σύνολο της μορφής του.» Σε ό,τι αφορά στα χαμηλά πεύκα, «γίνονται εμπόδιο πρώτα γιατί ρίχνουν ένα τρεμουλιαστό φως που σπάει τα περιγράμματα και εξομοιώνει τις επιφάνειες, με την ασάφειά του, κι έπειτα γιατί πνίγουν το πίσω πλάνο (αυτό στις περισσότερες περιπτώσεις λύθηκε με τον τόσο πρωτότυπο και όμορφο τρόπο των τεντωμένων καραβόπανων) και ορισμένες φορές κρύβουν τα έργα. Φανερή βέβαια είναι η πρόθεση των οργανωτών να δημιουργήσουν την εντύπωση στον επισκέπτη ότι συναντά τα γλυπτά αναπάντεχα. Το στοιχείο όμως αυτό της έκπληξης λειτουργεί σωστά μόνο όταν δε χρειάζεται να ψάξει κανείς για να δει το έργο.» Η Ανδρεάδη μιλά και για το φωτισμό: «Τη νύχτα φυσικά η απομόνωση γίνεται πολύ πιο εύκολα κι' οι μορφές αποσαφηνίζονται με το φως. Αυτός ο φωτισμός όμως έχει γίνει κάπως πρόχειρα. Μερικά έργα φωτίζονται μονομερώς, άλλα πάλι χάνονται μέσα στο μισόφωτο». Και αυτή (όπως και Προκοπίου) επισημαίνει την προχειρότητα του καταλόγου: «Διαβάζοντάς τον κανείς δεν είναι σίγουρος για τίποτε ούτε για τ' όνομα του Πικάσσο που μετωνομάστηκε σε Αύγουστος!»[98]

Τέλος, είναι η μόνη που δεν αναφέρεται καθόλου στη συμμετοχή των Ελλήνων γλυπτών, πέρα από μια αναφορά λίγων γραμμών.

Η Βεατρίκη Σπηλιάδη (που αρθρογραφούσε τακτικά στην *Αυγή* και παλιότερα στη *Δημοκρατική Αλλαγή*), γράφει δύο άρθρα με τον ίδιο τίτλο.[99] Το πρώτο αφορούσε στην παρουσίαση των ξένων καλλιτεχνών που μετέχουν και του έργου τους. Όπως και οι προαναφερθέντες κριτικοί, προσπάθησε να τονίσει τον εκπαιδευτικό χαρακτήρα του γεγονότος: «Όσοι δεν έχουν επισκεφτεί ποτέ μεγάλα μουσεία του εξωτερικού καταλαβαίνουν τι ευκαιρία τους προσφέρεται να δουν μοναδικά αριστουργή-

98. Δεν μπόρεσα να εντοπίσω τη συγκεκριμένη παρατήρηση στον κατάλογο της έκθεσης.

99. Β. Σπηλιάδη, «Τα Παναθήναια της παγκόσμιας γλυπτικής», *Η Αυγή*, 22 και 27 Αυγούστου 1965.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΝΙΚΑΙΑΣ

ματα της γλυπτικής που ορισμένοι μπορεί να μην τα έβλεπαν ποτέ.».[100] Σε ό,τι αφορούσε στους καλλιτέχνες, η ανάλυσή της προσέγγισε το έργο ορισμένων μόνο, που θεώρησε σημαντικότερους,[101] κυρίως από την άποψη της ιστορικής ένταξης τους.

Στη δεύτερη συνέχεια του άρθρου της αναφέρθηκε αποκλειστικά στην οργάνωση της εκδήλωσης και στην ελληνική συμμετοχή. Παρέθεσε περισσότερα στοιχεία από όσα εμφανίζονται στον ημερήσιο τύπο, εξήρε το ρόλο του Σπητέρη, το ελάχιστο προσωπικό και τον χαμηλό προϋπολογισμό, αλλά τόνισε και την παράλειψη στις επιλογές των έργων: «Τα 'Παναθήναια της Παγκόσμιας Γλυπτικής', μια ιδέα που γεννήθηκε το 1961 αφού ζεστάθηκε και ναρκώθηκε στους κόλπους του υπουργείου Παιδείας, τελικά πραγματοποιείται [...] Φέτος το Μάρτη ο Ε.Ο.Τ., ανέλαβε να οργανώσει την έκθεση αυτή, οπότε τρεις υπάλληλοι του Τουρισμού, ο τεχνοκριτικός κ. Σπητέρης και μια γραμματέας κατάφεραν να εξασφαλίσουν τις τεχνικές και τυπικές προϋποθέσεις για την αποστολή και τοποθέτηση 140 έργων 70 καλλιτεχνών. Η συνολική δαπάνη φτάνει περίπου τα 4 εκατομμύρια δρχ., ποσόν αρκετά μικρό αν λάβουμε υπ' όψη ότι ανάλογες εκδηλώσεις στοιχίζουν τετραπλάσια. Ας σημειωθεί ότι στην Μπιεννάλε του Σάο-Πάολο απασχολούνται μονίμως 150 υπάλληλοι. Πρωταγωνιστικό ρόλο στην οργάνωση της 'Μπιεννάλε Γλυπτικής' έπαιξε ο τεχνοκριτικός Τ. Σπητέρης που είχε ουσιαστικά προετοιμάσει την έκθεση χάρη στις επαφές που είχε από χρόνια με τα μουσεία και τις διάφορες γκαλερί του εξωτερικού, αλλά και πολλούς σύγχρονους καλλιτέχνες. [...] Η άποψη της επιτροπής ήταν ότι έπρεπε να αντιπροσωπευθούν οι κύριες φάσεις που η γλυπτική σημείωσε στο πρώτο μισό του αιώνα μας. Έτσι άρχισε από τον Ντωμιέ που πρώτος έφερε μια καινούργια πνοή στο τέλμα του ακαδημαϊσμού, ισχυρότατο και δεσμευτικό για τους καλλιτέχνες του τέλους του 19ου αιώνα.»[102] Από κει και πέρα η Σπηλιάδη σχολίασε τις παραλείψεις

---

100. Β. Σπηλιάδη, «Τα Παναθήναια της παγκόσμιας γλυπτικής», *Η Αυγή*, 22 Αυγούστου 1965.

101. Συγκεκριμένα αναφέρεται στους: Daumier, Rodin, Rosso, Bourdelle, Wouters, Minne, Lehmbruck, Maillol, Despieau, Lachaise, Pompon, Manolo, Degas, Renoir, Matisse, Picasso, Boccioni, Braque, Leger, Gargallo, Gonz_lez, Freundlich, Cs_ky, Gaudier-Brzeska, Archipenko, Duchamp-Villon, Lipchitz, Laurens, Arp, Stackpole, Giacommetti, Richier, Dubuffet, Gabo, Pevsner, Moholy-Nagy, Hepworth, Moore, Epstein, Béothy, Calder, Zadkine, Dalí, Lembruch, Barlach.

102. Β. Σπηλιάδη, «Τα Παναθήναια της παγκόσμιας γλυπτικής», *Η Αυγή*, 27 Αυγούστου 1965.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

τις επιτροπής. Κατά τη γνώμη της, για να επιτευχθεί ο στόχος των διοργανωτών, θα έπρεπε να συμπεριληφθούν και έργα των: Carpeaux, Moreau, Gaugin, Tatlin, αλλά και άλλα, σημαντικά κατά την άποψή της έργα, καλλιτεχνών που ήδη αντιπροσωπεύονται από τις επιλογές της επιτροπής (π.χ. «Άνθρωπος με τη σπασμένη μύτη» του Rodin).

Σε ό,τι αφορά στην ελληνική συμμετοχή, επικροτεί την αρχική ιδέα του Σπητέρη, να εκτεθούν μόνο έργα του Χαλεπά και κάποιων εν ζωή γλυπτών «που η ηλικία τους θα δικαιολογούσε τη συνύπαρξη». Ωστόσο, «το θέμα αυτό ανέλαβε να το ρυθμίσει το υπουργείο Παιδείας. Δε φαίνεται όμως να κουράστηκε πολύ το υπουργείο για να βγάλει την απόφασή του.» Τα κριτήρια του υπουργείου θεωρούνται μάλλον επισφαλή: «Ούτε η ιδιότητα, βέβαια, του καθηγητή, ούτε η συμμετοχή σε εκθέσεις του εξωτερικού είναι αδιάσειστα κριτήρια ή πειστήρια, αξίας έργων τέχνης. Και χωρίς αυτούς τους τίτλους υπάρχουν έργα άξια να εκτεθούν σε τέτοιες εκδηλώσεις διεθνούς προβολής.» Τεκμήριο της ορθότητας της άποψής της θεωρεί η Σπηλιάδη το γεγονός ότι από τους 28 προσκεκλημένους Έλληνες, τελικά αρνήθηκαν τη συμμετοχή οι 15. Επιπλέον, σχολιάζει αρνητικά και το γεγονός της μετάκλησης από το εξωτερικό καλλιτεχνών, που πλέον δεν είχαν ελληνική υπηκοότητα. Τέλος, εμμένει ιδιαίτερα στο ότι δεν προσκλήθηκε καν ο Μέμος Μακρής, κάτι που επισημαίνεται ξανά στην εφημερίδα αυτή.[103] Η Σπηλιάδη κλείνει υπογραμμίζοντας το αδιαφανές της διαδικασίας της επιλογής: «Αλλά το πιο χαρακτηριστικό και μυστηριώδες στην όλη υπόθεση είναι το απρόσωπο και ανώνυμο των αποφάσεων αυτών. Το κύρος της υπογραφής του υπουργού μπορεί να εξασφαλίζει το ανεύθυνο των αποφάσεων περί συμμετοχής ή αποκλεισμού των καλλιτεχνών από εκδηλώσεις τέτοιας σημασίας; Τότε θα ήταν καλύτερα οι ίδιοι οι καλλιτέχνες να αποφάσιζαν περί του εάν δικαιούνται να πάρουν μέρος σε μια έκθεση ή όχι. Θα έφεραν μόνοι και επωνύμως την ευθύνη.»

Τον επόμενο μήνα η Σπηλιάδη, παρουσίασε ένα κείμενο-περιήγηση στην έκθεση.[104] Αυτή είναι και η μόνη περιγραφή που έχουμε, η οποία μας επιτρέπει, μαζί με τις δημοσιευμένες στον τύπο φωτογραφίες, να αποκτήσουμε μια εικόνα της διοργάνωσης. Το κείμενο, περισσότερο υποκειμενικό από τα υπόλοιπα, λιγότερο επιμορφωτικής κατεύθυνσης και πιο ελεύ-

---

103. *Η Αυγή*, 8 Σεπτεμβρίου 1965.

104. Β.Σπηλιάδη. «Τα Παναθήναια της παγκόσμιας γλυπτικής. Ματιές στη Μπιεννάλε», *Η Αυγή*, 12 Σεπτεμβρίου 1965.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

θερο στο λόγο, είναι το μοναδικό που εμφανίζεται συντονισμένο με την αρχική πρόθεση των οργανωτών της έκθεσης: το γεγονός να αποτελεί μια εμπειρία για το θεατή, που καλείται να αντιληφθεί το τοπίο σε σχέση με τις μορφικές αναζητήσεις της μοντέρνας γλυπτικής.

Ξεκινάμε με τον *Τοξότη* του Bourdelle στην είσοδο. Μόλις μπαίνουμε υπάρχει ένα έργο του Calder. Πιο κάτω, κάτω από τα πεύκα υπάρχουν γυμνά του Despiau και ένα μπρούντζινο ελάφι του Pompon. Παρακάτω δύο χάλκινα ανεικονικά της Hepworth. Σ' ένα πλάτωμα, απέναντι από τον Παρθενώνα, υπάρχει μια μεγάλη χάλκινη όρθια μορφή του Moore «που μπορεί να είναι ένας άνθρωπος ή όλοι οι άνθρωποι. Ορισμένως μερικούς προγονόπληκτους αρχαιολάτρες μπορεί να θίξει καίρια αυτή η αντιστοιχία στον ορίζοντα Παρθενώνα και Χένρυ Μουρ. Φαίνεται όμως, ότι η ελληνική ατμόσφαιρα ιδιαίτερα ευνοεί τέτοιες συνυπάρξεις. Όπως υψώνεται η χάλκινη φιγούρα του Μουρ απέναντι από τον Παρθενώνα είναι σαν να μην έχει μεσολαβήσει κανένα αισθητικό ρήγμα στη γραμμή της εξέλιξης από την κλασική τέχνη μέχρι τη σύγχρονη». Πιο πέρα έχει τοποθετηθεί ένα γυμνό του Renoir, να λούζεται από τον ήλιο και ακολουθεί η *Μοναδική γραμμή της συνέχειας στο χώρο* του Boccioni. Προφανώς [δεν διευκρινίζεται] η έκθεση συνεχίζεται με έργα στα οποία είναι έκδηλος ο προβληματισμός για την πλαστική απόδοση της κίνησης: Archipenko, ο *Ορφέας* του Zadkine και ο *Άγιος Ιωάννης ο Βαπτιστής* του Gargallo. Ακολουθούν, «στο ίδιο ξέφωτο απέναντι από τον Παρθενώνα», κυβιστικά γλυπτά: ο *Αθλητής* και το *Μεγάλο Άλογο* του Duchamp-Villon, καθώς και ο *Αμφίονας* και ο *Αρχάγγελος* του Laurens. Η έκθεση συνεχίζει με έργα του Braque (τα χάλκινα *Κεφάλι άλογο* και *Υμήν*) και ένα κεφάλι του Modigliani. «Στο ίδιο αυτό ξέφωτο των θαυμάτων, αλλά σε θέση που όταν τα κοιτάς να μη βλέπεις τον Παρθενώνα» βρίσκονται η *Μπουκαλοθήκη* και η *Ρόδα ποδηλάτου* του Duchamp και πιο πέρα η *Αφροδίτη της Μήλου με συρτάρια* του Dalí. Ο θεατής απαντά στη συνέχεια ένα μπρούντζινο κεφάλι γυναίκας του González και ένα χάλκινο πετεινό του Brancusi, «συνδετικός κρίκος ανάμεσα στην τέχνη του παρελθόντος και στην αφηρημένη τέχνη». «Την ίδια αγάπη για το υλικό μαρτυρούν το γλυπτό του Σωβέν» και ακολουθούν δύο κεφάλια του ζωγράφου Derain και μια μακρόστενη φιγούρα του Giacometti. «Σ' ένα μικρό πάρκο παρακάτω φυτρώνουν επίπεδα γλυπτά του Πικάσσο, που μοιάζουν σαν χαλκός κομμένος με το ψαλίδι [...] Στο βάθος ενός μονοπατιού σε περιμένει ένας ξύλινος εσταυρωμένος του Μέστροβιτς. [...] Πιο πέρα, προς τα δεξιά, είναι η παρέα των ελληνικών γλυπτών και πιο απομονωμένα τα πήλινα του Χαλεπά με μια 'αναπαυόμενη'

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

στη μέση. Όπου φτάνει το μάτι σου βλέπεις γλυπτά σαν εκπλήξεις πίσω απ' τα δέντρα ή μπροστά από φυσικούς βράχους και σου φαίνεται σα νάναι πάντα εκεί, σα νάναι εκεί η φυσική τους θέση, στο χώμα του λόφου, απέναντι από την Ακρόπολη και κάτω από ένα δυνατό ήλιο που τίποτα δεν μπορεί να τον ξεγελάσει. Κανένα πείραμα, κανένας 'ερμητισμός', καμμιά τόλμη, που δεν δικαιώνεται αισθητικά.»

Ο Γιώργος Πετρής (που αρθρογραφούσε στην *Αυγή* και στην *Επιθεώρηση Τέχνης*), κάνει αρχικά μια σύντομη αναφορά στην κατάσταση της καλλιτεχνικής σκηνής της εποχής του.[105] Και ενώ αρχικά επέκρινε τον απομονωτισμό της Ελλάδας και την καθυστέρηση των εξελίξεων, ανυψώνοντας παράλληλα τη σύγχρονη τέχνη, τελικά κατέληγε στο κείμενό του να κρίνει την αρχαία ελληνική τέχνης ως την υπέρτατη αξία, γεγονός όχι και τόσο ανορθόδοξο, αν αναλογιστούμε ότι και η σημασία της αφηρημένης τέχνης από τους Έλληνες τεχνοκριτικούς τεκμηριώνεται με αναφορές σε κείμενα και απόψεις της αρχαιότητας. Επιπλέον, υποστήριξε ότι και κάποια από τα έργα της Μπιεννάλε δεν έχουν ιδιαίτερες αισθητικές αξιώσεις και συγκρινόμενα με ελληνικά υστερούν.

Η Αθήνα ήταν, κατά τη γνώμη του, απομονωμένη από τις σύγχρονες καλλιτεχνικές εξελίξεις και είτε «επιμένει σταθερά σ' επαναλήψεις και σε ακαδημαϊκά πρότυπα και το χειρότερο, τα εντάσσει όλ' αυτά, το απληροφόρητο σε γενικές γραμμές κοινό της, μέσα στην παράδοση του τόπου, τα θεωρεί παράγωγα του αρχαίου ελληνικού πνεύματος» είτε αντιγράφει ξένα ρεύματα «που αποσπασμένα από το περιβάλλον που τα γέννησε και την τεχνική που τα έθρεψε μένουν μετέωρα μα και φερμένα στις δικές μας αισθητικές δυνατότητες, μένουν και πλαστικά ανοχύρωτα». Γι αυτό θεωρεί ότι «με τη Μπιεννάλε του Φιλοπάππου οι Νεοέλληνες μπόρεσαν να δουν με τα ίδια τους τα μάτια, να έχουν μια αισθητική μαρτυρία για την πορεία της σύγχρονης πλαστικής. Πολύ συχνά μένουν κατάπληκτοι, οργίζονται ή αγανακτούν. Έχοντας ακουστά τους μεγάλους καλλιτέχνες, δεν πείθονται τώρα που είναι η ώρα ν' αποχτήσουν μιαν άμεση εμπειρία για το μέγεθός τους. Πρέπει να το πούμε κι αυτό, πως αρκετά συχνά φταίνε τα εκθέματα. Γιατί υπάρχουν πολλά κακά έργα, που θα μπορούσαν να λείπουν. Και δεν ανήκουν όλα αυτά στη σύγχρονη, την αφηρημένη τέχνη, γιατί υπάρχουν αρκετά παραστατικά μέτρια ή κακά έργα. Με δίκαιη περηφάνεια σκέφτεσαι πως αν υπήρχε τρόπος να εκτεθούν κοντά τους έργα

105. Γ. Πετρής, «Μορφές της Μπιεννάλε», *Η Αυγή*, 26 Σεπτεμβρίου 1965.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

του Θανάση Απάρτη ή του Χρήστου Καπράλου, τα ξένα έργα θα εξαφανίζονταν. Ναι, μα δεν συμβάλλει λιγότερο στη στάση μας αυτή και η δική μας, φυσιολογική μέσα στην απομόνωσή μας καθυστέρηση στη σύλληψη των σύγχρονων φάσεων της γλυπτικής. [...] Για όσους Έλληνες μπόρεσαν να βαθύνουν στο μήνυμα στην πλαστική ολοκλήρωση της ελληνικής γλυπτικής, πολύ συχνά και έργα μεγάλων Ευρωπαίων δασκάλων φαίνονται ρηχά κι αποσπασματικά. [...] Η κατακόρυφη ανύψωση μέσα στην αρχαία μας τέχνη, μιας μόνιμης αξίας, του ανθρώπου, στις μεγάλες του στιγμές, δίνει μια καθολικότητα στο μήνυμά της. Αναγκαστικά, μπροστά σ' αυτήν την πραγματικότητα υποχωρούν σαν έργα με μερική σύλληψη, όλα σχεδόν τα έργα της ευρωπαϊκής γλυπτικής και μάλιστα της σύγχρονης μεταβατικής περιόδου, όπου μας έλαχε να ζούμε.»

Το κείμενό του ολοκληρωνόταν με μια σύντομη παρουσίαση των σημαντικότερων γλυπτών της έκθεσης (Rodin, Bourdelle κ.ά.).

Η Έφη Φερεντίνου,[106] έγραψε το μόνο εκτενές κείμενο που δημοσιεύει ο *Ζυγός* (άρχισε να εκδίδεται το 1955), συνοδευόμενο από αρκετές και χαρακτηριστικές φωτογραφίες από την έκθεση.[107] Και η δική της τοποθέτηση ήταν να δώσει σε γενικές γραμμές το ιστορικό στίγμα και τη σημασία του κάθε συμμετέχοντος καλλιτέχνη. Υπογράμμισε την αξία του γεγονότος, άσκησε κριτική για την τοποθέτηση των έργων στο χώρο και γενικά υποστήριξε τη λειτουργία της έκθεσης για το ελληνικό κοινό (κυρίως σε εκπαιδευτικό επίπεδο).

Έτσι, δηλώνει χαρακτηριστικά: «Θα πρέπει να θεωρηθεί ένα εξαιρετικά σημαντικό καλλιτεχνικό γεγονός, ιδιαίτερα για τη χώρα μας. Γιατί, όσο κι αν φαίνεται απίστευτο, είναι η πρώτη φορά που οι παγκόσμιες έρευνες του αιώνα μας –ακόμη και του τέλους του περασμένου- παρουσιάζονται μ' αυθεντικά και χαρακτηριστικά δείγματα στο αθηναϊκό κοινό.»[108] «Οι οργανωτές θέλησαν ν' αφιερώσουν [την εκδήλωση] στο διάβα και στους σταθμούς της γλυπτικής ανανέωσης, αρχίζοντας απ' τους προάγγελους της αλλαγής και σταματώντας στους πρωτεργάτες που η γέννη-

106. Η Φερεντίνου ήταν επιμελήτρια στην έδρα που είχε ο Προκοπίου στο Ε.Μ.Π. Βλ. αναλυτικότερα Ευγ. Ματθιόπουλος, «Ιδεολογία και τεχνοκριτική», ό.π., σ. 386-387.

107. Έ. Φερεντίνου, «Τα Παναθήναια της σύγχρονης γλυπτικής. Μια σημαντικώτατη καλλιτεχνική εκδήλωση. Γενική εντύπωση: δοκιμή με αβέβαιες προοπτικές», *Ζυγός*, έτ. IX, περ. β', Αύγουστος 1965, σ. 10-19 και 67-68.

108. Φερεντίνου, ό.π., σ. 10.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

σή τους δεν προσπερνά τα πρώτα δέκα χρόνια του αιώνα μας.»[109] «Σχετικά με το χώρο όπου στήθηκε η έκθεση, μπορεί να πούμε πως το έδαφος και η γενική του σύσταση παρουσιάζουν πολλά μειονεκτήματα, σύγχρονα όμως δημιουργείται ατμόσφαιρα υποβλητική, καθώς ο επισκέπτης αναπάντεχα ανταμώνεται με τις μορφές που προβάλλουν μέσα από τις στροφές και τα φυλλώματα του αττικού λόφου. Βαριές από βιώματα και πλαστική δράση μοιάζουν ν' ανταλλάσουν ανάμεσά τους την εμπειρία τους, τους στοχασμούς τους, την ιστορία τους.»[110] Θεωρεί ότι η έκθεση λειτουργεί τόσο για τον «μυημένο» όσο και για τον «αμύητο» θεατή: «Ο πρώτος ξαναφρεσκάρει τη μνήμη και την αίσθησή του, ανακαλύπτει καινούργιες αφετηρίες και συσχετίσεις, προχωρεί σε θεωρήσεις και ανακατατάξεις. Ο δεύτερος ξαφνιάζεται, θαυμάζει ή απορρίπτει, προσπαθεί να συλλάβει την αισθητική αξία των σύγχρονων καθιερωμένων μορφών, να κατανοήσει τα σύμβολά τους. Η εισδοχή του στον πλαστικό μύθο του αιώνα μας έχει κιόλας αρχίσει.»[111] Πιστεύει ότι ο ελληνικός κατάλογος «παρ' όλα τα τυπογραφικά λάθη και την πρόχειρη εκτύπωση, περιέχει σωστές και κατατοπιστικές πληροφορίες.»

Για το ξένο κοινό όμως, η σημασία της έκθεσης είναι πιο περιορισμένη, αφού δεν υπάρχουν καινούργια έργα. «Έτσι το ενδιαφέρον για τον ξένο επισκέπτη περιορίζεται, κατά κανόνα, στη συγκίνηση που του προκαλεί η ανανέωση της επαφής με τα γνωστά του γλυπτικά δημιουργήματα, μεταφερμένα στα χώματα της αρχαίας Αθήνας, αγνάντια από τον ιερό βράχο της Ακρόπολης. Η έλλειψη ξενόγλωσσου καταλόγου [...] τόνιζε ακόμη περισσότερο την απόκλιση της έκθεσης προς την ελληνική πλευρά.»[112]

Ακολουθεί η αναφορά στους συγκεκριμένους καλλιτέχνες της έκθεσης, με πρόθεση να δοθεί το ιστορικό στίγμα του καθένα. Τονίζονται μορφικές αφετηρίες και κοινές καταγωγές.

Στο τέλος κρίνεται και η ελληνική συμμετοχή: η παρουσία του Χαλεπά θεωρείται δίκαιη, αλλά φανερώνει και την καθυστέρηση της Ελλάδας στο γλυπτικό στίβο. Για τους υπόλοιπους αναφέρει: «Γίνεται, νομίζω, φανερό απ' το πνεύμα και το σκοπό της οργάνωσης πως στην πλειονότητά τους οι Έλληνες γλύπτες μένουν έξω απ' τα πλαίσια της έκθεσης. Γιατί

109. Φερεντίνου, ό.π., σ. 11.
110. Φερεντίνου, ό.π..., σ. 12.
111. Φερεντίνου, ό.π..., σ. 12.
112. Φερεντίνου, ό.π..., σ. 12.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ούτε πρωτοπόροι της εποχής τους στάθηκαν σε παγκόσμια κλίμακα –αν και ο όρος αυτός δεν τηρήθηκε για όλους τους ξένους εκθέτες- ούτε και γενικά ανήκουν στις γενιές των ξένων καλλιτεχνών που είχαν διαμορφώσει το έργο τους πριν απ' το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο. Θα ήταν, ίσως, προτιμότερο να έπαιρναν μέρος ελάχιστοι μόνο εκπρόσωποι της ελληνικής πρωτοπορίας. Αλλά κι αν δεχτούμε πως το ελληνικό τμήμα είναι άσχετο με το σκοπό της έκθεσης, η βάση της επιλογής δε δικαιώνεται αναμφισβήτητα. Γιατί η ευδόκιμη εργασία στο εξωτερικό να προτιμάται απ' την ευδόκιμη εργασία στο εσωτερικό; Κι ακόμη, η πρόσκληση για συμμετοχή εκείνων πως αντιπροσώπευσαν την Ελλάδα σε διεθνείς «Μπιεννάλε», δε στηρίζεται σε σίγουρα κριτήρια. Μια εκδήλωση του 1965 δεν μπορεί να εξαρτάται απ' την κρίση των ειδικών εδώ και τριάντα χρόνια μπροστά. Γιατί όχι μόνο η αισθητική όραση έχει ριζικά αλλάξει, αλλά και οι ίδιοι οι καλλιτέχνες, με το πέρασμα του χρόνου παρουσίασαν άνισες εξελίξεις. Ευτυχώς που οι δέκα τέσσερις σύγχρονοι γλύπτες που δέχτηκαν να εκθέσουν [...] σημειώνουν στο σύνολό τους μια αρκετά ενδιαφέρουσα παρουσία. Κι αυτό κατά σύμπτωση, αφού δεν έγινε υπεύθυνη και εναρμονισμένη επιλογή.»[113]

Η Φερεντίνου κλείνει θεωρώντας το στήσιμο της έκθεση όχι ιδιαίτερα επιτυχές, «αν και είχε ανατεθεί στ' άξια χέρια του Γιώργου Κανδύλη» και η κρίση της αφορά στα μικρών διαστάσεων έργα. Επαινεί την επιλογή του χώρου και πάλι και τελειώνει υποστηρίζοντας ότι η Μπιεννάλε του 1965 είναι «μια εισαγωγή» και εύχεται –όπως όλοι, άλλωστε- το καλύτερο για τη συνέχεια.

Ο *Ζυγός* δημοσίευσε επίσης, σε δύο περιστάσεις, στη στήλη του «Σχόλια», κείμενα («εκ της συντάξεως») σχετικά με το *Παναθήναια*. Στο πρώτο[114] τονιζόταν με ιδιαίτερη έμφαση η σημασία της έκθεσης: «Αν και, δυστυχώς, συμπίπτει με την πολιτική κρίση, κατά τη διάρκεια της οποίας το ενδιαφέρον του κοινού θα είναι, κατ' ανάγκην, εστραμμένο σε άλλα γεγονότα, η έκθεση στο λόφο του Φιλοπάππου [...] δεν μπορεί παρά ν' αποτελέση το επίκεντρο της αθηναϊκής καλλιτεχνικής ζωής για τους προσεχείς δύο μήνες. Η διεθνής αυτή έκθεση, με την οποίαν ο Ε.Ο.Τ., για πρώτη φορά εγκαταλείπει την πεπατημένη και αναλαμβάνει πρωτοβουλία σ' ένα τομέα, πλησιέστατον προς τις επιδιώξεις του, τον οποίο ως τώρα υποτι-

113. Φερεντίνου, ό.π.., σ. 68.

114. «Σχόλια», *Ζυγός*, ετ. IX, περ.β', Ιούλιος 1965, σ. 8-9.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

μούσε συστηματικά, τον τομέα των πλαστικών τεχνών, θα είναι αναμφισβήτητα η πιο σημαντική καλλιτεχνική εκδήλωση που οργανώθηκε ποτέ στον τόπο μας, ύστερα από την προπέρσινη, της βυζαντινής έκθεσης, στο Ζάππειο.»[115] Επισημαινόταν ότι, ενώ εκείνη ήταν αποτέλεσμα συλλογικής εργασίας, τα *Παναθήναια* «είναι δημιούργημα εκατό τοις εκατό ελληνικό. Το χρωστάμε, κατά πρώτο λόγο, στα μέλη του συμβουλίου του Ε.Ο.Τ. και ιδιαιτέρως στον γενικό γραμματέα του κ. Παπαευστρατίου και κατά δεύτερο λόγο στον κ. Τώνη Σπητέρη, που είχε την ευτυχή έμπνευση, και ο οποίος, τελικά, με τις γνωριμίες και με τις διεθνείς επαφές του, της έδωσε σάρκα και οστά.»[116] Ο Σπητέρης επαινούνταν, αν και τονιζόταν ότι στο παρελθόν το περιοδικό είχε κάποιες διαφωνίες μαζί του. Ωστόσο, η πρωτοβουλία του Ε.Ο.Τ. θεωρούνταν περισσότερο εμπνευσμένη, αφού τέτοιες κινήσεις δεν ήταν συνήθεις στην Ελλάδα. Υπογραμμιζόταν κυρίως ότι η ευκαιρία για τους Αθηναίους, αλλά και για τους φιλότεχνους άλλων πόλεων ήταν εξαιρετική: «[για] να γνωρίσουν από κοντά τη σύγχρονη γλυπτική, μέσ' από το έργο των κυριώτερων εκπροσώπων της. Η ευκαιρία δεν είναι μόνον για τους Αθηναίους. Είναι και για τους φιλότεχνους άλλων πόλεων της Ελλάδος οι οποίοι, με ένα ταξίδι ως την πρωτεύουσα, θα ιδούν έργα που και μακρύτερα, στο εξωτερικό, να πήγαιναν, δύσκολα θα τα έβρισκαν, σε μια πόλη ή σε ένα Μουσείο, όλα μαζί συγκεντρωμένα. Τα εκδρομικά εξ άλλου σωματεία και οι εκπολιτιστικοί και μορφωτικοί σύλλογοι θα έχουν μια εκδήλωση πρώτης τάξεως να υποδείξουν στα μέλη τους και να προγραμματίσουν εκδρομές γι' αυτόν τον σκοπό στην Αθήνα. Γενικά, η λαμπρή αυτή και πρωτοφανέρωτη στον τόπο μας έκθεση πρέπει ν' αξιοποιηθή όσο το δυνατόν καλύτερα. Και θ' αξιοποιηθή όταν προσελκύση το ενδιαφέρον του μεγάλου κοινού. Γιατί είναι πλέον κοινώς παραδεδεγμένο πως το άλφα και το ωμέγα μιας κινήσεως για την αισθητική διαπαιδαγώγηση ενός κοινού είναι η οικείωση. Η οικείωση, η συνεχής και η άμεση, με τα προϊόντα της καλλιτεχνικής δημιουργίας.»[117]

Το δεύτερο κείμενο,[118] επικεντρωνόταν στην προσφορά της έκθεσης

115. «Σχόλια», ό.π., σ. 8.

116. «Σχόλια», ό.π., σ. 8.

117. «Σχόλια», ό.π., σ. 8 και 9.

118. «Απολογισμός Μπιεννάλε», *Ζυγός*, ετ. IX, περ.β', Σεπτέμβριος – Οκτώβριος 1965, σ. 8.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

στην προβολή του ελληνικού τουρισμού. Αποδιδόταν και πάλι εύσημα στον Σπητέρη, που με τις γνωριμίες και τις επαφές του διαφήμισε την έκθεση στο εξωτερικό. Εκφραζόταν η άποψη ότι παρά τα λάθη και τις παραλείψεις, ήταν μια απόλυτα επιτυχής διοργάνωση. Μόνο σοβαρό μειονέκτημα θεωρούνταν ο κατάλογος, γεγονός που έχει επισημανθεί επανειλημμένα. Το σημείωμα κατέληγε με προτροπή στον Ε.Ο.Τ. για περαιτέρω δραστηριοποίηση για την επόμενη όμοια διοργάνωση.

Πλαίσιο / συμπεράσματα

Η μετεμφυλιακή Ελλάδα, που στηρίχθηκε για την ανασυγκρότησή της στο Σχέδιο Μάρσαλ και στην εισροή ξένων κεφαλαίων, ήταν στις αρχές της δεκαετίας του '60 μια αναπτυσσόμενη χώρα, που παρά τα σημαντικά διαρθρωτικά προβλήματα της οικονομίας της και το ασταθές πολιτικό της κλίμα, αποτελούσε ένα ευνοϊκό και ελκυστικό πεδίο επενδύσεων. Με σαφή πλέον προσανατολισμό στο δυτικό κόσμο, με την ένταξη στο ΝΑΤΟ (1953) και το Σύμφωνο Σύνδεσης με τη Ε.Ο.Κ. (1961),[119] το κράτος ιδρύει θεσμούς και οργανισμούς για να διευκολύνει την οικονομική ανάπτυξη κατά τα καπιταλιστικά πρότυπα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα των νέων κρατικών φορέων, που θεσμοθετούνται στη δεκαετία του '50 και πολύ γρήγορα μετατρέπονται σε ανθηρές επιχειρήσεις, είναι ο Ε.Ο.Τ., ο οποίος ως κύριο πεδίο δράσης είχε την ανέγερση και διαχείριση μεγάλων τουριστικών μονάδων ανά την Ελλάδα.[120] Με τις προϋποθέσεις αυτές, η χώρα υποδέχεται τη νέα δεκαετία, που αποδείχθηκε πολυτάραχη και ανατρεπτική για όλο τον κόσμο.

Οι περισσότεροι μελετητές συμφωνούν ότι στη δεκαετία του '60 ολοκληρώνεται, ή μάλλον παγιώνεται, ουσιαστικά η στροφή της ελληνικής καλλιτεχνικής σκηνής προς τα διεθνή δεδομένα, αφού τότε προβάλλεται για πρώτη φορά μια προοπτική που αφορά στο μέλλον των εικαστικών ζητημάτων στη χώρα.[121] Τούτο σημαίνει μια αλλαγή ή μάλλον εκσυγχρο-

---

119. Κ. Σβολόπουλος, «Η Διεθνή θέση της Ελλάδας, 1955-1967», στο *Σύγχρονος ελληνισμός, από το 1941 ως το τέλος του αιώνα*,στο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμ. ιστ΄, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών 2000, σ. 247-261.

120. Π. Καζάκος, «Η Ελληνική Οικονομία», στο *Σύγχρονος ελληνισμός, από το 1941 ως το τέλος του αιώνα*, ό.π., σ. 227-233.

121. Ευγ. Ματθιόπουλος, , «Η ιστορία της τέχνης στα όρια του έθνους», ό.π., σ. 466. Δημ. Τσούχλου-Ματ. Σκαλτσά, *Αίθουσες Τέχνης στην Ελλάδα. Αθήνα, Θεσσαλονίκη,*

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

νισμό, όχι μόνο στα όσα αφορούν στην αγορά και στην προβολή των έργων τέχνης, αλλά και σε μια νέα και πιο άμεση προσέγγιση με τη σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή της Δύσης.[122] Νέες γκαλερί, περισσότερο εξειδικευμένες και με χώρους υψηλότερων προδιαγραφών, εγκαινιάζονται στην πρωτεύουσα, πληθαίνουν οι παρουσίες Ελλήνων καλλιτεχνών στο εξωτερικό, αλλά και οι εκθέσεις νέων ονομάτων στην αθηναϊκή σκηνή, ενώ οργανώνονται ομαδικές και θεματικές εκθέσεις της δυτικής τέχνης,[123]

1920-1988, Αθήνα, εκδ. Άποψη 1989, σ. 31-32. Αλ. Ξύδης, «Ελληνική τέχνη 1945-1970: Μια κριτική ανασκόπηση», *Θέματα χώρου και τεχνών*, τεύχ. 3, 1972, σ. 153, 156. Ε. Βακαλό, «Κριτική των εκθέσεων», *Ζυγός*, τεύχ. 94-95, Σεπτέμβριος – Οκτώβριος 1963, σ. 23.

122. Α. Κωτίδης, «Η μεταπολεμική νεοελληνική τέχνη», στο *Σύγχρονος ελληνισμός, από το 1941 ως το τέλος του αιώνα*, ό.π., σ. 571-572. Βλ. επίσης Μάρθα-Έλλη Χριστοφόγλου, «Η πρόκληση του αντιακαδημαϊσμού στις εικαστικές τέχνες (1949-1967)», στο: *1949-1967. Η εκρηκτική εικοσαετία*, ό.π., σ. 87-89.

123. Η Χριστοφόγλου («Η πρόκληση του αντιακαδημαϊσμού...», ό.π., σ. 91) αναφέρει την έκθεση 46 έργων γνωστών Γάλλων καλλιτεχνών (Picasso, Braque, Matisse, Bonard, Bourdelle, Laurens κ.ά.) στο Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών το 1949 (σήμερα ανήκουν στην Εθνική Πινακοθήκη), τα οποία είχαν προσφερθεί ως «φόρος τιμής στην Ελλάδα». Η συγγραφέας θεωρεί την έκθεση αυτή ως την εμφανή διατύπωση της σύνδεσης της ευρωπαϊκής μοντέρνας τέχνης με «τις ιδέες της απελευθέρωσης από τον κατακτητή και της Αντίστασης». Για τις δεκαετίες του '50 και '60 ενδεικτικά αναφέρω: «Σύγχρονη ιταλική τέχνη», Ζάππειο, οργάνωση Biennale di Venezia, 1953 (Saeti, Casoratti, Manzu κ.λπ.) / «Αμερικανικά μεταξοτυπικά αντίγραφα», Ζάππειο, 1953 / «Εκατό χρόνια ολλανδικής ζωγραφικής, 1851-1940», Ζάππειο, 1953 / «Αμερικανική Χαρακτική», Συνεργασία Βιβλιοθήκη του Κονγκρέσου –USIS, Ζάππειο (ανύπαρκτη η αφαίρεση), 1954 / «Έλληνες ζωγράφοι της Αμερικής», 1955, Οργάνωση USIS (Τ. Σπητέρης, «Η έκθεσις των Ελλήνων ζωγράφων της Αμερικής», *Ελευθερία*, 3 Ιουνίου 1955.) / Έκθεση Henry Moore στο Ζάππειο, 1951 (Άγγ. Προκοπίου, «Η νίκη μιας γενιάς», *Η Καθημερινή*, 23 Μαρτίου 1955) / «Αμερικανοί Χαράκτες», Ζάππειο, 1956 / «Σύγχρονη Ισπανική Τέχνη», Παρνασσός (από ρεαλισμό μέχρι αφαίρεση), 1956 / "American Painting from the 18th Century to the Present Day", που παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο Λονδίνο το 1946 και περιόδευσε σε διάφορες ευρωπαϊκές πρωτεύουσες (βλ. Fr.St.Saunders, *The Cultural Cold War. The CIA and the World of Arts and Letters. The CIA and the World of Arts and Letters*, N.Y., New Press 2000, σ. 265), έφτασε στην Αθήνα με τον τίτλο «Εννέα γενιές Αμερικανών Ζωγράφων», Ζάππειο (περιλάμβανε για πρώτη φορά αφηρημένα έργα των Tobey, O'Keeffe, Gottlieb, Weber, Baziotis κ.ά.), 1958 / «Σύγχρονοι Γερμανοί Ζωγράφοι. Συλλογή Von Rath", Ζάππειο, 1962. (Ε. Βακαλό, *Αφαίρεση*, στο *Η φυσιογνωμία της ελληνικής μεταπολεμικής τέχνης*, τόμ. 1, Αθήνα, Κέδρος 1981, σ. 134-5) / «Τωρινή Τέχνη των Ηνωμένων Πολιτειών –Art USA Now», Ζάππειο, Απρίλιος 1963, που περιλάμβανε έργα της συλλογής Johnson. Επιλογή έργων: Lee Nordless. Κείμενο καταλόγου: Allen Weller. Παρουσιάζονταν έργα Hofmann, Rauschenberg, Gaston κ.ά. (Χρ. Χρήστου, «Τα πρόσωπα της σύγχρονης αμερικανικής ζω-

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

που έρχονται στην Ελλάδα συνήθως στο πλαίσιο διακρατικών συμφωνιών.[124] Εμφανής είναι πλέον η προτίμηση καλλιτεχνών και κοινού για την αφαίρεση, την κυρίαρχη έκφανση του μοντέρνου στη δυτική τέχνη της εποχής. Και αυτή η προτίμηση, όπως και όλες οι άλλες αλλαγές, μεταφράζεται ως επικύρωση του συντονισμού των καλλιτεχνικών πραγμάτων στην Ελλάδα με τα δεδομένα του εξωτερικού, αίτημα και αναζήτηση πάγια για την εγχώρια παραγωγή και σκέψη. Η χρονιά του 1960 θεωρείται το συμβατικό ορόσημο για την εμφανή παρουσία των διαδικασιών ολοκλήρωσης και σύγκλισης, θα λέγαμε σήμερα, με την Ευρώπη.[125] Είναι, εξάλλου, η χρονιά που ο Γ. Σπυρόπουλος κερδίζει το βραβείο της UNESCO στη Μπιεννάλε της Βενετίας, κομίζοντας δάφνες και περηφάνια σε ένα κοινό, που δεν είναι σίγουρο πως έχει πεδίο επαφής με το βραβευμένο έργο, αλλά που οπωσδήποτε το τοποθετεί πλέον στο απυρόβλητο.

Το 1965 είναι έτος πολυσήμαντο, όχι μόνο για τα καλλιτεχνικά πράγματα στη χώρα μας. Ήδη αναφέρθηκε η Η' Πανελλήνιος Έκθεση, η οποία, την άνοιξη, είχε ανακινήσει τον μικρόκοσμο των εικαστικών, φέρνοντας στην επιφάνεια διαφωνίες και αντιθέσεις, αλλά και υπογραμμίζοντας τη στροφή προς περισσότερο αφηρημένους τρόπους έκφρασης.[126] Η θερμή άνοιξη του '65 αφορούσε, βέβαια, κατά κύριο λόγο στο πολιτικό σκηνικό. Σε διεθνές επίπεδο, το Φεβρουάριο σηματοδοτείται η στρατιωτική εμπλοκή των ΗΠΑ στο Βιετνάμ. Στα εσωτερικά, στις 18 Μαΐου ήρθε στην επι-

---

γραφικής», *Ζυγός*, αρ. 90, Μάης 1963, σ. 27-32 και 74) / «Γερμανική Χαρακτική Εξπρεσιονιστών».από το Συμβούλιο Τέχνης της Γερμανίας, Οκτώβριος 1965 / Για τη δεκαετία του '60 στο Δημ. Τσούχλου-Ματ. Σκαλτσά, ό.π., σ. 32, αναφέρονται μεταξύ άλλων: «Έκθεση Caravaggio και της Σχολής του», Ζάππειο / «Έκθεση Γερμανικού Εξπρεσιονισμού», Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών από το Βρετανικό Συμβούλιο / «Έκθεση ιταλικής χαρακτικής», από το Ιταλικό Ινστιτούτο.

124. Δημ. Τσούχλου-Ματ. Σκαλτσά, ό.π., σ. 31-40.

125. Μ. Παπανικολάου, *Ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα*, Αθήνα, Αδάμ 1999, σ. 156-233, όπου προτείνεται το 1960 ως έτος λήξης της μεταπολεμικής περιόδου στην Ελλάδα. Τ. Σπητέρης, *3 αιώνες νεοελληνικής τέχνης, 1660-1967*, τόμ. 2, Αθήνα 1979, σ. 273. Ε. Βακαλό, *Αφαίρεση*, Αθήνα 1981, σ. 69. Αλ. Ξύδης, «Η αφηρημένη τέχνη στην Ελλάδα. Δοκιμή παρουσίασης», *Ζυγός*, Ιούλιος 1965, σ. 69.

126. Η Χριστοφόγλου («Η πρόκληση του αντιακαδημαϊσμού...», ό.π., σ. 92 και σημ. 8) θεωρεί, μάλιστα, ότι το 1965 η αφαίρεση ως εικαστική έκφραση «όχι μόνο είχε γίνει αποδεκτή, αλλά θεωρούνταν ήδη από ορισμένους μοντερνίζοντες 'ξεπερασμένη'».

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

φάνεια η υπόθεση ΑΣΠΙΔΑ,[127] η οποία κατέληξε στις 15 Ιουλίου στην παραίτηση (ή απόλυση) της κυβέρνησης Γ. Παπανδρέου, στις γεμάτες ένταση και πάθος πολιτικές αναταραχές («Ιουλιανά») και στη γενικότερη αποσταθεροποίηση της πολιτικής ζωής. Ο νέος «Ανένδοτος Αγώνας» του λαοφιλούς ηγέτη, που στη διάρκεια του καλοκαιριού βρίσκει φραστικά το δρόμο του και στις αθηναϊκές επιθεωρήσεις,[128] καθώς και η παρατεινόμενη πολιτική κρίση, με τις διαδοχικές προσπάθειες του Κωνσταντίνου να συγκροτήσει κυβέρνηση, μονοπώλησαν το ενδιαφέρον του κοινού, αλλά και τα πρωτοσέλιδα στον τύπο. Η κυβέρνηση Σ. Στεφανόπουλου, που ανέλαβε την εξουσία στις 18 Σεπτεμβρίου και τη διατήρησε μέχρι τα τέλη του 1966, επιχείρησε στη διάρκεια της θητείας της να εξομαλύνει την κρίση.

Στο πλαίσιο αυτό, μεσούσης της σοβαρότερης πολιτικής κρίσης της μεταπολεμικής Ελλάδας, εγκαινιάζονται τα «Παναθήναια», που θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν μια από τις σημαντικότερες καλλιτεχνικές διοργανώσεις της εποχής για τη χώρα, τόσο ως προς το μέγεθος όσο και ως προς τη σπουδαιότητα των εκθεμάτων. Το γεγονός αποκτά επιπλέον βαρύτητα και σημασία, αν λάβουμε υπόψη μας τον τόπο και τον τρόπο παρουσίασης, τα πρόσωπα και τους φορείς που συμμετείχαν ενεργά στην οργάνωσή του, την επιλογή των έργων και τον ορίζοντα υποδοχής του.

Η επιλογή του τόπου αποδείχθηκε καθοριστική για την περίσταση, αφού αποτελούσε ένα μοναδικό πλαίσιο για έργα που συνήθως παρουσιάζονταν μέσα σε μοντέρνα κτίρια. Στην επιλογή αυτή, κατά τη γνώμη μου, διακρινόταν μια υποβόσκουσα επιθυμία για αντιπαράθεση ενός ανυπέρβλητου, κατά διεθνή ομολογία, πολιτιστικού παρελθόντος, με τα επιτεύγματα του σύγχρονου κόσμου, ή μια προσπάθεια αμεσότερης οικειοποίησης των νέων μορφών σε ένα αναμφισβήτητης ιστορικής αξίας περιβάλλον. Πέρα από τα αυταπόδεικτα θετικά στοιχεία της συγκεκριμένης τοπογραφίας και των μνημείων της, ένας επιπλέον ξεχωριστός παράγοντας υπήρξε και η απασχόληση για τη διευθέτηση των εκθεμάτων στο χώρο ενός αρχιτέκτονα με διεθνή σταδιοδρομία και εμπειρία. Πρόκειται για μια ενδιαφέρουσα για την εποχή ιδέα, που πρόβαλλε μια άλλη πτυχή των

127. Για μια συνοπτική παρουσίαση των γεγονότων και των εξελίξεων βλ. Ό. Τσουνάκος, «Από την άνοδο της Ένωσης Κέντρου στη Δικτατορία, 1963-1967», στο *Σύγχρονος ελληνισμός, από το 1941 ως το τέλος του αιώνα*, ό.π., σ. 216-222.

128. Παραδειγματικά αναφέρω το «Γελάτε ανένδοτα», Θίασος Χατζηχρήστου, *Τα Νέα*, 3 Αυγούστου 1965.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

έργων που εκτέθηκαν, εκείνη της παρουσίασής τους σε ανοιχτό χώρο, που υποβάλλει άλλα ψυχολογικά δεδομένα στο θεατή και δημιουργεί ιδιαίτερες συνθήκες φωτισμού και συσχετισμών στο χώρο. Πρωτοποριακή είναι και η αντίληψη για την τοποθέτηση των έργων με τρόπο που να αποκαλύπτονται στο θεατή σχεδόν τυχαία, ανάμεσα στην υπάρχουσα χλωρίδα. Εξάλλου, η πρόταση του Κανδύλη, συμπλέει με την αντίληψη αρκετών μοντέρνων γλυπτών για την έκθεση των έργων τους χωρίς βάθρο ή με γλυπτικό υπόβαθρο κατασκευασμένο από τους ίδιους,[129] αντίληψη που ενοποιούσε το γλυπτικό με τον πραγματικό χώρο και απομακρυνόταν από την παραδοσιακή άποψη για την τοποθέτηση γλυπτών σε σχέση με το θεατή. Όπως διακρίνεται από την περιγραφή της Σπηλιάδη[130] η λειτουργία αυτή επιτελούνταν σε μεγάλο βαθμό από τον τρόπο παρουσίασης που προέκρινε ο Κανδύλης. Μια τέτοια αντίληψη για την έκθεση μοντέρνων γλυπτών διαφοροποιούνταν από τον τρόπο παρουσίασης τής γλυπτικής στα μεγάλα ευρωπαϊκά μουσεία και αίθουσες τέχνης, όπως είχε παγιωθεί ήδη από τα τέλη του 18ου αιώνα, εκείνον δηλαδή της προβολής των εκθεμάτων κατά χρονική αλληλουχία, ή κατά Σχολές ή κινήματα. Ουσιαστικά η συζήτηση για ένα διαφορετικό τρόπο έκθεσης εντείνεται στη δεκαετία του '80 και αφορά στο βαθμό επέμβασης των επιμελητών μιας έκθεσης στην εμπειρία που έχει ο θεατής. Στα μέσα της δεκαετίας του 1990, ο διευθυντής της *Tate Gallery* του Λονδίνου, Nicholas Serota έκλεινε τη διάλεξή του στη μνήμη του Walter Neurath με τη φράση: «Στόχος μας πρέπει να είναι η διαμόρφωση των απαραίτητων προϋποθέσεων ώστε οι θεατές/επισκέπτες των εκθέσεων και των μουσείων να έχουν την αίσθηση της ανακάλυψης όταν κοιτάζουν συγκεκριμένα έργα σε συγκεκριμένο χώρο και χρόνο, και όχι να νιώθουν σαν να βρίσκονται σ' ένα είδος ταινιόδρομου της ιστορίας της τέχνης.»[131] Παρότι σε σχέση με τα «Παναθήναια» δεν δια-

---

129. Το πιο πρώιμο παράδειγμα των τάσεων αυτών είναι το έργο του Rodin, ο οποίος ακόμα και σε προτάσεις του για δημόσια μνημεία καταργούσε το συμβατικό βάθρο. Ακόμα, ενδεικτικό είναι το έργο του Brancusi, ο οποίος όχι μόνο κατασκεύαζε τα υπόβαθρα των έργων του (τα οποία συχνά ενοποιούνται ευφυώς με τα ίδια τα έργα), αλλά είχε σαφή άποψη σχετικά με την τοποθέτησή τους στο χώρο. Στο Atelier του καλλιτέχνη (που σήμερα έχει ανασυστηθεί όπως ο ίδιος το είχε αφήσει και αποτελεί τμήμα της συλλογής του Centre Pompidou στο Παρίσι) προβάλλεται αυτή η δημιουργική αρχή του καλλιτέχνη.

130. Β. Σπηλιάδη, «Τα Παναθήναια της παγκόσμιας γλυπτικής. Ματιές στη Μπιεννάλε», *Η Αυγή*, 12 Σεπτεμβρίου 1965.

131. N.Serota, *Εμπειρία ή ερμηνεία*, ό.π., σ. 55.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

τυπώνεται ανοιχτά μια νέα μεθοδολογική θέση ως προς τον τρόπο έκθεσης, αυτό που θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε είναι ότι ο Κανδύλης προέκρινε αυτού του είδους την τοποθέτηση των έργων σεβόμενος τη μορφολογία και τη φύση των μοντέρνων γλυπτών, αλλά και την πρόθεση των δημιουργών τους, έχοντας σταθερά υπόψη και το χαρακτήρα του συγκεκριμένου τόπου.

Ένας ακόμα σημαντικός παράγοντας είναι το γεγονός ότι η έκθεση συγκροτήθηκε ειδικά για την περίσταση, με τη συμβολή ενός Έλληνα ανθρώπου των τεχνών, για τις ανάγκες ενός κοινού που δεν είχε μεγάλη επαφή με τη μοντέρνα γλυπτική. Δεν επρόκειτο, δηλαδή, για μια έκθεση που συγκροτήθηκε για να περιοδεύσει στην Ευρώπη (ή και στη Λατινική Αμερική), πρακτική που συνηθιζόταν, κυρίως εκ μέρους των ΗΠΑ, ήδη από τη δεκαετία του '50.[132] Οι εκθέσεις αυτού του είδους, θεωρείται σήμερα ότι αποτέλεσαν μέρος των προσπαθειών του αμερικανικού State Department να εκμεταλλευτεί κυρίως μία έκφραση του μοντέρνου, τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό, στο πλαίσιο πολιτικής προπαγάνδας στον ψυχροπολεμικό κόσμο,[133] ενώ πολιτικά κίνητρα ανιχνεύονται και στις προθέσεις φορέων και άλλων κρατών της εποχής σε ό,τι αφορά καλλιτεχνικές διοργανώσεις. Εκτός από την κυρίαρχη αντιπαράθεση Νέας Υόρκης – Παρισιού για πολιτιστική υπεροχή, την ιστορική καταγωγή του μοντέρνου διεκδικούσαν, αν και πιο υποτονικά και άλλες ευρωπαϊκές έδρες, κυρίως της Γερμανίας. Τα «Παναθήναια», όπως άλλωστε αντιμετωπίστηκαν και από τον εγχώριο τύπο, διαφοροποιούνταν σημαντικά από προσπάθειες αυτού του είδους. Αποτελούσαν μάλλον μια προσπάθεια πρωτογενούς ιστορικής παρουσίασης των ευρωπαϊκών καλλιτεχνικών εξελίξεων σε μια χώρα της οποίας το πολιτιστικό παρελθόν στοίχειωνε ακόμα τις επιλογές του παρόντος. Σε αντίθεση με τα κέντρα παραγωγής του μοντέρνου στην Ευρώπη, η Ελλάδα υστερούσε, εκτός των άλλων, και ως προς τη δυνατότητα να προσφέρει στους πολίτες της μουσεία με μόνιμες συλλογές έργων του δυτικού μοντερνισμού. Η οποιαδήποτε οπτική εμπειρία του κοινού σχετικά με το ζήτημα προέκυπτε είτε από ταξίδια στο εξωτερικό (για

132. Fr. St. Saunders, *The Cultural Cold War*,ό.π., σ. 256 (για την έκθεση "Advancing American Art"), 265 (για τις "American Painting from the 18th Century to the Present Day", 1946 κ.ε. και την "American Vanguard Art for Paris", 1951), 269 (για την "12 Contemporary American Painters and Sculptors", 1953/4), 270 (για την "Young Painters", 1954-5), 273 (για την "Antagonismes", 1960).

133.Saunders, ό.π., ειδικά στο κεφάλαιο «Yanqui Doodles", σ. 253-278.

όσους είχαν τη δυνατότητα να τα πραγματοποιήσουν) είτε από περιοδεύουσες εκθέσεις, που διοργανώνονταν από φορείς του εξωτερικού και απευθύνονταν πιθανόν σε ανθρώπους άλλης μόρφωσης και εμπειρίας. Η συγκρότηση μιας έκθεσης της κλίμακας των «Παναθηναίων» πρόσφερε στο συγκεκριμένο κοινό τη μοναδική ευκαιρία της επαφής με ιστορικά έργα. Αυτό δικαιολογεί και τον «παιδευτικό» ρόλο που «επωμίζονται» όλοι οι κριτικοί όταν αναφέρονται σ' αυτήν. Πάντως, αν ανιχνεύσουμε την ιδέα πίσω από την οπτική και την οργάνωση της έκθεσης, τότε προκύπτει ένας προσανατολισμός στην κυρίαρχη αισθητική του μοντέρνου.

Ο κύριος διοργανωτής της εκδήλωσης, ο Τώνης Σπητέρης, ενσάρκωνε τα ιδεώδη χαρακτηριστικά για την περίσταση. Φιλελεύθερης κοσμοθεωρίας (αρθρογραφούσε στην *Ελευθερία*, τη *Νέα Εστία*, την *Αρχιτεκτονική* και το *Ζυγό*[134]), με διεθνείς επαφές, σημαντική κοινωνική επιφάνεια και σοβαρή συγγραφική παρουσία, ταιριάζει στη γενική εικόνα του πολίτη του κόσμου της εποχής. Επιπλέον, ο ίδιος είχε ήδη δείξει επανειλημμένα τη διάθεσή του για την ενεργή προώθηση της σύγχρονης ελληνικής καλλιτεχνικής παραγωγής στα διεθνή fora, με κορυφαία του κίνηση την προώθηση της υποψηφιότητας του Γ. Σπυρόπουλου για το βραβείο UNESCO στη Biennale της Βενετίας το 1960, με την ιδιότητα του επιτρόπου της Ελλάδας στη διοργάνωση.[135] Η παρουσία του εγγυούταν τον προσανατολισμό μιας προσπάθειας, με σκοπό την επιμόρφωση του κοινού στη μοντέρνα δυτική τέχνη. Σε ό,τι αφορά στην επιλογή των έργων, θα έπρεπε να στηρίζουν την ιστορική πορεία αυτής της τέχνης και όχι να παρουσιάζουν τις πιο πρόσφατες εκφάνσεις της, εκφράζοντας μια μετριοπαθή, για τα δεδομένα των μεγάλων διεθνών εκθέσεων και διοργανώσεων, επιλογή. Η ομιλία τού Σπητέρη στα εγκαίνια είναι ενδεικτική των προθέσεών του: «Μέσα, λοιπόν, στο ελληνικό περιβάλλον, όπου εγεννήθη η γλυπτική, παρουσιάζουμε τους μοντέρνους δασκάλους. Φοβήθηκα ότι μία έκθεσι εμφανιζόμενη απέναντι από την Ακρόπολι και μέσα στο άπλετο φως θα δημιουργούσε επιπτώσεις. Έργα που τα είχα δη σε κλειστό χώρο νόμισα ότι θα χάσουν στον ανοικτό. Και όμως εξεπλάγην από το αποτέλεσμα. Όλα τα έργα κέρδισαν αντί να χάσουν.»[136] Η σύνδεση με τα δεδομένα του συ-

134. Βλ. τον τόμο *Η εργογραφία του Τώνη Σπητέρη*, Θεσσαλονίκη 1990.

135 .Η εξαιρετική θέση του Σπητέρη στα καλλιτεχνικά πράγματα της εποχής υπογραμμίζεται εμφατικά στο Μ. Στεφανίδης, «Ο κύριος Clement Greenberg δεν πήρε ποτέ το τσάι του εδώ», στο: *Η Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα*, ό.π., σ. 271.

136. Περιγραφή Κ.Δ. Λιναρδάτου, *Τα Νέα*, 9 Σεπτεμβρίου 1965.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

γκεκριμένου χώρου αφενός φωτίζει την ελληνοπρεπή παιδεία του διοργανωτή και την κατεύθυνση με την οποία προβλήθηκε η έκθεση εγχώρια και διεθνώς, αφετέρου μαρτυρεί τη δυσκολία ενός εγχειρήματος, που δεν είχε προηγούμενο για τα ελληνικά πράγματα. Η ασφαλής μορφολογικά επιλογή των εκθεμάτων και η οικονομική (πάντα σε σχέση με τις μεγάλων προϋπολογισμών εκθέσεις του εξωτερικού) λύση που προκρίθηκε, όπως παρουσιάστηκε στην ενότητα «τα δεδομένα της έκθεσης», εξασφάλιζαν μια στέρεη ιδεολογική βάση, που σκιαγραφούσε με άνεση μια γραμμική ιστορική εξέλιξη της ιστορίας της μοντέρνας γλυπτικής. Τα εκθέματα προβάλλονταν με φόντο τον αρχαίο πολιτισμό, καθώς ο λόφος της Ακρόπολης και τα μνημεία του συμπεριλαμβάνονταν στο οπτικό πεδίο του επισκέπτη, οδηγώντας έτσι σε μια καταξιωτική, εκ των πραγμάτων, πρόσληψη της αισθητικής τους.

Θεωρώ ότι η εκδήλωση, από κάθε της παράμετρο, εντασσόταν στην ευρύτερη προσπάθεια εκσυγχρονισμού της ελληνικής κοινωνίας, σε όλα της τα επίπεδα. Δεν είναι τυχαίο που την οργάνωσε ο Ε.Ο.Τ., ένας από τους μεταπολεμικούς κρατικούς φορείς-μοχλούς ανάπτυξης, που με τον τρόπο αυτό πρόβαλε ένα πρόσωπο λιγότερο τεχνοκρατικό. Κρατικοί λειτουργοί και υπηρεσίες, τεχνοκριτικοί και τύπος, τόπος και τρόπος έκθεσης, επιλογή των εκθεμάτων, συντείνουν στην κατάδειξη ενός γεγονότος-υποδείγματος για τα ζητούμενα της εποχής. Σε μια επαρχιακή καλλιτεχνική σκηνή, που δύσκολα παρήγαγε εκθέσεις διεθνούς σημασίας χωρίς αρχαιολογικό περιεχόμενο, και η οποία επιχειρούσε για πρώτη φορά στον 20ό αιώνα να διαβεί δυναμικά τα στενά εγχώρια πλαίσια αγοράς και διακίνησης της τέχνης, η παρουσία τόσων ιστορικών έργων σε συνδυασμό με μια φροντισμένη παρουσίαση, σήμαινε αναμφίβολα την απαρχή ενός νέου είδους διαδικασιών για τον ελληνικό χώρο, τουλάχιστον σε τεχνοκρατικό επίπεδο. Ωστόσο, από την εξέταση που προηγήθηκε θα μπορούσαν να τεθούν μια σειρά ερωτημάτων –απαρχή μιας ευρύτερης έρευνας- όπως γιατί τα «Παναθήναια» παρέμειναν ένα μεμονωμένο επεισόδιο για αρκετά χρόνια στην ελληνική καλλιτεχνική σκηνή, γιατί η έκθεση δεν προβλήθηκε περισσότερο δυναμικά στην εποχή της, δεν προκάλεσε συζητήσεις και αντιπαραθέσεις, πέρα απ' ό,τι αφορούσε στην ελληνική συμμετοχή και γιατί, ακόμα και σήμερα, είναι άγνωστη σε όσους δεν είχαν την ευκαιρία να την παρακολουθήσουν.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Πίνακας 1

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ		ΕΡΓΟ	ΧΡ. ΕΡΓΟΥ	ΥΛΙΚΟ	ΔΙΑΣΤ. (cm)	ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ
Archipenko Alexander	1887-1964	Όρθια φιγούρα	1917	χαλκός	32,5χ9,5χ6,5	Musée nat. d'art moderne, Paris
Arp Jean	1887-1966	Γλυπτική στήλη Νο 253	1961	χαλκός	96,5χ14χ6	Galerie Denise René, Paris
		Πτολεμαίος ΙΙ, Νο 167	1958	χαλκός	100χ52χ48	Galerie Denise René, Paris
		Δεν έχει ακόμη τίτλο [sic]	1960	χαλκός	82χ58χ10,5	Galerie Denise René, Paris
Barlach Ernst	1870-1938	Ο μοναχικός	1911	χαλκός	59χ35,5χ19,7	Nikolaus Barlach, Ratzeburg
		Ο άνθρωπος που τραγουδάει	Δεν αναφέρεται	χαλκός	50χ46χ42	Nikolaus Barlach, Ratzeburg
Béothy Etienne	1897-1962	Ο γλάρος	1959	χαλκός	112χ35	Δεν αναφέρεται
		Η σφήκα	1957	ξύλο	135χ68	Δεν αναφέρεται
Bill Max	1908-1994	Ρυθμός στο χώρο	1947/8	γρανίτης	230χ75χ220	Δεν αναφέρεται
		Νο 22	1953	μάρμαρο	140χ8χ140	Δεν αναφέρεται
Boccioni Umberto	1882-1916	Μοναδική γραμμή συνέχειας στο χώρο	Δεν αναφέρεται	χαλκός	115	Civica Gall. d' Arte Moderna, Milan
Bourdelle Émile-Antoine	1861-1929	Ηρακλής τοξότης	1909	χαλκός	250χ240χ120	Bourdelle et Doufet, Paris
		Κεφαλή της «Δύναμης»	1920	χαλκός	93χ60χ65	Bourdelle et Doufet, Paris
Brancusi Constantin	1876-1957	Ο πετεινός	1941	χαλκός	103χ21χ11	Musée nat. d'art moderne, Paris
Calder Alexander	1898-1976	Φλαπ-τοπ	Δεν αναφέρεται	Δεν αναφέρεται	Δεν αναφέρεται	Δεν αναφέρεται
Chauvin	1889[-?]	Το χρυσό πουλί	1939	χαλκός	75χ9χ17	Galerie Alex Magui, Paris
		Χελιδονόψαρο	1950	χαλκός	32χ27χ24	Galerie Alex Magui, Paris
		Η λύρα	1951	χαλκός	47χ30χ20	Galerie Alex Magui, Paris
Condoy Honorio	1900-1953	Αιδός [sic]	1951	πέτρα	94χ35χ30	Gal. Raymond Greuze, Paris
		Ζευγάρι	1938	χαλκός	66χ32χ27	Gal. Raymond Greuze, Paris
		Έκφραση Νο 5	1943	μάρμαρο	50χ25χ26	Gal. Raymond Greuze, Paris
Csáky Joseph	1888-1971	Γυμνή όρθια γυναίκα	1913	χρυσωμένος χαλκός	20χ24χ22	Musée nat. d'art moderne, Paris
		Νυχτερινό	1946	γύψος	58χ60χ130	Δεν αναφέρεται
Despiau Charles	1874-1946	Μικρή κόρη από τις Landes	1907	μάρμαρο	30χ26χ21	Musée nat. d'art moderne, Paris
		Εύα	1925	χαλκός	190χ61χ42	Musée nat. d'art moderne, Paris
Duchamp Villon Raymond	1876-1918	Ο αθλητής	1910	χαλκός	61χ35χ39	Musée nat. d'art moderne, Paris

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

		Μεγάλο άλογο	1914	χαλκός	107χ60χ100	Musée de sculpture en Plein Air, Middelheim, Anvers
Epstein Jacob	1880-1959	Παναγία με το παιδί	1926	χαλκός	53,3χ30,5	Lady Epstein, London
		Προσωπογραφία του Μπέρναρ Σω	1934	χαλκός	43χ20	City Museum and Art Gallery, Birmingham
Gabo Naum	1890-1977	Δεν αναφέρεται	Δεν αναφέρεται	Δεν αναφέρεται	Δεν αναφέρεται	Δεν αναφέρεται
Gargallo Pablo	1881-1934	Δαβίδ	1934	χαλκός	55χ19	P.Anguera, Paris
		Γύφτος	1924	χαλκός	67χ21	P.Anguera, Paris
		Άγ. Ιωάννης ο Βαφτιστής	1933	χαλκός	230χ90	P.Anguera, Paris
Gaudier Brzeska Henri	1891-1915	Πουλί που καταπίνει ένα ψάρι	1914	χαλκός	33χ27,9χ61	H.S.Ede, Esq., London
		Σκύλος	1912-13	χαλκός	14,6χ7,6χ35,6	H.S.Ede, Esq., London
		Προσωπογρ. της Όρας Μπρόντσκυ	1913	χαλκός	71	Temple Newsam House, Leeds
Giacometti Alberto	1901-1966	Όρθια φιγούρα	1960	χαλκός	131χ19χ31	Δεν αναφέρεται
		Επίπεδη κεφαλή	1927	γύψος	40χ39χ6	Δεν αναφέρεται
Gimond Marcel	1894-1961	Κεφάλι ανδρός	1932	πέτρα	31χ21χ25	Musée nat. d'art moderne, Paris
		Νέα καπέλα όρθια	1934	χαλκός	160χ60χ42	Musée nat. d'art moderne, Paris
González Julio	1876-1942	Καθιστή γυναίκα No 2	1934	σίδερο	80χ20χ50	Ιδιωτική συλλογή, Paris
		Κεφάλι της Μονσερά που φωνάζει N2	1942	χαλκός	40χ25χ45	Ιδιωτική συλλογή, Paris
Hamm Henri	1871-1961	Φλόγα	1953	μάρμαρο	2 μ.	Henriette Hamm, Paris
Hepworth Barbara	1903-1975	Φόρμα οβάλ (Τρεζιόν)	1962/3	χαλκός	146 μ.	Δεν αναφέρεται
		Θαλασσινή φόρμα (Ατλαντικός)	1964	χαλκός	Y 198	Δεν αναφέρεται
Jespers Oscar	1887-1970	Στον ήλιο	1948	χαλκός	205χ55χ68	Musée de sculpture en Plein Air, Middelheim, Anvers
		Ταχυδακτυλουργός	1923	Πέτρα χρωματισμένη	Y. 100	Oscar Jespers, Bruxelles
		Κεφάλι γυναικός	1930	μάρμαρο	36χ18	Oscar Jespers, Bruxelles
Lachaise Gaston	1882-1935	Δεν αναφέρεται	Δεν αναφέρεται	Δεν αναφέρεται	Δεν αναφέρεται	Δεν αναφέρεται
Laurens Henri	1885-1954	Αμφίονας No 4/5	1937	χαλκός	Y. 227	Galerie Louise Leiris, Paris
		Ο Αρχάγγελος No 5/6	1946	χαλκός	36χ36.5χ68	Galerie Louise Leiris, Paris
Lehmbruck Wilhelm	1881-1919	Γονατιστή	1911	χαλκός	Y. 178	Anita Lembruch, Stuttgart

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΑΘΗΝΩΝ

		Λουόμενη	1913/4	χαλκός	Y. 93	Anita Lembruch, Stuttgart
Lipchitz Jacques	1891-1973	Ναύτης με την κιθάρα	1914	χαλκός	79χ21χ21	Musée nat. d'art moderne, Paris
		Η απαγωγή της Ευρώπης	1938	χαλκός	39χ67χ32	Musée nat. d'art moderne, Paris
Lipsi Morice	1898[-?]	Ιερός	1963	πέτρα	180χ90χ30	Δεν αναφέρεται
		Πυραμιδοειδής II	1959	λάβα	63χ62χ45	Δεν αναφέρεται
Maillol Aristide	1861-1944	Η νύμφη	1930	χαλκός	Y. 154	Galerie Dina Vierny, Paris
		Κίνηση	1930	χαλκός	Y. 120	Galerie Dina Vierny, Paris
Malfray Charles	1887-1940	Η αλήθεια	1932	γύψος	124χ68χ59	Musée nat. d'art moderne, Paris
Manes Pablo	1891-1961	Η πτώση του Ίκαρου	Δεν αναφέρεται	χαλκός	62χ20χ15	Κυρία Susse, Arcueil, Seine
Manolo	1872-1945	Τρυγήτρια Νο 8/20	1913	χαλκός	Y. 45	Galerie Louise Leiris, Paris
		Γυμνή γυναίκα όρθια Νο 1/10	1931	χαλκός	Y. 80	Galerie Louise Leiris, Paris
Marini Marino	1901-1980	Θαύμα	1959/60	χαλκός	174χ125χ245	Kunsthaus Zürich
Martini Arturo	1889-1947	Κορμός	1939	χαλκός	77χ20χ39	Galleria Annunciata, Milano
Meštrović Ivan	1883-1962	Milos Obilic	Δεν αναφέρεται	χαλκός	Y. 260	Atelier Meštrović, Zagreb
		Χριστός εσταυρωμένος	1916	ξύλο	Y. 330	Musée Meštrović, Split
Minne Georges	1886-1941	Αλληλεγγύη	1888	χαλκός	Y. 67	Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anvers
Moholy Nagy László	1895-1946	Δεν αναφέρεται	Δεν αναφέρεται	Δεν αναφέρεται	Δεν αναφέρεται	Δεν αναφέρεται
Moore Henry	1898-1986	Όρθια φιγούρα	1961	χαλκός	284,5	Δεν αναφέρεται
		Όρθιο μοτίβο Νο 5	1956	χαλκός	213,5	Δεν αναφέρεται
Noguchi Isamu	1904-1988	Mitosis	1963	χαλκός	55χ70	Galerie Claude Bernard, Paris
		Ichmer	1959	χαλκός	142χ50	Galerie Claude Bernard, Paris
Pevsner Antoine	1886-1962	Ανάγλυφο οβάλ	1945	χαλκός	130χ87χ33	Stadelijk Museum, Amsterdam
		Φοίνιξ	1958	χαλκός	99χ23χ31	Ιδιωτική συλλογή, Bruxelles
Peyrissac Jean	1895-1974	Ματιές προς την Ανατολή	1960	χαλκός	70χ25χ33	Συλλογή Jean Rivier, Paris
		Η ορδή	1957	Σφυρηλ.σίδερο	130χ75χ55	Συλλογή Jean Rivier, Paris
Pompon François	1855-1923	Το ελάφι	1920	χαλκός	160χ100χ176	Musée nat. d'art moderne, Paris
Prinner Anton	1902[- ?]	Η κλητή	1954	χαλκός	120χ33χ45	Συλλογή René Batigne, Vallauris
Richier Germain	1904-1959	Ο τυφών	1948	χαλκός	200χ52χ80	Galerie Greuzevault, Paris
		Η θύελλα	1948	χαλκός	178χ50χ67	Galerie Greuzevault, Paris

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

Rodin Auguste	1840-1917	Σπουδή για ένα «Πολίτη του Καλαί»	1884	χαλκός	190χ118χ82	Musée Rodin, Paris
		Γονατιστή γυναίκα	1882	χαλκός	84χ60χ50	Musée Rodin, Paris
Rosso Medardo	1858-1928	Δεν αναφέρεται	Δεν αναφέρεται	Δεν αναφέρεται	Δεν αναφέρεται	Δεν αναφέρεται
Stackpole Ralph	1885[-?]	Πέτρες για ένα παλάτι από φτέρες	1963	πέτρα Βόλβικ	160χ80χ160	Δεν αναφέρεται
		Φυτική και ζωική συνάντηση	1964	μαύρος γρανίτης	119χ70	Δεν αναφέρεται
Vantongerloo Georges	1886-1965	Κοσμικό σώμα με δορυφόρους και μελχιόρ	1964	Πλαστικό	60χ58χ60	Δεν αναφέρεται
		Κατασκευή στη σφαίρα	Δεν αναφέρεται	γύψος	Y. 17	Δεν αναφέρεται
Vitullo Sésostrice	1899-1953	Ο ταύρος	1951	γρανίτης	Y. 140	Kupla Vitullo, Montrouge, Seine
		Κεφάλι	1949	ξύλο	Y. 40	Kupla Vitulio, Montrouge, Seine
Wotruba Fritz	1907-1975	Κορμός	1958	χαλκός	Y. 174	Δεν αναφέρεται
		Πλαγιαστή φιγούρα	1962/3	χαλκός	80χ50χ160	Δεν αναφέρεται
Zadkine Ossip	1890-1967	Ορφέας	1956	χαλκός	325χ80	Δεν αναφέρεται
		Η γυναίκα με τη βεντάλια	1920	χαλκός	Y. 100	Δεν αναφέρεται
Braque Georges	1882-1963	Κεφάλι αλόγου	1943	χαλκός	43χ90χ185	Musée nat. d'art moderne, Paris
		Υμήν	1939	χαλκός	75χ50	Galerie Maeght, Paris
Chagall Marc	1889-1985	Δεν αναφέρεται	Δεν αναφέρεται	Δεν αναφέρεται	Δεν αναφέρεται	Δεν αναφέρεται
Dali Salvador	1904-1989	Η Αφροδίτη με τα συρτάρια	1936	χαλκός	Y. 100	Συλλογή Max Clarac-Sérou, Paris
Daumier Honoré	1808-1879	Χωρίς τίτλο	Δεν αναφέρεται	χαλκός	Y. 46	Ιδιωτική συλλογή, Paris
Degas Edgar	1834-1917	Γυναίκα που βγάζει την κάλτσα της	Δεν αναφέρεται	χαλκός 52/E	Y. 46	Συλλογή Yves de la Patellière, Paris
		Η μαθήτρια	Δεν αναφέρεται	χαλκός	Y. 28	Συλλογή Yves de la Patellière, Paris
Derain André	1880-1954	Το μεγάλο πρόσωπο	Δεν αναφέρεται	χαλκός	45χ28χ15	Συλλογή Pierre Cailler, Lausanne
		Γυναίκα με τα μακριά μαλλιά	Δεν αναφέρεται	χαλκός	34,5χ20χ15	Συλλογή Pierre Cailler, Lausanne
Dubuffet Jean	1901-1985	Pince-bec	1960	χαρτόνι	Y. 95	Δεν αναφέρεται
Duchamp Marcel	1887-1968	Ρόδα ποδηλάτου	1913	σίδερο κ ξύλο	Y. 125	Galleria Schwarz, Milano
		Μπουκαλοθήκη	1914	σίδερο	Y. 59	Galleria Schwarz, Milano
Ernst Max	1891-1976	Είστε η Νινίς;	1955/6	χαλκός	57χ20χ95	Galerie Claude Levin, Paris
		Γκαί	1935	χαλκός	Y. 38	Galerie Maeght, Paris

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Fautrier Jean	1898-1964	Ο όμηρος	1943	χαλκός	49χ31	Galerie Michel Couturier & Cie, Paris
		Μεγάλο όρθιο γυμνό	Δεν αναφέρεται	χαλκός	51χ14	Galerie Michel Conturier & Cie, Paris
Freundlich Otto	1878-1943	Σύνθεση	1933	χαλκός	230χ100	Galerie Claude Bernard, Paris
		Γλυπτική-αρχιτεκτονική	Δεν αναφέρεται	χαλκός	126χ69χ43	Συλλογή S.O. Freundlich, Paris
Léger Fernand	1881-1955	Το κλαδί	1952	χαλκός	55χ35.5	Musée Fernand Léger, Biot
		Το λουλούδι που περπατάει	Δεν αναφέρεται	χαλκός	64,5χ51	Musée Fernand Léger, Biot
Matisse Henri	1869-1954	Κεφάλι της Ζαννέτ Νο 5	1910/11	χαλκός	Y. 58	Ιδιωτική συλλογή, Paris
		Όρθιο γυμνό	1950	χαλκός	Y. 47	Ιδιωτική συλλογή, Paris
Miró Joan	1893-1983	Γυναίκα	1950	χαλκός	Y. 32	Galerie Maeght, Paris
		Γυναίκα	Δεν αναφέρεται	κεραμική	50χ90χ35	Galerie Maeght, Paris
Modigliani Amedeo	1884-1920	Κεφάλι γυναίκας	1911/2	πέτρα	73χ23χ31	Συλλογή Charles Coury, Paris
Permeke Constant	1886-1952	Έργον Αριθμ. 13	Δεν αναφέρεται	χαλκός	Y. 58,5	Συλλογή οικογ. Permeke
		Έργον Αριθμ. 17	Δεν αναφέρεται	χαλκός	Y. 65	Συλλογή οικογ. Permeke
		Έργον Αριθμ. 18	Δεν αναφέρεται	χαλκός	Y. 97	Συλλογή οικογ. Permeke
Picasso Pablo	1881-1973	Ανθρωπος με σταυρωμένα χέρια	1956	χαλκός	Y. 214	Galerie Louise Leiris, Paris
		Η καταδύτρια	1957	χαλκός	Y. 264	Galerie Louise Leiris, Paris
		Ο άνθρωπος-βρύση	1957	χαλκός	Y. 227χ73	Galerie Louise Leiris, Paris
		Κολυμβητής	1957	χαλκός	198χ175	Galerie Louise Leiris, Paris
		Κολυμβητής	1957	χαλκός	176χ46	Galerie Louise Leiris, Paris
		Κεφάλι	1957	χαλκός	136χ46	Galerie Louise Leiris, Paris
Renoir Pierre Auguste	1841-1919	Αφροδίτη νικήτρια	1914	χαλκός	180χ90χ130	Musée de Cagnes, Cagnes-sur-Mer
Wouters Rik	1882-1914	Οικογενειακές έγνοιες	1913	χαλκός	222χ86χ68	Δήμος Watermael-Boitsfort, Bruxelles
		Η τρελή παρθένα	Δεν αναφέρεται	χαλκός	Y. 200	Κυρία de Carnière, Overyse, Βέλγιο

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ABSTRACT

THE "PANATHENAIA OF SCULPTURE", ATHENS 1965

by
Areti Adamopoulou

The "Panathenaia of Sculpture" was an exhibition staged in Athens, in 1965. It was a major cultural event for the country, presenting a linear history of modern sculpture, commencing with Rodin and ending with artists born during the first decade of the 20th century. Though it was based on well-known artists, they were represented by their more recent production. Responsible for choosing the exhibits were the art critics Tonis Spiteris, Denys Chevalier and Giuseppe Marchiori, the first being the "heart" of the committee. The art works came from institutions, mostly private, and collectors, from many European cities (mainly Paris). It was the first open-air sculpture event presented in Greece. The site chosen was one of peculiar interest and symbolism: the Philoppapos Hill, opposite the Athenian Acropolis. The exhibition was staged by an architect (Giorgos Kandilis), who favored a way of presentation, which encouraged the spectators to "discover" the sculptures in the rocky landscape and the flora of the site. The Greek Tourist Organisation funded the event, an unusual practice for its scope of activities.

This paper is focusing on the main aspects of the "Panathenaia": the works chosen, the way of their presentation, the contribution of foreign museums and collections, the people and the institutions involved and the ideology underlying the project. The source of information was texts published in the Greek press, both by art critics and journalists, and the exhibition catalogue. In a period crucial for orienting cultural choices and exhibition practices in Greece, this event can be used as a case study for tracing the reception attitudes towards modern art and for enlightening us about the Greek cultural stage at the time.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ