

Θεόδωρος Βρυζάκης:
"Η Εξόδος του Μισολογγιού",
Ελαιογραφία, 1,69 x 1,27 μ.,
1853, Εθνική Πινακοθήκη.



Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ

Ηλίας Μυκονιάτης

Αναπληρωτής Καθηγητής της Ιστορίας της Τέχνης, Τμήμα Αρχαιολογίας και Ιστορίας Α.Π.Θ.

Η ζωγραφική, ως σημαντικό στοιχείο του πολιτισμού, υπήρξε ένα από τα πεδία ανάπτυξης που βοήθησαν στη διαμόρφωση της εθνικής ταυτότητας κατά το 19ο αι. Με την ίδρυση του Ελληνικού Κράτους, οι Έλληνες ζωγράφοι αποδέχονται άμεσα το ευρωπαϊκό ιδίωμα και συμπορεύονται με τους τρόπους και τις συμπεριφορές που χαρακτηρίζουν την καλλιτεχνική παραγωγή της Δύσης. Η στάση αυτή εντάσσεται στον ευρωκεντρισμό της εποχής, τόσο ως προς τη σμίλευση νοστροπίας για νεότερες αλλαγές όσο και ως προς τη μετακένωση συγκεκριμένων γνώσεων και πολιτιστικών σχημάτων. Θεωρήθηκε μάλιστα ότι ήταν σύμφωνη με την ιστορία. Το 1845 ο Στέφανος Κουμανούδης (1818-1899), στην πρώτη εργασία του με τίτλο *Πού σπεύδει η τέχνη των Ελλήνων την σήμερα*, που εκδόθηκε στο Βελιγράδι, διατύπωνε την άποψη ότι πρέπει να ακολουθηθεί η τεχνολογία των Ευρωπαίων στη ζωγραφική και τη γλυπτική, αφού έτσι αποκαθίσταται η σχέση με την ελληνική παράδοση: "Όθεν τα ίχνη αυτών ακολουθούντες ως οδηγών και εις τα της τέχνης, καθώς και εις τα επιστήμας, δεν πράττομεν άλλο, ειμή να πλησιάζωμεν τους νυν ιδιοκτήτας της παλαιάς σοφίας των προγόνων μας, αυξήσαντας όμως βέβαια πολυτρόπως το εμπιστευθέν αυτοίς παρά της θείας προνοίας τάλαντον προ αιώνων."

Πριν από την επανάσταση του 1821, οι Έλληνες λαϊκοί τεχνίτες, που κινούνταν στους χώρους της νότιας Βαλκανικής, στα νησιά του Αιγαίου και τη Μικρά Ασία, δούλευαν με ένα διαφορετικό εικαστικό σύστημα, το οποίο όμως, κατά τον αιώνα που προηγείται της Απελευθέρωσης, παρουσιάζει εμφανείς επιρροές από τη λόγια δυτική ζωγραφική. Μια ολόκληρη, εξάλλου, ελληνική περιοχή, τα Ιόνια νησιά, που δεν γνώρισαν τον τουρκικό ζυγό, έχει να επιδείξει κατά την ίδια περίοδο σημαντικά έργα στους ρυθμούς της ιταλικής, κυρίως, ζωγραφικής. Ήταν αποτέλεσμα ευρωπαϊκής νοοτροπίας των ζωγράφων αλλά και του κοινού, που την επέβαλαν οι κατά καιρούς Ιταλοί, Γάλλοι και Άγγλοι κατακτητές. Τα δύο αυτά πολιτισμικά στρώματα, όταν δημιουργήθηκε το ελληνικό κράτος, διευκόλυναν και στήριξαν την υποδοχή της δυτικής τέχνης. Σε μεγάλο ποσοστό οι πρώτοι ζωγράφοι προέρχονταν από οικογένειες που παραδοσιακά ασχολούνταν με την τέχνη αυτή, ή άλλες παρεμφερείς, ενώ πολλοί Επτανήσιοι καλλιτέχνες ήρθαν για να δουλέψουν και να διδάξουν τη ζωγραφική στο ελεύθερο κράτος. Από την άλλη, ο κόσμος είχε εν πολλοίς εξοικειωθεί με εικόνες δυτικού στίλ, κυρίως χάρη στα τυπώματα, αλλά και παρακολουθώντας τις πρακτικές ξένων ζωγράφων που επισκέπτονταν στην Ελλάδα.

Σε αντίθεση με τον λόγο, που η καλλιέργειά του δίνει τη λογοτεχνία, η ζωγραφική είναι μια γλώσσα που την καταλαβαίνουν λίγοι, και ακόμη λιγότεροι την ομιλούν. Προκειμένου να καλλιεργηθεί και να αναδειχτεί επώνυμη και ξεχωριστή, είναι απαραίτητοι μηχανισμοί, που μόνο η ύπαρξη οργανωμένου κράτους μπορεί να εξασφαλίσει.

Το 1845 ο Γ. Γ. Παπαδόπουλος (1819-1873), καθηγητής της Ιστορίας της Τέχνης στο Πολυτεχνείο, έγραφε: "Άξιον παρατηρήσεως είναι ότι, προ της ελευθερώσεως ημών, σχολεία μεν ελληνικών γραμμάτων πολλαχού της Ελλάδος διασώζοντο, τεχνών δε ουδέν· διότι η μεν επιστήμη και άπατρις δύναται έτι να επιζήση, η δε υψηλή τέχνη ζη μόνον εις πατρίδα και εις πατρίδα ευδομονούσαν". Το ελληνικό κράτος από την αρχή κιόλας είχε τη βούληση, τη φαντασία και την γνώση, παρά την πολιτική και οικονομική καχεξία, να διασφαλίσει βασικές καλλιτεχνικές δομές. Από την άποψη αυτή η ζωγραφική, και γενικότερα η εικαστική κίνηση, αν και αναπτύχθηκε στην περιφέρεια της Ευρώπης, δεν είχε χαρακτηριστή επαρχιακό, τουλάχιστον στο βαθμό που δεν απώθησε ουσιαστικά κανέναν σημαντικό δημιουργό. Η πρωτεύουσα Αθήνα λειτουργήσε ως μητροπολιτικό κέντρο, που όχι μόνο εκπαιδύσε ζωγράφους, οι οποίοι άνετα επικοινωνήσαν με το ευρύτερο ευρωπαϊκό κοινό, όπως ο Περικλής Παταζής και ο Νικόλαος Γύζης, αλλά έδωσε καλλιτεχνική οντότητα ακόμη και σε εκείνους, οι οποίοι δεν έζησαν ποτέ στην ελεύθερη



Ελλάδα, όπως ο Νικόλαος Κουελάκης ή ο Θεόδωρος Ράλλης.

1830-1832. Στα χρόνια του Καποδίστρια

Οι απαρχές της νεοελληνικής ζωγραφικής

Η κρατική μέριμνα για τις Καλές Τέχνες, και ειδικότερα για τη ζωγραφική, εκδηλώνεται ήδη κατά το σύντομο διάστημα της διακυβέρνησης της χώρας από τον Ι. Καποδίστρια. Παρά την απουσία εμπορικών πληροφοριών, γνωρίζουμε ότι στο ωρολόγιο πρόγραμμα του Ορφανοτροφείου της Αίγινας, που υπηρέσε το πρώτο πνευματικό ίδρυμα της χώρας με κύριο σκοπό να μορφώσει τα παιδιά της Επανάστασης, περιλαμβάνονταν και τα μαθήματα της ιχθυογραφίας, και του σχεδίου. Το Ιούλιο του 1830 διοριστήκαν οι αρχιτέκτονες Σταμάτιος Κλεάνθης και Eduard Schaubert, προκειμένου να οργανώσουν τις τεχνικές σπουδές. Το 1831 τυπώθηκε η *Διδασκαλία της διαγραφικής ή γραμμικής Ιχθυογραφίας*, εισαγωγή στο γραμμικό σχέδιο και την προοπτική, που μεταφράστηκε από τα γαλλικά για να καλύψει τις διδακτικές ανάγκες².

Στο πλαίσιο αυτών των σπουδών φάνηκαν εκείνοι που είχαν κλίση στη ζωγραφική. Το 1830 ένας μαθητής έστειλε έργο του ως δώρο στον Κυβερνήτη. Εκείνος τον ευχαρίστησε με επιστολή του³, όπου τον αποκαλεί "μαθητήν εις την Ακαδημίαν των Ωραίων Τεχνών" και τον πληροφορο-



Νικόλαος Κουνελλάκης:
"Η οικογένεια του καλλιτέχνη",
Ελαιογραφία, 0,94 x 0,73 μ.,
Εθνική Πνακοθήκη.

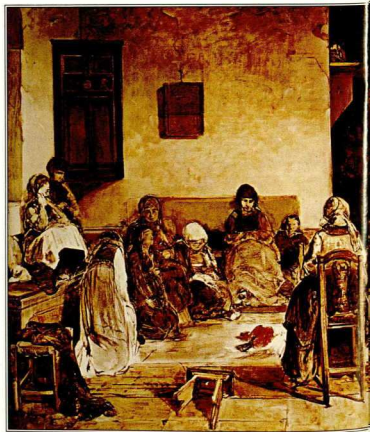
Άποψη του ελληνικού καλλιτεχνικού τμήματος στη Διεθνή Έκθεση του Παρισιού, 1889. Διακρίνονται: Δεξιά πάνω η "Ευδαίματος ανόγχωσις", του Γ. Ιακωβίδη, κάτω το "Τάμα", του Ν. Γυζη, και πίνακες του Θ. Ράλλη. Αριστερά στο βάθος η προσωπογραφία του Δ. Σκαλιστήρη, έργο του Ν. Λυτρά.

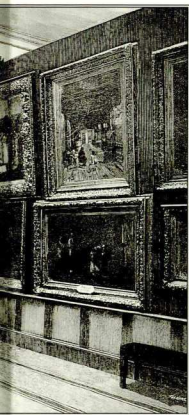
ρεί ότι παράγγειλε να τοποθετήσουν το έργο του στο "Μουσείο". Η χρησιμοποίηση των ονομασιών Ακαδημία και Μουσείο, μολονότι υπερβολική για την τότε υπάρχουσα κατάσταση, εκφράζει μια αισιόδοξη όσο και δυναμική άποψη για την προοπτική του ελληνικού πολιτισμού. Σ' εκείνο το "Μουσείο" άρχισαν να συλλέγονται, μαζί με τα αρχαία, και σύγχρονα έργα", ενώ σημαντική ήταν η παρουσία του ζωγράφου Αθανάσιου Ιατρίδη (1799-1856) από το Καρπενήσι. Με σπουδές στη Γαλλία, όχι μόνο θα σχεδιάσει αρχαία ευρήματα αλλά θα φιλοτεχνήσει τα επόμενα χρόνια έργα με ιστορικό και πολιτικό περιεχόμενο, και επιπλέον θα συγγράψει πόνημα για την τεχνική της λιθογραφίας.

1832-1862. Η οθωνική περίοδος

Η ζωγραφική απέναντι στην ιστορία

Η προσπάθεια για υποστήριξη της ζωγραφικής εντείνεται στα





χρόνια της βασιλείας του Οθω-
 νου. Με τα βασιλικά διατάγματα
 της 6ης Φεβρουαρίου 1834,
 αρ. 1, και 31ης Δεκεμβρίου
 1836, αρ. 7, καθιερώθηκε η δι-
 δασκαλία της γλυπτικής και της
 ζωγραφικής στα σχολεία. Με νόμο,
 εξάλλου, του 1833, και ακόμη πιο
 συγκεκριμένα με εκείνον της 10/22
 Μαΐου 1834, προβλεπόταν η δημιουρ-
 γία και η ανάπτυξη συλλογών και κα-
 θοριζόταν τα όρια της μέρι-
 μνας για τις αρχαιότητες και τα
 νεότερα έργα τέχνης. Εμπαι-
 ναν έτσι οι βάσεις για την ορ-
 γάνωση μουσείων και τη δια-
 φύλαξη της πολιτισμικής κλη-
 ρονομίας, σύμφωνα με τα γενι-
 κώς παραδεκτά στη Δύση. Το
 1836 μάλιστα ο Leo von Klunze,
 ο αρχιτέκτονας του Λουδοβί-
 κου Α΄ της Βαυαρίας, είχε έτοι-
 μα τα σχέδια για ένα τέτοιο
 μουσείο στην Αθήνα.

Το ενδιαφέρον, ωστόσο, του
 κράτους εκδηλώθηκε άμεσα
 με την ίδρυση του Πολυτεχνεί-
 ου. Το σχετικό διάταγμα της
 31 Δεκ. 1836/12 Ιαν. 1837
 προέβλεπε μια σχολή για να
 μορφωθούν ή να επιμορφω-

θούν γενικά τεχνικοί. Το 1840,
 ωστόσο, δημιουργήθηκε τμή-
 μα ζωγραφικής με την οικονο-
 μική υποστήριξη της Δού-
 κισσας της Πλακεντίας και δά-
 σκαλο τον Γάλλο P. Bonipote.
 Το 1841 το ίδρυμα απέκτησε
 "Πνακοθήκη", στην οποία πε-
 ριήλθε η συλλογή του Ορφα-
 νοτροφείου της Αίγινας, και στα
 επόμενα χρόνια διάφορα
 έργα, κυρίως από δωρεές, ό-
 πως του Ν. Μαντζουράνη,
 προξένου στη Βιέννη, και του
 Στεφάνου Ξένου, του γνωστού
 συγγραφέα ιστορικών μυθι-
 στορημάτων και ευφάνταστου
 επιχειρηματία. Είναι όμως από
 το 1844, όταν τη διεύθυνση
 του Πολυτεχνείου ανέλαβε ο
 αρχιτέκτονας Λύσανδρος Καυ-
 ταντζόγλου (1811-1885), ο ο-
 ποίος διαδέχθηκε τον Βαυαρό
 F. Zentner, που αυτό λειτουργή-
 σε ουσιαστικά ως Σχολή
 Καλών Τεχνών.

Τη ζωγραφική δίδαξαν αρχικά
 οι αδελφοί Φίλιππος (1810-
 1892) και Γεώργιος Μαργα-
 ριτής (1814-1884). Σμυρνιοί
 στην καταγωγή, σπούδασαν
 στην Ευρώπη, και γύρω στα

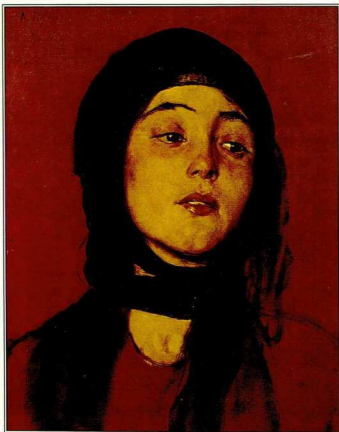
Νικηφόρος Λύτρας:
 Προσωπότητα
 Μαρίας Α. Χαρισίου',
 Ελαιογραφία, 1,55 x 0,58 μ.,
 Εθνική Πνακοθήκη.



Νικηφόρος Λύτρας:
 "Μαριανό μοιρολόι",
 0,96 x 1,41 μ.,
 Εθνική Πνακοθήκη.

Νικηφόρος Λύτρας:
 "Άνθη Επιταφίου",
 Ελαιογραφία, 0,80 x 0,51 μ.,
 Εθνική Πνακοθήκη.

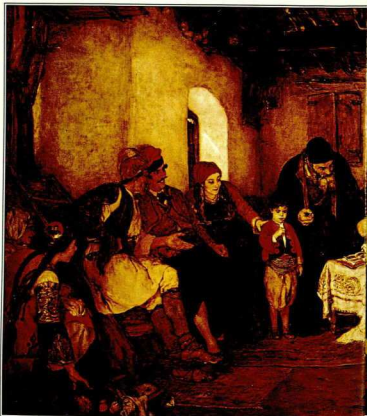
Νικόλαος Γύζης:
"Γιάντες",
Ελαιογραφία, 0,46 x 0,37 μ.,
1878. Εθνική Πινακοθήκη.



Νικόλαος Γύζης:
"Τ' αρραβωνιάσματα των παιδιών",
1,04 x 1,54 μ.,
Εθνική Πινακοθήκη.

1835 εγκαταστάθηκαν στην Αθήνα. Ασχολήθηκαν, επίσης, με τη λιθογραφία, ενώ ο Φίλιππος θεωρείται ως ο πρώτος Έλληνας φωτογράφος. Μαζί τους ο Ιταλός Raffaello Ceccoli, για τον οποίο είναι γνωστά ελάχιστα πράγματα. Μια ρομαντική ιστορία του, που έχει σχέση με το μοναστήρι του Πόρου, διασώζει ο Κοσμάς Πολίτης στο *Λεμονοδάσος*. Έφυγε από την Αθήνα το 1853, και τα επόμενα χρόνια εκθέτει στη Βασιλική Ακαδημία του Λονδίνου ρομαντικές σκηνές από την ελληνική ύπαιθρο.

Το διάστημα 1853-1855 καθηγητής της ζωγραφικής είναι ο Βαυαρός Ludwig Thiersch (1825-1909), γιος του ελληνιστή Ειρηναίου Θείρισου. Ζωγράφος μεγάλων επιφανειών και ιστορικών θεμάτων, έχει έρθει από τη Ρώμη στην Αθήνα για να ζωγραφίσει τη Ρωσική εκκλησία. Όταν αποχώρησε, μετά από ένα κενό τριών ετών, το 1858, διορίστηκαν ο Ζακυνθινός Πέτρος Παυλίδης-Μινώτος, που παρατήθηκε το 1861,

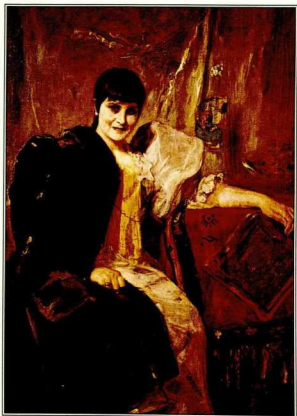




Νικόλαος Γυζής:
"Το ταμείο",
Ελαιογραφία, 1,58 x 1,07 μ.,
Εθνική Πινακοθήκη.



Νικόλαος Γυζής:
"Άρτεμις Γυζή",
Ελαιογραφία, 1,37 x 1,00 μ.,
Εθνική Πινακοθήκη.



Ιωάννης Αταμούρας:
"Το λιμάνι της Κοπεγχάγης",
Ελαιογραφία, 0,30 x 0,43 μ.,
1874, Εθνική Πινακοθήκη.



Θεόδωρος Ράλλης:
"Η Λεία",
Ελαιογραφία, 1,33 x 1,00 μ.,
Εθνική Πινακοθήκη.

και ο Βασίλειος Καρούμπας-Σκόπας, από τους πρώτους ζωγράφους που έβγαλε το Πολυτεχνείο.

Στην έκθεση που οργάνωσε κάθε χρόνο το Πολυτεχνείο με τη λήξη των μαθημάτων, πέρα από τους μαθητές, που η συμμετοχή τους είχε διαγωνιστικό χαρακτήρα, έπαιρναν μέρος και ζωγράφοι εκτός Σχολής. Έτσι η εκδήλωση έδινε μια γενικότερη εικόνα της εικαστικής κίνησης⁵. Το αθηναϊκό κοινό, που το ενδιαφέρον του για την τέχνη μεγάλωνε συνεχώς⁶, είχε την ευκαιρία να γνωρίσει όλα τα είδη της ζωγραφικής, για τα οποία η κριτική δυσκολευόταν ακόμη και να βρει την κατάλληλη ονομασία στα ελληνικά. "Ίδιω εικονική ζωγραφική" αποκαλούσαν το πορτρέτο: "ειδογραφία" ή "ρωπογραφία" μετέφρασαν τον όρο genre, που αργότερα με την ίδια αμηνχανία αποδόθηκε ως ηθογραφία "τόπιον" ή "τοπίον", την τοπιογραφία, ενώ την νεκρή φυσή περιγραφικά, ανάλογα με το τι απεικόνιζε, π.χ. σύμπλεγμα οπωρών (φρούτα).

Το είδος, ωστόσο, στο οποίο δόθηκε ιδιαίτερη έμφαση την εποχή αυτή ήταν τα ιστορικά θέματα. Αυτά εξακολουθούσαν να κατέχουν την κορυφή της αξιολογικής κλίμακας, που από αιώνες είχε παγιωθεί στην Ευρώπη. Οι Έλληνες θεωρούσαν ότι έπρεπε να δείξουν τις δυνατότητές τους κατέχοιχην στον τομέα αυτόν, προκειμένου να τους αναγνωρίσει η καλλιτεχνική Δύση. Είναι ενδεικτικό ότι στις διεθνείς εκθέσεις του Παρισιού (1855) και του Λονδίνου (1862) στάλθηκαν μόνο πίνακες με ιστορικά θέματα. Ο ευρωπαϊκός συγχρονισμός όμως συναντούσε στο πεδίο αυτό και την πολυθρόλητη σχέση των





Κωνσταντίνος Βολανάκης:
"Βάρκες και παιδιά
στην παραλία".
Ελαιογραφία. 0,39 x 0,60 μ.
Εθνική Πνακοθήκη.

Ελλήνων με την αρχαιότητα, για την οποία ήταν γνωστό ότι παράγγαε τουλάχιστον τέτοιου είδους ζωγραφική. Οι καλές επιδόσεις θα τους αναδείκνυαν στα μάτια των ξένων αντάξιους των περιφημων προγόνων. Χρησιμοποίησαν μάλιστα τότε ευρέως τον αρχαίο ορο "Μεγαλογραφία", ως απόδοση του γαλλικού *peinture d'Histoire*. Μεγάλες συνθέσεις και υψηλά νοήματα εξεφραζαν την αντίληψη για μια ζωγραφική με κύριο σκοπό να διδάξει και να διαπαιδαγωγήσει. Σ' ένα κράτος με άμεση ανάγκης η τέχνη θεωρήθηκε συχνά πολυτέλεια⁸. Μόνο η σύνδεσή της με την αρετή μπορούσε να πείσει για την αναγκαιότητά της.

Αυτή είναι η μια όψη της ιστορικής ζωγραφικής. Η άλλη έχει να κάνει με τον πολιτικό χρωματισμό της ιστορικής μνήμης, στο σημείο μάλιστα που παρατηρείται έμφαση στην απεικόνιση πρόσφατων γεγονότων. Τη δεκαετία 1830-1840, οι Γερμανοί ζωγράφοι που κατέβηκαν στην Ελλάδα ακολουθώντας τον Όθωνα, φιλοτέχνησαν πρώτοι εικόνες από την Επανάσταση του 1821. Ο αυλικός ζωγράφος Peter von Hess (1792-1871), αφού απάθανάτισε την άφιξη του Βαυαρού μονάρχη, σχεδίασε προσωπογραφίες και τριάντα εννιά παραστάσεις από τον Αγώνα, οι οποίες και αναδείχθηκαν, όταν μάλιστα λιθογραφήθηκαν και κυκλοφόρησαν ευρέως, ως η επίσημη εικονογραφία του. Το έργο όμως που προκάλεσε ιδιαίτερη εντύπωση στους συγχρόνους ήταν η μεγάλη ζωφόρος της Αίθουσας των Τροπαιών στα ανάκτορα του Όθωνα, τη σημερινή Βουλή. Τα σχέδια των δεκαοχτώ παραστάσεων με θέματα από το Εικοσένο έγιναν από τον γλύπτη L. Schwanthaler (1802-1845) και τοιχογραφήθηκαν από τέσσερις Γερμανούς ζωγράφους μεταξύ 1840-1843.

Η στάση των Ελλήνων απέναντι σ' αυτή τη δραστηριότητα των ξένων καθορίστηκε μέσα από τις αντιδράσεις τους ως προς την επιλογή προ-

σώπων και περιστατικών. Η λαϊκότητα εικονογραφία των Μακρυγιάννη-Ζωγράφου υπήρξε μια άμεση απάντηση, προσωπική ωστόσο υπόθεση του Στρατηγού. Οι αδελφοί Μαργαρίτη ήταν οι μόνοι Έλληνες καλλιτέχνες που δούλεψαν στα ανάκτορα, όπου ζωγράφισαν έξι πορτρέτα αγωνιστών στην Αίθουσα των υψισπιστών. Στα επόμενα χρόνια θα συνεχίσουν να ασχολούνται με το '21, όπως επίσης και ο Ζακυνθινός Διονύσιος Τσόκος (1820-1862). Ωστόσο, ο κατεξοχήν εικονογράφος της Επανάστασης υπήρξε ο Θεόδωρος Βρυζάκης (1814-1875), που έζησε στο Μόναχο. Φιλοτέχνησε μεγάλες εντυπωσιακές συνθέσεις, συχνά αποτέλεσμα συνδυασμού εικόνων που αντέγραφε, όπως **Η έξοδος του Μεσολογγίου, Το στρατόπεδο του Καρσισάκη, Η υποδοχή του Λόρδου Βύρωνα στο Μεσολόγγι** κ.ά.⁹.

Το ύφος της ιστορικής ζωγραφικής, πέρα από τις ιδιαίτερητες του κάθε καλλιτέχνη, είναι ρομαντικό και διακρίνεται για έναν αφηγηματικό ιδεαλισμό που υπακούει αποκλειστικά στις απαιτήσεις της φόρμας. Ωραιοποίηση και τυποποίηση των μορφών, έμφαση στα εξωτερικά στοιχεία είναι τα χαρακτηριστικά μιας αυτοελεγχόμενης εικαστικής γλώσσας, που επιβάλλει όμως με σίγουρο τρόπο συγκεκριμένες ερμηνείες προσώπων και καταστάσεων. Το ίδιο στιλ επιβλήθηκε και στην εκκλησιαστική ζωγραφική, εκτοπίζοντας τη μεταβυζαντινή και λαϊκή παράδοση. Ο Βρυζάκης, ο Κ. Φανέλλης, ο Σ. Χατζηγιαννούπουλος κ.ά. διακόσμησαν πολλές εκκλησίες στην Ελλάδα και στις παροικίες του εξωτερικού σύμφωνα με αυτόν τον ρυθμό¹⁰.

1862-1900. Επί βασιλείας Γεωργίου Α'

Η ζωγραφική απέναντι στη ζωή και τη φύση

Γεώργιος Ιακωβίδης:
Τα πρώτα βήματα
Εκπαίδευση, 1,40 x 1,00 μ.,
Εθνική Πνακοθήκη.

Η παρουσία των ιστορικών θεμάτων συνεχίζεται έως το 1870, ενώ συχνά γίνεται προσπάθεια να συνδεθούν εικαστικά έργα με συγχρόνια ή επετειακού χαρακτήρα γεγονότα. Η ένωση της Επτανήσου, η Κρητική Επανάσταση, ο νέος βασιλιάς, τα πενήνταχρονα του 1821 θα περάσουν σε ζωγραφίες. Στον κατάλογο της έκθεσης των Ολυμπίων του 1870 διαβάζουμε ότι, από τα 112 έργα που παρουσιάστηκαν, τα 81 εξέφραζαν εθνικές ιδέες, πράγμα που θεωρήθηκε "καλλιστόν τι σύμπωμα της καλλιτεχνικής ζωής"¹¹. Από τα μέσα, ωστόσο, της επόμενης δεκαετίας διαγράφεται μια διαφορετική πορεία, που τα αποτελέσματά της θα φανούν τα τελευταία είκοσι χρόνια του αιώνα. Οι άνθρωποι του 1821 πλέον κλείπουν. Η νέα γενιά που ανδρώθηκε στο ελεύθερο κράτος παύει να διατηρεί ειδικιλιακές σχέσεις με την αρχαιότητα αλλά και με τη νεότερη ιστορία. Οι καινούριες κοινωνικές και οικονομικές δομές στρέφουν τους Έλληνες στην αναζήτηση της προσωπικής ιστορίας τους ή της αισθητικής συγκίνησης. Η έμφαση μετατίθεται τώρα στην προσωπογραφία, την ηθογραφία, και κατά δεύτερο λόγο στο τοπίο και τη νεκρή φύση.

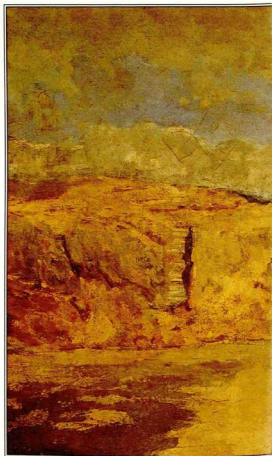
Τα προηγούμενα χρόνια η προσωπογραφία¹² κινήθηκε μέσα στα συμβατικά όρια της ακαδημαϊκής παράδοσης: Συγκεκριμένες στάσεις και θέσεις, και κυρίως πιστότητα στην απόδοση των χαρακτηριστικών του προσώπου, πάντοτε όμως εξωραϊσμένων και ιδεαλιστικά επεξεργασμένων. Τόσο στα πορτρέτα που προήλθαν μετά από κρατικές παραγγελίες, όπως εκείνα των Αγωνιστών που φιλοτέχνησε ο Τσόκος, όσο και στα ιδιωτικά, αυτό που κυριαρχεί είναι η τυποποίηση, γεγονός που κάνει να ξεχωρίζουν για την ιδιότητα αμεσότητά τους τα "απλοϊκά" πορτρέτα του Φραντσέσκο Πίτσε (1822-1862) και του Ανδρέα Κριεζή (1813-1878).

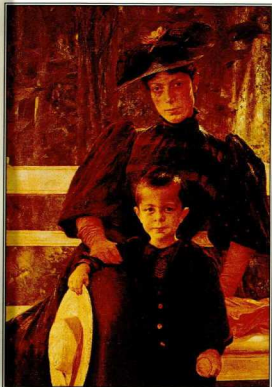
Από τα μέσα του αιώνα και μετά, οι ρεαλιστικές τάσεις και η έμφαση στον εσωτερικό κόσμο των εικονιζόμενων μετατόπισαν το βάρος από την εξωτερική περιγραφή στην πραγματική απεικόνιση χαρακτήρων. Έτσι, γίνεται κατανοητή η εντύπωση που προκάλεσαν τα πορτρέτα του Νικόλαου Κουνελάκη (1829-1869), με τη λεπτή διαγραφή της ψυχολογίας των προσώπων, όταν έγιναν γνωστά στην Αθήνα μετά το θάνατό του. Ο Νικηφόρος Λύτρας (1832-1904) είναι ο επίσημος προσωπογράφος της αθηναϊκής κοινωνίας την εποχή αυτή. Σε πορτρέτα, όπως των μελών των οικογενειών Σερπιέρη και Καυταντζόγλου, ή της **Μαριάνθης Χαριλάου**, αποδεικνύει (αποδίδοντας πολυτελή ρουχα, ενεργοποιώντας το φόντο, αποτυπώνοντας υπαινικτικά μια έκφραση του προσώπου) ότι έχει την ιδιοφύια γνησίου ζωγράφου. Καθηγητής στο Πολυτεχνείο από το 1866 και για τριάντα οχτώ χρόνια, με το έργο του και κυρίως με την επιρροή που άσκησε στους μαθητές του, υπήρξε ο σημαντικότερος ζωγράφος στο δεύτερο μισό του 19ου αι. Ο μεγαλύτερος, ωστόσο, είναι ο Νικόλαος Γύζης (1842-1901). Στις προσωπογραφίες του, όπως εκείνη της **Αρτεμης Γύζη**, αλλά κύρια στις ηθογραφικές σκηνές, φαίνεται η ξεχωριστή εμβέλεια του όχι μόνο σε ελληνικό αλλά και σε ευρωπαϊκό επίπεδο.

Αν συγκρίνουμε ηθογραφικά έργα του Λύτρα, ό-



Περικλής Παντοζής:
Άρειος Πάγος
Εκπαίδευση, 0,58 x 0,80 μ.,
Εθνική Πνακοθήκη.

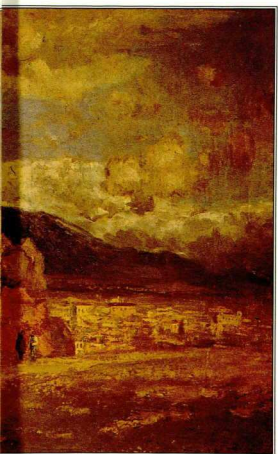




πως τα **Κάλαντα** και τα **Άνθη του Επιπαιφίου**, με ανάλογα του **Γύζη**, όπως **Οι αρραβώνες των παιδιών** και το **Τάμα**, διαπιστώνουμε ότι ο δεύτερος δεν κατέχει μόνο τα μυστικά της ζωγραφικής, αλλά προσεγγίζει και το καινούριο που έρχεται στην τέχνη με τη στιλιστική απλότητα, την αγάπη της ζωγραφικής για την ίδια τη ζωγραφική, και την εξηρασιονιστική διάθεση. Τα χαρακτηριστικά αυτά θα φανούν σαφέστερα στα συμβολιστικά έργα της τελευταίας περιόδου του, τα οποία και εισάγουν την ελληνική ζωγραφική στον 20ό αιώνα.

Η ευρωπαϊκή ρεαλιστική ζωγραφική έφερε στο προσκήνιο μια πραγματικότητα, που έμενε σιωπηλή για αιώνες και τώρα έκανε έντονα ορατή την παρουσία της. Σκηνές από την καθημερινή ζωή και τον αγροτικό βίο είναι προσιτές από άποψη διανοητική, ψυχολογική και οικονομική στη διαρκώς ανερχόμενη και στην Ελλάδα αστική τάξη, που έβλεπε τον εαυτό της σ' αυτούς τους πίνακες. Οι ηθογραφίες του **Λύτρα** εξέφραζαν επιπλέον ένα κοινό, στις προσδοκίες του οποίου τα ήθη και τα έθιμα του λαού διεδικούσαν προτεραιότητα, μέσα στο γενικότερο αίτημα που έβλεπε η εποχή για εθνικό πολιτισμό. Σε εκείνες του **Γύζη**, που πέρασε τη ζωή του στο Μόναχο, όπου διέπρεψε, αντιμετωπίζουμε μια διαφορετική διάσταση. Η στενή επαφή του με την πατρίδα, τόσο στο ψυχολογικό όσο και στο πρακτικό επίπεδο, συναντά τον ευρωπαϊκό

Γεώργιος Ιακωβίδης:
"Η συζυγία του Καλιθέχνη
με το γιο του",
Ελαιογραφία, 1,09 x 0,75 μ.,
1985, Εθνική Πνακοθήκη.



Σπυρίδης Σαββίδης:
"Σπουδή για το χρώμα",
Ελαιογραφία, 0,60 x 0,50 μ.,
Σύλλογη Ιδρυματος
Ε. Κουτσίδη.

ανατολισμό. Η σχέση τους όμως είναι άνοιξη. Ο ελληνοκεντρισμός του έχει ιδιαίτερη βαρύτητα και παρέμεινε ως το τέλος της ζωής του θερμο. Αντίθετα, ο Θεόδωρος Ράλλης (1852-1909), ένας σημαντικός οριενταλιστής, κινήθηκε καθαρά με τον τρόπο που οι δυτικοί ζωγράφοι προσεγγίζουν την Ανατολή. Γεννημένος κοσμοπολίτης, ταξίδεψε στην Ελλάδα με την ίδια περιέργεια που περιηγήθηκε και την Ανατολή. Αν επικεντρώνει το βλέμμα του στον ελληνικό χώρο, το κάνει γιατί πιθανόν δεν μπορεί να απωθήσει την καταγωγή του. Η Ελληνίδα κόρη μέσα στην εκκλησία, λάφυρο του Τούρκου, έχει ως στυλιστικό και ιδεολογικό πρότυπο τις ανατολικές ζωγραφίες του δασκάλου του J. L. Gérôme. Οι εικόνες που δημιούργησε ο Ράλλης εξάπτονται με τον εξωτικό ερωτισμό τους τη φαντασία των Ευρωπαίων αστών αλλά και των Ελλήνων, που τις δέχτηκαν με ενθουσιασμό. Η ελληνική αστική τάξη, όπως την βλέπουμε στους πίνακες ενός άλλου γαλλοαναθραμμένου ζωγράφου, του Ιάκωβου Ρίζου (1849-1916), μπορεί επιτέλους, στην καμπή του αιώνα, να ρεμβάζει, να ερωτοτροπεί και να πηλτίζει. Οι ηθρογραφικές σκηνές¹³ υπήρξαν γι' αυτήν μια φυγή στον τόπο και στο χρόνο.

Οι Έλληνες ζωγράφοι του 19ου αιώνα ενδιαφέρθηκαν περισσότερο για το "ανθρώπινο τοπίο" και λιγότερο για το φυσικό. Η τέχνη, ωστόσο, των Γάλλων υπαίθριων έθελε αρκετούς, αν και δέχτηκαν τα μηνύματα της μάλλον έμμεση. Ο Ιωάννης Αταμούρας (1852-1878), ο καλύτερος θαλασσογράφος, μέσω της Δανίας, όπου τον έστειλε ο βασιλιάς να σπουδάσει, και ο Περικλής Παυτάκης (1849-1884), στο Βέλγιο, όπου κατά τη σύντομη σχετικά ζωή του καλλιέργησε έναν εντυπωσιακό πρωτοεμπρεσιονισμό. Είναι βέβαια ο γαλλικός εμπρεσιονισμός εκείνος που απελευθέρωσε τη ζωγραφική από τα βαριά, σκοτεινά χρώματα και έστρεψε τους ζωγράφους στο τοπίο και το φως. Λιγότερο στους πίνακες του Κωνσταντίνου Βολανάκη (1837-1907), μολονότι υπήρξε κυρίως τοπιογράφος, περισσότερο στις υπαίθριες σκηνές του Σιμωνών Σαββίδη (1859-1927), και με αριστοτεχνικό τρόπο στις παιδικές σκηνές, τα πορτρέτα και τα λίγα τοπία του Γεωργίου Ιακωβίδη (1853-1932), πριν από το 1900, εισβάλλει το φως και ανοίγουν τα χρώματα.

Το κοινό θέλγεται μπροστά σ' αυτήν τη φωτεινή ζωγραφική, και οι πίνακες του Λύτρα του φαινονται πλέον άτονα χρωματισμένοι και το φως τους "κατά συνθήκην επίπλαστον". Είναι ένα κοινό όλο και πιο ενημερωμένο για τις καλλιτεχνικές τάσεις πέρα από τα όρια της Ελλάδας. Οι εκθέσεις πληθαίνουν και οι σημαντικότερες οργανώνονται όχι από κρατικούς φορείς αλλά από ιδιώτες, πολιτιστικούς συλλόγους και καλλιτεχνικά σωματεία. Συχνά δίπλα στους Έλληνες εκθέτουν και ξένοι ζωγράφοι. Η κριτική αρχίζει να χρησιμοποιεί έναν πιο καλλιερημένο λόγο και να ξεπερνά την απλή φιλολογική περιγραφή, με παρατηρήσεις και ορολογία από την ιστορία της τέχνης, ενώ δεν θα αργήσει να εκδοθεί και το πρώτο περιοδικό τέχνης η **Πινακοθήκη** (1901).

Ως γενική παρατήρηση στις διαπλεκόμενες σχέσεις καλλιτέχνη, εικαστικού έργου και κοινού

κατά τον 19ο αιώνα, τον τόνο δίνει το πάντοτε παρόν και σύνθετο πρόβλημα του σύγχρονου ελληνικού πολιτισμικού σχηματισμού. Λύσεις θα προταθούν στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα από τις γενιές εκείνες που αντιμετώπιζαν ενεργά και με ιστορική συνείδηση το αίτημα της ελληνικής διαχρονικότητας με ευρωπαϊκό πρόσωπο.

Σημειώσεις

- Γ. Γ. Παπαδόπουλος, *Λόγος περί του Ελληνικού Πολιτεύειν*, Αθήνα 1949, σ. 7.
- L. B. Francoeur, *Enseignement au dessin linéaire*, Παρίσι 1819.
- Το όνομα του μαθητή ήταν Φίλιππος Χαρπας, Βλ. Γενική Εφημερίδα της Ελλάδος, 17 Μαΐου 1830.
- Σχετικώς βλ. *Γενική Εφημερίδα της Ελλάδος*, 15 Σεπτ. 1828, και Γ.Α.Κ. (Αρχείο Βλαχογιάννη), Δ. 68.
- Ο Α. Κουταντζόγλου εκφράσθηκε λόγω στα εγκώμια της έκθεσης, που φιλοδοξούσε έπειτα με τη μορφή φυλλάδιου. Οι λόγοι αυτοί είναι σήμερα πολύτιμα ιστορικά για τα εκπαίδευση πρόματα αλλά και για την κίνηση των ιδεών κατά την εποχή του Όθωνα.
- Στα μέσα της δεκαετίας 1840-50 υπήρξαν στην Αθήνα δύο τολμηρόστονοι σωματεία με καλλιτεχνική ενδιαφέροντα: Η Εταιρεία Ήλων Τεχνών και η Ελληνική Εταιρεία των Επιστημών και Τεχνών.
- Βλ. Η. Μικονιάτης, "Η καλλιτεχνική συμμετοχή της Ελλάδας στις Δυτικές Εκθέσεις Λονδίνου 1851, 1862, και Παρισιού 1855", *Ελληνικά*, 33 (1981), σσ. 140-162.
- Ο Α. Κουταντζόγλου έγραψε το 1857: "Η εισαγωγή της καλλιτεχνίας εθωροθή φαινόται, παρ' ημίν κατ' αρχάς ίσως ως άκαρος και μάλλον περιητή, καθώς ποτε εθεωροείτο η Σπαρτή υπό της νομοθεσίας του Λυκούργου... δια τούτου ίσως και ολίγοιται τινες εν τη αλλοδαπή πλουσίωι οικογένειαι ανενόησαν μέχρι τούδε ενδεδείκται πρόστασις της προόδου της ελληνικής καλλιτεχνίας, για να κατολήσει με την παρατήρησιν: 'όπου το κάλλος ακουμραται, εκεί μορταται η καρπη', Α. Κουταντζόγλου, *Λόγος εκφωνηθείς κατά την επίτευον του Βασιλικού Πολυτεχνείου*, Αθήνα 1857, σσ. 7-8.
- Η. Μικονιάτης, *Το Εικαστικό στη Ζωγραφική* (διδακ. διατρ.), Θεσσαλονίκη 1979.
- Βλ. Α. Παπατάκης, *Η επίσημη της ναυάρχησης ακέμης στη νεοελληνική εκκλησιαστική ζωγραφική*, Αθήνα 1977.
- Βλ. Η. Μικονιάτης, Το καλλιτεχνικό τρίπτυχο των Ολυμπίων στην Αθήνα του 19ου αιώνα", *Εγνατία*, 3 (1991-1992), σσ. 75-143.
- Α. Χαρολαμπίδης, *Η ελληνική προσωπογραφία του 19ου αιώνα* (διδακ. διατρ.), Θεσσαλονίκη 1976.
- Μ. Παπανικολάου, *Η ελληνική παραγωγή ζωγραφική του 19ου αιώνα* (διδακ. διατρ.), Θεσσαλονίκη 1978.

Nineteenth-Century Greek Painting

E. Mykoniatos

Nineteenth-century Greek painting evolved by following the Eurocentric tendencies of the newly founded state (1830). During the years 1830-1862 the ancient past, the recent War of Independence and the politics of memory, complicated and torturous as they were, gave rise to historiographic painting, which, being academic in style and narrative in nature, acted as a virtue paradigm. The brothers Philippos and Georgios Margaritis, Diomysios Tsokos, Andreas Knezis and Theodoros Vryzakis, who became later teachers in the School of Arts in Athens, painted portraits and scenes depicting historic events. In the second half of the century the middle and upper class clientele demanded genre and landscape paintings, portraits and still-life pictures, which expressed both their financial and social status and their aesthetic inclinations. Nikiphoros Lytras, Nikolaos Gyzis, Konstantinos Volanakis, Ioannis Altamouras, Theodoros Rallis and Georgios Iakovidis were the most prominent among the artists of this period. They faced the new social and artistic reality and dealt successfully with questions and problems related to the intellectual relationship with the European artistic centers. Soon the impact of the French views of art became apparent and replaced the academic style of painting, which had been influenced by the German School of Munich.