



ΑΦΑΙΡΕΣΗ
ΤΑ ΗΡΩΙΚΑ
ΧΡΟΝΙΑ
ABSTRACTION
THE HEROIC
YEARS

Χωρίς τίτλο II
Ελληνική Μεταπολεμική
Αφαίρεση:
τα ηρωικά χρόνια

Untitled II
Greek Postwar
Abstraction:
the heroic years

Επιμέλεια: Θούλη Μισιρλόγλου, Γιάννης Μπόλης
Curators: Yannis Bolis, Thouli Misirloglou



Χορηγός καταλόγου | Catalogue sponsor



ΔΙΟΙΚΗΤΙΚΟ ΣΥΜΒΟΥΛΙΟ**Πρόεδρος**

Ανδρέας Τάκης

Αντιπρόεδρος

Γιώτα Μυρτσιώτη

Μέλη

Γεώργιος Διβάρης

Κατερίνα Καμάρα

Γιώργος Κατσάγγελος

Αλέξανδρος Μπαλτζής

Ματούλα Σκαλτσά

Αναστάσιος Τζήκας

Έλλη Χρυσίδου

Αν. Γενική Διευθύντρια MOMus**Διευθύντρια MOMus-Μουσείο****Μοντέρνας Τέχνης Συλλογή Κωστάκη**

Μαρία Τσαντσάνογλου

Αν. Διευθύντρια MOMus-**Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης-
Συλλογές Μακεδονικού Μουσείου****Σύγχρονης Τέχνης και Κρατικού
Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης****και MOMus-Πειραματικού Κέντρου****Τεχνών**

Συραγώ Τσιάρα

BOARD OF ADMINISTRATION**Chairman**

Andreas Takis

Vice Chairwoman

Giota Myrtsioti

Members

Alexandros Baltzis

Elli Chrysidou

Giorgios Divaris

Katerina Kamara

Georgios Katsagelos

Matoula Scaltsa

Anastasios Tzikas

Acting General Director MOMus-**Director MOMus-****Museum of Modern Art-Costakis****Collection**

Maria Tsantsanoglou

Acting Director of the MOMus-**Museum of Contemporary****Art-Macedonian Museum of
Contemporary Art and State Museum****of Contemporary Art Collections and****MOMus-Experimental Center for the****Arts**

Syrago Tsiara

ΕΚΘΕΣΗ**Επιμέλεια**

Θούλη Μισιρλόγλου, Γιάννης Μπόλης

Συντονισμός - Οργάνωση

Ελένη Κωτσαρά

Τεχνική Υποστήριξη - Φωτισμοί

Κώστας Κοσμίδης,

Δημήτρης Μεράντζας

**Τμήμα Διοικητικών, Οικονομικών &
Τεχνικών Υπηρεσιών**

Αθηνά Ιωάννου, Ευτυχία Πετρίδου

**Επικοινωνία - Δημόσιες Σχέσεις -
Κέντρο Τύπου**

Κλειώ Γούσιου, Χρύσα Ζαρκαλή,

Μαρία Ζαμπέτη

Λογιστήριο

Χάρης Θεοδωρίδης, Αρετή Καραβασίλη,

Μαρία Πούρνου

Γραμματειακή Υποστήριξη

Χριστίνα Πλευρίτου

Ασφάλεια Χώρων

IS Intelligence Security

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΚΘΕΣΗΣ**Σχεδιασμός**

Κλειώ Γούσιου

Κείμενα

Θούλη Μισιρλόγλου, Γιάννης Μπόλης,

Σπύρος Μοσχονάς

Μεταφράσεις

Γιώργος Χρηστίδης

EXHIBITION**Curators**

Yannis Bolis, Thouli Misirloglou

Organisation - Coordination

Eleni Kotsara

Technical Support - Lighting

Costas Kosmidis,

Dimitris Merantzias

**Department of Administrative,
Financial & Technical Services**

Athina Ioannou, Eftychia Petridou

**Communication - Public Relations -
Press Office**

Cleo Gousiou, Chrysa Zarkali,

Maria Zampeti

Accountants

Areti Karavassili, Maria Pournou,

Haris Theodoridis

Secretarial Support

Christina Plevritou

Security

IS Intelligence Security

EXHIBITION'S CATALOGUE**Design**

Cleo Gousiou

Texts

Yannis Bolis, Thouli Misirloglou,

Spyros Moschonas

Translations

Giorgos Christides

**Χωρίς τίτλο II
Ελληνική Μεταπολεμική
Αφαίρεση:
τα ηρωικά χρόνια**

**Untitled II
Greek Postwar
Abstraction: the heroic years**

MOMus-Μουσείο Άλεξ Μυλωνά
MOMus-Museum Alex Mylona

29.05-15.9.2019

Ο Μητροπολιτικός Οργανισμός Μουσείων Εικαστικών Τεχνών Θεσσαλονίκης (MOMus) ξεκινά την πορεία του κάνοντας πράξη μια από τις καταστατικές συνιστώσες της στρατηγικής του: αξιοποιεί και προβάλλει την ποιότητα και τον πλούτο των μονίμων συλλογών του. Πρόκειται ακριβώς για τις συλλογές που το Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, το Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης και το Μουσείο Άλεξ Μυλωνά κληροδότησαν με τη συνένωση των λειτουργιών τους στον νεότευκτο μητροπολιτικό φορέα πολιτισμού. Αυτές οι συλλογές καθιστούν σήμερα το MOMus ένα δημόσιο μουσείο με ένα σύνολο έργων σύγχρονης τέχνης από τα μεγαλύτερα και πιο ποικιλόμορφα στην Ευρώπη. Και, πάντως, το μουσείο εκείνο με το μεγαλύτερο σύνολο έργων ελληνικής σύγχρονης τέχνης στην Ελλάδα και διεθνώς.

Η ελληνική σύγχρονη τέχνη όμως δεν προσδιορίζεται από το αν εκφράζει κάποια ειδοποιό ουσία που είναι η ελληνικότητα. Καθορίζεται, αντίθετα, από την ικανότητά της, με αφετηρία την κουλτούρα της κοινωνίας μας που τη γεννά, να συνδιαμορφώνει τον κόσμο και την ποιότητα της σύγχρονης τέχνης διεθνώς. Από τη δυναμική αυτή σκοπιά, αποδεχόμενοι τις προτάσεις των υπευθύνων επιμελητών, κρίναμε ιδιαίτερα σημαντικό να αφιερώσουμε τις εναρκτήριες παραγωγές του MOMus στο έργο εκείνων των καλλιτεχνών που, υιοθετώντας την αφαίρεση, πέρασαν στην αιχμή του ελληνικού μοντερνισμού και άσκησαν πρώτοι ίσως, ως διακριτή κίνηση, ορατή επιρροή στην πορεία της σύγχρονης τέχνης διεθνώς.

Η έκθεση, που με ιδιαίτερη περηφάνεια παρουσιάζουμε σήμερα, χάρη και στην ευγενή χορηγική συνδρομή της Alpha Bank, για το κοινό της Αθήνας στο MOMus-Μουσείο Άλεξ Μυλωνά, καθώς και η δίδυμή της έκθεση που προσφέρουμε ήδη στο κοινό της Θεσσαλονίκης στο MOMus-Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, ιχνηλατεί και τεκμηριώνει την εμφάνιση και βαθμιαία καθιέρωση της αφαίρεσης στην ελληνική τέχνη από τη δεκαετία του 1950 έως και τα μέσα της δεκαετίας του 1960. Γιατί, πρόκειται ακριβώς για τα δύσκολα εκείνα χρόνια της ανοικοδόμησης που μαρτυρούν, μέσα από τον θαρραλέο πειραματισμό και την πρωτόγνωρη ευαισθησία σειράς ολόκληρης σπουδαίων καλλιτεχνών, τη γέννηση αυτού που αποκαλείται σήμερα «σύγχρονη τέχνη» στην Ελλάδα.

Ανδρέας Τάκης
Πρόεδρος Δ.Σ. του MOMus

Metropolitan Organisation of Museums of Visual Arts of Thessaloniki (MOMus) is setting out on its course by implementing one of the core pillars of its strategy: deploying and showcasing the quality and wealth of its permanent collections. These collections were bequeathed to the recently established metropolitan cultural organization by the merged State Museum of Contemporary Art, Macedonian Museum of Contemporary Art and Museum Alex Mylona. Today, they jointly make MOMus a public museum boasting one of the largest and most diverse modern art collections in Europe –and in any case the museum featuring the largest compendium of Greek contemporary art anywhere in the world.

The defining characteristic of Greek contemporary art, however, lies not in the expression of any fundamental, distinguishing feature of Greekness. On the contrary, Greek contemporary art is defined by its ability of emerging from the culture of the society giving birth to it and then reshaping the world and quality of modern art internationally. Under this dynamic perspective, we accepted the proposals of our curators thinking it is very important to dedicate the first productions of MOMus to the work of Greek artists who adopted abstraction, thus becoming the forefront of Greek modernism and perhaps the first distinctive movement to exert an tangible influence on the course of international contemporary art.

The exhibition which we proudly present today to the Athenian public at MOMus-Museum Alex Mylona (with the courteous support of Alpha Bank), as well as its twin exhibition, which opened its doors a few days ago in Thessaloniki, trace and document the emergence and gradual establishment of abstraction in Greek art from the 1950s until the mid-1960s. It was precisely those difficult years of reconstruction that indicate, through the courageous experimentation and unprecedented sensitivity of a long succession of artists, the birth of what we now call “contemporary art” in Greece.

Andreas Takis
Chairman of the Board of Administration, MOMus

Ο σύγχρονος καλλιτέχνης κατέκτησε την ελευθερία να μην είναι υποχρεωμένος να εκφράζει μονάχα το περιβάλλον και την εποχή του. Ο αυθεντικός, σύγχρονος καλλιτέχνης δεν παραδέχεται καμία ιδέα εκ των προτέρων. Η αυθεντική σύγχρονη τέχνη ελπίζει ότι θα έλθει μία μέρα όπου ο άνθρωπος θα μπορέσει να εγκαταστήσει καινούριες πνευματικές συνθέσεις μέσα στις οποίες θα είναι ελεύθερος και απόλυτος.

Με τα λόγια αυτά η ομάδα των «Ακραιών» διατύπωνε στο μανιφέστο της το 1949 την ανάγκη των εικαστικών δημιουργών να απαλλαγούν από την υποταγή στην αναπαράσταση της εξωτερικής πραγματικότητας για να ανακαλύψουν την εσωτερική τους αλήθεια και να επινοήσουν νέους εκφραστικούς δρόμους. Η επιλογή της αφαίρεσης και της ρήξης με τον κόσμο του αισθητού θα μπορούσε να ιδωθεί και ως μια φυγή προς τα εμπρός, μια έμπρακτη άρνηση καθήλωσης της καλλιτεχνικής έκφρασης στην παραστατικότητα και την ιδεολογική δέσμευση του ρεαλισμού για την αποτύπωση των δεινών μιας κοινωνίας που μόλις έβγαινε -τυπικά τουλάχιστον- από τον εμφύλιο πόλεμο.

Ποιο είναι το νόημα μιας επιστροφής σήμερα στα «ηρωικά χρόνια της αφαίρεσης», με δύο εκθέσεις στο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης και στο Μουσείο Αλεξ Μυλωνά του νεοσύστατου MOMus; Ίσως η ανάγκη να διερευνήσουμε τις ασυνέχειες, τις αντιφάσεις και τις ρήξεις μέσα από τις οποίες εξελίχθηκε και ανανεώθηκε η φυσιογνωμία της σύγχρονης ελληνικής τέχνης, ξεκινώντας από τις απαρχές αυτού που ορίζουμε ως «σύγχρονο». Για έναν πολυδύναμο μουσειακό οργανισμό που αποπειράται σήμερα να διαμορφώσει το δικό του στίγμα στην ελληνική πραγματικότητα, να εξερευνήσει τη δυναμική των ενιαίων συλλογών του και να αξιοποιήσει το πολιτιστικό του κεφάλαιο σε όφελος του κοινού, το νόημα είναι πολυδιάστατο. Ίσως σχετίζεται και με την ανάγκη να επινοήσουμε εκ νέου τον εαυτό μας και να ορίσουμε τον κοινωνικό ρόλο της τέχνης σε συνάρτηση με τις επιδιώξεις, τους πειραματισμούς, τα οράματα και τις διαψεύσεις των ίδιων των δημιουργών. Το εγχείρημα τώρα ξεκινά.

Συραγώ Τσιάρα

Αναπληρώτρια Διευθύντρια MOMus-Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης-
Συλλογές Μακεδονικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης και
Κρατικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης &
MOMus-Πειραματικό Κέντρο Τεχνών

The modern artist has gained the freedom of no longer being obliged to express exclusively his own era and milieu.

A true modern artist does not accept any idea a priori. True contemporary art hopes that the day will come, when man is able to instate novel intellectual compositions, in which he is free and reigns supreme.

With these words, the “Extremists” group articulated in their 1949 manifesto the necessity that artists rid themselves of all deference to the representation of visible reality, revealing instead their own internal truth and inventing new roads of expression. That they chose abstraction and clashing with the world of sense perception could also be interpreted as an escape forward, an active refusal to accept the subjugation of artistic expression to representation and any ideological allegiance to realism, as they attempted to document the predicaments of a society that was only now emerging –typically at least– from the civil war.

So what is the point of returning today to those “heroic years of abstraction” with two exhibitions, one at the Museum of Contemporary Art and one at the Museum Alex Mylona of the recently established MOMus organization? Perhaps it is the need to investigate the discontinuities, contradictions and clashes that shaped the evolution and renewal of contemporary Greek art, starting from the origins of what we now define as “contemporary”.

For a multifaceted museum organization, one currently endeavoring to make its mark on Greek reality, explore the potential of its unified collections and deploy its cultural capital for the benefit of the public, the purpose is multidimensional. Perhaps it also speaks of our own need to reinvent ourselves and define art’s social role in connection to the goals, experimentations, visions and disillusionments of artists themselves. This project marks the beginning of this endeavor.

Syrago Tsiara

Acting Director of the MOMus-Museum of Contemporary Art-
Macedonian Museum of Contemporary Art and
State Museum of Contemporary Art for the Arts

Το MOMus-Μουσείο Άλεξ Μυλωνά είναι ένα μικρό μουσείο στην πλατεία Ασωμάτων, αφιερωμένο στη γλύπτρια Άλεξ Μυλωνά, το οποίο παρουσιάζει ένα μεγάλο μέρος των έργων της, ενώ συμπληρώνεται από τεκμήρια του αρχείου της, αλλά και την ανασύσταση του εργαστηρίου της. Το Μουσείο λειτούργησε το 2004 και από το 2007 ήταν σε μόνιμη συνεργασία με το Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, ενώ από το 2018 έχει ενταχθεί στον Μητροπολιτικό Οργανισμό Μουσείων Εικαστικών Τεχνών Θεσσαλονίκης (MOMus).

Ένας από τους κύριους στόχους του Μουσείου είναι η διοργάνωση θεματικών ομαδικών εκθέσεων που συνδέονται τόσο με τη δραστηριότητα, όσο και με την εποχή, κατά την οποία δημιούργησε η γλύπτρια στο Παρίσι, αλλά και στην Αθήνα.

Η έκθεση με τίτλο *Ελληνική Μεταπολεμική Αφαίρεση: τα ηρωικά χρόνια* σηματοδοτεί τη συνέχεια αυτής της δραστηριότητας του Μουσείου Άλεξ Μυλωνά, στοχεύοντας να δώσει μία εικόνα της εποχής των δεκαετιών του 1950 και του 1960 και των αφαιρετικών τάσεων στη γλυπτική και τη ζωγραφική, έτσι όπως διαμορφώθηκαν στην Ελλάδα.

Η Συλλογή Έργων Τέχνης της Alpha Bank, διαθέτοντας σημαντικά έργα από την εποχή αυτή, συμμετέχει στην έκθεση με δημιουργίες του Θεόδωρου Στάμου, του Βλάση Κανιάρη, του Κώστα Κουλεντιανού, του Γεράσιμου Σκλάβου, της Χρύσας και του Νίκου Κεσσανλή.

Είναι εξαιρετικά ενδιαφέρον, έργα τα οποία η Συλλογή παρουσιάζει συνήθως στις εκθέσεις που διοργανώνει ανά την Ελλάδα, να συμμετέχουν σε εκθέσεις με θεματικό χαρακτήρα, έτσι ώστε να υπάρχει η δυνατότητα μίας διαφορετικής οπτικής τους αντιμετώπισης από το κοινό.

ALPHA BANK

MOMus-Museum Alex Mylona is a small museum located in Agion Assomaton Square in Athens, dedicated to sculptor Alex Mylona. It hosts a large number of her works, complemented by documents from her archive and a reconstruction of her workshop. The Museum opened in 2004, and in 2007 it launched a permanent collaboration with the Macedonian Museum of Contemporary Art. In 2018, it joined the Metropolitan Organisation of Museums of Visual Arts of Thessaloniki (MOMus).

One of the Museum's main aims is to organise thematic group exhibitions connected to the artist's activities as well as her era, both in Paris and Athens.

The exhibition *Greek Postwar Abstraction: the heroic years*, in line with the activities of the Museum Alex Mylona, aspires to give an idea of the 1950s and 1960s and the abstract trends in Greek sculpture and painting.

The Alpha Bank Art Collection, which owns several important works from that period, participates in this Exhibition with works by Theodoros Stamos, Vlassis Caniaris, Costas Coulentianos, Gerassimos Sklavos, Chryssa and Nikos Kessanlis.

It is highly interesting, for the Bank's Art Collection, to present in thematic exhibitions works that are usually showcased in displays around Greece, as this enables visitors to appreciate them under a different perspective.

ALPHA BANK

Αφαίρεση: τα ηρωικά χρόνια

Στην αφετηρία του εκθεσιακού εγχειρήματος, το οποίο συνοδεύει ο παρών κατάλογος, βρίσκεται ένα σημαντικό χρονικό ορόσημο: το 1949. Πρόκειται για μια από τις λίγες φορές που τα ορόσημα της πολιτικής ιστορίας συμπίπτουν με σημαντικά αντίστοιχα της ιστορίας της τέχνης. Αν το 1949 τελειώνει ο Εμφύλιος Πόλεμος για την πολιτική ιστορία, αφήνοντας ως βαριά κληρονομιά ένα βαθύ πολιτικό, ιδεολογικό και πολιτιστικό χάσμα, δεν τελειώνει και για την ψυχολογική ιστορία, ειδικά την ιστορία όπως βιώνεται από καλλιτέχνες. Δεν είναι τυχαίο ότι την ίδια χρονιά γράφεται και δημοσιεύεται στο περιοδικό *Ο Αιώνας μας* (τχ. 11, Νοέμβριος 1949) ένα κείμενο υψηλού πνευματικού τόνου, ένα από τα λίγα που παίρνουν το χαρακτήρα μανιφέστου, το διακηρυκτικό κείμενο των «Ακραίων», συνταγμένο από τον ζωγράφο Αλέκο Κοντόπουλο.

«Οι Ακράιοι», μια καλλιτεχνική ομάδα, στην οποία, με ηγετική φυσιογνωμία τον Αλέκο Κοντόπουλο, συμμετείχαν ο γλύπτης Λάζαρος Λαμέρας και οι ζωγράφοι Γιάννης Μαλτέζος, Γιάννης Γαΐτης, Δημήτρης Χυτήρης και Καίτη Αντύπα, συγκροτήθηκαν το φθινόπωρο του 1949. Παρότι η ομάδα αποτέλεσε μια «εφήμερη» συσπείρωση καλλιτεχνών που δεν ανέπτυξε κάποια κοινή

Abstraction: the heroic years

This catalogue accompanies an exhibition launched seventy years after the landmark year of 1949. It is rare for political and art history landmarks to coincide. In Greece's political history, 1949 signals the end of the Civil War, which bestowed a stark heritage of political, ideological and cultural divisions, but does not signify the end of psychological history, especially of the kind experienced by artists. It is no coincidence that it was in that year, that a powerful theoretical article was published in the magazine *O Aionas mas* (*Our Century*: issue No 11, November 1949), one of the few texts of that time, that can be validly characterized as a manifesto: The article was the declaration of the newly founded art group "Οι Ακραίοι" (The Extremists), and was penned by painter Alekos Kontopoulos.

Kontopoulos was the leading figure of "The Extremists". The group was founded in the autumn of 1949 and its members included sculptor Lazaros Lameris and painters Yannis Maltezos, Yannis Gaitis, Dimitris Hitiris and

εκθεσιακή ή άλλη δράση –όλοι οι συμμετέχοντες στην ομάδα, την περίοδο αυτή, έχουν αρχίσει να παρουσιάζουν συνθέσεις, όπου κυριαρχεί έντονα η αφαιρετική διαδικασία-, συνιστούσε μια σημαντική πρωτοβουλία υπέρ της «μοντέρνας» τέχνης (όποιο περιεχόμενο κι αν δινόταν σ' αυτήν) και των σύγχρονων εικαστικών τάσεων με σαφή ιδεολογικό και αισθητικό προσανατολισμό, που προκάλεσε αντιδράσεις και είχε αρνητική υποδοχή.

Στο μανιφέστο, που ήταν ουσιαστικά και η μοναδική δημόσια παρουσία της ομάδας, χωρίς να γίνεται άμεση αναφορά στην αφαίρεση, απορρίπτονταν ο ρεαλισμός και η υλική πραγματικότητα και τονιζόταν, πρωτίστως, η επιτακτική ανάγκη ώστε η ελληνική τέχνη να βγει από το περιθώριο και να συνδεθεί με την «παγκόσμια σύγχρονη αυθεντική τέχνη», αλλά και η σημασία πρόσληψης και απόδοσης του ορατού κόσμου μέσω μιας καθαρά υποκειμενικής, πνευματικής οπτικής, με τη φαντασία να διεκδικεί τον πρωταγωνιστικό ρόλο. «Πρέπει να ομολογήσουμε ότι είναι πολύ αργά πια για να ξαναγυρίσουμε εις ένα άνθρωπο απογυμνωμένο απ' τη γοητεία του ονείρου και της απόλυτης ποίησης! Κι αυτό, γιατί μέσα στον παγκόσμιο πνευματικό στίβο μια εξάισια πλειάδα καλλιτεχνών δεν σταματά ούτε μια στιγμή την υπέροχη προσπάθεια, όπως ο άνθρωπος της ηθικής δυστυχίας να δώσει τη θέση του εις τον άνθρωπο της ποίησης και του ονείρου», σημειωνόταν στο τελευταίο μέρος του μανιφέστου.

Kaiti Antipa. Although the group was an "ephemeral" one, that never organized a collective exhibition or engage in any other form of action (all its members at the time were already presenting compositions created through a non-figurative process), it was still an important initiative that promoted "modern" art (regardless of the specific meaning given by each to the term) and contemporary trends, and had a clear ideological and aesthetic orientation that was controversial and negatively received.

The manifesto, essentially the single public foray of "The Extremists", makes no direct reference to abstraction. But it does reject realism and material reality, underscoring, first and foremost, the urgent need for Greek art to emerge from the sidelines and become connected with "international, modern, authentic art". It also underlines the importance of perceiving and rendering the visible world through a strictly subjective, intellectual lens, in which imagination would play a leading role. As the authors of the manifesto concluded: "We need to acknowledge that it is too late to return to the concept of man deprived of the allure of dreams and genuine poetry! For among the artists in the international intellectual arena, there is an

Το κείμενο αυτό, που έχει ως σήμερα τη μορφή συμβόλου πίστεως στη σύγχρονη τέχνη, πέρα από την πνευματικότητα που εκφράζει ποιητικά και δυναμικά, σηματοδοτεί και την απαρχή μιας σημαντικής και πιο συντεταγμένης διεκδίκησης: της ελεύθερης έκφρασης και αυτονομίας του καλλιτέχνη απέναντι στην εγκαθιδρυμένη εξουσία της αναπαράστασης και της κυρίαρχης ιδεολογίας, σε μια στιγμή που η καλλιτεχνική ζωή στην Ελλάδα συνέβαινε μέσα στο κλίμα της πολιτικής και ιδεολογικής τρομοκρατίας από τα χρόνια του Εμφυλίου.

Λίγο πριν από τους «Ακραίους» είχαν ήδη ιδρυθεί, τον Σεπτέμβριο του 1949, δύο ακόμη σημαντικές καλλιτεχνικές ομάδες, που επεδίωκαν να ανασυστήσουν το καλλιτεχνικό κλίμα στη μετεμφυλιακή Ελλάδα έχοντας ως γνώμονα τη μεσοπολεμική δυναμική: ο «Αρμός» και η «Στάθμη». Ο «Αρμός» συγκέντρωνε καλλιτέχνες που κινούνταν στον άξονα «ελληνικότητας»-ευρωπαϊκού μοντερνισμού (και κυρίως της προπολεμικής γαλλικής τέχνης) και στην πλειοψηφία τους προέρχονταν, πολιτικά και κοινωνικά, από αστικό περιβάλλον (Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Νίκος Εγγονόπουλος, Γιάννης Τσαρούχης, Νίκος Νικολάου, Γιάννης Μόραλης, Κλέαρχος Λουκόπουλος, Ναταλία Μελά-Κωνσταντινίδη, Λίλη Αρλιώτη, Κοσμάς Ξενάκης κ.ά.). Η «Στάθμη» συσπείρωνε καλλιτέχνες (Αγήνωρ Αστεριάδης, Σπύρος Βασιλείου,

exquisite multitude that restlessly pursues the splendid goal of replacing the man of moral sorrow with the man of poetry and dream”.

That text remains a symbol of faith to contemporary art. Beyond the intellectualism it poetically and forcefully articulates, it also signals the beginning of an important and coordinated demand for freedom of expression and the autonomy of the artist against the entrenched power of representation and the dominant ideology, at a moment when Greek artists worked in the climate of post-civil war political and ideological terrorism.

In September 1949, shortly before the founding of the “Extremists”, two other important art groups formed, aspiring to revive the art scene in post-civil war Greece while building on interwar dynamics. The two groups were “Armos” and “Stathmi”. “Armos” consisted of artists who moved along the axis of “Greekness”-European modernism (mostly of prewar French art). For the most part, these artists came from a conservative political and social background (Nikos Hadjikyriakos-Ghikas, Nikos Engonopoulos, Yannis Tsarouchis, Nikos Nikolaou, Yannis Moralis, Klearchos Loukopoulos, Natalia Mela-Konstantinidi, Lili Arlioti, Cosmas Xenakis et.al). “Stathmi”

Γιώργος Γουναρόπουλος, Άγγελος Θεοδωρόπουλος, Ορέστης Κανέλλης, Γιάννης Μηταράκης, Γιώργος Μπουζιάνης, Αντώνης Σώχος, Τάσος Αλεβίζος, Λουκία Μαγγιώρου, Βάλια Σεμερτζίδης κ.ά.), που εκείνη την περίοδο εστίαζαν σαφέστερα στο ζήτημα της «ελληνικότητας» (με έμφαση στο ρεαλισμό και τη λαϊκή τέχνη), ενώ αρκετοί από αυτούς είχαν επιδείξει έντονη αντιστασιακή δράση στα χρόνια της Κατοχής. Τη στιγμή της ίδρυσής τους, οι δύο αυτές ομάδες συγκεντρώνουν στις τάξεις τους (με ελάχιστες εξαιρέσεις) τους πιο προοδευτικούς καλλιτέχνες της εποχής. Κοντά τους, στέκονταν οι «Ακραίοι», που αποτελούσαν την πιο συνειδητή προσπάθεια σύνδεσης της νεοελληνικής τέχνης με τη σύγχρονή της ευρωπαϊκή καλλιτεχνική δημιουργία.

Η στροφή προς την αφαίρεση τη δεκαετία του 1950 αποτελεί μια νέα πραγματικότητα, ορίζει την τομή και έναν ολότελα διαφορετικό δρόμο, αποτυπώνει την υπέρβαση και τη ρήξη με συντηρητικά πλαίσια και ελληνοκεντρικές αναγνώσεις του μοντερνισμού, καθώς και την ανάγκη αναπροσανατολισμού της ελληνικής τέχνης, της ευθυγράμμισης και του συγχρονισμού της με τη διεθνή εικαστική σκηνή. Η εμφάνιση και η σαρωτική επικράτηση διάφορων εκδοχών της αφαίρεσης στην τέχνη του Δυτικού κόσμου, στις ΗΠΑ (αφηρημένος εξπρεσιονισμός, action painting) και στον ευρωπαϊκό χώρο [άμορφη τέχνη (art informel), λυρική αφαίρεση, τασισμός] τη δεκαετία

rallied around it progressive artists (Agenor Asteriadis, Spyros Vassiliou, Yorgos Gounaropoulos, Angelos Theodoropoulos, Orestis Kanellis, Yannis Mitarakis, George Bouzianis, Antonis Sohos, Tassos Alevizos, Loukia Maggiorou, Valias Semertzidis et.al.), who focused more explicitly on the matter of “Greekness” (emphasizing realism and folk art), while several among them had actively taken part in the Resistance movement during the German Occupation. At the time, these two groups numbered (with rare exceptions) Greece’s most progressive artists. Alongside them, the “Extremists” represented the most deliberate endeavor to connect contemporary Greek art with its modern European counterpart.

The turn to abstraction in the 1950s was a groundbreaking development that signified a rupture and an entirely different path. It reflected the demand for rejecting and going beyond conservative norms and the Greek-centric takes on modernism, as well as the need to give Greek art a new direction, aligning it with the international art scene. The emergence and sweeping prevalence of various forms of abstraction in western art, both in the US (abstract expressionism, action painting) and Europe (art informel,

του 1950 και τις αρχές της δεκαετίας του 1960, λειτουργούσε ενθαρρυντικά και νομιμοποιητικά για τους πειραματισμούς και τις προτάσεις εκείνων των Ελλήνων καλλιτεχνών, οι οποίοι στρέφονται και οδηγούνται σε ολοένα και μεγαλύτερες αφαιρετικές αποδόσεις της οπτικής πραγματικότητας ή επιλέγουν την απομάκρυνση από αυτήν, την αποδέσμευση από κάθε αναπαραστατική σύμβαση και περιορισμό.

Παλαιότεροι, αλλά κυρίως νεότεροι καλλιτέχνες αναλαμβάνουν να υλοποιήσουν το αίτημα της ανανέωσης και του εκσυγχρονισμού της ελληνικής τέχνης. Σε ό,τι αφορά τους καλλιτέχνες που παρουσιάζονται στην έκθεση, πρέπει να λάβει κανείς υπόψη του τη γενιά που ανδρώνεται σε μια μεταβατική περίοδο, στο πέρασμα από τη δικτατορία του Μεταξά, την Κατοχή και την Αντίσταση ως τον Εμφύλιο. Επίσης, πρέπει να αναλογιστούμε εξαρχής τον εκπατρισμό πολλών από αυτούς, στη Ρώμη, το Παρίσι ή αλλού, όπου ολοκληρώνονται τα έργα και οι προσωπικότητές τους, ακόμη κι αν η αρχική εμπειρία είναι δύσκολη. Η ειλικρίνεια του ζωγράφου Δανιήλ το 1954, όταν φτάνει στο Παρίσι, είναι αποπλιστική: «Για την αφηρημένη ζωγραφική που εδώ ήταν τότε στο φόρτε της τελεία άγνοια. Η προπαιδεία που μου είχε δώσει το ελληνικό καλλιτεχνικό περιβάλλον με εμπόδιζε να πάρω στα σοβαρά τη νέα αυτή ζωγραφική. Ήρθα με περιορισμένο πεδίο όρασης...». Ο Γιάννης

lyrical abstraction, tachisme) in the 1950s and early 1960s, encouraged and legitimized the experimentation and ideas of those Greek artists, who were increasingly turning to ever greater abstract renderings of visual reality or choosing to depart from them entirely, releasing their work from every figurative norm or limitation.

Also older, but mostly younger artists took it upon themselves to bring about the renewal and modernization of Greek art. For the artists presented in this exhibition, one should keep in mind that theirs was a generation that came of age during a period of transition, from the Metaxas dictatorship, to the German Occupation, and then to the Resistance and Civil War. One should also bear in mind that several of those artists had emigrated to Rome, Paris and elsewhere, an experience that shaped their work and personalities, even when their early experiences were not easy ones. The candor of the painter Danil upon arriving in Paris in 1954 is disarming: “I was totally ignorant about abstract painting, which was at its peak there at the time. The education I had previously received from the art environment in Greece prevented me from taking this new kind of painting seriously. I



Γιάννης Γαίτης (1923-1984)
Χωρίς τίτλο, (1957)
λάδι σε μουσαμά, 114,5x81 εκ.
Συλλογή Alpha Bank
Yannis Gaitis (1923-1984)
Untitled, (1957)
oil on canvas, 114,5x81 cm
Alpha Bank Collection

Γαίτης κάτι ανάλογο γράφει στην οικογένειά του από το Παρίσι την ίδια εποχή: «Στην Ελλάδα ήμουν είκοσι χρόνια μπροστά, εδώ είμαι είκοσι χρόνια πίσω». Οι μαρτυρίες αυτές, παράλληλα με την τολμηρή καλλιτεχνική πράξη των δημιουργών, καθιστούν πιο πολύπλοκες τις διαδρομές του βίου, αλλά και των έργων τους μέσα στον χρόνο.

Η έκθεση «ζωγραφικής, γλυπτικής και σχεδίου» του Γιάννη Γαίτη, τον Φεβρουάριο του 1954 στο ξενοδοχείο «Κεντρικόν» της Αθήνας, προκάλεσε πρωτόγνωρη αίσθηση, δημιούργησε σκάνδαλο, έγινε το επίκεντρο σκληρών αντιπαραθέσεων και πολεμικής. Μια τέτοια υποδοχή των έργων του δεν ήταν άγνωστη για τον νεαρό δημιουργό. Οι ατομικές του εκθέσεις που είχαν προηγηθεί στον «Παρνασσό» (1945, 1946, 1947) είχαν αποσιωπηθεί ή είχαν επισύρει περιφρονητικές, χλευαστικές και προσβλητικές κριτικές και σχόλια. Ο Γαίτης, ωστόσο, δουλεύει ασταμάτητα, ζωγραφίζει και φιλοτεχνεί γλυπτά με γύψο και σύρμα, κατορθώνει να στείλει παράνομα κάποια έργα του στον Christian Zervos, στο Παρίσι. Η έκθεση στο «Κεντρικόν» συγκέντρωνε έργα μιας επταετίας, έργα πρωτοποριακά για το εύρος των πειραματισμών και των αναζητήσεών τους στην ελληνική τέχνη των αρχών της δεκαετίας του 1950. Αριστερός, χωρίς να έχει ολοκληρώσει τις σπουδές του στην ΑΣΚΤ, κουβαλώντας το στίγμα του «φρενοπαθή» -που το είχε αποκτήσει

arrived with limited vision...". Gaitis wrote something similar in a letter he sent to his family from Paris around the same time: "In Greece, I was twenty years ahead of my time; here, I am twenty years behind". These testimonies, considered in parallel with the creative boldness of these artists, makes the course of their life and the evolution of their work much more complex.

Yannis Gaitis' "painting, sculpture and drawing" exhibition in February 1954 at the hotel "Kentrikon" in Athens caused unparalleled sensation, created a scandal and sparked strong disputes and aggressive criticism. This kind of reception was nothing new for the young artist. His earlier solo exhibitions at "Parnassus" gallery (1945, 1946, 1947) were either ignored or had received scornful, contemptuous and insulting criticism and comments. Undeterred, Gaitis kept working relentlessly, creating paintings and sculptures with plaster and wire, and was successful in illegally dispatching some of his works to Christian Zervos in Paris. The exhibition at "Kentrikon" featured works he had created in a seven-year period, all of which were unparalleled in the scope of their experimentation



Ο Γιάννης Γαίτης στην έκθεσή του στο ξενοδοχείο «Κεντρικόν» (1954) με τον πατέρα του
φωτογραφία: Ιδιωτική Συλλογή
Yannis Gaitis in his exhibition at the hotel "Kentrikon" (1954) with his father
photo: Private Collection



Αλέκος Κοντόπουλος (1904-1975)

Lumière Votive, 1966

λάδι σε μουσαμά, 100x110 εκ.

Συλλογή Alpha Bank

Alekos Kontopoulos (1904-1975)

Lumière Votive, 1966

oil on canvas, 100x110 cm

Alpha Bank Collection

υποκρινόμενος, ύστερα από έναν οδυνηρό εγκλεισμό στο ψυχιατρικό τμήμα του στρατιωτικού νοσοκομείου, προκειμένου να αποφύγει τη στράτευση στα πέτρινα χρόνια του Εμφυλίου-, ο Γαΐτης πραγματώνει ένα έργο τολμηρό και πολύπλευρο, με επιρροές εκτεινόμενες από τον εξπρεσιονισμό και τον σουρεαλισμό έως τον κυβισμό και τον Πικάσο. Το 1954 είναι η χρονιά που εγκαθίσταται στο Παρίσι, με τη σύζυγό του, τη γλύπτρια Γαβριέλλα Σίμωσι. Η γνωριμία του με το έργο δημιουργών όπως οι Jean Fautrier, Georges Mathieu, Hans Hartung, Pierre Soulages και Alfred Manessier είναι καθοριστική. Μέχρι τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1960, η αφαίρεση κυριαρχεί στο έργο του Γαΐτη με συνθέσεις εκρηκτικής χρωματικής, σχεδιαστικής και χειρονομιακής δύναμης, ενστικτώδους ορμής και ελευθερίας, ποιητικής και ευαισθησίας, παρά τις όποιες εικονιστικές εκκινήσεις τους (θηρία, λουλούδια, πουλιά, ήλιοι, ζώα, σίδερα, φυλλώματα).

Στα τέλη της δεκαετίας του 1940, οι συνθέσεις του Αλέκου Κοντόπουλου συντέιναν σε μια ζωγραφική του καθαρού χρώματος με έντονα εξπρεσιονιστικά στοιχεία. Το 1950 ταξίδεψε στο Παρίσι, όπου ήρθε σε επαφή με τις αφαιρετικές τάσεις· καθ' όλη τη δεκαετία του 1950, σταδιακά υπερβαίνει τις αφαιρετικές, γενικευτικές ή με αφηρημένη αντίληψη αποδόσεις κάποιου θέματος, τα σύμβολα, τις αποσπασματικές όψεις και αναφορές στην πραγματικότητα και

and investigation by the standards of early 1950s Greek art. A leftist artist, who had not completed his studies at the Athens School of Fine Arts (ASFA), stigmatized as being of an “unsound mind” –a label attached to him after the painful time he was committed at the psychiatric ward of the military hospital, after pretending insanity to avoid the draft in the dark years of the civil war- Gaitis presented a pioneering, audacious and multifaceted work, his influences ranging from expressionism and surrealism to cubism and Picasso. In 1954 he moved to Paris with his wife, sculptress Gabriella Simosi. His contact with the works by artists such as Jean Fautrier, Georges Mathieu, Hans Hartung, Pierre Soulages and Alfred Manessier had a defining influence on Gaitis. Abstraction dominated his work until the early 1960s, his compositions marked by the explosive power of their colors, designs and gestures, and the artist’s instinctive impulse and freedom, poetry and sensitivity, despite their figurative sources of inspiration (beasts, flowers, birds, suns, animals, irons, foliage).

In the late 1940s, the painting compositions of Alekos Kontopoulos were characterized by their clear colors and strong expressionist elements.

οδηγείται σε μια καθαρά ανεικονική ζωγραφική. Με ανεικονικές συνθέσεις συμμετείχε το 1960 στην Μπιενάλε της Βενετίας, ενώ τα χρόνια που ακολούθησαν, μέχρι το 1967-68, ορίζουν την πιο ολοκληρωμένη και ώριμη περίοδο της δουλειάς του. Στις συνθέσεις του κυριαρχούν οι τονικές αρμονίες, η διαύγεια και η πυκνότητα, η μελετημένη και εύτακτη πλαστική οργάνωση των χρωματικών όγκων, επιφανειών και κηλίδων, η ύπαρξη ενός εσωτερικού ρυθμού που συνέχει και ισορροπεί το σύνολο.

Οι, ολοένα και μεγαλύτερης έντασης, αφαιρετικές και απλουστευτικές αποδόσεις του ελληνικού νησιώτικου τοπίου καταγράφουν τη διαδρομή του Γιάννη Σπυρόπουλου προς την αφαίρεση τη δεκαετία του 1950. «Μια εσωτερική ανάγκη», ανέφερε το 1975, «με έσπρωξε προς τη λύτρωσή μου από τον απτό κόσμο του αντικειμένου για να βαδίσω κλιμακωτά προς τα σύνορα μιας άλλης σκέψης και μιας διαφορετικής διάταξης του ζωγραφικού μου χώρου μέσα στο χρόνο». Η βράβειυσή του (1960) στην Μπιενάλε της Βενετίας με το βραβείο της UNESCO ήταν η απαρχή μιας σημαντικής σταδιοδρομίας έξω από τα ελληνικά σύνορα, καθιερώνοντάς τον ως έναν από τους σημαντικούς εκπροσώπους της μεταπολεμικής αφαίρεσης σε διεθνές επίπεδο. Οι συνθέσεις του με τις ελεύθερες δυναμικές πινελιές και τις περιορισμένες χρωματικές κλίμακες στα τέλη της δεκαετίας του 1950, καθώς και εκείνες της επόμενης δεκαετίας

Traveling to Paris in 1950, he came in contact with abstract trends; throughout the 1950s, he gradually moved away from abstract, non-figurative renderings of subjects and symbols, and from every fragmentary approach of and reference to reality, turning to a strict non-figurative art. It was non-figurative compositions he presented in the 1960 Venice Biennale, and the years that followed represent the most comprehensive and mature period of his work. His works stand out for their tonal harmony, clarity and density, the elaborate and ordered plastic structure of color volumes, surfaces and stains, the presence of an internal rhythm contributing to the coherence and balance of the compositions.

The increasingly intense, abstract and simplified renderings of Greece's island landscape reflect the gradual turn of Jannis Spyropoulos to abstraction in the 1950s. "An inherent necessity", he reflected in 1975, "pushed me towards salvation from the tangible world of the object, allowing me to gradually move towards the borders of a different reasoning and thinking, to an alternative arrangement of my painting space in time". Spyropoulos received the UNESCO prize at the 1960 Venice Biennale, a



Γιάννης Σπυρόπουλος (1912-1990)
Στάσιμο Νο 3, 1962
μικτή τεχνική, 114x162 εκ.
Συλλογή Alpha Bank
Jannis Spyropoulos (1912-1990)
Stassimo No. 3, 1962
mixed media, 114x162 cm
Alpha Bank Collection

-οι συνθέσεις των «μεγάλων κηλίδων» με τις εκρηκτικές χειρονομίες ή των «φωτεινών σκοταδιών»- με την επικόλληση λεπτού χαρτιού στην επιφάνεια του μουσαμά πριν το ξεκίνημα της ζωγραφικής διαδικασίας, τις ματιέρες, τα ίχνη και τους γραφισμούς, τη χρήση του κολλάζ και τις επάλληλες χρωματικές επεξεργασίες, τις διαρκείς επεμβάσεις με σχισίματα, καψίματα και χαράξεις, τις λεπτές διαχωριστικές ταινίες, την υποβλητική επιβολή του μαύρου, τις χρωματικές λάμπεις και τον ιδιότυπο χειρισμό του φωτός, αποτυπώνουν μια πορεία συνεχούς έρευνας, πειραματισμού και αναζητήσεων. Τα έργα του καθίστανται αυτοσημαινόμενοι, αυτάρκεις κόσμοι, προτείνουν διαδρομές από το σκοτάδι στο φως, υποβάλλουν νέους κώδικες επικοινωνίας και τις εικόνες μιας άλλης πραγματικότητας, ποιητικής και δραματικής, πνευματικής και μυστικιστικής, σε ευθεία αντιστοιχία με ψυχικές και συναισθηματικές καταστάσεις, αλλά και τον ευρύτερο προβληματισμό και την ξεχωριστή του ευαισθησία απέναντι στις σύγχρονες του συνθήκες.

Στα μέσα της δεκαετίας του 1950, ο Γιάννης Μαλτέζος είχε ήδη προσχωρήσει αποφασιστικά στην αφαίρεση και είναι από τους πρώτους Έλληνες καλλιτέχνες που ασχολήθηκαν με συνέπεια μ' αυτήν, ακόμη και μετά τη μόνιμη εγκατάστασή του στο Παρίσι το 1959. Οι συνθέσεις του στα όρια της *art informel*, οι οποίες αξιοποιούσαν αποκλειστικά το μαύρο και το άσπρο και παρουσιάστηκαν

distinction that signaled the start of an important international career, establishing the artist as one of the most prominent representatives of postwar abstraction internationally. His compositions from the late '50s, with their free-flowing, dynamic brushstrokes and limited colors, as well as those from his next period -his "extended color *taches* (stains)" and "bright darkneses"- where he would affix thin paper on the surface of the canvas before painting, the textures and traces, the use of collage and multiple color processing, the constant interventions with tears, cuts and engravings, the thin separating strips, the evocative imposition of black, the chromatic glows and peculiar use of light, all reflect a life of endless investigation, experimentation and exploration. His works become a self-signified and self-contained world, indicate paths that lead from darkness to the light, evoke new codes of communication and the images of an alternative reality, one that is poetic and dramatic, spiritual and mystical, corresponding directly to psychological and emotional states, as well as to the artist's wider concerns and particular sensitivity to modern conditions.

By the mid-1950s, Yannis Maltezos had decisively joined abstraction, and

στην Πανελλήνια του 1957, καθώς και εκείνες με τη χρήση μικτής τεχνικής, πετρώδους υλικού μεγάλης πυκνότητας και μεταλλικών χρωμάτων σε επάλληλες στρώσεις που δημιουργούσαν ανάγλυφες επιφάνειες και αναδείκνυαν την υλικότητα και τη δύναμη της χειρονομιακής γραφής, μέσα, ωστόσο, από μια υπολογισμένη δομή, κατατάσσουν τον Μαλτέζο στους πρωτοπόρους της αφαίρεσης στον ελληνικό εικαστικό χώρο. Ο ζωγράφος συνέχισε συστηματικά τους πειραματισμούς του στην αφαίρεση και τις δεκαετίες του 1970 και 1980, αξιοποιώντας τη γεωμετρία και στοιχεία από την *op art*, συνδυασμένα, πολλές φορές, με σχηματοποιημένες ανθρώπινες φιγούρες, σε έργα που αναφέρονται στη σχέση ανθρώπου-τεχνολογίας-διαστήματος.

Το 1955, ο Νίκος Κεσσανλής αποφοιτά από την ΑΣΚΤ και με υποτροφία της ιταλικής κυβέρνησης πηγαίνει στη Ρώμη, όπου για τέσσερα χρόνια σπουδάζει *fresco*, χαρακτηριστική και τεχνικές συντήρησης στο Istituto Centrale del Restauro. Η Ιταλία, αλλά και το Παρίσι στη συνέχεια, αποτελούν μια αποκαλυπτική και απελευθερωτική εμπειρία για τον νεαρό ζωγράφο, αλλά και για όλους εκείνους που θα ακολουθήσουν, μακριά από το συντηρητικό-ακαδημαϊκό περιβάλλον της ΑΣΚΤ, την στενότητα του αθηναϊκού καλλιτεχνικού ορίζοντα, αλλά και την ασφυκτική και καταπιεστική, άγρια και σκληρή, κοινωνική και πολιτική, πραγματικότητα της μετεμφυλιακής Ελλάδας. Ο Giulio Carlo Argan

is one of the first Greek artists who dedicated themselves to non-figurative art, even after his permanent move to Paris in 1959. His compositions - bordering on *art informel*, exclusively using black and white, and presented at the Panhellenic Exhibition of 1957-, as well as his mixed technique works, which used high-density rocky material and metallic colors in successive layers creating textured surfaces and showcasing the materiality and power of gestural writing, albeit through a carefully planned structure, place Maltezos among the pioneers of abstraction in Greek art. Maltezos systematically continued his abstract experimentation in the 1970s and 1980s, making use of geometry and elements of *op art*, often combined with stylized human figures in works alluding to the relationship among humans, technology and space.

Nikos Kessanlis graduated from ASFA in 1955. After securing an Italian government scholarship, he moved to Rome to study *fresco*, engraving and restoration techniques at the Istituto Centrale del Restauro for the next four years. Italy and, later, Paris, were an extraordinary, illuminating and emancipating experience for this young painter and all the others that

προσδιορίζει ως «βαρβαρικό βυζαντινισμό» την πρώτη μεγάλη ενότητα έργων του Κεσσανλή (*Πουλιά και Λουλούδια*, 1957-58) με τις ακαθόριστες και φανταστικές υβριδικές φόρμες, τον παλμό και την κίνηση των γραμμικών στοιχείων, τις χρωματικές ποιότητες και λάμψεις, την ανιμιστική, μαγική και λυρική αίσθηση. Την περίοδο 1958-64, ο Κεσσανλής (το 1959 εγκαθίσταται μόνιμα στο Παρίσι) διερευνά «εκδοχές του 'άμορφου'» με επιρροές που καλύπτουν ένα μεγάλο φάσμα τάσεων της αφηρημένης τέχνης και καλλιτεχνών όπως ο Alberto Burri και ο Antoni Tàpies. Πυκνώσεις και αραιώσεις της χρωματικής ύλης, κολλάζ με τσαλακωμένα χαρτιά, ίχνη και χαράξεις, κηλίδες και επάλληλες στρώσεις χρώματος, χρήση ευτελών, χρησιμοποιημένων υλικών, σχεδόν μονοχρωματικές συνθέσεις και πολύχρωμες φόρμες, λευκοί *Τοίχοι*, ανάγλυφες επιφάνειες και σχεδιαστικές επεμβάσεις συγκροτούν ένα πολύπλευρο έργο που σταδιακά υπερβαίνει την αφαίρεση, απελευθερώνεται στον πραγματικό χώρο, στρέφεται στο αντικείμενο.

Έχοντας ολοκληρώσει τις σπουδές του (1955) στην ΑΣΚΤ, ο Βλάσης Κανιάρης εγκαθίσταται στη Ρώμη το 1956. Την ίδια χρονιά με τους *Βυθούς*, αλλά, κυρίως με τις ενότητες που θα ακολουθήσουν, διαφαίνεται ότι έχει οικειοποιηθεί πλήρως τους κώδικες της αφηρημένης ζωγραφικής, εγκαταλείποντας οποιοδήποτε περιγραφικό-αναπαραστατικό στοιχείο. Οι συνθέσεις του 1957 –με αφορμή το



followed, far away from the conservative-academic environment of ASFA, the narrowness of the Athenian art landscape and the asphyxiating and oppressive, bleak and cruel social and political realities of post-civil war Greece. Giulio Carlo Argan labeled the first series of Kessanlis' works (*Birds and Flowers*, 1957-1958) “barbaric Byzantinism”, with their abstract and imaginative hybrid forms, the rhythm and movement of linear elements, the color qualities and sparks, their animistic, magical and lyrical impression. Between 1958-1964, Kessanlis (who had moved permanently to Paris in 1959), investigates a “versions of the ‘informel’”, his influences stemming from a broad range of abstract trends and artists, including Alberto Burri and Antoni Tàpies. Densifications and dilutions of colors; collages using wrinkled papers; traces and engravings; stains and successive layers of color; the use of cheap used materials; almost monochromatic compositions and multicolored forms; white *Walls*; textured surfaces and design interventions; these are the elements that constitute a multifaceted corpus, which gradually went beyond abstraction, occupying real space and turning to the actual object.

ΑΔΕ ΤΗΣ ΚΑΤΑΣΤΡΟΦΗΣ ΣΤ' ΑΝΘΡΩΠΟΤΗΤΑΣ ΤΟΥ ΒΕΛΓΙΟΥ			
1. Τη μέση εδωγα	30x30, 1957	1.000	
2. Αντίσταση εναντίον θανάτου	10x10, 1957	5.000	
3. Αντίσταση όραση	30x30, 1957	1.000	
4. Μια νέα αρχή	30x30, 1957	1.000	
5. Υπόθεση αθανάτου	30x30, 1957	1.000	
6. Διάλυση	30x30, 1957	1.000	
7. Διεξή	30x30, 1957	1.000	
8. Διαπραγμάτευση	30x30, 1957	1.000	
9. Ηρωισμός	30x30, 1957	1.000	
10. Αντίσταση	30x30, 1957	1.000	
11. Ηρωισμός	30x30, 1957	1.000	
12. Ανταρσία	30x30, 1957	1.000	
13. Διαπραγμάτευση	30x30, 1957	1.000	
14. Τελετή	30x30, 1957	1.000	
15. Διαπραγμάτευση	30x30, 1957	1.000	
16. Διαπραγμάτευση	30x30, 1957	1.000	
17. Διάλυση	30x30, 1957	1.000	
18. Κιόσκος	30x30, 1958	1.000	
19. Κιόσκος	30x30, 1958	1.000	
20. Ντουάρο	10x10, 1958	5.000	
21. Υπόθεση αθανάτου	30x30, 1958	1.000	
22. Αντίσταση	30x30, 1958	1.000	
23x25. Γραμμικό	1.00, 1958	1.000	
26. Κιόσκος	30x30, 1958	1.000	
27x28. Ηρωισμός	1.00, 1958	1.000	
29. Διαπραγμάτευση	30x30, 1958	1.000	
30. Ηρωισμός	10x10, 1958	5.000	
31. Κιόσκος	30x30, 1958	1.000	
Ο ΘΑΛΙΟΣ ΤΟΥ ΚΗΡΟΣ			
32. Κίονας I	30x30, 1958	1.000	
33. Κίονας II	30x30, 1958	1.000	
34. Κίονας III	30x30, 1958	1.000	
35. Κίονας IV	30x30, 1958	1.000	
36. Κίονας V	30x30, 1958	1.000	
Σύνολο			

Κατάλογος της έκθεσης του Βλάση Κανιάρη στην γκαλερί «Ζυγός» (1958)
 φωτογραφία: Αρχείο Ινστιτούτου Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης-iset
 Vlassis Caniaris' exhibition catalogue, "Zygos" gallery (1958)
 photo: Contemporary Greek Art Institute-iset Archive

τραγικό ατύχημα στα ανθρακωρυχεία της Marcinelle, στο Βέλγιο, όπου 400 περίπου Ιταλοί ανθρακωρύχοι έχασαν τη ζωή τους, στις οποίες αποτυπώνεται ο ιδεολογικός-κοινωνικός προβληματισμός της τέχνης του-, αλλά και εκείνες με τους *Κήπους της παιδικής του ηλικίας* (1958) -με αναφορές σε τραυματικές βιωματικές καταστάσεις προερχόμενες από εφιάλτες των χρόνων της γερμανικής Κατοχής- διακρίνονται για την ένταση των κόκκινων, των κίτρινων και των μπλε, τη λάμψη, την πυκνότητα και την εξπρεσιονιστική δύναμη του μαύρου, τη βιαιότητα της χειρονομίας, τους σχεδιαστικούς γραφισμούς, τις υφές της ζωγραφικής επιφάνειας, υποβάλλοντας άλλες φορές δραματική αίσθηση και άλλοτε περισσότερο λυρική διάθεση. Την ίδια περίοδο, δουλεύει και μια «μεγάλη σειρά 'σχέδια-αποτυπώματα' πραγματικών λερωμένων επιφανειών πάνω σε μεγάλα φύλλα στυπόχαρτου, καθώς και σχέδια επάνω σε φύλλα εφημερίδας». Τον Μάιο του 1958 ο Κανιάρης πραγματοποιεί την πρώτη ατομική του έκθεση στην γκαλερί «Ζυγός», με έργα της διετίας 1956-58 -μια έκθεση που, από κριτικούς όπως ο Τώνης Σπητέρης και ο Άγγελος Προκοπίου, εκτιμήθηκε ως η πρώτη επίσημη ατομική έκθεση αφηρημένης ζωγραφικής στην Αθήνα. Η έκθεση, ωστόσο, προκάλεσε έναν ευρύτερο διάλογο, ιδιαίτερα τεταμένο, στους κόλπους της Αριστεράς σχετικά με το ζήτημα της αφηρημένης τέχνης. Το 1959, ξεκινάει τη σειρά των *Τοίχων* με τον γενικό τίτλο *Τιμής*

Vlassis Caniaris moved to Rome in 1956, a year after his graduation from ASFA. His compositions entitled *Sea Depths* (1956), but chiefly the units that followed, suggest he had already and fully endorsed the codes of abstract painting, abandoning all descriptive-representational elements. His 1957 compositions -inspired by the tragic accident at the Marcinelle mines in Belgium, when some 400 Italian miners were killed, they capture the ideological-social undertones of his work- but also his works from the *Gardens of his childhood* (1958) -alluding to traumatic experiences from the nightmare of German Occupation- are characterized by the intensity of the reds, yellows and blues, the glow, density and expressionist force of black, the violence of the gesture, the graphisms of the design, the textures of the painting surface, evoking a dramatic sense or a more lyrical disposition. In the same period, he also worked on a "large series of works called 'drawings and printings', actual stained surfaces done on large sheets of blotting paper, as well as other drawings done on newspaper sheets". In May 1958, Caniaris did his first solo exhibition at the "Zygos" gallery, featuring works from 1956-1958 -an exhibition that critics like



Βλάσης Κανιάρης (1928-2011)
Καταστροφή στη Marcinelle, 1957
λάδι σε πανί, 100x110 εκ.
Ιδιωτική Συλλογή
Vlassis Caniaris (1928-2011)
Disaster in Marcinelle, 1957
oil on cloth, 100x110 cm
Private Collection

ένεκεν στους τοίχους της Αθήνας 1941-19.., ξαναδημιουργώντας την εικόνα και την αίσθηση των τοίχων της κατοχικής Αθήνας. Ο γύφος γίνεται το πιο προσφιλέ από τα πραγματικά υλικά που αρχίζει να χρησιμοποιεί (πανιά, χαρτιά, σπάγκους). Οι γυψωμένες ζωγραφικές επιφάνειες δέχονται τις κάθε είδους χειρωνακικές δράσεις του, παραπέμπουν σε παλίμψηστα με εμφανή τα ίχνη της φθοράς, η λευκότητα του υλικού ενισχύεται από τα έντονα μαύρα, κόκκινα και μπλε, τα σπαράγματα λέξεων αποτελούν αναφορές στο πραγματικό. Το 1960 ο Κανιάρης εγκαθίσταται στο Παρίσι και με την ενότητα *Χώρος μέσα στον χώρο* συνεχίζει τους πειραματισμούς του με τα υλικά, δημιουργεί μια σειρά ασαμπλάζ, ενώ τα αντικείμενα, επίτοιχα αρχικά και, εν συνεχεία, τρισδιάστατα, ανοίγουν νέους ορίζοντες στη δουλειά του.

Το 1957, ο Κώστας Τσόκλης, με υποτροφία του ΙΚΥ, κατευθύνεται στη Ρώμη, για να ακολουθήσει, την επόμενη χρονιά και ο Δημήτρης Κοντός. Το 1958, ο Τσόκλης και ο Κοντός, μαζί με τους ήδη εγκατεστημένους στην ιταλική πρωτεύουσα Βλάση Κανιάρη και Νίκο Κεσσανή, αλλά και τον Γιάννη Γαίτη (που ζει στο Παρίσι) σχηματίζουν το «Gruppo Sigma», που προκύπτει περισσότερο από την ανάγκη ένωσης δυνάμεων, παρά από την προσπάθεια συγκρότησης μιας ομάδας με καθορισμένο ιδεολογικό ή θεωρητικό πλαίσιο –αν και οι συγκεκριμένοι καλλιτέχνες έχουν ευρύτερους κοινούς προβληματισμούς

Tony Spiteris and Angelos Prokopiou considered as the first official solo exhibition of abstract art in Athens. That exhibition, however, also sparked a broader debate on abstraction, that became particularly heated among the circles of the political left. In 1959, he started working on the series *Walls* under the general heading *Homage to the Walls of Athens 1941-19..*, recreating the sight and feel of Athens's walls at the time of the German Occupation. Plaster becomes his favorite material (he also used rags, papers and strings). The plastered painting surfaces receive all kinds of gestural actions, alluding to palimpsests showing signs of decay. The whiteness of the material is amplified by the intensity of the blacks, reds and blues, while word fragments are references to reality. Caniaris moved to Paris in 1960, continuing his experimentation with various materials in his unit *Space within space*, creating a series of assemblages. The objects, initially wall-mounted and later three-dimensional, opened up new horizons to his work.

In 1957, Costas Tsoclis received a state scholarship and moved to Rome, followed one year later by Dimitris Condos. In 1958, Tsoclis and Condos,

και, μέσα σε μια αισιόδοξη ατμόσφαιρα, πειραματίζονται σε υλικά και τεχνικές, αγωνίζονται να βρουν τον δρόμο τους και να προσαρμοστούν σε ένα ολότελα διαφορετικό εικαστικό περιβάλλον από εκείνο της πατρίδας, να επεξεργαστούν και να αφομοιώσουν πολλαπλά ερεθίσματα, να διευρύνουν τους ορίζοντές τους στα διεθνή κινήματα, τους προσανατολισμούς και τις διαδρομές της σύγχρονης τέχνης.

Στις πρώτες συνθέσεις που δουλεύει ο Κώστας Τσόκλης στη Ρώμη το 1958, χρησιμοποιεί τσιμέντο, κάρβουνο, μαρμαρόσκονη, στάχτες, χρώματα και ακρυλικά χρώματα. Αδρές, σκοτεινές επιφάνειες που αποκλείουν το φως και παραπέμπουν σε ορυκτές ύλες, *Μαύροι Ήλιοι* και *Σκιάχτρα* υποβάλλουν μια δραματική αίσθηση, εντεινόμενη από την παρουσία, κάποιες φορές, του κόκκινου χρώματος. Ο Τσόκλης θα συνεχίσει να κινείται στο πλαίσιο της αφηρημένης τέχνης και στις επόμενες ενότητες έργων του μέχρι το 1965: στα *Ερείπια αρχαίας πόλης* (ενότητα δουλεμένη στην Ελλάδα το 1960), στα *Σύμβολα διαγραφής* με τις γεωμετρικές φόρμες που «δέχονται την επίθεση βίαιων, αυθαίρετων χειρωνακικών», στην *Κυριαρχία του τυχαίου* και τις *Καθημερινές εικόνες* με τη συνύπαρξη σχεδιασμένης φόρμας, χειρωνακικής γραφής και χρωματικών κηλίδων πάνω σε λείες, ονειρικές επιφάνειες (σε μια διαλεκτική σχέση λογικής-συναισθήματος, όπως την προσδιορίζει ο ίδιος

joined by Vlassis Caniaris and Nikos Kessanlis, who had already moved to the Italian capital, and Yannis Gaitis (who was living in Paris), founded “Gruppo Sigma”. It was created more out of a need to join forces, rather than as an attempt to create a grouping with a clear ideological or theoretical platform –even though these artists shared many broader concerns and optimistically experimented with materials and techniques, in an effort to find their own way, to adapt to an artistic environment that was totally different compared to their homeland’s, to process and assimilate multiple novel stimuli, and to broaden their horizons to the movements, orientations and paths followed by international contemporary art.

In his first compositions created in Rome in 1958, Tsoclis uses cement, charcoal, marble dust, ashes, soil and acrylic colors. His broad, dark surfaces that exclude light and allude to minerals (*Dark Sun*, *Scarecrow*) evoke a pessimistic-dramatic mood, amplified by the occasional presence of red color. Tsoclis remained committed to abstraction in his later work as well, until 1965: in *Ruins of an Ancient City* (a unit he had worked on in Greece in 1960), in *Erasure Symbols* (where geometric forms are “being

ο δημιουργός), στις απροσδιόριστες οργανικές φόρμες των *Γεγονότων* που σταδιακά γίνονται τρισδιάστατες και καταλαμβάνουν τον πραγματικό χώρο.

Στις συνθέσεις που φιλοτεχνεί ο Δημήτρης Κοντός κατά την παραμονή του στη Ρώμη, το χρώμα, τις περισσότερες φορές, απλώνεται παχύρρευστο απευθείας από το σωληνάριο στην επιφάνεια του μουσαμά. Ανάγλυφοι σχηματισμοί-φόρμες λευκού και μαύρου χρώματος διαπλέκονται μεταξύ τους, εκλύουν ενέργεια, δημιουργούν ένα δυναμικό ζωγραφικό πεδίο-χώρο μεταπλάσεων και μετασχηματισμών, και, ταυτόχρονα, την εντύπωση της ενστικτώδους χειρονομίας, της αυτόματης ψυχικής καταγραφής, της αέναης κίνησης και της ρευστότητας, με εκκίνηση –όπως υποδηλώνει και ο γενικός τίτλος της ενότητας των έργων αυτής της περιόδου (*Μεταμορφώσεις-Σύννεφα-Βροχή*)– τις έννοιες της μεταμόρφωσης και της αλλαγής, αλλά και τα στοιχεία της φύσης και την επενέργεια των φυσικών φαινομένων. Η ιδιαίτερη ευαισθησία και η ποιητική διάσταση της δημιουργίας του Κοντού, στενά συνδεδεμένη με τις υφές, τις ποιότητες του υλικού και την εκφραστική δύναμη της χειρονομίας, αναδεικνύεται αμεσότερα σε σχέδια της ίδιας περιόδου, δουλεμένα με μολύβια, τέμπρες, χρωματιστά κραγιόνια και σινική μελάνη. Η αφαίρεση κυριαρχεί στη δουλειά του και κατά τη διάρκεια της παραμονής του στο Παρίσι (1961-63), αλλά και με την επιστροφή του στην Ελλάδα το 1963:

attacked by violent, arbitrary gestures”), in *Dominance of the Chance and Everyday Images* (where he combines the structured form, gestural writing and color spots on smooth, dreamy surfaces in a dialectic relationship between reason and feeling, according to the artist’s own definition), in the abstract, organic forms of *Incidents*, which gradually become three-dimensional, occupying real space.

In the compositions created by Dimitris Condos during the artist’s stay in Rome, thick color is usually spread directly from the tube on the surface of the canvas. Textured black and white configurations-forms are intertwined, exhuming energy and creating a dynamic painting field-space of transformations, while also giving the impression of instinctive gesture, of automatic mental recording, of perennial movement and fluidity, inspired –as suggested by the general heading of the works of this period (*Metamorphoses-Clouds-Rain*)– by the concepts of transformation and change, the elements of nature and the impact of natural phenomena. The particular sensitivity and poetic dimension of Condos’ work, intimately connected to the textures, the qualities of materials and the expressive



Κώστας Τσόκλης (1930)
Σύνθεση, 1959
τσιμέντο, κάρβουνα,
ακρυλικό σε λινάτσα, 195x130 εκ.
Αγορά 2002 με επιχορήγηση
του Υπουργείου Οικονομίας και
Οικονομικών
Συλλογή Εθνικού Μουσείου
Σύγχρονης Τέχνης

Costas Tsoclis (1930)
Composition, 1959
cement, coal,
acrylic on burlap, 195x130 cm
Purchased in 2002 on subsidy by the
Ministry of Economy and Finance
Collection of the National Museum of
Contemporary Art, Athens

στις *Ομογενέσεις*, αλλά και στις διάφορες εκδοχές της συνεχούς σπειροειδούς γραφής, των ελεύθερων χειρονομιακών ρυθμών -*Κύβοι* (1965), *Roman Pictural* (1968), *Ημερολόγιο* (1971).

Ο Χρίστος Καράς είναι ακόμη ένας νέος ζωγράφος που την περίοδο αυτή (τα χρόνια 1957-64, ο κύριος τόπος διαμονής και εργασίας του ήταν το Παρίσι) στρέφεται και πειραματίζεται με την αφαίρεση: σε μια σειρά κολλάζ, φιλοτεχνημένα στα τέλη της δεκαετίας του 1950, χρησιμοποιεί σχισμένες αφίσες με εμφανή τα σημάδια της φθοράς και της χρήσης, αναδεικνύοντας τις υφές, τις χρωματικές ποιότητες του τυπωμένου χαρτιού και την οργάνωση του πρωτογενούς «έτοιμου» υλικού σε γεωμετρικές ή πιο ελεύθερες μη αντικειμενικές συνθέσεις, ενώ σε μια άλλη ενότητα έργων του πειραματίζεται με το χρώμα (αποκλειστικά λευκό και μαύρο), το οποίο στάζει, απλώνει με φαρδιά πινέλα και σπάτουλες ή ακόμη πετά πάνω στον μουσαμά, δημιουργώντας ανάγλυφες, αδρές επιφάνειες που φέρουν τα εκρηκτικά αποτυπώματα της ελεύθερης χειρονομίας. Σταδιακά, το χρώμα, διαυγές και λαμπερό, επανέρχεται στη ζωγραφική του Καρά: παλλόμενες χρωματικές φόρμες σε αρμονικούς συνδυασμούς προβάλλουν σχεδόν τρισδιάστατες από το «σκοτεινό χάος» που τις περιβάλλει.

Το 1960 και το 1962, με τις ατομικές του εκθέσεις στην αίθουσα «Αρμός» και στο Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο (ΑΤΙ) αντίστοιχα, ο Κοσμάς

power of gesture, is more pronounced in his sketches from the same period, created with pencils, tempera, color crayons and Indian ink. Abstraction is also dominant in the work he created both during his time in Paris (1961-63) and upon his return to Greece in 1963: in *Homogenesis*, and in the various versions of his spiral writing and free-flowing gestural rhythms -*Cubes* (1965), *Roman Pictural* (1968), *Calendar* (1971).

Christos Caras is another example of a young painter turning to and experimenting with abstraction during this period (between 1957-1964 he lived and worked mostly in Paris): in a series of collages created in the late 1950s, he uses torn posters, with evident signs of wear, showcasing their textures, the chromatic qualities of printed paper and the structure of the primary, "ready" material in geometric or freer non-objective compositions; in another unit of works, he experiments with color (exclusively black and white), with paint being dripped and then spread with broad brushes and spatulas, or even thrown on the canvas, creating textured, crude surfaces, that show the explosive signs of free gesturing. Gradually, color, translucent and bright, returns in the painting of Caras: multiple colorful

Ξενάκης καθιερώνεται ως ένας από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της ανεικονικής τέχνης στην Ελλάδα. Η δημιουργία του, τη δεκαετία του 1950, ακολουθεί μια εξελικτική πορεία από την αναπαράσταση σε ολοένα και μεγαλύτερες αφαιρετικές διατυπώσεις -σε έργα διακρινόμενα για τη βιαιότητα του χρώματος και της χειρονομίας-, για να οδηγηθεί τελικά στην ολοκληρωτική αφαίρεση, αντιλαμβανόμενος τη ζωγραφική ως συστηματοποιημένη οπτική διαδικασία που ενεργοποιεί ψυχικά ερεθίσματα. Οι αφηρημένες συνθέσεις του δομούνται πάνω στις αρχές της ισορροπίας και του ρυθμού, της γεωμετρίας και των μαθηματικών. Το χρώμα κατέχει τον πρωταρχικό ρόλο και συχνά αναδεικνύεται κυρίαρχο και καθαρό, σε μελετημένους τονικούς συνδυασμούς και σχέσεις, σε αρμονικές διατάξεις πάνω στην επίπεδη επιφάνεια.

Την περίοδο 1959-1961, χρονολογούνται τα πρώτα αφηρημένα κολλάζ και ανάγλυφα με ξύλο του Γιάννη Χαΐνη. Ο δημιουργός -ο οποίος είχε πρωτοστατήσει στην ίδρυση της *Επιθεώρησης Τέχνης*, παραμένοντας στη συντακτική της ομάδα μέχρι το 1957- επιλέγει τη γεωμετρική αφαίρεση, μια επιλογή που τον διαφοροποιεί αισθητικά από όλους σχεδόν τους Έλληνες εικαστικούς που η τέχνη τους, αυτά τα χρόνια, κινείται στο πλαίσιο της αφαίρεσης. Η αυστηρή, ορθολογική οργάνωση, οι ισορροπίες, οι αντιστίξεις

forms in harmonious combinations emerge almost three-dimensional from the "dark chaos" that surrounds them.

Cosmas Xenakis' solo exhibitions at "Armos" gallery and Athens Technological Institute - ATi (in 1960 and 1962 respectively) established him as one of the most important representatives of non-figurative art in Greece. In the 1950s, his work evolves from representation towards increasingly abstract compositions -marked by the ferocity of color and gesture- before Xenakis finally arrived to absolute abstraction, approaching painting as a systematized visual process that activates mental stimuli. His abstract compositions build upon the principles of balance and rhythm, geometry and mathematics. Color plays the most prominent role, often emerging dominant and clear in sophisticated tonal combinations, associations and harmonious arrangements on the flat surface.

The first abstract collages and carving reliefs by Yannis Hainis date to 1959-1961. The artist -he played a leading role in the founding of the magazine *Epitheorisi Texhnis* (Arts Review) and served as a member of the magazine's editorial team until 1957- turned to geometric abstraction,

και οι αντιπαραθέσεις των καθαρών γεωμετρικών σχημάτων και των καθαρών χρωμάτων κυριαρχούν στις συνθέσεις του, με την ταυτόχρονη μελέτη και διερεύνηση των εκφραστικών και σημασιακών σχέσεων που προκύπτουν από τους μεταξύ τους συσχετισμούς και συνδυασμούς.

Ο Χαΐνης, μαζί με τους Κώστα Κλουβάτο, Δημοσθένη Κοκκινίδη, Κοσμά Ξενάκη, Πάνο Σαραφιανό κ.ά., συγκρότησαν το 1961 την «Ομάδα τέχνης α'» που έθεσε ως στόχους τη δημόσια παρέμβαση και δράση, τη σύνδεση της καλλιτεχνικής δημιουργίας με τις ευρύτερες προοδευτικές πολιτικές και κοινωνικές προσεγγίσεις, την πολιτιστική ανάπτυξη, τη διάδοση και την εκλαΐκευση των σύγχρονων θεωριών της τέχνης και των αφηρημένων τάσεων, την εξοικείωση του μεγάλου κοινού μ' αυτές στον φυσικό του χώρο -ενός λαϊκού κοινού, στις συνοικίες της Αθήνας και του Πειραιά, αλλά και σε πόλεις της επαρχίας που δεν είχε πρόσβαση στις μεγάλες θεσμικές διοργανώσεις και τις αίθουσες των γκαλερί.

Από τις αρχές της δεκαετίας του 1950 έως τα μέσα περίπου της δεκαετίας του 1960, ο αριθμός των ζωγράφων, οι οποίοι οικειοποιούνται την αφαίρεση και αρχίζουν να παρουσιάζουν τη δουλειά τους σε ατομικές ή ομαδικές εκθέσεις, διαρκώς αυξάνεται (αν και για πολλούς θα αποτελέσει μια σύντομη περίοδο στο έργο τους): Ερνέστος Κάρτερ (το 1951 εξέθεσε αφηρημένες

a choice that separates him from the aesthetic preferences of nearly all his contemporaries, who had embraced abstract art. The strict, rational structure, the balances, counterpoints and juxtapositions of clear geometric shapes and sharp colors dominate his compositions, which also investigate the expressive and semantic relationships arising from these associations and patterns.

In 1961, Hainis, joined by Kostas Klouvatos, Dimosthenis Kokkinidis, Cosmas Xenakis, Panos Sarafianos and others, founded "Omada texhnis a'" (Art group a'). The group's goals included the implementation of public interventions and actions, the connection of artistic creation to broader progressive policies and social approaches, the advancement of culture, the dissemination and popularization of contemporary art theories and abstract trends, and the familiarization of wider audiences with these trends in their own habitats -the target audiences were everyday people living in the neighborhoods of Athens and Piraeus or in cities in the periphery, who did not have access to large institutional events or art galleries.

From the early 1950s until the mid-1960s, the number of painters

συνθέσεις με γεωμετρικά σχήματα και καθαρά χρώματα, διερευνώντας τις σχέσεις ζωγραφικής-μουσικής), Σαπφώ Κυριάκη, Γιάννα Περσάκη (οι πρώτες αφηρημένες συνθέσεις της, δουλεμένες στο Παρίσι, χρονολογούνται το 1947), Τάκης Μάρθας (ο οποίος αξιοποιώντας την αρχιτεκτονική του παιδεία πειραματίζεται με χρηστικά υλικά, δομώντας τις συνθέσεις του με κατασκευαστική αντίληψη, δίνοντας έμφαση στις υφές, το χρώμα αλλά στην ανίχνευση της τρίτης διάστασης), Μανώλης Καλλιγιάννης, Λίλη Αρλιώτη, Ελένη Ζογγολοπούλου, Καίτη Αντύπα, Βέρα Χουτζούμη, Νίκος Σαχίνης, Γιάννης Σβορώνος, Χρήστος Λεφάκης, Γιώργος Βακαλό, Άλκης Πιερράκος, Κώστας Πανιάρας, Παντελής Ξαγοράρης, Ελένη Ζέρβα, Σταμάτης Σταματόπουλος, Γιάννης Γραμματικόπουλος, Βαλέριος Καλούτσης, Ιάσοντας Μολφέσης, Χρύσα Ρωμανού, Σελέστ Πολυχρονιάδη, Βασίλης Κυπραίος, Θανάσης Στεφόπουλος, Ηλίας Δεκουλάκος, Γιώργος Τούγιας, Δημήτρης Περδικίδης, Δανιήλ Γουναρίδης, Νόρα Αρχελάου, Μανώλης Πηλαδάκης, Όμηρος Γεωργιάδης, ο αρχιτέκτονας Δημήτρης Φατούρος κ.ά. Όλοι αυτοί παραδίδουν έργα που κινούνται σε διαφορετικές τάσεις της αφαίρεσης και οι οποίες δεν είναι δυνατό να ομαδοποιηθούν σε διακριτές υποκατηγορίες. Ταυτόχρονα, στις συνθέσεις πολλών άλλων ζωγράφων, το στοιχείο της αφαιρετικότητας επιβάλλεται, μεταπλάθοντας την οπτική πραγματικότητα με μια έντονα

embracing abstraction and presenting their work in solo and group exhibitions was constantly growing (although for many of them, this abstract period was short-lived): Ernestos Carter (in 1951 he exhibited abstract compositions with geometric shapes and clear colors, investigating the relationship between painting and music), Sappho Kyriaki, Gianna Persaki (her first abstract compositions, created in Paris, are from 1947), Takis Marthas (who used his background in architecture to experiment with practical objects, creating compositions marked by their construction-inspired approach, emphasizing textures, color and the detection of the third dimension), Manolis Kalliyannis, Lili Arlioti, Eleni Zongolopoulou, Kaiti Antipa, Vera Choutzoumi, Nikos Sachinis, Yannis Svoronos, Christos Lefakis, George Vakalo, Alkis Pierrakos, Kostas Paniaras, Pantelis Xarogaris, Eleni Zerva, Stamatis Stamatopoulos, Yannis Grammatikopoulos, Valerios Kaloutsis, Jason Molfessis, Chryssa Romanos, Celest Polychroniadi, Vassilis Kypraios, Thanasis Stefopoulos, Elias Dekoulakos, Giorgos Touyas, Dimitris Perdikidis, Daniel Gounaridis, Nora Archelaou, Manolis Piladakis, Omiros Georgiadis, and architect Dimitris Fatouros, among several others,



Τάκης Μάρθας (1905-1965)

Cyclades I, 1959

πλαστικό και τουλπάνι πάνω σε φελιζόλ, 103x87 εκ.

Δωρεά Υπουργείου Παιδείας

Συλλογή Εθνικής Πινακοθήκης-Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτσου

Takis Marthas (1905-1965)

Cyclades I, 1959

plastic and gauze on styrofoam, 103x87 cm

Donated by the Ministry of Education

National Gallery-Alexandros Soutsos Museum Collection



Νίκος Κεσσαυλής (1930-2004)

Τοίχος, 1960

μικτά υλικά σε μουσαμά, 131x98 εκ.

Συλλογή Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης

Nikos Kessanlis (1930-2004)

Wall, 1960

mixed media on canvas, 131x98 cm

Collection of the National Museum of Contemporary Art, Athens

Τοίχος, 1961

μικτά υλικά σε μουσαμά, 146,2x114,2x4,5 εκ.

Συλλογή Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης

Wall, 1961

mixed materials on canvas, 146,2x114,2x4,5 cm

Collection of the National Museum of Contemporary Art, Athens

χρωματική εξπρεσιονιστική γραφή. Φυσικά, ένα στοιχείο που θα πρέπει να επισημάνουμε είναι η στροφή προς την αφαίρεση πολλών νέων και καλλιτεχνών, προερχόμενων από τον χώρο της Αριστεράς, ενώ βαρύνουσας σημασίας για τη θετική υποδοχή της αφαίρεσης στην Ελλάδα κατά τη δεκαετία 1960 είναι η δημιουργία και η καταξίωση που χαίρουν στο εξωτερικό καλλιτέχνες όπως ο Θάνος Τσίγκος στο Παρίσι και οι Θεόδωρος Στάμος, William Baziotes, George Constant και John Xceron, οι οποίοι βρίσκονται στην αιχμή της πρωτοπορίας των τάσεων της μεταπολεμικής αφαίρεσης στις ΗΠΑ.

Η ανανεωτική ορμή, που αντιμάχεται παραδοσιακές συμβάσεις και όρια, χαρακτηρίζει και τη δημιουργία πολλών Ελλήνων γλυπτών, μέσα από πολλαπλές επιρροές, συναντήσεις και γόνιμες αφομοιώσεις των διδαγμάτων του μοντερνισμού και των σύγχρονών τους γλυπτικών αναζητήσεων, αλλά και μέσα από την συστηματική χρήση υλικών (όπως το μέταλλο) και νέων τεχνικών, καθώς και τη διερεύνηση θεμελιωδών πλαστικών προβλημάτων.

Το ενδιαφέρον του Λάζαρου Λαμέρα για την αφαίρεση εντοπίζεται στα χρόνια των σπουδών του (1932-38) στην ΑΣΚΤ, ενώ η παραμονή του στο Παρίσι (1938-39) τον έφερε σε επαφή με τα πρωτοποριακά κινήματα της τέχνης. Τα χρόνια 1945-48 φιλοτεχνεί τα πρώτα αφηρημένα γλυπτά του, ανάμεσα στα οποία και τη μαρμάρινη σύνθεση *Πεντέλη-Ανάταση (Η Πεντέλη σε έκσταση)* χωρίς

presented works that followed various trends of abstraction, which are impossible to group together in distinct subcategories. Meanwhile, elements of abstract art appear in the compositions of many other artists, who transformed visual reality through a highly colorful expressionist writing. Another noteworthy development was the turn to abstraction by several young people and artists with a background in the political Left. A catalyst in the positive reception of abstraction in Greece in the 1960s was also the work and broad recognition enjoyed abroad by artists such as Thanos Tsingos in Paris and Theodoros Stamos, William Baziotes, George Constant and John Xceron, all of them at the forefront of the avant-garde of postwar abstraction in the United States.

The works created by several Greek sculptors also stood out for their innovative drive, which clashed with traditional conventions and limits, revealing a multitude of influences, encounters and the fruitful assimilation of the lessons of modernism and contemporary sculptural investigations, the systematic use of new materials (e.g. metal) and techniques, and the investigation of fundamental concerns of the plastic arts.



Λάζαρος Λαμέρας (1913-1998)
Η Πεντέλη σε έκσταση, 1948
μάρμαρο Πεντέλης, 48,5x47x12 εκ.
Συλλογή Εθνικής Πινακοθήκης-Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτσου
Lazaros Lameris (1913-1998)
Penteli in ecstasy, 1948
pentelic marble, 48,5x47x12 cm
National Gallery-Alexandros Soutsos Museum Collection

οποιαδήποτε εξωτερική αναφορά στην οπτική πραγματικότητα –η σύνθεση παρουσιάστηκε στην Πανελλήνια Έκθεση του 1948 και στην ιστοριογραφία της νεοελληνικής τέχνης αναφέρεται ως το «πρώτο» αφηρημένο γλυπτό που εκτέθηκε σε μια επίσημη διοργάνωση. Παράλληλα με την αναπαράσταση, ο Λαμέρας συνέχισε τη δεκαετία του 1950 τους πειραματισμούς του στην αφαίρεση με καθαρές οργανικές φόρμες και διάτρητους όγκους σε πέτρα, λευκό ή έγχρωμο μάρμαρο, αλλά και σε κατακόρυφες, μεταλλικές φυτόμορφες συνθέσεις που εμπεριέχουν το στοιχείο της κίνησης.

Το 1951 πραγματοποιήθηκε έκθεση γλυπτών του Henry Moore στο Βρετανικό Συμβούλιο της Αθήνας για την οποία ο Άγγελος Προκοπίου ανέφερε ότι «έπαιξε πολύ σημαντικό ρόλο στο «ξεθάρρεμα» της ελληνικής γλυπτικής και στην αδιάτακτη προσχώρησή της προς τη γλυπτική αφαίρεση, καθώς ήταν η πρώτη φορά που το ελληνικό κοινό έβλεπε τη μοντέρνα γλυπτική, όχι από φωτογραφίες, αλλά σε πρωτότυπα, χειροπιαστά έργα» (περ. *Νέες Μορφές*, τχ. 1, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1962). Από τη δεκαετία του 1950, πολλοί Έλληνες γλύπτες οδηγούνται ολοένα και σε μεγαλύτερες σχηματοποιήσεις, μέσα από μια έντονη αφαιρετική διαδικασία, που αναδεικνύει τα δομικά χαρακτηριστικά των συνθέσεών τους χωρίς, ωστόσο, να εγκαταλείψουν τη μορφή, ενώ άλλοι, μέσα από την ίδια διαδικασία, παγιώνουν τη μετάβασή τους

Lazaros Lamera's first interest in abstraction developed during his studies (1932-1938) at ASFA, while his stay in Paris (1938-1939) brought him in touch with avant-garde movements. He created his first abstract sculptures in the period 1945-1948. These included his marble composition *Penteli (Penteli in ecstasy)*, which made no reference to external visual reality – this composition was presented at the 1948 Panhellenic Exhibition. In the historiography of modern Greek art it is considered the “first” abstract sculpture to be formally exhibited in Greece. In the 1950s, parallel to his representational work, Lameraras kept experimenting with abstraction, working with clear organic forms and drilled volumes of rock, white and colored marble, as well as with vertical, metallic phytomorphic compositions that entail the element of movement.

An exhibition presenting sculptures by Henry Moore took place at the British Council in Athens in 1951. It was an event that, according to Angelos Prokopiou, “played a very important role in the ‘emboldening’ of Greek sculpture and its remorseless transition to abstraction, for this was the first time that the Greek audience came in touch with modern sculpture,

στην αφαίρεση –για τους περισσότερους από αυτούς η εμπειρία κυρίως του Παρισιού, μετά την ολοκλήρωση των σπουδών τους στην ΑΣΚΤ, η μόνιμη εγκατάσταση ή η διαμονή τους, κατά διαστήματα, στη γαλλική πρωτεύουσα ήταν αποφασιστικής σημασίας. Το 1954, ο αυτοδίδακτος Τάκις (Βασιλάκης) εγκαθίσταται στο Παρίσι και ξεκινά να δουλεύει τα πρώτα του *Λουλούδια* και *Σινιάλα*. Το 1959 στην γκαλερί «Iris Clert» παρουσιάζει μαγνητικά και ηλεκτρομαγνητικά γλυπτά, στα οποία αποκρυσταλλώνονται μερικές από τις βασικές συνιστώσες του μετέπειτα έργου του. Στα μέσα της δεκαετίας του 1950, ύστερα από σπουδές στο Παρίσι και το Σαν Φρανσίσκο, η Χρύσα (Βαρδέα) εγκαθίσταται στη Νέα Υόρκη. Οι συνθέσεις με τα βέλη, τα γράμματα και τα σύμβολα, αλλά και τα, μινιμαλιστικής αντίληψης, γύψινα *Κυκλαδίτικα Βιβλία* αποτυπώνουν τους πρώτους πειραματισμούς της, ενώ η χρήση του νέον (για πρώτη φορά το 1962) και ο συνδυασμός του με το μέταλλο θα δώσει μια ενότητα γλυπτών που κορυφώνεται στις, μνημειακών διαστάσεων, *Πύλες της Times Square* (1964-66).

Το 1945, με υποτροφία της γαλλικής κυβέρνησης, ο Κώστας Κουλεντιανός, εγκαθίσταται στο Παρίσι. Με τη σειρά των έργων του *Οι Ακροβάτες*, τη δεκαετία του 1950, απομακρύνεται σταδιακά από κάθε αναπαραστατική αναφορά. Η δημιουργία του αναγνωρίζεται γρήγορα και το 1957 υπογράφει

not just in the form of photographs, but in original, tangible works” (*Nees Morfes* magazine, issue 1: January-February 1962). By the 1950s, several Greek sculptors were increasingly incorporating abstract elements in their compositions, without, however, abandoning form; others, following the same process of investigation, consolidated their transition to abstraction. Most of the latter were greatly influenced by the experience of moving permanently or spending time in European metropolises (mostly Paris) following their studies at ASFA. In 1954, self-taught artist Takis (Vassilakis) moved to Paris and started working on his first *Flowers* and *Signals*. In 1959, he presented at the Parisian “Iris Clert” gallery his first magnetic and electromagnetic sculptures that would presage the core elements of his later work. In the mid-1950s, following her studies in Paris and San Francisco, Chryssa (Vardea) moved to New York. Her compositions featuring arrows, letters and symbols, as wells as her minimalist baked-clay tablets entitled *Cycladic Books*, reflect her first experimentations. Her use of neon, first in 1962, and its combination with metal lead to a unit of sculptures that would culminate in the monumental *The Gates to Times Square* (1964-66).

συμβόλαιο με τη διάσημη «Galerie de France», όπου θα πραγματοποιήσει (1962) την πρώτη του ατομική έκθεση στη γαλλική πρωτεύουσα. Οι δυναμικές γραμμές, οι επίπεδες επιφάνειες, τα καμπύλα σχήματα, η γεωμετρική δομή, η διερεύνηση των σχέσεων ύλης-φωτός-χώρου, πλήρους-κενού, κίνησης-ισορροπίας, κυριαρχούν στα γλυπτά του τη δεκαετία του 1960. Από το 1963, ξεκινά να πραγματοποιεί μνημειακής κλίμακας ανάγλυφες συνθέσεις ή ελεύθερα γλυπτά από ατσάλι και σίδηρο, ανοξείδωτο ή βαμμένο, που εντάσσονται στον δημόσιο χώρο.

Ο μόνιμα εγκατεστημένος (από το 1957) στο Παρίσι, Γεράσιμος Σκλάβος στρέφεται το 1959 αποκλειστικά στην αφαίρεση, πραγματώνοντας, μέχρι τον ξαφνικό θάνατό του (1967) σε ηλικία σαράντα χρόνων, ένα έργο μοναδικής τεχνικής, αισθητικής και πνευματικής υπόστασης. Η πρώτη ατομική του έκθεση στην γκαλερί «Cahiers d' Art» των Christian και Yvonne Zervos το 1961 και η βράβευσή του, την ίδια χρονιά, με το Α' βραβείο γλυπτικής και το βραβείο νέων καλλιτεχνών στη Β' Μπιενάλε Νέων του Παρισιού, στάθηκαν η εκκίνηση της διεθνούς αναγνώρισης και καταξίωσής του. Παθιασμένος με την τεχνική, θα κατοχυρώσει με δίπλωμα ευρεσιτεχνίας την «τηλεγλυπτική», χρησιμοποιώντας φλόγα οξυγόνου και ασετιλίνης για να λιώνει και να επεξεργάζεται τα σκληρά πετρώματα (πορφυρίτη, γρανίτη, χαλαζίτη)

In 1945, Costas Coulentianos moved to Paris on a French government scholarship. In his 1950s series *The Acrobats* he gradually abandoned all representational references. His work quickly gained recognition, and in 1957 Coulentianos signed a contract with the renowned "Galerie de France." In 1962, he presented there his first solo exhibition in the French capital. Dynamic lines, flat surfaces, curved figures, geometric structures, the investigation of the relationship between matter, light and space, fullness and vacuum, movement and balance, are the major characteristics of his sculptures from the 1960s. By 1963, he started creating monumental reliefs or free-standing sculptures, made of steel and stainless or paint-coated iron, incorporated into public space.

Gerassimos Sklavos moved permanently to Paris in 1957. By 1959 he had turned entirely to abstraction. By the time of his abrupt death (in 1967) at the age of 40, he had created works of unique artistic, aesthetic and spiritual character. His first solo exhibition at the "Cahiers d' Art" gallery of Christian and Yvonne Zervos in 1961 and the distinction of winning the Young Artists Award at the 2nd Biennial for Young Artists in Paris, again in



Κώστας Κουλεντιανός (1918-1995)

Ακροβάτης, 1954
σίδηρο, 60x38x38 εκ.

Costas Coulentianos (1918-1995)

Acrobat, 1954
iron 60x38x38 cm

Ακροβάτης, 1954
σίδηρο, 160x50x30 εκ.

Acrobat, 1954
iron, 160x50x30 cm



Γιώργος Ζογγολόπουλος (1903-2004)

Πουλί, 1957

σίδηρος και χαλκός, ύψος: 1,50 μ.

Ίδρυμα Γεωργίου Ζογγολόπουλου-Αρχείο

George Zongolopoulos (1903-2004)

Bird, 1957

iron and bronze, height: 1,50 m

George Zongolopoulos Foundation-Archive

Γεράσιμος Σκλάβος (1927-1967)

Création nouvelle vers l'espace, 1961

Αρχείο Τώνη Π. Σπητέρη

Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών Α.Π.Θ.

Gerassimos Sklavos (1927-1967)

Création nouvelle vers l'espace, 1961

Tony P. Spiteris Archive

Teloglio Fine Arts Foundation

Aristotle University of Thessaloniki

που πολλές φορές επιλέγει. Στους παλλόμενους βιομορφικούς όγκους ή στα γεωμετρικά πλέγματα των συνθέσεών του, αξιοποιεί το φως και την επενέργειά του πάνω στην ύλη, ανοίγεται στις έννοιες του πνευματικού και του υπερβατικού, του συμπαντικού και του μεταφυσικού.

Οι συνθέσεις του Γιώργου Ζογγολόπουλου, τη δεκαετία του 1960, με τις οξυγονοκολλημένες, μπρούντζινες πλάκες διακρίνονται για τη στέρεη, αρχιτεκτονική δομή τους, την αξιοποίηση της δυναμικής φόρμας, τις ρυθμικές εναλλαγές και συναρμογές των όγκων, τα υπερτοποθετημένα επίπεδα. Το μνημειακής κλίμακας (ύψους 17 μ.) σιδερένιο γλυπτό στην είσοδο της Διεθνούς Έκθεσης Θεσσαλονίκης, το 1966, ως σύμβολο της βιομηχανικής ανάπτυξης της χώρας τα μεταπολεμικά χρόνια -και σήμερα, εμβληματικό σημείο αναφοράς του αστικού τοπίου-, προκάλεσε θυελλώδες αντιδράσεις: «Όταν στήθηκε... με πολλές δυσκολίες», θυμάται ο γλύπτης, «άρχισε ένας πόλεμος φοβερός... Από τη Θεσσαλονίκη, σηκώθηκε όλος ο κόσμος να το βγάλουνε το “τέρας”... Μερικοί άνθρωποι βγήκανε, ο Ανδρόνικος, ο Δημήτρης ο Φατούρος, ο Καραντινός, φυσικά, και μερικοί άλλοι αρχιτέκτονες και το υποστήριξαν».

Η στροφή του Αχιλλέα Απέργη στην αφαίρεση συνοδεύεται από τη συστηματική και επίπονη μελέτη των μετάλλων και των τεχνικών επεξεργασίας τους. Οι τίτλοι που έδωσε στα έργα του, όπως *Πουλιά*,

1961, secured him international recognition. Passionate about technique, he patented the method of “telesculpture”, using oxygen flame and acetylene to melt and process the hard rocks (porphyrite, granite, quartz) he often used in his work. In the pulsating biomorphic volumes and geometric matrices of his compositions he employs light and its effect on matter, while investigating the concepts of the spiritual and transcendental, the universal and metaphysical.

George Zongolopoulos’ compositions in the 1960s, featuring welded bronze plates, are distinguished for their solid architectural structure, the use of dynamic forms, the rhythmic alteration and arrangement of volumes, and their superimposed levels. His monumental (17m. in height) iron sculpture placed at the entrance of the Thessaloniki International Fair in 1966 was a symbol of the country’s postwar industrial development (it remains to this day an emblematic landmark in the city’s urban landscape) sparked great controversy: “once it was installed... overcoming many difficulties”, the sculptor recollected, “a great war ensued... the entire city was up in arms demanding that the ‘monster’ is taken down... Some people

Αναβίωση, Πτήση, αναφέρονται στη φύση και σε φυσικά φαινόμενα, υποδηλώνοντας το ενδιαφέρον του για την πλαστική απόδοση της κίνησης και της μεταβολής. Έως τα μέσα της δεκαετίας του 1970, οι σιδερένιες ή μπρούντζινες βέργες, ενωμένες μεταξύ τους με οξυγονοκόλληση, σε κάθετες, οριζόντιες και διαγώνιες διατάξεις, επιβάλλουν τρισδιάστατες περιγραμματικές, αδρές φόρμες στον χώρο. Πρόκειται για συνθέσεις με έντονο δραματικό-υπαρξιακό περιεχόμενο, που ανακαλούν αποκαλυπτικές εικόνες καταστροφής και φθοράς ή παράδοξους καθεδρικούς ναούς. Ένας μεγάλος αριθμός σχεδίων «ψυχικού αυτοσχεδιασμού» ενέχουν τη λειτουργία προσχεδίων και μελετών για τα γλυπτά του, καταδεικνύοντας τον πυρήνα της πλαστικής του έκφρασης. Συνολικά, η γλυπτική για τον Απέργη έγινε ένα μέσο διατύπωσης των οραμάτων του και της νοητικής του σχέσης με τον υλικό κόσμο και με τη ζωή. Ο πνευματικός χώρος που δημιούργησε με αυτή, επερωτά την έννοια και τον ορισμό της ζωής, της δημιουργίας, της τέχνης, προσδίδοντας στην καλλιτεχνική πράξη φιλοσοφικές διαστάσεις.

Η μετωπικότητα, η αυστηρή ακινησία, οι αιχμηρές απολήξεις, το παιχνίδι των γραμμών, της κενής φόρμας και των επίπεδων επιφανειών, αλλά και μια αίσθηση σκηνογραφικής διάθεσης, χαρακτηρίζουν τα αφηρημένα γλυπτά της Άλεξ Μυλωνά σε σφυρήλατο σίδηρο, βαμμένο μαύρο, που παρουσιάστηκαν

of course, like Andronikos, Dimitris Fatouros, and Karantinos, as well as some architects openly defended it”.

The turn of Achilleas Apergis to abstraction was followed by his systematic, painstaking study of metal and metal processing techniques. The names he gave to his works (*Birds, Revival, Flight*) refer to nature and natural phenomena, suggesting an interest in the plastic rendering of movement and change. By the mid-1970s, his welded iron or bronze rods in horizontal and diagonal arrangements imposed three-dimensional, contoured, broad forms in space. These compositions stand out for their intense, dramatic/existential meaning, evoking apocalyptic images of destruction and decay or paradoxical cathedrals. A large number of “mental improvisation” drawings serve as drafts and studies for his sculptures, revealing the core of his plastic expression. Seen in its entirety, Apergis’ work was a medium for articulating his visions and his emotional relationship with the material world, and life itself. The intellectual space he thus created, investigates the meaning and definition of life, creation and art, assigning philosophical dimensions to artistic practice.

Frontality, strict immobility, sharp endings, the interplay of lines, empty

στην Μπιενάλε της Βενετίας το 1960. Η έντονη ερευνητική διάθεση σε σχέση με την αφαίρεση διακρίνει τη δουλειά της Σωσώς Χουτοπούλου-Κονταράτου από τα τέλη της δεκαετίας του 1950 και ολόκληρη τη δεκαετία του 1960. Βασικό της υλικό είναι το σίδηρο και η τεχνική που χρησιμοποιεί αυτή της οξυγονοκόλλησης. Οι συνθέσεις με τα μικρά σιδερένια ελάσματα που μοιάζουν να αναπτύσσονται γύρω από έναν νοητό πυρήνα, και, εν συνεχεία, εκείνες με τα σφαιρικά ή ωσειδή σχήματα με τις λείες επιφάνειες και την ελικοειδή ανέλιξη τους αναζητούν τις συναρτήσεις ανάμεσα στους εσωτερικούς βιολογικούς ρυθμούς και την έννοια της κοσμικής κίνησης.

Από τις αρχές της δεκαετίας του 1960, ο Κλέαρχος Λουκόπουλος θα περάσει στην αφαίρεση με κατασκευές μεγάλων σφυρήλατων πολυεδρικών όγκων που συσσωρεύονται ή οργανώνονται ελεύθερα και ασύμμετρα στον χώρο: συνθέσεις λιτές και στιβαρές, καθαρές και δυναμικές που επιβάλλονται με την αυστηρά ισορροπημένη και αρχιτεκτονημένη ανάπτυξή τους, και σχετίζονται άμεσα με τη λιθοδομή των μυκηναϊκών τειχών και τις μνήμες του ελληνικού κόσμου (*Τίρυνς, Αττική, Κυκλώπειο, Ακροκόρινθος*). Παράλληλα, οι αφηρημένες συνθέσεις των Ιωάννας Σπητέρη, Φρόσως Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, Αγγλαίας Λυμπεράκη, Κοσμά Ξενάκη, Γιώργου Νικολαΐδη, Νικόλαου Βλαβιανού, Φιλόλαου (Τλούπα) και Θόδωρου (Παπαδημητρίου) συνιστούν ενδιαφέρουσες

form and smooth surfaces, as well as a sense of scenography, are the major characteristics of the abstract sculptures created by Alex Mylona using black-painted hammered iron, that were exhibited at the Venice Biennale in 1960. The meticulous study of abstraction is a hallmark of the works created by Soso Houtopoulou-Kontaratou in the late 1950s and 1960s. Her main material is iron, her main technique welding. Her compositions featuring small iron panels that appear to emerge around an imaginary core and, later, her spherical or smooth-surfaced meandering oval figures, investigate the connections between internal biological rhythms and the concept of cosmic movement.

By the early 1960s, Klearchos Loukopoulos had turned to abstraction, presenting his large-scale wrought polyhedral volumes, either concentrated or arranged freely and asymmetrically in space: these are austere and solid compositions, clear and dynamic, that impose themselves with their strictly balanced and architectural configuration, and are directly connected to the stonework of Mycenaean walls and the memories of the Hellenic world (*Tiryns, Attica, Cyclopean, Acrokorinth*). Further interesting

Κλέαρχος Λουκόπουλος (1906-1995)

Ακροκόρινθος, 1965
μπρούντζος, 97,5x51x38,5 εκ.
Συλλογή Εθνικής Πινακοθήκης-
Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτσου

Klearchos Loukopoulos (1906-1995)

Acrocorinth, 1965
bronze, 97,5x51x38,5 cm
National Gallery-Alexandros Soutsos
Museum Collection

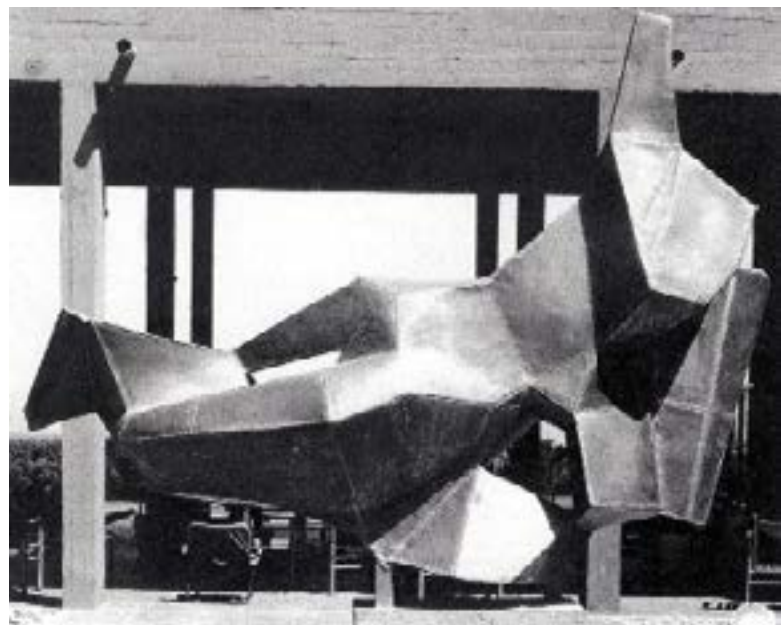


Παλιούρι, 1962

μέταλλο
Ξενοδοχείο «Ξενία», Παλιούρι Χαλκιδικής
σήμερα στο MOMus-Μουσείο Σύγχρονης
Τέχνης-Συλλογές Μακεδονικού Μουσείου
Σύγχρονης Τέχνης και Κρατικού Μουσείου
Σύγχρονης Τέχνης

Paliouri, 1962

metal
"Xenia" hotel, Paliouri Halkidiki,
today at MOMus-Museum of Contemporary
Art-Macedonian Museum of Contemporary
Art and State Museum of Contemporary Art
Collections



γλυπτικές προτάσεις, τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1960.

Η αφηρημένη τέχνη βρίσκεται στο επίκεντρο των συζητήσεων, πυροδοτεί αντιπαραθέσεις και συγκρούσεις σε αισθητικό και ιδεολογικό επίπεδο. Τεχνοκρίτες όπως ο Άγγελος Προκοπίου με τα κείμενά του στην εφημερίδα *Η Καθημερινή*, η Ελένη Βακαλό, ο Τώνης Σπητέρης και ο Αλέξανδρος Ξύδης υπερασπίζονται την αφηρημένη τέχνη ως την πλέον σύγχρονη καλλιτεχνική έκφραση, ενώ απέναντί τους βρίσκονται οι συντηρητικοί, οι υπερασπιστές της ελληνικότητας, αλλά και ένα μεγάλο μέρος της αριστερής, μαρξιστικής διανόησης, η οποία προκρίνει μια ρεαλιστική τέχνη με ουμανιστικό περιεχόμενο και επίκεντρο τον άνθρωπο. Ο κριτικός λόγος, από όποια πλευρά κι αν εκφέρεται, εμφανίζεται έντονα προβληματικός, στερούμενος, τις περισσότερες φορές, μιας συγκροτημένης θεωρητικής κατάρτισης, με αισθητικά κριτήρια διαμορφωμένα από ιδεολογικές, πολιτικές ή προσωπικές επιλογές του κάθε τεχνοκρίτη, ενώ, παράλληλα, αναδύεται το κρίσιμο ζήτημα των σχέσεων σύγχρονης τέχνης και «ελληνικότητας». Στις σελίδες του περιοδικού *Ζυγός* που πρωτοκυκλοφόρησε το 1955, δημοσιεύθηκε (τχ. 5-8, 1956) μια μεγάλη έρευνα, στην οποία σημαντικοί Έλληνες δημιουργοί (Αντώνης Σώχος, Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Ανδρέας Γεωργιάδης, Α. Τάσος, Μιχάλης Τόμπρος, Χρήστος Καπράλος, Αλέκος Κοντόπουλος, Ευθύμης Παπαδημητρίου, Γιάννης

sculptural compositions from the early 1960s include the abstract works by Ioanna Spiteri, Frosso Efthymiadi-Menegaki, Aglaia Lyberaki, Cosmas Xenakis, Giorgos Nikolaidis, Nikolaos Vlavianos, Philolaos (Tloupas) and Theodoros (Papadimitriou).

Abstract art sparked both aesthetic and ideological debates, disputes and confrontations. Art critics such as Angelos Prokopiou, who wrote for the daily *I Kathimerini*, Eleni Vakalo, Tony Spiteris and Alexander Xydis defended abstract art as the most contemporary art movement of the time, while the opposite camp consisted of the conservatives, who defended the approach of Greekness, but also of a substantial part of leftist, Marxist intellectuals, who endorsed artistic realism and humanism. Both camps' criticism appears highly problematic, since it was typically devoid of any coherent theoretical background and employed aesthetic criteria shaped by the ideological, political or personal choices of each individual art critic, while also touching on the crucial issue of the relationship between contemporary art and "Greekness". *Zygos* magazine, founded in 1955, published (issue 5-8, 1956) an extensive review, in which prominent Greek

Τσαρούχης, Σπύρος Βασιλείου, Βάσω Κατράκη, Περικλής Βυζάντιος, Νίκος Εγγονόπουλος, Λάζαρος Λαμέρας, Κλέαρχος Λουκόπουλος) καλούνταν να απαντήσουν σε ένα ερώτημα με ασαφείς συνισταμένες: «Υπάρχουν κοινά σημεία επαφής της μοντέρνας τέχνης με το ιδεώδες της ελληνικής τέχνης;». Ακόμη βεβαίως το άνοιγμα στα νέα ρεύματα και η αφηρημένη τέχνη συζητιούνταν με δυσπιστία.

Η πολεμική του αριστερού Γιώργου Πετρή στην αφηρημένη τέχνη είναι αποκαλυπτική. Στις κριτικές του στην *Αυγή* και στην *Επιθεώρηση Τέχνης* (που είχε ιδρυθεί το 1954) στρέφεται εναντίον της αφαίρεσης, θεωρώντας ότι αυτή εκφράζει τη φυγή από την πραγματικότητα, είναι μια τέχνη υποκειμενική και φορμαλιστική, μια τέχνη αντικοινωνική που απευθύνεται στην «ελίτ», μια τέχνη της φυγής που κατέληξε σε «ψυχρή ακαδημία» και «συρμό», μια τέχνη μηδενιστική που αποτυπώνει την παρακμή του αστικού πολιτισμού και αρνείται τον σύγχρονο άνθρωπο και τα προβλήματά του, μια τέχνη αποκομμένη από το πλατύ κοινό, αποκύημα των κοσμοπολιτικών κύκλων της Δύσης, μια τέχνη ύποπτη και κατευθυνόμενη από την πολιτιστική, ιμπεριαλιστική πολιτική των ΗΠΑ. Στον αντίποδα μιας τέτοιας προσέγγισης, βρίσκονται εκείνοι που προβάλλουν την αφαίρεση ως εκδήλωση της ατομικής καλλιτεχνικής

artists (Antonis Sohos, Nikos Hadjikyriakos-Ghikas, Andreas Georgiadis, A. Tassos, Michael Tombros, Christos Capralos, Alekos Kontopoulos, Eftimis Papadimitriou, Yannis Tsarouchis, Spyros Vassiliou, Vasso Katraki, Pericles Byzantios, Nikos Engonopoulos, Lazaros Lameris, Klearchos Loukopoulos) were invited to answer a specific question: "Is there any common ground between modern art and the ideal of Greek art?" At the time, new art movements and abstraction were still treated with skepticism.

The arguments deployed against abstract art by the leftist polemic Giorgos Petris is telling. In his articles for the daily *Avgi* and *Epitheorisi Technis* magazine (the latter was founded in 1954), he attacks abstraction, arguing that it expresses an escape from reality, is a subjective and formalistic art, an antisocial kind of art addressed to the "elites", an escapist art that had decayed into "cold academicism" and the "mainstream", a nihilistic art that reflected the decadence of bourgeois culture and denied the modern man and his problems, an art separated from the wider audience, a figment of western cosmopolitan circles, a suspicious art spearheaded by the cultural imperialism of the United States. Opposing this approach were critics who

ελευθερίας του δυτικού κόσμου αντιπαράθετοντάς την στον ολοκληρωτισμό της Σοβιετικής Ένωσης και τον στρατευμένο σοσιαλιστικό ρεαλισμό. Ταυτόχρονα, οι υπερασπιστές της τόνιζαν τον επαναστατικό και διεθνή χαρακτήρα της ανεικονικής τέχνης, ο οποίος αντανακλούσε, περισσότερο από κάθε άλλη μορφή τέχνης, το πνεύμα της εποχής, την πρόσληψη και την αποτύπωση ενός ταραγμένου κόσμου, των προβλημάτων και της σύγχυσης, των διχασμών, των διλημάτων και των φόβων του σύγχρονου ανθρώπου, καθώς και την παρουσίαση μιας νέας πραγματικότητας, το άνοιγμα σε νέους άγνωστους κόσμους, στον μικρόκοσμο και τον μακρόκοσμο, σε συνάρτηση με τα επιτεύγματα στο επιστημονικό πεδίο.

Τα ξένα ινστιτούτα, όπως η Ελληνοαμερικανική Ένωση, το Βρετανικό Συμβούλιο και το Γαλλικό Ινστιτούτο, αλλά και νέες γκαλερί και αίθουσες τέχνης που ιδρύονται την περίοδο αυτή, όπως ο «Ζυγός» (1956), οι «Νέες Μορφές» (1959), το Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο (ΑΤΙ, 1959) του Κωνσταντίνου Δοξιάδη, καθώς και η Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη» της Θεσσαλονίκης (1951) φιλοξενούν εκθέσεις αφηρημένης τέχνης. Ειδικότερα οι «Νέες Μορφές», τα πρώτα χρόνια της λειτουργίας τους, προσανατολίζονται στην παρουσίαση νέων καλλιτεχνών που κινούνται στον χώρο της αφαίρεσης ή αξιοποιούν μια αφαιρετική-εξπρεσιονιστική γραφή –ο

portrayed abstraction as a manifestation of the individual artistic freedom in the western world, juxtaposing this with Soviet authoritarianism and militant socialist realism. Its supporters also highlighted the revolutionary and international character of non-figurative art, which reflected, more than any other art form, the spirit of the time, the perception and rendering of a world in upheaval, the problems of confusion and polarization, the dilemmas and fears of modern man, as well as the presentation of a new reality, the opening up to novel, unknown worlds, the micro- and macrocosm, in alignment with scientific achievements.

Foreign institutes, including the Hellenic American Union, the British Council and the French Institute, new art galleries, such as "Zygos" (1956), "Nees Morfes" (1959) and the Athens Technological Institute (1959) of Konstantinos Doxiadis, as well as the Macedonian Art Society "Techni" in Thessaloniki (1951), hosted exhibitions of abstract art. Specifically, "Nees Morfes", in its first years, focused on showcasing the work of young artists who had espoused abstraction or an abstract-expressionist style. Angelos Prokopiou was the managing editor of the short-lived *Nees Morfes* magazine



Λάζαρος Λαμέρας, Μωσής, 1950

Εναρκτήρια ομαδική έκθεση, Αίθουσα Τέχνης «Νέες Μορφές» (Νοέμβριος 1959)

φωτογραφία: Αρχείο Ινστιτούτου Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης-iset

Lazaros Lameris, Moses, 1950

Inaugural group exhibition, "Nees Morfes" Gallery (November 1959)

photo: Contemporary Greek Art Institute-iset Archive

Άγγελος Προκοπίου υπήρξε διευθυντής του βραχύβιου ομότιτλου περιοδικού που εξέδωσε η γκαλερί, αλλά και καλλιτεχνικός της σύμβουλος μέχρι το 1963. Διεθνώς αναγνωρισμένοι τεχνοκρίτες δίνουν διαλέξεις στην Αθήνα για τη σύγχρονη τέχνη, ενώ η εκπροσώπηση της Ελλάδας σε σημαντικές διοργανώσεις του εξωτερικού γίνεται πιο συστηματική. Θα πρέπει να επισημάνουμε ότι για τις διοργανώσεις αυτές επιλέγονται και καλλιτέχνες των οποίων το έργο κινείται στον χώρο της αφαίρεσης, διασφαλίζοντας (με αυτές τις επιλογές) την παρουσίαση ενός πιο σύγχρονου προσώπου της ελληνικής τέχνης στη διεθνή σκηνή. Στην Μπιενάλε του Σάο Πάολο (1953) συμμετέχουν ο Γιάννης Γαίτης και ο Αλέκος Κοντόπουλος (ο οποίος θα συμμετάσχει στην ίδια διοργάνωση το 1955, κερδίζοντας αργυρό μετάλλιο, και το 1957 μαζί με τον Γιάννη Σπυρόπουλο), ο Γιάννης Σπυρόπουλος παίρνει μέρος και στην Μπιενάλε της Αλεξάνδρειας (1955), ενώ στην Μπιενάλε της Βενετίας συμμετέχουν οι Γιάννης Σπυρόπουλος, Αλέκος Κοντόπουλος, Λάζαρος Λαμέρας και Άλεξ Μυλωνά (1960), Κώστας Κουλεντιανός και Γιώργος Ζογγολόπουλος (1964), και Κλέαρχος Λουκόπουλος (1966). Στην έκθεση *Σύγχρονη Ελληνική Τέχνη* (1958), την οποία διοργάνωσε η Ελληνοαμερικανική Ένωση και περιόδευσε σε διάφορες πόλεις των ΗΠΑ, ανάμεσα στους συμμετέχοντες συναντάμε τους Γιάννη Σπυρόπουλο, Αλέκο Κοντόπουλο, Γιάννη Μαλτέζο και Τάκη Μάρθα. Το 1961, η Ένωση Τεχνοκριτών του

published by the gallery and served as art advisor there until 1963. Moreover, internationally acclaimed art critics gave lectures on contemporary art in Athens, while Greece was now regularly represented in important events abroad. We should note at this point, that the artists selected to represent Greece in those events were all following abstraction, thereby ensuring that a more modern face of Greek art was presented on the international stage. Yannis Gaitis and Alekos Kontopoulos took part in the São Paulo Biennial in 1953 (the latter would participate in the same event both in 1955, when he won the silver medal, and in 1957 along with Jannis Spyropoulos), while Jannis Spyropoulos participated in the Alexandria Biennale in 1955, and Jannis Spyropoulos, Alekos Kontopoulos, Lazaros Lameris and Alex Mylona (1960), Costas Coulentianos and George Zongolopoulos (1964) and Klearchos Loukopoulos (1966) took part in the Venice Biennale, all of them exhibiting abstract works. Among the participants in the exhibition *Contemporary Greek Art* (1958), which was organized by the Hellenic American Union and went on tour in various US cities, participating artists included Jannis Spyropoulos, Alekos Kontopoulos, Yannis Maltezos, and

Ελληνικού Τμήματος της AICA οργάνωσε σειρά ομιλιών στο Μουσείο Μπενάκη με θέμα τη σύγχρονη τέχνη, τις αφητηρίες και τις διάφορες τάσεις της αφαίρεσης.

Η Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση του 1960, στο Ζάππειο Μέγαρο, έχει καταγραφεί ως η «επίσημη» πρώτη της αφαίρεσης στην ελληνική τέχνη, στη σημαντικότερη κρατική θεσμική καλλιτεχνική διοργάνωση. Ο πρόεδρος της κριτικής επιτροπής για την αποδοχή των έργων, ζωγράφος, καθηγητής στην ΑΣΚΤ και ακαδημαϊκός Ουμβέρτος Αργυρός, τόνιζε στον πρόλογό του στον κατάλογο της έκθεσης ότι η «μόνη οδός δια την Επιτροπήν ήτο η απαλλαγή από πάσης προκαταλήψεως ή προσωπικών απόψεων έναντι των διαφόρων τάσεων της τέχνης». Γενική παραδοχή αποτελούσε, ωστόσο, ότι το πνεύμα που επικράτησε άτυπα στις συνεδριάσεις της επιτροπής ήταν εκείνο της αμοιβαίας υποχωρητικότητας και της «συμμαχίας των δύο άκρων»: τα μέλη εκείνα που εκπροσωπούσαν συντηρητικότερες αντιλήψεις δεν πρόβαλαν «βέτο», τηρώντας ανεκτική στάση στην επιλογή έργων αφηρημένης τέχνης, αξιωνοντας το αντίστοιχο από τα μέλη εκείνα που ήταν συμπαθώς διακεείμενα σε «νεωτερικά» ρεύματα της τέχνης. Σύμφωνα με στατιστικά στοιχεία που δημοσιεύτηκαν στο περιοδικό *Ο Ταχυδρόμος* (28 Οκτωβρίου 1960), τα «παραστατικά» έργα της Πανελληνίας κάλυπταν ποσοστό 65%, τα «αφηρημένα» ποσοστό 20% και τα «ημι-παραστατικά» ποσοστό 15%.

Takis Marthas. In 1961, the Greek branch of the International Association of Art Critics organized a series of lectures on contemporary art and the origins and trends of abstraction at the Benaki Museum.

The Panhellenic Art Exhibition held in 1960 at Zappeion is considered as the “official premiere” of abstraction in the Greek arts at the most prestigious institutional artistic event in the country. In his foreword to the exhibition’s catalogue, the chairman of the jurors’ panel, academic Umvertos Argyros, a professor at ASFA, pointed out that the “only option for the Committee was to rid itself of every bias or personal opinion concerning the various art trends”. But it was common knowledge at the time, that the spirit in the jurors’ debates was one of mutual compromise, marked by an “alliance between the two extremes”: members representing more conservative views tolerated and did not “veto” the selection of abstract works, while demanding the same from jurors more sympathetic towards “modernist” art currents. According to a report in *O Tahydromos* magazine (28 October 1960), “representational” works accounted for 65% of the works exhibited, “abstract” works for 20% and “semi-representational” works for 15%. The

Τα ίδια στατιστικά στοιχεία δημοσιεύονται και στην εφημερίδα *Τα Νέα* (25 Νοεμβρίου 1960), με τη διαπίστωση όμως ότι τα ποσοστά αυτά ανατρέπονταν στους νέους καλλιτέχνες: 60% «αφηρημένα», 20% «ημι-παραστατικά» και 20% «παραστατικά» έργα. Στο τμήμα της ζωγραφικής, η σύνθεση του Αλέκου Κοντόπουλου λειτουργούσε, κατά κάποιον τρόπο, ως σημείο αναφοράς για τους ζωγράφους, και ιδιαίτερα τους νέους, που η δουλειά τους κινούνταν στους δρόμους της αφαίρεσης. Η συμμετοχή του την ίδια χρονιά, μαζί με τον Γιάννη Σπυρόπουλο, στην Μπιενάλε της Βενετίας με αφηρημένες συνθέσεις, καθώς και η εμπορική και καλλιτεχνική τους επιτυχία σε αυτήν, δημιουργούσαν ένα ευνοϊκό κλίμα και συνέτειναν καθοριστικά στην επιβολή των πρωτοποριακών τάσεων στην ελληνική τέχνη. Οι αναζητήσεις στα έργα των Τάκη Μάρθα, Χρύσας Ρωμανού, Χρήστου Λεφάκη, Παντελή Ξαγοράρη, Νίκου Σαχίνη, Γιάννη Σβορώνου, Ελένης Ζογγολοπούλου κ.ά., αλλά κυρίως η χειρονομιακή ένταση, η υλικότητα και η εκφραστική αντιπαράθεση του λευκού και του μαύρου στις συνθέσεις του Γιάννη Μαλτέζου, οι γυψωμένες επιφάνειες του Βλάση Κανιάρη και οι συνθέσεις των Δημήτρη Κοντού, Κώστα Τσόκλη και Χρίστου Καρά, εκπροσωπούσαν τις νέες εκφραστικές δυνατότητες και πειραματισμούς, αντικατόπτριζαν την ανάγκη ανανέωσης της ελληνικής τέχνης. Το ίδιο «αίτημα» συνόψιζαν και στο τμήμα της γλυπτικής οι αιχμηρές

same numbers were also published in the daily *Ta Nea* (25 November 1960), accompanied by the observation, however, that the percentages were reversed among young artists: the count in that group was 60% “abstract”, 20% “semi-representational” and 20% “representational”. In the paintings section of the exhibition, the composition by Alekos Kontopoulos was a reference point for painters, particularly younger ones, following abstraction. Kontopoulos’ participation that same year with Jannis Spyropoulos in the Venice Biennale with abstract compositions, coupled by the commercial and artistic success their works met there, crucially contributed to the positive climate and establishment of avant-garde trends in Greek art. The works of Takis Marthas, Chryssa Romanos, Christos Lefakis, Pantelis Xarogaris, Nikos Sachinis, Yannis Svoronos, Eleni Zongolopoulou and others, and, above all, the gestural intensity, materiality and expressive juxtaposition of black and white in the compositions of Yannis Maltezos, the plastered surfaces of Vlassis Caniaris, and the compositions of Dimitris Condos, Costas Tsochlis and Christos Caras, embodied emerging expressive capacities and experimentations and reflected the demand for renewal in

επίπεδες φόρμες της Άλεξ Μυλωνά, οι εκτινάξεις των σιδερένιων ράβδων του Αχιλλέα Απέργη και οι αφηρημένες συνθέσεις της Σωσώς Χουτοπούλου, απέναντι σε γλυπτά δουλεμένα σε τυπικό ρεαλιστικό-ακαδημαϊκό πλαίσιο που προχωρούσαν σε σχηματοποιήσεις και απλοποιήσεις της ανθρώπινης μορφής.

Ο Μαρίνος Καλλιγιάς εκτιμούσε ότι η συγκεκριμένη Πανελλήνια στάθηκε η αφορμή να αποτυπωθεί το «φούντωμα του ενδιαφέροντος των νέων και παλαιότερων καλλιτεχνών για την αφηρημένη κι ανεικονική τέχνη» (εφ. *Το Βήμα*, 1 Ιανουαρίου 1961) Ο Άγγελος Προκοπίου με ενθουσιασμό τόνιζε: «Στο στρατόπεδο των αφηρημένων πνέει ο άνεμος της δυτικής τέχνης του 1960. Εδώ, η ελληνική τέχνη συγχρονίζεται με τα διεθνή ρεύματα που επικρατούν στη Μπιεννάλε της Βενετίας, του Σάο Πάολο και των εκθέσεων της Αμερικής και της Ευρώπης» (εφ. *Η Καθημερινή*, 11 Νοεμβρίου 1960). Κατά την εκτίμησή του, η αφαίρεση έτεινε να αποτελέσει μια δεύτερη «θρησκευτικότητα» στην ελληνική τέχνη. Η Ελένη Βακαλό, με τη σειρά της, υπογράμμισε ότι η αποδοχή έργων αφηρημένης τέχνης εξέφραζε «επισήμως μία κατάσταση, επιβεβλημένη ήδη εκ των πραγμάτων» (εφ. *Τα Νέα*, 4 Νοεμβρίου 1960). Η αφαίρεση αποτελούσε, πλέον, μια «νόμιμη» έκφραση στην οποία θα έπρεπε να λειτουργούν κριτήρια αξιολόγησης και ταξινόμησης, όπως για κάθε άλλη μορφή τέχνης. Ο Χρύσανθος Χρήστου (με αφορμή τα αφηρημένα ζωγραφικά

Greek art. In sculpture, that same “demand” was encapsulated in the sharp forms in the works of Alex Mylona, the surging iron rods of Achilleas Apergis and the abstract compositions of Sosso Houtopoulou, which diverged from sculptures that followed a formal, realistic-academic style, with formations and simplifications of the human figure.

Marinos Kalligas has argued that this Panhellenic exhibition caused an “outburst of interest in both younger and older artists for abstract and non-figurative art” (newspaper *To Vima*, 1 January 1961). Angelos Prokopiou enthusiastically pronounced: “The wind of 1960 western art blows in the camp of the abstract works. Here, Greek art is aligned with the international currents prevailing in the Biennials of Venice and São Paulo, and in the exhibitions organized in America and Europe” (newspaper *I Kathimerini*, 11 November 1960). In his view, abstraction tended to become a second “religiousness” in Greek art. Eleni Vakalo pointed out that the acceptance of works of abstract art by the jurors only gave “official recognition to facts on the ground” (newspaper *Ta Nea*, 4 November 1960). Abstraction was by now a “legitimate” art-form, where evaluative and taxonomical criteria



Σωσώ Χουτοπούλου-Κονταράτου (1923-1984)

Χωρίς τίτλο, αρχές δεκαετίας 1960

οξυγονοκολλημένο σίδηρο

φωτογραφία: Αρχείο Ινστιτούτου

Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης-iset

Sosso Houtopoulou-Kontaratu (1923-1984)

Untitled, early 1960s

welded iron

photo: Contemporary

Greek Art Institute- iset Archive

Ελκτική κίνησης, 1964

οξυγονοκολλημένο σίδηρο, 47x59x37 εκ.

φωτογραφία: Αρχείο Ινστιτούτου

Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης-iset

Elastic Movement, 1964

welded iron, 47x59x37 cm

photo: Contemporary Greek Art Institute-

iset Archive

έργα που παρουσιάστηκαν στην Πανελλήνια του 1963) είχε επιχειρήσει μια πρώτη προσπάθεια καταγραφής των προτάσεων των Ελλήνων καλλιτεχνών, εντοπίζοντας δύο κυρίαρχες τάσεις. Η πρώτη προσανατολιζόταν στην «αρχιτεκτονική» δομή, την ισορροπημένη άρθρωση των σχημάτων και την ελεύθερη διαπραγμάτευση του χρώματος. Η δεύτερη στην ένταση της βίαιης και ενστικτώδους χειρονομίας και τη δημιουργία ενός δυναμικού χώρου. Η υλικότητα του χρώματος, ο πειραματισμός σε τεχνικές και η χρήση νέων υλικών ήταν τα κοινά-ενοποιητικά στοιχεία των δύο τάσεων.

Παράλληλα, με τη συμμετοχή τους στην Πανελλήνια του 1960, οι Κώστας Τσόκλης, Δημήτρης Κοντός και Χρίστος Καράς παρουσιάζουν τα έργα τους σε κοινή έκθεση στο ΑΤΙ (η οποία μεταφέρθηκε στη συνέχεια στην «Τέχνη» της Θεσσαλονίκης) δίνοντας το έναυσμα, ακόμη μια φορά, για μια εκτεταμένη συζήτηση για το περιεχόμενο και τις αισθητικές αξίες της αφαίρεσης, τον τρόπο πρόσληψης και την υποδοχή της από ένα κοινό, όχι ιδιαίτερα εξοικειωμένο. Παρόλο, που σύμφωνα με τον Ξύδη είχε ήδη διαμορφωθεί «μια ευρύτερη συνείδηση για την αφηρημένη τέχνη» από μεγάλο μέρος της κριτικής και όχι μόνο, η έκθεση αυτή των τριών νέων ζωγράφων από το εξωτερικό «φάνηκε σα μεμονωμένη εκδήλωση που αντιμετώπισε εχθρότητα και αδιαφορία, παρά την ποιότητα των έργων της, ίσως γιατί αντιπροσώπευε τις πιο πρόσφατες τάσεις

should also apply, as was the case with every other art. Chrysanthos Christou (on account of the abstract paintings presented in the 1963 Panhellenic exhibition), had attempted a first evaluation of the proposals of Greek artists, identifying two major trends. The first was oriented towards “architectural” structure, focusing on the balanced articulation of figures and the free negotiation of color. The second veered towards the intensity of the fierce and instinctive gesture and the creation of dynamic space. The materiality of color, technique experimentations and the use of novel materials were the shared unifying elements of the two trends.

Parallel to their participation in the 1960 Panhellenic, Costas Tsochlis, Dimitris Condos and Christos Caras presented their works in a common exhibition at ATI (later moved to “Techni” in Thessaloniki), sparking once again an intense debate on the content and aesthetic values of abstraction, its manner of perception and its reception by an audience that was not particularly familiar with it. Even though, according to Xydis, there had already emerged a “broader appreciation of abstract art” in the ranks of critics and laypeople alike, this exhibition by the three young painters

της παρισινής αφαίρεσης» (περ. *Θέματα Χώρου και Τεχνών*, τχ. 3, 1972). Η Ελένη Βακαλό επεσήμανε ότι η σημαντικότερη και γενικότερη σημασία της έκθεσης, πέρα τις όποιες προσωπικές κατευθύνσεις και αναζητήσεις των τριών δημιουργών, συνίστατο στο ότι έφερνε το αθηναϊκό κοινό πολύ κοντά στις σύγχρονες τάσεις της τέχνης, στα «προβλήματα» που απασχολούσαν τους νεότερους καλλιτέχνες στα μεγάλα ευρωπαϊκά κέντρα (εφ. *Τα Νέα*, 26 Νοεμβρίου 1960). Κατά τη διάρκεια της έκθεσης, ο Κοντόπουλος έδωσε διάλεξη με θέμα την Αφαίρεση –ο Κοντόπουλος πρωτοστατούσε στη διάδοση της αφηρημένης τέχνης στην Ελλάδα και γενικότερα διαδραμάτισε ενεργό ρόλο στην υπεράσπιση και την προβολή των νέων καλλιτεχνών οι οποίοι τον θεωρούσαν συνεργάτη και σύμβουλό τους.

Στην Πανελλήνια έκθεση του 1965, ο Αλέξανδρος Ξύδης υπολόγιζε ότι τα μισά περίπου έργα ανήκαν «στην αφηρημένη τέχνη με την ευρύτατη έννοια της». Σύμφωνα με τα όσα υποστήριζε, «μετά τον κορεσμό των εκφραστικών δυνατοτήτων της καθαρά παραστατικής τέχνης», η αφηρημένη τέχνη προσέφερε «ένα καινούριο φάσμα δυνατοτήτων και “εν δυνάμει” λύσεων που ο κάθε καλλιτέχνης μπορεί να τις ερευνησει, να τις αναπτύξει, να τις ανατρέψει, να τις αντικαταστήσει, ώσπου να επεξεργαστεί εκείνη που του πάει καλύτερα». Η αφαίρεση, άλλωστε, έδινε και ένα διαφορετικό στίγμα,

who had moved abroad “appeared as an isolated event, met with hostility and indifference, despite the quality of the works, possibly because it represented the most recent trends of Parisian abstraction” (magazine *Themata Chorou ke Technon*, issue. 3, 1972). Eleni Vakalo noted that the most important overall significance of the exhibition –beyond the personal directions and investigations of the three artists– consisted in the fact that it brought the Athenian audience very close to contemporary trends and the “concerns” of younger artists in major European cities (newspaper *Ta Nea*, 26 November 1960). During the exhibition, Kontopoulos gave a lecture on abstraction –he was a leading figure in the propagation of abstract art in Greece and, more generally, played an active role in defending and promoting young artists, who saw him as a partner and mentor.

Alexander Xydis estimated that roughly half of the works exhibited in the 1965 Panhellenic belonged “to abstract art, in the wider sense of the term”. He argued that “following the saturation of the expressive capacities of strictly representational art”, abstract art offered “a new range of possibilities and ‘potential’ solutions, that each artist could investigate,

κατέγραφε το πέρασμα της ελληνικής τέχνης «από την εποχή της εθνικής της συνειδητοποίησης σε μian εποχή όπου παίρνει τη θέση της στην πιο σύγχρονη τέχνη, δηλαδή όπου τα εκφραστικά προβλήματα που απασχολούν τους φορείς της δεν είναι πια καθαρά τοπικά, ελληνικά, αλλά η ελληνική εκδοχή ευρύτερων και γενικότερων προβλημάτων έκφρασης και διατύπωσης του σημερινού διεθνούς ανθρώπου» (περ. Ζυγός, Ιούλιος 1965).

Και είναι αλήθεια ότι, συνολικά, η μελέτη της ιστορίας της τέχνης στον ευρύτερο ευρωπαϊκό χώρο μεταπολεμικά αποκαλύπτει πως η διάσταση του μοντερνισμού και της εικαστικής και καλλιτεχνικής πραγματικότητας είναι ιδιαζόντως σύνθετη και η ελληνική περίπτωση δεν αποτελεί μια μοναδική ιδιαιτερότητα ως προς το πλαίσιο μέσα στο οποίο διαμορφώνεται. Πέρα από τη στερεοτυπική σκοπιά της αντιμαχίας ανάμεσα στη Σχολή του Παρισιού και της Νέας Υόρκης, που χαρακτηρίζει την ιδεολογική πόλωση ανάμεσα στην Ευρώπη και την Αμερική κατά τη διάρκεια του Ψυχρού Πολέμου, και την ίδια στιγμή πέρα από τις όποιες στρατηγικές προσπάθειες πολιτιστικής διεξόδου των ΗΠΑ στην Ελλάδα, οι καλλιτέχνες βαθμιαία ανανεώνουν σημαντικά το ρόλο τους, μεταπλάθοντας τις νέες εμπειρίες της γεωγραφικής και πολιτισμικής κινητικότητάς τους σε στοιχείο πολιτιστικού και κοινωνικού αναπροσδιορισμού, αλλά και προσωπικής χειραφέτησης.

develop, overthrow and replace, before settling on the one that best suited him". Besides, abstraction also provided a different imprint, reflecting the transition of Greek art "from the era of national consciousness to an era in which Greek art claimed its place in contemporary art, an era, that is, in which the concerns of its agents are no longer exclusively parochial, but emerge as the Greek version of the broader, more general concerns about expression and articulation characterizing the modern international man" (magazine *Zygos*, July 1965).

It is true that, broadly speaking, a close look into the history of art in postwar Europe reveals that the aspect of modernism and artistic reality is particularly complex and the Greek example is not exceptional in terms of its defining context. Moving beyond the stereotypical approach identifying a clash between the Schools of Paris and New York –a view that reflects the ideological polarization between Europe and the US during the Cold War– and beyond whatever strategic cultural penetration efforts the US made in Greece, artists gradually and substantially revitalized their own role, transforming their novel experiences of geographic and cultural

Στο μεγάλο κύκλο προσπαθειών με τις οποίες ολοκληρώνεται η μετάβαση από το γνωστό στο άγνωστο και από τη ρεαλιστική περιγραφή στην ελεύθερη υποκειμενική διατύπωση, το έργο –πρώιμο συνήθως, αποσπασματικό ή διαρκέστερο, βραχύβιο ή μακρόβιο– των Ελλήνων της αφαίρεσης παίζει εξαιρετικά σημαντικό ρόλο και οι φορείς του αναλαμβάνουν με μεγάλη αφοσίωση και τόλμη τον δικό τους καθοριστικό ρόλο.

Η δική τους αφαίρεση στη δεκαετία 1950 και ως τα μέσα του 1960 είναι «ηρωική», όχι μόνο γιατί αλλάζει τους όρους μιας αισθητικής, ούτε μόνο επειδή φέρνει την υποκειμενικότητα στο προσκήνιο. Αλλά κυρίως γιατί η ανάδυση αυτής της υποκειμενικότητας σημαίνει ταυτόχρονα και ένα μεγάλο άλμα από τους ηθογραφικούς και μυθοποιητικούς αισθητικούς δείκτες στη διεκδίκηση μιας ριζικής αλλαγής της καλλιτεχνικής πράξης και της πολιτισμικής ατζέντας. Η διεκδίκηση αυτή έχει το ρίσκο της κοινωνικής ανυποταξίας, τον κίνδυνο της πνευματικής ακατανοησίας, έχει απομόνωση και αντιμαχία. Οι καλλιτέχνες που οδηγήθηκαν στην αφαίρεση και το άμορφο στοιχείο της τέχνης είχαν να αντιμετωπίσουν πολεμική, αποκομμένοι συχνά από οποιονδήποτε πολιτιστικό, πολιτικό και ιδεολογικό, αλλά και οικονομικό χώρο –τα έργα της αφαίρεσης, παρά το αμφιλεγόμενο οικονομικό θαύμα της δεκαετίας του 1950, δεν βρήκαν παρά ελάχιστη ανταπόκριση στην ελληνική αγορά της τέχνης–, όχι αναγκαστικά από προσωπική τους επιλογή, αλλά

mobility into an element of cultural and social redefinition and personal emancipation.

In the great array of attempts that completed the transition from the known to the unknown and from realistic description to free, subjective expression, the work of Greek abstraction artists –mostly premature, but regardless of their ephemeral or systematic, long- or short-lived character– plays an extremely important role, and its agents showed great dedication and boldness in assuming their crucial role.

Their abstraction in the 1950s until the mid-1960s was a "heroic act", not just because it changed the aesthetic paradigm or brought subjectivity to the fore; but mostly because this emergence of subjectivity also meant a great leap forward, from ethnographic and idealized aesthetic norms, to the demand for radical change in the practice of art and the cultural agenda. Inherent in this demand was the risk of social recalcitrance, the danger of intellectual illegibility –it was a path of isolation and controversy. Artists who turned to abstraction and to the amorphous aspect of art faced fierce opposition and were often excluded from the cultural, political, ideological

και από τον δογματισμό φίλων, συνοδοιπόρων ή συναδέλφων.

Στην πραγματικότητα, η αφηρημένη ζωγραφική και γλυπτική τους γίνεται ο ουσιαστικός πυρήνας που καθορίζει μια νέα κατεύθυνση στον ελληνικό χώρο, η οποία δεν αφορά μόνο έναν επανακαθορισμό μορφολογικών και φορμαλιστικών κριτηρίων, δεν διευρύνει απλώς τη διερεύνηση των ορίων της εικαστικής γλώσσας, αλλά έρχεται σε κρίσιμη αντιπαράθεση με την κυρίαρχη αισθητική και ιδεολογία. Για το λόγο αυτό, ξεπερνά τα στενά όρια της ανεικονικότητας και της εικόνας και ανασυγκροτεί τη διάσταση του κοινωνικού χώρου, εξειδικεύοντας την καλλιτεχνική πράξη και το καλλιτεχνικό έργο, τα μέτρα αναγνώρισης και καταμέτρησης της σημασίας.

Το μανιφέστο των «Ακραίων», η έκθεση του Γαίτη το 1954 και του Κανιάρη το 1958, η αναχώρηση και ζωή πολλών καλλιτεχνών (γύρω στο 1955) στα ευρωπαϊκά κυρίως καλλιτεχνικά κέντρα, οι μνήμες της Κατοχής και του Εμφυλίου που αναδύονται συχνά ως ψυχική ατμόσφαιρα, και βεβαίως το ίδιο το διερευνητικό έργο της επίμαχης δεκαετίας όλων των καλλιτεχνών που παρουσιάζει η έκθεση, αποκαλύπτουν τις προϋποθέσεις μιας καινούριας καλλιτεχνικής στάσης. Αυτά γίνονται η γέφυρα που οδηγεί στην εγκατάλειψη των μιμητικών και συμβατικών κωδίκων και στο άνοιγμα σε νέες αναζητήσεις: αυτές που δεν είχαν να κάνουν μόνο με την αυτονόμηση της καλλιτεχνικής πράξης, αλλά και τη σύνδεσή της με

and financial sphere (despite the controversial economic miracle of the 1950s, abstract works of art were met with very little enthusiasm in the Greek art market). This was not always the result of personal choice, but was also due to the dogmatism of friends, partners or fellow artists.

Essentially, their abstract painting and sculpture became the vital core that defined a new direction in the domestic art scene, which did not just involve a redefining of morphological and formalist criteria, not only expanded the limits of artistic language, but also crucially contravened the dominant aesthetic paradigm and ideology. It therefore went beyond the narrow limits of non-figurative art and the image, reconstituting the dimension of social space, giving a new focus to artistic agency and creation, to the measures of identifying and measuring meaning.

The “Extremists” manifesto, the Gaitis (1954) and Caniaris (1958) exhibitions, the departure of many artists in the mid-50s to mostly European art metropolises, the memories of the German Occupation and Civil War that often defined the atmosphere of the creations, and of course the exploratory work that artists pursued during that period and which is

την κοινωνία, την πολιτική, την κριτική και τον ανθρωπισμό.

Η ανανεωμένη διάσταση του έργου που παρουσιάζουν –και θα συνεχίσουν να παρουσιάζουν– οι καλλιτέχνες της έκθεσης βάζει πιο οριστικά τις βάσεις για μια προοδευτική διάνοηση, για αυτόνομη σκέψη, για μια κριτική θεώρηση της ιστορίας, αλλά και την κατοχύρωση των δημοκρατικών και νεωτερικιστικών καταβολών της Αριστεράς και την ευρύτερη κατανόηση της εποχής. Τα έργα τους είναι προϊόν μιας στάσης, μιας κριτικής θέσης, που φέρει αμφισβήτηση και ερωτηματικά. Το πώς θεμελιώνει ο καλλιτέχνης τη δύναμη της φαντασίας, πώς θεσμοποιεί την υποκειμενικότητα, το πώς επεξεργάζεται συχνά άτυπα δεδομένα, πολλές φορές σε αντιπαράθεση προς την έννοια της κάθε εξουσίας, είναι πια, μετά την δοκιμασία της αφαίρεσης, ανοιχτά μέτωπα και μαζί και μια τομή. Μια τομή που εκκινεί από την τόλμη των ίδιων των καλλιτεχνών να αντιπαρατεθούν στην κατεστημένη αισθητική, κοινωνική και πολιτική τάξη και να διαπραγματευθούν την απόσταση που χωρίζει την κοινωνία από το κράτος, την εξουσία από την αρχή, τη δόκιμη από την επίσημη άποψη, τα ουσιαστικά από τα τυπικά προσόντα, το πνευματικό έργο από την κοινωνική καταξίωση.

Από τα μέσα της δεκαετίας του 1960, η αφηρημένη τέχνη είχε γίνει πολύ περισσότερο αποδεκτή, και μάλιστα ως εξελικτική φάση του μοντέρνου,

presented in this exhibition, reveal the preconditions for a novel artistic stance. These works become the bridges that lead to the abandonment of imitational and conventional codes, and in the opening up to new investigations, that do not pertain only to the autonomy of art, but also to its connection to society, politics, criticism and humanism.

The fresh dimension of the works presented by the artists in this exhibition definitively paves the ground for progressive thinking, for a critical view of history, but also for the safeguarding of the democratic and modernist origins of the Left and the broader understanding of the era. Their works are the outcome of a standpoint, of a critical take that brings questioning and doubt. Coming out of the crucible of abstraction, the manner in which artists established the power of the imagination, institutionalized the subjectivity and processed typically informal data, often openly challenging every manifestation of power, now constitute open fronts and a breakthrough. This breakthrough originates from the audacity of the artists to oppose the established aesthetic, social and political order and negotiate the distance separating society from the state, power from principle, the legitimate

πράγμα εξαιρετικά σημαντικό, και πολλοί από τους πρωτεργάτες της περνούσαν ήδη στο σύμπαν άλλων αναζητήσεων και περισσότερο στο δρόμο της αναπαράστασης του πραγματικού. Για να φτάσουμε στην έκθεση *Τρεις Προτάσεις για μια Νέα Ελληνική Γλυπτική* το 1964 με τον Δανιήλ, τον Κανιάρη και τον Κεσσανλή στο Teatro La Fenice της Βενετίας, μια έκθεση που δίνει παραδειγματικά το μέτρο του σθένους της καλλιτεχνικής θέσης και στάσης, έπρεπε να περάσουμε από τα προηγούμενα «ηρωικά» χρόνια της ελληνικής αφάιρησης. Αυτά εξακολουθούν, μέχρι και σήμερα, να αποτελούν το σημείο εκκίνησης της μετατόπισης από τον αστερισμό της «ελληνικότητας» στον αστερισμό της πρωτοπορίας και οι καλλιτέχνες που τα εκφράζουν εξακολουθούν να αποτελούν σύμβολα της καλλιτεχνικής και ιδεολογικής ανανέωσης και του εκσυγχρονισμού.

Θούλη Μισιρλόγλου

Ιστορικός της Τέχνης

Προϊστάμενη Τμήματος Συλλογών, MOMus-Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης-Συλλογές Μακεδονικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης και Κρατικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης

Γιάννης Μπόλης

Ιστορικός της Τέχνης

Προϊστάμενος Τμήματος Σύγχρονης Γλυπτικής, MOMus-Μουσείο Άλεξ Μυλωνά



view from the official one, essential from typical assets, intellectual work from social distinction.

Importantly, since the mid-1960s, abstract art has gained much greater acceptance, seen as an evolutionary stage of the modern, while many of its pioneers were already transitioning to other paths, that typically led them back to the representation of reality. Before reaching the point of the 1964 exhibition *Three Proposals for a New Greek Sculpture* by Danil, Caniaris and Kessanlis at the Teatro La Fenice in Venice –an exhibition that exemplifies the fortitude of the artists’ stance and position– it had been essential to go through the preceding “heroic” years of Greek abstraction. To this day, these are the starting point of a transition from the constellation of “Greekness” to the constellation of the avant-garde and the artists representing that shift remain the symbols of artistic and ideological renewal and modernization.

Yannis Bolis

Art Historian

Head of Contemporary Sculpture department, MOMus Museum Alex Mylona

Thouli Misirloglou

Art Historian

Head of Collections department, MOMus-Museum of Contemporary Art-Macedonian Museum of Contemporary Art and State Museum of Contemporary Art Collections

Ο Γιάννης Μαλτέζος στο εργαστήριό του, 1955

φωτογραφία: Αρχείο Ινστιτούτου
Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης-iset
Yannis Maltezos at his studio, 1955
photo: Contemporary
Greek Art Institute- iset Archive



Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Έκθεση, Αθήνα 1960, εξώφυλλο του καταλόγου της έκθεσης *Panhellenic Artistic Exhibition*, Athens 1960, cover of the exhibition catalogue

Η «Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Έκθεση» θεσμοθετήθηκε το 1938, κατά τη διάρκεια της μεταξικής δικτατορίας, με πρότυπο αντίστοιχες ευρωπαϊκές οργανώσεις και στάθηκε η σημαντικότερη και μακροβιότερη πρωτοβουλία που είχε αναλάβει η Ελληνική Πολιτεία κατά τον 20ό αιώνα ώστε να στηρίξει τις εικαστικές τέχνες. Σύντομα, η Πανελλήνια έγινε το πεδίο καταξίωσης των παλαιότερων και ανάδειξης των νεότερων καλλιτεχνών, όπου παγιώνονταν οι κυρίαρχες τάσεις της νεοελληνικής τέχνης.

Προπολεμικά, πραγματοποιήθηκαν τρεις Πανελλήνιες Εκθέσεις (1938, 1939, 1940). Η πρώτη μεταπολεμική Πανελλήνια διοργανώθηκε το 1948 και έγινε αντιληπτή σαν σημείο «επανεκκίνησης» της ελληνικής τέχνης. Τότε ο Λάζαρος Λαμέρας εξέθεσε το γλυπτό *Ανάταση-Πεντέλη*, ένα από τα πρώτα αφηρημένα έργα που παρουσιάστηκαν σε κρατική έκθεση στην Ελλάδα. Στα χρόνια που ακολούθησαν (μέχρι και το πραξικόπημα της 21ης Απριλίου 1967), η Πανελλήνια έγινε το θέατρο μιας μακράς σύγκρουσης μεταξύ Κράτους και Καλλιτεχνικού Επαγγελματικού Επιμελητηρίου, μεταξύ συντηρητικών και πρωτοποριακών καλλιτεχνών, μεταξύ ευρύτερα των προοδευτικών και συντηρητικών τμημάτων της ελληνικής κοινωνίας. Αυτή η σύγκρουση είχε θεσμικά και, ενίοτε, πολιτικά χαρακτηριστικά –όπως φάνηκε στην Πανελλήνια του 1965, όταν επιχειρήθηκε η γενναία αναμόρφωση του θεσμού, κίνηση που δέχτηκε λυσσαλέες αντιδράσεις. Μέσα στο πολωμένο μεταπολεμικό κλίμα, η αφηρημένη τέχνη αναδείχθηκε σε ένα από τα κομβικά πεδία σύγκρουσης

μεταξύ εκείνων που υποστήριζαν τον συγχρονισμό της ελληνικής με τη δυτική τέχνη και εκείνων που έκαναν λόγο για μια αναπαραστατική και ανθρωποκεντρική, «εθνική» τέχνη.

Μολονότι αφηρημένα και αφαιρετικά έργα είχαν παρουσιαστεί σε όλες τις μεταπολεμικές Πανελλήνιες, ήταν σε εκείνη του 1960 που επιβεβαιώθηκε το έντονο ενδιαφέρον νέων και παλαιότερων καλλιτεχνών για την Αφαίρεση. Η τάση αυτή ενισχύθηκε στην Πανελλήνια του 1963 και κορυφώθηκε σε εκείνη του 1965, όπου η αυξημένη συμμετοχή νέων, καθώς και η πρόσκληση καλλιτεχνών που ζούσαν στο εξωτερικό, είχαν ως αποτέλεσμα την παρουσίαση μιας αρκετά καινοτόμας –για τα ελληνικά δεδομένα– έκθεσης, όπου τα ανεικονικά έργα αντιστοιχούσαν σε ποσοστό 30% επί του συνόλου.

Σπύρος Μοσχονάς
Ιστορικός της Τέχνης

The “Panhellenic Artistic Exhibition” was established in 1938, during the Metaxas dictatorship, modelled on similar European institutions. It became the most important and longest-lived initiative of the Greek state to support visual arts in the 20th century. The Panhellenic quickly became the proving ground and springboard for older and younger artists respectively, and the venue that consolidated prevailing trends in contemporary Greek art.

Three Panhellenic Exhibitions took place in the prewar period (1938, 1939, 1940). The first postwar Exhibition took place in 1948, and was perceived as a “restart point” for Greek art. It was there that Lazaros Lameris presented his sculpture *Penteli*, one of the first abstract works to be presented at a state-sponsored exhibition in Greece. In the following years (up until the military coup of April 21st, 1967), the Panhellenic became the theater of a prolonged clash between the State and the Chamber of Fine Arts of Greece, between conservative and innovative artists and, more broadly, between the progressive and conservative parts of Greek society. That conflict acquired institutional and, occasionally, political characteristics –a fact that became apparent in the 1965 Panhellenic, when an attempt to radically reform the institution met fierce resistance. In the polarized climate of the postwar period, abstract art became as a major field of conflict between those who supported the alignment of Greek art with its western counterpart, and those who promoted a figurative, human-centric, “national” art.

Although abstract and non-figurative works had been presented in every postwar Panhellenic, it was the 1960 edition that confirmed the intense interest of young and older artists for Abstraction. This trend became even more pronounced in the 1963 Panhellenic, culminating in the 1965 edition, when the more prominent participation of young artists, coupled by the presence of artists living abroad, resulted in the presentation of a rather innovative –by Greek standards– exhibition, with non-figurative works accounting for 30% of the total exhibits.

Spyros Moschonas
Art Historian



«Ομάδα τέχνης α'», συζήτηση με το κοινό (στο βήμα ο Γιάννης Χαΐνης) - φωτογραφία πιθανόν από έκθεση της Ομάδας στην αίθουσα του Φιλολογικού Συλλόγου Νίκαιας, φωτογραφία: Αρχείο Γιάννη Χαΐνη "Omada technis a'" (Art group a') discussion with the audience (lecturer: Yannis Hainis) - photograph from an exhibition of the Group, probably at the Philological Association of Nikaia, photo: Yannis Hainis Archive

Θεωρητικά, η σύσταση του «Καλλιτεχνικού Επαγγελματικού Επιμελητηρίου» το 1944, του συλλογικού συνδικαλιστικού οργάνου των εικαστικών δημιουργών, θα έδινε τέλος στη μεσοπολεμική σωματειακή τους πολυδιάσπαση. Όμως, τα πράγματα εξελίχθηκαν πολύ διαφορετικά και μια σειρά από νέες ομάδες εμφανίστηκαν σχεδόν ταυτόχρονα, το φθινόπωρο του 1949. Πρώτα ιδρύθηκε ο «Αρμός», ακολούθησε η «Στάθμη» και τελευταία η «Ομάς Ζωγράφοι και Γλύπται». Αυτές οι ομάδες, που είχαν ενδιαφέρουσα καλλιτεχνική δραστηριότητα τα χρόνια 1949-1955, ουσιαστικά εκκινούσαν από μεσοπολεμικούς συσχετισμούς, επιχειρώντας να εκφράσουν τις κυρίαρχες προοδευτικές τάσεις της τότε ελληνικής τέχνης.

Αντίθετα, η σύγχρονή τους ομάδα των «Ακραίων» (με μέλη τους νεαρούς Γιάννη Γαΐτη, Γιάννη Μαλτέζο, Δημήτρη Χυτήρη, Καίτη Αντύπα, που είχαν συσπειρωθεί γύρω από τους Αλέκο Κοντόπουλο και Λάζαρο Λαμέρα) διαφοροποιούνταν, αφού, όπως φάνηκε με τη δημοσίευση του «μανιφέστου» τους, στο περιοδικό *Ο Αιώνας μας* το 1949, επεδίωξαν να εκφράσουν ένα αισθητικό πρόγραμμα, με αναφορά στην αφηρημένη τέχνη. Όχι τυχαία, καλλιτέχνες από τον κύκλο των «Ακραίων» συγκαταλέγονταν μεταξύ των πρώτων εκπροσώπων της ελληνικής μεταπολεμικής αφάιρεσης: στην Πανελλήνια του 1948 ο Λαμέρας εξέθεσε αφηρημένα γλυπτά, ενώ σε εκείνες του 1952 και του 1957 παρουσίασαν αφηρημένους πίνακες ο Γαΐτης και ο Μαλτέζος, αντίστοιχα. Τον Οκτώβριο του 1952 ιδρύθηκε μια ακόμη ομάδα, «Το Εργαστήρι», όπου συμμετείχαν κυρίως μαθητές του Κωνσταντίνου Παρθένη. Αρκετά μέλη του «Εργαστηρίου» στράφηκαν από τα μέσα της δεκαετίας του 1950 στην αφηρημένη τέχνη.

Με εξαίρεση τους «Ακράιους» και την εφήμερη «Gruppo Sigma» που ιδρύθηκε στην Ιταλία το 1959 από νεαρούς Έλληνες καλλιτέχνες, μόνο μία συσπείρωση των μεταπολεμικών χρόνων εστίασε στη σύγχρονη τέχνη, επιχειρώντας να την φέρει κοντά στο μεγάλο κοινό, μέσα από εκθέσεις, ομιλίες και προβολές. Ήταν η «Ομάδα Τέχνης α'», που ιδρύθηκε τον Δεκέμβριο του 1961 (από τους Γιάννη Χαΐνη,

Δημοσθένη Κοκκινίδη, Κοσμά Ξενάκη κ.ά.). Μάλιστα, με πρωτοβουλία της Ομάδας πραγματοποιήθηκε στο Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο τον Μάρτιο του 1966 το Α' Συνέδριο Καλλιτεχνικής Παιδείας. Η Απριλιανή Δικτατορία έβαλε απότομο τέλος στις προσπάθειες της «Ομάδας Τέχνης α'».

Σπύρος Μοσχονάς

The establishment of the Chamber of Fine Arts of Greece in 1944 as the collective union of artists was supposed to bring the fragmented unionization of artists in the interwar period to an end. But events would take a very different turn, with a series of new groups appearing almost simultaneously in the autumn of 1949. "Armos" (Concretion) was the first one, followed by "Stathmi" (Level) and "Omas Zografoi kai Glyptai" (Group of Painters and Sculptors). All these groups would engage in interesting artistic activities in 1949-1955 and all were premised on interwar associations, attempting to express the major progressive trends in Greek art.

On the contrary, another contemporary group, "Οι Ακραίοι" (The Extremists) (consisting of young artists Yannis Gaitis, Yannis Maltezos, Dimitris Hitiris and Kaiti Antipa, who rallied around Alekos Kontopoulos and Lazaros Lameris), adopted a different approach, one that was reflected in the publication of their "manifest" in 1949 in the magazine *O Aionas Mas* (Our Century). In this text they attempted to articulate an aesthetic program premised on abstract art. It is no coincidence, that the members of "The Extremists" were among the first representatives of Greek postwar abstraction: Lameris had presented abstract sculptures at the 1948 Panhellenic, while Gaitis and Maltezos would exhibit abstract paintings in the 1952 and 1957 editions of the exhibition respectively. In October 1952, another group was founded, called "Ergastiri" (Workshop), numbering mostly students of Konstantinos Parthenis. By the mid-1950s, several members of "Ergastiri" had turned to abstract art.

With the exception of "The Extremists" and the short-lived "Gruppo Sigma" (Group S) founded in Italy in 1959 by young Greek artists, only one postwar group of artists focused on contemporary art, attempting to bring it closer to a general audience through exhibitions, lectures and screenings. The group was "Omada technis a'" (Art group a'), founded in December 1961 (by Yannis Hainis, Dimosthenis Kokkinidis and Cosmas Xenakis among others). It was at this group's initiative, that the 1st Conference of Art Education was organized at the Athens Technological Institute in March 1966. The 1967 junta naturally brought the group's activities to a sudden end.

Spyros Moschonas



Ο Γιώργος Ζογγολόπουλος στην Μπιενάλε της Βενετίας, 1964, φωτογραφία: Ίδρυμα Γεωργίου Ζογγολόπουλου-Αρχειό
George Zongolopoulos at Venice Biennale, 1964, photo: George Zongolopoulos Foundation-Archive

Έργα του Λάζαρου Λαμέρα στην Μπιενάλε της Βενετίας, 1960, φωτογραφία: Αρχείο Ινστιτούτου Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης-iset
Lazaros Lameris' works at Venice Biennale, 1960, photo: Contemporary Greek Art Institute-iset Archive

Η Ελλάδα εκπροσωπήθηκε πρώτη φορά στην Μπιενάλε της Βενετίας το 1934 και εξακολούθησε να συμμετέχει μέχρι το ξέσπασμα του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Το 1950, η Ελλάδα επέστρεψε στη Βενετία με μια πολυπληθή και ισορροπημένη συμμετοχή μεταξύ προοδευτικών και συντηρητικών καλλιτεχνών, ενώ το 1954 παρουσιάστηκε μια ατομική έκθεση του Νίκου Εγγονόπουλου, καθώς ο θεσμός ήταν αφιερωμένος στο κίνημα του υπερρεαλισμού. Το 1956 την Ελλάδα εκπροσώπησε μια σειρά γλυπτών (Αχιλλέας Απέρης, Γιώργος Ζογγολόπουλος, Κλέαρχος Λουκόπουλος, Νίκος Περαντινός, Μιχάλης Τόμπρος κ.ά.) με παραστατικά έργα και το 1958 οι Γιάννης Μόραλης, Γιάννης Τσαρούχης και Αντώνης Σώχος.

Όμως, μετά τον Πόλεμο ο θεσμός της Μπιενάλε είχε αναδειχθεί στη σημαντικότερη έκθεση σύγχρονης τέχνης. Το Μεγάλο Βραβείο για το 1948 απονεμήθηκε στον Georges Braque και το 1952 στο αμερικανικό περίπτερο παρουσιάστηκαν πίνακες του Jackson Pollock, ενώ ο Alexander Calder έλαβε το ειδικό βραβείο γλυπτικής. Μέσα σε αυτό το πνεύμα, οι ελληνικές συμμετοχές έμοιαζαν παρωχημένες, συντηρητικές. Ήταν μόλις το 1960 που παρουσιάστηκαν στη Βενετία εκπρόσωποι της ελληνικής αφάιρεσης (Αλέκος Κοντόπουλος, Γιάννης Σπυρόπουλος, Λάζαρος Λαμέρας, Αλεξ Μυλωνά). Εκείνη τη χρονιά, η ελληνική συμμετοχή επέστρεψε στην Αθήνα με μια σημαντική διάκριση: ο Σπυρόπουλος είχε λάβει το βραβείο της UNESCO.

Δεν ήταν, όμως, η πρώτη φορά που Έλληνες εκπρόσωποι της αφάιρεσης διακρίνονταν σε διεθνείς εκθέσεις. Το 1955 η Ελλάδα εκπροσωπήθηκε για πρώτη φορά στην Μπιενάλε

του Σάο Πάολο (εξέθεσαν οι Νίκος Εγγονόπουλος, Αλέκος Κοντόπουλος, Γιώργος Μαυροΐδης, Γιάννης Μηταράκης, Κώστας Κουλεντιανός, Λάζαρος Λαμέρας, Νικόλαος Βεντούρας κ.ά.) και ο Κοντόπουλος έλαβε αργυρό μετάλλιο. Στην πέμπτη Μπιενάλε του Σάο Πάολο, το 1959, όπου συμμετείχαν οι Αγήνωρ Αστεριάδης, Σπύρος Βασιλείου, Τάκης Ελευθεριάδης, Κλέαρχος Λουκόπουλος, Γιάννης Μαλτέζος, Ελένη Σταθοπούλου κ.ά., η Φρόσω Ευθυμιάδη-Μενεγάκη τιμήθηκε με το πρώτο βραβείο, ενώ το 1961 έλαβε τιμητική διάκριση ο Νίκος Κεσσανλής (εξέθεταν επίσης οι Χρήστος Λεφάκης, Τάκης Μάρθας, Γεράσιμος Σκλάβος κ.ά.) και το 1963 η Ιωάννα Σπητέρη το β΄ διεθνές βραβείο γλυπτικής. Το 1955 η Ελλάδα έλαβε για πρώτη φορά μέρος και στην Μπιενάλε της Αλεξάνδρειας. Σε αυτόν τον θεσμό, το 1959 ο Αλέκος Κοντόπουλος τιμήθηκε με το πρώτο βραβείο ζωγραφικής.

Σπύρος Μοσχονάς

Greece officially took part in the Venice Biennale for the first time in 1934 and the country continued to participate in the event until the outbreak of World War II. In 1950, Greece returned to Venice with a large team that had a balanced composition of progressive and conservative artists. In 1954, Greece was represented by a solo exhibition by Nikos Engonopoulos, since that Biennale was dedicated to the movement of surrealism. In 1956, Greece was represented with a series of figurative sculptures (by Achilleas Apergis, George Zongolopoulos, Klearchos Loukopoulos, Nikos Perantinos and Michael Tombros among others), while the country was represented in the 1958 exhibition by Yannis Moralis, Yannis Tsarouchis and Antonis Sohos.

However, after the end of the war, the Venice Biennale emerged as the premier exhibition of contemporary art in the world. In 1948, the Grand Prize was awarded to Georges Braque, in 1952 the US pavilion presented paintings by Jackson Pollock and in that same year, Alexander Calder received the grand prize for sculpture. Given the prevailing spirit in Venice, Greek participations seemed dated and conservative. It was not until 1960 that the first representatives of Greek abstraction would finally present their works in Venice (Alekos Kontopoulos, Jannis Spyropoulos, Lazaros Lameris, Alex Mylona). That year, the Greek participation returned to Athens with an important distinction: Spyropoulos had received the UNESCO prize.

But this was not the first time that Greek abstract artists had distinguished themselves at the international stage. In 1955, Greece participated for the first time in the São Paulo Biennial (participating artists included Nikos Engonopoulos, Alekos Kontopoulos, Yorgos Mavroidis, Yannis Mitarakis, Costas Coulentianos, Lazaros Lameris and Nikolaos Ventouras), with Kontopoulos receiving the silver medal. In the fifth São Paulo Biennial in 1959 (participating artists included Agenor Asteriadiis, Spyros Vassiliou, Takis Eleftheriadiis, Klearchos Loukopoulos, Yannis Maltezos and Eleni Stathopoulou), Frosso-Efthymiadi Menegaki won the first prize. In 1961, Nikos Kessanlis received an honorary distinction (participating artists that year also included Christos Lefakis, Takis Marthas and Gerassimos Sklavos). In 1963, Ioanna Spiteri won São Paulo's second prize for sculpture. In 1955, Greece also took part for the first time in the Alexandria Biennale and four years later, Alekos Kontopoulos would be awarded the first prize for painting.

Spyros Moschonas



Εξώφυλλο του περιοδικού Ζυγός (τχ. 76, Μάρτιος 1962) με έργο του Κοσμά Ξενάκη
Cover of the Zygos magazine (issue: 76, March 1962) with a work of Cosmas Xenakis

Κατά τις δεκαετίες του 1950-'60, οι αίθουσες τέχνης αναδείχθηκαν σε κομβικό κομμάτι της καλλιτεχνικής ζωής στην πρωτεύουσα, προωθώντας τις πρωτοποριακές τάσεις. Το 1955 άνοιξε στην οδό Κριεζώτου η γκαλερί «Πέην», που εστίαζε στην παρουσίαση νέων, κυρίως, καλλιτεχνών. Εκεί, εξέθεσαν ο Κώστας Κουλεντιανός, ο Κοσμάς Ξενάκης, η Γιάννα Περασάκη κ.ά. Το 1957 ιδρύθηκε στην πλατεία Κολωνακίου η αίθουσα «Κούρος», όπου το 1958 διοργανώθηκε μια εξαιρετικά σημαντική έκθεση, που αποτέλεσε μια από τις πρώτες προσπάθειες συγκροτημένης παρουσίασης της ελληνικής αφηρημένης τέχνης (συμμετείχαν οι Αχιλλέας Απέργης, Γιάννης Γαίτης, Βλάσης Κανιάρης, Αλέκος Κοντόπουλος, Φρόσω Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, Αλεξ Μυλωνά κ.ά.). Την ίδια χρονιά, στη γκαλερί «Αρμός» παρουσιάστηκαν αφαιρετικά έργα των Λίλης Αρλιώτη, Γιώργου Ζογγολόπουλου, Κλέαρχου Λουκόπουλου, Μάριου Πράσινου κ.ά. Φυσικά, οι δυο σημαντικότερες γκαλερί της εποχής ήταν ο «Ζυγός» (που άνοιξε τον Οκτώβριο του 1956 και λειτούργησε έως το 1965 παρουσιάζοντας κυρίως καταξιωμένους δημιουργούς) και οι «Νέες Μορφές» (που ιδρύθηκαν τον Νοέμβριο του 1959 και αφιέρωσαν την πρώτη δεκαετία της λειτουργίας τους στους καλλιτέχνες που συνέβαλαν στη διάδοση της Αφαίρεσης στην Ελλάδα). Το 1959 ιδρύθηκε και το Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο, στους χώρους του οποίου πραγματοποιούνταν και εκθέσεις ζωγραφικής, όπως εκείνη των Χρίστου Καρά, Δημήτρη Κοντού και Κώστα Τσόκλη το 1960.

Στη δεκαετία του 1960, ιδρύθηκαν μερικές ακόμη σημαντικές αίθουσες τέχνης. Τον Απρίλιο του 1963 άνοιξε στο Χίλτον η «Αίθουσα Τέχνης Αθηνών» με μια έκθεση έργων

του Γιάννη Μόραλη και έξι γλυπτών, πολλοί από τους οποίους παρουσίασαν αφηρημένα έργα. Στο Χίλτον το 1966 παρουσίασε και ο Σκλάβος τα «τηλεδιαστημικά» γλυπτά του. Το 1963 ξεκίνησε, επίσης, τη δραστηριότητά της και η αίθουσα «Μέρλιν» που προώθησε την Αφαίρεση, ενώ στους νέους, πρωτοποριακούς, δημιουργούς (Βάσω Κυριάκη, Δανιήλ [Παναγόπουλος], Θόδωρος [Παπαδημητρίου], Παύλος [Διονυσόπουλος] κ.ά.) έδωσε βήμα η γκαλερί «Αστωρ».

Όλες αυτές οι αίθουσες τέχνης και αρκετές ακόμη συνέβαλαν στη μεταπολεμική πολιτιστική άνθηση της πρωτεύουσας, που χαρακτηρίστηκε από τη δυναμική εισβολή νεωτερικών τάσεων με αιχμή την ανεικονική τέχνη. Το πραξικόπημα της 21ης Απριλίου λειτούργησε και στην περίπτωση τους ανασχετικά, αφού αρκετές έκλεισαν ή ανέστειλαν τη λειτουργία τους (π.χ. η «Μέρλιν»).

Σπύρος Μοσχονάς

In 1950s and 1960s Athens, art galleries emerged as a prominent feature of the capital's cultural life, promoting avant-garde trends. Art gallery "Pein" opened in Kriezotou St. in 1955, focusing on the presentation of mostly young artists. Costas Couleantianos, Cosmas Xenakis, and Gianna Persaki were some of the artists who exhibited their works there. "Kouros", in Kolonaki Square, was established in 1957. The following year, "Kouros" hosted a seminal exhibition, in one of the first attempts to comprehensively present Greek abstraction to the audience (participating artists included Achilleas Apergis, Yannis Gaitis, Vlassis Caniaris, Alekos Kontopoulos, Frosso Efthymiadi-Menegaki and Alex Mylona). In 1958, another gallery, "Armos", presented abstract works by Lili Arlioti, George Zongolopoulos, Klearchos Loukopoulos, Marios Prassinos and other artists. Of course, the two preeminent galleries at the time were "Zygos" (open from October 1956 until 1965, it mostly exhibited works of established artists) and "Nees Morfes" (founded in November 1959, it dedicated its first decade to artists who contributed to the dissemination of Abstraction in Greece). 1959 saw the founding of the Athens Technological Institute, which also hosted painting exhibitions by various artists, including Christos Caras, Dimitris Kondos and Costas Tsoclis in 1960.

Several important art galleries were founded also in the 1960s. In April 1963, the "Athens Art Gallery" opened at Hilton Hotel with an exhibition of works created by Yannis Moralis and six sculptors, many of whom presented abstract works. In 1966, again at Hilton, Sklavos presented his "tele-sculptures". "Merlin", another art gallery that promoted Abstraction, opened in 1963, while young, innovative artists (among them Vasso Kyriaki, Danil [Panagopoulos], Theodoros [Papadimitriou], Pavlos [Dionysopoulos]) found an outlet for their work in "Astor".

These, and several other art galleries, supported the cultural flourishing of the capital, which was characterized by the dynamic foray of modernist trends, spearheaded by non-figurative art. The coup of 21 April 1967 landed a blow to these galleries, and several had to shut down entirely or suspend their operations (e.g. "Merlin").

Spyros Moschonas



Α΄ Διεθνής Έκθεση Γλυπτικής-Παναθήναια της Σύγχρονης Γλυπτικής, Αθήνα 1965, εξώφυλλο του καταλόγου της έκθεσης
1st International Exhibition of Sculpture-Panathenaic of Contemporary Sculpture, Athens 1965, cover of the exhibition catalogue

Στις 8 Σεπτεμβρίου του 1965, λίγους μήνες μετά την θυελλώδη Πανελλήνια της ίδιας χρονιάς, διοργανώθηκε στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών η «1η Διεθνής Έκθεση Γλυπτικής», με υπότιτλο *Παναθήναια της Σύγχρονης Γλυπτικής*. Τα *Παναθήναια*, που διήρκεσαν για δύο μήνες (μέχρι την 8η Νοεμβρίου) παρουσιάστηκαν σε υπαίθριο χώρο, στο λόφο του Φιλοπάππου, και προκάλεσαν αίσθηση στο κοινό της εποχής, ενώ σήμερα αναγνωρίζονται από την έρευνα ως η πρώτη μεγάλης κλίμακας έκθεση μοντέρνας γλυπτικής στην Ελλάδα. Η έκθεση διοργανώθηκε από τον Εθνικό Οργανισμό Τουρισμού σε συνεργασία με το Υπουργείο Παιδείας. Ιθύνων νους πίσω από την όλη προσπάθεια ήταν ο τεχνοκριτικός Τώνης Σπητέρης, ενώ στην επιλογή των ξένων καλλιτεχνών και των έργων τους τον συνόδευαν ο Γάλλος Denys Chevalier και ο Ιταλός Giuseppe Marchiori. Τέλος, τη διαμόρφωση του χώρου είχε αναλάβει ο αρχιτέκτονας Γιώργος Κανδύλης.

Στα *Παναθήναια* συμμετείχαν 71 καλλιτέχνες από το εξωτερικό, οι οποίοι είχαν επιδράσει καίρια στη μορφή της σύγχρονης γλυπτικής. Με αφητηρία τον Auguste Rodin, ο επισκέπτης της έκθεσης μπορούσε να παρακολουθήσει την εξέλιξη της μοντέρνας γλυπτικής μέσα από το έργο των Charles Despiau, Aristide Maillol, Antoine Bourdelle, Ernst Barlach, Jacob Epstein, Constantin Brancusi, Alexander Archipenko, Ossip Zadkine, Umberto Boccioni, Hans Arp, Marcel Duchamp, Julio Gonzalez, László Moholy-Nagy, Alexander Calder, Marino Marini, Barbara Hepworth, Henry Moore, Alberto Giacometti κ.ά. Παρουσιάζονταν, επίσης, έργα σημαντικών ζωγράφων που είχαν αναπτύξει και εξέχον γλυπτικό έργο (Edgar Degas, Auguste Renoir, Honoré Daumier, Andre Derain, Henri Matisse, Georges Braque, Pablo Picasso, Amedeo Modigliani, Fernand Leger, Joan Miro, Jean Fautrier και Jean Dubuffet).

Πέραν των ξένων, επιχειρήθηκε μια αντιπροσωπευτική παρουσίαση της σύγχρονης νεοελληνικής γλυπτικής ξεκινώντας από την *Αναπαυομένη* του Χαλεπά και περιλαμβάνοντας κυρίως νεότερους καλλιτέχνες που κινούνταν ουσιαστικά στο πνεύμα της αφαίρεσης (Ιωάννης Αβραμίδης, Κώστας Ανδρέου, Κώστας Βαλσάμης, Γιώργος Γεωργίου, Φρόσω Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, Θόδωρος [Παπαδημητρίου], Νικόλαος Ίκαρης, Κώστας Κλουβάτος, Κώστας Κουλεντιανός, Άλεξ Μυλωνά, Μπέλλα Ραφτοπούλου, Γεράσιμος Σκλάβος, Μιχάλης Τόμπρος και Φιλόλαος [Τλούπας]).

Σπύρος Μοσχονάς



φωτογραφίες: Αρχείο Ινστιτούτου Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης-iset
photos: Contemporary Greek Art Institute-iset Archive

The “1st International Exhibition of Sculpture”, aka the *Panathenaic of Contemporary Sculpture*, took place in the framework of the Athens Festival on September 8, 1965, just a few months after the stormy Panhellenic Exhibition organized earlier that year. The *Panathenaic* run for two months (until November 8). Staged in an open-air venue at Philopappou Hill in Athens, the exhibition caused a sensation with the audience. Researchers consider it the first major modern sculpture exhibition in Greece. The exhibition was organized by the National Tourism Organization, in collaboration with the Ministry of Education. Originator of the endeavor was art critic Tony Spiteris, assisted in the selection of participating international artists and works by Denys Chevalier from France and Italian Giuseppe Marchiori. Architect Giorgos Kandylis designed the exhibition.

A total of 71 international artists, who had greatly influenced the shape of modern sculpture, participated in the *Panathenaic*. Starting from Auguste Rodin, visitors could follow the evolution of modern sculpture through the works of Charles Despiau, Aristide Maillol, Antoine Bourdelle, Ernst Barlach, Jacob Epstein, Constantin Brancusi, Alexander Archipenko, Ossip Zadkine, Umberto Boccioni, Hans Arp, Marcel Duchamp, Julio Gonzalez, László Moholy-Nagy, Alexander Calder, Marino Marini, Barbara Hepworth, Henry Moore, Alberto Giacometti and other artists. The exhibition also presented works by seminal painters, who had also created exemplary works of sculpture (including Edgar Degas, Auguste Renoir, Honoré Daumier, Andre Derain, Henri Matisse, Georges Braque, Pablo Picasso, Amedeo Modigliani, Fernand Leger, Joan Miro, Jean Fautrier and Jean Dubuffet).

In addition to international artists, the exhibition attempted a representative presentation of contemporary Greek sculpture. Starting with the *Sleeping Female Figure* of Yannoulis Chalepas, it presented creations by mostly younger artists who had adopted the spirit of abstraction (Joannis Avramidis, Kostas Andreou, Costas Valsamis, Giorgos Georgiou, Frosso Efthymiadi-Menegaki, Theodoros [Papadimitriou], Nikolaos Ikaris, Kostas Klouvatos, Costas Coulentianos, Alex Mylona, Bella Raftopoulou, Gerassimos Sklavos, Michael Tompros and Philolaos [Tloupas]).

Spyros Moschonas



Θεόδωρος Στάμος (1922-1997)
Las Mesas, 1949
λάδι σε κόντρα πλακέ, 44,5x61 εκ.
Συλλογή Alpha Bank
Theodoros Stamos (1922-1997)
Las Mesas, 1949
oil on plywood, 44,5x61 cm
Alpha Bank Collection



Γιάννης Γαίτης (1923-1984)
Άλογο, 1950
λάδι σε μουσαμά, 107x68,5 εκ.
Ιδιωτική Συλλογή
Yannis Gaitis (1923-1984)
Horse, 1950
oil on canvas, 107x68,5 cm
Private Collection



Γιάννης Γαίτης (1923-1984)
Χωρίς τίτλο, 1951
λάδι σε μουσαμά, 109x74,5 εκ.
Ιδιωτική Συλλογή
Yannis Gaitis (1923-1984)
Untitled, 1951
oil on canvas, 109x74,5 cm
Private Collection



Αλέκος Κοντόπουλος (1904-1975)

Σύνθεση-Image, 1962

λάδι σε χάρντμπορντ, 125x160 εκ.

Δωρεά Υπουργείου Παιδείας

Συλλογή Εθνικής Πινακοθήκης-Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτσου

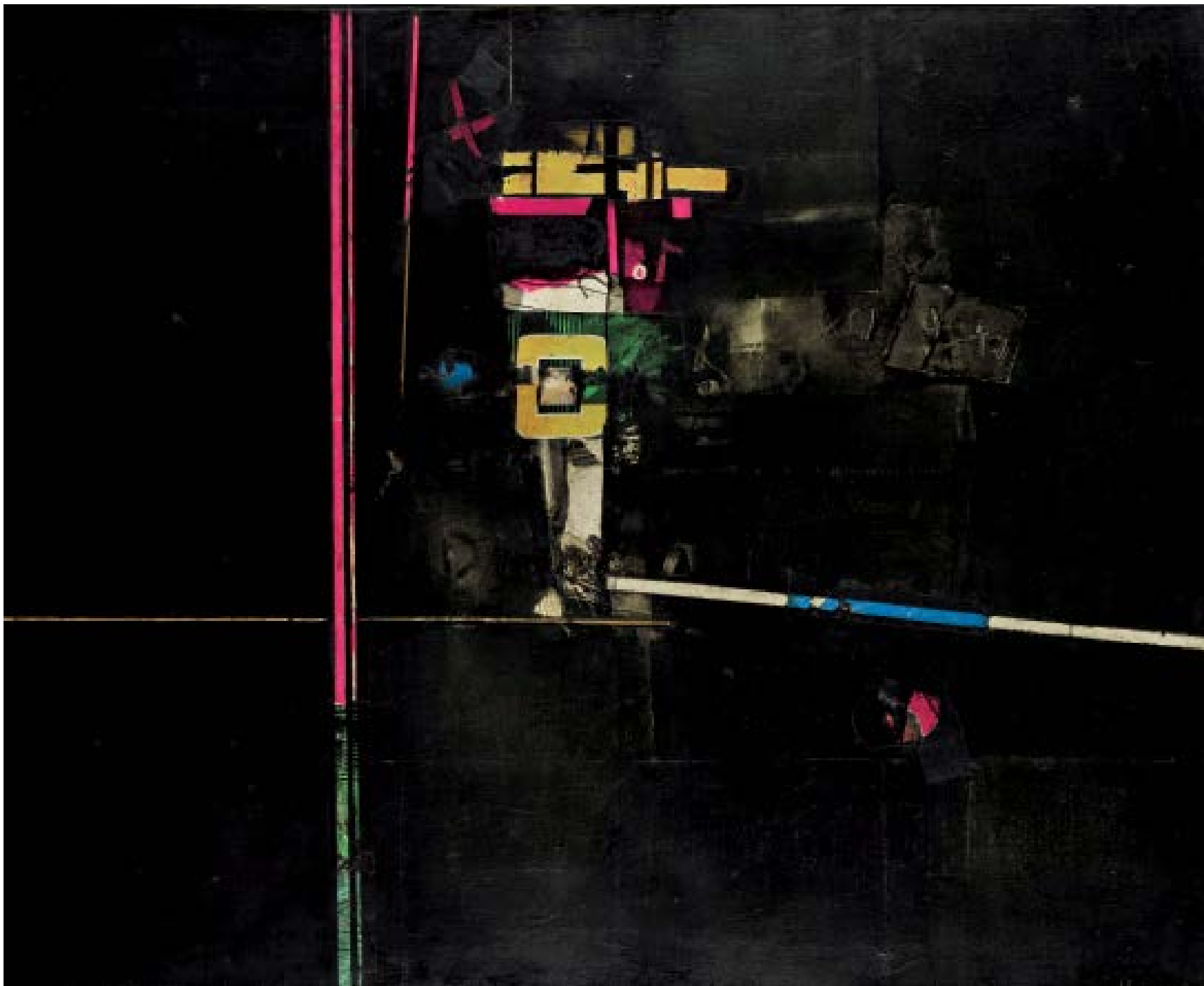
Alekos Kontopoulos (1904-1975)

Composition-Image, 1962

oil on hardboard, 125x160 cm

Donated by the Ministry of Education

National Gallery-Alexandros Soutsos Museum Collection



Γιάννης Σπυρόπουλος
(1912-1990)
Ωρα L, (1968)
μικτή τεχνική σε μουσαμά
112x144 εκ.
Συλλογή Εθνικής Πινακοθήκης-
Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτσου
Jannis Spyropoulos
(1912-1990)
L Hour, (1968)
mixed media on canvas
112x144 cm
National Gallery-Alexandros
Soutsos Museum Collection



Βλάσης Κανιάρης (1928-2011)
Κήπος της παιδικής μου ηλικίας, 1958
ακρυλικό σε πανί, 118x160 εκ.
Συλλογή Alpha Bank
Vlassis Caniaris (1928-2011)
My childhood garden, 1958
acrylic on canvas, 118x160 cm
Alpha Bank Collection

Τόχος της Αθήνας, 1959
μικτή τεχνική, 110x150 εκ.
Ιδιωτική Συλλογή
Wall of Athens, 1959
mixed media, 110x150 cm
Private Collection ▼





Νίκος Κεσσαυλής (1930-2004)

Je m'appelle Nikos, 1964

λάδι και μικτή τεχνική σε μουσαμά επικολλημένο σε ξύλο, 90x218 εκ.

Συλλογή Alpha Bank

Nikos Kessanlis (1930-2004)

Je m'appelle Nikos, 1964

oil and mixed media on canvas laid down on panel, 90x218 cm

Alpha Bank Collection



Δημήτρης Κοντός (1931-1996)
Transformations, Ρώμη 1959
μικτή τεχνική σε μουσαμά, 140x140 εκ.
Ευγενική παραχώρηση: γκαλερί CAN Christina
Androulidaki
Dimitris Condos (1931-1966)
Transformations, Rome 1959
mixed media on canvas, 140x140 cm
Courtesy: CAN Christina Androulidaki gallery

Κώστας Τσόκλης (1930)

Σταύρωση, πριν το 1965

πλαστικό σε μουσαμά, 92x73 εκ.

Δωρεά Υπουργείου Παιδείας
Συλλογή Εθνικής Πινακοθήκης-
Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτσου

Costas Tsoclis (1930)

Crucifixion, before 1965

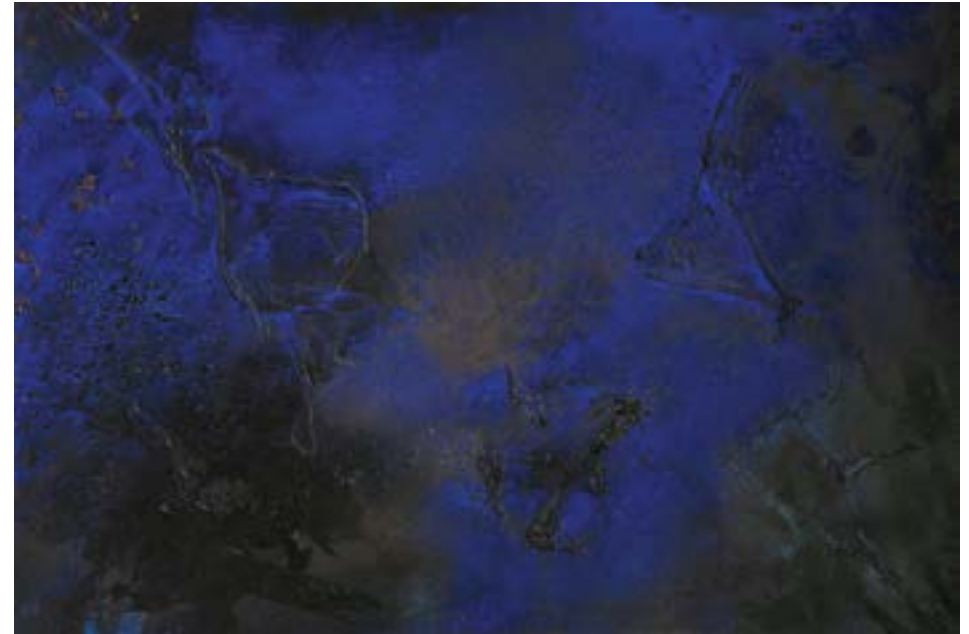
plastic pigment on canvas, 92x73 cm

Donated by the Ministry of Education
National Gallery-Alexandros Soutsos
Museum Collection





Χρήστος Καράς (1930)
Ωδή μπροστά στα τείχη, 1963
λάδι σε μουσαμά, 146x230 εκ.
Ιδιωτική Συλλογή
Christos Caras (1930)
Ode in front of the Walls, 1963
oil on canvas, 146x230 cm
Private Collection



Χρήστος Λεφάκης (1906-1968)
Ζωγραφική, 1963
μικτή τεχνική σε μουσαμά, 131x195 εκ.
Δωρεά Υπουργείου Παιδείας
Συλλογή Εθνικής Πινακοθήκης-
Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτσου
Christos Lefakis (1906-1968)
Painting, 1963
mixed media on canvas, 131x195 cm,
Donated by the Ministry of Education
National Gallery-Alexandros Soutsos
Museum Collection



Γιάννης Χαΐνης (1930)
Χωρίς τίτλο (τρίπτυχο)
 κολλάζ σε χαρτί
 51x71 εκ. (το κάθε τμήμα)
 Ιδιωτική Συλλογή
Yannis Hainis (1930)
Untitled (triptych)
 collage on paper
 51x71 cm (each part)
 Private Collection

Κοσμάς Ξενάκης (1925-1984)
Σύνθεση, πριν το 1966
 λάδι σε μουσαμά, 119x119 εκ.
 Δωρεά Υπουργείου Παιδείας
 Συλλογή Εθνικής Πινακοθήκης-Μουσείου Αλεξάνδρου
 Σούτσου
Cosmas Xenakis (1925-1984)
Composition, before 1966
 oil on canvas, 119x119 cm,
 Donated by the Ministry of Education
 National Gallery-Alexandros Soutsos Museum Collection



Χρύσα Ρωμανού (1931-2006)

Καλοκαιρινό, 1960

λάδι σε μουσαμά, 120x50 εκ.

Δωρεά Υπουργείου Παιδείας

Συλλογή Εθνικής Πινακοθήκης-

Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτσου

Chryssa Romanos (1931-2006)

Summer Scene, 1960

oil on canvas, 120x50 cm

Donated by the Ministry of Education

National Gallery-Alexandros Soutsos

Museum Collection

Νίκος Σαχίνης (1924-1989)

Ζωγραφική, 1964

μικτή τεχνική σε μουσαμά, 75x122 εκ.

Δωρεά Υπουργείου Παιδείας

Συλλογή Εθνικής Πινακοθήκης-Μουσείου

Αλεξάνδρου Σούτσου

Nikos Sachinis (1924-1989)

Painting, 1964

mixed media on canvas, 75x122 cm

Donated by the Ministry of Education

National Gallery-Alexandros Soutsos

Museum Collection



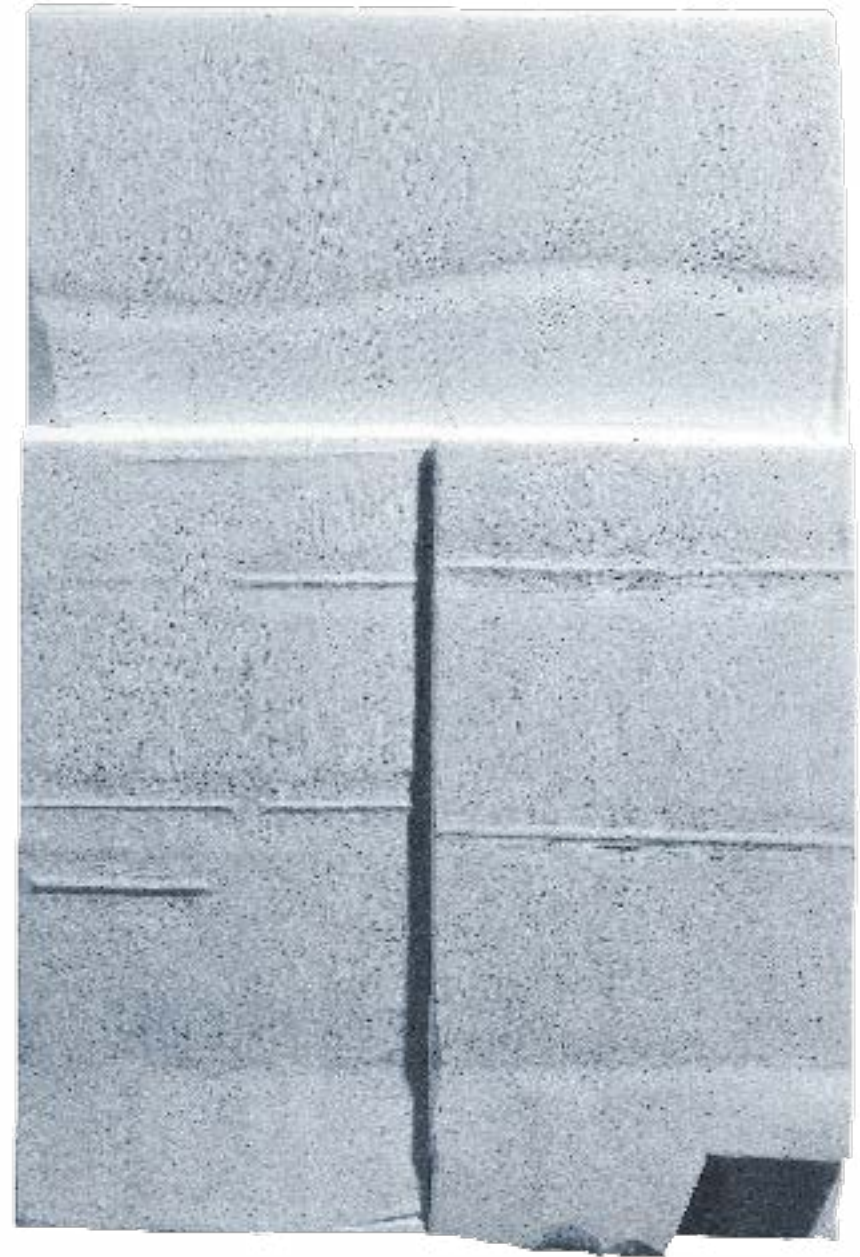
Γιώργος Βακαλό (1902-1991)
Κορμός λεύκας, 1960
 λάδι σε μουσαμά, 100x81 εκ.
 Δωρεά Ελ. Βακαλό
 Συλλογή Εθνικής Πινακοθήκης-
 Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτσου
George Vakalo (1902-1991)
Poplar Trunk, 1960
 oil on canvas, 100x81 cm
 Donated by El. Vakalo
 National Gallery-Alexandros Soutsos
 Museum Collection



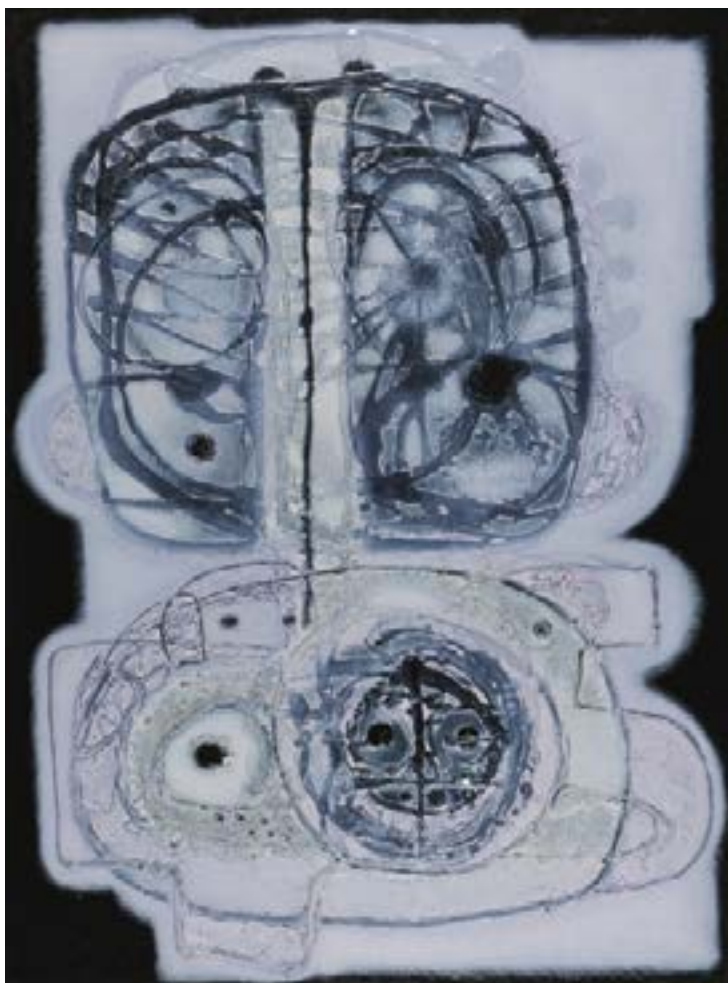
Γιώργος Τούγιας (1922-1994)
Σύνθεση, (1965)
 αυγοτέμπερα σε μουσαμά, 92x73 εκ.
 Δωρεά Υπουργείου Παιδεία
 Συλλογή Εθνικής Πινακοθήκης-
 Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτσου
George Touyas (1922-1994)
Composition, (1965)
 tempera on canvas, 92x73 cm
 Donated by the Ministry of Education
 National Gallery-Alexandros Soutsos
 Museum Collection



Χρύσα (Βαρδέα) (1933-2013)
Από τη σειρά *Κυκλαδικά βιβλία*
1954-55/1996
μάρμαρο, 47,5x39,6x5 εκ.
Συλλογή Alpha Bank
Chryssa (1933-2013)
From the Series *Cycladic Books*
1954-55/1996,
marble, 47,5x39,6x5 cm
Alpha Bank Collection



Χρύσα (Βαρδέα) (1933-2013)
Από τη σειρά *Κυκλαδικά βιβλία*
1954-55/1996
μάρμαρο, 52,5x36,4x 5 εκ.
Συλλογή Alpha Bank
Chryssa (1933-2013)
From the Series *Cycladic Books*
1954-55/1996
marble, 52,5x36,4x5 cm
Alpha Bank Collection



Γιάννης Μαλτέζος (1915-1987)

Χωρίς τίτλο, 1964

μικτή τεχνική σε μουσαμά, 130x97 εκ.

Δωρεά Ελ. Μαλτέζου

Συλλογή Εθνικής Πινακοθήκης-Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτσου

Yannis Maltezos (1915-1987)

Untitled, 1964

mixed media on canvas, 130x97 cm

Donated by El. Maltezos

National Gallery-Alexandros Soutsos Museum Collection



Λάζαρος Λαμέρας (1913-1998)

Διάτρητη μορφή, 1957

μάρμαρο, 65x30x30 εκ.

Ιδιωτική Συλλογή

Lazaros Lameris (1913-1998)

Figure, 1957

marble, 65x30x30 cm

Private Collection



Κώστας Κουλεντιανός (1918-1995)

Γυναίκα οκλαδόν, 1952

μπρούντζος, 44x30x20 εκ.

Δωρεά Αλέξανδρου και Δωροθέας Ξύδη-1999

MOMus-Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης-Συλλογές

Μακεδονικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης και

Κρατικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης

Costas Coulentianos (1918-1995)

Woman cross-legged, 1952

bronze, 44x30x20 cm

Donated by Alexander and

Dorothy Xydis-1999

MOMus-Museum of Contemporary Art-

Collections of the Macedonian Museum of

Contemporary Art and the State Museum of

Contemporary Art



Κώστας Κουλεντιανός (1918-1995)

Κύθηρα, 1962

οξυγονοκαλλημένος μπρούντζος, κασσίτερος και χαλκός σε ξύλο, 110x142x10 εκ.

Συλλογή Alpha Bank

Costas Coulentianos (1918-1995)

Cythère, 1962

bronze, pewter and copper on panel, 110x142x10 cm

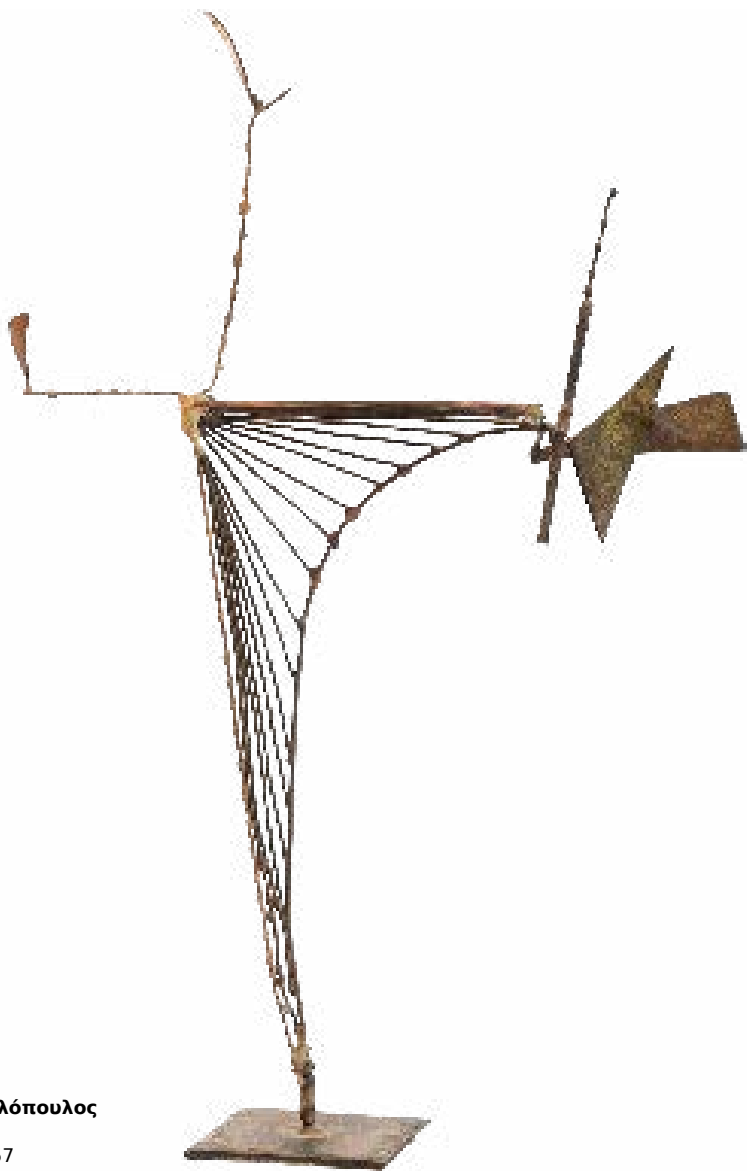
Alpha Bank Collection



Γεράσιμος Σκλάβος (1927-1967)
Voyage dans l'espace
πέτρα, 40x27x14 εκ.
Συλλογή Alpha Bank
Gerassimos Sklavos (1927-1967)
Voyage dans l'espace
stone, 40x27x14 cm
Alpha Bank Collection

Γεράσιμος Σκλάβος (1927-1967)
Η τελευταία ενόραση, 1967
μάρμαρο, 106x21x16 εκ.
Δωρεά Υπουργείου Πολιτισμού και Επιστημών
Συλλογή Εθνικής Πινακοθήκης-
Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτσου
Gerassimos Sklavos (1927-1967)
The Last Vision, 1967
marble, 106x21x16 cm
Donated by the Ministry of Culture and Science
National Gallery-Alexandros Soutsos
Museum Collection





Γιώργος Ζογγολόπουλος
(1903-2004)
Ποσειδώνας, 1957
ορείχαλκος, 28x18x18 εκ.
Ίδρυμα Γεωργίου Ζογγολόπουλου
George Zongolopoulos (1903-2004)
Poseidon, 1957
bronze, 28x18x18 cm
George Zongolopoulos Foundation



Γιώργος Ζογγολόπουλος
(1903-2004)
Σύνθεση, 1960-65
ορείχαλκος, 39x9x5εκ.
Ίδρυμα Γεωργίου
Ζογγολόπουλου
George Zongolopoulos
(1903-2004)
Composition, 1960-65
bronze, 39x9x5 cm
George Zongolopoulos
Foundation



Γιώργος Ζογγολόπουλος
(1903-2004)
*Γλυπτό Διεθνούς Έκθεσης
Θεσσαλονίκης*, 1966
ορείχαλκος, 52x14x14 εκ.
Ίδρυμα Γεωργίου
Ζογγολόπουλου
George Zongolopoulos
(1903-2004)
*Sculpture for Thessaloniki
International
Trade Fair*, 1966
bronze, 52x14x14 cm
George Zongolopoulos
Foundation



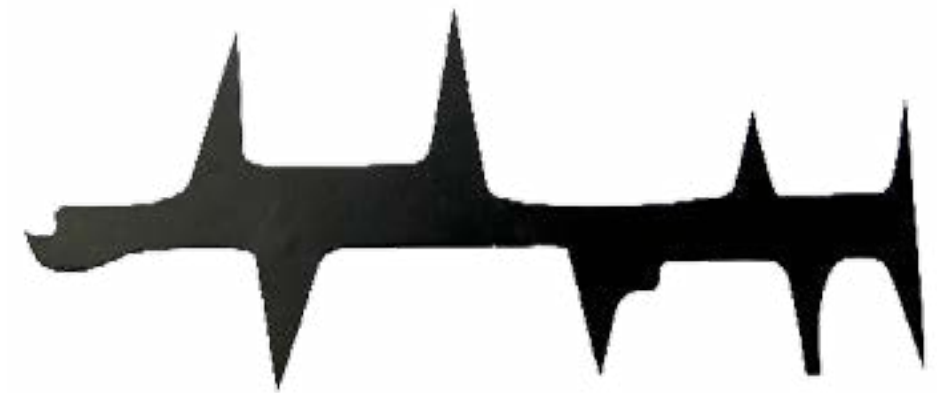
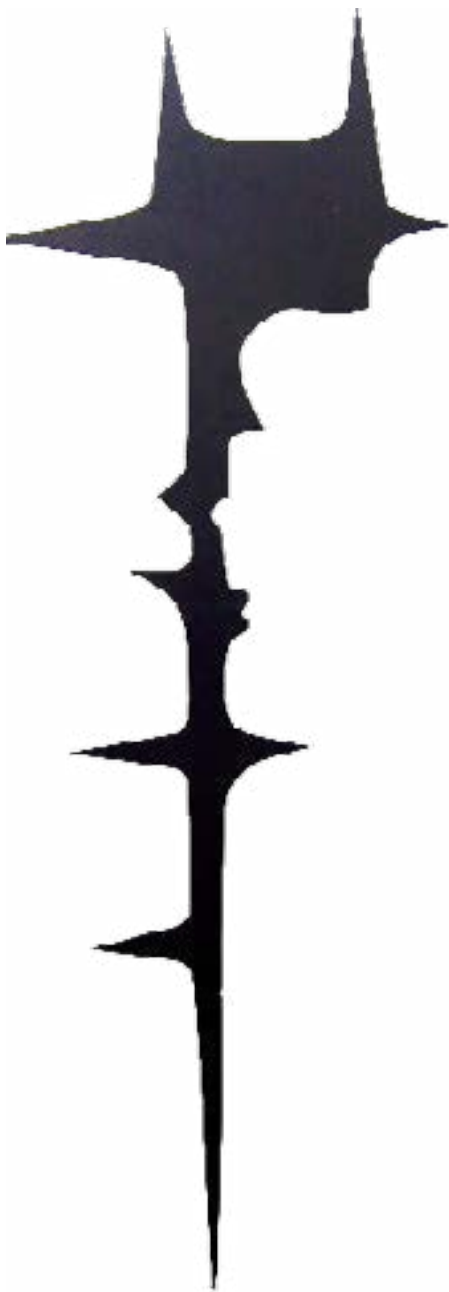
Αχιλλέας Απέργης (1909-1986)
Αναβίωση, 1960
μπρούντζος, 102x30x16 εκ.
Δωρεά Γιώργου Απέργη-2002
MOMus-Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης-Συλλογές
Μακεδονικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης και
Κρατικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης

Achilleas Apergis (1909-1986)
Revival, 1960
bronze, 102x30x16 cm
Donated by Yorgos Apergis-2002
MOMus-Museum of Contemporary Art-
Macedonian Museum of Contemporary Art
and State Museum of Contemporary Art
Collections



Αχιλλέας Απέργης (1909-1986)
Η Κίνηση, 1975
μπρούντζος, 100x37x22 εκ.
Δωρεά Γιώργου Απέργη-2002
MOMus-Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης-Συλλογές
Μακεδονικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης και
Κρατικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης

Achilleas Apergis (1909-1986)
The Movement, 1975
bronze, 100x37x22 cm
Donated by Yorgos Apergis-2002
MOMus-Museum of Contemporary Art-
Macedonian Museum of Contemporary Art
and State Museum of Contemporary Art
Collections



Άλεξ Μυλωνά (1920-2016)
Η γέννηση της Αφροδίτης, 1960
σφυρήλατο σίδερο, 350x90x15 εκ.
Συλλογή MOMus-Μουσείο Άλεξ Μυλωνά
Alex Mylona (1920-2016)
Birth of Aphrodite, 1960
hammered iron, 350x90x15 cm
MOMus-Museum Alex Mylona Collection

Άλεξ Μυλωνά (1920-2016)
Μινώταυρος, 1960
σφυρήλατο σίδερο, 62x162x33 εκ.
Συλλογή MOMus-Μουσείο Άλεξ Μυλωνά
Alex Mylona (1920-2016)
Minotaure, 1960
hammered iron, 62x162x33 cm
MOMus-Museum Alex Mylona Collection

Κλέαρχος Λουκόπουλος (1906-1995)
Σύνθεση, περ. 1970
σίδηρο, 45x70x40 εκ.
Δωρεά Δημήτρη Λουκόπουλου-1998
ΜΟΜus-Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης-Συλλογές
Μακεδονικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης και
Κρατικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης
Klearchos Loukopoulos (1918-1995)
Composition, c. 1970
iron, 45x70x40 cm
Donated by Dimitris Loukopoulos-1998
ΜΟΜus-Museum of Contemporary Art-Macedonian
Museum of Contemporary Art and State Museum
of Contemporary Art Collections





Σωσώ Χουτοπούλου-Κονταράτου (1923-1984)
Σφαιρικά στοιχεία σε κίνηση, 1967
οξυγονοκολλημένο σίδερο, 71x65x63 εκ.
Ιδιωτική Συλλογή
Sosso Houtopoulou-Kontaratou (1923-1984)
Spherical elements in motion, 1967
welded iron, 71x65x63 cm
Private Collection



Φρόσω Ευθυμιάδη-Μενεγάκη
(1911/16-1995)
Γραφή στο διάστημα, (1960)
σφυρήλατος ορείχαλκος
90x70x28 εκ.
Κληροδότημα Φρόσως
Ευθυμιάδη-Μενεγάκη
Συλλογή Εθνικής Πινακοθήκης-
Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτσου
Frosso Efthymiadi-Menegaki
(1911/16-1995)
Movement into Space, (1960)
hammered brass
90x70x28 cm
Frosso Efthymiadi-Menegaki
Bequest
National Gallery-
Alexandros Soutsos
Museum Collection

Φωτογραφίες έργων (σ. 36,39,48α,81,82-83,93,95,97,98,99,100,101,104,109,119)
Εθνικής Πινακοθήκης-Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτσου):
Σταύρος Ψυρούκης, Θάλεια Κυμπάρη
Photographs of the works (p. 36,39,48α,81,82-83,93,95,97,98,99,100,101,104,109,119)
of the National Gallery-Alexandros Soutsos Museum:
Stavros Psiroukis, Thaleia Kymbari
Φωτογραφία έργου σ.86-87.: Χριστόφορος Δουλγέρης
Photographs of the work on p.86-87: Christophoros Doulgeris
Φωτογραφία έργου σ.119.: Σπύρος Μπάνος
Photographs of the work on p.119: Spyros Banos

