

ΟΙ ΕΚΘΕΣΕΙΣ ΤΟΥ ΓΛΥΠΤΗ ΚΩΣΤΑ ΚΟΥΛΕΝΤΙΑΝΟΥ (1918-1995)
ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ
Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΟΥ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΓΛΥΠΤΙΚΗ

Ηλία Καλόβα



ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΗΛΙΑ ΚΑΛΥΒΑ

ΟΙ ΕΚΘΕΣΕΙΣ ΤΟΥ ΓΛΥΠΤΗ ΚΩΣΤΑ ΚΟΥΛΕΝΤΙΑΝΟΥ
(1918-1995) ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

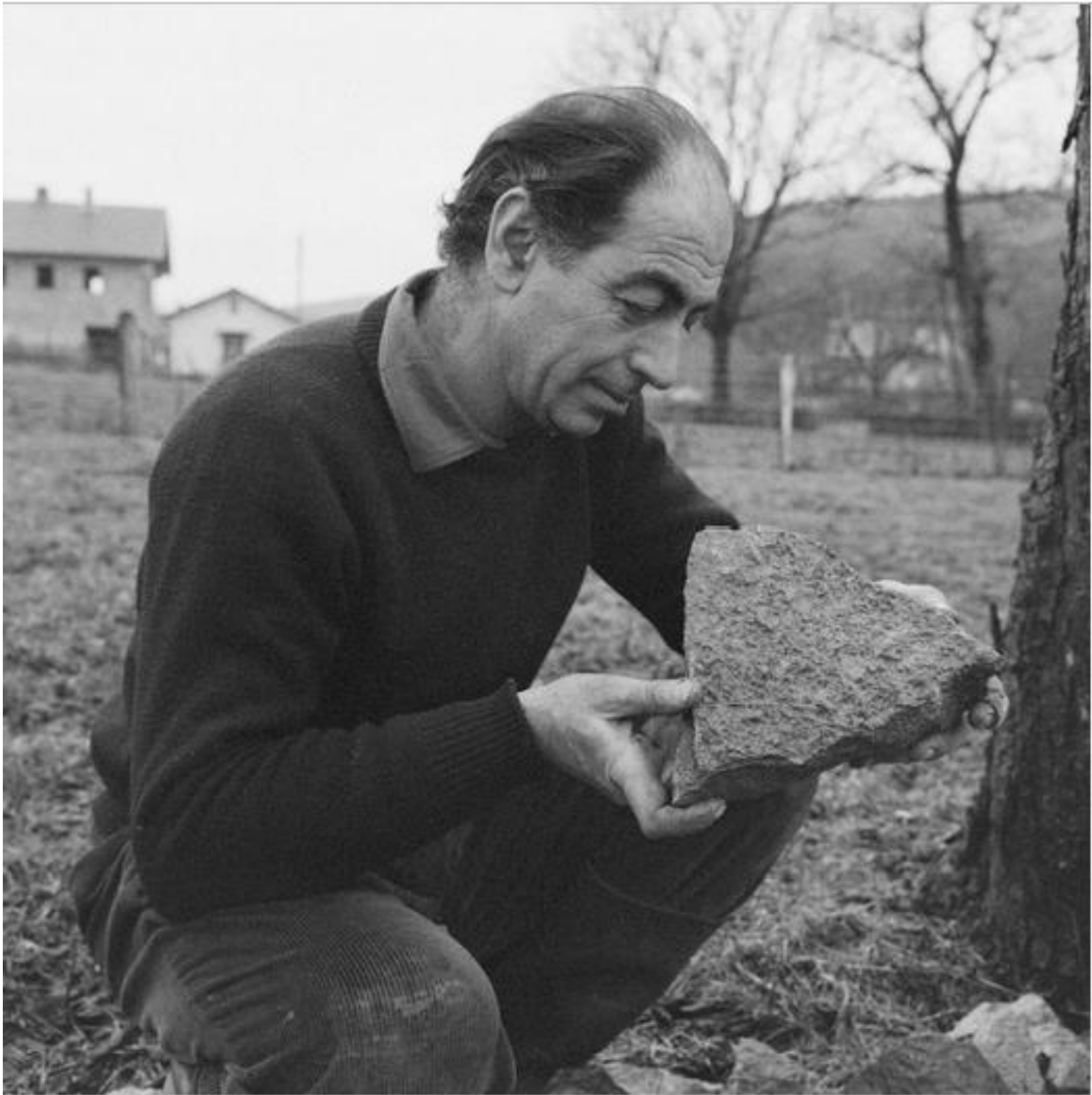
Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΟΥ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΓΛΥΠΤΙΚΗ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ Α΄ ΚΥΚΛΟΥ
ΣΠΟΥΔΩΝ

ΑΘΗΝΑ 2014



ΗΛΙΑ ΚΑΛΥΒΑ

ΟΙ ΕΚΘΕΣΕΙΣ ΤΟΥ ΓΛΥΠΤΗ ΚΩΣΤΑ ΚΟΥΛΕΝΤΙΑΝΟΥ
(1918-1995) ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ
Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΟΥ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΓΛΥΠΤΙΚΗ

Προμετωπίδα: Ο Κώστας Κουλεντιανός στο Meillonas–Ain
Centre national d’ art et de culture Georges Pompidou

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ Α΄ ΚΥΚΛΟΥ ΣΠΟΥΔΩΝ

Αρ. Μητρώου: 201021

Επιβλέπων καθηγητής: Δημήτρης Παυλόπουλος

Περιεχόμενα

Πρόλογος 9

Α΄ Μέρος

Εισαγωγή 15

Η μοντέρνα γλυπτική στην Ελλάδα μετά το 1945 23

Βιογραφικά στοιχεία..... 35

Η δεκαετία του 1950. Επιστροφή στην Ελλάδα 43

Η γεωμετρική αφαίρεση στο έργο του Κουλεντιανού. Η δεκαετία του 1960..... 51

Οι αρχές του κονστρουκτιβισμού στα «Βιδωτά γλυπτά». Οι ατομικές εκθέσεις του καλλιτέχνη στον ελληνικό χώρο τη δεκαετία του '70..... 61

Η «Νέα γενιά» έργων του Κουλεντιανού. Η εκθεσιακή παρουσία του γλύπτη (1980-1995)..... 69

Οι ατομικές εκθέσεις του γλύπτη μετά το θάνατό του (1995) 85

Η υποδοχή και πρόσληψη του έργου του Κουλεντιανού 89

Συμπεράσματα.....	95
Βιβλιογραφία.....	99
B' Μέρος	
Παράρτημα α' (εικόνες έργων, φωτογραφίες).....	111
Παράρτημα β' (εξώφυλλα καταλόγων, κατάλογοι με έργα, προσκλήσεις, δελτία τύπου).....	195
Παράρτημα γ' (έργα καλλιτεχνών με επιρροές από τον Κουλεντιανό). 215	
Παράρτημα δ' (έργα σε συλλογές).....	219
Παράρτημα ε' (ομαδικές εκθέσεις).....	231

Πρόλογος

Το έτος 2012, στην Αθήνα, στο Μουσείο Μπενάκη – κτήριο οδού Πειραιώς -, διοργανώθηκε αναδρομική έκθεση γλυπτικής του Κώστα Κουλεντιανού, καλλιτέχνη της διασποράς στο Παρίσι. Στο πλαίσιο σεμιναρίων του μεταπτυχιακού προγράμματος της Ιστορίας της Τέχνης πραγματοποίησα ξενάγηση στους μεταπτυχιακούς φοιτητές του Τομέα. Στη διαδικασία της προετοιμασίας μου μού δόθηκε η ευκαιρία να μελετήσω το έργο και την πορεία του γλύπτη και να ανακαλύψω έναν προικισμένο και χαρισματικό καλλιτέχνη, με σεμνό χαρακτήρα και οξυδέρκεια πνεύματος. Ενόψει της μεγάλης απήχησης που έτυχε η έκθεση δημιουργήθηκε η απορία πώς τόσο ο καλλιτέχνης όσο και το τεράστιο και αξιόλογο έργο του δεν έτυχαν της αρμόζουσας αναγνώρισης στον ελληνικό καλλιτεχνικό ορίζοντα.

Η συχνή παρουσίαση του έργου του στην Ελλάδα, μέσα από ομαδικές και ατομικές εκθέσεις, δημιουργεί ένα ευρύ πεδίο μελέτης, το οποίο παρουσιάζει εγγενή δυσκολία προσέγγισης και αξιολόγησής του. Ο μεγάλος αριθμός εκθέσεων – ατομικών και ομαδικών – υπήρξε η αιτία περιορισμού του θέματος της εργασίας στην εξέταση των ατομικών εκθέσεων του Κουλεντιανού. Η μελέτη αυτή έχει σκοπό με αφορμή την καταγραφή των ατομικών εκθέσεων του γλύπτη να δείξει την εξέλιξη του έργου του, τις επιρροές του, τη συμβολή του στη σύγχρονη ελληνική γλυπτική, τη σχέση του ίδιου με την ελληνική καλλιτεχνική πραγματικότητα, τη ζωή και το χαρακτήρα του καλλιτέχνη.

Η μελέτη διαρθρώνεται σε δύο μέρη. Το πρώτο κεφάλαιο του πρώτου μέρους είναι το εισαγωγικό κεφάλαιο, όπου παρουσιάζονται τα ιστορικά και κοινωνικά χαρακτηριστικά της περιόδου που έζησε ο γλύπτης. Έμφαση δίνεται στο Μεσοπόλεμο, με επιπλέον αναφορά στα κύρια χαρακτηριστικά της τέχνης, και στη μεταπολεμική περίοδο – εμφύλιος πόλεμος -. Στο δεύτερο κεφάλαιο παρουσιάζεται η υποδοχή της μοντέρνας γλυπτικής στην Ελλάδα, από το 1945 μέχρι και τη μεταμοντέρνα εποχή. Είναι περίοδος που ο Κουλεντιανός πειραματίζεται, δημιουργεί και εδραιώνεται καλλιτεχνικά, εντός και εκτός ελληνικών συνόρων. Το τρίτο κεφάλαιο περιλαμβάνει τη βιογραφία του γλύπτη.

Τα τέσσερα επόμενα κεφάλαια πραγματεύονται τις ατομικές εκθέσεις και το έργο του γλύπτη. Η διάρθρωσή τους αναπτύσσεται στη βάση χρονολογικής περιοδολόγησης σύμφωνα με τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα και την εξέλιξη της γλυπτικής του καλλιτέχνη. Στην κάθε περίοδο αναδεικνύονται οι εκθέσεις, οι κριτικές

των εκθέσεων, οι καλλιτεχνικές απόψεις που εξέφραζε ο γλύπτης και σημαντικά γεγονότα της ζωής του που καθόριζαν την καλλιτεχνική του δημιουργία εντός και εκτός Ελλάδας. Επιπλέον, διορθώνονται χρονολογικές ανακρίβειες, καταγράφονται εκθέσεις που δεν αναφέρονται σε καταλόγους εκθέσεων και σε βιογραφικά του καλλιτέχνη, παρουσιάζονται αδημοσίευτες εικόνες έργων, επισημαίνονται ζητήματα που προκύπτουν στο έργο του Κουλεντιανού και δίνονται ανέκδοτες πληροφορίες σχετικές με τον γλύπτη.

Το έβδομο κεφάλαιο περιλαμβάνει τις ατομικές εκθέσεις του καλλιτέχνη μετά το θάνατό του (1995). Η έκθεση στο Μουσείο Μπενάκη (2012) είναι η εκτενέστερη του κεφαλαίου. Η πληρότητα των έργων που εκτέθηκαν συμπληρώνει την έλλειψη πληροφοριών παλαιότερων εκθέσεων. Την υποδοχή και πρόσληψη του έργου του Κουλεντιανού εξετάζει το όγδοο κεφάλαιο.

Το δεύτερο μέρος αποτελείται από πέντε παραρτήματα. Στο πρώτο παραθέτονται εικόνες έργων και φωτογραφίες του γλύπτη, στο δεύτερο παρουσιάζονται προσκλήσεις, δελτία τύπου και κατάλογοι εκθέσεων, στο τρίτο περιλαμβάνονται έργα καλλιτεχνών που επηρεάστηκαν από τον Κουλεντιανό, στο τέταρτο προβάλλονται τα έργα του καλλιτέχνη που ανήκουν σε συλλογές και στο πέμπτο καταγράφονται οι ομαδικές εκθέσεις που συμμετείχε στην Ελλάδα.

Θα ήθελα να εκφράσω τις πιο θερμές και ειλικρινείς μου ευχαριστίες σε όσους συνέβαλαν στην πορεία εκπόνησης αυτής της εργασίας.

Στον επίκουρο καθηγητή Ιστορίας της Τέχνης στο Πανεπιστήμιο Αθηνών (Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας) κ. Δημήτρη Παυλόπουλο για την εμπιστοσύνη που μου επέδειξε στην πραγμάτευση του θέματός μου, τις υποδείξεις του στην πορεία της έρευνάς μου και την άμεση παρέμβασή του σε κάθε περίπτωση που το ζήτησα.

Στην επίκουρη καθηγήτρια Ιστορίας της Τέχνης στο Πανεπιστήμιο Αθηνών (Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας) κα. Ευθυμία Μαυρομιχάλη, η οποία παρακολουθούσε την εξέλιξη της εργασίας και με τις καίριες παρεμβάσεις της είχε καθοριστικό ρόλο στη διαχείριση και διάρθρωση της εργασίας.

Στην πορεία της έρευνάς μου συνεργάστηκα με ανθρώπους, στους οποίους θα ήθελα να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου για την πολύτιμη συμβολή τους. Θα ήθελα να ξεκινήσω από το προσωπικό της βιβλιοθήκης της Εθνικής Πινακοθήκης και Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτζου για τη βοήθειά τους, όποτε ζητήθηκε, στις τακτικές επισκέψεις μου. Επίσης, στο προσωπικό του Ινστιτούτου Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης για τη δυνατότητα πρόσβασης στο αρχείο του ΙΣΕΤ και τις διευκολύνσεις που μου παρείχαν. Την κα. Κατερίνα Σύρογλου, Ιστορικό τέχνης του Μακεδονικού

Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης, και την κα. Γεωργία Μάζη (Τμήμα Συλλογής Έργων Τέχνης της Alpha Bank) για την παραχώρηση στοιχείων από τις αντίστοιχες Συλλογές. Την κα. Lydia Mazars, υπεύθυνη της βιβλιοθήκης και του αρχείου της École nationale supérieure des Arts Décoratifs στο Παρίσι, για το χρόνο που διέθεσε στην αναζήτηση των πληροφοριών που τις ζητήθηκαν. Στον κ. Γιώργο Ιερομνήμονα, αρχιτέκτων-μηχανικό της Αττικό Μετρό, για την άμεση ανταπόκρισή του και τις πληροφορίες που μου παρείχε.

Ένας άνθρωπος πρέπει να αναφερθεί ξεχωριστά: ο γιος του γλύπτη Μπεν Κουλεντιανός που η βοήθειά του υπήρξε καταλυτική στην ολοκλήρωση της εργασίας. Η προθυμία του να απαντήσει σε κάθε απορία ή ερώτησή μου στάθηκε πολύτιμη. Το ενδιαφέρον του για την εργασία μού έδωσε κουράγιο και με ώθησε να εντατικοποιήσω την προσπάθειά μου. Τον ευχαριστώ.

Α΄ Μέρος

Εισαγωγή

Στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα συνέβησαν σημαντικά γεγονότα τόσο στη Δυτική Ευρώπη¹ όσο και στην Ελλάδα. Κατά την περίοδο 1905-1914, στην οποία γεννήθηκε το μοντέρνο κίνημα – καθοριστικό στην εξέλιξη της τέχνης - υπήρχε όλο και μεγαλύτερη ένταση στη διεθνή κατάσταση, είτε έξω από την Ευρώπη είτε στην περιφέρειά της. Είναι τα χρόνια που, εκτός από τις αλλαγές στην Ευρώπη, εξελίσσεται σε διεθνή δύναμη η Αμερική.

Η φιλοσοφική σκέψη του 20ού αιώνα κυριαρχείται από ιδέες που διατυπώθηκαν στα τέλη του 19ου αιώνα. Οι κοινωνικοπολιτικές απόψεις του Karl Marx, οι ψυχολογικές ερμηνείες του Sigmund Freud, οι θεωρίες των κβάντα και της σχετικότητας του Albert Einstein, οι στοχασμοί του Friedrich Nietzsche και του Henri Bergson ασκούν επίδραση στους καλλιτέχνες και θα δημιουργήσουν μερικές από τις προϋποθέσεις για τη μεταβολή των σχέσεων του ανθρώπου με τον κόσμο². Ακόμη, οι θεωρίες περί σουρεαλισμού (1924) του André Breton θα φέρουν επανάσταση στο χώρο της τέχνης³.

Καλλιτεχνικά κινήματα όπως ο φωβισμός (André Derain, Henri Matisse), ο κυβισμός (George Braque, Pablo Picasso), ο εξπρεσιονισμός (Edvard Munch, Emil Nolde), στις αρχές του 20ού αιώνα, και μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο ο φουτουρισμός (Umberto Boccioni, Filippo Tommaso Marinetti) και ο σουρεαλισμός (Salvador Dalí, René Magritte, Joan Miro) εκτός από τις νέες μορφές έκφρασης, με νέο περιεχόμενο και αρχές σύνθεσης, αποδεικνύουν την επανάσταση κατά της κατεστημένης τάξης και την άρνηση των μορφολογικών προτύπων του παρελθόντος⁴.

¹ Ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος δημιούργησε ίσως τη μεγαλύτερη οπισθοδρόμηση στην ευρωπαϊκή κουλτούρα από την εποχή του «μαύρου θανάτου». Μετά τον πόλεμο τα πολιτικά σύνολα άλλαξαν. Από τη διάσπαση του οίκου των Αψβούργων, τη συρρίκνωση της αυτοκρατορίας της Γερμανίας και της τσαρικής Ρωσίας, προήλθαν μικρά «διάδοχα» κράτη-έθνη και προέκυψαν προβλήματα ως προς τα σύνορα των νέων κρατών, τις διάφορες εθνότητες της περιοχής και τα μεταναστευτικά ρεύματα προς αυτά. Στη Ρωσία στις αρχές του 1917, οι εκτεταμένες ανταρσίες στο στρατό οδήγησαν στην πτώση της μοναρχίας των Ρομανώφ και την ανάληψη της εξουσίας από προσωρινή κυβέρνηση του Μάρτη του 1917, με επικεφαλής τον Αλέξανδρο Κερένσκι. Η ανοδική πορεία της δεξιάς στην Ιταλία, κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1930, οδήγησε το 1922 στην εγκατάσταση της φασιστικής κυβέρνησης του Μουσολίνι. Το 1932 ο Χίτλερ εγκαταστάθηκε στη Βαυαρία και στις 30 Ιανουαρίου 1933 ορκίστηκε Καγκελάριος στη Γερμανία. Το 1936 είχε ξεσπάσει ο εμφύλιος πόλεμος στην Ισπανία του Φράνκο. Ι. Σ. Κολιόπουλος, *Νεότερη ευρωπαϊκή ιστορία 1789-1945. Από τη γαλλική επανάσταση μέχρι το Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο*, Θεσσαλονίκη 1998, σσ. 327-328.

² Θάνος Βερέμης, Βασίλης Κρεμμυδάς, *Ο σύγχρονος κόσμος*, Αθήνα 1982, σ. 52. Χρυσάνθος Χρήστου, *Η ζωγραφική του εικοστού αιώνα. Ζωγραφική-Πλαστική-αρχιτεκτονική, τόμος Ι: 1880-1920*, Θεσσαλονίκη 1990, σ. 46

³ Κώστας Ηλιάδης, *Ο κόσμος της τέχνης στο Μεσοπόλεμο*, Αθήνα 1978, σ. 128.

⁴ Χρυσάνθος Χρήστου, *Η ζωγραφική του εικοστού αιώνα, τ. Α΄*, Θεσσαλονίκη 1994, σ. 19.

Η Ελλάδα στις αρχές του 20ού αιώνα προσανατολιζόταν στη δημιουργία ενός «μεγάλου νεοελληνικού κράτους». Ο Ελευθέριος Βενιζέλος (1864-1936) το 1910 ανέλαβε την ανασυγκρότηση και ριζική μεταρρύθμιση της Ελλάδας. Με τις σημαντικές πολιτικές, κοινωνικές και οικονομικές παρεμβάσεις επιχείρησε τη συγκρότηση ενός κράτους κατά τα πρότυπα της φιλελεύθερης Δύσης. Σε θεσμικό επίπεδο επέβαλε την Αναθεωρητική Συνέλευση, η οποία επεξεργάστηκε νέο σύνταγμα. Πρόκειται για το Σύνταγμα του 1911⁵.

Η ευρύτερη πολιτική του Βενιζέλου και οι νικηφόροι Βαλκανικοί Πόλεμοι (1912-1913) διόγκωσαν το όραμα της «Μεγάλης Ελλάδας». Ως ιδεολογικό «όχημα» υπήρξε η «Μεγάλη Ιδέα». Ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος που άρχισε στα 1914 οδήγησε τη χώρα στον Εθνικό Διχασμό, ο οποίος μεταξύ άλλων επέφερε και τη Μικρασιατική καταστροφή του 1922. Το μεγαλύτερο πολιτικό και ιδεολογικό σύνθημα εγκαταλείφθηκε. Το ιδεολογικό σχήμα της «Μεγάλης Ιδέας» εμπόδισε την ανάπτυξη και τη διάδοση ιδεολογιών με κοινωνικό και ταξικό περιεχόμενο, που θα μπορούσαν να αποτυπωθούν στην τέχνη⁶.

Ενώ η πολιτική και κοινωνική κρίση είναι γεγονός επιχειρείται σε πολιτιστικό επίπεδο η ενίσχυση της εθνικής συνείδησης. Προσαρτώνται και προβάλλονται συγκεκριμένα χαρακτηριστικά της νεοελληνικής τέχνης που προσιδιάζουν στην ελληνική ταυτότητα ώστε, να φανεί η ενότητα, η συνέχεια και η αδιάκοπη πορεία του ελληνικού πολιτισμού και της ελληνικής κουλτούρας διαμέσου των αιώνων⁷. Την περίοδο αυτή η «γενιά του '30» θα θέσει ξεκάθαρα το πρόβλημα της εθνικής αυτογνωσίας και του προσδιορισμού της Ελλάδας σε σχέση με την Ευρώπη και θα καθιερώσει το όρο «ελληνικότητα»⁸.

Για την ανανέωση της τέχνης καταβάλλεται προσπάθεια να συνδυαστούν οι αφομοιωμένες κατακτήσεις των μοντέρνων κινημάτων της «Σχολής του Παρισιού» με την επισταμένη έρευνα της ελληνικής παράδοσης από την αρχαιότητα. Ο σκοπός

⁵ Νίκος Κ. Αλιβιζάτος, *Εισαγωγή στην συνταγματική ιστορία (1821-1941)*, τ. Α', Αθήνα 1981, σ. 96.

⁶ Κώστας Βεργόπουλος, «Ο ανανεωμένος εθνισμός», *Ιστορία Ελληνικού Έθνους*, τομ. ΙΔ', Αθήνα 1977, σ. 87.

⁷ Ο ελληνοκεντρισμός του Μεσοπολέμου χαρακτηρίζεται από μια εννοιολογική και ιδεολογική διεύρυνση του όρου, με την οργανική πλέον ενσωμάτωση του Βυζαντίου, την καλλιέργεια του φυλετικού μύθου της αδιάσπαστης συνέχειας της φυλής και τη στροφή της λογοτεχνίας και αργότερα των εικαστικών τεχνών στη λαϊκή τέχνη και στις πηγές της εθνικής παράδοσης. Νίκη Λοϊζίδη, «Ο ελληνοκεντρισμός ως κυρίαρχο ιδεολογικό αντιστάθμισμα στην ελλειμματική πρόσληψη της ιστορίας της ευρωπαϊκής τέχνης», *Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα*, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Τμήμα Ιστορίας-Αρχαιολογίας, Αθήνα 2003, σ. 546.

⁸ Δ. Τζιόβας, *Οι μεταμορφώσεις του εθνικισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο*, Αθήνα 1989, σ. 39

είναι διττός: α) να αναδειχθούν τα αισθητικά δάνεια και β) να αναδειχθεί η άρρηκτη σχέση ανάμεσα στην αρχαία, τη βυζαντινή και τη σύγχρονη τέχνη⁹.

Στο πολιτικό πεδίο η κρίση των κοινοβουλευτικών θεσμών, με τις συχνές παρεμβάσεις της βασιλικής εξουσίας, κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα και η δυσαρέσκεια του λαού αντιμετωπίστηκαν με το δημοψήφισμα της 13ης Απριλίου 1924. Το δημοψήφισμα κατέλυσε τη βασιλεία και υποχρέωσε τον Γεώργιο Β΄ σε έξωση. Στη διάρκεια της Β΄ Ελληνικής Δημοκρατία σημειώθηκε η ιδιότυπη δικτατορία του στρατηγού Παγκάλου (29 Σεπτεμβρίου 1925) και η ανατροπή του από το στρατηγό Γεώργιο Κονδύλη (1926)¹⁰.

Ο Ε. Βενιζέλος (Κόμμα Φιλελευθέρων) το 1928 σχηματίζει την πιο σταθερή κυβέρνηση της περιόδου για τεσσεράμισι χρόνια. Οι επιτεύξεις του Βενιζέλου στον τομέα της αναδιοργάνωσης του κράτους δεν βάρυναν όσο ο εμπνευστής τους περίμενε στην εξέλιξη των πολιτικών πραγμάτων. Η διεθνής κρίση του 1931 δυσχεραίνει την πολιτική κατάσταση της χώρας και την επαύριο των εκλογών της 5ης Μαρτίου του 1933, που ανέδειξαν νικητή τον Παναγή Τσαλδάρη (Λαϊκό κόμμα), ο στρατηγός Νικόλαος Πλαστήρας αποπειράθηκε πραξικόπημα¹¹.

Ο Τσαλδάρης μετά το κίνημα της 1ης Μαρτίου 1935 – το οργάνωσαν βενιζελικοί αξιωματικοί – προχώρησε στη σταδιακή κατάργηση του συντάγματος του 1927 και ιδιοποιήθηκε τη νομοθετική εξουσία εκδίδοντας σωρεία νόμων για τη δίωξη των φιλοβενιζελικών στοιχείων¹².

Οι επεμβάσεις του στρατού στην πολιτική, η διάσπαση της βενιζελικής παράταξης και οι φιλομοναρχικές τάσεις των ακραίων υπό τον Ιωάννη Μεταξά οδήγησαν σε πολιτικό αδιέξοδο. Ως λύση θεωρήθηκε η μοναρχική παλινόρθωση¹³.

Στις 25 Νοεμβρίου 1935 ο Γεώργιος Β΄ επέστρεψε στην Ελλάδα με αναβαθμισμένο ρόλο αλλά και ως απόλυτος κυρίαρχος των πολιτικών πραγμάτων. Η πολιτική συγκυρία στη χώρα επέτρεψε στο Γεώργιο Β΄, με πολιτειακές εκτροπές, να πρωθυπουργοποιήσει τον Μεταξά στις 13 Απριλίου 1936. Το τελευταίο βήμα στη

⁹ Λίνα Τσίκουτα-Βειμέζη, «Η γενιά του 1930 στο προπολεμικό Παρίσι και η επιστροφή στην Ελλάδα» στο *Παρίσι-Αθήνα 1863-1940*, (κατάλογος έκθεσης) 20 Δεκεμβρίου-31 Μαρτίου 2007, Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου, Αθήνα 2007, σσ. 108-109.

¹⁰ Γιώργος Ο. Αναστασιάδης, *Πολίτευμα και κομματικοί σχηματισμοί στην Ελλάδα (1952-1967)*, ιστορική επισκόπηση, Θεσσαλονίκη, 1991, σ. 186.

¹¹ Αλιβιζάτος, ό.π., σσ. 148-149.

¹² Θ. Βερέμης, *Οι επεμβάσεις του στρατού στην ελληνική πολιτική 1916-1936*, Αθήνα 1977, σ. 247.

¹³ Γ. Κολιόπουλος, *Παλινόρθωση-Δικτατορία-Πόλεμος, 1935-1941. Ο Βρετανικός παράγοντας στην Ελλάδα*, Αθήνα 1985, σ. 23.

σταδιακή συσσώρευση ισχύος από την πλευρά του Παλατιού αποτέλεσε η επιβολή του καθεστώτος της 4ης Αυγούστου¹⁴.

Η Ελλάδα με τη «μεθοδευμένη» δικτατορία του Μεταξά εισήλθε στα ολοκληρωτικά καθεστώτα της Ευρώπης. Με ιδεολογικά σχήματα όπως, «Γ' Ελληνικός Πολιτισμός», «Εθνική Αναγέννηση», «Εθνική Ενότητα» κ.α., εμπέδωσε στην πολιτική του τόπου το πατερναλιστικό-λαϊκιστικό μοντέλο άσκησης εξουσίας¹⁵. Οι αυταρχικές πρακτικές του Μεταξά εκφράστηκαν με τις απηνείς διώξεις¹⁶ των πολιτικών του αντιπάλων και δημοσιογράφων, την αποδυνάμωση του κοινοβουλευτισμού και την αντικατάσταση του βενιζελικού «Ιδιώνυμου» νόμου με πολύ αυστηρότερες διατάξεις. Η «συγκράτηση των μαζών» και η διασφάλιση του αστικού καθεστώτος, που απειλείται από τον κομμουνιστικό κίνδυνο, θα αποτελέσει το βασικό μέλημα της ελληνικής πολιτικής ζωής¹⁷.

Το καθεστώς της 4ης Αυγούστου ελέγχει ολοκληρωτικά όλους τους τομείς της πνευματικής δραστηριότητας, επιβάλλει λογοκρισία και ταυτόχρονα παρουσιάζεται ως πρωτοπόρο. Η ιδεολογία του μεταξικού καθεστώτος οικειοποιήθηκε¹⁸ το θεωρητικό πλαίσιο¹⁹ της «γενιάς του '30». Η ελληνικότητα πολιτικοποιείται και η επιδίωξη μιας εθνικής τέχνης συμβαδίζει με τον εθνοκεντρισμό και την αποστροφή σε κάθε μορφή «ξενομανίας» στην τέχνη²⁰.

Η γλυπτική του μεσοπολέμου, σε σύγκριση με τη ζωγραφική και την ποίηση, είναι η πιο συντηρητική μορφή τέχνης ενώ ταυτόχρονα διακρίνεται μια μεταβατική διαδικασία προς ωριμότερες κατακτήσεις²¹. Το κλονισμένο φρόνημα του λαού θα

¹⁴ Γ. Δάφνης, *Η Ελλάς μεταξύ των δύο πολέμων 1923-1940*, τ. Β', Αθήνα 1997, σ. 401.

¹⁵ Π. Νούτσος, «Ιδεολογικές συνιστώσες του καθεστώτος της 4ης Αυγούστου», *Τα Ιστορικά*, τ. 5, 1986, σσ. 139-150.

¹⁶ Κωνσταντίνος Τσουκαλάς, *Η ελληνική τραγωδία από την απελευθέρωση ως τους συνταγματάρχες*, Αθήνα 1981, σ. 42.

¹⁷ Ν. Αλιβιζάτος, *Οι πολιτικοί θεσμοί σε κρίση (1922-1974), όψεις της ελληνικής εμπειρίας*, Αθήνα 1983, σσ. 339, 356-357, 369.

¹⁸ Τζιόβας, ό.π., σ. 142.

¹⁹ Το καθεστώς του Μεταξά έδειξε γενικά μια ανοχή απέναντι σε πρωτοποριακές μορφές έκφρασης της ελληνικής τέχνης, στο βαθμό που αυτές δεν αντιστρατεύονταν τα «ιδεώδη» της εποχής (ελληνικότητα, λαϊκή παράδοση) και εκμεταλλεύτηκε την ιδεολογική σύγχυση και αντιφατικότητα που επικρατούσε ανάμεσα στους φορείς της τέχνης και την αδυναμία τους να προσεταιριστούν μόνιμα μορφολογικά πρότυπα. Περί το τέλος της δεκαετίας του 1930 οι νεωτερικές τάσεις είναι σε έξαρση και η οικειοποίησή τους από τον Μεταξά εντάσσεται στο πλαίσιο της προπαγάνδας που ασκούσε, με την επιδίωξη να θέσει υπό έλεγχο το λειτουργικό χαρακτήρα της τέχνης. Μιλτιάδης Παπανικολάου, *Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα. Ζωγραφική και Γλυπτική του 20ου αιώνα*, Αθήνα 1999, 143.

²⁰ Α. Κωτίδης, *Μοντερνισμός και Παράδοση στην ελληνική τέχνη του μεσοπολέμου*, Θεσσαλονίκη 1993, σ. 85.

²¹ Η προσκόλληση της ελληνικής γλυπτικής στον ακαδημαϊσμό και τον κλασικισμό θα περιορίσει τις μορφοπλαστικές αναζητήσεις αλλά και τους πειραματισμούς της σε νέες τεχνικές και υλικά, με αποτέλεσμα το α' μισό του 20ού αιώνα να εμφανίζεται πολύ εξελιγμένη τεχνικά στο δούλεμα της πέτρας και ελάχιστα του μετάλλου. Βασιλική Σαρακατσιάνου, *Η αφαίρεση στη νεώτερη ελληνική*

στηρίζει η γλυπτική με την παραγωγή ηρώων, δημόσιων μνημείων και προτομών μεγάλης ιστορικής σημασίας. Ο διδακτικός και καθοδηγητικός χαρακτήρας της γλυπτικής αξιοποιείται από το σύνολο των γλυπτών της περιόδου μέσα από τα παλαιά πρότυπα²².

Εξαιρέσεις αποτελούν ο Μιχάλης Τόμπρος (1889-1974)²³, ο οποίος συνειδητά επιδίωξε το συγκερασμό του ελληνικού στοιχείου με το ευρωπαϊκό, ο Θανάσης Απάρτης (1899-1972) που θέτει το θέμα της ελληνικότητας στη γλυπτική με το δικό του τρόπο και η μοναδική περίπτωση του Γιαννούλη Χαλεπά (1851-1938), ο οποίος κινείται πέρα και έξω από σχολές και κινήματα και είναι πάντα επίκαιρος. Στη δεκαετία του '30 πειραματίζεται μια σειρά νέων γλυπτών, που προσπαθούν να βρουν το δρόμο τους με ανοιχτή όραση και ένα πιο ευαίσθητο προσανατολισμό²⁴.

Από τον Απρίλιο του 1941 ως τον Οκτώβρη του 1944 η Ελλάδα υπέστη την Κατοχή των Δυνάμεων του Άξονα (Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος), με αποτέλεσμα ανυπολόγιστες απώλειες σε ανθρώπινες ζωές και σχεδόν ολοσχερή καταστροφή της ήδη ατροφικής οικονομικής υποδομής. Οι ωμότητες των δυνάμεων κατοχής και τα μέτρα που έλαβαν κατά τα έτη 1941-1944 απέβλεπαν στην κάμψη της αντίστασης του πληθυσμού και την τιμωρία κάθε πρόκλησης²⁵.

Η εμπλοκή της Ελλάδας στον πόλεμο, η υποταγή στις χώρες του Άξονα, η φυγή της βασιλικής οικογένειας²⁶ και πολλών πολιτικών προσωπικοτήτων στο εξωτερικό, όπου συνέχισαν τον αγώνα, σε αντιστοιχία με την οργάνωση της εξαιρετικά μαχητικής αντίστασης του λαού, μέσα από ενώσεις της Αριστεράς²⁷, δημιούργησε μια ιδιαίζουσα κατάσταση.

τέχνη, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Διδακτορική διατριβή, Τμήμα Ιστορίας Αρχαιολογίας, Αθήνα 2004, σ. 155.

²² Δημήτρης Παυλόπουλος, *Ζητήματα νεοελληνικής γλυπτικής*, Αθήνα 1998, σ. 61.

²³ Ο Τόμπρος προσπάθησε να ξεφύγει από τις δεσμεύσεις της ελληνικότητας και να προσαρμοστεί στις σύγχρονες αναζητήσεις, προετοιμάζοντας το έδαφος για τις μετέπειτα ριζικές αλλαγές. Αλέξανδρος Ξύδης, *Προτάσεις για την Ιστορία της Νεοελληνικής Τέχνης: Διαμόρφωση-Εξέλιξη*, τ. Α΄, Αθήνα 1976, σ. 190-220.

²⁴ Παυλόπουλος, ό.π., σσ. 64-78.

²⁵ *Η Εαμική αντίσταση*, Επιστημονικό Συμπόσιο 17-18 Δεκεμβρη 1981, Κέντρο Μαρξιστικών Σπουδών, Αθήνα 1982, σ. 32.

²⁶ Ο θάνατος του Ι. Μεταξά στις 21/1/1941 έδωσε το διέξοδο στο βασιλιά Γεώργιο Β΄ να απαλλάξει τον τόπο από το δικτατορικό καθεστώς και να σχηματίσει κυβέρνηση εθνικής ενότητας, κι έτσι το Φεβρουάριο του 1942 προφανώς πιεζόμενος από τους Βρετανούς ανακοίνωσε επίσημα το τέλος της δικτατορίας του Μεταξά. Τσουκαλάς, ό.π., σ. 41.

²⁷ Από το τέλος ήδη του 1942 ο επικεφαλής της «Βρετανικής Στρατιωτικής Αποστολής», ταξίαρχος Mayers, τηλεγραφούσε στους ανωτέρους του στο Κάιρο ότι ο ΕΑΜ/ΕΛΑΣ ήταν η μεγαλύτερη στρατιωτική οργάνωση στην Ελλάδα. Παναγιώτης Α. Πετρουλάκος, *Οι πολιτικές και κοινωνικές εξελίξεις που οδήγησαν στο Σύνταγμα του 1952 (1944-1952)*, δακτυλογραφημένη διδακτορική διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο, Αθήνα 1982, σ. 42.

Το Κομμουνιστικό Κόμμα Ελλάδας με τη σύμπραξη μικρότερων κομμάτων στις 28 Σεπτεμβρίου 1941 ίδρυσε την πρώτη αντιστασιακή οργάνωση, το Εθνικό Απελευθερωτικό Μέτωπο, που συνενώνει τη μεγάλη πλειονότητα του ελληνικού λαού. Η αντίσταση βοήθησε να δημιουργηθεί μια εθνική συνείδηση με νέους πολιτικούς και κοινωνικούς προσανατολισμούς. Έλληνες διανοούμενοι, λογοτέχνες και καλλιτέχνες έδωσαν το δικό τους παρόν²⁸ και συνέβαλαν με το δικό τους τρόπο στον αγώνα και στα κατορθώματα των στρατευμένων νέων εναντίον των εισβολέων²⁹.

Τα νέα πολιτικά δεδομένα, που είχαν προκύψει κατά τη διάρκεια της κατοχής, στα πρώτα βήματα της μεταπολεμικής Ελλάδας θα ανατραπούν από τις συμφωνίες των Μεγάλων Δυνάμεων, Αγγλίας – Ρωσίας³⁰. Η λήξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου αποτέλεσε για την Ελλάδα την έναρξη ενός αιματηρού εμφύλιου (1946-1949), που οι συνέπειές του θα διαμορφώσουν το πολιτικό, κοινωνικό και οικονομικό τοπίο της Ελλάδας, μέχρι τη δικτατορία του 1967-1974³¹. Οι πρώτες μετακατοχικές κυβερνήσεις δεν ήταν ικανές να εφαρμόσουν ένα αποτελεσματικό πρόγραμμα οικονομικής ανασυγκρότησης και να αντιμετωπίσουν τους κερδοσκόπους, παρότι από το 1945 η UNRRA είχε αντιμετωπίσει με επιτυχία τον κίνδυνο μιας νέας πείνας³².

Η μεταπολεμική περίοδος είναι γεμάτη από συγκλονιστικά πολιτικά γεγονότα, τα οποία σημαδεύουν τις σελίδες της πρόσφατης πολιτικής ιστορίας της Ελλάδας. Οι διώξεις των αριστερών που κράτησαν μέχρι τη σχετική ομαλοποίηση της κατάστασης κατά τα έτη 1956-1957 και η κοινωνική ασάφεια εξαιτίας της αστυφιλίας καθυστέρησαν την ανασυγκρότηση της χώρας³³. Οι ανακατατάξεις που συντελούνται επηρεάζουν όλα τα κοινωνικά στρώματα και σταδιακά δημιουργείται μια μεσαία

²⁸ Κορυφαία φανερή πράξη αντίστασης η κηδεία του Κωστή Παλαμά (28 Φεβρουαρίου 1943), όπου ενώπιον του συγκεντρωμένου πλήθους, διανοουμένων και καλλιτεχνών, ο Άγγελος Σικελιανός απήγγειλε το ποίημα *Στην μνήμη του Παλαμά*. Μεταξύ των παρευρισκόμενων ήταν ο κατοχικός πρωθυπουργός Λογοθετόπουλος με ομάδα Γερμανών και Ιταλών αξιωματικών. *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τ. ΙΣΤ΄, Αθήνα 2009, σ. 559.

²⁹ Ελένη Βακαλό, *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα: Αφαίρεση*, τ. Α΄, Αθήνα 1981, σ. 32.

³⁰ Η συμφωνία μεταξύ Βρετανικής και Ρωσικής κυβέρνησης για το μέλλον των Βαλκανικών κρατών οριστικοποιήθηκε στις 9 Οκτωβρίου στη συνάντηση Churchill και Stalin στη Μόσχα. Με τη συμφωνία αυτή, η οποία επισημοποιούσε μια υπάρχουσα κατάσταση, η Ρωσία δεχόταν ότι η Ελλάδα περιερχόταν στη βρετανική σφαίρα επιρροής. Πετρούλακος, ό.π., σ. 54.

³¹ Νίκος Ζάικος, «Διεθνές δίκαιο και εμφύλιο πόλεμοι: Η περίπτωση του ελληνικού ζητήματος», στο Ιωάννης Μουρέλος, Ιάκωβος Μιχαλίδης, *Ο ελληνικός εμφύλιος πόλεμος. Μια αποτίμηση*, Αθήνα 2007, σ. 33.

³² *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, ό.π., σ. 114.

³³ Δ. Τσαούσης, *Η κοινωνία του ανθρώπου*, Αθήνα 1983, σ. 383.

τάξη μέσα από την οποία ανασυγκροτήθηκε το έθνος³⁴. Σημαντική υπήρξε η εξωτερική βοήθεια (Δόγμα Τρούμαν, Σχέδιο Μάρσαλ), η οποία αποτελούσε μέρος της πολιτικής των Η.Π.Α., στην προσπάθειά της να ανακόψει τη σοβιετική απειλή³⁵. Δεσπόζουσες πολιτικές φυσιογνωμίες στις μεταπολεμικές δεκαετίες υπήρξαν ο πρωθυπουργός Αλ. Παπάγος (Ελληνικός Συναγερμός) (1952-1955), ο Κων. Καραμανλής (ΕΡΕ), που διετέλεσε πρωθυπουργός την περίοδο (1955-1964), και ο Γ. Παπανδρέου ως πρόεδρος της κυβέρνησης της Ένωσης Κέντρου (1964-1967).

Το 1961 ο Καραμανλής υπογράφει συμφωνία σύνδεσης της Ελλάδας με την Ευρωπαϊκή Οικονομική Κοινότητα και τον Μάιο του 1963 δολοφονείται ο βουλευτής της ΕΔΑ Γρηγόρης Λαμπράκης. Οι κοινωνικές εξάρσεις της περιόδου αναγκάζουν τον Καραμανλή σε παραίτηση και στην απομάκρυνσή του στο εξωτερικό. Η πολιτική αστάθεια οδηγεί στην επταετή δικτατορία των συνταγματαρχών (1967-1974), την τελευταία επέμβαση του στρατού στα πολιτικά πράγματα³⁶.

Με τη Μεταπολίτευση η ελληνική κοινωνία μοιάζει ουσιαστικά για πρώτη φορά έτοιμη να δεχθεί την προοπτική της οριστικής υπέρβασης του «εθνικού διχασμού», καθώς φαίνεται να ολοκληρώνεται μια μακρά διαδικασία πολιτικών, κοινωνικών αλλά και πολιτισμικών ζυμώσεων, η οποία αποσκοπεί ακριβώς στην κατασκευή της συναίνεσης³⁷. Η μεταμοντέρνα-μετανεωτερική εποχή αρχίζει την ιστορική της διαδρομή και χαρακτηρίζει το Δυτικό πολιτισμό.

³⁴ *Ιστορία του ελληνικού έθνους*, ό.π., σ. 223.

³⁵ Στο ίδιο, σ. 224.

³⁶ Μαρία Οικονόμου, *Η κίνηση των ιδεών στη Γαλλία και η απήχυσή της σε Έλληνες καλλιτέχνες που έζησαν σε αυτή τη χώρα κατά την περίοδο 1950-1970*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2005, σσ. 24-25.

³⁷ Σχετικά με τις τομές της μεταπολιτευτικής πολιτικής που λειτουργούσαν θετικά για την παγίωση του δημοκρατικού καθεστώτος και την αποδυνάμωση των διαιρετικών σχισμάτων του παρελθόντος, βλ. Χρήστος Λυριντζής, Ηλίας Νικολακόπουλος, Δημήτρης Α. Σωτηρόπουλος, *Κοινωνία και πολιτική: Όψεις της Γ' Ελληνικής Δημοκρατίας, 1974-1994*, Αθήνα 1996, σ. 20.

Η μοντέρνα γλυπτική στην Ελλάδα μετά το 1945

Στα τέλη της δεκαετίας του 1940 και στις αρχές της δεκαετίας του 1950, τα μεγάλα προβλήματα που συζητούνται στη Δυτική Ευρώπη, μετά το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, δεν έφθαναν στην Ελλάδα ενώ κατά το παρελθόν η πολιτιστική ζωή της χώρας ήταν συνεχώς στραμμένη και δεκτική, υπό προϋποθέσεις, στη σύγχρονη τέχνη³⁸.

Ο πόλεμος ανακόπτει την πορεία που είχε αρχίσει με την επαφή με τη Δύση και, με τη λήξη του, έγινε εμφανές πόσο πίσω είχε μείνει η χώρα από τις διεθνείς εξελίξεις. Η πρώτη μεταπολεμική δεκαετία χαρακτηρίζεται από την πολιτιστική και πνευματική παρακμή, και τη συνεχώς αυξανόμενη εξάρτηση των διανοούμενων από το κράτος³⁹.

Στη μεταπολεμική περίοδο παρατηρούμε το φαινόμενο ότι στη γλυπτική, αντίθετα από τη ζωγραφική, δεν δόθηκαν ριζοσπαστικές λύσεις, από όσους τουλάχιστον δούλευαν στον ελληνικό χώρο. Η ελληνική γλυπτική δύσκολα ελευθερώνεται από τη βαριά κληρονομιά του παρελθόντος. Η κλασική ανθρωποκεντρική αντίληψη καθοδηγεί την οπτική των καλλιτεχνών και αναπόφευκτα επηρεάζει το έργο τους. Εξάλλου η ίδια η τεχνική της γλυπτικής επιβραδύνει το ρυθμό προσαρμογής στις νέες τάσεις⁴⁰.

Στη δεκαετία 1940-1950 δεν υπάρχει ελεύθερη πλαστική δημιουργία ούτε πολιτιστικές πρωτοβουλίες που θα έδιναν ώθηση στη σύγχρονη τέχνη. Μέχρι το 1948 η κύρια τάση στην Ελλάδα είναι ο ακαδημαϊκός κλασικισμός⁴¹, σαν να πρόκειται για ένα είδος αισθητικής εθνικοφροσύνης⁴².

³⁸ Τσουκαλάς, ό.π., σ. 37.

³⁹ Βακαλό, ό.π., σ. 33.

⁴⁰ Τώνης Σπητέρης, *Τρεις αιώνες νεοελληνικής τέχνης 1660-1967*, τόμος Β΄, Αθήνα 1979, σ. 241.

⁴¹ Η αρχή της ανανέωσης της ΑΣΚΤ σηματοδοτείται το 1947 με την εκλογή του Μόραλη ως καθηγητή. Ακολουθούν το 1956 ο Σπύρος Παπαλουκάς, ο Γιάννης Παππάς και ο Γιώργος Μαυροΐδης. Το 1960 ο Μάρθας διαδέχεται τον Χατζηκυριάκο-Γκίκα ως καθηγητής ελεύθερου σχεδίου στην Αρχιτεκτονική Σχολή του Ε.Μ.Π. Τον επόμενο χρόνο διορίζεται ο Λαμέρας στην έδρα της γλυπτικής στην Αρχιτεκτονική και ο Απάρτης στην Α.Σ.Κ.Τ. Το 1963 γίνεται καθηγητής ο Νικολάου και το 1966 καθηγητής της έδρας της ζωγραφικής στο Πανεπιστήμιο της Θεσσαλονίκης ο Λεφάκης. Θετική θα πρέπει να θεωρηθεί και η διδασκαλία του Σώχου (1926-1959) και του Τόμπρου (1936-1960) στη Σχολή Καλών Τεχνών. Βλ. Αλέξανδρος Ξύδης, *Προτάσεις για την ιστορία της νεοελληνικής τέχνης. Φορείς και προβλήματα*, τόμος Β΄, Αθήνα 1976α, σσ. 231,236,246.

⁴² Στο πλαίσιο του ευρύτερου συντηρητισμού επιβίωσε ο διαχωρισμός «ακαδημαϊκοί–προοδευτικοί» κατάλοιπο της δεκαετίας του 1930, που θα αποτελέσει το βασικό πεδίο ιδεολογικής και αισθητικής τριβής σχεδόν ως τα μέσα του 1950.

Στην Πανελλήνια Έκθεση 1948⁴³ – η πρώτη μεταπολεμικά - εμφανίστηκαν επίσημα οι σύγχρονες τάσεις με τα αφαιρετικά έργα των: Λ. Λαμέρα (*Συμπόσιο*)⁴⁴ (1913-1998)⁴⁵, Τ. Μάρθα (1905-1965), Γ. Μαλτέζου (1915-1987), Κ. Αντύπα (1925-2006) και Χ. Βογιατζή (1924-1981). Ο Γιάννης Γαΐτης (1923-1984)⁴⁶ συμμετείχε με τα έργα *Σύνθεση*, *Ορφέας*, *Ισορροπία* και *Πενθεσίλεια* δουλεμένα σε γύψο, με σαφή εξπρεσιονιστική διάθεση και επιρροές από τις βιόμορφες φόρμες του σουρεαλισμού⁴⁷. Στην έκθεση υπήρξε έντονη σύγκρουση μεταξύ συντηρητικών και προοδευτικών.

Μετά το 1950 η Ελλάδα αρχίζει να δέχεται τα μορφολογικά δεδομένα της αφαίρεσης, τις παραμορφώσεις του εξπρεσιονισμού και τις παραδοξότητες του σουρεαλισμού, εγκαταλείποντας την ανθρωποκεντρική θεώρηση του κόσμου, ενώ ταυτόχρονα υιοθετεί νέα υλικά και τεχνικές⁴⁸. Η αύξηση του αριθμού υποτροφιών στους σπουδαστές της Α.Σ.Κ.Τ. για τη συνέχιση των σπουδών τους στο εξωτερικό θα δώσει τη δυνατότητα στους Έλληνες καλλιτέχνες να ταξιδέψουν και να γνωρίσουν από κοντά τη σύγχρονη ευρωπαϊκή τέχνη⁴⁹.

⁴³ Στην Πανελλήνια Έκθεση του 1948, που διοργανώθηκε από το Εθνικό Ίδρυμα, με αφορμή τα βραβεία ξεκίνησε ένα ευρύ ιδεολογικό και αισθητικό «ξεκαθάρισμα». Στην έκθεση συμμετείχαν 330 καλλιτέχνες. Στη γλυπτική με αργυρό τιμήθηκε ο Ζογγολόπουλος και με χάλκινα βραβεία οι: Γεωργίου, Λαμέρας, Λημναίος, Ραφτοπούλου, Λουκόπουλος, Φαληρέας. Έπαινο έλαβαν οι: Απέργης, Νουκάκης, Καπάντας, Σοφιαλάκης, Μελά, Μαυρίκιος και Βαβούρης. Βλ. Σπύρος Μοσχονάς, *Καλλιτεχνικά σωματεία και ομάδες τέχνης στην Ελλάδα κατά το α΄ μισό του 20ού αιώνα: Η σημασία και η προσφορά τους*, δακτυλογραφημένη διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογία, Αθήνα 2010, σ. 554.

⁴⁴ Σπητέρης, ό.π., σ. 272.

⁴⁵ Έντονες συζητήσεις στην έκθεση προκάλεσε ένα μικρό ανεικονικό γλυπτό του Λαμέρα, *Πεντέλη σε Έκσταση*. Ήταν το πρώτο αφηρημένο έργο που εμφανίστηκε επίσημα. Βλ. Σαπφώ Α. Μορτάκη, *Η καλλιτεχνική μετανάστευση στην Ελλάδα: Από τον 19ο στον 20ό αιώνα (1870-1970). Η περίπτωση του Κώστα Ανδρέου*, δακτυλογραφημένη διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Τομέας Ιστορία της Τέχνης, Θεσσαλονίκη 2010, σ. 161. Ο Λαμέρας από το 1932 είχε δημιουργήσει την *Ανάσταση*, που θεωρείται το πρώτο αφηρημένο έργο στη νεοελληνική τέχνη. Βλ. Σπητέρης, ό.π., σ. 272.

⁴⁶ Ο Γαΐτης εντάσσεται στους ζωγράφους που ασχολήθηκαν και με τη γλυπτική. Θεωρείται από τους πρώτους που στρέφονται σε πιο πρωτοποριακές μορφές έκφρασης. Μέσα από μια πορεία στον εξπρεσιονισμό και την αφαίρεση κατέληξε, στη δεκαετία του '70, στο ευρύτερο πλαίσιο της Ποπ Αρτ. Με τα έργα του μετέδιδε πολιτικά και κοινωνικά μηνύματα και παράλληλα συνέβαλλε στην εξελικτική πορεία της τέχνης. Βλ. *Μεταμορφώσεις του Μοντέρνου. Η ελληνική εμπειρία*, (κατάλογος έκθεσης) κειμ. Άννα Καφέτη, Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου, Αθήνα 1992, σ. 427.

⁴⁷ Σπητέρης, ό.π., σ. 272.

⁴⁸ Υπήρξαν καλλιτέχνες (Λουκόπουλος, Ζογγολόπουλος) οι οποίοι μέχρι τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια ακολουθούσαν την ανθρωποκεντρική παράδοση, σε ένα μεταροντενικό πλαίσιο. Ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος επηρέασε βαθιά τις συνειδήσεις και, όπως μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και τη Μικρασιατική καταστροφή παρατηρείται στην Ελλάδα μια διάθεση συστολής γύρω από τις παραδοσιακές αξίες, τώρα έχουμε ακριβώς το αντίθετο φαινόμενο: η διαστολή είναι ενδεικτική σε όλες τις πνευματικές εκδηλώσεις που αποκτούν οικουμενιστικό χαρακτήρα. Βλ. Στέλιος Λυδάκης, *Η νεοελληνική γλυπτική. Ιστορία-Τυπολογία*, Αθήνα 2011, σ. 167.

⁴⁹ Σαρακατσιάνου, ό.π., σ. 157.

Ανάμεσα στα 1950-1955 αρχίζει να κάνει στην Ελλάδα την εμφάνισή της η αφηρημένη τέχνη, σε εκθέσεις, σε έργα ζωγράφων και γλυπτών, στον τύπο ή σε περιοδικά. Ακόμη, γλύπτες που το 1945 είχαν μεταναστεύσει στο Παρίσι και ζουν εκεί μόνιμα ή κατά διαστήματα, στη δεκαετία του 1950, περιλαμβάνουν στις αναζητήσεις τους το καινούριο εκφραστικό ιδίωμα, όπως ο Κ. Κουλεντιανός, ο Κ. Ανδρέου (1917-2007), ο Γερ. Σκλάβος (1927-1967), ο Γ. Ζογγολόπουλος (1903-2004), ο Φιλόλαος (1923-2010), ο Τάκις (Παναγιώτης Βασιλάκης) (γενν. 1925) κ.α.⁵⁰

Αποκαλυπτική των τάσεων που επικρατούσαν στη γλυπτική εκείνη την εποχή ήταν η Ε΄ Πανελλήνιος 1957⁵¹, την οποία ο Άγγελος Προκοπίου σχολίαζε ότι αποτελεί την πρώτη δημόσια εκδήλωση της αφηρημένης γλυπτικής στην Ελλάδα. Το μεγαλύτερο, ωστόσο, μέρος των έργων ήταν παραστατικά, ακόμα και των καλλιτεχνών που θα διακριθούν αργότερα στην αφαίρεση, όπως: ο Σκλάβος, η Ι. Σπητέρη-Βεροπούλου (1924-2000)⁵² και η Σωσώ Χουτοπούλου (1923-1984). Αφηρημένα γλυπτά παρουσίασαν ο Λαμέρας (*Έργο αρ.11, Φετίχ*) και ο Αχ. Απέργης (*Συλλογισμός*) ενώ αφαιρετικά, παρά τις όποιες αναμνήσεις της μορφής, παρουσίασαν ο Τ. Μάρθας, η Σ. Πολυχρονιάδη (1904-1985), ο Χρ. Λεφάκης (1906-1968), η Α. Μυλωνά (γενν. 1923) και η Φρ. Ευθυμιάδη Μενεγάκη (1916-1995)⁵³ – με το έργο *Βοσκοί* - ενώ οι ζωγράφοι Δ. Φατούρος (γενν. 1928), Κ. Τσόκλης (γενν. 1930), Μ. Ντάβου (1932-1996), Σταμ. Σταματόπουλος, Θ. Στεφόπουλος (1928-2013), Η. Δεκουλάκος (1929-1998) και ο Χρίστος Καράς (γενν. 1930) οι οποίοι θα πρωτοστατήσουν στην επιβολή της αφαίρεσης στην ελληνική τέχνη, εμφάνιζαν ακόμη μια έντονη παραστατικότητα⁵⁴.

Τη δεκαετία του 1950 υπήρξαν Έλληνες δημιουργοί που στην προσπάθειά τους να ακολουθήσουν τις διεθνείς τάσεις, υιοθετούν την αφηρημένη τέχνη, την οποία αντιμετωπίζουν ως μια πρόκληση στην εξέλιξη της δουλειάς τους χωρίς, όμως, να

⁵⁰ Ξύδης, τ. Β΄, σ. 187.

⁵¹ Τα έργα της έκθεσης ήταν στο πλαίσιο της καλλιτεχνικής παράδοσης και της διδασκαλίας της Σχολής Καλών Τεχνών. Στην τελευταία, ωστόσο, αίθουσα της έκθεσης φιλοξενούνταν οι «νεωτερικές τάσεις», όπως αποκαλούνταν από τον τύπο της εποχής τα έργα που, αν και δεν ξέφευγαν όλα τη ρεαλιστική αναπαράσταση, προσπαθούσαν να την υπερβούν. Βλ. Σαρακατσιάνου, ό.π., σ. 183.

⁵² Η Σπητέρη-Βεροπούλου επέλεξε ως υλικό της δουλειάς της το σίδηρο με την τεχνική της συγκόλλησης. Στα πρώτα γλυπτά της, έως το 1965, ξεχωρίζουν οι αιχμηρές γραμμές και η δυναμική εγγραφή τους στο χώρο. Στην πορεία πέρασε σε αυστηρότερα δομημένες γεωμετρικές κατασκευές, σε ορθογώνια ή καμπυλόμορφα σχήματα. Βλ. Χάρις, Κανελλοπούλου, *Γυναίκες εικαστικοί 1960-1980. Η συμβολή τους στην ελληνική πρωτοπορία*, Ινστιτούτο Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης, Αθήνα 2014, σ. 32.

⁵³ Η Ευθυμιάδη-Μενεγάκη μέσα από την αναζήτηση της πλαστικής φόρμας στην αρχαϊκή της δομή προχώρησε, με τη βοήθεια του Κουλεντιανού (βλ. κεφάλαιο «υποδοχή και πρόσληψη του έργου του Κουλεντιανού»), στις μεταλλικές συνθέσεις. Βλ. Λυδάκης, ό.π., σ. 175.

⁵⁴ Άγγελος Προκοπίου, «Οι πρόδρομοι της σύγχρονης τέχνης στην Ελλάδα», *Νέες Μορφές*, τχ. 1, Ιαν.-Φεβρ. 1962, σ. 12.

εγκαταλείπουν οριστικά την παραστατικότητα. Είναι χαρακτηριστικό ότι τα πρώτα τουλάχιστον χρόνια, που αποτελούν ένα μεταβατικό στάδιο, παραστατικοί καλλιτέχνες εκθέτουν μαζί με εκείνους που είχαν προσχωρήσει στην αφαίρεση⁵⁵.

Παράλληλα με τους καλλιτέχνες που ξανοίχτηκαν προς τις μοντέρνες καλλιτεχνικές αντιλήψεις υπάρχουν και άλλοι που παραμένουν σταθεροί, σχεδόν σε όλη τους την καλλιτεχνική ανέλιξη, στην ανθρωποκεντρική γλυπτική με αφομοιωμένες τις δυτικές επιδράσεις.

Στο πλαίσιο της παραστατικής γλυπτικής – σε ένα ευρύ πεδίο πλαστικής έκφρασης - εντάσσονται ο Β. Φαληρέας (1905-1979)⁵⁶, ο Γ. Καστριώτης (1899-1969), η Τ. Χρυσοχοϊδή (1906-1990)⁵⁷, ο Κ. Βαλσάμης (1908-2003)⁵⁸, ο Θ. Απάρτης⁵⁹, ο Ν. Περαντινός (1910-1991)⁶⁰, η Λ. Γεωργαντή (1919-2001), ο Θ. Λημναίος (1908-1977), ο Γ. Κανακάκης (1903-1978), ο Δ. Φερεντίνος (1908-1986) κ.α.

Οι περισσότεροι από τους γλύπτες που παρέμειναν στην παραστατικότητα έχουν σπουδάσει στο εξωτερικό και έχουν γνωρίσει τις πρωτοπόρες τάσεις. Οι «παραστατικοί γλύπτες» δημιούργησαν πολλά έργα για δημόσιους χώρους. Ο Γ. Παππάς (1913-2005) ένας σημαντικός γλύπτης του 20ού αιώνα με πολλά και αξιόλογα έργα (*Ελευθέριος Βενιζέλος, Μακρυγιάννης, Γυμνός Έφηβος* κ.α.) τοποθετημένα σε δημόσιους χώρους⁶¹ ανέπτυξε έναν αρχαϊστικό ρεαλισμό. Η αφαιρετική του προσπάθεια εντείνεται όταν έρχεται σε επαφή με τον αιγυπτιακό πολιτισμό (1946-1950)⁶².

⁵⁵ Σαρακατσιάνου, ό.π., σ. 162.

⁵⁶ Ο Φαληρέας ενώ πραγματοποίησε τις ίδιες περίπου σπουδές με τον Ζογγολόπουλο κινείται στις γραμμές των προπολεμικών γενεών. Χαρακτηριστικά στοιχεία της γλυπτικής του εντάσσουν τα έργα *Ταΰγετος* και *Ευρώτας* στο Ηρώο των Θερμοπυλών. Βλ. Λυδάκης, ό.π., σ. 156.

⁵⁷ Το έργο της Χρυσοχοϊδή χαρακτηρίζεται από την επίδραση του Maillol, που ενέχει περισσότερο αρχαϊκά και κλασικά στοιχεία. Η περίπτωση της Χρυσοχοϊδή είναι ιδιαίτερη λόγω του προσωπικού της ύφους, το οποίο αντλεί από το δυναμικό πλαστικό αίσθημα που διαθέτει η ίδια. Βλ. Λυδάκης, ό.π., σ. 161.

⁵⁸ Ο Βαλσάμης παρά τις μοντερνίζουσες τάσεις του παραμένει ουσιαστικά στο πλαίσιο της ανθρωποκεντρικής αντίληψης.

⁵⁹ Η αύξηση της επιπεδότητας, της μετωπικότητας και το αδρό πλάσιμο δεν σημαίνει απαραίτητα την αποδοχή των κατακτήσεων του μοντερνισμού, καθώς σχετίζονται κυρίως με την προσπάθεια εναρμόνισης με τις επιταγές της ιδέας της ελληνικότητας και αφετηρία τους αποτελούν επιλεκτικά στοιχεία από περιόδους της ελληνικής τέχνης. Σαρακατσιάνου ό.π., σ. 156. Ο Απάρτης παρόλο που δεν προσαρμόστηκε στον μοντερνισμό ανακηρυσσόταν πρώτος Έλληνας γλύπτης στις εκθέσεις των έργων του (1972). Βλ. Λυδάκης, ό.π., σ. 170.

⁶⁰ Ο Περαντινός, σημειώνει ο Σπητέρης, ήταν ένας σεμνός και γλυκομίλητος άνθρωπος, δεν θέλησε ποτέ να οργανώσει ατομική έκθεση συμμετείχε όμως σε πολλές ομαδικές και κυρίως σε διαγωνισμούς μνημείων, ηρώων και μεταλλίων. Βλ. Σπητέρης, ό.π., τ. Β', σ. 243. Στέλιος Λυδάκης, *Η νεοελληνική γλυπτική: Ιστορία – Τυπολογία – Λεξικό γλυπτών* [Οι Έλληνες γλύπτες, τ. 5], Αθήνα 1981, σελ. 432 – 433.

⁶¹ Ζέτα Αντωνοπούλου, *Τα γλυπτά της Αθήνας. Υπαίθρια γλυπτική 1834-2004*, Αθήνα 2003, σ. 205.

⁶² Λυδάκης, ό.π., σ. 173.

Σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της τέχνης την περίοδο μετά τον εμφύλιο είχαν οι ομάδες τέχνης, που οργανώθηκαν από τους καλλιτέχνες. Το αίσθημα της καλλιτεχνικής ελευθερίας εκφράστηκε μέσα από συσπειρώσεις καλλιτεχνών και τις εκθέσεις που διοργάνωναν. Το 1949 ιδρύεται ο «Αρμός» και σχεδόν ταυτόχρονα η «Στάθμη» και η «Ομάδα Ζωγράφων και Γλυπτών». Η εταιρεία «Τέχνη» συγκροτείται το 1951 και η ομάδα «Εργαστήρι» το 1952, αργότερα εμφανίζεται η ομάδα «Κοχλίας». Μεγάλης σημασίας για την εμφάνιση και την εδραίωση της αφαίρεσης υπήρξε η ίδρυση της ομάδας «Ακραίοι» (1949) από τον Αλέκο Κοντόπουλο (1904-1975). Στη δεκαετία του 1960 – και ύστερα - συγκροτήθηκαν καλλιτεχνικές ομάδες προσανατολισμένες προς τα σύγχρονα κινήματα, λειτουργώντας ως πυρήνες ανάπτυξης των σύγχρονων τάσεων και των ιδεών τους⁶³.

Η απαξίωση του θεσμού της Πανελληνίας Έκθεσης⁶⁴ από πολλούς καλλιτέχνες και οι επιτυχίες εκθέσεις των καλλιτεχνικών ομάδων οδήγησαν στην εμφάνιση μιας σειράς ιδιωτικών αιθουσών τέχνης⁶⁵. Οι αίθουσες τέχνης ανασύστησαν μια ακμαία αγορά τέχνης και συνέβαλαν στην εδραίωση των πρωτοποριακών καλλιτεχνικών διατυπώσεων⁶⁶.

Σημαντικές δραστηριότητες στο πλαίσιο της καλλιτεχνικής ανανέωσης ανέπτυξαν το Βρετανικό Συμβούλιο και το Γαλλικό Ινστιτούτο. Το Μάρτιο του 1951 διοργανώθηκε από το Βρετανικό Συμβούλιο έκθεση του Henry Moore. Ο Άγγελος Προκοπίου υπέμνησε τον σημαντικό ρόλο της έκθεσης του Moore και τη σημασία της για την προσχώρηση της ελληνικής γλυπτικής στην αφαίρεση⁶⁷. Το Γαλλικό

⁶³ Σαρακατσιάνου ό.π., σσ. 195-202. Αναλυτική περιγραφή για τις καλλιτεχνικές ομάδες το α΄ μισό του 20ου αιώνα βλ. Μοσχονάς, ό.π.

⁶⁴ Ένα ακανθώδες ζήτημα τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια ήταν το ελλιπές νομικό πλαίσιο σχετικά με τη συγκρότηση των κρατικών επιτροπών, οι οποίες καθόριζαν μέσα από τις προτιμήσεις τους το προφίλ της ελληνικής τέχνης στις επίσημες παρουσιάσεις της, τόσο στην Ελλάδα, όσο και στο εξωτερικό. Το θέμα της σύστασης των κριτικών επιτροπών και της επιλογής των έργων εμφανίζεται ιδιαίτερα επίκαιρο αυτή την εποχή, καθώς η Ελλάδα αρχίζει να λαμβάνει μέρος σε μεγάλες διεθνείς εκδηλώσεις. Μολονότι τη γενικότερη αρνητική αντίληψη που επικρατούσε σχετικά με την αφηρημένη τέχνη, έργα συγχρόνων τάσεων επιλέγονται για την εκπροσώπηση της Ελλάδας στο εξωτερικό. Αντίθετα στις εγχώριες εκθέσεις επιλέγονται παραστατικά έργα. Βλ. Σαρακατσιάνου, ό.π., σ. 178. Το ζήτημα της αξιολόγησης των συμμετεχόντων στις Πανελλήνιες Εκθέσεις αποτελεί ίσως μια διαρκή αναζήτηση, όπως φαίνεται και σε άρθρο της Καθημερτζή για την Πανελλήνια έκθεση του 1987. Βλ. Π. Καθημερτζή, «Υπόσχεση Ποιότητας για την Πανελλήνια», *Η Αυγή*, 7 Μαρτίου 1987.

⁶⁵ Για την δημιουργία και τη σημασία των αιθουσών τέχνης, βλ. Μ. Σκαλτσά – Δ. Τσούχλου, *Οι Αίθουσες Τέχνης στην Ελλάδα. Αθήνα-Θεσσαλονίκη 1928-1988*, Αθήνα 1989.

⁶⁶ Μοσχονάς, ό.π., σ. 543.

⁶⁷ Προκοπίου, ό.π., *Νέες Μορφές*, Ιαν.-Φεβ. 1962.

Ινστιτούτο το 1946 διοργάνωσε έκθεση του Λαμέρα με ανεικονικά γλυπτά σε μάρμαρο και το 1959 παρουσίασε έκθεση αφηρημένης ζωγραφικής και γλυπτικής⁶⁸.

Το 1954-1955 η αφηρημένη τέχνη παρουσιάζεται με πρωτοβουλία του Γιάννη Γαϊτή⁶⁹ στη γκαλερί «Κεντρικόν» και του Κώστα Κουλεντιανού στη γκαλερί «Πέην» (βλ. σ. 38). Το 1955 ο Αχιλλέας Απέργης (1909-1986) εξέθεσε τις πρώτες προσπάθειές του στην αφηρημένη γλυπτική. Στην Μπιενάλε της Βενετίας, το 1956, συμμετέχουν οι καλλιτέχνες Μ. Τόμπρος, Ν. Περαντινός, Α. Απέργης, Κλ. Λουκόπουλος (1906-1995)⁷⁰, Γ. Γεωργίου, Ν. Ίκαρης (1920-1994) και ο χαράκτης Δ. Γαλάνης (1882-1966)⁷¹. Στην έκθεση δεν έλαβαν μέρος ζωγράφοι⁷².

Το 1960 δημιουργήθηκε στον τόπο μας μια ευρύτερη συνείδηση για την σύγχρονη τέχνη διευκολύνοντας την αφομοίωση των νεότερων τάσεων που εισέβαλαν από την Ευρώπη και την Αμερική. Ο αριθμός των καλλιτεχνών που υιοθέτησαν την αφηρημένη τέχνη έχει πλέον αυξηθεί. Σταθμό για την εδραίωση της αφαίρεσης αποτελεί το βραβείο της Unesco που κέρδισε ο Γιάννης Σπυρόπουλος (1912-1990), με το έργο *Ηχοι του βάλτου*, στην Μπιενάλε της Βενετίας το 1960. Η διεθνής αυτή διάκριση κατακύρωσε την αφαίρεση στις συνειδήσεις του κοινού και των καλλιτεχνών⁷³.

Με τα «Παναθήναια Σύγχρονης Γλυπτικής» το 1965, στον λόφο Φιλοπάππου⁷⁴ παρουσιάστηκε η ιστορική πορεία της μοντέρνας γλυπτικής μέσα από έργα σημαντικών ξένων καλλιτεχνών, όπως ο Roden, ο Maillol, ο Bourdel, ο Picasso, ο Giacometti, ο Arp, ο Daumie, ο Zadkin, η Herworth, ο Brancusi, ο Moore κ.α. αλλά και πρωτοπόρων Ελλήνων: Μ. Αβραμίδης (γενν. 1922), Κ. Ανδρέου, Κ. Βαλσάμης, Γ. Γεωργίου, Θόδωρος (γενν. 1931), Κ. Κλουβάτος, Κ. Κουλεντιανός (βλ. παρ. ε'), Φ. Μενεγάκη-Ευθυμιάδη, Α. Μυλωνά, Μ. Ραφτοπούλου (1902/1907-1992)⁷⁵, Γ.

⁶⁸ Στην έκθεση συμμετείχαν οι ζωγράφοι: Κοντόπουλος, Μαλτέζος, Περσάκη, Ζογγολοπούλου και οι γλύπτες: Ζογγολόπουλος, Απέργης και Μαυρίκιος. Βλ. Δ. Ε. Ευαγγελίδης, «Εκθέσεις», *Νέα Εστία*, τχ. 65, Ιαν.-Ιουν. 1959, σ. 26.

⁶⁹ Η αναδρομική έκθεση του Γαϊτή στη γκαλερί «Κεντρικόν» προκάλεσε σκάνδαλο και αρνητικά σχόλια. Σπητέρης, ό.π., σ. 272.

⁷⁰ Ο Λουκόπουλος είναι ένας μεταβατικός καλλιτέχνης. Η μετάβασή του στην αφαίρεση γίνεται μετά το 1958 κυρίως, όταν η μεταπολεμική Ελλάδα συμβιβάζεται, ύστερα από μεγάλη αντίδραση, με τα μορφολογικά δεδομένα της αφαίρεσης. Βλ. Λυδάκης ό.π., σ. 165, (οι επιρροές του Λουκόπουλου από τον Κουλεντιανό αναπτύσσονται στο κεφ. «Υποδοχή και πρόσληψη του έργου του Κουλεντιανού»).

⁷¹ Σπητέρης ό.π., σ. 476.

⁷² Σαρακασιάνου, ό.π., σ. 180.

⁷³ Βακαλό ό.π., σ. 60.

⁷⁴ Πάνος Καραβίας, «Οι πλαστικές τέχνες», *Ελευθερία*, 19/9/1965. Βεατρίκη Σπηλιάδη, «Οι εκθέσεις ενός χρόνου», *Δημοκρατική Αλλαγή*, 16 Σεπτεμβρίου 1966.

⁷⁵ Η Ραφτοπούλου με αφετηρία την ακαδημαϊκή γλυπτική προωθείται προς μια αρχαϊζουσα αφαιρετική διάθεση και κατευθύνεται σε ολοένα και πιο αφαιρετικά σχήματα, συνδυάζοντας διάφορα υλικά.

Σκλάβος, Μ. Τόμπρος, Π. Φερεντίνος (1908-1986), Φιλόλαος (Τλούπας) (1923-2010) και Γ. Χαλεπάς⁷⁶. Ο Σπητέρης χαρακτήρισε την έκθεση ως το σημαντικότερο γεγονός της μεταπολεμικής περιόδου⁷⁷.

Οι Έλληνες γλύπτες κατόρθωσαν σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα να εξοικειωθούν με τις σύγχρονες εικαστικές τάσεις, να αφομοιώσουν τα διάφορα στοιχεία, να υιοθετήσουν νέα υλικά, νέες τεχνικές και μέσα από συνεχείς πειραματισμούς και αναζητήσεις να δημιουργήσουν το προσωπικό τους ύφος.

Εντούτοις, πολλά δημοσιεύματα του τύπου τάσσονταν αρνητικά στην ανεικονική τέχνη με χαρακτηριστικούς τίτλους, όπως «Η ανεικονική ζωγραφική έξω από την αλήθεια της ζωής»⁷⁸, «Εφθασεν ήδη το τέλος της αφηρημένης τέχνης»⁷⁹, «Περιεχόμενο και μορφή στην αφηρημένη τέχνη»⁸⁰, «Ενάντια στον φορμαλισμό και την αφηρημένη τέχνη»⁸¹ κ.α. Η επικριτική και ειρωνική πολλές φορές διάθεση των αρθρογράφων συμπληρωνόταν με απόψεις ακαδημαϊκών. Ο ζωγράφος και καθηγητής στην ΑΣΚΤ Ανδρέας Γεωργιάδης (1892-1981) έθετε ζητήματα προχειρότητας και ικανότητας των ανεικονικών ζωγράφων ακόμη και θεολογικών προβληματισμών – οι ανεικονικοί καλλιτέχνες αγνοούν το θεϊκό μεγαλείο της πραγματικότητας. Η παραστατική γλυπτική κυριαρχούσε τουλάχιστον ως τα τέλη της δεκαετίας του '60⁸².

⁷⁶ 1η Διεθνής Έκθεση Γλυπτικής: Παναθήναια της Συγχρόνου Γλυπτικής, κειμ. Τώνης Σπητέρης, Cevalier Denys, Marciori Giuseppe, Ελληνικός Οργανισμός Τουρισμού, Αθήνα 8 Σεπτεμβρίου-8 Νοεμβρίου 1965 (κατάλογος έκθεσης).

⁷⁷ Σπητέρης, ό.π., σ. 288.

⁷⁸ Ανδρέας Γεωργιάδης, «Η ανεικονική ζωγραφική έξω από την αλήθεια της ζωής», *Η Αυγή*, 21 Μαρτίου 1963.

⁷⁹ «Εφθασεν ήδη το τέλος της αφηρημένης τέχνης», *Το Βήμα*, 19 Ιανουαρίου 1963.

⁸⁰ Φωκάς Γιώργου, «Περιεχόμενο και μορφή στην αφηρημένη τέχνη», *Η Αυγή*, 15 Ιανουαρίου 1963.

⁸¹ «Ενάντια στον φορμαλισμό και την αφηρημένη τέχνη», *Τα Νέα*, 11 Ιανουαρίου 1963. Το άρθρο παρουσιάζει στο κοινό την εισήγηση του Γραμματέα της Κ.Ε. του Κ.Κ. της ΕΣΣΔ Ιλιτσώφ, η οποία αναφέρεται στα ταξικά ιδεώδη του κομμουνισμού και στον αστικό χαρακτήρα της αφηρημένης τέχνης. Η μακροσκελής εισήγηση είχε σκοπό να προσδώσει ταξικά και ιδεολογικά χαρακτηριστικά στον αποκλεισμό της ανεικονικής τέχνης από την ΕΣΣΔ, ενώ παράλληλα έθετε τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό ως την κατάλληλη τέχνη για την κομμουνιστική ιδεολογία. Η αξιοποίηση από την εφημερίδα της εισήγησης του Ιλιτσώφ μπορεί να μας εντάξει στο κλίμα – με τις πολιτικές προεκτάσεις - της διαμάχης μεταξύ παραστατικής και ανεικονικής τέχνης. Ο Κ. Σταυρόπουλος σε άρθρο του το 1986, με αφορμή την ατομική έκθεση του Κουλεντιανού στην γκαλερί Ζουμπουλάκη, αναφέρθηκε στην πορεία της ανεικονικής τέχνης τις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες: «Η Ορθόδοξη ελληνική Εκκλησία και ο δογματικός επίσης αριστερός στοχασμός εκείνης της εποχής παρουσίασαν κοινή πολεμική δράση ενάντια σ' αυτούς τους αιρετικούς καλλιτέχνες της "αφηρημένης τέχνης" γιατί αλλοιώνανε τα ρεαλιστικά χαρακτηριστικά της εικόνας του ανθρώπου λέγανε που είναι και το πρόσωπο του Θεού και η ανεξέλιχτη ταυτότητα του στο σύμπαν και το ίδιο το σύμπαν [...] Με τέτοιες θεολογικές και θρησκώληπτες αντιλήψεις ζητούσαν τα διάφορα κλειστά ιερατεία από την τέχνη την ορθολογιστική κοινωνική λειτουργία της και την προσήλωσή της στους στόχους τους, και όχι να βρει αυτή από μόνη της τα μεγέθη και τους αμέτρητους τρόπους αυτοέκφρασής της». Βλ. Κώστας Σταυρόπουλος, «Κώστας Κουλεντιανός», *Εικαστικά*, τ. 53, Μάιος 1986, σ. 27.

⁸² Α. Ξύδης, «Ελληνική Τέχνη 1945-1970: Μια κριτική ανασκόπηση», *Θέματα Χώρου και Τεχνών*, τ. 3, 1972, σ. 146. Μίνα Βέργου-Βουτσινά, «Οι εκθέσεις του 1966», *Αθηναϊκή*, 20 Νοεμβρίου 1967.

Τα πρώτα χρόνια της δικτατορίας των Συνταγματαρχών οι καλλιτέχνες στην Ελλάδα αντιστάθηκαν στο καθεστώς παθητικά με τη σιωπή τους. Μετά τα πρώτα τρία χρόνια η τέχνη πολιτικοποιείται με πρώτη έκθεση το 1969 του Βλάση Κανιάρη (1928-2011)⁸³, η οποία είχε προκλητικό και αντιστασιακό χαρακτήρα⁸⁴.

Μολονότι η σύγχρονη τέχνη είχε κατακτηθεί από σημαντικό αριθμό Ελλήνων καλλιτεχνών η παρουσία της μοντέρνας γλυπτικής⁸⁵ σε δημόσιους χώρους καθυστέρησε. Κατά την περίοδο 1950-1974 οι προτομές, οι ανδριάντες και τα μνημεία αποτελούν την πλειοψηφία της δημόσιας γλυπτικής. Ο περιορισμός στη θεματολογία των έργων στο δημόσιο χώρο και ο τρόπος ανάθεσης των παραγγελιών είχε ως αποτέλεσμα τη μείωση ενδιαφέροντος ιδιαίτερα από τους καλλιτέχνες της ανεικονικής γραφής. Από το 1974⁸⁶ εντοπίζεται η συνεργασία της μοντέρνας γλυπτικής με την αρχιτεκτονική και η υποδοχή της στο δημόσιο χώρο⁸⁷. Η μη παραστατική γλυπτική προκάλεσε διάλογο και σχόλια. Σε πολλές περιπτώσεις σημειώθηκαν αντιδράσεις και δεν μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα ότι είναι πλήρως αποδεκτή⁸⁸.

⁸³ Ο Κανιάρης υπερέβη τη δισδιάστατη επιφάνεια του τελάρου καταργώντας τον περιγεγραμμένο χώρο του και με τη χρήση μη συμβατικών ζωγραφικών υλικών ενσωματώνει τον εικαστικό του χώρο μέσα στον πραγματικό. Βλ. Ε. Μαυροματάς, *Vlassis Kaniaris, Grecia-XXXII Biennale di Venezia 1988*, σ. 10-26.

⁸⁴ Ελένη Βακαλό, *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα: Μετά την αφαίρεση*, τ. Τέταρτος, Αθήνα 1985, σ. 61.

⁸⁵ Ο Γιάννης Μόραλης το 1961 φιλοτεχνεί με ανάγλυφες παραστάσεις τον εξωτερικό τοίχο του ξενοδοχείου «Χίλτον» και ο Γιάννης Παππάς, επίσης με ανάγλυφη παράσταση (1966-1967), ιδιωτικό κτήριο της οδού Πανεπιστημίου. Ακόμη, ο Πάρις Πρέκας αξιοποίησε τον εξωτερικό τοίχο του Γαλλικού Ινστιτούτου της Αθήνας δημιουργώντας την *Αναπνοή της πέτρας*, το 1974. Βλ. Ειρήνη Σαββανή, «Σύγχρονη γλυπτική στην Αθήνα» στο «Γλυπτά της Αθήνας», *Η Καθημερινή, Επτά Ημέρες*, 25 Οκτωβρίου 1988, σσ. 28-30.

⁸⁶ Ο δημόσιος διάλογος για την ένταξη της μοντέρνας γλυπτικής στο δημόσιο χώρο χρονολογείται το 1974. Ο Κώστας Πάρλας σε συνέντευξη του Ζογγολόπουλου και του Λουκόπουλου διερεύνησε το ζήτημα. Οι δύο καλλιτέχνες έθεσαν τα προβλήματα που εμποδίζουν την ανάπτυξη της δημόσιας γλυπτικής. Ο Λουκόπουλος αναφέρθηκε στον κατασκευαστικό νόμο του 1%, ο οποίος ισχύει σε πολλά ευρωπαϊκά κράτη και δίνει τη δυνατότητα ανάπτυξης της γλυπτικής στην αρχιτεκτονική. Τονίστηκε από τους γλύπτες ότι τα αίτια της μη ύπαρξης αντίστοιχου κατασκευαστικού νόμου είναι πολιτικά και κοινωνικά. Επίσης, αναφέρθηκε ο σημαντικός ρόλος των τραπεζικών ιδρυμάτων στη συνεργασία της γλυπτικής με την αρχιτεκτονική. Ως επιχείρημα επιτυχίας της σύνθεσης της αρχιτεκτονικής με τη μοντέρνα γλυπτική αναφέρθηκαν ο Κουλεντιανός και ο Φιλόλαος, και οι δύο στο Παρίσι. Βλ. Κώστας Πάρλας, «Αδιαφορία και σκοπιμότητες οι βασικές αιτίες του κακού», *Το Βήμα*, 26 Απριλίου 1974.

⁸⁷ Χάρης Κανελλοπούλου, *Οι εικαστικές παρεμβάσεις στους δημόσιους χώρους της Αθήνας από το 1950 έως το 2004*, Διδακτορική διατριβή, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Αθήνα 2006, σσ. 104-107 & 204-208. Ο Ξύδης σε άρθρο του το 1986 έθετε, μεταξύ άλλων, και το ζήτημα της αισθητικής σε κριτική που άσκησε για τη διακόσμηση του χώρου μπροστά από την Εθνική Πινακοθήκη. Σε ένα σύντομο χρονικό παρουσίασε την εναλλασσόμενη κατ' ακανόνιστα χρονικά διαστήματα και αφρόντιστη τοποθέτηση γλυπτών, τα οποία δεν προδιέθεταν ευνοϊκά τον επισκέπτη της Γλυπτοθήκης για τη στάθμη της ελληνικής σύγχρονης γλυπτικής. Βλ. Αλέξανδρος Ξύδης, «Αγάλματα στην Αθήνα», *Πρώτη*, 4 Σεπτεμβρίου 1986.

⁸⁸ Αντωνοπούλου, ό.π., σσ. 142-143.

Οι νεότερες γενιές γλυπτριών και γλυπτών όπως, η Ν. Πάστρα (1921-2011)⁸⁹, Ν. Μελά-Κωνσταντινίδη (γενν. 1923), ο Γ. Νικολαΐδης (1924-2001), ο Π. Πρέκας (1926-1999), ο Κ. Πολυχρονόπουλος (1931-1975), ο Γ. Παρμακέλης (γενν. 1932), Γ. Καλακάλλας (γενν. 1938) κ.α., αποδεσμευμένοι από το παρελθόν και τον διαχωρισμό σε συντηρητικούς και προοδευτικούς, αναζητούν το προσωπικό τους στυλ. Το έργο τους χαρακτηρίζεται από πολύ μεγάλη ποικιλία εκφραστικών τρόπων με βασικό στοιχείο την αναζήτηση νέων δυνατοτήτων, την προσαρμογή στην αφαίρεση, την εξπρεσιονιστική εκρηκτικότητα, με πολλές παραλλαγές μορφολογικού ή συμβολιστικού χαρακτήρα⁹⁰.

Στις δεκαετίες του 1960 και 1970 υπήρξε η τάση να απομακρυνθεί η τέχνη από κάθε μέσο και τρόπο έκφρασης που βασιζόταν στην παλαιά ευρωπαϊκή παράδοση. Η πρωτοπορία τώρα εμπνέεται από το αίσθημα της μοντέρνας φύσης που είναι η φύση της πόλης, του εργοστασίου, της επιστήμης, της τεχνολογίας και των μέσων μαζικής ενημέρωσης⁹¹. Η τέχνη⁹² έπρεπε να απομακρυνθεί και από τα χαρακτηριστικά του μοντερνισμού, που είχαν διαμορφωθεί από τα σημαντικότερα κινήματα του α΄ μισού του 20ου αιώνα, όπως ο Κυβισμός, η Αφαίρεση και ο Σουρεαλισμός⁹³.

Καλλιτέχνες όπως η Χρύσα Βαρδέα-Μαυρομιχάλη (Chryssa) (1933-2013), που αξιοποίησε το νέον για να υποβάλλει αρχετυπικές μορφές/σήματα, ο Τάκις⁹⁴ με τα ιδιότυπα γλυπτά/σήματα με τη χρήση της ενέργειας, ηλεκτρικής, μαγνητικής κ.α., ο Γ. Κουνέλλης (γενν. 1936) εκπρόσωπος της Art Povera, ο οποίος μεταμορφώνει τα απλά υλικά σε τέχνη, όχι μόνο ήταν φορείς των πρωτοπόρων τάσεων παρά τα

⁸⁹ Η Πάστρα το 1960 μεταπήδησε στην αφαίρεση και δημιούργησε τα πρώτα μαθηματικά γλυπτά. Με επιστημονική μεθοδολογία επεξεργάστηκε τις απλούστερες κατασκευές και γεωμετρικές μορφές και επινόησε το *Σύνεκτρον*, μια μορφή σχέσης ανάμεσα στα σχήματα του ουδέτερου κύκλου και του τετραγώνου. Βλ. Κανελλοπούλου, ό.π., σ. 43.

⁹⁰ Λυδάκης, ό.π., σσ. 192-193.

⁹¹ Η τέχνη τώρα μέσα από τις νεωτερικές τάσεις ή κινήματα όπως, η Ποπ Αρτ, η Οπτική και Κινητική Τέχνη, η Εννοιολογική, η Άρτε Πόβερα και η Τέχνη της Γης αναδεικνύουν πολλές φορές κοινωνικούς προβληματισμούς και εντάσσουν κοινωνικά ή πολιτικά μηνύματα, τα οποία σταδιακά αποτέλεσαν ένα *sine qua non* συστατικό των καλλιτεχνικών εκδηλώσεων. Βλ. Μελίτα Εμμανουήλ, *Ιστορία της Τέχνης από το 1945 σε πέντε ενότητες*, Αθήνα 2013, σ. 142. Χέρμπερντ Ρήντ, *Ιστορία της Μοντέρνας Γλυπτικής*, μτφρ. Μ. Λαμπράκη-Πλάκα, Αθήνα 1979, σ. 240.

⁹² Η.Η. Arnason, *Ιστορία της σύγχρονης Τέχνης. Ζωγραφική, γλυπτική, αρχιτεκτονική, φωτογραφία*, Φώτης Κοκοβέσης (μτφρ), Θεσσαλονίκη 2006, σ. 484. Ξύδης, ό.π., σ. 250. Κατά τη δεκαετία του 1960 υπήρξε η τάση σύνθεσης των εικαστικών τεχνών, που έγινε εμφανής και άφησε το στίγμα της τόσο στη ζωγραφική όσο και στη γλυπτική. Περισσότερο αίσθηση δημιουργούν οι περιπτώσεις των ζωγράφων, οι οποίοι εγκατέλειψαν τη δισδιάστατη επιφάνεια και το τελάρο και χρησιμοποίησαν τον πραγματικό ή τον εικονικό χώρο, όπως ο Κανιάρης, ο Κεσανλής, ο Τσόκλης, Πανιάρας κ.α. ως εικαστικοί καλλιτέχνες.

⁹³ Εμμανουήλ, ό.π., σ. 142.

⁹⁴ Ο Τάκις το 1949, ακολουθώντας τη συμβουλή της Αμερικανίδας φιλότεχνης Caresse Crosby, θα φύγει από την Ελλάδα και αρχικά θα εγκατασταθεί στο Λονδίνο και στην συνέχεια στο Παρίσι. Η Crosby διέκρινε το ταλέντο και τις δυνατότητές του καλλιτέχνη όταν τον επισκέφθηκε στο ατελιέ του στην Αθήνα.

διαμόρφωσαν σε μεγάλο βαθμό. Τα καλλιτεχνικά και μορφωτικά σύνορα έχουν πλέον ανοίξει διάπλατα και οι εξελίξεις έρχονται στην Ελλάδα αμέσως⁹⁵.

Η αντίδραση προς τα επιτεύγματα του μοντερνισμού, που σε μεγάλο βαθμό θεωρήθηκαν υπαίτια για τη σταδιακή απώλεια του «καλλιτεχνικού ηδονισμού», όπως σημείωνε σε κείμενά του για την αισθητική ο Γάλλος φιλόσοφος Olivier Renault d'Allones (1923-2009), γέννησε το 1975 τον όρο Μεταμοντέρνο⁹⁶. Η έννοια αυτή στη συνέχεια χρησιμοποιήθηκε για να δηλώσει τον θάνατο του μοντέρνου κινήματος ως ιστορικού φαινομένου και τη ρήξη με τις αξίες που υποστηρίχτηκαν από αυτό, το οποίο είχε υποδουλώσει τελικά και την τέχνη στον καπιταλισμό⁹⁷. Θεωρητικοί εκφραστές του μεταμοντερνισμού υπήρξαν οι Γάλλοι φιλόσοφοι Jacques Derrida (1930-2004) και Michel Foucault (1926-1984), ο μεταδομιστής Jean-Francois Lyotard (1924-1998) και ο ψυχαναλυτής Jacques Lacan (1901-1981)⁹⁸.

Τα γνωρίσματα της καλλιτεχνικής δημιουργίας που προέκυψαν από τις εξελίξεις των τελευταίων χρόνων του 20ού αιώνα περιλαμβάνουν την επιστροφή στην αναπαράσταση, τις αναφορές στην παράδοση και τον εκλεκτισμό στην αναζήτηση των τεχνοτροπιών και τρόπων. Η μεταμοντέρνα τέχνη κήρυξε την επιστροφή στο ένστικτο και την αφήγηση χωρίς να οικειοποιείται το ρόλο του Μεσσία⁹⁹.

Στο πλαίσιο της μεταμοντέρνας της τέχνης εντάσσεται ο Γ. Λάμπας (γενν. 1950), ο οποίος στο νέο πνεύμα της γλυπτικής παρουσίασε μια αξιοθαύμαστη ενεργητικότητα με έργα που, είτε είναι πλαστικές φιγούρες, είτε περιβάλλοντα, είτε κατασκευές και εγκαταστάσεις, εκφράζουν μια τολμηρή θέση για τη σχέση της μάζας και του χώρου απέναντι στο αρχιτεκτονικό «δομημένο» περιβάλλον¹⁰⁰. Ο Μανόλης Τζομπανάκης (γενν. 1943)¹⁰¹, ο οποίος σπούδασε και έζησε για μεγάλο διάστημα στην Ιταλία, πραγματοποίησε ένα έργο πρωτότυπο, στο οποίο συνδύασε επιλεκτικά τις επιδράσεις από τον κυβισμό και τον Φουτουρισμό. Οι μνήμες της λαϊκής παράδοσης, η ελληνική αρχαιότητα και η γνώση των διεθνών τάσεων στην τέχνη έδωσαν μορφή στα οράματα του Θ. Παπαγιάννη (γενν. 1942)¹⁰². Ο Κώστας Βαρώτσος (γενν. 1955) με τη σύνθεση πάμπολλων κομματιών υλικού, που, καθώς το ένα διαδέχεται το άλλο ή συντίθεται σε

⁹⁵ Ξύδης, ό.π., σ. 250. Μιλτιάδης Παπανικολάου, *Ελληνική τέχνη του 20ού αιώνα*, Θεσσαλονίκη, 2006, σ.235.

⁹⁶ Olivier Renault d' Allones, «Μικρή ιστορία της λέξης “Μεταμοντέρνο”», *Μοντέρνο Μεταμοντέρνο*, Εισηγήσεις Συμποσίου του περιοδικού *Σπείρα* 26-28 Φεβρουαρίου 1988, σ. 11.

⁹⁷ E. H. Gombrich, *Το χρονικό της τέχνης*, Αθήνα, 2006, σ. 618.

⁹⁸ *Dictionary of Art and Artists*, London 1994, σ. 45.

⁹⁹ Εμμανουήλ, ό.π., σ. 177.

¹⁰⁰ Παπανικολάου, 1999, ό.π., σ. 355.

¹⁰¹ Εμμανουήλ, ό.π., σ. 184.

¹⁰² Λυδάκης, ό.π., σ. 197.

αυτό, μοιάζουν να «κτίζουν» τον χώρο, δημιουργεί τελικά δομικά περιβάλλοντα¹⁰³. Η Λ. Βασάλου (γενν. 1948)¹⁰⁴ κινήθηκε μέσα και έξω από τα όρια διαφόρων και αντιτιθεμένων μεταξύ τους κινημάτων. Φιλοτέχνησε γιγάντιες ανθρώπινες μορφές σαν μνημεία, που άλλοτε σχετίστηκαν με θέματα της ελληνικής μυθολογίας και άλλοτε λειτούργησαν σε εγκαταστάσεις.

¹⁰³ Παπανικολάου, 1999, ό.π., σ. 356.

¹⁰⁴ Εμμανουήλ, ό.π., σ. 186.

Βιογραφικά στοιχεία

Ο Κώστας Κουλεντιανός, με καταγωγή από τα Κύθηρα, γεννήθηκε στην Αθήνα το 1918. Τα πρώτα προσωπικά ερεθίσματα για την ενασχόλησή του με τη γλυπτική χρονολογούνται στα 1934-1935. Σε ηλικία περίπου δεκάξι ετών, μαθητής Γυμνασίου, διέμενε στην περιοχή πίσω από το Πολυτεχνείο και το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, στην οδό Ζαΐμη. Δίπλα από το σπίτι του συχνά έβλεπε μια ανοιχτή πόρτα και μέσα διέκρινε ένα γύψινο κεφάλι επάνω σε ένα βάθρο· πίσω του υπήρχε ένα παραβάν. Πολύ αργότερα, όταν βρισκόταν πια στη Γαλλία, έμαθε πως εκεί, στην οδό Ζαΐμη, δίπλα από το σπίτι του, ήταν το εργαστήριο του Ζογγολόπουλου¹⁰⁵. Η εικόνα του γλυπτού όπως είχε αναφέρει και ο ίδιος τον είχε ερεθίσει. Ο Κουλεντιανός τελείωσε το Γυμνάσιο στην Αναργύρειο Σχολή των Σπετσών· εκεί βρέθηκε πιο κοντά στη φύση, κι αυτό θα ήταν μια μεγάλη αρχή. Το καλοκαίρι του 1936¹⁰⁶ βρίσκεται στην Ύδρα κατά σύμπτωση με τον Γιάννη Μόραλη (1916-2009) και τον Νίκο Νικολάου (1909-1986) και πραγματοποιεί τα πρώτα του σχέδια¹⁰⁷.

Κατά τη διάρκεια της μεταξικής δικτατορίας φοίτησε στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών (1936-1939), με δασκάλους το Θωμά Θωμόπουλο (1873-1937), τον Κώστα Δημητριάδη (1881-1943) και τον Μιχάλη Τόμπρο¹⁰⁸. Συγχρόνως παρακολουθούσε μαθήματα χαρακτηριστικής με τον Γιάννη Κεφαλληνό (1894-1957)¹⁰⁹. Η μαθητεία του στον Κεφαλληνό δεν υπήρξε δημιουργική και δεν συνοδεύτηκε από θετικές αναμνήσεις¹¹⁰.

¹⁰⁵ Χαρά Κιοσσέ, «Κώστας Κουλεντιανός. Ο γλύπτης που αγάπησε το φως», *Τα Νέα*, 28 Φεβρουάριος 1988. Ο Κουλεντιανός στη συνέχεια ανέπτυξε φιλικές σχέσεις με τον Ζογγολόπουλο και σε ορισμένες περιπτώσεις το καλλιτεχνικό τους έργο είχε παράλληλη πορεία. Ο γιος του Κουλεντιανού Μπεν μαρτυρά τη σχέση σεβασμού που είχαν οι δύο γλύπτες μεταξύ τους και τις ατέλειωτες συζητήσεις για τα έργα τους. Μαίρη Αδαμοπούλου, «Κώστας Κουλεντιανός: Κοσμοπολίτης χειρώνακτας», *Τα Νέα*, 29 Σεπτεμβρίου 2012, (συνέντευξη με τον Μπεν Κουλεντιανό).

¹⁰⁶ Κιοσσέ, 28 Φεβρουαρίου 1988, ό.π..

¹⁰⁷ Χάρης Καμπουρίδης, «Μια συνέντευξη του Κώστα Κουλεντιανού», *Εικαστικά*, Τ. 54, Ιούνιος 1986, σ. 20.

¹⁰⁸ Ο Τόμπρος από την αρχή της σταδιοδρομίας του αγωνίστηκε να υπερβεί την ακαδημαϊκή παράδοση και να στραφεί στις σύγχρονες κατευθύνσεις. Μαζί με τον Γουναρόπουλο και τον Χατζηκυριακό-Γκίκα είχαν πρωταγωνιστικό ρόλο στην πρωτοπορία της τέχνης στο Μεσοπόλεμο. Ο Τόμπρος ποτέ δεν επέβαλε συνταγές ή δογματικές αρχές στους μαθητές του. Αντίθετα τους έδινε τις βάσεις για να προχωρήσουν ο καθένας σε μια προσωπική διερεύνηση των δυνατοτήτων τους. Βλ. Δημήτρης Παυλόπουλος, *Ο Γλύπτης Μιχάλης Τόμπρος (1889-1974)*, δακτυλογραφημένη διδακτορική διατριβή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Φιλοσοφική Σχολή, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 1996, σσ. 64,67,73.

¹⁰⁹ Ο Κουλεντιανός θαύμαζε τον Κεφαλληνό για την τεχνική του αρτιότητα αλλά δεν διέκρινε στο έργο του «ζωντάνια» και την προσωπικότητα του καλλιτέχνη.

¹¹⁰ Μεταξύ των ετών 1937 και 1938 ο Κουλεντιανός είχε πάει στη Σκύρο, όπου διέμεινε για τρεις μήνες. Εκεί, έκανε πολλά κυβιστικά σχέδια, περίπου 300, με τα σπίτια του νησιού. Ο Κεφαλληνός

Ο νατουραλισμός και το ακαδημαϊκό ύφος της Σχολής περιορίζαν την ελεύθερη σκέψη και την αναζήτηση της δημιουργίας του Κουλεντιανού. Στο εργαστήριο του Τόμπρου πήγε με την ελπίδα ότι θα βρει καινούρια πράγματα, διαφορετικά απ' αυτά που είχε μάθει από τον Δημητριάδη. Ο Κουλεντιανός θεωρούσε ότι το ωραίο ή το άσχημο δεν έχει καμία σημασία και ότι ένα έργο θα πρέπει να δίνει τη δυνατότητα στον κάθε άνθρωπο να το προσεγγίζει διαφορετικά. Ωστόσο την περίοδο των σπουδών του τα γλυπτά που πραγματοποιούσε εντάσσονταν στο πλαίσιο των απαιτήσεων της Σχολής. Ο Κουλεντιανός διατηρούσε εργαστήριο κοντά στον Άγιο Παύλο των Αθηνών, επί της οδού Μαιζώνος.

Ο Κουλεντιανός στη Σχολή Καλών Τεχνών το 1939 γνωρίζεται με τη Νέλλη Ανδρικοπούλου (γεν. 1921) , με την οποία πήγαιναν τακτικά στο Αρχαιολογικό Μουσείο για να μελετήσουν τους αρχαϊκούς κούρους¹¹¹. Οι δύο νέοι καλλιτέχνες δεν συμπορεύτηκαν μόνο στα πρώτα σπουδαστικά τους χρόνια στην ΑΣΚΤ, αλλά θα μοιράζονταν και τις ίδιες εμπειρίες των ιστορικών γεγονότων που θα βίωναν.

Ο προοδευτικός χαρακτήρας του Κουλεντιανού και συνάμα τα ενδιαφέροντα και οι προβληματισμοί του γύρω από τις τέχνες σε διεθνές επίπεδο ήταν στοιχεία που εκδηλώθηκαν από τα πρώτα σπουδαστικά του χρόνια. Η γλύπτρια Ειρήνη Χαριάτη-Πραμαντιώτη (1918-2013) (εικ. 1: παρ. α'), που γνώριζε τον Κουλεντιανό από τα σπουδαστικά τους χρόνια στη Σχολή Καλών Τεχνών, τον χαρακτήρισε έναν διανοούμενο-καλλιτέχνη και εξέφρασε δημόσια τις ευχαριστίες της προς τον γλύπτη διότι, την προετοίμασε για τις εξετάσεις των εργαστηρίων της Σχολής¹¹².

Ο Κουλεντιανός παράτησε το στρατιωτικό με κάποιο πρόσχημα υγείας, αλλά με το ξέσπασμα του πολέμου (1940) στρατεύτηκε εθελοντικά στο αλβανικό μέτωπο και στη συνέχεια συμμετείχε στην αντίσταση μέσα από τις γραμμές του ΕΑΜ (1941-

ήταν εναντίον της μοντέρνας τέχνης και όταν τα είδε τα σχολίασε ειρωνικά. Η επικριτική στάση του Κεφαλληνού απογοήτευσε τον καλλιτέχνη με αποτέλεσμα να κάψει όλα τα σχέδια.

¹¹¹ Η Ανδρικοπούλου αναφερόμενη στον Κουλεντιανό σημειώνει ότι οι επισκέψεις τους στο Αρχαιολογικό Μουσείο την ωφέλησαν στην κατανόηση της αρχαϊκής γλυπτικής. Με το μοναδικό πλαστικό του ένστικτο την έμαθε να βλέπει και όχι απλά να κοιτάζει. Όπως σημειώνει η ίδια ο Κουλεντιανός στάθηκε ο μόνος που της πρόσφερε στη Σχολή κάτι σημαντικό. Βλ. *Νέλλη Ανδρικοπούλου: Η ζαλάδα των χρωμάτων*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Εκπαιδευτικά Προγράμματα, Κείμενα και επιλογή υλικού: Σοφία Πελοποννησίου-Βασιλάκου, Αθήνα 2014.

¹¹² Στο βιβλίο της η Χαριάτη διασώζει μια σημαντική μαρτυρία του Κουλεντιανού που ερμηνεύει κατά ένα μέρος τα καλλιτεχνικά πράγματα στην Ελλάδα και την απογοήτευση του ίδιου του γλύπτη. Η Χαριάτη στα μέσα της δεκαετίας του 1970 συνάντησε τον Κουλεντιανό. Ενώ, σημειώνει η γλύπτρια, είχε την πρόθεση να επαναπατριστεί στην ερώτησή της «τι σκοπεύει να κάνει», ο Κουλεντιανός απάντησε: «Διαπίστωσα πως τώρα στην Ελλάδα η τέχνη έχει διαφορετικά κριτήρια. Είναι σχετικά με Αντιστάσεις, Επαναστάσεις, Πανεπιστημιακά Άσυλα, και άλλα που προβάλλονται από πληθώρα ηρώων, συνωσιζομένων για διεκδικήσεις. Αποφάσισα να ξαναφύγω». Και έφυγε. Βλ. Ειρήνη Θ. Χαριάτη, *Εικαστικά, τα εν Ελλάδι...1940-2006 (χωρίς φόβο και πάθος)*, Αθήνα 2000, σσ. 8-9.

1944). Στο ΕΑΜ Καλλιτεχνών συμμετείχε πλειάδα σημαντικών δημιουργών¹¹³, που δεν ανήκαν απαραίτητα πλήρως οργανωμένοι στην αριστερά, αλλά αναμφίβολα εμφορούνταν από αριστερές ιδέες. Ο Κουλεντιανός οργάνωσε μέρος της έντυπης προπαγάνδας (αφίσες, κλπ) στο παράνομο τυπογραφείο που είχε εγκαταστήσει στο πίσω μέρος του εργαστηρίου του¹¹⁴. Μαζί με τον Νίκο Πολίτη, στο ατελιέ του στην οδό Ιπποκράτους, άκουγαν τις ειδήσεις στο ραδιόφωνο, τις πολυγραφούσαν και σε λίγη ώρα μοιράζονταν στο κέντρο της Αθήνας¹¹⁵.

Εκείνη την εποχή γνώρισε τη Γιάννα Περσάκη (1921-2008), εικαστική δημιουργό και μετέπειτα σύντροφο του ποιητή Μίλτου Σαχτούρη, η οποία εργαζόταν στην Εθνική Τράπεζα και ήταν μέλος του ΕΑΜ τραπεζοϋπαλλήλων. Παντρεύτηκαν το 1943 αλλά ο γάμος τους τερμάτισε μετά από τρία χρόνια¹¹⁶.

Η δράση του ως αντιστασιακού θέτει μια ζωτικής σημασίας απαίτηση, αυτήν της ελευθερίας χωρίς την οποία εμποδίζεται και τελικά αναστέλλεται η ίδια η πράξη της δημιουργίας. Το ευσεβές της εξέγερσής του και η διεκδίκησή του ως ανθρώπου συναντά την αναζήτηση του καλλιτέχνη και τον διαμορφώνει. Ο Κουλεντιανός για τα χρόνια της αντίστασης δεν μιλούσε παρά λίγο, απλώς για να πει ότι η στράτευση του ήταν φυσική, σχεδόν ενστικτώδης¹¹⁷.

Το πρώτο καθοριστικό γεγονός στη ζωή του Κουλεντιανού συνέβη το 1945. Το Δεκέμβριο του 1945, ένα χρόνο μετά τα Δεκεμβριανά¹¹⁸ (1944), ο διευθυντής του

¹¹³ Στο ΕΑΜ Καλλιτεχνών συμμετείχαν οι: Αγήνωρ Αστεριάδης, Σπύρος Βασιλείου, Γιώργος Βελισσαρίδης, Δημήτρης Γιολδάσης, Γιώργος Γουναρόπουλος, Κωνσταντίνος Γραμματόπουλος, Χρήστος Δαγκλής, Φωκίων Δημητριάδης, Γιώργος Δήμου, Φώτης Ζαχαρίου, Άγγελος Θεοδωρόπουλος, Κ. Θετταλός (Κώστας Κουλουμπάρδος), Τάκης Καλμούχος, Εμ. Κανακάκης, Ορέστης Κανέλλης, Χρήστος Καπράλος, Νίκος Καστανάκης, Βάσω Κατράκη, Δημήτρης Κατσικογιάννης, Τάκης Κατσουλίδης, Αλέκος Κοντόπουλος, Αλέξανδρος Κορογιαννάκης, Λουκία Μαγγιώρου, Μέμος Μακρής, Γιώργος Μανουσάκης, Γιώργος Μαρουδής, Δημήτρης Μεγαλίδης, Σπύρος Μελετζής, Γιώργος Μόσχος, Δημήτρης Παπαγεωργίου, Κώστας Πλακωτάρης, Σελέστ Πολυχρονιάδη, Πουρναράκης, Αντώνης Πρωτοπάτσης, Δημήτρης Σακελλαρίδης, Πάνος Σαραφιανός, Βάλιας Σεμερτζίδης, Γιώργος Σικελιώτης, Άγγελος Σπαχής, Γιάννης Στεφανίδης, Τάσος (Αναστάσιος Αλεβίζος), Γιώργος Φαρσακίδης, Ηλίας Φέρτης. Βλ. Ευγένιος Ματθιόπουλος, «Από τον “Σύλλογο των Ωραίων Τεχνών” στους “Νέους Έλληνες Ρεαλιστές”»: *Καλλιτεχνικές Ομάδες και Οργανώσεις στην Ελλάδα (1882-1974)*», *Εθνική Πινακοθήκη 100 Χρόνια. Τέσσερις Αιώνες Ελληνικής Ζωγραφικής* (επιμ. Μ. Λαμπράκη-Πλάκα), Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου, Αθήνα 1999, σσ. 163-164. Κώστας Μπαρούτας, *Ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός στην ελληνική τέχνη. Κοινωνικό όραμα και αισθητικοί συμβιβασμοί*, εκδόσεις τέχνης Οίστρος, Αθήνα 2006, σ. 51.

¹¹⁴ Λυδάκης, ό.π., σ. 175.

¹¹⁵ Κιοσσέ, 28 Φεβρουαρίου 1988, ό.π.

¹¹⁶ Ηλίας Μόρτογλου, «Γιάννα Περσάκη. Ασυμβίβαστη καλλιτεχνικά», *Ριζοσπάστης*, 20 Νοεμβρίου 2005.

¹¹⁷ Gabrielle Boyon, «Πρόλογος», *Costa Couletianos: Couvent de Cordeliers*, (κατάλογος έκθεσης) Παρίσι, 7 Μαΐου – 18 Ιουνίου 1997, σ. 7.

¹¹⁸ Μετά τα Δεκεμβριανά (Δεκέμβριος 1944 - Ιανουάριος 1945) και τη Συνθήκη της Βάρκιζας (12 Φεβρουαρίου 1945) αρχίζει ο εμφύλιος πόλεμος (1946-1949), ο οποίος σε ένα ευρύτερο πολιτικό και ιδεολογικό φάσμα υπήρξε η περιφερειακή έκφανση του αποκαλούμενου από την πολιτική επιστήμη «Ψυχρού Πολέμου». Η έκβαση του εμφυλίου επηρέασε σε μεγάλο βαθμό τις πολιτικές εξελίξεις στην

Γαλλικού Ινστιτούτου Αθηνών¹¹⁹ Octave Merlier¹²⁰ (1897-1976) διεκπεραίωσε¹²¹, με τη συμπαράσταση του γενικού γραμματέα του Ινστιτούτου Roger Millieux (1913-2006), τη «φυγάδευση» της νεότερης πνευματικής «ελίτ» της Ελλάδας¹²². Προνοητικός και διπλωμάτης καθώς ήταν ο Merlier έπεισε το γαλλικό Υπουργείο εξωτερικών να του εκχωρήσει άνω των 150 υποτροφιών, αντί των είκοσι που χορηγούσε¹²³.

Οι αιτήσεις για υποτροφία που δέχθηκε το Ινστιτούτο ανήλθαν στις 800. Επελέγησαν άτομα από 60 κλάδους και ειδικότητες: αρχιτέκτονες, γλύπτες, ζωγράφοι, νομικοί, πολιτικοί επιστήμονες, φιλόσοφοι κλπ. Μεταξύ των υποτρόφων¹²⁴ ήταν και ο Κουλεντιανός¹²⁵. Το σύνολο των φοιτητών που βρήκαν άσυλο στη Γαλλία το 1945 ανέρχεται σε 213. Η αναχώρηση προς το Παρίσι έγινε στις 22 Δεκεμβρίου 1945, μετά από πολλές καθυστερήσεις και περιπέτειες, με το νεοζηλανδέζικο οπλιταγωγό πλοίο «Ματαρόα»¹²⁶. Η αποστολή με τους Έλληνες υποτρόφους έφτασε στο Παρίσι στις 28 Δεκεμβρίου¹²⁷.

Το ολιγοήμερο ταξίδι προς την ελευθερία συνοδεύτηκε από κακουχίες και περιπέτειες. Το «Ματαρόα» ολοκλήρωσε την αποστολή του στο λιμάνι του Τάραντα

Ελλάδα στα χρόνια που ακολούθησαν. Βλ. Θανάσης Δ. Σφήκας, «Ένα ιστοριογραφικό ταξίδι στη χώρα του Γκιούλιβερ: η ελληνική ιστοριογραφία και οι διεθνείς διαστάσεις του ελληνικού εμφυλίου πολέμου», στο Μουρέλος Ιωάννης-Μηχαηλίδης Ιάκωβος (επιμ.), *Ο ελληνικός εμφύλιος πόλεμος. Μια αποτίμηση*, Ίδρυμα Μελετών Χερσονήσου του Αίμου, Αθήνα 2007, σ. 169.

¹¹⁹ Μέχρι το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο η γλώσσα της διπλωματίας και η επικρατέστερη ξένη γλώσσα στην Ελλάδα ήταν τα γαλλικά. Το Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών εκείνη την εποχή είχε ηγετικό ρόλο και μετά το Β΄.Π.Π. η άνοδος της αγγλοσαξονικής πολιτικής και πολιτιστικής ηγεμονίας απασχόλησε ιδιαίτερα το Ινστιτούτο. Βλ. Μιμίκια Κρανάκη, *Ματαρόα σε δύο φωνές. Σελίδες ξενιτιάς*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2007, σ. 11.

¹²⁰ Ο Merlier ήταν ένθερμος φιλέλληνας και υπήρξε αντιστασιακός, αριστερών φρονημάτων και μυστικός εκπρόσωπος του ντε Γκωλ στην Ελλάδα.

¹²¹ Οι ενέργειες του Merlier για τη χορήγηση των υποτροφιών οργανώθηκε από τον Απρίλιο του 1945 υπό συνθήκες μυστικότητας. Βλ. Νέλλη Ανδρικοπούλου, *Το ταξίδι του Ματαρόα, 1945. Στον καθρέφτη της μνήμης*, Αθήνα 2007, σ. 21.

¹²² Όλγα Σελλά, «Ματαρόα, το πλοίο της μεγάλης φυγής», *Η Καθημερινή*, 13 Ιανουαρίου 2008.

¹²³ Εκτός από τους υποτρόφους δικαίωμα συμμετοχής στη φοιτητική αποστολή δόθηκε και σε άτομα που επιθυμούσαν να σπουδάσουν στη Γαλλία χωρίς υποτροφία, με δικά τους έξοδα. Όλα τα άτομα που συμμετείχαν στην αποστολή απέκτησαν όχι μόνο άσυλο και πλήρη φοιτητικά δικαιώματα, αλλά και το δικαίωμα διαμονής στην Πανεπιστημιούπολη, την Cité Universitaire. Βλ. Ανδρικοπούλου, ό.π., σσ. 23, 139.

¹²⁴ Στην *Υποτροφιάδα*, όπως ονομάστηκε αργότερα, συμμετείχαν προσωπικότητες όπως: Κορνήλιος Καστοριάδης (φιλόσοφος), Κώστας Αξελός (φιλόσοφος), Εμμανουήλ Κριαράς (φιλόλογος), Σταμάτιος Καρατζάς (φιλόλογος), Νίκος Σβορώνος (ιστορικός), Ελένη Γλύκατζη-Αρβελέρ (ιστορικός), Κώστας Παπαϊωάννου (φιλόσοφος), Μέμος Μακρής (γλύπτης), Γώργος Κανδύλης (αρχιτέκτονας), Μιμίκια Κρανάκη (συγγραφέας), Έλλη Αλεξίου (συγγραφέας), Νέλλυ Ανδρικοπούλου (εικαστικός), Μάνος Ζαχαρίας (κινηματογραφιστής), Ντίκος Βυζάντιος (ζωγράφος), Άγγελος Προκοπίου (τεχνοκριτικός) κ.α. Βλ. Ανδρικοπούλου, ό.π., σσ. 42-52.

¹²⁵ Από τις λίστες του Γαλλικού Ινστιτούτου Αθηνών, που βρέθηκαν στο Αρχείο Μερλιέ του Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών και στο Υπουργείο Εξωτερικών στο Παρίσι, προκύπτει ότι ο Κουλεντιανός συμμετείχε στην αποστολή με δικά του έξοδα. Βλ. Ανδρικοπούλου, ό.π., σσ. 23, 50.

¹²⁶ Ματαρόα - η γυναίκα με τα μεγάλα μάτια στα πολυνησιακά. Στο ίδιο, σ. 126.

¹²⁷ Μορτάκη, ό.π., σ. 148.

και στη συνέχεια οι υπότροφοι με τρένο κατευθύνθηκαν στη Ρώμη και από εκεί στην Μπολόνια¹²⁸. Στην Ελβετία στην πόλη Chiasso οι υγειονομικές αρχές μετέφεραν την ελληνική αποστολή σε ένα νοσηλευτικό ίδρυμα, όπου τους απολύμαναν με DDT διότι, στον Τάραντα είχαν εμφανιστεί κρούσματα πανούκλας. Ο επόμενος σταθμός των ελλήνων φοιτητών ήταν το Παρίσι¹²⁹. Η «μυθική» εικόνα του Παρισιού κατέρρευσε, «Το Παρίσι μου φάνηκε ζοφερό, κακοφωτισμένο, όλες οι προσόψεις του σκοτεινές [...]» περιέγραφε ο Ντίκος Βυζάντιος¹³⁰. Στην αρχή ο Κουλεντιανός, όπως όλοι, αισθανόταν χαμένος. Υπήρχε η απόσταση της γλώσσας, η διαφορά της ζωής. Κάποτε, όπως εξομολογήθηκε ο ίδιος, απομονώθηκε από τους υπόλοιπους Έλληνες που είχαν μεταφέρει (εικ. 2: παρ. α΄) την Ελλάδα στο Παρίσι¹³¹.

Δύο γλύπτες, ο Κώστας Κουλεντιανός¹³² και ο Μέμος Μακρής (εικ. 3: παρ. α΄), και ένας αρχιτέκτονας ο Γιώργος Κανδύλης, λόγω φιλίας και οικονομικής δυσπραγίας, συγκατοίκησαν σε ένα μικρό ημιυπόγειο δωμάτιο (πρώην αποθήκη) στο Ελληνικό Περίπτερο¹³³ της Πανεπιστημιούπολης¹³⁴.

Στο Παρίσι ο γλύπτης αποφάσισε να ξαναρχίσει τις σπουδές. Φοίτησε για μικρό χρονικό διάστημα στην Ecole des Beaux-Arts αλλά την εγκατέλειψε για την Grand Chaumiere. Στην Ακαδημία της Chaumiere έκανε ελεύθερα σχέδια χωρίς δασκάλους και πέρασε για λίγο από το εργαστήριο του Ossip Zadkine¹³⁵ (1890-1967)¹³⁶. Ο Κουλεντιανός το 1946, μαζί με την Ανδρικοπούλου¹³⁷ (εικ. 4α,β: παρ. α΄), εργάζεται

¹²⁸ Ο Μάνος Ζαχαρίας σε συνέντευξή του στην Ανδρικοπούλου ανέφερε ένα περιστατικό με τον Κουλεντιανό. Στην διάρκεια της παραμονής τους στην Μπολόνια, στις 26 Δεκεμβρίου, ο Κουλεντιανός με τον Ζαχαρία, ενώ τα καταστήματα ήταν κλειστά, «ξετρύπωσαν» ένα ανοιχτό μαγαζάκι και πήραν κάποια ρούχα χρησιμοποιώντας τις κούτες με τσιγάρα που είχαν ως αντίτιμο. Βλ. Ανδρικοπούλου, *ό.π.*, σ. 94.

¹²⁹ Ανδρικοπούλου, *ό.π.*, σ. 103.

¹³⁰ Στο ίδιο, σ. 120.

¹³¹ Τάκης Θεοδωρόπουλος, «Κ. Κουλεντιανός: Η γαλλική τέχνη κυριαρχεί ακόμη», *Μεσημβρινή*, 13 Ιανουαρίου 1982.

¹³² Την επόμενη μέρα της «αναγκαστικής» φυγής του Κουλεντιανού οι δυνάμεις της αντίδρασης κατέστρεψαν το ατελιέ του και χτύπησαν αντ' αυτού έναν φίλο του. Βλ. Α. Ελληνούδη, «Γλυπτά και ταπισερί του Κουλεντιανού στην γκαλερί "Μέδουσα"», *Ριζοσπάστης*, 14 Ιανουαρίου 1982.

¹³³ Αρκετοί από τους Έλληνες υποτρόφους, μετά από μια σύντομη διαμονή στο ιστορικό ξενοδοχείο Lutetia, φιλοξενήθηκαν στα δωμάτια της Cité Universitaire. Οι άνδρες, κατά κύριο λόγο, διέμεναν στη Fondation Hellenique. Βλ. Ελευθερία Φίλη (επιμ.), *Το ελληνικό ίδρυμα στη διεθνή πανεπιστημιούπολη στο Παρίσι. Τόπος ζωής – τόπος μνήμης: Μαρτυρίες φοιτητικών χρόνων*, Fondation Hellenique, Παρίσι 2007, σ. 23.

¹³⁴ Κουλεντιανός, (κατάλογος έκθεσης) κείμενα Γ. Κανδύλης - Ε. Ανδρεάδη, Γκαλερί Ζουμπουλάκη, Αθήνα 1986.

¹³⁵ Ο Ossip Zadkine ήταν Ρώσος γλύπτης, ο οποίος πολιτογραφήθηκε Γάλλος στα 1920. Ο Zadkin επηρεάστηκε στο έργο του από τον κυβισμό, αλλά και από την αφρικανική τέχνη. Συνάμα, ήταν μεγάλος θαυμαστής του διάσημου Γάλλου γλύπτη Auguste Rodin. Εργάστηκε με κάθε είδους υλικό όπως μάρμαρο, γρανίτη, πέτρα, ξύλο, χαλκό, ενώ ασχολήθηκε επίσης με τη λιθογραφία, την ταπισερί και το γκουάς.

¹³⁶ Λυδάκης, *ό.π.*, σ. 181.

¹³⁷ Ανδρικοπούλου, *ό.π.*, σ. 62.

στην Ακαδημία της Madame Lavrilier. Εκεί φιλοτεχνεί μια σειρά από μικρά γλυπτά που φανερώνουν την απόφασή του να απορρίψει οριστικά την ακαδημαϊκή αντιμετώπιση της γλυπτικής, τή μόνη που είχε διδαχθεί ως τότε¹³⁸.

Το 1947 γνωρίζει τον κατά τριάντα τρία χρόνια μεγαλύτερό του Henri Laurens¹³⁹ (1885-1954). Η σχέση του καλλιτέχνη με το Laurens θα είναι καθοριστική στην εξέλιξη του γλύπτη. Ο Laurens, γλύπτης με μεγάλη θεωρητική κατάρτιση, διέκρινε στον Κουλεντιανό την ικανότητα να ξεπεράσει την υλικότητα της γλυπτικής και να προσδώσει στο υλικό του κίνηση, φως, σάρκα¹⁴⁰.

Ο Laurens δεν επιβάλλει τίποτα στον νεώτερό του, δεν προτείνει, δεν καταδικάζει, προσκαλεί, δεν επιμένει, παρακινεί. Ο γλύπτης με αυτό τον τρόπο αφομοιώνει τα μαθήματα του κυβισμού και μαθαίνει από πρώτο χέρι ό,τι έχει να μάθει για τη γλυπτική του 20ού αιώνα. Η σεμνή, με στέρεες αξίες προσωπικότητα του Laurens θα παίξει καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξή του όχι μόνο όσον αφορά τους απώτερους καλλιτεχνικούς στόχους του αλλά και τη στάση του απέναντι στη ζωή και την τέχνη¹⁴¹. Ο Κουλεντιανός χαρακτήριζε τον Laurens «πατέρα» της σύγχρονης γλυπτικής και τον τίμησε με τη δημιουργία σειράς γλυπτών με τον τίτλο *Τιμή στον Henri Laurens* (εικ. 5: παρ. α').

Ο Κουλεντιανός θεωρούσε απαραίτητη προϋπόθεση σε έναν καλλιτέχνη τη γνώση της ακαδημαϊκής τέχνης, η οποία μετά θα έπρεπε να γίνει «απαγορευμένος καρπός». Απόσταγμα της γνώσης τού γλύπτη, μέσα από τη μαθητεία του σε Σχολές και εργαστήρια μεγάλων γλυπτών, είναι και η άποψή του ότι πρέπει να υπάρχει μια σωστή καλλιτεχνική βάση, η οποία είναι η γνώση των πραγμάτων που δεν πρόκειται να χρησιμοποιήσει ο καλλιτέχνης στην τέχνη του, ωστόσο πρέπει να τη γνωρίσει.

Το 1952 ο Κουλεντιανός παντρεύεται στην Καζαμπλάνκα τη Joy Gulligan με την οποία απέκτησε έναν γιο. Στο Παρίσι το σπίτι του καλλιτέχνη, όπως και των γειτόνων του, επίσης αυτοεξόριστων συντρόφων του, γλυπτών Μέμου Μακρή και Ιάσωνα Μολφέση, ήταν κέντρο συνάθροισης Ελλήνων δημιουργών όπως, ο Μιχάλης Αξελός, ο Μάριος Πράσινος, ο Γιάννης Μόραλης και ο Ανδρέας Φραγκιάς. Φίλος του Κουλεντιανού ήταν και ο κορυφαίος του μοντερνισμού Pablo Picasso (1881-1973).

¹³⁸ Κουλεντιανός: *Γλυπτική-Tapisserie-Σχέδια*, (κατάλογος έκθεσης) Αίθουσα Τέχνης Αθηνών, 11 Οκτωβρίου – 3 Νοεμβρίου 1974, σ. 13.

¹³⁹ Ο Laurens ήταν Γάλλος γλύπτης και εικονογράφος. Το 1911, μετά την γνωριμία του με τον Picasso, τον Braque και τον Gris, αρχίζει να δουλεύει γλυπτά επηρεασμένα από τον κυβισμό.

¹⁴⁰ Λυδάκης, ό.π., 181.

¹⁴¹ *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών. Ζωγράφοι-Γλύπτες-Χαράκτες* 16ος-20ός αιώνας, τ. 3, Αθήνα 1999, σ. 288 (συγγραφή λήμματος Ειρήνη Σαββανή).

Επίσης, τον γλύπτη επισκεπτόταν συχνά στο Παρίσι και ο ποιητής Γιώργος Σεφέρης¹⁴² (1900-1971).

Μολονότι ο καλλιτέχνης αναγνωρίστηκε διεθνώς για το πολύπλευρο και σημαντικό έργο του η νοσταλγία του για την Ελλάδα τον οδηγούσε συχνά στην πατρίδα. Στις προθέσεις του ήταν να μπορέσει να συμβάλει στη διαμόρφωση της καλλιτεχνικής παιδείας, σε ένα ευρύτερο πλαίσιο και όχι μόνο από θέση «δασκάλου».

Σε ορισμένες από τις συνεντεύξεις που έδινε κατά τη διάρκεια της παραμονής του στην Ελλάδα εξέφραζε τις απόψεις¹⁴³ του και τις εμπειρίες του από τη Γαλλία, σε σχέση με το Καλλιτεχνικό Επιμελητήριο¹⁴⁴, την ΑΣΚΤ, την πορεία της γλυπτικής κ.α. Μεταξύ των ετών 1979 και 1980 υπήρξε υποψήφιος καθηγητής της ΑΣΚΤ. Παρά την απογοήτευσή του από τις διαδικασίες απόρριψης¹⁴⁵ της υποψηφιότητάς του και τη δυσμενή κατάσταση, όπως την αντιλαμβανόταν ο ίδιος, από τις επικρατούσες αντιλήψεις σε ζητήματα των τεχνών δεν έπαυε να επισκέπτεται την Ελλάδα και να δραστηριοποιείται μέσα από τις εκθέσεις του.

Η εξέλιξη της δουλειάς του γλύπτη οδηγείται και υπαγορεύεται από την τριπλή έγνοια: ύλη, φως, χώρος. Ερευνά υπομονετικά και διαλέγει τα πιο «αυστηρά» υλικά για να εκφραστεί με κομψότητα και τρυφερότητα. Η μακρόχρονη επαφή του με το μέταλλο και ο «μόχθος» των χεριών του μπορούσαν γίνουν αντιληπτά με μια χειραψία και όπως αναφέρει ο Χ. Καμπουρίδης « [...] η χειραψία με τον Κουλεντιανό σου έσπαγε τον καρπό[...]»¹⁴⁶.

¹⁴² Κατερίνα Λυμπεροπούλου, «Ο γλύπτης - αλχημιστής επιστρέφει στην Αθήνα», *Το Βήμα*, 9 Σεπτεμβρίου 2012.

¹⁴³ Σε συνέντευξη του γλύπτη και σε ερώτηση που του τέθηκε σχετικά με την ελληνική γλυπτική απάντησε: «Η ελληνική γλυπτική είναι αυτή που γίνεται και γινόταν για να μπαίνει στις πλατείες και στους δημόσιους χώρους. Δεν είναι κάτι δυνατό, δεμένο με την καθημερινή ζωή και την αρχιτεκτονική του τόπου». Αστεειυόμενος σχολίαζε ότι επικρατεί ο βυζαντινοσοσιαλιστικός ρεαλισμός. Ο Κουλεντιανός δεν απέρριπτε την παράδοση αντίθετα τη θεωρούσε όπως έλεγε «το υπόστρωμα της υπάρξής μας» όμως, εκτιμούσε ότι θα πρέπει ο καλλιτέχνης να κατανοήσει και να αισθανθεί την αρχαία τέχνη. Βλ. Όλγα Μπατή, «Εικαστικά», *Γυναίκα*, 19 Μαρτίου 1986. Ο καιρίος και ευθύς λόγος του Κουλεντιανού αναδείκνυε την καλλιτεχνική πραγματικότητα: «Είναι να απορεί κανείς με τη συνεχιζόμενη και επαυξανόμενη μανία να δημιουργούνται και να στήνονται ανδριάντες. Τόσο που θα πίστευε κανείς ότι στην Ελλάδα η γλυπτική εξαντλείται στα αγάλματα επιφανών ανδρών. Συχνά, έργα στερούμενης αισθητικής φτάνουν να καταστρέφουν το χώρο, το τοπίο. Και αγάλματα όπως αυτό του Τρούμαν θα πρέπει να φύγουν το συντομότερο. Βέβαια, δεν είναι απαραίτητο να είναι αφηρημένο το σύγχρονο έργο. Αρκεί, όμως, να οδηγεί πέρα από τη μορφή, να επιτρέπει στους ανθρώπους να ονειρεύονται την ελευθερία». Βλ. Φανή Πετραλιά, «Κ. Κουλεντιανός: Η τέχνη πέρα από τη μορφή», *Τα Νέα*, 11 Μαΐου 1984.

¹⁴⁴ Για τις θέσεις του σχετικά με το Καλλιτεχνικό Επιμελητήριο και τα συνδικαλιστικά προβλήματα των καλλιτεχνών, βλ. Ε.Β., «Ο Κώστας Κουλεντιανός», *Η Αυγή*, 23 Φεβρουαρίου 1975.

¹⁴⁵ Η Ελληνούδη στο άρθρο σημειώνει ότι κομματικοί και κυβερνητικοί παράγοντες – από τη ΝΔ - καθόρισαν την επιλογή προσώπου για την ακαδημαϊκή θέση. Βλ. Ελληνούδη, ό.π., 14 Ιανουαρίου 1982.

¹⁴⁶ Χάρης Καμπουρίδης, «Άγνωστα, δυναμικά έργα από δύο παλαιότερους», *Τα Νέα*, 20 Φεβρουαρίου 2008.

Ο λιτός και «ασκητικός» χαρακτήρας του γλύπτη διακρίνεται μέσα από το έργο του και την ίδια την πορεία της ζωής του. Δεν θαμπώθηκε από το λαμπερό Παρίσι και προτίμησε να μεταφερθεί στην περιφέρεια της Γαλλίας, μακριά από το κέντρο της σύγχρονης τέχνης. Ο Κουλεντιανός πέθανε στις 4 Σεπτεμβρίου 1995 στην Arles της Νότιας Γαλλίας, σε ηλικία 77 ετών¹⁴⁷.

¹⁴⁷ «Έφυγε ο μεγάλος γλύπτης Κώστας Κουλεντιανός», *Έθνος*, 7 Σεπτεμβρίου 1995. Αμάντα Μιχαλοπούλου, «Έφυγε ο γλύπτης Κώστας Κουλεντιανός», *Η Καθημερινή*, 6 Σεπτεμβρίου 1995.

Η δεκαετία του 1950. Επιστροφή στην Ελλάδα

Ο Κουλεντιανός είχε ξεχωρίσει ανάμεσα στην πληθώρα των ξένων γλυπτών του Παρισιού¹⁴⁸, με συμμετοχές από νωρίς στις πιο σπουδαίες και πρωτοποριακές εκθέσεις. Το 1946 στο Salon d'Automne, το 1947 και το 1948 στο μόλις συγκροτημένο Salon de la Jeune Sculpture, από το 1947 στο Salon de Mai και στις Μπιενάλε της Αμβέρσας (1953) και του Σάο Πάολο (1955). Την ίδια περίοδο βρίσκουμε έργα του σε μεγάλες εκθέσεις της Αμβέρσας (1950), της Καζαμπλάνκας – ατομική έκθεση- (1952), στο Petit Palais (1953) και του Σινσινάτι (1954)¹⁴⁹. Οι συμμετοχές σε ομαδικές εκθέσεις με καταξιωμένους καλλιτέχνες όπως ο Braque, ο Picasso, ο Matisse, ο Laurens κ.α. υπήρξαν «μεγάλα μαθήματα» για τον Κουλεντιανό¹⁵⁰.

Στις αρχές της δεκαετία του 1950, συγκεκριμένα από το 1952, σημαίνεται η είσοδος στην καινούρια καλλιτεχνική φάση του Κουλεντιανού. Παραδοσιακά υλικά όπως ο πηλός, ο γύψος και το μάρμαρο εγκαταλείπονται¹⁵¹. Τα εύκολα, υπάκουα, μαλακά υλικά δεν τον ικανοποιούν. Αρχικά το μολύβι και στη συνέχεια τα μέταλλα και περισσότερο ο σίδηρος, το ατσάλι και ο χαλκός γίνονται τα κύρια υλικά της δουλειάς του. Και η γεωμετρική αφαίρεση σταδιακά το χαρακτηριστικό της τέχνης του¹⁵².

Στη σύγχρονη γλυπτική οι καλλιτέχνες επιστρέφουν σε υλικά πιο ακατέργαστα, σε υλικά βάσης, όπως το σίδηρο¹⁵³. Ο Κουλεντιανός είχε την ανάγκη να κατεργάζεται την ύλη, να έρχεται αντιμέτωπος με ένα υλικό που να του αντιστέκεται και να του δίνει τη δυνατότητα ενός διαλόγου. Σταδιακά το μέταλλο που χρησιμοποιούσε γινόταν πιο συμπαγές, πιο βαρύ, πιο δύσχρηστο και ταυτόχρονα πιο απαιτητικό στο δούλεμά του¹⁵⁴. Ο Κουλεντιανός, όπως και ο Brancussi, σεβόταν τη φύση των υλικών και εμπνεόταν από το ιδεώδες του χεριού: «που σκέφτεται και ανακαλύπτει τις σκέψεις του υλικού»¹⁵⁵.

Η παρατήρηση του Ιστορικού της Τέχνης Herbert Read: «Όπως ακριβώς το κρύσταλλο, το φύλλο ή το όστρακο αποκτά μια συγκεκριμένη μορφή με την

¹⁴⁸ Ξύδης, ό.π., σ. 103.

¹⁴⁹ Στο ίδιο, σ. 104.

¹⁵⁰ Ελληνούδη, 14 Ιανουαρίου 1982, ό.π.

¹⁵¹ Costas Coulentianos, Couvent des Cordeliers, ό.π., σ. 19.

¹⁵² Παρασκευή Κατημερτζή, «Δίνοντας μορφή στον αγώνα του καλλιτέχνη με το υλικό του», *Η Αυγή*, 13 Ιανουαρίου 1982.

¹⁵³ Ρήντ, ό.π., σσ. 253-257.

¹⁵⁴ Costas Coulentianos, Couvent des Cordeliers, ό.π., σ. 9.

¹⁵⁵ Barbara Hepworth: *Carvings and Drawings*, Λονδίνο, 1952.

επενέργεια φυσικών δυνάμεων πάνω στην ύλη, που εμψυχώνεται από μια εσωτερική ενέργεια, έτσι και το έργο τέχνης πρέπει να μορφοποιηθεί από τη δημιουργική ενέργεια του καλλιτέχνη, που παλεύει με το υλικό της δουλειάς του»¹⁵⁶ ανταποκρίνεται πλήρως στην τέχνη του Κουλεντιανού.

Η ανακάλυψη του Μαρόκου (1952) και κυρίως της ερήμου, συντροφιά με τον Κανδύλη¹⁵⁷, θα έχει αντίκτυπο στην ευαισθησία του. Ο ασκητισμός της μορφής του τόπου θα ξυπνήσει μέσα του μια αρχέγονη γνώση. Τα μεγάλα επίπεδα της ερήμου έχουν πλατιά απήχηση στη νεότερη γλυπτική των ελασμάτων αφηρημένης υφής¹⁵⁸. Το ταξίδι στο Μαρόκο είχε καθοριστική σημασία και στην προσωπική ζωή του Κουλεντιανού. Την εποχή εκείνη ο Αλέξανδρος Ξύδης¹⁵⁹ (1918-2007) βρισκόταν στην Καζαμπλάνκα ως πρόξενος της Ελλάδας. Ο τεχνοκρίτης εκτίμησε το έργο και το χαρακτήρα του Κουλεντιανού και συνδέθηκαν με βαθιά φιλία¹⁶⁰. Ο Ξύδης με την οξυδέρκειά του διέκρινε τις γλυπτικές ικανότητες του Κουλεντιανού και υπήρξε υποστηρικτής και συλλέκτης των έργων του. Επίσης, την ατομική έκθεση του καλλιτέχνη στην Καζαμπλάνκα (1952) την είχε οργανώσει ο Ξύδης¹⁶¹.

Η πρώτη ατομική έκθεση του Κουλεντιανού στην Ελλάδα πραγματοποιήθηκε το 1955 στην γκαλερί «Μόνικα Πέην»¹⁶², στην Κριεζώτου 1. Ο Κουλεντιανός από τον Δεκέμβρη του 1945, οπότε διέφυγε στο Παρίσι, δεν μπορούσε να επιστρέψει στην Ελλάδα¹⁶³. Οι διπλωματικές υπηρεσίες δεν ανανέωναν το διαβατήριό του. Το 1945

¹⁵⁶ Ρήντ, ό.π., σ. 83.

¹⁵⁷ Ο Κουλεντιανός και ο Κανδύλης βρέθηκαν στο Μαρόκο για ένα έργο συλλογικών κατοικιών που είχε αναλάβει ο αρχιτέκτονας.

¹⁵⁸ Λυδάκης, ό.π., σσ. 175, 181.

¹⁵⁹ Ο Αλέξανδρος Ξύδης υπήρξε πολυσχιδής προσωπικότητα που διακρίθηκε τόσο στο διπλωματικό όσο και στο πνευματικό πεδίο. Ήταν ένα από τα ιδρυτικά μέλη του Ελληνικού Τμήματος της ΑΙΣΑ και διετέλεσε πρόεδρος του Διοικητικού Συμβουλίου (1961-1966). Ο Ξύδης μαζί με τους Ανδρέα Καμπά, Αντώνη Βουσβούνη και Αλέξη Σολομό εξέδωσε το λογοτεχνικό περιοδικό *Τετράδιο*. Στο πρώτο τεύχος του περιοδικού σε ένα είδος «μανιφέστου» τόνιζαν τα χαρακτηριστικά της «γενιάς» τους, της γενιάς του 1940, που είχε ενηλικιωθεί και πάσχιζε να διαφοροποιηθεί από την κατεστημένη «γενιά του '30». Το *Τετράδιο* υπήρξε το πρώτο περιοδικό που έκανε αφιέρωμα στον Πικάσο. Βλ. Μάρθα Έλλη Χριστοφόγλου, «Η ξεχασμένη φρουρά», *Επτά Ημέρες*, εφ. *Η Καθημερινή*, Κυριακή 8 Μαρτίου 1998, σσ. 10-12. *Δωρεά Αλέξανδρου και Δωροθέας Ξύδη* (κατάλογος έκθεσης), επιμ. Ξανθίππη Σκαρπιά – Χόιτελ, Κατερίνα Καμάρα, Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη 2003, σ. 28.

¹⁶⁰ Πέρα από τη φιλία οι δύο άνδρες συνδέθηκαν και με ιερούς δεσμούς. Ο Ξύδης πάντρεψε το ζεύγος Κουλεντιανού-Gulligan στην Καζαμπλάνκα.

¹⁶¹ *Κουλεντιανός*, (κατάλογος έκθεσης) κείμενα C. Juliet – A. Ξύδης, Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Ιλεάνα Τούντα, 31 Οκτωβρίου - 7 Δεκεμβρίου 1991, σ.12

¹⁶² Η γκαλερί «Μόνικα Πέην» άνοιξε το 1955. Στη βραχύβια λειτουργία της στέγασε εκθέσεις κυρίως νέων καλλιτεχνών. Βλ. Σκαλτσά, Τσούχλου, ό.π., σ. 29.

¹⁶³ Η Ανδρικοπούλου αναφέρει ότι ορισμένα μέλη της φοιτητικής ομάδας που «φυγαδεύτηκαν» στο Παρίσι, κυρίως αριστεροί, έμειναν χωρίς διαβατήριο, με αποτέλεσμα για πολλά χρόνια να μην μπορούν να επιστρέψουν στην Ελλάδα. Βλ. Ανδρικοπούλου, ό.π., σ. 22. Η πληροφορία της Ανδρικοπούλου συμπληρώνει τη δήλωση του Κουλεντιανού ότι δεν μπορούσε να επιστρέψει στην Ελλάδα λόγω έλλειψης διαβατηρίου. Βλ. Καμπουρίδης, ό.π., Ιούνιος 1986, σ. 19.

κατορθώνει να το ανανεώσει και να πραγματοποιήσει το «απαγορευμένο όνειρο» της επιστροφής στην Ελλάδα¹⁶⁴.

Η έκθεσή του στην γκαλερί «Πιέν» αποτέλεσε και την πρώτη επίσκεψή του στην πατρίδα, μετά από δέκα χρόνια «αυτοεξορίας»¹⁶⁵. Η επιστροφή του στην Ελλάδα ήταν συνάμα το αποτέλεσμα της νοσταλγίας για την πατρίδα και η διάθεση να προσφέρει τις γνώσεις και τις εμπειρίες του.

Στον κατάλογο των έργων της έκθεσης, που εξέδωσε η γκαλερί, φαίνεται ότι ο γλύπτης παρουσίασε δεκατέσσερα γλυπτά, πέντε σχέδια, οκτώ λιθογραφίες, και δύο *Pochoires*¹⁶⁶ (εικ. 1: παρ. β'). Εκδόθηκε και φυλλάδιο με βιογραφικό του καλλιτέχνη (εικ. 6: παρ. α'). Στον κατάλογο διακρίνουμε την κυριαρχία της γυναικείας μορφής στην καλλιτεχνική δημιουργία του Κουλεντιανού. Η αίσθηση της αέναης κίνησης που αναδεικνύεται μέσα από τη γυναικεία μορφή αποτέλεσε για τον γλύπτη πηγή έμπνευσης και αναφοράς στην εξελικτική του πορεία.

Στην αίθουσα «Πιέν» ο Κουλεντιανός, ο νέος γλύπτης «που ήρθε από το Παρίσι», παρουσίασε μερικά δείγματα από την εργασία του, κυρίως μικρά γλυπτά έργα (εικ. 7, παρ. α'). Τα μικρά του γλυπτά σε μπρούντζο είναι μια αναγωγή σε λεπτές μορφές, που πιο πολύ υποβάλλουν παρά εμφανίζουν το ανθρώπινο σώμα, κυρίως στην κίνησή του¹⁶⁷.

Ένα από τα γλυπτά που ξεχώρισαν, που ήταν και σχετικά το μεγαλύτερο, είναι η *Θαλασσινή Νίκη*¹⁶⁸ (εικ. 8: παρ. α'). Το γλυπτό αποδίδεται σα να κινείται μέσα στη θάλασσα. Βλέπει κανείς πρώτα την ισορροπημένη στέρηρη σύνθεση και έπειτα την

¹⁶⁴ Ελληνούδη, 14 Ιανουαρίου 1982, ό.π.

¹⁶⁵ Καμπουρίδης, 1986, ό.π., σ. 20.

¹⁶⁶ Ο καλλιτεχνικός όρος *Pochoir* είναι η γαλλική απόδοση του *Stencilling*. Αναφέρεται σε τεχνική των καλών τεχνών, ως ένα είδος χαρακτηριστικής, που επιτρέπει στον καλλιτέχνη να μεταφέρει ένα σχέδιο σε οποιαδήποτε επιφάνεια. Η ιστορία του *stenciling* ανάγεται στην παλαιολιθική εποχή. Στα τέλη του 19ου αιώνα στο Παρίσι η τεχνική του *Stenciling* γνωστή ως *Pochoir* χρησιμοποιήθηκε εκτεταμένα στην εικονογράφηση περιοδικών (*Le Mirliton*, *Gazette du bon ton* κ.α.) και στην πολυτελή διακόσμηση εσωτερικών χώρων. Διαπιστώνουμε ότι στο Παρίσι την περίοδο του Μεσοπολέμου υπήρξαν τριάντα περίπου εκδοτικοί οίκοι που ασχολιόντουσαν με την εικονογράφηση βιβλίων χρησιμοποιώντας την τεχνική *Pochoir*. Βλ. *The dictionary of Art*, edited by Jane Turner, τεύχ. 29, Νέα Υόρκη 1996, σσ. 626-628. Ian Chilvers, *The Oxford dictionary of Art & Artists*, Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης, 2009, σ. 687. *The Oxford Companion to Art*, edited by Harold Osborne, Οξφόρδη 1970, σ. 1095. Ο Δ. Παυλόπουλος στην επεξήγηση της τεχνικής *Pochoir* αναφέρει: πρόκειται για περιτμητή επιφάνεια/φόρμα, σε μέταλλο συνήθως, για τον χρωματισμό χαρακτηριστικού, στένσιλ· παράγεται από το γαλλικό *rocher*, που σημαίνει «ποκίλλω την άκρη κεφαλαίων γραμμμάτων», γιατί η αρχική χρήση του ήταν σε επιγραφές. Βλ. Δημήτρης Παυλόπουλος, *Χαρακτική, γραφικές τέχνες. Ιστορία – Τεχνικές – Μέθοδοι*, Αθήνα 2004, σ. 192. Μέσα από τη μελέτη μας συμπεράναμε ότι ο όρος *Pochoir* στην εξέλιξη του χρησιμοποιείται για να περιγράψει έργα μικτής τεχνικής, που συνδυάζουν την επικόλληση χαρτιού και τη χρήση χρώματος. Στη συνέχεια της μελέτης μας (σσ. 47-48) εκθέτουμε την προβληματική σχετικά με την ερμηνεία του όρου *Pochoir* σε έργα του Κουλεντιανού.

¹⁶⁷ Σπύρος Παναγιωτόπουλος, «Τεχνοκριτική. Έκθεσις Κουλεντιανού», *Έθνος*, 19 Ιανουαρίου 1955.

¹⁶⁸ Για την απόκτηση της *Θαλασσινής νίκης* από την Εθνική Πινακοθήκη βλ. σ. 91.

απόδοση των πλαστικών αξιών στη δυναμική τους εμφάνιση «μέσα στο νερό». Τα στοιχεία της στέρεης σύνθεσης και της πλαστικότητας, όπως είναι αποδοσμένα από το γλύπτη, συγκρατούν το γλυπτό σε μια θαυμαστή ισορροπία όγκων και κινήσεων. Το κεφάλι με τα κρεμάμενα «υγρά μαλλιά» αποδίδει και κάποιο αισθηματικό στοιχείο στο σύνολο¹⁶⁹.

Οι θετικές εντυπώσεις και κριτικές που δέχθηκε η έκθεση από ορισμένους τεχνοκρίτες συνοδεύονταν από μετριοπαθή σχόλια. Η Ελένη Βακαλό εκφράστηκε με επιφυλάξεις¹⁷⁰ για το έργο που παρουσίασε ο Κουλεντιανός και άλλοι έθεσαν τις αντιρρήσεις τους ως προς την «[...]τόλμη της δουλειάς του Κουλεντιανού[...]»¹⁷¹.

Τα έργα που εκτέθηκαν ανήκαν στο πλαίσιο της αφηρημένης τέχνης χωρίς όμως να υπερπηδούν τα όρια της εικαστικής αναπαράστασης. Οι δεσμοί με την αντικειμενική πραγματικότητα ακόμη διατηρούνται. Χαρακτηριστικό είναι το σχόλιο του Άγγελου Προκοπίου (1909-1967)¹⁷²: «[...] Και αυτή η αφαίρεσις, που συγκρατείται ωστόσο από την ανάνησι της εικονολατρίας του ανθρώπου, είναι ένα βασικό γνώρισμα της μοντέρνας τέχνης των λαών με την ελληνορωμαϊκή παράδοσι [...]»¹⁷³.

Ο Δημήτρης Ευαγγελίδης (1886-1959)¹⁷⁴ υποδέχτηκε την πρώτη έκθεση του Κουλεντιανού σχολιάζοντας ότι η έκθεση φανερώνει έναν τολμηρό γλύπτη, που πιάνει την κίνηση σε δυναμικές καλά συνθεμένες μορφές.

Με αφορμή τη *Θαλασσινή Νίκη* ο Ευαγγελίδης επισημαίνει ότι το έργο αυτό δείχνει πόση καλλιτεχνική δυναμικότητα έχει μέσα του ο νέος ακόμα καλλιτέχνης, που όσο και αν ξεκίνησε από τις μορφές του Γάλλου γλύπτη Laurens, πάει πιο πέρα

¹⁶⁹ Δημήτρης Ευαγγελίδης, *Νέα Εστία*, τεύχ, 661, Ιανουάριος 1955, σ.130.

¹⁷⁰ Η Ελένη Βακαλό σε σχολιασμό που έκανε για την πρώτη έκθεση του Κουλεντιανού επισήμανε ότι αν και πρόκειται για γλύπτη με «πλαστική ποιότητα» τα έργα που παρουσίασε στην πρώτη του έκθεση στην Ελλάδα δεν υπείχαν μεγάλων αξιώσεων. Επίσης, σημείωνε ότι τα στοιχεία της πλαστικής ποιότητας του γλύπτη μπορούν να αποδοθούν μόνο στη μαθητεία του Κουλεντιανού κοντά στον Laurens. Βλ. Ελένη Βακαλό, «Η στήλη της κριτικής. Ζωγραφική και γλυπτική», *Καθημερινή*, 15 Ιανουαρίου 1955.

¹⁷¹ Κώστας Παράσχος, «Η καλλιτεχνική ζωή», *Εθνικός Κήρυκας*, 5 Ιανουαρίου 1955.

¹⁷² Ο Άγγελος Προκοπίου ήταν ιστορικός και κριτικός της τέχνης. Στο Ελληνικό Τμήμα της ΑΙΣΑ συμμετείχε ως μέλος μέχρι το 1959. Υπήρξε καθηγητής της Ιστορίας της Τέχνης στη Σχολή Αρχιτεκτονικής του Πολυτεχνείου (1940-1941 και 1959-1967) και αρθρογράφος κριτικών σημειωμάτων σε περιοδικά και εφημερίδες. Μέχρι το θάνατό του κρατούσε σταθερά και για 20 χρόνια (1948-1967) τη στήλη τεχνοκριτικής στην «Καθημερινή». Βλ. Δημήτρης Παυλόπουλος, «Ο ακαταπόνητος Άγγελος Προκοπίου», *Η Καθημερινή*, Κυριακή 9 Αυγούστου 1998.

¹⁷³ Άγγελος Προκοπίου, «Τεχνοκριτικά Σημειώματα. Ο Γλύπτης Κουλεντιανός», *Η Καθημερινή*, 12 Ιανουαρίου 1955.

¹⁷⁴ Ο Δημήτρης Ευαγγελίδης (έγραφε ποίηση με το ψευδώνυμο Μ. Καλαμάς) ήταν ένα από τα ιδρυτικά μέλη του Ελληνικού Τμήματος της ΑΙΣΑ, μαζί με τον Οδυσσέα Ελύτη, το Μαρίνο Καλλιγά, τον Αλέξανδρο Ξύδη, το Μανόλη Χατζηδάκη και τον Τώνη Σπητέρη. Είχε διατελέσει πρόεδρος του Διοικητικού Συμβουλίου του Ελληνικού Τμήματος της ΑΙΣΑ. Ο Ευαγγελίδης υπήρξε αρχαιολόγος και ιστορικός της τέχνης, καθηγητής στο Πανεπιστήμιο της Θεσσαλονίκης και στο Μετσόβιο Πολυτεχνείο. Βλ. Δημήτρης Παυλόπουλος, «Σωματεία Τεχνοκριτών στην Ελλάδα», *Επτά Ημέρες*, εφ. *Καθημερινή*, Κυριακή 8 Μαρτίου 1998, σσ. 10-12.

και κάνει πιο συγκεκριμένη τη δημιουργία του. Τα γλυπτά του Κουλεντιανού που δημιουργήθηκαν από το 1947 μέχρι το 1950 περίπου φανερώνουν τους ισχυρούς δεσμούς του γλύπτη με τον κυβιστή Laurens ακόμη και την επίδραση του Matisse (εικ. 9α,β,γ: παρ. α'). Η αποδέσμευση υπήρξε σταδιακή και σταθερή ως συνέπεια της εξελικτικής πορείας του καλλιτέχνη¹⁷⁵.

Στα γλυπτά που δημιούργησε ο Κουλεντιανός μέχρι το 1952 κυριαρχούν οι ξαπλωμένες ή καθισμένες γυναικείες μορφές. Η ανθρώπινη μορφή αποδίδεται σχηματοποιημένη με καμπύλες κυρίως φόρμες. Η κίνηση υποδηλώνεται μέσα από τις δυναμικές στάσεις των σωμάτων και τη μελετημένη σύνθεση μέσω των κενών και των πλήρων. Η έμφαση που δίνει ο γλύπτης στην κίνηση επιτρέπει την προβολή του κενού χώρου και αποτελεί βασικό στοιχείο ανάδειξης της φόρμας.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον είχαν και οι λιθογραφίες που παρουσίασε ο καλλιτέχνης. Η λιτότητα του χρώματός τους αλλά και η πολύμορφη σύνθεσή τους αποτέλεσαν κριτήριο των θετικών εντυπώσεων που προκάλεσαν¹⁷⁶ (δεν στάθηκε εφικτή η εύρεση κάποιας εικόνας από τις εκτιθέμενες λιθογραφίες). Τα δύο έργα ως *rochoires*, που εμφανίζονται στον κατάλογο, τιτλοφορούνται *La foire* (1952)¹⁷⁷ και *Τα παράθυρα* (1951). Εικόνα των δύο *rochoires* που εκτέθηκαν δεν διαθέτουμε όμως, στην έρευνά μας διαπιστώσαμε ότι το Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης έχει στη συλλογή του ένα χαρακτηριστικό (ξυλογραφία) με τον τίτλο *Χνάρι (Pochoir)*¹⁷⁸ (εικ. 10: παρ. α'), το οποίο απεικονίζει μοτίβα παραθύρων. Το χαρακτηριστικό του ΜΜΣΤ δημιουργήθηκε το 1951 και φέρει τις ίδιες διαστάσεις με το έργο *Τα παράθυρα* του καταλόγου της έκθεσης στην γκαλερί «Πέην». Θεωρούμε ότι *Τα Παράθυρα* του καταλόγου της έκθεσης είναι το ίδιο χαρακτηριστικό¹⁷⁹ με το *Χνάρι (Pochoir)*, του ΜΜΣΤ. Στην ευρεία μελέτη των έργων του Κουλεντιανού δεν εντοπίσαμε την ύπαρξη άλλου χαρακτηριστικού με το ίδιο ή παρόμοιο θέμα.

¹⁷⁵ Καμπουρίδης, 1986, ό.π., σ. 21. Στη συνέντευξη ο Κουλεντιανός σχολιάζοντας την επιρροή του από τον Laurens αναφέρθηκε σε ένα περιστατικό: «Μετά την απελευθέρωση από την επίδραση από τον Laurens. Ήτανε μια φορά – θα πω πάλι ένα... ανέκδοτο – έρχεται ο γιος μου που ήτανε τότε 18 χρονών, όχι λιγότερο ήτανε, γύρω στα 15 και μου λέει εκθέτεις... στην τάδε οδό - σε μια γκαλερί στο Παρίσι -. Του λέω, όχι. Θα είναι του Laurens τα έργα μου λέει. Ήμouνα πολύ επηρεασμένος και η δουλειά μου θύμιζε λίγο την δουλειά του Laurens».

¹⁷⁶ Δημήτρης Ευαγγελίδης, *Νέα Εστία*, τχ, 661, Ιανουάριος 1955, σ.130.

¹⁷⁷ Το *La foire* είναι λεύκωμα με έργα κολάζ του Κουλεντιανού και *rochoir* του Albert Jon. Δημοπρατικός οίκος στη Γαλλία το διέθεσε στις 10 Ιουνίου 2001. Versailles Encheres Perrin-Royere-Lajeunesse, Versailles.

¹⁷⁸ Στο ΜΜΣΤ, το οποίο διαθέτει τη μεγαλύτερη συλλογή έργων του Κουλεντιανού, ο όρος *Pochoir* αποτελεί τίτλο έργων και στην ελληνική απόδοση αναφέρεται ως *Χνάρι*. Τα έργα που τιτλοφορούνται *Pochoir* είναι είτε χαρακτηριστικά είτε έργα μικτής τεχνικής. Το *Χνάρι (Pochoir)* στην περιγραφή του από το ΜΜΣΤ του αναφέρεται ως ξυλογραφία. Ο ελληνικός τίτλος *Χνάρι* αφορά περισσότερο την αισθητική απόδοση, το αποτύπωμα του χαρακτηριστικού.

¹⁷⁹ Ο Μαρίνος Καλλιγιάς σε έκθεση του 1963 το περιγράφει ως χαρακτηριστικό (βλ. σ. 54).

Επίσης, ο όρος *rochoirs* στην περίπτωση που εξετάζουμε παρουσιάζει μια προβληματική σχετικά με την ερμηνεία του ως κατηγορία έργων. Λαμβάνοντας υπόψη τη σημασία και τη χρήση του όρου *rochoirs* στη Γαλλία παρατηρούμε ότι το έργο *La foire* (βλ. υποσημείωση 177) ανταποκρίνεται διότι, αποτελούσε ένα λεύκωμα με έργα κολάζ (βλ. υποσημείωση 166). Αντίθετα, στο έργο *Ta παράθυρα*, με την πρότασή μας ότι πρόκειται για το ίδιο έργο που ανήκει στο ΜΜΣΤ, δημιουργείται ζήτημα ερμηνείας και χρήσης του όρου *rochoirs*¹⁸⁰ σε έργα του καλλιτέχνη. Το σχόλιο του Ευαγγελίδη για τα έργα που εκτέθηκαν «[...] κυρίως μικρά γλυπτικά έργα και λιθογραφίες σε συνδυασμό με ζωγραφίες πάνω σε κομμένα χαρτιά (*Pochoirs*) [...]»¹⁸¹ δε βοηθά στην αποσαφήνιση του θέματος διότι, ενώ στον κατάλογο διαχωρίζονται τα χαρακτηριστικά από τα *rochoirs* ο Ευαγγελίδης δεν κάνει διάκριση των έργων, σε χαρακτηριστικά και *rochoirs*. Οι σύνθετες τεχνικές που χρησιμοποιούσε ο Κουλεντιανός στα χαρακτηριστικά, στα σχέδια και στα κολάζ δημιουργούν σε ορισμένα έργα δυσκολία στην προσέγγιση και στην ταυτοποίησή τους (επίσης βλ. σ. 59). Η εξέταση και μελέτη των έργων σε χαρτί του γλύπτη θα μπορούσαν να αποτελέσουν ένα ενδιαφέρον πεδίο έρευνας. Τον όρο *Pochoirs* δεν τον συναντούμε σε άλλες εκθέσεις του καλλιτέχνη ως κατηγορία έργων, αλλά μόνο σε τίτλους χαρακτηριστικών ή έργων μικτής τεχνικής.

Σε άρθρο στο περιοδικό *Επιθεώρηση της Τέχνης* ο υπογράφοντας ως Δ.Β. παρατηρεί το ενδιαφέρον του γλύπτη για την κίνηση των όγκων μέσα στο χώρο. Ο αρθρογράφος, σχολιάζοντας την κατάσταση της κίνησης που επιδιώκει ο γλύπτης, την περιγράφει σαν μια φευγαλέα οπτική αίσθηση που μας δίνουν τα αντικείμενα σε μια ορισμένη στιγμή της μεταβολής της θέσης τους μέσα στο χώρο. Μάλιστα επισημαίνεται ότι θα έπρεπε ο γλύπτης να παρουσιάσει περισσότερα έργα από εκείνα που έχουν μεγάλες διαστάσεις, ώστε να είναι δυνατό να εκτιμηθεί σωστά η δουλειά του. Τα γλυπτά του καλλιτέχνη από νωρίς ταυτίστηκαν με τον χώρο και έδιναν την αίσθηση ότι το διάστημα δεν περιβάλλει απλώς τον όγκο αλλά μετέχει στην δημιουργία του έργου¹⁸².

¹⁸⁰ Η εφευρητικότητα του Κουλεντιανού, στοιχείο του χαρακτήρα του, αποτέλεσε καθοριστικό παράγοντα εξέλιξης του έργου του. Στο πλαίσιο εξέτασης των χαρακτηριστικών πρέπει να λάβουμε υπόψη το αυτοσχέδιο πιεστήριο που είχε κατασκευάσει (βλ. σ. 56) και τη δυνατότητα που του έδινε να δημιουργεί έργα σε χαρτί, συνδυάζοντας διαφορετικές τεχνικές.

¹⁸¹ Ευαγγελίδης, 1955, ό.π. σ.130.

¹⁸² *Επιθεώρηση της Τέχνης*, τχ.2, Φεβρουάριος 1955, σ. 156.

Ο Κουλεντιανός από την πρώτη κιόλας ατομική του έκθεση έδωσε την αίσθηση ενός γλύπτη, ο οποίος είναι πολλά υποσχόμενος και ταυτόχρονα ενός καλλιτέχνη με έντονα δημιουργικές αναζητήσεις¹⁸³.

Η επιστροφή του στην Ελλάδα έμελλε να αποτελέσει και την καθοριστική στιγμή διαμόρφωσης πλέον του καλλιτεχνικού του ύφους. Παρέμεινε στην Ελλάδα για περίπου οκτώ¹⁸⁴ μήνες και ήρθε σε επαφή με Έλληνες γλύπτες. Ο καλλιτέχνης είχε ήδη αρχίσει να δουλεύει το σίδηρο και με τα εργαλεία που είχε φέρει μαζί του πήγαινε στα ατελιέ των διαφόρων φίλων του και τους έδειχνε πώς να δουλεύουνε το σκληρό υλικό, δημιουργώντας ένα οιονεί εργαστήρι. Κατά το διάστημα της παραμονής του στην Ελλάδα συνεργάστηκε με τον Γ. Ζογγολόπουλο, τον Κλ. Λουκόπουλο, τον Αχ. Απέργη, την Αλ. Μυλωνά, τη Φρ. Ευθυμιάδη-Μενεγάκη κ.α. Η επαφή του με τους Έλληνες καλλιτέχνες αλλά περισσότερο η κατανόηση της αρχαϊκής γλυπτικής ήταν το σημείο εκκίνησης της γλυπτικής αναζήτησης του Κουλεντιανού. Μια αναζήτηση προσδιορισμένη ως προς την πάλη του ανθρώπου με τη φύση και κατ' επέκταση του καλλιτέχνη με το υλικό¹⁸⁵.

Η έκθεση στην γκαλερί «Πέην» δεν υπήρξε αντιπροσωπευτική της καλλιτεχνικής περιόδου του Κουλεντιανού. Ο Ξύδης το 1963 σχολίαζε ότι ο γλύπτης ήταν ακόμη άγνωστος στην Ελλάδα και πως η έκθεση του 1955 αποτελούσε μια μετριόφρονα παρουσίαση του έργου του¹⁸⁶.

Η συχνή συμμετοχή του Κουλεντιανού σε ομαδικές εκθέσεις¹⁸⁷ στο εξωτερικό: («Salon de Mai», Παρίσι: 1956, 1957, 1958, 1961, 1963. «Salon de la Jeune Sculpture», Παρίσι, 1957. «Obelisk», Λονδίνο: 1957. Musee Rodin, Παρίσι: 1956. «Galerie de France», Παρίσι: 1957. «Claude Bernard», Παρίσι: 1958. «Redfern», Λονδίνο: 1960. «Galerie XXe siècle», Παρίσι: 1960, 1962. «Saint Germain», Παρίσι: 1961. «Peintres et Sculpteurs Grecs de Paris», Musee d' Arte Moderne, Παρίσι: 1962. L'Objet, Musee des Arts Decoratifs, Παρίσι: 1962. «Galerie du Cercle», Παρίσι: 1962. «Salon des Realites Nouvelles», Παρίσι: 1962) και οι σημαντικές παρουσιάσεις των ατομικών του εκθέσεων («Obelisk», Λονδίνο: 1956. «Galerie de France», Παρίσι: 1962. «Atelier Sopho», Λυών: 1963)¹⁸⁸ αναδείκνυαν πλήρως το έργο του. Το 1957 ο γλύπτης υπέγραψε συμβόλαιο με την Galerie de France, η οποία εκείνη την

¹⁸³ Γ. Πετρής, *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 14, Φεβρουάριος 1956, σ. 203.

¹⁸⁴ Σαββανή, 1999, ό.π., σ. 288.

¹⁸⁵ Καμπουρίδης, 1986, ό.π., σ. 22.

¹⁸⁶ Ξύδης, τ. Β', 1976, ό.π., σ. 101. Ο Ξύδης την ίδια άποψη, της μετριόφρονης εμφάνισης, εξέφρασε και για την – ομαδική - έκθεση στο Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών το 1958.

¹⁸⁷ Οι ομαδικές εκθέσεις του Κουλεντιανού στην Ελλάδα παραθέτονται στο παράρτημα ε'.

¹⁸⁸ Σαββανή, 1999, ό.π., σ. 290.

περίοδο συνεργαζόταν με το Μάριο Πράσινο αλλά και με άλλους πρωτοπόρους καλλιτέχνες όπως ο A. Magnelli, ο E. Pignatelli, ο P. Soulages κ.α.¹⁸⁹.

Μεταξύ των ετών 1955-1959 ο Κουλεντιανός φιλοτέχνησε σειρά έργων με τον τίτλο *Ακροβάτης*¹⁹⁰ (εικ. 11α,β: παρ. α'). Οι *Ακροβάτες* συμπυκνώνουν τον παλμό του ανθρώπινου σώματος και την ενέργεια του οργανικού κόσμου. Η ακροβατική επιδεξιότητα μετουσιώνει την ισορροπία του ανθρώπινου σώματος μέσα στο χώρο, την ισορροπία του καλλιτέχνη-δημιουργού με το υλικό¹⁹¹. Προοίμιο των *Ακροβατών* μπορούμε να θεωρήσουμε τη *Χορεύτρια* και τη *Θαλασσινή νίκη* (εικ. 7 & 8: παρ. α'). Τα δύο μικρά γλυπτά υποβάλλουν τις έννοιες της κίνησης και της ισορροπίας και κάνουν εμφανή την εξελικτική διαδικασία προς την αφαίρεση.

Στους *Ακροβάτες* η λεπτή εναλλαγή των κοίλων και γεμάτων επιπέδων καθώς και των κυρτών επιφανειών προκαλεί στις συνθέσεις την εισβολή του φωτός. Η σειρά των έργων με τους *Ακροβάτες* είναι τόσο εμπνευσμένη που επιτρέπει στον καλλιτέχνη να κερδίσει τη θέση του στη διεθνή καλλιτεχνική σκηνή.

¹⁸⁹ Σαββανή, 1999, ό.π., σ. 288.

¹⁹⁰ Οι ακροβάτες ως θέμα απεικόνισης αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης από την περίοδο των μπρεσιονιστών ζωγράφων. Ο Picasso δημιούργησε πολλούς πίνακες με θέμα τους ακροβάτες και τους σαλτιμπάγκους. Ο στενός φίλος του Picasso Guillaume Apollinaire έγραψε ποιήματα υπό τον τίτλο *Σαλτιμπάγκοι*. Οι ακροβάτες και ο κόσμος του τσίρκου είχαν συμβολικό χαρακτήρα υποδηλώνοντας τη δημιουργία και τη φαντασία αλλά και την απομόνωση του καλλιτέχνη-ανθρώπου από τη σύγχρονη κοινωνία. Βλ. Deborah Wye, *A Picasso Portfolio. Prints from the Museum of Modern Art*, The Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη 2010, σ. 21.

¹⁹¹ Ξύδης, τ. Β', 1976, ό.π., σ. 106.

Η γεωμετρική αφαίρεση στο έργο του Κουλεντιανού. Η δεκαετία του 1960.

Με το γλυπτό *Ο τελευταίος ακροβάτης* (εικ. 12: παρ. α'), στις αρχές της δεκαετίας του 1960, ο Κουλεντιανός εισάγει πλέον στο καλλιτεχνικό του έργο καθαρά αφαιρετικές φόρμες, με έμμεσες πλέον αναφορές στο γυναικείο σώμα. Η διατήρηση της οργανωμένης δομής και η άρθρωση των όγκων είναι στοιχεία που διατηρούν και συγκρατούν τα γλυπτά στην περιοχή του ενόργανου κόσμου¹⁹². Στο καλλιτεχνικό περιβάλλον της Ελλάδας, από το 1960 και ύστερα, όπως παρατηρεί ο Ξύδης, συνειδητοποιείται το δίδαγμα της αφαίρεσης¹⁹³.

Το 1962 ο Κουλεντιανός πραγματοποίησε την πρώτη ατομική του έκθεση στην περιώνυμη Galerie de France η οποία είχε προκαλέσει το καλλιτεχνικό ενδιαφέρον τόσο στη Γαλλία όσο και στην Ελλάδα¹⁹⁴.

Το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Γαλλίας αγόρασε από την έκθεση στην Galerie de France ένα μεγάλο γλυπτό μήκους τριών μέτρων (εικ. 13: παρ. α')¹⁹⁵. Στην Galerie de France ο Κουλεντιανός είχε γνωρίσει¹⁹⁶, το 1961, τον Γάλλο συγγραφέα Roger Vailland¹⁹⁷ (1907-1965) (εικ. 14: παρ. α'), ο οποίος τον βοήθησε να εγκατασταθεί στο Meillonas Ain¹⁹⁸. Εκεί, ο Vailland φιλοξένησε τον Κουλεντιανό και του παραχώρησε έναν αχυρώνα, τον οποίο τον μετέτρεψε σε ατελιέ¹⁹⁹.

Ο γλύπτης δίπλα στον Vailland ήρθε σε επαφή με Γάλλους αρχιτέκτονες και ποιητές, οι οποίοι σε πολλές περιπτώσεις συμμετείχαν στην παρουσίαση του έργου

¹⁹² Ξύδης, τ. Β', 1976, ό.π., σ. 105.

¹⁹³ Σπητέρης, τ. Β', 1979, ό.π., σ. 273.

¹⁹⁴ Τώνης Π. Σπητέρης, «Ένας Έλληνας γλύπτης που κατάκτησε τη φήμη», *Ελευθερία*, 1 Απριλίου 1962.

¹⁹⁵ Ξύδης, τ. Β', 1976, ό.π., σ. 105.

¹⁹⁶ Το 1961 ο συγγραφέας Roger Vailland στη Galerie de France είδε για πρώτη φορά έργα του Κουλεντιανού και αποφάσισε να τον γνωρίσει. Επισκέφθηκε το εργαστήρι του καλλιτέχνη στην Boulevard St. Jacques και αγόρασε ένα μεγάλο γλυπτό. Το έργο που αγοράστηκε από τον Vailland είναι ο *Τελευταίος ακροβάτης*. Ο συγγραφέας έμενε ήδη στο Meillonas και ο Κουλεντιανός μετέφερε το γλυπτό στην κατοικία του συγγραφέα με το αυτοκίνητό του (ο Κουλεντιανός στη συνέντευξη που έδωσε – το 1994 – ένα χρόνο πριν πεθάνει θυμόταν και περιέγραφε με νοσταλγία τη μεταφορά των έργων με ένα αυτοκίνητο μάρκας 2CV). Μετά από μικρό διάστημα ο Vailland αγόρασε άλλο ένα γλυπτό (*Le Mollard*), το οποίο ο Κουλεντιανός το μετέφερε στο Meillonas. Οι επαφές του γλύπτη με τον Vailland, για τις παραδόσεις των αγορασθέντων έργων, αποτέλεσαν την αρχή μιας ιδιαίτερης φιλίας μεταξύ των δύο ανδρών. Το σπίτι του Vailland ήταν γεμάτο με έργα της πρωτοπορίας της δεκαετίας του 1950 (Soulages, Hartung, Zao-Wou-Ki, Singier, Pignon, Ubac, Prassinis, Magnelli, Reinhold, Fontana). Βλ. Yves Neyrolles, «Συνέντευξη με τον Yves Neyrolles» (η συνέντευξη πραγματοποιήθηκε λίγους μήνες πριν το θάνατο του γλύπτη), στο *Costas Coulentianos*, (κατάλογος έκθεσης) Couvent des Cordeliers, Παρίσι, 7 Μαΐου - 18 Ιουνίου 1997, σσ. 44-49.

¹⁹⁷ Ο Roger Vailland υπήρξε σημαντική προσωπικότητα της γαλλικής διανοήσης. Πολιτικά ήταν δραστήριος με τη γαλλική αριστερά. Έγραψε ποιήματα, μυθιστορήματα, δοκίμια, θεατρικά έργα, τεχνοκριτικά και δημοσιογραφικά κείμενα. Στο σπίτι του στο Meillonas-Ain τον επισκέφτονταν τακτικά άνθρωποι των γραμμάτων και των τεχνών της Γαλλίας.

¹⁹⁸ Σοφία Καζάζη, *Έλληνες Καλλιτέχνες. Δέκα χρόνια κριτική 1974-1984*, Θεσσαλονίκη 1985, σ. 165.

¹⁹⁹ *Costas Coulentianos*, 1997, σ. 45.

του Κουλεντιανού γράφοντας τα κείμενα των καταλόγων που συνόδευαν τις εκθέσεις. Ο Vailland έγραψε το κείμενο του καταλόγου της έκθεσης στην Galerie de France. Ο συγγραφέας στο κείμενό του παρουσίασε με εξαιρετικά λεπτό ύφος τον τρόπο που δούλευε ο γλύπτης²⁰⁰.

Ο Κουλεντιανός στο πλαίσιο στήριξης και προώθησης της μοντέρνας τέχνης στην Ελλάδα συμμετείχε στην ιδιότυπη ομάδα «Τομή» (1963)²⁰¹, η οποία ουσιαστικά αποτελούσε μια συσπείρωση καλλιτεχνών που ασπάζονταν τις σύγχρονες τάσεις, όπως ο Κοντόπουλος, ο Κοκκινίδης, η Αρλιώτη, ο Στεφόπουλος, ο Χαΐνης, ο Καράς, ο Λουκόπουλος, ο Ξενάκης κ.α. και τεχνοκριτών, όπως ο Ξύδης και η Βακαλό, με στόχο, όπως ανέφεραν, «τη διοργάνωση ετήσιων εκθέσεων, που θα επέτρεπαν την ισότιμη εμφάνιση και άμιλλα των πιο ζωντανών τάσεων που διέθετε ο τόπος και όχι τη διαμόρφωση μιας κοινής στάσης πάνω σε αισθητικά ζητήματα»²⁰².

Η δεύτερη ατομική έκθεση²⁰³ του Κουλεντιανού στην Ελλάδα²⁰⁴ πραγματοποιήθηκε το 1963 στο Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο²⁰⁵. Η έκθεση στο ΑΤΙ άνοιξε στις 23 Ιανουαρίου 1963 και ο τεχνοκρίτης Αλέξανδρος Ξύδης, την ημέρα των εγκαινίων της έκθεσης, έδωσε διάλεξη για το έργο του γλύπτη²⁰⁶. Στην ομιλία του ο Ξύδης επισήμαινε ότι τα έργα που εκτέθηκαν χρονολογούνταν από το 1942 ως το 1962 και κάλυπταν με κάποια πληρότητα τις χρονολογικές φάσεις της

²⁰⁰ *Couletianos: Sculptures*, (κατάλογος έκθεσης) (κειμ.) R. Vailland, Galerie de France, Παρίσι, 2 - 24 Μαρτίου 1962.

²⁰¹ Ελένη Βακαλό, «Κριτική των εκθέσεων», *Ζυγός*, τεύχ. 94-95, Σεπτ.-Οκτ. 1963, σ. 34. Α. Δράκος, *Μαγικό κύκλος*, Αθήνα, 1965, σ. 261.

²⁰² Σαρακατσιάνου, ό.π., σ. 200.

²⁰³ *Athens News*, 1963, ό.π., *Έθνος*, 1963, ό.π., στο *Αρχειό Κωνσταντίνου Α. Δοξιάδη* (φάκελλος 18939), Ίδρυμα Κωνσταντίνου και Έμμας Δοξιάδη. Μαρίνος Καλλιγιάς, «Τρεις εκθέσεις», *Το Βήμα* 13 Φεβρουαρίου 1963.

²⁰⁴ Η έκθεση στο Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο στα περισσότερα βιβλία και καταλόγους που αναφέρονται στον Κουλεντιανό δεν είναι καταγεγραμμένη. Σε ορισμένες περιπτώσεις εσφαλμένα σημειώνεται ότι πραγματοποιήθηκε ατομική έκθεση του γλύπτη το 1962.

²⁰⁵ Ο Κ. Α. Δοξιάδης το 1951 ίδρυσε, μαζί με μια μικρή ομάδα αρχιτεκτόνων και πολεοδόμων, με αρκετούς από τους οποίους είχε συνεργαστεί κατά την περίοδο της ανοικοδόμησης, το Τεχνικό Γραφείο Δοξιάδη (Doxiadis Associates), στην οδό Πανεπιστημίου 10, ως ένα κοινό Τεχνικό Γραφείο. Το Γραφείο μεγεθύνθηκε και το 1957 μεταστεγάστηκε στο ιδιόκτητο κτίριο επί της Στρατιωτικού Συνδέσμου 24, κάτω από την περιφερειακή οδό του Λυκαβηττού. Εκεί, το 1959, ο Δοξιάδης ίδρυσε το Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο (ΑΤΙ) και τον Αθηναϊκό Τεχνολογικό Όμιλο (ΑΤΟ), ως ένα μη κερδοσκοπικό, ιδιωτικό ερευνητικό και εκπαιδευτικό ινστιτούτο, με κύρια δραστηριότητα την πρώτη στην Ελλάδα Σχολή Τεχνικών Βοηθών/Σχεδιαστών και γενικότερα για την προώθηση της Έρευνας και Εκπαίδευσης, της Τεχνικής Εκπαίδευσης στην Ελλάδα και σε άλλες αναπτυσσόμενες περιοχές, αλλά και εκπαιδευτικών και πολιτιστικών προγραμμάτων.

²⁰⁶ Εβδομαδιαία έκθεση προόδου του Αθηναϊκού Τεχνολογικού Ινστιτούτου, αρ. φακέλλου 17523 (αρ. έκθεσης WPR-EVOC 121, 23-1-1963), *Αρχειό Κωνσταντίνου Α. Δοξιάδη*, Ίδρυμα Κωνσταντίνου και Έμμας Δοξιάδη.

δουλειάς του γλύπτη. Τα εκτιθέμενα έργα στο μεγαλύτερο μέρος τους βρίσκονταν στην Ελλάδα, σε φίλους του καλλιτέχνη και διορατικούς συλλέκτες²⁰⁷.

Η έκθεση αποτελούσε την πρώτη, για το έτος, καλλιτεχνική εκδήλωση του ΑΤΙ²⁰⁸. Στις 30 Ιανουαρίου ο Κουλεντιανός συμμετείχε σε δημόσια συζήτηση, υπό τη διεύθυνση του Ευάγγελου Παπανούτσου²⁰⁹. Ο γλύπτης έδωσε εξηγήσεις για το έργο του και πολλοί από τους ακροατές έλαβαν το λόγο και διατύπωσαν τις παρατηρήσεις και κρίσεις τους²¹⁰.

Ο Κουλεντιανός στη διάρκεια της προετοιμασίας της έκθεσης στο ΑΤΙ και κατά τη μεταφορά έργων του από το Παρίσι στην Ελλάδα αντιμετώπισε πρόβλημα στο τελωνείο. Τα κρατικά όργανα ζητούσαν τη γνωμάτευση ενός τεχνοκρίτη προκειμένου να τα απαλλάξουν από τον δασμό, αφού θεωρούσαν ότι πρόκειται για εμπόριο μετάλλου. Ο Κουλεντιανός χρειάστηκε αρκετό χρόνο ώστε, να πείσει τους τελωνειακούς πως πρόκειται για έργα τέχνης²¹¹.

²⁰⁷ Ξύδης, τ. Β', 1976, ό.π., σ. 103.

²⁰⁸ Το Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο διοργάνωνε τακτικά εκθέσεις με έργα σημαντικών καλλιτεχνών, οι οποίοι εντάσσονταν στο μοντέρνο καλλιτεχνικό κίνημα. Για παράδειγμα το 1963 μετά την έκθεση του Κουλεντιανού είχε προγραμματιστεί να ακολουθήσουν οι ατομικές εκθέσεις του Ν. Εγγονόπουλου, του Ν. Βεντούρα και του Γ. Μυταράκη με αντίστοιχα διακεκριμένους ομιλητές. Στην έκθεση του Εγγονόπουλου μίλησε ο ίδιος ο ζωγράφος ενώ στις επόμενες ο Μανόλης Χατζηδάκης και ο Χρύσανθος Χρήστου αντίστοιχα. Βλ. Μηνιαία έκθεση προόδου Αθηναϊκού Τεχνολογικού Ινστιτούτου, αρ. φακέλλου 17523 (αρ. έκθεσης WPR-EVOC 120, 15-1-1963), *Αρχείο Κωνσταντίνου Α. Δοξιάδη*, Ίδρυμα Κωνσταντίνου και Έμμας Δοξιάδη. «Κουλεντιανός, Εγγονόπουλος, Βεντούρας και Μυταράκης», *Βήμα*, 17 Ιανουαρίου 1963.

²⁰⁹ Ο Ευάγγελος Παπανούτσος (1900-1982) υπήρξε διαπρεπής φυσιολογία των γραμμάτων στην Ελλάδα του 20ού αιώνα, με πρωταγωνιστικό ρόλο στη δοκιμιογραφία και την παιδαγωγική. Η στάση και οι θέσεις του Παπανούτσου στις μεταρρυθμιστικές προσπάθειες στο χώρο της παιδείας ήταν καθοριστικές και άφησε έντονη τη σφραγίδα του. Επίσης, υπήρξε ένα από τα πρώτα μέλη που συγκρότησαν το Ελληνικό Τμήμα της ΑΙΣΑ. Τον Ευαγγελίδη διαδέχθηκε μετά το θάνατό του, στην προεδρία του Ελληνικού τμήματος της ΑΙΣΑ, το 1959, ο Παπανούτσος. Επί προεδρίας Παπανούτσου, θέση που κράτησε μέχρι το 1966, οργανώθηκαν αρκετές ομιλίες γύρω από θέματα σύγχρονης τέχνης. Βλ. Δημήτρης Παυλόπουλος, «Σωματεία Τεχνοκριτών στην Ελλάδα», *Επτά Ημέρες*, εφ. *Καθημερινή*, Κυριακή 8 Μαρτίου 1998, σ. 11.

²¹⁰ Εβδομαδιαίες εκθέσεις προόδου του Αθηναϊκού Τεχνολογικού Ινστιτούτου, αρ. φακέλλου 17523 (αρ. έκθεσης WPR-EVOC 122, 30-1-1963 και WPR-EVOC 123, 6-2-1963), *Αρχείο Κωνσταντίνου Α. Δοξιάδη*, Ίδρυμα Κωνσταντίνου και Έμμας Δοξιάδη.

²¹¹ Ξύδης, τ. Β', 1976, ό.π., σ. 101. Το κεφάλαιο με τον τίτλο «Κώστας Κουλεντιανός» αποτελεί το κείμενο το οποίο εκφώνησε στη διάλεξή του ο Ξύδης, στα εγκαίνια της έκθεσης. Είναι αξιοσημείωτος ο παραλληλισμός που κάνει ο Ξύδης του συμβάντος στο τελωνείο με το περιστατικό που είχε συμβεί στα τέλη της δεκαετίας του 1920 σε τελωνείο της Αμερικής, στο οποίο δεν δέχθηκαν να εκτελωνίσουν αδασολόγητο, ως έργο τέχνης, το χάλκινο γλυπτό *Πουλί στο χώρο* του Brancusi. Ο τεχνοκρίτης προχωρά στο συμπέρασμα ότι οι δύο ώρες που καθυστερήθηκε ο Κουλεντιανός και τα δύο χρόνια που ταλαιπωρήθηκε ο Brancusi στα δικαστήρια υποδεικνύουν την πρόοδο που έγινε σχετικά με την εξοικείωση των περισσότερων με τη σύγχρονη γλυπτική (λεπτομέρειες της δίκης του Brancusi με το αμερικανικό τελωνείο στο βιβλίο *Brancusi κατά Ηνωμένων Πολιτειών. Η ιστορική δίκη (1927-1928)*, επιμ. Νίκος Δασκαλοθανάσης, μτφ. Μαρίνα Παππά, Αθήνα, 2003).

Στην έκθεση παρουσιάστηκαν είκοσι δύο γλυπτά και επτά λιθογραφίες²¹², με τα οποία, όπως σχολίασε ο Ξύδης, ο γλύπτης συμβάλλει στην κατανόηση της σύγχρονης τέχνης στην Ελλάδα²¹³.

Δύο από τα εκτιθέμενα έργα της έκθεσης είναι η *Ελένη*²¹⁴ και η *Θαλασσινή νίκη* (εικ. 15: παρ. α')²¹⁵. Η *Ελένη* είναι μια σύνθεση μπατίκ που δημιουργήθηκε το 1950 στην οποία η γεωμετρική απόδοση και η απλοποίηση του σχεδίου είναι εμφανής. Η γεωμετρική δομή του έργου, η διάταξη των επιπέδων καθώς και το σχέδιο μας επιτρέπουν να κάνουμε αναγωγές και να το εντάξουμε στο πλαίσιο επιρροής του Κουλεντιανού από τον κυβιστή Picasso και συγκεκριμένα από το έργο *Guernica* (εικ. 16α: παρ. α'). Η *Ελένη* (εικ. 16β: παρ. α') θα μπορούσε, υπό το πρίσμα μιας άλλης χρωματικής απόδοσης, να αποτελεί μορφή της *Guernica* και να συμπλέκεται με τις «απεγνωσμένες» μορφές του Ισπανού ζωγράφου. Η αφομοίωση των αρχών του κυβισμού από τον Κουλεντιανό και η διατύπωσή τους, μέσα από την προσωπική του έκφραση, έχει σαν αποτέλεσμα τον άμεσο διάλογο έργων του με έργα σπουδαίων καλλιτεχνών όπως ο Picasso.

Το δεύτερο έργο της εικόνας 15 (παρ. α') είναι η *Θαλασσινή νίκη* (βλ. σ. 45, εικ. 8: παρ. α'). Στην έκθεση παρουσιάστηκε και το έργο σε χαρτί *Τα παράθυρα* (βλ. σ. 47, εικ. 10: παρ. α'), το οποίο ο Μ. Καλλιγιάς σε άρθρο του, που αφορούσε κριτική της έκθεσης, είχε φωτογραφία του έργου με την περιγραφή χαρακτηριστικό²¹⁶.

Με τα γλυπτά *Ισορροπιστής* (εικ. 17: παρ. α') και *Ανάγλυφο σε δύο όψεις* (εικ. 18: παρ. α'), τα οποία παρουσιάστηκαν στην έκθεση, μπορούμε να διακρίνουμε τη δημιουργική μετάβαση του Κουλεντιανού στη γεωμετρική αφαίρεση αλλά με σταθερή, έστω και έμμεση, την αναφορά στον οργανικό κόσμο²¹⁷. Στοιχεία για τα γλυπτά *Ισορροπιστής* και *Ανάγλυφο σε δύο όψεις* δεν διαθέτουμε. Όμως, μελετώντας το έργο του γλύπτη σχετικά με τα υλικά που χρησιμοποιεί και τις φόρμες που δημιουργεί μπορούμε να τα εντάξουμε στην περίοδο 1960-1962.

²¹² Σε άρθρο της εφημερίδας (*Ελευθερία*, 24 Ιαν. 1963, *Αρχείο Κωνσταντίνου Α. Δοξιάδη*, αρ. φακέλλου 18939, Ίδρυμα Κωνσταντίνου και Έμμας Δοξιάδη) αναφέρεται ότι εκτέθηκαν τριάντα γλυπτά. Ο Ξύδης αναφέρει ότι εκτέθηκαν είκοσι δύο γλυπτά και επτά λιθογραφίες (Ξύδης, ό.π., τ. Β', 1976, σ. 112). Δεν μπορούμε να γνωρίζουμε ακριβώς τον αριθμό των έργων που εκτέθηκαν διότι, όπως φαίνεται στην εικόνα 10 (παρ. α') ένα από τα εκτιθέμενα έργα ήταν και μια σύνθεση μπατίκ υπό τον τίτλο *Ελένη*. Οι δύο πηγές που διαθέτουμε σχετικά με τον αριθμό των εκτιθέμενων έργων αναφέρονται μόνο σε γλυπτά και λιθογραφίες.

²¹³ Ξύδης, τ. Β', 1976, ό.π., σ. 102.

²¹⁴ Η ονομασία πιθανώς να προέρχεται από το όνομα της συζύγου του Ζογγολόπουλου, Ελένη.

²¹⁵ *Αρχείο Κωνσταντίνου Α. Δοξιάδη*, *DA-Newsletter*, τεύχ.3, Νο 1, Ιανουάριος 1963, Ίδρυμα Κωνσταντίνου και Έμμας Δοξιάδη.

²¹⁶ Καλλιγιάς, 13 Φεβρουαρίου 1963, ό.π.

²¹⁷ Αλέκος Δράκος, «Κ. Κουλεντιανός στο Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο», *Αθηναϊκή*, 2 Φεβρουαρίου 1963.

Τα υλικά που χρησιμοποιεί τώρα ο Κουλεντιανός είναι το σίδηρο και ο μπρούντζος. Οι επίπεδες επιφάνειες των μετάλλων συντίθενται με οξυγονοκόλληση και κυρίαρχο στοιχείο των έργων είναι οι κατευθυντήριες στον χώρο δυναμικές γραμμές και η ζωηρή αντιπαράθεση των επίπεδων επιφανειών. Απογυμνώνοντας, ο καλλιτέχνης, τα γλυπτά του από αναφορές σε οργανικούς ρυθμούς επιζητεί τις βασικές γεωμετρικές δομές, που ενεργοποιούν την αίσθηση της κίνησης. Με τα έργα *Ο πυλώνας* (εικ. 19: παρ. α'), *Αστραπή* (εικ. 20: παρ. α') και *Σε ένδειξη φιλίας* (εικ. 21: παρ. α') μπορούμε να έχουμε ευκρινέστερη εικόνα και άποψη της γλυπτικής που παρουσίασε ο καλλιτέχνης στο ΑΤΙ.

Ο γλύπτης εγκαταλείπει πλέον τις όμορφα στρογγυλεμένες μορφές για ένα σύστημα κυρτών εδρών και γωνιωδών επιπέδων που τέμνονται πολλές φορές σε οξείες ακμές και γωνίες²¹⁸. Τα έργα της δεκαετίας του 1960 με τη σοφή διάταξη των εδρών και με την εναλλαγή των κοίλων και γεμάτων, επίπεδων και κυρτών επιφανειών προκαλούνε το φως, το «απορροφούν» και το διαχέουν²¹⁹. Ο Κουλεντιανός επιτυγχάνει μέσα από τα κλειστά σχήματα και τις συμπαγείς συνθέσεις να ελευθερώνει την κίνηση στην ανάπτυξή της²²⁰.

Σε άρθρο που γράφτηκε σε αθηναϊκή εφημερίδα στον υπότιτλο σημειώνεται: «Ένα μοντέρνος καλλιτέχνης που η δουλειά του – άγνωστη σχεδόν στην Ελλάδα – έχει εκτιμηθεί στο Παρίσι». Ο υπότιτλος παρουσιάζει την προβληματική σχετικά με το μοντέρνο καλλιτεχνικό ύφος, το οποίο απασχολούσε τους ανθρώπους της τέχνης στην Ελλάδα. Στο άρθρο επισημαίνεται ο ρόλος και η αξία του γλύπτη στον καλλιτεχνικό κόσμο του Παρισιού, η συμμετοχή του σε σημαντικές εκθέσεις της γαλλικής πρωτεύουσας καθώς και η αγορά έργου του (εικ. 13: παρ. α') από το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, στο Παρίσι²²¹.

Η Βακαλό στη δεύτερη κριτική της για τον Κουλεντιανό διακρίνει στα έργα που εκτέθηκαν την εξελικτική πορεία του και την κίνηση να εισάγεται δυναμική στα γλυπτά του. Η τεχνοκρίτης σχολιάζει ότι η ενδεικτική επιλογή της δουλειάς που παρουσιάστηκε έδωσε τη δυνατότητα στον θεατή να διακρίνει την πλαστική σκέψη του γλύπτη²²².

²¹⁸ Ξύδης, τ. Β', 1976, ό.π., σ. 109.

²¹⁹ Στο ίδιο, σ. 107.

²²⁰ Βακαλό, τ. Α', 1996, ό.π., σ. 233.

²²¹ *Ελευθερία*, 24 Ιαν. 1963 στο *Αρχειό Κωνσταντίνου Α. Δοξιάδη* (αρ. φακέλλου 18939), Ίδρυμα Κωνσταντίνου και Έμμας Δοξιάδη.

²²² Βακαλό, τ. Α', 1996, ό.π., σ. 192.

Η εγκατάσταση του γλύπτη στο Meillonas-Ain (1961) σηματοδότησε την έναρξη της δημιουργίας γλυπτών μεγάλων διαστάσεων²²³. Το ευρύχωρο εργαστήριο²²⁴ (εικ. 22α,β: παρ. α΄) που είχε στη διάθεσή του τον βοήθησε στην πραγματοποίηση της μεγάλης γλυπτικής²²⁵. Εκεί, ο Κουλεντιανός είχε φτιάξει ένα αυτοσχέδιο πιεστήριο, από ανακυκλωμένα βιομηχανικά αντικείμενα, και έκανε πολλά χαρακτηριστικά²²⁶.

Ο καλλιτέχνης στην αντιπαράθεσή του με το σίδηρο και τη βαθιά γνώση που απέκτησε εφηύρε έναν νέο τρόπο απομόνωσης του σιδήρου από την οξειδωση. Εμπνεύστηκε από τη μέθοδο που χρησιμοποιούν στη βιομηχανία του μετάλλου για να συγκολληθούν δύο ασύμβατα μέταλλα – που έχουν διαφορετικά σημεία τήξης - με τη διαμεσολάβηση ενός τρίτου κράματος μετάλλου με ενδιάμεσο βαθμό τήξης. Ο Κουλεντιανός χρησιμοποίησε τα επικολλήματα όχι για συνδέσμους αλλά για προστασία. Μέταλλα όπως ο χαλκός, ο κασσίτερος και το ασήμι, που οξειδώνονται ελάχιστα, τα έλιωνε πάνω στην επιφάνεια του σιδήρου. Τα γλυπτά αποκτούν ένα «άφθαρτο δέρμα» χωρίς να αλλοιώνεται η υφή και η όψη του σιδήρου. Η αντιπαράθεση των μετάλλων τονίζεται με την ελαφρά γυαλάδα του λιωμένου μετάλλου και την ένταση του σιδήρου. Ο *Τελευταίος ακροβάτης* (εικ. 12: παρ. α΄) είναι γλυπτό που εφαρμόστηκε η νέα μέθοδος προστασίας από την οξειδωση²²⁷.

Η εξελικτική πορεία του γλύπτη, η οποία εδράζεται στη συνδιαλλαγή της ύλης με το χώρο, τον οδήγησε στη «διαλεκτική» σχέση του γλυπτού/ύλη με το φυσικό

²²³ Σαββανή, 1999, ό.π., σ. 288.

²²⁴ Ο Vailland στον πρόλογο για τον κατάλογο της έκθεσης στην Galerie de France περιέγραφε με ακρίβεια το ατελιέ του γλύπτη: «Το εργαστήριο είναι απέραντο. Στο πάτωμα, σκέτο τσιμέντο, η επιφάνεια φτάνει περίπου τα εκατό τετραγωνικά. Η στέγη είναι επικλινή, δώδεκα μέτρα στο υψηλότερο σημείο, τρία στο χαμηλότερο. Στον βορρά ο τοίχος άνοιξε σε μian αυλή φυτεμένη με γέρικες καρυδιές. Τα στραβά τους κλαδιά, γυμνά τον χειμώνα, ήταν γεμάτα πουλιά: μελισσοφάγοι, τρυποκάρυδος, χειμωνιάτες, κοκκινολαίμης και καμιά φορά σμήνη από φλώρους. Ο Κουλεντιανός έκλεισε τον βορεινό τοίχο με θαμπά τζάμια, από ημιδιαφανές γυαλί, να μην ενοχλείται στη δουλειά του ούτε απ' τα πουλιά, ούτε από την μπαρόκ ομορφιά των κλαδιών της καρυδιάς, ούτε από τις καθημερινές αλλαγές του ουρανού πέρα από τα κλαδιά. Οι υπόλοιποι τοίχοι είναι περασμένοι ασβέστη». Βλ. *Costas Coulentianos*, 1997, ό.π., σ. 29.

²²⁵ Καμπουρίδης, 1986, ό.π., σ. 23.

²²⁶ Αφορμή για την κατασκευή του αυτοσχέδιου πιεστηρίου υπήρξε η μελαγχολική χειμωνιάτικη ατμόσφαιρα στο Meillonas και η άσχημη ψυχολογική κατάσταση του Vailland, ο οποίος εκείνη την περίοδο περνούσε συγγραφική κρίση. Ο Κουλεντιανός με σκοπό να καλυτερεύσει την ατμόσφαιρα, όπως ο ίδιος έχει αναφέρει, πρότεινε στον Vailland να ασχοληθεί με τη χαρακτηριστική. Ο γλύπτης σχολίαζε: «Καταφέραμε παρόλα αυτά να κάνουμε χαρακτηριστικά. Του κίνησε πολύ το ενδιαφέρον και η ασχολία αυτή του έπαιρνε πολύ χρόνο. Κατά κάποιον τρόπο, η αγωνία του μειώθηκε, γιατί το ενδιαφέρον προσανατολίστηκε σε άλλα πράγματα[...]». Βλ. *Costas Coulentianos*, 1997, ό.π., σ. 46.

²²⁷ *Coulentianos: Sculptures*, (κατάλογος έκθεσης) κειμ. R. Vailland, Galerie de France, Παρίσι, 2 - 24 Μαρτίου 1962, σσ. 40-41. Ο Vailland στον πρόλογο για την έκθεση στην Galerie de France με γλαφυρό ύφος παρουσιάζει τον τρόπο δουλειάς του Κουλεντιανού: «Μ' αρέσει που ο Κουλεντιανός γυαλίζει τα αγάλματά του, που σβήνει τα σημάδια ενώσεων ή δεν διατηρεί παρά μόνο ότι αναδεικνύει την ενότητα της σύνθεσης, που τα δουλεύει με τροχούς διαφορετικού πάχους και με υγρά των οποίων έχει μελετήσει και παραλλάξει την σύνθεση, έτσι που το μέταλλο να αποκτήσει την γυαλάδα ή την θαμπάδα που επιθυμεί».

φώς²²⁸. Ήδη από τις αρχές του 1960 απασχολούσε τον καλλιτέχνη η γλυπτική ενταγμένη στο χώρο²²⁹. Ακόμη και τα γλυπτά μικρών διαστάσεων που δημιουργούσε, λόγω των υλικών που χρησιμοποιούσε και της ιδιαίτερης μορφής τους, με τη διάταξη και την εφαρμογή των επιπέδων, «άντεχαν» τη μεγαλύτερη κλίμακα²³⁰. Το γλυπτό *Rod & Ram II* (εικ. 13: παρ. α') είχε δημιουργηθεί αρχικά σε μικρότερες διαστάσεις, υπό τον τίτλο *Rod & Ram I* (εικ. 23: παρ. α').

Σημαντικό ρόλο στην πραγμάτωση των καλλιτεχνικών αναζητήσεων του γλύπτη είχε η γνωριμία του με τον Γάλλο αρχιτέκτονα Pierre Dosse, στο Meillonas Ain. Ο Dosse του έδωσε τη δυνατότητα να ενσωματώσει τις πρώτες γλυπτικές του συνθέσεις στο κολυμβητήριο και το θέατρο της Bourg-en-Bresse (εικ. 24α,β: παρ. α')²³¹. Ο Κουλεντιανός συνεργάστηκε και με άλλους αρχιτέκτονες όπως ο George Cropier, ο Gaston Jaubert, ο George Addor, ο Pierre Genard, ο Rene Egger, ο Yannic Boudard κ.α. εντάσσοντας τη γλυπτική στην αρχιτεκτονική.

Στις αρχές της δεκαετίας του 1960 ο Malraux έθεσε σε ισχύ το νόμο του 1%, ο οποίος είχε ψηφισθεί από το 1936 και είχε ατονήσει. Ο νόμος προέβλεπε το ποσοστό του 1%, επί της συνολικής δαπάνης ενός κτιρίου, να διατίθεται για την καλλιτεχνική διακόσμηση. Η πολιτική του Malraux ευνόησε τους καλλιτέχνες στη Γαλλία να δημιουργήσουν μεγάλα σύγχρονα έργα και να εξοικειώσουν τους πολίτες με τη μοντέρνα τέχνη. Ο Κουλεντιανός τόνιζε ιδιαίτερα τη σημασία που έχει για την αισθητική του ανθρώπου, ως εκπαιδευτική διαδικασία, η παρουσία της σύγχρονης τέχνης σε δημόσιους χώρους²³².

Στα έργα για την αρχιτεκτονική ο γλύπτης ζωντανεύει τα ανάγλυφα και αποφεύγει την εντύπωση της επανάληψης, εναλλάσσοντας το «θετικό» και το «αρνητικό» κάθε μορφής. Τελειοποιεί καλούπια μεγάλων διαστάσεων από πολυεστέρα, τα οποία εκτελεί με βάση ανάγλυφα δουλεμένα από μπρούντζο και σίδηρο²³³ (εικ. 25α,β: παρ. α').

²²⁸ Θεοδωρόπουλος, 13 Ιανουαρίου 1982, ό.π.

²²⁹ Πάρλας, 12 Οκτωβρίου 1974, ό.π.

²³⁰ Καμπουρίδης, 1986, ό.π., σ. 24.

²³¹ Ο Pierre Dosse στην περιγραφή της γνωριμίας του με τον Κουλεντιανό, ανέφερε: «Περνώντας από το εργαστήριο ένα ανοιξιάτικο βράδυ του 1963, βρίσκω τον Roger και τον Κώστα να συζητούν μπροστά σ' ένα φρεσκοτελειωμένο ατσάλινο ανάγλυφο, τετράγωνου σχήματος (0,70 μ). Μας μπαίνει η ιδέα να φτιάξουμε από αυτό το ανάγλυφο ένα "καλούπι", επιχύνοντας την φόρμα του σε μπετόν και, κάνοντας στη συνέχεια πολλά καλούπια, να κατασκευάσουμε έναν τοίχο του οποίου η επιφάνεια θα είναι και η ίδια ανάγλυφη, το έργο ενός γλύπτη ενσωματωμένο στο έργο ενός αρχιτέκτονα». Βλ. *Costas Coulentianos*, 1997, ό.π., σ. 106.

²³² Πάρλας, 12 Οκτωβρίου 1974, ό.π.

²³³ Ντένης Ζαχαρόπουλος, *Κουλεντιανός: Ο τελευταίος ακροβάτης του μοντερνισμού*, (κατάλογος έκθεσης) Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2012, σ. 112.

Η έντονη καλλιτεχνική δραστηριότητα του Κουλεντιανού φαίνεται μέσα από τις πολυάριθμες εκθέσεις που συμμετείχε. Τη δεκαετία του 1960 πραγματοποίησε ατομικές εκθέσεις στη Λυών (Theatre du Huitieme, 1964) και στη Ν. Υόρκη («Bertha Schaeffer», 1964). Συμμετείχε σε ομαδικές εκθέσεις στο Παρίσι («Salon de Mai», 1966, 1967. «Salon de la Jeune Sculpture», 1967, 1968, 1969, 1970. «Claude Bernard», 1967. «Centre Americain», 1969) και στη Ν. Υόρκη («Bertha Schaeffer», 1960, 1961, 1966, 1970). Το 1964 ο Κουλεντιανός εκπροσώπησε²³⁴ την Ελλάδα στην Μπιενάλε της Βενετίας και συμμετείχε με δεκαεννέα έργα. Ένα από τα έργα που παρουσίασε ήταν ο *Κεραυνός*²³⁵ (εικ. 4: παρ. δ').

Το 1965 ο καλλιτέχνης πραγματοποίησε την τρίτη ατομική του έκθεση, στην γκαλερί «Μέρλιν»²³⁶. Η έκθεση άνοιξε στις 11 Μαρτίου και έκλεισε στις 31 του ίδιου μήνα. Ο Κουλεντιανός παρουσίασε δέκα γλυπτικές συνθέσεις σε ορείχαλκο και σίδηρο, δύο φωτογραφίες και μια σύνθεση κολλάζ²³⁷. Η γκαλερί εξέδωσε κατάλογο/φυλλάδιο της έκθεσης, με κείμενο στα γαλλικά του Roger Vailland και πρόσκληση (εικ. 2α, β: παρ. β'). Ενδιαφέρον έχει η λίστα των εκτιθέμενων έργων (εικ. 3: παρ. β'), από την οποία μπορούμε να δούμε τα έργα που παρουσιάστηκαν καθώς και την τιμή πώλησής τους.

Οι φωτογραφίες που εκτέθηκαν (εικ. 2β,β: παρ. α') εικόνιζαν η πρώτη δύο γλυπτά σε υπαίθριο χώρο του θεάτρου της Bourg-en-Bresse και η δεύτερη ένα ενσωματωμένο ανάγλυφο σε κτήριο της πόλης Rillieux. Ο καλλιτέχνης μέσα από τις

²³⁴ Σχετικά με την ελληνική παρουσία στην Μπιενάλε της Βενετίας το 1964 βλ. σχετικά άρθρα: Ε. Γ. Ραυτοπούλου, «Έλληνες καλλιτέχνες στην Μπιενάλε της Βενετίας», *Το Βήμα*, 16 Μαΐου 1964. Τώνης Σπητέρης, «Πέντε Έλληνες καλλιτέχνες θα εκθέσουν εφέτος στην Μπιενάλε της Βενετίας», *Ελευθερία*, 20 Μαρτίου 1964. Τώνης Σπητέρης, «Η ελληνική συμμετοχή στην 32η Biennale di Venezia 1964» *Ελευθερία*, 11 Ιουνίου 1964. Μαρία Παπαδοπούλου, «Η ελληνική παρουσία στην εφετινή Μπιενάλε της Βενετίας», *Έθνος*, 18 Ιουνίου 1964. Άγγελος Προκοπίου, «Η Μπιενάλε», *Η Καθημερινή*, 17 Οκτωβρίου 1964. Ειρήνη Σαββανή, «Κώστας Κουλεντιανός», *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών. Ζωγράφοι-Γλύπτες-Χαράκτες*, τ.2, 16ος-20ος αιώνας, σ. 290. Στην Μπιενάλε Βενετίας 1964 μαζί με τον Κουλεντιανό – παρουσίασε 19 έργα - και τον Ζογγολόπουλο συμμετείχαν ο Σπ. Βασιλείου, ο Νικ. Νικολάου και ο χαράκτης Ν. Βεντούρας. Το ελληνικό περίπτερο σημείωσε μεγάλη επιτυχία. Βλ. «Μεγάλη η επιτυχία του Ελληνικού Περιπτέρου στην Μπιενάλε», *Ελευθερία*, 23 Ιουνίου 1964. Ο Προκοπίου για την Μπιενάλε σχολίασε ότι η επιλογή των γλυπτών ήταν εύστοχη, ενώ των ζωγράφων άστοχη. Οι ζωγράφοι θα έπρεπε να είχαν συμμετάσχει στην Μπιενάλε του 1934 και όχι το 1964 διότι, καλλιτέχνες που δεν θέλουν να έχουν σχέση με το μοντέρνο κίνημα δεν έχουν θέση στην Μπιενάλε. Επίσης, ο Προκοπίου επισήμανε την κακή τοποθέτηση των γλυπτών του Κουλεντιανού, σε έναν σκοτεινό χώρο, περιορίζοντας την θέασή τους. Βλ. Άγγελος Γ. Προκοπίου, «Η Μπιενάλε», *Η Καθημερινή*, 1 Ιανουαρίου 1964.

²³⁵ Για την απόκτηση του έργου από την Εθνική Πινακοθήκη βλ. σ. 92.

²³⁶ Η γκαλερί Μέρλιν άνοιξε το Δεκέμβριο του 1963 με έκθεση γνωστών ξένων καλλιτεχνών και ενός Έλληνα της παρισινής σχολής, με έργα της αφαίρεσης (Hartung, Alechinsky, Singier, Pignon, Soulages, Manessier, Πράσιнос κ.α.). Στους στόχους της γκαλερί ήταν να γνωρίσει ο «έξω» κόσμος τους Έλληνες καλλιτέχνες. Η γκαλερί σταμάτησε τη λειτουργία της το 1967. Βλ. Σκαλτσά Μ., Τσούχλου Δ., ό.π., σ. 38.

²³⁷ «Το χρονικό των εκθέσεων», *Επιθεώρηση Τέχνης*, Απρίλιος - Μάιος 1965, σ. 418.

φωτογραφίες παρουσίαζε στο ελληνικό κοινό το πρόσφατο έργο του και ταυτόχρονα την έμπρακτη αποδοχή του στη Γαλλία.

Ένα από τα γλυπτά που εκτέθηκε στην γκαλερί «Μέρλιν» ήταν το *Mandre et Mane* (εικ. 27: παρ. α'). Η δυναμική κίνηση του έργου αναδεικνύει την οργανική συνέπεια του γλύπτη η οποία ισορροπεί με τη γεωμετρική αφαίρεση της σύνθεσης. Το *Mandre et Mane* όπως και τα ανάγλυφα των εικ. 25α,β (παρ. α') δίνουν την αίσθηση συμπαγών όγκων μετάλλου, ενώ πρόκειται για εφαπτόμενα επίπεδα που άλλοτε δημιουργούν εσοχές και άλλοτε εξοχές. Η πυκνότητα των γλυπτών συντελείται μέσα από τη γεωμετρική κατασκευή και τις τμηματισμένες επιφάνειες.

Η έκθεση συμπεριελάμβανε και έργα σε *papiers collés*²³⁸ (ολοκληρωμένη παρουσίαση των έργων σε *papiers collés* στη σ. 74) για την ποιητική συλλογή *Στέρνα* του Σεφέρη²³⁹. Ο Κουλεντιανός δημιούργησε τα σχέδια (εικ. 28α,β: παρ. α')²⁴⁰ το 1949 και τα έστειλε στον ποιητή το 1952· έτσι, γνωρίστηκαν και έγιναν φίλοι. Η έκδοση της ποιητικής συλλογής πραγματοποιήθηκε πολλά χρόνια αργότερα, το 1975, από τις εκδόσεις «Θεμέλιο» σε συνεργασία με τον Μίμη Δεσποτίδη. Τα κείμενα ήταν χειρόγραφα του ίδιου του Σεφέρη και τα σχέδια σε σμίκρυνση. Ο Κουλεντιανός είχε ετοιμάσει πολλά σχέδια για την εικονογράφηση έργων του Σολωμού και του Καβάφη, χωρίς όμως να υλοποιηθούν²⁴¹.

²³⁸ Στον κατάλογο των εκτιθέμενων έργων αναγράφεται: «Papiers collés για τη στέρνα του Σεφέρη 1950». Γνωρίζουμε ότι τα πρώτα σχέδια για την ποιητική συλλογή του Σεφέρη τα είχε δημιουργήσει το 1949 – πρόκειται για τα σχέδια που βρίσκονται στη συλλογή του ΜΜΣΤ - και το 1952 ο Κουλεντιανός δημιουργεί ίδια σχέδια και τα στέλνει στον ποιητή. Η αναφορά, σύμφωνα με τον κατάλογο, ότι εκτέθηκαν έργα σε *papiers collés* για την ποιητική συλλογή σημαίνει είτε τη δημιουργία νέων έργων σε *papiers collés* το 1950 – τα οποία δεν γνωρίζουμε - πάνω σε σχέδια του 1949 είτε τα σχέδια που πραγματοποίησε το 1949 είναι μικτής τεχνικής (χρήση της τεχνικής του *papiers collés*, σχεδίου και χρώματος). Σε κάθε περίπτωση αναδεικνύεται πάλι το ζήτημα των τεχνικών που χρησιμοποιούσε ο καλλιτέχνης (βλ. σ. 47) για τη δημιουργία έργων σε χαρτί. Μία μελέτη αποκλειστικά επικεντρωμένη στα έργα σε χαρτί του γλύπτη θα ξεκαθάριζε τις τυχόν συγχύσεις που έχουν δημιουργηθεί.

²³⁹ Το 1981 πραγματοποιήθηκε έκθεση-αφιέρωμα, στο Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, για το Σεφέρη με τη συμμετοχή πολλών καλλιτεχνών που εικονογράφησαν έργα του ποιητή. Στην έκθεση συμμετείχε και ο Κουλεντιανός. Βλ. Πέγκυ Κουνενάκη, «Ζωγραφική εικονογραφήσεις του Σεφέρη», Ταχυδρόμος, 5 Νοεμβρίου 1981.

²⁴⁰ Πρόκειται για τα σχέδια του 1949, που ανήκουν στη συλλογή του ΜΜΣΤ. Τα σχέδια φέρουν ιδιόχειρη υπογραφή του καλλιτέχνη, τη χρονολογία 1949 και τη φράση «σχέδια για τη “Στέρνα” του Σεφέρη».

²⁴¹ Κατημερτζή, 13 Ιανουαρίου 1982, ό.π.

Οι αρχές του κονστρουκτιβισμού στα «Βιδωτά γλυπτά». Οι ατομικές εκθέσεις του καλλιτέχνη στον ελληνικό χώρο τη δεκαετία του '70.

Οι εναλλαγές και οι διακυμάνσεις στη ζωή του Κουλεντιανού λειτουργούσαν αναζωογονητικά στο καλλιτεχνικό του έργο. Το 1965 σε ηλικία πενήντα οκτώ ετών πεθαίνει στο Meillonas ο Roger Vailland. Μεταξύ του Κουλεντιανού και του Vailland δημιουργήθηκε μια δυνατή φιλία, με συζητήσεις και ανταλλαγή απόψεων²⁴². Ο Κουλεντιανός βίωσε την τελευταία και δύσκολη περίοδο της ζωής του Vailland. Τη νύχτα του θανάτου τού συγγραφέα ο Κουλεντιανός και ο ποιητής Claude Roy ήταν εκεί²⁴³. Το επόμενο έτος (1966) ο γλύπτης εγκαταλείπει την πόλη στην οποία ξεπρόβαλε το προσωπικό καλλιτεχνικό του ύφος, για να χτίσει το εργαστήρι και το σπίτι του στο Chavannes-sur-Reyssouze²⁴⁴ (Ain) (εικ. 29α,β: παρ. α')²⁴⁵.

Οι συνεχείς διερευνήσεις του Κουλεντιανού σχετικά με τις έννοιες του χώρου, της ύλης και του φωτός τον οδήγησαν στην συναρμογή του μετάλλου (σίδηρος, ατσάλι) με τη χρήση μπουλονιών. Οι κονστρουκτιβιστικές²⁴⁶ κατασκευές του γλύπτη είναι αποτέλεσμα και του διαλόγου, που ήδη είχε ξεκινήσει ο Κουλεντιανός, για την συλλειτουργία της γλυπτικής με την αρχιτεκτονική. Τα βιδωτά γλυπτά, τα οποία άρχισε να δημιουργεί το 1969, αποτελούν έναν από τους χαρακτηριστικότερους αναβαθμούς της καλλιτεχνικής πορείας του γλύπτη²⁴⁷.

²⁴² Ο Vailland είχε αναπτύξει πολιτικό λόγο στη Γαλλία, με αρκετές διαφωνίες στους κόλπους της αριστεράς, ιδίως μετά το 1956. Οι συζητήσεις του με τον γλύπτη πολλές φορές κατέληγαν στην πολιτική με το δίλημμα του Vailland εάν ο Κουλεντιανός είναι κομμουνιστής. Βλ. *Costas Coulentianos*, ό.π., σ. 46.

²⁴³ Σημειώσεις του Roger Vailland N°3, ό.π., σ. 191.

²⁴⁴ Το σπίτι του Κουλεντιανού στο Chavannes-sur-Reyssouze γίνεται πέρασμα για όλους τους Έλληνες φίλους του Παρισιού που ταξιδεύουν με το αυτοκίνητό τους. Βρίσκουν πάντα ευκαιρία να μείνουν στο σπίτι του γλύπτη και να ξεκουραστούν. Ο Παπαϊωάννου, ο Κανδύλης, ο Ξύδης, ο Αξελός ακόμη και ο Jacques Lacarriere επισκέπτονταν τον Κουλεντιανό. Βλ. Αδαμοπούλου, ό.π., 29 Σεπτεμβρίου 2012.

²⁴⁵ Χρήστος Κωνσταντόπουλος, «Για τον Κώστα Κουλεντιανό», *The Art*, τεύχ. 23, Σεπτ-Οκτ. 1995, σ. 260.

²⁴⁶ Το καλλιτεχνικό κίνημα του κονστρουκτιβισμού εμφανίστηκε στα 1914 από μια ομάδα καλλιτεχνών στη Μόσχα. Καλλιτέχνες όπως ο Vladimir Tatlin (1885-1953), ο Kasimir Malevich (1879-1935), ο Naum Gabo (1890-1977) κ.α. προσπάθησαν να εφαρμόσουν τις τεχνικές μεθόδους της μηχανικής στην κατασκευή γλυπτών και τα αντικείμενα που δημιουργήθηκαν με αυτόν τον τρόπο ονομάστηκαν «κατασκευές». Οι αρχές του κονστρουκτιβισμού εντοπίζονται στην αξία της ιδιαίτερης ποιότητας του κάθε υλικού και της ένταξής του στον «πραγματικό χώρο», στην κατασκευαστική/μηχανική δομή των συνθέσεων και την αρμονία τους ως έργα αλλά και ως σύνολα μέσα στο χώρο τους. Ο κονστρουκτιβισμός συνδέθηκε με το Bauhaus και είχαν σχεδόν ταυτόσημα ιδεώδη: «Τελικός σκοπός των τεχνών είναι το τέλει οικοδόμημα [...] Αρχιτέκτονες, ζωγράφοι και γλύπτες πρέπει να αναγνωρίσουν για άλλη μια φορά το σύνθετο χαρακτήρα που έχει ένα οικοδόμημα σαν ολότητα [...]». Βλ. Herbert Bayer, Walter Gropius, Ise Gropius, *The Bauhaus 1919-1928*, Νέα Υόρκη, Λονδίνο 1939, σ. 18.

²⁴⁷ Σαββανή, 1999, ό.π., σ. 288.

Τα βιδωτά γλυπτά των αρχών της δεκαετίας του 1970 είναι έργα μικρών διαστάσεων. Με τα γλυπτά αυτά ο Κουλεντιανός πειραματίζεται σε ένα νέο πλαίσιο γλυπτικής αφαίρεσης, εκείνο της κατασκευής. Μπορεί να απομακρύνεται από τη ζωτική φόρμα διατηρεί όμως, μέσα από την πληρέστερη απλότητα, την εκφραστικότητα²⁴⁸. Συναρμολογεί με βίδες μεταλλικά ελάσματα προσπαθώντας να αναδείξει την πλαστικότητα και την κίνηση. Σε ορισμένες περιπτώσεις μάλιστα τα επιχρωματίζει.

Το χρώμα στα γλυπτά του Κουλεντιανού είχε δύο σκοπούς, ο ένας να προστατεύει το μέταλλο και ο άλλος να τους δίνει μεγαλύτερη ακρίβεια στο χώρο και στην «κίνησή» τους²⁴⁹. Ο καλλιτέχνης στην επιχρωμάτιση των γλυπτών χρησιμοποιεί συνήθως το μαύρο χρώμα, το οποίο εξουδετερώνει²⁵⁰ τις παραλλαγές του φωτός και αναδεικνύεται περισσότερο η ύλη και η μηχανική σύνθεση/διάρθρωση του έργου. Το κόκκινο χρώμα μολονότι προσδίδει μεγαλύτερη εκφραστικότητα στις γλυπτικές συνθέσεις του Κουλεντιανού ο ίδιος δεν το αξιοποιούσε συχνά, παρά μόνο σε λίγα έργα (εικ. 30: παρ. α').

Στο Παρίσι το 1971 στην «Galerie Noella Gest» φιλοξενήθηκε μια οργανωμένη προσπάθεια για την προβολή και τη διάδοση έργων μοντέρνα τέχνης. Στην έκθεση μεταξύ άλλων ξένων σημαντικών καλλιτεχνών – 35 καλλιτέχνες από 17 χώρες - συμμετείχαν ο Κουλεντιανός, ο Γαΐτης, ο Φιλόλαος και η Γαβριέλλα Σίμοσι.

Ο καλλιτέχνης επέστρεψε στην Ελλάδα, ύστερα από εννέα χρόνια απουσίας, για να παρουσιάσει το έργο του, το 1974, στην «Αίθουσα Τέχνης Αθηνών»²⁵¹, από τις 11 Οκτωβρίου έως τις 3 Νοεμβρίου. Η απουσία του γλύπτη από τον ελληνικό χώρο οφειλόταν στην ταραγμένη πολιτική κατάσταση – Δικτατορία Συνταγματαρχών -, στην οποία είχε βρεθεί η χώρα²⁵².

Ο γλύπτης είχε διαρκή παρουσία στην «Αίθουσα Τέχνης Αθηνών», μέσα από τη συμμετοχή του σε ομαδικές εκθέσεις (βλ. παρ. ε') που διοργάνωνε η γκαλερί. Το 1963 έτος έναρξης λειτουργίας της «Αίθουσας Τέχνης Αθηνών» ο Κουλεντιανός

²⁴⁸ Ξύδης, τ. Β', 1976, ό.π., σ. 112.

²⁴⁹ Καμπουρίδης, 1986, ό.π., σ. 24.

²⁵⁰ Κατερίνα Καφοπούλου, «Κουλεντιανός», *Εικαστικά*, τχ. 4, Απρίλιος 1982, σ. 11.

²⁵¹ Η «Αίθουσα Τέχνης Αθηνών-Χίλτον» εγκαινιάστηκε τον Απρίλιο του 1963 και στεγαζόταν στο ισόγειο του πολυτελούς ξενοδοχείου Χίλτον. Ιδρύτρια της αίθουσας υπήρξε η κόρη του ζωγράφου Π. Βυζάντιου Μαριλένα Λιακοπούλου. Η Λιακοπούλου υποστήριζε τους νέους καλλιτέχνες και είχε θεσπίσει το ετήσιο βραβείο «Ο Βυζάντιος και οι νέοι», με «έπαθλο» στον νικητή μια πρώτη ατομική έκθεση στην γκαλερί της. Η Αίθουσα Τέχνης Αθηνών διέκοψε τη λειτουργία της για ένα μικρό διάστημα κατά τη διάρκεια της δικτατορίας. Το 1973, εγκαινιάστηκε ο ιδιόκτητος πλέον χώρος στην οδό Γλύκωνος 4.

²⁵² Κώστας Πάρλας, «Κώστα Κουλεντιανός», *Το Βήμα*, 12 Οκτωβρίου 1974.

συμμετείχε στην έκθεση των εγκαινίων²⁵³ της αίθουσας μαζί με το ζωγράφο Γ. Μόραλη και τους γλύπτες Α. Απέργη, Γ. Ζογγολόπουλο, Χ. Καπράλο, Κ. Λουκόπουλο, Α. Λυμπεράκη και Γ. Παππά²⁵⁴. Η «Αίθουσα Τέχνης Αθηνών» προσπαθούσε με τις εκθέσεις που διοργάνωνε να «μυθήσει» το ελληνικό κοινό στη σύγχρονη τέχνη και συνέβαλε ουσιαστικά στη διερεύνηση του εικαστικού ορίζοντα στην Ελλάδα²⁵⁵.

Ο τίτλος της έκθεσης ήταν *Κουλεντιανός: «Γλυπτική-Tapisserie-Σχέδια»* (εικ. 4 α, β: παρ. β') και παρουσιάστηκαν έργα τα οποία είχαν φιλοτεχνηθεί από το 1967 και μετά²⁵⁶. Τον κατάλογο της έκθεσης προλόγιζε ο Ξύδης και ο Γάλλος ποιητής, συγγραφέας και δημοσιογράφος Claude Roy²⁵⁷.

Τα μικρών διαστάσεων έργα του Κουλεντιανού που παρουσίασε στην «Αίθουσα Τέχνης Αθηνών», με τις βιδωτές λάμες (εικ. 31α,β: παρ. α'), θυμίζουν στην τεχνική τις περίτεχνες πανοπλίες (εικ. 32: παρ. α')²⁵⁸ του μεσαίωνα. Μόνο που αυτές περιγράφουν σαν κέλυφος το σώμα, ενώ οι κατασκευές του Κουλεντιανού είναι το ίδιο το σώμα, καθώς με τις αναλογίες και τις συναρτήσεις επιπέδων αναπλάθουν τον όγκο του μέσα στο χώρο που κυκλοφορεί γύρω τους²⁵⁹.

Με τα βιδωτά γλυπτά ο Κουλεντιανός χρησιμοποιεί λάμες από ατσάλι, σίδηρο ή μπρούντζο και αντί να συγκολλά τις συνθέσεις του διπλώνει το μέταλλο χωρίς να αλλοιώνει την ύλη του και τη συνθέτει με βίδες (εικ. 33α,β: παρ. α')²⁶⁰. Η απλότητα δηλώνεται πλέον όχι μόνο μέσα από τη φόρμα αλλά και από την τεχνική.

Στην «Αίθουσα Τέχνης Αθηνών» για πρώτη φορά παρουσιάστηκαν και οι ταπισερί (εικ. 34: παρ. α')²⁶¹ που είχε δημιουργήσει ο καλλιτέχνης. Η πρώτη επαφή του Κουλεντιανού με τα υφαντά χρονολογείται το 1967 σε συνεργασία – στην ύφανση – με τη σύντροφό του Marie-Therese Jacquet, η οποία είχε σπουδάσει στη σχολή υφαντικής Ecole Nationale des Arts Decoratifs d'Aubusson. Τότε ανακαλύπτει και

²⁵³ Μιχάλης Κωνσταντόπουλος, «Εκθέσεις», *Απογευματινή*, 10 Μαΐου 1963.

²⁵⁴ «Εγκαινιάζεται το βράδυ η γκαλερί "Χίλτον"», *Μεσημβρινή*, 29 Απριλίου 1963. Από τους γλύπτες που συμμετείχαν μόνο ο Καπράλος και ο Παππάς πήραν μέρος με παραστατικά έργα, ενώ οι υπόλοιποι, ο Ζογγολόπουλος, ο Κουλεντιανός, ο Λουκόπουλος και η Λυμπεράκη παρουσίασαν αφηρημένα. Βλ. Σαρακατσιάνου, ό.π., σ. 172.

²⁵⁵ *Τα Νέα της Τέχνης*, Νο 133, Ιανουάριος 2005, σ. 14.

²⁵⁶ *Κουλεντιανός: Γλυπτική-Tapisserie-Σχέδια*, ό.π.

²⁵⁷ Ο Claude Roy (1915-1997) ήταν Γάλλος ποιητής και δοκιμιογράφος.

²⁵⁸ Το έργο της εικόνας 32 (παρ. α') δεν γνωρίζουμε αν παρουσιάστηκε στην έκθεση. Το εντάσσουμε όμως για να αναδείξουμε συνολικότερα την καλλιτεχνική παραγωγή του Κουλεντιανού τη συγκεκριμένη περίοδο αλλά και για λόγους ευκρινέστερης εικόνας.

²⁵⁹ *Κουλεντιανός: Γλυπτική-Tapisserie-Σχέδια*, ό.π., σ. 2.

²⁶⁰ Η παρουσίαση των έργων στις εικόνες 33α,β (παρ. α') εντάσσεται στο πλαίσιο παρουσίασης της εικόνας 32.

²⁶¹ Το έργο της εικόνας 34 (παρ. α') είναι το μοναδικό υφαντό που γνωρίζουμε ότι παρουσιάστηκε στην έκθεση.

γοητεύεται από τη «πολυσυνδυαστική» δυνατότητα της «Νέας Διακοσμητικότητας» (Pattern and Decoration» P/D) και ασχολείται με την κατασκευή χρηστικών/διακοσμητικών αντικειμένων²⁶².

Το 1968 ο Κουλεντιανός μπόρεσε να στήσει στο εργαστήριό του, με τα ίδια του τα χέρια, έναν όρθιο αργαλειό²⁶³. Έκθεση με τα πρώτα υφαντά του γλύπτη είχε πραγματοποιηθεί το 1972 στην γκαλερί «La Deumer»²⁶⁴, στο Παρίσι²⁶⁵.

Ο Claude Roy, περιγράφοντας τη σχέση του Κουλεντιανού με τα υφαντά, παρατηρούσε: «[...] Όταν έμαθε πέρα ως πέρα τα φυσικά και τις δυνατότητες του μαλλιού, έγινε εκείνο που είχε συμβεί και όταν κατέκτησε τη μεταλλουργία: Αρνήθηκε να μεταχειρισθεί και να εκμεταλλευτεί σπάταλα όλα όσα ήξερε, αλλά έβαλε για κανόνα της δουλειάς του τη λιτότητα [...]»²⁶⁶. Ο Κουλεντιανός μαγνητιζόταν από τα τραχιά υλικά τα οποία έπρεπε να «κατακτήσει» μέσα από την αντιπαράθεσή του με την ύλη²⁶⁷. Η παρέκκλιση της γλυπτικής προς την κατεύθυνση του υφαντού πληρώνει την ανάγκη του καλλιτέχνη για την επαφή του με τις πρωταρχικές ύλες²⁶⁸. Ουσιαστικά ο Κουλεντιανός τελεί μια ακόμη κατάκτηση σε ένα υλικό που βρίσκεται στον αντίποδα της υφής του μετάλλου, το ύφασμα.

Τα πρότυπα που εντοπίζει κάποιος στα χαρακτηριστικά και στα υφαντά του Κουλεντιανού αντανakλούν μορφές της γλυπτικής του²⁶⁹. Το σχέδιο του υφαντού στην εικ. 35 (παρ. α') αποτελεί τη δισδιάστατη απόδοση γλυπτών όπως *Ο τελευταίος ακροβάτης* (εικ. 12: παρ. α'). Η πρόθεση του γλύπτη για την κατασκευή υφαντών μπορεί να εντοπιστεί γύρω στα 1950 με τη δημιουργία ένθετων κολλημένων χαρτονιών (εικ. 36α,β & 37α,β: παρ. α')²⁷⁰. Το πολυεπίπεδο έργο του γλύπτη έχει ως συνεκτική αρχή τη ζωτικότητα – εννοούμε ότι ένα έργο μπορεί να περιέχει μια εγγενή δύναμη ανεξάρτητα από το αντικείμενο που παριστάνει - και την εκφραστική δύναμη των παραβαλλόμενων επιπέδων και των εντατικών γραμμών (εικ. 38: παρ. α').

Με τα υφαντά όπως και με τα ανάγλυφα, είτε είναι από τσιμέντο είτε από μέταλλο, ο Κουλεντιανός σύντομα εντάσσεται πλήρως στην ανόργανη αφαίρεση (εικ. 39: παρ.

²⁶² Αγνή Ντέρου, «Κώστας Κουλεντιανός (1918-1995)», *The Art Magazine*, τχ. 19, Σεπτ. - Οκτ. 1995, σ. 13.

²⁶³ *Κουλεντιανός: Γλυπτά*, (κατάλογος έκθεσης) κείμενα Jean Luc Epivent, Αίθουσα Τέχνης Μέδουσα, 13 Ιανουαρίου - 6 Φεβρουαρίου 1982, σ. 25.

²⁶⁴ «Κ. Κουλεντιανός, Δημήτρης Μυταράς εκθέτουν στο εξωτερικό», *Το Βήμα*, 9 Νοεμβρίου 1972.

²⁶⁵ Claude Roy, *Rythmos, tapisseries et sculptures de Costa Coulentianos*, (κατάλογος έκθεσης) La Demeure, Παρίσι 1972.

²⁶⁶ *Κουλεντιανός: Γλυπτική-Tapisserie-Σχέδια*, ό.π., σ. 6.

²⁶⁷ Ντέρου, ό.π., σ. 13.

²⁶⁸ Ντιάνα Αντωννάκου, «Εκθέσεις», *Ημερησία*, 12 Νοεμβρίου 1974.

²⁶⁹ Καφοπούλου, ό.π., σ. 11.

²⁷⁰ Καζάζη, ό.π., σ. 165.

α'). Το παιχνίδι των καθαρών σχημάτων με σειρές συμμετρικά ή ασύμμετρα επαναλαμβανόμενες αποτελεί χαρακτηριστικό στοιχείο των υφαντών αλλά και των ανάγλυφων²⁷¹.

Ο γλύπτης στη διάρκεια της παραγωγικής δεκαετίας του 1970 δίδαξε στην Ecole des Arts Decoratifs (Σχολή Διακοσμητικών Τεχνών), στο Παρίσι, από το 1977 μέχρι το 1984²⁷², όπου οργάνωσε εργαστήριο γλυπτικής σε μέταλλο, και στη συνέχεια από το 1979 μέχρι το 1980 δίδαξε στην École des Beaux-Arts (Σχολή Καλών Τεχνών), στη Μασσαλία²⁷³.

Το 1971 στη Γενεύη της Ελβετίας εκδόθηκε το βιβλίο του Οδυσσέα Ελύτη με το ποίημα *Ο θάνατος και η ανάσταση του Κωνσταντίνου Παλαιολόγου*, με έντυπα σχέδια του Κουλεντιανού. Τα γράμματα του κειμένου ήταν μεταξοτυπία κομμένα ένα-ένα με ψαλίδι²⁷⁴ (εικ. 5: παρ. β'). Το βιβλίο αποτελούσε μια πολυτελή έκδοση εκατόν έντεκα αντιτύπων εκ των οποίων τα έντεκα εκτός εμπορίου²⁷⁵.

Η σχέση του Κουλεντιανού με τους ποιητές δεν ήταν συμπτωματική. Τα γλυπτά του δεν ήταν αποτέλεσμα ορθολογικών διεργασιών, σύμφωνα με πρότυπα και τάσεις της εποχής. Το μέταλλο χρησιμοποιήθηκε από τον γλύπτη όπως χρησιμοποιεί ο ποιητής το χαρτί, ως αντικείμενο αντιπαράθεσης τη στιγμή που «καταγράφει» τη ψυχή και την αίσθησή του. Ο καλλιτέχνης πριν ξεκινήσει ένα γλυπτό δεν είχε κάποιο προσχέδιο ή κάποιο μοντέλο, πραγματικό ή φανταστικό. Οι μνήμες και η διάθεση του τον προκαλούσαν να δημιουργήσει. Μονάχα στο ολοκληρωμένο έργο θα φανερωθεί στην ολότητά του το σχέδιο, τότε θα αποκαλυφθεί το σχέδιο και στον ίδιο τον Κουλεντιανό²⁷⁶.

Στη δεκαετία του 1970 ο Κουλεντιανός δημιούργησε πολλές γλυπτικές συνθέσεις για δημόσιους χώρους στην περιφέρεια της Γαλλίας. Ένα από τα πρώτα μεγάλα βιδωτά γλυπτά του Κουλεντιανού τοποθετήθηκε στη Νότια Γαλλία στο λιμάνι της

²⁷¹ Ξύδης, τ. Β', 1976, ό.π., σ. 110.

²⁷² Στους εκδοθέντες καταλόγους των εκθέσεων του Κουλεντιανού αναγράφεται λανθασμένα ότι ο γλύπτης δίδαξε στην Ecole des Arts Decoratifs τα έτη 1975-1976. Στη μελέτη μου για την εργασία οι χρονολογίες που φαίνονταν ότι ο γλύπτης δίδαξε στη Σχολή δε συνέπιπταν με τις χρονολογίες κάποιων καλλιτεχνών που σπούδασαν εκεί, δίπλα στον Κουλεντιανό. Μετά από επικοινωνία με τη βιβλιοθήκη/αρχείο της Σχολής με βεβαίωσαν ότι στην Ecole des Arts Decoratifs δίδαξε από το 1977 μέχρι το 1984. Η υπεύθυνη της βιβλιοθήκης και του αρχείου της σχολής μάς πληροφόρησε ότι ο γλύπτης είναι καταγεγραμμένος με το όνομα Coske Coulentianos.

²⁷³ Σαββανή, 1999, ό.π., σ. 290.

²⁷⁴ Κατημερτζή, 13 Ιανουαρίου 1982, ό.π.

²⁷⁵ Το βιβλίο παρουσιάστηκε τον Ιούνιο του 1973 στην αίθουσα τέχνης του βιβλιοπωλείου «Στροφή». «Χρονικό '73», *Καλλιτεχνική πνευματική ζωή*, τ. 4, 1973, σ. 118.

²⁷⁶ *Coulentianos: Sculptures*, ό.π., σ. 35.

πόλης Barcares²⁷⁷ (εικ. 40: παρ. α'), σε μια υπαίθρια γλυπτοθήκη. Στο Port-Barcares είναι τοποθετημένο και γλυπτό του Γιάννη Γαϊτή. Η σύνθεση του Κουλεντιανού βαμμένη με κόκκινο χρώμα δίνει μεγαλύτερο όγκο στη σύνθεση και το φωτίζει, τονίζοντας κάθε γωνία του γλυπτού.

Ο Ξύδης παρατηρούσε²⁷⁸ ότι τα μεγάλα γλυπτά του καλλιτέχνη θυμίζουν τα «Stabiles»²⁷⁹ του Alexander Calder (1898-1976). Η διαφορά εντοπίζεται στην πλαστικότητα των «Stabiles» η οποία επιτυγχάνεται με τα τόξα και τις καμπύλες γραμμές που «εφαρμόζει» στο μέταλλο ο Αμερικανός γλύπτης. Αντίθετα ο Κουλεντιανός δεν ενδιαφέρεται να αναδείξει την πλαστικότητα του υλικού του αλλά με τη διάταξη των μεταλλικών επιπέδων και την ένταση των δυναμικών και οξείων γραμμών θέλει να τονίσει περισσότερο το «χαρακτήρα» της ύλης και την εκφραστική της δύναμη (εικ. 41: παρ. α').

Το 1970 τοποθετήθηκε στην Πλατεία Λαμπράκη στην Μπολόνια της Ιταλίας το γλυπτό *Αθλητής* (εικ. 42: παρ. α'). Ο *Αθλητής* δημιουργήθηκε το 1963 και αποτελεί ένα γλυπτό με σαφείς αναφορές στην παραστατική γραφή του Κουλεντιανού. Η δημιουργία του γλυπτού της Μπολόνια αποτέλεσε για τον καλλιτέχνη, όπως ο ίδιος είχε σχολιάσει, μια στιγμή ξεσπάσματος, μετά την επιστροφή του από μια Μπιενάλε στη Βενετία (1964), από τον κορεσμό της αφηρημένης γραφής²⁸⁰. Ο Jean Luc Epivent θεωρούσε ότι η δημιουργία του *Αθλητή* υπήρξε για τον καλλιτέχνη μια άσκηση ελέγχου της μαστοριάς του²⁸¹, με εντυπωσιακό αποτέλεσμα.

Η μεγάλη παραγωγή μνημειακών γλυπτών για υπαίθριους και δημόσιους χώρους, τη δεκαετία του 1970, έδωσε τη δυνατότητα στον γλύπτη να εφαρμόσει τις ιδέες του και να διαπραγματευτεί τη σχέση ύλης – χώρου – φωτός. Το επόμενο βήμα στην εξέλιξη της μνημειακή γλυπτικής ήταν η επιθυμία του Κουλεντιανού να μπορέσει να

²⁷⁷ Το Port-Barcares, το οποίο βρίσκεται στα ανατολικά Πυρηναία, είναι θέρετρο και λιμάνι της πόλης Barcares και έχει σχεδιαστεί από τον αρχιτέκτονα Γιώργο Κανδύλη. Το παραθαλάσσιο θέρετρο δημιουργήθηκε τη δεκαετία του 1960. Από το 1969 δημιουργείται μια σύγχρονη συλλογή μνημειακών έργων τέχνης από σημαντικούς καλλιτέχνες.

²⁷⁸ Ξύδης, τ. Β', 1976, ό.π., σ. 111.

²⁷⁹ Η ονομασία "Stabiles" αφορά συγκεκριμένα μνημειακά έργα του Calder φτιαγμένα από βαριές μεταλλικές πλάκες, βαμμένες μαύρες ή κόκκινες. Τα γιγάντια "stabiles" των δεκαετιών '60 και '70 συχνά αναπαριστούν φανταστικά πτηνά, δεινοσαύρους και άλλα τερατώδη πλάσματα. Ο όρος «Stabiles» επινοήθηκε από τον Jean Agr, το 1931, με σκοπό να διαχωρίσει έργα του Calder που δεν ήταν «mobiles».

²⁸⁰ Θεοδωρόπουλος, 13 Ιανουαρίου 1982, ό.π.

²⁸¹ Κουλεντιανός: *Γλυπτά*, (κατάλογος έκθεσης) κείμενα Jean Luc Epivent, Αίθουσα Τέχνης Μέδουσα, 13 Ιανουαρίου - 6 Φεβρουαρίου 1982.

δημιουργήσει ένα αρχιτεκτονικό-γλυπτικό μνημείο, όπου οι θεατές θα μπορούσαν να κυκλοφορούν μέσα σε αυτό²⁸².

Το Γαλλικό Ινστιτούτο Θεσσαλονίκης²⁸³ φιλοξένησε το 1975, από τις 10 μέχρι τις 28 Φεβρουαρίου, την ατομική έκθεση²⁸⁴ του Κουλεντιανού, με έργα γλυπτικής και ταπισερί²⁸⁵. Η παρουσίαση των έργων κινήθηκε στο πλαίσιο της προηγούμενης έκθεσης στην «Αίθουσα Τέχνης Αθηνών». Τα επόμενα έτη ο γλύπτης ανέδειξε τις δημιουργίες του στη Γαλλία με ατομικές εκθέσεις («Galerie Noella Gest», Saint-Remy-de-Provence: 1975. «Maison de la Culture», Amiens: 1977. «Interbureau», Lyon: 1980. Aix-en-Provence: 1980) και ομαδικές («Galerie Noella Gest», Saint-Remy-de-Provence: 1971, 1972), στην Αυστραλία και τη Νέα Ζηλανδία (1973). Ο Κουλεντιανός συμμετείχε σε πολυάριθμες εκθέσεις ιδιαίτερα το διάστημα 1974-1978, σε διάφορες χώρες.

²⁸² Μπία Παπαδοπούλου, «Κώστας Κουλεντιανός: Αρχιτεκτονική γλυπτική», *La mia casa*, Νοέμβριος 1991, σ. 43.

²⁸³ Τα δύο γαλλικά ινστιτούτα, της Αθήνας και της Θεσσαλονίκης, όπως το αγγλικό και το αμερικανικό, είχαν σημαντικό ρόλο στα πολιτιστικά γεγονότα της Ελλάδας. Ιδιαίτερα την περίοδο του Εμφυλίου έως τις αρχές της δεκαετίας του '50 κάλυπταν σημαντικό μέρος των εκθεσιακών λειτουργιών. Βλ. Σκαλτσά Μ. – Τσούχλου Δ., ό.π., σ. 42.

²⁸⁴ Η έκθεση στο Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών δεν καταγράφεται στο σύνολο των βιβλίων και καταλόγων που αναφέρονται στον Κουλεντιανό.

²⁸⁵ *Κουλεντιανός: γλυπτική-tapisserie* (κατάλογος έκθεσης), Γαλλικό Ινστιτούτο Θεσσαλονίκης, 1975.

Η «Νέα Γενιά» έργων του Κουλεντιανού. Η εκθεσιακή παρουσία του γλύπτη στην Ελλάδα (1980-1995).

Η καλλιτεχνική πορεία του Κουλεντιανού όπως και η ζωή του υπαγορευόταν από σύνθετες καταστάσεις και διαθέσεις, οι οποίες ορίζονταν από τις μνήμες του, τα έργα που δημιουργούσε, τις φιλίες, τους έρωτες και τις αγωνίες του. Όλα τον διαπερνούσαν και γίνονταν το βίωμά του και η γραφή του έργου του. Ο Κουλεντιανός δεν υπήρξε άνθρωπος του μουσείου, των βιβλίων και της εναγώνιας παρακολούθησης των τελευταίων τάσεων της τέχνης²⁸⁶.

Ο βασικός προβληματισμός του γλύπτη ήταν πως θα αντιπαρατεθεί στην ύλη και πως θα την «αναδημιουργήσει». Η αγωνία του για δημιουργία τον βοήθησε ώστε να μην παγιδευτεί σε φορμαλισμούς²⁸⁷ αλλά να εξελίσσεται μέσα από το υλικό που είχε στα χέρια του. Η καλλιτεχνική σκέψη του Κουλεντιανού ωθούταν και εμπνεόταν²⁸⁸ από τους «Κούρους» και τις μετώπες των ναών της Αρχαϊκής περιόδου. Δεν ενδιαφερόταν για το τέλειο και το όμορφο της Κλασικής τέχνης, αλλά για την πρωτεϊκή σχέση της γλυπτικής με τον τεχνίτη και κατ' επέκταση την αναζήτηση του ανθρώπου στην ύλη²⁸⁹.

Ο καλλιτέχνης από κάποια εσωτερική παρόρμηση, από μια ασύνειδη ορμή προσηλώθηκε σε αρχέτυπα θέματα, όπως η ξαπλωμένη μορφή και η γυναικεία, και τα συνδύασε με το ενδιαφέρον για τους «μυστικούς τρόπους της φύσης». Στη γλυπτική εξέλιξη του Κουλεντιανού δύο δυνάμεις ενεργούν, η ζωτική και η μυθική. Από τη ζωτική πηγή δημιουργίας προέρχονται: ο δυναμικός ρυθμός, η μορφική συνοχή, η δημιουργία μια ακέραιης μάζας μέσα σε έναν πραγματικό χώρο. Από τη μυθική πηγή κατάγεται ο «μαγικός χαρακτήρας» που έχουν οι συνθέσεις του και συνδέεται με την τέχνη του παρελθόντος²⁹⁰.

Στο διάστημα 1979-1980 που ο Κουλεντιανός δίδασκε στην Ecole des Beaux-Arts της Μασσαλίας μετεγκαταστάθηκε στο Plan d'Orgon (Bouches-du-Rhone), όπου για μια ακόμη φορά έφτιαξε μόνος του το ατελιέ του. Η Νότια Γαλλία και γενικότερα το φως της Μεσογείου πάντα ασκούσε έλξη στον γλύπτη, για τη δυνατότητα που είχε

²⁸⁶ Ξύδης, τ. Β', 1976, ό.π., σ. 111.

²⁸⁷ Καμπουρίδης, 1986, ό.π., σ. 23.

²⁸⁸ Το 1955, στη διάρκεια της επιστροφής του Κουλεντιανού στην Ελλάδα, πραγματοποιήθηκε η όσμωση ανάμεσα στις εικαστικές αναζητήσεις του, τις συναντήσεις του με άλλους καλλιτέχνες και την αρχαϊκή γλυπτική που ανακάλυψε ξανά και η οποία δρά επάνω του καταλυτικά σαν «λίπασμα», τόσο γενετικό όσο και πολιτικό. Βλ. *Costas Coulentianos, Couvent des Cordeliers*, ό.π., σ. 7.

²⁸⁹ Σταυρόπουλος, ό.π., σ. 26.

²⁹⁰ Για τους «μυστικούς τρόπους της φύσης» και το «μαγικό χαρακτήρα» στην τέχνη βλ. Ρήντ, ό.π., σσ. 83-88.

ένας καλλιτέχνης να εργάζεται έξω στο φως και όχι κλεισμένος σε ένα εργαστήριο με ένα παράθυρο στραμμένο στο βορρά, όπως έλεγε ο ίδιος²⁹¹. Στη νότια Προβηγκία ο Κουλεντιανός – στη μικρή Ελλάδα του - είχε την δυνατότητα να συναντά τον Κανδύλη και τον Πράσινο, οι οποίοι εκεί είχαν τις κατοικίες τους²⁹².

Η αίθουσα τέχνης «Μέδουσα»²⁹³ φιλοξένησε²⁹⁴ το 1982, από τις 13 Ιανουαρίου μέχρι τις 6 Φεβρουαρίου, την ατομική έκθεση²⁹⁵ του Κουλεντιανού. Μετά από επτά χρόνια απουσίας του γλύπτη από τον ελληνικό καλλιτεχνικό χώρο η γκαλερί παρουσίασε την νέα του δουλειά. Ο τίτλος της έκθεσης ήταν «Κουλεντιανός: Γλυπτά»²⁹⁶. Η έκθεση περιελάμβανε (εικ. 43, 44: παρ. α') δέκα γλυπτά σε σίδηρο, έξι μεταξοτυπίες και δύο ταπισερί, δείγμα της δουλειάς του γλύπτη των τελευταίων ετών²⁹⁷. Στον κατάλογο (εικ. 7: παρ. β') που εξέδωσε η γκαλερί υπήρχαν κείμενα του Jean Luc Epivent.

Τα εγκαίνια της έκθεσης χαρακτηρίστηκαν ως «καλλιτεχνική συνάντηση κορυφής». Τον γλύπτη τίμησαν με την παρουσία τους ο Μ. Μακρής, ο Γ. Μόραλης, η Β. Κατράκη, ο Π. Τέτσης, ο διευθυντής της Εθνικής Πινακοθήκης Δημ. Παπαστάμος, ο ποιητής Τίτος Πατρίκιος κ.α.²⁹⁸

Ο Κουλεντιανός, αναγνωρισμένος²⁹⁹ πλέον γλύπτης στον ελληνικό καλλιτεχνικό χώρο, επέστρεψε στη γκαλερί «Μέδουσα», στην οποία το έργο του εκτέθηκε μέσα από τρεις ενότητες: α) μεγάλα πλαγιαστά γλυπτά³⁰⁰ φτιαγμένα από σιδερένιες λάμες, που έκαμψε, αναδίπλωσε ή συνέδεσε με τη βοήθεια μηχανημάτων, β) χαρακτηριστικά και ταπισερί και γ) μια σειρά γλυπτών υπό τον τίτλο *Νέα γενιά* (εικ. 45, 46: παρ. α'), με

²⁹¹ Θεοδωρόπουλος, 13 Ιανουαρίου 1982, ό.π.

²⁹² Μαρία Καραβία, «Η ελληνική παρέα της Προβηγκίας», *Η Καθημερινή*, 3 Νοεμβρίου 1985.

²⁹³ Η αίθουσα τέχνης «Μέδουσα» ιδρύθηκε από τη Μαρία Δημητριάδη το 1979, σε μια εποχή που η *avant-garde* έκφραση στην τέχνη ήταν αποδεκτή από έναν μικρό αριθμό ανθρώπων. Η γκαλερί εδραιώθηκε στην πολιτική της «ανακάλυψης» και προώθησης νέων καλλιτεχνών. Η «Μέδουσα» εστίαζε (και εστιάζει) το ενδιαφέρον της σε δραστηριότητες για την προώθηση Ελλήνων καλλιτεχνών στο εξωτερικό. Στην περίπτωση του Κουλεντιανού η λειτουργία της γκαλερί ήταν αντίστροφη, αφού ο γλύπτης ήταν γνωστός στον ευρωπαϊκό καλλιτεχνικό χώρο.

²⁹⁴ «Εικαστική κίνηση», *Ταχυδρόμος*, 29 Απριλίου 1982. Β. Σπηλιάδη, «Η γλυπτική του Κώστα Κουλεντιανού», *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 24 Ιανουαρίου 1982. Έφη Ανδρεάδη, «Παλιές αναφορές. Νέες γνωριμίες», *Το Βήμα*, 24 Μαΐου 1984.

²⁹⁵ Η έκθεση στην γκαλερί «Μέδουσα» δεν αναφέρεται στα εκδοθέντα βιογραφικά και καταλόγους εκθέσεων του γλύπτη.

²⁹⁶ *Κουλεντιανός: Γλυπτά*, ό.π.

²⁹⁷ Δελτίο τύπου της έκθεσης *Κουλεντιανός: Γλυπτά*, Αίθουσα Τέχνης Μέδουσα, (εικ. 6, παρ. β') Αρχείο ΙΣΕΤ.

²⁹⁸ Τζούλη Πιτσούλη, «Καλλιτεχνική συνάντηση κορυφής στα εγκαίνια του Κ. Κουλεντιανού», 1984 (αρχείο ΙΣΕΤ, αρ. τεκμ. AR0182_P_00003).

²⁹⁹ Εμμανουήλ Μαυρομάτης, «Κουλεντιανός», *Εικαστικά*, τ. 4, Απρίλιος 1982, σ. 11.

³⁰⁰ Καφοπούλου, Απρίλιος 1982, ό.π.

τα οποία παρουσιάζονταν οι νέες εικαστικές κατακτήσεις του γλύπτη³⁰¹. Τα γλυπτά της σειράς *Νέα γενιά* προκάλεσαν αίσθηση στον εικαστικό χώρο³⁰².

Το αισθητικό αποτέλεσμα των «πλαγιαστών γλυπτών», όπως σχολιάστηκε στον τύπο, εξέφραζε τις αρχές του κονστρουκτιβισμού. Σε άρθρο³⁰³ του καλλιτεχνικού τύπου αναφέρθηκε ότι στα έργα της έκθεσης οι επιρροές³⁰⁴ του Laurens είναι εμφανείς ιδιαίτερα στον τρόπο που ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί το χρώμα³⁰⁵.

Τα χαρακτηριστικά και τα υφαντά που εκτέθηκαν αντανακλούσαν τις μορφές της γλυπτικής του και λειτουργούσαν συχνά ως προοίμιο των γλυπτικών του συνθέσεων (βλ. εικ. 37α & 42: παρ. α'). Η δισδιάστατη επιφάνεια υπήρξε για τον Κουλεντιανό, από τα πρώιμα καλλιτεχνικά του χρόνια, μια πρόκληση και αναζήτηση για την αίσθηση του χώρου (τρειςδιάστατη απόδοση) μέσα από το σχήμα, τη διαφοροποίηση των επιπέδων και τον χρωματικό τόνο³⁰⁶. Στις μεταξοτυπίες αναδεικνύεται η διαφορετική υφή του μαύρου – λεία και αδρή επιφάνεια – και του λευκού. Αυτή ακριβώς η απειροελάχιστη αλλαγή στους τόνους προσδίδει μια ιδιαίτερη ποιότητα στις συνθέσεις του καλλιτέχνη και συνάμα τεκμηριώνει την ένταση της προσωπικής του έκφρασης³⁰⁷.

Οι γλυπτικές συνθέσεις με τον τίτλο *Νέα γενιά* ήταν το αποτέλεσμα των «ερευνών» του Κουλεντιανού αφού, με τη *Νέα γενιά* συνθέτει εικαστικά τις έννοιες που τον απασχολούσαν: χώρος – δισδιάστατος, τρειςδιάστατος -, ύλη και φως. Τα βιδωτά γλυπτά με τον τίτλο *Νέα Γενιά* είναι μια σειρά γλυπτών που τοποθετούνται κυρίως σε δημόσιους χώρους. Χαρακτηριστική είναι η άποψη του Κουλεντιανού, ο οποίος έλεγε: «Τις μορφές μου, γεμάτες και άδειες, τις διαπερνάνε, τις περιστοιχίζουν, τις χαϊδεύουν ο αέρας, το φως, το βλέμμα, για να τους δώσουν στο τέλος μια στέρεα θέση στον χώρο εκείνον που θα είναι η φυσική τους προέκταση»³⁰⁸.

Στις πρώτες συνθέσεις της σειράς *Νέα γενιά* (εικ. 47: παρ. α') οι καθαρές γεωμετρικές δισδιάστατες επιφάνειες συνδυάζονται με αντιθετικές αλληλουχίες επιπέδων ή με απλούς ρυθμικούς σχηματισμούς από μέταλλο ή ξύλο, σε μαύρο χρώμα. Οι συνθέσεις είναι πλέον περισσότερο απλές και λιτές. Ακόμη και το μέγεθός

³⁰¹ Ελληνούδη, 14 Ιανουαρίου 1982, ό.π.

³⁰² Σπ. Ελένη, «Η γλώσσα της ποίησης στο σίδερο του Κουλεντιανού», *Αθηνόραμα*, 30 Ιανουαρίου 1982.

³⁰³ Καφοπούλου, 1982, ό.π., σ. 11.

³⁰⁴ Θεωρούμε ότι από την προηγούμενη δεκαετία ήδη ο Κουλεντιανός είχε απομακρυνθεί από τις επιρροές του δασκάλου του, αναδεικνύοντας μια ιδιαίτερη και προσωπική γραφή.

³⁰⁵ Για τη χρήση του χρώματος από τον γλύπτη, βλ. σ. 62.

³⁰⁶ Καμπουρίδης, 1986, ό.π., σ. 24.

³⁰⁷ Ντόρα Ηλιοπούλου-Ρόγκαν, «Ματιές στις εκθέσεις», *Η Καθημερινή*, 14 Ιανουαρίου 1982.

³⁰⁸ *Costas Coulentianos*, ό.π., σ. 66.

τους που μπορεί σε ορισμένες περιπτώσεις να φτάνει τα τρία μέτρα «αποφεύγει» τη μνημειακότητα. Τα γλυπτά της *Νέας γενιάς* λειτουργούν ως σήματα μέσα στο χώρο και τον «υποβάλλουν» με την παρουσία τους όπως, τα επιτύμβια/σήματα γλυπτά (Κούροι) της αρχαϊκής περιόδου. «Η απλότητα δεν είναι σκοπός» έλεγε ο Brancusi, που είχε τέλεια επίγνωση της τέχνης του, «αλλά φτάνει κάνεις στην απλότητα παρά τη θέλησή του, καθώς προσεγγίζει το αληθινό νόημα των πραγμάτων» καθώς πλησιάζει την υπερβατική φύση των πραγμάτων³⁰⁹.

Τα μεγάλα μεταλλικά λουλούδια, της *Νέας γενιάς*, όπως τα ονόμαζε ο γλύπτης δεν είναι παρά μια νέα ανάπτυξη των ασύμμετρων ή συμμετρικών σχημάτων που καθορίζουν τη δουλειά του καλλιτέχνη στο παιχνίδι της καθαρότητας των όγκων. Ο Ξύδης για τη *Νέα γενιά* σχολίαζε ότι προέρχονται από την τεχνική των διπλωμένων χαρτιών. Οι πτυχές τους σχηματίζουν διάφορα πλάνα τα οποία κάποτε μεταφράζονται σε σχήματα στέρεα, ανορθωμένα ή απλωμένα στο χώρο και κάποτε τα συμπύσσει σε αλληπάλλληλες στρώσεις, με ελάχιστες διαφοροποιήσεις επιπέδων σ' έργα όχι περίοπτα, λες και θέλει να αρνηθεί την πλαστικότητα, να δοκιμάσει την ικανότητά του σε μια γλυπτική-αντιγλυπτική³¹⁰.

Το 1982 ο Κουλεντιανός συμμετείχε στη 40ή Διεθνή Έκθεση Τέχνης στη Βενετία με σειρά γλυπτών της *Νέας γενιάς*. Τα λιτά και γεωμετρημένα γλυπτά στον εξωτερικό χώρο του ελληνικού περιπτέρου (εικ. 48: παρ. α') ανταγωνίστηκαν επάξια τους ξένους καλλιτέχνες³¹¹. Στην Μπιενάλε μαζί με τον γλύπτη συμμετείχε και ο ζωγράφος Διαμαντής Διαμαντόπουλος (1914-1995)³¹².

Η επιλογή του τίτλου της τελευταίας σειράς των έργων του Κουλεντιανού δεν αποτελεί μόνο σχήμα λόγου, αλλά υποδηλώνει και τη συνέπεια των προβληματισμών του, έτσι όπως αυτοί αναπτύσσονται μέσα από τη φυσική εξέλιξη των έργων του³¹³. Έργα της *Νέας γενιάς* είναι τοποθετημένα στο «πάρκο» γλυπτών που είχε δημιουργήσει ο καλλιτέχνης στον περιβάλλοντα χώρο του ατελιέ του στο Plan d'Orgon (εικ. 47: παρ. α').

Ο Κουλεντιανός οκτώ χρόνια μετά από την τελευταία του έκθεση στο Γαλλικό Ινστιτούτο Θεσσαλονίκης επανήλθε το 1983 για την επόμενη ατομική του έκθεση,

³⁰⁹ Ionel Janou, *Brancusi*, Λονδίνο, 1963, σ. 68.

³¹⁰ Σπ. Ελένη, 30 Ιανουαρίου 1982, ό.π.

³¹¹ Σοφία Καζάζη, «Η 40ή Biennale της Βενετίας και η Ελλάδα», *Εικαστικά*, τχ. 11, Νοέμβριος 1982, σ. 26.

³¹² «Κώστας Κουλεντιανός», *Εικαστικά* τχ. 7-8, Ιούλιος-Αύγουστος 1982, σ. 12.

³¹³ Σαββανή, 1999, ό.π., σ. 289.

από τις 4 μέχρι τις 16 Απριλίου³¹⁴. Η ατομική έκθεση του Κουλεντιανού πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο της στενής συνεργασίας της γκαλερί «Μέδουσα» με το Γαλλικό Ινστιτούτο. Στην έκθεση παρουσιάστηκαν γλυπτά από σίδερο, πίνακες με κομμένα και κολλημένα χαρτόνια αλλά και μια σειρά από ταπισερί³¹⁵.

Η έκθεση θεωρήθηκε σπάνια ευκαιρία για το κοινό της Θεσσαλονίκης να προσεγγίσει τη δημιουργία ενός αναγνωρισμένου και σύγχρονου Έλληνα καλλιτέχνη που εργάζεται και ζει στο εξωτερικό³¹⁶.

Στην είσοδο του Γαλλικού Ινστιτούτου βρισκόταν ένα περίοπτο γλυπτό, το οποίο αναπτυσσόταν σε επάλληλες γεωμετρημένες επιφάνειες βιδωτές με έναν ιδιάζοντα ρυθμό περιστροφικής και ανοδικής τάσης³¹⁷. Μέσα στην αίθουσα ένα μικρότερο σε φόρμα γλυπτό, με τα ίδια, όμως, δομικά χαρακτηριστικά έμοιαζε σαν κινούμενη φρίζα με έντονες ωθήσεις στα άκρα για συνεχή ανάπτυξη³¹⁸. Ακολούθως υπήρχε ομάδα γλυπτών, όμοια με αυτά που παρουσιάστηκαν τον προηγούμενο χρόνο στην Μπιενάλε της Βενετίας³¹⁹.

Ιδιαίτερη αίσθηση προκάλεσαν τα υφαντά με τις ποικίλες επιφάνειες από γαιώδη χρώματα και με φωτεινές χαράξεις ως τις παραλλαγές του μαύρου που αυλακώνεται από την ένταση του κόκκινου³²⁰. Χαρακτηριστικός είναι ο σχολιασμός της Σοφίας Καζάζη: «Ένα είδος ζωγραφικότητας που παλλόταν από την ομφάλια γλυπτική της καταγωγή»³²¹.

Το 1983 υπήρξε χρονιά κατά την οποία ο Κουλεντιανός συνεργάστηκε με τα δύο Γαλλικά Ινστιτούτα της Ελλάδας. Το Γαλλικό Ινστιτούτο της Αθήνας σε συνεργασία με τη γκαλερί «Μέδουσα» διοργάνωσε τη δεύτερη ατομική έκθεση του γλύπτη στο ίδιο έτος, από τις 19 Απριλίου μέχρι τις 30 Μαΐου. Ο τίτλος της έκθεσης ήταν *Costas Coulentianos: Tapisseries-Gravures-Sculptures* (εικ. 49: παρ. α'). Ο δίγλωσσος ολιγοσέλιδος κατάλογος που εξέδωσε το Ινστιτούτο περιείχε κείμενο του Γάλλου ποιητή και κριτικού της τέχνης Jean-Francois Chabrun. Ο Chabrun έκανε ιδιαίτερη αναφορά στα υφαντά του Κουλεντιανού, λέγοντας ότι αποτελούν την «ηχώ» των

³¹⁴ Πρόσκληση έκθεσης (ατομική έκθεση Κουλεντιανού), Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, 1983, αρχείο ΙΣΕΤ.

³¹⁵ Καζάζη, 1985, ό.π., σ. 165.

³¹⁶ Σοφία Καζάζη, «Κώστα Κουλεντιανός», *Εικαστικά*, τχ. 18, Ιούνιος 1983, σ. 16.

³¹⁷ Λόγω ελλιπών πληροφοριών για την έκθεση δεν κατέστη δυνατό να εντοπιστεί το έργο που γίνεται η αναφορά.

³¹⁸ Πρόκειται για το έργο *Ξαπλωμένη* (εικ. 69: παρ. α').

³¹⁹ Καζάζη, 1985, ό.π., σ. 166.

³²⁰ Η περιγραφή που δίνεται παραπέμπει στο υφαντό της εικόνας 49 (παρ. α'). Η υποδεικνυόμενη εικόνα αφορά την επόμενη έκθεση, στο Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών. Πιστεύουμε ότι το πλαίσιο της παρουσίασης των έργων στις δύο εκθέσεις, στα Γαλλικά Ινστιτούτα, ήταν το ίδιο, όσον αφορά τη δομή τους και τα έργα που εκτέθηκαν.

³²¹ Καζάζη, 1983, ό.π., σ. 17.

γλυπτών του μέσα στο χώρο³²². Επίσης, στην διάρκεια των εγκαινίων της έκθεσης προβλήθηκε ταινία του Τάκη Κανδύλη με τίτλο: «Κώστας Κουλεντιανός» (εικ. 8: παρ. β')³²³.

Ένα ιδιαίτερο είδος καλλιτεχνικής παραγωγής του γλύπτη είναι τα έργα δημιουργημένα με αλληλεπιθέσεις έγχρωμων λωρίδων και γεωμετρικών μοτίβων, τα *papier collés*³²⁴ (εικ. 50: παρ. α'). Κεντρική ιδέα της τέχνης του Κουλεντιανού υπήρξε πάντα η αναζήτηση μιας γλυπτικής μορφής που θα μπορούσε να αποτελέσει τη λειτουργική συνέχεια στην πλαστική δημιουργία και την αρχιτεκτονική αναγκαιότητα, ακόμη και με διαφορετικά υλικά μέσα. Ο καλλιτέχνης, όπως διαπιστώσαμε, χρησιμοποιούσε συνδυαστικές τεχνικές στη δημιουργία έργων σε χαρτί.

Οι εργασίες του Κουλεντιανού σε κολάζ συνδύαζαν αρχιτεκτονικές δομές στη φυσική τους απόσταση και τη δημιουργία φυσικών προοπτικών βαθών. Τα στοιχεία της φυσικής απόστασης και της προοπτικής προέκυπταν από την ύλη (χαρτί) και την ταυτόχρονη εντύπωση μιας σύνθεσης από αυτόνομες δυναμικές σχηματικές οργανώσεις³²⁵.

Η συνεκτικότητα της εικαστικής έκφρασης των έργων του Κουλεντιανού, πέρα από τη γλυπτική, του δίνει τη δυνατότητα να παρουσιάζει συνθέσεις κολάζ ως «αυτόνομα» έργα και ταυτόχρονα ενταγμένα στο πλαίσιο του συνολικού του έργου.

Η γκαλερί «Μέδουσα» στις 3 Μαΐου 1984 εγκαινίασε³²⁶ τη δεύτερη ατομική έκθεση του γλύπτη στην αίθυσά της (*Κουλεντιανός: κολλάζ*), στην οποία παρουσιάστηκαν έργα σε χαρτί. Η έκθεση έκλεισε στις 2 Ιουνίου³²⁷. Τα κολάζ που εκτέθηκαν αποτελούσαν συνέχεια των επικολλήσεων που είχε πραγματοποιήσει ο Κουλεντιανός για πρώτη φορά γύρω στα 1950 (εικ. 51: παρ. α')³²⁸.

³²² *Costas Coulentianos: Tapisseries-Gravures-Sculptures*, κειμ. Jean-Francois Chabrun, Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, κατάλογος έκθεσης 19 Απρ.-30 Μαΐ. 1983 (Αρχείο ΙΣΕΤ).

³²³ Πρόσκληση έκθεσης, *Costas Coulentianos: Tapisseries-Gravures-Sculptures*, Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, 19 Απριλίου 1983.

³²⁴ Το *papier collés* είναι μια τεχνική πανομοιότυπη με το κολάζ στο οποίο όμως χρησιμοποιείται αποκλειστικά το χαρτί, όπως κάνει ο Κουλεντιανός. Στην τεχνική του κολάζ μπορούν να χρησιμοποιηθούν και άλλα υλικά. Οι περισσότεροι μελετητές τα συγκεκριμένα έργα του γλύπτη τα χαρακτηρίζουν ως κολάζ.

³²⁵ *Κουλεντιανός: κολλάζ*, (κατάλογος/φυλλάδιο έκθεσης), κείμενα Εμμανουήλ Μαυρομμάτης, Γιώργος Κανδύλης, Αίθουσα Τέχνης Μέδουσα, 3 Μαΐου – 2 Ιουνίου, Αθήνα 1984. Αίθουσα Τέχνης Μέδουσα, Αθήνα 1984, Αρχείο ΙΣΕΤ.

³²⁶ Βίκυ Παλαιολόγου, «Εγκαίνια του Κουλεντιανού με έργα σε χαρτί», *Ελεύθερος Τύπος*, 8 Μαΐου 1984. «Αλληλοεπιδράσεις έγχρωμων χαρτιών από τον Κουλεντιανό», *Μεσημβρινή*, 30 Απριλίου 1984. «Καλλιτεχνικές εκθέσεις», *Αθηνόραμα*, 24 Μαΐου 1984.

³²⁷ Πρόσκληση έκθεσης, *Κουλεντιανός: κολλάζ*, Γκαλερί «Μέδουσα», 1984. Αρχείο ΙΣΕΤ.

³²⁸ Της ίδιας περιόδου κολάζ με γεωμετρική σύνθεση έχουμε παραθέσει στις εικόνες 36α, 37α (παρ. α').

Τα κομμένα χαρτιά ένθετα το ένα μέσα στο άλλο ήταν το αποτέλεσμα της παράλληλης δημιουργικής έρευνας στη γλυπτική. Ο καλλιτέχνης στο έργο του σε χαρτί σχηματοποιεί αφηρημένες δομές που παρεμβάλλονται η μια στην άλλη και δημιουργούν μεταξύ τους διαφορετικές δυνατότητες ανάγνωσης των χάρτινων επιπέδων. Η εργασία του γλύπτη σε υλικό όπως το χαρτί, το οποίο είναι εύκολα διαχειρίσιμο και «ζωντανό», έδωσε μια καινούρια διάσταση στην αρχιτεκτονική λειτουργία της γλυπτικής του. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι στις εργασίες του με τα χαρτιά ο Κουλεντιανός συνέχισε με πολύ προσωπικό τρόπο τις γλυπτικές του αναζητήσεις³²⁹.

Με τα έργα που παρουσιάστηκαν στη «Μέδουσα» (εικ. 52α,β: παρ. α΄)³³⁰ ο γλύπτης δεν επιζητούσε τη ζωγραφική οφθαλμαπάτη αλλά διαφοροποιούσε τα επίπεδα ώστε, το μάτι να «διαβάζει» ταυτόχρονα πολλαπλές δυνατότητες σχέσεων.

Η αναγνώριση και η αξία του καλλιτεχνικού έργου του Κουλεντιανού επισφραγίζεται το 1984, με την τιμητική διάκριση που έλαβε από τη Γαλλική κυβέρνηση, που του απέδωσε τον τίτλο «Chevalier des Arts et des Lettres», για τη συνεισφορά του στον πολιτισμό.

Το 1985 ο καλλιτέχνης πέρασε οκτώ μήνες στην Αθήνα, όπου προετοίμαζε³³¹ την έκθεση γλυπτών *Νέα γενιά III*. Στις 27 Φεβρουαρίου 1986 πραγματοποίησε ατομική έκθεση στην γκαλερί «Ζουμπουλάκη», υπό τον τίτλο: «Κουλεντιανός. Επτά Γλυπτά» (εικ. 9: παρ. β΄)³³². Η έκθεση ανέδειξε τις βασικές αρχές που ορίζουν το ιδιόλεκτο της εκφραστικότητας στη γλυπτική του Κουλεντιανού³³³.

Τα επτά «τελειωμένα» έργα του γλύπτη που εκτέθηκαν είναι η τρίτη γενιά έργων στον ίδιο νοηματικό κύκλο. Δείγματα από ό,τι προηγήθηκε είχαν παρουσιαστεί στην Αθήνα, πριν δύο χρόνια στη «Μέδουσα» και στο επιβλητικό έργο που είχε στηθεί το 1985 στο πάρκο του ΕΑΤ-ΕΣΑ³³⁴ (εικ. 53: παρ. α΄)³³⁵.

³²⁹ Κουλεντιανός: *κολλάζ*, ό.π.

³³⁰ Η εικόνα που παραθέτουμε είναι φωτογραφίες από φωτοτυπημένο κατάλογο με αποτέλεσμα το χρώμα αλλά και οι επάλληλες επιφάνειες του χαρτιού να μην μπορούν να διαπιστωθούν. Με τις εικόνες 50 και 51 (παρ. α΄) μπορούμε να διακρίνουμε τη διαφοροποίηση των επιπέδων, στο χαρτί, αλλά και το χρώμα που χρησιμοποιούσε ο καλλιτέχνης.

³³¹ Τα γλυπτά τα δημιούργησε στη διάρκεια της παραμονής του στην Αθήνα. Ο Κουλεντιανός από το 1980 και ύστερα ερχόταν τακτικά στην Αθήνα και για εργαστήριο χρησιμοποιούσε το σπίτι του Ξύδη, στην Παιανία.

³³² «Κώστας Κουλεντιανός», 1986, ό.π., σσ. 61-62.

³³³ Αθηνά Σχινά, «Κώστας Κουλεντιανός», *The Arti*, τχ. 8, 1992, σ. 156.

³³⁴ Στο ευρύ φάσμα των πολιτιστικών εκδηλώσεων του Δήμου Αθηναίων ως πολιτιστική πρωτεύουσα της Ευρώπης πραγματοποιήθηκε στο Κέντρο Τεχνών στο Πάρκο Ελευθερίας έκθεση αφιερωμένη στους θανόντες καλλιτέχνες: Γιάννη Γαίτη, Λευτέρη Κανακάκη και Κοσμά Ξενάκη. Στην έκθεση συμμετείχαν μεταξύ άλλων ο Κουλεντιανός, ο Μόραλης, ο Λουκόπουλος και ο Ζογγολόπουλος. Βλ. «Η συμμετοχή του Δήμου στις εκδηλώσεις της Αθήνας», *Αυγή*, 12 Ιουνίου 1985.

Στα γλυπτά της έκθεσης ο καλλιτέχνης παρουσίασε το στοιχείο του ενταγμένου κενού γύρω στο οποίο τεντώνονται τα επάλληλα επίπεδα και βιδώνονται οι εξοχές που προχωρούν στο χώρο (εικ. 54: παρ. α'). Παράλληλα ο γλύπτης με τη *Νέα γενιά III* (εικ. 55: παρ. α') θέλει να αναδείξει τη μηχανική τους σύνθεση³³⁶. Οι χοντρές βίδες, τα μηχανικά μπουλόνια, οι αδρές χαράξεις και συγκολλήσεις των μεταλλικών επιφανειών κατοχυρώνουν τη λειτουργικότητα της φόρμας και αποτελούν ουσιαστικά τεκμήρια της αυθεντικότητας και της βαθύτερης ουσιαστικής αλήθειας³³⁷. Μπορεί κάποιος να διακρίνει τον εσωτερικό κενό χώρο των σιδερένιων κατασκευών και τη λεπτομερή διάρθρωσή τους.

Το υλικό των γλυπτών που εκτέθηκαν είναι σίδηρα από παλιά πλοία που χρησιμοποιήθηκαν όχι με την έννοια της απομυθοποίησης της λάμπης του καινούργιου, ούτε σαν έξαρση του αισθηματισμού της φθοράς, αλλά απλά γιατί το βάρος, το πάχος και η υφή των φύλλων αυτού του μετάλλου εξυπηρετούσε τέλεια τη δουλειά του (εικ. 56: παρ. α')³³⁸.

Η επέμβαση του γλύπτη όχι μόνο στη φόρμα αλλά και στο βάρος, τη στήριξη ή την υφή έχουν παρθεί με γνώμονα μια θαυμαστή απλότητα στη σύλληψη και μια φυσική μοναδική συγκέντρωση στην εκτέλεση. Το κλίμα συγκέντρωσης βγαίνει στο έργο από τους όγκους και τα περιγράμματα και τους δίνει ένα «ειδικό βάρος» που τα κάνει ιδιαίτερα «υπαρκτά» μέσα στον χώρο³³⁹.

Τα γλυπτά της έκθεσης δίνουν στο χώρο εντατικότητα και κατηγορηματικότητα. Είναι μια αρετή που ισχύει ακόμη και στα μικρά έργα που δεν γίνονται ποτέ «αντικείμενα» αλλά έργα τέχνης που σχεδιάζουν με πληρότητα μια ιδέα σε μικρή κλίμακα.

Η τέχνη του Κουλεντιανού ανανεώνεται μέσα από την οικειότητά του με το πιο τραχύ υλικό, δίχως διαμεσολάβηση της τέχνης των μουσείων, ούτε καν της σύγχρονης του³⁴⁰. Μας φέρνει γύρω στα αιχμηρά αντικείμενα, μας γοητεύει με τις σκιές στα κενά ανάμεσα στα επίπεδα και έτσι μας υποβάλλει μια εικόνα (εικ. 57α,β):

³³⁵ Σταυρόπουλος, 1986, ό.π., σ. 28. Το γλυπτό από το 1987 ανήκει στη Συλλογής της Alpha Bank (βλ. σ. 93) και είναι τοποθετημένο στον περιβάλλοντα χώρο του ξενοδοχείου Hilton.

³³⁶ Στέλιος Λυδάκης, «Ο Κώστας Κουλεντιανός στην "Γκαλερί Ζουμπουλάκη"», *Τέχνη και Λόγος*, τχ. 7-8, Απρ.-Μάι. 1980, σ. 39.

³³⁷ Μαρία Κοτζαμάνη, «Εικαστικά», *Εικόνες*, 5 Μαρτίου 1986.

³³⁸ Σταυρόπουλος, 1986, ό.π., σ. 27.

³³⁹ Κουλεντιανός. *Επτά Γλυπτά*, (κατάλογος έκθεσης) κειμ. Γιώργος Κανδύλης, Έφη Ανδρεάδη, Γκαλερί Ζουμπουλάκη, Αθήνα 1986, σ. 25.

³⁴⁰ Αλέξανδρος Ξύδης, «Η Γλυπτική στην Ελλάδα σήμερα», *Πρώτη*, 17 Απριλίου 1986. Αρχείο ΙΣΕΤ.

παρ. α') ή περισσότερο μια αίσθηση όπως για παράδειγμα αυτή από τις απλωμένες φτερούγες ενός πουλιού³⁴¹.

Ο Καμπουρίδης σε κριτική του για την έκθεση στην γκαλερί «Ζουμπουλάκη» επισημαίνει ότι ο Κουλεντιανός με τα γεωμετρικά και κονστρουκτιβιστικά γλυπτά του κατόρθωσε να ξεπεράσει τις εγγενείς δυσχέρειες που παρουσιάζει η ιστορική του ένταξη σε μια εποχή και συνεχίζει το διάλογο του με την πραγματικότητα στις τωρινές συνθήκες του μεταμοντερνισμού³⁴².

Σημαντικό κεφάλαιο στη δημιουργική πορεία του Κουλεντιανού υπήρξε ο ρόλος του ως δάσκαλος. Ο ίδιος δεν αποδεχόταν τον ρόλο του δασκάλου με τη στερεοτυπική σημασία δηλαδή, του ανθρώπου που έχει σκοπό να διδάξει πρότυπα και να δημιουργήσει «καλλιτεχνικούς διαδόχους». Ο Κουλεντιανός, λόγω της φύσης του χαρακτήρα του ακόμη και ως μαθητευόμενος γλύπτης ασφυκτιούσε στις υποδείξεις και τα πρότυπα. Συνεπώς, όπως ήταν πάντα, στον τρόπο που σκεφτόταν και δημιουργούσε έτσι, και ως δάσκαλος, θεωρούσε τους μαθητές του συνεργάτες³⁴³.

Στην γκαλερί «Μέδουσα» στις 27 Μαρτίου 1986 – μέχρι τις 26 Απριλίου - πραγματοποιήθηκε έκθεση³⁴⁴ του Κουλεντιανού και των δύο μαθητών του, Βασίλη Μιχαήλ (γ. 1950) και Αλέξανδρου Πατσούρη (1955-1998). Η έκθεση, σχολίασε ο Ξύδης, δείχνει τον Δάσκαλο να τιμά και να αμιλλάται με τους «Μαθητές» του και ταυτόχρονα να κατευθύνει τη γλυπτική σε ένα στάδιο όπου δεν είναι το παν η συστηματική εκπαίδευση της ΑΣΚΤ, όσο ταλαντούχοι να είναι οι καθηγητές της, αλλά να αποτελεί σημαντικό στοιχείο η εργασία κοντά σε έναν έμπειρο παλαιότερο

³⁴¹ Κουλεντιανός, ό.π., σ. 35.

³⁴² Χάρης Καμπουρίδης, «Προσωποποιημένη τεχνική», *Τα Νέα*, 7 Μαρτίου 1986.

³⁴³ Καμπουρίδης, 1986, ό.π., σ. 21. Τα εργαστήρια που είχε φτιάξει στις δύο Σχολές που δίδασκει ήταν παραγωγικά και όχι θεωρητικά. Δεν υπήρχαν μοντέλα. Οι σπουδαστές και ο ίδιος δούλευαν και ασκούσαν ελεύθερα κριτική. Τα έργα του πολλές φορές τα έφτιαχνε με τη βοήθεια των μαθητών του. Μάλιστα ένα έργο που έκανε μαζί με τους μαθητές του τοποθετήθηκε στον υπαίθριο χώρο της Σχολής στη Μασσαλία. Ο Κουλεντιανός συγκρίνοντας το ελεύθερο εικαστικό εκπαιδευτικό σύστημα στη Γαλλία με το κλίμα στην ΑΣΚΤ επισημαίνει ότι όλα πρέπει να αλλάξουν, να εκλείψει ο ακαδημαϊσμός, να διδάσκουν περιοδικά και άνθρωποι «εκτός» Σχολής, να αναπτυχθεί ένα πνεύμα ελεύθερης δημιουργίας και ουσιαστικής επαφής και συνεργασίας μεταξύ καθηγητή και σπουδαστή. Βλ. Ελληνούδη, 14 Ιανουαρίου 1982, ό.π. Σούλα Αλεξανδροπούλου, «Η παιδεία στην τέχνη αρχίζει από τα σχολεία», *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 17 Ιανουαρίου 1982.

³⁴⁴ Χάρης Καμπουρίδης, *Πατσούρης-Μιχαήλ-Κουλεντιανός* (κατάλογος έκθεσης), Αίθουσα Τέχνης Μέδουσα, Αθήνα 1986. «Μονόλογοι από τον Γιώργο Βακιρτζή», *Η Αυγή*, 28 Μαρτίου 1986. «Μια βόλτα στις Γκαλερί», *Μεσημβρινή*, 31 Μαρτίου 1986. «Ο δάσκαλος με 2 μαθητές του», *Έθνος*, 31 Μαρτίου 1986. «Επηρεάζει ο δάσκαλος», *Ελευθεροτυπία*, 3 Απριλίου 1986. Ντόρα Ηλιοπούλου-Ρόγκαν, «Ματιές στις εκθέσεις», *Η Καθημερινή*, 24 Απριλίου 1986. «Βακιρτζής, Απέργης, Κουλεντιανός...», *Μεσημβρινή*, 31 Μαρτίου 1986. Χάρης Καμπουρίδης, «Προβλήματα γλυπτικής», *Τα Νέα*, 18 Απριλίου 1986.

γλύπτη, όταν μάλιστα ασκεί με σφρίγος την τέχνη του, και δεν κρατάει τα όσα ξέρει για τον εαυτό του³⁴⁵.

Μετά τις εκθέσεις που πραγματοποίησε ο Κουλεντιανός στην Ελλάδα επέστρεψε το 1986 στη Γαλλία και δούλεψε σε ανάγλυφες συνθέσεις με επιχρωματισμένα λεπτά ελάσματα ξύλου (εικ. 58α,β: παρ. α'). Το 1987 έπειτα από μια σοβαρή ασθένεια δουλεύει γλυπτά μικρών διαστάσεων (εικ. 59α,β: παρ. α'), σε συνέχεια της *Γενιάς τέσσερα*. Το 1988 έχει τη δυνατότητα, χάρη στο φίλο του Francois Wasservogel, να πραγματοποιήσει στα εργαστήρια της Usinor-Sacilor (βιομηχανία μετάλλου) στο Meyzieu μνημειακά γλυπτά της *Γενιά τρία* (εικ. 60α,β,γ,δ: παρ. α').

Μετά από δύο υπαίθριες εκθέσεις στη Γαλλία, τον Αύγουστο και τον Οκτώβριο του 1991, ο Κουλεντιανός έδωσε το εικαστικό παρόν στην Ελλάδα³⁴⁶. Με την έκθεση³⁴⁷, το 1991, στο «Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Ιλεάνα Τούντα» ο γλύπτης επανήλθε με εξελιγμένες και ανεπτυγμένες τις εκφραστικές αρχές του, σε σχέση με την ύλη και το χειρισμό της. Δεν πρόκειται τόσο για την ελευθερία που αποκτά στην ωριμότητά του ένας δημιουργός, όσο για τον τρόπο που περιστατώνει τη «γλώσσα» και τη συνθετότητά του μέσα από την οποία εκείνη ορίζεται στο αποτέλεσμα³⁴⁸. Η έκθεση είχε διάρκεια από τις 31 Οκτωβρίου έως τις 7 Δεκεμβρίου και στις 4 Νοεμβρίου πραγματοποιήθηκε ομιλία του Γάλλου ποιητή και συγγραφέα Charles Juliet με θέμα «Συνάντηση με τον Κώστα Κουλεντιανό»³⁴⁹ (10α: παρ. β'). Στα εγκαίνια της έκθεσης παραβρέθηκαν μεταξύ άλλων ο Π. Τέτσης, ο Γ. Μόραλης, ο Γ. Νικολαΐδης, ο Α. Ξύδης και ο Μ. Σαντοριναίος³⁵⁰.

Ο κατάλογος της έκθεσης ήταν σε κείμενα του Ξύδη και του Juliet (εικ. 10β: παρ. β'). Επίσης, εκδόθηκε και κατάλογος με τις τιμές πώλησης των έργων που εκτέθηκαν (εικ. 10γ: παρ. β'). Μέσω του καταλόγου μπορούμε να εντοπίσουμε με ακρίβεια τα έργα που εκτέθηκαν αλλά και να διακρίνουμε την αυξημένη ανταπόκριση και υποδοχή του έργου του Κουλεντιανού, από την αγορά της τέχνης. Η έκθεση παρουσίασε γλυπτικές συνθέσεις (εικ. 61α,β: παρ. α'), χαρακτηριστικά και ανάγλυφα. Τα έργα ήταν της πρόσφατης δουλειάς του γλύπτη από το 1988 μέχρι το 1991³⁵¹. Για

³⁴⁵ Αλέξανδρος Ξύδης, «Η Γλυπτική στην Ελλάδα σήμερα», *Πρώτη*, 17 Απριλίου 1986.

³⁴⁶ Παπαδοπούλου, Νοέμβριος 1991, ό.π., σ. 42. Πρόσκληση έκθεσης, *Γλυπτά στο Πάρκο. Σχέδια και Γλυπτά*, «Galerie Noella», 25 Μαΐου 1991 μέχρι 30 Σεπτεμβρίου 1991, Γαλλία, Αρχείο ΙΣΕΤ.

³⁴⁷ «Κώστας Κουλεντιανός. Εμμονή στην αφαίρεση», *Τα Νέα της Τέχνης*, Νο 2, Νοέμβριος 1991, σ. 4. *Τα Νέα της Τέχνης*, Νο 1, Οκτώβριος 1991, σ. 4. Αλέξανδρος Ξύδης, «Εκθέσεις του Διμήνου», *Αντί*, 29 Νοεμβρίου 1991.

³⁴⁸ Σχινά, 1992, ό.π., σ. 157.

³⁴⁹ Πρόσκληση έκθεσης, «Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Ιλεάνα Τούντα», 31 Οκτωβρίου 1991.

³⁵⁰ Πάρη Σπίνου, «Γενιές γλυπτών από σίδηρο», *Η Καθημερινή*, 2 Νοεμβρίου 1991.

³⁵¹ Κατάλογος εκθεμάτων, «Αίθουσα Σύγχρονης Τέχνης Ιλεάνα Τούντα», 31 Οκτωβρίου-7 Δεκεμβρίου 1991.

πρώτη φορά ο καλλιτέχνης παρουσίασε στην Ελλάδα και δύο καρέκλες, οι οποίες είχαν ιδιαίτερη επιτυχία στην Ελβετία³⁵².

Τα έργα της έκθεσης μεταφέρθηκαν από τη Γαλλία και τα δύο-τρία από αυτά βάρους μέχρι δύο τόνων διαλύθηκαν σε κομμάτια και ανασυντέθηκαν στην Ελλάδα³⁵³.

Τα «ρωμαλέα και ανάλαφρα» γλυπτά που εκτέθηκαν ανέδειξαν την έκθεση και την έκαναν να ξεχωρίσει απ' όσες είχαν προηγηθεί³⁵⁴. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι ο Κουλεντιανός σε ηλικία 73 ετών συνέχιζε να αναζητά νέα όρια της τέχνης που ήδη είχε κατακτήσει και αυτό να βγαίνει μέσα από τη δουλειά του.

Οι γλυπτικές συνθέσεις που παρουσίασε ο καλλιτέχνης στο «Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Ιλεάνα Τούντα» ανήκουν στη σειρά *Γενιά τέσσερα* (βλ. εικ. 59α,β: παρ. α'). Τα γλυπτά παρουσιάζουν μια τάση να αναπτυχθούν ως προς το ύψος. Ταγωνιώδη επίπεδα, οι οξείες γωνίες και οι ενωμένες πλάκες είναι όλα στηριγμένα ψηλά.

Ο Καμπουρίδης με αφορμή την έκθεση έγραφε ότι ο Κουλεντιανός δεν είναι λόγιος στα κίνητρά του παρά ψάχνει τη νοημοσύνη του εργαζόμενου χεριού του, βασίζεται στην επιμονή και στον αγώνα του με τη σκληρή ύλη³⁵⁵. Ο Παπαστάμος σε άρθρο του τόνιζε την κορύφωση της πορείας του γλύπτη στην υπέρτατη απλότητα και συμπλήρωνε ότι ο Χαλεπάς θα γοητευόταν από αυτή τη μορφή γλυπτικής, που δεν παρουσιάζει πιστά ομοιώματα ανθρώπων³⁵⁶. Ο ιδιαίτερος χαρακτήρας του Κουλεντιανού και η σχέση του με την ύλη παρατηρήθηκε από την Ολ. Μπατή, η οποία σχολίαζε ότι ο καλλιτέχνης έχει την ανάγκη να αντιμετωπίζει το υλικό που του αντιστέκεται, όπως αντιστέκεται και στις μνήμες που τον οδηγούν πάντα πίσω σε μια Ελλάδα που τον πληγώνει³⁵⁷. Η παρατήρηση της Μπατή μας φανερώνει την απογοήτευση του Κουλεντιανού από την ελληνική καλλιτεχνική πραγματικότητα.

Οι μορφές των γλυπτών της έκθεσης παρέμειναν εξίσου σημαντικές με τις παλιές αναζητήσεις της καθαρής γλυπτικής και διατηρούσαν τη φόρμα μέσα από την οργανική της συνέπεια, τη συνέπεια με την οποία η φύση αρθρώνει τους κινησιακούς της μηχανισμούς. Η κίνηση, το βασικό στοιχείο της γλυπτικής αναζήτησης του

³⁵² Παπαδοπούλου, Νοέμβριος 1991, ό.π., σ. 43.

³⁵³ Στο ίδιο, σ. 43. Ο Κουλεντιανός στην έκθεση σκεφτόταν να παρουσιάσει και ορισμένα κοσμήματα που είχε δημιουργήσει και τα οποία ποτέ δεν είχε εκθέσει.

³⁵⁴ Μαρία Μαραγκού, «Ρωμαλέα και ανάλαφρα», *Ελευθεροτυπία*, 27 Νοεμβρίου 1991.

³⁵⁵ Χάρης Καμπουρίδης, «Δρόμοι της γλυπτικής», *Τα Νέα*, 16 Δεκεμβρίου 1991.

³⁵⁶ Δημήτρης Παπαστάμος, «Γλυπτική με ξύλο και σίδηρο», *Η Καθημερινή*, 1 Δεκεμβρίου 1991.

³⁵⁷ Όλγα Μπατή, «Το σίδηρο στη γλυπτική του Κουλεντιανού», *Μεσημβρινή*, 13 Νοεμβρίου 1991.

Κουλεντιανού ακόμη και στα όψιμα λιτά κατασκευαστικά του έργα, εμφανίζεται ως στοιχείο της οργανικής δομής τους³⁵⁸.

Μέσα από τα έργα αναδείχθηκε και η επιμονή του γλύπτη σχετικά με την ισορροπία της ενιαίας οργάνωσης χώρου-όγκου-μεγεθών και δυναμικών εντάσεων της σύνθεσης. Τα αλλοτινά σώματα των γλυπτών του Κουλεντιανού έχουν μετασχηματιστεί σε μια σειρά συναρτήσεων και αναλογιών. Η υφολογία των διαμορφούμενων όγκων, οι εντάσεις που αποκτούν σε σχέση με τα σχήματα, τις αισθήσεις του βάρους και της υλικότητάς τους, των χρωμάτων, των έλξεων και των απώσεων, δημιουργούν «μαγνητικά» πεδία υποδήλωσης της πλαστικής λειτουργίας και ανάκρουσής τους στο χώρο³⁵⁹.

Αίσθηση προκάλεσαν οι τιτάνιες μορφές που εξέθεσε ο Κουλεντιανός και ο τρόπος που χρησιμοποιούσε τις «αφαιρετικές» βίδες ώστε να ενώνουν τους αρμούς του βαρύ μετάλλου και να καθορίζουν την κατεύθυνσή του. Ειδικότερα, τα μεγάλα σε διαστάσεις γλυπτά της ενότητας *Γενιά έξι*³⁶⁰ (εικ. 62α,β: παρ. α') προκάλεσαν θετικά σχόλια, όπως: «[...] αποκαλύπτει την απαρχή μιας καινούριας και κατεξοχήν δυναμικής φάσης του διεθνώς γνωστού και καταξιωμένου καλλιτέχνη»³⁶¹.

Ο Κουλεντιανός πρώτη φορά εξέθεσε στην Ελλάδα έργα μνημειακών διαστάσεων, δίνοντας τη δυνατότητα στο ελληνικό κοινό να θαυμάσει τις επιβλητικές συνθέσεις του. Η απουσία έργων του καλλιτέχνη από δημόσιους χώρους και κτίρια της Ελλάδας σχολιάστηκε και ταυτόχρονα επισημάνθηκε το γεγονός ότι αρκετά έργα του Κουλεντιανού βρίσκονται στη Γαλλία και σε άλλα μέρη του κόσμου³⁶².

Τα βαμμένα και βιδωμένα ανάγλυφα της έκθεσης με τη «ζωγραφικότητά τους» (εικ. 58α,β & 63: παρ. α') θεωρήθηκαν το κλειδί της κατανόησης των μεγάλων νέων γλυπτών. Τα σκαψίματα/χαρακίες των αναγλύφων «παίζουν» με το φως και δημιουργούν νέους χώρους στη σύνθεση. Η παρατήρηση των αναγλύφων από διαφορετικές οπτικές γωνιές επαναπροτάσσει φόρμες³⁶³.

Η έκθεση στην αίθουσα τέχνης της Ιλεάνας Τούντα υπήρξε αφορμή να τεθεί το θεωρητικό ερώτημα αν η «Τέχνη» απευθύνεται σε λίγους. Στο περιοδικό *Σήμα* σχολιάστηκε πως το έργο του Κουλεντιανού δεν είναι εύκολα αναγνωρίσιμο και

³⁵⁸ *Τα Νέα της Τέχνης*, Νο 2, Νοέμβριος 1991, σ. 4.

³⁵⁹ Αθηνά Σχινά, «Κώστα Κουλεντιανός. Ιλεάνα Τούντα, Νοέμβριος '91», *The Arti*, τχ. 8. σ. 157-158.

³⁶⁰ Η εικόνα προέρχεται από αφιέρωμα-συνέντευξη του Κουλεντιανού, με αφορμή την έκθεση του στο Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Ιλεάνα Τούντα. Βλ. Ανδρέας Παγουλάτος, «Τα μεγάλα έργα τέχνης κρατούν το ατελές μέσα στην τελειότητά τους», *Τα νέα της Τέχνης*, Νο 5, Φεβρουάριος 1992, σ. 9

³⁶¹ Ντόρα Λιοπούλου-Ρόγκαν, «Στον παλμό της τέχνης», *Living*, τχ. 28, Ιανουάριος 1992, σ. 58.

³⁶² Μαραγκού, 27 Νοεμβρίου 1991, ό.π. Παπαδοπούλου, Νοέμβριος 1991, ό.π., σ. 43

³⁶³ Μαραγκού, 27 Νοεμβρίου 1991, ό.π.

χρειάζεται προσπάθεια, γνώσεις και διάθεση για να μπει ο θεατής στον τόπο του αρχικού ερεθίσματος και της πορείας του καλλιτέχνη³⁶⁴.

Ο Κουλεντιανός αντιλαμβάνονταν την αισθητική άποψη που προκαλούσαν τα έργα του στο ευρύ κοινό, το οποίο δεν ήταν εκπαιδευμένο στην τέχνη. Θεωρούσε ότι οι πολίτες θα πρέπει να εκπαιδεύονται στην αισθητική³⁶⁵ και η δημόσια γλυπτική να έχει πρωτεύοντα ρόλο. Σε συνέντευξή του υποστήριξε ότι οι άνθρωποι όπως μαθαίνουν να γράφουν και να διαβάζουν θα πρέπει να μαθαίνουν και να βλέπουν³⁶⁶. Προς επίρρωση της άποψής του αναφέρθηκε σε ένα γλυπτό (εικ. 64: παρ. α') του που είχε τοποθετηθεί σε σχολείο της Γαλλίας. Μολονότι στην αρχή υπήρξαν διαμαρτυρίες ύστερα από κάποια χρόνια ο διευθυντής του σχολείου του έγραψε ένα γράμμα με το οποίο του ζητούσε την άδεια να κατασκευάσουν οι μαθητές ένα αντίγραφο του έργου σε μικρογραφία, προκειμένου να το χρησιμοποιήσουν σαν βραβείο σε αγώνες. Από την άλλη δεν υιοθετούσε τους συρμούς που εμφανίζονταν στην τέχνη και τους ονόμαζε «ψευδομοντερνισμούς»³⁶⁷.

Η συνέπεια υπήρξε καθοριστικό στοιχείο στο χαρακτήρα του γλύπτη και αυτό φαίνεται όχι μόνο στο έργο του αλλά και στη συμβολή που είχε ως καλλιτέχνης στην πολιτισμική ανάπτυξη. Ο ίδιος δεν περιόριζε την παρουσίαση του έργου του στην Αθήνα, το κέντρο της σύγχρονης αγοράς τέχνης στην Ελλάδα, δίνοντας τη δυνατότητα και στο κοινό της Θεσσαλονίκης να προσεγγίσει τη γλυπτική του.

Ο Δήμος Θεσσαλονίκης σε συνεργασία με το «Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Ιλεάνα Τούντα» διοργάνωσε και πραγματοποίησε το 1992, στον εκθεσιακό χώρο Γενί Τζαμί (Νέο Τζαμί)³⁶⁸, ατομική έκθεση του Κουλεντιανού³⁶⁹. Η έκθεση είχε διάρκεια από τις 15 Ιανουαρίου έως τις 9 Φεβρουαρίου (εικ. 11α: παρ. β').

³⁶⁴ Σήμα, τχ. 5, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1991, σ. 11.

³⁶⁵ Ο Κουλεντιανός επιζητούσε το διάλογο του κοινού με τα έργα του και τον προβληματισμό: «Υπάρχουν δύο τρόποι να κάνουμε τέχνη, είτε να υποταχθούμε στα γούστα του κοινού, που ζητάει εύκολη “φωτογραφική” τέχνη είτε να του αρνηθούμε την ευκολία και να προσπαθήσουμε να του δώσουμε μια τέχνη που θα το μορφώσει, θα το προβληματίσει». Βλ. Πετραλιά, 11 Μαΐου 1984, ό.π.

³⁶⁶ Αλεξανδροπούλου, 17 Ιανουαρίου 1982, ό.π.

³⁶⁷ Καμπουρίδης, Ιούνιος 1986, ό.π., σ. 22.

³⁶⁸ Το Γενί Τζαμί της Θεσσαλονίκης (πρώην Αρχαιολογικό Μουσείο) ήταν το τελευταίο τζαμί που κτίστηκε στη Θεσσαλονίκη. Το κτίριο θεμελιώθηκε το 1900 και κατασκευάστηκε με χρηματοδότηση των Ντομμέδων της Θεσσαλονίκης σε σχέδια του Ιταλού αρχιτέκτονα Vitaliano Poselli. Το τζαμί, ως δημιούργημα της κοσμοπολίτικης περιόδου της οθωμανικής αρχιτεκτονικής, είναι ένα τυπικό δείγμα εκλεκτισμού με κυρίαρχα μορφολογικά στοιχεία Αναγέννησης και Μπαρόκ, χωρίς να λείπουν οι βυζαντινές, ισλαμικές και νεοκλασικές επιδράσεις, και όλα αυτά ιδωμένα με μια έντονα διακοσμητική διάθεση, κυρίαρχη στη δυτική αρχιτεκτονική των αρχών του 20ου αιώνα. Βλ. Αθανασία Κόνσουλα, *Τρισδιάστατη αποτύπωση στο Γενί Τζαμί Θεσσαλονίκης με σαρωτή laser*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Πολυτεχνική Σχολή, δακτυλογραφημένη μεταπτυχιακή διατριβή, Διατμηματικό Πρόγραμμα Σπουδών: Προστασία Συντήρηση και Αποκατάσταση Μνημείων Πολιτισμού, Θεσσαλονίκη 2012, σ. 19. Ντέρου, 1995, ό.π., σ. 13.

Τα έργα που παρουσιάστηκαν αποτελούνταν από οκτώ χαρακτηριστικά, έξι γλυπτά και τέσσερα ανάγλυφα, όλα δημιουργημένα από το 1988 μέχρι το 1991 (εικ. 11β: παρ. β')³⁷⁰. Πολλά από τα έργα είχαν εκτεθεί στην Αθήνα το προηγούμενο έτος. Η μεγάλη και τετράγωνη αίθουσα του Γενί Τζαμί, με τη γεωμετρικότητα και την εκλεκτιστική διακόσμησή της (εικ. 65: παρ. α'), αναδείκνυε την ακρίβεια των λιτών και αυστηρών γραμμών των συνθέσεων του Κουλεντιανού.

Στο χώρο «κυριαρχούσε» το μεγάλο γλυπτό της *Γενιάς έξι II* (εικ. 66α: παρ. α') και με το φυσικό φως να εισέρχεται στην αίθουσα τονιζόταν η μηχανική «άρθρωσή» του και η εκτατικότητα του. Εκατέρωθεν του μνημειακού γλυπτού και μέσα σε κόγχες είχαν ενταχθεί δύο μεγάλα μαύρα ανάγλυφα (εικ. 66β,γ: παρ. α'). Οι κυρτές και οι καμπύλες φόρμες των μαύρων ανάγλυφων αντιπαραβάλλονταν με τις οξείες και αιχμηρές γωνίες των γλυπτών, που αναπτύσσονταν μέσα στην αίθουσα, και ταυτόχρονα ισορροπούσαν αισθητικά στο χώρο. Ιδιαίτερη θέση στην έκθεση είχε το μικρών διαστάσεων κόκκινο ανάγλυφο (εικ. 67: παρ. α') τοποθετημένο στην αψίδα του *Mihrab*³⁷¹. Μολονότι τις μικρές διαστάσεις του ανάγλυφου η φωτεινότητα και η ένταση του χρώματός του το καθιστούσε επιβλητικό και έδινε την αίσθηση ότι μεταδίδει την ενέργειά του στα σιδερένια γλυπτά.

Ο Κουλεντιανός το 1994 πραγματοποιεί το τελευταίο μνημειακό γλυπτό με τον τίτλο *Ξαπλωμένη* (εικ. 68: παρ. α') για το Μουσείο Εμφιετζόγλου. Τη σύνθεση ο γλύπτης την είχε κατασκευάσει το 1976 (εικ. 69: παρ. α') σε μικρότερες διαστάσεις. Η γυναικεία ξαπλωμένη μορφή και η υποδήλωση της αέναης κίνησης διατρέχει το έργο του Κουλεντιανού στην εξελικτική του πορεία (εικ. 70α,β: παρ. α').

Ο Κουλεντιανός, λίγους μήνες πριν το θάνατό του, είχε παραχωρήσει συνέντευξη στον Γάλλο συγγραφέα και φωτογράφο Yves Neyrolles στην οποία αναπολήσανε μαζί την όμορφη αλλά και τρομερή περίοδο στο Meillonas, κατά τη διάρκεια μιας συζήτησης γεμάτη δάκρυα και γέλια³⁷².

Ο Gabrielle Boyon παρατηρούσε εύστοχα: «Πεπεισμένος για την τραγικότητα της ζωής δεν μπορούσε να νιώσει καμιά ικανοποίηση επαναπαυόμενος στις δάφνες του.

³⁶⁹ Πρόσκληση ατομικής έκθεσης *Κουλεντιανός*, Δήμος Θεσσαλονίκης-Υπηρεσία Πολιτισμού και «Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Ιλεάνα Τούντα», 1992, Θεσσαλονίκη.

³⁷⁰ Κατάλογος εκθεμάτων, Δήμος Θεσσαλονίκης/Υπηρεσία Πολιτισμού - «Κέντρο Σύγχρονη Τέχνης Ιλεάνα Τούντα», 1992, Θεσσαλονίκη.

³⁷¹ Ο όρος *Mihrab* αναφέρεται στην ημικυκλική εσοχή που υπάρχει στον τοίχο ενός ισλαμικού τεμένους το οποίο υποδεικνύει την κατεύθυνση προς τη Μέκκα. Η αρχιτεκτονική κατασκευή της αψίδας σε σχήμα ημικυκλικό εσωτερικά και ορθογωνικό εξωτερικά φέρει συγκεκριμένες διαστάσεις και συντελεί στη διατήρηση της καθαρότητας και γεωμετρικότητας του όγκου. Ο Μουσουλμάνος πρέπει κατά τη διάρκεια της προσευχής να είναι στραμμένος προς την αψίδα του *Mihrab*. Βλ. Κόνσουλα, ό.π., σ. 25.

³⁷² *Costas Coulentianos*, ό.π., σ. 44.

Αν και του άρεσαν πολύ οι γιορτές και τα γλέντια με τους φίλους, παρέμεινε λιτός και αυστηρός χαρακτήρας, που δήλωνε όταν πηγαίναμε στο σπίτι του, με την προστατευτική μάσκα ακόμα στο μέτωπό του και με τη σοβαρότητα και την περηφάνεια ενός παιδιού παθιασμένου με το παιχνίδι του: “Αυτή τη στιγμή βιδώνω σιδερικά”»³⁷³.

³⁷³ *Costas Coulentianos, ό.π., σ. 7.*

Οι ατομικές εκθέσεις του γλύπτη μετά το θάνατό του (1995).

Στο Παρίσι δύο χρόνια μετά τον θάνατο του γλύπτη, το 1997³⁷⁴, πραγματοποιήθηκε αναδρομική έκθεση του Κουλεντιανού, υπό τον τίτλο: *Coulentianos. Couvent de Cordeliers*³⁷⁵, με σημαντικό αριθμό έργων που αντιπροσώπευαν την πολυεπίπεδη καλλιτεχνική πορεία του γλύπτη. Η έκθεση αποτελούσε σημαντικό γεγονός της πόλης των Παρισίων για την οποία είχε συγκροτηθεί και τιμητική επιτροπή αποτελούμενη από τον Δήμαρχο της πόλης Jean Tiberi, τη σύμβουλο επί πολιτιστικών υποθέσεων του Παρισιού Hélène Macé de Lepinay, τον Διευθυντή των πολιτιστικών υποθέσεων της πόλης Jean Gautier και τον Jean Bergeron President de l'Association pour la Promotion des Arts du xxe siècle. Επιμελητής της έκθεσης ήταν ο Gabrielle Boyon, γραμματέας της Association pour la Promotion des Arts du xxe siècle. Τον γενικό συντονισμό της έκθεσης είχαν αναλάβει ο Μπεν Κουλεντιανός³⁷⁶, γιος του γλύπτη, και ο Pierre Dosse³⁷⁷.

Η πρώτη ατομική έκθεση³⁷⁸ στην Ελλάδα μετά τον θάνατο του γλύπτη πραγματοποιήθηκε στην γκαλερί «Μέδουσα» το 2008. Ο τίτλος της έκθεσης ήταν: «Κώστας Κουλεντιανός: Ανάγλυφα» (εικ. 12α: παρ. β'). Την επιμέλεια της έκθεσης είχε ο Μπεν Κουλεντιανός και η Μαρία Δημητριάδη³⁷⁹.

Στην έκθεση, η οποία εγκαινιάστηκε στις 24 Ιανουαρίου και έκλεισε στις 1 Μαρτίου (εικ. 12β: παρ. β'), περιλαμβάνονταν κυρίως επιτοίχια έργα με ανάγλυφα από ξύλο, ανοξείδωτο ατσάλι και επιχρυσωμένο ορείχαλκο, μεταξοτυπίες και γλυπτά από μπρούντζο και ατσάλι (εικ. 71α,β,γ: παρ. α')³⁸⁰. Τα μπρούντζινα γλυπτά της δεκαετίας του 1960 υπήρξαν η χρονολογική αφετηρία της έκθεσης, η οποία ολοκληρωνόταν με τις δημιουργίες των ανάγλυφων του 1994³⁸¹. Η επιτοίχια σύνθεση

³⁷⁴ Ν. Ξυδάκης, «Εικαστικά», *Η Καθημερινή*, 4 Ιουνίου 1997.

³⁷⁵ Couvent des Cordeliers (Μοναστήρι των Κορδελιέρων) είναι το ιστορικό κτήριο των Παρισίων, όπου τα μέλη της Λέσχης των Κορδελιέρων συνεδρίαζαν κατά τη διάρκεια της Γαλλικής Επανάστασης.

³⁷⁶ Ο Μπεν Κουλεντιανός εργάστηκε κοντά στον πατέρα του στη Γαλλία, από το 1976 μέχρι την αναχώρησή του για σπουδές στην Αμερική. Εργάστηκε ξανά στο πλευρό του από το 1990 ως το 1995. Η άμεση εμπειρία και γνώση που απόκτησε ο Μπεν σε σχέση με το έργο του πατέρα τον καθιστά ικανό να συντονίζει και να επιμελείται την παρουσίαση των έργων του Κώστα Κουλεντιανού. Βλ. Λυμπεροπούλου, 9 Σεπτεμβρίου 2012, ό.π.

³⁷⁷ *Costas Coulentianos*, ό.π.

³⁷⁸ Καμπουρίδης, 20 Φεβρουαρίου 2008, ό.π.

³⁷⁹ Πρόσκληση έκθεσης, Γκαλερί «Μέδουσα», 2008, Αθήνα. Δελτίο τύπου, Γκαλερί «Μέδουσα», 2008 Αθήνα, αρχείο ΙΣΕΤ.

³⁸⁰ *Τα Νέα της Τέχνης*, Νο 163, Ιανουάριος 2008, σ. 5. Ελένη Κυπραίου, «Ένας γλύπτης μόνος στη Μέδουσα», *Passport*, 14 Μαρτίου 2008.

³⁸¹ Κρίστα Κωνσταντινίδη, «Από τον περίπατο στις αίθουσες του κέντρου», *Εστία*, 11 Φεβρουαρίου 2008.

Ρυθμός (εικ. 71β: παρ. α΄) είχε δημιουργηθεί από τον γλύπτη σε μεγάλη κλίμακα (εικ. 72: παρ. α΄) το 1975 για δημόσιο χώρο στην Τουλούζη της Γαλλίας.

Το ίδιο έτος (2008) στο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης Φλώρινας διοργανώθηκε και φιλοξενήθηκε η πρώτη αναδρομική έκθεση³⁸² του γλύπτη στην Ελλάδα, υπό τον τίτλο *Κώστας Κουλεντιανός: Αναδρομική* (εικ. 73: παρ. α΄). Η έκθεση εγκαινιάστηκε την 1η Νοεμβρίου και ολοκληρώθηκε στις 4 Ιανουαρίου 2009. Επιμελητές της έκθεσης ήταν ο Μπεν Κουλεντιανός και ο Θωμάς Ζωγράφος³⁸³. Μέσα από τα έργα που παρουσιάστηκαν: γλυπτά (εικ. 74α: παρ. α΄), υφαντά (εικ. 74β: παρ. α΄), ανάγλυφα (εικ. 74γ: παρ. α΄) και χαρακτηριστικά (εικ. 74δ: παρ. α΄) η έκθεση προσπάθησε να συνοψίσει και να αναδείξει το έργο του γλύπτη.

Στο Μουσείο Μπενάκη, στο κτήριο της οδού Πειραιώς, πραγματοποιήθηκε η αναδρομική έκθεση³⁸⁴ «Κουλεντιανός: Ο τελευταίος ακροβάτης του μοντερνισμού» (εικ. 75: παρ. α΄), από τις 27 Σεπτεμβρίου 2012 έως τις 5 Ιανουαρίου 2013 (εικ. 13α: παρ. β΄). Επίσης, η έκθεση διεξήχθη και στο Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης³⁸⁵, στη Θεσσαλονίκη, από τις 12 Φεβρουαρίου έως τις 12 Μαΐου 2013 (εικ. 13β: παρ. β΄). Την ευθύνη και την ιδέα για την πραγματοποίηση της αναδρομικής έκθεσης είχε ο Μπεν Κουλεντιανός και την επιστημονική επιμέλεια ο Ντένης Ζαχαρόπουλος, καλλιτεχνικός διευθυντής του Μακεδονικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης.

Η έκθεση περιελάμβανε εκατόν είκοσι έργα του καλλιτέχνη αντιπροσωπευτικά όλων των περιόδων δημιουργίας του· από τα πρώτα σπουδαστικά έργα της δεκαετίας του 1940, όταν ακόμα δούλευε σε πηλό, έως τα μνημειακά του έργα σε σίδηρο των τελευταίων δεκαετιών της ζωής του. Στόχος της έκθεσης ήταν η «ανασκόπηση» του συνόλου της δημιουργίας του καλλιτέχνη. Θέματα όπως η ποικιλία των υλικών και η

³⁸² Κατερίνα Ζαχαροπούλου, «Νερό, Γη, αέρας, φως», *Έθνος, Άουτ της Κυριακής*, 1 Μαρτίου 2009.

³⁸³ *Κουλεντιανός: Αναδρομική*, (κατάλογος έκθεσης) κειμ. Charles Juliet, Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης Φλώρινας, Φλώρινα 2008.

³⁸⁴ Μάγδα Λιβέρη, «Με φόντο την τέχνη», *TV Έθνος*, 7 Οκτωβρίου 2012. «Κώστας Κουλεντιανός: Αναδρομική», *Lifo*, 11 Οκτωβρίου 2012. Έφη Πολυζώη, «Κουλεντιανός "λουσμένος" στο φως», *Η Ελλάδα Αύριο*, 28 Σεπτεμβρίου 2012. Μαίρη Αδαμοπούλου, «Κώστας Κουλεντιανός: Κοσμοπολίτης χειρώνακτας», *Τα Νέα*, 29 Σεπτεμβρίου 2012. Σπύρος Κακουριώτης, «Κώστας Κουλεντιανός: Ο τελευταίος ακροβάτης του μοντερνισμού», *Η Αυγή*, 30 Σεπτεμβρίου 2012. Δήμητρα Ρουμπούλα, «Ο ακροβάτης της γλυπτικής», *Έθνος Άουτ*, 26 Σεπτεμβρίου 1982. Αρ. Ελ, «Κώστας Κουλεντιανός: Ο τελευταίος ακροβάτης του μοντερνισμού», *Κυριακάτικος Ριζοσπάστης*, 23 Σεπτεμβρίου 2012. «Μορφές από μέταλλο», *Real News*, 20 Μαΐου 2012. Κατερίνα Λυμπεροπούλου, «Κώστας Κουλεντιανός: Ο γλύπτης αλημιστής "επιστρέφει" στην Αθήνα», *Το Βήμα της Κυριακής*, 9 Σεπτεμβρίου 2012. Μαρία Μαραγκού, «Η ωραιότερη έκθεση της Ευρώπης», *Ελευθεροτυπία*, 23 Ιανουαρίου 2013.

³⁸⁵ Για την έκθεση στο Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης βλ., Φοίβη Παρασκευά, «Κώστας Κουλεντιανός: Ο Τελευταίος Ακροβάτης του Μοντερνισμού», *Πρώτο Θέμα*, 21 Απριλίου 2013. «Έργα από σίδηρο», *Έθνος Άουτ*, 19 Απριλίου 2013. Γιώτα Σωτηροπούλου, «Ακροβάτης της τέχνης, θιασώτης της ζωής», *Αγγελιοφόρος της Κυριακής*, 14 Απριλίου 2013.

πλαστική άνεση, με την οποία τα χρησιμοποιούσε, η ενασχόλησή του με την ανθρώπινη μορφή, ο συνδυασμός επιπέδων, σε έργα μικρών αλλά και μεγάλων διαστάσεων, η συνέπεια της πορείας του προς την όλο και μεγαλύτερη απλότητα αποτέλεσαν τα θεμελιώδη ζητήματα της έκθεσης και της έκδοσης που τη συνόδευε.

Η διάρθρωση της έκθεσης ακολουθούσε τη χρονολογική σειρά των έργων. Έτσι, αναδεικνυόταν με μεγαλύτερη σαφήνεια η εξέλιξη και δημιουργική πορεία του Κουλεντιανού. Άλλωστε, ο επιμελητής της έκθεσης, Ντένης Ζαχαρόπουλος, εξέφρασε τη δυσπιστία του για τις περιοδολογήσεις με βάση τα υλικά που χρησιμοποιούσε ο Κουλεντιανός, καθώς είτε δούλευε με μπρούτζο, είτε με σίδηρο, είτε έφτιαχνε ταπισερί η εξέλιξη της δουλειάς του υπαγορευόταν πάντα από τις μοντερνιστικές σταθερές της σύνθεσης: «Υλη, φως, χώρος». Επίσης, η επιλογή της χρονολογικής παράθεσης των έργων έδωσε τη δυνατότητα στον επισκέπτη να αντιληφθεί την εξέλιξη και τη σημασία των στοιχείων «Υλη, φως, χώρος» στην γλυπτική του Κουλεντιανού.

Αφετηρία της έκθεσης υπήρξε μια προτομή γυναίκας (εικ. 76: παρ. α') από την πρώιμη καλλιτεχνική περίοδο του γλύπτη στην Ελλάδα. Το γλυπτό αυτό ήταν το μοναδικό έργο της έκθεσης από τη δημιουργική περίοδο του καλλιτέχνη στην Ελλάδα. Αμέσως μετά ακολουθούσαν τα έργα που φιλοτέχνησε στο Παρίσι μεταξύ των ετών 1946 και 1952. Σε εκείνα κυριαρχούν οι ξαπλωμένες ή καθισμένες γυναικείες μορφές (εικ. 77: παρ. α'). Η έκθεση αφιέρωνε σημαντικό αριθμό γλυπτών της δεκαετίας του 1950, ένα έργο από τη σειρά *Ακροβάτες* είχε τοποθετηθεί σε κεντρικό σημείο στην αρχή της αίθουσας (εικ. 78: παρ. α').

Στη διάταξη της χρονολογικής σειράς ακολουθούσαν τα έργα της δεκαετίας του 1960. Γλυπτά με δυναμικές γραμμές και επίπεδες επιφάνειες σε ζωνηρή αντιπαράθεση (εικ. 79: παρ. α') και ανάγλυφα σε γεωμετρική σύνθεση με εναλλαγές στην ένταση της επιφάνειας και του υλικού (εικ. 80α,β: παρ. α'). Ο *Αθλητής* (εικ. 81: παρ. α') του Κουλεντιανού με την παραστατικότητά του ολοκλήρωνε τη δεκαετία και «άνοιγε» το διάδρομο με τα υπέροχα υφαντά.

Η μεγάλη και τελευταία αίθουσα του εκθεσιακού χώρου υποδεχόταν τον επισκέπτη με τα ανοξείδωτα βιδωτά γλυπτά (εικ. 82: παρ. α'). Στην ανάπτυξη της αίθουσας ξεχώριζαν δύο έργα της *Νέας γενιάς*, που επιβάλλονταν στο χώρο (εικ. 83: παρ. α'), και το κόκκινο βιδωτό γλυπτό (εικ. 84: παρ. α') με την «εκφραστικότητά» του χρώματός του. Τα μεγάλα γλυπτά περιέβαλλαν τα μικρότερα σε μέγεθος της *Νέας γενιάς*, οι *Φιγούρες*, από στρογγυλό ατσάλι, και οι *Πολυθρόνες*, από μπετονόβερμα. Η έκθεση στον εσωτερικό χώρο ολοκληρωνόταν με τα τελευταία πολύχρωμα επιτοίχια

ανάγλυφα και μια μεγάλη μεταλλική σύνθεση (εικ. 85: παρ. α'). Στον αίθριο χώρο του μουσείου δέσποζαν οι μνημειακές κατασκευές (εικ. 86: παρ. α'), αναδεικνύοντας πλήρως τον αρχιτεκτονικό τους χαρακτήρα.

Η υποδοχή και πρόσληψη του έργου του Κουλεντιανού.

Παράλληλα με την ανασυγκρότηση της χώρας στη δεκαετία του 1950 συντελέστηκαν και σημαντικές διεργασίες στη νεοελληνική τέχνη. Ο περιορισμένος χαρακτήρας στην πλαστική δημιουργία οφειλόταν στην κυριαρχία της δυτικής ακαδημαϊκής τέχνης που ήταν κατά βάση παραστατική και ανθρωποκεντρική. Γλύπτες με πρωτοποριακές τάσεις όπως ο Ζογγολόπουλος, ο Απέργης, η Μυλωνά, η Μενεγάκη κ.α. δημιουργούσαν το μεγαλύτερο μέρος του έργου τους στο πλαίσιο της παραστατικότητας χρησιμοποιώντας «παραδοσιακά» υλικά όπως το μάρμαρο, ο γύψος, ο πηλός κ.α.

Ο Κουλεντιανός στη διάρκεια της πρώτης παραμονής του στην Ελλάδα το 1955 είναι ο πρώτος Έλληνας γλύπτης που έφερε στην Αθήνα τις τεχνικές εργασίας της μοντέρνας γλυπτικής. Οι γνώσεις που απέκτησε, αρχικά με τον Laurens, στη χρήση του μετάλλου και στη συνέχεια οι εμπειρίες του μέσα από την άμεση αντιπαράθεση με υλικά όπως, το σίδηρο, το μολύβι, ο μπρούντζος και ο χαλκός και τις οξυγονοκολλήσεις τον κατέστησαν πρωτοπόρο, όταν ακόμη στην ελληνική γλυπτική επικρατούσε το μάρμαρο και η σμίλη³⁸⁶.

Ελάχιστα δείγματα αφηρημένης γλυπτικής, πριν το 1955, μπορούμε να διακρίνουμε, στη νεοελληνική τέχνη, σε έργα του Λαμέρα, του Γαϊτή και του Τάκι³⁸⁷. Επίσης, όπως σημειώνει ο Σπητέρης, το 1954 και ειδικότερα το 1955 η αφηρημένη τέχνη εμφανίζεται πια δημόσια, με την αναδρομική έκθεση του Γαϊτή στο «Κεντρικόν», την παρουσίαση, σε περιορισμένο φιλικό κύκλο³⁸⁸, των πρώτων ανεικονικών έργων του Γ. Σπυρόπουλου και τη γλυπτική έκθεση του Κουλεντιανού το 1955 στην «Πέην»³⁸⁹.

Ο Γ. Ζογγολόπουλος είχε έρθει σε επαφή με τον Κουλεντιανό από το 1951 στο Παρίσι, ως υπότροφος της Γαλλικής κυβέρνησης. Εκεί, στο ατελιέ του Μακρή και του Κουλεντιανού γνώρισε το έργο των Ελλήνων συναδέλφων του αλλά και το έργο του Laurens. Η περίοδος αυτή θα είναι σημαντική για την παγίωση του καλλιτεχνικού του ύφους και την προσχώρησή του στην αφαίρεση και τη χρήση του σιδήρου³⁹⁰ (εικ. 1, 2: παρ. γ').

³⁸⁶ Προκοπίου, 1 Ιανουαρίου 1964, ό.π.

³⁸⁷ Σαρακατσιάνου, ό.π., σ. 157.

³⁸⁸ Σπητέρης, τ. Β', 1979, ό.π., σ. 272.

³⁸⁹ Στο ίδιο, σ. 273.

³⁹⁰ Δημήτρης Παυλόπουλος, *Ζογγολόπουλος*, Αθήνα 2007, σ. 51. Επίσης, η Φερεντίνου σημειώνει τις πρώτες αναζητήσεις του Ζογγολόπουλου στις αρχές της δεκαετίας του 1950, στο Ε. Φερεντίνου, «Γιώργος και Ελένη Ζογγολοπούλου», *Νέες Μορφές*, τχ. 2, Μάρτιος-Απρίλιος 1962, σσ. 34-35.

Μεταβατική θα πρέπει να θεωρηθεί η περίοδος 1955-1960 και για τον γλύπτη Κλ. Λουκόπουλο κατά την οποία αλλάζει υλικό, εγκαταλείπει την πέτρα και το μάρμαρο για να περάσει σε μεταλλικές κατασκευές. Η Δ. Μαρκάτου θεωρεί βασική παράμετρο της καλλιτεχνικής εξέλιξης του Λουκόπουλου τον διαρκή και γόνιμο διάλογο του γλύπτη με τον Ζογγολόπουλο, τον Καπράλο, τον Μακρή, τον Κουλεντιανό και τον Απέργη³⁹¹. Ο τρόπος που χρησιμοποιεί το μέταλλο, η χρήση της οξυγονοκόλλησης και οι επίπεδες επιφάνειες – με την εναλλαγή των κενών και των πλήρων μαζών – σε ορισμένες γλυπτικές διατυπώσεις του Λουκόπουλου αναδεικνύουν τις επιρροές και τις εκλεκτικές συγγένειες με το έργο του Κουλεντιανού (εικ. 3, 4: παρ. γ’).

Η Φ. Ευθυμιάδη-Μενεγάκη από το 1955, και ενώ μέχρι τότε χρησιμοποιούσε τον ψημένο πηλό (τερακότα) και τα έργα της σε χαλκό χυτεύονταν στη Ρώμη και στο Παρίσι, στράφηκε, με τη βοήθεια του Κουλεντιανού, στην απευθείας κατεργασία του μετάλλου, με σφυρηλάτηση και οξυγονοκόλληση ή ηλεκτροκόλληση³⁹² (εικ. 5, 6: παρ. γ’).

Η Φρόσω Μιχαλέα (1936-2001)³⁹³ επηρεασμένη από τη γλυπτική του Κουλεντιανού, όπως και πολλοί άλλοι καλλιτέχνες, δημιούργησε μια σειρά γλυπτών από ξύλο και μέταλλο (1975 και εξής). Διαπραγματεύεται τις βασικές αρχές της αφαίρεσης στον τρόπο λειτουργίας των όγκων και στις σχέσεις των επιπέδων μεταξύ τους³⁹⁴.

Ο Ξύδης σχολιάζοντας τη νέα δουλειά (εικ. 7, 8, 9: παρ. γ’) που εξέθεσε³⁹⁵ η Μιχαλέα τον Οκτώβρη του 1985 στην γκαλερί «Ζουμπουλάκη» τόνιζε ότι το γενεαλογικό δέντρο της γλύπτριας ριζώνει στον Brancusi, τον Max Bill, τον Calder και τον Κουλεντιανό. Η αφομοιωτική λειτουργία της Μιχαλέα την έθετε σε εγρήγορση να εμπλουτίζει συνεχώς το εικαστικό της λεξιλόγιο. Δεν αφηνόταν στην εύκολη απομίμηση, στο δανεισμό ατόφιων στοιχείων, ή στην αντιγραφική τεχνασμάτων ή τρόπων από τους μεγάλους³⁹⁶.

³⁹¹ *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών. Ζωγράφοι-Γλύπτες-Χαράκτες 16ος – 20ός αιώνας*, τ. 2, Αθήνα 1998, σ. 433 (συγγραφή λήμματος Δώρα Μαρκάτου).

³⁹² Τ. Μάρθας, «Φρόσω Ευθυμιάδη-Μενεγάκη», *Ζυγός*, τχ. 65, Απρίλιος 1961, σσ. 5-6. Λυδάκης, 2011, ό.π., σ. 175. *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών. Ζωγράφοι-Γλύπτες-Χαράκτες 16ος – 20ός αιώνας*, τ. 1, Αθήνα 1997, σσ. 441-441 (συγγραφή λήμματος Δημήτρης Παυλόπουλος).

³⁹³ Η Μιχαλέα πήρε μαθήματα ζωγραφικής και σχεδίου από τον Γ. Μπουζιάνη (1953). Γλυπτική σπούδασε στην Ecole des Beaux-Arts (1954-1958) της Γενεύης, με δασκάλους του Μ. Weber και Koenig. Η ενασχόλησή της με τις αναζητήσεις αφαιρετικών τάσεων διήρκησε λίγο. Προσχώρησε γρήγορα και αποφασιστικά στην αφηρημένη γλυπτική, ακολουθώντας μια συνεπή πορεία στην έρευνα των μορφοπλαστικών της μέσων αλλά και υλικών.

³⁹⁴ Παπανικολάου, 1999, ό.π., σ. 315.

³⁹⁵ Μανόλης Βλάχος, «Η Φρόσω Μιχαλέα στη “Ζουμπουλάκη”», *Τέχνη και λόγος*, τχ. 2, Νοέμβριος 1985, σ. 34.

³⁹⁶ Αλέξανδρος Ξύδης, «Νέα έργα της Μιχαλέα», *Εικαστικά*, τχ. 47, Νοέμβριος 1985, σσ. 18 & 46.

Η αφομοίωση των αρχών της γλυπτικής έκφρασης και δημιουργίας του Κουλεντιανού εντοπίζεται στους μαθητές του. Η δημιουργική σχέση με τους μαθητές του βασιζόταν στην ελευθερία της δημιουργίας. Η μοντέρνα τέχνη στον βασικό της πυρήνα αποτελούταν από το προσωπικό στίγμα και τον χαρακτήρα του δημιουργού. Σε αυτή τη βάση ο Κουλεντιανός οδηγούσε τους μαθητές του όπως, το Νίκο Βλαβιανό (γενν. 1929)³⁹⁷ (εικ. 10: παρ. γ'), το Βασίλη Μιχαήλ (γενν. 1950)³⁹⁸ (εικ. 11: παρ. γ') και τον Αλέξανδρο Πατσούρη (1955-1998)³⁹⁹ (εικ. 12 α, β: παρ. α') σε μια πορεία αναζήτησης⁴⁰⁰. Το έργο τους έντονα προσωπικό και μοντέρνο δεν αντιγράφει το έργο του δασκάλου, αλλά αναπτύσσεται μέσα από την αναζήτηση του χώρου, της κίνησης, της ύλης και του φωτός, τις έννοιες δηλαδή που απασχόλησαν τον γλύπτη στη διάρκεια της καλλιτεχνικής του καριέρας.

Η μοντέρνα γλυπτική του Κουλεντιανού ήδη από την πρώτη παρουσίασή της στην Αθήνα (1955) απασχόλησε τον διευθυντή της Εθνικής Πινακοθήκης και Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτζου Μαρίνο Καλλιγά⁴⁰¹ (1906-1985). Την εποχή εκείνη η Εθνική Πινακοθήκη ήταν το μοναδικό μουσείο νεοελληνικής τέχνης που, εκτός από τον ιστορικό του χαρακτήρα, μπορούσε να λειτουργήσει και ως μουσείο σύγχρονης τέχνης. Ο Καλλιγάς, επιδιώκοντας να εμπλουτίσει τη συλλογή της Πινακοθήκης με έργα σύγχρονων καλλιτεχνών που δεν εκπροσωπούσαν μόνο τις παραδοσιακές τάσεις⁴⁰², αγόρασε το 1955 τη *Θαλάσσια νίκη* (εικ. 1: παρ. δ'). Τη χρονιά που ο Κουλεντιανός συμμετείχε στην Μπιενάλε της Βενετίας το 1964 αγοράστηκε από την

³⁹⁷ Ο Βλαβιανός ξεκίνησε μαθήματα κοντά στον Κ. Ηλιάδη και τον Γ. Μανουσάκη. Το 1956 άρχισε σπουδές γλυπτικής στο Παρίσι, στις Ακαδημίες Julian και Grande Chaumiere, όπως και στο Conservatoire des Arts et Metiers, με δάσκαλο τον Ο. Zadkin. Το 1961 εκπροσώπησε την Ελλάδα στην Μπιενάλε του Σάο Πάολο. Τότε αποφάσισε να μείνει οριστικά στη Βραζιλία. Βλ. *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών. Ζωγράφοι-Γλύπτες-Χαράκτες 16ος – 20ός αιώνας*, Αθήνα 1997, σ. 189 (συγγραφή λήμματος Χρυσανθος Χρήστου).

³⁹⁸ Ο Βασίλης Μιχαήλ σπούδασε στη Σχολή Καλών Τεχνών (1973-1978) ζωγραφική κοντά στον Ν. Νικολάου και γλυπτική στο εργαστήριο του Δημήτρη Καλαμάρα. Το 1982 φεύγει με υποτροφία στο Παρίσι και συνεχίζει τις σπουδές του στη Beaux –Arts στο εργαστήριο του Gili. Το 1983 γνωρίζεται με τον Κουλεντιανό και δουλεύει κοντά του, στο εργαστήριο γλυπτικής σε μέταλλο, στην Ecole Nationale Superleure des Arts Decoratifs. Βλ. Δελτίο τύπου έκθεσης: «Πατσούρης-Μιχαήλ-Κουλεντιανός», Γκαλερί «Μέδουσα», 1986 (Αρχειό ΙΣΕΤ). *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών. Ζωγράφοι-Γλύπτες-Χαράκτες 16ος -20ός αιώνας*, τ. 3, Αθήνα 1999, σσ. 128-129 (συγγραφή λήμματος Ειρήνη Σαββανή).

³⁹⁹ Ο Αλέξανδρος Πατσούρης τελείωσε την Αρχιτεκτονική στο Πολυτεχνείο της Αθήνας (1974-1980) και μετά σπούδασε γλυπτική στην Ecole des Arts Decoratifs (1980-1983) στο Παρίσι, όπου μαθήτευσε κοντά στον Κουλεντιανό. Βλ. Δελτίο τύπου έκθεσης: «Πατσούρης-Μιχαήλ-Κουλεντιανός», Γκαλερί «Μέδουσα», 1986, Αρχείο ΙΣΕΤ. *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών. Ζωγράφοι-Γλύπτες-Χαράκτες 16ος - 20ός αιώνας*, τ. 4, Αθήνα 2000, σσ. 6-7 (συγγραφή λήμματος Κατερίνα Καζολέα).

⁴⁰⁰ Ξύδης, 17 Απριλίου 1986, ό.π.

⁴⁰¹ Ο Καλλιγάς διετέλεσε διευθυντής της Εθνικής Πινακοθήκης από το 1949-1969.

⁴⁰² Ο Καλλιγάς υποστήριξε τη σύγχρονη τέχνη και στο πλαίσιο συμβολής στην καλλιτεχνική διαπαιδαγώγηση του ελληνικού κοινού συμμετείχε με άλλους τεχνοκρίτες (Ανδρόνικο, Βακαλό, Ξύδη, Φατούρο, Παπανούτσο) σε ομιλίες το 1961 στο Μουσείο Μπενάκη. Βλ. Ξύδης, τ. Α', 1976, ό.π., σ. 246.

Πινακοθήκη ο *Κεραυνός* (εικ. 2: παρ. δ'), έργο που είχε εκθέσει ο γλύπτης στην Μπιενάλε⁴⁰³.

Η Πινακοθήκη υπό τη διεύθυνση του Δημήτρη Παπαστάμου⁴⁰⁴ (1923-2008), το 1984, αγόρασε δύο γλυπτά του καλλιτέχνη, το έργο με τον τίτλο *Αφηρημένο* (εικ. 3: παρ. δ') καθώς και το *Νέα Γενιά III* (εικ. 4: παρ. δ'). Ο Παπαστάμος συνεχίζοντας την πολιτική διεύθυνσης της συλλογής της Πινακοθήκης, την οποία είχε αρχίσει ο Καλλιγιάς⁴⁰⁵, προχώρησε στην απόκτηση έργων Ελλήνων καλλιτεχνών που είχαν μείζονα ρόλο στη διαμόρφωση της σύγχρονης ελληνικής τέχνης. Με τα τέσσερα στο σύνολο έργα του Κουλεντιανού⁴⁰⁶ που διαθέτει η Εθνική Πινακοθήκη στη μόνιμη συλλογή της αναδεικνύονται οι βασικοί καλλιτεχνικοί σταθμοί του γλύπτη⁴⁰⁷.

Σημαντικό ρόλο ευρύτερα στην υποδοχή του έργου του Κουλεντιανού είχε η εκπροσώπησή του στη σημαντική για τη σύγχρονη ελληνική τέχνη συλλογή της Δωροθέας και Αλέξανδρου Ξύδη η οποία αποτελούνταν από 216 έργα (ζωγραφική, γλυπτική, χαρακτική και έργα μικτής τεχνικής)⁴⁰⁸. Πλάι στα έργα του Θεόφιλου και του Τσαρούχη βρίσκονταν και σύγχρονοι καλλιτέχνες όπως ο Ζογγολόπουλος, ο Παπαγιάννης, ο Απέργης, ο Βαρώτσος, ο Θόδωρος (Παπαδημητρίου) κ.α.

Η επαφή του Ξύδη με τον χώρο των εικαστικών εξελίξεων στα κέντρα του, στο Παρίσι, στο Λονδίνο και στις ΗΠΑ, τον έκανε συμπαραστάτη των καλλιτεχνικών ρευμάτων από τη μεταπολεμική αφαίρεση μέχρι των όψιμων εικαστικών εξελίξεων του 20ου αιώνα⁴⁰⁹. Ο Ξύδης στη μακρά και πολυσήμαντη ενασχόλησή του με την τέχνη γνώρισε, εκτίμησε και στήριξε το έργο ορισμένων καλλιτεχνών. Ο Κουλεντιανός είναι ένας από τους καλλιτέχνες που εκτιμήθηκε ιδιαίτερα από τον διπλωμάτη.

Ο τεχνοκρίτης διέθετε στη συλλογή του 15 έργα (παρ. δ', σσ. 222-223) του καλλιτέχνη, γλυπτά, χαρακτικά, κολάζ και σχέδια, τα οποία απέκτησε παρακολουθώντας από κοντά την πορεία και την εξέλιξη του γλύπτη. Στις 7 Οκτωβρίου 1999 πραγματοποιήθηκε στην οικία Ξύδη ανακοίνωση της δωρεάς των

⁴⁰³ Αντωνία Γιαννουδάκη, *Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου. Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη: Η συλλογή νεοελληνικής γλυπτικής και η ιστορία της 1900-2006*, δακτυλογραφημένη διδακτορική διατριβή Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 2009, σ. 383-384.

⁴⁰⁴ Ο Δημήτρης Παπαστάμος διετέλεσε διευθυντής της Εθνικής Πινακοθήκης από το 1972 έως το 1992.

⁴⁰⁵ Γιαννουδάκη, ό.π., σ. 176.

⁴⁰⁶ Θέτοντας μια αναλογία των έργων του Κουλεντιανού που υπάρχουν σε δημόσιους χώρους και μουσεία του εξωτερικού με τα έργα του που υπάρχουν στην Ελλάδα μπορούμε να διαπιστώσουμε την υστέρησή μας σε ό,τι αφορά την ανάδειξη της σύγχρονης πολιτισμικής μας δυναμικής.

⁴⁰⁷ Γιαννουδάκη, ό.π., σ. 480.

⁴⁰⁸ Αλέξανδρος Ξύδης, «Τα πολλά πρόσωπα της ελληνικής τέχνης», *Το Βήμα*, 8 Οκτωβρίου 1999.

⁴⁰⁹ *Δωρεά Αλέξανδρου και Δωροθέας Ξύδη* (κατάλογος έκθεσης), ό.π., σ. 31.

220 έργων τέχνης των συλλεκτών Δωροθέας και Αλεξάνδρου Ξύδη, παρουσία της Υπουργού Πολιτισμού Ελισάβετ Παπαζώη και μελών του Δ.Σ. του Μ.Μ.Σ.Τ⁴¹⁰. Η δωρηθείσα συλλογή παρουσιάστηκε σε έκθεση που διοργάνωσε το Μ.Μ.Σ.Τ. από τις 19/4/2005 μέχρι τις 17/5/2005.

Επίσης, η συλλογή της Alpha Bank που προέκυψε από την συγχώνευση τριών συλλογών, της Τράπεζας Πίστεως, της Ιονικής Τράπεζας και της Λαϊκής Τράπεζας περιλαμβάνει περισσότερα από 5.000 έργα κυρίως νεοελληνικής τέχνης. Η μοντέρνα γλυπτική παρουσιάζεται μέσα από τα έργα του Ζογγολόπουλου, του Τάκη, της Χρύσα, του Μολφέση, της Μιχαλέα κ.α. Η Alpha Bank διαθέτει πέντε έργα του Κουλεντιανού⁴¹¹.

Στη συλλογή το έργο *Νέα γενιά II* (εικ. 21: παρ. δ') αποκτήθηκε το 1987, το μεγάλων διαστάσεων *Ανάγλυφο* (εικ. 22: παρ. δ') το 1992, τα *Κύθηρα* (εικ. 23: παρ. δ') το 1996 και η ποιητική συλλογή *Στέρνα* του Σεφέρη με την εικονογράφηση του Κουλεντιανού (εικ. 24: παρ. δ') το 2009. Σχετικά με το έργο *Σύνθεση* (εικ. 20: παρ. δ') δεν είναι γνωστό το έτος απόκτησής του.

Η Αττικό Μετρό, στο πλαίσιο αναβάθμισης της αισθητικής των σταθμών της με έργα Ελλήνων καλλιτεχνών, συγκρότησε Επιτροπή Αισθητικής Πλαισίωσης. Η επιτροπή λαμβάνοντας υπόψη το σύγχρονο χαρακτήρα του Μετρό επέλεξε για τη διακόσμηση των σταθμών έργα σύγχρονης τέχνης⁴¹². Το 2000 η Αττικό Μετρό απόκτησε το γλυπτό *Νέα γενιά IX* (εικ. 25: παρ. δ'), το οποίο τοποθέτησε στο σταθμό Εθνική Άμυνα. Στο σταθμό μαζί με το γλυπτό του Κουλεντιανού συνυπάρχουν ο *Θνήσκων Πολεμιστής* του Δ. Καλαμάρα και η *Στήλη* του Κλ. Λουκόπουλου (εικ. 26: παρ. δ').

Το σκεπτικό αλλά και ο σκοπός για την τοποθέτηση έργων των τριών συγκεκριμένων δημιουργών, ήταν η καλύτερη δυνατή εικαστική παρέμβαση στο σταθμό, ώστε: α) να συνδέονται με την ονομασία του σταθμού (Εθνική Άμυνα), β) να εντάσσονται κατάλληλα στο χώρο, γ) να αξιοποιούν τη δυνατότητα που προσφέρει ο χώρος για περίοπτη θέασή τους και δ) να προσφέρουν στους χρήστες του δικτύου τη

⁴¹⁰ Το Μ.Μ.Σ.Τ. έχει εμπλουτίσει τη συλλογή των έργων του Κουλεντιανού με τις σημαντικές δωρεές του Μπεν Κουλεντιανού (9 έργα) και του Θόδωρου Παπαδόπουλου (2 έργα). Ο συνολικός αριθμός των έργων του Κουλεντιανού που διαθέτει το Μ.Μ.Σ.Τ. ανέρχεται στα είκοσι έξι.

⁴¹¹ Α.Κ. «Η Συλλογή της Alpha Bank σε πρώτη παρουσίαση», *Τα Νέα της Τέχνης*, Νο 141, Νοέμβριος 2005, σ. 5.

⁴¹² Πρόεδρος της Επιτροπής Αισθητικής Πλαισίωσης της Αττικό Μετρό Α.Ε., την περίοδο απόκτησης του γλυπτού *Νέα γενιά II*, υπήρξε η Ροδούλα Λαγουδάκου (Πολιτικός Μηχανικός) και μέλη: ο Ευγένιος Μαθιόπουλος (Ιστορικός της Τέχνης), η Σόνια Χαραλαμπίδου (Αρχιτέκτονας), ο Νικόλαος Ζίας (Ιστορικός της Τέχνης), η Κατερίνα Κοσκινά (Ιστορικός της Τέχνης) και ο Γιώργος Ιερομνήμων (Αρχιτέκτων-Μηχανικός της Αττικό Μετρό). Βλ. Κατερίνα Κοσκινά, *Διαδρομές Τέχνης στο Αττικό Μετρό*, Αθήνα 2009, σ. 11.

δυνατότητα εξοικείωσης με έργα μουσειακού επιπέδου και υψηλής αισθητικής αξίας⁴¹³. Τα γλυπτά *Νέα γενιά II* και *Νέα γενιά IX* αποτελούν τα μοναδικά γλυπτά του Κουλεντιανού που κοσμούν δημόσιους χώρους στην Αθήνα και τα οποία ανήκουν σε ιδιωτικές συλλογές.

⁴¹³ Κοσκινά, ό.π., σ. 132.

Συμπεράσματα

Οι δύο σημαντικότερες περιόδους της ελληνικής ιστορίας ο Μεσοπόλεμος και η εμφύλια διαμάχη, αμέσως μετά τη λήξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, υπήρξαν καθοριστικές στη διαμόρφωση των πολιτικών και κοινωνικών χαρακτηριστικών του τόπου. Η τέχνη δεν ήταν αμέτοχη στις εξελίξεις και στις ζυμώσεις της εποχής, είτε ακολούθησε τις κυρίαρχες ιδεολογικές τάσεις είτε, σε ορισμένες περιπτώσεις, δημιούργησε αντιστάσεις, στο βαθμό που τις επιτρεπόταν, και πορεύθηκε. Στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα το όραμα της Μεγάλης Ελλάδας, όπως εκφράστηκε μέσα από τη Μεγάλη Ιδέα, εμπόδισε τη διάδοση θεωριών με κοινωνικό-ταξικό περιεχόμενο και την εμφάνιση κινημάτων που ευαγγελίζονταν κοινωνικές αλλαγές. Κάτω απ' αυτές τις συνθήκες οι καλλιτέχνες δεν υιοθέτησαν μεγάλο μέρος της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας, η οποία επιδίωκε τη σύγκρουση με το κοινωνικό και καλλιτεχνικό κατεστημένο.

Η περίοδος του μεσοπολέμου, με τις συνέπειες της μικρασιατικής καταστροφής, ανέδειξε σε κυρίαρχη πολιτιστική ιδέα την «ελληνικότητα», η οποία αποτέλεσε σημαντικό παράγοντα αποδοχής ή απόρριψης των κινημάτων του μοντερνισμού. Ο κύριος στόχος της πολιτικής ζωής στην Ελλάδα, μέχρι και τη λήξη του Εμφυλίου, υπήρξε η «συγκράτηση των μαζών» και η διασφάλιση του αστικού καθεστώτος από τον «ερυθρό κίνδυνο», αποτρέποντας τους καλλιτέχνες να ασπαστούν την πολιτική και κοινωνική διάσταση των αφηρημένων κινημάτων. Η φυσιογνωμία της νεοελληνικής τέχνης διαμορφωνόταν σύμφωνα με τους πολιτικούς και ιδεολογικούς προσανατολισμούς της χώρας. Οι συζητήσεις και αντεγκλήσεις σχετικά με τους ιδεολογικούς και κοινωνικούς συμβολισμούς της τέχνης διήρκεσε μέχρι και τη δεκαετία του 1960, αποτυπώνοντας τις ευαίσθητες ισορροπίες, την ανασφάλεια και τη ρευστότητα που επικρατούσε στην πολιτική ζωή, επί σειρά δεκαετιών.

Ο Κουλεντιανός βιώνει το πολιτικό και κοινωνικό κλίμα της νεότητάς του, συμμετέχει στον αντιστασιακό αγώνα, «αυτοεξορίζεται», ταξιδεύει και έρχεται σε επαφή με την πνευματική και καλλιτεχνική πρωτοπορία της μεταπολεμικής Γαλλίας. Οι εμπειρίες και οι μνήμες καθορίζουν το χαρακτήρα και την καλλιτεχνική του πορεία. Η ελευθερία, η αναζήτηση και η εξέλιξη μετουσιώνονται στο έργο του.

Η εξέλιξη της δουλειάς του υπαγορευόταν από την τριπλή έγνοια: ύλη, φως, χώρος. Τα πρώτα γλυπτά ήταν δουλεμένα σε παραδοσιακά υλικά όπως, το μάρμαρο και συνέχισε με έργα από σίδηρο και μολύβι. Το σίδηρο η τελική του επιλογή χρόνο με το χρόνο γινόταν πιο βαρύ, πιο δύσχρηστο και απαιτητικό στο δούλεμά του. Θέλει

να κατεργάζεται την ύλη, να έρχεται αντιμέτωπος με ένα υλικό που του αντιστέκεται και του δίνει τη δυνατότητα του διαλόγου. Τα έργα που δημιουργεί είναι αποτέλεσμα σκληρής δουλειάς και μακρύ μόχθου.

Ξεκινώντας ένα έργο δεν έχει και δεν θέλει να έχει την παραμικρή ιδέα για το πως θα είναι. Δεν ετοιμάζει προσχέδια ή μακέτες και το έργο ανακαλύπτεται καθώς δημιουργείται. Η περιπέτεια της δημιουργίας τον κρατά σε εγρήγορση ώστε, να μπορεί να αδράξει οποιαδήποτε στιγμή αυτό που του προσφέρεται. Είναι ταυτόχρονα η στιγμή της μεγαλύτερης ελευθερίας.

Τα πρώτα γλυπτά που παρουσίασε στην Ελλάδα ο Κουλεντιανός παραμένουν παραστατικά, με φόρμες στρογγυλεμένες, οργανικές. Είναι οι πρώτες προσπάθειες αποδέσμευσής του από τις επιρροές του Laurens. Οι αναζητήσεις του τον οδηγούν, στα μέσα της δεκαετίας του 1950, στη δημιουργία σειράς γλυπτών με θέμα τους ακροβάτες.

Η γνωριμία του με τον Vailland στην Galerie de France είναι καθοριστική στην εξέλιξη της γλυπτικής του. Μεταφέρεται στην περιφέρεια της Γαλλίας και έχει στη διάθεσή του ένα μεγάλο εργαστήριο. Εκεί, του δίνεται η δυνατότητα να πραγματοποιήσει συνθέσεις μεγάλων διαστάσεων και να ανακαλύψει νέες δυνατότητες στη γλυπτική. Αρχικά πρόκειται για επαναλαμβανόμενα διακοσμητικά στοιχεία εκτελεσμένα σε γύψο, τσιμέντο ή μπετόν με καλούπια από πολυστέρα. Δεν εγκαταλείπει όμως την καθαυτό γλυπτική σε μεγάλες φόρμες και ορείχαλκο. Δημιουργεί πολλά γλυπτά μνημειακών διαστάσεων για δημόσιους χώρους και κτήρια της Γαλλίας (περίπου πενήντα). Τη δεκαετία 1960 πραγματοποιεί δύο ατομικές εκθέσεις στην Ελλάδα και συμμετέχει σε πολυάριθμες ομαδικές εκθέσεις σε πολλές χώρες. Τα γλυπτά του είναι συμπαγή και κλειστά που «αντέχουν» στις μεγάλες κλίμακες.

Η εξελικτική ικανότητα του γλύπτη και οι ανησυχίες του εκφράζονται με τα βιδωτά γλυπτά, κονστρουκτιβιστικές κατασκευές. Το μέταλλο γίνεται τώρα πιο παχύ και πιο δύσκολο στην επεξεργασία του. Τα γλυπτά κατασκευάζονται με μπουλόνια, χωρίς καλούπωμα, μονοκόμματα και έτσι αφήνουν το βλέμμα να κυκλοφορεί ελεύθερο ανάμεσα στα διάφορα επίπεδά τους. Το μυστήριο της φόρμας που αντιστέκεται το διαδέχεται τώρα το θέλητρο της συναρπαστικής διαφάνειας. Στην «Αίθουσα Τέχνης Αθηνών» (1974) παρουσιάζονται για πρώτη φορά στην Ελλάδα βιδωτά γλυπτά και υφαντά. Τεχνίτης ο Κουλεντιανός έχει έμφυτη οικειότητα και γνώση για την κάθε ύλη που καταπιάνεται. Η δημιουργία σε κάθε ύλη γίνεται κατάκτηση.

Η δεκαετία του 1980 αποτελεί αφετηρία για νέες γλυπτικές αναζητήσεις. Τα πρώτα γλυπτά της *Νέας γενιάς* είναι έργα με ιδιαίτερα επίπεδη όψη, συγκολλημένα από πίσω. Η διαπεραστική τους ακτινοβολία ξεκινάει από ένα σύστημα με χαραγματιές, απλό και συνάμα σοφό, που τους χαρίζει την ανάσα. Το πέρασμα από τη μια «γενιά» στην άλλη προϋποθέτει κάθε φορά καίριες ενέργειες και αποφάσεις που αναπλάθουν στοιχεία και διαφοροποιούν σχήματα κρατώντας πάντα την κληρονομιά ενός απόλυτα προσωπικού ύφους. Κύριος άξονας της προβληματικής στα γλυπτά της *Νέας γενιάς* ήταν η ισορροπία της ενιαίας οργάνωσης χώρου-όγκου-μεγεθών και δυναμικών εντάσεων της σύνθεσης. Από το 1980 μέχρι το 1995 ο Κουλεντιανός πραγματοποίησε επτά ατομικές εκθέσεις στην Αθήνα και στη Θεσσαλονίκη.

Τα ανάγλυφα υπήρξαν πάντα μια πρόκληση για τον γλύπτη· η σημασία του δισδιάστατου χώρου επαναδιαπραγματεύεται και η έκτασή του επιτυγχάνεται με τη δημιουργία νέων χώρων, μέσα από τα κενά που αναπτύσσονται. Επαναπροτάσσουν φόρμες ανάλογα με την απόσταση από την οποία τα βλέπει ο θεατής.

Μια ιδιαίτερη κατηγορία έργων του Κουλεντιανού είναι τα κολάζ, τα χαρακτηριστικά και τα *parieter colles*. Τα έργα σε χαρτί αναπαράγουν τις ιδέες των γλυπτών στις δύο διαστάσεις. Η εφευρετικότητα του Κουλεντιανού διακρίνεται στις συνδυαστικές τεχνικές που χρησιμοποιούσε για τη δημιουργία τους. Η μικτή τεχνική εμφανίζει την προβληματική τεκμηρίωσης ορισμένων έργων. Τα χαρακτηριστικά, τα κολάζ, τα σχέδια και τα *parieter colles* θα μπορούσαν να αποτελέσουν ένα ιδιαίτερο πεδίο έρευνας για τις μεθόδους και τις τεχνικές που είχε αναπτύξει ο καλλιτέχνης και παράλληλα να διακριβωθούν τυχόν λανθασμένες τεκμηριώσεις.

Μετά το 1995 πραγματοποιήθηκαν τέσσερις ατομικές εκθέσεις του γλύπτη. Η αναδρομική έκθεση στο Μουσείο Μπενάκη το 2012 ανέδειξε πλήρως το έργο του Κουλεντιανού και υπήρξε αφορμή να γίνει ευρύτερα γνωστό.

Στη μεταβατική περίοδο της νεοελληνικής γλυπτικής ο Κουλεντιανός επιδρά καθοριστικά. Παρουσιάζει συχνά το έργο του και μεταδίδει απλόχερα τις γνώσεις και τις εμπειρίες του στους Έλληνες συναδέλφους του. Το δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1950 αποτελεί για πολλούς γλύπτες περίοδος καλλιτεχνικής μετάβασης προς την ανεικονική γλυπτική και τη χρήση του σίδηρου, με σημείο αναφοράς τον Κουλεντιανό.

Έργα του Κουλεντιανού βρίσκονται στην Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, στο Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, στη συλλογή της Alpha Bank και της Αττικό Μετρό. Η παρουσία γλυπτών του καλλιτέχνη σε

δημόσιους χώρους περιορίζεται σε δύο έργα ως συνέπεια της ελλιπούς και αξιόλογης μοντέρνας γλυπτικής.

Η ποιητική διάθεση και φαντασία του Κουλεντιανού ήταν η πηγή της δημιουργίας του, η δύναμη να μεταμορφώνει το μέταλλο και να του δίνει ζωή χωρίς περιορισμούς και δεσμεύσεις, μέσα από μια μυστική διαδικασία προσέγγισης της ίδιας της φύσης.

Βιβλιογραφία:

- Αλιβιζάτος Νίκος Κ., *Εισαγωγή στην συνταγματική ιστορία (1821-1941)*, τ. Α', Αθήνα 1981.
- Αλιβιζάτος Νίκος, *Οι πολιτικοί θεσμοί σε κρίση (1922-1974), όψεις της ελληνικής εμπειρίας*, Αθήνα 1983.
- Αναστασιάδης Γιώργος Ο., *Πολίτευμα και κομματικοί σχηματισμοί στην Ελλάδα (1952-1967), ιστορική επισκόπηση*, Θεσσαλονίκη, 1991.
- Ανδρικοπούλου Νέλλη, *Το ταξίδι του Ματαρόα, 1945. Στον καθρέφτη της μνήμης*, Αθήνα 2007.
- Ανδρικοπούλου Νέλλη: *Η ζαλάδα των χρωμάτων*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Εκπαιδευτικά Προγράμματα, Κείμενα και επιλογή υλικού: Σοφία Πελοποννησίου-Βασιλάκου, Αθήνα 2014.
- Αντωνοπούλου Ζέττα, *Τα γλυπτά της Αθήνας. Υπαίθρια γλυπτική 1834-2004*, Αθήνα 2003.
- Arnason H. H., *Ιστορία της σύγχρονης Τέχνης. Ζωγραφική, γλυπτική, αρχιτεκτονική, φωτογραφία*, Φώτης Κοκοβέσης (μτφρ), Θεσσαλονίκη 2006.
- Βακαλό Ελένη, *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα: Αφαίρεση*, τ. Α', Αθήνα 1981.
- Βακαλό Ελένη, *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα: Μετά την αφαίρεση*, τ. Δ', Αθήνα 1985.
- Bayer Herbert, Gropius Walter, Ise Gropius, *The Bauhaus 1919-1928*, Νέα Υόρκη, Λονδίνο 1939.
- Βερέμης Θάνος, *Οι επεμβάσεις του στρατού στην ελληνική πολιτική 1916-1936*, Αθήνα 1977.
- Βερέμης Θάνος, Κρεμμυδάς Βασίλης, *Ο σύγχρονος κόσμος*, Αθήνα 1982.
- Γιαννουδάκη Αντωνία, *Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου. Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη: Η συλλογή νεοελληνικής γλυπτικής και η ιστορία της 1900-2006*, δακτυλογραφημένη διδακτορική διατριβή Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 2009.
- Chilvers Ian, *The Oxford dictionary of Art & Artists*, Oxford University Press, 2009.
- Claude Roy, *Rythmos, tapisseries et sculptures de Costa Coulentianos*, (κατάλογος έκθεσης) La Demeure , Παρίσι 1972.
- *Costas Coulentianos: Tapisseries-Gravures-Sculptures*, (κατάλογος έκθεσης) κειμ. Jean-Francois Chabrun, Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, 19 Απρ. - 30 Μαΐ. 1983 (Αρχείο ΙΣΕΤ).
- *Costas Coulentianos*, (κατάλογος έκθεσης) Couvent des Cordeliers, Παρίσι, 7 Μαΐου - 18 Ιουνίου 1997.
- *Coulentianos: Sculptures*, (κατάλογος έκθεσης) κειμ. R. Vailland, Galerie de France, Παρίσι, 2 - 24 Μαρτίου 1962.
- Δάφνης Γ., *Η Ελλάς μεταξύ των δύο πολέμων 1923-1940*, τ. Β', Αθήνα 1997.
- *Dictionary of Art and Artists*, London 1994.
- *The dictionary of Art*, edited by Jane Turner, τεύχ. 29, Νέα Υόρκη 1996, σσ. 626-628
- *1η Διεθνής Έκθεσις Γλυπτικής: Παναθήναια της Συγχρόνου Γλυπτικής*, (κατάλογος έκθεσης) κειμ. Τώνης Σπητέρης, Cevalier Denys, Marciori Giuseppe, Ελληνικός Οργανισμός Τουρισμού, Αθήνα 8 Σεπτεμβρίου - 8 Νοεμβρίου 1965.

- *Δωρεά Αλέξανδρου και Δωροθέας Ξύδη* (κατάλογος έκθεσης), επιμ. Ξανθίππη Σκαρπιά – Χόιπελ, Κατερίνα Καμάρα, Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη 2003.
- *Η Εαμική αντίσταση*, Επιστημονικό Συμπόσιο 17-18 Δεκέμβρη 1981, Κέντρο Μαρξιστικών Σπουδών, Αθήνα 1982.
- Εμμανουήλ Μελίτα, *Ιστορία της Τέχνης από το 1945 σε πέντε ενότητες*, Αθήνα 2013.
- Ζάικος Νίκος, «Διεθνές δίκαιο και εμφύλιοι πόλεμοι: Η περίπτωση του ελληνικού ζητήματος», στο Ιωάννης Μουρέλος, Ιάκωβος Μιχαλίδης, *Ο ελληνικός εμφύλιος πόλεμος. Μια αποτίμηση*, Αθήνα 2007.
- Ζαχαρόπουλος Ντένης, *Κουλεντιανός: Ο τελευταίος ακροβάτης του μοντερνισμού*, (κατάλογος έκθεσης) Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2012.
- Gombrich E. H., *Το χρονικό της τέχνης*, Αθήνα, 2006.
- Ηλιάδης Κώστας, *Ο κόσμος της τέχνης στο Μεσοπόλεμο*, Αθήνα 1978.
- *Herworth Barbara: Carvings and Drawings*, Λονδίνο, 1952.
- *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τ. ΙΣΤ', Αθήνα 2009.
- Janou Ionel, *Brançusi*, Λονδίνο, 1963.
- Καζάζη Σοφία, *Έλληνες Καλλιτέχνες. Δέκα χρόνια κριτική 1974-1984*, Θεσσαλονίκη 1985.
- Κανελλοπούλου Χάρης, *Οι εικαστικές παρεμβάσεις στους δημόσιους χώρους της Αθήνας από το 1950 έως το 2004*, δακτυλογραφημένη διδακτορική διατριβή, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Αθήνα 2006.
- Κανελλοπούλου Χάρης, *Γυναίκες εικαστικοί 1960-1980. Η συμβολή τους στην ελληνική πρωτοπορία*, Ινστιτούτο Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης, Αθήνα 2014.
- Κολιόπουλος Γ., *Παλινόρθωση-Δικτατορία-Πόλεμος, 1935-1941. Ο Βρετανικός παράγοντας στην Ελλάδα*, Αθήνα 1985.
- Κολιόπουλος Ι. Σ., *Νεότερη ευρωπαϊκή ιστορία 1789-1945. Από τη γαλλική επανάσταση μέχρι το Β' Παγκόσμιο πόλεμο*, Θεσσαλονίκη 1998.
- Κόνσουλα Αθανασία, *Τρισδιάστατη αποτύπωση στο Γενί Τζαμί Θεσσαλονίκης με σαρωτή laser*, δακτυλογραφημένη μεταπτυχιακή διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Πολυτεχνική Σχολή, Διατμηματικό Πρόγραμμα Σπουδών: Προστασία Συντήρηση και Αποκατάσταση Μνημείων Πολιτισμού, Θεσσαλονίκη 2012.
- Κοσκινά Κατερίνα, *Διαδρομές Τέχνης στο Αττικό Μετρό*, Αθήνα 2009.
- *Κουλεντιανός: Γλυπτική – Tapisserie - Σχέδια*, (κατάλογος έκθεσης) Αίθουσα Τέχνης Αθηνών, 11 Οκτωβρίου – 3 Νοεμβρίου 1974.
- *Κουλεντιανός: γλυπτική - tapisserie* (κατάλογος έκθεσης), Γαλλικό Ινστιτούτο Θεσσαλονίκης, 1975.
- *Κουλεντιανός: Γλυπτά*, (κατάλογος έκθεσης) κείμενα Jean Luc Epivent, Αίθουσα Τέχνης Μέδουσα, 13 Ιανουαρίου - 6 Φεβρουαρίου 1982.
- *Κουλεντιανός: κολλάζ*, (κατάλογος/φυλλάδιο έκθεσης) κείμενα Εμμανουήλ Μαυρομμάτης, Γιώργος Κανδύλης, Αίθουσα Τέχνης Μέδουσα, 3 Μαΐου – 2 Ιουνίου, Αθήνα 1984.
- *Κουλεντιανός*, (κατάλογος έκθεσης) κείμενα Γ. Κανδύλης - Ε. Ανδρεάδη, Γκαλερί Ζουμπουλάκη, Αθήνα 1986.
- *Κουλεντιανός*, (κατάλογος έκθεσης) κείμενα C. Juliet – Α. Ξύδης, Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Ιλεάνα Τούντα, 31 Οκτωβρίου - 7 Δεκεμβρίου 1991.
- *Κουλεντιανός: Αναδρομική*, (κατάλογος έκθεσης) κειμ. Charles Juliet, Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης Φλώρινας, Φλώρινα 2008.

- Κρανάκη Μιμικά, *Ματαρώρα σε δύο φωνές. Σελίδες ξενιτιάς*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2007.
- Κωτίδης Α., *Μοντερνισμός και Παράδοση στην ελληνική τέχνη του μεσοπολέμου*, Θεσσαλονίκη 1993.
- Λοϊζίδη Νίκη, «Ο ελληνοκεντρισμός ως κυρίαρχο ιδεολογικό αντιστάθμισμα στην ελλειμματική πρόσληψη της ιστορίας της ευρωπαϊκής τέχνης», στο *Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα*, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Τμήμα Ιστορίας-Αρχαιολογίας, Αθήνα 2003.
- *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών. Ζωγράφοι-Γλύπτες-Χαράκτες 16ος - 20ός αιώνας*, τ. 1, Αθήνα 1997 (συγγραφή λήμματος «Βλαβιανός Νικόλαος» Χρήστου Χρύσανθος).
- *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών. Ζωγράφοι - Γλύπτες - Χαράκτες 16ος - 20ός αιώνας*, τ. 1, Αθήνα 1997 (συγγραφή λήμματος «Ευθυμιάδη-Μενεγάκη Φρόσω» Παυλόπουλος Δημήτρης).
- *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών. Ζωγράφοι-Γλύπτες-Χαράκτες 16ος - 20ός αιώνας*, τ. 2, Αθήνα 1998 (συγγραφή λήμματος «Λουκόπουλος Κλέαρχος» Μαρκάτου Δώρα).
- *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών. Ζωγράφοι-Γλύπτες-Χαράκτες 16ος - 20ός αιώνας*, τ. 3, Αθήνα 1999 (συγγραφή λήμματος «Κουλεντιανός Κώστας» Σαββανή Ειρήνη).
- *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών. Ζωγράφοι-Γλύπτες-Χαράκτες 16ος - 20ός αιώνας*, τ. 3, Αθήνα 1999 (συγγραφή λήμματος «Μιχαήλ Βασίλης» Σαββανή Ειρήνη).
- *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών. Ζωγράφοι-Γλύπτες-Χαράκτες 16ος - 20ός αιώνας*, τ. 4, Αθήνα 2000, σσ. 6-7 (συγγραφή λήμματος «Πατσούρης Αλέξανδρος» Κατερίνα Καζολέα).
- Λυδάκης Στέλιος, *Η νεοελληνική γλυπτική: Ιστορία - Τυπολογία - Λεξικό γλυπτών* [Οι Έλληνες γλύπτες, τ. 5], Αθήνα 1981
- Λυδάκης Στέλιος, *Η νεοελληνική γλυπτική. Ιστορία-Τυπολογία*, Αθήνα 2011.
- Λυριντζής Χρήστος, Νικολακόπουλος Ηλίας, Σωτηρόπουλος Α. Δημήτρης, *Κοινωνία και πολιτική: Όψεις της Γ' Ελληνικής Δημοκρατίας, 1974-1994*, Αθήνα 1996.
- Ματθιόπουλος Ευγένιος, «Από τον “Σύλλογο των Ωραίων Τεχνών” στους “Νέους Έλληνες Ρεαλιστές”, *Καλλιτεχνικές Ομάδες και Οργανώσεις στην Ελλάδα (1882-1974)*», *Εθνική Πινακοθήκη 100 Χρόνια. Τέσσερις Αιώνες Ελληνικής Ζωγραφικής* (επιμ. Μ. Λαμπράκη-Πλάκα), Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου, Αθήνα 1999.
- Μαυρομάτης Ε., *Vlassis Kaniaris*, Ελλάδα-XXXXII Μπιενάλε της Βενετίας 1988.
- *Μεταμορφώσεις του Μοντέρνου. Η ελληνική εμπειρία*, (κατάλογος έκθεσης) κειμ. Άννα Καφέτση, Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου, Αθήνα 1992.
- Μορτάκη Ά. Σαπφώ, *Η καλλιτεχνική μετανάστευση στην Ελλάδα: Από τον 19ο στον 20ό αιώνα (1870-1970). Η περίπτωση του Κώστα Ανδρέου*, Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Τομέας Ιστορία της Τέχνης, Θεσσαλονίκη 2010.
- Μοσχονάς Σπύρος, *Καλλιτεχνικά σωματεία και ομάδες τέχνης στην Ελλάδα κατά το α' μισό του 20ού αιώνα: Η σημασία και η προσφορά τους*, Διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογία, Αθήνα 2010.

- Μπαρούτας Κώστας, *Ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός στην ελληνική τέχνη. Κοινωνικό όραμα και αισθητικοί συμβιβασμοί*, Αθήνα 2006.
- Νούτσος Π., «Ιδεολογικές συνιστώσες του καθεστώτος της 4ης Αυγούστου», *Τα Ιστορικά*, τεύχ. 5, 1986.
- *The Oxford Companion to Art*, edited by Harold Osborne, Οξφόρδη 1970.
- *The Oxford dictionary of Art & Artists*, Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης, 2009..
- Ξύδης Αλέξανδρος, *Προτάσεις για την Ιστορία της Νεοελληνικής Τέχνης: Διαμόρφωση-Εξέλιξη*, τ. Α΄, Αθήνα 1976.
- Ξύδης Αλέξανδρος, *Προτάσεις για την ιστορία της νεοελληνικής τέχνης. Φορείς και προβλήματα*, τ. Β΄, Αθήνα 1976.
- Οικονόμου Μαρία, *Η κίνηση των ιδεών στη Γαλλία και η απήχυσή της σε Έλληνες καλλιτέχνες που έζησαν σε αυτή τη χώρα κατά την περίοδο 1950-1970*, Διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2005.
- Παπανικολάου Μιλτιάδης, *Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα. Ζωγραφική και Γλυπτική του 20ου αιώνα*, Αθήνα 1999.
- Παπανικολάου Μιλτιάδης, *Ελληνική τέχνη του 20ού αιώνα*, Θεσσαλονίκη, 2006.
- Παυλόπουλος Δημήτρης, *Ο Γλύπτης Μιχάλης Τόμπρος (1889-1974)*, δακτυλογραφημένη διδακτορική διατριβή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Φιλοσοφική Σχολή, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 1996.
- Παυλόπουλος Δημήτρης, *Ζητήματα νεοελληνικής γλυπτικής*, Αθήνα 1998.
- Παυλόπουλος Δημήτρης, *Χαρακτική, γραφικές τέχνες. Ιστορία – Τεχνικές - Μέθοδοι*, Αθήνα 2004.
- Παυλόπουλος Δημήτρης, *Ζογγολόπουλος*, Αθήνα 2007.
- Πετρούλακος Α. Παναγιώτης, *Οι πολιτικές και κοινωνικές εξελίξεις που οδήγησαν στο Σύνταγμα του 1952 (1944-1952)*, Διδακτορική διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο, Αθήνα 1982.
- Renault Olivier d' Allones, «Μικρή ιστορία της λέξης “Μεταμοντέρνο”», στο *Μοντέρνο Μεταμοντέρνο*, Εισηγήσεις Συμποσίου του περιοδικού *Σπείρα* 26-28 Φεβρουαρίου 1988.
- Ρήντ Χέρμπερντ, *Ιστορία της Μοντέρνας Γλυπτικής*, μτφρ. Μ. Λαμπράκη-Πλάκα, Αθήνα 1979.
- Σαρακατσιάνου Βασιλική, *Η αφαίρεση στη νεώτερη ελληνική τέχνη*, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, δακτυλογραφημένη διδακτορική διατριβή, Τμήμα Ιστορίας Αρχαιολογίας, Αθήνα 2004.
- Σκαλτσά Μ. – Τσούχλου Δ., *Οι Αίθουσες Τέχνης στην Ελλάδα. Αθήνα-Θεσσαλονίκη 1928-1988*, Αθήνα 1989.
- Σπητέρης Τώνης, *Τρεις αιώνες νεοελληνικής τέχνης 1660-1967*, τ. Β΄, Αθήνα 1979.
- Σφήκας Δ., «Ένα ιστοριογραφικό ταξίδι στη χώρα του Γκιούλιβερ: η ελληνική ιστοριογραφία και οι διεθνείς διαστάσεις του ελληνικού εμφυλίου πολέμου», στο Μουρέλος Ιωάννης - Μηχαηλίδης Ιάκωβος (επιμ.), *Ο ελληνικός εμφύλιος πόλεμος. Μια αποτίμηση*, Ίδρυμα Μελετών Χερσονήσου του Αίμου, Αθήνα 2007.
- Τζιόβας Δ., *Οι μεταμορφώσεις του εθνικισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο*, Αθήνα 1989.
- Τσαούσης Δ., *Η κοινωνία του ανθρώπου*, Αθήνα 1983.
- Τσίκουτα-Βεϊμέζη Λίνα, «Η γενιά του 1930 στο προπολεμικό Παρίσι και η επιστροφή στην Ελλάδα», στο *Παρίσι-Αθήνα 1863-1940*, (κατάλογος

έκθεσης) 20 Δεκεμβρίου - 31 Μαρτίου 2007, Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου, Αθήνα 2007.

- Τσουκαλάς Κωνσταντίνος, *Η ελληνική τραγωδία από την απελευθέρωση ως τους συνταγματάρχες*, Αθήνα 1981.
- Φίλη Ελευθερία (επιμ.), *Το ελληνικό ίδρυμα στη διεθνή πανεπιστημιούπολη στο Παρίσι. Τόπος ζωής – τόπος μνήμης: Μαρτυρίες φοιτητικών χρόνων*, Fondation Hellenique, Παρίσι 2007.
- Χαριάτη Θ. Ειρήνη, *Εικαστικά, τα εν Ελλάδι...1940-2006 (χωρίς φόβο και πάθος)*, Αθήνα 2000.
- Χρήστου Χρύσανθος, *Η ζωγραφική του εικοστού αιώνα. Ζωγραφική-Πλαστική-αρχιτεκτονική, τόμος I: 1880-1920*, Θεσσαλονίκη 1990.
- Χρήστου Χρύσανθος, *Η ζωγραφική του εικοστού αιώνα, τ. Α΄*, Θεσσαλονίκη 1994.

Άρθρα, δελτία τύπου:

- Α.Κ. «Η Συλλογή της Alpha Bank σε πρώτη παρουσίαση», *Τα Νέα της Τέχνης*, Νο 141, Νοέμβριος 2005.
- Αδαμοπούλου Μαίρη, «Κώστας Κουλεντιανός: Κοσμοπολίτης χειρώνακτας», *Τα Νέα*, 29 Σεπτεμβρίου 2012.
- Αλεξανδροπούλου Σούλα, «Η παιδεία στην τέχνη αρχίζει από τα σχολεία», *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 17 Ιανουαρίου 1982.
- Ανδρεάδη Έφη, «Παλιές αναφορές. Νέες γνωριμίες», *Το Βήμα*, 24 Μαΐου 1984.
- Αντωνακάτου Ντιάνα, «Εκθέσεις», *Ημερησία*, 12 Νοεμβρίου 1974.
- Αρ. Ελ, «Κώστας Κουλεντιανός: Ο τελευταίος ακροβάτης του μοντερνισμού», *Κυριακάτικος Ριζοσπάστης*, 23 Σεπτεμβρίου 2012.
- *Αρχείο Κωνσταντίνου Α. Δοξιάδη, DA-Newsletter*, τεύχ.3, Νο 1, Ιανουάριος 1963, Ίδρυμα Κωνσταντίνου και Έμμας Δοξιάδη.
- *Athens News*, 24 Ιαν. 1963, Αρχείο Κωνσταντίνου Α. Δοξιάδη (φάκελλος 18939).
- Βακαλό Ελένη, «Η στήλη της κριτικής. Ζωγραφική και γλυπτική», *Η Καθημερινή*, 15 Ιανουαρίου 1955.
- Βακαλό Ελένη, «Κριτική των εκθέσεων», *Ζυγός*, τεύχ. 94-95, Σεπτ.-Οκτ. 1963.
- Βέργου-Βουτσινά Μίνα, «Οι εκθέσεις του 1966», *Αθηναϊκή*, 20 Νοεμβρίου 1967.
- *Βήμα*, 17 Ιανουαρίου 1963.
- Βλάχος Μανόλης, «Η Φρόσω Μιχαλέα στη “Ζουμπουλάκη”», *Τέχνη και λόγος*, τχ. 2, Νοέμβριος 1985.
- Γεωργιάδης Ανδρέας, «Η ανεικονική ζωγραφική έξω από την αλήθεια της ζωής», *Η Αυγή*, 21 Μαρτίου 1963.
- Γιώργου Φωκά, «Περιεχόμενο και μορφή στην αφηρημένη τέχνη», *Η Αυγή*, 15 Ιανουαρίου 1963.
- Δελτίο τύπου της έκθεσης *Κουλεντιανός: Γλυπτα*, Αίθουσα Τέχνης Μέδουσα, Αρχείο ΙΣΕΤ.
- Δράκος Αλέκος, «Κ. Κουλεντιανός στο Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο», *Αθηναϊκή*, 2 Φεβρουαρίου 1963.
- Εβδομαδιαία έκθεση προόδου του Αθηναϊκού Τεχνολογικού Ινστιτούτου, αρ. φακέλλου 17523 (αρ. έκθεσης WPR-EVOC 121, 23-1-1963), *Αρχείο Κωνσταντίνου Α. Δοξιάδη*, Ίδρυμα Κωνσταντίνου και Έμμας Δοξιάδη.
- Εβδομαδιαίες εκθέσεις προόδου του Αθηναϊκού Τεχνολογικού Ινστιτούτου, αρ. φακέλλου 17523 (αρ. έκθεσης WPR-EVOC 122, 30-1-1963 και WPR-EVOC 123, 6-2-1963), *Αρχείο Κωνσταντίνου Α. Δοξιάδη*, Ίδρυμα Κωνσταντίνου και Έμμας Δοξιάδη.
- «Εγκανιάζεται το βράδυ η γκαλερί “Χίλτον”», *Μεσημβρινή*, 29 Απριλίου 1963.
- *Έθνος*, 8 Φεβ. 1963, Αρχείο Κωνσταντίνου Α. Δοξιάδη (φάκελλος 18939).
- «Εικαστική κίνηση», *Ταχυδρόμος*, 29 Απριλίου 1982.
- Ελένη Σπ, «Η γλώσσα της ποίησης στο σίδερο του Κουλεντιανού», *Αθηνόραμα*, 30 Ιανουαρίου 1982.
- *Ελευθερία*, 24 Ιαν. 1963, Αρχείο Κωνσταντίνου Α. Δοξιάδη, αρ. φακέλλου 18939, Ίδρυμα Κωνσταντίνου και Έμμας Δοξιάδη *Ελευθερία*.

- Ελληνούδη Α., «Γλυπτά και ταπισερί του Κουλεντιανού στην γκαλερί “Μέδουσα”», *Ριζοσπάστης*, 14 Ιανουαρίου 1982.
- «Ενάντια στον φορμαλισμό και την αφηρημένη τέχνη», *Τα Νέα*, 11 Ιανουαρίου 1963.
- *Επιθεώρηση της Τέχνης*, τχ.2, Φεβρουάριος 1955.
- «Έργα από σίδηρο», *Έθνος*, (ενθ.) *Άουτ*, 19 Απριλίου 2013.
- Ευαγγελίδης Δημήτρης, *Νέα Εστία*, τχ. 661, Ιανουάριος 1955.
- Ευαγγελίδης Δ. Ε., «Εκθέσεις», *Νέα Εστία*, τχ. 65, Ιαν.-Ιουν. 1959.
- «Έφυγε ο μεγάλος γλύπτης Κώστας Κουλεντιανός», *Έθνος*, 7 Σεπτεμβρίου 1995.
- Ε.Β., «Ο Κώστας Κουλεντιανός», *Η Αυγή*, 23 Φεβρουαρίου 1975.
- «Έφθασεν ήδη το τέλος της αφηρημένης τέχνης», *Το Βήμα*, 19 Ιανουαρίου 1963.
- Ζαχαροπούλου Κατερίνα, «Νερό, Γη, αέρας, φως», *Έθνος*, (ενθ.) *Άουτ της Κυριακής*, 1 Μαρτίου 2009.
- Ηλιοπούλου-Ρόγκαν Ντόρα, «Ματιές στις εκθέσεις», *Η Καθημερινή*, 14 Ιανουαρίου 1982.
- Ηλιοπούλου-Ρόγκαν Ντόρα, «Στον παλμό της τέχνης», *Living*, τχ. 28, Ιανουάριος 1992.
- Θεοδωρόπουλος Τάκης, «Κ. Κουλεντιανός: Η γαλλική τέχνη κυριαρχεί ακόμη», *Μεσημβρινή*, 13 Ιανουαρίου 1982.
- Καζάζη Σοφία, «Η 40ή Biennale της Βενετίας και η Ελλάδα», *Εικαστικά*, τχ. 11, Νοέμβριος 1982.
- Καζάζη Σοφία, «Κώστα Κουλεντιανός», *Εικαστικά*, τχ. 18, Ιούνιος 1983.
- Κακουριώτης Σπύρος, «Κώστας Κουλεντιανός: Ο τελευταίος ακροβάτης του μοντερνισμού», *Η Αυγή*, 30 Σεπτεμβρίου 2012.
- Καλλιγιάς Μαρίνος, «Τρεις εκθέσεις», *Το Βήμα* 13 Φεβρουαρίου 1963.
- Καμπουρίδης Χάρης, «Προσωποποιημένη τεχνική», *Τα Νέα*, 7 Μαρτίου 1986.
- Καμπουρίδης Χάρης, «Μια συνέντευξη του Κώστα Κουλεντιανού», *Εικαστικά*, τχ. 54, Ιούνιος 1986.
- Καμπουρίδης Χάρης, «Δρόμοι της γλυπτικής», *Τα Νέα*, 16 Δεκεμβρίου 1991.
- Καμπουρίδης Χάρης, «Άγνωστα, δυναμικά έργα από δύο παλαιότερους», *Τα Νέα*, 20 Φεβρουαρίου 2008.
- Καραβία Μαρία, «Η ελληνική παρέα της Προβηγκίας», *Η Καθημερινή*, 3 Νοεμβρίου 1985.
- Καραβίας Π., «Οι πλαστικές τέχνες», *Ελευθερία*, 19 Σεπτεμβρίου 1965.
- Κατημερτζή Παρασκευή, «Δίνοντας μορφή στον αγώνα του καλλιτέχνη με το υλικό του», *Η Αυγή*, 13 Ιανουαρίου 1982.
- Κατημερτζή Παρασκευή, «Υπόσχεση Ποιότητας για την Πανελλήνια», *Η Αυγή*, 7 Μαρτίου 1987.
- Καφοπούλου Κατερίνα, «Κουλεντιανός», *Εικαστικά*, τχ. 4, Απρίλιος 1982.
- Κιοσσέ Χαρά, «Κώστας Κουλεντιανός. Ο γλύπτης που αγάπησε το φως», *Τα Νέα*, 28 Φεβρουαρίου 1988.
- Κοτζαμάνη Μαρία, «Εικαστικά», *Εικόνες*, 5 Μαρτίου 1986.
- «Κουλεντιανός, Εγγονόπουλος, Βεντούρας και Μυταράκης», *Βήμα*, 17 Ιανουαρίου 1963.
- «Κ. Κουλεντιανός, Δημήτρης Μυταράς εκθέτουν στο εξωτερικό», *Το Βήμα*, 9 Νοεμβρίου 1972.
- *Κουλεντιανός: κολλάζ, κατάλογος/φυλλάδιο έκθεσης*, Γκαλερί «Μέδουσα», Αθήνα 1984. Αρχείο ΙΣΕΤ.

- Κουνενάκη Πέγκυ, «Ζωγραφική εικονογραφήσεις του Σεφέρη», *Ταχυδρόμος*, 5 Νοεμβρίου 1981.
- Κυπραίου Ελένη, «Ένας γλύπτης μόνος στη Μέδουσα», *Passport*, 14 Μαρτίου 2008.
- Κωνσταντινίδη Κρίστα, «Από τον περίπατο στις αίθουσες του κέντρου», *Εστία*, 11 Φεβρουαρίου 2008.
- Κωνσταντόπουλος Μιχάλης, «Εκθέσεις», *Απογευματινή*, 10 Μαΐου 1963.
- Κωνσταντόπουλος Χρήστος, «Για τον Κώστα Κουλεντιανό», *The Art*, τχ. 23, Σεπτ-Οκτ. 1995.
- «Κώστας Κουλεντιανός», *Εικαστικά*, τχ. 7-8, Ιούλιος-Αύγουστος 1982.
- «Κώστας Κουλεντιανός: Αναδρομική», *Lifo*, 11 Οκτωβρίου 2012.
- Λιβέρη Μάγδα, «Με φόντο την τέχνη», *TV Έθνος*, 7 Οκτωβρίου 2012.
- Λυδάκης Στέλιος, «Ο Κώστας Κουλεντιανός στην “Γκαλερί Ζουμπουλάκη”», *Τέχνη και Λόγος*, τχ. 7-8, Απρ.-Μάι. 1980.
- Λυμπεροπούλου Κατερίνα, «Ο γλύπτης - αλχημιστής επιστρέφει στην Αθήνα», *Το Βήμα*, 9 Σεπτεμβρίου 2012.
- Μαραγκού Μαρία, «Ρωμαλέα και ανάλαφρα», *Ελευθεροτυπία*, 27 Νοεμβρίου 1991.
- Μαραγκού Μαρία, «Η ωραιότερη έκθεση της Ευρώπης», *Ελευθεροτυπία*, 23 Ιανουαρίου 2013.
- Μάρθας Τ., «Φρόσω Ευθυμιάδη-Μενεγάκη», *Ζυγός*, τχ. 65, Απρίλιος 1961.
- Μαυρομάτης Εμμανουήλ, «Κουλεντιανός», *Εικαστικά*, τχ. 4, Απρίλιος 1982.
- Μηνιαία έκθεση προόδου Αθηναϊκού Τεχνολογικού Ινστιτούτου, αρ. φακέλλου 17523 (αρ. έκθεσης WPR-EVOC 120, 15-1-1963), *Αρχείο Κωνσταντίνου Α. Δοξιάδη*, Ίδρυμα Κωνσταντίνου και Έμμας Δοξιάδη.
- Μιχαλοπούλου Αμάντα, «Έφυγε ο γλύπτης Κώστας Κουλεντιανός», *Η Καθημερινή*, 6 Σεπτεμβρίου 1995.
- Μόρτογλου Ηλίας, «Γιάννα Περσάκη. Ασυμβίβαστη καλλιτεχνικά», *Ριζοσπάστης*, 20 Νοεμβρίου 2005.
- «Μορφές από μέταλλο», *Real News*, 20 Μαΐου 2012.
- Μπατή Όλγα, «Εικαστικά», *Γυναίκα*, 19 Μαρτίου 1986.
- Μπατή Όλγα, «Το σίδηρο στη γλυπτική του Κουλεντιανού», *Μεσημβρινή*, 13 Νοεμβρίου 1991.
- *Τα Νέα της Τέχνης*, Νο 133, Ιανουάριος 2005.
- Ντέρου Αγνή, «Κώστας Κουλεντιανός (1918-1995)», *The Art Magazine*, τχ. 19, Σεπτ. - Οκτ. 1995.
- Ευδάκης Ν., «Εικαστικά», *Η Καθημερινή*, 4 Ιουνίου 1997.
- Εύδης Αλέξανδρος, «Ελληνική Τέχνη 1945-1970: Μια κριτική ανασκόπηση», *Θέματα Χώρου και Τεχνών*, τχ. 3, 1972.
- Εύδης Αλέξανδρος, «Νέα έργα της Μιχαλέα», *Εικαστικά*, τχ. 47, Νοέμβριος 1985.
- Εύδης Αλέξανδρος, «Αγάλματα στην Αθήνα», *Πρώτη*, 4 Σεπτεμβρίου 1986.
- Εύδης Αλέξανδρος, «Η Γλυπτική στην Ελλάδα σήμερα», *Πρώτη*, 17 Απριλίου 1986.
- Εύδης Αλέξανδρος, «Εκθέσεις του Διμήνου», *Αντί*, 29 Νοεμβρίου 1991.
- Εύδης Αλέξανδρος, «Τα πολλά πρόσωπα της ελληνικής τέχνης», *Το Βήμα*, 8 Οκτωβρίου 1999.
- Παγουλάτος Ανδρέας, «Τα μεγάλα έργα τέχνης κρατούν το ατελές μέσα στην τελειότητά τους», *Τα νέα της Τέχνης*, Νο 5, Φεβρουάριος 1992.

- Παλαιολόγου Βίκυ, «Εγκαίνια του Κουλεντιανού με έργα σε χαρτί», *Ελεύθερος Τύπος*, 8 Μαΐου 1984.
- Παναγιωτόπουλος Σπύρος, «Τεχνοκριτική. Έκθεσις Κουλεντιανού», *Έθνος*, 19 Ιανουαρίου 1955.
- Παπαδοπούλου Μπία, «Κώστας Κουλεντιανός: Αρχιτεκτονική γλυπτική», *La mia casa*, Οκτώβριος 1991.
- Παπαστάμος Δημήτρης «Γλυπτική με ξύλο και σίδηρο», *Η Καθημερινή*, 1 Δεκεμβρίου 1991.
- Παρασκευά Φοίβη, «Κώστας Κουλεντιανός: Ο Τελευταίος Ακροβάτης του Μοντερνισμού», *Πρώτο Θέμα*, 21 Απριλίου 2013.
- Παράσχος Κώστας, «Η καλλιτεχνική ζωή», *Εθνικός Κύρηκας*, 5 Ιανουαρίου 1955.
- Πάρλας Κώστας, «Αδιαφορία και σκοπιμότητες οι βασικές αιτίες του κακού», *Το Βήμα*, 26 Απριλίου 1974.
- Πάρλας Κώστας, «Κώστα Κουλεντιανός», *Το Βήμα*, 12 Οκτωβρίου 1974.
- Παυλόπουλος Δημήτρης, «Σωματεία Τεχνοκριτών στην Ελλάδα», *Επτά Ημέρες*, εφ. *Καθημερινή*, Κυριακή 8 Μαρτίου 1998.
- Παυλόπουλος Δημήτρης, «Ο ακαταπόνητος Άγγελος Προκοπίου», *Η Καθημερινή*, Κυριακή 9 Αυγούστου 1998.
- Πετραλιά Φανή, «Κ. Κουλεντιανός: Η τέχνη πέρα από τη μορφή», *Τα Νέα*, 11 Μαΐου 1984.
- Πετρής Γ., *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 14, Φεβρουάριος 1956.
- Πιτσούλη Τζούλη, «Καλλιτεχνική συνάντηση κορυφής στα εγκαίνια του Κ. Κουλεντιανού», 1984 (αρχείο ΙΣΕΤ, αρ. τεκμ. AR0182_P_00003).
- Πολυζώη Έφη, «Κουλεντιανός “λουσμένος” στο φως», *Η Ελλάδα Αύριο*, 28 Σεπτεμβρίου 2012.
- Προκοπίου Άγγελος, «Τεχνοκριτικά Σημειώματα. Ο Γλύπτης Κουλεντιανός», *Η Καθημερινή*, 12 Ιανουαρίου 1955.
- Προκοπίου Άγγελος, «Οι πρόδρομοι της σύγχρονης τέχνης στην Ελλάδα», *Νέες Μορφές*, τχ. 1, Ιαν.-Φεβρ. 1962.
- Προκοπίου Γ. Άγγελος, «Η Μπιενάλε», *Η Καθημερινή*, 1 Ιανουαρίου 1964.
- Πρόσκληση έκθεσης (ατομική έκθεση Κουλεντιανού), Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, 1983, αρχείο ΙΣΕΤ.
- Ρουμπούλα Δήμητρα, «Ο ακροβάτης της γλυπτικής», *Έθνος*, (ενθ.) *Έθνος Άουτ*, 26 Σεπτεμβρίου 1982.
- Σαββανή Ειρήνη, «Σύγχρονη γλυπτική στην Αθήνα» στο «Γλυπτά της Αθήνας», *Η Καθημερινή*, *Επτά Ημέρες*, 25 Οκτωβρίου 1988.
- Σελλά Όλγα, «Ματαρόα, το πλοίο της μεγάλης φυγής», *Η Καθημερινή*, 13 Ιανουαρίου 2008.
- Σπηλιάδη Βεατρίκη, «Οι εκθέσεις ενός χρόνου», *Δημοκρατική Αλλαγή*, 16 Σεπτεμβρίου 1966.
- Σπηλιάδη Βεατρίκη, «Η γλυπτική του Κώστα Κουλεντιανού», *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 24 Ιανουαρίου 1982.
- Σπητέρης Π. Τώνης, «Ένας Έλληνας γλύπτης που κατάκτησε τη φήμη», *Ελευθερία*, 1 Απριλίου 1962.
- Σπίνου Πάρη, «Γενιές γλυπτών από σίδηρο», *Η Καθημερινή*, 2 Νοεμβρίου 1991.
- Σταυρόπουλος Κώστας, «Κώστας Κουλεντιανός», *Εικαστικά*, τχ. 53, Μάιος 1986.
- Σωτηροπούλου Γιώτα, «Ακροβάτης της τέχνης, θιασώτης της ζωής», *Αγγελιοφόρος της Κυριακής*, 14 Απριλίου 2013.

- «Η συμμετοχή του Δήμου στις εκδηλώσεις της Αθήνας», *Η Αυγή*, 12 Ιουνίου 1985.
- Σχινά Αθηνά, «Κώστας Κουλεντιανός», *The Arti*, τχ. 8, 1992.
- Σχινά Αθηνά, «Κώστα Κουλεντιανός. Ιλεάνα Τούντα, Νοέμβριος '91», *The Arti*, τχ. 8, 1992.
- Φερεντίνου Ε., «Γιώργος και Ελένη Ζογγολοπούλου», *Νέες Μορφές*, τχ. 2, Μάρτιος-Απρίλιος 1962.
- Χριστοφόγλου Μάρθα-Έλλη, «Η ξεχασμένη φρουρά», *Επτά Ημέρες*, εφ. *Καθημερινή*, Κυριακή 8 Μαρτίου 1998.
- «Το χρονικό των εκθέσεων», *Επιθεώρηση Τέχνης*, Απρ.-Μάιος 1965.
- «Χρονικό '73», *Καλλιτεχνική πνευματική ζωή*, τχ. 4, 1973.

Β' Μέρος

Παράρτημα α' (εικόνες έργων, φωτογραφίες)



εικ.1: Κώστας Κουλεντιανός, *Ειρήνη*
Θ. Χαριάτη.





εικ.2: Έλληνες υπότροφοι, κομπάρσοι στο έργο του Ζακ Πρεβέρ «Παραμύθι». Διακρίνονται ο σκηνοθέτης Μάνος Ζαχαρίας (μάγειρας), ο γλύπτης Κώστας Κουλεντιανός και η ζωγράφος Ελένη Σταθοπούλου (στο μέσον της πρώτης σειράς), ο κοινωνιολόγος Μέμος Αλικούλης και ο Αριστομένης Προβελέγγιος (στο μέσον της τελευταίας σειράς).



εικ.3: Ο Κώστας Κουλεντιανός και ο Μέμος Μακρής.



εικ.4α: Η Ανδρικοπούλου και ο Κουλεντιανός στο εργαστήρι της Πανεπιστημιούπολης, 1946-1947.



εικ.4β: Νέλλη Ανδρικοπούλου, *Ο Κουλεντιανός στο εργαστήρι της Πανεπιστημιούπολης*, 1946-1947.



εικ.5: Τιμή στον Henri Laurens,
1952, μπρούντζος, 71×57×25 εκ.



Ὁ γλύπτης Κώστας Κουλεντιανὸς δείχνει γιὰ πρώτη φορά ἔργασιά του στὴν Ἑλλάδα. Μιὰ ἔργασιά ποὺ γεννήθηκε καὶ ἀνδρώθηκε ὀλίγον ἀπὸ Παρίσι. Γιατί ὁ Κουλεντιανὸς σπούδασε μὲν στὴν Ἀθήνα, ἀλλὰ ἡ ἀποφοίτησή του ἀπὸ τὴν Ἀνωτάτη Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν ἔγινε στὰ χρόνια τῆς κατοχῆς. Ἔτσι ὅταν εὐθὺς μετὰ τὴν ἀπελευθέρωση (1945) ἔφυγε γιὰ τὸ Παρίσι δὲν πῆρε μαζί του τὴν μνήμη καμμιᾶς «τοποθέτησής» του στὴν τέχνη. Ἐντελῶς λεύτερος κι' ἀδέσμευτος βρέθηκε «ἐνώπιος» στὰ μεγάλα στέυματα τῆς ἐναγώνιας καλλιτεχνικῆς ἀναζήτησης ποὺ κατακλύζουν τὸ Παρίσι. Μὰ δὲν παρασύρθηκε ἀπ' αὐτά. Ἕλληνας, μ' ἀγωνιστικὴ διάθεση, πῆρε μέρος ἐνεργητικῶς, προβάλλοντας μὲ τὴ διαρκῆ ἐξελικτικὴ συμμετοχὴ του στὰ Παρισινὰ SALONS, σιγά-σιγά μὰ κάθε φορά καὶ σταθερότερα τὴν «προσωπικὴ του θέση».

Αὐτὴ τὴ θέση, μέσα σὲ μιὰ γενικώτερη θεώρηση, ἐξέφρασε ὁ Yvon Taillandier προλογίζοντας τὴν ἔκθεση τοῦ Κουλεντιανοῦ μαζί μὲ τοὺς Dufresne καὶ Lobo ποὺ ἔγινε τὸ 1952 στὴν Galerie Galanis Hentschel.

«... Ἡ γλυπτικὴ, ἀφοῦ δὲν ἔχει τὴν ἐσωτερικὴ κίνηση ποὺ εἶναι ζωὴ, δὲν πρέπει νὰ παριστάνει ἀκριβῶς τὸ σῶμα τοῦ ἀνδρῶπου ἢ τοῦ ζώου. Καὶ στὰ ἀγάλματα ὅπου συμβαίνει αὐτό, ἡ ἀκίνησια γίνεται ἀνόητη καὶ χωρὶς σκοπό, πρόκειται μᾶλλον γιὰ πτώματα ποὺ μένουν γιὰ πάντα μετέωρα ἀνάμεσα στὴ στιγμὴ τοῦ θανάτου καὶ στὴ στιγμὴ τῆς σήψης...»

Ἄπὸ τότε - 1952 - ὁ Κουλεντιανὸς σὲ κάθε καινούργια του ἐμφάνιση προκαλεῖ τὸ δίκαιο ἐνδιαφέρον τῆς κριτικῆς, ποὺ τὸν τοποθετεῖ μέσα στὴν πρωτοπορία τῶν γλυπτῶν ποὺ ζοῦν ἐντονα τὰ προβλήματα τῆς τέχνης τῆς ἐποχῆς μας.

M. M.

ΕΚΘΕΣΕΙΣ

SALON D' AUTOMNE 1946

» DE LA JEUNE SCULPTURE 1947 - 48 - 50

» DE MAI 1947 - 48 - 49 - 50 - 51 - 52 - 53 - 54

» » A ANVERS 1950

GALERIE GALANIS HENTSCHEL 1952

CASABLANCA 1953

RABAT 1952

CINCINNATI ART MUSEUM, U. S. A., - BIENNALE INTERNATIONALE DE LA LITHOGRAPHIE EN COULEURS 1952

PETIT PALAIS - LES SEPT SCULPTEURS GRECS DE PARIS 1952

BIENNALE D' ANVERS. 1953

εικ.6: Ἐντυπο με σύντομο βιογραφικό/ιστορικό του Κ. Κουλεντιανού, γκαλερί «Πέην», 1955, ἀρχεῖο ΙΣΕΤ, ἀρχεῖο Ἐθνικῆς Πινακοθήκης καὶ Μουσείου Ἀλεξάνδρου Σούτζου.



εικ. 7: *Χορεύτρια*, μπρούντζος, ύψος 15 εκ., 1952 (πηγή εικόνας: Άγγελος Προκοπίου, «Τεχνοκριτικά Σημειώματα. Ο Γλύπτης Κουλεντιανός», (εφ.) *Η Καθημερινή*, 12 Ιανουαρίου 1955).



εικ. 8: *Θαλασσινή νίκη*, 1954, Σίδηρο, 76×63×33 εκ., Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.



εικ. 9α: Henri Laurens,
*Ξαπλωμένη γυναίκα με
ανασηκωμένα χέρια*, 1949,
μπρούντζος.



εικ. 9β: Henri Matisse, *Η σερπαντίβ*, 1909,
μπρούντζος.



εικ. 9γ: Κώστας Κουλεντιανός, *Χωρίς τίτλο*, 1946/7, μπρούντζος,
Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης Θεσσαλονίκη.



εικ.10: *Χνάρι (Pochoir)*, ξυλογραφία, 65×51 εκ., 1951, Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης.



εικ. 11α: *Ακροβάτης*, 1954,
οξυγονοκολλημένο σίδερο.



εικ. 11β: *Ακροβάτης*, 1956,
μπρούντζος, 242×47×25 εκ.



εικ. 12: *Ο τελευταίος ακροβάτης*, 1960-1961, οξυγονοκολλημένο μολύβι σε σίδηρο, 182×72×57 εκ., Συλλογή Μουσείου Βρου, Bourg-en-Bresse, Γαλλία.



εικ. 13: *Rod & Ram II*, 1961, οξυγονοκολλημένο αλουμίνιο σε ξύλινη βάση, 140×250×270 εκ., Συλλογή Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης, Παρίσι, Γαλλία.

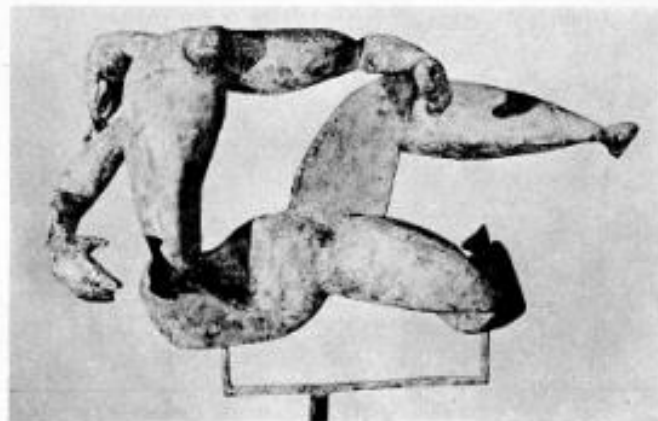


εικ. 14: Ο συγγραφέας Roger Vailland μπροστά από τμήμα της γλυπτικής σύνθεσης του Κουλεντιανού για το θέατρο της Bourg-en-Bresse, στο Meillonas Ain.

CULTURAL ACTIVITIES

On Wednesday, January 23rd, the first of ATI's cultural activities for this year was held in the lecture hall. Mr Alex. Xydis, the art critic, gave a lecture on the work of the sculptor Kostas Koulientianos, which was exhibited in the Hall.

The next issue will deal in more details with these lectures and exhibitions.



Two of the exhibits by Kostas Koulientianos

GRADUATE SCHOOL OF EKISTICS

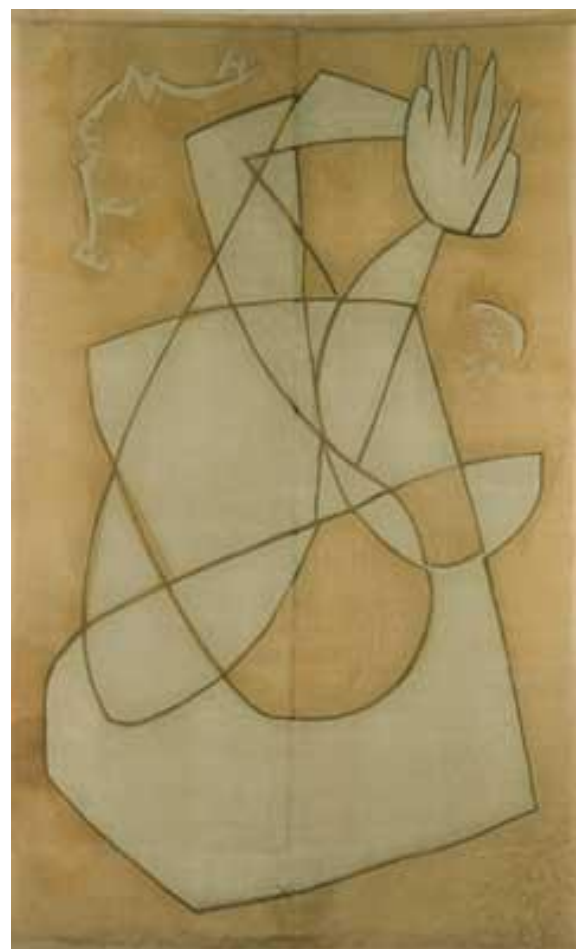
The Christmas vacation ended on January 6, 1963.

On Monday, January 7, Dr Fakiolas, Economist, joined the faculty on a full-time basis.

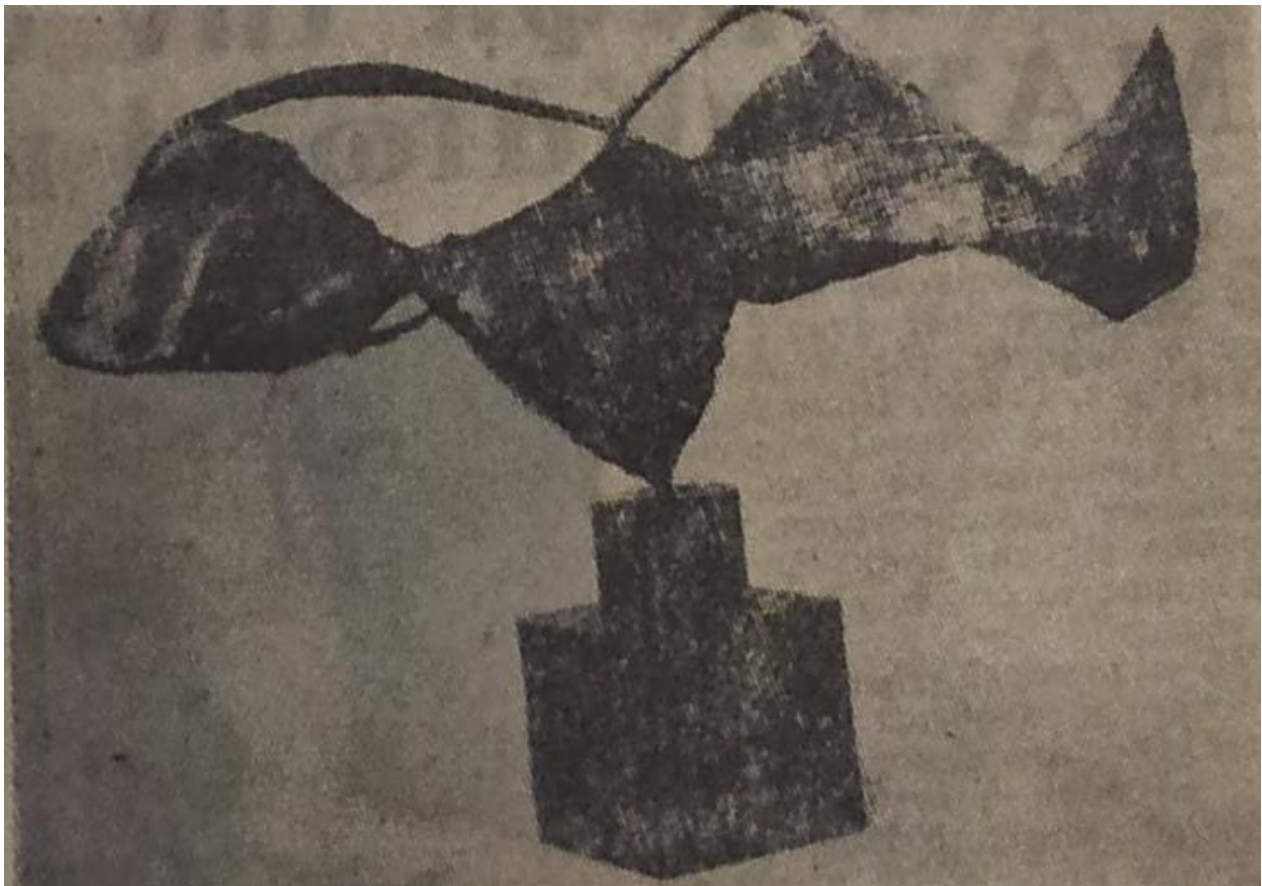
εικ. 15: Ενημερωτικό φυλλάδιο, με παρουσίαση δύο από τα εκτιθέμενα έργα στο Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο, 1963. Αριστερά: *Ελένη*, 1950, μπατίκ, 180x130 εκ. Δεξιά: *Θαλασσινή νίκη*, 1954, Σίδηρο, 76x63x33 εκ.



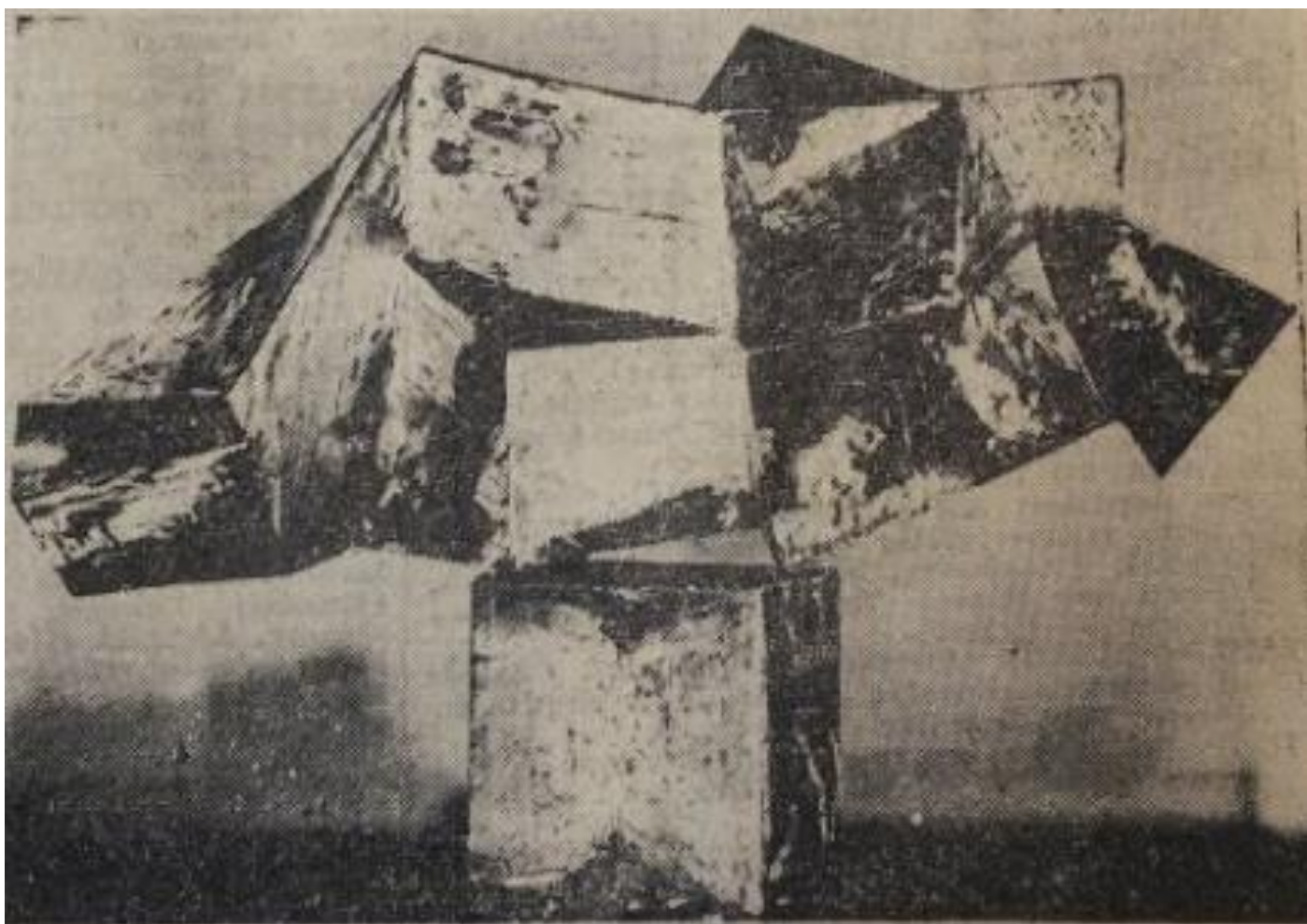
εικ. 16α: Pablo Picasso, *Γκέρνικα*, Λάδι σε καμβά, 1937, 3,54×7,82, Εθνικό Μουσείο Τέχνης Βασίλισσα Σοφία, Μαδρίτη.



εικ. 16β: *Ελένη*, 1950, Μπατίκ, 180x130 εκ., (έγχρωμη φωτογραφία), Συλλογή Μακεδονικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη.



εικ. 17: *Ισορροπιστής* (πηγή εικόνας: Αλέκος Δράκος, «Κ. Κουλεντιανός στο Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο», Αθηναϊκή, 2 Φεβρουαρίου 1963).



εικ. 18: *Ανάγλυφο σε δύο όψεις* (πηγή εικόνας: «Ο Γλύπτης Κουλεντιανός», *Μεσημβρινή*, 2 Φεβρουαρίου 1963).



εικ. 19: *Ο πλώνας*, 1960, οξυγονοκολλημένος μπρούντζος σε σίδηρο, 190×50×50 εκ.

εικ. 20: *Αστραπή*, 1961, οξυγονοκολλημένος μπρούντζος σε σίδηρο, 198×80×80 εκ.



εικ. 21: *Σε ένδειξη φιλίας*, 1961, οξυγονοκολλημένος μπρούντζος σε σίδηρο, 41×33×29 εκ.

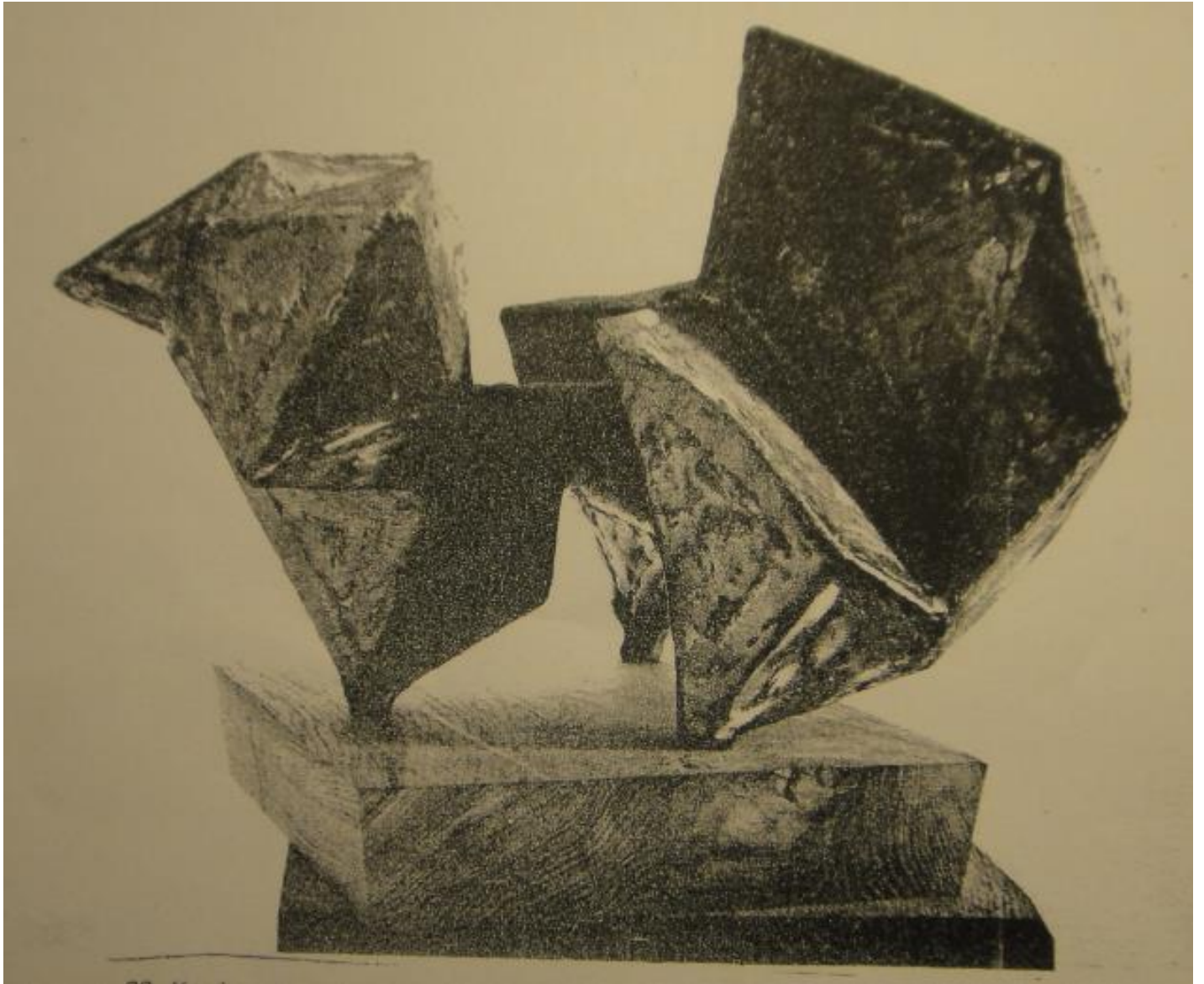




εικ. 22α: Αποψη του εργαστηρίου του Κουλεντιανού στο Meillonas Ain, με τον γλύπτη στο βάθος. Πηγή εικόνας: Centre Georges Pompidou.



εικ. 22β: Αποψη του εργαστηρίου του Κουλεντιανού στο Meillonas Ain, με τον καλλιτέχνη να δουλεύει σε ένα γλυπτό.
Πηγή εικόνας: Centre Georges Pompidou.

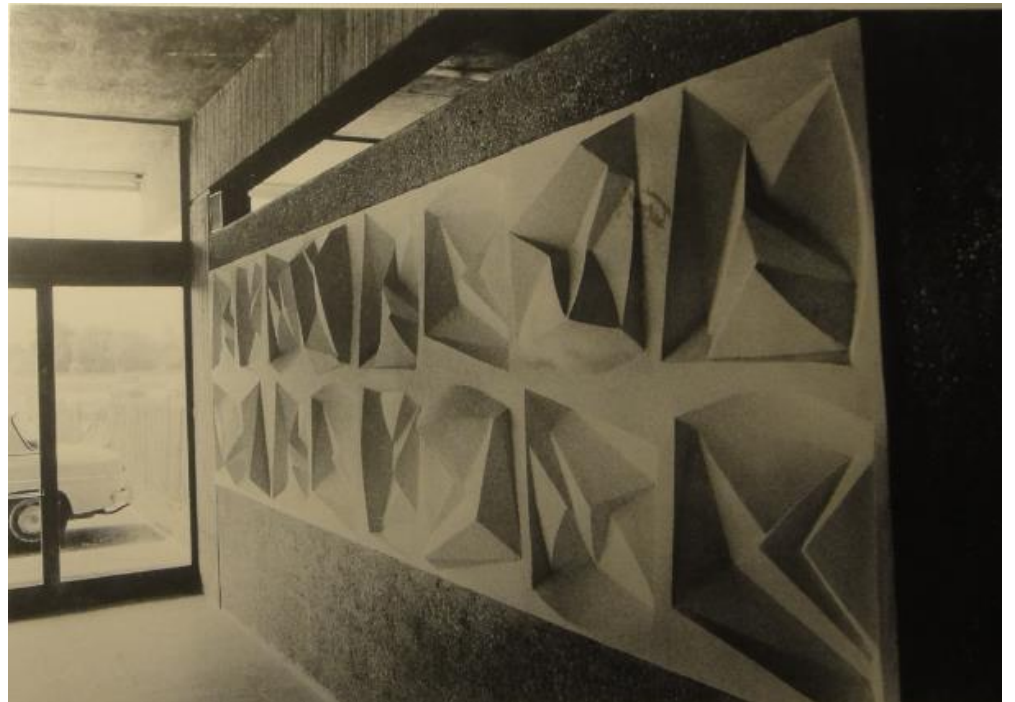


εικ. 23: *Rod & Ram I*, 1961, σίδηρο και μπρούντζος, 34×36×54 εκ.



εικ.24α: Ανάγλυφο από μπετόν,
1963, 17×5,60 μ., Θέατρο της
Bourg-en-Bresse, Γαλλία.

εικ.24β: Ανάγλυφο από μπετόν,
1963, 1,40×6 μ., Κολυμβητήριο της
Bourg-en-Bresse, Γαλλία.

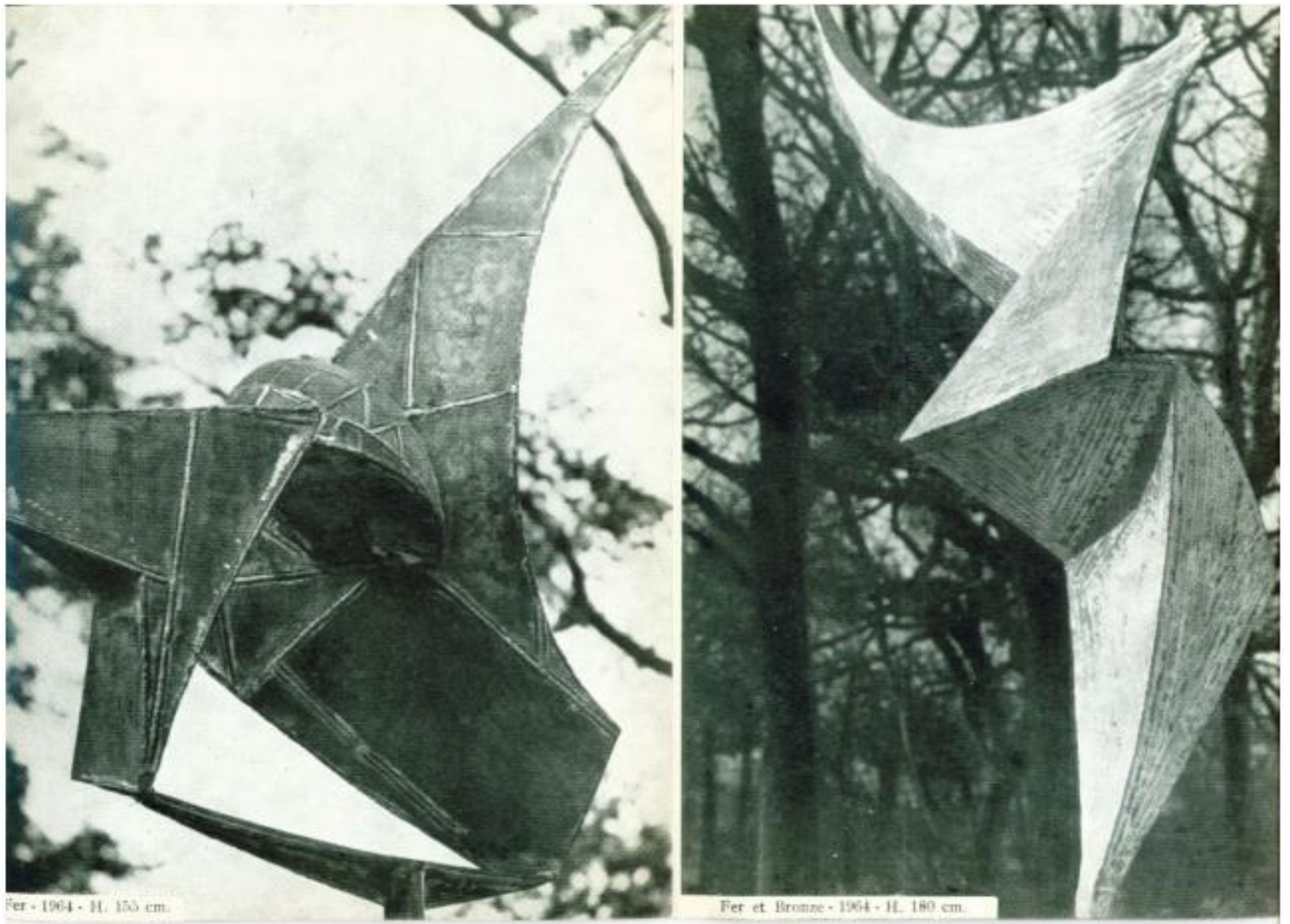




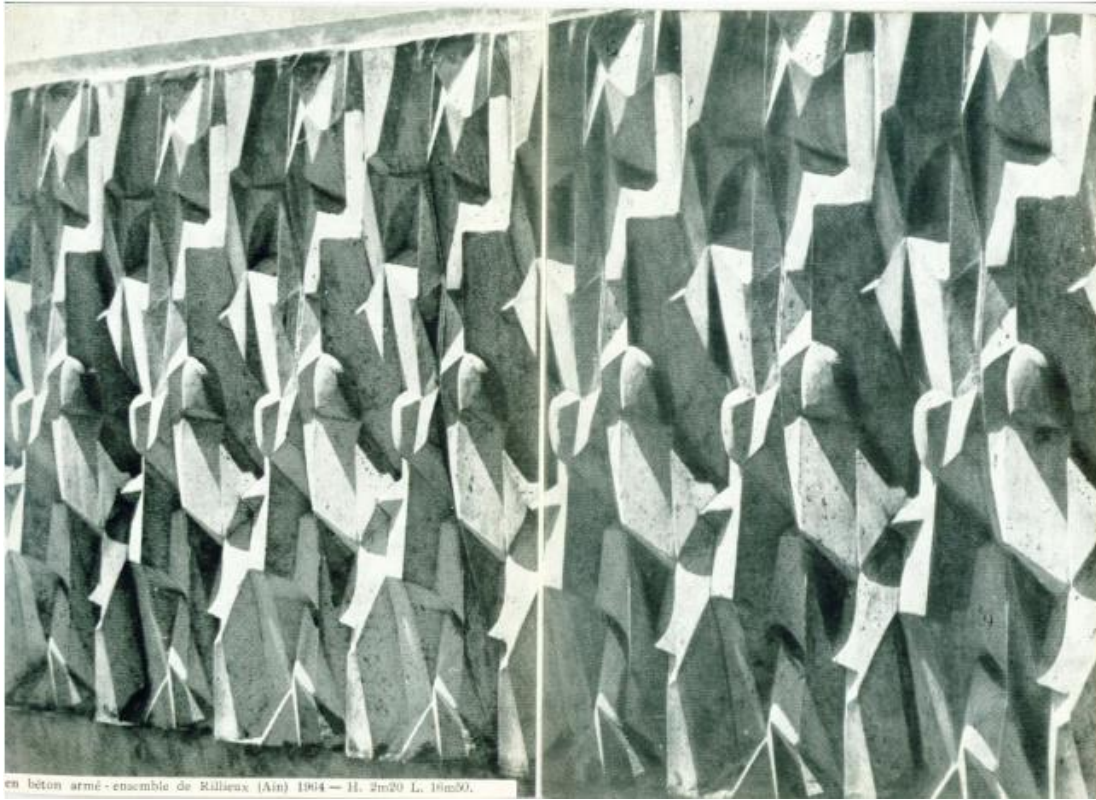
εικ.25α: *Connamara*, ανάγλυφο,
1960, οξυγονοκολλημένος
μπρούντζος σε σίδηρο, 145×205×16
εκ.

εικ.25β: Χωρίς τίτλο, ανάγλυφο,
1962, οξυγονοκολλημένος
μπρούντζος σε σίδηρο, 61×77×14 εκ.



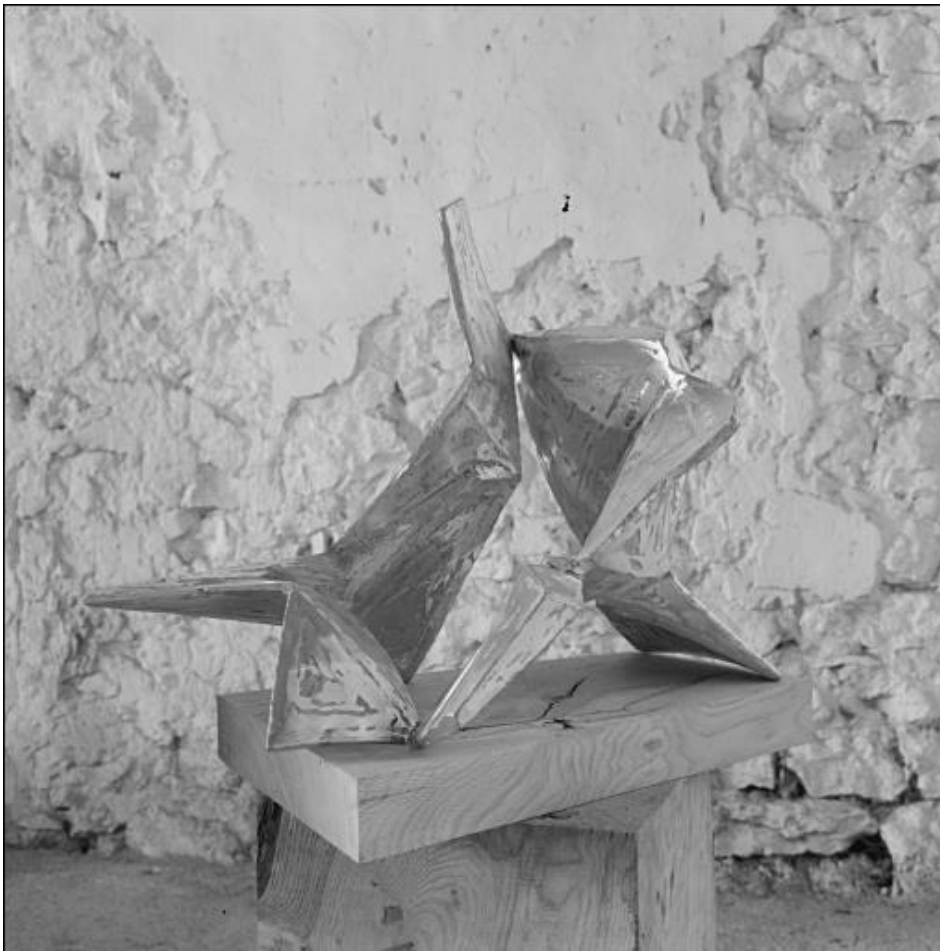


εικ. 26α: Φωτογραφίες με έργα από τον κατάλογο – φυλλάδιο της έκθεσης το 1965 στην γκαλερί «Μέρλιν». Αριστερά: Χωρίς τίτλο, 1960, οξυγονοκολλημένο σίδηρο, 180×110×55 εκ., συλλογή Μουσείου Βρου, Bourg-en-Bresse, Γαλλία. Δεξιά: *Αστραπή*, 1961/2, οξυγονοκολλημένος μπρούντζος σε σίδηρο. Πηγή εικόνας: Αρχείο Εθνικής Πινακοθήκης και Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτζου.



en béton armé - ensemble de Rillieux (Ain) 1964 - H. 2m20 L. 16m00.

εικ. 26β: Ανάγλυφο από
τσιμέντο, 1965, 2×35 μ.,
Rillieux, Γαλλία. Πηγή
εικόνας: Αρχείο Εθνικής
Πινακοθήκης και Μουσείου
Αλεξάνδρου Σούτζου.



εικ. 27: *Mandre et Mane*,
1962, οξυγονοκολλημένος
μπρούντζος σε σίδηρο,
44×56×36 εκ. Πηγή εικόνας:
Centre Georges Pompidou.



εικ. 28α: Σχέδιο για την έκδοση της ποιητικής συλλογής του Γ. Σεφέρη «Στέρνα», 1949, ακρυλικά σε χαρτόνι, 24,9×18,7 εκ., Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη.



εικ. 28β: Σχέδιο για την έκδοση της ποιητικής συλλογής του Γ. Σεφέρη «Στέρνα», 1949, ακρυλικά σε χαρτόνι, 25×35 εκ., Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη.



εικ. 29α: Ο Κουλεντιανός στο
εργαστήρι του στο
Chavannes-sur-Reyssouze.

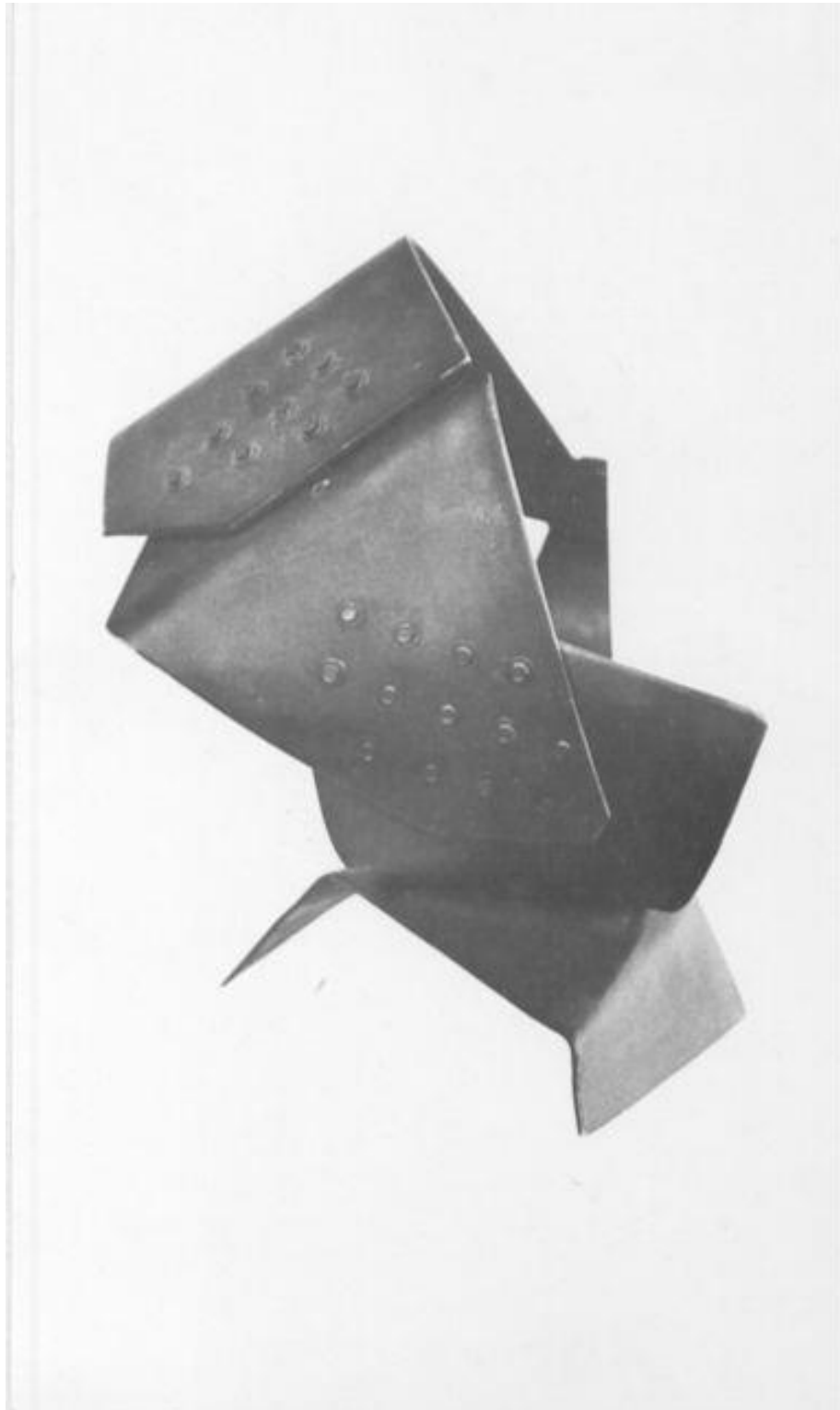
εικ. 29β: Ο Κουλεντιανός στο
σπίτι του στο Chavannes-sur-
Reyssouze.



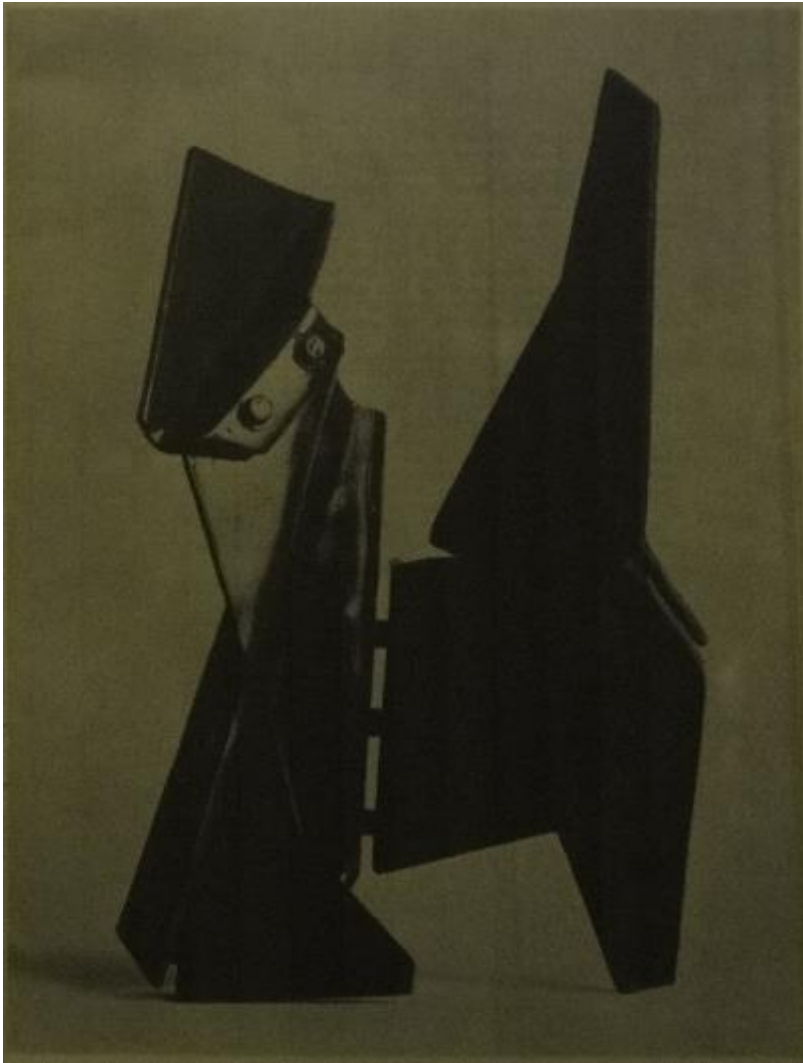


εικ. 30: Βαμμένο και βιδωμένο σίδηρο,
1974, 140×102×80 εκ., ιδιωτική συλλογή,
Bourg-en-Bresse.



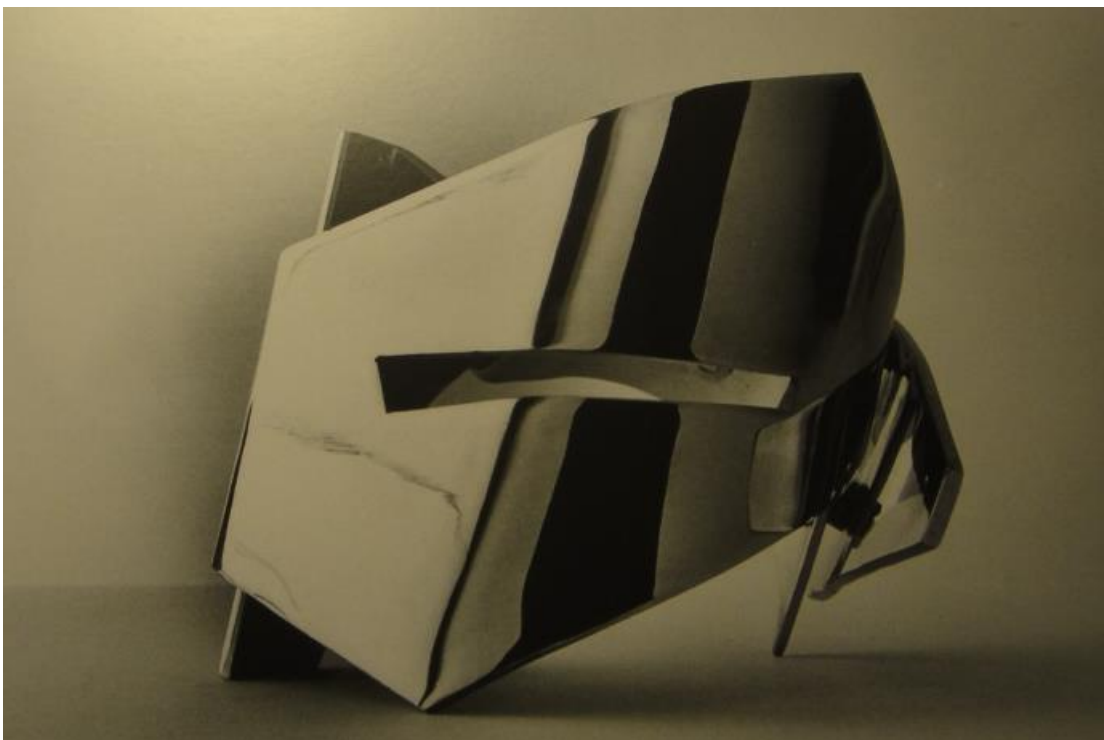


εικ. 31α: Εξώφυλλο πρόσκλησης, Αίθουσα Τέχνης Αθηνών, 1974, αρχείο ΙΣΕΤ. Το γλυπτό της εικόνας - δεν διαθέτουμε στοιχεία του έργου - εντάσσεται στα πρώτα βιδωτά γλυπτά μικρών διαστάσεων (1969-1970).



εικ. 31β: Φωτογραφία εκτιθέμενου έργου, από τον κατάλογο της έκθεσης – δεν διαθέτουμε στοιχεία του έργου -, Αίθουσα Τέχνης Αθηνών, 1974. Το γλυπτό εντάσσεται στα πρώτα βιδωτά γλυπτά μικρών διαστάσεων (1969-1970).

εικ. 32: *Κράνος*, 1969/1970, γυαλισμένο ανοξείδωτο ατσάλι, 18×18×19 εκ.

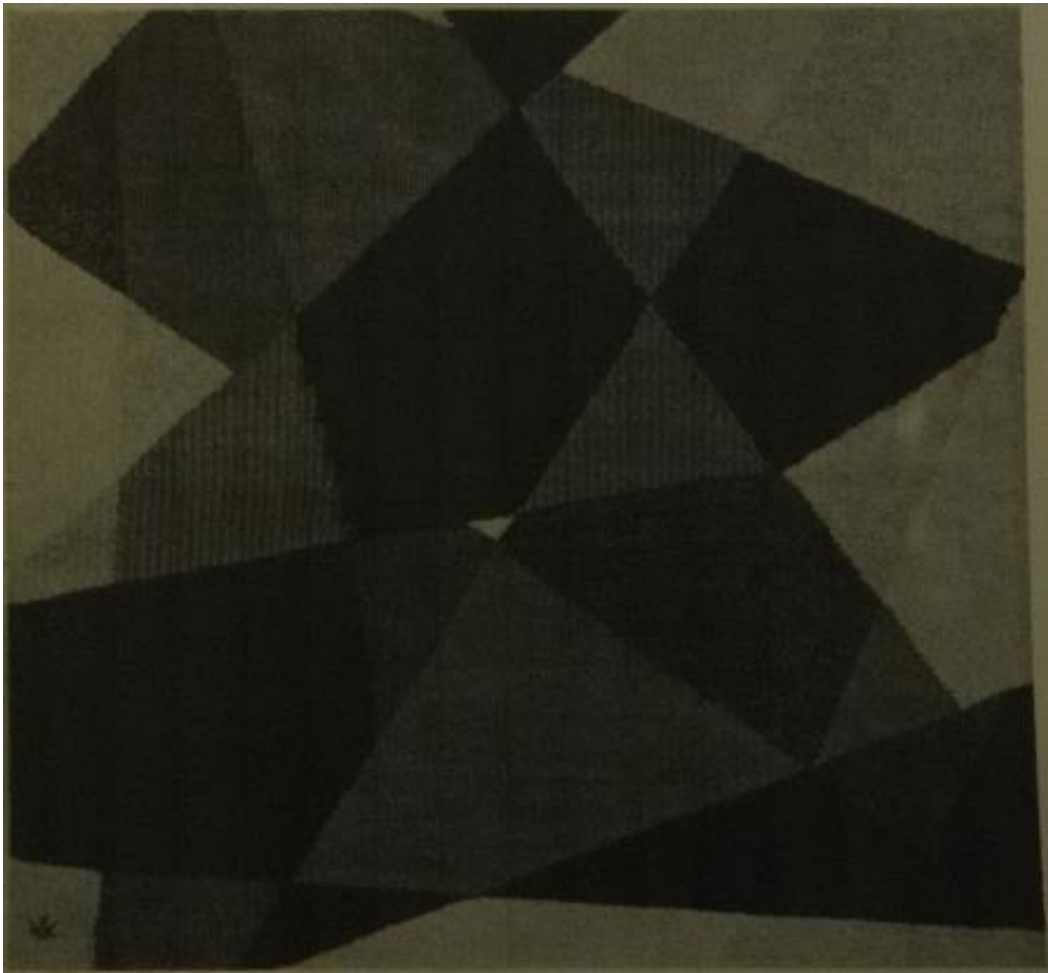




εικ. 33α: Χωρίς τίτλο,
1969/1970, βιδωμένος
γυαλισμένος ορείχαλκος,
35×54×35 εκ.



εικ. 33β: *Το ιστίο*, 1971, βιδωμένο ανοξείδωτο
ατσάλι, 42×23×8 εκ.



εικ. 34: Λεπτομέρεια υφαντού με γεωμετρικά μοτίβα (φωτογραφία από τον κατάλογο της έκθεσης στην Αίθουσα Τέχνης Αθηνών, 1974).



εικ. 35: Υφαντό, 1968, 146×65 εκ., υφασμένο από τη Marie-Therese Jacquet.



εικ. 36α: Κολάζ, 1953,
190×190 εκ.



εικ. 36β: Υφαντό από κολάζ
του 1953, 180×180 εκ.,
υφασμένο το 1969 από τη
Ninette Chaufheid.



εικ. 37α: *Αθλητής*, κολάζ,
1950, 180×140 εκ.

εικ. 37β: *Υφαντό*, 1963,
193×96 εκ., υφασμένο από
τη Ninette Chaufheid.





εικ. 38: *Ελένη*, Υφαντό από τη σύνθεση Μπατίκ *Ελένη* του 1950, 1968, 180×130 εκ., υφασμένο από τη Ninette Chaufheid.



εικ. 39: *Ρυθμός IV*, 1972, Υφαντό, 225×400 εκ.



εικ. 40: Γλυπτό από βιδωμένο σίδηρο, 1970, ύψος 6 μ., Musee des Sables, Barcares, Γαλλία.

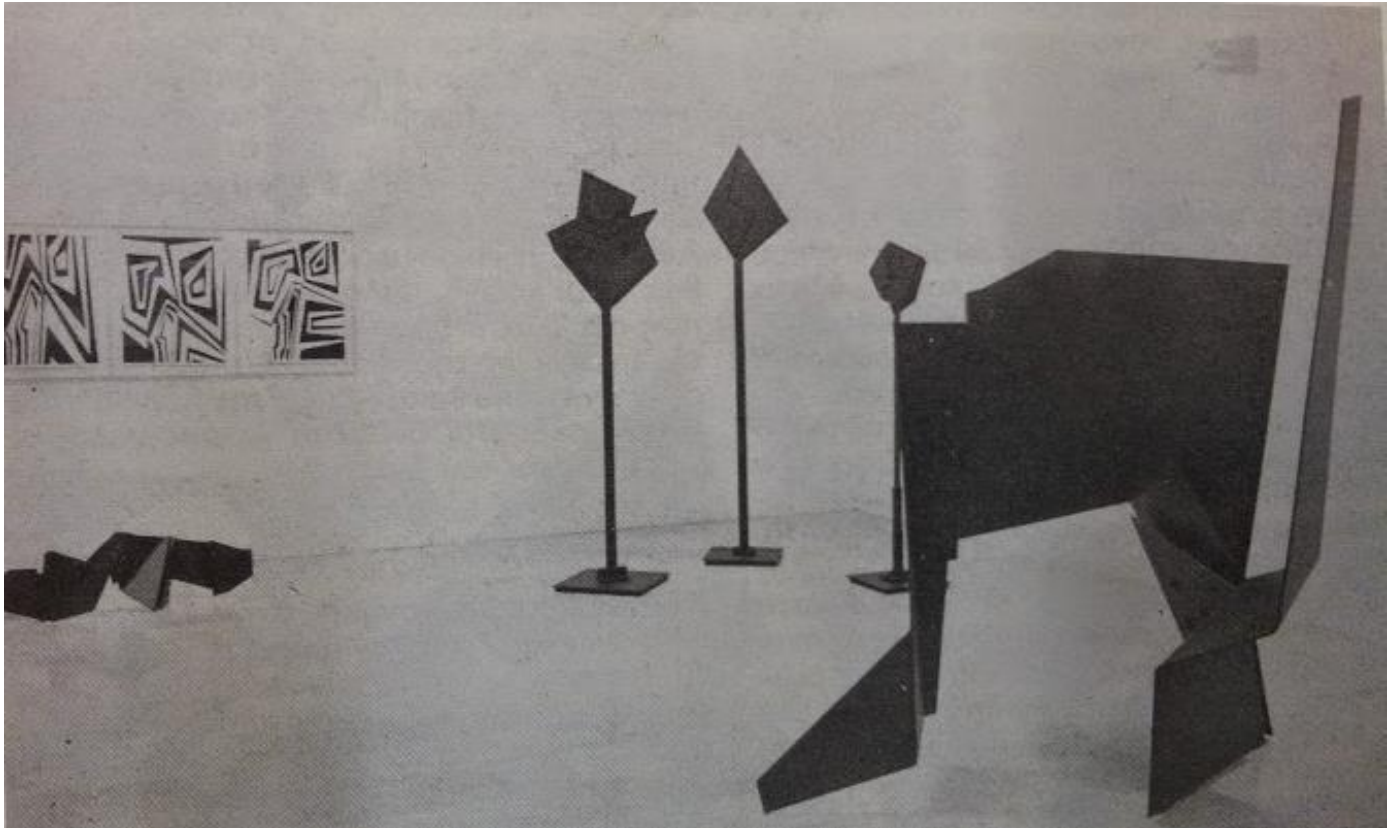
Το γλυπτό είναι βαμμένο με κόκκινο χρώμα.



εικ. 41: *La Part Dieu*, 1978, βιδωμένο σίδηρο, 5,5×5×2 μ., Λυόν, Γαλλία.



εικ.42: *Αθλητής*,
1963, μπρούντζος,
205×110×60 εκ.



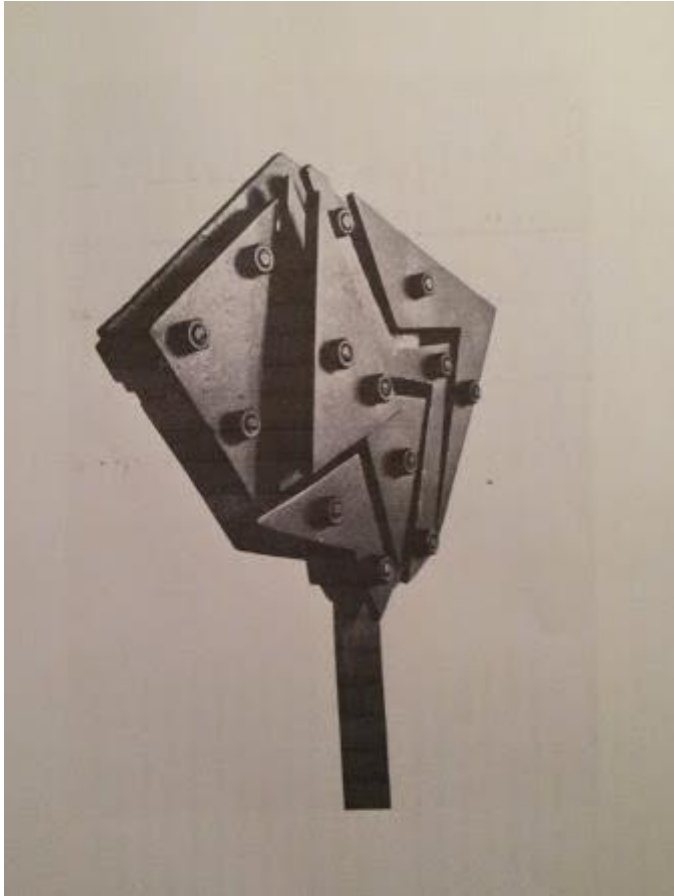
εικ. 43: Άποψη από την έκθεση στην Γκαλερί «Μέδουσα», το 1982. Διακρίνονται: (αριστερά στον τοίχο) *Μεταξοτυπία* (τρίπτυχο), 1976, 66×50 εκ. το καθένα, (αριστερά κάτω) *Ξαπλωμένη*, 1976, βιδωμένο σίδηρο, 36×125×39 εκ., (στο βάθος) *Συνθέσεις* από τη σειρά «Νέα Γενιά», (δεξιά) *Αφηρημένο*, 1974, βιδωμένο σίδηρο, 187×155×172 εκ.

Πηγή εικόνας: *Εικαστικά*, τχ. 4, Απρίλιος 1982, σ. 11.

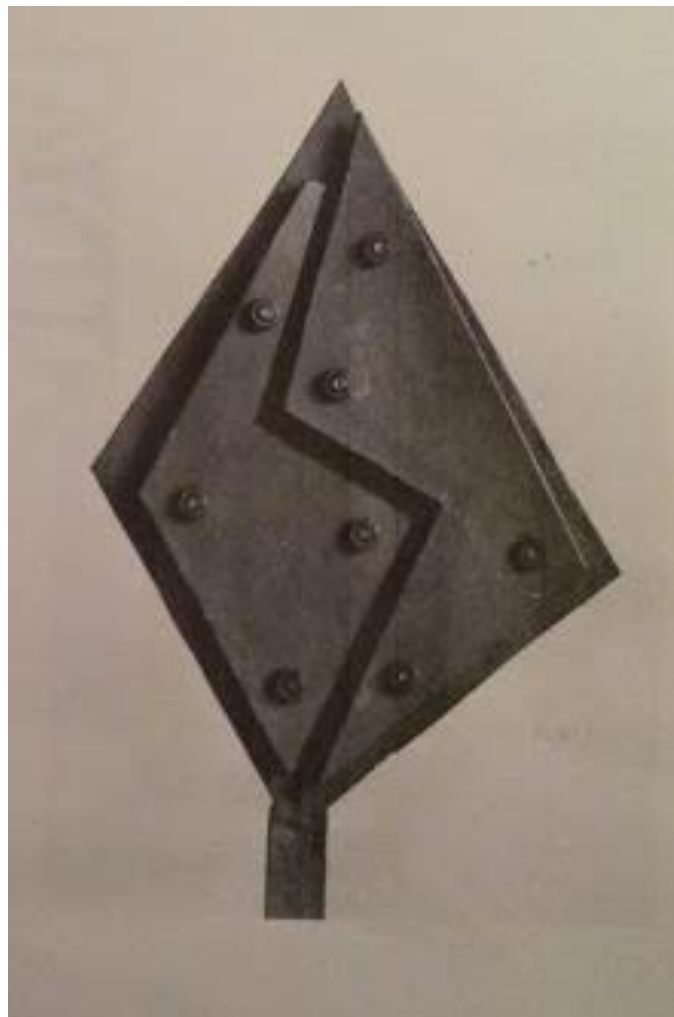


εικ. 44: Άποψη από την έκθεση στην Γκαλερί «Μέδουσα», το 1982. Διακρίνονται: (αριστερά στον τοίχο) Υφαντό, 1971, 160×220 εκ., (δεξιά στον τοίχο) Χαμόγελο, ανάγλυφο, 1982, βιδωμένο ξύλο, 159×128×10 εκ., (στο κέντρο) *La Part Dieu*, 1978, βιδωμένο σίδηρο, 58×53×20 εκ.

Πηγή εικόνας: Γκαλερί «Μέδουσα»



εικ. 45: Λεπτομέρεια γλυπτού από τη σειρά *Νέα γενιά*, έργο που παρουσιάστηκε στην γκαλερί «Μέδουσα», το 1982. Φωτογραφία από τον εκδοθέντα κατάλογο. Πηγή: Αρχείο ΙΣΕΤ.



εικ. 46: Λεπτομέρεια γλυπτού από τη σειρά *Νέα γενιά*, έργο που παρουσιάστηκε στην γκαλερί «Μέδουσα», το 1982. Φωτογραφία από τον εκδοθέντα κατάλογο. Πηγή: Αρχείο ΙΣΕΤ.



εικ. 47: *Νέα γενιά*, 1981, στον κήπο του καλλιτέχνη στο Plan d'Orgon, Γαλλία. Πηγή εικόνας: Ντένης Ζαχαρόπουλος, *Κουλεντιανός: Ο τελευταίος ακροβάτης του μοντερνισμού*, Μουσείο Μπενάκη (κατάλογος αναδρομικής έκθεσης), Αθήνα 2012.



εικ. 48: *Νέα γενιά*, 1982, στην Μπιενάλε της Βενετίας το 1982. Πηγή εικόνας: Ντένης Ζαχαρόπουλος, *Κουλεντιανός: Ο τελευταίος ακροβάτης του μοντερνισμού*, Μουσείο Μπενάκη (κατάλογος αναδρομικής έκθεσης), Αθήνα 2012.

L'INSTITUT FRANÇAIS D'ATHÈNES

ET LA GALERIE «MEDOUSSA»

vous présentent



**COSTAS
COULENTIANOS**

TAPISSERIES
GRAVURES
SCULPTURES

19 AVRIL - 30 MAI 1983

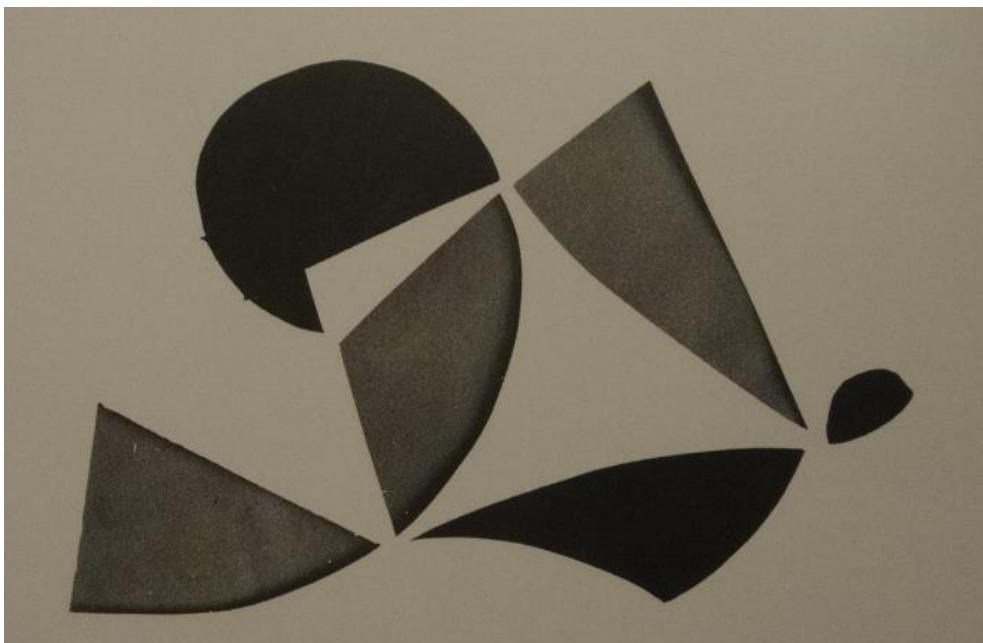
31. RUE SINA

εικ.49: Εξώφυλλο φυλλαδίου/καταλόγου έκθεσης, Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, 1983, αρχείο ΙΣΕΤ.

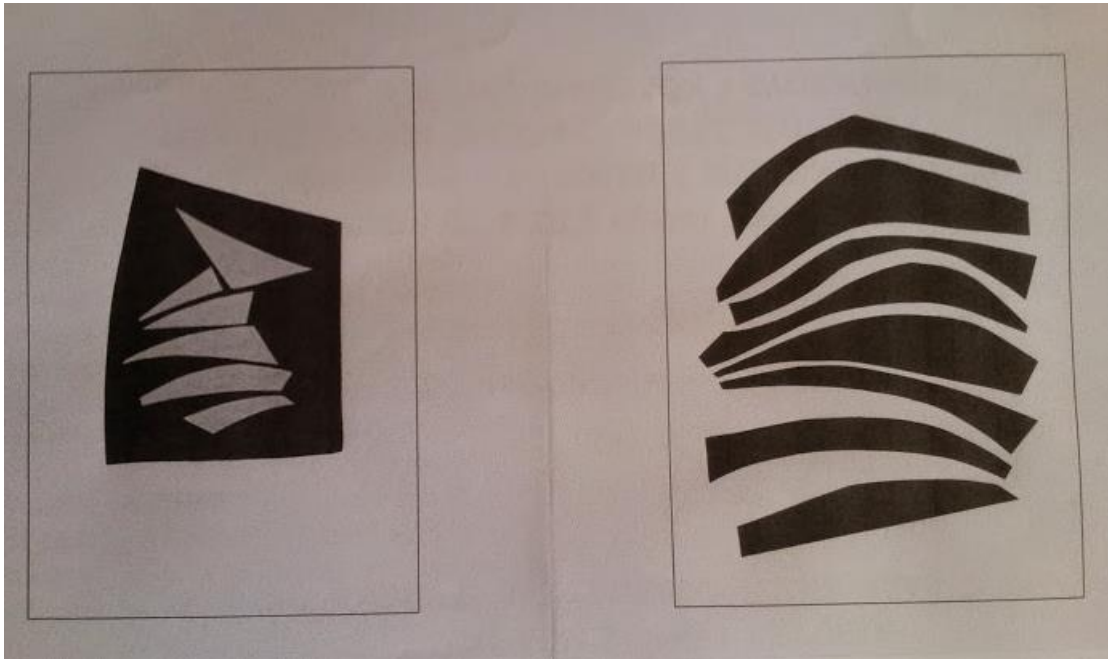
Στη φωτογραφία εικονίζεται το έργο: Υφαντό, 1971, 160×220 εκ.



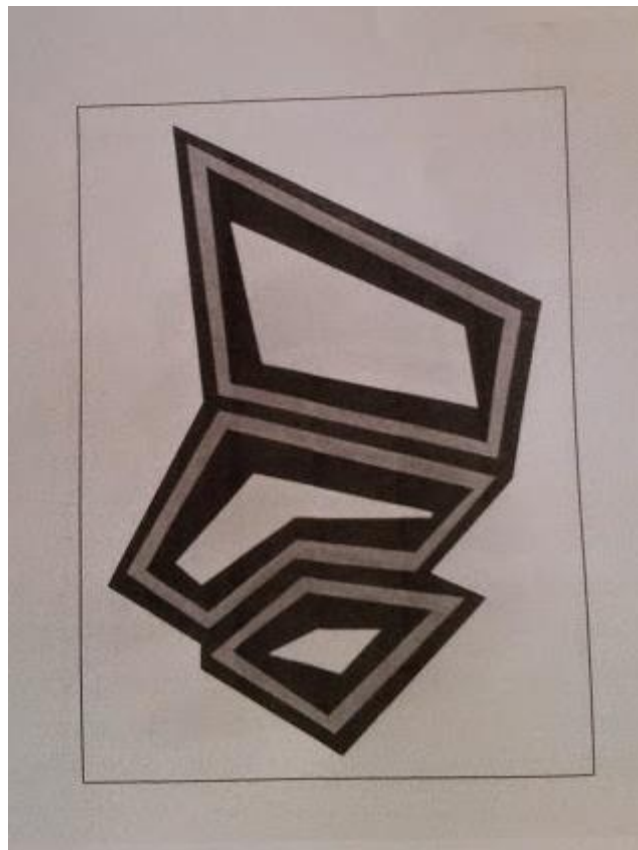
εικ.50: Χωρίς τίτλο, 1983, Κολάζ, 56×74 εκ., Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη (Δωρεά Αλεξάνδρου και Δωροθέας Ξύδη το 1999).



εικ.51: Κολάζ, 1950.



εικ.52α: Κολάζ με γεωμετρικά μοτίβα. Έργα που παρουσιάστηκαν στην έκθεση. Φωτογραφίες από κατάλογο/φυλλάδιο που συνόδευε την έκθεση.



εικ.52β: Κολάζ με γεωμετρικά μοτίβα. Έργο που παρουσιάστηκε στην έκθεση. Φωτογραφία από κατάλογο/φυλλάδιο που συνόδευε την έκθεση.



εικ.53: *Νέα γενιά II*, 1985,
βιδωμένο σίδηρο,
287×211×128 εκ., Συλλογή
Alpha Bank, Αθήνα.

Στην κάτω εικόνα το γλυπτό
τοποθετημένο στον
περιβάλλοντα χώρο του
ξενοδοχείου Hilton, Αθήνα.





εικ.54: *Νέα γενιά II*, 1985,
βιδωμένο σίδηρο, 212×188×74
εκ.



εικ.55: *Νέα γενιά III*, 1985 βιδωμένο
σίδηρο, 36,5×61×32 εκ.



εικ.56: *Νέα γενιά III*, 1985, βιδωμένο
σίδηρο, 154×67×78 εκ.



εικ.57α: *Νέα γενιά III*, 1985, βιδωμένο σίδηρο.



εικ.57β: *Νέα γενιά III*, 1985, βιδωμένο σίδηρο (Λεπτομέρεια).



εικ.58α: Ανάγλυφο, 1986, βιδωμένο ξύλο,
230×90×5 εκ.



εικ.58β: Ανάγλυφο, 1988, βιδωμένο ξύλο,
164×122×10 εκ., Συλλογή Εμφιετζόγλου,
Ανάβρυτα Αμαρουσίου Αττικής.



εικ.59α: *Γενιά τέσσερα IX*, 1988, βιδωμένο σίδηρο, 136×70×40 εκ., Συλλογή Δημήτρη Δασκαλόπουλου, Αθήνα.



εικ.59β: *Γενιά τέσσερα IX*, 1988, βιδωμένο ανοξείδωτο ατσάλι, 136×70×40 εκ., Συλλογή Δημήτρη Δασκαλόπουλου, Αθήνα.



εικ. 60α: Ο γλύπτης στο εργοστάσιο της Usinor-Sacilor το 1998, ενώ δουλεύει σε έργο μεγάλων διαστάσεων.

εικ. 60β: Ο γλύπτης στο εργοστάσιο της Usinor-Sacilor το 1998, ενώ δουλεύει σε έργο μεγάλων διαστάσεων.

Στο βοηθητικό πάγκο, δίπλα από τον καλλιτέχνη, είναι τοποθετημένο ένα μικρό γλυπτό της *Γενιάς III* σύμφωνα με το οποίο θα κατασκευαστεί η μεγάλη σύνθεση.





εικ. 60γ: *Νέα γενιά VI*, 1988,
βιδωμένο σίδερο, 298×255×98 εκ.,
ιδιωτική συλλογή, Αθήνα.

Έργο που δημιουργήθηκε στο
εργοστάσιο της Usinor-Sacilor.

εικ. 60δ: *Νέα γενιά τέσσερα XII*,
1988, βιδωμένο σίδερο,
435×260×250 εκ., ιδιωτική συλλογή,
Αθήνα.

Έργο που δημιουργήθηκε στο
εργοστάσιο της Usinor-Sacilor.

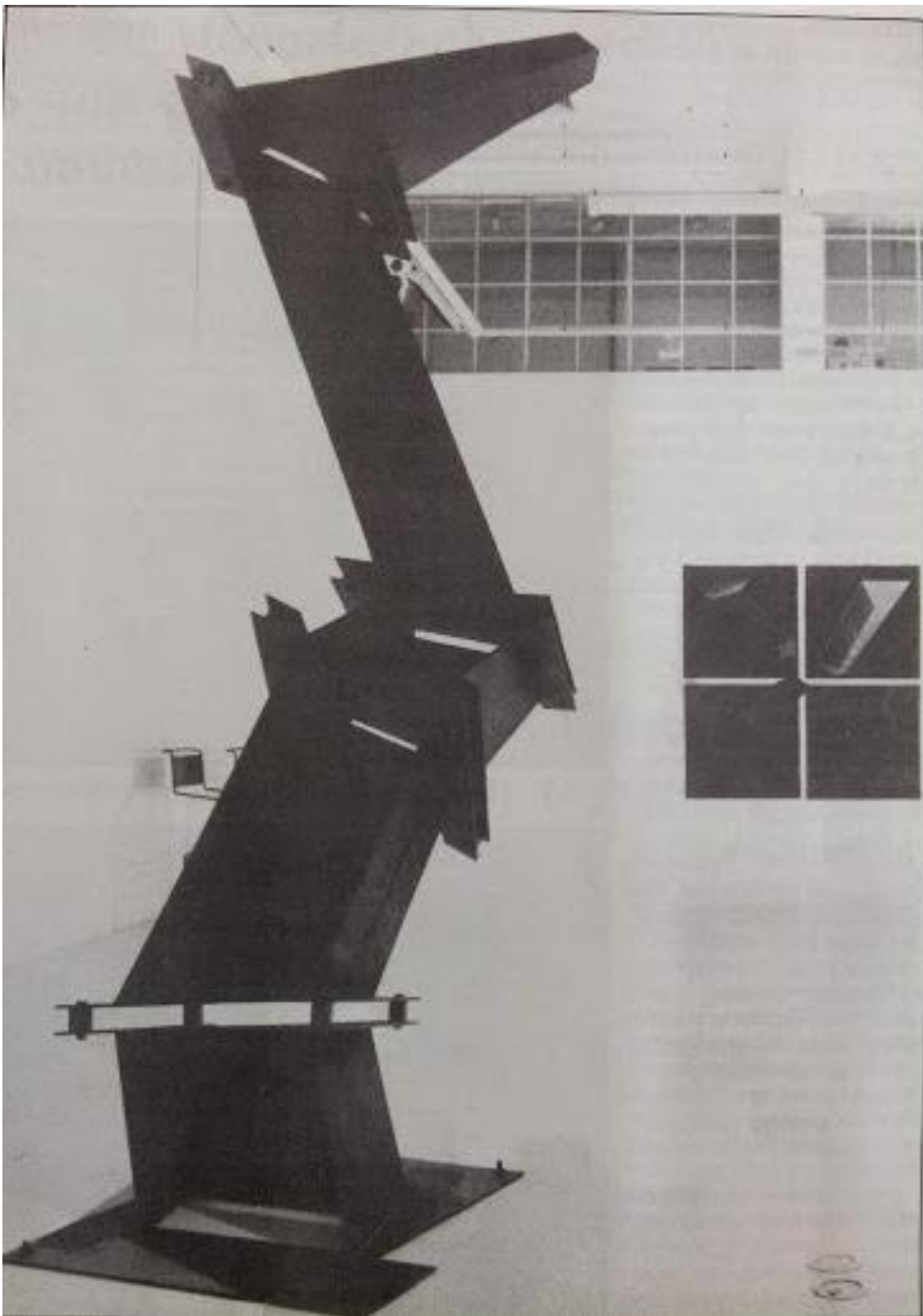




εικ. 61α: Άποψη του εκθεσιακού χώρου του «Κέντρου Σύγχρονης Τέχνης Ιλεάνα Τούντα», το 1991. Διακρίνονται τα έργα: (γλυπτό αριστερά) *Γενιά τέσσερα VI*, 1988, βαμμένο σίδηρο, 182×80×76 εκ. (3 αντίτυπα και 2 Ε.Α.- ένα αντίτυπο ανήκει στη Συλλογή Εμφιετζόγλου, Ανάβρυτα Αμαρουσίου Αττικής-), (γλυπτό δεξιά) *Γενιά τέσσερα*, 1988, 117×57×58 εκ. (3 αντίτυπα και 2 Ε.Α.), (στον τοίχο αριστερά) *Pochoir*, χαρακτηριστικό, 1990, 5/13, (στον τοίχο δεξιά) *Ανάγλυφο*, 1989, ανοξείδωτος γυαλισμένος χάλυβας 98×45×3 εκ. (6 αντίτυπα και 2 Ε.Α.)

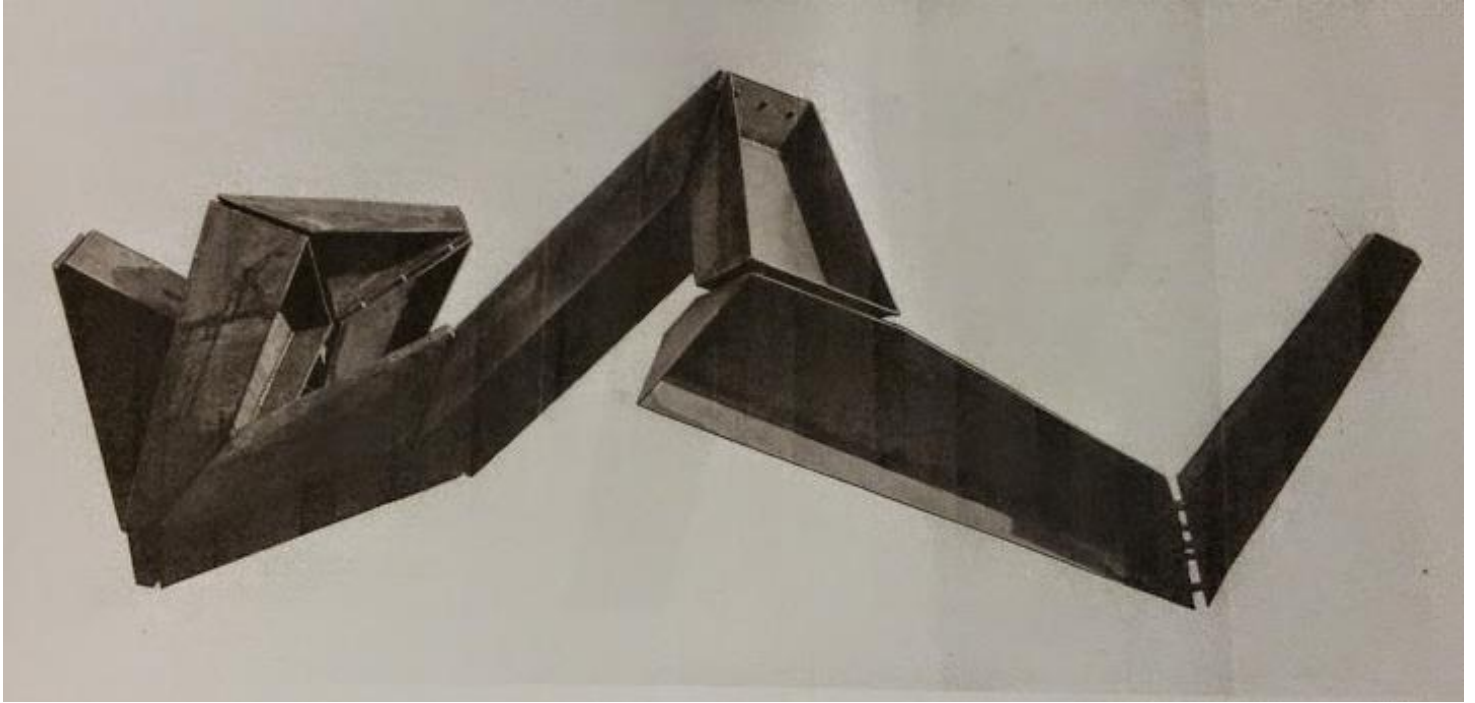


εικ. 61β: Αποψη του εκθεσιακού χώρου του «Κέντρου Σύγχρονης Τέχνης Ιλεάνα Τούντα», το 1991. Διακρίνονται τα έργα: (από αριστερά) *Γενιά τέσσερα*, 1988, ανοξείδωτος γυαλισμένος χάλυβας, 137×66×60 εκ. (3 αντίτυπα και 2 Ε.Α.), *Γενιά τέσσερα Χ*, 1988, βαμμένο σίδηρο, 139×73×46 εκ. (3 αντίτυπα και 2 Ε.Α.), *Γενιά τέσσερα*, 1988, ανοξείδωτος γυαλισμένος χάλυβας, 75×29×36 εκ. (6 αντίτυπα και 2 Ε.Α.), *Γενιά τέσσερα VI*, 1988, βαμμένο σίδηρο, 182×80×76 εκ. (3 αντίτυπα και 2 Ε.Α.- ένα αντίτυπο ανήκει στη Συλλογή Εμφιετζόγλου, Ανάβρυτα Αμαρουσίου Αττικής-).



εικ. 62α: Άποψη του εκθεσιακού χώρου του «Κέντρου Σύγχρονου Τέχνης Ιλεάνα Τούντα», με το έργο *Γενιά έξι II*, σίδηρο, 352×195×108 εκ., Συλλογή Μακεδονικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη. Το έργο δωρήθηκε από τον Μπεν Κουλεντιανό, στο ΜΜΣΤ, το 2002.

Αριστερά στο βάθος διακρίνονται οι καρέκλες που εκτέθηκαν για πρώτη φορά, η μία από σίδηρο και η άλλη από δέρμα. Στον τοίχο απέναντι από τη σύνθεση: *Γενιά έξι IV*, 1991, εξώγλυφο βαμμένο σίδηρο, 194×194×109 εκ.



εικ. 62β: *Η Αθήνα που κοιμάται / Γενιά έξι III*, 1991, Σίδηρο, 203×266×620 εκ., Συλλογή Μακεδονικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη. Το έργο δωρήθηκε στο ΜΜΣΤ, το 2007.

εικ.63:Ανάγλυφο, 1989,
βιδωμένο ξύλο,
310×153×9 εκ., Συλλογή
Alpha Bank, Αθήνα.

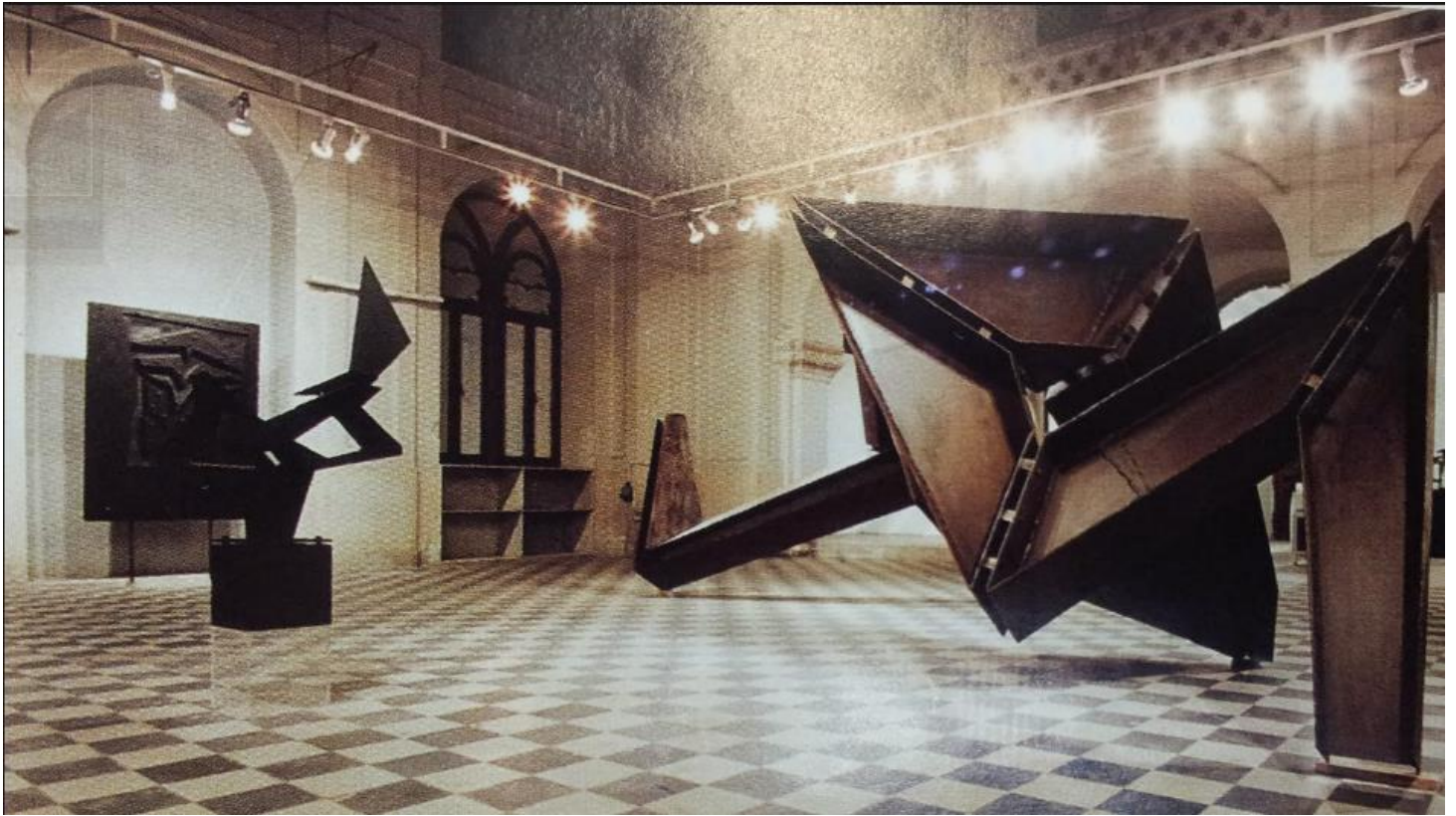




εικ.64: Γλυπτό από οξυγονοκολλημένο ορείχαλκο, 1964, ύψος 7 μ., Τεχνικό Λύκειο, Salon-de-Provence, Γαλλία.



εικ. 65: Απόψη του εκθεσιακού χώρου στο Γενί Τζαμί, 1992, Αρχείο ΙΣΕΤ.



εικ. 66α: Απόψη του εκθεσιακού χώρου στο Γενί Τζαμί, 1992, Αγνή Ντέρου, «Κώστας Κουλεντιανός», *The Art Magazine*, τχ. 19, Σεπτ.-Οκτ. 1995, σ. 13.

Διακρίνονται τα έργα: (αριστερά στην αφίδα) Ανάγλυφο, 1988, βιδωμένο ξύλο, 164×122×10 εκ., Συλλογή Εμφιετζόγλου, Ανάβρυτα Αμαρουσίου Αττικής, (μπροστά από το ανάγλυφο) *Γενιά τέσσερα*, 1988, 117×57×58 εκ., (στο κέντρο) *Η Αθήνα που κοιμάται / Γενιά έξι III*.



εικ. 66β: Απόψη του εκθεσιακού χώρου στο Γενί Τζαμί, 1992, αρχείο ΙΣΕΤ.

Διακρίνονται τα ανάγλυφα: (αριστερά) Ανάγλυφο, 1989, βιδωμένο ξύλο, 310×153×9 εκ., (δεξιά) Ανάγλυφο, 1988, βιδωμένο ξύλο, 164×122×10 εκ.



εικ. 66γ: Απόψη του εκθεσιακού χώρου στο Γενί Τζαμί, 1992, αρχείο ΙΣΕΤ.

Ο γλύπτης Κώστας Κουλεντιανός με καλεσμένη της έκθεσης, με φόντο ένα από τα μεγάλα ανάγλυφα. Στη φωτογραφία μπορούμε να διακρίνουμε το μέγεθος του αναγλύφου στο χώρο αλλά και την ιδιότυπη «ζωγραφικότητά» του με την επίδραση του φωτός.



εικ. 67: Ανάγλυφο, 1988, βιδωμένο σίδηρο, 60×30×15 εκ.



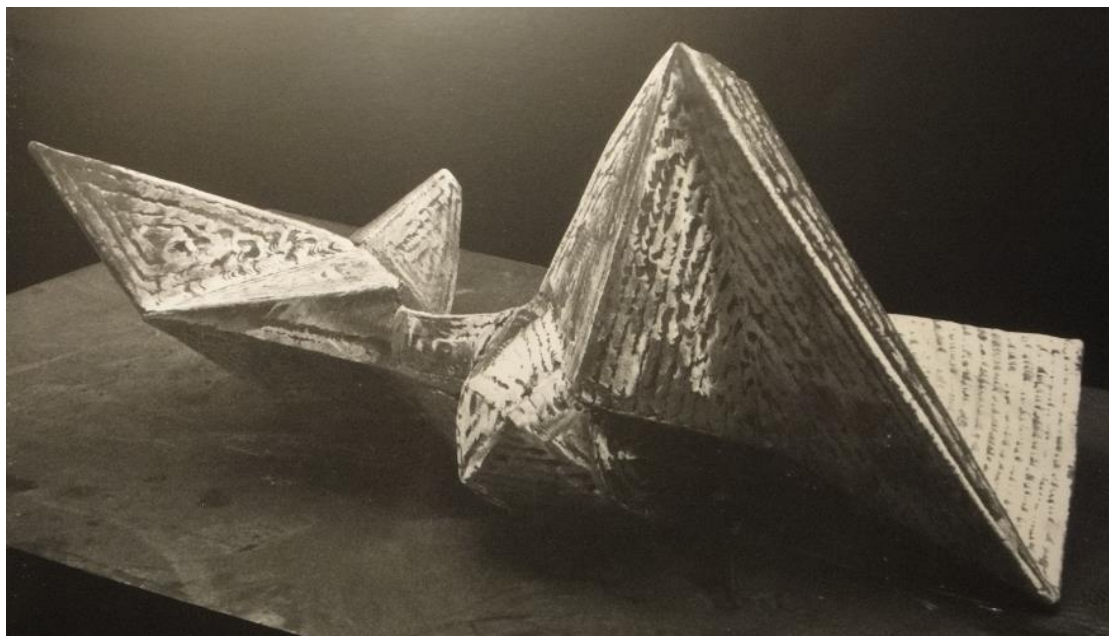
εικ. 68: *Ξαπλωμένη*, 1994, βιδωμένο σίδηρο, 177×625×100 εκ., Μουσείο Εμφιετζόγλου, Ανάβρυτα Αμαρουσίου, Αττική.



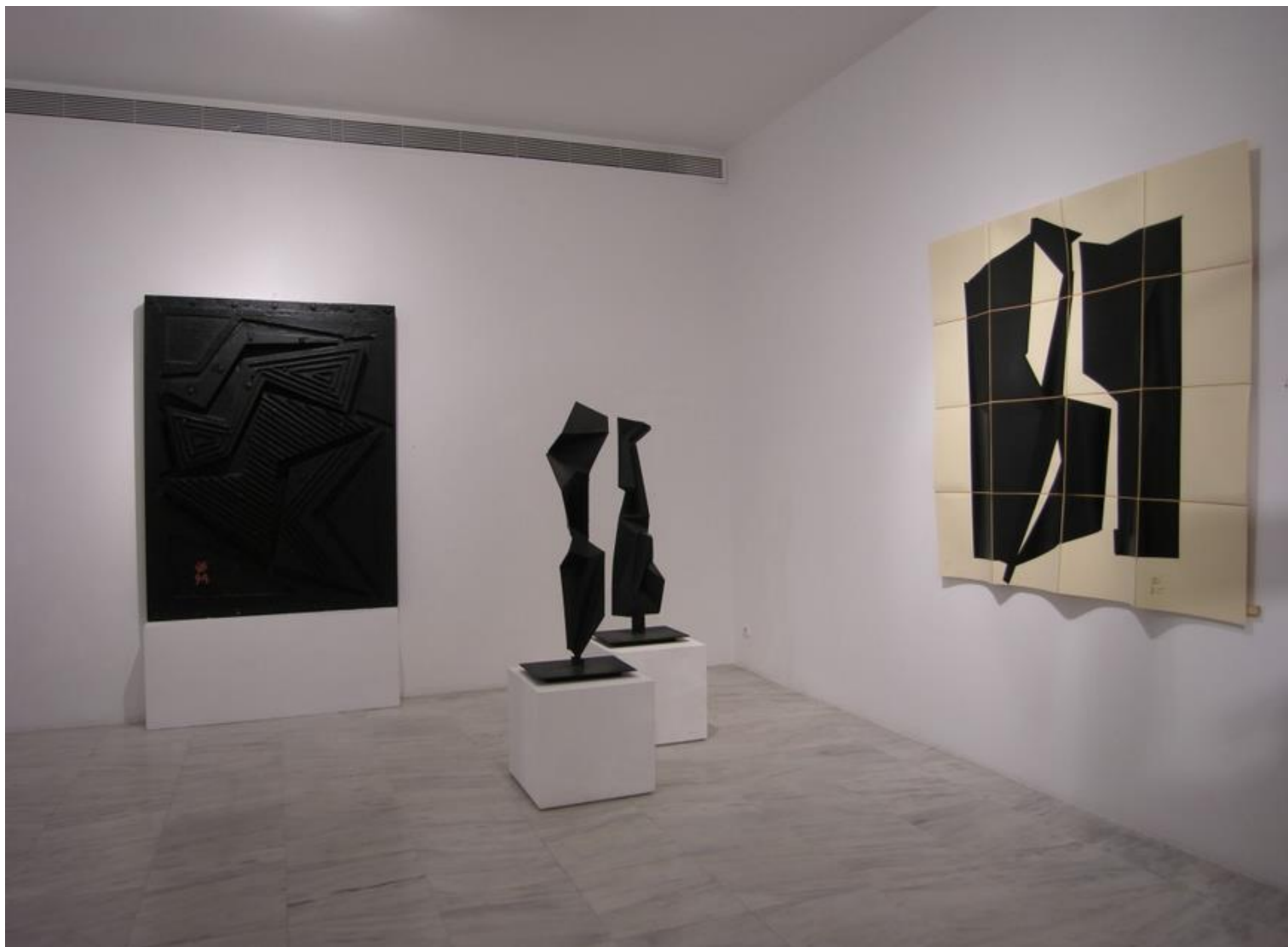
εικ. 69: *Ξαπλωμένη*, 1976, βιδωμένο σίδηρο, 36×125×39 εκ..



εικ. 70α: Χωρίς τίτλο, μπρούντζος, 1947, 60×42×35 εκ..



εικ. 70β: *Ξαπλωμένη γυναίκα*, 1960, οξυγονοκολλημένος μπρούντζος σε σίδηρο, 53,5×120×60 εκ., Συλλογή Παρασκευά, Λονδίνο, Αγγλία..



εικ. 71α: Άποψη έκθεσης, γκαλερί «Μέδουσα». Έργα: (αριστερά) *Νέα γενιά VII*, ανάγλυφο 1994, βιδωμένο ξύλο, 160×120×10 εκ., (στο κέντρο) Χωρίς τίτλο, μπρούντζος, 1960, 103×39×28 εκ. και Χωρίς τίτλο, μπρούντζος, 1960, 107×39×28 εκ., (δεξιά) Διπλωμένη μεταξοτυπία, 1985, 160×120 εκ.



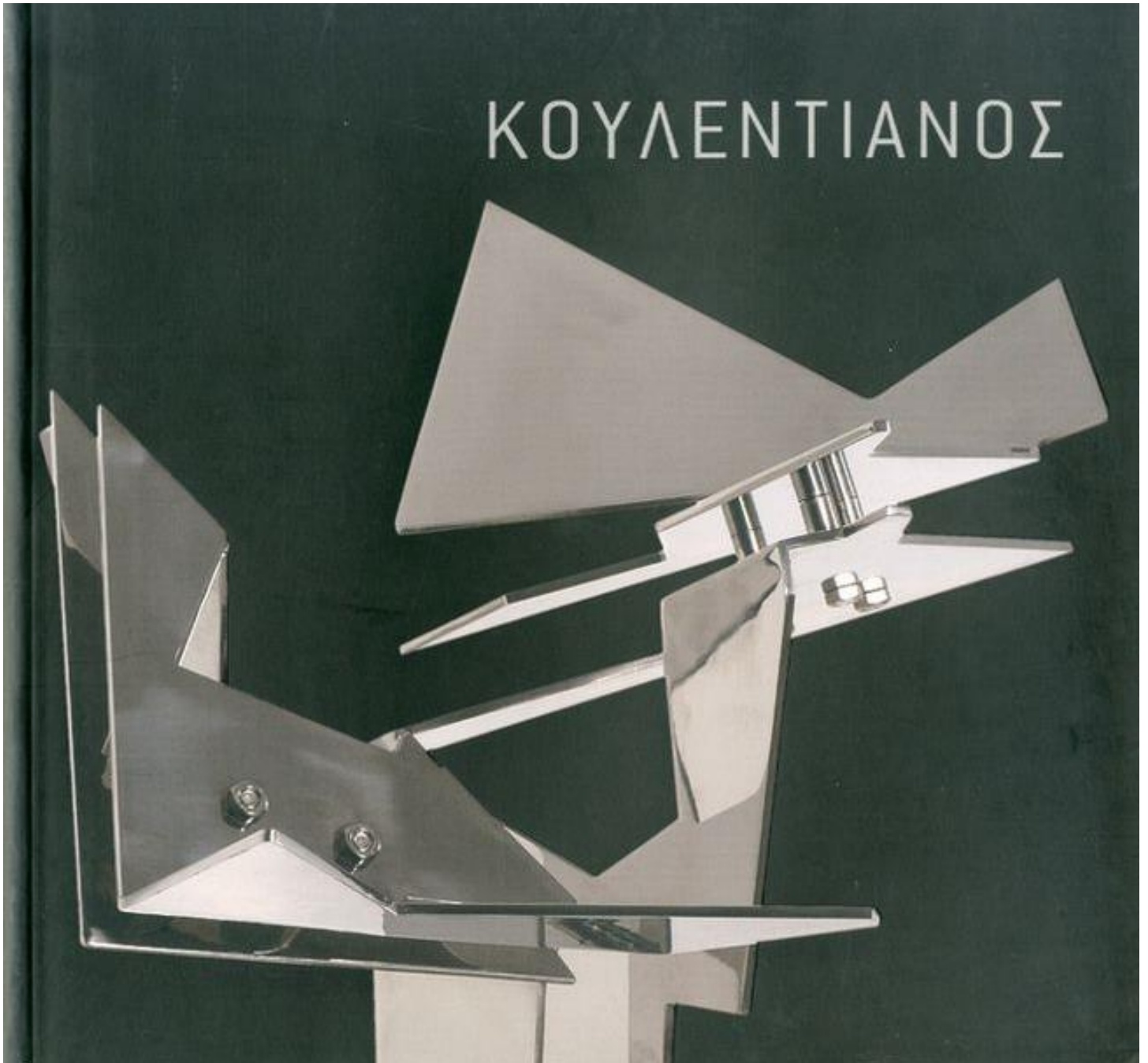
εικ. 71β: Αποψη έκθεσης, γκαλερί «Μέδουσα». Έργα: (αριστερά) *Ρυθμός*, 1971, ηλεκτροκολλημένο βαμμένο σίδηρο, 140×21×7 εκ., (στο κέντρο) Χωρίς τίτλο, διπλό ανάγλυφο 1966, μάρμαρο, 55×57×18 εκ., (δεξιά) από τη σειρά *Νέα γενιά* (1985-1988), βιδωμένο ανοξείδωτο ατσάλι.



εικ. 71γ: Αποψη έκθεσης. Έργα: (αριστερά στο πρώτο επίπεδο) Μεταξοτυπία, 1990, 76×56 εκ., Μεταξοτυπία, 1983, 76×56 εκ.



εικ. 72: *Ρυθμός*, 1975, ηλεκτροκολλημένο σίδηρο, 2×18×0,50 μ., Ecole Normale Nationale d'Apprentissage, Τουλούζη, Γαλλία.



εικ. 73: Εξώφυλλο καταλόγου έκθεσης, Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης Φλώρινας, 2008. Λεπτομέρεια εικόνας: *Νέα Γενιά IX*, βιδωμένο ανοξείδωτο ατσάλι, 105×76×60 εκ., 1988.



εικ. 74α: *Νέα γενιά IX*, 1988,
βιδωμένο ανοξείδωτο ατσάλι,
105×77×60 εκ.



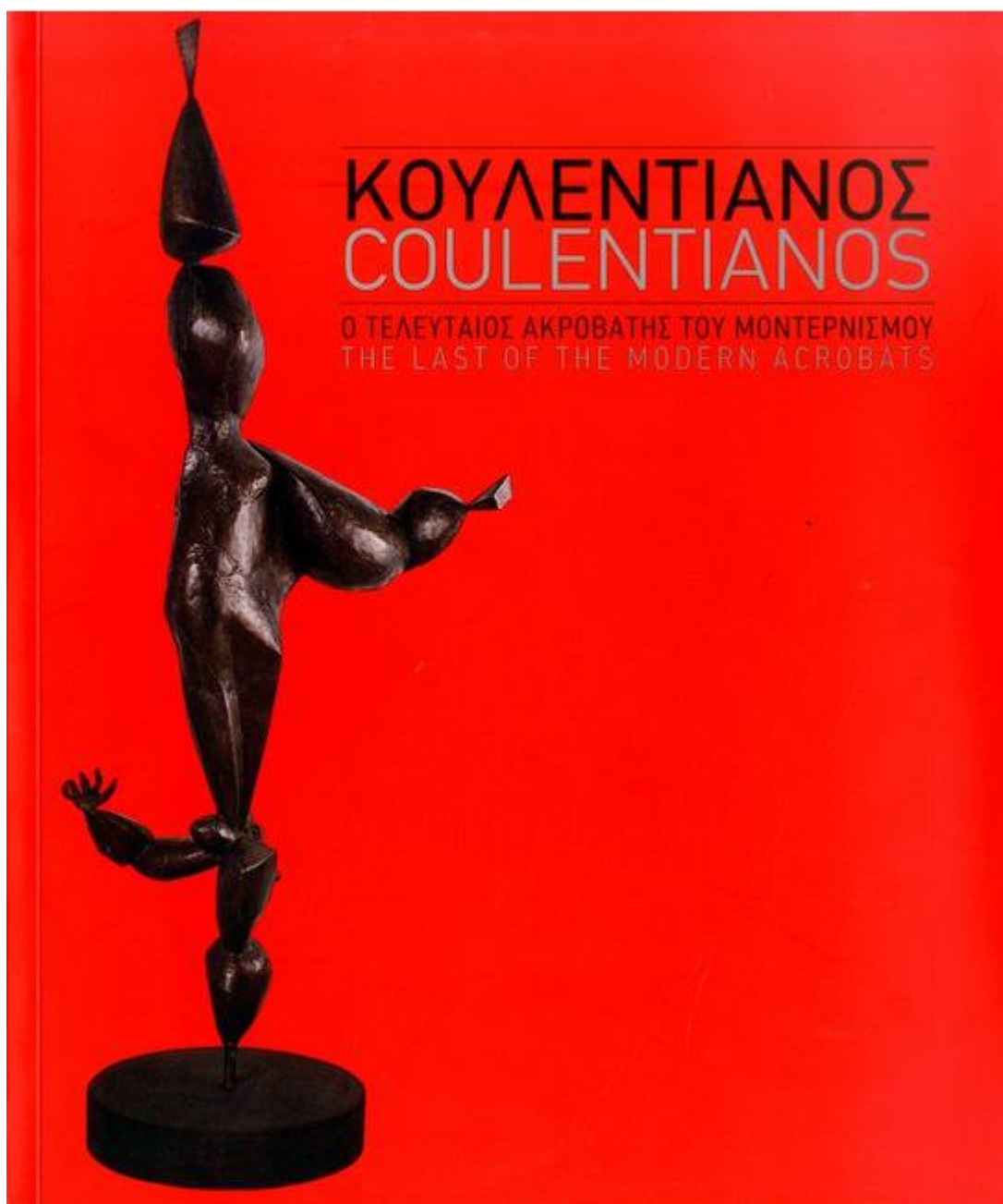
εικ. 74β: *Υφαντό*,
1964, 190×70 εκ.

εικ. 74γ: (δεξιά) *Νέα γενιά VII*, ανάγλυφο, 1993,
βιδωμένο ξύλο, 160×120×10
εκ., (κάτω) *Ανάγλυφο*, 1985,
ανοξείδωτο ατσάλι και
επιχρυσωμένος ορείχαλκος
σε πλέξιγκλας, 100×70×4 εκ.



εικ. 74δ: *Μεταξοτυπία*,
1975, 56×76 εκ.

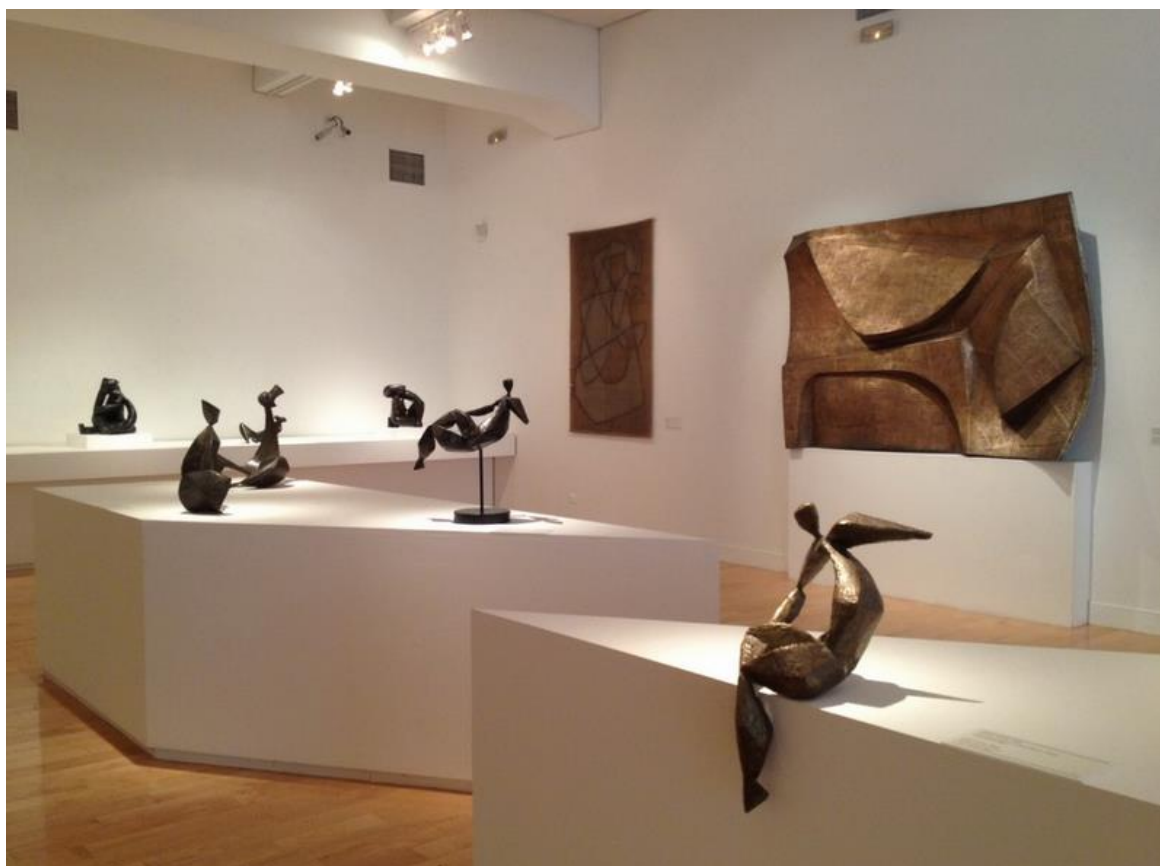




εικ. 75: Εξώφυλλο καταλόγου έκθεσης, Μουσείο Μπενάκη, 2012. Εικονίζεται το έργο: *Ακροβάτης*, 1956, μπρούντζος, 242×47×25 εκ.



εικ. 76: *Προσωπογραφία*,
1942, μπρούντζος,
40×16×26 εκ.



εικ. 77: Άποψη εκθεσιακού χώρου, Μουσείο Μπενάκη, κτήριο οδού Πειραιώς.

Στο βάθος διακρίνονται σειρά γλυπτών από μπρούντζο, υπό τον τίτλο *Τιμή στον Henri Laurens* (1952). Στο κέντρο σε επίμηκες στηθαίο είναι τοποθετημένα μπρούντζινα γλυπτά γυναικείων μορφών (1949-1955). Στον τοίχο αριστερά μια σύνθεση μπατίκ, η *Ελένη* και ένα ανάγλυφο από οξυγονοκολλημένο μπρούντζο σε σίδηρο (1960-1962).



εικ. 78: Άποψη εκθεσιακού χώρου, Μουσείο Μπενάκη, κτήριο οδού Πειραιώς.

Σε κεντρική θέση εκτίθονταν το έργο: *Ακροβάτης*, 1956, μπρούντζος, 242×47×25 εκ.



εικ. 79: *Νίκη II*, 1961, οξυγονοκολλημένος μπρούτζος σε σίδηρο, 26×53,5×73,5 εκ.

εικ. 80α: *Κρήτη*, ανάγλυφο, 1962, οξυγονοκολλημένος ορείχαλκος, κασσίτερος και χαλκός σε ξύλο 194×100×5εκ.



εικ. 80β: Χωρίς τίτλο, ανάγλυφο, 1962, οξυγονοκολλημένος μπρούντζος σε σίδηρο, 65×130×16εκ.





εικ. 81: Άποψη εκθεσιακού χώρου, Μουσείο Μπενάκη, κτήριο οδού Πειραιώς.

Στο κέντρο της εικόνας ο *Αθλητής*, 1963, μπρούντζος, 205×110×60 εκ. Στο βάθος διακρίνεται ο διάδρομος με τοποθετημένα αντικρυστά τα υφαντά.



εικ. 82: Άποψη εκθεσιακού χώρου, Μουσείο Μπενάκη, κτήριο οδού Πειραιώς.

Διακρίνονται: α) *Νέα γενιά IX*, βιδωμένο ανοξείδωτο ατσάλι, 105×77×60 εκ. και β) *Εξώγλυφο*, βιδωμένο ανοξείδωτο ατσάλι.



εικ. 83: Άποψη εκθεσιακού χώρου, Μουσείο Μπενάκη, κτήριο οδού Πειραιώς.

Διακρίνονται στο κέντρο και αριστερά δύο γλυπτικές συνθέσεις: *Νέα γενιά*, 1981-1982.



εικ. 84: Άποψη εκθεσιακού χώρου, Μουσείο Μπενάκη, κτήριο οδού Πειραιώς.

Στο πρώτο επίπεδο εικονίζεται: Γλυπό από βιδωμένο σίδερο, 1993, 230×140×110 εκ.



εικ. 85: Αποψη εκθεσιακού χώρου, Μουσείο Μπενάκη, κτήριο οδού Πειραιώς.

Στο βάθος: (επιτοίχια από αριστερά) *Νέα γενιά, VII*, ανάγλυφο Νο 6, βαμμένο και βιδωμένο ξύλο, 120×160 εκ., *Νέα γενιά VII*, ανάγλυφο, 1993, βιδωμένο ξύλο, 160×120×10 εκ., *Νέα γενιά VII*, ανάγλυφο Νο 3, 1994, βαμμένο και βιδωμένο ξύλο, 160×120 εκ. (κάτω) *Ξαπλωμένη*, 1994, βιδωμένο σίδηρο, 177×625×100 εκ., Μουσείο Εμφιετζόγλου, Ανάβρυτα Αμαρουσίου, Αττική.

Δεξιά: Γλυπτό από μπετονόβεργα, 1990, 300×100×80 εκ., *Η τσιγγάνα*, 1990, μπετονόβεργα, 125×68×80 εκ.



εικ. 86: Άποψη αίθριου χώρου, Μουσείο Μπενάκη, κτήριο οδού Πειραιώς.

Από αριστερά: *Η Αθήνα που κοιμάται / Γενιά έξι III*, 1991, Σίδηρο, 203×266×620 εκ. , *Ο μεγάλος τρελός*, 1982, ηλεκτροκολλημένο σίδερο, 380×140×100 εκ., *Γενιά έξι II*, σίδερο, 352×195×108 εκ.

Παράρτημα β΄

(Εξώφυλλα καταλόγων, κατάλογοι με έργα, προσκλήσεις, δελτία τύπου)

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ

ΓΛΥΠΤΑ

- 1) ΟΡΦΗ ΜΟΡΦΗ Νο 1, 1952
Μεσοστάσεις ύψος 13 εκ. άκτίνα 6
- 2) ΟΡΦΗ ΜΟΡΦΗ Νο 2, 1952
Μεσοστάσεις ύψος 14 εκ. άκτίνα 6
- 3) ΟΡΦΗ ΜΟΡΦΗ Νο 3, 1953
Μεσοστάσεις ύψος 20 εκ. άκτίνα 6
- 4) ΛΗΤΩ Νο 2, 1952
Μεσοστάσεις ύψος 17 εκ. άκτίνα 6
- 5) ΛΗΤΩ Νο 3, 1953
Μεσοστάσεις ύψος 11,5 εκ. άκτίνα 6
- 6) ΛΗΤΩ Νο 4, 1952
Μεσοστάσεις ύψος 20 εκ. άκτίνα 6 (θεοτόκος)
- 7) ΧΟΡΕΥΤΡΙΑ 1952
Μεσοστάσεις ύψος 18 εκ. άκτίνα 6
- 8) ΜΠΟΥΣΤΟΣ
Μεσοστάσεις ύψος 8,5 εκ. άκτίνα 6
- 9) ΚΟΛΥΜΒΗΤΡΙΑ 1952
Μεσοστάσεις ύψος 11 εκ. άκτίνα 4
- 10) ΓΥΝΑΙΚΑ ΠΟΥ ΧΤΕΝΙΖΕΤΑΙ 1947
Μεσοστάσεις ύψος 28 εκ. άκτίνα 8
- 11) ΛΗΤΩ Νο 7, 1954
Υψος ύψος 40 εκ.
- 12) ΘΑΛΑΣΣΙΝΗ ΝΙΚΗ 1954
Υψος ύψος 40 εκ.
- 13) ΠΟΥΛΙ 1952
Μεσοστάσεις ύψος 17 εκ. άκτίνα 6
- 14) ΧΟΡΟΣ (Φωτογραφία) 1951-1952
Υψος ύψος 103 εκ.

ΣΧΕΔΙΑ

- 15) ΧΟΡΟΣ 1954
- 16) ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΤΗΝ ΑΚΡΟΘΑΛΑΣΣΙΑ

- 17) ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΤΗΝ ΑΚΡΟΘΑΛΑΣΣΙΑ
No 6, 1954
- 18) ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΤΗΝ ΑΚΡΟΘΑΛΑΣΣΙΑ
No 7, 1954
- 19) ΠΟΥΛΙΑ 1953

ΛΙΘΟΓΡΑΦΙΕΣ

- 20) ΚΙΝΕΖΟΣ 1950
20X16 εκ. άκτίνα 20
- 21) ΧΟΡΟΣ 1951
24X16 εκ. άκτίνα 21
- 22) NATURE MORTE
24X16 εκ. άκτίνα 22
- 23) ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΤΗΝ ΑΚΡΟΘΑΛΑΣΣΙΑ
No 1, 1953
20X16 εκ. άκτίνα 22
- 24) ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΤΗΝ ΑΚΡΟΘΑΛΑΣΣΙΑ
No 2,
20X16 εκ. άκτίνα 22
- 25) ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΤΗΝ ΑΚΡΟΘΑΛΑΣΣΙΑ
No 3,
24X16 εκ. άκτίνα 22
- 26) ΤΑ ΤΙΜΟΝΙΑ 1950
20X16 εκ. άκτίνα 20
- 27) ΓΥΝΑΙΚΑ ΚΑΘΙΣΤΗ 1952
20X16 εκ. άκτίνα 20

POCHOIRES

- 28) "LA FOIRE", 1952
20X16 εκ. άκτίνα 20
- 29) ΤΑ ΠΑΡΑΘΥΡΑ 1951

ΔΙΘΟΥΣΑ
ΜΟΝΙΚΑΣ
ΠΕΝΝ

ΟΔΟΣ
ΚΡΙΕΖΩΤΟΥ 1

ΚΩΣΤΑΣ

ΚΟΥΛΕΝΤΙΑΝΟΣ

ΓΛΥΠΤΑ

ΣΧΕΔΙΑ

ΛΙΘΟΓΡΑΦΙΕΣ

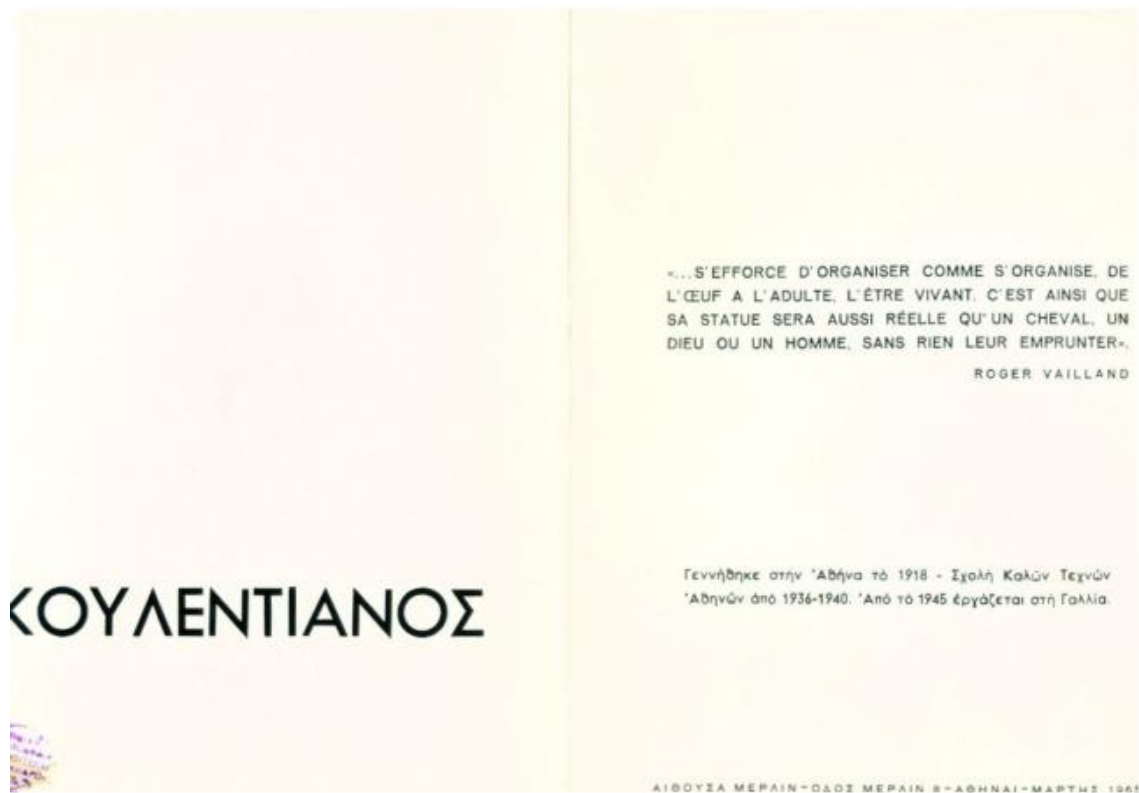
ΕΚΘΕΣΗ

4 ΩΣ 21

ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΥ

1955

εικ.1: Λίστα έργων έκθεσης, γκαλερί «Πένν», 1955, αρχείο ΙΣΕΤ, αρχείο Εθνικής Πινακοθήκης και Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτζου.



εικ. 2α: Εξώφυλλο και οπισθόφυλλο καταλόγου/φυλλαδίου, γκαλερί «Μέρλιν», 1965. Πηγή: Αρχείο Εθνικής Πινακοθήκης και Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτζου.



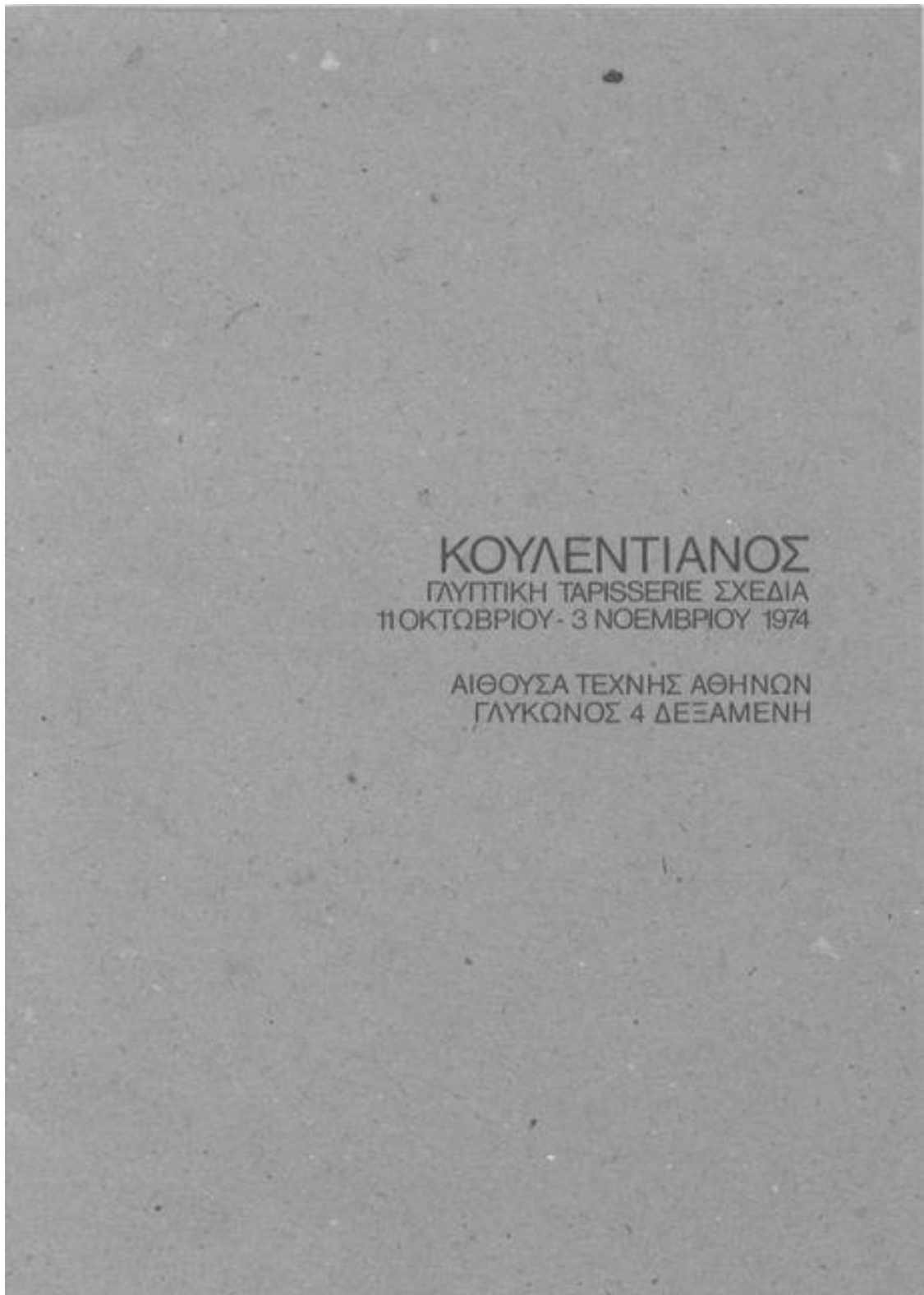
εικ. 2β: Πρόσκληση έκθεσης, γκαλερί «Μέρλιν», 1965. Πηγή: Αρχείο Εθνικής Πινακοθήκης και Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτζου.

ΚΟΥΛΕΙ ΤΙΑΝΟΣ

1. Κεραυνός 5	σίδηρο καί μπρούντζος	227 X130 X70	δρχ. 90.000
2. Άλκυονίδα	σίδηρο μπρούντζος μολύβι	158X107	" 70.000
3. Mandre et Mane	σίδηρο καί μπρούντζος	44X56X36	" 24.000
4. Histoires aux alouettes	σίδηρο μπρούντζος χαλκός	32X35X15	" 12.000
5. Πλαγία	σίδηρο καί νίκελ	55X32X15	" 12.000
6. Pertuis	σίδηρο καί μπρούντζος	61X33	" 12.000
7. Κηφισός	" " "	25X47X15	άνήκει
8. Άλμπατρός	" " "	65X60X44	" 16.000
9. Άνάγλυφο	σίδηρο μπρούντζος μολύβι	60X41	άνήκει
10. Φωτογραφία τοίχου	από μετόν άρμέ		
11. Άνάβυσσος	56X40X40 ξύλο καί μολύβι		" 12.000
12. Φωτογραφία pignon	του θεάτρου τής bouge en bresse		
13. Papiers collés	για τή στέρνα του Σεφέρη (1950)		



εικ. 3: Κατάλογος των εκτιθόμενων έργων με αναγραφόμενη την τιμολόγησή τους, γκαλερί «Μέρλιν». 1965. Πηγή: Αρχείο Εθνικής Πινακοθήκης και Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτζου.



εικ. 4α: Εξώφυλλο καταλόγου έκθεσης, Αίθουσα Τέχνης Αθηνών, 1974, αρχείο ΙΣΕΤ.

αίθουσα τέχνης αθηνών
γλύκωνος 4, δεξαμενή
τηλ. 713.938

ΚΟΥΛΕΝΤΙΑΝΟΣ

1967 1974
ΓΛΥΠΤΙΚΗ
TARISSERIE
ΣΧΕΔΙΑ

από 11 Οκτωβρίου
έως 3 Νοεμβρίου

Έγκαίνια
Παρασκευή
11 Οκτωβρίου
στis 7 μ.μ.

Γιαγγελί

NEES MORFEE

Βαλαυρίδα 9

Εμάδα 134

εικ. 4β: Πρόσκληση έκθεσης, Αίθουσα Τέχνης Αθηνών, 1974, αρχείο ΙΣΕΤ.

ΘΑΝΑΤΟΣ ΚΑΙ ΑΝΑΣΤΑΣΙΣ ΤΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΥ

ΟΔΥΣΣΕΑΣ ΕΛΥΤΗΣ

Έτσι καθώς έστεκονταν 'όρθος μπροστά στην
Πύλη κι' 'επαρτος μέσ στη λύπη του

Τ' ακριά του κόσμου πού η ψυχή του δούρευε
νά λογαριάσει στο φόρτος Παράδεισου
κι' σκληρός πιά κι' όπ' τήν πέτρα πού
δέν τόν ζιχάνει κατ'άξει τρυφερά ποτέ-
κόποτε τά στενά δόντια του άσπριζόν
παράξενα

Κι' όπως περνούσε μέ τό βλέμμα του λίθο πιά
πάνω όπ' τούς όνθρώπους κι' έβδανε όπ'
όλους Έναν πού του χαμογελούσε τόν
Άληθινόν πού ό χάρος δέν τόν έπιανε

Πρόσεχε νά προφέρει καθαρά τή λέξη θάλασσα
σα 'ται πού νά διακρίσουν μέσα της
όλα τά δελφίνια κι' ή έρημιά πολλή πού
νά χωρά ό θεός κι' ή κάθε μιά σταθόνα
σταθερή στόν ήλιο ν' όνειραίνει

Μέος όόρα είχε δει στός ώρους τών μεθάων
τά χρυσά νά λάμπουν και νά φεύζουν,
και μιά νύχτα θυμάται σ' ώρα μεθάως
τριμυίας βόρρησε ό λαίμος του πόντου
τόσο πού θαλώθη μιά δέν 'στερξε νά του
σταθεί

Βαρύς ό κόσμος νά τόν ζήσεις όμως διά λίδη
περηφάνεια τό άζει

Θέ μου και τώρα τί Πούχε μέ χίλιους νά πα
καίγει χώρια μέ τή μοναξιά του ποιός
αυτός πουξέρε μ' ένα λόγο του νά δώσει
διακόσιους τής δής νά ξεδιώσει τί

Πού δια του τόκων πόρει και τό πέδικό του
τό στοιροδετό και τό τρικρόνι του τό
μυτερό και τό τοιχιό πού κοβαλλούσε
κάθε όπομ-σήμερο νά κρατάει τά βρέμια
έναντια στόν καιρό σά ζόρικο και πηληχτό
βορράκι

και μιά φουχτα λουίζα πού τήν είχε τρίψει στό
μόδαμα ενός κορτσιού μεσόνυχτα νά τό
φωλάει πώς κουρναλίζον τά νερό του φεβ
ροπιού στό πέτρινα τά σκαλοπάτια τρείς
δερμούς πάνω όπ' τή θάλασσα

Μεσημέρι όπό νύχτα! και μήτ' ενός πιάι του
Μονόχο ό λέξεις του ό πιστες πουσμηχον
δια τους τά χρώματα ν' όφείσουν μέσ
στό χέρι του μιά λόγχη όπό άσπρο φώς

και όντίπου σ' δια τών τελιών τό κόμπος κυρ
μηλιά ό χυμένες μέσ στόν δυνο κεφαλάς
όσο έπαιρνε τό μότι του

Μεσημέρι όπό νύχτα! όκ' ή ζωή μιά λάμψη!
φώναζε κι' όρησε μέσ στό σωρό σύρνοντος
πίσω του χρυσή βρομή ότελεύτητη

και όμέσως έννοιωσε ξεκινημένη όπό μακριά ή
στερνή χαμμόδα νά τόν κυριέει

Τώρα καθώς του ήλιου ή φτερωτή όόενα δυρ
νούσε και πιά δρηόρα όι ούμές βουτουσαν
μέσα στόν χειμώνα κι' έβδαινον πάλι
κατοκόκινες όπ' τά βεράνια

κι' όι μικροί άρσεροί τρούμοι όμοιο μέδουσε
βοκάσιες έφτανον κάθε φορά και πιά ψηλά
στ' όσήμια πού τού φιλοδούμιε ό άξέρος
βε' βίμων καιρων πιά μακρυών τό εϊκόνημα
κόρες πορθένες φέγγοντος ή άόκομιά τους ένα
οερινό ηη-ήρωμα φρέσκα βοσιόφυλλα και τής
μυραίνης τής ξεριζωμένης τών βυθών στα
λόζοντος ήώιο τό κλωνόρια

ούφερνον Ένω κάτω όπ' τά πόδια του όκουζε
στή μεθάλι κατοκόθρα νά κατοποντίζονται
πλώρες καιρών κοραβιών τ' όρχοια και
κοπισημένα ζυμα όθε μέ στηλωμένο μότι
όρθές όκόμη θεομήτορες έπιτιμούσανε

Ανοποδοβυρισμένα στίς χλωτορές όλόζοτα σω
ρός τά χτίσηματα μικρά μεθάλια θρουβοκλα
σμός και σκόνης έννομηα μέσ στόν άέρα

Πάντοτε μέ μιά λέξη μέσ στό δόντια του
άσπαστη κειτόμενος ΑΥΤός

ό τελευταίος Έλληνας

εικ. 5: φωτογραφίες με σελίδες από
την πρωτότυπη έκδοση της
ποιητικής συλλογής. Προσωπικό
αρχείο Μπεν Κουλεντιανού.

Κώστας Κουλεντιανός

Έξη χρόνια μετά τήν τελευταία του έκθεση στήν Ἑλλάδα, ἐγκατεστημένος ἀπό τό 1945 στό Παρίσι, ὁ Ἑλληνας γλύπτης Κώστας Κουλεντιανός παρουσιάζει τήν τελευταία του δουλειά στή "Μέδουσα" Ξενοκράτους 7.

Δέκα γλυπτά σέ σίδηρο, ἕξη μεταξωτυπίες, δύο ταπισερί, ἀποτελοῦν δείγματα τῆς δουλειᾶς τῶν τελευταίων χρόνων. Πάνω ἀπό εἴκοσι ἀτομικές ἐκθέσεις σ' ὅλες τίς χῶρες, ἄπειρες συμμετοχές σέ ὁμαδικές, πάνω ἀπό πενήντα ἔργα του νά διακοσμοῦν κτίρια στή Γαλλία, σκιαγραφοῦν ἕνα ἔργο ἐπιβλητικό σέ ὄγκο καί σημαντικό σέ καλλιτεχνική ποιότητα.

Ἡ έκθεση τοῦ Κώστα Κουλεντιανοῦ δίνει τήν εὐκαιρία στόν ἐπισκέπτη πέρα ἀπό τήν ποιότητα τῆς δουλειᾶς του νά ἐξοικειωθεῖ μέ τίς δημιουργίες ἑνός ἐγκατεστημένου στό ἐξωτερικό συμπατριώτη του, πού τόν διακρίνει μία βαθειά αἴσθηση σέ ὅτι ἀφορᾶ τήν ὀργάνωση τοῦ χώρου.

Ἡ έκθεση θά διαρκέσει μέχρι τίς 6 Φεβρουαρίου ἀπό 11-2 καί 6½-9½.

εικ. 6: Δελτίο τύπου έκθεσης, γκαλερί «Μέδουσα», 1982, ἀρχεῖο ΙΣΕΤ.



εικ. 7: Εξώφυλλο καταλόγου έκθεσης, γκαλερί «Μέδουσα», 1982, αρχείο ΙΣΕΤ.

*Ὁ Μορφωτικὸς Σύμβουλος
τῆς Γαλλικῆς Πρεσβείας στὴν Ἑλλάδα
οἱ παρακαλεῖ τὰ παρενοθεῖτε
τὴν Τρίτη 19 Ἀπριλίου 1983, στίς 7.30 μ.μ.
στὰ ἐγκαίνια τῆς ἐκθέσεως*

**ΤΑΠΗΣΕΡΙ - ΧΑΡΑΚΤΙΚΗ - ΓΛΥΠΤΙΚΗ
ΚΩΣΤΑΣ ΚΟΥΛΕΝΤΙΑΝΟΣ**

(αἰ συνεργασία μὲ τὴν Γκαλερί «ΜΕΛΟΥΣΑ»)

Στίς 8 μ.μ., ἐπιτὸς προγράμματος :
προβολὴ τῆς ταινίας τοῦ Τάκη Κανθόλη
ΚΩΣΤΑΣ ΚΟΥΛΕΝΤΙΑΝΟΣ

ΓΑΛΛΙΚΟ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΑΘΗΝΩΝ - ΟΔΟΣ ΣΙΝΑ 31

εικ. 8: Πρόσκληση έκθεσης, *Costas Coulentianos: Tapisseries-Gravures-Sculptures*, Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, 19 Απριλίου 1983.



ΚΟΥΛΕΝΤΙΑΝΟΣ

εικ. 9: Εξώφυλλο καταλόγου, γκαλερί «Ζουμπουλάκη», 1986, αρχείο ΙΣΕΤ.

**ΙΛΕΑΝΑ
ΤΟΥΝΤΑ**
Κ.Ε.Ν.Τ.Ρ.Ο
ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ
Τ.Ε.Χ.Ν.Η.Σ

ΕΓΚΑΙΝΙΑ ΠΕΜΠΤΗ 31 ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ, 7 μ.μ. - 11 μ.μ.
ΔΙΑΡΚΕΙΑ 31 ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ - 7 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ 1991

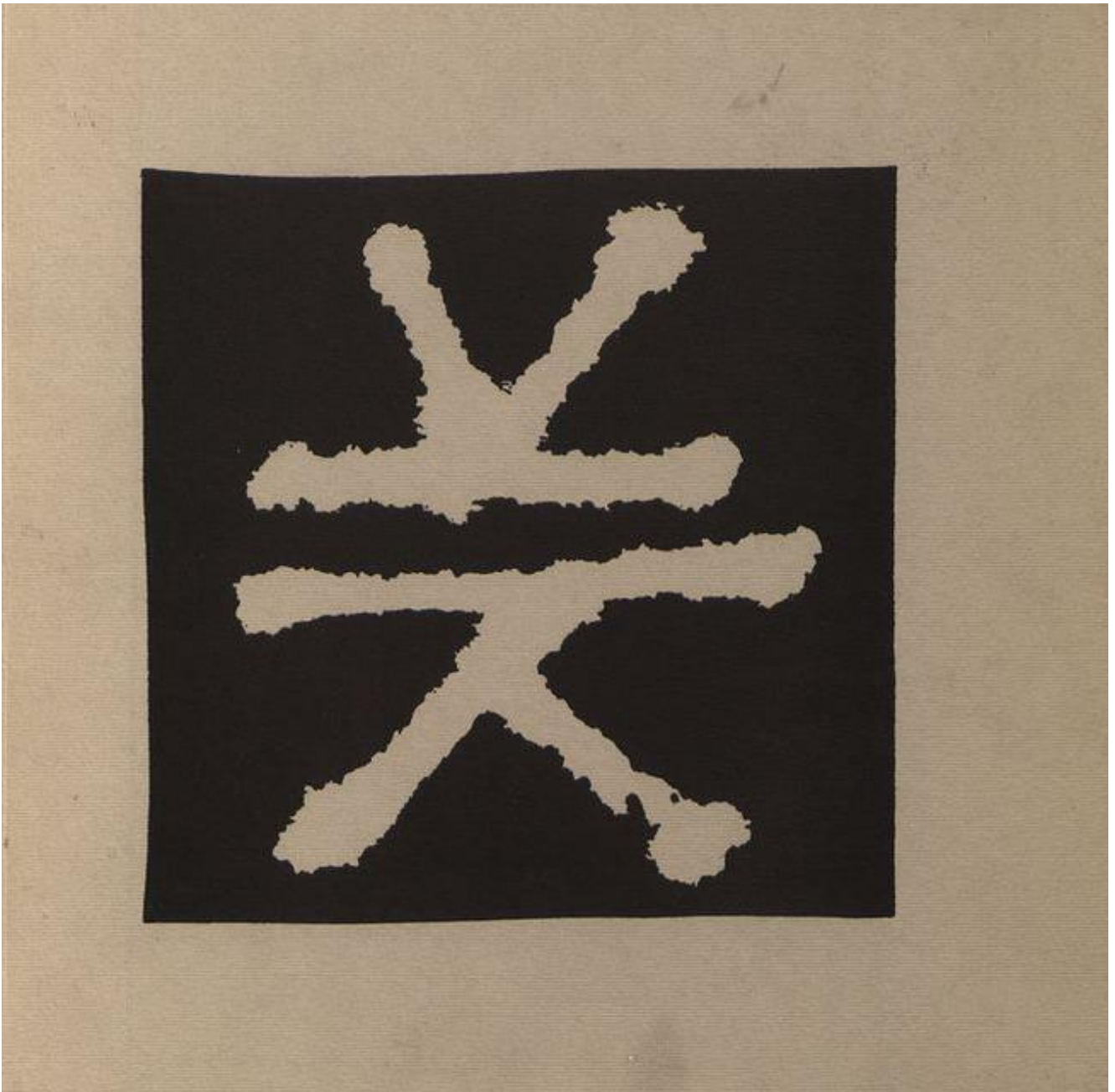
ΔΕΥΤΕΡΑ 4 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ, 7.30 μ.μ.
Ομιλία του Γάλλου ποιητή & συγγραφέα Charles Juliet,
με θέμα: «Συνάντηση με τον Κώστα Κουλενπανό».

Με την υποστήριξη



ΔΕΥΤΕΡΑ 6-9, ΤΡΙΤΗ - ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ 10-2 ΚΑΙ 6-9, ΣΑΒΒΑΤΟ 10-3
ΑΡΜΑΤΟΛΩΝ ΚΑΙ ΚΛΕΦΤΩΝ 48, 114 71 ΑΘΗΝΑ, ΤΗΛ: 64.39.466, FAX: 64.42.852

εικ. 10α: Πρόσκληση έκθεσης, « Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Ιλεάνα Τούντα», 1991, αρχείο ΙΣΕΤ.



εικ. 10β: Εξώφυλλο καταλόγου έκθεσης, «Κέντρο Σύγχρονη Τέχνης Ιλεάνα Τούντα», 1991, αρχείο ΙΣΕΤ. Στο εξώφυλλο εικονίζεται η υπογραφή του καλλιτέχνη.

ΚΟΣΤΑΣ ΚΟΥΑΕΝΤΙΑΝΟΣ 39 Οκτωβρίου - 7 Οκτωβρίου
1997

Είδη

1.2. POCHOIR, 1990 γυαλόβουλο, 5/14 καί 12/17 κασέτι	92.000
3. BAS RELIEF, 1989 (piece unique) βυάλινο, 164 x 122 εκ.	4.228.000
4. POCHOIR, 1990 γυαλόβουλο, 4/12	92.000

Αίθουσα

5. GENERATION SIX - III, 1991 (piece unique) σίδερο, 200 x 650 x 244 εκ.	28.120.000
6. GENERATION SIX - II, 1991 (piece unique) σίδερο, 352 x 192 x 108 εκ.	17.200.000
7. GENERATION SIX - IV, 1991 (piece unique) Εξωτερικό σίδερο βυάλινο, 174 x 194 x 109 εκ.	6.000.000
8. BAS RELIEF, 1989 (piece unique) βυάλινο, 305 x 153 εκ.	4.800.000

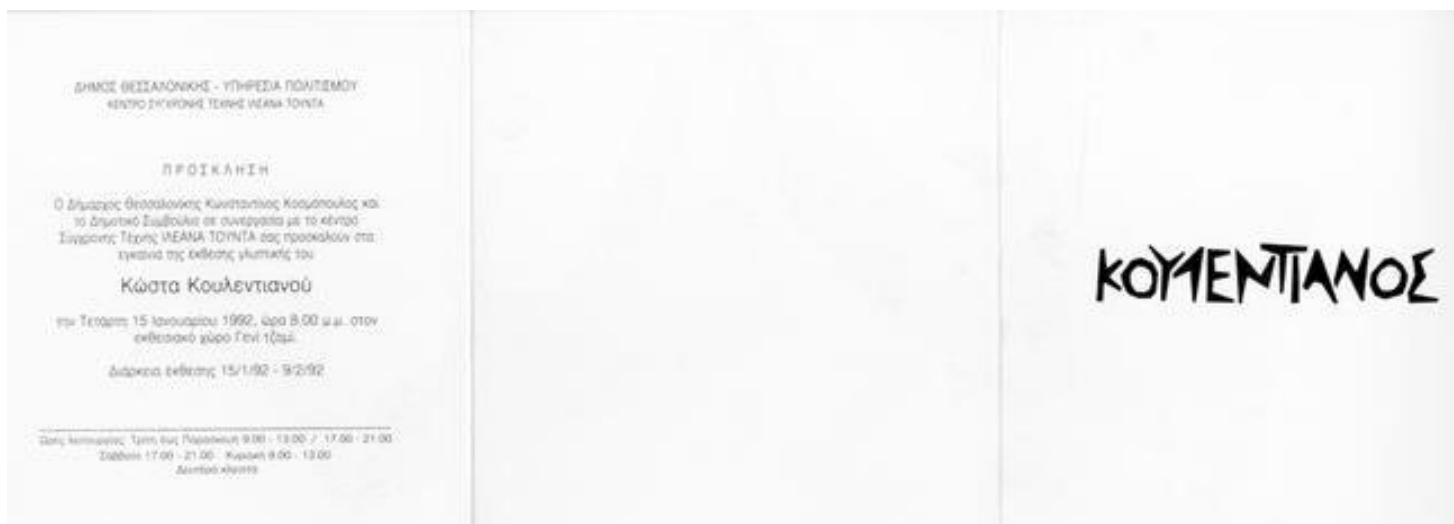
Επίπεδο αίθουσα

1. GENERATION QUATRE, 1988 (3 αντίτυπα καί 2 Ε.Α.) σίδερο βαμμένο, 122 x 65 x 64 εκ.	1.600.000
✓ 2. BAS RELIEF, 1989 (6 αντίτυπα καί 2 Ε.Α.) ανοξείδωτο γυαλισμένο, 98 x 45 x 3 εκ.	1.700.000
3. POCHOIR, 1990 γυαλόβουλο, 5/13	92.000
✓ 4. GENERATION QUATRE - VI, 1988 (3 αντίτυπα καί 2 Ε.Α.) σίδερο βαμμένο, 182 x 80 x 76 εκ.	2.800.000
✓ 5. GENERATION QUATRE, 1988 (6 αντίτυπα καί 2 Ε.Α.) ανοξείδωτο γυαλισμένο, 75 x 29 x 26 εκ.	1.350.000
✓+ 6. GENERATION QUATRE - V, 1988 (3 αντίτυπα καί 2 Ε.Α.) σίδερο βαμμένο, 127 x 72 x 46 εκ.	2.200.000
✓ 7. GENERATION QUATRE IND1, 1988 (3 αντίτυπα καί 2 Ε.Α.) ανοξείδωτο γυαλισμένο, 137 x 66 x 60 εκ.	2.250.000

ΚΟΣΤΑΣ ΚΟΥΑΕΝΤΙΑΝΟΣ

ΒΙΒΛΙΟ	150.000
ΚΑΡΕΚΛΑ (ΣΙΔΕΡΟ)	60.000
ΚΑΡΕΚΛΑ (ΠΕΤΣΙ)	100.000

εικ. 10γ: Κατάλογος με τις τιμές των εκθέτων έργων, «Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Ιλεάνα Τούντα, 1991, αρχείο ΙΣΕΤ.



εικ. 11α: Πρόσκληση έκθεσης, Δήμος Θεσσαλονίκης/Υπηρεσία Πολιτισμού-«Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Ιλεάνα Τούντα», 1992, Αρχείο ΙΣΕΤ.

ΚΟΣΤΑΣ ΚΟΥΛΕΝΤΙΑΝΟΣ

1. Γκραβούρα POCHOIR	1991	96.000
2. Γκραβούρα POCHOIR	1991	96.000
3. Γκραβούρα POCHOIR	1991	96.000
4. Γκραβούρα POCHOIR	1991	96.000
5. Γκραβούρα POCHOIR	1991	96.000
6. Γκραβούρα POCHOIR	1991	96.000
7. Γκραβούρα POCHOIR	1991	96.000
8. Μεταξοτυπία	1989	40.000
9. Γενιά έξη III ,1991(μοναδικό αντίτυπο) GENERATION SIX III, 1991(PIECE UNIQUE) σίδηρο , 200x650x244 εκ.		28.000.000
10. Γενιά έξη IV, 1991 (μοναδικό αντίτυπο) έξόχλιφο GENERATION SIX -IV 1991 (PIECE UNIQUE) σίδηρο βαμμένο ,194x194x109 εκ.		6.000.000
11. Γενιά τέσσερα, 1988 (3 αντίτυπα και 2Ε.Α) GENERATION QUATRE 1988 σίδηρο βαμμένο, 137x66x60 εκ		2.000.000
12. Ανάγλυφο (μοναδικό αντίτυπο)1989 BAS RELIEF 1989 ξύλο 164x122		1.200.000
13. Γενιά τέσσερα -VI 1988(3 αντίτυπα και 2Ε.Α) GENERATION QUATRE -VI, 1988 σίδηρο βαμμένο - 182x80x76		2.800.000
14. Κόκκινο ανάγλυφο (6 αντίτυπα) 1989, BAS RELIEF ROUGE,1980 σίδηρο βαμμένο, 54x30		1.200.000
15. Γενιά τέσσερα -VI, 1988 (3 αντίτυπα και 2ΕΑ) GENERATION QUATRE -VI, 1988 σίδηρο βαμμένο 122x65 x64εκ		1.800.000
16. Γενιά τέσσερα-X 1988 (3 αντίτυπα και 2ΕΑ) GENERATION QUATRE, 1988 σίδηρο βαμμένο 155x73x46		2.200.000
17. Ανάγλυφο, 1989 (μοναδικό αντίτυπο) BAS RELIEF , 1989 (PIECE UNIQUE) ξύλο , 305x153 εκ.		4.800.000
18. Γενιά τέσσερα,1988 (6 αντίτυπα και 1ΕΑ) GENERATION QUATRE, 1988 σίδηρο βαμμένο 51x36x37		1.200.000

εικ. 11β: Κατάλογος με τις τιμές των εκθέτων έργων, Δήμος Θεσσαλονίκης/Υπηρεσία Πολιτισμού - «Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Ιλεάνα Τούντα, 1992, αρχείο ΙΣΕΤ.



εικ. 12α: Εξώφυλλο καταλόγου έκθεσης, «Αίθουσα Τέχνης Μέδουσα», 2008. Εικονιζόμενο έργο: Μεταξοτυπία (λεπτομέρεια), 1990, 76×56 εκ., Αρχείο ΙΣΕΤ.

ΔΕΛΤΙΟ ΤΥΠΟΥ

Κόστας Κουλέντινός (1918-1995)

24 Ιανουαρίου - 1 Μαρτίου 2008

Την Πέμπτη 24 Ιανουαρίου στις 8 το βράδυ η Μαρία Δημητριάδη θα παρουσιάσει έργα του Κόστα Κουλέντινου.

Στην έκθεση θα παρουσιαστούν κυρίως επίτοιχα έργα, ανάγλυφα από ξύλο, μεταξοτυπίες, ανοξείδωτο ατσάλι και επιχρυσωμένο ορείχαλκο των τελευταίων χρόνων πριν από το θάνατό του το 1995.



εικ. 12β: Δελτίο τύπου έκθεσης, «Αίθουσα Τέχνης Μέδουσα», 2008. Εικονιζόμενο έργο: *Νέα γενιά III*, 1985, βιδωμένο ανοξείδωτο ατσάλι, 48×45×17 εκ., Αρχείο ΙΣΕΤ.

 ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ
 BENAKI MUSEUM
 www.benaki.gr



Η Διοικητική Επιτροπή του Μουσείου Μπενάκη σας προσκαλεί την Πέμπτη 27 Σεπτεμβρίου 2012, και ώρα 20:00 στα εγκαίνια της έκθεσης

ΚΩΣΤΑΣ ΚΟΥΛΕΝΤΙΑΝΟΣ
 Ο ΤΕΛΕΥΤΑΙΟΣ ΑΚΡΟΒΑΤΗΣ ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΥ

Μουσείο Μπενάκη, Πειραιώς 138 & Ανδρόνικου, Τηλ. 210 3453111
 Ώρες Λειτουργίας Πέμπτη, Κορακί: 10.00 - 18.00, Παρασκευή, Σάββατο: 10.00 - 22.00, Δευτέρα, Τρίτη, Τετάρτη: κλειστά
 Διάρκεια Έκθεσης 28 Σεπτεμβρίου 2012 - 5 Ιανουαρίου 2013

ΧΟΡΗΓΟΙ SPONSORS
 ΠΑΡΑΣΚΕΥΑΣ ΔΙΚΗΓΟΡΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ
 ELIAS PARASKEVAS ATTORNEYSTM
 Athens - London - Affiliated office: Monaco

karavias ASSOCIATES art foundation
 Coverholder of ELONIA

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΔΑΣΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ
 DIMITRIS DASKALOPOULOS

ΜΕ ΤΗΝ ΕΥΓΕΝΗΚΗ ΥΠΟΣΤΗΡΙΞΗ
 ΙΔΡΥΜΑ ΙΩΑΝΝΟΥ Φ. ΚΩΣΤΟΠΟΥΛΟΥ

WITH THE KIND SUPPORT OF
 THE J.F. COSTOPOULOS FOUNDATION

ΥΠΟΣΤΗΡΙΚΤΗΣ ΕΓΚΛΗΘΝ ΕΚΘΕΣΗΣ
 EXHIBITION SPONSORING SUPPORTER

ΒΟΥΤΑΡΙ

ΥΠΟΣΤΗΡΙΚΤΕΣ
 SUPPORTERS
 thomas gravanis lighting architects SMEKA

ΧΟΡΗΓΟΙ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΕΚΘΕΣΗΣ
 EXHIBITION COMMUNICATION SPONSORS

Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ TA NEA THE TEXNISE

ΜΟΝΙΜΟΙ ΧΟΡΗΓΟΙ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΜΠΕΝΑΚΗ
 PERMANENT COMMUNICATION SPONSORS OF THE BENAKI MUSEUM

EPT LIFO ΕΛC free ΔΟΜΕΣ culture κοντέινερ

εικ. 13α: Πρόσκληση έκθεσης, Μουσείο Μπενάκη, 2012.

εικ. 13β: Πρόσκληση έκθεσης, Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, 2012.





ΚΩΣΤΑΣ ΚΟΥΛΕΝΤΙΑΝΟΣ
 Ο ΤΕΛΕΥΤΑΙΟΣ ΑΚΡΟΒΑΤΗΣ ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΥ

Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης
 Εγκαίνια: 19 Απριλίου 2013, ώρα 19.30
 Διάρκεια έκθεσης: 19 Απριλίου 2013 - 26 Ιουλίου 2013

Υπό την αιγίδα:

 ΔΗΜΟΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Χορηγός έκθεσης:



Χορηγός ασφάλισης έργων:

karavias ASSOCIATES art foundation
 Coverholder of ELONIA

Δελτίο Τύπου

Το Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης παρουσιάζει την μεγάλη αναδρομική έκθεση αφιερωμένη στον Κώστα Κουλεντιανό, η οποία στοχεύει στην παρουσίαση του έργου του σπουδαίου Έλληνα γλύπτη. Η έκθεση διοργανώνεται από το Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης και το Μουσείο Μπενάκη, σε συνεργασία με τον γιο του καλλιτέχνη Βεπ Κουλεντιανό και τον Θόδωρο Παπαδόπουλο και παρουσιάστηκε αρχικά στο Μουσείο Μπενάκη (28.9.2012-5.1.2013) με μεγάλη επιτυχία.

Ο Κώστας Κουλεντιανός γεννήθηκε στην Αθήνα το 1918. Σπούδασε στη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας και αργότερα στο Παρίσι στην Academie de la Grande Chaumiere στο εργαστήριο του Ossip Zadkine. Η νευραλγία του με τον Henri Laurens υπήρξε καθοριστική και επηρέασε πολλά από τα έργα του. Το 1962 πραγματοποιήσε την πρώτη του ατομική έκθεση στο Παρίσι και συγχρόνως άρχισε να συνδιαλέγεται με αρχιτέκτονες για την ένταξη της γλυπτικής στην αρχιτεκτονική, σε δημόσιους και ανοιχτούς χώρους.

Η έκθεση περιλαμβάνει περισσότερα από 80 έργα του Κουλεντιανού, αντιπροσωπευτικά όλων των περιόδων δημιουργίας του. Από τα πρώτα σπουδαστικά έργα της δεκαετίας του 1940, όταν ακόμα δούλευε σε πηλό,

Παράρτημα γ´
(Έργα καλλιτεχνών με επιρροές από τον Κουλεντιανό)



εικ.1: Γιώργος Ζογγολόπουλος, *Αλέξανδρος*, 1953, Επιχρυσωμένος μπρούτζος, Ύψος 0,62 εκ.



εικ.2: Γιώργος Ζογγολόπουλος, *Cor-ten*, 1966, Μπρούτζος, Ύψος 0,25 εκ.,



εικ.3: Κλέαρχος Λουκόπουλος, *Παλιούρι*, 1962, Μέταλλο.



εικ.4: Κλέαρχος Λουκόπουλος, *Κυκλώπειο*, 1966, Σίδηρο.



εικ.5: Φρόσω Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, *Κεφάλι Δημήτρη Πικιώνη*, 1943, Τερακότα, 32 εκ.



εικ.6: Φρόσω Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, *Νίκη*, 1961, Χαλκός, 106 εκ.



εικ.7: Φρόσω Μιχαλέα, *Κόκκινο* (από τη σειρά *Κίνηση στο Χώρο και στο Χρόνο*), 1985, Χάλυβας, 118×295×177 εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου.

εικ.8: Φρόσω Μιχαλέα, *Μαύρο* (από τη σειρά *Κίνηση στο Χώρο και στο Χρόνο*), 1985, Χάλυβας, 85×215×155 εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου.



εικ.9: Φρόσω Μιχαλέα, *Πουλί I*, 1994, Ατσάλι, 260×120×104 εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου.



εικ.10: Νίκος Βλαβιανός,
Estrutura III, Βαμμένο
σίδηρο, 78 εκ.



εικ.12α: Αλέξανδρος
Πατσούρης, Σίδηρο
και μάρμαρο,
183×90×36 εκ.



εικ.11: Βασίλης Μιχαήλ, Σίδηρο βαμμένο
μαύρο, ύψος 280 εκ.



εικ.12β: Αλέξανδρος
Πατσούρης, Σίδηρο,
285×235×70 εκ.

Παράρτημα δ' (Συλλογές)

Συλλογή Εθνικής Πινακοθήκης - Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτζου



εικ. 1: *Θαλάσσια
νίκη*, 1954, Σίδηρο,
76×63×33 εκ.



εικ. 3: *Αφηρημένο*,
1974, Σίδηρο,
187×155×172 εκ.



εικ. 2: *Κερανώς*,
1964, Μπρούντζος,
172×120×67 εκ.



εικ. 4: *Νέα Γενιά III*,
1982, Σίδηρο, ξύλο,
307×180×128 εκ.

Συλλογή Μ.Μ.Σ.Τ. – Δωρέα Δωροθέας και Αλέξανδρου Ξύδη



εικ. 5: Σχέδιο για την έκδοση της ποιητικής συλλογής του Γ. Σεφέρη "Στέρνα», 1949, 24,9×18,7 εκ.



εικ. 6: Σχέδιο για την έκδοση της ποιητικής συλλογής του Γ. Σεφέρη "Στέρνα», 1949, 25×35 εκ.



εικ. 7: Τοπίο, 1950, Λιθογραφία, 9/60, 43×59 εκ.



εικ. 8: Ελένη, δεκαετία '50, Μπατίκ, 180×110 εκ.

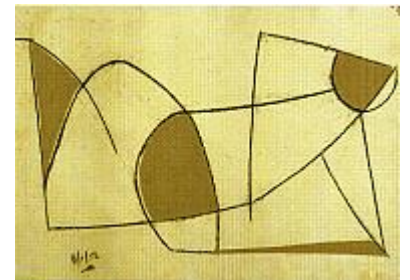
εικ. 9: *Pochoir* (Χνάρι), 1951, Ξυλογραφία, 1951, 1/25, 65×51 εκ.



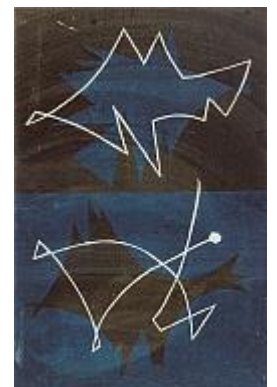
εικ. 10: *Καθιστή σκυμμένη γυναίκα*, 1952, Λιθογραφία, 3/25, 50,5×65,5 εκ.



εικ. 11: *Αφηρημένη γυναίκα*, 1952, Κολάζ και κάρβουνο σε χαρτί, 46×62 εκ.



εικ. 12: Χωρίς τίτλο, 1957, Λιθογραφία. Δίπτυχο, 43×29 εκ. (το καθένα).





εικ. 13: *Γυναίκα που χτενίζεται*, περ. 1970, Πηλός, 40×19×23 εκ.

εικ. 17: Χωρίς τίτλο, 1975, Βιδωμένο γυαλισμένο αλουμίνιο, 42×51×26 εκ.



εικ. 18: Χωρίς τίτλο, 1983, Κολάζ, 56×74 εκ.



εικ. 14: *Γυναίκα οκλαδόν*, περ. 1970, Μπρούντζος, 44×30×20 εκ.



εικ. 19: *Σήμα*, 1988, Επιχρωματισμένο σίδηρο, 1/6, 49×20×25 εκ.



εικ. 15: *Pochoir (Χνάρι)*, 1972, Λιθογραφία, 42/45, 75×56 εκ.



εικ. 16: *Pochoir (Χνάρι)*, 1974, Κολάζ και Λιθογραφία, Ε.Α. 1, 59×69,5 εκ.

Συλλογή Alpha Bank



εικ. 20: *Σύνθεση*,
1980, Βιδωμένο
ανοξειδωτο ασάλι,
270×120×130 εκ.

Έτος κτήσης:;



εικ. 23: *Κύθηρα*,
1962,
Οξυγονοκολλημένος
μπρούντζος,
κασσίτερος και
χαλκός σε ξύλο,
110×142×10 εκ.

Έτος κτήσης:1996



εικ. 21: *Νέα γενιά II*,
1985, Σίδηρο
βαμμένο και
βιδωμένο,
287×211×128 εκ.

Έτος κτήσης:1987

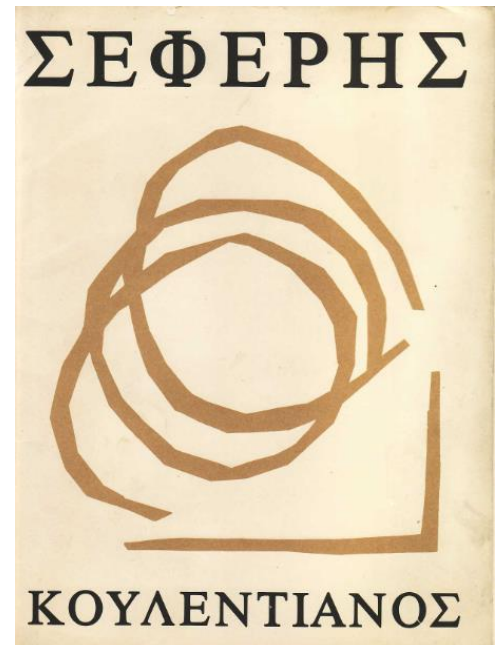


εικ. 22: *Ανάγλυφο*,
1989, Βιδωμένο
ξύλο, 310×153×9 εκ.

Έτος κτήσης:1992

εικ. 24: Γ. Σεφέρης,
Στέρνα, Αθήνα 1975,
Σχέδια
(εικονογράφιση της
ποιητικής συλλογής)
28,2×21 εκ.

Έτος κτήσης:2009



Συλλογή Αττικό Μετρό



εικ. 25: *Νέα γενιά IX*, 1989, βιδωμένο σίδηρο, 249×179×153 εκ., Σταθμός Εθνική Άμυνα, Αττικό Μετρό, Αθήνα.





εικ. 26: Άποψη της αποβάθρας του σταθμού Εθνική Άμυνα. Στην εικόνα διακρίνονται τα έργα: Δημήτρης Καλαμάρας, *Θνήσκων Πολεμιστής*, 1971, Χαλκός, 90×200×85 εκ., και Κλέαρχος Λουκόπουλος, *Στήλη*, 1976, Ορείχαλκος, 205×60×58 εκ.

Παράρτημα ε' (Ομαδικές εκθέσεις στην Ελλάδα)

- 1958:
- *Ζωγραφική-Γλυπτική*, Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, Αθήνα.
 - *Α΄ Έκθεση Καλλιτεχνικού Βιβλίου και Χαρακτικής*, Γκαλερί Τέχνη, Αθήνα.
- 1963:
- *Νέοι Έλληνες Καλλιτέχνες*, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, Αθήνα.
 - *Ομαδική Έκθεση*, Αίθουσα Τέχνης Αθηνών Χίλτον, Αθήνα.
- 1964:
- *Επτά Έλληνες Γλύπτες*, Αίθουσα Τέχνης Αθηνών Χίλτον, Αθήνα.
- 1965:
- *Α Διεθνής Έκθεση Γλυπτικής «Παναθήναια της Συγχρόνου Γλυπτικής*, Λόφος Μουσών Φίλοπάππου, Αθήνα.
 - *Η΄ Πανελλήνιος Έκθεση*, Ζάππειο Μέγαρο, Αθήνα.
 - *Ομαδική Έκθεση*, Αίθουσα Τέχνης Αθηνών Χίλτον, Αθήνα.
 - *«Β΄ Μικρό Σχήμα»*, Γκαλερί Μέρλιν, Αθήνα.
 - *«Ομαδική Έκθεση*, Γκαλερί Μέρλιν.
 - *«Ομαδική Έκθεση*, Γκαλερί Μέρλιν.
- 1966:
- *Εννέα Έλληνες Γλύπτες/Nine Greek Sculptures*, Αίθουσα Τέχνης Αθηνών Χίλτον, Αθήνα.
 - *Ομαδική Έκθεση Οκτώ Ελλήνων Καλλιτεχνών του Εξωτερικού*, Γκαλερί Άστορ, Αθήνα.
 - *Δεκέμβριος '66*, Γκαλερί Άστορ.
- 1967:
- *Θ΄ Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Έκθεση*, Ζάππειο Μέγαρο, Αθήνα.
- 1971:
- *Δύο Συγκλίνουσες Εκδηλώσεις*, Αίθουσα Τέχνης Νέες Μορφές. Αίθουσα Τέχνης Αθηνών Χίλτον, Αθήνα.
 - *Καλοκαίρι 1971*, Αίθουσα Τέχνης Νέες Μορφές, Αθήνα.
- 1974:
- *Έκθεση Πολλαπλών*, Γκαλερί Στροφή, Αθήνα.
- 1975:
- *Ομαδική II*, Αίθουσα Τέχνης Αθηνών, Αθήνα.
- 1979:
- *Γλυπτική Φάληρο 1979*, Παραλία Παλαιού Φαλήρου, θέση Παλμύρα.
- 1981:
- *Αφιέρωμα στο Γιώργο Σεφέρη*, Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, Αθήνα.
 - *Σύγχρονη Τέχνη και Παράδοση*, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, 1981.
- 1982:
- *Ομαδική Έκθεση*, Κολλέγιο Αθηνών, Ψυχικό.
 - *Ομαδική Έκθεση*, Αίθουσα Τέχνης Αθηνών, Αθήνα.
 - *Ζωγράφοι και Γλύπτες σε μικροσχήματα και μικροφόρμες*, Αίθουσες Τέχνης Επίπεδα, Αθήνα.
- 1984:
- *Ένδεκα σύγχρονοι καλλιτέχνες: Μορφοπλαστικές αναλύσεις, συσσωρεύσεις*, Αίθουσα Τέχνης Μέδουσα, Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, Αθήνα.
 - *Αθήνα 150 χρόνια Πρωτεύουσα*, Εθνικός Κήπος, Αθήνα.
- 1985:
- *Μνήμες -Αναπλάσεις –Αναζητήσεις*, Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου. Ωδείο Αθηνών.

- *Εισαγωγικά Κεφάλαια στη Σύγχρονη Ελληνική Τέχνη, οι Έλληνες Καλλιτέχνες στη Γαλλία, 1960, 1980*, Δημοτική Πινακοθήκη Ρόδου.
- *Έλληνες ζωγράφοι, γλύπτες από το Παρίσι*, Πνευματικό Κέντρο Ερμούπολης, Σύρος.
- 1986:
 - *Πατσούρης – Μιχαήλ – Κουλεντιανός*, Αίθουσα Τέχνης Μέδουσα, Αθήνα.
- 1987:
 - *Πανελληνία Καλλιτεχνική Έκθεση*, Εκθεσιακό Κέντρο ΟΛΠ, Πειραιάς.
 - *Μεταξοτυπία και Μικρογλυπτική*, Athenaeum Art Gallery, Αθήνα.
- 1989:
 - *17+1*, Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων, Αθήνα.
- 1992:
 - *Μεταμορφώσεις του Μοντέρνου: η ελληνική εμπειρία*, Γλυπτική-Εγκαταστάσεις-Ζωγραφική, Εθνική Πινακοθήκη Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου, Αθήνα.
 - *Ομαδική Έκθεση*, Σπίτι της Κύπρου, Αθήνα.
- 1993:
 - *Art Athina I 1993*, Εκθεσιακό Κέντρο Αθηνών, Αθήνα.
 - *Ντεπό 93*, Αίθουσα Τέχνης Αθηνών, Αθήνα.
- 1996:
 - *Έκθεση Γλυπτικής*, Πάρκο Οικισμού Σφενδάλης, Μαλακάσα.
 - *Μικρογλυπτική- Κατασκευές- Κόσμημα*, Εικαστικός Κύκλος, Αθήνα.
- 1997:
 - *Ομαδική Έκθεση*, Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Ιλεάνα Τούντα, Αθήνα.
- 1999:
 - *Τελλόγλειο Ίδρυμα: Συλλογές και Δωρεές*, Θεσσαλονίκη.
- 2000:
 - *Η Συλλογή Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης του Ξενοδοχείου Athenaeum Inter-Continental*, Αθήνα.
- 2002:
 - *Η Ελλάδα που αλλάζει. Τέχνη & προσωπικότητες στον 20ό αιώνα*, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη.
- 2003:
 - *Τόπος και Μορφή: Απόψεις της σύγχρονης γλυπτικής στην Ελλάδα με έργα από τη συλλογή Παρασκευά*, Μουσείο της Πόλεως των Αθηνών Βούρου – Ευταξία.
 - *322+1 Καλλιτέχνες-Δωρητές*, Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη.
- 2005:
 - *Η Συλλογή της Alpha Bank. Ζωγραφική-Γλυπτική-Χαρακτική*, Μουσείο Μπενάκη Κτήριο οδού Πειραιώς, Αθήνα.
 - *Δωρεά Αλέξανδρου και Δωροθέας Ξύδη*, Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη.
- 2006:
 - *Η Συλλογή της Alpha Bank: Ελληνική Τέχνη από το 1920 έως σήμερα*, Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη.
- 2007:
 - *Τόποι. Μια έκθεση, μια προσέγγιση, ένα μουσείο, μια ιστορία*, Μουσείο Μπενάκη-Κτήριο οδού Πειραιώς, Μουσείο Μπενάκη, Ζάππειο Μέγαρο, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, Μουσείο Άλεξ Μυλωνά, Αθήνα.
- 2008:
 - *Τα καλύτερα 2007-2008*, Αίθουσα Τέχνης Μέδουσα, Αθήνα.
- 2009:

- *Tower-Tower, Νίκος Αλεξίου - Η Συλλογή, Πύργος Μπαζαίου, Νάξος.*
- 2010:
- *Ένα Μουσείο, Δύο Συλλέκτες, Δύο Συλλογές: Ξύδη & Μειμάρογλου, Αίθουσα Τέχνης Ναϊάς πρώην Βετλάνς, Νάουσα.*
 - *Έλληνες ζωγράφοι από τη συλλογή της Εθνικής Τράπεζας, Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Αρχαιολογικό Μουσείο, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών ΑΠΘ, Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, Θεσσαλονίκη.*
 - *Art Athina 16 2010, Κλειστό Παλαιού Φαλήρου Tae Kwon Do, Ολυμπιακά Ακίνητα, Παλαιό Φάληρο.*
 - *Ευρωπαϊοί Γλύπτες, Αίθουσα Σκουφά, Αθήνα.*
- 2011:
- *Art Athina 17 2011, Κλειστό Π. Φαλήρου Taekwon Do, Ολυμπιακά Ακίνητα, Παλαιό Φάληρο.*
 - *Μία φίλια - Δύο Κόσμοι - Τα πολλαπλά πρόσωπα του μοντερνισμού, Αίθουσα Τέχνης Μέδουσα, Αθήνα.*
 - *Τα Καλύτερα 2010-2011, Αίθουσα Τέχνης Μέδουσα, Αθήνα.*
- 2013:
- *Art Athina 18 2013, Κλειστό Παλαιού Φαλήρου Tae Kwon Do, Ολυμπιακά Ακίνητα, Παλαιό Φάληρο.*
 - *Summing Up, Αίθουσα Τέχνης Μέδουσα, Αθήνα.*
- 2014:
- *Η τέχνη στην Ευρώπη μετά το 1945: Πέρα από σύνορα, Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη.*