

ΤΟΠΟΙ ΑΝΑΦΟΡΑΣ

Από τη Συλλογή της Τράπεζας της Ελλάδος

FRAMES OF REFERENCE

From the Bank of Greece Collection



ΚΕΝΤΡΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΕΡΕΥΝΑΣ ΚΑΙ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ

ΤΟΠΟΙ ΑΝΑΦΟΡΑΣ

Από τη Συλλογή της Τράπεζας της Ελλάδος

FRAMES OF REFERENCE

From the Bank of Greece Collection

ΤΟΠΟΙ ΑΝΑΦΟΡΑΣ

Από τη Συλλογή της Τράπεζας της Ελλάδος

FRAMES OF REFERENCE

From the Bank of Greece Collection

Χάρης Κανελλοπούλου
Charis Kanellopoulou



ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ
ΕΥΡΩΣΥΣΤΗΜΑ

ΚΕΝΤΡΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΕΡΕΥΝΑΣ · ΚΑΙ · ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ

Περιεχόμενα

Contents

07	Πρόλογος
09	Foreword
11	Ευχαριστίες
11	Acknowledgements
15	Εισαγωγή
15	Introduction
23	Με σημείο αναφοράς την αρχαιότητα
23	Antiquity as a frame of reference
51	Προσεγγίζοντας τον καθημερινό κόσμο
51	Approaching everyday life
109	Το τοπίο ως σημαίνων οδηγός στη νεοελληνική τέχνη
109	The landscape as a significant guide to modern Greek art
209	Σημειώσεις
209	Endnotes
219	Βιογραφικά καλλιτεχνών
236	Artists' biographies
251	Κατάλογος καλλιτεχνών και έργων
255	List of artists and works
260	Βιβλιογραφία
262	Bibliography
264	Ευρετήριο
266	Index

Το βιβλίο εκδόθηκε με την ευκαιρία της έκθεσης *Τόποι αναφοράς – Από τη Συλλογή της Τράπεζας της Ελλάδος* στο Μουσείο Μπενάκη της οδού Πειραιώς (14 Μαρτίου έως 20 Μαΐου 2018).

The book was published on the occasion of the exhibition *Frames of reference – From the Bank of Greece Collection*, held at the Benaki Museum Pireos Annexe (March 14 to May 20, 2018).

ISBN: 978-960-7032-81-2 (print)
ISBN: 978-618-5536-42-8 (online)
<https://doi.org/10.52903/ccrd.a1.2018>

© 2018 – Τράπεζα της Ελλάδος/ Bank of Greece



Πρόλογος

Το 2018 η Τράπεζα της Ελλάδος συμπληρώνει 90 χρόνια λειτουργίας. Όλα αυτά τα χρόνια, ως κεντρική τράπεζα της χώρας και αναπόσπαστο τμήμα του Ευρωσυστήματος από το 2001 και μετά, επαγρυπνεί στα θέματα που αφορούν την εγχώρια οικονομική πραγματικότητα και συνδράμει στη διαμόρφωσή της. Δίπλα στη σημασία του ρόλου της για την οικονομία, η Τράπεζα αναγνωρίζει και τη σημασία της αποστολής της ως θεματοφύλακα της ιστορίας. Γι' αυτό συλλέγει, από την έναρξη της λειτουργίας της, τεκμήρια και έργα τέχνης που εμπλουτίζουν τα αρχεία και τις συλλογές της, διαφυλάττοντας τα ίχνη κατ' αρχήν της οικονομικής και πολιτικής εξέλιξης της χώρας, αλλά και, αλληλένδετα, της κοινωνικής και πολιτιστικής έκφρασής της. Κατ' αυτόν τον τρόπο, συνιστά σημείο αναφοράς και δεξαμενή ιστορικής μνήμης.

Η επέτειος των 90 ετών μας έδωσε την αφορμή να δημιουργήσουμε ένα ακόμη σημείο αναφοράς, μέσω του Κέντρου Πολιτισμού, Έρευνας και Τεκμηρίωσης, το οποίο είναι υπεύθυνο, μεταξύ άλλων, για τη Συλλογή έργων τέχνης της Τράπεζας: μια έκθεση έργων τέχνης από τη Συλλογή μας, με τίτλο *Τόποι αναφοράς*, στο Μουσείο Μπενάκη της οδού Πειραιώς. Τα περίπου 160 έργα τέχνης της έκθεσης αυτής αντανακλούν διαχρονικές αξίες και ιστορικούς συμβολισμούς, ενώ παράλληλα φέρνουν στο προσκήνιο ενδιαφέρουσες πτυχές και ορόσημα της καλλιτεχνικής, αλλά και της γενικότερης ελληνικής ιστορίας.

Προβάλλοντας ως σημεία αναφοράς κύριες θεματικές που απασχόλησαν κατά καιρούς και στο διηνεκές τους Έλληνες καλλιτέχνες – την αρχαιότητα, τον καθημερινό κόσμο, το τοπίο – αναδεικνύεται εν τέλει και η ίδια η Συλλογή ως ένας τόπος αναφοράς ιδεών που αφορούν την πολιτισμική ταυτότητα της Ελλάδας, όχι μόνο σε σχέση με την εποχή της εμφάνισής τους, αλλά και με διαχρονική ισχύ.

Η επιλογή της δημιουργίας μίας Συλλογής με έργα τέχνης αποκλειστικά Ελλήνων καλλιτεχνών μαρτυρεί το ενδιαφέρον, την πίστη και τη δέσμευση της Τράπεζας στην προστασία και την ενίσχυση της καλλιτεχνικής δημιουργίας, αλλά και τον στόχο της να συμβάλλει στη διαφύλαξη και την προώθηση της εγχώριας εικαστικής ιστορίας και πολιτιστικής κληρονομιάς.

Γιάννης Στουρνάρας
Διοικητής
Τράπεζας της Ελλάδος

Foreword

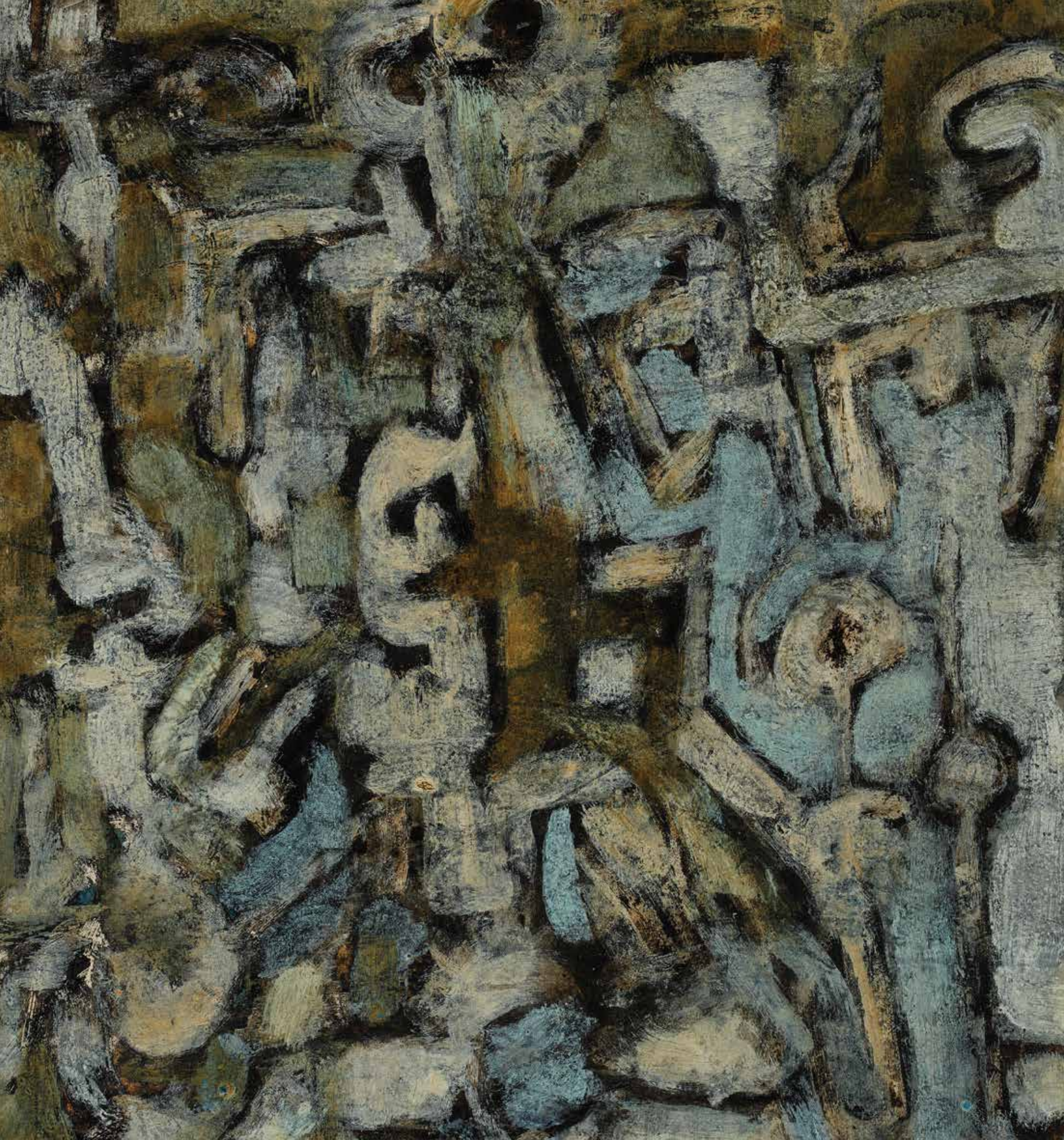
2018 marks the completion of 90 years since the Bank of Greece began operations. Throughout these years, as the central bank of the country and, from 2001 onwards, as an integral part of the Eurosystem, the Bank has remained vigilant in matters relating to the domestic economic reality and has played a part in shaping this reality. Alongside its important role in the economy, the Bank attaches great significance to its mission as a custodian of history. This is why, from the outset, it has collected and preserved historical testimonia and works of art, thereby helping to chart, firstly, the trail of Greece’s economic and political developments and, by implication, their social and cultural reflections. In this way, the Bank serves as a point of reference and a repository of historical memory.

Our 90th anniversary is an occasion to create an additional point of reference, through the Centre for Culture, Research and Documentation, which is responsible, among other things, for the Bank’s Art Collection: an exhibition of artworks from our Collection, entitled *Frames of reference*, at the Benaki Museum (Pireos St. Annexe). The approximately 160 works of art on display echo timeless values and historical symbolisms, while highlighting interesting aspects and milestones of Greece’s art and overall history.

This focus on three main themes as points of reference, which have at times, yet consistently, preoccupied Greek artists – antiquity, everyday life, the landscape – ultimately turns the spotlight to the Collection itself as a frame of reference for ideas concerning Greece’s cultural identity, in terms not only of their contemporary context but also of their lasting relevance.

The decision to create a Collection of works exclusively by Greek artists attests to the Bank’s interest in, and commitment to, protecting and fostering artistic creation, but also to its objective to contribute to the preservation and promotion of Greece’s artistic history and cultural heritage.

Yannis Stournaras
Governor
Bank of Greece



Ευχαριστίες

Acknowledgements

Η επέτειος των 90 ετών από τη λειτουργία της Τράπεζας της Ελλάδος το 2018 υπήρξε η αφορμή συνάντησής μου με τη μοναδική Συλλογή της έργων τέχνης Ελλήνων καλλιτεχνών του 19ου και του 20ού αιώνα. Αποτέλεσμα αυτής της συνάντησης αποτελούν η έκθεση *Τόποι αναφοράς* στο Μουσείο Μπενάκη την άνοιξη του 2018, καθώς και το ομότιτλο βιβλίο που τη συνοδεύει.

Θερμές ευχαριστίες οφείλω στη Διοίκηση της Τράπεζας της Ελλάδος για την τιμή να μου εμπιστευθεί την επιμέλεια της έκθεσης αυτής και τη συγγραφή του βιβλίου.

Στη διετή πορεία προετοιμασίας τους, είχα την ευκαιρία να συνεργαστώ με το Κέντρο Πολιτισμού, Έρευνας και Τεκμηρίωσης της Τράπεζας – υπεύθυνο, μεταξύ άλλων, για τη Συλλογή της έργων τέχνης – του οποίου οι άνθρωποι υπήρξαν σημαντικοί συντελεστές και αρωγοί στην υλοποίηση κάθε εργασίας.

Ευχαριστώ θερμά τον Διευθυντή του Κέντρου Παναγιώτη Παναγάκη για την πολύτιμη συμβολή του στη γενικότερη οργάνωση της έκθεσης και των παράλληλων δράσεών της. Ακολούθως, τον προϊστάμενο του Τμήματος Μουσείου και Συλλογών Μάνο Κορδάκη και τον αναπληρωτή του Νίκο Δουγέκο για την ουσιαστική υποστήριξη και συμβολή τους στον συντονισμό, τον σχεδιασμό και την υλοποίηση της έκθεσης και του συνοδευτικού βιβλίου.

Πολύτιμη υπήρξε η υποστήριξη της Ειρήνης Παλιούρα σε ζητήματα τεκμηρίωσης, αλλά και γενικότερης διαχείρισης της Συλλογής· επίσης της Δήμητρας Νικολού στη μελέτη και προετοιμασία υλικού της έκθεσης και του βιβλίου· και της Αναστασίας Πεσματζόγλου όσον αφορά τις πληροφορίες για τα τραπεζογραμμάτια. Ευχαριστίες απευθύνω ακόμα στη Μαρία Κωστοπούλου και τη Λυδία Παυλοπούλου για την προσεκτική συντήρηση των έργων πριν την έκθεσή τους.

Για τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό της έκθεσης ευχαριστώ ιδιαίτερα τη Ναταλία Μπούρα. Επίσης, τον Κωνσταντίνο Παπαχρίστου

The 90th anniversary of the Bank of Greece was the reason for my acquaintance with the Bank's exquisite Art Collection, pertaining works by Greek artists from the 19th and the 20th century. A result of this acquaintance is the exhibition *Frames of Reference*, held at the Benaki Museum in the spring of 2018, and the accompanying book with the same title.

I would like to express my gratitude to the Governor and the Administration of the Bank of Greece for endowing me with their trust as regards the curation of the exhibition and the authoring of the book.

During the two years of preparation, I had the opportunity to cooperate with the Centre for Culture, Research and Documentation of the Bank, which is responsible among other things for the abovementioned Art Collection and whose people were of immense help in the materialisation of each and every step.

I would like to cordially thank the Director of the Centre, Panagiotis Panagakis, for his essential contribution to the organisation of the exhibition and of the events taking place at the fringe; the head of the Museum and Collections Section Manos Kordakis and his deputy Nikos Dougekos, for their invaluable support and contribution in the coordination, design and materialisation of the exhibition and this book.

The support of Irene Palioura in matters of documentation and management of the Collection was substantial; same as the support of Dimitra Nikolou in the research and preparation of material for the exhibition and its publication; and of Anastasia Pesmatzoglou in respect to information on the banknotes. I sincerely thank Maria Kostopoulou and Lydia Pavlopoulou for the masterly conservation of the works before the exhibition.

For the architectural design of the exhibition, I would like to thank Natalia Boura; also, Konstantinos Papachristou for his support on issues of organisation of the exhibition at the Benaki Museum;

για την υποστήριξή του σε θέματα οργάνωσης της έκθεσης στο Μουσείο Μπενάκη. Τις Μαρία-Χριστίνα Γιαννουλάτου και Χαρούλα Χατζηνικολάου για το εκπαιδευτικό πρόγραμμα της έκθεσης και το συνοδευτικό έντυπο, το οποίο θα αξιοποιηθεί ευρύτερα στη Συλλογή της Τράπεζας.

Για την υλοποίηση της έκδοσης *Τόποι αναφοράς*, ευχαριστώ θερμά τη Χριστίνα Λιναρδάκη και την Αντιγόνη Βασιλοπούλου που επιμελήθηκαν τα κείμενά της, καθώς και τους Αικατερίνη Προκοπάκη, Julia Greenberg, Ιουλία Σαγιά, Βασίλη Μπελεκούκια και Σοφία Μαριάτου για την αγγλική μετάφρασή τους. Την κριτική ανάγνωση των κειμένων του βιβλίου ανέλαβε ο Δημήτρης Παυλόπουλος, αναπληρωτής καθηγητής Ιστορίας της Τέχνης στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, τον οποίο ευχαριστώ για τις πολύτιμες παρατηρήσεις του. Για τη σελιδοποίηση του βιβλίου ευχαριστώ τον Νίκο Δουγέκο και την Έφη Παναγιωτίδη, ενώ για το άρτιο εκδοτικό αποτέλεσμα το προσωπικό του ΙΕΤΑ και ιδιαίτερα τον Δημήτρη Σιγάλα και τον Στέφανο Τικέλλη.

Τέλος, θα ήθελα να εκφράσω τις ευχαριστίες μου προς το Ιστορικό Αρχείο και τη Βιβλιοθήκη της Τράπεζας της Ελλάδος για την παροχή τεκμηρίων και εγγράφων σχετικά με την ιστορία της Τράπεζας και της Συλλογής της.

Χάρης Κανελλοπούλου
Δρ. Ιστορίας της Τέχνης
Επιμελήτρια της Έκθεσης

Maria-Christina Yannoulatou and Charoula Hadjinikolaou from the Benaki Museum as well, for the educational programme of the exhibition and the accompanying book, which will find further uses in the Bank's Collection.

For the materialisation of the book *Frames of Reference*, I sincerely thank Christina Linardaki and Antigoni Vassilopoulou who edited and proof-read the texts, as well as Aikaterini Procopaki, Julia Greenberg, Julia Sagia, Vassilis Belecoukias and Sofia Mariatou for the English translation. The book was reviewed by Dimitris Pavlopoulos, associate professor of Art History at the University of Athens, whom I sincerely thank for his valuable remarks. For the layout of the book, I would like to thank Nikos Dougekos and Efi Panagiotidi, and for the excellent printing result, the staff of the Banknote Printing Works of the Bank of Greece in general, and Dimitris Sigalas and Stefanos Tikellis in particular.

Finally, I would like to express my gratitude to the Historical Archive and the Library of the Bank of Greece for the documents they provided as far as the history of the Bank and its Collection were concerned.

Charis Kanellopoulou
Doctor of Art History
Curator of the Exhibition

Εισαγωγή

Introduction

Τράπεζα της Ελλάδος: ένας τόπος αναφοράς για την ελληνική οικονομία και κοινωνία

«... Ήτο πλέον γεγονός... Η Τράπεζα της Ελλάδος εθεμελιώνετο με καλούς αιωνούς. Με καλές ελπίδας». ¹ Με τη φράση αυτή κλείνει αισιόδοξα ο Ηλίας Βενέζης το κεφάλαιο της προϊστορίας της Τράπεζας στο *Χρονικόν της Τραπεζης της Ελλάδος*, αναφερόμενος στην ολοκλήρωση των διαδικασιών της ίδρυσής της. Η έναρξη της λειτουργίας της έλαβε χώρα το 1928, έπειτα από την υπογραφή, μεταξύ της Ελλάδας και της Κοινότητας των Εθνών τον Σεπτέμβριο του 1927, του Πρωτοκόλλου της Γενεύης, μίας διεθνούς πράξης που διαμόρφωνε τους όρους αυτής της εγχώριας τραπεζικής μεταρρύθμισης, αναγνωρίζοντας την απόλυτη ανάγκη «να υπάρξη, εν μέσω της πολυσυνθέτου οικονομικής ζωής των συγχρόνων κοινωνιών, οργανισμός ισχυρός αλλά και εξ υποχρεώσεως νομικής ανιδιοτελής, όστις να ασκή την κανονιστικήν του λειτουργίαν προς διατήρησιν κατά το δυνατόν της εκάστοτε απειλουμένης οικονομικής ισορροπίας». ²

Η ιστορία της Τράπεζας της Ελλάδος, τα επιτεύγματά της, αλλά και οι κρίσεις που διαχειρίστηκε ως θεσμός και έχουν χαραχθεί ως σημαντικοί σταθμοί στην εξέλιξη της οικονομικής ιστορίας και του τραπεζικού συστήματος της Ελλάδας, αποδεικνύουν τον ρόλο της ως αδιαμφισβήτητου «τόπου αναφοράς» για την ελληνική οικονομία και – κατ’ επέκταση – για την ελληνική κοινωνία. Με την πορεία της να συντάσσεται αδιάλειπτα σε παράλληλο βηματισμό με τα διεθνή και τα εγχώρια γεγονότα, η Τράπεζα της Ελλάδος έχει βιώσει την αναπτυξιακή διαδρομή της εθνικής οικονομίας, όπως και όλες τις καμπές της, και έχει συμμετάσχει ενεργά σε αυτές με σταθερές αρχές μέσα από διαφορετικές ανά εποχή πολιτικές. ³

Αλλά ακόμα κι όταν σκέφτεται κάποιος να περάσει από τον ρου της Ιστορίας στη ροή της αστικής καθημερινότητας, η Τράπεζα της Ελλάδος

The Bank of Greece: a frame of reference for Greek economy and society

“... *It was now a fact ... The Bank of Greece was being established under bright auspices; full of promise*”. ¹ It is on this optimistic note that Ilias Venezis concluded the chapter of his *Chronicle of the Bank of Greece* describing the events and processes leading up to the creation of the Bank. The Bank began operations in 1928, after its establishment had been envisaged by the Geneva Protocol of 15 September 1927, an international agreement between Greece and the League of Nations laying down the terms of this domestic banking reform, in recognition of the urgent need for “the existence, amid the complex economic life of contemporary societies, of an organisation, not only powerful, but also legally bound to serve the public interest, to exercise a regulatory function with a view to upholding economic stability insofar as possible from potential threats”. ²

The history of the Bank of Greece, its achievements, as well as the crises which it has managed as part of its mandate and which represent important milestones in Greece’s economic and banking history, attest to the Bank’s role as an undisputable “frame of reference” for Greece’s economy and – by extension – society. Always in step with international and domestic developments, the Bank of Greece has witnessed the development path of the national economy, as well as all its turning points, and played an active part in this process, adhering to unwavering principles through different policies over time. ³

Even when zooming out of the larger picture of history to refocus on everyday city life, the Bank of Greece again emerges as a “frame of reference” with its iconic presence in the built urban environment and the sense of security, dynamism and prestige outwardly projected by its successive premises.

μπορεί και εγγράφεται και πάλι ως «τόπος αναφοράς»· αυτήν τη φορά με τον τρόπο που θεμελιώνει τη σημαντική θέση της στον πολεοδομικό ιστό, μέσα από την προοδευτική στέγασή της σε αρχιτεκτονήματα που επιδεικνύουν, με εξωστρεφή διάθεση, αισθήματα ασφάλειας, δυναμικής και κύρους.

Επιστρέφοντας στην αρχή του νήματος, πίσω στο 1928 και στην ελληνική πρωτεύουσα, η θεμελίωση και η σταδιακή εξέλιξη των εργασιών και των υποχρεώσεων της Τράπεζας – οι οποίες αντανακλούν την ιδιαίτερη θέση της ως θεσμικής κεφαλίδας του τραπεζικού συστήματος – οδήγησαν σύντομα στη διαπίστωση της ανάγκης ύπαρξης ενός «οικήματος» για τη στέγασή της – έπειτα από την εγκατάστασή της για σύντομο διάστημα σε κτήριο της οδού Πανεπιστημίου 28.⁴ Η ιστορία του Κεντρικού Καταστήματος της Τράπεζας της Ελλάδος, επιβλητικού τοπόσημου της Αθήνας μεταξύ των οδών Σταδίου, Εδουάρδου Λω, Πανεπιστημίου και Ομήρου, ξεκινά με την προκήρυξη αρχιτεκτονικού διαγωνισμού για την υλοποίησή του το 1929· σε αυτόν ορίζεται εξαρχής ότι ο σχεδιασμός έπρεπε να είναι «κλασικός ελληνικός»,⁵ έτσι ώστε να αναδεικνύεται ο μνημειακός χαρακτήρας του έργου. Ο χαρακτήρας αυτός τηρήθηκε με συνέπεια από τους αρχιτέκτονες Ν. Ζουμπουλίδη, Κ. Παπαδάκη και την ομάδα συνεργατών τους,⁶ για την εκτέλεση ενός μεγάρου στο οποίο διακρίνονται σχεδιαστικά η κλασική ρυθμολογία, το απέριττο ύψος και η αρμόζουσα απλότητα. Όπως δε χαρακτηριστικά σημειώνει στην *Έκθεσή* του ο τότε Διοικητής της Τράπεζας της Ελλάδος Εμμανουήλ Τσουδερός, με τον εγκαινιασμό του κτίσματος το 1938, το μέγαρο «έλαβε θέσιν εις το λαμπρότερον συγκρότημα δημοσίων κτιρίων της πρωτευούσης. Τούτο δε υπήρξε εἰς ἀκόμη λόγος να προσπαθήσωμεν ὅπως το νέο κτίριον εμφανισθῇ ἀπλοῦν και ἡρεμον και μη ταραῖξη ποσῶς τον ρυθμόν και τη φυσιογνωμίαν τών λαμπρῶν ιστορικών ἱδρυμάτων με τα οποία ηγνύχησε να γειτονεύη».⁷

Στο κεντρικό «οίκημα» της Τράπεζας, προς προστασία του οποίου ο Διοικητής Εμμανουήλ Τσουδερός τοποθέτησε στα θεμέλιά του ελληνικά συλλεκτικά νομίσματα «ως καλόν συμβολισμόν και οιωόν»⁸ και ανέθεσε στον ζωγράφο Αγήνορα Αστεριάδη να φιλοτεχνήσει σύνθεση σε ψηφιδωτό που εντοιχίστηκε πάνω από την είσοδο του θησαυροφυλακίου,⁹ η καλλιτεχνική έκφραση βρήκε ανάλογη σημαντική θέση. Μία εκλεπτυσμένη αισθητική αντανακλάται ούτως ή άλλως στους εσωτερικούς χώρους του Κεντρικού Καταστήματος, όπου δόθηκε ιδιαίτερη προσοχή στην εσωτερική διακόσμηση και την επίπλωση. Την ίδια αίσθηση μαρτυρούν οι μεγάλες ψηφιδωτές συνθέσεις στο δάπεδο της κεντρικής αίθουσας Γενικών Συναλλαγών – οι οποίες κατασκευάστηκαν το 1936 από το εργαστήριο Gianese Venezia – και δύο συνθέσεις βιτρό στην οροφή της ίδιας αίθουσας, δημιουργία του

Turning back to 1928 and to Greece’s capital, the establishment of the Bank and the gradual evolution of its activities and tasks – reflecting its unique position at the head of the domestic banking system – soon underscored the need for permanent premises – after the Bank’s temporary housing at 28, Panepistimiou Street.⁴ The history of the Head Office of the Bank of Greece, an imposing landmark in the heart of the city bordered by Stadiou, Edouardou Lo, Panepistimiou and Omirou Streets, begins in 1929 with the launch of an architectural competition for the construction of the Bank’s own premises. According to the specifications for the project, the design had to be in “classical Greek” style,⁵ so as to highlight the monumental character of the building. This character was fully ensured by architects N. Zoumboulidis, K. Papadakis and associates,⁶ who designed a building marked by classical references and a simple austere style. As Emmanuel Tsouderos, Governor at the time of the Bank of Greece, noted in his *Annual Report*, the building, inaugurated in 1938, “found its place in the most majestic complex of public buildings in the Greek capital. This, for us, was yet another reason to ensure that the new building would be a discreet addition and would not in the slightest perturb the style and image of the superb historical institutions which it has the good fortune of neighbouring”.⁷

Artistic expression was to find a similarly important place at the Bank’s Head Office, as Governor Emmanuel Tsouderos placed ancient Greek coins in its foundations “for their favourable symbolism and auguring”⁸ and commissioned artist Agenor Asteriadis to design a mosaic composition which was embedded above the entrance to the vault.⁹ The interior of the Head Office also exudes distinguished refinement, with its elegant decorations and furnishings.

The same air is conveyed in the Transaction Hall by the large floor mosaics – executed in 1936 by the Gianese Venezia workshop – and the two stained-glass compositions on the ceiling designed by Christodoulos Roibis, known for his painting decorations of buildings during the interwar period. The same applies to the tile compositions designed by painter Yannis Moralis and executed from 1969 to 1971 by ceramist Eleni Vernardaki for the transaction hall on the ground floor on Stadiou Street, as well as the wall decoration of the staff cafeteria with ceramic tiles by the same two artists.¹⁰

Soon after its establishment, the Bank began to acquire works of art with which to decorate its executive offices and public spaces. These first acquisitions¹¹ formed the core of the Bank’s future Art Collection, which now boasts an important trove of artistic creation, yet another invaluable “frame of reference”, highlighting various aspects of modern Greek art.



Χριστόδουλου Ροΐμπη, γνωστού για τις ζωγραφικές διακοσμήσεις κτηρίων κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου. Το ίδιο συμβαίνει με τις επιδαπέδιες συνθέσεις του ζωγράφου Γιάννη Μόραλη με κεραμικά πλακίδια κατασκευασμένα από την κεραμίστρια Ελένη Βερναρδάκη (1969-71) για την αίθουσα Γενικών Συναλλαγών στο προς την οδό Σταδίου ισόγειο, όπως και με τη διακόσμηση των τοίχων του κυλικείου με κεραμικά διακοσμητικά πλακίδια από το ίδιο δίδυμο καλλιτεχνών.¹⁰

Ήδη από την εποχή ίδρυσης της Τράπεζας, άρχισε να διαμορφώνεται ένας πυρήνας έργων τέχνης για να κοσμηθούν επίσημοι και κοινόχρηστοι χώροι της. Αυτές οι πρώτες επιλογές¹¹ αποτέλεσαν την αρχή για τη δημιουργία της Συλλογής έργων τέχνης της Τράπεζας της Ελλάδος, η οποία σήμερα αποτελεί έναν σημαντικό τόπο συγκέντρωσης της ελληνικής καλλιτεχνικής δημιουργίας· έναν «τόπο αναφοράς» σημαίνουσας αξίας και ανάδειξης όψεων της νεοελληνικής τέχνης.

Σχέδιο των Ν. Ζουμπουλίδη και Κ. Παπαδάκη για την πρόσοψη του Κεντρικού Καταστήματος της Τραπεζας της Ελλάδος, 1929-34

Sketch by N. Zoumboulidis and K. Papadakis for the façade of the main building of the Bank of Greece, 1929-34



Μιχαήλ Αξελός, *Το έμβλημα της Τράπεζας της Ελλάδος*, 1928
Michael Axelos, *The emblem of the Bank of Greece*, 1928

Η Συλλογή έργων τέχνης της Τράπεζας της Ελλάδος

Μέσα από τα αποκτήματα κάθε συλλογής αντανακλώνται οι προσδοκίες και οι στόχοι, η πνευματική και κοινωνική ευαισθησία του ατόμου ή του φορέα που ενεργεί για τη σύνθεση και τη διαχείρισή της. Διαχρονική ως προς την εμβέλειά της, η τέχνη αποτελεί για κάθε κοινωνία διαυλο μετάδοσης και προώθησης εικόνων και απόψεων, ιδεών και αξιών. Έτσι, η συλλογή έργων τέχνης μαρτυρεί την πίστη και τη δέσμευση των συλλεκτών προς την ανθρώπινη δημιουργικότητα, την καλλιτεχνική οξύνοια και την επένδυση στην ουσία όσων μπορούν να παραχθούν μέσω του πολιτισμού· παράλληλα, προβάλλει την ανάγκη εξωτερέκευσης και συμπόρευσης με αξίες όπως η αισθητική καλλιέργεια, η ενεργή συμμετοχή στην πολιτιστική ζωή, η προστασία και η ενθάρρυνση της τέχνης, και η διάσωση της πολιτιστικής κληρονομιάς.

Στην περίπτωση της Συλλογής έργων τέχνης της Τράπεζας της Ελλάδος, παρατηρούμε τη διάρθρωση μιας συλλογής η οποία ξεκίνησε ήδη από τη χρονιά λειτουργίας του οικονομικού θεσμού το 1928 και συνεχίζεται μέχρι τις μέρες μας μέσα από ένα πλαίσιο εικαστικής πολιτικής, το οποίο εμφανίζει άλλοτε πιο αραιό και άλλοτε πυκνότερο ενδιαφέρον για την απόκτηση έργων τέχνης, ανάλογα με την εποχή και την πρακτική του εκάστοτε Διοικητή προς αυτήν την κατεύθυνση.¹²

Μελετώντας σήμερα τη συνολική εικόνα και υπόσταση της Συλλογής, η οποία συγκροτείται από περίπου 3.000 έργα που χρονολογούνται από τα μέσα του 19ου αιώνα μέχρι τη σύγχρονη εποχή, διακρίνεται ο χαρακτήρας μίας ελληνοκεντρικής συλλογής, όπως αυτός καθορίζεται από τον τρόπο και τον τόπο δημιουργίας της, κυρίως παραστατικής ζωγραφικής και χαρακτικής (καθώς και μικρού αριθμού γλυπτών), που αναδεικνύει πτυχές της νεοελληνικής τέχνης.

Ως σημαντικός θεσμός, η Τράπεζα της Ελλάδος επένδυσε εξαρχής σε έργα τέχνης, τα οποία αντανακλούν κύρος, διαχρονικές αξίες και ισχυρούς συμβολισμούς, που αναφέρονται σε σημαίνοντες τόπους και χρονικά ορόσημα τόσο της ελληνικής καλλιτεχνικής δημιουργίας όσο και της ελληνικής ιστορίας. Τα έργα που έχουν συλλεχθεί διακρίνονται για το περιεχόμενό τους, την αξία τους ως ιστορικά τεκμήρια, αλλά και την καλλιτεχνική αξία τους – στοιχεία που συνθέτουν την ταυτότητα και εξασφαλίζουν την πολυτιμότητά τους – ενώ η σύστασή τους σε Συλλογή δημιουργεί το πλαίσιο μέσα στο οποίο λειτουργούν σαν παρακαταθήκη όψεων της εγχώριας εικαστικής γνώσης και καλλιτεχνικής ιστορίας.

Στο πλαίσιο εξωστρέφειας της Συλλογής, επιλεγμένα έργα έχουν παρουσιαστεί σε περιοδικές εκθέσεις στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ξεκίνησε ένας διάλογος των έργων με το φιλότεχνο κοινό, για πρώτη φορά με την περιοδική έκθεση *Συλλογή*

The Art Collection of the Bank of Greece

Through its acquisitions, every art collection reflects the aspirations and goals, as well as the intellectual and social awareness of its creator and manager, whether person or institution. Timeless in its scope, art is for every society a vehicle for conveying and promoting images and views, ideas and values. Thus, an art collection attests to a collector's faith in, and commitment to, human creativity and artistic acumen and also represents an investment in the essence of what can be produced through culture; at the same time, it also fulfils a broader mission of diffusing and fostering values, such as aesthetic cultivation, active participation in cultural life, the protection and support of the arts and the preservation of cultural heritage.

In the case of the Bank of Greece, we have an art collection dating back to its first year of operation, 1928, and continuing to this day, shaped by an art policy framework varying in intensity, depending on the specific period and policy of each Governor.¹²

Looking, today, at the overall structure and contents of the Collection, which features some 3,000 pieces from the mid-19th century to contemporary times, we see a collection with a strongly national character, as determined by the pieces' authorship and circumstances of creation, consisting mainly of figurative paintings and prints (as well as a small number of sculptures) and highlighting a variety of aspects of modern Greek art.

As a major institution, the Bank of Greece has, from the outset, invested in artwork conveying prestige, timeless values and powerful symbolisms and documenting significant milestones in Greek art and history. The collected works stand out for their content and value, both artistic and as historical testimony – elements that make up their identity and ensure their preciousness – while their organisation into a formal Collection provides the necessary context for them to function as a repository of Greek art history and a record of artistic achievement.

As part of an effort to open up the Collection to wider audiences, selected works have been displayed at temporary exhibitions in Greece and abroad. A first dialogue with art audiences came with the exhibition *The Bank of Greece Collection. Greek Painting and Engraving*, hosted at the National Gallery in Athens in 1993.¹³ Then came the exhibition *The Emergence of Modern Greek Painting 1830-1930: From the Collection of the Bank of Greece*, featuring works from the Collection alongside pieces from other Athenian collections, held initially in Washington D.C. (2002) and repeated in Athens (2003).¹⁴ In the same vein, important works from the Collection have been lent for temporary exhibitions and

της *Τράπεζας της Ελλάδος. Ελληνική Ζωγραφική και Χαρακτική*, η οποία φιλοξενήθηκε στην Εθνική Πινακοθήκη το 1993.¹³ Ακολούθησε η έκθεση *Η γένεση της νεώτερης ελληνικής ζωγραφικής 1830-1930: Από τη Συλλογή της Τράπεζας της Ελλάδος*, μία συνδυαστική εκθεσιακή προσέγγιση έργων της Συλλογής με έργα άλλων αθηναϊκών συλλογών, η οποία παρουσιάστηκε αρχικά στην Ουάσινγκτον (2002) και έπειτα στην Αθήνα (2003).¹⁴ Υπό το ίδιο πρίσμα, σημαντικά έργα της Συλλογής έχουν παραχωρηθεί προς δανεισμό σε περιοδικές εκθέσεις, ενώ έχουν βιβλιογραφηθεί τακτικά σε θεματικές και αφιερωματικές εκδόσεις που αφορούν τη νεοελληνική τέχνη.¹⁵

Από το 2013, η Συλλογή έργων τέχνης της Τράπεζας βρίσκεται υπό τη σκέπη του Κέντρου Πολιτισμού, Έρευνας και Τεκμηρίωσής της, το οποίο δημιουργήθηκε με στόχο την προβολή και την ανάδειξη του ρόλου της στην οικονομική, κοινωνική και πολιτιστική ανάπτυξη της χώρας. Σε αυτό το πολιτιστικό περίγραμμα, η Συλλογή έργων τέχνης συνυπάρχει ήδη και φιλοδοξεί να συνομιλεί με τη Βιβλιοθήκη, το Ιστορικό Αρχείο, το Μουσείο, τη Νομισματική Συλλογή και τις Εκδόσεις του Κέντρου Πολιτισμού, μέσω δραστηριοτήτων, εκδηλώσεων και εκδόσεων, που φέρνουν στο προσκήνιο ενδιαφέρουσες όψεις και επιτεύγματα της ελληνικής τέχνης και της κοινωνίας μέσω του διαύλου του πολιτισμού.

Τόποι αναφοράς: μία έκθεση έργων τέχνης της Συλλογής στο Μουσείο Μπενάκη

Με αφορμή μια επέτειο – τη συμπλήρωση 90 ετών από την ίδρυση της Τράπεζας της Ελλάδος – το Κέντρο Πολιτισμού, Έρευνας και Τεκμηρίωσης της Τράπεζας οργανώνει μία νέα έκθεση επιλεγμένων έργων της Συλλογής, που παρουσιάζεται αυτήν τη φορά στο Μουσείο Μπενάκη της οδού Πειραιώς. Η έκθεση βασίζεται στον κορμό της Συλλογής η οποία, όπως σημειώθηκε, έχει διαμορφωθεί με επιλογές από την απαρχή της νεοελληνικής τέχνης, έτσι όπως αυτή θεμελιώνεται με την ίδρυση του νέου ελληνικού κράτους, και με τον συστηματικό εμπλουτισμό της με έργα ενός ευρέος φάσματος της νεοελληνικής ζωγραφικής έως τη σύγχρονη εποχή. Όσον αφορά την επιμελητική της προσέγγιση, η έκθεση αυτή έχει στόχο να αναδείξει τη Συλλογή ως έναν «τόπο αναφοράς» έργων τέχνης που επιχειρούν να αποκρυπτογραφήσουν και να διατυπώσουν διαχρονικά όψεις της ελληνικής πολιτισμικής ταυτότητας.

Για την εν λόγω χαρτογράφηση, η έκθεση ακολουθεί κατεύθυνση θεματολογική· στόχος της είναι να μελετήσει και να υπογραμμίσει τους τρόπους με τους οποίους κύριες θεματικές, αλλά και «κύκλοι» αυτών μικρότερης εμβέλειας, αποτέλεσαν και συνεχίζουν να αποτελούν μήτρες έμπνευσης ιδεών διαχρονικής σημασίας για τη νεοελληνική τέχνη. Ως

have been regularly cited in thematic and commemorative publications on modern Greek art.¹⁵

Since 2013, the Bank’s Art Collection has come under the umbrella of the Centre for Culture, Research and Documentation, set up to promote and highlight the role of the Bank in the country’s economic, social and cultural development. Within this overarching structure, the Art Collection co-exists and aspires to interact with the Library, Historical Archives, Museum, Numismatic Collection and Publications section, all units of the Centre, through activities, events and publications that bring to the forefront interesting aspects and achievements of Greek art and society via the channel of culture.

Frames of reference: an exhibition of works from the Bank of Greece Collection at the Benaki Museum

On the occasion of the Bank’s 90th anniversary, the Centre for Culture, Research and Documentation of the Bank is holding a new exhibition of selected works from the Collection, hosted at the Benaki Museum in Pireos Street. The exhibition is based on the body of the Collection which, as previously mentioned, has been shaped by choices from the emergence of modern Greek art, as defined by the foundation of the modern Greek state, and systematically enriched with more recent works from across a wide range of periods and styles. With regard to its curatorial concept, this exhibition aims to highlight the Collection as a “frame of reference” for works of art that attempt to unveil and articulate various facets of Greek cultural identity over time.

To this end, the exhibition is structured in a thematic manner, in an aim to study and showcase how broad themes, as well as smaller sub-themes, have been and, to this day, remain sources of inspiration for long-lasting ideas in modern Greek art. Thus, the exhibition unfolds along three broad narrative lines: antiquity, everyday life and the landscape as a guide to modern Greek art.

A common thread through this exhibition is the unyielding interest of Greek artists in these themes, which have served as frames of reference for their creative expression, the development of their personal artistic idiom and often the highlighting of the notion of “Greekness”.

The exhibition – and the accompanying catalogue – bring the visitor into contact with the items from the Collection, divided into these broad thematic categories, but also organised in a unified whole loosely echoing the flow of history of modern Greek art. In this way, the exhibition presents artists who, depending on the moment, their beliefs and interests, drew creative power from either revisiting well-established past symbols and ideas from an academic perspective, or from crossbreeding

εκ τούτου, η πορεία της έκθεσης χαράσσεται μέσα από τρεις κύριες ενότητες αφήγησης: την αναφορά στην αρχαιότητα· την προσέγγιση του καθημερινού κόσμου· τη σημασία του τοπίου ως οδηγού για τη νεοελληνική τέχνη.

Γνώμονα της διερεύνησης αυτών των θεματικών αποτελεί το ανεξάντλητο ενδιαφέρον των Ελλήνων καλλιτεχνών για αυτές, καθώς αποτέλεσαν τόπους αναφοράς στην έκφραση της δημιουργίας τους, στη διαμόρφωση του εκάστοτε προσωπικού εικαστικού ιδιώματός τους και – πολλές φορές – στην ανάδειξη της ταυτότητας ενός «ελληνικού κόσμου» στο σύνολό του.

Περιδιαβάζοντας την έκθεση – και τη συνοδευτική έκδοσή της – ο θεατής συναντά τα έργα της Συλλογής εντεταγμένα σε αυτούς τους άξονες και παράλληλα συντεταγμένα ανά ενότητα σε μία υπάρχουσα, αλλά «χαλαρότερη» ροή της ιστορίας της νεοελληνικής τέχνης. Κατά αυτόν τον τρόπο, παρουσιάζονται δημιουργοί που, ανάλογα με την εποχή, τα πιστεύω και τα ενδιαφέροντά τους, άντλησαν δημιουργική δύναμη είτε προσεγγίζοντας εκ νέου δεδηλωμένα σύμβολα και ιδέες του παρελθόντος μέσα από το πρίσμα της ακαδημαϊκής γραφής είτε διασταύρωσαν υπάρχουσες πτυχές της ελληνικής εικαστικής έκφρασης με νέες προσλαμβάνουσες και επιρροές από ρεύματα της ευρωπαϊκής τέχνης.

Με το στίγμα αναφοράς να δίνεται πάντα μέσα από κάθε συγκεκριμένο θεματικό άξονα, η έκθεση προτείνει στον θεατή την παρατήρηση και την πραγμάτευση των έργων, ενθαρρύνοντας τον οπτικό διάλογο μεταξύ έργων εμβληματικών και άλλων λιγότερο γνωστών μέσα στη Συλλογή. Σημασία αποκτά η δυνατότητα να προκύπτουν και να αναδεικνύονται οι παραλληλισμοί, οι συνδέσεις, οι διαφοροποιήσεις και οι αποκλίσεις μεταξύ έργων με παρόμοιες θεματικές αναζητήσεις, καθώς και να αποτυπώνονται οι σταθερές προσεγγίσεις και οι πειραματισμοί της ελληνικής ζωγραφικής τέχνης. Ενδιαφέρον ακόμα έχει να σημειωθούν γόνιμες συγκρίσεις και ερμηνείες για τους τρόπους με τους οποίους κάθε θεματική ως «τόπος αναφοράς» για την εικαστική έκφραση εξυπηρέτησε τους εκάστοτε διαφορετικούς προορισμούς και στόχους – καλλιτεχνικούς, ιδεολογικούς, κοινωνικούς – συζητώντας και προωθώντας τα αντίστοιχα μηνύματα προς την ελληνική κοινωνία. Ερεθίζοντας την οπτική σκέψη, κάθε θεματική ενότητα επιχειρεί να εισάγει στον κόσμο της τον θεατή και να τον παρακινήσει να αναζητήσει για κάθε έργο ξεχωριστά – και σε συνδυασμό με όσα έργα συνυπάρχουν σε κάθε ενότητα – τις πολλαπλές αναγνώσεις που του αναλογούν.

this existing artistic legacy with new perceptions and influences from contemporary movements in European art.

Within these thematic axes, the exhibition invites the viewer to contemplate, and engage in a visual dialogue with, iconic or lesser known works in the Collection, gain sight of the parallels, connections and differences between thematically similar works of art and identify the constants but also the quests of Greek art.

Fruitful comparisons and interpretations can also be drawn as to how each theme as a “frame of reference” for artistic expression has, at times, served different intentions and objectives – artistic, ideological, social – in discussing and promoting changing ideas within Greek society. By stimulating visual thought, each theme attempts to usher the viewer into its own universe and encourage the discovery in each separate work – seen in combination with other works from the same thematic line – of the multiple readings that it deserves.

Με σημείο αναφοράς την αρχαιότητα

Antiquity as a frame of reference

Στην πορεία της νεοελληνικής τέχνης, ο αρχαίος κόσμος και η κλασική σκέψη αποτελούν ανεξάντλητη πηγή έμπνευσης, όχι μόνο ως προς την εικονογραφία, αλλά και ως προς τις ιδέες που γεννώνται γύρω από αυτήν. Ήδη από τις απαρχές της νεοελληνικής εικαστικής έκφρασης στα μέσα του 19ου αιώνα, πρόσωπα της μυθολογίας, παραστάσεις της αρχαίας ιστορίας, αλλά και απεικονίσεις αρχαιολογικών τοπίων αποτελούν το υπόβαθρο υπόμνησης αλλά και εκ νέου αναζήτησης αρχών όπως το μέτρο, η αρμονία, το κάλλος. Ειδικά δε από την περίοδο βασιλείας του Όθωνα (1832-62) και μέχρι το τέλος του αιώνα αυτού, η επένδυση στα αναφερόμενα στον αρχαίο κόσμο χαρακτηριστικά και αξίες συνάδει με την επιδίωξη της στρωφής και σύνδεσης του ελληνικού κράτους τόσο με το πρότερο αρχαιοελληνικό παρελθόν όσο και με την Ευρώπη – εκεί όπου έχουν ήδη αναβιώσει υπό το πρίσμα του καλλιτεχνικού κινήματος του νεοκλασικισμού αυτές οι αρχές.¹⁶ Όμοια είναι η στροφή που αναζητείται και στην ελληνική τέχνη, η οποία ακολουθεί αυτόν τον βηματισμό. Σύντομα ο νεοκλασικισμός αναδεικνύεται ως δυναμικός και καταξιωμένος ρυθμός για την αρχιτεκτονική της Αθήνας και άλλων ελληνικών πόλεων, ενώ και στη ζωγραφική και γλυπτική έκφραση οι καλλιτέχνες αναζητούν αντιστοιχίες τόσο προς τη γηγενή παράδοση της αρχαίας ελληνικής τέχνης όσο και προς τα κλασικιστικά πρότυπα της εποχής. Στη Συλλογή της Τράπεζας της Ελλάδος, μία σειρά έργων που ανήκουν στην καλλιτεχνική δημιουργία του 19ου αιώνα, αλλά και στο πρώτο μισό του 20ού, αναδεικνύουν την αρχαιότητα ως σημείο αναφοράς στην ελληνική τέχνη· μέσω αυτών των έργων προβάλλονται κάθε φορά οι προσωπικές αναζητήσεις των καλλιτεχνών, οι καλλιτεχνικές τάσεις και επιταγές της εικαστικής εποχής τους, καθώς και τα μηνύματα που ενυπάρχουν σε αυτά προς το κοινό στο οποίο απευθύνονται.

The ancient world and classical thought have been an inexhaustible source of inspiration for modern Greek art over time, in terms not only of imagery, but also of the ideas developing around it. Right from the beginnings of modern Greek artistic expression in the mid-19th century, mythological figures, scenes from ancient history and depictions of archaeological sites provide the context for delving into the past and searching for classical values such as measure, harmony and beauty. Especially during the period from Otto's reign (1832-62) till the end of the 19th century, a keen interest in features and values associated with the ancient world was in tune with a more general turn to the past in an effort to link the Greek state with its ancient past, as well as with Western Europe, where Neoclassicism had already revived these values.¹⁶ Greek art followed suit, with similar quests. Neoclassicism would soon impose itself as a dynamic and ideal architectural style in Athens and other Greek cities; as far as painting and sculpture are concerned, Greek artists aspired to connect both with ancient art heritage and with contemporary classicist ideals. In the Bank of Greece Collection, a number of artworks from the 19th and the first half of the 20th century demonstrate how antiquity has served as a frame of reference in modern Greek art, while also revealing the artists' personal quests, the artistic tendencies and perceptions of the time, as well as the underlying messages to their different intended audiences.

Με έμπνευση από τη μυθολογία

Εμβληματική θέση στη Συλλογή καταλαμβάνει το έργο του Νικόλαου Γύζη *Παλλάς Αθηνά* (1887· εικ. 1), το οποίο εναρμονίζεται με τις αναζητήσεις της εποχής, φυσικά μέσα και από τη συμβολική και λειτουργική αξία του ως σχεδίου για το λάβαρο του Πανεπιστημίου Αθηνών. Ανάθεση από τη Σύγκλητο του Πανεπιστημίου στον διακεκριμένο ζωγράφο της γερμανικής και νεοελληνικής τέχνης του 19ου αιώνα, το λάβαρο απεικονίζει τη θεά Αθηνά, έχοντας στόχο να φέρει συνειρμικά στο προσκήνιο τις αρετές και τις ιδέες που η ίδια εκπροσωπεί ως σύμβολο για το σημαίνον εκπαιδευτικό ίδρυμα της χώρας. Λιτή και ευθυτενής, η μορφή της θεότητας διαμορφώνεται μέσω ενός γραμμικού και συμμετρικού σχεδιασμού, που αφαιρεί την αίσθηση της πλαστικότητας, ενώ επιτρέπει τη σχηματοποίηση. Με εμφανείς τις επιρροές από το Jugendstil της Βιέννης ως προς την αφαιρετικότητα και την επιπεδοποίηση του χρώματος, ο Γύζης ορίζει σημείο αναφοράς για το έργο αυτό την εικονογραφία των κιονόμορφων αγαλμάτων της αρχαϊκής εποχής, υπενθυμίζοντας την απαρχή του μύθου: «Εξέλεξα δε την αρχαϊκωτάτην εποχήν διά την θεάν Αθηνάν, διότι εθεώρησα την εποχήν εκείνην και σοβαρωτέραν και αγνοτέραν και προξενούσαν τω θεατή σεβασμόν, ως προξενούσι και αι πρώται χριστιανικάι εικόνες».¹⁷ Προχωρώντας προς το τέλος του 19ου αιώνα, η μυθολογία αποτελεί μήτρα έμπνευσης σε ζωγραφικά έργα που επιζητούν την επανεκτίμηση του αρχαίου κόσμου και την αναβίωση του μύθου, επενδύοντας κάθε φορά σε διαφορετικές ερμηνείες, που αποκτούν πολλές φορές αλληγορικές και συμβολικές προεκτάσεις. Και εδώ, ο Νικόλαος Γύζης παρουσιάζει εξαιρετικές συνθέσεις, οι οποίες συνδυάζουν ιστορίες και σύμβολα του αρχαίου κόσμου με τον τρόπο που προσέγγισε το «νέο σtil» ως προς τη συμβολιστική του χροιά.¹⁸ Ιδέες και σύμβολα, που αντλούνται και από την τέχνη της αρχαιότητας, συγκεράζονται με εικόνες της φαντασίας και του ονείρου και αποτυπώνονται με διαισθητική ικανότητα, λυρικήτητα και αίσθημα ελευθερίας. Στο έργο του Γύζη *Ο ποιητής στην πηγή*¹⁹ (περ. 1875-80· εικ. 2), μούσες, νύμφες και ερωτιδείς συναντώνται σε έναν ονειρικό κόσμο· ο ιδεαλισμός της αρχαιότητας έρχεται σε γόνιμο διάλογο με τις πνευματικές αναζητήσεις του ζωγράφου, μεταμορφώνοντας τρόπον τινά τη μυθολογική αυτή σκηνή σε ένα είδος μουσικού και ποιητικού οράματος. Στο ίδιο πνεύμα, στον ζωγραφικό πίνακα *Έρως και Κένταυρος* (1896-98· εικ. 3) αναπαράγεται μία γνώριμη στους συμβολιστές ζωγράφους σκηνή του δυναμικού Κενταύρου που περιπαίζεται από τον Έρωτα.²⁰ Σε ένα αφαιρετικό, σχεδόν απροσδιόριστο τοπίο, ο Κένταυρος εμφανίζεται παραδομένος, με τη ζωώδη και ανθρώπινη φύση του σε σύμπνοια. Το σύνολο του έργου αποπνέει την ηρεμία που επέρχεται μετά

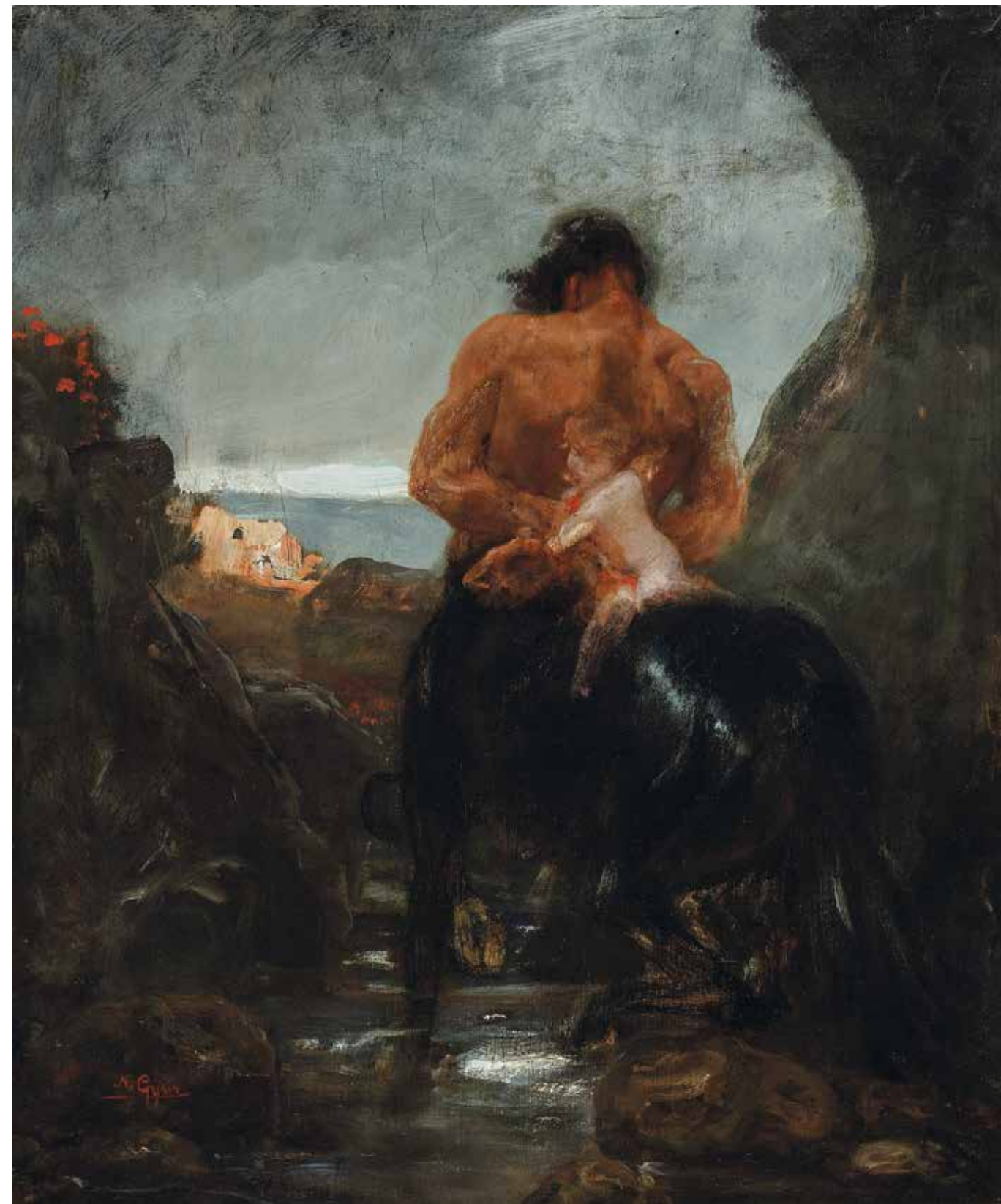
Inspired by mythology

An iconic piece in the Bank of Greece Collection, *Pallas Athena* (1887; fig. 1) by Nikolaos Gyzis is attuned to the artistic quests of the time through its symbolism, as well as functional value as a design for the flag of the University of Athens. Already an accomplished artist in both Germany and Greece, when he received the University Senate's commission to design the flag, Gyzis chose to depict the goddess Athena, with the obvious intent to evoke the virtues and values which the deity stood for, as an apt symbol for the country's leading academic institution. Austere and statuesque, the figure of the goddess is shaped by a linear and symmetric drawing, favouring stylisation at the expense of plasticity. With a certain degree of abstraction and flat colour that reveal influences from the Viennese Jugendstil, the composition is an explicit reference to the column-like statues of archaic times, as Gyzis himself confesses: "I chose the archaic period for the representation of the goddess Athena, as I consider that period to have been the most solemn, the purest and most awe-inspiring, just as with the early Christian icons".¹⁷ As we approach the end of the 19th century, mythology is a source of inspiration for paintings that seek to reassess the ancient world and revive myth, providing varying interpretations, often with allegorical and symbolic connotations. This is another area in which Gyzis excelled, with a number of compositions that elaborate narratives and symbols from antiquity, embracing the Jugendstil in its symbolist aspect.¹⁸ Ideas and symbols gleaned from ancient art are fused into images of fantasy and dream and demonstrate artistic acumen, lyricism and a sense of freedom. In *The poet at the spring*¹⁹ (c. 1875-80; fig. 2), Gyzis brings together muses, nymphs and cupids in a dream world: the idealism of antiquity engages in a fruitful exchange with the painter's quests, somehow translating this mythological scene into a musical and poetic vision. In the same vein, *Eros and Centaur* (1896-98; fig. 3) reproduces the scene of the robust Centaur – familiar to symbolist painters –, being teased by Eros.²⁰ In an abstract, almost undefined landscape, the Centaur seems to have totally surrendered, in his animal and human nature alike. In a demonstration of the artist's mastery, the work evokes the calm that follows intense action. Now in his mature period, Gyzis takes more freedom in the treatment of volumes and gives precedence to colour over

Εικ. 1. Νικόλαος Γύζης, *Παλλάς Αθηνά* (σχέδιο για το λάβαρο του Πανεπιστημίου Αθηνών), 1887.

Fig. 1. Nikolaos Gyzis, *Pallas Athena* (design for the flag of the University of Athens), 1887.





Εικ. 2. Νικόλαος Γύζης, *Ο ποιητής στην πηγή* (Η έμπνευση του ποιητή), περ. 1875-80.

Fig. 2. Nikolaos Gyzis, *The poet at the spring* (The inspiration of the poet), c. 1875-80.

Εικ. 3. Νικόλαος Γύζης, *Έρως και Κένταυρος*, 1896-98.

Fig. 3. Nikolaos Gyzis, *Eros and Centaur*, 1896-98.



από την έντονη δράση, επιτρέποντας να αναδειχθούν οι ζωγραφικές ικανότητες του Γύζη. Ευρισκόμενος πλέον στο ώριμο έργο του, ο ζωγράφος διαχειρίζεται με σχετική ελευθερία τη διαμόρφωση των όγκων των μορφών, επιτρέπει στο χρώμα να έχει πρωταγωνιστικό ρόλο έναντι του «κλειστού» σχεδίου και εκφράζει με ακόμα μεγαλύτερη ευχέρεια την ποιητική ατμόσφαιρα της σκηνής. Η αντίληψη που αποκτά για το φως και το χρώμα ο ζωγράφος στην τελευταία περίοδο της εικαστικής πορείας του είναι εμφανής σε ένα ακόμα σχέδιό του εμπνευσμένο από τον αρχαίο κόσμο, την *Αρμονία* (1893· εικ. 4). Και σε αυτήν την περίπτωση, η αλληγορική μορφή που απεικονίζεται – προφανώς η προσωποποίηση κάποιας μορφής της αρχαιότητας – αντανακλά τις ιδεαλιστικές τάσεις στο έργο του Γύζη. Καθιστή, κρατώντας αρχαία κιθάρα και πλήκτρο, η γυναικεία μορφή αναπλάθεται στο έργο μέσα από τους τύπους και τις σχηματοποιήσεις της αρχαίας ελληνικής αγγειογραφίας, ενώ η κινητικότητα των ενδυμάτων υποδηλώνει ένα φύσημα του αέρα που μοιάζει να την αποσπά από την τυπολογική σχεδιαστική αποτύπωση και να τη φέρνει στον καθημερινό κόσμο. Μία ακόμα σπουδή μορφής, αυτήν τη φορά αλόγου, η οποία πιθανότατα εκκινεί από τις μελέτες μορφών του καλλιτέχνη σε σχέση και με τα λιγότερο γνωστά μυθολογικά του θέματα,²¹ αποτελεί η ελαιογραφία *Άλογο* (περ. 1898-1903· εικ. 5) του Γεώργιου Ροϊλού. Το έργο αποκαλύπτει αμέσως τις εικαστικές αναζητήσεις του δημιουργού του· οι ακαδημαϊκές συμβάσεις υπερκαλύπτονται από την πλαστική ελευθερία και τις παχύρρευστες, γρήγορες χρωματικές πινελιές που εισάγει στη διατύπωση της μορφής ο Ροϊλός, έτσι ώστε το οπτικό αποτέλεσμα να διακρίνεται τόσο για την ακρίβεια και τον ρεαλισμό όσο και για την πλαστικότητα και την κίνησή του – θυμίζοντας με τον δυναμισμό και τη λεπτομερειακή απόδοσή του ακόμη και γλυπτές αποδόσεις του ζώου από την κλασική αρχαιοελληνική εποχή. Η κλασική αρχαιότητα και η ελληνική μυθολογία αποτελούν τόπο αναφοράς στο έργο του εμπνευσμένου και ιδιαίτερου δημιουργού της νεοελληνικής γλυπτικής Γιαννούλη Χαλεπά, όπως φαίνεται από σειρά γλυπτών του [μεταξύ άλλων *Φιλοστοργία* (1875), *Σάτυρος που παίζει με τον Έρωτα* (1877), *Οιδίπους και Αντιγόνη* (1930), *Μήδεια* (1933)]. Αν και η *Κεφαλή Σατύρου* (1878· εικ. 6) της Συλλογής της Τράπεζας της Ελλάδος²² αποτελεί έργο του έτους με το οποίο κλείνει η πρώτη περίοδος της καλλιτεχνικής δημιουργίας του, η οποία χαρακτηρίζεται

Εικ. 4. Νικόησος Γύζης, *Αρμονία*, 1893.

Fig. 4. Nikolaos Gyzis, *Harmony*, 1893.

a closed-end drawing, expressing the poetical atmosphere of the scene with even greater ease. The perceptions of light and colour that Gyzis developed in his late period are visible in a sketch entitled *Harmony* (1893; fig. 4), inspired by the ancient world. Here, too, the allegorical figure – a personification in an obvious likeness of some figure from antiquity – reflects the artist's idealistic tendencies. Seated, holding a cithara and plectrum, the female figure is modelled after patterns found in ancient Greek vase-painting. Her fluttering clothes are suggestive of a breeze that seems to blow the figure away from conventional typology and into the real world. Another study of a figure, this time of an animal, is the oil painting *Horse* (c. 1898-1903; fig. 5) by Georgios Roilos, probably one of the studies he executed for his lesser known mythological repertoire.²¹ The work is revealing of the artist's quests: academic conventions give way to plastic freedom and thick, swift brushstrokes, producing an image marked by accurate realistic description, plasticity and movement, with dynamism and detail reminiscent of horse sculptures from Greek classical antiquity. In the oeuvre of Yannoulis Chalepas, an ingenious sculptor who holds a singular place in Greek art, classical antiquity and Greek mythology are a frame of reference, as seen in several of his works, including *Affection* (1875), *Satyr playing with Eros* (1877), *Oedipus and Antigone* (1930), *Medea* (1933). *Satyr's head* (1878; fig. 6) in the Bank of Greece Collection,²² although created at the end of the artist's earlier period, when he still adhered to the ideals of Academicism, indicates an interest in realistic rendering and psychographic insight. The masterly completion and a sense of measure typical of Classicism interact with the almost expressionist treatment of the face, bringing out the Satyr's spirited and impish character and producing a unique expressive result. An interest in mythological narrative, manifestly present in western European painting, is evident in one of the few Greek works of this genre, the *Death of Achilles* (1870-80; fig. 7) by Ioannis Doukas. A graduate of the Munich Academy, where he studied at roughly the same time as Nikolaos Gyzis, Doukas returned to Athens and built himself a successful career as a portraitist with an academic orientation and exceptional skill in achieving facial likeness and psychological depth. In this monumental composition in the Bank of Greece Collection, Doukas focuses on the world of antiquity, depicting a mythological episode from the fatal wounding of Achilles. The painterly rendering of the figures reveals traces of the Munich School tradition and more distinct influences from European baroque and the Dutch and Flemish masters.²³ The scene is arranged as a stage set, characteristic of western European painting tradition: Achilles, the protagonist, and Polyxena, who



από την προσήλωσή του στα διδάγματα του ακαδημαϊσμού, είναι παράλληλα εμφανές το ενδιαφέρον του καλλιτέχνη για τη ρεαλιστική απόδοση και τη δυναμική ψυχογραφική ενδοσκόπηση της μορφής. Όπως φαίνεται στο έργο αυτό, η αρτιότητα του σχεδίου και η αξία του μέτρου του κλασικισμού συνομιλούν με τα στοιχεία μίας σχεδόν εξπρεσιονιστικής έκφρασης των χαρακτηριστικών του προσώπου του Σατύρου, που αποπνέει το πνεύμα και την οξύτητα του χαρακτήρα του, προσδίδοντας ένα μοναδικό εκφραστικό αποτέλεσμα.

Το ενδιαφέρον για την αναπαραστατική αφήγηση μυθολογικών σκηνών, όπως αυτή εμφανίζεται ιδιαίτερα έντονα στη δυτική ζωγραφική, αποκαλύπτεται και σε ένα από τα ελάχιστα ελληνικά έργα αυτού του είδους, τον *Θάνατο του Αχιλλέως* (1870-80· εικ. 7) του Ιωάννη Δούκα. Απόφοιτος της Ακαδημίας του Μονάχου – στην οποία μαθήτευσε περίπου την ίδια περίοδο με τον Νικόλαο Γύζη – ο Δούκας επέστρεψε στην Αθήνα και διακρίθηκε ως προσωπογράφος, ακαδημαϊκού ζωγραφικού προσανατολισμού, με δεινότητα τόσο στην απόδοση των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών όσο και στην ψυχογραφική αποτύπωση των προσωπογραφουμένων.

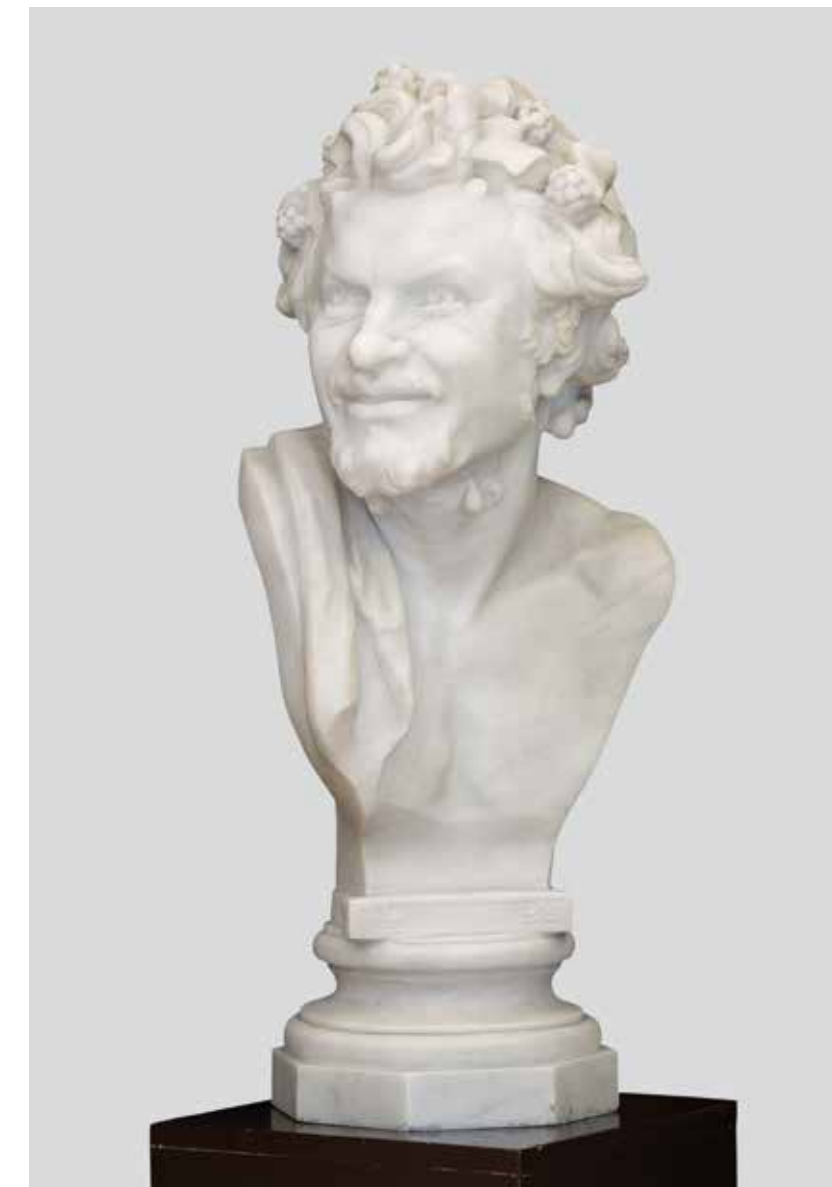
Στη μνημειακού χαρακτήρα σύνθεση της Συλλογής, ο Δούκας εστιάζει στον κόσμο της αρχαιότητας και προσεγγίζει το μυθολογικό επεισόδιο από το τέλος της ζωής του Αχιλλέα. Η ζωγραφική απόδοση των μορφών αποκαλύπτει σε αυτήν την περίπτωση αμυδρά ίχνη από την παράδοση της Σχολής του Μονάχου και την άμεση επίδραση του ευρωπαϊκού μπαρόκ και της τέχνης των Κάτω Χωρών.²³ Η σκηνή μεταφέρεται με την ανάλογη θεατρικότητα της συγκεκριμένης δυτικοευρωπαϊκής ζωγραφικής παράδοσης: ο Αχιλλέας ως ήρωας και η Πολυξένη, που έχει καταρρεύσει στα χέρια των ακολούθων της, βρίσκονται στο προσκήνιο, με λεπτομερή μορφολογικά χαρακτηριστικά, κάτω από έντονο φως, ενώ οι υπόλοιπες μορφές και χώροι καλύπτονται από σκιά ή χάνουν την πιστή αναπαραστατικότητά τους, εντείνοντας έτσι την αίσθηση δραματικότητας και τη μυστηριακή ατμόσφαιρα.

Εικ. 5. Γεώργιος Ροΐλος, *Άλογο*, περ. 1898-1903.

Fig. 5. Georgios Roilos, *Horse*, c. 1898-1903.

Εικ. 6. Γιαννούλης Χαλεπάς, *Κεφαλή Σατύρου*, 1878.

Fig. 6. Yannoulis Chalepas, *Satyr's head*, 1878.



has collapsed in the arms of her entourage, both conspicuously placed in the foreground, are painted in detail and illuminated by a strong light, upstaging the other figures and spaces shrouded in shadows or blurred, thereby adding to the drama and mystery of the scene.

Εικ. 7. Ιωάννης Δούκας, Θάνατος του Αχιλλέως, 1870-80.

Fig. 7. Ioannis Doukas, *Death of Achilles*, 1870-80.





Εικ. 8. Βικέντιος Λάντσας, *Το μνημείο του Λυσικράτους*, περ. 1870.

Fig. 8. Vincenzo Lanza, *The monument of Lysicrates*, c. 1870.

Εικ. 9. Στέφανος Λάντσας, *Ο ναός της Αντέρου Νίκης*, περ. 1870.

Fig. 9. Stefanos Lanza, *The Temple of Athena Nike*, c. 1870.



Στα ίχνη του αρχαιολογικού τοπίου

Ιδεαλιστικά χαρακτηριστικά του παρελθόντος αναβιώνουν και μέσα από την απεικόνιση αρχαιολογικών τοπίων, θεματική που προς το τέλος του 19ου αι. αποτελεί ένα από τα αγαπημένα θέματα των καλλιτεχνών, τροφοδοτούμενο ήδη από τον 18ο αι. από το πάθος των Ευρωπαίων λογίων για το αρχαίο κάλλος και αργότερα από φιλελληνικά αισθήματα για την επανάσταση των Ελλήνων ενάντια στον οθωμανικό ζυγό. Για τους περισσότερους, τα αρχαία μνημεία και τα απομεινάρια τους λειτουργούν ως ιδεατό και αδιάψευστο τεκμήριο που επιβεβαιώνει την αδιάλειπτη συνέχεια ανάμεσα στην αρχαία και τη νεότερη Ελλάδα. Οι υδατογραφίες του Βικέντιου Λάντσα *Παρθενώνας* (περ. 1870· εικ. 10), *Οι στύλοι του Ολυμπίου Διός* (περ. 1870· εικ. 12), το *Μνημείο του Λυσικράτους* (περ. 1870· εικ. 8) και *Η Πύλη του Αδριανού* (1870· εικ. 11) μαρτυρούν αυτήν τη διάθεση ακριβώς από έναν δημιουργό που εισήγαγε την ιστορική τοπιογραφία στην ελληνική ζωγραφική. Τα έργα του αποπνέουν τον θαυμασμό για το μεγαλείο της αρχαιότητας μέσα από την άνεση και την ακρίβεια με την οποία αποδίδει τυπολογικά και

On the trail of the archaeological landscape

Idealistic aspects of the past are also revived in archaeological landscape art, a genre that was a favourite of artists towards the end of the 19th century. The trend was first stirred in the 18th century by the passion of European intellectuals for classical beauty and continued to be fuelled later by the sympathetic stance toward the Greeks' struggle for independence. Ancient monuments and their remnants were widely perceived as an illustration and irrefutable proof of the continuity between ancient and modern Greece. The watercolours of Vincenzo Lanza, such as *The Parthenon* (c. 1870; fig.10), *The Temple of Olympian Zeus* (c. 1870; fig. 12), *The Monument of Lysicrates* (c. 1870; fig. 8) and *Hadrian's Arch* (1870; fig.11) are testimonies of this perception by a pioneer of the genre in modern Greek art. His works exude admiration for ancient glory through a confident and accurate representation of the typical morphology of the monuments. At the same time, they are infused with nostalgia, evident in the way the fluid colour and atmospheric light break through the solidity of architectural



Εικ. 10. Βικέντιος Λάντσα, *Παρθενώνας*, περ. 1870.

Fig. 10. Vincenzo Lanza, *The Parthenon*, c. 1870.



Εικ. 11. Βικέντιος Λάντσας, *Η πύλη του Αδριανού*, περ. 1870.

Fig. 11. Vincenzo Lanza, *Hadrian's Arch*, c. 1870.

Εικ. 12. Βικέντιος Λάντσας, *Οι στήλοι του Ολυμπίου Διός*, περ. 1870.

Fig. 12. Vincenzo Lanza, *The Temple of Olympian Zeus*, c. 1870.



μορφολογικά τα απεικονιζόμενα μνημεία. Την ίδια στιγμή, εμφανίζεται εμφατικά και το στοιχείο της νοσταλγίας, στον τρόπο με τον οποίο το ρέον χρώμα και το ατμοσφαιρικό φως διασπούν τη στιβαρότητα των αρχιτεκτονικών όγκων· αλλά και μίας ρομαντικής μελαγχολίας, ιδίως στον τρόπο που αποτυπώνεται η φθορά του χρόνου και η συμβίωση των μνημείων με ένα ταπεινότερο σύγχρονο περιβάλλον.²⁴ Στο ίδιο κλίμα κινείται και η υδατογραφία του Στέφανου Λάντσα *Ο ναός της Απτέρου Νίκης* (περ. 1870· εικ. 9)· ο επίσης ζωγράφος και γιος του Βικέντιου Λάντσα υιοθετεί τις εικαστικές νόρμες του έργου του πατέρα του και παραδίδει την απεικόνιση ενός ναού που ορίζεται επιβλητικός τόσο μέσα από την αρχιτεκτονική δομή του όσο και από την ένταση που αποκτούν οι όγκοι του χάρη στο υπέρλαμπρο πρωινό φως. Και στην περίπτωση των Επτανήσων, η εικαστική έκφραση προσδιορίζεται από τις δυτικές επιρροές που καταφθάνουν στους κόλπους της – ήδη μάλιστα από τον 18ο αιώνα – μέσα από διαύλους ανταλλαγής ιδεών και εμπορίου, αλλά και κοσμοπολιτισμού. Κατά τον 19ο αιώνα, μία σειρά καλλιτεχνών με καταγωγή από την Κέρκυρα και επιρροές από Ιταλούς και Άγγλους υδατογράφους, παράγουν έργα που διακρίνονται για τον λεπτομερειακό τους χαρακτήρα, όμως απομακρύνονται από τον Ακαδημαϊσμό και δέχονται επιρροές του

Εικ. 13. Άγγελος Γιαλλινάς, *Άποψη της Ακροπόλεως*, 1925-30.

Fig. 13. Angelos Giallinas, *View of the Acropolis*, 1925-30.

volumes, as well as romantic melancholy in the way they record the ravages of time and the co-existence of the monuments with humbler modern-day surroundings.²⁴ Similar is the mood in the watercolour *The Temple of Athena Nike* (c. 1870; fig. 9) created by Stefanos Lanza, the son of Vincenzo. Stefanos Lanza adopts his father's artistic norms, delivering the image of a temple imposingly defined by its architectural structure and its volumes thrown into sharp relief by the dazzling morning light. In the Ionian Islands, too, artistic expression is defined by western European influences, made possible – already since the 18th century – by an ongoing exchange of ideas, trade and cosmopolitanism. During the 19th century, several Corfiot-born artists, influenced by Italian and English watercolourists, produce works marked by an attention to detail but also break free from academic tradition and open up to Impressionism in an effort to capture Greek light and “Greece’s colour”.²⁵ One of them is Angelos Giallinas, who is represented in the Collection

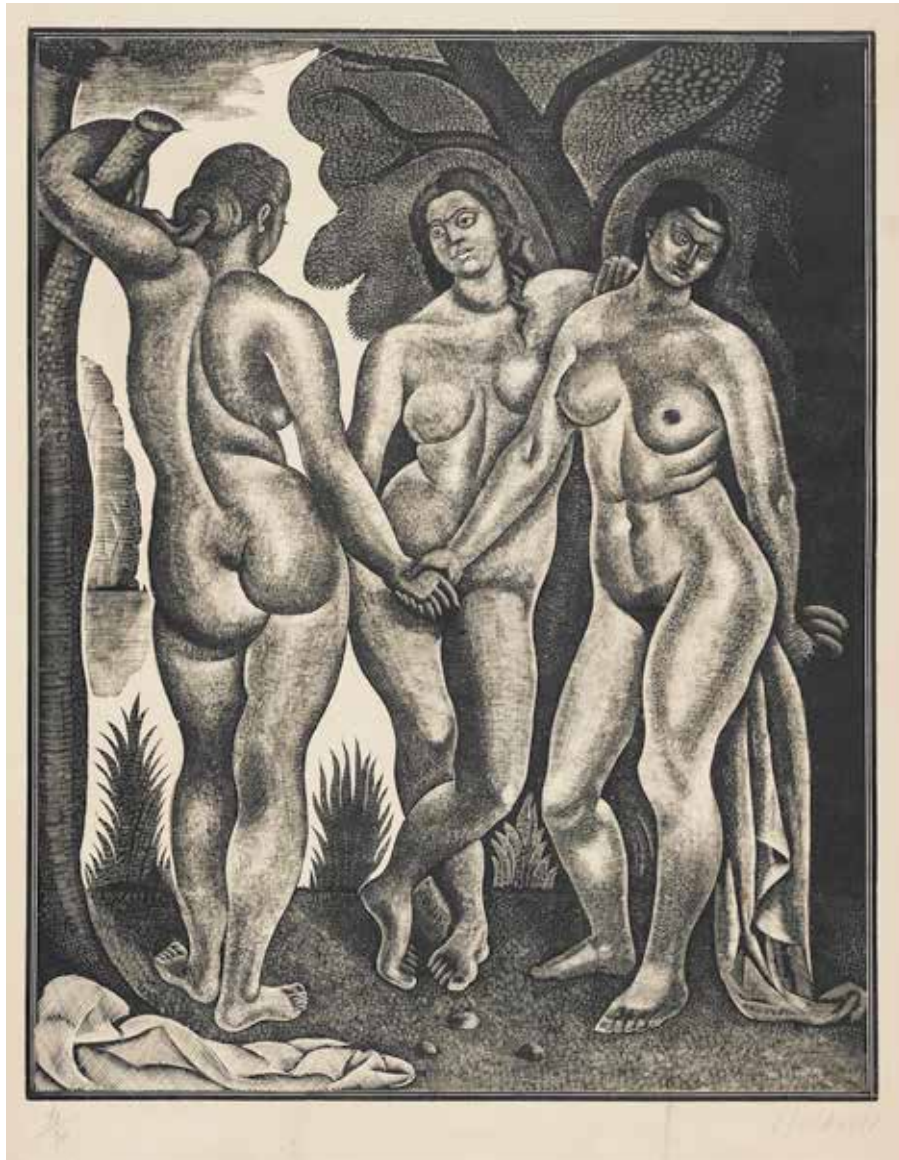
Ιμπρεσιονισμού, με επιδίωξη τους την ανάδειξη του ελληνικού φωτός και του «χρώματος της Ελλάδος».²⁵ Ανάμεσά τους και ο Άγγελος Γιαλλινάς, ο οποίος εκπροσωπείται στη Συλλογή με τον έργο του *Άποψη της Ακροπόλεως* (1925-30· εικ. 13), μία σύνθεση τοπίου και αρχαιολογικού θέματος που φέρνει στο προσκήνιο την προσήλωσή του στην τεχνική της ακουαρέλας. Η λεπτομερής και μικρογραφική πινελιά, το διαλυτό και αχνό φως, η ιμπρεσιονιστική διαχείριση των χρωματικών τόνων είναι μεταξύ των στοιχείων που προσδίδουν το ατμοσφαιρικό αποτέλεσμα της πόλης των Αθηνών και των αρχαίων μνημείων της. Σε παρόμοιο ύφος μίας ρομαντικής θέασης του χώρου μοιάζει να κινείται και το έργο του επίσης Κερκυραίου Γεώργιου Χατζόπουλου *Άρειος Πάγος* (περ. 1890-1900· εικ. 14), όμως εδώ οι χρωματικές επιλογές στην αποτύπωση των γήινων όγκων, καθώς και το βαθύτερο φως οδηγούν σε μια περισσότερο μυστηριακή ατμόσφαιρα, αλλά και σε μια μελαγχολία για το πέρασμα του χρόνου και τη συνακόλουθη φθορά του μεγαλείου της αρχαιότητας.

by his *View of the Acropolis* (1925-30; fig. 13), a synthesis of landscape and archaeological theme that attests to his dedication to the watercolour technique. The detailed miniature brushwork, the diffuse soft light and the impressionist treatment of chromatic tones are among the elements that create an atmospheric image of Athens and its ancient monuments. A similar romantic perception of space seems to underlie *Areopagus* (c. 1890-1900; fig. 14) by the Corfiot Georgios Chatzopoulos, although here the chromatic choices in the volumes of the rolling terrain, as well as a more muted light evoke a more mystical atmosphere and a feeling of melancholy for the passage of time and the decay of ancient glory.

Εικ. 14. Γεώργιος Χατζόπουλος, *Άρειος Πάγος*, περ. 1890-1900.

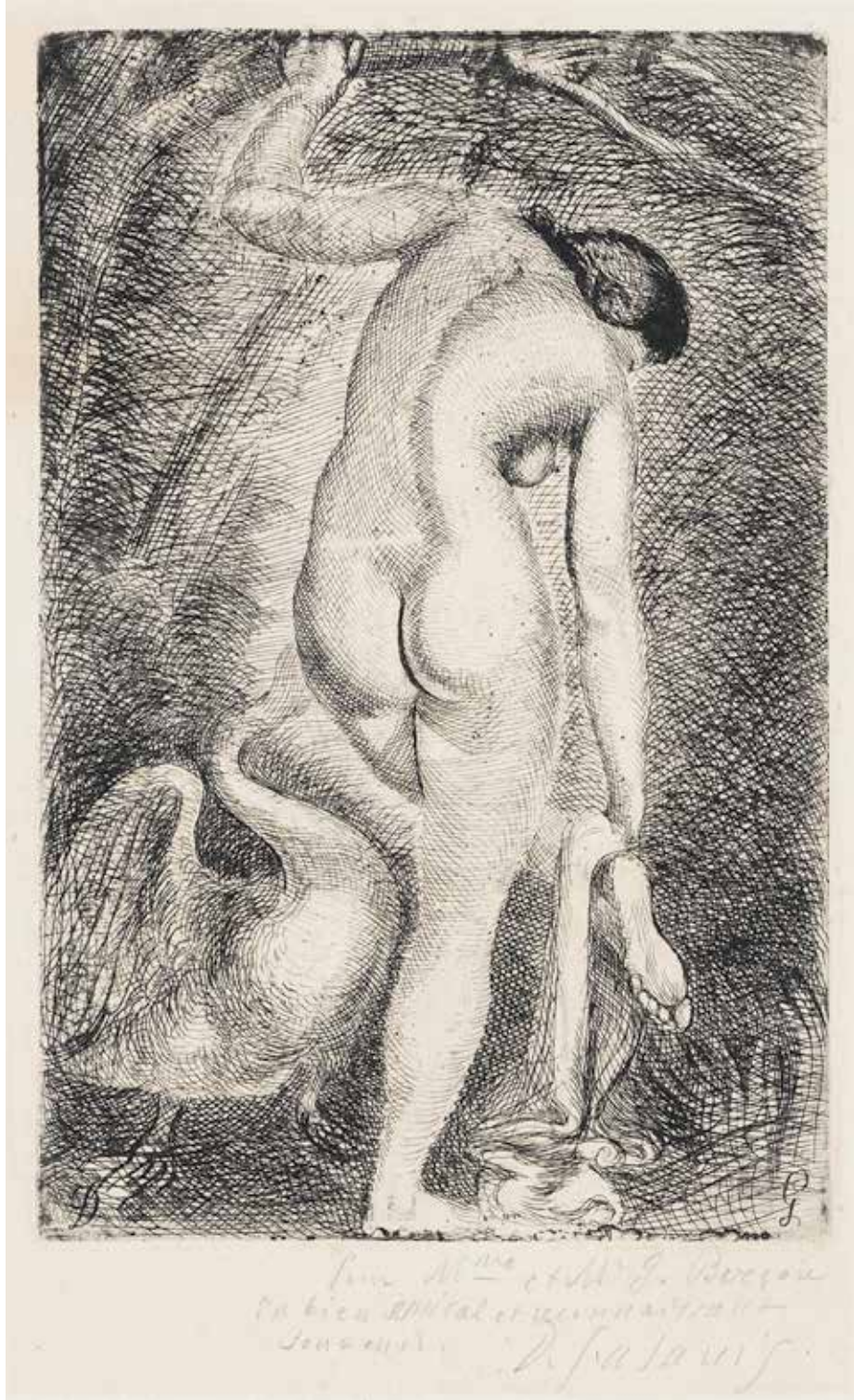
Fig. 14. Georgios Chatzopoulos, *Areopagus*, c. 1890-1900.





Εικ. 15. Δημήτριος Γαλάνης, *Οι τρεις Χάριτες*, 1923.

Fig. 15. Dimitrios Galanis, *The three Graces*, 1923.



Εικ. 16. Δημήτριος Γαλάνης, *Η Λήδα και ο κύκνος*, 1936.

Fig. 16. Dimitrios Galanis, *Leda and the swan*, 1936.

Ο αρχαίος κόσμος στη χαρακτηριστική

Περνώντας στη χαρακτηριστική, με αφετηρία την αρχαιότητα και συγκεκριμένα το μυθολογικό πλαίσιο, παρουσιάζονται στη Συλλογή της Τράπεζας της Ελλάδος δύο χαρακτηριστικά του Δημήτριου Γαλάνη, μίας από τις σπουδαιότερες φυσιογνωμίες της νεοελληνικής χαρακτηριστικής. Στο πλούσιο έργο του, που εκκινεί από την εικονογράφηση βιβλίων και διανοίγεται σε αυτόνομα χαρακτηριστικά έργα όπου συνυπάρχουν μικρές ξυλογραφίες σε όρθιο ξύλο και περίτεχνες χαλκογραφίες με συνδυασμούς τεχνικών,²⁶ τα χαρακτηριστικά *Οι τρεις Χάριτες* (1923· εικ. 15) και *Η Λήδα και ο κύκνος* (1936· εικ. 16) αποτελούν όχι μόνο δείγματα της διερεύνησης εικονογραφικών τύπων από τον αρχαίο κόσμο, αλλά και της σπουδής του πάνω στο θέμα του γυμνού σώματος. *Οι τρεις Χάριτες*, μυθολογικό θέμα που ο ίδιος πραγματεύθηκε επανειλημμένα και σε ποικίλες εκδοχές,²⁷ στη συγκεκριμένη ξυλογραφία σε όρθιο ξύλο διακρίνονται για τον τρόπο με τον οποίο ο χαρακτήρας διαχειρίζεται με πλαστικότητα και αδρή σχηματοποίηση το γυμνό σώμα, θυμίζοντας τους πλαστικούς όγκους του Renoir. Παράλληλα, η χρήση της μαύρης τεχνικής, καθώς και οι εναλλαγές της σύνθεσης και των όψεων των σωμάτων, δίνουν τη δυνατότητα εκμετάλλευσης του σκιοφωτισμού και των εναλλαγών άσπρου και μαύρου χρώματος, προσφέροντας μία ακόμα περισσότερο δυναμική αίσθηση στιβαρότητας και τονίζοντας το έργο. Στη *Λήδα και τον κύκνο*, από την άλλη πλευρά, η τεχνική της χαλκογραφίας την οποία χρησιμοποιεί ο Γαλάνης κατά τη δεκαετία του 1930 επιτρέπει την ανάδυση μίας αίσθησης ρέουσας πλαστικότητας και την ανάδειξη της φωτοσκίασης, μέσω μίας χάραξης περισσότερο ελεύθερης στην κίνηση και στη δυναμική της γραφής της. Και στα δύο χαρακτηριστικά είναι ευδιάκριτο το ενδιαφέρον του χαρακτήρα για τη μελέτη του γυμνού, έτσι όπως του προσφέρεται μέσα από το ιδεώδες των μυθολογικών γυναικείων μορφών, και τη διερεύνηση των τρόπων με τους οποίους κλασικά πρότυπα εγγράφονται στο έργο του και εξελίσσονται χάρη στις υιοθετούμενες από αυτόν τεχνικές και εικαστικές επιρροές. Ο *Ιππέας* (1964-66· εικ. 18) της Βάσως Κατράκη είναι ένα χαρακτηριστικό της σε αμμόλιθο, χαρακτηριστικό όχι μόνο για την ιδιότυπη τεχνική του, αλλά και για τη θεματική του, η οποία συνδέει την απεικόνιση της έφιππης μορφής με τα κυκλαδικά ειδώλια και τη μελανόμορφη αγγειογραφία.²⁸ Οι επιρροές αυτές επεκτείνονται και στον τρόπο με τον οποίο μορφολογικά αποτυπώνεται ο ιππέας της Κατράκη: ο λιτός σχεδιασμός, οι σχεδόν μονοδομικές διαμορφώσεις των όγκων, οι επιτηδευμένες βραχύνσεις και επιμηκύνσεις των σωμάτων των μορφών, η έντεχνη σχηματοποίηση αποτελούν εξέλιξη του προτύπου που υιοθετεί η καλλιτέχνης και το οποίο ως μνήμη διατρέχει την ελληνική παράδοση από την αρχαιότητα έως τη σύγχρονη λαϊκή καθημερινότητα.

The ancient world in printmaking

Turning to printmaking, the Bank of Greece Collection features two prints with mythological subjects by Dimitrios Galanis, a leading figure in modern Greek printmaking. His rich oeuvre, starting from book illustrations, expands to stand-alone prints, including small wood engravings and elaborate copper-plate prints in a variety of techniques.²⁶ *The Three Graces* (1923; fig. 15) and *Leda and the swan* (1936; fig. 16) are not only examples of his exploration of iconographic types passed down from antiquity, but also of his study into the female nude. The wood engraving *The Three Graces*, a mythological subject that Galanis worked on repeatedly and produced in various versions,²⁷ is marked by Renoiresque plasticity and bold schematisation. At the same time, the use of the *manière noire* technique, as well as the varying views of the bodies, enable him to exploit shading effects and the alternation of blacks and whites, enhancing a dynamic sense of robustness and accentuating the image. In *Leda and the swan*, on the other hand, the eau-forte technique used by Galanis in the 1930s achieves a sense of flowing plasticity and shading effects through a freer and more dynamic linework. In both prints one can discern the artist's interest in studying the female nude, with the ideal of mythological beauty as a starting point, and how classical models are explored, internalised and developed thanks to the techniques and influences he adopts. *Horseman* (1964-66; fig. 18) by Vasso Katraki is a stonecut print, characteristic not only for its particular technique, but also for its subject-matter, linking this equestrian image to Cycladic figurines and black-figure vase painting.²⁸ These influences expand to the formal treatment of Katraki's horseman: the austere design, almost single-block volumes, the forced foreshortening and elongation of the bodies, and artful stylisation revamp a perennial subject in Greek collective memory and tradition from antiquity to contemporary popular imagery. A historical figure but also a figure of myth worshiped as a king-god features on the wood engraving *Alexander the Great* by Yannis Kefallinos (1937; fig. 17), modelled after a silver tetradrachm struck by king Lysimachus of Thrace.²⁹ A defining figure of Greek printmaking from the interwar period and beyond and a very influential teacher of engraving and book art at the Athens School of Fine Arts, Kefallinos here retains a medallion-style layout, portraying the glorified historical figure in a clean and succinct drawing that respects the numismatic model; at the same time, he renders the subject's facial features with exquisite refinement and acute characterisation.



Εικ. 17. Γιάννης Κεφαλληνός, *Μέγας Αλέξανδρος*, 1937.

Fig. 17. Yannis Kefallinos, *Alexander the Great*, 1937.

Εικ. 18. Βάσω Κατράκη, *Ιππέας*, 1964-66.

Fig. 18. Vasso Katraki, *Horseman*, 1964-66.



Το μυθικό, μια και λατρεύτηκε ως βασιλιάς-θεός, και ιστορικό πρόσωπο του *Μεγάλου Αλεξάνδρου* (1937· εικ. 17) χαράσσεται στην ομότιτλη ξυλογραφία σε όρθιο ξύλο του Γιάννη Κεφαλληνού, η οποία ανήκει στη Συλλογή της Τράπεζας της Ελλάδος. Ο καλλιτέχνης έλαβε ως πρότυπο την απεικόνιση στο αργυρό τετράδραχμο του Λυσιμάχου της Θράκης.²⁹ Ο Κεφαλληνός, που σηματοδότησε με την παρουσία του τη χαρακτηριστική από την εποχή του Μεσοπολέμου και εξής, ως σημαντικός καλλιτέχνης και δάσκαλος που άσκησε επιρροή στους μαθητές του από την έδρα της χαρακτηριστικής και της τέχνης του βιβλίου στη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας, διατηρεί στο συγκεκριμένο χαρακτηριστικό το σχεδιαστικό πλαίσιο του μεταλλίου και εντυπώνει τη μορφή του ένδοξου ιστορικού προσώπου ακολουθώντας ένα καθαρό και ευσύννοπτο σχέδιο που σέβεται το νομισματικό πρότυπο, ενώ παράλληλα αποδίδει με ιδιαίτερη εκλέπτυνση τα μορφολογικά χαρακτηριστικά, εισδύοντας στην εσωτερική ψυχογράφησή του. Ο κόσμος της αρχαιότητας υπήρξε πηγή έμπνευσης και άντλησης πρότυπων παραστάσεων και για τους εικαστικούς οι οποίοι εργάστηκαν στη σχεδίαση και τη χάραξη νομισμάτων και τραπεζογραμμάτων στην Τράπεζα της Ελλάδος. Ήδη, ο Μιχαήλ Αξελός, ο πρώτος Έλληνας ζωγράφος που σχεδίασε χαρτονομίσματα στην Ελλάδα, αξιοποίησε την

Εικ. 19. Μιχαήλ Αξελός, σχέδιο-πρόταση για τραπεζογραμμάτιο που απεικονίζει τη μετόπη με τα Μῆλη των Εσπερίδων από τον ναό του Διός στην Ολυμπία, x.x.

Fig. 19. Michael Axelos, design proposal reproducing the Apples of Hesperides metope, Temple of Zeus, Olympia, n.d.

Antiquity has also been a source of inspiration and prototypes for the artists who worked as banknote and coin designers at the Bank of Greece. Michael Axelos, the first banknote artist in Greece, drew on classical aesthetics and themes from Greek antiquity for his sketches and designs for banknote series. Infusing Greek banknote designs for the first time with an artistic quality, Axelos included in his thematic repertoire images from ancient Greek sculpture and architecture of the 5th and 4th centuries BC.³⁰ These quests are exemplified in the pencil drawings from sculpture (1926; fig. 22-24), pastels or watercolour sketches for banknotes featuring *Flying Nike* (1923 and 1928; fig. 20 and 21), as well as his banknote design proposal featuring Athena, Hercules and Atlas (reproducing an original sculpture from the Temple of Zeus at Olympia, n.d.; fig. 19).



Εικ. 20. Μιχαήλ Αξελός, *Ιπτάμενη Νίκη, στοά Αττάλου*, 1928.

Fig. 20. Michael Axelos, *Flying Nike, Stoa of Attalos*, 1928.



Εικ. 21. Μιχαήλ Αξεῖός, *Ιπτάμενη Νίκη*, 1928.

Fig. 21. Michael Axelos, *Flying Nike*, 1928.

Εικ. 22. Μιχαήλ Αξεῖός, *Αρχαϊκό*, 1926.

Fig. 22. Michael Axelos, *Archaic*, 1926.

Εικ. 23. Μιχαήλ Αξεῖός, *Αρχαϊκό*, 1926.

Fig. 23. Michael Axelos, *Archaic*, 1926.

Εικ. 24. Μιχαήλ Αξεῖός, *Αρχαϊκό*, 1926.

Fig. 24. Michael Axelos, *Archaic*, 1926.



Εικ. 25. Αῖῡξανδρος Κορογιαννάκης, σχέδιο με εργάτες και τη Νίκη για την πρόσθια όψη τραπεζογραµµατίου 5.000 δραχµών, 1942.

Fig. 25. Alexandros Korogiannakis, preliminary drawing with labourers and the statue of Nike for the obverse side of the 5,000-drachma banknote, 1942.

κλασική αισθητική και τα θέματα του αρχαίου κόσμου για τη δημιουργία προσχεδίων και σειρών χαρτονομισµάτων. Δίνοντας για πρώτη φορά καλλιτεχνική αίσθηση στον σχεδιασµό των τραπεζογραµµατίων, συµπεριέλαβε στις επιλογές σχεδιασµού αποτυπώσεις θεµάτων από την αρχαία ελληνική γλυπτική και αρχιτεκτονική του 5ου και 4ου αιώνα π. Χ.³⁰ Ως δοκιµές αυτών των αναζητήσεων παρουσιάζονται τα σχέδια µε µολύβι από σπουδές γλυπτών (1926· εικ. 22-24), οι µελέτες για χαρτονόµισµα από παστέλ ή ακουαρέλα µε θέµα την *Ιπτάµενη Νίκη* (1923 και 1928· εικ. 20 και 21), καθώς και το σχέδιο-πρόταση τραπεζογραµµατίου µε αναπαράσταση της Αθηνάς, του Ηρακλή και του Άτλαντα (αναπαράσταση του γλυπτού-προτύπου από τον ναό του Διός στην Ολυµπία, χ.χ· εικ. 19) . Παραµένοντας στο ίδιο πλαίσιο του σχεδιασµού µακετών για την υλοποίηση τραπεζογραµµατίων, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το σχέδιο του ζωγράφου και χαράκτη Αλέξανδρου Κορογιαννάκη για την πρόσθια όψη του τραπεζογραµµατίου των 5.000 δραχµών (1942· εικ. 25), στην οποία απεικονίζεται η Νίκη πλαισιωµένη από εργάτες. Η σύνθεση του χαράκτη, ο οποίος εμπνέεται στο γενικότερο έργο του από τον ανθρώπινο µόχθο και τη χειρωνακτική εργασία, προβάλλει ξεχωριστή, καθώς συνενώνει µία εµβληματική γλυπτική µορφή της αρχαίας ελληνικής τέχνης µε τις σύγχρονες δυναµικές φιγούρες των εργατών, φέρνοντας κατά αυτόν τον τρόπο εµφατικά στο προσκήνιο τη συµβολική διάσταση του γλυπτού και δηλώνοντας τον κοινωνικό προσανατολισµό της αναπαράστασής του.

Within the field of banknote design, an interesting piece is a preliminary drawing by the painter and engraver Alexandros Korogiannakis for the obverse side of the 5,000-drachma banknote (issued in 1942; fig. 25), with the statue of Nike flanked by two labourers. Korogiannakis, whose overall oeuvre draws inspiration from human toil and manual labour, created a unique composition, combining an iconic sculptural image from ancient Greek art with the dynamic, modern-day figures of labourers, thus emphatically projecting the symbolic dimension of the sculpture and highlighting social awareness.

Προσεγγίζοντας τον καθημερινό κόσμο

Approaching everyday life

Παρακολουθώντας την πορεία της νεοελληνικής τέχνης, η ηθογραφία αποτελεί μία από τις κύριες θεματικές που αναπτύσσονται στη ζωγραφική, με σημείο εκκίνησης το τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα. Καθώς «καταλαγιάζει» η ιστορική ζωγραφική, η οποία γεννήθηκε και συνόδευσε την περίοδο του ελληνικού αγώνα και της αποτίναξης του οθωμανικού ζυγού, αρχίζουν να διαφαίνονται πιο καθαρά οι ιδεολογικές αναζητήσεις και οι προοπτικές που αφορούν τη διάρθρωση και την ανάπτυξη της νέας ελληνικής κοινωνίας. Την περίοδο αυτή, η άνθηση της λογοτεχνίας περιλαμβάνει – εκτός από τον συμβολισμό και την κοινωνική πεζογραφία – και ένα είδος ηθογραφικής πεζογραφίας που στρέφει το ενδιαφέρον της στην περιγραφή του οικείου καθημερινού κόσμου. Κατ’ αντιστοιχία, και μέσα από την ηθογραφική ζωγραφική ως καλλιτεχνικό είδος, γίνεται μία απόπειρα καθιερωμένες αξίες του παρελθόντος να αντιστοιχιστούν με τις απαιτήσεις του παρόντος· ήθη και έθιμα, παραδοσιακές ασχολίες, λαογραφικές αναφορές, οικογενειακές σκηνές και εργασίες στο ύπαιθρο αποτελούν τα θέματα της ζωγραφικής με έμφαση στην ανεκδοτολογική περιγραφικότητα διαχρονικών ιστορικών συνηθειών. Από πλευράς τεχνοτροπίας εκκινεί η περίοδος που Έλληνες καλλιτέχνες αρχίζουν να προσεγγίζουν όλο και περισσότερο τα κινήματα του Ιμπρεσιονισμού και του Ρεαλισμού, απελευθερώνοντας τη γραφή τους από το «ορισμένο» ακαδημαϊκό πλαίσιο. Στην περίπτωση της εικαστικής καταγραφής ηθογραφικών σκηνών επιλέγεται ο νατουραλισμός, δίχως όμως να εγκαταλείπονται το ιδεалиστικό περιεχόμενο και το πλαίσιο μίας ασφαλούς και «ειδυλλιακής» περιγραφής τους. Άλλωστε κυρίαρχο στοιχείο αναζήτησης των έργων αυτών παραμένει η προβολή της κοινής παράδοσης προτύπων και αξιών μέσα στην καθημερινότητα μίας κοινωνίας που αναζητεί την επιβεβαίωση της ταυτότητάς της.

Along the course of modern Greek art, genre painting began to gain ground as a main strand from the last quarter of the 19th century onwards. As history painting, born out of and evolving in tandem with the Greek struggle for independence from Ottoman rule, gradually lost prominence, art increasingly reflected the ideological quests and perspectives regarding the structure and development of society in the fledgling modern Greek nation. This period saw the flourishing of a body of literature, which, apart from symbolism and social fiction, included a kind of genre prose focused on the description of familiar everyday reality. Genre painting, its counterpart in the visual arts, similarly attempted to reconcile established values of the past with current needs. Thus, mores and customs, traditional occupations, folklore references, family scenes and rural work make up the main themes, with an emphasis on anecdotal description. In terms of style, this period saw Greek artists gradually open up to the movements of Impressionism and Realism, freeing themselves of academic norms; in their depiction of genre scenes, the artists of that period opt for naturalism, yet without abandoning an idealistic content or the safety of idyllic description – understandably so, since a predominant quest in these artworks was to highlight a common tradition of standards and values through the everyday life of a society seeking to assert its identity.



Εικ. 26. Νικόλαος Γύζης, *Η χαρτορίχτρα*, 1884-85.

Fig. 26. Nikolaos Gyzis, *The fortune teller*, 1884-85.

Η ηθογραφία της απλής καθημερινότητας

Στη Συλλογή της Τράπεζας της Ελλάδος συγκαταλέγονται έργα τέχνης τα οποία καταγράφουν και αναδεικνύουν λαϊκά θέματα και σκηνές της απλής καθημερινότητας αυτής της περιόδου. Από τα πλέον χαρακτηριστικά είναι *Η Χαρτορίχτρα* (1884-85· εικ. 26) του κορυφαίου της Σχολής του Μονάχου Νικόλαου Γύζη, ο οποίος διακρίθηκε και καθιερώθηκε στο ελληνικό και το γερμανικό κοινό μέσα από την προσωπογραφία, τα συμβολικά θέματα, αλλά και τα θέματα ηθογραφίας. Ο ζωγράφος στρέφει ιδιαίτερα το ενδιαφέρον του στην ελληνική παράδοση, με σκοπό να υμνήσει τον καθημερινό βίο των ανθρώπων, σύμφωνα με μία αντίληψη που λειτουργεί ως «εθνική επιταγή».³¹ Στην περίπτωση της *Χαρτορίχτρας* αναπαράγει το μοτίβο μιας καθημερινής συνήθειας στο εσωτερικό ενός σπιτιού, που σε αυτή την εκδοχή του έργου³² παραμένει ζωγραφικά non finito, έχοντας όμως ήδη καταγεγραμμένους τους σκούρους τόνους των χρωμάτων και τον υποτονικό φωτισμό του χώρου – απόρροια της δυτικής παιδείας του ζωγράφου – που διαφοροποιείται μόνο στις όποιες φωτεινές αντιθέσεις των ενδυμάτων, καθώς και τις διαφορετικές εκφράσεις των προσώπων – αυθορμητισμού, ενδιαφέροντος, ακόμα κι αδιαφορίας – της δεδομένης αποδιδόμενης στιγμής.

Το περιβάλλον και οι τελετουργίες της καθημερινότητας ενός απλού κοριτσιού απασχολούν τον Ιωάννη Ζαχαρία ως θέμα στους πίνακες *Όρθιο κορίτσι* (1866-73· εικ. 27) και *Το γράμμα* (1867-73· εικ. 28). Μαθητής του Piloty στην Ακαδημία του Μονάχου από το 1865, μαζί με τους Ιωάννη Δούκα, Νικόλαο Γύζη και Ιωάννη Βιτσάρη, ο Ζαχαρίας αναγνωρίστηκε από τους Γύζη και Λύτρα για το πηγαίο ταλέντο και το βαθύ πνευματικό του περιεχόμενο,³³ όμως το βραχύ διάστημα της ζωής του δεν επέτρεψε να καταγραφεί η όποια εξελικτική πορεία του ταλέντου του. Στα δύο αυτά έργα του διακρίνονται η διάθεση για λεπτομερή καταγραφή του οικείου περιβάλλοντος του κοριτσιού και η ρεαλιστική απεικόνιση της μορφής· παράλληλα, όμως, η νεαρή κοπέλα προσεγγίζεται και ως προς τον ψυχισμό της, καθώς τα στοιχεία της εσωτερικότητας και της καρτερικής προσμονής αντανακλώνται στο βλέμμα και τον τρόπο που καταγράφονται οι φειδωλές κινήσεις και η γενικότερη στάση του σώματος.

Αποτέλεσμα του ταξιδιού του Νικηφόρου Λύτρα, μαζί με τον φίλο του Νικόλαο Γύζη, στην ελληνική Ανατολή, τη Μικρά Ασία, αποτελεί το έργο *Ο Ναρεντίν Χότζας* (1873-75· εικ. 29), το οποίο απεικονίζει έναν Ανατολίτη έμπορο να επιδεικνύει τηνπραμάτεια του. Η αναζήτηση μίας «εξωτικής» πραγματικότητας και των συνηθειών της, καθώς και η δύναμη ενός διαφορετικού φωτός εμπεριέχονται στις αναζητήσεις των καλλιτεχνών που επιλέγουν να πραγματοποιήσουν αυτό το διερευνητικό

Genre painting of everyday life

The Collection of the Bank of Greece features a number of works of art depicting and showcasing the life of common folk and everyday scenes from this period. One typical example is *The fortune teller* (1884-85; fig. 26) by Nikolaos Gyzis, a leading artist of the Munich School, who won acclaim from Greek and German audiences for his portraits, symbolic themes, but also genre themes. Gyzis delves into Greek tradition, with an aim to extol people's everyday lives, in line with a perception seen at the time as a “national imperative”.³¹ In *The fortune teller*, Gyzis reproduces an everyday practice in an indoor setting in a version³² that remains *non finito*, yet sufficiently elaborate to mark the dark chromatic tones and the muted lighting of the space – the result of the painter's western European art education – except for the few bright contrasts of the garments and the varying facial expressions – denoting spontaneity, curiosity or even indifference – as captured in the given moment.

The everyday environment and rituals of a common girl make up the subject-matter of *Standing girl* (1866-73; fig. 27) and *The letter* (1867-73; fig. 28) by Ioannis Zacharias. A student of Piloty at the Munich Academy from 1865 onwards, alongside Ioannis Doukas, Nikolaos Gyzis and Ioannis Vitsaris, Zacharias was recognized by Gyzis and Lytras for his natural talent and profound spirituality,³³ but his life was too short for his potential to develop to the fullest. Visible in both of these works is an intent to describe in detail the girl's domestic environment and to provide a lifelike portrayal. At the same time, however, there is an attempt to capture the girl's thoughts; her inner world and patient anticipation are reflected in her gaze, as well as in her restrained movements and overall posture.

Nasredin Hodja (1873-75; fig. 29) by Nikephoros Lytras, one of the works that came as a result of a trip to Asia Minor by the artist, with his friend Nikolaos Gyzis, depicts an Anatolian merchant displaying his goods. Several artists of that time had been attracted to the Orient, in search of an ‘exotic’ reality and a different kind of light. These elements are discernible in this work too, but Lytras seems more interested in psychological portrayal than in the charm of exoticism. In fact, the exotic vestiges of Ottoman rule that earlier Western European travellers and artists had been so keen to reproduce were merely a familiar picturesque aspect of everyday life in Greece.



Εικ. 27. Ιωάννης Ζαχαρίας, *Όρθια κορίτσι*, 1866-73.

Fig. 27. Ioannis Zacharias, *Standing girl*, 1866-73.

Εικ. 28. Ιωάννης Ζαχαρίας, *Το γράμμα*, 1867-73.

Fig. 28. Ioannis Zacharias, *The letter*, 1867-73.



ταξίδι στην Ανατολή. Πρόκειται για στοιχεία που καταγράφονται και στο συγκεκριμένο έργο, μαζί με τη διάθεση μίας ψυχογραφικής προσέγγισης του εικονιζόμενου προσώπου από τον Λύτρα· αυτή η προσέγγιση κεντρίζει περισσότερο το ενδιαφέρον του ζωγράφου, υποβιάζοντας την αναζήτηση της γοητείας του εξωτισμού. Άλλωστε, αυτός αποτελεί γνώριμο γραφικό στοιχείο της ελληνικής καθημερινότητας, ένα χνάρι της οθωμανικής κυριαρχίας το οποίο επιζήτησαν να καταγράψουν νωρίτερα πολλοί Ευρωπαίοι περιηγητές καλλιτέχνες.

Εικ. 29. Νικηφόρος Λύτρας, *Nasredin Hodja*, 1873-75.

Fig. 29. Nikephoros Lytras, *Nasredin Hodja*, 1873-75.



Εικ. 30. Γεώργιος Ιακωβίδης, *Η κόρη με τα ρόδα*, 1917.

Fig. 30. Georgios Iakovidis, *Young woman with roses*, 1917.



Στο περιβάλλον της αστικής τάξης

Στον αντίποδα της εικαστικής καταγραφής της καθημερινότητας και των συνηθειών του απλού κόσμου, επιχειρείται σταδιακά στη νεοελληνική ζωγραφική και η διαμόρφωση μίας ηθογραφίας αστικής μορφής, που περιλαμβάνει σκηνές και συνήθειες της νεοδημιουργημένης ελληνικής

In the bourgeois milieu

At the other end of the spectrum from the depiction of the everyday life and habits of ordinary people was a gradual attempt in modern Greek art to develop urban genre painting, featuring scenes and habits of the newly emerged Greek bourgeoisie. This is an area in which the painter Georgios

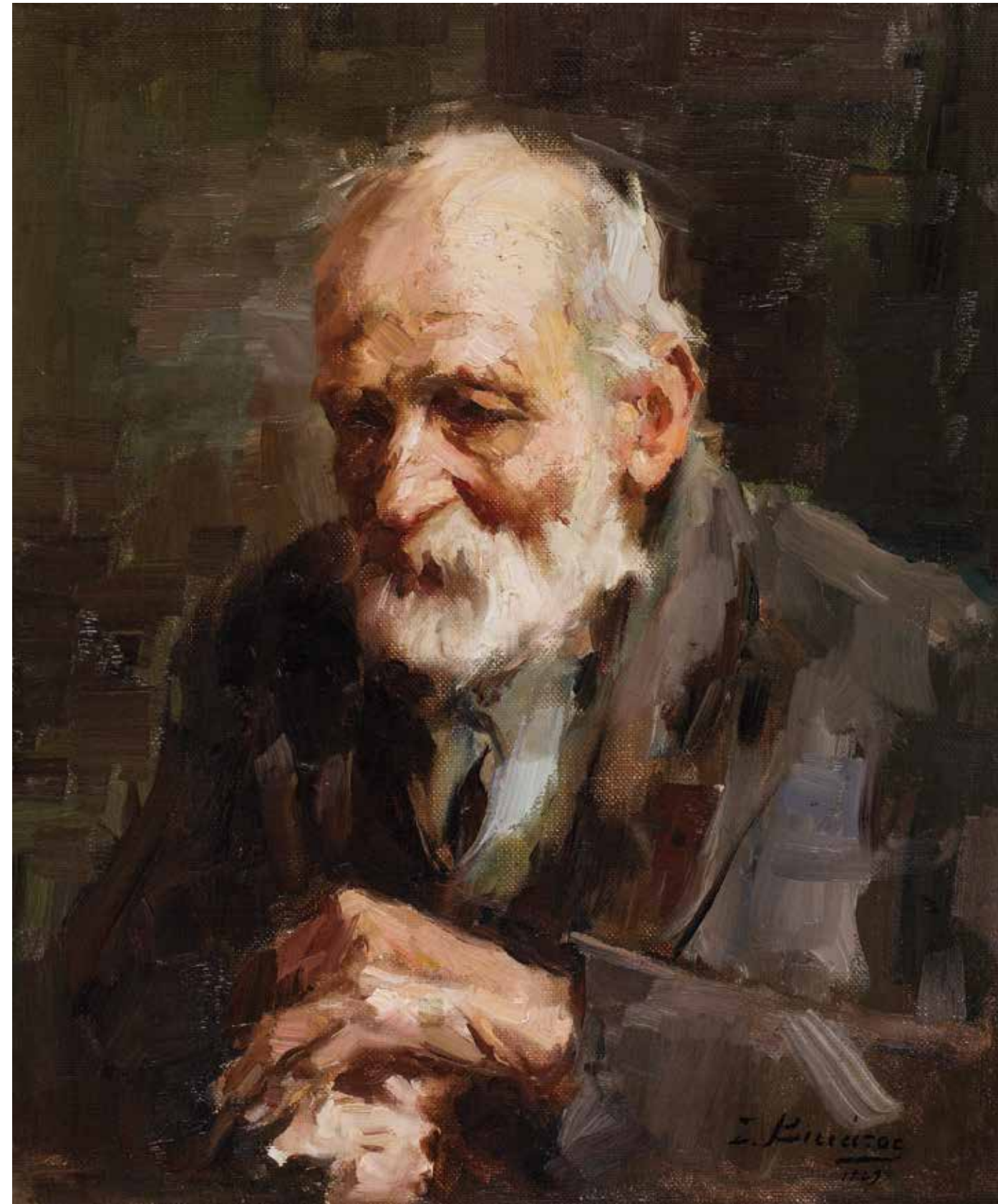
αστικής τάξης. Σε αυτήν την κατηγορία ξεχώρισε ιδιαίτερα με το έργο του ο ζωγράφος Γεώργιος Ιακωβίδης, όπως φαίνεται και από τον πίνακά του *Η κόρη με τα ρόδα* (1917· εικ. 30), ο οποίος αντανακλά ακριβώς αυτό το αστικό πνεύμα των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα. Η εικαστική γλώσσα του Ιακωβίδη διατηρεί τις ακαδημαϊκές νόρμες της Σχολής του Μονάχου, ενώ παράλληλα ανοίγεται σταδιακά με ανανεωτική διάθεση³⁴ και προς αναζητήσεις του Ιμπρεσιονισμού – κυρίως ως προς τη χρωματική επένδυση των έργων του. Στον εν λόγω πίνακα απεικονίζεται χαρακτηριστικά η νεαρή κοπέλα σε περιβάλλον μεγαλοαστικής τάξης, εικόνα που ενισχύεται από την πρόποσα ενδυματολογική εμφάνισή της, αλλά και τις εκλεπτυσμένες, συγκρατημένες και ευγενείς κινήσεις της. Τα λουλούδια κατευθύνουν τη σκέψη προς τους συμβολισμούς της αγνότητας και της εύθραυστης φύσης τους, σε παράλληλη παρουσία με τη γυναικεία μορφή που αποπνέει τα ίδια χαρακτηριστικά, αλλά και ένα συναίσθημα μελαγχολίας και εσώτερης απομόνωσης. Στο πλαίσιο της ηθογραφικής θεματογραφίας που υπηρέτησε, ο Ιακωβίδης εξύψωσε την ελληνική καθημερινότητα οικειοποιούμενος σκηνές και επεισόδια με πρωταγωνιστές μικρά παιδιά σε οικιακό περιβάλλον, αναδεικνύοντάς τες ως απεικονίσεις πνευματικές, με τον παιδικό αυθορμητισμό και την αθωότητα να καθρεφτίζουν την ηθική και τις αξίες της οικογενειακής ζωής. Ο άμεσος μικρόκοσμος της καθημερινότητας και η συναισθηματικότητά του διαφαίνονται στο έργο του *Στο ατελιέ του πατέρα* (1884· εικ. 31), στο οποίο μία ομάδα παιδιών συγκεντρώνεται στο εργαστήριο ενός ζωγράφου για ένα – ενδεχομένως κρυφό – παιχνίδι με τα χρώματα. Παρότι ημιτελές, το έργο μεταφέρει την ατμόσφαιρα του ευχάριστου και παιγνιώδους στιγμιότυπου, μέσα από τις ανεπιτήδευτες στάσεις των σωμάτων και τις γρήγορες πινελιές στη χρωματική εκτέλεσή του. Η αθωότητα και ο αυθορμητισμός των παιδιών αποδίδουν μια τρυφερή στο σύνολό της σκηνή, με ιδιαίτερη αρμονία και συναίσθημα, καθώς και με ιδεαλιστική πίστη στην ομορφιά των μικρών και ανυπόκριτων ιστοριών της ζωής. Στην καμπή του 19ου αιώνα και τις πρώτες δεκαετίες του 20ού, ο Σπύρος Βικάτος, καθηγητής στη Σχολή Καλών Τεχνών, αποτελεί έναν από τους τελευταίους εκφραστές της Σχολής του Μονάχου, συνεχίζοντας την παράδοση μιας σκουρόχρωμης παλέτας μέσα από ακαδημαϊκά θέματα όπως είναι οι προσωπογραφίες. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος με τον οποίο χειρίζεται στο έργο του τις απεικονίσεις αυτές, καθώς κατορθώνει να διαφοροποιήσει τη ζωγραφική του με την υιοθέτηση ενός προσωπικού ιδιώματος, το οποίο εκφράζεται με πλατιές, νευρώδεις πινελιές που «αφήνουν» στον καμβά παχύς πάστες χρώματος και τον παλμό της κίνησης. Στη Συλλογή της Τράπεζας,

Εικ. 31. Γεώργιος Ιακωβίδης, *Στο ατελιέ του πατέρα*, 1884.

Fig. 31. Georgios Iakovidis, *In father's atelier*, 1884.

Iakovidis excelled, as shown by his *Young woman with roses* (1917; fig. 30), which reflects precisely this bourgeois spirit of the first decades of the 20th century. Iakovidis observes the academic norms of the Munich School, while gradually opening up, in an innovative spirit,³⁴ to the quests of Impressionism – mainly in terms of choice of colours. This painting features a young woman in an upper bourgeois setting, an impression reinforced by her attire, as well as by her refined, restrained and subtle movement. The flowers call to mind the symbolisms of purity and fragility, echoed by the female figure which evokes the same qualities, but also a feeling of melancholy and inner isolation. In his genre themes, Iakovidis celebrated Greek everyday life, elevating trivial scenes with children within a household setting to images of spirituality, with the children's spontaneity and innocence mirroring the moral values of family life. The close-knit surroundings and emotions of everyday life are readily discernible in his work *In father's atelier* (1884; fig. 31), featuring a group of children – perhaps secretly – playing with colours in an artist's atelier. Although unfinished, the painting captures the atmosphere of a pleasant and playful moment, through the unassuming postures and the quick brushstroke. The children's innocence and spontaneity convey an overall sense of tenderness, with remarkable harmony and emotion, as well as with an idealistic faith in the beauty of the small, unpretentious stories of life. At the turn of the 19th century and in the first decades of the 20th, Spyros Vikatos, professor at the Athens School of Fine Arts, was one of the last representatives of the Munich School, upholding the tradition of a dark palette in academic themes such as portraits. It is interesting to observe how he treats these portrayals, how he manages to carve out a personal idiom, expressed by broad, nervous brushstrokes that leave thick colour pastes on the canvas and convey the pulse of movement. His canvases *The Tyrolean* (1927-37; fig. 32), *Double winter* (1929; fig. 33) and *German boy* (1920-30; fig. 34) in the Collection are typical of his art, which adheres to internal principles that, upon closer look, seem to strive not only to achieve a faithful representation of the subjects, but also and more importantly to capture elements of their personality, age and emotions, as rendered through expressionist perceptions and colour dynamics.



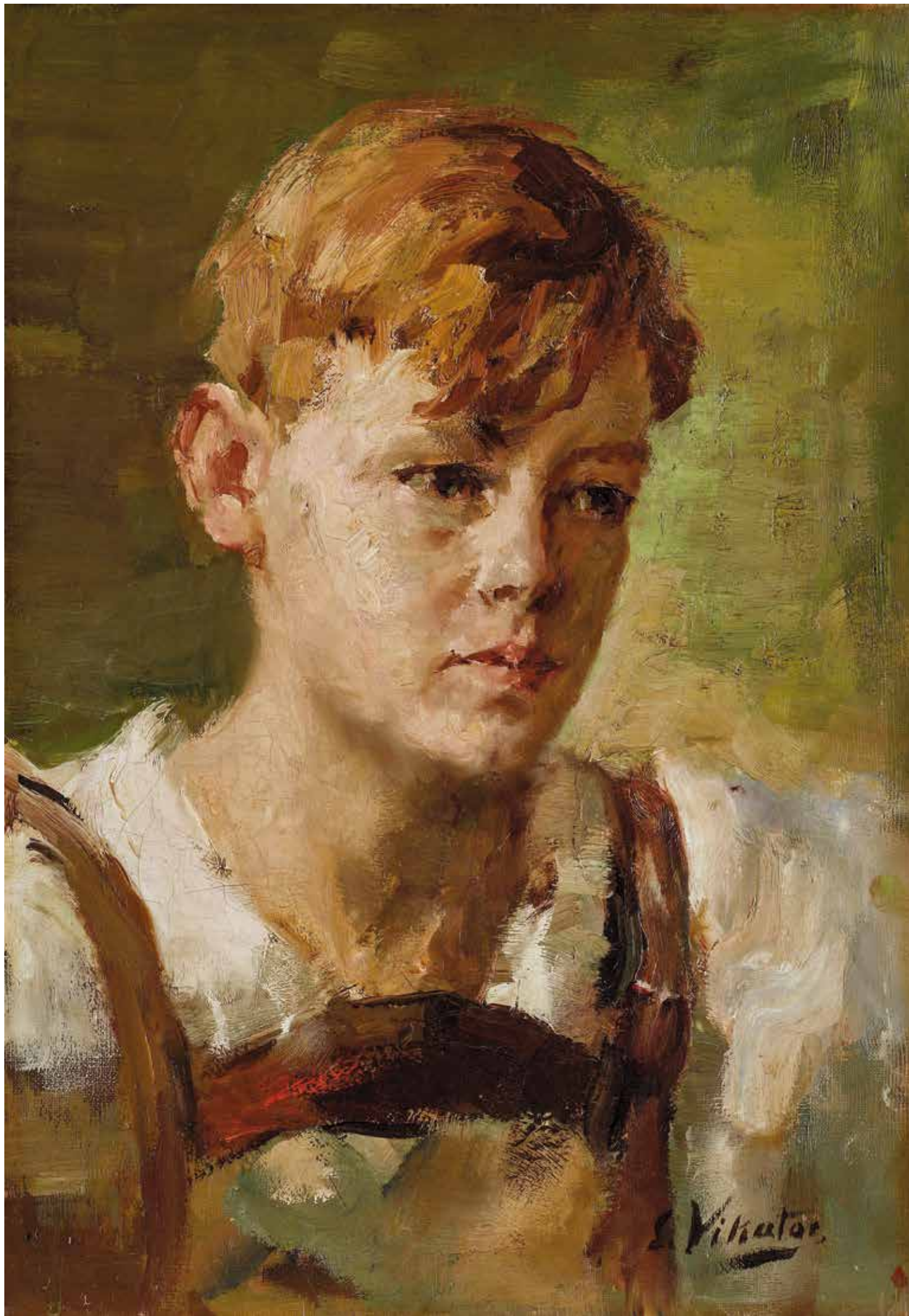


Εικ. 32. Σπύρος Βικάτος, *Τυρολέζος*, 1927-37.

Fig. 32. Spyros Vikatos, *The Tyrolean*, 1927-37.

Εικ. 33. Σπύρος Βικάτος, *Διπλός χειμώνας*, 1929.

Fig. 33. Spyros Vikatos, *Double winter*, 1929.



Εικ. 34. Σπύρος Βικάτος, *Γερμανός έφηβος*, 1920-30.

Fig. 34. Spyros Vikatos, *German boy*, 1920-30.

Εικ. 35. Έκτωρ Δούκας, *Γριά που πλέκει*, 1920-29.

Fig. 35. Hector Doukas, *Old woman knitting*, 1920-29.



τα έργα του Βικάτου *Τυρολέζος* (1927-37· εικ. 32), *Διπλός χειμώνας* (1929· εικ. 33) και *Γερμανός έφηβος* (1920-30· εικ. 34) μαρτυρούν τον χαρακτήρα της ζωγραφικής του, η οποία παραμένει πιστή σε εσωτερικές αρχές που με προσεκτική παρατήρηση επενδύουν όχι μόνο στην πιστή αναπαράσταση των προσώπων, αλλά κυρίως στην αποτύπωση στοιχείων της προσωπικότητας, της ηλικίας και του θυμικού τους, όπως αυτά εκφράζονται μέσα από την αντίληψη της εξπρεσιονιστικής χρωματικής δυναμικής.

Ξεκινώντας από τις ακαδημαϊκές αρχές της Σχολής του Μονάχου, αλλά δεχόμενος μπρεσιονιστικές και εξπρεσιονιστικές επιρροές, ο Έκτωρ Δούκας κινείται σε ένα είδος Ακαδημαϊκού Ρεαλισμού, στο οποίο πολλές φορές μπορεί να αναζητηθεί μία εσώτερη ερμηνεία ψυχογραφικών χαρακτηριστικών. Στην πολύπλευρη θεματολογία του εντάσσονται και οι σκηνές ηθογραφικού χαρακτήρα, όπως το έργο της Συλλογής *Γριά που πλέκει* (1920-29· εικ. 35). Η ηλικιωμένη γυναίκα απεικονίζεται στο εσωτερικό του σπιτιού της, αφοσιωμένη στη χειροτεχνία της. Η περιορισμένη χρωματική κλίμακα του έργου και η λιτή περιγραφικότητα εντάσσουν την προσωπογραφία στην παράδοση του Μονάχου. Την ίδια στιγμή, όμως, τα αδρά περιγράμματα, η ανάδειξη του γυναικείου προσώπου μέσα από το εντεινόμενο φως, η έμφαση στην αποτύπωση των ρυτίδων στο πρόσωπο και τα χέρια είναι στοιχεία μίας ζωγραφικής σχολής αναζήτησης του ψυχισμού –όπως των Ολλανδών ζωγράφων– και της πρόθεσης του καλλιτέχνη να αποφύγει την απλή περιγραφική απόδοση της μορφής και να αποκαλύψει τόσο τον χαρακτήρα της όσο και τη στιγμιαία διάθεση.

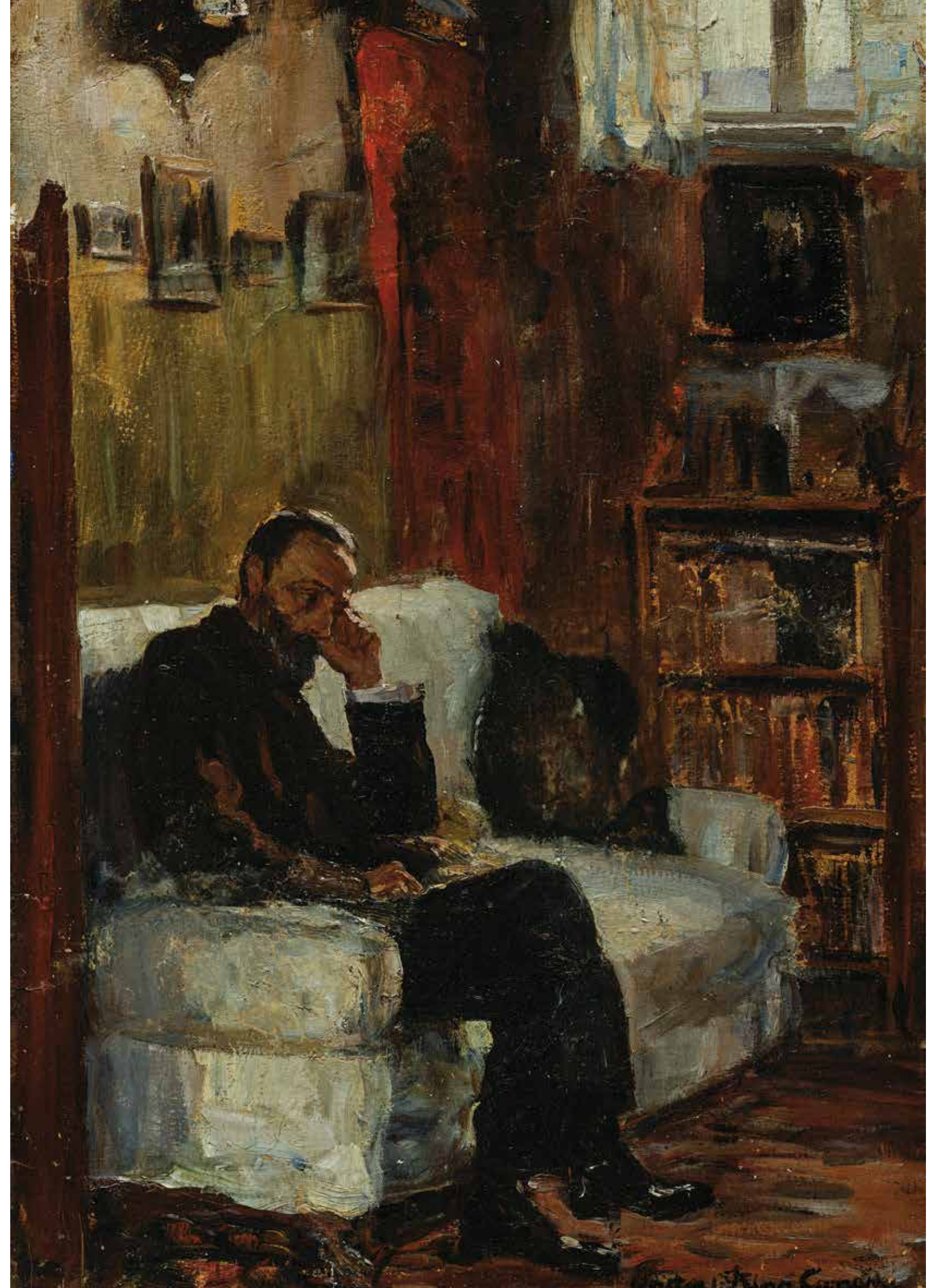
Εξίσου ιδιαίτερης εκφραστικής δυναμικής και αναζήτησης ενός προσωπικού ιδιώματος παρουσιάζεται και η εικαστική έκφραση της Θάλειας Φλωρά-Καραβία. Η ζωγράφος εκκινεί από τα διδάγματα της Σχολής του Μονάχου, τα οποία «μπολιάζει» με μία ιδιάζουσα σχεδιαστική δεξιότητα και ευαισθησία για την απόδοση του στιγμιότυπου. Το έργο της *Μοναξιά* (1907-12· εικ. 36), μία καθημερινή σκηνή από τη ζωή του πατέρα του συζύγου της, Τζώρτζη Καραβία, εκπέμπει ακριβώς αυτήν την επίγνωση και ικανότητα ζωγραφικής έκφρασης της συναισθηματικής ατμόσφαιρας της στιγμής. Οι σκούροι τόνοι του δωματίου, το υποβλητικό, ελάχιστο φως, η κλειστή σύνθεση του χώρου συντονίζονται με τον εσωτερικό κόσμο και τη συγκέντρωση του εικονιζομένου στη σκέψη του, με την προσωπικότητα του άνδρα σχεδόν να διαχέεται στο περιβάλλον και αυτό με τη σειρά του να συλλαμβάνεται ως απόρροια ή και προέκτασή του.³⁵

Εικ. 36. Θάλεια Φλωρά-Καραβία, *Μοναξιά*, 1907-12.

Fig. 36. Thaleia Flora-Karavia, *Solitude*, 1907-1912.

Starting off from the academic principles of the Munich School, but receiving impressionistic and expressionistic influences as well, Hector Doukas expresses a kind of Academic Realism, in which one can, more often than not, discern an inner interpretation of psychographic characteristics. His multilateral thematic also includes genre scenes, such as the work of the Collection *Old woman knitting* (1920-29; fig. 35). The elderly woman is depicted in the interior of her house, devoted to her handicraft. The restrained colour palette and the simple-in-nature descriptiveness of the scene subsume the portrait under the Munich tradition. At the same time, however, the loose outlines, the appearance of the woman's face in intense light, the emphasis on the depiction of the face and hands' wrinkles are elements of an artistic language in quest for the psyche and its state –similar to the Dutch painters– and of the artist's intention to avoid the plain descriptive rendition of the figure and to reveal not only the character but also the mood of the moment.

An equally powerful expressiveness and a search for a personal idiom can be found in the art of Thaleia Flora-Karavia, who built on the teachings of the Munich School, engrafting into them her distinctive drawing skill and moment-capturing sensitivity. Her *Solitude* (1907-12; fig. 36), reproducing an everyday scene from the life of her father-in-law, Tzortzis (Georgios) Karavias, conveys precisely this awareness and aptitude to visually express the emotional mood of the moment. The dark tones of the room, the scant atmospheric light, the closed composition all echo the subject's inner world and absorption in his thoughts, with his personality almost diffusing into the surroundings, in such a way that the latter may be perceived as emanating and even extending from the former.³⁵





Εικ. 37. Θεόφραστος Τριανταφυλλίδης, *Εργάτριες σταφίδας*, 1920-25.

Fig. 37. Theophrastos Triantaphyllidis, *Raisin workers*, 1920-25.



Εικ. 38. Ουμβέρτος Αργυρός, *Αμνέλι στην Αίγινα*, 1930-35.

Fig. 38. Oumvertos Argyros, *Vineyard on Aegina*, 1930-35.

Ζωγραφική ηθογραφία με κοινωνικό προσανατολισμό

Καθώς προχωρά ο 20ός αιώνας, η καθημερινότητα εξακολουθεί να προσφέρει στο εικαστικό έργο σειρά παραστάσεων και ενδεικτικών στιγμών της ανθρώπινης ζωής και συμπεριφοράς. Αρκετοί καλλιτέχνες, έχοντας ήδη αρχίσει να απομακρύνονται από τον ακαδημαϊκό ιδεαλισμό, επιχειρούν τώρα προσεγγίσεις περισσότερο ρεαλιστικές και σε ορισμένες περιπτώσεις ψυχογραφικές: ορισμένοι από αυτούς εκμεταλλευόμενοι τεχνοτροπικά στοιχεία που έχουν δεχθεί ως επιρροές από την επαφή τους με δυτικά ρεύματα τέχνης. Αναπτύσσεται έτσι ένα είδος «μοντέρνας» ζωγραφικής ηθογραφίας που περιλαμβάνει σκηνές εργασίας, λαϊκά ήθη και ασχολίες, με κάποιες από αυτές να επιζητείται να είναι περισσότερο «περιγραφικές», την ίδια στιγμή που στο επίκεντρο άλλων βρέθηκε η αναμόχλευση κοινωνικών ζητημάτων.

Genre painting with a social orientation

Later in the 20th century, everyday life continued to provide art with a rich array of scenes and characteristic moments from people's lives and behaviour. Starting to depart from academic idealism, several artists even attempted the venture into more realistic, and often psychographic, approaches, some of them drawing on stylistic elements acquired through their contact with western artistic trends. This gave rise to a "modern" genre painting, depicting, among other things, workplace scenes or habits and activities of common people, with some of these

Προς αυτήν την κατεύθυνση, το έργο του Θεόφραστου Τριανταφυλλίδη *Εργάτριες σταφίδας* (1920-25· εικ. 37) καθορίζεται ως προς την ατμόσφαιρά του όχι μόνο από την περιγραφική προσέγγιση της εργασίας των γυναικών, αλλά κυρίως από το ήθος που αποπνέει το περιβάλλον του. Ο Τριανταφυλλίδης συντονίζει τους χρωματικούς τόνους του έργου με τη μυστηριακή ατμόσφαιρά του και διαχειρίζεται τις γυναικείες μορφές στρέφοντας την προσοχή στη στιβαρότητα και τη φαινομενική ακινησία των σωματικών όγκων – παρότι τα χέρια εργάζονται σκληρά –, καθώς και στην ελάχιστη εγγραφή των χαρακτηριστικών του προσώπου. Με αυτόν τον τρόπο παραδίδει στον θεατή την απορροφημένη σκέψη τους στη μηχανική εργασία και τη σκυθρωπή τους διάθεση, μεταφέροντας μία συλλογική εικόνα που διακατέχεται από υποκειμενική φόρτιση.

Το έργο *Αμπέλι στην Αίγινα* (1930-35· εικ. 38) του Ουμβέρτου Αργυρού είναι μία σπουδή της καθημερινής εργασίας στον τρύγο, ιδωμένη μέσα από τις μπρεσιονιστικές αντιλήψεις του έργου στη μελέτη του χρώματος και της τονικότητάς του και υπό το πρίσμα των εναλλαγών που προσφέρει η διακύμανση της απόδοσης του φωτός στην απεικόνιση του υπαίθριου χώρου. Κατά αντιστοιχία μπορεί να ιδωθεί το έργο *Θερισμός* (περ. 1950· εικ. 39) του Νίκου Φωτάκι ως ακόμα μία καταγραφή αγροτικής εργασίας. Εδώ όμως η εικαστική προσέγγιση διαφέρει ως προς τη ζωγραφική διαμόρφωση, καθώς είναι πρόδηλο το

works seeking to be more “descriptive” and others centred on voicing a social message.

In this vein, in *Raisin workers* (1920-25; fig. 37) by Theophrastos Triantaphyllidis, the atmosphere is set not only by a descriptive approach to the routine of the female workers, but mainly by the ethos that the environment exudes. Triantaphyllidis chooses the chromatic tones in consonance with the mystique atmosphere of the scene; in handling the women's figures, he highlights the robustness and apparent immobility of the body volumes – although the hands are hard at work –, while barely defining the facial features. In this manner, he conveys the women's absorption in their mechanical task and their sullen mood, evoking a collective image fraught with a subjective emotional charge.

Vineyard on Aegina (1930-35; fig. 38) by Oumvertos Argyros is a study of the daily toil of grape harvesting, viewed through an impressionist

Εικ. 39. Νίκος Φωτάκис, *Θερισμός*, περ. 1950.

Fig. 39. Nikos Fotakis, *Harvest*, c. 1950.

Εικ. 40. Βάλλιας Σεμερτζίδης, *Συνεδρίαση χωρικών*, 1945-46.

Fig. 40. Valias Semertzidis, *Assembly of villagers*, 1945-46.



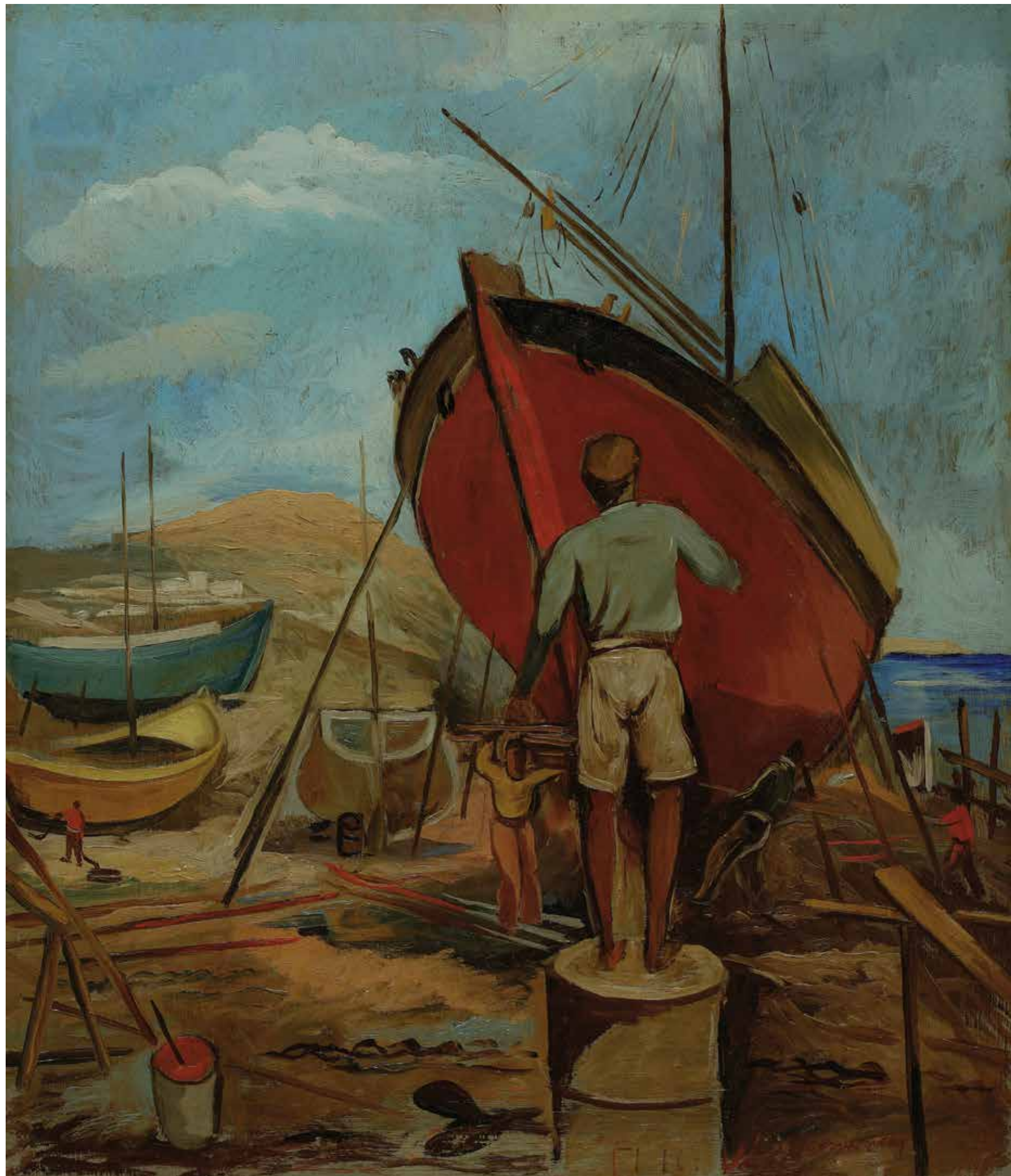


ΕΙΚ. 41. Ανδρέας Γεωργιάδης, ο Κρηns, *Ο εργάτης*, 1938.

Fig. 41. Andreas Georgiadis, of Crete, *The Labourer*, 1938.

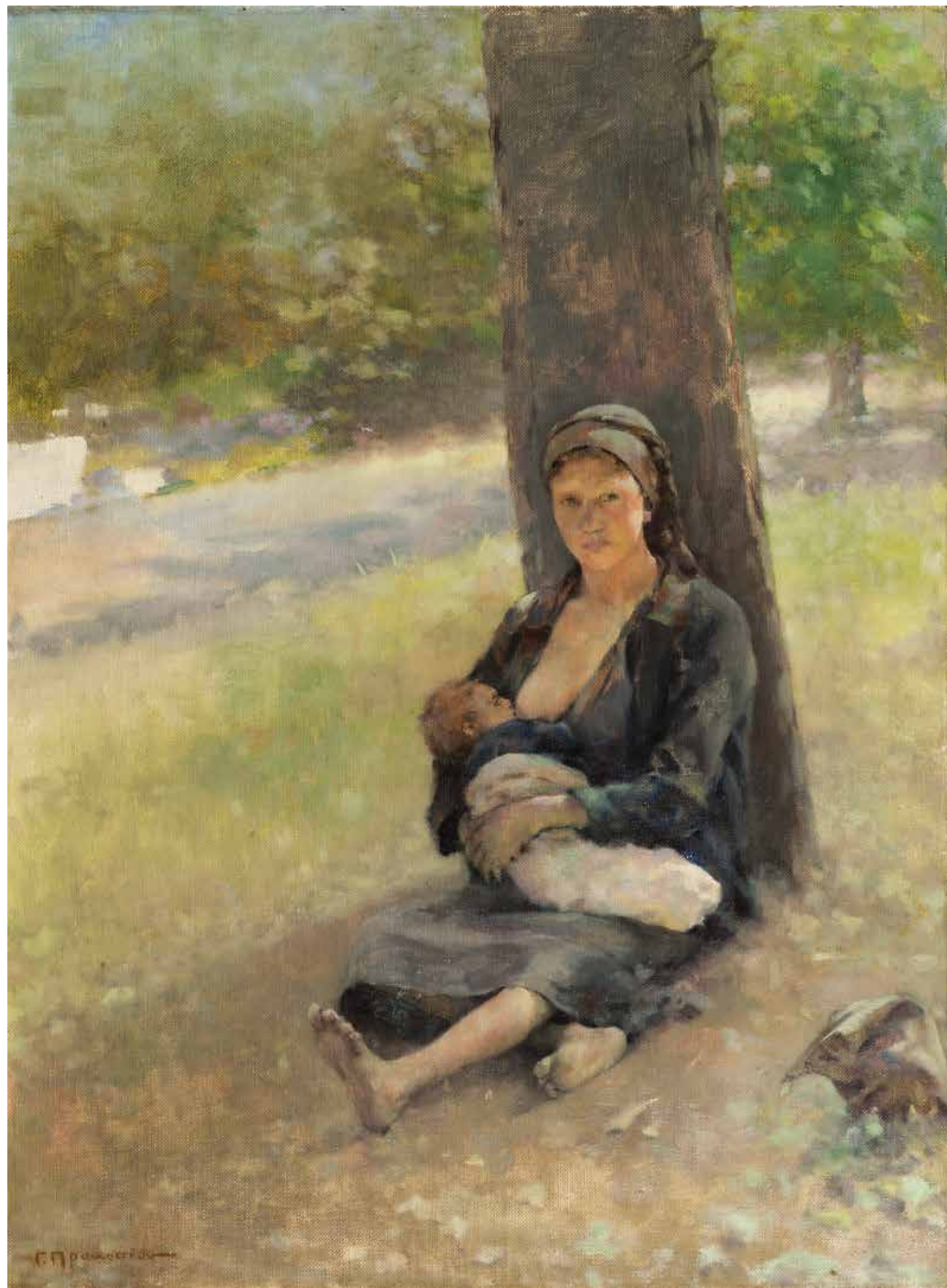
ενδιαφέρον του καλλιτέχνη για την αφαίρεση και την εξπρεσιονιστική απόδοση χρώματος και μορφών. Με τους όγκους να καθορίζονται από το σχηματοποιημένο χρώμα, τις ευδιάκριτες πινελιές να διαγράφουν τις κινήσεις των γυναικών και τα πρόσωπα να υποδηλώνονται μόνο ως φέροντα σχήματα, ο Φωτάκης απομακρύνει το αναλυτικό περιγραφικό στοιχείο από το έργο του, δίνοντας προτεραιότητα στην εντύπωση και τους συμβολισμούς της κοπιαστικής εργασίας. Πιστός σε κλασικές αξίες της ζωγραφικής παράδοσης και στη ρεαλιστική διατύπωση των θεμάτων του, ο Ανδρέας Γεωργιάδης ο Κρης παρουσιάζει στο έργο του *Ο Εργάτης* (1938· εικ. 41) μια ανδρική μορφή την ώρα της ανάπαυσης και ρέμβης μετά την εργασία. Με αμεσότητα, ζωτικότητα και ρωμαλεότητα, στοιχεία που φανερώνονται τόσο από την προσέγγιση των φυσιογνωμικών στοιχείων του άνδρα όσο και από την απόπειρα να περιγραφεί ο ψυχικός κόσμος του, ο Γεωργιάδης δίνει τη σπουδή ενός μέσου εργάτη της εποχής που φαίνεται πως αγγίζει τον θεατή μέσα από την οικειότητα της ζωγραφικής απόδοσής του. Η εργασία στο καρνάγιο και η καθημερινότητα των εργατών του απασχολούν το έργο του Γιώργου Βελισσαριδη *Το βάνιμο του καϊκιού* (1951· εικ. 42): με δυναμική προτίμηση στο χρώμα, το οποίο διαγράφει με πλατιές επιφάνειες τους όγκους και τα σχήματα του έργου, δίνεται η εντύπωση μίας ζεστής μέρας εργασίας, με έντονο φως.³⁶ Με κριτικό πνεύμα στη ζωγραφική του και με προσήλωση σε θέματα που αφορούν εικόνες της Εθνικής Αντίστασης, αλλά και όψεις από τη ζωή του λαού, των εθίμων και των ασχολιών του, ο Βάλλιας Σεμερτζίδης αφιέρωσε μετά τον πόλεμο του '40 το σύνολο του ζωγραφικού και χαρακτηριστικού έργου του σε αυτό το είδος ηθογραφίας του μόχθου και της εργασίας, και emphaticής δήλωσης της βιοπάλης και των κοινωνικών διεκδικήσεων.³⁷ Στο έργο του *Συνεδρίαση χωρικών* (1945-46· εικ. 40) σημασία αποκτούν η καταγραφή του ομαδικού πνεύματος, της συζήτησης και της διαφοράς απόψεων μεταξύ των μελών της ομήγυρης, όπως και η κρισιμότητα του θέματος, που αφορά προφανώς την εργασία στο ύπαιθρο. Η ζωγραφική προσέγγιση του Σεμερτζίδη παραμένει ρεαλιστική ως προς την απόδοση των χαρακτηριστικών και συνάμα εξπρεσιονιστική ως προς τις πυκνές, αδρές γραμμές που αποδίδονται χρωματικά και παραπέμπουν στο χαρακτηριστικό έργο του.³⁸

approach to colour and tonality and under the prism of the variations of sunlight in an outdoor setting. *Harvest* (c. 1950; fig. 39) by Nikos Fotakis, another depiction of agricultural work, can be viewed in the same context. Here, however, the theme is treated with a different approach and concept, as the artist is clearly interested in abstraction and an expressionist rendering of colour and figures. With the volumes defined by schematic colour, visible brushstrokes that delineate the movements of the female figures and with the faces only suggestively outlined, Fotakis strips his work of descriptive detail and gives priority to the impression and symbolism of backbreaking work in the fields. Adhering to the classical values of painting tradition and to realistic representation, Andreas Georgiadis of Crete in his *The Labourer* (1938; fig. 41) portrays a male figure in a moment of rest and contemplation after work. With directness, vitality and robustness, as manifested in the treatment of the facial features and in the attempt to capture the subject's inner world, Georgiadis studies the figure of an average worker of the time, creating an image that engages the viewer with its intimacy. Giorgos Velissaridis, on the other hand, in his *Painting the caique* (1951; fig. 42), depicts a scene from everyday life in a shipyard. With a dynamic preference for colour, applied in broad areas demarcating volumes and shapes, the painting conveys an impression of a warm day at work in ample daylight.³⁶ With social criticism at the heart of his art and with themes centred on scenes from the National Resistance or from the lives, customs and activities of the common people, Valias Semertzidis devoted his entire post-war painting and printmaking output to that specific type of genre painting focusing on human toil, extolling man's struggle for a living and social betterment.³⁷ In his *Assembly of villagers* (1945-46; fig. 40), prominence is given to the depiction of team spirit, discussion and diverging views among the members of the group, as well as to the importance of the matter which probably involves their work as farmers. The artist's approach remains realistic in the rendering of the facial features, but at the same time has an expressionist touch with the thick, dense lines in colour, reminiscent of his engravings.³⁸



Εικ. 42. Γιώργος Βελισσαρίδης, *Το βάψιμο του καϊκιού*, 1951.

Fig. 42. Giorgos Velissaridis, *Painting the caique*, 1951.



Εικ. 43. Γεώργιος Προκοπίου, *Η μητέρα*, 1939.

Fig. 43. Georgios Prokopiou, *The Mother*, 1939.

Εικ. 44. Απόστολος Γεραλής, *Χωρική*, 1940-53.

Fig. 44. Apostolos Geralis, *Village woman*, 1940-53.



Ζωγραφικές αφηγήσεις στιγμών της καθημερινότητας

Από την ίδια περίοδο – το πρώτο μισό του 20ού αιώνα – μία σειρά έργων ζωγραφικής της Συλλογής αναδεικνύει περισσότερο την πρόθεση να καταγραφούν χαρακτηριστικές στιγμές και αντιπροσωπευτικοί χαρακτήρες της εκάστοτε κοινωνίας και ξεχωρίζει για την αφηγηματική χροιά του. Και αυτά τα έργα στοιχειοθετούνται κάθε φορά μέσα από το εικαστικό ιδίωμα του δημιουργού τους, το οποίο φέρνει στο προσκήνιο τις διαφορετικές τεχνοτροπικές προσεγγίσεις που τον απασχολούν. Ο Γεώργιος Προκοπίου, γνώριμος ζωγράφος για τις προσωπογραφίες του και για τις ειδησεογραφικής παραστατικότητας πολεμικές σκηνές του, στο έργο *Η μητέρα* (1939· εικ. 43) παρουσιάζει σε ήπιους τόνους και συντονισμένη με τη φωτεινότητα της υπαίθρου μία ιδιαίτερη στιγμή ηρεμίας και μητρικής τρυφερότητας – ενδεχομένως και την ανάπαυλα

Painting narratives of everyday life

Dating from the same period – the first half of the 20th century – a number of paintings in the Collection seem to be more intended to provide snapshots of everyday life and to tell stories centred around typical figures in interaction with their respective communities. Just as with the works presented in the previous section, these works all denote their creator's artistic idiom and different stylistic approaches. Georgios Prokopiou, a portraitist and painter of journalistic war scenes, in his work entitled *The Mother* (1939; fig. 43) captures an intimate moment of serenity and motherly affection – perhaps during a short break from farmwork – using mild colour tones against the background of a sunlit rural landscape. A similar sense of calm is evoked by *Village woman* (1940-53; fig. 44), an example of Apostolos Geralis's “relaxing and



από την αγροτική εργασία· αντίστοιχης ήρεμης διάθεσης είναι και η απεικόνιση της *Χωρικής* (1940-53· εικ. 44) του Απόστολου Γεραλή, μέσα από μία ηθογραφική τέχνη που «αναπαύει και ενίοτε γοητεύει».³⁹ Έχοντας σπουδάσει στην Αθήνα και το Παρίσι, ο Γεραλής συνενώνει τα διαφορετικά διδάγματα των δασκάλων του, επενδύοντας στο ιδίωμα ενός προσωπικού υπαιθρισμού, που διακατέχεται από απλότητα και καθαρότητα στη διάπλαση του θέματος και της εικόνας. Ο χώρος του λιμανιού και της προκουμαίας συνδέεται με την αστική ηθογραφία στο έργο του Βάσου Γερμενή *Προκουμαία* (1935-38· εικ. 45). Η σκηνή αποδίδεται με την αμεσότητα του στιγμιότυπου: ο τρόπος που οι τρεις άνδρες συζητούν στο δεξί τμήμα του πίνακα, καθώς και η αφαιρετική τάση στη διατύπωση των μορφών, με ελάχιστα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά να καταγράφονται, και τους υπόλοιπους σχηματισμούς της σύνθεσης να δηλώνονται με βάση το χρώμα παρά το σχέδιο, αποτελούν στοιχεία που συντείνουν στην πρόσληψη του έργου ως μίας καθημερινής και ανεπιτήδευτης σκηνής στο λιμάνι της πόλης.

Εικ. 45. Βασίλειος (Βάσος) Γερμενής, *Προκουμαία*, 1935-38.

Fig. 45. Vasileios (Vasos) Germenis, *Quay*, 1935-38.

sometimes charming genre art”.³⁹ Having studied in Athens and Paris, Geralis fuses these teachings to forge a personal version of plein-airism, marked by simplicity and clarity. *Quay* (1935-38; fig. 45) by Vasos Germenis combines a harbourscape with an urban genre scene. The image has the directness of a snapshot: the casual posture of the three men on the right, as well as a tendency towards abstraction in the depiction of human figures, with few facial features and with the remaining elements of the composition structured by colour rather than drawing, support an interpretation of this work as a natural everyday scene at the seaport of a city. The depiction of common people in a manner that celebrates ordinariness is a strand of portraiture that has never ceased to serve as a

Η ζωγραφική απεικόνιση προσώπων έτσι ώστε να αναδεικνύεται ο απλός καθημερινός χαρακτήρας τους αποτελεί μία πτυχή της προσωπογραφίας που διερευνάται στις ζωγραφικές προσεγγίσεις του καθημερινού κόσμου έως τη σύγχρονη εποχή. Στοιχεύοντας στη ρεαλιστική αποτύπωση των μορφών – και συμβαδίζοντας τρόπον τινά με τη φωτογραφία, ως προς την ιδέα της διεκδίκησης της απόδοσης της «στιγμής» – τα έργα αυτά επενδύουν ακόμα περισσότερο στην ψυχογραφική ενδοσκόπηση του εικονιζομένου, αφήνοντας πάντα εντονότερη την αίσθηση της αποκάλυψης της ιδιαίτερης προσωπικότητας του ατόμου παρά της ανάδειξής του ως συλλογικού συμβόλου.

field of exploration for artistic representations of everyday life. Aiming at realistic portrayal that has much in common with photography in attempting to capture the moment, these works try to reveal the mind-frame and individuality of the subject, rather than using it as a collective symbol. The portraits by Orestis Kanellis in the Collection of the Bank of Greece are a good case in point. *Gerokoutsoukis* (*Old man Koutsoukis*) (1938; fig. 46), part of a series featuring fishermen or farmers from the island of Lesbos, portrays an old man, exemplifying Kanellis’s moderate and restrained painterly style. The figure is rendered realistically, with vivid and distinctive facial features, without any intent of embellishment: the



Εικ. 46. Ορέστης Κανέλλης, *Ο Γεροκουτσούκης*, 1938.

Fig. 46. Orestis Kanellis, *Gerokoutsoukis* (*Old man Koutsoukis*), 1938.

Μέσα από αυτήν την προσέγγιση, έχει ενδιαφέρον να παρατηρήσει κάποιος τις προσωπογραφίες του Ορέστη Κανέλλη που ανήκουν στη Συλλογή της Τράπεζας της Ελλάδος. Ο *Γεροκουτσούκης* (1938· εικ. 46) αποτελεί παράδειγμα της ήπιας και συγκρατημένης ζωγραφικής προσέγγισης του Κανέλλη, ως προσωπογραφία ενός ηλικιωμένου άνδρα από τη σειρά ψαράδων και αγροτών της Λέσβου που έχει απεικονίσει ο ζωγράφος. Η μορφή αποτυπώνεται ρεαλιστικά, με τα χαρακτηριστικά της αδρά και περιγραφικά, δίχως να επιδιώκεται η ωραιοποίηση· παράλληλα, ο μόχθος της εργασίας και το βάρος της ηλικίας προσδιορίζονται μέσα από τις ρυτίδες του προσώπου και των χεριών. Η έμφαση στον πίνακα του Κανέλλη, όμως, δεν δίνεται στην ιδιότητα της μορφής ούτε στην ενδεχόμενη απόπειρα να αποτελέσει σύμβολο μέσα από ιδεολογικούς συνειρμούς. Πολύ περισσότερο, μέλημα του καλλιτέχνη μοιάζει να είναι η διείσδυση στον χαρακτήρα και την ψυχосύνθεση του ανθρώπου,

wrinkled face and coarse hands reveal a lifetime of toil and the plights of old age. Here Kanellis is not particularly interested in the man's job or other collective identity that could turn him into a symbol through ideological associations, but rather in exploring the man's character and psyche through the subject's distant pensive gaze and calm posture. In so doing, the artist invites the viewer to follow him on this path and to explore these same features.⁴⁰

Iro (1937; fig. 47) is another example of Kanellis's psychographic approach. Here again, the vivid face with clear-cut and distinctive features, the languid posture and the neutral background offer us a

Εικ. 47. Ορέστης Κανέλλης, *Η Ηρώ*, 1937.

Fig. 47. Orestis Kanellis, *Iro*, 1937.



διερεύνηση που επιχειρεί ο ίδιος μέσω του στοχαστικού και απόμακρου βλέμματος του άνδρα, αλλά και της ήρεμης στάσης του σώματός του – επιζητώντας και από τον θεατή να εισέλθει σε αυτήν την αναζήτηση, ερευνώντας τα ίδια αυτά χαρακτηριστικά.⁴⁰

Με την ίδια ψυχογραφική διάθεση προσεγγίζεται από τον ζωγράφο και το έργο *Η Ηρώ* (1937· εικ. 47). Και εδώ, η καθαρότητα του προσώπου, το «πλάσιμο» των ευδιάκριτων φυσιognωμικών χαρακτηριστικών, η ήρεμη στάση και ένταξη της μορφής σε ένα ουδέτερο περιβάλλον οδηγούν αμέσως στην αναζήτηση της ψυχογραφικής ανάγνωσης της προσωπικότητας της γυναικείας μορφής – η οποία μάλιστα έρχεται σε άμεση «συνομιλία» με τον θεατή, χάρη στο ευθύβολο βλέμμα της.

Εικ. 48. Γιώργος Γουναρόπουλος, *Προσωπογραφία κοριτσιού*, 1928-37.

Fig. 48. Giorgos Gounaropoulos (Gounaro), *Portrait of a girl*, 1928-37.

shortcut into the personality of the female figure, who, with her straight gaze, engages in a close conversation with the viewer. In *Portrait of a girl* (1928-37; fig. 48) by Giorgos Gounaropoulos, the female figure looks ethereal and translucent, with her facial features still discernible but only broadly depicted. Her presence is implied by her emotional mood, as tentatively suggested by her direct gaze and bright red lips. Set in an indefinite time and space and illuminated by an



Εικ. 49. Γιάννης Τσαρούχης, Προσωπογραφία της Δέσποινας με κολιέ και σκουλαρίκια, 1976.

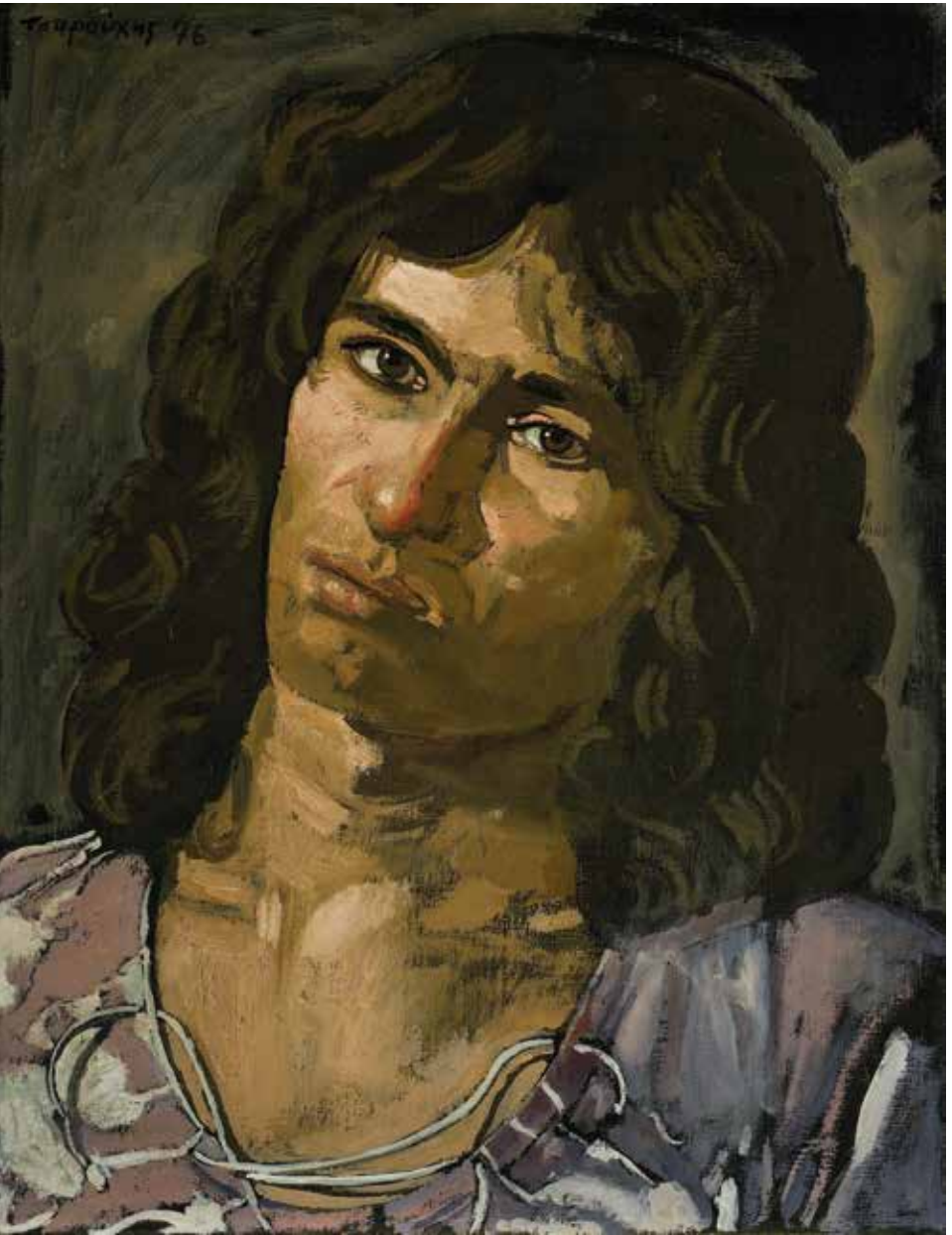
Fig. 49. Yannis Tsarouchis, Portrait of Despina with necklace and earrings, 1976.

Εικ. 50. Γιάννης Τσαρούχης, Προσωπογραφία νεαρού Γάλλου από την Μπεζανσόν, 1976.

Fig. 50. Yannis Tsarouchis, Portrait of young Frenchman from Besançon, 1976.

Στην *Προσωπογραφία κοριτσιού* (1928-37· εικ. 48) του Γιώργου Γουναρόπουλου, η γυναικεία μορφή εμφανίζεται αέρινη και διάφανη, να διατηρεί περιγραφικά αλλά αμυδρά τα χαρακτηριστικά της, δηλώνοντας την παρουσία της μέσα από την ψυχολογική της διάθεση που μπορεί να υπονοείται από το ευθύ βλέμμα της και το έντονο κόκκινο των χειλιών της. Η ύπαρξή της σε έναν άχρονο χώρο, χωρίς συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, όπου φωτίζεται από μία απροσδιόριστη πηγή φωτός, τη μεταφέρει στη σφαίρα του ονειρικού – στο πεδίο όπου ο Γουναρόπουλος, με επιρροές από τον Σουρεαλισμό, κτίζει τον δικό του κόσμο για τα έργα του ως «ρεαλιστής ζωγράφος της φαντασίας».⁴¹

Ο Γιάννης Τσαρούχης, καλλιτέχνης που στο ζωγραφικό του έργο υπάκουσε στο μέτρο, τη γνώση, τη λογική και το κάλλος της μορφής,⁴² εκφραστής της «οικουμενικής ελληνικότητας»⁴³ και σημαντικός εκπρόσωπος της λεγόμενης Γενιάς του ’30, μελέτησε την ανθρώπινη μορφή σε μεμονωμένες προσωπογραφίες και σε σκηνές με ναύτες ή στρατιώτες, ή και σε άλλες συμβολικές, μέσα από το ιδιότυπο προσωπικό ιδίωμά του. Στα έργα του *Προσωπογραφία νεαρού Γάλλου από την Μπεζανσόν* (1976· εικ. 50) και *Προσωπογραφία της Δέσποινας με κολιέ και σκουλαρίκια* (1976· εικ. 49) παρουσιάζει δύο μορφές μέσα από το ώριμο εικαστικό ύφος του, στο οποίο διαφαίνονται οι καταβολές, οι επιρροές και οι κατακτήσεις της καλλιτεχνικής του πορείας. Στο ουδέτερο φόντο μιας επίπεδης πράσινης τονικότητας, που μαρτυρεί τη σχέση του ζωγράφου με τη βυζαντινή τέχνη, οι δύο μορφές προβάλλουν με τα χαρακτηριστικά τους αδρά αλλά προσεκτικά περιγεγραμμένα, ακολουθώντας τον χρωματισμό, καθώς και την ήρεμη και συνάμα δυναμική εκφραστικότητα των πορτρέτων φαγιούμι. Στην περίπτωση της γυναικείας μορφής, η Δέσποινα αναγνωρίζεται ως εξαδέλφη του, αγαπητό και οικείο πρόσωπο που έχει υπάρξει το μοντέλο για σειρά προσωπογραφιών τις οποίες έχει φιλοτεχνήσει ο καλλιτέχνης. Και ο νεαρός Γάλλος, όμως, αποτελεί υπαρκτό πρόσωπο, μοντέλο από την παρισινή περίοδο του ζωγράφου. Και στις δύο περιπτώσεις, το βλέμμα και η εκφραστικότητα των προσώπων επιτρέπουν στον θεατή να αναγνώσει



unidentified light source, she is carried off into the realm of dreams – a realm in which Gounaropoulos, with influences from surrealism, builds his own artistic universe as a “realist painter of fantasy”.⁴¹ Yannis Tsarouchis, an artist whose entire career was guided by a sense of measure, erudition, reason and physical beauty,⁴² a proponent of “universal Greekness”⁴³ and a key representative of the so-called Generation of the Thirties, was a passionate student of the human figure, with his hallmark portraits of sailors, soldiers or symbolic scenes. *Portrait of young Frenchman from Besançon* (1976; fig. 50) and *Portrait of Despina with necklace and earrings* (1976; fig. 49) are two examples of the artist’s mature style, in which one can trace the origins, influences and conquests of his artistic path. Against a flat neutral background in green tonalities, attesting to the painter’s profound knowledge of Byzantine

στοιχεία του χαρακτήρα των μορφών – τη μελίχια και καρτερική προσωπικότητα της Δέσποινας, τον πιο «αυθάδη» κι έντονο χαρακτήρα του νεαρού Γάλλου. Έχει ενδιαφέρον η αναζήτηση των ίδιων προσώπων και σε άλλα έργα του Τσαρούχη, καθώς τα έχει απεικονίσει σε σειρές που δημιούργησε κατά τη δεκαετία του 1970, χρησιμοποιώντας τα ως σύμβολα ή προσωποποιήσεις – παραδείγματος χάριν, το πρόσωπο της Δέσποινας ως η εποχή Άνοιξη. Εκεί, ενδεικτικές είναι η απομάκρυνση από τον ψυχογραφικό ρεαλισμό της οικείας καθημερινής προσωπογραφίας και μία δεδομένη αποστασιοποίηση που είναι αναμενόμενη μέσα από την προσέγγιση των μορφών ως συμβόλων και ιδεών. Στην *Επίσκεψη* (2014· εικ. 51) του Γιώργου Ρόρρη, ο ζωγράφος απεικονίζει μία γυναικεία μορφή καθημένη στη σκάλα του εργαστηρίου. Ρεαλιστική ως προς την απόδοση, με το βλέμμα στραμμένο στον θεατή, η μορφή ενσωματώνεται στο πλαίσιο του χώρου που την υποδέχεται, ο οποίος, γυμνός από αντικείμενα, ορίζεται από τις αρχιτεκτονικές γραμμές του και το άνοιγμα της πόρτας στον πάνω όροφο που φαίνεται να φιλοξενεί μία άλλη υπόθεση δράσης. Για τον Ρόρρη, τόσο η ανθρώπινη μορφή όσο και ο χώρος διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στην ανάγνωση του έργου, καθώς μέσω της εικαστικής διαχείρισης αυτών διαμορφώνονται τα ορατά και μη ορατά μέρη του. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, η γυναίκα, σε θέση αναμονής, με καρτερικότητα και ηρεμία καθορίζει τη συνολική ατμόσφαιρα της σύνθεσης. Παράλληλα, το άπλετο φως στο εσωτερικό του δωματίου δίνει την εντύπωση της καθαρότητας και της απλότητας, καθώς και την αίσθηση της ελεύθερης δημόσιας θέασης του δωματίου, προσκαλώντας τον θεατή να το περιεργαστεί λεπτομερειακά ως τόπο εξέλιξης των τεκταινομένων του έργου.

art, both figures emerge with their bold, clearly defined features, in a direct reference to the colour palette and the calm, yet compelling, expressiveness of Fayum portraits. The female figure, Despina, can be safely identified as the painter's cousin, a person dear and close to him and the sitter for a number of his other portraits. The young Frenchman was also a real person, repeatedly portrayed by the painter during his Parisian period. In both cases, the gaze and expressiveness of the faces provide the key to deciphering the subjects' characters, with Despina coming across as mellow and patient and the young Frenchman as more brash and assertive. It is interesting to look for the same figures in the symbolic cycles that Tsarouchis painted in the 1970s, e.g. Despina's face is used as a personification of Spring. In that case, the psychographic realism of a familiar everyday portrait gives way to a certain detachment, which is unsurprising, given that the subjects are used as symbols or abstract ideas.

In *Visit* (2014; fig. 51), Giorgos Rorris depicts a female figure sitting on the stairs to a studio. Realistically rendered, with her eyes turned to the viewer, the figure blends into the surrounding space, which, devoid of any objects, is only defined by its architectural lines and the open door upstairs providing a glimpse into another storyline. In interpreting Rorris's art, both the human figure and space play an important role: it is through their pictorial handling that the artist formulates the visible and invisible parts of the painting. In this instance, the woman, waiting calmly and patiently, sets the overall mood of the composition. At the same time, the well-lit interior imparts a feeling of clarity, simplicity and openness to the public eye, intriguing the viewer into taking a closer look at where action is going on.

Εικ. 51. Γιώργος Ρόρρης, *Επίσκεψη*, 2014.

Fig. 51. Giorgos Rorris, *Visit*, 2014.





Εικ. 52. Νικόλαος Γύζης, *Νεκρή φύση*, 1880-90.

Fig. 52. Nikolaos Gyzis, *Nature morte*, 1880-90.



Εικ. 53. Ανδρέας Γεωργιάδης, ο Κρηns, *Η συντροφιά*, 1940.

Fig. 53. Andreas Georgiadis, of Crete, *Ensemble*, 1940.

Η καθημερινή ζωή μέσω της νεκρής φύσης

Με πλήθος καθημερινών αντικειμένων να αποτυπώνονται στις συνθέσεις τους, αναφορά αξίζει να γίνει και στις νεκρές φύσεις της Συλλογής. Αυτές αποτελούν σαφώς διακριτή θεματική κατηγορία, η οποία μπορεί παράλληλα να μελετηθεί τόσο ως δεξιοτεχνική καλλιτεχνική σπουδή των απεικονιζόμενων αντικειμένων της όσο και ως εικαστική προσέγγιση στοιχείων μίας – μόνο φαινομενικά – «άψυχης», οικείας, καθημερινής πραγματικότητας.⁴⁴ Μέσα από τις νεκρές φύσεις, με διάθεση περιγραφικά αναπαραστατική ή και με συμβολική χροιά, προβάλλονται συνήθειες όσων βιώνουν την καθημερινότητα που αναπαρίσταται, είτε σε αγροτικό είτε σε αστικό περιβάλλον, υποδηλώνοντας κάθε φορά έναν συγκεκριμένο τρόπο ζωής.

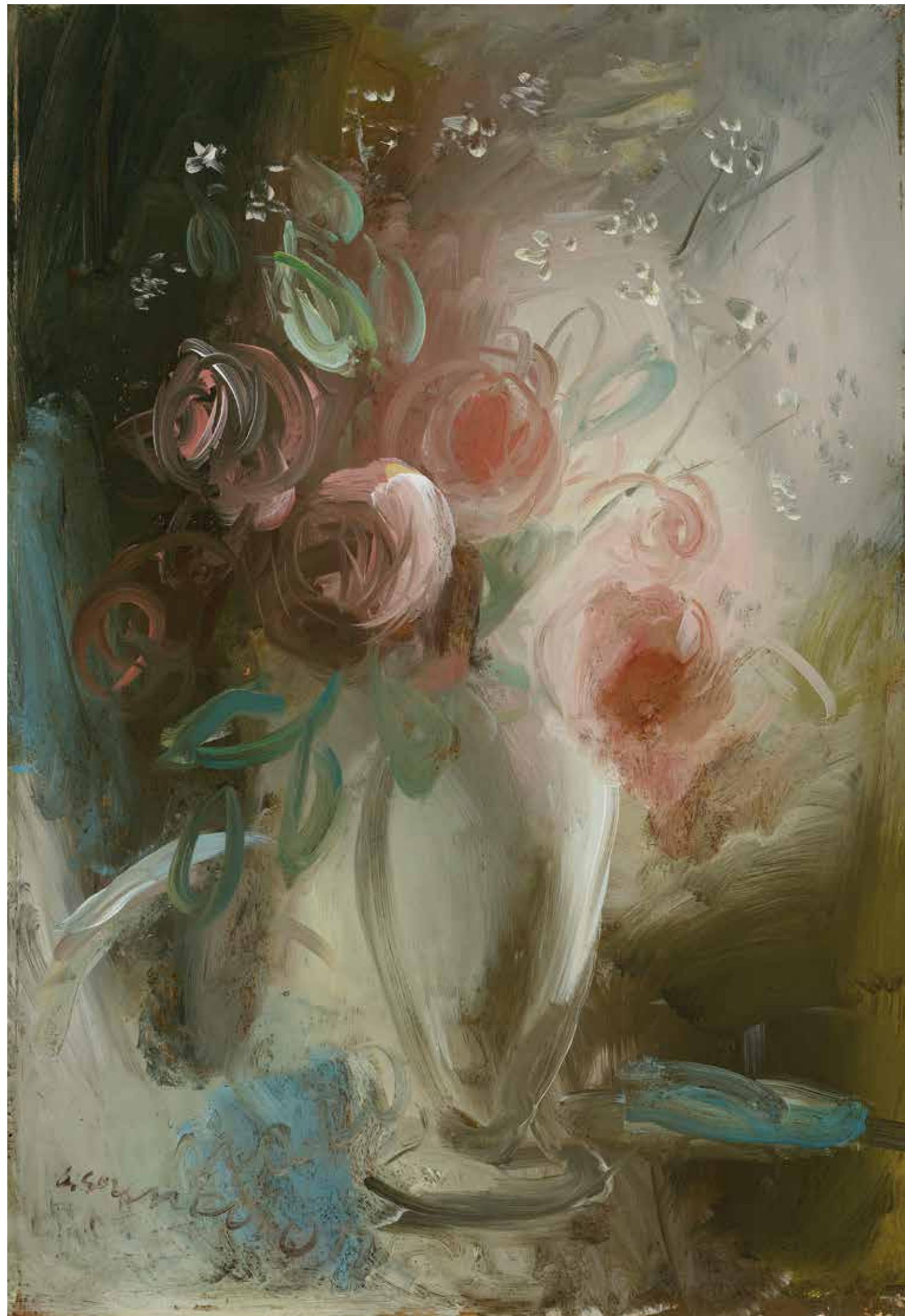
Στη Συλλογή της Τράπεζας της Ελλάδος, ένας ικανός αριθμός έργων που απεικονίζουν νεκρές φύσεις μαρτυρούν και το ενδιαφέρον των ζωγράφων γι' αυτό το θέμα, που προσφέρεται παράλληλα για διαφορετικές τεχνοτροπικές αναγνώσεις, μέσα από τη διερεύνηση των συνθέσεων, των σχημάτων, του χρώματος και του φωτός.

Ενδεικτική της απaráμιλλης δεξιοτεχνίας του είναι η *Νεκρή φύση* (1880-90· εικ. 52) του Νικόλαου Γύζη. Το έργο κινείται στο πλαίσιο της ζωγραφικής παράδοσης της Ακαδημίας του Μονάχου, παράλληλα όμως

Everyday reality through still life

Still lifes, populated by all kinds of everyday objects, make up a significant part of the Collection. They form a distinct thematic category and can be seen as a skillful drawing study of the depicted objects or as a pictorial approach to elements of familiar and only seemingly inanimate everyday reality.⁴⁴ Whether naturalistic or symbolic, still lifes provide insights into the daily routines and lifestyles of those who experience this reality, in a rural or urban context.

A significant number of still lifes in the Bank of Greece Collection seem intended to be perceived from this perspective, although they also lend themselves to various stylistic readings through the exploration of compositions, shapes, colour and light. *Nature morte* (1880-90; fig. 52) epitomises Nikolaos Gyzis's unparalleled mastery. While broadly conforming to the tenets of the Munich Academy, the work stands out for the more realistic and relief-like treatment of volumes and textures. This end is also served by the contrast between the dark background



Εικ. 54. Γιώργος Γουναρόπουλος, *Άνθη*, 1931-37.

Fig. 54. Giorgos Gounaropoulos (Gounaro), *Flowers*, 1931-37.

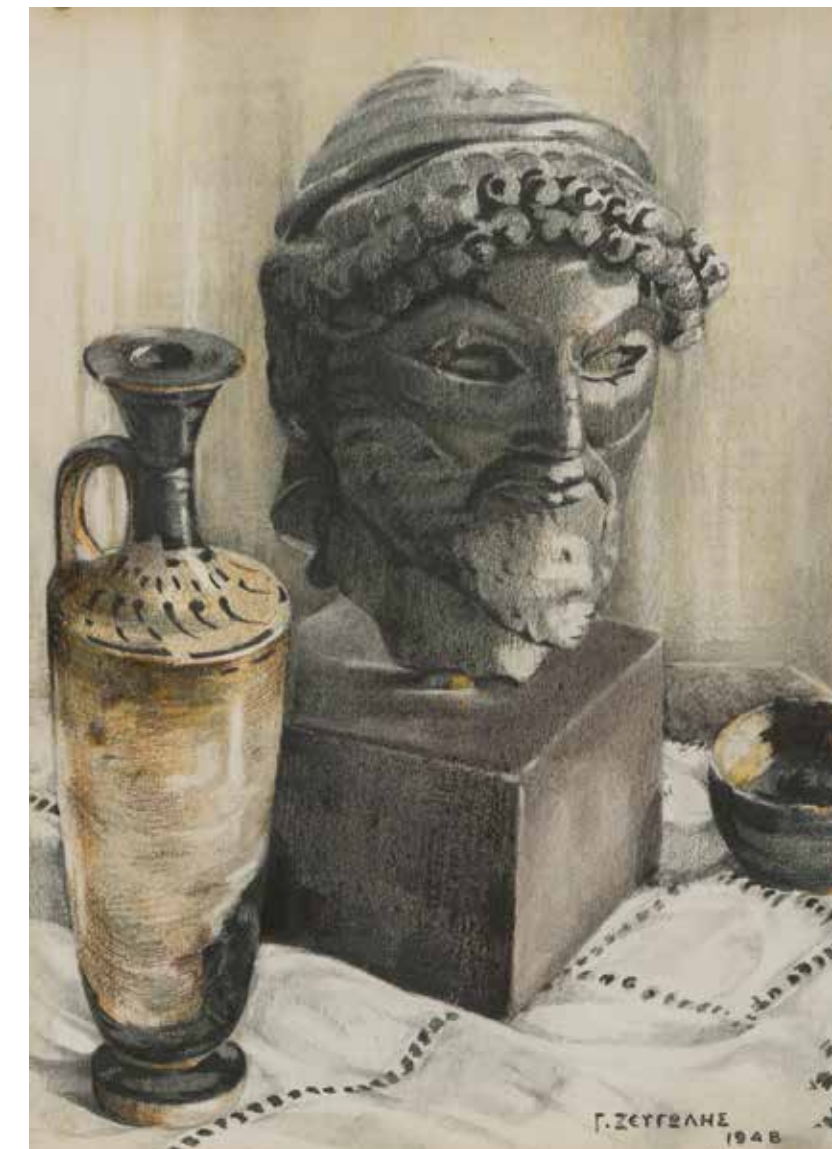
Εικ. 55. Γρηγόριος Ζευγώλης, *Ζωγραφική με απλά μέσα III*, 1948.

Fig. 55. Grigorios Zevgolis, *Painting with simple media III*, 1948.

Εικ. 56. Γρηγόριος Ζευγώλης, *Ζωγραφική με απλά μέσα V*, 1948.

Fig. 56. Grigorios Zevgolis, *Painting with simple media V*, 1948.

διακρίνεται για τον ρεαλιστικότερο και ανάγλυφο τρόπο με τον οποίο ο ζωγράφος διαχειρίζεται τους όγκους και την υφή των αντικειμένων που απεικονίζονται. Προς αυτήν την κατεύθυνση συνηγορεί και η αντίθεση ανάμεσα στο σκοτεινό δεύτερο επίπεδο και τη χρωματική του πρώτου επιπέδου, η οποία φέρνει στο προσκήνιο «ζωντανή» όλη τη σύνθεση. Στη δεκαετία του 1930 τοποθετείται το πρώτο έργο *Άνθη* (1931-37· εικ. 54) του Γιώργου Γουναρόπουλου, στο οποίο ήδη διαφαίνονται στοιχεία της εξέλιξης του έργου του. Η κίνηση του χρώματος, η διάλυση του περιγράμματος των αντικειμένων και οι φωτοσκιάσεις συνηγορούν προς μία πιο αφαιρετική προσέγγιση του θέματος, γεγονός που ενισχύεται από την ελεύθερη, δίχως ιδιαίτερο προσδιορισμό, τοποθέτησή του σε έναν σχεδόν ονειρικό χώρο, με εμφανή όμως αστική «καταβολή». Στον αντίποδα αυτής της λογικής, η ρεαλιστική απόδοση χαρακτηρίζει τη σύνθεση *Η συντροφιά* (1940· εικ. 53) του Ανδρέα Γεωργιάδη του



and the brightly-coloured central theme, which is thus pushed into the foreground and enlivened.

Dating back to the 1930s, *Flowers* (1931-37; fig. 54) by Giorgos Gounaropoulos is one of his earliest paintings and a work that heralds his future artistic path. The movement of colour, the diluted contours and the shading effects suggest a more abstract handling of the subject, which seems to hover in an undefined, almost dreamlike space, but surely in an urban context.

At the other end of the spectrum, *Ensemble* (1940; fig. 53) by Andreas Georgiadis of Crete is marked by stark realism. Combining such diverse objects as a pitcher, a cup of coffee, a pack of cigarettes, books and a



Εικ. 57. Στέλιος Μηλιάδης, *Νεκρή φύση*, 1945-48.

Fig. 57. Stelios Miliadis, *Still life*, 1945-48.



Εικ. 58. Χαράλαμπος Ποταμιάνος, *Φρούτα και χάλκινα σκεύη*, 1955.

Fig. 58. Haralambos Potamianos, *Fruit and brassware*, 1955.



Εικ. 59. Αλέξανδρος Κορογιαννάκης, *Νεκρή φύση*, x.x.

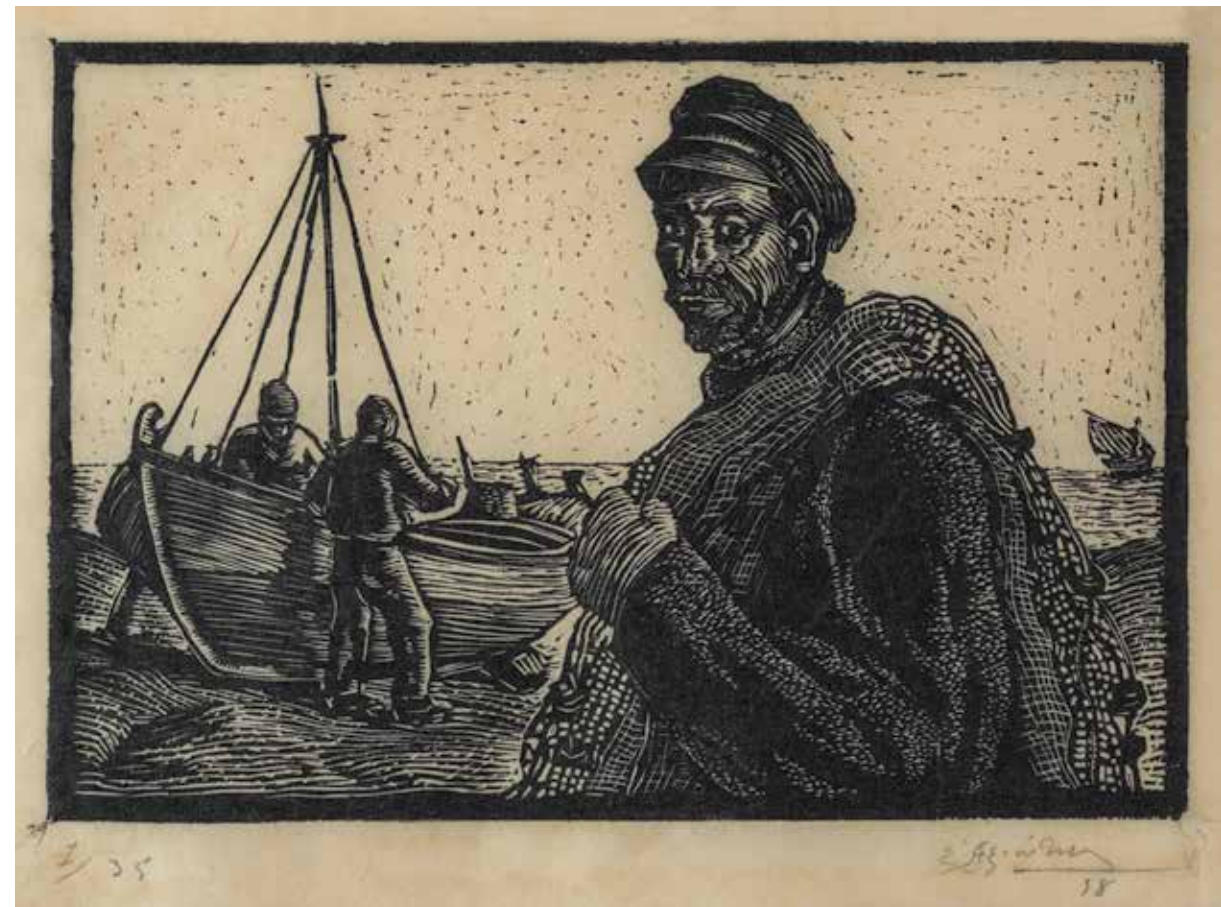
Fig. 59. Alexandros Korogiannakis, *Still life*, n.d.

Κρητός, ο οποίος συνδυάζει στο έργο αυτό αντικείμενα όπως η κανάτα, το φλιτζάνι καφέ και το πακέτο τσιγάρων με αντικείμενα όπως τα βιβλία και το βιολί, δίνοντας την αίσθηση της λαϊκής καθημερινότητας και οικείας ανάπαυλας· αντίστοιχα, οι νεκρές φύσεις του Γρηγόριου Ζευγώλη *Ζωγραφική με απλά μέσα III* (1948· εικ. 55) και *Ζωγραφική με απλά μέσα V* (1948· εικ. 56) αποπνέουν ατμόσφαιρα οικειότητας, όπου ο ζωγράφος παραδίδει παράλληλα αδρές μελέτες των απεικονιζόμενων αντικειμένων.

Η παραστατικότητα και η ανάδειξη των αντικειμένων μέσα από τις αντιθέσεις φωτός-σκιάς που επιδρούν πάνω στο χρώμα απασχολούν τον Χαράλαμπο Ποταμιάνο στα *Φρούτα και χάλκινα σκεύη* (1955· εικ. 58). Στην οικιακή καθημερινότητα εισάγει τον θεατή και ο Στέλιος Μηλιάδης με τη *Νεκρή φύση* (1945-48· εικ. 57), αντιμετωπίζοντας σκεύη και edώδιμα με εξαιρετη πιστότητα ως προς την απεικόνιση, την οποία ενισχύει μέσα από μία διαχείριση του φωτός που αναδεικνύει παράλληλα και την «ανάγλυφη» διαμόρφωση των όγκων. Τέλος, στο ζωγραφικό έργο *Νεκρή φύση* (χ.χ· εικ. 59) του Αλέξανδρου Κορογιαννάκη, οι χρωματικοί τόνοι και η φωτεινότητα υποχωρούν, ενώ εμφανής είναι η δοκιμή του ζωγράφου να σχηματοποιήσει και να διαμορφώσει τους όγκους των αντικειμένων, προοίμιο της κυβιστικής του αναζήτησης.

violin, the work alludes to everydayness and an intimate moment of leisure. Similarly, the still lifes *Painting with simple media III* (1948; fig. 55) and *Painting with simple media V* (1948; fig. 56) by Grigorios Zevgolis exude an air of intimacy, while being vibrant studies of diverse objects.

Haralambos Potamianos in his *Fruit and brassware* (1955; fig. 58) seems to be interested in evocative representation and in using the contrasts of light and shade and their effects on colour to highlight the objects. In his own *Still life* (1945-48; fig. 57), Stelios Miliadis ushers the viewer into a domestic everydayness through a lifelike depiction of kitchenware and onions, enhanced by the handling of light that carves out the volumes with remarkable plasticity. Lastly, in the canvas *Still life* (n.d.; fig. 59) by Alexandros Korogiannakis, colour and light are toned down, in a visible attempt at stylisation that preludes the artist's future ventures into cubist territory.



Ηθογραφία και όψεις της καθημερινής ζωής στη χαρακτηριστική

Και η χαρακτηριστική τέχνη αποτελεί ένα γόνιμο πεδίο στο οποίο θα υιοθετηθούν ηθογραφικά θέματα και όψεις της καθημερινής ζωής, τόσο μέσα από την αφηγηματική όσο και μέσα από την κοινωνική τους διάσταση. Ιδιαίτερα από την περίοδο του Μεσοπολέμου και έπειτα, γίνεται περισσότερο εμφανής η στροφή προς τον κοινωνικό και πολιτικό χαρακτήρα της τέχνης, και στη χαρακτηριστική αυτές οι αναζητήσεις εκδηλώνονται με σαφείς τεχνοτροπικές αναφορές τόσο στον Εξπρεσιονισμό όσο και στον Σοσιαλιστικό Ρεαλισμό. Σημαντική επίδραση ως προς αυτήν την κατεύθυνση ασκεί και η παρουσία του Γιάννη Κεφαλληνού ως δασκάλου χαρακτηριστικής στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, με έργο που περιλαμβάνει και αυτούς τους προβληματισμούς. Από το εργαστήριό του αποφοιτούν χαρακτες – όπως, μεταξύ άλλων, η Βάσω Κατράκη, ο Τάσος, ο Γεώργιος Μόσχος, ο Στρατής Αξιώτης – εκ των οποίων αρκετοί προσεγγίζουν κοινωνικά θέματα μέσα από ένα εξπρεσιονιστικό λεξιλόγιο που αποδίδει αιχμηρότητα στον εικαστικό λόγο τους.⁴⁵ Παράλληλα, η δυνατότητα παραγωγής πολλαπλών χαρακτηριστικών ισοδύναμων με το πρωτότυπο δίνει στη χαρακτηριστική το προνόμιο να είναι μία τέχνη περισσότερο προσιτή σε μεγαλύτερο κοινό – στοιχείο που αποδίδει στην πρόσληψή της έναν αμεσότερο χαρακτήρα.

Εικ. 60. Γιάννης Κεφαλληνός, *Φελλάχος*, περ. 1925-30.

Fig. 60. Yannis Kefallinos, *Fellah*, c. 1925-30.

Εικ. 61. Στρατής Αξιώτης, *Ψαράς*, 1938.

Fig. 61. Stratis Axiotis, *Fisherman*, 1938.

Genre art and aspects of everyday life in printmaking

The art of printmaking also provided fertile ground for genre compositions and everyday life themes, whether in a narrative or a socially conscious approach. In particular, from the interwar period onwards, art becomes increasingly dominated by social and political overtones. In printmaking, these quests are formulated with direct stylistic references to Expressionism or Socialist Realism. A highly influential figure in this respect was Yannis Kefallinos as a teacher of printmaking at the Athens School of Fine Arts and as an artist whose oeuvre is largely informed by his social sensitivities. His studio produced an entire generation of printmakers, including Vasso Katraki, Tassos, Georgios Moschos and Stratis Axiotis, who often draw on an expressionist vocabulary to convey a powerful social message.⁴⁵ The



Δημιουργία του Γιάννη Κεφαλληνού, η λιθογραφία *Φελάχος* (περ. 1925-30· εικ. 60) χαρακτηρίζεται κυρίως από τον τρόπο με τον οποίο καταγράφεται ο ανθρώπινος μόχθος και καρτερικά υπομένεται το φορτίο της μεταφοράς από τον εργάτη. Αν και προσδιορίζεται στον χώρο της Ανατολής, το έργο αποφεύγει να μιλήσει για τον γοητευτικό εξωτισμό της, ενώ παράλληλα εντυπωσιάζει με την ακριβή και λεπτομερή σχεδιάσή του, η οποία δίνει τελικά περισσότερο την εντύπωση μίας ζωγραφικής αποτύπωσης. Τον καθημερινό μόχθο της θάλασσας και των ανθρώπων της καταγράφει στην ξυλογραφία *Ψαράς* (1938· εικ. 61) ο Στρατής Αξιώτης. Η πρωταγωνιστική μορφή προτάσσεται εμβληματικά στο πρώτο επίπεδο του χαρακτηριστικού, ενώ οι σκληρές εξπρεσιονιστικές χαράξεις και η λιτότητα της έκφρασης δίνουν τον τόνο της απαιτητικής εργασίας που καταβάλλεται από τους ψαράδες. Κατά αντιστοιχία, στην ξυλογραφία της Ελένης Κωνσταντινίδη *Αλώνι* (1938· εικ. 62), η χαράκτρια εμπνέεται την

Εικ. 62. Ελένη Κωνσταντινίδη, *Αλώνι*, 1938.

Fig. 62. Eleni Konstantinidi, *Threshing floor*, 1938.

possibility to produce multiple impressions, each considered an “original”, made printmaking an ideal medium to this end, accessible to larger audiences. Created by Yannis Kefallinos, the lithograph *Fellah* (c. 1925-30; fig. 60) is an engaging image of human toil, showing a man resignedly carrying a heavy load. Despite its oriental setting, the work resists the charm of exoticism. Its precise and detailed drawing gives the impression of a painting. The harshness of earning one’s livelihood from the sea is portrayed in the wood engraving *Fisherman* (1938; fig. 61) by Stratis Axiotis. The main figure is emblematically projected into the foreground, while the

ηθογραφική σκηνή από τον αγροτικό βίο και εκμεταλλεύεται τις σκληρές γραμμές της χάραξης που δίνουν ένα δυναμικό και σθεναρό αποτέλεσμα στη διαμόρφωση των αλόγων και της ανθρώπινης μορφής. Παράλληλα, διαφυλάσσει το στοιχείο της κίνησης και της ροής στο έργο της, όπως αυτό αποδίδεται με τον σχεδιασμό των σταχυών σε συνδυασμό με τον ρυθμό του καλπασμού των αλόγων. Ένα δείγμα της επιλογής του χαρακτή Τάσσου να εργαστεί με το μέσο της έγχρωμης ξυλογραφίας αποτελεί το έργο *Ψαράδες* (1958· εικ. 63). Η ξυλογραφία απεικονίζει μία παρέα ανδρών την ώρα που οδεύουν προς την καθημερινή εργασία τους, την επίπονη βιοπάλη της ημέρας. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος με τον οποίο ο χαρακτήρας οργανώνει τη σύνθεση με αρμονία και έναν ρυθμό, ο οποίος γίνεται αισθητός από τον τρόπο που οι όγκοι των σωμάτων παρατάσσονται και ακολουθούν ομοιόμορφη κίνηση, παραπέμποντας οπτικά και στην εικονογραφία των παραστάσεων της ελληνικής αγγειογραφίας. Με τη θεματολογία του να επικεντρώνεται σε σκηνές εργασίας στην ύπαιθρο ή στην πόλη, ειδικά κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1930, ο Αλέξανδρος Κορογιαννάκης αξιοποιεί την τεχνική της ξυλογραφίας

rugged expressionist linework and the starkness of expression evoke the hardships of fishermen. In her woodcut *Threshing floor* (1938; fig. 62), Eleni Konstantinidi draws inspiration from agricultural life to depict a genre scene. The bold deep cuts produce a dynamic and vigorous effect in shaping the horses and the human figure, while at the same time preserving a sense of movement and flow, as suggested by the stalks of wheat and the rhythmic tread of the horses. *Fishermen* (1958; fig. 63) is an example of the output produced by Tassos (Alevizos) after he turned his hand to colour woodcuts. This work depicts a group of men on their way to another hard day’s work. Particularly worth noting are the harmony and rhythm of the arrangement, palpable from the manner in which the volumes of the bodies are aligned and move along together, reproducing a pattern encountered in ancient Greek vase painting.

Εικ. 63. Τάσσος Α. (Αñεβίζος), *Ψαράδες* (tns Aίγινας), 1958.

Fig. 63. Tassos A. (Alevizos), *Fishermen* (of Aegina), 1958.



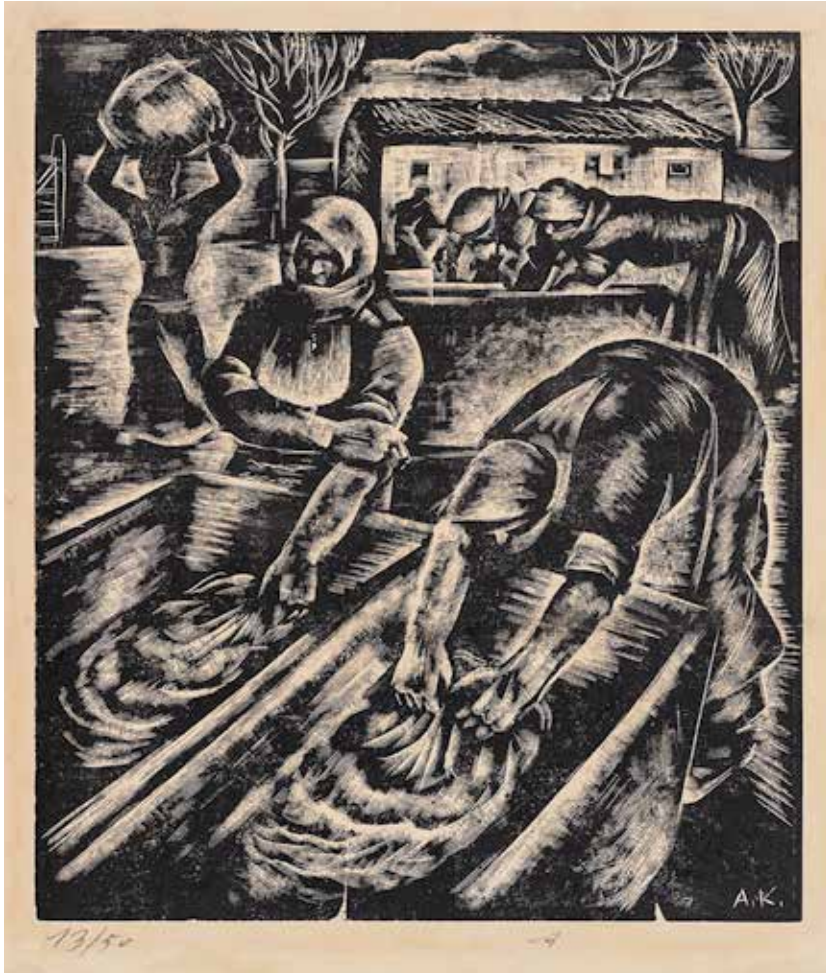
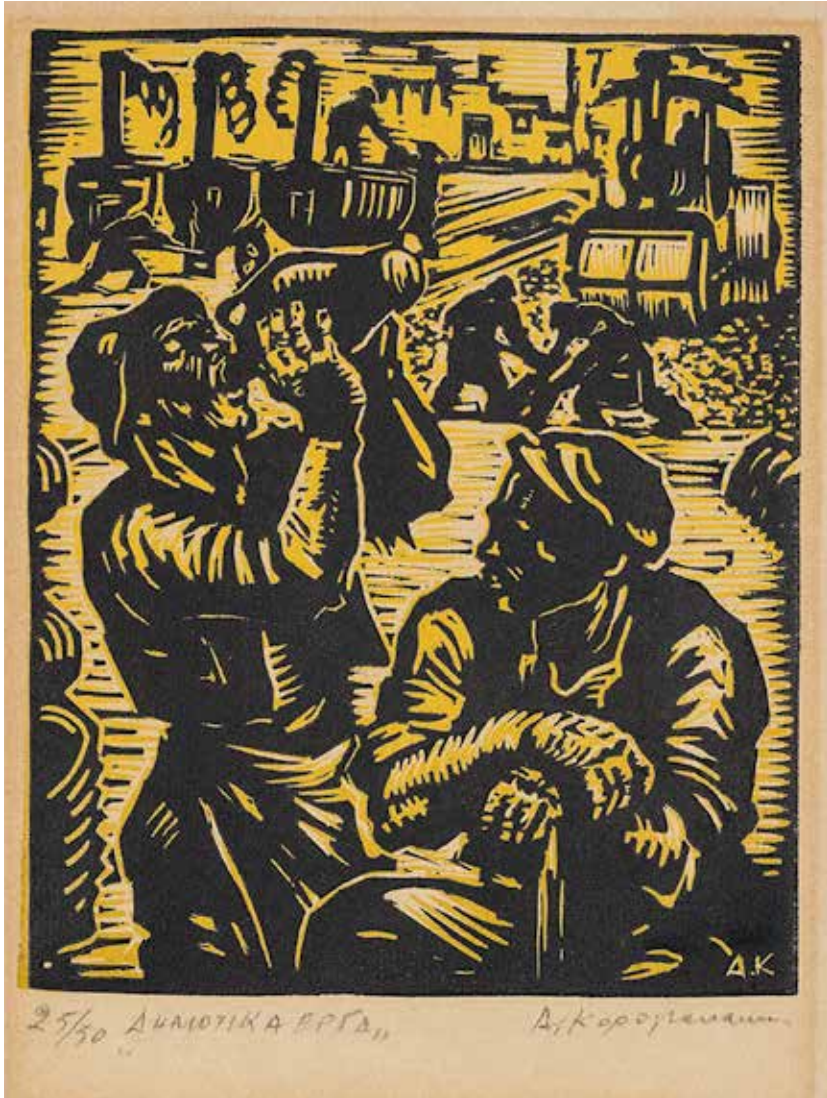


Εικ. 64. Αλέξανδρος Κορογιαννάκης, *Θέρος*, 1937.

Fig. 64. Alexandros Korogiannakis, *Grain harvest*, 1937.

Εικ. 65. Αλέξανδρος Κορογιαννάκης, *Τρύγος*, 1937.

Fig. 65. Alexandros Korogiannakis, *Grape harvest*, 1937.



Εικ. 66. Αλέξανδρος Κορογιαννάκης, *Δημοτικά έργα*, 1936.

Fig. 66. Alexandros Korogiannakis, *Street works*, 1936.

Εικ. 67. Αλέξανδρος Κορογιαννάκης, *Πλύστρες*, 1936.

Fig. 67. Alexandros Korogiannakis, *Women washing*, 1936.

With his themes mainly centred around scenes of labouring people in rural or urban contexts, especially during the 1930s, Alexandros Korogiannakis makes the most of the woodcut technique, gradually developing a visual idiom that converses with elements of Cubism and Expressionism. In his woodcuts *Grain Harvest* (1937; fig. 64), *Grape harvest* (1937; fig. 65), *Street works* (1936; fig. 66) or *Women washing* (1936; fig. 67), the compositions are characterised by movement, with the human figures setting the pace. At the same time, the arduousness of human labour – less accentuated than in Korogiannakis's earlier

ενδιαφέρον κεντρίζει το μοναδικό θέμα ενός κερκυραϊκού εργαστηρίου αιογραφίας που αναπαράγει στην οξυγραφία του *Αγιογράφος εργαζόμενος* (1914-20· εικ. 69) ο Μάρκος Σ. Ζαβιτζιάνος. Η προσέγγισή του ακολουθεί ρεαλιστικές τάσεις, στον τρόπο με τον οποίο το εσωτερικό του χώρου και τα αντικείμενα της εργασίας αποδίδονται με αδρές λεπτομέρειες. Παράλληλα, δεν λείπει η ατμοσφαιρικότητα που αποπνέουν οι εναλλαγές φωτός και σκιάς στους χώρους του εργαστηρίου, αλλά και η αποτύπωση των αισθημάτων της αφοσίωσης και της προσήλωσης – δημιουργικής για τον αγιογράφο και ευλαβικά θρησκευτικής για τη γυναίκα – στη ζωγραφική εκτέλεση της εικόνας του Ευαγγελισμού.

Μία σκηνή της καθημερινότητας του Αγίου Όρους, με έντονα πνευματικό χαρακτήρα, μεταφέρει ο Πολύκλειτος Ρέγκος στην ξυλογραφία *Ai Réfectoire – Mont Athos (Στην Τράπεζα – Άγιον Όρος)* (1934· εικ. 68). Αποδίδεται η κορυφή του τραπέζιου με τους μοναχούς κατά την ώρα του γεύματος.⁴⁶ Το έργο, που οργανώνεται με γεωμετρικότητα ως προς τη σύνθεσή του, δίνοντας ευκρινώς την αίσθηση του βάθους, διακρίνεται επίσης για την έντονη χάραξη του ως προς τα εξωτερικά περιγράμματα και τη γενικότερη γραμμική απόδοση των χαρακτηριστικών των μορφών, η οποία προσδίδει εξπρεσιονιστικό τόνο στην έκφραση του εσωτερικού κόσμου τους και στην αφοσίωσή τους στο γεύμα.

Ο Άγγελος Θεοδωρόπουλος παρουσιάζει στην ξυλογραφία σε όρθιο ξύλο *Χωριάτισσα* (1936· εικ. 70) ένα έργο με ιδιαίτερη ευαισθησία και τεχνική επιδεξιότητα, που τείνει να πλησιάσει τη ζωγραφική απόδοση ως προς τη λεπτομερειική της γραφή. Το πρόσωπο της χωριατοπούλας,⁴⁷ μελαγχολικό και αποστασιοποιημένο από τον θεατή, εντυπωσιάζει με



Εικ. 68. Πολύκλειτος Ρέγκος, *Στην Τράπεζα – Άγιον Όρος*, 1934.

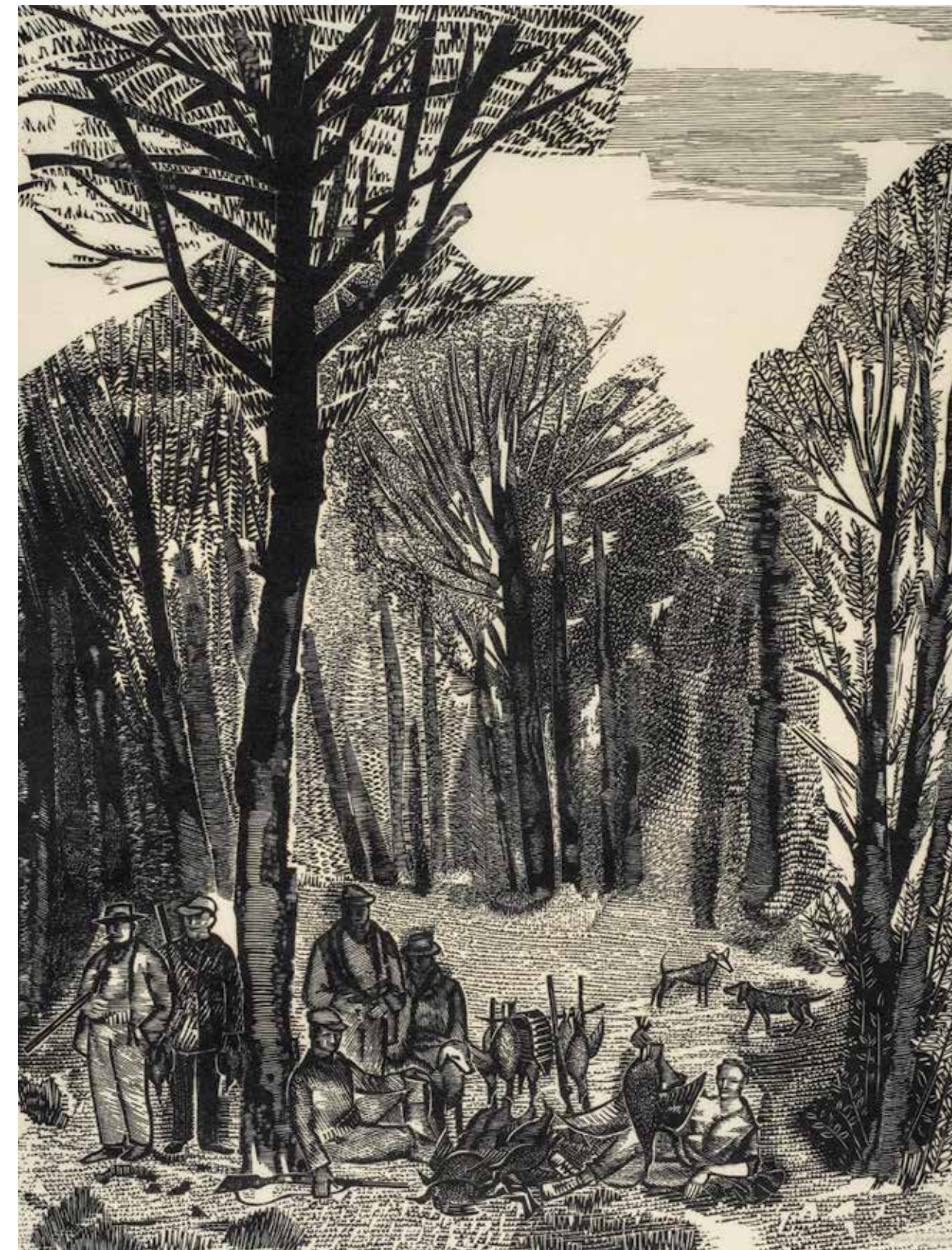
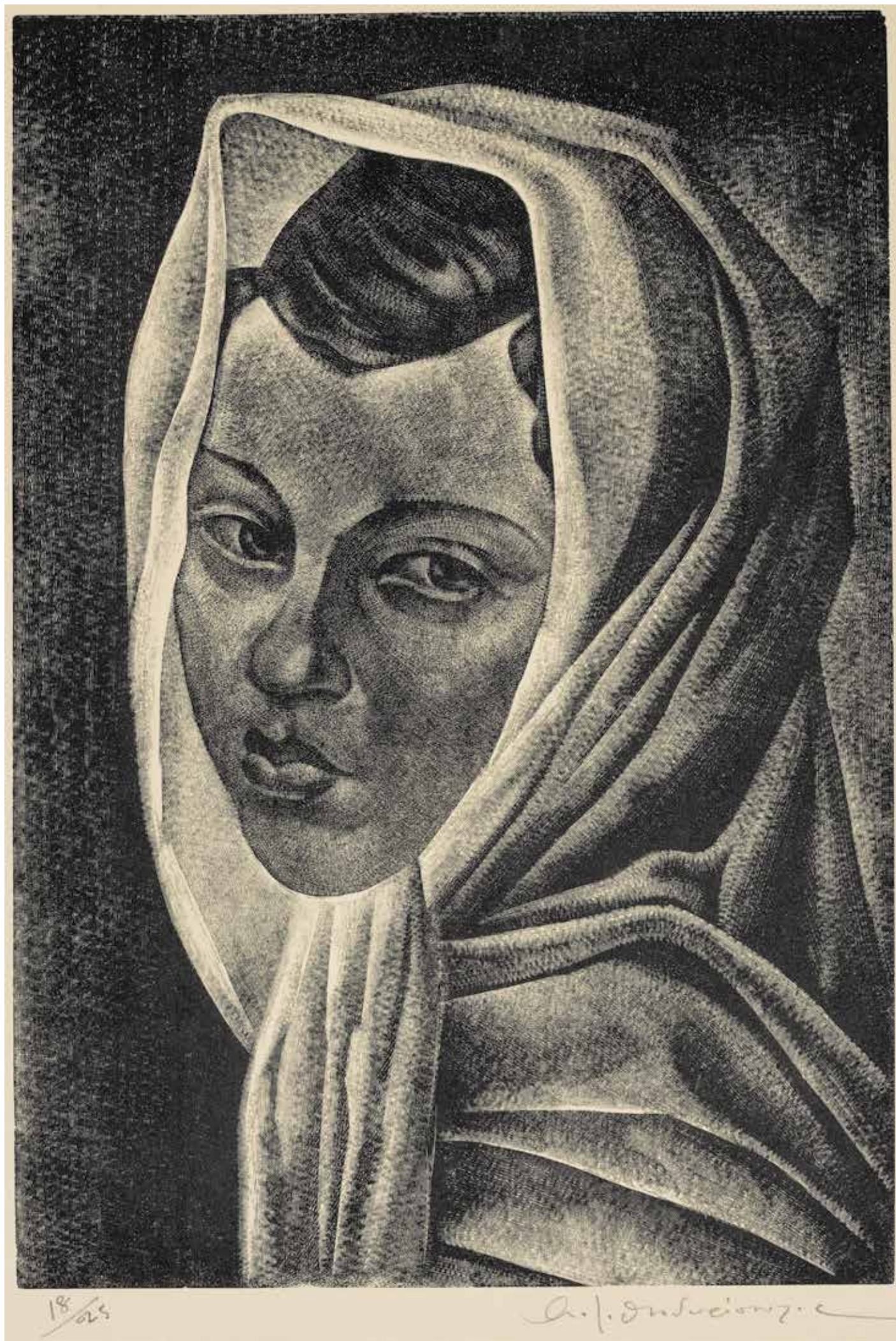
Fig. 68. Polykleitos Regkos, *In the refectory – Mount Athos*, 1934.

Εικ. 69. Μάρκος Ζαβιτζιάνος, *Αγιογράφος εργαζόμενος*, 1914-20.

Fig. 69. Markos Zavitzianos, *Icon painter at work*, 1914-20.

works from the same decade with their strong message of social protest – is suggested by the expressionist linework and by the curvy volumes that impart a dynamic, robust look and a monumental quality to the human bodies.

Turning to genre scenes that explore and capture moments from everyday life, the etching *Icon painter at work* (1914-20; fig. 69) by Markos S. Zavitzianos offers a unique image of a Corfiot icon painter in his studio. The artist follows naturalistic paths, with the interior and the implements of the trade outlined in clear detail. At the same time, however, he constructs an atmospheric picture through the alternation of light and shade in the room and through an unmistakable feeling of



Εικ. 70. Άγγελος Θεοδωρόπουλος, *Χωριάτισσα*, 1936.

Fig. 70. Angelos Theodoropoulos, *Village woman*, 1936.

Εικ. 71. Γιώργος Βαρλάμος, *Κυνηγοί στο δάσος*, 1960.

Fig. 71. Giorgos Varlamos, *Hunters in the forest*, 1960.



Εικ. 72. Άννα Κινδύνη-Μαρουδή, *Μητρότης*, 1954-56.

Fig. 72. Anna Kindyni-Maroudi, *Maternity*, 1954-56.

την προσεγμένη χάραξή του, την ισότιμη προσέγγιση του συνόλου των στοιχείων του θέματος και την πλαστικότητα στην απόδοση των όγκων. Ξεχωρίζουν οι λεπτές διαφοροποιήσεις και διαβαθμίσεις των φωτοσκιάσεων, που χαρίζουν ομαλές εναλλαγές στην απόδοση των λεπτομερειών της φυσιογνωμίας και προσδίδουν έναν γενικότερο τόνο ηρεμίας στο έργο.

Στην ξυλογραφία *Κυνηγοί στο δάσος* (1960· εικ. 71) του Γιώργου Βαρλάμου αποδίδεται η ηθογραφική σκηνή της ενασχόλησης ομάδας ανδρών με το κυνήγι, αλλά και η σκηνογραφική προσέγγιση του δασικού τοπίου, που μαρτυρεί το ενδιαφέρον του ζωγράφου για τη φύση. Ως προς την πραγμάτευση του θέματος, στο οποίο αποδίδεται η ώρα ανάπαυλας των κυνηγών και συγκέντρωσης της λείας, ξεχωρίζει η επιδέξια, σχεδόν μικρογραφική, απόδοση των λεπτομερειών του φυτικού κόσμου, που

commitment – on behalf of the man, to his creative task; on behalf of the woman, to pious veneration – as the icon of the Annunciation takes shape.

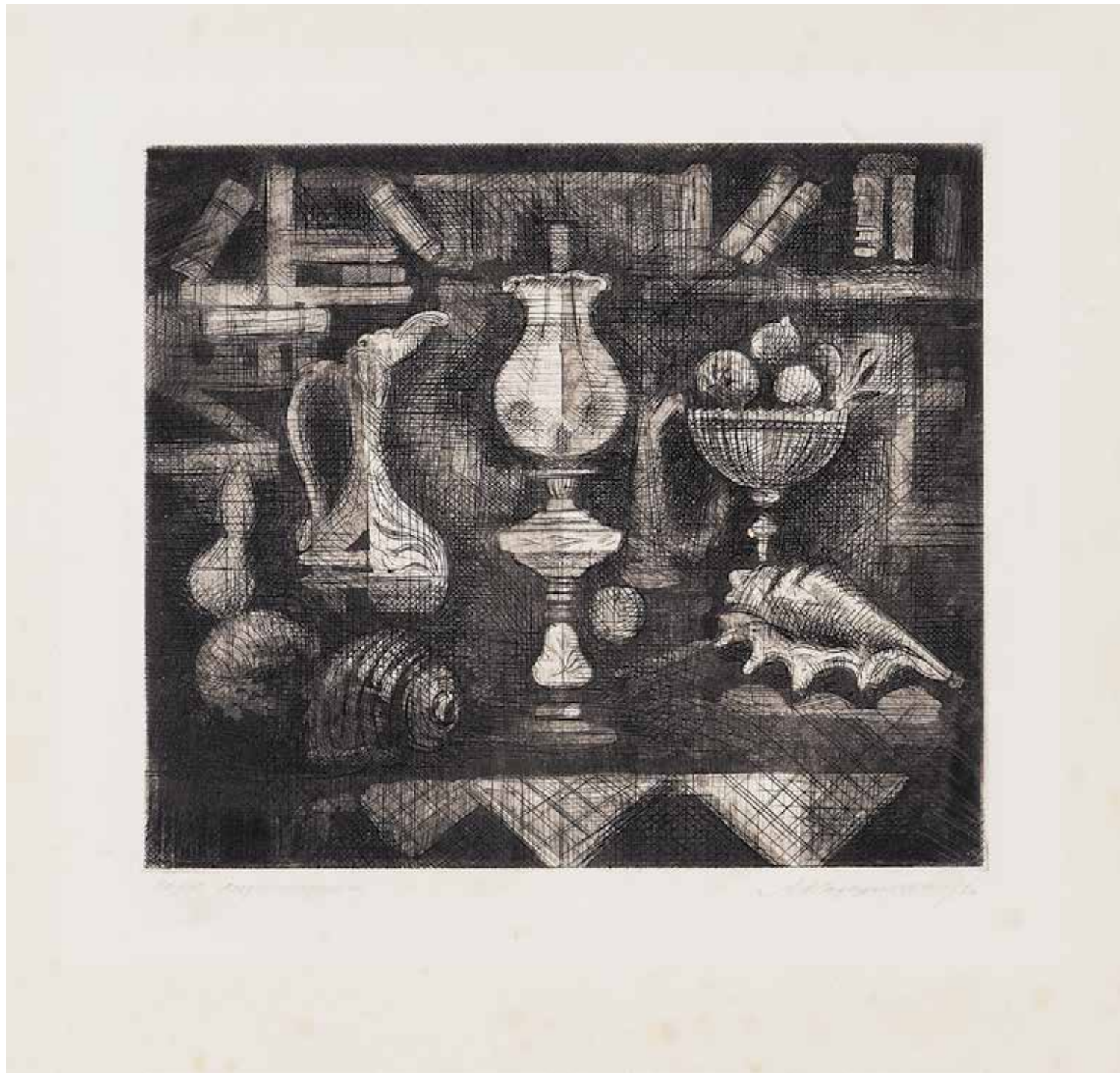
A scene from everyday life in the monastic community of Mount Athos is reproduced by Polykleitos Regkos in his woodcut *In the refectory – Mount Athos* (1934; fig. 68). In an intensely spiritual manner, the print depicts the table at which monks are sharing a common meal.⁴⁶ The geometric composition creates a clear sense of depth, while the sharp contours and an overall linearity in the rendering of facial features add an expressionist tone that brings out the monks' inner world and pious attendance of the ritual.

With his wood engraving entitled *Village woman* (1936; fig. 70), Angelos Theodoropoulos creates a very sensitive portrait in an outstanding technique and almost painterly detail. The face of the village girl,⁴⁷ melancholic and detached from the viewer, impresses with its meticulous linework, even-handed treatment of all the elements of the subject and plasticity of volumes. The subtle tonal gradations of light and



Εικ. 73. Γιώργος Βελισσαρίδης, *Πρωινό*, 1938.

Fig. 73. Giorgos Velissaridis, *Breakfast*, 1938.



Εικ. 74. Αλέξανδρος Κορογιαννάκης, *Αντικείμενα*, 1960.

Εικ. 74. Alexandros Korogiannakis, *Objects*, 1960.

έρχεται σε αντίθεση με την πιο αφαιρετική διατύπωση των μορφών. Ο ανθρώπινος παράγοντας εντάσσεται αρμονικά στο τοπίο, κυρίως μέσω της κοινής τονικότητας που ακολουθείται στη χάραξη του έργου, ενώ στο σύνολό του το έργο προκαλεί το ενδιαφέρον χάρη στη δεξιοτεχνική περιγραφικότητά του.

Το θέμα της μητρότητας – που χαρακτηρίζει το έργο της Άννας Κινδύνη-Μαρουδής – παρουσιάζεται στη γραμμική οξυγραφία *Μητρότης* (1954-56· εικ. 72), σε ένα χαρακτηριστικό στιγμιότυπο στο οποίο αποδίδεται η τρυφερότητα και η αφοσίωση του δεσμού μεταξύ μητέρας και παιδιών. Αφαιρετική ως προς την τεχνοτροπική προσέγγισή της, λιτή σε σχεδιασμό και σύνθεση, η παράσταση παρουσιάζει χρωματική πύκνωση στο σημείο του εναγκαλισμού της γυναίκας με το βρέφος, όπου και εκτυλίσσεται με έντονη συναισθηματικότητα η σκηνή του θηλασμού, ενώ τα υπόλοιπα παιδιά παίζουν τον κεντρικό θέμα με ευλαβικό τρόπο. Μεταφέροντας τον θεατή στον εσωτερικό χώρο, ο Γιώργος Βελισσαρίδης παραδίδει μία μελέτη των αντικειμένων και των όγκων τους στην ξυλογραφία *Πρωινό* (1938· εικ. 73). Συμμετρική οργάνωση στη σύνθεση και καμπύλες φόρμες χαρακτηρίζουν το έργο, στο οποίο τα αντικείμενα φαίνεται να αντιμετωπίζονται οπτικά και φορμαλιστικά ως ένα ενιαίο σύνολο, όπου ξεχωρίζουν οι σαφώς δηλωμένοι όγκοι και το στοιχείο μίας αμυδρής κινητικότητας.

Αντίστοιχα, σε μία παρόμοια θεματική προσέγγιση, ο Αλέξανδρος Κορογιαννάκης προχωρά με τη χαλκογραφία *Αντικείμενα* (1960· εικ. 74) στην απόδοση του εσωτερικού περιβάλλοντος και των αντικειμένων με συνθετική γεωμετρικότητα, δείχνοντας ενδιαφέρον και για τις αναζητήσεις της κυβιστικής γλώσσας.

Τέλος, ιδιαίτερα υποβλητική και ατμοσφαιρική παρουσιάζεται η γραμμική οξυγραφία του Φώτη Μαστιχιάδη *Παράθυρο* (1959· εικ. 75), στην οποία αποτυπώνεται το εσωτερικό ενός δωματίου με ορισμένα αντικείμενά του. Η όψη του φωτεινού παραθύρου και η κενή καρέκλα δημιουργούν αίσθηση αναμονής στον θεατή, ο οποίος καλείται να επεξεργαστεί οπτικά τον χώρο, ενώ κατακλύζεται από το συναίσθημα μια ενδεχόμενη μελαγχολίας ή και απομόνωσης. Οι πυκνές χαράξεις και οι εναλλαγές κατευθύνσεων των γραμμών δίνουν την εντύπωση ζωγραφικής απόδοσης, την ίδια στιγμή που το φως διαδραματίζει τον κυρίαρχο ρόλο στη διαμόρφωση της σκηνής.

shade gently sculpt the details of the visage and infuse a sense of calm into the entire image.

The woodcut *Hunters in the forest* (1960; fig. 71) by Giorgos Varlamos is at first glance a genre scene with a party of hunters captured at a moment of rest, taking stock of the game; at the same time, and perhaps more importantly, it is a forest landscape, attesting to the artist's love of nature but designed like a theatrical set. The astute, miniature-like detail in the description of vegetation is in contrast with the more abstract rendering of the human figures. Human presence blends harmoniously into the landscape, with which it shares the same tonality. Overall, the work can be appreciated for its skilful descriptiveness.

One of Anna Kindyni-Maroudi's favourite themes, motherhood, features in her eau-forte entitled *Maternity* (1954-56; fig. 72). The print captures a characteristic moment of motherly tenderness and affection. Using an abstractive technique, with a sparing linework and lean composition, the image becomes denser in the pair mother-infant, leading the viewer's eye to an emotionally fraught breastfeeding scene, flanked by her other children, onlooking in awe.

Bringing us to an indoor space, Giorgos Velissaridis offers a study of objects and volumes in his *Breakfast* (1938; fig. 73). A symmetric composition and round forms are the dominant features of this print; the objects appear to have been chosen for their visual and formalistic qualities and are treated as parts of a whole, in which the clear-cut volumes and a hint of mobility stand out. In a similar thematic vein, Alexandros Korogiannakis, in his copper etching *Objects* (1960; fig. 74), opts for strict geometricality in both the objects themselves and the background interior, while at the same time exhibiting an interest in the quests of the cubist language.

Lastly, the eau-forte etching *Window* (1959; fig. 75) by Fotis Mastichiadis is a highly evocative and atmospheric image of an interior with some of its furnishings. The day-lit window and the empty chair create a sense of anticipation in the viewer, who, possibly flooded by a feeling of sadness or solitude, is invited to visually explore the space. The dense cross-etchings give the impression of a painting, while the light plays a dominant role in the modelling of the scene.

Εικ. 75. Φώτης Μαστιχιάδης, *Παράθυρο*, 1959.

Fig. 75. Fotis Mastichiadis, *Window*, 1959.



Το τοπίο ως σημαίνων οδηγός στη νεοελληνική τέχνη

The landscape as a significant guide to modern Greek art

Το τοπίο αποτελεί σταθερή πηγή έμπνευσης, σημείο αναφοράς και αφετηρία πειραματισμών στη νεοελληνική τέχνη. Η εξέλιξη της τοπιογραφίας στην Ελλάδα δεν συμβαδίζει με εκείνη στη Δύση η οποία, «αποσπώμενη» ως αυτόνομο ζωγραφικό είδος, γνωρίζει εξαιρετική άνθηση αρχικά κατά την εποχή του Μπαρόκ τον 17ο αιώνα και αργότερα, με τα τοπία των Άγγλων τοπιογράφων, των ρεαλιστών και των υπαιθριστών της Σχολής της Barbizon του 19ου αιώνα, καθώς και των «καινοτόμων» ιμπρεσιονιστών. Η ελληνική τοπιογραφία καταγράφει τη φύση – μεταγενέστερα και την πόλη – και ακολουθεί τον δικό της βηματισμό από τα μέσα του 19ου αιώνα, παράλληλα με την απαρχή της κοσμικής ζωγραφικής του νεοελληνικού κράτους.⁴⁸ Στα πρώτα έργα της ελληνικής τοπιογραφίας προσμετρώνται, βέβαια, και εκείνα καλλιτεχνών που υπηρέτησαν το είδος της ερειπιογραφίας και της ιστορικής τοπιογραφίας τον 19ο αιώνα, όπως των Βικέντιου και Στέφανου Λάντσα, καθώς και του Άγγελου Γιαλλινά,⁴⁹ οι οποίοι συνέδεσαν τα τοπία με αρχαία ερείπια, αποδίδοντάς τους ιδεαλιστικά χαρακτηριστικά του παρελθόντος και προβαίνοντας σε μια ρομαντική ανάγνωση της σύγχρονης τους πραγματικότητας.

The landscape has been a constant source of inspiration, a point of reference and launch pad for experimentation in modern Greek art. Landscape painting did not evolve in Greece as it did in the West, where it became a distinct genre that flourished initially during the 17th-century Baroque era and later with British landscape painting, the realists and the 19th-century plein-airists of the Barbizon School, as well as the “innovative” impressionists. Greek landscape painting captures nature – and, later on, the city – and follows its own pace from the mid-19th century onwards, concurrently with the beginning of secular paintings in the modern Greek State.⁴⁸ Amongst the first Greek landscape paintings figure the works of artists who served the ruin and historical landscape genres in the 19th century, such as Vincenzo and Stefanos Lanza or Angelos Giallinas.⁴⁹ These artists combined the landscapes with ancient ruins, imbuing them with an idealistic view of the past and offering a romantic reading of their contemporary reality.



Η τέχνη της θαλασσογραφίας

Κατά τα μέσα του 19ου αιώνα, μία ακόμη κατηγορία τοπιογραφίας ξεχωρίζει στην ελληνική ζωγραφική, και είναι αυτή της θαλασσογραφίας. Ως προς την απεικόνιση του θαλασσινού τοπίου, οι Έλληνες καλλιτέχνες έχουν αρχικά ως πρότυπο την ευρωπαϊκή παράδοση της θαλασσογραφίας, έτσι όπως έχει διαμορφωθεί μέσα στον αιώνα εκείνον,⁵⁰ σύντομα όμως η πρόσληψη της ατμόσφαιρας της ελληνικής θάλασσας και η εικαστική καταγραφή των ευμετάβλητων στοιχείων της, που εξαρτώνται από τις συνθήκες και τις διαφοροποιήσεις τους, αναπτύσσονται με ιδιαίτερη δεξιοτεχνία και επιδέχονται διαφορετικές ερμηνείες από τους ίδιους. Η θάλασσα και το μεγαλείο της φύσης, το παράκτιο τοπίο και η ανθρώπινη παρουσία και δραστηριότητα, οι απεικονίσεις της θάλασσας σε σύνδεση με ιστορικά γεγονότα και πολεμικές σκηνές, η ζωή της ελληνικής ναυτοσύνης, αλλά και η ζωή των ψαράδων, αποτελούν τις ποικίλες θεματικές πτυχές της θαλασσογραφίας και επιβεβαιώνουν τη δυναμική του υγρού στοιχείου ως πολύπλευρα ενδιαφέροντος ερεθίσματος για τους καλλιτέχνες. Μία σειρά έργων ικανών θαλασσογράφων στη Συλλογή της Τράπεζας της Ελλάδος αναδεικνύει ακριβώς τη σημασία της απεικόνισης του θαλασσινού τοπίου στη ζωγραφική του 19ου αιώνα. Το *Καΐκι και ατμόπλοιο* (1880-84· εικ. 76) και η *Βάρκα με κουπιά* (περ. 1885-1900· εικ. 77) του Επτανήσιου Αιμίλιου Προσαλέντη φέρουν την επίδραση της γαλλικής θαλασσογραφίας στο έργο του, καθώς ο ίδιος έχει σπουδάσει στην Ελλάδα και τη Γαλλία. Στο πρώτο έργο δύο σκάφη απεικονίζονται τη στιγμή μιας καταιγίδας στη θάλασσα, έχοντας μόλις αποφύγει πιθανή σύγκρουση. Ο Προσαλέντης επενδύει στην ένταση της σκηνής, με την ατμόσφαιρα να διαμορφώνεται μέσα από τα σκοτεινά χρώματα και το μουντό φως. Αντίθετα, στην υδατογραφία *Βάρκα με κουπιά* η ηρεμία του θαλασσινού τοπίου επιτρέπει την ανάδειξη ενός θέματος με τοπιογραφικό και ηθογραφικό ενδιαφέρον, το οποίο προβάλλει την κερκυραϊκή καταγωγή του ζωγράφου. Τόσο η βάρκα όσο και οι μορφές περιγράφονται με ακρίβεια και τοποθετούνται ζωγραφικά μέσα στη γαλήνια ώρα της ανατολής, ενώ το αχνό φως και τα απαλά και ψυχρά χρώματα που κυριαρχούν στη σύνθεση προσδιορίζουν την ατμόσφαιρα του πίνακα.

Με στόχο να υπηρετήσει το είδος της ιστορικής τοπιογραφίας, ο Ιωάννης Πούλακας δημιουργεί την αναπαράσταση της *Ναυμαχίας της Ιτέας, 1827*⁵¹ (1890-1900· εικ. 79). Ικανότητα ως προς τη σύνθεση

Εικ. 76. Αιμίλιος Προσαλέντης, *Καΐκι και ατμόπλοιο*, 1880-84.

Fig. 76. Emilios Prossalentis, *Caique and steamer*, 1880-84.

Seascape art

Around the mid-19th century emerged another type of landscape art: seascape painting. In treating marine landscapes, Greek artists initially built on the seascape tradition that had, by then, evolved in Western Europe.⁵⁰ Soon, however, the atmosphere of the Greek sea and its volatile nature with its changing conditions provided the scope for a particular craftsmanship and different interpretations. The sea, the magnificence of nature, the coastal landscape with human presence and activity, depictions of the sea associated with historical events and war scenes, the life of Greek seamen and fishermen make up the various thematic aspects of marine painting and confirm the potential of the liquid element as a multifaceted stimulus for artists.

A number of works by gifted marine painters in the Bank of Greece Collection highlight the importance of the seascape in 19th-century painting. *Caique and steamer* (1880-84; fig. 76) and *Rowboat* (c. 1885-1900; fig. 77) by Corfiot-born Emilios Prossalentis bear the influence of French marine painting, to which the artist had been exposed during his studies in France. The former depicts two vessels in a storm at sea, having avoided a near collision. Prossalentis invests in the tension of the scene, with the atmosphere emerging from the dark colours and the hazy light. In contrast, in the *Rowboat* watercolour, the calmness of the seascape offers ground for the highlighting of topographical and cultural aspects alluding to the painter's native island. Both the boat and the figures are described in accurate detail at the peaceful time of daybreak, while the faint light and the soft cold colours dominating the composition determine the atmosphere.

Committed to the genre of historical landscape painting, Ioannis Poulakas creates a representation of *The naval battle of Itea, 1827*⁵¹ (1890-1900; fig. 79). With compositional skill and astute detail, the painter takes on the double challenge of rendering the atmosphere and narrating a warfare event at sea. With visible influences from similar naval battle scenes of marine painter Konstantinos Volanakis, Poulakas moves in the same spirit, combining conventional motifs, used for the sake of descriptiveness, with elements of a more recent painterly approach in rendering the atmosphere.

The same period boasts two leading marine painters: Ioannis Altamouras and Konstantinos Volanakis. The former with studies at the Royal Academy of Fine Arts in Copenhagen and clear impressionist influences, the latter with studies at the Academy of Munich and a greater adherence to the Academy's ideals with regard to seascapes, these two painters showed the way forward for the potential of this genre and gave excellent representations of seascapes. The range of their marine themes, different



Εικ. 77. Αιμίλιος Προσαλέντης, *Βάρκα με κουριά*, περ. 1885-1900.

Fig. 77. Emilianos Prossalentis, *Rowboat*, c. 1885-1900.



Εικ. 78. Ιωάννης Αλταμούρας, *Εξω από το λιμάνι*, 1874.

Fig. 78. Ioannis Altamouras, *Off the harbour*, 1874.



Εικ. 79. Ιωάννης Πούλακας, *Η ναυμαχία της Ιτέας*, 1827, 1890-1900.

Fig. 79. Ioannis Poulakas, *The naval battle of Itea*, 1827, 1890-1900.



και δεινότητα ως προς τον σχεδιασμό λεπτομερειών των αντικειμένων χαρακτηρίζουν τον ζωγράφο, ο οποίος καλείται να αποδώσει τόσο την ατμόσφαιρα όσο και την εξέλιξη των γεγονότων της ναυτικής πολεμικής σκηνης. Με εμφανείς τις επιρροές του από αντίστοιχες σκηνές ναυμαχίας του θαλασσογράφου Κωνσταντίνου Βολανάκη, ο Πούλακας κινείται στο ίδιο πνεύμα συνταιριάζοντας παραδοσιακούς τύπους για την απαιτούμενη περιγραφικότητα με στοιχεία μίας νεότερης ζωγραφικής αίσθησης, όσον αφορά την απόδοση της ατμόσφαιρας του έργου. Στην ίδια εποχή ανήκουν δύο κορυφαίοι καλλιτέχνες ως προς την πραγμάτευση της θάλασσας, ο Ιωάννης Αλταμούρας και ο Κωνσταντίνος Βολανάκης. Με σπουδές στη Βασιλική Ακαδημία Καλών

Εικ. 80. Ιωάννης Αλταμούρας, *Θαλασσογραφία*, 1874.

Fig. 80. Ioannis Altamouras, *Seascape*, 1874.

for each, extends from tranquil seascapes to glorious historical moments from naval conflicts of the still fairly recent Greek War of Independence, always from the perspective of a European painterly approach. Several paintings by the two artists in the Bank of Greece Collection attest to their mastery and justify their prominent place in the history of modern Greek art. The unique painterly idiom of Ioannis Altamouras in rendering the open sea is apparent in *Off the harbour* (1874; fig. 78) and

Τεχνών της Κοπεγχάγης και σαφείς ιμπρεσιονιστικές επιρροές ο πρώτος, μαθητής της Ακαδημίας του Μονάχου με μεγαλύτερη προσήλωση στα ιδεώδη της όσον αφορά τα θαλασσινά τοπία ο δεύτερος, οι δύο ζωγράφοι υπέδειξαν τον δρόμο για τις ιδιαίτερες δυνατότητες του είδους και απέδωσαν εξαιρετικές παραστάσεις θαλασσινών τοπίων. Το θαλάσσιο θεματολόγιό τους, διαφορετικό κατά περίπτωση, περιλαμβάνει από συνθέσεις γαλήνιων θαλασσογραφιών έως ένδοξες ιστορικές στιγμές ναυτικών συγκρούσεων από τον χρονικά κοντινό τους αγώνα της Επανάστασης, πάντοτε υπό το πρίσμα μίας ζωγραφικής ευρωπαϊκής κατεύθυνσης. Στη Συλλογή της Τράπεζας της Ελλάδος μια σειρά πινάκων των δύο καλλιτεχνών τεκμηριώνει τη δεξιοτεχνική ποιότητα του έργου τους και υπογραμμίζει τη σημαίνουσα θέση τους στην ιστορία της νεοελληνικής τέχνης. Το μοναδικό ζωγραφικό ιδίωμα του Ιωάννη Αλταμούρα ως προς την απόδοση της ανοικτής θάλασσας διαφαίνεται στα έργα *Έξω από το λιμάνι* (1874· εικ. 78) και *Θαλασσογραφία* (1874· εικ. 80).

Seascape (1874; fig. 80). Small-sized, but exceptional in technical skill, these works show the artist's intent to bring the liquid element to the fore, relying on the opacity or transparency of colour. Discernible in both seascapes is the manner in which the painter gives equal weight to the expanses of the sea and sky, sometimes blurring the line of the horizon between them. The alternating strokes of colour give mobility and reflect the different times of day, while crucial in both works is the handling of light: it defines the different atmosphere in each case, suggesting a hazy, humid day in the former and a brighter impression in the latter. Both seascapes demonstrate the painter's versatility in conveying an ever-changing lyrical mood.

Εικ. 81. Ιωάννης Αλταμούρας, *Ιστιοφόρα*, 1874.

Fig. 81. Ioannis Altamouras, *Sailing ships*, 1874.





Μικρών διαστάσεων, αλλά εξαιρετικών τεχνικών δεξιοτήτων, τα έργα αυτά δείχνουν την πρόθεση του Αλταμούρα να φέρει στο προσκήνιο της εικονογραφίας του το υγρό στοιχείο, επιχειρώντας την προσέγγισή του μέσα από την πυκνότητα ή τη διαύγεια της χρωματικής ύλης. Στις δύο αυτές θαλασσογραφίες γίνεται αντιληπτός ο τρόπος με τον οποίο ο ζωγράφος λαμβάνει υπόψη με την ίδια βαρύτητα το τοπίο τόσο της θάλασσας όσο και του ουρανού, θολώνοντας ενίοτε τη γραμμή του ορίζοντα που τα διαχωρίζει. Οι εναλλασσόμενες πινελιές χρώματος προσδίδουν κινητικότητα και αντανακλούν τις διαφορετικές χρονικές

Εικ. 82. Ιωάννης Αλταμούρας, *Καράβια*, 1874.

Fig. 82. Ioannis Altamouras, *Ships*, 1874.

In *Sailing ships* (1874; fig. 81), Altamouras offers the study of two ships docked at port. Special emphasis is given to the shaping of the volumes and surfaces of the harbour buildings and of the sails, formed through a “free” handling of colour and, secondarily, through the guidance of the drawing. *Boats on the beach* (1872-74; fig. 83) echoes the teachings

στιγμές, ενώ ιδιαίτερη σημασία αποκτά η διαχείριση του φωτός σε κάθε έργο: είναι το στοιχείο που αλλάζει την ατμόσφαιρα κατά περίπτωση, καταγράφοντας μία μοναδική και υγρή αίσθηση της μέρας στο πρώτο έργο και τη φωτεινότερη εντύπωσή της στο δεύτερο. Και στα δύο τοπία αναδεικνύεται η ευελιξία της τεχνικής του ζωγράφου ως προς την έκφραση μίας διαρκώς μεταβαλλόμενης λυρικής διάθεσης. Στα *Ιστιοφόρα* (1874· εικ. 81), ο Αλταμούρας προχωρά στη μελέτη δύο αγκυροβολημένων πλοίων σε λιμάνι· ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στη διαμόρφωση των όγκων και των επιφανειών των κτηρίων του λιμανιού, αλλά και των πανιών του πλοίου που σχηματίζονται μέσα από την «ελεύθερη» διαχείριση του χρώματος και, σε δεύτερο χρόνο, μέσα από την καθοδήγηση της γραμμής του σχεδίου. Οι *Βάρκες στην αμμουδιά* (1872-74· εικ. 83) εκπέμπουν τα διδάγματα και την ατμόσφαιρα των χρωμάτων της βόρειας ευρωπαϊκής ζωγραφικής μέσα στην οποία γαλουχήθηκε ο Αλταμούρας στη Δανία. Το έρημο από ανθρώπινη παρουσία παράκτιο τοπίο και ο βαρύς από σύννεφα ουρανός προμηνύουν την έλευση καταιγίδας και επιτρέπουν στο στοιχείο της φύσης να κυριαρχεί στον ζωγραφικό πίνακα. Ως ελάχιστες φωτεινές αναλαμπές στο έργο εμφανίζονται οι λευκές αποδόσεις των κυμάτων που, σε παραλληλισμό με τα σύννεφα, δηλώνουν τη ζωντάνια και την

and the colour atmosphere of Northern European painting to which Altamouras had been exposed in Denmark. The coastal landscape, void of human presence, and the heavy clouds signal the coming of a storm and allow the elements to dominate the composition. The few bright strokes in the work are the white crests of the breaking waves, which, in parallel with the clouds, indicate the vitality and mobility of the sea. Finally, the seascape *Ships* (1874; fig. 82) reveals the intention of Altamouras to create a bravura image with obvious impressionist influences: the transitional hour of the day dictates the colour scheme, with the reddish colour dominating the sky and mirrored by the tranquil sea. Bold, visible brushstrokes give movement not only to the sky and sea, but also to the thick line of the horizon which is defined solely in colour, without other drawing details. The atmosphere is lyrical, exuding a peacefulness and windless calm befitting of this time of day. Discernible here too, as in the other works by Altamouras in the Collection, is the uniqueness of this painter who, without restricting himself to the

Εικ. 83. Ιωάννης Αλταμούρας, *Βάρκες στην αμμουδιά*, 1872-74.

Fig. 83. Ioannis Altamouras, *Boats on the beach*, 1872-74.





Εικ. 84. Κωνσταντίνος Βολανάκης, *Η αποβίβαση του Καραϊσκάκη στο Φάληρο*, 1895.

Fig. 84. Konstantinos Volanakis, *The landing of Karaiskakis at Faliro*, 1895.

κινητικότητα της θάλασσας. Στη θαλασσογραφία *Καράβια* (1874-εικ. 82), τέλος, αποκαλύπτεται η πρόθεση του Αλταμούρα να διαμορφώσει δεξιοτεχνικά το θέμα του με εμφανείς ιμπρεσιονιστικές επιρροές· η μεταβατική ώρα της ημέρας κυριαρχεί χρωματικά στο έργο, με το κοκκινωπό χρώμα να επιβάλλεται στον ουρανό και να αντανακλάται στον υδάτινο καθρέφτη. Έντονες διακριτές πινελιές δίνουν την κίνηση όχι μόνο στον ουρανό και τη θάλασσα, αλλά και στην πυκνή γραμμή του ορίζοντα που διαγράφεται μόνο χρωματικά, δίχως άλλες σχεδιαστικές λεπτομέρειες. Η ατμόσφαιρα του έργου είναι λυρική, εκπέμποντας τη γαλήνη και τη νηνεμία που ταιριάζουν στη συγκεκριμένη στιγμή της ημέρας. Και εδώ, όπως και στα υπόλοιπα έργα του Ιωάννη Αλταμούρα που ανήκουν στη Συλλογή, αναδεικνύεται η μοναδικότητα αυτού του ζωγράφου που δεν παρέμεινε πιστός μόνο στα διδάγματα της Ολλανδικής Σχολής ή της Σχολής της Δανίας στη ζωγραφική του, παρά ενσωμάτωσε στο έργο του επιρροές και της αγγλικής και της γαλλικής τοπιογραφίας,⁵² δίνοντας δυναμική ώθηση στην εξέλιξη του ιδιώματός του, αλλά και του γενικότερου είδους της ελληνικής θαλασσογραφίας.

Εννέα έργα συστήνουν το «σώμα» της Συλλογής που είναι αφιερωμένο στη ζωγραφική του κορυφαίου Έλληνα θαλασσογράφου Κωνσταντίνου Βολανάκη. Πρόκειται για έργα άλλοτε ιστορικά, σε σχέση είτε με το θέμα είτε με τη θέση τους στη νεοελληνική τέχνη, κι άλλοτε περισσότερο αισθαντικά ως προς τις αναζητήσεις στην απόδοση του τοπίου και την ατμόσφαιρα που αποπνέουν. Ο Βολανάκης είναι ένας ενδελεχής μελετητής της θάλασσας, την οποία προσεγγίζει με σεβασμό στη φύση και απaráμιλλη σημασία στη ζωγραφική τεχνική. Η μαθητεία του στην Ακαδημία του Μονάχου διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη του έργου του προς αυτήν την κατεύθυνση· ο ίδιος, ως λεπτολόγος παρατηρητής, σχηματίζει την εικόνα του θαλασσινού τοπίου με βάση το εικονογραφικό υλικό που προσεκτικά συλλέγει, ενώ η αμεσότητα των έργων του προκύπτει ακριβώς χάρη στην εξαντλητικά εμπεριστατωμένη επεξεργασία των σχεδιαστικών λεπτομερειών.⁵³ Φροντίζοντας κάθε έργο του να προσδιορίζεται από αυτές τις κατακτήσεις, ο Βολανάκης προχωρά και στη διερεύνηση της ατμόσφαιρας των έργων του, κατ’ αναλογία των χαρακτηριστικών του ιδιαίτερου θέματος και των συνθηκών που επιχειρεί να αναδείξει, με εκφραστικά μέσα τη δεσπόζουσα θέση του χρώματος και τις σχετικά φειδωλές αλλαγές στην απόδοση του φωτός. Εμπνεόμενος από την Ελληνική Επανάσταση του 1821, ο Βολανάκης φιλοτεχνεί τον πίνακα *Η αποβίβαση του Καραϊσκάκη στο Φάληρο* (1895-εικ. 84) για να εξιστορήσει την έλευση, τον Απρίλιο του 1827, των Ελλήνων αγωνιστών στη θέση Τρεις Πύργοι (Φαληρικό Δέλτα), προκειμένου να οργανωθεί επιχείρηση υπό την ηγεσία του Καραϊσκάκη

Εικ. 85. Κωνσταντίνος Βολανάκης, *Τα εγκαίνια της διώρυγας του Ισθμού της Κορίνθου*, 1893.

Fig. 85. Konstantinos Volanakis, *The inauguration of the Corinth Canal*, 1893.

teachings of the Dutch or the Danish school, also assimilated influences from English and French landscape painting,⁵² giving a dynamic impetus to the development of his idiom, but also to Greek seascape painting in general.

Konstantinos Volanakis – Greece’s leading marine painter – is represented in the Collection with a total of nine works. While some of them are readily classified as historical, on account of their theme or place in modern Greek art, others are more lyrical, in terms of the artist’s quests in rendering the landscape and the exuding atmosphere. An astute observer of the sea, Volanakis approached it with great respect for nature and minute attention to technique. His training at the Academy of Munich was decisive in this regard: based on meticulous observation, he reconstructs the image of the seascape from the visual material that he has carefully collected, while the immediacy of his works arises precisely from the thoroughly studied elaboration of drawing details.⁵³ Building on this groundwork, Volanakis proceeds to explore the atmosphere of each of his works, depending on the characteristics of the particular subject and the conditions that he attempts to highlight, relying predominantly on colour and with rather sparse differentiations in the treatment of light.

Inspired by the Greek War of Independence, Volanakis painted *The landing of Karaiskakis at Faliro* (1895; fig. 84) to recount the arrival in April 1827 of Greek freedom fighters, led by Karaiskakis, at the Faliro Delta, south of Athens, as part of an operation to break the Ottoman siege of the Acropolis. The work combines the themes of coastal landscape and sea bay with a depiction of the Acropolis at a distance, hinting at the purpose of the fighters’ gathering. In this coastal landscape, instilled with muted chromatic tones and evening light, Volanakis focuses on the narrative of the scene, on recording the gradual arrival of the boatloads of men and the anticipation of the next day. Small individual descriptive scenes rival for the viewer’s attention, such as the fighters preparing their campgrounds, the men on horseback or the men disembarking from the rowboats. Meanwhile, the ships arriving in the background underline the dynamic presence of the Greek fleet, with the Greek flag visible on one ship evoking general national symbolism.⁵⁴ *The inauguration of the Corinth Canal*⁵⁵ (1893; fig. 85) portrays the historic opening of the canal with considerable realism. The painting is



για τη λύση της πολιορκίας της Ακρόπολης. Το έργο συνδυάζει θεματικά το τοπίο της ακτής και του θαλάσσιου όρμου με την απεικόνιση της Ακρόπολης στο βάθος, που υποδηλώνει τον λόγο της συγκέντρωσης των αγωνιστών. Σε αυτό το παράκτιο τοπίο, των ήρεμων χρωματικών τόνων και του απογευματινού φωτός, ο Βολανάκης εστιάζει το ενδιαφέρον του στην αφήγηση της σκηνής, στο να δηλωθούν η σταδιακή άφιξη του πλήθους των ανδρών και το συναίσθημα της αναμονής για την εξέλιξη των γεγονότων την επόμενη μέρα. Μικρά επιμέρους περιγραφικά γεγονότα μπορούν να ελκύσουν το βλέμμα του θεατή, όπως η προετοιμασία της κατασκήνωσης των αγωνιστών, οι έφιπποι άνδρες ή η αποβίβαση από τις βάρκες. Παράλληλα στο βάθος, μια σειρά πλοίων που καταφθάνουν υπογραμμίζει τη δυναμική παρουσία του ελληνικού ναυτικού στόλου, με την ελληνική σημαία να διαφαίνεται σε ένα από αυτά ως σημείο δήλωσης ενός γενικότερου εθνικού συμβολισμού.⁵⁴

marked by the vividness of the depicted scene – a battleship with King George I and his family on board watching the gun salute of the fleet passing the channel – as well as by its festive atmosphere. With the scope of the composition deliberately expanded, making the canal’s narrow passage clearly visible, the landscape is symmetrically outlined by the volumes of the canal walls in a second plane, while the foreground is dominated by the expanse of the sea. The painting conveys a sense of movement and captures the importance of the occasion, with a pulsating sensation created by the white puffs of smoke from the canon salutes, the streaming flags, and even by the crowd on the quays. Although the dark tone of the sea draws the viewer’s gaze to the first plane, the lighting becomes progressively brighter, reinforcing the impression of a warm radiant day. Amongst the other paintings by Volanakis that exude a festive atmosphere, while also highlighting traditional customs, are *Flag-*



Με ιδιαίτερο ρεαλισμό χειρίζεται ο καλλιτέχνης την απεικόνιση του ιστορικού γεγονότος της διάνοιξης της διώρυγας της Κορίνθου στο έργο *Τα εγκαίνια της διώρυγας του Ισθμού της Κορίνθου*⁵⁵ (1893· εικ. 85). Ο πίνακας διακρίνεται για την παραστατικότητα της σκηνής που αποδίδει – εικονίζεται πολεμικό πλοίο με τον βασιλέα Γεώργιο Α΄ και την οικογένειά του στο κανάλι υπό τις χαιρετιστήριες βολές του στόλου – καθώς και για την ατμόσφαιρα πανηγυρικού χαρακτήρα. Με διευρυμένο τον ορίζοντα της σύνθεσης έτσι ώστε να φαίνεται καθαρά το άνοιγμα του ισθμού, το τοπίο ορίζεται συμμετρικά από τους χερσαίους όγκους στο δεύτερο επίπεδο, ενώ στο πρώτο το υδάτινο στοιχείο κυριαρχεί. Το έργο χαρακτηρίζεται από την αίσθηση της κίνησης και της εντύπωσης ότι πρόκειται για μία σημαντική στιγμή, με τον παλμό που δίνουν τα λευκά σύννεφα των κανονιοβολισμών, ο κυματισμός των σημαιών, ακόμα και ο πυκνά συγκεντρωμένος κόσμος στην εξέδρα. Παρότι ο σκοτεινός τόνος της θάλασσας ελκύει το βλέμμα

decked ships (1889-93; fig. 86) and *The festival on Tinos* (1890-95; fig. 87). In the first painting, on a calm expanse of sea, ships await the signal for a celebration to begin. The ships are portrayed with emphasis on the rendering of the masts and the streaming flags and pennants,

Εικ. 86. Κωνσταντίνος Βοθανάκης, *Σημαιοστόλιστα πλοία*, 1889-93.

Fig. 86. Konstantinos Volanakis, *Flag-decked ships*, 1889-93.

Εικ. 87. Κωνσταντίνος Βοθανάκης, *Το πανηγύρι της Τίνου*, 1890-95.

Fig. 87. Konstantinos Volanakis, *The festival on Tinos*, 1890-95.

Εικ. 88. Κωνσταντίνος Βοθανάκης, *Ακτή Φαλήρου*, περ. 1885.

Fig. 88. Konstantinos Volanakis, *Faliro seashore*, c. 1885.





του θεατή στο πρώτο επίπεδο, ο φωτισμός του έργου γίνεται προοδευτικά εντονότερος, ενισχύοντας την εντύπωση μίας θερμής και λαμπερής ημέρας. Έργα που αποπνέουν εορταστικό χαρακτήρα, ενώ παράλληλα αναδεικνύουν εθιμοτυπικές συνήθειες αποτελούν οι πίνακες του Βολανάκη *Σημαιοστόλιστα πλοία* (1889-93· εικ. 86) και *Το πανηγύρι της Τήνου* (1890-95· εικ. 87). Στο πρώτο έργο, στο γαλήνιο θαλάσσιο τοπίο αναμένεται το σήμα εκκίνησης ενός εορτασμού για τα πλοία που θα κληθούν να συμμετέχουν. Παρουσιάζονται πλοία με έμφαση στην αποτύπωση των ιστών, όπως και των σημαίων που κυματίζουν, προσδίδοντας την αίσθηση της ελαφρότητας. Στο δεύτερο έργο, το ενδιαφέρον επικεντρώνεται στην άφιξη και τη μεταβίβαση των προσκυνητών με βάρκες στο νησί της Τήνου για τον εορτασμό του Δεκαπενταύγουστου. Στο κέντρο του πίνακα δεσπόζουσα θέση έχει ένα από τα πλοία, ενώ οι μικρότερες βάρκες γύρω του δημιουργούν την αίσθηση της κινητικότητας και της προσμονής για την εξέλιξη της

Εικ. 89. Κωνσταντίνος Βολανάκης, *Το λιμάνι του Πειραιά*, 1885-88.

Fig. 89. Konstantinos Volanakis, *The harbour of Piraeus*, 1885-88.

conveying a sense of lightness. In the second painting, the focus is on the arrival and tendering ashore of pilgrims in small rowboats for the celebration of the Assumption of the Virgin Mary on the island of Tinos. Centrally-positioned is one of the ships, half-surrounded by small rowboats creating a sense of mobility and anticipation. This particularly atmospheric work relies on such expressive means as the handling of dense cloud formations and evocative light. In *Faliro seashore* (c. 1885; fig. 88), Konstantinos Volanakis provides a depiction of a calm, welcoming seashore at evening hour. On the sea surface, the ships are crafted in masterly detail: the vertical surfaces of the sails are particularly highlighted, while on the unraveled sails of the boats the tonality is graduated thanks to a study of colour and light. Overall,

σκηνής. Πρόκειται για ένα ιδιαίτερα ατμοσφαιρικό έργο, με εκφραστικά μέσα τη διαμόρφωση της πυκνής νέφωσης και το υποβλητικό φως. Στην *Ακτή Φαλήρου* (περ. 1885· εικ. 88) ο Κωνσταντίνος Βολανάκης παραδίδει την παράσταση μιας ήρεμης, φιλόξενης ακτής την ώρα του απογεύματος. Στη θάλασσα, τα πλοία φιλοτεχνούνται δεξιοτεχνικά ως προς τις σχεδιαστικές λεπτομέρειές τους: οι κατακόρυφες επιφάνειες των ιστίων αναδεικνύονται ιδιαίτερα και η τονικότητα διαβαθμίζεται χάρη στη μελέτη του χρώματος και του φωτός. Συνολικά οι χρωματικοί τόνοι του έργου δημιουργούν σχεδόν την αίσθηση μονοχρωμίας, γεγονός που αναδεικνύει κι άλλες ευρωπαϊκές επιρροές του ζωγράφου, όπως αυτές από την Ολλανδική Σχολή, πέραν των αντιλήψεων της Ακαδημίας του Μονάχου. Το ενδιαφέρον κεντρίζει στο έργο και η ανθρώπινη παρουσία, τόσο με τη ζωγραφική καταγραφή της ομάδας των ψαράδων που μπαλώνουν τα δίχτυα, μαρτυρώντας το τελείωμα μίας μέρας εργασίας, όσο και με την απόδοση του νεαρού ζευγαριού το οποίο απολαμβάνει το θέαμα των караβιών που έχουν αγκυροβολήσει στην ακτή – παρακινώντας έμμεσα και τον θεατή να τους μιμηθεί.⁵⁶ Ένα από τα ιδιαίτερα μελετημένα τοπία του Βολανάκη αποτελεί *Το λιμάνι του Πειραιά* (1885-88· εικ. 89), περιοχή στην οποία έζησε μετά την επιστροφή του από το Μόναχο το 1883. Στη συγκεκριμένη λιμενογραφία, συνδυάζεται η απόδοση της θάλασσας και του χερσαίου τμήματος του λιμανιού μέσα από την καταγραφή μίας ήρεμης ώρας στο λιμάνι με λιγοστή δραστηριότητα. Ελάχιστη κινητικότητα προσδίδεται στο έργο με την εμφάνιση των βαρκών που μεταφέρουν επιβάτες από ή προς τα αγκυροβολημένα ιστιοφόρα. Και εδώ, η σύνθεση παρουσιάζεται εξαιρετικά επιμελημένη, με ιδιαίτερη λεπτότητα τόσο στον χειρισμό των σχεδιαστικών λεπτομερειών όσο και στις διαβαθμίσεις και αλληλοκαλύψεις των χρωματικών τόνων και του φωτός, που φανερώνουν την επιδίωξη της λυρικής ερμηνείας μέσω της ανάδειξης του ποιητικού χαρακτήρα του τόπου. Ευαισθησία και λυρικότητα αναδύονται από το έργο *Δύο ψαράδικα* (περ. 1890· εικ. 90). Μεταξύ φωτός και σκιάς, σε μια σύνθεση που δίνει την αίσθηση της σιωπής τις πρώτες γαλήνιες ώρες της ημέρας κατά την ανατολή του ηλίου, απεικονίζονται δύο βάρκες με ψαράδες να μαζεύουν τα δίχτυα τους. Οι σκούροι τόνοι χρώματος που υιοθετούνται στο πρώτο επίπεδο του πίνακα ξανοίγουν με τις ρόδινες αποχρώσεις του ουρανού, ενώ η θάλασσα φαίνεται να διαλύεται στο βάθος του ορίζοντα με το πρωινό φως. Αντίθετα, μεγαλύτερη ένταση μαρτυρεί η παράσταση του έργου *Θαλασσογραφία* (1885-90· εικ. 92), σύνθεση σε ελαφρά τρικυμισμένη θάλασσα που αντιπαραβάλλει δύο τύπους караβιών, ενός ιστιοφόρου και ενός ατμόπλοιου. Με σταθερή και ήρεμη πορεία απεικονίζεται στον διαγώνιο άξονα της σύνθεσης το

the tints almost create a sense of monochrome, denoting the artist's other European influences, such as from the Dutch School, apart from the tenets of the Academy of Munich. The viewer's curiosity is piqued by human presence, with the motifs of the trio of fishermen mending their nets, implying that a day's work has come to an end, and the couple gazing at the anchored ships near the shore – indirectly inciting the viewer to similarly indulge in the view.⁵⁶ One of Volanakis's more elaborate vistas, *The harbour of Piraeus* (1885-88; fig. 89), shows an area where the artist lived after his return from Munich in 1883. This harbourscape combines a rendering of the sea and of the land area of the seaport, captured at a tranquil hour with little activity. Only slight mobility is infused by the appearance of rowboats tendering passengers to or from the moored sailboats. Here as well, the composition is extremely elaborate, with particular subtlety both in the handling of the drawing details and in the graduations and overlappings of colour tones and light, indicative of the artist's intention to provide a lyrical interpretation by highlighting the place's poetic qualities. Sensitivity and lyricism emanate from *Two fishing boats* (c. 1890; fig. 90). Between light and shade, in a composition that evokes a sense of quiet during the first peaceful hours at daybreak, two boats are depicted, the fishermen aboard hauling in their nets. The dark tones used in the first plane lighten into the rose hues of the sky, while the sea seems, in the distance, to dissolve into the morning light. On the other hand, *Seascape* (1885-90; fig. 92) conveys greater intensity: a composition with somewhat rough seas, which juxtaposes two different types of ships, a sailing vessel and a steamship. Following a steady course, the steamship is distancing itself along the diagonal axis of the composition, while the sailing vessel, on an aligned route, is presented in the foreground moving towards the viewer. Volanakis portrays the sailing vessel with detail and clarity, as it cuts through the choppy seas with its sails unfurled and its hull at a slant. Dark colour tones and subdued lighting have been chosen as a way of working the rough weather conditions into both the sea and the sky. Finally, *Nocturne* (1895-1900; fig. 91) represents one of the numerous night scenes in the oeuvre of Volanakis. In an environment scantily lit by an invisible moon, the dark enables a different rendering and new interpretation of shapes. The dynamics of shadow, the dominant feature in this work, introduce romanticism as a new element into the approach of the sea theme, on a chromatic scale consisting of thick dark, but also brighter tones. A realistic addition – and a device to which Volanakis resorted at the end of the 19th century, after exhausting the scope of romantic refinement⁵⁷ – is the genre scene with the fishermen, who are

Εικ. 90. Κωνσταντίνος Βοηανάκης, *Δύο ψαράδικα*, περ. 1890.

Fig. 90. Konstantinos Volanakis, *Two fishing boats*, c. 1890.

Εικ. 91. Κωνσταντίνος Βοηανάκης, *Νυχτερινό*, 1895-1900.

Fig. 91. Konstantinos Volanakis, *Nocturne*, 1895-1900.





Εικ. 92. Κωνσταντίνος Βολανάκης, *Θαλασσογραφία*, 1885-90.

Fig. 92. Konstantinos Volanakis, *Seascape*, 1885-90.

ατμόπλοιο, ενώ, ευθυγραμμισμένο με αυτό, παρουσιάζεται στο πρώτο επίπεδο το ιστιοφόρο να απομακρύνεται. Ο Βολανάκης περιγράφει με λεπτομέρεια και ενάργεια τον συγκεκριμένο πλοιογραφικό τύπο, που εμφανίζεται με ανοικτά πανιά σε ελιγμό, προκειμένου να πλεύσει στην κυματισμένη θάλασσα. Σε αυτό το έργο, οι σκούροι χρωματικοί τόνοι και το υποτονικό φως προτιμώνται από τον ζωγράφο, έτσι ώστε να δοθεί η εντύπωση των «φορτισμένων» καιρικών συνθηκών στην απόδοση τόσο της θάλασσας όσο και του ουρανού.

Τέλος, το *Νυχτερινό* (1895-1900· εικ. 91) αποτελεί μία από τις άφθονες νυχτερινές σκηνές στο έργο του Βολανάκη. Σε ένα ελάχιστο φωτισμένο περιβάλλον, δίχως να γίνεται εμφανής η παρουσία του φεγγαριού, το σκοτάδι δίνει τη δυνατότητα της διαφορετικής καταγραφής και νέας ερμηνείας των μορφών. Η κυρίαρχη δυναμική της σκιάς εισάγει το νέο στοιχείο του Ρομαντισμού στη διαχείριση του θαλασσινού θέματος, σε μία χρωματική κλίμακα που μπορεί να διαθέτει πυκνούς σκούρους, μα και φωτεινότερους τόνους. Ρεαλιστική πρόσμειξη στη θεματική του πίνακα – στοιχείο στο οποίο κατέφυγε ο Βολανάκης στο τέλος του αιώνα, έπειτα από την εξάντληση των ρομαντικών εκλεπτύνσεων⁵⁷ – η ηθογραφική σκηνή των ψαράδων, οι οποίοι απεικονίζονται συγκεντρωμένοι κάτω από τη φωτισμένη τέντα του καϊκιού τους. Στη σκηνή αυτή, εκτός από μια στιγμή της καθημερινότητας, αποδίδεται και μια εστία θερμού φωτός, που έρχεται σε αντίθεση με την ψυχρή, «ασημένια» αντανάκλαση πάνω στο πανί του ιστιοφόρου στο δεύτερο επίπεδο του ζωγραφικού πίνακα.

Με το πέρασμα στον 20ό αιώνα, η θεματική της θάλασσας κατέχει εξίσου σημαντική θέση στην ελληνική ζωγραφική, με μία πλειάδα καλλιτεχνών να προχωρούν στην απεικόνισή της, κάθε φορά υπό το πρίσμα του προσωπικού τους εικαστικού ιδιώματος, που αρκετές φορές επιφέρει νεωτερισμούς και σε αυτό το ίδιο το είδος της τοπιογραφίας. Κατά αυτόν τον τρόπο, η θαλασσογραφία μένει πάντα στο προσκήνιο σε έργα που προτιμούν ως θέμα άλλοτε τη θάλασσα, δίχως άλλα αφηγηματικά στοιχεία, άλλοτε τις ακτές και τα λιμάνια της κι άλλοτε τα μικρά σκάφη ή τις ψαρόβαρκες· ένας τύπος αναφοράς ως προς την «αφήγηση» της μορφολογίας του θαλασσινού τοπίου, των δραστηριοτήτων και των συνηθειών που πηγάζουν από αυτό.

Το έργο *Νυχτερινή φαντασία (ο Κάβος της Κυράς)* (1906· εικ. 93) της Σοφίας Λασκαρίδου – της πρώτης Ελληνίδας ζωγράφου που έγινε δεκτή στη Σχολή Καλών Τεχνών – αποτελεί τη θαλασσογραφία της Συλλογής της Τράπεζας της Ελλάδος που μας εισάγει χρονολογικά στον 20ό αιώνα. Η ζωγράφος αναπαριστά το τοπίο του ακρωτηρίου Λευκάτας στη Λευκάδα, γνωστού και ως Κάβου της Κυράς, από όπου σύμφωνα με την παράδοση η ποιήτρια Σαπφώ έδωσε τέλος στη ζωή της πηδώντας στη

portrayed huddled together under the illuminated tent of their caique. Apart from a moment of everyday life, this scene represents a source of warm light, which contrasts with the cold, silvery reflection on the sail of the vessel on the second plane of the painting.

At the turn to the 20th century, marine themes continue to hold an important place in Greek painting, with a score of artists providing depictions of the sea, each time from the perspective of their personal artistic idiom, which often brought innovations into this type of landscape painting as well. Thus, the sea always remains a central topic, not only in works depicting it free of any narrative elements, but also in those with a focus on coasts and ports or small boats and caiques, providing a context for a “narrative” approach to the morphology of the seascape and the associated activities and habits.

Nocturnal Fantasy (Kavos Kyras) (1906; fig. 93) by Sophia Laskaridou – the first woman to be admitted to the Athens School of Fine Arts – is the seascape in the Bank of Greece Collection that ushers us into the 20th century. Depicted is Cape Lefkatas, also known as Kavos Kyras, on the island of Lefkas, where, tradition has it, the poetess Sappho leaped to her death. The nightscape, rendered by Laskaridou in a romanticist idiom, takes on poetic and symbolic dimensions. The raging sea dominating the composition and the imposing dark cliffs rising up in the background are elements suggestive of nature’s overwhelming power over man and, in this particular instance, over the women seated on the rocks by the sea. Impressionist values permeate the painting, as the sea is modelled with visible thick brushstrokes and the use of white highlights to accentuate, where necessary, the image of the stormy waves. This element contrasts with the dark rock in the background, indicating an expressionist mood and stirring up the emotion caused by a turbulent moment. Vasileios Chatzis, who studied under Konstantinos Volanakis and is considered his successor, delivered classically-inclined – i.e. academicist – images of the sea, as well as other important versions in which the proposal of an expressionist idiom is discernible, with a focus on both the “explosiveness” of colour and emotional effect. *Seascape* (1900-10; fig. 94) belongs to the latter category: its subject-matter is a view of the sea, and only the sea, void of any interfering element. With low-key and uniform lighting, the dynamics of the canvas centre around the movement of the water through an expressionist brushstroke, applied to both sea and sky, without any intention of clearly delineating the horizon.

Εικ. 93. Σοφία Λασκαρίδου, *Νυχτερινή φαντασία (Ο Κάβος της Κυράς)*, 1906.

Fig. 93. Sofia Laskaridou, *Nocturnal fantasy (Kavos Kyras)*, 1906.





θάλασσα. Το νυχτερινό τοπίο αποδίδεται από τη Λασκαρίδου μέσα από τη γλώσσα του Ρομαντισμού, λαμβάνοντας στο σύνολό του ποιητικές και συμβολικές διαστάσεις. Η τρικυμισμένη θάλασσα κυριαρχεί στο θέμα της ζωγράφου και ο σκουρόχρωμος βράχος επιβάλλει emphatically την παρουσία του – στοιχεία που αναδεικνύουν τη φύση ως κυρίαρχη δύναμη έναντι του ανθρώπου, εδώ έναντι των γυναικών που βρίσκονται καθισμένες στην άκρη του βράχου. Ιμπρεσιονιστικές αξίες της ζωγραφικής αποτυπώνονται στον πίνακα, καθώς η διαμόρφωση του υδάτινου στοιχείου πραγματοποιείται με διακριτές παχιές πινελιές που φωτίζονται με λευκό χρώμα, όπου είναι απαραίτητη η πιο έντονη δήλωση της αναταραχής των κυματισμών. Το στοιχείο αυτό έρχεται σε αντίθεση με τον σκοτεινό βράχο στο βάθος της σύνθεσης, αναδεικνύοντας μία εξπρεσιονιστική διάθεση στη διατύπωση του έργου και αναμοχλεύοντας το συναίσθημα που εγείρει μία ταραγμένη στιγμή.

Chatzis gives prominence to the properties of colour, opting for a freely-drawn composition, thus volatile in the manner in which it is visually and emotionally perceived by the viewer. *Clouds* (1936; fig. 95) by Nikolaos Othonaios is crafted in the impressionist style – or in what could be called a more Greek version of plein-airism. The image of the sea, emotionally charged, converses with the evocative overcast sky and the few clear blue patches through which sunlight illuminates its surface, transforming it at this time of day into a smooth bright mirror. Staying on the particular subject of seascape, an impressionist spirit also characterises Nikolaos Magiasis's *South-eastern winds, Palaio Faliro* (c. 1950; fig. 96). The artist depicts the slightly rough sea with realism in terms of the colour differentiation and the movement of the water and its interplay with the rocky ledge jutting out into the sea. Achilleas

Μαθητής και θεωρούμενος συνεχιστής του Κωνσταντίνου Βολανάκη, ο Βασίλειος Χατζής παραδίδει στο συνολικό έργο του κλασικότροπες – υπό την έννοια του Ακαδημαϊσμού – θαλασσογραφίες, καθώς και άλλες, σημαντικές εκδοχές απόψεων της θάλασσας στις οποίες διαφαίνεται η πρότασή του για τη διατύπωση ενός εξπρεσιονιστικού ιδιώματος, με ενδιαφέρον τόσο για την «εκρηκτικότητα» του χρώματος όσο και για την έκφραση της θυμικής διάθεσης. Στη δεύτερη αυτή κατηγορία ανήκει το έργο του *Θαλασσογραφία* (1900-10· εικ. 94), το οποίο ως προς την εικονογραφία του παρουσιάζει τη θάλασσα μόνη, δίχως την παρεμβολή κάποιου άλλου στοιχείου. Με χαμηλό και ενιαίο φωτισμό, η δυναμική του έργου επικεντρώνεται στην απόδοση της κίνησης του νερού μέσα από την εξπρεσιονιστική πινελιά, που απλώνεται τόσο στο υδάτινο μέρος όσο και στον ουρανό, δίχως πρόθεση σαφή διαχωρισμού του ορίζοντα. Ο Χατζής επιλέγει να εναποθέσει στις ιδιότητες του χρώματος κυρίαρχο ρόλο, αφήνοντας τη σύνθεσή του

Varvaressos conveyed different aspects of the Saronic Gulf in his works *Sunset on the Saronic Gulf* (n.d.; fig. 97) and *Daybreak on the Saronic Gulf* (n.d.; fig. 98). Here, once again, prevailing importance is attached to the impression of the moment – with the clarity of the scene determined by the light of each respective hour – and to the colour palette chosen by the artist for his rendering of the sea. Turning to examples of harbourscapes or seascapes combined with coastal scenery, *Fishing boats in Tourkolimano* (1931-36; fig. 99) by

Εικ. 94. Βασίλειος Χατζής, *Θαλασσογραφία*, 1900-10.

Fig. 94. Vasileios Chatzis, *Seascape*, 1900-10.

Εικ. 95. Νικόλαος Οθωναίος, *Συννεφιά*, 1936.

Fig. 95. Nikolaos Othonaios, *Clouds*, 1936.



σχεδιαστικά «ελεύθερη» και, κατά συνέπεια, ευμετάβλητη στον τρόπο που προσλαμβάνεται οπτικά και συναισθηματικά από τον θεατή. Στο ύφος του Ιμπρεσιονισμού – ή κατά την ελληνικότερη εκδοχή του υπαιθρισμού – ο Νικόλαος Οθωναίος διαμορφώνει το έργο *Συννεφιά* (1936· εικ. 95). Η θάλασσα ως εικόνα αποπνέει συναισθηματική φόρτιση ενώ συνομιλεί με τον υποβλητικά συννεφιασμένο ουρανό και τα αραιά ανοίγματα μέσα από τα οποία δέσμες ηλίου πέφτουν στην επιφάνειά της, για να μεταμορφωθεί αυτήν την ώρα της ημέρας σε έναν ήρεμο φωτεινό καθρέφτη.

Παραμένοντας στην ιδιαίτερη θεματική όψεων του θαλασσινού τοπίου, ιμπρεσιονιστικό πνεύμα χαρακτηρίζει και τη θαλασσογραφία



Stelios Miliadis typically illustrates how the artist draws on the teachings of Impressionism, to which he had been exposed during his studies and sojourn in Paris. Volanakis, it should be noted, had recognised Miliadis's talent in seascape painting as far back as in 1898 and was the first to urge him to study at the Athens School of Fine Arts.⁵⁸ Miliadis exploits the hazy and volatile setting at sunrise and transposes a sense of fluidity through the iridescence of the light and the fragmentation of colour, as

Εικ. 96. Νικόλαος Μαγιάσις, *Άνεμοι νοτιοανατολικοί, Παλαιό Φάληρο*, περ. 1950.

Fig. 96. Nikolaos Magiatis, *South-eastern winds, Palaio Faliro*, c. 1950.

του Νικόλαου Μαγιάση *Άνεμοι νοτιοανατολικοί, Παλαιό Φάληρο* (περ. 1950· εικ. 96), όπου ο ζωγράφος αποδίδει την ελαφρά τρικυμισμένη θάλασσα με ρεαλισμό τόσο ως προς τη χρωματική διαφοροποίηση και την κινητικότητα του υδάτινου στοιχείου όσο και στη σχέση της κίνησης αυτής με τον βράχο που εισχωρεί στο νερό. Διαφορετικές όψεις της θαλάσσιας περιοχής του Σαρωνικού μεταφέρει ο Αχιλλέας Βαρβαρέσος με τα έργα του *Ηλιοβασίλεμα στον Σαρωνικό* (χ.χ· εικ. 97) και *Ξημέρωμα στον Σαρωνικό* (χ.χ· εικ. 98)· κι εδώ πρωταρχική σημασία αποκτούν η εντύπωση της χρονικής στιγμής – με τον φωτισμό κάθε ώρας να προσδιορίζει την καθαρότητα της σκηνής – και τη χρωματική παλέτα που επιλέγει ο καλλιτέχνης για την αποτύπωση της θάλασσας. Περνώντας σε παραδείγματα έργων λιμενογραφίας, αλλά και σύνδεσης του θαλάσσιου τοπίου με τον παράκτιο χώρο, το έργο *Ψαρόβαρκες στο Τουρκολίμανο* (1931-36· εικ. 99) του Στέλιου Μηλιάδη αποτελεί μια από τις χαρακτηριστικές θαλασσογραφίες στην οποία ο ζωγράφος αναπτύσσει τα διδάγματα του Ιμπρεσιονισμού, έτσι όπως τα έχει υιοθετήσει μετά τις σπουδές και την παραμονή του στο Παρίσι. Το ταλέντο του στις εικόνες από τη θάλασσα δεν είναι χωρίς σημασία ότι το είχε ανακαλύψει ο Βολανάκης το 1898 και πρώτος τον συμβούλεψε να σπουδάσει στη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας.⁵⁸ Ο Μηλιάδης αξιοποιεί το αχνό και ευμετάβλητο περιβάλλον της ανατολής του ηλίου και μεταφέρει την αίσθηση της ρευστής εικόνας τόσο στους ιριδισμούς του φωτός και τη διάσπαση του χρώματος όσο και στις αδρά σχεδιασμένες μορφές των καϊκιών και των ανθρώπων, για να αποδώσει την εντύπωση της στιγμής σε μια καθημερινή σκηνή στο λιμάνι. Ανάμεσα στα ιδρυτικά μέλη της «Ομάδας Τέχνη», ο Περικλής Βυζάντιος ανήκει στους καλλιτέχνες που εξέλιξαν ιδιαίτερα τη ζωγραφική τους μέσα από τα διδάγματα των σπουδών τους στο Παρίσι. Στο έργο του *Βάρκες* (1930-34· εικ. 100) είναι εμφανής η προτίμησή του για μια λυρική τοπιογραφία δυναμικής υποβολής, που βασίζεται στην αφαίρεση των λεπτομερειών και στην ήπια διαβάθμιση των χρωματικών τόνων. Απλουστεύοντας τη σχεδίαση των όγκων και των περιγραμμάτων των μορφών, ο ζωγράφος δίνει προτεραιότητα στο χρώμα και το φως για τη διαμόρφωση της ατμόσφαιρας του έργου. Με το να δημιουργεί την εντύπωση πως η ύλη χάνει τη στέρεη ιδιότητά της, ο Βυζάντιος ενισχύει μέσα στη σύνθεση τις θερμές κηλίδες φωτός και τις εναλλαγές των απαλών χρωμάτων,⁵⁹ προχωρώντας στην αποτύπωση του λιμανιού και της θάλασσας ως ενός τοπίου ανάμεσα στο ρεαλιστικό και το φανταστικό, το γήινο και το οραματικό, και δηλώνοντας την προτίμησή του προς μία απέριττη ζωγραφική ρομαντικής ευαισθησίας. Το έργο του Δημήτρη Γιαννουκάκη *Στο λιμάνι* (περ. 1938· εικ. 101) αντανακλά τον τρόπο με τον οποίο ο ζωγράφος ακολούθησε τα



Εικ. 97. Αχιλλέας Βαρβαρέσος, *Ηλιοβασίλεμα στον Σαρωνικό*, χ.χ.

Fig. 97. Achilleas Varvaessos, *Sunset on the Saronic Gulf*, n.d.

Εικ. 98. Αχιλλέας Βαρβαρέσος, *Ξημέρωμα στον Σαρωνικό*, χ.χ.

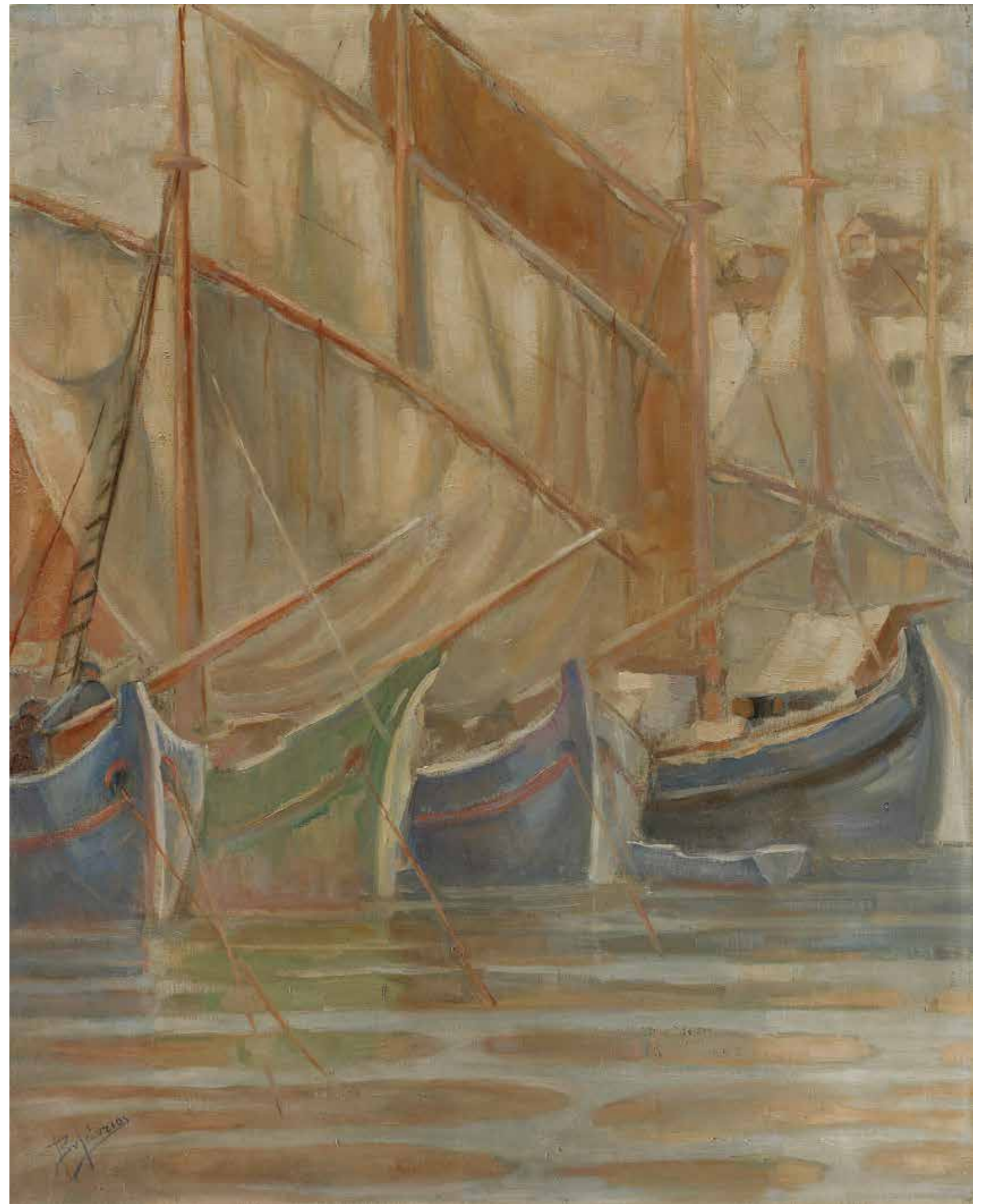
Fig. 98. Achilleas Varvaessos, *Daybreak on the Saronic Gulf*, n.d.

Εικ. 99. Στέλιος Μηλιάδης, *Ψαρόβαρκες στο Τουρκολήμανο*, 1931-36.

Fig. 99. Stelios Miliadis, *Fishing boats in Tourkolimano*, 1931-36.

Εικ. 100. Περικλής Βυζάντιος, *Βάρκες*, 1930-34.

Fig. 100. Periklis Vyzantios, *Boats*, 1930-34.



υπαιθριστικά και μεταϊμπρεσιονιστικά ρεύματα ως προς τη διαμόρφωση του εικαστικού ιδιώματός του στην τοπιογραφία. Ο Γιαννουκάκης παραθέτει δύο θεματικά επίπεδα· στο πρώτο παρουσιάζει μικρά σκαριά δεμένα στο λιμάνι, ενώ στο δεύτερο εμφανίζονται με σχετική ευκρίνεια οι όγκοι των μεγαλύτερων πλοίων. Εμμένοντας στον σαφή και περιγραφικό σχεδιασμό ως προς τη διατύπωση των όγκων και των περιγραμμάτων τους, ο ζωγράφος επιλέγει υποτονικό και χαμηλό φωτισμό, καθώς και μουντούς τόνους στο χρώμα, προκειμένου να δώσει την υποβλητική και υγρή ατμόσφαιρα του λιμανιού, και την αίσθηση της δεδομένης στιγμής της ημέρας. Την εικόνα των αγκυροβολημένων πλοίων στο λιμάνι αναπαράγει και ο Αλέξανδρος Κορογιαννάκης στον πίνακά του *Καράβια* (1950-60· εικ. 102), δίνοντας έμφαση στην καθημερινότητα.

Εικ. 101. Δημήτρης Γιαννουκάκης, *Στο λιμάνι (Καΐκια στο λιμάνι)*, πριν το 1938.

Fig. 101. Dimitris Giannoukakis, *At the port (Caiques at the port)*, before 1938.



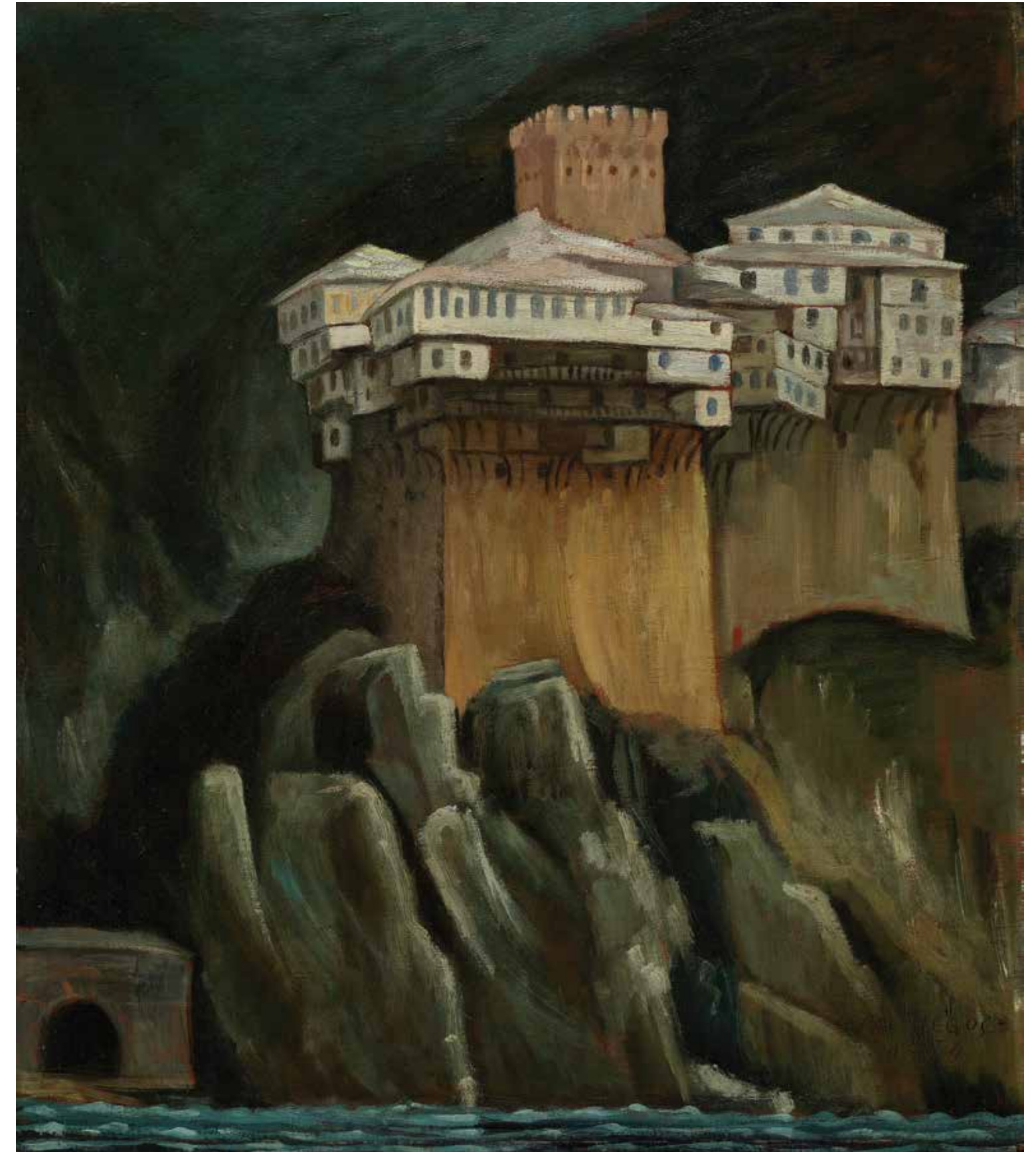
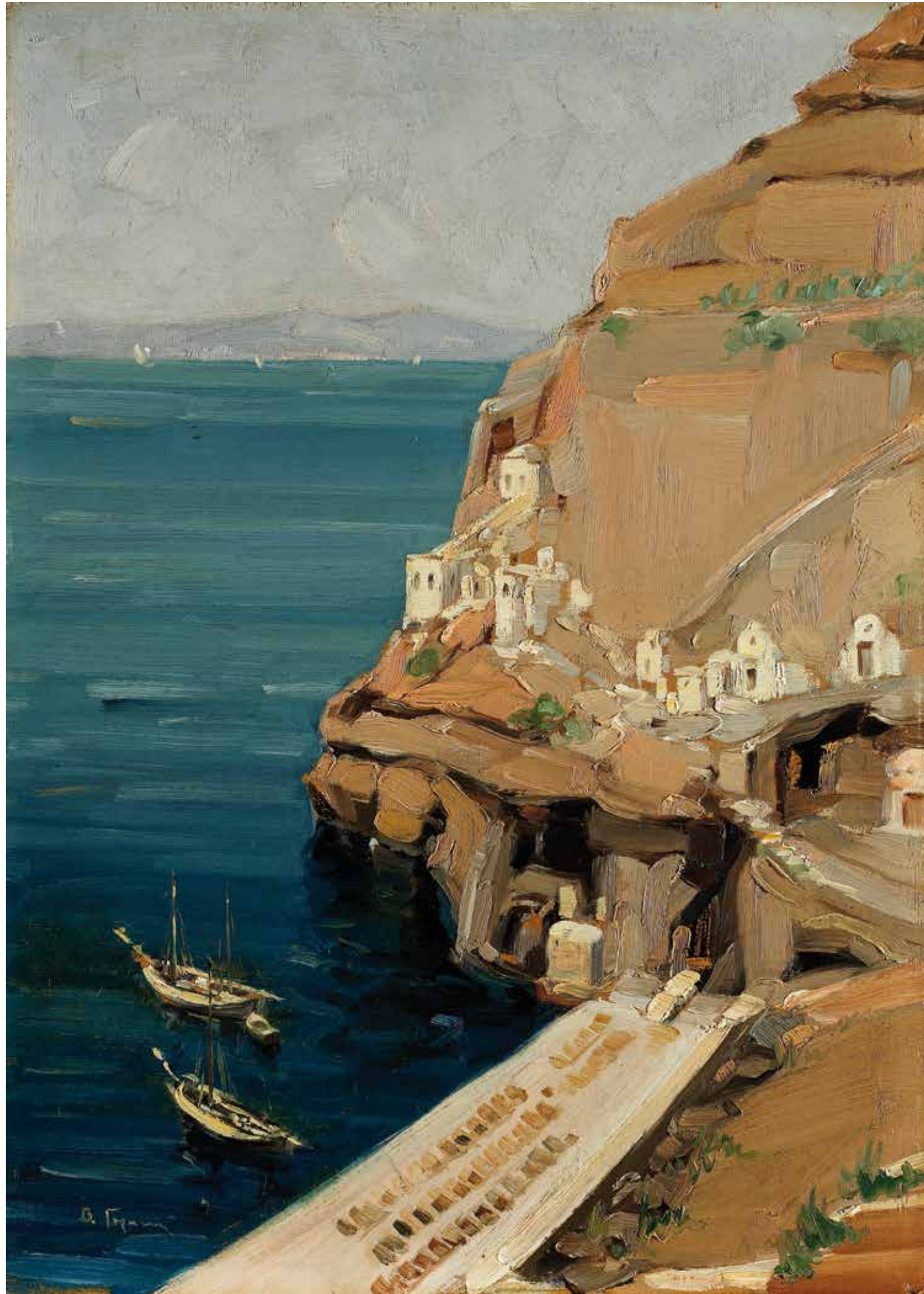
well as through the roughly-sketched boats and human figures, as a way of conveying a moment from an everyday scene at the harbour. A founding member of the *Techni Group* (literally “Art Group”), Periklis Vyzantios figures prominently among the painters whose art was profoundly influenced by their studies in Paris. In *Boats* (1930-34; fig. 100), the artist aspires to create a lyrical and evocative landscape, based on an abstraction of detail and using subtle tonal gradations. By simplifying the volumes and contours, the painter gives priority to colour and light as a way of capturing the atmosphere. Creating the impression that matter has lost its solidity, Vyzantios enhances the warm patches of light and the alternating soft colours in the composition,⁵⁹ choosing to represent the port and sea as a landscape midway between reality and fantasy, the mundane and the illusory, and stating his preference for a simple painting of romantic sensitivity.

At the port (c. 1938; fig. 101) by Dimitris Giannoukakis reflects the manner in which the artist followed the plein-airist and



Εικ. 102. Αλέξανδρος Κορογιαννάκης, *Καράβια*, 1950-60.

Fig. 102. Alexandros Korogiannakis, *Ships*, 1950-60.



Εικ. 103. Βάσος (Βασίλειος) Γερμενής, *Τονίο της Σαντορίνης*, 1935-38.

Fig. 103. Vasos (Vasileios) Germenis, *Landscape of Santorini*, 1935-38.

Εικ. 104. Πολύκληιτος Ρέγκος, *Μονή Σταυρονικήτα*, 1934.

Fig. 104. Polykleitos Regkos, *Stavronikita Monastery*, 1934.



Εικ. 105. Δημήτριος Γαλάνης, *Ιστιοφόρο*, 1928.

Fig. 105. Dimitrios Galanis, *Sailboat*, 1928.

Εδώ οι πρύμνες των πλοίων εγγράφονται στο πρώτο επίπεδο του έργου εμφατικά, ως όγκοι οι οποίοι μπορεί να δίνονται πιο αφαιρετικά μέσα από τον σχεδιασμό τους, επιβάλλονται όμως με το μέγεθος και τον έντονο χρωματισμό τους.

Στο έργο του Βάσου Γερμενή *Τοπίο της Σαντορίνης* (1935-38· εικ. 103), το σκληρό και δυνατό φως αναλαμβάνει να αποδώσει με ρεαλισμό την ένταση και τη θερμότητα του νησιωτικού τοπίου. Όπως και σε άλλα έργα του, ο Γερμενής φαίνεται να επιλέγει μία «μη ευνοϊκή» οπτική γωνία⁶⁰ για να απεικονίσει όψεις του οικισμού των Φηρών, η οποία όμως του δίνει την ευχέρεια να προσεγγίσει παράλληλα το θαλάσσιο τοπίο, την παραλιακή ακτή και τον απότομο βράχο του νησιού με τα χαρακτηριστικά λευκά οικήματα. «Στηριζόμενη» σε διαγώνιο άξονα, η σύνθεση παρουσιάζεται ισορροπημένη και πλήρης. Παράλληλα, ο ζωγράφος χρησιμοποιεί μεγάλα χρωματικά επίπεδα για τη μορφοποίηση των όγκων, προσδίδοντας αφαιρετική διάθεση στο έργο, την οποία καθορίζουν το χρώμα και η κίνηση του πινέλου.

Με το αναγνωρίσιμο ύφος της ζωγραφικής του δημιουργού του εμφανές, το έργο *Μονή Σταυρονικήτα* (1934· εικ. 104) του Πολύκλειτου Ρέγκου παρουσιάζει τόσο τα χαρακτηριστικά και τις αρχές της βυζαντινής τέχνης που ο καλλιτέχνης υιοθέτησε στην εικαστική γλώσσα του – όπως τη σταδιακή εξουδετέρωση των όγκων, την επιβολή επιπεδότητας ή τη μείωση της προοπτικής στη σύνθεση – όσο και τη σημασία του έντονου χρώματος σε διάλογο με το φως, στοιχείο που αντανακλά την επαφή του με τα μοντέρνα κινήματα, όπως ο Φωβισμός, από το ταξίδι του στο Παρίσι το 1930.⁶¹ Το έργο του Ρέγκου, ήρεμο και περιγραφικό, παρουσιάζει μία συνήθη και γλαφυρή εικόνα ελληνικού τοπίου με έμφαση στο θαλασσινό στοιχείο.

Σε αντίθεση προς αυτήν την ηρεμία, στο χαρακτηριστικό έργο του Δημήτριου Γαλάνη *Ιστιοφόρο* (1928· εικ. 105) προτάσσεται η διαμόρφωση ενός υποβλητικού χώρου και η απόδοση μιας θυελλώδους θαλασσινής ατμόσφαιρας. Πλήθος έντονων χαράξεων διαφορετικού πάχους και υφής σε θάλασσα και ουρανό, αραιότερα διαστήματα λευκού – κυρίως στα πανιά του караβιού – και η αξιοποίηση του μπλε χρώματος, σε συνδυασμό με το ασπρόμαυρο της χάραξης, δημιουργούν τις απαραίτητες εναλλαγές φωτεινότητας, έτσι ώστε να προκύψει ένα εκφραστικό και δυναμικό ως προς την κίνηση και τον ρυθμό του έργο.

post-impressionist trends in the development of his idiom as a landscape painter. Giannoukakis superimposes two thematic planes: a first one with small boats moored at port and a second one with the volumes of larger vessels emerging with relative clarity. While insisting on clear and descriptive drawing in the rendering of volumes and contours, the artist has chosen a subdued and soft lighting and sombre colour tones, as a way of conveying the evocative and humid atmosphere of the port and the sense of the specific time of day. The image of ships anchored at port is also reproduced in Alexandros Korogiannakis’s painting *Ships* (1950-60; fig. 102), which focuses on everyday life. Here, the sterns of the ships are emphatically placed in the foreground as volumes which, albeit rendered in a rather abstractive drawing, impose themselves with their size and bright colour.

In *Landscape of Santorini* (1935-38; fig. 103) by Vazos Germenis, it is the strong, harsh light that undertakes to realistically convey the intensity and heat of the island landscape. As in his other views of the Fira village, Germenis seems to choose an “unfavourable” perspective,⁶⁰ which however also gives him the freedom to encompass in his scope the seascape, the coast and the island’s steep cliffs with its characteristic white houses. Structured on a diagonal axis, the composition gives an impression of balance and completeness. At the same time, the artist uses large colour fields to shape the volumes, giving his work an abstractive feel, supported by colour and the brushwork.

With its recognisable style, the painting *Stavronikita Monastery* (1934; fig. 104) by Polykleitos Regkos presents both the characteristics and principles of Byzantine art that the artist incorporated into his idiom – e.g. the gradual flattening of volumes, the two-dimensional or the elimination of the composition’s perspective – and the importance of strong colour in dialogue with light, an element that denotes Regkos’s contact with modern movements, such as Fauvism, from his trip to Paris in 1930.⁶¹ This piece, calm and descriptive, produces a familiar and vivid image of a Greek landscape with an emphasis on the sea component. In contrast to this tranquillity, in the woodcut *Sailboat* (1928; fig. 105) by Dimitrios Galanis, the primary concern is to create an evocative space and convey a stormy sea atmosphere. A multitude of intense cuts of varying thickness and texture in the sea and sky, sparser whites – mainly in the sails – and the use of blue on top of the black and white woodcut generate the necessary alternations of brightness to yield an expressive and vibrantly rhythmical work.

Quests for the modern in landscape painting in the first half of the 20th century



Εικ. 106. Οδυσσέας Φωκάς, *Τοπίο Αιτωλίας*, 1927-29.

Fig. 106. Odysseas Fokas, *Landscape of Aetolia*, 1927-29.



Εικ. 107. Λυκούργος Κογεβίνας, *Κερκυραϊκό τοπίο*, περ. 1930.

Fig. 107. Lykourgos Kogevinas, *Landscape of Corfu*, c. 1930.

Αναζητήσεις του μοντέρνου στο ζωγραφικό τοπίο κατά το πρώτο μισό του 20ού αιώνα

Αφήνοντας τη θεματολογία της θαλασσογραφίας και στρέφοντας το βλέμμα προς την ιδιαίτερη ατμόσφαιρα της ζωγραφικής της υπαίθρου και του αστικού τοπίου, αξίζει η διαδρομή να ξεκινήσει με τη ζωγραφική των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα και να συνεχιστεί με τους καλλιτέχνες της λεγόμενης Γενιάς του '30. Κατά το πέρασμα στον 20ό αιώνα, η ελληνική ζωγραφική πραγματοποιεί σημαντικά βήματα απομάκρυνσης από τον ακαδημαϊσμό και αναζητεί μία πιο ελεύθερη μεταφορά της πραγματικότητας, καθώς οι καλλιτέχνες υιοθετούν διδάγματα και επιρροές του δυτικού μοντερνισμού στην τέχνη τους. Οι πρώτες δύο δεκαετίες του αιώνα – με τις καλλιτεχνικές προεκτάσεις τους στις επόμενες – εκφράζουν «τον θρίαμβο της ελληνικής τοπιογραφίας»,⁶² υπό το πρίσμα της κατανόησης και της χρήσης της ως εκφραστικού «καθρέφτη» για την εξωτερίκευση της ποιότητας και της ουσίας της ελληνικής φύσης μέσα από μία μοντέρνα τεχνοτροπία. Η ελληνική φύση αποκαλύπτεται και ερμηνεύεται από ζωγράφους όπως, μεταξύ άλλων, οι Κωνσταντίνος Μαλέας και Σπύρος Παπαλουκάς,

Turning from marine themes to the particular atmosphere generated by countryside and city sceneries, our course is best started with the first decades of the 20th century, before moving on to the so-called “Generation of the Thirties”. At the turn of the 20th century, Greek painting began to distance from academicism towards a freer representation of reality, as the artists began to increasingly internalise the teachings and influences of Western modernism. The first two decades of the century – together with their rippling effects throughout the following decades – mark “the triumph of Greek landscape art”,⁶² understood and used as an expressive “mirror” for bringing out the quality and essence of Greek nature through a modern style. Greek nature is revealed and interpreted by such painters as Konstantinos Maleas, Spyros Papaloukas and others, who placed the Greek countryside and its light at the heart of their dual quest for

καθώς η ύπαιθρος και το φως της πρωταγωνιστούν στην αναζήτηση τόσο της ελληνικής ταυτότητας όσο και της πρωτοπορίας και του μοντερνισμού. Ακολουθώντας, έτεροι τοπιογράφοι του Μεσοπολέμου – Βάσος Γερμενής, Δήμος Μπραέσσας, Νικόλαος Μαγιάσης κ. ά. – και πολλοί εκπρόσωποι της λεγόμενης Γενιάς του ’30 – όπως οι Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Αγήνωρ Αστεριάδης, Σπύρος Βασιλείου – διερευνούν τον τρόπο που η ελληνική παράδοση και το ελληνικό τοπίο και φως προσφέρουν το μέτρο με βάση το οποίο η εγχώρα κληρονομιά μπορεί να υπηρετήσει τη σύγχρονη τέχνη, μέσα από μία ζωγραφική που ενστερνίζεται – άλλοτε περισσότερο κι άλλοτε λιγότερο – διδαχές της δυτικής πρωτοπορίας. Και εδώ, η φύση παραμένει σταθερή αξία των εικαστικών αναζητήσεων, μόνο που αυτήν τη φορά παρατηρείται και παράλληλη μετατόπιση προς το αστικό και κατοικημένο τοπίο και κατά συνέπεια προς τον ίδιο τον άνθρωπο.⁶³ Μια σειρά έργων τέχνης της Συλλογής της Τράπεζας της Ελλάδος αποκαλύπτει τις καινοτόμες προσεγγίσεις των Ελλήνων καλλιτεχνών σε σχέση με το τοπίο: κατά κύριο λόγο και στην πλειονότητά του το ελληνικό, και σε δύο περιπτώσεις το γαλλικό μεσογειακό· κοντά στην παραστατικότητα, η τάση προς την αφαίρεση, η χρήση φωτεινών και επιπεδων χρωμάτων, η κατάργηση της τρίτης διάστασης αποτελούν κάποια από τα στοιχεία δυτικής επιρροής του Μοντερνισμού που εγκολπώνονται οι καλλιτέχνες στη ζωγραφική τους, άλλοι περισσότερο τολμηρά και άλλοι με ένα συγκρατημένο ύφος.

Στην αυγή του αιώνα, ιδιαίτερα σημαντική είναι η συμβολή του Οδυσσέα Φωκά όσον αφορά τη στροφή τόσο προς το θέμα της τοπιογραφίας όσο και προς νέες αξίες, τις οποίες προτείνει μέσα από το έργο του μετά την επιστροφή του από το Παρίσι και την εγκατάστασή του στην Ελλάδα. Από τους πρώτους τοπιογράφους, μαζί με τον Γεώργιο Χατζόπουλο, που άφησαν το εργαστήριο για να εργαστούν στο ύπαιθρο,⁶⁴ ο Φωκάς παρουσιάζει στην τοπιογραφία του εμφανείς επιρροές από τη Σχολή της Barbizon και τους ιμπρεσιονιστές. Ως προς αυτήν την κατεύθυνση, χαρακτηριστικό μπορεί να θεωρηθεί το έργο *Τοπίο Αιτωλίας* (1927-29· εικ. 106): για την απόδοση αυτού του φωτεινού και κατάφυτου δασικού τοπίου, ο Φωκάς επενδύει σε ζωγραφικά χαρακτηριστικά, όπως η λεπτή πινελιά που διαχέει το χρώμα στον πίνακα και επιτρέπει την ενσωμάτωση του ατμοσφαιρικού φωτός, η μείωση της υλικότητας των αντικειμένων, η αμυδρά αφαιρετική αποτύπωσή τους και ταυτόχρονα η καταγραφή ορισμένων λεπτομερειών. Για την προσέγγιση του τοπίου ιδιαίτερη σημασία αποκτά η γενικότερη υποκειμενική ματιά του ζωγράφου ως προς την επιλογή της οπτικής της σύνθεσης και την καταγραφή της εντύπωσης μιας δεδομένης χρονικής στιγμής.

national identity and avant-garde modernism. Later, other landscape artists of the interwar period – including Vasos Germenis, Dimos Braessas and Nikolaos Magiasis – and several representatives of the so-called Generation of the Thirties – like Nikos Hadjikyriakos-Ghika, Agenor Asteriadis and Spyros Vassiliou – explore how Greek tradition, landscape and light offer a means of harnessing Greek heritage to serve modern art, through a style of painting that embraces – in varying degrees – the teachings of the Western avant-garde. Once again, nature remains a constant value in artistic quests, only this time there is also a shift towards the urban and inhabited landscape and, by extension, towards man himself.⁶³ A number of works of art in the Bank of Greece Collection reveal the innovative approaches of Greek artists in relation to the landscape: chiefly and mostly the landscape of Greece, and on two occasions of Mediterranean France. Alongside figurativeness, a tendency towards abstraction, the use of bright and flat colours, the elimination of the third dimension are some of the elements of the Western influence of Modernism that the artists embrace, some more boldly and some more cautiously.

At the dawn of the 20th century, particularly significant was the contribution of Odysseas Fokas to the shift towards both landscape themes and new values, as proposed through the works he produced after returning from Paris. As one of Greece’s first landscape artists, along with Georgios Chatzopoulos, to leave the atelier to work *en plein air*,⁶⁴ Fokas shows obvious influences from the Barbizon School and the Impressionists. *Landscape of Aetolia* (1927-29; fig. 106) can be regarded as a typical example: in order to render this bright and lush forest landscape, Fokas invests in such painting devices as the thin brushstroke that diffuses the colour in the painting, allowing the atmospheric light to blend in; the vague, abstractive representation of objects that seem to have been stripped of their material substance; and, at the same time, the addition of certain selective details. The approach to the landscape is largely determined by the artist’s overall subjective gaze in terms of his choice of perspective and moment.

Although closer to the classicist perception in his Balkan war scenes, Lykourgos Kogevinas seems to unlock a different potential in his landscape paintings of his native Corfu, which show a bolder, more innovative approach and chromatic and compositional quests. *Landscape of Corfu* (c. 1930; fig. 107) in the Bank’s Collection is indicative of such intent and the influences of post-impressionists Van Gogh and Gauguin. The countryside landscape stands out for its strong colour statements that shape the objects, as well as for the



Παρότι περισσότερο κοντά στην κλασικιστική αντίληψη σε έργα του όπως αυτά που παρουσιάζουν σκηνές από το μέτωπο της Βόρειας Ηπείρου, ο Λυκούργος Κογεβίνας φαίνεται να απελευθερώνει διαφορετικά χαρακτηριστικά του εικαστικού ιδιώματός του, όταν προχωρά στην τοπιογραφία της πατρίδας του Κέρκυρας. Στην περίπτωση των έργων αυτών, το κερκυραϊκό τοπίο απεικονίζεται τολμηρότερα, με ανανεωτική πνοή και προβάλλοντας τις χρωματικές και συνθετικές αναζητήσεις του ζωγράφου. Το *Κερκυραϊκό τοπίο* (περ. 1930· εικ. 107) της Συλλογής της Τράπεζας εμφανίζει ακριβώς αυτές τις προθέσεις και τις επιρροές που έχει δεχθεί ο Κογεβίνας από τη ζωγραφική των μεταίμπρεσιονιστών Vincent Van Gogh και Paul Gauguin. Το υπαίθριο τοπίο του πίνακα ξεχωρίζει για τις έντονες χρωματικές διατυπώσεις που σχηματοποιούν τα αντικείμενα, καθώς και για την κινητικότητα της γρήγορης πινελιάς που αναδεικνύει σε κυρίαρχο δομικό στοιχείο το χρώμα, προσδίδει το εκφραστικό στοιχείο της έξαρσης της φύσης και συνάμα διοχετεύει συναισθηματική φόρτιση. Εξίσου καθοριστική είναι και η συστηματική ενασχόληση του Λυκούργου Κογεβίνα με τη χαρακτηριστική, από την οποία προέκυψε το χαρακτηριστικό λεύκωμα *Le Mont Athos* το 1922, αποτέλεσμα της επίσκεψής

Εικ. 108. Λυκούργος Κογεβίνας, *Μονή Σταυρονικήτα*, 1922.

Fig. 108. Lykourgos Kogevinas, *Stavronikita Monastery*, 1922.

quick brushstroke that supports the supremacy of colour, expressively conveying the profusion of nature and diffusing an emotional charge. An equally important aspect of Lykourgos Kogevinas’s art is his committed engagement to printmaking, culminating in his album *Le Mont Athos* published in 1922. Having visited Mount Athos in 1918, Kogevinas was one of the first artists to attempt this journey for the purpose of studying the landscape and the monastic buildings.⁶⁵ From this album and part of the Bank’s Collection, the eau-forte *Stavronikita Monastery*⁶⁶ (1922; fig. 108) depicts the compound of the Monastery perched on a steep hill. Discernible in Kogevinas’s approach is the accuracy in the rendering of both the building and the vegetation, so that particular details appear amidst the multiple incisions. While aspiring for clarity and detail, he also manages to capture the movement and intensity of the light, which falls amply on the walls, sea and sky. In so doing, he makes the most of the eau-forte technique and its potential to render the



Εικ. 109. Δημήτριος Γαλάνης, *Τοπίο*, 1922-30.

Fig. 109. Dimitrios Galanis, *Landscape*, 1922-30.

του στο Άγιο Όρος το 1918, ως ενός από τους πρώτους καλλιτέχνες που θα επιχειρήσουν αυτό το ταξίδι για να μελετήσουν το τοπίο και τα μοναστηριακά αρχιτεκτονήματα.⁶⁵ Το χαρακτηριστικό έργο της Συλλογής *Μονή Σταυρονικήτα*⁶⁶ (1922· εικ. 108) ανήκει στο λεύκωμα αυτό και απεικονίζει το συγκρότημα της εν λόγω μονής κτισμένο στην κορυφή ενός απόκρημνου βράχου. Στην προσέγγιση του Κογεβίνα ξεχωρίζει η ακρίβεια με την οποία σχεδιάζει τόσο το οίκημα όσο και τη βλάστηση, έτσι ώστε να εμφανίζονται ιδιαίτερες λεπτομέρειες μέσα από τις πολλαπλές χαράξεις του έργου. Αυτή η απόπειρα δημιουργίας ενός καθαρού και λεπτομερούς σχεδίου συνδυάζεται με την αποτύπωση της ίδιας της κίνησης αλλά και της έντασης του φωτός, που διαχέεται δυνατό στους τοίχους, τη θάλασσα και τον ουρανό. Κατά αυτόν τον τρόπο αποκαλύπτεται και η δυνατότητα την οποία παρέχει η τεχνική της οξυγραφίας όσον αφορά την απόδοση ενδιάμεσων τόνων φωτισμού. Αυτήν τη δυνατότητα εκμεταλλεύεται ο Κογεβίνας προκειμένου να παρουσιάσει ένα όσο το δυνατόν περισσότερο εκφραστικό και άμεσο εικαστικό αποτέλεσμα.

Η ελαιογραφία του Δημήτριου Γαλάνη *Τοπίο*⁶⁷ (1922-30· εικ. 109) αποτελεί ένα από τα ζωγραφικά έργα τοπιογραφίας του σπουδαίου καλλιτέχνη, πριν εγκαταλείψει οριστικά το ζωγραφικό μέσο το 1930 και αφοσιωθεί αποκλειστικά στη χαρακτηριστική. Με την τοπιογραφία να αποτελεί μέχρι τότε κεντρικό θέμα των ζωγραφικών αναζητήσεων του Γαλάνη, στο εν λόγω έργο αποτυπώνονται οι αρχικές επιρροές του από τον Cézanne και το κίνημα του Φωβισμού ως προς τα χρώματα και τους συσχετισμούς τους, καθώς και ως προς την ερμηνεία του φωτός, με τρόπο που να καθορίζει και αυτό την ένταση και την ποιότητα των χρωματικών διαβαθμίσεων. Χαμηλοί θάμνοι και πυκνότερα φυλλώματα αποτυπώνονται με ρέουσες και καμπύλες γραμμές χρώματος, με το σχέδιο να εμφανίζεται ελάχιστα και μόνο όπου χρειάζεται υποστηρικτικά. Η σύνθεση παρουσιάζεται μέσα από τη συντονισμένη παλμική κίνηση όλων των αντικειμένων, δίνοντας κατά αυτόν τον τρόπο την αίσθηση μίας ατμοσφαιρικής και τονωτικής αύρας κατά τη διάρκεια της καλοκαιρινής μέρας.

Στην ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο του Γαλάνη *L'Arcadie* (1928· εικ. 110) αποτυπώνεται αντίθετα το ταραγμένο τοπίο της Πελοποννήσου λίγο πριν το ξέσπασμα μίας καταιγίδας. Κάθε όγκος – των τριών διαφορετικών ορεινών σχηματισμών, του ουρανού και του υδάτινου στοιχείου – αντιμετωπίζεται με διαφοροποίηση ως προς τις χαράξεις, οι οποίες εμφανίζουν σε κάθε περίπτωση μεταβαλλόμενη κατεύθυνση, διαφορετική πυκνότητα, ένταση και «σύσταση» ως προς το πάχος και το σχήμα των γραμμών. Με την εξαιρετική δεξιοτεχνία που καθορίζει την ποιότητα της χάραξής του, ο Γαλάνης κατορθώνει να δώσει αυτήν την

mid-tones of light to maximise the expressiveness and immediacy of the visual outcome.

The oil entitled *Landscape* (1922-30; fig. 109) by Dimitrios Galanis⁶⁷ is one of the last landscape paintings by this great artist, just before he gave up painting to concentrate exclusively on printmaking in 1930. With landscapes having been a central theme for Galanis until then, this particular work reflects his initial influences from Cézanne and the Fauves in terms of the colours and their interactions, as well as in terms of the interpretation of light as another determinant of the intensity and quality of chromatic gradations. Low shrubs and denser foliage are modelled by flowing and curved brushstrokes, with the drawing relegated to a minimal, ancillary role. The composition emerges from the concerted pulsating movement of all the objects, suggesting an atmospheric invigorating breeze on a summer day.

Galanis's woodcut *L'Arcadie* (1928; fig. 110), on the other hand, depicts a turbulent landscape from the Peloponnese just before a storm. A differentiation in cuts – varying in direction, density, texture and shape – is used to mould each of the volumes that make up the composition: the three different mountain formations, the sky and the water element. With great mastery, Galanis succeeds in conveying an atmosphere of expressionist tension and suspense, all the while approaching the forms with clarity and exceptional vividness, without excluding the romantic element of the superiority of nature and its forces over man.

An innovator in Greek painting and predominantly a painter of landscapes, Konstantinos Maleas developed a personal artistic idiom building on impressionist and post-impressionist elements from the Nabis and the Fauves, as well as his first-hand contact with the landscapes of the Orient. His *Landscape* (1917-20; fig. 112), as well as the two paintings with the same title *Monemvasia* (1920-28 and 1924-28; fig. 111 and 114) are characteristic compositions, in which these choices become increasingly visible. In *Landscape*, the impasto technique shapes the surfaces of the rocks, sky and clouds, but also of the water. Bold contours define the forms, giving them a monumental air, while the flattening and stylisation echo the decorative patterns of Japanese painting and the Art Nouveau, moving the overall composition away from descriptiveness and endowing it with symbolist connotations.⁶⁸ In *Monemvasia* (1924-28; fig. 111), the flattening of forms is more manifest, with solid, plain colours and clear-cut outlines. Also of crucial importance is the intensity of the light, directly and vividly conveying the sense of the Greek landscape. In the namesake painting from 1920-28 (fig. 114), the artist's architectural interest seems to take precedence



Εικ. 110. Δημήτριος Γαλάνης, *L'Arcadie*, 1928.

Fig. 110. Dimitrios Galanis, *L'Arcadie*, 1928.

in this partial view of the Monemvasia town, although the modernist elements that impose a distance from simple description are once again present: the stylised volumes, the sharp delineation of the flat surfaces and the pervasive light that captivates through the intensity of pure colours are features of Maleas's original composition that elevate the Greek landscape to a symbolic level.

In his short lifespan, Michalis Oikonomou painted only landscapes, a genre to which he devoted himself, transfusing into it expressive elements developed during his years in Paris. In the *Street in old Marseilles (La montée des Accoules)* (1920-25; fig. 113),⁶⁹ on the narrow uphill pedestrian street, between tall house walls formed by flat, vivid colours and defined by thick outlines, historical time is measured by the “weight” of the volumes which appear to close in on the centre of the composition and the hunched figure of the woman walking up the stair path. With an abstraction that alludes directly to the chromatic monumental forms of Gauguin and to the fluidity of form of the Nabis,

ατμόσφαιρα εξπρεσιονιστικής έντασης και προσμονής των εξελίξεων, προσεγγίζοντας παράλληλα τις μορφές με σαφήνεια περιγραφής και ιδιαίτερη παραστατικότητα, και δίχως να αποκλείει το ρομαντικό στοιχείο της υπεροχής της φύσης και των δυνάμεών της έναντι του ανθρώπου.

Ανανεωτής της ελληνικής ζωγραφικής και καλλιτέχνης που απεικόνισε κυρίως τοπία, ο Κωνσταντίνος Μαλέας ανέπτυξε ένα ιδιαίτερο προσωπικό εικαστικό ιδίωμα με οδηγό ιμπρεσιονιστικά και μεταίμπρεσιονιστικά στοιχεία κινήμάτων όπως οι Ναμπί και ο φωβισμός, καθώς και την εμπειρία του από τα τοπία της Ανατολής. Το έργο *Τοπίο* (1917-20· εικ. 112), καθώς και οι δύο πίνακες υπό τον ίδιο τίτλο *Μονεμβασιά* (1920-28 και 1924-28· εικ. 111 και 114) αποτελούν χαρακτηριστικές του ζωγραφικές συνθέσεις, στις οποίες αυτές οι επιλογές του διαφαίνονται κλιμακούμενες. Στο *Τοπίο* το παχύ ανάγλυφο χρώμα διαμορφώνει σχηματικά τις επιφάνειες των βράχων, του ουρανού και των σύννεφων, αλλά και του υδάτινου στοιχείου. Έντονο περίγραμμα διαχωρίζει τις μορφές, προσδίδοντας μνημειώδες ύψος, ενώ η επιπεδοποίηση και η σχηματοποίησή τους παραπέμπει στους διακοσμητικούς τύπους της ιαπωνικής ζωγραφικής και του Art Nouveau, απομακρύνοντας το έργο στο σύνολό του από την περιγραφικότητα και χαρίζοντάς του συμβολιστικές προεκτάσεις.⁶⁸

Εικ. 111. Κωνσταντίνος Μαλέας, *Μονεμβασιά*, 1924-28.

Fig. 111. Konstantinos Maleas, *Monemvasia*, 1924-28.

Εικ. 112. Κωνσταντίνος Μαλέας, *Tonio*, 1917-20.

Fig. 112. Konstantinos Maleas, *Landscape*, 1917-20.

Στο απεικονιζόμενο τοπίο της *Μονεμβασιάς* (1924-28· εικ. 111) η επιπεδοποίηση των μορφών γίνεται πιο εμφαντική, καθώς πλέον τα χρώματα με τα οποία αποδίδονται τα σχήματα είναι πλακάτα και «μονοδομικά», με ορισμένο ακόμα και το τελειώμά τους. Καθοριστική σημασία αποκτά επίσης η ένταση του φωτός, μεταφέροντας άμεσα και ζωντανά την αίσθηση του ελληνικού τοπίου. Αντίστοιχα, στην έτερη τοπιογραφία της *Μονεμβασιάς* (1920-28· εικ. 114) φαίνεται να προτάσσεται το αρχιτεκτονικό ενδιαφέρον του ζωγράφου για την καταγραφή μέρους του οικισμού, δίχως παράλληλα να χάνονται τα νεωτεριστικά στοιχεία που απομακρύνουν από την απλή περιγραφικότητα: οι σχηματοποιημένοι όγκοι, οι σαφείς διαχωρισμοί των επίπεδων επιφανειών και το κυρίαρχο φως που καθηλώνει μέσα από την ένταση των καθαρών χρωμάτων αποτελούν χαρακτηριστικά της πρωτότυπης σύνθεσης του Μαλέα, τα οποία μεταφέρουν το ελληνικό τοπίο σε συμβολικό επίπεδο.

Στον βραχύ βίο του, ο Μιχάλης Οικονόμου ασχολήθηκε αποκλειστικά με την τοπιογραφία, είδος το οποίο υπηρέτησε μεταγγίζοντας σε αυτό εκφραστικά στοιχεία που διαμόρφωσε κατά την πολυετή παραμονή του στο Παρίσι. Στο έργο *Δρόμος της παλιάς Μασσαλίας* (1920-25· εικ. 113),⁶⁹ στον ανηφορικό στενό πεζόδρομο και στους ψηλούς τοίχους των οικημάτων εκατέρωθέν του, οι οποίοι σχηματίζονται με επίπεδα, ζωντανά χρώματα και ορίζονται από παχιά περιγράμματα, ο ιστορικός χρόνος μετρίεται από το «βάρος» των όγκων που μοιάζουν να λυγίζουν προς το εσωτερικό της σύνθεσης και τη σκυμμένη μορφή, καθώς ανεβαίνει τις βαθμίδες. Με την αφαιρετική ζωγραφική του να παραπέμπει άμεσα στις χρωματικές μνημειακές φόρμες του Paul Gauguin και στη ρευστότητα της φόρμας των Ναμπί, ο Οικονόμου παραδίδει την προσωπική οπτική του για το τοπίο, την οποία εμπλουτίζει με ιδιαίτερο συναίσθημα.

Το *Χωριό στη Λέσβο* (1924· εικ. 115) του Σπύρου Παπαλουκά ανήκει σε σειρά τοπιογραφιών που φιλοτέχνησε ο ζωγράφος κατά την εξάμηνη παραμονή του στο νησί της Λέσβου. Τα τοπία αυτά, μαζί με τα τοπία του από το Άγιος Όρος (1924), αποτελούν μία ώριμη στιγμή στην εικαστική πορεία του, κατά την οποία συγκεράζονται τα στοιχεία της βυζαντινής





Εικ. 113. Μιχάλης Οικονόμου, *Δρόμος της παλιάς Μασσαλίας* (*La montée des Accoules*), 1920-25.

Fig. 113. Michalis Oikonomou, *Street in old Marseilles* (*La montée des Accoules*), 1920-25.



Εικ. 114. Κωνσταντίνος Μαλέας, *Μονεμβασιά* (*Σπίτια στη Μονεμβασιά*), 1920-28.

Fig. 114. Konstantinos Maleas, *Monemvasia* (*Houses at Monemvasia*), 1920-28.



Εικ. 115. Σπύρος Παπαλούκας, *Χωριό στη Λέσβο*, 1924.

Fig. 115. Spyros Papaloukas, *Village on Lesbos*, 1924.

εικονογραφίας, την οποία υπηρετούσε παράλληλα, με χαρακτηριστικά από τον Κυβισμό και τον Φωβισμό που μελέτησε στη διάρκεια του ταξιδιού του στο Παρίσι το 1917.⁷⁰ Στην πλαγιά του λόφου που επιλέγει να απεικονίσει ο ζωγράφος, σπίτια και δέντρα εμφανίζονται από την πρόσθια όψη, μέσα από μια εξαιρετική επιπεδοποίηση, στοιχείο που ο Παπαλουκάς μεταφέρει στην τοπιογραφία από τη βυζαντινή τέχνη. Παράλληλα, όμως, εντύπωση προκαλεί η ώσμωση που επιχειρείται με μία διαφορετική χρωματική διαχείριση η οποία φανερώνει δυτικές επιρροές: αντιρεαλιστικές αποχρώσεις, σε εναλλαγή ψυχρών και θερμών τόνων, σχηματοποιούν και διαμορφώνουν τους όγκους κτισμάτων και βλάστησης, ενώ η χρήση σχεδιαστικού περιγράμματος είναι ελάχιστη. Συναντώντας τα διδάγματα των φωβιστών ως προς την ένταση του χρώματος και τις αρχές του Cézanne ως προς την καθαρότητα της δομής, ο Παπαλουκάς οργανώνει τη σύνθεσή του, αναδεικνύοντας τα βασικά χαρακτηριστικά των μορφών, σε αρμονικά εναλλασσόμενες επιφάνειες που επιδέχονται το φως ως ένα επιπλέον στοιχείο καθαρότητας του τοπίου.

Το μονοχρωματικό σχέδιο από κάρβουνο και μελάνι *Αττική – Ένα πεύκο* (1924· εικ. 116) του Φώτη Κόντογλου προϊδεάζει για την υφολογική εξέλιξη του ζωγράφου στην τοπιογραφία, με πρότυπο τη λιτή μεταβυζαντινή ζωγραφική⁷¹ και την ιδεολογική του πεποίθηση για την ελληνική ταυτότητα, με σεβασμό στη βυζαντινή και λαϊκή τέχνη. Στο έργο της Συλλογής, ο μεγάλος όγκος του φυλλώματος του δέντρου καταλαμβάνει τον κεντρικό χώρο του σχεδίου, ενώ αναπαράγεται ως σκιά αριστερά του. Παρότι το σχέδιο είναι απέραντο και αφαιρετικό, δεν στερείται ταυτόχρονα ρεαλιστικής απόδοσης, γεγονός που υποστηρίζεται από τις γρήγορες, νευρικές γραμμές στον κορμό του δέντρου και τη διαμόρφωση του εδάφους, τους φωτεινούς τόνους στο βάθος που υποδηλώνουν το φως του αττικού τοπίου, καθώς και την ταχεία εκτέλεση, δίχως ανάγκη «διακοσμητικών» στοιχείων, η οποία επιτείνει την αίσθηση της εντύπωσης της στιγμής.

Οι δύο πίνακες του Αγήνορα Αστεριάδη *Χιονισμένο τοπίο* (1925· εικ. 117) και *Αττικό τοπίο* (1944· εικ. 118) προέρχονται από την πρώτη περίοδο του έργου του καλλιτέχνη, πριν την εδραίωση του προσωπικού του ιδιώματος που ξεχωρίζει για την επιπεδότητα, τη μορφική συμπύκνωση και τη γεωμετρικότητα στην απόδοση των χώρων. Σε αυτές τις πρώτες τοπιογραφικές προσεγγίσεις, ο καλλιτέχνης παραμένει πιστός σε παραδοσιακότερες απεικονίσεις του τοπίου, υιοθετώντας σταδιακά έναν ευρωπαϊκό χαρακτήρα. Έτσι, στο *Χιονισμένο τοπίο* αισθητή γίνεται η επιρροή του Ιμπρεσιονισμού ως προς τη διάλυση της φόρμας μέσω του χρώματος και του φωτός, καθώς και η επαφή με την Art Nouveau, από την οποία αντλείται το στοιχείο της σχηματοποίησης και της αναφοράς

Oikonomou gives his personal take on the landscape, which he enriches with a strong emotional overtone.

Village on Lesvos (1924; fig. 115) by Spyros Papaloukas belongs to a series of landscapes painted by the artist during his six-month stay on the island of Lesvos. These landscapes, together with his earlier ones of Mount Athos (1924), represent the artist's mature period, fusing elements of Byzantine iconography, which he continued to practice, with characteristics of Cubism and Fauvism, which he studied during his trip to Paris in 1917.⁷⁰ On a hillside, houses and trees are depicted in a frontal view, through an extreme flattening, an element that Papaloukas borrows from Byzantine art. This, however, he also combines with a different colour management that denotes Western influences: unrealistic tones of alternating cold and warm colours stylise and shape the volumes of the buildings and vegetation, with a minimal use of drawing in the contours. Bridging the lessons of the Fauves as to the intensity of colour with the principles of Cézanne as to the clarity of structure, Papaloukas organises his composition by highlighting the main features of the forms into harmoniously alternating surfaces that receive the light as an additional element of clarity of the landscape.

The monochrome charcoal and ink drawing *Attica – A pine tree* (1924; fig. 116) by Fotis Kontoglou heralds the artist's stylistic development in landscape art, along the lines of austere post-Byzantine painting⁷¹ and denotes his ideological convictions on the subject of Greek identity, with respect for Byzantine and folk art. In this work belonging to the Collection, the large volume of the tree's foliage occupies the central space of the work, its shadow replicated to the left. The drawing, albeit sparing and abstractive, is not without a realistic rendering, as supported by the nervous, quick linework on the tree trunk and the ground, the bright tones in the background suggestive of the light of the Attican landscape, as well as the rapid execution, without the need for ornamental elements, heightening the sense of the impression of the moment.

The two paintings by Agenor Asteriadis, *Snowy landscape* (1925; fig. 117) and *Landscape in Attica* (1944; fig. 118), are from the artist's earlier period, before he consolidated a personal idiom marked by flatness, formal condensation and geometricity. In these first approaches to landscape art, Asteriadis remains faithful to more traditional landscape depictions, gradually adopting Western European elements. Thus, *Snowy landscape* shows an influence from Impressionism as regards the dissolution of form through colour and light, and from Art Nouveau, as regards the stylisation and decorativeness. The neutrality and tonal equality of colours, as well as the serenity of the composition are



Εικ. 116. Φώτης Κόντογλου, *Αττική – Ένα πεύκο*, 1924.

Fig. 116. Fotis Kontoglou, *Attica – A pine tree*, 1924.



Εικ. 117. Αγήνωρ Αστεριάδης, *Χιονισμένο τοπίο*, 1925.

Fig. 117. Agenor Asteriadis, *Snowy landscape*, 1925.

Εικ. 118. Αγήνωρ Αστεριάδης, *Αττικό τοπίο*, 1944.

Fig. 118. Agenor Asteriadis, *Landscape in Attica*, 1944.





στη διακοσμητικότητα των μορφών. Η ουδετερότητα των χρωμάτων, με τόνους που παραμένουν «ίσοι» μεταξύ τους, και η ηρεμία της σύνθεσης συνάδουν προς την απόδοση μίας σιωπηλής ατμόσφαιρας, εσωτερικού χαρακτήρα. Αντίθετα, το μεταγενέστερο *Αττικό τοπίο* μεταφέρει το λαμπερό φως ως εκφραστικό πλεονέκτημα για τη διαμόρφωση ενός πίνακα ζωντανού, με παλμό και ρυθμικότητα. Σε αυτό συμβάλλει και η υποφώσκουσα γεωμετρία, με την οποία ο Αστεριάδης οργανώνει την απεικόνιση του τοπίου, ορίζοντας έναν αδρό κάναβο στο πρώτο επίπεδο του έργου, για να συνεχίσει πιο ελεύθερα και προοπτικά τη διάταξη των υπόλοιπων όγκων στο δεύτερο επίπεδο. Ο ζωγράφος δημιουργεί την αίσθηση της κίνησης μέσα από τη διαλογική σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ των χρωμάτων, έτσι όπως προκύπτει από την εναλλαγή τονικότητας μέσα από λεπτές, αφαιρετικές πινελιές που επιτρέπουν την εισχώρηση του φωτός μέσα τους, αλλά και διάχυτα στο σύνολο του πίνακα.

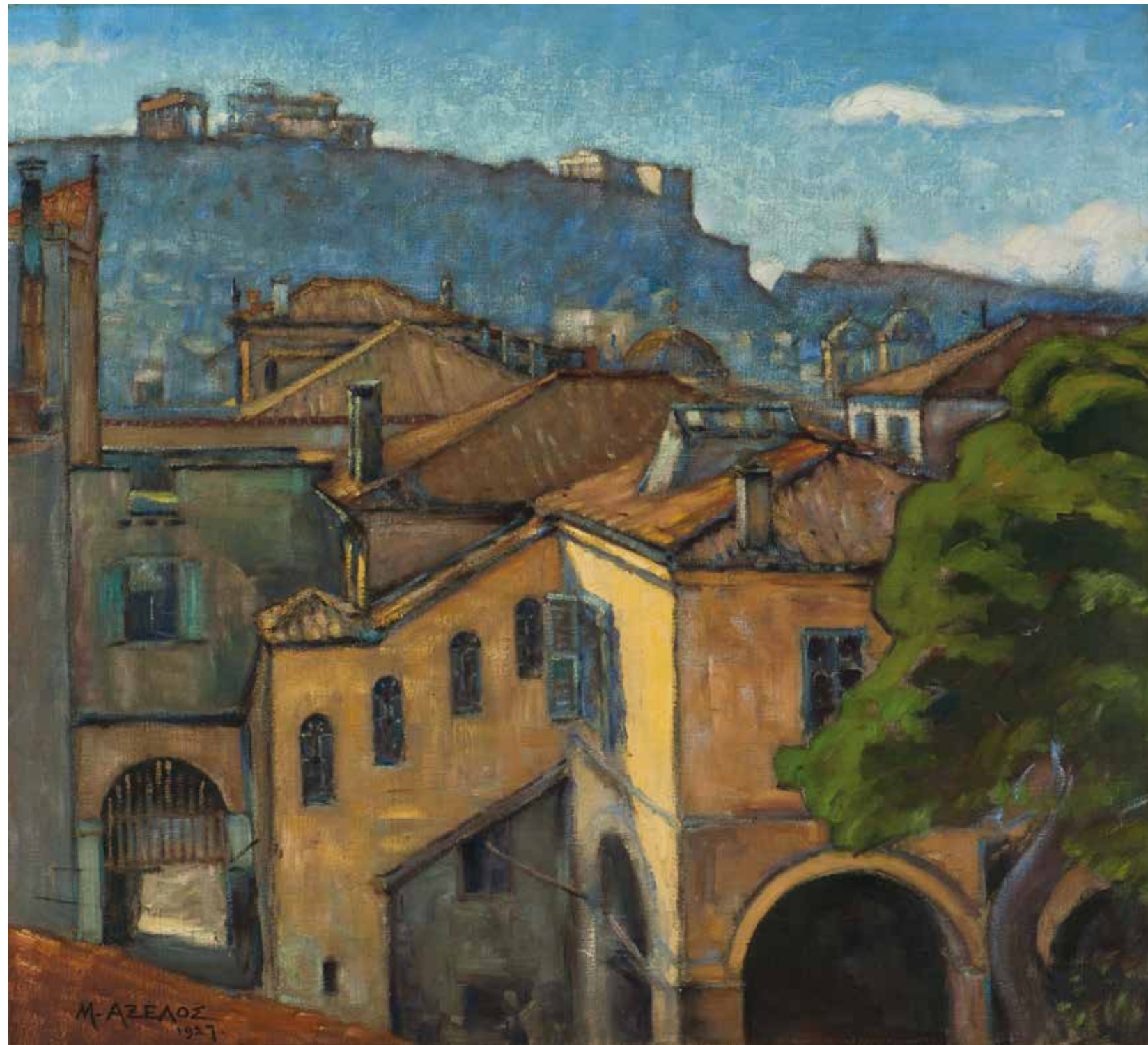
Εικ. 119. Γεώργιος Προκοπίου, *Λυκαβηττός*, 1930-35.

Fig. 119. Georgios Prokopiou, *Lycabettus*, 1930-35.

Εικ. 120. Μιχαήλ Αξεῆλος, *Η παλαιά Αθήνα*, 1927.

Fig. 120. Michael Axelos, *Old Athens*, 1927.

consistent with the rendering of a silent, esoteric atmosphere. In contrast, Asteriadi's later work *Landscape in Attica* captures the bright light as an expressive advantage to create a vivid painting, with pulse and rhythm. This is also accomplished through the underlying geometry of the composition, which starting from a rough grid on the first plane, develops more freely and with more perspective in the arrangement of the remaining volumes on the second plane. A sense of movement



Λυρισμό και πνευματικότητα αποπνέει η ζωγραφική άποψη του *Λυκαβηττού* (1930-35· εικ. 119) του Γεώργιου Προκοπίου. Απεικονίζοντας το βραχώδες ύψωμα και τη δασώδη περιοχή που εκτείνεται μπροστά του, ο Προκοπίου αποδίδει ένα χαρακτηριστικό σημείο της πόλης με ιμπρεσιονιστική διάθεση, καθώς δεν επιμένει σε λεπτομέρειες, παρά απλοποιεί την παράσταση, δίχως βέβαια να απομακρύνεται από την περιγραφικότητα. Αντίθετα, δυναμικά

is suggested by the interaction of colours, as emerging from tonal alternations through fine, abstract brushstrokes which allow light to penetrate them, but also to diffuse itself over the entire canvas. Lyricism and spirituality exude from the painterly view of *Lycabettus* (1930-35; fig. 119) by Georgios Prokopiou. In depicting the rocky hill and wooded area stretching out in the foreground, Prokopiou renders a city landmark in an impressionist manner, not insisting on



παραστατική και δοσμένη με έντονα περιγράμματα και χρώματα που μοιάζουν να «απορροφούν» όλη τη θερμή του φωτός, αποδίδεται *Η παλαιά Αθήνα* (1927· εικ. 120) του Μιχαήλ Αξελού. Τα νεοκλασικά οικήματα, σε διάλογο με τις αρχαιότητες στο προοπτικό βάθος, καθορίζουν τη σύνθεση του έργου, υποδηλώνοντας τη σύνδεση ιστορικού πνεύματος και σύγχρονης πραγματικότητας που επιχειρεί ο ζωγράφος, μέσα από την προσωπική του εικαστική γλώσσα που έχει υιοθετήσει ξεκάθαρα το φωβιστικό χρωματικό ιδίωμα. Συνδεόμενο με νεωτεριστικές αντιλήψεις – παρά τη συντηρητικότερη γενική θέση της ζωγραφικής του – παρουσιάζεται το έργο *Από τα Καμίνια* (πριν από το 1949· εικ. 121) του Δήμου Μπραέσσα. Στο έργο απεικονίζονται ο οικισμός Καμίνια, όπως αναπτύσσεται στη βραχώδη περιοχή της Ύδρας και η βλάστηση που τον περιβάλλει. Ο ζωγράφος τονίζει τη σημασία του σχεδίου, στο οποίο παραμένει πιστός ειδικά στο πρώτο επίπεδο του πίνακα, την ίδια στιγμή όμως προχωρά και σε πιο αφαιρετική απόδοση των όγκων, ειδικά όσον αφορά τις φόρμες στα ψηλότερα επίπεδα του έργου. Παράλληλα, υιοθετεί την ιμπρεσιονιστική προσέγγιση της τοπιογραφίας, καθώς εκμεταλλεύεται τα «γεμάτα» χρώματα και τις πυκνές πινελιές για να αποδώσει τη νησιωτική φωτεινότητα που εκπέμπεται από το τοπίο, αλλά και τη λευκότητα των αρχιτεκτονημάτων.

Από τα πρώιμα έργα του Γιάννη Σπυρόπουλου, το *Τοπίο* (τέλος δεκαετίας 1930· εικ. 122) προέρχεται από την περίοδο της αρχικής ενασχόλησής του με το θέμα της τοπιογραφίας, καθώς και τις πρώτες δυτικές επιρροές που καθόρισαν την εικαστική γραφή του εκείνη την περίοδο. Ο τρόπος με τον οποίο οργανώνεται το τοπίο του ζωγράφου μαρτυρεί το σεζανικής βάσης σχέδιό του, όμως υπάρχει προτίμηση στα σύνθετα ουδέτερα χρώματα, η οποία υπονοεί μία εσωτερική υπόσταση της ύλης.⁷² Φαρδιές πινελιές και σαφή περιγράμματα χρησιμοποιούνται από τον ζωγράφο για τη διάπλαση των όγκων, αλλά και της προοπτικής του τοπίου, το οποίο αποκτά βάθος και επίπεδα μέσα από την κίνηση του χρώματος. Το τοπίο συμπληρώνεται από τον μουντό, σχεδόν επιπεδοποιημένο ουρανό, που συντάσσεται με τους γαιώδεις τόνους του έργου, ενισχύοντας κατά αυτόν τον τρόπο την απόπειρα απόδοσης ενός ενιαίου οπτικού συνόλου.

Εικ. 121. Δήμος Μπραέσσας, *Από τα Καμίνια (Χωριό της Ύδρας)*, πριν από το 1949.

Fig. 121. Dimos Braessas, *From Kaminia (Village of Hydra)*, before 1949.

Εικ. 122. Γιάννης Σπυρόπουλος, *Τοπίο*, τέλος δεκαετίας 1930.

Fig. 122. Jannis Spyropoulos, *Landscape*, end of 1930s.

details, but resorting instead to a simplification that does not rule out descriptiveness. In contrast, *Old Athens* (1927; fig. 120) by Michael Axelos is a strongly figurative piece, rendered with bold contours and with colours that seem to absorb all the warmth of the light. The neoclassical buildings, conversing with the Acropolis in a perspective background, determine the composition, implying the artist's attempt to link historical spirit and contemporary reality, through a personal idiom in which the fauvist views of colour have clearly been adopted. *From Kaminia* (before 1949; fig. 121) by Dimos Braessas is associated with modernist perceptions – despite the generally more conservative nature of his oeuvre. The work depicts the village of Kaminia and the surrounding vegetation, spread out on the island of Hydra's rocky terrain. Braessas emphasises the importance of drawing, to which he remains loyal especially in the first plane, while at the same time proceeding to a more abstract rendering of the volumes, especially in the planes further up. Meanwhile, the artist adopts an impressionist approach to landscape painting, taking advantage of full colours and dense brushstrokes to render the brightness of the island landscape, but also the whiteness of buildings. One of the early pieces by Jannis Spyropoulos, *Landscape* (end of 1930s; fig. 122) comes from the period of the artist's initial involvement with landscape themes, as well as with the first Western influences that defined his style at that time. Underlying the composition is a Cézannesque drawing, although the preference for composite neutral colours suggests an essence beyond material reality.⁷² Wide brushstrokes and clear contours are used to shape the volumes, but also the perspective of the landscape, with depth and planes arising from the movement of colour. The scenery is crowned by a sombre, almost flattened sky, resonating with the earthly tones, thereby supporting the effect of a coherent visual whole.





ΕΙΚ. 123. Άγγελος Θεοδωρόπουλος, *Τοπίο (Δάσος)*, 1934.

Fig. 123. Angelos Theodoropoulos, *Landscape (Forest)*, 1934.

Το τοπίο στην ελληνική χαρακτηριστική κατά το πρώτο μισό του 20ού αιώνα

Στη Συλλογή περιλαμβάνεται ομάδα χαρακτηριστικών έργων από καλλιτέχνες που ασχολήθηκαν και με την τοπιογραφία, διατηρώντας στην εικαστική γλώσσα τους το στοιχείο της παραστατικότητας και ενίοτε συγχωνεύοντας κατακτήσεις που παραπέμπουν σε νεωτερικές αντιλήψεις. Και σε αυτήν την περίπτωση, η χαρακτηριστική φανερώνεται ως ένα γόνιμο πεδίο, οι τεχνικές του οποίου επιτρέπουν να παραχθούν ιδιαίτερες εικαστικές ποιότητες στη διαμόρφωση και την ανάδειξη του θέματος του τοπίου.

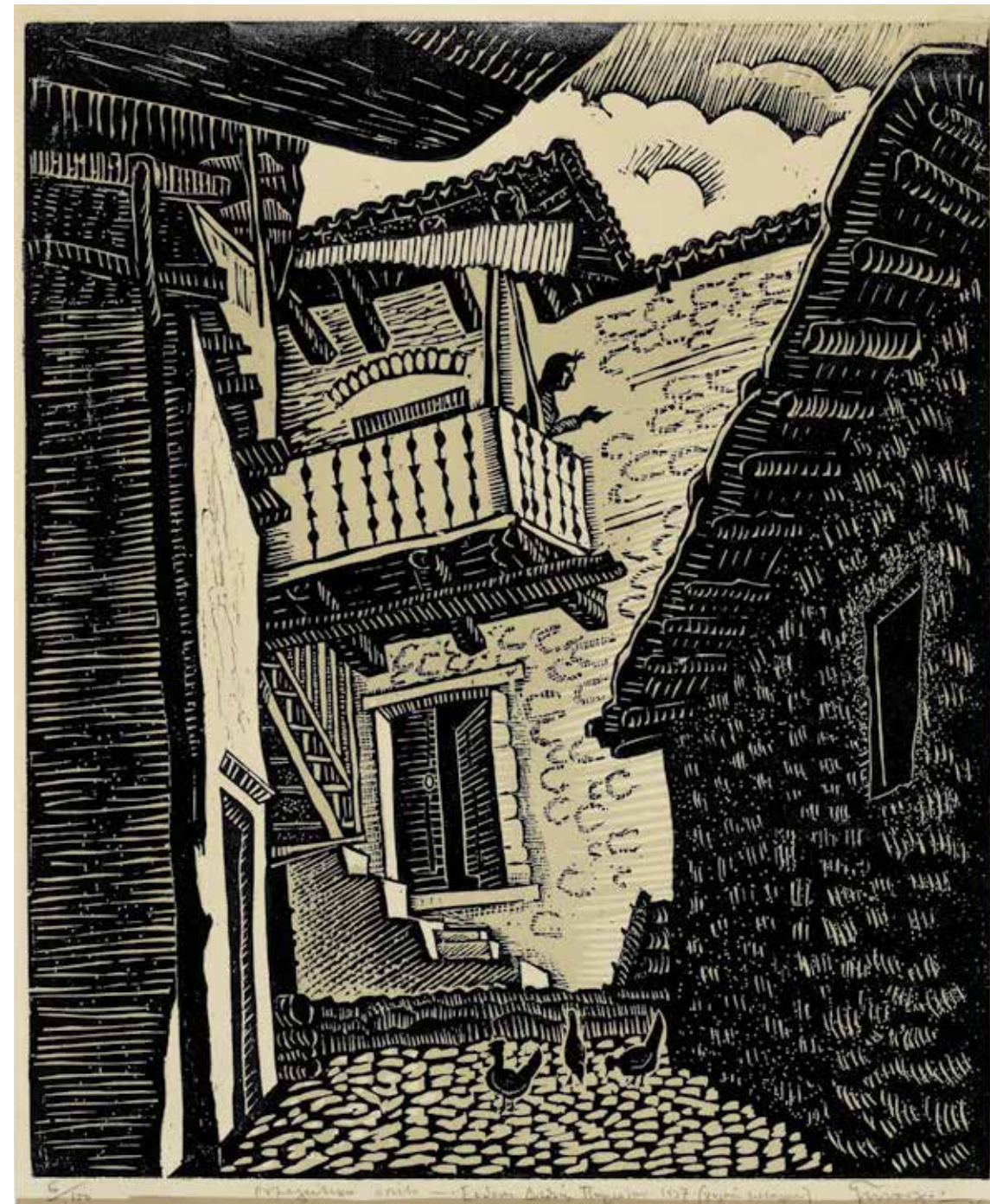
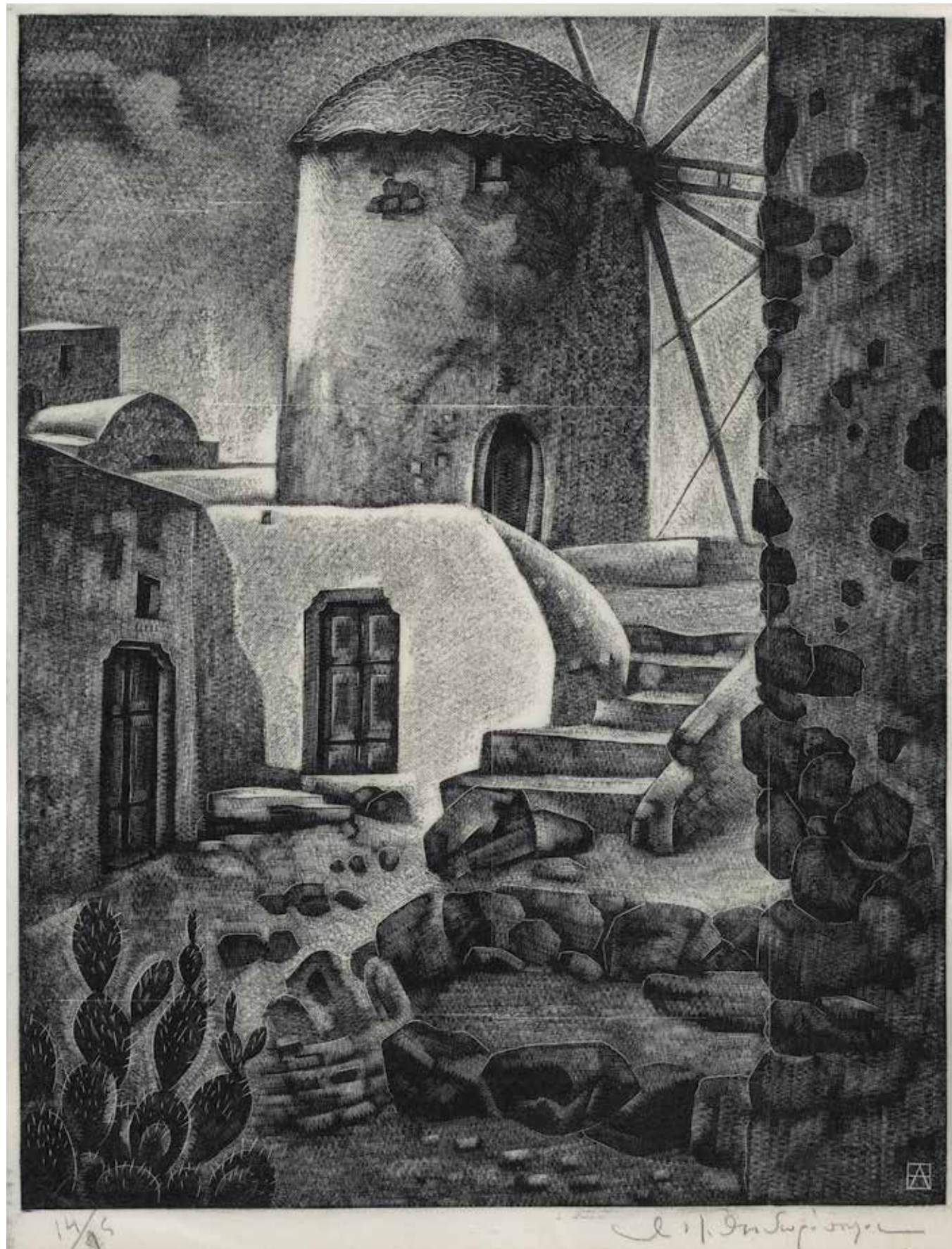
Το *Τοπίο (Δάσος)* (1934· εικ. 123) του Άγγελου Θεοδωρόπουλου είναι ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο, στην οποία ο χαρακτήρας αποδίδει ένα ιδιαίτερα ατμοσφαιρικό και μυστηριακό περιβάλλον. Ο Θεοδωρόπουλος επιτρέπει να εισχωρεί το φως από συγκεκριμένα σημεία, επιδιώκοντας στο έργο να κυριαρχούν οι σχηματισμοί των δέντρων, οι κορμοί και τα πυκνά φυλλώματα, τα οποία αποδίδονται με έντονες γραμμικές χαράξεις έτσι ώστε να αποκτούν ρυθμικότητα και εκφραστική εξπρεσιονιστική ένταση. Το ελληνικό τοπίο αποτελεί συχνή πηγή έμπνευσης για τον Θεοδωρόπουλο, είναι δε από τους πρώτους που απέδωσαν το νησιωτικό Αιγαίο μέσα από μια περισσότερο κυβιστική αντίληψη.⁷³ Παρακολουθώντας αυτήν την αντίληψη στην ξυλογραφία του σε όρθιο ξύλο *Κυκλαδítico τοπίο με ανεμόμυλο (Σαντορίνη)* (χ.χ· εικ. 124), χαρακτηριστική είναι η σχηματοποίηση των όγκων των κτισμάτων, αλλά και των υπόλοιπων δομικών στοιχείων. Παράλληλα, η χάραξη επιτρέπει την εμφάνιση ιδιαίτερων φωτοσκιάσεων και δίνει τη δυνατότητα μίας ακόμα πιο δυναμικής επεξεργασίας των σχημάτων από τον χαρακτή, ενισχύοντας και την παραστατικότητα με την οποία μεταφέρεται το νησιωτικό περιβάλλον.

Το *Ρουμελιώτικο σπίτι* (1936· εικ. 125) του Γεώργιου Μόσχου αναδεικνύει το ενδιαφέρον του χαρακτή για τη λαϊκή αρχιτεκτονική. Η συγκεκριμένη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο αναπαράγει την εσωτερική λιθόστρωτη αυλή και τα οικήματα που την περιβάλλουν μέσα στην καθημερινότητα μίας γειτονιάς. Ξεχωρίζει ιδιαίτερα ο τρόπος με τον οποίο ο χαρακτήρας πραγματεύεται τις επιμέρους επιφάνειες του έργου, δίνοντας ένταση στο εκφραστικό σύνολο με τη διαχείριση ποικίλων τεχνικών σκίασης, όπως το «σκάψιμο» με το καλέμι της λιθόστρωτης αυλής, οι μικρές κάθετες έντονες γραμμές ή οι οριζόντιες πιο επιμήκεις. Η απαραίτητη βράχυνση της προοπτικής και η αλλοίωση των αναλογιών για την απόδοση του θέματος θυμίζουν αντιλήψεις τόσο της λαϊκής τέχνης όσο και της κυβιστικής οπτικής, δίχως όμως να χάνεται η παραστατικότητα της σκηνής.

The landscape in Greek printmaking during the first half of the 20th century

The Bank of Greece Collection contains a number of prints by artists who also chose to represent landscapes, retaining an essential figurativeness in their artistic idiom, but sometimes also incorporating elements that allude to modernist perceptions. As with painting, printmaking offers a fertile ground for treating and making the most of landscape themes, thanks to the effects that can be produced through its techniques.

Landscape (Forest) (1934; fig. 123), a woodcut by Angelos Theodoropoulos, is a highly atmospheric image imbued with an aura of mystery. By letting the light permeate specific areas, the artist gives prominence to the tree formations, the trunks and the dense foliage, all rendered with bold linear incisions that create a sense of rhythm and an expressionist intensity. The Greek landscape was a frequent source of inspiration for Theodoropoulos, who was among the first to depict the Aegean island landscape through a more cubist approach.⁷³ This approach is evident in his wood engraving *Cycladic landscape with windmill (Santorini)* (n.d.; fig. 124), marked by stylisation both in the volumes of the buildings and in the other structural elements. The cutting process accentuates the shading effects and provides an opportunity for a further and more dynamic elaboration of the shapes, adding to the vividness with which the island environment is conveyed. *House in Roumeli* (1936; fig. 125) by Georgios Moschos is indicative of the artist's interest in popular architecture. This woodcut reproduces a cobbled yard and the surrounding houses in the daily routine of a neighbourhood. What stands out in particular is the way in which the artist handles the different surfaces, giving tension to the expressive whole through the use of diverse shading techniques, such as the chiselling in the cobbled yard, small sharp vertical incisions or more elongated horizontal ones. The necessary foreshortening and the distortion of proportions are reminiscent of folk art as well as of cubist perceptions, without however compromising figurative representation. *Tree trunk* (1938; fig. 126) by Tassos (Alevizos), depicting a landscape from his native region of Messinia, is one of the artist's early works that provides evidence of his evolving potential. What impresses the viewer is the rendering of the tree trunks with their plasticity, robustness and convoluted movement, elements both of a realistic approach and of a monumental symbolic tone surrounding the theme of the olive tree and the Greek landscape in general. In addition, the alternation of thin and thicker lines and the skilful transitions from light to shade enhance the expressive effect, underscoring Tassos's masterful technique.

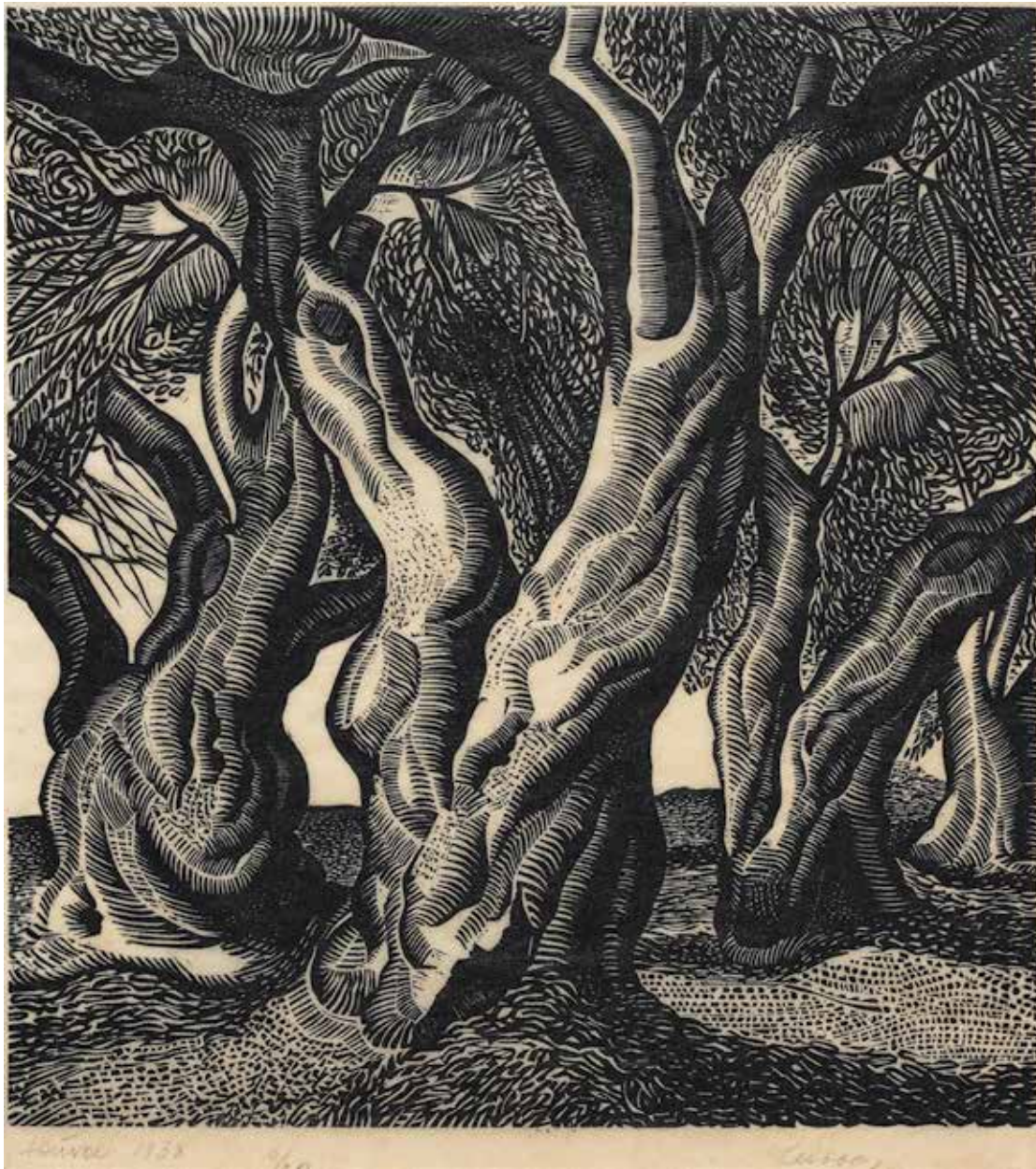


Εικ. 124. Αγγελος Θεοδωρόπουλος, *Κυκλαδίτικο τοπίο με ανεμόμυλο (Σαντορίνη)*, x.x.

Fig. 124. Angelos Theodoropoulos, *Cycladic landscape with windmill (Santorini)*, n.d.

Εικ. 125. Γεώργιος Μόσχος, *Ρουμελιώτικο σπίτι*, 1936.

Fig. 125. Georgios Moschos, *House in Roumeli*, 1936.



Ο *Κορμός* (1938· εικ. 126) του Τάσσου, θέμα από το μεσσηνιακό τοπίο της γενέτειράς του, είναι ένα από τα πρώιμα έργα του χαράκτη, στο οποίο διαφαίνεται η εξελισσόμενη δυναμική του. Εντύπωση προκαλεί η απόδοση των κορμών των δέντρων ως προς τη διαχείριση των όγκων, της ρωμαλεότητας και της συστροφής στην κίνησή τους, στοιχεία που δηλώνουν τόσο τη ρεαλιστική οπτική όσο και τον μνημειακά συμβολικό τόνο σε σχέση με το θέμα του δέντρου της ελιάς και το ελληνικό τοπίο γενικότερα. Επιπρόσθετα, η εναλλαγή των λεπτών και παχύτερων γραμμών, καθώς και οι δεξιοτεχνικές μεταβάσεις από το φως στη σκιά, ενισχύουν το εκφραστικό αποτέλεσμα, υπογραμμίζοντας την άρτια τεχνική του Τάσσου. Αντίστοιχα, το *Τοπίο με δέντρα* (χ.χ· εικ. 127) της Βάσως Κατράκη διατυπώνεται με μία πλούσια, εκφραστική γλώσσα, εμφανή τόσο από το γενικότερο εύρος της σύνθεσης όσο και από τα λεπτομερειακά

Εικ. 126. Τάσσος Α. (Αλεβίζος), *Κορμός*, 1938.

Fig. 126. Tassos A. (Alevizos), *Tree trunk*, 1938.

Εικ. 127. Βάσω Κατράκη, *Τοπίο με δέντρα*, χ.χ.

Fig. 127. Vasso Katraki, *Landscape with trees*, n.d.

Similarly, *Landscape with trees* (n.d.; fig. 127) by Vasso Katraki draws on a rich, expressive language, visible in the overall composition and its individual details. The thick and dense foliage of the trees fills out the space, leaving few openings for the light in the sky and in the undergrowth on either side of the large tree. The latter dominates the space and visually imposes itself, mainly by means of its massive trunk, rendered with great plasticity.



Εικ. 128. Ιωάννης Στίνης, *Η έλφος επί τας πηγάς των υδάτων*, περ. 1950.

Fig. 128. Ioannis Stinis, *The deer at the streams of water*, c. 1950.

χαρακτηριστικά της. Τα παχιά και πυκνά φυλλώματα των δέντρων «γεμίζουν» τον χώρο του έργου, αφήνοντας λίγα ανοίγματα φωτός στον ουρανό και στη χαμηλή βλάστηση της γης εκατέρωθεν του μεγάλου δέντρου. Το τελευταίο δεσπόζει στον χώρο και καθορίζει οπτικά το έργο, κυρίως με τον κορμό του, ο οποίος αποδίδεται ογκώδης και με ιδιαίτερη πλαστικότητα. *Η έλφος επί τας πηγάς των υδάτων* (περ. 1950· εικ. 128) του Ιωάννη Στίνη αναπαριστά ένα αγροτικό τοπίο και παράλληλα αναπαράγει τη σκηνή ενός ψαλμού από την Παλαιά Διαθήκη, σε ένα έργο που ισορροπεί μεταξύ ρεαλισμού και πνευματικότητας. Η σκηνή αποδίδεται με καθαρότητα και γαλήνη, ξεκάθαρη ως προς την περιγραφικότητά της. Το σχέδιο αυτής της ξυλογραφίας σε πλάγιο ξύλο είναι απλό και διαυγές, οι όγκοι των φυλλωμάτων και οι μεγάλες επιφάνειες βλάστησης αποδίδονται ισότονα και με γραμμική χάραξη που φέρει ως χαρακτηριστικό της την ήρεμη διάρθρωσή της, ενώ κυρίαρχο όλων των στοιχείων παραμένει το έντονο φως. Την αποτύπωση μίας μικρής νησιώτικης εκκλησίας και του περιβάλλοντος τοπίου της επιλέγει να φιλοτεχνήσει ο Γιώργος Βελισσαρίδης στην ξυλογραφία του σε όρθιο ξύλο *Από τη Σέριφο* (1954· εικ. 129). Ξεχωρίζουν η έντονη αντίθεση άσπρου και μαύρου – όπου οι σκοτεινές επιφάνειες ισοσκελίζονται με αντίστοιχες ελεύθερες λευκές φωτεινές – καθώς και οι άρτιες φωτοσκιάσεις. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η απόδοση του ουρανού: ο χαρακτήρας επιλέγει να διαμορφώσει αυτόν τον χώρο με εκφραστική ένταση, η οποία επιτυγχάνεται με δυναμικές διαγώνιες χαράξεις αντιθετικής κίνησης. Δεξιοτεχνική περιγραφικότητα χαρακτηρίζει το έργο του Γιώργου Βαρλάμου *Ορεινό τοπίο* (1959· εικ. 131), το οποίο ξεχωρίζει για την αμφιθεατρική άποψη της απόδοσής του. Ο Βαρλάμος αναδεικνύει με το έργο την αγάπη του για τη φύση· διαθέτει υψηλή τεχνική αρτιότητα και επιζητεί τη λεπτομερειακή αναπαράσταση σε μικρογραφική κλίμακα, στοιχεία που εκμεταλλεύεται στο έπακρο σε αυτήν την ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο. Εναλλαγές φωτός και σκιάς διαχωρίζουν τις επιφάνειες και τους όγκους του έργου, ενώ η ρεαλιστική καταγραφή εντείνει την οπτική αίσθηση ζωγραφικού σχεδίου. *Το μεγάλο δέντρο* (1975-76· εικ. 130) του Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα αποτελεί γραμμική οξυγραφία που συντάσσεται μέσα

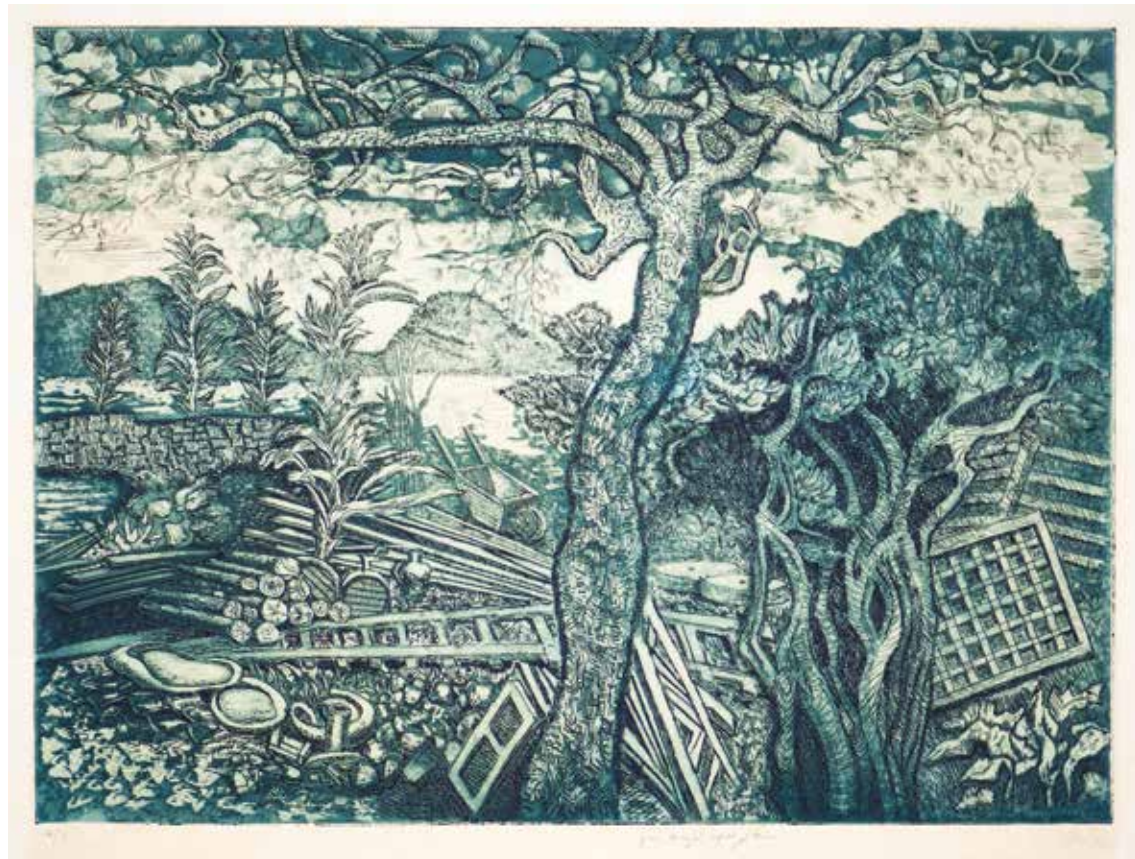


The deer at the streams of water (c. 1950; fig. 128) by Ioannis Stinis represents a forest landscape while also reproducing a scene from the Old Testament, in a woodcut that hovers between realism and spirituality. The scene, rendered with clarity and serenity, is straightforward in its descriptiveness. The drawing is simple and translucent, the volumes of foliage and the large areas of vegetation are rendered in equal tone and with calmly-articulated linear cuts, while prominent among elements is the intense light. In the print *From Serifos* (1954; fig. 129), Giorgos Velissaridis chose to portray a small island chapel and its surrounding landscape. What stands out in this wood engraving is the stark contrast between black and white – with the dark surfaces balanced out by the corresponding blank bright white ones – as well as the intricate interplay between light and shade. Of particular interest is the rendering of the sky: the artist has chosen



Εικ. 129. Γιώργος Βελισσαρίδης, *Από τη Σέριφο*, 1954.

Fig. 129. Giorgos Velissaridis, *From Serifos*, 1954.



Εικ. 130. Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, *Το μεγάλο δέντρο*, 1975-76.

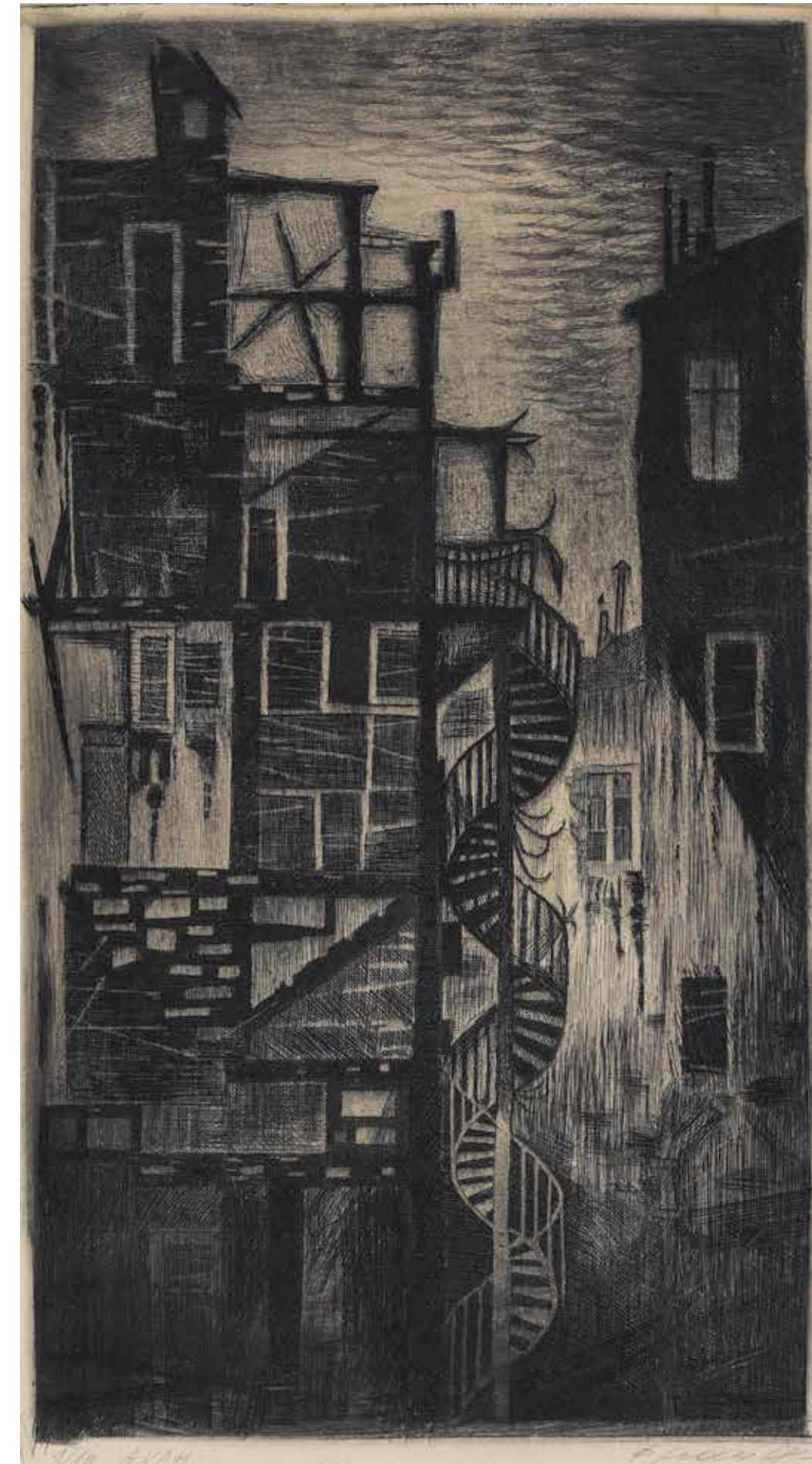
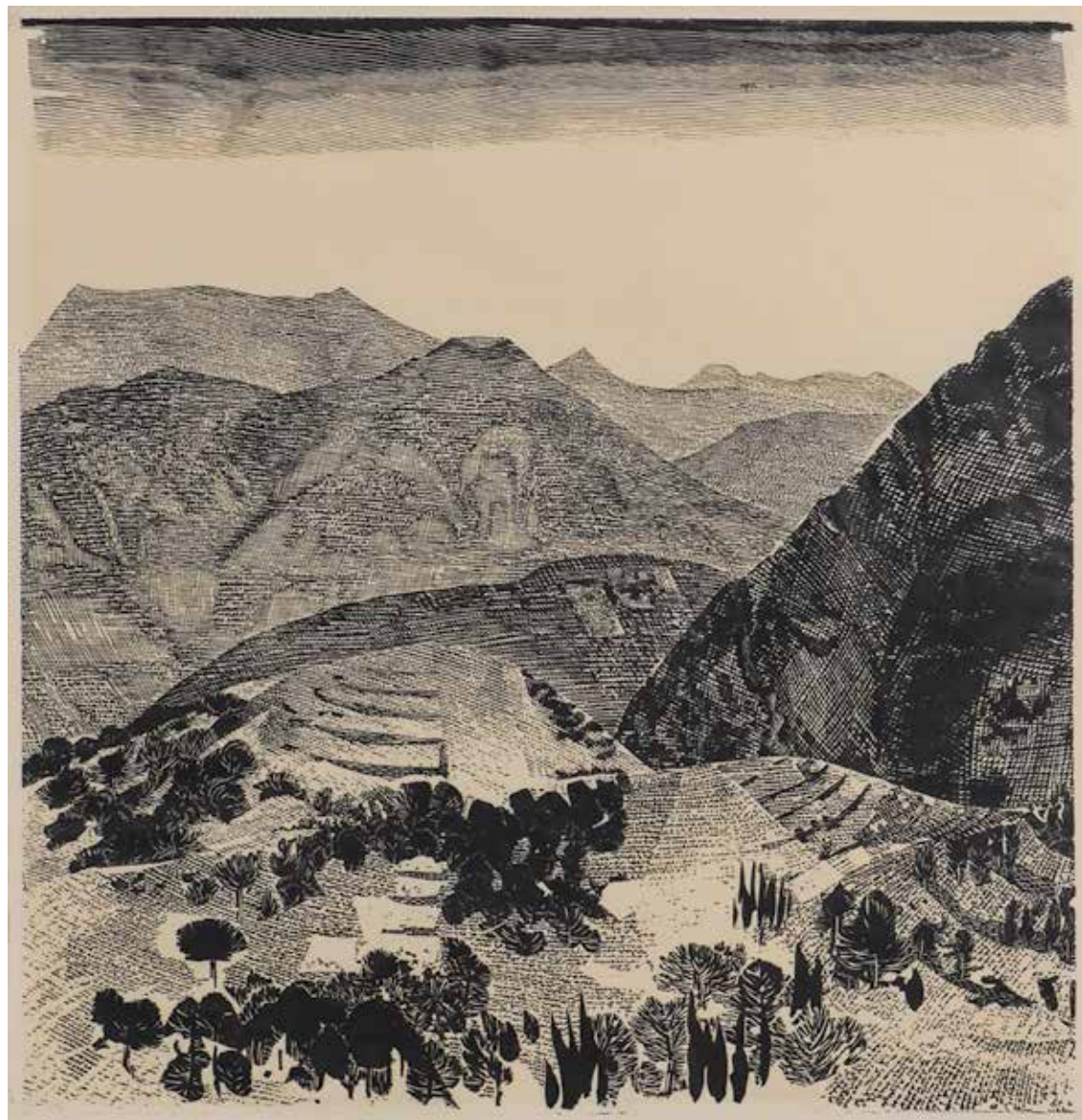
Fig. 130. Nikos Hadjikyriakos-Ghika, *The big tree*, 1975-76.

Εικ. 131. Γιώργος Βαρλάμος, *Ορεινό τοπίο*, 1959.

Fig. 131. Giorgos Varlamos, *Mountain landscape*, 1959.

Εικ. 132. Φώτης Μαστιχιάδης, *Αυλή*, 1960.

Fig. 132. Fotis Mastichiadis, *Backyard*, 1960.



από την προσωπική εικαστική γλώσσα του ζωγράφου, με θέμα το τοπίο έτσι όπως τον απασχόλησε καθ' όλη τη διάρκεια της εικαστικής πορείας του. Στο χαρακτηριστικό ξεχωρίζουν τα αυστηρά περιγράμματα, η κυβιστική απόδοση των μορφών και οι επιρροές της ιαπωνικής ζωγραφικής ως προς τη διακοσμητικότητα και την επιπεδοποίηση των επιφανειών – στοιχεία που αναδεικνύονται μέσω της λεπτομερούς και πυκνής, διαφοροποιημένης ανά περίπτωση, χάραξης. Το έργο παρουσιάζει έντονη συνθετική δομή, με τον «φόβο του κενού» να επιτρέπει ελάχιστα μόνο ανοίγματα φωτός. Δεσπόζουσα κεντρική μορφή αποτελεί το μεγάλο δέντρο, όμως στην παράσταση εμφανίζονται κι άλλα γνώριμα θεματικά μοτίβα του Χατζηκυριάκου-Γκίκα, όπως παράθυρα, καφασωτά, καθημερινά αντικείμενα και «ακανθωτά» φυλλώματα που περιπλέκονται άλλοτε σε γεωμετρική διάταξη κι άλλοτε ως λαβυρινθώδη συμπλέγματα. Τέλος, περνώντας από το ύπαιθρο στην πόλη, μία γνώριμη όψη του αστικού τοπίου παρουσιάζεται στη γραμμική οξυγραφία του Φώτη Μαστιχιάδη *Αυλή* (1960· εικ. 132). Απεικονίζεται ο ακάλυπτος χώρος μεταξύ πολυκατοικιών, με κεντρικό μοτίβο τη σκάλα υπηρεσίας του ενός οικοδομήματος, η οποία, ελικοειδής και επιμήκης, δίνει τον ρυθμικό τόνο της περιστροφής στην αναπαράσταση. Χαρακτηριστικό του έργου του Μαστιχιάδη είναι η δημιουργία μελαγχολικής ατμόσφαιρας και ενός υποτονικού, ήρεμου συναισθήματος σε σχέση με την καθημερινή σκηνή που απεικονίζεται, υπονοώντας μια δεύτερη ανάγνωση των πραγμάτων πίσω από τη φαινομενική.⁷⁴ Ως προς την τεχνική του, ο Μαστιχιάδης υποστηρίζει την ατμόσφαιρα αυτή, χρησιμοποιώντας πυκνές γραμμικές χαράξεις με εναλλαγές στην κατεύθυνσή τους και αποφεύγοντας να εμφανίσει «καθαρές» εστίες φωτός: αφήνει μόνο μουντά ανοίγματα που εντείνουν τον μυστηριακό χαρακτήρα του έργου.

to shape this space with expressive intensity, achieved with dynamic diagonal incisions moving in opposite directions. Skilful descriptiveness characterises *Mountain landscape* (1959; fig. 131), a woodcut by Giorgos Varlamos, which stands out for its amphitheatric view. Highlighting his love for nature and drawing on his sound technique, Varlamos seeks to produce a detailed representation on a miniature scale, elements that he exploits to the fullest in this work. Alternations of light and shade separate the surfaces and volumes, while the realistic recording intensifies the impression of a painterly sketch. *The big tree* (1975-76; fig. 130) by Nikos Hadjikyriakos-Ghika is an etching and aquatint composed in the artist's personal idiom. Its theme is the landscape in the manner in which it preoccupied him throughout his career. Strict contours, a cubist rendering of shapes and the influence of Japanese painting in terms of decorativeness and the flattening of surfaces are elements that emerge through the detailed, dense and, in each case different, etching. The compositional structure is strong, with a *horror vacui* that allows just a few openings for light to seep through. The large tree is the dominant central figure, but other familiar motifs of Hadjikyriakos-Ghika are also present, such as windows, trellises, everyday objects and the spiky leaves entwined at times in geometric arrangements and at other times in labyrinthine clusters. Finally, moving on from the countryside to the city, Fotis Mastichiadis offers a familiar view of an urban environment in *Backyard* (1960; fig. 132). This eau-forte depicts the space left unbuilt behind adjacent apartment buildings, with the tall and spiralling service staircase, at centre, giving a rhythmic tone of rotation to the representation. Typical of Mastichiadis's oeuvre is a melancholic atmosphere and a mild, calm feeling in relation to the daily scene depicted, implying a second reading, behind the apparent.⁷⁴ As regards his technique, Mastichiadis enhances this atmosphere by using dense linear incisions alternating in direction and by omitting the depiction of “clear” sources of light: he leaves room for only dull openings of light which intensify the mystic air.



Εικ. 133. Σπύρος Βασιλείου, *Αθήνα*, 1978.

Fig. 133. Spyros Vassiliou, *Athens*, 1978.

Νέες εκδοχές του τοπίου στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα

Από τη δεκαετία του 1950 και μετά, η ελληνική τοπιογραφία αποτελεί θεματική που εξελίσσεται από καλλιτέχνες οι οποίοι ως επί το πλείστον εμφανίζονται πιστοί ακόλουθοι του είδους. Ακόμα και για αυτούς που ενστερνίζονται δυναμικότερα τη γλώσσα της αφαίρεσης – η οποία από τα τέλη της δεκαετίας και μετά γνωρίζει μεγαλύτερη αποδοχή στην ελληνική τέχνη – η τοπιογραφία αποτελεί ένα ενδιαφέρον πεδίο εκφραστικής δοκιμής. Εκεί, το ρεαλιστικό περιγραφικό στοιχείο υποχωρεί και το τοπίο επιχειρείται να προσδιοριστεί από χαρακτηριστικά όπως το χρώμα αυτό καθαυτό, ο ρυθμός, η κίνηση, οι σχηματοποιήσεις και η εκφραστική εσωτερικότητα της αφαίρεσης. Πέραν τούτου, εμβληματικές προσωπικότητες της ελληνικής ζωγραφικής, όπως παραδείγματος χάριν ο Παναγιώτης Τέτσης, καταγράφονται στην ιστορία της νεοελληνικής τέχνης ως δημιουργοί μιας δικής τους πρωτότυπης εικαστικής «υπογραφής» σε σχέση με την τοπιογραφία. Από τη δεκαετία του 1980 και εξής, μαζί με την επιστροφή μίας νέας παραστατικότητας στην ελληνική ζωγραφική, παρατηρείται και μία νέα στροφή ενδιαφέροντος προς την τοπιογραφία. Παραδοσιακοί αλλά και νέοι προβληματισμοί φαίνεται να απασχολούν πλέον τους δημιουργούς: το τοπίο της φύσης εμφανίζεται ως μία θεματική νοσταλγικής παρατήρησης ή περιβαλλοντικής ανησυχίας, ενώ η πόλη παραμένει το σκηνικό που καταγράφεται πάντοτε από τους καλλιτέχνες με σκοπό να βιωθεί ο παλμός της εκάστοτε σύγχρονης πραγματικότητας. Στα χνάρια της λεγόμενης Γενιάς του '30, εκφραστής ενός ιδιότυπου έργου στο πλαίσιο του ελληνοκεντρικού μοντερνισμού, ο Σπύρος Βασιλείου ανέπτυξε κυρίως μία θεματολογία που αναδεικνύει τις «μικρές στιγμές» της νεοελληνικής καθημερινότητας με γλώσσα παραστατική, λυρική διάθεση και πλούσιο χρώμα. Μέρος αυτής της θεματολογίας αποτέλεσαν οι απεικονίσεις της Αθήνας, τις οποίες ο Βασιλείου ξεκίνησε από τη δεκαετία του 1920, αποτυπώνοντας τις αλλαγές του «προσώπου της πόλης» σε έργα που έμοιαζαν να παίζουν τον ρόλο ενός ιδιαίτερου χρονογραφήματος. Δύο από αυτές τις εκδοχές στο έργο του Σπύρου Βασιλείου διαθέτει η Συλλογή της Τράπεζας, τους πίνακες *Πολιτεία* (1965· εικ. 134) και *Αθήνα* (1978· εικ. 133). Η *Πολιτεία* αρθρώνεται ως ένα τρίπτυχο έργο, στο οποίο η Αθήνα εμφανίζεται αναγνωρίσιμη από τα τοπία της – διακρίνονται οι στύλοι του Ολυμπίου Διός, το Ζάππειο, το πρώην εργοστάσιο ΦΙΕ – και σε μία σύγχρονη καταγραφή της. Με ιδίωμα περιγραφικό, αλλά και αφαιρετικό ως προς την απόδοση των μορφών, ο Βασιλείου μεταφέρει τον παλμό της πόλης με ρεαλισμό και μικρογραφική διάθεση, μέσα στις χρωματικές αποχρώσεις και το φως μιας προχωρημένης απογευματινής ώρας. Η πόλη παρουσιάζεται δίχως

New strands of landscape art in the second half of the 20th century

From the 1950s onwards, Greek landscape art has continued to evolve, driven by artists devoted, for the most part, to this theme. Even those who are more strongly inclined to abstraction – which from the late 1950s onwards gained broader acceptance in the Greek art scene – landscape art was an interesting field for experimentation. Realistic descriptiveness now gives way to attempts to define the landscape through colour, rhythm, movement, stylisation and the inward expressiveness of abstraction. In addition, iconic figures in Greek painting, like Panayiotis Tetsis, left their own original and personal signature on Greek landscape art. From the 1980s onwards, together with the comeback of figurativeness in Greek painting, the landscape became a subject of renewed interest. Traditional as well as novel avenues are explored by the artists: the natural landscape is approached as a theme for nostalgic contemplation or environmental concern, while the city remains a setting for recording the pulse of contemporary reality. Following in the footsteps of the so-called Generation of the Thirties, Spyros Vassiliou produced a singular oeuvre within the framework of Greek Modernism. He worked mainly on themes that highlighted “small moments” of modern Greek everydayness, using a vivid language, a lyrical style and rich colour. As part of this thematic repertoire, he painted several views of Athens from the 1920s onwards, which chronicle the changing face of the Greek capital. Two of these views are in the Bank of Greece Collection: *City* (1965; fig. 134) and *Athens* (1978; fig. 133). In the former, structured as a triptych, Athens is easily recognisable from its landmarks – the Temple of Olympian Zeus, the Zappeion Hall and the Fix brewery can be made out – in a contemporary setting. With a descriptive, yet abstractive vocabulary in the rendering of forms, Vassiliou conveys the pulse of the city in a realistic and miniaturist approach, amid the hues of the twilight hour. The city is depicted without its people, densely built, as night is about to fall, as suggested by the silvery band of the lights at the foot of Mount Hymettus. In *Athens*, by contrast, a lyrical and atmospheric mood prevails. In this tondo, the artist offers a view of an Athenian neighbourhood, presented like a stage set. Here, the composition seems to be organised in the reverse manner: the centre of the canvas showcases the everyday life of inhabitants in a district of Athens where the neoclassical past of the city still survives, while in the background, a chaotic contemporary version of the city is expanding beyond control. This painting features several of Vassiliou's favourite motifs, such as neoclassical balconies with their intricate griffin-shaped and ornate railings, pendant lamps and glimpses of house



Εικ. 134. Σπύρος Βασιλείου, *Πολιτεία*, 1965.

Fig. 134. Spyros Vassiliou, *City*, 1965.

τους ανθρώπους της, αλλά πυκνοδομημένη, έτοιμη να πάρει τη βραδινή της όψη, όπως μαρτυρεί η ασημένια λωρίδα από φώτα στους πρόποδες του Υμηττού.

Στην *Αθήνα*, αντίθετα, κυρίαρχη είναι η λυρική και ατμοσφαιρική διάθεση του ζωγράφου, καθώς αποδίδει σε ένα μέταλλιο ένα είδος σκηνογραφικής προσέγγισης μίας αθηναϊκής γειτονιάς. Εδώ οι όροι της σύνθεσης μοιάζουν να «αντιστρέφονται»: στην κεντρική περιοχή του έργου ξεδιπλώνεται η καθημερινότητα των κατοίκων της πόλης σε μια περιοχή που το νεοκλασικό παρελθόν της πρωτεύουσας επιβιώνει, ενώ σε δεύτερο επίπεδο η χαοτική σύγχρονη εκδοχή της αναπτύσσεται ανεξέλεγκτα. Χαρακτηριστικά μοτίβα της ζωγραφικής του Βασιλείου, όπως τα νεοκλασικά μπαλκόνια, οι λεπτομέρειες των μεταλλικών κιγκλιδωμάτων τους με γρύπες και διακοσμητικά, οι λάμπες και τα αντικείμενα από το εσωτερικό σπιτιών, αναπαράγονται κι εδώ, ενώ ο ίδιος ο καλλιτέχνης αυτοπροσωπογραφείται, υποδεχόμενος τον θεατή στο έργο αυτό από το μισάνοιχτο παράθυρο του πρώτου νεοκλασικού οικήματος.

Όψεις της Αθήνας παρουσιάζονται και μέσα από το ιδιαίτερο εικαστικό ιδίωμα του Παναγιώτη Τέτση στους πίνακες *Τοπίο της Αθήνας* (1960· εικ. 135) και *Αρδηττός* (1960· εικ. 136). Προσεκτικός παρατηρητής του ελληνικού τοπίου, ο Τέτσης παρουσιάζει ένα έργο όπου το φως μπαίνει μέσα στο χρώμα και καθορίζει τη δομή της σύνθεσης ως αναπόσπαστο συστατικό του. Αυτό έχει, με τη σειρά του, αποτέλεσμα να δημιουργούνται δυνατές χρωματικές γκάμες που γεννούν εκ νέου φως μέσα στον χώρο. Στον *Αρδηττό*, το δομημένο περιβάλλον σχηματίζεται μέσα από γεωμετρικά σχήματα και έντονες χρωματικές επιφάνειες, σε συνομιλία με το φυσικό τοπίο που «παρεμβαίνει» μέσα στον χώρο. Στο *Τοπίο της Αθήνας*, χαρακτηριστικό της πυκνής γεωμετρικής διαμόρφωσης αποτελούν τα γαιώδη χρώματα που παραπέμπουν άμεσα στη νεοκλασική αρχιτεκτονική μέρους της πόλης. Και τα δύο έργα είναι ενδεικτικά της ζωγραφικής τέχνης του Τέτση, που αφομοιώνει στοιχεία του Μοντερνισμού και της Αφαίρεσης, δίχως όμως να χάνει την παραστατικότητά της, καθώς και της αγάπης του για το ελληνικό τοπίο, το οποίο αποδίδει με τέτοια ελευθερία και ζωντάνια χρώματος και φωτός, που συγκινούν και εγείρουν τη βιωματική μνήμη κάθε τόπου. Λαμβάνοντας ως έναυσμα τις επισκέψεις του στο νησί της Ύδρας⁷⁵ και το ενδιαφέρον του για το νησιωτικό τοπίο και τις δραστηριότητές του, ο Πάρις Πρέκας δημιουργεί το έργο *Πανιά καΐκιών* (1962· εικ. 137), με πλοηγό τη γεωμετρική αφαιρετική γλώσσα και την εκφραστική δύναμή της να υπονοεί χαρακτηριστικά και αφηγήσεις μέσα από τη λιτότητά της. Οι επαναλαμβανόμενες λευκές επιφάνειες του έργου – που παραπέμπουν οπτικά σε ανοικτά πανιά – δομούν το γεωμετρικό

Εικ. 135. Παναγιώτης Τέτσης, *Tonío tns Athínas*, 1960.

Fig. 135. Panayiotis Tetsis, *Athens landscape*, 1960.

Εικ. 136. Παναγιώτης Τέτσης, *Αρδηττός*, 1960.

Fig. 136. Panayiotis Tetsis, *Ardettus*, 1960.

interiors. The artist has even worked a small self-portrait of himself into the painting, welcoming the viewer through an open French window on the first floor of the neoclassical building.

Views of Athens are also featured in *Athens landscape* (1960; fig. 135) and *Ardettus* (1960; fig. 136) by Panayiotis Tetsis, through his unique visual idiom. A keen observer of the Greek landscape, Tetsis presents an oeuvre where light blends into and becomes an integral part of colour, determining the structure of the composition. This, in turn, creates strong chromatic arrays which regenerate light into the space. In *Ardettus*, the built environment is shaped through geometric patterns and bright colour surfaces, in a dialogue with the natural landscape which “intrudes” into the space. In *Athens landscape*, the dense geometric arrangement is marked by earth colours that directly allude to the neoclassical architecture found in some parts of Athens. Both paintings are indicative of Tetsis’s art, which assimilates elements from Modernism and Abstraction without abandoning figurativeness, as well as of his love for the Greek landscape, rendered with a freedom and vibrancy of colour and light that arouses emotions and the memory of personal experience from each place.

Inspired by his repeated visits to Hydra⁷⁵ and driven by his interest in island landscape and activities, Paris Prekas painted *Sails* (1962; fig. 137), relying on the expressiveness of geometric abstraction and its potential to suggest features and narratives through its austerity. The recurrent white surfaces on the canvas – which visually allude to open sails – define the geometric setup and provide a key to the theme. The image of sailboats and the island landscape are implied by the few earth-coloured shapes on the lower part of the composition, serving as a pedestal from which the sails rise up. A sense of balance and order is achieved through the repetition of the white motif, which also gives the impression of a relief, thereby pointing to Prekas’s involvement with architectural and sculptural design. This quasi-relief quality alongside the large size of the abstract compositions endow the painting with a monumental and symbolic character, which leads the mind away from a visual perception of the subject itself towards seafarers, life at sea or the island landscape, as





Εικ. 137. Πάρις Πρέκας, *Πανιά καϊκιών*, 1962.

Fig. 137. Paris Prekas, *Sails*, 1962.



περιβάλλον του και νοηματοδοτούν το θέμα. Την εικόνα των καϊκιών και το νησιωτικό τοπίο συνείρουν τα λιγοστά γαϊώδη σχήματα στο κάτω μέρος της σύνθεσης, που λειτουργούν σαν βάση πάνω στην οποία στηρίζεται ο σχεδιασμός των ιστίων. Ισορροπία και τάξη επιτυγχάνονται μέσα από την επανάληψη του λευκού μοτίβου, το οποίο δίνει και μία αίσθηση αναγλύφου, παραπέμποντας κατά αυτόν τον τρόπο στη σχέση του Πρέκα με τον αρχιτεκτονικό και γλυπτικό σχεδιασμό. Η αίσθηση αυτή, καθώς και το μεγάλο μέγεθος των αφαιρετικών συνθέσεων, προσδίδουν στο έργο έναν μνημειακό συμβολικό χαρακτήρα, που απομακρύνει από την οπτική αντίληψη του αντικειμένου καθεαυτό

Εικ. 138. Γιώργος Μαυροΐδης, *Υδρα*, 1961.

Fig. 138. Yorgos Mavroidis, *Hydra*, 1961.

these are mirrored in the plain white colour and the reflection of light on it. Strong, expressive colour is also the key to the painting *Hydra* (1961; fig. 138) by Yorgos Mavroidis. Warm red and earth colours with a patch of white delineate the spaces and buildings of the island in an abstractive fashion, as if we were looking at a reflection of their real

και προσανατολίζει τη σκέψη στις ιδέες της ναυτοσύνης, της θαλασσινής ζωής και του νησιωτικού τοπίου, έτσι όπως μπορούν να αντικατοπτρίζονται από το απέραντο λευκό χρώμα και την αντανάκλαση του φωτός πάνω του.

Το έντονο, εκφραστικό χρώμα αποτελεί τον οδηγό που εισάγει τον θεατή και στο έργο του Γιώργου Μαυροΐδη *Υδρα* (1961· εικ. 138)· θερμά κόκκινα και γαϊώδη χρώματα σε συνδυασμό με το λευκό διαγράφουν αφαιρετικά τους χώρους και τα οικήματα του νησιωτικού τοπίου και μεταφέρουν στον θεατή ένα είδος «αντανάκλασης» της εικόνας τους. Καθώς χάνεται η ρεαλιστική αποτύπωση των δομών, ενδυναμώνεται ακόμη περισσότερο η αναζήτηση του χαρακτήρα και της ατμόσφαιρας του τοπίου, μέσα από τον ρυθμό και την κίνηση της χρωματικής παλέτας. Όμοιας δυναμικής εμφανίζονται και οι εκφραστικές αναζητήσεις της Κούλας Μαραγκοπούλου στο έργο *Η Τζία* (1971-76· εικ. 140): εδώ, ο δομημένος χώρος παρουσιάζεται επιπεδοποιημένος και πυκνά διαρθρωμένος, με το χρώμα να οργανώνει τόσο τη γεωμετρική αρχιτεκτονική σύνθεση όσο και τα στοιχεία της φύσης που εμβόλιμα

image. As the realistic representation of the structures gradually gives way, the exploration of the character and atmosphere of the landscape grows in intensity, through the rhythm and movement of the colour palette. Similar dynamics are evident in the stylistic quests of Koula Marangopoulou in her work *Tzia* (1971-76; fig. 140). Here, the built environment is depicted in a flattened manner, tightly articulated, with colour organising both the geometric architectural composition and the patches of natural landscape inserted into the scene. Colour plays a further, functional role: bright and dynamically rendered in visible brushstrokes, it reveals the artist's expressionist aspiration to arouse emotions in the viewer.

In *Red tree* (n.d.; fig. 139) and *Impressions* (n.d.; fig. 141) by Lambros Orfanos, we witness the artist's gradual liberation from carefully designed

Εικ. 139. Λάμπρος Ορφανός, *Κόκκινο δέντρο*, x.x.

Fig. 139. Lambros Orfanos, *Red tree*, n.d.





Εικ. 140. Κούλα Μαραγκοπούλου, *Η Τζα*, 1971-76.

Fig. 140. Koula Marangopoulou, *Tzia*, 1971-76.

Εικ. 141. Λάμπρος Ορφανός, *Εντυπώσεις*, x.x.

Fig. 141. Lambros Orfanos, *Impressions*, n.d.

εισέρχονται στη σκηνή. Το χρώμα έχει ακόμη έναν «λειτουργικό» ρόλο στο συγκεκριμένο έργο, καθώς έντονο και δυναμικά διαγραφόμενο, με ορατές πινελιές, φανερώνει την εξπρεσιονιστική διάθεση της ζωγράφου να εγείρει συναισθήματα μέσα από την αποτύπωσή του. Τα έργα του Λάμπρου Ορφανού *Κόκκινο δέντρο* (χ.χ. · εικ. 139) και *Εντυπώσεις* (χ.χ. · εικ. 141) μεταφέρουν στον θεατή τη σταδιακή αποδέσμευση του ζωγράφου από την προσεκτικά σχεδιασμένη φόρμα, όπως διαφαίνεται από τους πιο ελεύθερους χρωματικούς σχηματισμούς των τοπίων. Στην περίπτωση του έργου του Ορφανού, η επιλογή της αφαίρεσης φέρνει στο προσκήνιο τις αναζητήσεις του ζωγράφου για την απόδοση ενός τοπίου περισσότερο ατμοσφαιρικού και λυρικού, που αποκτά νόημα και επιτρέπει προσωπικές ερμηνείες μέσα από τη μυστηριακή αίσθηση που αποπνέει, καθώς και από τη μεταβλητότητα του ρυθμού και την υποκειμενική απόδοση των χρωμάτων.



forms, as suggested by the freer colour treatment of the landscapes. By opting for abstraction, the painter can focus on his quest for a more atmospheric and lyrical landscape, which acquires meaning and allows for personal readings through the mystic aura that it exudes, as well as through a volatile rhythm and a subjective rendering of colours. Relief-like and unassuming, with descriptive and expressive power, colour determines the design and enhances the expressionist vocabulary of Koula Bekiari, as evidenced in her works *Autumn* (1950s; fig. 142) and *Paysage - Umbrellas on the beach* (1956; fig. 143). Bekiari does not totally forgo the essentials of form – as clearly discernible in *Autumn*, where the forms of the trees are suggested schematically and highlighted

Εικ. 142. Κούλα Μπεκιάρη, *Φθινόπωρο*, δεκαετία του 1950.

Fig. 142. Koula Bekiari, *Autumn*, 1950s.



«Εξεργο» και ανεπιτήδευτο, περιγραφικά και εκφραστικά σημαίνουν, το χρώμα καθορίζει τον σχεδιασμό και ενδυναμώνει την εξπρεσιονιστική γραφή της Κούλας Μπεκιάρη, όπως φαίνεται και από τα έργα της *Φθινόπωρο* (δεκαετία 1950 · εικ. 142) και *Paysage - Ομπρέλες στην ακτή* (1956· εικ. 143). Η Μπεκιάρη δεν εγκαταλείπει εντελώς το πρότυπο της φόρμας στην αποτύπωση των μορφών της – όπως γίνεται εμφανές στο *Φθινόπωρο*, όπου οι φόρμες των δέντρων έχουν σχηματική βάση και αναδεικνύονται από τις εναλλαγές των καφέ και κίτρινων χρωματισμών, αλλά και στις *Ομπρέλες στην ακτή*, έργο στο οποίο τα χρώματα και πάλι υπονοούν τον σχηματισμό των αντικειμένων και των ελεύθερων μορφών του νερού και του περιβάλλοντος τοπίου. Στα έργα της Μπεκιάρη, όμως, ιδιαίτερη σημασία αποκτά πρωτίστως η απελευθέρωση

Εικ. 143. Κούλα Μπεκιάρη, *Paysage - Ομπρέλες στην ακτή*, 1956.

Fig. 143. Koula Bekiari, *Paysage - Umbrellas on the beach*, 1956.

by alternating brown and yellow tones, or in *Umbrellas on the beach*, where colours once again suggest the shapes of the objects and the free forms of the water and the surroundings. However, the artist seems to be primarily interested in unleashing thoughts and emotions through her expressionist idiom.⁷⁶ The impression of a given day or season, as well as of a space with its environmental conditions and the objects it contains, is left to the suggestive potential of her colour palette, which seizes the eye and elicits a different response from each viewer.



σκέψεων και συναισθημάτων μέσα από το εξπρεσιονιστικό ιδίωμα που επιλέγει.⁷⁶ η εντύπωση μιας μέρας ή μιας εποχής, του χώρου και των περιβαλλοντικών συνθηκών του, και των αντικειμένων που απαντώνται σε αυτόν, υπόκειται στην υποβλητική δυναμική της χρωματικής της παλέτας, που δυναμιτίζει το βλέμμα και επικαλείται το ξεχωριστό βιώμα κάθε θεατή. Ο *χαμένος παράδεισος* (1960· εικ. 144) της Σελέστ Πολυχρονιάδη αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα έργου, στο οποίο ο ζωγραφικός

Εικ. 144. Σελέστ Πολυχρονιάδη, *Ο χαμένος παράδεισος*, 1960.

Fig. 144. Celeste Polychroniadi, *Paradise lost*, 1960.

Paradise lost (1960; fig. 144) by Celeste Polychroniadi is a typical example of art in which the painterly locus is guided both by the artist's rationale and by the viewer's freedom of interpretation at a purely

τόπος οδηγείται τόσο από τη σκέψη του καλλιτέχνη όσο και από την ελευθερία ερμηνείας του θεατή σε αμιγώς συμβολικό επίπεδο. Από το 1945 και μετά, στο έργο της Πολυχρονιάδη, στο πλαίσιο ενός ιδιότυπου «αφηρημένου» Σουρεαλισμού, επιχειρούνται η υπέρβαση του ορατού κόσμου και η μετάβαση σε έναν αντίστοιχο υπερβατικό, ο οποίος δεν καθορίζεται από την αλληλουχία πραγματικών συμβάντων, αλλά επιτρέπει πολλαπλές αναγνώσεις μέσα από συμβολικές αναφορές και αλληγορίες. Η Πολυχρονιάδη διερεύνησε με τη ζωγραφική της την απόδοση αυτού του ελεύθερου σύμπαντος, που για την εξεικόνιση της κοσμολογίας του, ακόμα και στις πιο αφηρημένες συνθέσεις, η φύση θα έπρεπε να αποτελεί την αφετηρία.⁷⁷ Στην αφηρημένη σύνθεσή της, ένα σύμπαν αντιθετικών ρυθμών και αλληλοσυμπληρούμενων όγκων προβάλλει ως το τοπίο ενός χαμένου παραδείσου, ενός τόπου αναφοράς αρχετυπικών συμβόλων από τις απαρχές της ανθρωπότητας, ο οποίος μπορεί να παρουσιάζεται φιλόξενος στους υπαινιγμούς ταυτόχρονα της πραγματικότητας και του ονειρικού μύθου. Τη μετάβαση από το τοπίο στον τόπο – υλικό, πνευματικό, συμβολικό – μέσω της αφαίρεσης επιχειρεί με την εικαστική γραφή του και ο Γιάννης

symbolic level. From 1945 onwards, Polychroniadi's output, in a personal version of "abstract" Surrealism, attempts to go beyond the visible world towards a transcendent one, not determined by the sequence of actual facts and allowing for multiple readings through symbolic references and allegories. In her oeuvre, the artist explored ways to convey this free universe and its cosmology, which, even in the most abstract compositions, can only be brought to life by using nature as a starting point.⁷⁷ In this abstract composition, a universe of conflicting rhythms and complementary volumes emerges as the landscape of a lost paradise, a *topos* of archetypal symbols from the dawn of mankind, which can play host to hints at both reality and dreamlike myth. This transition from landscape to locus – whether material, spiritual or symbolic – through abstraction is also attempted by Yiannis Adamakos in his own visual language. This is exemplified in *Ochre landscape* (2008;

Εικ. 145. Γιάννης Αδαμάκος, *Τοπίο σε όχρα*, 2008.

Fig. 145. Yiannis Adamakos, *Ochre landscape*, 2008.





Αδαμάκος. Χαρακτηριστικό έργο του το *Τοπίο σε όχρα* (2008· εικ. 145), το οποίο διαμορφώνεται ως μία υπαινικτική «τοπιογραφία» με ονειρική ατμόσφαιρα, όπου ο καλλιτέχνης επιδιώκει να επαναπροσδιορίσει τη σχέση χώρου και βλέμματος. Για τον Αδαμάκο, σημασία αποκτά η προσέγγιση της πραγματικότητας μέσα από το υποκειμενικό βλέμμα, με σκοπό την ανάδυση του συναισθήματος. Όπως γενικότερα στο έργο του, έτσι και στη σύνθεση της Συλλογής, οι φωτεινοί και οι σκοτεινοί τόνοι, η εναλλαγή στις χρωματικές εντάσεις ή οι μονοχρωμίες, η αλληλένδετη σχέση φωτός και σκιάς εισάγουν σε έναν ιδιαίτερο υλικό και συναισθηματικό χώρο-τοπίο, ο οποίος διερευνά την αποδέσμευση

Εικ. 146. Γιώργος Σαλταφέρος, *Έργο Νο3*, 2011.

Fig. 146. Giorgos Saltaferos, *Work No3*, 2011.

fig. 145), articulated as a suggestive “landscape painting” in a dreamlike atmosphere, where the artist seeks to redefine the relationship between space and gaze. For Adamakos, what matters is an approach to reality through a subjective gaze, in an aim to bring emotions to the surface. In his oeuvre as a whole, just as in this composition belonging to the Collection, bright and dark tones, alternating colour intensities or

από τον απτό κόσμο και την είσοδο σε μια εικαστική αναζήτηση με πνευματικές ή ακόμα και υπαρξιακές προεκτάσεις. Στο ίδιο πνεύμα, το *Έργο Νο3* (2011· εικ. 146) του Γιώργου Σαλταφέρου, παρότι ξεκινά από την καταγραφή μιας ρεαλιστικής όψης του χώρου και του περιβάλλοντος, άμεσα αναπαραστατικής, κατέχει ταυτόχρονα την εκφραστική δυναμική της Αφαίρεσης, η οποία δίνει προτεραιότητα στο λεξιλόγιο των εσωτερικών στοιχείων του έργου. Αντιθέσεις φωτός και σκιάς και εναλλαγές τονικότητας των χρωμάτων κυριαρχούν και χαρακτηρίζουν τη σύνθεση του έργου, η οποία, μολονότι έχει αρχιτεκτονική δομή, την ίδια στιγμή τη «χάνει», καθώς τα αντικείμενα εξαυλώνονται και μετατρέπονται σε ζωγραφικούς ποιητικούς χώρους που υπάρχουν σε μεταφυσική σιωπή. Παράλληλα με τη γλώσσα της Αφαίρεσης και τη διαδρομή των εσωτερικών αναζητήσεών της, στη σύγχρονη εικαστική πραγματικότητα σειρά καλλιτεχνών εμμένει στην παραστατικότητα, επαναπροσδιορίζοντας την απεικόνιση της ελληνικής φύσης και του αστικού τοπίου μέσα από νέες προσλαμβάνουσες και καινούργιες περιγραφικές προσεγγίσεις. Αν και πάντοτε συνδεδεμένες – σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό – με την καταγραφή της απτής πραγματικότητας, οι αναπαραστάσεις αυτές δεν στερούνται παράλληλων αναζητήσεων που οδηγούν πολλές φορές σε συμβολικούς, αλληγορικούς ή και υπαρξιακούς προβληματισμούς. Το *Τοπίο* (2009· εικ. 147) της Ειρήνης Ηλιοπούλου παραπέμπει στην απεικόνιση ενός δάσους πυκνής βλάστησης, με τον φυτικό κόσμο να καλύπτει κάθε κενό και να αφήνει ελάχιστο χώρο για το φως και το υδάτινο «ξέφωτο» στο βάθος του. Πραγματικός χώρος και ονειρική κατασκευή συμπλέουν και περιπλέκονται στη νοηματοδότηση του έργου, επιτρέποντας ελευθερία στην ερμηνεία και προς την κατεύθυνση των μύθων και αλληγοριών που σχετίζονται με τη φύση – έτσι όπως προέκυπτε ιστορικά και στη ζωγραφική του Ρομαντισμού ή του Συμβολισμού – και υπονοώντας κάθε φορά την ενδεχόμενη λειτουργία του τοπίου ως ανοικτής θύρας εισόδου ή διαφυγής από τον κόσμο. Τη ρομαντική νοσταλγία ενός χαμένου παραδείσου, αλλά και την αδιαμφισβήτητη αξία της ομορφιάς ενός αυθεντικού ελληνικού τοπίου, αναδεικνύει το έργο της Μαρίας Φιλοπούλου *Θάλασσα* (2013· εικ. 149). Ιριδίζοντα χρώματα και ατμοσφαιρικό περιβάλλον δημιουργούν ένταση και ρυθμό στην τοπιογραφία της, η οποία αγγίζει ταυτόχρονα τη λογική και το συναίσθημα. Το έργο της επιδιώκει να καταγράψει το «τώρα», τη μεταβλητότητα της χρονικής στιγμής· παράλληλα, επιχειρεί να αιχμαλωτίσει την οικεία ανάμνηση του τοπίου στον ζωγραφικό καμβά, και με την απεικόνιση αυτή να «παγώσει» χρόνο και χώρο, εισάγοντας όνειρα και επιθυμίες που γεννιούνται στη σκέψη του θεατή.

monochromes, the inextricable relation of light and shade all immerse the viewer into a peculiar material and emotional space-landscape, which explores the detachment from the shackles of the tangible world and the adoption of an artistic quest along spiritual or even existential paths. In the same vein, *Work No 3* (2011; fig. 146) by Giorgos Saltaferos, although starting out as a depiction of a realistic, outright representational, view of the space and environment, at the same time holds the expressive potential of Abstraction, which gives priority to an esoteric vocabulary. Sharp contrasts of light and shade and alternating colour tonalities dominate and define the composition, which loses some of its architectural structure, as the objects dematerialise and turn into painterly poetic spaces that exist in a metaphysical silence. In parallel with the language and the esoteric pursuits of abstract art, there are a number of painters in the contemporary Greek art scene who remain committed to figurative art, revisiting the nature and urban landscape of Greece through newer perceptions and pictorial approaches. While remaining focused – to a lesser or greater extent – on tangible reality, such representations are not lacking in parallel quests, which often lead to symbolic, allegoric or even existential reflections. *Landscape* (2009; fig. 147) by Irini Iliopoulou depicts a dense forest, with lush vegetation covering most of the canvas and leaving a small opening for the light and the body of water in the background. Real space and dreamy fiction evolve hand in hand and entwined to provide an understanding of the painting, allowing freedom of interpretation, inclined towards the myths and allegories surrounding nature – in the tradition of Romanticism or Symbolism – and suggesting each time the possible function of the landscape as an open door into or out of the world. Romantic nostalgia of a lost paradise and the undeniable beauty of an authentic Greek landscape are evoked in *Sea* (2013; fig. 149) by Maria Filopoulou. Iridescent colours and an atmospheric environment bring intensity and rhythm to her landscape painting, which touches mind and soul alike. Her work seeks to document what is unfolding right now, the evanescence of the moment. At the same time, however, it also attempts to eternalise the familiar memory of the landscape on the canvas, freeze time and space, instilling dreams and desires into the viewer’s thoughts. With an unparalleled interest in landscape themes, Thanassis Makris aspires to capture different aspects of the Greek landscape through the transformations of light. His visual language is exemplified in *Aetoliko* (2013; fig. 148), which depicts the eponymous coastal landscape as seen through the prism of his experimentations and quests. Rendered in an



Εικ. 147. Ειρήνη Ηλιοπούλου, *Τονίο*, 2009.

Fig. 147. Irini Iliopoulou, *Landscape*, 2009.

Εικ. 148. Θανάσης Μακρής, *Αιτωλικό*, 2013.

Fig. 148. Thanassis Makris, *Aetoliko*, 2013.



Εικ. 149. Μαρία Φιλοπούλου, *Θάλασσα*, 2013.

Fig. 149. Maria Filopoulou, *Sea*, 2013.



Εικ. 150. Χρόνης Μπότσογλου, *Ωρες του βουνού* (τρίπτυχο: Πρωί, Μεσημέρι, Δειλινό), 2013.

Fig. 150. Chronis Botsoglou, *Mountain hours* (triptych: *Morning, Noon, Nightfall*), 2013.



ΕΙΚ. 151. Αντώνης Στάβερης, *Αθήνα, νυχτερινό*, 2014.

Fig. 151. Antonis Staveris, *Athens, nocturnal*, 2014.

Με απaráμιλλο ενδιαφέρον για τη θεματική της τοπιογραφίας, ο Θανάσης Μακρής επιδιώκει να αποτυπώσει όψεις του ελληνικού τοπίου μέσα από τις μεταπλάσεις του φωτός. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της εικαστικής γλώσσας του αποτελεί το έργο *Αιτωλικό* (2013· εικ. 148), το οποίο απεικονίζει το συγκεκριμένο παράκτιο τοπίο υπό το πρίσμα των πειραματισμών και των αναζητήσεών του. Αφαιρετικά αποδοσμένο, το τοπίο του Αιτωλικού αποτυπώνεται ως μία φευγαλέα εικόνα που μοιάζει να περνά από το βλέμμα και να εγγράφεται στη μνήμη. Παχιές πινελιές χρώματος και φωτεινές εντάσεις δίνουν την αίσθηση μίας τρίτης διάστασης και απτού αναγλύφου στο έργο. Παράλληλα, ο ίδιος ο ζωγράφος ενδιαφέρεται για τη συγκινησιακή φόρτιση που μπορεί να προκαλέσει η θέαση του τόπου, ο οποίος κομίζει για κάθε θεατή την ανάμνηση ενδεχομένως ενός διαφορετικού βιώματος. Τη δυναμική του βιώματος και της ανάμνησης ανακαλεί και ο Χρόνης Μπότσογλου στην πλέον πρόσφατη σειρά τοπιογραφικών έργων του, από την οποία απόκτημα της Συλλογής αποτελεί το έργο *Ώρες του βουνού* (2013· εικ. 150). Θέμα του έργου, όπως και συνολικά της σειράς, αποτελεί η ζωγραφική αποτύπωση του τοπίου που ο καλλιτέχνης βλέπει από το παράθυρο του σπιτιού του στο Πετρί της Λέσβου. Περνώντας στην τοπιογραφία, ο Μπότσογλου καταγράφει το τοπίο, όχι με διάθεση απαραίτητα και μόνο αναπαραστατική, αλλά με γνώμονα την ίδια την εμπειρία του που του επιτρέπει να μεταφέρει στον καμβά τον τρόπο με τον οποίο το κατανοεί και το συναισθάνεται. Μέσα από τη συνεχή παρατήρηση διαφορετικών στιγμών σμιλεύεται ένα «πορτρέτο του βουνού» που εμπεριέχει τόσο τα χαρακτηριστικά του τόπου – διαφορετικά κάθε φορά, ανάλογα με τις περιβαλλοντικές συνθήκες ή την ώρα της ημέρας – όσο και το ύφος και το θυμικό του δημιουργού του, ανάλογα με τη στιγμή της παρατήρησης ή της ζωγραφικής αποτύπωσης. Στο τρίπτυχο έργο της Συλλογής, το τοπίο παρουσιάζεται σε όλο το εύρος του, επιβλητικό και συνάμα οικείο, φωτεινό και λαμπρό στα χρώματά του, ως η καταγραφή της ανάμνησης μιας όμορφης ημέρας. Στο πλαίσιο της Συλλογής ανήκει, τέλος, και σειρά έργων σύγχρονων Ελλήνων δημιουργών που αποτυπώνουν το ενδιαφέρον τους για το αστικό τοπίο και ειδικότερα αυτό της Αθήνας. Ταυτόχρονες καταγραφές του σήμερα, με έμφαση στην αναπαράσταση, αποτελούν ιδιαίτερες αναγνώσεις οικείων εικόνων της πόλης μέσα από την εικαστική γλώσσα των καλλιτεχνών τους. Υπό αυτό το πρίσμα, στο *Αθήνα, νυχτερινό* (2014· εικ. 151) ο Αντώνης Στάβερης συνθέτει μια βραδινή άποψη της πόλης, την οποία χαρακτηρίζουν τα έντονα χρώματα του αστικού τοπίου και το υποβλητικό φως του ουρανού. Αποτέλεσμα ενδελεχούς παρατήρησης ή της ανάμνησης μιας δεδομένης στιγμής, μεταφέρεται στο βλέμμα του θεατή μέσα από μια ρευστή αντίληψη του χρόνου

abstractive manner, the landscape of *Aetoliko* is captured as a fleeting image that seems to pass through the eye and engraves itself in memory. Thick brushstrokes of colour and bright accents give the painting a three-dimensional and tangible relief quality. The painter is also interested in the emotional charge that the viewing of the depicted landscape can release, awakening the memory of a different experience in each viewer. The dynamics of the lived experience and memories are also called to mind by Chronis Botsoglou in his latest series of landscapes, one of which, *Mountain hours* (2013; fig. 150), is a recent acquisition by the Bank of Greece Collection. In this particular canvas, as in the entire series, the artist's theme is the view that he enjoys from a window of his home in Petri, Lesbos. In making his transition to landscape painting, Botsoglou treats the landscape not necessarily or exclusively in a representational spirit, but also guided by a personal experience that enables him to put on canvas his own perception and feeling of this landscape. Building on constant observation at different moments, he crafts a “portrait of the mountain” that incorporates the features of the location – varying each time, depending on the weather conditions or the time of day – as well as his own mood and state of mind, depending on the moment of observation or depiction. In this triptych, the landscape is shown in its full span, imposing yet at the same time familiar, brilliant and brightly coloured, much like the recording of a recollection of a beautiful day.

Last but not least, the Bank of Greece Collection also includes a number of works by contemporary Greek artists who are intrigued by the urban landscape and the landscape of Athens in particular. Reflecting the present as it unfolds, with an emphasis on representation, each of these works expresses the artist's personal take on familiar images of the city. Seen from this standpoint, *Athens, nocturnal* (2014; fig. 151) by Antonis Staveris composes a night view of the city, marked by the intense colours of the urban landscape and the evocative glow of the sky. Resulting from thorough observation or from the memory of a given moment in time, the landscape is offered for viewing through a fluid perception of time and the city traffic, as seen from a vantage point. On the other hand, Dimitris Andreadakis in his *Clouds over Athens* (2001; fig. 153) hints at the space of the city, shown in the dark. The focus shifts to the handling of the sky and clouds as a natural phenomenon – a fleeting moment likely to go unnoticed in the hustle and bustle of a modern metropolis.

In a nostalgic mood, Andreas Georgiadis revives the Athens of yore in his work *Spring morning in Athens of 1909* (2014; fig. 154). This view of an Athenian street, with the columns of the Temple of Olympian Zeus



και την κίνηση της πόλης, όπως καταγράφεται από ένα ψηλό σημείο. Αντίθετα, στο έργο του Δημήτρη Ανδρεαδάκη *Σύννεφα πάνω από την Αθήνα* (2001· εικ. 153), ο ζωγράφος υπαινίσσεται τον χώρο της πόλης, καθώς τον αποδίδει στο σκοτάδι· το ενδιαφέρον μεταφέρεται στη διαμόρφωση του ουρανού και στο φυσικό φαινόμενο των σύννεφων – μιας φευγαλέας στιγμής που μπορεί να χάνεται στον επιτακτικό ρυθμό της σύγχρονης πόλης. Με νοσταλγική διάθεση αναβιώνει μια όψη της παλιάς Αθήνας ο Ανδρέας Γεωργιάδης στο έργο *Ανοιξιάτικο πρωινό στην Αθήνα του 1909* (2014· εικ. 154). Η αναπαράσταση του αθηναϊκού δρόμου, με φόντο τους Στύλους του Ολυμπίου Διός και τον βράχο της Ακρόπολης, υπενθυμίζει την ιστορία της πόλης και μια διαφορετική, γαλήνια εικόνα της από τις αρχές του προηγούμενου αιώνα – δίνοντας έτσι το έναυσμα της αναδρομής και της ενδεχόμενης σύγκρισης με τη σημερινή εμπειρία από αυτήν. Ο Βασίλης Πέρρος παρουσιάζει με το έργο του *Πλατεία Κολοκοτρώνη* (2014· εικ. 152) μία νυχτερινή σκηνή της πόλης με παραστατικότητα και διάθεση σκηνογραφικής προσέγγισης. Ο φωτογραφικός ρεαλισμός με τον οποίο προσεγγίζει το θέμα του υπαινίσσεται ένα σχόλιο για την πολυσύνθετη εικόνα της πόλης και ταυτόχρονα την απόπειρα ψυχογράφησης των μορφών. Τη δική του οπτική για την πόλη καταθέτει και ο Γιώργος Σαμψωνίδης στο έργο *Χωρίς τίτλο* (2014· εικ. 155). Ζωγραφίζει τον λόφο του

Εικ. 152. Βασίλης Πέρρος, *Πλατεία Κολοκοτρώνη*, 2014.

Fig. 152. Vassilis Perros, *Kolokotroni Square*, 2014.

Εικ. 153. Δημήτρης Ανδρεαδάκης, *Σύννεφα πάνω από την Αθήνα*, 2001.

Fig. 153. Dimitris Andreadakis, *Clouds over Athens*, 2001.

Εικ. 154. Ανδρέας Γεωργιάδης, *Ανοιξιάτικο πρωινό στην Αθήνα του 1909*, 2014.

Fig. 154. Andreas Georgiadis, *Spring morning in Athens of 1909*, 2014.

and the rock of the Acropolis in the background, brings the city's history to mind and offers a different, peaceful picture from early in the past century – thus taking the viewer back in time and perhaps drawing a comparison with the present. In *Kolokotroni Square* (2014; fig. 152), Vassilis Perros offers a night scene of Athens using a style that combines descriptiveness and a stage-set quality. The photographic realism with which he approaches the theme can be taken as an implicit comment on the city's multifaceted image and at the same time as an attempt to convey the state of mind of the figures. In *Untitled* (2014; fig. 155), George Sampsonidis delivers his own view of the city. He depicts Mount Lycabettus without departing from descriptiveness, but at the same time creates a dystopically



Εικ. 155. Γιώργος Σαμπωνίδης, *Χωρίς τίτλο*, 2014.

Fig. 155. George Sampsonidis, *Untitled*, 2014.



Εικ. 156. Παναγιώτης Μπεληντέκος, *Tonio*, 2014.

Fig. 156. Panayiotis Beldekos, *Landscape*, 2014.



Λυκαβηττού, δίχως να απομακρύνεται από την παραστατικότητα ως προς την καταγραφή των μορφών του, την ίδια στιγμή όμως δημιουργεί μία ατμόσφαιρα δυστοπικά μυστηριακή, άγωνα από μνήμη ή άλλη αναφορά, μετατοπίζοντας κατά αυτόν τον τρόπο τον χώρο κατανόησης και τη διαδικασία ερμηνείας του τοπίου σε δεύτερο επίπεδο. Τέλος, οι ζωγράφοι Στέλιος Πετρουλάκης και Παναγιώτης Μπελντέκος προσθέτουν στη Συλλογή με το έργο τους δύο νέες αναπαραστάσεις του κεντρικού κτηρίου της Τράπεζας της Ελλάδος. Στο *Τοπίο* (2014· εικ. 156) του Μπελντέκου είναι προφανής ο παραλληλισμός της σύγχρονης απεικόνισης με πρότερες ζωγραφικές και χαρακτηριστικές αναπαραστάσεις του από το ίδιο σημείο θέασης –προσέγγιση που μεταφέρει το ενδιαφέρον όχι μόνο στην εικόνα του οικοδομήματος, αλλά και στις ενδεχόμενες αλλαγές που έχουν προκύψει στον πολεοδομικό ιστό της πόλης. Το έργο του Πετρουλάκη *Χωρίς τίτλο (Τράπεζα της Ελλάδος)* (2014· εικ. 157) αποδίδει την εικαστική εκδοχή του δημιουργού για την αναπαράσταση του κτηρίου, ενώ παράλληλα δίνει την εντύπωση μίας φευγαλέας, καθημερινής σκηνής, με τον περαστικό μοτοσικλετιστή να διασχίζει γρήγορα τον άδειο δρόμο της οδού Πανεπιστημίου.

Εικ. 157. Στέλιος Πετρουλάκης, *Χωρίς τίτλο (Τράπεζα της Ελλάδος)*, 2014.

Fig. 157. Stelios Petroulakis, *Untitled (Bank of Greece)*, 2014.

eerie atmosphere, devoid of memory or any other reference, thereby suggesting that the landscape can also be read and interpreted at another level.

Finally, the Bank of Greece has enriched its Collection with two new depictions of its central building by painters Stelios Petroulakis and Panayiotis Beldekos. In *Landscape* (2014; fig. 156) by Beldekos, there is an obvious parallel between this contemporary portrayal and older paintings and prints from the same viewpoint – an approach that draws attention not only to the building itself, but also to the changes that the city may have undergone. The painting *Untitled (Bank of Greece)* (2014; fig. 157) by Petroulakis provides another version of the building, giving the impression of a transient everyday scene, with the motorcyclist riding down an empty Panepistimiou Street.



Σημειώσεις

Endnotes

1. Βενέζης, Η. (1955), *Χρονικόν της Τραπέζης της Ελλάδος*, Αθήνα: Τράπεζα της Ελλάδος, σελ. 49.
2. Απόσπασμα από τον λόγο του Αλέξανδρου Διομήδη, τότε Διοικητή της Εθνικής Τραπέζης και μέλλοντα πρώτου Διοικητή της Τράπεζας της Ελλάδος, προς τους μετόχους της Εθνικής Τραπέζης στη συνέλευση της 30ής Απριλίου 1928. Βλ. Βενέζης, Η. (1955), ό.π.
3. Όπως σημειώνει ο Διοικητής της Τράπεζας της Ελλάδος Γεώργιος Προβόπουλος: «...οι πολιτικές μπορεί να διέφεραν, αλλά διέπονταν όλες από μία σταθερά: την προσήλωση στην εξυπηρέτηση του δημόσιου συμφέροντος, μέσα από την εξασφάλιση και διασφάλιση της νομισματικής και της χρηματοπιστωτικής σταθερότητας ως βασικών προϋποθέσεων για την προαγωγή της οικονομικής ανάπτυξης». Βλ. τον πρόλογο του Διοικητή στο Ψαλιδόπουλος, Μ. (2014), *Ιστορία της Τράπεζας της Ελλάδος 1928-2008*, Αθήνα: Κέντρο Πολιτισμού, Έρευνας και Τεκμηρίωσης, Τράπεζα της Ελλάδος, σελ. vii.
4. Με πρώτο Διοικητή της τον Αλέξανδρο Ν. Διομήδη, η Τράπεζα της Ελλάδος συστεγάζεται αρχικά με την Εθνική Τράπεζα, για να μεταφερθεί έπειτα σε κτήριο επί της οδού Πανεπιστημίου 28 (σημερινό Πανεπιστημίου 40), το οποίο είχε ανεγερθεί το 1907 για να στεγαστεί αρχικά η Λαϊκή Τράπεζα. Βλ. Καρδαμίτση-Αδάμη, Μ. (2011), *Τράπεζα της Ελλάδος. Τα Κτίρια*, Αθήνα: Τράπεζα της Ελλάδος, σελ. 43.
5. Στο ίδιο ό.π., σελ. 109.
6. Στην ομάδα μελέτης συμμετείχαν ως συνεργάτες οι Δ. Τριποδάκης, Α. Τζελέπας, Δ. Φιλιππάκης-Καραντινός και Μ. Κανάκης. Βλ. στο ίδιο ό.π., σελ. 121.
7. Στο ίδιο ό.π., σελ. 140.
8. Σε κρυστάλλινο δοχείο τοποθετήθηκαν χρυσά και αργυρά νομίσματα από διάφορες ιστορικές περιόδους της χώρας: νόμισμα

1. Venezis, I. (1955), *Chronicle of the Bank of Greece*, Athens: Bank of Greece, p. 49.
2. Excerpt from the speech of Alexandros Diomidis, Governor at the time of the National Bank and future first Governor of the Bank of Greece, at the General Assembly of Shareholders of the National Bank on 30 April 1928. See Venezis, I. (1955), *ibid*.
3. As noted by Governor George Provopoulos in his foreword to the forthcoming English publication: Psalidopoulos, M. (2014), *History of the Bank of Greece 1928-2008*, Athens: Centre for Culture, Research and Documentation, Bank of Greece, p. vii , “...policies may have differed, but they were all governed by one constant: a commitment to serving the public interest, by ensuring and safeguarding monetary and financial stability as an essential condition for fostering economic growth”.
4. Under its first Governor Alexandros Diomidis, the Bank of Greece was initially housed together with the National Bank of Greece, before relocating to a building at 28 (later renumbered 40), Panepistimiou Street, erected in 1907 to house the Popular Bank. See Kardamitsi-Adami, M. (2011), *Bank of Greece. The Buildings*, Athens: Bank of Greece, p. 43.
5. *Ibid.*, p. 109.
6. The design team also included D. Tripodakis, A. Tzelepas, D. Filippakis-Karantinos and M. Kanakis. *Ibid.*, p. 121.
7. *Ibid.*, p. 140.
8. The following gold and silver coins from various periods of Greece’s history were placed inside a crystal vessel: an Athenian coin with the head of goddess Athena as a “symbol of the Bank”, coins from ancient Macedonia featuring Alexander the Great, from Crete with the emblem of Minos and Knossos, from Samos, Corinth, Chios, Gortys,

* Unless specified otherwise, all publications are in Greek.

- των Αθηνών με κεφαλή της Αθηνάς, ως «σύμβολον της Τραπεζής», νομίσματα της Μακεδονίας με τον Μέγα Αλέξανδρο, της Κρήτης με το έμβλημα του Μίνωος και της Κνωσού, της Σάμου, της Κορίνθου, της Χίου, της Ιόρτυνος, της Κυδωνίας, της Λάρισας, των Ιονίων Νήσων, ένας καποδιστριακός φοίνικας και ένα βυζαντινό κωνσταντινάτο. Βλ. στο ίδιο ό.π., σελ. 122, 124.
9. Εκτελεσμένο από τον Ιταλό ψηφιδογράφο Amedeo Madellato, απεικονίζει τον Άγιο Κωνσταντίνο και την Αγία Ελένη και είναι εμπνευσμένο από παραστάσεις των δύο αγίων που φέρουν τα «κωνσταντινάτα»: ενδεδυμένοι με αυτοκρατορικά ενδύματα, σε μετωπική στάση και ημισώμοι, κρατούν και οι δύο τον Τίμιο Σταυρό. Βλ. Βλάχος, Μ. (2007), *Η νεώτερη ελληνική ζωγραφική στη συλλογή της Τράπεζας της Ελλάδος*, Αθήνα: Τράπεζα της Ελλάδος, σελ. 338.
10. Στο ίδιο ό.π., σελ. 22.
11. Το πρώτο έργο τέχνης που αγόρασε η Τράπεζα της Ελλάδος είναι η ελαιογραφία *Πατήσια* της Ευθυμίας Βλασσπούλου-Σάθα (1928), ενώ κατά τη διάρκεια της θητείας του Διοικητή Αλέξανδρου Διομήδη (1928-31) αποκτήθηκαν πίνακες των Μιχάλη Οικονόμου, Νικηφόρου Λύτρα, Κωνσταντίνου Βολανάκη, Οδυσσέα Φωκά, Έκτορα Δούκα κ. ά. Με την ανέγερση του μεγάρου της Τράπεζας και για τις ανάγκες διακόσμησής του, κατά τη διάρκεια θητείας του επόμενου Διοικητή Εμμανουήλ Τσουδερού (1931-35 και 1935-39), πραγματοποιούνται αγορές έργων τέχνης ζωγράφων όπως ο Νικόλαος Γύζης, ο Κωνσταντίνος Βολανάκης, ο Ιωάννης Αλταμούρας, ο Κωνσταντίνος Μαλέας, ο Θεόφραστος Τριανταφυλλίδης. Βλ. στο ίδιο ό.π., σελ. 15.
12. Ενδεικτικά αναφέρονται εδώ οι περίοδοι Διοίκησης με πυκνότερο εικαστικό ενδιαφέρον, κατά τις οποίες αποκτήθηκαν νέα έργα τέχνης για τη Συλλογή, μετά από αυτές των Αλέξανδρου Διομήδη και Εμμανουήλ Τσουδερού: η περίοδος Διοίκησης του Κυριάκου Βαρβαρέσου (1939-46) χαρακτηρίζεται από την απόκτηση έργων ακαδημαϊκού χαρακτήρα, κυρίως από Πανελλήνιες Εκθέσεις· η περίοδος Διοίκησης του Γεωργίου Μαντζαβίνου (1946-55), κατά την οποία οι αγορές επικεντρώθηκαν στις Πανελλήνιες Εκθέσεις των ετών 1948 και 1952· οι περίοδοι Διοίκησης του Ξενοφώντος Ζολώτα (1955-67 και 1974-81) κατά τις οποίες προωθήθηκαν και αγορές έργων καλλιτεχνών της λεγομένης Γενιάς του ’30, καθώς και αμέσως μεταγενέστερων, όπως ο Παναγιώτης Τέτσης και ο Πάρις Πρέκας· οι περίοδοι Διοίκησης του Λουκά Παπαδήμου (1984-91) και του Νικολάου Γκαργκάνα (2002-08), κατά τις οποίες γίνεται εμπλουτισμός της Συλλογής με έργα από τον 19ο αιώνα μέχρι τη λεγόμενη Γενιά του ’30· οι περίοδοι Διοίκησης των Γεωργίου Προβόπουλου (2008-14) και Πάννη Στουρνάρα (2014-σήμερα), κατά

- Kydonia, Larissa, the Ionian Islands, a Kapodistrian phoenix and a Byzantine constantinato. Ibid., pp. 122 and 124.
9. Executed by Italian mosaicist Amedeo Madellato, this work depicts Saints Constantine and Helen, reproducing the iconographic type of the two saints as found on the *constantinata* gold coins. Wearing royal vestments, portrayed frontally in half length, they both hold the Holy Cross. See the English publication Vlachos, M. (2007), *Modern Greek Painting in the Bank of Greece Collection*, Athens: Bank of Greece, p. 338.
10. Ibid., p. 22.
11. The first work of art acquired by the Bank of Greece was the oil painting *Patissia* by Efthymia Vlassopoulou (1928), while during the tenure of Alexandros Diomidis (1928-31), the Bank’s first Governor, acquisitions included works by Michalis Oikonomou, Nikephoros Lytras, Konstantinos Volanakis, Odysseas Fokas, Hector Doukas and others. Once the Bank’s Head Office was constructed, further acquisitions were made under the governorship of Emmanuel Tsouderos (1931-35 and 1935-39) for the new building’s decoration, including paintings by Nikolaos Gyzis, Konstantinos Volanakis, Ioannis Altamouras, Konstantinos Maleas, Theophrastos Triantaphyllidis, etc. See *ibid.*, p. 15.
12. Following Alexandros Diomidis and Emmanuel Tsouderos, the Governors whose terms of office were associated with intense acquisition activity included: Kyriakos Varvaressos (1939-46), with acquisitions of academic artworks, mainly from Panhellenic Art Exhibitions; Georgios Mantzavinou, with purchases from the Panhellenic Exhibitions of 1948 and 1952; Xenophon Zolotas (1955-67 and 1974-81), with a focus on artists from the so-called Generation of the Thirties and their successors, such as Panayiotis Tetsis and Paris Prekas; Lucas Papademos (1984-91) and Nicholas Garganas (2002-08), with acquisitions ranging from the 19th century to the so-called Generation of the Thirties; and George Provopoulos (2008- 14) and Yannis Stournaras (2014-today) with works by a younger generation of contemporary painters.

- την οποία η Συλλογή εμπλουτίζεται με έργα τέχνης μίας νεότερης γενιάς σύγχρονων ζωγράφων.
13. Για την έκθεση αυτή, που διήρκεσε από 25 Οκτωβρίου μέχρι 29 Νοεμβρίου 1993, δημιουργήθηκε η συνοδευτική έκδοση: Μισιρλή, Ν. (επιμ.) (1993), *Συλλογή Τράπεζας της Ελλάδος. Ελληνική Ζωγραφική και Χαρακτική*, Αθήνα: Τράπεζα της Ελλάδος.
14. Η έκθεση παρουσιάστηκε αρχικά στο Μέγαρο Eccles στην Ουάσινγκτον, όπου εδρεύει το Ομοσπονδιακό Σύστημα Κεντρικών Τραπεζών των Ηνωμένων Πολιτειών (Federal Reserve), από τις 30 Σεπτεμβρίου έως τις 3 Δεκεμβρίου 2002, ενώ στη συνέχεια φιλοξενήθηκε στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών από τις 18 Φεβρουαρίου μέχρι τις 30 Μαρτίου 2003. Παράλληλα, εκδόθηκαν ομότιπλοι των εκθέσεων συνοδευτικοί κατάλογοι στην ελληνική και αγγλική γλώσσα, με κείμενα από τον τ. επίκουρο καθηγητή Ιστορίας της Τέχνης στο Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών Μανόλη Βλάχο.
15. Πέραν των βιβλιογραφικών αναφορών σε ποικίλες εκδόσεις Ιστορίας της Τέχνης, σημειώνεται από το ίδιο το εκδοτικό corpus της Τράπεζας η αφιερωματική έκδοση που αφορά σημαντικά έργα τέχνης της Συλλογής (169 πίνακες ζωγραφικής και χαρακτικά), την οποία επιμελήθηκε ο Μ. Βλάχος. Βλ. Βλάχος, Μ. (2007), ό.π.
16. Όπως σημειώνει και ο Μιλτιάδης Παπανικολάου: «Το κίνημα του κλασικισμού, ως ανάμνηση της ένδοξης αρχαιότητας, λειτουργούσε σαν απάντηση στα κηρύγματα που αμφισβητούσαν την καταγωγή των Νεοελλήνων και ταυτόχρονα προσδιόριζε με απόλυτα πειστικό τρόπο την εθνική τους ταυτότητα». Βλ. Παπανικολάου, Μ. (2005), *Η Ελληνική Τέχνη του 18ου και 19ου αιώνα. Ζωγραφική-Γλυπτική*, Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Βάνιας, σελ. 129.
17. Καλλιγάς, Μ. (1981), *Νικόλας Γύζης, Η ζωή και το έργο του*, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, σελ. 204.
18. «Δεν είναι τυχαίο που το έργο του Γύζη στη συμβολική του μορφή συνδέθηκε με του Παρθένη, ενώ και η “ελληνικότητά” του, όπως την περιγράφει ο Καλλιγάς, δηλαδή ως αναπόληση ιδεαλιστικών μορφολογικών στοιχείων της τέχνης της αρχαιότητας, εμπεριέχει ορισμένες όψεις της επιδιωκόμενης “ελληνικότητας” από τη “Γενιά του ’30”». Βλ. Παπανικολάου, Μ. (1999), *Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα. Ζωγραφική και γλυπτική του 20ού αιώνα*, Αθήνα: Εκδόσεις Αδάμ, σελ. 16.
19. Το έργο καταλογογραφείται στο αρχείο της Συλλογής έργων τέχνης της Τράπεζας και με τον τίτλο *Η έμπνευσις του ποιητού*.
20. Εκτός από ενδεικτικές περιπτώσεις έργων με πρωταγωνιστή τον Κένταυρο, ο Μανόλης Βλάχος σημειώνει ότι το έργο του Γύζη

13. This exhibition, which ran from 25 October to 29 November 1993, was accompanied by the English catalogue Missirli, N. (ed.) (1993), *The Bank of Greece Collection. Greek Painting and Prints*, Athens: Bank of Greece.
14. The exhibition was hosted initially at the Eccles Building in Washington, DC, which houses the main offices of the Federal Reserve System, from 30 September to 3 December 2002, and later at the Athens Concert Hall from 18 February to 30 March 2003. The accompanying catalogues were published in Greek and English, with texts by Manolis Vlachos, former Assistant Professor of Art History at the University of Athens.
15. In addition to references to the Collection in various art history publications, the Bank produced its own volume of 169 paintings and prints in 2007, edited by Manolis Vlachos. See Vlachos, M. (2007), *op.cit.*
16. As noted by Miltiadis Papanikolaou, “The movement of Classicism, as a recollection of a glorious ancient past, served as an answer to those who questioned the origin of the modern Greeks; at the same time, in a fully convincing way, it defined their national identity”. See Papanikolaou, M. (2005), *Greek art in the 18th and 19th centuries. Painting – Sculpture*. Thessaloniki: Vantias, p. 129.
17. Kalligas, M. (1981), *Nikolas Gyzis, His life and work*, Athens: National Bank of Greece Cultural Foundation (MIET), p. 204.
18. “It is no coincidence that Gyzis’s symbolist art has been associated with that of Parthenis, while his ‘Greekness’, defined by Kalligas as an idealistic yearning for idealistic forms and patterns of ancient art, also incorporates some aspects of the ‘Greekness’ sought by the ‘Generation of the Thirties’.” See Papanikolaou, M. (1999), *The History of Art in Greece. Painting and Sculpture of the 20th century*, Athens: Adam Editions, p. 16.
19. Also catalogued as *The inspiration of the poet* in the Collection’s inventory.
20. After giving some examples of artworks featuring the Centaur, Manolis Vlachos notes that this particular piece by Gyzis was probably inspired by a Roman copy of a 2nd century BC Greek sculpture, *Old centaur teased by Eros*, at the Louvre Museum. See Vlachos, M. (2007), *op. cit.*, p. 80.

- συνδέεται μάλλον με το μαρμάρινο ρωμαϊκό σύμπλεγμα του Λούβρου *Έρως που περιπαίζει Κένταυρο* του τέλους του 2ου αι. π. Χ. Βλ. Βλάχος, Μ. (2007), ό.π., σελ. 80.
21. Γνωστός για τις «ειδησεογραφικής» υφής αναπαραστάσεις πολεμικών σκηνών κατά τη διάρκεια του Ατυχή Πολέμου το 1897, ο Ροϊλός πραγματεύθηκε και μυθολογικά θέματα όπως – ενδεικτικά – το έργο του *Ιππόλυτος* (Συλλογή Εθνικής Τράπεζας). Βλ. Βλάχος, Μ. (2007), ό.π., σελ. 158.
22. Η Τράπεζα της Ελλάδος, έχοντας αποκτήσει τόσο το γύψινο πρόπλασμα του έργου του Χαλεπά όσο και το πρωτότυπο από μάρμαρο, δώρισε το πρώτο στην Εθνική Πινακοθήκη με απόφαση του Γενικού Συμβουλίου της, Συνεδρία 14η της 12ης Νοεμβρίου 1937, «Δωρεά εις Εθνικήν Πινακοθήκην», σελ. 208 (βλ. έγγραφο Ιστορικού Αρχείου της Τράπεζας αρ. IATE A1S2Y1F8T233).
23. Από το Γαλερίδης Ι. (1991), *Μυθολογικές παραστάσεις στους Νεοέλληνες ζωγράφους του 19ου και αρχών του 20ού αιώνα* (δακτυλογραφημένη διδακτορική διατριβή), Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, σελ. 52.
24. Όπως στην περίπτωση του έργου *Το μνημείο του Λυσικράτους*, όπου καταγράφονται τα φτωχά σπίτια των πρώτων μετεπαναστατικών χρόνων σε συνύπαρξη με το βεβαρυμένο από τον χρόνο μνημείο. Βλ. Βλάχος, Μ. (2007), ό.π., σελ. 48.
25. Παπανικολάου, Μ. (2005), ό.π., σελ. 176.
26. Οράτη, Ε. (1993), «Συνοπτικό διάγραμμα για την πορεία της χαρακτηρισής στην Ελλάδα» στο Μισιρλή, Ν. (επιμ.) (1993), ό.π., σελ. 23.
27. Μαυρομμάτης, Ε. (1983α), *Η χαρακτηρισή και η ζωγραφική του Δημήτρη Γαλάνη, 1879-1966* (διδακτορική διατριβή), Αθήνα (αυτοέκδοση), σελ. 506.
28. Βλάχος, Μ. (2007), ό.π., σελ. 472.
29. Το αργυρό τετράδραχμο με την εμβληματική μορφή του Μ. Αλεξάνδρου, που φιλοτέχνησε πιθανώς ο Πυργοτέλης και εξέδωσε ο Λυσίμαχος (306-281 π. Χ.), ανήκει στη Συλλογή του Νομισματικού Μουσείου Αθηνών (NM 1193).
30. Από το Γκόνου-Στυλιανίδη, Ε. (1997), *Οι πρώτοι Έλληνες χαρακτές του εθνικού χαρτονομίσματος και το χαρακτηριστικό τους έργο* (δακτυλογραφημένη διδακτορική διατριβή), Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
31. Παπανικολάου, Μ. (2005), ό.π., σελ. 149.
32. Πρόκειται για θέμα το οποίο ο Γύζης έχει πραγματευθεί σε σειρά επιμέρους προσχεδίων και σε τέσσερις ακόμα εκδοχές, μία εκ των οποίων βρίσκεται στην Εθνική Πινακοθήκη. Βλ. Μισιρλή, Ν. (1995), *Γύζης*, Αθήνα: Εκδόσεις Αδάμ, σελ. 17.
21. Although Roilos is best known for his “journalistic” paintings of scenes from the disastrous Greek-Turkish war of 1897, he also treated mythological themes, such as *Hippolytus* (National Bank of Greece Collection). See Vlachos, M. (2007), op. cit., p. 158.
22. The Bank of Greece, being in possession of both the plaster cast and the marble original, donated the former to the National Gallery by decision of its General Council, Meeting 14 of 12 November 1937, “Donation to the National Gallery”, p. 208 (see Bank of Greece Historical Archive, document no. IATE A1S2Y1F8T233).
23. Galeridis I. (1991), *Mythological themes in 19th and early 20th century modern Greek painters* (doctoral thesis, mimeo), Athens, National and Kapodistrian University of Athens, p. 52.
24. In *The Monument of Lysicrates*, for instance, poor houses from the first years of Greece’s independence are depicted in coexistence with the monument that has been ravaged by time. See Vlachos, M. (2007), op.cit., p. 48.
25. Papanikolaou M. (2005), op.cit., p. 176.
26. Orati, I. (1993), “Brief outline of the course of engraving in Greece” in Missirli, N. (ed.) (1993), op.cit., p. 23.
27. Mavrommatis, E. (1983a), *The prints and paintings of Dimitrios Galanis, 1879-1966* (doctoral thesis), Athens (self-publication), p. 506.
28. Vlachos, M. (2007), op.cit., p. 472.
29. The silver tetradrachm with the emblematic head of Alexander the Great, probably designed by Pyrgoteles and issued by Lysimachus (306-281 BC), belongs to the Collection of the Numismatic Museum (NM 1193).
30. Gonou-Stylianides, E. (1997), *The first Greek paper money engravers and their personal engraving work* (doctoral thesis, mimeo). Athens: National and Kapodistrian University of Athens.
31. Papanikolaou, M. (2005), op. cit., p. 149.
32. Gyzis worked on this particular theme in various drafts and in four more versions, one of which belongs to the National Gallery. See Missirli, N. (1995), *Gyzis*. Athens: Adam Editions, p. 17.
33. Χρήστου, Χ. (1981), *Η ελληνική ζωγραφική στον εικοστό αιώνα 1882-1922*, Αθήνα: Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, σελ. 57.
34. Ο Γεώργιος Ιακωβίδης, διευθυντής της Σχολής Καλών Τεχνών της Αθήνας, αλλά και πρώτος καλλιτέχνης που διηύθυνε την Εθνική Πινακοθήκη (1900), υποστήριξε τις ανανεωτικές τάσεις της ελληνικής τέχνης ιδιοσυγκρασιακά, ακόμη κι αν δεν τις ακολούθησε στο έπακρο στο έργο του – προς αυτήν την κατεύθυνση παρουσιάστηκε, λόγου χάρι, ως ένθερμος υποστηρικτής της «Ομάδος Τέχνη» το 1917. Βλ. Μεντζαφού-Πολύζου, Ο. (1999), *Ιακωβίδης*, Αθήνα: Εκδόσεις Αδάμ, σελ. 256-258, και Λαμπράκη-Πλάκα, Μ. (2017), «“ΟΜΑΔΑ ΤΕΧΝΗ” 100 Χρόνια» στο «ΟΜΑΔΑ ΤΕΧΝΗ» 100 Χρόνια, Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, σελ. 12.
35. Βλάχος, Μ. (2007), ό.π., σελ. 196. Η Δέσποινα Μ. Τσούργιαννη χρονολογεί το έργο το 1908 στα: Τσούργιαννη, Δ. (2002), *Η ζωγράφος Θάλεια Φλωρά-Καραβία, 1871-1960* (δακτυλογραφημένη διδακτορική διατριβή), Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, σελ. 74, 75· η ίδια (2005), *Θάλεια Φλωρά Καραβία, 1871-1960*, Αθήνα (αυτοέκδοση), σελ. 68, 139.
36. Σύμφωνα με τον Μ. Βλάχο (2007, ό.π., σελ. 364), η δημιουργία του έργου το 1951, χρονιά κατά την οποία ο Βελισσαρίδης ζει και εργάζεται στην Αθήνα, επιτρέπει την υπόθεση ότι κατέγραψε τη σκηνή στο καρνάγιο του Περάματος, το οποίο είναι εγκατεστημένο δυτικά του Πειραιά.
37. Θεματολογία για την οποία έχει υποστηριχθεί ότι, επαναλαμβανόμενη, δημιουργεί την εντύπωση υποχρεωτικής παραγωγής και ενός περιορισμένου θεματικού πλαισίου. Βλ. Micheli, M. (1977), «Βάλιας Σεμερτζίδης. Δεκατρία πρόσωπα “συζητούν” γύρω από το έργο του», *Ζυγός*, τχ. 24, σελ. 37· Μαυρομμάτης, Ε. (1983β), «Βάλιας Σεμερτζίδης», *Εικαστικά*, τχ. 13, σελ. 16· Παπανικολάου, Μ. (1999), ό.π., σελ. 113· Χατζηνικολάου, Ν. (επιμ.) (2012α), *Βάλιας Σεμερτζίδης, 1911-1983*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, σελ. [59-158].
38. Χατζηνικολάου, Ν., (επιμ.) (2012β), *Βάλιας Σεμερτζίδης. Συνομιλίες με τον Χρίστο Αλεξίου*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, σελ. [85-88].
39. Βλάχος Μ. (2007), ό.π., σελ. 192.
40. Ο Κανέλλης σημειώνει χαρακτηριστικά: «Ο ρεαλισμός είναι η έκφραση της πραγματικότητας, άρα είναι η γνώση της αλήθειας πάνω στη ζωή». Βλ. Κανέλλης, Ο. (1981), «Ο ρεαλισμός στην τέχνη» στο *Ορέστης Κανέλλης, ο ποιητής του ονείρου*, Αθήνα: Ομάδα Φίλων του Ορέστη Κανέλλη, σελ. 87.
33. Christou, Ch. (1981), *Greek painting in the 20th century, 1882-1922*, Athens: National Bank of Greece, p. 57.
34. Georgios Iakovidis, as the director of the Athens School of Fine Arts, but also as the first artist to be placed at the helm of the National Gallery (1900), intuitively fostered innovative trends – although as an artist he refrained from fully embracing them – as evidenced e.g. by his fervent support of the “Group Techni” in 1917. See Mentzafou-Polyzou, O. (1999), *Iakovidis*, Athens: Adam editions, p.256-258, and Lambraki-Plaka, M. (2017), “Techni Group – 100 years” in “*Techni Group” 100 years*, Athens: National Gallery – Alexandros Soutzos Museum.
35. Vlachos, M. (2007), op. cit., p. 194. Despina Tsourgianni dates the painting to 1908. See Tsourgianni, D. (2002), *The paintress Thaleia Flora-Karavia, 1871-1960* (doctoral thesis, mimeo), Athens: National and Kapodistrian University of Athens, pp. 74-75, and Tsourgianni, D. (2005), *Thaleia Flora-Karavia, 1871-1960*, Athens (self-publication), pp. 68 and 139.
36. According to M. Vlachos (2007, op. cit., p. 364), the fact that the work was executed in 1951, when Velissaridis was living and working in Athens, allows us to identify the location as Perama, west of Piraeus.
37. On account of this recurring choice of themes by Semertzidis, the impression of repetitive production and of a limited subject-matter has been created. See Micheli, M. (1977), “Valias Semertzidis. Thirteen persons ‘discuss’ his work”, *Zygos*, no. 24, p. 37; Mavrommatis, E. (1983b), “Valias Semertzidis”, *Eikastika*, no. 13, p. 16; Papanikolaou, M. (1999), op. cit., p. 113; Hadjinikolaou, N. (ed.) (2012a), *Valias Semertzidis, 1911-1983*, Athens: Benaki Museum, pp. 59-158.
38. Hadjinikolaou, N. (ed.) (2012b), *Valias Semertzidis (conversations with Christos Alexiou)*, Athens: Benaki Museum, pp. [85-88].
39. Vlachos, M. (2007), op. cit., p. 192.
40. Kanellis notes: “Realism is the expression of reality, it is therefore knowing the truth about life”. See Kanellis, O. (1981), “Realism in art” in *Orestis Kanellis, the poet of dreams*, Athens: Omada Filon tou Oresti Kanelli, p. 87.

41. Από συνέντευξη του Γιώργου Γουναρόπουλου στον Δ. Καλλονά με τίτλο «Στο ατελιέ των καλλιτεχνών» στη *Βραδυνή* (αρχείο οικογένειας Γουναρόπουλου) – αναδημοσιεύεται στο Καλλονάς, Δ. (1944), *Σύγχρονοι Έλληνες ζωγράφοι και γλύπτες*, Αθήνα: Μιχ. Σαλίβερος Α.Ε., σελ. 124, 129.
42. Ματθιόπουλος, Ε. (2009), «Προσεγγίζοντας με *σεμνή αναίδεια* τη ζωή και το έργο του Πάννη Τσαρούχη» στο *Πάννης Τσαρούχης 1910-1989*, κατάλογος ομότιτλης αναδρομικής έκθεσης, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, σελ. 28.
43. Όπως σημειώνει ο Χρήστος Γιανναράς, ο Πάννης Τσαρούχης είχε την ικανότητα «να προσλαμβάνει και να αναχωνεύει το πρόβλημα». Βλ. Γιανναράς, Χ. (1998), «Η κοσμοπολίτικη ελληνικότητα του Πάννη Τσαρούχη» στο Σαββάκης, Α. (μέριμνα), *Ωσεί μύρα. Πάννης Τσαρούχης 1910-1989*, Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, σελ. 41.
44. Κολοκοτρώνης, Γ. (1992), *Η νεκρή φύση στη Νεοελληνική Τέχνη από τον 19ο αιώνα ως τις μέρες μας. Η ελληνική εκδοχή και η διεθνής εμπειρία*, Θεσσαλονίκη: Ίδρυμα Πιερίδη.
45. Οράτη, Ε. (2005), «Χαρακτική. Σύντομη επισκόπηση ενός αιώνα» στο Οράτη, Ε. (επιμ.), *Η Συλλογή της Alpha Bank. Ζωγραφική, Χαρακτική, Γλυπτική*, Αθήνα: Alpha Bank, σελ. 45-46.
46. Περπινιώτη-Αγκαζιρ, Κ. (2016), «Θεσσαλονίκη – Άγιος Όρος – Παρίσι» στο [Ρέγκος, Κ.Π.], *Πολύκλειτος Ρέγκος (1903-1984). Ο βίος και το έργο του, Χειρόγραφες σελίδες αυτοβιογραφίας*, Θεσσαλονίκη: Ιανός, σελ. 53, 179.
47. Πρόκειται για απεικόνιση της συζύγου του ζωγράφου Όλγας Θεοδωροπούλου, που εδώ αποδίδεται ηθογραφικά ως χωριατοπούλα. Βλ. Βλάχος, Μ. (2007), ό.π., σελ. 440.
48. Ως πρότερη γόνιμη περίοδος της νεότερης ελληνικής τέχνης θα πρέπει να σημειωθεί η τέχνη που ακμάζει στα Επτάνησα και αρθρώνεται ως «Σχολή» κατά τον 18ο και έως το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα. Στα νησιά του Ιονίου, δυτικοκρατούμενα και ως εκ τούτου σε στενή επαφή με τη Δύση, η κοσμική ζωγραφική – προσωπογραφίες, τοπιογραφίες, νεκρές φύσεις, ηθογραφίες, ιστορικά και αλληγορικά θέματα – γνώρισε σταδιακά άνθιση. Παρ’ όλα αυτά, η Επτανησιακή Σχολή δεν συνδέεται με την απαρχή της κοσμικής νεοελληνικής τέχνης στο νεοσύστατο ελληνικό κράτος, καθώς η Αθήνα της εποχής του Όθωνα έστρεψε το ενδιαφέρον της στις επιρροές του νεοκλασικισμού τόσο στις εικαστικές τέχνες όσο και στην αρχιτεκτονική.
49. Τοπιογραφίες των εν λόγω καλλιτεχνών ανήκουν στη Συλλογή της Τράπεζας της Ελλάδος και έχουν ήδη προσεγγιστεί σε προηγούμενη ενότητα, με προεξέχουσα την ανάλυσή τους σε σχέση με το θέμα της αρχαιότητας και τις ιδέες και τα ιδανικά που αυτή κομίζει.

41. From an interview by Giorgos Gounaropoulos to D. Kallonas entitled “In the artists’ studio” for the Athens newspaper *Vradyni* (Gounaropulos family archive); reproduced in Kallonas, D. (1944), *Contemporary Greek painters and sculptors*, Athens: M. Saliveros S.A., pp. 124 and 129.
42. Matthiopoulos, E. (2009), “Approaching with *modest impudence* the life and works of Yannis Tsarouchis” in the catalogue of the retrospective *Yannis Tsarouchis 1910-1989*. Athens: Benaki Museum, p. 28.
43. As noted by Christos Yiannaras, Yannis Tsarouchis had the ability “to ingest and creatively digest a problem”. See Yiannaras, C. (1998), “The cosmopolitan Greekness of Yannis Tsarouchis”, in Savakis, A. (ed.), *Like Myrrh. Yannis Tsarouchis 1910-1989*, Athens: Kastaniotis, p. 41.
44. Kolokotronis, Y. (1992), *Still life in Modern Greek Art from the 19th century to the present. The Greek version and the international experience*, Thessaloniki: Pieridis Foundation.
45. Orati, I. (2005), “Printmaking. A brief overview of a century” in Orati, I. (ed.), *The Alpha Bank Collection: Paintings, Prints, Sculptures*, Athens: Alpha Bank, pp. 45-46.
46. Perpinioti-Agazir, K. (2016), “Thessaloniki – Aghion Oros – Paris” in [Regkos, K.P.], *Polykleitos Regkos (1903-1984). His life and work, Handwritten autobiographical pages*, Thessaloniki: Ianos, pp. 53 and 179.
47. The model for this portrait was actually the painter’s wife, Olga Theodoropoulou, posing here as the genre subject of a village woman. See Vlachos, M. (2007), op. cit., p. 440.
48. An earlier fruitful period in modern Greek art that must be mentioned is the Heptanese School that flourished on the Ionian Islands in the 18th century through to the second half of the 19th century. Under Western tutelage and thus in close contact with the West, the Ionian Islands saw a gradual shift towards secular painting, with portraits, landscapes, still lifes, genre painting, historical and allegorical themes. However, the Heptanese School is not seen as part of the beginnings of modern Greek secular art in the newly established Greek State, as Athens in King Otto’s time turned its interest to the influences of Neoclassicism in both the visual arts and architecture.
49. Landscapes by these artists in the Bank of Greece Collection have already been discussed in the previous section that focused on the subject of antiquity and the underlying ideas and ideals.

50. Οράτη, Ε. (2004α), *Εικόνες της θάλασσας. Έργα από τη συλλογή της Alpha Bank*, Αθήνα: Εκδόσεις Alpha Bank, σελ. 10.
51. Στον πίνακα θεωρείται ότι απεικονίζεται επεισόδιο από τις θαλάσσιες επιχειρήσεις Ελλήνων και Άγγλων, κατά την τελευταία περίοδο της Ελληνικής Επανάστασης του 1821, και συγκεκριμένα οι επιχειρήσεις που έλαβαν χώρα τον Σεπτέμβριο του 1827, όταν ελληνικά πλοία επιτέθηκαν σε αγκυροβολημένα τουρκικά στον κόλπο της Ιτέας και τα πυρπόλησαν. Βλ. Βλάχος, Μ. (2007), ό.π., σελ. 144.
52. Βλάχος, Μ. (1993), *Η ελληνική θαλασσογραφία*, Αθήνα: Εκδόσεις Ολκός, σελ. 138.
53. Στο ίδιο ό.π., σελ. 139-140.
54. Η συγκεκριμένη επιλογή από τον Βολανάκη αποτελεί υπέρβαση της ιστορικής πραγματικότητας υπέρ του γενικότερου συμβολισμού, καθώς τα ιδιόκτητα πλοία του Αγώνα έφεραν τις σημαίες των νησιών τους, παρά το γεγονός ότι η ελληνική σημαία αποτελούσε τη σημαία του εθνικού ναυτικού από την Εθνοσυνέλευση της Επιδαύρου του 1822. Βλ. Παλούμπης, Ι. (2009), «Τα σκαριά του Βολανάκη» στο Κασιμάτη, Μ. (επιμ.), *Κωνσταντίνος Βολανάκης 1837-1907. Ο ποιητής της θάλασσας*, Αθήνα: Ίδρυμα Αικατερίνης Λασκαρίδη – Ναυτικό Μουσείο της Ελλάδος, σελ. 66.
55. Το συγκεκριμένο θέμα αποδόθηκε από τον ζωγράφο τρεις φορές, σε σχεδόν πανομοιότυπες συνθέσεις διαφορετικών διαστάσεων. Αρχικά δημιουργήθηκε ο πίνακας που ανήκε στην Ελληνική Εταιρεία της Διώρυγος και ο οποίος, με τη διάλυσή της, περιήλθε στην Εθνική Τράπεζα. Ακολούθησε η φιλοτέχνηση του πίνακα που ανήκει στη Συλλογή της Τράπεζας της Ελλάδος, ενώ ο τρίτος πίνακας ανήκει στην Alpha Bank. Βλ. Κασιμάτη, Μ. (επιμ.) (2009), ό.π., σελ. 100.
56. Βλάχος, Μ. «Ο ενδιάμεσος θεατής στους πίνακες του Βολανάκη» στο Κασιμάτη, Μ. (επιμ.) (2009), ό.π., σελ. 44.
57. Βλάχος, Μ. (1993), ό.π., σελ. 174.
58. [Μηλιάδης, Θ.] (1984), *Στέλιος Γ. Μηλιάδης (1881-1965) Ζωγράφος*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, σελ. 11.
59. Όπως σημειώνει και ο Μιλτιάδης Παπανικολάου, θεωρείται ένας ζωγράφος του φωτός, με το οποίο όχι μόνο “μετρά” το χρόνο, αλλά και εκμεταλλεύεται την αποκαλυπτική του λειτουργία. Βλ. Παπανικολάου, Μ. (1999), ό.π., σελ. 94.
60. Βλάχος, Μ. (1993), ό.π., σελ. 297.
61. Παπανικολάου, Μ. (1999), ό.π., σελ. 100.
62. Ο στοχαστής Περικλής Παννόπουλος εκφράζει το αίτημα της εποχής στο δοκίμιο του «Ελληνική γραμμή» (1903), καλώντας τους ζωγράφους να υμνήσουν το αιθέριο φως και χρώμα, όπως απορρέουν

50. Orati, I. (2004a), *Images of the Sea: Works from the Collection of Alpha Bank*, Athens: Alpha Bank Publications, p. 10.
51. The painting is believed to depict an episode from the naval operations of the Greeks, with the participation of British officers, during the later phase of the Greek War of Independence, and more specifically the operations that took place in September 1827, when Greek ships blew up Turkish ships moored in the bay of Itea. See Vlachos, M. (2007), op. cit., p. 144.
52. Vlachos, M. (1993), *Greek marine painting*, Athens: Olkos, p.138.
53. Ibid, pp. 139-140.
54. Volanakis chooses, here, to overlook historical fact for the sake of a more general symbolism, as the privately-owned ships used in the War of Independence flew the flag of the shipowner’s island rather than the common Greek flag designated for the National Navy by the Epidaurus National Assembly of 1822. See Paloumbis, I. (2009), “The boat types of Volanakis” in Kassimati, M. (ed.) (2009), *Konstantinos Volanakis 1837-1907. The poet of the sea*, Athens: Aikaterini Laskaridi Foundation – Hellenic Maritime Museum, p. 66.
55. This particular theme was taken up three times by Volanakis, in almost identical compositions of different dimensions. The first of the three was owned initially by the Greek Corinth Canal Company and, after the company was dissolved, by the National Bank of Greece. Later came the painting belonging to the Bank of Greece Collection, while the third one belongs to Alpha Bank. See Kassimati, M. (ed.) (2009), op. cit., p. 100.
56. Vlachos, M. (2009), “The intermediate viewer in the paintings of Volanakis” in Kassimati , M. (ed.), op. cit., p. 44.
57. Vlachos, M. (1993), op. cit., p. 174.
58. [Miliadis, Th.] (1984), *Stelios G. Miliadis (1881-1965). Painter*, exhibition catalogue, Athens: National Gallery – Alexandros Soutzos Museum.
59. As Miltiadis Papanikolaou noted: “He is considered a painter of light, with which he not only ‘measures’ time, but also exploits its revelatory function”. See Papanikolaou, M. (1999), op.cit., p. 94.
60. Vlachos, M. (1993), op. cit., p. 297.
61. Papanikolaou, M. (1999), op. cit., p. 100.
62. In his essay “Hellenic line” (1903), the intellectual Periklis Giannopoulos expressed the demand of the times, calling on Greek artists to extol the ethereal light and colour emanating from the Greek land. See Lambraki-Plaka, M. (1998), “Greek Landscape Painting” in Katsanaki, M. (ed.), *Greek landscape painting 19th-20th century. From the Collections of the National Gallery and Evripidis*

- από την ελληνική γη. Βλ. Λαμπράκη-Πλάκα, Μ. (1998), «Ελληνική τοπιογραφία» στο Κατσανάκη, Μ. (επιμ.), *Ελληνική τοπιογραφία 19ος-20ός αιώνας. Από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης και του Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη*, Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, σελ. 13.
63. Στο ίδιο ό.π.
64. Βλάχος, Μ. (2007), ό.π., σελ. 200.
65. Στο ίδιο ό.π., σελ. 424. Το χαρακτηριστικό λεύκωμα *Le Mont Athos* (1922) περιλαμβάνει δώδεκα γραμμικές οξυγραφίες από τις μονές του Αγίου Όρους και πρόλογο του βυζαντινολόγου Charles Diehl. Γενικότερα για το έργο του Κογεβίνα, βλ. Οράτη, Ε. (2004β), «Ο χαρακτήρας Λυκούργος Κογεβίνας» στο *Λυκούργος Κογεβίνας. Χαρακτήρας και ζωγράφος*, Μέτσοβο: Ίδρυμα Ευαγγέλου Αβέρωφ-Τοσίτσα, σελ. 107-175.
66. Η *Μονή Σταυρονικήτα* είναι το πρώτο φύλλο (Planche I) από τα δώδεκα του λευκώματος. Βλ. το ίδιο ό.π., σελ. 247.
67. Ο πίνακας απεικονίζει τοπίο του Cassis στη νότια Γαλλία, όπου συχνά περνούσε ο Γαλάνης τις διακοπές του και που είχε ζωγραφίσει κατ’ επανάληψη. Βλ. Βλάχος, Μ. (2007), ό.π., σελ. 246. Βλ. και Μαυρομμάτης, Ε. (1983), ό.π. , σελ. 119.
68. Όπως σημειώνει ο Αντώνης Κωτίδης, στο έργο του Μαλέα προκύπτουν «μετοικήσεις του τοπίου από την τοπογραφική στην ψυχογραφική διάσταση που υποδηλώνουν σχέση του χώρου με το εθνικό πολιτιστικό παρελθόν.» Βλ. Κωτίδης, Α. (2000), *Κωνσταντίνος Μαλέας*, Αθήνα: Εκδόσεις Αδάμ, σελ. 170.
69. Το έργο ανήκει στη δημιουργική περίοδο παραμονής του Οικονόμου στη Γαλλία, ενώ παρουσιάστηκε στην πρώτη ατομική έκθεση που πραγματοποίησε στον «Παρνασσό» με την επιστροφή του στην Ελλάδα το 1926. Βλ. Βλάχος, Μ. (2007), ό.π., σελ. 232.
70. Παπανικολάου, Μ. (1999), ό.π., σελ. 98.
71. Βλάχος, Μ. (2007), ό.π., σελ. 336.
72. Βακαλό, Ε. (1994). «Η αντίληψη του χρώματος στο έργο του Γ. Σπυρόπουλου» στο Δανιηλοπούλου, Ο. (επιμ.), *Πιάννης Σπυρόπουλος (1912-1990). Αναδρομική έκθεση*, Θεσσαλονίκη: Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, σελ. 11.
73. Βλάχος, Μ. (2007), ό.π., σελ. 411.
74. Όπως ο ίδιος ο Μαστιχιάδης σχολιάζει: «Η γνώση, η νοημοσύνη, το συναίσθημα συνεργάζονται για το αποτέλεσμα. Η “γλώσσα” που χρησιμοποιώ είναι απλή και κατανοητή. Θυμίζει αφήγηση γεγονότων και περιστατικών, που συμβαίνουν καθημερινά, όμως κάτω από μία επιφανειακή ηρεμία υποβόσκει η σιωπηλή διαμαρτυρία». Βλ. *Φώτης Μαστιχιάδης. 50 χρόνια χαρακτηριστικής*, Πάτρα: Δημοτική Πινακοθήκη Πάτρας 1995, χ.σ.

- Koutlidis Foundation*, Athens: National Gallery – Alexandros Soutzos Museum, p. 13.
63. Ibid.
64. Vlachos, M. (2007), op.cit., p. 200.
65. Ibid., p. 424. The album *Le Mont Athos* (1922) comprises twelve eaux-fortes of the monasteries of Mount Athos and a foreword by byzantinologist Charles Diehl. On the overall work of Kogevinas, see Orati, I. (2004b), “The printmaker Lykourgos Kogevinas” in *Lykourgos Kogevinas. Engraver and painter*, exhibition catalogue, Metsovo: Evangelos Averof-Tositsas Foundation, pp. 107-175.
66. *Stavronikita Monastery* is the first (Planche I) of the twelve plates in the folio. Ibid., p. 247.
67. The landscape depicted is situated in Cassis in Southern France, where Galanis often spent his holidays and therefore repeatedly painted. See Vlachos, M. (2007), op. cit., p. 246. See also Mavrommatis, E. (1983), op.cit., p. 119.
68. As noted by Antonis Kotidis, apparent in the works of Maleas are “shifts in the landscape from the topographic to the psychographic dimension, suggestive of a relationship between the site and the national cultural past.” See Kotidis, A. (2000), *Konstantinos Maleas*, Athens: Adam Editions, p. 170.
69. This work, produced during the creative period of Oikonomou’s stay in France, was presented at his first solo exhibition at the Parnassos Hall upon his return to Greece in 1926. See Vlachos, M. (2007), op. cit., p. 232.
70. Papanikolaou, M. (1999), op. cit., p. 98.
71. Vlachos, M. (2007), op. cit., p. 336.
72. Vakalo, E. (1994), “The perception of colour in the work of J. Spyropoulos” in Daniylopoulou, Olga (ed.), *Jannis Spyropoulos (1912-1990). Retrospective*, Thessaloniki: Macedonian Museum of Contemporary Art, p. 11.
73. Vlachos, M. (2007), op. cit., p. 411.
74. As Mastichiadis himself explained: “Knowledge, intellect, feeling, all work together for the final result. The ‘language’ I use is simple and comprehensible. It reminds us of a narrative about things that happen every day; however, beneath a superficial serenity there is a smouldering silent protest”. See *Fotis Mastichiadis. 50 years of engraving*, Patras: Municipal Gallery of Patras, 1995, n. pag.

75. Βλάχος, Μ. (2007), ό.π., σελ. 398.
76. Κουτσουνής, Τ. (2007), «Η ζωγραφική της Κούλας Μπεκιάρη. Εσωτερικότητα και νεωτερισμός» στο Κουτσουνής Τ. & Παυλόπουλος, Δ. (επιμ.), *Κούλα Μπεκιάρη, Ζωγραφική-Χαρακτική. Άννα Μπεκιάρη, Γλυπτική-Ζωγραφική*, Αθήνα: Εκδόσεις Αδάμ, σελ. 23.
77. Σύμφωνα με τη διδασκαλία του Η. Hofmann, με την οποία ήταν εξοικειωμένη και η Πολυχρονιάδη. Βλ. Ιωαννίδου, Μ. (2008), «Σελέστ Πολυχρονιάδη: Η κοσμική διάσταση ενός προσωπικού σύμπαντος» στο Κυπραίου, Ε. & Σακελλαρίδου, Ν. (επιμ.), *Σελέστ Πολυχρονιάδη, 1904-1985*, Αθήνα: Γκαλερί Νέες Μορφές, σελ. 33.

75. Vlachos, M. (2007), op. cit., p. 398.
76. Koutsouris, T. (2007), “The painting oeuvre of Koula Bekiari. Esotericism and modernity” in Koutsouris, T. & Pavlopoulos, D. (eds.), *Koula Bekiari. Painting – Engraving. Anna Bekiari. Sculpting-Painting*, Athens: Adam Editions, p. 23.
77. According to the teachings of Hans Hofmann, with which Polychroniadi was familiar. See Ioannidou, M. (2008), “Celeste Polychroniadi: The cosmic dimension of a personal universe” in Kypraiou, E. & Sakellaridou, N. (eds.), *Celeste Polychroniadi 1904-1985*, Athens: Nees Morfes Gallery, p. 33.

Βιογραφικά καλλιτεχνών

ΑΔΑΜΑΚΟΣ Γιάννης

(Πύργος Ηλείας 1952 –)

Ζει και εργάζεται μεταξύ Αθήνας και Τήνου. Σπούδασε στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών (1973-78) με δασκάλους τους Πώργο Μαυροΐδη, Δημήτρη Μυταρά και Παναγιώτη Τέτση. Συνέχισε με ελεύθερες σπουδές στο Παρίσι την περίοδο 1978-81. Κινείται σταδιακά προς μια μελετημένη αφαίρεση και συνήθως δουλεύει τα έργα του σε ενότητες, όπου καθεμία αναδεικνύει τους εκάστοτε προβληματισμούς και τις αναζητήσεις του, αντανακλώντας την ολοένα εξελισσόμενη πορεία του. Το χρώμα, το φως και η αρχιτεκτονική είναι μερικά από τα στοιχεία που τον απασχολούν σταθερά, ενώ δεν λείπουν οι υπαρξιακές προεκτάσεις στα έργα του.

ΑΛΤΑΜΟΥΡΑΣ Ιωάννης

(Φλωρεντία 1852 – Σπέτσες 1878)

Έχοντας δάσκαλο τον Νικηφόρο Λύτρα, ξεκίνησε να σπουδάζει ζωγραφική στη Σχολή Καλών Τεχνών το 1871. Με υποτροφία μετέβη στη Δανία, όπου συνέχισε τις σπουδές του στη Βασιλική Ακαδημία Καλών Τεχνών (Kongelige Danske Kunstakademi) την περίοδο 1873-76. Από πολύ νωρίς αφοσιώθηκε στη θαλασσογραφία, μελετώντας την ακαδημαϊκή παράδοση του θέματος αυτού, και μαθήτευσε δίπλα στον εξέχοντα θαλασσογράφο Carl Frederik Sørensen. Παρά τον σύντομο βίο του, εξελίχθηκε πολύ γρήγορα σε δεινό θαλασσογράφο, με έργα που ξεχωρίζουν για το φως, την ατμόσφαιρα, τη συγγενείά τους με τον Ιμπρεσιονισμό και την ευαισθησία της χρωματικής τους παλέτας.

ΑΝΔΡΕΑΔΑΚΗΣ Δημήτρης

(Χανιά 1964 –)

Σπούδασε στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας (1986-91) με δάσκαλο τον Δημήτρη Μυταρά. Από το 1991 έως το 1996 συνέχισε τις μεταπτυχιακές του σπουδές στην École Nationale Supérieure

des Beaux-Arts του Παρισιού με καθηγητές τους Pierre Carron και Vladimir Veličković. Ανήκει στους καλλιτέχνες που μελετούν με τη ζωγραφική τους διαφορετικές όψεις της πραγματικότητας, με έμφαση στην ανθρωποκεντρική διάσταση. Σε συνεχή ζύμωση με τον διεθνή εικαστικό λόγο, ο Ανδρεαδάκης στρέφει ταυτόχρονα το βλέμμα του και στην εγχώρια παράδοση της ζωγραφικής, και παραδίδει έργα τα οποία βασίζονται στην παραστατικότητα, παρουσιάζοντας και αφαιρετικές τάσεις. Είναι αναπληρωτής καθηγητής στο Τμήμα αρχιτεκτόνων μηχανικών του Πολυτεχνείου Κρήτης.

ΑΞΕΛΟΣ Μιχαήλ

(Σητεία 1877 – Αθήνα 1965)

Σπούδασε ζωγραφική με καθηγητές τους Ιακωβίδη, Ροϊλό, Γερανιώτη και Βικάτο στη Σχολή Καλών Τεχνών, από την οποία αποφοίτησε το 1908. Συνέχισε τις σπουδές του στην Académie Julian καθώς και στην Académie de la Grande Chaumière του Παρισιού, όπου ήρθε σε επαφή με τις νέες ευρωπαϊκές τάσεις. Από το 1928 έως το 1946 εργάστηκε ως υπάλληλος στην Τράπεζα της Ελλάδος στον ρόλο του σχεδιαστή τραπεζογραμματίων και αξιών. Στη ζωγραφική του ασχολήθηκε κυρίως με την προσωπογραφία, το τοπίο (αστικό, θαλασσινό, υπαίθριο), καθώς και με την καθημερινή πάλη του απλού ανθρώπου. Εκκινώντας από τον Ιμπρεσιονισμό, κατέληξε σε ένα ελαφρώς εξπρεσιονιστικό ύφος με έντονα χρώματα – τα χαρακτηριστικά ζεστά και έντονα χρώματα του Φωβισμού.

ΑΞΙΩΤΗΣ Στρατής

(Σκόπελος Λέσβου 1907 – Γέρα Λέσβου 1994)

Από νωρίς ασχολήθηκε με τη ζωγραφική και μαθήτευσε κοντά στους Σπύρο Παπαλουκά και Στρατή Γαβαλά, από τους οποίους έμαθε και αιογραφία, αντικείμενο με το οποίο ασχολήθηκε για βιοποριστικούς

λόγους. Την περίοδο 1929-35 σπούδασε στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών με δασκάλους στη ζωγραφική τους Σπύρο Βικάτο και Ουμβέρτο Αργυρό και στη χαρακτηρισκή τον Γιάννη Κεφαλληνό. Στο θεματικό του επίκεντρο βρίσκονται οι τοπιογραφίες που αποδίδονται με ρεαλισμό.

ΑΡΓΥΡΟΣ Ουμβέρτος

(*Καβάλα 1884 – Αθήνα 1963*)

Φοιτητής στη Σχολή Καλών Τεχνών (1900-04) υπό την καθοδήγηση των δασκάλων Νικηφόρου Λύτρα και Γεώργιου Ροΐλου, έλαβε την Αβερώφεια υποτροφία και συνέχισε τις σπουδές του στην Ακαδημία του Μονάχου (Akademie der Bildenden Künste München) (1907). Το 1929 έγινε καθηγητής στη Σχολή Καλών Τεχνών και το 1959 τακτικό μέλος της Ακαδημίας Αθηνών. Η θεματολογία του περιλαμβάνει συμβολικά και μυθολογικά θέματα, τοπιογραφίες και ηθογραφικές σκηνές, κυρίως εσωτερικού χώρου. Αναπόφευκτα επηρεασμένος από την ακαδημαϊκή του εκπαίδευση, χαρακτηρίζεται στα πρώιμα έργα του για τη νατουραλιστική του ζωγραφική οπτική και αργότερα για τις υπαιθριστικές του αντιλήψεις.

ΑΣΤΕΡΙΑΔΗΣ Αγνήωρ

(*Λάρισα 1898 – Αθήνα 1977*)

Σπούδασε στη Σχολή Καλών Τεχνών (1915-21) με τους Γεώργιο Ροΐλό, Γεώργιο Ιακωβίδη, Σπύρο Βικάτο και Παύλο Μαθιόπουλο. Για λόγους βιοπορισμού εργάστηκε παράλληλα σε διαφημιστική εταιρία και αργότερα διορίστηκε καθηγητής σχεδίου στη μέση εκπαίδευση (1925). Ανήκοντας στη λεγόμενη Γενιά του ’30, που προσπάθησε να επαναπροσδιορίσει την ελληνικότητα μέσα από πολύ διαφορετικές οδούς, συνέβαλε και ο ίδιος σε αυτή την κατεύθυνση, με απόρροια ένα πλούσιο έργο, θεματικά και τεχνοτροπικά. Δημιούργησε προσωπικό ύφος, μέσα από την εμπέδωση στοιχείων βυζαντινής και λαϊκής παράδοσης και μοντέρνων ρευμάτων, αλλά και με τη χρήση ευρηματικών προοπτικών κανόνων.

ΒΑΡΒΑΡΕΣΟΣ Αχιλλέας

(*Αθήνα 1897 – Αθήνα 1971*)

Σπούδασε στη Σχολή Καλών Τεχνών, από την οποία αποφοίτησε το 1922. Στη ζωγραφική του τον απασχόλησε το τοπίο, με προσήλωση στις βασικές αρχές του Ιμπρεσιονισμού. Υπήρξε υπάλληλος της Τράπεζας της Ελλάδος, προϊστάμενος του Τμήματος καταρτισμού τύπου τραπεζογραμματιών. Στο πλαίσιο της εργασίας του στην Τράπεζα, είχε την ευκαιρία να ταξιδέψει στο εξωτερικό και να ενημερωθεί για τις νέες τεχνικές χαλκογραφικής χάραξης και εκτύπωσης, κάτι που τον έφερε σε επαφή με την ιστορία της τέχνης και τα νέα καλλιτεχνικά ρεύματα.

ΒΑΡΛΑΜΟΣ Γιώργος

(*Πάρος 1922 – Αθήνα 2013*)

Σπούδασε ζωγραφική στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών με δασκάλους τους Ουμβέρτο Αργυρό και Κωνσταντίνο Παρθένη και χαρακτηρισκή στο εργαστήριο του Γιάννη Κεφαλληνού. Επειτα συνέχισε στο Παρίσι στην École Nationale Supérieure des Beaux-Arts και στο Collège Technique Estienne. Ειδικεύθηκε στην τέχνη του βιβλίου και στη χάραξη γραμματοσήμων. Εξελισσόμενος παράλληλα σε ζωγραφική και χαρακτηρισκή, διακρίθηκε για τις τεχνικές του ικανότητες, την έξυπνη χρήση των χρωμάτων, την κατασταλαγμένη απόδοση του περιβάλλοντος και την ομορφιά των συνθέσεών του.

ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ Σπύρος

(*Ταλαξίδι 1902 ή 1903 – Αθήνα 1985*)

Σπούδασε ζωγραφική στη Σχολή Καλών Τεχνών (1921-26) με δάσκαλο αρχικά τον Αλέξανδρο Καλούδη και από το 1923 και μετά τον Νικόλαο Λύτρα. Το 1929 πραγματοποίησε την πρώτη ατομική του έκθεση και το 1930 κέρδισε το Μπενάκειο Βραβείο για τα σχέδια των τοιχογραφιών του Αγίου Διονυσίου του Αρεοπαγίτου (αγιογράφηση που φιλοτέχνησε το 1936-39). Υπήρξε ιδρυτικό μέλος της «Ομάδας Τέχνη» και της «Ομάδας Στάθμη» και δίδαξε προπολεμικά στην Παπαστράτσιο Σχολή και μεταπολεμικά στο Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο (ΑΤΙ) – Σχολή Δοξιάδη. Ήδη από το 1927 ασχολήθηκε και με τη σκηνογραφία, ενώ στη διάρκεια της Κατοχής στράφηκε στη χαρακτηρισκή και κυκλοφόρησε κρυφά ξυλογραφίες, εικονογραφημένα χειρόγραφα και εκδόσεις. Ανήκοντας στη λεγόμενη Γενιά του ’30, παρήγαγε έργο που διαπνέεται από το ιδανικό της ελληνικότητας, το οποίο μετέφερε στη ζωγραφική του απεικονίζοντας το φυσικό και αστικό τοπίο, καθώς και σκηνές της καθημερινής ζωής, συνδυάζοντας επιλεκτικά στοιχεία της ελληνικής παράδοσης – όπως από τη λαϊκή τέχνη – με χαρακτηριστικά του Κονστρουκτιβισμού, του Υπερρεαλισμού, της Ποπ αρτ και του Φωτογραφικού Ρεαλισμού, για να δημιουργήσει συνθέσεις ηθογραφικού και αφηγηματικού ενδιαφέροντος.

ΒΕΛΙΣΣΑΡΙΔΗΣ Γιώργος

(*Τραπεζούντα 1909 – Αθήνα 1994*)

Εγγράφηκε στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών το 1930. Είχε καθηγητές τον Κωνσταντίνο Παρθένη στη ζωγραφική και τον Γιάννη Κεφαλληνό στη χαρακτηρισκή. Προσελήφθη το 1942 από την Τράπεζα της Ελλάδος όπου εργάστηκε πολλά χρόνια (έως το 1969) στο Τμήμα καταρτισμού τύπου τραπεζογραμματιών· φιλοτέχνησε επίσης γραμματόσημα για τα Ελληνικά Ταχυδρομεία. Αν και δεν εγκατέλειψε ποτέ τη ζωγραφική,

έγινε γνωστός για το χαρακτηρισκό του έργο κυρίως, καθώς και για τις νεκρές φύσεις και τις τοπιογραφίες του. Με άξονα την αναπαράσταση, τα ζωγραφικά του έργα τα χαρακτηρίζει η αβίαστη προτίμηση στο χρώμα, ενώ τα χαρακτικά του και δη οι ξυλογραφίες του στηρίζονται στην έντονη αντίθεση λευκού-μαύρου και στις άρτιες φωτοσκιάσεις.

ΒΙΚΑΤΟΣ Σπύρος

(*Αργοστόλι 1878 – Αθήνα 1960*)

Αφού ολοκλήρωσε τις σπουδές του στη Σχολή Καλών Τεχνών (1896-1900), στη ζωγραφική με δασκάλους τον Νικηφόρο Λύτρα και τον Σπύρο Προσαλέντη και στη γλυπτική με δάσκαλο τον Γεώργιο Βρούτο, αποφάσισε και αυτός – όπως και πολλοί άλλοι καλλιτέχνες της γενιάς του – να τις εξελίξει στην Ακαδημία του Μονάχου, όπου και διαμόρφωσε μια στέρεη, αλλά ακαδημαϊκή, ζωγραφική ματιά. Κύριο ενδιαφέρον του υπήρξε η ψυχογραφία των χαρακτήρων και όχι τόσο η πιστή τους απόδοση. Επίσης, διακρίθηκε για τις προσωπογραφίες αστών και πολιτικών ή διανοουμένων, των οποίων τις συναισθηματικές διαθέσεις κατάφερε να αποδώσει σε μεγάλο βαθμό. Με σημείο εκκίνησης τον Ρεαλισμό, γρήγορα στράφηκε στον Ιμπρεσιονισμό, από άποψη τόσο ύφους όσο και επιλογής χρωματικής παλέτας. Έδωσε έμφαση στην ατμόσφαιρα των έργων και στα φωτεινά, ζεστά χρώματα.

ΒΟΛΑΝΑΚΗΣ Κωνσταντίνος

(*Ηράκλειο 1837 – Πειραιάς 1907*)

Καταγόταν από εύπορη οικογένεια εμπόρων, η οποία εγκαταστάθηκε στη Σύρο. Ακολουθώντας ανάλογη πορεία, μετέβη στην Τεργέστη για να ασχοληθεί με το εμπόριο, ωστόσο αρκετά νωρίς φάνηκε η κλίση του στην τέχνη. Με την υποστήριξη της οικογένειάς του, εστάλη για σπουδές στην Ακαδημία του Μονάχου με καθηγητή τον Karl von Piloty· εκεί καταπιάστηκε με την τοπιογραφία και τη θαλασσογραφία, που έγιναν οι αποκλειστικοί θεματικοί κύκλοι του έργου του. Αφού ταξίδεψε σε αρκετά μέρη της Ευρώπης, εγκαταστάθηκε στον Πειραιά με την οικογένειά του το 1883. Παράλληλα, διορίστηκε καθηγητής στη Σχολή Καλών Τεχνών και ίδρυσε και δική του σχολή το 1895, το «Καλλιτεχνικό Κέντρο». Οι τοπιογραφίες του δείχνουν διάθεση αφομοίωσης μοντέρνων και ανανεωτικών τάσεων (στοιχεία Ιμπρεσιονισμού, επιρροές από τη Σχολή Barbizon), ενώ οι θαλασσογραφίες του – οι οποίες τον καθιέρωσαν ως πατέρα του είδους στην ιστορία της νεοελληνικής τέχνης – παρουσιάζουν μεγαλύτερη προσήλωση στα ιδεώδη της Σχολής του Μονάχου με επιδράσεις και από την Ολλανδική Σχολή. Οι ναυμαχίες, τα λιμάνια, τα καΐκια και τα θαλασσογραφικά τοπία αποδίδονται με ατμοσφαιρικότητα, ποιητικότητα και δουλεμένη χρωματική αρμονία.

ΒΥΖΑΝΤΙΟΣ Περικλής

(*Αθήνα 1893 – Αθήνα 1972*)

Μόλις 19 χρονών ταξίδεψε στο Μόναχο ως σπουδαστής, γρήγορα όμως απογοητεύθηκε και μετέβη στο Παρίσι, όπου αποφοίτησε από την École Nationale Supérieure des Beaux-Arts και την Académie Julian. Το 1917 επέστρεψε στην Ελλάδα και την περίοδο 1920-22 υπηρέτησε στη Μικρασιατική εκστρατεία ως στρατιωτικός ζωγράφος, καταγράφοντας κυρίως πολεμικές σκηνές. Αυτά τα έργα καταστράφηκαν, αφού πρώτα τα εξέθεσε στο Ζάππειο και τη Σμύρνη. Ήταν ένα από τα ιδρυτικά μέλη της «Ομάδας Τέχνη». Παράλληλα, υπήρξε καθηγητής στα παραρτήματα της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών στην Ύδρα και τους Δελφούς. Ακόμη, ασχολήθηκε με τη σκηνογραφία και τη σκιτσογραφία. Φιλοτέχνησε κυρίως προσωπογραφίες και σκηνές από την καθημερινότητα στο άστν και ιδιαίτερωσ τον απασχόλησε η απεικόνιση του τοπίου. Παρότι επηρεάστηκε από τον γαλλικό Ιμπρεσιονισμό, απομακρύνθηκε από αυτόν σταδιακά, διατηρώντας ωστόσο την απαλή και ευαίσθητη χρωματική του.

ΓΑΛΑΝΗΣ Δημήτριος

(*Αθήνα 1879 – Αθήνα 1966*)

Ξεκίνησε την εκπαίδευσή του στη Σχολή Πολιτικών Μηχανικών του Πολυτεχνείου την περίοδο 1897-99 και παράλληλα έλαβε μαθήματα σχεδίου από τον Νικηφόρο Λύτρα. Ολοκληρώνοντας αυτές τις σπουδές, μετέβη το 1900 στο Παρίσι, όπου φοίτησε στην École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. Από το 1901 μέχρι το 1912 επιδόθηκε πολύ επιτυχημένα στη γελοιογραφία και συνεργάστηκε με διάφορα γαλλικά περιοδικά. Κατά την παραμονή του στη Γερμανία (1907-09), έδειξε μεγάλο ενδιαφέρον για τη χαρακτηρισκή και ιδιαίτερα την ξυλογραφία. Από το 1909 εγκαταστάθηκε στη Μονμάρτη, συνδέθηκε φιλικά με πρωτοπόρους καλλιτέχνες (Matisse, Maillol, Derain, κ.ά.) και δέχθηκε τις επιδράσεις του Φωβισμού και του Κυβισμού. Από το 1930 έως το 1937 δίδαξε χαρακτηρισκή, ανοίγοντας το εργαστήριό του σε Έλληνες σπουδαστές του Παρισιού, όπως ο Πολύκλειτος Ρέγκος, ο Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, ο Κωνσταντίνος Βυζάντιος κ.ά. Το 1945 υπήρξε για τον Γαλάνη χρονιά διακρίσεων, καθώς εξελέγη καθηγητής στην École Nationale Supérieure des Beaux-Arts του Παρισιού και μέλος της γαλλικής Académie des Beaux Arts. Το 1950 εκλέχθηκε αντεπιστέλλον μέλος της Ακαδημίας Αθηνών. Με σημαντικό θεματικό εύρος, συγκρότησε ένα προσωπικό ύφος που παραμένει αφοσιωμένο στον Κλασικισμό, ενώ στρέφει παράλληλα το ενδιαφέρον του στον νεωτερισμό. Είναι μία από τις πιο σημαντικές καλλιτεχνικές

προσωπικότητες του Μεσοπολέμου, με θεμελιώδη συμβολή στη χαρακτηριστή.

ΓΕΡΑΛΗΣ Απόστολος

(*Μυτιλήνη 1886 –Αθήνα 1983*)

Με σπουδές αρχικά στη Σχολή Καλών Τεχνών (όπου είχε καθηγητές τους Δημήτριο Γερανιώτη, Σπύρο Βικάτο, Γεώργιο Ροϊλό και Γεώργιο Ιακωβίδη) και έπειτα στο Παρίσι στην Académie Julian, διακρίθηκε για τον ακαδημαϊκό χαρακτήρα του έργου του. Μεταξύ των σπουδών του (1910-15) εργάστηκε ως καθηγητής στο Παγκύπριο Γυμνάσιο Λευκωσίας. Αποτύπωσε στα έργα του σκηνές της καθημερινής ζωής, επιλέγοντας γήινους τόνους που αποπνέουν την ηρεμία και την τάξη των απεικονιζόμενων χώρων. Οι φευγαλέες στιγμές στα έργα του αποδίδονται σχεδόν φωτογραφικά, με ποιητική διάθεση.

ΓΕΡΜΕΝΗΣ Βασίλειος (Βάσος)

(*Φισκάρδο 1896 – Αθήνα 1966*)

Ξεκίνησε τις σπουδές του στην Καλλιτεχνική Σχολή της Κέρκυρας και τις συνέχισε στη Σχολή Καλών Τεχνών (1915-21). Την ίδια εποχή εγγράφηκε στη Νομική Σχολή Αθηνών, την οποία όμως εγκατέλειψε μετά από τρία χρόνια φοίτησης. Διαχειρίστηκε όψεις της νεοελληνικής τέχνης (ηθογραφία, τοπιογραφία, προσωπογραφία) με ένα ιδίωμα αρκετά ακαδημαϊκό, ενώ τα έργα του ξεχωρίζουν για τα έντονα χρώματα, μέσα σε ένα όχι και τόσο λεπτομερές σχέδιο.

ΓΕΩΡΓΙΑΔΗΣ Ανδρέας

(*Θεσσαλονίκη 1972 –*)

Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη και ζει στην Αθήνα. Σπούδασε γραφιστική, έλαβε μαθήματα εικονογράφησης στο Institut d' Arts Visuels στην Ορλεάνη της Γαλλίας και παρακολούθησε μαθήματα ζωγραφικής με τον Πώργο Ρόρρη. Κύριο υλικό του είναι το μελάνι, ενώ θεματικά κινείται στην απεικόνιση τοπίων, τα οποία αποδίδει με ποιητικότητα και αχρονικότητα. Στα περισσότερα έργα, οι σκηνές που κτίζει με τα μελάνια του προκύπτουν από τις προσωπικές αναζητήσεις του αναφορικά με τη μνήμη και την ιστορία.

ΓΕΩΡΓΙΑΔΗΣ Ανδρέας, ο Κρης

(*Χανιά 1892 – Αθήνα 1981*)

Σπούδασε στη Σχολή Καλών Τεχνών (1916-23) με δασκάλους τον Γεώργιο Ιακωβίδη, τον Δημήτρη Γερανιώτη, τον Σπύρο Βικάτο και τον Γεώργιο Ροϊλό. Έπειτα, έχοντας κερδίσει την Αβερύφεια υποτροφία, συνέχισε στο Παρίσι και στις Académie Julian, Académie de la

Grande Chaumière και Académie Colarossi. Κατόπιν, ειδικεύθηκε στη νωπογραφία στη Regia Scuola per Industrie Artistiche της Μπολόνια. Ήταν ζωγράφος που θαύμαζε την κλασική τέχνη από την Αναγέννηση μέχρι τον 19ο αιώνα, ιδίως τη ζωγραφική του El Greco και του Rembrandt. Στα έργα του είναι διακριτή η προσπάθειά του να συγκροτήσει μία οργανωμένη ζωγραφική επιφάνεια με πλούσιο χρώμα, ευρεία τονικότητα και ζωτικότητα των μορφών, στις οποίες κατάφερε σε μεγάλο βαθμό να προσδώσει ψυχογραφικό βάθος. Αυτή του η επιμονή στην κλασική τέχνη κάθε άλλο παρά τροχοπέδη ήταν αφού, μέσα από ένα φρέσκο και προσωπικό βλέμμα, συνένωσε πολλά από τα στοιχεία της ζωγραφικής παράδοσης και δημιούργησε αξιόλογα έργα.

ΓΙΑΛΛΙΝΑΣ Άγγελος

(*Κέρκυρα 1857 – Κέρκυρα 1939*)

Μαθητής του Εκπαιδευτηρίου Καποδίστριας στην Κέρκυρα, πήρε μαθήματα ζωγραφικής από τον Χαράλαμπο Παχή. Συνέχισε τις σπουδές του στη Βενετία, τη Νάπολη και τη Ρώμη. Το 1878 εγκαταστάθηκε εκ νέου στην Κέρκυρα, όπου επιδόθηκε στις υδατογραφίες με κύριο θέμα την απεικόνιση τοπίων. Την ίδια περίοδο έκανε πολλά ταξίδια για να εμπλουτίσει τις τοπιογραφικές του αναζητήσεις. Το 1902 ίδρυσε την Καλλιτεχνική και Βιοτεχνική Σχολή της Κέρκυρας, όπου και δίδαξε. Επικεντρώθηκε σταθερά στην τοπιογραφία, αλλά και στην ηθογραφία, ενώ πολλές αριστοκρατικές οικογένειες της Ευρώπης αγόρασαν έργα του, συνεπεία και της εμπορικής θέσης της Κέρκυρας εκείνο τον καιρό. Τα θέματά του είναι ρεαλιστικά, με φωτεινά χρώματα και λυρική προσέγγιση.

ΓΙΑΝΝΟΥΚΑΚΗΣ Δημήτρης

(*Ερμούπολη 1898 – Αθήνα 1991*)

Σπούδασε πρώτα στη Σχολή Καλών Τεχνών της Δρέσδης και έπειτα στο Παρίσι. Την περίοδο 1930-33 εργάστηκε στο καλλιτεχνικό τμήμα του Εργοστασίου Γραφικών Τεχνών «Ασπώτη – ΕΛΚΑ» στην Κέρκυρα. Ζωγράφος και χαράκτης, τον απασχόλησε πολύ η τεχνική της ασπρόμαυρης χαλκογραφίας, ενώ υπήρξε από τους πρώτους που ασχολήθηκαν με την έγχρωμη χαλκογραφία. Οι θεματικές του αποτελούνται κυρίως από τοπία, γυμνά και νεκρές φύσεις.

ΓΟΥΝΑΡΟΠΟΥΛΟΣ Γιώργος

(*Σωζόπολη Βουλγαρίας 1890 – Αθήνα 1977*)

Αποφοίτησε από τη Σχολή Καλών Τεχνών το 1912. Μεσολάβησαν οι Βαλκανικοί Πόλεμοι και ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, στους οποίους και στρατεύθηκε. Όταν έληξαν οι εχθροπραξίες, φοίτησε στην Académie

Julian (1919-24) και έπειτα για έναν χρόνο στην Académie de la Grande Chaumière. Την περίοδο αυτή συνεργάστηκε με γκαλερί, συμμετείχε σε εκθέσεις και ήταν ιδιαίτερα ενεργός καλλιτεχνικά. Επέστρεψε στην Ελλάδα το 1931, ενώ στο μεταξύ είχε εκθέσει δύο φορές στη χώρα μας και τα έργα του είχαν τύχει αμφιλεγόμενης κριτικής. Έχοντας αποκτήσει στέρεες ακαδημαϊκές βάσεις, αποστασιοποιήθηκε νωρίς από αυτές και διαμόρφωσε ένα διακριτό προσωπικό ιδίωμα, στενά συνδεδεμένο με τον Σουρεαλισμό· οι συνθέσεις του διακρίνονται για το αχρονικό και το ατοπικό τους περιβάλλον, καθώς και για τον ιδιόμορφο τρόπο με τον οποίο κάνει χρήση της φωτοσκίασης.

ΓΥΖΗΣ Νικόλαος

(*Τήνος 1842 – Μόναχο 1901*)

Ξεχωριστή και δεσπόζουσα μορφή της γερμανικής και νεοελληνικής τέχνης του 19ου αιώνα, ο Νικόλαος Γύζης γεννήθηκε στο νησί της Τήνου και έζησε με την οικογένειά του στην Αθήνα από το 1850. Ξεκίνησε τότε να φοιτά άτυπα στη Σχολή Καλών Τεχνών, ενώ επίσημα φοίτησε την περίοδο 1854-64, με καθηγητές τους αδελφούς Μαργαρίτη, τον Raffaello Ceccoli, τον Λουδοβίκο Θείρσιο, αλλά και τον Νικηφόρο Λύτρα, με τον οποίο συνδέθηκε με εγκάρδια φιλία. Το 1865 συνέχισε με μεταπτυχιακές σπουδές στο Μόναχο, ενώ κατάφερε το 1868 να γίνει δεκτός από τον ξακουστό Γερμανό ζωγράφο και δάσκαλο Karl von Piloty. Το 1872 επέστρεψε για μια διετία στην Αθήνα και το 1873 επισκέφθηκε τη Μικρά Ασία με τον Νικηφόρο Λύτρα. Το ταξίδι αυτό αποτέλεσε κομβικό σταθμό στη ζωή του, αφού υπήρξε πυρήνας έμπνευσης και διαμόρφωσης του μετέπειτα έργου του. Το 1888, ήδη διακεκριμένος καλλιτέχνης, ανακηρύχθηκε καθηγητής στην Ακαδημία Καλών Τεχνών του Μονάχου. Το 1895 ήρθε για τελευταία φορά στην Ελλάδα. Το έργο του διακρίνεται για την πολύπλευρη θεματολογία και τη διάθεσή του να αξιοποιήσει ποικίλα τεχνοτροπικά στιλ, από τον Ακαδημαϊκό Ρεαλισμό μέχρι και το Jugendstil.

ΔΟΥΚΑΣ Έκτωρ

(*Σμύρνη 1885 – Αθήνα 1969*)

Σπούδασε στην Ακαδημία Καλών Τεχνών της Βενετίας, έπειτα στην Ακαδημία του Μονάχου (1903) και στη συνέχεια στην Académie Julian στο Παρίσι. Το 1907 εγκαταστάθηκε στο Μόναχο, όπου βραβεύθηκε το 1913 ως προσωπογράφος. Αργότερα επέστρεψε στην Ελλάδα οριστικά. Στη ζωγραφική του θεματολογία πραγματεύθηκε ιδιαίτερα το τοπίο, ηθογραφικές σκηνές και την προσωπογραφία. Στο ώριμο έργο του είναι εμφανή τόσο τα διδάγματα της ακαδημαϊκής ζωγραφικής όσο και οι επιρροές των καινοτόμων δυτικών ρευμάτων, όπως τα γνώρισε στο

Παρίσι. Ιδιαίτερα ξεχωρίζει στο έργο του το ενδιαφέρον του για την απόδοση της ψυχογραφικής διάθεσης των μορφών, αλλά και η αίσθηση του στιγμιαίου.

ΔΟΥΚΑΣ Ιωάννης

(*Αργυρόκαστρο 1841 – Αθήνα 1916*)

Ξεκίνησε σπουδάζοντας ζωγραφική στη Σχολή Καλών Τεχνών. Ακολούθησαν σπουδές στην Ακαδημία του Μονάχου (1865-68) με καθηγητή τον Karl von Piloty και στο Παρίσι με τον Jean-Léon Gérôme. Παρέμεινε εκτός Ελλάδας μέχρι το 1876 και εργάστηκε σε διάφορες πόλεις, όπως η Βιέννη, το Μόναχο και το Παρίσι. Διακρίθηκε για τις προσωπογραφίες του – οι οποίες τον έχουν καταστήσει έναν από τους σημαντικότερους προσωπογράφους του 19ου αιώνα – αλλά και για διάφορες συνθέσεις που πραγματεύονται μυθολογικά και ιστορικά θέματα (με συμβολικά στοιχεία). Έδωσε σημασία στη λεπτομέρεια και χειρίστηκε το χρώμα με βάση τις αρχές και τους κανόνες του Ακαδημαϊσμού.

ZABITZIANΟΣ Μάρκος

(*Κωνσταντινούπολη 1884 – Γενεύη 1923*)

Σπούδασε στην Ακαδημία του Μονάχου, ζωγραφική με τον G. von Hackl και χαρακτηρισή με τον M. Kern. Ασπάστηκε τις ιδέες του σοσιαλισμού και καθ΄ όλη τη διάρκεια της ζωής του υπήρξε ιδιαίτερα ενεργός πολίτης. Αργότερα ήρθε πιο κοντά στον ιδεαλισμό των συγγραφέων Κωνσταντίνου Θεοτόκη και Κωνσταντίνου Χατζόπουλου. Το ζωγραφικό έργο του διακρίνεται για το μπρεσιονιστικό και μεταίμπρεσιονιστικό ιδίωμα. Τα χαρακτηρισκά του ξεχωρίζουν για την απόδοση της παράστασης χωρίς αλλοιώσεις, με καθαρά περιγράμματα, καθώς και για τις πολυπρόσωπες συνθέσεις, χωρίς πολλές εναλλαγές στις τονικότητες άσπρου-μαύρου.

ΖΑΧΑΡΙΑΣ Ιωάννης

(*Αθήνα 1845 – Κέρκυρα άγνωστη χρονολογία θανάτου*)

Σπούδασε στη Σχολή Καλών Τεχνών μέχρι το 1866, χρονιά που μετέβη στην Ακαδημία του Μονάχου με καθηγητή τον Karl von Piloty. Παρότι οι πληροφορίες για τη ζωή του είναι ελάχιστες, είναι γνωστό πως έχαιρε εκτίμησης από μεγάλους ζωγράφους της εποχής, όπως ο Νικόλαος Γύζης και ο Νικηφόρος Λύτρας. Όπως είναι επίσης καταγεγραμμένο, μετά τη βράβευσή του στη Διεθνή Έκθεση της Βιέννης το 1873, εμφάνισε ψυχική νόσο και εισήχθη στο ψυχιατρείο της Κέρκυρας, όπου και απεβίωσε. Το έργο του ακολουθεί τις αρχές του Ακαδημαϊκού Ρεαλισμού του 19ου αιώνα, ενώ τα θέματά του είναι προσωπογραφίες και ηθογραφικές σκηνές, εκτελεσμένες με άρτια παραστατικότητα.

ΖΕΥΤΩΛΗΣ Γρηγόριος

(*Αθήνα 1886 – Αθήνα 1950*)

Ξεκίνησε να σπουδάζει ζωγραφική στη Σχολή Καλών Τεχνών με δάσκαλους τους Γεώργιο Ροϊλό και Νικηφόρο Λύτρα και έπειτα γλυπτική με τον Γεώργιο Βρούτο. Η γλυπτική τον κέρδισε και εξειδικεύθηκε σε αυτήν την τέχνη στην Académie Julian, αλλά και στην École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. Με την επιστροφή του στην Αθήνα το 1911, άνοιξε εργαστήριο με τον Νικόλαο Λύτρα. Υπήρξαν και οι δύο ιδρυτικά μέλη της «Ομάδας Τέχνη». Η γλυπτική του είναι ρεαλιστική, ενώ πολλές φορές τα θέματά της είναι αλληγορικά, επηρεασμένα από τη γοητεία που του άσκησε την εποχή εκείνη το ρεύμα του Συμβολισμού. Επίσης, επηρεάστηκε ιδιαιτέρως από τις μορφοπλαστικές αντιλήψεις του Auguste Rodin.

ΗΛΙΟΠΟΥΛΟΥ Ειρήνη

(*Αθήνα 1950 –*)

Γεννήθηκε και ζει στην Αθήνα. Αφού αποφοίτησε από το τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, ξεκίνησε αργότερα σπουδές στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών (1977-81), στο εργαστήριο του Πάργου Μαυροΐδη. Έπειτα συνέχισε στην École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, με δάσκαλο τον Leonardo Cremonini. Είναι ζωγράφος που κινείται στην παραστατική ζωγραφική, όπου αναδεικνύεται η τεχνική της δεινότητα, αλλά και μια θέαση του κόσμου με διάθεση λυρική και ενδεχομένως δραματική, όπως διαφαίνεται από την έντονη και τολμηρή χρωματική της παλέτα.

ΘΕΟΔΩΡΟΠΟΥΛΟΣ Άγγελος

(*Αθήνα 1883 – Αθήνα 1965*)

Εγγράφηκε στη Σχολή Καλών Τεχνών το 1900, όπου σπούδασε με καθηγητές τον Γεώργιο Ιακωβίδη στη ζωγραφική και τον Νικόλαο Φέρμπο στη χαρακτική. Μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο συμπλήρωσε τις σπουδές του στην Αγγλία, τη Γαλλία και την Ιταλία. Από τα φοιτητικά του χρόνια συνεργάστηκε με διάφορα αθηναϊκά περιοδικά και εφημερίδες, στα οποία συμμετείχε με γελοιογραφίες, σχέδια και ξυλογραφίες. Εκείνη την περίοδο άρχισε να ασχολείται συστηματικά με την ξυλογραφία και τα πρώτα πιο γνωστά έργα του εμφανίστηκαν το πρώτο μισό της δεκαετίας του 1920. Για λόγους βιοπορισμού, ανέλαβε την καλλιτεχνική διεύθυνση της διαφημιστικής εταιρείας GEO. Τα έργα του γνώρισαν ευρεία αποδοχή από το κοινό και τους κριτικούς, ενώ πολλοί ήταν εκείνοι που τον συνέκριναν με τον Δημήτρη Γαλάνη. Μέσα από τον τρόπο που μεταχειρίζεται τα σταθερά θέματά του – γυναίκες, νεκρές φύσεις, ελιές – μπορεί κάποιος να διακρίνει την υψηλή

τεχνική, την αφομοίωση ανώτερων αισθητικών αξιών και την αντοχή και διαχρονικότητα των οπτικών μηνυμάτων.

ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ Γεώργιος

(*Χύδρα Λέσβου 1853 – Αθήνα 1932*)

Ηγετική καλλιτεχνική μορφή της νεοελληνικής τέχνης στα τέλη του 19ου αιώνα και τις αρχές του 20ού. Σπούδασε στη Σχολή Καλών Τεχνών (1870-77) δίπλα σε μεγάλους καθηγητές, όπως ο Νικηφόρος Λύτρας και ο Βικέντιος Λάντσας στη ζωγραφική, και ο Λεωνίδας Δρόσης στη γλυπτική. Ξεδιπλώνοντας από φοιτητής το ταλέντο του, αποφοίτησε με άριστα και, κατόπιν υποτροφίας, συνέχισε τις σπουδές του στην Ακαδημία του Μονάχου κοντά στον Ludwig von Löfftz. Μετά την αποφοίτησή του, εγκαταστάθηκε στο Μόναχο, όπου ίδρυσε Σχολή Ζωγραφικής και έζησε ως καταξιωμένος και ιδιαίτερα παραγωγικός ζωγράφος. Το 1900 επέστρεψε στην Ελλάδα, αναλαμβάνοντας διευθυντική θέση στην Εθνική Πινακοθήκη και το 1904 διαδέχθηκε τον Νικηφόρο Λύτρα στη θέση του καθηγητή ελαιογραφίας στη Σχολή Καλών Τεχνών. Πιστός στις αρχές του Ακαδημαΐσμου, ο Ιακωβίδης, πέρα από την απaráμιλλη σχεδιαστική του δεινότητα, κατόρθωσε να διαμορφώσει ένα δικό του μορφοπλαστικό ύφος, κυρίως μέσα από την ιδιαίτερη χρωματική επένδυση των έργων και, δη. της ηθογραφικής του θεματογραφίας, εξυψώνοντας την ελληνική καθημερινότητα και την ελληνική οικογένεια και περιβάλλοντάς τες με πνευματικότητα.

ΚΑΝΕΛΛΗΣ Ορέστης

(*Σμύρνη 1910 – Αθήνα 1979*)

Γεννήθηκε στη Σμύρνη, αλλά μεγάλωσε στη Μυτιλήνη μετά τη Μικρασιατική καταστροφή. Φοίτησε στην Ιατρική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών για δύο έτη, αλλά πολύ γρήγορα μεταπήδησε στη σπουδή της ζωγραφικής, σε ελεύθερες σχολές στο Παρίσι όπως η Académie de la Grande Chaumière. Δάσκαλός του υπήρξε ο Γουναρόπουλος, ενώ και ο Tériade (Στρατής Ελευθεριάδης) έδειχνε μεγάλη εκτίμηση για το έργο του. Η θεματογραφία του εκτείνεται σε τοπογραφίες και προσωπογραφίες κοριτσιών και γυναικών. Δείχνοντας προτίμηση στις μοντέρνες τάσεις των καιρών, η παλέτα του είναι επηρεασμένη από εκείνες των Soutine και Picasso, ενώ το αποτέλεσμα αποπνέει ποιητικότητα, γλυκιά μελαγχολία, στωικότητα και λυρισμό.

ΚΑΤΡΑΚΗ Βάσω

(*Αιτωλικό 1914 – Αθήνα 1988*)

Σπούδασε στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών (1936-40) με δασκάλους τον Κωνσταντίνο Παρθένη στη ζωγραφική και τον Γιάννη Κεφαλληνό

στη χαρακική, στην οποία και αφοσιώθηκε. Από τα χρόνια των σπουδών της εισχώρησε στον ιδεολογικό χώρο της Αριστεράς και στο ΕΑΜ καλλιτεχνών, έτσι το έργο της είναι φορέας ιδεολογικού και κοινωνικού περιεχομένου. Μέχρι τη δεκαετία του 1950 περίπου, χάρασσε σε ξύλο, ενώ αργότερα εφηύρε μία πρωτότυπη τεχνική, τη χάραξη πάνω σε ψαμμίτη λίθο. Τα χαρακτηριστικά της έχουν πάντοτε στο επίκεντρο τον άνθρωπο, τις ανησυχίες του, τις ιδέες του, τους προβληματισμούς του, τις κακουχίες του, την πάλη του για επιβίωση και τη μάχη για ελευθερία σε χαλεπούς καιρούς. Με αποφασιστικές, αδρές γραμμές, χωρίς χρώμα και ως αποκλειστική επιλογή τη συνύπαρξη του άσπρου με το μαύρο, κατόρθωσε με απaráμιλλη δωρικότητα να παρουσιάσει τις μορφές της καρτερικές, εγκρατείς και την ίδια στιγμή φορτισμένες με γνήσια συναισθηματικότητα.

ΚΕΦΑΛΛΗΝΟΣ Πάννης

(*Αλεξάνδρεια 1894 – Αθήνα 1957*)

Μετέβη στο Παρίσι, στην École Nationale Supérieure des Beaux-Arts για σπουδές, τις οποίες ολοκλήρωσε μετά από διακοπή εξαιτίας του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου το 1920. Μέχρι το 1930 παρέμεινε στη Γαλλία και επέστρεψε στην Αθήνα για να διεκδικήσει την έδρα της Χαρακτικής στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών. Τελικά διορίστηκε το 1931, έτος που συστήθηκε εκ νέου διά νόμου το εργαστήριο χαρακτικής μετά από την κατάργησή του το 1914. Γνωστός ως μεγάλος δάσκαλος και ο πιο αγαπητός στους μαθητές του, κατόρθωσε να οργανώσει το εργαστήριο της χαρακτικής σε τέτοιο βαθμό, ώστε να γίνει ένα από τα σημαντικότερα της Σχολής. Κορωνίδα του διδακτικού του χαρίσματος, η δημιουργία του μαθήματος της «Τέχνης του βιβλίου», η οποία καθιερώθηκε ως υψηλή τέχνη, παράλληλα με τη χαρακτική.

ΚΙΝΔΥΝΗ-ΜΑΡΟΥΔΗ Άννα

(*Φώκαια Μικράς Ασίας 1914 – Αθήνα 2003*)

Βίωσε την προσφυγιά από πολύ μικρή ηλικία και μετά τη Μικρασιατική καταστροφή η οικογένειά της και εκείνη εγκαταστάθηκαν στη Μυτιλήνη μέχρι το 1930. Τότε μετακόμισαν στην Αθήνα, όπου εργάστηκε εκπονώντας αρχιτεκτονικά σχέδια. Τα χρόνια της Κατοχής συμμετείχε ενεργά στην Αντίσταση μέχρι και το 1945, οπότε και εγκαταστάθηκε στο Παρίσι. Εκεί της δόθηκε η ευκαιρία να σπουδάσει χαρακτική στην École Nationale Supérieure des Beaux-Arts με τους Robert Cami και Δημήτρη Γαλάνη, αλλά και στις σχολές Académie de la Grande Chaumière και Académie Julian. Το έργο της λειτουργεί ως εκφραστής και μάρτυρας των φρικτών γεγονότων της ιστορίας (Κατοχή, Αντίσταση, πόλεμος,

φτώχεια), αλλά και του Παρισιού των πρώτων μεταπολεμικών χρόνων, μέσα από ένα τεχνικά άριστο σχέδιο.

ΚΟΓΕΒΙΝΑΣ Λυκούργος

(*Κέρκυρα 1887 – Αθήνα 1940*)

Ξεκίνησε τις σπουδές του στη Ρώμη και έπειτα στο Παρίσι (Académie Julian και Académie de la Grande Chaumière). Από το 1908 μέχρι το 1931, οπότε και εγκαταστάθηκε μόνιμα στην Αθήνα, πέρασε το μεγαλύτερο διάστημα στο Παρίσι με κάποια διαλείμματα στην Ελλάδα για διάφορους λόγους. Ξεκίνησε από τη ζωγραφική, όντας ένας από τους πρώτους που ενστερνίστηκαν τις επιταγές του Ιμπρεσιονισμού και του Μεταϊμπρεσιονισμού και αξιοποίησαν την παλέτα τους. Στο χαρακτηρισκό του έργο, η λεπτομέρεια και η περιγραφικότητα κυριαρχούν, ενώ οι φωτοσκιάσεις του συμβάλλουν σε ένα αποτέλεσμα σχεδόν φωτογραφικό. Ήταν ο πρώτος Έλληνας καλλιτέχνης που εισήγαγε στην Ελλάδα την τεχνική της οξυγραφίας.

ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ Φώτης

(*Αίβαλί 1896 – Αθήνα 1965*)

Ζωγράφος, συγγραφέας και αγιογράφος, έλαβε την αρχική του παιδεία στις Κυδωνίες της Μικράς Ασίας. Έπειτα, ήρθε στην Αθήνα το 1913 για να φοιτήσει στη Σχολή Καλών Τεχνών. Διέκοψε όμως τις σπουδές του επειδή επέλεξε να ταξιδέψει, μέχρις ότου εγκατασταθεί τελικά στο Παρίσι, όπου παρέμεινε έως το 1919, δουλεύοντας σε διάφορα έντυπα ως εικονογράφος. Τις σπουδές του τις ολοκλήρωσε αργότερα, το 1933. Αφήνοντας το Παρίσι, επέστρεψε στο Αίβαλί όπου εργάστηκε ως δάσκαλος γαλλικών και καλλιτεχνικών μέχρι τη Μικρασιατική καταστροφή. Τότε μετέβη πρώτα στη Μυτιλήνη και έπειτα στην Αθήνα, μετά από πρόσκληση του Νίκου Καζαντζάκη, για να εργαστεί στο *Εγκυκλοπαιδικόν Λεξικόν Ελευθερουδάκη*. Η επίσκεψή του στο Άγιο Όρος υπήρξε καθοριστική, καθώς τον μύησε ουσιαστικά στη βυζαντινή τέχνη που τον επηρέασε όσο τίποτε άλλο. Τα θέματα που πραγματεύθηκε ήταν κοσμικά, προσωπικότητες του ελληνισμού από την αρχαιότητα μέχρι και την Επανάσταση του ’21 και άλλα σύγχρονα με την εποχή του· όλα αυτά, ιδωμένα μέσα από τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τεχνοτροπία, καθώς και τη λαϊκή τέχνη. Ασχολήθηκε με τοιχογραφίες, ιστόρησε εικόνες και ναούς, φιλοτέχνησε και συνέγραψε αρκετά βιβλία. Ηγετική μορφή της λεγόμενης Γενιάς του ’30, ανέδειξε την ιστορική συνέχεια του ελληνισμού από την αρχαιότητα μέχρι και την εποχή του, μέσα από μια γνήσια προσωπική προσέγγιση.

ΚΟΡΟΓΙΑΝΝΑΚΗΣ Αλέξανδρος

(*Μέγαρα 1906 – Βάρκιζα 1966*)

Σπούδασε ζωγραφική στη Σχολή Καλών Τεχνών με καθηγητές τους Γεώργιο Ιακωβίδη, Δημήτρη Γερανιώτη, Γεώργιο Ροϊλό, Επαμεινώνδα Θωμόπουλο και Νικόλαο Λύτρα. Παρ’ όλο που το Εργαστήριο χαρακτικής είχε καταργηθεί, ο ίδιος από νωρίς έδωσε έμφαση σε αυτό το είδος, χωρίς ωστόσο να εγκαταλείπει ποτέ τη ζωγραφική. Εργάστηκε ως σκιτσογράφος/γελοιογράφος σε εφημερίδες και εικονογράφησε βιβλία. Το 1939 προσελήφθη από την Τράπεζα της Ελλάδος ως σχεδιαστής και χαράκτης τραπεζογραμματίων και αξιών. Το έργο του χαρακτηρίζεται πρωτίστως για τον ανθρωποκεντρισμό του και έπειτα για τη θεματική του ευελιξία και τις συνεχείς εικαστικές αναζητήσεις και δοκιμές.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΑΗ Ελένη

(*Αθήνα 1910 – Αθήνα 1988*)

Σπούδασε στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών (1929-36) με δασκάλους τον Κωνσταντίνο Παρθένη στη ζωγραφική και τον Γιάννη Κεφαλληνό στη χαρακτική. Παρόλο που ασχολήθηκε και με τη ζωγραφική, διακρίθηκε περισσότερο στην ξυλογραφία και δη σε πλάγιο ξύλο. Οι ξυλογραφίες της – αυστηρά ασπρόμαυρες – χαρακτηρίζονται από την προσωπική της θέαση του κόσμου, με χάραξη που διακρίνεται για την ακρίβειά της, ενσωματώνει εξπρεσιονιστικά στοιχεία και γίνεται ιδιαίτερα ποιητική σε κάποια σημεία. Ασχολήθηκε κυρίως με τοπία και καθημερινές σκηνές.

ΛΑΝΤΣΑΣ Βικέντιος (LANZA Vincenzo)

(*Βενετία 1822 – Αθήνα 1902*):

Ιταλικής καταγωγής, σπούδασε στην Accademia di Belle Arti της Βενετίας, στην οποία και εργάστηκε μετά την αποφοίτησή του ως βοηθός στην έδρα της Προοπτικής. Το 1848, λόγω της αποτυχίας της ιταλικής επανάστασης, κατέφυγε στην Πάτρα και έπειτα στην Αθήνα. Με την υποστήριξη της βασιλικής οικογένειας, ανέλαβε διάφορες παραγγελίες, ενώ από το 1863 μέχρι και το 1900 δίδαξε στη Σχολή Καλών Τεχνών. Ως επί το πλείστον υδατογράφος, είναι γνωστός για την απεικόνιση αρχαιολογικών τόπων, ελληνικών ερειπίων και μνημείων, με γνώμονα ακαδημαϊκές κλασικιστικές αρχές, μέσα από ένα ιδιαίτερο προσωπικό βλέμμα.

ΛΑΝΤΣΑΣ Στέφανος

(*Αθήνα 1861 – Αθήνα 1933*)

Πιος του Βικέντιου Λάντσα. Σπούδασε στη Σχολή Καλών Τεχνών, στην οποία επέστρεψε ως διδάσκων την περίοδο 1909-32. Ακολούθησε τα χνάρια του πατέρα του και ζωγράφισε αρχαία μνημεία και ερείπια σε υδατογραφίες και ελαιογραφίες. Ξεχωρίζει για την απόλυτη ακρίβεια στο σχέδιο, φαίνεται όμως πως υφολογικά δεν μπόρεσε να αποδεσμευθεί από τον Ακαδημαϊσμό και την επιρροή του πατέρα του.

ΛΑΣΚΑΡΙΔΟΥ Σοφία

(*Αθήνα 1882 – Αθήνα 1965*)

Από νωρίς ασχολήθηκε με τη ζωγραφική. Ξεκίνησε με ιδιωτικά μαθήματα (με τους Οδυσσέα Φωκά, Γεώργιο Χατζόπουλο, Émile Gilliéron), συνέχισε στη Σχολή Καλών Τεχνών με τους Γεώργιο Ροϊλό, Κωνσταντίνο Βολανάκη, Σπύρο Βικάτο (υπήρξε μάλιστα η πρώτη γυναίκα που έγινε δεκτή στη Σχολή), πήγε στο Παρίσι το 1900 στην Académie Julian και, όταν επέστρεψε στην Αθήνα, φοίτησε μεταξύ 1903 και 1907 ξανά στη Σχολή Καλών Τεχνών, όπου διδάχθηκε από τους Νικηφόρο Λύτρα και Γεώργιο Ιακωβίδη. Τα επόμενα τρία χρόνια σπούδασε με υποτροφία στο Μόναχο, ενώ το 1914 βρέθηκε ξανά στο Παρίσι για να σπουδάσει αυτή τη φορά στην Académie de la Grande Chaumière (στο εργαστήριο του Lucien Simon και της Olga Boznańska). Με ευρεία θεματογραφία (τοπιογραφίες, ηθογραφικές σκηνές, προσωπογραφίες, νεκρές φύσεις), βασικός άξονας της ζωγραφικής της είναι ο Ρεαλισμός, παρόλο που οι χρωματικές της επιλογές προσιδιάζουν στις αποχρώσεις των ιμπρεσιονιστών και των υπαιθριστών των αρχών του 19ου αιώνα.

ΛΥΤΡΑΣ Νικηφόρος

(*Πύργος Τήνου 1832 – Αθήνα 1904*)

Σπούδασε στη Σχολή Καλών Τεχνών (1850-56) με δασκάλους τους αδελφούς Μαργαρίτη, τον Αγαθάγγελο Τριανταφύλλου, τον Raffaello Ceccoli και τον Λουδοβίκο Θείρσιο. Έπειτα, μετέβη στην Ακαδημία του Μονάχου με υποτροφία και με δάσκαλο τον Karl von Piloty (1860-65). Επέστρεψε στην Ελλάδα το 1866 και διορίστηκε καθηγητής ζωγραφικής στο Πολυτεχνείο. Θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της Σχολής του Μονάχου, από άποψη τόσο τεχνικής όσο και ύφους. Με το έργο, την προσωπικότητα και τον ρόλο του ως καθηγητή άσκησε βαθιά επιρροή στους μαθητές του. Κύρια μέριμνά του ήταν η τεχνική αρτιότητα και το ακριβές σχέδιο, καθώς και οι υποδειγματικές φωτοσκιάσεις. Εντρύφησε στις ηθογραφικές σκηνές, στις οποίες αποκαλύπτεται η τεχνική του δεινότητα με περίσσια συναισθηματική και ατμοσφαιρική ένταση.

ΜΑΓΙΑΣΗΣ Νικόλαος

(*Αθήνα 1905 – Αθήνα 1976*)

Αποφοίτησε το 1932 από την Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, όπου είχε δασκάλους τον Γεώργιο Ιακωβίδη, τον Σπύρο Βικάτο και τον Δημήτρη Γερανιώτη. Η θεματολογία του περιλάμβανε ετερόκλητες αναζητήσεις, αγιογραφίες, τοπιογραφίες, θαλασσογραφίες, αλλά και νεκρές φύσεις. Προσέγγιζε την κάθε θεματική του διαφορετικά: τις νεκρές φύσεις και τα τοπία με γνήσιο ρεαλισμό, ενώ τις θαλασσογραφίες με ιμπρεσιονιστικό πνεύμα.

ΜΑΚΡΗΣ Θανάσης

(*Καλαμάτα 1955 –*)

Σπούδασε στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών δίπλα στον Γιάννη Μόραλη. Συνέχισε τις σπουδές του στην École Nationale Supérieure des Beaux-Arts στο Παρίσι. Ζει και εργάζεται στην Αθήνα. Στο έργο του παρουσιάζονται διακριτές θεματικές ενότητες, όπως αυτοπροσωπογραφίες, προσωπογραφίες παιδιών, απεικονίσεις τοπίων κ.ά. Λιτή και χαμηλότονη ως προς τη χρωματική κλίμακα, η ζωγραφική του παρουσιάζεται αφαιρετική και με εξπρεσιονιστική διάθεση, με την αναπαράσταση να επιδιώκεται μέσα από τα όρια του χρώματος, προσκαλώντας τον θεατή να διερευνήσει τα συναισθήματα που του προκάλεσε η εμπειρία του.

ΜΑΛΕΑΣ Κωνσταντίνος

(*Κωνσταντινούπολη 1879 – Αθήνα 1928*)

Αφού σπούδασε αρχιτεκτονική στην Κωνσταντινούπολη, μετέβη στο Παρίσι, όπου ακολούθησε ακαδημαϊκές σπουδές στη ζωγραφική στην École des Arts Décoratifs, δίπλα στον Henri Martin (1901-08). Στη συνέχεια, έχοντας ως βάση την Κωνσταντινούπολη, ταξίδεψε αρκετά ως ανταποκριτής διαφόρων εντύπων και εφημερίδων, αλλά και για να ζωγραφίσει. Τελικά, εγκαταστάθηκε οριστικά στην Ελλάδα το 1913. Διετέλεσε διευθυντής του Μουσείου Λαϊκών Χειροτεχνημάτων, συνεργάστηκε με την ομάδα που ασχολήθηκε με την εκπαιδευτική μεταρρύθμιση του 1917, αλλά και με επιτροπές που είχαν ως αντικείμενό τους τα εικαστικά. Μέχρι και τον θάνατό του, δεν σταμάτησε να ταξιδεύει στην Ελλάδα, την Ευρώπη, αλλά και την Αίγυπτο. Ο Μαλέας υπήρξε ένας από τους ανανεωτές της νεοελληνικής ζωγραφικής μέσα από την τοπιογραφία, κύριο θεματολογικό αντικείμενο στο έργο του. Απομακρύνθηκε από τις παραδοσιακές υπαιθριστικές τάσεις και προχώρησε σε αντινατουραλιστικές αποτυπώσεις μέσω του χρώματος, το οποίο χειρίστηκε επηρεαζόμενος από τα κινήματα του Φωβισμού και του Εξπρεσιονισμού, καθώς και μέσω της ανάπλασης της φόρμας με οδηγό την αφαίρεση.

ΜΑΡΑΓΚΟΠΟΥΛΟΥ Κούλα

(*Κυπαρισσία 1913 – Αθήνα 1997*)

Σπούδασε ζωγραφική στο εργαστήριο του Παύλου Μαθιόπουλου στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών και παράλληλα στη «Σχολή Ζωγραφικής» του Περικλή Βυζάντιου και της Αλέκας Στύλου-Διαμαντοπούλου. Εργάστηκε δίπλα στον Γιώργο Μπουζιάνη, του οποίου η επιρροή υπήρξε σημαντική για τη διαμόρφωση της εικαστικής γλώσσας της. Με άξονά της τον Εξπρεσιονισμό, τα έργα της ξεχωρίζουν για την προσήλωση στις αφαιρετικές φόρμες και στη χρωματική σχηματοποίηση των περιγραμμάτων. Μέλημά της είναι η αποτύπωση της κίνησης και η αφαιρετική απεικόνιση της καθημερινής ζωής ή του τοπίου.

ΜΑΣΤΙΧΙΑΔΗΣ Φώτης

(*Αίβαλί 1913 – Αθήνα 1997*)

Γνώρισε τον διωγμό από την πατρίδα του το Αίβαλι κατά τη Μικρασιατική καταστροφή. Κατέφυγε στη Θεσσαλονίκη και έπειτα στην Αθήνα. Μαθήτευσε δίπλα στον Φώτη Κόντογλου και γρήγορα διαφάνηκε η κλίση του στο σχέδιο, γι’ αυτό και εργάστηκε ως σκιτσογράφος-γελοιογράφος για διάφορα έντυπα (από το 1929 και μετά). Παράλληλα, ειδικεύθηκε στη χρωμολιθογραφία και εργάστηκε σε εργοστάσια γραφικών τεχνών, όπως το εργοστάσιο «ΑΣΠΙΩΤΗ-ΕΛΚΑ». Ζωγράφος και χαράκτης, δοκιμάστηκε σε όλες τις τεχνικές της χαρακτικής, ενώ προσλήφθηκε από την Τράπεζα της Ελλάδος στο Τμήμα κατάρτισμού τύπου τραπεζογραμματίων και απέκτησε ειδικευση στη χαλκογραφική χάραξη (1946-71). Το έργο του αποπνέει εσωτερικότητα και μελαγχολία, τα τοπία του κινούνται στον χώρο του συμβολισμού ή της μεταφυσικής και τα πρόσωπα προσεγγίζονται με ψυχογραφική διάθεση.

ΜΑΥΡΟΪΔΗΣ Γιώργος

(*Πειραιάς 1912 – Αθήνα 2003*)

Αυτοδίδακτος στη ζωγραφική, μαθήτευσε δίπλα στον Γιάννη Τσαρούχη. Μεγάλωσε στην Κύπρο, σπούδασε Πολιτικές Επιστήμες στην Αθήνα και έπειτα κατετάγη στο διπλωματικό σώμα. Με αυτή του την ιδιότητα δούλεψε στο Υπουργείο Εξωτερικών, στην Πρεσβεία της Ελλάδας στο Παρίσι (1950-52) και στο Προξενείο της Τεργέστης. Το 1952, εγκατέλειψε το επάγγελμα του διπλωμάτη, διότι κλήθηκε να γίνει καθηγητής στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, πρόσκληση την οποία αποδέχθηκε. Κατά τη διάρκεια της ακαδημαϊκής του θητείας, διετέλεσε διευθυντής (1975-77) αλλά και πρύτανης της Σχολής (1977-78). Στο Παρίσι του δόθηκε η δυνατότητα να μελετήσει σε βάθος όλες τις μοντέρνες τάσεις της ζωγραφικής κι έτσι πολύ γρήγορα αφομοίωσε

ορισμένες από αυτές, ιδίως τα μορφοπλαστικά κελεύσματα του Εξπρεσιονισμού. Το προσωπικό του ιδίωμα χαρακτηρίζουν η ένταση και η θαρραλέα επιλογή χρωμάτων, οι αδρές πινελιές-χειρονομίες που λειτουργούν ως περιγράμματα και οι έντονες υφές της ζωγραφικής επιφάνειας.

ΜΗΛΙΑΔΗΣ Στέλιος

(*Χίος 1881 – Αθήνα 1965*)

Από μικρός ασχολήθηκε με τη ζωγραφική. Έλαβε τα πρώτα του μαθήματα από τον Κωνσταντίνο Βολανάκη και έπειτα συνέχισε στη Σχολή Καλών Τεχνών. Μεταξύ 1897 και 1903 σπούδασε στην Ακαδημία του Μονάχου, με καθηγητές τους Νικόλαο Γύζη και Ludwig von Löfftz. Έζησε στο Παρίσι για μακρό διάστημα και επέστρεψε οριστικά στην Ελλάδα το 1931. Η τοπιογραφία βρέθηκε στο επίκεντρο του ενδιαφέροντός του, ιδωμένη μέσα από το πρίσμα του Ιμπρεσιονισμού, τον οποίο ωστόσο αφομοίωσε στο έργο του λαμβάνοντας υπόψη τις ιδιαιτερότητες του ελληνικού φωτός.

ΜΟΣΧΟΣ Γεώργιος

(*Αλεξανδρούπολη 1906 – Αθήνα 1990*)

Σπούδασε ζωγραφική με τον Κωνσταντίνο Παρθένη και χαρακτηρισή με τον Γιάννη Κεφαλληνό στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών (1928-35), ενώ συνέχισε τις σπουδές του στο Παρίσι (1937, 1951) και το Λονδίνο (1951). Παράλληλα με την εικαστική πορεία του, εργάστηκε ως καθηγητής σχεδίου και διακοσμητικής στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση. Τα θέματά του περιλαμβάνουν νεκρές φύσεις, προσωπογραφίες και τοπία, μέσα από τα οποία διακρίθηκε για τη γνησιότητα της έκφρασής του και την αφομοίωση της λαϊκής και βυζαντινής παράδοσης. Σημαντικότερο έργο του θεωρείται η συλλογή ξυλογραφιών με 21 μονές του Αγίου Όρους, την οποία εξέδωσε σε λεύκωμα η Εθνική Πινακοθήκη το 1982. Μάλιστα γι’ αυτή τη συλλογή βραβεύθηκε το 1983 από την Ακαδημία Αθηνών. Στις ξυλογραφίες και τις – λιγότερες σε αριθμό – χαλκογραφίες του διαμόρφωσε το εικαστικό ιδίωμά του μέσα από τη ρεαλιστική απόδοση των μορφών και του χώρου, με έμφαση στη λεπτομερειακή προσέγγιση.

ΜΠΕΚΙΑΡΗ Κούλα

(*Αθήνα 1905 – Αθήνα 1992*)

Μεγάλωσε σε καλλιτεχνικό περιβάλλον, καθώς η μητέρα της Άννα Μπεκιάρη ήταν ζωγράφος και γλύπτρια. Μαθήτευσε δίπλα σε μεγάλες μορφές της εποχής, όπως ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου (ιστορία της τέχνης), ο Θεόφραστος Τριανταφυλλίδης και ο Κωνσταντίνος

Παρθένης (ζωγραφική), ο Γιώργος Βελισσαρίδης και ο Γεώργιος Μόσχος (χαρακτική). Αργότερα, συνέχισε τις σπουδές της στη Γαλλία, την Ιταλία και την Ολλανδία. Τοπία, νεκρές φύσεις, αλλά και ανθρώπινες φιγούρες αποτελούν τα θέματά της. Εξελίσσει και δυναμώνει την εξπρεσιονιστική ζωγραφική της με τη χρήση ευρείας και έντονης χρωματικής παλέτας και τη δημιουργία διαφορετικών υφών.

ΜΠΕΛΑΝΤΕΚΟΣ Παναγιώτης

(*Αθήνα 1963 –*)

Σπούδασε ζωγραφική στο εργαστήριο του Δημοσθένη Κοκκινίδη στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών (1987-92). Το 1995, με υποτροφία από το ΙΚΥ, συνέχισε τις σπουδές του στη ζωγραφική με καθηγητή τον Παναγιώτη Τέτση. Τα θέματά του – τοπία, νεκρές φύσεις και προσωπογραφίες – τα προσεγγίζει μέσα από μία εν δυνάμει χειρονομιακή παραστατικότητα, με ρεαλιστική διάθεση που δεν στερείται εκφραστικότητας.

ΜΠΟΤΣΟΓΛΟΥ Χρόνης

(*Θεσσαλονίκη 1941 –*)

Σπούδασε ζωγραφική στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών με δάσκαλο τον Γιάννη Μόραλη (1961-65) και συνέχισε τις σπουδές του στην École Nationale Supérieure des Beaux-Arts στο Παρίσι (1971-72). Από το 1964 συμμετείχε σε καλλιτεχνικές ομάδες με κοινωνικό και πολιτικό χαρακτήρα [«Ομάδα Τέχνης Α» (1960-67), «Κέντρο Εικαστικών Τεχνών» (1974-76), «Ομάδα για την Επικοινωνία και την Εκπαίδευση στην Τέχνη» (1976-81)]. Υπήρξε ένα από τα ιδρυτικά μέλη της ομάδας «Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές» (1971-73). Από τη δεκαετία του 1970, επιμένοντας σε μία θεματογραφία της καθημερινότητας, επικεντρώθηκε στη διερεύνηση ενός είδους νέας παραστατικότητας, η οποία θα απέφευγε τις παραδοσιακές εκφραστικές νόρμες. Στο σύνολό της, και ειδικότερα από τη δεκαετία του 1980, η τέχνη του παρουσιάζεται αμιγώς ανθρωποκεντρική και έως έναν βαθμό αυτοβιογραφική, με έμφαση στη μελέτη της εικόνας του ανθρώπινου σώματος. Στις αναζητήσεις του αυτές, ο Μπότσογλου επικεντρώνεται στην υπαρξιακή ενδοσκόπηση και τη μεταφυσική αγωνία για τη φθορά του ανθρώπου και των αξιών του. Το 2013 παρουσίασε ένα σημαντικό «σώμα» έργου στη θεματική της τοπιογραφίας. Το 1989 εκλέχθηκε καθηγητής ζωγραφικής στην ΑΣΚΤ, της οποίας διετέλεσε και πρότανης (2001-06).

ΜΠΡΑΕΣΣΑΣ Δήμος

(*Αιτωλικό 1880 – Αθήνα 1964*)

Σπούδασε στη Σχολή Καλών Τεχνών από την οποία αποφοίτησε το 1909. Διετέλεσε δάσκαλος στη Μαράσλειο Παιδαγωγική Ακαδημία (1926-48), ενώ το 1944 ανέλαβε τη διοίκηση του Επιμελητηρίου Εικαστικών Τεχνών Ελλάδος. Οι τοπιογραφίες και οι προσωπογραφίες του εντάσσονται στον συντηρητικό Ακαδημαϊσμό, με εμφανείς επιρροές από τον Νικόλαο Λύτρα, όπως η κλίση προς τα φωτεινά χρώματα και οι απλουστεύσεις του Ιμπρεσιονισμού, χωρίς ωστόσο να παρατηρούνται σημαντικές τομές στο σύνολο του έργου του.

ΟΘΩΝΑΙΟΣ Νικόλαος

(*Καλαμάτα 1877 – Σκόπελος 1949*)

Αποφοίτησε από τη Σχολή Καλών Τεχνών το 1901, έχοντας μαθητεύσει δίπλα στους Νικηφόρο Λύτρα και Κωνσταντίνο Βολανάκη. Η συνέχιση των σπουδών του στην Ακαδημία του Μονάχου, κοντά στον Heinrich Johann von Zügel, υπήρξε καθοριστική στη διαμόρφωση του έργου του. Ταξίδεψε μετά την αποφοίτησή του στο Λονδίνο, αλλά εγκαταστάθηκε τελικά στην Ελλάδα (1910), όπου και συνέχισε το ζωγραφικό του έργο. Διετέλεσε διευθυντής των παραρτημάτων της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών στην Ύδρα και τους Δελφούς. Εν μέρει πιστός στις επιταγές και τις αρχές του Ακαδημαϊσμού, ενέταξε στοιχεία από τις μοντέρνες τάσεις στο έργο του (Εξπρεσιονισμό, Ιμπρεσιονισμό, Συμβολισμό) με διακριτικό τρόπο.

ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ Μιχάλης

(*Πειραιάς 1888 – Αθήνα 1933*)

Έλαβε τα πρώτα μαθήματα ζωγραφικής από τον Κωνσταντίνο Βολανάκη. Το 1906 μετέβη στο Παρίσι, όπου σπούδασε ναυπηγική και αμέσως μετά ζωγραφική στην École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (1909-13). Έζησε στη Γαλλία συνολικά 20 χρόνια, παραμένοντας πάντοτε καλλιτεχνικά δραστήριος. Επέστρεψε στην Ελλάδα το 1926. Υπήρξε ιδιαίτερα παραγωγικός μέχρι που εκδηλώθηκε η ψυχική του νόσος, η οποία τον οδήγησε στο Δρομοκαΐτειο, όπου και πέθανε. Ασχολήθηκε αποκλειστικά με τη ζωγραφική τοπίων, στα οποία η ανθρώπινη φιγούρα απεικονίζεται σχεδόν σχηματικά – σαν λεπτομέρεια. Το εικαστικό αποτέλεσμα παραπέμπει στον πριμιτιβισμό του Gauguin και τη ρευστότητα της φύσης στα έργα των Ναμπί. Εμπλούτισε με συναίσθημα τα τοπία του και τα απέδωσε μέσα από το ιδιαίτερο βλέμμα του.

ΟΡΦΑΝΟΣ Λάμπρος

(*Αθήνα 1916 – Αθήνα 1995*)

Σπούδασε στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών ζωγραφική στο εργαστήριο του Ουμβέρτου Αργυρού και του Επαμεινώνδα Θωμόπουλου (1938-43), και έπειτα χαρακτηρισή στο εργαστήριο του Γιάννη Κεφαλληνού (1943-47). Το 1946 προσλήφθηκε από την Τράπεζα της Ελλάδος στο Ίδρυμα Εκτύπωσης Τραπεζογραμμάτων και Αξιών, όπου και παρέμεινε μέχρι το 1977. Παράλληλα, μετεκπαιδεύθηκε με υποτροφία στο Παρίσι. Πολυδιάστατος καλλιτέχνης, φιλοτέχνησε γραμματόσημα, τραπεζογραμμάτια και κέρματα, εικονογράφησε βιβλία και άφησε πλούσια ζωγραφική και χαρακτηρισή παραγωγή. Τα ζωγραφικά του έργα έχουν διάθεση ποιητική παρόλο που διατηρούνται τα καθαρά περιγράμματα, ενώ τα χαρακτηρισά του δεν αφήνουν περιθώρια αμφιβολίας για την τεχνική του δεινότητα και τη δυναμική εξέλιξή της.

ΠΑΠΑΛΟΥΚΑΣ Σπύρος

(*Δεσφίνα 1892 – Αθήνα 1957*)

Μαθήτευσε στη Σχολή Καλών Τεχνών με δασκάλους τους Σπύρο Βικάτο, Δημήτριο Γερανιώτη, Γεώργιο Ιακωβίδη, Στέφανο Λάντσα, Γεώργιο Ροίλο και Παύλο Μαθιόπουλο. Συνέχισε τις σπουδές του στο Παρίσι και στις Académie de la Grande Chaumière και Académie Julian (1917-21). Το 1921 υπήρξε πολεμικός ζωγράφος στη Μικρασιατική εκστρατεία, ενώ αργότερα επισκέφθηκε το Άγιον Όρος και μελέτησε τη βυζαντινή ζωγραφική. Όντας ιδιαίτερα δραστήριος καλλιτεχνικά, το 1956 εξελέγη καθηγητής στο εργαστήριο ζωγραφικής της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών. Διετέλεσε διευθυντής της Δημοτικής Πινακοθήκης του Δήμου Αθηναίων. Στο αγιογραφικό του έργο διατηρεί τη βαθιά πνευματικότητα και εισάγει τις εικαστικές ανησυχίες της εποχής του. Στα έργα του (τοπία, προσωπογραφίες, νεκρές φύσεις) συναντώνται και συνυπάρχουν αρμονικά στοιχεία της βυζαντινής ζωγραφικής και ρευμάτων του μοντερνισμού (Φωβισμού, Ναμπί, Μεταϊμπρεσιονισμού), με το χρώμα να βρίσκεται πάντοτε στο επίκεντρο των αναζητήσεών του.

ΠΕΡΡΟΣ Βασίλης

(*Αθήνα 1981 –*)

Ζει και εργάζεται στην Αθήνα. Σπούδασε στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών ζωγραφική και σκηνογραφία και αποφοίτησε το 2005 με άριστα. Έκτοτε εργάζεται ως ζωγράφος και σκηνογράφος. Έχοντας ως άξονα την παραστατική ζωγραφική με ιδιαίτερη προσήλωση στην τεχνική αρτιότητα, εξετάζει θέματα στα οποία είναι εμφανείς οι υπαρξιακές αναζητήσεις του, ενώ πολύ συχνά καταθέτει μέσα από αυτά το κοινωνικό σχόλιό του.

ΠΕΤΡΟΥΛΑΚΗΣ Στέλιος

(*Χανιά 1977 –*)

Πήρε τα πρώτα μαθήματα ζωγραφικής από τον ζωγράφο και πατέρα του Αντώνη Πετρουλάκη. Σπούδασε ζωγραφική στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών (1996-2003) με δάσκαλο τον Δημήτρη Μυταρά. Το έργο του εντάσσεται στο πλαίσιο της αναπαραστατικής ζωγραφικής, με προσήλωση στην απόδοση των ρεαλιστικών χαρακτηριστικών, αλλά και στη δημιουργία μίας ατμόσφαιρας που αναπαράγει τη φευγαλέα εντύπωση του στιγμιαίου ντοκουμέντου. Από το 2009 διδάσκει στη Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του Πολυτεχνείου Κρήτης στα Χανιά.

ΠΟΛΥΧΡΟΝΙΑΔΗ Σελέστ

(*Αθήνα 1904 – Αθήνα 1985*)

Σπούδασε μουσική στο Ωδείο Αθηνών. Το 1930 μετέβη στο Παρίσι, όπου διδάχθηκε την τέχνη της νωπογραφίας, του μωσαϊκού και της κεραμικής στο Conservatoire National des Arts et Métiers, σχέδιο στην Académie de la Grande Chaumière και ζωγραφική με την καθοδήγηση της Suzanne Valadon. Όλες αυτές οι δραστηριότητες την εισήγαγαν στους κόλπους της τέχνης και την έφεραν σε επαφή με μεγάλες προσωπικότητες της εποχής. Όταν επέστρεψε στην Ελλάδα το 1934, ανέλαβε τη διεύθυνση της αίθουσας τέχνης «Studio – Galerie d’art» και ασχολήθηκε με την κεραμική, την εικονογράφηση βιβλίων και τη ζωγραφική. Μεταξύ 1946 και 1953 έζησε στην Αμερική, πλήρως αφοσιωμένη στη ζωγραφική, την εποχή που ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός άκμαζε. Επιστρέφοντας στην Αθήνα, όπου η αφαίρεση στην τέχνη έκανε τα πρώτα της βήματα, η Πολυχρονιαδή κινήθηκε σταθερά προς την κατεύθυνση αυτή, βαδίζοντας μέσα από εξπρεσιονιστικές συνθέσεις προς την πλήρη άρνηση της παραστατικότητας.

ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΣ Χαράλαμπος

(*Σαντορίνη 1909 – Παρίσι 1958*)

Μαθήτευσε δίπλα στους Σπύρο Βικάτο, Δημήτρη Γερανιώτη και Ουμβέρτο Αργυρό στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών και έπειτα μετέβη στη μητρόπολη των τεχνών, το Παρίσι, όπου συνέχισε τις σπουδές του στην École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. Έκτοτε έμεινε εκεί μόνιμα μέχρι τον θάνατό του. Δίχως να προχωρήσει σε ζωγραφικές καινοτομίες, προσέγγισε τα θέματά του με βάση τον Ακαδημαϊκό Ρεαλισμό, εμπλουτίζοντάς τον και με αρκετά δάνεια από τον Ιμπρεσιονισμό.

ΠΟΥΛΑΚΑΣ Ιωάννης

(*Άγιος Γεώργιος Πηλίου 1863 – Αθήνα 1942*)

Παρά την καταγωγή του από φτωχή οικογένεια, κατόρθωσε να πάει στην Κωνσταντινούπολη και να σπουδάσει σκηνογραφία. Όταν επέστρεψε στην Αθήνα μαθήτευσε δίπλα στον Κωνσταντίνο Βολανάκη. Διορίστηκε στον Βόλο καθηγητής καλλιγραφίας και καλλιτεχνικών στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση, επάγγελμα που άσκησε επί περίπου 25 χρόνια. Όλο εκείνο το διάστημα συνέχισε να ζωγραφίζει. Επέστρεψε στην Αθήνα γύρω στο 1927 και δίδαξε στο Πρώτο Γυμνάσιο, αλλά και στον Φιλολογικό Σύλλογο «Παρνασσός». Η καθοριστική επιρροή του Βολανάκη φαίνεται να είναι η αιτία για την οποία ζωγράφιζε κυρίως θαλασσογραφίες, ενώ ασχολήθηκε και με την αγιογραφία (ιδίως κατά την παραμονή του στον Βόλο). Η τεχνοτροπία του συγγενεύει έντονα με εκείνη του Βολανάκη, δίχως να υπερισχύει ένα προσωπικό ιδίωμα.

ΠΡΕΚΑΣ Πάρις

(*Αθήνα 1926 – Αθήνα 1999*)

Σπούδασε ζωγραφική στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών με τους Δημήτρη Μπισκίνη, Ουμβέρτο Αργυρό και Ανδρέα Γεωργιάδη τα έτη 1948-52. Καλλιτέχνης με πολυδιάστατο έργο, ασχολήθηκε με τη ζωγραφική, τη γλυπτική, την κοσμηματογραφία και τη διακόσμηση. Τα θέματά του, παρμένα συνήθως από την ελληνική ιστορία και μυθολογία, τον απασχόλησαν σε όλα τα μέσα και γι’ αυτό τα εξέταζε διεξοδικά μέσα από όλες τις δυνατές εκφράσεις. Το ύφος του υπάγεται στον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό, με έντονη γεωμετρικότητα και με το λευκό χρώμα να έχει δεσπόζουσα θέση στις συνθέσεις του.

ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ Γεώργιος

(*Μπουρνόβα Σμύρνης 1876 – Αργυρόκαστρο 1940*)

Σπούδασε στη Σχολή Καλών Τεχνών με δασκάλους τον Γεώργιο Ροίλο και τον Νικηφόρο Λύτρα. Μετά την ολοκλήρωση των σπουδών του επέστρεψε στη Σμύρνη, όπου παρουσίασε σε εκθέσεις πολλά από τα έργα του, που είχαν μυθολογικά κυρίως θέματα. Αφού ταξίδεψε αρκετά στην Ανατολή, ορίστηκε επίσημος ζωγράφος της Αυλής του Αυτοκράτορα της Αβησσυνίας. Αργότερα εγκαταστάθηκε στη Σμύρνη. Εργάστηκε ως κινηματογραφιστής και ζωγράφισε πολλές σκηνές από πεδία μάχης. Μετά τη Μικρασιατική καταστροφή και την καταδίκη του σε θάνατο, κατάφερε να διαφύγει από τις τουρκικές αρχές και να έρθει στην Αθήνα, όπου και αναπτύχθηκε καλλιτεχνικά μέχρι τον θάνατό του στο ελληνοαλβανικό μέτωπο. Έχει παραμείνει γνωστός για τις προσωπογραφίες του που παρουσιάζουν με ακρίβεια και ψυχογραφική διάθεση τα εικονιζόμενα πρόσωπα, αλλά και για τις γεμάτες ζωντάνια και παραστατικότητα πολεμικές του σκηνές.

ΠΡΟΣΑΛΕΝΤΗΣ Αιμίλιος

(*Βενετία 1859 – Αθήνα 1926*)

Καταγόταν από τη γνωστή κερκυραϊκή οικογένεια καλλιτεχνών, με πρεσβύτερο μέλος της τον γλύπτη Παύλο Προσαλέντη. Μαθήτευσε δίπλα στον πατέρα του, Σπύρο Προσαλέντη, και έπειτα μετέβη στο Παρίσι, όπου φέρεται ότι σπούδασε μηχανικός. Στην Ελλάδα επέστρεψε το 1874 και υπηρέτησε στο Πολεμικό Ναυτικό. Ασχολήθηκε με την ελαιογραφία και ιδίως με την υδατογραφία. Ζωγράφισε λιμάνια, θαλασσογραφίες, καθώς και αρχαιολογικούς τόπους και μνημεία. Τα έργα του διακρίνονται για τις απαλές τονικότητες και τη λεπτομερειακή απόδοση του θέματος.

ΡΕΓΚΟΣ Πολύκλειτος

(*Νάξος 1903 – Θεσσαλονίκη 1984*)

Φοίτησε στη Σχολή Καλών Τεχνών (1920-26), όπου διδάχθηκε από τους Γεώργιο Ιακωβίδη, Σπύρο Βικάτο, Δημήτρη Γερανιώτη και Νικόλαο Λύτρα. Ακολούθησε η μετάβασή του στο Παρίσι (1930-36), όπου σπούδασε στην Académie de la Grande Chaumière και στο εργαστήριο του Γαλάνη, από τον οποίο διδάχθηκε την τέχνη της χαρακτηρισής. Η επίσκεψή του στο Άγιον Όρος, η παραμονή του στο Παρίσι και η επαφή του με την ιστορία της τέχνης, καθώς και με τις νεότερες εικαστικές τάσεις, τα ταξίδια που έκανε και η γενικότερη ακαδημαϊκή του εκπαίδευση, αφομοιώθηκαν όλα περίτεχνα και με προσωπικό τρόπο στο έργο του, το οποίο παρουσιάζει ευρεία θεματογραφία (προσωπογραφίες, τοπία, ηθογραφικές σκηνές, γυμνά και άλλα) και ανεξάντλητα τεχνοτροπικά στοιχεία.

ΡΟΪΛΟΣ Γεώργιος

(*Στεμνίτσα 1867 – Αθήνα 1928*)

Πριν σπουδάσει στη Σχολή Καλών Τεχνών (1880-87), με δασκάλους τον Νικηφόρο Λύτρα στη ζωγραφική και τον Αριστείδη Ροβέρτο στη χαρακτική, παρακολούθησε έναν χρόνο το εργαστήριο του Γύζη στην Ακαδημία του Μονάχου και έπειτα την Académie Julian. Το 1894 επέστρεψε στην Ελλάδα και ανέλαβε θέση καθηγητή στη Σχολή Καλών Τεχνών. Πρωτοπόρος ως προς την απεικόνιση θεμάτων πολεμικής ειδησεογραφίας (μαζί με τη Θάλεια Φλωρά-Καραβία), κινήθηκε και σε ποικίλα άλλα θέματα (προσωπογραφίες, ιστορικά θέματα, τοπία) και εκφράστηκε αρχικά μέσα από τον γερμανικό Ακαδημαϊσμό, για να εισάγει αργότερα στο έργο του ιμπρεσιονιστικά και μεταίμπρεσιονιστικά στοιχεία.

ΡΟΡΡΗΣ Γιώργος

(*Κοσμάς Κυνουρίας 1963 –*)

Ο Γιώργος Ρόρρης ζει και εργάζεται στην Αθήνα. Σπούδασε στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών (1982-87) με καθηγητές τον Παναγιώτη Τέτση και τον Γιάννη Βαλαβανίδη και έπειτα στο Παρίσι, στην École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, με δάσκαλο τον Leonardo Cremonini. Επιλέγοντας συνήθως τη ζωγραφική με μοντέλο, η θεματογραφία του εκτυλίσσεται σε εσωτερικούς χώρους. Τα πρόσωπα που απεικονίζει ψυχογραφούνται, ενόσω τοποθετούνται σε περιβάλλοντα δομημένα μέσα από έντονες αντιθέσεις ψυχρών και θερμών χρωμάτων.

ΣΑΛΤΑΦΕΡΟΣ Γιώργος

(*Άνδρος 1966 –*)

Σπούδασε παιδαγωγικά και πολιτικές επιστήμες στην Αθήνα. Αργότερα, διδακτική της τέχνης στο Πανεπιστήμιο της Βέρνης στην Ελβετία, αλλά και χαρακτηρισή, έρευνα στο σχέδιο και ιστορία της τέχνης στη Σχολή Καλών Τεχνών της ίδιας πόλης. Ακολούθησε μεταπτυχιακές σπουδές στο ίδιο Πανεπιστήμιο με κατεύθυνση τη διδακτική της τέχνης και τη μουσειοπαιδαγωγική. Με αφετηρία την παραστατική ζωγραφική, στο έργο του μελετά τον χώρο και την αρχιτεκτονική του, με στοχαστική διάθεση, μέσα από έναν συνεχή διάλογο στοιχείων μινιμαλισμού και μαξιμαλισμού, από τον οποίο επιδιώκεται η εξισορρόπηση των αντιθετικών αυτών εννοιών.

ΣΑΜΨΩΝΙΔΗΣ Γιώργος

(*Μπορζόμι Γεωργίας 1987 –*)

Ζει και εργάζεται στην Αθήνα. Σπούδασε στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών (2006-12) με καθηγητές τους Ζαχαρία Αρβανίτη και Άγγελο Αντωνόπουλο στη ζωγραφική, τον Γιάννη Γουρζή στη χαρακτική, τον Νίκο Τρανό στη γλυπτική και τον Μανώλη Μπαμπούση στη φωτογραφία. Η ζωγραφική του είναι παραστατική και ανθρωποκεντρική. Οι έννοιες της μνήμης, της ενδοσκοπήσης και της ανακάλυψης του εαυτού αποτελούν σταθερά σημεία προβληματισμού στο μέχρι τώρα έργο του.

ΣΕΜΕΡΤΖΙΔΗΣ Βάλιας

(*Κρασνοντάρ Ρωσίας 1911 – Αθήνα 1983*)

Σπούδασε στη Σχολή Καλών Τεχνών, έχοντας ως δάσκαλό του τα περισσότερα χρόνια τον Κωνσταντίνο Παρθένη. Πολύ γρήγορα ήρθε σε επαφή με τον χώρο της Αριστεράς, στην οποία έμεινε πιστός ιδεολογικά σε όλη του τη ζωή. Ενεργό μέλος του ΕΑΜ, αγωνίστηκε στην Αντίσταση και το έργο του στο σύνολό του φέρει όλες τις εμπειρίες που συνέλεγε μέσα από τις πολιτικές του ζυμώσεις, καθώς και τα προσωπικά του κοινωνικά σχόλια. Ασχολήθηκε τόσο με τη ζωγραφική όσο και με τη χαρακτηριστή (ιδίως τη δεκαετία του 1940), μελετώντας τοπία και σκηνές του καθημερινού βίου. Αντιμετώπισε τα θέματά του με πειθαρχία και αυστηρότητα, ενώ το εικαστικό αποτέλεσμα είναι συνήθως ρωμαλέο και μνημειώδες.

ΣΠΥΡΟΠΟΥΛΟΣ Γιάννης

(*Πύλος 1912 – Αθήνα 1990*)

Σπούδασε ζωγραφική αρχικά στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών δίπλα στους Ουμβέρτο Αργυρό, Επαμεινώνδα Θωμόπουλο και Σπύρο Βικάτο και έπειτα στην École Nationale Supérieure des Beaux-Arts στο Παρίσι. Με την κήρυξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, επέστρεψε στην Ελλάδα, όπου και παρέμεινε μέχρι τον θάνατό του, αφοσιωμένος στη ζωγραφική. Το έργο του παρουσιάζει εξέλιξη και σταδιακή μετακίνηση από τον Νατουραλισμό προς μια διεξοδικά μελετημένη αφαίρεση. Με πειθαρχημένες, κλειστές συνθέσεις και με λιτή χρήση των χρωμάτων, έδωσε τη δική του εκδοχή στην αφαίρεση, η οποία γνώρισε ιδιαίτερη ακμή στη χώρα μας από τη δεκαετία του 1960 και μετά. Το 1960 βραβεύθηκε από την UNESCO στην Biennale της Βενετίας, ενώ πολύ σημαντική θεωρείται και η συμμετοχή του στην Documenta III το 1964 στο Κάσελ της Γερμανίας.

ΣΤΑΒΕΡΗΣ Αντώνης

(*Αθήνα 1973 –*)

Ζει και εργάζεται στην Αθήνα. Σπούδασε στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών με δάσκαλό του τον Δημήτρη Μυταρά. Το 1998 φοίτησε στην École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, στο εργαστήριο του Vladimir Velickonić. Στα έργα του εξετάζει το τοπίο – τόσο εσωτερικούς χώρους όσο και το εξωτερικό αστικό ή μη περιβάλλον – μέσα από το πρίσμα του χρόνου, με συνθέσεις που δομούνται από έντονα χρώματα. Ο χρόνος και η ρευστότητά του αναδεικνύονται μέσα από την αντίληψη του χώρου ως ένα σύνολο στιγμών που μπορούν να ερμηνευθούν ως παρόν ή ως ανάμνηση.

ΣΤΙΝΗΣ Ιωάννης

(*άγνωστος τόπος γέννησης 1914 – Αθήνα 2001*)

Μετά την ολοκλήρωση της φοίτησής του στη Σιβιτανίδειο Σχολή, εγγράφηκε στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, όπου σπούδασε ζωγραφική με τους Σπύρο Βικάτο, Σπύρο Παπαλουκά και Παύλο Μαθιόπουλο και χαρακτηριστή με τον Γιάννη Κεφαλληνό (1937-43). Διετέλεσε βοηθός του Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα στην έδρα της ζωγραφικής στην Αρχιτεκτονική Σχολή του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου. Υπήρξε επίσης υπάλληλος της Τράπεζας της Ελλάδος στο Ίδρυμα Εκτύπωσης Τραπεζογραμματίων και Αξιών, όπου προσλήφθηκε ως σχεδιαστής. Τα έργα του στηρίζονται στον Ρεαλισμό με στοιχεία μεταϊμπρεσιονιστικά, κυρίως στον τρόπο με τον οποίο μεταχειρίστηκε την παλέτα του.

ΤΑΣΣΟΣ Α. (Αλεβίζος)

(*Λευκοχώρα Μεσσηνίας 1914 – Αθήνα 1985*)

Σπούδασε στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών δίπλα στους Ουμβέρτο Αργυρό, Κωνσταντίνο Παρθένη, Θωμά Θωμόπουλο και Γιάννη Κεφαλληνό. Έλαβε μαθήματα στη ζωγραφική, τη γλυπτική και τη χαρακτηριστή, αλλά κατά τη διάρκεια της εικαστικής πορείας του αφοσιώθηκε στην ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο, καθώς και στις γραφικές τέχνες (εικονογράφηση βιβλίων, αφίσες, γραμματόσημα κ.ά.). Το 1940, ήταν μεταξύ των μαθητών του Κεφαλληνού που σχεδίασαν προπαγανδιστικές αφίσες για τον ελληνοϊταλικό πόλεμο. Στα χρόνια της Κατοχής συνέχισε να σχεδιάζει αφίσες και παράνομα αντιστασιακά έντυπα. Ενεργός από νωρίς στην Αριστερά, ήταν ιδρυτικό μέλος του ΕΑΜ καλλιτεχνών. Στο εικαστικό έργο του επιδόθηκε στην απεικόνιση του ελληνικού τοπίου και των ανθρώπων του μόχθου και της υπαίθρου, θέματα τα οποία εξέτασε με ιδιαίτερη ευαισθησία. Θεωρείται από τους σημαντικότερους Έλληνες χαράκτες της μεταπολεμικής εποχής.

ΤΕΤΣΗΣ Παναγιώτης

(*Υδρα 1925 – Αθήνα 2016*)

Σπούδασε στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών (1943-49) με δασκάλους τους Δημήτριο Μπισκίνη, Παύλο Μαθιόπουλο και Κωνσταντίνο Παρθένη και έπειτα με υποτροφία στην École Nationale Supérieure des Beaux-Arts στο Παρίσι. Το 1976 εξελέγη καθηγητής στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, όπου παρέμεινε έως το 1991, ενώ από το 1989 διετέλεσε πρύτανης. Το 1993 έγινε μέλος της Ακαδημίας Αθηνών. Διαμόρφωσε ένα σαφές και ευδιάκριτο προσωπικό εικαστικό περιβάλλον, ανάμεσα στην παραστατικότητα και την αφαίρεση, με το χρώμα και το φως να έχουν πρωτεύοντα ρόλο, σχεδόν χειρονομακό, και να είναι

το όχημα για την επίτευξη της ρυθμικότητας και της έντασης του εκφραστικού αποτελέσματος. Αυτήν την ιδιοσυγκρασιακή αντίληψη του Εξπρεσιονισμού την εξέλιξε μέχρι το τέλος της ζωής του σε σειρές έργων του με σκηνές της καθημερινότητας, στην τοπιογραφία, την προσωπογραφία, καθώς και τη νεκρή φύση.

ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΙΔΗΣ Θεόφραστος

(*Σμύρνη 1881 – Αθήνα 1955*)

Φοιτητής του Γεώργιου Ιακωβίδη στη Σχολή Καλών Τεχνών, αποφοίτησε το 1907 και συνέχισε στην Ακαδημία του Μονάχου δίπλα στον Ludwig von Löfftz, καθώς και στο Παρίσι στο εργαστήριο του Désiré-Lucas. Παράλληλα, σπούδασε και οικονομικές επιστήμες. Στρατεύθηκε στους Βαλκανικούς Πολέμους και εγκαταστάθηκε στην Αθήνα από το 1913 και μετά. Συνήθιζε να εξαντλεί τα θέματά του μέσα από ενδελεχείς σπουδές και μελέτες, διαμορφώνοντας σειρές έργων με κοινό θεματικό άξονα. Επίσης, θεωρείται ένας από τους κορυφαίους εκπροσώπους του ελληνικού Ιντιμισμού, ενώ κατόρθωσε να δημιουργήσει τη δική του ματιέρα, καθώς τα έργα του χαρακτηρίζονται για τις διακριτές υφές των υλικών στη ζωγραφική επιφάνεια.

ΤΣΑΡΟΥΧΗΣ Γιάννης

(*Πειραιάς 1910 – Αθήνα 1989*)

Χαρακτηρίζοντας ο ίδιος τον εαυτό του ερευνητή και διά βίου μαθητή, ο Γιάννης Τσαρούχης μαθήτευσε δίπλα στον Κωνσταντίνο Παρθένη στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών και παράλληλα παρακολούθησε μαθήματα στο εργαστήρι του Φώτη Κόντογλου, όπου μυήθηκε στα μυστικά της βυζαντινής τέχνης και μουσικής, αλλά και της λαϊκής παράδοσης. Δάσκαλοί του – με την ευρεία έννοια – υπήρξαν και οι Δημήτρης Πικιώνης, Άγγελος Σικελιανός, Διαμαντής Διαμαντόπουλος και Ευγένιος Σπαθάρης. Ταξίδεψε αρκετές φορές στο Παρίσι, όπου και έμεινε για αρκετό χρόνο ανά περιόδους. Συνεργάστηκε με τον Térjade και τον Ιόλα και πραγματοποίησε εκθέσεις στο εξωτερικό. Επίσης, παράλληλα με τη ζωγραφική του δραστηριότητα, εργάστηκε ως σκηνογράφος και ενδυματολόγος στο θέατρο και τον κινηματογράφο. Η επαφή του με τόσο διαφορετικούς δασκάλους και τα ταξίδια του σε πολλά μέρη του κόσμου είχαν ως αποτέλεσμα να εμπλουτίσει το λεξιλόγιό του και να αξιοποιήσει στο έργο του διαφορετικές παραδόσεις (βυζαντινή, λαϊκή, μοντέρνα ευρωπαϊκή, αναγεννησιακή, μπαρόκ) στο σταυροδρόμι της «Δύσης» με την «Ανατολή», αναπροσδιορίζοντας την έννοια της ελληνικότητας.

ΦΙΛΟΠΟΥΛΟΥ Μαρία

(*Αθήνα 1964 –*)

Ζει και εργάζεται στην Αθήνα. Σπούδασε ζωγραφική στην École Nationale Supérieure des Beaux-Arts στο Παρίσι με δάσκαλο τον Leonardo Cremonini και, αφού αποφοίτησε, συνέχισε με σπουδές χαρακτηρισής στην ίδια Σχολή δίπλα στον Abraham Hadad. Το έργο της είναι αναπαραστατικό, με διάθεση όμως εξπρεσιονιστική, και διακρίνεται για το έντονο φως, τα καθαρά φωτεινά χρώματα και τη συνομιλία του με τη φύση. Στην εικαστική πορεία της έχει επικεντρωθεί και εξελίξει σειρές έργων συγκεκριμένων θεματικών, με δυναμικότερες μέχρι σήμερα – μεταξύ άλλων – αυτές των εσωτερικών χώρων και των θερμοκηπίων, των θαλασσογραφιών και των κολυμβητών.

ΦΩΡΡΑ-ΚΑΡΑΒΙΑ Θάλεια

(*Σιάτιστα 1871 – Αθήνα 1960*)

Τελειώνοντας το Ζάππειο Παρθεναγωγείο της Κωνσταντινούπολης, μαθήτευσε κοντά στους Νικόλαο Γύζη και Γεώργιο Ιακωβίδη στο Μόναχο. Εκεί έλαβε και πρόσθετα μαθήματα σχεδίου και χρώματος. Επιστρέφοντας στην Κωνσταντινούπολη το 1898, παρέμεινε ενεργή καλλιτεχνικά και δραστηριοποιήθηκε σε πολλούς τομείς. Μέσα από πολλά ταξίδια, έλαβε ποικίλα ερεθίσματα και αυτό αποδόθηκε δυναμικά στο έργο της. Μάλιστα ήταν ιδιαίτερα δραστήρια κατά τη διάρκεια των Βαλκανικών πολέμων, καταγράφοντας τις εμπειρίες της στο βιβλίο *Εντυπώσεις από τον πόλεμο: 1912-13 Μακεδονία-Ηπειρος* που εξέδωσε, όπως και κατά τη Μικρασιατική εκστρατεία και τον ελληνοϊταλικό πόλεμο. Διηύθυνε την «Καλλιτεχνική Σχολή» που ίδρυσε στην Αλεξάνδρεια μέχρι και το 1940, οπότε εγκαταστάθηκε στην Αθήνα. Στον μεγάλο αριθμό έργων που παρήγαγε, καταπιάστηκε με ποικίλα θέματα, εμπλουτίζοντας το εικαστικό λεξιλόγιο της ακαδημαϊκής παιδείας της με στοιχεία ιμπρεσιονιστικής αντίληψης, καθώς και τάσεων όπως ο Φωβισμός και ο Εξπρεσιονισμός.

ΦΩΚΑΣ Οδύσσεας

(*Ρουμανία 1857 – Αθήνα 1946*)

Στα χρόνια του γυμνασίου εγκαταστάθηκε με την οικογένειά του στην Αθήνα, ενώ οι αρχικές του σπουδές ήταν νομικές, στη Γαλλία, τον πρώτο χρόνο στην Aix-en-Provence και έπειτα στο Παρίσι· εκεί, παρακολούθησε ταυτόχρονα μαθήματα ζωγραφικής σε ελεύθερες ακαδημίες. Ολοκληρώνοντας τις νομικές του σπουδές, αφοσιώθηκε στη μελέτη της ζωγραφικής στην Académie Colarossi. Επιστρέφοντας στην Αθήνα, εργάστηκε ως σκιτσογράφος στην εφημερίδα *Το Άστυ*. Το 1915 διορίστηκε επιμελητής στην Εθνική Πινακοθήκη, ενώ παράλληλα ήταν

ενεργός καλλιτεχνικά ως ζωγράφος αλλά και ως συλλέκτης. Ασχολήθηκε κυρίως με την τοπιογραφία, δημιουργώντας συνθέσεις παραδοσιακές, καινοτομώντας όμως στον τρόπο με τον οποίο χειρίζotan το φως. Βασισμένος στις αρχές του ιμπρεσιονιστικού υπαιθρισμού, κατάφερε να αποδώσει ολοκληρωμένα το ελληνικό φως, με ατμοσφαιρικότητα και ζωντάνια.

ΦΩΤΑΚΙΣ Νίκος

(*Ρέθυμνο 1904 – Ηράκλειο 1959*)

Έλαβε μαθήματα ζωγραφικής στη Σχολή Καλών Τεχνών και έπειτα εγκαταστάθηκε στη Θεσσαλονίκη. Εκτός από τη ζωγραφική, ασχολήθηκε ιδιαίτερα με τη σκηνογραφία, τη θεατρική ενδυματολογία, αλλά και την αρθρογραφία σε διάφορα έντυπα και εφημερίδες. Με συμπαιγείς συνθέσεις, διαμόρφωσε προσωπικό ύφος – ενδεχομένως πιο θαρραλέο τις δύο πρώτες δεκαετίες – στο οποίο περικλείονται στοιχεία ναΐφ, εξπρεσιονιστικά, αλλά και συμβολικά. Η προσοχή του επικεντρώνεται στη φόρμα και λιγότερο στη λεπτομέρεια των συνθέσεων, στοχεύοντας στην επίτευξη ατμοσφαιρικότητας, κίνησης και εκφραστικότητας.

ΧΑΛΕΠΑΣ Γιαννούλης

(*Πύργος Τήνου 1851 – Αθήνα 1938*)

Από οικογένεια με σημαντική παράδοση στη μαρμαρογλυπτική, ξεκίνησε τις σπουδές του στη γλυπτική με την καθοδήγηση του Λεωνίδα Δρόση στη Σχολή Καλών Τεχνών για να συνεχίσει με υποτροφία στην Ακαδημία του Μονάχου, δίπλα στον Max von Widnmann (1873). Το 1876 άνοιξε το δικό του εργαστήριο στην Αθήνα, όπου και δημιούργησε διάφορα σημαντικά έργα (όπως η περίφημη *Κοιμωμένη* του Α΄ Νεκροταφείου Αθηνών, η *Κεφαλή Σατύρου* κ.ά). Μεταξύ 1876 και 1878 εμφανίστηκαν τα πρώτα συμπτώματα της ψυχικής του ασθένειας που όχι μόνο αναχαίτισαν την καλλιτεχνική του πορεία, αλλά και οδήγησαν στον εγκλεισμό του στο ψυχιατρείο την περίοδο 1888-1902. Μετά από μακρά περίοδο αδράνειας, στη διάρκεια της οποίας κατέστρεψε γλυπτά του, φαίνεται πως ανέκαμψε από το 1918 μέχρι τον θάνατό του. Η θεματολογία του παρουσιάζει συνοχή, με σημεία αναφοράς την αρχαιότητα αλλά και την ελληνική μυθολογία, ενώ οι μορφοπλαστικές του αναζητήσεις πριν και μετά την εμφάνιση της ασθένειας εμφανίζουν σημαντικές διαφορές. Τα πρώτα χρόνια της δημιουργίας του, πυρήνας ήταν ο Ακαδημαϊσμός και οι αρχές του Κλασικισμού. Στα χρόνια μετά την ασθένεια, αποδεσμευμένος πλέον από τις αρχές αυτές, διαμόρφωσε το προσωπικό του ιδίωμα και το έργο του οδηγήθηκε σε νέες, πρωτότυπες και ξεχωριστές εκφραστικές αναζητήσεις.

ΧΑΤΖΗΚΥΡΙΑΚΟΣ-ΓΚΙΚΑΣ Νίκος

(*Αθήνα 1906 – Αθήνα 1994*)

Έλαβε τα πρώτα του μαθήματα από τον Βασίλη Μαγιάση και τον Κωνσταντίνο Παρθένη. Το 1922 έφυγε για το Παρίσι, όπου σπούδασε γαλλική φιλολογία και αισθητική, καθώς και ζωγραφική με δάσκαλο τον Roger Bissière και χαρακτηρισή με τον Δημήτρη Γαλάνη στην Académie Ranson. Το 1927 επέστρεψε στην Αθήνα για να υπηρετήσει τη στρατιωτική του θητεία και πραγματοποίησε και την πρώτη του έκθεση στην Ελλάδα. Από εκείνη την εποχή ξεκίνησε η πιο δυναμική παρουσίαση και αναγνώριση του έργου του. Το 1941 εκλέχθηκε καθηγητής στην Αρχιτεκτονική Σχολή του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου. Μέχρι το τέλος της ζωής του έζησε μεταξύ Ελλάδας και Παρισιού, ενώ συνεργάστηκε δημιουργικά με πολλούς ανθρώπους της τέχνης, αρχιτέκτονες, εκπροσώπους των γραμμάτων, ζωγράφους και γλύπτες, συμβάλλοντας καθοριστικά με την παρουσία του στην πνευματική ζωή της Αθήνας. Από τους κεντρικούς εκπροσώπους της λεγόμενης Γενιάς του ’30, με πολύπλευρο και πολυσχιδές έργο, εξέλιξε την τέχνη του μέσα από ένα ιδίωμα που παρουσίαζε πάντοτε ποικιλομορφία και πληθώρα διαφορετικών στοιχείων, αλλά και ορισμένες θεματικές αναφορές που επανέρχονταν σταθερά (αρχιτεκτονικές δομές, συστάδες τοιχισμάτων, φραγκοσυκιές, πουλιά κ.ά). Μόνιμη επωδός στο έργο του είναι ο διάλογος μεταξύ των ευρωπαϊκών πρωτοποριακών τάσεων (ιδίως του Κυβισμού και του Κονστρουκτιβισμού) και της ελληνικής παράδοσης και ελληνικότητας, όπως αυτές ειδώθηκαν μέσα από την προσωπική του οπτική.

ΧΑΤΖΗΣ Βασίλειος

(*Καστοριά 1870 – Αθήνα 1915*)

Σπούδασε στη Σχολή Καλών Τεχνών, με την καθοδήγηση του Νικηφόρου Λύτρα και του Κωνσταντίνου Βολανάκη, και μυήθηκε στις αρχές της Σχολής του Μονάχου. Απόλυτα πιστός στη θεματολογία του Βολανάκη και στην πραγμάτευση αυτής με αρχές που ομοιάζουν με του δασκάλου του, προχώρησε στην παρουσίαση ενός εικαστικού έργου με φανερή την τεχνική του δεινότητα. Προχώρησε επίσης σε προσθήκες ιμπρεσιονιστικών στοιχείων, όπως τα πιο χαλαρά περιγράμματα ή ο περιορισμός της χρωματικής παλέτας στους βασικούς τόνους και στα ημιτόνιά τους. Επιπροσθέτως, εισήγαγε στον κεντρικό θεματικό άξονα της θαλασσογραφίας απεικονίσεις της θάλασσας μόνης της, χωρίς την αντιπαράβολή της με πλοία ή λιμάνια, με έμφαση στην απόδοση της ρευστότητας και των κυματισμών της.

ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ Γεώργιος

(*Πάτμος 1859 – Αθήνα 1935*)

Με καθηγητή τον Νικόλαο Γύζη, σπούδασε στην Ακαδημία του Μονάχου (1883-87). Ολοκληρώνοντας τις σπουδές του, επέστρεψε στην Ελλάδα, όπου διορίστηκε καθηγητής στη Σχολή Ευελπίδων (1891) και αργότερα συντηρητής στην Εθνική Πινακοθήκη (1910). Ασχολήθηκε με την τοπιογραφία και αποπειράθηκε να αποδώσει το ελληνικό φως μέσα από το πρίσμα των αρχών του Ιμπρεσιονισμού, δίνοντας μεγαλύτερη έμφαση στην ατμόσφαιρα και την εντύπωση που του προκαλούσε το εκάστοτε τοπίο, παρά στην πιστή, ρεαλιστική απεικόνισή του. Συγκαταλέγεται ανάμεσα στους πρωτοπόρους τοπιογράφους του 19ου αιώνα.

Artists' biographical notes

ADAMAKOS Yiannis

(Pyrgos, Ilia, Greece 1952 –)

Adamakos shares his life and work between Athens and the island of Tinos. He studied at the Athens School of Fine Arts (1973-78) under Yorgos Mavroidis, Dimitris Mytaras and Panayiotis Tetsis and then attended independent academies in Paris in 1978-81. He gradually shifted towards measured abstraction, typically working on thematic cycles, each of which reflects his current concerns and quests, marking the different stages of his development as an artist. Colour, light and architecture are some of the constant preoccupations in his art, which often has existential undertones.

ALTAMOURAS Ioannis

(Florence, Italy 1852 – Spetses island, Greece 1878)

Altamouras started his training in painting at the Athens School of Fine Arts in 1871 under Nikephoros Lytras. On a scholarship, he continued his studies at the Danish Royal Academy of Fine Arts (Kongelige Danske Kunstakademi) in 1873-76. From early on, he devoted himself to seascape painting, exploring the academic tradition of the theme, and apprenticed under the prominent marine painter Carl Frederik Sørensen. In his short life, he produced exquisite seascapes that stand out for their light, atmosphere, affinity to Impressionism and sensitive colour palette.

ANDREADAKIS Dimitris

(Chania, Crete, Greece 1964 –)

Andreadakis studied at the Athens School of Fine Arts (1986-91) under Dimitris Mytaras and pursued post-graduate studies from 1991 to 1996 at the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris under Pierre Carron and Vladimir Veličković. He belongs to the artists who – through painting – explore the different facets of reality, with an emphasis on

the human-centred dimension. While in constant interaction with international artistic trends, Andreadakis also turns to the Greek painting tradition, delivering works that are mostly figurative with some abstractionist tendencies. Andreadakis is an associate professor in the Department of Architecture at the Technical University of Crete.

ARGYROS Oumvertos

(Kavala, Greece 1884 – Athens, Greece 1963)

After studying at the Athens School of Fine Arts (1900-04) under Nikephoros Lytras and Georgios Roilos, Argyros received an Averoff scholarship and pursued further studies at the Akademie der Bildenden Künste München (the Munich Academy) (1907). He became Professor at the Athens School of Fine Arts in 1929 and a member of the Academy of Athens in 1959. His art encompasses symbolic and mythological themes, landscapes and – mostly indoor – genre scenes. Inevitably influenced by his academic background, he follows a naturalist approach in his early output, later moving on to plein-airist perceptions.

ASTERIADIS Agenor

(Larissa, Greece 1898 – Athens, Greece 1977)

Asteriadis studied at the Athens School of Fine Arts (1915-21) under Georgios Roilos, Georgios Iakovidis, Spyros Vikatos and Pavlos Mathiopoulos, while working in an advertising agency to earn a living. He was later appointed teacher of drawing in secondary school (1925). Belonging to the so-called Generation of the Thirties, which sought to redefine Greekness through very diverse paths, he too strove in this direction, creating an oeuvre rich in themes and styles. He fashioned a personal style, by assimilating elements from Byzantine and folk tradition and from modern movements, but also by using innovative approaches to perspective.

AXELOS Michael

(Sitia, Crete, Greece 1877 – Athens, Greece 1965)

Axelos studied painting under Georgios Iakovidis, Dimitrios Geraniotis, Spyros Vikatos and Georgios Roilos at the Athens School of Fine Arts, graduating in 1908. He continued his training at the Académie Julian and the Académie de la Grande Chaumière in Paris, where he came into contact with the new European trends. From 1928 to 1946, he worked at the Bank of Greece as a designer of banknotes and securities. His main themes included portraits, city-, sea- and country-scapes, as well as themes inspired by the daily struggle of the common man. Starting from Impressionism, Axelos ended up with a slightly expressionist style using bright colours – the characteristic warm and intense colours of Fauvism.

AXIOTIS Stratis

(Skopelos, Lesvos island, Greece 1907 – Gera, Lesvos island, Greece 1994)

Axiotis took up painting at a young age, as an apprentice to Spyros Papaloukas and Stratis Gavalas, from both of whom he learned iconography, which he practised for a living. He went on to study at the Athens School of Fine Arts from 1929 to 1935, having as teachers Spyros Vikatos and Oumvertos Argyros in painting and Yannis Kefallinos in printmaking. His central theme is landscape, rendered with realism.

BEKIARI Koula

(Athens, Greece 1905 – Athens, Greece 1992)

Bekiari grew up in an artistic environment, as her mother Anna Bekiari was a painter and sculptor. She took lessons from such leading figures as Zacharias Papantoniou (art history), Theophrastos Triantaphyllidis and Konstantinos Parthenis (painting), or Giorgos Velissaridis and Georgios Moschos (printmaking). She later pursued further studies in France, Italy and the Netherlands. Her [favourite] themes were landscapes, still lifes and human figures. She developed a powerful expressionist style, using a wide and bright colour palette and creating an interplay of textures.

BELDEKOS Panayiotis

(Athens, Greece 1963 –)

Beldekos studied painting at the Athens School of Fine Arts (1987-92) at the workshop of Dimosthenis Kokkinidis. In 1995, on a state scholarship, he continued his studies in painting under Panayiotis Tetsis. His art, with themes that include landscapes, still lifes and portraits, is marked by an underlying gestural figurative approach, in a realistic spirit that does not lack in expressiveness.

BOTSOGLOU Chronis

(Thessaloniki, Greece 1941 –)

Botsoglou studied painting at the Athens School of Fine Arts under Yannis Moralis (1961-65) and continued his studies at the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts in Paris (1971-72). From 1964 onwards, he was part of groups of artists dedicated to social or political change [“Art Group A” (1960-67), “Centre for Visual Arts” (1974-76), “Group for Art Communication and Education” (1976-81)]. He was a founding member of the group “New Greek Realists” (1971-73). Since the 1970s, while retaining a focus on the theme of everydayness, he has centred on exploring a new kind of figurativeness beyond conventional norms. Overall, and especially since the 1980s, his art is exclusively centred on man and to some extent autobiographical, with emphasis on the study of the image of the human body. In these quests, Botsoglou engages in existential introspection and metaphysical angst about man’s physical and moral decay. More recently, his thematic repertoire was enriched with a body of work themed around landscapes, exhibited in 2013. In 1989 he was elected professor of painting at the Athens School of Fine Arts and served as rector of the School from 2001 to 2006.

BRAESSAS Dimos

(Aetoliko, Aetoloakarnania, Greece 1880 – Athens, Greece 1964)

Braessas studied at the Athens School of Fine Arts and graduated in 1909. He taught at the Maraslios Pedagogical Academy in Athens (1926-48), while in 1944 he was elected President of the Chamber of Fine Arts of Greece. His landscapes and portraits have all the markings of conservative Academism, with visible influences from Nikolaos Lytras, as in his predilection for bright colours and impressionist simplification, however without, on the whole, any major breakthrough achievement.

CHALEPAS Yannoulis

(Pyrgos, Tinos island, Greece 1851 – Athens, Greece 1938)

Born into a family of reputed marble sculptors, Chalepas trained in sculpture first at the School of Fine Arts under Leonidas Drossis and later on a scholarship at the Munich Academy under Max von Widnmann (1873). In 1876 he opened his own studio in Athens, where he created many important works (such as the famous *Sleeping girl* at the First cemetery of Athens, *Satyr’s head*, etc.). Between 1876 and 1878 the first symptoms of his mental illness not only halted his career but also led to his committal to a mental hospital in 1888-1902. After a long period of inactivity, during which he himself destroyed some of his sculptures, he appears to have recovered from 1918 until his death. His thematic range

is cohesive, mainly drawing on antiquity and Greek mythology, while his stylistic quests before and after his nervous breakdown are divergent: the early phase of his career was marked by the principles of Academicism and Classicism; in the years that followed his illness, freed from those constraints, he succeeded in forging his personal idiom, which led his oeuvre to new, original and unique avenues of expression.

CHATZIS Vasileios

(Kastoria, Greece 1870 – Athens, Greece 1915)

Chatzis studied at the Athens School of Fine Arts under Nikephoros Lytras and Konstantinos Volanakis, and was initiated into the tenets of the Munich School. Following closely in the footsteps of Volanakis in terms of thematic range and stylistic approach, he moved on to deliver an artistic output which attests to his skillful technique. At the same time, he assimilated impressionist elements, such as the loose contours or a restrained palette of basic colours and their half-tones. Furthermore, he enriched the central theme of seascape with depictions of the sea by itself, without the juxtaposition of ships or ports, placing emphasis on the rendering of its fluidity and undulations.

CHATZOPOULOS Georgios

(Patmos island, Greece 1859 – Athens, Greece 1935)

Chatzopoulos studied at the Munich Academy (1883-87) under Nikolaos Gyzis. Upon completing his studies, he returned to Greece, where he began teaching at the Evelpidon Military Academy (1891). In 1910 he was appointed conservator at the National Gallery. Chatzopoulos depicted mainly landscapes and aspired to capture Greek light through the prism of impressionist tenets, placing greater emphasis on the atmosphere and the impression evoked by the landscape than on true-to-life, realistic depiction. He is considered one of pioneer landscapists of the 19th century.

DOUKAS Hector

(Smyrna, Asia Minor 1885 – Athens, Greece 1969)

Doukas studied at the Academy of Fine Arts in Venice, at the Royal Academy of Fine Arts in Munich, and then at the Académie Julian in Paris. In 1907 he moved to Munich, where in 1913 he received an award for his portrait paintings. Later on he returned to Greece permanently. In his work he focused on the thematic categories of landscape, genre painting and portraiture. In his late works, the principles of academic painting are evident, same as the influences of innovative art movements with which he got familiar in Paris. His paintings stand out for the artist’s

interest in revealing the psychographic mood of the figures, and for capturing the impression of the moment.

DOUKAS Ioannis

(Gjirokastër/formerly Argyrokastro, Albania 1841 – Athens, Greece 1916)

Doukas studied painting at the Athens School of Fine Arts and then at the Munich Academy (1865-68) under Karl von Piloty and in Paris under Jean-Léon Gérôme. He stayed abroad until 1876, working in different cities, including Vienna, Munich and Paris. He was noted for his portraits –recognised as one of the most significant Greek portraitists of the 19th century – and for his various mythological and historical compositions (with symbolic elements). His style is characterised by meticulous detail and a handling of colour in line with the principles and norms of Academicism.

FILOPOULOU Maria

(Athens, Greece 1964 –)

Filopoulou lives and works in Athens. She studied painting at the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts in Paris under Leonardo Cremonini and, after graduating, studied engraving at the same school under Abraham Hadad. Her art is representational, albeit with an expressionist tendency, and is marked by brilliant light, pure bright colours and a conversation with nature. In the course of her artistic career, she has focused on and developed distinct thematic cycles, the most dynamic of which are her interiors and greenhouses, seascapes and swimmers.

FLORA-KARAVIA Thaleia

(Siatista, Kozani, Greece 1871 – Athens, Greece 1960)

After graduating from the Zappeion Girls’ School in Constantinople, Flora-Karavia apprenticed in Munich with Nikolaos Gyzis and Georgios Iakovidis, while also taking extra lessons in drawing and colour. She returned to Constantinople in 1898, and would remain artistically creative and active for decades. She drew inspiration from her numerous travels, which is dynamically reflected in her work. She participated as a war painter in the Balkan Wars (recording her experiences in her book *Recollections of the war: 1912-13 Macedonia-Epirus*), the Asia Minor campaign and the Greco-Italian War. She founded and ran a school of arts in Alexandria until 1940, when she settled in Athens. She produced a prolific output on a wide range of themes, enriching the vocabulary that

she had acquired through her academicist training with Impressionism touches and elements from Fauvism and Expressionism.

FOKAS Odysseas

(Romania 1857 – Athens, Greece 1946)

While still in his teens, Fokas moved to Athens with his family. He studied law in France, in Aix-en-Provence for one year and subsequently in Paris, where he also attended painting classes at free academies. After earning his law degree, he studied painting at the Académie Colarossi. He returned to Athens and worked as a cartoonist for the newspaper *Asty*. In 1915 he was hired as a curator by the National Gallery, while never ceasing his activity as a painter and a collector. He painted mostly landscapes, fashioning traditional compositions but with an innovative approach to light. Relying on the principles of impressionist plein-airism, he managed Greek light in an atmospheric and vivid style.

FOTAKIS Nikos

(Rethymno, Crete, Greece 1904 – Heraklion, Crete, Greece 1959)

After studying painting at the Athens School of Fine Arts, Fotakis settled in Thessaloniki. Besides painting, he worked as a scenic and costume designer and as a columnist for various magazines and newspapers. With solid compositions, he fashioned a personal style – bolder, perhaps, during the first two decades of his career – encompassing naïf, expressionist and symbolist elements. Fotakis places emphasis on form rather than on detail in his compositions, aiming to create atmosphere, movement and expressiveness.

GALANIS Dimitrios

(Athens, Greece 1879 – Athens, Greece 1966)

While studying civil engineering at the Athens Technical University in 1897-99, Galanis took drawing lessons from Nikephoros Lytras. After graduating in 1900, he went to Paris, where he enrolled at the École des Beaux-Arts. From 1901 to 1912, he worked successfully as a cartoonist with a number of French magazines. During his stay in Germany (1907-09), he showed great interest in printmaking, especially woodcuts. In 1909 he settled in the Montmartre quarter of Paris, became friends with avant-garde artists (Matisse, Maillol, Derain, etc.) and was exposed to influences from Fauvism and Cubism. From 1930 to 1937, he taught printmaking in Paris, opening his studio to Greek art students living there, including Polykleitos Regkos, Nikos Hadjikyriakos-Ghika, Constantine (Dico) Byzantios and others. 1945 was a year of numerous distinctions for Galanis, as he was elected Professor at the École des

Beaux-Arts de Paris and member of the French Académie des Beaux Arts. In 1950 he was elected corresponding member of the Academy of Athens. With a wide thematic range, Galanis fashioned a personal style that adheres to Classicism, while at the same time he was keen to explore Modernism. Galanis was one of the most influential figures of interwar Greek art, with a seminal contribution to printmaking.

GEORGIADIS Andreas

(Thessaloniki, Greece 1972 –)

Georgiadis was born in Thessaloniki, but lives in Athens. He studied graphic design, took classes in illustration at the Institut d’Arts Visuels in Orleans, France and painting lessons with Giorgos Rorris. His main medium is ink, while his favourite subject-matter is landscapes, which evoke poeticness and a sense of timelessness. In most of his works, the scenes that he builds with his inks arise from his personal explorations on the themes of memory and history.

GEORGIADIS Andreas, of Crete

(Chania, Crete, Greece 1892 – Athens, Greece 1981)

Georgiadis studied at the Athens School of Fine Arts (1916-23) under Georgios Iakovidis, Dimitris Geraniotis, Spyros Vikatos and Georgios Roilos. Then, on an Averoff scholarship, he pursued his studies in Paris at the Julian, Grande Chaumière and Colarossi academies. After that, he specialised in frescoes at the Regia Scuola per Industrie Artistiche di Bologna, Italy. As a painter, he admired classical art from the Renaissance through the 19th century, especially El Greco and Rembrandt. Discernible in his works is his attempt to construct an organised painting surface through rich colour, wide tonalities and vivid portrayal that delves into the character’s soul. His unwavering insistence on classical art was far from restraining; in fact, Georgiadis, through a fresh and personal gaze, brought together several elements of the painting tradition and created noteworthy works.

GERALIS Apostolos

(Mytilini, Lesvos island, Greece 1886 – Athens, Greece 1983)

After studying initially at the Athens School of Fine Arts (under Dimitrios Geraniotis, Spyros Vikatos, Georgios Roilos and Georgios Iakovidis) and then in Paris at the Académie Julian, Geralis produced an oeuvre noted for its academic character. In between his studies, from 1910 to 1915, he worked as a teacher at the Pancyprian Gymnasium in Nicosia. In his paintings he immortalises scenes from everyday life, choosing earth tones that exude the calm and orderliness of spaces.

Fleeting moments are captured almost photographically, with a poetic mood.

GERMENIS Vasileios (Vasos)

(Fiscardo, Cephalonia island, Greece 1896 – Athens, Greece 1966)

Germenis first studied at the Art School of Corfu and continued at the Athens School of Fine Arts (1915-21), where he also enrolled at the Law School but dropped out after three years. Germenis handled standard themes of modern Greek art (genre, landscape, portraits) in a rather academic idiom. Bright colours and a not-so-detailed drawing are typical of his style.

GIALLINAS Angelos

(Corfu island, Greece 1857 – Corfu island, Greece 1939)

As a pupil of the Kapodistrias School in Corfu, Giallinas took painting lessons from Charalambos Pachis. He continued his studies in Venice, Naples and Rome. In 1878 he moved back to Corfu, where he worked on watercolours, producing mostly landscapes. During that time, he travelled extensively to enrich his landscape subject-matter. In 1902 he founded the Arts and Crafts School of Corfu, where he taught. While landscape was his main focus, Giallinas also engaged in genre painting. Corfu’s commercial exchanges at the time made him known to patrons from Europe’s nobility, who purchased many of his works. His compositions are realistic, with bright colours and a lyrical approach.

GIANNOUKAKIS Dimitris

(Ermoupolis, Syros island, Greece 1898 – Athens, Greece 1991)

Giannoukakis studied at the Academy of Fine Arts first in Dresden and then in Paris. From 1930 to 1933, he worked in the art team of “Aspioti – ELKA” Publishers and Printers in Corfu. A painter as well as a printmaker, he elaborated the technique of copperplate engraving and was one of the first to engage in colour etching. His thematic range consisted mainly of landscapes, nudes and still lifes.

GOUNAROPOULOS Giorgos (Gounaro)

(Sozopolis, Bulgaria 1890 – Athens, Greece 1977)

Gounaropoulos graduated from the Athens School of Fine Arts in 1912. After serving in the Balkan Wars and then in World War I, he went on to study at the Académie Julian (1919-24) and then for a year at the Académie de la Grande Chaumière. During this period, he collaborated with art galleries, participated in exhibitions and was particularly active as an artist. He returned to Greece in 1931, after two exhibitions held

here to mixed reviews. Gounaropoulos chose, early on, to distance himself from the solid academic foundations he had acquired, and created a distinct personal idiom, closely associated with Surrealism: his compositions, set in an indefinite time and place, are noted for the distinct use of light and shading.

GYZIS Nikolaos

(Tinos island, Greece 1842 – Munich, Germany 1901)

An outstanding and dominant figure in 19th-century German and Greek art, Nikolaos Gyzis was born on the island of Tinos. In 1850 he moved with his family to Athens, where he attended the Athens School of Fine Arts, at first informally and from 1854 to 1864 as an enrolled student, under brothers Georgios and Philippos Margaritis, Rafaello Ceccoli, Ludwig von Thiersch, but also Nikephoros Lytras, with whom he would become close friends. In 1865 he went to Munich to pursue postgraduate studies, and in 1868 was accepted by the renowned German painter and teacher Karl von Piloty. In 1872 he returned to Athens for two years, visiting Asia Minor in 1873 with Nikephoros Lytras. This journey was to be a pivotal point in his life, as it became a source of inspiration and a basis for his later work. In 1888, already a distinguished artist, he was appointed professor at the Munich Academy of Fine Arts. He came to Greece for the last time in 1895. His art is characterised by a diverse thematic range and his willingness to harness a variety of styles, from academic Realism to the Jugendstil.

HADJIKYRIAKOS-GHIKA Nikos

(Athens, Greece 1906 – Athens, Greece 1994)

Hadjikyriakos-Ghika took his first painting lessons from Vasilis Magiasis and Konstantinos Parthenis. In 1922 he moved to Paris, where he studied French literature and aesthetics, as well as painting under Roger Bissière and printmaking under Dimitrios Galanis at the Académie Ranson. In 1927 he returned to Athens to do his military service and held his first exhibition in Greece. From then on, his work gained notice and acclaim. In 1941 he was elected professor at the School of Architecture of the National Technical University of Athens. He spent the rest of his life between Greece and Paris, while he worked with leading figures of the arts and letters, architects, painters and sculptors, leaving his mark on Athenian cultural life. One of the key representatives of the so-called Generation of the Thirties, with a multi-faceted and versatile oeuvre, he developed his art through an idiom that combined a host of diverse elements but also a number of recurrent motifs (architectural structures, clusters of walls, prickly pear trees, birds, etc.). A leitmotiv in his work is

the dialogue between European avant-garde trends (especially Cubism and Constructivism) and Greek tradition and Greekness, seen through his personal prism.

IAKOVIDIS Georgios

(Hydira, Lesvos island, Greece 1853 – Athens, Greece 1932)

A leading figure of Greek art of the late 19th – early 20th century, Iakovidis studied at the Athens School of Fine Arts (1870-77) under such great masters as the painters Nikephoros Lytras and Vincenzo Lanza, or the sculptor Leonidas Drossis. Unraveling his talent already from his student years, he graduated with honours and won a scholarship to study at the Munich Academy under Ludwig von Löfftz. After his graduation, he stayed in Munich, where he established his own private art school, winning acclaim for his prolific work. He returned to Greece in 1900 and was appointed Director at the National Gallery of Athens, while in 1904 he succeeded Nikephoros Lytras as professor of painting at the Athens School of Fine Arts. Remaining loyal to the principles of Academic art, Iakovidis is appreciated not only for his unparalleled drawing skills, but also for developing his own style, marked by a distinctive colour palette and particularly in his genre themes, elevating scenes from family and everyday life to images of strong spirituality.

ILIOPOULOU Irini

(Athens, Greece 1950 –)

Iliopoulou lives in Athens. After graduating from the Department of Literature of the University of Athens, she studied at the Athens School of Fine Arts (1977-81), in the atelier of Yorgos Mavroidis. She continued her studies at the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, under Leonardo Cremonini. Iliopoulou remains in the realm of figurative painting, demonstrating a masterful technique and a lyrical, at times even dramatic, view of the world, as suggested by her intense and bold colour palette.

KANELLIS Orestis

(Smyrna, Asia Minor 1910 – Athens, Greece 1979)

Born in Smyrna, Kanellis grew up in Mytilini in the wake of the Asia Minor Disaster. He attended the Medical School of the University of Athens for two years, but dropped out to study painting in Paris, where he trained at free academies, notably the Académie de la Grande Chaumière. Gounaropoulos was among his teachers, while Tériade (Stratis Eleftheriadis) also showed deep appreciation for his work. His art was mostly themed around landscapes and portraits of young girls

and women. Inclined towards contemporary trends, his palette was influenced by Soutine and Picasso, creating a poetical and lyrical effect, exuding sweet melancholy and stoicism.

KATRAKI Vasso

(Aetoliko, Aetoloakarnania, Greece 1914 – Athens, Greece 1988)

Katraki studied painting under Konstantinos Parthenis and printmaking under Yannis Kefallinos at the Athens School of Fine Arts (1936-40), but then devoted herself exclusively to printmaking. Already as a student, she adhered to left-wing ideals and joined the artists’ section of the National Liberation Front (EAM). Until the 1950s she worked on woodcuts, but she later experimented on sandstone, a technique which she pioneered. Her engravings are invariably centred on man and his concerns, his ideas, his thoughts, his agonies, his struggle for survival and his fight for freedom in difficult times. Using determined, bold lines, shunning colour and opting exclusively for black and white, she managed with remarkable starkness to create figures that come across as enduring, restrained and charged with genuine emotions.

KEFALLINOS Yannis

(Alexandria, Egypt 1894 – Athens, Greece 1957)

Kefallinos attended the École des Beaux-Arts in Paris and graduated in 1920, after interrupting his studies during World War I. He remained in France for the next ten years. In 1930 he returned to Greece to apply for the newly established Chair of Engraving at the Athens School of Fine Arts. He was elected in 1931, when the engraving workshop was officially reinstated after its ban in 1914. A gifted teacher most beloved to his students, he managed to set up an exceptionally dynamic workshop and one of the School’s most important. The crowning achievement of his charismatic teaching career was the integration of the “Art of the Book” into the School’s curriculum as a fine art, along with engraving.

KINDYNI-MAROUDI Anna

(Phocaea, Asia Minor 1914 – Athens, Greece 2003)

A refugee from a very young age, she settled with her family in Mytilini after the Asia Minor Disaster. In 1930 she relocated to Athens, where she worked as an architectural designer. During the German Occupation, she took an active part in the Resistance. In 1945 she moved to Paris, where she had the opportunity to study engraving at the École des Beaux-Arts, under Robert Cami and Dimitrios Galanis, as well as at the Académie de la Grande Chaumière and the Académie Julian. Her work documents the pain and horror caused by modern historical events (German

Occupation, Resistance, war, poverty) or captures the city of Paris in the early post-war era, using an outstanding drawing technique.

KOGEVINAS Lykourgos

(Corfu island, Greece 1887 – Athens, Greece 1940)

Kogevinas studied in Rome and then at the Parisian academies de la Grande Chaumière and Julian. From 1908 to 1931 he lived and worked in Paris, making occasional trips to Greece. He returned to Greece, settling in Athens, in 1931. Initially a painter, he became one of the first Greek artists to adopt the tenets and palette of Impressionism and Post-impressionism. His output as a printmaker is marked by fine detail and descriptiveness, while his use of shading contributes to an almost photographic effect. He pioneered the eau-forte technique in Greece.

KONSTANTINIDI Eleni

(Athens, Greece 1910 – Athens, Greece 1988)

Konstantinidi studied painting under Konstantinos Parthenis and engraving under Yannis Kefallinos at the Athens School of Fine Arts (1929-36). Both a painter and a printmaker, she was mainly renowned for her woodcuts. Exclusively black and white, they express a personal view of the world, through precise linework assimilating expressionist elements, and are often very poetical. Her main themes are landscapes and everyday scenes.

KONTOGLOU Fotis

(Ayvalik/formerly Kydonies, Asia Minor 1896 –Athens, Greece 1965)

Painter, writer and iconographer. After receiving his schooling in Kydonies (present-day Ayvalik), Asia Minor, Kontoglou came to Athens in 1913 to study at the Athens School of Fine Arts, but interrupted his studies in order to travel. He ended up in Paris, where he remained until 1919, working as an illustrator for various magazines. He completed his studies much later, in 1933. Leaving the French capital, he returned to Ayvalik and made his living as a teacher of French and art. After the Asia Minor Disaster, he first sought refuge on the island of Lesbos and then moved to Athens, on an invitation from Nikos Kazantzakis to work as a contributor to the *Eleftheroudakis Encyclopaedia*. His visit to Mount Athos was a turning point in his life, awakening him to the secrets of Byzantine art, which was the single most profound influence on his art. Even his secular themes, including monumental portraits of eminent Greeks from antiquity to the War of Independence or other contemporary subject-matters, are stylistically modelled after Byzantine and post-Byzantine art as well as folk art. He painted murals, made icons

and wall paintings for churches, illustrated and wrote several books. A leading figure of the so-called Generation of the Thirties, he highlighted the historical continuity of Hellenism over the centuries, through a genuine personal approach.

KOROGIANNAKIS Alexandros

(Megara, Attica, Greece 1906 – Varkiza, Attica, Greece 1966)

Korogiannakis studied painting at the Athens School of Fine Arts under Georgios Iakovidis, Dimitrios Geraniotis, Georgios Roilos, Epameinondas Thomopoulos and Nikolaos Lytras. Printmaking soon became his favourite art form, despite no longer being part of the curriculum and although he never totally abandoned painting. He worked as a cartoonist for newspapers and magazines as well as a book illustrator. In 1939 he was recruited by the Bank of Greece as a banknote designer and engraver. His oeuvre, predominantly centred on man, is also characterised by thematic diversity and restless exploration and experimentation.

LANZA Stefanos

(Athens, Greece 1861 – Athens, Greece 1933)

Stefanos Lanza, son of Vincenzo Lanza, studied painting at the Athens School of Fine Arts and returned to teach there from 1909 to 1932. Following in his father's footsteps, he too depicted ancient monuments and ruins in oil and watercolour. Despite a remarkable precision in drawing, Academicism and his father's influence seem to have stymied his stylistic development.

LANZA Vincenzo

(Venice, Italy 1822 – Athens, Greece 1902)

Of Italian descent, Vincenzo Lanza studied at the Accademia di Belle Arti di Venezia, where he later taught Perspective as an assistant to the professor. Exiled in 1848 for his participation in the unsuccessful uprising of the Italians against the Austrian rule, he initially took refuge in Patras, before settling in Athens. Earning the support of such patrons as the Greek royal family, he undertook various commissions, while from 1863 to 1900 he taught at the Athens School of Fine Arts. Predominantly a watercolour painter, he is famous for his depictions of archaeological sites, Greek ruins and monuments, guided by the principles of academic Classicism, seen through a unique personal gaze.

LASKARIDOU Sophia

(Athens, Greece 1882 – Athens, Greece 1965)

Laskaridou started painting at a very young age. She initially took private painting lessons (from Odysseas Fokas, Georgios Chatzopoulos and Émile Gilliéron), continuing her studies at the Athens School of Fine Arts (becoming its first female student) under Georgios Roilos, Konstantinos Volanakis and Spyros Vikatos and in 1900 moved to Paris, where she studied at the Académie Julian. Upon her return to Greece, she resumed her studies at the Athens School of Fine Arts between 1903 and 1907, under teachers Nikephoros Lytras and Georgios Iakovidis. In 1908, she left for Munich on a scholarship for three years, while in 1914 she left again for Paris this time to study at the Académie de la Grande Chaumière (in the workshops of Lucien Simon and Olga Boznańska). Her art covers a wide range of themes (landscapes, genre scenes, portraits, still lifes), in a style anchored in Realism, although her colour choices are close to those of the impressionists and plein-air painters of the early 19th century.

LYTRAS Nikephoros

(Pyrgos, Tinos island, Greece 1832 – Athens, Greece 1904)

Nikephoros Lytras studied at the Athens School of Fine Arts (1850-56) under the Margaritis brothers, A. Triantafyllou, R. Ceccoli and L. von Thiersch, and then won a scholarship to further his studies at the Munich Academy of Fine Arts, under Karl von Piloty (1860-65). After returning to Athens in 1866, he was appointed professor of Painting at the National Technical University of Athens. He is considered a major representative of the Munich School, in terms of both style and technique. Through his art, personality and teaching, he had a lasting impact on his students. His main areas of concern were adroit technique and accurate drawing, as well as masterly shading. He was particularly fond of genre scenes, which reveal his unparalleled technical skills with an outpouring of emotional and atmospheric depth.

MAGIASIS Nikolaos

(Athens, Greece 1905 – Athens, Greece 1976)

Magiasis studied at the Athens School of Fine Arts under Georgios Iakovidis, Spyros Vikatos and Dimitrios Geraniotis, graduating in 1932. He experimented with a very diverse range of themes and genres, from iconography, landscapes, seascapes to still lifes, adapting his approach accordingly: genuinely realistic in his still lifes and landscapes, with an impressionist spirit in his seascapes.

MAKRIS Thanassis

(Kalamata, Greece 1955 –)

Makris studied at the Athens School of Fine Arts under Yannis Moralis and continued his studies at the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts in Paris. He lives and works in Athens. His work presents distinct thematic areas, namely self-portraits, children's portraits, landscapes, etc. Using a restrained and soft colour palette, his painting can be described as abstractive with expressionist tendencies, the represented image emerging from the boundaries of colours, intriguing the viewer to explore the emotions of this visual experience.

MALEAS Konstantinos

(Istanbul/formerly Constantinople, Turkey 1879 – Athens, Greece 1928)

After studying architecture in Constantinople, Maleas moved to Paris to pursue studies in painting at the École des Arts Décoratifs under Henri Martin (1901-08). Later, based in Constantinople, he travelled as a correspondent for a number of magazines and newspapers, but also in order to paint. He settled in Greece in 1913. He served as Director of the Museum of Folk Handicrafts, took active part in the education reform of 1917 and was a member of several art committees and juries. Until his death, he travelled extensively in Greece and Europe, as well as in Egypt. Through landscapes, his predominant theme, Maleas was one of the innovators of modern Greek painting. Leaving plein-airist conventions behind, he moved on to anti-naturalistic depictions relying on colour, which he used in a manner influenced by Fauvism and Expressionism, as well as through a reshaping of form guided by abstraction.

MARANGOPOULOU Koula

(Kyparissia, Messinia, Greece 1913 – Athens, Greece 1997)

Marangopoulou studied painting at the Athens School of Fine Arts under Pavlos Mathiopoulos, while also attending painting classes at the private school of Periklis Vyzantios and Aleka Stylou-Diamantopoulou. She worked with Giorgos Bouzianis, whose influence was decisive for the development of her artistic vocabulary. Centred around Expressionism, her art shows a predilection for abstract forms and the chromatic stylisation of contours. Her main concern was to capture movement and to depict everyday life or landscapes in an abstractive manner.

MASTICHIADIS Fotis

(Ayvalik/formerly Kydonies, Asia Minor 1913 – Athens, Greece 1997)
Displaced from his native Ayvalik amid the Asia Minor Disaster, Mastichiadis sought refuge in Thessaloniki and later in Athens, where he apprenticed with Fotis Kontoglou. Demonstrating his skill in drawing, he was soon able to find work as a cartoonist for several newspapers and magazines (from 1929 onwards). Meanwhile, he became familiar with the lithography technique and worked for printing works, such as Aspioti-ELKA. Both a painter and a printmaker, Mastichiadis tried his hand at all types of printmaking. He worked as an engraver for the Banknote Printing Works of the Bank of Greece, specialising in copper-plate intaglio (1946-71). His art exudes intimacy and melancholy, with symbolic or metaphysical landscapes and psychological portraits.

MAVROIDIS Yorgos

(Piraeus, Greece 1912 – Athens, Greece 2003)
Practically a self-taught painter, Mavroidis apprenticed to Yannis Tsarouchis. He grew up in Cyprus, studied political science in Athens and later joined the diplomatic corps. In this capacity, he served at the Ministry of Foreign Affairs, the Greek Embassy in Paris (1950-52) and the Greek Consulate in Trieste. He resigned in 1952, when he was elected Professor of Painting at the Athens School of Fine Arts. During his academic career, he served as a director (1975-77) and rector (1977-78) of the School. Having had the opportunity, during his time in Paris, to study in depth all of the modern trends in painting, he soon assimilated some of them, particularly the formal language of Expressionism. His idiom is characterised by a bright and bold colour palette, rough gestural brushstrokes serving as outlines, and strong textural effects.

MILLADIS Stelios

(Chios island, Greece 1881 – Athens, Greece 1965)
Miliadis started painting at a very young age. He took his first painting lessons from Konstantinos Volanakis and later enrolled at the Athens School of Fine Arts. Between 1897 and 1903 he studied at the Munich Academy under Nikolaos Gyzis and Ludwig von Löfftz. He spent several years in Paris, returning permanently to Greece in 1931. Landscapes were his main interest, seen through the prism of Impressionism, which he assimilated and adapted to the idiosyncrasies of the Greek light.

MOSCHOS Georgios

(Alexandroupoli, Greece 1906 – Athens, Greece 1990)
He studied painting under Konstantinos Parthenis and printmaking under Yannis Kefallinos at the Athens School of Fine Arts (1928-35) and continued his studies in Paris (1937, 1951) and in London (1951). Alongside his career as an artist, he worked as a secondary school teacher of drawing and decorative arts. His art, with themes that include still lifes, portraits and landscapes, is marked by genuine expression and a fruitful assimilation of folk and Byzantine tradition. His most important work is a collection of woodcuts featuring 21 monasteries of Mount Athos, published in an album by the National Gallery in 1982 and for which he received an award from the Academy of Athens. In his woodcuts and – fewer – copper engravings, he developed his artistic idiom based on a realistic rendering of figures and space, with attention to detail.

OIKONOMOU Michalis

(Piraeus, Greece 1888 – Athens, Greece 1933)
Oikonomou took his first painting lessons from Konstantinos Volanakis. In 1906 he moved to Paris, where he initially studied shipbuilding and then painting at the École des Beaux-Arts (1909-13). He lived in France for a total of twenty years, remaining always active as an artist. He returned to Greece in 1926. He was very productive until he suffered a mental illness, which led to his hospitalisation at the Dromokaiteio Mental Institution, where he died a few years later. He exclusively painted landscapes, in which the human figure is barely silhouetted – like a detail. The visual end result alludes to Gauguin’s primitivism and the fluidity of nature as perceived by the Nabis. His landscapes are imbued with emotion and captured through an idiosyncratic gaze.

ORFANOS Lambros

(Athens, Greece 1916 – Athens, Greece 1995)
Orfanos studied painting (1938-43) at the Athens School of Fine Arts under Oumvertos Argyros and Epameinondas Thomopoulos and printmaking (1943-47) under Yannis Kefallinos. In 1946, he was hired by the Bank of Greece, where he worked at the Banknote Printing Works until 1977. Meanwhile, he received a scholarship to continue his studies in Paris. A versatile artist, he designed postage stamps, banknotes and coins, made book illustrations and left a rich oeuvre of paintings and prints. His paintings exude a poetic air, despite retaining clean outlines, while his prints unquestionably attest to his astute technique and its dynamic development over time.

OTHONAIOS Nikolaos

(Kalamata, Greece 1877 – Skopelos island, Greece 1949)
Othonaios graduated from the Athens School of Fine Arts, having studied under Nikephoros Lytras and Konstantinos Volanakis. His further studies at the Munich Academy under Heinrich Johann von Zügel played a defining role in his development as an artist. After graduating, he went to London, but in the end settled in Greece (1910), where he built up a career as a painter. He was Director of the annexes of the School of Fine Arts in Hydra and Delphi. Partly loyal to the tenets and principles of Academicism, he subtly assimilated certain elements from modern movements (Expressionism, Impressionism, Symbolism).

PAPALOUKAS Spyros

(Desfina, Fokis, Greece 1892 – Athens, Greece 1957)
Papaloukas studied at the Athens School of Fine Arts under Spyros Vikatos, Dimitrios Geraniotis, Georgios Iakovidis, Stefanos Lanza, Georgios Roilos and Pavlos Mathiopoulos. He continued his studies at the Parisian academies Julian and de la Grande Chaumière (1917-21). In 1921 he participated in the Asia Minor Campaign as a war artist, while later he visited Mount Athos and studied Byzantine painting. A particularly active artist, he was elected professor at the painting workshop of the Athens School of Fine Arts in 1956 and served as director of the Municipal Gallery of Athens. In his religious art, he preserves the profound spirituality of the sacred icons, but introduces contemporary artistic quests. His works (landscapes, portraits, still lifes) harmoniously fuse elements from Byzantine art and from modernist movements (Fauvism, the Nabis, Post-impressionism), while colour invariably remains the focal point of his quests.

PERROS Vassilis

(Athens, Greece 1981 –)
Perros lives and works in Athens. He studied painting and scenic design at the Athens School of Fine Arts, graduating in 2005 with honours. Ever since, he has worked as a painter and scenic designer. Anchored in figurative painting and committed to technical adroitness, he explores themes that reveal his existential quests and often serve as a vehicle for social critique.

PETROULAKIS Stelios

(Chania, Crete, Greece 1977 –)
Petroulakis took his first painting lessons from his father, the painter Antonis Petroulakis. He studied painting at the Athens School of Fine Arts (1996-2003) under Dimitris Mytaras. His work moves along the lines of figurative painting, committed to realistic depiction, as well as to creating an atmosphere that evokes the fleeting impression of a snapshot. Since 2009, he teaches at the School of Architecture (Technical University of Crete), in Chania.

POLYCHRONIADI Celeste

(Athens, Greece 1904 – Athens, Greece 1985)
Polychroniadi studied music at the Athens Conservatoire. In 1930 she moved to Paris, where she studied fresco, mosaic and ceramics at the Conservatoire national des arts et métiers, drawing at the Académie de la Grande Chaumière and painting under Suzanne Valadon. All of these ventures initiated her into the different aspects of the art world, bringing her into contact with leading figures of her time. After returning to Athens in 1934, she took over the artistic direction of the “Studio” gallery and worked on ceramics, book illustration and painting. From 1946 to 1953, she lived in the United States, fully devoted to painting at a time when Abstract Expressionism was in its heyday. After returning to Athens, where Abstraction was still in its infancy, Polychroniadi moved steadily in this direction, following a path through expressionist compositions towards totally non-figurative works.

POTAMIANOS Haralambos

(Santorini island, Greece 1909 – Paris, France 1958)
After graduating from the Athens School of Fine Arts, where he studied under Spyros Vikatos, Dimitrios Geraniotis and Oumvertos Argyros, Potamianos moved to Paris, the epicenter of art at the time, and continued his studies at the École des Beaux-Arts. He spent the rest of his life in Paris. Without venturing into innovation, his approach is essentially in line with Academic Realism, enriched with some borrowings from Impressionism.

POULAKAS Ioannis

(Ag. Georgios, Pelion, Greece 1863 – Athens, Greece 1942)
Despite humble origins, Poulakas managed to study scenic design in Constantinople and, after returning to Greece, to apprentice with Konstantinos Volanakis. He worked as a calligraphy and art teacher at a high school in Volos for nearly 25 years, but all that time never gave up

painting. In 1927 he moved back to Athens, where he taught at the First Gymnasium of Athens and at the Parnassos Literary Society. The strong influence of Volanakis is probably the reason why he painted mainly seascapes, but he also worked as an icon painter (especially while living in Volos). His style shows great affinity to that of Volanakis, but lacks a distinct personal idiom.

PREKAS Paris

(Athens, Greece 1926 – Athens, Greece 1999)

Prekas studied painting at the Athens School of Fine Arts (1948-52) under Dimitrios Biskinis, Oumvertos Argyros and Andreas Georgiadis. A multi-faceted artist, he engaged in painting, sculpture, ornamental art and interior decoration. His themes, usually inspired from Greek history and mythology, recur across all these media and are thoroughly explored in all possible art forms. His style can be classified as one of Abstract Expressionism, with strongly geometrical compositions dominated by the colour white.

PROKOPIOU Georgios

(Burnova, Smyrna, Asia Minor 1876 – Gjirokastër/formerly Argyrokastro, Albania 1940)

Prokopiou studied at the Athens School of Fine Arts under Georgios Roilos and Nikephoros Lytras. After graduating he returned to Smyrna, where he exhibited a large number of works, mostly themed around Greek mythology. When travelling in the Orient, he became official Court portraitist to the Emperor of Ethiopia. He later returned to Smyrna. He worked as a filmmaker and painted several battle scenes. In the wake of the Asia Minor Disaster, he was sentenced to death by the Turkish regime. However, he managed to escape to Athens, where he would flourish as an artist until his death on the battlefield during the Greek-Italian war. He is famous for his portraits which provide an accurate rendering of, and a psychological insight into, the portrayed figures, as well as for his vivid and lifelike war scenes.

PROSSALENTIS Emilios

(Corfu island, Greece 1859 – Athens, Greece 1926)

Emilios Prossalentis was born into the well-known Corfiot family of artists, headed by his grandfather, Pavlos Prossalentis, the sculptor. After apprenticing in painting with his father, Spyridon Prossalentis, Emilios went to Paris, where he reportedly studied engineering. Returning to Greece in 1874, he joined the Greek Navy as an engineering officer. He worked with oils but mostly with watercolours, painting harbours,

seascapes, as well as archaeological sites and monuments. Soft tonalities and detailed description are the hallmarks of his work.

REGKOS Polykleitos

(Naxos island, Greece 1903 – Thessaloniki, Greece 1984)

Regkos studied at the Athens School of Fine Arts (1920-26) under Georgios Iakovidis, Spyros Vikatos, Dimitrios Geraniotis and Nikolaos Lytras. He continued his studies in Paris (1930-36) at the Académie de la Grande Chaumière and at the printmaking atelier of Galanis. His visit to Mount Athos, his exposure during the years he spent in Paris to art history and to the more recent trends in art, his travels and his academic schooling were all ingeniously fused into his work, which features a wide range of themes (portraits, landscapes, genre scenes, nudes, etc.) and inexhaustible stylistic elements.

ROILOS Georgios

(Stemnitsa, Arcadia, Greece 1867 – Athens, Greece 1928)

Roilos studied painting under Nikephoros Lytras and printmaking under Aristeidis Rovertos at the Athens School of Fine Arts (1880-87). He spent one year at the Munich Academy, studying under Nikolaos Gyzis, and then attended the Académie Julian in Paris. He returned to Greece in 1894 and was appointed professor at the Athens School of Fine Arts. A pioneer of war painting (alongside Thaleia Flora-Karavia), he also explored various other themes (portraits, history scenes, landscapes). Starting from German Academicism, he later incorporated impressionist and post-impressionist elements into his art.

RORRIS Giorgos

(Kosmas, Kynouria, Greece 1963 –)

Rorris lives and works in Athens. He studied at the Athens School of Fine Arts (1982-87) under Panayiotis Tetsis and Yannis Valavanidis and then in Paris at the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts under Leonardo Cremonini. Typically working with models, Rorris portrays his subjects with psychographic insight, positioning them in interior settings that are structured through sharp contrasts between cold and warm colours.

SALTAFEROS Giorgos

(Andros island, Greece 1966 –)

After studying Pedagogy and Political Science in Athens, Saltaferos studied Art Teaching at the University of Bern, as well as Printmaking, Research in Drawing and Art History at the Bern University of the

Arts, at which he also pursued postgraduate studies in Art Teaching and Museum Education. With figurative painting as his starting point, he explores the space and its architecture in a contemplative spirit and with a constant dialogue between minimalist and maximalist elements, with the intent of reconciling these contradicting concepts.

SAMPSONIDIS George

(Borjomi, Georgia 1987 –)

Sampsonidis lives and works in Athens. He graduated from the Athens School of Fine Arts (2006-12), where he studied painting under Zacharias Arvanitis and Angelos Antonopoulos, printmaking under Yannis Gourzis, sculpture under Nikos Tranos and photography under Manolis Baboussis. His painting is figurative and man-centred. The concepts of memory, introspection and self-discovery are some of the mainstays of his art so far.

SEMERTZIDIS Valias

(Krasnodar, Russia 1911 – Athens, Greece 1983)

Semertzidis studied at the Athens School of Fine Arts, mostly under Konstantinos Parthenis. He soon espoused left-wing ideals, to which he would remain loyal for the rest of his life. An active member of the National Liberation Front (EAM), he fought in the Greek Resistance. His entire oeuvre reflects not only his first-hand experience from the political ferment of the time, but also his own social comment. He engaged in both painting and printmaking (especially during the 1940s), producing landscapes and everyday scenes. With a disciplined and rigid approach to his themes, he produced poignant images with an epic and monumental character.

SPYROPOULOS Jannis

(Pylos, Messinia, Greece 1912 – Athens, Greece 1990)

Spyropoulos studied painting initially at the Athens School of Fine Arts, under Oumvertos Argyros, Epameinondas Thomopoulos and Spyros Vikatos, and then at the École des Beaux-Arts in Paris. With the outbreak of World War II, he returned to Greece, where he remained until his death, devoting himself to painting. In his work one sees a development and a progressive shift from Naturalism towards meticulously studied abstraction. With disciplined, closed compositions and a sparing use of colour, he offered his own version of abstraction, a current that flourished in Greece from the 1960s onwards. In 1960 he received the UNESCO Award at the Venice Biennale, while his participation in Documenta III (Kassel) in 1964 was another milestone in his career.

STAVERIS Antonis

(Athens, Greece 1973 –)

Staveris lives and works in Athens. He studied at the Athens School of Fine Arts under Dimitris Mytaras. In 1998 he attended the workshop of Vladimir Veličković at the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. In his works he explores the landscape – both indoor spaces and the outdoor, urban or non-urban, environment – through the prism of time, with compositions structured by bright colours. Time and its fluidity are highlighted by the perception of space as a sequence of moments that can be interpreted either as the present or as a memory.

STINIS Ioannis

(unknown place of birth 1914 – Athens, Greece 2001)

After graduating from the Sivitanideios Technical School, Stinis entered the Athens School of Fine Arts to study painting under Spyros Vikatos, Spyros Papaloukas and Pavlos Mathiopoulos, as well as printmaking under Yannis Kefallinos (1937-43). He was an assistant to Nikos Hadjikyriakos-Ghika at the School of Architecture of the National Technical University of Athens. He also worked as a designer at the Banknote Printing Works of the Bank of Greece (IETA). His works move along the lines of Realism, with some post-impressionist elements, particularly in the use of his colour palette.

TASSOS A. (Alevizos)

(Lefkohora, Messinia, Greece 1914 – Athens, Greece 1985)

Tassos studied at the Athens School of Fine Arts under Oumvertos Argyros, Konstantinos Parthenis, Thomas Thomopoulos and Yannis Kefallinos. He took lessons of painting, sculpture and printmaking, but over time devoted himself to the woodcut technique, as well as to graphic art (book illustration, posters, stamps, etc.). In 1940 he was among the students of Kefallinos who designed propaganda posters for the Greco-Italian War. During the German Occupation, he continued to design posters and other clandestine material for the Resistance. Affiliated with the Left from early on, he was a founding member of the artists’ section of the National Liberation Front (EAM). His art focused on the depiction of the Greek landscape and of toiling labourers and country folk, themes that he explored with remarkable sensitivity. He is regarded as one of the most leading Greek printmakers of the post-war period.

TETSIS Panayiotis

(Hydra island, Greece 1925 – Athens, Greece 2016)

Tetsis studied at the Athens School of Fine Arts (1943-49) under Dimitrios Biskinis, Pavlos Mathiopoulos and Konstantinos Parthenis and then, on a scholarship, at the École des Beaux-Arts in Paris. In 1976 he was elected professor at the Athens School of Fine Arts, a position he held until 1991, becoming rector of the School in 1989. In 1993 he was elected member of the Academy of Athens. He created a clear and distinct personal artistic universe, poised between figurativeness and abstraction, with colour and light playing a dominant, almost gestural, role and adding to the rhythm and intensity of the expressive effect. He elaborated on this idiosyncratic take on Expressionism throughout his life in his everyday scenes, landscapes, portraits and still lifes.

THEODOROPOULOS Angelos

(Athens, Greece 1883 – Athens, Greece 1965)

Theodoropoulos enrolled at the Athens School of Fine Arts in 1900 and studied painting under Georgios Iakovidis and engraving under Nikolaos Ferbos. After World War I, he completed his studies in England, France and Italy. Before graduating, he began publishing cartoons, drawings and woodcuts in a number of Athenian newspapers and periodicals. This period marks his first systematic endeavours in woodcutting. He produced his most famous works in the 1920s, along with his job as artistic director of the GEO advertising company. His works won widespread acclaim from the public and critics alike, many comparing him to Dimitrios Galanis. Discernable in the manner in which he handles his steady themes – women, still lifes, olive trees – are solid technique, the assimilation of high aesthetic values and the endurance and timelessness of the visual messages.

TRIANTAPHYLLIDIS Theophrastos

(Smyrna, Asia Minor 1881 – Athens, Greece 1955)

A student of Georgios Iakovidis at the Athens School of Fine Arts, Triantaphyllidis graduated in 1907 and continued his studies at the Munich Academy under Ludwig von Löfftz and in Paris at the workshop of Désiré-Lucas, while also studying economics. He fought in the Balkan Wars and in 1913 settled permanently in Athens. He exploited his themes to the fullest through meticulous study and exploration, producing thematic cycles of works. Furthermore, he is considered a leading representative of Greek Intimism, while he developed his own style, with distinct textures on the painting surface.

TSAROUCHis Yannis

(Piraeus, Greece 1910 – Athens, Greece 1989)

Describing himself as a researcher and lifelong learner, Yannis Tsarouchis studied at the Athens School of Fine Arts under Konstantinos Parthenis. At the same time, he took lessons at the workshop of Fotis Kontoglou, where he was initiated into the secrets of Byzantine art and music, as well as folk tradition. In a broader sense, his teachers also included Dimitris Pikionis, Angelos Sikelianos, Diamantis Diamantopoulos and Evgenios Spatharis. He travelled several times to Paris, occasionally for extensive periods. He worked closely with Tériade and Iolas and held exhibitions abroad. In parallel with his career as a painter, he worked as a scenic and costume designer for theatre and film. His oeuvre, informed by such a diversity of influences from the people he acknowledged as his mentors, from his numerous travels around the world and from his contact with different traditions (Byzantine, folk, modern European, Renaissance, baroque), is at a crossroads between “East” and “West”, redefining the notion of Greekness.

VARLAMOS Giorgos

(Paros island, Greece 1922 – Athens, Greece 2013)

Varlamos studied painting at the Athens School of Fine Arts under Argyros Oumvertos and Konstantinos Parthenis, as well as printmaking at the atelier of Yannis Kefallinos. He furthered his studies in Paris at the École des Beaux-Arts and the Collège Technique Estienne, specialising in the art of the book and postage stamp design. Equally active as a painter and a printmaker and constantly honing his skills, he stood out with his excellent technique, clever use of colour, sober rendering of the surrounding space and the beauty of his compositions.

VARVARESSOS Achilleas

(Athens, Greece 1897 – Athens, Greece 1971)

Varvaressos studied at the Athens School of Fine Arts, graduating in 1922. He painted mostly landscapes, with an adherence to the basic principles of Impressionism. He was an employee of the Bank of Greece, in its Banknote Printing Works Department. His job at the Bank gave him the opportunity to travel abroad for training in the new copper engraving and printing techniques, which brought him into contact with the history of art and new artistic movements.

VASSILIOU Spyros

(Galaxidi, Fokis, Greece 1902 or 1903 – Athens, Greece 1985)

Vassiliou studied painting at the Athens School of Fine Arts (1921-26) at first under Alexandros Kaloudis and, from 1923 onwards, under Nikolaos Lytras. In 1929 he held his first solo exhibition, and in 1930 won the Benakis Prize for his wall painting designs for the church of St. Dionysius the Areopagite in Athens (which the artist executed in 1936-39). He was a founding member of the art groups Techni and Stathmi and worked as a teacher at the Papastrateios School prior to World War II and at the Athens Technological Institute (Doxiadis School) in the post-war period. 1927 marked the start of his long career as a scenic designer. During the Occupation, he turned to printmaking and secretly circulated woodcuts, illustrated manuscripts and publications. Belonging to the so-called Generation of the Thirties, he created an oeuvre permeated by the ideal of Greekness, with paintings themed on Greece’s natural and urban landscape as well as scenes of everyday life, selectively fusing elements of Greek tradition – e.g. folk art – with traits of Constructivism, Surrealism, Pop Art and Photo-Realism into genre and narrative compositions.

VELISSARIDIS Giorgos

(Trabzon, Black Sea 1909 – Athens, Greece 1994)

Velissaridis enrolled in the Athens School of Fine Arts in 1930, where he studied painting under Konstantinos Parthenis and printmaking under Yannis Kefallinos. In 1942, he was recruited by the Bank of Greece, where he worked for many years (until 1969) in the Banknote Design Section. He also designed stamps for the Hellenic Post. Although he never gave up painting, he is best known for his prints, mostly still lifes and landscapes. Geared towards representation, his paintings reveal a definite colourist approach, while his prints and especially his woodcuts rely on a strong contrast between black and white and fine shading effects.

VIKATOS Spyros

(Argostoli, Cephalonia island, Greece 1878 – Athens, Greece 1960)

After completing his studies at the Athens School of Fine Arts (1896-1900) under teachers Nikephoros Lytras and Spyridon Prossalendis in painting and Georgios Vroutos in sculpture, Vikatos decided – like many other artists of his generation – to further his training at the Munich Academy, where he mastered a solid, but academic, style. Focusing more on psychographic portrayal than on lifelike representation, he produced portraits of bourgeois society, politicians or intellectuals, successfully

capturing the subjects’ emotional moods. Starting from Realism, Vikatos soon shifted to Impressionism, in terms of style and colour palette. He placed emphasis on atmosphere and on light, warm colours.

VOLANAKIS Konstantinos

(Heraklion, Crete, Greece 1837 – Piraeus, Greece 1907)

From a wealthy merchant family that had resettled to Syros, Volanakis initially considered a similar career and moved to Trieste, where his artistic inclination soon became apparent. With support from his family, Volanakis went to the Munich Academy to study under Professor Karl von Piloty. There, he took up landscape and marine painting, which would become the exclusive themes of his art. After travelling extensively in Europe, he made Piraeus his home in 1883. That same year he was appointed Professor at the Athens School of Fine Arts. In 1895, he founded his own school, the “Art Centre”. Volanakis’s landscapes show an intention to assimilate modern and innovative trends (impressionist elements, influences from the Barbizon School), while his marine themes – which established him as the father of the genre in Greek art – are closer to the ideals of the Munich School with some influences from the Dutch school of painting. Naval battles, harbours, fishing boats and seascapes are rendered with atmosphere, poeticness and elaborate chromatic harmony.

VYZANTIOS Periklis

(Athens, Greece 1893 – Athens, Greece 1972)

At the young age of 19, Vyzantios went to Munich to study, but was soon disappointed, and moved to Paris, where he graduated from the École des Beaux-Arts and the Académie Julian. He returned to Greece in 1917 and in the years 1920-22 served in Greece’s Asia Minor campaign as a military painter, mainly recording war scenes. These works were eventually destroyed, but only after being exhibited at the Zappeion Hall and in Smyrna. Vyzantios was one of the founding members of the Techni Group. He also taught at the annexes of the Athens School of Fine Arts in Hydra and Delphi and worked as a scenic designer and cartoonist. He painted mainly portraits and scenes from everyday city life, particularly interested in the depiction of landscape. Although influenced by French Impressionism, he gradually distanced himself from it, while maintaining its soft and subtle palette.

ZACHARIAS Ioannis

(*Athens, Greece 1845 – Corfu island, year unknown*)

Zacharias studied at the Athens School of Fine Arts, leaving in 1866 to continue studies at the Munich Academy under Karl von Piloty. Despite only scarce information on his life, he is known to have enjoyed the recognition of important painters of his time, such as Nikolaos Gyzis and Nikephoros Lytras. Records also show that, after winning an award at the International Exhibition of Vienna in 1873, Zacharias presented a mental disorder and was admitted to Corfu’s mental hospital, where he later died. His work follows the principles of 19th-century academic Realism, while his themes are portraits and genre scenes, executed with exceptional vividness.

ZAVITZIANOS Markos

(*Istanbul/formerly Constantinople, Turkey 1884 – Geneva,*

Switzerland 1923)

Zavitzianos studied at the Munich Academy under Gabriel von Hackl (painting) and M. Kern (engraving). He embraced the ideas of socialism and throughout his life remained politically engaged. In later years, he came closer to the idealism of writers Konstantinos Theotokis and Konstantinos Chatzopoulos. An impressionist and post-impressionist idiom marks his paintings. His prints are well-known for their faithful representation, clean contours, as well as multi-figured compositions with subtle tonal transitions between black and white tonalities.

ZEVGOLIS Grigorios

(*Athens, Greece 1886 – Athens, Greece 1950*)

Zevgolis studied painting at the Athens School of Fine Arts under Georgios Roilos and Nikephoros Lytras and then sculpture under Georgios Vroutos. With sculpture winning him over in the end, Zevgolis went to Paris to further his training in the field at the Académie Julian and the École des Beaux-Arts. On his return to Athens in 1911, Zevgolis set up an atelier with Nikolaos Lytras. Both were founding members of the Techni Group. His sculptures are realistic, often with allegorical themes, influenced by Symbolism, with which the artist was fascinated at the time. Zevgolis was also particularly influenced by Rodin’s perceptions of form.

Κατάλογος καλλιτεχνών και έργων

Αδαμάκος Γιάννης <i>Τοπίο σε ώρα</i> 2008 Ελαιογραφία σε καμβά 160 x 200 εκ. Αρ. Συλλ. 1359· σελ. 191	Ανδρεαδάκης Δημήτρης <i>Σύννεφα πάνω από την Αθήνα</i> 2001 Ελαιογραφία σε καμβά 130 x 190 εκ. Αρ. Συλλ. 1360· σελ. 203	Αξελός Μιχαήλ <i>Ιπτάμενη Νίκη</i> 1928 Σαγκίνα σε χαρτί 49,6 x 38,3 εκ. Αρ. Κατ. ΑΞ278· σελ. 48	Βαρβαρέσος Αχιλλέας <i>Εημέρωμα στον Σαρωνικό</i> χ.χ. Ελαιογραφία σε κόντρα πλακέ 65 x 80 εκ. Αρ. Συλλ. 416· σελ. 137	Βελισσαρίδης Γιώργος <i>Πρωινό</i> 1938 Ξυλογραφία σε όρθιο ξύλο 25,4 x 20,1 εκ. Αρ. Συλλ. 305· σελ. 103
Αλταμούρας Ιωάννης <i>Βάρκες στην αμμουδιά</i> 1872-74 Ελαιογραφία σε καμβά επικολλημένο σε χαρτόνι 35 x 60 εκ. Αρ. Συλλ. 189· σελ. 119	Αξελός Μιχαήλ <i>Αρχαϊκό</i> 1926 Σαγκίνα σε χαρτί 34,6 x 24,6 εκ. Αρ. Κατ. ΑΞ273· σελ. 48	Αξελός Μιχαήλ <i>Σχέδιο- πρόταση για τραπεζογραμμάτιο που απεικονίζει τη μετόπη με τα Μήλα των Εσπερίδων από τον ναό του Διός στην Ολυμπία</i> χ.χ. Μελάνι, μολύβι και υδατόχρωμα σε χαρτόνι 54,6 x 88,6 εκ. Αρ. Κατ. Θ104· σελ. 46	Βαρβαρέσος Αχιλλέας <i>Ηλιοβασίλεμα στον Σαρωνικό</i> χ.χ. Ελαιογραφία σε καμβά 62 x 82 εκ. Αρ. Συλλ. 555· σελ. 137	Βελισσαρίδης Γιώργος <i>Το βάψιμο του καϊκιού</i> 1951 Ελαιογραφία σε κόντρα πλακέ 58 x 50 εκ. Αρ. Συλλ. 541· σελ. 72
Αλταμούρας Ιωάννης <i>Έξω από το λιμάνι</i> 1874 Ελαιογραφία σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι 23,3 x 30,5 εκ. Αρ. Συλλ. 232· σελ. 113	Αξελός Μιχαήλ <i>Αρχαϊκό</i> 1926 Σαγκίνα σε χαρτί 34,6 x 24,8 εκ. Αρ. Κατ. ΑΞ279· σελ. 48	Αξιώτης Στρατής <i>Ψαράς</i> 1938 Ξυλογραφία σε όρθιο ξύλο 15,5 x 22,6 εκ. Αρ. Συλλ. 304· σελ. 93	Βαρλάμος Γιώργος <i>Ορεινό τοπίο</i> 1959 Ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο 59,7 x 58,4 εκ. Αρ. Συλλ. 1193· σελ. 172	Βελισσαρίδης Γιώργος <i>Από τη Σέριφο</i> 1954 Ξυλογραφία σε όρθιο ξύλο 28,3 x 34 εκ. Αρ. Συλλ. 608· σελ. 171
Αλταμούρας Ιωάννης <i>Καράβια</i> 1874 Ελαιογραφία σε κόντρα πλακέ 24 x 36 εκ. Αρ. Συλλ. 244· σελ. 118	Αξελός Μιχαήλ <i>Αρχαϊκό</i> 1926 Σαγκίνα σε χαρτί 34,6 x 24,7 εκ. Αρ. Κατ. ΑΞ282· σελ. 48	Αργυρός Ουμβέρτος <i>Αμπέλι στην Αίγινα</i> 1930-35 Ελαιογραφία σε καμβά 91,2 x 121,4 εκ. Αρ. Συλλ. 397· σελ. 67	Βαρλάμος Γιώργος <i>Κυνηγοί στο δάσος</i> 1960 Ξυλογραφία 76,3 x 51,4 εκ. Αρ. Συλλ. 696· σελ. 101	Βικάτος Σπύρος <i>Γερμανός έφηβος</i> 1920-30 Ελαιογραφία σε καμβά 50 x 35 εκ. Αρ. Συλλ. 69· σελ. 62
Αλταμούρας Ιωάννης <i>Ιστιοφόρα</i> 1874 Ελαιογραφία σε χαρτί επικολλημένο σε χαρντ -μπορντ 26,7 x 35 εκ. Αρ. Συλλ. 261· σελ. 117	Αξελός Μιχαήλ <i>Η παλαιά Αθήνα</i> 1927 Ελαιογραφία σε καμβά 81,5 x 91 εκ. Αρ. Συλλ. 18· σελ. 161	Αστεριάδης Αγήνωρ <i>Χιονισμένο τοπίο</i> 1925 Ελαιογραφία σε καμβάνι 34,5 x 35 εκ. Αρ. Συλλ. 1157· σελ. 158	Βασιλείου Σπύρος <i>Πολιτεία</i> 1965 Τρίπτυχο, ακρυλικό και χαρτί σε νοβοπάν 54,5 x 211,5 εκ. (54,5 x 69,5 εκ. έκαστο) Αρ. Συλλ. 710· σελ. 178-179	Βικάτος Σπύρος <i>Τυρολέζος</i> 1927-37 Ελαιογραφία σε καμβά 58 x 48 εκ. Αρ. Συλλ. 63· σελ. 60
Αλταμούρας Ιωάννης <i>Θαλασσογραφία</i> 1874 Ελαιογραφία σε χαρτόνι 28,2 x 35,5 εκ. Αρ. Συλλ. 262· σελ. 116	Αξελός Μιχαήλ <i>Ιπτάμενη Νίκη, στοά Αττάλου</i> 1928 Σέπια σε χαρτί 44,2 x 35,2 εκ. Αρ. Κατ. ΑΞ274 · σελ. 47	Αστεριάδης Αγήνωρ <i>Αττικό τοπίο</i> 1944 Ελαιογραφία σε καμβά 50,4 x 62,4 εκ. Αρ. Συλλ. 473· σελ. 159	Βασιλείου Σπύρος <i>Αθήνα</i> 1978 Ακρυλικό και κολλάζ σε καμβά διάμετρος 112 εκ. Αρ. Συλλ. 779· σελ. 176	Βικάτος Σπύρος <i>Διπλός χειμώνας</i> 1929 Ελαιογραφία σε καμβά 60,1 x 49,1 εκ. Αρ. Συλλ. 68· σελ. 61

Βολανάκης Κωνσταντίνος
Ακτή Φαλήρου
περ. 1885
Ελαιογραφία σε καμβά
69,7 x 99 εκ.
Αρ. Συλλ. 9· σελ. 125

Βολανάκης Κωνσταντίνος
Το λιμάνι του Πειραιά
1885-88
Ελαιογραφία σε καμβά
42,7 x 66 εκ.
Αρ. Συλλ. 413· σελ. 126

Βολανάκης Κωνσταντίνος
Θαλασσογραφία
1885-90
Ελαιογραφία σε καμβά
65 x 113 εκ.
Αρ. Συλλ. 702· σελ. 130-131

Βολανάκης Κωνσταντίνος
Σημαιοστόλιστα πλοία
1889-93
Ελαιογραφία σε καμβά
65 x 115 εκ.
Αρ. Συλλ. 530· σελ. 124

Βολανάκης Κωνσταντίνος
Δύο ψαράδικα
περ. 1890
Ελαιογραφία σε καμβά
62,5 x 113,8 εκ.
Αρ. Συλλ. 20· σελ. 128

Βολανάκης Κωνσταντίνος
Το πανηγύρι της Τήνου
1890-95
Ελαιογραφία σε καμβά
70,3 x 130,2 εκ.
Αρ. Συλλ. 35· σελ. 124

Βολανάκης Κωνσταντίνος
Τα εγκαίνια της διώρυγας του Ισθμού της Κορίνθου
1893
Ελαιογραφία σε καμβά
126 x 215 εκ.
Αρ. Συλλ. 528· σελ. 123

Βολανάκης Κωνσταντίνος
Η αποβίβαση του Καραϊσκάκη στο Φάληρο
1895
Ελαιογραφία σε καμβά
150 x 273 εκ.
Αρ. Συλλ. 527· σελ. 120-121

Βολανάκης Κωνσταντίνος
Νυχτερινό
1895-1900
Ελαιογραφία σε καμβά
44,5 x 66 εκ.
Αρ. Συλλ. 938· σελ. 129

Βυζάντιος Περικλής
Βάρκες
1930-34
Ελαιογραφία σε καμβά
100 x 80,4 εκ.
Αρ. Συλλ. 381· σελ. 139

Γαλάνης Δημήτριος
Τοπίο
1922-30
Ελαιογραφία σε καμβά
49,7 x 61,4 εκ.
Αρ. Συλλ. 467· σελ. 150

Γαλάνης Δημήτριος
Οι τρεις Χάριτες
1923
Ξυλογραφία σε όρθιο ξύλο
62 x 49,2 εκ.
Αρ. Συλλ. 1164· σελ. 42

Γαλάνης Δημήτριος
L'Arcadie
1928
Ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο
45,5 x 56 εκ.
Αρ. Συλλ. 1161· σελ. 152

Γαλάνης Δημήτριος
Ιστιοφόρο
1928
Δίχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο
25,2 x 35,4 εκ.
Αρ. Συλλ. 1162· σελ. 144

Γαλάνης Δημήτριος
Η Λήδα και ο κύκνος
1936
Οξυγραφία
32,3 x 24 εκ.
Αρ. Συλλ. 163· σελ. 42

Γεραλής Απόστολος
Χωρική
1940-53
Ελαιογραφία σε καμβά
70,5 x 54,2 εκ.
Αρ. Συλλ. 576· σελ. 75

Γερμενής Βασίλειος (Βάσος)
Προκυμαία
1935-38
Ελαιογραφία σε χαρτόνι
26 x 35,8 εκ.
Αρ. Συλλ. 272· σελ. 76

Γερμενής Βασίλειος (Βάσος)
Τοπίο της Σαντορίνης
1935-38
Ελαιογραφία σε χαρτόνι
47,8 x 34 εκ.
Αρ. Συλλ. 276· σελ. 142

Γεωργιάδης Ανδρέας
Ανοιξιάτικο πρωινό στην Αθήνα του 1909
2014
Μελάνι σε χαρτί
44 x 100 εκ.
Αρ. Συλλ. 1361· σελ. 203

Γεωργιάδης Ανδρέας, ο Κρης
Ο εργάτης
1938
Ελαιογραφία σε καμβά
110 x 125 εκ.
Αρ. Συλλ. 249· σελ. 70

Γεωργιάδης Ανδρέας, ο Κρης
Η συντροφιά
1940
Ελαιογραφία σε καμβά
56 x 100 εκ.
Αρ. Συλλ. 574· σελ. 85

Γιαλλινάς Άγγελος
Άποψη της Ακροπόλεως
1925-30
Υδατογραφία σε χαρτί
26,9 x 44,1 εκ.
Αρ. Συλλ. 564· σελ. 40

Γιαννουκάκης Δημήτρης
Στο λιμάνι (Καΐκια στο λιμάνι)
πριν από το 1938
Ελαιογραφία σε καμβά
63 x 83 εκ.
Αρ. Συλλ. 396· σελ. 140

Γουναρόπουλος Γιώργος
Προσπογραφία κοριτσιού
1928-37
Ελαιογραφία σε καμβά
46,2 x 38,3 εκ.
Αρ. Συλλ. 267· σελ. 79

Γουναρόπουλος Γιώργος
Άνθη
1931-37
Ελαιογραφία σε κόντρα πλακέ
55 x 38 εκ.
Αρ. Συλλ. 268· σελ. 86

Γύζης Νικόλαος
Ο ποιητής στην πηγή (Η έμπνευση του ποιητή)
περ. 1875-80
Ελαιογραφία σε καμβά
156,2 x 103,3 εκ.
Αρ. Συλλ. 258· σελ. 26

Γύζης Νικόλαος
Νεκρή φύση
1880-90
Ελαιογραφία σε καμβά
39,3 x 50,4 εκ.
Αρ. Συλλ. 937· σελ. 84

Γύζης Νικόλαος
Η χαρτορίχτρα
1884-85
Ελαιογραφία σε ξύλο
32,3 x 41,6 εκ.
Αρ. Συλλ. 264· σελ. 52

Γύζης Νικόλαος
Παλλάς Αθηνά (σχέδιο για το λάβαρο του Πανεπιστημίου Αθηνών)
1887
Μικτή τεχνική (κάρβουνο, παστέλ, γκουάς, υδατογραφία σε χρωματιστό χαρτί, κολλάζ, ύφασμα)
185,5 x 113,7 εκ.
Αρ. Συλλ. 562· σελ. 25

Γύζης Νικόλαος
Αρμονία
1893
Κιμωλία και κάρβουνο σε χαρτί
39,5 x 26,5 εκ.
Αρ. Συλλ. 245· σελ. 28

Γύζης Νικόλαος
Έρως και Κένταυρος
1896-98
Ελαιογραφία σε καμβά
44,5 x 36,5 εκ.
Αρ. Συλλ. 259· σελ. 27

Δούκας Έκτωρ
Γριά που πλέκει
1920-29
Ελαιογραφία σε καμβά
80,2 x 65,3 εκ.
Αρ. Συλλ. 6· σελ. 63

Δούκας Ιωάννης
Θάνατος του Αχιλλέως
1870-80
Ελαιογραφία σε καμβά
185 x 236 εκ.
Αρ. Συλλ. 177· σελ. 32-33

Θεοδωρόπουλος Άγγελος
Χωριάτιστα
1936
Ξυλογραφία σε όρθιο ξύλο
15 x 24,1 εκ.
Αρ. Συλλ. 488· σελ. 44

Κινδύνη-Μαρουδή Άννα
Μητρότης
1954-56
Οξυγραφία
28,2 x 31,7 εκ.
Αρ. Συλλ. 698· σελ. 102

Κογεβίνας Λυκούργος
Μονή Σταυρονικήτα
1922
Οξυγραφία
32 x 43,2 εκ.
Αρ. Συλλ. 326· σελ. 149

Κογεβίνας Λυκούργος
Κερκυραϊκό τοπίο
περ. 1930
Ελαιογραφία σε καμβά
23,6 x 32,5 εκ.
Αρ. Συλλ. 1156· σελ. 147

Κανέλλης Ορέστης
Η Ηρώ
1937
Ελαιογραφία σε καμβά
60,5 x 73,5 εκ.
Αρ. Συλλ. 296· σελ. 78

Κανέλλης Ορέστης
Ο Γεροκουτσούκης
1938
Ελαιογραφία σε χαρντ-μπορντ
78,5 x 64 εκ.
Αρ. Συλλ. 295· σελ. 77

Κατράκης Βάσω
Ιππέας
1964-66
Πετρογραφία (χαρακτικό σε αμύθλιο)
105,3 x 75,4 εκ.
Αρ. Συλλ. 1144· σελ. 45

Κατράκη Βάσω
Τοπίο με δέντρα
Χ·Χ·
Ξυλογραφία
34,8 x 25,7 εκ.
Αρ. Συλλ. 1190· σελ. 169

Κεφαλληνός Γιάννης
Φελάχος
περ. 1925-30
Λιθογραφία
40,3 x 30,8 εκ.
Αρ. Συλλ. 329· σελ. 92

Κεφαλληνός Γιάννης
Μέγας Αλέξανδρος
1937
Ξυλογραφία σε όρθιο ξύλο
15 x 24,1 εκ.
Αρ. Συλλ. 488· σελ. 44

Κινδύνη-Μαρουδή Άννα
Μητρότης
1954-56
Οξυγραφία
28,2 x 31,7 εκ.
Αρ. Συλλ. 698· σελ. 102

Κογεβίνας Λυκούργος
Μονή Σταυρονικήτα
1922
Οξυγραφία
32 x 43,2 εκ.
Αρ. Συλλ. 326· σελ. 149

Κογεβίνας Λυκούργος
Κερκυραϊκό τοπίο
περ. 1930
Ελαιογραφία σε καμβά
23,6 x 32,5 εκ.
Αρ. Συλλ. 1156· σελ. 147

Κανέλλης Ορέστης
Η Ηρώ
1937
Ελαιογραφία σε καμβά
60,5 x 73,5 εκ.
Αρ. Συλλ. 296· σελ. 78

Κανέλλης Ορέστης
Ο Γεροκουτσούκης
1938
Ελαιογραφία σε χαρντ-μπορντ
78,5 x 64 εκ.
Αρ. Συλλ. 295· σελ. 77

Κατράκης Βάσω
Ιππέας
1964-66
Πετρογραφία (χαρακτικό σε αμύθλιο)
105,3 x 75,4 εκ.
Αρ. Συλλ. 1144· σελ. 45

Κατράκη Βάσω
Τοπίο με δέντρα
Χ·Χ·
Ξυλογραφία
34,8 x 25,7 εκ.
Αρ. Συλλ. 1190· σελ. 169

Κεφαλληνός Γιάννης
Φελάχος
περ. 1925-30
Λιθογραφία
40,3 x 30,8 εκ.
Αρ. Συλλ. 329· σελ. 92

Κεφαλληνός Γιάννης
Μέγας Αλέξανδρος
1937
Ξυλογραφία σε όρθιο ξύλο
15 x 24,1 εκ.
Αρ. Συλλ. 488· σελ. 44

Κινδύνη-Μαρουδή Άννα
Μητρότης
1954-56
Οξυγραφία
28,2 x 31,7 εκ.
Αρ. Συλλ. 698· σελ. 102

Κογεβίνας Λυκούργος
Μονή Σταυρονικήτα
1922
Οξυγραφία
32 x 43,2 εκ.
Αρ. Συλλ. 326· σελ. 149

Κογεβίνας Λυκούργος
Κερκυραϊκό τοπίο
περ. 1930
Ελαιογραφία σε καμβά
23,6 x 32,5 εκ.
Αρ. Συλλ. 1156· σελ. 147

Κόντογλου Φώτης
Αττική - Ένα πεύκο
1924
Κάρβουνο και αραιωμένο μελάνι σε χαρτί
16,3 x 24,2 εκ.
Αρ. Συλλ. 1149· σελ. 157

Κορογιαννάκης Αλέξανδρος
Πλύστρες
1936
Ξυλογραφία
17,4 x 15 εκ.
Αρ. Συλλ. 1331· σελ. 98

Κορογιαννάκης Αλέξανδρος
Δημοτικά έργα
1936
Δίχρωμη ξυλογραφία
19,8 x 15,8 εκ.
Αρ. Συλλ. 1184· σελ. 98

Κορογιαννάκης Αλέξανδρος
Θέρος
1937
Ξυλογραφία
17,4 x 15,2 εκ.
Αρ. Συλλ. 328· σελ. 96

Κορογιαννάκης Αλέξανδρος
Τρύγος
1937
Ξυλογραφία
16,8 x 13,1 εκ.
Αρ. Συλλ. 329· σελ. 97

Κορογιαννάκης Αλέξανδρος
Σχέδιο με εργάτες και τη Νίκη για την πρόσθια όψη τραπεζογραμματοίου 5.000 δραχμών
1942
Μολύβι σε χαρτόνι
34,4 x 69,4 εκ.
Αρ. Κατ. Α17· σελ. 49

Κορογιαννάκης Αλέξανδρος
Καράβια
1950-60
Ελαιογραφία σε καμβά
58 x 91 εκ.
Αρ. Συλλ. 655· σελ. 141

Κορογιαννάκης Αλέξανδρος
Αντικείμενα
1960
Χαλκογραφία (manière noire)
40 x 39 εκ.
Αρ. Συλλ. 1332· σελ. 104

Κορογιαννάκης Αλέξανδρος
Νεκρή φύση
Χ·Χ·
Ελαιογραφία σε καμβά
63,5 x 78,5 εκ.
Αρ. Συλλ. 415· σελ. 91

Κωνσταντινίδη Ελένη
Αλώνι
1938
Ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο
28,4 x 30,9 εκ.
Αρ. Συλλ. 330· σελ. 94

Λάντσας Βικέντιος
Το μνημείο του Λυσικράτους
περ. 1870
Υδατογραφία
26,5 x 18,7 εκ.
Αρ. Συλλ. 404· σελ. 34

Λάντσας Βικέντιος
Παρθενώνας
περ. 1870
Υδατογραφία
36,7 x 54,8 εκ.
Αρ. Συλλ. 401· σελ. 36-37

Λάντσας Βικέντιος
Οι στύλοι του Ολυπίου Διός
περ. 1870
Υδατογραφία
35,8 x 54,7 εκ.
Αρ. Συλλ. 403· σελ. 39

Λάντσας Βικέντιος
Η πύλη του Αδριανού
περ. 1870
Υδατογραφία
26,4 x 18,6 εκ.
Αρ. Συλλ. 408· σελ. 38

Λάντσας Στέφανος
Ο ναός της Απτέρου Νίκης
περ. 1870
Υδατογραφία
26,5 x 18,6 εκ.
Αρ. Συλλ. 406· σελ. 35

Λασκαρίδου Σοφία
Νυχτερινή φαντασία (Ο Κάβος της Κυράς)
1906
Ελαιογραφία σε καμβά
75,5 x 57 εκ.
Αρ. Συλλ. 567· σελ. 133

Λύτρας Νικηφόρος
Νασρεντίν Χότζας
1873-75
Ελαιογραφία σε κόντρα πλακέ
25 x 20 εκ.
Αρ. Συλλ. 718· σελ. 56

Μαγιάσης Νικόλαος
Άνεμοι νοτιοανατολικοί, Παλαιό Φάληρο
περ. 1950
Ελαιογραφία σε καμβά
79 x 114 εκ.
Αρ. Συλλ. 573· σελ. 136

Μακρής Θανάσης
Αιτωλικό
2013
Ελαιογραφία σε ξύλο
66 x 131 εκ.
Αρ. Συλλ. 1363· σελ. 195

Μαλέας Κωνσταντίνος
Τοπίο
1917-20
Ελαιογραφία σε χαρντ-μπορντ
33,2 x 36,8 εκ.
Αρ. Συλλ. 231· σελ. 153

Μαλέας Κωνσταντίνος
Μονεμβασιά (Σπίτια στη Μονεμβασιά)
1920-28
Ελαιογραφία σε χαρτόνι
50 x 57,5 εκ.
Αρ. Συλλ. 933· σελ. 155

Μαλέας Κωνσταντίνος
Μονεμβασιά
1924-28
Ελαιογραφία σε χαρτόνι
23,9 x 23,8 εκ.
Αρ. Συλλ. 230· σελ. 153

Μαραγκοπούλου Κούλα
Η Τζια
1971-76
Ελαιογραφία σε νοβοπάν
79,5 x 60,8 εκ.
Αρ. Συλλ. 756· σελ. 186

Μαστιχιάδης Φώτης
Παράθυρο
1959
Οξυγραφία
29,1 x 21,4 εκ.
Αρ. Συλλ. 669· σελ. 107

Μαστιχιάδης Φώτης
Αυλή
1960
Οξυγραφία
43,2 x 31,8 εκ.
Αρ. Συλλ. 670· σελ. 173

Μαυροΐδης Γιώργος
Υδρα
1961
Ελαιογραφία σε καμβά
54,3 x 69 εκ.
Αρ. Συλλ. 692· σελ. 6, 184

Μηλιάδης Στέλιος
Ψαρόβαρκες στο Τουρκολίμανο
1931-36
Ελαιογραφία σε χαρτόνι
47,3 x 69,2 εκ.
Αρ. Συλλ. 32· σελ. 138

Μηλιάδης Στέλιος
Νεκρή φύση
1945-48
Ελαιογραφία σε καμβά
54 x 73 εκ.
Αρ. Συλλ. 481· σελ. 88-89

Μόσχος Γεώργιος
Ρουμελιώτικο σπίτι
1936
Ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο
40,6 x 35,1 εκ.
Αρ. Συλλ. 331· σελ. 167

Μπεκιάρη Κούλα
Φθινόπωρο
δεκαετία του 1950
Ελαιογραφία σε καμβά
117 x 175 εκ.
Αρ. Συλλ. 1176· σελ. 188

Μπεκιάρη Κούλα
Paysages-Ομπρέλες στην ακτή
1956
Ελαιογραφία σε χαρντ-μπορντ
85 x 90,2 εκ.
Αρ. Συλλ. 1175· σελ. 189

Μπελντέκος Παναγιώτης
Τοπίο
2014
Ελαιογραφία σε καμβά
117 x 175 εκ.
Αρ. Συλλ. 1364· σελ. 205

Μπότσογλου Χρόνης
Ώρες του βουνού
2013
Τρίπτυχο, ελαιογραφία σε καμβά
100 x 210 εκ. (*Πρωί*: 100 x 70 εκ., *Μεσημέρι*: 99,8 x 69,7 εκ., *Δειλινό*: 99,9 x 70 εκ.)
Αρ. Συλλ. 1376· σελ. 198-199

Μπραέσσας Δήμος
Από τα Καμίνια (Χωριό της Υδρας)
πριν από το 1949
Ελαιογραφία σε κόντρα πλακέ
34,5 x 48,5 εκ.
Αρ. Συλλ. 499· σελ. 162

Οθωναίος Νικόλαος
Συννεφιά
1936
Ελαιογραφία σε καμβά
80,1 x 107,4 εκ.
Αρ. Συλλ. 33· σελ. 135

Οικονόμου Μιχάλης
Δρόμος της παλιάς Μασσαλίας (La montée des Accoules)
1920-25
Ελαιογραφία σε χαρτόνι
60,4 x 36,4 εκ.
Αρ. Συλλ. 290· σελ. 154

Ορφανός Λάμπρος
Κόκκινο δέντρο
Χ.Χ.
Υδατογραφία
28,1 x 38,5 εκ.
Αρ. Συλλ. 551· σελ. 185

Ορφανός Λάμπρος
Εντυπώσεις
Χ.Χ.
Ελαιογραφία σε χαρντ-μπορντ
56 x 75,5 εκ.
Αρ. Συλλ. 732· σελ. 187

Παπαλουκάς Σπύρος
Χωριό στη Λέσβο
1924
Ελαιογραφία σε χαρτόνι
27 x 33 εκ.
Αρ. Συλλ. 1160· σελ. 155

Πέρρος Βασίλης
Πλατεία Κολοκοτρώνη
2014
Ελαιογραφία σε καμβά
23 x 80 εκ.
Αρ. Συλλ. 1365· σελ. 202

Πετρουλάκης Στέλιος
Χωρίς τίτλο (Τράπεζα της Ελλάδος)
2014
Ελαιογραφία σε καμβά
100 x 120 εκ.
Αρ. Συλλ. 1366· σελ. 207

Πολυχρονιάδη Σελέστ
Ο χαμένος παράδεισος
1960
Ελαιογραφία σε χαρντ-μπορντ
50,5 x 46,3 εκ.
Αρ. Συλλ. 708· σελ. 10, 190

Ποταμάνος Χαράλαμπος
Φρούτα και χάλκινα σκεύη
1955
Ελαιογραφία σε καμβά
46 x 61 εκ.
Αρ. Συλλ. 1158· σελ. 90

Πούλακας Ιωάννης
Η ναυμαχία της Ιτέας, 1827
1890-1900
Ελαιογραφία σε καμβά
73 x 110 εκ.
Αρ. Συλλ. 932· σελ. 114-115

Πρέκας Πάρις
Πανιά καϊκιών
1962
Ελαιογραφία σε καμβά
93,3 x 185,5 εκ.
Αρ. Συλλ. 701· σελ. 182-183

Προκοπίου Γεώργιος
Λυκαβηττός
1930-35
Ελαιογραφία σε καμβά
53 x 71 εκ.
Αρ. Συλλ. 738· σελ. 160

Προκοπίου Γεώργιος
Η μητέρα
1939
Ελαιογραφία σε καμβά
71 x 53 εκ.
Αρ. Συλλ. 737· σελ. 74

Προσαλέντης Αιμίλιος
Καίκι και ατμόπλοιο
1880-84
Ελαιογραφία σε καμβά
59 x 41 εκ.
Αρ. Συλλ. 1146· σελ. 110

Προσαλέντης Αιμίλιος
Βάρκα με κουπιά
περ. 1885-1900
Υδατογραφία σε χαρτί
επικολημένο σε χαρτόνι
40 x 62 εκ.
Αρ. Συλλ. 1152· σελ. 112

Ρέγκος Πολύκλειτος
Στην Τράπεζα – Άγιον Όρος
1934
Ξυλογραφία
26,4 x 22,1 εκ.
Αρ. Συλλ. 335· σελ. 99

Ρέγκος Πολύκλειτος
Μονή Σταυρονικήτα
1934
Ελαιογραφία σε κόντρα πλακέ
62,5 x 55,5 εκ.
Αρ. Συλλ. 39· σελ. 143

Ροϊλός Γεώργιος
Άλογο
1898-1903
Ελαιογραφία σε καμβά
επικολημένο σε χαρτόνι
18 x 13,5 εκ.
Αρ. Συλλ. 1153· σελ. 30

Ρόρρης Γιώργος
Επίσκεψη
2014
Ελαιογραφία σε καμβά
152 x 162 εκ.
Αρ. Συλλ. 1367· σελ. 83

Σαλταφέρος Γιώργος
Έργο Νο3
2011
Ακρυλικό σε καμβά
120 x 130 εκ.
Αρ. Συλλ. 1368· σελ. 192

Σαμψωνίδης Γιώργος
Χωρίς τίτλο
2014
Ελαιογραφία σε καμβά
145 x 200 εκ.
Αρ. Συλλ. 1369· σελ. 204

Σεμερτζίδης Βάλιας
Συνεδρίαση χωρικών
1945-46
Ελαιογραφία σε καμβά
121 x 121 εκ.
Αρ. Συλλ. 505· σελ. 69

Σπυρόπουλος Γιάννης
Τοπίο
τέλη δεκαετίας 1930
Ελαιογραφία σε καμβά
45 x 59,5 εκ.
Αρ. Συλλ. 393· σελ. 162

Στάβερης Αντώνης
Αθήνα, νυχτερινό
2014
Ελαιογραφία σε καμβά
140 x 105 εκ.
Αρ. Συλλ. 1371· σελ. 200

Στίνης Ιωάννης
Η έλαφος επί τας πηγάς των υδάτων
περ. 1950
Ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο
41,9 x 29,7 εκ.
Αρ. Συλλ. 944· σελ. 170

Τάσσος Α. (Αλεβίζος)
Κορμός
1938
Ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο
33,9 x 31 εκ.
Αρ. Συλλ. 337· σελ. 168

Τάσσος Α. (Αλεβίζος)
Ψαράδες (της Αίγινας)
1958
Έγχρωμη ξυλογραφία
49,9 x 69,8 εκ.
Αρ. Συλλ. 814· σελ. 95

Τέτσης Παναγιώτης
Αρδηττός
1960
Ελαιογραφία σε καμβά
68 x 137,5 εκ.
Αρ. Συλ. 688· σελ. 181

Τέτσης Παναγιώτης
Τοπίο της Αθήνας
1960
Ελαιογραφία σε καμβά
70,3 x 154,5 εκ.
Αρ. Συλλ. 713· σελ. 181

Τριανταφυλλίδης Θεόφραστος
Εργάτριες σταφίδας
1920-25
Ελαιογραφία σε καμβά
79,7 x 102 εκ.
Αρ. Συλλ. 67· σελ. 66

Τσαρούχης Γιάννης
Προσωπογραφία της Δέσποινας με κολιέ και σκουλαρίκια
1976
Ελαιογραφία σε χαρτί
επικολημένο σε καμβά
51,5 x 37,4 εκ.
Αρ. Συλλ. 759· σελ. 80

Τσαρούχης Γιάννης
Προσωπογραφία νεαρού Γάλλου από την Μπεζανσόν
1976
Ελαιογραφία σε καμβά
επικολημένο σε ξύλο
47,5 x 36,2 εκ.
Αρ. Συλλ. 760· σελ. 81

Φιλοπούλου Μαρία
Θάλασσα
2013
Ελαιογραφία σε καμβά
66,5 x 181 εκ.
Αρ. Συλλ. 1372· σελ. 196-197

Φλωρά-Καραβία Θάλεια
Μοναξιά
1907-12
Ελαιογραφία σε χαρτόνι
46,8 x 32,3 εκ.
Αρ. Συλλ. 411· σελ. 65

Φωκάς Οδυσσέας
Τοπίο Αιτωλίας
1927-29
Ελαιογραφία σε καμβά
68 x 101 εκ.
Αρ. Συλλ. 3· σελ. 146

Φωτάκις Νίκος
Ο θερισμός
περ. 1950
Ελαιογραφία σε κόντρα πλακέ
50 x 60 εκ.
Αρ. Συλλ. 566· σελ. 68

Χαλεπάς Παννούλης
Κεφαλή Σατύρου
1878
Μάρμαρο
69 εκ. (ύψος)
Αρ. Συλλ. ΓΛ1· σελ. 31

Χατζηκυριάκος-Γκίκας Νίκος
Το μεγάλο δέντρο
1975-76
Οξυγραφία και ακουατίντα
36,4 x 49,3 εκ.
Αρ. Συλλ. 1187· σελ. 172

Χατζής Βασίλειος
Θαλασσογραφία
1900-10
Ελαιογραφία σε χαρτόνι
24 x 33 εκ.
Αρ. Συλλ. 283· σελ. 134

Χατζόπουλος Γεώργιος
Άρειος Πάγος
περ. 1890-1900
Ελαιογραφία σε καμβά
42 x 73 εκ.
Αρ. Συλλ. 1178· σελ. 41

List of artists and works

Adamakos Yiannis <i>Ochre landscape</i> 2008 Oil on canvas 160 x 200 cm Coll. No. 1359; p. 191	Andreadakis Dimitris <i>Clouds over Athens</i> 2001 Oil on canvas 130 x 190 cm Coll. No. 1360; p. 203
Altamouras Ioannis <i>Boats on the beach</i> 1872-74 Oil on canvas mounted on cardboard 35 x 60 cm Coll. No. 189; p. 119	Argyros Oumvertos <i>Vineyard on Aegina</i> 1930-35 Oil on canvas 91.2 x 121.4 cm Coll. No. 397; p. 67
Altamouras Ioannis <i>Off the harbour</i> 1874 Oil on paper mounted on cardboard 23.3 x 30.5 cm Coll. No. 232; p. 113	Asteriadis Agenor <i>Snowy landscape</i> 1925 Oil on cardboard 34.5 x 35 cm Coll. No. 1157; p. 158
Altamouras Ioannis <i>Ships</i> 1874 Oil on plywood 24 x36 cm Coll. No. 244; p. 118	Asteriadis Agenor <i>Landscape in Attica</i> 1944 Oil on canvas 50.4 x 62.4 cm Coll. No. 473; p. 159
Altamouras Ioannis <i>Sailing ships</i> 1874 Oil on paper mounted on hardboard 26.7 x 35 cm Coll. No. 261; p. 117	Axelos Michael <i>Archaic</i> 1926 Sanguine on paper 34.6 x 24.6 cm Cat. No. ΑΞ273; p. 48
Altamouras Ioannis <i>Seascape</i> 1874 Oil on cardboard 28.2 x 35.5 cm Coll. No. 262; p. 116	Axelos Michael <i>Archaic</i> 1926 Sanguine on paper 34.6 x 24.7 cm Cat. No. ΑΞ279; p. 48
Axelos Michael <i>Archaic</i> 1926 Sanguine on paper 34.6 x 24.7 cm Cat. No. ΑΞ282; p. 48	

Axelos Michael <i>Old Athens</i> 1927 Oil on canvas 81.5 x 91 cm Coll. No. 18; p. 161	Bekiari Koula <i>Paysage-Umbrellas on the beach</i> 1956 Oil on hardboard 85 x 90.2 cm Coll. No. 1175; p. 189
Axelos Michael <i>Flying Nike, Stoa of Attalos</i> 1928 Sepia on paper 44.2 x 35.2 cm Cat. No. ΑΞ274; p. 47	Beldekos Panayiotis <i>Landscape</i> 2014 Oil on canvas 117 x 175 cm Coll. No. 1364; p. 205
Axelos Michael <i>Flying Nike</i> 1928 Sanguine on paper 49.6 x 38.3 cm Cat. No. ΑΞ278; p. 48	Botsoglou Chronis <i>Mountain hours</i> 2013 Triptych, oil on canvas 100x210 cm (<i>Morning</i> : 100x70 cm, <i>Noon</i> : 99.8 x 69.7 cm, <i>Nightfall</i> : 99.9 x 70 cm) Coll. No. 1376; p. 198-199
Axelos Michael <i>Design proposal reproducing Athena, Hercules and Atlas (reproduction of Apples of Hesperides metope, Temple of Zeus, Olympia)</i> n.d. Ink, pencil and watercolour on cardboard 54.6 x 88.6 cm Cat. No. Θ104; p. 46	Braessas Dimos <i>From Kaminia (Village of Hydra)</i> before 1949 Oil on plywood 34.5 x 48.5 cm Coll. No. 499; p. 162
Axiotis Stratis <i>Fisherman</i> 1938 Wood engraving 15.5 x 22.6 cm Coll. No. 304; p. 93	Chalepas Yannoulis <i>Satyr's head</i> 1878 Marble 69 cm (height) Coll. No. ΓΑ1; p. 31
Bekiari Koula <i>Autumn</i> 1950s Oil on canvas mounted on cardboard 71 x 71.5 cm Coll. No. 1176; p. 188	Chatzis Vasileios <i>Seascape</i> 1900-10 Oil on cardboard 24 x 33 cm Coll. No. 283; p. 134
	Fotakis Nikos <i>Harvest</i> c. 1950 Oil on plywood 50 x 60 cm Coll. No. 566; p. 68

Chatzopoulos Georgios <i>Areopagus</i> c. 1890-1900 Oil on canvas 42 x 73 cm Coll. No. 1178; p. 41	Doukas Hector <i>Old woman knitting</i> 1920-29 Oil on canvas 80.2 x 65.3 cm Coll. No. 6; p. 63
Doukas Hector <i>Old woman knitting</i> 1920-29 Oil on canvas 80.2 x 65.3 cm Coll. No. 177; p. 32-33	Doukas Ioannis <i>Death of Achilles</i> 1870-80 Oil on canvas 185 x 236 cm Coll. No. 177; p. 32-33
Filopoulou Maria <i>Sea</i> 2013 Oil on canvas 66.5 x 181 cm Coll. No. 1372; p. 196-197	

Galanis Dimitrios <i>Landscape</i> 1922-30 Oil on canvas 49.7 x 61.4 cm Coll. No. 467; p. 150	Germenis Vasileios (Vasos) <i>Landscape of Santorini</i> 1935-38 Oil on cardboard 47.8 x 34 cm Coll. No. 276; p. 142	Gyzis Nikolaos <i>Pallas Athena (design for the flag of the University of Athens)</i> 1887 Mixed media (charcoal, pastel, gouache and watercolour on coloured paper, collage; edged by fabric band) 185.5 x 113.7 cm Coll. No. 562; p. 25	Kanellis Orestis <i>Gerokoutsoukis (Old man Koutsoukis)</i> 1938 Oil on hardboard 78.5 x 64 cm Coll. No. 295; p. 77	Kontoglou Fotis <i>Attica – A pine tree</i> 1924 Charcoal and diluted ink on paper 16.3 x 24.2 cm Coll. No. 1149; p. 157	Korogiannakis Alexandros <i>Still life</i> n.d. Oil on canvas 63.5 x 78.5 cm Coll. No. 415; p. 91	Korogiannakis Alexandros <i>Still life</i> n.d. Oil on canvas 63.5 x 78.5 cm Coll. No. 415; p. 91	Makris Thanassis <i>Aetoliko</i> 2013 Oil on wood 66 x 131 cm Coll. No. 1363; p. 195	Miliadis Stelios <i>Still life</i> 1945-48 Oil on canvas 54 x 73 cm Coll. No. 481; p. 88-89	Polychroniadi Celeste <i>Paradise lost</i> 1960 Oil on hardboard 50.5 x 46.3 cm Coll. No. 708; p. 10, 190	Regkos Polykleitos <i>Stavronikita Monastery</i> 1934 Oil on cardboard 62.5 x 55.5 cm Coll. No. 39; p. 143
Galanis Dimitrios <i>The three Graces</i> 1923 Wood engraving 62 x 49.2 cm Coll. No. 1164; p. 42	Germenis Vasileios (Vasos) <i>Quay</i> 1935-38 Oil on cardboard 26 x 35.8 cm Coll. No. 272; p. 76	Gyzis Nikolaos <i>Harmony</i> 1893 Chalk and charcoal on paper 39.5 x 26.5 cm Coll. No. 245; p. 28	Katraki Vasso <i>Horseman</i> 1964-66 Stonecut (engraving on sandstone) 105.3 x 75.4 cm Coll. No. 1144; p. 45	Korogiannakis Alexandros <i>Women washing</i> 1936 Woodcut 17.4 x 15 cm Coll. No. 1331; p. 98	Korogiannakis Alexandros <i>Women washing</i> 1936 Woodcut 17.4 x 15 cm Coll. No. 1331; p. 98	Lanza Stefanos <i>The Temple of Athena Nike</i> c. 1870 Watercolour 26.5 x 18.6 cm Coll. No. 406; p. 35	Maleas Konstantinos <i>Landscape</i> 1917-20 Oil on hardboard 33.2 x 36.8 cm Coll. No. 231; p. 153	Moschos Georgios <i>House in Roumeli</i> 1936 Woodcut 40.6 x 35.1 cm Coll. No. 331; p. 167	Potamianos Haralambos <i>Fruit and brassware</i> 1955 Oil on canvas 46 x 61 cm Coll. No. 1158; p. 90	Roilos Georgios <i>Horse</i> c. 1898-1903 Oil on canvas mounted on cardboard 18 x 13.5 cm Coll. No. 1153; p. 30
Galanis Dimitrios <i>L'Arcadie</i> 1928 Woodcut 45.5 x 56 cm Coll. No. 1161; p. 152	Giallinas Angelos <i>View of the Acropolis</i> 1925-30 Watercolour on paper 26.9 x 44.1 cm Coll. No: 564; p. 40	Gyzis Nikolaos <i>Eros and Centaur</i> 1896-98 Oil on canvas 44.5 x 36.5 cm Coll. No. 259; p. 27	Katraki Vasso <i>Landscape with trees</i> n.d. Woodcut 34.8 x 25.7 cm Coll.No. 1190; p. 169	Korogiannakis Alexandros <i>Street works</i> 1936 Colour woodcut 19.8 x 15.8 cm Coll. No. 1184; p. 98	Korogiannakis Alexandros <i>Street works</i> 1936 Colour woodcut 19.8 x 15.8 cm Coll. No. 1184; p. 98	Lanza Vincenzo <i>The monument of Lysicrates</i> c. 1870 Watercolour 26.5 x 18.7 cm Coll. No. 404; p. 34	Maleas Konstantinos <i>Monemvasia (Houses at Monemvasia)</i> 1920-28 Oil on cardboard 50 x 57.5 cm Coll. No. 933; p. 155	Oikonomou Michalis <i>Street in old Marseilles (La montée des Accoules)</i> 1920-25 Oil on cardboard 60.4 x 36.4 cm Coll. No. 290; p. 154	Poulakas Ioannis <i>The naval battle of Itea, 1827</i> 1890-1900 Oil on canvas 73 x 110 cm Coll. No. 932; p. 114-115	Rorris Giorgos <i>Visit</i> 2014 Oil on canvas 152 x 162 cm Coll. No. 1367; p. 83
Galanis Dimitrios <i>Sailboat</i> 1928 Colour woodcut 25.2 x 35.4 cm Coll. No. 1162; p. 144	Giannoukakis Dimitris <i>At the port (Caïques at the port)</i> before 1938 Oil on canvas 63 x 83 cm Coll. No. 396; p. 140	Hadjikyriakos-Ghika Nikos <i>The big tree</i> 1975-76 Eau-forte and acquatint 36.4 x 49.3 cm Coll. No. 1187; p. 172	Kefallinos Yannis <i>Fellah</i> c. 1925-30 Lithograph 40.3 x 30.8 cm Coll. No. 1142; p. 92	Korogiannakis Alexandros <i>Grain harvest</i> 1937 Woodcut 17.4 x 15.2 cm Coll. No. 328; p. 96	Korogiannakis Alexandros <i>Grain harvest</i> 1937 Woodcut 17.4 x 15.2 cm Coll. No. 328; p. 96	Lanza Vincenzo <i>The Parthenon</i> c. 1870 Watercolour 36.7 x 54.8 cm Coll. No. 401; p. 36-37	Maleas Konstantinos <i>Monemvasia</i> 1924-28 Oil on cardboard 23.9 x 23.8 cm Coll. No. 230; p. 153	Orfanos Lambros <i>Red tree</i> n.d. Watercolour 28.1 x 38.5 cm Coll. No. 551; p. 185	Prekas Paris <i>Sails</i> 1962 Oil on canvas 93.3 x 185.5 cm Coll. No. 701; p. 182-183	Saltaferos Giorgos <i>Work No3</i> 2011 Acrylic on canvas 120 x 130 cm Coll. No. 1368; p. 192
Galanis Dimitrios <i>Leda and the swan</i> 1936 Eau-forte 32.3 x 24 cm Coll. No. 1163; p. 42	Gounaropoulos Giorgos (Gounaro) <i>Portrait of a girl</i> 1928-37 Oil on canvas 46.2 x 38.3 cm Coll. No. 267; p. 79	Iakovidis Georgios <i>In father's atelier</i> 1884 Oil on canvas 73.2 x 71.4 cm Coll. No. 19; p. 59	Kefallinos Yannis <i>Alexander the Great</i> 1937 Wood engraving 15 x 24.1 cm Coll. No. 488; p. 44	Korogiannakis Alexandros <i>Grape harvest</i> 1937 Woodcut 16.8 x 13.1 cm Coll. No. 329; p. 97	Korogiannakis Alexandros <i>Grape harvest</i> 1937 Woodcut 16.8 x 13.1 cm Coll. No. 329; p. 97	Lanza Vincenzo <i>The Temple of Olympian Zeus</i> c. 1870 Watercolour 35.8 x 54.7 cm Coll. No. 403; p. 39	Marangopoulou Koula <i>Tzia</i> 1971-76 Oil on particleboard 79.5 x 60.8 cm Coll. No. 756; p. 186	Orfanos Lambros <i>Impressions</i> n.d. Oil on hardboard 56 x 75.5 cm Coll.No. 732; p. 187	Prokopiou Georgios <i>Lycabettus</i> 1930-35 Oil on canvas 53 x 71 cm Coll. No. 738; p. 160	Sampsonidis George <i>Untitled</i> 2014 Oil on canvas 145 x 200 cm Coll. No. 1369; p. 204
Georgiadis Andreas <i>Spring morning in Athens of 1909</i> 2014 Ink on paper 44 x 100 cm Coll. No. 1361; p. 203	Gounaropoulos Giorgos (Gounaro) <i>Flowers</i> 1931-37 Oil on plywood 55 x 38 cm Coll. No. 268; p. 86	Iakovidis Georgios <i>Young woman with roses</i> 1917 Oil on canvas 88 x 101 cm Coll. No. 579; p. 57	Kindyni-Maroudi Anna <i>Maternity</i> 1954-56 Eau-forte 28.2 x 31.7 cm Coll. No. 698; p. 102	Korogiannakis Alexandros <i>Drawing with labourers and the statue of Nike for the obverse side of the 5,000-drachma banknote</i> 1942 Pencil on cardboard 34.4 x 69.4 cm Cat. No. A17; p. 49	Korogiannakis Alexandros <i>Drawing with labourers and the statue of Nike for the obverse side of the 5,000-drachma banknote</i> 1942 Pencil on cardboard 34.4 x 69.4 cm Cat. No. A17; p. 49	Lanza Vincenzo <i>Hadrian's Arch</i> c. 1870 Watercolour 26.4 x 18.6 cm Coll. No. 408; p. 38	Mastichiadis Fotis <i>Window</i> 1959 Eau-forte 29.1 x 21.4 cm Coll. No. 669; p. 107	Othonaios Nikolaos <i>Clouds</i> 1936 Oil on canvas 80.1 x 107.4 cm Coll. No. 33; p. 135	Prokopiou Georgios <i>The Mother</i> 1939 Oil on canvas 71 x 53 cm Coll. No. 737; p. 74	Semertzidis Valias <i>Assembly of villagers</i> 1945-46 Oil on canvas 121 x 121 cm Coll. No. 505; p. 69
Georgiadis Andreas, of Crete <i>The Labourer</i> 1938 Oil on canvas 100 x 125 cm Coll. No. 249; p. 70	Gounaropoulos Giorgos (Gounaro) <i>Flowers</i> 1931-37 Oil on plywood 55 x 38 cm Coll. No. 268; p. 86	Iakovidis Georgios <i>Young woman with roses</i> 1917 Oil on canvas 88 x 101 cm Coll. No. 579; p. 57	Kogevinas Lykourgos <i>Stavronikita Monastery</i> 1922 Eau-forte 32 x 43.2 cm Coll. No. 326; p. 149	Korogiannakis Alexandros <i>Ships</i> 1950-60 Oil on canvas 58 x 91 cm Coll. No. 655; p. 141	Korogiannakis Alexandros <i>Ships</i> 1950-60 Oil on canvas 58 x 91 cm Coll. No. 655; p. 141	Lytras Nikephoros <i>Nasredin Hodja</i> 1873-75 Oil on plywood 25 x 20 cm Coll. No. 718; p. 56	Mavroidis Yorgos <i>Hydra</i> 1961 Oil on canvas 54.3 x 69 cm Coll. No. 692; p. 6, 184	Papaloukas Spyros <i>Village on Lesbos</i> 1924 Oil on cardboard 27 x 33 cm Coll. No. 1160; p. 155	Prossalentis Emilios <i>Caïque and steamer</i> 1880-84 Oil on canvas 59 x 41 cm Coll. No. 1146; p. 110	Spyropoulos Jannis <i>Landscape</i> end of 1930s Oil on canvas 45 x 59.5 cm Coll. No. 393; p. 162
Georgiadis Andreas, of Crete <i>Ensemble</i> 1940 Oil on canvas 56 x 100 cm Coll. No. 574; p. 85	Gyzis Nikolaos <i>Nature morte</i> 1880-90 Oil on canvas 39.3 x 50.4 cm Coll. No. 937; p. 84	Kanellis Orestis <i>Iro</i> 1937 Oil on canvas 60.5 x 73.5 cm Coll. No. 296; p. 78	Kogevinas Lykourgos <i>Landscape of Corfu</i> c. 1930 Oil on canvas mounted on cardboard 23.6 x 32.5 cm Coll. No. 1156; p. 147	Korogiannakis Alexandros <i>Objects</i> 1960 Copper engraving (manière noire) 40 x 39 cm Coll. No. 1332; p. 104	Korogiannakis Alexandros <i>Objects</i> 1960 Copper engraving (manière noire) 40 x 39 cm Coll. No. 1332; p. 104	Magiasis Nikolaos <i>South-eastern winds, Palaio Faliro</i> c. 1950 Oil on canvas 79 x 114 cm Coll. No. 573; p. 136	Miliadis Stelios <i>Fishing boats in Tourkolimano</i> 1931-36 Oil on cardboard 47.3 x 69.2 cm Coll. No. 32; p. 138	Petroulakis Stelios <i>Untitled (Bank of Greece)</i> 2014 Oil on canvas 100 x 120 cm Coll. No. 1366; p. 207	Regkos Polykleitos <i>In the refectory – Mount Athos</i> 1934 Woodcut 26.4 x 22.1 cm Coll. No. 335; p. 99	Stinis Ioannis <i>The deer at the streams of water</i> c. 1950 Woodcut 41.9 x 29.7 cm Coll. No. 944; p. 170

Tassos A. (Alevizos)
Tree trunk
1938
Woodcut
33.9 x 31 cm
Coll. No. 337; p. 168

Tassos A. (Alevizos)
Fishermen (of Aegina)
1958
Colour woodcut
49.9 x 69.8 cm
Coll. No. 814; p. 95

Tetsis Panayiotis
Ardettus
1960
Oil on canvas
68 x 137.5 cm
Coll. No. 688; p. 181

Tetsis Panayiotis
Athens landscape
1960
Oil on canvas
70.3 x 154.5 cm
Coll. No. 713; p. 181

Theodoropoulos Angelos
Landscape (Forest)
1934
Woodcut
31 x 43.3 cm
Coll. No. 1165; p. 164

Theodoropoulos Angelos
Village woman
1936
Wood engraving
(manière noire)
43.4 x 31.4 cm
Coll. No. 324; p. 100

Theodoropoulos Angelos
Cycladic landscape with windmill (Santorini)
n.d.
Woodcut
45.8 x 35.3 cm
Coll. No. 1141; p. 166

Triantaphyllidis
Theophrastos
Raisin workers
1920-25
Oil on canvas
79.7 x 102 cm
Coll. No. 67; p. 66

Tsarouchis Yannis
Portrait of Despina with necklace and earrings
1976
Oil on cardboard affixed on canvas
51.5 x 37.4 cm
Coll. No. 759; p. 80

Tsarouchis Yannis
Portrait of young Frenchman from Bensançon
1976
Oil on canvas mounted on plywood
47.5 x 36.2 cm
Coll. No. 760; p. 81

Varlamos Giorgos
Mountain landscape
1959
Woodcut
59.7 x 58.4 cm
Coll. No. 1193; p. 172

Varlamos Giorgos
Hunters in the forest
1960
Woodcut
76.3 x 51.4 cm
Coll. No. 696; p. 101

Varvaessos Achilleas
Daybreak on the Saronic Gulf
n.d.
Oil on plywood
65 x 80 cm
Coll. No. 416; p. 137

Varvaessos Achilleas
Sunset on the Saronic Gulf
n.d.
Oil on canvas
62 x 82 cm
AM 555; p. 137

Vassiliou Spyros
City
1965
Triptych, acrylic and paper on particleboard
54.5 x 211.5 cm (54.5 x 69.5 cm each)
Coll. No. 710; p. 178-179

Vassiliou Spyros
Athens
1978
Acrylic and collage on canvas
Diameter 112 cm
Coll. No. 779; p. 176

Velissaridis Giorgos
Breakfast
1938
Woodcut
25.4 x 20.1 cm
Coll. No. 305; p. 103

Velissaridis Giorgos
Painting the caique
1951
Oil on plywood
58 x 50 cm
Coll. No. 541; p. 72

Velissaridis Giorgos
From Serifos
1954
Wood engraving
28.3 x 34 cm
Coll. No. 608; p. 171

Vikatos Spyros
German boy
1920-30
Oil on canvas
50 x 35 cm
Coll. No. 69; p. 62

Vikatos Spyros
The Tyrolean
1927-37
Oil on canvas
58 x 48 cm
Coll. No. 63; p. 60

Vikatos Spyros
Double winter
1929
Oil on canvas
60.1 x 49.1 cm
Coll. No. 68; p. 61

Volanakis Konstantinos
Faliro seashore
c. 1885
Oil on canvas
69.7 x 99 cm
Coll. No. 9; p. 125

Volanakis Konstantinos
The harbour of Piraeus
1885-88
Oil on canvas
42.7 x 66 cm
Coll. No. 413; p. 126

Volanakis Konstantinos
Seascape
1885-90
Oil on canvas
65 x 113 cm
Coll. No. 702; p. 130-131

Volanakis Konstantinos
Flag-decked ships
1889-93
Oil on canvas
65 x 115 cm
Coll. No. 530; p. 124

Volanakis Konstantinos
Two fishing boats
c. 1890
Oil on canvas
70.3 x 130.2 cm
Coll. No. 20; p. 128

Volanakis Konstantinos
The festival on Tinos
1890-95
Oil on canvas
70.3 x 130.2 cm
Coll. No. 35; p. 124

Volanakis Konstantinos
The inauguration of the Corinth Canal
1893
Oil on canvas
126 x 215 cm
Coll. No. 528; p. 123

Volanakis Konstantinos
The landing of Karaiskakis at Faliro
1895
Oil on canvas
150 x 273 cm
Coll. No. 527; p. 120-121

Volanakis Konstantinos
Nocturne
1895-1900
Oil on canvas
44.5 x 66 cm
Coll. No. 938; p. 129

Vyzantios Periklis
Boats
1930-34
Oil on canvas
100 x 80.4 cm
Coll. No. 381; p. 139

Zacharias Ioannis
Standing girl
1866-1873
Oil on canvas mounted on plywood
130.4 x 86.8 cm
Coll. No. 280; p. 53

Zacharias Ioannis
The letter
1867-73
Oil on canvas mounted on plywood
126.5 x 80 cm
Coll. No. 297; p. 54

Zavitzianos Markos
Icon painter at work
1914-20
Aquatint and soft-grounded etching (vernis mou) on copper plate
25 x 20 cm
Coll. No. 1166; p. 99

Zevgolis Grigorios
Painting with simple media III
1948
Pencils on paper
23.5 x 32.5 cm
Coll. No. 492; p. 87

Zevgolis Grigorios
Painting with simple media V
1948
Pencils on paper
31.8 x 23 cm
Coll. No. 493; p. 87

Βιβλιογραφία

Βακαλό, Ε. (1994). «Η αντίληψη του χρώματος στο έργο του Γ. Σπυρόπουλου» στο Δανιηλοπούλου, Ο. (επιμ.), <i>Γιάννης Σπυρόπουλος (1912-1990). Αναδρομική έκθεση</i>, Θεσσαλονίκη: Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, 11-13. Βενέζης, Η. (1955), <i>Χρονικόν της Τραπεζης της Ελλάδος</i>, Αθήνα: Τράπεζα της Ελλάδος. Βλάχος, Μ. (1993), <i>Η ελληνική θαλασσογραφία</i>, Αθήνα: Εκδόσεις Ολκός. Βλάχος, Μ. (2003). <i>Η γένεση της νεώτερης ελληνικής ζωγραφικής 1830-1930. Από τη Συλλογή της Τράπεζας της Ελλάδος</i>, Αθήνα: Τράπεζα της Ελλάδος. Βλάχος, Μ. (2007), <i>Η νεώτερη ελληνική ζωγραφική στη συλλογή της Τράπεζας της Ελλάδος</i>, Αθήνα: Τράπεζα της Ελλάδος. Γαλερίδης Ι. (1991), <i>Μυθολογικές παραστάσεις στους Νεοέλληνες ζωγράφους του 19ου και αρχών του 20ού αιώνα</i> (δακτυλογραφημένη διδακτορική διατριβή), Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών. Γιανναράς, Χ. (1998), «Η κοσμοπολίτικη ελληνικότητα του Γιάννη Τσαρούχη» στο Σαββάκης, Α. (μέριμνα), <i>Ωσεί μύρα. Γιάννης Τσαρούχης 1910-1989</i>, Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 41-48. Γκόνου-Στυλιανίδη, Ε. (1997), <i>Οι πρώτοι Έλληνες χαρακτες του εθνικού χαρτονομίσματος και το χαρακτηριστικό τους έργο</i> (δακτυλογραφημένη διδακτορική διατριβή), Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.	Ιωαννίδου, Μ. (2008), «Σελέστ Πολυχρονιάδη: Η κοσμική διάσταση ενός προσωπικού σύμπαντος» στο Κυπραίου, Ε. & Σακελλαρίδου, Ν. (επιμ.), <i>Σελέστ Πολυχρονιάδη, 1904-1985</i>, Αθήνα: Γκαλερί Νέες Μορφές, 29-37. Καλλιγάς, Μ. (1981), <i>Νικόλας Γύζης, Η ζωή και το έργο του</i>, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης. Καλλονάς, Δ. (1944), <i>Σύγχρονοι Έλληνες ζωγράφοι και γλύπτες</i>, Αθήνα: Μιχ. Σαλίβερος Α.Ε. Κανέλλης, Ο. (1981), «Ο ρεαλισμός στην τέχνη» στο <i>Ορέστης Κανέλλης, ο ποιητής του ονείρου</i>, Αθήνα: Ομάδα Φίλων του Ορέστη Κανέλλη. Καρδαμίτση-Αδάμη, Μ. (2011), <i>Τράπεζα της Ελλάδος. Τα Κτίρια</i>, Αθήνα: Τράπεζα της Ελλάδος. Κασιμάτη, Μ. (επιμ.) (2009), <i>Κωνσταντίνος Βολανάκης 1837-1907. Ο ποιητής της θάλασσας</i>, Αθήνα: Ίδρυμα Αικατερίνης Λασκαρίδη – Ναυτικό Μουσείο της Ελλάδος. Κατσανάκη, Μ. (επιμ.), <i>Ελληνική τοπιογραφία 19ος-20ός αιώνας. Από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης και του Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη</i>, Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου. Κολοκοτρώνης, Γ. (1992), <i>Η νεκρή φύση στη Νεοελληνική Τέχνη από τον 19ο αιώνα ως τις μέρες μας. Η ελληνική εκδοχή και η διεθνής εμπειρία</i>, Θεσσαλονίκη: Ίδρυμα Πιερίδη.	Κουτσουνής, Τ. (2007), «Η ζωγραφική της Κούλας Μπεκιάρη. Εσωτερικότητα και νεωτερισμός» στο Κουτσουνής Τ. & Παυλόπουλος, Δ. (επιμ.), <i>Κούλα Μπεκιάρη, Ζωγραφική-Χαρακτική. Άννα Μπεκιάρη, Γλυπτική-Ζωγραφική</i>, Αθήνα: Εκδόσεις Αδάμ, 17-63. Κωτίδης, Α. (2000), <i>Κωνσταντίνος Μαλέας</i>, Αθήνα: Εκδόσεις Αδάμ. Λαμπράκη-Πλάκα, Μ. (2017), «“ΟΜΑΔΑ ΤΕΧΝΗ” 100 Χρόνια», στο συλλογικό έργο «<i>ΟΜΑΔΑ ΤΕΧΝΗ</i>» <i>100 Χρόνια</i>, Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, 11-15. Ματθιόπουλος, Ε. (2009), «Προσεγγίζοντας με σεμνή αναίδεια τη ζωή και το έργο του Γιάννη Τσαρούχη» στο <i>Γιάννης Τσαρούχης 1910-1989</i>, κατάλογος ομότιτλης αναδρομικής έκθεσης, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, 17-60. Μαυρομάτης, Ε. (1983α), <i>Η χαρακτηριστική και η ζωγραφική του Δημήτρη Γαλάνη, 1879-1966</i> (διδακτορική διατριβή), Αθήνα (αυτοέκδοση). Μαυρομάτης, Ε. (1983β), «Βάλιας Σεμερτζίδης», <i>Εικαστικά</i>, τχ. 13, 16. Μεντζαφού-Πολύζου, Ό. (1999), <i>Ιακωβίδης</i>, Αθήνα: Εκδόσεις Αδάμ. [Μηλιάδης, Θ.] (1984), <i>Στέλιος Γ. Μηλιάδης (1881-1965) Ζωγράφος</i>, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου. Micheli, Μ. (1977), «Βάλιας Σεμερτζίδης. Δεκατρία πρόσωπα “συζητούν” γύρω από το έργο του», <i>Ζυγός</i>, τχ. 24, 37. Μισιρλή, Ν. (επιμ.) (1993), <i>Συλλογή Τράπεζας της Ελλάδος. Ελληνική Ζωγραφική και Χαρακτική</i>, Αθήνα: Τράπεζα της Ελλάδος. Μισιρλή, Ν. (1995), <i>Γύζης</i>, Αθήνα: Εκδόσεις Αδάμ. Οράτη, Ε. (2004α), <i>Εικόνες της θάλασσας. Έργα από τη συλλογή της Alpha Bank</i>, Αθήνα: Εκδόσεις Alpha Bank. Οράτη, Ε. (2004β), «Ο χαρακτής Λυκούργος Κογεβίνας», στο <i>Λυκούργος Κογεβίνας. Χαρακτήης και ζωγράφος</i>, Μέτσοβο: Ίδρυμα Ευαγγέλου Αβέρωφ-Τοσίτσα, 107-175.	Οράτη, Ε. (2005), «Χαρακτική. Σύντομη επισκόπηση ενός αιώνα» στο Οράτη, Ε. (επιμ.), <i>Η Συλλογή της Alpha Bank. Ζωγραφική, Χαρακτική, Γλυπτική</i>, Αθήνα: Alpha Bank, 43-47. Παπανικολάου, Μ. (1999), <i>Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα. Ζωγραφική και γλυπτική του 20ού αιώνα</i>, Αθήνα: Εκδόσεις Αδάμ. Παπανικολάου, Μ. (2005), <i>Η Ελληνική Τέχνη του 18ου και 19ου αιώνα. Ζωγραφική-Γλυπτική</i>, Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Βάνιας. Περπινιώτη-Αγκαζίρ, Κ. (2016), «Θεσσαλονίκη - Άγιον Όρος - Παρίσι», στο [Ρέγκος, Κ.Π.], <i>Πολύκλειτος Ρέγκος (1903-1984). Ο βίος και το έργο του, Χειρόγραφες σελίδες αυτοβιογραφίας</i>, Θεσσαλονίκη: Ιανός. Στεφανίδης, Μ. (2001), <i>Ελληνομουσείον. Έξι αιώνες ελληνική ζωγραφική</i>, τ. Α', Αθήνα: Εκδόσεις Μίλητος. Τσούργιαννη, Δ. (2002), <i>Η ζωγράφος Θάλεια Φλωρά-Καραβία, 1871-1960</i> (δακτυλογραφημένη διδακτορική διατριβή), Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών. Τσούργιαννη, Δ. (2005), <i>Θάλεια Φλωρά Καραβία, 1871-1960</i>, Αθήνα (αυτοέκδοση). Χατζηνικολάου, Ν. (επιμ.) (2012α), <i>Βάλιας Σεμερτζίδης, 1911-1983</i>, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη. Χατζηνικολάου, Ν., (επιμ.) (2012β), <i>Βάλιας Σεμερτζίδης. Συνομιλίες με τον Χρίστο Αλεξίου</i>, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, [85-88]. Χρήστου, Χ. (1981), <i>Η ελληνική ζωγραφική στον εικοστό αιώνα 1882-1922</i>, Αθήνα: Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος. Ψαλιδόπουλος, Μ. (2014), <i>Ιστορία της Τράπεζας της Ελλάδος 1928-2008</i>, Αθήνα: Κέντρο Πολιτισμού, Έρευνας και Τεκμηρίωσης, Τράπεζα της Ελλάδος. [συλλογικό έργο] (1995), <i>Φώτης Μαστιχιάδης. 50 χρόνια χαρακτηρισής</i>, Πάτρα: Δημοτική Πινακοθήκη Πάτρας.
--	---	---	---

Bibliography

Christou, Ch. (1981), *Greek painting in the 20th century, 1882-1922*, Athens: National Bank of Greece.

Galeridis I. (1991), *Mythological themes in 19th and early 20th century modern Greek painters* (doctoral thesis, mimeo), Athens, National and Kapodistrian University of Athens.

Gonou-Stylianides, E. (1997), *The first Greek paper money engravers and their personal engraving work* (doctoral thesis, mimeo). Athens: National and Kapodistrian University of Athens.

Hadjinikolaou, N. (ed.) (2012a), *Valias Semertzidis, 1911-1983*, Athens: Benaki Museum.

Hadjinikolaou, N. (ed.) (2012b), *Valias Semertzidis (conversations with Christos Alexiou)*, Athens: Benaki Museum, [85-88].

Ioannidou, M. (2008), “Celeste Polychroniadi: The cosmic dimension of a personal universe” in Kypraiou, E. & Sakellaridou, N. (eds.), *Celeste Polychroniadi 1904-1985*, Athens: Nees Morfes Gallery, 29-37.

Kalligas, M. (1981), *Nikolas Gyzis, His life and work*, Athens: National Bank of Greece Cultural Foundation (MIET).

Kallonas, D. (1944), *Contemporary Greek painters and sculptors*, Athens: M. Saliveros S.A.

Kanellis, O. (1981), “Realism in art”, in *Orestis Kanellis, the poet of dreams*, Athens: Omada Filon tou Oresti Kanelli.

Kardamitsi-Adami M. (2011), *Bank of Greece. The Buildings*, Athens: Bank of Greece.

Kassimati, M. (ed.) (2009), *Konstantinos Volanakis 1837-1907. The poet of the sea*, Athens: Aikaterini Laskaridi Foundation – Hellenic Maritime Museum.

Katsanaki, M. (ed.), *Greek landscape painting 19th-20th century. From the Collections of the National Gallery and Evripidis Koutlidis Foundation*, Athens: National Gallery – Alexandros Soutzos Museum.

Kolokotronis, Y. (1992), *Still life in Modern Greek Art from the 19th century to the present. The Greek version and the international experience*, Thessaloniki: Pieridis Foundation.

Kotidis, A. (2000), *Konstantinos Maleas*, Athens: Adam Editions.

Koutsouris, T. (2007), “The painting oeuvre of Koula Bekiari. Esotericism and modernity” in Koutsouris, T. & Pavlopoulos, D. (eds.), *Koula Bekiari, Painting-Engraving. Anna Bekiari, Sculpting-Painting*, Athens: Adam Editions, 17-63.

Lambraki-Plaka, M. (2017), “Techni Group – 100 years” in “*Techni Group*” *100 years*, Athens: National Gallery – Alexandros Soutzos Museum, 11-15.

Matthiopoulos, E. (2009), “Approaching with *modest impudence* the life and works of Yannis Tsarouchis”, in the catalogue of the retrospective *Yannis Tsarouchis 1910-1989*, Athens: Benaki Museum, 17-60.

Mavrommatis, E. (1983a), *The prints and paintings of Dimitrios Galanis, 1879-1966* (doctoral thesis), Athens (self-publication).

Mavrommatis, E. (1983b), “Valias Semertzidis”, *Eikastika*, no. 13, 16.

Mentzafou-Polyzou, O. (1999), *Iakovidis*, Athens: Adam editions.

Micheli, M. (1977), “Valias Semertzidis. Thirteen persons ‘discuss’ his work”, *Zygos*, no. 24, 37.

[Miliadis, Th.] (1984), *Stelios G. Miliadis (1881-1965). Painter*, exhibition catalogue, Athens: National Gallery – Alexandros Soutzos Museum.

Missirli, N. (ed.) (1993), *The Bank of Greece Collection. Greek Painting and Prints*, Athens: Bank of Greece [in English].

Missirli, N. (1995), *Gyzis*, Athens: Adam Editions.

Orati, I. (2004a), *Images of the Sea: Works from the Collection of Alpha Bank*, Athens: Alpha Bank Publications.

Orati, I. (2004b), “The printmaker Lykourgos Kogevinas” in *Lykourgos Kogevinas. Engraver and painter*, exhibition catalogue, Metsovo: Evangelos Averof-Tositsas Foundation, 107-175.

Orati, I. (2005), “Printmaking. A brief overview of a century”, in Orati, I. (ed.), *The Alpha Bank Collection: Paintings, Prints, Sculptures*, Athens: Alpha Bank, 43-47.

Papanikolaou, M. (1999), *The History of Art in Greece. Painting and Sculpture of the 20th century*, Athens: Adam Editions.

Papanikolaou M. (2005), *Greek art in the 18th and 19th centuries. Painting – Sculpture*, Thessaloniki: Vantias.

Perpinioti-Agazir, K. (2016), “Thessaloniki – Aghion Oros – Paris”, in [Regkos, K.P.], *Polykleitos Regkos (1903-1984). His life and work, Handwritten autobiographical pages*, Thessaloniki: Ianos.

Psalidopoulos, M. (2014), *History of the Bank of Greece 1928-2008*, Athens: Centre for Culture, Research and Documentation, Bank of Greece.

Stefanidis, M. (2001), *Greek Museum. Six centuries of Greek painting*, vol. A, Athens: Militos Publications.

Tsourgiani, D. (2002), *The paintress Thaleia Flora-Karavia, 1871-1960* (doctoral thesis, mimeo), Athens: National and Kapodistrian University of Athens.

Tsourgiani, D. (2005), *Thaleia Flora-Karavia, 1871-1960*, Athens (self-publication).

Vakalo, E. (1994), “The perception of colour in the work of J. Spyropoulos” in Daniylopoulou, O. (ed.), *Jannis Spyropoulos (1912-1990). Retrospective*, Thessaloniki: Macedonian Museum of Contemporary Art, 11-13.

Venezis, I. (1955), *Chronicle of the Bank of Greece*, Athens: Bank of Greece.

Vlachos, M. (1993), *Greek marine painting*, Athens: Olkos.

Vlachos, M. (2002). *The emergence of modern Greek painting 1830-1930. From the Bank of Greece Collection*, Athens: Bank of Greece.

Vlachos, M. (2007), *Modern Greek Painting in the Bank of Greece Collection*, Athens: Bank of Greece [in English].

Yiannaras, C. (1998), “The cosmopolitan Greekness of Yannis Tsarouchis”, in Savakis, A. (ed.), *Like Myrrh. Yannis Tsarouchis 1910-1989*, Athens: Kastaniotis, 41-48.

[collective work] (1995), *Fotis Mastichiadis. 50 years of engraving*, Patras: Municipal Gallery of Patras.

* Unless specified otherwise, all publications are in Greek.

Ευρετήριο

Αδαμάκος Γιάννης 191, 192, 219, 251
Αλταμούρας Ιωάννης 113, 116, 117, 118, 119, 122, 210, 219, 251
Ανδρεάδκης Δημήτρης 202, 219, 251
Αντωνόπουλος Άγγελος 231
Αξελός Μιχαήλ 18, 46, 47, 48, 160, 163, 219, 251
Αξιώτης Στρατής 93, 94, 219, 251
Αρβανίτης Ζαχαρίας 231
Αργυρός Ουμβέρτος 67, 68, 220, 229, 230, 232, 251
Αστεριάδης Αγήνωρ 16, 148, 156, 159, 160, 220, 251

Βαλαβανίδης Γιάννης 231
Βαρβαρέσος Αχιλλέας 137, 220, 251
Βαρβαρέσος Κυριάκος 210
Βαρλάμιος Γιώργος 101, 102, 170, 172, 220, 251
Βασιλείου Σπύρος 148, 176, 177, 178, 180, 220, 251
Βελισσαρίδης Γιώργος 71, 73, 103, 105, 170, 171, 213, 220, 228, 251
Βενέλης Ηλίας 15, 209
Βερναρδάκη Ελένη 17
Βικάτος Σπύρος 58, 61, 63, 64, 219, 220, 221, 222, 226, 227, 229, 230, 231, 232, 251
Bissière Roger 234, 240
Βιτσάρης Ιωάννης 53
Βλασσοπούλου-Σάθα Ευθυμία 210
Βολανάκης Κωνσταντίνος 116, 120, 122, 123, 125, 126, 127, 128, 131, 132, 135, 137, 210, 215, 221, 226, 228, 229, 230, 234, 252
Βοznańska Olga 226, 243
Βρούτος Γεώργιος 221, 224
Βυζάντιος Κωνσταντίνος 221
Βυζάντιος Περικλής 137, 138, 221, 227, 252

Γαβαλάς Στρατής 219
Γαλάνης Δημήτριος 42, 43, 145, 150, 151, 152, 212, 216, 221, 224, 225, 231, 234, 252
Γουρζής Γιάννης 231
Cami Robert 225, 241
Carron Pierre 219, 236
Ceccoli Raffaello 223, 226, 240, 243
Γεραλής Απόστολος 75, 76, 222, 252
Γερανιώτης Δημήτριος 219, 222, 226, 227, 229, 230, 231
Γερμενής Βάσος (Βασίλειος) 76, 143, 145, 148, 222, 252
Cézanne Paul 151, 156, 163
Γεωργιάδης Ανδρέας 202, 222, 229, 252
Γεωργιάδης Ανδρέας (ο Κρης) 70, 71, 85, 91, 222, 252
Γιαλλινάς Άγγελος 40, 41, 109, 222, 252
Γιαννουκάκης Δημήτρης 137, 140, 222, 252
Γκαργκάνας Νικόλαος 210
Γουναρόπουλος Γιώργος 79, 81, 87, 214, 222, 224, 252
Cremonini Leonardo 224, 231, 233, 238, 241, 246
Γύζης Νικόλαος 24, 27, 29, 31, 52, 53, 84, 85, 210, 211, 212, 223, 228, 231, 233, 235, 252

Derain André 221, 239
Désiré-Lucas Louis-Marie 233, 248
Διαμαντόπουλος Διαμαντής 233
Διομήδης Αλέξανδρος 209, 210
Δούκας Έκτωρ 63, 64, 210, 223, 252
Δούκας Ιωάννης 31, 32, 53, 223, 252
Δρόσης Λεωνίδας 224, 234

Ζαβιτζιάνος Σ. Μάρκος 99, 223, 252

Ζαχαρίας Ιωάννης 53, 54, 55, 223, 252
Ζευγώλης Γρηγόριος 87, 91, 224, 252
Ζολώτας Ξενοφών 210
Ζουμπουλίδης Νικόλαος 16, 17
Zügel (von) Heinrich Johann 229, 245

Gauguin Paul 149, 153, 156, 229, 244
Gérôme Jean-Léon 223, 238
Gillieron Émile 226, 243

Hackl von H. 223, 250
Hadađ Abraham 233, 238
Ηλιοπούλου Ειρήνη 193, 195, 224, 252

Θείρισος Λουδοβίκος 223, 226
Θεοδωρόπουλος Άγγελος 99, 101, 164, 165, 167, 224, 252
Θεοδωροπούλου Όλγα 214
Θεοτόκης Κωνσταντίνος 223
Θωμόπουλος Επαμεινώνδας 226, 229, 232

Ιακωβίδης Γεώργιος 56, 58, 213, 219, 220, 222, 224, 226, 227, 229, 231, 233, 252
Ιόλας Αλέξανδρος 233

Καζαντζάκης Νίκος 225
Καλούδης Αλέξανδρος 220
Κανάκης Μ. 209
Κανέλλης Ορέστης 77, 78, 213, 224, 253
Καραβίας Τζώρτζης 64
Κατράκη Βάσω 43, 45, 93, 168, 224, 253
Kern M. 223, 250
Κεφαλληνός Γιάννης 45, 46, 93, 94, 220, 224, 225, 226, 228, 229, 232, 253
Κινδύνη-Μαρουδή Άννα 102, 105, 225, 253
Κογεβίνας Λυκούργος 147, 149, 151, 216, 225, 253
Κοκκινίδης Δημοσθένης 228
Κόντογλου Φώτης 156, 157, 225, 227, 233, 253
Κορογιαννάκης Αλέξανδρος 49, 91, 95, 97, 98, 104, 105, 140, 141, 226, 253
Κωνσταντινίδη Ελένη 94, 226, 253

Λάντσας Βικέντιος 34, 35, 36, 39, 40, 109, 224, 226, 253
Λάντσας Στέφανος 34, 40, 109, 226, 229, 253
Λασκαρίδου Σοφία 132, 134, 226, 253
Löfftz (von) Ludwig 224, 228, 233, 241, 244, 248
Λύτρας Νικηφόρος 53, 56, 210, 219, 220, 221, 223, 224, 226, 229, 230, 231, 234, 253
Λύτρας Νικόλαος 220, 224, 226, 229, 231

Μαγιάσης Βασίλης 234
Μαγιάσης Νικόλαος 136, 137, 148, 227, 253
Madellato Amedeo 210
Μαθιόπουλος Παύλος 220, 227, 229, 232
Maillol Aristide 221, 239
Μακρής Θανάσης 195, 201, 227, 253
Μαντζαβίνος Γεώργιος 210
Μαλέας Κωνσταντίνος 147, 152, 153, 155, 210, 216, 227, 253
Μαραγκοπούλου Κούλα 185, 187, 227, 253
Μαργαρίτης (Γεώργιος και Φίλιππος) 223, 226
Martin Henri 227, 243
Μαστιχιάδης Φώτης 105, 106, 172, 174, 216, 227, 253
Matisse Henri 221, 239

Μαυροΐδης Γιώργος 184, 185, 219, 224, 227, 253
Μηλιάδης Στέλιος 89, 91,137, 138, 215, 228, 253
Μόραλης Γιάννης 17, 227, 228
Μόσχος Γεώργιος 93, 165, 167, 228, 253
Μπαμπούσης Μανώλης 231
Μπεκιάρη Άννα 217, 228
Μπεκιάρη Κούλα 188, 189, 217, 228, 253
Μπελντέκος Παναγιώτης 205, 206, 228, 253
Μπισκίνης Δημήτρης 230, 232
Μπότσογλου Χρόνης 198, 201, 228, 253
Μπουζιάνης Γιώργος 227
Μπραέσσας Δήμος 148, 163, 229, 253
Μυταράς Δημήτρης 218, 230, 232

Οθωναίος Νικόλαος 135, 136, 229, 254
Οικονόμου Μιχάλης 153, 154, 210, 216, 229, 254
Ορφανός Λάμπρος 185, 187, 188, 229, 254

Παπαδάκης Κωνσταντίνος 16, 17
Παπαδήμιος Λουκάς 210
Παπαλουκάς Σπύρος 148, 153, 155, 156, 219, 229, 232, 254
Παπαντωνίου Ζαχαρίας 228
Παρθένης Κωνσταντίνος 211, 220, 225, 226, 227, 232, 234
Παχής Χαράλαμπος 222
Πέρρος Βασίλης 202, 229, 254
Πετρουλάκης Αντώνης 230
Πετρουλάκης Στέλιος 206, 230, 254
Πικιώνης Δημήτρης 233
Piloty (von) Karl Theodor 53, 221, 223, 226, 238, 240, 243, 249, 250
Πολυχρονιάδη Σελέστ 190, 191, 217, 230, 254
Ποταμιάνος Χαράλαμπος 90, 91, 230, 254
Πουλάκας Ιωάννης 111, 115, 116, 230, 254
Πρέκας Πάρις 180, 183, 184, 210, 230, 254
Προβόπουλος Γεώργιος 209, 210
Προκοπίου Γεώργιος 75, 160, 161, 230, 254
Προσαλέντης Αμίλιος 111, 112, 231, 254
Προσαλέντης Παύλος 231
Προσαλέντης Σπύρος 221, 230

Ρέγκος Πολύκλειτος 99, 143, 145, 214, 221, 231, 254
Rodin Auguste 224, 250
Ροΐλός Γεώργιος 29, 31, 212, 219, 220, 222, 224, 226, 229, 231, 254
Ροΐμης Χριστόδουλος 17
Ρόρρης Γιώργος 82, 222, 231, 254

Σαλταφέρος Γιώργος 192, 193, 231, 254
Σαμψωνίδης Γιώργος 202, 204, 231, 254
Σεμερτζίδης Βάλιας 68, 71, 213, 232, 253
Σικελιανός Άγγελος 233
Simon Lucien 226, 243
Sørensen Carl Frederik 219, 236
Σπαθάρης Ευγένιος 233
Σπυρόπουλος Γιάννης 163, 216, 232, 254
Στάβερης Αντώνης 200, 201, 232, 254
Στίνης Ιωάννης 170, 232, 254
Στουρνάρας Γιάννης 7, 210
Στύλου-Διαμαντοπούλου Αλέκα 227

Τάσσος Α. (Αλεβίζος) 93, 95, 168, 232, 254
Tériade (Στρατής Ελευθεριάδης) 224, 233, 241, 248
Τέτσης Παναγιώτης 177, 180, 210, 219, 228, 231, 232, 254
Τζελέπας Α. 209

Τρανός Νίκος 231
Τριανταφυλλίδης Θεόφραστος 66, 68, 210, 228, 233, 254
Τριανταφύλλου Αγαθάγγελος 226
Τριποδάκης Δ. 209
Τσαρούχης Γιάννης 81, 82, 214, 227, 233, 254
Τσουδερός Εμμανουήλ 16, 210

Φέρμιος Νικόλαος 224
Φιλιπάκης-Καραντίνος Δ. 209
Φιλοπούλου Μαρία 193, 196, 233, 254
Φλωρά-Καραβία Θάλεια 64, 213, 231, 233, 254
Φωκάς Οδυσσέας 146, 148, 210, 226, 233, 254
Φωτάκις Νίκος 68, 71, 234, 254

Valadon Suzanne 230, 245
Van Gogh Vincent 149
Veličković Vladimir 219, 232, 236, 247

Widnmann (von) Max 234, 237

Χαλεπάς Παννούλης 29, 31, 212, 234, 254
Χατζηκυριάκος-Γκίκας Νίκος 148, 170, 172, 174, 221, 232, 234, 254
Χατζής Βασίλειος 135, 234, 254
Χατζόπουλος Γεώργιος 41, 148, 225, 235, 254
Χατζόπουλος Κωνσταντίνος 223
Χότζας Νασρεντιν 53, 56, 253

Index

Adamakos Yiannis 191, 192, 236, 255
Altamouras Ioannis 111, 113, 116, 117, 118, 119, 210, 236, 255
Andreadakis Dimitris 201, 202, 236, 255
Antonopoulos Angelos 247
Argyros Oumvertos 67, 68, 236, 237, 244, 245, 246, 247, 248, 255
Arvanitis Zacharias 247
Asteriadis Agenor 16, 148, 156, 159, 160, 236, 255
Axelos Michael 18, 46, 47, 48, 160, 163, 237, 255
Axiotis Stratis 93, 94, 237, 255

Baboussis Manolis 247
Bekiari Anna 217, 237
Bekiari Koula 188, 189, 217, 237, 255
Beldekos Panayiotis 205, 206, 237, 255
Biskinis Dimitris 246, 248
Bissière Roger 234, 240
Botsoglou Chronis 198, 199, 201, 237, 255
Bouzianis Giorgos 243
Boznańska Olga 226, 243
Braessas Dimos 148, 163, 237, 255
Byzantios Constantine (Dico) 239

Cami Robert 225, 241
Carron Pierre 219, 236
Ceccoli Raffaello 223, 226, 240, 243
Cézanne Paul 151, 156, 163
Chalepas Yannoulis 29, 31, 237, 255
Chatzis Vasileios 132, 134, 135, 238, 255
Chatzopoulos Georgios 41, 148, 238, 243, 255
Chatzopoulos Konstantinos 250
Cremonini Leonardo 224, 231, 233, 238, 241, 246

Derain André 221, 239
Désiré-Lucas Louis-Marie 233, 248
Diamantopoulos Diamantis 248
Diomidis Alexandros 209, 210
Doukas Hector 63, 64, 210, 238, 255
Doukas Ioannis 29, 32, 53, 238, 255
Drossis Leonidas 237, 241

Ferbos Nikolaos 248
Filippakis-Karantinos D. 209
Filopoulou Maria 193, 196, 238, 255
Flora-Karavia Thaleia 64, 213, 238, 246, 255
Fokas Odysseas 146, 148, 210, 239, 243, 255
Fotakis Nikos 68, 71, 239, 255

Galanis Dimitrios 42, 43, 145, 150, 151, 152, 212, 216, 239, 240, 241, 246, 248, 256
Gavalas Stratis 237
Geraniotis Dimitrios 237, 239, 240, 241, 245, 246
Garganas Nicholas 210
Gauguin Paul 149, 153, 156, 229, 244
Georgiadis Andreas 201, 202, 239, 246, 256
Georgiadis Andreas, of Crete 70, 71, 85, 87, 239, 256
Geralis Apostolos 75, 76, 239, 256
Germanis Vasilios (Vasos) 76, 143, 145, 148, 240, 256
Gérôme Jean-Léon 223, 238
Giallinas Angelos 40, 109, 240, 256
Giannoukakis Dimitris 140, 145, 240, 256

Gilliéron Émile 226, 243
Gounaropoulos Giorgos 79, 81, 87, 214, 240, 241, 256
Gourzis Yannis 247
Gyzis Nikolaos 24, 27, 29, 52, 53, 84, 85, 210, 211, 212, 238, 240, 244, 246, 250

Hackl von H. 223, 250
Hadad Abraham 233, 238
Hadjikyriakos-Ghika Nikos 148, 172, 174, 239, 240, 247, 256
Hodja Nasredin 53, 56, 257

Iakovidis Georgios 56, 58, 213, 236, 237, 238, 239, 241, 242, 243, 245, 246, 248, 256
Iliopoulou Irimi 193, 195, 241, 256
Iolas Alexandros 248

Kaloudis Alexandros 249
Kanakis M. 209
Kanellis Orestis 77, 78, 213, 241, 256
Karavias Tzortzis (Georgios) 64
Katraki Vasso 43, 45, 93, 168, 241, 256
Kazantzakis Nikos 242
Kefallinos Yannis 43, 45, 93, 94, 237, 241, 242, 244, 247, 248, 249, 256
Kern M. 223, 250
Kindyni-Maroudi Anna 102, 105, 241, 256
Kogevinas Lykourgos 147, 148, 149, 216, 242, 256
Kokkinidis Dimosthenis 237
Konstantinidi Eleni 94, 95, 242, 256
Kontoglou Fotis 156, 157, 242, 244, 248, 256
Korogiannakis Alexandros 49, 91, 97, 98, 104, 105, 141, 145, 242, 256, 257

Lanza Stefanos 34, 40, 109, 242, 245, 257
Lanza Vincenzo 34, 35, 36, 39, 226, 242, 247, 257
Laskaridou Sophia 132, 243, 257
Löfftz (von) Ludwig 224, 228, 233, 241, 244, 248
Lytras Nikephoros 53, 56, 210, 236, 238, 239, 240, 241, 243, 245, 246, 249, 250, 257
Lytras Nikolaos 237, 242, 246, 249, 250

Magiasis Nikolaos 134, 136, 148, 243, 257
Magiasis Vasilis 240
Madellato Amedeo 210
Maillol Aristide 221, 239
Makris Thanassis 193, 195, 243, 257
Maleas Konstantinos 148, 151, 152, 153, 155, 210, 216, 243, 257
Mantzavinos Georgios 210
Marangopoulou Koula 185, 187, 243, 257
Margaritis (Georgios and Philippos) 240, 243
Martin Henri 227, 243
Mastichiadis Fotis 105, 106, 172, 174, 216, 244, 257
Mathiopoulos Pavlos 236, 243, 245, 247, 248
Matisse Henri 221, 239
Mavroidis Yorgos 184, 236, 241, 244, 257
Miliadis Stelios 89, 91, 136, 138, 215, 244, 257
Moralis Yannis 16, 237, 243
Moschos Georgios 93, 165, 167, 237, 244, 257
Mytaras Dimitris 236, 245, 247

Oikonomou Michalis 152, 154, 156, 210, 216, 244, 257
Orfanos Lambros 185, 187, 244, 257

Othonaios Nikolaos 134, 135, 245, 257

Papadakis Konstantinos 16, 17
Papademos Lucas 210
Papaloukas Spyros 148, 155, 156, 237, 245, 247, 257
Papantoniou Zacharias 237
Parthenis Konstantinos 211, 237, 240, 241, 242, 244, 247, 248, 249
Pachis Charalambos 240
Perros Vassilis 202, 245, 257
Petroulakis Antonis 245
Petroulakis Stelios 206, 245, 257
Pikionis Dimitris 248
Piloty (von) Karl Theodor 53, 221, 223, 226, 238, 240, 243, 249, 250
Polychroniadi Celeste 190, 191, 217, 245, 257
Potamianos Haralambos 90, 91, 245, 257
Poulakas Ioannis 111, 115, 245, 257
Prekas Paris 180, 183, 210, 246, 257
Prokopiou Georgios 75, 160, 161, 246, 257
Prossalentis Emilios 111, 112, 246, 257
Prossalentis Pavlos 246
Prossalentis Spyridon 246, 249
Provopoulos George 209, 210

Regkos Polykleitos 99, 102, 143, 145, 214, 239, 246, 257
Rodin Auguste 224, 250
Roibis Christodoulos 16
Roilos Georgios 29, 31, 212, 236, 237, 239, 242, 243, 245, 246, 250, 257
Rorris Giorgos 82, 239, 246, 257

Saltaferos Giorgos 192, 193, 246, 257
Sampsonidis George 202, 204, 247, 257
Semertzidis Valias 68, 71, 213, 247, 257
Sikelianos Angelos 248
Simon Lucien 226, 243
Sørensen Carl Frederik 219, 236
Spatharis Evgenios 248
Spyropoulos Jannis 163, 216, 247, 257
Staveris Antonis 200, 201, 247, 257
Stinis Ioannis 170, 247, 257
Stournaras Yannis 9, 210
Stylou-Diamantopoulou Aleka 243

Tassos A. (Alevizos) 93, 95, 165, 168, 247, 258
Tériade (Stratis Eleftheriadis) 224, 233, 241, 248
Tetsis Panayiotis 177, 180, 210, 236, 237, 246, 248, 258
Theodoropoulos Angelos 101, 102, 164, 165, 167, 248, 258
Theodoropoulou Olga 214
Theotokis Konstantinos 250
Thiersch (von) Ludwig 240, 243
Thomopoulos Epameinondas 242, 244, 247
Tranos Nikos 247
Triantafyllou Agathangelos 243
Triantaphyllidis Theophrastos 66, 68, 210, 237, 248, 258
Tripodakis D. 209
Tsarouchis Yannis 81, 82, 214, 244, 248, 258
Tsouderos Emmanuel 16, 210
Tzelepas A. 209

Valadon Suzanne 230, 245
Valavanidis Yannis 246
Van Gogh Vincent 149
Varlamos Giorgos 101, 105, 172, 174, 248, 258

Varvaressos Achilleas 135, 137, 248, 258
Varvaressos Kyriakos 210
Vassiliou Spyros 148, 176, 177, 178, 249, 258
Veličković Vladimir 219, 232, 236, 247
Velissaridis Giorgos 71, 73, 103, 105, 170, 171, 213, 237, 249, 258
Venezis Ilias 15, 209, 263
Vernardaki Eleni 16
Vikatos Spyros 58, 61, 63, 236, 237, 239, 243, 245, 246, 247, 249, 258
Vitsaris Ioannis 53
Vlassopoulou-Satha Efthymia 210
Volanakis Konstantinos 111, 120, 122, 123, 125, 126, 127, 128, 131, 132, 136, 210, 215, 238, 243, 244, 245, 246, 249, 258
Vroutos Georgios 249, 250
Vyzantios Periklis 138, 140, 243, 249, 258

Widnmann (von) Max 234, 237

Zacharias Ioannis 53, 54, 55, 250, 258
Zavitzianos S. Markos 99, 250, 258
Zevgolis Grigorios 87, 91, 250, 258
Zolotas Xenophon 210
Zoumboulidis N. 16, 17
Zügel (von) Heinrich Johann 229, 245

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ

Κείμενο/Επιστημονική επιμέλεια Χάρις Κανελλοπούλου	Ηλεκτρονική επεξεργασία και σελιδοποίηση Νικόλαος Δουγέκος Ευστρατία Παναγιωτίδη
Τεκμηρίωση έργων Ειρήνη Παλιούρα	<i>Ίδρυμα Εκτύπωσης Τραπεζογραμματίων και Αξιών (IETA):</i> Στέφανος Τικέλλης
Τεκμηρίωση τραπεζογραμματίων Αναστασία Πεσματζόγλου	<i>Τδρυμα Εκτύπωσης Τραπεζογραμματίων και Αξιών (IETA):</i> Δημήτριος Σιγάλας Σπυρίδων Καπάνταης Μιχαήλ Παντελιάς
Βιογραφικά καλλιτεχνών Δήμητρα Νικολού	Εκτύπωση <i>IETA:</i> Δημήτριος Σιγάλας Σπυρίδων Καπάνταης Μιχαήλ Παντελιάς
Κριτική ανάγνωση κειμένου Δημήτριος Παυλόπουλος	
Γλωσσική επιμέλεια Χριστίνα Λιναρδάκη Αντιγόνη Βασιλοπούλου	Βιβλιοδεσία <i>IETA:</i> Ζώης Σιδηρόπουλος
Μετάφραση Αικατερίνη Προκοπάκη Τζούλια Γκρήνμπεργκ Ιουλία Σαγιά Βασίλειος Μπελεκούκias Σοφία Μαριάτου	Γεώργιος Ηλιόπουλος – Βασιλική Πουλή & Σία ΕΕ
Συντήρηση έργων Μαρία Κωστοπούλου Λυδία Παυλοπούλου	
Φωτογράφιση έργων Νικόλαος Δουγέκος Λυδία Παυλοπούλου	

CATALOGUE

Author/Editor Charis Kanellopoulou	Catalogue design and layout Nikolaos Dougekos Efstratia Panagiotidi
Documentation of works Eirini Palioura	
Documentation of banknotes Anastasia Pesmatzoglou	
Artists’ biographies Dimitra Nikolou	Printed by <i>Bank of Greece Printing Works:</i> Dimitrios Sigalas Spyridon Kapantais Michael Pantelias
Review Dimitrios Pavlopoulos	Bound by <i>Bank of Greece Printing Works:</i> Zois Sidiropoulos
Editing/Proof-reading Christina Linardaki Antigoni Vassilopoulou	Georgios Iliopoulos – Vassiliki Pouli & Co. Ltd.
English translation Aikaterini Procopaki Julia Greenberg Julia Sagia Vassilios Belecoukias Sophia Mariatou	
Conservation of works Maria Kostopoulou Lydia Pavlopoulou	
Photographs of works Nikolaos Dougekos Lydia Pavlopoulou	

ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

Κέντρο Πολιτισμού, Έρευνας & Τεκμηρίωσης
Διευθυντής: Παναγιώτης Παναγάκης
Υποδιευθύντρια: Εύα Σεμερτζάκη
Προϊστ. Τμ. Μουσείου & Συλλογών: Εμμανουήλ Κορδάκης
Προϊστ. Τμ. Έρευνας, Εκδόσεων & Διοικητικής Υποστήριξης: Ιωάννα Δαβιλά

Διεύθυνση Ανθρώπινου Δυναμικού και Οργάνωσης
Διευθύντρια: Άννα Παξινού
Υποδιευθύντρια: Αικατερίνη Σπύρου

Διεύθυνση Τεχνικής και Διοικητικής Υποστήριξης
Διευθυντής: Κωνσταντίνος Δημητρακόπουλος
Υποδιευθυντής: Νικόλαος Βασιλόπουλος

Ίδρυμα Εκτύπωσης Τραπεζογραμματίων και Αξιών (IETA)
Διευθυντής: Τιμολέων Καρακούσης

Διεύθυνση Οικονομικής Ανάλυσης και Μελετών
Διευθυντής: Δημήτριος Μαλλιαρόπουλος
Υποδιευθύντρια: Αικατερίνη Προκοπάκη

Διεύθυνση Πληροφορικής
Διευθύντρια: Ελένη Μαυροειδή

Σύμβουλος Τύπου και Επικοινωνίας: Σπύρος Φράγκος

BANK OF GREECE

Centre for Culture, Research & Documentation
Director: Panagiotis Panagakis
Deputy Director: Eva Semertzaki
Head of Museum & Collections Section: Emmanuel Kordakis
Head of Research, Publications & Administrative Support Section: Ioanna Davila

Human Resources and Organisation Department
Director: Anna Paxinou
Deputy Director: Aikaterini Spyrou

Technical and Administrative Support Department
Director: Konstantinos Dimitrakopoulos
Deputy Director: Nikolaos Vassilopoulos

Bank of Greece Printing Works
Director: Timoleon Karakoussis

Economic Analysis and Research Department
Director: Dimitrios Malliaropulos
Deputy Director: Aikaterini Procopaki

Information Systems Department
Director: Helen Mavroidis

Press and Communications Advisor: Spyros Frangos

EXHIBITION

Curated by Charis Kanellopoulou	Architectural design Natalia Boura
Co-ordination Panagiotis Panagakis Emmanuel Kordakis Nikolaos Dougekos	Graphic and multimedia design Nikolaos Dougekos
<i>Benaki Museum</i> Constantinos Papachristou	Web design Konstantina Koussela
Research and support team Eirini Palioura Dimitra Nikolou	Educational programme <i>Benaki Museum</i> Maria-Christina Yannoulatou Chara Hadjinikolaou

Επικοινωνία Αικατερίνη Σπύρου Αλέξανδρος Στύλος Μαρία Μοσχονά	Τεχνική υποστήριξη Ευστάθιος Κατσανάκης Βασίλειος Ζήκος Βασίλειος Έξαρχος Κυριάκος Έξαρχος Κωνσταντίνος Κουλουράς	Communication Aikaterini Spyrou Alexandros Stylos Maria Moschona	Technical support Efstathios Katsanakis Vassilios Zikos Vassilios Exarchos Kyriakos Exarchos Konstantinos Koulouras
<i>Μουσείο Μπενάκη</i> Νικολέττα Μέντη	<i>Μουσείο Μπενάκη</i> Ιωάννης Τζερβάκης Μάρκος Ρίτσα	<i>Benaki Museum</i> Nikoletta Menti	<i>Benaki Museum</i> Ioannis Tzervakis Marco Ritsa
Γραφείο Τύπου <i>Μουσείο Μπενάκη</i> Αθηνά Ησαΐα	Φωτισμός <i>Μουσείο Μπενάκη</i> Κυριάκος Κοσμίδης Στέφανος Γιαγτζής	Press office <i>Benaki Museum</i> Athina Isaia	Lighting <i>Benaki Museum</i> Kyriakos Kosmidis Stefanos Giagtzis
Συντήρηση έργων Μαρία Κωστοπούλου Λυδία Παυλοπούλου	Υπεύθυνος φύλαξης <i>Μουσείο Μπενάκη</i> Δημήτριος Γεωργακόπουλος	Artwork conservation Maria Kostopoulou Lydia Pavlopoulou	Security supervision <i>Benaki Museum</i> Dimitrios Georgakopoulos
Μεταφορά έργων Ορφεύς Βεϊνόγλου Διεθνής Μεταφορική Α.Ε.	Προμηθευτής ηλεκτρονικού και ψηφιακού υλικού Τεχνολογική Συστημάτων Α.Ε.	Artwork transportation Orphee Beinoglou International Forwarders S.A.	Electronic and digital material supplier Technologiki Systimaton S.A.
Ανάρτηση έργων Μαρία Κωστοπούλου Ειρήνη Παλιούρα Ορφεύς Βεϊνόγλου Διεθνής Μεταφορική Α.Ε.	Βαφές Μιχαήλ Μήτρος	Artwork hanging Maria Kostopoulou Eirini Palioura Orphee Beinoglou International Forwarders S.A.	Paints Michael Mitros
Ασφάλιση έργων Καραβίας Μεσίτες Ασφαλίσεων και Σύμβουλοι Ασφαλίσεων Α.Ε.	Audio-guide Radiant Technologies A.E.B.E. Συστήματα Αυτόματης Ακουστικής Ξενάγησης	Artwork insurance Karavias Underwriting Agency S.A.	Audio-guide Radiant Technologies S.A.
Εκτυπώσεις Μπεζεριάνου Βικτωρία & Σία ΕΕ	Prints Bezerianou B. & Co. General Partnership	Frames Lymperakis Private Company	
Κορνίζες έργων Λυμπεράκης Ι.Κ.Ε.			
Ξύλινες κατασκευές Αδελφές Μπούρα & Σία Α.Ε.		Wooden constructions Boura Sisters & Co. S.A.	



ISBN 978-960-7032-81-2



9 789607 032812 >