

## Η γένεση της νεώτερης ελληνικής ζωγραφικής, 1830-1930 Από τη Συλλογή της Τράπεζας της Ελλάδος

Η έκθεση πινάκων της Συλλογής της Τράπεζας της Ελλάδος δεν φιλοδοξεί να στοιχειοθετήσει την πορεία της ελληνικής ζωγραφικής κατά την αφετηρία της, και διότι μικρό μόνο μέρος από τη συλλογή αυτή εκτίθεται και διότι σημαντικοί ζωγράφοι και πίνακες, που θα καθιστούσαν ακριβέστερη την εικόνα, ελλείπουν. Η έκθεση παρέχει δείγματα μόνο του έργου σπουδαίων εκπροσώπων της ελληνικής ζωγραφικής κατά την περίοδο 1830-1930.

Δεν υπάρχει ομοφωνία μεταξύ των ερευνητών ως προς την αρχή της νεώτερης ελληνικής ζωγραφικής. Τοποθετείται αυτή είτε στα μέσα του 17ου αιώνα, οπότε περιλαμβάνει μέρος της υστεροβυζαντινής ζωγραφικής, είτε στον 18ο, οπότε αναφέρεται στην ιταλίζουσα ζωγραφική των Επτανήσων, είτε τέλος, κατά την επικρατέστερη άποψη, στις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα, μετά την ίδρυση του ελληνικού κράτους.

Το παρελθόν της νεοελληνικής ζωγραφικής, υστεροβυζαντινό ή ιταλίζον, είναι πλούσιο σε έργα αγιογραφίας και κοσμικής τέχνης, όπου διαφαίνονται οι επιδράσεις της ύστερης Αναγέννησης, οι αναζητήσεις των τοπικών ζωγράφων, ιδίως της Κρήτης και της Επτανήσου, η ευφάνταστη οργάνωση πολυπρόσωπων συνθέσεων και η διεισδυτική ψυχογραφία των προσωπογραφιών.

Στο παρελθόν αυτό πρέπει να συγκαταλεγεί και η λαϊκή τέχνη, ακμαιότατη καθ' όλη τη διάρκεια του 19ου αιώνα, η οποία κατά το τέλος του έδωσε έναν κορυφαίο εκπρόσωπό της, γνωστό και στην Ευρώπη, τον Θεόφιλο Χατζημιχαήλ (1871-1934).

Αυτό που πρέπει να επισημανθεί είναι ότι, ήδη από την πρώτη περίοδο του βίου της, η ελληνική τέχνη διακόπτεται με το βυζαντινό παρελθόν της και τίθεται ως τέχνη καθαρώς ευρωπαϊκή. Η στροφή προς την Ευρώπη θα γίνει με τόλμη και περίσκεψη, ενώ η θεώρηση του παρελθόντος θα επανέλθει αρκετά αργότερα ως αναζήτηση της ελληνικής ταυτότητας και πηγή εμπνεύσεως.

Η ζωγραφική των πρώτων μετεπαναστατικών χρόνων, με κύριους εκπροσώπους τον Θεόδωρο Βρυζάκη (1814-1878) και τον Διονύσιο Τσόκο (1820-1862), έχει ως θέμα γεγονότα του πρόσφατου ηρωικού παρελθόντος: πολεμικές σκηνές από τον αγώνα εναντίον των Τούρκων και προσωπογραφίες αγωνιστών. Πρέπει να παρατηρηθεί ότι τα έργα της πρώτης κατηγορίας δεν είναι ιδιαίτερος άφθονα ούτε απεικονίζουν σκηνές έντονου πολεμικού πάθους ή ακραίας βιαιότητας, όπως μαρτυρούνται σε έργα ξένων φιλελλήνων ζωγράφων. Τις επιχειρήσεις των Ελλήνων εναντίον των Τούρκων περιέγραψε προπάντων η θαλασσογραφία της επόμενης περιόδου. Ο Κωνσταντίνος Βολανάκης (1837-1907) και ο Ιωάννης Αλταμούρας (1852-1878), με πίνακες ναυμαχιών και πυρπολήσεων, έδωσαν το μέτρο του Αγώνα.

Στον πίνακα του Βρυζάκη Καραούλι, η κλασικίζουσα ρομαντική τέχνη του, επιρρεπής στην καλλιγραφική απόδοση προσώπων και πραγμάτων και την εξιδανίκευση, έδωσε μια ιδεατή εικόνα των αγωνιστών. Αντιθέτως, το βαρύ, πλαστικό και ευκίνητο ύφος του Τσόκου σκιαγράφησε με αδρότητα και πειθώ τον γηραιό άρχοντα.

Η άνοδος στο θρόνο του ελληνικού κράτους του Όθωνα (1833), γιου του Λουδοβίκου Α' της Βαυαρίας, θερμού φιλέλληνα, θα στρέψει τους Έλληνες καλλιτέχνες προς το Μόναχο, ενώ η ίδρυση του Σχολείου των Τεχνών (1837), στο οποίο θα διδάξουν Έλληνες και ξένοι καθηγητές, θα ενισχύσει την προτίμηση αυτή. Το Μόναχο δεν είναι ο μόνος πόλος έλξεως των Ελλήνων - θα μεταβούν επίσης στην Κοπεγχάγη, τις Βρυξέλλες ή το Παρίσι - είναι όμως ο ισχυρότερος και επίσης η πόλη που φιλοξένησε τους περισσότερους σπουδαστές της τέχνης. Άμεση και φυσική συνέπεια είναι η διείσδυση των γερμανικών ρευμάτων στην Ελλάδα κατά τη δεύτερη πεντηκονταετία του αιώνα.

Το Μόναχο κρίνεται ενίοτε αυστηρά. Θεωρείται ότι μετέδωσε στους Έλληνες το πνεύμα ενός άγονου ακαδημαϊκού συντηρητισμού, κατά την περίοδο μάλιστα που στο Παρίσι εκαλλιεργείτο η νέα, γεμάτη ζωή, τέχνη του ιμπρεσιονισμού. Σήμερα, εξίσου άγονη είναι η σχετική συζήτηση. Ορθότερο φαίνεται να επισημανθούν τα θετικά στοιχεία που πρόσφερε η γερμανική παιδεία και να σημειωθεί η ικανότητα των καλλιτεχνών, αφού επωφελήθηκαν από αυτή, να αποδεσμευθούν από ό,τι στείο προσέλαβαν. Αυτό που οφείλεται στην Ακαδημία του Μονάχου, ψυχή της οποίας ήταν ο Karl von Piloty (1826-

1886), είναι η εμπέδωση μιας στέρεης τεχνικής, η άσκηση στο σχέδιο, το χρώμα και την αφήγηση. Μολονότι σαφής είναι η ροπή της προς την αναπαράσταση της ιστορίας και την προσωπογραφία, καθόλου δεν περιόρισε τις θεματικές επιλογές των σπουδαστών ούτε ανέστειλε τη δημιουργία του προσωπικού ύφους. Το ιδίωμα με το οποίο εκφράζεται η πλειονότητα των τροφίμων της Ακαδημίας, και το οποίο οι Έλληνες μετέφεραν στη σχολή της Αθήνας, επικράτησε να ονομάζεται «ακαδημαϊκός ρεαλισμός».

Η θεματογραφία που καλλιεργείται στην Ελλάδα κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα δεν διαφέρει από εκείνη άλλων ευρωπαϊκών χωρών. Προέχει η ηθογραφία με την απεικόνιση του βίου των αστικών κέντρων και, προπάντων, της υπαίθρου. Περιγράφονται η αγροτική και ποιμενική ζωή, οι καθημερινές εργασίες, οι εορτές και το πένθος. Έμφαση δίνεται στην απόδοση του αρχιτεκτονήματος, της τοπικής φορεσιάς, των αντικειμένων. Ακολουθεί η προσωπογραφία, η οποία μετατοπίζει το ενδιαφέρον της από τον αγωνιστή στον έμπορο και τον πλούσιο αστό. Δεν είναι καθόλου σπάνια η καλή ψυχογραφική αποτύπωση του εικονιζομένου. Η τοπιογραφία και η νεκρή φύση, διστακτικά στην αρχή, με άνεση αργότερα, κερδίζουν την προτίμηση των εργαστηρίων.

Σποραδικά καλλιεργείται από διάφορους καλλιτέχνες, ζωγράφους και χαράκτες, η ερειπιογραφία. Ο Βικέντιος Λάντσα (1822-1902), Ιταλός ζωγράφος που κατέφυγε στην Ελλάδα διωκόμενος από την πατρίδα του και διέπρεψε στην Αθήνα, κατέστησε το ερείπιο αποκλειστικό σχεδόν θέμα της τέχνης του. Η ζωγραφική του, η οποία παραπέμπει στο έργο των περιηγητών, αποδίδει με ακρίβεια αλλά και συναισθηματική έξαρση τα λείψανα της αρχαιότητας. Οι υδατογραφίες του συλλαμβάνουν κατά τρόπο μοναδικό το αττικό φως επάνω στα μάρμαρα.

Οι Έλληνες που συνιστούν το καίριο σημείο αναφοράς ως ζωγράφοι του Μονάχου είναι οι: Νικηφόρος Λύτρας (1832-1904), Κωνσταντίνος Βολανάκης (1837-1907), Νικόλαος Γύζης (1842-1901) και Γεώργιος Ιακωβίδης (1853-1907). Όλοι τους εκπροσωπούνται στην έκθεση. Η τέχνη τους αποκαλύπτει διαφέρουσες αλλά ισχυρές καλλιτεχνικές προσωπικότητες, των οποίων το μέτρο δεν είναι δυνατόν να εκτιμηθεί από τα εκθέματα. Εκτός από τον Γύζη, ο οποίος παρέμεινε στη Γερμανία και δίδαξε στην Ακαδημία του Μονάχου, οι άλλοι τρεις επέστρεψαν στην Ελλάδα και δίδαξαν στη Σχολή Καλών Τεχνών. Η διδασκαλία και η τέχνη τους σφράγισαν την εικαστική παιδεία της περιόδου.

Γενάρχης της νεοελληνικής ζωγραφικής ο Λύτρας, κάτοχος ενός ρωμαλέου ιδιώματος και δάσκαλος με εξαιρετικές δυνατότητες, πραγματοποιήθηκε ένα ευρύτατο θεματογραφικό φάσμα, με ιδιαίτερη έμφαση στην ηθογραφία, όπου και απέδωσε με γνησιότητα τον άνθρωπο και τον βίο της εποχής του. Ο πίνακας με τον Νασρεντίν Χότζα προέκυψε μετά το ταξίδι που πραγματοποίησε ο ζωγράφος με τον Νικόλαο Γύζη, το 1873, στη Μικρά Ασία. Οι δύο καλλιτέχνες μελέτησαν την Ανατολή, οικεία άλλωστε και στους δύο από τα κατόλοιπα της τουρκικής κατοχής στην Ελλάδα, και επέστρεψαν με άφθονο εικονογραφικό υλικό. Αν και περιορισμένων διαστάσεων, το έργο επιτρέπει να εκτιμήσουμε τις χαρακτηριστικές ικανότητες του καλλιτέχνη και τις χρωματικές προτιμήσεις του.

Έγινε ήδη λόγος για τον Κωνσταντίνο Βολανάκη και τη ναυτική πολεμική θεματογραφία του. Εισηγητής της τοπιογραφίας στην Ελλάδα, ο Βολανάκης αναδεικνύεται ο κορυφαίος Έλληνας θαλασσογράφος του 19ου αιώνα. Έμπειρος προσωπογράφος του караβιού, απέδωσε με ευαισθησία και τις διακυμάνσεις της θαλασσινής ατμόσφαιρας. Στο έργο του αναγνωρίζεται, αφομοιωμένη θαυμάσια, η ευρωπαϊκή θαλασσογραφία, με δεσπόζουσες την ολλανδική σχολή του 17ου αιώνα και τη γαλλική του 17ου και του 18ου. Τα δύο έργα που εκτίθενται, αντιπροσωπευτικά της ήρεμης τέχνης του, συμπυκνώνουν τις αρετές του σε ό,τι αφορά την ακρίβεια και τη λεπτότητα της περιγραφής και την ποιητική ατμόσφαιρα του λιμενικού χώρου.

Ο Γύζης έζησε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του στο Μόναχο, επισκεπτόμενος σποραδικά μόνο την Ελλάδα. Ισχυρά εξαρτώμενος από την Ακαδημία, πραγματοποιήθηκε αρχικά την ηθογραφία του γερμανικού και αργότερα του ελληνικού χώρου. Προς το τέλος της ζωής του εισήγαγε μια εικονογραφία οραμάτων, αλληγοριών και συμβολισμών, η οποία, παρά την ευαισθησία των χρωμάτων και την ευκαμψία των ζωγραφικών χειρισμών του, παραμένει απόμακρη. Περισσότερο πραγματιστικές οι προσωπογραφίες, οι ηθογραφικές σκηνές και οι νεκρές φύσεις του - στις οποίες θα αναγνωριστεί μια έμμεση επίδραση του γαλλικού ρεαλισμού, μέσω του «κύκλου του Leibl» (Leiblkreis) - προκαλούν πάντοτε ζοηρό ενδιαφέρον. Ο πίνακας με τον Κένταυρο δέσμιο του Έρωτα (Έρωτ και Κένταυρος) είναι ενδεικτικός του τρόπου με τον οποίο ο Γύζης προσεγγίζει το αρκετά χρησιμοποιημένο μυθολογικό θέμα. Επιλέγει να εικονίσει την πλήρη υποταγή του ισχυρού όντος στο παιχνίδι του μικρού

ανέμελου θεού. Ο χρωματισμός και ο φωτισμός συμβάλλουν ώστε να εξαρθεί ο συμβολισμός της σκηνής. Το μεγάλο σχέδιο με την αυστηρή, επίπεδη μορφή της Αθηνάς - πρότυπο για τη Σημαία του Πανεπιστημίου Αθηνών - αξιοποιεί τις απαιτήσεις του εμβλήματος. Η Νεκρή φύση, προσεκτικά μελετημένο έργο όσον αφορά τη σύνθεση, την προβολή των όγκων και του χρώματος των καρπών, είναι από τους ελκυστικότερους πίνακες της έκθεσης. Ζωγραφικά κοσμήματα θα μπορούσαν να χαρακτηρισθούν οι μικροί πίνακες της συλλογής Ν. Πετσάλη-Διομήδη. Σπουδές, πιθανόν, και προσχέδια για μεγαλύτερα έργα - τα οποία δεν υπάρχουν και είναι άγνωστο αν έγιναν ποτέ - παραπέμπουν σε αυτά με χάρη και δύναμη.

Η Ορθία κοπέλα του Ιωάννη Ζαχαρία ή Ζαχαριά (1845-) δεν είναι μόνο μια θαυμάσια προσωπογραφία κοριτσιού, αλλά αποτελεί επίσης σαφή αναφορά στο ήθος των νέων γυναικών κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα, την αμφίεση και το είδος των ασχολιών τους. Έργο ήρεμης δεξιοτεχνίας και υποβλητικής εσωτερικότητας, αφομοιώνει και υποτάσσει τα οιαδήποτε ηθογραφικά στοιχεία στην ποιητικότητα του προσώπου. Προικισμένος μαθητής της Ακαδημίας του Μονάχου, αλλά με παραγμένο ψυχικό βίο, ο καλλιτέχνης είναι άγνωστο πότε πέθανε.

Προσωπογράφος και αφηγητής παιδικών σκηνών, ο Γεώργιος Ιακωβίδης (1853-1932) μετέφερε τη διδαχή του Μονάχου με πιστότητα και επιμονή στη Σχολή Καλών Τεχνών, όπου δίδαξε επί μακρό διάστημα. Τα δύο έργα που φιλοξενεί η έκθεση, Στο ατελιέ του πατέρα και Η τουαλέτα, αναφέρονται σε δύο εννοούμενα θέματα του ζωγράφου: τη συντροφιά των παιδιών και την κοσμική προσωπογραφία. Στο πρώτο, όπου επικρατεί η αφέλεια και η δροσιά της παιδικής ηλικίας, ο Ιακωβίδης αποδεικνύεται οξύ παρατηρητής του προσώπου και της συμπεριφοράς του παιδιού. Στο δεύτερο είναι διάχυτος ο κοσμικός χαρακτήρας και η φιλαρέσκεια της νέας γυναίκας, ενδείξεις και αυτά μιας ευκατάστατης αστικής τέχνης που αναπτύσσεται στην Αθήνα κατά την καμπή του αιώνα.

Η διδαχή του Μονάχου συγκρατείται στη Σχολή της Αθήνας και από τον Σπύρο Βικάτο (1878-1960), έστω και αν αυτό που υπερέχει στο έργο του είναι η ιδιοτυπία του προσωπικού του ιδιώματος: μεγάλες ακανόνιστες πινελιές με φωτεινά ποικίλματα σχηματίζουν μια παλλόμενη επιφάνεια, από την οποία προκύπτει αδρή και εύγλωττη η μορφή. Η ζωγραφική του παραπέμπει ευθέως στον Frans Hals. Οι δύο προσωπογραφίες που φιλοξενεί η έκθεση, του γέροντα και του μικρού παιδιού, δίνουν το μέτρο της τέχνης και της τεχνικής του ζωγράφου.

Ανάλογη είναι η δομή στους πίνακες της Θάλειας Φλωρά-Καραβία (1871-1960), μαθήτριας ελεύθερων ακαδημιών του Μονάχου. Καλλιτέχνις ανήσυχη και δραστήρια, περιέτρεξε την Ευρώπη και χώρες της Ανατολής επιζητώντας όχι μόνο τη διεύρυνση της θεματικής, αλλά και την εξέλιξη της τεχνολογίας της. Αν το νεανικό της έργο μαρτυρεί τη γερμανική μαθητεία της, οι πίνακες της ωριμότητας πιστοποιούν την ευχέρεια με την οποία αφομοιώνει ουσιώδεις αλλαγές της τέχνης.

Η καρτερική γερόντισσα που εικονίζει ο Έκτωρ Δούκας (1886-1969), με το πλήθος των βιωμάτων χαραγμένο στο πρόσωπο της, είναι αγαπητή μορφή της ελληνικής ζωής και σπουδαίο έρεισμα της ηθογραφίας.

Η αντίδραση εναντίον του Μονάχου θα προέλθει όχι μόνον από καλλιτέχνες απόφοιτους άλλων ευρωπαϊκών σχολών, αλλά και από παλαιούς μαθητές της Ακαδημίας που προσελκύνονται από τους πειραματισμούς των παρισινών ιδίως εργαστηρίων, κατά το τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα. Ήδη ο Ιωάννης Αλταμούρας (1852-1878), εξαιρετος θαλασσογράφος, μαθητής του Νικηφόρου Λύτρα κατ' αρχάς και κατόπιν υπότροφος του Γεωργίου Α΄ στη Σχολή Καλών Τεχνών της Κοπεγχάγης, στο εργαστήριο του C.F. Soerensen (1818-1879), μελετά το ύπαιθρο, την ατμόσφαιρα του πελάγους και το φως κατά το πνεύμα των προϊμπερσιονιστών.

Πρέπει να λεχθεί ότι οι θαλασσογράφοι της περιόδου, γνώστες της ιδιομορφίας του αντικειμένου που πραγματεύονται - της θάλασσας και του καραβιού - προσπάθησαν να διαφυλάξουν τη φύση και την ακεραιότητα του θέματος, αποκλείοντας από τη δουλειά τους την επιτήδευση του ύφους ή την ευκολία.

Στο έργο του Γεωργίου Χατζόπουλου (1858-1935) και του Συμεών Σαββίδη (1859-1927), μαθητών του Γύζη στην Ακαδημία, παρατηρείται όχι μόνον η απομάκρυνση από την ιδεολογία του Μονάχου και η προσέγγιση του ιμπερσιονισμού, αλλά και ένας πολύ ευρύτερος προβληματισμός, ιδίως σε ό,τι

αφορά το χρώμα. Εντούτοις, η σαφής προσχώρηση στον ιμπρεσιονισμό και τις τάσεις που διαμορφώνονται εκτός του Μονάχου θα παρατηρηθεί στο έργο του Περικλή Πανταζή (1849-1884), ο οποίος, αφού διέτρεξε τα στάδια Αθήνα, Μόναχο, Παρίσι, κατέληξε στις Βρυξέλλες, σπουδαίος ζωγράφος και δραστήριο μέλος των καλλιτεχνικών ομάδων της βελγικής πρωτεύουσας. Ακόμη και αν δεν γνωρίζαμε ότι είχε έρθει σε επαφή με τον Courbet, τον Manet και τους ιμπρεσιονιστές, θα μπορούσαμε να το συμπεράνουμε από το έργο του. Ενδεικτικός των ενδιαφερόντων του Πανταζή είναι ο πίνακας με το νεαρό αγόρι που επιχειρεί να κλέψει φρούτα. Το έργο, καλός συνδυασμός προσωπογραφίας και νεκρής φύσης, ως προς τη δομή, την αντίληψη του χώρου και των όγκων δηλώνει με έμφαση την παρουσία του Cizanne, ενώ ο χρωματισμός του παραπέμπει στον Manet. Η συνάφεια με τον Manet τεκμηριώνεται και από τη σύγκριση με το έργο του Γάλλου ζωγράφου Το παιδί με τα κεράσια (1858, Museu Calouste Gulbenkian, Λισσαβόνα). Θα προσθέσω ακόμη ότι, εφόσον τα χείλη του παιδιού ακουμπούν τα φρούτα, ο πίνακας θα μπορούσε να εκληφθεί ως αλληγορία της γεύσης.

Κατά το τελευταίο τέταρτο του αιώνα, το Παρίσι αρχίζει να υποκαθιστά το Μόναχο στις προτιμήσεις των καλλιτεχνών, και διότι εισήγαγε νέους ζωγραφικούς τρόπους, οι οποίοι έτειναν να αποδεσμεύσουν τον πίνακα από την ορατή πραγματικότητα - τη δουλική μίμηση, όπως εθεωρείτο ότι καλλιεργεί το Μόναχο - και διότι ισχυροποιούσε την υποκειμενικότητα του καλλιτέχνη, αποδεχόμενο την ελευθερία των χειρισμών του. Αρχή των μεταβολών αποτέλεσε η είσοδος του ιμπρεσιονισμού, η μεταφύτευση του οποίου στην Ελλάδα, παρά τα εγγενή προβλήματα, είχε ευρύτατη διάδοση και μακρόχρονη διάρκεια. Αυτό δεν σημαίνει ότι το κίνημα κατανοήθηκε επαρκώς και αξιοποιήθηκε αναλόγως. Άλλωστε, μια σειρά από αναντιστοιχίες εμπόδιζαν την τυπική εφαρμογή του. Γέννημα των βορείων χωρών, προοριζόμενο κυρίως για τη ζωγραφική του υπαίθρου, ο ιμπρεσιονισμός προϋποθέτει και το φως του βόρειου χώρου και την υγρότητα της ατμόσφαιρας. Τα αντικείμενα, μέσα στην αχλύ που τα περιβάλλει, χάνουν την ακρίβεια του περιγράμματος και τη στερεότητα του χρώματος. Στην Ελλάδα, αντιθέτως, το φως είναι καθαρό και ισχυρό, διαχέεται με δύναμη στις επιφάνειες και αναδεικνύει τα σχήματα, συναιρεί ή εξαφανίζει τις λεπτομέρειες, αφαιρεί το βάθος του χρώματος και τείνει να καταστήσει τη χρωματική επιφάνεια επίπεδη. Απέναντι στα δεδομένα αυτά, η πιστή εφαρμογή της τεχνικής του ιμπρεσιονισμού - διάλυση της φόρμας, διαίρεση του χρωματικού τόνου, παράθεση καθαρών χρωμάτων - θα ήταν ψευδής. Το φαινόμενο του ελληνικού χώρου υπέβαλλε μια προσαρμογή η οποία, με ποικίλες διαφοροποιήσεις, προσήγγιζε περισσότερο τα διάδοχα ρεύματα του κινήματος, τους Fauves, τους Nabis, τον εξπρεσιονισμό, τα δε ιδιώματα που προέκυψαν - του Κωνστ. Μαλέα, του Μιχ. Οικονόμου κ.ά. - απέδωσαν την ελληνική φύση με ευρηματικότητα και δυναμισμό. Η ανανεωτική κίνηση που δημιουργείται τότε προωθείται και από την ομάδα Τέχνη, η οποία συγκροτείται το 1917 από ζωγράφους διαφόρων αποκλίσεων, και από τους λόγιους που ασκούν κριτική.

Η αλλαγή που θα επέλθει στη διδασκαλία της Σχολής Καλών Τεχνών οφείλεται κυρίως στον Νικόλαο Λύτρα (1883-1927), γιο του Νικηφόρου Λύτρα, και τον Κωνσταντίνο Παρθένη (1878-1967). Ο πρώτος εισήγαγε ένα ελεύθερο εκφραστικό σχέδιο, επενδεδυμένο με παχύ στρώμα χρώματος που παραπέμπει στους Fauves και τους Γερμανούς εξπρεσιονιστές, ο δεύτερος, γνώστης της ελληνικής παράδοσης από την αρχαιότητα έως τις μεταβυζαντινές και λαϊκές εκφάνσεις της, μέτοχος της βιεννέζικης Sezession, αλλά και των γαλλικών κινήματων της καμπής του αιώνα, αφομοίωσε την πρωτοπορία διατηρώντας εκπληκτική ισορροπία μεταξύ των εξωγενών επιδράσεων και της προσωπικής έρευνας. Η υποκειμενική υποβλητική γραφή του αποκαλύπτει, προπάντων, την πνευματικότητα και την ποίηση του έργου και δευτερευόντως μόνο τη νεωτερικότητα του ιδιώματος. Σπουδαίος ανακαινιστής της ελληνικής ζωγραφικής κατά το πρώτο μισό του 20ού αιώνα, επέφερε μια ριζική αναθεώρηση των θεμάτων του εικαστικού χώρου, της μορφολογίας και του χειρισμού του χρώματος.

Το στιβαρό και λιτό ύφος του Κωνσταντίνου Μαλέα (1879-1928), η τάση του να συμπύκνωση λεπτομέρειες σε μεγάλες επιφάνειες, περικλειόμενες από βαρύ περίγραμμα, τα επίπεδα χρώματα και η ποιητικότητα των συνθεσών του τον κατέστησαν, μαζί με τον Παρθένη και τον Παπαλουκά (1892-1957), ηγετική μορφή της ζωγραφικής του 20ού αιώνα. Ο Σπύρος Παπαλουκάς, τοπιογράφος, αγιογράφος αλλά και σπουδαστής της τέχνης των Nabis, συνέδεσε με τόλμη και πειστικότητα τη βυζαντινή αγιογραφία και τα μεταϊμπρεσιονιστικά ρεύματα. Επίσης, η ελληνική παράδοση, από την αρχαιότητα έως τη νεώτερη εκδοχή της, η λαϊκή τέχνη, αλλά και η γαλλική πρωτοπορία των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα, συμβιούν, θαυμάσια αφομοιωμένες, στο έργο του Αγήνορα Αστεριάδη (1898-1977). Πρόσωπο μοναχικό, όπως μοναχική υπήρξε και η τέχνη του, ο Γεώργιος Μπουζιάνης (1885-1959) δημιούργησε μια υποκειμενική έκφραση του εξπρεσιονισμού, μοναδική στην Ελλάδα, αλλά και στη Γερμανία στην οποία σπούδασε. Ιδιότυπη, αλλά καθόλου μοναχική, δημοφιλής

αντιθέτως, είναι η περίπτωση του Φώτη Κόντογλου (1895/1896-1965). Καταγόμενος από το Αϊβαλί της Μικράς Ασίας, τις αρχαίες Κυδωνίες, υποστήριξε με δύναμη την απόρριψη της δυτικής τέχνης και την επιστροφή στη βυζαντινή παράδοση. Το έργο του - γνήσια εφαρμογή των ιδεών του - επέδρασε σε πολλούς νεότερους ζωγράφους.

Οι καλλιτέχνες που γεννήθηκαν κατά την καμπή του αιώνα και τα πρώτα χρόνια του 20ού είναι γνωστοί ως η «Γενιά του '30». Ανδρώθηκαν κατά την περίοδο του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, μερικοί έλαβαν μέρος στην ατυχή για την Ελλάδα εκστρατεία στη Μικρά Ασία και βίωσαν τη Μικρασιατική Καταστροφή (1922). Όσον αφορά τον καλλιτεχνικό προσανατολισμό τους, είναι σαφές ότι αποδέχονται τις νέες ευρωπαϊκές τάσεις. Χάρη σ' αυτούς, ένα πλήθος νέων ρευμάτων (φωβισμός, εξπρεσιονισμός, κυβισμός, μεταφυσική ζωγραφική, αφαίρεση, σουρεαλισμός κ.ά.) εισδύει στη χώρα και επηρεάζει την τέχνη. Τα ρεύματα αυτά, αφού διέλθουν μια περίοδο προσαρμογής, θα αποβούν εικαστικά ιδιώματα της πρώτης πεντηκονταετίας. Σημειώνεται πάντως ότι κινήματα με καθαρά νοητικό χαρακτήρα, όπως ο κυβισμός και η αφαίρεση, τουλάχιστον κατά την αυστηρά τυπική μορφή τους, δεν είχαν σημαντική απήχηση στην Ελλάδα.

Εντούτοις, η σπουδαιότητα των πρώτων δεκαετιών δεν έγκειται μόνο σε τούτο - ήταν άλλωστε φυσικό να συμβεί, αφού οι περισσότεροι καλλιτέχνες σπούδασαν σε ευρωπαϊκά εργαστήρια - αλλά και στο ότι πραγματεύθηκαν τη θεματική του ελληνικού χώρου με ελευθερία και υποκειμενικότητα, όχι μόνο απέναντι σε ό,τι πρότεινε η πραγματικότητα, αλλά και απέναντι στις διάφορες τεχνοτροπικές τάσεις. Αυτό δε που εκτιμούμε στο έργο τους είναι ο βαθμός διαφοροποίησής τους και η προσωπική κατάκτηση.

Κύριο αίτημα της γενιάς αυτής υπήρξε το αίτημα του συγκεκριισμού. Οι προθέσεις τους θα συνομισθούν στο εξής: επιστροφή στην ελληνική παράδοση και ερμηνεία της παραδόσεως με τους τρόπους της νεότερης τέχνης. Υπό την πίεση της Μικρασιατικής Καταστροφής, η παράδοση του Ελληνισμού αναδεικνύεται καταφύγιο. Τότε, ο βίος και η τέχνη του Ελληνισμού - λόγια και λαϊκή - επανέρχονται στο προσκήνιο ως πρότυπο με το οποίο θα διαλλαγεί η σύγχρονη τέχνη. Υπό το πρίσμα αυτό πρέπει να αντιμετωπισθεί η τέχνη του Παπαλουκά, του Σπύρου Βασιλείου (1902/1903-1985) και του Γιάννη Τσαρούχη (1910-1989).

Ο Γιάννης Τσαρούχης είναι μια ιδιαίζουσα περίπτωση λόγιου και καλλιτέχνη, του οποίου η ευρυμάθεια και η ενσασχόληση με δραστηριότητες εκτός της ζωγραφικής - υπήρξε συγγραφέας, μεταφραστής αρχαίων τραγωδιών, σκηνοθέτης, σκηνογράφος και ενδυματολόγος - όχι μόνο δεν εμείωσε τον ενστικτώδη χαρακτήρα που ήθελε να φέρει η τέχνη του, αλλά και δεν ανέστειλε την παραγωγικότητά του. Οξυδερκής παρατηρητής της πόλης και του ανθρώπου, γνώστης της ελληνικής και ευρωπαϊκής παράδοσης, μαθητής και συνεργάτης του Κόντογλου επί ένα διάστημα, διέγραψε ένα μεγάλο κύκλο υφολογικών εξελίξεων, με κέντρο συνήθως την ανθρώπινη μορφή. Ο σκεπτόμενος (1936), έργο νεανικό, αποτυπώνει τη στροφή προς το λαϊκό τύπο του Έλληνα, στη μελέτη του οποίου με αφοσίωση επιδόθηκε ο ζωγράφος.

Από την πλουσιότητα σε έργα χαρακτηριστικής συλλογή της Τράπεζας ελάχιστα μόνο παρουσιάζονται στην έκθεση.

Στην Ελλάδα, τα πρώτα χαρακτηριστικά υπηρετούν θρησκευτικούς στόχους, τυπώνονται στο Άγιον Όρος, συνήθως από ανώνυμους μοναχούς, και δίνονται στους προσκυνητές. Εικονίζουν μοναστήρια μεγάλων θρησκευτικών κέντρων, εκκλησίες, τις μορφές του Χριστού, της Παναγίας και μεμονωμένων αγίων. Η αρχή τους τοποθετείται στο τέλος του 18ου αιώνα.

Κατά το 19ο αιώνα συγκροτούνται εργαστήρια χαρακτηριστικής, εφοδιάζονται με μηχανήματα που φθάνουν από το εξωτερικό και χρησιμοποιούνται από καλλιτέχνες που έχουν σπουδάσει στην Ευρώπη. Η χαρακτηριστική διδάσκεται ως καλλιτεχνικό μάθημα στο Σχολείο των Τεχνών. Εξέχοντες καλλιτέχνες αναδεικνύονται ο Λυκούργος Κογεβίνας (1887-1940), ο Γιάννης Κεφαλληνός (1894-1957), σπουδαίος δάσκαλος στη Σχολή ο οποίος διαμόρφωσε πλήθος χαρακτών, και ο Δημήτριος Γαλάνης (1879-1966), διάσημος ζωγράφος και χαράκτης ο οποίος έζησε και εργάστηκε σχεδόν αποκλειστικά στο Παρίσι.

Οι χαράκτες που εκπροσωπούνται στην έκθεση, Σ. Αζιώτης (1907-1994), Γ. Μόσχος (1906-1999), Γ. Οικονομίδης (1891-1958), Άγγ. Θεοδωρόπουλος (1883-1965) και Γ. Βελισσαρίδης (1909-1994),

παρέχουν ένα μικρό δείγμα των τάσεων και των διαφοροποιήσεων της χαρακτηριστικής κατά τον 20ό αιώνα.

Κατά το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα η ελληνική ζωγραφική έχει εδραιώσει τη θέση της στο πλαίσιο της ευρωπαϊκής τέχνης. Έλληνες καλλιτέχνες εκθέτουν συχνά σε ευρωπαϊκές και αμερικανικές πόλεις και έργα τους κοσμούν ξένα μουσεία. Κατά το διάστημα τούτο, αθρόα είναι η εμφάνιση πολλών ταλαντούχων ζωγράφων, ενώ τάσεις και ρεύματα της τέχνης, προερχόμενα από την Ευρώπη και την Αμερική, υιοθετούνται και δημιουργικά αφομοιώνονται. Η ελληνική εκδοχή διευρύνει τα όρια αυτού που προσέλαβε και του προσδίδει νέο περιεχόμενο.

*Μανόλης Βλάχος  
Καθηγητής Ιστορίας της Τέχνης  
στο Πανεπιστήμιο Αθηνών*