

Πανεπιστήμιο Κρήτης
Φιλοσοφική Σχολή
Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας
Διπλωματική Μεταπτυχιακή Εργασία

Η προβολή της νεωτερικής τέχνης στην Μπιεννάλε της Βενετίας:
η περίοδος της διεύθυνσης του Rodolfo Pallucchini, 1948-1956

Πολυξένη Γ. Γιαννούλη



Επιβλέπων καθηγητής: Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος

Νοέμβριος 2014

Περιεχόμενα

Πρόλογος	σελ. 3-4
Οι ιστορικές αφηγήσεις για τη νεωτερική τέχνη την περίοδο 1940-1950	σελ. 6-19
Ο θεσμός της Μπιεννάλε	σελ. 21-23
Η Ιταλία μετά τον πόλεμο	σελ. 25-27
Η επανέναρχη της Μπιεννάλε	σελ. 29-33
Η Μπιεννάλε του 1948	
<i>Η αφετηρία των ιστορικών εκθέσεων: η έκθεση του γαλλικού ιμπρεσιονισμού</i>	σελ. 35-45
<i>Η συμβολή του γαλλικού περιπτέρου στις ιστορικές εκθέσεις και η έκθεση Picasso</i>	σελ. 45-49
<i>Μια επιλογή έργων Γερμανών καλλιτεχνών και η έκθεση Oskar Kokoschka</i>	σελ. 49-51
<i>Άλλες εκθέσεις νεωτερικής τέχνης</i>	σελ. 51-52
<i>Η έκθεση της συλλογής της Peggy Guggenheim</i>	σελ. 52-53
<i>Τα μεγάλα βραβεία</i>	σελ. 56-57
Η Μπιεννάλε του 1950	
<i>Ευρωπαϊκές δεσμεύσεις σε υπερατλαντικούς οργανισμούς</i>	σελ. 59-60
<i>Η γαλλική νεωτερική τέχνη κυρίαρχη στους Κήπους</i>	σελ. 60-61
<i>Ο φωβισμός και ο κυβισμός στο επίκεντρο της ιστορικής αναδρομής</i>	σελ. 61-63
<i>Η έκθεση του φουτουρισμού, του τελώνη Rousseau και των σχεδίων του Seurat</i>	σελ. 63-66
<i>Από την αποθέωση στην κατακραυγή: η αφηρημένη τέχνη</i>	σελ. 66-70
<i>Η έκθεση του Γαλάζιου Καβαλάρη στο γερμανικό περίπτερο</i>	σελ. 71-72
<i>Η γαλλική και η αγγλική συμβολή στις ιστορικές εκθέσεις</i>	σελ. 72-73
<i>Τα μεγάλα βραβεία</i>	σελ. 76
Η Μπιεννάλε του 1952	
<i>Προς την ευρωπαϊκή ολοκλήρωση</i>	σελ. 78
<i>Ο εξπρεσιονισμός των ματαιώσεων</i>	σελ. 79-85
<i>Η συμβολή των εθνικών περιπτέρων στο θέμα του εξπρεσιονισμού</i>	σελ. 85-86

<i>Η τύχη του υπόλοιπου ιστορικού προγράμματος: η έκθεση Corot</i>	σελ. 86
<i>Η έκθεση του ντιβιζιονισμού</i>	σελ. 87
<i>Μια έκθεση Ντε Στέιλ</i>	σελ. 88
<i>Το Νταντά και ο Salvador Dalí στο μάτι του κωκλώνα</i>	σελ. 88-91
<i>Μια έκθεση γλυπτικής που ναυάγησε</i>	σελ. 91-92
<i>Το γαλλικό και το αγγλικό περίπτερο αλλάζουν τακτική</i>	σελ. 92-94
<i>Μια επιλογή έργων του Goya στο ισπανικό περίπτερο</i>	σελ. 94
<i>Τα μεγάλα βραβεία</i>	σελ. 96-98
Η Μπιεννάλε του 1954	
<i>Η μεταβολή των ισορροπιών στην ιταλική πολιτική</i>	σελ. 100
<i>Μια Μπιεννάλε αφιερωμένη στο σουρρεαλισμό;</i>	σελ. 100-107
<i>Ο συντονισμός των διεθνών περιπτέρων με τη θεματική του σουρρεαλισμού</i>	σελ. 108-109
<i>Το υπόλοιπο ιστορικό πρόγραμμα: η έκθεση του Gustave Courbet</i>	σελ. 109-110
<i>Μια ετεροχρονισμένη έκθεση του Edward Munch</i>	σελ. 111
<i>Τα μεγάλα βραβεία</i>	σελ. 113-115
Η Μπιεννάλε του 1956	
<i>Οι ιστορικές εκθέσεις ολοκληρώνουν τον κύκλο τους</i>	σελ. 117-120
<i>Μια έκθεση για τον Delacroix θέτει υπό αμφισβήτηση την αμοιβαιότητα των πολιτισμικών ανταλλαγών Ιταλίας-Γαλλίας</i>	σελ. 120-125
<i>Ο Juan Gris και ο Piet Mondrian στο κεντρικό περίπτερο</i>	σελ. 126-127
<i>Η Ευρώπη «εκσυγχρονίζεται»</i>	σελ. 127-130
<i>Τα μεγάλα βραβεία</i>	σελ. 132-133
Επίλογος	σελ. 134-135
Βιβλιογραφία	σελ. 136-145
Παράρτημα	σελ. 146-162
Κατάλογος αρχείων	σελ. 163-164

Εικόνα εξωφύλλου: Jeremy Deller, *We sit starving amidst our gold*, τοιχογραφία, βρετανικό περίπτερο, Μπιεννάλε 2013.

Πρόλογος

Το 1948, ύστερα από έξι χρόνια απουσίας λόγω του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου, ο Οργανισμός της Μπιεννάλε επανεικίνησε τη δραστηριότητά του. Η οργανωτική επιτροπή, με γενικό γραμματέα τον Rodolfo Pallucchini, αποφάσισε παράλληλα με την έκθεση έργων σύγχρονης τέχνης να παρουσιάσει ένα σύνολο από εκθέσεις, που θα αφηγούνταν την ιστορία της νεωτερικής τέχνης, με αφετηρία τον ιμπρεσιονισμό, όπως και έναν αριθμό από μικρότερες σε έκταση εκθέσεις νεωτερικής τέχνης, αφιερωμένες σε διακεκριμένους καλλιτέχνες.

Η μελέτη των εκθέσεων αυτών, που συνοψίζονταν με τον όρο *ιστορικές εκθέσεις* (*Mostre storiche*) και ολοκληρώθηκαν το 1956, είναι το αντικείμενο της παρούσας εργασίας. Αρχικά, γίνεται μια απόπειρα ανασύστασης του ευρύτερου πλαισίου από το οποίο προέκυψαν, με γνώμονα τις αντιλήψεις που επικρατούσαν για τη νεωτερική τέχνη, όπως και τις ποικίλες ιδεολογικές και πολιτικές μεταβολές της περιόδου. Στη συνέχεια, εξετάζονται οι ειδικές συνθήκες υλοποίησής τους, με απώτερο σκοπό να διερευνηθούν τα κίνητρα των διοργανωτών και των εκάστοτε συνεργαζόμενων φορέων, να διαπιστωθούν οι προσδοκίες τους και να διευκρινιστούν οι αντιλήψεις που προωθούσαν σχετικά με τη νεωτερική τέχνη.

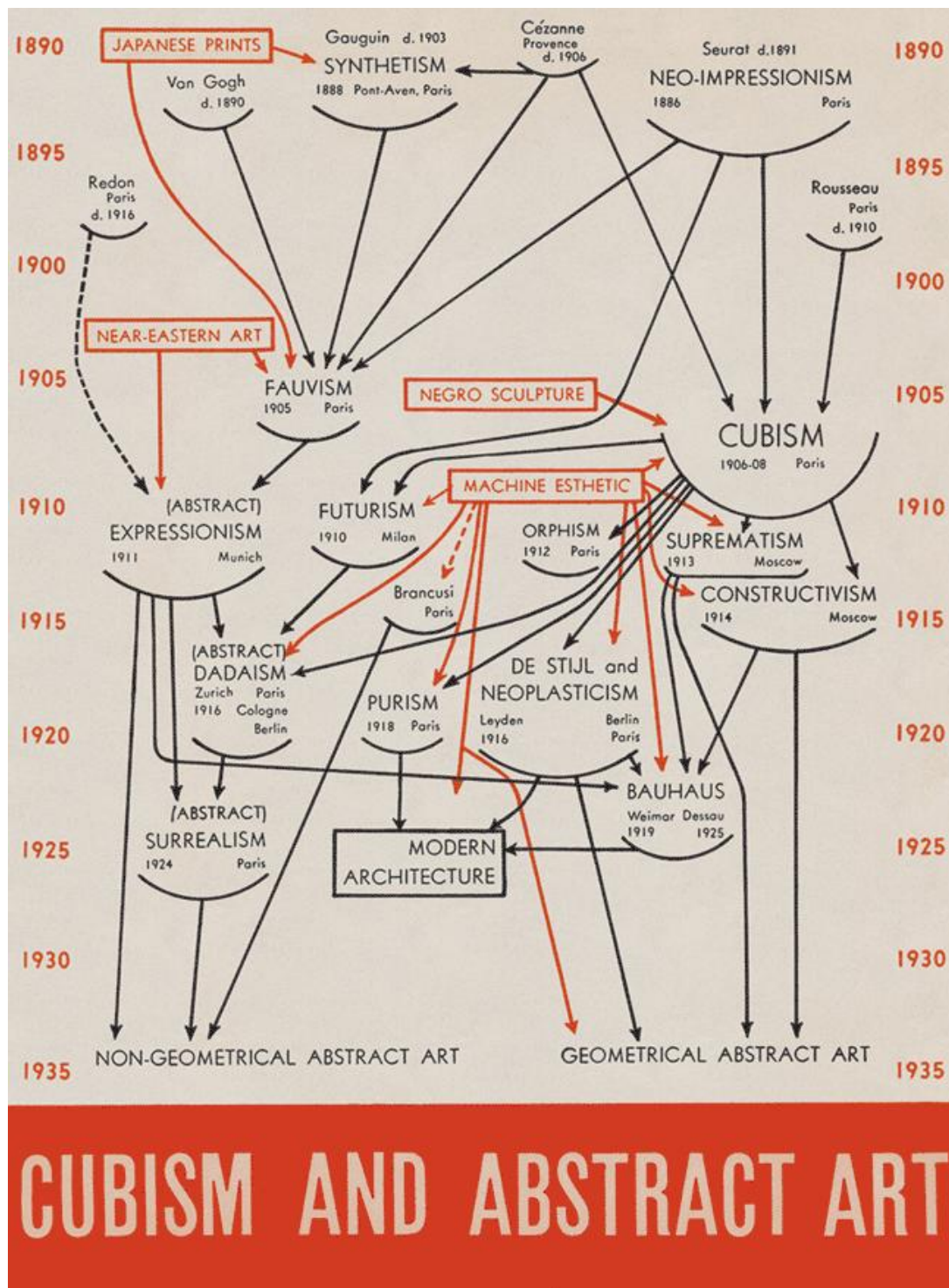
Για την ανασύσταση των ιστορικών εκθέσεων χρησιμοποιήθηκαν δεδομένα από το αρχείο της Μπιεννάλε (Archivio Storico delle Arti Contemporanee, ASAC). Η σχετική βιβλιογραφία αναζητήθηκε στις βιβλιοθήκες του Πανεπιστημίου Κρήτης, της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών, της Μπιεννάλε (Biblioteca della Biennale), του Fondazione Giorgio Cini, του Fondazione Querini-Stampalia, όπως και των Πανεπιστημίων Ca' Foscari (Biblioteca Area Umanistica, Baum) και IUAV (Istituto Universitario di Architettura di Venezia) στη Βενετία.

Εξαιτίας του όγκου της *Συλλογής Τεκμηρίων* (*Raccolta Documentaria*) του ASAC και της χρονοβόρας επεξεργασίας των δεδομένων, που αντλήθηκαν από αυτή, δεν κατέστη δυνατό να ερευνηθεί το μέρος του αρχείου, που αφορά τις ανταποκρίσεις του τύπου, δηλαδή η κριτική υποδοχή των εκθέσεων.

Στις βασικές μελέτες για την Μπιεννάλε την εν λόγω περίοδο συγκαταλέγεται η διδακτορική διατριβή της Marylène Malbert, *Les relations artistiques internationales à la Biennale de Venise 1948-1968*, που περιλαμβάνει αρκετά πρωτότυπα στοιχεία, χωρίς ωστόσο οι ιστορικές εκθέσεις να αποτελούν το επίκεντρο του ενδιαφέροντός της. Επίσης, σημαντικό για την κατανόηση της επίδρασης των πολιτικών και ιδεολογικών μεταβολών της περιόδου στη δομή και το περιεχόμενο της Μπιεννάλε είναι το βιβλίο της Nancy Jachec, *Politics and*

painting at the Venice Biennale 1948-64. Italy and the idea of Europe. Η δημοσίευση της αλληλογραφίας του Pallucchini με ένα από τα πιο δραστήρια μέλη της επιτροπής διοργάνωσης, τον Roberto Longhi, σχετικά με τη Μπιεννάλε το διάστημα 1948-1956 (*Il carteggio Longhi-Pallucchini. Le prime Biennali del dopoguerra 1948-1956*) φαίνεται να εμπίπτει πλήρως στη θεματική της εργασίας. Παρότι με βεβαιότητα αποτελεί ένα πολύ χρήσιμο βιβλίο αναφοράς, οι επιστολές δημοσιεύονται ασχολίαστες και η εισαγωγή της Maria Cristina Bandera, που επιμελήθηκε την έκδοση, είναι επί το πλείστον επικεντρωμένη στην Μπιεννάλε του 1948 και στη δραστηριότητα του Longhi.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά το Κοινοφελές Ίδρυμα Αλέξανδρος Σ. Ωνάσης, με την υποτροφία του οποίου κατά το έτος 2012-2013 υλοποιήθηκε η αρχαιακή έρευνα στη Βενετία, καθώς και το Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών στη Βενετία για την ευγενική αποδοχή των αιτήσεων φιλοξενίας που κατέθεσα. Επίσης, το Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών/ΙΓΕ και τον καθηγητή, κύριο Παναγιώτη Ιωάννου, για τη δυνατότητα που μου παρείχαν να συμμετάσχω σε ερευνητικά προγράμματα από το 2012. Τέλος, τον καθηγητή, κύριο Ευγένιο Μαθιόπουλο, διότι δέχτηκε να επιβλέψει την εργασία και να προσφέρει αφειδώς τις συμβουλές του.



[εικ. 1] Alfred H. Barr, Jr., *Το διάγραμμα της έκθεσης «Κυβισμός και αφηρημένη τέχνη»*, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη, 1936

Οι ιστορικές αφηγήσεις για τη νεωτερική τέχνη την περίοδο 1940-1950

Οι ιστορικές εκθέσεις (*Maître storiche*), που διοργάνωσε η επιτροπή της Μπιεννάλε με χρονική αφετηρία το 1948, αποσκοπούσαν στην αφήγηση της ιστορίας της νεωτερικής τέχνης μέσω της παρουσίασης αντιπροσωπευτικών καλλιτεχνών και καλλιτεχνικών κινήματων.

Η πρακτική αυτή είχε τα ιστορικά προηγούμενά της. Το πιο χαρακτηριστικό είναι οι εκθέσεις που διοργάνωσε ο Alfred H. Barr για χάρη του νεοσύστατου Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης (Museum of Modern Art, MoMA, ιδρ. 1929).¹ Η ιστορία της νεωτερικής τέχνης που πρότεινε ο Barr ήταν κατασκευασμένη σύμφωνα με τη μεθοδολογική του προσέγγιση, δηλαδή ως μια αλληλουχία καλλιτεχνών και καλλιτεχνικών κινήματων, που συγκροτούσαν ένα γενεαλογικό-εξελικτικό μοντέλο.² Μια ανάλογη λογική ανάδειξης συσχετισμών προγόνου-απογόνου ανάμεσα στους καλλιτέχνες και τα καλλιτεχνικά κινήματα δείχνει εν πολλοίς να επικρατεί στις εξειδικευμένες μελέτες ιστορίας της νεωτερικής τέχνης της περιόδου 1940-1950. Οι δύο αυτές μορφές ιστορικής αφήγησης, δηλαδή οι ιστορίες της νεωτερικής τέχνης σε συνδυασμό με ένα ενδεικτικό μέρος της αντίστοιχης εκθεσιακής δραστηριότητας, παρέχουν μια εικόνα του εύρους και των ορίων του πεδίου το αντίστοιχο διάστημα, καθώς και ένα ερμηνευτικό πλαίσιο για τις καλλιτεχνικές επιλογές της οργανωτικής επιτροπής της Μπιεννάλε, σχετικά με τις ιστορικές εκθέσεις.

Στον κατάλογο και το διάγραμμα [εικ. 1] της έκθεσης *Cubism and abstract art*, που επιμελήθηκε ο Barr το 1936, δεν κατέγραφε μόνο τους προδρόμους και τους απογόνους του κυβισμού. Επιπλέον, αφηγούνταν συνοπτικά μια ιστορία της νεωτερικής τέχνης με αφετηρία τον ιμπρεσιονισμό και προσανατολισμό την αφαίρεση. Ο ιμπρεσιονισμός προσέφερε τις βάσεις για την τέχνη των Odilon Redon, Vincent van Gogh, Paul Gauguin, Paul Cézanne, Georges Seurat και Henri Rousseau, οι οποίοι με τη σειρά τους λειτούργησαν ως εφαλτήριο για την ανάπτυξη του φωβισμού και του κυβισμού, χωρίς να παραγνωρίζεται η σημασία των μη-ευρωπαϊκών συνεισφορών των ιαπωνικών αντιγράφων, της τέχνης της ανατολής, της νέγρικης γλυπτικής και της αισθητικής των μηχανών. Ο Barr ανέφερε ως παρακαταθήκη του φωβισμού τον εξπρεσιονισμό, το Νταντά (Dada) και το σουρρεαλισμό, που συνοψίζονταν με τον όρο μη-γεωμετρική αφηρημένη τέχνη, και ως παρακαταθήκη του κυβισμού, το φουτουρισμό, τον πουρισμό, τον ορφισμό, το νεοπλαστικισμό, το

¹ Susan Noyes Platt, «Modernism, formalism, and politics: the “Cubism and Abstract Art” exhibition of 1936 at the Museum of Modern Art», *Art Journal*, τ. 4, τχ. 4 (1988), σ. 184-295.

² Sybil Gordon Kantor, *Alfred H. Barr, Jr. and the intellectual origins of the Museum of Modern Art*, Κέιμπριτζ/Μασσαχουσέτη, The MIT Press, 2002, σ. 18-49, 325-328. Susan Noyes Platt, *όπ. π.*, σ. 285-286.

Μπάουχαους (Bauhaus), το σουπρεματισμό και τον κονστρουκτιβισμό, που συνοψίζονταν με τον όρο γεωμετρική αφηρημένη τέχνη.³

Η πρόθεση του Barr ήταν να παρουσιάσει «με αντικειμενικό και ιστορικό τρόπο τα κύρια κινήματα της νεωτερικής τέχνης», ως αντίδραση στους ασφυκτικούς περιορισμούς που επέβαλε στην καλλιτεχνική έκφραση η πολιτισμική πολιτική του Χίτλερ και της Σοβιετικής Ένωσης.⁴ «Το κείμενο και η έκθεση μπορούν κάλλιστα να αφιερωθούν σε εκείνους τους ζωγράφους τετραγώνων και κύκλων (και τους αρχιτέκτονες που επηρεάστηκαν από αυτούς) οι οποίοι υπέφεραν στα χέρια των φιλισταίων με πολιτική δύναμη», ανέφερε.⁵

Η απόπειρα του Barr να ιστοριοποιήσει τα καλλιτεχνικά φαινόμενα της νεωτερικής τέχνης, υπήρξε μια διαδικασία που ενίοτε συμβάδιζε χρονικά με την ίδια τη διαμόρφωσή τους, όπως συνέβη με το σουρρεαλισμό, στη δεύτερη έκθεση που διοργάνωσε την ίδια χρονιά, *Fantastic Art, Dada and Surrealism*. Τοποθετώντας τις πηγές του φαινομένου σε μακρινούς προγόνους, όπως οι Hieronymus Bosch, Francisco Goya, William Blake και Johann Füssli και αναθέτοντας στον Georges Hugnet, ακόμη τότε ενεργό μέλος των σουρρεαλιστών, να αναφέρει «ημερομηνίες, τοποθεσίες, γεγονότα, συμπεριφορές και έργα σε μια προσπάθεια να καθοριστούν ιστορικά [...] η περίοδος και οι περιστάσεις», ο Barr ανέλαβε την πρωτοβουλία να τοποθετήσει το σουρρεαλισμό στη σφαίρα της ιστορίας. Σημειωτέον δε, ότι η εν λόγω έκθεση ήταν η πρώτη ευρεία επισκόπηση του ντανταϊσμού, εξαιρουμένων των εκθέσεων των ίδιων των ντανταϊστών, και η πρώτη που αντιμετώπισε το Νταντά ως ιστορικό κίνημα.

Το έργο που επιφορτίστηκε θα νομιμοποιούσε την ίδια την ύπαρξη του μουσείου, προϊόν ιδιωτικής πρωτοβουλίας κραταιών Αμερικανών επιχειρηματιών και εξολοκλήρου αφιερωμένο στη νεωτερική τέχνη, σε μια χώρα ωστόσο η οποία ελάχιστα συνέβαλε στην κατά κύριο λόγο ευρωπαϊκή και περισσότερο γαλλική προέλευσή της, όπως άλλωστε περιέγραφε και ο ίδιος ο Barr. Όμως, η δυσχερής κατάσταση στην οποία είχε περιέλθει η εμπόλεμη Ευρώπη και κυρίως η καλλιτεχνική μητρόπολη, το Παρίσι, σε αντίθεση με την οικονομική άνθιση των ΗΠΑ, που σταδιακά εγκατέλειπαν την περίοδο της μεγάλης ύφεσης,

³ Alfred H. Barr, *Cubism and abstract art*, κατάλογος έκθεσης (Museum of Modern Art), Νέα Υόρκη, Arno Press, 1966 (α' έκδοση 1936).

⁴ Αυτά ανέφερε ο Barr τόσο σε σχέση με την έκθεση *Κυβισμός και αφηρημένη τέχνη* όσο και με την έκθεση *Φανταστική Τέχνη, Νταντά, Σουρρεαλισμός*, η οποία παρουσιάστηκε λίγους μήνες αργότερα, το Δεκέμβριο του 1936. Alfred Barr (επιμ.), *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, κατάλογος έκθεσης (Museum of Modern Art), Νέα Υόρκη, Simon and Schuster, 1947, σ. 7. (α' έκδοση: 1936).

⁵ Alfred H. Barr, *Cubism and abstract art*, όπ. π., σ. 16-18.

δημιουργούσε βλέψεις για την ανάληψη της παρακαταθήκης της νεωτερικής τέχνης, οι οποίες κορυφώθηκαν την περίοδο του Ψυχρού Πολέμου.⁶

Η κατάληψη του Παρισιού από τους Γερμανούς σηματοδοτούσε για τον Harold Rosenberg την κατάρρευση της μέχρι πρότινος θεωρούμενης ως πολιτισμικής πρωτεύουσας της νεωτερικής τέχνης: «Μέχρι την ημέρα της κατοχής του το Παρίσι ήταν ο Ιερός Τόπος της εποχής μας. Ο μοναδικός», έγραφε το 1940 ο Αμερικανός τεχνολογικός αμφισβητώντας πλέον την καλλιτεχνική ηγεμονία του Παρισιού, η οποία ωστόσο είχε ξεκινήσει από την αμφισβήτηση της ίδιας της ύπαρξης πραγματικά παρισινής νεωτερικής τέχνης: «Παρά το επιφανειακό αυτό τοπικό χρώμα, η τέχνη του εικοστού αιώνα στο Παρίσι δεν ήταν παρισινή [...] η Σχολή του Παρισιού δεν ανήκει σε καμία χώρα». Ο Rosenberg ισχυριζόταν ακόμη ότι «κανένας δεν μπορεί να προβλέψει το κέντρο της νέας αυτής φάσης».⁷ Λίγα χρόνια αργότερα και αυτό το ζήτημα είχε λυθεί.

«Σε αυτήν την τραγική περίοδο για την Ευρώπη, που η δημιουργία έχει σταματήσει, εκεί όπου κάποτε η δημιουργικότητα ήταν επικεντρωμένη» οι καλλιτέχνες της Αμερικής θα συνεχίσουν τη σπουδαία ευρωπαϊκή παράδοση, ανέφερε ο Sheldon Cheney.⁸ Η ιστορία της νεωτερικής τέχνης του Cheney είχε ως αφετηρία τον Jacques Louis David και ορόσημο την τέχνη του Cézanne. Ο Cheney θεωρούσε ότι τα χαρακτηριστικά της είχαν ήδη διαμορφωθεί το 1910, όταν ο κυβισμός απομάκρυνε οριστικά την τέχνη από την παρατήρηση της φύσης, συσκοτίζοντάς τη «ανάμεσα στα –ισμός» του φουτουρισμού, του βορτισισμού, του σουπρεματισμού, του πουρισμού, του κονστρουκτιβισμού, του νεοπλαστικισμού και του ντανταϊσμού.⁹ Το Παρίσι, η πρωτεύουσα των τεχνών, οδηγήθηκε στην παρακμή εξαιτίας της έλλειψης καινοτομίας από τους καθιερωμένους δασκάλους και τη δουλική μίμηση των προτύπων τους από τους νεώτερους καλλιτέχνες, για να απομείνει μόνο μια «αμφίβολη σχολή Σουρρεαλιστών». Αυτή ήταν η στιγμή η νεωτερική τέχνη να γνωρίσει

⁶ Serge Guilbaut, *How New York stole the idea of modern art, abstract expressionism, freedom and the Cold War*, μετάφραση: Arthur Goldhammer, Σικάγο/Λονδίνο, The University of Chicago Press, 1983, σ. 67-68.

⁷ Harold Rosenberg, «The fall of Paris», στο *The tradition of the new*, Νέα Υόρκη, Da Capo Press, 1994, σ. 209-220. (α' δημοσίευση: 1940).

⁸ Sheldon Cheney, *The story of modern art*, Νέα Υόρκη, The Viking Press, 1947 (α' έκδοση: 1941), σ. 626. Ο Cheney (1888-1980) ήταν Αμερικανός συγγραφέας, κριτικός του θεάτρου και της τέχνης, καθώς και ένθερμος υποστηρικτής του μοντέρνου κινήματος στο αμερικανικό δράμα. Εκτός από τη συγγραφή της ιστορίας του θεάτρου και την ίδρυση του περιοδικού *Theatre Arts Magazine* (1916) ασχολήθηκε με τη συγγραφή βιβλίων για το μοντέρνο χορό, τη μοντέρνα αρχιτεκτονική και τη μοντέρνα τέχνη. Βλ. Susan Noyes Platt, «Sheldon Cheney: crusader for modernism», *Archives of American Art Journal*, τ. 25, τχ. 3 (1985), σ. 11-17. DeAnna M. Toten Beard, «*Theatre Arts Magazine*»: promoting a modern American theatre 1916-1921, Πλύμουθ, Scarecrow Press, 2010, σ. 17. Sybil Gordon Kantor, όπ. π., σ. 88. *James A. Michener Art Museum*, <http://www.michenermuseum.org/bucksartists>.

⁹ Sheldon Cheney, όπ. π., σ. 1 και εξής, 205 και εξής, 453 και εξής.

τη «νέα ζωή στην Αμερική», το δρόμο είχαν άλλωστε ανοίξει οι Μεξικανοί τοιχογράφοι, κατέληγε εμφαιτικά.¹⁰

Η εκτίμηση αυτή δεν ήταν μια σωβινιστική παρόρμηση. Αντίθετα, είχε ενθαρρυνθεί από την πολιτισμική κινητικότητα στις ΗΠΑ και κυρίως στη Νέα Υόρκη, με τη διαμόρφωση ενός δικτύου από συλλέκτες, από σημαντικούς Ευρωπαίους καλλιτέχνες, εξόριστους πλέον, και την επένδυση σε ένα δίκτυο από μουσεία και χώρους τέχνης, όπως η γκαλερί της Peggy Guggenheim, *Art of this century*. Ο πυρήνας της συλλογής Guggenheim είχε διαμορφωθεί στην Ευρώπη με τα πιο αντιπροσωπευτικά δείγματα νεωτερικής τέχνης.¹¹

Η διεκδίκηση της υποκατάστασης του Παρισιού ως καλλιτεχνικής μητρόπολης από τη Νέα Υόρκη εκφράστηκε με τον πλέον ξεκάθαρο και συστηματικό τρόπο στην τεχνοκριτική του Clement Greenberg και συνέπεσε με την ψυχροπολεμική αφύπνιση των αμερικανικών κρατικών οργανισμών σχετικά με τη χρήση της τέχνης ως μέσο προπαγάνδας.¹² Στα γραπτά του καταγράφεται διαδοχικά η αμφισβήτηση της καλλιτεχνικής αξίας του Νταντά και κυρίως του σουρρεαλισμού, του πιο πρόσφατου δηλαδή νεωτερικού επιτεύγματος γαλλικής προέλευσης, την οποία ακολουθεί η διαπίστωση της «παρακμής του κυβισμού», για να καταλήξει στην πρωτοφανή, εμφαιτική παραδοχή της ανωτερότητας της αμερικανικής από τη γαλλική ζωγραφική, όπως ενσαρκωνόταν στο πρόσωπο των αφηρημένων εξπρεσιονιστών και κυρίως του Jackson Pollock.¹³

Η πολιτισμική υπεροχή θα συμπλήρωνε τη μεταπολεμική οικονομική και πολιτική ισχύ της Αμερικής και κατά τη διάρκεια του Ψυχρού Πολέμου θα αποτελούσε ένα ακόμη όπλο στη μάχη αντιμετώπισης της «κομμουνιστικής απειλής». Οι ΗΠΑ θα διακήρυσσαν τη διαφοροποίησή τους από τη δεσμευμένη ιδεολογικά τέχνη των φερόμενων ως περιοριστικών και ολοκληρωτικών καθεστώτων θέτοντας ως βασικές προϋποθέσεις για την παραγωγή τέχνης την ελευθερία και τη δημοκρατία.¹⁴

¹⁰ «Paris is left with a hardly more than a dubious school of surrealists». Sheldon Cheney, *όπ. π.*, σ. 484, 549 και εξής.

¹¹ Serge Guilbaut, *How New York stole the idea of modern art*, *όπ. π.*, σ. 64-98.

¹² Max Kozloff, «American painting during the Cold War», *Artforum*, τ. 11, τχ. 9 (1974), σ. 43-54. Eva Cockcroft, «Abstract expressionism, weapon of the Cold War», *Artforum*, τ. 12, τχ. 10 (1974), σ. 39-41.

¹³ Clement Greenberg, «Surrealist painting», στο Clement Greenberg, *The collected essays and criticism*, επιμέλεια: John O'Brian, τ. 1, Σικάγο, The University of Chicago Press, 1988, σ. 225-231. Clement Greenberg, «The decline of cubism», στο Clement Greenberg, *The collected essays and criticism*, *όπ. π.*, τ. 2, σ. 211-216. Clement Greenberg, «Συμβολή σε ένα συμπόσιο», στο Clement Greenberg, *Τέχνη και πολιτισμός, δοκίμια κριτικής*, μετάφραση-επιμέλεια: Νίκος Δασκαλοθανάσης, Αθήνα, Νεφέλη, 2007, σ. 215. Clement Greenberg, «Η "Αμερικανικού τύπου" ζωγραφική», στο Clement Greenberg, *Τέχνη και πολιτισμός*, *όπ. π.*, σ. 331.

¹⁴ Serge Guilbaut, *How New York stole the idea of modern art*, *όπ. π.*, σ. 155, 190-191. Serge Guilbaut, «Postwar painting games: the rough and the slick», στο Serge Guilbaut (επιμ.), *Reconstructing modernism, art in New York, Paris, and Montreal 1945-1964*, Κέιμπριτζ, Μασσαχουσέτη/Λονδίνο, MIT Press, 1990, σ. 34.

Ανεξάρτητα όμως από τις αμερικανικές διεκδικήσεις, η καλλιτεχνική μητρόπολη δεν φαινόταν διατεθειμένη να παραδώσει τα σκήπτρα της. Απεναντίας, η επένδυση στην πολιτισμική φήμη ήταν ένα από τα βασικά συστατικά της μεταπολεμικής προσπάθειας ανοικοδόμησης του γαλλικού κράτους. Στην ιστοριογραφία της περιόδου σχετικά με τη νεωτερική τέχνη διακρίνει κανείς δύο τάσεις: τη διαμόρφωση μιας ιστορίας της γαλλικής νεωτερικής τέχνης αφενός και μιας ιστορίας της νεωτερικής τέχνης με κέντρο το Παρίσι αφετέρου. Πρόκειται για δύο διαφορετικές αναγνώσεις της ιστορίας της τέχνης, εκ των οποίων η πρώτη προέβλεπε την τέχνη που είχε τις ρίζες της στην εθνική παράδοση και εξέφραζε το γαλλικό έθνος, όπως ενσαρκωνόταν από τους καλλιτέχνες της *École française*, τη στιγμή που η δεύτερη υπερχρόταν του κοσμοπολιτισμού της γαλλικής πρωτεύουσας αναγνωρίζοντας τη συμβολή της *École de Paris* στην ανάδειξη του Παρισιού ως καλλιτεχνικής μητρόπολης.¹⁵

Ενδεικτικές αυτής της διάκρισης είναι δύο εκθέσεις που πραγματοποιήθηκαν το 1937 στο πλαίσιο της *Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*. Η έκθεση *Chefs d'oeuvre de l'art français*, που διοργανώθηκε από το γαλλικό κράτος στο Palais de Tokyo, υπό την επιμέλεια του Γενικού Διευθυντή Καλών Τεχνών, Georges Huisman, διέτρεχε μια μακριά περίοδο γαλλικής καλλιτεχνικής παραγωγής. Με αφετηρία τις γαλλο-ρωμαϊκές αρχαιότητες επεκτεινόταν στους Poussin, Watteau, Chardin και Ingres, για να κορυφωθεί με έργα των Corot, Courbet, Cézanne, Seurat και Rousseau. Το ζητούμενο της έκθεσης ήταν η ανάδειξη της πολιτισμικής κληρονομιάς της Γαλλίας και η απόδειξη της αδιάλειπτης συνέχειας της γαλλικής τέχνης, σε μια περίοδο που το ζήτημα της εθνικής ταυτότητας είχε επικαιροποιηθεί, ύστερα από την άνοδο του Χίτλερ στην εξουσία. Την οπτική της έκθεσης αυτής, που προϋπέθετε τη γαλλικότητα των έργων, διεύρυνε η έκθεση του δήμου του Παρισιού, *Les Maîtres de l'art indépendant, 1895-1937*, στο Petit Palais, υπό την επιμέλεια του Raymond Escholier. Παρότι η έκθεση παρουσίαζε κατά κύριο λόγο έργα Γάλλων καλλιτεχνών, περιελάμβανε και έργα ξένων, όπως των καλλιτεχνών της Σχολής του Παρισιού, Pablo Picasso, Juan Gris, Marc Chagall, Jacques Lipchitz, Moïse Kisling, Amedeo Modigliani, Jules Pascin, Chaim Soutine, αλλά και των Giorgio de Chirico, Gino Severini και Max Ernst. Στόχος της έκθεσης ήταν να προβάλει την πόλη του Παρισιού ως ένα διεθνές καλλιτεχνικό κέντρο, στο οποίο συνυπήρχαν αρμονικά ντόπιοι και ξένοι καλλιτέχνες.¹⁶

¹⁵ Natalie Adamson, *Painting, politics and the struggle for the École de Paris, 1944-1964*, Σάρεϊ, Ashgate, 2009, σ. 7-9, 22-24.

¹⁶ Natalie Adamson, *οπ. π.*, σ. 28-30. James Herbert, *Paris 1937: Worlds on exhibition*, Νέα Υόρκη, Cornell University Press, 1998, σ. 84-93, 99-104.

Το πρόβλημα της ένταξης των ξένων καλλιτεχνών στο πάνθεον της γαλλικής κουλτούρας διαιωνιζόταν και μεταπολεμικά. Πρόθεση του Jean Cassou, όταν διορίστηκε διευθυντής στο Musée d'Art Moderne, που εγκαινιάστηκε το 1947 έχοντας ενσωματώσει τη συλλογή του Musée des Écoles Étrangères, ήταν να δώσει στο μουσείο τον κοσμοπολίτικο χαρακτήρα του προπολεμικού Παρισιού: «Αποφάσισα να μην κάνω καμία διάκριση ανάμεσα στους Γάλλους καλλιτέχνες της Γαλλίας και σε εκείνους που, ξένης προέλευσης, ήταν ή δεν ήταν πολιτογραφημένοι Γάλλοι», ανέφερε. Όμως, οι προσπάθειες του Cassou να εξομοιώσει την École française με την École de Paris δεν συνέπιπταν με την τακτική των επίσημων πολιτισμικών φορέων, όπως η Γαλλική Εταιρεία Καλλιτεχνικής Δράσης (Association Française d'Action Artistique, AFAA).¹⁷ Η AFAA, ο επίσημος φορέας διοργάνωσης εκθέσεων στο εξωτερικό, επεδίωκε τη μεταπολεμική διατήρηση της πολιτισμικής ηγεμονίας της Γαλλίας, επενδύοντας σε καθιερωμένους *μάστορες* της γαλλικής τέχνης από το 17^ο έως και το 19^ο αιώνα, το φωβισμό και τον κυβισμό, εξαιρώντας τον εξπρεσιονισμό, το Νταντά, το σουρρεαλισμό και την αφηρημένη τέχνη.¹⁸

Το ζήτημα των ξένων επιρροών στη γαλλική τέχνη απασχολούσε και ένα σύνολο μελετητών, κατά κύριο λόγο άρρηκτα συνδεδεμένων με τους κρατικούς πολιτισμικούς φορείς και διαμορφωμένων στην École du Louvre. Ο Robert Rey, Διευθυντής Καλλιτεχνικής Εκπαίδευσης και Προστασίας στη Γενική Διεύθυνση Καλών Τεχνών και Μουσείων, στο *La peinture moderne ou l'art sans métier* (1948) υπερασπιζόταν σθεναρά το γαλλικό ενάντια στο κοσμοπολίτικο Παρίσι αναφερόμενος στη Σχολή του Παρισιού ως «ξένη» και «σημιτική».¹⁹

Ο Bernard Dorival, έφορος του Musée d'Art Moderne και καθηγητής της École du Louvre, στο τρίτομο έργο του *Les étapes de la peinture française contemporaine* κατασκεύαζε μια γαλλική ιστορία της νεωτερικής τέχνης, διακριτή από ξένες επιρροές, με τα θεμέλιά της στην τέχνη των Puvis de Chavannes, Odilon Redon, Paul Cézanne και Paul Gauguin. Με τους δύο από τους τρεις συνολικά τόμους του έργου του να έχουν γραφτεί κατά την περίοδο του Βισσύ, ο Dorival επεδίωκε να κρατήσει ζωντανή τη φλόγα της γαλλικής καλλιτεχνικής

¹⁷ «J'ai tenu à n' établir aucune distinction entre les artistes français de France et ceux qui, d'origine étrangère, avaient été ou n'avaient pas été naturalisés français», ανέφερε στον κατάλογο του νεοϊδρυθέντος μουσείου. Βλ. Germain Viatte, «Bernard Dorival (1914-2003) ou la question d'un art français», *Revue de l'art*, τχ. 146 (2004), σ. 100. Βλ. επίσης, Natalie Adamson, όπ. π., σ. 97-98. Gay MacDonald, «The launching of American art in postwar France: Jean Cassou and the Musée National d'Art Moderne», *American Art*, τ. 13, τχ. 1 (1999), σ. 50-52.

¹⁸ Kathryn Boyer, «Association Française d'Action Artistique and the School of Paris», *Konsthistoriskt Tidskrift*, τ. 70, τχ. 3 (2001), σ. 157-159.

¹⁹ Laurence Bertrand Dorléac, «L'École de Paris, un problème de définition», *Revista de Historia da arte e arqueologia*, τχ. 2 (1996), σ. 262-263.

παράδοσης στην κατακτημένη Γαλλία.²⁰ Τη γενεαλογία του συμπλήρωσε η τέχνη των Ναμπί (Nabis), των ζωγράφων της Pont-Aven και της Μονμάρτης, του μετα-ιμπρεσσιονισμού, του φωβισμού, του κυβισμού, του πριμιτιβισμού, του Νταντά και του σουρρεαλισμού. Αναφορικά με τη Σχολή του Παρισιού, την οποία εξίσωσε με το γαλλικό εξπρεσσιονισμό, σημείωνε ότι πρόκειται για ένα σύνολο ξένων ζωγράφων, που ζούσαν στο Παρίσι σηματοδοτώντας τη χρεοκοπία των ελληνολατινικών αξιών και την παρακμή του ουμανισμού.²¹ Ακόμη, απομυθοποιούσε ή στοχοποιούσε οτιδήποτε δεν ήταν εξολοκλήρου γαλλικό. Για παράδειγμα, σε σχέση με τον κυβισμό ανέφερε ότι την περίοδο 1911 με 1914 «υποστηρίχτηκε ιδιαίτερα από θεωρητικούς της τέχνης και κριτικούς, από γκαλερίστες και περιοδικά». Παράλληλα, διέκρινε τον κυβισμό του Picasso και του Gris, που απέδιδε στην ισπανική ευφυΐα και την παράδοση της ισπανικής ζωγραφικής του Greco, του Goya και του Zurbarán, από εκείνον του Braque και του Léger, τον οποίο συνέδεε με τη γαλλική τέχνη.²²

Ο René Huyghe, επικεφαλής επιμελητής των ζωγραφικών έργων και των σχεδίων του Λούβρου και καθηγητής της École du Louvre, τοποθετούσε στην αφετηρία της νεωτερικής τέχνης τον ιμπρεσσιονισμό και επεσήμαινε τη σημασία των Renoir, van Gogh, Gauguin, Seurat και Redon για την εμφάνιση του φωβισμού, του κυβισμού, του εξπρεσσιονισμού και του σουρρεαλισμού.²³ Ο Huyghe υπογράμμιζε ιδιαίτερα την υπεροχή της γαλλικής τέχνης, την οποία απέδιδε στις ουμανιστικές ποιότητές της, όπως ενσαρκιώνονταν στην τέχνη του Cézanne, την επιρροή του οποίου θεωρούσε καταλυτική για κάθε έκφανση της νεωτερικής τέχνης, αντιπαράβάλλοντάς τη στην ενστικτώδη τέχνη των «γερμανικών χωρών» και κυρίως στον εξπρεσσιονισμό.²⁴

Ο Germain Bazin, επιμελητής του Μουσείου του Λούβρου και καθηγητής της École du Louvre, αντιμετώπιζε την εξέλιξη της νεωτερικής τέχνης εν γένει ως συνυφασμένης με την εξέλιξη της γαλλικής τέχνης ειδικά και σε μεγάλο βαθμό ως αποτέλεσμα της

²⁰ Laurence Bertrand Dorléac, *Après la guerre*, Παρίσι, Gallimard, 2010, σ. 141-142.

²¹ «D'abord il met en évidence le fléchissement actuel des valeurs gréco-latines, leur banqueroute [...] formuler ses credos esthétiques, quelle prévue de la decadence de l'humanisme qui régnait en Occident depuis la fin du moyen âge!». Bernard Dorival, *Les étapes de la peinture française contemporaine*, τ. 3, γ' έκδοση, [Παρίσι], Gallimard, 1943-1946, σ. 208.

²² Bernard Dorival, *Les étapes*, τ. 2, όπ. π., σ. 246, 254. Βλ. ακόμη Laurence Bertrand Dorléac, «L'École de Paris», όπ. π., σ. 263. Germain Viatte, όπ. π., σ. 99-100. Gay R. McDonald, όπ. π., σ. 49.

²³ René Huyghe, *Les contemporains*, σημειώσεις: Germain Bazin, Παρίσι, Éditions Pierre Tisné, 1949.

²⁴ «les pays latins [...] ont réagi sans cesse contre les épanouissements de l'instinct, alors même qu'ils y succombaient; Ils ont ressuscité les disciplines de l'esprit [...] a provoqué immédiatement une reprise de l'homme latin, «maître de lui comme de l'univers», «les pays germaniques [...] tant allemands que flammands ou hollandaise [...] ils ont argué de ses licences pour toucher le fond tourmenté de l'homme, troubler par sa nature autant que par ses licences pour toucher le fond tourmenté de l'homme». Ο Huyghe αξιολογεί αρνητικά και τον εξπρεσσιονισμό των Modigliani, Pascin, Kisling και Soutine, αποδίδοντας τη βία, τη σαρκικότητα, τη μελαγχολία, την απαισιοδοξία και το πάθος που εντοπίζει στα έργα τους στην εβραϊκή και αλλοδαπή καταγωγή τους. René Huyghe, όπ. π., σ. 26, 53-54.

επιρροής της.²⁵ Ο Bazin επέμενε στον πρωταγωνιστικό ρόλο του Παρισιού μεταπολεμικά ισχυριζόμενος ότι ξαναγίνεται ένα διεθνές καλλιτεχνικό κέντρο, ωστόσο διαχωρίζοντας τη Σχολή του Παρισιού: «cette classification générale et sans limitation possible qui pretend les englober tous».²⁶ Επίσης, υποβάθμιζε τη συνεισφορά των άλλων χωρών στην εξέλιξη της νεωτερικής τέχνης, αναφέροντας ότι ήδη τον 19^ο αιώνα, ενώ οι υπόλοιπες ευρωπαϊκές χώρες διήγαν μια «περίοδο παρακμής», η Γαλλία πρωτοστατούσε καλλιτεχνικά, όπως μαρτυρά η καλλιτεχνική γενεαλογία που παραθέτει: από τον David στους ρεαλιστές, τους ιμπρεσιονιστές, τους συμβολιστές και τους μετα-ιμπρεσιονιστές καλλιτέχνες. Ο Bazin δεν παρέλειπε να επισημάνει τη σημασία της γαλλικής τέχνης και κατά τον 20^ο αιώνα, αναφερόμενος στην επιρροή του Gauguin και του φωβισμού στο γερμανικό εξπρεσιονισμό, του φωβισμού και του κυβισμού στους καλλιτέχνες του Γαλάζιου Καβαλάρη (Blaue Reiter) και του κυβισμού στο φουτουρισμό, στο νεοπλαστικισμό, στο σουπρεματισμό, στον κονστρουκτιβισμό, στο Μπάουχαους και στο σουρρεαλισμό.²⁷

Περισσότερο αποστασιοποιημένοι από αυτές τις διακρίσεις ήταν ορισμένοι τεχνοκριτικοί, οι οποίοι δραστηριοποιούνταν εκτός των κρατικών ιδρυμάτων και φορέων. Το 1937 την αμυδρή εκπροσώπηση των σουρρεαλιστών και αφηρημένων καλλιτεχνών στην έκθεση *Maîtres de l'art indépendant* ανέλαβε να αποκαταστήσει η έκθεση *Origines et développement de l'art international indépendant*. Στην έκθεση περιλαμβάνονταν έργα του Cézanne, των φωβιστών, των κυβιστών, των νεοπλαστικιστών, των κονστρουκτιβιστών, των ντανταϊστών, κ. α., με το σκοπό να αναδειχτούν οι ποικίλες πτυχές της «διεθνούς ανεξάρτητης τέχνης». Η έκθεση διοργανώθηκε στο Musée des Écoles Étrangères του Jeu de Paume, από τον έφορο του μουσείου André Dézarrois και μια επιτροπή στην οποία συμμετείχαν, μεταξύ άλλων, οι τεχνοκριτικοί Maurice Raynal και Christian Zervos.²⁸ Οι δύο τεχνοκριτικοί μοιράζονταν κοινό θαυμασμό για την τέχνη του Picasso²⁹ και μια κοινή αντίληψη για τη νεωτερική τέχνη ως διεθνή υπόθεση. Ένα χρόνο μετά και με αφορμή την

²⁵ «[...] il est impossible de concevoir l'existence des principaux courants ou artistes européens sans admettre la part qui revient au départ, directement ou indirectement, presque toujours à l'art français». Germain Bazin (επιμ.), *Histoire de la peinture moderne*, κείμενα: Gaston Diehl, Marc Logé, Madeleine Leclerc, M. De Gesne, Frederick Moss, Νέα Υόρκη/Παρίσι/Λονδίνο, Hypérior, 1950, σ. 239.

²⁶ Germain Bazin (επιμ.), *όπ. π.*, σ. 238-239.

²⁷ Germain Bazin (επιμ.), *όπ. π.*, σ. 97, 114-166, 185-253.

²⁸ Catherine Amidon, «“Indépendants” et “Modernisme démodé”. Les expositions à Paris en 1937», στο Andrzej Turowski (επιμ.), *Arts et artistes autour de C. Zervos*, Παρίσι, Éditions universitaires de Dijon, 1997, σ. 99-119.

²⁹ Έργο ζωής του Zervos ήταν η δημοσίευση του *catalogue raisonné* των έργων του Picasso. Πρόκειται για μια έκδοση 33 τόμων, που ολοκληρώθηκε τελικώς μετά τον θάνατο του εκδότη: Christian Zervos, *Pablo Picasso*, Παρίσι, Éditions Cahiers d'Art, 1942-1978.

έκθεση ο Zervos δημοσίευσε μια από τις πρωιμότερες ιστορίες της νεωτερικής τέχνης στον 20^ο αιώνα συμπεριλαμβάνοντας ακόμη και τον υπό διαμόρφωση σουρρεαλισμό.³⁰

Ο Raynal είχε επιμεληθεί μια ευρεία επισκόπηση της ιστορίας της νεωτερικής τέχνης, που παρότι εκτυλισσόταν στο μεγαλύτερό της μέρος στη Γαλλία, δεν υποτιμούσε τις καλλιτεχνικές εξελίξεις στην υπόλοιπη Ευρώπη και την Αμερική. Με αφετηρία τον Courbet, η ιστορία του Raynal εξελίσσεται με την αντίδραση των Renoir, Cézanne, Seurat, Redon, van Gogh και Gauguin στον ιμπρεσιονισμό, που είχε ως αποτέλεσμα το ντιβιζιονισμό, το συνθετισμό, το συμβολισμό και κυρίως το φωβισμό και τον εξπρεσιονισμό. Εντούτοις, η πιο καθοριστική εξέλιξη ήταν για τον Raynal ο κυβισμός, καθώς πρότεινε μια «ολοκληρωτική αναδιαπραγμάτευση της παραδοσιακής οπτικής»³¹ ανοίγοντας το δρόμο για το φουτουρισμό, το νεοπλαστικισμό, το σουπρεματισμό, τον πουρισμό και την αφηρημένη τέχνη. Στην ιστορία του Raynal σημαντική θέση κατείχαν επίσης οι καλλιτέχνες του Γαλάζιου Καβαλάρη και του Μπάουχαους, το Νταντά, η φανταστική τέχνη του Chagall, η μεταφυσική τέχνη του De Chirico και ο σουρρεαλισμός.³²

Οι προϋποθέσεις για τη συγγραφή μιας ιστορίας της νεωτερικής τέχνης στη Γερμανία ήταν αρκετά διαφορετικές. Συγκεκριμένα, η πτώση του εθνικοσοσιαλισμού και η «αποποινικοποίηση» της τέχνης που από τους Ναζί είχε χαρακτηριστεί «εκφυλισμένη». Τα αποτελέσματα του «εξαγνισμού» της γερμανικής τέχνης από εκείνη που το Τρίτο Ράιχ απέρριπτε λογοκρίνοντάς τη, παρουσιάστηκαν στην έκθεση *Εκφυλισμένη τέχνη (Entartete Kunst)* στο Μόναχο τον Ιούλιο του 1937. Τα εκθέματα, που προέρχονταν από ολόκληρο το φάσμα της νεωτερικής τέχνης, συνιστούσαν ένα σχετικά περιορισμένο μέρος, όσων είχαν δημευθεί από τις γερμανικές συλλογές και τα μουσεία, για να πωληθούν ή να καταστραφούν από το Υπουργείο Δημοσίου Διαφωτισμού και Προπαγάνδας. Η έκθεση αποτελούσε μέρος των ευρύτερων φασιστικών τακτικών άσκησης απόλυτου ελέγχου σε κάθε πτυχή της πολιτισμικής ζωής στη Γερμανία και βίαιης καταστολής οποιασδήποτε παρέκκλισης από τις σχετικές προγραμματικές αρχές.³³

³⁰ Το βιβλίο ήταν μέρος της ευρύτερης εκδοτικής του δραστηριότητας, καθώς από το 1926 είχε ιδρύσει και εξέδιδε με τη βοήθεια ενός διευρυμένου δικτύου συνεργατών το περιοδικό *Cahiers d'art*, μια πολυτελή, εικονογραφημένη επιθεώρηση, το περιεχόμενο της οποίας εκτεινόταν από την προϊστορική μέχρι και τη σύγχρονη τέχνη διεθνώς. Βλ. Javier Mañero Rodicio, «Christian Zervos y *Cahiers d'Art*. La invención del arte contemporáneo», *Locus Amoenus*, τχ. 10 (2009-2010), σ. 279-304. Christian Zervos, *Histoire de l'art contemporaine: de Cézanne à nos jours*, Παρίσι, Cahiers d'Art, 1938. Natalie Adamson, όπ. π., σ. 28-30.

³¹ Maurice Raynal, *Histoire de la peinture moderne, De Picasso au Surréalisme*, Γενεύη/Παρίσι, Skira, 1950, σ. 55. Ο Raynal είχε ήδη γράψει μια μονογραφία για τον Picasso: *Picasso*, Παρίσι, G. Crès & Cie, 1922.

³² Maurice Raynal, *Histoire de la peinture moderne, De Baudelaire a Bonnard και Histoire de la peinture moderne, Matisse, Munch, Rouault*, Γενεύη, Skira, 1949 και 1950 αντίστοιχα.

³³ Stephanie Barron, «Modern art and politics in prewar Germany», στο Stephanie Barron (επιμ.), *'Degenerate art': the fate of the avant-garde in Nazi Germany*, κατάλογος έκθεσης (Los Angeles County Museum of Art), Λος Άντζελες, H. N. Abrams, 1991, σ. 9-23.

Γράφοντας από ένα μικρό χωριό της Βαυαρίας, όπου είχε καταφύγει ύστερα από την καταστροφή του διαμερίσματος και της βιβλιοθήκης του, στο βομβαρδισμό του Βερολίνου το 1943, ο Paul Ferdinand Schmidt τοποθετούσε στην αφηρητή ιστορία της νεωτερικής τέχνης τον Courbet και προσδιόριζε ολόκληρο το φάσμα των καλλιτεχνικών φαινομένων, μέχρι και την αφαίρεση, ως εξέλιξη ή αντίδραση στο ρεαλισμό.³⁴ Παρότι ο κεντρικός άξονας της αφήγησής του ήταν η γαλλική τέχνη, την υπεροχή της οποίας θεωρούσε αδιαμφισβήτητη, βασικό μέλημά του ήταν να αποκαταστήσει τη γερμανική συμβολή στην ιστορία της νεωτερικής τέχνης. Η ιστορία του Schmidt δεν διαφοροποιείται από όσες προαναφέρθηκαν ως προς τη σημασία που απέδιδε στον ιμπρεσιονισμό ή στη συμβολή του Cézanne, του Seurat, του Gauguin και του van Gogh για την εμφάνιση του φωβισμού, του κυβισμού, κ.ο.κ., αλλά για τη διεξοδική αναφορά σε όλες τις πτυχές της γερμανικής τέχνης, ανάμεσα στις οποίες στη Γέφυρα (Die Brücke) και στη Νέα Αντικειμενικότητα (Neue Sachlichkeit). Η συγκρότηση μιας πρωτοφανούς μεγέθους συλλογής με τέτοια έργα υπήρξε η αιτία που εξαναγκάστηκε σε παραίτηση από το Stadtmuseum της Δρέσδης, στο οποίο διετέλεσε διευθυντής από το 1919 έως το 1923.³⁵ Για τη νεοσύστατη Ομοσπονδιακή Δημοκρατία της Γερμανίας όμως, η αποκατάσταση της ίδιας αυτής τέχνης μπορούσε να λειτουργήσει ως παράγοντας αποδοχής του νεοϊδρυθέντος κράτους, αφενός διότι συνιστούσε την πιο χαρακτηριστική γερμανική συμβολή στον ευρωπαϊκό μοντερνισμό, αφετέρου διότι λειτουργούσε ως μια συμβολική καταδίκη των ιδίων των βιαιοτήτων του ναζισμού.³⁶

Ο Werner Haftmann επέμενε ακόμη περισσότερο στην ενσωμάτωση της γερμανικής τέχνης στο ευρωπαϊκό πλαίσιο. Συγκεκριμένα, στην ιστορία του, που εκτεινόταν από τον ιμπρεσιονισμό μέχρι και την αφηρημένη τέχνη, υποστήριζε ότι οι μεταβολές στη γερμανική τέχνη δεν μπορούν να ερμηνευθούν ανεξάρτητα από τις ευρωπαϊκές καλλιτεχνικές εξελίξεις. Παράλληλα, αναφερόταν στην αφηρημένη τέχνη ως μια διεθνή κοινή γλώσσα, εν μέρει διότι με αυτόν τον τρόπο αντιτίθετο στο σοσιαλιστικό ρεαλισμό, που είχε υιοθετηθεί από το Ανατολικογερμανικό κράτος. Ο Haftmann αφενός επεσήμαινε τα εθνικά χαρακτηριστικά της γερμανικής τέχνης, αφετέρου αποσιωπούσε στο συγκερασμό τους με

³⁴ «Ohne den Realismus wäre es kaum zu der Gegenwirkung des Expressionismus und Kubismus gekommen. Eines folgt logisch aus dem andern [...] die Entstehung der Auflösung im 20. Jahrhundert ist ohne Bekanntschaft mit dem Realismus unmöglich, da jene Abstraktionen ihre Form zunächst aus dem realistischen Kanon entwickelten». Paul Ferdinand Schmidt, *Geschichte der modernen Malerei*, Ζυρίχη, Fretz & Wasmuth Verlag, 1952, σ. 12-13.

³⁵ Sabine Rewald, *Glitter and doom: German portraits from the 1920s*, κατάλογος έκθεσης (Metropolitan Museum of Art), Νέα Υόρκη/Νιού Χέιβεν, Yale University Press, 2006, σ. 76-79.

³⁶ Peter Joch, «The era of the retrospectives: 1948 to 1962. The reparation, reconstruction and archaeology of the progressive», στο Elke aus dem Moore/Ursula Zeller (επιμ.), *Germany's contributions to the Venice Biennale 1895-2007*, Στουτγάρδη/Κολωνία, IFA/Dumont, 2009, σ. 89.

τις ξένες επιρροές. Πρόκειται δηλαδή για μια οπτική εθνική και συνάμα ευρωπαϊκή, που ανταποκρινόταν στις μεταπολεμικές δυτικογερμανικές επιδιώξεις.³⁷

Η άνοδος του φασισμού στην Ιταλία ήταν η αιτία της αυτοεξορίας του Lionello Venturi, αρχικά στο Παρίσι και στη συνέχεια στη Νέα Υόρκη. Ο ειδικός της ιταλικής Αναγέννησης υπήρξε συνάμα ένας από τους πιο συνεπείς Ιταλούς μελετητές της νεωτερικής τέχνης, την οποία αντιμετώπιζε κυρίως ως γαλλική υπόθεση, όπως φανερώνουν οι κατάλογοι που συνέταξε με τους πιο αντιπροσωπευτικούς μοντέρνους ζωγράφους.³⁸ Αφού επέστρεψε στην Ιταλία, το 1945, ανέφερε ότι η πιο αξιολογημένη νεωτερική τέχνη παράχθηκε πριν τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο και συνοψίζεται στους πειραματισμούς των ιμπρεσιονιστών, του Cézanne³⁹, του Seurat, του Gauguin και του van Gogh. Ακόμη, ο μελετητής υπογράμμισε τη σημασία του φωβισμού και του κυβισμού, κυρίως διότι άνοιξαν το δρόμο για την αφηρημένη τέχνη, την οποία υπερασπιζόταν σθεναρά.⁴⁰ Αντίθετα, απέρριπτε τον εξπρεσιονισμό και το σουρρεαλισμό, διότι «χωρίς αμφιβολία έριξαν το επίπεδο του γούστου, που κατακτήθηκε από ορισμένους σπουδαίους ζωγράφους πριν το 1914».⁴¹

Οι απόψεις του Venturi για τη νεωτερική τέχνη γενικά και την αφηρημένη τέχνη ειδικά δεν μπορούν να ιδωθούν ανεξάρτητα από το ιδιαίτερο πολιτικοποιημένο κλίμα, που επικρατούσε στη μεταπολεμική Ιταλία και είχε επίδραση στην καλλιτεχνική κουλτούρα. Η υπεράσπιση της αφαίρεσης δήλωνε την επιθυμία συμπίεσης με τις διεθνείς καλλιτεχνικές εξελίξεις, μέρος μιας ευρύτερης προσπάθειας που κατέβαλε η Ιταλία να αποτινάξει τον απομονωτισμό του φασισμού και να συμμετάσχει στα διεθνή ζητήματα μετά το 1945. Στον αντίποδα βρισκόταν οι οπαδοί της ρεαλιστικής τέχνης, που θα απεικόνιζε τις λαϊκές μάχες και αξίες, κύριος υποστηρικτής των οποίων ήταν το εξαιρετικά δημοφιλές μεταπολεμικά

³⁷ Werner Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert*, Μόναχο, Prestel, 1955 (α' έκδοση: 1954). Sabine Fastert, «Ich habe als europäischer Historiker geschrieben über europäische Malerei», στο Stephan Albrecht/Michaela Braesel (επιμ.), *Kunst, Geschichte, Wahrnehmung*, Μόναχο, Deutscher Kunstverlag, 2008, σ. 311-319. Susanne Leeb, «Abstraction as international language», στο Stephanie Barron/Sabine Eckmann (επιμ.), *Art of two Germanys: Cold War cultures*, κατάλογος έκθεσης (Los Angeles County Museum of Art), Νέα Υόρκη, Abrams, 2009, σ. 119-120.

³⁸ Lionello Venturi, *Peintres modernes. Goya, Constable, David, Ingres, Delacroix, Corot, Daumier, Courbet*, Παρίσι, Albin Michel, 1941 και Lionello Venturi, *De Manet à Lautrec: Manet, Degas, Monet, Pissarro, Sisley, Renoir, Cézanne, Seurat, Gauguin, Van Gogh, Toulouse-Lautrec*, μετάφραση από τα ιταλικά: Juliette Bertrand, Παρίσι, Albin Michel, 1953.

³⁹ Ο Venturi είχε γράψει την πρωιμότερη μονογραφία για τον καλλιτέχνη: *Cézanne: son art, son oeuvre*, Παρίσι, P. Rosenberg, 1936.

⁴⁰ Στο μεγαλύτερο μέρος της εισαγωγής του βιβλίου αυτού ο Venturi επιχειρηματολογεί υπέρ της αφηρημένης τέχνης. Lionello Venturi, *La peinture contemporaine*, μετάφραση από τα ιταλικά: Jean Ivanov, Μιλάνο, Hoepli, [1950], σ. 5-9.

⁴¹ Lionello Venturi, *La peinture contemporaine*, όπ. π, σ. 61.

κομμουνιστικό κόμμα, που στα καλλιτεχνικά ζητήματα συμμαριζόταν τις θέσεις της Σοβιετικής Ένωσης.⁴²

Στη Βρετανία δεν υπήρχαν ανάλογα διλήμματα. Η πρώτη επαφή του λονδρεζίκου κοινού με το γαλλικό μοντερνισμό έγινε στην έκθεση *Manet and the Post-impressionists*, που διοργάνωσε ο Roger Fry στις Grafton Galleries το 1910. Για να αντιληφθεί κανείς τη σημασία του εγχειρήματος του Fry, θα πρέπει να αναλογιστεί ότι την ίδια περίοδο η Βασιλική Ακαδημία των Τεχνών καθιέρωνε την κυρίαρχη αισθητική επιβάλλοντας παραδοσιακούς κανόνες στην καλλιτεχνική πρακτική, σύμφωνα με την ισχυρή αγγλική παράδοση, μεταξύ άλλων, της τοπιογραφίας και της προσωπογραφίας.

Η έκθεση είχε ως αφηγηρία τον Manet και περιελάμβανε έργα του Cézanne⁴³, του Gauguin, του van Gogh, των πικαστιτών, των συμβολιστών, των συνθετιστών, των φωβιστών και του Picasso. Δύο χρόνια αργότερα, στη *Second post-impressionist exhibition*, ο Fry διεύθυνε τη γαλλική οπτική της πρώτης έκθεσης, για να συμπεριλάβει έργα ρωσικής και αγγλικής τέχνης.⁴⁴ Ο τεχνοκριτικός αναδείχτηκε έτσι στον πιο σημαντικό υπερασπιστή της νεωτερικής τέχνης στην Αγγλία,⁴⁵ και η φορμαλιστική προσέγγισή του άσκησε μεγάλη επιρροή στο σύνολο της αγγλόφωνης τεχνοκριτικής και θεωρίας της τέχνης.⁴⁶

⁴² Marcia E. Vetrocq, «National style and the agenda for abstract painting in post-war Italy», *Art History*, τ. 12, τχ. 4 (1989), σ. 448-471.

⁴³ Ο Fry θεωρούσε την επιρροή του Cézanne καταλυτική για την εξέλιξη της νεωτερικής τέχνης και με αφορμή την επερχόμενη έκθεση δημοσίευσε τη μετάφραση του άρθρου του Maurice Denis για τον καλλιτέχνη: Maurice Denis/Roger Fry, «Cézanne-I και II», *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τ. 16, τχ. 82-83 (1910), σ. 207-219 και 275-280. Επίσης, το 1927 αφιέρωσε στον καλλιτέχνη μια μονογραφία: *Cézanne: a study of his development*, εισαγωγή: Richard Schiff, Σικάγο/Λονδίνο, The University of Chicago Press, 1989.

⁴⁴ Για τις δύο εκθέσεις βλ. Elisabetta Tartaglia, «Roger Fry and post-impressionism: the first and the second post-impressionist exhibition, London, 1910, 1912», *Atti e memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze*, τχ. 119 (2008), σ. 165-194. Roger Fry, «The French post-impressionists», στο Roger Fry, *Vision and design*, Λονδίνο, Chatto & Windus, 1920, σ. 156-159. Richard Cork, «From “art-quake” to “pure visual music”», Roger Fry and modern British art, 1910-1916», στο Christopher Green (επιμέλεια), *Art made modern, Roger Fry's vision of art*, κατάλογος έκθεσης (The Courtauld Gallery, Courtauld Institute of Art), Λονδίνο, Merrell Holberton, 2000, σ. 57-63. Christopher Reed, *A Roger Fry reader*, Σικάγο, The University of Chicago Press, 1996, σ. 48-59. Charles Harrison, *English art and modernism 1900-1939*, Νιού Χέιβεν, Yale University Press, 1994, σ. 45-46, 62-63.

⁴⁵ Ο τεχνοκριτικός Reginald Howard Wilenski ανήκε επίσης στους πρώιμους υποστηρικτές της νεωτερικής τέχνης στην Αγγλία. Επηρεασμένος από τη φορμαλιστική προσέγγιση του Fry και καταφεύγοντας συχνά σε μια ιδιότυπη ορολογία, στο βιβλίο του *The modern movement in art* αντιπαρέβαλε την «εκφυλισμένη τέχνη» του Delacroix, των Προραφαηλιτών (Pre-Raphaelites), του Constable, των ιμπρεσιονιστών, του van Gogh και του Gauguin στην «αυθεντική αρχιτεκτονική τέχνη» των Seurat, Cézanne και Picasso. Παρότι τα βιβλία του για τη νεωτερική τέχνη ήταν πολύ επιτυχημένα και ο ίδιος εξαιρετικά δημοφιλής, δεν διέθετε ιδιαίτερο κύρος, κυρίως εξαιτίας του ανεπαρκούς ελέγχου των δεδομένων που παρέθετε. Βλ. R. H. Wilenski, *The modern movement in art*, Λονδίνο, Faber and Faber limited, 1957, σ. 95-159. Andrew Causey, «R. H. Wilenski and the meaning of modern sculpture», στο David J. Getsy (επιμ.), *Sculpture and the pursuit of a modern ideal in Britain c. 1880-1930*, Aldershot, Ashgate Publishing, 2004, σ. 267-268.

⁴⁶ Για την προσέγγισή του βλ. Roger Fry, «An essay in aesthetics», ανατύπωση στο Roger Fry, *Vision and design*, όπ. π., σ. 11-25. Roger Fry, «The new movement in art and its relation to life», *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τ. 31, τχ. 175 (1917), σ. 162-163, 167-168. Για την επιρροή του στην αγγλόφωνη τεχνοκριτική, ανάμεσα σε άλλους και των Barr, Cheney, Rosenberg και Greenberg, βλ. Susan Noyes Platt, «Formalism and the american art criticism in the 1920s», *Art Criticism*, τχ. 2 (1986), σ. 69-74.

Ο Herbert Read απηχούσε συχνά τις θέσεις του Fry διαμορφώνοντας μια θεωρία της τέχνης «με όρους οι οποίοι είναι εντελώς καλλιτεχνικοί, αποτέλεσμα των εξελίξεων στο πλαίσιο της τεχνικής και της επιστήμης της τέχνης»,⁴⁷ δίχως να αποκλείει το ενδεχόμενο της υλιστικής και ψυχαναλυτικής ερμηνείας των καλλιτεχνικών φαινομένων. Ο Read περιέγραφε τη νεωτερική τέχνη ως ένα ετερογενές σύνολο καλλιτεχνικών φαινομένων, με εξίσου ετερογενείς πηγές προέλευσης. Ο David και ο Delacroix, ο Constable, ο Courbet και ο Manet, ο Cézanne, ο van Gogh και ο Munch, ο Bernard και ο Gauguin βρίσκονται από κοινού στην αφετηρία της νεωτερικής τέχνης προδιαγράφοντας την εμφάνιση του φωβισμού, του κυβισμού, του εξπρεσιονισμού, του κονστρουκτιβισμού, της αφηρημένης τέχνης και του σουρρεαλισμού.⁴⁸

Με τον Roland Penrose, με τον οποίο είχαν συνεργαστεί για τη διοργάνωση της *International surrealist exhibition*, και τον Βέλγο σουρρεαλιστή E. L. T. Mesens, ο Read ίδρυσε το 1946 στο Λονδίνο το Ινστιτούτο Σύγχρονων Τεχνών (Institute of Contemporary Arts, ICA). Το ICA αποτελούσε μέρος των μεταπολεμικών θεσμών για την προώθηση της σύγχρονης τέχνης στη Βρετανία και σχεδιάστηκε στα πρότυπα του MoMA, με το οποίο συνεργαζόταν, όπως και με άλλους αμερικανικούς φορείς, για την προώθηση της αμερικανικής τέχνης στην Ευρώπη στα πλαίσια της ψυχροπολεμικής προπαγάνδας. Το Βρετανικό Συμβούλιο αφενός βοήθησε στη συγκρότηση του Ινστιτούτου, αφετέρου χρηματοδότησε πολλές από τις δραστηριότητές του, όπως την πρώτη έκθεση που διοργάνωσε, την αναδρομική *40 Years of modern Art 1907-1947* (1948), με έργα των Ναμπί, των φωβιστών, των κυβιστών, του Γαλάζιου Καβαλάρη, του Ντε Στέιλ (De Stijl), των εξπρεσιονιστών και των σουρρεαλιστών. Δίπλα σε αυτά εκτίθεντο έργα των μελών της Unit One, Paul Nash, Ben Nicholson, Henry Moore και Barbara Hepworth, που παρουσιάζονταν ως οι σύγχρονοι εκφραστές της νεωτερικής τέχνης στην Αγγλία. Οι καλλιτέχνες αυτοί τύχαιναν της ιδιαίτερης υποστήριξης του Read και του Βρετανικού Συμβουλίου, στο οποίο ο τεχνοκριτικός είχε ενεργό ρόλο μεταξύ των ετών 1941 και 1967.⁴⁹

Ως επιστημονικός σύμβουλος των εκδόσεων Kegan Paul, ο Read συνεργάστηκε με τον Arnold Hauser για τη δημοσίευση του βιβλίου του *Social History of Art*. Η συγκεκριμένη συνεργασία, καθώς και το ευρύτερο ενδιαφέρον για τις κοινωνικές επιστήμες στη Βρετανία,

⁴⁷ Herbert Read, *Art Now: an introduction to the theory of modern painting and sculpture*, Λονδίνο, Faber and Faber Limited, 1948, σ. 11.

⁴⁸ Herbert Read, «The modern movement in art», στο Herbert Read, *The philosophy of modern art*, Λονδίνο, Faber and Faber, 1969, σ. 17-45. (α' δημοσίευση: 1948)

⁴⁹ Anne Massey, *The independent group: modernism and mass culture in Britain, 1945-1959*, Μάντσεστερ/Νέα Υόρκη, Manchester University Press, 1995, σ. 19-22, 25-28, 64-71. Andrew Causey, «Herbert Read and contemporary art», στο David Goodway (επιμ.), *Herbert Read reassessed*, Λίβερπουλ, Liverpool University Press, 1998, σ. 136-141.

είχε ενθαρρυνθεί από την παρουσία του Karl Mannheim, με τον οποίο ο Hauser διατηρούσε φιλικές σχέσεις ήδη από τους Κύκλους της Κυριακής του Georg Lukács.

Όσον αφορά τους καλλιτέχνες και τα καλλιτεχνικά κινήματα που συγκροτούν την κοινωνική ιστορία, ο Hauser δεν πρωτοτυπεί. Ο ιμπρεσιονισμός περιγράφεται ως η πιο καθοριστική εξέλιξη στην ιστορία της νεωτερικής τέχνης, με προδρόμους τον Delacroix, τον Constable, τους ζωγράφους της Σχολής της Μπαρμπιζόν και τον Manet. Ο Gauguin, ο van Gogh και ο Toulouse-Lautrec αναφέρονται ως χαρακτηριστικές περιπτώσεις καλλιτεχνών, οι οποίοι λόγω της δυσαρέσκειάς τους με το δυτικό πολιτισμό αποξενώθηκαν από αυτόν, ενώ ο κυβισμός, ο κονστρουκτιβισμός, ο φουτουρισμός, ο εξπρεσιονισμός, ο ντανταϊσμός και ο σουρρεαλισμός φανερώνουν τις διαφορετικές κατευθύνσεις της τέχνης, που είχε ως επακόλουθο η καθοριστική ρήξη του ιμπρεσιονισμού με την αναπαράσταση της πραγματικότητας.⁵⁰

Αυτό που διαφοροποιεί αισθητά την ιστορία του Hauser είναι η ερμηνεία των υφολογικών αλλαγών ως αποτέλεσμα των κοινωνικοοικονομικών μεταβολών, δηλαδή η εφαρμογή των θεωριών του ιστορικού υλισμού στην ερμηνεία των καλλιτεχνικών φαινομένων της νεωτερικής τέχνης. Αυτή η μαρξιστική χροιά της μελέτης του Hauser, διατυπωμένη την περίοδο του Ψυχρού Πολέμου και με δεδομένο το αντι-κομμουνιστικό κλίμα που καλλιεργούνταν από τις ΗΠΑ, καθόρισε σε μεγάλο βαθμό την κριτική υποδοχή και τη διάδοση του έργου.⁵¹

Εν κατακλείδι, οι καλλιτέχνες και τα καλλιτεχνικά κινήματα, που φέρονται να πρωταγωνιστούν στις ιστορικές αφηγήσεις που προηγήθηκαν, σε γενικές γραμμές δεν μεταβάλλονται. Ωστόσο, η πρόσληψη και ο βαθμός ανάδειξής τους εναπόκειντο στα ενδιαφέροντα, στις προθέσεις και στους σκοπούς, που εξυπηρετούσε ο εκάστοτε ιστοριογράφος και υπαγορεύονταν από την ιδεολογική του υπόσταση σε μια συγκεκριμένη ιστορική συγκυρία. Στην περίπτωση της Μπιεννάλε το ρόλο του ιστοριογράφου ανέλαβε μια ομάδα ετερόκλητων μελετητών και προσωπικοτήτων των τεχνών στα πλαίσια μιας ιστορικής διοργάνωσης έκθεσης έργων σύγχρονης τέχνης.

⁵⁰ Arnold Hauser, *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης*, τ. 4, μετάφραση από τα αγγλικά: Τάκης Κονδύλης, Αθήνα, Κάλβος, 1970, σ. 216-249, 296. (α' έκδοση: 1951)

⁵¹ Tom Steele, «Arnold Hauser, Herbert Read and the Social History of Art in Britain», στο Gyula Ernyey (επιμ.), *Britain and Hungary: contacts in architecture and design during the nineteenth and twentieth century*, τ. 3, Βουδαπέστη, Hungarian University of Craft and Design, 2005, σ. 200-209. Axel Gelfert, «Art History, the problem of style and Arnold Hauser's contribution to the history and sociology of knowledge», *Studies in East European thought*, τ. 62, τχ. 1-2 (2012), σ. 1-4. Jonathan Harris, «General introduction» και «Introduction to volume IV», στο Arnold Hauser, *The social history of art: naturalism, impressionism, the film age*, τ. 4, Λονδίνο/Νέα Υόρκη, Routledge, 1999, σ. ix-x, xii, xxvii- xxxviii. Michael R. Orwics, «Critical discourse in the formation of a social history of art: Anglo-American response to Arnold Hauser», *Oxford Art Journal*, τ. 8, τχ. 2 (1985), σ. 52-62.



Εκθεσιακό Μέγαρο, 1895



*Guido Cirilli, Η Πρόσψη του Εκθεσιακού Μεγάρου,
1914*



*Duilio Torres, Η Πρόσψη του Εκθεσιακού Μεγάρου,
1932*

Ο θεσμός της Μπιεννάλε

Με αφορμή τους εορτασμούς της αργυρής επετείου των γάμων του βασιλιά Ουμβέρτου και της βασίλισσας Μαργαρίτας της Σαβοΐας, ο δήμαρχος της Βενετίας, Riccardo Selvatico, ανακοίνωσε στις 19 Απριλίου του 1893 την ίδρυση μιας εθνικής έκθεσης τέχνης - *Esposizione Biennale Artistica Nazionale*. Η πρωτοβουλία ανήκε σε ένα σύνολο καλλιτεχνών, διανοουμένων, αλλά και οικονομικών παραγόντων, που αποσκοπούσαν αφενός στην προώθηση των εικαστικών τεχνών, αφετέρου στη δημιουργία μιας αγοράς τέχνης με πολλαπλά ωφέλη για την τουριστική και οικονομική ανάπτυξη της πόλης. Η πρώτη Μπιεννάλε πραγματοποιήθηκε στις 30 Απριλίου του 1895, αφού στο μεταξύ είχε μετατραπεί σε διεθνή έκθεση τέχνης, *Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia*, στα πρότυπα των μεγάλων διεθνών εκθέσεων του 19^{ου} αιώνα, όπως η Διεθνής έκθεση του Παρισιού, οι εκθέσεις στο Glaspalast του Μονάχου και η Έκθεση του Λονδίνου.

Πρόεδρος της οργανωτικής επιτροπής ορίστηκε ο δήμαρχος της Βενετίας, που πλαισιώθηκε από το γενικό γραμματέα και μια οργανωτική επιτροπή καλλιτεχνών, διανοουμένων και επιχειρηματιών, με το δήμο να αναλαμβάνει εξολοκλήρου το κόστος της διοργάνωσης. Τα έργα υποβάλλονταν ύστερα από πρόσκληση της οργανωτικής επιτροπής και ενίοτε ύστερα από επιλογή μέσω μιας αρμόδιας επιτροπής αξιολόγησης.⁵²

Σταδιακά, η Μπιεννάλε αναδείχτηκε στη σημαντικότερη καλλιτεχνική διοργάνωση, χωρίς ουσιαστικό ανταγωνισμό, ένα σημείο συνάντησης των εκπροσώπων του «κόσμου της τέχνης», αλλά και κρατικών παραγόντων. Παράλληλα, αυξανόταν και ο αριθμός των εθνικών περιπτέρων στους Κήπους (Giardini di Castello). Την αρχή έκανε το Βέλγιο (1907), και ακολούθησαν η Ουγγαρία (1909), η Γερμανία (1909), η Μεγάλη Βρετανία (1909), η Ολλανδία (1912), η Γαλλία (1912), η Ρωσία (1914), κ.ο.κ.⁵³

Η πιο καθοριστική μεταβολή στο χαρακτήρα του θεσμού πραγματοποιήθηκε στις 13 Ιανουαρίου του 1930, όταν η Μπιεννάλε με βασιλικό διάταγμα μετατράπηκε σε Μονάδα Αυτόνομης Διοίκησης (Ente Autonomo) και πέρασε από τον έλεγχο του βενετικού δημοτικού συμβουλίου σε αυτόν του ιταλικού φασιστικού κράτους, που θα όριζε πλέον την εκάστοτε οργανωτική επιτροπή. Η εισήγηση πραγματοποιήθηκε από τον τότε γραμματέα

⁵² Για την ιστορία της Μπιεννάλε βλ. Enzo di Martino, *The history of the Venice Biennale 1895-2005*, Βενετία, Papiro Arte, 2005, σ. 8-12. *Venice and the Biennale: itineraries of taste*, κατάλογος έκθεσης (Palazzo Ducale, Βενετία), Μιλάνο, Fabbri, 1995. Lawrence Alloway, *From Salon to goldfish bowl, 1895-1968*, Λονδίνο, Faber and Faber, 1969, σ. 31-38. Jan Andreas May, «La Biennale di Venezia. The evolution of an institution», στο Elke and dem Moore/Ursula Zeller (επιμ.), *όπ. π.*, σ. 17-19. Philip Rylands/Enzo di Martino, *Flying the flag for art: the United States and the Venice Biennale, 1895-1991*, Βιρτζίνια, Wyldbore and Wolferstan, 1993, σ. 15-18.

⁵³ Marylène Malbert, *Les relations artistiques internationales à la Biennale de Venise 1948-1968*, διδακτορική διατριβή (Université Paris I), Παρίσι, 2006, σ. 15.

της Μπιεννάλε, Antonio Maraini, γλύπτη και πρόεδρος του Φασιστικού Συνδικάτου Καλών Τεχνών, ύστερα από διαφωνίες με το δημοτικό συμβούλιο για τον τρόπο διεξαγωγής της έκθεσης. Για την εξέλιξη αυτή σημαντική ήταν η επιρροή του κόμη Giuseppe Volpi, που διορίστηκε πρόεδρος της Μπιεννάλε τον ίδιο χρόνο. Ο Volpi, ισχυρός βιομήχανος και πρώην Υπουργός Οικονομικών της φασιστικής κυβέρνησης (1925-1928), οραματιζόταν την ανάδειξη της Βενετίας σε κατ' εξοχήν τουριστικό προορισμό, που θα συνέβαλε στην οικονομική ανάπτυξη της περιφέρειας του Βένετο και της Εμίλια Ρομάνια.⁵⁴ Η συνεργασία των δύο ανδρών υπήρξε ιδιαίτερα εποικοδομητική, με αποτέλεσμα το 1930 να εγκαινιαστεί το Διεθνές Φεστιβάλ Μουσικής και το 1932 ο Διαγωνισμός Ποίησης και η Έκθεση Κινηματογραφικής Τέχνης. Η σημαντικότερη, διεθνής διάκριση του θεσμού, τα μεγάλα βραβεία, θεσπίστηκαν το 1938 και απονέμονταν από μια διεθνή επιτροπή σε έναν ξένο ζωγράφο, γλύπτη και χαράκτη, καθώς για τους Ιταλούς καλλιτέχνες είχαν θεσπιστεί βραβεία ήδη από το 1895.⁵⁵

Στα χρόνια του φασισμού η Μπιεννάλε αποτέλεσε μέρος ενός ευρύτερου δικτύου από θεσμούς, που προωθούσαν τη φασιστική πολιτισμική πολιτική.⁵⁶ Την περίοδο αυτή συντελέστηκε η πιο καθοριστική μεταβολή στο χαρακτήρα του θεσμού, με μακροπρόθεσμες συνέπειες, καθώς η κρατική εμπλοκή συνεπαγόταν τη διεκδίκηση εθνικών συμφερόντων. Συνεπώς, ο διαγωνισμός δεν διεξαγόταν πλέον ανάμεσα σε καλλιτέχνες, αλλά σε έθνη-κράτη και στην καλλιτεχνική παραγωγή τους, καθιστώντας έτσι την Μπιεννάλε σε ένα πεδίο άσκησης πολιτισμικής διπλωματίας.⁵⁷ Χαρακτηριστικό των πολιτικών προεκτάσεων που είχε λάβει ο θεσμός είναι ότι το διάστημα 1938 με 1942 στην Μπιεννάλε συμμετείχαν οι δυνάμεις του Άξονα, τα συμμαχικά προς αυτόν κράτη, καθώς και οι ουδέτεροι. Ο διεθνής χαρακτήρας του θεσμού δεχόταν ένα ισχυρό πλήγμα, καθώς οι ιμπεριαλιστικοί και στρατιωτικοί ευσεβείς πόθοι του καθεστώτος θέτονταν πιο εμφανικά.⁵⁸

⁵⁴ Giuliana Tomasella, *Biennali di Guerra: arte e propaganda negli anni del conflitto, 1939-1944*, Πάντοβα, Il Poligrafo, 2001, σ. 19. Massimo De Sabbata, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini, 1928-1942*, Ούντινε, Forum, 2006, σ. 15-17. Enzo di Martino, *The history of the Venice Biennale 1895-2005*, όπ. π., σ. 30-31, 34. Jan Andreas May, «La Biennale di Venezia», όπ. π., σ. 22-23, 25-26. Maria Stone, «Challenging cultural categories: the transformation of the Venice Biennale under Fascism», *Journal of Modern Italian Studies*, τ. 4, τχ. 2 (1999), σ. 187-189.

⁵⁵ Enzo di Martino, *The history of the Venice Biennale 1895-2005*, όπ. π., σ. 30-31, 34. Lawrence Alloway, όπ. π., σ. 16. Giuliana Tomasella, *Biennali di Guerra*, όπ. π., σ. 18.

⁵⁶ Maria Stone, όπ. π., σ. 188-189. Massimo De Sabbata, όπ. π., σ. 15-17.

⁵⁷ Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας στην Μπιεννάλε της Βενετίας, 1934-1940*, διδακτορική διατριβή (Πανεπιστήμιο Κρήτης, Φιλοσοφική Σχολή), Ρέθυμνο, 1996, σ. 193-197, 283. Jan Andreas May, «La Biennale di Venezia», όπ. π., σ. 22-23, 25-26. Giuliana Tomasella, *Biennali di Guerra*, όπ. π., σ. 18. Maria Stone, όπ. π., σ. 187-189. Massimo De Sabbata, όπ. π., σ. 15-17.

⁵⁸ Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, όπ. π., σ. 518. Enzo di Martino, *The history of the Venice Biennale 1895-2005*, όπ. π., σ. 30-31, 34. Jan Andreas May, «La Biennale di Venezia», όπ. π., σ. 22-23, 25-26. Lawrence Alloway, όπ. π., σ. 16. Giuliana Tomasella, *Biennali di Guerra*, όπ. π., σ. 36. Massimo De Sabbata, όπ. π., σ. 31-32.

Η φασιστική αισθητική, που επικράτησε βαθμιαία στην Μπιεννάλε με αποκορύφωμα την περίοδο του πολέμου, είχε ως αποτέλεσμα την περιθωριοποίηση σε μεγάλο βαθμό των πρωτοποριακών τάσεων. Οι προτιμήσεις των διοργανωτών και των επιτρόπων των περιπτέρων στράφηκαν στην τέχνη του 19^{ου} αιώνα και σε πιο αναπαραστατικά έργα, όπως για παράδειγμα φανερώνουν οι δύο μεγάλες αναδρομικές εκθέσεις *Mostra internazionale del ritratto del secolo XIX* (1934) και *Mostra internazionale retrospettiva del paesaggio del secolo XIX* (1938), που διοργανώθηκαν από μια διεθνή επιτροπή.⁵⁹

Η απόβαση των Συμμάχων στη Σικελία και οι ραγδαίες πολιτικές εξελίξεις που ακολούθησαν, ανέστειλαν τη λειτουργία της Μπιεννάλε το 1943.

⁵⁹ Enzo di Martino, *The history of the Venice Biennale 1895-2005*, όπ. π., σ. 30-34. Lawrence Alloway, όπ. π., σ. 95, 118. Massimo De Sabbata, όπ. π., σ. 209-239. Giuliana Tomasella, όπ. π., σ. 21-27. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, όπ. π., σ. 284, 802-803. Για τη φασιστική αισθητική στην τέχνη βλ. Massimo Bernabò, *Ossessioni byzantine e cultura artistica in Italia. Tra D'Annunzio, fascismo e dopoguerra*, Νάπολη, Liguori Editore, 2003.



Ρώμη, *Basilica di San Lorenzo fuori le Mura*, 1943



Μιλάνο, 1943



Μεσσίνα, 1943



Φλωρεντία, *Ponte Vecchio*, 1944



Τορίνο, *Εγκαταστάσεις της Fiat*, 1944



Φεράρα, *Chiesa di San Benedetto*, 1944



Νάπολη, 1944



Μιλάνο, *Ο απαγχονισμός του Μουσολίνι*, 1945

Η Ιταλία μετά τον πόλεμο

Στις 28 Απριλίου του 1945 ο Μουσολίνι απαγχονίστηκε από τους Ιταλούς αντάρτες, και το Μάιο του ίδιου έτους η Γερμανία υπέγραψε την άνευ όρων παράδοσή της. Στην Ιταλία, όπως και στα περισσότερα ευρωπαϊκά κράτη, ο πληθυσμός επιβίωσε σε ένα περιβάλλον ερήμωσης, δεδομένων των ανυπολόγιστων καταστροφών του περιβάλλοντος, των υποδομών και της οικονομίας, ηθικά εξαντλημένος και σωματικά εξασθενωμένος, εξαιτίας της ένδειας και των επιδημιών.

Η καθοριστική επέμβαση των Συμμάχων, κυρίως των ΗΠΑ και της Σοβιετικής Ένωσης, για τη λήξη του πολέμου και την ήττα της Γερμανίας, τους έδωσε παράλληλα το πλεονέκτημα της ανάμειξης στη διαδικασία ανασυγκρότησης της Ευρώπης, η οποία χωρίστηκε σε ζώνες επιρροής, όπως καθορίστηκαν στις συνδιασκέψεις κορυφής της περιόδου 1943 με 1945. Η διαδικασία αποκατάστασης θα στιγματιζόταν από τον κυριαρχικό ανταγωνισμό των δύο δυνάμεων, τον Ψυχρό Πόλεμο.⁶⁰

Η αφορμή δόθηκε με το ζήτημα της οικονομικής ανάκαμψης της Γερμανίας, ζωτικής σημασίας για την οικονομική ανάκαμψη της Ευρώπης εν γένει και διέξοδος για την αμερικανική οικονομία επίσης. Η απροθυμία της Σοβιετικής Ένωσης να δοθεί λύση στο ζήτημα σχετιζόταν με την περαιτέρω ενίσχυση των ευρωπαϊκών κομμουνιστικών κομμάτων, που η δεδομένη κατάσταση ευνοούσε, γεγονός που ώθησε την Αμερική σε πιο δραστικές λύσεις. Το Πρόγραμμα Ευρωπαϊκής Ανασυγκρότησης ή Σχέδιο Μάρσαλ διαφοροποιούνταν από την οικονομική αρωγή που παρείχε μέχρι τότε η Αμερική στα ευρωπαϊκά κράτη με τη μορφή δανείων, καθώς βασιζόταν στην ανάπτυξη του ελεύθερου εμπορίου, αρχικά με διμερείς συμφωνίες ανάμεσα στις ΗΠΑ και στην κάθε χώρα και στη συνέχεια με πολυμερείς συμφωνίες ανάμεσα στα ίδια τα ευρωπαϊκά κράτη. Με αυτόν τον τρόπο, οι ΗΠΑ φιλοδοξούσαν να θέσουν τα θεμέλια για μια ευρύτερη ευρωπαϊκή οικονομική συνεργασία, με τις ίδιες να ηγούνται των εμπορικών συναλλαγών, αναχαιτώντας παράλληλα το σοβιετικό επεκτατισμό. Όπως είναι ευνόητο, η Σοβιετική Ένωση απέρριψε το Σχέδιο, με τα δορυφορικά της κράτη, όπως η Τσεχοσλοβακία, η Πολωνία, η Ουγγαρία και η Βουλγαρία να ακολουθούν.⁶¹

Η Ιταλία δέχτηκε να ενταχθεί στο Σχέδιο Μάρσαλ. Τη συμφωνία επικύρωσε ο πρόεδρος του χριστιανοδημοκρατικού κόμματος και επικεφαλής της κυβέρνησης, Alcide de

⁶⁰ Eric Hobsbaum, *Η εποχή των άκρων, ο σύντομος εικοστός αιώνας 1914-1991*, μετάφραση: Βασιλης Καπετανγιάννης, Αθήνα, Θεμέλιο, 2004, σ. 289-294.

⁶¹ Tony Judt, *Η Ευρώπη μετά τον πόλεμο*, μετάφραση από τα αγγλικά: Νικηφόρος Σταματάκης/Ελένη Αστερίου, επιμέλεια: Ελένη Αστερίου, Αθήνα, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2012, σ. 86-99.

Gasperi. Η κυβέρνηση συνεργασίας του de Gasperi διαδέχτηκε, το Δεκέμβριο του 1945, εκείνη του αντιστασιακού Ferruccio Parri, του Κόμματος Δράσης και σε αυτή συμμετείχε το χριστιανοδημοκρατικό, το κομμουνιστικό και το σοσιαλιστικό κόμμα. Το κομμουνιστικό κόμμα είχε επιλέξει την κοινοβουλευτική συμμετοχή και συνεργασία, για να αποφευχθεί ο εμφύλιος πόλεμος. Ο γραμματέας του κόμματος, Palmiro Togliatti, ύστερα από την επιστροφή του από τη Μόσχα, το 1944, είχε ταχθεί με σαφήνεια υπέρ της εθνικής ενότητας και της κοινοβουλευτικής δημοκρατίας και ως Υπουργός Δικαιοσύνης είχε συντάξει το διάταγμα της γενικής αμνηστίας του 1946.⁶²

Τα δεδομένα άλλαξαν τέσσερις μήνες μετά την επιστροφή του de Gasperi από τις ΗΠΑ, όπου συζήτησε τις λεπτομέρειες για τη συμμετοχή της Ιταλίας στο Πρόγραμμα Ανασυγκρότησης. Στις 31 Μαΐου του 1947 ανακοίνωσε το σχηματισμό κυβέρνησης αποτελούμενης αποκλειστικά από χριστιανοδημοκράτες και τεχνοκράτες, με τη στήριξη τόσο της αμερικανικής πλευράς, που επρόκειτο να εξασφαλίσει την οικονομική σταθερότητα, όσο και της βιομηχανικής και οικονομικής ελίτ της χώρας. Ο Luigi Einaudi, διοικητής της Τράπεζας της Ιταλίας, διορίστηκε Υπουργός Οικονομικών και παράλληλα Πρόεδρος της χώρας.⁶³ Το ιταλικό κομμουνιστικό κόμμα, που μαζί με το γαλλικό αποτελούσαν τα δύο μεγαλύτερα και ισχυρότερα κομμουνιστικά κόμματα της Ευρώπης, εκδιώχτηκε από την κυβέρνηση, όπως και το σοσιαλιστικό κόμμα, με το οποίο από το 1946 είχαν υπογράψει σύμφωνο κοινής δράσης.⁶⁴ Η αποπομπή προκάλεσε σαμποτάζ στο σιδηροδρομικό δίκτυο, την καταστροφή γραφείων των κομμάτων, γενική απεργία και μια απόπειρα δολοφονίας του Togliatti τον επόμενο χρόνο, η οποία οδήγησε σε πρωτοφανή πορεία. Τελικώς, στις εθνικές εκλογές της 18^{ης} Απριλίου του 1948, η συμμαχία της οποίας ηγούνταν οι χριστιανοδημοκράτες επικράτησε λαμβάνοντας το 48,5% των ψήφων, ενώ ο συνασπισμός κομμουνιστών-σοσιαλιστών το 31%.

Η επικράτηση δεν θα είχε επιτευχθεί δίχως την καθοριστική προπαγάνδα των χριστιανοδημοκρατών, του Βατικανού, αλλά και των Αμερικανών αξιωματούχων και δημοσιογράφων, που τόνιζαν τα ωφέλη μιας τέτοιας εξέλιξης. Σε αντίθετη περίπτωση, η

⁶² John Lamberton Harper, *America and the reconstruction of Italy, 1945-1948*, Κέιμπριτζ, Cambridge University Press, 1986, σ. 37, 58- 61. Tony Judt, *όπ. π.*, σ. 47-48.

⁶³ John Lamberton Harper, *όπ. π.*, σ. 105, 111-117, 121-138. Nicoletta Misler, *La via italiana al realismo, la politica culturale artistica del P.C.I. dal 1944 al 1956*, Μιλάνο, Gabriele Mazzotta Editore, 1973, σ. 24.

⁶⁴ Η εκδίωξη των κομμουνιστικών κομμάτων και από τις κυβερνήσεις της Γαλλίας, του Λουξεμβούργου, του Βελγίου, της Αυστρίας και της Νορβηγίας οδήγησε τη Σοβιετική Ένωση, το Σεπτέμβριο του 1947, στη δημιουργία της Κομινφόρμ, ένα όργανο ελέγχου και συντονισμού με τις σοβιετικές πρακτικές των κομμουνιστικών κομμάτων διεθνώς. Tony Judt, *όπ. π.*, σ. 143.

Ιταλία θα έπρεπε να εγκαταλείψει το Πρόγραμμα Ανασυγκρότησης, μέρος της οικονομικής βοήθειας του οποίου είχε ήδη λάβει.⁶⁵

Ακόμη, για να ενισχύσουν την οικονομική, αμυντική και πολιτισμική τους συνεργασία και να θωρακιστούν από τις σοβιετικές επεκτατικές βλέψεις, το Βέλγιο, η Γαλλία, το Λουξεμβούργο, η Ολλανδία και η Μεγάλη Βρετανία προχώρησαν στη δημιουργία της Δυτικής Ευρωπαϊκής Ένωσης (Western European Union, WEU). Η Ένωση θεσπίστηκε με τη Συνθήκη των Βρυξελλών, το Μάρτιο του 1948, σηματοδοτώντας την επιθυμία των συμμετεχόντων κρατών να συνεργαστούν, ύστερα από μια μακρά περίοδο πολεμικών συγκρούσεων.⁶⁶

Ο Ψυχρός Πόλεμος, δηλαδή τα γεγονότα που συγκροτούν το χρονικό του κυριαρχικού ανταγωνισμού της Σοβιετικής Ένωσης με τις ΗΠΑ, υπό τη σκιά της πυρηνικής απειλής, σε επίπεδο οικονομίας, στρατιωτικής και πολιτισμικής υπεροχής, κοινωνικού και καθεστωτικού μοντέλου, συνιστά το ιστορικό υπόβαθρο του συνόλου της μελέτης της Μπιεννάλε το διάστημα 1948 με 1956, καθορίζοντας σε μεγάλο βαθμό το περιεχόμενο και τις συμμετοχές της εκάστοτε διοργάνωσης.

⁶⁵ Ο καρδινάλιος Francis Spellman σε δημόσια εμφάνισή του στη Νέα Υόρκη με τον Πρόεδρο των ΗΠΑ, Harry Truman, ανέφερε: «Δεν μπορώ να πιστέψω ότι ο ιταλικός λαός θα διαλέξει τον Στάλιν ενάντια στο Θεό, τη Σοβιετική Ρωσία ενάντια στην Αμερική, αυτήν την Αμερική που έχει κάνει τόσα και που είναι έτοιμη να κάνει ακόμη περισσότερα, εάν η Ιταλία παραμείνει ελεύθερη και φίλη» (17 Μαρτίου 1948). Ο Πρόεδρος Truman σε απόρρητο έγγραφο σημείωνε: «[...] πρέπει να κατασταθεί σαφές στον ιταλικό λαό, με τρόπο ξεκάθαρο, αλλά προσεκτικό, ότι είναι ελεύθερος να ψηφίσει ό,τι θέλει, αλλά ότι, εάν η Ιταλία γίνει κομμουνιστική, ο λαός της δεν θα λάβει τη βοήθεια του σχεδίου Μάρσαλ [...] θα πρέπει να επιχειρηθούν τα πάντα, για να αποτρέψουν τους κομμουνιστές να πάρουν τον έλεγχο της Ιταλίας με νόμιμα μέσα» (9 Μαρτίου 1948). *Fondazione Luigi Cipriani* (ιστότοπος: <http://www.fondazionecipriani.it/>). Βλ. ακόμη, John Lamberton Harper, όπ. π., σ. 151-158. Nancy Jachec, *Politics and Painting at the Venice Biennale, 1948-64, Italy and the idea of Europe*, Μάντσεστερ/Νέα Υόρκη, Manchester University Press, 2007, σ. 28-30.

⁶⁶ Richard J. Aldrich, «OSS, CIA and the European unity: the American committee on United Europe, 1948-60», *Diplomacy & Statecraft*, τ. 8, τχ. 1 (1997), σ. 189-191. Tony Judt, όπ. π., σ. 149. *Λογική Ευρωπαϊκή Ένωση* (ιστότοπος: <http://www.weu.int/>).



Η οργανωτική επιτροπή της Μπιεννάλε, 1948
Fondazione Marino Marini (ιστότοπος: <http://www.fondazionemarinomarini.it>)

Η επανέναρξη της Μπιεννάλε

Το ιστορικό κέντρο της Βενετίας είχε μείνει ανέπαφο από τις βομβιστικές επιθέσεις, εξαιτίας της ιδιότητάς του ως μνημείο πολιτισμικής κληρονομιάς. Δεν συνέβη το ίδιο με τη βιομηχανική περιοχή, το Porto Marghera, η κατάρρευση του οποίου είχε ως αποτέλεσμα την αύξηση της ανεργίας και τη συνακόλουθη πτώση του βιοτικού επιπέδου των κατοίκων. Η μακροπρόθεσμη διαδικασία αποκατάστασης της βιομηχανίας άφηνε ως πιο άμεση επιλογή την επένδυση στον τουρισμό και στην πολιτισμική κληρονομιά της πόλης.⁶⁷

Αυτή ήταν και η πεποίθηση του νεοδιορισθέντος από την Εθνική Επιτροπή Απελευθέρωσης δημάρχου της Βενετίας, Giovanni Ponti.⁶⁸ Ο Ponti διορίστηκε δήμαρχος το Μάιο του 1945, ήταν καθηγητής φιλολογίας και εξέχουσα φυσιογνωμία της τοπικής Αντίστασης, που είχε φυλακιστεί και βασανιστεί για τη δράση του. Υπήρξε ακόμη ιδρυτικό στέλεχος του Χριστιανοδημοκρατικού Κόμματος, με τη στήριξη του οποίου εκλέχθηκε γερουσιαστής το 1953 και χρηρίστηκε Υπουργός Τουρισμού, Αθλητισμού και Πολιτισμού τον επόμενο χρόνο, στην κυβέρνηση του Mario Scelba.⁶⁹

Επίσης, το 1945, ο Ponti διορίστηκε Έκτακτος Επίτροπος της Μπιεννάλε από την Επιτροπή Απελευθέρωσης και ξεκίνησε άμεσα τις διαδικασίες ανακαίνισης των εγκαταστάσεών της. Παρότι στις δημοτικές εκλογές του 1946 ηττήθηκε από τον κομμουνιστή Giobatta Gianquinto, η συνεισφορά του στην αναζωογόνηση της πολιτισμικής ζωής της Βενετίας σε συνδυασμό με τον πολιτικό του προσανατολισμό τού εξασφάλισαν τη διατήρηση της προεδρίας της Μπιεννάλε.⁷⁰

Ο ρόλος του προέδρου ήταν περισσότερο διπλωματικός παρά ενεργητικός, με αποτέλεσμα ο γενικός γραμματέας να επωμίζεται το φορτίο της διεκπεραίωσης των εκθέσεων. Οι υποψήφιοι που προτάθηκαν για τη θέση, ήταν τρία από τα μέλη που είχαν ήδη επιλεγεί για την Επιτροπή των Εικαστικών Τεχνών (*Commissione per le arti figurative*), δηλαδή την επιτροπή διοργάνωσης, από το Διοικητικό Συμβούλιο της Μπιεννάλε (*Consiglio d'Amministrazione*).⁷¹

Συγκεκριμένα, ο Nino Barbantini είχε διατελέσει διευθυντής (1907-1937) της *Galeria Internazionale d'arte moderna di Ca'Pesaro*, του πιο σημαντικού φορέα συλλογής έργων

⁶⁷ Jan Andreas May, «La Biennale di Venezia», όπ. π., σ. 218.

⁶⁸ Silvio Tramontin, *Giovanni Ponti (1896-1961): Una vita per la democrazia e per Venezia*, Βενετία, Associazioni Partigiane di Venezia, 1983, σ. 42.

⁶⁹ Silvio Tramontin, όπ. π., σ. 33-40, 63-71. Nancy Jachec, *Politics and painting at the Venice Biennale*, όπ. π., σ. 36.

⁷⁰ Nancy Jachec, *Politics and Painting at the Venice Biennale*, όπ. π., σ. 38.

⁷¹ *Commissione per le arti figurative della XXIV Biennale, Verbale delle riunioni del 9-10-11-12 settembre 1947*, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 007, σ. 4-5.

τέχνης και διοργάνωσης εκθέσεων νέων καλλιτεχνών στη Βενετία. Είχε ασκήσει κριτική στις Μπιεννάλε του Antonio Fradeletto, διότι αφενός συστηματικά απέρριπταν τα έργα των νέων Ιταλών καλλιτεχνών, αφετέρου αγνοούσαν τις νέες καλλιτεχνικές τάσεις, που είχαν κάνει την εμφάνισή τους κυρίως στη Γαλλία εκείνη την περίοδο. Το 1926, με δική του πρωτοβουλία ως μέλους της επιτροπής διοργάνωσης της τελευταίας Μπιεννάλε του Vittorio Pica, ο Picasso προσκλήθηκε επίσημα στην Μπιεννάλε για πρώτη φορά.⁷² Η άρνηση του Barbantini οδήγησε στη δεύτερη επιλογή, τον Carlo Ludovico Ragghianti. Κριτικός και ιστορικός της τέχνης του Μπαρόκ, αντιστασιακός και ιδρυτικό μέλος του Κόμματος Δράσης, διορίστηκε Υπογραμματέας για τις Τέχνες και το Θέατρο στην κυβέρνηση του Ferruccio Parri και από το 1935 εξέδιδε το περιοδικό *Critica d'arte*.⁷³ Ο Ragghianti δεν έδειξε ιδιαίτερη προθυμία να αναλάβει τη θέση, δεδομένου ότι διέμενε μόνιμα στη Ρώμη και ήταν απασχολημένος με δικές του δραστηριότητες, ενώ δεν έλαβε ούτε τις απαιτούμενες ψήφους. Η τρίτη επιλογή, ο Rodolfo Pallucchini, αναδείχθηκε γενικός γραμματέας παμφηφεί.⁷⁴

Ο Pallucchini (1908-1989) ήταν ειδικός της βενετικής τέχνης και Διευθυντής Καλών Τεχνών του δήμου της Βενετίας από το 1939 έως το 1950, όταν διαδέχτηκε τον Roberto Longhi στην έδρα Ιστορίας Μεσαιωνικής και Μοντέρνας Τέχνης του Πανεπιστημίου της Μπολόνια. Το 1956 διαδέχτηκε τον καθηγητή του, Giuseppe Fiocco, στην έδρα Ιστορίας της Μοντέρνας Τέχνης του Πανεπιστημίου της Πάντοβα. Από το 1947 εξέδιδε το περιοδικό *Arte Veneta* και από το 1972 διατελούσε διευθυντής του Fondazione Giorgio Cini στη Βενετία.⁷⁵

Ο Pallucchini είχε επιμεληθεί ένα σύνολο από σημαντικές εκθέσεις βενετικής τέχνης, όπως αυτές για τον Tiziano (1935), τον Tintoretto (1937), τον Paolo Veronese (1939), τη βενετική χαρακτική του 17^{ου} αιώνα (*Incisori veneti del Settecento*, 1941), με

⁷² Flavia Scotton, «Barbantini a Ca' Pesaro: La Galleria d'Arte Moderna» και Enzo di Martino, «Nino Barbantini: un critico dalla parte dei giovani artisti», στο Sileno Salvagnini/Nico Stringa (επιμ.), *Nino Barbantini a Venezia*, πρακτικά συνεδρίου (Fondazione Bevilacqua la Masa), Βενετία, 1992, σ. 15-30 και 41-46 αντίστοιχα. Maria Cristina Bandera, «Pallucchini protagonista della Biennale», *Saggi e memorie di storia dell'arte*, τχ. 35 (2011), σ. 76-77. Rodolfo Pallucchini, *Significato e valore della "Biennale" nella vita artistica veneziana e italiana*, Φλωρεντία, Sansoni, 1962, σ. 172-173. Jean-François Rodriguez, «Soffici, Paresce, De Pisis e Tozzi, intermediari di cultura tra Parigi e Venezia, "la sala Picasso" alla Biennale (1926-1932)», *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, τ. 150 (1991-1992), σ. 222-229. Nancy Jachec, *Politics and painting at the Venice Biennale*, όπ. π., σ. 38-38. Silvio Tramontin, όπ. π., σ. 41-49.

⁷³ Pascale Budillon-Puma, «Carlo Ragghianti e la Biennale di Venezia (1948-1968)», *Critica d'arte*, τχ. 2/3 (1991), σ. 5-7. *Fondazione Ragghianti, Centro studi sull'arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti* (ιστότοπος: <http://www.fondazioneragghianti.it>). Emanuele Pellegrini, «Pollaiuolo e il berretto degli alpine: cronaca di cent'anni di solitudine», στο Emanuele Pellegrini (επιμ.), *Ragghianti e il pregiudizio sulle arti applicate: spunti per una riflessione in studi su Carlo Ludovico Ragghianti*, Πίζα, Felici Editore, 2011, σ. 13-15.

⁷⁴ *Commissione per le arti figurative della XXIV Biennale*, όπ. π., σ. 5-6.

⁷⁵ Giuseppe Maria Pilo, «Un grande maestro, nella disciplina e nella vita», στο Giuseppe Maria Pilo (επιμ.), *Una vita per l'arte veneta*, πρακτικά ημερίδας (Universita Ca' Foscari), Βενετία, Edizioni della Laguna, 1999, σ. 9-10. Giancarlo Galan, «Omaggio all'arte veneta. Introduzione», *Arte/Documento*, τχ. 13 (1999), σ. 21. Feliciano Benvenuti, «Pallucchini: il silenzio della creazione», *Arte/Documento*, τχ. 13 (1999), σ. 25-27.

αποκορύφωμα την εξαιρετικά επιτυχημένη, έκθεση-σταθμό για τη μελέτη της ιστορίας της βενετικής τέχνης, *Cinque secoli di pittura veneta* (1945), στο Μουσείο Correr. Η έκθεση αποτέλεσε πόλο έλξης σημαντικών μελετητών και κριτικών της τέχνης, εξαιτίας της ποιότητας των έργων που είχαν συγκεντρωθεί, σηματοδοτώντας παράλληλα τη δυναμική επιστροφή της Βενετίας στα πολιτιστικά δρώμενα.⁷⁶

Η εμπειρία του Pallucchini στη διοργάνωση εκθέσεων, το επιστημονικό του κύρος και η ευρύτερη δραστηριοποίησή του για την πολιτισμική προβολή της Βενετίας φαίνεται ότι υπερίσχυσαν της προβληματικής κατάρτισής του σχετικά με τη σύγχρονη τέχνη, για την επιλογή του ως επικεφαλής της τότε σημαντικότερης διεθνούς έκθεσης σύγχρονης τέχνης. Η ενασχόληση του Pallucchini με τη σύγχρονη τέχνη, μέχρι τη στιγμή της ανάληψης της Γενικής Γραμματείας της Μπιεννάλε, περιοριζόταν σε συνοπτικές παρεμβάσεις για το έργο Ιταλών ζωγράφων και κριτικές εκθέσεων. Οι παρεμβάσεις αυτές παρουσιάζουν μια πύκνωση την περίοδο 1948 με 1956, με κείμενα που αφορούν κυρίως καλλιτέχνες που εξέθεταν στην Μπιεννάλε.⁷⁷

Εκτός των ανωτέρω, στα μέλη της οργανωτικής επιτροπής περιλαμβάνονταν οι αναγνωρισμένοι Ιταλοί καλλιτέχνες Carlo Carrà, Felice Casorati, Marino Marini, Pio Semeghini και Giorgio Morandi, καθώς και οι σημαντικοί ιστορικοί της τέχνης Lionello Venturi και Roberto Longhi.⁷⁸ Παρά το ετερόκλητο ιδεολογικό υπόβαθρο των μελών της επιτροπής, αξιοσημείωτη παραμένει η πρόθεσή τους να συνεργαστούν για την εξασφάλιση του υψηλού επιπέδου της έκθεσης με «τη συμμετοχή των καλύτερων καλλιτεχνών». Κοινή ήταν επίσης η πρόθεσή τους, η πρώτη μεταπολεμική Μπιεννάλε να εγκαινιαστεί το 1948, αψηφώντας τις πρακτικές δυσκολίες του εγχειρήματος, δεδομένου ότι περαιτέρω καθυστέρηση «θα μπορούσε να υπονομεύσει τη ζωή του θεσμού».⁷⁹

⁷⁶ Pietro Zampetti, «A Venezia con Pallucchini per le grandi mostre d'arte antica», στο Giuseppe Maria Pilo (επιμ.), *όπ. π.*, σ. 109-115.

⁷⁷ Ο ίδιος ανέφερε χαρακτηριστικά: «Nonostante l'esperienza stimolante della Biennale che mi portava a contatto con i problemi del nostro tempo, la civiltà artistica veneta restava lo scopo primario della mia attività». Βλ. Maria Cristina Bandera, «Pallucchini segretario generale della Biennale e il suo carteggio con Longhi», στο Giuseppe Maria Pilo (επιμ.), *όπ. π.*, σ. 132-133. Για τις δημοσιεύσεις του Pallucchini σχετικά με τη σύγχρονη τέχνη βλ. Giuliana Tomasella (επιμ.), *Rodolfo Pallucchini, Scritti sull'arte contemporanea*, Βερόνα, Scripta edizioni, 2011, σ. 17-51, καθώς και αντιπροσωπευτικά άρθρα του Pallucchini στον ίδιο τόμο. Για την ενασχόλησή του με τη σύγχρονη τέχνη βλ. Giuseppina Del Canton, «Fra attiva partecipazione al "rinnovamento della cultura artistica italiana" e "collaudo della propria sensibilità": Pallucchini e l'arte contemporanea», στο Giuseppe Maria Pilo (επιμ.), *όπ. π.*, σ. 119-127.

⁷⁸ Ο Roberto Longhi (1890-1970), μελετητής της τέχνης της Αναγέννησης και του Μπαρόκ, έλαβε την έδρα Ιστορίας της Τέχνης του Πανεπιστημίου της Μπολόνια το 1934 και από το 1949 δίδαξε στο Πανεπιστήμιο της Φλωρεντίας, όπου ίδρυσε το περιοδικό *Paragone*, ενώ ήδη από το 1943 εξέδιδε το περιοδικό *Proporzioni*. Giovanni Previtali (επιμ.), *L'arte di scrivere sull'arte: Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, Ρώμη, Editori Riuniti, 1982, σ. 258-263.

⁷⁹ *La convocazione della commissione per le arti figurative della XXIV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, 12 και 13 Αυγούστου 1947, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 007, σ. 2 και *Commissione per le arti figurative della XXIV Biennale*, *όπ. π.*, σ. 2.

Κατά τη διαδικασία επαναλειτουργίας της, η Μπιεννάλε κλήθηκε αναπόφευκτα να αντιμετωπίσει το πρόσφατο παρελθόν της. Στο εσωτερικό του θεσμού προτιμήθηκε η συμφιλίωση, όπως άλλωστε είχε πράξει και το ίδιο το ιταλικό κράτος.⁸⁰ Για παράδειγμα, όταν τέθηκε το ζήτημα της πρόσκλησης του Maraini με την ιδιότητά του ως γλύπτη, ο Barbantini, ο Casorati και ο Pallucchini ήταν θετικοί, ο Morandi, ο Longhi και ο Carrà απέφυγαν να απαντήσουν, ενώ ο Venturi, ο Semeghini και ο Ragghianti ήταν αντίθετοι.⁸¹ Ο Ponti επέμεινε και με επιστολή του κάλεσε τους επιτρόπους να αλλάξουν την ψήφο τους, αφενός αναλογιζόμενοι την προσφορά του Maraini στην Μπιεννάλε, αφετέρου «ως μια πράξη συμφιλίωσης, που θα συμβάλλει στην ειρήνευση των ψυχών στο πεδίο της τέχνης».⁸² Η πλειονότητα των επιτρόπων πείστηκε, ο Longhi υποστήριζε ότι στη λίστα υπήρχαν άλλωστε και πιο πολιτικοποιημένα άτομα. Ο Venturi αντέδρασε και απείχε της ψηφοφορίας επισημαίνοντας ότι, για να υπάρξει ειρήνη, η επιτροπή είχε δεχτεί αρκετούς καλλιτέχνες - διαβόητους φασίστες, αποκλείοντας τον Maraini ακριβώς διότι υπήρξε από τους πλέον υπεύθυνους για τη φασιστική πολιτική στον τομέα των τεχνών.⁸³ Ας σημειωθεί εδώ, ότι ούτε η θετική απόκριση του Pallucchini να συνεργαστεί με τον Maraini αναλαμβάνοντας τη γραμματεία της Μπιεννάλε του 1944, που τελικώς δεν πραγματοποιήθηκε, τον εμπόδισε να αναδειχτεί σε πρώτο μεταπολεμικό γραμματέα της διοργάνωσης.⁸⁴

Η αποκατάσταση στο εσωτερικό της Μπιεννάλε ήταν ένα από τα ζητούμενα, ακόμη πιο σημαντικό όμως για ένα θεσμό αναπόσπαστα συνδεδεμένο με το παρόν και άμεσα εξαρτώμενο από τις νέες συνθήκες, που διαμορφώνονταν σε διεθνές επίπεδο, ήταν να αποδείξει ότι είχε υπερβεί την απομόνωση και τους περιορισμούς της φασιστικής περιόδου.

«Επρεπε να επανέλθουμε με αποφασιστικότητα στο εν λόγω πρόγραμμα, εάν επιθυμούσαμε να πραγματευτούμε το πρόβλημα της επανάληψης του παλαιού θεσμού, που εξέπεσε τα τελευταία χρόνια

⁸⁰ Αφού ο Μουσολίνι ανετράπη και η Ιταλία τάχθηκε επίσημα στο πλευρό των Συμμάχων, η ιταλική κυβέρνηση επέλεξε τη γενική αμνηστία και την εθνική συμφιλίωση. Ο προσδιορισμός κάποιου ως φασίστα και η συνακόλουθη δίωξή του, δεδομένου ότι η συμμετοχή στο Φασιστικό Κόμμα ήταν υποχρεωτική για τους δημοσίους υπαλλήλους και ότι οι μαχητικοί αντιφασίστες ήταν εξόριστοι, κατέληξε να αφορά περισσότερο την περίοδο 1943-1945 και τους συμμετέχοντες στη Δημοκρατία του Σαλό. Βλ. Tony Judt, *όπ. π.*, σ. 33-34, 47-48.

⁸¹ *Commissione per le arti figurative della XXIV Biennale*, *όπ. π.*, σ. 20. Για το ζήτημα βλ. και Jean-François Rodriguez, *Picasso alla Biennale di Venezia (1905-1948), Soffici, Paresce, De Pisis e Tozzzi intermediari di cultura tra la Francia e l'Italia*, Πάντοβα, Cleup, 1993, σ. 108-113.

⁸² «La pregherei pertanto di voler riesaminare la posizione del Maraini, e comunicarmi, con Sua cortese lettera, se non creda di modificare il Suo voto nei riguardi del Maraini stesso, per un atto di conciliazione, che valga a dare un contributo alla pacificazione degli animi nel campo dell'Arte». Giovanni Ponti προς Roberto Longhi, 7 Οκτωβρίου 1947, στο Maria Cristina Bandera, *Il carteggio Longhi-Pallucchini. Le prime Biennali del dopoguerra 1948-1956*, Μιλάνο, Charta, 1999, σ. 49-50.

⁸³ Roberto Longhi προς Giovanni Ponti, 10 Οκτωβρίου 1947, στο Maria Cristina Bandera, *Il carteggio Longhi-Pallucchini*, *όπ. π.*, σ. 51 και Lionello Venturi προς Giovanni Ponti, 13 Οκτωβρίου 1947, *Asac, Arti visive*, Segnatura: b. 007.

⁸⁴ Jan Andreas May, *La Biennale di Venezia: Kontinuität und Wandel in der venezianischen Ausstellungspolitik: 1895-1948*, Βερολίνο, Akademie Verlag, 2009, σ. 207-216. Giuliana Tomasella, *όπ. π.*, σ. 96, 123-128.

σε μια υπηρεσιακή γιορτή δικής μας και ξένης τέχνης, πολωμένης στον ακαδημαϊκό κονφορμισμό, που ήταν τότε στη μόδα».⁸⁵

Επί της ουσίας, ο Pallucchini πρότεινε η έκθεση να επιστρέψει στις αρχές του 1895, παρακαμπτώντας τα χρόνια του φασισμού, ώστε να συμβαδίζει με «το νέο κλίμα της ελευθερίας, σιληρή κατάκτηση του ευρωπαϊκού πνεύματος».⁸⁶ Η Μπιεννάλε του 1948 κλήθηκε κατ' αυτόν τον τρόπο να συμβάλει στην ευρύτερη προσπάθεια της Ιταλίας να εξομαλύνει τις σχέσεις της με τα ευρωπαϊκά κράτη και να εγκαινιάσει μια νέα περίοδο συνεργασίας και ανανέωσης των διπλωματικών σχέσεων.

«Η τέχνη προσκαλεί όλους τους ανθρώπους, πέρα από εθνικά σύνορα, πέρα από ιδεολογικά εμπόδια, σε μια γλώσσα που πρέπει να τους ενώσει σε μια ανθρωπιστική συμφωνία και σε μια παγκόσμια οικογένεια, ενάντια σε κάθε βαβελική διάσπαση και δυσαρμονία [...] ανάμεσα στους λαούς δεν υπάρχουν αγώνες και φιλονικίες παρά μόνο για τα πρωτεία του καλού και του ωραίου».⁸⁷

Τα πράγματα δεν ήταν ακριβώς, όπως τα περιέγραφε ο Ponti. Η Αίγυπτος, η Αυστρία, το Βέλγιο, η Βουλγαρία, η Τσεχοσλοβακία, η Δανία, η Γαλλία, η Μεγάλη Βρετανία, η Ολλανδία, η Πολωνία, η Ελβετία και η Ουγγαρία, στην πλειονότητά τους δηλαδή οι χώρες που είτε συμμετείχαν στο Σχέδιο Μάρσαλ είτε δεν διατηρούσαν και τις καλύτερες σχέσεις με τη Σοβιετική Ένωση, συμμερίστηκαν το όραμα των διοργανωτών και αποδέχτηκαν την πρόκληση. Η Γερμανία, παρότι δεν άνοιξε το περίπτερό της, έστειλε ανεπίσημα μια έκθεση Γερμανών καλλιτεχνών, ανάλογα και η Παλαιστίνη. Όμως, η Σοβιετική Ένωση αρνήθηκε να συμμετάσχει ως επακόλουθο των πολιτικών εξελίξεων του Απριλίου του 1948. Η αντίδρασή της άνοιξε το δρόμο για την ανακοίνωση της συμμετοχής των ΗΠΑ, επιβεβαιώνοντας παράλληλα τις σημαντικές πολιτικές προεκτάσεις της διεθνούς συνάντησης.

⁸⁵ «Bisognava ritornare con decisione a tale programma, se si voleva affrontare il problema della ripresa della vecchia istituzione, scaduta negli ultimi tempi ad una festa ufficiale dell'arte nostrana e straniera, polarizzata sul conformismo accademico allora in voga». Rodolfo Pallucchini, «Εισαγωγή», στο *XXIV Biennale di Venezia*, κατάλογος έκθεσης, πρόλογος: Giovanni Ponti, Βενετία, Edizioni Serenissima, 1948, σ. xii.

⁸⁶ «il nuovo clima di libertà, dura conquista dello spirito europeo». Rodolfo Pallucchini, «Εισαγωγή», στο *XXIV Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. xii.

⁸⁷ «L'arte invita tutti gli uomini, oltre le frontiere nazionali, oltre le barriere ideologiche, ad un linguaggio che dovrebbe unirli in una umanistica intesa e universale famiglia contro ogni babelica disunione e disarmonia [...] fra i popoli non siano gare e contese se non per il primato del bello e del bene». Giovanni Ponti, «Πρόλογος», στο *XXIV Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. x-xi.



Η αφίσα της Μπιεννάλε, 1948
Archivio storico delle arti contemporanee (ιστότοπος: <http://asac.labiennale.org/it/>)

Η Μπιεννάλε του 1948

Η αρετηρία των ιστορικών εκθέσεων: η έκθεση του γαλλικού ιμπρεσιονισμού

«Πρέπει να αναγνωρίσουμε ότι η Μπιεννάλε παρήκμασε με αυτήν την παρένθεση της αδράνειας και πρέπει να κάνουμε τα πάντα για να την αποκαταστήσουμε στην παγκόσμια κοινή γνώμη»,⁸⁸ ανέφερε ο Ragghianti υποστηρίζοντας την πρότασή του, να διοργανωθεί «ως πρώτη Μπιεννάλε ένα είδος ιστορικής επισκόπησης της σύγχρονης τέχνης στις διάφορες χώρες της Ευρώπης» ή ένας αριθμός «ανθολογικών εκθέσεων, που θα κλιμακώνονταν σε τρεις Μπιεννάλε».⁸⁹ Η πρόταση, έτσι διατυπωμένη, δεν φαινόταν ιδιαίτερα εφικτή. Όμως, η επεξεργασία της οδήγησε τον Longhi, που εκείνη την περίοδο έγραφε την εισαγωγή της μετάφρασης του βιβλίου του John Rewald για την ιστορία του ιμπρεσιονισμού,⁹⁰ να προτείνει μια έκθεση Γάλλων ιμπρεσιονιστών, για την υλοποίηση της οποίας συμφώνησαν άπαντες.⁹¹

Αυτή ήταν η πρώτη από μια σειρά ιστορικών εκθέσεων με στόχο να αποκαταστήσουν τη διεθνή λειτουργία του θεσμού, να επανορθώσουν για την έλλειψη πληροφόρησης σχετικά με τις εξελίξεις στην τέχνη εξαιτίας του πολέμου και κυρίως για την εθνικιστική πολιτική της περιόδου του φασισμού, που είχε απομονώσει την Ιταλία από τα συμμαχικά κράτη. Ιδωμένη στο σύνολό της, αυτή η προσπάθεια αντιστοιχεί σε μια εκ νέου ανάγνωση της ιστορίας της νεωτερικής τέχνης, καθώς και τεκμηρίωσης του ιστορικού παρελθόντος της σύγχρονης τέχνης, μέσα από μια πιο ανοιχτή οπτική, που θα συμβάδιζε με τη μεταπολεμική εικόνα της Ιταλίας ως ένα κράτος φιλελεύθερο, δημοκρατικό και με διάθεση διεθνούς συνεργασίας.

Η πρόθεση των επιτρόπων ήταν η έκθεση του ιμπρεσιονισμού να είναι «[...] μια εκδήλωση πολύ μεγαλύτερης σημασίας από όλες τις εκθέσεις νεωτερικής τέχνης, που

⁸⁸ «Bisogna riconoscere che la Biennale è scaduta con questa parentesi di inattività, e che si deve fare tutto per risollevarla nell'opinione mondiale». *Commissione per le arti figurative della XXIV Biennale*, όπ. π., σ. 8.

⁸⁹ «Ragghianti aveva proposto all' on. Ponti di fare, come prima Biennale, una specie di rassegna storica dell'arte contemporanea nei vari paesi d' Europa, altra proposta era quella di fare un certo numero di Mostre antologiche, da scaglionare in tre Biennali». *La Convocazione della Commissione per le Arti Figurative della XXIV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, όπ. π., σ. 3-4.

⁹⁰ Πρόκειται για το John Rewald, *The history of Impressionism*, Νέα Υόρκη, Simon and Schuster, 1946 και για την ιταλική μετάφραση: John Rewald, *Storia dell'impressionismo*, εισαγωγή: Roberto Longhi, μετάφραση: A. Bischetto, Φλωρεντία, Sansoni, 1949.

⁹¹ Ότι η έκθεση ήταν πρόταση του Longhi δεν αναφέρεται στα πρακτικά, αλλά παραδίδεται από τον Pallucchini. Rodolfo Pallucchini, «Εισαγωγή», στο *XXIV Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. xiv-xv. Βλ. σχετικά και Maria Cristina Bandera, *Il carteggio Longhi-Pallucchini*, όπ. π., σ. 15.

διοργανώθηκαν στην Ευρώπη μετά τον πόλεμο»⁹² και ταυτόχρονα, το μεγάλο γεγονός της Μπιεννάλε του 1948, εξαιτίας της απήχησης του οποίου πλήθος κόσμου θα συνέρρεε στην έκθεση. Ο Venturi αμφέβαλε για την επιτυχία του εγχειρήματος αναφερόμενος στο υψηλό κόστος της διοργάνωσης, κυρίως εξαιτίας των ασφάλιστρων των έργων, και στις δυσκολίες που θα αντιμετώπιζαν, απευθυνόμενοι σε ιδιώτες συλλέκτες αλλά και κρατικά μουσεία.⁹³ Όμως, η επιτροπή ήταν αποφασισμένη. Μέσω της κυβέρνησης θα προτεινόταν στα ενδιαφερόμενα μέρη ανταλλαγή ιμπρεσιονιστικών έργων με έργα τέχνης του ιταλικού κράτους. Παράλληλα, η οικονομική στήριξη της κυβέρνησης στο σύνολο του θεσμού τέθηκε με τον πιο ξεκάθαρο τρόπο, όταν ο Αναπληρωτής Γραμματέας του Υπουργείου Οικονομικών παραστάθηκε στη δεύτερη συνεδρίαση των επιτρόπων αναγνωρίζοντας τη σημασία της διοργάνωσης και υποσχόμενος να εξασφαλίσει τα απαραίτητα μέσα για την πλήρη επίτευξη του σκοπού της.⁹⁴

Η αρχική πρόταση για το περιεχόμενο της έκθεσης περιελάμβανε τους Manet, Monet, Renoir, Degas, Cézanne, Sisley, Pissarro και Toulouse-Lautrec, η επιλογή των οποίων ικανοποίησε όλα τα μέλη της επιτροπής. Για την προσθήκη όμως των van Gogh, Gauguin και Seurat δεν υπήρξε ομοφωνία.⁹⁵ Με επιστολές τους, ο Longhi και ο Venturi γνωστοποίησαν την ίδια ημέρα στον Pallucchini τις απόψεις τους σχετικά με το περιεχόμενο της έκθεσης. Ο Venturi ανέφερε:

«Η οριστική συμπερίληψη του Seurat, του van Gogh και του Gauguin μου φαίνεται πολύ πιο κατάλληλη, καθώς οι πραγματικοί ιμπρεσιονιστές (εκτός του Renoir και του Cézanne) δεν ενδιαφέρουν τους σύγχρονους καλλιτέχνες [...] Εάν ο van Gogh δεν αρέσει στον Longhi και στον Raghianti, αλλά αρέσει σε πάρα πολλούς καλλιτέχνες ανάμεσα στους πιο υποσχόμενους, παρακαλείσθε να λάβετε υπ' όψιν ότι η έκθεση γίνεται για τους καλλιτέχνες και όχι για τον Longhi και τον Raghianti».⁹⁶

Η άποψη του Venturi σχετίζεται με το γεγονός ότι θεωρούσε τον ιμπρεσιονισμό ως το πρώτο βήμα σε μια πορεία προς την αφηρημένη τέχνη, που οι καλλιτέχνες αυτοί θα ολοκλήρωναν.⁹⁷ Αντίθετα, ο Longhi σημείωνε:

⁹² «[...] une manifestation d'importance bien supérieure à toutes les expositions d'art moderne, qui ont été organisées en Europe après la guerre». Rodolfo Pallucchini προς Oskar Reinhart, 27 Νοεμβρίου 1947, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 003.

⁹³ Βλ. ενδεικτικά το κόστος των ασφάλιστρων ορισμένων ιμπρεσιονιστικών έργων: Asac, Arti Visive, Segnatura: b. 001 (Παράρτημα-1). Καθότι απών από την πρώτη συνεδρίαση εξέφρασε τις επιφυλάξεις του σε μια επιστολή του προς τον Pallucchini: Lionello Venturi προς Rodolfo Pallucchini, 25 Αυγούστου 1947, Asac, Arti visive, Segnatura, b. 001.

⁹⁴ *Commissione per le arti figurative della XXIV Biennale*, όπ. π., σ. 7-8, 19.

⁹⁵ *Commissione per le arti figurative della XXIV Biennale*, όπ. π., σ. 9-10.

⁹⁶ Lionello Venturi προς Rodolfo Pallucchini, 2 Οκτωβρίου 1947, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 001. (Παράρτημα-2). Η επιστολή δημοσιεύεται και στο Maria Cristina Bandera, *Il carteggio Longhi-Pallucchini*, όπ. π., σ. 290.

⁹⁷ Ο Venturi υπήρξε ο πιο σημαντικός Ιταλός μελετητής του ιμπρεσιονισμού. Η ενασχόλησή του με τον ιμπρεσιονισμό συνιστούσε μια αντίδραση στην πολιτισμική τακτική της φασιστικής Ιταλίας, όπως

«[...] φοβάμαι πως η συμπερίληψή τους ζημιώνει, περιορίζοντας πολύ αριθμητικά, την έκθεση του αληθινού «ιμπρεσιονισμού». Θα με ρωτήσουν γιατί τότε δέχομαι τον Seurat, και θα απαντήσω ότι τον δέχομαι για έναν ανάλογο λόγο με εκείνον που με κάνει να δέχομαι τον Cézanne· και οι δύο συστηματοποίησαν μια τεχνική, που είναι όμως αυτή του ιμπρεσιονισμού. Ενώ η περίπτωση του van Gogh και του Gauguin είναι μια περίπτωση πλήρους και βαθιάς παρέκκλισης από αυτά τα ιδεώδη. Αλλά ας το αφήσουμε ... θα υπάρξει ακόμη πολύς χρόνος για να διαφωνήσω με ορισμένους εγκέφαλους της γνώσης μας».⁹⁸

Ο Longhi συμπλήρωνε ότι οι van Gogh και Gauguin έπρεπε να αποτελέσουν το θέμα μιας διαφορετικής έκθεσης με τίτλο *Dal decadentismo al cubismo*, διαφορετικά η «τελευταία γενιά των καλλιτεχνών, ήδη αρκετά άσχημα προσανατολισμένη», θα είχε «μια λανθασμένη ή φτωχή ιδέα του ιμπρεσιονισμού».⁹⁹ Λαμβάνοντας υπόψιν το εύρος της φήμης των δυο ζωγράφων και το γεγονός ότι οι ιστοριογράφοι την ίδια περίοδο ομόφωνα τους κατέτασσαν στους πρωτοπόρους της νεωτερικής τέχνης, η στάση του Longhi δεν μπορεί παρά να προκαλεί απορία. Με τους περιορισμούς που έθετε, διαφοροποιούνταν επίσης από τη δεσπόζουσα αντίληψη, που ήθελε τους καλλιτέχνες αυτούς μέρος μιας εξελικτικής πορείας με προσανατολισμό την αφηρημένη τέχνη, για την έντονη παρουσία της οποίας στην Μπιεννάλε έδειχνε, άλλωστε, να δυσφορεί:

«[...] πολύ περισσότερο μου φαίνεται απαραίτητο να αγωνιστούμε για την έκθεση του ιμπρεσιονισμού, διότι διαφορετικά ανάμεσα σε αφηρημένους του χθες και αφηρημένους του σήμερα η Μπιεννάλε θα καταλήξει να υπογραμμίζει πολύ αυτήν την τάση».¹⁰⁰

Η διαφωνία των δύο επιτρόπων εντάσσεται σε μια ευρύτερη συζήτηση σχετικά με την αφηρημένη και τη ρεαλιστική τέχνη την ίδια περίοδο στην Ιταλία. «Ακόμη και σε εμάς, όπως σε σχεδόν όλες τις χώρες της Ευρώπης, η αντίθεση ανάμεσα σε αναπαραστατική και

εμφραζόταν από τον Ugo Ojetti και τη Margherita Sarfatti, που έδιναν προτεραιότητα στην εθνική παράδοση και το νεοκλασικισμό. Εξόριστος στη Γαλλία εξέδωσε την πρώτη μονογραφία για τον Cézanne (*Cézanne: son art, son oeuvre*, Παρίσι, Rosenberg, 1936), όπως και τη μελέτη του στα αρχεία του ιμπρεσιονισμού (*Les archives de l'impressionisme*, Παρίσι, Durand-Ruel, 1939). Laura Iamurri, «Lionello Venturi e la storia dell'impressionismo, 1932-1939», *Studiolo*, τχ. 5 (2007), σ. 78-84. Lionello Venturi, «Εισαγωγή», στο Rodolfo Pallucchini, *Gli impressionisti alla xxiv Biennale di Venezia*, 11^η έκδοση, Βενετία, Edizioni Daria Guarnati, 1948, σ. 5. Το ενδιαφέρον για τον ιμπρεσιονισμό καλλιέργησε στην Ιταλία και ο Giuseppe Fiocco, ο οποίος ελάμβανε το καλλιτεχνικό φαινόμενο ως απότοκο της βενετσιάνικης ζωγραφικής. Giuliana Tomasella (επιμ.), *Rodolfo Pallucchini, Scritti sull'arte contemporanea*, όπ. π., σ. 17.

⁹⁸ «[...] temo che la loro inclusione danneggi, limitandola troppo numericamente, la mostra del vero "impressionismo". Lei mi chiederà perché allora ammetto Seurat, e risponderò che lo ammetto per un'analoga ragione a quella che mi fa ammettere Cézanne; entrambi sono sistematori di una tecnica che è pur quella degli impressionisti. Mentre il caso di Van Gogh e di Gauguin è un caso di sviamento completo e profondo da quegli ideali. Ma lasciamo stare...ci sarà anche troppo tempo per litigare con certi crani di nostra conoscenza». Roberto Longhi προς Rodolfo Pallucchini, 2 Οκτωβρίου 1947, στο Maria Cristina Bandera, *Il carteggio Longhi-Pallucchini*, όπ. π., σ. 47.

⁹⁹ «Bisognerebbe in ogni modo evitare che la ultima generazione di artisti, già abbastanza male orientata, avesse a Venezia un' idea falsa o povera dell' impressionismo». Roberto Longhi προς Rodolfo Pallucchini, 2 Νοεμβρίου 1947, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 001.

¹⁰⁰ «[...] tanto più mi par necessario battersi per la mostra degli impressionisti, ché, altrimenti, tra astrattisti di ieri e astrattisti di oggi la Biennale finirà per marcare troppo su quella tendenza». Roberto Longhi προς Rodolfo Pallucchini, 16 Νοεμβρίου 1947, στο Maria Cristina Bandera, *Il carteggio Longhi-Pallucchini*, όπ. π., σ. 55.

αφηρημένη τέχνη γίνεται όλο και πιο ζωντανή ή μάλλον δραματική», ανέφερε ο Pallucchini.¹⁰¹

Η προτίμηση στο ρεαλισμό ή την αφαίρεση δεν αντανάκλασε μόνο μια αισθητική προτίμηση. Ως επακόλουθο της σύστασης της Κομμουνφόρμ, η Σοβιετική Ένωση προώθησε στα κομμουνιστικά κόμματα διεθνώς ένα σύνολο πολιτισμικών πρακτικών, που στην περίπτωση της Ιταλίας δημοσιοποιήθηκαν στις εξής περιστάσεις: το Φεβρουάριο του 1948 το PCI ίδρυσε τη *Συμμαχία του Πολιτισμού* (*Alleanza della Cultura*), το Μάρτιο του ίδιου έτους κατέθεσε ψήφισμα *Για τη σωτηρία της Ιταλικής κουλτούρας* (*Per la salvezza della cultura italiana*), παράλληλα με τη δημοσίευση στη *Rassegna della Stampa Sovietica* της αρνητικής αξιολόγησης για την αφαίρεση του επικεφαλής πολιτισμικών σχέσεων της Σοβιετικής Ένωσης με τις ξένες χώρες, Vladimir Kemenov. Επίσης, τον Αύγουστο του ίδιου έτους διοργανώθηκε το Συνέδριο του Wroclaw. Από αυτές τις δράσεις προέκυψαν οι κατευθυντήριες γραμμές του κόμματος σχετικά με τη δραστηριοποίηση των διανοομένων, την καθοδήγηση των καλλιτεχνών προς το ρεαλισμό και τη μάχη απέναντι στη δυτική, κοσμοπολίτικη, φορμαλιστική και ιμπεριαλιστική παρακμή στην τέχνη.¹⁰²

Τελικώς, ο Pallucchini κοινοποίησε στον Longhi ότι ο Gauguin και ο van Gogh θα συμπεριλαμβάνονταν, διαφορετικά η έκθεση θα περιελάμβανε πολύ λίγα κομμάτια.¹⁰³ Η απόφαση αυτή, που αποδόθηκε σε μια πρακτική ανάγκη, ενδεχομένως σχετιζόταν με το γεγονός ότι η έμφαση στην αφαίρεση ικανοποιούσε τη Διοικητική Επιτροπή της Μπιεννάλε, επικεφαλής της οποίας ήταν πλέον οι Χριστιανοδημοκράτες.¹⁰⁴

Το πιο απαιτητικό και χρονοβόρο κομμάτι της διοργάνωσης ήταν οι διαδικασίες που απαιτούνταν για την ανεύρεση των έργων, τις επαφές με τους κατόχους τους και εντέλει τη συμφωνία για τα δάνεια. Το περιεχόμενο, το μέγεθος και η σημασία της έκθεσης απαιτούσαν από τους επιτρόπους να απευθυνθούν σε ιδιώτες συλλέκτες, εμπόρους και διευθυντές μουσείων σε ολόκληρη την Ευρώπη και την Αμερική. Ως πρώτο βήμα αποφασίστηκε η σύσταση μιας διεθνούς επιτροπής, τα μέλη της οποίας θα λειτουργούσαν ως οι κατά τόπους ενδιάμεσοι, που θα αναλάμβαναν να δώσουν πληροφορίες και να ζητήσουν

¹⁰¹ «Anche da noi, come in quasi tutti I paesi d' Europa, il contrasto fra arte figurativa e arte astratta si fa sempre più vivo, anzi drammatico». Rodolfo Pallucchini, «Εισαγωγή», στο *XXIV Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. xiv.

¹⁰² Nicoletta Misler, όπ. π., σ. 47-55. Nancy Jachec, «Anticommunism at home, europeanism abroad: Italian cultural policy at the Venice Biennale, 1948-1958», *Contemporary European History*, τ. 14, τχ. 2 (2005), σ. 203. Marcia E. Vetrocq, όπ. π., σ. 454-455.

¹⁰³ Rodolfo Pallucchini προς Roberto Longhi, 21 Οκτωβρίου 1947, στο Maria Cristina Bandera, *Il carteggio Longhi-Pallucchini*, όπ. π., σ. 51.

¹⁰⁴ Παρά το γεγονός ότι η Ιταλία τελούσε πλέον υπό ένα διαφορετικό καθεστώς, η Μπιεννάλε συνέχιζε να καθορίζει τη λειτουργία της με βάση το καταστατικό που είχε καταρτιστεί στις 21 Ιουλίου του 1938 και προέβλεπε ότι η διοικητική διαχείριση της εκάστοτε Μπιεννάλε εναπόκειτο στην εκάστοτε κυβέρνηση. Marylène Malbert, *Les relations artistiques internationales*, όπ. π., σ. 25-26.

έργα για λογαριασμό της Μπιεννάλε, πραγματοποιώντας ουσιαστικά τις προπαρασκευαστικές εργασίες και επαφές. Το ρόλο αυτό ανέλαβαν κυρίως επιμελητές ή διευθυντές μουσείων, οι οποίοι σε πολλές περιπτώσεις είχαν επιλεγεί, ακριβώς, επειδή τα μουσεία τους κατείχαν σημαντικά έργα, καθώς και γνωστοί καθηγητές ιστορίας της τέχνης, όπως για παράδειγμα ο Huyghe, ο Bazin και ο Cassou για τη Γαλλία, ο John Rewald και ο Hans Tietze για την Αμερική, ο John Rothenstein και ο Kenneth Clark για τη Μεγάλη Βρετανία, ο Hans Hahnloser για την Ελβετία, ο Venturi, ο Giuseppe Fiocco και ο Longhi για την Ιταλία.¹⁰⁵

Σε πολλές περιπτώσεις τα μέλη της επιτροπής καλούνταν να καθησυχάσουν τους συλλέκτες ότι τα έργα τους θα είναι ασφαλή και να πείσουν τους εμπόρους τέχνης για το όφελος που θα τους απέφερε η έκθεση των έργων τους στην Μπιεννάλε. Η πιο μεγάλη προσπάθεια καταβλήθηκε σε σχέση με τα μουσεία, δεδομένου ότι εκεί βρίσκονταν συγκεντρωμένες οι πληρέστερες συλλογές ιμπρεσιονιστικών έργων.

Η αρχική σκέψη των διοργανωτών ήταν η έκθεση να αποτελέσει μέρος της γαλλικής συμμετοχής, καθώς όμως η απάντηση της γαλλικής πλευράς καθυστέρησε, όπως και η σχετική επιβεβαίωση για δάνεια σημαντικών έργων, η Μπιεννάλε αναζήτησε εναλλακτικές πηγές δανεισμού.¹⁰⁶ Χαρακτηριστική των διαπραγματεύσεων της Μπιεννάλε είναι η προσπάθεια που καταβλήθηκε για το δανεισμό έργων από το Κρατικό Μουσείο Νέας Δυτικής Τέχνης στη Μόσχα. Το μουσείο διέθετε μια μεγάλη και αξιόλογη συλλογή ιμπρεσιονιστικών και μετά-ιμπρεσιονιστικών έργων, που είχαν συγκεντρωθεί από τους συλλέκτες Sergei Shchukin και Ivan Morozov.

Οι επιτροπείς είχαν συνείδηση της δυσκολίας του δανεισμού από τη Ρωσία, όμως η σημασία της ρωσικής συμμετοχής σε πρακτικό και διπλωματικό επίπεδο ήταν τεράστια.

«Σε σχέση με τους Ρώσους θα είναι δύσκολο να δεχτούν τις επιθυμίες μας. Απεναντίας, θα συνέφερε να δεχτούμε τις δικές τους, με το σκοπό ότι θα διευκολύνει την απόκτηση του δανείου των γαλλικών έργων που ανήκουν στο Μουσείο της Μόσχας»,¹⁰⁷

σημείωνε ο Pallucchini.

«Εάν η Ρωσία δανείσει [...] δεν υπάρχει ανάγκη να ζητήσουμε κανένα από τους Cézanne, εκτός από εκείνους του Loeser,¹⁰⁸ εάν η Ρωσία δεν δανείσει, πρέπει να ζητήσουμε από το Παρίσι, τη Βασιλεία, την Ελβετία, τη Νέα Υόρκη»,¹⁰⁹

¹⁰⁵ *XXIV Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. 204. *Commissione per le arti figurative della XXIV Biennale*, όπ. π., σ. 6-7, 9. Τα καθήκοντα περιγράφει ο Pallucchini στον υποψήφιο συνεργάτη, Jean Louis Vaudoier. Rodolfo Pallucchini προς Jean Louis Vaudoier, 23 Νοεμβρίου 1947, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 001.

¹⁰⁶ Marylène Malbert, *Les relations artistiques internationales*, όπ. π., σ. 57-59.

¹⁰⁷ *Commissione per le arti figurative della XXIV Biennale*, όπ. π., σ. 11.

¹⁰⁸ Ο Charles Alexander Loeser (1864-1928) ήταν Αμερικανός συλλέκτης και ιστορικός της τέχνης, από τους πρώτους που εκτίμησαν την τέχνη του Cézanne. John Rewald, *Cézanne and America: dealers, collectors, artists and critics, 1891-1921*, Πρίνστον, Princeton University Press, 1989, σ. 20, 29.

ανέφερε ο Venturi, και ο γιός του, Franco, μορφωτικός ακόλουθος της Ιταλίας στην Πρεσβεία της Μόσχας, συμπλήρωνε:

«το Κρατικό Μουσείο Δυτικής Τέχνης της Μόσχας είναι κλειστό εδώ και μερικά χρόνια. Το κτίριο ήταν κατεστραμμένο από τον πόλεμο και βρίσκεται ακόμη υπό αναστήλωση. Ένα μέρος των έργων [...] μεταφέρθηκε στο Ερμιτάζ του Λένιγκραντ, όπου μπόρεσα πρόσφατα να τα δω. Ιδιαίτερος όμορφη είναι η συλλογή των Gauguin, και υπάρχουν υπέροχοι Renoir και Cézanne. Αλλά αυτοί δεν αντιπροσωπεύουν στο σύνολό τους παρά ένα μικρό ποσοστό των έργων του Μουσείου της Μόσχας».¹¹⁰

Το Κρατικό Μουσείο Νέας Δυτικής Τέχνης ήταν το μοναδικό μέρος, όπου μπορούσε κανείς να δει ευρωπαϊκή ζωγραφική, και εύλογα θα μπορούσε να υποθεθεί ότι δεν παρέμενε κλειστό μόνο εξαιτίας της αναστήλωσης, αλλά υπήρξε θύμα της ολοκληρωτικής πολιτισμικής πολιτικής του Andrei Zhdanov. Ο στόχος των διαταγμάτων για τον πολιτισμό, που είχε επεξεργαστεί ο Zhdanov σε συνεργασία με τον Στάλιν την περίοδο 1946 με 1948 και είχαν επικυρωθεί από την Κεντρική Επιτροπή του Κόμματος, ήταν η προστασία της σοβιετικής τέχνης από το φορμαλισμό και τον κοσμοπολιτισμό της δυτικής νεωτερικής τέχνης και η προώθηση του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, μιας τέχνης με ιδεολογικό περιεχόμενο, που θα αντικατόπτριζε τη σοβιετική πραγματικότητα και θα απευθυνόταν στο λαό με σκοπό την καλλιέργεια της κομματικής συνείδησης.¹¹¹

Υπό αυτές τις συνθήκες, η οργανωτική επιτροπή ξεκίνησε μια μεγάλη διπλωματική προσπάθεια, που περιελάμβανε την κινητοποίηση πολιτικών μηχανισμών ευρέος φάσματος, καθώς παράλληλα διακυβευόταν η ίδια η συμμετοχή της Ρωσίας στην Μπιεννάλε, που καθοριζόταν σε μεγάλο βαθμό από τις πολιτικές εξελίξεις της περιόδου.

Ο Pallucchini εκμεταλλευόμενος τους δεσμούς του ιταλικού κομμουνιστικού κόμματος με τη Σοβιετική Ένωση και κυρίως του Γενικού Γραμματέα Palmiro Togliatti με το Κρεμλίνο, επεδίωξε τη μεσολάβησή του απευθυνόμενος τόσο στον κομμουνιστή

¹⁰⁹ «Se la Russia presta, come dicevo nella mia lettera precedente, non c'è bisogno di domandare a nessuno dei Cézanne al di fuori dei Loeser. Se la Russia non presta, bisognerà domandare a Parigi, a Basilea, a Zurigo, a New York». Lionello Venturi προς Romolo Barzoni, 22 Οκτωβρίου 1947, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 001.

¹¹⁰ Franco Venturi προς Rodolfo Pallucchini, 10 Δεκεμβρίου 1947, Asac, Arti Visive, Segnatura: b. 001. (Παράρτημα-3)

¹¹¹ Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός ανακηρύχθηκε ως η μοναδική αποδεκτή καλλιτεχνική μέθοδος, το 1934, στο πρώτο συνέδριο της Ενώσεως των Συγγραφέων. Συγκεκριμένα, απαιτήθηκε από τους καλλιτέχνες να αποτυπώνουν τη σοβιετική κοινωνία βασιζόμενοι στην παράδοση των παλαιών δασκάλων και των Ρώσων ρεαλιστών του 19^{ου} αιώνα και να απορρίπτουν την παρηκμασμένη, φορμαλιστική ή δυτική τέχνη. Matthew Cullerne Bown, «Aleksandr Gerasimov», στο Matthew Cullerne Bown/Brandon Taylor (επιμ.), *Art of the Soviets, painting, sculpture and architecture in a one-party state, 1917-1992*, Μάντσεστερ, Manchester University Press, 1993, σ. 130. Antoine Baudin, «“Why is Soviet painting hidden from us?” Zhdanov Art and its international relations and fallout, 1947-53», στο Thomas Lahusen/Evgeny Dobrenko (επιμ.), *Socialist realism without shores*, Ντιτχάμ, Duke University Press, 1997, σ. 227-229.

δήμαρχο της Βενετίας Giobatta Gianquinto, όσο και στο διευθυντή του κόμματος και τεχνοκριτικό Antonello Trombadore¹¹².

«Αγαπητέ Antonello,
εργάζομαι για την επανεκκίνηση της παλαιάς μηχανής της Μπιεννάλε και δεν γνωρίζω να σου πω πόσες δυσκολίες, πόση δυσπιστία, πόσα εμπόδια συναντούμε κάθε μέρα στο δρόμο μας. Εν τω μεταξύ, θυμάμαι την υπόσχεσή σου να βοηθήσεις σε σχέση με το δάνειο των Ιμπρεσιονιστών του Μουσείου Μοντέρνας Δυτικής Τέχνης της Μόσχας [...] Κάνουμε αυτές τις ημέρες όλες τις διπλωματικές ενέργειες για να επιδιώξουμε να λάβουμε το δάνειο. Προφανώς, η επίσημη διπλωματία πρέπει να βοηθήσει με ενέργειες πολιτικού και εμπιστευτικού χαρακτήρα. Τώρα θα μπορούσες να είσαι πολύ χρήσιμος παρακαλώντας τον Togliatti να κάνει ορισμένα «διπλωματικά διαβήματα» προς φίλους στη Μόσχα. Επίσης, ο δήμαρχός μας Gianquinto θα γράψει στον Togliatti σχετικά. Δεν γνωρίζω ακριβώς τι διαθέτει το Μουσείο της Μόσχας: προς το παρόν μας ενδιαφέρει να εξασφαλίσουμε σε γενικές γραμμές το δάνειο, έπειτα άπαξ γίνει αποδεκτό θα επιδιώξουμε να καθορίσουμε το όριο των έργων. Σε ευχαριστώ πολύ για όσα θέλεις και μπορείς να κάνεις, σου στέλνω τους πιο εγκάρδιους χαιρετισμούς μου».¹¹³

Η απαντητική επιστολή του Trombadore δεν βρέθηκε, θα μπορούσε όμως να εικάσει κανείς ότι ο Togliatti ανταποκρίθηκε θετικά, δεδομένου ότι δεν αρνήθηκε τη μεσολάβησή του στο δήμαρχο της Βενετίας:

«Αγαπητέ Gianquinto,
ο σύντροφος Togliatti μου ζήτησε να σε ενημερώσω ότι έκανε ιδιαίτερη αναφορά στον Πρόεδρο του Συνδέσμου Πολιτιστικών Σχέσεων με την ΕΣΣΔ για το αίτημά σου να λάβεις μια ομάδα από πίνακες ιμπρεσιονιστών ζωγράφων, που βρίσκονται στο Μουσείο Δυτικής Τέχνης της Μόσχας, για τη μελλοντική Μπιεννάλε της Βενετίας. Σε περίπτωση που δεν τα καταφέρει, ο Togliatti σε διαβεβαιώνει ότι θα παρέμβει ο ίδιος με άλλο τρόπο. Με πολλούς εγκάρδιους και αδελφικούς χαιρετισμούς. Ο γραμματέας της Γραμματείας του P. C. I. F. to Massimo Caprara»¹¹⁴

Τα αποτελέσματα δεν πρέπει να ήταν τα αναμενόμενα, με αποτέλεσμα ο δήμαρχος να επιμένει στην προσωπική παρέμβαση του Togliatti.

«[...] Δεδομένου ότι υπάρχει η εντύπωση ότι το ζήτημα δεν προχωρά, όπως θα επιθυμούσαμε, θα παρακαλούσα να παρέμβετε άμεσα στη Μόσχα, κάνοντάς τους να αντιληφθούν την ευκαιρία, πολιτική

¹¹² Ο Antonello Trombadore ήταν οικεικής καταγωγής και γιός ζωγράφου, από τους πιο επιφανείς τεχνοκριτικούς του ιταλικού κομμουνιστικού κόμματος, που συνέβαλε με άρθρα του κυρίως στον κομμουνιστικό τύπο. Από το 1948, όταν ακολουθήθηκαν πιο πιστά οι οδηγίες της Σοβιετικής Ένωσης σχετικά με το σοσιαλιστικό ρεαλισμό, ο Trombadore ήταν ο βασικός εκφραστής τους αντιμετωπίζοντας την ακολουθία ιμπρεσιονισμός, Cézanne, φωβισμός, κυβισμός, εξπρεσιονισμός, αφηρημένη τέχνη ως δημιουργήματα των κοσμοπολιτών εμπόρων έργων νεωτερικής τέχνης. Pascale Budillon Puma, *La critique d'art italienne devant les apports étrangers a la Biennale de Venise (1948-1968)*, διδακτορική διατριβή (Université de Paris-XII), Παρίσι, 1989, σ. 57-58. Nicoletta Misler, *οπ. π.*, σ. 25.

¹¹³ Rodolfo Pallucchini προς Antonello Trombadore, 23 Οκτωβρίου 1947, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 001. (Παράρτημα-4)

¹¹⁴ Massimo Caprara προς Giobatta Gianquinto, 20 Νοεμβρίου 1947, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 001. (Παράρτημα-5)

επίσης, αυτής της χειρονομίας [...] Φυσικά, η Μπιεννάλε θα επιθυμούσε πολύ μαζί με το δάνειο των ιμπρεσιονιστών, η ρωσική κυβέρνηση να στείλει μια καλή επιλογή από σύγχρονους καλλιτέχνες». ¹¹⁵

Ο Pallucchini επικοινωνήσε επίσης με τον πρόεδρο της Σοβιετικής Ένωσης στη Ρώμη και του ζήτησε να μεταφέρει στην κυβέρνηση το «ζωηρό ενδιαφέρον» της Μπιεννάλε για τη συμμετοχή της Ρωσίας και το δάνειο των ιμπρεσιονιστικών έργων, επισημαίνοντας παράλληλα τη σημασία της έκθεσης αφενός ως πολιτισμικού γεγονότος, αφετέρου ως «μια επιβεβαίωση της αλληλεγγύης ανάμεσα στα έθνη στο πεδίο του πνεύματος». ¹¹⁶ Με την ίδια ακριβώς ημερομηνία επιστολή στάλθηκε και από τον Ponti, αυτή τη φορά στον πρόεδρο της Ιταλίας στη Μόσχα, με ανάλογο περιεχόμενο. ¹¹⁷

Ποια ήταν όμως η απόκριση της Μόσχας; Ο Viktor Nikitic Lazarev, αντεπιστέλλον μέλος της Ακαδημίας των Επιστημών της ΕΣΣΔ, διαβεβαίωσε τον Franco Venturi ότι θα απευθυνθεί άμεσα για το ζήτημα στο Συμβούλιο των Τεχνών, το υπεύθυνο κυβερνητικό όργανο, αν και «προσωπικά σκεφτόταν ότι το ζήτημα δεν θα ήταν εύκολο να λυθεί». ¹¹⁸ Παράλληλα, ο Franco επιβεβαίωνε στον Pallucchini ότι όλα τα αιτήματα της Μπιεννάλε είχαν διαβιβαστεί επίσημα στο Υπουργείο Εξωτερικών της ΕΣΣΔ, δίχως να παραλείπει να επισημάνει ότι:

«Ένα από τα άτομα που ασκούν τη μεγαλύτερη επιρροή σήμερα στο πεδίο των τεχνών της Σοβιετικής Ένωσης, ο Gerasimov, δεν κρύβει από κανέναν την αποδοκιμασία του για τους Γάλλους ιμπρεσιονιστές». ¹¹⁹

Τελικώς, ο Pallucchini δεν κατάφερε να πάρει ούτε τη λίστα των έργων, που είχε ζητήσει με επιστολή του από τη διεύθυνση του Μουσείου. ¹²⁰

Οι συνεχείς αυτές εκλήσεις προς τη Μόσχα και τα αιτήματα συνεργασίας που κατέθετε η Μπιεννάλε τόσο σε επίπεδο ρωσικής συμμετοχής όσο και δανείων έργων, φανερώνουν ότι το κώλυμα δεν ήταν από την πλευρά της Ιταλίας.

«Η πρεσβεία μας στη Μόσχα, με διακοίνωσή της στις 10 του τρέχοντος, έχει ενημερώσει ότι έχει διαβιβάσει στην Κοινωνία για τις Πολιτισμικές Σχέσεις της ΕΣΣΔ με τις ξένες χώρες τον κανονισμό της 24^{ης} Μπιεννάλε και έχει ζητήσει πληροφορίες σχετικά με το δάνειο των έργων τέχνης που ανήκουν στη Σοβιετική Ένωση. Διαβεβαιώθηκε ότι κανένας λόγος αρχής, ούτε πολιτικός ούτε άλλου είδους θα

¹¹⁵ [Giobatta Gianquinto] προς Palmiro Togliatti, χ.χ., Arti visive, Segnatura: b. 001. Τα στοιχεία εικάζονται από το περιεχόμενο της επιστολής και τον ειρμό των ερωτοαπαντήσεων. (Παράρτημα-6)

¹¹⁶ Rodolfo Pallucchini προς S. E. Ambasciatore dell'Unione delle Repubbliche Socialiste dei Sovieti presso la Repubblica Italiana Roma, 28 Οκτωβρίου 1947, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 001.

¹¹⁷ Giovanni Ponti προς S. E. l'Ambasciatore della Repubblica Italiana presso l'Unione delle Repubbliche Socialiste dei Sovieti, 28 Οκτωβρίου 1947, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 001.

¹¹⁸ Franco Venturi προς Rodolfo Pallucchini, 10 Νοεμβρίου 1947, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 001. (Παράρτημα-3)

¹¹⁹ Franco Venturi προς Rodolfo Pallucchini, 10 Δεκεμβρίου 1947, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 001. (Παράρτημα-3)

¹²⁰ Rodolfo Pallucchi προς Direzione del Museo d'Arte Moderna Occidentale di Mosca, 23 Οκτωβρίου 1947, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 001 και Rodolfo Pallucchini προς Franco Venturi, 8 Ιανουαρίου 1948, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 001.

παρεμποδίσει την αιτούμενη χορήγηση και ότι το πρόβλημα βρίσκεται στη μελέτη της Επιτροπής για τις Τέχνες του Υπουργικού Συμβουλίου της ΕΣΣΔ, η οποία εξετάζει τις τεχνικές πτυχές του ίδιου προβλήματος». ¹²¹

Οι επιστολές αυτές είναι ιδιαίτερα αποκαλυπτικές για την πολιτισμική τακτική της Σοβιετικής Ένωσης. Ο ζωγράφος Alexandr Gerasimov (1881-1963) ήταν ο πρόεδρος της Σοβιετικής Ακαδημίας των Τεχνών, που είχε ιδρυθεί κατά την έναρξη του Ψυχρού Πολέμου, με στόχο τον έλεγχο και την ενίσχυση των δεσμών των διαφόρων εθνικών ομάδων, που συγκροτούσαν τη Σοβιετική Ένωση. Παράλληλα, αποτελούσε το ανώτερο όργανο ελέγχου όλων των καλλιτεχνικών τομέων της χώρας, που μάχονταν ενάντια στον «κοσμοπολιτισμό» και υπερασπιζόνταν την υπεροχή της ρωσικής κουλτούρας. Η Ακαδημία υπαγόταν στην Επιτροπή για τις Υποθέσεις Τέχνης, τα ελάχιστοτε μέλη της υποδεικνύονταν από το Κόμμα, στο οποίο και ήταν υπόλογα, και ο Gerasimov, γνωστός για τα πορτραίτα του Στάλιν που είχε φιλοτεχνήσει, ήταν το εκτελεστικό όργανο του Κόμματος στον τομέα του πολιτισμού. Την περίοδο 1948 με 1949 ήταν επίσης ο επικεφαλής της εκστρατείας εναντίον του ιμπρεσιονισμού, μέρος του ευρύτερου αγώνα ενάντια στις δυτικές επιρροές στην τέχνη. ¹²²

Με αυτά τα δεδομένα, δεν αποτελεί έκπληξη, όταν στις 16 Απριλίου του 1948 η Μόσχα κοινοποίησε την άρνησή της να συμμετάσχει στην Μπιεννάλε, που σήμαινε παράλληλα το ναυάγιο των διπλωματικών προσπαθειών για το δανεισμό των έργων. ¹²³

Όσα έχουν αναφερθεί μέχρι στιγμής είναι αποκαλυπτικά όχι μόνο για το μέγεθος της προσπάθειας που καταβλήθηκε για την επιτυχή έκβαση της έκθεσης του ιμπρεσιονισμού, αλλά ακόμη περισσότερο για το μέγεθος της σημασίας που της αποδιδόταν.

Η επιλογή του ιμπρεσιονισμού, για να εγκαινιάσει την ιστορική αναδρομή της Μπιεννάλε, δεν στηριζόταν αποκλειστικά στο γεγονός ότι ειλαμβανόταν ως η αφετηρία της νεωτερικής τέχνης. Παράλληλα, η έκθεση αποτελούσε μια καλή ευκαιρία για την εκ νέου κινητοποίηση της συνεργασίας της Ιταλίας με τη Γαλλία και την ενίσχυση των δεσμών τους. Ενδεικτική αυτού του κλίματος συνεργασίας είναι η σύνθεση της τιμητικής επιτροπής της

¹²¹ Ministero degli Affari Esteri, Direz. Gen. Relazioni Culturali προς Comitato esecutivo della XXIV Biennale di Venezia, 23 Ιανουαρίου 1948, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 001. (Παράρτημα-7)

¹²² Matthew Cullerne Bown, «Aleksandr Gerasimov», όπ. π., σ. 121-139. Marylène Malbert, *Les relations artistiques internationales*, όπ. π., σ. 259-260. Marylène Malbert, «Le retour de l'URSS à la Biennale de Venise en 1956», *Histoire de l'art*, τχ. 55 (2004), σ. 123-124. Antoine Baudin, «“Why is Soviet painting hidden from us?”», όπ. π., σ. 227-229.

¹²³ Marylène Malbert, «Le retour de l'URSS à la Biennale de Venise en 1956», όπ. π., σ. 120-122.

έκθεσης, που αποτελούνταν από ένα σύνολο κρατικών και πολιτισμικών προσωποποιήτων των δύο χωρών, όπως οι εκατέρωθεν Πρωθυπουργοί και Υπουργοί Εξωτερικών.¹²⁴

«Δεν θα είναι μόνο μια πρωτοβουλία μεγάλης σημασίας για την τέχνη και την κουλτούρα, αλλά θα πρόκειται για μια χειρονομία φόρου τιμής της Ιταλίας προς μια από τις πιο υψηλές στιγμές, που δημιούργησε η Γαλλία στο πεδίο των εικαστικών τεχνών»,¹²⁵

ανέφερε ο Pallucchini στον René Huyghe, όταν τελικά η Γαλλία εγγυήθηκε την αποστολή ενός σημαντικού αριθμού έργων από τα κρατικά μουσεία. Ανάλογα και ο Ponti επεσήμαινε στον πρόεδρο της Γαλλίας στη Ρώμη, Jacques Fouques-Duparc, ότι απασχολεί ιδιαίτερα την επιτροπή «η έκθεση να αντιστοιχεί στο ύψος της οικουμενικής φήμης των σπουδαίων δασκάλων». Ταυτόχρονα, τον παρακαλούσε να μεταφέρει στη γαλλική κυβέρνηση ότι η έκθεση πρέπει να ιδωθεί «ως ένας φόρος τιμής της Ιταλίας στον πολιτισμό και στην τέχνη της Γαλλίας».¹²⁶ Τα κολακευτικά σχόλια που συνόδευαν τις επιστολές των επιτρόπων, φανερώνουν ότι είχαν συνείδηση της αναγκαιότητας της γαλλικής συμμετοχής στις ευρύτερες εκδηλώσεις της Μπιεννάλε, ώστε ο θεσμός να ανακτήσει το διεθνές του κύρος.¹²⁷

Από τη μεριά του, ο Γάλλος επίτροπος, Raymond Cogniat,¹²⁸ επεσήμαινε:

«[...] βλέπει κανείς ταυτόχρονα, χάρη στη σημασία των έργων που έχουν συγκεντρωθεί εδώ, προερχόμενα από πολλές χώρες, πόσο μεγάλη ήταν η έκταση της ακτινοβολίας αυτής της σχολής και πόσο παγκόσμια είναι η νέα γλώσσα που πρότειναν».¹²⁹

Αυτό ακριβώς το χαρακτηριστικό στοιχείο του ιμπρεσιονισμού, το γεγονός δηλαδή ότι αποτελούσε μια τάση γαλλικής προέλευσης αλλά με οικουμενική επίδραση, στη συγκεκριμένη μεταπολεμική συγκυρία ανήγαγε τον ιμπρεσιονισμό σε μια κοινή γλώσσα, σε ένα οικείο σύμβολο διεθνούς κατανόησης, που ανεδείκνυε υπερεθνικές ομοιότητες.¹³⁰

¹²⁴ XXIV Biennale di Venezia, όπ. π., σ. 203.

¹²⁵ «Il progetto è certo ambizioso, ma siamo convinti che con la buona volontà di tutti I colleghi d'Europa e degli Stati Uniti riusciremo nell'Intento: non solo sarà un' iniziativa di grande importanza per l'arte e per la cultura, ma si tratterà di un gesto di omaggio dell' Italia verso uno dei momenti più alti che ha creato la Francia nel campo delle arti figurative». Rodolfo Pallucchini προς René Huyghe, 14 Σεπτεμβρίου 1947, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 002.

¹²⁶ Giovanni Ponti προς Jacques Fouques Duparc, 22 Ιανουαρίου 1948, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 001.

¹²⁷ «[...] intanto sarà molto utile fare passi, specie presso la Francia, per quanto riguarda le Mostre personali». Βλ. *La convocazione della commissione per le arti figurative della XXIV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, όπ. π., σ. 5. Annick Spay, *La participation française a la Biennale de Venise, 1895-1966*, μεταπτυχιακή εργασία (Université Lyon 2), Παρίσι, 1985, σ. 250.

¹²⁸ Ο Raymond Cogniat (1896-1977) ήταν τεχνοκρτικός, Επιθεωρητής Καλών Τεχνών και διευθυντής του περιοδικού *Arts*. Marylène Malbert, *Les relations artistiques internationales*, όπ. π., σ. 39.

¹²⁹ «[...] e si vedrà nello stesso tempo, grazie all'importanza delle opere qui riunite, provenienti da tanti Paesi, quanto estesa sia l'irradiazione di questa scuola, e quanto sia universale il nuovo linguaggio che essa ha proposto». Raymond Cogniat, «Ιμπρεσιονισμός», στο *XXIV Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. 208.

¹³⁰ Nancy Jachec, *Politics and Painting at the Venice Biennale*, όπ. π., σ. 40. Peter Joch, «The era of the retrospectives», όπ. π., σ. 89-90. Marylène Malbert, «De l'utilité de l'École de Paris pour relancer la Biennale de Venise en 1948», *Studiolo*, τχ. 7 (2009), σ. 213.

Ο Cogniat ανέφερε ακόμη ότι οι καλλιτέχνες υποστηρίζοντας το «νέο όραμά» τους για την τέχνη, προασπίστηκαν το «δικαίωμα στην ελευθερία», υπαινισσόμενος ένα επίκαιρο φιλειρηνικό μήνυμα και συμπλήρωνε:

«[...] το ιμπρεσιονιστικό κίνημα δεν υπήρξε μόνο ένας νέος αισθητικός προσανατολισμός ή ένα απλό κεφάλαιο στην ιστορία της τέχνης. Αντιπροσωπεύει μια απελευθέρωση σε επίπεδα πιο ποικίλα και για αυτό αποτελεί το σημείο εκκίνησης ολόκληρης της σύγχρονης τέχνης».¹³¹

Επομένως, όχι μόνο ανήγαγε τους ιμπρεσιονιστές σε καλλιτεχνικούς προδρόμους των σύγχρονων καλλιτεχνών, αλλά επικαλούνταν την αισθητική τους για να ανταποκριθεί στις ιδεολογικές επιδιώξεις των κυρίαρχων δυτικοευρωπαϊκών δυνάμεων.¹³²

Η έκθεση του γαλλικού ιμπρεσιονισμού, πραγματοποιήθηκε στο γερμανικό περιπτερο, ακριβώς απέναντι από το γαλλικό, αφενός διότι έτσι τα καλλιτεχνικά επιτεύγματα της Γαλλίας θα παρουσιάζονταν συγκεντρωμένα, αφετέρου ως μια συμβολική κίνηση ειρήνης. Στην έκθεση παρουσιάστηκαν συνολικά εκατό έργα, δώδεκα καλλιτεχνών. Ο Cézanne και ο Renoir εκπροσωπήθηκαν με δεκατρία έργα ο καθένας, ο Monet και ο Manet με έντεκα, ο Toulouse-Lautrec και ο Degas με δέκα, ο Pissarro με οκτώ, ο Gauguin με επτά, ο van Gogh και ο Sisley με έξι, ενώ η Morisot και ο Seurat με ένα έργο ο καθένας.

Η συμβολή του γαλλικού περιπτέρου στις ιστορικές εκθέσεις και η έκθεση Picasso

Μια από τις προϋποθέσεις συμμετοχής των διαφόρων χωρών στην Μπιεννάλε ήταν οι καλλιτεχνικές επιλογές τους να έχουν εγκριθεί από το γενικό γραμματέα, ώστε να συμβαδίζουν με το συνολικό πνεύμα της έκθεσης. Αυτή η τυπική σε ορισμένες περιπτώσεις διαδικασία, δεδομένου ότι η επιτροπή δεν ήταν εξοικειωμένη με τους καλλιτέχνες, λόγου χάρη από την Αφρική, την Ασία ή τη Λατινική Αμερική, γινόταν ουσιαστική στην περίπτωση των χωρών εκείνων, που είχαν τη δυνατότητα να φέρουν στην Μπιεννάλε έργα φημισμένων καλλιτεχνών.¹³³ Φαίνεται ότι, τουλάχιστον αυτήν την πρώτη περίοδο, η Μπιεννάλε κατήυθνε τις επιλογές των συμμετεχόντων χωρών, κυρίως όμως σε ότι αφορά τις εκθέσεις νεωτερικής τέχνης, αφήνοντας στη διάθεσή τους την επιλογή έργων σύγχρονης τέχνης. Κατ' αυτόν τον τρόπο, είτε σε συνεργασία με τους επιτρόπους των περιπτέρων είτε

¹³¹ «[...] il movimento impressionista non fu solo un nuovo orientamento estetico o un semplice capitolo della storia dell'arte. Esso rappresenta una liberazione sui piani più diversi, e per questo costituisce il punto di partenza di tutta l'arte contemporanea». *XXIV Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. 205, 206-207.

¹³² Adrian R. Duran, *Painting, politics, and the New Front of Cold War Italy*, Σάρεϊ, Ashgate, 2014, σ. 77-78.

¹³³ *La convocazione della commissione per le arti figurative della XXIV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, όπ. π., σ. 2-3.

σε απευθείας συνεννόηση με τους καλλιτέχνες η Μπιεννάλε διοργάνωνε μικρότερες σε έκταση εκθέσεις νεωτερικής τέχνης, παράλληλα με την κεντρική έκθεση.

Η πρόταση της οργανωτικής επιτροπής για το γαλλικό περίπτερο περιελάμβανε ατομικές εκθέσεις των ζωγράφων Braque, Rouault, Chagall και Picasso και των γλυπτών Aristide Maillol και Henri Laurens.¹³⁴ Η έκθεση Braque-Rouault θα υλοποιούνταν με πρότυπο εκείνη του 1946 στην Tate Gallery του Λονδίνου, που είχε διοργανωθεί από το Βρετανικό Συμβούλιο και την AFAA. Σημειωτέον δε, ότι ο επιμελητής εκείνης της έκθεσης, Germain Bazin, περιέγραφε τον Braque ως τον «πιο Γάλλο» από όλους τους νεωτεριστές καλλιτέχνες.¹³⁵ Η πρόταση ικανοποίησε ιδιαίτερα τον πρέσβη της Γαλλίας στην Ρώμη, Jacques Fouques-Duparc, ενώ δεν συνέβη το ίδιο με την έκθεση Picasso και την έκθεση Chagall, για την οποία η γαλλική επιτροπή δεν έδωσε κάποια σαφή απάντηση.

Οι Braque και Rouault ήταν μια επιλογή αποδεκτή και από τις δύο πλευρές και κυρίως από την AFAA, που είχε και τον τελικό λόγο στην έγκριση του καλλιτεχνικού προγράμματος της γαλλικής συμμετοχής.¹³⁶ Η έκθεση του Braque περιελάμβανε έργα της περιόδου 1939 με 1947 και ανεδείκνυε δύο όψεις του καλλιτέχνη, αφενός το *μάστορα* με τη μεγάλη επιρροή, αφετέρου τον καλλιτέχνη που δεν επαναπαύεται. Ο Rouault, η τέχνη του οποίου είχε έρθει στο προσκήνιο ύστερα από την αναδρομική έκθεση του MoMA, το 1945, εκπροσωπήθηκε με εικοσιέξι πίνακες, κυρίως με θέμα στιγμές από τη ζωή του Ιησού, και με ένα σύνολο από λιθογραφίες, στις οποίες περιλαμβάνονταν σχέδια για τη σκηνογραφία και τα κοστουμιά του μπαλέτου *Πουλί της Φωτιάς* του Igor Stravinsky, χαρακτηριστικά για την εικονογράφηση των *Πεθαμένων Ψυχών* του Nicolai Gogol, των *Μύθων* του La Fontaine και της Βίβλου.¹³⁷ Η έμφαση στα θρησκευτικά θέματα ανταποκρινόταν στο ανανεωμένο ενδιαφέρον για τη θρησκευτική τέχνη, που η Καθολική Εκκλησία προωθούσε στην προσπάθειά της να αντιστρέψει την αρνητική εικόνα, που είχε δημιουργήσει με τη στάση της την περίοδο του Βισύ. Ο Rouault, όπως μεταξύ άλλων και ο Matisse, είχε διακοσμήσει μεταπολεμικά κατά παραγγελία της Καθολικής Εκκλησίας νεοαναγερθείσες εκκλησίες σε διάφορες πόλεις της Γαλλίας.¹³⁸

Εξαιτίας της αναποφασιστικότητας της γαλλικής πλευράς, η οργανωτική επιτροπή της Μπιεννάλε ανέλαβε εξολοκλήρου την έκθεση του Chagall, για τη διοργάνωση της οποίας

¹³⁴ *Commissione per le arti figurative della XXIV Biennale*, όπ. π., σ. 7.

¹³⁵ *Braque and Rouault*, 11 Απριλίου - 22 Μαΐου 1946, Tate Gallery (ιστότοπος: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/braque-and-rouault>)

¹³⁶ Kathryn Boyer, όπ. π., τ. 70, τχ. 3 (2001), σ. 157-159.

¹³⁷ «Padiglione della Francia», στο *XXIV Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. 266-270.

¹³⁸ Romy Golan, «Blind alley: Soutine's reception in France after World War II», στο Norman L. Kleeblatt/Kenneth E. Silver (επιμ.), *An expressionist in Paris: the paintings of Chaim Soutine*, κατάλογος έκθεσης (The Jewish Museum, Νέα Υόρκη), Μόναχο, Prester, 1998, σ. 73.

σημαντική ήταν η βοήθεια που παρείχε η σύζυγος του καλλιτέχνη, Ida.¹³⁹ Ο Chagall εκπροσωπήθηκε με έργα που χρονολογούνταν από το 1908 έως το 1947 και παρείχαν μια ολοκληρωμένη εικόνα της εξέλιξής του.¹⁴⁰ Τελικώς, η γαλλική επιτροπή δέχτηκε να φιλοξενήσει την έκθεση στο περίπτερό της, και ο επίτροπος Raymond Cogniat στο κείμενο του στον κατάλογο της έκθεσης επεσήμαινε την υφολογική ποικιλία της συμμετοχής, αναφερόμενος στην «κλασική αγνότητα» του Maillol, στα φωβιστικά και κυβιστικά έργα του Braque, στα εξπρεσιονιστικά έργα του Rouault και στα φανταστικά έργα του Chagall.¹⁴¹

Ο πρέσβης εξέφραζε τις επιφυλάξεις του για την έκθεση του Picasso διερωτώμενος εάν το ιταλικό κοινό ήταν προετοιμασμένο για μια τόσο επαναστατική έκθεση, καθώς παρατηρούσε ότι οι καινοτομίες του καλλιτέχνη δεν λογαριάζονταν στην Ιταλία παρά ως «ασύδοτες υπερβολές», ενώ επεσήμαινε ότι επιθυμία της Γαλλίας παρέμενε να παρουσιάσει τους καλλιτέχνες εκείνους «ceux dont l'art n'est plus violemment discuté».¹⁴² Συνεπώς, η Γαλλία ήθελε να αποφύγει κάθε πρόταση που θα μπορούσε να βλάψει την εικόνα της στο εξωτερικό ή να δώσει λανθασμένα μηνύματα για την επίσημη καλλιτεχνική γραμμή.

Πως όμως μπορεί να ερμηνευθεί η άρνηση των Γάλλων διοργανωτών να φιλοξενηθεί μια έκθεση Picasso στο γαλλικό περίπτερο; Ο Picasso, ο σημαντικότερος εν ζωή καλλιτέχνης της περιόδου, ήδη από το 1944 είχε επιλέξει και επίσημα το κομμουνιστικό στρατόπεδο και παρότι δεν ακολουθούσε το ρεαλισμό, η συμπεριλήψή του θα απέβαινε προβληματική δεδομένου του μεταπολεμικού αντικομμουνιστικού προσανατολισμού του γαλλικού κράτους.¹⁴³ Η ιταλική πλευρά δεν αντιμετώπιζε τον καλλιτέχνη με τον ίδιο τρόπο. Η Μπιεννάλε, παρότι διοικητικά βρισκόταν στα χέρια των χριστιανοδημοκρατών, επικροτούσε μια έκθεση Picasso, εξαιτίας του κύρους που η παρουσία του θα έδινε στην πρώτη μεταπολεμική Μπιεννάλε. Ακόμη, οι καλλιτέχνες και οι τεχνοκριτικοί που πρόσκειντο στο κομμουνιστικό κόμμα, αντιμετώπιζαν το έργο του (και κυρίως την *Γκερνίκα*) ως κριτική στην καπιταλιστική κοινωνία, στο βαθμό που ο Renato Guttuso, Ιταλός καλλιτέχνης και ενεργό μέλος του κομμουνιστικού κόμματος, ανέλαβε τη συγγραφή του σχετικού κειμένου στον κατάλογο της έκθεσης.¹⁴⁴

¹³⁹ Rodolfo Pallucchini προς Marc Chagall, 22 Οκτωβρίου 1947, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 005. Rodolfo Pallucchini προς Ida Chagall, 24 Μαρτίου 1948, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 005.

¹⁴⁰ «Padiglione della Francia», στο *XXIV Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. 270-273.

¹⁴¹ Raymond Cogniat, «Padiglione della Francia», στο *XXIV Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. 252-253, 259-260. Annick Spay, *La participation française a la Biennale de Venise*, όπ. π., σ. 269.

¹⁴² Marylène Malbert, «De l'utilité de l'École de Paris», όπ. π., σ. 215-216.

¹⁴³ Jean François Rodriguez, *Picasso alla Biennale di Venezia (1905-1948)*, όπ. π., σ. 107-108. Gertje R. Utley, *Picasso: the communist years*, Νιού Χέιβεν, Yale University Press, 2000, σ. 1-115. Marylène Malbert, «De l'utilité de l'École de Paris», όπ. π., σ. 215-216.

¹⁴⁴ Nicoletta Misler, όπ. π., σ. 54, 189-225. Jean François Rodriguez, *Picasso alla Biennale di Venezia (1905-1948)*, όπ. π., σ. 116-117. Marylène Malbert, «De l'utilité de l'École de Paris», όπ. π., σ. 218-219.



Pablo Picasso, *Guernica*, 1937, λάδι σε καμβά, Μαδρίτη, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

Από την άλλη μεριά, τους Ιταλούς διοργανωτές δεν προβλημάτιζε τόσο η άτεγκτη στάση των Γάλλων - είχαν άλλωστε αποφασίσει ότι θα κινούνταν μονομερώς - όσο οι προγενέστερες προσκλήσεις της Μπιεννάλε στον καλλιτέχνη, που είχαν ναυαγήσει.

Το 1905 ο Ισπανός καλλιτέχνης και τότε επίτροπος του ισπανικού περιπτέρου, Ignacio Zuloaga, πρότεινε δύο έργα του Picasso στον Antonio Fradeletto, τα οποία οι υπεύθυνοι της διοργάνωσης επέστρεψαν στον καλλιτέχνη, εξαιτίας της πρωτοποριακής αισθητικής τους. Η αρνητική αυτή εμπειρία φαίνεται να ήταν καθοριστική για τη μετέπειτα αντιμετώπιση του θεσμού από τον καλλιτέχνη, η φήμη του οποίου εν τω μεταξύ εξαπλωνόταν. Το 1926 ο Barbantini πρότεινε στον τότε πρόεδρο της Μπιεννάλε, Vittorio Pica, την αποστολή επίσημης πρόσκλησης στο ζωγράφο, ο οποίος τελικώς αγνόησε τόσο τους Ιταλούς καλλιτέχνες Ardengo Soffici, Mario Tozzi και Renato Paresce, που τέθηκαν ως μεσολαβητές, όσο και το δέλεαρ της αποκλειστικής χρήσης μιας αίθουσας για να εκθέσει τα έργα του. Οι εκκλήσεις προς τον Picasso συνεχίστηκαν και από τον Maraini, με τον καλλιτέχνη αφενός να απορρίπτει κάθε συνεργασία με το ισπανικό περίπτερο - πολύ περισσότερο εν μέσω του εμφυλίου πολέμου και της δικτατορίας του Φράνκο - αφετέρου να δείχνει εν γένει απρόθυμος να συνεργαστεί με την Μπιεννάλε, παραπέμποντας τους υπεύθυνους σε εμπόρους και συλλέκτες των έργων του.¹⁴⁵

Το 1948 φαινόταν ότι κάτι θα άλλαζε. Στις 6 Μαρτίου ο Pallucchini ταξίδεψε στην Κυανή Ακτή για να συναντήσει τον καλλιτέχνη, ο οποίος, σύμφωνα με το γενικό γραμματέα, υποσχέθηκε να στείλει στην έκθεση είκοσι έργα της περιόδου 1940-1948 μαζί με κάποια κεραμικά, που για πρώτη φορά θα εκτίθεντο στη Βενετία.¹⁴⁶ Τελικά, δεν κράτησε το λόγο

¹⁴⁵ Jean François Rodriguez, «Soffici, Paresce, De Pisis e Tozzi, intermediari di cultura tra Parigi e Venezia», όπ. π., σ. 219-268.

¹⁴⁶ Rodolfo Pallucchini προς Roberto Longhi, 5 Μαρτίου 1948, στο Maria Cristina Bandera, *Il carteggio Longhi-Pallucchini*, όπ. π., σ. 72. Rodolfo Pallucchini προς Roberto Longhi, 11 Μαρτίου 1948, στο

του, με αποτέλεσμα η πλειονότητα των έργων που εκτέθηκαν στην Μπιεννάλε, να προέρχεται από μια ιδιωτική συλλογή στη Ζυρίχη. Η έκθεση, που παρουσιάστηκε στο κεντρικό περίπτερο, είχε αναδρομικό χαρακτήρα, καθώς περιελάμβανε έργα από το 1907 μέχρι το 1942 και παρείχε μια συνολική εικόνα της εξέλιξης του καλλιτέχνη.

Μια επιλογή έργων Γερμανών καλλιτεχνών και η έκθεση Oskar Kokoschka

Η Γερμανία δεν είχε τη δυνατότητα επίσημης συμμετοχής στην Μπιεννάλε, διότι ήταν διαιρεμένη σε τέσσερις ζώνες κατοχής και βρισκόταν υπό ένα ασαφές νομικό πλαίσιο. Όταν η Μπιεννάλε αποπειράθηκε να εντοπίσει κάποιον ανταποκριτή από γερμανικής πλευράς για να αποστείλει επίσημη πρόσκληση, το ιταλικό Υπουργείο Εξωτερικών αποκρίθηκε ότι οι διπλωματικές σχέσεις ανάμεσα στις δύο χώρες δεν είχαν αποκατασταθεί. Ο μοναδικός διάυλος προς τη Γερμανία ήταν η ιταλική αντιπροσωπεία στη Φρανκφούρτη. Η ιταλική αντιπροσωπεία αναδείχτηκε στον επίσημο συνομιλητή της οργανωτικής επιτροπής, όταν ο Eberhard Hanfstaengl, διευθυντής των Staatsgemäldesammlungen της Βαυαρίας, ανταποκρίθηκε θετικά στην πρόταση του Pallucchini για μια ημι-επίσημη έκθεση Γερμανών καλλιτεχνών στο κεντρικό περίπτερο, αφού είχε επιδείξει ιδιαίτερο ζήλο να εξυπηρετήσει τα δανειακά αιτήματα της Μπιεννάλε για την έκθεση του ιμπρεσιονισμού.

Ανάμεσα στους εκθέτοντες στο κεντρικό περίπτερο ήταν οι Karl Schmidt-Rotluff, Max Pechstein, Karl Hofer, Max Zimmermann, Hans Kuhn, Ernst Wilhelm Nay, Willi Baumeister και Otto Dix. Ο Hanfstaengl επιλέγοντας κατά κύριο λόγο έργα «εκφυλισμένης» τέχνης συμμετείχε στην ευρύτερη προσπάθεια αποκατάστασης της γερμανικής τέχνης, που η φασιστική πολιτισμική πολιτική κατέστειλε. Παράλληλα, ο Γερμανός επίτροπος επσήμαινε στον κατάλογο της έκθεσης τη συμβολή της Γερμανίας στον ευρωπαϊκό πολιτισμό παρά την απομόνωσή της, σε μια ιστορική για την ίδια συγκυρία, δηλαδή στην πρώτη διεθνή μεταπολεμική ειδήλωση στην οποία συμμετείχε, έστω και ανεπίσημα, έστω και κατά το ήμισυ. Ο τύπος της εποχής ανέφερε ότι τα έργα που βρισκόνταν στο Βερολίνο στάλθηκαν στη Φρανκφούρτη με αμερικανικό αεροπλάνο, μέσω της αερογέφυρας που στήθηκε στα τέλη του Ιουνίου του 1948, ύστερα από τον αποκλεισμό της πόλης από τους Σοβιετικούς, όταν ανακοινώθηκε η δημιουργία δυτικογερμανικού κράτους.¹⁴⁷ Δύο χρόνια αργότερα, ο Hanfstaengl θα χαρακτήριζε την έκθεση αυτή

Maria Cristina Bandera, *Il carteggio Longhi-Pallucchini*, όπ. π., σ. 74. Rodolfo Pallucchini προς Commissari, 26 Μαρτίου 1948, στο Maria Cristina Bandera, *Il carteggio Longhi-Pallucchini*, όπ. π., σ. 75.

¹⁴⁷ Ο Hanfstaengl ήταν Διευθυντής των Κοινοτικών Συλλογών Ζωγραφικής της Βαυαρίας (Bayerische Staatsgemäldesammlungen) και είχε διατελέσει επίτροπος του γερμανικού περιπτέρου την περίοδο 1934-1936. Peter Joch, «The era of the retrospectives», όπ. π., σ. 89-91. Marylène Malbert, *Les relations artistiques*

περισσότερο ως μια «φιλική χειρονομία» της Μπιεννάλε παρά ως μια σοβαρή τεκμηρίωση της γερμανικής νεωτερικής τέχνης.¹⁴⁸

Η έκθεση του Oskar Kokoschka προοριζόταν από τους διοργανωτές της Μπιεννάλε, κάπως ασαφώς, για το περίπτερο των «Γερμανικών Χωρών». Στην πρόσκληση που απηύθυνε η οργανωτική επιτροπή στον καλλιτέχνη, δεν διευκρινιζόταν που θα παρουσιαζόταν η έκθεση. Αυτό που ενδιέφερε τους διοργανωτές, ήταν ο καλλιτέχνης να επιλέξει περί τα είκοσι έργα, που θα έδιναν μια περιεκτική σύνοψη της εξέλιξης του έργου του.¹⁴⁹ Ο Kokoschka αποδέχτηκε την πρόταση και από κοινού με την σύζυγό του, Olda, συνέβαλαν τα μέγιστα στη διοργάνωσή της απευθυνόμενοι σε συλλέκτες και διευθυντές μουσείων προσωπικά, όσο και προμηθεύοντας την Μπιεννάλε με καταλόγους και λίστες των έργων.¹⁵⁰ Η έκθεση σχεδόν συνέπιπτε χρονικά με μια σειρά από εκθέσεις που ο καλλιτέχνης είχε προγραμματίσει στην Αμερική και καθώς επέμενε ότι «[...] μια τέτοια ευκαιρία δεν θα προκύψει δεύτερη φορά, και στην εποχή μας κανείς δεν πρέπει να απορρίπτει την καλή θέληση των Αμερικανών», η Μπιεννάλε προσαρμόστηκε στον προγραμματισμό του.¹⁵¹

Όταν η πρόταση των διοργανωτών συγκεκριμενοποιήθηκε για το αυστριακό περίπτερο, η αντίδραση του Kokoschka ήταν έντονη:

«Έχουμε μιλήσει εδώ με τον εκπρόσωπο της αυστριακής κυβέρνησης, που φαίνεται να υποθέτει ότι ο Kokoschka πρόκειται να εκθέσει στη Βενετία ως Αυστριακός στο πλαίσιο του αυστριακού τομέα. Καθώς η αρχική σας πρόταση δεν ήταν τέτοια, ο Kokoschka σας ζητά επειγόντως να μεριμνήσετε, ώστε η έκθεσή του να είναι ξεχωριστή, μια ατομική έκθεση ανεξάρτητη από εθνικές ή κυβερνητικές ομάδες. Οτιδήποτε άλλο θα τον έβαζε σε μια περιεργή θέση και μόνο για το λόγο ότι, γεννημένος Αυστριακός, είχε τσεχοσλοβακικό διαβατήριο από το 1935 μέχρι το 1947 και για κάτι περισσότερο από ένα χρόνο είναι πολιτογραφημένος Βρετανός υπήκοος. Οι συνθήκες τον ανάγκασαν να το κάνει αυτό, και οι Αυστριακοί μπορούν πραγματικά να τον διεκδικήσουν μόνο εξαιτίας της καταγωγής του, καθώς ολόκληρη τη ζωή του κατέστησαν ξανά και ξανά αδύνατο σε αυτόν να ζήσει και να εργαστεί στη Βιέννη [...] για να μην παρεξηγήσετε, ήδη βοηθά την Αυστρία, όσο μπορεί, με έναν πραγματικό, πρακτικό τρόπο, και προσπαθεί αυτήν ακριβώς τη στιγμή να αγοράσει τεχνητά μέλη για τους

internationales, όπ. π., σ. 50-53. Eberhard Hanfstaengl, «Artisti Tedeschi», στο *XXIV Biennale di Venezia*, κατάλογος έκθεσης, Βενετία, Alfieri editori, 1950, σ. 192.

¹⁴⁸ Eberhard Hanfstaengl, «Germania», στο *XXV Biennale di Venezia*, κατάλογος έκθεσης, Βενετία, Alfieri editore, 1950, σ. 300.

¹⁴⁹ *Commissione per le arti figurative della XXIV Biennale*, όπ. π., σ. 10. Rodolfo Pallucchini προς Oskar Kokoschka, 3 Νοεμβρίου 1947, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 005.

¹⁵⁰ *Verbale delle riunioni della Commissione per le arti figurative alla Biennale nei giorni 5-6-7 gennaio 1948*, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 007, σ. 11.

¹⁵¹ «[...] une occasion pareille ne se présentera pas une deuxième fois, et en notre époque on ne doit pas désavouer la bonne volonté des Américains». Oskar Kokoschka προς Umbro Apollonio, 9 Σεπτεμβρίου 1948, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 005. Για τις εκθέσεις στην Αμερική: Rodolfo Pallucchini προς J. S. Plaut, 9 Ιανουαρίου 1948, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 005.

ακρωτηριασμένους από την Αμερική και μπόρεσε ήδη να τους εξασφαλίσει κάποια βοήθεια από την Ελβετία, αλλά αρνείται να χρησιμοποιηθεί ως ένα είδος διαφήμισης – ein Aushängeschild».¹⁵²

Τα επιχειρήματα του Kokoschka ήταν ισχυρά, ως εκ τούτου, το αίτημά του δεν θα μπορούσε παρά να υλοποιηθεί. Η έκθεση περιελάμβανε τριανταέξι έργα, τα οποία χρονολογούνταν από το 1907 έως το 1948, παρέχοντας έτσι μια συνολική εικόνα της εξέλιξης του καλλιτέχνη.¹⁵³

Άλλες εκθέσεις νεωτερικής τέχνης

Η Μπιεννάλε ζήτησε από τη Βρετανία να διοργανώσει μια έκθεση είτε για τον Joseph Mallord William Turner είτε για τον John Constable είτε για τον Richard Parkes Bonington.¹⁵⁴ Η έκθεση αυτή θα λειτουργούσε συμπληρωματικά σε εκείνη του ιμπρεσιονισμού παρουσιάζοντας έναν από τους προδρόμους του. Δεδομένου ότι για τον Constable και τον Bonington είχαν ήδη προγραμματιστεί εκθέσεις, επιλέχθηκε ο Turner, η έκθεση του οποίου διοργανώθηκε υπό την αιγίδα του Βρετανικού Συμβουλίου, με επίτροπο τον John Rothenstein, διευθυντή της Tate Gallery του Λονδίνου, η οποία διέθετε τη μεγαλύτερη συλλογή έργων του καλλιτέχνη.¹⁵⁵

Επίσης, στο ιταλικό περίπτερο διοργανώθηκε η έκθεση *Tre pittori italiani dal 1910 al 1920*, ύστερα από πρόταση του Longhi, με έργα μεταφυσικής ζωγραφικής των Giorgio de Chirico, Carlo Carrà και Giorgio Morandi. Η έκθεση αυτή έγινε η αιτία της χρόνιας διαμάχης του de Chirico με την Μπιεννάλε, καθώς ο καλλιτέχνης κατηγόρησε την οργανωτική επιτροπή ότι δεν ζητήθηκε η συγκατάθεσή του για τη διοργάνωσή της και ούτε ρωτήθηκε για την επιλογή των έργων.¹⁵⁶

Το ιταλικό περίπτερο φιλοξένησε ακόμη μια ατομική έκθεση του Paul Klee, που διοργανώθηκε από την Κοινότητα Klee (Klee-Gesellschaft) της Βέρνης, ύστερα από σχετική πρόταση του Casorati. Η έκθεση του Γερμανού ζωγράφου, που σε ένα βαθμό εξισορροπούσε την έντονη παρουσία των Γάλλων καλλιτεχνών στην Μπιεννάλε, προέβαλε τη δραστηριότητά του από το Μπάουχαους της Βαϊμάρης μέχρι και το θάνατό του στη Βέρνη,

¹⁵² Olda Kokoschka προς Rodolfo Pallucchini, 28 Φεβρουαρίου 1948, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 005. (Παράρτημα-8)

¹⁵³ «Oskar Kokoschka», στο *XXIV Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. 327-329.

¹⁵⁴ *Verbale delle riunioni della Commissione per le arti figurative alla Biennale nei giorni 5-6-7 gennaio 1948*, όπ. π., σ. 11.

¹⁵⁵ Marylène Malbert, *Les relations artistiques internationales*, όπ. π., σ. 47-49.

¹⁵⁶ *La convocazione della commissione per le arti figurative della XXIV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, όπ. π., σ. 16. «Tre pittori italiani», στο *XXIV Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. 29-32. Gino Sotis (δικηγόρος ανθρωπίνων δικαιωμάτων) προς [Επιτροπή της Μπιεννάλε], 20 Φεβρουαρίου 1948, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 004.

όπου είχε εγκατασταθεί ύστερα από τη διαγραφή του από την Ακαδημία Καλών Τεχνών του Ντύσελντορφ, το 1933.¹⁵⁷

Ακόμη, το βελγικό περίπτερο αποδέχτηκε την πρόταση του Carrà για μια έκθεση έργων του James Ensor και του Constant Permeke και εξέθεσε έργα, μεταξύ άλλων, των René Magritte και Paul Delvaux.¹⁵⁸

Το αυστριακό περίπτερο επέστρεψε στην Μπιεννάλε, ύστερα από μια διακοπή δώδεκα ετών, με μια έκθεση του Egon Schiele. Ο κατ' εξοχήν παρακμιτικός για τους ναζιστές καλλιτέχνης χαρακτηριζόταν πλέον ως ένας από πιο αντιπροσωπευτικούς νεωτεριστές ζωγράφους της Αυστρίας.¹⁵⁹

Η έκθεση της συλλογής της Peggy Guggenheim

Η παρουσίαση της συλλογής της Peggy Guggenheim καταλάμβανε την τελευταία θέση του καταλόγου της Μπιεννάλε. Η επιλογή δεν θα μπορούσε να θεωρηθεί τυχαία, εάν αναλογιστεί κανείς ότι η συλλογή, την οποία ξεκίνησε να συγκεντρώνει στο Παρίσι την περίοδο 1939 με 1940, ανακεφαλαίωνε τις τάσεις της νεωτερικής τέχνης με έργα που χρονολογούνταν από το 1910. Συγκεκριμένα, η συλλογή περιελάμβανε έργα κυβιστικά, φουτουριστικά, κονστρουκτιβιστικά, νεοπλαστικιστικά, σουπρεματιστικά, ντανταϊστικά, αφηρημένης τέχνης και σουρρεαλιστικά ή όπως ανέφερε η ίδια «μη-ρεαλιστικά», όπως εκείνα των Jean Arp, Constantin Brâncuși, Alexander Calder, Salvador Dalí, Marcel Duchamp, Juan Gris, Gino Severini, Giacomo Balla, Antoine Pevsner, Kurt Schwitters, Wassily Kandinsky, Max Ernst, Amédée Ozenfant, El Lissitzky, Piet Mondrian, Kazimir Malevich, Francis Picabia και Joan Miró.¹⁶⁰

Η έκθεση ήταν ιδέα του Βενετού ζωγράφου Giuseppe Santomaso, ο οποίος κατά τη διαμονή του στο Παρίσι είχε έρθει σε επαφή με τη συλλέκτρια και τη συλλογή της. Ο Santomaso ανέλαβε τις συστάσεις με τον Pallucchini σε μια ιδανική για την Guggenheim συγκυρία, καθώς εκείνη την περίοδο αναζητούσε ένα μέρος για να στεγάσει τη συλλογή της, αφού έκλεισε την γκαλερί *The Art of this century* (1942-1947) στη Νέα Υόρκη. Η συνήθης διαδικασία έγκρισης της προτεινόμενης έκθεσης σε κάποια από τις συνεδριάσεις των επιτρόπων παρακάμφθηκε στην εν λόγω περίπτωση. Με πρόσχημα την έλλειψη χρόνου, ο

¹⁵⁷ *Commissione per le arti figurative della XXIV Biennale*, όπ. π., σ. 10. *Verbale delle riunioni della Commissione per le arti figurative alla Biennale nei giorni 5-6-7 gennaio 1948*, όπ. π., σ. 13.

¹⁵⁸ *Commissione per le arti figurative della XXIV Biennale*, *Verbale delle riunioni del 9-10-11-12 settembre 1947*, όπ. π., σ. 10. Émile Langui, «Padiglione del Belgio», στο *XXIV Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. 227.

¹⁵⁹ Fritz Novotny, «Egon Schiele», στο *XXIV Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. 223-224.

¹⁶⁰ *La collezione Peggy Guggenheim*, κατάλογος έκθεσης, Βενετία, [χωρίς εκδότη], 1948.

Pallucchini προτίμησε να στείλει στα μέλη σχετικές επιστολές, διότι δεν ήθελε σε καμία περίπτωση να διακινδυνεύσει την τύχη της έκθεσης εξαιτίας των διαφωνιών τους, τονίζοντάς τους παράλληλα ότι δεν έπρεπε να κλείσουν την πόρτα κατά πρόσωπο στο μέλλον. Κατά την προσωπική του εκτίμηση, η έκθεση «θα ήταν ένα σκάνδαλο», διότι συγκέντρωνε όλες τις «εξτρεμιστικές τάσεις της τέχνης», αλλά θα έφερνε στη Βενετία ένα σύνολο από πολύ σημαντικά έργα.

Οι φόβοι του Pallucchini δεν επαληθεύτηκαν, δεδομένου ότι ακόμη και ο Longhi παρά την αποστροφή του προς την αφηρημένη τέχνη θεωρούσε ότι επρόκειτο για μια ευκαιρία, που δεν έπρεπε να χαθεί. Οι ενδιαρμοί του αφορούσαν περισσότερο την επίδραση που θα είχε η δυναμική της έκθεσης σε σχέση με εκείνη του ιμπρεσιονισμού, φοβούμενος ενδεχόμενο σαμποτάζ από Αμερικανούς συλλέκτες και εμπόρους και τις υπερβολικές αντιδράσεις του κοινού και της τεχνοκριτικής. Υπό αυτές τις συνθήκες, πρότεινε η έκθεση να διοργανωθεί σε κάποιο απομακρυσμένο περίπτερο, ώστε παράλληλα να εκπληρωθεί και η επιθυμία της συλλέκτριας να εκτεθεί η συλλογή της αμιγής σε μια αίθουσα. Η έκθεση φιλοξενήθηκε τελικά στο ελληνικό περίπτερο, που εκείνον το χρόνο έμεινε κενό εξαιτίας του εμφυλίου πολέμου.

Η έκθεση ιδώθηκε εν μέρει ως η επίσημη συμμετοχή των ΗΠΑ, διότι τα έργα του αμερικανικού περιπτέρου καθυστέρησαν περίπου ένα μήνα να φτάσουν στους Κήπους και ακόμη, διότι στους εκθέτες συμπεριλαμβανόταν η νέα γενιά Αμερικανών καλλιτεχνών, όπως οι Jackson Pollock, Arshile Gorky, Mark Rothko και William Baziotos, που για πρώτη φορά εξέθεταν εκτός Αμερικής. Αυτός ο συνδυασμός έργων αμερικανικής τέχνης με εκείνα της νεωτερικής τέχνης, ευρωπαϊκής προέλευσης, που η Guggenheim φυγάδευσε στη Νέα Υόρκη, όταν με την άνοδο του εθνικοσοσιαλισμού ως Εβραία αναγκάστηκε να εγκαταλείψει το Παρίσι, ελήφθη ως υπαινιγμός, δηλαδή ότι το μέλλον της ευρωπαϊκής καλλιτεχνικής παράδοσης ανήκε στους Αμερικανούς και την αφηρημένη τέχνη.¹⁶¹

¹⁶¹ Η έκθεση της συλλογής της Peggy Guggenheim έχει αναλυθεί διεξοδικά στο Maria Cristina Bandera, «Per una cronistoria dell'esposizione della collezione Peggy Guggenheim alla Biennale del 1948», *Paragone*, τ. 37-38, τχ. 615-617 (2001), σ. 65-94. Βλ. επίσης Philip Rylands, «Peggy Guggenheim a Venezia», στο *Spazialismo: arte astratta. Venezia 1950-1960*, κατάλογος έκθεσης (Basilica Palladiana, Vicenza), Βενετία, Il Cardo, 1996, σ. 108-109. Giulio Carlo Argan, «La Collezione Peggy Guggenheim», στο *XXIV Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. 334-348. Serge Guilbaut, *How New York stole the idea of modern art*, όπ. π., σ. 67-68. Mary V. Dearborn, *Mistress of Modernism, the life of Peggy Guggenheim*, Λονδίνο, Virago, 2005, σ. 166-179.

Ορισμένα από τα έργα που παρουσιάστηκαν στις ιστορικές εκθέσεις του 1948



Joseph Mallord William Turner, *Χιονοθύελλα*
1842, λάδι σε καμβά, Λονδίνο, Tate Britain



Claude Monet, *Η Γέφυρα του Westminster*,
1871, λάδι σε καμβά, Λονδίνο, Εθνική Πινακοθήκη



Paul Gauguin, *Nave Nave Mahana*, 1896,
λάδι σε καμβά, Λυών, Musée des Beaux-Arts



Pablo Picasso, *Νυχτερινό ψάρεμα στην Αντίμπ*,
1939, λάδι σε καμβά, Νέα Υόρκη, MoMA



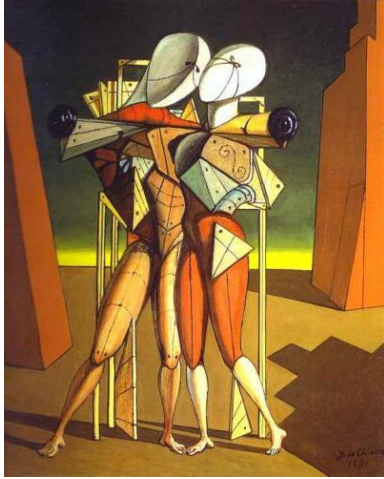
Georges Braque, *Μαύρα ψάρια*, 1942,
λάδι σε καμβά, Παρίσι, Centre Georges Pompidou



Marc Chagall, *Έκπτωτος Άγγελος*, 1923-1947,
λάδι σε καμβά, ιδιωτική συλλογή



Georges Rouault, *Ο Χριστός στον ποταμό της Τεβεριά*, 1939, χ.τ.



Giorgio de Chirico, Έκτορας και Ανδρομάχη, 1917, λάδι σε καμβά, Ρώμη, Galleria Nazionale d'Arte Moderna



Paul Klee, Ο γριζός άνθρωπος και η ακτή, 1938, πάστα χρώματος σε λινάτσα, Βέρνη, Zentrum Paul Klee



Willi Baumeister, Ιδέα III, 1939, λάδι σε καμβά, Nürtingen, Domnick Foundation



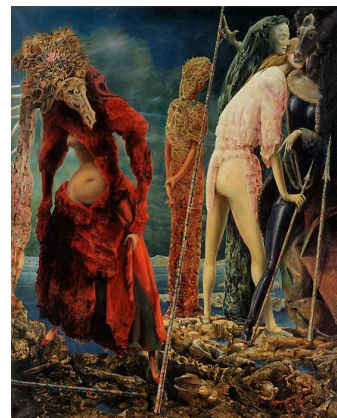
Egon Schiele, Η οικογένεια, 1918, λάδι σε καμβά, Βιέννη, Österreichische Galerie Belvedere



James Ensor, Τριγυγα, 1890, λάδι σε καμβά, Αμβέρσα, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten



Oskar Kokoschka, Anschluss-Η Αλίξη στη χώρα των θαυμάτων, 1942, λάδι σε καμβά, Βιέννη, Historisches Museum der Stadt



Max Ernst, Ο αντιπάπας, 1941-1942, λάδι σε καμβά, Βενετία, Peggy Guggenheim Foundation

Τα μεγάλα βραβεία

Η διεθνής κριτική επιτροπή για την απονομή των μεγάλων βραβείων συνεδρίασε στις 6 Ιουνίου του 1948 αποτελούμενη από τους επιτρόπους των περιπτέρων της Αιγύπτου, της Γαλλίας, της Αυστρίας, της Ολλανδίας, της Τσεχοσλοβακίας, του Βελγίου, της Πολωνίας, της Μεγάλης Βρετανίας, της Ουγγαρίας, της Ελβετίας και της Δανίας, που παρότι απών από τη συνεδρίαση είχε αφήσει εγγράφως τις επιλογές του. Επίσης, στην επιτροπή απονομής συμμετείχαν οι εκπρόσωποι της Μπιεννάλε, Casorati, Longhi και Venturi, ο πρόεδρος και ο γενικός γραμματέας.¹⁶²

Το χρηματικό αντίτιμο των μεγάλων βραβείων για ένα ζωγράφο και ένα γλύπτη ανερχόταν στις 500.000 ιταλικές λίρες και στις 100.000 ιταλικές λίρες για ένα χαράκτη.¹⁶³ Οι προϋποθέσεις που τέθηκαν για την απονομή του βραβείου ήταν αφενός η αξιολόγηση της συμμετοχής του καλλιτέχνη στην Μπιεννάλε του 1948, αφετέρου η ευρύτερη φήμη του.¹⁶⁴ Η δεύτερη προϋπόθεση, που έθεσε η διοργανώτρια, προκάλεσε εύλογα την αντίδραση των μελών της επιτροπής, δεδομένου ότι επρόκειτο για μια έκθεση κατά κύριο λόγο έργων σύγχρονων καλλιτεχνών. Παρότι οι λεπτομέρειες δεν καταγράφονται στα πρακτικά, η επιλογή της Μπιεννάλε φανέρωνε την προεπιληφθείσα πρόθεσή της να βραβεύσει έναν ήδη καταξιωμένο καλλιτέχνη, λειτουργώντας περισσότερο επιβεβαιωτικά - εξισώνοντας δηλαδή τη διαδικασία με μια τιμητική βράβευση - παρά ως ένας διαγωνισμός που λειτουργούσε ισότιμα για όλους τους συμμετέχοντες, με σκοπό την ανάδειξη ελπιδοφόρων ταλέντων.

Ως εκ τούτου, δεν προκαλεί έκπληξη η απονομή του μεγάλου βραβείου ζωγράφου στον Braque, ο οποίος ανταγωνιζόταν τους Rouault, Picasso, Kokoschka και Isvan Szönyi.¹⁶⁵ Ο Braque ήταν ένας ιδιαίτερα καταξιωμένος καλλιτέχνης και συνδημιουργός μιας σχολής ζωγραφικής με μεγάλη επιρροή στη μετέπειτα αισθητική. Όπως και ο Matisse, που θα βραβευόταν στην επόμενη Μπιεννάλε, είχε παραμείνει στη Γαλλία την περίοδο της κατοχής. Τα έργα των δύο καλλιτεχνών είχαν εκτεθεί ευρέως και είχαν αναχθεί σε σύμβολα

¹⁶² Πρόκειται κατ' αντιστοιχία για τους: Mohamed Naghi Bey, Raymond Cogniat, Josef Hoffmann, W.J.H.B. Sandberg, Frantisek Haiek, Émile Langui, Josef Jarema, John Rothenstein, Paolo Ruzioska, Alfredo Blailé και Leo Swane. *Verbale della seduta per l'assegnazione dei premi alla XXIV Biennale 1948*, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 010, σ. 1.

¹⁶³ Τα ποσά αυτά αντιστοιχούσαν σε περίπου 26.100 και 5.220 δραχμές, 870 και 174 δολάρια αντίστοιχα.

¹⁶⁴ «[...] nel proporre i nomi degli artisti sia stranieri che italiani da prendere in considerazione, si dovesse tener conto dell'importanza della partecipazione dei singoli alla XXIV Biennale in rapporto alla fama raggiunta dell'artista». *Verbale della seduta per l'assegnazione dei premi*, όπ. π., σ. 2.

¹⁶⁵ Τα πρακτικά της συνεδρίασης της επιτροπής απονομής των βραβείων είναι πολύ συνοπτικά. Δεν αναφέρεται ούτε ο αριθμός των συνολικών ψήφων, που έλαβαν οι καλλιτέχνες, ούτε οι επιλογές καθενός επιτρόπου.

της γαλλικής κουλτούρας, που έπρεπε να διατηρηθεί παρά τους χαλεπούς καιρούς.¹⁶⁶ Το βραβείο γλυπτικής απονεμήθηκε με μεγάλη διαφορά στον Henry Moore, γνωστό, αν και νεώτερο καλλιτέχνη, ο οποίος ανταγωνιζόταν τους Fritz Wotruba, Aristide Maillol και Henrik Staroke. Ο πόλεμος είχε μεγάλη επίδραση στα έργα του Moore, και πολλά εξ αυτών παρουσιάστηκαν στο αγγλικό περίπτερο, με τον Read να χαρακτηρίζει τη γλυπτική του ως «μια κοινή παγκόσμια γλώσσα της φόρμας».¹⁶⁷ Το βραβείο χαρακτικής έλαβε από την πρώτη ψηφοφορία και με μεγάλη διαφορά ο Chagall με αντίπαλο τον Fritz Pauli.¹⁶⁸ Οι επιλογές των κριτών φανερώνουν μια ιδιαίτερη προτίμηση στη γαλλική καλλιτεχνική κουλτούρα, ειδικότερα στη Σχολή του Παρισιού, και παράλληλα, την επιθυμία η Ευρώπη να παραμείνει το κατεξοχήν πολιτισμικό κέντρο, βραβεύοντας καλλιτέχνες που προέρχονταν από δύο νικήτριες χώρες του πολέμου.¹⁶⁹

Η Μπιεννάλε του 1948 γνώρισε πολύ μεγάλη ανταπόκριση, καθώς την επισκέφτηκαν 216.471 άτομα, ένας αριθμός σχεδόν τριπλάσιος των 87.391 και των 79.679 ατόμων, που την επισκέφτηκαν το 1940 και το 1942 αντίστοιχα. Τα επίσημα εγκαίνια πραγματοποιήθηκαν στις 6 Ιουνίου του 1948, από τον πρωθυπουργό de Gasperi, παρόντος του προέδρου της Ιταλίας Einaudi συνοδεία των Υπουργών Δικαιοσύνης και Δημόσιας Παιδείας, του δημάρχου της Βενετίας και των διπλωματικών αντιπροσώπων των κρατών που συμμετείχαν στην Μπιεννάλε. Στα εγκαίνια παραβρέθηκαν εκπρόσωποι από ολόκληρο το φάσμα των πολιτικών κομμάτων, εξαιρουμένου του σοσιαλιστικού και του κομμουνιστικού κόμματος.¹⁷⁰

¹⁶⁶ Catherine Julie Marie Dossin, *Stories of the Western Artworld, 1936-1986: From the "Fall of Paris" to the "Invasion of New York"*, διδακτορική διατριβή (University of Texas), Austin, 2008, σ. 24-25.

¹⁶⁷ «un linguaggio della forma commune a tutto il mondo». Herbert Read, «Henry Moore», στο *XXIV Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. 279. Βλ. επίσης Julian Andrews, *London's war: the shelter drawings of Henry Moore*, Aldershot, Lund Humphries, 2002, σ. 13-45.

¹⁶⁸ *Verbale della seduta per l'assegnazione dei premi*, όπ. π., σ. 2-3.

¹⁶⁹ Marylène Malbert, *Les relations artistiques internationales*, όπ. π., σ. 32-33. Marylène Malbert, «De l'utilité de l'École de Paris», όπ. π., σ. 222-223.

¹⁷⁰ Enzo Di Martino, *The History of the Venice Biennale*, όπ. π., σ. 118. Marylène Malbert, «De l'utilité de l'École de Paris», όπ. π., σ. 222. Nancy Jachec, *Politics and Painting at the Venice Biennale*, όπ. π., σ. 44.



Η αφίσα της Μπιεννάλε, 1950
Archivio storico delle arti contemporanee (ιστότοπος: <http://asac.labiennale.org/it/>)

Η Μπιεννάλε του 1950

Ευρωπαϊκές δεσμεύσεις σε υπερατλαντικούς οργανισμούς

Μέσω του Σχεδίου Μάρσαλ η Αμερική είχε εκπληρώσει ένα μέρος της αντισοβιετικής τακτικής της δεσμεύοντας οικονομικά τα συμμαχικά προς αυτήν ευρωπαϊκά κράτη. Η ίδρυση του Οργανισμού Βορειοατλαντικού Συμφώνου (North Atlantic Treaty Organization, NATO) στις 4 Απριλίου του 1949 έδρασε συμπληρωματικά και επικύρωσε τη δέσμευση των ΗΠΑ και του Καναδά με τις χώρες της Δυτικής Ευρωπαϊκής Ένωσης, την Πορτογαλία, την Ιταλία, τη Νορβηγία, τη Δανία και την Ισλανδία, με σκοπό την από κοινού υπεράσπιση της Ευρώπης έναντι στρατιωτικών επιθέσεων. Η στρατιωτική συμμαχία θα περιόριζε το σοβιετικό επεκτατισμό, θα αποθάρρυνε την αναζωπύρωση στρατιωτικών επιχειρήσεων εθνικιστικού χαρακτήρα (βλ. Γερμανία) και παράλληλα θα ενθάρρυνε την ευρωπαϊκή ολοκλήρωση.¹⁷¹

Η ίδρυση του Οργανισμού ήταν αποτέλεσμα μια σειράς γεγονότων με αφετηρία το «Πραξικόπημα της Πράγας» και το ενδεχόμενο επέλασης του κομμουνισμού σε άλλα ευρωπαϊκά κράτη. Όταν οι Δυτικοί Σύμμαχοι σε παρασηκηνιακή συνεργασία με τις ΗΠΑ ανακοίνωσαν, τον Ιούνιο του 1948, τη δημιουργία δυτικογερμανικού κράτους, οι Σοβιετικοί αντέδρασαν άμεσα διακόπτοντας τη σιδηροδρομική επικοινωνία της δυτικής Γερμανίας με το Βερολίνο, που ελεγχόταν και από τις τέσσερις δυνάμεις. Ο «Αποκλεισμός του Βερολίνου» δεν είχε τα αποτελέσματα που περίμεναν οι Σοβιετικοί, καθώς οι δυτικοί σύμμαχοι δεν εγκατέλειψαν την πόλη. Ύστερα από την προσχώρηση της Γαλλίας στη διζωνία, το Μάιο του 1949, ιδρύθηκε επίσημα η Ομοσπονδιακή Δημοκρατία της Γερμανίας, με ύπατους αρμοστές από την Αγγλία, τις ΗΠΑ και τη Γαλλία, και με καγκελάριο τον επικεφαλής του κόμματος των χριστιανοδημοκρατών, Konrad Adenauer. Τον Οκτώβριο του ίδιου έτους ο Στάλιν ολοκλήρωσε τη διάσπαση της Γερμανίας ιδρύοντας στην ανατολική ζώνη τη Λαοκρατική Δημοκρατία της Γερμανίας.¹⁷²

Ιδωμένες συνολικά, οι οικονομικές και στρατιωτικές συμφωνίες που προωθήθηκαν, δημιουργούσαν την αίσθηση ότι η αποκατάσταση της μεταπολεμικής Ευρώπης προϋπέθετε τη συνεργασία των ευρωπαϊκών κρατών σε πολλαπλά επίπεδα. Το «Συμβούλιο της Ευρώπης» ιδρύθηκε στο Στρασβούργο, το Μάιο του 1949, από την Ιρλανδία, τη Γαλλία, το Βέλγιο, το Λουξεμβούργο, την Ολλανδία, την Ιταλία, τη Σουηδία, τη Δανία και τη

¹⁷¹ Tony Judt, *όπ. π.*, σ. 149-151, Eric Hobsbaum, *όπ. π.*, σ. 308. *Οργανισμός Βορειοατλαντικού Συμφώνου* (ιστότοπος: <http://www.nato.int/history/nato-history.html>).

¹⁷² Tony Judt, *όπ. π.*, σ. 137-139, 145-147.

Νορβηγία, ως ένα φόρουμ ευρωπαϊκού διαλόγου, με σκοπό την περαιτέρω ανάπτυξη των εταιρικών σχέσεων των χωρών αυτών.¹⁷³

Ακόμη, η επιτυχής δοκιμή ατομικής βόμβας από τη Σοβιετική Ένωση, τον Αύγουστο του 1949, αφαιρέσει από την Αμερική το μονοπώλιο χρήσης ατομικών όπλων, με αποτέλεσμα ο ανταγωνισμός των δύο δυνάμεων να λάβει νέα διάσταση απειλώντας εκ νέου την ανθρώπινη επιβίωση και την παγκόσμια σταθερότητα. Η ατομική απειλή χρησιμοποιούνταν σταθερά και από τις δύο δυνάμεις σε ρητορικό επίπεδο, ωστόσο τα μη αναστρέψιμα αποτελέσματα ενός πυρηνικού πολέμου έστρεψαν τους δύο ανταγωνιστές στη χρήση εναλλακτικών τρόπων επιβολής.¹⁷⁴ Μέσω των κομμουνιστικών κομμάτων και του Διεθνούς Κινήματος Ειρήνης, με επικεφαλής διανοούμενους και επιστήμονες, η σοβιετική πλευρά κατήγγειλε τις ιμπεριαλιστικές βλέψεις των ΗΠΑ και στοχοποιούσε τη χονδροειδή και καταναλωτική αμερικανική κουλτούρα. Ως αντιστάθμισμα, η CIA και το Ίδρυμα Ford χρηματοδότησαν τις δραστηριότητες του Κογκρέσου για την Πολιτισμική Ελευθερία, που ιδρύθηκε στο Βερολίνο, τον Ιούνιο του 1950, με σκοπό την ενεργοποίηση των διανοουμένων και των επιστημόνων διεθνώς, προωθώντας παράλληλα ένα σύνολο από πολιτιστικά προγράμματα και δράσεις κατά του κομμουνισμού.¹⁷⁵

Η γαλλική νεωτερική τέχνη κυρίαρχη στους Κήπους

Η σύνθεση της οργανωτικής επιτροπής της Μπιεννάλε του 1950 παρέμεινε σε μεγάλο βαθμό η ίδια, εξαιρουμένης της άρνησης του Pio Semeghini να συμμετάσχει για λόγους υγείας και της αντικατάστασής του από τον Giuseppe Fiocco¹⁷⁶. Η οργανωτική επιτροπή της Μπιεννάλε υπέκυψε στις πιέσεις των ιταλικών καλλιτεχνικών σωματείων για πιο ισχυρή παρουσία των εκπροσώπων τους στην επιτροπή διοργάνωσης και αποφάσισε να συμπεριλάβει ακόμη δύο καλλιτέχνες-μέλη εκλεγμένους απευθείας από τα σωματεία.¹⁷⁷ Η ψηφοφορία ανέδειξε τους γλύπτες Leoncillo Leonardi και Giacomo Manzù.¹⁷⁸

¹⁷³ Tony Judt, *όπ. π.*, σ. 153-155.

¹⁷⁴ Eric Hobsbaum, *όπ. π.*, σ. 293-294.

¹⁷⁵ Tony Judt, *όπ. π.*, σ. 221-225. Serge Guilbaut, «Postwar painting games: the rough and the slick», *όπ. π.*, σ. 60-61.

¹⁷⁶ Ο Giuseppe Fiocco (1884-1971) ήταν μελετητής της βενετικής τέχνης και πρώτος καθηγητής στην έδρα Ιστορίας της Τέχνης στο Πανεπιστήμιο της Πάντοβα (1929-1956). Διατέλεσε πρόεδρος του περιοδικού *Arte Veneta* από την ίδρυσή του το 1947 και από το 1954 διηύθυνε το *Fondazione Giorgio Cini* στη Βενετία. Terence Mullaly, «Giuseppe Fiocco», *Burlington Magazine*, τ. 114, τχ. 828 (1972), σ. 177-178.

¹⁷⁷ *Verbale della prima riunione della Commissione per le arti figurative alla XXV Biennale, 16 e 17 Settembre 1949*, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 025, σ. 1-3.

¹⁷⁸ *Verbale delle sedute della Commissione per le arti figurative della XXV Biennale nei giorni 17-18 ottobre 1949*, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 025, σ. 1, 10.

Δεδομένης της επιτυχίας της έκθεσης του ιμπρεσσιονισμού, το πρόγραμμα των ιστορικών εκθέσεων συνεχίστηκε ακόμη πιο διευρυμένο, με τον πρόεδρο και το γενικό γραμματέα να υπογραμμίζουν τον πολιτισμικό και εκπαιδευτικό ρόλο της πρωτοβουλίας.¹⁷⁹

Οι επίτροποι τοποθετήθηκαν σχετικά με το περιεχόμενο των ιστορικών εκθέσεων αφορμώμενοι από την πρόταση του Ragghianti για μια έκθεση συναφούς φιλοσοφίας με εκείνη του ιμπρεσσιονισμού, η οποία θα αφορούσε είτε τη γαλλική ζωγραφική του πρώτου μισού του 19^{ου} αιώνα είτε τη ζωγραφική της μετα-ιμπρεσσιονιστικής περιόδου με αφετηρία τους Φωβ (Fauves). Η πρώτη πρόταση αξιολογήθηκε αποκλίνουσα από το σκοπό της Μπιεννάλε να παρουσιάζει τα πιο πρόσφατα καλλιτεχνικά επιτεύγματα. Ο Venturi, αφού δήλωσε την προτίμησή του στην έκθεση των φωβιστών, με τονισμό την εκπροσώπηση του Matisse, πρότεινε επιπλέον εκθέσεις κυβιστών, φουτουριστών και αφηρημένης γλυπτικής.¹⁸⁰ Οι εκθέσεις αυτές αποτέλεσαν το βασικό πυρήνα των ιστορικών εκθέσεων που ανέλαβε να διοργανώσει η Μπιεννάλε το 1950.

Ο φωβισμός και ο κυβισμός στο επίκεντρο της ιστορικής αναδρομής

Η τακτική συμπερίληψης σε μια υποεπιτροπή ιστορικών και κριτικών της τέχνης, ειδικευμένων στο θέμα της έκθεσης, συνεχίστηκε και σε αυτήν τη διοργάνωση. Για την έκθεση του φωβισμού συνεργάστηκαν οι Longhi, Ragghianti, Cassou, Douglas Cooper,¹⁸¹ Georges Duthuit,¹⁸² ο διευθυντής του μουσείου της Γκρενόμπλ, Jean Leymarie, ο Denys Sutton¹⁸³ και ο διευθυντής του Kunsthalle της Βέρνης, Arnold Rüdlinger.

Ο Rüdlinger, αφού αυτοπροτάθηκε, ενημέρωσε τον Pallucchini για την πρόθεσή του να συμβάλει στην πρωτοβουλία αναλαμβάνοντας τους Ελβετούς δανειστές, με την προοπτική η έκθεση να μεταφερθεί στη συνέχεια στη Βέρνη. Ο Pallucchini δέχτηκε, με την προϋπόθεση ότι η έκθεση στη Βέρνη θα ακολουθούσε εκείνη της Μπιεννάλε και θα

¹⁷⁹ Giovanni Pontì, «Πρόλογος», στο *XXV Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. vii-viii. Rodolfo Pallucchini, «Εισαγωγή», στο *XXV Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. x.

¹⁸⁰ *Verbale della prima riunione della Commissione per le arti figurative alla XXV Biennale, 16 e 17 Settembre 1949*, όπ. π., σ. 5-6.

¹⁸¹ Ο Douglas Cooper (1911-1984) ήταν τεχνοκριτικός, ιστορικός της τέχνης και από τους πρώτους μελετητές και συλλέκτες κυβιστικών έργων. Βλ. John Richardson, «Douglas Cooper (1911-1984)», *The Burlington Magazine*, τ. 127, τχ. 985 (1985), σ. 228, 230-231.

¹⁸² Ο Georges Duthuit (1891-1973) ήταν βυζαντινολόγος και μελετητής της τέχνης του Matisse, του οποίου την κόρη παντρεύτηκε το 1923. Το 1949 εξέδωσε το βιβλίο *Les fauves: Braque, Derain, Van Dongen, Dufy, Friesz, Manguin, Marguet, Matisse, Puy, Vlaminck*, Γενεύη, Éditions des Trois Collines. Βλ. Ανυπόγραφο, «Georges Duthuit», *Apollo*, τχ. 78 (1963), σ. 68-69.

¹⁸³ Ο Denys Sutton (1917-1991) ήταν ιστορικός της τέχνης και ιδρυτής του περιοδικού *Apollo*. Επίσης, είχε γράψει την εισαγωγή του *Matisse. Paintings, 1939-1946*, Λονδίνο/Παρίσι, Lindsay Drummond, 1946. Brinsley R. Ford, «Denys Sutton, Editor of *Apollo*, 1962-1987: a Tribute», *Apollo*, τχ. 125 (1987), σ. 157-158.

προσδιοριζόταν ως έκθεση συνεργασίας με το θεσμό, δράττοντας έτσι την ευκαιρία για την προώθηση της διοργάνωσης.¹⁸⁴ Όμως, ο Rüdlinger έδρασε μονομερώς, με αποτέλεσμα ο Pallucchini να ενημερωθεί τυχαία από το διευθυντή του Kunstmuseum της Βασιλείας, Georg Schmidt, όταν απευθύνθηκε σε αυτόν για το δανεισμό έργων, ότι ο Rüdlinger όχι μόνο είχε ζητήσει για λογαριασμό του έργα φωβιστών, αλλά είχε προαναγγείλει την έκθεσή τους στο Μουσείο της Βέρνης για τον Απρίλιο.¹⁸⁵ Η Μπιεννάλε αναγκάστηκε να συμβιβαστεί και να αναφέρει ότι η έκθεση πραγματοποιήθηκε σε συνεργασία με το Kunsthalle της Βέρνης.¹⁸⁶

Στην έκθεση, που παρουσιάστηκε στο κεντρικό περίπτερο, εκτέθηκαν πενήνταεννέα έργα των Georges Braque, André Derain, Kees van Dongen, Raoul Dufy, Othon Friesz, Henri Manguin, Albert Marquet, Henri Matisse, Maurice de Vlaminck και Louis Valtat, της περιόδου 1899 με 1907. Ο Matisse εκπροσωπήθηκε με τα περισσότερα έργα, ώστε να τονιστεί η υπεροχή και η ηγετική του θέση ανάμεσα στους φωβιστές.¹⁸⁷ Η από κοινού έκθεση έργων των βασιικών εκπροσώπων του φωβισμού θα μπορούσε να ειληφθεί ως μια απόπειρα να εξομαλυνθούν οι έντονες αντιδράσεις, που είχαν προκληθεί εξαιτίας της απόφασης των Derain, van Dongen και Vlaminck να αποδεχτούν το 1941 την πρόσκληση να ταξιδέψουν στη ναζιστική Γερμανία. Η αποδοχή της πρόσκλησης είχε προκαλέσει το εθνικό συναίσθημα των Γάλλων, με αποτέλεσμα οι καλλιτέχνες να κατηγορηθούν για συνεργασία με τους Γερμανούς και έκτοτε να περιθωριοποιηθούν εξαιτίας της στάσης τους.¹⁸⁸

Η οργανωτική επιτροπή της έκθεσης του κυβισμού περιελάμβανε τους Cassou, Cooper, Raynal,¹⁸⁹ καθώς και τον Ιταλό κριτικό της τέχνης και εκδότη, Lamberto Vitali. Πρωτοτυπία συνιστούσε η συμπερίληψη ενός εμπόρου έργων τέχνης, που δεν θα μπορούσε να έχει γίνει αποδεκτή, για λόγους αρχής, εάν δεν επρόκειτο για τον Daniel-Henry

¹⁸⁴ Arnold Rüdlinger προς Rodolfo Pallucchini, 17 Νοεμβρίου 1949, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 001 και Rodolfo Pallucchini προς Arnold Rüdlinger, 23 Δεκεμβρίου 1949, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 001.

¹⁸⁵ Rodolfo Pallucchini προς Georg Schmidt, 18 Μαρτίου 1950, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 023.

¹⁸⁶ Rodolfo Pallucchini, «Εισαγωγή», στο *XXV Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. xvi.

¹⁸⁷ «I "Fauves"», στο *XXV Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. 45-47. Rodolfo Pallucchini, «Εισαγωγή», στο *XXV Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. xvi.

¹⁸⁸ Laurence Bertrand Dorléac, *Après la guerre*, όπ. π., σ. 14. Jane Lee, *Derain*, Οξφόρδη/Νέα Υόρκη, Phaidon/Universe, 1990, σ. 84-87.

¹⁸⁹ Ο Maurice Raynal (1884-1954) ήταν Γάλλος τεχνοκριτικός, συγγραφέας και συλλέκτης έργων τέχνης, από τους πρώτους και πιο ένθερμους υποστηρικτές του κυβισμού, και κυρίως του Picasso. Βλ. Corinne Amar, «Maurice Raynal. Portrait», *Florilettres*, τχ. 99 (2008), σ. 7-9 και την «Εισαγωγή» στο παρόν, σ. 9.

Kahnweiler¹⁹⁰. Εκπρόσωπος της Μπιεννάλε στην οργανωτική επιτροπή της έκθεσης ορίστηκε ο Carrà.

Η αρχική πρόταση της οργανωτικής επιτροπής για την έκθεση *Quattro maestri del cubismo* δεν περιελάμβανε μόνο τους τέσσερις πρωτεργάτες του κινήματος, Picasso, Braque, Gris και Léger, αλλά και ένα σύνολο καλλιτεχνών που είχαν πειραματιστεί με την κυβιστική τεχνική, καθώς και ορισμένα έργα κυβιστικής γλυπτικής.¹⁹¹ Η πρόταση δεν έγινε αποδεκτή από τους Kahnweiler, Cooper, Cassou και Raynal, καθώς ισχυρίζονταν ότι μια τέτοια έκθεση θα απαιτούσε τουλάχιστον εκατό έργα. Λαμβάνοντας υπόψιν το συνολικό αριθμό έργων που προβλεπόταν από την Μπιεννάλε, κατέληξαν ότι δεν μπορούσε παρά να συγκροτηθεί μια επισκόπηση της δουλειάς μόνο των πρωταγωνιστών, καθώς και να εκτεθούν ορισμένα γλυπτά του Picasso.¹⁹² Η ένταση φαίνεται ότι ήταν μεγάλη, και όπως έγραφε ο διευθυντής του ιστορικού αρχείου της Μπιεννάλε, Umbro Apollonio, εξ ονόματος του Pallucchini στον Lambertini: «υπήρξε επίσης και κάποια σοβαρή απειλή παραίτησης (αλλά καμία λιποθυμία)».¹⁹³ Η εξέλιξη αυτή δεν άφηγε άλλη επιλογή στην Μπιεννάλε παρά να υποκύψει στις επιθυμίες των προσκληθέντων, οι οποίοι άλλωστε συνεισέφεραν πρακτικά στην έκθεση είτε με έργα από τις προσωπικές τους συλλογές είτε διαμεσολαβώντας για τη λήψη δανείων. Τα έργα, που εκτέθηκαν στο κεντρικό περίπτερο, κάλυπταν την περίοδο 1906 με 1915.¹⁹⁴

Η έκθεση του φουτουρισμού, του τελώνη Rousseau και των σχεδίων του Seurat

Όταν προτάθηκε η έκθεση του φουτουρισμού, ο Carrà, που ανήκε στον πυρήνα του κινήματος, ανέφερε ότι θα ήταν προτιμότερο η έκθεση να συμπεριλάβει μόνο τους πέντε υπογράφοντες το φουτουριστικό μανιφέστο, που δημοσιεύτηκε στη γαλλική *Figaro* το

¹⁹⁰ Ο Daniel Henry Kahnweiler (1884-1979) ήταν Γερμανός συγγραφέας, εκδότης και έμπορος έργων τέχνης, κυρίως φωβιστών και κυβιστών καλλιτεχνών. Στα πιο σημαντικά βιβλία του για τον κυβισμό συγκαταλέγονται το *Der Weg zum Kubismus* (1920) και ο κατάλογος έργων *Juan Gris: Sa vie, son oeuvre, ses écrits* (1946). Βλ. Patrick-Gilles Persin, *Daniel-Henry Kahnweiler, l'aventure d'un grand marchand*, Παρίσι, Solange Thierry Éditeur, 1990, σ. 17-207. Werner Spies, «Vendre des tableaux-donner à lire» και François Chapon, «Livres de Kahnweiler», στο Isabelle Monod-Fontaine/Claude Laugier (επιμ.), *Daniel-Henry Kahnweiler, κατάλογος έκθεσης* (Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne), Παρίσι, Centre Georges Pompidou, 1984, σ. 17-44 και 45-76 αντίστοιχα. Artemisia Calcagni Abrami/Lucia Chimirri (επιμ.), *Sodalizi di genio. Le edizioni di Daniel-Henry Kahnweiler, κατάλογος έκθεσης* (Biblioteca Nazionale Centrale), Φλωρεντία, Centro Di, 1995, σ. 9-29.

¹⁹¹ *Verbale della riunione della commissione per le arti figurative della XXV Biennale nei giorni 28 e 29 gennaio 1950*, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 025, σ. 2.

¹⁹² Daniel-Henry Kahnweiler προς [Rodolfo Pallucchini], 5 Ιανουαρίου 1950, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 020. Rodolfo Pallucchini προς Lamberto Vitali, 10 Ιανουαρίου 1950, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 020.

¹⁹³ Umbro Apollonio προς Lamberto Vitali, 14 Ιανουαρίου 1950, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 020.

¹⁹⁴ «Quattro maestri del cubismo», στο *XXV Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. 51-54.

1909.¹⁹⁵ Η ιδέα μιας φουτουριστικής έκθεσης στο κεντρικό περίπτερο κάθε άλλο παρά πρωτοτυπία αποτελούσε για την Μπιεννάλε, δεδομένου ότι το διάστημα 1926 με 1942 ο ιδρυτής και ιδεολόγος του φουτουρισμού, Filippo Tommaso Marinetti, είχε διοργανώσει έξι αντίστοιχες εκθέσεις για τις Μπιεννάλε του Maraini. Στις εκθέσεις αυτές οι φουτουριστές παρουσιάζονταν ως ομάδα, με τον Marinetti στο ρόλο της ηγετικής φυσιογνωμίας του κινήματος.¹⁹⁶ Στη μεταπολεμική εκδοχή της έκθεσης και σε μια πλήρη παρωδία της ιστορίας παρουσιάστηκαν μόνο οι Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo και Gino Severini. Η μία και μόνη αναφορά στον Marinetti έγινε ως συγγραφέα του μανιφέστου, γεγονός που μπορεί να δικαιολογηθεί, εάν αναλογιστεί κανείς το βαθμό στον οποίο είχε ταυτιστεί με το φασιστικό καθεστώς, που τον είχε αναγάγει σε εθνικό καλλιτέχνη.¹⁹⁷

Ο Pallucchini ενέταξε την έκθεση σε μία ευρύτερη, διεθνή τάση επαναξιολόγησης του κινήματος, όπως φανέρωνε η έκθεση *Twentieth-Century Italian Art* (1949) στο MoMA και η έκθεση *Exposition d'art moderne italien* στο Musée National d'Art Moderne (1950). Επίσης, αναφερόταν στο φουτουρισμό ως την ιταλική συμβολή στην ευρωπαϊκή νεωτερική τέχνη και συσχέτιζε την έκθεση με εκείνη του φωβισμού, του κυβισμού και του Γαλάζιου Καβαλάρη, που διοργανώθηκε από τη Γερμανία.¹⁹⁸ Με ανάλογο τρόπο, ο Umbro Apollonio ανέφερε στο κείμενό του για τον κατάλογο της Μπιεννάλε ότι με το φουτουρισμό η ιταλική τέχνη μπορούσε «να ανταγωνιστεί την τέχνη της Ευρώπης», ενώ διέκρινε τα «αυθεντικά» χρόνια του κινήματος από εκείνα της παρακμής, όταν δηλαδή έλαβε πολιτικό χρώμα.¹⁹⁹

Η έκθεση του τελώνη Rousseau, κατά κόσμον Henri Rousseau, προτάθηκε από τον Ragghianti για το κεντρικό περίπτερο και την αποδέχτηκε ομόφωνα η οργανωτική επιτροπή.²⁰⁰ Η έκθεση υλοποιήθηκε σε συνεργασία του Ragghianti με τον René Huyghe, το ζωγράφο Max Weber, τον Lamberto Vitali και το διευθυντή του Art Institute του Σικάγο, Daniel Catton Rich²⁰¹, ο οποίος το 1942 είχε επιμεληθεί μια μεγάλη έκθεση του Rousseau

¹⁹⁵ *Verbale della riunione della commissione per le arti figurative della XXV Biennale nei giorni 28 e 29 gennaio 1950*, όπ. π., σ. 4.

¹⁹⁶ Giovanni Bianchi, «1926: La prima volta dei futuristi alla Biennale. Strategie e retroscena della Marcia su Venezia», *Venezia Arti*, τχ. 17/18 (2003-2004), σ. 119-125.

¹⁹⁷ Umbro Apollonio, «I firmatari del primo manifesto futurista», στο *XXV Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. 55.

¹⁹⁸ Marylène Malbert, *Les relations artistiques internationales*, όπ. π., σ. 105. Rodolfo Pallucchini, «Εισαγωγή», στο *XXV Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. xiii, xvi.

¹⁹⁹ Umbro Apollonio, «I firmatari del primo manifesto futurista», στο *XXV Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. 55-60.

²⁰⁰ *Verbale della prima riunione della Commissione per le arti figurative alla XXV Biennale, 16 e 17 Settembre 1949*, Asac, *Arti visive*, Segantura: b. 025, όπ. π., σ. 21-22.

²⁰¹ Ο Catton Rich (1904-1976) στη μονογραφία του για τον Rousseau (*Henri Rousseau, Νέα Υόρκη*, Museum of Modern Art, 1942) υποστήριξε ότι ο προμιτιβισμός του καλλιτέχνη ήταν συνειδητός. Sidney Janis, «Henri Rousseau by Daniel Catton Rich», *College Art Journal*, τ. 1, τχ. 4 (1942), σ. 111-112.

στο MoMA. Επιθυμία των διοργανωτών εκείνης της έκθεσης ήταν να αντιληφθεί το αμερικανικό κοινό ότι ο καλλιτέχνης «δεν μπορεί πλέον να θεωρείται μόνο ως ο άνθρωπος που επηρέασε τον κυβισμό ή ως ένας γραφικός πριμιτίφ, αλλά [...] ως ένας από τους καλλιτέχνες με τη μεγαλύτερη επιρροή στα τέλη του 19^{ου} αιώνα».²⁰² Παρόμοια ήταν και η πεποίθηση του Pallucchini, όπως ανέφερε στον James Thrall Soby, ο οποίος είχε συμμετάσχει στη διοργάνωση της έκθεσης του 1942 και στην παρούσα συγκυρία ανέλαβε συμβουλευτικό ρόλο. Ο Soby προέτρεπε τους διοργανωτές να τονίζουν στις επιστολές τους προς τους Αμερικανούς συλλέκτες ότι ο Rousseau εκτιμήθηκε στην Ιταλία ίσως γρηγορότερα από ότι στο Παρίσι, με τον Carrà και τη *La Voce* να γράφουν ενθουσιαστικά για αυτόν ήδη από το 1914.²⁰³

Η σημασία της έκθεσης ήταν μεγάλη, δεδομένου ότι παρόμοια δεν είχε διοργανωθεί στην Ευρώπη για πολλά χρόνια, ωστόσο υπήρχε ιδιαίτερο πρόβλημα με τα αμερικανικά δάνεια σημαντικών έργων.²⁰⁴

«Σε έναν κόσμο δηλητηριασμένο και καταδικασμένο με το φόβο της ατομικής βόμβας και τις πιθανές συνέπειες, ο πολιτισμός και άλλες πνευματικές αξίες βρίσκονται ανατολικά του μυαλού, και δεν είναι δύσκολο να καταλάβει κανείς, γιατί είναι αντίθετο να στείλουν τους Rousseau τους πέρα από τον Ατλαντικό στους πιο επικίνδυνους και χαοτικούς καιρούς στην ιστορία του πολιτισμού», παρατηρούσε ο Weber, ο οποίος άλλωστε, παρότι επίτροπος της έκθεσης, αρνήθηκε μαζί με τη σύζυγό του να δανείσουν έργα του καλλιτέχνη, που είχαν στην κατοχή τους.²⁰⁵

Η έκθεση των σχεδίων του Seurat στο κεντρικό περίπτερο ήταν μια πρόταση του Longhi, ο οποίος επιθυμούσε μια πιο ολοκληρωμένη παρουσίαση του καλλιτέχνη από εκείνη του 1948 στο πλαίσιο της έκθεσης του ιμπρεσιονισμού.²⁰⁶ Για τη διοργάνωση της έκθεσης καθοριστική ήταν η συμβολή του César Mange de Hauke, πρώην εμπόρου έργων τέχνης - συνεργάτη της Jacques Seligmann & Co και ειδικευμένου στη γαλλική τέχνη του 19^{ου} αιώνα.²⁰⁷ Εγκατεστημένος πλέον στο Παρίσι, ο Hauke, ως μέλος της υποεπιτροπής της

²⁰² «Large Rousseau exhibit opens», *Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Αρχεία Δελτίων Τύπου* (ιστότοπος: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/779/releases)

²⁰³ James Thrall Soby προς Lamberto Vitali, 26 Νοεμβρίου 1949, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 023.

²⁰⁴ Umbro Apollonio προς J. T. Soby, 24 Φεβρουαρίου 1950, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 023. Alfred H. Barr προς Giovanni Ponti, 17 Φεβρουαρίου 1950, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 023 και James Thrall Soby προς Umbro Apollonio, 4 Μαρτίου 1950, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 023.

²⁰⁵ «On a world poisoned and charged with atomic fear and the possible consequences, culture and other spiritual values are east to the minds, and it is not difficult to understand why they are averse to sending their Rousseaus across the seas in the most dangerous and chaotic time in the history of civilization». Max Weber προς Rodolfo Pallucchini, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 023.

²⁰⁶ *Verbale della prima riunione della Commissione per le arti figurative alla XXV Biennale, 16 e 17 Settembre 1949*, όπ. π., σ. 7.

²⁰⁷ *Smithsonian Institution, Archives of American Art* (ιστότοπος: <http://www.aaa.si.edu/collections/jacques-seligmann--co-records-9936/more>). Το 1961 εξέδωσε και ένα βιβλίο για τα σχέδια του Seurat: *Seurat et son oeuvre*, 2 τόμοι, Παρίσι, Gründ, 1961.

έκθεσης, αφενός προσανατόλισε την Μπιεννάλε προς την Αμερική, όπου βρισκόνταν τα πιο σημαντικά σχέδια του καλλιτέχνη, αφετέρου συνεργάστηκε αποτελεσματικά με τον έταιρο επίτροπο, John Rewald, καταρτώντας λίστες με έργα από τα οποία έγινε η επιλογή.²⁰⁸ Για ακόμη μία φορά, η περιορισμένη ανταπόκριση των Αμερικανών στις δανειακές προτάσεις της Μπιεννάλε, υπό το φόβο των διεθνών εξελίξεων, δυσχαίρανε τη δουλειά των επιτρόπων.²⁰⁹ Αντίθετα με το 1948, όταν ο Seurat θεωρούνταν αναπόσπαστο μέρος ενός καλλιτεχνικού συνόλου, εν προκειμένω η έκθεση αποσκοπούσε να αναδείξει τη διαφορετική κατεύθυνση από τον ιμπρεσιονισμό που επέλεξε ο καλλιτέχνης.²¹⁰

Από την αποθέωση στην κατακραυγή: η αφηρημένη τέχνη

Η Hilla Rebay, διευθύντρια του Museum of Non-Objective Painting, παραρτήματος του Solomon R. Guggenheim Museum στη Νέα Υόρκη,²¹¹ απέδιδε την άρνησή της να ανταποκριθεί στα δανειακά αιτήματα της Μπιεννάλε για την έκθεση του Seurat και του Rousseau σε λόγους αρχής: το Μουσείο Μη-παραστατικής Ζωγραφικής

«[...] εκπροσωπεί μόνο τη μη-παραστατική ζωγραφική, την πιο σημαντική που υπάρχει, παρότι δεν χρηματοδοτείται από το γαλλικό εμπόριο ή την πολιτική. Διατηρούμε την παραστατική συλλογή μας μόνο για να δείξουμε τα βήματα της εξέλιξης του ιμπρεσιονισμού στον εξπρεσιονισμό, στον κυβισμό, στην αφαίρεση, τα οποία όλα είναι παραστατικά, αλλά τελικώς οδηγούν στον αμιγώς δημιουργικό, μη- ή θεϊκό-παραστατικό εξωραϊσμό του ζωγραφικού χώρου. Ως εκ τούτου, δεν επιθυμούμε να χορηγήσουμε ούτε να δώσουμε το όνομα και το κύρος μας στις παραστατικές ζωγραφιές, που αφορούν το παρελθόν, ενώ ενδιαφερόμαστε μόνο για τη δική μας εποχή και το μέλλον».

²⁰⁸ César Mange de Hauke προς Giovanni Ponti, 22 Οκτωβρίου 1949, Asac, *Arti visive, Segnatura*: b. 021. César Mange de Hauke προς Umbro Apollonio, 30 Ιανουαρίου 1950, Asac, *Arti visive, Segnatura*: b. 021. César Mange de Hauke προς Umbro Apollonio, 9 Μαρτίου 1950, Asac, *Arti visive, Segnatura*: b. 021.

²⁰⁹ César Mange de Hauke προς Umbro Apollonio, 15 Μαρτίου 1950, Asac, *Arti visive, Segnatura*: b. 021. César Mange de Hauke προς Rodolfo Pallucchini, Asac, *Arti visive, Segnatura*: b. 021.

²¹⁰ Umbro Apollonio, «Disegni di Georges Seurat», στο *XXV Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. 175-177.

²¹¹ Η βαρόνη Hilla Rebay von Ehrenwiesen (1890-1967) ήταν γερμανικής καταγωγής ζωγράφος, σύμβουλος τέχνης του Εβραίου συλλέκτη Solomon Guggenheim και διευθύντρια του Museum of Non-Objective Painting, το οποίο ίδρυσε ο Guggenheim το 1939, για να εκθέσει τα αφηρημένα έργα, που η Rebay είχε συγκεντρώσει για τη συλλογή του. Η Rebay, η οποία ήδη από τη διαμονή της στη Γερμανία είχε έρθει σε επαφή με το Θεοσοφισμό, οραματιζόταν το μουσείο κυριολεκτικά ως ένα ναό, ένα «πρότυπο τελειότητας για όλα τα έθνη», ανοιχτό και τις Κυριακές, με μπλε οροφή και φωτισμό, μουσικούς να εκτελούν συνθέσεις του Μπαχ συγκεκριμένες ώρες κάθε ημέρα, με εκπαιδευτικά προγράμματα για μητέρες, παιδιά και δασκάλους, με βιβλιοθήκη και αίθουσα διαλέξεων. Αργότερα, η συλλογή ενσωματώθηκε σε εκείνη του Solomon R. Guggenheim Museum. Brigitte Salmen, «The path to non-objective art» και Jo-Anne Birnie Danzker, «The art of tomorrow», στο Jo-Anne Birnie Danzker/Brigitte Salmen/Karole Vail (επιμ.), *Art of Tomorrow: Hilla Rebay and the Solomon R. Guggenheim*, κατάλογος έκθεσης (Solomon R. Guggenheim Museum), Νέα Υόρκη, Guggenheim Museum, 2005, σ. 60-71 και 179 αντίστοιχα. Karole Vail, «A museum on the making: two artists and their patron-Hilla Rebay, Rudolf Bauer, and Solomon R. Guggenheim», στο Karole Vail (επιμ.), *The Museum of Non-Objective Painting: Hilla Rebay and the origins of the Solomon R. Guggenheim Museum*, Νέα Υόρκη, Guggenheim Museum, 2009, σ. 28.

Η μεροληπτική στάση της διευθύντριας είναι ίσως χαρακτηριστική της οξύτητας της διαμάχης σχετικά με την αφηρημένη τέχνη. «Εάν ποτέ επιθυμήσετε έργα μη-παραστατικών καλλιτεχνών, ενδεχομένως να είμαστε σε θέση να εξετάσουμε ένα δάνειο», κατέληγε.²¹² Πράγματι, η ευκαιρία δόθηκε με την απόφαση της Μπιεννάλε για μια αναδρομική έκθεση των έργων του Wassily Kandinsky, ο οποίος απεβίωσε το 1944.

Η οργανωτική επιτροπή γνώριζε ότι το εν λόγω μουσείο διέθετε μια μεγάλη συλλογή από έργα του Kandinsky, που οφειλόταν κυρίως στο θαυμασμό που έτρεφε στο πρόσωπό του η Rebay, και για το λόγο αυτό της απηύθυνε πρόσκληση συμμετοχής στην επιτροπή διοργάνωσης. Παρότι αποκριθήκε θετικά: «[...] εάν θέλετε να χρησιμοποιήσετε το όνομά μου ως το βασικό προαγωγό του Kandinsky, αυτό θα ήταν εντάξει», ωστόσο δεν φαίνεται να είχε πολύ ενεργό ρόλο στη διοργάνωση: «Όσο και αν θα ήθελα να σας βοηθήσω, θα ήταν μάλλον δύσκολο, ούτως ή άλλως, ακριβώς για το λόγο ότι δεν μπορώ να πω τι είδους πίνακες είναι διαθέσιμοι σε εσάς εκεί πέρα».²¹³ Η Rebay δεν φαινόταν διατεθειμένη να αναλάβει την ευθύνη της διοργάνωσης, πρωτίστως επιθυμούσε να ξεκαθαρίσει στους Ευρωπαίους συνομιλητές της, με αφορμή μια προγενέστερη δημοσίευση της Μπιεννάλε σε σχέση με κάποια έργα από τη συλλογή Guggenheim, τις θέσεις του μουσείου σχετικά με το περιεχόμενο της συλλογής, που συνιστούσαν, κυριολεκτικά, ένα αντισουρρεαλιστικό μανιφέστο:

«Φυσικά, [η συλλογή] δεν περιλαμβάνει ούτε ένα σουρρεαλιστικό έργο, δεδομένου ότι αισθανόμαστε βαθιά αποστροφή για τη διανοητική σύγχυση τέτοιων ζωγράφων, ζωγράφοι εντελώς ανίκανοι να δημιουργήσουν αισθητικό ρυθμό, ο οποίος, όπως και ο εξωραϊσμός του χώρου, βεβαίως δεν είναι αφηρημένος και ποτέ σουρρεαλιστικός, αλλά εντελώς δημιουργικός και μη-παραστατικός, με το μη να αντιπροσωπεύει τις ενδιάμεσες τάσεις. Είναι επομένως, η πιο σημαντική, με επιρροή και ισχύ τέχνη που υπάρχει. Αυτοί οι σουρρεαλιστές όμως, στις διανοητικές τους απογοητεύσεις, δεν έχουν την παραμικρή ιδέα για τη σοβαρή, κατασκευαστική λύση του προβλήματος του καλλιτεχνικού χώρου και των τάσεών του. Είναι ξεπερασμένοι, όπως όλοι οι παραστατικοί

²¹² Hilla Rebay προς Giovanni Ponti, 27 Φεβρουαρίου 1950, Asac, *Arti visive*, Segnatura: b. 023. (Παράρτημα-9)

²¹³ Η γνωριμία της Rebay με τον Kandinsky έγινε μέσω του Γερμανού αφηρημένου ζωγράφου και γκαλερίστα Rudolf Bauer, όταν ακόμη ο Kandinsky δίδασκε στο Ντεσάου. Στη συνέχεια, η Rebay σύστησε τον Kandinsky στον Guggenheim, ο οποίος εμπλούτισε τη συλλογή του με έργα του καλλιτέχνη και χρηματοδότησε τη μετάφραση του βιβλίου του *Για το Πνευματικό στην Τέχνη* (1912) από τη Rebay. Με αυτόν τον τρόπο, η Rebay συνέβαλε στη γνωριμία του αμερικανικού κοινού και των κύκλων των συλλεκτών με τον Kandinsky. Όμως, ακόμη πιο σθεναρά η Rebay υποστήριζε τον Bauer, με τον οποίο διατηρούσαν και προσωπική σχέση, καλλιεργώντας έναν ανταγωνισμό ανάμεσα στους δύο καλλιτέχνες, που τελικώς δυσχαίρανε τη συνεργασία της με τον Kandinsky. Η Rebay κατηγορούσε τον καλλιτέχνη ότι δεν προωθούσε τη συλλογή Guggenheim στην Ευρώπη, ότι δεν μιλούσε στους μαθητές του για τον Bauer, ενώ παράλληλα συκοφαντούσε τους εμπόρους των έργων του στην Αμερική. Τελικώς, κατέληξε να μην αγοράζει έργα απευθείας από τον ίδιο, αλλά από τρίτους, στερώντας του σε δύσκολους καιρούς σημαντικά έσοδα. Βλ. Vivian Endicott Barnett, «Rereading the correspondence: Rebay and Kandinsky», στο *Art of Tomorrow: Hilla Rebay and the Solomon R. Guggenheim*, όπ. π., σ. 86-99.

ζωγράφοι, που χάνουν τη σημαντική αποστολή της εποχής τους, εξαιτίας της αλάνθιας αφοσίωσής τους στο νεκρό παρελθόν».²¹⁴

Η εριστική στάση της Rebay μάλλον αποθάρρυνε τον Pallucchini, ο οποίος ανέφερε στη χήρα του καλλιτέχνη, Nina Kandinsky: «[...] περιοριζόμαστε στο να τη συμβουλευτούμε και δεν έχουμε ανάγκη τους πίνακες που ανήκουν στο Μουσείο Μη-παραστατικής Ζωγραφικής».²¹⁵

Τελικώς, η έκθεση πραγματοποιήθηκε χάρη στη συνεργασία της Μπιεννάλε με τη Nina Kandinsky και τον καλό της φίλο, Ιταλό αφηρημένο καλλιτέχνη, Alberto Magnelli, ο οποίος συμμετείχε επίσης στην Μπιεννάλε με μια ατομική έκθεση. Η μοναδική ένσταση της Nina ήταν στην πρόταση της Μπιεννάλε η έκθεση να τοποθετηθεί στο γερμανικό περίπτερο, όπου θα διοργανωνόταν και η έκθεση του Γαλάζιου Καβαλάρη:

«[...] δεν θα ήμουν καθόλου σύμφωνη, και ο Magnelli επίσης, να τοποθετηθεί ο Kandinsky σε αυτό το περίπτερο. Διότι, παρόλο που ο Kandinsky είχε ζήσει για χρόνια στη Γερμανία, γεννήθηκε στη Ρωσία, - και η τέχνη του δεν είναι με κανέναν τρόπο γερμανική. Επιπλέον, πέρασε 11 χρόνια στο Παρίσι, όπου έλαβε τη γαλλική υπηκοότητα. Για το λόγο αυτό, ο Magnelli και εγώ επιτιμούμε ότι θα είναι λάθος να γίνει η ατομική έκθεση του Kandinsky στο γερμανικό περίπτερο. Θα μπορούσε να προκαλέσει μεγάλη σύγχυση στην ιστορία της τέχνης».²¹⁶

Η κατηγορηματική στάση της Nina φανερώνει το σκεπτικισμό που ακόμη προκαλούσε ο συσχετισμός των έργων ενός καλλιτέχνη με τη γερμανική τέχνη. Η επιτροπή δεν θα μπορούσε παρά να συμμορφωθεί με την επιθυμία της, δεδομένου ότι της ανήκε το σύνολο των έργων που εκτέθηκαν εντέλει στο πολωνικό περίπτερο και συγκροτούσαν μια αναδρομική έκθεση του καλλιτέχνη, που εκτεινόταν χρονικά από το 1908 μέχρι το 1942.²¹⁷

Η πρόταση του Venturi για μια έκθεση αφηρημένης γλυπτικής ήταν εκείνη που συζητήθηκε περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη και πυροδότησε διαφωνίες για τον προσδιορισμό και το περιεχόμενό της, που παρέχουν μια εικόνα για το μέγεθος και το είδος των συζητήσεων σχετικά με την αφηρημένη τέχνη την εν λόγω περίοδο.

²¹⁴ Hilla Rebay προς Giovanni Ponti, 4 Νοεμβρίου 1949, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 024. (Παράρτημα-10)

²¹⁵ «[...] je desire vous confirmer que nous nous bornons à la consulter et que nous n'aurons pas besoin des peintures appartenant au Museum of non Objective Paintings». Rodolfo Pallucchini προς Nina Kandinsky, 22 Δεκεμβρίου 1949, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 024.

²¹⁶ «[...] je ne serai pas d'accord, et aussi Magnelli, de mettre Kandinsky dans cette pavillon. Car, malgré que Kandinsky a vacu des années en Allemagne, il est né en Russie, - et son art est nullement allemande. En plus il a passé 11 années à Paris, où il a reçu la nationalité française. C'est pourquoi, Magnelli et moi nous estimons qu'il sera un erreur de faire une exposition personnelle de Kandinsky dans le pavilion allemande. Ce que pourra provoquer une grande confusion pour l'histoire de l'art». Nina Kandinsky προς [Επιτροπή της Μπιεννάλε], χ.χ [πριν τις 23 Νοεμβρίου 1949], Asac, Arti visive, Segnatura: b. 024. Alberto Magnelli προς Giovanni Ponti, 26 Οκτωβρίου 1947, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 024.

²¹⁷ Rodolfo Pallucchini προς Roberto Longhi, 23 Μαΐου 1950, στο Maria Cristina Bandera, *Il carteggio Longhi-Pallucchini*, όπ. π., σ. 119. «Wassily Kandinsky», στο *XXV Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. 393.

Ένα πρώτο ζήτημα τέθηκε από τον Longhi, ο οποίος θεωρούσε ότι η Μπιεννάλε δεν μπορούσε να πάρει την ευθύνη ενός διαχωρισμού ανάμεσα στις τέχνες και επεσήμανε τη δυσκολία πραγματοποίησης της έκθεσης, εξαιτίας των αδιάλλακτων θεωρητικών θέσεων των αφηρημένων γλυπτών, που μιλούν για το κυβιστικό κίνημα, ως ένα κίνημα ρεαλιστικό, και για τον Picasso, όπως για τον Courbet. Ο Longhi από κοινού με τον Barbantini καταψήφισε την έκθεση, καθώς θεωρούσε ότι θα συνιστούσε μια επανάληψη της έκθεσης Guggenheim, εκθέσεις που, σύμφωνα με τα λεγόμενά του, περισσότερο κακό παρά καλό έκαναν, ειδικά στους νέους καλλιτέχνες, που είχαν την τάση να επηρεάζονται από φαινομενικά εύκολες δημιουργικές απόπειρες.²¹⁸ Από την άλλη μεριά, ο Raggianti συμφωνούσε με μια έκθεση αφηρημένης γλυπτικής, όχι όμως ως αναδρομική, αλλά ως ένα τρέχον φαινόμενο.²¹⁹

Ο Giulio Carlo Argan²²⁰, ο οποίος είχε κληθεί να συμμετάσχει στην επιτροπή της έκθεσης, προβληματιζόταν σχετικά με τον περιοριστικό τίτλο που αφορούσε μια μόνο τάση του μοντέρνου κινήματος, καθώς και με τον περιορισμένο αριθμό καλλιτεχνών. Πρότεινε η έκθεση να μετονομαστεί σε «μοντέρνο κίνημα γλυπτικής» ή «μοντέρνες κατευθύνσεις της γλυπτικής» και να εκτεθούν έργα των Lipchitz, Pevsner, Arp, Calder, Max Bill, όπως και Ιταλών καλλιτεχνών που θα τους πλαισιώναν.²²¹ Ο Alberto Magnelli, που είχε επίσης προσκληθεί στην επιτροπή της έκθεσης, εξέφραζε τη δυσπιστία του για τα μέλη που τη συγκροτούσαν. Συγκεκριμένα, υποστήριζε ότι για να πραγματοποιηθεί μια έκθεση χωρίς παρεξηγήσεις, λόγω της τάσης να θεωρείται αφηρημένο ο,τιδήποτε δεν είναι πραγματικό, οι οργανωτές θα έπρεπε να είναι καλύτερα καταρτισμένοι και με πραγματικό ενδιαφέρον για την αφηρημένη τέχνη προτείνοντας τους Γάλλους τεχνοκριτικούς Charles Éstienne και ο

²¹⁸ *Verbale della prima riunione della Commissione per le arti figurative alla XXV Biennale, 16 e 17 Settembre 1949*, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 025, σ. 7-9, 13. Οι διαφωνίες του Longhi με τον Venturi είχαν και μια προσωπική διάσταση. Ειδικότερα, το 1949 απορρίφθηκε η υποψηφιότητα του Longhi από το Πανεπιστήμιο της Ρώμης ύστερα από αρνητική εισήγηση του Venturi, ενώ τη θέση ανέλαβε ο προτιμώμενος του Venturi, Mario Salmi. Ο Longhi εκλέχθηκε τελικά στο Πανεπιστήμιο της Φλωρεντίας, και τη θέση του στο Πανεπιστήμιο της Μπολόνια έλαβε το 1950 ο Pallucchini. Βλ. Maria Cristina Bandera, *Il carteggio Longhi-Pallucchini*, όπ. π., σ. 39.

²¹⁹ *Verbale della prima riunione della Commissione per le arti figurative alla XXV Biennale, 16 e 17 Settembre 1949*, όπ. π., σ. 10.

²²⁰ Ο Giulio Carlo Argan (1909-1992) ήταν ιστορικός και κριτικός της τέχνης, που εκείνη την περίοδο διατελούσε Επιθεωρητής του Υπουργείου Δημόσιας Παιδείας. Το 1955 διορίστηκε καθηγητής στο Πανεπιστήμιο του Παλέρμο και στη συνέχεια της Ρώμης. Ασχολήθηκε με την ιταλική αρχιτεκτονική από τον 12^ο αιώνα μέχρι την Αναγέννηση και την τέχνη της Αναγέννησης και του Μπαρόκ. Η ενασχόλησή του με τη νεωτερική τέχνη ξεκίνησε αμέσως μετά το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο. Το 1976 εκλέχθηκε δήμαρχος της Ρώμης και στη συνέχεια γεροϋσιαστής. Βλ. Maurizio Calvesi, «Prolusione per il centenario della nascita», στο Claudio Gamba (επιμ.), *Giulio Carlo Argan. Intellettuale e storico dell'arte, κατάλογος έκθεσης* (Sapienza Università di Roma), Μιλάνο, Electa, 2012, σ. 19-28. Oreste Ferrari, «Dalle riforme del '39 agli anni del dopoguerra», στο Giuseppe Chiarante, *Giulio Carlo Argan. Storia dell'arte e politica dei beni culturali*, Ρώμη, Graffiti Editore, 2000, σ. 28-38.

²²¹ Giulio Carlo Argan προς [είτε Pallucchini, είτε Ponti], 24 Οκτωβρίου 1949, Asac Arti visive, Segnatura: b. 024.

Léon Degand.²²² Επιφυλακτικός απέναντι στην ονομασία της έκθεσης ήταν και ο Giuseppe Marchiori,²²³ διότι θεωρούσε ότι ο όρος αφηρημένη τέχνη απορρίπτεται ακόμη και από εκείνους που κάνουν αφηρημένη τέχνη, προτείνοντας εναλλακτικά τους τίτλους «έκθεση γλυπτικής της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας» ή «έκθεση της μοντέρνας ευρωπαϊκής γλυπτικής».²²⁴

Για να εξομαλυνθεί η κατάσταση και να υπάρξει συμφωνία για την έκθεση, ο Venturi πρότεινε τη μετατροπή της σε μια διεθνή έκθεση γλυπτικής, που θα περιελάμβανε τους Giacometti, Arp, Lipchitz, Calder, Marini, Laurens και Brâncuși.²²⁵ Ύστερα από σχετικές συζητήσεις, την άρνηση του Brâncuși να συμμετάσχει εξαιτίας του προχωρημένου της ηλικίας του και την παραδοχή του Venturi ότι ορισμένοι καλλιτέχνες δεν επιθυμούσαν να συμπεριληφθούν σε μια έκθεση υπό τον όρο «αφηρημένη», αποφασίστηκε η μετονομασία της έκθεσης σε «Έκθεση ξένων γλυπτών», με τη συμμετοχή των Giacometti, Calder, Arp, Zadkine, Pevsner και Lipchitz.²²⁶ Τελικώς, στο κάλεσμα της Μπιεννάλε ανταποκριθήκαν μόνο οι Arp, Calder και Zadkine, έργα των οποίων εκτέθηκαν στο πολωνικό περίπτερο υπό τον τίτλο *Γλύπτες του σήμερα*.²²⁷ Η πορεία και η κατάληξη της συζήτησης φανερώνει ότι η επιτροπή διοργάνωσης απέτυχε να ορίσει ένα ικανοποιητικό πλαίσιο για την αφηρημένη τέχνη, με αποτέλεσμα στον κατάλογο της Μπιεννάλε ο Argan να παρατηρεί, κάπως αόριστα, ότι η έκθεση δεν αφορά ένα συγκεκριμένο ρεύμα ή μια ομάδα παρόμοιων τάσεων, αλλά αποσκοπεί στην ανάδειξη των προσπαθειών προς μια κατεύθυνση εξέλιξης και ανανέωσης και όχι επιστροφής στην παράδοση.²²⁸

²²² Alberto Magnelli προς Giovanni Ponti, 26 Οκτωβρίου 1949, Asac, *Arti visive*, Segnatura: b. 024.

²²³ Ο Giuseppe Marchiori (1847-1982) ήταν εκδότης και κριτικός της τέχνης, ο οποίος το 1948 ίδρυσε το Νέο Μέτωπο των Τεχνών (Fronte Nuovo delle Arti) αποτελούμενο από Βενετούς καλλιτέχνες, οι οποίοι συνδύαζαν τον πολιτικό ακτιβισμό με την καλλιτεχνική δημιουργία. Το 1950 το Νέο Μέτωπο των Τεχνών διαλύθηκε εξαιτίας των ιδεολογικών διαφορών των καλλιτεχνών και της διαμάχης για το ρεαλισμό και την αφίρσηση. Βλ. Luca Massimo Barbero, «Giuseppe Marchiori: cronache dal dopoguerra a Venezia», στο Sileno Salvagnini, *Da Rossi a Morandi, da Viani ad Arp. Giuseppe Marchiori critico d'arte*, κατάλογος έκθεσης (Fondazione Bevilacqua la Masa), Βενετία, Fondazione Bevilacqua la Masa, 2001, σ. 77-82. Sileno Salvagnini, «Giuseppe Marchiori, anonimo del novecento», στο Sileno Salvagnini, *Giuseppe Marchiori e il suo tempo*, κατάλογος έκθεσης (Palazzo Roncale), Rovigo, 1993, σ. 15-28.

²²⁴ Giuseppe Marchiori προς [Rodolfo Pallucchini], 28 Δεκεμβρίου 1949, Asac, *Arti visive*, Segnatura: b. 024.

²²⁵ *Verbale delle sedute della Commissione per le arti figurative della XXV Biennale nei giorni 17-18 ottobre 1949*, όπ. π., σ. 4, 6.

²²⁶ *Verbale della riunione della commissione per le arti figurative della XXV Biennale nei giorni 28 e 29 gennaio 1950*, όπ. π., σ. 3, 5-6

²²⁷ Rodolfo Pallucchini προς Roberto Longhi, 23 Μαΐου 1950, στο Maria Cristina Bandera, *Il carteggio Longhi-Pallucchini*, όπ. π., σ. 121.

²²⁸ Guilio Carlo Argan, «Sculptori d'oggi», στο *XXV Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. 394.

Η πρώτη επίσημη μεταπολεμική συμμετοχή της Γερμανίας στην Μπιεννάλε πραγματοποιήθηκε το 1950. Το ερώτημα που εύλογα ανέκυπτε, δεδομένης της διαίρεσης της χώρας, ήταν με ποιό από τα δύο κράτη θα συνεργαζόταν η Μπιεννάλε για τη διοργάνωση της έκθεσης. Η οργανωτική επιτροπή αποφάσισε τελικά ότι οι συννενοήσεις θα γίνονταν με το δυτικό τμήμα και τη Φρανκφούρτη. Την επιλογή αυτή υπαγόρευε τόσο η στάση της Σοβιετικής Ένωσης, που δεν έλαβε μέρος στην Μπιεννάλε ούτε το 1950, όσο και το γεγονός ότι ο επίτροπος της ανεπίσημης γερμανικής συμμετοχής του 1948, Eberhard Hanfstaengl, ήταν πολίτης της Ομοσπονδιακής Δημοκρατίας και ο μοναδικός συνομιλητής της Μπιεννάλε από την πλευρά της Γερμανίας.²²⁹ Ο Hanfstaengl στον κατάλογο της έκθεσης ευχαρίστησε την Μπιεννάλε που μεταχειρίστηκε τη γερμανική συμμετοχή με ισότιμο τρόπο «στο διεθνές έδαφος» της Βενετίας, υπερασπιζόμενη την καλλιτεχνική πρόοδο και την αλληλεγγύη των εθνών σε πολιτισμικό επίπεδο.²³⁰

Υστερα από σχετική συννενόηση με τον Pallucchini, ο Hanfstaengl αποφάσισε να ανοίξει εκ νέου το περίπτερο με μια έκθεση του Γαλάζιου Καβαλάρη. Οι Wassily Kandinsky, Franz Marc, August Macke, Paul Klee, Alfred Kubin, Alexej von Jawlensky και Gabriele Münter περιγράφονταν από τον επίτροπο ως καλλιτέχνες που ξεπέρασαν τα εθνικά γνωρίσματα της τέχνης τους προς όφελος μιας τέχνης με χαρακτηριστικά πιο «ευρωπαϊκά».²³¹ Τα αφηρημένα έργα του Γαλάζιου Καβαλάρη αντικατέστησαν τα ηρωικά πορτραίτα των ναζιστών και πρότειναν μια εντελώς διαφορετική εικονογραφία και τεχνική από εκείνη των εθνικών συμμετοχών του Τρίτου Ράιχ, σημειωτέον, σε ένα περίπτερο που διατηρούσε ακόμη τις ναζιστικές προδιαγραφές αρχιτεκτονικής, διότι δεν είχε επισκευαστεί.

Παράλληλα, στο γερμανικό περίπτερο εκτέθηκαν εξπρεσιονιστικά έργα των Karl Schmidt-Rottluff, Emil Nolde, Karl Hofer, Max Beckmann και Ernst Barlach. Με αυτήν την επιλογή ο επίτροπος επεδίωκε να εντάξει στη γερμανική καλλιτεχνική κουλτούρα το έργο των καλλιτεχνών που είχαν συκοφαντηθεί από τους Ναζί, ένα ζήτημα που επανέρχεται σταθερά στις πρώτες μεταπολεμικές συμμετοχές της Δυτικής Γερμανίας στην Μπιεννάλε. Ακόμη, επεδίωκε να αναδείξει τους καλλιτέχνες εκείνους, οι οποίοι είχαν «αναπτυχθεί με

²²⁹ Αφού έστειλε την τυπική πρόσκληση συμμετοχής στη Σοβιετική Ένωση, η Μπιεννάλε δεν επέμεινε, πιθανόν ειμάζοντας την απάντηση, ύστερα από όσα συνέβησαν το 1948. *Verbale della prima riunione della Commissione per le arti figurative alla XXV Biennale, 16 e 17 Settembre 1949*, όπ. π., σ. 18. Marylène Malbert, *Les relations artistiques internationales*, όπ. π., σ. 94.

²³⁰ Eberhard Hanfstaengl, «Germania», στο *XXV Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. 300.

²³¹ «[...] come la Germania abbia contribuito negli ultimi decenni in modo significativo allo sviluppo dell'arte europea, e come le singole personalità abbiano trasformato nelle loro opera I caratteri tipici nazionali in caratteri più decisamente «europei». Eberhard Hanfstaengl, «Germania», στο *XXV Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. 300.

τρόπο αυτόνομο και αποφασιστικό, χωρίς να υποτάσσουν την καλλιτεχνική τους έκφραση σε ξένες επιβολές».²³² Δηλαδή, ακολουθούσε μια τακτική από κοινού ανάδειξης του διεθνούς και του εθνικού χαρακτήρα της γερμανικής τέχνης των αρχών του 20^{ου} αιώνα, στο πλαίσιο της μετάβασης από τον ολοκληρωτισμό και την κατοχή στην ανεξαρτησία και τη συμμετοχή στις διεθνείς εξελίξεις, τουλάχιστον σε ό,τι αφορά το δυτικό τμήμα της χώρας.

Η γαλλική και η αγγλική συμβολή στις ιστορικές εκθέσεις

Υστερα από σχετική πρόταση του Pallucchini, η AFAA κατέληξε στη διοργάνωση εκθέσεων για τους Matisse, Pierre Bonnard, Maurice Utrillo και Jacques Villon, ώστε η συμμετοχή να ανταποκρίνεται, τουλάχιστον εν μέρει, στο ιστορικό πρόγραμμα της Μπιεννάλε.²³³ Επί της ουσίας, η γαλλική συμμετοχή, με επίτροπο εκ νέου τον Raymond Cogniat, συνέχιζε μια σειρά από εκθέσεις αφιερωμένες σε σπουδαίους δασκάλους, που είχε ξεκινήσει το 1948. Για να αντιληφθεί ωστόσο κανείς το πραγματικό μέγεθος της γαλλικής συμμετοχής στην Μπιεννάλε εκείνου του έτους, θα πρέπει να ληφθεί υπόψιν το σύνολο των εκθέσεων, που αφορούσαν τη γαλλική τέχνη, δηλαδή να προσμετρηθούν οι ιστορικές εκθέσεις του φωβισμού και του κυβισμού, η έκθεση του Seurat και του Rousseau. Η συνολική εκπροσώπηση της Γαλλίας στη διοργάνωση ήταν μεγαλύτερη από κάθε άλλη φορά, γεγονός που φανερώνει το ζήλο των διοργανωτών να προβάλλουν την πρωτοκαθεδρία της στη διαμόρφωση της νεωτερικής τέχνης.

Η οργανωτική επιτροπή της Μπιεννάλε πρότεινε στο Βρετανικό Συμβούλιο, η αγγλική συμμετοχή να εφαρμόσει εκ νέου το μοντέλο που υιοθετήθηκε το 1948, δηλαδή να συνδυάσει τα έργα ενός παλαιού και ενός σύγχρονου καλλιτέχνη. Συγκεκριμένα, η πρόταση του Pallucchini αφορούσε τον John Constable, οι τοπιογραφίες του οποίου άσκησαν σημαντική επιρροή στη γαλλική ζωγραφική και, ως εκ τούτου, ο καλλιτέχνης αποτελούσε αναπόσπαστο κομμάτι για την κατανόηση της νεωτερικής τέχνης.²³⁴ Για την υλοποίηση της έκθεσης, που αρχικά δεν έπαιρνε το πράσινο φως από το Βρετανικό Συμβούλιο, συνέβαλε καθοριστικά ο Philip Hendy, διευθυντής της Εθνικής Πινακοθήκης του Λονδίνου και μέλος

²³² «[...] abbiano progredito in modo autonomo ed energetico senza assoggettare la loro espressione artistica a imposizioni estranee». Eberhard Hanfstaengl, «Germania», στο *XXV Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. 301. Peter Joch, «The era of the retrospectives», όπ. π., σ. 92-95. Marylène Malbert, *Les relations artistiques internationales*, όπ. π., σ. 94-95. Eberhard Hanfstaengl, «Germania», στο *XXV Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. 301

²³³ Marylène Malbert, *Les relations artistiques internationales*, όπ. π., σ. 81. *Verbale della prima riunione della Commissione per le arti figurative alla XXV Biennale, 16 e 17 Settembre 1949*, Asac, Arti Visive, Segnatura: b. 025, σ. 8-9, 20, 22.

²³⁴ *Verbale della prima riunione della Commissione per le arti figurative alla XXV Biennale, 16 e 17 Settembre 1949*, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 025, σ. 9. Rodolfo Pallucchini, «Εισαγωγή», στο *XXV Biennale di Venezia* όπ. π., σ. xviii. Eric Maclagan, «Gran Bretagna», στο *XXV Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. 316-317.

της επιτροπής διοργάνωσης (μαζί με τον John Rothenstein και τον Herbert Read), ο οποίος δήλωνε ενθουσιασμένος από την έκθεση *Giovanni Bellini* που είχε διοργανώσει ο Pallucchini στη Βενετία το 1949.²³⁵

Παρότι δεν εντασσόταν στο πρόγραμμα των ιστορικών εκθέσεων της Μπιεννάλε, η βελγική συμμετοχή διοργάνωσε μια αναδρομική έκθεση του James Ensor, για να αποδώσει φόρο τιμής στον καλλιτέχνη, που απεβίωσε το 1949. Ο Ensor, «ίσως ο πιο σπουδαίος ζωγράφος» που η χώρα είχε δώσει στον κόσμο, στη δεύτερη έκθεση που του αφιέρωσε μεταπολεμικά το βελγικό περίπτερο, παρουσιαζόταν να ακροβατεί ανάμεσα στον ιμπρεσιονισμό, τον εξπρεσιονισμό και το σουρρεαλισμό, συνιστώντας την πιο χαρακτηριστική βελγική συμβολή στη νεωτερική τέχνη.²³⁶

Επίσης, στο μεξικανικό περίπτερο εκτέθηκαν έργα των τοιχογράφων José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros και Rufino Tamayo. Ο Μεξικανός επίτροπος, Fernando Gamboa, τόνιζε τα εθνικά γνωρίσματα στο έργο των καλλιτεχνών επικαλούμενος συσχετισμούς με τον αρχαίο μεξικανικό πολιτισμό των Αζτέκων όσο και με την Επανάσταση του 1910. Επί της ουσίας, για να ερμηνεύσει το έργο των καλλιτεχνών, ο επίτροπος υιοθετούσε το ιδεολογικό πλαίσιο που είχε εισηγηθεί ο José Vasconcelos σχεδόν τριάντα χρόνια πριν.²³⁷

²³⁵ Marylène Malbert, *Les relations artistiques internationales*, όπ. π., σ. 90-92.

²³⁶ *Verbale della prima riunione della Commissione per le arti figurative alla XXV Biennale, 16 e 17 Settembre 1949*, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 025, σ. 9. Émile Langui, «Belgio», στο *XXV Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. 271-273.

²³⁷ Fernando Gamboa, «Messico», *XXV Biennale di Venezia. Catalogo*, όπ. π., σ. 342-343. Leonard Folgarait, *Mural painting and social revolution in Mexico, 1920-1940: art of the new order*, Κέιμπριτζ, Cambridge University Press, 1998, σ. 7-55.

Ορισμένα από τα έργα που παρουσιάστηκαν στις ιστορικές εκθέσεις του 1950



Georges Braque, *Θαλασσογραφία. L'Estaque*, 1906, λάδι σε μουσαμά, Ισπανία, Museo Thyssen-Bornemisza



André Derain, *Hyde Park*, 1906, λάδι σε καμβά, Troyes, Musée d'Art Moderne



Henri Matisse, *Η τσιγγάνα*, 1905, λάδι σε καμβά, Σαν Τροπέ, Musée de l'Annonciade de Saint-Tropez



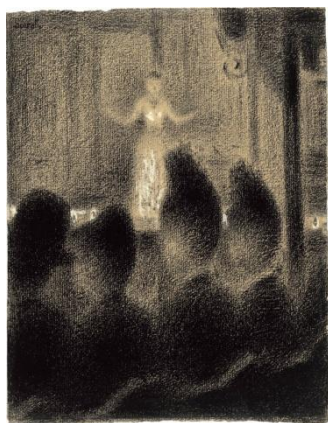
Juan Gris, *Maurice Raynal*, 1911, λάδι σε καμβά, Παρίσι, Ιδιωτική συλλογή



Fernand Léger, *14^ο Ιουλίου*, 1914, λάδι σε καμβά, Βιοτ, Musée National Fernand-Léger



Luigi Russolo, *Η πυκνότητα της ομίχλης*, 1912, λάδι σε καμβά, Βενετία, Collezione Peggy Guggenheim



Georges Seurat, *Στο ευρωπαϊκό κονσέρτο*, 1886-1888, μολύβι και γκουάς σε χαρτί, Νέα Υόρκη, MoMA



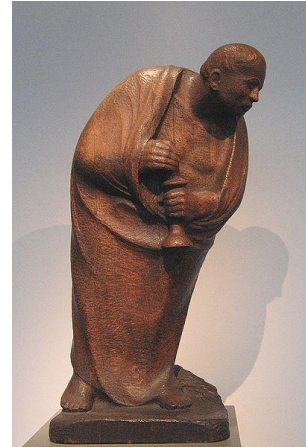
Henri Rousseau, *Οι ποδοσφαιριστές*, 1910, λάδι σε καμβά, Νέα Υόρκη, Solomon R. Guggenheim Museum



Franz Marc, *Τίγρης*, 1912, λάδι σε καμβά, Μόναχο, Städtische Galerie im Lenbachhaus



Max Beckmann, *Begin the Beguine*, 1946, λάδι σε καμβά, Μίσιγκαν, University of Michigan Museum of Art



Ernst Barlach, *Ο μοναχικός*, 1911, εφυαλωμένος πηλός, Αμβούργο, Barlach Haus



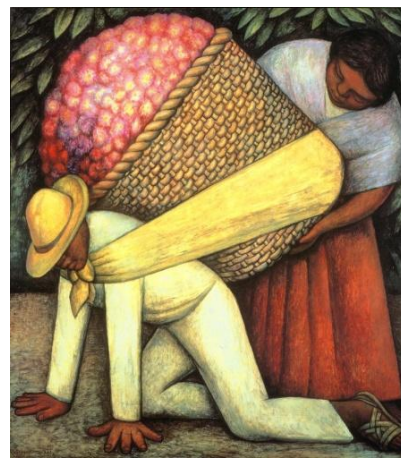
John Constable, *Η θεά από το Hampstead Heath*, 1821, λάδι σε χαρτί απλωμένο σε καμβά, Αυστραλία, National Gallery



Wassily Kandinsky, *Σύνθεση X*, 1939, λάδι σε καμβά, Ντύσελτορφ, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen



James Ensor, *Αυτοπροσωπογραφία με μάσκες*, 1899, λάδι σε καμβά, Κομακι, Menard Art Museum



Diego Rivera, *Πωλητές λουλουδιών*, 1935, λάδι σε καμβά, Σαν Φρανσίσκο, San Francisco Museum of Modern Art

Τα μεγάλα βραβεία

Η επιτροπή για την απονομή των βραβείων συνεδρίασε στις 7 Ιουνίου του 1950 στους Κήπους και αποτελούνταν από τον πρόεδρο και τον γενικό γραμματέα, καθώς και τους επιτρόπους της Αυστρίας, του Βελγίου, της Δανίας, της Αιγύπτου, της Γαλλίας, της Γερμανίας, της Μεγάλης Βρετανίας, της Ελλάδας, της Ιρλανδίας, της Γιουγκοσλαβίας, του Μεξικού, της Ολλανδίας, της Πορτογαλίας, της Ισπανίας, των ΗΠΑ, της Σουηδίας και της Ελβετίας. Την επιτροπή διοργάνωσης εκπροσώπησε ο Giorgio Morandi.²³⁸

Τα πρακτικά της συνεδρίασης δεν περιλαμβάνουν τις τοποθετήσεις των επιτρόπων παρά μόνο το αποτέλεσμα της ψηφοφορίας, στερώντας έτσι τη γνώση του κινήτρου της επιλογής. Το βραβείο ζωγράφου απονεμήθηκε με μεγάλη πλειοψηφία στον Henri Matisse, μια βράβευση περισσότερο συμβολική παρά ουσιαστική, δεδομένου ότι ο ηλικιωμένος, πλέον, Γάλλος καλλιτέχνης ήταν ήδη ιδιαίτερα καταξιωμένος. Το αντίπαλό του δέος, ο Picasso, για άλλη μια φορά δεν έλαβε καμία διάκριση, σε ένα θεσμό που παρότι δεν έχανε ευκαιρία να εκθέτει έργα του, αρνούνταν να του απονείμει το βραβείο, που θα σηματοδοτούσε και την επίσημη αποδοχή του. Το βραβείο γλύπτη παρέλαβε με απόλυτη πλειοψηφία ο Ossip Zadkine, ένας από τους φημισμένους ξένους καλλιτέχνες που δραστηριοποιούνταν στο κοσμοπολίτικο Παρίσι. Με μεγάλη πλειοψηφία απονεμήθηκε το βραβείο χαρακτικής στον Frans Masereel, έργα του οποίου εκτέθηκαν στο βελγικό περίπτερο.²³⁹ Οι βραβεύσεις επιβεβαίωσαν την κυριαρχία της Γαλλίας στο καλλιτεχνικό πεδίο, δεδομένου ότι ακόμη και ο Masereel, παρότι Βέλγος, διαμορφώθηκε στη Γαλλία, όπου έζησε μέχρι το θάνατό του.

Την Μπιεννάλε του 1950 επισκέφτηκαν 171.414 άτομα.²⁴⁰ Η μειωμένη προσέλευση του κοινού και ο μικρότερος αριθμός πωλήσεων, σε σχέση με την Μπιεννάλε του 1948, αποδόθηκαν από τον Giovanni Ponti στα πολιτικά γεγονότα εκτός Ευρώπης, που επηρέασαν τη διεθνή τουριστική κίνηση, καθώς και στις υψηλές θερμοκρασίες της εποχής, που δεν ευνόησαν την επισκεψιμότητα της έκθεσης.²⁴¹ Παρόλο που οι υψηλές θερμοκρασίες συνιστούν ένα αμφίβολο επιχείρημα, ο πόλεμος της Κορέας δεν μπορεί παρά να αποτέλεσε αποθαρρυντικό παράγοντα.

²³⁸ Πρόκειται για τους: Josef Hoffmann, Émile Langui, Leo Swane, Abdel Kader Rizk, Raymond Cogniat, Eberhard Hanfstaengl, Eric Maclagan, Γεράσιμο Μεσσίνη, Denis Devlin, Pietro Segedin, Fernando Gamboa, Jan Engelman, Antonio Eça de Queiroz, Enrique Perez Comendador, André Frankfurter, Nils Lindhagen και Alfred Balilé. Βλ. *XXV Biennale. Verbale delle sedute della Giuria Internazionale per l'assegnazione dei premi*, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 030, σ. 1.

²³⁹ *XXV Biennale. Verbale delle sedute della Giuria Internazionale per l'assegnazione dei premi*, όπ. π., σ. 2.

²⁴⁰ Enzo Di Martino, *The History of the Venice Biennale*, όπ. π., σ. 119.

²⁴¹ Giovanni Ponti προς Lionello Venturi, 18 Οκτωβρίου 1950, Asac, Arti visive, Segnatura: b.



Η αφίσα της Μπιεννάλε, 1952
Archivio storico delle arti contemporanee (ιστότοπος: <http://asac.labiennale.org/it/>)

Η Μπιεννάλε του 1952

Προς την ευρωπαϊκή ολοκλήρωση

Η εισβολή του Κιμ Ιλ Σουνγκ, ηγέτη της Λαϊκής Δημοκρατίας της Κορέας, στη Νότια Κορέα με την ανεπίσημη συνδρομή του Στάλιν ειλήφθη από τις ΗΠΑ και τους νατοϊκούς συμμάχους ως απειλή επίθεσης στη Γερμανία, με αποτέλεσμα να παρέμβουν άμεσα στον πόλεμο μαζί με τον Οργανισμό Ηνωμένων Εθνών. Παράλληλα, αφορμώμενες από τη διαδικασία επανεξοπλισμού των συμμάχων, που φοβούνταν το ενδεχόμενο ενός νέου πολέμου στη Γερμανία και τη συνακόλουθη αύξηση των αμυντικών δαπανών, οι ΗΠΑ έθεσαν στη Βρετανία και τη Γαλλία το ζήτημα επανεξοπλισμού της Δυτικής Γερμανίας, ώστε να συμβάλει και η ίδια στην άμυνά της. Η αντίδραση της Γαλλίας ήταν έντονη, εξαιτίας της πρόσφατης μνήμης της κατοχής και της καχυποψίας προς τους Αμερικανούς, που δεν θα δεσμεύονταν πλέον για την προστασία των ανατολικών της συνόρων.²⁴²

Υστερα από παρότρυνση του Dean Acheson, η γαλλική κυβέρνηση, για να αποκαταστήσει την εμπιστοσύνη με το νεοϊδρυθέν κράτος της Δυτικής Γερμανίας, πρότεινε το Μάιο του 1950 δια στόματος Robert Schuman τη συνεργασία των δύο κρατών σε μια Ανώτατη Αρχή από κοινού διαχείρισης των αποθεμάτων τους σε άνθρακα και χάλυβα. Η δυτικογερμανική πλευρά καλοσώρισε την πρόταση, την οποία έβλεπε ως αφετηρία για τη δημιουργία εταιρικών σχέσεων με άλλα κράτη, για πρώτη φορά αφότου έγινε και η ίδια κράτος. Η προοπτική συμμετοχής σε αυτήν την Ανώτατη Αρχή και άλλων ευρωπαϊκών χωρών είχε ως αποτέλεσμα, σχεδόν ένα χρόνο αργότερα, την ίδρυση της Ευρωπαϊκής Κοινότητας Άνθρακα και Χάλυβα. Για την Κοινότητα συνυπέγραψαν εκτός από τη Γερμανία, η Ιταλία, το Λουξεμβούργο, το Βέλγιο και η Ολλανδία, θέτοντας έτσι τα θεμέλια για την Ευρωπαϊκή Κοινότητα και προαλείφοντας το έδαφος για την ευρωπαϊκή ολοκλήρωση.²⁴³

Οι Βρετανοί ήταν αρνητικοί στο ενδεχόμενο συμπερίληψής τους στον οργανισμό. Συγκεκριμένα, αξιολογούσαν ότι με την παρέμβαση μιας ανώτατης υπερεθνικής αρχής ελέγχου της παραγωγής και των εμπορικών συναλλαγών τους εκχωρούσαν μέρος της εθνικής τους κυριαρχίας. Η Βρετανία αξίωνε μάλλον περισσότερο να θεωρείται η τρίτη μεγάλη δύναμη, δεδομένου ότι ήταν εμπορικά πιο ισχυρή από τις υπογράφουσες, ηγούνταν της Κοινοπολιτείας και είχε δοκιμάσει με επιτυχία τη χρήση ατομικής βόμβας.²⁴⁴

²⁴² Tony Judt, *όπ. π.*, σ. 151-153.

²⁴³ Tony Judt, *όπ. π.*, σ. 155-158.

²⁴⁴ Tony Judt, *όπ. π.*, σ. 159-160.

Στις 10 Απριλίου του 1951, με προεδρικό διάταγμα, ανακοινώθηκε η νέα Διοικητική Επιτροπή της Μπιεννάλε (*Consiglio d'Amministrazione*), που αποτελούνταν, μεταξύ άλλων, από εκπροσώπους του Δήμου της Βενετίας, τους Υπουργούς Δημόσιας Παιδείας και Βιομηχανίας και Εμπορίου. Η Διοικητική Επιτροπή αποφάσισε τη διαίρεση του Οργανισμού της Μπιεννάλε σε δύο επιτροπές, μια Εκτελεστική (*Commissione Esecutiva*) και μια Διεθνή Επιτροπή Εμπειρογνομόνων (*Comitato Internazionale di Esperti*). Η πρώτη θα περιοριζόταν στη διευθέτηση των ιταλικών συμμετοχών, ενώ η δεύτερη θα καταρτούσε το πολιτισμικό πρόγραμμα της διοργάνωσης, συμπεριλαμβανομένων των ιστορικών εκθέσεων.²⁴⁵

Η Διεθνής Επιτροπή Εμπειρογνομόνων αποτελούνταν από δεκαπέντε μέλη, εκ των οποίων οι επτά ήταν Ιταλοί και οι οκτώ από άλλα κράτη. Στους Ιταλούς περιλαμβάνονταν οι ιστορικοί της τέχνης, Argan, Longhi, Pallucchini και Costantino Baroni²⁴⁶ και οι καλλιτέχνες, Pericle Fazzini, Gino Severini και Carlo Alberto Petrucci. Τα υπόλοιπα μέλη της επιτροπής ήταν ο διευθυντής του Albertina, Otto Benesch, ο Raymond Cogniat, ο διευθυντής των Musées Royaux des Beaux-Arts του Βελγίου, Paul Fierens, ο Eberhard Hanfstaengl, ο διευθυντής του Kunstmuseum της Βέρνης, Max Huggler, ο John Rothenstein, ο διευθυντής του Stedelijk Museum του Άμστερνταμ, Willem Sandberg και ο υπεύθυνος εκθέσεων του MoMA, James Thrall Soby. Οι επιτροποί προέρχονταν αντίστοιχα από την Αυστρία, τη Γαλλία, το Βέλγιο, τη Γερμανία, την Ελβετία, τη Βρετανία, την Ολλανδία και τις ΗΠΑ, δηλαδή στην πλειονότητά τους από τις χώρες μέλη της Δυτικής Ευρωπαϊκής Ένωσης.²⁴⁷ Ορισμένοι, όπως ο Argan, ο Fierens, ο Hanfstaengl και ο Sandberg, συνεργάζονταν με το Συμβούλιο της Ευρώπης και την Ευρωπαϊκή Κοινότητα της Κουλτούρας, που είχε ως βάση τη Βενετία.²⁴⁸

Η θέσπιση της Διεθνούς Επιτροπής παρουσιαζόταν από τη διοικητική επιτροπή της Μπιεννάλε ως «μια χειρονομία ευγνωμοσύνης» για «να τιμήσει τους επιφανείς ειδικούς της ξένης τέχνης [...] και να διασφαλίσει το πλεονέκτημα των διαφωτιστικών συμβουλών

²⁴⁵ Giovanni Ponti προς Roberto Longhi, 5 Ιουλίου 1951, στο Maria Cristina Bandera, *Il carteggio Longhi-Pallucchini*, όπ. π., σ. 137. Marylène Malbert, *Les relations artistiques internationales*, όπ. π., σ. 116.

²⁴⁶ Ο Costantino Baroni (1905-1956) ήταν καθηγητής Ιστορίας της Τέχνης στο Università Cattolica del S. Cuore και μελετούσε κυρίως την ιστορία της αρχιτεκτονικής της Αναγέννησης και του Μπαρόκ. Costantino Baroni, «Un ricordo autobiografico (1947)», *Paragone. Arte*, τ. 8, τχ. 87 (1957), σ. 30-34.

²⁴⁷ Nancy Jachec, *Politics and Painting at the Venice Biennale*, όπ. π., σ. 49.

²⁴⁸ Marylène Malbert, *Les relations artistiques internationales*, όπ. π., σ. 117.

φημισμένων τεχνικών και φίλων της Μπιεννάλε».²⁴⁹ Στην πραγματικότητα, οι λόγοι που οδήγησαν σε αυτήν την απόφαση ήταν πολύ πιο σύνθετοι.

Η καθοριστική αλλαγή στην οργανωτική δομή του θεσμού υπαγορεύτηκε από τη συμμετοχή της Ιταλίας σε ευρωπαϊκά συλλογικά όργανα πολιτισμικού διαλόγου, οικονομίας και άμυνας. Ταυτόχρονα, η διαίρεση του οργανισμού απάλλαξε την οργανωτική επιτροπή, τουλάχιστον σε ό,τι αφορά τις ξένες συμμετοχές, από τις συνεχείς παρεμβάσεις των εκπροσώπων των ιταλικών καλλιτεχνικών σωματείων, που ορμώμενοι από τις ευρύτερες πολιτικές συγκρούσεις επενέβαιναν στη διαμόρφωση του εκθεσιακού προγράμματος.²⁵⁰ Ακόμη, η συνεργασία με διεθνείς πολιτισμικούς εκπροσώπους θα απομάκρυνε το ενδεχόμενο απομόνωσης της Ιταλίας, ενώ θα αύξανε τους πολιτισμικούς της συμμάχους και παράλληλα το κύρος και τη διεθνή σημασία του θεσμού. Τα ωφέλη αυτά ήταν ζωτικής σημασίας, δεδομένου ότι η Μπιεννάλε διήγε μια περίοδο ιδιαίτερης ανταγωνιστικότητας κατά την οποία παρόμοιες διοργανώσεις έκαναν την εμφάνισή τους, όπως η Μπιεννάλε του São Paulo της Βραζιλίας (1951).

Η γραμματεία της Μπιεννάλε, στην κορυφή της οποίας για ακόμη μια χρονιά βρισκόταν ο Pallucchini, για να διευκολύνει τη συνεννόηση ανάμεσα στα μέλη της διεθνούς επιτροπής που βρισκόνταν διασκορπισμένα σε διάφορες χώρες, κατήρτισε μια λίστα με τις προγραμματικές προτάσεις για τις ιστορικές εκθέσεις.²⁵¹ Η λίστα απεστάλη στα μέλη, τα οποία κλήθηκαν αφενός να τοποθετηθούν σχετικά, αφετέρου να προσκομίσουν τις δικές τους προτάσεις. Η διαζώσης συνεδρίαση περιορίστηκε έτσι στους Ιταλούς-μέλη της διεθνούς επιτροπής.

Σε συνέχεια της παρουσίασης των πιο σημαντικών τάσεων στη νεωτερική τέχνη και αφού είχε ήδη παρουσιαστεί ο ιμπρεσιονισμός, ο φωβισμός και ο κυβισμός, αποφασίστηκε ότι το κεντρικό θέμα της έκθεσης του 1952 θα ήταν ο εξπρεσιονισμός.

Συγκεκριμένα, η Μπιεννάλε πρότεινε για την ολοκληρωμένη παρουσίαση του εξπρεσιονισμού μια έκθεση της ομάδας Γέφυρα και παράλληλα αναδρομικές εκθέσεις των Vincent van Gogh, Edward Munch, Chaim Soutine, Julius Pascin και Georg Grosz. Επίσης, ύστερα από αναλυτική πρόταση που υπέβαλε ο τότε καθηγητής του City College στη Νέα Υόρκη, Hans Richter, τέθηκε υπό συζήτηση η πιθανότητα μιας έκθεσης Νταντά.

²⁴⁹ «The Council wishes to make a gesture of gratitude and to honor the illustrious foreign art experts with the institution of the International Committee, and to secure the advantage of the enlightened advice of famous technicians and friends of the Biennale». Giovanni Ponti προς James Thrall Soby, 20 Σεπτεμβρίου 1951, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 041. Πρόκειται για επιστολή-καρμπόν, που στάλθηκε σε όλους τους επιτρόπους.

²⁵⁰ Rodolfo Pallucchini προς Giulio Carlo Argan, 11 Οκτωβρίου 1951, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 041.

²⁵¹ Κατά την έρευνα στο αρχείο ASAC δεν βρέθηκαν έγγραφα, ούτε πρακτικά συνεδριάσεων, που να φανερώνουν πως η διοικητική επιτροπή της Μπιεννάλε κατέληξε σε αυτές τις προγραμματικές προτάσεις.

Πρώην ντανταϊστής και ο ίδιος, πρότεινε την παρουσίαση του κινήματος από τη Ζυρίχη στη Νέα Υόρκη, στο Βερολίνο, στο Αννόβερο και στην Κολωνία, η οποία θα περιελάμβανε επιπλέον, στοιχεία για τη φιλοσοφία, τις δράσεις και τα λογοτεχνικά έργα του κινήματος. Η έκθεση αυτή στον προγραμματικό σχεδιασμό της θύμιζε αρκετά εκείνη που είχε πραγματοποιηθεί στο MoMA το 1946. Ακόμη, η διεθνής επιτροπή καλούνταν να αποφασίσει για τη διοργάνωση μιας έκθεσης Ντε Στέιλ, για την οποία βρισκόταν ήδη σε εξέλιξη σχετική διαπραγμάτευση με τους αρμόδιους του ολλανδικού περιπτέρου. Τέλος, προτάθηκαν αναδρομικές εκθέσεις των Jean Baptiste Camille Corot, Odilon Redon, Salvador Dalí, Joan Miró και Félix Vallotton. Όσον αφορά τη γλυπτική, προτάθηκαν εκθέσεις των Constantin Brâncuși, Alexander Archipenko, Jacques Lipchitz και Alexander Calder.²⁵²

Τα ξένα μέλη της διεθνούς επιτροπής όχι μόνο επικροτούσαν την ιδέα η Μπιεννάλε να έχει ως κεντρικό θέμα τον εξπρεσιονισμό, αλλά κοινή τους επιθυμία ήταν να τονιστεί η διεθνής επιρροή του. Για παράδειγμα, ο Sandberg ανέφερε ότι οι εκδηλώσεις δεν έπρεπε να περιοριστούν στο γερμανικό εξπρεσιονισμό και τη Γέφυρα, αλλά οι υπόλοιπες χώρες να συμβάλουν με παραδειγματικές περιπτώσεις καλλιτεχνών, ώστε να υπογραμμιστεί «η κοινότητα του ευρωπαϊκού πνεύματος, η οποία επικράτησε στους καλλιτέχνες πριν τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο».²⁵³ Ο Fierens πρότεινε μια μεγάλη έκθεση στο κεντρικό περίπτερο έργων των Munch, Soutine, Pascin, Grosz, Rouault, Φλαμανδών και Ολλανδών εξπρεσιονιστών, ο James Thrall Soby μια έκθεση του προδρόμου του εξπρεσιονισμού, James Ensor, και ο Benesch μια έκθεση έργων του Lovis Corinth.²⁵⁴

Ο Longhi απέρριπτε το ενδεχόμενο μιας Μπιεννάλε αφιερωμένης στον εξπρεσιονισμό, αξιολογώντας ότι δεν πρόκειται για ένα καλλιτεχνικό φαινόμενο «θεμελιώδους σημασίας», όπως ο ιμπρεσιονισμός, ο κυβισμός και ο φωβισμός που προηγήθηκαν. Για τον Longhi η έκθεση θα ήταν «θλιβερή, καταθλιπτική», εξαιτίας της τάσης των ζωγράφων να εμπνέονται από το υποσυνείδητό τους.²⁵⁵ Εναλλακτικά, πρότεινε

²⁵² Rodolfo Pallucchini προς John Rothenstein, 22 Σεπτεμβρίου 1951, *Arti visive*, Segnatura: b. 040. Η επιστολή είναι ενδεικτική, καθώς ταυτόσημες επιστολές στάλθηκαν σε όλα τα μέλη της διεθνούς επιτροπής.

²⁵³ «Une telle exposition, scrupuleusement composée, ferait ressortir la communauté d'esprit Européen qui a régné entre artistes avant la première guerre». W. Sandberg προς Rodolfo Pallucchini, 3 Οκτωβρίου 1951, *Asac, Arti visive*, Segnatura: b. 041. Επίσης, Max Huggler προς Rodolfo Pallucchini, 9 Οκτωβρίου 1951, *Asac, Arti visive*, Segnatura: b. 041. John Rothenstein προς Rodolfo Pallucchini, 24 Οκτωβρίου 1951, *Asac, Arti visive*, Segnatura: b. 041. Otto Benesch προς Rodolfo Pallucchini, 3 Οκτωβρίου 1951, *Asac, Arti visive*, Segnatura: b. 037. Eberhard Hanfstaengl προς Rodolfo Pallucchini, 4 Οκτωβρίου 1951, *Asac, Arti visive*, Segnatura: b. 041.

²⁵⁴ James Thrall Soby προς Rodolfo Pallucchini, 20 Οκτωβρίου 1951, *Arti visive*, Segnatura: b. 041. Paul Fierens προς Rodolfo Pallucchini, 28 Σεπτεμβρίου 1951, *Asac, Arti visive*, Segnatura: b. 041.

²⁵⁵ Roberto Longhi προς Rodolfo Pallucchini, 24 Σεπτεμβρίου 1951, στο Maria Cristina Bandera, *Il carteggio Longhi-Pallucchini*, όπ. π., σ. 146. Giulio Carlo Argan προς Rodolfo Pallucchini, 26 Σεπτεμβρίου

στον Pallucchini να ζητήσουν από το Orangerie την έκθεση *Impressionnistes et romantiques français dans les musées allemands*, αφενός ώστε να επανορθώσουν για τους περιορισμούς της έκθεσης του 1948, αφετέρου διότι, εάν ήθελαν να ξυπνήσουν τον ενθουσιασμό του κοινού, έπρεπε να στραφούν στο γαλλικό 19^ο αιώνα.²⁵⁶ Η γνώμη του Longhi, που βασιζόταν ενδεχομένως περισσότερο στην προσωπική του προτίμηση παρά σε μια αντικειμενική αποτίμηση της σημασίας του εξπρεσιονισμού για τη νεωτερική τέχνη, δεν επικράτησε στην τελική κρίση. Εντούτοις, η υλοποίηση του προγράμματος σιγματίστηκε από σημαντικές απώλειες.

Η πρώτη αφορούσε την ατομική έκθεση του Munch, στην οποία η επιτροπή στήριζε πολλές ελπίδες για την τεκμηριωμένη παρουσίαση του εξπρεσιονισμού. Οι υπεύθυνοι, αφού απευθύνθηκαν στην Oslo Kommunes Kunstsamlinger, που διέθετε μια μεγάλη συλλογή έργων του καλλιτέχνη, ενημερώθηκαν από τον διευθυντή, Johan H. Langaard, για μια σειρά προγραμματισμένων εκθέσεων σε Ελβετία, ΗΠΑ, Αγγλία, Ολλανδία και Γαλλία, η οποία θα ολοκληρωνόταν το Μάρτιο του 1952. Ο Pallucchini πρότεινε η έκθεση να μεταφερθεί στη συνέχεια στη Βενετία και να αποτελέσει την επίσημη συμμετοχή της Νορβηγίας, η οποία απείχε από τη διοργάνωση από το 1914. Τελικώς, ο διευθυντής του μουσείου δεν συναίνεσε, με την αιτιολογία ότι ο συντηρητής των έργων δεν έδινε τη σχετική άδεια και ότι οι δανειστές δεν ήταν διατεθειμένοι να επεκτείνουν την περίοδο δανεισμού.²⁵⁷

Τελείως διαφορετικά ήταν τα εμπόδια που συνάντησαν οι διοργανωτές στην περίπτωση της έκθεσης van Gogh. Ο Pallucchini ανέφερε χαρακτηριστικά ότι υπήρχε μόνο ένα χαρτί να παιχτεί, ο ανηψιός του καλλιτέχνη, ο οποίος ωστόσο «δεν αγαπά την Ιταλία».²⁵⁸ Πράγματι, ο μεγαλύτερος αριθμός έργων του καλλιτέχνη βρισκόταν στα χέρια του ανηψιού του, Vincent Willem van Gogh, ο οποίος με τη μορφή μακροχρόνιου δανεισμού είχε παραχωρήσει ένα μέρος από αυτά στο Musée Municipal d'Amsterdam. Ο διευθυντής του μουσείου, K.L.C Jaffé, υπενθύμιζε στους υπεύθυνους της Μπιεννάλε ότι ο ανηψιός δεν είχε

1951, *Arti visive*, Segnatura: b. 041. Costantino Baroni προς Rodolfo Pallucchini, 26 Σεπτεμβρίου 1951, Asac, *Arti visive*, Segnatura: b. 041.

²⁵⁶ Η έκθεση, που είχε διοργανωθεί με έργα Γερμανών συλλεκτών και μουσείων, τελικώς δεν υλοποιήθηκε, διότι οι συλλέκτες και οι διευθυντές των μουσείων δεν συμφωνούσαν στην επέκταση των δανείων των έργων. Παράλληλα, υπήρχε και ένα πολιτικό σκέλος, δηλαδή οι περιορισμοί που επέβαλε το γεγονός ότι η έκθεση πραγματοποιούνταν από μια ζώνη κατοχής. Roberto Longhi προς Rodolfo Pallucchini, 18 Νοεμβρίου 1951 και Rodolfo Pallucchini προς Roberto Longhi, 19 Νοεμβρίου 1951, στο Maria Cristina Bandera, *Il carteggio Longhi-Pallucchini*, όπ. π., σ. 150-151.

²⁵⁷ Johan H. Langaard προς Giovanni Ponti, 19 Μαρτίου 1951, Asac, *Arti visive*, Segnatura: b. 035. Johann H. Langaard προς Giovanni Ponti, 30 Αυγούστου 1951, Asac, *Arti visive*, Segnatura: b. 035. Rodolfo Pallucchini προς Johan H. Langaard, 19 Οκτωβρίου 1951, Asac, *Arti visive*, Segnatura: b. 035. Rodolfo Pallucchini προς J. Hodin, 4 Απριλίου 1952, Asac, *Arti visive*, Segnatura: b. 035.

²⁵⁸ *1^ο seduta del comitato internazionale di Esperti per la XXVI*, όπ. π., σ. 6.

εγκρίνει μέχρι τότε κανένα από τα δάνεια που η Μπιεννάλε είχε ζητήσει, ενώ και το ίδιο το μουσείο ήταν αρνητικό στο δανεισμό έργων κατά τη θερινή περίοδο λόγω της υψηλής επισκεψιμότητάς του.²⁵⁹

Η απέχθεια του V. W. van Gogh προς την Ιταλία σχετιζόταν με το φασιστικό παρελθόν της χώρας, και ούτε οι διευκρινίσεις του Umbro Apollonio, που επεσήμαινε τον αντιστασιακό ρόλο του προέδρου και επικεφαλής της διοργάνωσης, καθώς και τη γενικότερη προσπάθεια που κατέβαλε η Μπιεννάλε να επανόρθωθεί, δεν ήταν αρκούντως για να αντιστρέψουν το αρνητικό κλίμα. Ύστερα από την άρνηση και άλλων μουσείων να δανείσουν έργα του καλλιτέχνη, η έκθεση αναβλήθηκε.²⁶⁰

Στη συνέχεια, λόγω έλλειψης χώρου στο ιταλικό περίπτερο θα ακυρώνονταν και οι εκθέσεις των Pascin και Grosz.²⁶¹

Η έκθεση χαρακτηριστικών έργων του Toulouse-Lautrec προέκυψε ως προσθήκη στο πρόγραμμα του εξπρεσιονισμού, ύστερα από την αρνητική έκβαση των εκθέσεων Munch και van Gogh.²⁶² Η αρχική ιδέα ήταν του Argan και υλοποιήθηκε σε συνεργασία με τον Ludwig Charell, για τη σημαντική συλλογή σχεδίων του οποίου είχε πρόσφατα εκδοθεί ένας κατάλογος.²⁶³

Ενταγμένη στο θέμα του εξπρεσιονισμού διοργανώθηκε και η έκθεση του Soutine στο κεντρικό περίπτερο, από το διευθυντή του Μουσείου της Γκρενόμπλ, Jean Leymarie, και τον Umbro Apollonio.²⁶⁴ Αυτή ήταν μια περίοδος ιδιαίτερης προβολής για τον καλλιτέχνη, που είχε απεβιώσει το 1943. Στην καθιέρωσή του συνέβαλε ο Albert Coombs Barnes, Αμερικανός συλλέκτης έργων καλλιτεχνών προερχόμενων από περιθωριοποιημένες κοινότητες της εποχής, όπως λόγω χάρη οι Εβραίοι και οι Αφροαμερικανοί. Το ενδιαφέρον για τον Soutine κορυφώθηκε με την αναδρομική του MoMA το 1950, που αποσκοπούσε να καθιερώσει τον καλλιτέχνη ως έναν από τους προδρόμους του αφηρημένου εξπρεσιονισμού. Η έκθεση έλαβε πολύ μεγάλη δημοσιότητα, περιόδευσε σε διάφορα

²⁵⁹ K. L. C. Jaffé προς Rodolfo Pallucchini, 23 Σεπτεμβρίου 1950, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 035.

²⁶⁰ Umbro Apollonio προς Willem Sandberg, 11 Σεπτεμβρίου 1951, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 035.

²⁶¹ 1^ο seduta del comitato internazionale di Esperti per la XXVI, 1 Οκτωβρίου 1951, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 045, σ. 7. Rodolfo Pallucchini προς Paul Fierens, 6 Οκτωβρίου 1951, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 041.

²⁶² Rodolfo Pallucchini προς Roberto Longhi, στο Maria Cristina Bandera, *Il carteggio Longhi-Pallucchini*, όπ. π., σ. 152.

²⁶³ H. de Toulouse-Lautrec *das graphische Werk: Sammlung Ludwig Charell*, κατάλογος έκθεσης (Bayerische Staatsgemäldesammlungen), Μόναχο, Prestel, 1951. Rodolfo Pallucchini προς Ludwig Charell, 22 Δεκεμβρίου 1951, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 039. Giulio Carlo Argan προς Rodolfo Pallucchini, 26 Σεπτεμβρίου 1951, Arti visive, Segnatura: b. 041.

²⁶⁴ Jean Leymarie, «Chaim Soutine», στο *XXVI Biennale di Venezia*, κατάλογος έκθεσης, Βενετία, Alfieri editore, 1952, σ. 176.

μουσεία των ΗΠΑ και σύμφωνα με τη στρατηγική του Barr και του Soby εφηύρε στο πρόσωπο του Soutine ένα Γάλλο πρόδρομο για τη νέα αμερικανική ζωγραφική.²⁶⁵ Ο Soutine δεν είχε τύχει άλλωστε ανάλογης υποδοχής από τον Cassou και το Musée d'Art Moderne, ούτε από άλλο μεγάλο μουσείο στη Γαλλία, αφού μόλις το 1973 πραγματοποιήθηκε η πρώτη του αναδρομική έκθεση. Ακόμη, τη δεκαετία 1940 με 1950 έγραφαν για αυτόν κυρίως οι προσωπικοί του φίλοι, ενώ οι νέοι κριτικοί παρότρυναν τη δουλειά του, με πιο προφανές ίσως παράδειγμα τον Michel Tapié, που δεν τον ενέταξε στη γενεαλογία της *art informel*.²⁶⁶

Η έκθεση Kokoschka δεν βρισκόταν στο αρχικό πλάνο των διοργανωτών, προτάθηκε όμως από τον ίδιο τον καλλιτέχνη, ο οποίος επιθυμούσε να εκθέσει το τελευταίο του έργο, *Prometheus Saga*.



Ο Μύθος του Προμηθέα, 1950, λάδι και τέμπερα σε καμβά, Λονδίνο, Courtauld Institute of Art Gallery

Η πρόταση ήρθε την κατάλληλη στιγμή, καθώς η οργανωτική επιτροπή είχε αποφασίσει να παρουσιάζει εφεξής σε κάθε Μπιεννάλε ένα πρόσφατο έργο κάποιου σημαντικού καλλιτέχνη.²⁶⁷ Όπως και στο παρελθόν, ο Kokoschka ανέλαβε προσωπικά τη διεκπεραίωση της έκθεσης, που στην εν λόγω περίπτωση σήμαινε να πείσει τον κάτοχο του έργου, τον ιδιότροπο και απρόβλεπτο κόμη Antoine Seilern, να προχωρήσει στο δανεισμό.

«Επέστρεψα μόλις από τη Γερμανία, όπου με γέμισαν τιμές, στο Αμβούργο μου έδωσαν 10.000 γερμανικά μάρκα με το βραβείο Lichtwark και έπαιξαν τον *Ορφέα* μου ξανά, αφότου είχε απαγορευτεί από τη σκηνή την περίοδο του Χίτλερ, στην Κολωνία μου έδωσαν το μετάλλιο Lochner, και οι δύο κρατικές τιμές θεωρούνται ως σύμβολα εξαιρετικής διάκρισης».²⁶⁸

²⁶⁵ Norman L. Kleeblatt, «An expressionist in New York: Soutine's reception in America at mid-century», στο Norman L. Kleeblatt/Kenneth E. Silver (επιμ.), όπ. π., σ. 42-60.

²⁶⁶ Romy Golan, όπ. π., σ. 64-67.

²⁶⁷ *1^o seduta del comitato internazionale di Esperti per la XXVI*, όπ. π., σ. 5.

²⁶⁸ «I have just returned from Germany where they heaped honours on me, in Hamburg they gave me 10.000 D.M. with the Lichtwark Preis and played my *Orpheus* again after it had been banned from the stage during Hitler, in Cologne they gave me the Lochner Medal, both state prizes being regarded as signs of great distinction». Oskar Kokoschka προς Rodolfo Pallucchini, 11 Φεβρουαρίου 1952, Asac, *Arti visive*, Segnatura: b. 040.

Παρά την αλλαγή στάσης των επίσημων φορέων απέναντι στην τέχνη του, επιθυμία του καλλιτέχνη ήταν το έργο να εκτεθεί στο ιταλικό περίπτερο ανεξάρτητα από όποια κρατική συμμετοχή. Παρά τις προσπάθειες που καταβλήθηκαν, η έκθεση δεν ήταν έτοιμη για τα εγκαίνια, καθώς η ιδιαιτερότητα του έργου - ήταν τρίπτυχο και προοριζόταν να διακοσμήσει την οροφή του σπιτιού του κόμη - απαιτούσε την ειδική διαμόρφωση του φωτισμού και της αίθουσας στην οποία εκτέθηκε, όπως και την ιδιαίτερη μετακίνηση και εγκατάστασή του. Η εξέλιξη αυτή είχε ως αποτέλεσμα ο καλλιτέχνης να επιρρίψει ευθύνες στην Μπιεννάλε, διότι ο τύπος και οι τεχνοκριτικοί δεν είχαν τη δυνατότητα να δουν έγκαιρα το έργο.²⁶⁹ Το ήδη φορτισμένο κλίμα επιβάρυνε η αναφορά του Pallucchini στον καλλιτέχνη ως «επίγονο του εξπρεσιονισμού»,²⁷⁰ γεγονός που προκάλεσε την έντονη αντίδρασή του. Συγκεκριμένα, σε σχετική επιστολή του στον οργανισμό της Μπιεννάλε ανέφερε ότι δεν συνδεόταν με καμία «μόδα» και με ετικέτες τεχνοκριτικών, διότι πάντα είχε τον προσωπικό του τρόπο έκφρασης.²⁷¹

Η συμβολή των εθνικών περιπτέρων στο θέμα του εξπρεσιονισμού

Οι εκθέσεις που ματαιώθηκαν στο κεντρικό περίπτερο αναβάθμισαν το ρόλο του γερμανικού περιπτέρου, το οποίο κατέληξε να πρωτοστατεί διοργανώνοντας μια από τις βασικές εκδηλώσεις για τον εξπρεσιονισμό, την έκθεση της Γέφυρας. Ο πυρήνας της έκθεσης περιελάμβανε έργα των Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Otto Müller, Emil Nolde, Max Pechstein και Karl Schmidt Rottluff. Ο επίτροπος Hanfstaengl αναφερόταν στα έργα τους αφενός ως έκφραση του γερμανικού «χαρακτήρα», αφετέρου συσχετίζοντάς τους με τον Cézanne, τον van Gogh και τον Munch επιχειρηματολογούσε για τη διεθνή εμβέλεια της γερμανικής τέχνης. Η προβολή των εθνικών και ταυτόχρονα διεθνών γνωρισμάτων της γερμανικής τέχνης είναι ένα στοιχείο που επανερχόταν σταθερά στη ρητορική της γερμανικής συμμετοχής. Οι καλλιτέχνες της Γέφυρας, επαναστάτες και εκφραστές των παθών, χαρακτηριζόνταν επίσης ως οι «Γερμανοί Φωβ». Ομοιότητες ανάμεσα στη Γέφυρα και τους Φωβ εντόπιζε και ο Pallucchini, επισημαίνοντας ωστόσο διαφορές στο περιεχόμενο των έργων και τον τρόπο έκφρασης των καλλιτεχνών.²⁷² Ακόμη, ο Hanfstaengl προσδιόριζε τους καλλιτέχνες ως «προτεστάντες [...] τουλάχιστον στο

²⁶⁹ Umbro Apollonio προς J. P. Hodin, 12 Απριλίου 1952, Asac, Arti visive, busta numero 040. Rodolfo Pallucchini προς Antoine Seilern, 7 Μαΐου 1952, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 040.

²⁷⁰ «I legittimi eredi del movimento espressionista sono Soutine e Kokoschka» και «grande epigone dell'espressionismo». Rodolfo Pallucchini, «Εισαγωγή», στο *XXVI Biennale di Venezia* όπ. π., σ. xxiii, xxviii.

²⁷¹ Oskar Kokoschka προς conte Elio Zorzi, 7 Ιουλίου 1952, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 040.

²⁷² Rodolfo Pallucchini, «Εισαγωγή», στο *XXVI Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. xxiii.

χαρακτήρα», αποδίδοντάς τους έτσι γνωρίσματα που ανταποκρίνονταν στα ιδεώδη της χριστιανοδημοκρατικής κυβέρνησης του νεοσύστατου Δυτικογερμανικού Κράτους.²⁷³

Το Βέλγιο ανταποκρίθηκε στο θέμα της Μπιεννάλε αφιερώνοντας τη συμμετοχή του στο φλαμανδικό εξπρεσιονισμό. Περισσότερη έμφαση δόθηκε στην ατομική έκθεση του Constant Permeke, ως ένας φόρος τιμής στον καλλιτέχνη που απεβίωσε τον Ιανουάριο του 1952.²⁷⁴ Στο πλαίσιο της έκθεσης παρουσιάστηκαν επίσης έργα των Jean Brusselmans, Gustave de Smet και Fritz van den Berghe.²⁷⁵

Η Αυστρία διοργάνωσε στο πλαίσιο της συμμετοχής της μια ατομική έκθεση του Alfred Kubin. Ο επίτροπος της έκθεσης, Otto Benesch, δεν αρκέστηκε να παρουσιάσει τον καλλιτέχνη ως «πρόδρομο του εξπρεσιονισμού». Παράλληλα, ανέφερε ότι η τέχνη του «προαναγγέλλει το σουρρεαλισμό», επεσήμανε την παρουσία του στο μανιφέστο του Γαλάζιου Καβαλάρη, την επιρροή που άσκησε στον Paul Klee και τη γερμανική τέχνη εν γένει, συσχέτισε τα έργα του με εκείνα του Daumier, του Bosch και του Bruegel, εμφανίζοντάς τον έτσι συνδεδεμένο με ολόκληρο «τον ευρωπαϊκό πολιτισμένο κόσμο».²⁷⁶

Η τύχη του υπόλοιπου ιστορικού προγράμματος: η έκθεση Corot

Η πρόταση της έκθεσης Corot εγκρίθηκε πλειοψηφικά από την Επιτροπή Εμπειρογνομόνων. Επιφυλακτικοί ήταν ο Argan, ο οποίος αμφέβαλε για την επίδραση των έργων του στους σύγχρονους καλλιτέχνες, και ο Benesch, ο οποίος εξέφραζε την προτίμησή του σε μια έκθεση Daumier, ώστε να συνάδει με το θέμα του εξπρεσιονισμού.²⁷⁷ Για τη διοργάνωση της έκθεσης αυτοπροτάθηκε ο Germain Bazin, ο οποίος σε επιστολή του προς τον Pallucchini επεσήμανε την ειδικεισή του στο έργο του Corot - το οποίο χαρακτήριζε «[...] μια από τις πιο θεμελιώδεις εκφράσεις της γαλλικής ψυχής» - στο βαθμό που διέκρινε έργα αμφίβολης γνησιότητας.²⁷⁸ Η Μπιεννάλε αποδέχτηκε την πρόταση, και ο Bazin παρουσίασε μια σύνοψη της καλλιτεχνικής παραγωγής του Corot αποτελούμενη από τριάντα έργα.

²⁷³ Peter Joch, «The era of the retrospectives», όπ. π., σ. 96-97. Eberhard Hanfstaengl, «Die Brücke», στο *XXVI Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. 284-286.

²⁷⁴ Marylène Malbert, *Les relations artistiques internationales*, όπ. π., σ. 152.

²⁷⁵ Émile Langui, «l'expressionnisme flammingo», στο *XXVI Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. 242-243.

²⁷⁶ Otto Benesch, «Alfred Kubin», στο *XXVI Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. 231-234.

²⁷⁷ Giulio Carlo Argan προς Rodolfo Pallucchini, 26 Σεπτεμβρίου 1951, *Arti visive*, Segnatura: b. 041. Otto Benesch προς Rodolfo Pallucchini, 3 Οκτωβρίου 1951, *Asac*, *Arti visive*, Segnatura: b. 037.

²⁷⁸ «[...] une des expressions les plus essentielles de l'âme française». Germain Bazin προς Rodolfo Pallucchini, 9 Οκτωβρίου 1951, *Asac*, *Arti visive*, Segnatura: b. 037. Επίσης, Rodolfo Pallucchini προς Germain Bazin, 9 Οκτωβρίου 1951, *Asac*, *Arti visive*, Segnatura: b. 037. Germain Bazin προς Rodolfo Pallucchini, 28 Ιουνίου 1951, *Asac*, *Arti visive*, Segnatura: b. 037. Ο Bazin μια δεκαετία νωρίτερα είχε εκδόσει μια μονογραφία για τον καλλιτέχνη: Germain Bazin, *Corot*, Παρίσι, Tisné, 1942.

Η έκθεση του ντιβιζιονισμού

Οι Ιταλοί-μέλη της διεθνούς επιτροπής ήταν επιφυλακτικοί αναφορικά με την έκθεση του ιταλικού ντιβιζιονισμού και εξέφραζαν τη δυσπιστία τους ότι θα κατόρθωνε να σταθεί στο ύψος της διεθνούς περίπτωσης. Ο Argan θεωρούσε ότι δεν ενδιέφερε κανέναν αυτή η ζωγραφική, ο Baroni τη χαρακτήριζε «φτωχό πράγμα» και ο Longhi, παρότι συμφωνούσε με την υλοποίησή της, έθετε ως προϋπόθεση την ανάδειξη των στοιχείων εκείνων, που θα ανταποκρίνονταν στις απαιτήσεις ενός διεθνούς κοινού.²⁷⁹ Τελικά, η επιτροπή αποφάσισε να επεκτείνει την έκθεση για να συμπεριλάβει και το γαλλικό ντιβιζιονισμό. Από ιταλικής πλευράς ανέλαβε ο τεχνοκριτικός και ιστορικός της τέχνης, Marco Valsecchi, ο οποίος διέκρινε τους Ιταλούς ντιβιζιονιστές σε «ορθόδοξους» και «αιρετικούς», με διακριτικό όριο το θάνατο του Giovanni Segantini (1899).²⁸⁰ Στην πρώτη κατηγορία ενέπιπταν οι Vittore Grubicy de Dragon, Giovanni Segantini, Giuseppe Pellizza da Volpedo, Gaetano Previati και Angelo Morbelli. Η δεύτερη κατηγορία περιελάμβανε τον Federico Zandomenighi και τους φουτουριστές Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Carlo Carrà, Gino Severini και Luigi Russolo, οι οποίοι προσδιορίζονταν ως η εξέλιξη του ιταλικού ντιβιζιονισμού.²⁸¹

Από γαλλικής πλευράς ανέλαβε ο Cogniat, ο οποίος γνώριζε προσωπικά τη χήρα του Paul Signac. Η έκθεση, εκτός των έργων του Signac, περιελάμβανε και έργα των Camille Pissarro, Albert Dubois-Pillet, Charles Angrand, Hippolyte Petitjean, Edmond Henri Cross, Maximilien Cross, Georges Seurat, Théo van Rysselberghe, Lucie Cousturier και Jeanne Selmersheim-Desgrande.²⁸²

Η έκθεση του ντιβιζιονισμού έδωσε άλλη μια ευκαιρία στον Pallucchini να επισημάνει στον Cogniat τη διοργάνωση, από πλευράς της Μπιεννάλε, μιας «εκδήλωσης κύρους», η οποία θα ανεδείκνυε τη «σπουδαία γαλλική σχολή».²⁸³ Από ιταλικής πλευράς, η έκθεση χρησίμευσε για να κατασταθεί φανερό ότι οι Ιταλοί καλλιτέχνες ήταν ενήμεροι και συμμετείχαν στις νεωτερικές τάσεις.

²⁷⁹ Giulio Carlo Argan προς Rodolfo Pallucchini, 26 Σεπτεμβρίου 1951, *Arti visive*, Segnatura: b. 041. Costantino Baroni προς Rodolfo Pallucchini, 26 Σεπτεμβρίου 1951, *Asac*, *Arti visive*, Segnatura: b. 041. Roberto Longhi προς Rodolfo Pallucchini, 24 Σεπτεμβρίου 1951, στο Maria Cristina Bandera, *Il carteggio Longhi-Pallucchini*, όπ. π., σ. 147.

²⁸⁰ Marco Valsecchi προς Rodolfo Pallucchini, 24 Νοεμβρίου 1951, *Asac*, *Arti visive*, Segnatura: b. 034.

²⁸¹ Mario Valsecchi, «Il divisionismo in Italia», στο *XXVI Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. 390-394.

²⁸² *1° seduta del comitato internazionale di Esperti per la XXVI*, όπ. π., σ. 3, 5, 6.

²⁸³ Rodolfo Pallucchini προς Raymond Cogniat, 8 Απριλίου 1952, *Asac* *Arti visive*, Segnatura: b. 034.

Μια έκθεση Ντε Στέιλ

Η πλειονότητα των μελών της διεθνούς επιτροπής, εξαιρουμένου του Baroni, συμφωνούσε με τη διοργάνωση μιας έκθεσης Ντε Στέιλ.²⁸⁴ Η ολλανδική επιτροπή όμως, επικεφαλής της οποίας ήταν ο Sandberg, αρνούσαν να φιλοξενήσει την έκθεση στο ολλανδικό περίπτερο, επικαλούμενη δυσκολίες στη λήψη των δανείων και έλλειψη αρχειτού και λειτουργικού χώρου για να εκτεθούν τα ευμεγέθη έργα και οι νεοπλαστικιστικές μακέτες. Τελικώς, η έκθεση πραγματοποιήθηκε χάρη στην επιμονή του Pallucchini, που θεωρούσε ότι το υψηλής ποιότητας κινήμα θα έγειρε το διεθνές ενδιαφέρον. Ο Pallucchini ξεκίνησε τις διαδικασίες διοργάνωσης σε συνεργασία με τους ολλανδικούς κρατικούς φορείς αμέσως μόλις πληροφορήθηκε ότι το ελληνικό περίπτερο θα έμενε κενό.²⁸⁵ Στην έκθεση παρουσιάστηκαν έργα των Vilmos Huszar, Piet Mondrian, César Domela-Nieuwenhuis, Bart van der Leek, Theo van Doesburg και Gilderwart Vordemberghe. Ο Argan, που έγραψε το σχετικό κείμενο στον κατάλογο της Μπιεννάλε, αναφερόταν στο De Stijl ως «το θεωρητικό αντίθετο» του Νταντά, με την έννοια ότι πρόκειται για μια τέχνη που δεν είναι αποκομμένη από την κοινωνία και δεν αφορμάται από το ασυνείδητο. Ωστόσο, απέφυγε να θίξει την επίδραση του Νταντά στο Ντε Στέιλ, με πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα τον van Doesburg.²⁸⁶

Το Νταντά και ο Salvador Dalí στο μάτι του κωλώνα

Η πρόταση για την έκθεση Νταντά προκάλεσε εκ διαμέτρου αντίθετες αντιδράσεις. Η πιο κατηγορηματικά αρνητική στάση ήταν εκείνη του Argan, ο οποίος προειδοποίησε ότι η ψήφος του θα ήταν «εντελώς αντίθετη», διότι θεωρούσε το Νταντά μια από τις «πιο πενιχρές και άγονες» εικαστικές τάσεις παρά τη συμμετοχή του Arp και του Duchamp. Ο Argan αναφερόταν στο Νταντά ως «αντανάκλαση μιας λογοτεχνικής στάσης», και παρότι έκρινε αναγκαία την προσθήκη «μη εικαστικού» τεκμηριωτικού υλικού, για να διευκρινιστούν οι δράσεις του κινήματος, αξιολογούσε ότι κατ' αυτόν τον τρόπο η έκθεση θα γινόταν ακόμη πιο «αποχαυνωτική» και θα κατέληγε να έχει «αναμνηστικό ή εορταστικό»

²⁸⁴ Costantino Baroni προς Rodolfo Pallucchini, 26 Σεπτεμβρίου 1951, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 041.

²⁸⁵ 1^ο seduta del comitato internazionale di Esperti per la XXVI, όπ. π., σ. 8. Rodolfo Pallucchini προς James Thrall Soby, 23 Μαρτίου 1952, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 041. Stefano Collicelli Cagol, «Biennale di Venezia 1948-1956: la corrispondenza tra Rodolfo Pallucchini e Willem Sandberg», *Saggi e memorie di storia dell'arte*, όπ. π., σ. 177-179.

²⁸⁶ Giulio Carlo Argan, «De Stijl», στο *XXVI Biennale di Venezia*, σ. 380-382.

χαρακτήρα.²⁸⁷ Πιο ήπια ήταν η αντίδραση του Baroni, ο οποίος αρκέστηκε να δηλώσει ότι παραμένει «επιφυλακτικός», ενώ ο Longhi θεωρούσε ότι το Νταντά σχετίζεται περισσότερο με το σουρρεαλισμό.²⁸⁸ Ο Otto Benesch συμφωνούσε με τον Longhi, ενώ ο Huggler δήλωνε αδιάφορος για την έκθεση, δεδομένου ότι θα περιελάμβανε προσωπικότητες, που βρίσκονταν στο περιθώριο της ευρωπαϊκής καλλιτεχνικής σιγήνης.²⁸⁹

Από την άλλη μεριά, ο John Rothenstein υποστήριζε ότι είχε φτάσει η στιγμή για μια έκθεση Νταντά και συμφωνούσε με την προτεινόμενη παρουσίαση. Εντούτοις, συμπλήρωνε ότι το κίνημα ήταν πιο σημαντικό «ως ιστορικό φαινόμενο, ως ένα περιεργό και σημαντικό ορόσημο στην Ευρωπαϊκή τέχνη, παρά εξαιτίας της εγγενούς αξίας των έργων που παρήχθησαν υπό την έμπνευσή του».²⁹⁰ Ο Sandberg θεωρούσε ότι μια έκθεση Νταντά θα ήταν θεαματική και πρότεινε από κοινού παρουσίασή της με την έκθεση Ντε Στέιλ, δεδομένου ότι ο Arp και ο Doesburg μετείχαν και στα δύο.²⁹¹ Τέλος, ο Severini τόνιζε το ενδιαφέρον που θα είχε η έκθεση για τους νέους καλλιτέχνες, ακόμη περισσότερο εάν συνδυαζόταν με μια έκθεση του σουρρεαλισμού.

Για την τελική απόφαση φαίνεται να υπερίσχυσαν οι φωνές εκείνες που συσχέτιζαν το Νταντά με το σουρρεαλισμό, με αποτέλεσμα ο Pallucchini να ανακοινώσει τη μετάθεση της έκθεσης για την επόμενη Μπιεννάλε, όταν το κεντρικό θέμα θα ήταν ο σουρρεαλισμός. Συμπλήρωνε δε, ότι ούτως ή άλλως οι εκθέσεις ήταν πολλές, σε σημείο που ήταν αδύνατο να επεκταθεί το πρόγραμμα της Μπιεννάλε του 1952 πέρα από τον εξπρεσιονισμό.²⁹² Ενδεχομένως όμως, η απόφαση αυτή να αποτελούσε μια πρόφαση, ώστε ο Pallucchini να αποφύγει μια σύγκρουση στο εσωτερικό της επιτροπής, όπως προμήνυαν οι εντελώς διαφορετικές απόψεις των επιτρόπων για την έκθεση.

Εκ διαμέτρου αντίθετες αντιδράσεις προκάλεσε στους επιτρόπους και το ενδεχόμενο διοργάνωσης μιας έκθεσης για τον Salvador Dalí. Η απάντηση του Argan σε

²⁸⁷ «Come corrente di cultura figurative, fu tra le più esigue e infeconde, anche se vi aderirono uomini come Arp e Duchamp [...] il Dadaismo fu soprattutto il riflesso di un atteggiamento letterario». Giulio Carlo Argan προς Rodolfo Pallucchini, 26 Σεπτεμβρίου 1951, *Arti visive*, Segnatura: b. 041.

²⁸⁸ «ci andrei piano». Costantino Baroni προς Rodolfo Pallucchini, 26 Σεπτεμβρίου 1951, *Asac*, *Arti visive*, Segnatura: b. 041. Επίσης, Roberto Longhi προς Rodolfo Pallucchini, 24 Σεπτεμβρίου 1951, στο Maria Cristina Bandera, *Il carteggio Longhi-Pallucchini*, όπ. π., σ. 147.

²⁸⁹ «Der plan des Dadaismus interessiert mich etwas weniger, er scheint mir für die Biennale doch etwas zu speziell zu sein, um eine Bewegung sowohl wie künstlerische Persönlichkeiten zu zeigen, die doch wohl mehr am Rande des europäischen Kunstgeschehens stehen». Max Huggler προς Rodolfo Pallucchini, 9 Οκτωβρίου 1951, *Asac*, *Arti visive*, Segnatura: b. 041. Επίσης, Otto Benesch προς Rodolfo Pallucchini, 3 Οκτωβρίου 1951, *Asac*, *Arti visive*, Segnatura: b. 037.

²⁹⁰ «I regard this movement, as so much more important as a historical phenomenon, as a curious and significant landmark in European art, than on account of the intrinsic value of the work produced under its inspiration». John Rothenstein προς Rodolfo Pallucchini, 24 Οκτωβρίου 1951, *Asac*, *Arti visive*, Segnatura: b. 041.

²⁹¹ W. Sandberg προς Rodolfo Pallucchini, 3 Οκτωβρίου 1951, *Asac*, *Arti visive*, Segnatura: b. 041.

²⁹² 1^ο seduta del comitato internazionale di Esperti per la XXVI, όπ. π., σ. 7. Rodolfo Pallucchini προς James Thrall Soby, 29 Οκτωβρίου 1951, *Asac*, *Arti visive*, Segnatura: b. 041.

αυτήν την περίπτωση ήταν ακόμη πιο επικριτική: «[...] δεν αρκεί, ευτυχώς, η ανηθικότητα για να κάνει έναν καλλιτέχνη, η ψήφος μου είναι ρητά, βιαίως αντίθετη». Ο Argan υποστήριζε ότι ο καλλιτέχνης δεν είχε σχέση με τη ζωγραφική και θα αποτελούσε προσβολή για εκείνους τους καλλιτέχνες, που αγωνίζονταν να πουν μια αληθεία στον κόσμο.²⁹³ Η έντονη αντίδραση του Argan ενδεχομένως σχετίζεται με την ανοιχτή υποστήριξη του Dalí στον Francisco Franco κατά τον ισπανικό εμφύλιο και τη δικτατορία στη χώρα. Η στάση του καλλιτέχνη όχι μόνο συζητήθηκε έντονα στους καλλιτεχνικούς κύκλους, αλλά έδωσε και την αφορμή στον André Breton να τον διαγράψει από τους σουρρεαλιστές.²⁹⁴

Αρνητικός απέναντι στην έκθεση ήταν και ο Baroni χαρακτηρίζοντάς τη κακόγουστη, ενώ ο Benesch παρατηρούσε ότι ο καλλιτέχνης θα ήταν προτιμότερο να παρουσιαστεί στο πλαίσιο μιας έκθεσης για το σουρρεαλισμό. Ο Thrall Soby χωρίς να απορρίπτει τον Dalí, προτιμούσε τον Miró, τον οποίο θεωρούσε πιο σημαντικό καλλιτέχνη, ενώ ο Rothenstein πρότεινε μια έκθεση του Redon στη θέση των Dalí και Miró, για τους οποίους έκρινε ότι έπρεπε να παρέλθουν ορισμένα χρόνια, πριν παρουσιαστούν.²⁹⁵

Στον αντίποδα, ο Hanfstaengl και ο Huggler αντιμετώπιζαν τον καλλιτέχνη με πολύ θετικό τρόπο. Ο πρώτος μάλιστα εκτιμούσε ότι η έκθεση θα έβρισκε μεγάλη απήχηση στο κοινό.²⁹⁶

Ο Pallucchini αποφάσισε να μεταθέσει το δίλημμα της έκθεσης στους διοργανωτές του ισπανικού περιπτέρου. Αυτή η πρόταση ενδέχεται να αποτελούσε μια κεκαλυμμένη πράξη ακύρωσης, δεδομένου ότι κατά τη συνεδρίαση των επιτρόπων της Μπιεννάλε, όταν τέθηκε το ερώτημα να προταθεί στους Ισπανούς διοργανωτές μια έκθεση Miró, ο ίδιος ο Pallucchini τόνισε ότι ο Ισπανός επίτροπος, Enrique Lafuente Ferrari, ήταν ακαδημαϊκός

²⁹³ «[...] non bastando fortunamente l'immoralità a fare un artista, esprimo un voto recisamente, violentemente contrario [...] sarebbe un'offesa per quanti artisti faticano a cercare nel loro interno una sia pur piccolo verità da dire al mondo». Giulio Carlo Argan προς Rodolfo Pallucchini, 26 Σεπτεμβρίου 1951, *Arti visive*, Segnatura: b. 041.

²⁹⁴ William Jeffett, «The artist and the dictator», στο Michael R. Taylor (επιμ.), *The Dalí Renaissance*, κατάλογος έκθεσης (Philadelphia Museum of Art), Νιού Χέιβεν, Yale University Press, 2008, σ. 128-138. Ο Argan είχε ένα λόγο παραπάνω να δηλώνει την απέχθειά του προς τα δικτατορικά καθεστώτα, δεδομένου ότι ήδη από το 1933 εργαζόταν ως κρατικός υπάλληλος στη Διεύθυνση Αρχαιοτήτων και Καλών Τεχνών, που είχε ως προϋπόθεση την εγγραφή του στο φασιστικό κόμμα. Μεταπολεμικά τάχθηκε ενεργά στο πλευρό του κομμουνιστικού κόμματος. Oreste Ferrari, *όπ. π.*, σ. 28-31.

²⁹⁵ Otto Benesch προς Rodolfo Pallucchini, 3 Οκτωβρίου 1951, *Asac, Arti visive*, Segnatura: b. 037. Costantino Baroni προς Rodolfo Pallucchini, 26 Σεπτεμβρίου 1951, *Asac, Arti visive*, Segnatura: b. 041 και *1° seduta del comitato internazionale di Esperti per la XXVI*, *όπ. π.*, σ. 8. James Thrall Soby προς Rodolfo Pallucchini, 20 Οκτωβρίου 1951, *Arti visive*, Segnatura: b. 041. John Rothenstein προς Rodolfo Pallucchini, 24 Οκτωβρίου 1951, *Asac, Arti visive*, Segnatura: b. 041.

²⁹⁶ Eberhard Hanfstaengl προς Rodolfo Pallucchini, 4 Οκτωβρίου 1951, *Asac, Arti visive*, Segnatura: b. 041. Max Huggler προς Rodolfo Pallucchini, 9 Οκτωβρίου 1951, *Asac, Arti visive*, Segnatura: b. 041.

και εξαιρετικά συντηρητικός, στο βαθμό που δεν θα δεχόταν με τίποτα να πραγματοποιήσει την έκθεση. Ως εκ τούτου, και αυτή η ιδέα εγκαταλήφθηκε.²⁹⁷

Μια έκθεση γλυπτικής που ναυάγησε

Ανάμεσα στις εκθέσεις της Μπιεννάλε που ματαιώθηκαν, ήταν και εκείνη των Brâncuși, Archipenko, Lipchitz και Calder. Οι πιο αρνητικές αντιδράσεις προήλθαν από τους Ιταλούς-μέλη της επιτροπής, με τον Baroni να προτείνει την αντικατάσταση της έκθεσης από μια έκθεση γλυπτών από τον Degas στον Maillol, και τον Argan να ζητά την αντικατάσταση του Archipenko από τον Antoine Pevsner ή τη διοργάνωση μιας έκθεσης γλυπτών από τον Daumier στον Degas, στον Renoir, στον Matisse, στον Picasso, στον Braque και στον Boccioni.²⁹⁸

Για να πείσει τον Brâncuși να εκθέσει στην Μπιεννάλε, ο Severini, παλιός γνώριμος του καλλιτέχνη, ταξίδεψε στη Meudon για να τον συναντήσει:

«Σήμερα λοιπόν τον είδα και του μίλησα, αλλά δυστυχώς είναι ακόμη σε κατάσταση αδυναμίας, τέτοια που λίγα ήταν δυνατό να εξαχθούν. Είναι πολύ γέρος (σχεδόν 80 ετών), άρρωστος και πολύ κουρασμένος, δεν τον ενδιαφέρει καθόλου η επιτυχία, τα χρήματα· μόνο η ανάμνηση των χρόνων του Κλοζερί ντε Λιλά τον αναζωογονεί [...] Το εργαστήριό του είναι γεμάτο από υπέροχα πράγματα». «Μοιάζει να έχει μια γενική δηλητηρίαση που οφείλεται στο κάπνισμα· χθες έπεσε στο δρόμο έχοντας χάσει τις αισθήσεις του και τον έφεραν στο εργαστήριό του τραυματισμένο στο χέρι και το μπράτσο».²⁹⁹

Παρά τα όσα περιέγραφε ο Severini, ο Pallucchini επέμεινε ότι από τον γλύπτη χρειάζονταν μόνο μια λίστα με έργα και την υπόδειξη ενός προσώπου εμπιστοσύνης να συνεργαστούν για τη διεκπεραίωση της έκθεσης. Πρότεινε ακόμη στον Severini να δελεάσει τον καλλιτέχνη με το βραβείο γλυπτικής, δεδομένου ότι, ούτως ή άλλως, ποιος θα μπορούσε να τον συναγωνιστεί. Ο Severini απάντησε ότι ο καλλιτέχνης δεν εμπιστεύεται κανέναν.³⁰⁰ Ύστερα από την αρνητική απάντηση του Brâncuși, την επιθυμία που εξέφρασε ο Cogniat, ο

²⁹⁷ 1^o seduta del comitato internazionale di Esperti per la XXVI, όπ. π., σ. 8.

²⁹⁸ Costantino Baroni προς Rodolfo Pallucchini, 26 Σεπτεμβρίου 1951, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 041. Giulio Carlo Argan προς Rodolfo Pallucchini, 26 Σεπτεμβρίου 1951, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 041.

²⁹⁹ «Oggi dunque l'ho visto e ci ho parlato, ma purtroppo è ancora in uno stato di debolezza tale che poco si è potuto concludere. È molto vecchio (quasi 80 anni), malandato e stanchissimo, non gli importa niente il successo, il denaro; soltanto il ricordo dei tempi della Closerie des Lilas lo rianima [...] Il suo studio è pieno di cose bellissime». Gino Severini προς Rodolfo Pallucchini, 10 Οκτωβρίου 1951. «Sembra che abbia un'intossicazione generale prodotta dal fumare; ieri è caduto nella strada privo di sensi; e lo hanno riportato allo studio ferito ad una mano ed a un braccio». Gino Severini προς Rodolfo Pallucchini, 15 Οκτωβρίου 1951. Και για τις δύο επιστολές βλ. Maria Cristina Bandera, *Il carteggio Longhi-Pallucchini*, όπ. π., σ. 315-316.

³⁰⁰ Rodolfo Pallucchini προς Gino Severini, 21 Οκτωβρίου 1951, στο Maria Cristina Bandera, *Il carteggio Longhi-Pallucchini*, όπ. π., σ. 316. Gino Severini προς Rodolfo Pallucchini, 18 Νοεμβρίου 1951, στο Maria Cristina Bandera, *Il carteggio Longhi-Pallucchini*, όπ. π., σ. 316.

Lipchitz να ενταχθεί στις εκθέσεις του γαλλικού περιπτέρου, την αποτυχημένη απόπειρα να έρθουν σε επικοινωνία με τον Archipenko, ο οποίος βρισκόταν στο Χόλυγουντ, και την ένταξη του Calder στο πρόγραμμα του αμερικανικού περιπτέρου, η έκθεση ματαιώθηκε.³⁰¹

Το γαλλικό και το αγγλικό περίπτερο αλλάζουν τακτική

Σε συνέχεια της συνεργασίας της Μπιεννάλε με τη γαλλική συμμετοχή στο πεδίο των ιστορικών εκθέσεων, ο Pallucchini πρότεινε στον Cogniat έκθεσεις έργων του Léger, του Dufy, του Derain και του Redon, από τις οποίες ο Cogniat επιβεβαίωσε μόνο των Dufy και Léger.³⁰² Η πλειονότητα των έργων, που εκτέθηκαν, ήταν πρόσφατα, διότι ο Γάλλος επίτροπος επεδίωκε να παρουσιάσει τους δύο καλλιτέχνες ενεργούς, γεγονός που σύναδε με την αναθεωρημένη άποψή του (και των υπεύθυνων της γαλλικής συμμετοχής εν γένει) ότι ήταν πλέον αναγκαίο το γαλλικό περίπτερο να περιορίσει τις εκθέσεις σπουδαίων και φημισμένων καλλιτεχνών προς όφελος της προβολής των νεώτερων. Συγκεκριμένα, ο Cassou, διαπιστώνοντας την επιτυχία της αφηρημένης τέχνης στο εξωτερικό, επέμεινε η γαλλική συμμετοχή να συγκροτηθεί από συναφείς σύγχρονους καλλιτέχνες, όπως και συνέβη.³⁰³

Η σύσταση της έκθεσης γλυπτικής ξεκίνησε από την επιθυμία που εξέφρασε η Rhodia Dufet-Bourdelle, σε συνάντησή της με τον Pallucchini, να εκτεθούν στη Βενετία τα έργα του πατέρα της, Antoine Bourdelle, με αφορμή έναν αριθμό από ήδη προγραμματισμένες εκθέσεις σε άλλες πόλεις της Ιταλίας. Ο Pallucchini ενθουσιάστηκε, εντούτοις επισήμανε ότι η έκθεση έπρεπε να προταθεί από τη γαλλική επιτροπή. Οι προσωρινοί υπεύθυνοι της γαλλικής συμμετοχής αρχικά δεν έδιναν τη συγκατάθεσή τους, με τη δικαιολογία ότι στο γαλλικό περίπτερο παρουσιάζονταν μόνο ζώντες καλλιτέχνες, οι οποίοι μπορούσαν να αγωνιστούν για το μεγάλο βραβείο. Τελικώς, όταν η επιτροπή οριστικοποιήθηκε, η έκθεση θεωρήθηκε σημαντική για τη φήμη της Γαλλίας και υλοποιήθηκε, με τον Pallucchini να επισημαίνει τη σημασία της παρουσίας των έργων του Bourdelle στην Μπιεννάλε, ώστε να αποτιμηθεί η επιρροή που άσκησε στο πρώτο τέταρτο του εικοστού αιώνα.³⁰⁴

³⁰¹ Rodolfo Pallucchini προς Roberto Longhi, 28 Νοεμβρίου 1951, στο Maria Cristina Bandera, *Il carteggio Longhi-Pallucchini*, όπ. π., σ. 153. *1^ο seduta del comitato internazionale di Esperti per la XXVI*, όπ. π., σ. 9.

³⁰² *1^ο seduta del comitato internazionale di Esperti per la XXVI*, 1 Οκτωβρίου 1951, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 045, σ. 7-8. Raymond Cogniat προς Rodolfo Pallucchini, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 041. Marylène Malbert, *Les relations artistiques internationales*, όπ. π., σ. 133.

³⁰³ Marylène Malbert, *Les relations artistiques internationales*, όπ. π., σ. 133. Annick Spay, όπ. π., σ. 273

³⁰⁴ Rodolfo Pallucchini, «Εισαγωγή», στο *XXVI Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. xxii. Marylène Malbert, *Les relations artistiques internationales*, όπ. π., σ. 132.

Ο Cogniat αποφάσισε από κοινού με τα έργα του Bourdelle να εκτεθούν και έργα του Germain Richier, για να αναδειχτεί η νεώτερη γενιά γλυπτών, όπως και του Lipchitz. Η ενδεχόμενη παρουσία του Lipchitz στην Μπιεννάλε του São Paulo, υπό τη σκέπη της αμερικανικής συμμετοχής, είχε θορυβήσει πολύ τον Cassou, που έσπευσε να διευκρινίσει τις προθέσεις του γλύπτη. Ο Lipchitz δήλωσε πλήρη άγνοια για όσα του ανέφερε ο Cassou, παρότι παραδεχόταν ότι είχε υπογράψει ένα έγγραφο του MoMA για κάτι σχετικό με τη Βραζιλία, δίχως ωστόσο να γνωρίζει περί τίνος πρόκειται.³⁰⁵ Επίσης, διαβεβαίωσε τον Cassou ότι είναι Γάλλος πολίτης, ότι δεν έχει αλλάξει την εθνικότητά του και ότι δεν εγκατέλειψε τη Γαλλία οικειοθελώς, αλλά επειδή τον εξανάγκασαν «οι άθλιοι νόμοι του Βισύ». Τα συναισθήματα ευγνωμοσύνης του Λιθουανού καλλιτέχνη, σχετικά με τη βοήθεια που του παρείχε το MoMA και η Αμερική ρυθμίζοντας τη μετακίνησή του από τη Γαλλία στη Νέα Υόρκη εκείνη την κρίσιμη στιγμή της ζωής του, καταλαμβάνουν το μεγαλύτερο μέρος της επιστολής:

«Οφείλω τη ζωή μου στους Αμερικανούς και αυτήν τη συνέχιση της δουλειάς μου, η οποία, στο κάτω-κάτω, είναι το μοναδικό πράγμα, που μετράει για έναν καλλιτέχνη. Πρέπει να προσθέσω ότι εδώ αντιμετωπίζομαι με τρόπο θαυμάσιο. Ούτε για μια στιγμή δεν με έχουν κάνει να αισθανθώ ότι είμαι ξένος. Έχω ακόμη και επίσημα καθήκοντα και το Μητροπολιτικό Μουσείο μου έκανε την τιμή να με καλέσει να γίνω ένας από τους τρεις κριτές για την απονομή του βραβείου της εθνικής έκθεσης γλυπτικής, η οποία θα ανοίξει σε λίγες ημέρες. Σε ποια άλλη χώρα είναι δυνατό κάτι τέτοιο; Χρωστάω τη ζωή μου στην Αμερική, χρωστάω στην Αμερική τη συνέχιση της δουλειάς μου. Η αναγνώρισή μου σε αυτήν τη χώρα είναι μεγάλη, το χρέος που έχω απέναντί της είναι τεράστιο. Οι Ηνωμένες Πολιτείες έχουν ορισμένα δικαιώματα πάνω μου. Αλλά είμαι ένας Γάλλος γλύπτης και θα σας ήμουν ευγνώμων να με αναγνωρίζετε ως τέτοιο. Θα παραμείνω τέτοιος μέχρι την τελευταία μου ανάσα. Η γλυπτική μου τα χρωστάει όλα στο Παρίσι, στους εξάιστους δασκάλους μαζ».

Ο Lipchitz κατέληγε ότι η Γαλλία δεν τον είχε προσκαλέσει ποτέ σε αυτήν τη διοργάνωση.³⁰⁶ Ο Cassou κοινοποίησε την επιστολή στο Υπουργείο Εξωτερικών αναφέροντας: «Αυτή εδώ είναι η σειρά του. Και είναι και πρέπει να παραμείνει ένας από τους

³⁰⁵ Marylène Malbert, *Les relations artistiques internationales*, όπ. π., σ. 134.

³⁰⁶ «Je dois donc aux Américains ma vie et cette continuité de mon travail qui, après tout, est la seule chose qui compte pour une artiste. Je dois ajouter que je suis traité ici d'une façon admirable. Pas à un seul instant on ne m'a fait sentir que je suis un étranger. J'ai même des commandes officielles et le Metropolitan Museum vient de me faire l'honneur de m'inviter pour être un des trois juges pour la distribution des prix pour l'exposition nationale de sculpture qui va s'ouvrir dans quelques jours. Dans quel autre pays une chose pareille est-elle possible? Je dois à l'Amérique ma vie, je dois à l'Amérique la continuité de mon travail. Ma reconnaissance à ce pays est grande, la dette que j'ai contractée envers lui est énorme. Les Etats-Unis ont certains droits sur moi, c'est évident. Mais je suis un sculpteur français et je vous suis reconnaissant de me reconnaître comme tel. Je le resterai jusqu'à mon dernier soufflé. Ma sculpture doit tout à Paris, à nos maîtres admirables». Marylène Malbert, *Les relations artistiques internationales*, όπ. π., σ. 135.

πιο σπουδαιούς γλύπτες μας».³⁰⁷ Τελικά, τα γλυπτά του καλλιτέχνη εκτέθηκαν στο γαλλικό περίπτερο μαζί με εκείνα των Bourdelle και Richier.

Η πρόταση του Pallucchini για την αγγλική συμμετοχή δεν απέκλινε από το δοκιμασμένο συνδυασμό ενός παλαιού και ενός σύγχρονου καλλιτέχνη. Συγκεκριμένα, σε συνέχεια των εκθέσεων των Turner και Constable, ο γενικός γραμματέας πρότεινε μια έκθεση του Bonington και από τους νεώτερους καλλιτέχνες μια έκθεση του Graham Sutherland.³⁰⁸ Αυτή τη χρονιά όμως η τακτική της βρετανικής συμμετοχής είχε αλλάξει, και προτεραιότητα ήταν η αποκλειστική έκθεση έργων σύγχρονης τέχνης. Ως εκ τούτου, το Βρετανικό Συμβούλιο υιοθέτησε μόνο την πρόταση για τον Sutherland, επικαλούμενο την αρνητική κριτική που δέχτηκε για την έκθεση του Constable δύο χρόνια νωρίτερα. Παρά την επιμονή του Pallucchini, για την αναγκαιότητα της παρουσίας του Bonington ως προδρόμου του Corot, οι υπεύθυνοι της αγγλικής συμμετοχής πλαισίωσαν τον Sutherland με σύγχρονους γλύπτες.³⁰⁹

Μια επιλογή έργων του Goya στο ισπανικό περίπτερο

Η πρόταση για τη διοργάνωση μιας μεγάλης έκθεσης του Francisco Goya στο ισπανικό περίπτερο είχε κατατεθεί από την επιτροπή της Μπιενάλε ήδη από το 1949.³¹⁰ Το 1952 παρουσιάστηκε ένας αριθμός έργων του καλλιτέχνη, αλλά όπως επεσήμαινε ο Ισπανός επιτρόπος, Lafuente Ferrari, η έκθεση ήταν δειγματοληπτική και σε καμία περίπτωση δεν επρόκειτο για μια μεγάλη αναδρομική του καλλιτέχνη. Για την υλοποίηση της έκθεσης το ισπανικό περίπτερο συνετάστηκε με την Μπιενάλε, και τόσο ο Lafuente Ferrari όσο και ο Pallucchini αναφέρονταν στον Goya ως πρόδρομο της νεωτεριστικής ζωγραφικής.³¹¹

³⁰⁷ «C'est son tour. Et il est et doit rester un de nos plus grands sculpteurs». Marylène Malbert, *Les relations artistiques internationales*, όπ. π., σ. 135.

³⁰⁸ Marylène Malbert, *Les relations artistiques internationales*, όπ. π., σ. 140.

³⁰⁹ Marylène Malbert, *Les relations artistiques internationales*, όπ. π., σ. 141-142.

³¹⁰ *Verbale della prima riunione della Commissione per le arti figurative alla XXV Biennale, 16 e 17 Settembre 1949*, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 025, σ. 9.

³¹¹ Enrique Lafuente Ferrari, «Spagna», στο *XXVI Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. 351. Rodolfo Pallucchini, «Εισαγωγή», στο *XXVI Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. xxi.

Ορισμένα από τα έργα που παρουσιάστηκαν στις ιστορικές εκθέσεις του 1952



Jean-Baptiste Camille Corot, *Marietta*, 1843, λάδι σε χαρτί απλωμένο σε καμβά, Παρίσι, Petit Palais



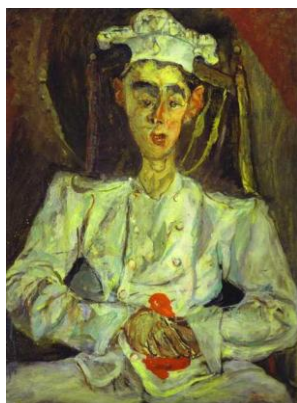
Paul Signac, *Οι πλύστρες*, 1886, λάδι σε καμβά, Λονδίνο, Εθνική Πινακοθήκη



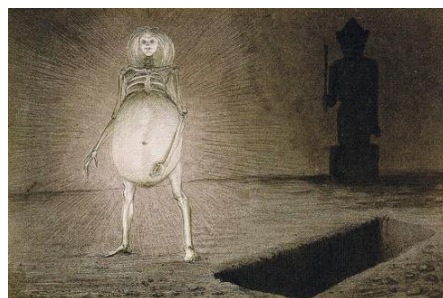
Henri de Toulouse-Lautrec, *Η κλόουν Cha-U στο Μουλέν Ρουζ*, 1897, λιθογραφία, ιδιωτική συλλογή



Constant Permeke, *Αγρότες με γάτα*, 1928, λάδι σε καμβά, Oostend, Museum voor Moderne Kunst



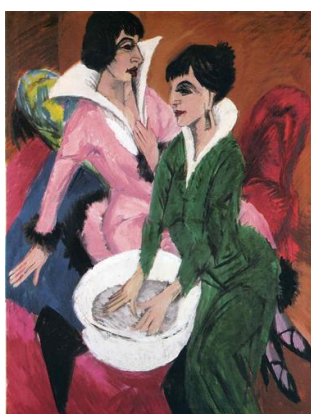
Chaim Soutine, *Ο ζαχαροπλάστης με το κόκκινο μαντήλι*, περ. 1922, λάδι σε καμβά, Παρίσι, Musée de l'Orangerie



Alfred Kubin, *Το αυγό*, περ. 1901, πένα και μελάνι σε χαρτί, Βιέννη, Graphische Sammlung Albertina



Jacques Lipchitz, *Μητέρα και παιδί*, 1941-1945, χαλκός, Νέα Υόρκη MoMA



Ernst Ludwig Kirchner, *Δύο γυναίκες με ένα νιπτήρα*, 1913, λάδι σε καμβά, Frankfurt am Main, Städtischen Kunstinstitut



Francisco Goya, *Πορτραίτο του Don Ramón Satué*, 1823, λάδι σε καμβά, Άμστερνταμ, Rijksmuseum Amsterdam

Τα μεγάλα βραβεία

Η συνεδρίαση της επιτροπής για την απονομή των μεγάλων βραβείων ορίστηκε για τις 13 Ιουνίου του 1952 και σε αυτή συμμετείχαν οι επιτροποί της Αυστρίας, του Βελγίου, της Βραζιλίας, του Καναδά, της Κούβας, της Δανίας, της Αιγύπτου, της Γαλλίας, της Γερμανίας, της Ιαπωνίας, της Μεγάλης Βρετανίας, της Γιουγκοσλαβίας, της Νορβηγίας, της Ολλανδίας, της Ισπανίας, της Σουηδίας και της Ελβετίας.³¹² Ο Pericle Fazzini εκπροσώπησε τους *Esperti* και ο Pio Semeghini ορίστηκε πρόεδρος της συνεδρίασης, στην οποία συμμετείχε και ο γενικός γραμματέας. Ο Longhi ήταν απών, παρότι είχε οριστεί εκπρόσωπος της Εκτελεστικής Επιτροπής, όπως και οι επιτροποί της Αργεντινής, της Γουατεμάλας, του Μεξικού, των ΗΠΑ, της Νοτίου Αφρικής και του Βιετνάμ. Η επιτροπος της Πολωνίας (Baranowicz) απουσίαζε από την πρωινή συνεδρίαση, αλλά συμμετείχε στην απογευματινή, η οποία αφορούσε την απονομή του βραβείου χαρακτικής.

Η πρώτη ψηφοφορία για το μεγάλο βραβείο ζωγράφου ανέδειξε τους Soutine, Max Gubler και Predrag Milosavjevic με μια ψήφο, τον Sutherland με δύο ψήφους, τον Permeke με τρεις, τον Dufy με πέντε και τον Léger με έξι. Ο Semeghini έθεσε υπόψιν των εκλεκτόρων ότι τα βραβεία προορίζονταν για εν ζωή καλλιτέχνες και τους κάλεσε να προσανατολιστούν προς εκείνους που έλαβαν το μεγαλύτερο αριθμό ψήφων, ούτως ώστε να διευκολυνθεί η εκλογή. Στη δεύτερη ψηφοφορία ο Dufy έλαβε εννέα ψήφους, ο Léger οκτώ και ο Sutherland δύο. Η τρίτη και καθοριστική ψηφοφορία ανέδειξε τον Dufy με έντεκα ψήφους έναντι των εννέα του Léger.³¹³

Οι δύο εντελώς διαφορετικοί Γάλλοι ζωγράφοι εκπροσωπούνταν από την ίδια γκαλερί, τη Galerie Louis Carré, η οποία την ίδια περίοδο συνέβαλε δραστικά στην προβολή τους διοργανώνοντας εκθέσεις και ανακοινώνοντας ότι μέρος των έργων θα εκτεθεί στην Μπιεννάλε.³¹⁴ Η προτίμηση στον Dufy έναντι του Léger, παρότι ο δεύτερος είχε μεγαλύτερη επιρροή στη σύγχρονη ζωγραφική, ενδεχομένως οφειλόταν στη στράτευση του υπέρ του γαλλικού κομμουνιστικού κόμματος, που δημιουργούσε προβληματισμούς ανάλογους με εκείνους της περίπτωσης του Picasso.³¹⁵ Σε κάθε περίπτωση, η κατάληξη της ψηφοφορίας φανερώνει ότι όσο ο διαγωνισμός περιελάμβανε ήδη διακεκριμένους και

³¹² Πρόκειται για τους: Josef Hoffmann, Émile Langui, Francisco Matarazzo Sobrinho, H. O. McCurry, Julio García Espinosa, Jorn Rubow, Salah Kamel, Raymond Cogniat, Eberhard Hanfstaengl, Umehara Ryuzaburoo, Herbert Read, Marino Tartaglia, Gunnar Janson, Willem Sandberg, Enrique Lafuente Ferrari, Eric Grate, Ernst Morgenthaler. *Verbale delle riunioni della giuria internazionale per I premi alla xxvi Biennale*, 13 Ιουνίου 1952, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 047, σ. 1.

³¹³ Στα πρακτικά της συνεδρίασης της επιτροπής απονομής των βραβείων δεν αναφέρονται αναλυτικά οι επιλογές των κοριτών. *Verbale delle riunioni della giuria internazionale per I premi alla xxvi Biennale*, όπ. π., σ. 1-2.

³¹⁴ Marylène Malbert, *Les relations artistiques internationales*, όπ. π., σ. 137.

³¹⁵ Marylène Malbert, *Les relations artistiques internationales*, όπ. π., σ. 122-123.

επιτυχημένους ζωγράφους-πρότυπα, θα ήταν δύσκολο για κάποιον νεώτερο καλλιτέχνη να βραβευτεί.³¹⁶

Η συζήτηση για την απονομή του βραβείου γλυπτικής έλαβε απρόσμενη τροπή, όταν ο Langui, με ομοφωνία των ξένων επιτρόπων, πρότεινε την τροποποίηση του κανονισμού της Μπιεννάλε, που απέκλειε τους Ιταλούς καλλιτέχνες από τα μεγάλα βραβεία. Η πρόταση ανέφερε ότι οι Ιταλοί έπρεπε επίσης να συμπεριληφθούν στη διαδικασία, και σε περίπτωση που κάποιος θα αναδεικνυόταν νικητής, αυτομάτως οι υπόλοιποι θα αποκλείονταν από το βραβείο του Δήμου της Βενετίας προς όφελος κάποιου ξένου. Ο Pallucchini παρότι δεχόταν την τροποποίηση ως μέλος της επιτροπής, ανέφερε ότι δεν μπορούσε να την επικυρώσει ως γενικός γραμματέας.³¹⁷

Η πρώτη ψηφοφορία ανέδειξε τον Lipchitz, τον Calder και τον Richier με πέντε ψήφους τον καθένα και η δεύτερη τον Calder με επτά, τον Richier και τον Lipchitz με έξι. Όταν ο Semeghini ρώτησε εάν υπάρχει συναίνεση να θεωρηθεί νικητής ο Calder, ο Cogniat αντέδρασε επισημαίνοντας ότι χρειάζεται απόλυτη και όχι σχετική πλειοψηφία για την ανάδειξη του νικητή. Στην τελική ψηφοφορία ο Calder πήρε το βραβείο με εννέα ψήφους έναντι των έξι του Richier και των τριών του Lipchitz.³¹⁸

Ο Calder ήταν γνωστός στην Αμερική, αλλά και στην Ευρώπη, όπου είχε πραγματοποιήσει ορισμένες εκθέσεις. Το διάστημα 1926 με 1933 διέμενε στο Παρίσι, όπου ξεκίνησε τη δημιουργία των *mobiles* του, για τα οποία βραβεύτηκε στην Μπιεννάλε. Η έκθεση των έργων του ήταν μια πρόταση του Pallucchini στις Grand Central Art Galleries, στην ιδιοκτησία των οποίων βρισκόταν το αμερικανικό περίπτερο. Η πρόταση έβρισκε σύμφωνο τον Thrall Soby, ο οποίος θεωρούσε ότι ο Calder ήταν ο πιο γνωστός Αμερικανός καλλιτέχνης διεθνώς και παράλληλα ο νεώτερος του αμερικανικού περιπτέρου. Την οργάνωση της συμμετοχής ανέλαβε ο David Edward Finley, διευθυντής της National Gallery στην Ουάσινγκτον, με την οικονομική υποστήριξη της αμερικανικής κυβέρνησης. Στον κατάλογο της έκθεσης ο James Johnson Sweeney αναφερόταν στην τέχνη του Calder ως «θεμελιωδώς αμερικανική» και «παραδοσιακή έκφραση της γης του», ενώ απέφυγε να επισημάνει την παρισινή διαμόρφωση του καλλιτέχνη.³¹⁹ Παρότι στην ψηφοφορία δεν συμμετείχε ο Αμερικανός επιτροπος και το πληρεξούσιό του έφτασε πολύ αργά για να ληφθεί υπόψιν, ο Pallucchini υποστήριξε ένθερμα τη βράβευση του Calder.³²⁰

³¹⁶ Marylène Malbert, *Les relations artistiques internationales*, όπ. π., σ. 138.

³¹⁷ *Verbale delle riunioni della giuria internazionale per I premi alla xxvi Biennale*, όπ. π., σ. 2.

³¹⁸ *Verbale delle riunioni della giuria internazionale per I premi alla xxvi Biennale*, όπ. π., σ. 3.

³¹⁹ «La scultura di Calder è fondamentalmente Americana [...] è un' espressione tradizionale della sua terra». James Johnson Sweeney, «Alexander Calder», στο *XXVI Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. 369-370.

³²⁰ Marylène Malbert, *Les relations artistiques internationales*, όπ. π., σ. 126-130.

Για το βραβείο χαράκτη διαγωνίζονταν ο Kubin, ο Villon, ο Fischer και ο Nolde. Το βραβείο απέσπασε τελικά ο Nolde με εννέα ψήφους, ως μια πράξη αναγνώρισης σε έναν καλλιτέχνη που είχε αποκηρυχθεί από τους Ναζί. Το παράδοξο, βέβαια, είναι πως ο ίδιος όχι μόνο δεν είχε αντιμετωπίσει αρνητικά την άνοδο του εθνικοσοσιαλισμού, αλλά ήταν από τους πρώτους που είχαν προσχωρήσει στο ναζιστικό κόμμα.³²¹

Η γαλλική διπλωματία εξέλαβε τα αποτελέσματα της βράβευσης σχεδόν ως αποτυχία. Ο Γάλλος πρέσβης, Jacques Fouques-Duparc, σε επιστολή του προς τον Υπουργό Εξωτερικών εξίσωνε τη βράβευση με μια τακτική εξωτερικής πολιτικής, για να υπάρξει ισορροπημένη διανομή ανάμεσα στη Γαλλία, τη Γερμανία και τις ΗΠΑ, χωρίς να αντικατοπτρίζεται η υπεροχή της Γαλλίας, που ήταν «εξίσου λαμπρή» με τα προηγούμενα χρόνια.³²² Τα απρόβλεπτα της «διεθνούς πολιτικής», που επικαλούνταν ο πρέσβης, πρέπει να έπαιξαν τον ρόλο τους σε αυτήν την απονομή, εάν αναλογιστεί κανείς την προσπάθεια που είχε καταβληθεί την προηγούμενη περίοδο να βελτιωθούν οι σχέσεις της Γαλλίας με τη Γερμανία, ύστερα από αμερικανική πρωτοβουλία.

Η Μπιεννάλε ολοκληρώθηκε στις 19 Οκτωβρίου του 1952. 183.107 επισκέπτες πέρασαν από τους Κήπους και σύμφωνα με τον πρόεδρο της Μπιεννάλε οι πωλήσεις ξεπέρασαν κάθε προσδοκία, εάν και πολλά από τα έργα δεν ήταν για πούλημα.³²³

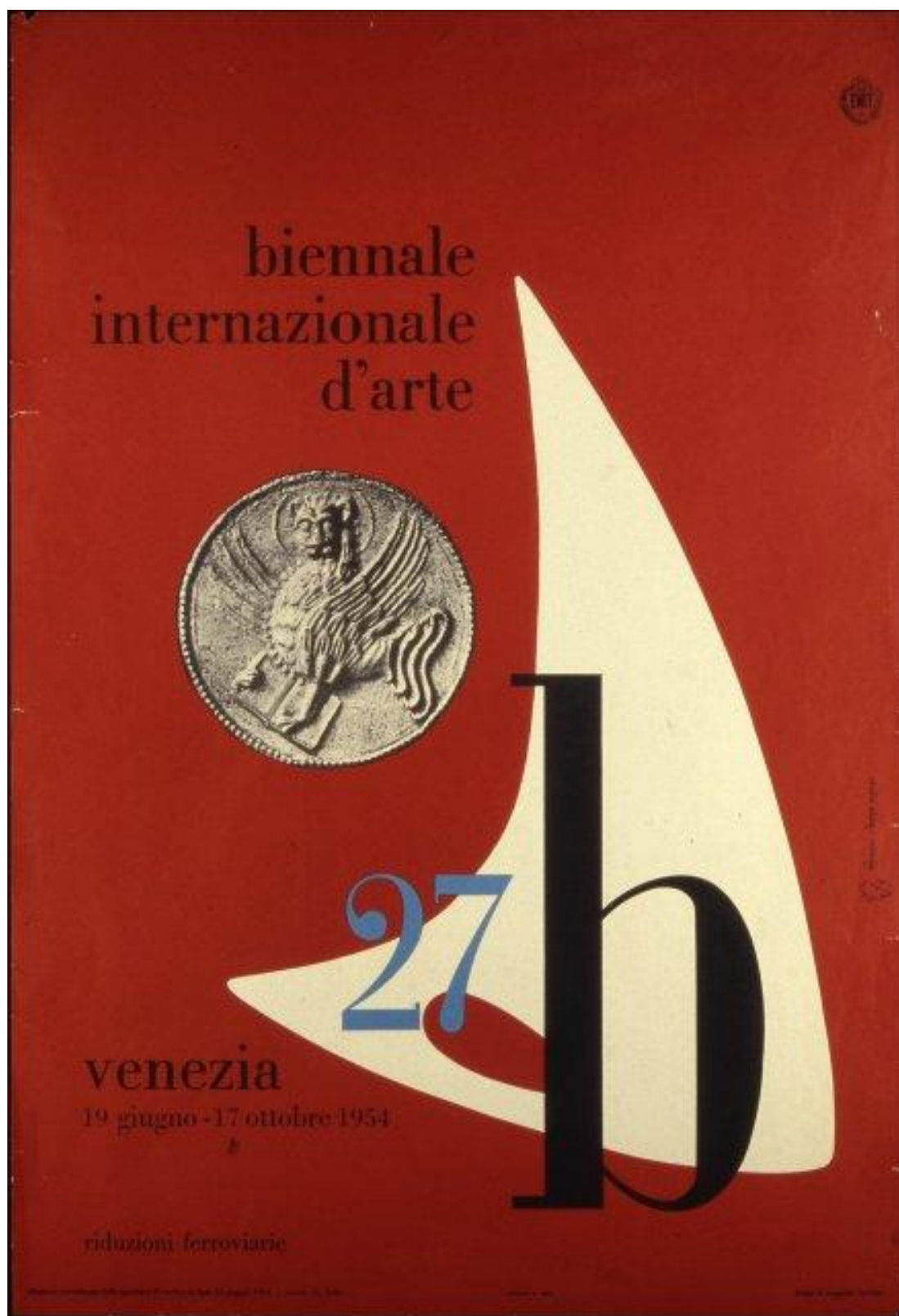
Η επιλογή της Μπιεννάλε, να αφιερώσει τη διοργάνωση του 1952 στον εξπρεσιονισμό, ήταν μια λογική εξέλιξη των ιστορικών εκθέσεων που είχαν προηγηθεί. Η εφαρμογή όμως του σχετικού προγράμματος δεν θα μπορούσε να κριθεί απολύτως επιτυχής. Το βελγικό και κυρίως το γερμανικό περίπτερο αντικατέστησαν το ρόλο της Μπιεννάλε, που αρκέστηκε να παρουσιάσει τον εξπρεσιονισμό με μόλις δύο εκθέσεις, αυτές των Soutine και Kokoschka. Η διοργάνωση μιας μεγάλης έκθεσης αναφοράς στο θέμα δεν επιτεύχθηκε, παρότι ήταν η πρώτη φορά που η Μπιεννάλε έθετε ένα θέμα τόσο ξεκάθαρα. Αμφίβολη θα μπορούσε να κριθεί και η συνολική συνοχή του εγχειρήματος, δεδομένου ότι οι εκθέσεις του Corot και του ντιβιζιονισμού μάλλον υπονόμευαν τη συνοχή του προγράμματος.³²⁴

³²¹ *Verbale delle riunioni della giuria internazionale per I premi alla xxxvi Biennale*, όπ. π., σ. 4. Marylène Malbert, *Les relations artistiques internationales*, όπ. π., σ. 124. Peter Vergo, «Emil Nolde: mythe et réalité», στο Sylvain Amic, *Emil Nolde 1867-1956, κατάλογος έκθεσης* (Galeries Nationales du Grand Palais), Παρίσι, Réunion des musées nationaux, 2008, σ. 57-73.

³²² Marylène Malbert, *Les relations artistiques internationales*, όπ. π., σ. 124.

³²³ Enzo di Martino, *The History of the Venice Biennale 1895-2005*, όπ. π., σ. 119. Giovanni Ponti προς John Rothenstein, 11 Νοεμβρίου 1952, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 040.

³²⁴ Marylène Malbert, *Les relations artistiques internationales*, όπ. π., σ. 160-161.



Η αφίσα της Μπιεννάλε, 1954

Archivio storico delle arti contemporanee (ιστότοπος: <http://asac.labiennale.org/it/>)

Η Μπιεννάλε του 1954

Η μεταβολή των ισορροπιών στην ιταλική πολιτική

Το 1953 η Ιταλία διήγε μια περίοδο πολιτικής αστάθειας. Στις βουλευτικές εκλογές της 7^{ης} Ιουνίου η κυβέρνηση συνεργασίας, της οποίας ηγούνταν το χριστιανοδημοκρατικό κόμμα, έχασε την πλειοψηφία των εδρών και δεν έλαβε την απαιτούμενη ψήφο εμπιστοσύνης, με αποτέλεσμα ο de Gasperi να οδηγηθεί σε παραίτηση. Το κομμουνιστικό κόμμα αύξησε τη δύναμή του στη Βουλή και στη Σύγκλητο παραμένοντας ο μεγάλος αντίπαλος των χριστιανοδημοκρατών και η κυρίαρχη αντιπολίτευση. Το νεοφασιστικό (Ιταλικό Σοσιαλιστικό Κίνημα) και το μοναρχικό κόμμα ενισχύθηκαν, αλλά ο de Gasperi αρνήθηκε όποια συνεργασία. Ακολούθησε μια περίοδος μεγάλης αστάθειας, καθώς σε τέσσερα σχεδόν χρόνια σχηματίστηκαν δύο κυβερνήσεις συνεργασίας, οι οποίες περιθωριακά μόνο ηγούνταν από το Χριστιανοδημοκρατικό Κόμμα. Πρωθυπουργός της πρώτης από αυτές τις κυβερνήσεις ήταν ο Giuseppe Pella, τον οποίο διαδέχτηκε ο Mario Scelba στις 10 Φεβρουαρίου του 1954. Η κατάσταση θα άλλαζε μόλις το 1957 για τους χριστιανοδημοκράτες.³²⁵

Μια Μπιεννάλε αφιερωμένη στο σορρεαλισμό;

Οι πολιτικές εξελίξεις στην Ιταλία επηρέασαν τόσο την οργανωτική δομή όσο και τις εικαστικές επιλογές της Μπιεννάλε. Ο μέχρι πρότινος πρόεδρος, Giovanni Ponti, διορίστηκε, το 1954, Υπουργός Τουρισμού, Αθλητισμού και Πολιτισμού στην κυβέρνηση του Mario Scelba. Ο Ponti εγκατέλειψε αφενός τα καθήκοντά του στην Μπιεννάλε, ενώ η διοργάνωση βρισκόταν ήδη σε εξέλιξη, αφεντέρου τον ίδιο τον Pallucchini, ο οποίος έχασε τον πιο σημαντικό συνεργάτη και σύμμαχο, καθώς και τον άνθρωπο με τον οποίο μοιράζονταν ένα κοινό όραμα. Πρόεδρος, ύστερα από την εφαρμογή των διατάξεων του καταστατικού του 1938, το οποίο ακόμη δεν είχε μεταβληθεί, ανέλαβε ο χριστιανοδημοκράτης δήμαρχος της Βενετίας και νομικός, Angelo Spanio, ο οποίος διατηρούσε καλές σχέσεις και με το σοσιαλιστικό κόμμα.³²⁶

Τη διοργάνωση ανέλαβαν εκ νέου η Υποεπιτροπή Εικαστικών Τεχνών (*Sottocommissione per la Esposizione d'arte figurative*) και η Διεθνής Επιτροπή Εμπειρογνομημένων (*Comitato di Esperti*), με τον Pallucchini από τη θέση του γενικού γραμματέα να αποτελεί το

³²⁵ Tony Judt, όπ. π., σ. 246. Nancy Jachec, *Politics and Painting at the Venice Biennale*, όπ. π., σ. 64-65.

³²⁶ Marylène Malbert, *Les relations artistiques internationales*, όπ. π., σ. 166.

σύνδεσμο ανάμεσα στις δύο επιτροπές, που καθόριζαν την ιταλική και τις διεθνείς συμμετοχές αντίστοιχα.

Σύμφωνα με το καταστατικό του 1938, διορίστηκαν στην Υποεπιτροπή τρεις καλλιτέχνες απευθείας εκλεγμένοι από τα ιταλικά καλλιτεχνικά σωματεία, που ελέγχονταν κυρίως από την αριστερά, οι Franco Gentilini, Renato Marino Mazzacurati και Giovanni Consolazione. Η Υποεπιτροπή ήταν ετερογενής, και οι απόψεις που εκφέρονταν διαφορετικές, με αποτέλεσμα ο Pallucchini να δυσκολεύεται να λάβει τη συγκατάθεση των μελών για τις προτάσεις του. Παράλληλα, η επιτροπή δεν ενέκρινε ούτε τη διατήρηση της διαδικασίας της πρόσκλησης για τους Ιταλούς καλλιτέχνες, με αποτέλεσμα τη διενέργεια ψηφοφορίας και την εκτόξευση του αριθμού των συμμετεχόντων καλλιτεχνών στο κεντρικό περίπτερο.³²⁷

Ο Pallucchini εξέφρασε τη δυσφορία του για αυτές τις εξελίξεις: «Μια μέγιστη πλειοψηφία έργων παρουσιάστηκε με ένα επίπεδο ερασιτεχνικό», όσο και τη δυσαρέσκειά του για τις πιέσεις των σωματείων:

«Δυστυχώς σήμερα, στο καλλιτεχνικό πεδίο, δεν γνωρίζει κανείς από εμάς να διακρίνει το επίπεδο ενός πανεπιστημιακού ιδρύματος από ένα δημοτικό σχολείο. Εξού και οι συγχύσεις που εκφυλίζονται σε διαμάχες όσο ποτέ επιζήμιες».³²⁸

Η κατάσταση ήταν τόσο τεταμένη που ο Pallucchini σκεφτόταν ακόμη και το ενδεχόμενο παραίτησης, όπως αποκάλυπτε στον Longhi:

«Η κατάσταση της Μπιεννάλε είναι πιο περίπλοκη από ότι μπορεί κανείς να πιστέψει και νομίζω ότι αυτή είναι το δίχως άλλο η τελευταία που διοργανώσω. Είχα ήδη σκεφτεί να αποχωρήσω πριν λίγες ημέρες, αλλά λαμβάνοντας τα πάντα υπόψιν, επίσης μπροστά στον Πρόεδρό μου, δεν είμαι διατεθειμένος να εγκαταλείψω στη μέση μια διοργάνωση αυτού του είδους. Θα είμαι λοιπόν ακόμα ο εγγυητής της Έκθεσης του 1954, αλλά όχι σίγουρα της επόμενης. Δεν είναι ότι η έκβαση των εργασιών της Υποεπιτροπής είναι πολύ φθίνουσα, αλλά είναι για ένα σύνολο λόγων που η δουλειά γίνεται όλο και πιο δύσκολη, οι προσπάθειες παρέμβασης μεγαλύτερες, η πιθανότητα μιας γόνιμης εργασίας στο πολιτισμικό πεδίο πάντα μικρότερη. Από την άλλη μεριά, οι καλλιτέχνες, που υποστηρίζονται από κάποιον, όπως ο Guttuso, που επιθυμεί να προετοιμάσει ένα έδαφος εκλογικού τύπου, είναι όλο και περισσότερο διατεθειμένοι να θεωρούν την Μπιεννάλε ως μια δική τους παλαιόστρα, χωρίς κανένα σεβασμό για τα άλλα στοιχεία, τα οποία η Μπιεννάλε, τουλάχιστον όπως έχουν τεθεί οι βάσεις της από το 1948, χάρη στη προσπάθεια ορισμένων μελετητών, ανάμεσα στους

³²⁷ Nancy Jachec, *Politics and Painting at the Venice Biennale*, όπ. π., σ. 65-66. Marylène Malbert, *Les relations artistiques internationales*, όπ. π., σ. 166-168.

³²⁸ «Una grandissima maggioranza di opere si è presentata con un livello dilettantistico [...] Purtroppo oggi da noi, nel campo artistico, non si sa distinguere il livello di un istituto universitario da una scuola elementare. Onde confusioni che degenerano in polemiche quanto mai nocive». Rodolfo Pallucchini, «Εισαγωγή», στο *XXVII Biennale. La Biennale di Venezia*, κατάλογος έκθεσης, Βενετία, Lombroso Editore, 1954, σ. xxvii.

οποιούς εσύ ήσουν στην πρώτη γραμμή, είχε προσπαθήσει να πραγματοποιήσει. Συγχώρεσέ μου το ζέσπασμα». ³²⁹

Το οργανωτικό πλάνο για την Μπιεννάλε του 1954 είχε ξεκινήσει να καταρτάται ήδη τον Ιούνιο του 1952, προφανώς διότι η διοικητική επιτροπή, εξοικειωμένη πλέον με τη διοργάνωση του θεσμού, επεδίωκε να εκμεταλλευτεί την παρουσία ορισμένων από τους *Esperti* στη Βενετία, όπως οι Benesch, Cogniat, Hanfstaengl, Huggler, Sandberg, Petrucci και Severini. ³³⁰ Τελικώς, η σύσταση της επιτροπής των *Esperti* δεν διαφοροποιούνταν αισθητά από εκείνη του 1952, καθώς σε αυτή συμμετείχαν οι Argan, Fierens, Longhi, Rothenstein και Thrall-Soby. Οι Baroni και Fazzini αντικαταστάθηκαν σύντομα από τον Giuseppe Fiocco και τον Ιταλό καλλιτέχνη Luciano Minguzzi, αντίστοιχα. ³³¹

Ο σουρρεαλισμός ορίστηκε ως το θέμα της Μπιεννάλε του 1954, ύστερα από την πρόταση του Cogniat να παρουσιαστεί το κίνημα σε τέσσερις με πέντε αίθουσες. Στην πρώτη θα εκτίθεντο οι «πρόγονοι», όπως οι Füssli, Blake, Moreau, Odilon Redon και Felicien Rops, στη δεύτερη τεκμήρια σχετικά με το κίνημα Νταντά και στις υπόλοιπες δύο ή τρεις αίθουσες έργα των Dalí, Ernst, Masson, Picabia, Picasso, Magritte, Delvaux, Arp, Moore, Duchamp, κ.ο.κ. Στο πρόγραμμα εντάχθηκε ακόμη μια έκθεση του Gustave Courbet και μια έκθεση του Edvard Munch, διοργανωμένη απευθείας από τη Νορβηγία. ³³²

Οι τοποθετήσεις των επιτρόπων σχετικά με την έκθεση του σουρρεαλισμού ήταν εκ διαμέτρου αντίθετες. Με θετικό τρόπο υποδέχτηκε την πρόταση ο Rothenstein, ο οποίος έκρινε ότι είχε «φτάσει ο καιρός για μια ψύχραιμη ματιά στο Σουρρεαλιστικό κίνημα», και ο Thrall-Soby, ο οποίος αναφερόταν στην έκθεση ως «καλή ιδέα». ³³³

³²⁹ «La situazione della Biennale è più complessa di quanto si possa credere e ritengo che questa sia senz'altro l'ultima che organizzo. Avevo già pensato di andarmene qualche giorno fa, ma, tutto sommato, anche di fronte al mio Presidente, non mi sono sentito di piantare a metà un'organizzazione di questo genere. Sarò quindi ancora il garante della Mostra del 1954, ma non certo per quella successiva. Non che l'esito dei lavori della Sottocommissione sia troppo scadente, ma è che per un complesso di motivi il lavoro è divenuto sempre più difficile, i tentativi di ingerenza maggiori, la possibilità di un proficuo lavoro nel campo culturale sempre minore. D'altra parte gli artisti, spalleggiati da chi, come Guttuso, desidera prepararsi un terreno di tipo elettorale, sono sempre più portati a considerare la Biennale con una palestra propria, senza nessun rispetto per altri elementi, di cui la Biennale, almeno come è stata impostata dal 1948, mercé lo sforzo di alcuni studiosi, tra i quali tu eri in prima linea, aveva tentato di realizzare. Scusami lo sforgo». Rodolfo Pallucchini προς Roberto Longhi, 12 Νοεμβρίου 1953, στο Maria Cristina Bandera, *Il carteggio Longhi-Pallucchini*, όπ. π., σ. 193.

³³⁰ Giovanni Ponti προς Giulio Carlo Argan, 23 Ιουλίου 1952, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 058.

³³¹ *XXVII Biennale. La Biennale di Venezia*, κατάλογος έκθεσης, όπ. π., σ. xix.

³³² *Verbale delle sedute della Sottocommissione per l'Arte Figurativa tenutesi a Venezia-Ca' Giustinian- nei giorni 21 e 22 settembre*, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 061, σ. 2. Giovanni Ponti προς Giulio Carlo Argan, 23 Ιουλίου 1952, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 058. *Programma di massima per la Biennale del 1954*, χ.χ., Asac, Arti visive, Segnatura: b. 058.

³³³ «The time has just arrived when a dispassionate view can be taken of the Surrealist movement». John Rothenstein προς Giovanni Ponti, 28 Ιουλίου 1952, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 058. James Thrall Soby προς Giovanni Ponti, 31 Ιουλίου 1952, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 058.

Οι αρνητικές αποκρίσεις ήταν και οι περισσότερες. Ο Baroni³³⁴ πρότεινε η έκθεση να αντικατασταθεί από μια έκθεση Συμβολιστών και προέτρεπε να εγκαταληφθεί εντελώς η ιδέα για μια έκθεση Νταντά.³³⁵ Αρνητικός ήταν και ο Petrucci, ο οποίος ανέφερε για το σουρρεαλισμό:

«Γεννήθηκε από τη λογοτεχνία, οι καλλιτεχνικές του εκδηλώσεις είναι ακριβώς η αντανάκλαση ενός λογοτεχνικού κινήματος· λείπουν η πραγματική συνοχή και η ενότητα. Τα εικραστικά του μέσα είναι εξαιρετικά ποικίλα και ανόμοια, [οι σουρρεαλιστές] δεν μοιράζονται μια συγκεκριμένη τεχνική, που μπορεί να τους δώσει ένα χρίσμα σχολής ζωγραφικής· είναι μάλλον μια συγκεκριμένη στάση της φαντασίας».

Σχετικά με την παράθεση τεκμηριωτικού υλικού έκρινε ότι «θα έδινε στην έκθεση μια επέκταση δυσανάλογη της σημασίας του σουρρεαλισμού και από πολλές πλευρές ξένη στο χαρακτήρα της Μπιεννάλε». Παρόμοια ήταν και η τοποθέτησή του για το Νταντά. Τέλος, πρότεινε να αντικατασταθούν οι εκθέσεις αυτές με μια έκθεση του Jean-François Millet, ώστε να μην παραβλεφθούν οι «αιώνιες αξίες στην τέχνη».³³⁶

Ο Argan είχε προϋδεάσει για τη στάση του απέναντι στο σουρρεαλισμό ήδη από τις συζητήσεις της έκθεσης του 1952. Στην προκείμενη περίπτωση όμως, που ο σουρρεαλισμός προοριζόταν να αποτελέσει το κεντρικό θέμα, ο ιστορικός της τέχνης ήταν ακόμη πιο επικριτικός:

«Θα ήταν απαραίτητο να θεμελιωθεί το αναδρομικό κομμάτι πάνω σε κάτι, που δεν είναι τόσο ανεπανόρθωτα ξεπεσμένο, ασήμαντο και χωρίς συγκεκριμένη καλλιτεχνική αξία, όπως είναι στην πραγματικότητα ο Σουρρεαλισμός».³³⁷

ανέφερε αρχικά, για να συνεχίσει λίγες ημέρες αργότερα και ενώ οι διαδικασίες για τη σύνθεση του περιεχομένου της έκθεσης προχωρούσαν:

«Χωρίς τον Picasso, η έκθεση κινδυνεύει να περιοριστεί μόνο στις πτυχές της σουρρεαλιστικής ανηθικότητας, εντέλει στο όλο και αισθητικά πιο φαύλο που παρήχθη στην τέχνη τα τελευταία τριάντα χρόνια. Χειρότερα· στην έκθεση μιας επιτηδευμένης ποιητικής και εντελώς ανεπίκαιρης, εφόσον είναι απολύτως βέβαιο ότι δεν υπάρχει καμία σύνδεση ανάμεσα σε αυτή και τα τρέχοντα ρεύματα της

³³⁴ Ο Baroni συμμετείχε στην πρώτη συνάντηση των επιτρόπων στις 15 Ιουνίου 1952, μέχρι που αντικαταστάθηκε από τον Fiocco.

³³⁵ Costantino Baroni προς Giulio Carlo Argan, 3 Αυγούστου 1952, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 058.

³³⁶ «Nato nella letteratura, le sue manifestazioni artistiche sono il riflesso appunto di un movimento letterario; Mancano di coesione vera e di unità. I suoi mezzi espressivi sono quanto mai vari e dissimili, non li accomuna una tecnica specifica che possa dargli un crisma di scuola pittorica; è piuttosto un particolare atteggiamento dell'immaginazione» [...] «anche a prescindere dalle difficoltà pratiche di attuazione, implicherebbe già una svalutazione. E darebbe alla mostra una estensione sproporzionata alla sua importanza, e per vari aspetti estranea al carattere della Biennale. Ciò sussiste, in sottordine, per movimento Dada. Se dunque si vorrà farla, vorrei vederla circoscritta ai valori pittorici veri. Impresa ardua, sotto quest'aspetto». Carlo Alberto Petrucci προς Giulio Carlo Argan, 28 Ιουλίου 1952, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 058.

³³⁷ «Sarebbe indispensabile fondare la parte retrospettiva su qualcosa che non sia così irrimediabilmente scaduto, insignificante e privo di concreto valore artistico com'è, di fatto, il Surrealismo». Giulio Carlo Argan προς Rodolfo Pallucchini, 23 Οκτωβρίου 1953, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 058.

σύγχρονης τέχνης. Ήδη θα υπάρχει στο ισπανικό περίπτερο μια μεγάλη έκθεση του επιδειξιμανή Dalí: ο οποίος δεν έχει ποτέ ζωγραφίσει έναν πίνακα, που να είναι έργο τέχνης. Ο μεγαλύτερός μου φόβος είναι ότι η Μπιεννάλε του 1954 θα καταλήξει να επαναπροτείνει στον κόσμο, σε μια στιγμή σοβαρής κρίσης σε όλες τις δημιουργικές δραστηριότητες, μια ποιητική που έχει κάνει τη δημιουργική ανικανότητα, κυριολεκτικά, πρόγραμμα».

Ολοκληρώνοντας ο Αργκάν συμβούλευε να δοθεί έμφαση στον Miró και στον Picasso και όχι στις «αθλιότητες» των Dalí, Ernst, Tanguy και Magritte.³³⁸

Από ότι φαίνεται, ο Pallucchini για άλλη μια φορά υπαναχώρησε και αποφάσισε να τροποποιήσει το «ευρύ» και «ιστορικά λεπτομερές» πρόγραμμα, με επίσημη αιτιολογία την έλλειψη χώρου στο κεντρικό περίπτερο. Το νέο πλάνο για την έκθεση του σουρρεαλισμού περιελάμβανε εκθέσεις για τους Ernst, Miró και Arp, και επιπλέον αποφασίστηκε να ζητηθεί από τα ξένα περίπτερα να συνδράμουν με αξιοσημείωτα παραδείγματα «σουρρεαλιστικής τέχνης». Συγκεκριμένα, για να συγκροτηθεί ένα πανόραμα του σουρρεαλισμού, ο Pallucchini πρότεινε εκθέσεις Magritte, Delvaux και Frits van den Berghe στο Βέλγιο, Masson και Labisse στη Γαλλία, Tanguy στις ΗΠΑ και Klee στη Γερμανία, ενώ είχε συμφωνηθεί ήδη μια έκθεση Dalí στο ισπανικό περίπτερο.³³⁹ Σε διάστημα λίγων μηνών υπήρξαν ορισμένες προσθήκες, όπως μια έκθεση γλυπτών του Alberto Giacometti και μια «σύντομη επισκόπηση του Νταντά», ύστερα από πρόταση του Sandberg.³⁴⁰

Παρά τη σημαντική απόκλιση του σουρρεαλιστικού προγράμματος από το αρχικό πλάνο ο Petrucci δεν φαίνεται να ικανοποιούνταν:

«Εγώ ποτέ δεν είδα με καλό μάτι μια έκθεση του σουρρεαλισμού, διότι δεν θεωρώ το σουρρεαλισμό ένα κίνημα οργανικό, σημαντικό, αλλά μόνο ένα σύνολο εκδηλώσεων συσσωρευμένων μονάχα από το γούστο να επανενώσουν τα πιο παράξενα και ανόμοια αντικείμενα, με τους πιο παράξενους τρόπους, με προθέσεις και αποτελέσματα εμφανούς νοσηρότητας, με την απουσία, σε γενικές γραμμές, της ποιητικής. Και το πιο σημαντικό, με τεχνικές πολύ διαφορετικές και υποκειμενικές. Και κάτω από την ετικέτα του, δυστυχώς στη μόδα, προσπαθεί να γίνουν αποδεκτά μηδαμινής αξίας άτομα, όπως, επίτηδες μου την ειλικρίνεια, ένας Ernst, που σημαίνει ένα μεγάλο τίποτα. Ο Miró αντίθετα, μπορεί να ενδιαφέρει. Ελάχιστοι είναι αυτοί που σώζονται, αλλά όχι για λόγους του σουρρεαλισμού [...] δεν θα συναινούσα ποτέ η Μπιεννάλε να δεχτεί αντικείμενα, όπως το κουτάλι

³³⁸ «Senza Picasso, la mostra rischia di ridursi ai soli aspetti dell'immoralismo surrealista, infine a quanto di più esteticamente vizioso è stato prodotto nell'arte degli ultimi trent'anni. Peggio; Alla mostra di una poetica artificiosa e del tutto inattuale, poichè è ben certo che nessun addentellato sussiste tra essa e le correnti vive dell'arte contemporanea. Già ci sarà, nel padiglione spagnolo, una larga esibizione dell'esibizionista Dalí: il quale non ha mai dipinto un quadro che sia un'opera d'arte. Il mio grande timore è che la Biennale del '54 si concluda nel riproporre al mondo, in un momento di grave crisi di tutte le attività creative, una poetica che ha fatto, dell'impotenza creative, addirittura un programma». Giulio Carlo Argan προς Rodolfo Pallucchini, 28 Οκτωβρίου 1953, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 058.

³³⁹ Rodolfo Pallucchini προς W.J.H.B. Sandberg, 16 Νοεμβρίου 1953, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 072.

³⁴⁰ Rodolfo Pallucchini προς Luciano Minguzzi, 9 Ιανουαρίου 1954, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 058.

στηριγμένο στον Πύργο της Πίζα και παρόμοια [...] επίσης, υπάρχει και είναι πολύ διάχυτη η υποψία μη καθαρών ενδιαφερόντων, κυρίως ανάμεσα σε δύο έθνη».³⁴¹



René Magritte, *Βράδυ της Πίζα*, 1953, γουάς σε χαρτί απλωμένο σε καμβά, άγνωστο που βρίσκεται

Ο Petrucci, τότε Πρόεδρος της Ακαδημίας του Αγίου Λουκά, ζητούσε επίσης να αποκλειστεί «χωρίς δισταγμό» ο Giacometti και θεωρούσε προτιμότερη μια, έστω και περιορισμένη, επισκόπηση του Νταντά.³⁴² Ο Pallucchini αντιλαμβανόμενος ότι μάλλον δεν θα μπορούσε ποτέ να κάμψει εξολοκλήρου τις αντιδράσεις του, απάντησε:

«Όσον αφορά το Σουρρεαλισμό, οι παρατηρήσεις σου είναι σίγουρα λογικές. Σε κάθε περίπτωση, μου φαίνεται ότι δεν μπορούμε να αρνηθούμε ότι υπάρχει ένα κίνημα, που ονομάζεται σουρρεαλιστικό, που έχει μια κάποια σημασία στην ιστορία της μοντέρνας κουλτούρα».³⁴³

Η έτερη αντίδραση που έπρεπε να καμφθεί ήταν του Argan. Ο Argan ψήφισε θετικά για τον Miró και τον Arp, αλλά ήταν κατηγορηματικά αρνητικός για τον Ernst, τον οποίο δεν αξιολογούσε ως σημαντικό καλλιτέχνη και χαρακτήριζε τα έργα του «μέτρια

³⁴¹ «Io non ho mai veduto di buon occhio una mostra surrealista, perchè non considero il surrealismo un movimento organico, importante, ma solo un insieme di manifestazioni accomunate solo dal gusto di riunire i più strani e disparati oggetti, nei modi piu strambi, con intenzioni e risultati di evidente morbosità, con assenza, in generale, di poetica; e, quel che più importa, con tecniche diversissime e individuali. E sotto la sua etichetta, purtroppo alla moda, si cerca di far passare persone di nessun valore, come, permettimi la franchezza, un Ernst che significa un bel nulla. Mirò, invece, può interessare. Pochissimi son quelli che si salvano, ma non per ragioni di surrealismo [...] Non consentirei mai che la Biennale accettasse soggetti come il cucchiaino appoggiato alla Torre di Pisa e simili [...] e poi c'è anche, ed è molto diffuso, il sospetto di interessi non puliti, specialmente in due nazioni». Carlo Alberto Petrucci προς Rodolfo Pallucchini, 15 Ιανουαρίου 1954, Asac, *Arti visive*, Segnatura: b. 058.

³⁴² Carlo Alberto Petrucci προς Rodolfo Pallucchini, 15 Ιανουαρίου 1954, Asac, *Arti visive*, Segnatura: b. 058.

³⁴³ «Per quanto riguarda il Surrealismo, le tue osservazioni sono certamente ragionevoli. Ad ogni modo mi pare che non si possa negare come esista un movimento chiamato surrealista che ha avuto un certo rilievo nella storia della cultura moderna». Rodolfo Pallucchini προς Carlo Alberto Petrucci, 21 Ιανουαρίου 1954, Asac, *Arti visive*, Segnatura: b. 058.

λογοτεχνία».³⁴⁴ Η απάντηση του Pallucchini δεν διέφερε ουσιαστικά από εκείνη που είχε δώσει στον Petrucci:

«Μπορώ δίχως άλλο να συμφωνήσω μαζί σου σχετικά με την περιορισμένη άποψη αναφορικά με τη ζωγραφική του Ernst και επίσης με αυτή για τους Dalí, Tanguy, Margitte, κ.ο.κ. Δεν μπορεί να παραβλεφθεί, από την άλλη μεριά, ότι πρόκειται για καλλιτέχνες, οι οποίοι είναι εκπρόσωποι ενός συγκεκριμένου γούστου και ενός συγκεκριμένου ρεύματος, που για την ακρίβεια αποφασίσαμε να παρουσιάσουμε στην επόμενη Μπιεννάλε».³⁴⁵

Από τη μεριά του ο Soby θεωρούσε τον Tanguy σωστή επιλογή, ωστόσο παρατηρούσε ότι οι οργανωτές του αμερικανικού περιπτέρου δεν θα παρουσίαζαν εύκολα μια έκθεση Αμερικανών σουρρεαλιστών, διότι δεν υπήρχαν πραγματικοί Αμερικανοί σουρρεαλιστές. Η επιρροή του σουρρεαλισμού στην Αμερική ήταν έμμεση και ο Man Ray εκείνη την περίοδο βρισκόταν στο Παρίσι, κατέληγε.³⁴⁶

Τελικά, η Μπιεννάλε περιορίστηκε να διοργανώσει στο κεντρικό περίπτερο εκθέσεις για τους Ernst, Miró και Arp. Ο Ernst, ο «πιο αντιπροσωπευτικός» σουρρεαλιστής, εκπροσωπήθηκε με τριανταδύο έργα, που επέλεξε ο ίδιος. Ο Arp εκπροσωπήθηκε με συνολικά εικοσιπέντε έργα, με μια σύντομη μνεία στη ντανταϊστική περίοδό του, και ο Miró, ο «πρωτόγονος και σουρρεαλιστής ζωγράφος», εκπροσωπήθηκε με τριάντα έργα.³⁴⁷

Όταν ο Pallucchini επικοινωνήσε με τον André Breton για το δανεισμό ενός έργου του Miró με τίτλο «Constellation»³⁴⁸, που βρισκόταν στην κατοχή του, ο Breton απάντησε ότι δεν του ανήκε κανένα έργο με αυτόν τον τίτλο³⁴⁹ και συμπλήρωνε:

«Με διαβεβαίωσαν από διάφορες πλευρές ότι η επόμενη έκθεση της Μπιεννάλε έχει περισσότερο ή λιγότερο ως θέμα το σουρρεαλισμό. Καθώς οι διοργανωτές δεν μπόρναν στον κόπο να με συμβουλευτούν, δεν θα θεωρούσα ότι έχω με κανέναν τρόπο καμία υποχρέωση απέναντί τους».³⁵⁰

³⁴⁴ «Ti preciso ora che il mio voto è favorevole per Miro e per Arp, ma nettamente negativo per Max Ernst. Ritengo infatti che costui non sia una personalità artistica di rilievo e che la sua opera non sia che mediocre letteratura». Giulio Carlo Argan προς Rodolfo Pallucchini, 15 Φεβρουαρίου 1954, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 058.

³⁴⁵ «Posso essere senz'altro d'accordo con te sul giudizio limitativo nei riguardi della pittura di Ernst e anche su quello per Dalí, Tanguy, Magritte, ecc. Non si può trascurare, d'altra parte, che si tratta di artisti i quali sono gli esponenti di un determinato gusto e di una determinata corrente, che appunto avevamo deciso di presentare della prossima Biennale». Rodolfo Pallucchini προς Giulio Carlo Argan, 17 Φεβρουαρίου 1954, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 058.

³⁴⁶ James Thrall Soby προς Rodolfo Pallucchini, 21 Νοεμβρίου 1953, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 058.

³⁴⁷ R. A. Augustinci (Galerie Rive Gauche) προς Rodolfo Pallucchini, 30 Νοεμβρίου 1953, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 054. René Bertelé, «Max Ernst», στο *XXVII Biennale. La Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. 203-205. Michel Seuphor, «Jean Arp», στο *XXVII Biennale. La Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. 193-195. Charles Estienne, «Joan Miró», στο *XXVII Biennale. La Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. 198.

³⁴⁸ Rodolfo Pallucchini προς André Breton, 15 Μαρτίου 1954, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 054.

³⁴⁹ Από τον κατάλογο της Μπιεννάλε προκύπτει ότι πρόκειται για το έργο *Γυναίκες περιτριχωμένες από το πέταγμα ενός πουλιού*, που ανήκε στην Elisa Breton. *XXVII Biennale. La Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. 200.

³⁵⁰ «On m'assure de divers côtés que la prochaine exposition de la Biennale prend plus ou moins pour thème le surréalisme. Comme les organisateurs n'ont pas jugé bon de m'en aviser, je ne me croirais de

Ο Breton δεν φαίνεται να έλεγε όλη την αλήθεια. Ο L.G. Clayeux της Galerie Maeght, ο οποίος δραστηριοποιούνταν για τη συγκέντρωση των έργων του Μιρό, που θα εκτίθεντο στην Μπιεννάλε, αποκάλυψε στον Pallucchini, λίγες ημέρες αργότερα, ότι σε επαφή που είχε με τον Breton, εκείνος επιβεβαίωσε ότι το έργο δεν ανήκε στον ίδιο, ανήκε όμως στη σύζυγό του. Επίσης, ανέφερε ότι ο Breton αρνήθηκε να δανείσει το έργο, διότι το άτομο που του τηλεφώνησε για το ζήτημα ήταν «ανακριβές», καθώς και για λόγους που αφορούν «το σουρρεαλιστικό δόγμα».³⁵¹ Επομένως, η άρνηση του Breton σχετιζόταν τόσο με το γεγονός ότι δεν ήταν ιδιαίτερα θετικός στο ενδεχόμενο διοργάνωσης μιας έκθεσης του σουρρεαλισμού από την Μπιεννάλε, όσο και με το ότι δεν κλήθηκε να συμμετάσχει σε αυτή με όποιον τρόπο.

Η απάντηση του Pallucchini στον Breton είναι μεταξύ άλλων αποκαλυπτική, για την τύχη του φιλόδοξου σχεδίου της Μπιεννάλε να παρουσιάσει το σουρρεαλισμό:

«Αρχικά, δεν αληθεύει διόλου ότι η Μπιεννάλε ετοιμάζει μια έκθεση του σουρρεαλισμού. Ο Οργανισμός μας περιορίστηκε να διοργανώσει, απλά, τρεις ατομικές εκθέσεις καλλιτεχνών, οι οποίοι είχαν σχέση με αυτήν την τάση: Ernst, Miró και Arp. Ως εκ τούτου, δεν πρόκειται για μια συνολική ιστορική έκθεση και που θα σκόπευε να ανιχνεύσει την προέλευση και την εξέλιξη του σουρρεαλισμού. Το γεγονός ότι ορισμένες ξένες χώρες χαίρετσαν την πρότασή μας τείνοντας να παρουσιάσουν στα περίπερα τους ή στην επίσημη συμμετοχή τους ορισμένα παραδείγματα φανταστικής τέχνης, ανταποκρίνεται σε ένα είδος συστήματος που προσπαθούμε να πραγματοποιούμε σε κάθε Μπιεννάλε και το οποίο, όπως είναι φυσικό, δεν επιτυγχάνεται παρά μόνο εν μέρει [...] Τολμώ να ελπίζω ότι θέλετε να λάβετε υπόψιν σας ότι από τη μεριά μας δεν υπήρξε καμία έλλειψη λεπτότητας απέναντί σας».³⁵²

Ο Breton δάνεισε τελικά το έργο μόνο ύστερα από την προσωπική παρέμβαση του Μιρό.³⁵³

toute maniere, tenu à aucune obligation envers eux». André Breton προς [Rodolfo Pallucchini], 13 Απριλίου 1954, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 054. (Παράρτημα-11)

³⁵¹ «Je suis arrivée à toucher ANDRÉ BRETON. Le MIRO ne lui appartient pas, en effet, il appartient à sa femme! Il refusait de le prêter parce que la personne qui lui avait téléphoné à ce sujet, de la part de la BIENNALE, aurait été incorrect (je ne sais ce qu'il en est), et aussi pour des raisons doctrinales surréalistes. J'ai néanmoins obtenu son accord». L. G. Clayeux προς Rodolfo Pallucchini, 23 Απριλίου 1954, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 054.

³⁵² «Il n'est tout d'abord point vrai que la Biennale soit en train de préparer une exposition du surréalisme. Notre Institution se borne à organiser, tout simplement, trois expositions personnelles d'artistes qui ont eu des rapports avec cette tendance: Ernst, Miro et Arp. il ne s'agit donc pas d'une exposition historique d'ensemble, et qui se proposerait de tracer les origines et le développement du surréalisme. le fait que quelques pays étrangers aient en plus accueilli notre suggestion tendant à présenter dans leur pavillon, ou bien par leur participation officielle, quelques exemples d'art fantastique, correspond à une sorte de système que nous cherchons à réaliser à chaque Biennale et qui, comme il est naturel, ne réussit que de façon partielle [...] J'ose espérer que vous voudrez vous rendre compte que, de notre part, il n'y a eu aucun manque de délicatesse à votre égard». Rodolfo Pallucchini προς André Breton, 29 Απριλίου 1954, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 054.

³⁵³ L. G. Clayeux προς Rodolfo Pallucchini, 11 Μαΐου 1954, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 054.

Το βελγικό περίπτερο ανταποκρίθηκε στο πρόγραμμα της Μπιεννάλε με μια έκθεση που διέτρεχε πέντε αιώνες: από τα έργα του Hieronymous Bosch και του Pieter Bruegel του πρεσβύτερου, στον Félicien Rops, στον James Ensor, στον Paul Delvaux και στον René Magritte, ο οποίος εκπροσωπήθηκε με τα περισσότερα έργα. Η ιστορική προοπτική που δόθηκε στην έκθεση, από τον επίτροπο Émile Langui, στόχευε να αναδείξει τον κεντρικό ρόλο του Βελγίου στη διαμόρφωση του σουρρεαλισμού.³⁵⁴

Η Ισπανία εμπλούτισε το πρόγραμμά της, εντέλει, με μια έκθεση αιουραρέλων του Salvador Dalí για την εικονογράφηση της *Divina Commedia* του Δάντη³⁵⁵ και η Ελλάδα διοργάνωσε μια ατομική έκθεση του Νίκου Εγγονόπουλου.³⁵⁶

Το γαλλικό περίπτερο ανταποκρίθηκε εν μέρει στη θεματική της Μπιεννάλε. Ο Cogniat θεωρούσε ότι οι πιο φημισμένοι Γάλλοι ζωγράφοι είχαν ήδη παρουσιαστεί και για το λόγο αυτό επέμεινε σε μια ευρεία έκθεση έργων σύγχρονης τέχνης, ώστε να αποδειχτεί ότι ήταν εξίσου σημαντική με εκείνη του παρελθόντος. Για να καλυφθεί κάθε απαίτηση, ο επίτροπος πρότεινε ένα πλουραλιστικό πρόγραμμα με εκθέσεις φωβιστών, κυβιστών, ρεαλιστών και αφηρημένων καλλιτεχνών. Όμως, το ζήτημα που ανέκυπτε ήταν ποιος από τους συμμετέχοντες θα μπορούσε να μπει στη διαδικασία διεκδίκησης του μεγάλου βραβείου. Ύστερα από την τοποθέτηση του Cassou υπέρ του Rouault, από το πρόγραμμα αφαιρέθηκαν ο κυβισμός και οι ρεαλιστές καλλιτέχνες και αποφασίστηκε η προσθήκη μιας έκθεσης γλυπτικής.

«Ευχόμαστε ότι ο Rouault θα ζει ακόμα μέχρι τον Ιούνιο, χωρίς αυτόν το βραβείο είναι αβέβαιο.

Θα ήταν ίσως συνετό να τοποθετήσουμε 2 ή 3 έργα των Laurens και Lipchitz για να έχουμε ένα αντιστάθμισμα στη γλυπτική. Εάν η ζωγραφική μας διαφύγει»,

παρατηρούσε με κάποιο κυνισμό ο Cogniat. Όμως, η Μπιεννάλε του São Paulo είχε ήδη απονείμει το βραβείο γλυπτικής στον Laurens και ο Lipchitz είχε εκθέσει στην προηγούμενη Μπιεννάλε. Εντέλει, προτάθηκε ο Jean Chauvin και ο Germaine Richier.³⁵⁷

³⁵⁴ Marylène Malbert, *Les relations artistiques internationales*, όπ. π., σ. 204. Émile Langui, «Belgio», στο *XXVII Biennale. La Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. 222-224.

³⁵⁵ *XXVII Biennale. La Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. 348-2-4 (η διαφορετική σελιδαρίθμηση είναι αποτέλεσμα μεταγενέστερης προσθήκης των έργων στον κατάλογο, εξαιτίας της καθυστερημένης άφιξής τους στο ισπανικό περίπτερο).

³⁵⁶ Ευγένιος Δ. Μαθιόπουλος, «Με την βυθοκόρο των ονείρων στο Canal Grande. Η συμμετοχή του Νίκου Εγγονόπουλου στην Μπιεννάλε της Βενετίας», στο Ανδριάννα Χαχλά (επιμ.), *Νίκος Εγγονόπουλος. Ο ζωγράφος και ο ποιητής*, πρακτικά συνεδρίου (Μουσείο Μπενάκη), Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 2007, σ. 61-78.

³⁵⁷ «Souhaitons que Rouault vive encore jusqu'au mois de juin, sans cela le prix est incertain. Il serait peut-être prudent de remettre 2 ou 3 oeuvres de Laurens et de Lipchitz pour que nous ayons une compensation en sculpture. Si la peinture nous échappe». Marylène Malbert, *Les relations artistiques internationales*, όπ. π., σ. 186.

Η προσθήκη της έκθεσης «φανταστικής τέχνης» υλοποιήθηκε ύστερα από την παρότρυνση του Pallucchini να διοργανωθεί μια έκθεση του André Masson, για να συμβαδίζει με το πρόγραμμα του σουρρελισμού, σε συνάντηση που είχε με τους ιδρυνόντες του γαλλικού περιπτέρου στο Παρίσι. Τελικώς, η έκθεση επεκτάθηκε για να συμπεριλάβει τους Victor Brauner, Felix Labisse, Lucien Coutaud, Edouard Coerg και Jean Carzou, με τον Cogniat να επισημαίνει ότι η «φανταστική τέχνη» αποτελεί μια πλευρά της σουρρεαλιστικής αισθητικής.³⁵⁸

Θα ανέμενε ενδεχομένως κανείς, εάν ληφθεί υπόψιν ότι ο σουρρεαλισμός ήταν ένα κίνημα που ξεκίνησε από τη Γαλλία, η γαλλική συμμετοχή να είχε ένα ρόλο πολύ πιο ενεργό σε αυτήν τη διοργάνωση, ενδεχομένως καλύπτοντας και τα κενά της ίδιας της Μπιεννάλε. Εντούτοις, δεν υπήρξε καμία πρωτοβουλία από το γαλλικό περίπτερο, όταν οι υπεύθυνοι ενημερώθηκαν για το θέμα. Η στάση αυτή πρέπει να αποδοθεί στις προτεραιότητες και τον περιορισμένο καλλιτεχνικό ορίζοντα της AFAA και ενδεχομένως στην απόφαση των Γάλλων ιδυνόντων να ακολουθήσουν το δικό τους πρόγραμμα, ανεξάρτητα από τις προσδοκίες του οργανισμού της Μπιεννάλε, που το 1952 δεν είχε επιβραβεύσει τις επιλογές τους, στο βαθμό που επιθυμούσαν.

Οι δύο κεντρικές εκθέσεις του γερμανικού περιπτέρου ήταν οι αναδρομικές των Oskar Schlemmer και Paul Klee. Ο Hanfstaengl δεν ήθελε να γυρίσει την πλάτη στις προτάσεις της Μπιεννάλε, η οποία από την πρώτη στιγμή είχε αγκαλιάσει τη δυτικογερμανική συμμετοχή, δεν ήθελε όμως να ματαιώσει και το πολιτισμικό του πρόγραμμα. Επέλεξε, λοιπόν, να επισημάνει τα «σουρρεαλιστικά στοιχεία» στο έργο των δύο καλλιτεχνών, οι οποίοι ωστόσο δεν συνδέονταν με το σουρρεαλισμό παρά έμμεσα, παραδεχόμενος ταυτόχρονα ότι ο σουρρεαλισμός δεν άσκησε επιρροή ανάλογη του εξπρεσιονισμού στη Γερμανία, ιδιαίτερος αφότου ο Ernst εγκατέλειψε τη χώρα, το 1922.³⁵⁹

Το υπόλοιπο ιστορικό πρόγραμμα: η έκθεση του Gustave Courbet

Η έκθεση Courbet είχε προταθεί από τον Longhi ήδη το 1951 με αφορμή τη σημαντική έκθεση *Caravaggio e i Caravaggeschi*, που είχε διοργανώσει εκείνον το χρόνο στο

³⁵⁸ Raymond Cogniat, «L'arte fantastica», στο *La Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. 254-257. Marylène Malbert, *Les relations artistiques internationales*, όπ. π., σ. 187-188.

³⁵⁹ Peter Joch, «The era of the retrospectives», όπ. π., σ. 97-99. Eberhard Hanfstaengl, «Germania», στο *XXVII Biennale. La Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. 267-268, 275.

Μιλάνο.³⁶⁰ Οι επίτροποι ανταποκριθήσαν θετικά αξιολογώντας την έκθεση ως «καθοριστικής σημασίας, ενόψει του κρίσιμου ρόλου που [ο Courbet] έχει παίξει στη διαμόρφωση της σύγχρονης οπτικής».³⁶¹

Επίτροπος της έκθεσης ανέλαβε ο Germain Bazin, τον οποίο ο Pallucchini ενθάρρυνε να συμπεριλάβει έργα, που θα ανεδείκνυαν τη σοσιαλιστική πλευρά του καλλιτέχνη, «[...] κυρίως ώστε να μην κατηγορηθούμε ότι σκόπιμα αποκλείσαμε ακριβώς μια πλευρά για την οποία ο ζωγράφος έχει ληφθεί ως παράδειγμα από το σοσιαλιστικό νεο-ρεαλισμό».³⁶² Πράγματι, την ίδια περίοδο, το ιταλικό περιοδικό *Realismo*, στο οποίο φιλοξενούνταν κυρίως κομμουνιστές καλλιτέχνες, αναφερόταν στις ρεαλιστικές πρακτικές ως απότοκο της τέχνης του Courbet. Ανάλογα συνέβαινε και στη Γαλλία, με δημοσιεύσεις όπως το *l'Exemple de Courbet* (1952) του Louis Aragon. Η σύνδεση ανάμεσα στο ρεαλισμό και τον Courbet ήταν επομένως ιδιαίτερα επίκαιρη και με δεδομένο το πολιτικό κλίμα στην Ιταλία, η έκθεση εύκολα θα μπορούσε να αναχθεί σε μία πολιτική χειρονομία της Μπιεννάλε υπέρ του κομμουνισμού.³⁶³ Για να προλάβει όσους θα έσπευδαν να κάνουν αυτήν τη σύνδεση, ο Pallucchini ξεκαθάρισε ότι το κίνητρο για τη διοργάνωση δεν ήταν η ανάδειξη των πολιτικών πεποιθήσεων του καλλιτέχνη, αλλά η ανάγκη για έναν απολογισμό του έργου του. Ανάλογα και ο Bazin, αφού παραδεχόταν ότι οι κομμουνιστές έχουν αναγάγει τον καλλιτέχνη σε πρόδρομο του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, προειδοποιούσε για τον κίνδυνο ο Courbet να κριθεί περισσότερο για τις σοσιαλιστικές του ιδέες παρά για την ίδια την τέχνη του.³⁶⁴ Η έκθεση πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο των πολιτισμικών ανταλλαγών Ιταλίας-Γαλλίας και για την υλοποίησή της συνεργάστηκε ένα σύνολο από ιδρύματα και κρατικούς φορείς των δύο χωρών.

³⁶⁰ Ο Longhi αναφερόταν στην τέχνη του Courbet «come ripresa dell'atteggiamento caravaggesco». Roberto Longhi προς Rodolfo Pallucchini, χ.χ, στο Maria Cristina Bandera, *Il carteggio Longhi-Pallucchini*, όπ. π., σ. 147. Marylène Malbert, *Les relations artistiques internationales*, όπ. π., σ. 165.

³⁶¹ «Courbet would be of cardinal importance, in view of the crucial part he has played in the formation of the contemporary vision». John Rothenstein προς Giovanni Ponti, 28 Ιουλίου 1952, Asac, *Arti visive*, Segnatura: b. 058. Απόμνη, Carlo Alberto Petrucci προς Giulio Carlo Argan, 28 Ιουλίου 1952, Asac, *Arti visive*, Segnatura: b. 058. James Thrall Soby προς Giovanni Ponti, 31 Ιουλίου 1952, Asac, *Arti visive*, Segnatura: b. 058. Costantino Baroni προς Giulio Carlo Argan, 3 Αυγούστου 1952, Asac, *Arti visive*, Segnatura: b. 058.

³⁶² «[...] surtout afin qu'on ne nous reproche pas d'avoir délibérément exclu justement un côté par lequel le peintre est pris en exemple par le néo-réalisme socialiste». Rodolfo Pallucchini προς Germain Bazin, 15 Μαρτίου 1954, Asac, *Arti visive*, Segnatura: b. 049.

³⁶³ Nancy Jachec, *Politics and Painting at the Venice Biennale*, όπ. π., σ. 65-67.

³⁶⁴ «Non è stato questo substrato politico a consigliare la presente mostra ma l'esigenza critica di farei punto sulla valutazione d'un grande artista del secolo scorso». Rodolfo Pallucchini, «Εισαγωγή», *XXVII Biennale. La Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. xxx. Nancy Jachec, *Politics and Painting at the Venice Biennale*, όπ. π., σ. 67. Germain Bazin, «J. D. Gustave Courbet», στο *XXVII Biennale. La Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. 151.

Μια ετεροχρονισμένη έκθεση του Edvard Munch

Η έκθεση του Munch, «του πιο σημαντικού Νορβηγού καλλιτέχνη της μοντέρνας εποχής»,³⁶⁵ πραγματοποιήθηκε το 1954, υπό την ευθύνη της νορβηγικής κυβέρνησης, στην Ala Napoleonica, στην πλατεία San Marco. Ο αριθμός των έργων που παρουσιάστηκαν στην έκθεση, η οποία αρχικά προοριζόταν για την Μπιεννάλε του 1952, ήταν ο μεγαλύτερος που συγκεντρώθηκε ποτέ στην Ιταλία για τον καλλιτέχνη. Επί της ουσίας, η έκθεση συνιστούσε μια επισκόπηση του συνόλου της δραστηριότητας του Munch, ο οποίος άλλωστε δεν ήταν ιδιαίτερα γνωστός στην Ιταλία.³⁶⁶

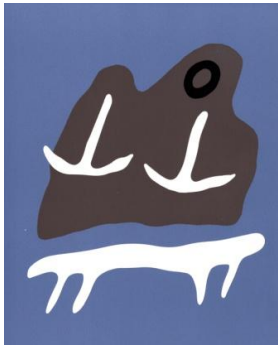
³⁶⁵ Leif Ostby, «Edvard Munch», στο *XXVII Biennale. La Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. 374.

³⁶⁶ Rodolfo Pallucchini, «Εισαγωγή», στο *XXVII Biennale. La Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. xxx.

Ορισμένα από τα έργα που παρουσιάστηκαν στις ιστορικές εκθέσεις του 1954



Gustave Courbet, *Η ταφή στην Ορνάνς*, 1849-40, λάδι σε καμβά, Παρίσι, Musée d'Orsay



Jean Arp, *Βουνό, ομφαλός, άγκωρες, τραπέζι*, 1925, γκουάς σε ταμπλώ με εγκοπές,



Joan Miró, *Η πατάτα*, 1928, λάδι σε καμβά, ιδιωτική συλλογή Νέα Υόρκη, MoMA



Paul Delvaux, *Κοιμώμενη Αφροδίτη*, 1944, λάδι σε καμβά, Λονδίνο, Tate Modern



Max Ernst, *Η Ευρώπη μετά τη βροχή*, 1940-42, λάδι σε καμβά, Χάρτφορντ, Wadsworth Atheneum



Paul Klee, *Σταυροί και κολώνες*, 1931, νερομπογιές σε χαρτί απλωμένο σε χαρτόνι, Μόναχο, Bayerische Staatsgemäldesammlungen



Oskar Schlemmer, *Σκάλα Μπάρουχαους*, 1932, λάδι σε καμβά, Νέα Υόρκη, MoMA



Edward Munch, *Η κραυγή*, 1893, λάδι, τέμπρα και πασιτέλ σε χαρτόνι, Όσλο, Nasjonalmuseet

Τα μεγάλα βραβεία

Η συνεδρίαση της επιτροπής για την απονομή των μεγάλων βραβείων ορίστηκε για τις 18 Ιουνίου του 1954, και σε αυτή συμμετείχαν οι επίτροποι των περιπτέρων της Αυστραλίας, της Αυστρίας, του Βελγίου, της Βραζιλίας, του Καναδά, της Τσεχοσλοβακίας, της Δανίας, της Αιγύπτου, της Φιλανδίας, της Γαλλίας, της Γερμανίας, της Ιαπωνίας, της Μεγάλης Βρετανίας, της Ελλάδας, του Ισραήλ, της Γιουγκοσλαβίας, της Νορβηγίας, της Ολλανδίας, της Πολωνίας, της Ρουμανίας, της Ισπανίας, των ΗΠΑ, της Νοτίου Αφρικής, της Ελβετίας και της Βενεζουέλας, με την εξαίρεση εκείνων της Γουατεμάλας και της Ινδίας. Από τους Ιταλούς επιτρόπους συμμετείχαν ο Fiooco, ως εκπρόσωπος της Προεδρείας της Μπιεννάλε, ο Marchiori, ως εκπρόσωπος της Διοικητικής Επιτροπής της Μπιεννάλε, ο Giovanni Consolazione, ως εκπρόσωπος των καλλιτεχνικών σωματείων, ο πρόεδρος και ο γενικός γραμματέας της Μπιεννάλε. Πρόεδρος της συνεδρίασης ορίστηκε ο Émile Langui. Το βραβείο αντιστοιχούσε στο χρηματικό αντίτιμο των 1.500.000 ιταλικών λιρών για ένα ζωγράφο και ένα γλύπτη και των 500.000 ιταλικών λιρών για ένα χαράκτη.³⁶⁷ Ύστερα από διαδοχικές ψηφοφορίες, τα μεγάλα βραβεία απονεμήθηκαν στο «Γερμανό ζωγράφο Max Ernst», στο «Γάλλο γλύπτη Jean Arp» και στον «Ισπανό χαράκτη Joan Miró».³⁶⁸

Δεν είναι γνωστό πως κατέληξαν οι επίτροποι σε αυτούς τους καλλιτέχνες, διότι η σχετική συζήτηση δεν περιλαμβάνεται στα πρακτικά της συνεδρίασης. Παρόλα αυτά, ορισμένα στοιχεία δίνονται από τον Cogniat στην αλληλογραφία του με τον Γάλλο Υπουργό Πολιτισμού. Ο Cogniat, προσπαθώντας να δικαιολογήσει το γεγονός ότι κανένας από τους καλλιτέχνες του γαλλικού περιπτέρου δεν βραβεύτηκε, ανέφερε ότι με αφορμή την απονομή του βραβείου γλυπτικής στον Arp, τα μέλη αποφάσισαν ότι κανένα άλλο βραβείο δεν έπρεπε να απονεμηθεί σε καλλιτέχνη γαλλικής υπηκοότητας. Επίσης, σημείωνε ότι το όνομα του Rouault συζητήθηκε, εντούτοις προτιμήθηκαν οι Ernst και Miró, ώστε η βράβευση να ανταποκρίνεται στο πρόγραμμα της Μπιεννάλε. Ακόμη, μετέφερε στον Υπουργό ότι ο Βέλγος επίτροπος, Langui, υπογράμμισε το γεγονός ότι οι βραβευθέντες ήταν πολιτογραφημένοι Γάλλοι καλλιτέχνες, γεγονός που έπρεπε να αποτελεί ικανοποίηση για τη Γαλλία. Όμως, οι φιλοδοξίες των Γάλλων δεν ικανοποιήθηκαν από αυτήν την έκβαση. Η ιδανική κατάληξη θα ήταν η απονομή του βραβείου τουλάχιστον στον Rouault, σε συνέχεια

³⁶⁷ Πρόκειται για τους: Sidney Nolan, Josef Hoffmann, Émile Langui, Sergio Milliet (Υποεπίτροπο της Βραζιλίας, ο οποίος υποκαθιστούσε τον αδιάθετο Francisco Matarazzo), R. H. Hubbart, Miroslav Micko, Jörg Rubow, Abdel Kader Rizk, E. J. Vehmas, Raymond Cogniat, Eberhard Hanfstaengl, Teiichi Hijikata, Sir Philip Hendy, Δημήτρη Ευαγγελίδη, Eugen Kolb, Francis Stelè, Leif Ostby, Jan Van Heel, Juliusz Starzynski, Jules Perahim, Marchese di Lozoya, René D' Harnoncourt, Matthys Bokhorst, Hans Stocker, Graziano Gasparini. [Πρακτικά της Συνεδρίασης], χ.χ, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 063, σ. 1-2.

³⁶⁸ [Πρακτικά της Συνεδρίασης], χ.χ, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 063, σ. 1-2

των βραβείσεων των Γάλλων καλλιτεχνών Braque, Dufy και Matisse. Άλλωστε, σύμφωνα με όσα έγραφε ο Cogniat, όταν ανέφερε στον Ernst ότι η Γαλλία δεν μένει αδιάφορη προς τη βράβευσή του και ότι τον θεωρούσαν δικό τους καλλιτέχνη, εκείνος απάντησε ότι δεν ήταν «καθόλου Γάλλος».³⁶⁹

Οι Γάλλοι διοργανωτές δεν ήταν οι μόνοι, που δεν είδαν με καλό μάτι τη βράβευση του Ernst. Ο André Breton, όταν πληροφορήθηκε το γεγονός, διέγραψε τον καλλιτέχνη από τους σουρρεαλιστές, διότι θεώρησε την αποδοχή του βραβείου ως συμβιβασμό με το κατεστημένο.³⁷⁰ Το τίμημα ήταν βαρύ για τον Ernst, ο οποίος ωστόσο δεν φαίνεται να πτοήθηκε. Αντίθετα, επικεντρώθηκε στα ωφέλη που συνεπαγόταν η παρουσία του στην Μπιεννάλε και η λήψη του βραβείου:

«Αγαπητέ κ. Pallucchini, ήταν μεγάλη μου χαρά ενώ βρισκόμουν στη Βενετία να σας συναντήσω και να γνωριστώ μαζί σας και με την πόλη σας, την οποία δεν είχα επισκεφτεί ποτέ πριν. Θα εκτιμούσα πάρα πολύ μια κουβέντα από εσάς σχετικά με τη συνήθη διαδικασία της πληρωμής του βραβείου, το χρόνο πληρωμής και εάν περιλαμβάνει άλλο ταξίδι μου στη Βενετία. Είμαι επίσης περίεργος να μάθω, εάν το περιοδικό της Μπιεννάλε έχει δημοσιεύσει το σχέδιο εξωφύλλου και το κείμενο που μου ζητήθηκε και το οποίο άφησα πριν την αναχώρησή μου. Σε κάθε περίπτωση, θα παρακαλούσα να μου στείλετε ένα αντίγραφο αυτού του τεύχους. Αναμένοντας την απάντησή σας παραμένω, πολύ ειλικρινά δικός σας, Max Ernst».³⁷¹

Η Μπιεννάλε ολοκληρώθηκε στις 17 Οκτωβρίου του 1954. Η διεθνής συμμετοχή ήταν η μεγαλύτερη που είχε καταγραφεί μέχρι τότε για τις μεταπολεμικές Μπιεννάλε, καθώς έλαβαν μέρος συνολικά 32 έθνη. Την έκθεση επισκέφτηκαν 171.600 άτομα.³⁷²

Η Μπιεννάλε, που επίσημα παρουσιάστηκε ως αφιερωμένη στο σουρρεαλισμό, φαίνεται ότι δεν κατάφερε να εκπληρώσει τον προορισμό της, όπως φανερώνει η περιορισμένη ανταπόκριση των περιπτέρων στη θεματική, αλλά και οι εκδηλώσεις του ίδιου του Οργανισμού. Η μεγάλη αναδρομική έκθεση του κινήματος συρρικνώθηκε σε τρεις ατομικές εκθέσεις, που κάθε άλλο παρά θύμιζαν το εύρος των εκθέσεων του ιμπρεσιονισμού, του κυβισμού και του φωβισμού, που είχαν προηγηθεί. Η ευθύνη για την εξέλιξη αυτή ανήκε σε μεγάλο βαθμό στην Μπιεννάλε, που συντασσόταν με τις απόψεις των Ιταλών *Espriti*, οι οποίοι στην πλειονότητά τους ήταν ειδικοί της τέχνης της Αναγέννησης και του Μπαρόκ. Ορισμένοι μάλιστα εξ αυτών αντιμετώπιζαν τις εξελίξεις στην τέχνη μετά τον 19^ο αιώνα επηρεασμένοι από την ισχυρή ιταλική παράδοση και ο τρόπος με τον οποίο

³⁶⁹ Marylène Malbert, *Les relations artistiques internationales*, όπ. π., σ. 172-173.

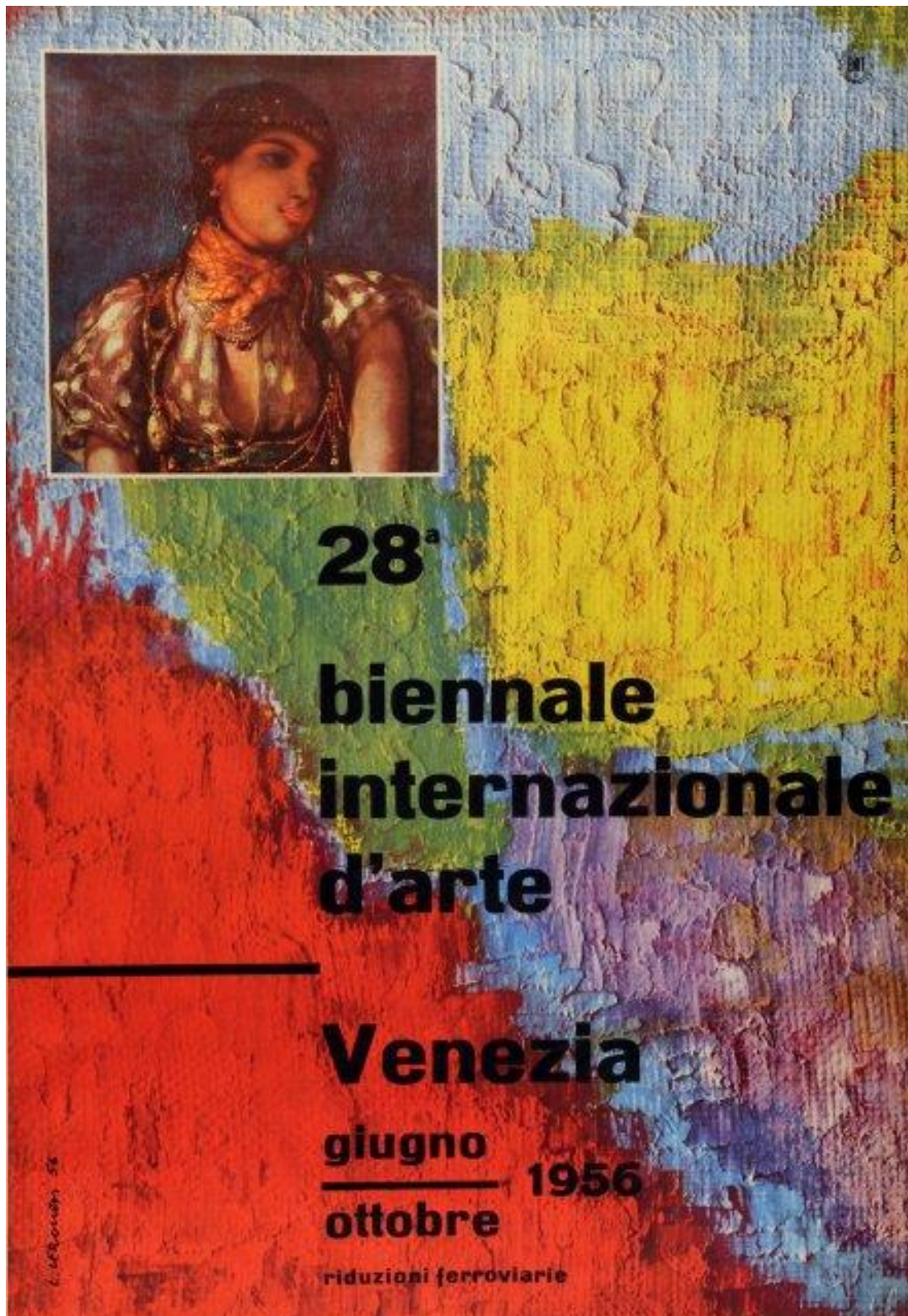
³⁷⁰ Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, «Με τη βυθοκόρο των ονείρων στο Canal Grande», όπ. π., σ. 66.

³⁷¹ Max Ernst προς Rodolfo Pallucchini, 30 Σεπτεμβρίου 1954, Asac, *Arti visive*, Segnatura: b. 063. (Παράρτημα-12)

³⁷² Enzo di Martino, *The history of the Venice Biennale 1895-2005*, όπ. π., σ. 119.

τοποθετούνταν σχετικά με το σουρρεαλισμό φανερώσει ότι για αυτούς ήταν κάτι το ακατανόητο, κάτι το ασήμαντο ή προσβλητικό, που κατέληγε να απορρίπτεται.

Οι περιορισμοί που έθεσε η Μπιεννάλε και ο άνισος τρόπος με τον οποίο μεταχειρίστηκε το σουρρεαλισμό, σε σχέση με άλλες καλλιτεχνικές τάσεις, αφείρεσε από την έκθεση το κύρος που αναμενόταν, γεγονός στο οποίο συνέβαλαν οι ηχηρές απουσίες των πρωταγωνιστών του κινήματος. Ακόμη πιο χαρακτηριστική είναι η επιφυλακτική στάση της ιταλικής όσο και της γαλλικής διοργάνωσης, που εκπροσωπούσαν δύο καθιερωμένες καλλιτεχνικές κουλτούρες, σε αντίθεση με τα αντανάκλαστα του ΜοΜΑ, που έσπευσε να ιστοριοποιήσει το σουρρεαλιστικό κίνημα, σχεδόν είκοσι χρόνια νωρίτερα, και να αυτοπροβληθεί ως ένα δημοκρατικό πεδίο των τεχνών.



Η αφίσα της Μπιεννάλε, 1956

Archivio storico delle arti contemporanee (ιστότοπος: <http://asac.labiennale.org/it/>)

Η Μπιεννάλε του 1956

Οι ιστορικές εκθέσεις ολοκληρώνουν τον κύκλο τους

Υστερα από την παραίτηση του Angelo Spanio από την προεδρία της Μπιεννάλε, διότι δυσκολευόταν να διαχειριστεί τις απαιτήσεις των συμβαλλομένων, πρόεδρος ορίστηκε ο πρώην αξιωματικός του ναυτικού και τότε τοπικός βιομήχανος, Massimo Alesi. Η διοικητική επιτροπή αιτιολόγησε την επιλογή αυτή υποστηρίζοντας ότι ο Alesi ήταν επιχειρηματίας και αμερόληπτος σε σχέση με τις αισθητικές τάσεις και τις πολιτικές ιδεολογίες. Αντιπρόεδρος ορίστηκε ο κομμουνιστής δήμαρχος της Βενετίας, Roberto Tognazzi.

Η Υποεπιτροπή της Μπιεννάλε διεκδίκησε και πέτυχε περαιτέρω εκπροσώπηση των καλλιτεχνικών ενώσεων - εκτός δηλαδή των τριών μελών που ήδη εκλέγονταν από τα σωματεία - ενώ ζήτησε και τη συμμετοχή του κοινού και των κριτικών στην απονομή των βραβείων.³⁷³ Η νέα αυτή σύνθεση της Υποεπιτροπής, που διαμορφωνόταν πλέον υπέρ των συνδικαλιστικών οργάνων των καλλιτεχνών, επέδρασε καταλυτικά στη σύνθεση της ιταλικής συμμετοχής, καθώς ενέκρινε την κατακόρυφη αύξηση του αριθμού των καλλιτεχνών, που παρουσιάστηκαν στο ιταλικό περίπτερο. Συνολικά κατατέθηκαν 4.272 έργα, από τα οποία επιλέχθηκαν 663, τη στιγμή που το 1954 είχαν παρουσιαστεί 132. Ως εκ τούτου, ο χώρος που απέμεινε στο κεντρικό περίπτερο, για να στεγάσει τις υπόλοιπες εκδηλώσεις της Μπιεννάλε, ήταν ελάχιστος.³⁷⁴ Το γεγονός αυτό δεν έμεινε ασχολίαστο από τον Pallucchini, ο οποίος ανέφερε ότι το εύρος της έκθεσης αποθάρρυνε την «ανάγνωση των έργων» και διαχώριζε τη θέση του σχετικά με την εξέλιξη αυτή, που απέδιδε κυρίως σε «συνδικαλιστικές ευθύνες», οι οποίες επιβάρυναν το γενικό επίπεδο της έκθεσης.³⁷⁵

Η Επιτροπή των Εμπειρογνομόνων περιελάμβανε τους διεθνείς, αποκλειστικά Δυτικούς, Benesch (Αυστρία), Cogniat (Γαλλία), Fierens (Βέλγιο), Hanfstaengl (Γερμανία),

³⁷³ Nancy Jachec, *Politics and painting at the Venice Biennale*, όπ. π., σ. 69-70. Marylène Malbert, *Les relations artistiques internationales*, όπ. π., σ. 223

³⁷⁴ Nancy Jachec, *Politics and painting at the Venice Biennale*, όπ. π., σ. 65. Marylène Malbert, *Les relations artistiques internationales*, όπ. π., σ. 228. Rodolfo Pallucchini, «Εισαγωγή», στο *XXVIII Biennale di Venezia*, κατάλογος έκθεσης, β' έκδοση, Βενετία, Alfieri editore S. R. L., 1956, σ. xxviii.

³⁷⁵ «Non c'è dubbio che una larghezza eccessiva caratterizza quest'anno la sezione dedicate agli ammessi, che di conseguenza si presentano con un affollamento che nuoce alla lettura delle opere [...] una situazione di fatto che, per un complesso ordine di motivi, ha aumentato in modo così pericoloso il livello delle acque, tanto da farle traboccare al di là dello spazio concesso [...] soprattutto quando gli 'addetti ai lavori' si sentono legati da responsabilità sindacali, significa, tranne rare eccezioni, un appesantimento del livello generale dell'esposizione». Rodolfo Pallucchini, «Εισαγωγή», *XXVIII Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. xxviii, xxix.

Huggler (Ελβετία), Rothenstein (Βρετανία), Sandberg (Ολλανδία), Thrall-Soby (ΗΠΑ) και τους Ιταλούς Argan, Longhi, Petrucci, Fiocco, Severini, Minguzzi και Pallucchini.

Η ουσιαστική διαφορά του προγράμματος των ιστορικών εκθέσεων του 1956 από τις προηγούμενες Μπιεννάλε είναι ότι σε αυτήν την περίπτωση δεν δόθηκε από την επιτροπή καμία κατευθυντήρια γραμμή στους συμμετέχοντες.

Η επιτυχία της έκθεσης του Courbet ώθησε τον Severini να προτείνει μια αντίστοιχη έκθεση για τον Delacroix. Ο Argan πρότεινε μια έκθεση γλυπτικής με έργα γνωστών ζωγράφων, διότι θεωρούσε ότι η γλυπτική είχε παραμεληθεί στις ιστορικές εκθέσεις της Μπιεννάλε· αυτή η πρόταση τελικώς εξέπεσε, διότι ο χώρος δεν επαρκούσε. Συγκεκριμένα, δεδομένου ότι μόνο τρεις αίθουσες ήταν διαθέσιμες στο κεντρικό περίπτερο, η ζυγαριά έγειρε προς τη διοργάνωση τριών ατομικών εκθέσεων σπουδαίων καλλιτεχνικών προσωπικοτήτων. Ο Pallucchini αναφέρθηκε στον Brâncuși, μια πρόταση στην οποία εύλογα αντέδρασε ο Severini, ωστόσο η ιδέα διατηρήθηκε, παράλληλα με τη διερεύνηση της δυνατότητας διοργάνωσης εκθέσεων για τους Antoine Pevsner, Robert Delaunay, Sophie Taüber-Arp και Kurt Schwitters.³⁷⁶

Το προτεινόμενο πρόγραμμα διευρύνθηκε λίγους μήνες αργότερα, όταν η ολλανδική κυβέρνηση ανακοίνωσε την πρόθεσή της να διοργανώσει στο κεντρικό περίπτερο μια μεγάλη έκθεση του Johan Jongkind, με την αιτιολογία ότι η τέχνη του «προαναγγέλλει τον ιμπρεσιονισμό». Ωστόσο, η επιτροπή παρατηρούσε ότι η παρουσία έργων του ζωγράφου στην Μπιεννάλε δεν ήταν απολύτως δικαιολογημένη, δεδομένου ότι οι ιστορικές εκθέσεις αφορούσαν καλλιτεχνικές τάσεις που είχαν επίδραση στη σύγχρονη τέχνη. Επιπλέον, ο Severini πρότεινε μια αναδρομική έκθεση του Émile Bernard και της Σχολής της Pont Aven και ο Argan μια έκθεση της Art Nouveau.³⁷⁷

Η πλειονότητα των επιτρόπων θεωρούσε τον Jongkind σχετικά ελάσσονα καλλιτέχνη και ομόφωνα συμβούλευε η έκθεση να πραγματοποιηθεί στο ολλανδικό και όχι στο κεντρικό περίπτερο.³⁷⁸ Ακόμη και ο Sandberg, «ως Ολλανδός», απέτρεπε την Μπιεννάλε να διοργανώσει μια έκθεση του καλλιτέχνη, διότι έκρινε ότι δεν ταίριαζε με το σύνολο.

³⁷⁶ *Verbale della riunione del Comitato Internazionale di Esperti*, 19 Ιουνίου 1954, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 072.

³⁷⁷ *Riunione membri italiani del Comitato Internazionale degli Esperti*, 6 Μαρτίου 1955, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 072.

³⁷⁸ Otto Benesch προς Rodolfo Pallucchini, 19 Μαρτίου 1955, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 072. Paul Fierens προς Rodolfo Pallucchini, 21 Μαρτίου 1955, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 072. Eberhard Hanfstaengl προς Rodolfo Pallucchini, 22 Μαρτίου 1955, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 072. James Thrall Soby προς Rodolfo Pallucchini, 22 Μαρτίου 1955, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 072. Raymond Cogniat προς Rodolfo Pallucchini, 28 Μαρτίου 1955, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 072. Max Huggler προς Rodolfo Pallucchini, 30 Μαρτίου 1955, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 072. John Rothenstein προς Rodolfo Pallucchini, 1 Απριλίου 1955, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 072.

Επιπλέον, υποστήριζε ότι ούτε το ολλανδικό περίπτερο έπρεπε να φιλοξενήσει την έκθεση, αλλά να παραμείνει αφοσιωμένο στη σύγχρονη τέχνη.³⁷⁹

Οι επίτροποι δεν ενθουσιάστηκαν ούτε με το ενδεχομένο μιας έκθεσης για τον Émile Bernard, ενώ η απόκρισή τους ήταν πιο ενθαρρυντική για την έκθεση της Σχολής της Pont Aven.³⁸⁰ Ο Cogniat, ωστόσο, παρατηρούσε ότι το αποτέλεσμα θα ήταν «απογοητευτικό» για το ευρύ κοινό, καθώς θα είχε ένα χαρακτήρα τεκμηριωτικό, που αφορά τους ειδικούς. Ο Gauguin θα μπορούσε να σώσει την κατάσταση, αλλά τα έργα του στη Βρετάνη δεν είχαν την ένταση εκείνων της Ταϊτής, κατέληγε.³⁸¹

Για την έκθεση Art Nouveau δεν υπήρχε ομοφωνία. Ένα μέρος των επιτρόπων έβλεπε την έκθεση θετικά,³⁸² άλλοι θεωρούσαν ότι ήταν αρμοδιότητα της έκθεσης αρχιτεκτονικής και σχεδίου, Triennale του Μιλάνου,³⁸³ ενώ κάποιοι έκριναν ότι η έκθεση δεν θα μπορούσε να σταθεί στο ύψος εκείνων, που αφορούσαν τα κινήματα που προηγήθηκαν.³⁸⁴

Οι απόψεις που εκφράστηκαν σχετικά με την έκθεση γλυπτικής, διέφεραν σημαντικά μεταξύ τους ως προς τις προτιμήσεις των επιτρόπων. Οι περισσότεροι συμφωνούσαν για τον Brâncuși και τον Pevsner· σε ορισμένες μάλιστα περιπτώσεις, πρότειναν στην έκθεση να συμπεριληφθεί και ο Gabo, αδελφός του Pevsner.³⁸⁵ Επιπλέον, κάποιοι δέχονταν τον Schwitters, αλλά όχι την Taüber-Arp.³⁸⁶

Αφού ο Pallucchini έλαβε υπόψιν του τις, ως επί το πλείστον, αρνητικές απαντήσεις για τις εκθέσεις των Jongkind και Bernard, όπως και για εκείνη της Σχολής της Pont Aven,

³⁷⁹ Willem Sandberg προς Rodolfo Pallucchini, 23 Μαρτίου 1955, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 072.

³⁸⁰ Otto Benesch προς Rodolfo Pallucchini, 19 Μαρτίου 1955, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 072. Paul Fierens προς Rodolfo Pallucchini, 21 Μαρτίου 1955, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 072. Eberhard Hanfstaengl προς Rodolfo Pallucchini, 22 Μαρτίου 1955, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 072. James Thrall Soby προς Rodolfo Pallucchini, 22 Μαρτίου 1955, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 072. Willem Sandberg προς Rodolfo Pallucchini, 23 Μαρτίου 1955, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 072. Max Huggler προς Rodolfo Pallucchini, 30 Μαρτίου 1955, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 072. John Rothenstein προς Rodolfo Pallucchini, 1 Απριλίου 1955, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 072.

³⁸¹ Raymond Cogniat προς Rodolfo Pallucchini, 28 Μαρτίου 1955, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 072.

³⁸² Paul Fierens προς Rodolfo Pallucchini, 21 Μαρτίου 1955, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 072. James Thrall Soby προς Rodolfo Pallucchini, 22 Μαρτίου 1955, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 072. Willem Sandberg προς Rodolfo Pallucchini, 23 Μαρτίου 1955, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 072. Max Huggler προς Rodolfo Pallucchini, 30 Μαρτίου 1955, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 072.

³⁸³ Otto Benesch προς Rodolfo Pallucchini, 19 Μαρτίου 1955, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 072. Eberhard Hanfstaengl προς Rodolfo Pallucchini, 22 Μαρτίου 1955, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 072.

³⁸⁴ Raymond Cogniat προς Rodolfo Pallucchini, 28 Μαρτίου 1955, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 072.

³⁸⁵ Paul Fierens προς Rodolfo Pallucchini, 21 Μαρτίου 1955, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 072. John Rothenstein προς Rodolfo Pallucchini, 1 Απριλίου 1955, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 072. James Thrall Soby προς Rodolfo Pallucchini, 22 Μαρτίου 1955, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 072.

³⁸⁶ Willem Sandberg προς Rodolfo Pallucchini, 23 Μαρτίου 1955, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 072. Max Huggler προς Rodolfo Pallucchini, 30 Μαρτίου 1955, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 072.

αποφάσισε τη ματαιώσή τους. Παρέμεινε η έκθεση του Delacroix και του Delaunay και από τη γλυπτική εκείνες των Pevsner, Gabo, Schwitters, Taüber-Arp και Brâncuși. Αναφορικά με την έκθεση Brâncuși, οι επίτροποι ήρθαν αντιμέτωποι με ανυπέρβλητες δυσκολίες: την ήδη εκπεφρασμένη άρνηση του καλλιτέχνη να συνεργαστεί και την προγραμματισμένη μεγάλη έκθεση του MoMA από κοινού με το Guggenheim. Η Μπιεννάλε γνώριζε ότι χωρίς τη συνεργασία των Αμερικανών ή του καλλιτέχνη, η έκθεση θα ήταν ανέφικτη, και ως εναλλακτική λύση ο Pallucchini πρότεινε μια έκθεση του Giacometti.³⁸⁷

Η πλειονότητα των επιτρόπων συμφωνούσε με τις εκθέσεις Delacroix, Brâncuși, Pevsner, Gabo και Giacometti, όπως τελικά και με την αναβολή των εκθέσεων για τους Schwitters, Taüber-Arp και Delaunay.³⁸⁸ Ο Soby και ο Rothenstein ενθάρρυναν ιδιαίτερα τη διοργάνωση έκθεσης για τον Giacometti, διότι το κοινό είχε ανταποκριθεί πολύ θετικά στις εκθέσεις της δουλειάς του στη Νέα Υόρκη και το Λονδίνο αντίστοιχα.³⁸⁹ Μοναδική παραφωνία ο Longhi, ο οποίος χαρακτήριζε τη γλυπτική «πεθαμένη τέχνη» και αξιολογούσε το μέχρι στιγμής συνολικό τόνο της έκθεσης «πολύ καταθλιπτικό». Εναλλακτικά, πρότεινε τη διοργάνωση μιας έκθεσης του Gris σε συνεργασία με τον Kahnweiler, την οποία ο Pallucchini έσπευσε να επικροτήσει.³⁹⁰

Οι τελικές αποφάσεις πάρθηκαν. Η Μπιεννάλε του 1956 θα διοργάνωνε εκθέσεις των Delacroix, Gris και Giacometti, καθώς και μια έκθεση Mondrian. Η έκθεση του Mondrian ήταν μια ιδέα του ίδιου του Pallucchini, ο οποίος είχε εντυπωσιαστεί από την παρουσία των έργων του στην Μπιεννάλε του São Paulo και γνώριζε για την επιτυχία των εκθέσεών του στην Ευρώπη. Οι εκθέσεις γλυπτικής και Art Nouveau ματαιώθηκαν.³⁹¹

Μια έκθεση για τον Delacroix θέτει υπό αμφισβήτηση την αμοιβαιότητα των πολιτισμικών ανταλλαγών Ιταλίας-Γαλλίας

Η έκθεση του Eugène Delacroix, αφού τέθηκε τελικά υπό την αιγίδα της AFAA, προετοιμαζόταν παράλληλα με τις εκθέσεις του γαλλικού περιπτέρου, αλλά αυτόνομα από εκείνες, διότι τη διοργάνωση ανέλαβε ο Germain Bazin, εξαιτίας της ιδιότητάς του ως

³⁸⁷ Rodolfo Pallucchini προς Esperti, 11 Ιουνίου 1955, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 072.

³⁸⁸ Paul Fierens προς Rodolfo Pallucchini, 15 Ιουνίου 1955, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 072. Carlo Alberto Petrucci προς Rodolfo Pallucchini, 16 Ιουνίου 1955, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 072. Otto Benesch προς Rodolfo Pallucchini, 29 Ιουνίου 1955, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 072.

³⁸⁹ James Thrall Soby προς Rodolfo Pallucchini, 19 Ιουλίου 1955, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 072. John Rothenstein προς Rodolfo Pallucchini, 6 Αυγούστου 1955, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 072.

³⁹⁰ Roberto Longhi προς Rodolfo Pallucchini, 26 Ιουλίου 1955, στο Maria Cristina Bandera, *Il carteggio Longhi-Pallucchini*, όπ. π., σ. 212. Rodolfo Pallucchini προς Roberto Longhi, 30 Ιουλίου 1955, στο Maria Cristina Bandera, *Il carteggio Longhi-Pallucchini*, όπ. π., σ. 212-213.

³⁹¹ Rodolfo Pallucchini προς Giuseppe Fiocco, 8 Σεπτεμβρίου 1955, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 072. Rodolfo Pallucchini προς Gino Severini, 25 Οκτωβρίου 1955, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 072.

Επικεφαλής Επιμελητής Ζωγραφικής, Σχεδίων και Χαλκογραφιών του Μουσείου του Λούβρου. Τροχοπέδη στην επιτυχή διοργάνωση της έκθεσης ήταν η δυσκολία λήψης δανείων από τα γαλλικά μουσεία, διότι ορισμένα εξ αυτών ήταν εύθραυστα και, ως εκ τούτου, δεν διακινδυνευόταν η αποστολή τους στο εξωτερικό, ενώ άλλα βρισκόνταν σε καθεστώς συντήρησης. Η Μπιενάλε είχε από την πρώτη στιγμή απευθυνθεί στους διπλωματικούς αντιπροσώπους, καθώς και αυτή η έκθεση θα εντασσόταν στο πλαίσιο των πολιτισμικών ανταλλαγών Ιταλίας-Γαλλίας. Ήδη όμως, τα μουσεία των Vannes, Montpellier και Bordeaux είχαν απαντήσει αρνητικά. Η Μπιενάλε εξεπλάγην κυρίως από την άρνηση του Μουσείου του Bordeaux, δεδομένου ότι από ιταλικής πλευράς είχαν στο πρόσφατο παρελθόν δανειστεί στο συγκεκριμένο μουσείο σημαντικά έργα των Greco και Caravaggio, και ο δήμαρχος της πόλης είχε υποσχεθεί ότι θα ανταποδώσει. Για να μεταπείσει το μουσείο του Bordeaux, ο Alesi ζήτησε τη συνδρομή του πρέσβη της Ιταλίας στο Παρίσι, Pietro Quaroni.³⁹²

Επιπλέον, όταν η Μπιενάλε απευθύνθηκε στην AFAA για να συμβάλει στην προσπάθεια διοργάνωσης της έκθεσης, η AFAA αποκρίθηκε ότι δεν είχε λάβει καμία σχετική ενημέρωση. Επιπρόσθετα, διευκρίνιζε ότι την ίδια περίοδο προετοιμάζε μια μεγάλη έκθεση του καλλιτέχνη, που προοριζόταν να περιοδεύσει στη Μόσχα, τη Βαρσοβία και την Πράγα, και ως εκ τούτου ένιπτε τας χείρας της, όσον αφορά την Μπιενάλε.³⁹³

Η κατάσταση επιδεινώθηκε, όταν ο Pallucchini πληροφορήθηκε από το περιοδικό *France Soir* τη δημιουργία ενός «ειδικού βαγονιού» για να μεταφερθούν στη Σοβιετική Ένωση έργα του Λούβρου, ανάμεσα στα οποία και το έργο του Delacroix, *Η ελευθερία που οδηγεί το λαό*.



Eugène Delacroix, *Η ελευθερία που οδηγεί το λαό*, 1830, λάδι σε καμβά, Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου

³⁹² Massimo Alesi προς Pietro Quaroni, 22 Δεκεμβρίου 1955, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 067.

³⁹³ Marylène Malbert, *Les relations artistiques internationales*, όπ. π., σ. 271-272.

Ο Pallucchini επικοινωνήσε άμεσα με τον Bazin, εκφράζοντας τη «βαθιά πικρία» του, διότι στην περίπτωση της Μπιεννάλε δεν είχε ευδοθεί καμία από τις προσπάθειες να ληφθούν σημαντικά έργα μεγάλων διαστάσεων. Η επίσημη αιτιολογία του Λούβρου ήταν αφενός η δυσκολία μεταφοράς των έργων, εξαιτίας των διαστάσεών τους, αφετέρου η αδυναμία παραχώρησής τους για τόσο μεγάλο διάστημα, εξαιτίας της υψηλής επισκεψιμότητας του μουσείου. Ο Pallucchini δεν παρέλειψε να επισημάνει και την άρνηση του Μουσείου του Bordeaux, γεγονός το οποίο είχε ήδη προκαλέσει τις αντιδράσεις του ιταλικού τύπου:

«Γνωρίζετε όλα όσα η Μπιεννάλε έχει κάνει για να τιμήσει τους μεγάλους μάστορες του γαλλικού 19^{ου} αιώνα: από την έκθεση του ιμπρεσιονισμού το 1948, μέχρι εκείνες των Corot και Courbet, χωρίς να υπολογίσει κανείς τη διεύρυνση που τους δόθηκε από τις εκθέσεις των φωβ, των κυβιστών, κ.ο.κ. Γνωρίζετε επίσης ότι στην περίπτωση της έκθεσης Courbet, ο ιταλικός τύπος κατήγγειλε το γεγονός ότι δεν υπήρχε κανένα από τα διάσημα έργα μεγάλων διαστάσεων».³⁹⁴

Ο Bazin δεν φαίνεται να συμμεριζόταν τις έννοιες του Pallucchini και θεώρησε προτιμότερο να απαλλαγεί από κάθε ευθύνη σχετικά με τη διοργάνωση:

«Θέλοντας να ικανοποιήσω και να εξισορροπήσω τα αμέτρητα αιτήματα των δανείων, που είναι το αντικείμενο του Μουσείου του Λούβρου, δεν έχω τελικά εισπράξει παρά πικρα και αχαριστία [...] οι δρακόντειοι κανόνες, που είχαν θεσπιστεί από τον René Huyghe, εξασφάλιζαν τουλάχιστον την ηρεμία του επιμελητή [...] σε ότι αφορά το δάνειο στις εκθέσεις της Βαρσοβίας και της Μόσχας της Ελευθερίας που Οδηγεί το Λαό του Delacroix, επιτρέψτε μου να σας επισημάνω ότι είμαι υπάλληλος της Γαλλικής Δημοκρατίας, που υποχρεούται συνεπώς να λαμβάνει υπόψιν του, στην επαγγελματική του δραστηριότητα, τις οδηγίες της κυβέρνησής του [...] για να αποφευχθεί η σύγκρουση ανάμεσα στη θέση μου ως Επιμελητής του Μουσείου του Λούβρου και την πρόσκαιρη αποστολή μου ως επίτροπος της έκθεσης Delacroix, που η Μπιεννάλε μου εμπιστεύτηκε, είμαι υποχρεωμένος να σας υποβάλω την παραίτησή μου από αυτήν την τελευταία θέση».³⁹⁵

Η ευθυξία του Bazin ήταν μόνο η επιφάνεια της υπόθεσης, καθώς το ζήτημα ήταν πιο πολύπλοκο. Στην πραγματικότητα, η AFAA είχε αποφασίσει να δώσει προτεραιότητα

³⁹⁴ «Vous savez tout ce que la Biennale a fait pour rendre hommage aux grands [sic] maîtres du XIX^{ème} siècle français: depuis l'exposition de l'impressionisme en 1948, jusqu' à celles de Corot et de Courbet, sans compter l' élargissement donné à celles-ci par les expositions des fauves, des cubists etc. Vous savez par ailleurs qu' à l'occasion de l'exposition Courbet, la presse italienne s'est plainte du fait qu' il n' y figurait aucune des oeuvres célèbres ayant de grandes dimensions». Rodolfo Pallucchini προς Germain Bazin, 16 Απριλίου 1956, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 067.

³⁹⁵ «A vouloir satisfaire et équilibrer les innombrables sollicitations de prêts dont est l'objet le Musée du Louvre, je n'ai finalement récolté que de l'amertume et de l'ingratitude [...] Les règles draconiennes qu'avait édictées René Huyghe assuraient au moins la tranquillité du conservateur [...] en ce qui concerne le prêt aux expositions de Varsovie et de Moscou de la Liberté sur les Barricades de Delacroix, je me permets de vous faire observer que je suis un fonctionnaire de la République française, obligé donc de tenir compte, dans son activité professionnelle, des instructions de son gouvernement [...] afin d' éviter un conflit entre ma fonction de conservateur en chef du Musée du Louvre et la mission temporaire de commissaire de l'exposition de Delacroix que la Biennale m'a confiée, je me trouverais dans l'obligation de vous offrir ma démission de cette dernière fonction». Germain Bazin προς Rodolfo Pallucchini, 19 Απριλίου 1956, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 067. Απόσπασμα της επιστολής παρατίθεται και στην αδημοσίευτη διατριβή της Marylène Malbert, *Les relations artistiques internationales*, όπ. π., σ. 274.

στην έκθεση στη Σοβιετική Ένωση και ο Bazin είχε συνηγορήσει σε αυτό με το παραπάνω. Με επιστολή του στον πρόεδρο του οργανισμού, Philippe Erlanger, είχε αποκαλύψει ότι η έκθεση της Βενετίας διαμορφωνόταν κατώτερη των προσδοκιών του, εξαιτίας της έκθεσης στη Μόσχα, καταλήγοντας ότι, με την τροπή που είχαν πάρει τα πράγματα, θα ήταν προτιμότερο να εντείνουν τις προσπάθειές τους για την τελευταία, ζητώντας έργα ακόμη και από τα μουσεία στα οποία η Μπιεννάλε είχε ήδη απευθυνθεί.³⁹⁶

Ο Pallucchini, που δεν είχε την παραμικρή ιδέα για όλα αυτά, επέμενε σε μια πιο γενναϊόδωρη γαλλική συνεισφορά και στη συμπερίληψη έργων μεγάλων διαστάσεων. Τα επιχειρήματά του είναι αποκαλυπτικά για την ιδιαίτερη μεταχείριση που λάμβανε η εκάστοτε γαλλική συμμετοχή από την Μπιεννάλε και τη σημασία που της αποδιδόταν:

«Από την ημέρα που η Μπιεννάλε της Βενετίας επανέκτησε τη δραστηριότητά της, δηλαδή από το 1948, έχουμε προσπαθήσει πάντοτε να δώσουμε στη Γαλλία ένα τμήμα εξολοκλήρου πρώτου πλάνου, και αυτή η πτυχή του έργου μας, φυσικά, δεν έχει εκτιμηθεί πάντοτε στην πραγματική της αξία από τους ιταλικούς καλλιτεχνικούς ή πολιτικούς κύκλους· επίσης, ενώ χρεώθηκε σε εμάς αυτή η πολύ ξεχωριστή συμπάθεια προς τη γαλλική τέχνη, από την άλλη μεριά, μας επιτέθηκαν σχετικά με τον τρόπο που διοργανώθηκαν αυτές οι εκθέσεις [...] δεν μπορούμε πλέον να αγνοούμε διόλου ότι δεν μπορεί να αγνοηθεί η ιταλική κοινή γνώμη, διότι υπάρχει το ζήτημα του γοήτρου το οποίο πηγαινει πολύ πιο πέρα από ένα απλό ζήτημα διοργάνωσης της έκθεσης. Ως εκ τούτου, δεν θέλω να σας απευθύνω καμία αίτηση· αλλά ως υπεύθυνος της Μπιεννάλε της Βενετίας, δεν μπορώ να κάνω αλλιώς παρά να ενημερώσω τον Πρόεδρό μου για αυτό που συμβαίνει· και ο Πρόεδρος, εάν το κρίνει σκόπιμο, θα παρέμβη στον Υπουργό Εξωτερικών».³⁹⁷

Η υπόθεση είχε λάβει πλέον εξαιρετικά άσχημη τροπή, καθώς ούτε ο Bazin φαινόταν διατεθειμένος να διαφοροποιήσει τη στάση του:

«Σας επιβεβαιώνω ότι σε περίπτωση που η Μπιεννάλε εκτιμά ότι πρέπει να εμμένει στη χρήση όλων των μέσων, συμπεριλαμβανομένης της διπλωματικής οδού, για να προσπαθήσει να πάρει άλλα έργα από το Λούβρο, πέρα από αυτά που ήταν το αντικείμενο της συμφωνίας μας, θα ήμουν υποχρεωμένος να υποβάλω την παραίτησή μου από Επίτροπος της έκθεσης και έτσι αυτή θα πρέπει να εμφανιστεί ανώνυμα στον κατάλογο, δηλαδή χωρίς τα ονόματα του κυρίου Serullaz ή το δικό μου».³⁹⁸

³⁹⁶ Marylène Malbert, *Les relations artistiques internationales*, όπ. π., σ. 272.

³⁹⁷ «Depuis le jour où la Biennale de Venise a repris son activité, c'est-à-dire depuis 1948, nous avons toujours cherché à donner à la France une part de tout premier plan, et cet aspect de notre oeuvre, naturellement, n'a pas toujours été appréciée à sa juste valeur dans les milieux artistiques ou politiques italiens; aussi, tandis que nous étai reprochée cette sympathie trop marquée envers l'art français, nous étions, d'autre part, attaqués au sujet de la façon don't étaient organisées ces expositions [...] nous ne pouvons l'ignorer pas plus que ne peut l'ignorer l'opinion publique italienne, car c'est une question de prestige qui va bien au delà d'une simple question d'organisation de l'exposition. Par conséquent, je ne veux vous adresser aucune demande; mais, comme responsable de la Biennale de Venise, je ne peux faire autrement que d'informer mon Président de ce qui arrive; et le Président, s' il le croit utile, interviendra près du Ministre des Affaires Etrangères». Rodolfo Pallucchini προς Germain Bazin, 30 Απριλίου 1956, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 067.

³⁹⁸ «Je vous confirme qu'au cas où la Biennale estimerait qu'elle doit persister à user de tous moyens, y compris la voie diplomatique, pour essayer d'obtenir d'autres tableaux du Louvre que ceux qui avaient fait l'objet de notre accord, je serais obligé de donner ma démission de Commissaire de l'exposition

Η κατάσταση δεν θα είχε εξισορροπήσει παρά μόνο με μια διπλωματική παρέμβαση ενός τρίτου προσώπου, που είχε αντίληψη για τις συνθήκες, που επικρατούσαν και στα δύο στρατόπεδα. Ο Cogniat σημείωνε:

«Γνωρίζω τη μεγάλη σας φιλία για τη Γαλλία και επίσης τον ενθουσιασμό σας για όλα όσα αναλαμβάνετε και εικάζω αυτό που μπορεί να σας εκνεύρισε και να σας απογοήτευσε σε αυτήν την ιστορία [...] Από την άλλη μεριά, από τη στιγμή που γίνεται μια μεγάλη προσπάθεια, να ανακινηθούν με λαμπρότητα οι πνευματικές ανταλλαγές με τη Ρωσία, θα συμφωνείτε ότι είναι αναγκαίο να κάνουμε θυσίες, εάν θέλουμε να αποκομίσουμε αξιόλογα αποτελέσματα. Άρα, «Η Ελευθερία που οδηγεί το λάο» είναι, το γνωρίζετε, ο μοναδικός πίνακας του Delacroix, που θα μπορούσε να είναι αποτελεσματικός, από κάθε άποψη, στη Ρωσία. Αυτή η επιθυμία να υποστηρίξουμε τη γαλλική τέχνη στη Μόσχα, δεν μειώνει σε τίποτα την ιδιαίτερη αξία που έχει για εμάς η φιλία με την Ιταλία εν γένει και η δική σας ιδίως, επίσης, το τμήμα που προσφέρεται στη χώρα σας σε αυτήν την περίπτωση δεν είναι, πιστέψτε με, ασήμαντο [...] η αποστολή στη Ρωσία, όσον αφορά τον Delacroix, δεν μπορεί να συγκριθεί με το πολύ πιο αξιόλογο σύνολο, το πολύ πιο σημαντικό, που συγκεντρώθηκε για εσάς».

Ο Cogniat πρότεινε επιπλέον στον Pallucchini, ο Bazin να επιλέξει ακόμη ένα έργο του καλλιτέχνη από τη συλλογή του Λούβρου για να συμπληρωθεί η αποστολή στη Βενετία, εξαιρουμένων βέβαια των έργων μεγάλων διαστάσεων.³⁹⁹ Ο Cogniat είχε εντοπίσει τη χρυσή τομή. Λίγες ημέρες αργότερα, ο Pallucchini επικοινωνήσε με τον Bazin αρνούμενος την παραίτησή του και φανερώνοντας ειλικρινή διάθεση συμβιβασμού και αποκατάστασης της παρεξήγησης.⁴⁰⁰ Από ό,τι φαίνεται ο Cogniat κράτησε την υπόσχεσή του, καθώς σε μια εμπιστευτική επιστολή προς τον Bazin, ο Pallucchini σημείωνε:

«Η τηλεφωνική συνομιλία με τον Sérullaz, που μου διαβίβασε ο Apollonio, μας προξένησε, δεν μπορώ να σας το κρύψω, μεγάλη ανακούφιση. Με αυτήν την είδηση, και την τόσο σημαντική συνεισφορά του Λούβρου, μπορούμε να έχουμε εξαιρετικά επιχειρήματα για να υπερασπιστούμε τους εαυτούς μας από ενδεχόμενες επιθέσεις του τύπου».⁴⁰¹

et celle-ci devrait alors apparaître anonymement au catalogue, c'est-à-dire sans les noms de M. Serullaz ni de moi-même». Germain Bazin προς Rodolfo Pallucchini, 30 Απριλίου 1956, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 067.

³⁹⁹ «Je sais votre grande amitié pour la France et aussi votre enthousiasme pour tout ce que vous entreprenez et je devine ce qui a pu vous irriter et vous décevoir dans cette histoire [...] D'autre part au moment où l'on fait un grand effort pour reprendre avec éclat les échanges intellectuels avec la Russie, vous conviendrez qu'il est nécessaire de consentir des sacrifices si nous voulons obtenir des résultats intéressants. Or "La liberté sur les barricades" est, vous le savez, le seul tableau de Delacroix qui puisse être efficace, à tout point de vue, en Russie. Ce désir de défendre l'art français à Moscou ne diminue en rien la valeur considérable qu'a pour nous l'amitié de l'Italie en général et la votre en particulier, aussi la part faite à votre pays en cette circonstance n'est pas croyez-moi médiocre [...] L'envoi fait en Russie en ce qui concerne Delacroix ne pourra être comparé à l'ensemble bien plus considérable, bien plus significatif réuni pour vous». Raymond Cogniat προς Rodolfo Pallucchini, 4 Μαΐου 1956, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 067.

⁴⁰⁰ Rodolfo Pallucchini προς Germain Bazin, 16 Μαΐου 1956, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 067.

⁴⁰¹ «La conversation téléphonique avec Sérullaz qu' Apollonio m'a transmise, nous a apporté, je ne vous le cache [cache] pas, un grand soulagement. Par cette nouvelle, et si importante contribution du Louvre, nous pourrions avoir d'excellents arguments pour nous défendre des éventuelles attaques de la presse». Rodolfo Pallucchini προς Germain Bazin, 14 Μαΐου 1956, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 067.

Ο Cogniat προέβλεψε σωστά, η *Ελευθερία που οδηγεί το λαό* είχε επίδραση στους Ρώσους τεχνοκритικούς, οι οποίοι σχολίαζαν τον προοδευτικό ρομαντισμό του Delacroix, όπως αντανάκλαται στο επαναστατικό και μαζικό κίνημα των ανθρώπων, διαφόρων ηλικιών και κοινωνικών διαστρωματώσεων, προκαλώντας το φόβο των αστών, οι οποίοι χαρακτήριζαν τον καλλιτέχνη *chef d'émeute* αντί για *chef d'école*.⁴⁰²

Αντίθετα με τη Ρωσία, στην περίπτωση της Μπιεννάλε αυτοί οι συσχετισμοί δεν ήταν καλοδεχούμενοι. Όπως στην περίπτωση του Courbet, έτσι και εδώ, για να αποφευχθούν οι πολιτικοί συσχετισμοί με τα επαναστατικά συμφραζόμενα των έργων του καλλιτέχνη, ο Bazin επιχείρησε μια α-πολιτική προσέγγιση, εστιάζοντας στην περιγραφή των έργων και τις χρωματικές αρετές του καλλιτέχνη. Συνολικά, εκτέθηκαν εβδομηνταέξι έργα ζωγραφικής, ακουαρέλες και σχέδια, εκ των οποίων δεκαέξι ανήκαν στο Λούβρο.⁴⁰³

Παρότι η έκθεση παρουσιάστηκε εκτός των Κήπων, στην Ala Napoleonica, το εξώφυλλο του καταλόγου της Μπιεννάλε διακοσμήθηκε με μια λεπτομέρεια από τον πίνακα του Delacroix, *Οι γυναίκες της Αλγερίας*. Αυτή η επιλογή έγινε εν μέσω μιας ιδιαίτερα φορτισμένης συγκυρίας για τις σχέσεις της Γαλλίας με την Αλγερία, δεδομένου ότι, από το 1954, η Γαλλία είχε κληθεί να αντιμετωπίσει την οργανωμένη εξέγερση του Μετώπου Εθνικής Απελευθέρωσης, με αίτημα την ανεξαρτησία της χώρας, η οποία αποτελούσε γαλλική αποικία από το 1830.⁴⁰⁴



Eugène Delacroix, *Οι γυναίκες της Αλγερίας*, 1834, λάδι σε καμβά, Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου

⁴⁰² Nicos Hadjinicolaou, «“La liberté guidant le peuple” de Delacroix devant son premier public», *Actes de la recherche en sciences sociales*, τχ. 28 (1979), σ. 9-10.

⁴⁰³ Marylène Malbert, *Les relations artistiques internationales*, όπ. π., σ. 275. Germain Bazin, «Eugène Delacroix», στο *XXVIII Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. 528-537.

⁴⁰⁴ Nancy Jachec, *Politics and painting at the Venice Biennale*, όπ. π., σ. 71. Tony Judt, όπ. π., σ. 282-290.

Η οργανωτική επιτροπή είχε αποφασίσει να αναθέσει την έκθεση του Gris, εκτός του Kahnweiler, και στον Douglas Cooper, ο οποίος διέθετε μια συλλογή από σημαντικά έργα του καλλιτέχνη. Η επιτροπή θεώρησε τη συγκυρία κατάλληλη, για να αποκαταστήσει τις σχέσεις της με τον συλλέκτη, ύστερα από τη δριμυία κριτική που ο τελευταίος είχε ασκήσει στον Οργανισμό και τον ίδιο τον Pallucchini, δύο χρόνια νωρίτερα, μέσα από τις σελίδες του Burlington Magazine.⁴⁰⁵ Παρότι στον Cooper απευθύνθηκε τόσο ο πρόεδρος όσο και ο γενικός γραμματέας της Μπιεννάλε, εκείνος ήταν ανένδοτος:⁴⁰⁶

«Δεν θα μπορούσα να δώσω συνέχεια στο αίτημά σας. Είμαι ακόμη πιο έκπληκτος που μου ζητήθηκε αυτή η συνεργασία, ενώ η γνώμη μου για τον οργανισμό της Μπιεννάλε είναι αρκετά γνωστή σε όλους τους συνεργάτες σας, τους λεγόμενους τεχνικό προσωπικό, και ειδικά στα μέλη της γελόιας επιτροπής σας, της λεγόμενης «των Εμπειρογνομόνων». Να είστε βέβαιοι ότι, εάν η Μπιεννάλε της Βενετίας γίνει τελικά μια σοβαρή διεθνής έκθεση – το οποίο δεν είναι δυνατόν να συμβεί όσο θα βρίσκεται υπό τον έλεγχο του τρέχοντος Γενικού Γραμματέα – δεν θα διστάσω να σας δώσω την υποστήριξή μου».⁴⁰⁷

Η άρνηση του Cooper ήταν μάλλον το μικρότερο κακό. Σύμφωνα με όσα έγραφε ο Kahnweiler στον Apollonio, ο συλλέκτης τον είχε αποθαρρύνει από την ανάληψη της διοργάνωσης και όχι μόνο:

«Στην πραγματικότητα, όχι μόνο δεν έχουμε επομένως κανέναν από τους πίνακές του, αλλά θα πρέπει να περιμένουμε ότι θα κάνει δραστική προπαγάνδα κατά της έκθεσης, ενθαρρύνοντας τα άτομα που γνωρίζει να μη δανείσουν. Αυτό με αναγκάζει να αλλάξω τη λίστα που έχω σκεφτεί».⁴⁰⁸

Εντέλει, η έκθεση υλοποιήθηκε με εικοσιενέα έργα, κυρίως από γαλλικές γκαλερί και ιδιωτικές συλλογές, που κάλυπταν την περίοδο 1911 με 1927, δηλαδή από τα πρώτα κυβιστικά έργα του καλλιτέχνη, έως και το θάνατό του.⁴⁰⁹

⁴⁰⁵ Douglas Cooper, «Reflexions on the Venice Biennale», *Burlington Magazine*, τ. 96, τχ. 619 (1954), σ. 317-322.

⁴⁰⁶ Umbro Apollonio προς Daniel-Henry Kahnweiler, 7 Νοεμβρίου 1955, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 065. Daniel-Henry Kahnweiler προς Rodolfo Pallucchini, 10 Νοεμβρίου 1955, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 065. Rodolfo Pallucchini προς Douglas Cooper, 18 Νοεμβρίου 1955, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 065.

⁴⁰⁷ «je ne pourrai pas donner suite à votre demande. Je suis d'autant plus étonné que l'on me demande cette collaboration que mon opinion sur l'organisation de la Biennale est bien connue de tous vos collaborateurs dits techniques, et surtout des membres de votre ridicule comité dit "d'Experts". Soyez certain que si la Biennale de Venise deviendrait par la suite une exposition internationale sérieuse -ce qui ne risque pas d'arriver tant qu'elle sera sous le contrôle de l'actuel Secrétaire-General - je n' hésiterais pas à vous donner mon appui». Douglas Cooper προς Massimo Alesi, 16 Νοεμβρίου [1955], Asac, Arti visive, Segnatura: b. 065.

⁴⁰⁸ «En effet, non seulement nous n'aurons donc pas de tableaux de lui, mais il faut s'attendre à ce qu'il fasse une propagande active contre l'exposition, en incitant les gens qu'il connaît à ne pas prêter. Ceci m'oblige à changer la liste à laquelle j'avais pensé». Daniel-Henry Kahnweiler προς Umbro Apollonio, 29 Νοεμβρίου 1955, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 065.

⁴⁰⁹ *XXVIII Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. 253-255.

Η πρωτοβουλία για την έκθεση του Mondrian ανήκε στον Pallucchini, ο οποίος σε κάποιο πρόσφατο ταξίδι του στην Ολλανδία είχε επισκεφτεί το Stedelijk και είχε εντυπωσιαστεί από τα έργα του. Πρότεινε λοιπόν στον Sandberg να διοργανώσουν μια αναδρομική έκθεση του καλλιτέχνη, τα έργα του οποίου δεν ήταν ιδιαίτερα γνωστά στην Ιταλία. Ο Sandberg ανταποκρίθηκε, και στην έκθεση παρουσιάστηκαν εικοσιπέντε έργα με χρονική αφετηρία το 1910, όταν ο καλλιτέχνης δημιούργησε επηρεασμένος από το φωβισμό και τον κυβισμό, έως τις νεοπλαστικιστικές συνθέσεις του. Το πιο πρόσφατο έργο, από όσα παρουσιάστηκαν, χρονολογούνταν το 1942, δύο δηλαδή χρόνια πριν από τον πρόωρο θάνατό του.⁴¹⁰

Η Ευρώπη «εκσυγχρονίζεται»

Αυτές οι τρεις εκθέσεις, εκ των οποίων η μία παρουσιάστηκε εκτός των Κήπων, ήταν στο σύνολό τους οι ιστορικές εκθέσεις της Μπιεννάλε του 1956. Έχοντας ενδεχομένως κατά νου τις ευρύτερες αλλαγές στην οργανωτική δομή της Μπιεννάλε, ο Pallucchini έκρινε ότι οι ιστορικές εκθέσεις είχαν ολοκληρώσει τον κύκλο τους:

«Η Μπιεννάλε, από το 1948, είτε στο δικό της χώρο είτε ζητώντας τη συνεργασία των συμμετεχόντων εθνών, θέλησε επίσης να προσφέρει ένα πανόραμα των διάφορων καλλιτεχνικών κινήματων, που διαδέχτηκαν το ένα το άλλο στην Ευρώπη, από τους ιμπρεσιονιστές και έπειτα, και μια σειρά ατομικών εκθέσεων αφιερωμένων στους πιο αντιπροσωπευτικούς μάστορες της νεωτερικής και της σύγχρονης τέχνης. Είναι πιθανόν ότι με την XXVIII Μπιεννάλε, αυτός ο κύκλος των αναδρομικών εκθέσεων έχει κλείσει».⁴¹¹

Τα διεθνή περίπτερα, ακόμη και εκείνα που μέχρι πρότινος ανταποκρίνονταν στις παρακινήσεις της Μπιεννάλε και διοργάνωναν ιστορικές εκθέσεις, δήλωναν πλέον ξεκάθαρα την προτίμησή τους στη σύγχρονη τέχνη και μάλιστα στην όσο το δυνατόν πιο πολύπλευρη παρουσιάσή της.

Οι εξαιρέσεις ήταν ελάχιστες. Αρχικά, η έκθεση του de Chirico στο ιταλικό περίπτερο, μια πρόσκληση-πρόταση του Pallucchini για εξομάλυνση των σχέσεων του Οργανισμού με τον καλλιτέχνη, αφού το 1955 έληξε η δικαστική διαμάχη, που δικαίωσε την Μπιεννάλε. Την ευθύνη της διοργάνωσης ανέλαβε εξολοκλήρου ο de Chirico επιλέγοντας

⁴¹⁰ Stefano Collicelli Cagol, «Biennale di Venezia 1948-1956: la corrispondenza tra Rodolfo Pallucchini e Willem Sandberg», όπ. π., σ. 181-182. Marylène Malbert, *Les relations artistiques internationales*, όπ. π., σ. 277.

⁴¹¹ «La Biennale, dal 1948, sia nel proprio ambito, sia chiedendo la collaborazione delle Nazioni partecipanti, ha voluto offrire anche un panorama dei vari movimenti artistici che si sono susseguiti in Europa dagli impressionisti in poi, ed una serie di personali dedicate ai maestri più rappresentativi dell'arte moderna e di quella contemporanea. È probabile che con la XXVIII Biennale, questo ciclo di mostre retrospettive sia chiuso». Rodolfo Pallucchini, «Εισαγωγή», στο *XXVIII Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. xxxi.

έργα από όλα τα στάδια της εξέλιξής του.⁴¹² Επίσης, η έκθεση του Jacques Villon και του Alberto Giacometti, που εντάχθηκαν στο πρόγραμμα της γαλλικής συμμετοχής, με τη σκέψη ότι οι καλλιτέχνες θα μπορούσαν να διεκδικήσουν κάποιο από τα μεγάλα βραβεία. Τέλος, η έκθεση του Nolde στο γερμανικό περίπτερο.⁴¹³ Ο επίτροπος Hanfstaengl αφιέρωσε στον Nolde, για την τρίτη του μεταπολεμική συμμετοχή στην Μπιεννάλε, μια αναδρομική έκθεση, η οποία έλαβε απροσδόκητη επικαιρότητα, όταν ανακοινώθηκε ο θάνατός του, στις 13 Απριλίου του 1956. Η έκθεση αποτελούνταν από εξηντατρία έργα, ανάμεσά τους πίνακες, λιθογραφίες και ακουαρέλες, που χρονολογούνταν από το 1907, δηλαδή από τα πρώτα εξπρεσιονιστικά του έργα, μέχρι και το 1951.⁴¹⁴

Η απουσία θέματος και εν γένει κατευθυντήριων γραμμών επέτρεψε στην κάθε χώρα να παρουσιάσει ό,τι ήθελε, και έτσι οι συμμετέχουσες έδειξαν τη σαφή προτίμησή τους προς τη σύγχρονη τέχνη και τους νέους καλλιτέχνες, οι οποίοι δεν είχαν ακόμη καθιερωθεί διεθνώς. Πως μπορεί να ερμηνευθεί αυτή η μεταστροφή, και κυρίως του παραδοσιακού «συμμάχου» της Μπιεννάλε, στη διοργάνωση των ιστορικών εκθέσεων;

Οι υπεύθυνοι της γαλλικής συμμετοχής είχαν δηλώσει με σαφήνεια την πρόθεσή τους, να διοργανώσουν εκθέσεις με έμφαση σε αναγνωρισμένους Γάλλους καλλιτέχνες, αλλά σχετικά άγνωστους διεθνώς, με έργα που είχαν παραχθεί τις δεκαετίες 1940 και 1950, αντίθετα με τις προτάσεις του Pallucchini για εκθέσεις των Matisse και Picasso. Το πρόγραμμα, το οποίο προετοίμασε ο Cogniat και ενέκρινε ο Cassou, διαμορφώθηκε σε αυτήν τη βάση, και το αποτέλεσμα ήταν μια πλουραλιστική έκθεση, από άποψη ύφους, στην οποία μεταξύ άλλων συμμετείχαν οι Bernard Buffet, Pierre Tal Coat, César Baldaccini και Henri Georges Adam.⁴¹⁵ Η Γαλλία είχε αντιληφθεί ότι η καλλιτεχνική της ηγεμονία στο πεδίο των τεχνών απειλούνταν από την επιθετική αμερικανική πολιτισμική τακτική, με πιο προφανή την περίπτωση του MoMA. Για να διατηρήσει τη φήμη της ως καλλιτεχνική μητρόπολη, η Γαλλία δεν θα μπορούσε να στηρίζεται διά παντός στους καταξιωμένους *μάστορες* του παρελθόντος, αλλά έπρεπε να αποδείξει ότι διέθετε μια νέα γενιά καλλιτεχνών, οι οποίοι μπορούσαν να ηγηθούν των καλλιτεχνικών εξελίξεων διεθνώς.

Από την άλλη μεριά, το MoMA ήταν το πιο σημαντικό ιδιωτικό ίδρυμα προώθησης της αμερικανικής τέχνης στο εξωτερικό. Οι σχετικές εκθέσεις διοργανώνονταν από το Διεθνές Πρόγραμμα του μουσείου, που θεσπίστηκε το 1952 με χορηγία διαρκείας πέντε

⁴¹² Marylène Malbert, *Les relations artistiques internationales*, όπ. π., σ. 226-227.

⁴¹³ Marylène Malbert, *Les relations artistiques internationales*, όπ. π., σ. 245.

⁴¹⁴ Marylène Malbert, *Les relations artistiques internationales*, όπ. π., σ. 256-257. Peter Joch, «The era of the retrospectives», όπ. π., σ. 99-100. Nancy Jachec, *Politics and painting at the Venice Biennale*, όπ. π., σ. 73. *XXVIII Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. 390-393.

⁴¹⁵ Marylène Malbert, *Les relations artistiques internationales*, όπ. π., σ. 241-248. *XXVIII Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. 374-386.

ετών από το Rockefeller Brothers Fund. Το 1953, με την ίδια χορηγία, το MoMA αγόρασε το αμερικανικό περίπτερο στη Βενετία. Δεδομένου ότι η αμερικανική κυβέρνηση είχε αρνηθεί κάθε ανάμειξη, η αμερικανική συμμετοχή ήταν η μοναδική μη κρατικά χορηγούμενη συμμετοχή - τουλάχιστον επίσημα - στους Κήπους.⁴¹⁶ Στην πραγματικότητα, οι διακεκριμένοι χορηγοί του μουσείου είχαν στενούς δεσμούς με τις αμερικανικές Μυστικές Υπηρεσίες, από τις οποίες λάμβαναν κονδύλια για τη διοργάνωση εκθέσεων στο εξωτερικό. Οι εκθέσεις αυτές ήταν μέρος των ευρύτερων πρακτικών προπαγάνδας ενάντια στον κομμουνισμό στο πλαίσιο των ψυχροπολεμικών ανταγωνισμών, αλλά και της κραταίωσης της πολιτισμικής υπεροχής της Αμερικής, σε μια περίοδο γενικότερης ευμάρειας.⁴¹⁷ Το MoMA μοιραζόταν το κόστος της αμερικανικής συμμετοχής συνεργαζόμενο με ένα διαφορετικό ίδρυμα κάθε φορά. Εν προκειμένω, συμφώνησε το Art Institute του Σικάγο. Ο διευθυντής, Daniel Catton Rich, και η επιμελήτρια, Katharine Kuh, παρουσίασαν μια συλλογική έκθεση, στην ουσία ένα πανόραμα της σύγχρονης αμερικανικής τέχνης, στο οποίο συμμετείχαν τριανταπέντε καλλιτέχνες, ανάμεσα στους οποίους οι Willem de Kooning, Edward Hopper, Franz Kline, John Marin, Georgia O'Keeffe, Jackson Pollock, Ben Shahn και Mark Tobey. Τα έργα, που παρουσίαζαν υφολογική ποικιλία, παρέπεμπαν σε ένα χαρακτηριστικά αμερικανικό περιβάλλον, αποτελούμενο από ουρανοξύστες, λεωφόρους, κτήρια του Μανχάτταν και χαρακτηριστικά στοιχεία-σύμβολα της πόλης, όπως η γέφυρα του Μπρούκλιν.⁴¹⁸

Οι ΗΠΑ δεν ήταν αδιάφορες προς τον ανταγωνισμό. Αντίθετα, στην επικοινωνία τους με την Μπιεννάλε ζητούσαν πληροφορίες για τα έθνη που θα συμμετείχαν, τους καλλιτέχνες και τα βραβεία, και ακόμη περισσότερο εξέφραζαν «διαίτητο ενδιαφέρον», εάν είχε επιβεβαιωθεί η ρωσική συμμετοχή. Το γεγονός αυτό σε συνδυασμό με την ανάμειξη της Υπηρεσίας Πληροφοριών των ΗΠΑ (United States Information Agency, USIA) σε προπαγανδιστικά δημοσιεύματα για την έκθεση, σε περιοδικά που διαχειριζόταν στο εξωτερικό, φανερώνει ότι η συμμετοχή ήταν ανεξάρτητη από την κυβερνητική εποπτεία μόνο φαινομενικά.⁴¹⁹

Η ρωσική συμμετοχή ήταν λογικό να προβληματίζει τους Αμερικανούς, διότι η τακτική αποσταλινοποίησης, που ακολουθούσε τώρα η Σοβιετική Ένωση, ήταν

⁴¹⁶ Frances Kathryn Pohl, *An American in Venice: Ben Shahn and the United States foreign policy at the XXVIIIth Venice Biennale or the portrait of the artist as an American liberal*, διπλωματική μεταπτυχιακή εργασία (The University of British Columbia), Καναδάς, 1980, σ. 26.

⁴¹⁷ Mary Caroline Simpson, «American artists paint the city: Katharine Kuh, the 1956 Venice Biennale, and New York's place in the Cold War art world», *American Studies with American Studies International*, τ. 48, τχ. 4 (2007), σ. 31-33, 37-39, 44.

⁴¹⁸ *XXVIII Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. 484-493.

⁴¹⁹ Marylène Malbert, *Les relations artistiques internationales*, όπ. π., σ. 235-239.

αναμενόμενο να έχει επίδραση στην πολιτισμική τακτική της.⁴²⁰ Πράγματι, η Σοβιετική Ένωση, που δεν είχε συμμετάσχει στην Μπιεννάλε από το 1934, τον Μάρτιο του 1956, με το πέρας του 20^{ου} συνεδρίου του Κόμματος, απάντησε καταφατικά στην πρόσκληση συμμετοχής. Επίτροπος ορίστηκε ο Υποδιευθυντής της Πινακοθήκης Tretiakov, G. A. Nedoscivin, ο οποίος σημείωνε ότι η έκθεση είχε αναδρομικό χαρακτήρα και ότι η προσδοκία των διοργανωτών ήταν να παρουσιαστούν δειγματοληπτικά οι εξελίξεις στη σοβιετική τέχνη τις τελευταίες δύο δεκαετίες. Η συμμετοχή ήταν αντιπροσωπευτική των γεωγραφικών ορίων της Σοβιετικής Ένωσης, καθώς ανάμεσα στους συμμετέχοντες βρισκόνταν Ουκρανοί, Αρμένιοι, Λετονοί και Γεωργιανοί καλλιτέχνες. Τα έργα, που απεικόνιζαν σκηνές από την αγροτική και, ενίοτε, αστική ζωή, βουκολικά τοπία και νεκρές φύσεις, χορευτές των ρωσικών μπαλέτων, αλλά και διεθνούς φήμης πολιτισμικές προσωπικότητες, όπως ο Μαγιακόφσκι, ο Γκόρκι και ο Ντοστογιέφσκι, πλαισίωναν το γλυπτό μπούστο του Λένιν και ανεδείκνυαν πτυχές της σοβιετικής κοινωνίας. Οι καλλιτέχνες ακολουθούσαν μια και μόνη υφολογική κατεύθυνση, το σοσιαλιστικό ρεαλισμό, που συνέχιζε να κυριαρχεί αυτό το πρώτο διάστημα αποστασιοποίησης από τις πρακτικές του Στάλιν, δεδομένου ότι ακόμη δεν είχαν δημιουργηθεί οι προϋποθέσεις για κάποια αλλαγή.⁴²¹

⁴²⁰ Μετά το θάνατο του Στάλιν, στις 5 Μαρτίου του 1953, η σοβιετική πολιτική πέρασε σε μια νέα φάση. Το Σεπτέμβριο του 1953, τη θέση του Γενικού Γραμματέα του Κομμουνιστικού Κόμματος ανέλαβε ο Νικίτα Χρουστσόφ. Βασική επιδίωξη της νέας ηγεσίας ήταν να μεταστρέψει το αρνητικό κλίμα που είχε διαμορφωθεί στο εσωτερικό της Σοβιετικής Ένωσης και στα κράτη δορυφόρους, ως αποτέλεσμα της κατάχρησης εξουσίας του Στάλιν, της προσωπολατρίας που είχε επιβάλει, των εγκλημάτων του, καθώς και μιας μακράς περιόδου εξαθλίωσης και καταπίεσης, μαζικών συλλήψεων, στημένων δικών, εξορίας σε στρατόπεδα εργασίας και κομματικών εκκαθαρίσεων. Η επίσημη «αποκαθήλωση» του Στάλιν έλαβε χώρα στο 20^ο συνέδριο του Κομμουνιστικού Κόμματος στη Μόσχα, το Φεβρουάριο του 1956, σε μια ομιλία-κόλαφο του Χρουστσόφ για τις πρακτικές του Στάλιν. Ο Χρουστσόφ καταλόγισε στον Στάλιν την αποκλειστική ευθύνη για την αποτυχία της πολιτικής που ακολούθησε, χωρίς ωστόσο να θίξει τη νομιμότητα του κομμουνιστικού συστήματος και να χάσει τα προνόμια και το μονοπώλιο εξουσίας, που εκείνος εξασφάλισε. Παράλληλα, προώθησε μεταρρυθμίσεις στα κομμουνιστικά κράτη και επεδίωξε τη σταθεροποίηση των σχέσεων με τη Δύση, υιοθετώντας την πολιτική της «ειρηνικής συνύπαρξης» του σοσιαλιστικού και του καπιταλιστικού συστήματος, δηλαδή της αμερικανικής και της σοβιετικής παρουσίας στην Ευρώπη. Tony Judt, *όπ. π.*, σ. 309-311.

⁴²¹ Marylène Malbert, *Les relations artistiques internationales*, *όπ. π.*, σ. 361-263 και Marylène Malbert, «Le retour de l'URSS à la Biennale de Venise en 1956», *όπ. π.*, σ. 126-127. G. A. Nedoscivin, «U.R.S.S.», στο *XXVIII Biennale di Venezia*, *όπ. π.*, σ. 502-521.

Ορισμένα από τα έργα που παρουσιάστηκαν στις ιστορικές εκθέσεις του 1956



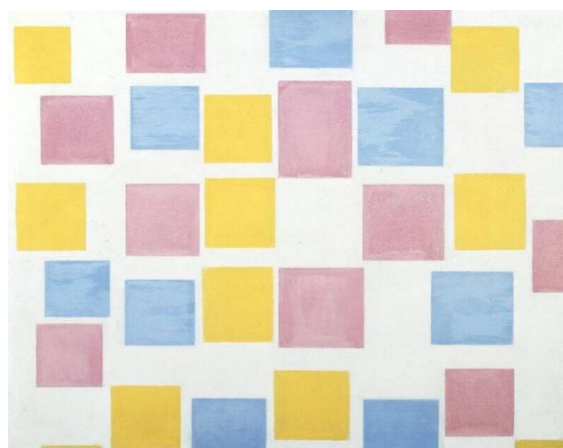
Eugène Delacroix, *Το ναυάγιο του Δον Ζουάν*, 1840, Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου



Juan Gris, *Νεκρή φύση μπροστά από ένα ανοιχτό παράθυρο*, 1912, λάδι σε καμβά, Φιλαδέλφεια, Philadelphia Museum of Art



Jacques Villon, *Ο κήπος με τις κολοκύθες*, 1942, λάδι σε καμβά, Παρίσι, ιδιωτική συλλογή



Piet Mondrian, *Σύνθεση με επίπεδα χρώματος*, 1917
λάδι σε καμβά, Ρότερνταμ,
Museum Boijmans van Beuningen

Τα μεγάλα βραβεία

Η συνεδρίαση των επιτρόπων για την απονομή των βραβείων πραγματοποιήθηκε στις 14 Ιουνίου του 1956, και σε αυτή συμμετείχαν οι επιτροπείς της Αυστρίας, του Βελγίου, της Βραζιλίας, του Καναδά, της Τσεχοσλοβακίας, της Κεϋλάνης (σημερινή Σρι Λάνκα), της Αιγύπτου, της Φινλανδίας, της Γαλλίας, της Γερμανίας, της Ιαπωνίας, της Μεγάλης Βρετανίας, της Ελλάδας, της Ιρλανδίας, του Ισραήλ, της Γιουγκοσλαβίας, του Λουξεμβούργου, της Ολλανδίας, της Πολωνίας, της Ρουμανίας, της Ισπανίας, των ΗΠΑ, της Νοτίου Αφρικής, της Ελβετίας, της Τουρκίας, της ΕΣΣΔ και της Βενεζουέλας, ενώ δεν συμμετείχαν οι επιτροπείς της Αργεντινής, της Δανίας, της Ινδίας και του Ιράν.⁴²² Εκπρόσωπος της επιτροπής των *Esperiti* ορίστηκε ο Giuseppe Fiocco, εκπρόσωπος της Υποεπιτροπής, ο Francesco Menzio και εκπρόσωπος του Υπουργείου Δημόσιας Παιδείας και του Δημάρχου της Βενετίας, ο Roberto Longhi. Την επιτροπή συμπλήρωναν ο γενικός γραμματέας και ο πρόεδρος της Μπιεννάλε.⁴²³

Τα βραβεία απονεμήθηκαν ως εξής: 1.500.000 ιταλικές λίρες σε ένα ζωγράφο, τον Jacques Villon (Γαλλία), 1.500.000 ιταλικές λίρες σε ένα γλύπτη, τον Lynn Chadwick (Μεγάλη Βρετανία) και 250.000 ιταλικές λίρες σε καθέναν από τους δύο χαρακίτες, Shiko Munakata (Ιαπωνία) και Aldemir Martins (Βραζιλία), οι οποίοι μοιράστηκαν το έπαθλο.⁴²⁴

Σε έναν απολογισμό της έκβασης της διαδικασίας σε σχέση με τη γαλλική συμμετοχή, ο Cogniat ανέφερε ότι ο Villon κέρδισε στο δεύτερο γύρο και με μόλις δεκαεπτά υπέρ από τις συνολικά τριανταμία ψήφους. Η οριακή νίκη του Villon ενδεχομένως υποδηλώνει το δισταγμό ενός μέρους της κριτικής επιτροπής να βραβεύσει έναν ογδοντάχρονο πλέον καλλιτέχνη, ο οποίος δεν τύχαινε ούτε του ύψους της φήμης ούτε του μεγέθους της επιρροής, που θα ανταποκρινόταν σε μια τέτοια διάκριση.

Ο Giacometti επίσης δεν κατάφερε να αποσπάσει την πολυπόθητη διάκριση, καθώς έλαβε δεκατρείς ψήφους λιγότερες από τον Chadwick. Σύμφωνα με τον Cogniat, αρκετοί από τους κριτές παραδέχτηκαν ότι ο καλλιτέχνης θα είχε σίγουρα βραβευτεί, εάν δεν εξέθετε

⁴²² Πρόκειται για τους: Josef Musil, J. Van Lerberghe, Sergio Milliet, Alan Jarvis, Miroslav Mícko, Ranjit Fernando, Salah Kamel, Sakari Saarikivi, Raymond Cogniat, Eberhard Hanfstaengl, Soichi Tominaga, Herbert Read, Σωτήριος Μεσσήνη, James White, Mordehai Ardon, Aleksa Celebonovic, Joseph-Emile Müller, A. M. Hammacher, Juliusz Starzynski, Jon Irimescu, Juan de Conteras και Lopez de Ayala Marques de Lozoya, Daniel Catton Rich, Matthys Bockhorst, Hans Stocker, Sabri Berkel, Gherman A. Nedoscivin και Graziano Gasparini. *L'assegnazione dei premi ufficiali alla XXVIII Biennale di Venezia*, 14 Ιουνίου 1956, Asac, Arti visive, Segnatura: b. 075, σ. 1.

⁴²³ *L'assegnazione dei premi ufficiali alla XXVIII Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. 1.

⁴²⁴ Τα πρακτικά της συνεδρίασης είναι συνοπτικά και δεν περιλαμβάνουν την επιχειρηματολογία των επιτρόπων. *L'assegnazione dei premi ufficiali alla XXVIII Biennale di Venezia*, όπ. π., σ. 1-2.

στο γαλλικό περίπτερο, διότι η επιδίωξή τους ήταν να διατηρηθεί μια ισορροπία ανάμεσα στις διάφορες χώρες σχετικά με την κατανομή των βραβείων.⁴²⁵

Την Μπιεννάλε του 1956 επισκέφτηκαν συνολικά 183.107 άτομα.⁴²⁶

⁴²⁵ Marylène Malbert, *Les relations artistiques internationales*, όπ. π., σ. 231.

⁴²⁶ Enzo di Martino, *The History of the Venice Biennale 1895-2005*, όπ. π., σ. 119.

Επίλογος

Στις 30 Νοεμβρίου του 1956 ο Pallucchini παραιτήθηκε από την Υποεπιτροπή και συνακόλουθα από τη Γενική Γραμματεία της Μπιεννάλε, ύστερα από ανυπέρβλητες διαφορές σχετικά με το εκθεσιακό πρόγραμμα της διοργάνωσης. Η συνεργασία του με τα μέλη της Υποεπιτροπής, η πλειονότητα των οποίων είχε επιλεγεί πρώτιστα εξαιτίας των δεσμών τους με τα καλλιτεχνικά σωματεία παρά για την καταξίωσή τους στο καλλιτεχνικό πεδίο, γινόταν όλο και πιο δυσχερής. Συγκεκριμένα, ο Pallucchini τους επέριπτε την ευθύνη για την πτώση του επιπέδου των εκθέσεων, που έπληττε το διεθνές κύρος και το χαρακτήρα της διοργάνωσης, όπως τον είχε οραματιστεί ο ίδιος.⁴²⁷

Οι ιστορικές εκθέσεις, που θεσπίστηκαν για να αποκαταστήσουν το κύρος του θεσμού, που είχε αμαυρώσει ο φασισμός, σε μια χώρα την οποία επιβάρυνε η συνενοχή της στην επιβολή και την εξάπλωσή του, δεν είχαν περαιτέρω χρησιμότητα. Ανάλογα και η προσπάθεια που κατέβαλαν οι διοργανωτές να υπενθυμίσουν στις ευρωπαϊκές χώρες, και δη σε εκείνες που μεταπολεμικά συμμετείχαν σε συλλογικά όργανα οικονομίας και άμυνας, ότι μετείχαν σε μια «κοινή ευρωπαϊκή κουλτούρα», επικαλούμενοι στιλιστικά κινήματα που άσκησαν καθοριστική επιρροή στη διαμόρφωσή της. Δεδομένου ότι η πιο πρόσφατη, διαδεδομένη και κοσμοπολίτικη ευρωπαϊκή κουλτούρα ήταν η γαλλική, οι καλλιτέχνες που έδρασαν στη Γαλλία και τα κινήματα που αναπτύχθηκαν εκεί, σχεδόν μονοπώλησαν τις ιστορικές εκθέσεις και τα βραβεία του θεσμού.

Πως θα μπορούσε όμως να αποτιμηθεί το εγχείρημα της Μπιεννάλε να παρουσιάσει την εξέλιξη της ιστορίας της νεωτερικής τέχνης; Η έκθεση του ιμπρεσιονισμού το 1948 έθεσε τον πήχη πολύ ψηλά. Όχι μόνο επιστρατεύτηκε μια διεθνής επιστημονική επιτροπή διακεκριμένων και εξειδικευμένων μελετητών, αλλά καταβλήθηκε κάθε προσπάθεια να εκτεθεί ένα σύνολο από αντιπροσωπευτικά έργα. Το αποτέλεσμα δικαίωσε την Μπιεννάλε και δημιούργησε προσδοκίες για εξίσου τεκμηριωμένες εκθέσεις του φωβισμού και του κυβισμού, οι οποίες ωστόσο επαληθεύτηκαν μόνο εν μέρει, ιδίως λόγω των περιορισμών που έθεσε η διοργανώτρια στην έκτασή τους. Η έκθεση του εξπρεσιονισμού υπέστη σημαντικές απώλειες, γεγονός που λειτούργησε εις βάρος της επαρκούς τεκμηρίωσης του καλλιτεχνικού φαινομένου. Παράλληλα, ο ευρύτερος εκθεσιακός προγραμματισμός στιγματίστηκε από τις αποκλίνουσες απόψεις των μελών της οργανωτικής επιτροπής, που είχαν ως αποτέλεσμα η Μπιεννάλε αφενός να χάσει μια ιστορική ευκαιρία να διοργανώσει μια έκθεση Νταντά, αφετέρου να εμφανιστεί αμήχανη ως προς το να ορίσει ένα αντιπροσωπευτικό πλαίσιο για να

⁴²⁷ Nancy Jachec, *Politics and painting at the Venice Biennale*, όπ. π., σ. 81.

ειθέσει έργα αφηρημένης γλυπτικής. Στην έκθεση του σουρρεαλισμού οι αποικλίσεις αυτές ξεπέρασαν κάθε προηγούμενο και συνετέλεσαν καθοριστικά στην ελλιπή επισκόπηση του κινήματος. Εάν υποθεθεί ότι η έκθεση του Mondrian στο κεντρικό περίπτερο το 1956 υποκαθιστούσε μια θεματική έκθεση αφιερωμένη στην αφηρημένη τέχνη, με τη διοργάνωση της οποίας θα κορυφωνόταν η ιστορική αναδρομή στη νεωτερική τέχνη, τότε η οργανωτική επιτροπή μάλλον δεν κατόρθωσε να καταστήσει σαφή την πρόθεσή της.

Η επανειλημμένη συνεργασία της Μπιεννάλε με μια επιστημονική επιτροπή, τα μέλη της οποίας σε μεγάλο βαθμό ανακυκλώνονταν και κυρίως δεν διέθεταν την απαιτούμενη εξειδίκευση στο ελάχιστο θέμα, δεν άφηνε πολλά περιθώρια για την ολοκληρωμένη και απρόσκοπτη παρουσίαση των καλλιτεχνικών φαινομένων. Ακόμη, τα θεσμικά όργανα που καθόριζαν τις ελάχιστες κρατικές συμμετοχές έθεταν δικές τους προτεραιότητες, ακολουθώντας μόνο κατά βούληση τη μορφή της συλλογικότητας, που προσπαθούσε να προωθήσει η Μπιεννάλε με τις ιστορικές εκθέσεις.⁴²⁸

Αποσιωπώντας και παρακάμπτοντας σημαντικά κεφάλαια στην ιστορία της νεωτερικής τέχνης η Μπιεννάλε έχασε ακόμη ένα στοίχημα, δηλαδή να συνδέσει τις ιστορικές εκθέσεις με την τρέχουσα καλλιτεχνική πραγματικότητα. Εάν αναλογιστεί κανείς ότι την ίδια περίοδο στη σύγχρονη τέχνη κυριαρχούσε ο αφηρημένος εξπρεσιονισμός, η άμορφη τέχνη και οι νεοντανταϊστικές τάσεις, η Μπιεννάλε πιθανόν απέτυχε αφενός να ανασυστήσει το πλαίσιο από το οποίο προέκυψαν, αφετέρου να συντονιστεί με τις εξελίξεις. Αντίθετα, αγνόησε τους σύγχρονους καλλιτέχνες, απονέμοντας τη μεγαλύτερη διάκριση σε καλλιτέχνες της προηγούμενης γενιάς ή δεύτερης κατηγορίας, αναλαμβάνοντας, με όποιο κόστος, το ρόλο του θεματοφύλακα της γαλλικής προπολεμικής τέχνης, τη στιγμή που οι καλλιτεχνικές εξελίξεις έδειχναν προς την άλλη μεριά του Ατλαντικού.

⁴²⁸ Marylène Malbert, *Les relations artistiques internationales*, όπ. π., σ. 160-161. Peter Joch, «The era of the retrospectives», όπ. π., σ. 89.

Βιβλιογραφία

Άρθρα

Aldrich, Richard J., «OSS, CIA and the European unity: the American committee on United Europe, 1948-60», *Diplomacy & Statecraft*, τ. 8, τχ. 1 (1997), σ. 184-227.

Amar, Corinne, «Maurice Raynal. Portrait», *Florilettres*, τχ. 99 (2008), σ. 7-9.

Ανυπόγραφο, «Georges Duthuit», *Apollo*, τχ. 78 (1963), σ. 68-69.

Bandera, Maria Cristina, «Pallucchini protagonista della Biennale», *Saggi e memorie di storia dell'arte*, τχ. 35 (2011), σ. 75-92.

- «Per una cronistoria dell'esposizione della collezione Peggy Guggenheim alla Biennale del 1948», *Paragone*, τ. 37-38, τχ. 615-617 (2001), σ. 65-119.

Baroni, Costantino, «Un ricordo autobiografico (1947)», *Paragone. Arte*, τ. 8, τχ. 87 (1957), σ. 30-34.

Benvenuti, Feliciano, «Pallucchini: il silenzio della creazione», *Arte/Documento*, τχ. 13 (1999), σ. 25-28.

Bertrand Dorléac, Laurence, «L'Ecole de Paris, un problème de definition», *Revista de Historia da arte e arqueologia*, τχ. 2 (1996), σ. 249-270.

Bianchi, Giovanni, «1926: La prima volta dei futuristi alla Biennale. Strategie e retroscena della Marcia su Venezia», *Venezia Arti*, τχ. 17/18 (2003-2004), σ. 119-134.

Boyer, Kathryn, «Association Française d'Action Artistique and the School of Paris», *Konsthistoriskt Tidskrift*, τ. 70, τχ. 3 (2001), σ. 157-170.

Budillon-Puma, Pascale, «Carlo Ragghianti e la Biennale di Venezia (1948-1968)», *Critica d'arte*, τχ. 2/3 (1991), σ. 5-7.

Cockcroft, Eva, «Abstract Expressionism, weapon of the Cold War», *Artforum*, τχ. 12 (1974), σ. 39-41.

Collicelli Cagol, Stefano, «Biennale di Venezia 1948-1956: la corrispondenza tra Rodolfo Pallucchini e Willem Sandberg», *Saggi e memorie di storia dell'arte*, τχ. 35 (2011), σ. 175-184.

Denis, Maurice/Fry, Roger, «Cézanne-I και II», *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τ. 16, τχ. 82-83 (1910), σ. 207-219 και 275-280.

Ford, Brinsley R., «Denys Sutton, Editor of Apollo, 1962-1987: a Tribute», *Apollo*, τχ. 125 (1987), σ. 157-158.

Fry, Roger, «The new movement in art and its relation to life», *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τ. 31, τχ. 175 (1917), σ. 162-163, 167-168.

Galan, Giancarlo, «Omaggio all'arte veneta. Introduzione», *Arte/Documento*, τχ. 13 (1999), σ. 21-24.

Gelfert, Axel, «Art History, the problem of style and Arnold Hauser's contribution to the history and sociology of knowledge», *Studies in East European thought*, τ. 62, τχ. 1-2 (2012), σ. 1-23.

Hadjinicolaou, Nicos, «“La liberté guidant le peuple” de Delacroix devant son premier public», *Actes de la recherche en sciences sociales*, τχ. 28 (1979), σ. 3-26.

Iamurri, Laura, «Lionello Venturi e la storia dell'impressionismo, 1932-1939», *Studiolo*, τχ. 5 (2007), σ. 77-91.

Jachec, Nancy, «Anticommunism at home, europeanism abroad»: Italian cultural policy at the Venice Biennale, 1948-1958», *Contemporary European History*, τ. 14, τχ. 2 (2005), σ. 193-217.

Janis, Sidney, «Henri Rousseau by Daniel Catton Rich», *College Art Journal*, τ. 1, τχ. 4 (1942), σ. 111-112.

Kozloff, Max, «American painting during the Cold War», *Artforum*, τχ. 11 (1973), σ. 43-54.

MacDonald, Gay, «The launching of American art in postwar France: Jean Cassou and the Musée National d'Art Moderne», *American Art*, τ. 13, τχ. 1 (1999), σ. 40-61.

Malbert, Marylène, «De l'utilité de l'École de Paris pour relancer la Biennale de Venise en 1948», *Studiolo*, τχ. 7 (2009), σ. 213-230.

- «Le retour de l'URSS à la Biennale de Venise en 1956», *Histoire de l'art*, τχ. 55 (2004), σ. 119-129.

Mañero Rodicio, Javier, «Christian Zervos y *Cahiers d'Art*. La invención del arte contemporáneo», *Locus Amoenus*, τχ. 10 (2009-2010), σ. 279-304.

Mullaly, Terence, «Giuseppe Fiocco», *Burlington Magazine*, τ. 114, τχ. 828 (1972), σ. 177-178.

Noyes Platt, Susan, «Formalism and the American art criticism in the 1920s», *Art Criticism*, τχ. 2 (1986), σ. 69-84.

- «Modernism, Formalism, and Politics: The “Cubism and Abstract Art” Exhibition of 1936 at the Museum of Modern Art», *Art Journal*, τ. 4, τχ. 4 (1988), σ. 284-295.
- «Sheldon Cheney: crusader for modernism», *Archives of American Art Journal*, τ. 25, τχ. 3 (1985), σ. 11-18.

Orwics, Michael R., «Critical discourse in the formation of a social history of art: Anglo-American response to Arnold Hauser», *Oxford Art Journal*, τ. 8, τχ. 2 (1985), σ. 52-62.

Richardson, John, «Douglas Cooper (1911-1984)», *The Burlington Magazine*, τ. 127, τχ. 985 (1985), σ. 228, 230-231.

Rodriguez, Jean-François, « Soffici, Paresce, De Pisis e Tozzi, intermediary di cultura tra Parigi e Venezia, “la sala Picasso” alla Biennale (1926-1932)», *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, τ. 150 (1991-1992), σ. 219-268.

Simpson, Mary Caroline, «*American artists paint the city: Katharine Kuh, the 1956 Venice Biennale, and New York's place in the Cold War art world*», *American Studies with American Studies International*, τ. 48, τχ. 4 (2007), σ. 31-57.

Stone, Maria, «Challenging cultural categories: the transformation of the Venice Biennale under Fascism», *Journal of Modern Italian Studies*, τ. 4, τχ. 2 (1999), σ. 184-208.

Tartaglia, Elisabetta, «Roger Fry and post-impressionism: the first and the second post-impressionist exhibition, London, 1910, 1912», *Atti e memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze*, τχ. 119 (2008), σ. 165-194.

Vetrocq, Marcia E., «National style and the agenda for abstract painting in post-war Italy», *Art History*, τ. 12, τχ. 4 (1989), σ. 448-471.

Viatte, Germain, «Bernard Dorival (1914-2003) ou la question d'un art français», *Revue de l'art*, τχ. 146 (2004), σ. 99-101.

Μονογραφίες, συλλογικοί τόμοι, κατάλογοι εκθέσεων, διδακτορικές διατριβές

Adamson, Natalie, *Painting, politics and the struggle for the École de Paris, 1944-1964*, Σάροϋ, Ashgate, 2009.

Albrecht, Stephan/Braesel, Michaela (επιμ.), *Kunst, Geschichte, Wahrnehmung*, Μόναχο, Deutscher Kunstverlag, 2008.

Alloway, Lawrence, *From Salon to goldfish bowl, 1895-1968*, Λονδίνο, Faber and Faber, 1969.

Amic, Sylvain, *Emil Nolde 1867-1956, κατάλογος έκθεσης* (Galeries Nationales du Grand Palais), Παρίσι, Réunion des musées nationaux, 2008.

Andrews, Julian, *London's war: the shelter drawings of Henry Moore*, Aldershot, Lund Humphries, 2002.

Aus dem Moore, Elke/Zeller, Ursula (επιμ.), *Germany's contributions to the Venice Biennale 1895-2007*, Στουτγάρδη/Κολωνία, IFA/Dumont, 2009.

Bandera, Maria Cristina, *Il carteggio Longhi-Pallucchini. Le prime Biennali del dopoguerra 1948-1956*, Μιλάνο, Charta, 1999.

Barr, Alfred H., *Cubism and abstract art*, κατάλογος έκθεσης (Museum of Modern Art), Νέα Υόρκη, Arno Press, 1966.

- (επιμ.), *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, κατάλογος έκθεσης (Museum of Modern Art), Georges Hugnet (κείμενα), Νέα Υόρκη, Simon and Schuster, 1947.

Barron, Stephanie (επιμ.), *'Degenerate art': the fate of the avant-garde in Nazi Germany*, κατάλογος έκθεσης (Los Angeles County Museum of Art), Λος Άντζελες, H. N. Abrams, 1991.

Barron, Stephanie/Eckmann, Sabine (επιμ.), *Art of two Germanys: Cold War cultures*, κατάλογος έκθεσης (Los Angeles County Museum of Art), Νέα Υόρκη, Abrams, 2009.

Bazin, Germain (επιμ.), *Histoire de la peinture moderne*, κείμενα: Gaston Diehl, Marc Logé, Madeleine Leclerc, M. De Gesne, Frederick Moss, Νέα Υόρκη/Παρίσι/Λονδίνο, Hérion, 1950.

Bernabò, Massimo, *Osessioni byzantine e cultura artistica in Italia. Tra D'Annunzio, fascismo e dopoguerra*, Νάπολη, Liguori Editore, 2003.

Budillon-Puma, Pascale, *La critique d'art italienne devant les apports étrangers a la Biennale de Venise (1948-1968)*, διδακτορική διατριβή (Université de Paris-XII), Παρίσι, 1989.

Calcagni Abrami, Artemisia/Chimirri, Lucia (επιμ.), *Sodalizi di genio. Le edizioni di Daniel-Henry Kahnweiler*, κατάλογος έκθεσης (Biblioteca Nazionale Centrale), Φλωρεντία, Centro Di, 1995.

Cheney, Sheldon, *The story of modern art*, Νέα Υόρκη, The Viking Press, 1947.

Chiarante, Giuseppe, *Giulio Carlo Argan. Storia dell'arte e politica dei beni culturali*, Ρώμη, Graffiti Editore, 2000.

Cullerne Bown, Matthew/Taylor, Brandon (επιμ.), *Art of the Soviets, painting, sculpture and architecture in a one-party state, 1917-1992*, Μάντσεστερ, Manchester University Press, 1993.

Danzker, Jo-Anne Birnie/Salmen, Brigitte/Vail, Karole (επιμ.), *Art of Tomorrow: Hilla Rebay and the Solomon R. Guggenheim*, κατάλογος έκθεσης (Solomon R. Guggenheim Museum), Νέα Υόρκη, Guggenheim Museum, 2005.

De Sabbata, Massimo, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini, 1928-1942*, Ούντινε, Forum, 2006.

Dearborn, Mary V., *Mistress of Modernism, the life of Peggy Guggenheim*, Λονδίνο, Virago, 2005.

Dorival, Bernard, *Les étapes de la peinture française contemporaine*, τ. 1-3, γ' έκδοση, [Παρίσι], Gallimard, 1943-1946.

Dorléac, Laurence Bertrand, *Après la guerre*, Παρίσι, Gallimard, 2010.

Dossin, Catherine Julie Marie, *Stories of the Western Artworld, 1936-1986: From the "Fall of Paris" to the "Invasion of New York"*, διδακτορική διατριβή (University of Texas), Austin, 2008.

Duran, Adrian R., *Painting, politics, and the New Front of Cold War Italy*, Σάραϊ, Ashgate, 2014.

Ernyey, Gyula (επιμ.) *Britain and Hungary: contacts in architecture and design during the nineteenth and twentieth century*, τ. 3, Βουδαπέστη, Hungarian University of Craft and Design, 2005.

Folgarait, Leonard, *Mural painting and social revolution in Mexico, 1920-1940: art of the new order*, Κέιμπριτζ, Cambridge University Press, 1998.

Fry, Roger, *Vision and design*, Λονδίνο, Chatto & Windus, 1920.

Gamba, Claudio (επιμ.), *Giulio Carlo Argan. Intellettuale e storico dell'arte*, κατάλογος έκθεσης (Sapienza Università di Roma), Μιλάνο, Electa, 2012.

Getsy, David J. (επιμ.), *Sculpture and the pursuit of a modern ideal in Britain c. 1880-1930*, Aldershot, Ashgate Publishing, 2004.

Goodway, David (επιμ.), *Herbert Read reassessed*, Λίβερπουλ, Liverpool University Press, 1998.

Gordon Kantor, Sybil, *Alfred H. Barr, Jr. and the intellectual origins of the Museum of Modern Art*, Κέιμπριτζ/Μασσαχουσέτη, The MIT Press, 2002.

Green, Christopher (επιμέλεια), *Art made modern, Roger Fry's vision of art*, κατάλογος έκθεσης (The Courtauld Gallery, Courtauld Institute of Art), Λονδίνο, Merrell Holberton, 2000.

Greenberg, Clement, *Τέχνη και Πολιτισμός, δοκίμια κριτικής*, μετάφραση-επιμέλεια: Νίκος Δασκαλοθανάσης, Αθήνα, Νεφέλη, 2007.

- *The collected essays and criticism*, επιμέλεια: John O'Brian, τ. 1-4, Σικάγο, The University of Chicago Press, 1988.

Guilbaut, Serge, *How New York Stole the Idea of Modern Art, Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*, μετάφραση: Arthur Goldhammer, Σικάγο/Λονδίνο, The University of Chicago Press, 1983.

- (επιμ.), *Reconstructing modernism, Art in New York, Paris, and Montreal 1945-1964*, Κέιμπριτζ, Μασσαχουσέτη/Λονδίνο, MIT Press, 1990.

Haftmann, Werner, *Malerei im 20. Jahrhundert*, Μόναχο, Prestel, 1955.

Harper, John Lamberton, *America and the reconstruction of Italy, 1945-1948*, Κέιμπριτζ, Cambridge University Press, 1986.

Harrison, Charles, *English art and modernism 1900-1939*, Νιού Χέιβεν, Yale University Press, 1994.

Hauser, Arnold, *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης*, τ. 4, μετάφραση από τα αγγλικά: Τάκης Κονδύλης, Αθήνα, Κάλβος, 1970.

- *The social history of art: naturalism, impressionism, the film age*, τ. 4, Λονδίνο/Νέα Υόρκη, Routledge, 1999.

Herbert, James, *Paris 1937: Worlds on exhibition*, Νέα Υόρκη, Cornell University Press, 1998.

Hobsbaum, Eric, *Η εποχή των άκρων, ο σύντομος εικοστός αιώνας 1914-1991*, μετάφραση: Βασιλης Καπετανγιάννης, Αθήνα, Θεμέλιο, 2004.

Huyghe, René, *Les contemporains*, σημειώσεις: Germain Bazin, Παρίσι, Éditions Pierre Tisné, 1949.

Jachec, Nancy, *Politics and Painting at the Venice Biennale, 1948-64, Italy and the idea of Europe*, Μάντσεστερ/Νέα Υόρκη, Manchester University Press, 2007.

Judt, Tony, *Η Ευρώπη μετά τον πόλεμο*, μετάφραση από τα αγγλικά: Νικηφόρος Σταματάκης/Ελένη Αστερίου, επιμέλεια: Ελένη Αστερίου, Αθήνα, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2012.

Kleeblatt, Norman L./Silver, Kenneth E. (επιμ.), *An expressionist in Paris: the paintings of Chaim Soutine*, κατάλογος έκθεσης (The Jewish Museum, Νέα Υόρκη), Μόναχο, Prester, 1998.

La collezione Peggy Guggenheim, κατάλογος έκθεσης, Βενετία, [χωρίς εκδότη], 1948.

Lahusen, Thomas/Dobrenko, Evgeny (επιμ.), *Socialist realism without shores*, Ντιρχαμ, Duke University Press, 1997.

Lee, Jane, *Derain*, Οξφόρδη/Νέα Υόρκη, Phaidon/Universe, 1990.

Malbert, Marylène, *Les relations artistiques internationales à la Biennale de Venise 1948-1968*, διδακτορική διατριβή (Université Paris I), Παρίσι, 2006.

Martino, Enzo di, *The history of the Venice Biennale 1895-2005*, Βενετία, Papiro Arte, 2005.

Massey, Anne, *The independent group: modernism and mass culture in Britain, 1945-1959*, Μάντσεστερ/Νέα Υόρκη, Manchester University Press, 1995.

Ματθιόπουλος, Ευγένιος Δ., *Η συμμετοχή της Ελλάδας στην Μπιεννάλε της Βενετίας, 1934-1940*, διδακτορική διατριβή (Πανεπιστήμιο Κρήτης, Φιλοσοφική Σχολή), Ρέθυμνο, 1996.

May, Jan Andreas, *La Biennale di Venezia: Kontinuität und Wandel in der venezianischen Ausstellungspolitik: 1895-1948*, Βερολίνο, Akademie Verlag, 2009.

Misler, Nicoletta, *La via italiana al realismo, la politica culturale artistic del P.C.I. dal 1944 al 1956*, Μιλάνο, Gabriele Mazzotta Editore, 1973.

Monod-Fontaine, Isabelle/Laugier, Claude (επιμ.), *Daniel-Henry Kahnweiler*, κατάλογος έκθεσης (Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne), Παρίσι, Centre Georges Pompidou, 1984.

Pallucchini, Rodolfo, *Gli impressionisti alla xxiv Biennale di Venezia*, Βενετία, Edizioni Daria Guarnati, 1948.

- *Significato e valore della "Biennale" nella vita artistica veneziana e italiana*, Φλωρεντία, Sansoni, 1962.

Pellegrini, Emanuele (επιμ.), *Ragghianti e il pregiudizio sulle arti applicate: spunti per una riflessione in studi su Carlo Ludovico Ragghianti*, Πίζα, Felici Editore, 2011.

Persin, Patrick-Gilles, *Daniel-Henry Kahnweiler, l'aventure d'un grand marchand*, Παρίσι, Solange Thierry Éditeur, 1990.

Pilo, Giuseppe Maria (επιμ.), *Una vita per l'arte veneta*, πρακτικά ημερίδας (Università Ca' Foscari), Βενετία, Edizioni della Laguna, 1999.

Pohl, Frances Kathryn, *An American in Venice: Ben Shahn and the United States foreign policy at the XXVIIIth Venice Biennale or the portrait of the artist as an American liberal*, διπλωματική μεταπτυχιακή εργασία (The University of British Columbia), Καναδάς, 1980.

Previtali, Giovanni (επιμ.), *L'arte di scrivere sull'arte: Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, Ρώμη, Editori Riuniti, 1982.

Raynal, Maurice, *Histoire de la peinture moderne, De Baudelaire a Bonnard*, τ. 1, Γενεύη, Skira, 1949.

- *Histoire de la peinture moderne, Matisse, Munch, Rouault*, τ. 2, Γενεύη, Skira, 1950.
- *Histoire de la peinture moderne, De Picasso au Surréalisme*, τ. 3, Γενεύη/Παρίσι, Skira, 1950.

Read, Herbert, *Art Now: an introduction to the theory of modern painting and sculpture*, Λονδίνο, Faber and Faber Limited, 1948.

- *The philosophy of modern art*, Λονδίνο, Faber and Faber, 1969.

Reed, Christopher, *A Roger Fry reader*, Σικάγο, The University of Chicago Press, 1996.

Rewald, John, *Cézanne and America: dealers, collectors, artists and critics, 1891-1921*, Πρίνστον, Princeton University Press, 1989.

Rewald, Sabine, *Glitter and doom: german portraits from the 1920s*, κατάλογος έκθεσης (Metropolitan Museum of Art), Νέα Υόρκη/Νιού Χέιβεν, Yale University Press, 2006.

Rodriguez, Jean-François, *Picasso alla Biennale di Venezia (1905-1948)*, *Soffici, Paresce, De Pisis e Tozzini intermediari di cultura tra la Francia e l'Italia*, Πάντοβα, Cleup, 1993.

Rosenberg, Harold, *The tradition of the new*, Νέα Υόρκη, Da Capo Press, 1994.

Rylands, Philip/Martino, Enzo di, *Flying the flag for art: the United States and the Venice Biennale, 1895-1991*, Βιρτζίνια, Wyldbore and Wolferstan, 1993.

Salvagnini, Sileno, *Da Rossi a Morandi, da Viani ad Arp. Giuseppe Marchiori critico d'arte*, κατάλογος έκθεσης (Fondazione Bevilacqua la Masa), Βενετία, Fondazione Bevilacqua la Masa, 2001.

- *Giuseppe Marchiori e il suo tempo*, κατάλογος έκθεσης (Palazzo Roncale), Rovigo, 1993.

Salvagnini, Sileno/Stringa, Nico (επιμ.), *Nino Barbantini a Venezia*, πρακτικά συνεδρίου (Fondazione Bevilacqua la Masa), Βενετία, 1992.

Schmidt, Paul Ferdinand, *Geschichte der modernen Malerei*, Ζυρίχη, Fretz & Wasmuth Verlag, 1952.

Spay, Annick, *La participation française a la Biennale de Venise, 1895-1966*, μεταπτυχιακή εργασία (Université Lyon 2), Παρίσι, 1985.

Spazialismo: arte astratta. Venezia 1950-1960, κατάλογος έκθεσης (Basilica Palladiana, Vicenza), Βενετία, Il Cardo, 1996.

Taylor, Michael R. (επιμ.), *The Dalí Renaissance*, κατάλογος έκθεσης (Philadelphia Museum of Art), Νιού Χέιβεν, Yale University Press, 2008.

Tomasella, Giuliana, *Biennali di Guerra: arte e propaganda negli anni del conflitto, 1939-1944*, Πάντοβα, Il Poligrafo, 2001.

- (επιμ.), *Rodolfo Pallucchini, Scritti sull'arte contemporanea*, Βερόνα, Scripta edizioni, 2011.

Toten Beard, DeAnna M., *Sheldon Cheney's "Theatre Arts Magazine": promoting a modern American theatre 1916-1921*, Πλύμουθ, Scarecrow Press, 2010.

Tramontin, Silvio, *Giovanni Ponti (1896-1961): Una vita per la democrazia e per Venezia*, Βενετία, Associazioni Partigiane di Venezia, 1983.

Turowski, Andrzej (επιμ.), *Arts et artistes autour de C. Zervos*, Παρίσι, Éditions universitaires de Dijon, 1997.

Utley, Gertje R., *Picasso: the communist years*, Νιού Χέιβεν, Yale University Press, 2000.

Vail, Karole (επιμ.), *The Museum of Non-Objective Painting: Hilla Rebay and the origins of the Solomon R. Guggenheim Museum*, Νέα Υόρκη, Guggenheim Museum, 2009.

Venice and the Biennale: itineraries of taste, κατάλογος έκθεσης (Palazzo Ducale, Βενετία), Μιλάνο, Fabbri, 1995.

Venturi, Lionello, *De Manet à Lautrec: Manet, Degas, Monet, Pissarro, Sisley, Renoir, Cézanne, Seurat, Gauguin, Van Gogh, Toulouse-Lautrec*, μετάφραση από τα ιταλικά: Juliette Bertrand, Παρίσι, Albin Michel, 1953.

- *La peinture contemporaine*, μετάφραση από τα ιταλικά: Jean Ivanov, Μιλάνο, Hoepli, [1950].

- *Peintres modernes. Goya, Constable, David, Ingres, Delacroix, Corot, Daumier, Courbet*, Παρίσι, Albin Michel, 1941.

Wilenski, R. H., *The modern movement in art*, Λονδίνο, Faber and Faber limited, 1957.

Zervos, Christian, *Histoire de l'art contemporaine: de Cézanne à nos jours*, Παρίσι, Cahiers d'Art, 1938.

- *Pablo Picasso*, Παρίσι, Éditions Cahiers d'Art, 1942-1978.

Χαγλά, Ανδριάννα (επιμ.), *Νίκος Εγγονόπουλος. Ο ζωγράφος και ο ποιητής*, πρακτικά συνεδρίου (Μουσείο Μπενάκη), Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 2007.

XXIV Biennale di Venezia, κατάλογος έκθεσης, Βενετία, Edizioni Serenissima, 1948.

XXV Biennale di Venezia, κατάλογος έκθεσης, Βενετία, Alfieri editore, 1950.

XXVI Biennale di Venezia, κατάλογος έκθεσης, Βενετία, Alfieri editore, 1952.

XXVII Biennale. La Biennale di Venezia, κατάλογος έκθεσης, Βενετία, Lombroso Editore, 1954.

XXVIII Biennale di Venezia, κατάλογος έκθεσης, β' έκδοση, Βενετία, Alfieri editore S. R. L., 1956.

Ιστότοποι

Archivio storico delle arti contemporanee (ιστότοπος: <http://asac.labiennale.org/it/>)

Δυτική Ευρωπαϊκή Ένωση (ιστότοπος: <http://www.weu.int/>)

Fondazione Luigi Cipriani (ιστότοπος: <http://www.fondazionecipriani.it/>)

Fondazione Marino Marini (ιστότοπος: <http://www.fondazionemarinomarini.it>)

Fondazione Ragghianti, Centro studi sull'arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti
(ιστότοπος: <http://www.fondazioneragghianti.it>).

James A. Michener Art Museum,
(ιστότοπος: <http://www.michenermuseum.org/bucksartists>)

Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης (MoMA)
(ιστότοπος: <https://www.moma.org>)

Οργανισμός Βορειοατλαντικού Συμφώνου
(ιστότοπος: <http://www.nato.int/history/nato-history.html>).

Smithsonian Institution, Archives of American Art

(ιστότοπος: [http://www.aaa.si.edu/collections/jacques-seligmann--co-records-9936/ more](http://www.aaa.si.edu/collections/jacques-seligmann--co-records-9936/more)).

Tate Gallery

(ιστότοπος: <http://www.tate.org.uk/>)

Παράρτημα



[Παράρτημα-1]

DOSSIER E/G. 8 456

BIENNALE DE VENISE / IMPRESSIONNISTES FRANCAIS

NOM & ADRESSE DU PRETEUR	N° ORDRE	AUTEUR	TITRE	VALEUR DOUAL & ASSURANCE
MUSEE DE STRASBOURG	1	SISLEY	Paysage avec maisons	1.500.000.-
PETIT PALAIS, PARIS	2	MANET	Portrait de Théodore Duret	1.500.000.-
	3	CEZANNE	Les Baigneuses	1.500.000.-
	4	CEZANNE	Portrait d'Ambroise Vollard	2.500.000.-
	5	TOULOUSE LAUTREC	Portrait d'André Rivoire	400.000.-
MUSEE DU LOUVRE PARIS	6	RENOIR	Les Baigneuses	7.500.000.-
	7	DEGAS	La Classe de danse	2.000.000.-
	8	MANET	La lecture	2.000.000.-
	9	MONET	Femmes en canot	1.000.000.-
COMEDIE FRANCAISE PARIS	10	RENOIR	Portrait de Jeanne Samary	1.200.000.-
MUSEE NATIONAL D'ART MODERNE, PARIS	11	VAN GOGH	La chambre de l'artiste à Arles	5.000.000.-
	12	GAUGUIN	La famille Schuffenecker	3.000.000.-
	13	GAUGUIN	Deux petites Bretonnes au bord de la mer	3.000.000.-
	14	GAUGUIN	Moulin en Bretagne	3.500.000.-
	15	PISSARRO	La route au bord du chemin de fer	800.000.-
	16	MONET	Effet de neige à Argenteuil	800.000.-
	17	MONET	Jeunes filles en barque	1.700.000.-
	18	MANET	La serveuse de bocks	4.500.000.-
	19	RENOIR	Parisiennes déguisées en algériennes	5.500.000.-
FRANCS FRANCAIS :				48.900.000.-

Complément :				
MUSEE D'ALBI (Tarn)	20	TOULOUSE LAUTREC	Mlle Dihau au piano	3.000.000.-
	21	d°	Gabrielle la danseuse	1.000.000.-
	22	d°	Désiré Dihau, de dos, lisant	3.000.000.-
	23	d°	Au Moulin Rouge, Portrait de Warner	500.000.-
	24	d°	M.X. (M. Delaporte)	500.000.-
Total Général : Frs Fs.				56.900.000.-
=====				

LIONELLO VENTURI
CORSO TRIESTE 42
ROMA

Roma, 2 ottobre 1947.

Prof. Rodolfo PALLUCCHINI
Calle Zanardi 4131 A.
VENEZIA

Caro Pallucchini,

sono tornato ieri sera e trovo la Sua lettera, una lettera dell'on. Ponti, il verbale delle sedute etc.

Anzitutto non sono d'accordo col Verbale a pag. 9, dove è detto che l'accordo è stato unanime per l'inclusione nella mostra degl'Impressionisti da Manet a Toulouse-Lautrec, "non lo è invece" per Van Gogh, Gauguin e Seurat. Ma la grande maggioranza era d'accordo. E l'on. Ponti scrive: "almeno per ora. si è pensato di aggiungere anche Seurat, Van Gogh, Gauguin". Almeno per ora non mi pare conclusivo: non si possono fare inviti e poi all'ultimo rifiutare. E poi c'è un equivoco: Toulouse-Lautrec è più lontano dall'impressionismo che Seurat e gli altri, e anche cronologicamente ha maturato dopo. L'inclusione definitiva di Seurat, Van Gogh e Gauguin mi pare tanto più opportuna, in quanto gl'impressionisti veri (a parte Renoir e Cézanne) non interessano gli artisti attuali. Credo a torto ma è così. Si farebbe un grande sforzo, senza risultato efficace. Se Van Gogh non piace a Longhi e a Ragghianti e piace invece a moltissimi artisti tra i più promettenti, si prega di tener presente che la mostra si fa per gli artisti, e non per Longhi e Ragghianti. Se non si crede d'includere i 4 (compreso Lautrec) fra gl'impressionisti, si faccia la mostra degli Impressionisti e dei primi Post-Impressionisti, ma

non si tolga agli artisti quello che puo' essere per loro la più felice ispirazione. A me pare che la cosa fosse passata in giudicato; se mi sbaglio, si chiedano i voti ai commissari per lettera: ma bisogna che sia presa una decisione.

Le unisco una lista dei musei e delle collezioni private ai quali chiedere le opere per la mostra. Mi pare che si debba procedere in due tempi. Chiedere dapprima una adesione di massima, e solo se è favorevole indicare le opere che si desiderano. Lo scopo di questa divisione in due tempi è il seguente: se Mosca aderisce, non abbiamo quasi bisogno di altri Cézanne, oltre quelli Loeser. Se Mosca ~~si~~ rifiuta cercheremo di ottenerne altrove. E così via. Cioè: adatteremo le richieste X a seconda dell'accettazione o meno di Y.

Accetto tutte le Sue proposte relative agli italiani.

Vedo nel verbale che sono nella commissione per la mostra del 1848: La prego di togliermi, perchè non avro' tempo per essa.

Mi raccomando di scrivere bene i nomi: Camille Pissarro e non Pizzarro, Tamayo e non Tomayo.

Le unisco anche una serie d'indirizzi per le mostre straniere.

Saluti cordiali.

Suo Lionello Venturi

 *Ambasciata d'Italia*

Mosca, 10/12/47

1133/I. 6. 3

Prof. Rodolfo Pallucchini
Ente Autonomo della Biennale di Venezia
Esposizione Internazionale d'Arte
V e n e z i a

Gentilissimo Professore,

la ringrazio della sua lettera del 29 ottobre, giunta come vede con qualche ritardo. La sua si è evidentemente incrociata con la mia del 10/11/47, che immagino lei abbia ormai ricevuto, ed in cui le dicevo di aver visto personalmente il Prof. Lazarev, e di avergli consegnato la sua.

In data odierna è stata fatta richiesta ufficiale al Ministero degli Affari Esteri dell'Urss, di quanto richiede la Biennale di Venezia.

Farò anche in seguito tutto quanto sarà possibile per ottenere una partecipazione sovietica alla Mostra dell'Impressionismo francese. Come lei sa il Museo Statale di Arte Occidentale di Mosca è chiuso da qualche anno. L'edificio è stato danneggiato dalla guerra ed è ancora sotto restauro. Una parte dei quadri (piccola del resto), che vi erano conservati, sono stati trasportati all'Ermitaggio di Leningrado, dove ho potuto recentemente vederli. Particolarmente bella è la collezione dei Gauguin, e vi sono degli splendidi Renoir e Cézanne. Ma questi non rappresentano nell'insieme che una piccola percentuale dei quadri del Museo di Mosca. Quando questo sarà riaperto è difficile dire. Una delle persone più influenti oggi nel campo dell'arte nell'Unione Sovietica, Gerasimov, non nasconde a nessuno la sua netta riprovazione per gli impressionisti francesi. Si spera tuttavia che il Museo riaprirà presto, ed in ogni caso il fatto che i quadri oggi non siano esposti potrebbe costituire un elemento favorevole per la richiesta della Biennale di Venezia.

Farò tutto il possibile per questo, e non appena avrò una risposta le sarò preciso.

Si abbia intanto tutti i miei migliori saluti ed ossequi

Franco Venturi

23 Ottobre 1947

Prot. n. 783/1bis

Caro Antonello,

sto lavorando per rimettere in moto la vecchia macchina della Biennale e non ti so dire quante difficoltà, quante diffidenze, quanti ostacoli, incontriamo giorno per giorno sul cammino.

Intanto mi ricordo della tua promessa di aiuto a proposito del prestito degli Impressionisti del Museo d'arte moderna occidentale di Mosca. Altri Governi come quello francese, hanno già concesso il prestito di opere delle loro Gallerie, ma capisci che cosa significherebbe per noi potere vedere ed ammirare le opere di Cezanne, Renoir, e Gauguin conservate nel Museo di Roma.

Stiamo facendo in questi giorni tutti i passi diplomatici per vedere di ottenere il prestito. Evidentemente la diplomazia ufficiale va aiutata con passi di carattere politico e confidenziale. Ora tu ci potresti essere molto utile pregando Togliatti di fare qualche "demarches" presso amici di Mosca. Anche il nostro Sindaco Gianquinto scriverà a Togliatti in proposito. Non conosco esattamente quanto possiede il Museo di Mosca: per ora ci importa di assicurare il prestito in linea generale, poi una volta ammesso questo principio vedremo di definire la linea delle opere.

Ringraziandoti vivamente per quanto vorrai e potrai fare, ti invio il mio più cordiale saluto.

IL SEGRETARIO GENERALE
DELLA BIENNALE D'ARTE

(Rodolfo Pallucchini)

Prof. ANTONELLO TROMBADORE
Direzione del Partito Comunista Italiano
Via

R O M A

Copia

PARTITO COMUNISTA ITALIANO
Direzione

MC/mm

Prot. 10487/S.

Roma, li 20.11.1947.

All'Avv. GIANQUINTO
Sindaco di
VENEZIA

Caro Gianquinto,

il compagno Togliatti mi incarica di comunicarti di avere particolarmente segnalato al Presidente dell'Associazione per i Rapporti Culturali con l'URSS la tua richiesta di avere un gruppo di dipinti di pittori impressionisti, conservati nel Museo d'Arte Occidentale di Mosca, per la futura Biennale di Venezia.

Nel caso che non si riuscirà, Togliatti ti assicura che interverrà lui stesso per altra via.

Con molti cordiali e fraterni saluti.

IL SEGRETARIO DELLA SEGRETERIA
del P.C.I.
F.to MASSIMO CAPRARA

[Παράρτημα-6]

Caro Togliatti,

Ti sono molto grato per la segnalazione che hai voluto fare al Presidente dell'Associazione per i rapporti culturali con l'U.R.S.S. della richiesta della Biennale di avere in prestito a Venezia gli Impressionisti francesi conservati nel Museo d'Arte Occidentale di Mosca.

Poichè si ha l'impressione che la questione non proceda come si desidererebbe pregherei di intervenire direttamente a Mosca, facendo comprendere l'opportunità, anche politica, di questo gesto: che ha già il suo precedente dato che anche all'Esposizione di Parigi del 1957 l'U.R.S.S., prestò tali dipinti. Che la questione sia essenziale per il turismo veneziano lo fa comprendere questo passo di una lettera di Lionello Venturi da Londra al Segretario della Biennale che testualmente dice: "tutti d'accordo che se il Governo russo presa il mondo intero verrà a Venezia". Naturalmente la Biennale gradirà molto che assieme al prestito di impressionisti il Governo russo mandi una buona scelta di artisti contemporanei.

Con i migliori saluti.

REPVBBLICA ITALIANA

Ministero degli Affari Esteri

Direz. Gen. Relazioni Culturali
Uff. I°

32/15/D.G.

TELESPRESSO N. _____

Indirizzato a

COMITATO ESECUTIVO della
XXIV° BIENNALE di

= VENEZIA =

Posizione

Roma, addì 23 - 1 - 1948

Oggetto XXIV° Mosra Internazionale d'Arte Figurativa.

Riferimento

(Cesto)

La nostra Ambasciata a Mosca, con nota del 10 corrente, ha informato che ha trasmesso alla Società per i Rapporti Culturali dell'U.R.S.S. con i Paesi stranieri il regolamento della XXIV° Biennale ed ha chiesto informazioni riguardanti il prestito di opere d'arte possedute dall'Unione Sovietica. E' stato assicurato che nessuna ragione di principio, nè politica nè di altro genere verrà ad ostacolare la concessione richiesta e che il problema è allo studio presso il Comitato per le Arti del Consiglio dei Ministri dell'U.R.S.S., il quale sta esaminando gli aspetti tecnici del problema stesso.

Alleg.
N.

Indicare sulla rispettiva data il numero di protocollo di Direzione. Affare e la posizione.

O. BELLO SVATO

120 Eyre Court, Finchley Rd.
London N.W.8.

28th February 1948.

Dear professor Pallucchini,

I am very sorry to have omitted the address of Paul Cassirer, it is just the same Dr. Walter Feilchenfeldt, Casa San Luca, Ascona, Ticino, who you could not get any reply from before. He is willing to let his pictures go to Italy, I know, we have persuaded him to agree, but he is quite awfully about writing letters and I suppose that we shall have the same trouble again. He is supposed to act as Kokoschka's agent, and as you see, I have taken over and am doing it as Kokoschka's secretary, because we should never get on at all at his rate. The trouble is that he has been ill and moving house at the same time and has no secretary at the moment. So I must ask you, please, to keep in touch with the Director of Boston Museum of Modern Art, Dr. Plauft, and take it in your hands to deliver to him the pictures he will want by the 1st of September. I have not heard from him for quite a while and do not know his definite choice. So we must proceed without him and get for the Biennale Exhibitions all the pictures you want, without thinking any further. That is why I sent you the additional list the other day. Some owners may refuse, but we shall try to do all we can this end to persuade them to agree.

There is another matter: We have talked here with the Representative of the Austrian Government, who seems to assume, that Kokoschka is exhibiting in Venice as an Austrian in the frame of the Austrian Section. As your original suggestion was nothing of the kind, Kokoschka most urgently requests you to see to it, that his exhibition is a separate one, a one-man exhibition independent of national or state-groups. Any other way would put him into a queer position, if only for the reason that, born Austrian, he has had a Czechoslovak passport from 1935 till 1947, and for something over a year is a naturalized British subject. Circumstances forced him to do this and the Austrians can really claim him only on the strength of his birth, because all his life they have made it again and again impossible for him to live and work in Vienna. He is having exhibitions always on the strength of his name and reputation, as an individual, and assumes that his participation in the Biennale was from the beginning meant thus. As to the dispositions and actual placing of his paintings in Venice, he trusts that you will consider his exhibition important enough to place it well and independently of any particular national section. So that you should not misunderstand, he is all ready to help Austria as much as he can in a real, practical way, and is trying to get them artificial limbs for cripples at this very moment from America, and was able to get them already some help from Switzerland, but he refuses to be used as a sort of poster - ein Aushängeschild.

As you may have seen from the additional list, there are several pictures belonging to Kokoschka at the moment in the keeping of the Kunsthaus Zürich. These of course you can have for Venice, if you want them. As to the large one "What we are fighting for", We are leaving it to Dr. Wartmann, Director of the Kunsthaus Zürich, to decide, whether it should go to Venice or not. The reason is this: Dr. Wartmann seems to have hopes, that he can with some persuade his buying committee to acquire this painting for the Kunsthaus, if Kokoschka is prepared to let him have it for a time on loan; Kokoschka has already agreed to let it hang in the Kunsthaus for the time being, and does not want to alter his decision in order not to jeopardize Dr. Wartmann's plans. Needless to say, the money paid eventually for this painting is destined by Kokoschka to buy food and comforts for Viennese children in Switzerland. That is why he wants to leave it in Switzerland, if Dr. Wartmann thinks it advisable. I am certain you will see his point. Anyway, if everything goes well, there are going to be enough paintings. The Czechs have promised to send them with their general transport. Have the new changes in Prague brought about an alteration in their participation in the Biennale? The Austrians are sending theirs as well with the pictures for the Austrian section, but Kokoschka would prefer to have all his paintings in his one-man show only, and not one or two extra in the Austrian section as well.

Dr. Wartmann in Züricher Kunsthaus can be very kind and helpful, if he wants to, and when kindly approached will, I am certain, do all he can to help. I am writing to tell him about the "What we are fighting for" picture and also that Kokoschka is agreeable to have all his pictures stored in the Kunsthaus sent to Venice, if it can be arranged.

I hope this letter is not too confusing and I hope that all will be well and that we shall be able to come to Venice to see the exhibition.

Yours very sincerely

Olde Kokoschka

P.S. The Insurance rate is as follows: Portrait Lady Drogheda, Summer Landscape Edinburgh, Selfportrait 1. Selfportrait 2. flowers on Window, Stockholm Harbour, Giant Turtles are each L 1.000. The Beddington Behrens pictures, Scottish Landscape 1. Scottish Landscape 2. L 400 each, The Goddess L 500, rest of Kokoschka's pictures L 350 each except Backyard L 250. "What we are fighting for" was L 1.000.

[Παράρτημα-9]

MUSEUM OF NON-OBJECTIVE PAINTING

1071 FIFTH AVENUE
BETWEEN 88TH AND 89TH STREETS
NEW YORK 28, N. Y.

HILLA REBAY
DIRECTOR

February 27, 1950.

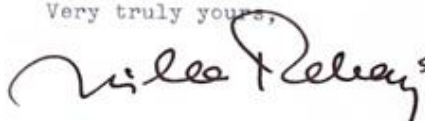
Hon. Giovanni Ponti,
Commissioner Extraordinary,
Biennale d'Arte,
Venezia, Italy.

Dear Mr. Ponti:

Your request probably concerns paintings by Rousseau and Seurat, since you forgot to indicate the names of the artists. However this may be, the Museum of Non-Objective Painting, owned by the Solomon R. Guggenheim Foundation, stands solely for non-objective painting, the most important ones in existence, though not sponsored by French trade or politics. We maintain our objective collection only to indicate steps to the development of impressionism to expressionism to cubism to abstraction, all of which are objective, but which finally lead to purely creative non- or God-objective painting space beautification. We therefore do not wish to sponsor, or have our name and prestige given to objective paintings which concern the past, while we are interested only in our own epoch and the future.

If ever you wish paintings of non-objective masters, we may be able to consider a loan.

Very truly yours,



HR.mem

MUSEUM OF NON OBJECTIVE PAINTING
1071 FIFTH AVENUE
BETWEEN 88TH AND 89TH STREET
NEW YORK 28, N. Y.

HILLA REBAY
D I R E C T O R

November 4th, 1949

Professor Giovanni Ponti
Commissioner Extraordinary to the
Biennale Art
S. Marco, Ca' Giustinian
Venice, Italy

Dear Sir:

In reply to your letter of October 19th, it is very kind of you to ask me to be on the board of your exhibition, and if you wish to use my name as a foremost promoter of Kandinsky, this would be all right.

However, I am, at the present time, burdened to such an extent with important work, that it is entirely impossible for me to take on any more responsibilities. As much as I would like to help you, it would be rather difficult anyhow, for the very reason that I cannot tell what kind of paintings are available to you over there.

I have recently noticed in your publications that some paintings exhibited in Venice have been described as belonging to the famous "Guggenheim collection." This collection is non-objective and these non-objective paintings have, with a few exceptions, never been shown in Europe.

Naturally, it contains not one surrealist painting, since we feel great disdain for such painters' intellectual confusion, painters entirely unable to create aesthetic rhythm, which, as the beautification of space, of course is, not abstract and never surrealist, but entirely creative and non-objective in which the n-o-n stands for the inbetween tensions. It is, therefore, the most important, influential and powerful art in existence. These surrealists, however, in their intellectual frustrations, have not the slightest idea of the serious, constructive solution of the artistic space problem and its tensions. They are as outdated as all objective painters, who miss their own epoch's important task, due to their unerring devotion to the dead past. Catering only to senses and intellect, instead of spirit and intelligence, they lack the ability for an intuitive conception as well as the knowledge of the counterpointical law in space beautification and its

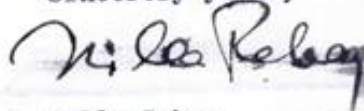
- 2 -

Professor Ponti

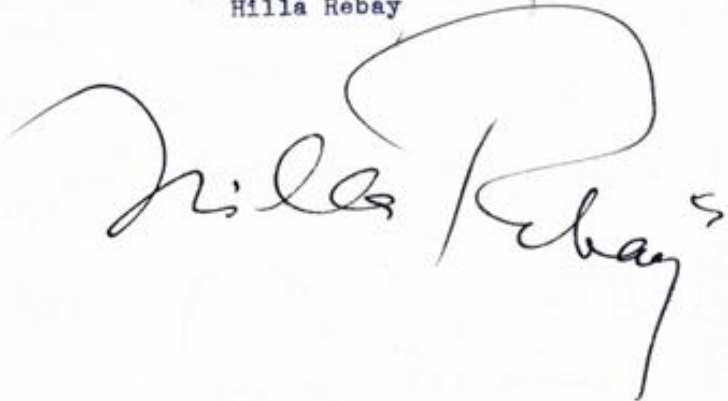
November 4th, 1949

influential, rhythmic inbetween, which is the present-day task
of the great painters concerned with the refinement of in-
visible realities.

Sincerely yours,



Hilla Rebay



Paris, le 13 avril 1954

Monsieur,

en réponse à votre télégramme de ce matin, j'ai le regret de vous informer qu'aucune œuvre de Joan Miró intitulée Constellation ne m'appartient ni ne m'a jamais ^{me} appartenu.

On m'assure de divers côtés que la prochaine exposition de la Biennale prend plus ou moins pour thème le surréalisme. Comme ses organisateurs n'ont pas jugé bon de m'en aviser, je ne me croiais, de toute manière, tenu à aucune obligation envers eux.

Veuillez agréer, Monsieur, l'expression de ma considération.

André Breton

André Breton 42 rue Fontaine Paris IX^e

— Apollon —

[Παράρτημα-12]

September 30, 1954
13, Quai St. Michel
Paris 5^e

Dear Mr. Pallucchini,

It was a great pleasure while in Venice to meet you and become acquainted with your city which I had never visited before.

I should appreciate very much a word from you on the customary procedure of the payment of the award, the time of payment and whether it involves another trip to Venice by me.

I am also curious to know if the magazine of the Biennale has published the cover design and text requested of me and which I left before my departure. In any case, kindly send me a copy of that issue.

In awaiting your reply I remain

Yours very sincerely,



Max Ernst

Mr. Rodolfo Pallucchini
Secretary General
La Biennale di Venezia

ME/wfs

Κατάλογος Αρχείων

Archivio Storico delle Arte Contemporanee (ASAC), Βενετία

Arti visive

Esposizioni biennali, mostre storiche e speciali, retrospettive e personali

Segnatura: b. 001	“XXIV-Mostre storiche: gli impressionisti francesi” 1947-1948
Segnatura: b. 002	“XXIV-Mostre storiche: gli impressionisti francesi” 1947-1948
Segnatura: b. 003	“XXIV-Mostre storiche: gli impressionisti francesi” 1947-1948
Segnatura: b. 004	“XXIV-Mostre storiche: mostra della pittura metafisica” 1947-1948
Segnatura: b. 005	“XXIV - 1948 - Personali Chagall – Klee – Kokoschka – Mirò - Picasso - Rouault – Tamayo – Campigli - De Pisis – Maccari - Mafai” 1947-1948
Segnatura: b. 007	“XXIV – 1948. Regolamento – Commissione per le arti figurative – Comitato esecutivo – Giuria di accettazione” 1947-1948
Segnatura: b. 008	“XXIV-1948. Cerimonia inaugurale-Ospitalità-Varie” 1947-1948
Segnatura: b. 009	“XXIV-1948. Catalogo-Tessere-Biglietti omaggio-Varie” 1947-1948
Segnatura: b. 010	“XXIV-1948. Premi-Premi acquisto” 1948-1949
Segnatura: b. 011	24. Esposizione Internazionale d'Arte del 1948 1947-1948
Segnatura: b. 012	“Corrispondenza segreteria” 1947-1948
Segnatura: b. 015	“Schede di notificazione delle opere” 1948
Segnatura: b. 016	“Schede di notificazione delle opere” 1948
Segnatura: b. 020	“Mostre storiche XXV-1950. I futuristi-II Cubismo” 1949-1951
Segnatura: b. 021	“Mostre storiche XXV-1950. I Fauves-Seurat” 1949-1951
Segnatura: b. 023	“Retrospective XXV-1950. Rousseau” 1949-1950
Segnatura: b. 024	“Personali XXV-1950. Arp-Brancusi-Calder-Giacometti-Kandinski-Laurens-Villon-Zadkine-Carrà-Magnelli-Semeghini-Severini” 1949-1952
Segnatura: b. 025	“XXV Biennale II-1950. Commissione per le arti figurative” 1949-1951
Segnatura: b. 030	“XXV Biennale-1950. Premi-Premi acquisto” 1949-1950

- Segnatura: b. 032 “XXV Biennale-1950. Regolamento-Commissione per le arti figurative” 1949-1950
- Segnatura: b. 034 “Mostre storiche XXVI-1952. Il Divisionismo in Francia e in Italia” 1952
- Segnatura: b. 035 “Mostre storiche-XXVI 1952. Precedenti dell’Espressionismo Munch-Van Gogh-Conseguenza dell’Espressionismo Soutine” 1951-1952
- Segnatura: b. 037 “Retrospective-XXVI 1952. Corot” 1951-1953
- Segnatura: b. 039 “Retrospective-XXVI 1952. Goya organizzata dalla Spagna con la collaborazione della Biennale-Toulouse-Lautrec” 1951-1953
- Segnatura: b. 040 “Personali-XXVI 1952. O. Kokoschka, F. Casorati, M. Marini, O. Rosai, B. Saetti, R. Birolli, B. Cassinari, R. Guttuso, A. Soldati” 1951-1953
- Segnatura: b. 041 “XXVI Biennale 1952. Regolamento-Comitato internazionale di esperti-Commissione esecutiva” 1951-1952
- Segnatura: b. 045 “XXVI Biennale-1952. (II) Verbali-Comitato internazionale di esperti-Commissione esecutiva” 1951-1953
- Segnatura: b. 046 “XXVI-1952. Atti: cerimonia inaugurale, ospitalità-catalogo-tessere-varie (commissione Baradel)” 1952-1954
- Segnatura: b. 047 “XXVI Biennale-1952. Premi-Premi acquisto” 1952-1954
- Segnatura: b. 049 “Retrospective XXVII-1954. Courbet” 1953-1954
- Segnatura: b. 054 “Personali XXVII 1954. Arp, Ernst, Miró” 1954
- Segnatura: b. 058 “XXVII Biennale-1954. Regolamento-Comitato internazionale di esperti-Sottocommissione” 1952-1955
- Segnatura: b. 060 “Corrispondenza con gli artisti 1954” 1954
- Segnatura: b. 061 “XXVII Biennale-1954. (II) Sottocommissione-Varie” 1953-1954
- Segnatura: b. 063 “XXVII-1954. Premi-Premi acquisto” 1951-1956
- Segnatura: b. 065 28. Esposizione internazionale d’arte 1956
- Segnatura: b. 067 Mostra Delacroix 1956
- Segnatura: b. 072 “XXVIII Biennale 1956. Regolamento-Comitato internazionale di esperti-Commissione di accettazione” 1953-1957
- Segnatura: b. 075 “XXVIII Biennale-1956. Premi-Premi acquisto” 1955-1956
- Segnatura: b. 076 “XXVIII Biennale-1956. (II) Sottocommissione” 1955-1956

[σημείωση: όπου b.=busta]