

αρχαίος κόσμος και νεότερη τέχνη

επιστημονική επιμέλεια
Χάρης Κανελλοπούλου



ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ
ΕΥΡΩΣΥΣΤΗΜΑ

ΚΕΝΤΡΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΕΡΕΥΝΑΣ ΚΑΙ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ

αρχαίος κόσμος
και νεότερη τέχνη

ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

Κέντρο Πολιτισμού, Έρευνας και Τεκμηρίωσης

Ελ. Βενιζέλου 21, 102 50 Αθήνα

Τηλ.: 210 320 35 62

Τίτλος βιβλίου: Αρχαίος κόσμος και νεότερη τέχνη

Α΄ έκδοση: Μάρτιος 2021

Επιστημονική επιμέλεια: Χάρης Κανελλοπούλου

Γλωσσική επιμέλεια: Χριστίνα Λιναρδάκη, Ευτυχία Παναγιώτου

Γραφιστικός Σχεδιασμός: Έφη Παναγιωτίδη, Νίκος Δουγέκος, Κατερίνα Μαργέτη

Μοντάζ, εκτύπωση και βιβλιοδεσία: Ίδρυμα Εκτύπωσης

Τραπεζογραμματίων και Αξιών της Τράπεζας της Ελλάδος

© φωτογραφιών:

Εξώφυλλο, σελ. 16-17, 18, 19, 159: Χάρης Κανελλοπούλου

σελ. 38: Ακαδημία Αθηνών

σελ. 39: Μουσείο Νεοελληνικής Τέχνης Δήμου Ρόδου

σελ. 40: Δήμος Αθηναίων

σελ. 36, 60, 61, 63, 65, 83, 131, 132, 133, 134, 135, 160, 161: Τράπεζα της Ελλάδος

σελ. 37, 66, 84, 162, 163: Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου, φωτογράφιση Σταύρος Ψηρούκης

σελ. 62, 64: Αρχείο Εφορείας Αρχαιοτήτων Καβάλας

σελ. 85: Sakıp Sabancı Museum Collection

σελ. 114: Συλλογή Έργων Τέχνης της Βουλής των Ελλήνων

© **κειμένων:** Οι συγγραφείς

© **έκθεσης:** Εφορεία Αρχαιοτήτων Καβάλας & Κέντρο Πολιτισμού,

Έρευνας και Τεκμηρίωσης της Τράπεζας της Ελλάδος

ISBN (έντυπη έκδοση): 978-618-5536-05-3

ISBN (ηλεκτρονική έκδοση): 978-618-5536-06-0

©2021 – Τράπεζα της Ελλάδος – Κέντρο Πολιτισμού, Έρευνας και Τεκμηρίωσης

αρχαίος κόσμος και νεότερη τέχνη

Πρακτικά της επιστημονικής συνάντησης
που πραγματοποιήθηκε στην Καβάλα στις 21.02.2020 με αφορμή
την έκθεση *Σημείο συνάντησης. Αρχαιολογία και τέχνη*
σε συνομιλία στο Αρχαιολογικό Μουσείο Καβάλας
η οποία διοργανώθηκε από την Εφορεία Αρχαιοτήτων Καβάλας και
το Κέντρο Πολιτισμού, Έρευνας και Τεκμηρίωσης της Τράπεζας της Ελλάδος.



ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ
ΕΥΡΩΣΥΣΤΗΜΑ

ΚΕΝΤΡΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΕΡΕΥΝΑΣ ΚΑΙ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

9

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Αρχαίος κόσμος και νεότερη τέχνη: Μια ανοικτή συνομιλία
Χάρις Κανελλοπούλου

13

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Αρχαιολογικό Μουσείο Καβάλας. Μια κιβωτός του παρελθόντος σε συνεχή εξέλιξη
Μιχάλης Λυκούνας

21

Θέματα κλασικής μυθολογίας στην ελληνική ζωγραφική του 19ου και του 20ού αιώνα
ΓΙΑΝΝΗΣ ΓΑΛΕΡΙΔΗΣ

47

Μορφές γυναικών στην τέχνη, τύποι και μεταβολές: Σκέψεις με αφορμή μια έκθεση
ΓΛΑΥΚΗ ΓΚΟΤΣΗ

73

Ex oriente lux: Από την κλασική αρχαιότητα στη λάγνα Ανατολή
ΜΙΧΑΛΗΣ ΛΥΧΟΥΝΑΣ

91

Από το goût grec στο Greek Revival: Νεοκλασικές εκδοχές της ελληνικής αρχαιότητας
ΘΟΔΩΡΗΣ ΚΟΥΤΣΟΓΙΑΝΝΗΣ

125

Αρχαιόθεμα χαρακτηριστικά έργα από τη Συλλογή έργων τέχνης της Τράπεζας της Ελλάδος
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΥΛΟΠΟΥΛΟΣ

141

Ο αρχαίος κόσμος στη νεοελληνική γλυπτική: Θέματα από τον 19ο στον 20ό αιώνα
ΧΑΡΙΣ ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΥ

171

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ | BIOGRAPHICAL NOTES

Αρχαίος κόσμος και νεότερη τέχνη: Μια ανοικτή συνομιλία

Αρχαιολογία και τέχνη, σε μια ολοένα και συχνότερα αλληλοτροφοδοτούμενη κοινή πορεία στις μέρες μας, λειτουργούν συγκλίνοντας με ποικίλους τρόπους σε ένα ευρύ φάσμα εννοιών και πρακτικών: από την παρουσίαση εικαστικών παρεμβάσεων σε μουσειακούς χώρους μέχρι τις αρχαιολογικές ερμηνείες που αναπτύσσονται και λαμβάνουν έμπνευση από την εικαστική δημιουργία, η αρχαία και η νεότερη καλλιτεχνική έκφραση, χάρη στη δυνατότητα της συνομιλίας τους, γίνονται εντονότερα επιδραστικές.

Μια τέτοια πρόκληση εγείρει πολλαπλές αναγνώσεις και αυτές επιχειρήθηκε να αναδειχθούν ανάμεσα σε μια συλλογή αρχαιοτήτων και μια συλλογή νεότερης καλλιτεχνικής δημιουργίας, στο πλαίσιο της έκθεσης *Σημείο Συνάντησης. Αρχαιολογία και τέχνη σε συνομιλία στο Αρχαιολογικό Μουσείο Καβάλας*, που διοργανώθηκε από την Εφορεία Αρχαιοτήτων Καβάλας και το Κέντρο Πολιτισμού, Έρευνας και Τεκμηρίωσης της Τράπεζας της Ελλάδος στο εν λόγω Μουσείο από τις 5 Δεκεμβρίου 2019 έως την 1η Μαρτίου 2020.

Στο Αρχαιολογικό Μουσείο Καβάλας φιλοξενούνται αντιπροσωπευτικά μνημεία από την ευρύτερη πολιτιστική ενότητα της Ανατολικής Μακεδονίας και της Θράκης, παρουσιάζοντας την ιστορία της πόλης της Καβάλας από την αρχαιότητα έως τα βυζαντινά και νεότερα χρόνια. Η Συλλογή έργων τέχνης της Τράπεζας της Ελλάδος, πάλι, χαρακτηρίζεται κυρίως από έργα παραστατικής ζωγραφικής, χαρακτηριστικής και γλυπτικής Ελλήνων δημιουργών, τα οποία αναδεικνύουν πτυχές της νεοελληνικής τέχνης από τον 19ο αιώνα και εξής, προβάλλοντας διαχρονικές αξίες και ισχυρούς συμβολισμούς.

Ως βήμα πρώτο της έκθεσης *Σημείο Συνάντησης*, στον ισόγειο χώρο της μόνιμης έκθεσης του Αρχαιολογικού Μουσείου, τα νεότερα έργα τέχνης παρουσιάστηκαν εμβόλιμα και ακολούθησαν την πορεία από την προϊστορική συλλογή μέχρι τα ελληνοιστικά χρόνια της Νεαπόλεως, και ακόμα έως τη βυζαντινή Χριστούπολη και τη νεότερη Καβάλα. Κοινές θεματικές και αναζητήσεις, καθώς και όμορα ερεθίσματα σε σχέση με την τεχντροπία, τη γραφή, τις υφές και τα υλικά δημιουργίας των καλλιτεχνημάτων του

αρχαίου και του νεότερου κόσμου ενεργοποίησαν την παράλληλη και διαφορετική προσέγγιση αρχαίων και νεότερων έργων τέχνης και οδήγησαν σε νέες στάσεις θέασης μέσα στον μουσειακό χώρο.

Ακολούθως, στον χώρο των περιοδικών εκθέσεων του Μουσείου, το *Σημείο Συνάντησης* μεταξύ αρχαίου και νεότερου κόσμου αναδείχθηκε μέσα από επιλογές χαρακτηριστικών και ζωγραφικών έργων, καθώς και γλυπτών από τη Συλλογή έργων τέχνης της Τράπεζας της Ελλάδος, οι οποίες φέρνουν στο προσκήνιο τη ματιά Δυτικοευρωπαίων (James Basire, Pierre Bouillon, κ.ά.) και Ελλήνων (Άγγελος Γιαλλινάς, Γιαννούλης Χαλεπάς, Γεώργιος Χατζόπουλος) δημιουργών για την Ελλάδα κατά τον 19ο και 20ό αιώνα, υπό το πρίσμα των πνευματικών και πολιτιστικών ρευμάτων της εποχής. Σύμφωνα με αυτά τα ρεύματα, τα ιδεώδη της αρχαιότητας γίνονται αντικείμενο θαυμασμού και αντανακλώνται στον τρόπο που καταγράφονται τόποι και άνθρωποι, καθώς και αρχαία μνημεία και καλλιτεχνικές δημιουργίες. Ως ακόμη μία «απόδειξη» της αλληλουχίας συνομιλιών που είναι δυνατόν να προκύψουν μεταξύ αρχαίας και νεότερης δημιουργίας, επιλεγμένες αρχαιότητες από το Αρχαιολογικό Μουσείο Θάσου εισήλθαν σε αυτό το σκέλος της έκθεσης και συνδιαλέχθηκαν με τις θεματικές των χαρακτηριστικών της νεότερης εποχής, ενεργοποιώντας και εδώ έναν νέο κύκλο παρατήρησης και συσχέτισης των έργων.

Επιδιώκοντας οι ιδέες αυτές να ερευνηθούν και πέρα από τα όρια των δύο σε συνομιλία συλλογών, η Εφορεία Αρχαιοτήτων Καβάλας και το Κέντρο Πολιτισμού, Έρευνας και Τεκμηρίωσης της Τράπεζας της Ελλάδος οργάνωσαν τον Φεβρουάριο του 2020, στο πλαίσιο της έκθεσης, επιστημονική συνάντηση με θέμα την πρόσληψη του αρχαίου κόσμου στη νεότερη τέχνη. Οι προσκεκλημένοι ομιλητές φώτισαν μέσα από τις εισηγήσεις τους διαφορετικές όψεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας από τον 18ο έως και τον 20ό αιώνα, αναδεικνύοντας τρόπους με τους οποίους η αρχαιότητα και η κλασική σκέψη λειτουργούν ως σημείο αναφοράς για τις εικαστικές τέχνες, παράλληλα με τις αναζητήσεις των καλλιτεχνών, τις τάσεις και τις επιταγές της εποχής τους, καθώς και τα μηνύματα που ενυπάρχουν σε αυτά προς το κοινό στο οποίο απευθύνονται.

Καρπό αυτής της συνάντησης αποτελεί η ανά χείρας έκδοση, η οποία συγκεντρώνει κείμενα που βασίζονται στις εισηγήσεις των συμμετεχόντων. Τους ευχαριστούμε θερμά για την αμέριστη υποστήριξή τους στην πραγματοποίηση του γεγονότος και στην υλοποίηση αυτού του τόμου. Στόχος του τελευταίου είναι να λειτουργήσει επίσης ως ένας τόπος συνάντησης, μέσα από τον οποίο η γνώση και η αίσθηση για διαφορετικές εποχές του παρελθόντος θα αλληλεπιδράσουν και θα φθάσουν στο παρόν τόσο με οικείου όσο και με αναπάντεχους τρόπους, μέσα από δυναμικές εικόνες, αναδυόμενες ιστορίες, νέες ερμηνείες και συσχετισμούς μεταξύ αρχαίων και νεότερων έργων τέχνης.

Χάρης Κανελλοπούλου

Δρ. Ιστορικός τέχνης

Επιστημονική υπεύθυνη-επιμελήτρια

της Συλλογής έργων τέχνης

της Τράπεζας της Ελλάδος

Αρχαιολογικό Μουσείο Καβάλας

Μια κιβωτός του παρελθόντος σε συνεχή εξέλιξη

Μια έκθεση νεοελληνικής εικαστικής δημιουργίας σε ένα αρχαιολογικό μουσείο είναι καθεαυτή μια πρόκληση. Πώς να συναρμολογήσει τα εκθέματα από την περιοχή και από παλαιότερες περιόδους με έργα που δημιουργήθηκαν με διαφορετικές αντιλήψεις για την τέχνη; Η απάντηση ήταν δύσκολη, αλλά στο εγχείρημα κυριάρχησαν δύο ζητήματα: Ποιοι είναι οι στόχοι ενός μουσείου όσον αφορά την τοπική κοινωνία και πώς ο διάλογος μόνιμης συλλογής και περιοδικών εκθεμάτων μπορεί να λειτουργήσει ως μηχανισμός ανάδειξης αμοφτέρων;

Το Αρχαιολογικό Μουσείο Καβάλας, ενδιαφέρον αρχιτεκτόνημα του νεοελληνικού μοντερνισμού, έργο του Δημήτρη Φατούρου, στεγάζει εκθέματα από τον νομό Καβάλας και την ευρύτερη περιοχή (Αμφίπολι) και αφηγείται την ιστορία της πόλης. Η παρουσία έργων από τη Συλλογή της Τράπεζας της Ελλάδος ανάμεσα στα εκθέματα ελπίσαμε να επιτύχει δύο στόχους. Πρώτον, να αναδείξει τον βαθιά παιδευτικό χαρακτήρα των μουσείων, που είναι ικανά να εφευρίσκουν εκ νέου τον «εαυτό» τους, σε γόνιμο διάλογο με άλλες μορφές δημιουργίας, προσφέροντας νέες εμπειρίες στο κοινό τους. Επισκέπτες, παλιοί και νέοι, ήρθαν σε επαφή με έργα υψηλής νεοελληνικής τέχνης, κάτι ιδιαίτερα σημαντικό. Δεύτερον, μέσω της επιλογής και της τοποθέτησης αυτών των έργων, οι επισκέπτες «ξαναείδαν» και τα τέχνηρα του μακρινού παρελθόντος. Αντιμετωπίζοντας ερωτήματα κεντρικά στην τέχνη, όπως η προοπτική, η απόδοση των χρωμάτων, η σχηματική και ελλειπτική απόδοση των μορφών του μοντέρνου κινήματος, εντόπισαν νέες όψεις της μόνιμης συλλογής. Προβληματίστηκαν για τη σχέση με το κλασικό παρελθόν, όπως αυτή εξελίχθηκε μέσα στην ελληνική κοινωνία, αλλά και όπως καλλιεργήθηκε στη Δύση και τελικά πέρασε και στην περιοχή.

Η έκθεση *Σημείο Συνάντησης. Αρχαιολογία και τέχνη σε συνομιλία στο Αρχαιολογικό Μουσείο Καβάλας* ήταν από μόνη της γεγονός. Και η συνεργασία όμως των φορέων ήταν καινοτόμα και δημιουργική. Η Τράπεζα της Ελλάδος, θεσμός εθνικής εμβέλειας, συναντά μια Εφορεία Αρχαιοτήτων και

συνδημιουργούν μια πολιτιστική εμπειρία ευρύτερων διαστάσεων, πέρα από στερεότυπα, όπως κέντρο-περιφέρεια, παρελθόν-παρόν, αρχαιότητα-νεότερη καλλιτεχνική δημιουργία. Αυτήν πιστεύουμε ότι βίωσαν και οι επισκέπτες.

Μιχάλης Λυχούνας
Εφορεία Αρχαιοτήτων Καβάλας



Αποψη της έκθεσης στο Αρχαιολογικό Μουσείο Καβάλας, αίθουσα Αμφιπόλεως.



Αποψη της έκθεσης στο Αρχαιολογικό Μουσείο Καβάλας, χώρος περιοδικών εκθέσεων.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΓΑΛΕΡΙΔΗΣ

Θέματα κλασικής μυθολογίας
στην ελληνική ζωγραφική
του 19ου και του 20ού αιώνα

Στην παρούσα εισήγηση θα γίνει αναφορά σε μυθολογικές παραστάσεις Ελλήνων καλλιτεχνών, οι οποίοι γεννήθηκαν έως και την πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα. Εξαρχής πρέπει να καταστεί σαφές ότι η συγκεκριμένη θεματογραφία δεν είναι προϊόν ανεξάρτητης δημιουργικής διεργασίας, καθώς επηρεάζεται από τα ίδια φαινόμενα και υπόκειται στους ίδιους νόμους που διέπουν τη συνολική πορεία της ελληνικής τέχνης.¹

Οι συνθέσεις με μυθολογικό περιεχόμενο είναι περιορισμένες κατά το πρώτο μισό του 19ου αιώνα, φαινόμενο που παρατηρείται και στον υπόλοιπο ευρωπαϊκό χώρο την περίοδο του ρομαντισμού. Τα θέματα με την ευρύτερη διάδοση στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα αφορούν τη ζωή και το έργο γυναικείων μορφών της μυθολογίας, όπως η Πηνελόπη, η Αντιγόνη, η Μήδεια, η Κρέουσα και η Ιφιγένεια. Οι ηρωίδες εικονίζονται στην πλειονότητά τους μεμονωμένες, ώστε να δοθεί έμφαση στην τραγικότητα του πεπρωμένου εκάστης εξ αυτών, ενώ οι τάσεις εξιδανίκευσης και η έντονη θεατρική ατμόσφαιρα αποτελούν τις κύριες συνιστώσες των σκηνών, στις οποίες πρωταγωνιστούν. Επιπλέον, διαπιστώνεται η προσπάθεια εκ μέρους του καλλιτέχνη να προσφέρει και το ψυχογράφημα της πρωταγωνίστριάς του, το οποίο προδίδει κατά περίπτωση αισθήματα έκπληξης,² φρίκης,³ πάθους,⁴ μοιρολατρίας⁵ και νοσταλγίας.⁶

Την ίδια περίοδο, τους ζωγράφους απασχόλησαν επίσης τα δαιμονικά όντα της φύσης, δηλαδή οι σάτυροι, ο Παν, οι φαύνοι, οι νύμφες και οι κένταυροι. Τα μυθικά πλάσματα δεν χρησιμοποιούνται ως παραπληρωματικά ή ανεκδοτολογικά θέματα, αλλά διεκδικούν επάξια τον πρωταγωνιστικό ρόλο. Με τη θεματική αυτή ασχολήθηκαν, μεταξύ άλλων, οι Νικόλαος Γύζης (1842-1901),

¹ Γαλερίδης (1991), σελ. 111.

² Πρβλ. Νικηφόρος Λύτρας (1832-1904), *Η Πηνελόπη διαλύει τον ιστό της*, 1860-1865, λανθάνει.

³ Πρβλ. Νικηφόρος Λύτρας, *Αντιγόνη και Πολυνείκης*, 1865, Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου.

⁴ Πρβλ. Νικηφόρος Λύτρας, *Η Μήδεια σκοτώνει τα παιδιά της*, 1860-1865, Λευκωσία: Λεβέντειος Πινακοθήκη.

⁵ Πρβλ. Γεώργιος Ιακωβίδης (1853-1932), *Κρέουσα*, 1881, λανθάνει.

⁶ Πρβλ. Γεώργιος Ιακωβίδης, *Νοσταλγούσα Ιφιγένεια*, 1882, λανθάνει.

Φρίξος Αριστεύς (1879-1952), Δημήτριος Μπισκίνης (1891-1947), Γεώργιος Ροϊλός (1868-1928), Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας (1906-1994) και Νίκος Εγγονόπουλος (1907-1985).

Οι μυθογράφοι, ιδίως στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα, εμπνεύστηκαν κυρίως από τον γοητευτικότατο, πλούσιο σε συμβολισμό και κατεξοχήν ποιητικό μύθο του Ορφέα. Η μορφή του αρχετυπικού μύστη, ο οποίος χάρη στη δύναμη της ποίησης και της μουσικής του επιτυγχάνει να σαγηνεύσει τόσο τα έμψυχα όντα όσο και την άψυχη ύλη, τον Επάνω και τον Κάτω Κόσμο, συγκίνησε κορυφαίους καλλιτέχνες, όπως τον Κωνσταντίνο Παρθένη (1878-1967) – ο οποίος κατόρθωσε να υπερβεί τα στενά όρια που έθετε ο ακαδημαϊσμός της Σχολής του Μονάχου και αναδείχθηκε σε πρόδρομο του μοντερνισμού στην Ελλάδα –, τον Κωνσταντίνο Μαλέα (1879-1928), τον Γιώργο Γουναρόπουλο (1889-1977), τον Γεράσιμο Στέρη (1898-1985) και τον Νίκο Εγγονόπουλο. Οι δημιουργοί αυτοί μεθοδεύουν τη μεταφορά της μυθικής αφήγησης στη ζωγραφική επιφάνεια, ανακατασκευάζοντας τα στοιχεία του ορφικού μύθου σύμφωνα με το προσωπικό τους όραμα.

Ο μύθος του Προμηθέα υπήρξε ο έτερος πόλος έλξης για την εικαστική μυθολογία του 20ού αιώνα. Η εναντίωση του Τιτάνα στην παντοδυναμία του Διός θεμελίωσε την «αυτονομία στη σφαίρα της τέχνης»,⁷ ενώ παράλληλα προλείανε το έδαφος για την αποθέωση του καλλιτέχνη-δημιουργού. Ο Γιώργος Γουναρόπουλος ασχολήθηκε διεξοδικά με τον προμηθεϊκό κύκλο, ενώ τη δική τους εκδοχή έδωσαν οι Γεώργιος Προκοπίου (1876-1940), Σπύρος Βανδώρος (1880-1940) και Βρασίδης Τσούχλος (1904-1981).

Αξίζει να σημειωθεί ότι το πρόβλημα του μετασηματισμού του εκάστοτε μυθικού πυρήνα στις εικαστικές τέχνες διαπιστώνεται με ιδιαίτερα ανάγλυφο τρόπο σε δύο ακόμη μορφές της κλασικής μυθολογίας, την Αριάδνη και τον Μινώταυρο. Η κόρη του Μίνωα και της Πασιφάης αναπαραστάθηκε με επιμονή από τον Γεράσιμο Στέρη (1898-1987) και είναι ενδεικτική του συνδυασμού διαχρονικών στοιχείων της παράδοσης και τύπων του μοντερνισμού.

⁷ Picht (1986), σελ. 175.

Όπως σχολίασε ο ίδιος ο ζωγράφος: «Υπάρχουν σχήματα που είναι απολύτως ελληνικά. Ένα τέτοιο σχήμα εζήτησα να δώσω με την κυματοειδή καμπύλη του κορμιού της Αριάδνης [...]».⁸ Το έτερο τέκνο της Πασιφάης, ο ταυρόμορφος γιος της – σήμα κατατεθέν του κινήματος του υπερρεαλισμού – ενσωματώθηκε επανειλημμένως στο εικαστικό σύμπαν του Νίκου Εγγονόπουλου.

Η Συλλογή έργων τέχνης της Τράπεζας της Ελλάδος περιλαμβάνει εξαιρετικές μυθολογικές παραστάσεις, όπως η εμβληματική *Παλλάς Αθηνά* (1887) στο σχέδιο του Νικόλαου Γύζη για το λάβαρο του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.⁹ Η θεά Αθηνά, ειρήσθω εν παρόδω, όπως και άλλες μορφές του δωδεκάθεου, συγκίνησε τον Θεόφιλο Χατζημιχαήλ (1867-1934), τον απλοϊκό ζωγράφο που αποτελεί για τον Οδυσσέα Ελύτη την «περίληψη, το διάγραμμα των εκφραστικών ορμών του Γένους».¹⁰ Η μυθολογία υπήρξε μία από τις βασικές πηγές έμπνευσης για τον Θεόφιλο, στη φαντασία του οποίου συνοικούν θεοί και ήρωες, κυρίως από τον αργοναυτικό και τον τρωικό μυθολογικό κύκλο. Η καλλιτεχνική του δημιουργία, φορέας, μεταξύ άλλων, διαφόρων εκφάνσεων του λαϊκού μας πολιτισμού, έπαιξε καταλυτικό ρόλο στο ζήτημα της αναζήτησης της ελληνικότητας στην τέχνη.

Στη συνέχεια, θα εστιάσουμε την προσοχή μας σε ένα μειζογενές μυθολογικό ον, τον διφυή, κατά τον Διόδωρο Σικελιώτη (Διόδωρος 4.70 κ.ε.), κένταυρο. Οι πρώτες γραπτές αναπαραστάσεις κενταύρων ανάγονται στα μέσα του 8ου αιώνα π.Χ. σε αγγεία της γεωμετρικής περιόδου.¹¹ Στη δυτική ευρωπαϊκή τέχνη¹² περίφημη είναι η απεικόνιση του κενταύρου στον αναγεννησιακό πίνακα του Sandro Botticelli (1445-1510) *Η Παλλάς [ή Η Καμίλλη] και ο Κένταυρος* (περ. 1480-1485, Πινακοθήκη Uffizi, Φλωρεντία).

Το ενδιαφέρον μας για το θηριόμορφο πλάσμα πυροδότησε ο πίνακας από τη Συλλογή έργων τέχνης της Τράπεζας της Ελλάδος με τίτλο *Έρω*

⁸ Στέρης (1931).

⁹ Για την ιστορία του λαβάρου, βλ. Παυλόπουλος (2018).

¹⁰ Ελύτης (1947), σελ. 11.

¹¹ Βλ. Kourou (1992), σελ. 111-123, passim.

¹² Βλ. σχετικά Davidson Reid (1993), σελ. 289-295· Martinez (2019).

και *Κένταυρος* (εικ. 1) του Νικόλαου Γύζη,¹³ φιλοτεχνημένος τα χρόνια 1896-1898. Ο πίνακας συνομίλησε με τα εκθέματα της Αίθουσας Αμφιπόλεως του Αρχαιολογικού Μουσείου Καβάλας κατά τη διάρκεια της έκθεσης *Σημείο Συνάντησης. Αρχαιολογία και τέχνη σε συνομιλία στο Αρχαιολογικό Μουσείο Καβάλας*. Ο κένταυρος παριστάνεται στο πρώτο επίπεδο με την πλάτη προς τον θεατή και σε ήρεμη κίνηση, καθώς εγκαταλείπει το κρησφύγετό του, ενώ ο χαριτωμένος ερωτιδέας πάνω στη ράχη του τον δένει πισθάγκωνα με αραχνοϋφαντα κατακόκκινα δεσμά, δηλωτικά του ερωτικού πόθου. Το κατά την παράδοση άγριο και ωμοφάγο υβριδικό ον, επιρρεπές στην άκρατη οιονοποσία και τη λαγνεία, έχει χαμηλώσει την κεφαλή του σε ένδειξη πλήρους υποταγής στη δύναμη του έρωτα, ενώ η τονισμένη στιβαρότητά του έρχεται σε αντίθεση με το λεπτοφυές σώμα της μικροσκοπικής θεότητας. Η οριζόντια διχοτόμηση της ζωγραφικής επιφάνειας μέσω της διαφορετικής φωτεινότητας και της αντίθεσης των χρωματικών τόνων υπογραμμίζει το ετερόκλητο του ζωικού κάτω τμήματος και του ανθρωπόμορφου κορμού του κενταύρου. Η σύνθεση διακρίνεται για το ελεύθερο σχέδιο και την έμφαση στο ατμοσφαιρικό.

Ο συγκεκριμένος εικονογραφικός τύπος πρωτοεμφανίζεται στην τέχνη της αρχαιότητας με χαρακτηριστικά παραδείγματα τον έναν εκ των δύο γλυπτών κενταύρων των Μουσείων Καπιτωλίου στη Ρώμη – τον προχωρημένης ηλικίας κένταυρο, που μαζί με τον νεότερο είναι γνωστοί ως Furietti Κένταυροι – καθώς και τον *Ηλικιωμένο κένταυρο που βασανίζεται από ερωτιδέα* (γνωστό ως Κένταυρο Borghèse) του Μουσείου του Λούβρου στο Παρίσι. Χρονολογούνται από τον 2ο αιώνα μ.Χ. και αποτελούν ρωμαϊκά μαρμάρινα αντίγραφα της Αδριάνειας περιόδου, ενός ελληνιστικού, πιθανότατα ορειγάλκινου, πρωτοτύπου του 2ου αιώνα π.Χ. Το σύμπλεγμα των δύο κενταύρων με την έντονη αντιπαράθεση της ψυχικής τους διάθεσης – βασανιστικός πόνος και άγχος για τον γηραιό, απόλαυση και ξεγνοιασιά για τον νέο – δύναται να εκληφθεί ως αλληγορία για τις εκ διαμέτρου αντίθετες συναισθηματικές καταστάσεις που προκαλούνται από τον ερωτικό πόθο

¹³ Πρβλ. Βλάχος (2007), σελ. 80· Κανελλοπούλου (2018), σελ. 24-31.

ανάλογα με την ηλικία του ανθρώπου.¹⁴ Πρόκειται για προσφιλές θέμα με διαχρονικό χαρακτήρα, όπως διαπιστώνουμε στη σχετική εργογραφία των καλλιτεχνών του συμβολισμού. Ενδεικτικό της θερμής υποδοχής που έτυχε το θέμα αυτό εκ μέρους των καλλιτεχνικών κύκλων κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα είναι και η λογοτεχνική απόδοσή του από τον Άγγλο ποιητή Austin Dobson (1840-1921) το 1877. Ο Dobson, παρατηρώντας έναν κειμηλιόλιθο από αχάτη, εξυμνεί την παράσταση «ενός γελαστού αγοριού με τόξο και βέλος», που ιππεύει έναν «κραταιό κένταυρο».¹⁵

Είναι πιθανόν ο Γύζης, κατά την επίσκεψή του το 1876 στο Παρίσι μαζί με τον Νικηφόρο Λύτρα, να είδε ιδίως όμμασιν τον *Ηλικιωμένο κένταυρο που βασανίζεται από ερωτιδέα* στο Μουσείο του Λούβρου και αυτή η εμπειρία να υπήρξε το έναυσμα για τη δημιουργία του πίνακά του είκοσι χρόνια μετά.¹⁶ Γεγονός παραμένει ότι οι παγανιστικές σκηνές με νύμφες, φάυνους, σατύρους και τον Πάνα στο ύστερο έργο του Γύζη μαρτυρούν συνοδοιπορία του ζωγράφου με τους καλλιτέχνες συμβολιστικών τάσεων στο γύρισμα του 19ου προς τον 20ό αιώνα. Παρατηρείται μάλιστα ιδιαίτερη εκλεκτική συγγένεια με την ομόθεμη μυθολογία δύο κορυφαίων εκπροσώπων του κινήματος του συμβολισμού, του Ελβετού Arnold Böcklin (1827-1901)¹⁷ και του Γερμανού Franz von Stuck (1863-1928). Ενδεικτικά αναφέρουμε τη σύνθεση του Böcklin *Τα Ηλύσια πεδία* (1877, Kunst Museum Winterthur/Reinhart am Stadtgarten, Winterthur) – όπου εικονίζεται κένταυρος σε ειδυλλιακό τοπίο να μεταφέρει μεγαλοπρεπώς στη ράχη του ημίγυμνη γυναικεία μορφή, που στηρίζεται με χάρη στον ώμο του – και το έργο του Stuck *Τρελός από έρωτα κένταυρος* (1891, Ιδιωτική Συλλογή) – όπου κένταυρος καλπάζει αφηνιασμένος από το κέντρισμα του βέλους του γελαστού ερωτιδέα στη ράχη του.

¹⁴ Πρβλ. Haskell & Penny (1981), αρ. καταλόγου 20, σελ. 178.

¹⁵ Dobson (1923), σελ. 123.

¹⁶ Δεν υπάρχουν ταξιδιωτικές περιγραφές από το Παρίσι. Μετά την επιστροφή του στο Μόναχο, γράφει ο Γύζης στις 27.09.1876 στους δικούς του: «Τα όσα είδαμεν εις το Παρίσι θα σας τα δηγήται ο Λύτρας προφορικός». Βλ. Δροσίνης & Κορομηλάς (1953), σελ. 56.

¹⁷ Σχετικά με την πρόσληψη του έργου του Böcklin στην Ελλάδα, βλ. Ματθιόπουλος (2005), σελ. 518-531.

Ένα τέταρτο του αιώνα νωρίτερα, γύρω στο 1873, ο διαπρεπής προσωπογράφος Ιωάννης Δούκας (1838/1841-1916), πιστός στους τύπους της ακαδημαϊκής ζωγραφικής της εποχής, είχε φιλοτεχνήσει την ελαιογραφία *Ο κένταυρος Χείρων και ο Αχιλλεύς* (εικ. 2), που εκτίθεται στην Κουμαντάρειο Πινακοθήκη της Σπάρτης (Συλλογή Εθνικής Πινακοθήκης-Μουσείου Αλέξανδρου Σούτζου). Παιδαγωγός και μαθητής ενσαρκώνουν εδώ με τη μέγιστη δυνατή εξιδανίκευση, το ιδεώδες της εκπαίδευσης, η οποία απασχόλησε ως επιτακτική ανάγκη την ελληνική κοινωνία του 19ου αιώνα.¹⁸ Η έντονη φωτοσκίαση, η έμφαση στη φυσιοκρατική αναπαράσταση των σωμάτων και η θεατρική ατμόσφαιρα αποτελούν βασικά γνωρίσματα της σύνθεσης. Τα ίχνη της ρεαλιστικής ιστοριογραφικής παράδοσης της Ακαδημίας του Μονάχου και κυρίως του δασκάλου του Δούκα Karl Theodor von Piloty (1826-1886), οι αυστηροί κλασικιστικοί τύποι – απόηχοι της μαθητείας του κοντά στον Jean-Léon Gérôme (1824-1904) –, όπως και το ίδιο το θέμα οφείλονται στα ερεθίσματα που δέχθηκε ο ζωγράφος κατά τη διάρκεια της μακροχρόνιας παραμονής του στο Μόναχο, το Παρίσι, τη Μασσαλία και ιδίως τη Βιέννη (1870-1876).

Ο «δικαιότατος Κενταύρων», κατά τον Όμηρο (*Ιλιάς*, 11.832), και ο Αχιλλέας – ως βρέφος ή μικρό αγόρι – απεικονίζονται συχνά στην αττική αγγειογραφία, ωστόσο εδώ μας ενδιαφέρει η παιδευτική τους σχέση, όπως θα αποτυπωθεί από δημιουργούς του 17ου, του 18ου και του 19ου αιώνα. Ενδεικτική είναι η ελαιογραφία *Ο Χείρων διδάσκει τοξοβολία στον Αχιλλέα, καθώς η Θέτις παρακολουθεί* του Ιταλού ζωγράφου του μπαρόκ Jacopo Vignali (1592-1664), όμως το εικονογραφικό πρότυπο του Δούκα πρέπει σαφώς να αναζητηθεί στα ομόθεμα έργα Γάλλων καλλιτεχνών του νεοκλασικισμού, όπως ο Louis-Jean-François Lagrenée (1725-1805) – στη μετάβαση από το ροκοκό στον κλασικισμό – και ιδίως οι Jean-Baptiste Regnault¹⁹

(1754-1829) και Auguste-Clément Chrétien²⁰ (1835-1913). Ας σημειωθεί ότι ο Δούκας την ίδια περίοδο (1870-1880) φιλοτέχνησε μία ακόμη ελαιογραφία με θέμα τον ομηρικό ήρωα, που φέρει τον τίτλο *Θάνατος του Αχιλλεύς* και ανήκει στη Συλλογή έργων τέχνης της Τράπεζας της Ελλάδος.²¹

Στο σημείο αυτό θα γίνει μια υπέρβαση των στενών ορίων της μελέτης μας, ώστε να προσμετρηθεί η μορφή του σοφού κενταύρου Χείρωνος, που φιλοτεχνήθηκε εντός των υπό διερεύνηση χρονικών πλαισίων, στην πρωτεύουσα του ελληνικού κράτους, από αλλοδαπούς όμως δημιουργούς. Πρόκειται για παραπληρωματικό θέμα από τον κύκλο του μύθου του Προμηθέα, που κοσμεί την αίθουσα τελετών του μεγάρου της Ακαδημίας Αθηνών. Το εμβληματικό εικονογραφικό σύνολο, που είναι πληρέστερο από όλα τα ανάλογα έργα άλλων ευρωπαϊκών πόλεων, εκτελέστηκε μεταξύ των ετών 1878 και 1880 από τον Γερμανό ζωγράφο και καθηγητή στην Ακαδημία Καλών Τεχνών της Βιέννης Christian Griepenkerl (1839-1916), ωστόσο η όλη έμπνευση και τα σχέδια οφείλονται κυρίως στον αρχιτέκτονα του νεοκλασικισμού Theophil Hansen (1813-1891). Εύστοχα σημειώνει ο Χρύσανθος Χρήστου, ότι «κάνει εντύπωση η σύλληψη του Χάνσεν για την Ακαδημία, ενός Δανού αρχιτέκτονα, κάτοχου όλης της ευρωπαϊκής πολιτιστικής παράδοσης, που επιχειρεί και κατορθώνει να συμπυκνώσει οράματα και ιδέες για τις αξίες που θα πρέπει να παίξουν σημαντικό ρόλο για το μέλλον ενός λαού».²²

Οι οκτώ μνημειώδεις ελαιογραφίες συνολικού μήκους 52 μέτρων αντλούν την έμπνευση από την Τριλογία του Αισχύλου και διακρίνονται για τον συνδυασμό τύπων της Αναγέννησης, του μπαρόκ και του κλασικισμού. Η τρίτη παράσταση του ανατολικού τοίχου²³ έχει ως θέμα την επέμβαση του Ηρακλή για την απελευθέρωση του Προμηθέα από τα δεσμά του στον Καύκασο. Περιλαμβάνει απεικόνιση του κενταύρου Χείρωνος (εικ. 3), ο οποίος, σύμφωνα με την παράδοση, κτυπήθηκε κατά λάθος από δηλητηριασμένο βέλος

¹⁸ Πρβλ. Κωτίδης (1995), σελ. 239. Ο συγγραφέας κατατάσσει τη σύνθεση στα έργα αλληγορικής θεματικής του 19ου αιώνα.

¹⁹ Πρβλ. Jean-Baptiste Regnault, *Η εκπαίδευση του Αχιλλέα από τον κένταυρο Χείωνα*, 1782, Μουσείο του Λούβρου.

²⁰ Ο Chrétien δημιούργησε την τυπικά κλασικιστικού ύφους σύνθεση *Η εκπαίδευση του Αχιλλεύς* για το παρισινό Salon του 1861.

²¹ Βλ. Βλάχος (2007), σελ. 56-58· Κανελλοπούλου (2018), σελ. 31-33.

²² Χρήστου (2003), σελ. 62.

²³ Ό.π., σελ. 139-149.

του Ηρακλή. Ο Χείρων, όντας αθάνατος, για να λυτρωθεί από τους αφόρητους πόνους, προσέφερε την αθανασία του στον Προμηθέα. Κατά την επινόηση του Hansen, εκτυλίσσεται εδώ η σκηνή της επικείμενης ανάληψης στους ουρανούς του θνήσκοντος Κρονίδα, στον οποίο παραστέκεται μια χανσενική εκδοχή του Πενθούντος Πνεύματος, του αγγέλου με τον ανεστραμμένο πυρσό, ενός θέματος που είχε ευρεία διάδοση στην επιτύμβια γλυπτική του νεοκλασικισμού.

Τον 20ό αιώνα οι κένταυροι μας συντροφεύουν μέσα από το έργο του εξέχοντος συμβολιστή ζωγράφου και καθηγητή στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας Δημήτριου Μπισκίνη, ο οποίος μάλιστα διακήρυσσε: «Μου αρέσουν οι συμβολισμοί εις την ζωγραφικήν. Το σπουδαίο κατά την γνώμην μου εις την τέχνην, είναι να δημιουργήσης από τα στοιχεία που υπάρχουν κάτι που να μην υπάρχει, που να ήθελε όμως κανείς να είναι πραγματικό!»²⁴ Κατά τη διάρκεια των σπουδών του στο Παρίσι την περίοδο 1919-1923, είχε μπολιαστεί με το πνεύμα του γαλλικού συμβολισμού, ενώ επηρεάστηκε καθοριστικά και από την ιδεαλιστική ζωγραφική του Νικόλαου Γύζη. Στον πίνακα του Μουσείου Νεοελληνικής Τέχνης Δήμου Ρόδου με τίτλο *Θηλυκός Κένταυρος* (εικ. 4), που χρονολογείται από το 1924, εικονίζεται όμορφη νεαρή κενταυρίδα²⁵ σε καλπασμό, ενώ ερωτιδέας με μαστίγιο στο δεξί του χέρι πασχίζει να ισορροπήσει στα καπούλια της. Η χαριτωμένη κινησιολογία των δύο μορφών παραπέμπει σε χορογραφία, ενώ οι ιμπρεσιονιστικές κοφτές πινελιές, η έμφαση στο στιγμιαίο, ο χρωματικός πλούτος και η έντονη διακοσμητική διάθεση κυριαρχούν στη ζωγραφική επιφάνεια. Ο υποβόσκων ερωτισμός, που τελικά εκλύεται τόσο από το γυμνό στήθος όσο και από την όλο σκέρτσο έκφραση της κενταυρίδας μας, συμβαδίζει με τα συντηρητικά ήθη της κοινωνίας της εποχής,²⁶ καθώς αφενός ικανοποιεί την ανομολόγητη

²⁴ Καλλονάς (1944), σελ. 162.

²⁵ Σχετικά με την εξέλιξη της εικονογραφίας του θηλυκού κενταύρου από την αρχαιότητα μέχρι τις μέρες μας, βλ. Vanesse (2015).

²⁶ Για τη σχέση σεξουαλικότητας και ευρωπαϊκής ζωγραφικής στον 19ο αιώνα, βλ. Lucie-Smith (2003), σελ. 118-150.

επιθυμία του θεατή για αισθησιακή ατμόσφαιρα, αφετέρου την περιορίζει ανώδυνα στη σφαίρα του μυθολογικού.

Στη σύνθεση *Ιπποκένταυροι ερωτοτροπούντες*²⁷ (Συλλογή Μπισκίνη) εικονίζονται αρσενικοί κένταυροι να καταδιώκουν με παιγνιώδη και συνάμα σαφώς ερωτική διάθεση τις θηλυκές συντρόφους τους, οι οποίες συμμετέχουν ψυχή τε και σώματι στο παιχνίδι της καταδίωξης. Η δραστηριότητα αυτή των κενταύρων συνάδει μεν με την παραδοσιακή λαγνεία τους, αλλά εικαστικά αποδίδεται εδώ αποκαθαρμένη από κάθε βιαιοπραγία. Ο έντονος καλπασμός, σε συνδυασμό με τη φυγόκεντρη κίνηση των νεφών, δημιουργούν την εντύπωση πως το σύμπαν παρασύρεται σε αέναο στροβιλισμό. Πρόκειται για μια σύνθεση με πανθείστικο χαρακτήρα και ονειρική διάθεση, όπου το χρώμα αποτελεί κύρια εκφραστική αξία.

Ως προς τα δύο προαναφερθέντα έργα, δεν ήταν φυσικά αναγκαίο να ανατρέξει ο Μπισκίνης στην αρχαία παράδοση περί ύπαρξης κενταυρίδων, την οποία διασώζει πρώτος ο Οβίδιος στις *Μεταμορφώσεις* (ΧΙΙ, 393-458), καθώς αναμφίβολα είχε επηρεαστεί από τις ομόθεμες συνθέσεις του Franz von Stuck και γενικά από την αντίστοιχη θεματική του συμβολισμού. Στο πλαίσιο αυτό, οι δίμορφοι κένταυροι ταυτίζονται με «τον ημιάνθρωπο, που βρίσκει μέσα από την ένωση με το ζωικό σώμα τη βιολογική του ενέργεια και ο οποίος ολοκληρώνεται ως άνθρωπος χάρη στη ζωική δύναμη».²⁸ Άξιον μνείας είναι ότι ο Peter Paul Rubens (1577-1640) είχε επίσης ασχοληθεί με το θέμα στο λανθάνον έργο του *Οι έρωτες των κενταύρων* (περ. 1635) – αντίγραφο βρίσκεται στο Μουσείο Calouste Gulbenkian στη Λισαβόνα.

Τέλος, στην αυστηρά δομημένη *Κενταυρομαχία*²⁹ (Συλλογή Μπισκίνη) με απόλυτη συμμετρική διάταξη παριστάνονται δύο κένταυροι τη στιγμή που υψώνουν έναν βράχο και ένα τεράστιο κλαδί αντίστοιχα, για να αλληλοκτυπηθούν, ενώ ένας τρίτος κένταυρος εφορμά ανάμεσά τους. Ο Μπισκίνης πραγματεύεται τους αντιμαχόμενους κενταύρους ως ενσάρκωση

²⁷ Απεικόνιση στο Στεφανίδης (1991), σελ. 25.

²⁸ Hinterhäuser (1977), σελ. 206.

²⁹ Απεικόνιση στο Στεφανίδης (1991), σελ. 31.

της βίας, της τυφλής ορμής και της επιθετικότητας, όπως είχε πράξει μισό αιώνα νωρίτερα ο Arnold Böcklin (1827-1901) στο ομότιτλο έργο του, που χρονολογείται το 1872-1873 και εκτίθεται στο Μουσείο Καλών Τεχνών της Βασιλείας. Είναι εφικτό να ιχνηλατήσουμε το ιδεολογικό υπόβαθρο της παράστασης του Ελβετού καλλιτέχνη μέσα από την περιρρέουσα πνευματική ατμόσφαιρα της εποχής, η οποία σηματοδεύτηκε, μεταξύ άλλων, από τις έντονες αντιπαραθέσεις που είχαν προκαλέσει η δημοσίευση το 1859 της θεωρίας της φυσικής επιλογής του Δαρβίνου και ο αθεϊστικός πεσιμισμός του Γερμανού φιλόσοφου Arthur Schopenhauer.

Η επίδραση του κύκλου των Ευρωπαίων συμβολιστών στα τέλη του 19ου και τις αρχές του 20ού αιώνα είναι πρόδηλη και στην *Απαγωγή*³⁰ – terminus ante quem το 1908 – του Φρίξου Αριστέως (1879-1951), καλλιτέχνη που μαθήτευσε στο Μόναχο κοντά στον Γύζη και τον Stuck, με αποτέλεσμα να επηρεαστεί τόσο από τον ιδεαλισμό του πρώτου όσο και από τον συμβολισμό του δεύτερου και γενικά από το πνεύμα του Νέου Στιλ (Jugendstil). Ο Αριστέως πραγματεύεται εδώ την απαγωγή μιας ολόγυμνης γυναίκας από έναν κένταυρο, ο οποίος εικονίζεται σε καλπασμό, κρατώντας σφιχτά το θύμα του που αντιστέκεται σθεναρά, ενώ στο βάθος υψώνονται, δίκην φαλλικού συμβόλου, θεόρατοι κορμοί δέντρων. Ο ζωγράφος υπαινίσσεται, μέσα από την αναγωγή του ειδικού στο οικουμενικό, τη διαπάλη μεταξύ του ανθρώπινου και του ζώδους, της λογικής και των ενστίκτων, της θηλυκής και της αρσενικής ενέργειας.

Το έργο, που περιγράφεται ως «πίναξ μικρός τας διαστάσεις, αλλά γεμάτος αίσθησιν κατά την τεχνοτροπίαν του Μπαϊκλιν»,³¹ απηχεί την ελαιογραφία του Böcklin *Κένταυρος και νύμφη* του 1855 (Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Βερολίνο). Η *Απαγωγή* και ιδίως η παράσταση – προϊόν σατιρικής αποδόμησης – ενός ηλικιωμένου κενταύρου με πατερίτσα και επίδεσμο στην αριστερή του οπλή, που ο Αριστέως

είχε φιλοτεχνήσει το 1901 για το περιοδικό *Παναθήναια*,³² εντάσσονται παραδειγματικά στο παρακαμιακό κλίμα της ζωγραφικής του fin de siècle. Δυστυχώς, τα χαρακτηριστικά δείγματα της αισθητικής του Αριστέως, τα οποία εμπειρείχαν ψήγματα των νέων μορφοπλαστικών αναζητήσεων, που λάμβαναν χώρα στα διάφορα ευρωπαϊκά κράτη, δεν είχαν απήχηση στο ελληνικό κοινό της εποχής, καθώς αυτό ήταν από κάθε άποψη απροετοίμαστο να κατανοήσει τις νεωτερικές τάσεις των καιρών και να αποδεχθεί τις όποιες «διαστρεβλώσεις» του αισθητικού του ιδεώδους.³³

Η περιήγησή μας θα συνεχιστεί με τον πρωτεργάτη του αιτήματος της λεγόμενης «γενιάς του '30» για επιστροφή στις ρίζες της ελληνικής καλλιτεχνικής παράδοσης, τον πολυσχιδή Φώτη Κόντογλου (1895-1965), ο οποίος αναγνώριζε τη λαϊκή και τη βυζαντινή-μεταβυζαντινή τέχνη ως τις μοναδικές σε γνησιότητα πηγές της ελληνικότητας.

Την περίοδο 1937-1939, ο Κόντογλου ανέλαβε και εκτέλεσε μια σημαντική δημόσια παραγγελία για τη διακόσμηση του Δημαρχείου Αθηνών.³⁴ Μία από τις τοιχογραφίες του, που κοσμούν την αίθουσα του άλλοτε Αναγνωστηρίου και σήμερα Γραφείου Αντιδημάρχου, στον πρώτο όροφο του μεγάρου, επιγράφεται «Οι Αρκάδες κτίζουν βωμόν κ[αι] θεμελιώνουν την Λυκοσουράν [sic]». Πρόκειται για τη βυζαντινότροπη απόδοση ενός οντολογικού μύθου³⁵ με πυκνή αφήγηση. Κάτω αριστερά παριστάνεται η μορφή ενός κενταύρου (εικ. 5) εν είδει υπόμνησης του μυθικού επεισοδίου της απόπειρας βιασμού της Αταλάντης από δύο μεθυσμένους κενταύρους, τον Ροίκο και τον Υλαίο, οι οποίοι φονεύθηκαν τελικά από τα βέλη της. Πάνω από τον κένταυρο, σε δεύτερο επίπεδο, η νύμφη έχει τοποθετηθεί μέσα σε σπήλαιο με κερματισμένους βράχους και παισιώνεται από τις αρκούδες, που τη θήλασαν ως βρέφος μετά την εγκατάλειψή της από τον πατέρα της. Ο κένταυρός μας είναι πλασμένος με το χαρακτηριστικό μορφοπλαστικό λεξιλόγιο του Κόντογλου και φέρει τη σφραγίδα του προσωπικού του συν-

³⁰ Λανθάνον' απεικόνιση στο Αριστέως (1908), σελ. 183.

³¹ Κ[αλογερόπουλος] (1909), σελ. 126.

³² Αριστέως (1901), σελ. 22.

³³ Πρβλ. Παπανικολάου (1997), σελ. 98.

³⁴ Για τις τοιχογραφίες του Δημαρχείου Αθηνών, βλ. Ζίας (1991), σελ. 85-101.

³⁵ Βλ. Κωτίδης (1993), σελ. 108.

δυσασμού πρωτογονισμού της λαϊκής τέχνης και βυζαντινής μορφολογίας.

Το ταξίδι μας ολοκληρώνεται με τον μαθητή του Κόντογλου, Νίκο Εγγονόπουλο, για τον οποίο – όπως εξ άλλου και για το ρεύμα του ευρωπαϊκού υπερρεαλισμού γενικότερα – η κλασική μυθολογία υπήρξε ανεξάντλητη δεξαμενή έμπνευσης. Το υπερρεαλιστικό έργο του αφενός συνιστά προσπάθεια συγκερασμού, ακόμη και υπέρβασης, του αισθητικού διπόλου «νεωτερικότητα και λόγια-λαϊκή παράδοση», αφετέρου σηματοδοτεί την ευθυγράμμιση της ελληνικής εικαστικής δημιουργίας με αυτήν της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας, κάτι που ισχύει και για πολλούς ομοτέχνους του της γενιάς του Μεσοπολέμου.

Στην παράσταση του 1966 με τίτλο *Ο Κένταυρος με τον αετό του* (Συλλογή Δ.Ν.Π.), η μνημειώδης, ιερατική και επιβλητική μορφή του μυθικού όντος δεσπόζει στο άγονο και υπερβατικό τοπίο. Οι μόνες αναφορές σε δομημένο περιβάλλον, αλλά χωρίς την παραμικρή ανθρώπινη παρουσία, είναι, όπως σημειώνει ο ίδιος ο καλλιτέχνης, «στο βάθος ένας πύργος βυζαντινός κι ένα σπίτι Θεσσαλικού κάμπου (κονάκι)».³⁶ Η σύνθεση αυτή, όπως και το σύνολο της μυθογραφίας του καλλιτέχνη, διακρίνεται για το εικονοκλαστικό και αινιγματικό της περιεχόμενο. Ο κένταυρος φέρει ετερόκλητα αντικείμενα με προβληματικό χαρακτήρα, όπως ο δίσκος με την αιχμηρή απόληξη που καλύπτει το πρόσωπο, προφανές φαλλικό στοιχείο. Νύξη στον γνωστό εικονογραφικό τύπο του συμπλέγματος κενταύρου και έρωτα αποτελεί ο αετός, που υποκαθιστά τον ερωτιδέα. Έτσι ο Εγγονόπουλος μεθοδεύει μια υπερρεαλιστική μετάπλαση του υποκειμένου του για να καταλήξει, με εργαλεία την επιφανειακή παραδοξολογία, την αντιφατικότητα και την υπονομευτική παρωδία, στην τελική απομυθοποίησή του.

Με όχημα μια ελάσσονα μυθική μορφή, κατέστη εφικτό να πραγματοποιήσουμε έναν περίπλοκο της νεοελληνικής ζωγραφικής μυθολογικών θεμάτων, τον οποίο μπορούμε να συνοψίσουμε ως εξής: Η αναβίωση της κλασικής μυθολογίας στην τέχνη του 19ου αιώνα βρίσκεται σε άμεση εξάρτηση, τόσο ως προς την εικονογραφία όσο και ως προς την τεχνολογία, από τα ευρωπαϊκά καλλιτεχνικά ρεύματα της εποχής και τους

εκπροσώπους τους, αρχικά τον νεοκλασικισμό και στη συνέχεια κυρίως τον συμβολισμό. Οι συμβολιστές³⁷ ήταν αυτοί που στράφηκαν στην εσωτερική, ενστικτώδη φύση του ανθρώπου και επιχείρησαν να διεισδύσουν στον κόσμο του ανεξήγητου και του ονείρου, του ανεξερεύνητου και του φανταστικού, του θανάτου και της σεξουαλικότητας, του αινιγματικού και του δαιμονικού, με απώτερο στόχο την ανύψωση του έργου τέχνης στη σφαίρα του ιδεατού. Η μη ορθολογική, άρα παράλογη, ερμηνεία του μύθου, αυτό που ο Nietzsche (1844-1900) χαρακτήρισε ως διονυσιακό στοιχείο, εκφράζεται περισσότερο μέσα από τις μορφές του Μπισκίνη και του Αριστέως, ενώ ο Γύζης βρίσκεται πλησιέστερα προς το απολλώνιο πνεύμα.

Οι Έλληνες δημιουργοί του μοντερνισμού δεν προσγράφουν την ενασχόληση με μυθολογικά θέματα στον ιδεολογικό αντίποδα της σύγχρονης τέχνης· αντιθέτως, η πρόσληψη του κλασικού μύθου συνοδεύεται από πρωτόγνωρη αυτοπεποίθηση, ελευθερία και ευρηματικότητα σε κάθε επίπεδο. Ο συνδυασμός στοιχείων από όλο το φάσμα της ελληνικής πολιτισμικής παράδοσης και κατακτήσεων των διαφόρων ρευμάτων της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας – έστω αποσπασματικά ή με σημαντική καθυστέρηση –³⁸ καρποφορεί την περίοδο του Μεσοπολέμου και καταλήγει σε διατυπώσεις πρωτότυπες για τα ελληνικά εικαστικά δεδομένα της εποχής.

³⁶ Περπινιώτη-Αγκαζή (2007), αρ. καταλόγου 895, σελ. 495.



Εικ. 1 | Νικόλαος Γύζης
Έρωσ και Κένταυρος, 1896-1898
Ελαιογραφία σε καμβά, 44,5 x 36,5 εκ.
Συλλογή έργων τέχνης της Τράπεζας της Ελλάδος



Εικ. 2 | Ιωάννης Δούκας
Ο κένταυρος Χείρων και ο Αχιλλεύς, περ. 1873
Λάδι σε μουσαμά, 206 x 153 εκ.
Κουμαντάρειος Πινακοθήκη, Σπάρτη (παράρτημα Εθνικής Πινακοθήκης-Μουσείου Αλέξανδρου Σούτζου)



Εικ. 3 | Christian Griepenkerl
Η απελευθέρωση του Προμηθέα από τα δεσμά του στον Καύκασο (λεπτομέρεια), 1878
 Ελαιογραφία
 Αίθουσα Τελετών, Μέγαρο Ακαδημίας Αθηνών, Αθήνα



Εικ. 4 | Δημήτριος Μπισκίνης
Θηλυκός Κένταυρος, 1924
 Λάδι σε μουσαμά, 122 x 86 εκ.
 Μουσείο Νεοελληνικής Τέχνης Δήμου Ρόδου



Εικ. 5 | Φώτης Κόντογλου
 Οι Αρκάδες κτίζουν βωμό και θεμελιώνουν τη Λυκόσουρα (λεπτομέρεια), 1939
 Τοιχογραφία
 Πρώτος όροφος Δημαρχείου Αθηνών

Classical mythology in 19th and early 20th century Greek painting

Ioannis Galeridis

The second half of the 19th century is dominated by female mythological heroic figures: Penelope, Antigone, Medea, Creusa and Iphigenia were the chosen subject-matter by painters Nikephoros Lytras (1832-1904) and Georgios Iakovidis (1853-1932). In the 20th century, the emphasis shifted to male mythological heroes Orpheus and Prometheus—the former inspired, among many others, Konstantinos Parthenis (1878-1967), whose innovative oeuvre inaugurated a new cycle of aspiration; the latter excited the imagination of Giorgos Gounaropoulos (1889-1977).

This paper, however, examines the representations of a famous hybrid creature from Greek mythology, the centaur. The Bank of Greece Art Collection comprises some excellent mythological compositions, such as the iconic *Pallas Athena* (1887) by Nikolaos Gyzis (1842-1901)—the large-sized design for the flag of the University of Athens. *Eros and Centaur* (1896-1898) by the same artist is the painting in the Bank of Greece Collection that has ignited our interest for the part-horse and part-man beast. The scene of the fierce creature's capitulation and the miniscule deity's triumph is rich with symbolisms; its prototype seems to be the Roman sculpture of an old centaur with tied hands behind its back, tamed by Eros, which Gyzis might have seen at the Louvre museum in 1876.

In *Chiron and Achilles* (c. 1873) by Ioannis Doukas (1838/1841-1916), we observe a change in centaur iconography from wild and lawless to civilized being, which could allude to the ideal of education that was of great importance to the Greek society. Doukas's both painting style and subject bring to mind similar works by the French neoclassical painters Jean-Baptiste Regnault (1754-1829) and Auguste-Clément Chrétien (1835-1913).

Gyzis's late oeuvre has great affinity with the works of important symbolist artists such as Arnold Böcklin (1827-1901) and Franz von Stuck (1863-1928). The same applies to Frixos Aristefs (1879-1951) and Dimitrios Biskinis (1891-1947); the latter assimilated their symbolist vocabulary in his *Female Centaur* (1924), *Hippocentaur in love* and *Centauromachy*.

Fotis Kontoglou (1895-1965), a leading figure of the so-called “Generation of the Thirties”, firmly believed that the renewal of Greek painting should inevitably bear the stamp of Greek identity, that is Byzantine and post-Byzantine tradition as well as folk art; thus, his depiction of a centaur (1939)—a detail from his wall paintings at the City Hall of Athens—is stylistically modelled after these principles.

The theme of centaur undertakes a further metamorphosis at the hands of Nikos Engonopoulos (1910-1985), who forged the Greek version of surrealism. His *Centaur with his eagle* (1966) is a successful attempt to transform, along the lines of his personal surrealism, the mythological subject-matter into an image that combines the unexpected, the uncanny, the parody and the unconventional.

While 19th century in Greece is greatly influenced, both in style and repertoire, by the European iconographic tradition, the interwar period offers a reinterpretation of classical myth with unprecedented self-confidence, formal freedom and inventiveness, albeit with some delay compared to the contemporary European avant-garde movements.

Πηγές

Αριστέυς, Φ. [απεικόνιση έργου του] (1908), *Πινακοθήκη*, (93), Νοέμβριος.
Αριστέυς, Φ. [απεικόνιση έργου του] (1901), *Παναθήναια*, (8), Φεβρουάριος.

Βιβλιογραφία

- Βλάχος, Μ. (2007), *Η νεώτερη ελληνική ζωγραφική στη συλλογή της Τράπεζας της Ελλάδος*, Αθήνα: Τράπεζα της Ελλάδος.
- Γαλερίδης, Ι. (1991), *Μυθολογικές παραστάσεις στους Νεοέλληνες ζωγράφους του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών. Διαθέσιμη στον δικτυακό τόπο: <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/8938> (τελευταία πρόσβαση 01.07.2020).
- Davidson Reid, J. (1993), “Centaur”, στο *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*, τόμ. 1, Οξφόρδη: Oxford University Press, 289-295.
- Dobson, A. (1923), *The complete poetical works of Austin Dobson*, Λονδίνο: Oxford University Press.
- Δροσίνης, Γ. & Κορομηλάς, Α. (επιμ.) (1953), *Επιστολαί του Νικολάου Γύζη*, Αθήνα: Εκλογή.
- Ελύτης, Ο. (1947), «Η αισθητική και συναισθηματική καταγωγή του Θεόφιλου Χατζημιχαήλ», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, Γ' (1), Μάιος, 10-13.
- Ζίας, Ν. (1991), *Φώτης Κόντογλου*, Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος.
- Haskell, F. & Penny, N. (1981), *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*, New Haven: Yale University Press.
- Hinterhäuser, H. (1977), *Fin de siècle: Gestalten und Mythen*, Μόναχο: W. Fink.
- Καλλονάς, Δ. (1944), *Σύγχρονοι Έλληνες ζωγράφοι και γλύπτες*, Αθήνα: Μιχ. Σαλίβερος.
- Κ[αλογερόπουλος] (1909), «Γ. Ιακωβίδης», *Πινακοθήκη*, (103), Σεπτέμβριος.
- Κανελλοπούλου, Χ. (2018), *Τόποι αναφοράς. Από τη Συλλογή της Τράπεζας της Ελλάδος*, Αθήνα: Κέντρο Πολιτισμού, Έρευνας και Τεκμηρίωσης Τράπεζας της Ελλάδος.
- Kourou, N. (1992), “Aegean Orientalizing versus Oriental Art. The Evidence of Monsters”, στο V. Karageorghis (επιμ.) (1992), *The Civilizations of the Aegean and their Diffusion in Cyprus and the Eastern Mediterranean, 2000-600 B.C., Proceedings of an International Symposium*, 18-24.9.1989, Λάρνακα: Pieridis Foundation, 111-123.
- Κωτίδης, Α. (1995), *Ζωγραφική 19ου αιώνα*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
- Κωτίδης, Α. (1993), *Μοντερνισμός και «Παράδοση» στην ελληνική τέχνη του μεσοπολέμου*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Κωτίδου, Σ. (2015), *Ευρωπαϊκός και Ελληνικός Συμβολισμός στη ζωγραφική: συγκρίσεις και αποκλίσεις*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Διαθέσιμη στον δικτυακό τόπο: <https://ikee.lib.auth.gr/record/281882/> (τελευταία πρόσβαση 04.07.2020).

- Lucie-Smith, E. (2003), *Sexuality in Western Art*, Λονδίνο: Thames & Hudson.
- Martinez, T. (2019), *The Evolution of the Centaur in Italian Renaissance Art: Monster, Healer, Mentor, and Constellation*, διδακτορική διατριβή, Νέα Υόρκη: City University of New York.
- Ματθιόπουλος, Ε. (2005), *Η τέχνη πτεροφυεί εν οδύνη: Η πρόσληψη του νεορομαντισμού στο πεδίο της ιδεολογίας, της θεωρίας της τέχνης και της τεχνοκριτικής στην Ελλάδα*, Αθήνα: Ποταμός.
- Παπανικολάου, Μ. (1997), «Αριστεύς, Φρίξος», στο *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών*, τόμ. 1, Αθήνα: Μέλισσα, 98.
- Παυλόπουλος, Δ. (2018), *Πώς δημιουργήθηκε το Λάβαρο του Πανεπιστημίου Αθηνών*. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: https://www.uoa.gr/to_panepistimio/istoria_kai_proortikes/to_labaro_toy_panmioy/ (τελευταία πρόσβαση 05.07.2020).
- Περπινιώτη-Αγκαζιρ, Κ. (2007), *Νίκος Εγγονόπουλος. Ο ζωγραφικός του κόσμος*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη.
- Picht, G. (1986), *Kunst und Mythos*, Στουτγκάρδη: Klett-Cotta.
- Στέρης, Γ. (1931), «Τέχνη και πνευματικότητα», *Η Πρωία*, 29 Απριλίου.
- Στεφανίδης, Μ. (1991), *Τα 100 χρόνια του Δ. Μπισκίνη και ο συμβολισμός, 1891-1947*, Αθήνα: Πνευματικό Κέντρο Δήμου Ζωγράφου-Μουσείο Κοτοπούλη.
- Vanessa, S. (2015), *Essai sur la transmission et l'évolution d'un motif iconographique antique : la Centauresse*. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/199255/1/VANESSE.pdf> (τελευταία πρόσβαση 05.07.2020).
- Χατζηνικολάου, Ν. (2009), «Ο γαλλικός υπερρεαλισμός υπήρξε ανάπηρος; Σκέψεις για τον ελληνικό υπερρεαλισμό», στο Μ. Ιωαννίδου (επιμ.) (2009), *Η Τέχνη του 20ού αιώνα: Ιστορία-Θεωρία-Εμπειρία*, Πρακτικά Γ' Συνεδρίου Ιστορίας της Τέχνης, 2-4 Νοεμβρίου 2007, Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τομέας Ιστορίας της Τέχνης, 629-651.
- Χρήστου, Χ. (2003), *Ο μύθος του Προμηθέα και ο ζωγραφικός διάκοσμος της Ακαδημίας Αθηνών*, Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών.

ΓΛΑΥΚΗ ΓΚΟΤΣΗ

**Μορφές γυναικών στην τέχνη,
τύποι και μεταβολές:
Σκέψεις με αφορμή μια έκθεση**

Στο πλαίσιο μιας έκθεσης νεοελληνικής τέχνης που διοργανώνεται σε ένα αρχαιολογικό μουσείο, όπως συνέβη στην παρούσα περίπτωση με την έκθεση *Σημείο Συνάντησης. Αρχαιολογία και τέχνη σε συνομιλία στο Αρχαιολογικό Μουσείο Καβάλας*, η εμφάνιση έργων τέχνης του 19ου και του 20ού αιώνα δίπλα σε έργα της αρχαιότητας μπορεί να έχει διαφορετικούς στόχους και να προσλαμβάνεται ποικιλοτρόπως από το κοινό. Είναι βέβαιο ότι η νεότερη και σύγχρονη τέχνη συναντιέται και συνομιλεί συχνά με το παρελθόν και ότι σε διάφορες στιγμές της νεοελληνικής ιστορίας οι καλλιτέχνες στρέφονται και αντλούν στοιχεία από την αρχαιότητα. Επομένως, η συνέκθεση έργων από τόσο απομακρυσμένες μεταξύ τους εποχές δίνει τη δυνατότητα να φανούν οι σχέσεις αναφοράς, επιρροής ή και οφειλής της πιο πρόσφατης εικαστικής δημιουργίας στην τέχνη των κλασικών, ελληνοιστικών ή ρωμαϊκών χρόνων. Σε αυτό το πλαίσιο, αναδεικνύονται οι θεματολογικές και μορφολογικές τους αναλογίες ή ομοιότητες και διερευνώνται οι ιστορικές συνθήκες υπό τις οποίες αυτές λαμβάνουν χώρα και διαμορφώνονται.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα τέτοιας συσχέτισης αποτέλεσε στην έκθεση της Καβάλας η παρουσίαση του πίνακα του Γιάννη Τσαρούχη (1910-1989) *Προσωπογραφία της Δέσποινας με κολιέ και σκουλαρίκια* (1976· εικ. 1) από τη Συλλογή έργων τέχνης της Τράπεζας της Ελλάδος στην αίθουσα του Μουσείου στην οποία φιλοξενούνται πήλινα γλυπτά γυναικείων μορφών από την Αμφίπολη της όψιμης κλασικής ή της ελληνοιστικής εποχής. Η παρουσίαση αυτή οδήγησε σε μια σειρά από σκέψεις, που αφορούν την ιδιαίτερη σύνδεση της ζωγραφικής του Τσαρούχη με όψεις της τέχνης της αρχαιότητας. Πιο συγκεκριμένα, η Δέσποινα με τα κοσμήματα, τα περιποιημένα μαλλιά και τα λεπτά και στρογγυλεμένα χαρακτηριστικά της, αρμονικά ισορροπημένα, εμφανίζει συγγένειες με γυναικείες προτομές του Μουσείου. Κάτι τέτοιο δεν είναι διόλου παράξενο, αν αναλογιστούμε ότι ο ζωγράφος έχει δει και μελετήσει όχι βέβαια αυτά τα συγκεκριμένα γλυπτά, αλλά ένα αρκετά κοντινό σε τούτα, χρονικά και πολιτισμικά, σύνολο προσωπογραφιών, που είναι γνωστό ως «πορτρέτα του Φαγιούμ». Τα νεκρικά πορτρέτα του Φαγιούμ – που συνόδευαν τα ταριχευμένα σώματα των νεκρών στους τάφους και πήραν το όνομά τους από την ομώνυμη περιοχή της Αιγύπτου,

στην οποία πολλά από αυτά βρέθηκαν – χρονολογούνται από τους ερευνητές μεταξύ του 1ου και του 3ου αιώνα. Θεωρούνται έργα ενός πολιτισμού που συνδυάζει ελληνικά, αιγυπτιακά και ρωμαϊκά στοιχεία.¹ Όπως εκτιμάται, ζωγραφικά, τα πορτρέτα του Φαγιούμ αποτελούν δείγματα ελληνορωμαϊκής τέχνης, της οποίας η τεχνική και η τεχνοτροπία προέρχονται από τη ζωγραφική των κλασικών και ελληνιστικών χρόνων και αποτελούν συνέχεια της.²

Ο Τσαρούχης ανακάλυψε, μελέτησε και αντέγραψε, όπως ο ίδιος αναφέρει, μερικά από τα πορτρέτα του Φαγιούμ στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο και λίγο αργότερα στο Μουσείο του Λούβρου στο Παρίσι. Τούτα συνέβαιναν κατά τη δεκαετία του 1930, δηλαδή σε μια εποχή στην οποία, νέος ακόμη, επιδίωκε να κάνει μια ζωγραφική διαφορετική από εκείνη που διδασκόταν στη Σχολή Καλών Τεχνών και αναζητούσε την καλλιτεχνική ανανέωση και την αισθητική ευχαρίστηση μέσα από τη βυζαντινή και τη λαϊκή τέχνη.³ Η διαδρομή του τον έφερνε, έτσι, κοντά στις εικαστικές και ιδεολογικές κατευθύνσεις καλλιτεχνών και διανοουμένων, όπως ο Φώτης Κόντογλου (1895-1965) και η Αγγελική Χατζημιχάλη (1895-1965), που την επαύριον της Μικρασιατικής Καταστροφής αποζητούσαν μια τέχνη με φυσιογνωμία γηγενή, μια τέχνη με ελληνικότητα.⁴ Ουσιαστικά, η διαδρομή αυτή συνδέσε τον Τσαρούχη με ένα σύνολο καλλιτεχνών, μεταξύ των οποίων οι Νίκος Εγγονόπουλος (1907-1985), Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας (1906-1994), Σπύρος Βασιλείου (1902 ή 1903-1985), Νίκος Νικολάου (1909-1986) και Γιάννης Μόραλης (1916-2009), οι οποίοι επέλεξαν τα έργα τους να αναφέρονται με κάποιον τρόπο σε μια ιδιαίτερη εθνική ταυτότητα και σε μια, διακριτή από τη δυτική, ελληνική πολιτισμική παράδοση.⁵

¹ Δοξιάδη (1997).

² Βλ. Μπουλάκου (2014), σελ. 82-83, 87-88.

³ Ό.π., σελ. 271, 276.

⁴ Βλ. Σπητέρη (1979), σελ. 127-128· Φιλιππίδης (1984), σελ. 149-156.

⁵ Πρόκειται για τη λεγόμενη «γενιά του '30», όπως συχνά αναφέρεται στη βιβλιογραφία. Βλ. ενδεικτικά Βακαλό (1983)· Ζίας (1994)· Λαμπράκη-Πλάκα (1999β). Για μια κριτική στη χρήση του όρου, βλ. Μαθιόπουλος (2019).

Η *Προσωπογραφία της Δέσποινας με κολιέ και σκουλαρίκια* λοιπόν, κοντά στις γλυπτές γυναικείες μορφές του Μουσείου, έγινε αφορμή να δούμε και να σκεφτούμε τη σχέση ενός από τους γνωστότερους ζωγράφους της νεοελληνικής τέχνης με την αρχαιότητα. Στην περίπτωση αυτή, η αντιπαράβολη των έργων μοιάζει να αιτιολογείται με επάρκεια, αφού πίνακας και γλυπτά μπορούν να συνδεθούν μεταξύ τους διαμέσου των πορτρέτων του Φαγιούμ. Άραγε, θα μπορούσαμε να οδηγηθούμε σε παρόμοιες παρατηρήσεις για τα άλλα δύο παραδείγματα ζωγραφικής από τη Συλλογή έργων τέχνης της Τράπεζας της Ελλάδος, την *Κόρη με τα ρόδα* (1917· εικ.2) του Γεώργιου Ιακωβίδη (1853-1932) και την *Ηρώ* (1937· εικ.4) του Ορέστη Κανέλλη (1910-1979), που παρουσιάστηκαν στην ίδια αίθουσα; Ποια σύνδεση είναι δυνατόν να γίνει ανάμεσα σε αυτά και στις γλυπτές φιγούρες της αρχαιότητας; Εδώ, η μέθοδος που εφαρμόσαμε στο παράδειγμα του Τσαρούχη δεν αποδεικνύεται το ίδιο αποτελεσματική, καθώς δεν διαθέτουμε αντίστοιχες αναφορές και διαπιστωμένες άμεσες επαφές των συγκεκριμένων καλλιτεχνών με κάποιες εκδοχές της αρχαίας τέχνης. Ο Ιακωβίδης, καλλιτέχνης ακαδημαϊκός, με επιρροές από τον υπαιθρισμό και τον γερμανικό ιμπρεσιονισμό, ζωγράφισε μεταξύ άλλων και θέματα από την αρχαία ελληνική μυθολογία, ωστόσο αυτή η ενασχόλησή του υπαγορευόταν από τις σύγχρονες τάσεις της δυτικής ακαδημαϊκής τέχνης και όχι από την απευθείας μελέτη έργων της αρχαιότητας.⁶ Ο Κανέλλης, πάλι, ήταν ζωγράφος που η θεματολογία και η γραφή του παρέπεμπαν σε καλλιτέχνες της Σχολής του Παρισιού και κυμαίνονταν ανάμεσα στον μοντέρνο κλασικισμό του Pablo Picasso (1881-1973) και του André Derain (1880-1954), και τον εξπρεσιονισμό του Chaïm Soutine (1893-1943),⁷ επομένως η συσχέτιση του έργου του με την αρχαιότητα μόνο έμμεση μπορεί να είναι.

Ασφαλώς, οι διαμεσολαβημένες, από τις ευρωπαϊκές καλλιτεχνικές επιρροές, συνδέσεις με την αρχαιότητα μπορούν να αιτιολογήσουν την εμφάνιση των πινάκων του Ιακωβίδη και του Κανέλλη δίπλα στα

⁶ Μεντζαφού-Πολύζου (1999).

⁷ Ζίας (1998).

γλυπτά του Μουσείου. Ωστόσο, η θεωρία των επιδράσεων δεν είναι κατά τη γνώμη μου αρκετή για να γεφυρώσει την απόσταση μεταξύ νέων και αρχαίων έργων. Η προτεινόμενη από την έκθεση γειτνίαση μπορεί, όπως θα υποστηρίξω εδώ, να διερευνηθεί περαιτέρω και να γίνει περισσότερο κατανοητή μέσα από μια άλλη προσέγγιση, αυτήν της εικονογραφίας-εικονολογίας. Σύμφωνα με τον ιστορικό τέχνης Aby Warburg (1866-1929), εισηγητή τούτης της μεθόδου, η τέχνη εργάζεται και αντλεί από ένα απόθεμα εικόνων του παρελθόντος και του παρόντος, από ένα ανθολόγιο επαναλαμβανόμενων θεμάτων, στάσεων, κινήσεων, μοτίβων και μορφών, που εντυπώνονται στη μνήμη και το ασυνείδητο της κοινωνίας, και ανακαλούνται και χρησιμοποιούνται στο πλαίσιο της ανθρώπινης σκέψης και φαντασίας. Οι εικόνες αυτές δεν είναι απλώς οπτικές παραστάσεις, αλλά αποτελούν φορείς νοημάτων και συναισθημάτων, επομένως η αξιοποίησή τους λαμβάνει συγκεκριμένο περιεχόμενο.⁸ Με βάση αυτήν τη θεώρηση για τον τρόπο λειτουργίας της τέχνης, ένας βασικός άξονας μελέτης των έργων είναι η αναζήτηση όμοιων εικονογραφικών τύπων και η ανάλυση της σημασίας που παίρνουν οι τύποι αυτοί με την ενεργητική επεξεργασία τους από τους δημιουργούς.

Η μέθοδος του Warburg δίνει τη δυνατότητα να εξετάσουμε εικόνες γυναικών από διαφορετικές εποχές και πεδία του οπτικού πολιτισμού, να ανιχνεύσουμε τα σημεία στα οποία συγκλίνουν μεταξύ τους και να διερωτηθούμε για το κοινό διανοητικό και συναισθηματικό φορτίο τους. Με τον τρόπο αυτόν, ενθαρρύνεται η κριτική προσέγγιση στις παραστάσεις των γυναικείων μορφών. Παράλληλα, ενισχύονται οι φεμινιστικές παρεμβάσεις στην τέχνη και τον ευρύτερο οπτικό πολιτισμό,⁹ οι οποίες θέτουν ως στόχο την αμφισβήτηση, εκ νέου επεξεργασία ή αλλαγή των συνθηκών και δεδομένων που αφορούν τις γυναίκες και τη θέση τους στον κόσμο.

⁸ Η βιβλιογραφία για τον Warburg και τη θεωρία του είναι πολύ εκτεταμένη. Παραθέτω εδώ μερικούς μόνο, εντελώς ενδεικτικούς, τίτλους μελετών: Didi-Huberman (2002) 'Didi-Huberman (2003)' Woodfield (2001) Michaud (2004). Στα ελληνικά, βλ. Βάρμπουργκ (2006).

⁹ Σχετικά με τη σημασία του έργου του Warburg για τον φεμινισμό, βλ. κυρίως Pollock (2007).

Μέσα από τούτη τη σκοπιά, ας επιστρέψουμε και ας εξετάσουμε τώρα τις εικόνες των γυναικείων μορφών στα γλυπτά του Μουσείου και στους πίνακες του Ιακωβίδη και του Κανέλλη. Πέρα από το ίδιο θέμα, τι άλλες συμπτώσεις παρατηρούμε; Η μορφή του Ιακωβίδη (εικ. 2) είναι απλά και κομψά ντυμένη, σύμφωνα με τη μόδα της εποχής της, με έναν μεγάλο φιογόκο να διακρίνεται στο πίσω μέρος του φορέματος. Σε όρθια στάση, γέρνει το κεφάλι προς τα εμπρός, προκειμένου να μυρίσει τα λουλούδια στο βάζο, που αγγίζει προσεκτικά με το δεξί της χέρι. Μοιάζει να έχει κλειστά τα μάτια και να είναι απορροφημένη σε αισθήσεις και σκέψεις. Σε γλυπτές απεικονίσεις του δεύτερου μισού του 4ου αιώνα π.Χ., ορισμένες φιγούρες κλίνουν επίσης το κεφάλι χαμηλά εμπρός, ενώ μαζεύουν τα χέρια τους στο στήθος (εικ. 3).¹⁰ Φορούν και αυτές ρούχα της εποχής τους: πέπλο, που κάτω από το στήθος πέφτει χαλαρός, σχηματίζοντας ρυθμικές και καμπύλες πτυχές, και ιμάτιο, που σκεπάζει το κεφάλι και ρέει προς τα κάτω.¹¹ Με το αριστερό τους χέρι πιάνουν από την άκρη το ιμάτιο σαν να ετοιμάζονται να το τραβήξουν προς τα εμπρός, στάση που είναι πιθανόν να υπονοεί την κάλυψη του προσώπου και μπορεί να συνδέεται με τη γυναικεία αιδώ, την εσωστρέφεια ή το πένθος.¹² Αν και οι διαφορές των μοτίβων μεταξύ πίνακα και γλυπτών δεν περνούν απαρατήρητες – διαφορετικά ρούχα, διαφορετικές χειρονομίες –, ωστόσο οι ομοιότητες είναι περισσότερο ορατές: το κεφάλι που κατεβαίνει, το σώμα που χαμηλώνει, η προσεγμένη αμφίεση, η ενδυματολογική λεπτομέρεια. Τα κοινά αυτά στοιχεία διαμορφώνουν έναν τύπο στον οποίο η κίνηση και η φόρμα ενδέχεται να παραπέμπουν στη σεμνότητα και την εσωτερικότητα, να σημαίνουν εγκράτεια και ταπεινότητα, αλλά συγχρόνως να σηματοδοτούν τη φιλοκαλία, τη χάρη και τη διακοσμητικότητα.

¹⁰ Ευχαριστώ θερμά τον αρχαιολόγο Μιχάλη Λυχούνα, που διευκόλυνε την πρόσβασή μου στο φωτογραφικό υλικό του αρχείου της Εφορείας Αρχαιοτήτων Καβάλας.

¹¹ Σύμφωνα με την Κατερίνα Ρωμοπούλου, πρόκειται συνήθως για καλύπτρα. Βλ. σχετικά Ρωμοπούλου (2013), σελ. 170-172.

¹² Για τη σημασία της κάλυψης του προσώπου στην αρχαιότητα, βλ. Cairns (1996).

Στο έργο του Κανέλλη (εικ. 4) δεν συνυπάρχουν οι ίδιες στάσεις και τα ίδια σχήματα. Η εικονιζόμενη είναι λιτά ντυμένη, χωρίς κανένα διακοσμητικό μοτίβο στα ρούχα, ενώ κατευθύνει το βλέμμα προς τον θεατή, καθώς γέρνει στο πλάι και ακουμπά το κεφάλι σε μαξιλάρι. Οι διαφορές από τα προηγούμενα έργα είναι ασφαλώς σημαντικές, όμως εντοπίζονται και εδώ ορισμένα στοιχεία αντίστοιχα με εκείνων, όπως η κλίση του σώματος προς τα κάτω, η κλειστή φόρμα και η ήπια έκφραση.

Από την άλλη πλευρά, σε ορισμένα γλυπτά του Μουσείου, οι φιγούρες με τα κοσμήματα και τις περίτεχνες κομμώσεις στήνονται ευθυτενείς. Μία από αυτές (εικ. 5) μοιάζει να τεντώνει τον κορμό προς τα πάνω και να στέκεται αγέρωχη, προβάλλοντας με αυτόν τον τρόπο τη στολισμένη όψη της και διαμορφώνοντας έναν τύπο που συνδέεται εννοιολογικά με την ομορφιά και την πολυτέλεια, αλλά ακόμα και με την υπερηφάνεια, την επίδειξη, τη φιλαρέσκεια ή τη ματαιοδοξία. Σε πολλά έργα της νεότερης ελληνικής ζωγραφικής εντοπίζουμε εικόνες γυναικείων μορφών στις οποίες ανιχνεύονται παρόμοια μοτίβα. Ας σταθούμε σε μερικά παραδείγματα: Κομψά φορέματα, λουλούδια, πλούσια κοσμήματα, αριστοτεχνικά χτενίσματα, σύνθετες ενδυματολογικές λεπτομέρειες, ντεκολτέ, δαντέλες και βεντάλιες συναπαρτίζουν την τυπολογία των πολυτελώς διακοσμημένων και εμφανώς στημένων γυναικών σε πολλές προσωπογραφίες και συνθέσεις του Γεώργιου Ιακωβίδη.¹³ Όμοια και αλλού: *Η Προσωπογραφία της Μαριάνθης Χαριλάου* (περ. 1895-1900) από τον Νικηφόρο Λύτρα (1832-1904),¹⁴ η *Προσωπογραφία της Ζαΐρας Θεοτόκη-Ράλλη* (1903) από τον Δημήτριο Γερανιώτη (1871-1966), η *Ηθοποιός*

¹³ Βλ. Μεντζαφού-Πολύζου (1999), σελ. 99, 152-153, 268, 275.

¹⁴ Τα έργα νεότερης τέχνης που αναφέρονται στο παρόν κείμενο προέρχονται από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης, εκτός από τις περιπτώσεις που σημειώνεται άλλη συλλογή. Σε πολλά από τα έργα αυτά και τους δημιουργούς τους διαπιστώνονται επιρροές από διαφορετικές τάσεις της ευρωπαϊκής ζωγραφικής, ενίοτε από τον ακαδημαϊσμό ή τον ρεαλισμό, άλλοτε από τον ιμπρεσιονισμό, τον μεταϊμπρεσιονισμό ή τον συμβολισμό, την αρ νουβώ, τον μοντέρνο κλασικισμό, τον εξπρεσιονισμό, κ.ά. Βλ. ενδεικτικά Χρήστου (1993), σελ. 97, 100-102, 104-106, 108-114, 118-119· Λαμπράκη-Πλάκα (1999α), σελ. 328, 415-417, 448-449, 462-467, 506. Επίσης, Λυδάκης (1976), σελ. 298-299, 347-350, 357-372· Παπανικολάου (1999), σελ. 32-35, 50-58, 110, 112.

Κυβέλη (χ.χ.) της Θάλειας Φλωρά-Καραβία (1871-1960), η *Γυναίκα με τριαντάφυλλο* (χ.χ.)¹⁵ του Νίκου Λύτρα (1883-1927), το έργο *Στον υπαίθριο φωτογράφο* (1934) του Γιάννη Μόραλη. Στο ρεπερτόριο όλων αυτών των εικόνων, στις οποίες οι γυναικείες μορφές συνοδεύονται από σχήματα και φόρμες που τους προσδίδουν νόημα και τις συσχετίζουν με έννοιες όπως η διακοσμητικότητα, η ομορφιά, η προβολή ή η φιλαρέσκεια, θα μπορούσαμε να προσθέσουμε και άλλες. Για παράδειγμα, παραστάσεις όπου τα ρούχα, τα χτενίσματα και τα αξεσουάρ παραπέμπουν στις νέες τάσεις της μόδας, όπως βλέπουμε στην *Καθιστή γυναίκα* (1926) του Παύλου Μαθιόπουλου (1876-1956) και στην *Προσωπογραφία νεαρής γυναίκας* (περ. 1922-1925) του Θεόφραστου Τριανταφυλλίδη (1881-1955).¹⁶ Επίσης, παραστάσεις με τις φιγούρες να συμπληρώνονται από ένα μεγάλο καπέλο, μοτίβο ενδεικτικό μιας ορισμένης εποχής και στιλιστικής εμφάνισης, σημάδι νεωτερικότητας, αλλά και επίδειξης. Χαρακτηριστικά τέτοια έργα είναι η *Κυρία της Belle Epoque* (1900) και η *Προσωπογραφία της Ιουλίας Παρθένη* (περ. 1911-1914) του Κωνσταντίνου Παρθένη (1878-1967), όπως επίσης ο πίνακας *La Belle Epoque* (περ. 1910-1915) της Σοφίας Λασκαρίδου (1876 ή 1877-1965) και η *Κυρία με μαύρο γάντι* (1939) του Δημήτρη Βιτσώρη (1902-1945).

Όσα εξετάσαμε έως τώρα γύρω από τη νεοελληνική ζωγραφική συνηγορούν προς ορισμένους τύπους γυναικείων μορφών που έχουν αναλογίες με αυτούς των γλυπτών από την Αμφίπολη και τους βλέπουμε διαρκώς να επανέρχονται, θυμίζοντάς μας τη διαπίστωση του Warburg για τα επαναλαμβανόμενα θέματα. Από αυτήν την άποψη λοιπόν, γίνεται κατανοητή η παρουσίαση των έργων των Ιακωβίδη και Κανέλλη στην αίθουσα με τα συγκεκριμένα γυναικεία γλυπτά. Θα μπορούσε άραγε στον ίδιο χώρο να είχε εκτεθεί και ένα άλλο έργο της Συλλογής της Τράπεζας της Ελλάδος, οι *Εργάτριες σταφίδας* (1920-1925) του Θεόφραστου Τριανταφυλλίδη (εικ. 6); Πρόκειται και εδώ για γυναικείες φιγούρες, ωστόσο η εικόνα τους

¹⁵ Παραδίδεται και ως *Προσωπογραφία Καίτης Κατσογιάννη*.

¹⁶ Παρόμοια μοτίβα βλέπουμε και σε σχέδια, όπως, για παράδειγμα, η *Λιλή Ιακωβίδη* του Ιακωβίδη (Ιδιωτική Συλλογή), βλ. Μεντζαφού-Πολύζου (1999), σελ. 299.

διαφοροποιείται από τα σχήματα που αναλύσαμε.¹⁷ Δεν υπάρχουν σε αυτήν την περίπτωση ευθυτενείς στάσεις, κομψές ενδυμασίες και διακοσμητικές λεπτομέρειες, ούτε λουλούδια, κοσμήματα ή περιποιημένα χτενίσματα. Δεν είναι δυνατόν να μιλήσουμε λοιπόν για αγέρωχη χάρη, φιλοκαλία, πολυτέλεια ή άλλες παρεμφερείς έννοιες. Τα απλά και σκούρα ρούχα των εργατριών και κυρίως το μαντίλι που έχουν με ιδιαίτερο τρόπο δεμένο στο κεφάλι είναι μοτίβα μιας άλλης τυπολογίας, εκείνης που σηματοδοτεί τη χωρική γυναίκα σε πολλά έργα ζωγραφικής. Μερικά παραδείγματα είναι η *Κόρη με ρόκα και αδράχτι* (1876) του Γεώργιου Ιακωβίδη, η *Χωρική σε ποτάμι* (χ.χ.) του Νικηφόρου Λύτρα, η *Κόρη Λουτρακιώτισσα με σταμνί* (χ.χ.) του Νικόλαου Ξυδιά (1826 ή 1828-1909). Οι χωρικές στα έργα αυτά, με μαντίλι στο κεφάλι, κρατούν ή έχουν δίπλα τους αντικείμενα που παραπέμπουν σε κάποια εργασία, ωστόσο τα σώματά τους εικονίζονται ευθυτενή. Αντίθετα, στον πίνακα του Τριανταφυλλίδη, ο τύπος της χωρικής συνδυάζεται με άλλη στάση, καθώς το κεφάλι, μερικές φορές και ο κορμός, γέρνουν προς τα εμπρός ή προς το πλάι, ενώ το βλέμμα χαμηλώνει. Αυτή η απεικόνιση μπορεί να σημαίνει την κοπιαστική και ανιαρή εργασία, αλλά, παράλληλα, παραπέμπει στον γυναικείο τύπο της σεμνότητας, της εσωτερικότητας και της ταπεινότητας που έχουμε συναντήσει ήδη στα γλυπτά του 4ου αιώνα π.Χ.

Εντέλει, τα νεότερα έργα, ακόμη και όταν αποκλίνουν από τα παλιά θέματα, υιοθετούν συχνά στάσεις και σχήματα του παρελθόντος, που οδηγούν σε ταυτίσεις των γυναικείων μορφών με σταθερά επαναλαμβανόμενες έννοιες και συναισθήματα. Έτσι, οι εικόνες παράγουν ή αναπαράγουν συγκεκριμένες φόρμες και ιδέες για τις γυναίκες, πώς στέκονται ή κινούνται, πώς φαίνονται, πώς αντιδρούν και πώς αισθάνονται, πώς υπάρχουν και με ποιον τρόπο δρουν. Στολισμένες και όμορφες, σεμνές και εσωστρεφείς, φιλάρεσκες ή ταπεινές, απλές ή μοντέρνες. Στο πλαίσιο του 19ου αιώνα, αλλά και σε μεγάλο μέρος του 20ού, οι ιδιότητες αυτές συμπλέουν με κυρίαρχες κοινωνικές αντιλήψεις, με συνειδητές ή ασυνειδητές προσδοκίες και

πρακτικές για το γυναικείο φύλο. Καθορίζουν όρια και προοπτικές μέσα στις οποίες θεωρείται προτιμότερο να κινούνται όσες εγγράφονται στην κατηγορία γυναίκα.

Παρ' όλα αυτά, υπάρχουν περιπτώσεις που οι εικόνες μεταβάλλονται και τα νοήματα μετατοπίζονται. Οι τύποι τότε μεταμορφώνονται, αποκτούν νέο πνεύμα και νέα μορφή, όπως θα έλεγε ο Warburg. Τούτο είναι εμφανές, μεταξύ άλλων, σε ορισμένες προσωπογραφίες καλλιτεχνιδων. Καταρχάς, σε μια *Αυτοπροσωπογραφία της Θάλειας Φλωρά-Καραβία* (Ιδιωτική Συλλογή), φιλοτεχνημένη μάλλον το 1903 στο Παρίσι, όπου διέμεινε η ζωγράφος κάποιους μήνες για την παρακολούθηση καλλιτεχνικών μαθημάτων.¹⁸ Η ευθυτενής μορφή της μπροστά στο καβαλέτο ίσως θυμίζει κάποιες από τις γλυπτικές φιγούρες του Αρχαιολογικού Μουσείου, συμπληρώνεται ωστόσο από μοντά ρούχα και σκεπτική έκφραση. Η εικονιζόμενη εδώ δεν παρουσιάζεται ως επιφάνεια για διακόσμηση και επίδειξη ομορφιάς ή πολυτέλειας. Ούτε όμως ως σεμνή, κλειστή και ταπεινή φόρμα. Μοτίβα και στάση οδηγούν σε μια εικόνα διαφορετική, σε έναν άλλον τύπο γυναικείας μορφής. Η τοποθέτησή της διαγώνια σε σχέση με την επιφάνεια του πίνακα, οι σκιές στο πρόσωπο, που το στρέφει προς τα έξω, και το σημείο από το οποίο κοιτάζει, κάπως ψηλότερα από τη θέση του θεατή, τη συσχετίζουν με έννοιες όπως βάθος, προσωπικότητα, αυτοπεποίθηση. Η αγέρωχη πόζα και το διερευνητικό βλέμμα σημαίνουν δυναμισμό και θέληση για αναζήτηση και μελέτη.

Παρόμοιο περιεχόμενο διακρίνουμε στην *Προσωπογραφία της Κλεονίκης Ασπριώτη* (χ.χ.) από τη Φλωρά-Καραβία (Ιδιωτική Συλλογή).¹⁹ Η συνάδελφος της ζωγράφος δεν εικονίζεται μπροστά στο καβαλέτο, αλλά καθισμένη, και με βιβλίο στα χέρια. Και στο έργο αυτό, η γυναικεία φιγούρα αποσυνδέεται από στολίδια και κομψές λεπτομέρειες, τα ρούχα της είναι βιαστικά σχεδιασμένα, ενώ η έμφαση δίνεται στη στάση και το βλέμμα της. Το στήσιμο της μορφής, μεταξύ της πλάγιας και της διαγώνιας θέσης, οι σκιές στο πρόσωπο, καθώς το ανασηκώνει από το βιβλίο, και τα μάτια της που

¹⁷ Είναι οπωσδήποτε εμφανείς εδώ οι οφειλές του Θεόφραστου Τριανταφυλλίδη στον Honoré Daumier (1808-1879). Για το σύνολο του έργου του Τριανταφυλλίδη, βλ. Κωτίδης (2002).

¹⁸ Βλ. σχετικά Μισιρλή (1998), σελ. 170-171, εικ. 95· Τσούργιαννη (2018), σελ. 98-102, εικ. 46.

¹⁹ Το έργο εικονίζεται στο Τσούργιαννη (2018), σελ. 79, εικ. 28.

κοιτάζουν ευθεία μπροστά παραπέμπουν σε έντονη και προσηλωμένη σκέψη, σε πνευματικό βάθος και σοβαρή μελέτη.

Στον ίδιο τύπο με τις δύο προηγούμενες ανήκει και η *Αυτοπροσωπογραφία* (περ. 1932) της Αγλαΐας Παπά (1903 ή 1904-1984) (εικ. 7). Εδώ, το πινέλο στο χέρι και τα γεωμετρικά σχήματα, που υπονοούν βιβλία και τελάρα πίσω, συνδυάζονται με το λιτό ντύσιμο και την απουσία διακοσμητικών στοιχείων, με την εξαίρεση μόνο ενός δαχτυλιδιού. Η ευθεία στάση και το διαπεραστικό βλέμμα είναι μοτίβα που αποδίδουν στη μορφή σοβαρότητα, διανοητική ικανότητα και αποφασιστικότητα. Η σύγκριση με ένα άλλο έργο που εικονίζει επίσης τη ζωγράφο και που είναι η προσωπογραφία της (περ. 1929) από τον Σπύρο Βασιλείου, κάνει σαφέστερη τη διαφοροποίηση μεταξύ τύπων. Στον πίνακα του Βασιλείου η μορφή, καθισμένη, με φουστάνι της εποχής και ιδιαίτερο χτένισμα, ακουμπά το ένα χέρι χαλαρά στη μέση, ενώ στο φόντο πίσω της διακρίνονται μερικά διακοσμητικά σχέδια. Η έμφαση στα μοτίβα της εμφάνισης, της κομψότητας και της χάρις έρχεται σε αντίθεση με την εικόνα της σκεπτόμενης και αφοσιωμένης στην καλλιτεχνική εργασία προσωπικότητας.²⁰

Ένα εύλογο ερώτημα που γεννάται στη συνέχεια είναι πώς προκύπτει αυτή η συγκεκριμένη μεταβολή και γιατί τα θέματα και τα νοήματα αλλάζουν. Η απάντηση δεν είναι βέβαια απλή, μπορούν όμως να γίνουν κάποιες πρώτες υποθέσεις. Καταρχάς, ως προς το πώς, νομίζω ότι στην περίπτωση του γυναικείου τύπου σε έργα της Φλωρά-Καραβία ή της Παπά θα χρειαστεί να λάβουμε υπόψη αντίστοιχες εικόνες ανδρικών μορφών και να διερευνήσουμε την πιθανότητα να έχουν εμπνευστεί από αυτές τα μοτίβα τους, μέσα από συνειδητές – αλλά και ασυνείδητες – διεργασίες. Σημαντικό απόθεμα τέτοιων εικόνων αποτελούν και οι αυτοπροσωπογραφίες των καλλιτεχνών, από τις παλιότερες χρονολογικά, του Rembrandt (1606-1669) και του Nicolas Poussin (1594-1665), μέχρι τις νεότερες του Édouard Manet (1832-1883), του Édouard Vuillard (1868-1940), του Paul Cézanne (1839-1906) και πολλών άλλων. Στην ελληνική ζωγραφική, μερικά ενδεικτικά έργα

²⁰ Βλ. σχετικά Γκότση (2009), σελ. 171-172.

αυτής της θεματικής είναι οι αυτοπροσωπογραφίες του Νίκου Λύτρα και του Γιάννη Μόραλη.²¹ Οι αναλογίες με τις φιγούρες των γυναικών ζωγράφων είναι εμφανείς στις στάσεις, τις εκφράσεις, τα βλέμματα, τα αντικείμενα.

Γιατί η Φλωρά-Καραβία και η Παπά, όπως μπορούμε να ισχυριστούμε, στρέφονται και αξιοποιούν ανδρικές εικόνες, μετασχηματίζοντάς τες σε γυναικείες; Μήπως επειδή σε αυτές βρίσκουν τα σχήματα και τα νοήματα που χρειάζονται για να διαμορφώσουν μια εναλλακτική πρόταση και να δημιουργήσουν μια νέα γυναικεία εικόνα; Μήπως επειδή ο δικός τους γυναικείος τύπος είναι απαραίτητο να αποσυνδεθεί από άλλα μοτίβα και έννοιες, που επιμένουν στη διακοσμητική επιφάνεια, τη σεμνότητα, την εσωστρέφεια, την ταπεινότητα και όλα τα συναφή με τα οποία, όπως είδαμε, συσχετιζόνταν οι γυναικείες μορφές ήδη από την αρχαιότητα; Είναι πάντως βέβαιο από τους συγκεκριμένους πίνακες ότι υπάρχουν στιγμές στη συλλογική και ατομική ιστορία που ευνοούν τις μεταβολές και την εμφάνιση ενός νέου τύπου. Ζωγραφισμένα σε εποχές κατά τις οποίες η θέση των γυναικών αλλάζει και οι γυναικείες και φεμινιστικές διεκδικήσεις πληθαίνουν, τα έργα της Φλωρά-Καραβία και της Παπά απηχούν την προσωπική εμπειρία τους και τον δικό τους τρόπο αντίληψης ή αντίδρασης απέναντι σε όσα συμβαίνουν. Οι εικόνες αυτές απομακρύνονται από τις μορφές του αρχαίου ή νεότερου παρελθόντος, ωστόσο δεν επικρατούν, ενώ οι παλιοί τύποι έρχονται και επανέρχονται με μεγάλη συχνότητα.

²¹ Βλ. Κούρια (2008), σελ. 61. Μάλαμα (2011), σελ. 6, 79, 249-250.



Εικ. 1 | Πάνης Τσαρούχης
Προσωπογραφία της Δέσποινας με κολιέ και σκουλαρίκια, 1976
Ελαιογραφία σε χαρτί επικολλημένο σε καμβά, 51,5 x 37,4 εκ.
Συλλογή έργων τέχνης της Τράπεζας της Ελλάδος



Εικ. 2 | Γεώργιος Ιακωβίδης
Η κόρη με τα ρόδα, 1917
Ελαιογραφία σε καμβά, 88 x 101 εκ.
Συλλογή έργων τέχνης της Τράπεζας της Ελλάδος



Εικ. 3 | Πήλινη γυναικεία προτομή, δεύτερο μισό 4ου αι. π.Χ.
Ύψος 36 εκ.
Αρχαιολογικό Μουσείο Καβάλας



Εικ. 4 | Ορέστης Κανέλλης
Η Ηρώ, 1937
Ελαιογραφία σε καμβά, 60,5 x 73,5 εκ.
Συλλογή έργων τέχνης της Τράπεζας της Ελλάδος



Εικ. 5 | Πήλινη γυναικεία προτομή, δεύτερο μισό 4ου αι. π.Χ.
Ύψος 26 εκ.
Αρχαιολογικό Μουσείο Καβάλας



Εικ. 6 | Θεόδωρος Τριανταφυλλίδης
Εργάτριες σταφίδας, 1920-1925
Ελαιογραφία σε καμβά, 79,7 x 102 εκ.
Συλλογή έργων τέχνης της Τράπεζας της Ελλάδος



Εικ. 7 | Αγλαΐα Παπά
Αυτοπροσωπογραφία, περ. 1932
Ελαιογραφία σε καμβά, 60,5 x 60 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου

Images of women in art, types and transformations: Thoughts on the occasion of an exhibition

Glafki Gotsi

The exhibition *Encounter Point. Archaeology and Art in dialogue at the Archaeological Museum of Kavala* offered this essay the opportunity to reconsider the ways of approaching images of female figures in modern Greek art. Three paintings of the Bank of Greece Art Collection, the *Portrait of Despina with necklace and earrings* (1976) by Yannis Tsarouchis (1910-1989), the *Young woman with roses* (1917) by Georgios Iakovidis (1853-1932) and *Iro* (1937) by Orestis Kanellis (1910-1979), were placed at the exhibition next to late classic or hellenistic clay female busts from Amphipolis. As it is pointed out, this proximity led to observations about the impact of antiquity on the art of the modern period. Sometimes, influences are interpreted from the artists' immediate contact with ancient art, as in the case of Tsarouchis's work, which recalls the painter's debts to Fayum portraits; in other instances, the association can only be made indirectly, as in the cases of Iakovidis and Kanellis, whose connection with antiquity is mediated by the European artistic tendencies they follow.

This paper argues, however, that the theory of influences does not suffice to bridge the distance between modern and ancient works at the exhibition, while, on the contrary, the method of iconology, introduced by Aby Warburg (1866-1929), can offer much more in this respect. As it is maintained, Warburg's approach allows us to examine women's images from different periods of time, inquire about their points of convergence and investigate their shared mental and emotional weight. This method encourages the critical scrutiny of female imagery and adds to feminist interventions in art, whose goal is the contestation, rework or change of women's position in the world (of art).

Warburg's method is applied in the essay because it facilitates the search for common iconographical types between ancient and modern works, as well as the consideration of the meanings that these types receive. Thus, similarities in motives and subjects are detected between the museum's sculptures and a

large number of modern paintings, with female figures presented in shapes and postures that point to modesty and interiority, moderation and humility, tastefulness, grace and decorativeness, or even beauty and luxury, pride and vanity. At the same time, however, as it is suggested, there exist moments in the collective and individual history where the types are transformed and the meanings are modified, as it happens with some portraits of female artists, whose postures and forms recall images of male artists and signify ideas such as mental depth, personality, self-confidence, and seriousness.

Βιβλιογραφία

- Βακαλό, Ε. (1983), *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα. Ο μύθος της ελληνικότητας*, τόμ. 3, Αθήνα: Κέδρος.
- Βάρμπουργκ, Α. (2006), «Η ιταλική τέχνη και η διεθνής αστρολογία στο μέγαρο Σκιφανόια της Φεράρας», στο Π. Πούλος (2006), *Εννοιες της τέχνης τον 20ό αιώνα*, Αθήνα: Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, 97-139.
- Cairns, D. (1996), "Veiling, αιδώς, and a red-figure amphora by Phintias", *The Journal of Hellenic Studies*, (116), 152-158.
- Γκότση, Χ.-Γ. (2009), «Προσωπογραφίες καλλιτεχνών στην ελληνική τέχνη του μεσοπολέμου: μοντέρνες εκδοχές του υποκειμένου και της καλλιτεχνικής ταυτότητας», στο Μ. Ιωαννίδου (επιμ.) (2009), *Η τέχνη του 20ού αιώνα: ιστορία-θεωρία-εμπειρία*, Γ' Συνέδριο Ιστορίας της Τέχνης, 2-4 Νοεμβρίου 2007, Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τομέας Ιστορίας της Τέχνης, 163-175.
- Δοξιάδη, Ε. (1997), *Τα πορτρέτα του Φαγιούμ*, Αθήνα: Αδάμ.
- Didi-Huberman, G. (2003), "Artistic survival: Panofsky vs. Warburg and the exorcism of pure time", *Common Knowledge*, 9 (2), 273-285.
- Didi-Huberman, G. (2002), *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes, selon Aby Warburg*, Παρίσι: Les Éditions du Minuit.
- Ζίας, Ν. (1998), «Κανέλλης Ορέστης», στο *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών. Ζωγράφοι-γλύπτες-χαράκτες, 16ος-20ός αιώνας*, τόμ. 2, Αθήνα: Μέλισσα.
- Ζίας, Ν. (1994), «Η ζωγραφική της γενιάς του '30», στο Δ. Παυλόπουλος (επιμ.), *Σε αναζήτηση της ελληνικότητας: η «γενιά του '30». Ζωγραφική-κεραμική-γλυπτική-χαρακτική*, Αθήνα: Διεθνές Κέντρο Εικαστικών Τεχνών «Αέναον», 17-23.
- Κούρια, Α. (2008), *Νίκος Λύτρας. Χτίζοντας με το χρώμα και το φως*, Κατάλογος έκθεσης, 19 Μαρτίου-2 Ιουνίου 2008, Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου.
- Κωτίδης, Α. (2002), *Τριανταφυλλίδης. Ένα άλλο Τριάντα στη ζωγραφική*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Λαμπράκη-Πλάκα, Μ. (επιμ.) (1999α), *Εθνική Πινακοθήκη 100 χρόνια. Τέσσερις αιώνες ελληνικής ζωγραφικής από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης και του Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη*, Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου.
- Λαμπράκη-Πλάκα, Μ. (1999β), «Μεσοπόλεμος. Η ζωγραφική της γενιάς του '30. Παράδοση και μοντερνισμός», στο Μ. Λαμπράκη-Πλάκα (επιμ.), *Εθνική Πινακοθήκη 100 χρόνια. Τέσσερις αιώνες ελληνικής ζωγραφικής από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης και του Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη*, Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου, 462-467.

- Λυδάκης, Σ. (1976), *Οι Έλληνες ζωγράφοι. Η ιστορία της νεοελληνικής ζωγραφικής (16ος-20ός αιώνας)*, Αθήνα: Μέλισσα.
- Μάλαμα, Ά. (επιμ.) (2011), *Τιμή στον Γιάννη Μόραλη*, Κατάλογος έκθεσης, 11 Μαΐου - 29 Αυγούστου, Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου.
- Ματθιόπουλος, Ε. (2019), «“Η γενιά του ’30” στην ιστοριογραφία της νεοελληνικής τέχνης. Η προβληματική χρήση ενός αδιευκρίνιστου όρου και η κατασκευή μιας ανύπαρκτης “γενιάς” καλλιτεχνών», στο Α. Αδαμοπούλου, Α. Γυιόκα & Κ. Στεφανής (επιμ.), *Ιστορία της τέχνης. Ζητήματα ιστορίας, μεθοδολογίας, ιστοριογραφίας*, Αθήνα: Gutenberg, 499-515.
- Μεντζαφού-Πολύζου, Ό. (1999), *Ιακωβίδης*, Αθήνα: Αδάμ.
- Michaud, Ph. (2004), *Aby Warburg and the Image in Motion*, Νέα Υόρκη: Zone.
- Μισιρλή, Ν. & Λυδάκης, Σ. (επιμ.) (1998), *Θησαυροί της νεοελληνικής τέχνης. Η συλλογή Γιάννη Περδίου*, Αθήνα: Ίδρυμα Όρους Σινά.
- Μπουλάκου, Κ. (2014), *Σπουδή στην ελληνική προσωπογραφία: από την αρχαιότητα και τα πορτρέτα του Φαγιούμ έως τη γενιά του ’30*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Παπανικολάου, Μ. (1999), *Ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα. Ζωγραφική και γλυπτική του 20ού αιώνα*, Αθήνα: Αδάμ.
- Pollock, G. (2007), *Encounters in the virtual feminist museum. Time, space and the archive*, Λονδίνο-Νέα Υόρκη: Routledge.
- Ρωμιοπούλου, Κ. (2013), «Ελληνιστικό νεκροταφείο Αμφιπόλεως. Βορειοανατολικός τομέας: ανασκαφή 1956», *Αρχαιολογική Εφημερίς*, (152), 103-253.
- Σπητέρης, Τ. (1979), *Τρεις αιώνες νεοελληνικής τέχνης 1660-1967*, τόμ. Β', Αθήνα: Πάπυρος.
- Τσούργιαννη, Δ. (2018), *Θάλεια Φλωρά-Καραβία*, Αθήνα: Peak Publishing.
- Φιλίππιδης, Δ. (1984), *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική*, Αθήνα: Μέλισσα.
- Woodfield, R. (επιμ.) (2001), *Art History as Cultural History: Warburg's Projects*, Άμστερνταμ: ΟΡΑ.
- Χρήστου, Χ. (1993), *Η ελληνική ζωγραφική 1832-1922*, Αθήνα: Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος.

ΜΙΧΑΛΗΣ ΛΥΧΟΥΝΑΣ

Ex oriente lux:
Από την κλασική αρχαιότητα
στη λάγνα Ανατολή

Αφορμή για την παράθεση των παρακάτω σκέψεων είναι το έργο του Νικηφόρου Λύτρα (1832-1904) *Νασρεντίν Χότζας* (εικ. 1),¹ το οποίο προέκυψε από το διάστημα τριών μηνών ταξίδι του με τον Νικόλαο Γύζη (1842-1901) στη Μικρά Ασία το 1873.² Πρόκειται για έργο που παραμένει πιστό στις ζωγραφικές αξίες του καλλιτέχνη, αλλά εμπεριέχει στοιχεία εξωτισμού στην προσέγγιση του θέματος.³

Η σχέση της Δύσης με την Ανατολή είναι μακρά και σύνθετη. Η ανταλλαγή και οι επιρροές μεταξύ τους μπορεί να χαρακτηρίζονται από την επιβολή της Δύσης, είτε με τα όπλα είτε με την οικονομία και την ιδεολογία, αλλά πολύ συχνά στην ιστορία η πορεία υπήρξε διαφορετική. Έτσι, πολλές «μανίες» εξωτισμού κατέλαβαν την ευρωπαϊκή πολιτιστική ζωή κάτω από διάφορες συνθήκες (ειρηνικές και πολεμικές), από την ιαπωνομανία⁴ και την κινεζομανία⁵ έως τις έντονες επιρροές από τη ζωή και την εικαστική έκφραση της καθ' ημάς Ανατολής⁶ στις διάφορες περιόδους της, τον οριενταλισμό.⁷

Η Ανατολή, δηλαδή η νότια και ανατολική ακτή της Μεσογείου και η άμεση ενδοχώρα της, δεν έπαψε ποτέ να είναι σε επικοινωνία με τη Δύση, ουσιαστικά από την εποχή των Φοινίκων και των Περσικών Πολέμων. Τι άλλο είναι η ανατολίζουσα τέχνη των κορινθιακών αρυβάλλων που υπάρχουν και στο Αρχαιολογικό Μουσείο Καβάλας;⁸

Ωστόσο, ως «οριενταλισμός»⁹ στον καθημερινό λόγο καθιερώθηκε η γαλλική εκδοχή της αναπαράστασης της Ανατολής, που περιλαμβάνει

¹ Βλ. Κανελλοπούλου (2018), σελ. 56.

² Για το ταξίδι στη Μικρά Ασία από την άποψη της επίδρασης που είχε στο έργο του Νικόλαου Γύζη, βλ. Μισφλή (1996), σελ. 61-110.

³ Για τον Νικηφόρο Λύτρα, βλ. λήμμα «Λύτρας Νικηφόρος» στο Παπανικολάου (1998), σελ. 440-442.

⁴ Lambourne (2005)· Weisberg (2011).

⁵ Βλ. Chu & Milam (2019), ιδιαίτερα την Εισαγωγή και τα κεφάλαια 4-8.

⁶ Γνωστή και ως *Turquerie*, βλ. Williams (2014). Για μια συνολική θεώρηση του οριενταλισμού ως συνόλου όλων των παραπάνω -ισμών στον χώρο του ενδύματος, βλ. Martin & Koda (1994).

⁷ Για τον όρο στις διάφορες περιόδους (από την Αναγέννηση έως τον 20ό αιώνα), βλ. για παράδειγμα, Lemaire (2013).

⁸ Markoe (1996).

⁹ Benjamin (2003).

τη Μέση Ανατολή, grosso modo την οθωμανική επικράτεια, και το Μαγκρέμπ συν το Μαρόκο. Η προσέγγιση αυτή, που κάλυπτε πάρα πολλούς τομείς του ανθρώπινου βίου, βρήκε και μιαν άλλη εκδοχή της στις μεγάλες εκθέσεις στις ευρωπαϊκές πρωτεύουσες και κυρίως στο Λονδίνο (με κέντρο βάρους τις αποικίες) και το Παρίσι (που είχε επίσης πλήθος αποικιών), αλλά και σε πολλές περιοχές της Μέσης Ανατολής που βρίσκονταν υπό την πολιτιστική επιρροή της Γαλλίας ή είχαν στενή σχέση με την ευρωπαϊκή αυτή χώρα.

Αυτήν την ειδική εκδοχή σχολίασε στο γνωστό του βιβλίο ο Eduard Said.¹⁰ Τη θεώρησε σχέση ιμπεριαλιστικής προσέγγισης εκ των άνω, έναν μηχανισμό επιβολής που τελικά καθιέρωσε τα δυτικά στερεότυπα της πρόσληψης της Ανατολής και των ανθρώπων της. Η σχετική βιβλιογραφία που αναπτύχθηκε μεταγενέστερα έδειξε τα όρια και τους περιορισμούς αυτής της προσέγγισης,¹¹ η οποία, κατά τη γνώμη μου, ακόμη και στην κριτική που ασκεί στη Δύση, είναι δυτικοκεντρική. Χαρακτηριστική είναι η συζήτηση για την παρουσία και παρουσία των εξω-ευρωπαϊκών λαών στις μεγάλες διεθνείς εκθέσεις,¹² στην οποία, κατά τη δυτική μετα-αποικιακή άποψη, οι λαοί παρουσιάζονται ως θύματα «φυλάκισης» και επίδειξης εξωτικών όντων σε ζωολογικό κήπο, ενώ οι ίδιοι οι λαοί και τα κράτη μπορεί θαυμάσια να θεωρούσαν εαυτούς περήφανους εκπροσώπους του τόπου τους, που εκμεταλλεύονταν την ευκαιρία να επιδείξουν την παράδοσή τους και τα κατορθώματά τους.¹³ Η συζήτηση βέβαια συνεχίζεται και λαμβάνει νέες διαστάσεις

¹⁰ Said (1978) και, στα ελληνικά, Said (1996).

¹¹ Η συζήτηση που ξεκίνησε το έργο του Said είναι συνεχής. Ενδεικτικά, βλ. τη σχετικά πρόσφατη έκδοση Pouillion & Vatin (2014) και ιδιαίτερα το άρθρο του Eldem (2014), σελ. 89-102.

¹² Η βιβλιογραφία και σε αυτό το θέμα είναι πλέον τεράστια και δεν αφορά μόνο τον οριενταλισμό και τη γεωγραφική περιοχή που αυτός εκπροσωπεί, αλλά και τις άλλες ηπείρους. Βλ., για παράδειγμα, Geppert, Coffey & Lau (2006).

¹³ Οι εκθέσεις και τα «ανθρώπινα εκθέματά τους» έχουν πολλές οπτικές. Από τα συμμετέχοντα οργανωμένα κράτη, όπως η Ελλάδα ή η Οθωμανική Αυτοκρατορία, αλλά και τους εκπροσώπους των αποικιών ή των ιθαγενών λαών (π.χ. Ινδιάνοι στην έκθεση του Σικάγο), είναι προφανές πως δεν είχαν όλοι την ίδια αντίληψη ή στόχευση. Ενδεικτικά: Geppert (2010)· Kerr (2017). Ενδιαφέρον είναι το φιλμ *Human Zoos: American Forgotten History on Scientific Racism* (2019), σε σκηνοθεσία John West. Για την Οθωμανική Αυτοκρατορία, βλ. Özçeri (2016)· Celik (1992).

στο παραγμένο περιβάλλον της Μέσης Ανατολής, τόσο σε πολιτικό επίπεδο, για παράδειγμα με την Αραβική Άνοιξη,¹⁴ όσο και στο επίπεδο των εκθέσεων που επεξεργάζονται όψεις του οριενταλισμού. Μια τέτοια έκθεση ήταν η επετειακή στο Μόναχο το 2010, με αφορμή τα 100 χρόνια από την έκθεση για την ισλαμική τέχνη¹⁵ που αποτέλεσε την πρώτη προσπάθεια αποκατάστασης της τέχνης αυτής πέρα από τον οριενταλισμό και παρουσίασής της με επιστημονικό τρόπο, εξυπηρετώντας ταυτόχρονα τη διεθνή πολιτική της Γερμανίας.¹⁶ Άλλη τέτοια έκθεση ήταν η *1001 πρόσωπα/όψεις του οριενταλισμού* (προφανές λογοπαίγνιο με τις 1001 νύχτες) στο Μουσείο Sakip Sabanci στην Πόλη¹⁷ που, όπως είναι αναμενόμενο, ασχολείται περισσότερο με την οθωμανική/τουρκική πλευρά του φαινομένου. Η τελευταία έχει απασχολήσει το ερευνητικό ενδιαφέρον ως ιδιαίτερη εκδοχή του φαινομένου του οριενταλισμού, που συνοψίζεται σε μια οριενταλιστική προσέγγιση της Κωνσταντινούπολης στις ανατολικές επαρχίες και λαούς, αλλά και στον τουρκισμό.¹⁸

Στην εικαστική έκφραση, ο οριενταλισμός που αφορά την Ανατολική Μεσόγειο και τη βόρεια ακτή της Αφρικής, αν και εκπροσωπείται από όλες σχεδόν τις χώρες της Ευρώπης, κυριαρχείται πρωτίστως από τη γαλλική εκδοχή και, κατά δεύτερο λόγο, από την αγγλική.¹⁹ Στο πρώτο μισό του 19ου αιώνα, ζωγράφοι γνωστοί ως οριενταλιστές αποδίδουν έργα και με προφανείς πολιτικές σκοπιμότητες, κυρίως ο Eugène Delacroix (1798-1863), αν και αυτός βρήκε την οριενταλιστική του φύση αργότερα, όταν ταξίδεψε στην Αλγερία. Η εν λόγω περίοδος βέβαια δεν έχει άμεση σχέση με την αυτόχθονα καλλιτεχνική δημιουργία, γιατί αυτή απλώς δεν υπήρχε.

¹⁴ Keskin (2018).

¹⁵ Lermer & Shalem (2010).

¹⁶ Για τη σχέση μεταξύ των εκθέσεων και της ιμπεριαλιστικής πολιτικής της Γερμανίας, βλ. Berksoy (2020), σελ. 173-204.

¹⁷ Anadol (2013).

¹⁸ Για τον οθωμανικό οριενταλισμό υπάρχει πλούσια βιβλιογραφία, βλ. ενδεικτικά Germaner & İnankur (1989)· Eldem (2007)· Roberts (2015).

¹⁹ İnankur (2013), σελ. 62-71.

Η οριενταλιστική προσέγγιση σε εκείνη τη φάση ωστόσο συναντά την αρχαιότητα μέσα από έργα περιηγητών, όπως εκείνα που εκτέθηκαν στον χώρο των περιοδικών εκθέσεων του Αρχαιολογικού Μουσείου Καβάλας, στο πλαίσιο της έκθεσης *Σημείο Συνάντησης. Αρχαιολογία και τέχνη σε συνομιλία στο Αρχαιολογικό Μουσείο Καβάλας*. Στα εν λόγω έργα, η αρχαιότητα θέτει έμμεσα το ζήτημα τόσο της καταπίεσης των Ελλήνων όσο και της δυνατότητας και του δικαιώματος στην ελευθερία που τους δίνουν αυτά ακριβώς τα μνημεία, τα οποία εκφράζουν τις αρχές της Δύσης – ό,τι θα μπορούσαμε να ονομάσουμε «κλασικίζοντα οριενταλισμό».²⁰ Οι αρχές του δίνουν στους Δυτικούς το δικαίωμα να παίρνουν τις αρχαιότητες στη Δύση, όπου λάμπει το πνεύμα της Αρχαίας Ελλάδας, καταπώς λέει και ο Solomon Reinach, ο οποίος εργάστηκε στο νησί της Θάσου.

Αυτό που θα μας απασχολήσει περισσότερο εδώ είναι το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα και ιδιαίτερα το εργαστήριο και η επιρροή του Jean-Léon Gérôme (1824-1904).²¹ Οπαδός του κλασικισμού και μέλος της ομάδας των Νέων Ελλήνων, της ομάδας που επηρεάζεται από τις ανασκαφές της Πομπηίας, δημιουργεί στην πρώτη του περίοδο έργα με έμπνευση από την αρχαιότητα, όπως η *Κοκκορομαχία* (1846),²² η *Γέννηση του Χριστού* (1852-1854) και η *Εποχή του Αυγούστου* (1855).²³ Το ταξίδι του όμως στην Αίγυπτο, το 1856, θα ανοίξει τους ορίζοντες που θα τον αναδείξουν ως μία από τις κεντρικές μορφές του οριενταλισμού. Μετά από αυτό, δημιουργεί έργα όπως *Η Προσευχή στο τζαμί* (1871), *Ο έμπορος χαλιών* (1887), *Ο γητευτής των φιδιών* (1879),²⁴ τα οποία όμως συνυπάρχουν με έργα της ίδιας τεχνικής εξέλιξης που έχουν θέμα την αρχαιότητα, όπως *Ο θάνατος του Καίσαρα* (1867), *Διογένης* (1860), *Κλεοπάτρα και Καίσαρας* (1865) στο Salon του 1861.²⁵ Στο τέλος μάλιστα της καριέρας του και, ενώ ο οριενταλισμός δεν είναι πια στη μόδα και ο ίδιος δεν

εκτιμά τους μιμπρεσιονιστές, επιστρέφει σε εντελώς νεοκλασικές προσεγγίσεις θεμάτων με τα έργα του *Ταναγραία* (1890)²⁶ και *Πυγμαλίωνας και Γαλάτεια* (περ. 1890).²⁷ Η περίπτωση λοιπόν του Γέρομε δείχνει με ενάργεια ότι η επήρεια της Ανατολικής Μεσογείου δεν γίνεται αντιληπτή διαζευκτικά, αλλά συνολικά. Είτε ως ιστορία και κλασική αρχαιότητα είτε ως ζώσα πραγματικότητα, είναι κοινή μήτρα, κοινή πηγή φωτός.

Το ενδιαφέρον για την περιοχή μας είναι πως στο εργαστήριο του Γέρομε – διαβόητο για τις υψηλές απαιτήσεις ως προς την εισαγωγή σε αυτό, καθώς και για τον σκληρό τρόπο εργασίας εκεί – σπούδασαν δύο παιδιά της Πόλης, της οθωμανικής αυτοκρατορικής πρωτεύουσας. Πρόκειται για τον Θεόδωρο Ράλλη (1852-1909) και τον Osman Hamdi Bey (1842-1910),²⁸ τους δύο καλύτερους οριενταλιστές με καταγωγή από την Ανατολή. Αυτούς δηλαδή που βλέπουν τους εαυτούς τους και τον κόσμο τους ως «εξωτικούς» – ή «στερεοτυπικά», αν αποδεχτούμε την προσέγγιση του Said.

Ο Θεόδωρος Ράλλης,²⁹ γεννημένος στην Κωνσταντινούπολη από εύπορη οικογένεια με χιώτικη καταγωγή, πηγαίνει στο Παρίσι, αφού εγκαταλείπει το Λονδίνο και την οικογενειακή επιχείρηση, και ζει ως Δον Ζουάν, καταπώς μαρτυρούν αυτόπτες μάρτυρες: «Τέλεις τύπος Παρισινού, μ' ένα καλλιτεχνικό σκούφον αλά Ερμονβίλ και γιλέκον από ύφασμα καφέ ανοικτόν με χρυσά περιγράμματα, κουμβωμένον έως τον λαμόν, νεώτατος ακόμη και φυσιογνωμίας ανοικτής και ευθύμου ο κ. Ράλλης, είνε χαριτωμένος εις την συνδιάλεξίν του και αβρότατος, ομιλεί δε μετ' ενθουσιασμού περί της Ελλάδος...».³⁰ Ταξιδεύει εκτεταμένα στην Ανατολή, την Ελλάδα και το Άγιο Όρος

²⁰ Ό.π., σελ. 155.

²¹ Ό.π., σελ. 149.

²² Ο Eldem (2015), στην υποσημείωση 3, σημειώνει πως, ενώ είναι αναμφισβήτητη η επιρροή του Γέρομε στον Hamdi Bey, δεν είναι τεκμηριωμένη η μαθητεία του στο εργαστήριό του. Αντιθέτως είναι βέβαιη η εκπαίδευσή του στο εργαστήριο του Gustave Rodolphe Clarence Boulangier (1824-1888). Η καλλιτεχνική πορεία του τελευταίου είναι αντίστοιχη με εκείνη του Γέρομε και κατά τούτο ισχύει η διάσταση ανάμεσα στους Ευρωπαίους δασκάλους και τους «Ανατολίτες» μαθητές.

²³ Βλ. Κατσανάκη (2018): Μακρυδημήτρης (1998), σελ. 156-175.

²⁴ Παλιούρα (2014), σελ. 13-21.

²⁰ Eldem (2013), σελ. 32-43.

²¹ Ackerman (2000): Ackerman (1997), σελ. 14-44.

²² Ackerman (1997), σελ. 23.

²³ Ό.π., σελ. 35.

²⁴ Ό.π., σελ. 44, 70-71, 120, 127.

²⁵ Ό.π., σελ. 57.

και δημιουργεί ατελιέ και Salon ζωγραφικής στο Κάιρο. Εκθέτει τόσο στο Παρισινό Salon του 1875 (μέχρι και το 1909) όσο και στη Royal Academy στο Λονδίνο. Στα έργα του, που κινούνται τεχνοτροπικά υπό την άμεση επιρροή του Gégòme με κάποιους μπρεσιονιστικούς τόνους, συνυπάρχουν θέματα από την Ανατολή, όπως *Η νυχτερία του πασά της Ταγγέρης* (εικ. 2),³¹ την ελληνική ηθογραφία, κοσμική και εκκλησιαστική,³² ενώ λείπουν τα θέματα της αρχαιότητας.³³ Διαφέροντας λοιπόν από τον δάσκαλό του Geròme, ο Ράλλης φαίνεται να προσεγγίζει την περιοχή ολιστικά, ως αμάλαμα λαών και όχι ως την Ανατολή του Ισλάμ, χώρια από τους χριστιανικούς λαούς που επίσης την κατοικούν.

Ο Osman Hamdi Bey³⁴ είναι γιος μεγάλου βεζίρη, ορφανού της Χίου, του Ibrahim Edhem Pasha. Αφού σπούδασε νομικά, έφυγε για περαιτέρω σπουδές στο Παρίσι, όπου γρήγορα στράφηκε στη ζωγραφική. Έζησε εκεί επί επτά έτη, εξέθεσε έργα του στην Παγκόσμια Έκθεση (Exposition Universelle, 1867) που επισκέφθηκε και ο σουλτάνος, και ήρθε σε επαφή με τους Νέους Οθωμανούς. Επέστρεψε στην Κωνσταντινούπολη με Γαλλίδα σύζυγο και στάλθηκε να υπηρετήσει στη Βαγδάτη. Όταν ξαναγύρισε στην Κωνσταντινούπολη, ασχολήθηκε με τη σύνταξη του αρχαιολογικού νόμου για τη μείωση των λαθραίων εξαγωγών αρχαιοτήτων και τη δημιουργία του αυτοκρατορικού Αρχαιολογικού Μουσείου, που άνοιξε τις πύλες του το 1891 υπό τη διεύθυνσή του, και την ίδρυση της Σχολής Καλών Τεχνών.³⁵ Καλλιέργησε τις σχέσεις του με ξένα ιδρύματα και κυρίως με το Πανεπιστήμιο της Πενσυλβάνια με αφορμή

την ανασκαφή της Ναϊπούρ.³⁶ Πέρα από ιδρυτής, υπήρξε και διευθυντής της Σχολής Καλών Τεχνών (1883), ενώ πραγματοποίησε πλειάδα ανασκαφών αργότερα στη Λαγινία, τη Σιδώνα, το Νεμρούτ, και αλλού.³⁷

Η ζωγραφική του περιλαμβάνει έργα με θέματα οριενταλιστικά,³⁸ όπως *Ο αιτών* (εικ. 3) και πορτρέτα.³⁹ Στη διάρκεια της ζωής του εξέθεσε περισσότερο στο εξωτερικό παρά στην πατρίδα του. Είναι όμως αναμφισβήτητο πως στα έργα του οι Οθωμανοί εμφανίζονται περισσότερο δραστήριοι πράκτορες από ό,τι στα έργα των Ευρωπαίων οριενταλιστών. Ίσως το ορθότερο θα ήταν να προσεγγίσουμε τα έργα αυτά ως μια ειρωνεία των τελευταίων και, με αυτήν τη λογική, να τα περιγράψουμε ως οθωμανική ηθογραφία παρά ως οριενταλισμό, ο οποίος έχει τους δικούς του περιορισμούς. Η έλλειψη αισθησιασμού και γυμνού, για παράδειγμα, στο έργο του συνδέεται με τη θρησκεία του ή απλώς ο καλλιτέχνης βλέπει την πραγματική Ανατολή, και όχι εκείνη που φαντασιώνονται οι δυτικοί οριενταλιστές; Έχουν γίνει πολυάριθμες αναλύσεις στα έργα του Osman Hamdi Bey, ίσως και υπερβολικές· περισσότερο εκφράζουν τους μελετητές στη μεταποικιακή τους ανάγνωση ή στην απόπειρά τους αναζήτησης αφενός βάθους στη σύγχρονη καλλιτεχνική δημιουργία και αφετέρου καλλιτεχνικής επιφάνειας στην ακμαία επιχειρηματική κοινότητα της Τουρκίας, παρά τον ίδιο.⁴⁰

³¹ Και *Ο Πέρσης φρουρός* (1879), Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου.

³² *Ελληνική ομορφιά* (1890), *Μεγάλη Παρασκευή* (1893), Ιδιωτική Συλλογή.

³³ Βλ. Παλιούρα (2014), σελ. 42. Η συγγραφέας θεωρεί πως «μέσα από την ηθογραφική αντίληψη του χώρου και των ανθρώπων επιτυγχάνεται και μια τελική άρση του αρχαιοελληνικού βάρους». Δεν μπορώ να συμφωνήσω με τον όρο «βάρους», καθώς περιπτώσεις άλλων Ελλήνων της Διασποράς, όπως του Νικόλαου Γύζη, δείχνουν πως μπορεί να κινείται στα δύο πεδία με άνεση και χωρίς αίσθηση... βάρους.

³⁴ Η βιβλιογραφία για τον Osman Hamdi Bey έχει τα τελευταία χρόνια αυξηθεί εντυπωσιακά, καθώς έχει επαναξιολογηθεί η θέση του στην ιστορία της οθωμανικής πολιτιστικής ζωής. Βλ. ενδεικτικά Συλλογικό (2019).

³⁵ Κοçak (2011).

³⁶ Holod & Ousterhout (2011).

³⁷ Βλ. www.ottomanlands.com (τελευταία πρόσβαση 10.07.2020). Στον συγκεκριμένο δικτυακό τόπο και στην κατηγορία "Essays" υπάρχουν ενότητες όπως "Archaeologists and Missionaries", "Diplomacy-Art and Archaeology" και μία ενότητα αφιερωμένη στον Osman Hamdi Bey. Στην ενότητα αυτή, τα άρθρα που περιλαμβάνονται είναι ιδιαίτερου ενδιαφέροντος – κυρίως εκείνο του Eldem (2010) –, όπου παρουσιάζονται οι κατά καιρούς προσεγγίσεις των μελετητών στο έργο του Osman Hamdi.

³⁸ Βλ. ενδεικτικά το περίφημο *Ο δάσκαλος των χελωνών*, 1906, Μουσείο του Pera, Συλλογή Suna ve İnan Kırac Vakfı, Κωνσταντινούπολη και το *Ο δερβίσης στο ταφικό μνημείο*, 1908, Μουσείο Ζωγραφικής και Γλυπτικής, Πανεπιστήμιο Καλών Τεχνών Mimar Sinan, Κωνσταντινούπολη.

³⁹ Βλ. ενδεικτικά *Η γυναίκα με τη μιμόζα*, 1906, Μουσείο Ζωγραφικής και Γλυπτικής, Πανεπιστήμιο Καλών Τεχνών Mimar Sinan, Κωνσταντινούπολη και *Το πορτρέτο της Naile Hanım*, 1910, Μουσείο Sakıp Sabancı.

⁴⁰ Βλ. επίσης Eldem (2015).

Επανερχόμενοι στην αρχή της συζήτησής μας και έχοντας ακολουθήσει το νήμα των καλλιτεχνών που ασχολήθηκαν με την Ανατολή, αρχικά των αποκλειστικά δυτικών και έπειτα των τέκνων της Ανατολής που σπούδασαν στη Δύση, βλέπουμε πως οι εξ Εσπερίας ορμώμενοι λαμβάνουν το φως της Ανατολής από την αρχαιότητα⁴¹ μέχρι τις ημέρες τους. Μπορεί να οδηγούνται σε μια στερεοτυπική προσέγγιση της ζωής των Μουσουλμάνων της Ανατολής, αλλά ποτέ δεν εγκαταλείπουν τις ρίζες του κλασικού πολιτισμού, που εντέλει τους καθιστούν αυτό που είναι, Ευρωπαίους μετά τον Διαφωτισμό και την Αναγέννηση, όπως ήταν και ο Νικηφόρος Λύτρας την περίοδο της παραμονής του στο Μόναχο με την επιρροή του von Piloty ή ο Νικόλαος Γύζης.

Αντίθετα, τα μορφωμένα παιδιά της Ανατολής είτε επιστρέφουν σε αυτήν και δημιουργούν θεσμούς κατ' εικόνα και καθ' ομοίωσιν αυτών που είδαν και εκτίμησαν στη Δύση, όπως ο Osman Hamdi Bey, είτε παραμένουν στη Δύση, όπως ο Θεόδωρος Ράλλης, και προσεγγίζουν την καθημερινή ζωή της περιοχής με περισσότερο ηθογραφικό παρά εξωτικό χαρακτήρα. Ακόμη και στην περίπτωση του αρχαιολόγου Osman Hamdi, δεν αναζητούν την έμπνευση στην αρχαιότητα, είτε ως ιστορική ζωγραφική είτε ως ευκαιρία για μια σπουδή, παρά σε ελάχιστο βαθμό. Ίσως το φως της καθημερινότητας της Ανατολής να ήταν γι' αυτούς αρκετό και να μη χρειαζόταν να το αναζητήσουν στο παρελθόν του τόπου τους.

Θα ήταν ωστόσο πραγματική πρόκληση και παράτολμη ιδέα να πραγματοποιηθεί κάποτε μια κοινή έκθεση δύο Κωνσταντινοπολιτών οριενταλιστών, του Θεόδωρου Ράλλη και του Osman Hamdi Bey, και σε αυτούς να ταιριάξουν και τα οριενταλίζοντα έργα άλλων καλλιτεχνών της περιοχής, όπως ο *Νασρεντίν Χότζας* του Νικηφόρου Λύτρα από τη Συλλογή έργων τέχνης της Τράπεζας της Ελλάδος.

⁴¹ Πέρα από την αναφορά στον *Γέγομε* που έγινε παραπάνω, θα πρέπει να σημειωθεί και η σχέση του Delacroix με την αρχαιότητα, όπως αναδείχθηκε στην έκθεση *Delacroix et l'antique* στο Musée National Eugène-Delacroix, Παρίσι, 9 Δεκεμβρίου 2015-7 Μαρτίου 2016.



Εικ. 1 | Νικηφόρος Λύτρας
Νασρεντίν Χότζας, 1873-1875
Ελαιογραφία σε κόντρα πλακέ, 25 x 20 εκ.
Συλλογή έργων τέχνης της Τράπεζας της Ελλάδος



Εικ. 2 | Θεόδωρος Ράλλης
Η νυχτερία του Πασά της Ταγγέρης, 1884
 Ελαιογραφία σε καμβά, 116 x 191 εκ.
 Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου



Εικ. 3 | Osman Hamdi Bey
Ο αιτών, χ.χ.
 Ελαιογραφία σε καμβά, 110 x 77 εκ.
 Sakıp Sabancı Museum Collection

Ex Oriente Lux: From Classical Antiquity to the lustful East

Michalis Lychounas

This paper addresses the issue of an “eastern eye” on the Orientalist phenomenon in visual culture. It is based on a painting by Nikephoros Lytras (1832-1904), *Nasredin Hodja* (or the *Carpet Seller*, 1873-1875), which was included in the exhibition *Encounter Point. Archaeology and art in dialogue at the Archaeological Museum of Kavala*. It was executed after a lengthy visit of the painter, along with Nikolaos Gyzis (1842-1901), to Asia Minor (1872).

After a brief presentation of Orientalism in cultural and artistic terms, the work of a major figure of French Orientalism, Jean-Léon Gérôme (1824-1904), is presented with specific regard to the content of his works, from antiquity to the “distorted” image of the Orient, and back to antiquity, in order to show that the same artist found inspiration in both subjects: that of antiquity and that of his then current Eastern Mediterranean.

The importance of Gérôme in the case of the “eastern eye” lies in the fact that he tutored, in his famous and rigid atelier, the two major figures of “Orientalism” in art, that came from the Ottoman Empire: a Greek, Theodoros Rallis (1852-1909), and a Turk, Osman Hamdi Bey (1842-1910). When comparing their iconographic repertoire, a major difference rises. Whereas the French master deals with Eastern Mediterranean subjects from different periods, as is also the case with Delacroix, his students remain devoted to Orientalist content, which they might approach in a more realistic, more in the mode of genre way. There is also a clear distinction with those painters from the Greek Kingdom who were exposed to the Munich artistic education and ambiance, such as Lytras and Gyzis. Indeed, the case of the two sons of Constantinople becomes even more interesting as they both would have a “reason” to include antiquarian subjects in their work. Osman Hamdi Bey was a major figure in Ottoman archaeology and the first Turkish director of the Istanbul Archaeological Museum, while Theodoros Rallis was an educated Greek. Yet, neither of them seems to find the subject of Eastern Mediterranean attractive and they remain faithful to images of the Orient, real or imagined.

Βιβλιογραφία

- Ackerman, G. (2000), *Jean-Léon Gérôme: Monographie révisée, catalogue raisonné mis à jour*, Παρίσι: ACR Edition.
- Ackerman, G. (1997), *Jean-Léon Gérôme: His Life, His Work*, Παρίσι: ACR Edition.
- Anadol, A. (επιμ.) (2013), *1001 Faces of Orientalism*, Κωνσταντινούπολη: Sakir Sabanci Museum, Κατάλογος έκθεσης, 25 Απριλίου 2013-11 Αυγούστου 2013.
- Benjamin, R. (2003), *Orientalist Aesthetics: Art, Colonialism, and French North Africa, 1880-1930*, Berkeley: University of California Press.
- Berksoy, F. (2020), “Art exhibition in Munich and Istanbul (1909-18): Cultural Events as Part of German Imperialist Policies”, *Journal of the Ottoman and Turkish Studies Association*, 7 (1), 173-204.
- Çelik, Z. (1992), *Displaying Orient: Architecture of Islam at Nineteenth Century World's Fairs*, Berkeley: University of California Press.
- Chu, P. & Milam, J. (επιμ.) (2019), *Beyond Chinoiserie, Artistic Exchange between China and the West during the Late Qing Dynasty (1796-1911)*, Leiden: Brill.
- Eldem, Ed. (2015), “How Does One Become an Orientalist? The Life and Mind of Osman Hamdi Bey, 1842-1910”, στο O. Nefedova (επιμ.) (2015), *Orientalism: Cultural Orientalism and Mentality*, Μιλάνο: Silvana Editoriale.
- Eldem, E. (2014), “The Ottoman Empire and Orientalism: an Awkward Relationship”, στο Fr. Pouillion, & J.-Cl. Vatin (επιμ.) (2014), *After Orientalism. Critical Perspectives on Western Agency and Eastern Re-appropriations, Leiden Studies in Islam and Society*, τόμ. 2, Leiden: Brill, 89-102.
- Eldem, E. (2013), “Orientalism and Archaeology: The Orient Where Time Stands Still”, στο A. Anadol (επιμ.) (2013), *1001 Faces of Orientalism*, Κωνσταντινούπολη: Sakir Sabanci Museum, 32-43.
- Eldem, E. (2010), “What's in a Name? Osman Hamdi Bey's 'Genesis'”. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: http://www.ottomanlands.com/sites/default/files/pdf/EldemEssay_0.pdf (τελευταία πρόσβαση 10.11.2020)
- Eldem, E. (2007), *Consuming the Orient*, Κατάλογος έκθεσης, 14 Νοεμβρίου 2007-15 Φεβρουαρίου 2008, Κωνσταντινούπολη: Ottoman Bank Archives and Research Centre.
- Geppert, A. C. T. (2010), *Fleeting Cities. Imperial Expositions in Fin-de-Siècle Europe*, Λονδίνο: Palgrave.
- Geppert, A. C. T., Coffey, J. & Lau, T. (2006), *International Exhibitions, Expositions Universelles and World's fairs, 1851-2005: a bibliography*, Βερολίνο: Freie Universität & ΗΠΑ: California State University. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.csufresno.edu/library/subjectresources/specialcollections/worldfair/ExpoBibliography3d.pdf>. (τελευταία πρόσβαση 03.07.2020).

- Germaner, S. & İnankur, Z. (1989), *Orientalism and Turkey*, Κωνσταντινούπολη: Turkish Cultural Service Foundation.
- Holod, R. & Ousterhout, R. (επιμ.) (2011), *Osman Hamdi Bey & The Americans. Archaeology / Diplomacy / Art. Osman Hamdi Bey & Amerikalılar. Arkeoloji / Diploması / Sanat*, Κατάλογος έκθεσης, 15 Οκτωβρίου 2011-8 Ιανουαρίου 2012, Κωνσταντινούπολη: Pera Müzesi.
- İnankur, Z. (2013), "From the Imaginary to the 'Near East'", στο A. Anadol (επιμ.) (2013), *1001 Faces of Orientalism, Κωνσταντινούπολη: Sakıp Sabancı Museum*, Κατάλογος έκθεσης, 25 Απριλίου 2013-11 Αυγούστου 2013, 62-71.
- Κανελλοπούλου, Χ. (2018), *Τόποι Αναφοράς. Από τη Συλλογή της Τράπεζας της Ελλάδος*, Αθήνα: Κέντρο Πολιτισμού, Έρευνας και Τεκμηρίωσης Τράπεζας της Ελλάδος.
- Κατσανάκη, Μ. (2018), *Θεόδωρος Ράλλης*, Κύπρος: Ίδρυμα Λεβέντη.
- Kerr, A. (2017), "From Savagery to Sovereignty: Identity, Politics, and International Expositions of Argentine Anthropology (1878-1892)", *ISIS, A Journal of the History of Science Society*, 108 (1), Σικάγο, 62-81.
- Keskin, T. (επιμ.) (2018), "Middle East Studies after September 11 Neo-Orientalism, American Hegemony and Academia", *Studies in Critical Social Sciences Series*, (120), Leiden: Brill.
- Κοζακ, Α. (2011), *The Ottoman Empire and archaeological excavations: Ottoman policy from 1840-1906, foreign archaeologists, and the formation of the Ottoman museum*, Κωνσταντινούπολη: ISIS Press.
- Lambourne, L. (2005), *Japonisme. Cultural Crossings between Japan and the West*, Νέα Υόρκη: Phaidon Press
- Lemaire, G.-G. (2013), *Orientalism. The Orient in Western Art*, Γερμανία: H. F. Ullman.
- Lerner, A. & Shalem, Av. (επιμ.) (2010), *After One Hundred Years The 1910 Exhibition "Meisterwerke muhammedanischer Kunst" Reconsidered, Islamic History and Civilization Series*, (82), Leiden: Brill.
- Μακρυδημήτρης, Α. (1998), «Ο "Ανατολισμός" στη νεοελληνική ζωγραφική του 19ου αιώνα: η περίπτωση του Θεόδωρου Ράλλη», *Σύγκριση/Comparaison/Comparison*, (9), 156-175.
- Markoe, G. (1996), "The Emergence of Orientalizing in Greek Art: Some Observations on the Interchange between Greeks and Phoenicians in the Eighth and Seventh Centuries B.C.", *Bulletin of the American Schools of Oriental Research*, (301), 47-67.
- Martin, R. & Koda, H. (1994), *Orientalism, Visions of the East in the Western Dress*, Νέα Υόρκη: MET.
- Μισιρολή, Ν. (1996), *Γύζης*, Αθήνα: Αδάμ.
- Özçeri, E. (2016), *Displaying the Empire: A Search for Self Representation of the Ottoman Empire in the International Exhibitions of the Nineteenth Century*, Κωνσταντινούπολη: Libra Kitapçılık ve Yayıncılık.
- Παλιούρα, Μ. Α. (επιμ./κείμενα) (2014), *Θεόδωρος Ράλλης: Με το βλέμμα στην Ανατολή*, Οδηγός έκθεσης, 11 Δεκεμβρίου 2014-22 Φεβρουαρίου 2015, μτφρ. Ντ. Καζάτζη, δίγλωσση έκδοση, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη.
- Παπανικολάου, Μ. (1998), «Λύτρας, Νικηφόρος», λήμμα στο *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών. Ζωγράφοι-γλύπτες-χαράκτες, 16ος-20ός αιώνας*, τόμ. 2, Αθήνα: Μέλισσα.
- Pouillion, F. & Vatin, J.-Cl. (επιμ.) (2014), *After Orientalism Critical Perspectives on Western Agency and Eastern Re-appropriations, Leiden Studies in Islam and Society*, τόμ. 2, Leiden: Brill.
- Roberts, M. (2015) *Istanbul Exchanges: Ottomans, Orientalists, and Nineteenth Century Visual Culture*, Berkeley: University of California Press.
- Said, E. W. (1996), *Οριενταλισμός*, μτφρ. Φώτης Τερζάκης, Αθήνα: Νεφέλη.
- Said, E. (1978), *Orientalism, Western Conceptions of the Orient*, Νέα Υόρκη: Pantheon Books.
- Συλλογικό (2019), *Osman Hamdi Bey, an Ottoman Intellectual*, Οδηγός έκθεσης.
- Συλλογικό (2010), "Osman Hamdi Bey". Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: *Archaeologists and Travelers in Ottoman Lands*, www.ottomanlands.com (τελευταία πρόσβαση 10.11.2020).
- Weisberg, G. P. (επιμ.) (2011), *The Orient Expressed. Japan's Influence on Western Art 1854-1918*, Jackson, MS: Mississippi Museum of Art.
- Williams, H. (2014), *Turquerie, An Eighteenth-Century European Fantasy*, Λονδίνο: Thames & Hudson.

ΘΟΔΩΡΗΣ ΚΟΥΤΣΟΓΙΑΝΝΗΣ

Από το *gout grec* στο *Greek Revival*:
Νεοκλασικές εκδοχές
της ελληνικής αρχαιότητας

Ο μύθος της Ελλάδας στον Νεοκλασικισμό

Η βιομηχανία διακοσμητικών κεραμικών του Josiah Wedgwood, ονόματι «Ετρουρία», διέδωσε το νεοκλασικό στιλ, με αντικείμενα υψηλής αισθητικής· κορυφαίο δείγμα το λεγόμενο *Αγγείο Πήγασος*, με τη σχεδιασμένη το 1778 από τον John Flaxman (1755-1826) «αποθέωση του Ομήρου», το οποίο παρουσιάστηκε το 1786 και παραγόταν μέχρι το 1790.¹ Η αρχαίζουσα σύνθεση αντλεί από ομόθεμη παράσταση αρχαιοελληνικού αγγείου, θεωρούμενου ωστόσο ετρουσκικού, από τη συλλογή του Sir William Hamilton.² Το νεοκλασικό αγγείο δωρήθηκε στο Βρετανικό Μουσείο και μπορεί κάλλιστα να συγκριθεί με το ομόθεμο ανάγλυφο του 3ου αιώνα π.Χ. του Αρχελάου από την Πριήνη, το οποίο όμως κατέληξε στο Βρετανικό Μουσείο το 1819. Το 1827, ο Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) διακοσμεί τις καινούριες τότε αίθουσες αρχαιοτήτων του Λούβρου με την «αποθέωση του Ομήρου»,³ αξιοποιώντας εικονογραφικά και το ανάγλυφο του Βρετανικού Μουσείου, το οποίο γνώριζε από τη δημοσίευσή του από τον Pierre-François Hugues baron d'Hancarville,⁴ ενώ για το αρχιτεκτονικό σκηνικό με τον ιωνικό ναό αντλεί από το Ερέχθειο, όπως είχε αποτυπωθεί από τον Julien-David Le Roy.

Αμφότερα τα παραδείγματα της ομηρικής εικονογραφίας, στην αγγλική και τη γαλλική τέχνη του προχωρημένου 18ου και του πρώιμου 19ου αιώνα, καταδεικνύουν τον κομβικό ρόλο των εικονογραφημένων εκδόσεων στη διάχυση των αρχαίων προτύπων και κατά συνέπεια τη διαμεσολαβημένη γνώση της ελληνικής τέχνης από τους καλλιτέχνες του Νεοκλασικισμού. Το έργο των αρχαιολατρών περιηγητών, καλλιτεχνών και συλλεκτών για τις ελληνικές αρχαιότητες αποτελεί προϋπόθεση εκ των ων ουκ άνευ για τον διάλογο μεταξύ αρχαιολογίας και τέχνης. Αν μέχρι τον ύστερο 17ο αιώνα

¹ Έργουιν (1999), σελ. 220-221· Walker (2004), σελ. 38, αρ. 7· Leribault (2010), σελ. 176· Κουτσογιάννης (2018β), σελ. 405.

² D'Hancarville (1776), πίν. 31. Βλ. Walker (2004), σελ. 32-33, αρ. 1.

³ Έργουιν (1999), σελ. 311-314· Μπράουν (2004), σελ. 63-654· Κουτσογιάννης (2018β), σελ. 410-411.

⁴ D'Hancarville (1785). Βλ. Αδάμ-Βελένη, Στεφανή & Μαυρομιχάλη (2012), σελ. 98, αρ. 28.

η ελληνική αρχαιογνωσία βασιζόταν στη γραμματεία, η αυτοψία αποκτά στη συνέχεια καθοριστικό ρόλο. Με την επέκταση του Grand Tour προς την Ελλάδα, η άμεση μελέτη και δημοσίευση των ελληνικών μνημείων τροφοδοτεί την εικονογραφία.

Ο αρχιτέκτων Julien-David Le Roy επισκέπτεται το 1755 την Αττική και την Πελοπόννησο και εκδίδει μια σειρά αρχαιοτήτων τους (*Τα ερείπια των πλέον ωραίων μνημείων της Ελλάδος*, 1758),⁵ με έμφαση στην ερειπιολογική εντύπωση και την αισθητική του «γραφικού». Αντίστοιχα, η αισθητική του «υψηλού»,⁶ που θέλει τα αρχαία μνημεία αποδοσμένα με καθαρή γραμμικότητα, δεσπόζει στο μνημειώδες έργο των Άγγλων ζωγράφων και αρχιτεκτόνων James Stuart (1713-1788) και Nicholas Revett (1720-1804) *Αρχαιότητες των Αθηνών*, απότοκο πολύχρονης και λεπτομερούς εργασίας (1751-1753), εκδοθέν όμως σταδιακά, αρκετά αργότερα (σε 4 τόμους, το διάστημα 1762-1816).⁷ Επομένως, Γάλλοι και Άγγλοι, πρωτίστως αρχαιολάτρες κάθε ιδιότητας (αρχαιογνώστες, περιηγητές, λόγιοι, καλλιτέχνες, αρχιτέκτονες, συλλέκτες) πρωτοστάτησαν στην εκ νέου ανακάλυψη των ελληνικών μνημείων, τη γνωστοποίησή τους μέσω έντυπων εικονογραφημένων έργων στη Δύση και την καθιέρωσή τους ως καλλιτεχνικών προτύπων.⁸

Σε καθαρά θεωρητικό επίπεδο, την πρωτοκαθεδρία της ελληνικής αρχαιότητας – έναντι της ρωμαϊκής – προασπίστηκε, επιτυχώς, ένας Γερμανός θεωρητικός. Ο Johann Joachim Winckelmann, αν και δεν επισκέφθηκε την Ελλάδα,

υποστήριξε ήδη το 1755 ότι «η αίσθηση του ωραίου που διαρκώς περισσότερο απλώνεται στον κόσμο άρχισε να διαμορφώνεται για πρώτη φορά κάτω από τον ελληνικό ουρανό»⁹ και προέτρεψε στη μίμηση των Αρχαίων. Αργότερα (1764), εξέδωσε την *Ιστορία της τέχνης της αρχαιότητας*,¹⁰ όπου έθεσε τις βάσεις για την περιοδολόγηση της αρχαίας τέχνης, εμμένοντας στην ελληνική. Την πρωτοκαθεδρία της ελληνικής τέχνης έναντι της ρωμαϊκής¹¹ μάταια προσπάθησε να ανατρέψει ο οραματικός καλλιτέχνης Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), ο οποίος είχε ήδη προβεί σε δική του σύγκριση, με σκοπό να προβάλλει τη δεύτερη.¹²

Η αρχαιοδιφία παίζει καθοριστικό ρόλο στην τέχνη του ευρωπαϊκού Νεοκλασικισμού αναφορικά με την εικονοποίηση αρχαιοελληνικών θεμάτων και, ευρύτερα, την εικαστική αποτύπωση του μύθου της Ελλάδας κατά τη νεωτερικότητα.¹³ Ωστόσο, εγείρονται ζητήματα αναφορικά με τον βαθμό αρχαιολογικής εγκυρότητας, την παραπλανητική ή στρεβλή πολλές φορές οπτικοποίηση της ελληνικής αρχαιότητας μέσω της νεοκλασικής τέχνης, την αντίστροφη πορεία, επιρροής δηλαδή της αρχαιοπρεπούς τέχνης στην αρχαιοδιφία, εντέλει την «κατασκευή» εικόνας για την αρχαία Ελλάδα – κατ' επέκταση και για τη συγκαρινή – στο δεύτερο μισό του 18ου και στο πρώτο μισό του 19ου αιώνα. Τα ερωτήματα αυτά προσφέρονται να διερευνηθούν μέσα από την εξέταση ενδεικτικών έργων της διακριτής εντός του ευρύτερου Νεοκλασικισμού «ελληνικής τάσης», όπως εκδηλώθηκε, στη Γαλλία, με το goût grec και, στην Αγγλία, με το Greek Revival.

⁵ Le Roy (1758). Βλ. Middleton (2004)· Navari 2004, σελ. 238, αρ. 408· Décultot (2010), σελ. 136, αρ. 39· Armstrong (2011)· Αδάμ-Βελένη, Στεφανή & Μαυρομιχάλη (2012), σελ. 96, αρ. 25· Κουτσογιάννης (2012), σελ. 31· Koutsogiannis (2014), σελ. 83, αρ. 15· Κουτσογιάννης (2015), σελ. 1024· Κουτσογιάννης (2018β), σελ. 399.

⁶ Η αισθητική του «υψηλού» εδράζεται στο δοκίμιο του Burke (1756), ενώ η σύγκρισή της με την αισθητική του «γραφικού» απασχολεί τον Price (1794). Βλ. Hipple (1957).

⁷ Stuart & Revett (1762-1816). Βλ. Τόλιας (1995), σελ. 6-8, αρ. 2· Stoneman (1996), σελ. 189 κ.ε.· Soros (2006α), σελ. 596, αρ. 36-37· Watkin (2006), σελ. 35-36· Décultot (2010), σελ. 138, αρ. 40· Koutsogiannis (2014), σελ. 86, αρ. 17· Κουτσογιάννης (2015), σελ. 104-106· Κουτσογιάννης (2018β), σελ. 399.

⁸ Γενικά, βλ. Τσιγκάκου (1981)· Stoneman (1996)· Stoneman (1998)· Κουτσογιάννης (2012)· Koutsogiannis (2014)· Κουτσογιάννης (2015)· Κούρια (2016)· Κουτσογιάννης (2018β).

⁹ Στο έργο του *Σκέψεις για τη μίμηση των ελληνικών έργων στη ζωγραφική και τη γλυπτική* (Winckelmann, 1755). Βλ. Βίνκελμαν (1996), σελ. 7· Έργουιν (1999), σελ. 26.

¹⁰ Winckelmann (1764).

¹¹ Για τη διαμάχη, βλ. Honour (1991), σελ. 50-62· Patetta (1991), σελ. 41-93· Bergdoll (2000), σελ. 20-22· Pinelli (2005), σελ. 97-106· Watkin (2006), σελ. 32-35.

¹² Piranesi (1761). Για την αντιπαράθεση των ελληνικών μνημείων, ο Piranesi αντλεί από την έκδοση του Le Roy (1758).

¹³ Ευρύτερα, βλ. Noe (1994)· Konstantinou (1998)· Hess, Agazzi & Décultot (2009)· Harloe, Momigliano & Farnoux (2018).

Goût grec: η παιγνιώδης ανάπλαση ελληνότροπων μοτίβων και σκηνών

Κατά τις δεκαετίες του 1760 και του 1770, πυροδοτήθηκε μια τάση ελληνομανίας στον οπτικό πολιτισμό της Γαλλίας, καθιερώνοντας το «ελληνικό γούστο» (goût grec ή goût à la grecque)¹⁴ στις εικαστικές τέχνες και την αισθητική ευρύτερα. Η σχέση ανάμεσα στην αρχαιογνωσία και την τέχνη, όσον αφορά τα ελληνικά θέματα, υπήρξε παραγωγική και για τη ζωγραφική του γαλλικού Νεοκλασικισμού. Από τις απαρχές κιόλας του Νεοκλασικισμού, περί τα μέσα του 18ου αιώνα, παρατηρείται μια προγραμματική προσπάθεια ανάπλασης της ελληνικής τέχνης συγκεκριμένα, πρωτεργάτες της οποίας τίθενται αρχαιοδίφες και μαικήνες των τεχνών, που παραγγέλνουν έργα «ελληνικά», βάσει εικονογραφίας αλλά και τεχνικής, σε ανερχόμενους καλλιτέχνες. Το εγχείρημα, με σημαντικότερο υποστηρικτή του τον αρχαιογνώστη και συλλέκτη Anne Claude de Tubières-Grimoard de Pestels de Lévis, comte de Caylus,¹⁵ δίνει ωστόσο έργα που μάλλον κατ' όνομα και μόνον δικαιολογούν τον τίτλο της επαναφοράς της αρχαιοελληνικής ζωγραφικής.¹⁶

Ο Joseph-Marie Vien (1716-1809), προστατευόμενος του κόμη Caylus, θα αναδειχθεί στον σημαντικότερο εκφραστή του ελληνοπρεπούς ζωγραφικού

κλασικισμού κατά τις δεκαετίες του 1750 και του 1760.¹⁷ Ένα από τα έργα που τον καθιέρωσαν υπήρξε *Η έμπορος των ερωτιδέων*¹⁸ (εικ. 1), το οποίο απέσπασε επαίνους στο Salon του 1763 και μάλιστα υμνήθηκε ως «ελληνικό», ακόμη και από τον απαιτητικό Denis Diderot, ο οποίος το χαρακτήρισε «μικρή ανακρεόντεια ωδή».¹⁹ Κι όμως, το έργο του Vien απομιμείται ρωμαϊκή τοιχογραφία που είχε έρθει στο φως στο Gragnano της Ιταλίας το 1759 (σήμερα βρίσκεται στο Museo Archeologico Nazionale της Νάπολης). Το ρωμαϊκό πρωτότυπο ήταν γνωστό,²⁰ ωστόσο η επένδυση του θέματος από τον Vien με αρχαιοπρεπές σκηνικό προσέδωσε επίπλαστη «ελληνικότητα».

Στο ίδιο Salon του 1763, ο Vien εξέθεσε επτά ακόμη «ελληνικά» έργα, σκηνές καθημερινότητας κατά την αρχαιότητα, κυρίως με μεμονωμένες νεαρές γυναίκες σε αρχιτεκτονικό σκηνικό.²¹ Ανάλογες αρχαιοπρεπείς κυρίες εξετίθεντο από τον Vien στα παρισινά Salons μεταξύ 1760 και 1766 και καθιερώθηκαν ως «νεαρές Ελληνίδες» ή «Αθηναίες». Αυτές οι εξιδανικευμένες μορφές σε αρχαιοπρεπές decorum, δίχως πάντως συγκεκριμένη μυθολογική ή ηρωική αναφορά, καθιερώνουν τον δημιουργό τους στη δεκαετία του 1760 και ταυτοχρόνως το είδος της ζωγραφικής αλλά ελληνικά. Η δε θετική υποδοχή τους ήταν τέτοια που ο Diderot φθάνει να πει για τον Vien και τα οκτώ «ελληνικά» έργα του στο Salon του 1763 ότι ο καλλιτέχνης είναι σαν αναστημένος Απελλής ανάμεσα στην ομήγυρη των Αθηναίων γυναικών.²²

¹⁴ Badolle (1926), σελ. 149-226, 341-394· Eriksen (1974), σελ. 48-51· Honour (1991), σελ. 26-29· Ottomeyer (2004), σελ. 17-19· Barrier (2005)· Pinelli (2005), σελ. 63-66· De Rochebrune & Gougeon (2009)· Scherf (2010a)· Κουτσογιάννης (2012), σελ. 30· Κουτσογιάννης (2018β), σελ. 402-405.

¹⁵ Ottomeyer (2004), σελ. 17· Schnapp (2004), σελ. 355-361· Droguet (2009), σελ. 52-53· Gougeon (2009)· Κουτσογιάννης (2012), σελ. 31· Fumaroli (2018), σελ. 266-292· Κουτσογιάννης (2018β), σελ. 402.

¹⁶ Άλλωστε, οι πηγές σε αυτήν την προσπάθεια ήταν φιλολογικές, τόσο για την εγκαυστική τεχνική κατά τον Πλίνιο, με την οποία ο Joseph-Marie Vien φιλοτεχνεί την *Κεφαλή Αθηνάς με περικεφαλαία* το 1754 (Αγία Πετρούπολη, Ερμιτάζ), όσο και για την *Αναχώρηση των Ελλήνων μετά την άλωση της Τροίας* κατά την περιγραφή από τον Πausανία ομόθεμου έργου του Πολυγνώτου, θέμα που αποδίδει χαρακτηριστικά ο Louis-Joseph Le Lorrain το 1757, αν και ουσιαστικά παρουσιάζει μια κλασικίζουσα μεν, κατά βάση όμως μπαρόκ σκηνή. Βλ. Guilmet (2007), σελ. 186· Droguet (2009), σελ. 53-54· Faroult, Leribault & Scherf (2010), σελ. 158, αρ. 27· Scherf (2010β), σελ. 128.

¹⁷ Droguet (2009), σελ. 53-57· Κουτσογιάννης (2018β), σελ. 402.

¹⁸ Έργουν (1999), σελ. 143· Cuzin (2000), σελ. 87· Pinelli (2005), σελ. 57-61· De Rochebrune & Gougeon (2009), σελ. 310, αρ. 82· Droguet (2009), σελ. 54-55· Faroult, Leribault & Scherf (2010), σελ. 200-202, αρ. 47· Fumaroli (2010), σελ. 51.

¹⁹ Pinelli (2005), σελ. 59, 61.

²⁰ Σχεδιασμένο από τον Giovanni Morghen και χαραγμένο από τον Carlo Nolli, δημοσιεύθηκε στον τρίτο τόμο με τις αρχαιότητες της αρχαίας Ηράκλειας (*Le pitture antiche d'Ercolano*, 1762, πίν. VII, σελ. 17-40).

²¹ Droguet (2009), σελ. 54.

²² Pinelli (2005), σελ. 61· Droguet (2009), σελ. 54· Κουτσογιάννης (2018β), σελ. 402. Ευρύτερα για την κριτική του Diderot στο έργο του Vien, βλ. Gaeltgens (1973)· Pinelli (2005), σελ. 57-62.

Στη χορεία των «Αθηναίων» του 1763 από τον Vien περιλαμβανόταν και η *Ιέρεια που καίει θυμιάματα σε έναν τρίποδα* (Musée des Beaux-Arts, Στρασβούργο),²³ φιλοτεχνημένη την προηγούμενη χρονιά. Η θετική υποδοχή της ώθησε τον συλλέκτη Jean-Henri Eberts να παραγγείλει replica,²⁴ ενώ το έργο απέκτησε τον τίτλο *Ενάρετη Αθηναία*, καθώς θεωρήθηκε ότι προσωποποιεί «την ευγενική απλότητα και το ήρεμο μεγαλείο»,²⁵ την πεμπουσία κατά Winckelmann της ελληνικής τέχνης.

Η ταύτιση της μορφής με το συνώνυμο του αρχαιοελληνικού κάλλους, την Αθήνα, επεκτάθηκε και στον τρίποδα της ιέρειας, που βαφτίστηκε επίσης «Αθηναία». Επιπλέον, ο Eberts προχώρησε στην κατασκευή του συγκεκριμένου τρίποδα «Αθηναία», περί το 1773 (The Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη),²⁶ τον οποίο διαφήμιζε στον περιοδικό Τύπο της εποχής, ως «Αθηναία», νέο έπιπλο με πολλαπλές χρήσεις.²⁷ Η επιτυχία του οδήγησε σε διάφορες παραλλαγές, πάντοτε όμως με τον χαρακτηριστικό τίτλο «Αθηναία».²⁸

Εδώ βρισκόμαστε στο απόγειο του goût grec το οποίο, εκκινώντας από τη ζωγραφική, διαχέεται σε όλα τα είδη των εικαστικών τεχνών, ιδιαίτερα στις διακοσμητικές και εφαρμοσμένες τέχνες.²⁹ Και πάλι αρχαιολάτρες συλλέκτες, όπως ο Ange-Laurent de La Live de Jully,³⁰ πρωτοστατούν στη διάμρφωση και διάδοση αυτής της μόδας, στην αρχιτεκτονική εσωτερικών

χώρων και τον διάκοσμό τους, στην επίπλωση και σε αντικείμενα καθημερινής χρήσης. Αν ωστόσο παρατηρήσουμε προσεκτικά, για παράδειγμα, το γραφείο-χαρτοθήκη του εν λόγω συλλέκτη, σχεδιασμένο από τον Louis-Joseph Le Lorrain και εκτελεσμένο από τον Philippe Cafféri II (1714-1774), μεταξύ 1756-1757 (Chantilly, Musée Condé),³¹ καθώς και ανάλογα διακοσμητικά αντικείμενα, θα δούμε πως ο ελληνικός χαρακτήρας τους εξαντλείται σε ένα διακοσμητικό ρεπερτόριο γενικότροπα αρχαίζον, με μαιάνδρους, κυμάτια και συναφή μοτίβα, που κατά βάση όμως αντλεί από τον κλασικισμό του Μπαρόκ. Το ίδιο ισχύει για όλα τα έπιπλα της περίφημης συλλογής του de La Live de Jully, η οποία καθιέρωσε το goût à la grecque στις διακοσμητικές τέχνες της περιόδου.

Ο ίδιος ο συλλέκτης το 1764 δηλώνει ότι «το gout “à la grecque” πήρε εξαιρετικά μεγάλες διαστάσεις και σήμερα χρησιμοποιείται με τρόπο καταγέλαστο, από τους πάντες και για τα πάντα».³² Στο Παρίσι της δεκαετίας του 1760 όλα έπρεπε να είναι αλά ελληνικά. Ο βαρόνος Friedrich Melechior de Grimm γράφει στο παρισινό περιοδικό *Correspondance littéraire* (1η Μαΐου 1763): «Εδώ και μερικά χρόνια, άρχισαν να εμπνέονται από τα εγγαλλωπίσματα και τις μορφές της αρχαιότητας. Η αισθητική βελτιώθηκε σημαντικά, η νέα αντίληψη γενικεύθηκε και σήμερα τα πάντα γίνονται “à la grecque”. Η εξωτερική αλλά και εσωτερική κτηριακή διακόσμηση, τα έπιπλα, τα υφάσματα, τα πάσης φύσεως κομψοτεχνήματα, οτιδήποτε βλέπει κάποιος στο Παρίσι είναι “à la grecque”».³³

Αυτή λοιπόν η ελληνομανία έφθασε σε τέτοια υπερβολή, που ο Piranesi, πολέμιος της πρωτοκαθεδρίας της ελληνικής τέχνης, φθάνει να διαμαρτυρηθεί, το 1769, ότι «ο νόμος που θέλουν να μας επιβάλουν μερικοί, να μη φτιάχνουμε τίποτα που δεν είναι ελληνικό, είναι πολύ άδικος νόμος».³⁴

²³ Cuzin, Gaborit & Pasquier (2000), σελ. 342-343, αρ. 156· De Rochebrune (2009β), σελ. 76· De Rochebrune & Gougeon (2009), σελ. 156, αρ. 13· Faroult, Leribault & Scherf (2010), σελ. 198-199, αρ. 46· Κουτσογιάννης (2018β), σελ. 402.

²⁴ Η σωζόμενη εκδοχή του έργου, ενώ η πρωτότυπη έχει χαθεί.

²⁵ Βίνκελμαν (1996), σελ. 32· Έργουιν (1999), σελ. 35.

²⁶ Eriksen & Watson (1963)· De Rochebrune (2009β), σελ. 76-77· Leribault (2010), σελ. 175· Κουτσογιάννης (2018β), σελ. 402.

²⁷ Cuzin, Gaborit & Pasquier (2000), σελ. 344, αρ. 157· Faroult, Leribault & Scherf (2010), σελ. 198.

²⁸ Για τη μόδα του τρίποδα «Αθηναία», βλ. Cuzin, Gaborit & Pasquier (2000), σελ. 341-353, αρ. 155-168· Dion-Tenenbaum (2000).

²⁹ De Rochebrune (2009α)· Leribault (2010)· Κουτσογιάννης (2018β), σελ. 403.

³⁰ De Rochebrune (2009γ).

³¹ Ottomeyer (2004), σελ. 17· Leribault (2010), σελ. 175-176.

³² Eriksen (1974), σελ. 50· De Rochebrune (2009β), σελ. 74· Κουτσογιάννης (2018β), σελ. 403.

³³ Eriksen (1974), σελ. 264· De Rochebrune (2009α), σελ. 13· Leribault (2010), σελ. 175· Κουτσογιάννης (2018β), σελ. 403.

³⁴ Έργουιν (1999), σελ. 112.

Αλλά και οι ίδιοι οι θιασώτες του goût grec έχουν συνείδηση αυτής της υπερβολής. Έτσι, ο Ennemond-Alexandre Petitot θέλησε να διακωμωδήσει κάπως τη μανία του goût “à la grecque”, σχεδιάζοντας κοστούμια για ελληνική μασκαράτα (*Μασκαράτα αλά ελληνικά*),³⁵ που κυκλοφόρησε το 1771 στην Πάρμα – τη «μικρή Αθήνα» της εποχής – συντεθειμένα από αρχιτεκτονικά στοιχεία κατά τρόπο ευφάνταστο. Σε πρώτη εντύπωση, τα ελληνότροπα κοστούμια του αναφέρονται σε αρχαιοελληνικά μοτίβα, με σπονδύλους κιόνων, σχήματα αρχαίων αγγείων και μαιάνδρους, όπως στη *Νύφη αλά ελληνικά*³⁶ (εικ. 2), αλλά μια πιο ενδελεχής εξέταση αποκαλύπτει αυθαίρετες συνθέσεις ή/και ρεπερτόριο εντελώς μη ελληνικό. Ο ίδιος άλλωστε ο Petitot στην αφιέρωση της *Μασκαράτας αλά ελληνικά* χαρακτηρίζει το στυλ à la grecque ως «μόδα και τρέλα».

Κι όμως, αυτή η στρεβλή πολλές φορές και κατ’ όνομα μόνον ελληνική μόδα, λειτούργησε ως απαραίτητη προϋπόθεση για την εμπέδωση των μεγάλων έργων ελληνικής θεματογραφίας, όπως το εμβληματικό ζεύγος *Πάρις και Ελένη* από τον Jacques-Louis David (1748-1825) στα πρόθυρα της Γαλλικής Επανάστασης (1788-1789, Musée du Louvre, Παρίσι).³⁷ Εδώ η αρχαιοπρέπεια του κλασικού ύφους και ο ελληνικός χαρακτήρας του έργου δεν τίθενται καν προς συζήτηση, αλλά γίνονται αποδεκτά, κατά τρόπο μάλιστα κανοναρχικό για το είδος, καθώς το έδαφος είχε προετοιμαστεί ακριβώς από το goût à la grecque. Κυρίως θέμα και decorum συλλειτουργούν για την πειστική εικαστική απόδοση του ελληνικού κόσμου.

Ωστόσο, αν εξετάσουμε ενδεικτικά τον διάκοσμο στο δεξί άκρο του πίνακα, προκύπτει ότι δεν είναι αυθεντικά ελληνικός.³⁸ Η πρόσταση των Καρυάτιδων στο φόντο δεν αντλεί από την πρόσταση των Κορών του Ερεχθείου, αλλά από

τις αναγεννησιακές Καρυάτιδες του Λούβρου.³⁹ Η παραστάδα στην οποία συγκαταείται το παραπέτασμα όπισθεν των μορφών φέρει ανάγλυφη διακόσμηση, στη βάση της οποίας διακρίνεται το σύμπλεγμα ενός ερωτικού ζεύγους, που έρχεται να επιτείνει τον χαρακτήρα του ερωτισμού στον πίνακα: Πρόκειται για ζωγραφική απομίμηση του γλυπτού συμπλέγματος *Έρωτος και Ψυχή*, ρωμαϊκού αντιγράφου ελληνικού έργου του 2ου αιώνα π.Χ., ευρισκόμενου στα Uffizi της Φλωρεντίας.⁴⁰ Στο ίδιο τμήμα του πίνακα διακρίνεται κι ένας τρίποδας, ο οποίος απομυμείται έναν ρωμαϊκό (τέλη 1ου αιώνα π.Χ.-αρχές 1ου αιώνα μ.Χ.) χάλκινο τρίποδα που είχε ανακαλυφθεί στον ναό της Ίσιδας στην αρχαία Ηράκλεια (Herculaneum) της Ιταλίας το 1748.⁴¹ Ο David βεβαίως παραλλάσσει το αρχαίο πρότυπο, δίνοντάς του πιο ραδινό χαρακτήρα και αντικαθιστώντας τις σφίγγες με κύκνους.⁴² Επομένως, οι Καρυάτιδες είναι αναγεννησιακές, ευφάνταστες αναπαραστάσεις κατά Βιτρούβιο, το *Έρωτος και Ψυχή* ρωμαϊκό αντίγραφο χαμένου ελληνιστικού έργου, ενώ ο τρίποδας ρωμαϊκός από το Herculaneum. Τελικά, και ο David, ο πλέον

³⁹ Πρόκειται για γλυπτές δημιουργίες του Jean Goujon, περί τα 1550-1956, για την αίθουσα χορού του μεγάρου (σχεδιασμένη από τον Pierre Lescot), που βασιζονται με τη σειρά τους στην περιγραφή του Βιτρούβιου και είχαν εικονογραφηθεί ευφάνταστα λίγα χρόνια νωρίτερα από τον Jean Goujon και πάλι (Vitruvius, 1547, *L'Architecture ou Art de bien bastir*, Παρίσι). Βλ. Zerner (2003), σελ. 174.

⁴⁰ Είχε ανακαλυφθεί το 1666 στη Ρώμη και στα Uffizi τοποθετήθηκε τον 18ο αιώνα. Βλ. Caneva, Cecchi & Natali (1986), σελ. 84. Αποτελούσε πόλο έλξης κατά τη νεοκλασική περίοδο, όπως φαίνεται και στον πίνακα του Johann Zoffany *H Tribuna των Uffizi* στα 1772-1778 (Buckingham Palace, Royal Collection, Αγγλία): βλ. Εργουίν (1999), σελ. 15-16.

⁴¹ Σήμερα στο Museo Archeologico Nazionale της Νάπολης (inv. 72995), βλ. Cuzin, Gaborit & Pasquier (2000), σελ. 339-341, αρ. 154· Soros (2006β), σελ. 416-417. Ο David μπορούσε να δει τον συγκεκριμένο τρίποδα του Herculaneum στη σχετική έκδοση του G. B. Piranesi (Piranesi, 1778, πίν. 44).

⁴² Με τη σειρά του, αυτός ο ζωγραφισμένος αρχαιοπρεπής τρίποδας του David αποτέλεσε το πρότυπο για την κατασκευή παρόμοιου τρίποδα περί τα 1800-1804, που μάλιστα κυκλοφόρησε ως «αθηναϊκός», από τους Charles Percier και Martin-Guillaume Biennais (Musée du Louvre, Παρίσι). Βλ. Cuzin, Gaborit & Pasquier (2000), σελ. 346, αρ. 160. Εδώ λοιπόν έχουμε μια αντίστοιχη περίπτωση με τη ζωγραφική *Ενάρετη Αθηναία* του Vien στα 1763, που έδωσε τον τύπο του λεγόμενου τρίποδα «Αθηναία». Βλ. Κουτσογιάννης (2018β), σελ. 405.

³⁵ Petitot (1771). Βλ. Bedarida (1989), σελ. 126-135, αρ. 153-165· Cusatelli (1997)· De Rochebrune & Gougeon (2009), σελ. 194-197, αρ. 32· Faroult, Leribault & Scherf (2010), σελ. 206-209, αρ. 50-52· Κουτσογιάννης (2018β), σελ. 403-404.

³⁶ Walker (2004), σελ. 167, αρ. 92.

³⁷ Βλ. ενδεικτικά Droguet (2009), σελ. 58-59· Κουτσογιάννης (2018β), σελ. 404.

³⁸ Κουτσογιάννης (2018β), σελ. 404-405.

έγκριτος ζωγράφος του αρχαιολατρικού Νεοκλασικισμού, στα πρότυπα έργα του της ελληνικής μυθολογίας υποπίπτει στην παρελκυστική τακτική του goût à la grecque, ενσωματώνοντας εν γένει αρχαιοπρεπή στοιχεία, όχι όμως αυθεντικά ελληνικά.

Ο David παρουσιάζει το ζεύγος *Πάρις και Ελένη* στο Salon του 1789, όπου συνεκθέτει ο δάσκαλός του Joseph-Marie Vien τον *Έρωτα να διαφεύγει της φυλακής* (Musée des Augustins, Τουλούζη), τελευταίο έργο του στον τύπο που τον καθιέρωσε ως ζωγράφος αλά ελληνικά. Αμφότερα τα έργα, δασκάλου και μαθητή, αναγνωρίζονται ως ελληνικά, παρά τις στρεβλώσεις και τους αναχρονισμούς. Τα παράγωγα του goût grec στις διακοσμητικές τέχνες μεταξύ περίπου 1755 και 1770 «ευθύνονται» για τον ζωγραφικό διάκοσμο που έρχεται να επενδύσει τέτοιου είδους έργα με ελληνική θεματογραφία. Σε αυτήν την εικαστική τάση ελληνομανίας εντός του γαλλικού Νεοκλασικισμού, οι εικονογραφημένες εκδόσεις με ελληνικές αρχαιότητες έπαιζαν κομβικό ρόλο.

Greek Revival: η πουριστική αναπαραγωγή της μνημειακής ελληνικής αρχιτεκτονικής

Αντίστοιχα, η ελληνική αρχαιογνωσία τροφοδοτεί και τον αγγλικό Νεοκλασικισμό, αλλά σε αυτήν την εκδοχή το φαινόμενο διαφοροποιείται ουσιαστικά. Το έργο και η τάση που εκπροσωπούν οι James Stuart και Nicholas Revett θα οδηγήσουν στην αγγλική εκδοχή της ελληνομανίας, ως στιλ “Greek Revival” («Ελληνική αναβίωση»)⁴³. Ο ίδιος δε ο Stuart θα είναι ο πρώτος δημιουργός αρχιτεκτονικής σε ελληνικό στιλ στην Αγγλία,⁴⁴ ήδη από τη δεκαετία του 1760, παράλληλα δηλαδή με το γαλλικό goût grec. Μάλιστα, το Greek Revival θα έχει πιο διαρκή και μνημειακά αποτελέσματα,⁴⁵ καθώς θα επιδράσει στην αρχιτεκτονική, ουσιαστικά καθ’ όλη τη διάρκεια του Νεοκλασικισμού – τόσο κατά

⁴³ Wiebenson (1969)· Crook (1972)· Stoneman (1996), σελ. 193-198· Bergdoll (2000), σελ. 154-156· Koutsogiannis (2014), σελ. 19-21· Πλάντζος (2014), σελ. 307-312· Κουτσογιάννης (2015), σελ. 106-108· Κουτσογιάννης (2018β), σελ. 405-406.

⁴⁴ Watkin (1982)· Bristol (1997)· Soros (2006a)· Watkin (2006).

⁴⁵ Το ίδιο ισχύει, αντίστοιχα, και στη σύγκριση μεταξύ των εκδόσεων του Le Roy και των Stuart & Revett. Βλ. Bergdoll (2000), σελ. 16-20.

την περίοδο ανάπτυξής του τον 18ο αιώνα όσο και κατά την όψιμη φάση του τον 19ο αιώνα, οπότε εξαπλώνεται σε όλη την Ευρώπη αλλά και πέραν αυτής –, ενώ θα βρει πρόσφορο έδαφος, πέραν της Αγγλίας, στη Σκωτία, στις γερμανικές περιοχές κι ακόμη στις νεότευκτες Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής.

Ο James Stuart, έχοντας άμεση γνώση των πρότυπων ελληνικών μνημείων, προβαίνει στη μετεμφύτευση ιδίως των αθηναϊκών αρχαιοτήτων στην Αγγλία,⁴⁶ γεγονός που του απέφερε το προσωνύμιο «ο Αθηναίος». Στο Shugborough (Staffordshire) της Αγγλίας, σχεδιάζει για τον Thomas Anson, κόμη του Lichfield, μια σειρά από αρχιτεκτονήματα υπαίθρου, που κυμαίνονται από πιστές αντιγραφές μέχρι παραλλαγές, αλλά άμεσα αναγνωρίσιμες των κύριων μνημείων που δημοσιεύει ο ίδιος στη μνημειακή έκδοση *Antiquities of Athens*. Εκεί ο Stuart αντιγράφει σχεδόν τον Πύργο των Ανέμων από τη ρωμαϊκή Αγορά της Αθήνας, που είχε δημοσιεύσει στον πρώτο τόμο (1762) των *Αρχαιοτήτων των Αθηνών*, και τον μετατρέπει το 1764-1765 σε οίκημα κήπου⁴⁷ (εικ. 3), όπως λίγο αργότερα (1769) και το μνημείο του Λυσικράτους. Κατ’ αυτόν τον τρόπο, τα αρχαιοελληνικά μνημεία, και πρωτίστως τα αθηναϊκά, εγγράφονται στην αγγλική νεοκλασική αρχιτεκτονική, διαμορφώνοντας το στιλ της λεγόμενης «Ελληνικής αναβίωσης»⁴⁸. Σε τέτοιες περιπτώσεις, η αρχαιολογική καθαρότητα της αρχιτεκτονικής είναι εμφανής και επιδιωκόμενη.

⁴⁶ Πρώτη περίπτωση υιοθέτησης αθηναϊκού προτύπου στην αγγλική νεοκλασική αρχιτεκτονική συνιστά το προστώο που κοσμούσε το αδριάνειο υδραγωγείο στον Λυκαβηττό, το οποίο ο James Stuart αξιοποιεί στην εξοχική κατοικία του Simon, πρώτου κόμη του Hartcourt, στο Oxfordshire. Βλ. Κουτσογιάννης (2018α), σελ. 176.

⁴⁷ Κτίστηκε από τον Charles Cope Trubshaw. Βλ. Crook (1972), σελ. 94· Έργουιν (1999), σελ. 198-199· Marg (2006), σελ. 332.

⁴⁸ Είναι ορθότερο πάντως να γίνεται λόγος όχι γενικώς για Greek Revival, αλλά συγκεκριμένα για Athenian Revival, αφ’ ης στιγμής οι αθηναϊκές αρχαιότητες αποτέλεσαν σχεδόν αποκλειστικά τα πρότυπα για την αρχιτεκτονική της λεγόμενης «Ελληνικής αναβίωσης». Την πρόταση αυτή έχω υποστηρίξει με τη διάλεξή μου “Views of Athens in America: Greek Revival Architecture and the Iconic Athenian Models”, στις 2 Οκτωβρίου 2018 στο Πανεπιστήμιο Columbia της Νέας Υόρκης, προσκεκλημένος από το πρόγραμμα Ελληνικών Σπουδών και τον καθηγητή Ιωάννη Μυλωνόπουλο, τον οποίο ευχαριστώ θερμά και από εδώ.

Κι αυτό ισχύει για τα κτήρια που σχεδιάζει όχι μόνον ο James Stuart κατά την πρώιμη φάση του Νεοκλασικισμού, του προχωρημένου 18ου αιώνα, αλλά γενικότερα για τα αρχιτεκτονήματα όλων των θιασωτών του Greek Revival. Κατά τον 19ο αιώνα και την όψιμη φάση του νεοκλασικού στίλ, η Αγγλία βρίθει κτηρίων κάθε τύπου που αντιγράφουν, απομιμούνται ή παραλλάσσουν αρχαιοελληνικά μνημεία, κατ' ουσίαν αθηναϊκά, πάντοτε με εμφανή εξάρτηση από τα πρότυπά τους. Για παράδειγμα, οι αδελφοί Inwood (Henry William και William) στον Άγιο Παγκράτιο στο Bloomsberry του Λονδίνου (1819-1822),⁴⁹ παρά την ευφάνταστη σύνθεση στοιχείων, αναπαράγουν με εντυπωσιακή ευκρίνεια τον ιωνικό ρυθμό του Ερεχθείου και το μοτίβο των Καρυάτιδων, καθώς και συνολικά το σχήμα της πρόστασής τους εις διπλούν, με βάση αναφοράς πάντοτε τις αποτυπώσεις του μνημείου στον δεύτερο τόμο (1787) των Stuart & Revett.

Η αγγλική νεοκλασική αρχιτεκτονική ελληνικού ρυθμού θα αποδώσει και ορισμένες πολύ ενδιαφέρουσες προτάσεις, όταν ξεφεύγει από τον άτεγκτο μιμητισμό και τολμά να συνθέσει διαφορετικά στοιχεία, όπως στην πρόσοψη του Βρετανικού Μουσείου (εικ. 4), έργο του Robert Smirke στα 1823-1847,⁵⁰ με τη μείξη τριών διαφορετικών αθηναϊκών μνημείων – από τα πιο σημαντικά –, των αθηναϊκών Προπυλαίων (σε σχήμα Π), του ιωνικού ρυθμού του Ερεχθείου και του αετώματος που παραπέμπει στον Παρθενώνα: ο αρχιτέκτονας συνθέτει κατά τρόπο εκλεκτικό διαφορετικά στοιχεία από τα μνημεία της Ακρόπολης για το κτήριο που θα στεγάσει τα γλυπτά του Παρθενώνα, μετά την αρπαγή τους από τον λόρδο Έλγιν.

Η αγγλική αρχαιογνωσία και τέχνη είχαν την τύχη να γνωρίσουν τα φειδιακά γλυπτά του Παρθενώνα τόσο μέσω της εικονογράφησης τους λεπτομερώς στην έκδοση των *Antiquities of Athens* (τόμ. 2, Λονδίνο 1787), όσο και από κοντά, στο Βρετανικό Μουσείο, αφού αγοράστηκαν από τη βρετανική κυβέρνηση το 1816. Ο Έλγιν προέτασε ως επιχείρημα για τη βέβηλη

πράξη του την ωφέλεια που θα είχαν οι τέχνες στη γηραιά Αλβιόνα, υποστηρίζοντας ότι η άμεση επαφή με τα κορυφαία αρχαία πρότυπα θα λειτουργούσε ευεργετικά για την αισθητική και την καλλιτεχνία στην Αγγλία της εποχής του. Ωστόσο, τα συναφή αποτελέσματα αποδείχθηκαν κατώτερα του αναμενομένου.

Ο Decimus Burton, σε δύο κτήριά του «ελληνικού ρυθμού» στο κέντρο του Λονδίνου, ενσωματώνει και μια γλυπτή ζωφόρο που παραπέμπει ευθέως στη ζωφόρο του Παρθενώνα και ιδίως στους ιππείς. Έτσι, το ιωνικού ρυθμού αττικό στο Hyde Park Corner (1825-1828)⁵¹ κοσμεύεται με ανάγλυφη πομπή, ενώ η αντίστοιχη γλυπτή ζωφόρος που επιστέφει την Αθηναϊκή Λέσχη (1824-1830)⁵² αντιγράφει το παρθενώνιο πρότυπο. Σαφώς όμως, το καλλιτεχνικό επίπεδο του γλύπτη John Henning του πρεσβύτερου (1771-1851) σε αμφότερες τις περιπτώσεις υπολείπεται ουσιωδώς από το φειδιακό πρωτότυπο. Η άμεση πρόσβαση στα παρθενώνια γλυπτά δεν ωφέλησε ουσιαστικά τη νεοκλασική γλυπτική, ούτε τις άλλες εικαστικές τέχνες της Αγγλίας.⁵³ Αντίθετα, τα αρχιτεκτονικά παράγωγα της ελληνικής τάσης στη γηραιά Αλβιόνα αποτελούν εξαιρετικά ενδιαφέρουσες προτάσεις, στο συνολικό πλαίσιο του αγγλικού Νεοκλασικισμού. Και το ίδιο ισχύει αντίστοιχα για την αρχιτεκτονική Greek Revival τόσο στη γειτονική Σκωτία,⁵⁴ όσο επίσης στη Βαυαρία⁵⁵ και την Πρωσία,⁵⁶ καθώς και στις ανατολικές Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής.⁵⁷

Εντέλει, ακόμη και για τον αγγλικό Νεοκλασικισμό, πιο πουριστικό στην προσέγγιση της ελληνικής αρχαιότητας μέσω του Greek Revival, το ύψιστο πρότυπο της περικλείας Αθήνας παρέμεινε περισσότερο στο φαντασιακό.

⁴⁹ Crook (1972), σελ. 98, 134, 138· Engel (2000), σελ. 24· Πλάντζος (2014), σελ. 309· Κουτσογιάννης (2018β), σελ. 406.

⁵⁰ Crook (1972), σελ. 98, 108· Engel (2000), σελ. 21-24.

⁵¹ Crook (1972), σελ. 123· Πλάντζος (2019), σελ. 209-211.

⁵² Crook (1972), σελ. 123-124· Πλάντζος (2019), σελ. 211.

⁵³ Για την επίδραση των παρθενώνιων («ελγίνειων») γλυπτών στη νεότερη τέχνη, βλ. Λυδάκης (1994)· Farinella & Panichi (2003).

⁵⁴ Bergdoll (2000), σελ. 152-154.

⁵⁵ Ό.π., σελ. 149-152.

⁵⁶ Ό.π., σελ. 69-71.

⁵⁷ Hamlin (1944)· Kennedy (1989)· Sutton (1992).

Οι φανταστικές αναπαραστάσεις της κλασικής Αθήνας είχαν μεγαλύτερη επίδραση από ό,τι η ρεαλιστική Αθήνα και τα ακόμη σωζόμενα μνημεία της. Καλλιτέχνες, όπως ο Joseph Mallord William Turner (1775-1851) ή ο Sir Charles Lock Eastlake (1793-1865), κατά τον ώριμο Νεοκλασικισμό του 19ου αιώνα, οπτικοποιούν φανταστικές σκηνές με φόντο τις ελληνικές αρχαιότητες, είτε τοποθετημένες στην αρχαία⁵⁸ είτε στη σύγχρονή τους εποχή.⁵⁹ Σε τέτοιες συνθέσεις, τα αρχαιοελληνικά μνημεία αποτελούν σκηνικό που επενδύει το θέμα και πρέπει να προσδώσει τον κατάλληλο αρχαιοπρεπή χαρακτήρα, όπως, αντίστοιχα, επιδιωκόταν και στα λεγόμενα ελληνικά έργα της ζωγραφικής του γαλλικού Νεοκλασικισμού.

Από την αρχαιολατρία στον Φιλελληνισμό

Εντέλει, η εικόνα που σχηματίζει ο Νεοκλασικισμός για την ελληνική αρχαιότητα συμφύρεται και συγχρόνως καθορίζει και την εικόνα που σχηματίζει συλλήβδην το δυτικοευρωπαϊκό κοινό για την Ελλάδα συνολικά, ακόμη και εκείνη που αφυπνίζεται – και λόγω της επίδρασης των αρχαιοτήτων – και θα διεκδικήσει την ελευθερία της, επί τη βάση της ιστορίας και του πολιτισμού της.⁶⁰ Και θεμελιωμένο πάνω σε αυτήν τη βάση, το δικαίωμα των Ελλήνων στην ελευθερία θα αναγνωρισθεί ακριβώς από τις ευρωπαϊκές χώρες με ισχυρή κλασική παράδοση, συγκεκριμένα από τη Γαλλία του goût grec και τη Μεγάλη Βρετανία του Greek Revival.

Όπως είναι ίσως αναμενόμενο, στο πεδίο των εικαστικών τεχνών, η απεικόνιση του Αγώνα των Ελλήνων θα αντλήσει εικονογραφικά από αρχαία μοτίβα, όπως στο έργο *Ο Γκιαούρ που κατατροπώνει τον Χασάν* – ζωγραφικό έργο του Horace Vernet (1789-1863) που φιλοτεχνήθηκε το 1827 και

⁵⁸ Όπως ο W. Turner, το 1826, στον *Ναό του Πανελληνίου Διός στην Αίγινα* (Ιδιωτική Συλλογή). Βλ. Εργουίν (1999), σελ. 209.

⁵⁹ Όπως ο Ch. L. Eastlake, το 1827, στο *Όνειρο του λόρδου Βύρωνα* (Tate Britain, Λονδίνο, N 00898). Βλ. Κουτσογιάννης (2019β), σελ. 175.

⁶⁰ Για τη σχέση των Ελλήνων και των Ευρωπαίων με τις ελληνικές αρχαιότητες γύρω από την περίοδο της Ελληνικής Επανάστασης, βλ. Λαγογιάννη-Γεωργακαράκου & Κουτσογιάννης (2019).

αποδίδει το βυρωνικό ποίημα «Ο Γκιαούρ» (Λονδίνο 1813) και θα γνωρίσει ευρεία διάδοση με τη χαρακτηριστική αναπαραγωγή του από τον Jean-Pierre-Marie Jazet (1788-1871)⁶¹ –, που ουσιαστικά συνιστά νέα εκδοχή του αρχαίου έφιππου πολεμιστή να καταπατά τον αντίπαλό του, μοτίβο που απαντάται συχνά στην ελληνική κλασική τέχνη, όπως, για παράδειγμα, στο *Βάθρο επιτύμβιας στήλης* από την Ακαδημία Πλάτωνος της Αθήνας (τέλη του 5ου αιώνα π.Χ.) του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου της Αθήνας.⁶²

Η αξιοποίηση της αρχαίας εικονογραφίας υπήρξε θεμέλιος λίθος της τέχνης του Φιλελληνισμού.⁶³ Η ευρωπαϊκή εικονογραφία για την Ελληνική Επανάσταση του 1821 είναι κατεξοχήν αρχαιοπρεπής,⁶⁴ δημιουργώντας το μοναδικό φαινόμενο του Φιλελληνισμού στις τέχνες, το οποίο εδράζεται στον (όψιμο) Νεοκλασικισμό, ενώ συγχρόνως πριμοδοτείται και από τον Ρομαντισμό. Γενικότερα, ο Φιλελληνισμός, που λειτούργησε καθοριστικά για την ευτυχή έκβαση της ελληνικής υπόθεσης, είχε θεμελιωθεί επάνω στην αρχαία κληρονομιά της Ελλάδας, όπως αυτή τεκμηριωνόταν από τα υλικά κατάλοιπα των αρχαίων μνημείων της και όπως είχε διαδοθεί στην κλασική παράδοση της νεωτερικής Ευρώπης μέσω της αρχαιοδιφίας, της τέχνης και του οπτικού πολιτισμού με ελληνικές αναφορές – γνήσιες ή όχι.

Από αυτόν τον ιστορικό Φιλελληνισμό, του προχωρημένου 18ου και του αρχόμενου 19ου αιώνα, του goût grec και του Greek Revival, η νοηματική γραμμή οδηγεί απευθείας στον σύγχρονο Φιλελληνισμό: η κλασική ευρωπαϊκή παράδοση συνεχίζει να αναφέρεται στην ελληνική πολιτισμική μήτρα. Και από αυτήν την άποψη, η Ευρώπη δεν νοείται, ιδεολογικά, χωρίς την Ελλάδα. Αυτό ήταν σίγουρα το πιο ισχυρό επιχείρημα υπέρ της μη αποπομπής, τελικά, της Ελλάδας από την πολιτική οικογένεια της Ευρωπαϊκής Ένωσης, όταν ετέθη το ζήτημα με όρους οικονομικούς, το 2015. Επομένως, έχει δίκιο ο Διοικητής της Τράπεζας της Ελλάδος κ. Γιάννης

⁶¹ Κουτσογιάννης (2017), σελ. 47-50· Κουτσογιάννης (2019β), σελ. 178.

⁶² Για τη σύγκριση των δύο έργων, βλ. Λαγογιάννη-Γεωργακαράκου & Κουτσογιάννης (2019), σελ. 416-417, αρ. 39-40.

⁶³ Κουτσογιάννης (2017), σελ. 21-31.

⁶⁴ Κουτσογιάννης (2019β).

Στουρνάρας, ο οποίος συμπύκνωσε την κατάσταση με την απόφαση ότι: «Μας έσωσε και η Ακρόπολη. Κοιτάζω την Ακρόπολη από το γραφείο και σκέφτομαι “το μνημείο μάς έσωσε”. Το πολιτιστικό κεφάλαιο μας έσωσε. Δεν μπορούσαν να αφήσουν το λίκνο του πολιτισμού να καταρρεύσει. Αυτή η κληρονομιά παίζει μεγάλο ρόλο».⁶⁵

Στο πλαίσιο της ελληνομανίας του Νεοκλασικισμού, η εμβληματική και «σωτήρια» Ακρόπολη έχει απεικονιστεί διττά από έναν μείζονα αρχαιολάτρη καλλιτέχνη, που την επισκέφθηκε επί τούτου. Ο Louis-François Cassas (1756-1827)⁶⁶ βρέθηκε για μόλις δύο μέρες στην Αθήνα το 1784, αλλά σχεδίασε λεπτομερώς τη ρεαλιστική άποψη της πόλης (veduta), που στη συνέχεια χαλκογραφήθηκε και δημοσιεύθηκε, αποτυπώνοντας την κατάσταση της Αθήνας προεπαναστατικά κατά τρόπο μοναδικό.⁶⁷ Αργότερα, όταν επέστρεψε στο Παρίσι, φιλοτεχνούσε διάφορα ελληνικά θέματα, ενώ τα αθηναϊκά μνημεία τα παρουσίαζε είτε ρεαλιστικά – όπως τα είχε δει εκ του σύνεγγυς – είτε φανταστικά – εντός ευρύτερων συνθέσεων στον τύπο του *cariciccio*. Μια τέτοια *Φανταστική αναπαράσταση της Αρχαίας Αθήνας* φιλοτέχνησε περί το 1806⁶⁸ (εικ. 5), όπου υπαρκτές αθηναϊκές αρχαιότητες, όπως ο Παρθενώνας στην Ακρόπολη, το μνημείο του Λυσικράτους και ο Πύργος των Ανέμων, αναπαρίστανται μαζί με εντελώς φανταστικά κτήρια *all'antica*, όπως μια ροτόντα στα δεξιά, που παραπέμπει σε ρωμαϊκή, και όχι ελληνική, αρχιτεκτονική. Το *goût grec*, όπως και το *Greek Revival*, επιθυμεί και τις δύο εκδοχές της ελληνικής αρχαιότητας.

Η αρχαιογνωσία κατέστησε μεν γνωστά τα ελληνικά μνημειακά πρότυπα και πρόσφορα για καλλιτεχνική αξιοποίηση από τους νεοκλασικούς δημιουργούς, ωστόσο και η ελεύθερη, κάποιες φορές στρεβλή ή/και εντελώς αυθαίρετη απεικόνιση συνέβαλε επίσης στην κατασκευή εντέλει της

εικόνας που η εποχή του Νεοκλασικισμού μάς κληροδότησε για την ελληνική αρχαιότητα. Σε κάθε περίπτωση, οι ποικιλοτρόπως σημαίνουσες «εικόνες» (με και χωρίς εισαγωγικά) που ο Νεοκλασικισμός δημιούργησε ευρύτερα για την Ελλάδα, είναι ακόμη σήμερα ενσωματωμένες στον οπτικό πολιτισμό μας. Ακόμη και αν στη μεταμοντέρνα εποχή μας έχει ατονήσει η σχέση με την κλασική παράδοση, καλό είναι να θυμόμαστε ότι «σχεδόν κάθε καλλιτεχνική και πολιτισμική κρίση έχει ξεπεραστεί με την επαναφορά στην αρχαιότητα, που γνωρίζουμε ως Κλασικισμό».⁶⁹ Είθε!

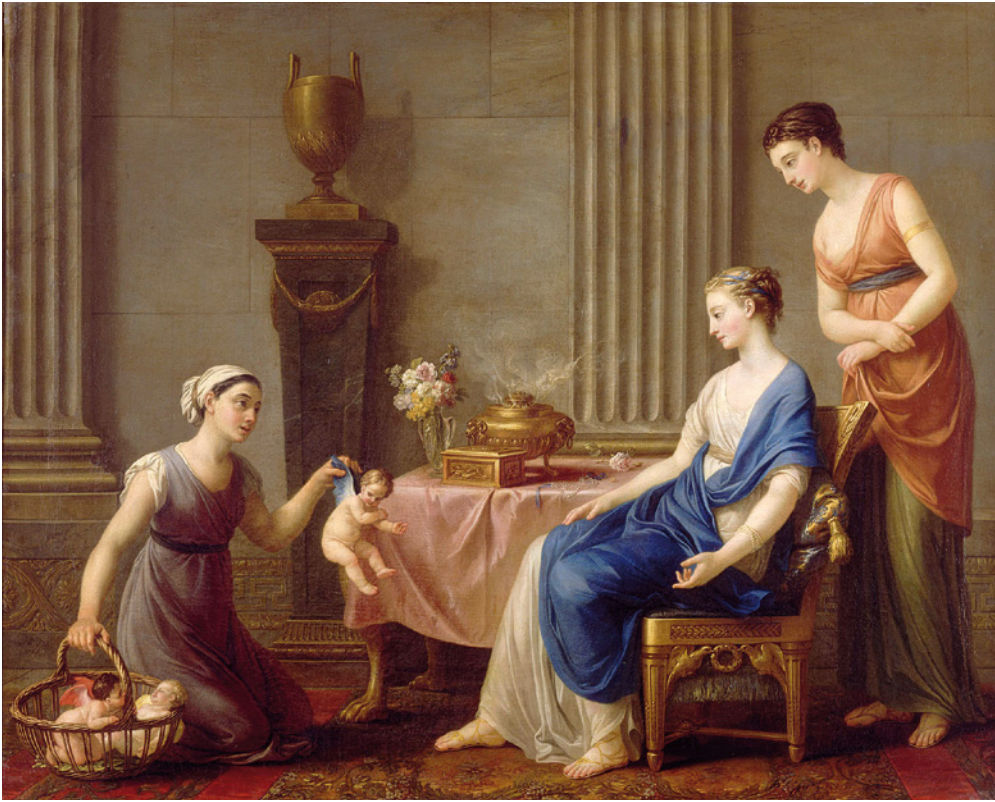
⁶⁵ Δηλώσεις του σε δημοσιογράφους – αναφορικά με τα προηγηθέντα χρόνια της κρίσης και ιδίως το 2015 – μετά την παράδοση της ενδιάμεσης Έκθεσης της Τράπεζας της Ελλάδος στη Βουλή των Ελλήνων, στις 20 Δεκεμβρίου 2019.

⁶⁶ Gilet (1994).

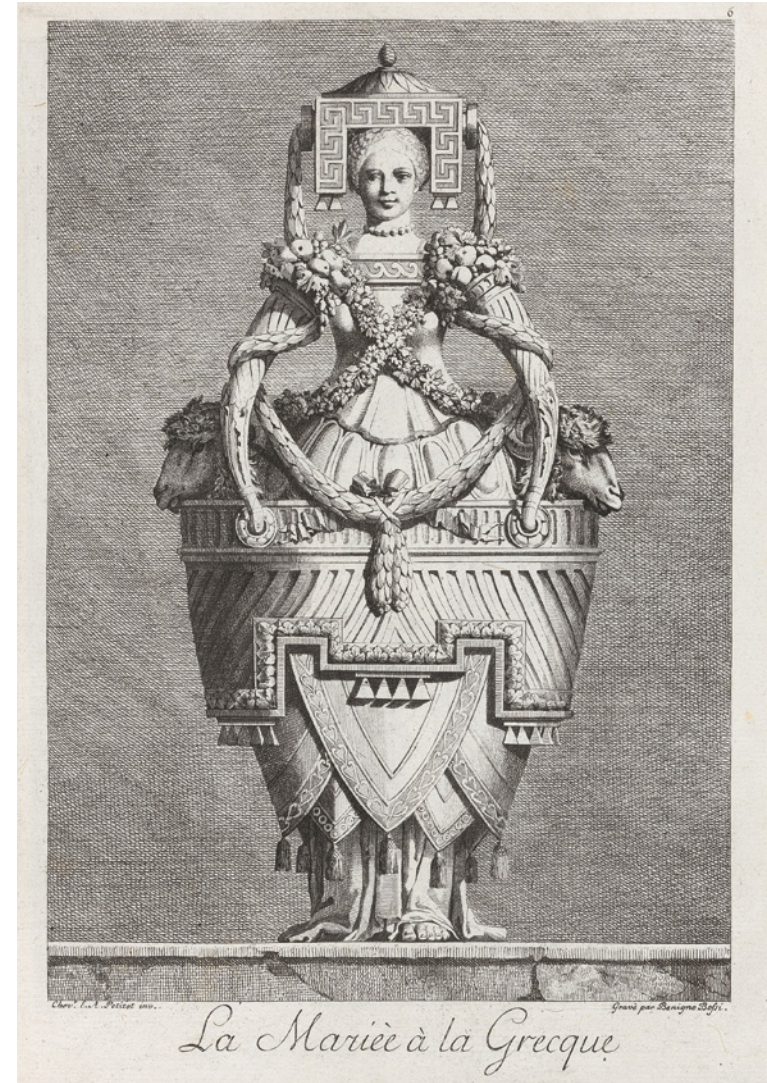
⁶⁷ Βλ. Koutsogiannis (2014), σελ. 112-116, αρ. 38· Κουτσογιάννης (2015), σελ. 108-112.

⁶⁸ Koutsogiannis (2014), σελ. 112, 116, αρ. 40.

⁶⁹ Panofsky & Saxl (1933), σελ. 278. Βλ. και Κουτσογιάννης (2019α), σελ. 78.



Εικ. 1 | Joseph-Marie Vien
 Η έμπορος των ερωτιδέων, 1763
 Ελαιογραφία, 98 x 122 εκ.
 Παρίσι, Musée du Louvre
 (παρακαταθήκη από το Musée national du Château de Fontainebleau)



Εικ. 2 | Ennemond-Alexandre Petitot (σχέδιο) & Benigno Bossi (χάραξη)
 Νύφη αλά ελληνικά, χαλκογραφία, 27 x 18,3 εκ., 1771
 Πάμμα, από τη σειρά *Mascarade à la Grecque*



Εικ. 3 | James Stuart
Ο Πύργος των Ανέμων, 1764-1765
Shugborough, Staffordshire



Εικ. 4 | Robert Smirke
Το Βρετανικό Μουσείο, 1823-1847
Λονδίνο



Εικ. 5 | Louis-François Cassas
 Φανταστική αναπαράσταση της αρχαίας Αθήνας, περ. 1806
 Υδατογραφία, 47 x 61,5 εκ.
 Συλλογή Έργων Τέχνης της Βουλής των Ελλήνων

From goût grec to the Greek Revival: Neoclassical versions of Hellenic antiquity

Thodoris Koutsogiannis

Neoclassicism, which systematically focused on antiquity, would also approach ancient Greek art much more closely than Renaissance and Baroque art. From the mid-18th century on, the work done by antiquity-loving travelers, artists and collectors regarding Greek antiquities amounted to a prerequisite without which the dialogue between archaeology and art would never have taken place.

However, the renderings of ancient Greek myths in the visual arts of the late 18th and early 19th century reveal the intervening knowledge of Greek art shown by the artists of Neoclassicism. Thus, issues were raised regarding archaeological authenticity, the deceptive visualization of Greek antiquity in neoclassical art, and the return path, i.e. the influence of archaic-looking art on antiquarianism, and finally the “construction” of an image of ancient Greece, and by extension, of contemporary art, in the second half of the 18th century and the early 19th.

After the publication of Julien-David Le Roy’s *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce* (1758), hellenomania was ignited in France, establishing “Greek taste” (goût grec or goût à la grecque) in the visual arts and aesthetics more broadly. This trend also enriched the paintings of French Neoclassicism, e.g. works by Joseph-Marie Vien (1716-1809) and Jacques-Louis David (1748-1825), were perceived as genuinely Greek, despite their distortions and anachronisms.

The interplay between this style of painting and the decorative arts also led goût grec to its zenith and to its diffusion throughout the visual culture, with the result that, during the 1760s, whatever one saw in Paris was “à la grecque”.

Knowledge of Hellenic antiquity also fostered English Neoclassicism, but the phenomenon then was fundamentally differentiated. The monumental publication by James Stuart (1713-1788) and Nicholas Revett Revett (1720-1804) entitled *The Antiquities of Athens* (1762 and later) led to the Greek

Revival architectural style. Stuart, who was the first to design buildings in the Greek style, then proceeded to create a purist version in England, especially of Athenian antiquities.

The Greek Revival had lasting and monumental effects, influencing architecture the entire period of early and late Neoclassicism, and would also find fertile ground in regions of England, Scotland and Germany, and in the newly established U.S.A.

The image of Hellenic antiquity created by Neoclassicism became associated with its influence on the Western European public regarding Greece as a nation, which was to claim its freedom in the 1821 Revolution that was initially supported by France with its goût grec and Britain with its Greek Revival. In the visual arts field, the rendering of the Greek people's struggle for Independence was based on ancient motifs; the iconography of the Hellenic Revolution of 1821 was primarily antiquity-oriented, creating the phenomenon of Philhellenism in the arts.

The knowledge of antiquity revealed Greek monumental models and contributed both to their artistic utilisation by neoclassical creators and to freedom, sometimes resulting in a distorted and/or entirely arbitrary presentation. The latter also contributed to the eventual evolution of an image which, during the period of Neoclassicism, re-bequeathed Greek antiquity to us.

Πηγές

- Baiardi, O. A., Carcani, P. & Academia ercolanese di archeologia (1762), *Le pitture antiche d'Ercolano e contorni incise con qualche spiegazione*, τόμ. 4, Νάπολη: Regia Stamperia.
- baron d'Hancarville, P.-F. H. (1785), *Recherches sur l'origine, l'esprit et les progrès des arts de la Grèce*, Λονδίνο.
- baron d'Hancarville, P.-F. H. (1776), *Collection of Etruscan, Greek, and Roman Antiquities from the Cabinet of the Honorable William Hamilton*, τόμ. 3, Λονδίνο.
- Burke, E. (1757), *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, Λονδίνο.
- Le Roy, J.-D. (1758), *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce, ouvrage divisé en deux parties, où l'on considère, dans la première, ces monuments du côté de l'histoire; et dans la seconde, du côté de l'architecture*, Παρίσι-Άμστερνταμ.
- Petitot, E.-A. (1771), *Mascarade à la Grecque*, Πάρμα.
- Piranesi, G. B. (1778), *Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi, lucerne, ed ornamenti antichi*, τόμ. 2, Ρώμη.
- Piranesi, G. B. (1761), *Della Magnificenza ed Architettura de' Romani*, Ρώμη.
- Price, U. (1794), *An Essay on the Picturesque, as Compared with the Sublime and the Beautiful*, Λονδίνο.
- Stuart, J. & Revett, N. (1762-1816), *The Antiquities of Athens*, (4 τόμ.), Λονδίνο (1762, 1787, 1794, 1816).
- Winckelmann, J. J. (1764), *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Δρέσδη.
- Winckelmann, J. J. (1755), *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Δρέσδη.

Βιβλιογραφία

- Αδάμ-Βελένη, Π., Στεφανή, Ευ. & Μαυρομιχάλη, Κ. (επιμ.) (2012), *Από τον Πλάτωνα στον Βολταίρο και τον Κοραή: Αρχαία ελληνική φιλοσοφία και Διαφωτισμός / De Platon à Voltaire et Korais: La Philosophie grecque ancienne et les Lumières*, Κατάλογος έκθεσης, Θεσσαλονίκη, Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης, 12 Οκτωβρίου 2012-27 Ιανουαρίου 2013, Θεσσαλονίκη: Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης.
- Armstrong, C. D. (2011), *Julien-David Leroy and the Making of Architectural History*, Λονδίνο: Routledge.
- Badolle, M. (1926), *Labbé Jean-Jacques Barthélemy (1716-1795) et l'hellénisme en France dans la seconde moitié du XVIIIe siècle*, Παρίσι: Presses universitaires de France.

- Barrier, J. (2005), *Les architectes européens à Rome 1740-1765: la naissance du goût à la grecque*, Παρίσι: Éditions du Patrimoine.
- Bedarida, P. (επιμ.) (1989), *Feste, Fontane, Festoni a Parma nel Settecento, Progetti e decorazioni, disegni e incisioni dell'architetto E.A. Petitot*, Ρώμη: Edizioni dell'Elefante.
- Bergdoll, B. (2000), *European Architecture 1750-1890*, Οξφόρδη: Oxford University Press.
- Βίνκελμαν, Ι. Ι. (1996), *Σκέψεις για τη μίμηση των ελληνικών έργων στη ζωγραφική και τη γλυπτική*, μτφρ. Ν. Μ. Σκουτερόπουλος, Αθήνα: Ίνδικτος.
- Bristol, K. A. C. (1997), *James "Athenian" Stuart (1713-1788) and the Genesis of the Greek Revival in British Architecture*, διδακτορική διατριβή, University of London.
- Caneva, C., Cecchi, A. & Natali, A. (1986), *The Uffizi, Guide to the Collections and Catalogue of all Paintings*, Φλωρεντία: Becocci/Scala.
- Crook, J. M. (1972), *The Greek Revival, Neoclassical Attitudes in British Architecture 1760-1870*, Λονδίνο: John Murray.
- Cusatelli, G. (1997), "Petitot: quasi illuminista", στο G. Cusatelli & G. Cirillo (επιμ.), *Petitot, Un artista del Settecento europeo a Parma*, Κατάλογος έκθεσης, Πάρμα, Fondazione Cassa di Risparmio di Parma e Monte di Credito su Pegno di Busseto, 6 Απριλίου-29 Ιουνίου 1997, Πάρμα: Guanda.
- Cuzin, J.-P. (2000), "La peinture française au peril de l'Antique", στο Cuzin, Gaborit & Pasquier (επιμ.) (2000), 83-98.
- Cuzin, J.-P., Gaborit, J.-R. & Pasquier, A. (επιμ.) (2000), *D'après l'antique*, Κατάλογος έκθεσης, Παρίσι, Musée du Louvre, 16 Οκτωβρίου 2000-15 Ιανουαρίου 2001, Παρίσι: Éditions de la Réunion des musées nationaux.
- Décultot, É. (επιμ.) (2010), *Musées de papier, L'Antiquité en livres 1600-1800*, Κατάλογος έκθεσης, Παρίσι, Musée du Louvre, 25 Σεπτεμβρίου 2010-3 Ιανουαρίου 2011, Παρίσι: Louvre éditions.
- De Rochebrune, M.-L. (2009α), «Το goût "à la grecque" ή η πρώτη περίοδος του γαλλικού νεοκλασικισμού», στο De Rochebrune & Gougeon (επιμ.) (2009), 13-23.
- De Rochebrune, M.-L. (2009β), «Ο θρίαμβος του goût "à la grecque" στις γαλλικές διακοσμητικές τέχνες», στο De Rochebrune & Gougeon (επιμ.) (2009), 70-81.
- De Rochebrune, M.-L. (2009γ), «O Ange-Laurent de La Live de Jully», στο De Rochebrune & Gougeon (επιμ.) (2009), 97-100.
- De Rochebrune, M.-L. & Gougeon, C. (επιμ.) (2009), *Le gout à la grecque, Όταν η Ελλάδα έγινε μόδα, Η γέννηση του Νεοκλασικισμού στη γαλλική τέχνη*, Κατάλογος έκθεσης, Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη, 29 Σεπτεμβρίου 2009-11 Ιανουαρίου 2011, Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη.
- Dion-Tenenbaum, A. (2000), "Du trépied a l'Athénienne", στο Cuzin, Gaborit & Pasquier (επιμ.) (2000), 337-339.
- Droguet, V. (2009), «To gout "à la grecque" και η ζωγραφική», στο De Rochebrune & Gougeon (2009), 50-59.
- Engel, U. (2000), "Neoclassical and Romantic Architecture in Britain", στο R. Toman (επιμ.), *Neoclassicism and Romanticism, Architecture, Sculpture, Painting, Drawings, 1750-1848*, Κολωνία: Könemann, 14-54.
- Έργουιν, Ντ. (1999), *Νεοκλασικισμός*, μτφρ. Χ. Παπαδημητρίου, Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Eriksen, S. (1974), *Early Neo-Classicism in France*, Λονδίνο: Faber & Faber.
- Eriksen, S. & Watson, F. J. B. (1963), "The "Athenienne" and the Revival of the Classical Tripod", *The Burlington Magazine* 105.720 (1963), 108-112.
- Farinella, V. & Panichi, S. (2003), *Léco dei marmi, Il Partenone a Londra: un nuovo canone della classicità*, Ρώμη: Donzelli.
- Faroult, G., Leribault, C. & Scherf, G. (επιμ.) (2010), *L'Antiquité rêvée, Innovations et résistances au XVIIIe siècle*, Κατάλογος έκθεσης, Παρίσι, Musée du Louvre, 2 Δεκεμβρίου 2010-14 Φεβρουαρίου 2011, Παρίσι: Gallimard.
- Fumaroli, M. (2018), *Republic of Letters*, New Haven-Λονδίνο: Yale University Press.
- Fumaroli, M. (2010), "Retour à l'Antique: la guerre des goûts dans l'Europe des Lumières", στο Faroult, Leribault & Scherf (επιμ.) (2010), 23-55.
- Gaetgens, T. W. (1973), "Diderot und Vien: Ein Beitrag zu Diderots klassizistischer Ästhetik", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 36.1 (1973), 51-82.
- Gilet, A. (επιμ.) (1994), *Louis-François Cassas 1756-1827: dessinateur-voyageur / Im Banne der Sphinx, ein französischer Zeichner reist nach Italien und in den Orient*, Κατάλογος έκθεσης, Wallraf-Richartz-Museum, Graphische Sammlung, 22 Απριλίου-19 Ιουνίου 1994 / Musée des beaux-arts de Tours, 19 Νοεμβρίου 1994-30 Ιανουαρίου 1995, Mainz am Rhein: Von Zabern.
- Gougeon, C. (2009), «O comte de Caylus (1692-1765)», στο De Rochebrune & Gougeon (επιμ.) (2009), 82-85.
- Guilmet, C. (2007), «Αναπαραστάσεις με βάση τον Πausανία», στο Μ. Γεωργοπούλου κ.ά. (επιμ.), *Στα βήματα του Πausανία, Η αναζήτηση της ελληνικής Αρχαιότητας*, Κατάλογος έκθεσης, Αθήνα, Γεννάδειος Βιβλιοθήκη και Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Αθήνα: Κότινος, 181-189.
- Hamlin, H. T. (1944), *Greek Revival Architecture in America*, Νέα Υόρκη: Oxford University Press.
- Harloe, K., Momigliano, N. & Farnoux, A. (επιμ.) (2018), *Hellenomania*, Λονδίνο-Νέα Υόρκη: Routledge.

- Hess, G., Agazzi, E. & Décultot, E. (επιμ.) (2009), *Graecomania. Der europäische Philhellenismus*, Βερολίνο-Νέα Υόρκη: De Gruyter.
- Hipple, W. J. Jr (1957), *The Beautiful, the Sublime, and the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory*, Ιλινόις: The Southern Illinois University Press.
- Honour, H. (1991), *Neo-Classicism*, Λονδίνο: Penguin.
- Kennedy, R. G. (1989), *Greek Revival America*, Νέα Υόρκη: Stewart, Tabori and Chang.
- Konstantinou, E. (επιμ.) (1998), *Die Rezeption der Antike und der europäische Philhellenismus*, Φραγκφούρτη: Peter Lang.
- Κούρια, Α. (2016), *Η Ελλάδα στην περιηγητική εικονογραφία, 15ος-19ος αιώνας, Ταυτότητες, επερότητες, μεταμορφώσεις*, Αθήνα: Ίδρυμα Μιχελί.
- Κουτσογιάννης, Θ. (2019α), «Ο Erwin Panofsky για την “Αναγέννηση της Αρχαιότητας”, *Χρονικά Αισθητικής*, (48), 2015-2019, 67-83.
- Κουτσογιάννης, Θ. (2019β), «“Η Οικουμένη σε σμίκρυνση”: Αρχαιολάτρες, Ρομαντικοί και Φιλέλληνες για την Ελλάδα της Επανάστασης», στο Λαγογιάννη-Γεωργακαράκου & Κουτσογιάννης (επιμ.) (2019), 164-185.
- Κουτσογιάννης, Θ. (2018α), «Το αδριανέιο υδραγωγείο του Λυκαβηττού στους νεότερους χρόνους / L'acquedotto adrianeo del Licabetto in età moderna / The Hadrianic aqueduct of Lykabettos in the modern era», στο Μ. Λαγογιάννη-Γεωργακαράκου & Emanuele Papi (επιμ.) (2018), *Hadrianus / Αδριανός*, Κατάλογος έκθεσης, Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, 28 Νοεμβρίου 2017-31 Δεκεμβρίου 2018, Αθήνα: Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο & Scuola Archeologica Italiana di Atene, 173-179, 259.
- Κουτσογιάννης, Θ. (2018β), «Η αναβίωση του αρχαιοελληνικού κάλλους στις εικαστικές τέχνες του Νεοκλασικισμού», στο Μ. Λαγογιάννη-Γεωργακαράκου (επιμ.) (2018), *Οι αμέτρητες όψεις του Ωραίου στην αρχαία τέχνη*, Κατάλογος έκθεσης, Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, Μάιος 2018-Μάιος 2019, Αθήνα: Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων, 399-415.
- Κουτσογιάννης, Θ. (2017), *Η Ελληνική Επανάσταση στην Ευρωπαϊκή Τέχνη: Φιλελληνικά Έργα της Συλλογής της Βουλής των Ελλήνων*, Αθήνα: Βουλή των Ελλήνων.
- Κουτσογιάννης, Θ. (2015), «Η εικόνα της Αθήνας στον νεότερο ευρωπαϊκό πολιτισμό: Μεταξύ φαντασίας και πραγματικότητας – στη σκιά των αρχαιοτήτων» / “The image of Athens in modern European visual culture: Between fantasy and reality – in the shadow of antiquities”, στο Μ. Λαγογιάννη-Γεωργακαράκου & Θ. Κουτσογιάννης (επιμ.) (2015), «*Ένα όνειρο ανάμεσα σε υπέροχα ερείπια...: Περίπατος στην Αθήνα των περιηγητών 17ος-19ος αιώνας / “A dream among splendid ruins...”: Strolling through the Athens of travelers 17th-19th century*», Κατάλογος έκθεσης, Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, Σεπτέμβριος 2015-Ιούλιος 2016, Αθήνα: Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων, 56-133.
- Koutsogiannis, Th. (2014), *Hellas Genius Loci*, Κατάλογος έκθεσης, Αθήνα, Μέγαρο της Βουλής των Ελλήνων & Ζάππειο Μέγαρο, Ιανουάριος-Ιούνιος 2014, Αθήνα: Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων για τον Κοινοβουλευτισμό και τη Δημοκρατία.
- Κουτσογιάννης, Θ. (2012), «Η εικόνα των ελληνικών αρχαιοτήτων στους Γάλλους αρχαιολόγους του Διαφωτισμού» / “L'image des antiquités helléniques chez les 'antiquaires' des Lumières”, στο Αδάμ-Βελένη, Στεφανή & Μαυρομιχάλη (επιμ.) (2012), 27-31.
- Λαγογιάννη-Γεωργακαράκου, Μ. & Κουτσογιάννης, Θ. (επιμ.) (2019), *Δι' αυτά πολεμήσαμεν – Αρχαιότητες και Ελληνική Επανάσταση*, Κατάλογος έκθεσης, Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, 11 Φεβρουαρίου-20 Ιουλίου 2020, Αθήνα: Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων.
- Leribault, C. (2010), “Retrouver le décor antique”, στο Faroult, Leribault & Scherf (επιμ.) (2010), 174-177.
- Λυδάκης, Σ. (1994), «Η επίδραση των γλυπτών του Παρθενώνα στη γλυπτική και τη ζωγραφική του 19ου και 20ού αιώνα», στο Π. Τουρνακίωτης (επιμ.), *Ο Παρθενώνας και η ακτινοβολία του στα νεώτερα χρόνια*, Αθήνα: Μέλισσα, 231-257.
- Marr, A. (2006), “The garden buildings”, στο Soros (επιμ.) (2006), 317-352.
- Middleton, R. (2004), “Introduction”, στο J.-D. Le Roy (επιμ.), *The ruins of the most beautiful monuments of Greece*, Λος Άντζελες: The Getty Research Institute, 1-199.
- Μπράουν, Ντ. Μπ. (2004), *Ρομαντισμός*, μτφρ. Ι. Βετσοπούλου, Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Navari, L. (2004), *Greek civilization through the eyes of travelers and scholars, From the Collection of Dimitris Contominas*, Αθήνα: Kotinos.
- Noe, A. (1994), *Der Philhellenismus in der westeuropäischen Literatur, 1780-1830*, Άμστερνταμ: Rodopi.
- Ottomeyer, H. (2004), “The Metamorphosis of the Neoclassical Vase”, στο Walker (επιμ.) (2004), 15-29.
- Panofsky, E. & Saxl, F. (1933), “Classical mythology in medieval art”, *Metropolitan Museum Studies*, 4 (2) (Μάρτιος 1933), 228-280.
- Patetta, L. (1991), *L'architettura dell'eclettismo, Fonti, teorie, modelli 1750-1900*, Μιλάνο: Città studi.
- Pinelli, A. (2005), *Il Neoclassicismo nell'arte del Settecento*, Ρώμη: Carocci.
- Πλάντζος, Δ. (2019), «Από τη Φιγάλεια στο Κάρλτον Χιλ, Φιλελληνισμός και κλασικό ιδεώδες στα χρόνια του Αγώνα», στο Λαγογιάννη-Γεωργακαράκου & Κουτσογιάννης (2019), 202-215.
- Πλάντζος, Δ. (2014), *Οι αρχαιολογίες του κλασικού. Αναθεωρώντας τον εμπειρικό κανόνα*, Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.

- Scherf, G. (2010α), “‘Tout est bon dans le grec’: la sculpture et le gout grec (1750-1770)”, στο Faroult, Leribault & Scherf (επιμ.) (2010), 79-85.
- Scherf, G. (2010β), “Débats et expérimentations”, στο Faroult, Leribault & Scherf (επιμ.) (2010), 126-129.
- Schnapp, A. (2004), *Η κατάκτηση του παρελθόντος. Οι απαρχές της αρχαιολογίας*, μτφρ. Κ. Δελούκα, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Soros, S. W. (επιμ.) (2006α), *James ‘Athenian’ Stuart 1713-1788, The Rediscovery of Antiquity*, Κατάλογος έκθεσης, Νέα Υόρκη, The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design and Culture, 16 Νοεμβρίου 2006-11 Φεβρουαρίου 2007, New Haven-Λονδίνο: Yale University Press.
- Soros, S. W. (2006β), “James «Athenian» Stuart and furniture design”, στο Soros (επιμ.) (2006), 413-465.
- Stoneman, R. (1998), *A Luminous Land, Artists Discover Greece*, Λος Άντζελες: J. Paul Getty Museum.
- Stoneman, R. (1996), *Αναζητώντας την κλασική Ελλάδα*, μτφρ. Ε. Αγγελομάτη-Τσουγκάρη, Αθήνα: ΜΙΕΤ.
- Sutton, R. K. (1992), *Americans interpret the Parthenon*, Niwot (Colorado): University Press of Colorado.
- Τόλιας, Γ. (επιμ.) (1995), *Βρετανοί ταξιδιώτες στην Ελλάδα 1750-1820 / British travellers in Greece*, Κατάλογος έκθεσης, Λονδίνο, Ίδρυμα Ελληνικού Πολιτισμού, 25 Μαΐου-30 Ιουλίου 1995, Αθήνα: Ίδρυμα Ελληνικού Πολιτισμού.
- Τσιγκάκου, Φ.-Μ. (1981), *Ανακαλύπτοντας την Ελλάδα: ζωγράφοι και περιηγητές του 19ου αιώνα*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
- Walker, S. (επιμ.) (2004), *Vasemania, Neoclassical form and ornament in Europe*, Κατάλογος έκθεσης, Νέα Υόρκη, The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, 22 Ιουλίου-17 Οκτωβρίου 2004), New Haven-Λονδίνο: Yale University Press.
- Watkin, D. (2006), “Stuart and Revett: The Myth of Greece and its Afterlife”, στο Soros (επιμ.) (2006), 19-57.
- Watkin, D. (1982), *Athenian Stuart, Pioneer of the Greek Revival*, Λονδίνο: Unwin Hyman.
- Wiebenson, D. (1969), *Sources of Greek Revival Architecture*, Λονδίνο: Pennsylvania State University Press.
- Zerner, H. (2003), *Renaissance Art in France, The Invention of Classicism*, Παρίσι: Flammarion.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΥΛΟΠΟΥΛΟΣ

Αρχαιόθεμα χαρακτηριστικά έργα
από τη Συλλογή έργων τέχνης
της Τράπεζας της Ελλάδος

διαίτερη κατηγορία στη Συλλογή έργων τέχνης της Τράπεζας της Ελλάδος συνιστούν τα πολυάριθμα χαρακτηριστικά έργα με θεματογραφία αρχαιοελληνική: πρόσωπα και τοπία της ελληνικής αρχαιότητας.¹ Πρόκειται για ξυλογραφίες σε πλάγιο και σε όρθιο ξύλο,² χαλκογραφίες με οξύ³ και λιθογραφίες,⁴ φιλοτεχνημένες τόσο από Έλληνες όσο και από αλλοδαπούς καλλιτέχνες.

Όπως έχει επισημανθεί,⁵ ο σπουδαίος ζωγράφος-χαρακτήρας Δημήτριος Γαλάνης (1879-1966), έως το 1926 περίπου δεν είχε δημιουργήσει έργα που η αφετηρία τους είναι μυθολογική, με εξαίρεση την ξυλογραφία σε όρθιο ξύλο *Οι τρεις Χάριτες*, έργο του 1923 (εικ. 1).⁶ Πρότυπο παραμένει, ως προς τη σύνδεση των δύο από τις τρεις μορφές, το ελεφαντοστέινο έργο του Γερμανού Leonhard Kern (1588-1662), από το 1650, στο Μουσείο Bode στο Βερολίνο, ενώ η απόδοση των τροφαντών «πρωτοαναγεννησιακών», κατά τον André Malraux (1901-1976),⁷ γυναικών θυμίζει τον Auguste Renoir (1841-1919), έργα του οποίου είχαν συνεκτεθεί με άλλα έργα του Γαλάνη το 1920 στην παρισινή αίθουσα τέχνης Manzi-Joyant.⁸ Η ρυθμική, λανθάνουσα κίνηση, την οποία εισάγουν η αντιστήριξη των μορφών και η εναλλαγή του φωτός με τη σκιά από το πρώτο στο δεύτερο επίπεδο, από τα σώματα στο τοπίο, γίνονται μαστορικά. Παραλλαγές του θέματος, στον τύπο γυμνών λουόμενων γυναικών σε τοπίο ή στο δάσος, με τη μία από τις τρεις μορφές καθιστή, είχε δώσει ο Γαλάνης κάπου μία διετία πριν.⁹ Μυθολογικά θέματα είχαν απασχολήσει τον Γαλάνη σε χαλκογραφίες του με οξύ από το 1926.¹⁰

¹ Μισιρλή (1993), σελ. 23-24· Βλάχος (2007), σελ. 407-489. Βλ. επίσης Κανελλοπούλου (2018), σελ. 43-46.

² Παυλόπουλος (2011), σελ. 67-68.

³ Ό.π., σελ. 98-99.

⁴ Ό.π., σελ. 110-112.

⁵ Βλάχος (2007), σελ. 426-427.

⁶ Βλ. Μαυρομμάτης (1983), σελ. 276. Ο Μαυρομμάτης (σελ. 246, 479, αρ. 66) χρονολογεί την εν λόγω ξυλογραφία πριν από το 1923.

⁷ Ό.π., σελ. 247.

⁸ Ό.π., σελ. 413.

⁹ Ό.π., σελ. 245, 476, αρ. 39· σελ. 479, αρ. 63.

¹⁰ Ό.π., σελ. 276-290.

Από τα έργα των αλλοδαπών καλλιτεχνών, ξεχωρίζουν οι αρχαιοφιλικές χαλκογραφίες του Γάλλου ζωγράφου-χαρακτή Pierre Bouillon (1776-1831) για το λεύκωμα του *Musée des antiques* (1810-1825), που παρακολουθούν τον ευρωπαϊκό συρμό του 18ου και του 19ου αιώνα (εικ. 2, 3). Να σημειωθεί εδώ και το ότι ο Bouillon συντήρησε το προσχεδιαστικό χαρτόνι του Raffaello (1483-1520) για την περίφημη τοιχογραφία του *Σχολή των Αθηνών* στο Βατικανό.¹¹

Κατά το πρώτο μισό του 20ού αιώνα, ο δάσκαλος της χαρακτηριστικής στην Ελλάδα και καθηγητής χαρακτηριστικής στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών από το 1932 έως το 1957 Γιάννης Κεφαλληνός (1894-1957)¹² χάραξε το 1937¹³ σε όρθιο ξύλο την κεφαλή του *Μεγάλου Αλέξανδρου* (εικ. 4) με διάδημα το κέρασ του Άμμωνος, όπως την είχε αντιγράψει από αργυρό τετράδραχμο που βρίσκεται σήμερα στο Νομισματικό Μουσείο Αθηνών.¹⁴ Το νόμισμα, σε κυκλοφορία από το 297/296 έως το 281 π.Χ., το έχει σχεδιάσει πιθανόν ο σφραγιστοδόγλυφος Πυργατέλης για τον διάδοχο του Μεγάλου Αλέξανδρου, βασιλιά της Θράκης, της Μακεδονίας και μέρους της Μικράς Ασίας, Λυσίμαχο (361/355-281).¹⁵ Ο Κεφαλληνός έχει διαφοροποιήσει στο δικό του έργο τις σκληρές ισχυρές γραμμές των ματιών και των ζυγωματικών της μορφής, ενώ αποδίδει πιο νατουραλιστικά το μήλο του Αδάμ. Την ξυλογραφία αυτήν την απέκτησε το 1948 η Τράπεζα της Ελλάδος, εντάσσοντάς τη στη Συλλογή της.¹⁶ Το έργο – που ο Κεφαλληνός το χάραξε βαθυτυπικά και για γραμματόσημο στη δεύτερη σειρά της έκδοσης *Αρχαία Τέχνη* το 1955 (2 δρχ.),

σειρά που κυκλοφόρησε έως το 1977,¹⁷ εγκαινιάζει την ενασχόλησή του με χαρακτηριστικά που συνάπτονται προς την υψηλή αρχαία ελληνική τέχνη. Αποκορύφωμα της επιλογής του, το πολυτελές λεύκωμα *Δέκα λευκαί λίκυθοι του Μουσείου Αθηνών*. Πρόκειται για το πρώτο ελληνικό έργο χαρακτηριστικής που θα μπορούσε να αποκαλέσει κάποιος καθολικό (*Gesamtkunstwerk*), ένα είδος ρέκβιεμ του Μότσαρτ,¹⁸ καθώς ήταν το ύστατο κληροδότημα του Κεφαλληνού.¹⁹ Το ευαίσθητο εισαγωγικό κείμενο το υπογράφει η αρχαιολόγος Σέμνη Παπασπυρίδη-Καρούζου (1897-1994). Για την έκδοση, ο Κεφαλληνός χρησιμοποίησε ειδική οικογένεια γραμμάτων, τα «Θεοκρίτεια», τα οποία είχε σχεδιάσει και προόριζε για τη μη τελικώς υλοποιημένη έκδοση των *Ειδυλλίων* του Θεόκριτου, με περίπου δεκαπέντε ξυλογραφίες.²⁰ Τα γράμματα χυτεύθηκαν στο μέταλλο από το ονομαστό στοιχειοχτήριό του Εμμανουήλ Καρπαθάκη. Το σύνολο, κείμενο και εικόνες, είχε αποφασίσει να το δουλέψει ο δάσκαλος με τέσσερις μαθητές του – τη Λουίζα Μοντεσάντου (1917-2007), τον Γιώργη Βαρλάμο (1922-2013), τον Νίκο Δαμιανάκη (1920-2005) και τον Θανάση Εξαρχόπουλο (1927-) –²¹ μέσα στη διετία 1953-1955 και να το τυπώσει στο γνωστό στον Κεφαλληνό από τη δεκαετία του 1940 λιθογραφείο του Βασιλείου Παπαχρυσάνθου (1859-1937), το οποίο τότε διηύθυνε ο γιος του Φοίβος.²² Η εκτύπωση θα γινόταν σε χαρτί από λινάρι που κατασκευάστηκε στον ιδρυμένο το 1326 χαρτόμυλο του Γάλλου Richard de Bas στο Αμπέρ.

¹¹ Sagner-Düchting (1996), σελ. 324.

¹² Κάσδαγλης (1991).

¹³ Θεωρούμε ότι τότε μπορεί να προσδιοριστεί ακριβέστερα η χρονολογία κατά την οποία φιλοτεγήθηκε η ξυλογραφία, συμφωνώντας με τον Βλάχο (2007), σελ. 434, 515' και όχι με τη γενική διατύπωση «προ του 1948», που προτείνει ο Κάσδαγλης (1993), σελ. 40, αρ. 16.

¹⁴ ΝΜ 1193. Βλ. επίσης Βλάχος (2007), σελ. 434. Βρίσκεται και στο Βρετανικό Μουσείο, χρονολογημένο από το 306 έως το 281 π.Χ. Βλ. Pollitt (1999), σελ. 53.

¹⁵ Οικονομίδου (1995), σελ. 239-240, αρ. 141' Κάσδαγλης (1991), σελ. 324, αρ. 16' Βλάχος (2007), σελ. 502, σημ. 15. Αντίγραφο του απεικονίζει τον Δημήτριο τον Πολιορκητή και χρονολογείται από το 306 έως το 281 π.Χ. Βλ. Pollitt (1999), σελ. 59, εικ. 2.

¹⁶ Μισριλή (1993), σελ. 234, αρ. 116.

¹⁷ Κάσδαγλης (1991), σελ. 539' Σπάθης (1997), σελ. 191. Την έκδοση με θέματα από την αρχαία ελληνική τέχνη είχε εισηγηθεί το 1948 ο φίλος του Κεφαλληνού Παντελής, καθηγητής Ιστορίας και Επιστήμης της Τέχνης στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, καθώς και τακτικό μέλος του Γνωμοδοτικού Συμβουλίου Ταχυδρομικών Ενσήμων. Βλ. Κάσδαγλης (1990), σελ. 224' Βαρδοπούλου (2016), σελ. 139.

¹⁸ Κάσδαγλης (1991), σελ. 439.

¹⁹ Βαρλάμος (1958), σελ. 817-820.

²⁰ Κάσδαγλης (1991), σελ. 435-439' Κάσδαγλης (1998), σελ. 185-195. Έκδοση των *Ειδυλλίων* του Θεόκριτου, είχε επιχειρήσει, χαράσσοντας 25 χαλκογραφίες με οξύ, και ο Δημήτριος Γαλάνης από τη δεκαετία του 1940, χωρίς όμως το εγχείρημά του να πάρει σάρκα και οστά. Βλ. Συλλογικό (2014), σελ. 49-52.

²¹ Ο τέταρτος, ο Εξαρχόπουλος, αποχώρησε νωρίς. Βλ. Βαρλάμος (1958), σελ. 816, σημ. 5.

²² Παυλόπουλος (2000), σελ. 419' Παυλόπουλος (2011), σελ. 36, 115.

Το λεύκωμα βιβλιοδετήθηκε από τον Φράγκο και μπήκε σε κουτί με κάλυμμα, που το τύπωσε μεταξοτυπικά ο Θάνος Μακρής.²³ Οι εικόνες χαράχθηκαν με τις τεχνικές της χαλκογραφίας, με καλέμι και οξύ για το σχέδιο και για τις φθορές του χρόνου πάνω στα αγγεία και με τις τεχνικές της ξυλογραφίας σε όρθιο ξύλο για τα χρώματα.²⁴ Η έκδοση παρουσιάστηκε στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών στις 26 Απριλίου 1956, ενώπιον του βασιλικού ζεύγους, του Παύλου και της Φρειδερίκης.²⁵

Κλείνοντας, σημειώνουμε ότι στη Συλλογή έργων τέχνης της Τράπεζας της Ελλάδος βρίσκονται ακόμη πολλά χαρακτηριστικά του ζωγράφου-χαρακτήρα Αλέξανδρου Κορογιαννάκη (1906-1966),²⁶ δημιουργού τραπεζογραμματίων του ιδρύματος από το 1939 έως το 1966. Μεταξύ αυτών των χαρακτηριστικών, και εκείνα που ο Κορογιαννάκης είχε χαράξει το 1957 – και το 1960 στον χαλκό, με τη μέθοδο της ξεστής χαλκογραφίας –,²⁷ με το θέμα της Λήδας και του Κύκνου,²⁸ καθώς και άλλων αρχαίων μοτίβων, ακόμα και σε χαρτονομίσματα (εικ. 5), με τις μεθόδους της ξυλογραφίας σε όρθιο ξύλο και της χαλκογραφίας τόσο με καλέμι όσο και με οξύ.²⁹

²³ Παυλόπουλος (2000), σελ. 439.

²⁴ Για τις τεχνικές αυτές, βλ. Παυλόπουλος (2011), σελ. 68-69, 90-91, 98-99, 106-107.

²⁵ Κάσδαγλης (1991), σελ. 444· Παυλόπουλος (2018).

²⁶ Μισιρλή (1993), σελ. 235, αρ. 131-132· Βλάχος, Μ. (2007), σελ. 450-453, 516· Συλλογικό (2017)· Συλλογικό (2018).

²⁷ Παυλόπουλος (2011), σελ. 103-104.

²⁸ Χρήστου (1994), σελ. 240, εικ. 88· Γρηγοράκης (1998), σελ. 56, εικ. 50, 51, 57· Γρηγοράκης (2018), σελ. 237· Συλλογικό (2017), σελ. 21, 74· Συλλογικό (2018), σελ. 119.

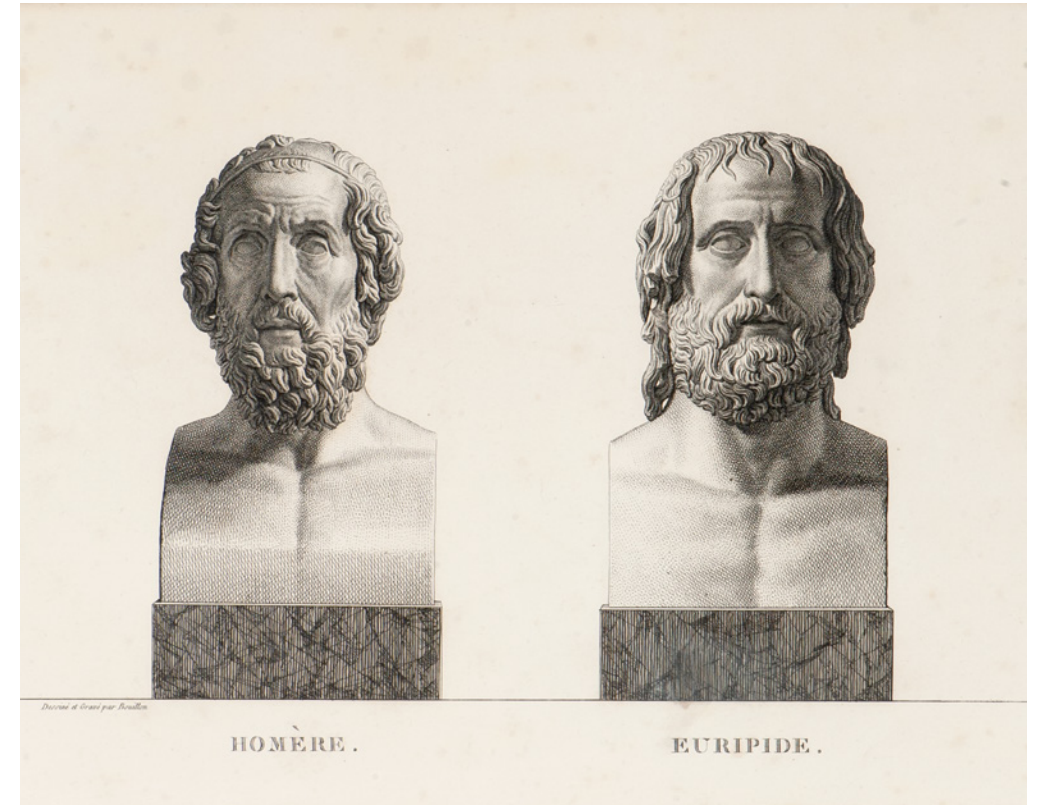
²⁹ Οράτη (1987), σελ. 24, αρ. 30· σελ. 25, αρ. 61, 63-65, 69, 73, 81, 87· σελ. 25, αρ. 90-101· σελ. 28, αρ. 152-157.



Εικ. 1 | Δημήτριος Γαλάνης
Οι τρεις Χάριτες, 1923
Ξυλογραφία σε όρθιο ξύλο, 62 x 49,2 εκ.
Συλλογή έργων τέχνης της Τράπεζας της Ελλάδος



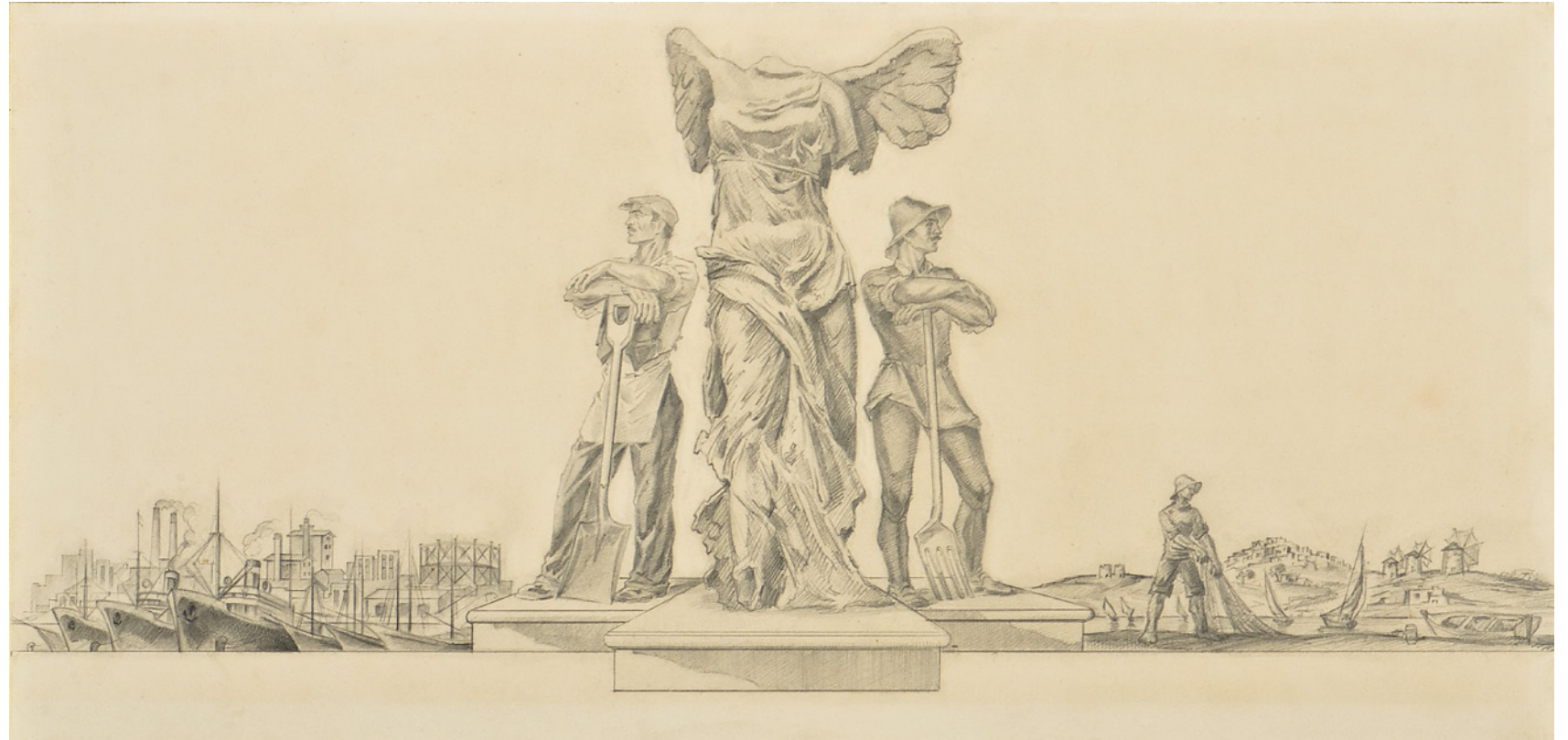
Εικ. 2 | Pierre Bouillon
 Απόλλων του Belvedere, 1811-1827
 Χαλκογραφία, 48,5 x 34 εκ.
 Συλλογή έργων τέχνης της Τράπεζας της Ελλάδος



Εικ. 3 | Pierre Bouillon
 Όμηρος, Ευριπίδης, 1811-1827
 Χαλκογραφία, 35,7 x 53,6 εκ.
 Συλλογή έργων τέχνης της Τράπεζας της Ελλάδος



Εικ. 4 | Πάννης Κεφαλληνός
 Μέγας Αλέξανδρος, 1937
 Ξυλογραφία σε όρθιο ξύλο, 15 x 24,1 εκ.
 Συλλογή έργων τέχνης της Τράπεζας της Ελλάδος



Εικ. 5 | Αλέξανδρος Κορογιαννάκης
 Σχέδιο με εργάτες και τη Νίκη για την πρόσθια όψη τραπεζογραμματίου 5.000 δραχμών, 1942
 Μολύβι σε χαρτόνι, 34,4 x 69,4 εκ.
 Νομισματική συλλογή της Τράπεζας της Ελλάδος

Prints themed around antiquity from the Bank of Greece Art Collection

Dimitris Pavlopoulos

The Bank of Greece Art Collection includes a number of prints themed around Greek antiquity. These prints are either wood engravings and woodcuts or lithographs and eaux-fortes and are carved by both Greek and foreign artists. This paper focuses on the following works: (i) the wood engraving *The three Graces* (1923) by Dimitrios Galanis (1879-1966); (ii) the engravings by Pierre Bouillon (1776-1831); (iii) the wood engraving *Alexander the Great* (1937) by Yannis Kefallinos (1894-1957); and (iv) the engravings by Alexandros Korogiannakis (1906-1966).

The historical background is highlighted and connections with other artists and trends are established. Thus, for example, *The three Graces* by Dimitrios Galanis are associated with Leonhard Kern's (1588-1662) ivory work (1650) kept in Bode Museum in Berlin; and *Alexander the Great* by Yannis Kefallinos is seen to be taken from an ancient Greek silver tetradrachm kept at the Numismatic Museum of Athens.

Βιβλιογραφία

- Βαρδοπούλου, Μ. (2016), *Ελληνικά Γραμματόσημα, 1861-1961. Ιστορία-Ιδεολογία-Αισθητική*, Αθήνα: ΕΛΤΑ.
- Βαρλάμος, Γ. (1958), «Δέκα λευκαί αττικάί λήκυθοι αποτυπωμένες πιστά στο χαρτί με τα μέσα της χαρακτηριστικής τέχνης από τον Πάννη Κεφαλληνό και τους μαθητές του Λουίζα Μοντεσάντου, Γιώργη Βαρλάμο και Νίκο Δαμινάκη», *Νέα Εστία*, (742), Ιούνιος, 817-820.
- Βλάχος, Μ. (2007), *Η νεώτερη ελληνική ζωγραφική στη Συλλογή της Τράπεζας της Ελλάδος*, Αθήνα: Τράπεζα της Ελλάδος.
- Γρηγοράκης, Ν. (2018), *Τέχνη & Ιστορία. 35 Χρόνια [1975-2010]. Κείμενα-Καταγραφές. Αρχιτεκτονική-Γλυπτική-Ζωγραφική-Θέατρο-Καραγκιόζης-Χαρακτική*, τόμ. Α', Αθήνα: Les amateurs des estampes, Εκδόσεις Τέχνης Νίκος Γρηγοράκης.
- Γρηγοράκης, Ν. (1998), *Η Λήδα και ο Κύκνος στη νεοελληνική τέχνη*, Αθήνα: Les amateurs des estampes, Εκδόσεις Τέχνης Νίκος Γρηγοράκης.
- Κανελλοπούλου, Χ. (2018), *Τόποι Αναφοράς. Από τη Συλλογή της Τράπεζας της Ελλάδος*, Αθήνα: Κέντρο Πολιτισμού, Έρευνας και Τεκμηρίωσης Τράπεζας της Ελλάδος.
- Κάσδαγλης, Ε. Χ. (1998), «Η γραμματοσειρά Θεόκριτος του Πάννη Κεφαλληνού: Μια νέα χάραξη», στο Μ. Σ. Μακράκης (επιμ.-εισ.), *Τα ελληνικά γράμματα. Από τη σκληρή πέτρα στον σκληρό δίσκο*, Αθήνα: Linora, 185-195.
- Κάσδαγλης, Ε. Χ. (επιμ.) (1993), *Πάννης Κεφαλληνός, χαρακτηριστική, τέχνη του βιβλίου, σχέδια*, Κατάλογος έκθεσης, Αθήνα: ΜΙΕΤ.
- Κάσδαγλης, Ε. Χ. (1991), *Πάννης Κεφαλληνός, ο Χαρακτήρας*, Αθήνα: ΜΙΕΤ.
- Κάσδαγλης, Ε. Χ. (1990), *Συμβολή στη βιβλιογραφία του Παντελή Πρεβελάκη, 1978-1987*, τόμ. Γ', Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη.
- Μαυρομμάτης, Ε. (1983), *Η χαρακτηριστική και η ζωγραφική του Δημήτρη Γαλάνη, 1879-1966*, διδακτορική διατριβή, Αθήνα: Ιδιωτική έκδοση.
- Μισιρλή, Ν. (επιμ.) (1993), *Συλλογή Τράπεζας της Ελλάδος. Ελληνική Ζωγραφική και Χαρακτική*, Αθήνα: Τράπεζα της Ελλάδος.
- Οικονομίδου, Μ. (1995), *Ελληνική τέχνη. Αρχαία νομίσματα*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
- Οράτη, Ε. (1987), *Αλέξανδρος Κορογιαννάκης, 1906-1966*, Κατάλογος έκθεσης, Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου.
- Παυλόπουλος, Δ. (2018), «Πάλη με τις σκιές». Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://slpress.gr/politismos/pali-me-tis-skies/> (τελευταία πρόσβαση 28.06.2020).
- Παυλόπουλος, Δ. (2011), *Χαρακτική-Γραφικές Τέχνες. Ιστορία-Τεχνικές-Μέθοδοι-Γλωσσάρια Όρων*, 3η έκδοση βελτιωμένη και επαυξημένη, Αθήνα: Color Network. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/ARCH422/ΧΑΡΑΚΤΙΚΗ-ΓΡΑΦΙΚΕΣ-ΤΕΧΝΕΣ.pdf> (τελευταία πρόσβαση 07.07.2020).

- Παυλόπουλος, Δ. (2000), «Νέα Τεχνολογία-Παραδοσιακή Τυπογραφία-Ηλεκτρονική Επανάσταση», στο Κ. Σπ. Στάικος & Τ. Ε. Σκλαβενίτης (επιμ.), *Πεντακόσια Χρόνια Έντυπης Παράδοσης του Νέου Ελληνισμού (1499-1999)*, Κατάλογος έκθεσης, Αθήνα: Βουλή των Ελλήνων.
- Pollitt, J. J. (1999), *Η τέχνη στην ελληνιστική εποχή*, μτφρ. Α. Γκαζή, πρόλ. Μ. Τιβέριος, 2η έκδοση, Αθήνα: Εκδόσεις Παπαδήμα.
- Sagner-Düchting, K. (1996), *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, τόμ. 13, Μόναχο: K. G. Saur.
- Σπάθης, Γ. (επιμ.) (1997), *Ερμής '98. Γραμματόσημα Ελλάδος 1861-1997, Κύπρου 1880-1997 και ταχυδρομική ιστορία*, Αθήνα: Φιλοτελικός Ερμής.
- Συλλογικό (2018), *Αλέξανδρος Κορογιαννάκης (1906-1966): Χαρακτική* (λεύκωμα), Αθήνα: Κέντρο Πολιτισμού, Έρευνας και Τεκμηρίωσης Τράπεζας της Ελλάδος.
- Συλλογικό (2017), *Αλέξανδρος Κορογιαννάκης – Χαρακτική, 1906-1966 / Alexandros Korogiannakis – Prints, 1906-1966*, Κατάλογος έκθεσης, Αθήνα: Κέντρο Πολιτισμού, Έρευνας και Τεκμηρίωσης Τράπεζας της Ελλάδος.
- Συλλογικό (2014), *Δημήτρης Γαλάνης. Τα εικονογραφημένα βιβλία. Αναλυτικός κατάλογος 1904-1962*, πρόλ. Διονύσης Καψάλης, κείμενα Ε. Οράτη, Α. Δρακογιώργος & Γ. Δ. Ματθιόπουλος, Αθήνα: ΜΙΕΤ.
- Χρήστου, Χ. (1994), *Ελληνική τέχνη. Νεοελληνική χαρακτική*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.

ΧΑΡΙΣ ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΥ

**Ο αρχαίος κόσμος
στη νεοελληνική γλυπτική:
θέματα από
τον 19ο στον 20ό αιώνα**

Με τη γέννηση του νεοελληνικού κράτους τον 19ο αιώνα, η αναβίωση του πνεύματος και των αρχών των τεχνών της αρχαιότητας στις νεότερες καλές τέχνες υπήρξε «δυτική επιλογή» με εθνική στόχευση. Σκοπός της ήταν η σύνδεση της χώρας με το κλασικό παρελθόν της, αλλά και ο καθορισμός ενός νέου ιδεολογικού προσανατολισμού που θα την απομάκρυνε από την ανατολίτικη νοοτροπία των χρόνων της οθωμανικής κυριαρχίας και θα την έστρεφε προς την Ευρώπη – εκεί όπου είχαν ήδη αναγεννηθεί αυτές οι ιδέες στο πλαίσιο του νεοκλασικισμού και του Διαφωτισμού.

Υπό αυτήν τη λογική, προχώρησαν τα βήματα για την εδραίωση της νεότερης καλλιτεχνικής έκφρασης και των θεσμών της στην Ελλάδα. Στην αρχιτεκτονική της Αθήνας και άλλων ελληνικών πόλεων, ο νεοκλασικισμός αναδείχθηκε ως δυναμικός και καταξιωμένος ρυθμός¹ η ταχεία αρχιτεκτονική ανάπτυξη, που ξεκίνησε στη νέα πρωτεύουσα από το 1834, έφερε στο προσκήνιο εκλεκτικιστικά αρχιτεκτονήματα, σχεδιασμένα από ξένους, αλλά και Έλληνες αρχιτέκτονες, τα οποία καθόρισαν πλέον την εικόνα της και μετέφεραν το νεοκλασικό πνεύμα στην Ελλάδα – έτσι όπως εκφράστηκε και στο βαυαρικό Μόναχο μέσω της αρχαιολατρίας του Λουδοβίκου Α', πατέρα του νεαρού βασιλιά της Ελλάδας Όθωνα. Για το βλέμμα των Ελλήνων, μεταξύ αυτών των οικοδομημάτων και των μνημείων της αρχαιότητας ενεργοποιήθηκε πλέον μια ευθεία συνομιλία. Η λάμψη της ιστορικότητας των τελευταίων, άλλωστε, είχε ήδη τονιστεί και για τους Δυτικούς μέσα από τη ρομαντικά ιδεαλιστική οπτική του ευρωπαϊκού περιηγητισμού² ήδη από τους προηγούμενους αιώνες· επιπλέον, από την εποχή της σύστασης του ελληνικού κράτους, ανασκαφές Ελλήνων και ξένων αρχαιολόγων αποκάλυψαν και έστρεψαν το ενδιαφέρον σε ανάγλυφα και επιτύμβια αγάλματα του Κεραμεικού, αναθηματικά αγάλματα της Ακρόπολης και άλλων ιερών της Αττικής.³

Παράλληλα, ο κλασικισμός επηρέασε την έκφραση της νεοελληνικής γλυπτικής του 19ου αιώνα, μέσο που λόγω της παράδοσής του δημιούργησε

¹ Για το θέμα της νεοκλασικής αρχιτεκτονικής στην Ελλάδα, βλ. Μπίρης & Καρδαμίτση-Αδάμη (2009)· Φιλίππιδης (2007)· Johannes & Μπίρης (2009).

² Βλ. σχετικά Παλιούρα, Ξεναρίου & Στεφανής (2018)· Βιγγοπούλου (2005).

³ Στεφανίδης (1984), σελ. 26.

έντονα το αίσθημα επιβεβαίωσης ως προς τον συσχετισμό του με την αντίστοιχη αρχαία τέχνη.⁴ Από τους προγενέστερους χρόνους, βέβαια, η γλυπτική στην Ελλάδα είχε να ωφεληθεί από ακόμα μία κληρονομιά, αυτήν των Κυκλαδικών γλυπτών. Σε ονομαστές οικογένειες μαρμαράδων και λιθοξόων ανήκουν αρκετοί από τους πρώτους ακαδημαϊκούς γλύπτες της ελεύθερης Ελλάδας, οι οποίοι, μεταξύ άλλων, εργάστηκαν για τη φιλοτέχνηση γλυπτών – ανδριάντων, προτομών, δημόσιων μνημείων – που πλαισιώνουν εμβληματικά αρχιτεκτονήματα ή στέκονται ελεύθερα στην πόλη, με ρόλο παιδευτικό – αισθητικό και συμβολικό –, επιφορτισμένα να ανταποκρίνονται στον μεγαλοϊδεατισμό της εποχής τους και στον άμεσο ιστορισμό που επιτάσσει η επιστροφή στο αρχαιοελληνικό παρελθόν.

Λαμβάνοντας υπόψη τη δυναμική αυτής της στροφής ενδιαφέροντος των νέων γλυπτών προς τον κλασικισμό, αντιλαμβάνεται κάποιος τους λόγους που, διόλου τυχαία, βάση της ακαδημαϊκής διδασκαλίας της γλυπτικής στο Βασιλικόν Πολυτεχνείον της Αθήνας, όπως και στην Ακαδημία Καλών Τεχνών του Μονάχου, αποτέλεσε η αντιγραφή έργων της αρχαίας ελληνικής τέχνης. Η δημιουργία παραλλαγών αρχαίων πρωτοτύπων στόχευε στη μελέτη τεχνικών και αναλογιών στο σχέδιο και στη γλυπτική διάπλαση κλασικών έργων, που ενσωμάτωναν την ευγενή απλότητα και το ήρεμο μεγαλείο, αξίες του πνεύματος της αρχαιότητας για την επίτευξη της ιδανικής ομορφιάς.⁵ Ιδιαίτερη σημασία αποκτά η διά ζώσης παρατήρηση: Ο Λεωνίδας Δρόσης (1834-1882), από τους πρώτους καθηγητές Πλαστικής στο Σχολείο των

Τεχνών της Αθήνας (1868-1882), δίδασκε το μάθημα της Καλλιτεχνικής Αρχαιολογίας με επιτόπιες επισκέψεις στον βράχο της Ακρόπολης και στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο.⁶ Ο ίδιος, με σπουδές αρχικά στο Σχολείο των Τεχνών (1847-1855) και στην Ακαδημία Καλών Τεχνών του Μονάχου (1856-1859), ήταν ένας από τους συνεπέστερους Έλληνες εκπροσώπους του κλασικισμού, τον οποίο υιοθέτησε στη γλυπτική του, με πολλά παραδείγματά της να έχουν ως εκκίνηση αρχαία ελληνικά γλυπτικά πρότυπα. Στα πλέον εντυπωσιακά έργα του, υπό τη λογική της επιστροφής του αρχαίου πνεύματος στη γενεαίρα του,⁷ έργα μνημειακών διαστάσεων και σε πλήρη εναρμόνιση με την αρχιτεκτονική διαμόρφωση του οικοδομήματος όπου φιλοξενούνται, ανήκει η γλυπτική διακόσμηση της Ακαδημίας Αθηνών, ενός από τα τρία κτήρια της εμβληματικής λεγόμενης Αθηναϊκής Τριλογίας στην οδό Πανεπιστημίου (εικ. 1).⁸

⁶ Παυλόπουλος (2020β).

⁷ Όπως υπογραμμίζει και ο ιστορικός τέχνης Ηλίας Μυκονιάτης, το σύνολο εκφράζει εμφαντικά την εμμονή του Δρόση στους τύπους της κλασικής γλυπτικής σε μια περίοδο – τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα – κατά την οποία έχουν αρχίσει να καταγράφονται αντιδράσεις από γλύπτες με νεωτεριστικές τάσεις, όπως ο Δημήτριος Φιλιππίτης, αναφορικά με την καθολική προσήλωση σε θέματα της αρχαιότητας και στα κλασικιστικά πρότυπα. Βλ. Μυκονιάτης (1997), σελ. 392-394. Για περισσότερα σχετικά με τον Λεωνίδα Δρόση, βλ. Προκοπίου (1967), σελ. 400, 409· Λυδάκης (1981), σελ. 50-54· Χρήστου & Κουμβάκη-Αναστασιάδη (1982), σελ. 45-47· Μυκονιάτης (1996), σελ. 38-43, 185-186.

⁸ Η Ακαδημία σχεδιάστηκε από τον Δανό αρχιτέκτονα Theophil Hansen. Θεμελιώθηκε το 1885 και αποπερατώθηκε την επόμενη χρονιά, δαπάνη του βαρόνου και ομογενή στη Βιέννη Σίμωνα Σίνα. Με χορηγία του ίδιου, φιλοτεχνήθηκε και ο γλυπτός διάκοσμος. Βλ. Αντωνοπούλου (2003), σελ. 24-25. Η εμβληματική νεοκλασική μεγαλοπρέπεια της Αθηναϊκής Τριλογίας (Πανεπιστήμιο, Ακαδημία, Βιβλιοθήκη) καθόρισε τη φυσιογνωμία του συγκεκριμένου σημείου στο κέντρο της πόλης, με μεταγενέστερες προσθήκες να ακολουθούν τον ρυθμό της. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η ανοικοδόμηση του Κεντρικού Καταστήματος της Τράπεζας της Ελλάδος, σε σχεδιασμό που ορίζεται εξαρχής στην προκήρυξη αρχιτεκτονικού διαγωνισμού το 1929 ως «κλασικός ελληνικός», σε μια απόπειρα εναρμόνισης του οικοδομήματος με τον μνημειακό χαρακτήρα των ιστορικών ιδρυμάτων με τα οποία γειτνιάζει. Βλ. σχετικά Καρδαμίτση-Αδάμη (2011), σελ. 109. Με τον όρο «κλασικός ελληνικός» γίνεται παράλληλα αντιληπτός, και σε αυτήν την περίπτωση, ο κρατικός ιδεολογικός συσχετισμός που επιχειρείται μεταξύ κλασικού ύφους και ελληνικότητας, ο οποίος εκφράζεται σχεδιαστικά στο κτήριο που εγκαινιάζεται το 1938 και διαθέτει στοιχεία όπως η κλασική ρυθμολογία, το απέρριπτο ύψος και η αρμόζουσα απλότητα.

⁴ Την εποχή αυτή, η κλασικιστική αισθητική συνδέεται ιδιαίτερα και με την κοιμητηριακή γλυπτική. Προς αυτήν την κατεύθυνση, ιδιαίτερο είναι το παράδειγμα χρήσης εικονογραφικών τύπων όπως το *Πενθούν πνεύμα*, το οποίο προέρχεται από αρχαία ελληνικά και ρωμαϊκά επιτάφια ανάγλυφα, αναβιώνει σε έργα κλασικιστών καλλιτεχνών, όπως ο Antonio Canova (1757-1822) και ο Christian Siegel (1808-1883), και φιλοτεχνείται από Έλληνες γλύπτες, όπως οι αδελφοί Μαλακατέ και οι αδελφοί Φυτάλη. Σε άλλα ταφικά μνημεία υιοθετούνται το φτερωτό πνεύμα του θανάτου, αετωματικές στήλες και επιτύμβιοι ναΐσκοι με πλούσια διακοσμητικά στοιχεία. Σχετικά με το θέμα, βλ. Μυκονιάτης (1990), σελ. 42-53.

⁵ Όπως σημειώνει σε κείμενό του το 1928 ο τεχνοκρίτης Αναστάσιος Δρίβας, οι σπουδαστές «μανθάνουν να σχεδιάζουν μιμούμενοι τας αρχαίας γλυφάς». Βλ. Δρίβας (1928), σελ. 6, όπως αναφέρεται στο Παυλόπουλος (1992), σελ. 80.

Το γλυπτικό σύνολο της Σιναίας Ακαδημίας (1870-1875) περιλαμβάνει το θέμα της *Γέννησης της Αθηνάς* στο κεντρικό αέτωμα του κτηρίου, ενώ έξω από αυτό τους δύο θεούς *Απόλλωνα* και *Αθηνά*, τοποθετημένους σε ψηλούς ιωνικούς κίονες, και τους καθιστούς φιλοσόφους *Σωκράτη* και *Πλάτωνα*. Στη *Γέννηση της Αθηνάς*, σύνθεση προερχόμενη από το ανατολικό αέτωμα του Παρθενώνα, ο Δρόσης ακολουθεί τα πολυκλείτεια πρότυπα, καθώς ορίζει ως κεντρική μορφή τον ένθρονο Δία και συντάσσει αρμονικά από τα αριστερά την Αθηνά Πρόμαχο, την Ίριδα, την Άρτεμη και τον Απόλλωνα ξαπλωμένους, και τέλος τον Ήλιο, και σε αντίστιξη από δεξιά τον Ήφαιστο, την Ήρα, την Αφροδίτη με ερωτιδέα και τον Άρη ξαπλωμένους, και τέλος τη Νύχτα.⁹ Ακολουθώντας, αριστερά και δεξιά από το κτήριο, τοποθετεί σε θέση δέους και υπεροχής τις δύο θεότητες Απόλλωνα και Αθηνά και αυτές, που στήθηκαν δοκιμαστικά το 1877 και οριστικά το 1882, παραλλάσσουν αρχαία πρότυπα, του Απόλλωνα Belvedere του Βατικανού¹⁰ και της Αθηνάς Προμάχου του Φειδία,¹¹ διατηρώντας χαρακτηριστικά της κλασικής αγαλματοποιίας, όπως το κοντραπόστο, τις αρμονικές αναλογίες και τη συγκρατημένη εκφραστικότητα. Τέλος, με βάση τα προπλάσματα του Δρόση, ολοκληρώνονται από μαθητές του¹² και τοποθετούνται σαν ένα είδος υποδοχέων στον χώρο της Ακαδημίας το 1885 οι φιλόσοφοι *Σωκράτης* και *Πλάτωνας*, καθήμενοι και φορώντας ιμάτιο με πλούσια πτυχολογία, σε στάση περισυλλογής, αλλά και κατεύθυνσης του βλέμματος προς τον θεατή, με προσηνή έκφραση και ήπια

⁹ Πρότυπο του Δία στο αέτωμα της Ακαδημίας θεωρείται το ρωμαϊκό αντίγραφο ελληνιστικού κορμού του Μουσείου της Νάπολης. Βλ. Παυλόπουλος (1992), σελ. 74. Αναλυτική αναφορά και σχολιασμός για τα γλυπτά της Ακαδημίας Αθηνών, καθώς και εκτενής βιβλιογραφία, στο Παυλόπουλος (2020α), σελ. 191-197.

¹⁰ Στο άγαλμα του Απόλλωνα, ο Δρόσης προσθέτει λύρα στο αριστερό χέρι και αντιστρέφει τους άξονες στο κεφάλι και τα πόδια, μεταφέροντας το στήριγμα αριστερά. Βλ. Παυλόπουλος (1992), σελ. 74.

¹¹ Προκοπίου (1967), σελ. 409. Η Αθηνά κρατεί δόρυ και ασπίδα από ορείχαλκο. Βλ. Αντωνοπούλου (2003), σελ. 33.

¹² Οι γλυπτικές αναπαραστάσεις των φιλοσόφων φιλοτεχνήθηκαν ως προπλάσματα από τον Δρόση, ενώ η δημιουργία τους ολοκληρώθηκε σε μάρμαρο από τους μαθητές του Γεώργιο Βρούτο, Γεώργιο Ξενάκη και Ιωάννη Καρακατσάνη. Βλ. Παυλόπουλος (1992), σελ. 74.

πλαστικότητα. Τα έργα αυτά έλκουν το πρότυπό τους από τους ανδριάντες του Θουκυδίδη και του Ιπποκράτη στη σκάλα της Κρατικής Βιβλιοθήκης του Μονάχου, ενώ το κεφάλι του Σωκράτη έρχεται σε διάλογο με ρωμαϊκό αντίγραφο γνωστής προτομής του από τον 4ο αιώνα π.Χ. (Μουσείο Βατικανού) και του Πλάτωνα με εικονογραφικό τύπο προτομών του Ομήρου.¹³ Συνοψίζοντας, το σύνολο της Ακαδημίας, στο τέλος του 19ου αιώνα, εκφράζει με σαφήνεια την προτίμηση του Δρόση στους τύπους της αρχαίας κλασικής πλαστικής, φέροντας παράλληλα ενδεικτικά χαρακτηριστικά της ευρωπαϊκής ρεαλιστικής γραφής, κυρίως στην αναπαράσταση των δύο φιλοσόφων.

Ακόμα μία περίπτωση έργου τέχνης που υποδεικνύει το ενδιαφέρον του δημιουργού του να διατηρηθούν ζωντανές η αιγλή και η αθάνατη χάρη της αρχαιότητας αποτελεί η *Αθήνα φέρουσα την Ακρόπολη*¹⁴ (1871) του Ιωάννη Κόσσου (1822-1873). Το γλυπτό, που φιλοτεχνήθηκε τον 19ο αιώνα, μεταφέρει στη νεότερη εποχή τον τύπο των αλληγορικών προσωποποιήσεων πόλεων της αλεξανδρινής εποχής, ενώ, θεωρούμενο ως τυπικό παράδειγμα σύγχρονου κλασικού γλυπτού, δημιουργήθηκε σε αρκετά αντίτυπα. Αντίγραφο του τοποθετήθηκε στον περίβολο του Πνευματικού Κέντρου Δήμου Αθηναίων,¹⁵ επί της οδού Σόλωνος, ενώ η πρωτότυπη προτομή βρίσκεται στη Δημοτική Πινακοθήκη.¹⁶ Σε όλη την

¹³ Ό. π., σελ. 74.

¹⁴ Η ιστορικός τέχνης Ζέττα Αντωνοπούλου σημειώνει ότι το γλυπτό καταλογογραφείται στο δελτίο πληροφοριών του Κόσσου από το αρχείο της Εθνικής Πινακοθήκης ως *Η Αθηνά φέρουσα την Ακρόπολη*, τίτλος που αναφέρεται και στα Γιοφύλλης (1962), σελ. 149· Χρήστου & Κουμβακάλη-Αναστασιάδη (1982), σελ. 35, 196, ενώ στο Μυκονιάτης (1984), σελ. 435, αναφέρεται ως *Αθήνα με την Ακρόπολη στο κεφάλι*. Βλ. Αντωνοπούλου (2003), σελ. 132. Για περισσότερα σχετικά με τον Ιωάννη Κόσσο, βλ. Γιοφύλλης (1962), σελ. 148-149· Λυδάκης (1981), σελ. 45, 47, 48, 52, 60, 254, 364· Χρήστου & Κουμβακάλη-Αναστασιάδη (1982), σελ. 33-37· Μυκονιάτης (1996), σελ. 13-16, 182-184· Μυκονιάτης (1998), σελ. 269-270.

¹⁵ Η παρουσία του καταγράφεται από το 1966. Βλ. Αντωνοπούλου (2013), σελ. 132. Βανδαλισμός του γλυπτού που συνέβη τον Απρίλιο του 2017 επέβαλε τη μεταφορά του στο εσωτερικό του Πνευματικού Κέντρου του Δήμου Αθηναίων. Βλ. *Η Καθημερινή*, 23.04.2017, και *Η Εφημερίδα των Συντακτών*, 24.04.2017.

¹⁶ Με χρονολογία δημιουργίας 1871, όπως αναγράφεται στην πίσω όψη της προτομής, μαζί με την υπογραφή του καλλιτέχνη. Βλ. Αντωνοπούλου (2003), σελ. 132.

εικαστική διαδρομή του, και ιδιαίτερα κατά την πρώτη περίοδό της από το 1855 έως το 1862, ο Κόσσοσ ακολουθήσε πιστά τις διδαχές των σπουδών του στο Σχολείο των Τεχνών (1847-1849) και άντλησε έμπνευση από πρότυπα της αρχαίας ελληνικής και της κλασικιστικής γλυπτικής. Οι κλασικιστικές επιδράσεις είναι εμφανείς και στην περίπτωση της συγκεκριμένης προτομής, που για τον γλύπτη αναπαριστά την *Ιδεώδη Ελλάδα*:¹⁷ τις μαρτυρούν η αναλογική σύνθεση στα χαρακτηριστικά του προσώπου και της κόμμωσης, το απόμακρο βλέμμα, η αρτιότητα του κλειστού περιγράμματος και των πλαστικών όγκων, αλλά και οι ανάγλυφες φυτικές διακοσμήσεις στη λήκυθο όπου εδράζεται η μορφή. Η σχέση της με την αρχαία τέχνη έφθασε, μάλιστα, να παρερμηνευθεί σε βαθμό κίβδηλης εκμετάλλευσης, όταν το 1888 η προτομή παρουσιάστηκε και πωλήθηκε στο Λονδίνο ως πρωτότυπο αρχαίο γλυπτό από τον αρχαιοκάπηλο Δημοσθένη Καρακατσάνη, χρονολογημένη από ειδήμονες περί το 200 π.Χ., όπως δηλώνεται στο φύλλο της *Εφημερίδος* της 21ης Μαΐου εκείνης της χρονιάς.¹⁸

Στους καλλιτέχνες που συνεχίζουν την πρακτική αντιγραφής αρχαίων προτύπων κατά τον 20ό αιώνα ανήκει ο γλύπτης Γεώργιος Μπονάνος (1863-1940), με την απασχόλησή του αυτή να υποδηλώνει τη συνέχεια στη ζήτηση έργων της συγκεκριμένης κατηγορίας, με ιδιαίτερη ένταση, τουλάχιστον κατά την πρώτη δεκαετία του, τόσο από ελληνικό όσο και από ξένο κοινό.¹⁹ Ο Μπονάνος σπούδασε στο Σχολείο των Τεχνών στην Αθήνα (1876-1883) και στο Regio Istituto di Belle Arti στη Ρώμη (1883-1886), και επέστρεψε στην Ελλάδα σε μια μεταβατική περίοδο για τη νεοελληνική γλυπτική, η οποία συνδύαζε την αγάπη για τον κλασικισμό και τη στροφή προς τη ρεαλιστική απόδοση. Στο σύνολό της, η εικαστική γλώσσα του Μπονάνου υιοθετεί τις αρχές του μέτρου, της αρμονίας, της μνημειακότητας και της συνθετικής

λιτότητας, ενώ ανοίγεται και σε ρεαλιστικές προθέσεις.²⁰ Παράλληλα, η ενασχόλησή του με την παραγωγή αντιγράφων, αλλά και γλυπτών κλασικιστικών προδιαγραφών, υπογραμμίζει την πεποίθησή του για μια ελληνική γλυπτική που ξαναγυρίζει στην αρχαία κοιτίδα της.²¹

Από τα πιο επιμελημένα αντίγραφα του Μπονάνου είναι η *Νίκη που λύνει το σανδάλι της*, ανάγλυφο έργο που ανήκει στη Συλλογή έργων τέχνης της Τράπεζας της Ελλάδος²² (εικ. 2) και αναπαράγει την αρχαία πρωτότυπη πλάκα με θέμα *Η Σανδαλίζουσα* (περ. 426-423 π.Χ.) που αποδίδεται στη νότια πλευρά του θωρακίου του ναού της Αθηνάς Νίκης στην Ακρόπολη. Πέραν της μίμησης, ο γλύπτης προχώρησε στη συμπλήρωση στοιχείων, όπως το κεφάλι – που παραπέμπε τυπολογικά σε αυτό της Αφροδίτης της Μήλου –, τμήμα του αριστερού χεριού από τον καρπό και κάτω, στο οποίο πρόσθεσε και κλαδί δάφνης, το αριστερό πόδι και τμήματα δακτύλων.²³ Με το ενδιαφέρον να εστιάζεται πρωτίστως στην ανάδειξη της νεοκλασικής αντίληψης για το κλασικό ιδεώδες – στην οποία δίνεται η δυνατότητα και για τη συναρμογή στοιχείων έργων διαφορετικών περιόδων –, ο Μπονάνος παρέδωσε ένα αντίγραφο που συντάσσεται με χαρακτηριστικά του πρωτοτύπου, όπως η ισορροπία των όγκων και η συνθετική αρμονία: ακολούθως, διαμόρφωσε τις πτυχώσεις του ενδύματος, επιτρέποντας την αποτύπωση των γραμμών του σώματος της γυναικείας μορφής, δίχως όμως να φθάνει στην πληθωρικότητα του γλυπτικού «πλούσιου ρυθμού» που χαρίζει ζωντανότερο παλμό και χάρη στον αρχαίο κορμό.

Για ποιους λόγους οι κλασικές αρχές που εκπορεύονται από την αρχαία τέχνη και πρεσβεύονται μεταγενέστερα από ρεύματα όπως ο κλασικισμός επενδύονται με την έννοια της διαχρονικότητας; Κυρίως επειδή στερεώνουν

¹⁷ Ο Κόσσοσ εξέθεσε όμοιο γλυπτό με τον τίτλο *Ιδεώδης Ελλάς* στη Διεθνή Έκθεση του Λονδίνου το 1862 και στη Διεθνή Έκθεση της Βιέννης το 1873. Βλ. Μυκονιάτης (1996), σελ. 184.

¹⁸ *Εφημερίς*, 142, 21.05.1888, σελ. 1.

¹⁹ Μαρκάτου (1992), σελ. 175-176.

²⁰ Για το έργο του Γεώργιου Μπονάνου, βλ. ακόμα Σπητέρης (1979), σελ. 190-191; Λυδάκης (1981), σελ. 92-99, 401-404; Χρήστου & Κουμβακάλη-Αναστασιάδη (1982), σελ. 62-71, 213-215; Μπαρουτάς (1990), *passim*; Μυκονιάτης (1996), σελ. 64-65, 191-192; Μαρκάτου (1999), σελ. 208-210.

²¹ Μαρκάτου (1999), σελ. 209.

²² *Νίκη λύνουσα τα εαυτής σανδάλια*, πεντελικό μάρμαρο (100 x 50 x 20 εκ.). Αρ. Συλλ. ΓΛ/31, δωρεά της κόρης του καλλιτέχνη Ειρήνης Εκιντζόγλου στην Τράπεζα της Ελλάδος το 2003.

²³ Μαρκάτου (1992), σελ. 178.

το πλαίσιο ενός συστήματος αξιών που περνά από την αισθητική του «κάλους» – την αρτιότητα ως προς την καθαρότητα, την απλότητα, την αρμονία – στο ηθικό περιεχόμενο της τέχνης, με την ομορφιά να γίνεται ταυτόσημη του «καλού» και του «αγαθού».²⁴ Ως ένα τέτοιο παράδειγμα αναπαράστασης του «ωραίου» και του «υψηλού» μπορεί να ιδωθεί ο *Δισκοβόλος* (1927) του γλύπτη Κώστα Δημητριάδη (1881-1943),²⁵ ο οποίος βρίσκεται τοποθετημένος στην Αθήνα, απέναντι από το Παναθηναϊκό Στάδιο.²⁶ Φιλοτεχνημένος στο Παρίσι το 1924 – έτος διοργάνωσης των Ολυμπιακών Αγώνων στη γαλλική πρωτεύουσα²⁷ –, πρόκειται για ανατομική σπουδή ανδρικού κορμού σε περιστροφή, με ισορροπία ανάμεσα στην ένταση των κινήσεων και την έκταση του σώματος, και ιδεαλιστική αλλά και νατουραλιστική, χάρη στην απόδοση των χαρακτηριστικών του. Παρ' ότι ο Δημητριάδης παρουσιάζεται ως οπαδός της ρεαλιστικότερης αναπαράστασης – καθώς συνέχισε τις σπουδές του στην Ακαδημία του Μονάχου για έναν χρόνο, όμως το 1904 έφυγε

²⁴ Καραϊσκου (2011), σελ. 25-26.

²⁵ Για τον γλύπτη Κώστα Δημητριάδη, βλ. Πιοφύλλης (1963), τόμ. Β', σελ. 471-474· Λυδάκης (1981), σελ. 314-315· Χρήστου & Κουμβακάλη-Αναστασιάδη (1982), σελ. 223-225· Μυκονιάτης (1996), σελ. 74-77· Παπανικολάου (1997), σελ. 360-361.

²⁶ Το άγαλμα αποκτήθηκε από τον Δήμο Αθηναίων και τοποθετήθηκε αρχικά στην πλατεία Ζαπτείου απέναντι από το Καλλιμάρμαρο το 1927, επί δημαρχίας Σπύρου Πάτση. Μεταφέρθηκε στην τριγωνική νησίδα που διαμορφώθηκε από την οδό Ηρώδου Αττικού στην απόληξη της στο Ζάππειο το 1955. Τον Φεβρουάριο του 1997, η βάση του αγάλματος χτυπήθηκε από απορριμματοφόρο όχημα του Δήμου Αθηναίων, με αποτέλεσμα την πτώση του γλυπτού. Έπειτα από σύντομη απόσυρσή του, η οποία παρ' ολίγον να καταλήξει σε απόφαση λιωσίματός του σε χυτήριο, ο *Δισκοβόλος* συντηρήθηκε στο Εργαστήριο Συντήρησης Μεταλλικών Αντικειμένων του Τμήματος Συντήρησης Αρχαιοτήτων και Εργων Τέχνης του Τεχνολογικού Εκπαιδευτικού Ιδρύματος Αθήνας και τον Ιούνιο του 1997 επανήλθε στη θέση του. Βλ. Αντωνοπούλου (2003), σελ. 103· Παυλόπουλος (2020α), σελ. 146.

²⁷ Στους Ολυμπιακούς Αγώνες τιμήθηκε με το πρώτο βραβείο. Χυτεύθηκε σε τέσσερα αντίγραφα στο χυτήριο του Alexis Rudier, με το πρώτο ορειχάλκινο χυτό να δωρίζεται από τον ομογενή Ευριπίδη Κεχαγιά στη Νέα Υόρκη και να τοποθετείται στο Central Park το 1926. Το δεύτερο στήθηκε στο στάδιο της Ντιζόν στη Γαλλία, το τρίτο αγοράστηκε από τον Δήμο Αθηναίων (1927), ενώ το τέταρτο επιχειρήθηκε να πουληθεί σε γαλλικό ξενοδοχείο το 1932. Αντίγραφο, το οποίο χυτεύθηκε από τον Δημήτριο Γαβαλά το 1989, βρίσκεται στην Εθνική Πινακοθήκη. Βλ. Παυλόπουλος (2020α), σελ. 146.

για το Παρίσι, όπου και δέχθηκε την επιρροή της γλυπτικής του Rodin – παρέμεινε πιστός και σε κλασικιστικές αρχές, οι οποίες λαμβάνουν ιδιαίτερη σημασία στον συμβολικό ρόλο του έργου. Ο *Δισκοβόλος*, ο οποίος παραπέμπει θεματικά στο ομώνυμο χάλκινο έργο του γλύπτη Μύρωνα (περ. 450 π.Χ.) – που αναπαράχθηκε σε ρωμαϊκά αντίγραφα και απεικονίστηκε στα πρώτα ολυμπιακά γραμματόσημα των Αγώνων της Αθήνας 1896 με θέματα από την ελληνική αρχαιότητα και τους αρχαίους ολυμπιακούς αγώνες²⁸ – λειτούργει ως πρότυπο αρμονικής ανθρώπινης μορφής, πρωτίστως όμως ως σύμβολο του αθλητικού ιδεώδους του ολυμπισμού.

Στους καλλιτέχνες που διείδαν από νωρίς το πνεύμα αλλαγής από τον κατά συνθήκη κλασικισμό προς τη ρεαλιστική γραφή στη γλυπτική, και παράλληλα σε μια διαφορετική αντίληψη του «κλασικού ως σύγχρονου», ανήκει ο Τήνιος γλύπτης Δημήτριος Φιλιππότης (1834-1919).²⁹ Η σπουδαστική μετάβασή του από το Σχολείο των Τεχνών (1858-1862) στην Academia di San Luca στη Ρώμη (1864-1870) τον οδήγησε σε αυτήν την κατεύθυνση, φθάνοντας να κερδίσει το πρώτο βραβείο στη Γενική Έκθεση της Ρώμης με το γλυπτό σε γύψο *Θεριστής* (1869).³⁰ Με τη διάκριση γι' αυτό το ρεαλιστικής θεματογραφίας και διακοσμητικής πρόθεσης γλυπτό – το οποίο διατηρεί κλασικιστικούς τύπους, παρ' ότι δεν ανήκει στα δημοφιλή για την ελληνική πρωτεύουσα μυθολογικά θέματα – ο Φιλιππότης επέστρεψε στην

²⁸ Σε παραστάσεις γραμματοσήμων των πέντε και των δέκα δραχμών, τον σχεδιασμό και την εκτύπωση των οποίων επιμελήθηκε ο A. Guilleron. Την κατασκευή των χαλύβδινων μητρών ανέλαβε ο χαράκτης E. Mouchon. Βλ. *Ο Μικρός Ρωμός* (χ.χ.)· Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού (χ.χ.).

²⁹ Για το έργο του Δημήτριου Φιλιππότη, βλ. Πιοφύλλης (1962), σελ. 265-269· Σπητέρης (1979), σελ. 227-229· Λυδάκης (1981), σελ. 83-88, 486-487· Χρήστου & Κουμβακάλη-Αναστασιάδη (1982), σελ. 51-54, 204-206· Καιροφύλας (1987)· Μπαρουτάς, (1990), *passim*· Μυκονιάτης (1996), σελ. 47-51, *passim*· Μυκονιάτης (2020β), σελ. 370-372.

³⁰ Μαυρομιχάλη (1999), σελ. 145. Στο κείμενο σημειώνεται ακόμα ότι, παρά την επιτυχία του προσλάσματος, χρειάστηκαν τρία χρόνια για τη μεταφορά του σε μάρμαρο. Μεταφέρεται επίσης η πληροφορία ότι το πρώτο αντίτυπο αγοράστηκε από τον Ανδρέα Συγγρό· στην αναφορά της αγοράς του στον Τύπο, σχολιάζεται ότι, εφόσον ο καλλιτέχνης κατασκευάζει έργα αυτής της θεματολογίας, μπορεί να υποστηριχθεί μόνο από φιλότεχνους πλουσίους. Βλ. *Πρωινός Κήρυξ*, 1419, 14.10.1872, σελ. 3· 1188, σελ. 4· *Εφημερίς των Συζητήσεων*, 307, 29.10.1873, χ. σ., όπως παρατίθενται στη Μαυρομιχάλη (1999), ό.π.

Αθήνα (1870) και εισήγαγε στη νεοελληνική γλυπτική αυτήν την παράδοση που ανθούσε ήδη στην Ευρώπη. Σε αυτήν την προσέγγισή του, συνδυάζει το ενδιαφέρον για το «καθημερινό» και «εφήμερο» με τους κανόνες της αρχαίας τέχνης ως προς τις αναλογίες του πλασίματος και τον ρυθμό της σύνθεσης.

Τη δεκαετία του 1870, ο Φιλιππότης δημιούργησε σειρά έργων με πρωταγωνιστές χαρακτήρες της απλής ζωής – *Μικρός ψαράς* (1874), *Οπωροπώλις* (1874), *Παιδί με κουμπάρα* (1880), *Παιδί με σταφύλια* (1879) –, όπως και τον *Ξυλοθραύστη* (γύψινο πρόπλασμα, 1872-1875· μάρμαρο, 1901), το γλυπτό που σηματοδότησε τον δρόμο μιας διαφορετικής θεώρησης της νεοελληνικής γλυπτικής, η οποία απομακρύνεται από τον διδακτισμό και την ιδεαλιστική μνημειακότητα και στρέφεται προς την πιο ρεαλιστική θέαση. Το έργο διαθέτει δεξιοτεχνική συνθετική δομή που φέρει στο βλέμμα του θεατή ταυτόχρονα τη στιγμή της δράσης μιας αγροτικής εργασίας – το σπάσιμο του ξύλου – και του αποτελέσματός της· ακόμα, λεπτομερή και ακριβή απόδοση της ανατομίας του ανθρώπινου σώματος ως προς το πλάσιμο των όγκων και την αποτύπωση των μυών και των γραμμώσεων· κλασική κατατομή του προσώπου και ρεαλιστική απόδοση των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών του. Τα στοιχεία αυτά, τα οποία ενισχύονται από τη διατήρηση της γυμνότητας σύμφωνα με τα κλασικά πρότυπα, ανάγουν το εφήμερο θέμα σε μνημειακό στιγμιότυπο ανθρώπινης δύναμης,³¹ δηλώνοντας όμως εμφαντικά την πρόθεση της ρεαλιστικής έκφρασής του.

Αν και το γλυπτό έλαβε πολλές θετικές κριτικές, με άλλες να επιμένουν να το εξαίρουν μέσα από το πρίσμα του ιδεαλισμού, και άλλες να επαινούν την πρόθεση του καλλιτέχνη να αποδώσει με φυσιοκρατική διάθεση μια απλή εικόνα της ζωής,³² και παρά την εκλεκτική του συγγένεια με αρχαία πρότυπα, η τοποθέτησή του στον δημόσιο χώρο δεν προκρίθηκε με ευκολία. Χρειάστηκε να περάσουν τρεις δεκαετίες από το γύψινο πρόπλασμα του 1872-1875 και πέντε χρόνια μετά την έκθεση του μαρμάρινου γλυπτού το 1902 στον Παρνασσό, το οποίο ο γλύπτης ολοκλήρωσε με ίδια μέσα, μέχρι

ο *Ξυλοθραύστης* να αγοραστεί από τον Δήμο Αθηναίων³³ και να τοποθετηθεί το επόμενο έτος (1908) στην αρχική θέση του πίσω από τη Ρωσική Εκκλησία, στην πλατεία που έλαβε το όνομά του.³⁴ Το ελεύθερο θέμα του και η γυμνότητα της μορφής,³⁵ η οποία, αν και κλασικιστική, δεν συνδέεται με τους συμβολισμούς των μυθολογικών θεμάτων, ανήκουν στους λόγους που πολλές φορές υπήρξε θύμα βανδαλισμών· σπίλωση με κόκκινο χρώμα το 1910, ακρωτηριασμός για λόγους σεμνοτυφίας το 1912, λιθοβολισμός το 1914³⁶ επέταξαν τη μετακίνηση του γλυπτού το 1958 στο Ζάππειο, απέναντι από τον Αρδηττό, στη σημερινή θέση του.

Την προτίμησή του σε μυθολογικά θέματα, δίχως όμως αυτή να δεσμεύεται εκφραστικά από την ιδεαλιστική εξιδανίκευση του νεοκλασικισμού, επέδειξε στα έργα του ένας από τους σημαντικότερους Έλληνες γλύπτες, ο Γιαννούλης Χαλεπάς (1851-1938).³⁷ Η ελληνική αρχαιότητα αποτέλεσε κύρια πηγή έμπνευσής του τόσο κατά την πρώτη περίοδο καλλιτεχνικής δημιουργίας του (1870-1878), η οποία καθοδηγήθηκε από τα κλασικιστικά διδάγματα της Σχολής του Μονάχου, παράλληλα όμως και με το ενδιαφέρον του γλύπτη για τη ρεαλιστική απόδοση, όσο και στην επόμενη – λεγόμενη και «μεταλογική» (που και αυτή χωρίζεται σε δύο περιόδους, παραμονής στην Τήνο από το 1902 έως το 1930 και στην Αθήνα από το 1930 έως το 1938) –

³³ Με πρωτοβουλία του διευθυντή της Εθνικής Πινακοθήκης Γεώργιου Ιακωβίδη, το μουσείο προσέφερε 7.000 δρχ. για την αγορά του. Σε αυτήν την προσφορά πλειοδότησε ο Δήμος Αθηναίων, έπειτα από προτροπή του γλύπτη Γεωργίου Βρούτου, με το ποσό των 15.000 δρχ. Βλ. Αντωνοπούλου (2003), σελ. 65.

³⁴ Πλατεία Ξυλοθραύστη, η σημερινή πλατεία Ραλλούς Μάνου, πίσω από τη Ρωσική Εκκλησία μεταξύ των οδών Φιλελλήνων, Σουρή και Βασιλίσσης Αμαλίας.

³⁵ Ενδεικτικό του ζητήματος δημόσιας αιδούς που προκάλεσε το γλυπτό αποτελεί η μεταφορά του σε μαρμάρينو αντίτυπο με φύλλο συκής, σε παραγγελία που προηγήθηκε, το 1896, από τον ομογενή Νικόλαο Καζούλη για την εξοχική κατοικία του στην Κηφισιά· το γλυπτό δωρήθηκε από την κόρη του Καζούλη, Ιωάννα Αριστόφρονος, στο Νοσοκομείο Ατυχημάτων «Απόστολος Παύλος» (ΚΑΤ), όπου βρίσκεται μέχρι σήμερα. Βλ. Αντωνοπούλου (2003), σελ. 65.

³⁶ Μαυρομιχάλη (1999), σελ. 175.

³⁷ Για το έργο του Γιαννούλη Χαλεπά, βλ. ενδεικτικά Γουλιάκη-Βουτυρά (2000), σελ. 408-411· Καλλιγιάς (1972)· Ποφύλλης (2003)· Συλλογικό (2004)· Συλλογικό (2008).

³¹ Μαυρομιχάλη (1999), σελ. 166.

³² Ο. π., σελ. 172-173.

κατά την οποία αποδεσμεύθηκε από τα ακαδημαϊκά πρότυπα και δημιούργησε ακολουθώντας ένα προσωπικό πλαστικό ιδίωμα.

Στην πρώτη περίοδο εργασίας του, έχοντας ολοκληρώσει τον κύκλο σπουδών του, αρχικά στο Σχολείο των Τεχνών (1869-1872) και έπειτα στην Ακαδημία του Μονάχου (1873-1876), και ανοίγοντας εργαστήριο στην Αθήνα (1876), ο Χαλεπάς φιλοτέχνησε γλυπτά αρχαιοελληνικής θεματικής που καθορίζονται από κλασικιστικές αρχές, ενώ υιοθετούν παράλληλα ρεαλιστικές αναζητήσεις του. Σε αυτά ανήκουν έργα όπως το ανάγλυφο *Φιλοσοφία* (1875), ο *Σάτυρος που παίζει με τον Έρωτα* (1877), καθώς και η *Κεφαλή Σατύρου* (1878' εικ. 3), έργο που ανήκει στη Συλλογή της Τράπεζας της Ελλάδος.³⁸ Στο εν λόγω έργο καταγράφεται η προσήλωση του γλύπτη στον κλασικισμό του 19ου αιώνα: Αρτιότητα σχεδίου, μέτρο σύνθεσης, πλαστικότητα στην απόδοση των όγκων, ακρίβεια στις λεπτομέρειες των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών το διακρίνουν. Την ίδια στιγμή, έκδηλο είναι το ενδιαφέρον του καλλιτέχνη για τη ρεαλιστική απόδοση και τη δυναμική ψυχογραφική ενδοσκόπηση της μορφής' θεατρικότητα, στοιχεία μιας σχεδόν εξπρεσιονιστικής έκφρασης στο πρόσωπο του *Σατύρου* – στο βλέμμα και το χαμόγελό του –, αποπνέουν το πνεύμα και την οξύτητα του χαρακτήρα του, προσδίδοντας ηθογραφική χροιά στο αρχαίο θέμα.³⁹

Και στη δεύτερη περίοδο δημιουργίας του Χαλεπά, ο αρχαιοελληνικός κόσμος παρέμεινε θεματικά παρών, το ύφος του καλλιτέχνη, όμως, πλέον διαμορφώθηκε μέσα από νέες εκφραστικές και μορφολογικές παραμέτρους που συντάσσονται με αρχετυπικούς όρους στην τέχνη και αγγίζουν ακόμα και πρωτοποριακές αναζητήσεις των αρχών του 20ού αιώνα – εξπρεσιονιστικές, κυβιστικές, συμβολιστικά υπερρεαλιστικές. Θέματα στα οποία έχει

ήδη εργαστεί κατά την πρώτη περίοδο δημιουργίας, επανήλθαν προς επεξεργασία με τη νέα προσωπική γλώσσα του' ανάμεσά τους το θέμα του *Σάτυρου και Έρωτα*, στο οποίο εργάστηκε δώδεκα φορές, αλλά και η *Μήδεια*, με τέσσερις νέες παραλλαγές. Η *Μήδεια*, που δημιουργήθηκε για πρώτη φορά το 1876 και έλαβε θερμή υποδοχή, αποτελεί γλυπτό που σηματοδοτεί το τέλος της πρώτης περιόδου του και το οποίο ο Χαλεπάς θα καταστρέψει, όταν εισέλθει στη δίνη της ψυχικής ασθένειάς του. Ήδη σε αυτήν την εκδοχή, που χαρακτηρίζεται από την ύπαρξη κλασικών μορφοπλαστικών στοιχείων, συνυπάρχουν χαρακτηριστικά που εντυπώνουν το αίσθημα της δραματικότητας και της ψυχικής έντασης.⁴⁰ Στην επαναφορά του θέματος, στη *Μήδεια II* (1931) και τη *Μήδεια III* (1933' εικ. 4),⁴¹ η πλήρης απομάκρυνση από την κλασικιστική μορφοπλαστική γλώσσα είναι εμφανής. Οι περίτεχνες πλαστικές λεπτομέρειες και το μέτρο σύνθεσης έχουν αντικατασταθεί από τη σχηματοποίηση και τις αδρές γραμμές στους όγκους' η ισορροπία του συμπλέγματος αμφισβητείται από μια αντίληψη «μετεωρισμού» των μορφών τόσο συνθετικά όσο και ψυχολογικά, μεταφέροντας την αίσθηση συναισθηματικής φόρτισης, αμφιβολίας, πιθανής κατάρρευσης. Τέλος, η αποστασιοποίηση του βλέμματος, που είθισται να μεταφέρεται από τα κλασικά πρότυπα στα κλασικιστικά γλυπτά, εκλείπει εδώ, όπως και στον *Σάτυρο*' μόνο που, στην περίπτωση της *Μήδειας* και των παιδιών της, η έκφραση δεν εντείνεται με το να παρουσιάζεται οξυδερκής και ευθύβολο το βλέμμα, αλλά «σκαμμένο», βαθύ και σκοτεινό, κλειστό πίσω από εσώτερες σκέψεις.

³⁸ 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. ΙΑΤΕ Α1S2Y1F8T233). Βλ. και Κανελλοπούλου (2018), σελ. 212, σημ. 22.

³⁹ Κανελλοπούλου (2018), σελ. 29-30.

⁴⁰ «Εχάρημεν ιδόντες εν ταις εφημερίσιν επαινούμενον νεώτερόν τι γλυπτικόν έργον του νεαρού καλλιτέχνου κ. Ιω. Χαλεπά, περί ου πολλάκις εγράψαμεν ως υπισχνουμένου να διανύση λαμπρόν στάδιον [...] είναι δ' η Μήδεια εκμανής σύρουσα εις σφαγήν τα δύο τέκνα της [...]. Ενότης περί την έκφρασιν, εγκρατής ζωηρότης, ικανή ψυχολογική μελέτη και αίσθημα πολύ χαρακτηρίζουσι το έργον του νεαρού τούτου τεχνίτου [...]. Ανώνυμος, «Κριτική για τη Μήδεια του Γ. Χαλεπά», *Εφημερίς*, 18.10.1876, στο Μπολώτας (1990), σελ. 58.

⁴¹ Το γλυπτό, πρόπλασμα σε γύψο (αρ. έργου Π.1470) δωρήθηκε στην Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου από την Τράπεζα της Ελλάδος, με απόφαση του Γενικού Συμβουλίου της Συνεδρία 24η της 2ας Μαΐου 1950, «Δωρεά εις Εθνικήν Πινακοθήκην», (βλ. έγγραφο Ιστορικού Αρχείου της Τράπεζας αρ. ΙΑΤΕ Α1S2Y1F21T188).

Στα χρόνια του Μεσοπολέμου και στη μετάβαση προς το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα, η ανάγκη σύνδεσης της γλυπτικής – ιδιαίτερα στον δημόσιο χώρο – με τις έννοιες του διαχρονικά μνημειακού και του ιδεωδώς ωραίου εξυπηρετείτο από τον προηγούμενο αιώνα με το πρότυπο του κλασικισμού. Αυτή η τάση συνεχίζεται από καλλιτέχνες που διατηρούν την ακαδημαϊκή γλώσσα, πολλές φορές με συντηρητικό τρόπο, δίχως να επιχειρούν τη δημιουργική ανανέωσή της. Την ίδια περίοδο αρθρώνεται όλο και πιο πυκνά κριτικός λόγος απέναντι στην αρχαιολατρία, κυρίως όταν αυτή εκφράζεται μέσα από την άνευρη ανακίνηση τύπων της και την παθητική επιστροφή στο παρελθόν.⁴² Εντούτοις, στους Έλληνες γλύπτες που ακολουθούν εμφατικότερα αρχές του μοντερνισμού ή στρέφουν τον προσανατολισμό των εικαστικών αναζητήσεών τους προς τη γλώσσα της αφαίρεσης, εγγράφονται αρκετές περιπτώσεις καλλιτεχνών για τους οποίους η προερχόμενη από την αρχαιότητα θεματολογία και επίδραση δεν θεωρούνται τροχοπέδη για τη διάθεση πειραματισμού και υπέρβασης από την παράδοση, αλλά μάλλον μια ευπρόσδεκτη δεξαμενή άντλησης τύπων και εικόνων, που θα μπορούσε να επαναπροσδιοριστεί μέσα από το προσωπικό εικαστικό λεξιλόγιό τους.

Επιχειρώντας αυτόν τον συγκερασμό του πνεύματος της αρχαίας τέχνης και νεότερων εκφραστικών τάσεων αναπτύσσεται η γλυπτική του Αντώνιου Σώχου (1888-1975). Με σπουδές στο Σχολείο των Τεχνών και μετεκπαίδευση στην École des Beaux-Arts στο Παρίσι, ο Σώχος διαμόρφωσε την εικαστική γλώσσα του, απομακρυνόμενος από τις επιταγές της κλασικής παράδοσης, με επιρροές από την αρχαϊκή γλυπτική αρχικά, κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου, και τη λαϊκή τέχνη, έπειτα από τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο· αυτή η επιλογή ενισχύθηκε και από τη γνωριμία του με τη γλυπτική του Antoine Bourdelle (1861-1929), καθώς και την επαφή του με τα ευρωπαϊκά πρωτοποριακά κινήματα κατά την παραμονή του στη Γαλλία. Στα θέματά του, τα οποία, παραμένοντας ανθρωποκεντρικά, αντλούνται από την αρχαία μυθολογία και τις λαϊκές παραδόσεις, αναδείχθηκαν προβληματισμοί που αφορούν τη χρήση υλικών πέραν του μαρμάρου και του ορείχαλκου, όπως της

⁴² Καραϊσκού (2011), σελ. 61.

πέτρας και του ξύλου, την αποδέσμευση του πλασίματος της φόρμας από τη λεπτομερή περιγραφικότητα, τη συμβολική διάσταση των μορφών μέσω της αφαιρετικότητας.⁴³

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτών των αναζητήσεών του αποτελεί η *Κόρη* (1955).⁴⁴ Ο Σώχος σμίλευσε τη νεαρή μορφή – που παραπέμπει ως προς τη στάση και το ύφος στο ασβεστολιθικό γλυπτό της δαιδαλικής τέχνης της *Κυρίας της Οξέρ* (*Dame d'Auxerre*, 650-600 π.Χ., Μουσείο του Λούβρου), αλλά και στις αιγυπτιακές καταβολές αυτής – σε ξύλο ευκάλυπτου συνδέοντας την πρακτική του με τη λαϊκή ξυλογλυπτική και με τάσεις πριμιτιβισμού, που αντανάκλωνταν σε κινήματα του μοντερνισμού. Λιτή και σχηματοποιημένη ως προς τη διαμόρφωση του βάρους και της φόρμας της, η μορφή ορθώνεται μετωπική και αποκτά αδρά χαρακτηριστικά στο πρόσωπο, την κόμη, τις εγγάρακτες γραμμικές πτυχώσεις και τα μοτίβα του ενδύματός της.

Δουλεύοντας ήδη από την αρχή της δεκαετίας του 1930 μέσα από την ανεικονική γλώσσα της αφαίρεσης και ενσωματώνοντας τον πειραματισμό στα γλυπτά του, και ο Λάζαρος Λαμέρας (1913-1998) προσέγγισε σε έργα του την ανθρώπινη μορφή, απλοποιημένη και σχηματική, διατηρώντας αρκετές φορές στοιχεία που την αναγάγουν στο πλαίσιο του αρχαίου κόσμου.⁴⁵ Υπό αυτό το πρίσμα, διαμόρφωσε το 1950 το έργο *Δύο κόρες* (εικ. 5).⁴⁶ Δημιουργία στο παραδοσιακό υλικό του μάρμαρου, το οποίο χαρίζει στην υφή του έργου στιλνότητα και ομαλότητα, οι γυναικείες μορφές εμφανίζονται με

⁴³ Για το έργο του Αντώνιου Σώχου, βλ. Σώχος (1961)· Γιοφύλλης (1963), σελ. 474-476· Σπητέρης (1979), σελ. 272-273· Λυδάκης (1981), σελ. 109-110· Χρήστου & Κουμβακάλη-Αναστασιάδη (1982), σελ. 93-95· Μυκονιάτης (1996), σελ. 199-200· Παπανικολάου (1999), σελ. 152-153· Μυκονιάτης (2000α), σελ. 257-258· Καραϊσκού (2011), σελ. 70-72.

⁴⁴ Αντώνιος Σώχος, *Κόρη*, 1955 (ξύλο, 110 x 20 x 19 εκ.). Συλλογή Εθνικής Πινακοθήκης, αρ. έργου: Π.4663.

⁴⁵ Για το έργο του Λάζαρου Λαμέρα, βλ. Γιοφύλλης (1963), σελ. 491-492· Σπητέρης (1979), σελ. 157-158· Λυδάκης (1981), σελ. 372-373· Χρήστου & Κουμβακάλη-Αναστασιάδη (1982), σελ. 113-116· Μυκονιάτης (1996), σελ. 24, 205, 206· Μεντζαφού (1998), σελ. 377-378· Καραϊσκού (2011), σελ. 77-78.

⁴⁶ Λάζαρος Λαμέρας, *Δύο κόρες*, 1950 (μάρμαρο, 171 x 59,5 x 65 εκ.). Συλλογή Εθνικής Πινακοθήκης, αρ. έργου: Π.6405.

λιτή, αφαιρετική, σχεδόν δισδιάστατη γραμμή ως προς τη διάπλασή τους. Συνακόλουθα, η σχηματοποίηση του κορμού τους παραπέμπει στην καμπυλότητα των αρχαίων αγγείων⁴⁷ και στη φόρμα των κυκλαδικών ειδωλίων, εμφυσώντας τους τον χαρακτήρα ενός διαχρονικού συμβόλου.

Πλέον, στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα, η επιρροή του αρχαίου κόσμου έχει απομακρυνθεί από τη δυναμική εκδήλωσή της του προηγούμενου αιώνα: παρ' όλα αυτά, αποτελεί γεγονός ότι στη νεοελληνική γλυπτική διατηρεί την ιδιότητα του καταλυτικού τροφοδότη έμπνευσης, ως πηγή θεμάτων, τεχνολογιών, μεταφορών και συμβολισμών: ως τόπος αναφοράς, ο οποίος επαναπροσδιορίζεται από τις εικαστικές αναζητήσεις των καλλιτεχνών, τις καλλιτεχνικές τάσεις και τις επιταγές κάθε εποχής, και διαθέτει καίριο ιδεολογικό και συμβολικό φορτίο για την τέχνη.



Εικ. 1 | Άποψη της Ακαδημίας Αθηνών και του εξωτερικού χώρου.
Το κεντρικό αέτωμα του κτηρίου, τα αγάλματα των θεοτήτων *Αθηνάς* και *Απόλλωνα* και των φιλοσόφων *Σωκράτη* και *Πλάτωνα* αποτελούν έργα του Λεωνίδα Δρόση.

⁴⁷ Καραϊσκού (2011), σελ. 77.



Εικ. 2 | Γεώργιος Μπονάνος
Νίκη λύνουσα τα εαυτής σανδάλια
 Πεντελικό μάρμαρο, 100 x 50 x 20 εκ.
 Συλλογή έργων τέχνης της Τράπεζας της Ελλάδος



Εικ. 3 | Παννούλης Χαλεπάς
Κεφαλή Σατύρου, 1878
 Μάρμαρο, 69 εκ.
 Συλλογή έργων τέχνης της Τράπεζας της Ελλάδος



Εικ. 4 | Παννούλης Χαλεπάς
Μήδεια III, 1933
 Γύψος, 72 x 43 x 24 εκ.
 Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου



Εικ. 5 | Λάζαρος Λαμέρας
Δύο κόρες, 1950
 Μάρμαρο, 171 x 59,5 x 65 εκ.
 Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου

The ancient world in Modern Greek sculpture:

Subjects from the 19th to the 20th century

Charis Kanellopoulou

After the new Greek state was established in the 19th century, the spirit and principles of ancient Greek arts were revived in the modern fine arts—a choice looking to the West, albeit serving national purposes. More specifically, this choice aimed at the connection of the country with its classical past and at the definition of a new ideological aspect that could create distance from the oriental mentality of the years of Ottoman domination and would steer towards Europe, where these ideas had already flourished in the framework of Neoclassicism and the Enlightenment.

In the light of the above, the founding of modern artistic expression and of its institutions continued in Greece. During the 19th century, Classicism influenced Greek sculpture deeply, sculpture being a medium that—due to its tradition since antiquity—created an intense feeling of confirmation in terms of its relationship with ancient art. The very first academic sculptors in Greece—many of them descending from Cycladic families of well-known traditional craftsmen of marble and stone—studied in the newly established School of Fine Arts (“Scholeion ton Technon”) in Athens and later on at the Munich Academy. There, they had the opportunity to acquaint themselves—in one of the very first classes they took—with copies of ancient Greek sculpture masterpieces, which formed the basis of their education.

Greek antiquity should be considered as a wealthy source of subjects, artistic style, metaphors and symbolisms, and as a frame of reference for numerous Greek artists, more strongly during the 19th century, but also at the first half of the 20th. The ancient world defines or influences the language of each artist, according to his quests, the artistic tendencies and the precepts of each era. The paper discusses this statement, by examining distinctive artworks by renowned Greek artists: the exterior sculptural decoration of the Academy of Athens which consists of a representation of the *Birth of Athena* (1870-1875), as well as the four statues in the forecourt of its entrance, *Apollo*

the Guitar-player and *Athena the Defender* mounted on high pillars, and the seated philosophers *Plato* and *Socrates*, by Leonidas Drosis (1834-1882); the marble bust of *Athens bearing the Acropolis* (1871) by Ioannis Kossos (1822-1873), situated outside the City of Athens Cultural Center in Solonos Street; *Nike binding her sandals* (Bank of Greece Art Collection), an anaglyph by Georgios Bonanos (1863-1940) that copies the subject of the ancient prototype *Sandalbinder* (426-423 BC) from a slab that has been regarded as belonging to the south side of the parapet of the Temple of Athena Nike at the Acropolis; the statues of the *Discobolus* (1927) by Kostas Dimitriadis (1881-1943), opposite the Panathenaic Stadium, and of the *Woodcutter* (1901) by Dimitrios Filippotis (1834-1919) in Zappeion; the works *Satyr's head* (1878, Bank of Greece Art Collection) and *Medea III* (1933) by Yannoulis Chalepas (1851-1938); and finally, towards abstraction, *Girl* (1955) by Antonios Sochos (1888-1975) and *Two girls* (1950) by Lazaros Lameris (1913-1998).

Βιβλιογραφία

- Αθηνάκης, Δ. (2017), «Νέο κρούσμα βανδαλισμού προτομής έξω από το Πνευματικό Κέντρο του Δήμου Αθηναίων», *Η Καθημερινή*, 23 Απριλίου. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://www.kathimerini.gr/society/906463/neo-kroysma-vandalismoy-protomis-exo-aroto-pneumatiko-kentro-toy-dimoy-athinaion/> (τελευταία πρόσβαση 12.01.2021).
- Αντωνοπούλου, Ζ. (2003), *Τα γλυπτά της Αθήνας. Υπαίθρια γλυπτική 1834-2004*, Αθήνα: Ποταμός.
- Αωνύμου (2017), «Βανδάλισαν ξανά προτομή της Αθηνάς», *Η Εφημερίδα των Συντακτών*, 24 Απριλίου. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: https://www.efsyn.gr/tehnes/artnea/107895_bandalisan-xana-protomi-tis-athinas (τελευταία πρόσβαση 12.01.2021).
- Αωνύμου (1888), *Εφημερίς*, 142, 21 Μαΐου. Διαθέσιμο στις ψηφιακές συλλογές της Ψηφιοθήκης, ΑΠΘ: <http://digital.lib.auth.gr/record/87968/?ln=el> (τελευταία πρόσβαση 12.01.2021).
- Αωνύμου (χ.χ.), «Τα ολυμπιακά γραμματόσημα». Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο του Ιδρύματος Μείζονος Ελληνισμού: <http://www.fhw.gr/Olympics/modern/gr/history/h408.html> (τελευταία πρόσβαση 12.01.2021).
- Βιγγοπούλου, Ι. (2005), *Ο ελληνικός κόσμος μέσα από το βλέμμα των περιηγητών (15ος-20ός αι.)*, Ανθολόγιο από τη Συλλογή του Δημητρίου Κοντομηνά, Αθήνα: Κότινος.
- Ποφύλλης, Φ. (2003), *Τέσσερις Τηνιακοί Καλλιτέχνες. Δ. Ζ. Φιλιππότης – Γ. Χαλεπάς – Ν. Γύζης – Ν. Λύτρας*, Αθήνα: Ερίνη.
- Ποφύλλης, Φ. (1962/1963), *Ιστορία της νεοελληνικής τέχνης (ζωγραφικής, γλυπτικής, χαρακτικής, αρχιτεκτονικής και διακοσμητικής) 1821-1941*, τόμ. Α' & Β', Αθήνα.
- Γουλάκη-Βουτυρά, Α. (2000), «Χαλεπάς Παννούλης», λήμμα στο *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών. Ζωγράφοι, γλύπτες, χαράκτες, 16ος-20ός αιώνας*, τόμ. 4, 408-411.
- Δρίβας, Α. Φ. (1928), «Οι πρώτοι γλύπται και οι πρώτοι σχολαί ωραίων τεχνών εις την νεωτέραν Ελλάδα», *Περιοδικό Μεγάλης Ελληνικής Εγκυκλοπαίδειας*, (159), 2 Δεκεμβρίου.
- Johannes, H. & Μπίρης, Κ. (2009), *Αι Αθήναι του κλασικισμού*, Αθήνα: Μέλισσα.
- Καιροφύλας, Γ. (1987), *Δημήτριος Ζ. Φιλιππότης*, Αθήνα: Φιλιππότης.
- Καλλιγιάς, Μ. (1972), *Παννούλης Χαλεπάς*, Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα Ελλάδος.
- Κανελλοπούλου, Χ. (2018), *Τόποι αναφοράς. Από τη Συλλογή της Τράπεζας της Ελλάδος*, Αθήνα: Κέντρο Πολιτισμού, Έρευνας και Τεκμηρίωσης Τράπεζας της Ελλάδος.
- Καραϊσκού, Β. (2011), *Νεοελληνική γλυπτική. Ματιές και αναγνώσεις*, Αθήνα: Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου-Gutenberg.
- Καρδαμίτση-Αδάμη, Μ. (2011), *Τράπεζα της Ελλάδος. Τα Κτίρια*, Αθήνα: Τράπεζα της Ελλάδος.
- Λυδάκης, Σ. (1981), *Οι Έλληνες Γλύπτες*, Αθήνα: Μέλισσα.
- Μαρκάτου, Δ. (1999), «Μπονάνος Γεώργιος», λήμμα στο *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών. Ζωγράφοι, γλύπτες, χαράκτες, 16ος-20ός αιώνας*, τόμ. 3, 208-210.
- Μαρκάτου, Θ. (1992), *Ο γλύπτης Γεώργιος Μπονάνος (1863-1940). Η ζωή και το έργο του*, δακτυλογραφημένη διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη: Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Φιλοσοφική Σχολή, ΑΠΘ.
- Μαυρομιχάλη, Ε. (1999), *Ο γλύπτης Δημήτριος Φιλιππότης και η εποχή του*, δακτυλογραφημένη διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη: Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Φιλοσοφική Σχολή, ΑΠΘ.
- Μεντζαφού, Ο. (1998), «Λαμέρας Λάζαρος», λήμμα στο *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών. Ζωγράφοι, γλύπτες, χαράκτες, 16ος-20ός αιώνας*, τόμ. 2, 377-378.
- Μπαρουτάς, Κ. (1990), *Η εικαστική ζωή και η αισθητική παιδεία στην Αθήνα του 19ου αιώνα. Οι εκθέσεις Τέχνης, η Τεχνοκριτική, οι διαγωνισμοί, τα έντυπα τέχνης, οι έριδες των καλλιτεχνών και άλλα γεγονότα*, Αθήνα: Σμίλη.
- Μπίρης, Μ. & Καρδαμίτση-Αδάμη, Μ. (2009), *Νεοκλασική αρχιτεκτονική στην Ελλάδα*, Αθήνα: Μέλισσα.
- Μυκονιάτης, Η. (2000α), «Σώχος Αντώνιος», λήμμα στο *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών. Ζωγράφοι, γλύπτες, χαράκτες, 16ος-20ός αιώνας*, τόμ. 4, Αθήνα: Μέλισσα, 257-258.
- Μυκονιάτης, Η. (2000β), «Φιλιππότης Δημήτριος», λήμμα στο *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών. Ζωγράφοι, γλύπτες, χαράκτες, 16ος-20ός αιώνας*, τόμ. 4, Αθήνα: Μέλισσα, 370-372.
- Μυκονιάτης, Η. (1998), «Κόσσοις Ιωάννης», λήμμα στο *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών. Ζωγράφοι, γλύπτες, χαράκτες, 16ος-20ός αιώνας*, τόμ. 2, Αθήνα: Μέλισσα, 269-270.
- Μυκονιάτης, Η. (1997), «Δρόσης Λεωνίδας», λήμμα στο *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών. Ζωγράφοι, γλύπτες, χαράκτες, 16ος-20ός αιώνας*, τόμ. 1, Αθήνα: Μέλισσα, 392-394.
- Μυκονιάτης, Η. (1996), *Νεοελληνική Γλυπτική*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
- Μυκονιάτης, Η. (1990), «Η ελληνική κοιμητηριακή γλυπτική του 19ου αι.», *Αρχαιολογία και Τέχνες*, (36), 42-53.
- Μυκονιάτης, Η. (1984), «Ο γλύπτης Ιωάννης Κόσσοις 1822-1873», *Επιστημονική Επετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής ΑΠΘ*, τόμ. ΚΒ', 379-458.
- Παλιούρα, Μ., Ξεναρίου, Μ. & Στεφανής, Κ. (επιμ.) (2018), *Ταξίδια στην Ελλάδα (15ος-19ος αι.)*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη – Συλλογή Ευστάθιου Φινόπουλου.
- Παπανικολάου, Μ. (1999), *Η ελληνική τέχνη του 20ού αιώνα. Ζωγραφική-Γλυπτική*, Θεσσαλονίκη: Βάνιας.
- Παπανικολάου, Μ. (1997), «Δημητριάδης Κωνσταντίνος», λήμμα στο *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών. Ζωγράφοι, γλύπτες, χαράκτες, 16ος-20ός αιώνας*, τόμ. 1, 360-361.

- Παυλόπουλος, Δ. (2020α), *Από τον Ιερό Λόχο στον Κωνσταντίνο ΙΒ΄. Νεότερα αθηναϊκά γλυπτά*, Αθήνα: Gutenberg.
- Παυλόπουλος, Δ. (2020β), «Στα χνάρια της αρχαίας γλυπτικής. Από τον Δρόση στον Καρακατσάνη». Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://slpress.gr/politismos/sta-chnaria-tis-archaias-glyptikis-apo-ton-drosi-ston-karakatsani/> (τελευταία πρόσβαση 12.01.2021).
- Παυλόπουλος, Δ. (1992), «Αντίγραφα και παραλλαγές αρχαίων έργων στη νεοελληνική γλυπτική», *Αρχαιολογία και Τέχνες*, (43), 73-80.
- Προκοπίου, Α. Γ. (1967), *Ιστορία της Τέχνης 1750-1950: Νεοκλασικισμός*, τόμ. Α΄, Αθήνα: Ατλαντίς.
- Σκιαδάς, Ε. Γ. (χ.χ.), «Ολυμπιακές Διαδρομές. Η γέννηση του Ολυμπιακού φιλοτελισμού», *Ο Μικρός Ρωμιός*. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://mikros-romios.gr/filotelismos/> (τελευταία πρόσβαση 12.01.2021).
- Σπητέρης, Τ. (1979), *3 αιώνες νεοελληνικής τέχνης 1660-1967*, τόμ. Γ΄, Αθήνα: Πάπυρος.
- Στεφανίδης, Μ. (1984), «Το χρονικό της νεοελληνικής γλυπτικής», *Εικαστικά*, (29), Μάιος, 18-29.
- Συλλογικό (2008), *Γιαννούλης Χαλεπάς*, Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου.
- Συλλογικό (2004), *Γιαννούλης Χαλεπάς. Τραγικότητα και μύθος*, Αθήνα: Έκπλους.
- Συλλογικό (1998), «Υπαίθρια γλυπτική στην Αθήνα», ένθετο «Επτά Ημέρες», *Η Καθημερινή*, 25 Οκτωβρίου.
- Σώχος, Α. (1961), *Sculpture Grecque Contemporaine*, Αθήνα.
- Φιλιππίδης, Δ. (2007), *Νεοκλασικές πόλεις στην Ελλάδα (1830-1920)*, Αθήνα: Μέλισσα.
- Χρήστου, Α. & Κουμβακάλη-Αναστασιάδη, Μ. (1982), *Νεοελληνική Γλυπτική 1800-1940*, Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα Ελλάδος.

Βιογραφικά σημειώματα
Biographical notes

Γιάννης Γαλερίδης

Γεννήθηκε το 1962 στη Λωζάννη της Ελβετίας. Αποφοίτησε από τη Φιλοσοφική Σχολή του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών (1985), όπου στη συνέχεια εκπόνησε διδακτορική διατριβή στην Ιστορία της Τέχνης με θέμα *Μυθολογικές παραστάσεις στους Νεοέλληνες ζωγράφους του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα* (1991). Υπήρξε συντάκτης σε εκδόσεις ιστορίας της τέχνης των εκδοτικών οίκων Εκδοτική Αθηνών και Μέλισσα (1991-1995). Εργάστηκε στο Γραφείο Έρευνας Νεοελληνικής Τέχνης της Ακαδημίας Αθηνών (1995-2016), στο οποίο ανέπτυξε τις υποδομές, ενώ υπήρξε επιστημονικός υπεύθυνος και επιμελητής της σειράς *Δημοσιεύματα* που εξέδιδε. Οργάνωσε και πραγματοποίησε σε διάφορες περιοχές της Ελλάδας πολυήμερες εντεταλμένες ερευνητικές αποστολές – με έμφαση στην επιτόπια έρευνα της Θράκης – οι οποίες είχαν ως αντικείμενο τον εντοπισμό, την καταγραφή και την τεκμηρίωση υπαίθριων γλυπτών μνημείων του 19ου-21ου αιώνα. Από το 2016 υπηρετεί ως ερευνητής Α΄ βαθμίδας στο Κέντρο Έρευνας Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Τέχνης της Ακαδημίας Αθηνών. Το 2017 η Ακαδημία Αθηνών του ανέθεσε την κατάρτιση «Ευρετηρίου επιγραφών της πόλεως των Αθηνών από την ίδρυση του ελληνικού κράτους (1828)», έργο που βρίσκεται σε εξέλιξη. Οι δημοσιευμένες μελέτες του αφορούν τη δημόσια γλυπτική, την ιστορία της τέχνης της Δυτικής Ευρώπης και την πρόσληψη της κλασικής μυθολογίας στη νεοελληνική ζωγραφική.

Ioannis Galeridis

Born at Lausanne, Switzerland (1962). He completed his undergraduate studies at the School of Philosophy of the National and Kapodistrian University of Athens (1985); in 1991 he earned a Ph.D. degree in Art History at the same institution. Freelance writer specializing in Archaeology and History of Art—he has collaborated with Athens publishers Ekdotike Athenon and Melissa (1991-1995). Between 1995 and 2016 he worked at the Research Office for Modern Hellenic Art, Academy of Athens; he was the scientific editor of its Publications series (2003-2016) and conducted field research throughout Greece with the aim of creating an inventory of monuments and sculpture in the public realm that date from the early 19th century. He is a Research Director at the Research Centre for Byzantine and Post-Byzantine Art, Academy of Athens, where he serves since 2016. He is conducting the research project “Corpus of the Inscriptions of the City of Athens from the foundation of the independent Greek state in 1828 to the present”. His publications focus on classical mythology in modern Greek painting, public outdoor sculpture, and the history of Western art.

Γλαύκη Γκότση

Η Γλαύκη Γκότση είναι ιστορικός τέχνης, διδάκτορας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Έχει διδάξει σε πανεπιστημιακά τμήματα, καθώς και στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο. Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα εστιάζουν κυρίως στη νεότερη και σύγχρονη τέχνη μέσα από την οπτική της ιστορίας των γυναικών και του φύλου. Έχει επιμεληθεί το βιβλίο Richard Turner, *Η Αναγέννηση στη Φλωρεντία: η γένεση μιας νέας τέχνης* (μτφρ. Μιχάλης Λυχούνας, Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2011). Επίσης, έχει συνεπιμεληθεί τους τόμους *Το φύλο στην ιστορία: αποτιμήσεις και παραδείγματα* (Αθήνα: Ασίνη, 2015) και *Ιστορίες για τη σεξουαλικότητα* (Αθήνα: Θεμέλιο, 2020). Οι πιο πρόσφατες δημοσιεύσεις της περιλαμβάνουν άρθρα για τις γυναικείες καλλιτεχνικές ομάδες του 20ού αιώνα, καθώς και για τις γυναίκες καλλιτέχνες στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Αυτό το διάστημα ετοιμάζει μελέτη για τα βλέμματα των γυναικών στην τέχνη κατά τον 19ο αιώνα.

Glafki Gotsi

Glafki Gotsi holds a Ph.D. in the history of art from the Aristotle University of Thessaloniki. She has taught at several university departments and at the Hellenic Open University. Her research interests focus mainly on issues of modern and contemporary art from the perspective of the history of women and gender. She is the editor of the Greek release of the book: Richard Turner, *Renaissance Florence: The Invention of a New Art* (trans. Michael Lychounas, Thessaloniki: University Studio Press, 2011). She has co-edited the volumes *Gender in History: Historiographical Accounts and Case Studies* (Athens: Asini, 2015), and *Histories on sexuality* (Athens: Themelio, 2020). Her more recent publications include articles on women's art groups in the 20th century and on female artists in interwar Greece. She is currently working on a book about women looking at art in the 19th century.

Μιχάλης Λυχούνας

Ο Μιχάλης Λυχούνας εργάζεται ως αρχαιολόγος στην Εφορεία Αρχαιοτήτων Π.Ε. Καβάλας του ΥΠΠΟΑ στην Καβάλα, όπου γεννήθηκε και μεγάλωσε. Σπούδασε Ιστορία και Αρχαιολογία στη Φιλοσοφική Σχολή του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, από όπου έλαβε και το μεταπτυχιακό του με ειδίκευση στη Βυζαντινή Αρχαιολογία. Εκπονεί τη διδακτορική του διατριβή στο Πανεπιστήμιο Ludwig Maximilian του Μονάχου με θέμα την αρχιτεκτονική γλυπτική από το Οκτάγωνο των Φιλίππων, που βρίσκεται στο κέντρο των ερευνητικών του ενδιαφερόντων ως παράδειγμα της πολιτιστικής μεταβολής στην Ύστερη Αρχαιότητα, ιδιαίτερα την περίοδο του Ιουστινιανού. Έχει οργανώσει και λάβει μέρος σε αρχαιολογικά και αναστηλωτικά προγράμματα. Επιμελήθηκε και συνδιοργάνωσε τμήματα μόνιμων εκθέσεων σε μουσεία της περιοχής της Καβάλας, καθώς και περιοδικές εκθέσεις και συνέδρια.

Στα επιστημονικά του ενδιαφέροντα περιλαμβάνονται επίσης η πολιτιστική ιστορία της Οθωμανικής περιόδου, η μνήμη στον δημόσιο χώρο, η πολιτιστική κληρονομιά του Άλλου και ο πολιτιστικός τουρισμός.

Michalis Lychounas

Michalis Lychounas is an archaeologist-curator at the Ephorate of Antiquities in Kavala for the Hellenic Ministry of Culture and Sport. Born and raised in Kavala, he studied History and Archaeology in Thessaloniki (Faculty of Philosophy, Aristotle University of Thessaloniki), where he finished his MA in Byzantine Archaeology. He is working on his Ph.D. from Ludwig Maximilian University in Munich with the subject of the Architectural Sculpture of the Octagon in Philippi. His scientific interests concentrate on the cultural transformation in Late Antiquity and especially the Justinianic synthesis. He has taken part in several archeological and restoration projects. He has curated departments of permanent exhibitions in local museums and has contributed to or curated a number of temporary exhibitions.

He has also published on other subjects, such as the Ottoman cultural history, memory in public space, the cultural heritage of the Other and cultural tourism.

Θοδωρής Κουτσογιάννης

Ο Θοδωρής Κουτσογιάννης σπούδασε αρχαιολογία και ιστορία της τέχνης στο Πανεπιστήμιο Αθηνών (πτυχίο 1996· μεταπτυχιακό δίπλωμα ειδίκευσης 2000), όπου και υποστήριξε επιτυχώς τη διδακτορική διατριβή του (2008) για τα σχέδια του Κυριακού της Αγκώνας. Επιπρόσθετα, παρακολούθησε σεμινάρια και διεξήγαγε έρευνα, ως υπότροφος, σε διάφορα πανεπιστήμια και ινστιτούτα στο εξωτερικό (La Sapienza, Ρώμη 1998 και 2000· Warburg Institute, Λονδίνο 2001-2002· Scuola Normale Superiore, Πίζα 2003· Istituto di Studi Umanistici, Φλωρεντία 2005-2008· Πανεπιστήμιο Princeton 2011).

Από το 2009 εργάζεται ως Έφορος της Συλλογής Έργων Τέχνης της Βουλής των Ελλήνων. Έχει διδάξει ιστορία της νεότερης τέχνης ως επισκέπτης καθηγητής (Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2009, 2011, 2018· Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Βόλος 2010· Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, 2009-2014· Πανεπιστήμιο Πάτρας, 2019-2020).

Έχει επιμεληθεί εκθέσεις και τους καταλόγους τους στην Αθήνα (Ελλάδα: *το πνεύμα του τόπου*, Βουλή των Ελλήνων & Ζάππειο Μέγαρο 2014· *Ένα όνειρο ανάμεσα σε υπέροχα ερείπια...»: Περίπατος στην Αθήνα των περιηγητών 17ος-19ος αιώνας*, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο 2015-2016· *Μικρές Οδύσσειες*, Βουλή των Ελλήνων 2017· *«Δι' αυτά πολέμησαμεν...»: Αρχαιότητες και Ελληνική Επανάσταση*, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο 2020) και στη Δημοτική Πινακοθήκη Χανίων το εκθεσιακό πρόγραμμα *«Επέστρεφε: Κρήτες καλλιτέχνες επιστρέφουν δημιουργικά στα Χανιά»* από το 2011. Έχει παρουσιάσει πολλές ανακοινώσεις σε διεθνή συνέδρια και έχει δημοσιεύσει δοκίμια σε σύμμεικτους τόμους, όπως επίσης και μία μονογραφία για τον Φιλελληνισμό στις τέχνες (2017). Μελετά τη νεότερη ευρωπαϊκή τέχνη από την πρώιμη Αναγέννηση μέχρι τον όψιμο Νεοκλασικισμό, ιδίως αναφορικά με την πρόσληψη της αρχαιότητας και με ελληνικές πτυχές του νεότερου εικαστικού πολιτισμού.

Thodoris Koutsogiannis

Thodoris Koutsogiannis has studied Archaeology and Art History at the University of Athens (bachelor 1996; master's 2000), where he presented successfully his Ph.D. (2008) on Ciriaco d'Ancona's drawings. Additionally, he attended seminars and conducted research, on scholarship, in various universities and institutes abroad (La Sapienza, Rome 1998 and 2000; Warburg Institute, London 2001-2002; Scuola Normale Superiore, Pisa 2003; Istituto di Studi Umanistici, Florence 2005-2008; Princeton University 2011).

Since 2009 he has been working as Chief Curator of the Hellenic Parliament Art Collection, Athens. He has taught modern art history as visiting professor (Athens University, 2009, 2011, 2018; University of Thessaly, Volos 2010; Hellenic Open University, 2009-2014; University of Patras, 2019-2020).

He has curated exhibitions and their catalogues in Athens (*Hellas: Genius Loci*, Hellenic Parliament & Zappeion Mansion, 2014; *"A dream among splendid ruins...": Strolling through the Athens of travelers 17th-19th century*, National Archaeological Museum, 2015-2016; *Minor Odysseys*, Hellenic Parliament 2017; *"These are what we fought for...": Antiquities and the Greek War of Independence*, National Archaeological Museum, 2020) and at the Municipal Art Gallery of Chania (Crete) the exhibition programme *"Return: Cretan artist return creatively to Chania"* since 2011. He has presented many papers in international conferences and published various essays in collective volumes, as well as one monograph on Philhellenism in the arts (2017). He is working on modern European art from early Renaissance to late Neoclassicism, especially concerning the artistic reception of antiquity and Greek aspects of the modern visual culture.

Δημήτρης Παυλόπουλος

Ο Δημήτρης Παυλόπουλος (γεν. Αθήνα 1966) σπούδασε στο Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, όπου και διδάσκει Ιστορία της Τέχνης με έμφαση στη Νεότερη Τέχνη. Εργάστηκε ως επιμελητής στο Μουσείο της Πόλεως των Αθηνών. Έμμονα πεδία ερευνητικού ενδιαφέροντός του συνιστούν η νεότερη ελληνική γλυπτική, χαρακτηριστική και τυπογραφία. Έχει γράψει βιβλία, επιλογή εκ των οποίων είναι: *Ο Μιχάλης Τόμπρος στη Συλλογή του Ιδρύματος Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή* (2006); *Ζογγολόπουλος* (2007); *Χαρακτική-Γραφικές Τέχνες. Ιστορία-Τεχνικές-Μέθοδοι-Γλωσσάρια Όρων* (2011); *Οδηγός Εκπόνησης Εργασίας. Από τη Θεωρία στην Εφαρμογή* (2017); *Από τον Ιερό Λόχο στον Κωνσταντίνο ΙΒ'. Νεότερα Αθηναϊκά Γλυπτά* (2020). Έχει επίσης δημοσιεύσει πληθώρα συναφών άρθρων.

Dimitris Pavlopoulos

Dimitris Pavlopoulos (born Athens 1966) is a graduate of the Department of History and Archaeology of the School of Philosophy of the National and Kapodistrian University of Athens, where he currently teaches History of Art with emphasis on Modern Art. He has worked as a curator at the Museum of the City of Athens. His most intense fields of research interest are: modern Greek sculpture, prints and typography. He has written a number of books, among which: *Michalis Tombros at the Collection of the Basil and Elise Goulandris Foundation* (2006); *Zongolopoulos* (2007); *Prints-Graphic Arts. History-Techniques-Methods-Terms Glossaries* (2011); *Paper Preparation Guide. From Theory to Application* (2017); *From the Sacred Band to Constantine XII. Modern Athenian Sculptures* (2020); He has also published many related articles.

Χάρης Κανελλοπούλου

Η Χάρης Κανελλοπούλου είναι ιστορικός τέχνης, επιστημονική υπεύθυνη και επιμελήτρια της Συλλογής έργων τέχνης της Τράπεζας της Ελλάδος. Είναι διδάκτωρ Ιστορίας της Τέχνης από τη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών. Διδάσκει Ιστορία της Τέχνης στο Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου και στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο. Τα ερευνητικά ενδιαφέροντά της επικεντρώνονται στη μοντέρνα και σύγχρονη τέχνη· στην τέχνη στον δημόσιο χώρο· στον κοινωνικό χαρακτήρα της τέχνης· και στη σχέση τέχνης και αρχείου (με συναφή την έκδοση, σε επιστημονική επιμέλειά της, του συλλογικού τόμου *Κριτική+Τέχνη Νο6. Σύγχρονη Τέχνη και Αρχείο: αρχειακές συλλογές, καλλιτεχνικές πρακτικές, προβληματισμοί*, Αθήνα: AICA Hellas, 2015, επανέκδοση 2020). Είναι μέλος του Ελληνικού Τμήματος της Διεθνούς Ένωσης Κριτικών Τέχνης AICA Hellas και της Εταιρείας Ελλήνων Ιστορικών Τέχνης.

Charis Kanellopoulou

Charis Kanellopoulou is an art historian, scientific advisor and curator of the Bank of Greece Art Collection. She holds a Ph.D. in Art History from the School of Philosophy of the University of Athens. She teaches Art History at the Open University of Cyprus and the Hellenic Open University. Her interests focus on modern and contemporary art; on public art; on the social character of art; and on the relationship between artistic creation and archives [she is the editor of the collective volume *Kritiki+Techni (Criticism+Art) Vol. 6. Contemporary Art and the Archive: Archival Collections, Artistic Practices, Reflections*, Athens: AICA Hellas, 2015, republished 2020]. She is a member of AICA Hellas (Greek section of the International Association of Art Critics) and of the Association of Greek Art Historians.

Αρχαιολογία και τέχνη, σε μια ολοένα και συχνότερα αλληλοτροφοδοτούμενη κοινή πορεία στις μέρες μας, λειτουργούν συγκλίνοντας με ποικίλους τρόπους: από την παρουσίαση εικαστικών παρεμβάσεων σε αρχαιολογικούς χώρους μέχρι τις αρχαιολογικές ερμηνείες που λαμβάνουν έμπνευση από την εικαστική δημιουργία, η αρχαία και η νεότερη καλλιτεχνική έκφραση, χάρη στη δυνατότητα της συνομιλίας τους, γίνονται εντονότερα επιδραστικές.

Υπό αυτό το πρίσμα, με αφορμή την έκθεση *Σημείο Συνάντησης. Αρχαιολογία και τέχνη σε συνομιλία στο Αρχαιολογικό Μουσείο Καβάλας* (Δεκέμβριος 2019-Μάρτιος 2020) – που ενεργοποίησε τη συνομιλία της μόνιμης έκθεσης του εν λόγω Μουσείου και γλυπτικών έργων από το Αρχαιολογικό Μουσείο Θάσου με έργα από τη Συλλογή της Τράπεζας της Ελλάδος – καθώς και την ημερίδα που διοργανώθηκε στο πλαίσió της, προκύπτει η ανά χειράς έκδοση, με κείμενα που αφορούν την πρόσληψη του αρχαίου κόσμου στη νεότερη τέχνη.

Διευρύνοντας τη σχέση της αρχαιότητας και της κλασικής σκέψης με τις εικαστικές τέχνες και πέρα από τα όρια αυτών των δύο σε συνάντηση συλλογών, οι συγγραφείς φωτίζουν διαφορετικές όψεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας από τον 18ο έως και τον 20ό αιώνα, τόσο με διάθεση ανάδειξής της όσο και με κριτικό πνεύμα, ως μια πρόκληση που προσφέρει δυναμικές εικόνες, αναδυόμενες ιστορίες, νέες ερμηνείες και συσχετισμούς μέσα από πολύπλευρες αναγνώσεις.