Στα άδυτα της Εθνικής Πινακοθήκης

Άγνωστοι θησαυροί από τις συλλογές της

Στα άδυτα της Εθνικής Πινακοθήκης

Άγνωστοι θησαυροί από τις συλλογές της

Unknown Treasures from the National Gallery Collections

Στη μνήμη της Νέλλης Μισιρλή

In memory of Nelly Misirli

ΧΟΡΗΓΟΙ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ / COMMUNICATION SPONSORS

ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ
ΜΟΥΣΕΙΟ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΣΟΥΤΖΟΥ
NATIONAL GALLERY
ALEXANDROS SOUTZOS MUSEUM

Στα άδυτα της Εθνικής Πινακοθήκης

Άγνωστοι θησαυροί από τις συλλογές της

Unknown Treasures from the National Gallery Collections

Διάρκεια έκθεσης: 20/10/2011 – 8/1/2012
Duration: 20/10/2011 – 8 /1/2012

ΧΟΡΗΓΟΣ / SPONSOR

ΕΘΝΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ

Στα άδυτα
της Εθνικής Πινακοθήκης

Άγνωστοι θησαυροί
από τις συλλογές της

ΕΚΘΕΣΗ

Ιδέα - Συντονισμός
Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα
Ομότιμη Καθηγήτρια Ιστορίας της Τέχνης
Διευθύντρια της Εθνικής Πινακοθήκης

Εποπτεία
Δρ Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου
Διευθύντρια Συλλογών και
Μουσειολογικού Προγραμματισμού

Επιστημονική επιμέλεια - Κείμενα
Δρ Μαρία Κατσανάκη
19ος αιώνας

Ζίνα Καλούδη, Δρ Άννυ Μάλαμα
Αρχές 20ού αιώνα – 1940

Δρ Λίνα Τσίκουτα
Μετά το 1945 και νέα μέσα έκφρασης

Δρ Τώνια Γιαννουδάκη, Άρτεμις Ζερβού
Νεοελληνική και Ευρωπαϊκή Γλυπτική

Έφη Αγαθονίκου
Δυτικοευρωπαϊκή Ζωγραφική

Δρ Μαριλένα Ζ. Κασιμάτη
Νεοελληνική και Ευρωπαϊκή Χαρακτική
Σχέδια Ελλήνων και Ξένων Καλλιτεχνών

Αρχιτεκτονικός σχεδιασμός και επίβλεψη
Γιώργος Παρμενίδης
Christine Longuépée

Σήμανση
Peak Publishing

Διεύθυνση Συντήρησης και Αποκατάστασης Έργων Τέχνης
Δρ Μιχάλης Δουλγερίδης
Διευθυντής

Εργαστήριο συντήρησης ζωγραφικών έργων σε ύφασμα και ξύλο
Χριστίνα Καραδήμα, Μαρίκα Τρομπέτα, Λίλα Ανδρουτσοπούλου
Μαριέττα Βιδάλη, Εύη Γαρυφαλάκη
Ελίνα Καβαλιεράτου
Παναγιώτης Ρομπάκης

Εργαστήριο συντήρησης χάρτινου υλικού
Βασιλική Μάνεση

Εργαστήριο συντήρησης γλυπτών
Δρ Μαρία Κλιάφα
Γιώργος Μαργαρίτης

Εργαστήριο Φυσικοχημικών ερευνών
Δρ Ελένη Κουλουμπή,
Άννα Μουτσάτσου, Αγνή Τερλιξή

Κορνίζες
Αναστάσιος Λυμπεράκης
Νίκος Σδράλης

Διακίνηση έργων
Κωνσταντίνα Πλάκα
Ρούλα Σπανούδη

Γραφείο τύπου - Δημόσιες σχέσεις
Ειρήνη Τσελεπή

Διεύθυνση Διοικητικού - Οικονομικού
Κωνσταντίνος Αρβανιτάκης
Διευθυντής

Μαρίνα Μακρή

Μεταφορά και τοποθέτηση έργων
Ορφεύς Βεϊνόγλου Α.Ε.
Συντονισμός: *Γιώργος Μπερικέτης*
Επικεφαλής τεχνικός έκθεσης:
Δημήτρης Ζέρβας

Αρχιφύλακας
Λαμπρινή Λάμπου

Ρύθμιση φωτισμού - κλιματισμού
Γ. Γεωργίου – Γ. Μπακάλμπασης Α.Ε.
Δημήτρης Σιφναίος

Ηλεκτρομηχανολογικές εργασίες
Τάκης Ζαρειφόπουλος Α.Ε.

Τεχνικές εργασίες
Εμμανουήλ Λιγνός
Τάσος Βλαχονικολός

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ

Γενική επιμέλεια
Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα
Δρ Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου

Επιστημονική επιμέλεια - Κείμενα
Επιμέλεια κειμένων
Δρ Μαρία Κατσανάκη
19ος αιώνας

Ζίνα Καλούδη, Δρ Άννυ Μάλαμα
Αρχές 20ού αιώνα – 1940

Δρ Λίνα Τσίκουτα
Μετά το 1945 και νέα μέσα έκφρασης

Δρ Τώνια Γιαννουδάκη, Άρτεμις Ζερβού
Νεοελληνική και Ευρωπαϊκή Γλυπτική

Έφη Αγαθονίκου
Δυτικοευρωπαϊκή Ζωγραφική

Δρ Μαριλένα Ζ. Κασιμάτη
Νεοελληνική και Ευρωπαϊκή Χαρακτική
Σχέδια Ελλήνων και Ξένων Καλλιτεχνών

Συντονισμός έκδοσης
Ζίνα Καλούδη

Μετάφραση στην αγγλική γλώσσα
Δημήτρης Σαλταμπάσης
Άρτεμις Ζερβού

Φωτογράφηση έργων
Σταύρος Ψηρούκης
Εθνική Πινακοθήκη
και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Θάλεια Κυμπάρη
Παναγιώτης Ρομπάκης

Καλλιτεχνικός σχεδιασμός
Θύμιος Πρεσβύτης
Θοδωρής Αναγνωστόπουλος
(Peak Publishing)

Επιμέλεια παραγωγής
Peak Publishing

Εκτύπωση
Μπάξας Α.Ε.

ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ ΚΑΙ ΜΟΥΣΕΙΟ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΣΟΥΤΖΟΥ

Διοικητικό Συμβούλιο

Απόστολος Μπότσος
Πρόεδρος

Βασίλης Ράπανος
Αντιπρόεδρος

Έλλη Σούτζου-Βαρότσου
Νίκος Ζίας
Φωτεινή-Ιουλία Δημακοπούλου
Μιχαήλ Αρφαράς
Αριάδνη Βοζάνη
Παναγιώτης Τουρνικιώτης
Αντώνης Κομνηνός
Μέλη

Καλλιτεχνική Επιτροπή

Μιχαήλ Αρφαράς
Πρόεδρος

Γεώργιος Ρόρρης
Αντιπρόεδρος

Αχιλλέας Δρούγκας
Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα
Νίκος Ζίας
Μέλη

Φωτογραφία εξωφύλλου:
Θύμιος Πρεσβύτης

ISBN: 978-960-7791-50-4

© Εθνική Πινακοθήκη
Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου

Unknown Treasures from the National Gallery Collections

EXHIBITION

Idea - Coordination
Marina Lambraki-Plaka
Professor Emerita of Art History
Director of the National Gallery

Supervision
Dr Olga Mentzafou-Polyzou
Head of Collections
and Museum Planning

Scientific Curatorship - Texts
Dr Maria Katsanaki
19th century

Zina Kaloudi, Dr Annie Malama
Early 20th century – 1940

Dr Lina Tsikouta
Post-1945 and New Media

Dr Tonia Giannoudaki, Artemis Zervou
Modern Greek
and European Sculpture

Efi Agathonikou
Western European Painting

Dr Marilena Z. Cassimatis
Modern Greek and European
Printmaking - Drawings
by Greek and Foreign Artists

Architectural Design and Supervision
George Parmenidis
Christine Longuépée

Exhibition Labeling and Graphics
Peak Publishing

Department of Conservation and Restoration of Works of Art
Dr Michalis Doulgeridis
Head

Paintings Conservation Studio
Christina Karadima, Marika Trombeta
Lila Androutsopoulou, Marietta Vidali
Evi Garifalaki, Elina Kavalieratou
Panaghiotis Rombakis

Paper Conservation Studio
Vassiliki Manessi

Sculpture Conservation Studio
Dr Maria Kliafa
Yorgos Margaritis

Physicochemical Analysis
and Research Laboratory
Dr Eleni Kouloumpi, Anna Moutsatsou
Agni Terlixi

Frames Construction
Anastasios Lymberakis
Nikos Sdralis

Works Handling
Constantina Plaka
Roula Spanoudi

Press Office - Public Relations
Irene Tselepis

Department of Finance and Administration
Constantinos Arvanitakis
Head

Marina Makri

Works Transport and Installation
Orphée Beinoglou S.A.
Coordinator: *Yorgos Beriketis*
Head Exhibition Technician:
Dimitris Zervas

Head of Security
Lambrini Lambou

Lighting and Air Conditioning Control
G. Georgiou – G. Bakalbassis S.A.
Dimitris Sifnaios

Electricians - Engineers
Takis Zareifopoulos S.A.

Constructions and Technical Works
Emmanouil Lignos
Tasos Vlachonikolos

CATALOGUE

General Supervision
Marina Lambraki-Plaka
Dr Olga Mentzafou-Polyzou

Scientific Editing - Texts Editing
Dr Maria Katsanaki
19th century

Zina Kaloudi, Dr Annie Malama
Early 20th century – 1940

Dr Lina Tsikouta
Post-1945 and New Media

Dr Tonia Giannoudaki, Artemis Zervou
Modern Greek and European Sculpture

Efi Agathonikou
Western European Painting

Dr Marilena Z. Cassimatis
Modern Greek and European Printmaking
- Drawings by Greek and Foreign Artists

Coordination of Edition
Zina Kaloudi

Translations in English
Dimitris Saltambassis
Artemis Zervou

Photography
Stavros Psiroukis
National Gallery
Alexandros Soutzos Museum
Thaleia Kymbari
Panaghiotis Rombakis

Graphic Design
Thymios Presvytis
Thodoris Anagnostopoulos
(Peak Publishing)

Production
Peak Publishing

Printing
Baxas S.A.

NATIONAL GALLERY ALEXANDROS SOUTZOS MUSEUM

Board of Trustees

Apostolos Botsos
President

Vassilis Rapanos
Vice President

Elli Soutzou-Varotsou
Nikos Zias
Fotini-Ioulia Dimakopoulou
Michael Arfaras
Ariadni Vozani
Panaghiotis Tournikiotis
Antonis Komninos
Members

Artistic Committee

Michael Arfaras
President

Yiorgos Rorris
Vice President

Achilleas Droungas
Marina Lambraki-Plaka
Nikos Zias
Members

Cover photograph:
Thymios Presvytis

© National Gallery
Alexandros Soutzos Museum

Περιεχόμενα
Contents

11 Στα άδυτα της Εθνικής Πινακοθήκης
Άγνωστοι θησαυροί από τις συλλογές της
ΜΑΡΙΝΑ ΛΑΜΠΡΑΚΗ-ΠΛΑΚΑ
Ομότιμη Καθηγήτρια Ιστορίας της Τέχνης
Διευθύντρια της Εθνικής Πινακοθήκης

15 Σύγχρονες τάσεις στην ανάπτυξη των μουσείων
Προκλήσεις και ερωτήματα στην αυγή του 21ου αιώνα
Δρ ΟΛΓΑ ΜΕΝΤΖΑΦΟΥ-ΠΟΛΥΖΟΥ
Διευθύντρια Συλλογών και Μουσειολογικού Προγραμματισμού

21 Μία επιλογή έργων από τη Συλλογή της Ελληνικής Ζωγραφικής
του 19ου αιώνα της Εθνικής Πινακοθήκης
Δρ ΜΑΡΙΑ ΚΑΤΣΑΝΑΚΗ

75 Αναζητώντας το χρώμα ως φως
Συνηχήσεις, συναντήσεις πολλαπλών διαλόγων
ΖΙΝΑ ΚΑΛΟΥΔΗ

123 Εκδοχές της ελληνικής νεοτερικότητας
Πραγματώσεις και ιδεολογικές διαδρομές
Δρ ΑΝΝΥ ΜΑΛΑΜΑ

159 Η κρυφή ζωή των έργων τέχνης στις Αποθήκες
Μία εκδοχή έκθεσης από τις μεταπολεμικές συλλογές σύγχρονης τέχνης
της Εθνικής Πινακοθήκης
Δρ ΛΙΝΑ ΤΣΙΚΟΥΤΑ-ΔΕΪΜΕΖΗ

241 Επιλογές από τη συλλογή γλυπτικής της Εθνικής Πινακοθήκης
Δρ ΤΩΝΙΑ ΓΙΑΝΝΟΥΔΑΚΗ

251 Ο Χρήστος Καπράλος στην Εθνική Πινακοθήκη
Σημείωμα για ζητήματα γλυπτικής που προκύπτουν από τη μελέτη του έργου του
ΑΡΤΕΜΙΣ ΖΕΡΒΟΥ

293 Επιλογές από τη συλλογή Δυτικοευρωπαϊκής ζωγραφικής
της Εθνικής Πινακοθήκης
ΕΦΗ ΑΓΑΘΟΝΙΚΟΥ

329 Επίμονες καταβυθίσεις σε αποθήκες λησμονημένων θησαυρών
Παρουσίαση του τμήματος χαρακτικών και σχεδίων
Δρ ΜΑΡΙΛΕΝΑ Ζ. ΚΑΣΙΜΑΤΗ

378 Αντιφωνάριο. Χειρόγραφος κώδικας με μουσική σημειογραφία
380 Το Βιβλίο των Χρονικών του Κόσμου
382 Μικρό πρελούδιο με Ιταλούς χαράκτες
Albrecht Dürer, χαλκογραφίες, ξυλογραφίες
408 Τα χαρακτικά του Rembrandt
Δρ ΜΑΡΙΛΕΝΑ Ζ. ΚΑΣΙΜΑΤΗ

427 Άγνωστα έργα, νέες όψεις.
Η συμβολή της Διεύθυνσης Καλλιτεχνικής Συντήρησης
στην ανάδειξη των θησαυρών της έκθεσης
Δρ ΜΙΧΑΗΛ ΔΟΥΛΓΕΡΙΔΗΣ
Διευθυντής Συντήρησης και Αποκατάστασης έργων τέχνης

428 Η συντήρηση των ζωγραφικών έργων
ΣΥΝΤΟΝΙΣΜΟΣ, ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΚΕΙΜΕΝΟΥ: ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΚΑΡΑΔΗΜΑ

436 Η συντήρηση των έργων τέχνης σε χαρτί
ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΜΑΝΕΣΗ

437 Φυσικοχημική μελέτη επιλεγμένων έργων από τις συλλογές
δυτικοευρωπαϊκής ζωγραφικής και ελληνικής ζωγραφικής του 20ού αιώνα
Δρ ΕΛΕΝΗ ΚΟΥΛΟΥΜΠΗ, ΑΝΝΑ ΜΟΥΤΣΑΤΣΟΥ, ΑΓΝΗ ΤΕΡΛΙΞΗ

440 Η συντήρηση των έργων γλυπτικής. Αισθητική αποκατάσταση
Δρ ΜΑΡΙΑ ΚΛΙΑΦΑ, ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΑΡΓΑΡΙΤΗΣ

490 Ευρετήριο καλλιτεχνών
ΕΙΡΗΝΗ ΚΑΛΛΙΓΑ

442 Unknown Treasures
from the National Gallery Collections
MARINA LAMBRAKI-PLAKA
Professor Emerita of Art History
Director of the National Gallery

443 Current trends in museum development
Challenges and questions at the dawn of the 21st century
Dr OLGA MENTZAFOU-POLYZOU
Head of Collections and Museum Planning

445 Selected works in the National Gallery
19th-century Greek painting collection
Dr MARIA KATSANAKI

448 Searching for the Colour as Light
Consonances, encounters of multiple dialogues
ZINA KALOUDI

452 Versions of Greek modernism
realizations and ideological trajectories
Dr ANNIE MALAMA

455 The secret life of artworks in the storage rooms
A version of an exhibition of works in the post-war contemporary art collections
of the National Gallery
Dr LINA TSIKOUTA-DEIMEZI

462 Selections from the National Gallery Sculprure Collection
Dr TONIA GIANNOUDAKI

466 Christos Kapralos at the National Gallery
A note on sculpture issues arising from the study of his work
ARTEMIS ZERVOU

467 Selections from the Western European Art Collection
of the National Gallery
EFI AGATHONIKOU

471 Insistent submersions in forgotten treasure vaults
Presentation of the Prints & Drawing Department
Dr MARILENA Z. CASSIMATIS

473 Antiphonarium. Manuscript codex containing musical notation

474 Book of Chronicles of the World

474 A small prelude with Italian engravers /
Albrecht Dürer, copper engravings, woodcuts

477 Rembrandt's Prints
Dr MARILENA Z. CASSIMATIS

485 Unexplored artworks, new aspects:
The contribution of the Conservation Department
to highlighting *Unknown Treasures from the National Gallery Collections*
Dr MICHALIS DOULGERIDIS
Head of Department of Conservation and Restoration

485 Painting Conservation
COORDINATION, EDITING: CHRISTINA KARADIMA

487 Paper Conservation
VASSILIKI MANESSI

488 Physicochemical study of selected works in the European and 20th century
Greek painting collections
Dr ELENI KOULOUMPI, ANNA MOUTSATSOU, AGNI TERLIXI

489 Conservation of sculpture. Retouching
Dr MARIA KLIAFA, YORGOS MARGARITIS

490 Index of Artists
EIRINI KALLIGA

Στα άδυτα της Εθνικής Πινακοθήκης

Άγνωστοι θησαυροί από τις συλλογές της

Η έκθεση *Στα άδυτα της Εθνικής Πινακοθήκης - Άγνωστοι θησαυροί από τις συλλογές της* και από τη Συλλογή του Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη, η τελευταία μεγάλη εκδήλωση που διοργανώνει το Μουσείο με έργα του, πριν από την έναρξη των εργασιών για την επέκταση των κτηριακών του εγκαταστάσεων, έχει πολλαπλή σημασία. Οι προφανέστερος λόγος αυτής της διοργάνωσης, που αισθητοποιεί μια προσωπική μου ιδέα, είναι προαγγελτικός: θελήσαμε να αποχαιρετήσουμε το παλαιό μουσείο παρουσιάζοντας στο κοινό μερικά μόνο από τα σημαίνοντα έργα που θα βρουν τη θέση τους στις μόνιμες συλλογές μετά την ολοκλήρωση των εργασιών της επέκτασης. Η νέα Εθνική Πινακοθήκη - Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, διαθέτοντας διπλάσιους εκθεσιακούς χώρους, θα μπορέσει όχι μόνο να διαφυλάξει καλύτερα τους εθνικούς θησαυρούς που περικλείει στις συλλογές της, αλλά και να παρουσιάσει πολύ περισσότερα έργα στο κοινό, ενώ παράλληλα θα έχει τη δυνατότητα να σχεδιάσει μια ευρύτερη εκθεσιακή πολιτική.

Τα έργα που παρουσιάζονται στην έκθεση με τους «άγνωστους θησαυρούς» διεκδικούν μια θέση στο φως όχι μόνο λόγω της υψηλής ποιότητάς τους, αλλά κυρίως γιατί εμπλουτίζουν με νέα νοήματα την αφήγηση της ιστορίας της νεότερης ελληνικής τέχνης. Αυτά τα αφανή σημαίνοντα κλήθηκαν να αναδείξουν οι επιμελήτριες της Εθνικής Πινακοθήκης που επέλεξαν τα έργα και ανέλαβαν να τα νοηματοδοτήσουν. Είναι η πιο φιλόδοξη και η πιο ουσιαστική επιδίωξη αυτής της συλλογικής προσπάθειας. Πράγματι, η διοργάνωση αυτή διεκδικεί μια σχεδόν αιρετική πρωτοτυπία. Συνήθως η επιμέλεια μιας έκθεσης είναι έργο ενός ιστορικού τέχνης, που μπορεί να συνεπικουρείται και από άλλους, αλλά τόσο η κεντρική ιδέα όσο και η πραγμάτωσή της του ανήκουν αποκλειστικά. Στην περίπτωση αυτή κάθε μια από τις οκτώ επιμελήτριες, που είναι υπεύθυνη για μια συγκεκριμένη περίοδο της ιστορίας της νεότερης ελληνικής τέχνης και για ορισμένο τμήμα των συλλογών, ανέλαβε να κάνει τις δικές της επιλογές με στοχαστική ελευθερία που δεν συνάδει αναγκαστικά με το κριτήριο των συναδέλφων της.

Έτσι λοιπόν στην πραγματικότητα πρόκειται να δούμε όχι μια ενιαία έκθεση αλλά μια συναρμογή από εκθέσεις. Οι δυο από αυτές ήταν αναμενόμενο να ξεχωρίζουν, μια και πρόκειται για το δυτικοευρωπαϊκό τμήμα των συλλογών, με υπεύθυνη την επιμελήτρια Έφη Αγαθονίκου, και το τμήμα σχεδίων και χαρακτικών με υπεύθυνη την επιμελήτρια Δρ Μαριλένα Κασιμάτη. Η πρώτη επέλεξε να παρουσιάσει άγνωστα, ενδιαφέροντα, παλαιά και νεότερα έργα δυτικοευρωπαϊκής ζωγραφικής, ενώ η δεύτερη θα μας αποκαλύψει μερικούς σπάνιους θησαυρούς από σχέδια και χαρακτικά των μεγαλύτερων δασκάλων της δυτικής παράδοσης που διαθέτει στις συλλογές της η Εθνική Πινακοθήκη. Ανάμεσά τους θα δούμε σχέδια δυτικοευρωπαϊκών σχολών και διάσημα χαρακτικά θρυλικών καλλιτεχνών, όπως 38 έργα του Dürer και 15 πολυτιμότατες οξυγραφίες του Rembrandt, μεταξύ άλλων.

Νικηφόρος Λύτρας *Προσωπογραφία κυρίας Σερπιέρη* (λεπτομέρεια) **Nikephoros Lytras** *Portrait of Mrs Serpieri* (detail)

Οι επιμελήτριες που ανέλαβαν να επιλέξουν, να νοηματοδοτήσουν και να οργανώσουν σε ομάδες τα έργα της νεοελληνικής τέχνης που ανήκουν στον τομέα τους, στην πραγματικότητα μας προτείνουν ξεχωριστές εκθέσεις σε συμπαράθεση. Το εγχείρημα είναι άτυπο, ριψοκίνδυνο και ταυτόχρονα συναρπαστικό. Κάθε επιμελήτρια επιλέγει έργα σύμφωνα με το δικό της προσωπικό κριτήριο και τα παρουσιάζει με βάση μια δική της τεχνοϊστορική ανάγνωση. Έχουμε λοιπόν διαφορετικές μεθοδολογικές προσεγγίσεις που ανταποκρίνονται σε διαδοχικές χρονικές στιγμές της ιστορίας της νεοελληνικής τέχνης. Οι ενότητες αυτές δεν προτείνουν μόνο μια ξεχωριστή ανάγνωση των έργων, αλλά έμμεσα αποκαλύπτουν και την επιστημονική προσωπικότητα των αντίστοιχων ιστορικών τέχνης.

Δεν θα επιχειρήσω να συνοψίσω αυτές τις προσεγγίσεις. Τα εκτενή εισαγωγικά κείμενα των επιμελητριών στον κατάλογο της έκθεσης, ο τρόπος παρουσίασης κάθε ενότητας καθώς και τα κείμενα της σήμανσης μέσα στον εκθεσιακό χώρο προσφέρουν στον επισκέπτη της έκθεσης μιαν ασφαλή πυξίδα για να πλοηγηθεί: η επιμελήτρια Δρ Μαρία Κατσανάκη αναζήτησε από τις συλλογές του 19ου αιώνα χαρακτηριστικά έργα που εμπλουτίζουν τις ενότητες της μόνιμης έκθεσης· η επιμελήτρια Ζίνα Καλούδη επιλέγει έργα που εικονογραφούν την πολύμορφη έκρηξη του μοντερνισμού στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα· η επιμελήτρια Δρ Άννυ Μάλαμα αναζητεί τις μυστικές διαδρομές ενός εσωτερικού βλέμματος στην ανεξερεύνητη ακόμα Γενιά του Τριάντα· η επιμελήτρια Δρ Λίνα Τσίκουτα, υπεύθυνη για τη μεταπολεμική και τη σύγχρονη ελληνική τέχνη, διαθέτει το πιο απείθαρχο και συναρπαστικό τμήμα της έκθεσης, καθώς στη χώρα μας πρωτοπορία και γηγενή ρεύματα, παραστατική τέχνη, αφαίρεση, κατασκευές και περιβάλλοντα συνυπάρχουν και μάλιστα όχι πάντα ειρηνικά. Η επιμελήτρια Δρ Τώνια Γιαννουδάκη, υπεύθυνη της Γλυπτικής, συμπορεύεται παρακολουθώντας την εξέλιξη της ελληνικής πλαστικής μέσα από έργα που παρέμειναν στις αποθήκες λόγω έλλειψης χώρου. Η επιμελήτρια Άρτεμις Ζερβού, υπεύθυνη για το έργο του Χρήστου Καπράλου που περιήλθε στην Εθνική Πινακοθήκη, φρόντισε για την επιλογή των έργων που εκπροσωπούν τον γλύπτη στην έκθεση. Το σύνθετο αυτό μουσειολογικό εγχείρημα συντόνισε με επιτυχία η Δρ Όλγα Μεντζαφού, Διευθύντρια Συλλογών και Μουσειολογικού προγραμματισμού και βαθειά γνώστις των συλλογών του μουσείου.

Η συλλογική οργάνωση αυτής της ξεχωριστής έκθεσης, με την αρμονική σύμπραξη όλου σχεδόν του επιστημονικού προσωπικού της Εθνικής Πινακοθήκης, μου δίνει την ευκαιρία να εξάρω τον θεμελιακό του ρόλο στην εύρυθμη λειτουργία του μουσείου. Οι επιμελητές, συνεπικουρούμενοι από τους συντηρητές, αποτελούν την καρδιά του ζωντανού οργανισμού που οφείλει να είναι ένα μουσείο. Αν ο κύριος σκοπός του είναι η συλλογή, φύλαξη, μελέτη και παρουσίαση των έργων τέχνης, σύμφωνα με μουσειολογικές αρχές που εγγυώνται την προστασία, την ανάδειξη και την ερμηνεία τους, κατανοούμε πόσα προσόντα πρέπει να διαθέτει το επιστημονικό προσωπικό που καλείται να εκπληρώσει αυτά τα σύνθετα καθήκοντα υπό την ηγεσία και έμπνευση του Διευθυντή και των προϊσταμένων κάθε τομέα. Και μπορώ να διαβεβαιώσω με συγκίνηση και υπερηφάνεια ότι το επιστημονικό προσωπικό της Εθνικής Πινακοθήκης είναι πολύ υψηλού επιπέδου. Άλλωστε, η συνεργασία με συναδέλφους τους της Ευρώπης, της Αμερικής και της Ασίας, στη διάρκεια των ανταλλαγών και των συνεργασιών κατά τη διοργάνωση μεγάλων διεθνών εκθέσεων, ανέδειξε και απέδειξε την επάρκεια και την υπεροχή τους σε επίπεδο τεχνογνωσίας, μουσειολογίας και, θα πρόσθετα, πολιτιστικής διπλωματίας. Οι επιμελήτριες - ιστορικοί τέχνης διαθέτουν μεταπτυχιακούς τίτλους, βαθειά γνώση των συλλογών, μεγάλη εμπειρία και ασκούν το λειτούργημά τους με σοβαρότητα, υπευθυνότητα, ενθουσιασμό και αφιλοκερδή ζήλο υπό την καθοδήγηση της έμπειρης και οργανωτικής Δρ Όλγας Μεντζαφού, Διευθύντριας Συλλογών και Μουσειολογικού Προγραμματισμού. Ανάλογα προσόντα επιστημονικής επάρκειας καθώς και τίτλους μεταπτυχιακών σπουδών διαθέτουν και οι συντηρητές, που έχουν συμβάλει στην ανάδειξη του Εργαστηρίου Συντήρησης της ΕΠΜΑΣ σε ένα από τα τελειότερα και πιο σύγχρονα της Ευρώπης, υπό την δραστήρια και εμπνευσμένη διεύθυνση του Δρ Μιχάλη Δουλγερίδη.

Για την προετοιμασία της πρωτότυπης έκθεσης με τους *Άγνωστους θησαυρούς της Εθνικής Πινακοθήκης* και του Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη, επιμελητές, συντηρητές, αποθηκάριοι και φωτογράφοι συνεργάστηκαν με σύμπνοια, διαθέτοντας απέραντο χρόνο στην έρευνα των αποθηκών, στην επιλογή των έργων, στη συντήρηση, στη φωτογράφηση και στη μελέτη τους. Η καθημερινή ενασχόληση του επιστημονικού προσωπικού όχι μόνο με τη διαχείριση των συλλογών αλλά και με την επιμέλεια εκθέσεων, με τη συγγραφή επιστημονικών άρθρων, με την έκδοση καταλόγων έχουν αναδείξει την Εθνική Πινακοθήκη σε μοναδικό κέντρο έρευνας της νεοελληνικής τέχνης. Ανεκτίμητος αρωγός σ' αυτή την ερευνητική δραστηριότητα αποτελεί η πλούσια Βιβλιοθήκη με το σπάνιο αρχειακό υλικό, που υπηρετείται από έμπειρους βιβλιοθηκονόμους και βρίσκεται στη διάθεση όλων των μελετητών.

Έχοντας πλέξει το εγκώμιο του επιστημονικού προσωπικού, θα ήταν άδικο να μην εξάρω τον ρόλο της Διοίκησης, που με το έμπειρο και αφοσιωμένο προσωπικό που διαθέτει, υποστηρίζει με διαχειριστική επάρκεια τη μεγάλη δραστηριότητα που έχει αναπτύξει τα τελευταία χρόνια η Εθνική Πινακοθήκη. Ο Κωνσταντίνος Αρβανιτάκης διαθέτει τη γνώση και την εμπειρία που απαιτεί ο ρόλος του Διευθυντή των Διοικητικών και Οικονομικών Υπηρεσιών. Το φυλακτικό μας προσωπικό με Αρχιφύλακα την ικανή και ευγενή Νίτσα Λάμπου, φροντίζει όχι μόνο για την προστασία των έργων αλλά και για τη φιλόξενη υποδοχή του κοινού.

Συγχαίρω όλες τις επιμελήτριες που εργάστηκαν με ενθουσιασμό για την έκθεση. Ευχαριστώ τη συντονίστρια της προσπάθειας και Διευθύντρια Συλλογών Δρ Όλγα Μεντζαφού, και την επιμελήτρια Ζίνα Καλούδη, που εκτός από τη συμμετοχή της στην έκθεση ανέλαβε την επιμέλεια του καταλόγου, την πρόθυμη αποθηκάριο Ρούλα Σπανούδη, τον Διευθυντή του Εργαστηρίου Συντήρησης Δρα Μιχάλη Δουλγερίδη, και τους άξιους συνεργάτες του, τους φωτογράφους μας Σταύρο Ψηρούκη και Θάλεια Κυμπάρη, τον Διευθυντή Διοικητικών και Οικονομικών Υπηρεσιών Κώστα Αρβανιτάκη και την προϊσταμένη του λογιστηρίου Μαρίνα Μακρή. Εξαιρετικές ευχαριστίες οφείλω στη βοηθό μου Ειρήνη Τσελεπή, υπεύθυνη Γραφείου Τύπου, και στις ευγενικές κυρίες της γραμματείας μου Ελένη Κοτσίκου και Κική Τσαμπούκου. Τέλος ευχαριστώ για τη σταθερή υποστήριξη και αρμονική συνεργασία τον Πρόεδρο του Δ.Σ. κ. Απόστολο Μπότσο και τα μέλη του Διοικητικού Συμβουλίου της Εθνικής Πινακοθήκης.

Οι αρχιτέκτονες Γιώργος Παρμενίδης, Καθηγητής του Εθνικού Μετσοβίου Πολυτεχνείου, και η συνεργάτης του Christine Longuépée έστησαν ένα λιτό σκηνικό για τη μουσειογραφική παρουσίαση του ποικίλου και δυσήνιου υλικού της έκθεσης τόσο στους χώρους της Πινακοθήκης όσο και στην Εθνική Γλυπτοθήκη, όπου παρουσιάζεται το μεταπολεμικό και σύγχρονο τμήμα της. Ο εξαίρετος τεχνικός και πολύτιμος συνεργάτης μας Δημήτρης Σιφναίος φρόντισε τον φωτισμό των έργων, ενώ οι ξύλινες κατασκευές οφείλονται στους καλλιτέχνες του είδους Αντώνη και Μάνο Λιγνό. Ο Θύμιος Πρεσβύτης και ο Θοδωρής Αναγνωστόπουλος της Peakad σχεδίασαν με έμπνευση τον κατάλογο. Τους ευχαριστώ θερμά.

Η έκθεση *Στα άδυτα της Εθνικής Πινακοθήκης - Άγνωστοι θησαυροί από τις συλλογές της* και από τη Συλλογή του Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη δεν θα μπορούσε να οργανωθεί χωρίς τη γενναιόδωρη χορηγία της Εθνικής Τράπεζας, που έχει αναδειχθεί σε ευεργέτη του μουσείου μας. Ευχαριστώ θερμά τον Πρόεδρό της και Αντιπρόεδρο του Δ.Σ. της Εθνικής Πινακοθήκης κ. Βασίλη Ράπανο και τον Διευθύνοντα Σύμβουλο της Τράπεζας κ. Απόστολο Ταμβακάκη. Θερμές ευχαριστίες οφείλω επίσης στους χορηγούς επικοινωνίας, σταθερούς υποστηρικτές του έργου της Εθνικής Πινακοθήκης τα τελευταία χρόνια.

Ο κατάλογος της έκθεσης αφιερώνεται στη μνήμη της Νέλλης Μισιρλή ως ελάχιστος φόρος τιμής για τις πολυτιμότατες υπηρεσίες που προσέφερε στην Εθνική Πινακοθήκη και για τη συμβολή της στη μελέτη της νεότερης ελληνικής Τέχνης.

Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα
Ομότιμη Καθηγήτρια Ιστορίας της Τέχνης
Διευθύντρια της Εθνικής Πινακοθήκης

Σύγχρονες τάσεις στην ανάπτυξη των μουσείων

Προκλήσεις και ερωτήματα στην αυγή του 21ου αιώνα

Η παρουσία ενός Μουσείου, ιδιαίτερα ενός εθνικού μουσείου, και ο τρόπος προσέγγισης των συλλογών του και της έκθεσής τους στο κοινό, προσδιορίστηκε από ποικίλους παράγοντες που διαμορφώθηκαν από πολιτικές και στόχους που διέφεραν από εποχή σε εποχή. Ήδη η δημιουργία και ανάπτυξη του μουσείου ως δημόσιου φορέα διάσωσης και διατήρησης της πολιτιστικής κληρονομιάς και ιστορίας στο τέλος του 18ου αιώνα και τις αρχές του 19ου, προσδιόρισε και τον χαρακτήρα του. Την εποχή της Γαλλικής Επανάστασης και τα χρόνια που ακολούθησαν, έγινε ιδιαίτερα κατανοητή η σημασία των συλλογών ως φορέων εθνικής μνήμης και ιστορίας αλλά και η καλλιτεχνική αξία των αντικειμένων ανεξάρτητα από τη θρησκευτική ή πολιτική ιδεολογία με την οποία ήταν, πιθανώς, συνδεδεμένα. Μετά τη συνειδητοποίηση της επιτακτικής ανάγκης διαφύλαξης των συλλογών του Στέμματος, των ευγενών και της Εκκλησίας, αλλά και των υπαίθριων μνημείων από τους βανδαλισμούς του εξεγερμένου πλήθους γεννήθηκε η ιδέα του μουσείου ως θεματοφύλακα της πολιτιστικής κληρονομιάς. Και αν κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες συνετέλεσαν στη γέννηση του δημόσιου μουσείου, ιδεολογικές κατευθύνσεις και κυρίως οι ιδέες του Κλασικισμού και του Ρομαντισμού, συνέβαλαν στον καθορισμό της αποστολής του μέσα σε ένα πλαίσιο ηθικοπλαστικής διαπαιδαγώγησης του κοινού, καθώς με την προβολή των έργων τέχνης το μουσείο μπορεί να καθοδηγεί και να διδάσκει τους επισκέπτες στα ιδανικά και τις ηθικές αξίες.

Και όπως στη Γαλλία κοινωνικοπολιτικές, κυρίως, συνθήκες συνέβαλαν στη θεσμική καθιέρωση του μουσείου, και σε άλλες χώρες η ιδέα της στέγασης και προβολής μεγάλων συλλογών οδήγησαν στη δημιουργία αυτόνομων μουσείων, όπως συνέβη στην Αγγλία όπου το Βρετανικό Μουσείο ιδρύθηκε για να στεγάσει τη συλλογή έργων τέχνης και τη βιβλιοθήκη του σερ Hans Sloane, η οποία θεωρήθηκε από τους Βρετανούς ανεκτίμητος εθνικός θησαυρός.

Το μουσείο, το οποίο είναι ταγμένο να υπηρετήσει αυτούς τους σκοπούς, κτίζεται στις πρωτεύουσες, κυρίως, αλλά και στις μεγάλες πόλεις ή στεγάζεται σε υπάρχοντα μεγαλοπρεπή κτίρια και, καθώς είναι εθνικό, είναι επιφορτισμένο με ένα ακόμη πολιτικό και ιδεολογικό περιεχόμενο. Αφενός να παρουσιάσει στους κατοίκους της χώρας την τέχνη ως στοιχείο πολιτιστικής συνοχής και την κατοχή μεγάλων συλλογών ως επιβεβαίωση μεγαλείου και κυριαρχίας και αφετέρου όλα αυτά να γίνουν γνωστά στους ξένους. Αυτό σημαίνει ότι το εθνικό μουσείο πρέπει να είναι εντυπωσιακό ως κτίριο, ως χώρος, ως λειτουργία.

Κωνσταντίνος Παρθένης *Θερισμός* (λεπτομέρεια) **Konstantinos Parthenis** *Harvest* (detail)

Στα μέσα του 19ου αιώνα το εθνικό μουσείο έχει επιβληθεί και η αποστολή του, ως δημόσιου οργανισμού με παιδευτικό χαρακτήρα, έχει καθιερωθεί. Άξονας γύρω από τον οποίο περιστρέφεται όλη του η δραστηριότητα είναι η παρουσίαση της συλλογής, η αύξησή της, η συντήρησή της. Ο τρόπος προσέγγισης της τέχνης μέσω της συλλογής του και η αισθητική αγωγή των επισκεπτών πρέπει να βασίζονται στην επιστημονική έρευνα και τεκμηρίωση, η ανάπτυξη των οποίων οδηγεί σε εμβάθυνση της γνώσης. Η ιδέα της εξειδίκευσης και της κατηγοριοποίησης θα κυριαρχήσει όλο το 19ο αιώνα. Η προσπάθεια κατάταξης κατά σχολή, η επισήμανση σχέσεων μεταξύ έργων και καλλιτεχνών και προπαντός η ιστορική διαδρομή είναι τα βασικά κριτήρια κατά την παρουσίαση των συλλογών, αφού ο εκπαιδευτικός ρόλος απαιτούσε σύνθεση και ολοκληρωμένη παροχή παιδείας.

Και αν στην αρχή του 19ου αιώνα το ενδιαφέρον των υπευθύνων των μουσείων εστιάζεται στο Μουσείο-θησαυροφυλάκιο και αργότερα στο μουσείο-εγκυκλοπαίδεια ή λεξικό, στο τέλος του 20ού αιώνα, η παρουσία του μουσείου έχει πάρει ένα διαφορετικό χαρακτήρα. Το μουσείο δεν είναι πλέον ο παθητικός χώρος, όπου ακολουθείται μια προδιαγεγραμμένη πορεία, αλλά η επίσκεψη σ' αυτό αποτελεί προσωπική εμπειρία κάθε επισκέπτη, ο οποίος πρέπει να ενεργοποιήσει τις αισθήσεις αλλά και το νου για να μπορέσει αφενός να απολαύσει το έργο τέχνης ως μοναδική, αυτόνομη δημιουργία και αφετέρου να ανακαλύψει και να κατανοήσει τον «λόγο» της δημιουργίας του. Και με αυτόν τον σεβασμό στην ελεύθερη προσέγγιση των έργων της συλλογής, καλείται το σύγχρονο μουσείο να παίξει ένα σύνθετο ρόλο, γιατί δεν μπορεί να αμφισβητηθεί ότι η παιδευτική και αισθητική διάστασή του παραμένει πάντα δεσπόζουσα και σημαντική. Και εδώ έρχεται η παρουσία του επιμελητή να εμπνεύσει και όχι να επιβάλει τρόπους ανάγνωσης των έργων, να δημιουργήσει προϋποθέσεις κατανόησής τους, να προτείνει διαφορετικά κριτήρια προσέγγισης.

Σε ένα μουσείο το υλικό του είναι το προκαθορισμένο πλαίσιο επιλογών. Ο επιμελητής, ο οποίος γνωρίζει τα έργα, καλείται να τα αποκαλύψει στο κοινό μέσα από μια «ιδέα» που γεννιέται από ζητήματα που τα ίδια εγείρουν, να διερευνήσει σχέσεις και να δημιουργήσει σύνολα με συσχετισμούς που να ευνοούν εννοιολογικούς συνειρμούς αλλά και παραγωγή βιωμάτων. Παράλληλα η διαδικασία δημιουργίας της έκθεσης μέσα από μια συγκεκριμένη επιλογή, νέα ή διαφορετική από άλλες προτάσεις, προκαλεί τον επιμελητή όχι μόνο να πάρει θέση πάνω σε ζητήματα καλλιτεχνικής φύσης, αλλά και να εκφράσει κρίσεις και απόψεις σε σχέση με τη μαρτυρία αυτών των έργων στο πλαίσιο των κοινωνικών και ιστορικών συνθηκών που συνετέλεσαν στη δημιουργία τους. Έτσι η μόνιμη έκθεση των συλλογών της Εθνικής Πινακοθήκης αποτελεί ήδη μια πρόταση που είχε στόχο να παρουσιάσει το υλικό της, φωτίζοντας το ρόλο της τέχνης μέσα από τη διαλεκτική σχέση τέχνης, ιστορίας, κοινωνίας. Το πλούσιο όμως περιεχόμενο του Μουσείου, αθέατο στους επισκέπτες αλλά γνωστό και οικείο στους επιμελητές, προσφέρει τη δυνατότητα πολλαπλών αναγνώσεων, με συνδυασμούς ερμηνευτικής προσέγγισης που ποικίλλουν. Η έκθεση που προτείνεται, μια αφήγηση μικρών ιστοριών, είναι αποτέλεσμα της

προσωπικής έρευνας του κάθε επιμελητή, με κριτήρια που ο ίδιος διαμόρφωσε και οδήγησαν σε μια νέα οπτική του περιεχομένου του Μουσείου. Παράλληλα κάθε έργο τέχνης με την ιστορία του και την ιστορία της αποκάλυψής του, με την έρευνα για την αυθεντικότητά του, τη συντήρησή του και τη δραστηριότητα για την παρουσίασή του, προκαλεί πολλαπλές συζητήσεις και γνώμες ανάμεσα σε ειδικότητες που πλαισιώνουν την εκθεσιακή διαδικασία, και που όλα μαζί συνθέτουν τη νέα πρόταση.

Αυτή τη συζήτηση επιδιώκει ο επιμελητής να μεταφέρει στο κοινό. Με κανένα τρόπο δεν επιβάλλει την άποψή του, απεναντίας επιδιώκει να εκφράσει τους προβληματισμούς του στους φιλότεχνους επισκέπτες του μουσείου αλλά και τους ειδικούς επιστήμονες, στοχεύοντας να μετατρέψει μια υποκειμενική εκδοχή σε εμπειρία που απαιτεί την ενεργοποίηση του θεατή για την κατανόησή της.

Η νέα αυτή αντίληψη που στηρίζει την ελεύθερη προσέγγιση της συλλογής μέσα από την προσωπική επιλογή και ανάλογα με τις ιδιαίτερες ευαισθησίες και γνώσεις του επισκέπτη, διεύρυνε το πεδίο δράσης του μουσείου. Τα μουσεία καλούνται πλέον να παίξουν ένα σύνθετο ρόλο: όχι μόνο να εκθέσουν τη συλλογή και να διδάξουν, αλλά προπαντός να προάγουν την κατανόησή της, δημιουργώντας τις κατάλληλες προϋποθέσεις και συμβάλλοντας παράλληλα στην εποικοδομητική εκμετάλλευση του ελεύθερου χρόνου του επισκέπτη. Ποικίλες δημιουργικές δραστηριότητες οδηγούν στην επίτευξη αυτού του στόχου. Εκθέσεις και ανταλλαγές σε εθνική ή διεθνή κλίμακα προσφέρουν μια πολύπλευρη ανάγνωση των συλλογών, η ανάπτυξη της λειτουργίας της πληροφόρησης δίνει τη δυνατότητα μιας πολυδιάστατης προσπέλασης στο αντικείμενο, ενώ εκφράσεις πέρα από τις πλαστικές τέχνες –κινηματογράφος, χορός, μουσική, θέατρο– μπορούν να ενισχύσουν μια άποψη ή να καταδείξουν την ενιαία φυσιογνωμία της τέχνης μιας εποχής. Περιοδεύουσες εκθέσεις, έκδοση άφθονων καταλόγων, ενημερωτικά φυλλάδια, αίθουσες διαλέξεων και βιβλιοθήκες, συναντήσεις και δημόσιες συζητήσεις, συστήματα συνδρομών για κοινές ομάδες επισκεπτών, κάθε είδους διευκολύνσεις του κοινού, καθιστούν πλέον το μουσείο «ως τον κατεξοχήν χώρο της επικοινωνίας, της συνάντησης, της διάδοσης», όπως εύστοχα παρατήρησε ο διευθυντής για πολλά χρόνια του Εθνικού Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης στο Παρίσι Pontus Hulten.

Αυτή η μορφή μουσείου, η οποία σήμερα τείνει να καθιερωθεί, καθίσταται ένας πολύπλοκος μηχανισμός ο οποίος πρέπει συγχρόνως να διεκπεραιώνει περισσότερες λειτουργίες. Καθώς το Μουσείο γίνεται ένα πολύμορφο κέντρο παραγωγής πολιτισμού, οι εκθεσιακοί χώροι, παρόλο που εξακολουθούν να είναι το μέγιστο ζητούμενο, ωστόσο δεν είναι το μοναδικό, αλλά μέρος μιας εκτεταμένης ολότητας που απαιτεί μια διαφορετική αντιμετώπιση της διαθέσιμης επιφάνειας. Η αύξηση των επισκεπτών δημιούργησε την ανάγκη ευρύτερων χώρων για την υποδοχή τους και την πληροφόρησή τους, η ανάπτυξη συγχρόνως ποικίλων πολιτισμικών λειτουργιών ζητά μια περισσότερο ορθολογική κατανομή τους, η εξέλιξη της τεχνολογίας στην παρουσίαση των συλλογών, στη φύλαξη και τη συντήρηση, όπως και η βελτίωση συνθηκών εργασίας του ανθρώπινου δυναμικού αξιώνει πολλές φορές ριζικές επεμβάσεις στο κτιριακό του σύστημα. Έτσι πολ-

λά από τα υπάρχοντα μουσεία αναγκάστηκαν να αναπροσαρμόσουν το κτίριο στις σύγχρονες ανάγκες όπως έγινε στο Λούβρο ή τη National Gallery του Λονδίνου, ή σε άλλες περιπτώσεις χρειάστηκε να συγκεντρωθούν περισσότερες συλλογές σε ένα ήδη υπάρχοντα ενιαίο χώρο, συνήθως ένα παλιό σημαντικό κτίριο, το οποίο ανακατασκευάζεται σύμφωνα με τις νέες μουσειολογικές απαιτήσεις, όπως συνέβη με το Μουσείο Orsay ή τη νέα Tate του Λονδίνου.

Διαφορετικά αντιμετωπίζεται το κτιριακό πρόβλημα όταν το μουσείο πρόκειται να εγκατασταθεί σε οικοδόμημα που σχεδιάζεται από την αρχή με αποκλειστικό σκοπό τη στέγαση και ανάδειξη μιας συλλογής. Την πολυτέλεια και μεγαλοπρέπεια των μουσείων του 19ου αιώνα –τόσο εκείνων που προήλθαν από τη μετατροπή των παλατιών όσο και εκείνων που κτίσθηκαν ειδικά για να στεγάσουν συλλογές αλλά πάνω σε παρόμοια πρότυπα, έρχεται να αντικαταστήσει, αμέσως μετά τον πόλεμο η «λειτουργικότητα» των κτιρίων που σχεδιάστηκαν από αρχιτέκτονες του Bauhaus, όπως ο Mies van de Rohe, που εκπόνησε τα σχέδια της Εθνικής Πινακοθήκης του Βερολίνου, ή ο Frank Lloyd Wright που μελέτησε εκείνα του Μουσείου Guggenheim της Νέα Υόρκη, ο οποίος είναι και ο εισηγητής της οργανικής αρχιτεκτονικής. Ωστόσο τα καινούργια κτίρια των Μουσείων, προσαρμοσμένα στις νέες αυξημένες λειτουργίες και απαιτήσεις, δεν υστερούν καθόλου σε μνημειακότητα. Λαμβάνοντας υπόψη τις νέες μουσειολογικές απαιτήσεις, με την πολλαπλότητα των δραστηριοτήτων, και αντλώντας έμπνευση από το ίδιο το υλικό και τη φυσική οργανική διάταξη, γίνονται τα ίδια τα οικοδομήματα έργα τέχνης.

Με τη σύνθεση αυτών των αντιλήψεων, αφενός να καταστεί το μουσείο ένας σύγχρονος χώρος πολιτισμού που θα έχει τη δυνατότητα να αντιμετωπίσει τις προκλήσεις της σύγχρονης εποχής και αφετέρου να διατηρήσει τον μνημειακό του χαρακτήρα ως εθνικό μουσείο αλλά και ως σημείο αναφοράς στον αστικό ιστό της πόλης, η Εθνική Πινακοθήκη προσβλέπει στην επέκτασή της η οποία βρίσκεται στο τελευταίο στάδιο των διοικητικών διαδικασιών. Οι επεμβάσεις στο υπάρχον κτίριο, το οποίο έχει κηρυχθεί μνημείο της νεότερης πολιτιστικής κληρονομιάς, μινιμαλιστικές και αναστρέψιμες, καθιστούν τη νέα Εθνική Πινακοθήκη λειτουργική και συγχρόνως εμβληματική παρουσία στο χώρο της τέχνης. Ελαφρά, διάφανα υλικά όπως το γυαλί, συνδυασμένα με τα θερμά χρώματα του ξύλου, καθαρές διασταυρούμενες ευθείες αλλά και φιλικές κυκλικές φόρμες συνθέτουν τους νέους χώρους του Μουσείου αναβαθμίζοντάς το όχι μόνο αισθητικά αλλά προπαντός λειτουργικά. Νέες αίθουσες για περιοδικές εκθέσεις, ροές επικοινωνίας που διευκολύνουν τις μετακινήσεις και την πρόσβαση στις αποθήκες, δημιουργούν τις προϋποθέσεις για το άνοιγμα του Μουσείου στις συλλογές και την πρόκληση για μελέτη και προβολή τους μέσα από νέες αντιλήψεις και πρακτικές, κριτήρια και στόχους. Ένας θησαυρός ανεκτίμητος που συνεχώς αποκαλύπτεται στα μάτια των επισκεπτών.

Δρ Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου
Διευθύντρια Συλλογών
και Μουσειολογικού Προγραμματισμού

Βιβλιογραφία

Germain Bazin, *Le temps des musées*, éd. Desoer, Παρίσι 1967
Joseph Maria Montaner, *New Museums*, Architecture Design and Technology Press, Λονδίνο 1990
Umberto Eco, *Πολιτιστικά κοιτάσματα*, εκδ. Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1992
Rolan Schaer, *L'invention des musées*, éd. Découvertes Gallimard, Réunion des Musées Nationaux, Histoire, Παρίσι 1993
Nicholas Serota, *Εμπειρία ή Ερμηνεία, Το δίλημμα των Μουσείων Μοντέρνας Τέχνης*, εκδ. Άγρα, Αθήνα 1999
Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Ο φόβος του μουσείου*, εφημερίδα *Το Βήμα*, Αθήνα 24/10/1999
Anne-Laure Oberson, στο *Curating: Απόψεις για την επιμελητική δράση,* εκδ. Futura/ GAP Files#1, Αθήνα 2005
Πολύνα Κοσμαδάκη, στο *Curating: Απόψεις για την επιμελητική δράση,* εκδ. Futura/ GAP Files#1, Αθήνα 2005

19ος αιώνας

Μία επιλογή έργων από τη Συλλογή της Ελληνικής Ζωγραφικής του 19ου αιώνα της Εθνικής Πινακοθήκης

Δρ Μαρία Κατσανάκη

Η οργάνωση μιας έκθεσης με έργα από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης, τα οποία φυλάσσονται στις αποθήκες, ήταν μία πρόταση-πρόκληση. Δουλεύοντας πάνω σε αυτή την ιδέα της Διευθύντριας του μουσείου, ακολουθήσαμε, ως προς το τμήμα του 19ου αιώνα, το νήμα που διατρέχει τη μόνιμη έκθεση των συλλογών, θέτοντας ως σημείο εκκίνησης την ελληνική ζωγραφική των πρώτων μετεπαναστατικών χρόνων. Το τμήμα, επομένως, αυτό μπορεί να διαβαστεί σε αναφορά με το αντίστοιχο της μόνιμης έκθεσης («Η ζωγραφική του ελεύθερου ελληνικού κράτους. Τα χρόνια της βασιλείας του Όθωνα 1832 - 1862» και «Η αστική τάξη και οι ζωγράφοι της. Από τον 19ο στον 20ο αιώνα»), χωρίς βεβαίως, εκ των πραγμάτων, να φιλοδοξεί να έχει ή να επιδιώκει την αρτιότητα ή την πληρότητα μιας ιστορίας της ελληνικής ζωγραφικής του 19ου αιώνα. Επιλέξαμε, λοιπόν, έργα, ορισμένα από τα οποία ανασύρονται για πρώτη φορά από την αφάνεια, που εμπλουτίζουν το περιεχόμενο των επιμέρους ενοτήτων, στις οποίες διαρθρώνεται η μόνιμη παρουσίαση της Πινακοθήκης, με σταθερό κριτήριο επιλογής την ποιότητα του ζωγραφικού έργου.[1] Επιπλέον, θελήσαμε να συμπεριλάβουμε ζωγράφους που δεν αντιπροσωπεύονται –είτε καθόλου είτε μόνον ενδεικτικά– στις αίθουσες του μουσείου, όπου παρουσιάζεται η τέχνη του 19ου αιώνα, καθώς επίσης και ενότητες, όπως τα μυθολογικά, φιλολογικά και βιβλικά θέματα, που καλλιεργούνται παράλληλα με τις υπόλοιπες θεματικές κατηγορίες κατά την περίοδο αυτή και περιλαμβάνονται μεν στον τόμο *Εθνική Πινακοθήκη 100 χρόνια* του 1999,[2] όχι όμως και στη μόνιμη έκθεση. Τέλος, ορισμένα αντικειμενικά δεδομένα οριοθέτησαν το πλαίσιο των επιλογών: απουσιάζει, λ.χ., εδώ η ιστορική ζωγραφική, η οποία προβάλλεται διεξοδικά στην Αθήνα και στο Παράρτημα της Πινακοθήκης στο Ναύπλιο, που είναι αφιερωμένο αποκλειστικά στο θέμα της Ελληνικής Επανάστασης.

Ένας από τους ζωγράφους που το κοινό θα έχει την ευκαιρία να ανακαλύψει, καθώς δεν εκτίθενται έργα του σε μόνιμη βάση, είναι ο εγκατεστημένος στο Παρίσι Γρηγόριος Σούτζος. Πρόκειται για μία καλλιτεχνική προσωπικότητα που πιστεύουμε ότι παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την ιστορία της τέχνης, και δη της ευρωπαϊκής, λόγω και της προσωπικής του σχέσης με τον γάλλο εκπρόσωπο του Ιμπρεσιονισμού Edgar Degas, όπως επιχειρήσαμε να καταδείξουμε στο εισαγωγικό μας κείμενο στον κατάλογο της έκθεσης *Παρίσι-Αθήνα, 1863-1940*, που οργανώθηκε το 2006 στην Εθνική Πινακοθήκη.[3] Στην ενότητα που αφιερώνουμε στην πρώιμη τοπιογραφία περιλαμβάνονται τρία τοπία του –μία ελαιογραφία και δύο υδατογραφίες– από τις δεκαετίες του 1840 και του 1850, που αποτυπώνουν τις εικόνες μιας Ελλάδας χαμένης πια σήμερα ανεπιστρεπτί. Η *Άποψη του Πειραιά* (αρ. κατ. 1), με τα πλοία και τις βάρκες στα απάνεμα νερά του λιμανιού, δεν είναι μόνον ένα ντοκουμέντο για την τοπογραφία της περιοχής, αλλά και η πρώ-

1. Θα πρέπει να σημειώσουμε ότι ορισμένα από τα έργα της επιλογής μας περιλαμβάνονταν σε παλαιότερες εκθέσεις των συλλογών της Εθνικής Πινακοθήκης, ήδη δε στην πρώτη μεταπολεμική «μερικήν και προσωρινήν» έκθεση στο Ζάππειο Μέγαρο το 1953, επί διευθύνσεως Μαρίνου Καλλιγά, και, επομένως, δεν είναι «άγνωστα». Εξάλλου, σε θεματικές ή μονογραφικές εκθέσεις, καθώς και στις μελέτες που εκπονούνται και εμπλουτίζουν συνεχώς τη βιβλιογραφία και τις γνώσεις μας για την ιστορία της ελληνικής τέχνης του 19ου αιώνα, έχει δημοσιευτεί σημαντικός αριθμός από τα μη εκτεθειμένα έργα της Πινακοθήκης.

2. *Εθνική Πινακοθήκη 100 χρόνια. Τέσσερις αιώνες Ελληνικής Ζωγραφικής από τις Συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης και του Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη*, επιστημονική επιμέλεια–εισαγωγικά κείμενα ενοτήτων Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, Αθήνα 1999.

3. Μαρία Κατσανάκη, «Έλληνες ζωγράφοι στο Παρίσι, 1863-1940», *Παρίσι-Αθήνα, 1863-1940*, (κατ. έκθ.), γενική επιμέλεια Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα 2006, σ. 35-37.

Ιάκωβος Ρίζος *Προσωπογραφία κοριτσιού* (λεπτομέρεια) **Iakovos Rizos** *Portrait of a Girl* (detail)

τη, ίσως, θαλασσογραφία της νεοελληνικής τέχνης, όπως παρατηρούσε ο Μαρίνος Καλλιγάς.[4] *Το Θησείο*, τυπικό θέμα του Κλασικισμού, απεικονίζεται στον πίνακα του 1853 (αρ. κατ. 3), που προέρχεται από το κληροδότημα Αλεξάνδρου Σούτζου· ο ναός του Ηφαίστου και τα ταπεινά αθηναϊκά σπίτια, στο πρώτο επίπεδο, αποδίδονται με άνετες πινελιές χρώματος σε οριζόντιες, επάλληλες ζώνες, λουσμένα σε ένα ήπιο και θερμό φως, θυμίζοντας αρκετά κάποια ιταλικά τοπία του Jean-Baptiste Camille Corot, τον οποίο φαίνεται πως ο ζωγράφος και συλλέκτης Γρηγόριος Σούτζος θαύμαζε.

Η ίδια θεματική ενότητα περιλαμβάνει αθηναϊκά τοπία με αρχαιότητες από τους Βικέντιο Λάντσα (Vicenzo Lanza) (αρ. κατ. 6), Άγγελο Γιαλλινά (αρ. κατ. 4) και Αιμίλιο Προσαλέντη (αρ. κατ. 5), με θέμα την Ακρόπολη και το Θησείο, ζωγραφισμένα μέσα σε ένα ρομαντικό πνεύμα νοσταλγίας.

Στην πρώτη αυτή περίοδο, ενδιαφέρουσα είναι η συμπαράθεση ενός αστικού πορτραίτου από τον Ανδρέα Κριεζή και του λαϊκότροπου πορτραίτου ενός φουστανελά από τον ελάχιστα γνωστό Περικλή Χέλμη, μία αντίστιξη, η οποία αντικατοπτρίζει και μία ολόκληρη κοινωνία στη μετάβασή της προς τον εξαστισμό. Το πρώτο έργο, η *Προσωπογραφία Χριστόπουλου* (αρ. κατ. 12), χρονολογημένη στα 1846, δημιουργία του Υδραίου Κριεζή, είναι τυπικό δείγμα πρώιμου αστικού πορτραίτου με συμβατικά χαρακτηριστικά και υφολογικά μπορεί να συσχετισθεί με την *Προσωπογραφία του Νικόλαου Καλογερόπουλου* (1847), από τον ίδιο ζωγράφο, της Συλλογής Γιάννη Περδίου. Ο Χριστόπουλος εικονίζεται έως τη μέση, σε αυστηρή στάση, φορά σκούρο κουστούμι, από το οποίο ξεχωρίζουν ελάχιστα ο γιακάς και οι μανσέτες από το λευκό πουκάμισο, και προβάλλει σε έναν απροσδιόριστο σκοτεινό χώρο. Ο Κριεζής ζωγράφισε επίσης την *Έλευση του Γεωργίου Α΄* (αρ. κατ. 8), αποδίδοντας τον πανηγυρικό χαρακτήρα της έλευσης του νέου βασιλιά της Ελλάδας στα 1863. Το 1848, ο Ανδριώτης Χέλμης μας δίνει το πορτραίτο ενός άγνωστου άνδρα με παραδοσιακή ελληνική φορεσιά (αρ. κατ. 7)· στη Συλλογή του Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη ανήκουν και άλλα έργα του, που απεικονίζουν ανθρώπους της ελληνικής υπαίθρου με τις φορεσιές του τόπου τους, ζωγραφισμένα με λάδι πάνω σε μάρμαρο. Παράλληλα με τον Κριεζή, ο Ζακυνθινός Διονύσιος Τσόκος αναλαμβάνει να φιλοτεχνήσει τα πορτραίτα των εκπροσώπων της ανερχόμενης αστικής τάξης· χαρακτηριστικό παράδειγμα, η *Προσωπογραφία του Δονάτου Δημουλίτσα* (αρ. κατ. 11), με τη λιτή χρωματική γκάμα, στην οποία απαθανατίζει τη φυσιογνωμία του κερκυραίου δικηγόρου σε νεαρή ηλικία, προσδίδοντάς του εξατομικευμένα χαρακτηριστικά. Οι *Κερκυραίες* (αρ. κατ. 16, 17) του επίσης Επτανήσιου Κωνσταντίνου Ιατρά και ενός ζωγράφου που δεν μπορούμε να ταυτίσουμε με βεβαιότητα ανήκουν στην ίδια εποχή.

Ο Τυρολέζος Φραντσέσκο Πίτζε (Francesco Pige) είναι μία ξεχωριστή περίπτωση δημιουργού στην ιστορία της ζωγραφικής που καλλιεργείται στον ελλαδικό χώρο κατά τα πρώτα έτη μετά τον Αγώνα της Ανεξαρτησίας. Τα έργα του, και κυρίως τα πορτραίτα του, στα οποία και ειδικεύεται, ασκούν μία ακαταμάχητη γοητεία. Τα μοντέλα του, που συχνά ανήκουν σε ναυτικές οικογένειες, ποζάρουν με χαρακτηριστική ακαμψία σε μετωπική στάση ή σε ελαφρά στροφή. Τα πορτραίτα του *Υποναύαρχου Σαχτούρη* (αρ. κατ. 9) και της *Μαριγώς Σαχτούρη* (αρ. κατ. 10) είναι δύο «διαμάντια» υψηλής καθαρότητας της Συλλογής του Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη, που αποκαλύπτουν έναν πραγματικό maître. Η εμμονή στην παραμικρή λεπτομέρεια, η εξαντλητική περιγραφή του εορταστι-

4.Μαρίνος Καλλιγάς, *Έλληνες ζωγράφοι στην Εθνική Πινακοθήκη (μία επιλογή)*, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα –Γιάννινα 1984, σ. 73.

κού ενδύματος της Μαριγώς ή της στολής του ναυάρχου με τα χρυσά κουμπιά και τις κόκκινες επωμίδες, τα μεγάλα σκούρα καστανά μάτια τους που λάμπουν, μαγνητίζουν το βλέμμα μας. Και οι δύο απεικονίζονται με φόντο τον Ιερό Βράχο της Ακρόπολης και το Θησείο, μέσα στο ρομαντικό πνεύμα που διαποτίζει την περίοδο αυτή του 19ου αιώνα. Αξίζει να προσέξουμε τον πράσινο παπαγάλο πάνω στα κλαριά του φυτού που αναρριχάται στον κίονα στο πορτραίτο της *Μαριγώς Σαχτούρη* και το κεφάλι του σκύλου με τα «αλλόκοσμα» μάτια, που συντροφεύει τον ναυτικό, για να συλλάβουμε κάτι από τη διάνοια του ζωγράφου. Το τρίτο πορτραίτο από τον Πίτζε (αρ. κατ. 13), λιγότερο «ναΐφ» σε σχέση με τα δύο προηγούμενα, απεικονίζει έναν άντρα μέσης ηλικίας. Είναι χρονολογημένο στα 1860 και φέρει στο μέσον αριστερά το μονόγραμμα του καλλιτέχνη. Ο εικονιζόμενος κάθεται σε μία ξύλινη πολυθρόνα με κόκκινο ύφασμα μπροστά από ένα βελούδινο παραπέτασμα με κρόσσια. Είναι ντυμένος με μαύρο σακάκι και λευκό πλισέ πουκάμισο με όρθιο γιακά και μαύρο λαιμοδέτη, έχει παράσημα στο πέτο και στο αριστερό χέρι φορά δαχτυλίδι, ενώ στο δεξί κρατά ένα μπιλιετάκι, με τη δυσδιάκριτη επιγραφή: *Τω Κυρίω* / *Γεωργίω Α(κ)ρατ […]* / *Εις Πάτρας*. Στο μπαστούνι με τη διακόσμηση από ελεφαντόδοντο, που βαστά, είναι χαραγμένο το μονόγραμμά του *Γ.Α.* Στα αριστερά, διακρίνουμε το μελανοδοχείο με τον κονδυλοφόρο του, ενώ στη βιβλιοθήκη του τέσσερις δερματόδετους τόμους της *Ιστορίας της Ελληνικής Επαναστάσεως*, αναφορά προφανώς στα ενδιαφέροντα του εικονιζομένου.

Το ψηφιδωτό της εποχής, τόσο όσον αφορά στις επιρροές όσο και στην προσωπική ζωγραφική διατύπωση, συμπληρώνουν δύο καλλιτέχνες που συνέβαλαν στη διαμόρφωση της αστικής προσωπογραφίας: ο πρώτος, ο Κρητικός Νικόλαος Κουνελάκης, που εγκαταστάθηκε στη Φλωρεντία και επηρεάστηκε ιδιαίτερα από τη ζωγραφική του Γάλλου Jean Auguste Dominique Ingres, με δύο γοητευτικά πορτραίτα (αρ. κατ. 14, 15), όπου αποτυπώνεται η γλυκύτητα και η ευγένεια των γυναικών που ποζάρουν. Ο δεύτερος, ο Νικόλαος Ξυδιάς, αφού πρώτα σπούδασε στην Ιταλία, έζησε στο Παρίσι ως τα τέλη του αιώνα. Το ανδρικό πορτραίτο του (αρ. κατ. 27) είναι ζωγραφισμένο το 1862, τη χρονιά του γάμου του με τη Γαλλίδα Marie Anaïs Colin, αλλά και της συμμετοχής του στη Διεθνή Έκθεση του Λονδίνου, όπου όμως δεν έλαβε μέρος με προσωπογραφίες, αλλά κυρίως με μυθολογικές σκηνές.

Θέματα από τη μυθολογία ή την Παλαιά Διαθήκη, που αποτέλεσαν ανεξάντλητη δεξαμενή έμπνευσης επί μακρόν και εξακολουθούσαν τον 19ο αιώνα να καλλιεργούνται στις Ακαδημίες και στις επίσημες καλλιτεχνικές σχολές, απαρτίζουν μία αντιπροσωπευτική ενότητα. Πολλά από τα έργα αυτά προέρχονται από τις Δωρεές του Πολυτεχνείου και του Πανεπιστημίου, όπως, λ.χ. το *Σαμψών και Δαλιδά* (αρ. κατ. 23) του Ιωάννη Δούκα, ζωγραφισμένο το 1873 στη Βιέννη, το οποίο παρουσιάζει ενδιαφέρον τόσο συνθετικά όσο και ζωγραφικά, ιδιαίτερα ως προς το σκιοφωτισμό αλλά και την απόδοση των όγκων και της σωματικότητας των μορφών, αποκαλύπτοντας έναν καλλιτέχνη αξιώσεων που προσεγγίζει ένα παραδοσιακό θέμα με τόλμη και πρωτοτυπία. Το 1865 ο Νικηφόρος Λύτρας ζωγραφίζει το έργο *Αντιγόνη και Πολυνείκης* (αρ. κατ. 20), στο οποίο αξιοποιεί τις διδαχές του δασκάλου του στην Ακαδημία του Μονάχου, Carl von Piloty. Σε ένα ερεβώδες τοπίο, τυλιγμένο σε μία ψυχρή τονικότητα, η τραγική ηρωίδα του Σοφοκλή αντικρίζει με δέος το άψυχο σώμα του αδελφού της, με μία χειρονομία αποτροπιασμού μπροστά στο φρικτό θέαμα. Ο επιτυχής χειρισμός του φωτός

και η προοπτική βράχυνση στο ανεστραμμένο και διαγώνια τοποθετημένο σώμα του νεκρού μαρτυρούν τις κατακτήσεις του τριαντατριάχρονου Λύτρα, που επικεντρώνεται συνειδητά στην τραγικότητα της ανθρώπινης μοίρας.

Σταδιακά, και καθώς έχει πια διαμορφωθεί η αστική τάξη, η ελληνική προσωπογραφία εισέρχεται στην ώριμη φάση της, εγκαταλείποντας την ακαμψία και τη στατικότητα που την διέκριναν κατά τα πρώτα μετεπαναστατικά χρόνια. Στην ενότητα αυτή δεσπόζει το ολόσωμο πορτραίτο της *Κυρίας Σερπιέρη* (αρ. κατ. 25) από τον Νικηφόρο Λύτρα. Η Clémence Reboul, σύζυγος του ιταλού μεταλλειολόγου και επιχειρηματία Ιωάννη Βαπτιστή Σερπιέρη, απεικονίζεται όρθια, να στρέφει το κεφάλι ελαφρά προς τα αριστερά. Φορά βαθυκόκκινη βελούδινη τουαλέτα με μαύρες λεπτομέρειες, ενώ λεπτή λευκή δαντέλα στολίζει το ντεκολτέ και την απόληξη των μανικιών, που αφήνουν ακάλυπτους τους ώμους. Στο δεξί της χέρι κρατά μία κλειστή βεντάλια. Εντυπωσιάζουν τα βαρύτιμα κοσμήματα στα μαλλιά, οι σειρές των μαργαριταριών στο λαιμό, τα μακριά σκουλαρίκια, η καρφίτσα στο μπούστο, το δαχτυλίδι και το βραχιόλι με τους πολύτιμους λίθους. Στέκει δίπλα σε μία ραβδωτή κολόνα με υψηλή βάση αριστερά, ενώ δεξιά στο βάθος, διακρίνεται μία καρέκλα με υψηλό ερεισίνωτο, στην οποία είναι αφημένο ένα ατλαζένιο ύφασμα. Το διάκοσμο ολοκληρώνει το χαλί στο δάπεδο, πάνω στο οποίο είναι ριγμένο ένα ροζ τριαντάφυλλο. Η όλη σύνθεση επιδιώκει να τονίσει την κοινωνική θέση της εικονιζόμενης μεγαλοαστής.

Το έργο αυτό, που φέρει χρονολογία 1869, είναι ζωγραφισμένο μετά την επάνοδο του Λύτρα στην Ελλάδα, όταν ήδη διδάσκει ως καθηγητής στη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας και επεξεργάζεται τα διδάγματα της μαθητείας του στο Μόναχο (1860-1865), όπου ήλθε σε επαφή με τη ζωγραφική των μεγάλων δασκάλων. Η ευρωπαϊκή προσωπογραφία κατά την εποχή αυτή επηρεάζεται ιδιαίτερα από την παράδοση των Κάτω Χωρών του 17ου αιώνα. Μένοντας πιστός στις αξίες της ακαδημαϊκής τέχνης –την ισορροπία της σύνθεσης, την ακρίβεια του σχεδίου, την αρμονία των σκούρων γενικά χρωμάτων και τη λεπτομερή επεξεργασία– δημιουργεί ένα επιβλητικό πορτραίτο, μνημειακών διαστάσεων, μοναδικό στην ελληνική ζωγραφική του 19ου αιώνα.

Στο είδος της επίσημης προσωπογραφίας ανήκει επίσης το μνημειακό *Πορτραίτο του Γεωργίου Αβέρωφ* (αρ. κατ. 24), που εκτέλεσε ο ζωγράφος Παύλος Προσαλέντης ο νεότερος το 1888, προφανώς από φωτογραφία· αντίστοιχο πορτραίτο, ζωγραφισμένο από τον ίδιο καλλιτέχνη την ίδια χρονιά, βρίσκεται στην Πινακοθήκη Αβέρωφ στο Μέτσοβο, προερχόμενο από το Αβερώφειο Γυμνάσιο Αλεξανδρείας. Τη δεκαετία του 1880 φιλοτεχνούνται η *Ζηνοβία Ψύχα* (αρ. κατ. 28) του Γεωργίου Ιακωβίδη (1885) και η ανδρική προσωπογραφία (αρ. κατ. 26) του Κωνσταντίνου Πανώριου (1889).[5] Τα παιδικά πορτραίτα (αρ. κατ. 29 - 33) από το χέρι διαφόρων καλλιτεχνών της Σχολής του Μονάχου ή της Σχολής του Παρισιού (Λύτρας, Γύζης, Λεμπέσης, Δούκας, Ρίζος) απαθανατίζουν είτε μέλη της οικογένειας των καλλιτεχνών είτε γόνους αστικών οικογενειών.

Η ηθογραφία, οι σκηνές, δηλαδή, από τον καθημερινό βίο με αφηγηματικό χαρακτήρα, είναι κυρίαρχο είδος στη νεοελληνική ζωγραφική, το οποίο καθιέρωσε, μέσω της διδασκαλίας και του έργου του, ο Νικηφόρος Λύτρας. Οι ελαιογραφίες του, που παρουσιάζουμε στην ενότητα αυτή, προέρχονται από την τελευταία περίοδο της δημιουργίας του (αρ. κατ. 35, 38, 39). Οι μεμονωμένες μορφές που απεικονίζει δίνουν την αίσθηση της μοναχικότητας

5. Σύμφωνα με σημείωση στο πίσω μέρος του έργου, απεικονίζεται ο πολιτικός Θ. Σαρσέντης από τα Φιλιατρά.

και της απόλυτης προσήλωσης στην ασχολία, με την οποία καταπιάνονται. Ζωγραφικά, τα μέσα που χρησιμοποιεί είναι ελάχιστα, καθώς σε αυτή την ώριμη φάση τον ενδιαφέρει πλέον να εστιάσει στο ουσιαστικό, χωρίς περιττολογίες ή διάθεση εντυπωσιασμού. Οι μαθητές του, όπως ο Πολυχρόνης Λεμπέσης, θα αποδώσουν μέσα σε ένα ρεαλιστικό πνεύμα χαρακτηριστικούς τύπους που απαντώνται στην καθημερινή ζωή, σαν το *Ημίγυμνο παιδί* (αρ. κατ. 36), ένα αγόρι –πιθανώς ένας μικρός βιοπαλαιστής– αποδοσμένο με ζωγραφική ελευθερία και αμεσότητα που καθηλώνουν. Ο συμφοιτητής του Λεμπέση στη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας, Κωνσταντίνος Πανώριος, απεικονίζει και εκείνος ένα παιδί των λαϊκών στρωμάτων, ένα όμορφο μελαχρινό αγοράκι με μαύρα μάτια, που ποζάρει άνετα με τα χέρια στις τσέπες του παντελονιού του (αρ. κατ. 37). Ένας ακόμη μαθητής του Λύτρα, ο Γεώργιος Ιακωβίδης ζωγραφίζει, σπουδαστής ακόμη, γύρω στα 1870 τη μικρή *Μεγαρίτισσα* (αρ. κατ. 34), που μαρτυρεί την επιρροή του δασκάλου. Εκπρόσωπος μιας άλλης σχολής, ο Θεόδωρος Ράλλης, που σπουδάζει στο Παρίσι και εγκαθίσταται εκεί διά βίου, επιλέγει μία εντελώς διαφορετική χρωματολογία, σε σχέση με τα γαιώδη χρώματα της λεγόμενης Σχολής του Μονάχου, υιοθετεί μία μικρογραφική πινελιά και αποδίδει με λεπτολογία και στιλπνότητα τις μορφές των ωραίων Ελληνίδων, που με κατάνυξη, αλλά και θεατρικότητα, προσεύχονται μέσα σε εκκλησιές, δίνοντας επίσης έμφαση στην περιγραφή του χώρου και των λατρευτικών αντικειμένων (αρ. κατ. 40).

Η ενότητα της νεκρής φύσης απαρτίζεται από έξοχα έργα ζωγράφων της Σχολής του Μονάχου. Ο Νικόλαος Βώκος ειδικεύεται στο είδος· στο *Ψάρια και στρείδια* (αρ. κατ. 43) η ρεαλιστική απόδοση συναντά την εξαιρετική ποιότητα. Πολύ πιο υποβλητικό, το έργο *Κυδώνια* (αρ. κατ. 45) αναδεικνύει το ταλέντο του δασκάλου του, Νικολάου Γύζη, να αναγάγει το ασήμαντο ή το τετριμμένο σε ποιητική δημιουργία. Ζωγραφισμένα με φωτεινούς τόνους, αληθινά ζωγραφικά και όχι αληθοφανή, τα *Κρεμμύδια* (αρ. κατ. 44) του Νικηφόρου Λύτρα μαρτυρούν τις δυνατότητές του και σε αυτό το είδος. Η σύνθεση με το πορσελάνινο βάζο και τον μπακιρένιο δίσκο του Συμεών Σαββίδη (αρ. κατ. 41) θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ζωγραφική virtuosité.

Εκπρόσωπος των συμβολιστικών τάσεων του τέλους του 19ου αιώνα, ο Νικόλαος Γύζης ενδιαφέρθηκε για τις ιδεαλιστικές συνθέσεις με αλληγορικό περιεχόμενο νωρίς στην καλλιτεχνική πορεία που διήνυσε εξ ολοκλήρου στο Μόναχο. Οι *Ελευθέριες Τέχνες με τα πνεύματά τους* (1878-1880), ελαιογραφική σπουδή (αρ. κατ. 47) για τη χαμένη σήμερα οροφογραφία του Μουσείου Βιοτεχνίας του Kaiserslautern, το ελαιογραφικό προσχέδιο (αρ. κατ. 46) για την *Εαρινή συμφωνία* (1885-1886) και, τέλος, η μελέτη (αρ. κατ. 48) για το διάκοσμο του Μουσείου Διακοσμητικών Τεχνών της Νυρεμβέργης, που καταστράφηκε στον Β΄ παγκόσμιο πόλεμο, με τίτλο *Η αποθέωση της Βαυαρίας* (1895-1899) με τη χαρακτηριστική ρέουσα γραμμή του Jugendstil, αντιπροσωπεύουν τρεις διαδοχικές δεκαετίες καλλιτεχνικών αναζητήσεων. Ο δημιουργός εκτέλεσε επίσης σχέδια εκπληκτικής δεξιότητας για τις μορφές που απαρτίζουν τη σύνθεση της *Βαυαρίας*, τα οποία αγοράστηκαν με χρήματα από τον προϋπολογισμό του Υπουργείου Παιδείας στην αναδρομική έκθεση έργων του το 1928· χάρη σε αυτά τελειοποιείται η εικόνα που έχουμε για την παράσταση, η οποία «εκπληρώνει τις σύνθετες ιδεολογικές και μορφολογικές επιδιώξεις του Γύζη και στοιχειοθετεί το υπόβαθρο των οραμάτων του, που τροφοδοτούνται από τον αρχαίο πολιτισμό, συνδέονται με το λυρισμό και την ποί-

ηση, ενσαρκώνουν τον ιδεαλισμό της εποχής και προσδιορίζουν τη δημιουργία μιας άλλης πραγματικότητας, την οποία ο καλλιτέχνης βιώνει αυτή την εποχή», σύμφωνα με την ειδική του έργου του Νέλλη Μισιρλή.[6]

Η ενότητα που ολοκληρώνει την επιλογή του 19ου αιώνα εστιάζει στη νέα ερμηνεία της ζωγραφικής υπό τη ζωογόνο επίδραση του Ιμπρεσιονισμού· τα μηνύματά του απηχούνται στα έργα των μεγάλων ελλήνων θαλασσογράφων, με προεξάρχοντα τον Κωνσταντίνο Βολανάκη, ο οποίος ήλθε σε επαφή με τα ανανεωτικά ρεύματα στο Μόναχο: στο *Ψαράδικο* (αρ. κατ. 52), η σύλληψη του φωτός, η απόδοση της στεριάς στο βάθος, η αντανάκλαση του μικρού πλεούμενου και των μορφών των ψαράδων στα νερά της θάλασσας, οι ανεπαίσθητοι κυματισμοί που ρυτιδώνουν την επιφάνειά της, μαρτυρούν ότι ο δημιουργός έχει αφομοιώσει την ουσία των νέων κατακτήσεων.

Ο Βασίλειος Χατζής είναι μαθητής του Βολανάκη· περισσότερο από το *Πρωινό στην Κέρκυρα* (αρ. κατ. 54), με την παρέα των ψαράδων που μαζεύουν τα δίχτυα στην παραλία, όπου κάνει τον περίπατό του ένα κομψό ζευγάρι, με το φρούριο της πόλης στο βάθος, όπου δεν λείπει κάποια συμβατικότητα στην απόδοση, το παστέλ με τίτλο *Στην παραλία* (αρ. κατ. 53) και μία μικρή *Θαλασσογραφία* με λάδι (αρ. κατ. 55) αποκαλύπτουν έναν τοπιογράφο με δεξιότητες, που τον απασχολεί ο διάλογος φωτός και χρώματος, σύμφωνα με τις υπαιθριστικές αντιλήψεις.

Ο Ιωάννης Αλταμούρας βρίσκεται στη Δανία τη χρονιά που εκδηλώνεται επίσημα ο Ιμπρεσιονισμός (1874) στη Γαλλία· το Σεπτέμβριο ζωγραφίζει το *Λιμάνι του Helsingör* (αρ. κατ. 59), επιλέγοντας μία αρμονική χρωματική γκάμα, για να αποδώσει το υδάτινο στοιχείο, τον ουρανό, τα σκαριά των πλοίων με τα αναπεπταμένα πανιά ή τα φουγάρα που καπνίζουν, μια γαλήνια φθινοπωρινή μέρα με αχνό φως, όπου όλα μοιάζουν ρευστά.

Ένα άλλο ζωγραφικό ταλέντο, που όμως, όπως και ο Αλταμούρας, χάθηκε πρόωρα, ο Περικλής Πανταζής δρα στο Βέλγιο, συμπορευόμενος με τις νεωτερικές τάσεις της εποχής. Με την τεχνική της σπάτουλας, που χρησιμοποιούσε και ο γάλλος ρεαλιστής Gustave Courbet, «χτίζει» την εικόνα ενός φουρτουνιασμένου πελάγους κάτω από τον ουρανό μιας συννεφιασμένης ημέρας (αρ. κατ. 58).

Ο Συμεών Σαββίδης επιδόθηκε συστηματικά στο Μόναχο στη μελέτη των χρωμάτων και των αλληλεπιδράσεών τους· η *Κυρία με τα ροζ* (αρ. κατ. 64) είναι ένα ενδιαφέρον υπαιθριστικό έργο, στο οποίο αξιοποιεί τις σχετικές του παρατηρήσεις, ενώ στη *Βαρκάδα σε ποτάμι* (αρ. κατ. 63), το παιχνίδι του αντικατοπτρισμού στο νερό γίνεται το ίδιο το θέμα του πίνακα.

Ζωγραφισμένος στα 1890 από έναν άλλο εκπρόσωπο της Σχολής του Μονάχου, τον Πολυχρόνη Λεμπέση, ο *Πύργος στο Πήλιο* (αρ. κατ. 60) αποδίδει λιτά ένα ηλιοκαμένο τοπίο, τυλιγμένο σε ζεστό φως, το οποίο καταργεί τις χρωματικές διαβαθμίσεις και απαλείφει τα χαρακτηριστικά της παιδικής μορφής, που απεικονίζεται σε πρώτο επίπεδο, ακριβώς πάνω στον κάθετο άξονα της σύνθεσης που ορίζει το πηλιορείτικο κτίσμα.

Ο Γεώργιος Ροϊλός, ένας καλλιτέχνης που έκανε τη διαδρομή Αθήνα-Μόναχο-Παρίσι, για να επιστρέψει στην Ελλάδα και να γίνει καθηγητής στη Σχολή Καλών Τεχνών, ζωγραφίζει στο Λονδίνο, όπου παρέμεινε για πέντε χρόνια από το 1903, τη *Γέφυρα του Τάμεση* (αρ. κατ. 61), δείχνοντας ενδιαφέρον για την απόδοση του ατμοσφαιρικού και του μεταβλητού.

Το *Σπίτια σε κανάλι* (αρ. κατ. 65) είναι ένα γαλλικό τοπίο του Ιάκωβου Ρίζου, που ζει μόνιμα στο Παρίσι και, αν και μαθητής του ακαδημαϊ-

6. Νέλλη Μισιρλή, *Γύζης*, εκδ. Αδάμ, Αθήνα 1995, σ. 268.

κού Alexandre Cabanel, κινείται στους καλλιτεχνικούς κύκλους των ιμπρεσιονιστών. Εδώ διαφαίνεται η επίδραση του υπαιθρισμού, ενώ ως προς τη δόμηση της σύνθεσης, το έργο φέρνει στο νου ορισμένα τοπία του Degas.

Σε ηλικία μόλις 22 ετών, ο Παύλος Σ. Ροδοκανάκης, με σπουδές ζωγραφικής και χαρακτικής στη Ρώμη, αποδίδει το 1913 το *Δάσος στην Ιταλία* (αρ. κατ. 70) με ιμπρεσιονιστική διάθεση, επιλέγοντας το τετράγωνο σχήμα και ένα ιδιαίτερο καδράρισμα του θέματος.

Ολοκληρώνουμε την επιλογή μας με τον Οδυσσέα Φωκά, έναν καλλιτέχνη με σπουδές στη Γαλλία, που εργάστηκε για τριάντα χρόνια στην Εθνική Πινακοθήκη, στην οποία και κληροδότησε τα έργα και την περιουσία του. Η κριτική της εποχής τον κατατάσσει στους καλλιτέχνες που πρωτοστάτησαν στις νέες κατευθύνσεις, επαινώντας ιδιαίτερα τα τοπία του: «Ο Φωκάς κατέστη ο δυνατότερος τοπειογράφος της νεωτέρας Ελλάδος. Τα κάλλη της ελληνικής φύσεως, το ιόχρουν του ελληνικού βουνού, με τις ήρεμες γραμμές του, και ο ουρανός της Αττικής, ο οποίος –όπως γράφει ο Ευριπίδης– δεν έχει αέρα, [αλλά αιθέρα], ο θαυμάσιος ουρανός του απλέτου φωτός και της καθαρωτέρας διαυγείας, όλα τα μάγια της Ελλάδος που έψαλαν περιπαθώς οι ποιηταί εύρον εις του Φωκά το πρόσωπον τον αριστοτέχνη ερμηνέα. Ο Φωκάς είναι προ πάντων απαράμιλλος όταν αποδίδει τας διαβαθμίσεις του αιθέρος με το μυστήριον εκείνο των αρμονικών χρωματισμών του που σου δίδουν ένα αμέτρητον του ουρανού βάθος με εντέλεια προοπτικής», διαβάζουμε στον *Ταχυδρόμο* του 1909· οι γραμμές αυτές θα μπορούσαν να σχολιάζουν εύστοχα και το *Τοπίο* (αρ. κατ. 67), ένα έργο που προέρχεται από το κληροδότημα του καλλιτέχνη και φέρει έκδηλη τη σφραγίδα της ιμπρεσιονιστικής επιρροής, στο πνεύμα των νέων εικαστικών τάσεων. Τέλος, ένα μικρό *Πορτραίτο γυναίκας* (αρ. κατ. 66), που θα πρέπει χρονικά να τοποθετηθεί στον 20ό αιώνα, ίσως γύρω στο 1910-1920, μας αποκαλύπτει έναν δεινό ζωγράφο, που με σίγουρη τεχνική, εσωτερικότητα και ευαισθησία, δουλεύει με προσοχή το πρόσωπο του νεαρού μοντέλου με μικρές πινελιές χρώματος, ενώ με κάθετες και οριζόντιες, πιο ελεύθερες και πλατιές πινελιές αποδίδει τόσο το γαλάζιο φόντο όσο και το λευκό ρούχο, στο οποίο οι σκιές χρωματίζονται επίσης γαλάζιες και ιώδεις· οι φόρμες προσδιορίζονται από το ίδιο το χρώμα και η φέρουσα επιφάνεια του ξύλου αφήνεται να παίξει και εκείνη το ρόλο της στο τελικό αποτέλεσμα.

Θεματοφύλακας της νεότερης ελληνικής τέχνης, η Εθνική Πινακοθήκη εμπλουτίζει κατά το δυνατόν τις συλλογές του 19ου αιώνα, αφενός με στοχευμένες αγορές, αξιοποιώντας τα κονδύλια του κληροδοτήματος Αλεξάνδρου Σούτζου, δεδομένης και της εκτόξευσης των τιμών των έργων της τέχνης τα τελευταία χρόνια, και αφετέρου χάρη στη συγκινητική γενναιοδωρία όλων εκείνων –ιδιωτών και ιδρυμάτων, καλλιτεχνών, συλλεκτών ή φορέων– που με δωρεές και κληροδοτήματα προσέφεραν μεμονωμένα έργα ή και ολόκληρα σύνολα στο μουσείο στη διάρκεια της ιστορικής του διαδρομής. Η επικείμενη επέκταση του κτιρίου της Εθνικής Πινακοθήκης αναμένεται να επιτρέψει την ανάδειξη περισσότερων έργων, σε μία ανασχεδιασμένη παρουσίαση των συλλογών στους νέους εκθεσιακούς χώρους, η οποία θα ανταποκρίνεται στα αιτήματα του καιρού μας.

Γρηγόριος Σούτζος
(Κωνσταντινούπολη 1814 - Παρίσι 1869)
Grigorios Soutzos
(Constantinople 1814 - Paris 1869)

1

2

1. *Άποψη του Πειραιά*
Υδατογραφία σε χαρτί, 17,5 x 26 εκ.
αρ. έργου 2220
View of Piraeus
Watercolour on paper, 17.5 x 26 cm
inv. no. 2220

2. *Άποψη μνημείου Φιλοπάππου,* 1841
Υδατογραφία σε χαρτί, 21,5 x 27,7 εκ.
αρ. έργου 2221
View of the Monument of Philopappos, 1841
Watercolour on paper, 21.5 x 27.7 cm
inv. no. 2221

3. *Το Θησείο,* 1853
Λάδι σε μουσαμά, 37 x 52 εκ.
Κληροδότημα Αλεξάνδρου Σούτζου
αρ. έργου 739
The Theseum, 1853
Oil on canvas, 37 x 52 cm
Alexandros Soutzos Bequest
inv. no. 739

3

Άγγελος Γιαλλινάς
(Κέρκυρα 1857 - Κέρκυρα 1939)
Angelos Giallinas
(Corfu 1857 - Corfu 1939)

Αιμίλιος Προσαλέντης
(Βενετία 1859 - Αθήνα 1926)
Emilios Prosalentis
(Venice 1859 - Athens 1926)

4

5

4. *Το Θησείο και η Ακρόπολη*
Υδατογραφία σε χαρτί, 50 x 80 εκ.
Κληροδότημα Φανής Μεταξά
αρ. έργου 8471
The Theseum and the Acropolis
Watercolour on paper, 50 x 80 cm
Fani Metaxa Bequest
inv. no. 8471

5. *Η Ακρόπολη,* 1897
Υδατογραφία σε χαρτί, 38 x 61 εκ.
Κληροδότημα Σπύρου Βελέντζα
αρ. έργου 811
The Acropolis, 1897
Watercolour on paper, 38 x 61 cm
Spyros Velentzas Bequest
inv. no. 811

Vicenzo Lanza
(Βικέντιος Λάντσα,
Βενετία 1822 - Αθήνα 1902)
Vicenzo Lanza
(Venice 1822 - Athens 1902)

6

6. *Το Θησείο*
Λάδι σε μουσαμά, 35 x 55 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη
αρ. έργου 395
The Theseum
Oil on canvas, 35 x 55 cm
E. Koutlidis Foundation Collection
inv. no. 395

Περικλής Χέλμης
(Αμόλοχος Άνδρου 1818 ; -
Αθήνα μετά το 1888)

Pericles Chelmis
(Amolochos, Andros 1818 ? -
Athens after 1888)

Ανδρέας Κριεζής
(Ύδρα 1813 - ; 1877)

Andreas Kriezis
(Hydra 1813 - ? 1877)

7

8

7. *Προσωπογραφία φουστανελά*, 1848
Λάδι σε μουσαμά, 41 x 35 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη
αρ. έργου 800
Portrait of a Man in Fustanella, 1848
Oil on canvas, 41 x 35 cm
E. Koutlidis Foundation Collection
inv. no. 800

8. *Η έλευση του βασιλιά Γεωργίου Α',* 1869
Λάδι σε μουσαμά, 90 x 150 εκ.
Δωρεά Πολυτεχνείου
αρ. έργου 834
The Arrival of King George I, 1869
Oil on canvas, 90 x 150 cm
Donated by the
National Technical University
inv. no. 834

Francesco Pige
(Φραντσέσκο Πίτζε,
Γκρινς, Τιρόλο 1822 - ; 1862)
Francesco Pige
(Grins, Tyrol 1822 - ? 1862)

9

9. *Ο υποναύαρχος Σαχτούρης*
Λάδι σε μουσαμά, 74 x 58 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη
αρ. έργου 820
Rear Admiral Sachtouris
Oil on canvas, 74 x 58 cm
E. Koutlidis Foundation Collection
inv. no. 820

10. *Μαριγώ Σαχτούρη*
Λάδι σε μουσαμά, 75 x 61 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη
αρ. έργου 823
Marigo Sachtouri
Oil on canvas, 75 x 61 cm
E. Koutlidis Foundation Collection
inv. no. 823

10

Διονύσιος Τσόκος
(Ζάκυνθος 1820 - Αθήνα 1862)
Dionysios Tsokos
(Zante 1820 - Athens 1862)

Ανδρέας Κριεζής
(Ύδρα 1813 - ; 1877)
Andreas Kriezis
(Hydra 1813 - ? 1877)

11

12

11. *Προσωπογραφία του κερκυραίου δικηγόρου Δονάτου Δημουλίτσα*
Λάδι σε χαρτί, 58 x 43 εκ.
αρ. έργου 1654
Portrait of the Lawyer Donatos Dimoulitsas from Corfu
Oil on paper, 58 x 43 cm
inv. no. 1654

12. *Προσωπογραφία Χριστόπουλου,* 1846
Λάδι σε μουσαμά, 74 x 60 εκ.
Δωρεά Πολυτεχνείου
αρ. έργου 535
Portrait of Christopoulos, 1846
Oil on canvas, 74 x 60 cm
Donated by the
National Technical University
inv. no. 535

Francesco Pige
(Φραντσέσκο Πίτζε,
Γκρινς, Τιρόλο 1822 - ; 1862)
Francesco Pige
(Grins, Tyrol 1822 - ? 1862)

13

13. *Προσωπογραφία άνδρα,* 1860
Λάδι σε μουσαμά, 85,5 x 65 εκ.
αρ. έργου 2489
Portrait of a Man, 1860
Oil on canvas, 85.5 x 65 cm
inv. no. 2489

Νικόλαος Κουνελάκης
(Χανιά 1829 - Κάιρο 1869)
Nikolaos Kounelakis
(Chania 1829 - Cairo 1869)

14

15

14. *Κυρία με λουλούδια στο χέρι*
Λάδι σε μουσαμά, 92 x 72 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη
αρ. έργου 726
Lady with Flowers in her Hand
Oil on canvas, 92 x 72 cm
E. Koutlidis Foundation Collection
inv. no. 726

15. *Προσωπογραφία κόρης με θαλασσί φόρεμα*
Λάδι σε μουσαμά, 90 x 64 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη
αρ. έργου 812
Portrait of a Young Girl in a Light Blue Dress
Oil on canvas, 90 x 64 cm
E. Koutlidis Foundation Collection
inv. no. 812

16

Κωνσταντίνος Ιατράς
(Ζάκυνθος 1812 - Ζάκυνθος 1888)
Konstantinos Iatras
(Zante 1812 - Zante 1888)

Άγνωστος
Unknown painter

17

16. *Κερκυραία με τριαντάφυλλο στο κεφάλι και στάμνα*
Λάδι σε μουσαμά, 98,1 x 75,8 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη
αρ. έργου 1083
Corfiot Woman with a Rose in her Hair and a Jug,
Oil on canvas, 98.1 x 75.8 cm
E. Koutlidis Foundation Collection
inv. no. 1083

17. *Κοπέλα*
Λάδι σε μουσαμά, 137 x 99 εκ.
Δωρεά Αντώνη Κομνηνού
αρ. έργου 10517
Young Woman
Oil on canvas, 137 x 99 cm
Donated by Antonis Komninos
inv. no. 10517

Αριστείδης Οικονόμου
(Βιέννη 1823 - Αθήνα 1887)
Aristeidis Oikonomou
(Vienna 1823 - Athens 1887)

18

18. *Ασία*
Λάδι σε μουσαμά, 63 x 50 εκ.
Δωρεά Πολυτεχνείου
αρ. έργου 888
Asia
Oil on canvas, 63 x 50 cm
Donated by the
National Technical University
inv. no. 888

Φίλιππος Μαργαρίτης
(Σμύρνη 1810 - Würzburg 1892)
Philippos Margaritis
(Smyrna 1810 - Würzburg 1892)

19

19. *Η μούσα Ευτέρπη,* π. 1843 - 1845
Λάδι σε μουσαμά, 95 x 79 εκ.
Δωρεά Πολυτεχνείου
αρ. έργου 873
The Muse Euterpe, ca. 1843 - 1845
Oil on canvas, 95 x 79 cm
Donated by the
National Technical University
inv. no. 873

Νικηφόρος Λύτρας
(Πύργος Τήνου 1832 - Αθήνα 1904)
Nikephoros Lytras
(Pyrgos, Tinos 1832 - Athens 1904)

20. *Αντιγόνη και Πολυνείκης*, 1865
Λάδι σε μουσαμά, 109 x 157 εκ.
αρ. έργου 3758
Antigone and Polynices, 1865
Oil on canvas, 109 x 157 cm
inv. no. 3758

20

Ν. ΛΥΤΡΑΣ

Νικόλαος Κουνελάκης
(Χανιά 1829 - Κάιρο 1869)
Nikolaos Kounelakis
(Chania 1829 - Cairo 1869)

Γεώργιος Μαργαρίτης
(Σμύρνη 1814 - Αθήνα 1884)
Georgios Margaritis
(Smyrna 1814 - Athens 1884)

Ιωάννης Δούκας
(Αργυρόκαστρο 1841 - Αθήνα 1916)
Ioannis Doukas
(Argyrokastro 1841 - Athens 1916)

21

22

21. *Η Ανδρομέδα δεμένη στους βράχους*
Λάδι σε μουσαμά, 94 x 73 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη
αρ. έργου 853
Andromeda Bound to the Rock
Oil on canvas, 94 x 73 cm
E. Koutlidis Foundation Collection
inv. no. 853

22. *Η Σαπφώ προσεύχεται στην Αφροδίτη,* πριν το 1843
Λάδι σε μουσαμά, 145 x 113 εκ.
Δωρεά Πολυτεχνείου
αρ. έργου 833
Sappho Praying to Aphrodite, before 1843
Oil on canvas, 145 x 113 cm
Donated by the National Technical University
inv. no. 833

23. *Σαμψών και Δαλιδά,* 1873
Λάδι σε μουσαμά, 169 x 140 εκ.
Δωρεά Πανεπιστημίου Αθηνών
αρ. έργου 648
Samson and Delilah, 1873
Oil on canvas, 169 x 140 cm
Donated by the University of Athens
inv. no. 648

23

Παύλος Προσαλέντης ο νεότερος
(Κέρκυρα ή Βενετία 1857 - Αλεξάνδρεια 1894)
Pavlos Prosalentis the Younger
(Corfu or Venice 1857 - Alexandria 1894)

24. *Προσωπογραφία Γεωργίου Αβέρωφ*, 1888
Λάδι σε μουσαμά, 200 x 130 εκ.
Κληροδότημα Γεωργίου Αβέρωφ
αρ. έργου 853
Portrait of Georgios Averoff, 1888
Oil on canvas, 200 x 130 cm
Georgios Averoff Bequest
inv. no. 853

24

25

Νικηφόρος Λύτρας
(Πύργος Τήνου 1832 -
Αθήνα 1904)

Nikephoros Lytras
(Pyrgos, Tinos 1832 -
Athens 1904)

25. *Προσωπογραφία κυρίας Σερπιέρη,* 1869
Λάδι σε μουσαμά, 248 x 148 εκ.
Δωρεά Ιωάννη Β. Σερπιέρη
αρ. έργου 510
Portrait of Mrs Serpieri, 1869
Oil on canvas, 248 x 148 cm
Donated by Ioannis V. Serpieris
inv. no. 510

Κωνσταντίνος Πανώριος
(Σίφνος 1857 - Αθήνα 1892)
Konstantinos Panorios
(Sifnos 1857 - Athens 1892)

Νικόλαος Ξυδιάς
(Ληξούρι Κεφαλλονιάς 1828 - Αθήνα 1909)
Nikolaos Xydias
(Lixouri, Cephalonia 1828 - Athens 1909)

26

27

26. *Προσωπογραφία άνδρα*, 1889
Λάδι σε μουσαμά, 130 x 80 εκ.
αρ. έργου 7485
Portrait of a Man, 1889
Oil on canvas, 130 x 80 cm
inv. no. 7485

27. *Προσωπογραφία άνδρα,* 1862
Λάδι σε μουσαμά, 111 x 85 εκ.
αρ. έργου 2199
Portrait of a Man, 1862
Oil on canvas, 111 x 85 cm
inv. no. 2199

Γεώργιος Ιακωβίδης
(Χύδηρα Λέσβου 1853 -
Αθήνα 1932)
Georgios Iakovidis
(Chydira, Lesvos 1853 -
Athens 1932)

28

28. *Προσωπογραφία Ζηνοβίας Ψύχα,* 1885
Λάδι σε μουσαμά, 112 x 87 εκ.
Δωρεά Ιουλίας Διομήδους
αρ. έργου 465
Portrait of Zinovia Psycha, 1885
Oil on canvas, 112 x 87 cm
Donated by Ioulia Diomidous
inv. no. 465

Νικηφόρος Λύτρας
(Πύργος Τήνου 1832 - Αθήνα 1904)
Nikephoros Lytras
(Pyrgos, Tinos 1832 - Athens 1904)

Ιάκωβος Ρίζος
(Αθήνα 1849 - Παρίσι 1926)
Iakovos Rizos
(Athens 1849 - Paris 1926)

29

30

29. *Προσωπογραφία αγοριού (Περικλής Αργυρόπουλος)*,
π. 1880 - 1890
Λάδι σε μουσαμά, 26,5 x 23 εκ.
αρ. έργου 2236
Portrait of a Boy (Pericles Argyropoulos), ca. 1880 - 1890
Oil on canvas, 26.5 x 23 cm
inv. no. 2236

30. *Προσωπογραφία κοριτσιού*
Λάδι σε μουσαμά, 137 x 93 εκ.
αρ. έργου 2278
Portrait of a Girl
Oil on canvas, 137 x 93 cm
inv. no. 2278

31

32

Ιωάννης Δούκας
(Αργυρόκαστρο 1841 - Αθήνα 1916)
Ioannis Doukas
(Argyrokastro 1841 - Athens 1916)

Νικόλαος Γύζης
(Σκλαβοχώρι Τήνου 1842 - Μόναχο 1901)
Nikolaos Gyzis
(Sklavochori, Tinos 1842 - Munich 1901)

Πολυχρόνης Λεμπέσης
(Σαλαμίνα 1848 - Αθήνα 1913)
Polychronis Lembesis
(Salamis 1848 - Athens 1913)

33

31. *Προσωπογραφία Αγησίλαου Γαλανόπουλου, σε παιδική ηλικία*
Λάδι σε μουσαμά, 42 x 33 εκ.
Κληροδότημα Αγησίλαου Γαλανόπουλου
αρ. έργου 3935
Portrait of the Young Agesilaos Galanopoulos
Oil on canvas, 42 x 33 cm
Agesilaos Galanopoulos Bequest
inv. no. 3935

32. *Κοριτσάκι*
Λάδι σε μουσαμά, 29,5 x 24,5 εκ.
Δωρεά Αργύρη Χατζηαργύρη
αρ. έργου 1790
Little Girl
Oil on canvas, 29.5 x 24.5 cm
Donated by Argyris Chatziargyris
inv. no. 1790

33. *Η ανεψιά του καλλιτέχνη*
Λάδι σε μουσαμά, 60 x 49 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη
αρ. έργου 113
The Artist's Niece
Oil on canvas, 60 x 49 cm
E. Koutlidis Foundation Collection
inv. no. 113

Γεώργιος Ιακωβίδης
(Χύδηρα Λέσβου 1853 - Αθήνα 1932)
Georgios Iakovidis
(Chydira, Lesvos 1853 - Athens 1932)

Νικηφόρος Λύτρας
(Πύργος Τήνου 1832 - Αθήνα 1904)
Nikephoros Lytras
(Pyrgos, Tinos 1832 - Athens 1904)

Πολυχρόνης Λεμπέσης
(Σαλαμίνα 1848 - Αθήνα 1913)
Polychronis Lembesis
(Salamis 1848 - Athens 1913)

34

35

36

34. *Η Μεγαρίτισσα,* π. 1870 - 1877
Λάδι σε μουσαμά, 60 x 50 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη
αρ. έργου 101
The Girl from Megara, ca. 1870 - 1877
Oil on canvas, 60 x 50 cm
E. Koutlidis Foundation Collection
inv. no. 101

35. *Παιδί με φέσι*
Λάδι σε μουσαμά, 47 x 39,5 εκ.
Δωρεά Αργύρη Χατζηαργύρη
αρ. έργου 1808
Boy in a Fez
Oil on canvas, 47 x 39.5 cm
Donated by Argyris Chatziargyris
inv. no. 1808

36. *Παιδί ημίγυμνο*
Λάδι σε μουσαμά, 67 x 54 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη
αρ. έργου 70
Semi-clad Boy
Oil on canvas, 67 x 54 cm
E. Koutlidis Foundation Collection
inv. no. 70

Κωνσταντίνος Πανώριος
(Σίφνος 1857 - Αθήνα 1892)
Konstantinos Panorios
(Sifnos 1857 - Athens 1892)

37

37. *Παιδί ημίγυμνο*
Λάδι σε μουσαμά, 87 x 68 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη
αρ. έργου 219
Semi-clad Boy
Oil on canvas, 87 x 68 cm
E. Koutlidis Foundation Collection
inv. no. 219

Νικηφόρος Λύτρας
(Πύργος Τήνου 1832 -
Αθήνα 1904)
Nikephoros Lytras
(Pyrgos, Tinos 1832 -
Athens 1904)

38

39

38. *Θυμίαμα στον τάφο*, 1902
Λάδι σε ξύλο, 33 x 40 εκ.
Κληροδότημα Απόστολου Χατζηαργύρη
αρ. έργου 102
Incense on a Grave, 1902
Oil on panel, 33 x 40 cm
Apostolos Chatziargyris Bequest
inv. no. 102

39. *Καλόγερος*
Λάδι σε μουσαμά, 25.5 x 19 εκ.
Δωρεά Αργύρη Χατζηαργύρη
αρ. έργου 1791
Monk
Oil on canvas, 25.5 x 19 cm
Donated by Argyris Chatziargyris
inv. no. 1791

40

Θεόδωρος Ράλλης
(Κωνσταντινούπολη 1852 - Λωζάννη 1909)
Theodoros Rallis
(Constantinople 1852 - Lausanne 1909)

40. *Το λιβάνι*, π. 1907
Λάδι σε μουσαμά, 55 x 33 εκ.
Κληροδότημα Θεόδωρου Ράλλη
αρ. έργου 660
Incense, ca. 1907
Oil on canvas, 55 x 33 cm
Theodoros Rallis Bequest
inv. no. 660

Συμεών Σαββίδης
(Τοκάτ Μικράς Ασίας 1859 - Αθήνα 1927)
Symeon Savvidis
(Tokat, Asia Minor 1859 - Athens 1927)

Πολυχρόνης Λεμπέσης
(Σαλαμίνα 1848 - Αθήνα 1913)
Polychronis Lembesis
(Salamis 1848 - Athens 1913)

41

42

41. *Επιτραπέζιο με βάζο από πορσελάνη*
Λάδι σε μουσαμά, 65 x 50 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη
αρ. έργου 593
Still Life with Porcelain Vase
Oil on canvas, 65 x 50 cm
E. Koutlidis Foundation Collection
inv. no. 593

42. *Κυδώνια, ρόδια και μήλα*
Λάδι σε μουσαμά, 38 x 48 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη
αρ. έργου 505
Quinces, Pomegranates and Apples
Oil on canvas, 38 x 48 cm
E. Koutlidis Foundation Collection
inv. no. 505

43

44

45

Νικόλαος Βώκος
(Ύδρα 1859 - Αθήνα 1902)
Nikolaos Vokos
(Hydra 1859 - Athens 1902)

Νικηφόρος Λύτρας
(Πύργος Τήνου 1832 - Αθήνα 1904)
Nikephoros Lytras
(Pyrgos, Tinos 1832 - Athens 1904)

Νικόλαος Γύζης
(Σκλαβοχώρι Τήνου 1842 - Μόναχο 1901)
Nikolaos Gyzis
(Sklavochori, Tinos 1842 - Munich 1901)

43. *Ψάρια και στρείδια*
Λάδι σε ξύλο, 19 x 28 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη
αρ. έργου 1241
Fish and Oysters
Oil on panel, 19 x 28 cm
E. Koutlidis Foundation Collection
inv. no. 1241

44. *Κρεμμύδια, μαϊντανός και καπάκι*
Λάδι σε μουσαμά, 35 x 48 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη
αρ. έργου 518
Onions, Parsley and Pot Cover
Oil on canvas, 35 x 48 cm
E. Koutlidis Foundation Collection
inv. no. 518

45. *Κυδώνια*, π. 1880 - 1885
Λάδι σε ξύλο, 31,5 x 41 εκ.
αρ. έργου 6714
Quinces, ca. 1880 - 1885
Oil on panel, 31.5 x 41 cm
inv. no. 6714

Νικόλαος Γύζης
(Σκλαβοχώρι Τήνου 1842 - Μόναχο 1901)

Nikolaos Gyzis
(Sklavochori, Tinos 1842 - Munich 1901)

46

46. *Η εαρινή συμφωνία,* 1885 - 1886
Ελαιογραφικό προσχέδιο
σε ξύλο, 33 x 40 εκ.
αρ. έργου 620
Spring Symphony, 1885 - 1886
Oil sketch on wood, 33 x 40 cm
inv. no. 620

47. *Οι ελευθέριες τέχνες με τα πνεύματά τους,* 1878 - 1880
Λάδι σε χαρτόνι, 36 x 59 εκ.
αρ. έργου 592
The Liberal Arts and their Spirits, 1878 - 1880
Oil on pasteboard, 36 x 59 cm
inv. no. 592

48. *Η αποθέωση της Βαυαρίας,* 1895 - 1899
Λάδι σε μουσαμά, 73 x 125 εκ.
αρ. έργου 623
The Apotheosis of Bavaria, 1895 - 1899
Oil on canvas, 73 x 125 cm
inv. no. 623

47

48

Κωνσταντίνος Βολανάκης
(Ηράκλειο 1837 - Πειραιάς 1907)
Konstantinos Volanakis
(Heraklion 1837 - Piraeus 1907)

49

49. *Γαλλικό πολεμικό καράβι αραγμένο*, 1896 - 1907
Λάδι σε μουσαμά, 103 x 75 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη
αρ. έργου 157
Anchored French War Ship, 1896 - 1907
Oil on canvas, 103 x 75 cm
E. Koutlidis Foundation Collection
inv. no. 157

50. *Βάρκες και αραγμένα καράβια*
Λάδι σε μουσαμά, 80 x 112 εκ.
Κληροδότημα Μάρθας Ελευθερουδάκη, στη μνήμη Χρήστου και Χαρίκλειας Καστριώτη
αρ. έργου 4765
Boats and Anchored Ships
Oil on canvas, 80 x 112 cm
Martha Eleftheroudaki Bequest, in memory of Christos and Charikleia Kastriotis
inv. no. 4765

51. *Το λιμάνι του Βόλου τη νύχτα*
Λάδι σε μουσαμά, 61 x 115 εκ.
Δωρεά Υακίνθης Βρ. Σγούρδα
αρ. έργου 6417
Volos Harbour at Night
Oil on canvas, 61 x 115 cm
Donated by Yakinthi Vr. Sgourda
inv. no. 6417

50

51

Κωνσταντίνος Βολανάκης
(Ηράκλειο 1837 - Πειραιάς 1907)
Konstantinos Volanakis
(Heraklion 1837 - Piraeus 1907)

52

52. *Το ψαράδικο*
Λάδι σε μουσαμά, 58 x 130,5 εκ.
αρ. έργου 1829
The Fishing Boat
Oil on canvas, 58 x 130.5 cm
inv. no. 1829

53

Βασίλειος Χατζής
(Καστοριά 1870 - Αθήνα 1915)
Vasileios Chatzis
(Kastoria 1870 - Athens 1915)

54

55

53. *Στην παραλία*
Παστέλ σε χαρτί, 20 x 67 εκ.
αρ. έργου 1753
On the Beach
Pastel on paper, 20 x 67 cm
inv. no. 1753

54. *Πρωινό στην Κέρκυρα*
Λάδι σε μουσαμά, 70 x 120 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη
αρ. έργου 147
Morning in Corfu
Oil on canvas, 70 x 120 cm
E. Koutlidis Foundation Collection
inv. no. 147

55. *Θαλασσογραφία*
Λάδι σε χαρτόνι, 22 x 29 εκ.
Κληροδότημα Αλεξάνδρου Ζαχαρίου
αρ. έργου 3139
Seascape
Oil on pasteboard, 22 x 29 cm
Alexandros Zachariou Bequest
inv. no. 3139

Ιωάννης Αλταμούρας
(Φλωρεντία 1852 - Σπέτσες 1878)
Ioannis Altamouras
(Florence 1852 - Spetses 1878)

Περικλής Πανταζής
(Αθήνα 1849 - Βρυξέλλες 1884)
Pericles Pantazis
(Athens 1849 - Brussels 1884)

56

57

58

56. *Θαλασσογραφία,* 1875
Λάδι σε χαρτόνι, 16 x 24 εκ.
Κληροδότημα Νικολάου Διαμαντόπουλου
αρ. έργου 1305
Seascape, 1875
Oil on pasteboard, 16 x 24 cm
Nikolaos Diamantopoulos Bequest
inv. no. 1305

57. *Βάρκα τραβηγμένη στην παραλία,* 1874
Λάδι σε ξύλο, 20 x 30 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη
αρ. έργου 218
Boat Dragged on the Shore, 1874
Oil on wood, 20 x 30 cm
E. Koutlidis Foundation Collection
inv. no. 218

58. *Θαλασσογραφία*
Λάδι σε μουσαμά, 49,5 x 69 εκ.
αρ. έργου 2565
Seascape
Oil on canvas, 49.5 x 69 cm
inv. no. 2565

Ιωάννης Αλταμούρας
(Φλωρεντία 1852 - Σπέτσες 1878)
Ioannis Altamouras
(Florence 1852 - Spetses 1878)

59

59. *Το λιμάνι του Helsingör,* 1874
Λάδι σε μουσαμά, 28,5 x 40 εκ.
αρ. έργου 2168
Helsingör Harbour, 1874
Oil on canvas, 28.5 x 40 cm
inv. no. 2168

Πολυχρόνης Λεμπέσης
(Σαλαμίνα 1848 - Αθήνα 1913)
Polychronis Lembesis
(Salamis 1848 - Athens 1913)

Γεώργιος Ροϊλός
(Αθήνα 1867 - Αθήνα 1928)
Georgios Roïlos
(Athens 1867 - Athens 1928)

60

61

60. *Πύργος στο Πήλιο,* 1890
Λάδι σε μουσαμά, 62 x 40 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη
αρ. έργου 561
Tower on Mount Pelion, 1890
Oil on canvas, 62 x 40 cm
E. Koutlidis Foundation Collection
inv. no. 561

61. *Η γέφυρα του Τάμεση,*
π. 1903 - 1908
Λάδι σε μουσαμά, 46 x 60 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη
αρ. έργου 342
Bridge on the Thames, ca. 1903-1908
Oil on canvas, 46 x 60 cm
E. Koutlidis Foundation Collection
inv. no. 342

Πολυχρόνης Λεμπέσης
(Σαλαμίνα 1848 - Αθήνα 1913)
Polychronis Lembesis
(Salamis 1848 - Athens 1913)

62

62. *Τοπίο Αθηνών*
Λάδι σε μουσαμά, 25 x 32,5 εκ.
αρ. έργου 3017
Landscape of Athens
Oil on canvas, 25 x 32.5 cm
inv. no. 3017

Συμεών Σαββίδης
(Τοκάτ Μικράς Ασίας 1859 - Αθήνα 1927)

Symeon Savvidis
(Tokat, Asia Minor 1859 - Athens 1927)

63

63. *Βαρκάδα σε ποτάμι* (*Ψαράς σε βάρκα*)
Λάδι σε μουσαμά επικολλημένο σε χαρτόνι, 25,4 x 30,5 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη
αρ. έργου 367
Boating on the River (*Fisherman in a Boat*)
Oil on canvas mounted on pasteboard, 25.4 x 30.5 cm
E. Koutlidis Foundation Collection
inv. no. 367

64

64. *Η κυρία με τα ροζ*
Λάδι σε μουσαμά, 39,5 x 62 εκ.
Δωρεά Υπουργείου Πολιτισμού και Επιστημών
αρ. έργου 4247
Lady in Pink
Oil on canvas, 39.5 x 62 cm
Donated by the Ministry of Culture and Science
inv. no. 4247

Ιάκωβος Ρίζος
(Αθήνα 1849 - Παρίσι 1926)
Iakovos Rizos
(Athens 1849 - Paris 1926)

65

65. *Σπίτια σε κανάλι*, μετά το 1900
Λάδι σε μουσαμά, 55 x 38 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη
αρ. έργου 603
Houses on a Canal, after 1900
Oil on canvas, 55 x 38 cm
E. Koutlidis Foundation Collection
inv. no. 603

Οδυσσέας Φωκάς
(Γαλάτσι Ρουμανίας 1865 -
Αθήνα 1946)

Odysseas Focas
(Galatsi, Romania 1865 -
Athens 1946)

66

66. *Προσωπογραφία γυναίκας*
Λάδι σε ξύλο, 27 x 21 εκ.
Κληροδότημα Οδυσσέα Φωκά
αρ. έργου 1593
Portrait of a Woman
Oil on wood, 27 x 21 cm
Odysseas Focas Bequest
inv. no. 1593

67. *Τοπίο*
Λάδι και παστέλ σε μουσαμά, 56 x 75 εκ.
Κληροδότημα Οδυσσέα Φωκά
αρ. έργου 1583
Landscape
Oil and pastel on canvas, 56 x 75 cm
Odysseas Focas Bequest
inv. no. 1583

68. *Από τον Αρδηττό*
Λάδι σε μουσαμά, 40 x 56 εκ.
αρ. έργου 457
View from Arditтos Hill
Oil on canvas, 40 x 56 cm
inv. no. 457

67

68

Γεώργιος Χατζόπουλος
(Πάτμος 1859 - Αθήνα 1935)
Georgios Chatzopoulos
(Patmos 1859 - Athens 1935)

69

69. *Τοπίο Αττικής*
Λάδι σε μουσαμά, 34 x 47 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη
αρ. έργου 536
Attica Landscape
Oil on canvas, 34 x 47 cm
E. Koutlidis Foundation Collection
inv. no. 536

Παύλος Σ. Ροδοκανάκης
(Γένοβα 1891 - Γένοβα 1958)
Pavlos S. Rodokanakis
(Genoa 1891 - Genoa 1958)

70

70. *Δάσος στην Ιταλία,* 1913
Λάδι σε μουσαμά, 60,5 x 60 εκ.
αρ. έργου 3281
Forest in Italy, 1913
Oil on canvas, 60.5 x 60 cm
inv. no. 3281

Αναζητώντας το χρώμα ως φως

Συνηχήσεις, συναντήσεις πολλαπλών διαλόγων

Ζίνα Καλούδη

«η αύρα είναι η πλοκή, το υφάδι χρόνου και χώρου: η μοναδική εμφάνιση του μακρινού, όσο κοντά και αν βρίσκεται. Ο άνθρωπος που, ένα απόγευμα καλοκαιριού, αφήνεται ν' ακολουθήσει με το βλέμμα τη γραμμή ενός ορίζοντα από κορυφογραμμές ή τη γραμμή ενός κλαδιού που τον σκιάζει· αυτός ο άνθρωπος αναπνέει την αύρα αυτών των βουνών, αυτού του κλαδιού».[1]

Μία έκθεση, η επιλογή των έργων

Κάθε έκθεση είναι η πραγμάτωση ενός βλέμματος μία δεδομένη χρονική στιγμή. Το σκεπτικό της καθορίζεται κάθε φορά από το ίδιο ερώτημα που θέτει ο επιμελητής της: «τι θέλω να δείξω και γιατί». Η επιλογή των έργων κάθε έκθεσης αναπτύσσεται σαν τις ρίζες ενός δέντρου, ως γραφική αναπαράσταση ενός εσωτερικού διαλόγου πάνω σε συγκεκριμένα ζητήματα. Η τελική επιλογή τους, και κυρίως, η απόφαση για τη θέση τους στον τοίχο, εικονοποιεί τις εσωτερικές διαδρομές των σχέσεων μεταξύ τους όπως έχουν ανιχνευθεί τη συγκεκριμένη χρονική στιγμή, κάνοντας πλέον ορατό το αρχικό ζητούμενο: το διάλογο και τις συνομιλίες ανάμεσα στα έργα, τις συνεχείς αντιπαραβολές σκέψεων και προβληματισμών που πήραν τη μορφή της ζωγραφικής, τις συγχορδίες και τις τονικότητες από έργο σε έργο, από ζωγράφο σε ζωγράφο, από στιγμή σε στιγμή. Γιατί, συμπερασματικά, κάθε έκθεση είναι η συνήχηση πολλαπλών διαλόγων ανάμεσα στα έργα της.[2]

Στην παρούσα έκθεση, το κεντρικό ζητούμενο ήταν η παρουσίαση άγνωστων έργων από τις συλλογές του μουσείου ή έργων που για πολύ καιρό δεν είχαν εκτεθεί και η παρουσίασή τους κάτω από μία καινούρια, ίσως, ματιά, χωρίς προκαθορισμένα θεωρητικά σχήματα. Σε μία τέτοια περίπτωση, ο άξονας της ιστορικότητας δεν μπορεί να παραλειφθεί, αντίθετα επιβάλλει την παρουσία του ως αναντίρρητη μέθοδο για την κατανόηση της εποχής, των αντιλήψεων γύρω από τη λειτουργία του έργου τέχνης, την αισθητική και το ρόλο της ζωγραφικής.

Για την παρουσίαση της ελληνικής ζωγραφικής τις δύο πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα που σηματοδοτούνται από την εμφάνιση του μοντερνισμού, έργα συγκεκριμένων ζωγράφων επέβαλαν την παρουσία τους, αυτή τη φορά με κριτήρια διαφορετικά από αυτά που καθόρισαν την παρουσίαση της ίδιας χρονικής περιόδου στη μόνιμη έκθεση της Εθνικής Πινακοθήκης,[3] με δύο κεντρικούς άξονες προβληματισμού. Έργα του Θεόφραστου Τριανταφυλλίδη (1881-

1. Το απόσπασμα στο πρωτότυπο: «[Es empfiehlt sich, den oben für geschichtliche Gegenstände vorgeschlagenen Begriff der Aura an dem Begriff einer Aura von natürlichen Gegenständen zu illustrieren.] Diese letztere defi-nieren wir als einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommer-nachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft - das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen», Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936, Suhrkamp Verlag, Βερολίνο 2011. Το απόσπασμα μεταφράστηκε από την απόδοση του κειμένου στη γαλλική γλώσσα που αποδίδεται ως εξής: «Qu'est-ce en somme que l'aura ? Une singulière trame de temps et d'espace : apparition unique d'un lointain, si proche soit-il. L'homme qui, un après-midi d'été, s'abandonne à suivre du regard le profil d'un horizon de montagnes ou la ligne d'une branche qui jette sur lui son ombre˙ cet homme respire l'aura de ces montagnes, de cette branche» (http://hypermedia.univparis8.fr/Groupe/documents/Benjamin/Ben3.html#exi). Το ίδιο απόσπασμα αποδίδεται σε μία άλλη μεταγραφή ως εξής: «[l'aura] on pourrait la définir comme l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il. Suivre le regard, un après-midi d'été, la ligne d'une chaine de montagnes à l'horizon ou une branche qui jette son ombre sur lui, c'est, pour l'homme qui repose, respirer l'aura de ces montagnes ou de cette branche», *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, 1936, traduit de l'allemand par Maurice de

Θεόφραστος Τριανταφυλλίδης *Η Πλάκα* (λεπτομέρεια) **Theofrastos Triantafyllidis** *Plaka* (detail)

1955) που κρυμμένα κάτω από ένα σκοτεινό πέπλο ρύπων του συσσωρευμένου χρόνου, παρέμεναν ερμητικά σιωπηλά μην αποκαλύπτοντας το πραγματικό τους πρόσωπο, τη ζωγραφική του. Έργα ακόμη του Κωνσταντίνου Παρθένη (1878/1879 - 1967), αθέατα και αυτά, όπως οι πρώτες ζωγραφικές σημειώσεις του από την περίοδο της Βιέννης (αρ. κατ. 71.1-71.4), αλλά και έργα που δεν έχουν εκτεθεί ποτέ, γνωστά μόνο από τη βιβλιογραφία όπως *Ο θερισμός*, 1920-1925 (αρ. κατ. 105).[4]

Στον πυρήνα της έκθεσης είχαν αναντίρρητα τη θέση τους μία πρώιμη νεκρή φύση από το 1916 (αρ. κατ. 126) και οι υδατογραφίες του Γιώργου Μπουζιάνη (1885-1959) (αρ. κατ. 131-133, 134, 136) από τις διάφορες περιόδους της πορείας του, που φυλάσσονται στις αποθήκες του μουσείου, και με την ευκαιρία αυτή εκτίθενται στο σύνολό τους, είκοσι έξι χρόνια μετά την αναδρομική έκθεση που είχε διοργανώσει η Εθνική Πινακοθήκη.[5] Θεωρήθηκε επίσης απαραίτητη η παρουσία ενός μεγάλων διαστάσεων έργου του Σπύρου Παπαλουκά (1892-1957) με τον τίτλο *Σκήτη Αγίου Ανδρέου*, 1932 (αρ. κατ. 93).

Σχηματίστηκε έτσι ένα πρωταρχικό σχήμα, ενώ ένα δεύτερο άρχισε να διαμορφώνεται θέτοντας δύο βασικά ερωτήματα: πώς εμφανίστηκε ο μοντερνισμός στην ελληνική ζωγραφική στις αρχές του εικοστού αιώνα και πώς το τοπίο αναδύθηκε ως αγαπημένο θέμα και κοινό πεδίο προβληματισμού για τους έλληνες ζωγράφους την ίδια περίοδο.

Τοπίο και μοντερνισμός

Στις αρχές του εικοστού αιώνα, όταν τα πρώτα στοιχεία του μοντερνισμού άρχισαν να προβληματίζουν τους έλληνες ζωγράφους, η κυριαρχία του τοπίου είναι αδιαμφισβήτητη. Περνώντας οι περισσότεροι από δύο ευρωπαϊκές μητροπόλεις της ζωγραφικής, το Μόναχο και το Παρίσι, βρέθηκαν αντιμέτωποι με το δίλημμα: τι ζωγραφίζω, πώς το ζωγραφίζω, γιατί θέλω να το ζωγραφίσω.

Το τοπίο στις αρχές του εικοστού αιώνα διέπεται από μία αίσθηση ελληνοκεντρικότητας ή απλά γίνεται αφορμή για την εικαστική μεταγραφή του; Οι ζωγράφοι δεν επιλέγουν να αναπαραστήσουν ένα συγκεκριμένο τοπίο, αλλά τη ζωγραφική ερμηνεία του, την συνείδηση ότι πρόκειται για ένα ελληνικό τοπίο που μεταγράφεται σε μία νέα για την ελληνική ζωγραφική γλώσσα που αντλεί από τις ρίζες της βυζαντινής ζωγραφικής και τον ευρωπαϊκό μοντερνισμό τα στοιχεία εκείνα που συνδιαμορφώνουν την ταυτότητά του.[6] Οι έλληνες ζωγράφοι στις αρχές του αιώνα δοκιμάζουν τις αντοχές των ζωγραφικών τους μέσων στο τοπίο χωρίς να υπερβαίνουν την ορατή πραγματικότητα.[7] Ο Κωνσταντίνος Μαλέας (1879 - 1928), ζωγραφίζοντας τα τοπία του Λιβάνου στο πρώτο του ταξίδι στην Ανατολή το 1910 (αρ. κατ. 102, 103), αρχίζει να μεταγράφει τη συνύπαρξη πολλαπλών ενεργειακών δυνάμεων μέσα σε αυτό οδηγούμενος σε μία αφαιρετική, και ρηξικέλευθη για την ελληνική ζωγραφική, γραφή.[8]

Ο μοντερνισμός προκύπτει ως ζήτημα ηθικής στάσης απέναντι στον άνθρωπο και τον κόσμο[9] και εμφανίζεται ως ηθική επιλογή στα έργα των ζωγράφων στις αρχές του αιώνα. Πρόκειται άλλωστε για τα έργα αυτών που όρισαν τους εαυτούς τους ως τους εισηγητές του μοντερνισμού στην ελληνική ζωγραφική καθώς συσπειρώθηκαν

Gandillac, traduction revue par Rainer Rochlitz, Éditions Allia, Παρίσι 2007, σ. 19-20.

Για την απόδοση στα ελληνικά ανατρέξαμε και στην αγγλική μετάφραση, όπου το απόσπασμα αποδίδεται ως εξής: «We define the aura of the latter as the unique phenomenon of a distance, however close it may be. If, while resting on a summer afternoon, you follow with your eyes a mountain range on the horizon or a branch which casts its shadow over you, you experience the aura of those mountains, of that branch», Walter Benjamin, *Selected Writings, "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility"* (third version), Volume 4, 1938-1940, σ. 251-283. Στην ελληνική γλώσσα το κείμενο έχει μεταφραστεί από τον Δημοσθένη Κούρτοβικ στο *Το έργο τέχνης την εποχή της μηχανικής αναπαραγωγής του*, εκδόσεις Κάλβος, Αθήνα 1978. Πολλές ευχαριστίες στη Μαρία Κατσανάκη για τη βοήθειά της με το κείμενο στο πρωτότυπο.

2. Και βέβαια μία έκθεση είναι και η συνήχηση πολλαπλών διαλόγων ανάμεσα στους ανθρώπους που την ετοιμάζουν. Για τις γόνιμες συνομιλίες θα ήθελα να ευχαριστήσω τους συναδέλφους, τις επιμελήτριες και τους συντηρητές. Οι περισσότερο εντατικοί, και κάθε είδους, διάλογοι όμως έγιναν με τις συντηρήτριες Άννα Μουτσάτσου και Χριστίνα Καραδήμα σχετικά με τη ζωγραφική γλώσσα του Τριανταφυλλίδη και με την επιμελήτρια Τώνια Γιαννουδάκη, εφ' όλης της ύλης. Τη συγκίνηση της ανακάλυψης των έργων στην αποθήκη μοιραστήκαμε για μια ακόμη φορά με τη Ρούλα Σπανούδη. Συγκινητική ήταν η ενθουσιώδης συνεργασία μας για τον κατάλογο με τους Θύμιο Πρεσβύτη, Θοδωρή Αναγνωστόπουλο, Μιμίκα Τριανταφύλλου, Αγγελική Χουντή, Ηλία Περδικούλη. Ειλικρινείς ευχαριστίες.

3. Στην έκθεση των μόνιμων συλλογών του μουσείου η συγκεκριμένη χρονική περίοδος οργανώνεται στις παρακάτω

σε ομάδα με συγκεκριμένο όραμα για την ανανέωση της ζωγραφικής. Ονομάζοντας την ομάδα τους «Ομάδα Τέχνη» διατύπωσαν με την εκθεσιακή τους δραστηριότητα νέα ζητούμενα και έθεσαν νέα όρια προκαλώντας πολλαπλές αντιδράσεις σε ζωγράφους, κριτική και κοινό.[10]

Με σκοπό να γίνουν εμφανείς οι παραπάνω προβληματισμοί, μία μεγάλη ενότητα της έκθεσης αφιερώνεται στο τοπίο ως εικαστική επιλογή αλλά και ως τόπο που εμπεριέχει την ανθρώπινη δραστηριότητα, ως το σύνολο των τοπίων, τον κόσμο. Το τοπίο γίνεται ένας συμβολικός τόπος όπου μέσα του πραγματώνονται φυσικά φαινόμενα, πνευματικές πορείες και ιδεώδεις αναβάσεις. «*Πιστεύω πως αν καθίσω να ζωγραφίσω κάτι στο ύπαιθρο, θα κάνω αντιγραφή. Ό,τι θα έχω μεταφέρει στο μουσαμά δεν θάναι παρά πιστή αναπαραγωγή και όχι δημιουργία που δεν είναι τίποτε άλλο από την ατομική χρήση των εκφραστικών μέσων*» έλεγε ο Τριανταφυλλίδης λίγους μόνο μήνες πριν το θάνατό του.[11]

Το θέμα, πρόφαση ή συγκίνηση;

Ο ζωγράφος δεν έχει ως αφετηρία το θέμα αλλά την επιθυμία της εικαστικής γραφής, της ζω-γραφικής, το έργο του γίνεται το σύνολο των ιχνών του τρόπου που βιώνει το χρόνο, του τρόπου που θεάται τον κόσμο. Μέχρι την ανεικονικότητα και την αφαίρεση, η αναγνώριση συγκεκριμένων μορφών του κόσμου στα έργα ζωγραφικής δημιουργεί κοινούς άξονες που συμβατικά μπορούν να ονομαστούν «κοινό θέμα». Η παράθεση προσεκτικά επιλεγμένων έργων με «κοινό θέμα» μπορεί ωστόσο να αποκαλύψει πολλά για την εικαστική γραφή που συνειδητά ή ασυνείδητα έχει επιλέξει ο κάθε ένας.

«*Δεν είναι ζωγράφος αυτός που ενδιαφέρεται και συγκινείται από το θέμα˙ για να είναι αληθινός καλλιτέχνης πρέπει, αν ενδιαφέρεται, και να συγκινείται από το υλικό του, τα χρώματα, το ξύλο, το χαρτόνι, και μέσα από αυτό το υλικό θα δώσει τα θέματα και τις μορφές του*»,[12] υποστήριξε ο Σπύρος Παπαλουκάς επιλύοντας με λακωνική σαφήνεια και αυστηρότητα κάθε είδους παρανόηση της ζωγραφικής πρόθεσης.

«*Όλη η ζωγραφική δε μ' αρέσει. Δεν ξέρω, πάντα φαντάζομαι κάτι άλλο στη ζωγραφική. Απ' την αρχή βλέπει κανείς πάντα εικόνες, μόνο εικόνες. Πρέπει να δημιουργηθεί κάτι άλλο, η ζωγραφική να είναι κάτι διαφορετικό. Όλο και λιγότερα καταλαβαίνω πραγματικά*»[13] έγραφε ο Μπουζιάνης ενώ μερικά χρόνια αργότερα διατύπωνε την άρση ανάμεσα σε ορατό θέμα και εικαστική ερμηνεία.[14]

Μία δεύτερη προβληματική αναδείχθηκε από τις παραπάνω θέσεις, καθορίζοντας έναν επιπλέον άξονα επιλογής έργων που ευνοεί την οργάνωση της έκθεσης σε ενότητες και οδηγεί σε πιο σαφή συμπεράσματα για την πορεία της ζωγραφικής τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο. Ο άξονας αυτός παρουσιάζει και μία άλλη αντίληψη για τις επιλογές των ζωγράφων, την ερμηνεία των πραγμάτων του κόσμου, της πραγματικής ζωής και της μετουσίωσής της, της μεταμόρφωσής της σε ζωγραφική.

«Ο άνθρωπος μέσα στο τοπίο» είναι μία μικρότερη ενότητα της έκθεσης που αναπτύσσεται παράλληλα με την πρώτη μεγάλη ενότητα του τοπίου ενώ μία τρίτη μεγάλη ενότητα με τον γενικό τίτλο «το πρόσωπο, τα πράγματα» οργανώνεται γύρω από τρία επιμέρους θέματα: την ξεχωριστή σχέση της μητέρας και του παιδιού, το

ενότητες: «Φως και χρώμα ελληνικό», «Μεσοπόλεμος. Από την αίσθηση στη νόηση», όπως και τα αντίστοιχα κείμενα, Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα «Φως και χρώμα ελληνικό», και «Μεσοπόλεμος. Από την αίσθηση στη νόηση» στο *Εθνική Πινακοθήκη, 100 χρόνια. Τέσσερις αιώνες ελληνικής ζωγραφικής. Από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης και του Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη*, Αθήνα 1999, σ. 415-417 και 448-449 αντίστοιχα. Το πέρασμα από την αίσθηση στη νόηση επισημαίνεται από τον Ανδρέα Ιωαννίδη στον κατάλογο της έκθεσης *Ελληνική ζωγραφική, αρχές του 20ου αιώνα*, Δημοτική Πινακοθήκη, Πάτρα 3/11-3/12/1993, σ. 8.

4. Το έργο αποτελεί μία ξεχωριστή περίπτωση στις συλλογές του μουσείου αφού ένα μεγάλο μέρος του έχει καταστραφεί στη μεγάλη πυρκαγιά που ξέσπασε στο σπίτι της κόρης του ζωγράφου Σοφίας Παρθένη. Προέρχεται από την μεγάλη δωρεά έργων του Παρθένη που πραγματοποίησε η Σοφία στην Εθνική Πινακοθήκη το 1981 και σώθηκε χάρη στις εργασίες συντήρησης από τον τότε νέο συντηρητή και σήμερα Διευθυντή του εργαστηρίου αποκατάστασης και συντήρησης Μιχάλη Δουλγερίδη.

5. *Γιώργος Μπουζιάνης*, ΕΠΜΑΣ, Αθήνα 21/10-8/12/1985, επιμέλεια Ανδρέας Ιωαννίδης.

6. «[Το τοπίο] παράγει και μεταφράζει μέσα από πλαστικές ισοδυναμίες μια όραση αισθήσεων και συγκινήσεων [...] Καλείται να δει όχι κάτι ιδωμένο αλλά τη μεταστοιχείωση του σε νέο ορατό» έγραφε η Άννα Καφέτση, στον κατάλογο της έκθεσης *Μεταμορφώσεις του μοντέρνου*, επιμέλεια Άννα Καφέτση, ΕΠΜΑΣ, Αθήνα 14/5-13/9/1992, εδώ σ. 17-2-, 25-27.

7. «Για όλους [τους ζωγράφους] η θάλασσα δεν παύει να παραμένει μπλε», Ιωαννίδης 1993, ό.π., σ. 9.

8. Καφέτση, ό. π., σ. 26 και Αντώνης Κωτίδης, *Κωνσταντίνος Μαλέας*, εκδόσεις Αδάμ, Αθήνα 2000, σ. 62, 64, 66.

γυναικείο πρόσωπο όπως εμφανίζεται τα πρώτα χρόνια του εικοστού αιώνα και τα αντικείμενα της καθημερινότητας.

Η τέταρτη και τελευταία μεγάλη ενότητα αποτελείται αποκλειστικά από τις υδατογραφίες του Μπουζιάνη που, με τον ενεργό υπαρξιακό χώρο μέσα απ' όπου αναδύονται οι ανθρώπινες μορφές, συγκροτεί μία σύνοψη όλων των παραπάνω ενοτήτων.[15] Εστιάζοντας στο σώμα και τη σχέση του με το χώρο μεταμορφώνεται στη συνεύρεση και τον διάλογο με τον κόσμο.

Μερικά έργα, αναλυτικότερα
Τοπίο, ο άνθρωπος

Εστιάζοντας ενδεικτικά σε ορισμένα από τα έργα της συγκεκριμένης ενότητας γίνεται ορατός ο προβληματισμός των ζωγράφων για μία νέα αντιμετώπιση του χώρου και της έννοιας του χρώματος.

Στο πιο πρώιμο έργο του Τριανταφυλλίδη που βρίσκεται στη συλλογή της Εθνικής Πινακοθήκης, στην *Πλάκα*, 1916-1920 (αρ. κατ. 79), ο χώρος είναι ήδη ιδιόρρυθμος σε σχέση με τα αντίστοιχα τοπία των άλλων ζωγράφων της γενιάς του, του Μαλέα, του Κογεβίνα, του Οικονόμου, που ζωγραφίζουν την ίδια περίοδο έργα με θέμα την Ακρόπολη. Εδώ ο Τριανταφυλλίδης διαφοροποιείται, ζωγραφίζει την Πλάκα, την γειτονιά στις παρυφές του βράχου, ενώ το μνημείο ορίζει τον ορίζοντα.

Ο χώρος οργανώνεται με έναν ιδιότυπο τρόπο σε οριζόντιες ζώνες, διαπερνάται σχεδόν τυχαία από ακαθόριστες κατακόρυφες παρουσίες των δέντρων. Η άνιση αλλά την ίδια στιγμή απρόσμενη ισορροπία της εικόνας δομείται από παραθέσεις θερμών και ψυχρών χρωματικών τόνων, κηλίδες διαφορετικών πράσινων ενώνονται με κίτρινα και ώχρες, σιέννες και όμπρες χτίζουν ένα κάθετο σχεδόν καθ' ύψος τοπίο, που καταλήγει σε ένα ηδύ γαλάζιο,[16] έναν ήπιο όσο και γεμάτο φωτεινή ένταση ουρανό.

Μελετώντας από πολύ κοντά την ζωγραφική επιφάνεια, μία άλλη πραγματικότητα φαίνεται να ορίζει το έργο, υποβάλλοντας την αίσθηση μίας αφόρητης φθοράς που καταλήγει και εκβάλλει σε έναν εντυπωσιακό πλούτο. Είναι ο εσωτερικός πλούτος του έργου που ο ζωγράφος αποκαλύπτει και αποκρύπτει ταυτόχρονα ως χρωματικό υπέδαφος, χτίζοντας από το βάθος, από το υπόστρωμα με επάλληλα χρωματικά στρώματα, με στρώσεις αναπάντεχες, κόκκινο του μίνιου, γαλάζιο πιο ανοιχτό από του ουρανού, πράσινο του κυπαρισσιού και πράσινο του καδμίου, ώχρα και ξανά γαλάζιο. Αυτές οι επάλληλες στρώσεις, τα στρώματα χρώματος αφαιρούνται κατά τόπους, με ένα αποτέλεσμα που θυμίζει τους φθαρμένους τοίχους των κτισμάτων της εικόνας, ο χρωματικός πλούτος, ποτέ ομοιόμορφος αλλά με μία «φυσική» σχεδόν ρυθμικότητα εναλλαγής βρίσκεται κάτω ακριβώς από την τελική χρωματική επιφάνεια. Ο Τριανταφυλλίδης ξαναδουλεύει το έργο, αυτή τη φορά από πάνω προς τα μέσα, αφαιρώντας χρώμα και στρώσεις για να αποκαλύψει ό,τι επιθυμεί να γίνει ορατό. Ο εσωτερικός αυτός πλούτος θα γίνει μία από τις κύριες αναζητήσεις της ζωγραφικής του.

Με πιο ήπιο τρόπο αλλά με παρόμοια τεχνική χτίζει από μέσα προς τα έξω και ένα λίγο μεταγενέστερο τοπίο, τον *Δρόμο με τα κυπαρίσσια*, 1920 (αρ. κατ. 80) αλλά εδώ το χρώμα αποκαλύπτεται κατά περιοχές ενώ σε άλλες η ανάγλυφη υφή του σκεπάζεται από την τελική επίστρωση

9. Ανδρέας Ιωαννίδης, «Επίμετρο» στο Μισέλ Φουκώ *Η ζωγραφική του Μανέ*, μετάφραση-επιμέλεια Πόλα Καπόλα, Γεράσιμος Κουζέλης, επίμετρο Ανδρέας Ιωαννίδης, εκδόσεις νήσος, Αθήνα 2004, σ. 71-79, εδώ σ. 71.

10. Βλ. Perpinioti-Agazir Katerina, *Le 'Groupe Tekhni"*, 2002, (διδακτορική διατριβή), Université Paris I-Pantheon - Sorbonne, U.F.R. histoire de l'art & archéologie, Παρίσι 2002, επίσης Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας στην Μπιεννάλε της Βενετίας 1934-1940*, (διδακτορική διατριβή), Πανεπιστήμιο Κρήτης, Τμήμα Ιστορίας Αρχαιολογίας, Ρέθυμνο 1996, εδώ τόμ. Α΄, σ. 274-282, Κωτίδης 2000, ό.π., σ. 105-117.

11. Από την τελευταία συνέντευξη του ζωγράφου στην εφημερίδα *Η Βραδυνή*, Αθήνα 22/12/1954. Βλ. και Αντώνης Κωτίδης, *Τριανταφυλλίδης, ένα άλλο τριάντα στη ζωγραφική*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2002.

12. Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, «Η ζωγραφική του Παπαλουκά» στο *Έλληνες ζωγράφοι*, Καλλιτεχνική βιβλιοθήκη, Εκδότης-Διευθυντής Γιώργος Ραγιάς, Αθήνα 1975, σ. 138 -152, εδώ σ.139.

13. *Το τετράδιο με τους αφορισμούς του Μπουζιάνη*, Εντοπισμός χειρογράφου - Εισαγωγή - Επιμέλεια Δημήτρης Δεληγιάννης, Μεταγραφή χειρογράφου - Μετάφραση - Σχολιασμός Μαριλένα Ζ. Κασιμάτη, εκδότης Νίκος Βότσης, Αθήνα 1988, σ. 61.

14. «*Αν χρειαζόταν να δώσω ένα τίτλο στον πίνακα αυτό* [σημ.: δύο ανθρώπινες φιγούρες], *θα έγραφα: «Υμηττός». Μη γελάτε, έτσι είναι τα πράγματα. Ο πίνακας τούτος έχει την έμπνευσή του, ένα δειλινό, απ' το βουνό που βρίσκεται μπροστά μας κάθε μέρα. Δεν το είδα όμως σαν βουνό αλλά σαν φόρμες ανθρώπινες. Μπορούσε η συγκίνηση που ένιωσα να εκφραζόταν και σαν τοπίο. Κείνη τη στιγμή όμως μου δημιούργησε αυτή την εικόνα κι αυτή ζωγράφισα*», «Αποσπάσματα από μία συνέντευξη»,

χρώματος. Ο χώρος μοιάζει να αιωρείται, να ισορροπεί σε ένα τριγωνικό σχήμα που αίρει την φυσική αναπαράσταση.[17]

Από την παρουσίαση αυτής της χρονικής περιόδου δεν θα μπορούσαν να απουσιάζουν έργα του Μιχάλη Οικονόμου (1888 - 1933) και του Νίκου Λύτρα (1883 - 1927). Από την αισθησιακή απτικότητα των τοπίων του Λύτρα (αρ. κατ. 83, 84, 86) στην στοχαστική μεταφυσική ερμηνεία τους από τον Οικονόμου (αρ. κατ. 87, 91), μέχρι τα νοητά τοπία του Παρθένη (αρ. κατ. 98) και τα *Ομηρικά ακρογιάλια* των συνειρμών του Γεράσιμου Στέρη (1898 - 1987 (αρ. κατ. 95),[18] το ελληνικό τοπίο λάμπει στα έργα των ζωγράφων των αρχών του εικοστού αιώνα.

Μικροσκοπικές ανθρώπινες μορφές εμφανίζονται στα έργα *Θερισμός* (αρ. κατ. 105) του Παρθένη δίνοντας μία άλλη εκδοχή του τοπίου που πια δεν απλώνεται μόνο του στα μάτια του ανθρώπου που ζωγραφίζει αλλά γίνεται η ορχήστρα ενός κοσμικού θεάτρου, η ανθρώπινη παρουσία μεταφέρει εδώ διανοητικές κατασκευές και προβολές.

Στον αντίποδα των παραπάνω έργων βρίσκονται οι *Παπαρούνες*, 1918 (αρ. κατ. 104)[19] του Όθωνα Περβολαράκη (1887 - 1974). Η γυναίκα ξεπροβάλλει ως μέρος του τοπίου, ως άνθος και δέντρο που φυτρώνει μέσα του ενώ πάλλεται από τον άνεμο που κάνει να δονείται η γραμμή σε ένα ξεχωριστό δείγμα art nouveau. Ανάλογη αντίληψη για τη σχέση ανέμου, μορφής και χρώματος έχει και ο Μαλέας στο *Ηλιοχαρές, Sur le Nile* (αρ. κατ. 103) που συνυπήρξε με τις *Παπαρούνες* του Περβολαράκη στην *Ελληνογαλλική έκθεση* το 1918.[20]

Οι μικροσκοπικές μορφές πάνω στο βράχο, χρωματιστές κουκίδες ανάμεσα σε νερό και άνεμο, οδηγούν τον Μιχάλη Οικονόμου να εγκαταλείψει, για λίγο, την άχρονη σιωπή και τη θαμπή αχλύ του τοπίου και να ζωγραφίσει με ηχηρό μπλε το διάχυτο ηλιακό φως που κάνει το χρώμα να ακολουθεί τους εσωτερικούς παλμούς των φυσικών στοιχείων στο *Θαλασσινό τοπίο* (αρ. κατ. 107). Την λατρευτική αφήγηση του ανθρώπινου μόχθου επέλεξε ο Τριανταφυλλίδης για ένα από τα ύστερα έργα του. Η ανθρώπινη ομάδα στο έργο *Για τον τρύγο (Από τη ζωή των τσιγγάνων)*, 1952 (αρ. κατ. 110) εγγράφεται μέσα σε μία αψίδα σκοτεινών χρωμάτων σε ένα από τα ελάχιστα μεγάλων διαστάσεων έργα του ζωγράφου. Απόρροια και μεταγραφή του έργου *Θριαμβική είσοδος* (αρ. κατ. 109) που ο ζωγράφος ονόμαζε *Είσοδος Αυτοκρατείρας στο Βυζάντιο* και που ο Περικλής Βυζάντιος χαρακτήρισε «εξαίρετη ζωγραφική μέσα σε μια κορνιζούλα».[21]

Το πρόσωπο, τα πράγματα

Αυτή η ενότητα δεν διερευνά μόνον τις διαφορετικές εκδοχές του γυναικείου προσώπου, αλλά κυρίως επιχειρεί μία αποτίμηση της κοινωνικής θέσης του ζωγράφου στην ελληνική κοινωνία κατά τις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα και του τρόπου που αυτή καθορίζει την ίδια τη ζωγραφική. Πρόκειται για μία συνύπαρξη δύο, από κάθε άποψη διαφορετικών ζωγράφων, του Τριανταφυλλίδη και του Παύλου Μαθιόπουλου (1876-1956). Αντιπαραβάλλοντας και συγκρίνοντας έργα τους με παρόμοια θεματική προέκυψε ο προβληματισμός γύρω από το κοινωνικό πρόσωπο της ζωγραφικής και τον ρόλο της σε κάθε κοινωνικό σύνολο.

Οι σκέψεις και οι συνειρμοί που προκαλεί το τόσο διαφορετικό έργο των δύο ζωγράφων δηλώνουν ηχηρά δύο διαφορετικές το-

σ. 14-15, συνέντευξη του Γιώργου Μπουζιάνη που δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Βραδυνή* στις 6/7/1955 με τίτλο «Ένα έργο που εκφράζει την πάλη με τις δυνάμεις του κακού για τη λύτρωση του ανθρώπου – μιλάει ο ζωγράφος Γιώργος Μπουζιάνης», στο *Μπουζιάνης, Ακουαρέλλες*, εισαγωγή Γιάννη Τσαρούχη, Οι φίλοι του Μπουζιάνη, εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 1982, σ. 14.

15. «*Η απόλυτη γνώση του τι είναι ζωγραφική κλασική ανακατεύεται στα έργα του με την περιφρόνηση κάθε γνωστού κανόνος και έτσι οι κανόνες, όλοι οι κανόνες, που οδηγούν στην ορθότητα, ξαναβρίσκονται με το παίξε-γέλασε, όπως λέει ο Καζαντζάκης. Αυτό το Ένα, το ζωγραφικό Ένα, έχει την ικανότητα να το βρίσκει εξ αφορμής ενός αντιπαθητικού τοπίου ή εξ αφορμής ενός άσχημου άντρα ή μιας γυναίκας που δεν είναι επισήμως ποθητή. Το βρίσκει με τη σιγουριά και την ηδονή που το πεινασμένο ζώο βρίσκει στα σκουπίδια το απαραίτητο για την τροφή του. Δε γελιέται ποτέ. Ένα ζωώδες ένστικτο που παίρνει το νόημα μιας βαθιάς φιλοσοφίας.*», Γιάννης Τσαρούχης, «Γιώργος Μπουζιάνης», *Μπουζιάνης, Ακουαρέλλες*, ό.π., σ. 9 -12.

16. Το γαλάζιο είναι ένα από τα πιο αγαπημένα χρώματα του ζωγράφου και το εξερευνά σε όλη την πορεία του.

17. Πρόκειται για μία χαρακτηριστική προβληματική της ζωγραφικής των ναμπί που επεξεργάζεται με τόλμη ο Τριανταφυλλίδης δημιουργώντας ταυτόχρονα και την αίσθηση της κίνησης, της περιήγησης μέσα στο χώρο της εικόνας.

18. «Αυτή η θεματική του τοπίου με συμβολιστικά χαρακτηριστικά φτάνει στο ακραίο σημείο της ανάπτυξής της με τα Ομηρικά ακρογιάλια του Στέρη, [το κοινό συνέδεσε] αυτά τα τοπία με τη μορφολογία αλλά όχι και με το περιεχόμενο του σουρρεαλισμού», Αντώνης Κωτίδης, *Μοντερνισμός και "Παράδοση" στην ελληνική τέχνη του μεσοπολέμου*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1993, σ. 205-206 και σ. 245.

ποθετήσεις απέναντι στη ζωή, δύο ξεχωριστές περιπτώσεις της ελληνικής ζωγραφικής. Απόμακρος, πένης,[22] σιωπηλός σε μοναστική ένδεια ο Τριανταφυλλίδης προκαλούσε το θαυμασμό των ζωγράφων.[23] Κοσμικός, εύπορος και κοινωνικά αποδεκτός ο Μαθιόπουλος ζωγράφιζε προσωπογραφίες μεγαλοαστών απολαμβάνοντας την κοινωνική αποδοχή ενός «επιτυχημένου ζωγράφου», ενώ το 1946 ανέλαβε και τη διεύθυνση της Σχολής Καλών Τεχνών.

Ηχηρό παράδειγμα, η αντιπαράθεση δύο πρώιμων γυναικείων πορτραίτων από τους δύο ζωγράφους: δύο διαφορετικές εκδοχές της *Προσωπογραφίας της Χριστίνας Κουτλίδη*, με τελείως διαφορετική ζωγραφική αντίληψη για την απεικόνιση του προσώπου. Οι δύο προσωπογραφίες που ζωγράφισε ο Τριανταφυλλίδης, το 1947 και το 1952 αντίστοιχα, αποκαλύπτουν τη στενή σχέση του με τον συλλέκτη Ευριπίδη Κουτλίδη[24] και προκαλούν απορίες. Έμοιαζε αναγκαίο να αντιπαρατεθούν με ένα τρίτο πορτραίτο του ίδιου προσώπου, ζωγραφισμένο αυτή τη φορά από τον Μαθιόπουλο (αρ. κατ. 116). Τα τρία έργα μαζί δημιουργούν μία απρόσμενη συνύπαρξη αντιλήψεων για την όραση, την ερμηνεία του προσώπου και τη διαμεσολάβηση του ζωγράφου ανάμεσα στη μορφή και την απόδοσή της.

Η *Προσωπογραφία της Χριστίνας Κουτλίδη* στην ύστερη εκδοχή του Τριανταφυλλίδη (αρ. κατ. 118) και σε αυτήν του Μαθιόπουλου είναι, προφανώς, δύο παραγγελίες από τον συλλέκτη σε δύο διαφορετικούς ζωγράφους. Το έργο του Τριανταφυλλίδη ολοκληρώθηκε ίσως για να συνδράμει οικονομικά ο συλλέκτης το ζωγράφο στα τελευταία χρόνια της ένδειας,[25] ενώ το προγενέστερο του Μαθιόπουλου ακολουθεί τη μόδα της εποχής που επέβαλε την παραγγελία πορτραίτων στον κοσμικό ζωγράφο.

Στην προγενέστερη εκδοχή, αυτήν του 1947 (αρ. κατ. 117), ο Τριανταφυλλίδης παίζει με μερικά από τα στοιχεία που εξελίσσει σε όλη τη διάρκεια της ζωγραφικής του: τις μαύρες γραμμές μελάνης για να σχηματίσει τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά, τη ρυθμική στίξη του πινέλου για τις χρωματιστές κοκκιδώσεις, τις χαράξεις-υφές στο φόντο που δημιουργούν την αδρή επιφάνεια που ο ζωγράφος αγαπά και θα συνεχίσει να επεξεργάζεται μέχρι την τελική *Αυτοπροσωπογραφία* του το 1952. Αντίθετα, στο έργο του Μαθιόπουλου τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του προσώπου εξομαλύνονται τόσο που η μορφή μοιάζει αγνώριστη, το κομψό ένδυμα αποκτά ξεχωριστή ταυτότητα και δεν τείνει να σβήσει όπως στα έργα του Τριανταφυλλίδη.

Το πλούσιο υπέδαφος και ο χρωματικός πλούτος της πρώτης περιόδου του έργου του Τριανταφυλλίδη, η αθέατη αλλά εξαιρετικά σημαντική φωνή του έργου που όμως ηχεί στο βλέμμα, σιγεί για μια περίοδο, όπως στην *Προσωπογραφία νεαρής γυναίκας*, από την περίοδο 1920-1925. Στο έργο αυτό, το ονειρικό, ρεμβώδες και τρυφερό γαλάζιο που τόσο αγαπά ο ζωγράφος επιστρέφει ως υπόστρωμα, άλλοτε ως κοίτασμα ή ως φόντο σε πολλά έργα του, ενώ οι φωτεινές περιοχές, τα «φώτα» εναποτίθενται πάνω από την εικόνα, ως προσθήκες αληθινού, μαρτυρίες απτικότητας.

Παρόμοιες συγκρίσεις προέκυψαν όταν το ακόμη δυσανάγνωστο έργο του Τριανταφυλίδη *Μητέρα με παιδιά*, 1940 - 1945 (αρ. κατ. 122), τοποθετήθηκε δίπλα σε δύο πολύ γνωστά έργα του Μαθιόπουλου με

19. Ο ζωγράφος συμμετείχε με το έργο αυτό στην *Ελληνογαλλική έκθεση* του 1918. Στην πίσω πλευρά του υπάρχει το προσχέδιο μίας καθιστής γυναικείας μορφής ενώ, προφανώς για οικονομία χρόνου, ο ζωγράφος χρησιμοποίησε μία έτοιμη κορνίζα που βρισκόταν στο εργαστήριό του και πλαισίωνε ένα χαρακτικό με μία άποψη του Παρισιού. Ο ζωγράφος κάλυψε με μαύρο χρώμα ένα μέρος του χαρακτικού δημιουργώντας έτσι το κατάλληλο φόντο για το έργο που έστειλε στην έκθεση.

20. Τα στοιχεία αυτά προκύπτουν από τις ετικέτες στο τελάρο του έργου.

21. Περικλής Βυζάντιος, «Η ζωή ενός ζωγράφου», επιμέλεια Λίνα Κάσδαγλη, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1984.

22. «[πως πήγατε στον Τριανταφυλλίδη; Είχε εργαστήριο στο οποίο δεχόταν μαθητές;] "Παγκάλου: *Μπα, δεν είχε. Είχε ένα σπίτι ο καημένος και δούλευε εκεί πέρα σεμνά*"», Αντώνης Κωτίδης, *Για τον Παρθένη: εννιά συνεντεύξεις με μαθητές του και μια πρώτη μελέτη για τον δάσκαλο*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1984, σ. 75.

23. Οι ζωγράφοι συνήθιζαν να χρησιμοποιούν ως παράδειγμα το έργο του για να δηλώσουν την αφοσίωση στη ζωγραφική.

24. Ήταν παιδικοί φίλοι από τα χρόνια που μεγάλωσαν μαζί στη Σμύρνη, Κωτίδης 2002, ό.π., σ. 64.

25. Εδώ η ζωγραφική του Τριανταφυλλίδη αποπειράται να ακολουθήσει την ακαδημαϊκή παράδοση του πορτραίτου, με την επίσημη στάση και το ένδυμα του προσώπου, την αυστηρότητα και το κύρος που στην περίπτωση αυτή εκδηλώνεται με τα σκούρα σχεδόν μαύρα καφετιά χρώματα, τη βαριά γραμμή στο περίγραμμα των χεριών και την ενοποίηση του σώματος με το χώρο, επαναφέροντας έτσι την παράδοση της προσωπογραφίας από τη μαθητεία του στο Μόναχο την περίοδο 1908-1910.

26. Στην *Προσωπογραφία της Ραφαέλας Νικολοπούλου* ο ζωγράφος επιχειρεί μερικούς πιο ελεύθερους χειρισμούς στην απόδοση των

το ίδιο θέμα από την δεκαετία 1910-1920, όπου μητέρα και παιδί εικονίζονται σε ένα διπλό πορτραίτο (αρ. κατ. 119, 120).[26]

Δύο έργα του Τριανταφυλλίδη με παρόμοιο περιεχόμενο αντιμετωπίζουν το θέμα με τρόπο τελείως διαφορετικό. Η αναγλυφικότητα και ο πλούτος του χρωματικού υπεδάφους στη ζωγραφική του αίρεται ολοκληρωτικά στις *Νταντάδες στο Βασιλικό κήπο*, 1940 - 1942 (αρ. κατ. 121) που είναι ζωγραφισμένο πάνω στο εξώφυλλο ενός ντοσιέ.[27] Το έργο του Τριανταφυλλίδη *Μητέρα με παιδιά*, 1940 - 1945 καθαγιάζει τη σχέση μητέρας-παιδιού, επαναφέρει τη θρησκευτική σύνθεση της πυραμίδας, αλλά κυρίως υποβάλλει μέσα από το πλούσιο υπέδαφος και το υποδόριο εσωτερικό φως την άυλη πυκνότητα του θέματός του. Και πάλι ο ζωγράφος απλώνει πολλαπλά στρώματα χρώματος όπως στις προηγούμενες περιόδους της ζωγραφικής του.

Η μεγάλη πυκνότητα στην υφή, η εμμονή στη ματιέρα θα κορυφωθεί σε ένα προγενέστερο έργο με τον τίτλο *Το θήλασμα της αραπίνας*, 1937 (αρ. κατ. 124). Το ασυνήθιστο αυτό έργο, ως προς το θέμα, την επιλογή της σκηνής, τον σκούρο χρωματισμό που συνυπάρχει με τα έντονα χρώματα έξω από το παράθυρο, προκαλεί πολλαπλά και δυσεπίλυτα ερωτήματα όπως ακριβώς οι κόμποι και οι έντονες ανάγλυφες κουκίδες στη ματιέρα του δημιουργούν μία εξαιρετικά πυκνή υποδόρια υφή.

Με την ενότητα «νεκρές φύσεις», δώρα συχνά της φύσης, δηλώνεται η απλότητα των πραγμάτων που αντλεί ο άνθρωπος από τον κόσμο, ό,τι τρέφει ένα παιδί, με τα πράγματα που ακουμπούν πάνω στο τραπέζι· παράλληλα εικονογραφούνται με λιτότητα οι κύριες εικαστικές γραφές που υιοθετούν οι ζωγράφοι στις αρχές του αιώνα.

Οι τρεις μικρές υδατογραφίες του Μπουζιάνη, (αρ. κατ. 138-140), παρουσιάζουν ισάριθμες ερωτικές σκηνές. Στη μία από αυτές, υπάρχει στην πίσω πλευρά η υπογραφή του ζωγράφου και η σημείωση ότι πρόκειται για ζωγραφικά προσχέδια τοιχογραφιών. Το 1950 περίπου ο ζωγράφος είχε λάβει μία παραγγελία για την εικονογράφηση ενός δωματίου με ερωτικές σκηνές. Οι τρεις υδατογραφίες που παρουσιάζονται στην έκθεση αποτελούν μέρος της ενότητας έξι συνολικά μικρών έργων που ολοκλήρωσε στο πλαίσιο αυτής της παραγγελίας.[28]

Ίχνος και επιδερμίδα. Συναντήσεις και διάλογοι μέσα στο χρόνο, πέρα απ' αυτόν

Από την παράθεση των επιλεγμένων έργων για τη συγκεκριμένη έκθεση, αναδύεται τέλος ένα ακόμη ζήτημα που χαρακτηρίζει όχι μόνον αυτή τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο αλλά ολόκληρη την πορεία της ζωγραφικής.

Δύο από τους ζωγράφους εμφανίζονται ως οι κατ' εξοχήν καλλιτέχνες που αναζητούν σε ολόκληρη την πορεία τους συγκεκριμένους εικαστικούς στόχους. Ο Παρθένης ταυτίζεται με τη γραμμή και τη μεταγραφή του όγκου σε ψυχρά και θερμά χρώματα, ο Τριανταφυλλίδης με την εμμονή στην απόδοση της επιδερμίδας της ύλης,[29] στη ματιέρα.[30] Και οι δύο φτάνουν στην ωριμότητα καταλήγοντας στην άυλη υπόσταση του κόσμου, το βάθος αποκαλύπτει όχι πλέον ένα ηλιόλουστο τοπίο, αλλά το εσωτερικό τοπίο όπου φέγγει το εσώτερο φως.[31]

Οι μορφές του Παρθένη, και κυρίως οι μορφές στο όψιμο έργο του (αρ. κατ. 108), μοιάζουν να κατοικούν μέσα στο τοπίο, να ενσαρκώνουν ενσωματωμένους ρυθμούς,

ενδυμάτων, πιθανόν θέλοντας να συμβαδίσει με τη ζωγραφική της εποχής του. Είναι ένα από τα πιο τολμηρά έργα του που εκτέθηκε στο ελληνικό τμήμα στη Διεθνή Έκθεση της Ρώμης το 1911 με τον τίτλο *Μητρικός ασπασμός*, αρ. κατ. 32.

27. Η υφή του μαύρου υφάσματος λειτουργεί εδώ ως το υπόστρωμα που συχνά φαίνεται μέσα από τις υπόλευκες πινελιές και τονίζει την ένταση των σχεδιασμένων μαύρων περιγραμμάτων. Είναι ίσως το πιο λιτό σε χρωματικό υπέδαφος έργο και επαναφέρει διάφορα στοιχεία που ο ζωγράφος επεξεργάζεται ήδη, με κυριότερο τον κυκλικό χώρο που περιβάλλει το πεδίο δράσης των προσώπων μέσα στην εικόνα.

28. Μία άλλη υδατογραφία, που βρέθηκε σε ιδιωτική συλλογή στη Γερμανία, παρουσιάζει το εικονογραφικό πρόγραμμα του δωματίου και τη σειρά των ζωγραφικών παραστάσεων. Ο Δεληγιάννης ονόμασε την ενότητα των έξι υδατογραφιών «Το δωμάτιο της ηδονής», Δημήτρης Δεληγιάννης, *Μπουζιάνης*, εκδόσεις Αδάμ, Αθήνα 1996, σ. 103-104.

29. «Στην τεχνική εκείνο που τον ενδιαφέρει είναι το πώς θα εξαϋλώσει την ποιότητα της ύλης και μεταχειρίζεται για να δώση το αποτέλεσμα όλα τα μέσα: το κάρβουνο, το πινέλο, τη σπάτουλα κι' ακόμα ένα σπασμένο γυαλί. Στα φωτεινά σημεία η πινελιά του είναι σταθερή και φαρδιά, γεμάτη πάστα και χρώμα, ενώ στις σκιές ξύνει το χρώμα πολλές φορές για να αφαιρέση την ποσότητα της ύλης», Περικλής Βυζάντιος, «Στο ατελιέ του Τριανταφυλλίδη», *Ζυγός*, αρ. 15, Ιανουάριος 1957. σ. 7

Για την ανάδυση από το βάθος στην επιφάνεια βλέπε και Κωτίδης 2002, ό.π., σ. 267.

30. «Παγκάλου: «*Πως δουλεύετε;*» *τον ρωτάω. «Να παιδί μου, με το δάχτυλο, με κανένα κουρέλι, εκεί, να γίνει η ματιέρα». Στο μεταξύ όμως ήτανε πώς να μεταχειριζόμαστε τα χρώματα.* […] *Κι επίσης πρέπει να αρχίζει κανείς τέσσερα-πέντε έργα όπως έκανε κι ο Τριανταφυλλίδης, να τ' αφήνει να στεγνώνουν, να δει να*

«*να δημιουργούνται από αιθέρα*»,[32] ως περαστικά όντα να κινούνται παράλληλα με αυτό γνωρίζοντας εξαρχής τη σιωπή του.

Με τον ίδιο τρόπο, φτιαγμένη από αιθέρα, φαίνεται να ζωντανεύει μέσα σε κάθε έκθεση μία σειρά συναντήσεων πέρα από την έννοια του πεπερασμένου χρόνου. Είναι η αύρα του έργου τέχνης που έρχεται να συναντηθεί στις πιθανές διευρύνσεις του χώρου πέρα από τον μετρήσιμο χρόνο και τον αντιληπτό παρόντα τόπο. Η αύρα που ανακαλεί συνειρμούς, ζωντανεύει γεγονότα, περιστατικά, μνήμες, συναντήσεις στον πυρήνα του χρόνου: *«27 Νοεμβρίου 1941. Χτες το πρωί ήμουν σε μια Επιτροπή για τη διανομή μαύρης σταφίδας στους άπορους σπουδαστές Καλών Τεχνών. Από την παραμονή, μια ομάδα μαθητών παρέλαβε τη σταφίδα και την έφερε σε μεγάλα σακιά, επρόκειτο να μοιραστεί στους σπουδαστές. Εγώ θα είχε την εποπτεία της διανομής. Σους διαδρόμους της Σχολής κυκλοφορούσαν εκατοντάδες σπουδαστές, απόφοιτοι, και γενικά άνθρωποι που είχαν κάποια σχέση με τη Σχολή. Μάταια τους εξηγούσαμε πως δεν υπάρχει τρόπος να δοθεί σταφίδα σε όλους και ότι αυτή ήταν ειδικώς προορισμένη για τους σπουδαστές, όλοι λέγανε πως και αυτοί έχουν δικαιώματα. Τέλος, αποφασίσαμε να δοθεί πρώτα μια ποσότητα πέντε οκάδων στους σημερινούς σπουδαστές, και αν περισσέψει, να δοθεί και στους υπόλοιπους. Αυτό διαδόθηκε, και ήρθαν ακόμη περισσότεροι να ζητήσουν.*

Κατά το μεσημέρι, εκεί που καθόμαστε μαζί με τους άλλους καθηγητές στο γραφείο, μπήκαν διαμιάς τρεις παλιοί φίλοι μας και εκλεκτοί ζωγράφοι, ο Τριανταφυλλίδης, ο Μηλιάδης και ο Μπουζιάνης. Είχα καιρό να τους δω, και είχαν τόσο αλλάξει που μοιάζανε με τα γεροντάκια της «Χιονάτης». Είχαν στα χέρια τους και τα μαντήλια τους ανοιχτά, για να βάλουν τη σταφίδα».[33]

Ζωγράφοι που γνωρίζονταν καλά, ή λιγότερο, φίλοι και συνοδοιπόροι, ζωγράφοι που ζωγράφισαν δίπλα δίπλα, ζωγράφοι που συναντήθηκαν στο σπίτι του Νίκου Λύτρα μια καλοκαιρινή μέρα του 1917 για να ιδρύσουν την «Ομάδα Τέχνη», οι ίδιοι που με ενθουσιασμό κρέμασαν τα έργα τους στην πρώτη έκθεση της ομάδας, ζωγράφοι που δίδαξαν τους ίδιους μαθητές, που μετέδωσαν διαφορετικές αντιλήψεις οι οποίες τελικά φανερώθηκαν άλλοτε ως όσμωση και άλλοτε ως κληρονομιά στο έργο των νεότερων, συναντιούνται ξανά, αφού μία έκθεση γίνεται ένας νέος τόπος, ο τόπος των αόρατων συναντήσεων.

Η αύρα του έργου τέχνης είναι η αύρα των συναντήσεων, για να γεμίζουν τα μάτια από χρώμα και φως.[34]

περνάει ο καιρός και μετά ξανά και ξανά», Κωτίδης 1994, ό.π., σ. 75.

31. «Το φως χαμηλώνει όσο προχωρεί κανείς στο βάθος. [...] τώρα το ημίφως εγκαθίσταται στην έκφρασή του [...] τείνει προς το βάθος, με μια αναδίπλωση προς το εσωτερικό τοπίο. Τώρα η αναζήτησή του παίρνει την κατεύθυνση της αρχαιολογίας των πραγμάτων όπως αυτά μπορούν να συμβολίζουν την επιθυμία και τον φόβο, τα αρχετυπικά συναισθήματα [...] στρέφεται στοχαστικά σ' αυτό που μπορεί να διατάξει τα σχήματα του έσω κόσμου σε μορφές», Κωτίδης 2002, ό.π., σ. 207.

32. *«Ο Παρθένης, στην Ελλάδα ειδικά, εσκανδάλισε τους αυστηρούς σχεδιαστάς, οι οποίοι έβλεπαν με κεντρικούς άξονες τα σώματα, εφρόντιζαν να πατούν πάνω στη γη, να είναι στη θέση τους τα ζυγωματικά, στη θέση της η ανατομία. Τους ετρόμαξε και τους εσκανδάλισε με μια ζωγραφική δύο διαστάσεων. Εξωτερικά δύο διαστάσεων. Γιατί κανένας, σαν τον Παρθένη, δεν είχε τόσο πολύ την αίσθηση της γλυπτικής φόρμας. Η επιστροφή του Παρθένη στην φιγούρα είναι ένα πράγμα περίεργο. Οι φιγούρες του όπως μπορεί κανείς να δει στον «Θρήνο» και την «Άρτεμη» δημιουργούνται από αιθέρα, όπως η ψεύτικη Ελένη, στην Ελένη του Ευριπίδη. Δεν είναι ο άνθρωπος με σάρκα και οστά του Βελάσκεθ ή των ρεαλιστών της Ισπανίας. Από το τοπίο φθάνει στη φιγούρα. Αυτό αποτελεί και την αξία του Παρθένη»*, έγραφε με την γνωστή του οξύτητα ο Τσαρούχης στο άρθρο του «Ο Παρθένης», *Εικόνες*, τ. 537, Αθήνα 4/2/1966. Για τις μορφές του Παρθένη στο όψιμο έργο του βλ. και Ευγένιος Ματθιόπουλος «Κωνσταντίνος Παρθένης», εκδόσεις Αδάμ, Αθήνα 2010, σ. 97.

33. Βυζάντιος, «Η ζωή ενός ζωγράφου», ό.π., σ. 218-219.

34. Η φράση είναι μία παραλλαγή της τελικής φράσης του Περικλή Βυζάντιου στο άρθρο που αφιέρωσε στη ζωγραφική του Τριανταφυλλίδη ένα χρόνο μετά το θάνατό του, Βυζάντιος 1957, ό.π., σ. 8.

Κωνσταντίνος Παρθένης
(Αλεξάνδρεια 1878/1879 -
Αθήνα 1967)

Konstantinos Parthenis
(Alexandria 1878/1879 -
Athens 1967)

71 . 1

2

3

4

71. 1-4. *Μπλοκ σχεδίων με 25 φύλλα*, 1899
23,2 x 13,8 εκ.
Κληροδοσία αντί Φόρου Κληρονομίας
Νικολάου Παρθένη
αρ. έργου 11534/1-25

1. *Τοπίο*, 1899
Μολύβι και μολυβοχρώματα σε χαρτί
αρ. έργου 11534/10

2. *Τοπίο*, 1899
Μολύβι και υδατόχρωμα σε χαρτί
αρ. έργου 11534/5

3. *Τοπίο*, 1899
Μολύβι και μολυβοχρώματα σε χαρτί
αρ. έργου 11534/20β

4. *Σχέδιο για τοιχογραφία
ή διακοσμητικό πανό*
Μολύβι και μολυβοχρώματα σε χαρτί
αρ. έργου 11534/12α

25 Sheets block of drawings, 1899
23.2 x 13.8 εκ.
Heirs of Nikolaos Parthenis Bequest
inv. no. 11534/1-25

1. *Landscape*, 1899
Pencil and colour pencils on paper
inv. no. 11534/10

2. *Landscape*, 1899
Pencil and water colour on paper
inv. no. 11534/5

3. *Landscape*, 1899
Pencil and colour pencils on paper
inv. no. 11534/20b

4. *Drawing for Wall Painting
or decorative panel*
Pencil and colour pencils on paper
inv. no. 11534/12a

Κωνσταντίνος Παρθένης
(Αλεξάνδρεια 1878/1879 -
Αθήνα 1967)

Konstantinos Parthenis
(Alexandria 1878/1879 -
Athens 1967)

72

73

72. *Τοπίο,* 1904 - 1909
Λάδι και μολύβι
σε μουσαμά, 21,5 x 26,6 εκ.
Κληροδοσία αντί Φόρου Κληρονομίας
Νικολάου Παρθένη
αρ. έργου 10002
Landscape, 1904 - 1909
Oil and pencil on canvas, 21.5 x 26.6 cm
Heirs of Nikolaos Parthenis Bequest
inv. no. 10002

73. *Ύδρα,* 1905 - 1909
Λάδι και μολύβι
σε μουσαμά επικολλημένο
σε χαρτόνι, 24,2 x 32 εκ.
αρ. έργου 2774
Hydra, 1905 - 1909
Oil and pencil on canvas mounted
on pasteboard, 24.2 x 32 cm
inv. no. 2774

74

75

Σοφία Λασκαρίδου
(Αθήνα 1882 - Αθήνα 1965)
Sofia Laskaridou
(Athens 1882 - Athens 1965)

Θάλεια Φλωρά Καραβία
(Σιάτιστα 1871 - Αθήνα 1960)
Thaleia Flora Karavia
(Siatista 1871 - Athens 1960)

74. *Λιμνοθάλασσα Μεσολογγίου,* 1906
Λάδι σε μουσαμά επικολλημένο
σε χαρτόνι, 32,5 x 42 εκ.
αρ. έργου 3943
Missolonghi Lagoon, 1906
Oil on canvas mounted
on pasteboard, 32.5 x 42 cm
inv. no. 3943

75. *Τοπίο από το Μαριούτ*
Λάδι σε μουσαμά, 50 x 73 εκ.
αρ. έργου 10506
Mariout Landscape
Oil on canvas, 50 x 73 cm
inv. no. 10506

Οδυσσέας Φωκάς
(Γαλάτσι Ρουμανίας 1865 - Αθήνα 1946)
Odysseas Focas
(Galatsi, Romania 1865 - Athens 1946)

Νικόλαος Οθωναίος
(Καλαμάτα 1877 - Σκόπελος 1949)
Nikolaos Othonaios
(Kalamata 1877 - Skopelos 1949)

76

77

76. *Τοπίο*
Λάδι σε μουσαμά, 27 x 34,8 εκ.
Κληροδότημα Οδυσσέα Φωκά
αρ. έργου 1616
Landscape
Oil on canvas, 27 x 34.8 cm
Odysseas Focas Bequest
inv. no. 1616

77. *Πεύκα*
Λάδι σε χαρτόνι, 32 x 43,5 εκ.
Κληροδότημα Αλεξάνδρου Ζαχαρίου
αρ. έργου 3144
Pines
Oil on pasteboard, 32 x 43.5 cm
Alexandros Zachariou Bequest
inv. no. 3144

Κωνσταντίνος Παρθένης
(Αλεξάνδρεια 1878/1879 -
Αθήνα 1967)
Konstantinos Parthenis
(Alexandria 1878/1879 -
Athens 1967)

78

78. *Τοπίο*, 1912 - 1917
Λάδι σε μουσαμά, 60 x 72 cm
Κληροδότημα Αντωνίου Μπενάκη
αρ. έργου 1861
Landscape, 1912 - 1917
Oil on canvas, 60 x 72 cm
Antonis Benakis Bequest
inv. no. 1861

Θεόφραστος Τριανταφυλλίδης
(Σμύρνη 1881 - Αθήνα 1955)
Theofrastos Triantafyllidis
(Smyrna 1881 - Athens 1955)

79

80

79. *Η Πλάκα*, 1916 - 1920
Λάδι σε χαρτόνι, 25 x 32 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη
αρ. έργου 1261
Plaka, 1916 - 1920
Oil on pasteboard, 25 x 32 cm
E. Koutlidis Foundation Collection
inv. no. 1261

80. *Δρόμος με κυπαρίσσια*, 1920
Λάδι σε χαρτόνι, 63 x 44 εκ.
Δωρεά Θάλειας Β. Βοΐλα
αρ. έργου 3748
Cypress Road, 1920
Oil on pasteboard, 63 x 44 cm
Donated by Thaleia V. Voïla
inv. no. 3748

Κωνσταντίνος Παρθένης
(Αλεξάνδρεια 1878/1879 - Αθήνα 1967)

Konstantinos Parthenis
(Alexandria 1878/1879 - Athens 1967)

Κωνσταντίνος Μαλέας
(Κωνσταντινούπολη 1879 - Αθήνα 1928)

Konstantinos Maleas
(Constantinople 1879 - Athens 1928)

81

82

81. *Τοπίο* (Μυστράς;), 1917 - 1920
Λάδι και μολύβι
σε μουσαμά, 22,3 x 34,9 εκ.
Δωρεά Σοφίας Παρθένη
αρ. έργου 6497
Landscape (Mystras?), 1917 - 1920
Oil and pencil on canvas, 22.3 x 34.9 cm
Donated by Sofia Partheni
inv. no. 6497

82. *Τοπίο με πηγή*, 1918 - 1920
Μολύβι και μελάνι σε χαρτί,
28,1 x 28,5 εκ.
αρ. έργου 3420
Landscape with Fountain, 1918 - 1920
Pencil and ink on paper,
28.1 x 28.5 cm
inv. no. 3420

Νίκος Λύτρας
(Αθήνα 1883 - Αθήνα 1927)
Nikos Lytras
(Athens 1883 - Athens 1927)

Κωνσταντίνος Μαλέας
(Κωνσταντινούπολη 1879 - Αθήνα 1928)
Konstantinos Maleas
(Constantinople 1879 - Athens 1928)

83

84

83. *Πεντέλη,* 1915 - 1920
Λάδι σε μουσαμά, 45 x 70,5 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη
αρ. έργου 624
Penteli, 1915 - 1920
Oil on canvas, 45 x 70.5 cm
E. Koutlidis Foundation Collection
inv. no. 624

84. *Τήνος, Άγιος Δημήτριος,* 1923
Λάδι σε μουσαμά, 53 x 73 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη
αρ. έργου 637
Tinos, Agios Dimitrios, 1923
Oil on canvas, 53 x 73 cm
E. Koutlidis Foundation Collection
inv. no. 637

85. *Τοπίο,* 1918 - 1920
Παστέλ σε χαρτί, 29,6 x 35,5 εκ.
αρ. έργου 7557
Landscape, 1918 - 1920
Pastel on paper, 29.6 x 35.5 cm
inv. no. 7557

86. *Χωράφι με στάχυα,* πριν το 1920
Λάδι σε μουσαμά, 40 x 43 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη
αρ. έργου 672
Wheatfield, before 1920
Oil on canvas, 40 x 43 cm
E. Koutlidis Foundation Collection
inv. no. 672

85

Νίκος Λύτρας
(Αθήνα 1883 - Αθήνα 1927)
Nikos Lytras
(Athens 1883 - Athens 1927)

86

Μιχάλης Οικονόμου
(Πειραιάς 1884 - Αθήνα 1933)
Michael Economou
(Piraeus 1884 - Athens 1933)

87

87. *Φτωχόσπιτο,* 1920 - 1926
Λάδι σε ύφασμα, 50 x 61 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη
αρ. έργου 575
Poor House, 1920 - 1926
Oil on cloth, 50 x 61 cm
E. Koutlidis Foundation Collection
inv. no. 575

Κωνσταντίνος Μαλέας
(Κωνσταντινούπολη 1879 - Αθήνα 1928)

Konstantinos Maleas
(Constantinople 1879 - Athens 1928)

88

89

90

88. *Ασσουάν*, 1924
Λάδι και μολύβι
σε χαρτόνι, 23 x 23,5 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη
αρ. έργου 1232
Aswan, 1924
Oil and pencil
on pasteboard, 23 x 23.5 cm
E. Koutlidis Foundation Collection
inv. no 1232

89. *Ασσουάν*, 1924
Παστέλ σε χαρτί, 36,3 x 35,9 εκ.
αρ. έργου 7557
Aswan, 1924
Pastel on paper, 36.3 x 35.9 cm.
inv. no. 7557

90. *Τοπίο παραθαλάσσιο*, 1918 - 1920
Λάδι σε χάρτμπορντ,
επικολλημένο σε χάρτμπορντ
ντυμένο με ύφασμα, 32,5 x 52,2 εκ.
αρ. έργου 3417
Landscape by the Sea, 1918 - 1920
Oil on hardboard,
mounted on canvas-coated
hardboard, 32.5 x 52.2 cm
inv. no. 3417

Μιχάλης Οικονόμου
(Πειραιάς 1884 - Αθήνα 1933)
Michael Economou
(Piraeus 1884 - Athens 1933)

Φώτης Κόντογλου
(Αϊβαλί Μικράς Ασίας 1896 - Αθήνα 1965)
Fotis Kontoglou
(Aivali, Asia Minor 1896 - Athens 1965)

Σπύρος Παπαλουκάς
(Δεσφίνα Παρνασσίδας 1892 - Αθήνα 1957)
Spyros Papaloukas
(Desfina, Parnassida 1892 - Athens 1957)

91

92

91. *Θαλασσογραφία,* πριν το 1926
Λάδι σε χαρτόνι, 53,5 x 65 εκ.
inv. no. 2137
Seascape, before 1926
Oil on pasteboard, 53.5 x 65 cm
inv. no. 2137

92. *Ερειπωμένο κάστρο*, 1924
Μολύβι και μελάνι
σε χαρτί, 16,4 x 12,7 εκ.
Δωρεά Θάλειας Β. Βοϊλα
αρ. έργου 3570
Castle in ruins, 1924
Pencil and ink on paper, 16.4 x 12.7 cm
Donated by Thaleia V. Voïla
inv. no. 3570

93. *Σκήτη Αγίου Ανδρέου*, 1932
Λάδι και κάρβουνο
σε χαρτί, 155,4 x 130 εκ.
Δωρεά Ασημίνας Παπαλουκά
αρ. έργου 5721
The Skete of Agios Andreas, 1932
Oil and charcoal
on paper, 155.4 x 130 cm
Donated by Assimina Papalouka
inv. no. 5721

93

Γεράσιμος Στέρης
(Κεφαλονιά 1898 - Νέα Υόρκη 1987)
Yerassimos Steris
(Cephalonia 1898 - New York 1987)

94

95

94. *Τοπίο με την Ακρόπολη*, 1931 - 1935
Λάδι σε καμβά, 53,5 x 64 εκ.
Κληροδότημα Μαρίνου Φωκά-Κοσμετάτου
αρ. έργου 8578
Landscape with the Acropolis, 1931 - 1935
Oil on canvas, 53.5 x 64 cm
Marinos Fokas-Kosmetatos Bequest
inv. no. 8578

95. *Ομηρικό ακρογιάλι*, π. 1930
Λάδι σε χαρτί, 38,5 x 46,5 εκ.
αρ. έργου 7299
Homeric Shore, ca. 1930
Oil on paper, 38.5 x 46.5 cm
inv. no. 7299

Γιώργος Μπουζιάνης
(Αθήνα 1885 - Αθήνα 1959)
Giorgos Bouzianis
(Athens 1885 - Athens 1959)

96

96. *Σπίτια,* π. 1945
Λάδι σε μουσαμά, 34 x 61 εκ.
αρ. έργου 3160
Houses, ca. 1945
Oil on canvas, 34 x 61 cm
inv. no. 3160

Σπύρος Παπαλουκάς
(Δεσφίνα Παρνασσίδας 1892 -
Αθήνα 1957)

Spyros Papaloukas
(Desfina, Parnassida 1892 -
Athens 1957)

97

97. *Δελφοί,* 1948
Λάδι σε μουσαμά επικολλημένο
σε χαρτόνι, 43,7 x 50,4 εκ.
Δωρεά μαθητών του Σπύρου Παπαλουκά
της τάξης της Σχολής Αρχιτεκτόνων
αρ. έργου 4056
Delphi, 1948
Oil on canvas mounted
on pasteboard, 43.7 x 50.4 cm
Donated by Papaloucas's students
at the School of Architecture
inv. no. 4056

Κωνσταντίνος Παρθένης
(Αλεξάνδρεια 1878/1879 -
Αθήνα 1967)
Konstantinos Parthenis
(Alexandria 1878/1879 -
Athens 1967)

98

98. *Τοπίο - Μικρό εκκλησάκι,*
πριν το 1960
Λάδι σε μουσαμά, 115,2 x 129,7 εκ.
Κληροδοσία αντί Φόρου Κληρονομίας
Νικολάου Παρθένη
αρ. έργου 9996
Landscape - Small Church,
before 1960
Oil on canvas, 115.2 x 129.7 cm
Heirs of Nikolaos Parthenis Bequest
inv. no. 9996

Νίκος Λύτρας
(Αθήνα 1883 - Αθήνα 1927)
Nikos Lytras
(Athens 1883 - Athens 1927)

Εμμανουήλ Ζαΐρης
(Αλικαρνασσός 1876 ή 1878 - Μύκονος 1948)
Emmanuel Zairis
(Alikarnassos 1876 or 1878 - Mykonos 1948)

99

99. *Ο ζωγράφος Ουμβέρτος Αργυρός*, 1909 - 1910
Λάδι σε χαρτόνι, 50 x 34 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη
αρ. έργου 548
The Painter Umbertos Argyros, 1909 - 1910
Oil on pasteboard, 50 x 34 cm
E. Koutlidis Foundation Collection
inv. no. 548

100

100. *Κορίτσι στον λαχανόκηπο*, 1915 - 1920 (;)
Λάδι σε μουσαμά, 55 x 75 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη
αρ. έργου 394
Girl in a Cabbage Patch, 1915 - 1920 (?)
Oil on canvas, 55 x 75 cm
E. Koutlidis Foundation Collection
inv. no. 394

101

102

103

Θάλεια Φλωρά Καραβία
(Σιάτιστα 1871 - Αθήνα 1960)
Thaleia Flora Karavia
(Siatista 1871 - Athens 1960)

Κωνσταντίνος Μαλέας
(Κωνσταντινούπολη 1879 - Αθήνα 1928)
Konstantinos Maleas
(Constantinople 1879 - Athens 1928)

101. *Υδροφόρες στο Νείλο*, 1909
Λάδι σε μουσαμά, 33,5 x 41 εκ.
Κληροδότημα Αντωνίου Μπενάκη
αρ. έργου 2110
Water-Carriers on the Nile, 1909
Oil on canvas, 33.5 x 41 cm
Antonis Benakis Bequest
inv. no. 2110

102. *Τρεις Αιγύπτιες*, 1910 - 1911
Λάδι σε χαρτόνι, 31 x 41,2 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη
αρ. έργου 666
Three Egyptian Women, 1910 - 1911
Oil on pasteboard, 31 x 41.2 cm
E. Koutlidis Foundation Collection
inv. no. 666

103. *Ηλιοχαρές (Νείλος), Sur le Nile (Soir),* 1910 - 1911
Λάδι σε μουσαμά επικολλημένο σε χαρτόνι, 52 x 31 εκ.
Κληροδότημα Κωνσταντίνου Νέγρη
αρ. έργου 1394
Nile Landscape, Sur le Nile (Soir), 1910 - 1911
Oil on canvas mounted on pasteboard, 52 x 31 cm
Konstantinos Negris Bequest
inv. no. 1394

Όθων Περβολαράκης
(Αθήνα 1887 - Αθήνα 1974)
Othon Pervolarakis
(Athens 1887 - Athens 1974)

Κωνσταντίνος Παρθένης
(Αλεξάνδρεια 1878/1879 - Αθήνα 1967)
Konstantinos Parthenis
(Alexandria 1878/1879 - Athens 1967)

104

104. *Παπαρούνες*, 1918
Τέμπερα σε χαρτί, 29,3 x 49,3 εκ.
Δωρεά Νίκου Πετσάλη-Διομήδη
αρ. έργου 6674
Poppies, 1918
Tempera on paper, 29.3 x 49.3 cm
Donated by Nikos Petsalis-Diomidis
inv. no. 6674

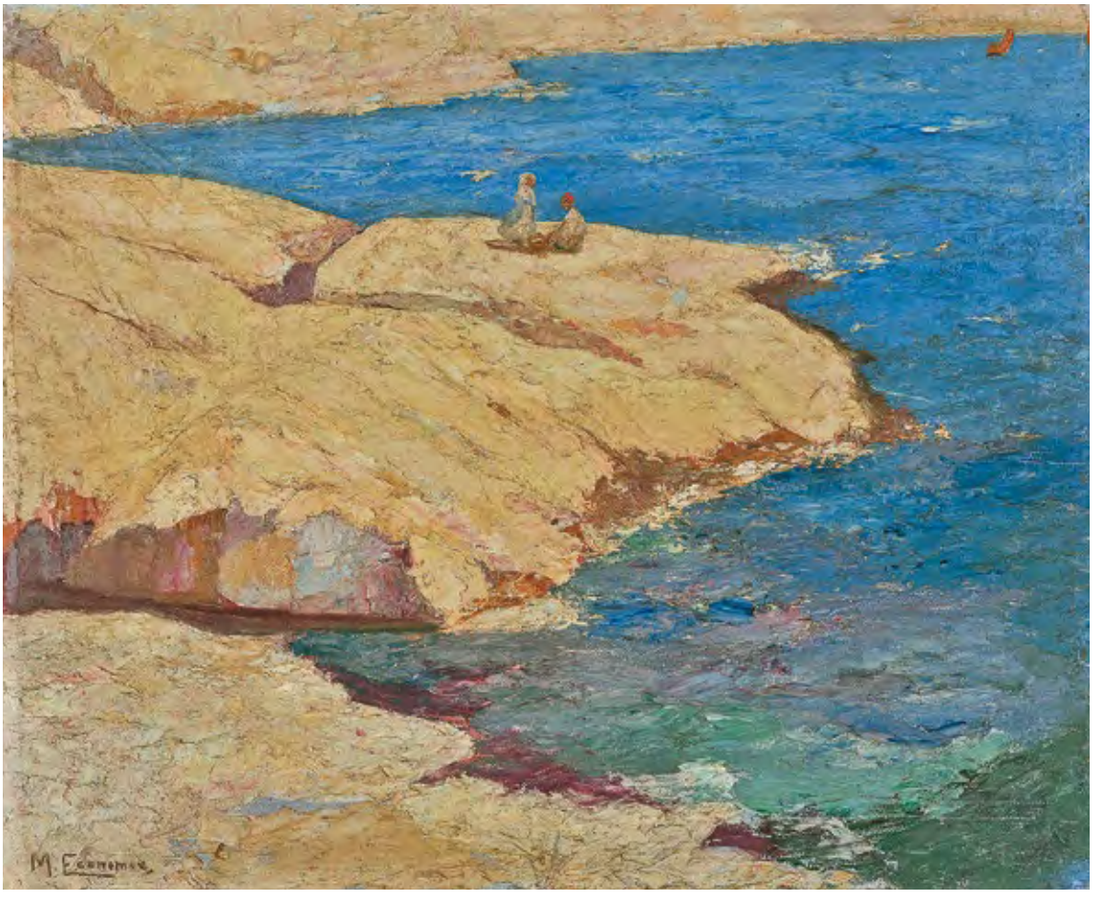
105. *Θερισμός*, 1920 - 1925
Λάδι σε ύφασμα, 158 x 166 εκ.
Δωρεά Σοφίας Παρθένη
αρ. έργου 6485
Harvest, 1920 - 1925
Oil on cloth, 158 x 166 cm
Donated by Sofia Partheni
inv. no. 6485

105

Περικλής Λύτρας
(Αθήνα 1888 - Αθήνα 1940)
Pericles Lytras
(Athens 1888 - Athens 1940)

Μιχάλης Οικονόμου
(Πειραιάς 1884 - Αθήνα 1933)
Michael Economou
(Piraeus 1884 - Athens 1933)

106



107

106. *Παιδιά καθισμένα στο δρόμο,* 1929 - 1939
Λάδι σε μουσαμά επικολλημένο σε χαρτόνι, 29 x 45,9 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη
αρ. έργου 1337
Children Sitting on the Street, 1929 - 1939
Oil on canvas mounted on pasteboard, 29 x 45.9 cm
E. Koutlidis Foundation Collection
inv. no. 1337

107. *Θαλασσινό τοπίο,* 1920 - 1926
Λάδι σε χαρτόνι, 50,5 x 60,5 εκ.
αρ. έργου 2962
Seascape, 1920 - 1926
Oil on pasteboard, 50.5 x 60.5 cm
inv. no. 2962

108

Κωνσταντίνος Παρθένης
(Αλεξάνδρεια 1878/1879 -
Αθήνα 1967)
Konstantinos Parthenis
(Alexandria 1878/1879 -
Athens 1967)

108. *Αφροδίτη,* πριν το 1960
Λάδι σε μουσαμά, 129,3 x 91,5 εκ.
Δωρεά Σοφίας Παρθένη
αρ. έργου 6453
Aphrodite, before 1960
Oil on canvas, 129.3 x 91.5 cm
Donated by Sofia Partheni
inv. no. 6453

Θεόφραστος
Τριανταφυλλίδης
(Σμύρνη 1881 - Αθήνα 1955)
Theofrastos
Triantafyllidis
(Smyrna 1881 - Athens 1955)

109

109. *Θριαμβική είσοδος* (*Είσοδος Αυτοκρατείρας στο Βυζάντιο*), π. 1950
Λάδι, μελάνι και μεταλλικό χρώμα σε ύφασμα, 38,3 x 66 εκ.
αρ. έργου 3304
Triumphal Entry (*Entry of the Empress in Byzantium*), ca. 1950
Oil, ink and metallic colour on cloth, 38.3 x 66 cm
inv. no. 3304

110. *Για τον τρύγο (Από την ζωή των τσιγγάνων)*, 1952
Λάδι σε μουσαμά, 106,6 x 155,9 εκ.
αρ. έργου 2640
For the Grape Harvest (From the Life of the Gypsies), 1952
Oil on canvas, 106.6 x 155.9 cm
αρ. έργου 2640

110

Κωνσταντίνος Παρθένης
(Αλεξάνδρεια 1878/1879 - Αθήνα 1967)
Konstantinos Parthenis
(Alexandria 1878/1879 - Athens 1967)

111. *Κυρία της belle époque, [Προσωπογραφία Σοφίας Λασκαρίδου]*, 1900
Λάδι σε ύφασμα, 59,7 x 30,1 εκ.
αρ. έργου 11532
Belle Époque Lady [Portrait of Sofia Laskaridou], 1900
Oil on cloth, 59.7 x 30.1 cm
inv. no. 11532

111

Σοφία Λασκαρίδου
(Αθήνα 1882 - Αθήνα 1965)
Sofia Laskaridou
(Athens 1882 - Athens 1965)

Παύλος Μαθιόπουλος
(Αθήνα 1876 - Αθήνα 1956)
Pavlos Mathiopoulos
(Athens 1876-Athens 1956)

Θεόφραστος Τριανταφυλλίδης
(Σμύρνη 1881 - Αθήνα 1955)
Theofrastos Triantafyllidis
(Smyrna 1881 - Athens 1955)

112

113

114

115

112. *La belle époque*, π. 1910 - 1915
Λάδι σε μουσαμά, 66 x 51 εκ.
αρ. έργου 10508
La belle époque, ca. 1910 - 1915
Oil on canvas, 66 x 51 cm
inv. no. 10508

113. *Προσωπογραφία Σοφίας Ροΐδη,* 1916
Παστέλ σε χαρτί, 65,6 x 49,1 εκ.
Δωρεά Υπατίας Μαυρουδή
αρ. έργου 6420
Portrait of Sofia Roidi, 1916
Pastel on paper, 65.6 x 49.1 cm
Donated by Ypatia Mavroudi
inv. no. 6420

114. *Προσωπογραφία γυναίκας,*
1945 - 1950
Λάδι σε μουσαμά, 41,2 x 32,5 εκ.
αρ. έργου 4701
Portrait of a Lady, 1945 - 1950
Oil on canvas, 41.2 x 32.5 cm
inv. no. 4701

115. *Προσωπογραφία νεαρής γυναίκας,* 1922 - 1925
Λάδι σε χαρτόνι, 49,8 x 38,9 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη
αρ. έργου 1397
Portrait of Young Woman, 1922 - 1925
Oil on pasteboard, 49.8 x 38.9 εκ.
E. Koutlidis Foundation Collection
inv. no. 1397

Παύλος Μαθιόπουλος
(Αθήνα 1876 - Αθήνα 1956)
Pavlos Mathiopoulos
(Athens 1876 - Athens 1956)

Θεόφραστος Τριανταφυλλίδης
(Σμύρνη 1881 - Αθήνα 1955)
Theofrastos Triantafyllidis
(Smyrna 1881 - Athens 1955)

116

116. *Προσωπογραφία Χριστίνας Κουτλίδη*, 1935 - 1940
Παστέλ σε χαρτί, 60 x 43 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη
αρ. έργου 1362
Portrait of Christina Koutlidi, 1935 - 1940
Pastel on paper, 60 x 43 cm
E. Koutlidis Foundation Collection
inv. no. 1362

117. *Προσωπογραφία Χριστίνας Κουτλίδη*, 1947
Λάδι σε μουσαμά, 40 x 32 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη
αρ. έργου 1066
Portait of Chistina Koutlidi, 1947
Oil on canvas, 40 x 32 cm
E. Koutlidis Foundation Collection
inv. no. 1066

118. *Προσωπογραφία Χριστίνας Κουτλίδη*, 1952 - 1954
Λάδι σε μουσαμά, 110 x 70 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη
αρ. έργου 1166
Portrait of Chistina Koutlidi, 1952 - 1954
Oil on canvas, 110 x 70 cm
E. Koutlidis Foundation Collection
inv. no. 1166

117

118

Παύλος Μαθιόπουλος
(Αθήνα 1876 - Αθήνα 1956)
Pavlos Mathiopoulos
(Athens 1876 - Athens 1956)

119

120

119. *Γυναίκα με κοριτσάκι*, 1918
Παστέλ σε χαρτί, 79 x 69 εκ.
αρ. έργου 10416
Woman and Little Girl, 1918
Pastel on paper, 79 x 69 cm
inv. no. 10416

120. *Προσωπογραφία Ραφαέλας Α. Νικολοπούλου*, 1910 - 1911
Παστέλ σε χαρτί, 124,5 x 161 εκ.
Δωρεά Μιμής Αλ. Δαμασκηνού
αρ. έργου 5200
Portrait of Rafaela A. Nikolopoulou, 1910 - 1911
Pastel on paper, 124.5 x 161 cm
Donated by Mimi Al. Damaskinou
inv. no. 5200

Θεόφραστος Τριανταφυλλίδης
(Σμύρνη 1881 - Αθήνα 1955)
Theofrastos Triantafyllidis
(Smyrna 1881 - Athens 1955)

121

122

121. *Νταντάδες στο Βασιλικό Κήπο*, 1940 - 1942
Λάδι σε ύφασμα επικολλημένο σε χαρτόνι, 34,5 x 25,5 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη
αρ. έργου 418
Nannies in the Royal Gardens, 1940 - 1942
Oil on cloth mounted on pasteboard, 34.5 x 25.5 cm
E. Koutlidis Foundation Collection
inv. no. 418

122. *Μητέρα με παιδιά*, 1940 - 1945
Λάδι σε μουσαμά, 46 x 34 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη
αρ. έργου 408
Mother and Children, 1940 - 1945
Oil on canvas, 46 x 34 cm
E. Koutlidis Foundation Collection
inv. no. 408

123

Κωνσταντίνος Παρθένης
(Αλεξάνδρεια 1878/1879 - Αθήνα 1967)
Konstantinos Parthenis
(Alexandria 1878/1879 - Athens 1967)

Θεόφραστος Τριανταφυλλίδης
(Σμύρνη 1881 - Αθήνα 1955)
Theofrastos Triantafyllidis
(Smyrna 1881 - Athens 1955)

124

123. *Η Παναγία με τον Χριστό*, πριν το 1934
Λάδι σε μουσαμά, 68 x 57 εκ.
Δωρεά Σοφίας Παρθένη
αρ. έργου 6478
Madonna and Child, before 1934
Oil on canvas, 68 x 57 cm
Donated by Sofia Partheni
inv. no. 6478

124. *Το θήλασμα της αραπίνας,* 1937
Λάδι σε μουσαμά, 67,5 x 55,5 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη
αρ. έργου 1285
Negress Breastfeeding, 1937
Oil on canvas, 67.5 x 55.5 cm
E. Koutlidis Foundation Collection
inv. no. 1285

Δημήτριος Γαλάνης
(Αθήνα 1879 - Αθήνα 1966)
Dimitrios Galanis
(Athens 1879 - Athens 1966)

Γιώργος Μπουζιάνης
(Αθήνα 1885 - Αθήνα 1959)
Giorgos Bouzianis
(Athens 1885 - Athens 1959)

125

126

125. *Νεκρή φύση με κεραμικά σκεύη*, 1900 - 1910
Λάδι σε μουσαμά, 30 x 50 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη
αρ. έργου 537
Still Life with Pottery, 1900 - 1910
Oil on canvas, 30 x 50 cm
E. Koutlidis Foundation Collection
inv. no. 537

126. *Άνθη*, 1916 - 1917
Λάδι σε χαρτόνι, 65 x 53,5 εκ.
αρ. έργου 3410
Flowers, 1916 - 1917
Oil on pasteboard, 65 x 53.5 cm
inv. no. 3410

Θεόφραστος Τριανταφυλλίδης
(Σμύρνη 1881 - Αθήνα 1955)
Theofrastos Triantafyllidis
(Smyrna 1881 - Athens 1955)

127

127. *Νεκρή φύση*, 1920 - 1925
Λάδι σε ξύλο, 26 x 35,5 εκ.
αρ. έργου 10605
Still Life, 1920 - 1925
Oil on wood, 26 x 35.5 cm
inv. no. 10605

Κωνσταντίνος Παρθένης
(Αλεξάνδρεια 1878/1879 - Αθήνα 1967)
Konstantinos Parthenis
(Alexandria 1878/1879 - Athens 1967)

Αγήνωρ Αστεριάδης
(Λάρισα 1898 - Αθήνα 1977)
Agenor Asteriadis
(Larissa 1898 - Athens 1977)

Θεόφραστος Τριανταφυλλίδης
(Σμύρνη 1881 - Αθήνα 1955)
Theofrastos Triantafyllidis
(Smyrna 1881 - Athens 1955)

128

129

130

128. *Νεκρή φύση με κανάτι*, π. 1925
Λάδι σε μάρμαρο, 40 x 80 εκ.
αρ. έργου 6343
Still Life with Jug, ca. 1925
Oil on marble, 40 x 80 cm
inv. no. 6343

129. *Νεκρή φύση*
Τέμπερα σε χαρτί, 24,4 x 29,1 εκ.
αρ. έργου 7002
Still Life
Tempera on paper, 24.4 x 29.1 cm
inv. no. 7002

130. *Γλάστρα με κάκτους*, 1947 - 1954
Λάδι σε χαρτόνι, 23 x 15 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη
αρ. έργου 1045
Cactus Pot, 1947-1954
Oil on pasteboard, 23 x 15 cm
E. Koutlidis Foundation Collection
inv. no. 1045

131

132

Γιώργος Μπουζιάνης
(Αθήνα 1885 - Αθήνα 1959)
Giorgos Bouzianis
(Athens 1885 - Athens 1959)

131. *Fraü mit Blümen*
[*Γυναίκα με λουλούδια*], 1923
Υδατόχρωμα και μολύβι σε χαρτί,
θέμα 56 x 72,8 εκ., φύλλο 60,1 x 72,8 εκ.
Δωρεά Θάνου και Ελένης Κωνσταντινίδη
αρ. έργου 8605
Fraü mit Blümen
[*Woman with Flowers*], 1923
Watercolour and pencil on paper,
painting 56 x 72.8 cm, sheet 60,1 x 72,8 cm
Donated by
Thanos and Eleni Konstantinidis
inv. no. 8605

132. *Blümen Stilleben*
[*Νεκρή φύση με λουλούδια*], 1930
Υδατόχρωμα και μολύβι σε χαρτί,
θέμα 44,6 x 30 εκ., φύλλο 59,8 x 44 εκ.
Δωρεά Υπουργείου Παιδείας
αρ. έργου 2899
Blümen Stilleben
[*Still Life with Flowers*], 1930
Watercolour and pencil on paper,
painting 44.6 x 30 cm, sheet 59,8 x 44 cm
Donated by the Ministry of Education
inv. no. 2899

Γιώργος Μπουζιάνης
(Αθήνα 1885 - Αθήνα 1959)
Giorgos Bouzianis
(Athens 1885 - Athens 1959)

133

133. *Stuhl am Fenster*
[*Καρέκλα κοντά σε παράθυρο*], 1930
Υδατόχρωμα και μολύβι σε χαρτί,
θέμα 44,6 x 48,2 εκ.,
φύλλο 56,2 x 77,2 εκ.
αρ. έργου 1582
Stuhl am Fenster
[*Chair by the Window*], 1930
Watercolour and pencil on paper,
painting 44.6 x 48.2 cm,
sheet 56.2 x 77.2 cm
inv. no. 1582

134. *Frauen Halbakt*
[*Γυναικείο γυμνό* (*πλάτη*)], π. 1924
Υδατόχρωμα και μολύβι σε χαρτί,
θέμα 30 x 26,9 εκ., φύλλο 59,5 x 49,2 εκ.
αρ. έργου 1582
Frauen Halbakt
[*Female Nude* (*from behind*)], ca. 1924
Watercolour and pencil on paper,
painting 30 x 26.9 cm,
sheet 59.5 x 49.2 cm
inv. no. 1582

135. *Ανδρικό γυμνό καθισμένο,* 1923
Υδατόχρωμα και μολύβι
σε χαρτί, 50,6 x 38,8 εκ.
αρ. έργου 10514
Seated Male Nude, 1923
Watercolour and pencil
on paper, 50.6 x 38.8 cm
inv. no. 10514

136. *Akt* [*Γυμνό*], 1931
Υδατόχρωμα και μολύβι σε χαρτί,
θέμα 49,9 x 26,1 εκ., φύλλο 58 x 33,6 εκ.
αρ. έργου 3415
Akt [*Nude*], *1931*
Watercolour and pencil on paper,
painting 49.9 x 26.1cm, sheet 58 x 33.6 cm
inv. no. 3415

134

135

136

Γιώργος Μπουζιάνης
(Αθήνα 1885 - Αθήνα 1959)
Giorgos Bouzianis
(Athens 1885 - Athens 1959)

137

137. *Μορφή,* π. 1950
Υδατόχρωμα και μολύβι
σε χαρτόνι, 20,3 x 13,5 εκ.
αρ. έργου 3325/α
Figure, ca. 1950
Watercolour and pencil
on pasteboard, 20.3 x 13.5 cm
inv. no. 3325/a

138. *Περίπτυξη,* από το
Δωμάτιο της ηδονής, π. 1950
Υδατόχρωμα και μολύβι
σε χαρτόνι, 5,7 x 12,3 εκ.
αρ. έργου 3325/δ
Embrace from
The Room of Pleasure, ca. 1950
Watercolour and pencil
on pasteboard, 5.7 x 12.3 cm
inv. no. 3325/d

139. *Περίπτυξη,* από το
Δωμάτιο της ηδονής, π. 1950
Υδατόχρωμα και μολύβι
σε χαρτόνι, 12,3 x 5,7 εκ.
αρ. έργου 3325/γ
Embrace from
The Room of Pleasure, ca. 1950
Watercolour and pencil
on pasteboard, 12.3 x 5.7 cm
inv. no. 3325/c

140. *Περίπτυξη,* από το
Δωμάτιο της ηδονής, π. 1950
Υδατόχρωμα και μολύβι
σε χαρτόνι, 15,7 x 7,2 εκ.
αρ. έργου 3325/β
Embrace from
The Room of Pleasure, ca. 1950
Watercolour and pencil
on pasteboard, 15.7 x 7.2 cm
inv. no. 3325/b

138

139

140

Εκδοχές της ελληνικής νεοτερικότητας

Πραγματώσεις και ιδεολογικές διαδρομές

Δρ Άννυ Μάλαμα

«Τα γνωρίσματα όμως κυρίως της Ελληνικότητος είναι εσωτερικώτερα και γι' αυτό διαρκέστερη υπήρξε η επίδραση του Ελληνικού πνεύματος στον παγκόσμιον πολιτισμό. Ρυθμός, με την έννοια της ισορροπίας των στοιχείων, διαύγεια, όχι απαραίτητα ατμοσφαιρική, αλλά σκέψεως, πνευματικότητα στην ανώτερη βαθμίδα της, δηλαδή απλότητα, πλαστικό αίσθημα, αρχιτεκτονική συγκίνηση, είναι τα στοιχεία που μπορούν να δώσουν έργα ελληνικά έξω από τα τοπικά όρια».[1]

« [...] *έχουμε συνηθίσει να θεωρούμε, ακολουθώντας βέβαια τις γνώμες των ξένων, ότι μόνον οι άλλες εποχές της Ελλάδος, η αρχαιότητα δηλαδή και το Βυζάντιο, έχουν δώσει αριστουργήματα παγκοσμίου αξίας.* [...] *Η έκθεση αυτή θέλησε ακόμη να δείξει και την προσφορά των Ελλήνων στην τέχνη έξω από την Ελλάδα. Νομίζω ότι άξια αντιπροσωπεύεται η πλευρά αυτή με δυο μονάχα ονόματα που αναφέρω εδώ χωρίς κανένα σχόλιο: τον Θεοτοκόπουλο και τον Γαλάνη».*[2]

Οι επιλογές από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης-Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτζου, που έρχονται στο πλαίσιο της παρούσας έκθεσης να συμπληρώσουν, να αλληλεπιδράσουν ή να συνδιαλεχθούν με το σώμα των έργων που συγκροτεί την αφήγηση της μόνιμης έκθεσης του Μουσείου, αναφορικά με την ιστορία της νεότερης ελληνικής τέχνης, είναι μια ικανή αφορμή, ώστε να επανεξεταστούν τα βασικά ερωτήματα της προτεινόμενης διαδρομής στο χώρο και στο χρόνο, να διευρυνθούν, να εμπλουτιστούν ή ακόμη και να μετατοπιστούν ενδεχομένως, στον ορίζοντα μιας θεώρησης που δεν θα παγιώνει στερεότυπα ούτε θα καθοδηγείται υποχρεωτικά από την ανάδειξη –ψυχαναγκαστική κάποτε– αριστουργημάτων, την υπόδειξη μιας άρρηκτης συνέχειας και διαχρονικότητας ή τις στηριζόμενες αποκλειστικά σε μορφολογικές αναλύσεις και επιφανειακές συγκρίσεις των προϊόντων της εγχώριας εικαστικής παραγωγής με διεθνή αντίστοιχά τους.[3] Ο βαθμός ομοιότητας ή απόκλισής τους από εκείνα δεν υπάρχει λόγος να λειτουργεί ως μέτρο αξιολόγησης των έργων. Η ανάδειξή του, ωστόσο, σε de facto κριτήριο, θα ήταν οπωσδήποτε χρήσιμο να εντοπίζεται ιστορικά και να αποτιμάται.

Με άλλα λόγια, έχουμε ήδη συζητήσει σε ικανοποιητικό βαθμό ποιος ομοιάζει με ποιον,[4] σίγουρα υπάρχουν και επιπλέον, ίσως και περισσότερο ενδιαφέροντες συσχετισμοί που συνεχώς προκύπτουν ή μπορεί να προκύψουν στο μέλλον, σκόπιμο είναι όμως κάθε τέτοια

1. Δημήτρης Βιτσώρης, *Τέχνη και Εποχή,* Εκδότης Θ. Γεωργακόπουλος, Αθήνα, 1940.

2. Μαρίνος Καλλιγάς, «Σαράντα πέντε χιλιάδες Αθηναίοι επισκέφτηκαν την έκθεση της Πινακοθήκης», *Το Βήμα,* 20 Οκτωβρίου 1953. Βλ. και στο, Μαρίνος Καλλιγάς, *Τεχνοκριτικά 1937-1982*, Πρόλογος-Εισαγωγικό σημείωμα: Άγγελος Δεληβορριάς, Μουσείο Μπενάκη-Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα, 2003, σ. 268-269. Ο Καλλιγάς αναφέρεται σε μία από τις εκθέσεις που η Εθνική Πινακοθήκη, υπό τη Διεύθυνσή του και πριν αποκτήσει μόνιμη στέγη, πραγματοποίησε στους χώρους του Ζαππείου.

3. Τακτική που ομοιάζει με τοποθέτηση «στην κλίνη του Προκρούστη», σχολιάζει ο Νίκος Δασκαλοθανάσης, στο, «Η χρήση των όρων "μοντέρνο" και "μοντερνισμός" στην ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα», *Η ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα*, επιμέλεια Ε. Δ. Ματθιόπουλος, Ν. Χατζηνικολάου, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2003, σ. 104.

4. Τα δάνεια και οι επιρροές είναι σε αρκετές περιπτώσεις εξώφθαλμα και πάντως ανιχνεύσιμα, σημειώνει σχετικά η Άννα Καφέτση, ήδη το 1992, στο εισαγωγικό σημείωμα του καταλόγου της έκθεσης, βλ. *Μεταμορφώσεις του μοντέρνου. Η ελληνική εμπειρία*, επιμέλεια Άννα Καφέτση, ΕΠΜΑΣ, Αθήνα 21/10-8/12/1992, σ. 17.

Γιάννης Τσαρούχης *Ο ζωγράφος Θεόφιλος* (λεπτομέρεια) **Yannis Tsarouchis** *The Painter Theophilos* (detail)

συζήτηση να ενσωματώνει και απόπειρες ερμηνείας, να διερωτάται δηλαδή για τα αίτια και τις ιστορικές συνθήκες εντός των οποίων διαμορφώθηκαν τα νεότερα καλλιτεχνικά φαινόμενα ως τέτοια.

Οι συνθήκες εξάλλου έχουν ωριμάσει. Αφενός, «η ιδέα της «καθαρότητας» του ύφους έχει εγκαταλειφθεί από καιρό»[5] και η συζήτηση της σύγκρισης ευρύτερων πολιστικών πλαισίων έχει προχωρήσει, αφετέρου, σε μια εποχή γενικευμένης κρίσης, τα μουσεία ανά τον κόσμο αντιμετωπίζουν τις συλλογές τους ως ζωντανά πεδία, επαναπραγματεύσιμα, διαρκώς επαναπροσδιοριζόμενα, κάποτε μάλιστα και με ιδιαίτερα δυναμικό κοινωνικό ρόλο.[6]

Στην ελληνική ιστοριογραφία της τέχνης είναι συχνές οι αναφορές στο «νεοτερικό» ή το «μοντέρνο», σε αντιδιαστολή ή σύνδεση με το «ακαδημαϊκό» ή την «παράδοση»,[7] χωρίς όμως το ίδιο συχνά να επιδιώκεται να αποσαφηνιστεί επί της ουσίας η ιστορική φόρτιση των όρων και η σημασιοδότησή τους σε σχέση με τις ιδιαιτερότητες της εγχώριας πραγματικότητας, που με τη σειρά της βέβαια ούτε ενιαία είναι ούτε χαρακτηρίζεται από κοινά ιδανικά ή από κοινές επιδιώξεις και στοχεύσεις.

Το πολυδιάστατο καλλιτεχνικό πεδίο, σημειώνει ο Ευγένιος Ματθιόπουλος, «δεν μπορεί να περιοριστεί –ούτε χωροθετικά ούτε κοινωνικά ή ιδεολογικά– στα όρια, τις συμπεριφορές και τις αισθητικές ανησυχίες των ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων της Αθήνας. Προσδιορίζοντας στο χάρτη τους βασικούς τόπους και τα κοινωνικά περιβάλλοντα όπου δημιουργούν και διακινούν τα έργα τους οι Έλληνες καλλιτέχνες, έχουμε τρεις διακριτές περιοχές:

α. τις επαρχίες της Ελλάδας, από την Κρήτη μέχρι την Ήπειρο, τη Μακεδονία και τη Θράκη, καθώς και τις λαϊκές συνοικίες και τις περιαστικές περιοχές της πρωτεύουσας και των μεγάλων πόλεων, όπως η Θεσσαλονίκη, ο Βόλος, η Πάτρα, η Κέρκυρα κ.ά.

β. το πολεοδομικό κέντρο και τις αστικές συνοικίες της Αθήνας και ελάχιστες αντίστοιχες αστικές συνοικίες ορισμένων μεγάλων πόλεων της χώρας, όπως ο Πειραιάς, ο Βόλος και η Θεσσαλονίκη,

γ. τέλος, το Παρίσι, όπου συνέρρευσαν και παρέμειναν, άλλοι λιγότερα και άλλοι περισσότερα χρόνια, όλοι –με ελάχιστες εξαιρέσεις–[8] οι καλλιτέχνες που έφυγαν για σπουδές στο εξωτερικό την περίοδο 1920-1940».[9]

Την παραπάνω διάκριση βέβαια, θα πρέπει να την αντιληφθούμε σ' ένα σχήμα προοδευτικής αλληλεπίδρασης των τριών μερών και σίγουρα σε συνάρτηση με το ευρύτερο πολιτισμικό τους φορτίο.

Τα έργα που επελέγησαν λοιπόν στη συγκεκριμένη ενότητα, με την πρόθεση να υποκινήσουν μια συζήτηση προς αυτή την κατεύθυνση, αντλήθηκαν από τη δεδομένη δεξαμενή, τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης-Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτζου, και, ειδικότερα, από το τμήμα εκείνο που, σε γενικές γραμμές, αντιστοιχεί στις ενότητες, οι οποίες στον οδηγό της μόνιμης έκθεσης του Μουσείου, περιγράφονται ως: «Μεσοπόλεμος 1922-1940. Η γενιά του '30. Παράδοση και μοντερνισμός. Εξπρεσιονισμός. Προβολή της εσωτερικής εικόνας. Μετά τον πόλεμο. Συνέχεια και ρήξη. Η γενιά του '30 μετά τον πόλεμο και οι επίγονοί της».[10]

Στις επιλογές θα έπρεπε να συμπεριληφθούν τόσο έργα καλλιτεχνών των οποίων η δουλειά, ή έστω συγκεκριμένες της περίοδοι, εκπροσωπείται ήδη –σε κάποιες μάλιστα περιπτώσεις εκτενώς– στη μόνιμη έκθεση του Μουσείου (όπως, για παράδειγμα, συμβαίνει στις περιπτώσεις του Γιάννη Τσαρούχη, του Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα ή του Γιάννη Μόραλη αλλά

5. Βλ. χαρακτηριστικά το άρθρο της Irina Genova, «Μοντερνισμοί και εικόνες νεωτερικότητας. Μεταβαλλόμενες αφηγήσεις», στον κατάλογο της έκθεσης *Πρόσωπα του Μοντερνισμού: Βουλγαρία, Ελλάδα, Ρουμανία. Ζωγραφική 1910-1940*, επιμέλεια Mariana Vida, Irina Genova, Τάκης Μαυρωτάς, Ίδρυμα Β. & Μ. Θεοχαράκη, Αθήνα, 12/3-9/5 2010, σ. 15-25, εδώ σ. 15.

6. Ενδεικτικά, βλ. Elaine Heumann Gurian, «Museum as Soup Kitchen», *Curator: The Museum Journal*, Volume 53, Number 1, January 2010, σ. 71-85. Σε αντίστοιχη κατεύθυνση και η κριτική της Vicky Chainey Gagnon για το βιβλίο *The Social Work of Museums* (Lois H. Silverman, Routledge, New York 2010), επίσης στο, *Curator: The Museum Journal,* Volume 54, Number 3, July 2011, σ. 375-378.

7. Ουσιαστική είναι οπωσδήποτε η συνεισφορά της σκέψης του Αντώνη Κωτίδη, όπως αρθρώνεται στο *Μοντερνισμός και "Παράδοση" στην ελληνική τέχνη του μεσοπολέμου*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1993. Παρά τις επιφυλάξεις του Ν. Δασκαλοθανάση, ό.π., σ. 114, αναφορικά με την υιοθέτηση της αμερικανικής μορφοκρατικής θεωρίας του μεταπολεμικού Greenberg, ως εργαλείου για την προσέγγιση της καλλιτεχνικής παραγωγής στη μεσοπολεμική Ελλάδα από τον συγγραφέα, το βιβλίο του Κωτίδη δεν παύει να αποτελεί μια τις πρώτες ουσιαστικές απόπειρες σύνδεσης του καλλιτεχνικού πεδίου της εποχής με τις ιδεολογικές, πολιτικές και κοινωνικές του συνιστώσες.Τη συζήτηση τα τελευταία χρόνια εμπλουτίζουν ασφαλώς οι ενδελεχείς μελέτες του Ευγένιου Δ. Ματθιόπουλου, «Εικαστικές τέχνες», *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα. 1900-1922: Οι απαρχές*, επιμέλεια Χρ. Χατζηιωσήφ, τόμ. Α΄, μέρος 2ο, Βιβλιόραμα, Αθήνα, 2000, σ. 311-351, «Εικαστικές τέχνες», *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου*

και του Γιώργου Γουναρόπουλου, του Σπύρου Βασιλείου, του Αγήνορα Αστεριάδη, του Ερρίκου Φραντζισκάκη, του Νίκου Εγγονόπουλου, του Διαμαντή Διαμαντόπουλου, του Νίκου Νικολάου, του Γεράσιμου Στέρη, του Αλέκου Κοντόπουλου), καθώς επίσης να δοθεί χώρος παρουσίας σε δημιουργούς που σήμερα δεν εμφανίζονται καθόλου στη μόνιμη έκθεση της Πινακοθήκης, όπως ο Δημήτρης Βιτσώρης, ο Ορέστης Κανέλλης, ο Δημήτρης Γιολδάσης, ο Δημήτρης Δάβης, ο Κώστας Πλακωτάρης, ο Κώστας Ηλιάδης, ο Πολύκλειτος Ρέγκος.

«Ως μεθοδική αρχή τόσο για την παρουσίαση των έργων μέσα στις αίθουσες όσο και για τη σύνταξη του οδηγού λάβαμε υπόψη μας τις άμεσες εκφραστικές και λειτουργικές ανάγκες που εκαλείτο να εκπληρώσει η τέχνη μέσα στη νέα κοινωνία και το νέο κράτος»,[11] εξηγεί η Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα στο εισαγωγικό σημείωμα του οδηγού της μόνιμης έκθεσης.

Στη συμπληρωματική κατά κάποιο τρόπο έκθεση που οργανώνει η Εθνική Πινακοθήκη σήμερα, με έργα από τις συλλογές της, το δείγμα διευρύνεται, αποτυπώνοντας τις διαφορετικές ταχύτητες πρόσληψης και τις αποκλίνουσες εναλλακτικές διαχείρισης των νεοτεριστικών προτύπων, σε συνάρτηση με τους κοινωνικούς χώρους κυκλοφορίας των προτύπων αυτών, τις προσδοκίες που γεννούσαν και στις οποίες αντίστοιχα καλούνταν να ανταποκριθούν, κατά τη δεδομένη χρονική στιγμή της εμφάνισής τους.

Εντοπίζει επίσης και το σημαντικότερο σημείο σύγκλισής τους, καθώς όλα τα έργα, που στην παρούσα ενότητα έχουν επιλεγεί, δεν είναι παρά διαφορετικές εκδοχές του αστικού τοπίου, είτε πρόκειται για τοπία καθεαυτά, είτε για ηθογραφικού χαρακτήρα σκηνές, είτε για εσωτερικά, είτε για νεκρές φύσεις, είτε ακόμη και για γυμνά και προσωπογραφίες. Αστικά τοπία, με την έννοια ότι αποτυπώνουν θεαματοποιημένες εκδοχές του αστικού βίου, κοινωνικούς ρόλους και λειτουργίες, που εντέλει συμβάλλουν στη διαμόρφωση ισορροπιών, στην καθιέρωση αξιακών αποτιμήσεων, κοινωνικών και πολιτισμικών σχέσεων.[12]

Σε αυτόν τον νεοτερικό τρόπο ζωής και στις διακριτές του επικράτειες, σε νοοτροπίες και συμπεριφορές, μας εισάγει με τον καλύτερο τρόπο, προκειμένου να πιάσουμε από την αρχή το νήμα της αφήγησης, *Η έκθεση* του Γιώργου Γουναρόπουλου, το πρωιμότερο (1912) από τα έργα της ενότητας. Αν στη μόνιμη έκθεση τον Γουναρόπουλο αντιπροσωπεύουν συνθέσεις φιλοτεχνημένες με την ιδιαίτερη, χαρακτηριστική του τεχνοτροπία, βασισμένη στο αυτόνομο χρωματικό φόντο και στο σχέδιο που ορίζει τα περιγράμματα των μορφών, εδώ έχουν επιλεγεί δύο πρώιμα έργα του, *Η έκθεση,* (αρ. κατ. 141) και μία *Αυτοπροσωπογραφία*, (αρ. κατ. 142) πολύ κοντά και τα δύο στην ακαδημαϊκή ατμόσφαιρα της Σχολής Καλών Τεχνών, από την οποία ο ζωγράφος αποφοίτησε το 1912.

Η έκθεση του Γουναρόπουλου, ένα σκοτεινό εσωτερικό, το εσωτερικό μιας αίθουσας τέχνης, αναδεικνύει ως θέμα –και ως ειδική κατηγορία στο επίπεδο των κοινωνικών ταυτοτήτων– το φιλότεχνο κοινό, την ίδια τη θέαση του έργου τέχνης, την αισθητική απόλαυση ως οργανικό γνώρισμα της αστικής ταυτότητας αλλά και ως διαδικασία μύησης σε αυτήν. Ο θεατής του έργου είναι την ίδια στιγμή και θέαμα. Ίσως η αναζήτηση των προϋποθέσεων και των όρων του μοντέρνου στην Ελλάδα δεν προκύπτει μέσα από τομές. Πέρα από τις συγκλίσεις ή αποκλίσεις, ομοιότητες ή διαφορές «στο μορφολογικό πεδίο, αυτό που συνδέει την ελληνική τέχνη με τα εκάστοτε ευρωπαϊκά πρότυπα, κατά τρόπο εσωτερικό και ου-

αιώνα: Ο Μεσοπόλεμος 1922-1940, επιμέλεια Χρ. Χατζηιωσήφ, τόμ. Β΄, μέρος 2ο, Βιβλιόραμα, Αθήνα, 2003, σ. 400-459, «Οι εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα κατά την περίοδο 1940-1944», *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα*, επιμέλεια Χρ. Χατζηιωσήφ, Πρ. Παπαστρατής, τόμ. Γ΄, μέρος 2ο, Βιβλιόραμα, Αθήνα, 2007, σ. 262-301, «Οι εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα τα χρόνια 1945-1953», *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα*, επιμέλεια Χρ. Χατζηιωσήφ, τόμ. Δ΄, μέρος 2ο, Βιβλιόραμα, Αθήνα, 2009, σ. 182-237.

8. Μεταξύ αυτών των εξαιρέσεων από τους καλλιτέχνες που μας αφορούν ειδικότερα στο πλαίσιο της συγκεκριμένης ενότητας, είναι οι Γιολδάσης, Δάβης, Βασιλείου, Αστεριάδης και Εγγονόπουλος.

9. Ματθιόπουλος 2003, ό.π., σ. 402.

10. Βλ. σχετικά *Εθνική Πινακοθήκη, 100 χρόνια. Τέσσερις αιώνες ελληνικής ζωγραφικής. Από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης και του Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη*, επιστημονική επιμέλεια–εισαγωγικά κείμενα ενοτήτων Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, Αθήνα 1999.

11. Λαμπράκη-Πλάκα, στο ίδιο, σ. 12.

12. Αστικά τοπία, με την ευρύτερη έννοια πάντα του όρου, μπορούν να θεωρηθούν ακόμη και τα τοπία του Γιολδάση, που εικονίζουν αγροτικές σκηνές ή ανθρώπους τη στιγμή που καταπιάνονται με αγροτικές εργασίες. Τόσο γιατί φέρουν την αστική ματιά, όσο και γιατί, ήδη κατά τη μεσοπολεμική περίοδο «ο καπιταλισμός, όχι μόνο ως ευρύτερο οικονομικό πλαίσιο και θεσμικό περιβάλλον αλλά και ως πολιτισμική δομή, επεκτείνεται και διευσδύει δυναμικά στο σύνολο της ελληνικής επικράτειας, των παλαιών και κυρίως των νέων χωρών της, ενσωματώνοντας οικονομικά, πολιτικά και πολιτισμικά τις αγροτικές μικροκοινωνίες». Για το παράθεμα, βλ. Ματθιόπουλος 2003, ό.π., σ. 403.

σιαστικό είναι η αναπαραγωγή των ίδιων, λίγο ως πολύ, όρων παραγωγής και δεξίωσης».[13] Αυτή την καθοριστική παράμετρο φωτίζει το υπό συζήτηση έργο, που σε ό,τι αφορά το εικαστικό λεξιλόγιο και ύφος που υιοθετεί, παραμένει ακαδημαϊκό.

Ιδιωτικές αίθουσες τέχνης στην Αθήνα του μεσοπολέμου πια, όπως η αίθουσα Στρατηγόπουλου ή το «Studio» της Νίνας Ρωκ, θα κάνουν την εμφάνισή τους από τα μέσα της δεκαετίας του ’20 κι έπειτα.

Αν με το συγκεκριμένο έργο του Γουναρόπουλου δίνεται η ευκαιρία να εντοπιστούν μερικώς οι όροι ενός διακριτού κοινωνικού πεδίου, του καλλιτεχνικού, αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι το 1912, έτος της δημιουργίας του, αναφέρεται στη βιβλιογραφία,[14] λόγω της κήρυξης των βαλκανικών πολέμων, ως έτος-τομή, που μας εισάγει, επί της ουσίας πια, στον 20ο αιώνα. Τα ιδεολογικά ζητήματα που θα τεθούν κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου εκκολάπτονται σε μεγάλο βαθμό κατά τη δεύτερη δεκαετία του αιώνα και, στις περισσότερες περιπτώσεις, πραγματώνονται μεταπολεμικά.

«Νεοτερικότητα και ιστορία φαίνονται καταδικασμένες να συνυπάρχουν σε μια αυτοκαταστρεπτική ένωση που απειλεί την επιβίωση και των δύο». Διαβάζοντας Paul de Man, ο Δημήτρης Τζιόβας σκέφτεται πως υπάρχει «κάποια αναλογική σχέση ανάμεσα στο βαθμό νεοτερικότητας μιας εποχής και στην εξάρτησή της από την ιστορία και την παράδοση. Όσο πιο ορμητικά εκδηλώνεται η πρώτη, τόσο πιο έντονα τονίζεται η προσήλωση στη δεύτερη. Και έτσι ίσως εξηγείται και η έμφαση στην ελληνικότητα σε μια περίοδο μοντερνισμού και έντονης νεοτεριστικής διάθεσης».[15]

Πράγματι, φαίνεται πως από ένα σημείο και μετά, σταδιακά, φτάνοντας στη δεκαετία του ’30, ο νεοτερισμός στην τέχνη ταυτίστηκε με την παραδοχή του μη «εξευρωπαϊσμένου».[16] Και την ίδια στιγμή, παραδόξως, εδώ εντοπιζόταν ο σύνδεσμος με την Ευρώπη. Έτσι, ένα δεύτερο έργο-σημείο αναφοράς στο σύνολο της ενότητας είναι και το αρκετά μεταγενέστερο (1949) πανό του Γιάννη Τσαρούχη για την *Πανελλήνια Έκθεση Λαϊκής Χειροτεχνίας* (αρ. κατ. 161) *και Βιοτεχνίας*, που πραγματοποιήθηκε στο Ζάππειο. Το ιδεολόγημα της ελληνικότητας εδώ, στα τέλη της δεκαετίας του ’40, έχει περάσει ήδη πια στο επίπεδο μιας υποστηριζόμενης από το κράτος, θεσμικού χαρακτήρα δραστηριότητας με δεδομένες προεκτάσεις οικονομικού χαρακτήρα. Η θεωρητικού επιπέδου συζήτηση για την ελληνικότητα συναντήθηκε με τις παραγωγικές, επιχειρηματικές δραστηριότητες ήδη από το δεκαετία του ’30.

«Στη Διαρκή Έκθεση Ελληνικών Προϊόντων, που είχε ανοίξει στο Ζάππειο με την προτροπή και την υποστήριξη του Βενιζέλου το 1933 και λειτουργούσε υπό την προεδρία του Δ. Λοβέρδου, οι οργανώσεις παραγωγής ειδών «λαϊκής»-παραδοσιακής τέχνης είχαν βρεθεί στο επίκεντρο της κρατικής υποστήριξης και προβολής, όχι τόσο για την επάρκεια των προϊόντων τους ως προς τις καταναλωτικές ανάγκες της σύγχρονης ζωής, όσο γιατί υλοποιούσαν το σύνθημα για τη δημιουργία «νεοελληνικού πολιτισμού». [...] Οι συνέπειες της οργάνωσης ενός εθνικού δικτύου εμπορίας ειδών «λαϊκής»-παραδοσιακής τέχνης με τη μορφή παραγωγικών συνεταιρισμών και ανώνυμων εταιρειών έφερναν άμεσα σε επαφή τη «λαϊκή»-παραδοσιακή τέχνη με την αστική κατανάλωση».[17]

Το περιεχόμενο της «ελληνικότητας» και οι υποδηλώσεις της δεν έμειναν πράγματι αδιάβλητα στο χρόνο, ενώ οι εκφάνσεις της στο επίπεδο των καλλιτεχνικών διατυπώσε-

13. Καφέτση, ό.π., σ. 18.

14. Ματθιόπουλος 2003, ό.π., σ. 401.

15. Δημήτρης Τζιόβας, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο*, Οδυσσέας, Αθήνα, 1989 (1η έκδ.), σ. 20. Για το θέμα της «γενιάς του ‘30», βλ. και την πρόσφατη μελέτη του, *Ο μύθος της γενιάς του Τριάντα. Νεοτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*, Πόλις, Αθήνα, 2011.

16. Ματθιόπουλος 2003, ό.π., σ. 406.

17. Στο ίδιο, σ. 414, 416.

ων υπήρξαν ποικίλες, συχνά απροσδόκητες, αφού δεν υιοθετούσαν πάντα άμεσους φορμαλιστικούς συσχετισμούς. Δεν ήταν δηλαδή αναγκαίο να ζωγραφίζει κανείς φουστανελοφόρους και τσαρούχια, σιγκούνια και ποδιές, για να αποδείξει το ενδιαφέρον του για την παράδοση, καθώς και για τους νεοτερικούς συνειρμούς που αυτή προκαλούσε.

Με το ιδεολόγημα της ελληνικότητας, τη διάθεση παραγωγής μιας τέχνης με εθνικά χαρακτηριστικά και νεοτερικό χαρακτήρα, συνδιαλέχθηκαν ακόμη και δημιουργοί όπως ο Βιτσώρης, το έργο του οποίου χαρακτηρίζεται από ένα ψυχογραφικού, εξπρεσιονιστικού χαρακτήρα, εσωστρεφές, ζωγραφικό ιδίωμα.

Ο ίδιος, επιχειρώντας να αποσαφηνίσει «μια παρεξήγηση βαθύτατα ριζωμένη στο κοινό, καθώς και σε πολλούς καλλιτέχνες σχετικά με το περιεχόμενο της Ελληνικής τέχνης»,[18] θα γράψει σχετικά: «Έχει πιστευθεί ότι το κύριο και μοναδικό ελληνικό στοιχείο είναι το φως, ο αττικός ουρανός. Πλάνη. Αδικεί την Ελληνική τέχνη εκείνος που την τοποθετεί στα στενά γεωγραφικά όρια του τόπου μας. Είνε άδικο να θέλουμε τον Έλληνα καλλιτέχνη περιορισμένο μόνο στην τουριστική ωμορφιά της ελληνικής φύσεως γιατί έχει και αυτός το δικαίωμα να συγκινηθεί μπροστά στις βαθύτερες ανθρώπινες συγκρούσεις και να αφήσει τον ψυχικό του κόσμο να αντιδράσει προς τα εξωτερικά φαινόμενα».[19]

Η άποψή του δεν απέχει τελικά πολύ από αντίστοιχη δήλωση – και βέβαια την πολιτική θέση – του υπουργού Παιδείας Γεώργιου Παπανδρέου, δέκα χρόνια νωρίτερα, στα 1930, ούτε και απ' όσα υποστήριζε ο Γιάννης Τσαρούχης στο περιοδικό *Ζυγός*, λίγο μετά τα μέσα της δεκαετίας του '50, οπότε και η σχετική συζήτηση εξακολουθούσε να διατηρεί τη δυναμική της.

Για τον μεν Παπανδρέου ήταν αναγκαίο «να κατανοηθή η αλήθεια ότι διεθνές ενδιαφέρον έχει μόνον η Εθνική τέχνη»,[20] ο δε Τσαρούχης, πολύ κοντά εντέλει στο Βιτσώρη, διευκρίνιζε πως: «Όσο και να είναι θαυμαστό για μας τους Έλληνες και όσο κι αν μας γεμίζει υπερηφάνεια το ότι ένα σωρό κολώνες, Καρυάτιδες και αετώματα καλύπτουν και διακοσμούν ένα σωρό γοτθικές κατασκευές, δεν παύει νάναι αληθές ότι η αληθινή θρησκεία των προγόνων μας βρίσκεται περισσότερο σ' εκείνα τα έργα που άσχετα με την μορφή που έχουν, νεοκλασική ή όχι, βγήκαν από τη μεγάλη εκείνη μέθη που δίνει η παραδοχή του εαυτού μας –όποιος κι αν είναι αυτός– και ο χωρίς όρια σεβασμός των μεγάλων μας επιθυμιών».[21]

Τα έργα της έκθεσης, και η λογική της διάρθρωσής τους στη συγκεκριμένη ενότητα, παρακολουθούν πρωτίστως όμως μία άλλη βασική επίσης εκδήλωση του –διακριτού– καλλιτεχνικού πεδίου κατά τη νεοτερική εποχή την οργάνωση των καλλιτεχνών σε ομάδες, προκειμένου να διευκολύνεται μεθοδικά και σε συλλογικό επίπεδο, η πρόσβασή τους στους μηχανισμούς της αγοράς, η αντιμετώπιση των γραφειοκρατικών διαδικασιών που απαιτούνταν για την προετοιμασία μιας έκθεσης, η επικοινωνία με το κοινό αλλά και με τους αρμόδιους θεσμικούς φορείς, ενίοτε και κάποιες συνδικαλιστικού χαρακτήρα διεκδικήσεις.

Θεωρητικά, οι συσπειρώσεις αυτές εκκινούσαν από τεχνοτροπικές και ιδεολογικές συμφωνίες και καλλιεργούσαν κοινού προσανατολισμού στοχεύσεις στο επίπεδο των αισθητικών αναζητήσεων. Πρακτικά, όπως με διάφορες αφορμές κατά καιρούς αποδεικνύεται, αυτό δεν ίσχυε, καθώς τα αισθητικά και ιδεολογικά κριτήρια της σύγκλισης ήταν σε όλες σχεδόν τις περιπτώσεις σαθρά και ασαφή. Οι αποκλίσεις τους αντίστοιχα δεν ήταν δραματικές,[22] ενώ, επιπλέον, σε πολλές περιπτώσεις

18. Δημήτρης Βιτσώρης, ό.π., σ. 28.

19. Στο ίδιο.

20. Από τη συνέντευξη του Γεώργιου Παπανδρέου στην Ειρήνη Αθηναία, «Ο κ. Παπανδρέου διά την πνευματικήν μας αναγέννησιν», *Εστία*, Αθήνα 15/8/1930. Το απόσπασμα της συνέντευξης παρατίθεται από τον Ματθιόπουλο 2003, ό.π., σ. 430. Για την αντίστοιχη διάθεση των νεοτερικών εκφάνσεων της τέχνης στη Βουλγαρία, βλ. Genova, ό.π., σ. 20.

21. Βλ. αφιέρωμα στο περιοδικό *Ζυγός*, αρ. 5, Μάρτιος 1956, με θέμα: «Υπάρχουν κοινά σημεία επαφής της Μοντέρνας τέχνης με το ιδεώδες της Ελληνικής τέχνης;». Απόσπασμα από την απάντηση του Γ. Τσαρούχη (σ. 12-13) αναδημοσιεύεται στον κατάλογο της έκθεσης *Μεταμορφώσεις του μοντέρνου*, ό.π., σ. 347.

οι ομάδες λειτούργησαν ως συγκοινωνούντα δοχεία. Οι συλλογικότητες του είδους υπήρξαν περισσότερο εντέλει ένας μηχανισμός υποστήριξης ατομικών σταδιοδρομιών.[23]

Τα έργα της ενότητας που εδώ μας αφορά είναι (σχεδόν στο σύνολό τους) έργα καλλιτεχνών που συνδέθηκαν και δραστηριοποιήθηκαν κατά τη μεσοπολεμική περίοδο με την «Ομάδα Τέχνη 1930» ή την «Ένωση Ελεύθεροι Καλλιτέχναι» (1935), για να συνεχίσουν οι περισσότεροι με την «Ομάδα Στάθμη» (1949) ή τον «Αρμό» (1949) μεταπολεμικά, ενώ κάποιοι από αυτούς στη διάρκεια του Πολέμου πέρασαν και από το ΕΑΜ καλλιτεχνών.[24]

Έτσι, στην «Ομάδα Τέχνη 1930», που επαναδραστηριοποίησε τους προερχόμενους από το χώρο των Φιλελευθέρων νεοτεριστές καλλιτέχνες, με πρωτοβουλία των Δ. Στεφανόπουλου, Μ. Τόμπρου και Ά. Θεοδωρόπουλου, και σε εκθεσιακό επίπεδο δραστηριοποιήθηκε έντονα, εντάχθηκαν όσοι ενδιαφέρονταν για τις καλλιτεχνικές εξελίξεις που λάμβαναν τότε χώρα στο Παρίσι, παίρνοντας αποστάσεις τόσο από τις ακαδημαϊκές τάσεις –που εξακολουθούσαν πάντως να έχουν το κοινό τους-όσο και από τον ιμπρεσιονιστικό-μεταϊμπρεσιονιστικό τρόπο γραφής, που είχε καθιερώσει η ιδεολογική γραμμή του Ζαχαρία Παπαντωνίου.

Μεταξύ των μελών της, οπαδών της αποκαλούμενης École de Paris, οι Βιτσώρης, Γουναρόπουλος, Κανέλλης, Βασιλείου, Αστεριάδης, Χατζηκυριάκος-Γκίκας. Στα 1935 η ομάδα θα διασπαστεί. Γκίκας, Γουναρόπουλος και Τόμπρος διοργανώνουν μία δική τους έκθεση, Βιτσώρης, Αστεριάδης, Βασιλείου κ.ά. συνεχίζουν ως «Ομάδα Τέχνη» μέχρι τον Πόλεμο.

Το 1935 είναι επίσης η χρονιά κατά την οποία ιδρύεται η «Ένωσις Ελεύθεροι Καλλιτέχναι», συσπειρώνοντας γνωστούς, αριστερούς κατά κύριο λόγο, καλλιτέχνες. Μεταξύ αυτών ο Δημήτρης Γιολδάσης, που είχε νωρίτερα περάσει και από την «Ομάδα Τέχνη», ο Δημήτρης Δάβης, ο Κώστας Πλακωτάρης, ο Αλέκος Κοντόπουλος. Μαζί τους συμπράττουν οι Νικολάου, Μόραλης και Ρέγκος. Αναφορικά με τις δικές τους τεχνοτροπικές διάθεσεις, είναι «κυρίως ρεαλιστικές και νεοκλασικές στο ύφος του A. Derain»,[25] ενώ «ξεκινούν την πρώτη τους έκθεση το 1935, προσκαλώντας τιμητικά τους Δ. Γαλάνη και Γ. Χαλεπά, θέλοντας έτσι να υποδείξουν ποιους θεωρούσαν ως οδηγούς της σύγχρονης ελληνικής τέχνης».[26]

Μετά τον Πόλεμο και σχεδόν αμέσως μετά τη λήξη του Εμφυλίου, προκύπτουν νέες συλλογικότητες που κατά κάποιο τρόπο μοιάζει να σχηματοποιούν, γι' άλλη μια φορά, ένα αδιαμόρφωτο καλλιτεχνικό τοπίο. Βασιλείου, Αστεριάδης, Φραντζισκάκης, Κανέλλης, Ρέγκος, μεταξύ των μελών της ομάδας «Στάθμη», που ιδρύεται τον Οκτώβριο του 1949, Γκίκας, Μόραλης, Νικολάου, Τσαρούχης, Εγγονόπουλος, μεταξύ των μελών του «Αρμού», που ιδρύεται αμέσως μετά.

Δεν είναι σίγουρα αβάσιμη η σύνδεση του παραγόμενου έργου από τα μέλη της «Στάθμης», στην οποία όντως δραστηριοποιήθηκαν καλλιτέχνες που είχαν δυναμικά εμπλακεί με την υπόθεση της Αντίστασης και του ΕΑΜ, με μια τέχνη ανθρωποκεντρική, κοινωνικά ευαίσθητη, ρεαλιστικού χαρακτήρα, με αναγωγές, στο επίπεδο του ύφους και της μορφής, στη «λαϊκή» και στη μεταβυζαντινή τέχνη.[27] Αντίστοιχα εύγλωττη είναι και η σύνδεση των μελών του «Αρμού» με τους φιλελεύθερους κύκλους, και τη διερεύνηση της «ελληνικότητας» στην ευρωπαϊκή της διάσταση, το ενδιαφέρον για τον «ανορθολογισμό του υπερρεαλισμού»[28] ή τις αφαιρετικές αναζητήσεις.

Ανεξάρτητα όμως από τις όποιες αποκλίσεις,

22. Παρά το γεγονός ότι σε κάποιες περιπτώσεις μπορεί να καλλιεργούσαν κλίμα τεχνητής έντασης. Βλ. στο Ματθιόπουλος 2003, ό.π., σ. 453.

23. Βλ. σχετικά, με αφορμή ειδικότερα την Ομάδα "Στάθμη", Άννυ Μάλαμα, «Ομάδα "Στάθμη" η περίπτωση μιας καλλιτεχνικής συλλογικότητας στη μετεμφυλιακή Ελλάδα», στο, *Η τέχνη του 20ου αιώνα: Ιστορία-Θεωρία-Εμπειρία. Γ΄ Συνέδριο Ιστορίας της τέχνης* 2-4/11/2007, επιμέλεια Μάρθα Ιωαννίδου, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τομέας Ιστορίας της Τέχνης, Θεσσαλονίκη 2009, σ. 349-356.

24. Όπως οι Βασιλείου, Κοντόπουλος και Πλακωτάρης.

25. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, «Από τον "Σύλλογο των Ωραίων Τεχνών" στους "Νέους Έλληνες Ρεαλιστές". Καλλιτεχνικές ομάδες και οργανώσεις στην Ελλάδα», στο, *Εθνική Πινακοθήκη. 100 χρόνια. Τέσσερις αιώνες ελληνικής ζωγραφικής*, ό.π., σ. 154-175. Εδώ ειδικά βλ. σ. 161.

26. Στο ίδιο. Βλ. και Ματθιόπουλος 2003, ό.π., σ. 435.

27. Βλ. Μάλαμα, ό.π. και Ματθιόπουλος 2009, ό.π., σ. 226-228.

28. Ματθιόπουλος, στο ίδιο, σ. 228.

στο επίπεδο των θεματικών επιλογών, του ύφους, ακόμη και της ποιότητας του παραγόμενου εικαστικού αποτελέσματος, αν κανείς αγνοεί εκ των προτέρων τις αντιστοιχίσεις, ποιος καλλιτέχνης εντάσσεται σε ποια ομάδα δηλαδή, είναι δύσκολο να εντοπίσει με σαφήνεια διακριτές αισθητικές επιλογές και ιδεολογικές περιοχές στα ίδια τα έργα.[29] Μάλιστα, δεν αποκλείεται μέλη διαφορετικών καλλιτεχνικών ομάδων να συγκλίνουν περισσότερο σε σχέση με μέλη ενταγμένα στην ίδια ομάδα.

Την ίδια χρονιά με τη «Στάθμη» και τον «Αρμό» ιδρύθηκε επίσης η καλλιτεχνική ομάδα «Ακραίοι», μέλος της οποίας[30] –και συντάκτης του μανιφέστου της– υπήρξε ο Κοντόπουλος. Οι «Ακραίοι» μπορεί να μην προχώρησαν ποτέ σε εκθεσιακή δράση, ωστόσο σε επίπεδο διακήρυξης αρχών –τη μόνη τους τελικώς κοινή δημόσια εκδήλωση–, ήταν εκείνοι που εισηγήθηκαν μια δημιουργική στάση που φαινόταν, για πρώτη φορά, να επαναπροσδιορίζει το ρόλο και τη λειτουργία της τέχνης συνολικότερα.

«Η αυθεντική σύγχρονη τέχνη», διεκήρυσσε το μανιφέστο, «θέλει να σπάση το αδιαπέραστο διάφραγμα μεταξύ της πραγματικότητας και του φανταστικού, μεταξύ του κόσμου της λογικής και του κόσμου του ονείρου. Ποτέ άλλοτε δεν ξανάγινε μια παρόμοια προσπάθεια που να θέλει ν' αποδείξη την αδιαχώριστη συνύπαρξη του ανθρώπου με τον κόσμο, ποτέ άλλοτε μια παρόμοια προσπάθεια σχέσεων δεν αποτολμήθηκε. Μπροστά στην κατάρρευση των πλαισίων και της σύνθεσης της παράδοσης, όπου όλοι στεκόμαστε με μίαν έντρομον νοσταλγίαν, η αυθεντική σύγχρονη τέχνη ελπίζει ότι θα έλθη μια μέρα όπου ο άνθρωπος θα μπορέση να εγκαταστήση καινούριες πνευματικές συνθέσεις μέσα στις οποίες θα είναι ελεύθερος και απόλυτος!» Για να καταλήξει: «Και είμαστε κι εμείς μαζί μ' αυτούς που πιστεύουν ότι η ποιητική πραγματικότητα της εσωτερικής αλήθειας του ανθρώπου, ποτέ δεν ήτανε τόσο κοντά για να γίνη μια δράση προσαρμοσμένη στις εκδηλώσεις της ζωής, ένας τρόπος ζωής, μία έκφραση ζωής».[31]

Σε σχέση με τα ρευστά όρια των ομάδων, έχει πάντως ενδιαφέρον ότι τις αρχές των «Ακραίων» θα μπορούσαν να κατανοήσουν και να συνυπογράψουν –ως ένα βαθμό έστω– καλλιτέχνες όπως ο Βιτσώρης και ο Τσαρούχης, τις θέσεις των οποίων σχολιάσαμε λίγο παραπάνω. Παρόλα αυτά, σε μια συνολικότερη θεώρηση, νηφάλια, όχι δοξαστική ούτε όμως και επικριτική απαραίτητα, η δυναμική αυτών των απόψεων δεν ενεργοποιήθηκε ποτέ και οι πειραματισμοί της νεοτερικής ζωγραφικής στην Ελλάδα περιορίστηκαν στα όρια της αισθητικής τους διαχείρισης,[32] κινούμενοι μεταξύ ρεαλισμού και «ελληνικότητας»,[33] διαφοροποιώντας ωστόσο στο εξής καθοριστικά τη σχέση της ζωγραφικής με την πραγματικότητα που προσλαμβάνει η όραση.

29. Είναι χαρακτηριστικά αμήχανη και γενικόλογη η εισαγωγική φράση του Καλλιγά στο τεχνοκριτικό σημείωμα που αφιερώνει στις εκθέσεις των δύο ομάδων το Μάιο του 1950: «Νομίζω ότι μπορεί να πιστοποιήσει κανείς πως αν ο «Αρμός» είχε περισσότερη δροσιά πρωτοτυπίας, η «Στάθμη» έχει πιο ανανεωτική δύναμη». Βλ. Μαρίνος Καλλιγάς, «Ο Κόσμος της Τέχνης. Από την έκθεσιν της «Στάθμης», *Το Βήμα*, Αθήνα 4/6/1950. Αναδημοσιεύεται στο, *Μαρίνος Καλλιγάς. Τεχνοκριτικά 1937-1982*, ό.π., σ. 192.

30. Μαζί με τους Αντύπα, Γαΐτη, Λαμέρα, Μαλτέζο και Χυτήρη.

31. Αλέκος Κοντόπουλος, «Οι "Ακραίοι"», περ. *Ο Αιώνας μας*, Αθήνα, Νοέμβριος 1949, σ. 349-350. Αναδημοσιεύεται στον κατάλογο της έκθεσης *Μεταμορφώσεις του Μοντέρνου*, ό.π., σ. 345.

32. Βλ. για το αντίστοιχο παράδειγμα της Βουλγαρίας, Genova, ό.π., σ. 25.

33. Ματθιόπουλος 2009, ό.π., σ. 230.

Γιώργος Γουναρόπουλος
(Σωζόπολη Βουλγαρίας 1889 - Αθήνα 1977)
Giorgos Gounaropoulos (Gounaro)
(Sozopolis, Bulgaria 1889 - Athens 1977)

141

141. *Η έκθεση,* 1912
Λάδι σε μουσαμά, 70 x 90 εκ.
Κληροδότημα Μιλτιάδη Εμπειρίκου
αρ. έργου 3037
The Exhibition 1912
Oil on canvas, 70 x 90 cm
Miltiadis Embeirikos Bequest
inv. no. 3037

Γιώργος Γουναρόπουλος
(Σωζόπολη Βουλγαρίας 1889 - Αθήνα 1977)
Giorgos Gounaropoulos (Gounaro)
(Sozopolis, Bulgaria 1889 - Athens 1977)

Αλέκος Κοντόπουλος
(Λαμία 1904 - Αθήνα 1975)
Alekos Kontopoulos
(Lamia 1904 - Athens 1975)

142

143

142. *Αυτοπροσωπογραφία,* 1923 - 1924
Λάδι σε μουσαμά, 55 x 45 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη
αρ. έργου 1413
Self - Portrait, 1923-1924
Oil on canvas, 55 x 45 cm
E. Koutlidis Foundation Collection
inv. no. 1413

143. *Ο Ραβίνος των Παρισίων,* 1934
Λάδι σε μουσαμά, 50 x 41 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη
αρ. έργου 1384
The Rabbin of Paris, 1934
Oil on canvas, 50 x 41 cm
E. Koutlidis Foundation Collection
inv. no. 1384

Μίμης (Δημήτρης) Βιτσώρης
(Θεσσαλονίκη 1902 - Αθήνα 1945)
Mimis (Dimitris) Vitsoris
(Thessaloniki 1902 - Athens 1945)

Γιάννης Μόραλης
(Άρτα 1916 - Αθήνα 2009)
Yannis Moralis
(Arta 1916 - Athens 2009)

144

144. *Αυτοπροσωπογραφία,* π.1925 - 1930 (;)
Λάδι σε μουσαμά, 67,5 x 40,5 εκ.
αρ. έργου 4469
Self-Portrait, ca.1925 - 1930 (?)
Oil on canvas, 67.5 x 40.5 cm
inv. no. 4469

145. *Προσωπογραφία του ζωγράφου Θεοδοσίου Χριστοδούλου,* 1939
Λάδι σε μουσαμά, 92,5 x 53,5 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 7695
Portrait of the Painter Theodossios Christodoulou, 1939
Oil on canvas, 92.5 x 53.5 cm
Donated by the artist
inv. no. 7695

145

Δημήτρης Δάβης
(Χανιά 1905 - Αθήνα 1973)
Dimitris Davis
(Chania 1905 - Athens 1973)

Πολύκλειτος Ρέγκος
(Νάξος 1903 - Θεσσαλονίκη 1984)
Polykleitos Rengos
(Naxos 1903 - Thessaloniki 1984)

146

148

147

146. *Αυτοπροσωπογραφία,* π. 1948
Λάδι σε ξύλο, 35 x 26,5 εκ.
Δωρεά της οικογένειας του καλλιτέχνη
αρ. έργου 4515
Self - Portrait, ca.1948
Oil on wood, 35 x 26.5 cm
Donated by the artist's family
inv. no. 4515

147. *Προσωπογραφία Δημήτρη Γαλάνη,* 1952
Υδατογραφία σε χαρτί, 48 x 33 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 4120
Portrait of Dimitris Galanis, 1952
Watercolour on paper, 48 x 33 cm
Donated by the artist
inv. no. 4120

148. *Ο αδελφός μου Δημοσθένης,*
π. 1932 (;)
Λάδι σε μουσαμά, 103 x 75 εκ.
αρ. έργου 10493
My brother Demosthenes, ca.1932 (?)
Oil on canvas, 103 x 75 cm
inv. no. 10493

Νίκος Νικολάου
(Ύδρα 1909 - Αθήνα 1986)
Nikos Nikolaou
(Hydra 1909 - Athens 1986)

Αλέκος Κοντόπουλος
(Λαμία 1904 - Αθήνα 1975)
Alekos Kontopoulos
(Lamia 1904 - Athens 1975)

149

149. *Προσωπογραφία άνδρα,* 1936
Λάδι σε μουσαμά, 50 x 40 εκ.
Κληροδότημα Αγγέλας Νικολάου
αρ. έργου 10189
Portrait of a Man, 1936
Oil on canvas, 50 x 40 cm
Angela Nikolaou Bequest
inv. no. 10189

150. *Πορτραίτο κυρίας,* 1931
Λάδι σε μουσαμά, 117 x 90 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη
αρ. έργου 535
Portrait of a Lady, 1931
Oil on canvas, 117 x 90 cm
E. Koutlidis Foundation Collection
inv. no. 535

150

Γιάννης Μόραλης
(Άρτα 1916 - Αθήνα 2009)
Yannis Moralis
(Arta 1916 - Athens 2009)

151. *Προσωπογραφία Ιωάννας Ν. Λούρου,* π. 1940
Λάδι σε μουσαμά, 117 x 84,5 εκ.
Κληροδότημα Ιωάννας Ν. Λούρου
αρ. έργου 7578
Portrait of Ioanna N. Lourou, ca.1940
Oil on canvas, 117 x 84.5 cm
Ioanna N. Lourou Bequest
inv. no. 7578

151

152

Μίμης (Δημήτρης) Βιτσώρης
(Θεσσαλονίκη 1902 - Αθήνα 1945)
Mimis (Dimitris) Vitsoris
(Thessaloniki 1902 - Athens 1945)

Δημήτρης Δάβης
(Χανιά 1905 - Αθήνα 1973)
Dimitris Davis
(Chania 1905 - Athens 1973)

153

152. *Κυρία με μαύρο γάντι,*
1937 - 1939
Λάδι σε μουσαμά, 72,5 x 59,5 εκ.
αρ. έργου 7051
Lady with Black Glove, 1937 - 1939
Oil on canvas, 72.5 x 59.5 cm
inv. no. 7051

153. *Προσωπογραφία κυρίας Ασλόγλου,* 1943
Λάδι σε μουσαμά, 86,5 x 70 εκ.
Δωρεά Οικογένειας Δημ. Ασλόγλου
αρ. έργου 4516
Portrait of Mrs Asloglou, 1943
Oil on canvas, 86.5 x 70 cm
Donated by the family of Dim. Asloglou
inv. no. 4516

Αγήνωρ Αστεριάδης
(Λάρισα 1898 - Αθήνα 1977)
Agenor Asteriadis
(Larissa 1898 - Athens 1977)

Σπύρος Βασιλείου
(Γαλαξείδι 1902 ή 1903 - Αθήνα 1985)
Spyros Vassiliou
(Galaxidi 1902 or 1903 - Athens 1985)

154

155

154. *Προσωπογραφία γυναίκας*, 1932
Λάδι σε μουσαμά, 65 x 54 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 4996
Portrait of a Woman, 1932
Oil on canvas, 65 x 54 cm
Donated by the artist
inv. no. 4996

155. *Πορτραίτο Αγλαΐας Γ.*, π. 1925
Λάδι σε μουσαμά, 100 x 81 εκ.
αρ. έργου 10482
Portrait of Aglaia G., ca. 1925
Oil on canvas, 100 x 81 cm
inv. no. 10482

Μίμης (Δημήτρης) Βιτσώρης
(Θεσσαλονίκη 1902 - Αθήνα 1945)
Mimis (Dimitris) Vitsoris
(Thessaloniki 1902 - Athens 1945)

156

156. *Κυρία*, π. 1925 (;)
Λάδι σε μουσαμά, 39 x 28 εκ.
αρ. έργου 6663
Lady, ca.1925 (?)
Oil on canvas, 39 x 28 cm
inv. no. 6663

Σπύρος Βασιλείου
(Γαλαξείδι 1902 ή 1903 - Αθήνα 1985)
Spyros Vassiliou
(Galaxidi 1902 or 1903 - Athens 1985)

Αγήνωρ Αστεριάδης
(Λάρισα 1898 - Αθήνα 1977)
Agenor Asteriadis
(Larissa 1898 - Athens 1977)

157

158

157. *Αγόρι του Παρνασσού,* 1920
Λάδι σε ξυλοτέξ, 37 x 28,5 εκ.
αρ. έργου 7037
Boy from Parnassos, 1920
Oil on xylotex, 37 x 28.5 cm
inv. no. 7037

158. *Λεωνίδας μικρός,* 1927
Υδατογραφία σε χαρτί, 49 x 31,5 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 4989
Young Leonidas, 1927
Watercolour on paper, 49 x 31.5 cm
Donated by the artist
inv. no. 4989

Ορέστης Κανέλλης
(Σμύρνη 1910 - Αθήνα 1979)
Orestis Kanellis
(Smyrna 1910 - Athens 1979)

159

160

159. *Αγόρι,* 1971 - 1977
Λάδι σε μουσαμά, 116,5 x 65 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 4762
Young Boy, 1971 - 1977
Oil on canvas, 116.5 x 65 cm
Donated by the artist
inv. no. 4762

160. *Παρουσία,* π. 1961 - 1963
Λάδι σε μουσαμά, 75 x 97 εκ.
αρ. έργου 3077
Presence, ca.1961 - 1963
Oil on canvas, 75 x 97 cm
inv. no. 3077

ΖΑΠΠΕΙΟΝ ΜΕΓΑΡΟΝ 1949
ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΟΣ
ΕΚΘΕΣΙΣ
ΕΘΝΙΚΟΝ ΙΔΡΥΜΑ
ΕΘΝΙΚΟΝ ΙΔΡΥΜΑ

161

Γιάννης Τσαρούχης
(Πειραιάς 1910 - Αθήνα 1989)
Yannis Tsarouchis
(Piraeus 1910 - Athens 1989)

162

161. *Πανό φιλοτεχνημένο για την Πανελλήνια Έκθεση Λαϊκής Χειροτεχνίας και Βιοτεχνίας*, 1949
Κόλλα με χρώματα σε σκόνη σε πανί, 206,7 x 141,2 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 1560
Banner painted for the Panhellenic Popular Handicraft and Crafts Exhibition, 1949
Glue and colours on cloth
206.7 x 141.2 cm
Donated by the artist
inv. no. 1560

162. *Ο ζωγράφος Θεόφιλος*, 1965
Γκουάς σε χαρτί, 34,3 x 21,6 εκ.
αρ. έργου 3396
The Painter Theophilos, 1965
Gouache on paper, 34.3 x 21.6 cm
inv. no. 3396

Γιάννης Τσαρούχης
(Πειραιάς 1910 - Αθήνα 1989)
Yannis Tsarouchis
(Piraeus 1910 - Athens 1989)

163

163. *Μυτιλήνη, τοπίο,* π.1965
Γκουάς σε χαρτί, 19,2 x 33,5 εκ.
αρ. έργου 3394
Mytilini, Landscape, ca.1965
Gouache on paper, 19.2 x 33.5 cm
inv. no. 3394

164. *Ανασκαφές στην Κόρινθο,* 1965
Υδατογραφία σε χαρτί, 23,7 x 34,2 εκ.
αρ. έργου 3395
Excavations at Corinth, 1965
Watercolour on paper, 23.7 x 34.2 cm
inv. no. 3395

165. *Τοπίο,* 1926
Υδατογραφία σε χαρτί, 16,5 x 24 εκ.
Δωρεά Υπουργείου Παιδείας
αρ. έργου 3573
Landscape, 1926
Watercolour on paper, 16.5 x 24 cm
Donated by the Ministry of Education
inv. no. 3573

166. *Τοπίο,* 1926
Υδατογραφία σε χαρτί, 14,5 x 19,5 εκ.
Δωρεά Υπουργείου Παιδείας
αρ. έργου 3576
Landscape, 1926
Watercolour on paper, 14.5 x 19.5 cm
Donated by the Ministry of Education
inv. no. 3576

167. *Ανατολή από το λιμάνι της Χίου,* 1965
Λάδι σε μουσαμά, 18 x 51 εκ.
Δωρεά Σπ. Χαροκόπου και Ευανθίας Πετρούτση
αρ. έργου 6180
Sunrise in the Port of Chios, 1965
Oil on canvas, 18 x 51 cm
Donated by Spyridon Charokopos and Evanthia Petroutsi
inv. no. 6180

164

165

166

167

Γιάννης Μόραλης
(Άρτα 1916 - Αθήνα 2009)
Yannis Moralis
(Arta 1916 - Athens 2009)

168

169

168. *Γυμνό,* 1939
Λάδι σε μουσαμά, 70,5 x 144,5 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 7687
Nude, 1939
Oil on canvas, 70.5 x 144.5 cm
Donated by the artist
inv. no. 7687

169. *Μορφή*, 1951
Αυγοτέμπερα σε ξύλο, 49 x 38 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 7684
Figure, 1951
Egg tempera on wood, 49 x 38 cm
Donated by the artist
inv. no. 7684

Γιάννης Τσαρούχης
(Πειραιάς 1910 - Αθήνα 1989)
Yannis Tsarouchis
(Piraeus 1910 - Athens 1989)

170

171

170. *Σπουδή γυμνού,* 1934
Λάδι σε μουσαμά, 128 x 98 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 4172
Nude Study, 1934
Oil on canvas, 128 x 98 cm
Donated by the artist
inv. no. 4172

171. *Γυμνό,* 1940
Λάδι σε μουσαμά, 30,5 x 49 εκ.
Δωρεά Σπυρίδωνος Χαροκόπου
και Ευανθίας Πετρούτση
αρ. έργου 6178
Nude, 1940
Oil on canvas, 30.5 x 49 cm
Donated by Spyridon Charokopos
and Evanthia Petroutsi
inv. no. 6178

Κώστας Ηλιάδης
(Αθήνα 1903 - Αθήνα 1991)
Kostas Iliadis
(Athens 1903 - Athens 1991)

Ερρίκος Φραντζισκάκης
(Χανιά 1908 - Αθήνα 1958)
Errikos Frantziskakis
(Chania 1908 - Athens 1958)

172. *Η μικρή Τερέζα,* 1950
Λάδι σε ξυλοτέξ, 110 x 153 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 6032
Young Teresa, 1950
Oil on xylotex, 110 x 153 cm
Donated by the artist
inv. no. 6032

173

173. *Φυσιογνωμία αντικειμένων,* π. 1935 (;)
Λάδι σε μουσαμά, 50 x 61,5 εκ.
Δωρεά Υπουργείου Παιδείας
αρ. έργου 4935
Objects' Physiognomy, ca.1935 (?)
Oil on canvas, 50 x 61.5 cm
Donated by the Ministry of Education
inv. no. 4935

174. *Νεκρή φύση,* π.1935 (;)
Λάδι σε μουσαμά, 60 x 50 εκ.
αρ. έργου 3377
Still Life, ca.1935 (?)
Oil on canvas, 60 x 50 cm
inv. no. 3377

174

175

Αλέκος Κοντόπουλος
(Λαμία 1904 - Αθήνα 1975)
Alekos Kontopoulos
(Lamia 1904 - Athens 1975)

Διαμαντής Διαμαντόπουλος
(Μαγνησία Μικράς Ασίας 1914 - Αθήνα 1995)
Diamantis Diamantopoulos
(Magnesia, Asia Minor 1914 - Athens 1995)

176

177

175. *Η μιζέρια,* 1930
Λάδι σε μουσαμά, 45 x 55 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη
αρ. έργου 1215
Misery, 1930
Oil on canvas, 45 x 55 cm
E. Koutlidis Foundation Collection
inv. no. 1215

176. *Εργάτης,* μετά το 1949
Μεταξοτυπία, 69,5 x 49,3 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 5514
Worker, after 1949
Silk screen print, 69.5 x 49.3 cm
Donated by the artist
inv. no. 5514

177. *Σοβατζής,* μετά το 1949
Μεταξοτυπία, 59,5 x 49,2 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 5513
Plasterer, after 1949
Silk screen print, 59.5 x 49.2 cm
Donated by the artist
inv. no. 5513

Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας
(Αθήνα 1906 - Αθήνα 1994)
Nikos Hatzikyriakos-Ghika
(Athens 1906 - Athens 1994)

178

178. *Στρατώνας,* 1929
Λάδι σε μουσαμά, 81 x 116 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 7310
Barrack, 1929
Oil on canvas, 81 x 116 cm
Donated by the artist
inv. no. 7310

179. *Η ανοιχτή πόρτα,* 1927
Λάδι σε μουσαμά, 101 x 61,5 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 7308
The Open Door, 1927
Oil on canvas, 101 x 61.5 cm
Donated by the artist
inv. no. 7308

179

Νίκος Εγγονόπουλος
(Αθήνα 1907 - Αθήνα 1985)
Nicos Engonopoulos
(Athens 1907 - Athens 1985)

Γεράσιμος Στέρης
(Κεφαλονιά 1898 - Νέα Υόρκη 1987)
Yerassimos Steris
(Cephalonia 1898 - New York 1987)

180

181

182

180 - 182. *Μακέτες σκηνικών για το έργο «Καίσαρ και Κλεοπάτρα»*, 1962
Τέμπερα σε χαρτόνι, 12,3 x 19,3 εκ., 10,3 x 12,6 εκ., 11,8 x 14,4 εκ.
αρ. έργου 8088-8090
Set maquettes for the play "Ceasar and Cleopatra", 1962
Tempera on pasteboard, 12.3 x 19.3 cm, 10.3 x 12.6 cm, 11.8 x 14.4 cm
inv. no. 8088-8090

183. *Φιγούρες,* 1930 - 1934
Λάδι σε μουσαμά, 87 x 68 εκ.
αρ. έργου 7486
Figures, 1930-1934
Oil on canvas, 87 x 68 cm
inv. no. 7486

184. *Ομηρικό ακρογιάλι,* π. 1930
Λάδι σε μουσαμά, 52 x 63 εκ.
Κληροδότημα Αναστασίου Ορλάνδου
αρ. έργου 5884
Homeric Shore, ca. 1930
Oil on canvas, 52 x 63 cm
Anastasios Orlandos Bequest
inv. no. 5884

184

Νίκος Εγγονόπουλος
(Αθήνα 1907 - Αθήνα 1985)
Nicos Engonopoulos
(Athens 1907 - Athens 1985)

185

185. *Θέατρον*, 1961
Λάδι σε μουσαμά, 92 x 73 εκ.
αρ. έργου 2695
Theatre, 1961
Oil on canvas, 92 x 73 cm
inv. no. 2695

Δημήτρης Γιολδάσης
(Μορφοβούνι Καρδίτσας 1897 - Καρδίτσα 1993)

Dimitris Gioldassis
(Morfovouni, Karditsa 1897 - Karditsa 1993)

186

187

188

186. *Καπνοχώραφα,* π.1951
Λάδι σε χαρτόνι, 40,5 x 58 εκ.
Δωρεά Υπουργείου Παιδείας
αρ. έργου 3242
Tobacco Fields, ca. 1951
Oil on pasteboard, 40.5 x 58 cm
Donated by the
Ministry of Education
inv. no. 3242

187. *Ζωοπάζαρο,* π. 1957 - 1960 (;)
Λάδι σε μουσαμά, 23,6 x 32,5 εκ.
Δωρεά Χαρ. Νοτοπούλου
αρ. έργου 4170
Cattle-Fair, ca. 1957 - 1960 (?)
Oil on canvas, 23.6 x 32.5 cm
Donated by Char. Notopoulou
inv. no. 4170

188. *Σαμαρίνα,* π. 1960 (;)
Λάδι σε μουσαμά, 128,5 x 194 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 5448
Samarina, ca. 1960 (?)
Oil on canvas, 128.5 x 194 cm
Donated by the artist
inv. no. 5448

Κώστας Πλακωτάρης
(Κωνσταντινούπολη 1902 - Αθήνα 1969)

Kostas Plakotaris
(Constantinople 1902 - Athens 1969)

189

190

191

189. *Άποψη Πάρου,* 1962
Λάδι σε χαρτόνι, 61 x 94 εκ.
Δωρεά Αλεξάνδρας Κ. Πλακωτάρη
αρ. έργου 4128
View of Paros, 1962
Oil on pasteboard, 61 x 94 cm
Donated by Alexandra K. Plakotari
inv. no. 4128

190. *Ύδρα, δρόμος με γέφυρες,* 1951
Λάδι σε μουσαμά, 64,2 x 45,9 εκ.
Δωρεά Αλεξάνδρας Κ. Πλακωτάρη
αρ. έργου 6773
Hydra, Road with Bridges, 1951
Oil on canvas, 64.2 x 45.9 cm
Donated by Alexandra K. Plakotari
inv. no. 6773

191. *Δρόμος στις Σπέτσες,* 1934
Λάδι σε μουσαμά, 91 x 64 εκ.
Δωρεά Αλεξάνδρας Κ. Πλακωτάρη
αρ. έργου 5228
Road on Spetses, 1934
Oil on canvas, 91 x 64 cm
Donated by Alexandra K. Plakotari
inv. no. 5228

Σπύρος Βασιλείου
(Γαλαξείδι 1902 ή 1903 - Αθήνα 1985)
Spyros Vassiliou
(Galaxidi 1902 or 1903 - Athens 1985)

Μίμης (Δημήτρης) Βιτσώρης
(Θεσσαλονίκη 1902 - Αθήνα 1945)
Mimis (Dimitris) Vitsoris
(Thessaloniki 1902 - Athens 1945)

192

193

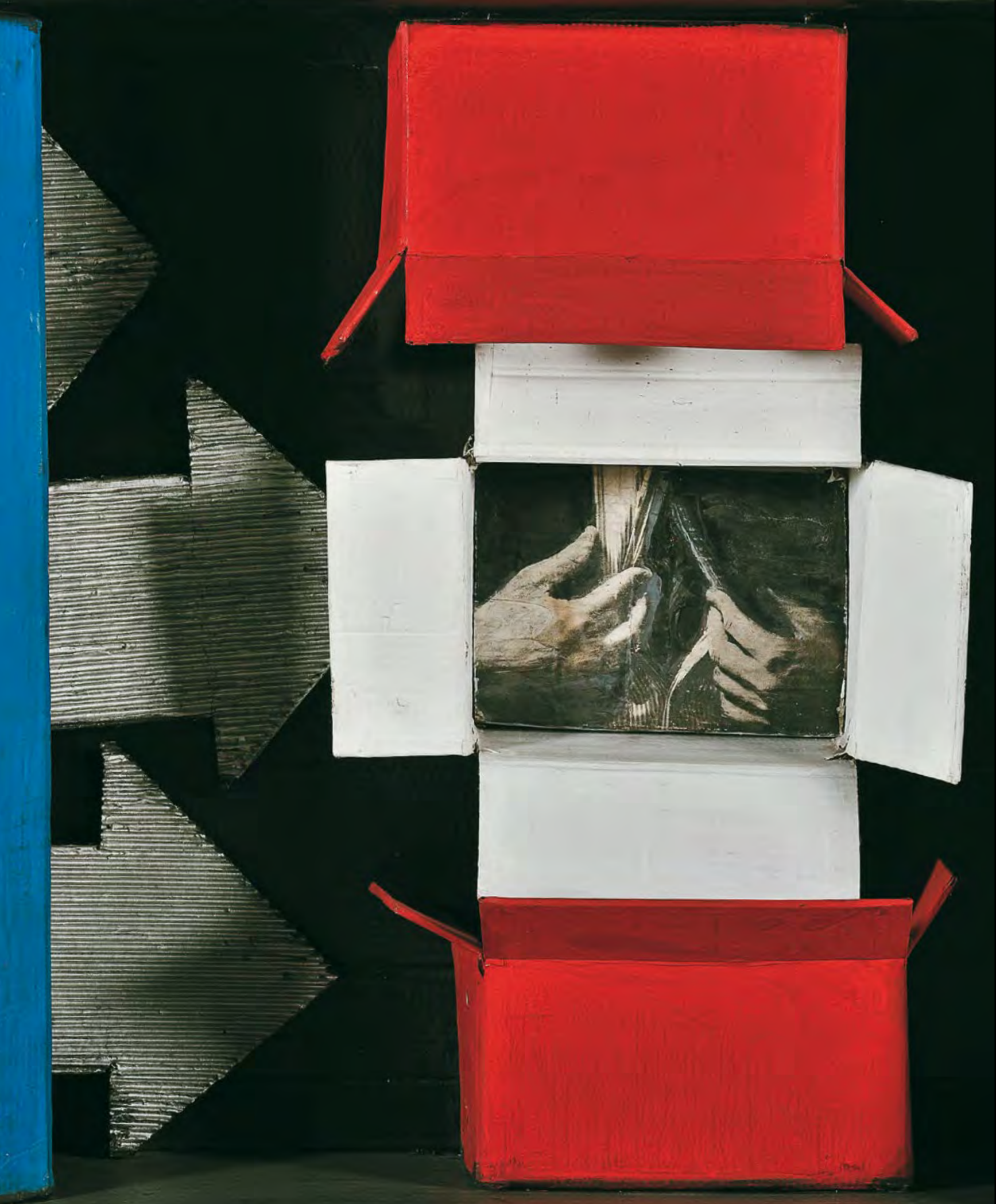
192. *Εσωτερικό καφενείου,* 1959
Τέμπερα σε χαρτόνι, 51 x 72 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 2322
Café Interior, 1959
Tempera on pasteboard, 51 x 72 cm
Donated by the artist
inv. no. 2322

193. *Σπίτια,* π. 1930 (;)
Λάδι σε μουσαμά, 50 x 65 εκ.
αρ. έργου 2633
Houses, ca. 1930 (?)
Oil on canvas, 50 x 65 cm
inv. no. 2633

Αγήνωρ Αστεριάδης
(Λάρισα 1898 - Αθήνα 1977)
Agenor Asteriadis
(Larissa 1898 - Athens 1977)

194

194. *Μαρούσι*, 1973
Αυγοτέμπερα σε χάρντμπορντ,
195 x 260 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 4999
Maroussi, 1973
Egg tempera on hardboard,
195 x 260 cm
Donated by the artist
inv. no. 4999



Η κρυφή ζωή των έργων τέχνης στις Αποθήκες

Μία εκδοχή έκθεσης από τις μεταπολεμικές συλλογές σύγχρονης τέχνης της Εθνικής Πινακοθήκης

Δρ Λίνα Τσίκουτα-Δεϊμέζη

Η ιδέα της Διευθύντριάς μας Μαρίνας Λαμπράκη για μια έκθεση, με άγνωστα έργα από την τεράστια συλλογή της Εθνικής Πινακοθήκης, αμέσως γοήτευσε τις επιμελήτριες του Μουσείου. Το εγχείρημα είναι συναρπαστικό και με μεγάλο ενδιαφέρον, αν αναλογισθεί κανείς πως πρόκειται για μια πολυεπίπεδη έκθεση με ενότητες από τον 19ο αιώνα, τις αρχές 20ου, τη γενιά του 1930, τις μεταπολεμικές συλλογές σύγχρονης τέχνης, τα δυτικοευρωπαϊκά από τον 15ο αιώνα, τη γλυπτική, τη χαρακτική. Κι όλα αυτά αντλώντας μέσα από μία τεράστια συλλογή περίπου 17.000 έργων, που ξεκίνησε να υφίσταται από το 1900 και εξακολουθεί να εμπλουτίζεται μέχρι σήμερα.[1]

Καταλήξαμε πως δεν θα πρόκειται για μια παρουσίαση της ιστορίας της ελληνικής τέχνης, εξελικτικά και κατά χρονολογικές ενότητες. Αντίθετα μέσα από την έκθεση αυτή, θα ενισχύονται γνωστοί σταθμοί, αλλά κυρίως θα αναδεικνύονται άγνωστες πτυχές της ελληνικής τέχνης, από τον 19ο αιώνα έως τις μέρες μας, καθώς και κάποια έργα δυτικοευρωπαϊκής τέχνης. Με γνώμονα πάντα το υποκειμενικό στοιχείο των δυνατοτήτων που προσφέρει το ήδη υπάρχον υλικό, της μακρόχρονης συλλογής της Εθνικής Πινακοθήκης, αλλά πιο συγκεκριμένα μόνο αυτό που είναι διαθέσιμο και βρίσκεται στις Αποθήκες. Η συνολική, τελική έκθεση προέκυψε λοιπόν από την έντονη ερευνητική δραστηριότητα, του επιστημονικού προσωπικού, των επιμελητριών της Εθνικής Πινακοθήκης, τον τελευταίο χρόνο, μέσα από το σύνολο των μη εκτιθέμενων συλλογών της, στα μόνιμα εκθέματα του Μουσείου της Αθήνας και των Παραρτημάτων της.

Η ξεχωριστή αυτή έκθεση εκφράζει ακριβώς την διαδικασία από την αναζήτηση στις λίστες, στα συστήματα καταγραφής των έργων, την ερευνητική περιήγηση στους χώρους φύλαξης, στην επιλογή των έργων, την έκθεση και την επικοινωνία της καλλιτεχνικής δημιουργίας με το κοινό. Η έκθεση ακόμη αντανακλά την γοητευτική, μοναχική διαδικασία διερεύνησης και αναζήτησης του επιμελητή ενός μουσείου ή μιας συλλογής, μέσα στους χώρους φύλαξης των έργων. Η μελέτη, η έρευνα, η αναζήτηση μέσα στις Αποθήκες συχνά επιφυλάσσει εκπλήξεις, σίγουρα καταλήγει σε γνώση, άλλοτε σε ανακαλύψεις άγνωστων θησαυρών αναγνωρισμένων καλλιτεχνών, ή αξιόλογων έργων άγνωστων και παραγνωρισμένων δημιουργών.

Η σιωπηλή, η άμεση αυτή σχέση του ερευνητή, του μελετητή, του επιμελητή με το αντικείμενό του, το έργο τέχνης, με την άνεση της αποκλειστικότητας της στιγμής, την απτική δυνατότητα, την ενδελεχή παρατήρηση και σύγκριση, την αβίαστη επαφή, είναι από τις πλέον γοητευτικές στιγμές της ίδιας της «δημιουργίας» ενός ιστορικού τέχνης. Η παρατήρηση αυτή συνήθως καταλήγει σε συμπεράσματα σχετικά με τη διαδικασία δημιουργίας του έργου, την πορεία του στο χρόνο, τις εκθέσεις όπου συμμετείχε, τις σχέσεις του καλλιτέχνη με την έμπνευση, με το θέμα, με το μοντέλο του, με τις αναζητήσεις, τις ανανε-

1. Κάποιες σκέψεις και αρχικές αναλύσεις έχουν διατυπωθεί και σε προηγούμενα κείμενα.

Δανιήλ (Παναγόπουλος) *Αφιέρωμα στον Γκόγια* (λεπτομέρεια) **Daniel (Panagopoulos)** *Homage to Goya* (detail)

ώσεις και τις καινοτομίες στις εικαστικές του διατυπώσεις.

Σε ότι αφορά ειδικότερα την μελέτη της σύγχρονης τέχνης, δύο ουσιώδη ζητήματα είναι δεδομένα. Το πρώτο αφορά την δυσκολία αντικειμενικής εκτίμησης λόγω έλλειψης ικανού χρόνου από την στιγμή της παραγωγής. Το δεύτερο όμως ευεργετικό και συναρπαστικό για τον ερευνητή, είναι, κυρίως για τους ζώντες καλλιτέχνες, η δυνατότητα επαλήθευσης, ο διάλογος, η συμμετοχή στη διαδικασία δημιουργίας και συχνά η κοινή δράση, στην ουσιαστική πορεία από τη γένεση του έργου, στην ανταλλαγή σκέψης, στη διάδοση και την επαφή με τον κόσμο, με τον μελλούμενο θεατή. Έτσι και για την παρούσα έκθεση και τα συγκεκριμένα έργα καταφέραμε να διευκρινίσουμε, να ανακαλύψουμε, να μάθουμε, απευθείας από τους δημιουργούς.

Το τμήμα των έργων σύγχρονης τέχνης από το σύνολο των μεταπολεμικών συλλογών του Μουσείου παρουσιάζεται ως ανεξάρτητη ενότητα, σε μια ξεχωριστή έκθεση στην Εθνική Γλυπτοθήκη στο Γουδί, καθαρά για λόγους χώρου και διατήρησης μιας εξελικτικής πορείας της τέχνης στο χρόνο. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να τονίσουμε πως οι συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης, εμπλουτίζονται μέχρι σήμερα με έργα σύγχρονων καλλιτεχνών, ενώ θα πρέπει να θυμίσουμε πως η ίδρυση του Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης πραγματοποιήθηκε σχετικά πρόσφατα, μόλις το 2000. Μέχρι τότε η ΕΠΜΑΣ κάλυπτε και τη σύγχρονη περίοδο, μέχρι την τελευταία παραγωγή. Ένα δεύτερο σημείο που πρέπει να αναφέρουμε, σε ότι αφορά την εκπροσώπηση της σύγχρονης τέχνης στις μόνιμες συλλογές του Μουσείου της Αθήνας, πάλι για λόγους έλλειψης χώρου, είναι πως πρόκειται για μία μικρής κλίμακας, δειγματοληπτική, ελλιπή και για το λόγο αυτό, όχι απόλυτα ιστορική παρουσίαση.

Η επιλογή των συγκεκριμένων έργων στο Γουδί αποτελεί μόνο μία εκδοχή. Προέκυψε όπως είδαμε από την διαδικασία διερεύνησης και αναζήτησης από τα αρχεία, τις καρτέλες, τους ηλεκτρονικούς υπολογιστές, και τις αποθήκες του Μουσείου, ενώ τα κριτήρια επιλογών ξεκίνησαν από τους καλλιτέχνες και στην πορεία κατέληξαν στα συγκεκριμένα έργα. Πολλοί και σημαντικοί σύγχρονοι έλληνες καλλιτέχνες απαρτίζουν αυτή την ξεχωριστή εκδοχή από τις συλλογές του Μουσείου. Στην μεγαλύτερη πλειοψηφία πρόκειται, είτε για άγνωστα έργα, είτε για έργα που ενδεχομένως έχουν εκτεθεί πολύ παλαιότερα, είτε για σημαντικά, αντιπροσωπευτικά έργα, τα οποία εκτέθηκαν, την τελευταία πενταετία, είτε στην Αθήνα, είτε ανά την Ελλάδα, στα πλαίσια των διαφορετικών εκθέσεων των *Νέων Αποκτημάτων*.[2]

Η αρχική σκέψη ήταν να ξεκινήσουμε με σημαντικά έργα, από τη δεκαετία του 1950 και μετά, καλλιτεχνών της γενιάς του 1930, μιας και οι καλλιτέχνες αυτοί, εμφανίζονται ηχηρά και εκθέτουν προς το τέλος της δεκαετίας του 1930, ουσιαστικά όμως δημιουργούν, δρουν και διατυπώνουν την ξεχωριστή εικαστική τους πρόταση, συστηματικά και συγκροτημένα, μετά τον πόλεμο. Η έλλειψη χώρου δεν επέτρεψε την ενσωμάτωση αυτή κι έτσι υπάρχει ένα κενό ως προς την μεταπολεμική καλλιτεχνική δημιουργία της σημαντικής αυτής γενιάς, η οποία εξακολούθησε να δημιουργεί σχεδόν μέχρι το τέλος της δεκαετίας 1980 και 1990, ενώ ο λαμπρός βενιαμίν της γενιάς Γιάννης Μόραλης συνέχισε να δημιουργεί με έμπνευση και τόλμη σχεδόν μέχρι το θάνατό του, το 2009.

Σε καμία περίπτωση δεν επιχειρήθηκε μια ιστορική παρουσίαση της μεταπολεμικής ελ-

2. Από το 2006 μέχρι το 2010 πραγματοποιήθηκαν συνολικά εννέα εκθέσεις *Νέων Αποκτημάτων*. Τα έργα επελέγησαν από τις 3.000 έργα που αποκτήθηκαν από το 1992 μέχρι σήμερα, επί Διευθύνσεως δηλαδή της κυρίας Μαρίνας Λαμπράκη-Πλάκα. Αρχικά έγιναν δύο μεγάλες εκθέσεις σε όλους τους χώρους της Εθνικής Πινακοθήκης, το 2006 και 2007, ενώ ακολούθησαν την ίδια χρονιά εκθέσεις στον Πύργο και το Ναύπλιο, την Πάτρα το 2008, δύο εκθέσεις στη Σίφνο τα καλοκαίρια του 2009 και 2010, στην Κρήτη και την Καρδίτσα το 2010. Κάθε έκθεση ήταν ξεχωριστή με ιδιαιτερότητες, ως προς τις θεματικές και τις αισθητικές επιλογές και με μια προσπάθεια στην πορεία να ενσωματωθούν έργα ακόμη και από τα πιο πρόσφατα αποκτήματα. Οι εκθέσεις παρουσίαζαν άλλοτε έργα από τον 19ο αιώνα μέχρι σήμερα, κι άλλοτε αποκλειστικά έργα σύγχρονης τέχνης.

ληνικής τέχνης. Αντίθετα, έγινε μία προσπάθεια δειγματοληπτικής, αλλά πιο αντιπροσωπευτικής παρουσίασης της Αφαίρεσης, λόγω της χρονικής σύμπτωσης της εμφάνισης και της συγκροτημένης ανάπτυξής της κατά τη δεκαετία του 1950, περίοδο από την οποία ουσιαστικά ξεκινά η έκθεση στο Γουδί.

Στην επιλογή σίγουρα ξεκινήσαμε από τους καλλιτέχνες, αλλά στην τελική φάση τα ίδια τα έργα, η ποιότητα και η αξία τους, μιας και πρόκειται για σημαντικά, ενδιαφέροντα, αντιπροσωπευτικά και σε ορισμένες περιπτώσεις, ιστορικά έργα, καθόρισαν την τελική σύνθεση και επιλογή.

Οι καλλιτέχνες είναι και παλαιότεροι, αλλά κυρίως από τη γενιά του 1950, του 1960 και μέχρι νεότερους της γενιάς του 1990. Υπάρχουν πολλοί, καλοί και γνωστοί καλλιτέχνες και άλλοι καλοί και λιγότερο προβεβλημένοι, ή καλοί και άγνωστοι με αξιόλογα και ενδιαφέροντα έργα. Η έκθεση παρουσιάζει έργα ζωγραφικής, αλλά και ανάγλυφα, κατασκευές, ηλεκτρικά κουτιά, εγκαταστάσεις, περιβάλλοντα και το πρώτο και μοναδικό έργο της συλλογής με monitor και video. Έτσι, αναπτύσσεται μία πορεία από την παραστατική ζωγραφική, τις εξπρεσιονιστικές, χειρωνομιακές διατυπώσεις, τις αφαιρετικές και αφηρημένες προτάσεις, κάποιες γεωμετρικές, κονστρουκτιβιστικές, μινιμαλιστικές εκφράσεις, με ανάγλυφα και κατασκευές με διάφορα υλικά, καθώς και νεότερες καλλιτεχνικές τάσεις.

Στο κείμενο υπάρχουν αναφορές στα έργα των καλλιτεχνών, ενώ σταχυολογήθηκαν κάποια έργα, από καλλιτέχνες διαφόρων γενιών και τάσεων, στα οποία προχωρήσαμε σε εκτενέστερες αναλύσεις. Ο περιορισμός της έκτασης των κειμένων δεν επέτρεψε δυστυχώς αναλύσεις του συνόλου των έργων.

Αφαίρεση από τις δεκαετίες του 1950-1960, Παραστατικές Εκφράσεις 1960 -2000, Νέες Τάσεις του 1970-1980, μέχρι τις Εγκαταστάσεις του 1990-2000

Η **αφαίρεση στην Ελλάδα** κάνει την εμφάνισή της γύρω στο 1950. Κάποιες αφαιρετικές νύξεις παρατηρούνται στο τέλος της δεκαετίας του 1940. Η πρώτη έκθεση αφαιρετικής ζωγραφικής πραγματοποιείται το 1951, με έργα του Αλέκου Κοντόπουλου (1904-1975), στο σπίτι του καθηγητή Κ. Γεωργικόπουλου, στο Νέο Ψυχικό. Δέκα χρόνια μετά, το 1960, η επιβολή της αφαίρεσης είναι καθολική, κατακλύζοντας πιεστικά όλη την καλλιτεχνική δημιουργία. Μαρτυρίες καλλιτεχνών της εποχής καταθέτουν, πως όποιος καλλιτέχνης δεν πειραματιζόταν με αφαιρετικές προσεγγίσεις θεωρούνταν ξεπερασμένος και εκτός του γενικού κλίματος. Οι καλλιτέχνες της γενιάς του 1950 και 1960 αποτελούν τους πιο δυναμικούς και ένθερμους υποστηρικτές της νέας αυτής τάσης. Τα δύο κυρίαρχα ρεύματα που καθόρισαν τους Έλληνες καλλιτέχνες είναι ο Αφηρημένος εξπρεσιονισμός και το Action Painting της Αμερικής καθώς και ο Tachisme και το Informel της Ευρώπης.

Ο καθολικός χαρακτήρας εξάπλωσης αυτής της τέχνης, για ένα διάστημα, στην Ελλάδα, οφείλεται τόσο σε γηγενείς όσο και σε εξωτερικούς παράγοντες. Από τη μία πλευρά είναι η επιθυμία των νέων καλλιτεχνών να απομακρυνθούν από τις διδαχές της γενιάς του 1930 –παράδοση και μοντερνισμός– γενιάς ακμαίας με συστηματική πρόταση. Από την άλλη, είναι το γεγονός ότι η νέα αυτή τέχνη, με την ιδιαίτερη γραφή και την πρωτότυπη γλώσσα, προσφέρει μία ελευθερία απομάκρυνσης από το αντικείμενο και τις συμβάσεις του.

Ο **Γιάννης Σπυρόπουλος** (1912-1990), με τις διάφορες εξελικτικές φάσεις της δημιουργίας του, από τα γεωμετρικά, τα μαύρα περιγράμ-

ματα, τους δομημένους χώρους, τα χειρονομιακά, τους πειραματισμούς στα πλαίσια του τασισμού και του άμορφου, φθάνοντας στην καθαρά προσωπική αφηρημένη ζωγραφική του πρόταση, υπηρέτησε και ανέπτυξε την αφαίρεση με συνέπεια και συνέχεια, επί μισό αιώνα. Για το λόγο αυτό αποτελεί την λαμπρή, την μνημειακή εκδοχή της ελληνικής αφαίρεσης. Είναι «ο κλασσικός της αφαίρεσης», όπως τον χαρακτήρισε η Ελένη Βακαλό. Στην έκθεση παρουσιάζονται δύο αντιπροσωπευτικά έργα, του μεγάλου δημιουργού, που αναδεικνύουν και την εξελικτική πορεία του, το *Ώρα L*, του 1968 και το *Ό,τι απέμεινε* του 1973, (αρ. κατ. 199, 201) .[3]

Ένας επίσης από τους πρώτους που ασκήθηκαν στην αφαίρεση είναι ο **Γιάννης Γαΐτης** (1923-1984), με μια σταδιακή πορεία, από τη γεωμετρική αφαίρεση και το informel, σε ένα είδος ανθρώπινης φιγούρας που κατέληξε στα γνωστά του Ανθρωπάκια. Στην έκθεση αποκαλύπτεται ένα ιστορικό έργο, το *Μουσική*, του 1948. Σημαντική μορφή με ιδιαίτερα προσωπικό έργο είναι ο **Θάνος Τσίγκος** (1914 - 1965), ο οποίος επηρέασε καθοριστικά το Γαΐτη. Στην έκθεση παρουσιάζονται δύο διαφορετικών εκφραστικών τάσεων, μοναδικά έργα του ιδιόρρυθμου, μποέμ καλλιτέχνη.

Άλλοι σημαντικοί καλλιτέχνες της τάσης αυτής είναι οι Γιάννης Μαλτέζος (1915-1987), Γιώργος Βακαλό (1902-1991), Τάκης Μάρθας (1905-1965), Κοσμάς Ξενάκης (1925-1984), Μάριος Πράσινος (1916-1985), Γιάννης Σβορώνος (1919-1986), Κώστας Τσόκλης (1930), Δημήτρης Κοντός (1931-1996), Ηλίας Δεκουλάκος (1929-1998), Κωνσταντίνος Ξενάκης (1931), Παντελής Ξαγοράρης (1929-2000), Μπία Ντάβου (1932-1996), καθώς και πιο ακριβοθώρητες παρουσίες με ενδιαφέρον έργο, όπως οι Σωσώ Χουτοπούλου-Κονταράτου (1923-1984), Καίτη Αντύπα (1925-2006), Νανά Ησαΐα (1934-2003), Χριστίνα Ζερβού (1937 - 1988) και άλλοι καλλιτέχνες. Των περισσοτέρων έχουμε έργα στην έκθεση. Από τους πρώτους της αφαίρεσης παρουσιάζεται το *Κορμός Λεύκας*, του 1960 (αρ. κατ. 205) του **Γιώργου Βακαλό**, και το *Σύνθεσις*, του 1963 (αρ. κατ. 197) του **Αλέκου Κοντόπουλου**.

Οι θεσσαλονικείς **Χρήστος Λεφάκης** (1906-1968), (αρ. κατ. 198) και **Νίκος Σαχίνης** (1924-1989), (αρ. κατ. 232, 233) μπορούμε να διακρίνουμε πως φθάνουν σε μια πιο λυρική αφαίρεση. Στη συνέχεια ο Σαχίνης προχωρά σε πιο νεωτεριστικές τάσεις. Εξαιρετικά έργα τους συμπληρώνουν την περιήγησή μας.

Οι **Βλάσης Κανιάρης**, (1928 - 2011), **Δανιήλ** (1924-2008) και **Νίκος Κεσσανλής** (1930-2004) πέρασαν από διάφορες ερευνητικές φάσεις της αφαίρεσης για να προχωρήσουν από τις αρχές της δεκαετίας του 1960 στον γαλλικό Nouveau Réalisme και σε νέες προσωπικές εικαστικές ανακαλύψεις και περιπέτειες. Δυστυχώς δεν διαθέτουμε έργα του μεγάλου πρωτοπόρου της γενιάς του 1960, Βλάση Κανιάρη εκτός αυτών των μονίμων συλλογών της Πινακοθήκης. Του Νίκου Κεσσανλή παρουσιάζονται δύο μοναδικά έργα, ένα *Πορτραίτο του Βλάση Κανιάρη*, του 1965 (αρ. κατ. 228) σε φωτοευαίσθητο πανί και ένα τεράστιο, άγνωστο έργο, το *Ερωτικό*, του 1981 (αρ. κατ. 229), με συνδυασμό έντονων πειραματισμών σε επίπεδο θέματος, δυσδιάκριτης σύνθεσης, τεχνικής, ιδιότυπου collage και αισθητικής απόδοσης.

Μια τελευταία παρατήρηση είναι πως πολλοί από τους Έλληνες πρωτοπόρους της αφαίρεσης, όπως οι Κοντόπουλος, Βακαλό, Τσίγκος, Μαλτέζος, Γαΐτης, Πράσινος, Ντίκος Βυζάντιος, Κωνσταντίνος Ξενάκης, Δανιήλ, Κανιάρης, Κεσσανλής, και άλλοι πολλοί καλλιτέχνες έζησαν για μεγάλο χρονικό διάστημα, επηρεάστηκαν και δημιούργησαν, στο Παρίσι.

3. Μεγάλη αναδρομική έκθεση του Γ. Σπυρόπουλου παρουσίασε η ΕΠΜΑΣ, το 1995, σε επιμέλεια Μάνου Στεφανίδη, Όλγας Δανιηλοπούλου, Λίνας Τσίκουτα, σε συνεργασία με το Μουσείο Γ. Σπυρόπουλου και το Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης.

Μια δυνατή και συγκροτημένη άποψη για την αφαίρεση στην έκθεση αποτελούν σημαντικά **ζωγραφικά έργα** αξιόλογων καλλιτεχνών.

Ο **Θάνος Τσίγκος** (1914-1965) συμμετέχει στην έκθεση με δύο αντιπροσωπευτικά έργα. Τα *Καράβια* του 1956 και το *Νέα Υόρκη*, του 1959 (αρ. κατ. 206, 207). Η παχύρευστη πάστα στους πίνακές του μπορεί να χαρακτηριστεί ως κυρίαρχο στοιχείο της κεντρικής ιδέας, της σύλληψης, της σύνθεσης, της τεχνικής, της αισθητικής ολοκλήρωσης των έργων του. Η ελευθερία της γραφής, η χειρονομιακή αποτύπωση της σύνθεσης, αν και αυθόρμητη και παροξυντικής έντασης καταλήγει σε απόλυτα ελεγμένη διατύπωση. Το αποτέλεσμα αν και εκ πρώτης όψεως δείχνει εξωστρεφές, ωστόσο εμπεριέχει την δημιουργική διαδικασία μιας ενδοσκοπικής εσωτερικότητας ενός πρωτοπόρου δημιουργού. Το μεγάλων διαστάσεων *Νέα Υόρκη,* ένα σχετικά άγνωστο έργο, με πρωτοτυπία ενός αυθεντικού δημιουργού, νεωτεριστικά στοιχεία και επιμονή στο απλό, το λιτό και το στοιχειώδες, αποδίδει με επιρροές από γκράφιτι και σχέδια, με δομικό στοιχείο το τονισμένο περίγραμμα, μια απλή και χαρακτηριστική άποψη της αμερικάνικης μεγαλούπολης.

Ο **Γιάννης Μαλτέζος** (1915 -1987), με τρία έργα του 1960 και του 1970, παρουσιάζει διάφορες εκδοχές των αναζητήσεών του γύρω από την αφαίρεση, τη γεωμετρία, το χειρονομιακό στοιχείο και το ελάχιστο στην τέχνη. Στη συλλογή της Εθνικής Πινακοθήκης ο Γιάννης Μαλτέζος με την ποσότητα και κυρίως την ποικιλία των αισθητικών του αναζητήσεων, δικαίως μπορεί να χαρακτηριστεί ως άρχοντας της αφαίρεσης, του αφηρημένου χειρονομιακού εξπρεσιονισμού και των νέων μινιμαλιστικών, εννοιολογικών αναπτύξεων, τόσο σε επίπεδο τεχνικής έρευνας και επεξεργασίας, όσο και σε επίπεδο απόλαυσης μιας αισθητικής του ελαχίστου. Το *Σύνθεση σε Γκρι* του 1962, και το *Κύκλος σε λευκό*, του 1974 (αρ. κατ. 203, 204), διαθέτουν όλες αυτές τις αρετές. Στο έργο *Μορφή*, επίσης του 1974 (αρ. κατ. 202), μαζί με την έρευνα σε επίπεδο τεχνικής, με αερογράφο και ανάγλυφα καλούπια σε μουσαμά, προτάσσει έναν ιδιότυπο διάλογο ανάμεσα στην αρχαϊκή και την σύγχρονη τέχνη με την τεχνολογία.

Ο **Μάριος Πράσινος** (1916 - 1985) ένας σημαντικός ζωγράφος της διασποράς, μια αξιόλογη καλλιτεχνική προσωπικότητα, που έζησε και δημιούργησε στη γαλλική πρωτεύουσα παρουσιάζεται στην έκθεση με ένα ενδιαφέρον, αφαιρετικό έργο του 1959. *Τα κύματα* (αρ. κατ. 200) ως θέμα, αλλά και ως εννοιολογική επεξεργασία δίνουν την δυνατότητα στον ξεχωριστό αυτό δημιουργό του Παρισιού, με ανοιχτόχρωμους και σκούρους συνδυασμούς, να ολοκληρώσει μια συμπαγή, άρτια πρόταση ενός γνήσιου αφηρημένου, χειρονομιακού εξπρεσιονισμού, με παλλόμενη κίνηση και έμφαση στα έντονα περιγράμματα.

Ο **Τζων Χριστοφόρου** (1921) με το έργο του 1994, *Homme blessé* παρουσιάζει μία ιδιαίτερη εκδοχή της αφαιρετικής διαδικασίας, με έντονη προσωπική εξπρεσιονιστική γραφή. Ο *Τραυματισμένος Άντρας* του (αρ. κατ. 262), δοσμένος με βίαιη πινελιά, με προσήλωση στις εξπρεσιονιστικές αξίες του χρώματος και του πλασίματός του, αν και στηρίζεται στην ολιγοχρωμία του λευκού και του μαύρου και στην συνοπτική απόδοση των όγκων, καταφέρνει να σταθεί ως ανθρώπινη μορφή. Ο καλλιτέχνης με τη σκληρότητα των παραμορφώσεων και την στοιχειώδη απόδοση της φόρμας, εκφράζει το εσωτερικό πάθος και τον πόνο της ανθρώπινης ύπαρξης αποδίδοντας πλέρια τον ίδιο τον τίτλο.

Το 1975, ο **Θεόδωρος Στάμος** (1922-1997) δώρισε 45 έργα του στην Εθνική Πινακοθήκη. Στην παρούσα έκθεση παρουσιάζονται 4 αντι-

προσωπευτικά έργα, τα οποία ακολουθούν επιλεκτικά την εξέλιξη του έργου του από την δεκαετία του 1940 μέχρι του 1990, χωρίς να εκπροσωπούνται όλες οι επιμέρους ενότητες του έργου του.[4] Από την ενότητα *Βιομορφικά*, το έργο *Τελετουργική Ανάβαση* του 1948 (αρ. κατ. 208), καταθέτει την δημιουργική έμπνευση του Στάμου από την ίδια την φύση, τον συμβολισμό του κύκλου της ζωής, την αναγωγή στην σχηματοποίηση των δομών της. Το *Αντικείμενο συζήτησης* του 1963, με δύο μεγάλες χειρονομιακές κηλίδες μαύρου-μπλε και κόκκινου χρώματος σε παχύ λευκό φόντο, με έντονα ίχνη, με λεπτές τονικότητες του λευκού ως κυρίαρχου δομικού στοιχείου, αποτελεί έργο της σειράς «Λευκά Πεδία», σειρά, που ακολούθησε τα Χρωματικά Πεδία του 1954 - 1963. Από την απόδοση του πάθους και του υψηλού ο καλλιτέχνης καταλήγει σε μία ήρεμη πνευματική εσωστρέφεια. Το τρίτο έργο, το *Πεδίο με Κιβώτιο του Ήλιου*, του 1963-1964 (αρ. κατ. 209), αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα της σειράς με χαμηλόφωνη τονικά παλέτα, σε λευκό φόντο, όπου ενσωματώνεται ορθογώνιο κίτρινο, φωτεινό σχήμα, θέτοντας υπαινικτικά το όριο του φυσικού ορίζοντα. Το τέταρτο έργο από την τελευταία εικαστική περίοδο, τα Ατέρμονα Πεδία (1970-1993), είναι μια μονοχρωματική πορτοκαλί φωτεινή πανδαισία με δύο δυσδιάκριτες κάθετες χαράξεις στα δεξιά, με τίτλο *Ατέρμονο Πεδίο Σειρά Σούνιο III* (αρ. κατ. 210).

Η μικρή αλλά αποκαλυπτική αυτή περιήγηση στις συνεχείς ανακαλύψεις και ανανεώσεις του Θεόδωρου Στάμου, καταδεικνύει πως η τέχνη του κινείται συνεχώς στα όρια της ιδέας, ως θεματική έννοια, ως περιεχόμενο, ως ενσάρκωση του υψηλού, ως έκφραση οριακών ψυχικών καταστάσεων, ως απόδοση συμβολισμών και έντονων συναισθημάτων υπαρξιακού χαρακτήρα.

Ένα ιστορικό έργο μεγάλων διαστάσεων, του **Γιάννη Γαΐτη** (1923 - 1984), «ανακαλύφθηκε» στις Αποθήκες, συντηρήθηκε εντατικά σε βάθος, για να πάρει την θέση του τόσο στην ιστορία της σύγχρονης τέχνης του τόπου μας, όσο και στη συλλογή της Εθνικής Πινακοθήκης. Ο ζωγράφος δώρισε στην Πινακοθήκη το 1981 το έργο με τίτλο *Μουσική* (αρ. κατ. 196), έργο που δημιούργησε το1948 σε ηλικία 25 μόλις ετών. Ο νεαρός Γαΐτης, κάτω από την επίδραση των έργων του P.Picasso, του 1930, με τον δυναμισμό και την τόλμη της νεότητας, δημιουργεί ένα έργο, τεράστιο, σχεδόν τρία μέτρα πλάτος, που σίγουρα μαρτυρά το καλλιτεχνικό του ταμπεραμέντο, την πρωτοποριακή του τοποθέτηση, την ανήσυχη και ανανεωτική προσωπικότητά του.

Ο Γαΐτης, μετά την εξπρεσιονιστική περίοδο, με επιρροές από τον Μπουζιάνη, ανάμεσα στα 1946 και 1952 ενδιαφέρεται για τις σουρεαλιστικές αναφορές και μορφές.[5] Ταυτόχρονα είναι η περίοδος της ιστορικής ομάδας «Ακραίοι», της οποίας υπήρξε ιδρυτικό μέλος, το 1948-1949, στο πλευρό κυρίως του Κοντόπουλου, αλλά και του Μαλτέζου, του Λαμέρα και άλλων καλλιτεχνών.[6] Ο Κοντόπουλος στο Μανιφέστο του 1949, μιλά για διάδοση της πνευματικής νεότητας της αυθεντικής διεθνούς σύγχρονης τέχνης, χωρίς δισταγμούς και υποκρισίες.[7] Η κατεύθυνση της βραχύβιας ομάδας βαδίζει εξελικτικά προς την αφαίρεση.

Το έργο *Μουσική* του 1948, του νεαρού Γαΐτη, σε μια οριζόντια σύνθεση, με χαμηλόφωνους συνδυασμούς του πράσινου και του μπλε, αναπτύσσει μια διαδοχή βιομορφικών, καμπυλόσχημων μορφών, με προέλευση από το φυτικό βασίλειο και σουρεαλιστικές επιδράσεις. Το πιο ενδιαφέρον ίσως στοιχείο είναι πως με την εμπνευσμένη κινητική διαδοχή αλλεπάλληλων σχημάτων, όγκων, επιπέδων και μορφών, ο Γαΐτης καταφέρνει να μεταδώσει μια μουσικότητα

4. Σημαντική στη μελέτη και την αξιολόγηση του έργου η μεγάλη αναδρομική του Θ. Στάμου στην ΕΠΜΑΣ, σε επιστημονική επιμέλεια της Άννας Καφέτση, το Φθινόπωρο του 1997. Επίσης, το 2005-2006 οργανώθηκε στο Παράρτημα της Εθνικής Πινακοθήκης στην Κέρκυρα, αναδρομική έκθεση από την δωρεά, με έργα 1945-1973, σε επιμέλεια Λίνας Τσίκουτα.

5. Magdalini Tsikouta, *Les influences dans la peinture grecque après 1945*, (διδακτορική διατριβή), Université Paris IV, Sorbonne, Παρίσι, 1991, τόμος II, σελ.253-258.

6. Tsikouta, ό.π., τόμος I, σελ. 38.

7. Περιοδικό, *Ο Αιώνας μας*, Νοέμβριος 1949, αρ. 11, σελ. 349-350.

στη σύνθεση και στις μορφές, σαν να εκτελούν μπρος στα μάτια μας, ένα μουσικό κομμάτι, αναλύοντας και παίζοντας, νότες, ήχους, μέσα από αλλόκοτα μουσικά όργανα του φυτικού βασιλείου. Ένας εμπνευσμένος τρόπος αναγωγικής απεικόνισης του θέματος.

Ένα πραγματικό ποίημα βελούδινης ανάγλυφης πινελιάς, μιας χειρονομιακής έξαρσης, είναι το έργο *Ζωγραφική* (αρ. κατ. 222), ενός άλλου σημαντικού καλλιτέχνη του Παρισιού, του **Ντίκου Βυζάντιου** (1924 - 2007).

Το Φεβρουάριο του 1998, η ΕΠΜΑΣ οργάνωσε αναδρομική έκθεση του **Δανιήλ (Παναγόπουλου)** (1924 - 2008), με έργα 1945-1997, σε επιστημονική επιμέλεια Λίνας Τσίκουτα. Εννέα χρόνια μετά, το Φεβρουάριο του 2007 η Εθνική Πινακοθήκη παρέλαβε από το εργαστήριο του Δανιήλ στο 12, της οδού Jean Macé στο Houilles, έξω από το Παρίσι, το σύνολο των έργων του καλλιτέχνη. Πρόκειται για τη δημιουργία πενήντα ολόκληρων χρόνων. Δημιουργία που συναντήθηκε με την διεθνή πρωτοπορία, δημιουργία που με μεθοδικότητα στην έρευνα και με συστηματική πειραματική δραστηριότητα, πρόσφερε μια ανανεωμένη, εξελικτική αναζήτηση της «αιώνιας νεότητας της τέχνης». Από την μεγάλη συλλογή έργων του που δώρισε ο Δανιήλ, στην έκθεση περιλαμβάνονται έντεκα έργα που ξεδιπλώνουν την πορεία του από την αφαίρεση, στις νεοτερικές διατυπώσεις του.[8]

Το έργο *Construction (No 94)* του 1957 (αρ. κατ. 211), επιχειρεί με μια ανάγλυφη, χειρονομιακή, γραφή το χτίσιμο ενός αφηρημένου δομημένου κόσμου, που αντλεί από τη φύση και αναπαράγει την ποιητικότητά της. Κάτω από την επίδραση του informel της δεκαετίας του 1950, το 1959 δημιουργεί έργα αφηρημένα χειρονομιακά, με μία βίαιη γραφή, όπου δυναμικές φόρμες σαν κύματα αποφασιστικά παλεύουν για την κατάκτηση του μεσαίου λευκού χώρου. Την περίοδο αυτή τον απασχολεί η μετάβαση από τον νοητό χώρο του πίνακα σε ένα πραγματικό χώρο. Θέλει να αναπτύξει τον μεσαίο «χώρο-φως» των αφηρημένων χειρονομιακών του έργων. Κι αυτό δεν μπορεί να το κάνει παρά περνώντας στις τρεις διαστάσεις. Μέσα από την μελέτη, την έρευνα και τους πειραματισμούς του αποφασίζει να εγκαταλείψει τα παραδοσιακά μέσα της ζωγραφικής και να εκφραστεί με πιο σύγχρονα μέσα. Το έργο *Χωρίς τίτλο,* του 1960 (αρ. κατ. 212), που παρουσιάζεται στην έκθεση, ανήκει σ' αυτή τη μεταβατική ενότητα, ενώ επιπλέον αποτελεί την βάση για τη δημιουργία της σειράς των *Μαύρων Κουτιών* του.

Τα *Μαύρα Κουτιά*, της περιόδου 1961-1966, είναι απλά χαρτόκουτα του εμπορίου, έτοιμα, ευτελή υλικά της σύγχρονης κοινωνίας. Με τις έντονες επεμβάσεις, τα βίαια σκισίματα, τα τσαλακώματα, το πλήγωμα της χάρτινης επιδερμίδας, με την προσθήκη άλλων τμημάτων χάρτινων στοιχείων, όπως βέλη που τρυπούν τη σάρκα των κουτιών ή λευκά χέρια που ξεπροβάλλουν με ένταση, με απλά βιομηχανικά χρώματα –μαύρο, άσπρο, κόκκινο, αλουμίνιο– δημιουργούνται βιωμένα περιβάλλοντα, προσωπικοί χώροι, πλημμυρισμένοι από βαριές αναμνήσεις και αισθήματα. Είναι μια προσπάθεια από το Δανιήλ να καταγραφεί «*η τραγωδία δέκα χρόνων που ζήσαμε στον τόπο μας*», όπως λέει αναφερόμενος στον εμφύλιο.

Η αναγωγική, αφαιρετική «απεικόνιση», σε επίπεδο, φόρμας, τεχνικής, μέσου και ιδέας πραγματοποιείται μέσα από τη δημιουργική επίδραση ενός γαλλικού κινήματος της εποχής, του Νέου Ρεαλισμού του Pierre Restany και ταυτόχρονα από την προσωπική εικαστική μετάπλαση του Έλληνα δημιουργού. Για τον λόγο αυτό η δημιουργία του Δανιήλ αγγίζει την πρωτοπορία και προσλαμβάνει χαρακτηριστικά της μεγάλης τέχνης. Εξηγώντας, με απλότητα και σο-

8. Από τα έργα της μεγάλης αυτής δωρεάς, δύο μεγάλα αφιερώματα στο έργο του Δανιήλ έγιναν το 2007 στην Αθήνα στην Εθνική Πινακοθήκη, στα πλαίσια της έκθεσης *Νέα Αποκτήματα*, με 35 έργα, και μία την ίδια χρονιά στον Πύργο Ηλείας, την γενέτειρά του, σε μία άλλη εκδοχή με *Νέα Αποκτήματα*, με 26 αντιπροσωπευτικά και ιστορικά έργα.

9. Τα καίρια αποσπάσματα από το βιβλίο του *Η ζωγραφική πράξη και σκέψη* του 1973, μικρά δείγματα της θεωρητικής του συγκρότησης, καταδεικνύουν την συνολική του καλλιτεχνική οντότητα.

φία, τη μεταστροφή της τέχνης του στις τρεις διαστάσεις και στη χρήση του νέου υλικού, λέει πως είναι: «*μια κραυγή οδύνης, που δεν μπαίνει στα καλούπια μιας καθιερωμένης αισθητικής*».[9]

Στην έκθεση υπάρχει ένα αντιπροσωπευτικό έργο από τη σειρά των *Μαύρων Κουτιών,* το *Αφιέρωμα στο Γκόγια,* του 1965 (αρ. κατ. 218), όπου ο Έλληνας δημιουργός αποτίει φόρο τιμής στον μεγάλο Ισπανό καλλιτέχνη, με χιούμορ, συνδυάζοντας την σύγχρονη γαλλική πραγματικότητα.[10]

Ιστορικό έργο, ο *Εικονόμυλος (το Moulin à Images)* όταν πρωτοεκτέθηκε το 1963 (αρ. κατ. 219), συνοδεύονταν από ένα πολυγραφημένο Μανιφέστο. Ένα εξαιρετικά καυστικό και χαριτωμένο κείμενο το οποίο χλεύαζε την επικρατούσα αφηρημένη ζωγραφική, καθώς και την επίδραση της ακμάζουσας τηλεόρασης. Πρόκειται για ένα μαύρο κουτί, όπου γυρίζοντας μια μανιβέλα, τα κουρέλια από τις ρόμπες και τα φορέματα της γυναίκας του Thérèse, ανεβαίνουν στο πάνω μέρος, όπου βρίσκεται μια οθόνη και με τη βοήθεια δυο λαμπών στο εσωτερικό του κουτιού δημιουργούν ατελείωτους συνδυασμούς σχημάτων και χρωμάτων. Ο Δανιήλ παρ' όλο που υπήρξε ριζοσπαστικά πρωτοποριακός μεταχειρίστηκε με σεβασμό την παράδοση. Οι σκιές των κουρελιών αποτελούν μια σαφή αναφορά στο θέατρο σκιών του Καραγκιόζη. Ακόμη, ίσως να ήθελε, παραβάλλοντας ένα ρητό που έχει μια διαχρονική σημασία, να υποδηλώσει το πώς βλέπει ο ίδιος τη συνέχεια της παράδοσης, όχι δηλαδή σαν κάτι στατικό, ιερό και αμετακίνητο, αλλά σαν κάτι που χρησιμεύει στην ανανέωση και τη συνέχεια. Εδώ χρησιμοποίησε σαν προμετωπίδα ένα ρητό από τα «Κοσμικά ανάλεκτα» του Ηράκλειτου: «Ώσπερ σάρμα εική κεχυμένων ο κάλλιστος, κόσμος» (σάρωμα χυμένο τυχαία ο κάλλιστος κόσμος).

Με τα *Ηλεκτρικά Κουτιά* (1967 - 1970), τα οποία διαδέχονται τα *Μαύρα Κουτιά* του, με τη χρήση του φωτός, με αυτοσχέδιους μηχανισμούς, με την συνδυαστική εμφάνιση και εξαφάνιση των μορφών, αισθητικά δίνει νέες προεκτάσεις στο έργο του, ενώ ιδεολογικά διατυπώνει μια κριτική στάση σχετικά με την επίδραση της τεχνολογίας στον σύγχρονο άνθρωπο. Στην έκθεση παρουσιάζονται δύο έργα σταθμοί από την ενότητα αυτή, το *Hommage et Dommage à Vénus* του 1967 (αρ. κατ. 221), με την αναφορά με έμπνευση και χιούμορ στην αρχαία ελληνική γλυπτική και το *Spectacle Urbain* (αρ. κατ. 220) της επόμενης χρονιάς, με την αποτύπωση μιας στιγμής της σύγχρονης αστικής πραγματικότητας.

Από το 1972 - 1976 πρωταρχικό ρόλο στο έργο του Δανιήλ παίζει η επέμβαση στη λινάτσα, το έντονο ξέφτισμα, το κόψιμο. Τα χρώματα είναι περιορισμένα, ενώ αίσθηση προκαλεί η διατήρηση σε μεγάλη έκταση του χρώματος της λινάτσας. Τα έντονα ξεφτίσματα εισάγουν ένα νέο στοιχείο στο κεφάλαιο τοίχος = ενέργεια - φως. Είναι αυτό της φωτοσκίασης, όπως έχουμε συνηθίσει στα έργα της Αναγέννησης και κυρίως του Μπαρόκ. Οι πειραματισμοί του εξαντλούν όλες τις δυνατότητες του υλικού του, σε σχέση με την ύλη και το φως. Η ενεργοποίηση του τοίχου και η ενσωμάτωσή του στα δομικά στοιχεία του έργου, έχει και μιαν άλλη διάσταση. Ο Δανιήλ αποδίδει την προοπτική, το βάθος, με τη χρήση του φωτός, που προέρχεται από την απελευθέρωση του τοίχου, μέσα από τα ανοίγματα και τα ξεφτίσματα. Η φωτεινότητα του τοίχου γίνεται προοπτική. Στις συνθέσεις πρωταγωνιστούν τα κάθετα, τα οριζόντια στοιχεία, το τετράγωνο, το παραλληλόγραμμο, το σταυρικό σχήμα. Άλλοτε οι διακυμάνσεις του φωτός, ανάμεσα στις αλληλεπιδράσεις του άσπρου χρώματος, του απελευθερωμένου τοίχου και των ξεφτισμάτων, αντιπαλεύουν με τα σκοτεινά χρώματα μέχρι το απόλυτο έρεβος. Από τη ενό-

10. Όπως μας είχε εκμυστηρευθεί, δανείζεται την κυρίαρχη ιδέα (τα χέρια που ανοίγουν το πουκάμισο) από μια γαλλική διαφήμιση της εποχής, για θερμαντικά εσώρουχα, που κατέληγε στη συγκεκριμένη κίνηση των χεριών και τη φράση «Moi froid jamais» (=Εγώ κρύο ποτέ).

τητα αυτή στην παρούσα έκθεση παρουσιάζονται το έργο *Γεωμετρική κομμένη λινάτσα,* του 1972, και το *Κομμένη ξεφτισμένη λινάτσα V,* του 1973 (αρ. κατ. 214, 215).

Γύρω στο τέλος της δεκαετίας του 1980 και στη δεκαετία του 1990 η ζωγραφική επιφάνεια των έργων του Δανιήλ κατακλύζεται από άπειρες μικρές φλογίτσες, που παιχνιδίζουν σε μια ροή οριζόντια, κάθετη ή πιο συχνά διαγώνια σαν μια ολιστική κοσμική ανάφλεξη μικροστοιχείων. Από την περίοδο αυτή παρουσιάζεται το έργο *Λινάτσα* του 1992 (αρ. κατ. 216), με μια διαγώνια, φλεγόμενη ροή, που προσδίδει έντονη κίνηση στο σύνολο.

Τέλος, το *La Busherie* (αρ. κατ. 217) είναι ένα από τα έργα της τελευταίας παραγωγής του, εκτελεσμένο στις 23/4/2004, μία λινάτσα που αναπαριστά βομβαρδιστικά αεροπλάνα να ρίχνουν βόμβες. Κάτω από την επίδραση των βομβαρδισμών στο Ιράκ, παρατηρούμε την ανέλπιστη επιστροφή στην αναπαράσταση, ενώ θεματικά παραμένει πάντα ευαίσθητος παρατηρητής και κριτής των πολιτικών και κοινωνικών διεθνών εξελίξεων.[11]

Αναφερθήκαμε πιο αναλυτικά στο έργο του Δανιήλ –ζωγραφική, μαύρα κουτιά, επιτοίχια, ηλεκτρικά κουτιά, ανάγλυφα, κατασκευές, λινάτσες– γιατί η γενναιόδωρη δωρεά του αποτελεί ένα κόσμημα για τις συλλογές της ΕΠΜΑΣ, τόσο ως προς την ποιότητα και την ποσότητα των έργων, όσο και για την δυνατότητα που παρέχει έρευνας και μελέτης της δημιουργίας του, μιας αναδρομής σε εξήντα ολόκληρα χρόνια.

Ένας επίσης απ' τους ξεχωριστούς καλλιτέχνες του Παρισιού, ο **Γιώργος Τούγιας** (1922 - 1994), προσθέτει στην έκθεση μια ιδιαίτερη νότα με το άγνωστο έργο του 1970, *Η πόλη* (αρ. κατ. 225). Ο Τούγιας που εγκαταστάθηκε στο Παρίσι το 1954 και πήρε την γαλλική υπηκοότητα το 1958, με σπουδές αρχικά σε Πολιτικές και Οικονομικές επιστήμες και στη συνέχεια στην Καλών Τεχνών της Αθήνας και του Παρισιού, πέρασε από διάφορους πειραματισμούς και αναζητήσεις, πάντα με έμφαση στην αρμονία, την ισορροπία, αλλά και το ουσιώδες. Οι αρχιτεκτονικές τονικότητες των συνθέσεων και οι κονστρουκτιβιστικές δυναμικές συνθέσεις σχημάτων, συχνά προσδίδουν στα έργα μία διάσταση φουτουριστικού περιβάλλοντος του μέλλοντος.

Ο **Παναγιώτης Τέτσης** (1925) συμμετέχει στην έκθεση με δύο άγνωστα και πολύ διαφορετικά έργα από την τεράστια δωρεά του. Στο ολόσωμο ανδρικό κλασικό πορτραίτο, με τίτλο *Πορτραίτο Γιάννη Παπαδόπουλου,* του 1954-1955 (αρ. κατ. 255), ξετυλίγει με άνεση το αναπαραστατικό του ταλέντο. Με το έργο *Εσωτερικό II,* του 1975 (αρ. κατ. 265) αποκαλύπτει την διάθεσή του για έρευνα και πειραματισμό, προς μία αφαιρετική διαδικασία, μέσα από την σχηματοποίηση των όγκων, την μινιμαλιστική απόδοση των μορφών με λιτούς, λευκούς χρωματισμούς. Η επίλυση των θεωρητικών και πρακτικών ζητημάτων επιτυγχάνεται με απλότητα, με εμμονή στο στοιχειώδες και με έμφαση στο υπαινικτικό.

Ο maître της ψευδαίσθησης, διαχρονικά και σε όλων των ειδών τις δημιουργίες του –από τη ζωγραφική, τα βίντεο, τις εγκαταστάσεις– είναι ο πρωτοποριακός καλλιτέχνης της γενιάς του 1960 **Κώστας Τσόκλης** (1930). Στην έκθεση συμμετέχει με το μόνο διαθέσιμο έργο της συλλογής, τη *Σταύρωση* (αρ. κατ. 236), όπου στην κυριολεξία, σε ένα αφηρημένο, σχεδόν μονοχρωματικό έργο «απεικονίζει» το αίμα και τον ιδρώτα, που αναβλύζουν από μιαν ιδεατή αναγωγή στην Σταύρωση.[12]

Το, εντυπωσιακών διαστάσεων, *Τόξο*, του **Δημήτρη Μυταρά** (1934), έργο του 1994, ξαφνιάζει με τις αφαιρετικές διατυπώσεις του, προδίδοντας ωστόσο την χαρακτηριστική ευχέρεια

11. *Η Σφαγή* (la boucherie), από ορθογραφικό λάθος του ιδίου.

του δημιουργού του σε επίπεδο σύνθεσης, πλασίματος και χρωματικής επεξεργασίας. Στην έκθεση όμως συμμετέχει και με ένα παραστατικό έργο, το εκπληκτικής απόδοσης *Προσωπογραφία Ν. Λούρου* (αρ. κατ. 256).

Από τους νεότερους καλλιτέχνες οι Γιάννης Αδαμάκος και Στέφανος Δασκαλάκης ολοκληρώνουν την περιήγησή μας στις διαφορετικές εκδοχές της αφηρημένης ζωγραφικής. Ο **Γιάννης Αδαμάκος** (1952) συμμετέχει με το –εμπνευσμένο από την ποίηση του Ν.Γ. Πεντζίκη– αποκαλυπτικό έργο *Νύχτες από Γραφίτη Νο 3* (αρ. κατ. 230). Πρόκειται για μια μελαγχολική, φωτεινή, όσο και γκρίζα, διάφανη πρόταση μετάβασης από την αναπαράσταση στην αφαίρεση με μινιμαλιστική διατύπωση.

Ένα από τα τελευταία αποκτήματα των συλλογών της Πινακοθήκης είναι το έργο του **Στέφανου Δασκαλάκη** (1952), *Σινδόνη* (αρ. κατ. 279). Ο παραστατικός ζωγράφος στην εικαστική του έρευνα διοχετεύει την σκέψη και πράξη του σε μια συμβολική αναγωγή. Η ενότητα στην οποία ανήκει το συγκεκριμένο έργο του 1982, αφορά την διερεύνηση του θέματος της Ιεράς Σινδόνης. Η αφαιρετική διαδικασία εμπλέκεται σε όλα τα επίπεδα της δημιουργίας, τόσο σε επίπεδο ιδέας και απόδοσης του θέματος, όσο και ως προς την μορφοπλαστική και αισθητική του ολοκλήρωση.

Σημαντικοί καλλιτέχνες, με διαφορετικές αφετηρίες, καλλιτεχνικές πορείες και αισθητικές προσεγγίσεις δίνουν έργα με ιδιαίτερες, προσωπικές εκδοχές νέων αντιλήψεων, του μινιμαλισμού, της γεωμετρίας, της εννοιολογικής τέχνης, της τέχνης που ακουμπά στη βιομηχανική παραγωγή, στην τεχνολογία και τον δομημένο χώρο. Μέσα από τα έργα αυτά έχουμε την δυνατότητα να παρακολουθήσουμε ανάγλυφα –μεταφορικά και στην κυριολεξία– την πορεία της σύγχρονης ελληνικής τέχνης από την αφαίρεση, **στις νέες τάσεις και τις εγκαταστάσεις**.

Ο **Στάθης Λογοθέτης** (1925 - 1997) ο ξεχωριστός αυτός καλλιτέχνης, παρουσιάζεται με το κατακόκκινο *Ε 211*, του 1975. Ένα λιτό, σκληρό και εντυπωσιακό έργο ενός πρωτοπόρου δημιουργού, όπου η αντιπαράθεση ιδέας και αισθητικής καταλήγει δυναμικά σε ένα μοναδικό δημιούργημα, με αρμονία ως προς το εννοιολογικό, τεχνικό και αισθητικό πλαίσιο της δημιουργίας του. Ένα άλλο έργο, το *Έργο 165* (αρ. κατ. 247), στην ίδια λογική, τους ίδιους σκληρούς χρωματισμούς του μαύρου και του κόκκινου, «ανεικονικά» και τρισδιάστατα μοιάζει να αναπαράγει πτυχώσεις με την ορμή και την δύναμη του μπαρόκ ενώ καταφέρνει να φαντάζουν τόσο σύγχρονες. Η αίσθηση που δημιουργούν τα έργα είναι έντονα συναισθήματα και πόνος.

Η Εθνική Πινακοθήκη έχει την τύχη να διαθέτει στις συλλογές της ένα μοναδικό έργο του **Ιάσωνα Μολφέση** (1925 - 2009). *Ο Σιδερένιος διάδρομος*, του 1990 (αρ. κατ. 245), ένα έργο από πολυεστέρα, σίδερο και πλάκες σιδήρου, είναι μια εγκατάσταση που προτρέπει το θεατή να διαβεί το πέρασμα και να γευτεί, στο χώρο, τις ερευνητικές αναζητήσεις ενός γνήσιου δημιουργού της γενιάς του 1960, μέσα από νέα υλικά, τεχνικές και τη χρήση της τεχνολογίας. Αρχετυπικές προτάσεις του κονστρουκτιβισμού, της μινιμαλιστικής τέχνης, της γεωμετρίας, των μαθηματικών εννοιών και των ηλεκτρονικών υπολογιστών, σε μια πρόταση που καταφέρνει να προκαλέσει, μέσα από τη διέγερση του νου, την αισθητική απόλαυση στον τρισδιάστατο χώρο, καλώντας τον θεατή να διαβεί το μεταλλικό πέρασμα.

Στη δεύτερη εκδοχή των *Νέων Αποκτημάτων* του 2007, δεσπόζουσα θέση στην είσοδο κατείχε ένα ιστορικό έργο του **Παύλου (Διονυσόπουλου)** (1930), που δώρισε ο καλλιτέχνης στην Εθνική Πινακοθήκη, οι *Κουρτίνες,* του

12. Και για να επανέλθουμε στα μυστικά της ζωής των έργων, που αναφέραμε στην αρχή, στο πίσω μέρος του πίνακα έχει διατηρηθεί, ως πάγια τακτική, διαφυλάσσοντας την πορεία του έργου στο χρόνο, η ετικέτα που πιστοποιεί τη συμμετοχή του έργου στην *Η΄Πανελλήνιο* έκθεση, του 1965.

1968 (αρ. κατ. 244). Πρόκειται για ένα έργο, το οποίο παρουσίασε στην γκαλερί «Sonnabend» στο Παρίσι. Με τις *Κουρτίνες* η γκαλερί τότε μετατράπηκε σε μοναδικό έργο. Από το 1962 ο Παύλος έχει επιλέξει το υλικό του, το εννοιολογικό πλαίσιο και τα μέσα έκφρασής του. Οι affiches massicotées, (οι κομματιασμένες αφίσες), αποτελούν το βασικό υλικό, για την παρουσίαση της έρευνας του πραγματικού, της εκφραστικής περιπέτειας του αντικειμένου, όπως την όρισε ο Pierre Restany στο κίνημα των Νέων Ρεαλιστών. Ο Παύλος, όπως και άλλοι έλληνες καλλιτέχνες του Παρισιού, βρέθηκε στις παρυφές του κινήματος αυτού. Οι εγκλωβισμένες χάρτινες ροζ ταινίες σε πλεξιγκλάς αναπλάθουν την ποιητικότητα των αντικειμένων, την ποιητικότητα της σύγχρονης αστικής καθημερινότητας .

Το έργο αυτό δημιουργεί με τις χάρτινες κουρτίνες του σε πλεξιγκλάς, ένα συγκεκριμένο χώρο. Είναι ταυτόχρονα μία εγκατάσταση, μιας και ενσωματώνει το χώρο του μουσείου, ως αισθητικό συνθετικό στοιχείο του, αλλά και περιβάλλον, μιας και εγκαλεί το θεατή να συμμετάσχει σ' αυτό. Είναι μεγάλη τύχη, που η Εθνική Πινακοθήκη κατέχει και μπορεί να εκθέτει ένα σημαδιακό έργο ενός σημαντικού καλλιτέχνη, έργο που αποτελεί ένα σημείο της ιστορίας της σύγχρονης διεθνούς τέχνης.

Γυναίκες, διαφορετικών γενιών, όπως η **Ειρήνη Απέργη**, (1921 - 1994), η **Μπία Ντάβου** (1932 - 1996), η **Νανά Ησαΐα** (1934 - 2003), (αρ. κατ. 226) συμπληρώνουν με τις πρωτότυπες δημιουργίες τους την έκθεση. Με έργα εκτελεσμένα τη δεκαετία του 1970 και του 1980, με έμφαση στη γεωμετρικότητα, τους κονστρουκτιβιστικούς τύπους, την ολιγοχρωμία και την απλή απόδοση ενός δομημένου χώρου, επιτυγχάνουν με εφευρετικότητα και τη δύναμη της απλότητας και της καθαρότητας, νέες και φρέσκιες προτάσεις.

Το 1988, η **Ειρήνη Απέργη** πραγματοποίησε έκθεση στη γκαλερί «Μέδουσα» με τίτλο *Ρωγμές*, με έργα ανάγλυφα επιτοίχια σε ακανόνιστα σχήματα, με επεξεργασμένες γάζες σε ξύλο. Το έργο *Μνήμες* (αρ. κατ. 246) της Απέργη που εκτίθεται στην έκθεση ανήκει σε μια επόμενη ενότητα που αποτελείται από δίπτυχα, τα οποία δημιουργούν κάθετα στενόμακρα σχήματα το ένα πάνω από το άλλο, σαν αμπαλαρισμένα κορμιά, με οριζόντια δεσίματα, σαν ανάγλυφες λεπτές, στήλες, από επιζωγραφισμένες γάζες με ακρυλικά, κραγιόνια κεριού και κόλλες, επικολλημένες σε φύλλα κοντραπλακέ. Τα έργα αυτά παρουσιάστηκαν το 1995 ένα χρόνο μετά το θάνατο της καλλιτέχνιδας στην έκθεση *Χωρίς τίτλο* στη γκαλερί «Μέδουσα», σαν ένα «δάσος» από κινούμενες στήλες. Δομικό στοιχείο του έργου είναι οι κάθετες, διαγώνιες και σαν ζωνάρια, οριζόντιες, πτυχώσεις. Πτυχώσεις, που μοιάζουν να ξεπετάχτηκαν από αρχαία ή αναγεννησιακά γλυπτά και δίνουν την αίσθηση της κίνησης στο χώρο. Τόσο ο Αλέξανδρος Ξύδης όσο και ο Χρύσανθος Χρήστου στα εισαγωγικά κείμενά τους στον κατάλογο της έκθεσης βλέπουν συγγένειες, και δικαίως, με τους «δεμένους σκλάβους του Μιχαήλ Αγγέλου».[13]

Οι ανάγλυφες στήλες έλκουν, μαγνητίζουν προς το εσωτερικό των συνθέσεων, ενώ δημιουργείται ένας πραγματικός τρισδιάστατος χώρος στην επιφάνεια του έργου, με προοπτική και επίδραση του φωτός στις πτυχώσεις, αναδεικνύοντας το ανάγλυφο. Διάσπαρτες οπές σαν παράξενοι ομφαλοί, εντείνουν την αινιγματικότητα. Η εμποτισμένη γάζα, με το ακρυλικό, τα κραγιόνια κεριού και την κόλλα, προσθέτει επίσης στην επιφάνεια, ποιότητες υφής. Έντονα πρωταρχικό το εννοιολογικό στοιχείο, με συμβολική διάσταση, αναδεικνύει σε θέμα την ίδια την πτύχωση. Εσωτερική δομή των πτυχώσεων είναι ουσιαστικά η

13. Κατάλογος αναδρομικού χαρακτήρα, Ειρήνη Απέργη, *Χωρίς τίτλο*, Αίθουσα Τέχνης Μέδουσα, Αθήνα, Μάιος 1995.

κίνηση, η ροή, μια ποιητική φόρμα σε ουδέτερες αποχρώσεις.

Ένα ζευγάρι στη ζωή και στην τέχνη, δύο σημαντικών διανοουμένων και εικαστικών είναι αυτό της **Μπίας Ντάβου** (1932 - 1996) και του **Παντελή Ξαγοράρη** (1929 - 2000), με τους προωθημένους και διαλεκτικούς πρωτοποριακούς πειραματισμούς, την ιδιότυπη χρήση υπολογιστή και την συνεχή ανανέωση της τέχνης τους. Το μοναδικό έργο της Ντάβου, αγορά από τον Μάνο Παυλίδη, το 1978, είναι το *Δυαδική Αντίθεση* , από τις *Σειραϊκές Δομές Ι* (αρ. κατ. 241). Του Ξαγοράρη η Πινακοθήκη διαθέτει δύο τελείως διαφορετικά έργα, το εξπρεσιονιστικής υφής έργο του 1960 *Σύνθεση-Δέντρα,* και το σχέδιο υπολογιστή του 1984, *Από τους Μετασχηματισμούς* (αρ. κατ. 243).[14]

Ένας ιδιαίτερος, αν και παραγνωρισμένος, καλλιτέχνης, ο **Βασίλης Σκυλάκος** (1930 - 2000), συμμετέχει στην έκθεση με ένα χαρακτηριστικό έργο, το *Πόρτα* (αρ. κατ. 240) εκτελεσμένο με διάφορα ευτελή υλικά, ξύλο, μεταλλικά διακοσμητικά κάγκελα και ακρυλικό σε μουσαμά. Πρόκειται για μια έτοιμη, ready made, πόρτα, ενός καθαρά εννοιολογικού καλλιτέχνη που συνδυάζει με μαεστρία ιδέα και ύλη.

Μια μινιμαλιστική νότα προσφέρει στην έκθεση το τετράπτυχο *ΟΚ 60 Α,* του 1993 (αρ. κατ. 248), του **Μιχάλη Κατζουράκη** (1933). Με μαύρο, παχύ, ακρυλικό χρώμα και πριονίδι σε μεταλλικό πλέγμα δημιουργούνται τέσσερις μεγάλες κάθετες επιφάνειες, με ίχνη στην εξωτερική επιδερμίδα. Πυκνές, μαύρες επιφάνειες που συγκροτούνται σε ενιαίο σύνολο με τρία καδρόνια που απλά διαχωρίζουν κάθετα το έργο, σε τέσσερα στοιχεία. Τα έργα του Μ. Κατζουράκη, όσο παράδοξο κι αν φαίνεται, ξεκινούν από κάποιο οπτικό ερέθισμα, κι αποτελούν πάντα αναφορά στο περιβάλλον. Η πρόθεση του δημιουργού αφορά την απόδοση του abstrait και του γεωμετρικού περιβάλλοντος. Μια μινιμαλιστική γεωμετρική έρευνα που προτάσσει την αίσθηση της υφής του υλικού και της ανάγλυφης απτικής υπόστασης της σύνθεσης.

Ο **Γιάννης Μπουτέας** (1941) ένας από τους σημαντικότερους καλλιτέχνες της γενιάς του 1970 και 1980, αποτελεί μια ιδιαίτερη φωτεινή περίπτωση δημιουργού των νέων, πρωτοποριακών τάσεων στην σύγχρονη ελληνική εικαστική πραγματικότητα. Το *Ανάπτυγμα σε τέσσερα στοιχεία,* επιτοίχιο έργο του 1991 (αρ. κατ. 252), αποκαλύπτει το βάθος της έρευνας ενός μοναχικού δημιουργού, καθώς και την αυθεντικότητα της κατασκευαστικής γραφής με άξονα την γεωμετρία, τον μινιμαλισμό και τη συνέχεια της παράδοσης του κονστρουκτιβισμού.

Ένας από τους καθηγητές της ΑΣΚΤ, ο **Τάσος Χριστάκης** (1947) εκπροσωπείται με το ορόσημο –κατά τον ίδιο– καθοριστικό έργο για την εξέλιξη της τέχνης του, το *Χωρίς τίτλο Νο 1*, του 1990 (αρ. κατ. 280), το οποίο συνδυάζει αισθητική, ιδέα και συναίσθημα. Ο πειραματισμός σε επίπεδο τεχνικής, το τυχαίο σχήμα που δημιουργείται από το κάψιμο του ξύλου, που θυμίζει φλόγα αλλά και αιδοίο, η έρευνα σε επίπεδο μορφής και περιεχομένου, προσφέρουν ένα μοναδικό έργο του καλλιτέχνη.

Ένα ενδιαφέρον, πρωτότυπο και άγνωστο έργο του καθηγητή της Σχολής Καλών Τεχνών της Θεσσαλονίκης, **Γιώργου Γκολφίνου** (1948) είναι το *Νεκρόπολις Α'*, του 1988 (αρ. κατ. 274). Το έργο αποτελεί αντιπροσωπευτικό δείγμα γραφής της περιόδου αυτής της τέχνης του, του τέλους της δεκαετίας του 1980, με την ενσωμάτωση φυσικών υλικών, όπως ρίζες, κόκαλα, φύλλα και άλλα. Πιο συγκεκριμένα είναι ένα έργο μεγάλων διαστάσεων, από τις συνθέσεις με τους σταυρούς και τις σταυρώσεις. Η σύνθεση αναπτύσσεται, με την έντονη, σε μεγάλες διαστάσεις διάταξη των κορμών και των κλαριών,

14. *Το Σύνθεση-Δέντρα*, του 1960, είναι δωρεά του Υπουργείου Παιδείας, το Δεκέμβριο του 1969, όπως συνέβη και για άλλα έργα, ορισμένα εκ' των οποίων είναι και στην έκθεσή μας, όπως του Βαγγέλη Δημητρέα, *Γυναίκα ξαπλωμένη στο παράθυρο (Μορφή που καίγεται)*, ή *Σταύρωση* του Κώστα Τσόκλη, κατόπιν εισήγησης του Αλέξανδρου Ξύδη, στο Υπουργείο.

μαζί με την ενσωμάτωση πραγματικών υλικών, όπως ξύλα και κόκαλα. Πέντε ξύλινοι ανάγλυφοι σταυροί, τοποθετημένοι στην ζωγραφική επιφάνεια, μαζί με τα διάσπαρτα οστά και τους σκούρους χρωματισμούς βγάζουν κάτι το αποτρόπαιο, το αποκρουστικό, το θλιβερό.

Ο Γκολφίνος ιδεολογικά αισθάνεται πως βρίσκεται στην συνέχεια των ανακαλύψεων και των προτάσεων των γάλλων Nouveaux Réalistes. Οι ύλες οι οποίες επικολλούνται, ως ένα νέου τύπου collage, στα συγκεκριμένα έργα του φέρουν ειδικά φορτία μιας παρατήρησης και μιας καταγγελίας. Πρόκειται για το απείκασμα μιας διαδικασίας φυσικής φθοράς. Στην ουσία διατυπώνεται μια κοινωνικοπολιτική κριτική για τη φθορά της ζωής, τη φθορά της κοινωνίας, της φύσης, του πλανήτη. Αυτό που ξαφνιάζει ενδεχομένως περισσότερο είναι ο πολυεπίπεδος δυναμισμός, τόσο στην τεχνική, την σύνθεση, όσο και την θεματική προσέγγιση. Τελικά ο δυναμισμός και η κίνηση σε επίπεδο μορφών, προτάσσει μια οικολογική δυνατή, αισθητική διατύπωση, θλίψης και φθοράς.[15]

Μια εγκατάσταση που έχει ήδη παρουσιαστεί στα *Νέα Αποκτήματα* του 2007, στην Αθήνα είναι το έργο του **Άγγελου Σκούρτη** (1949) *Μετά-Γραφή,* του 1984 - 1986 (αρ. κατ. 249). Πρόκειται για μια εγκατάσταση, ένα τρίπτυχο, το οποίο παρουσιάζει τρεις ελληνικούς σταυρούς, φτιαγμένους από λάδι, ακρυλικό και κατακάθια καφέ σε μουσαμά. Στις αρχές του 1980, μέσα στη δίνη της τάσης του μεταμοντέρνου κινήματος, ο Σκούρτης παρουσιάζει ένα σύμβολο του μοντερνισμού, τόσο έντονο, τόσο γνώριμο όσο και αυτονόητο, ένα μήνυμα, που χρησιμοποίησαν σημαντικοί καλλιτέχνες, όπως ο Tàpies ή ο Malevich, προσπαθώντας να του δώσει ένα νέο νόημα. Μέσα από το σχήμα –το σταυρό και το χρώμα– το μαύρο προσπαθεί να δώσει από το οικείο κάτι καινούργιο, πιστεύοντας ότι το καινούργιο δεν θα βγει από το ξάφνιασμα, αλλά από το γνώριμο, από την εκ νέου ανάγνωση της ιστορίας της τέχνης. Προς επίρρωση του εννοιολογικού πλαισίου, στην τεχνική του, μαζί με το χρώμα, το λάδι και το ακρυλικό, στο μουσαμά χρησιμοποιεί, για τη δημιουργία της ζωγραφικής επιφάνειάς του, και τα κατακάθια του καφέ, υπονοώντας πως το καταστάλαγμα του γνώριμου, του καθημερινού, μέσα από ένα είδος προσωπικού ημερολογίου, επανατοποθετεί το δεδομένο, ως νέο.

Ένα από τα τελευταία χρονολογικά, αποκτήματα των συλλογών και μοναδικό έργο με βίντεο και τηλεόραση, είναι το επιτοίχιο έργο του **Γιώργου Διβάρη** (1956) με τίτλο *Υπεροψία* (αρ. κατ. 251). Το έργο προέρχεται από την ομότιτλη ατομική του έκθεση στην αίθουσα «Χώρος Τέχνης 24», το 2006. Πρόκειται για ένα δίπτυχο επιτοίχιο από την συνολική εγκατάσταση. Το συγκεκριμένο δίπτυχο αποτελείται από μια επιφάνεια 60 x 100 εκ. με ψηφιακή εκτύπωση τμήματος καναπέ με ροζ μαξιλάρια τοποθετημένη σε αλουμίνιο και μια λαμαρίνα 60 x 60 εκ., όπου στηρίζεται μια μικρή οθόνη με εμφανή τα καλώδια που συνδέουν το monitor με τα επιτοίχια. Η οθόνη παρουσιάζει επαναλαμβανόμενες δορυφορικές λήψεις βομβαρδισμένων στόχων. Εύληπτοι οι συνειρμοί και οι συμβολισμοί του Διβάρη που ενώ παραμένει πιστός, όπως στην προηγούμενη δουλειά του, στην συνέχεια της οικειοποίησης των ready-made του Μαρσέλ Ντυσάν (Marcel Duchamp, 1887 - 1968), καταφέρνει να ανανεώσει δημιουργικά τις προτάσεις του.

Η φωτογραφική εκτύπωση του καναπέ με τα αναπαυτικά μαξιλάρια του εισάγει την ψευδαίσθηση της ασφάλειας του ιδιωτικού σύγχρονου χώρου, και την αποστασιοποιημένη καθημερινή διαδικασία παρακολούθησης διεθνών γεγονότων, συχνά με τραγικές και απάνθρωπες εξελίξεις. Το επαναλαμβανόμενο βίντεο, με τις μονό-

15. Εκτενής και συστηματική ανάλυση των συγκεκριμένων έργων που εξέθεσε το 1988 στην γκαλερί «Titanium» στο Ε. Μαυρομμάτης, *Γκολφίνος, Διαδικασίες φυσικής φθοράς ως εικόνες- ύλη της Παράστασης*, Εικαστική βιβλιοθήκη Titanium, Αθήνα, 1988.

τονες δορυφορικές λήψεις των βομβαρδισμένων στόχων στη γη, από τα δελτία ειδήσεων, λειτουργεί ως εισβολέας, αλλά και ως ανάδειξη του πομπού και του δέκτη, ενώ χρησιμοποιείται από τον καλλιτέχνη ως αυθεντικό, σημερινό ready-made, με απόλυτο σεβασμό στην συνθήκη συνέχειας και επικαιροποίησης των ανακαλύψεων και των προτάσεων του Ντυσάν. Έντονο το εννοιολογικό στοιχείο και κυρίαρχο στην τέχνη του Διβάρη, πάντα όμως στην υπηρεσία της αισθητικής ολοκλήρωσης με την ποιητικότητα των υλικών, των αντικειμένων, του δομικού στοιχείου της ειδικά λειασμένης λαμαρίνας, ως βασικό και νοηματικό υπόστρωμα. Ακόμη και ο μελετημένος τίτλος Υπεροψία αποδίδει την μεταφορική και κυριολεκτική έννοια της υπεροψίας, της όρασης από ψηλά, της δήθεν αποστασιοποίησης από τα σύγχρονα προβλήματα της καθημερινότητας.

Στην έκθεση στο Γουδί από τους καλλιτέχνες που ασχολήθηκαν κυρίως με την **παραστατική ζωγραφική** επίσης έχουμε αντιπροσωπευτικά και ενδιαφέροντα παραδείγματα. Τα έργα παρουσιάζονται σε ξεχωριστή ενότητα κατά είδη και γενιές.

Ο **Αλέκος Φασιανός** (1935) συμμετέχει με δύο έργα το *Οι Καβαλάρηδες της φωτιάς,* του 1982 (αρ. κατ. 260), μια πορφυρή πανδαισία κίνησης των μορφών, και με το *Χειρομάντης στο δωμάτιό του,* του 1977, μία ανάπτυξη των προσωπικών αισθητικών του αρετών, σε φόντο λευκών, ήπιων χρωματισμών.

Το μοναδικό έργο της συλλογής του διανοούμενου καλλιτέχνη **Βαγγέλη Δημητρέα** (1934), το *Γυναίκα ξαπλωμένη στο παράθυρο, (Μορφή που καίγεται)* (αρ. κατ. 257), είναι ένα έργο που αντλεί θεματικά την έμπνευσή του από τον πόλεμο του Βιετνάμ, ενώ αισθητικά αποδίδει μία αχνή, συνοπτική αναπαραγωγή φωτογραφικού ντοκουμέντου.

Το μοναδικό επίσης έργο του **Μάκη Θεοφυλακτόπουλου** (1939) στη συλλογή της ΕΠΜΑΣ είναι ένα σχετικά μικρό, αλλά αντιπροσωπευτικό έργο του 1966. Απεικονίζει το πιο αγαπητό, το σήμα κατατεθέν της θεματογραφίας του, μια φιγούρα μοτοσικλετιστή. Με εξπρεσιονιστική γραφή, η απόδοση της κίνησης, ο δυναμισμός, ο δονούμενος χώρος αποτυπώνονται με ευκολία από τον εκρηκτικού ταμπεραμέντου ζωγράφο (αρ. κατ. 258).

Ο **Χρόνης Μπότσογλου** (1941) εμφανίζεται με το έργο *Η πτώση* του 1992 (αρ. κατ. 263). Με το έργο αυτό ο δημιουργός περνά από τη ζωγραφική (ολόσωμη, γυμνή, εξπρεσιονιστική αυτοπροσωπογραφία του) στην τρισδιάστατη αντανάκλασή της από γύψο, αντανάκλαση που συντίθεται στο δάπεδο, παίζοντας με την ψευδαίσθηση και την ολοκλήρωση μιας έννοιας. Πρόκειται για μια υπαρξιακή συνθήκη που ολοκληρώνεται με τη χρήση δύο μέσων.

Το οκτάπτυχο του **Γιάννη Ψυχοπαίδη** (1945), *Νεοελληνικός χώρος* (αρ. κατ. 261), αντανακλά όλο το κλίμα των νέο-παραστατικών ρευμάτων της εποχής, τον προβληματισμό του κριτικού ρεαλισμού της δεκαετίας του 1970 και της δραστηριότητας της γνωστής ομάδας των «Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών».[16]

Δύο έργα σημαντικών καλλιτεχνών διαφορετικών γενιών, του **Γιώργου Βακιρτζή** (1923) και του **Κυριάκου Κατζουράκη** (1944) συνδέονται για την θεματική τους επιλογή που καταλήγει σε ιδεολογική αισθητική άποψη, μέσω της οικειοποίησης κλασσικών έργων και της επαναδιαπραγμάτευσης με προσωπικούς όρους. *Η Σχολή των Αθηνών* του Ραφαήλ στην περίπτωση του Βακιρτζή και το *Las Meninas* του Velasquez για τον Κ. Κατζουράκη (αρ. κατ. 254, 253), είναι το υπόστρωμα, είναι η βάση για το παλίμψηστο μιας εικαστικής γλώσσας, είναι πρακτικά ένα είδος ready made, μιας οικειοποίησης της κλασ-

16. Το 1971 δημιουργείται η ομάδα «Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών» από τους καλλιτέχνες Γιάννη Βαλαβανίδη, Κλεοπάτρα Δίγκα, Κυριάκο Κατζουράκη, Χρόνη Μπότσογλου και Γιάννη Ψυχοπαίδη, η οποία έδρασε μέχρι το 1973.

σικής αναπαραστατικής ζωγραφικής. Πρόκειται για μία αντιπαράθεση στο μοντερνισμό και μία επιστροφή στο ρεαλισμό ακουμπώντας σε μορφές του παρελθόντος. Η πρόταση μιας διαλεκτικής συνέχειας στην τέχνη με αναφορές σε έργα φάρους της ιστορίας της τέχνης, δίδει καρπούς αυθεντικής αυτόφωτης δημιουργίας που δεν αντλεί απλά, από τη λάμψη των ιστορικών έργων. Αντίθετα, στην περίπτωσή τους η εμπνευσμένη χρήση ιστορικών έργων καταλήγει στη δημιουργία ενός υλικού μιας εικαστικής γλώσσας, που καταφέρνει την απόδοση προσωπικών τύπων εμπνευσμένων από την σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα, με αφηγηματική διάθεση και χιούμορ.

Το έργο *Γυναίκα* (αρ. κατ. 278) του **Σταύρου Μπονάτσου** (1945), συμμετείχε στην *ΙΒ΄ Πανελλήνιο*, όπως πιστοποιεί η ετικέτα στο πίσω μέρος. Το έργο δεν παρουσιάζει τόσο ενδιαφέρον για την συνοπτική απόδοση του μετωπικού πορτραίτου της γυναίκας. Το ενδιαφέρον σημείο είναι η αυτούσια χρήση του πλαισίου μιας παλιάς τηλεόρασης εποχής και η τοποθέτησή της στην θέση της κορνίζας. Ο Μπονάτσος από την δεκαετία του 1970 μέχρι σήμερα είναι ο maître της εφευρετικότητας, της έρευνας γύρω από τα νέα υλικά και την τεχνολογία στην υπηρεσία της τέχνης του, με κύριο χαρακτηριστικό την ευρηματική ποιητικότητα των αντικειμένων.

Ο **Μανώλης Πολυμέρης** (1951), αυτοδίδακτος, με καταγωγή από ένα χωριό κοντά στην Φλώρινα, αρχικά κατασκεύαζε μαζί με τον πατέρα του –μαθητή του Αλμαλιώτη– γιγαντοαφίσες για τους κινηματογράφους της Θεσσαλονίκης. Το 1979 εκθέτει στη γκαλερί «Ζυγός» και ο Φραντζής Φραντζισκάκης τη δεκαετία του 1980 τον προωθεί ως φαινόμενο. Το 1981 συμμετέχει στην *XIIη Μπιεννάλε* του Παρισιού και η πορεία του είναι ανοδική. Τις τελευταίες δεκαετίες οι εμφανίσεις του δεν είναι συχνές.

Η παραμόρφωση αποτελεί για τον καλλιτέχνη το κυρίαρχο, το δομικό εργαλείο στην υπηρεσία της ερμηνείας των μορφών και την απόδοση των ερμητικών, αινιγματικών και μυστηριακών συνθέσεών του. Η πρωτοτυπία της εικαστικής του πρότασης, παρά την απομόνωση και την έλλειψη σύγχρονων καλλιτεχνικών ερεθισμάτων, η αυθεντικότητα της δημιουργίας του με βαθιές αφομοιωμένες επιρροές από την βυζαντινή τέχνη, τον Μπουζιάνη, τον Πικάσσο ή τον Σπυρόπουλο, βοήθησαν στη γρήγορη αναγνώριση της τέχνης του. Στην έκθεση παρουσιάζεται ένα έργο, εκτελεσμένο με λάδι σε ξύλο, με τίτλο *Μορφή σε μπλε* (αρ. κατ. 259), που αναδεικνύει όλες τις αρετές της τέχνης του.

Από τη νεότερη γενιά αρκετοί και καλοί καλλιτέχνες, με αξιόλογα έργα καταθέτουν τις αισθητικές τους προτάσεις. Κάποιοι καλλιτέχνες ασχολούνται με την μορφή. Ο **Χρήστος Μπόκορος** (1956), στο *Γυμνό ξαπλωμένο ζευγάρι,* του 1989 (αρ. κατ. 270), αποδίδει με μοναδικό τρόπο την αποτύπωση της προσωπικής ερμηνείας, μιας προσωπικής, ιδιωτικής καταγραφής της πραγματικότητάς του σε κάποια δεδομένη στιγμή. Ένα ξεχωριστό, προσωπικό, βιωματικό έργο του **Εδουάρδου Σακαγιάν** (1957) *Η μητέρα μου* (αρ. κατ. 269), αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα της τέχνης του για την απόδοση της τραγικότητας της ανθρώπινης ύπαρξης, με την συστηματική καταγραφή του συγκινησιακά φορτισμένου πορτραίτου της μητέρας του. Ο ζωγράφος **Γιώργος Ρόρρης** (1963), συμμετέχει στην έκθεση με ένα από τα τελευταία αποκτήματα του μουσείου, δωρεά του κυρίου Αντώνη Κομνηνού. Το *Άντρας σε εσωτερικό ή Προσωπογραφία Π.Κ,* του 1998 (αρ. κατ. 271), διαθέτει όλα τα χαρακτηριστικά στοιχεία των σκηνοθετημένων, με βιωματικά στοιχεία των μοντέλων του, αντιπροσωπευτικό δείγμα της υψηλής τέχνης του.

Κάποιοι καλλιτέχνες διαπραγματεύονται το χώρο, το τοπίο και τη φύση. Ο **Μιχάλης Μανουσάκης**, (1953) με ένα από τα τελευταία αποκτήματα, δωρεά της Εθνικής Τραπέζης προς την Πινακοθήκη, με τίτλο *Θημωνιά*, έργο του 1990-91 (αρ. κατ. 272), μετατρέπει το όραμά του, σε αρχετυπικό και οικουμενικό, σε ένα χώρο με μεταφυσικές και ονειρικές προεκτάσεις. Η **Μαριλίτσα Βλαχάκη**, (1961) στο *Τοπίο* του 1996 (αρ. κατ. 273), προτείνει μια πρωτότυπη εκδοχή ενός αινιγματικού, μεταφυσικού, σκοτεινού τοπίου.

Ορισμένοι καλλιτέχνες δημιουργούν ανάγλυφα ή τρισδιάστατα έργα. Ο **Μάριος Σπηλιόπουλος** (1957) με το χαμηλόφωνο, υπαινικτικό έργο, *Αγία Σοφία*, του 1992 (αρ. κατ. 277), προτάσσει την θέση του για την παράδοση, μέσα από απλές, καθαρές, εννοιολογικά φορτισμένες αναπτύξεις.

Ένα από τα πρόσφατα επίσης αποκτήματα της Πινακοθήκης είναι το έργο *ED*, του **Ξενοφώντα Μπήτσικα,** (1963), του 2001 (αρ. κατ. 281). Ο τίτλος αλλά και όλη η σύλληψη του έργου βασίζεται στον Marcel Duchamp και ειδικότερα στο έργο του *Étant Donnés*, όπου, μέσα από ανοίγματα σε φθαρμένη θύρα, διακρίνει κανείς το περίφημο γυναικείο γυμνό με τους μηρούς ανοιχτούς προς το θεατή. Το έργο του Μπήτσικα αποτελείται από μια οριζόντια ξύλινη κατασκευή, της οποίας η μπροστινή επιφάνεια φέρει ένα σκληρό, αινιγματικό έργο, εκτελεσμένο με κάρβουνο σε χαρτί, διαστάσεων 1,20 x 1,50 μ. Σε ένα παράξενο, δυσδιάκριτο, εσωτερικό, εμφανίζεται στο πρώτο επίπεδο, μια γυμνή, ξαπλωμένη, ερμαφρόδιτη φιγούρα, ενώ στο βάθος, ένας γέρος ίσως φωτογράφος, κοιτά τόσο τη γυμνή φιγούρα όσο και τον θεατή. Στο εσωτερικό του κουτιού βρίσκονται τοποθετημένα τρία ζωγραφικά έργα, διαστάσεων 21 x 30 εκ. Πρόκειται για αποσπασματικά αντίγραφα παλιότερων έργων, δύο από το *L'Aquelare* του Φρανσίσκο Γκόγια (Francisco Goya, 1746 - 1826) και ένα από το *Étant Donnés* του Ντυσάν. Το κουτί διαθέτει έναν ανιχνευτή κίνησης κι έτσι τα έγχρωμα έργα στο εσωτερικό φωτίζονται μόλις πλησιάσει ο θεατής. Γίνονται ορατά δια μέσου τριών ματιών θύρας, που βρίσκονται στην εξωτερική επιφάνεια του ασπρόμαυρου έργου.

Το *ED* είναι ταυτόχρονα, ζωγραφική, κατασκευή και περιβάλλον, μιας και ο καλλιτέχνης δημιουργεί έναν εσωτερικό χώρο, ενσωματώνοντας τον θεατή, έστω κι εξ' αποστάσεως, στο αισθητικό γεγονός. Πολλές και σημαντικές οι επιδράσεις εκτίθενται με καθαρότητα από τον Έλληνα δημιουργό. Κυρίαρχο ρόλο παίζουν οι διδαχές και το μεγαλείο του Ντυσάν, στις ρηξικέλευθες ανατροπές όχι σε επίπεδο φόρμας αλλά σύλληψης. Η τεχνική του trompe l'œil, του ερωτισμού μέσω του voyeurisme και της ηδονοβλεπτικής όρασης, στοιχεία τα οποία εισήγαγε ο Γάλλος καλλιτέχνης, διαπραγματεύεται και ο Έλληνας. Διττής ερμηνείας είναι εδώ και η παρουσία του γέρου στο εξωτερικό έργο, ο οποίος ουσιαστικά παρακολουθεί τον θεατή, να περιεργάζεται οπτικά τις εικόνες του εσωτερικού του κουτιού. Η ρήση του Γάλλου *«Αυτός που βλέπει είναι εκείνος που κάνει την ζωγραφική»* και η γενικότερη αντίληψή του, πως «*ο θεατής, με τις βαθιές ικανότητές του προσθέτει την προσωπική του συμβολή στην πράξη της δημιουργίας*», φαίνεται να επηρεάζουν τον Έλληνα. Στην ουσία ο Μπήτσικας με το έργο αυτό αποτίει, ένα hommage, ένα φόρο τιμής στον πρωτοπόρο Γάλλο δημιουργό.

Επίσης το έργο *Boîte en valise,* του 1936-1941, το οποίο ο Ντυσάν το ξεκίνησε στο Παρίσι και το ολοκλήρωσε στη Νέα Υόρκη, ως προς τη σύλληψη, ως ένα περίβλημα των έργων του αποτελεί σίγουρα μια βάση αναφοράς για τον Έλληνα καλλιτέχνη. Ο Μπήτσικας όμως είναι δεινός ζωγράφος και δεν απομακρύνεται στο επίπεδο αυτό από την

τεχνική, την σύνθεση, το σχέδιο, το χρώμα, τη μορφοπλαστική του ανάπτυξη. Τέλος, μια άλλη επίδραση, την οποία οικειοποιείται δημιουργικά ο Μπήτσικας, είναι το τοξωτό, γυμνό, ερμαφρόδιτο κορμί του εξωτερικού έργου, το οποίο εικονογραφικά αλλά και εννοιολογικά, προέρχεται από το γλυπτό της Λουίζ Μπουρζουά (Louise Bourgeois, 1911 - 2010) *Τόξο της Υστερίας,* του 1992-1993. Το έργο αυτό απεικονίζει ένα γυμνό κορμί σε στάση τόξου, παραπέμποντας στην απεικόνιση του ανθρώπινου κορμιού σε κατάσταση υστερίας. Σημειωτέον πως και το έργο της Γαλλίδας γλύπτριας ήταν ορατό μέσα από ένα παραβάν. Ο Μπήτσικας σέβεται τις επιρροές του, τις εκθέτει ανοιχτά και καταφέρνει να καταθέσει την προσωπική του, πρωτότυπη, ολοκληρωμένη σκέψη και πράξη.

Μέσα από την επιλογή των έργων και την δειγματοληπτική παρουσίαση της μεγάλης αυτής συλλογής προσπαθήσαμε ένα αντιπροσωπευτικό πέρασμα από βασικούς σταθμούς, αλλά και άγνωστες πτυχές της μεταπολεμικής, σύγχρονης δημιουργίας μέχρι σήμερα. Το πέρασμα αυτό, αν και όχι εξαντλητικό, είναι μια περιήγηση στην πολυμορφία της σύγχρονης ελληνικής τέχνης, μέσα από καλά έργα. Στην περιήγηση αυτή μπορούν να παρατηρηθούν σοβαρές ελλείψεις, αδύνατες παρουσίες ή ακόμη και σημαντικές απουσίες καλλιτεχνών, οι οποίες επιβλήθηκαν από τις δυνατότητες του ήδη υπάρχοντος υλικού. Ωστόσο, στην απόδοση της συνολικής εικόνας πιστεύουμε πως αντισταθμίστηκαν, ως ένα βαθμό, από τις κορυφώσεις, από τις δυνατές παρουσίες, τις εκπλήξεις, αλλά κι από την ανάδειξη της συνθήκης της διαφορετικότητας. Ο πλούτος και η ποικιλία της συλλογής επιτρέπει μια περιήγηση στην ελληνική τέχνη σύνθετη και ενδιαφέρουσα με τολμηρές αντιπαραθέσεις, ουσιαστικές αλληλοσυμπληρώσεις και προτάσεις νέων καλλιτεχνικών τάσεων και διατυπώσεων.

Ευχαριστώ ειλικρινά την συνάδελφό μου Ρούλα Σπανούδη, την ακούραστη «θεραπαινίδα» των έργων και των αποθηκών, για την αγόγγυστη, συγκινητική προσφορά της στις πολύωρες κοινές αναζητήσεις μας στο χώρο των αποθηκών της Εθνικής Πινακοθήκης. Ευχαριστίες οφείλουμε όλοι στο Διευθυντή συντήρησης κ. Μιχάλη Δουλγερίδη για την πρόθυμη, θετική ενέργεια σχετικά με την όλη οργάνωση εκτέλεσης του έργου συντήρησης. Ένα μεγάλο ευχαριστώ οφείλω στους συντηρητές και τις συντηρήτριες του Μουσείου Λίλα Ανδρουτσοπούλου, Μαριέττα Βιδάλη, Εύη Γαρυφαλάκη, Ελίνα Καβαλιεράτου, Παναγιώτη Ρομπάκη, για την φροντίδα με αγάπη και γνώση των έργων. Θερμά ευχαριστώ ιδιαίτερα τις συντηρήτριες Χριστίνα Καραδήμα και Μαρίκα Τρομπέτα, για τις κοινές μας ανταλλαγές απόψεων στην εξεύρεση λύσεων, και την αφοσίωση και αποτελεσματικότητά τους στο μεγαλύτερο μέρος συντήρησης των έργων σύγχρονης τέχνης. Ευχαριστώ θερμά την συνάδελφό μου επιμελήτρια Άρτεμη Ζερβού για την συστηματική συμβολή της στην συμπλήρωση και απόδοση στα αγγλικά στοιχείων της τεκμηρίωσης των έργων. Ακόμη, ευχαριστώ θερμά τον συνάδελφό μου, φωτογράφο Σταύρο Ψηρούκη για τις άπειρες, νέες, εμπνευσμένες φωτογραφίσεις των έργων, καθώς και την φωτογράφο Θάλεια Κυμπάρη για την συνεπικουρία της. Τέλος ευχαριστώ θερμά τον συνεργάτη μας Δημήτρη Σιφναίο και τον Χρήστο Καβαλλιεράτο για την εμπευσμένη ηλεκτρονική, ηλεκτρολογική υποστήριξη των έργων.

Η έκθεση *Στα Άδυτα της Εθνικής Πινακοθήκης - Άγνωστοι Θησαυροί από τις συλλογές της* είναι μια συμβολική έκθεση, γιατί παρουσιάζεται στην παλιά Πινακοθήκη, κλείνοντας με μία ενδοσκόπηση στους κρυμμένους θησαυρούς της, για να ακολουθήσει μία δύσκολη περίοδος, την οποία ελπίζουμε θα διαδεχθεί μια αναγέννηση σε ένα αληθινό μουσείο του 21ου αιώνα.

Χρίστος Καράς
(Τρίκαλα 1930)
Christos Karas
(Trikala 1930)

195

195. *Γένεσις*, 1979
Λάδι σε μουσαμά, 121 x 152 εκ.
αρ. έργου 6441
Genesis, 1979
Oil on canvas, 121 x 152 cm
inv. no. 6441

Γιάννης Γαΐτης
(Αθήνα 1923 - Αθήνα 1984)
Yannis Gaitis
(Athens 1923 - Athens 1984)

196

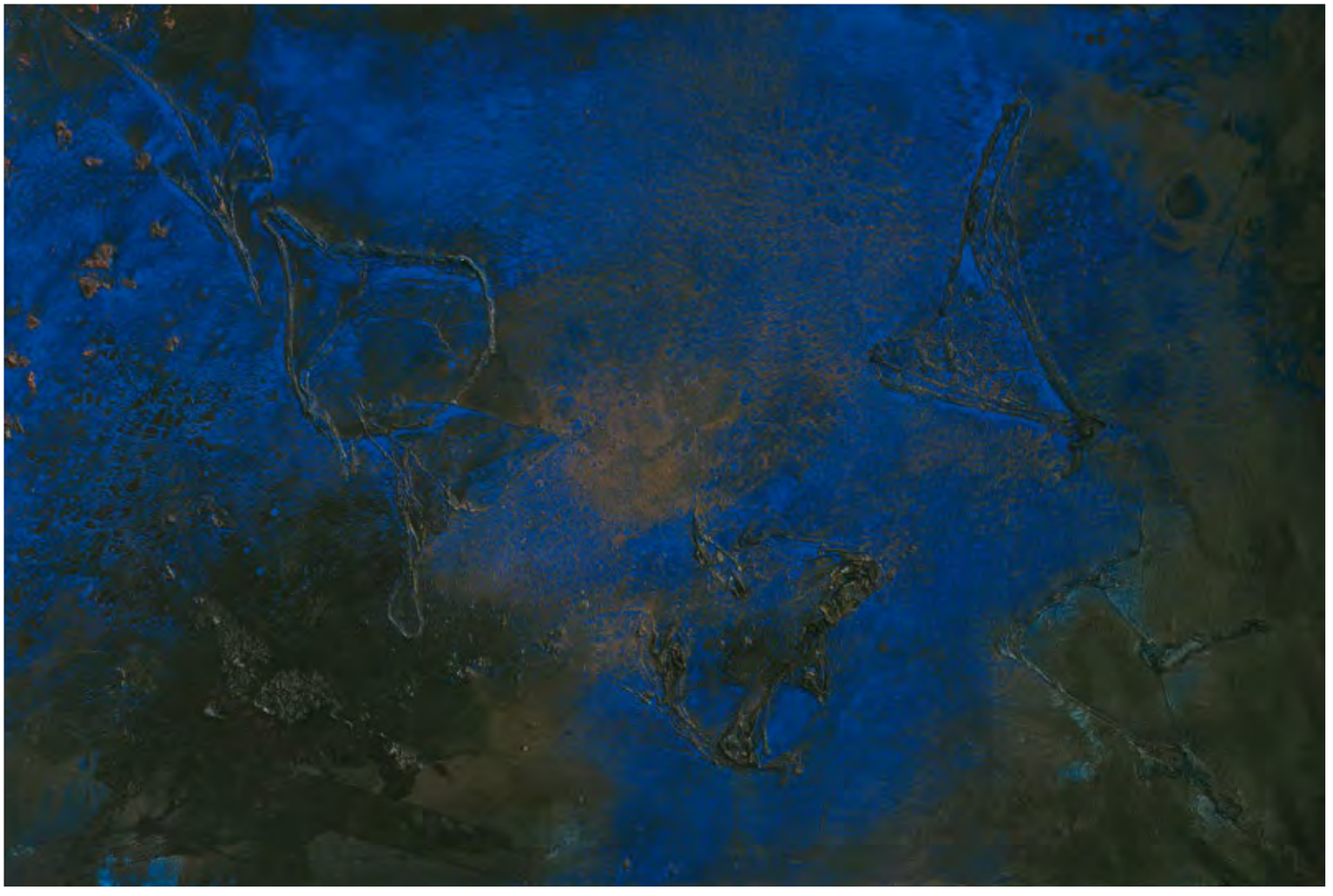
196. *Μουσική*, 1948
Λάδι σε μουσαμά, 160 x 298 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 6050
Music, 1948
Oil on canvas, 160 x 298 cm
Donated by the artist
inv. no. 6050

Αλέκος Κοντόπουλος
(Λαμία 1904 - Αθήνα 1975)
Alekos Kontopoulos
(Lamia 1904 - Athens 1975)

197. *Σύνθεσις*, 1963
Λάδι σε λινάτσα, 122 x 80 εκ.
Δωρεά Υπουργείου Παιδείας
αρ. έργου 2905
Composition, 1963
Oil on burlap, 122 x 80 cm
Donated by the
Ministry of Education
inv. no. 2905

197

Χρήστος Λεφάκης
(Σουφλί 1906 - Θεσσαλονίκη 1968)
Christos Lefakis
(Soufli 1906 - Thessaloniki 1968)



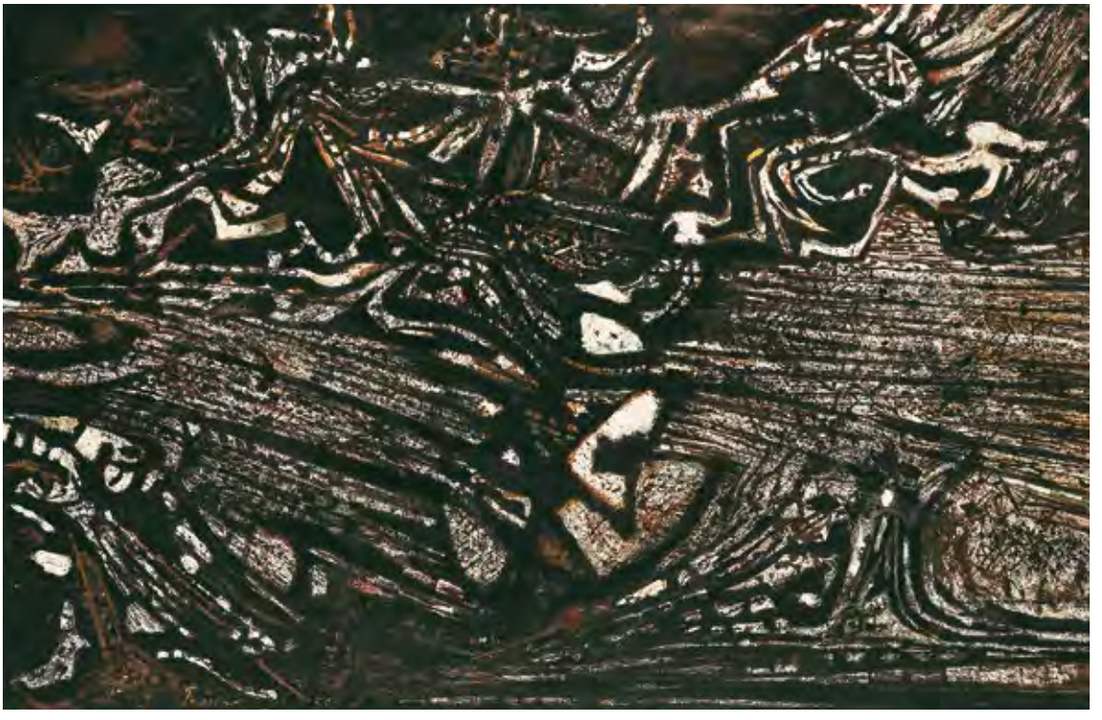
198

198. *Ζωγραφική*, 1963
Μικτή τεχνική, 131 x 195 εκ.
Δωρεά Υπουργείου Παιδείας
αρ. έργου 3582
Painting, 1963
Mixed media , 131 x 195 cm
Donated by the
Ministry of Education
inv. no. 3582

Γιάννης Σπυρόπουλος
(Πύλος 1912 - Αθήνα 1990)
Yannis Spyropoulos
(Pylos 1912 - Athens 1990)

Μάριος Πράσινος
(Κωνσταντινούπολη 1916 -
Εγκαλιέρ, Νότια Γαλλία 1985)
Marios Prassinos
(Constantinople 1916 -
Eygalières, South France 1985)

199

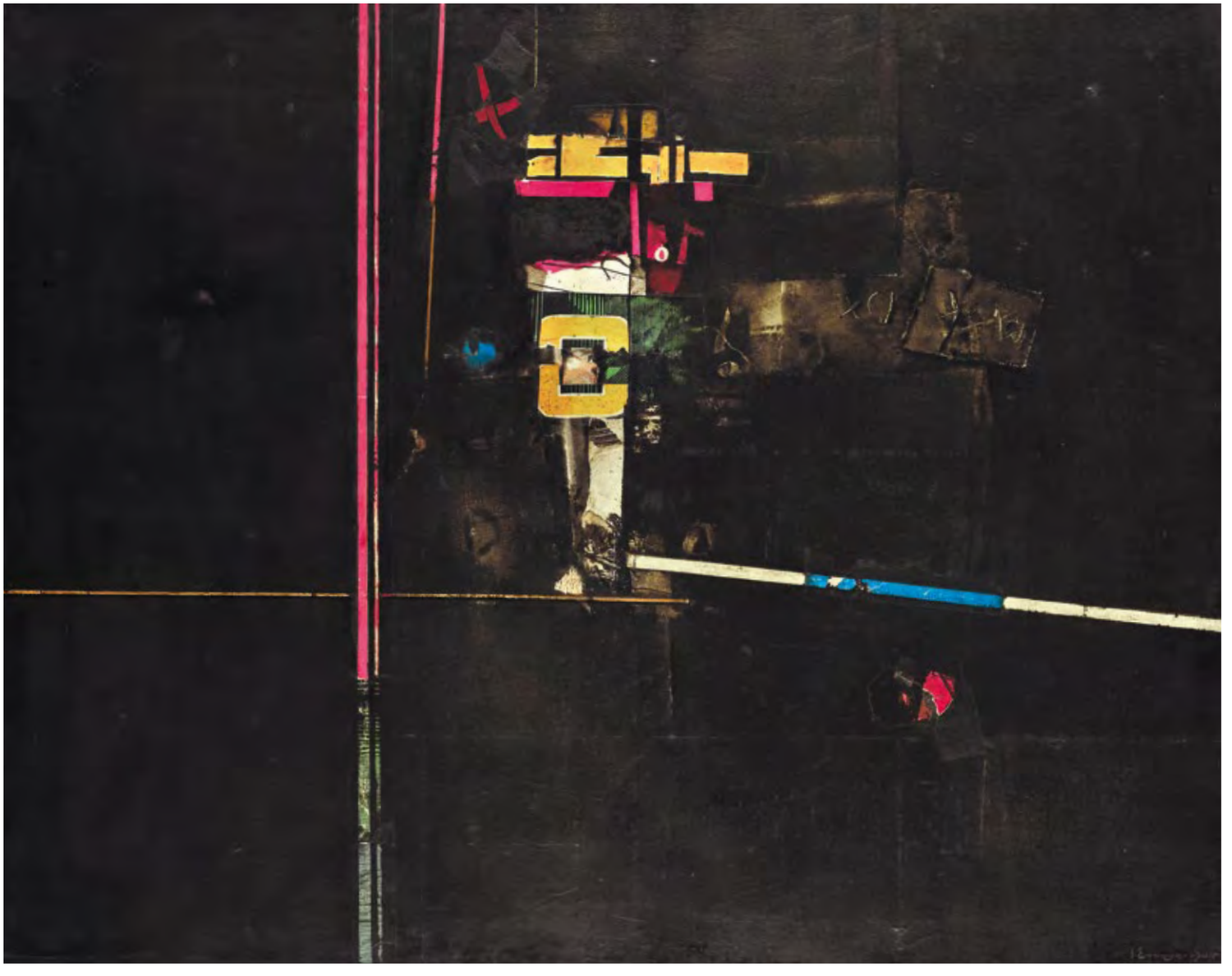


200

199. *Ό,τι απέμεινε,* 1973
Λάδι σε μουσαμά, 65 x 54 εκ.
Δωρεά Υπουργείου
Πολιτισμού και Επιστημών
αρ. έργου 4385
All That Remained, 1973
Oil on canvas, 65 x 54 cm
Donated by the
Ministry of Culture and Science
inv. no. 4385

200. *Τα κύματα,* 1959
Λάδι σε μουσαμά, 96 x 146 εκ.
αρ. έργου 10498
The Waves, 1959
Oil on canvas, 96 x 146 cm
inv. no. 10498

Γιάννης Σπυρόπουλος
(Πύλος 1912 - Αθήνα 1990)
Yannis Spyropoulos
(Pylos 1912 - Athens 1990)



201

201. *Ώρα L*, 1968
Λάδι και μικτή τεχνική
σε μουσαμά, 112 x 144 εκ.
αρ. έργου 7072
L Hour, 1968
Oil and mixed media on canvas,
112 x 144 cm
inv. no. 7072

Γιάννης Μαλτέζος
(Σμύρνη 1915 - Παρίσι 1987)
Yiannis Maltezos
(Smyrna 1915 - Paris 1987)

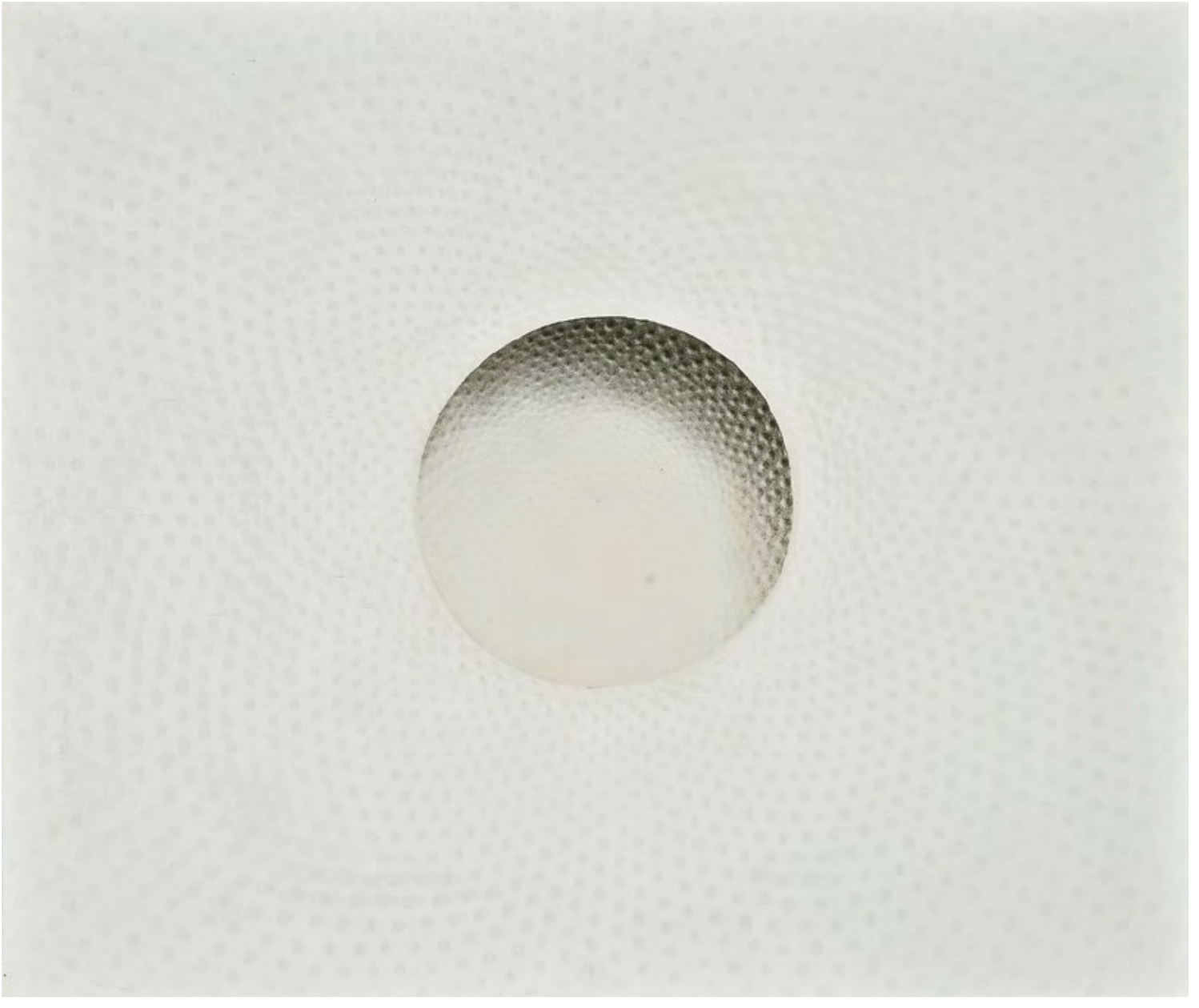
202

203

202. *Μορφή,* 1974
Ακρυλικό, αερογράφος, ανάγλυφο καλούπι σε μουσαμά, 64,5 x 54 εκ.
Δωρεά Ελ. Μαλτέζου
αρ. έργου 11631
Figure, 1974
Acrylic, aerograph, embossed cast on canvas, 64.5 x 54 cm
Donated by the El. Maltezou
inv. no. 11631

203. *Σύνθεση σε γκρι,* 1962
Μικτή τεχνική, 130 x 98 εκ.
Δωρεά Ελ. Μαλτέζου
αρ. έργου 11632
Composition in grey, 1962
Mixed media, 130 x 98 cm
Donated by the El. Maltezou
inv. no. 11632

204. *Κύκλος σε λευκό,* 1974
Ακρυλικό, αερογράφος, ανάγλυφο καλούπι, σε μουσαμά (μικτή τεχνική), 54 x 65 εκ.
Δωρεά Ελ. Μαλτέζου
αρ. έργου 11633
Circle in white, 1974
Acrylic,aerograph, embossed cast on canvas (mixed media), 54 x 65 cm
Donated by the El. Maltezou
inv. no. 11633



204

Γεώργιος Βακαλό
(Κωνσταντινούπολη 1902 - Αθήνα 1991)
Georgios Vakalo
(Constantinople 1902 - Athens 1991)

Θάνος Τσίγκος
(Ελευσίνα 1914 - Αθήνα 1965)
Thanos Tsingos
(Elefsina 1914 - Athens 1965)

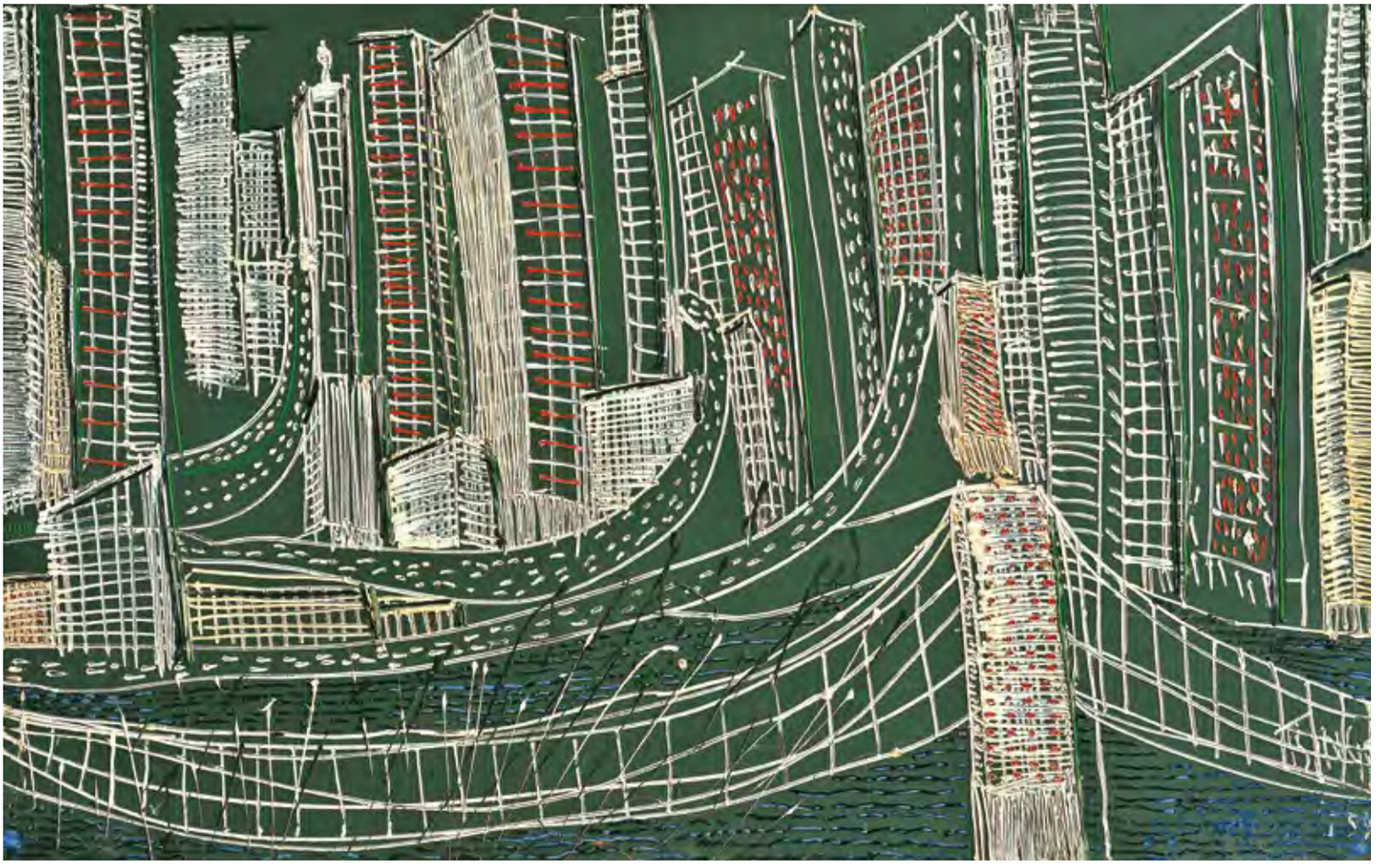
205

206

205. *Κορμός λεύκας,* 1960
Λάδι σε μουσαμά, 100 x 81 εκ.
Δωρεά Ελένης Βακαλό
αρ. έργου 8976
Poplar Trunk, 1960
Oil on canvas, 100 x 81 cm
Donated by Eleni Vakalo
inv. no. 8976

206. *Καράβια,* 1956
Λάδι σε μουσαμά, 73 x 91,5 εκ.
αρ. έργου 8643
Ships, 1956
Oil on canvas, 73 x 91.5 cm
inv. no. 8643

Θάνος Τσίγκος
(Ελευσίνα 1914 - Αθήνα 1965)
Thanos Tsingos
(Elefsina 1914 - Athens 1965)



207

207. *Νέα Υόρκη*, 1959
Λάδι σε μουσαμά, 172 x 276 εκ.
αρ. έργου 7097
New York, 1959
Oil on canvas, 172 x 276 cm
inv. no. 7097

Θεόδωρος Στάμος
(Νέα Υόρκη 1922 - Ιωάννινα 1997)
Theodoros Stamos
(New York 1922 - Ioannina 1997)

208

208. *Τελετουργική Ανάβαση,* 1948
Λάδι σε πεπιεσμένο χαρτόνι, 102 x 62 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 4775
Ascent for Ritual, 1948
Oil on masonite, 102 x 62 cm
Donated by the artist
inv. no. 4775

209. *Πεδίο με Κιβώτιο του Ήλιου,*
1963 - 1964
Λάδι σε μουσαμά, 112 x 152 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 4800
Sun-Box Field, 1963 - 1964
Oil on canvas, 112 x 152 cm
Donated by the artist
inv. no. 4800

210. *Ατέρμονο Πεδίο - Σειρά Σούνιο III,* 1971
Ακρυλικό και λάδι σε μουσαμά, 216 x 171 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 4783
Infinity Field- Sounio Series III, 1971
Acrylic and oil on canvas, 216 x 171 cm
Donated by the artist
inv. no. 4783

209

210

Δανιήλ (Παναγόπουλος)
(Πύργος Ηλείας 1924 -
Ρίο Αχαΐα 2008)
Daniel (Panagopoulos)
(Pyrgos, Ilia 1924 -
Rio, Achaia 2008)

211

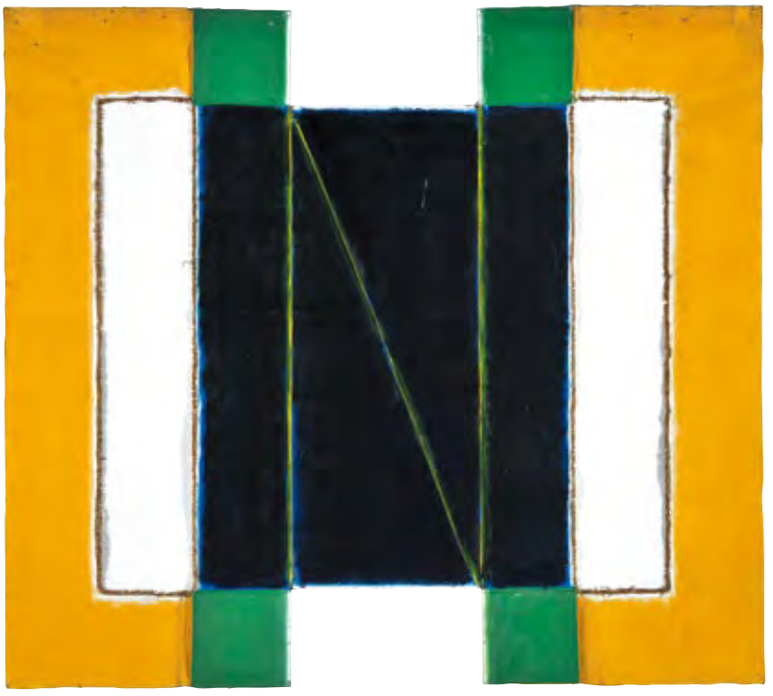
211. *Construction, (no 94),* 1957
Λάδι σε μουσαμά, 105 x 90 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 11622
Construction, (no 94), 1957
Oil on canvas, 105 x 90 cm
Donated by the artist
inv. no. 11622

212. *Χωρίς τίτλο,* 1960
Λάδι σε μουσαμά, 73 x 49 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 11623
Untitled, 1960
Oil on canvas, 73 x 49 cm
Donated by the artist
inv. no. 11623

213. *Χωρίς τίτλο,* 1959
Λάδι σε μουσαμά, 100 x 73 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 11627
Untitled, 1959
Oil on canvas, 100 x 73 cm
Donated by the artist
inv. no. 11627

212

213



214

215

214. *Γεωμετρική κομμένη λινάτσα,* 1972
Λάδι σε λινάτσα, 104 x 114 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 11626
Cut geometric burlap, 1972
Oil on burlap, 104 x 114 cm
Donated by the artist
inv. no. 11626

215. *Κομμένη ξεφτισμένη λινάτσα V,* 1973
Λάδι σε λινάτσα, 57 x 57 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 11628
Cut frayed burlap V, 1973
Oil on burlap, 57 x 57 cm
Donated by the artist
inv. no. 11628

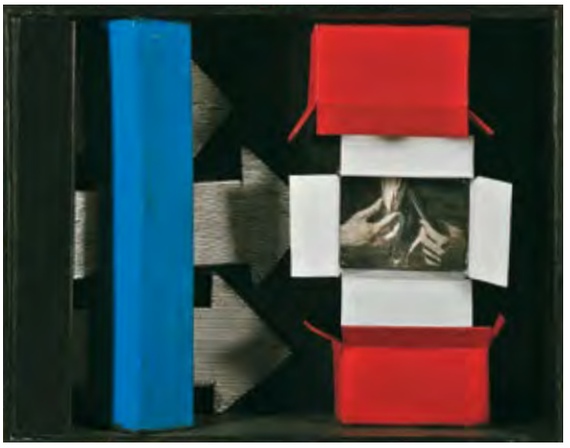
216. *Λινάτσα,* 1992
Ακρυλικό σε λινάτσα
ξεφτισμένη, 122 x 95 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 9723
Burlap, 1992
Acrylic on frayed burlap, 122 x 95 cm
Donated by the artist
inv. no. 9723

217. *Λινάτσα 23/VI/04 (La Busherie),* 2004
Ακρυλικό σε λινάτσα
ξεφτισμένη, 97 x 72 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 11621
Burlap 23/VI/04 (La Busherie), 2004
Acrylic on frayed burlap, 97 x 72 cm
Donated by the artist
inv. no. 11621

216

217

Δανιήλ (Παναγόπουλος)
(Πύργος Ηλείας 1924 -
Ρίο Αχαΐας 2008)
Daniel (Panagopoulos)
(Pyrgos, Ilia 1924 -
Rio, Achaia 2008)



218

218. *Αφιέρωμα στον Γκόγια,* 1965
Ακρυλικό σε χάρντμπορντ, 109 x 138 x 34 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 11625
Homage to Goya, 1965
Acrylic on hardboard, 109 x 138 x 34 cm
Donated by the artist
inv. no. 11625

219. *Moulin à images, (Εικονόμυλος),* 1963
Ξύλινο μαύρο κουτί, οθόνη, κουρέλια,
ηλεκτρική λάμπα, μανιβέλα, 122 x 77 x 21 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 11630
Moulin à images, 1963
Wooden black box, monitor, rags,
electric lamp, crank, 122 x 77 x 21 εκ.
Donated by the artist
inv. no. 11630

220. *Spectacle urbain, No 14/1968,* 1968
Ηλεκτρικό κουτί, 57,5 x 141 x 29 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 11624
Spectacle urbain, No 14/1968, 1968
Electric box, 57.5 x 141 x 29 cm
Donated by the artist
inv. no. 11624

221. *Hommage et dommage à Vénus,* 1967
Ξύλο, χάρντμπορντ, μέταλλο, πλαστικό,
λάμπες, σύρματα, 121 x 157 x 77 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 11629
Hommage et dommage à Vénus, 1967
Wood, hardboard, metal, plastic,
lamps, wires, 121 x 157 x 77 cm
Donated by the artist
inv. no. 11629

219

220

221

Κωνσταντίνος (Ντίκος) Βυζάντιος
(Αθήνα 1924 - Μαγιόρκα 2007)
Konstantinos (Dikos) Vyzantios
(Athens 1924 - Mallorca 2007)

Νίκη Καναγκίνη
(Αλεξανδρούπολη 1933 - Αθήνα 2008)
Niki Kanagini
(Alexandroupoli 1933 - Athens 2008)

222

223

222. *Ζωγραφική*
Λάδι σε μουσαμά, 130 x 162 εκ.
αρ. έργου 7066
Painting
Oil on canvas, 130 x 162 cm
inv. no. 7066

223. *Χειρόγραφο*, 1978-1979
Λάδι σε κόντρα-πλακέ,
232 x 160 x 10 εκ.
αρ. έργου 7566
Manuscript, 1978-1979
Oil on plywood, 232 x 160 x 10 cm
inv. no. 7566

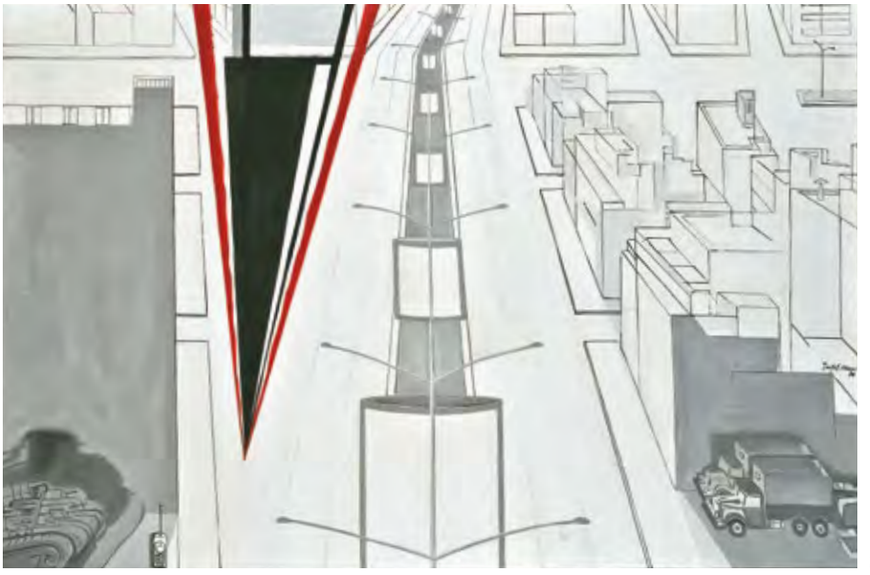
Κοσμάς Ξενάκης
(Βράιλα Ρουμανίας 1925 - Αθήνα 1984)
Kosmas Xenakis
(Vraila, Romania 1925 - Athens 1984)

224

224. *Σύνθεση*, πριν το 1966
Λάδι σε μουσαμά, 119 x 119 εκ.
Δωρεά Υπουργείου Παιδείας
αρ. έργου 3564
Composition, before 1966
Oil on canvas, 119 x 119 cm
Donated by Ministry of Education
inv. no. 3564

Γιώργος Τούγιας
(Αθήνα 1922 - Αθήνα 1994)
George Touyas
(Athens 1922 - Athens 1994)

Νανά Ησαΐα
(Αθήνα 1934 - Αθήνα 2003)
Nana Isaia
(Athens 1934 - Athens 2003)



225

226

225. *Η πόλη,* 1970
Πλαστικό σε μουσαμά, 130 x 195 εκ.
αρ. έργου 5125
The City, 1970
Plastic pigment
on canvas, 130 x 195 cm
inv. no. 5125

226. *Κουστρουκτιβιστικό ανάγλυφο*
Ξύλινα πηχάκια, ξύλο
και χρώμα, 136 x 136 εκ.
Κληροδότημα Νανάς Ησαΐα
αρ. έργου 10633
Constructivist Relief
Wooden laths, wood
and colour, 136 x 136 cm
Nana Isaia Bequest
inv. no. 10633

Δημοσθένης Κοκκινίδης
(Πειραιάς 1929)
Dimosthenis Kokkinidis
(Piraeus 1929)

227

227. *Αντίθεση,* 1980
Ακρυλικό σε μουσαμά, 200 x 200 εκ.
Δωρεά Ιδρύματος
Ιωάννου Φ. Κωστόπουλου
αρ. έργου 6364
Contrast, 1980
Acrylic on canvas, 200 x 200 cm
Donated dy the
J. F. Costopoulos Foundation
inv. no. 6364

Νίκος Κεσσανλής
(Θεσσαλονίκη 1930 - Αθήνα 2004)
Nikos Kessanlis
(Thessaloniki 1930 - Athens 2004)

228

228. *Πορτραίτο Βλάση Κανιάρη*, 1965
Φωτογραφία σε ευαισθητοποιημένο ύφασμα, 115 x 115 εκ.
αρ. έργου 5898
Portrait of Vlassis Caniaris, 1965
Photograph on light-sensitive cloth, 115 x 115 cm
inv. no. 5898

229. *Ερωτικό*, 1981
Μικτή τεχνική, 200 x 300 εκ.
αρ. έργου 6372
Love Scene, 1981
Mixed media, 200 x 300 cm
inv. no. 6372

229

Γιάννης Αδαμάκος
(Πύργος Ηλείας 1952)
Yannis Adamakos
(Pyrgos, Ilia 1952)

230

230. *Νύχτες από γραφίτη No 3*, 1992
Γραφίτης σε χαρτί, 150 x 200 εκ.
αρ. έργου 8588
Nights in Graphite No 3, 1992
Graphite on paper, 150 x 200 cm
inv. no. 8588

Σταύρος Ιωάννου
(Αθήνα 1945 - Αθήνα 2009)
Stavros Ioannou
(Athens 1945 - Athens 2009)

231

231. *Σύνθεση*
Λάδι σε μουσαμά, 190 x 119,5 εκ.
αρ. έργου 6672
Composition
Oil on canvas, 190 x 119.5 cm
inv. no. 6672

Νίκος Σαχίνης
(Θεσσαλονίκη 1924 -
Θεσσαλονίκη 1989)
Nikos Sachinis
(Thessaloniki 1924 -
Thessaloniki 1989)

232

233

232. *Σύνθεση,* 1964
Κολάζ και μικτή τεχνική, 65 x 116 εκ.
Δωρεά Υπουργείου Παιδείας
αρ. έργου 3831
Composition, 1964
Collage and mixed media, 65 x 116 cm
Donated by Ministry of Education
inv. no. 3831

233. *Ζωγραφική,* 1964
Μικτή τεχνική σε μουσαμά, λάδι,
διάφορα αντικείμενα., 75 x 122 εκ.
Δωρεά Υπουργείο Παιδείας
αρ. έργου 3819
Painting, 1964
Mixed media, oil and various
objects on canvas, 75 x 122 cm
Donated by Ministry of Education
inv. no. 3819

Αλέξης Ακριθάκης
(Αθήνα 1939 - Αθήνα 1994)
Alexis Akrithakis
(Athens 1939 - Athens 1994)

234

234. *Χωρίς τίτλο,* 1972 - 1982
Μικτή τεχνική, 101 x 104 εκ.
αρ. έργου 6374
Untitled , 1972 - 1982
Mixed media, 101 x 104 cm
inv. no. 6374

Δημήτρης Περδικίδης
(Πειραιάς 1922 - Αθήνα 1989)
Dimitris Perdikidis
(Piraeus 1922 - Athens 1989)

Κώστας Τσόκλης
(Αθήνα 1930)
Kostas Tsoclis
(Athens 1930)

235

236

235. *Σύνθεση*, 1963
Μικτή τεχνική, 115 x 123 εκ.
αρ. έργου 7575
Composition, 1963
Mixed media, 115 x 123 cm
inv. no. 7575

236. *Σταύρωση*, πριν το 1969
Πλαστικό σε μουσαμά, 92 x 73 εκ.
Δωρεά Υπουργείου Παιδείας
αρ. έργου 3830
Crucifixion, before 1969
Plastic pigment on canvas, 92 x 73 cm
Donated by the Ministry of Education
inv. no. 3830

Δημήτρης Περδικίδης
(Πειραιάς 1922 - Αθήνα 1989)
Dimitris Perdikidis
(Piraeus 1922 - Athens 1989)

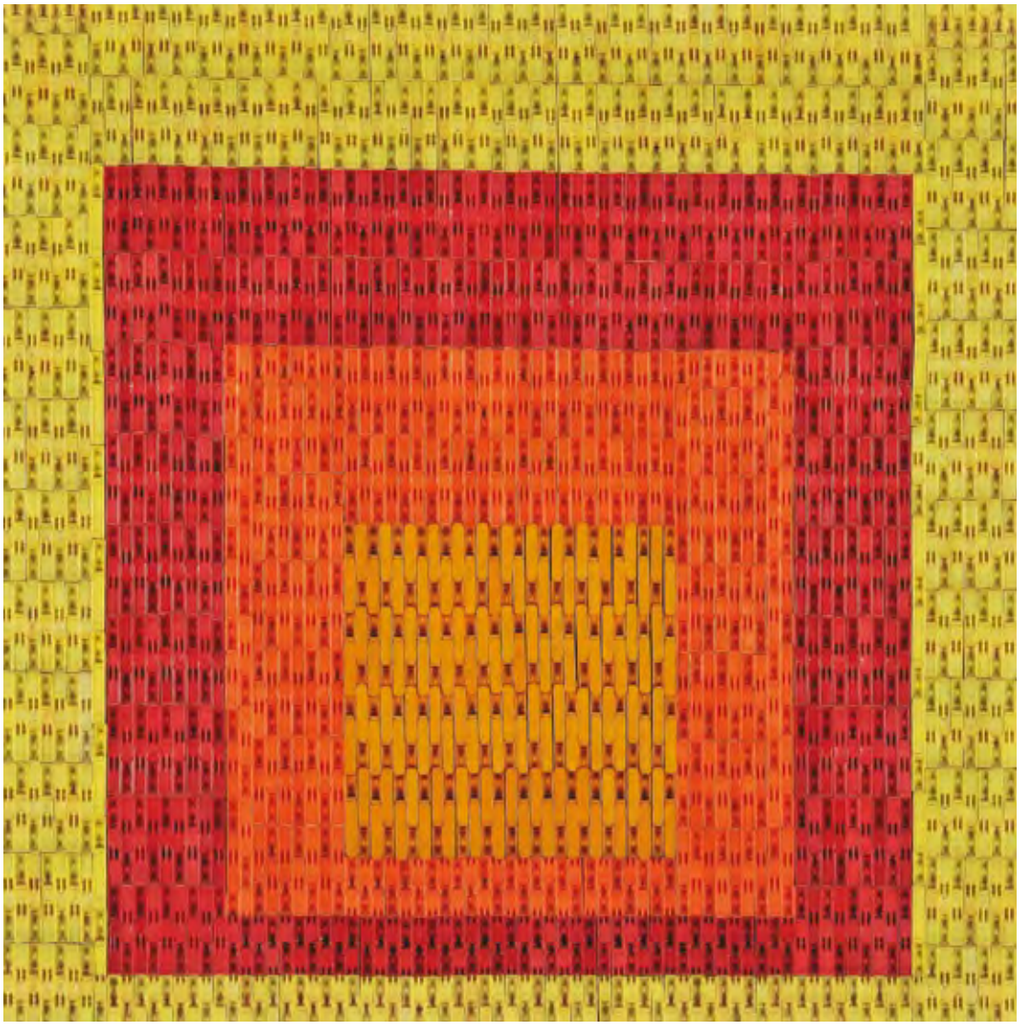
237

237. *Τρίπτυχο ανάγλυφο*, 1983
Πλαστικό σε ξύλο,
μικτή τεχνική, 91 x 144 x 8 εκ.
αρ. έργου 7499
Triptych Relief, 1983
Emulsion on wood,
mixte media , 91 x 144 x 8 cm
inv. no. 7499

Κωνσταντίνος Ξενάκης
(Κάιρο 1931)
Constantinos Xenakis
(Cairo 1931)

Κώστας Καραχάλιος
(Τρίπολη 1923)
Costas Karahalios
(Tripoli 1923)

238



239

238. *ANT No 167,* 1995
Κουτί και μικτή τεχνική,
42 x 58 x 10,5 εκ.
αρ. έργου 9031
ANT No 167, 1995
Box and mixed media,
42 x 58 x 10.5 cm
inv. no. 9031

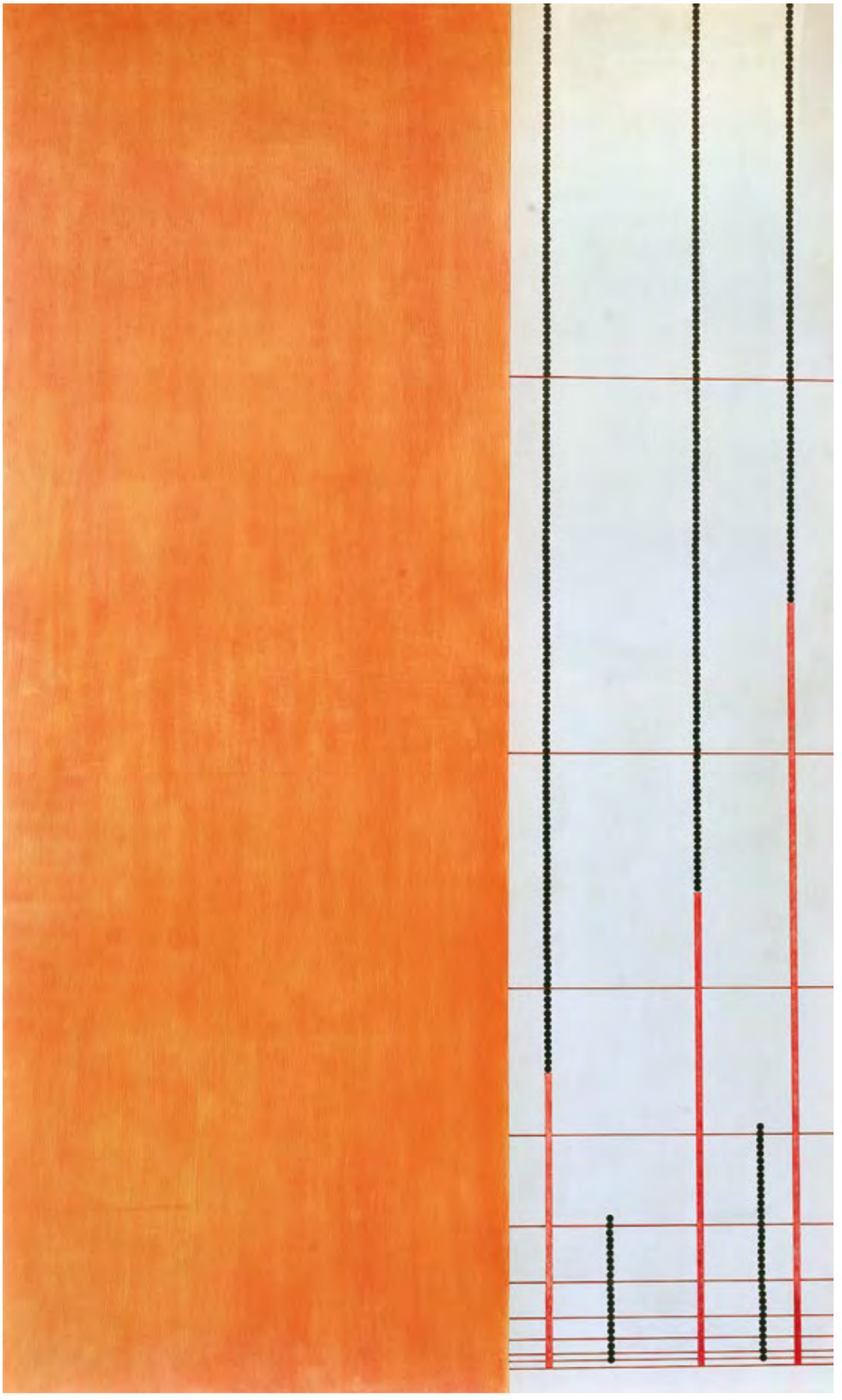
239. *Pinces sans rire*
(ή τρία τετράγωνα), 1974
Ξύλο και πλαστικά
μανταλάκια, 81,5 x 64 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 7574
Pinces sans rire
(or three squares), 1974
Wood and plastic
clothespins, 81.5 x 64 cm
Donated by the artist
inv. no. 7574

Βασίλης Σκυλάκος
(Κιάτο Κορινθίας 1930 -
Αθήνα 2000)
Vasilis Skylakos
(Kiato, Korinthia 1930 -
Athens 2000)

240

240. *Πόρτα*, πριν το 1979
Ξύλο, μεταλλικά διακοσμητικά στοιχεία, 143 x 100 εκ.
αρ. έργου 5763
Door, before 1979
Wood, metal decorative elements, 143 x 100 cm
inv. no. 5763

Μπία Ντάβου
(Αθήνα 1932 - Αθήνα 1996)
Bia Davou
(Athens 1932 - Athens 1996)

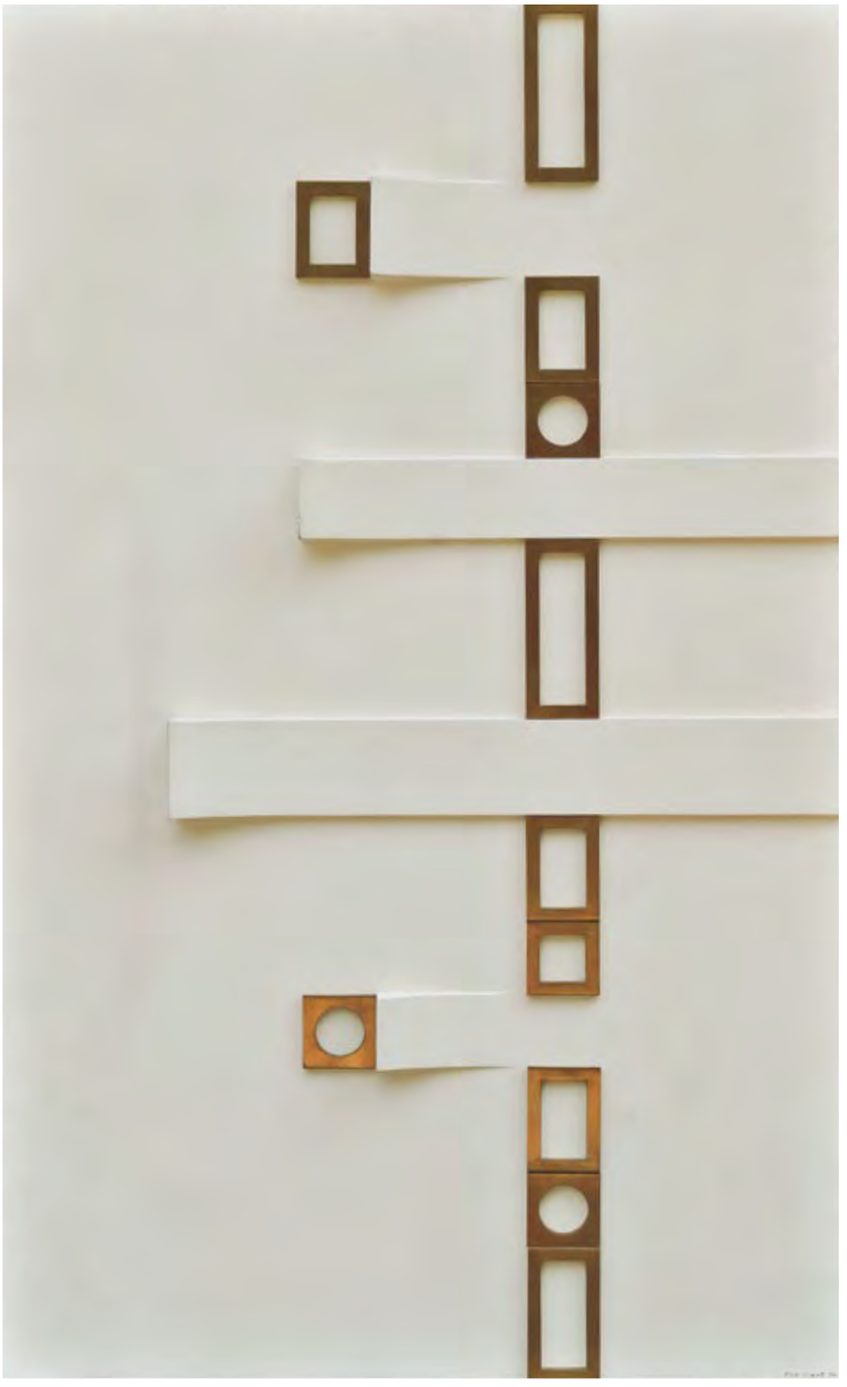


241. *Δυαδική Αντίθεση*, 1978
Ακρυλικό σε μουσαμά, 204 x 125 εκ.
αρ. έργου 5622
Binary Contrast, 1978
Acrylic on canvas, 204 x 125 cm
inv. no. 5622

241

Γιάννης Μίχας
(Αθήνα 1938 - Αθήνα 2008)
Yiannis Michas
(Athens 1938 - Athens 2008)

Παντελής Ξαγοράρης
(Πειραιάς 1929 - Αθήνα 2000)
Pandelis Xagoraris
(Piraeus 1929 - Athens 2000)



242

243

242. *Σύνθεση Α 42*, 1972
Μικτή τεχνική, 128,8 x 80 εκ.
αρ. έργου 5250
Composition A 42, 1972
Mixed media, 128,8 x 80 cm
inv. no. 5250

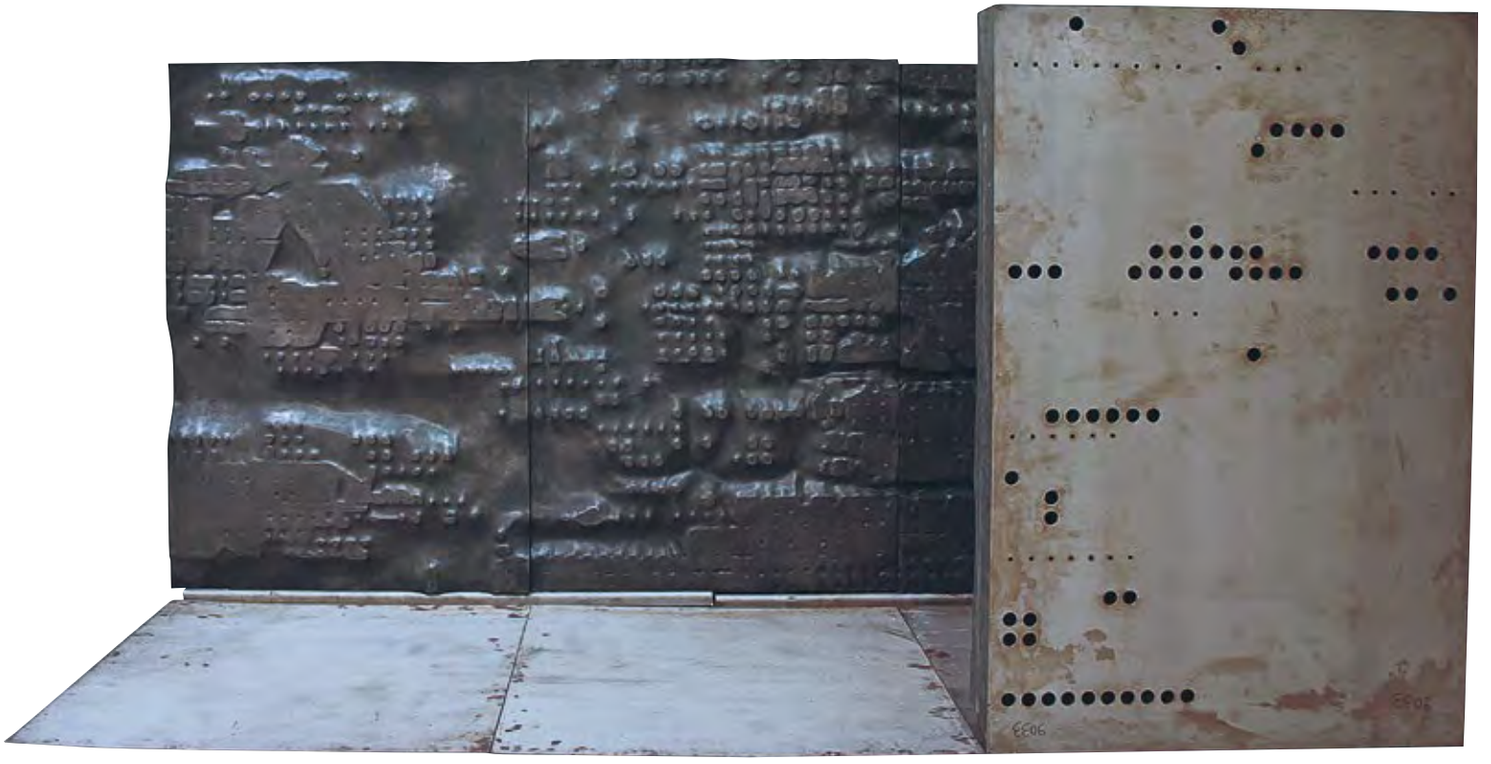
243. *Από τους Μετασχηματισμούς*, 1984
Σχέδιο υπολογιστή, 115,5 x 80,5 εκ.
αρ. έργου 7059
From the Transformations, 1984
Digital drawing, 115.5 x 80.5 cm
inv. no. 7059

Παύλος (Διονυσόπουλος)
(Φιλιατρά 1930)
Pavlos (Dionyssopoulos)
(Filiatra 1930)

244

244. *Rideaux (Κουρτίνες)*, 1968
Χαρτί αφίσας σε πλεξιγκλάς, τραπέζι, αντικείμενα, 3 τεμ. 300 x 200 x 4 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 10443
Rideaux (Curtains), 1968
Poster paper on plexiglass, table, objects, 3 parts 300 x 200 x 4 cm
Donated by the artist
inv. no. 10443

Ιάσονας Μολφέσης
(Φάληρο Αττικής 1925 -
Αθήνα 2009)
Iasonas Molfessis
(Faliro, Attiki 1925 -
Athens 2009)



245

245. *Σιδερένιος διάδρομος,* 1990
Πολυεστέρας, σίδερο, πλάκες
σιδήρου, α, β, γ.: 159 x 110 x 8,5 εκ.,
δ.: 165 x 110 x 19 εκ.,
ε, στ, ζ.: 127 x 110 εκ.
αρ. έργου 9033
Iron Corridor, 1990
Polyester, iron, iron plates,
a, b, c.:159 x 110 x 8.5 cm,
d.:165 x 110 x 19 cm.,
e, f, g.: 127 x 110 cm
inv. no. 9033

Ειρήνη Απέργη
(Αθήνα 1921 - Αθήνα 1994)
Irini Apergi
(Athens 1921 - Athens 1994)

246. *Μνήμες* (δίπτυχο), 1991 - 1994
Λάδι, ύφασμα και
γύψος σε ξύλο, 155 x 32,5 εκ.
το κάθε μέρος
αρ. έργου 9003
Memories, (diptych), 1991 - 1994
Oil, fabric and plaster
on panel, 155 x 32.5 cm
each part
inv. no. 9003

246

247

Στάθης Λογοθέτης
(Πύργος Ανατολικής Ρωμυλίας 1925 - Αθήνα 1997)

Stathis Logothetis
(Pyrgos, Eastern Romylia 1925 - Athens 1997)

247. *Έργο 165,* 1972
Ύφασμα, ακρυλικό, ξύλινη κατασκευή, 202 x 100 εκ.
αρ. έργου 5128
Work 165, 1972
Fabric, acrylic, wooden construction, 202 x 100 cm
inv. no. 5128

Μιχάλης Κατζουράκης
(Αλεξάνδρεια 1933)
Michalis Katzourakis
(Alexandria 1933)

248

248. *O K 60 A,* 1993
Ακρυλικό και μικτή τεχνική σε κόντρα-πλακέ, μεταλλικό πλέγμα, ξύλο, 178 x 290 εκ.
αρ. έργου 8883
O K 60 A, 1993
Acrylic and mixed media on plywood, metal mesh, wood, 178 x 290 cm
inv. no. 8883

Άγγελος Σκούρτης
(Πάτρα 1949)
Angelos Skourtis
(Patra 1949)

Γιάννης Χαΐνης
(Αθήνα 1930)
Giannis Chainis
(Athens 1930)

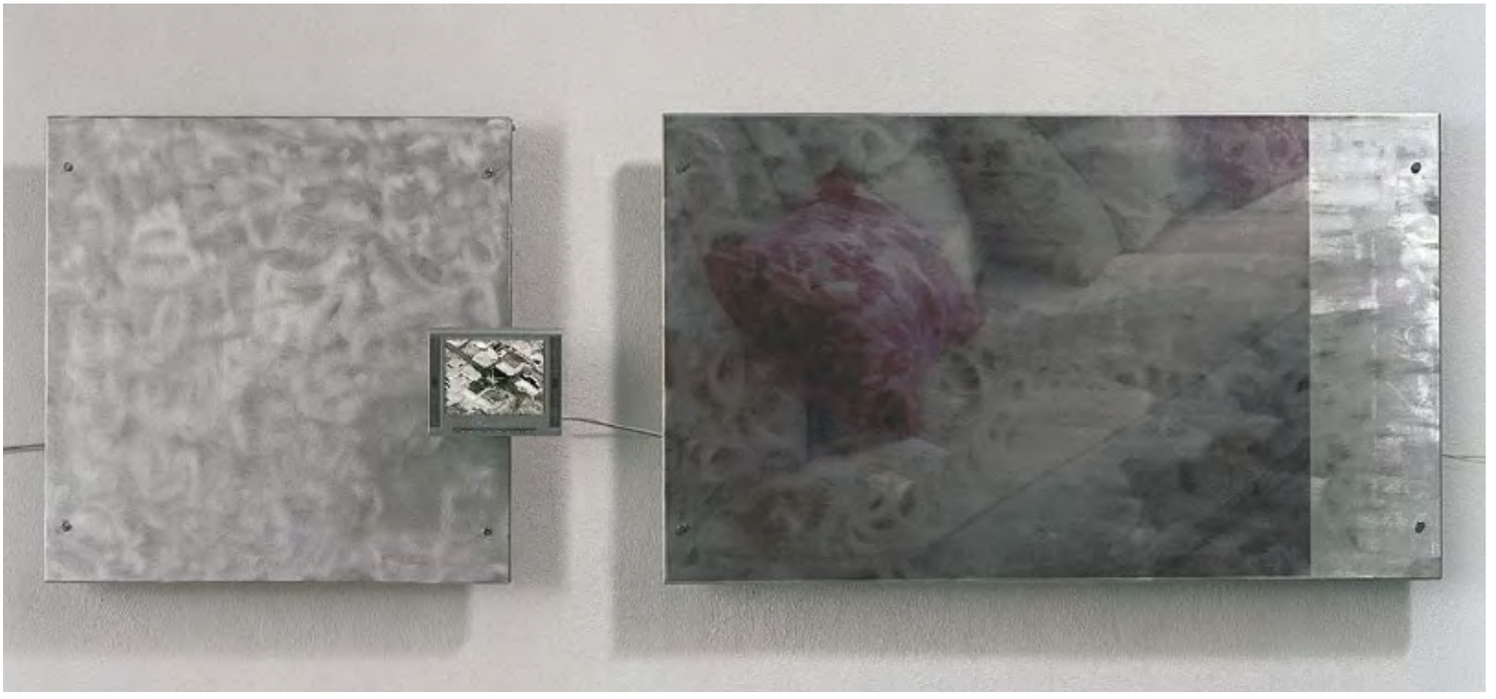
249

250.

249. *Μετά-Γραφή,* (τρίπτυχο), 1984 - 1986
Κατακάθια καφέ, λάδι, ακρυλικό σε μουσαμά,
1, 3: 149,5 x 147 εκ.,
2: 147,6 x 147 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 10480 / 1-3
Trans-Script, (triptych), 1984-1986
Coffee residues, oil and acrylic on canvas,
1, 3: 149.5 x 147 cm.,
2: 147.6 x 147 cm.
Donated by the artist
inv. no. 10480 / 1-3

250. *Χωρίς τίτλο,* 1969
Μικτή τεχνική, 200 x 200 εκ.
αρ. έργου 6771
Untitled, 1969
Mixed media, 200 x 200 cm
inv. no. 6771

Διβάρης Γιώργος
(Σάο Πάολο 1956)
Divaris Giorgos
(Sao Paolo 1956)



251

251. *Υπεροψία,* 2006
Ψηφιακή εκτύπωση σε λειασμένη λαμαρίνα, οθόνη 6 ιντσών σε λειτουργία, 60 x 180 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 11512
Arrogance, 2006
Digital printout on polished metal sheet, 6 inch working monitor, 60 x 180 cm
Donated by the artist
inv. no. 11512

Γιάννης Μπουτέας
(Καλαμάτα 1941)
Yannis Bouteas
(Kalamata 1941)

252

252. *Ανάπτυγμα σε 4 στοιχεία,* 1991
Λαμαρίνα, μολύβι, σχοινί,
α., β., γ.: 18 x 366 x 8 εκ.,
δ.: 19 x 300 x 8 εκ.
α., β., γ.: Αγορά
δ.: Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 9034 / α - δ
Plan in 4 Elements, 1991
Metal sheet, pencil, rope,
a., b., c.: 18 x 366 x 8 cm.,
d.: 19 x 300 x 8 cm.
a., b., c.: Purchase
d.: Donated by the artist
inv. no. 9034 / a - d

Κυριάκος Κατζουράκης
(Αθήνα 1944)
Kyriakos Katzourakis
(Athens 1944)

253

253. *Las Meninas* (δίπτυχο), 1976
Λάδι σε μουσαμά, 175 x 182 εκ.
αρ. έργου 6384
Las Meninas (diptych),, 1976
Oil on canvas, 175 x 182 cm
inv. no. 6384

Γιώργος Βακιρτζής
(Μυτιλήνη 1923 - Αθήνα 1988)
Giorgos Vakitzis
(Mytilene 1923 - Athens 1988)

254

254. *Η Σχολή των Αθηνών No 2,* 1974
Ακρυλικό σε μουσαμά, 149,5 x 149,5 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 5280
The School of Athens No 2, 1974
Acrylic on canvas, 149.5 x 149.5 cm
Donated by the artist
inv. no. 5280

Παναγιώτης Τέτσης
(Ύδρα 1925)
Panayiotis Tetsis
(Hydra 1925)

255. *Πορτραίτο Γ.Π. (Γιάννης Παπαδόπουλος)*, 1954 - 1955
Λάδι σε μουσαμά, 187 x 80 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 9936
Portrait of G. P. (Giannis Papadopoulos), 1954 - 1955
Oil on canvas, 187 x 80 cm
Donated by the artist
inv. no. 9936

255

Δημήτρης Μυταράς
(Χαλκίδα 1934)
Dimitris Mytaras
(Chalkida 1934)

256. *Προσωπογραφία Ν. Λούρου,* 1975
Ακρυλικό σε μουσαμά, 180 x 140 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 5503
Portrait of N. Louros, 1975
Acrylic on canvas, 180 x 140 cm
Donated by the artist
inv. no. 5503

256

Βαγγέλης Δημητρέας
(Μελίσσι Κορινθίας 1934)
Vaggelis Dimitreas
(Melissi, Korinthia 1934)

Μάκης Θεοφυλακτόπουλος
(Αθήνα 1939)
Makis Theofylaktopoulos
(Athens 1939)

Μανώλης Πολυμέρης
(Θεσσαλονίκη 1951)
Manolis Polymeris
(Thessaloniki 1951)

258

257

257. *Γυναίκα ξαπλωμένη στο παράθυρο (Μορφή που καίγεται),* 1968 - 1969
Λάδι σε μουσαμά, 72 x 100 εκ.
Δωρεά Υπουργείου Παιδείας
αρ. έργου 3827
Woman Reclining at a Window (Burning Figure), 1968 - 1969
Oil on canvas, 72 x 100 cm
Donated by the Ministry of Education
inv. no. 3827

258. *Σύνθεση,* 1966
Λάδι σε μουσαμά, 78 x 86 εκ.
αρ. έργου 5195
Composition, 1966
Oil on canvas, 78 x 86 cm
inv. no. 5195

259. *Μορφή σε μπλε*
Λάδι σε ξύλο, 100 x 70 εκ.
αρ. έργου 5895
Figure in Blue
Oil on wood, 100 x 70 cm
inv. no. 5895

259

Αλέκος Φασιανός
(Αθήνα 1935)
Alekos Fassianos
(Athens 1935)

260

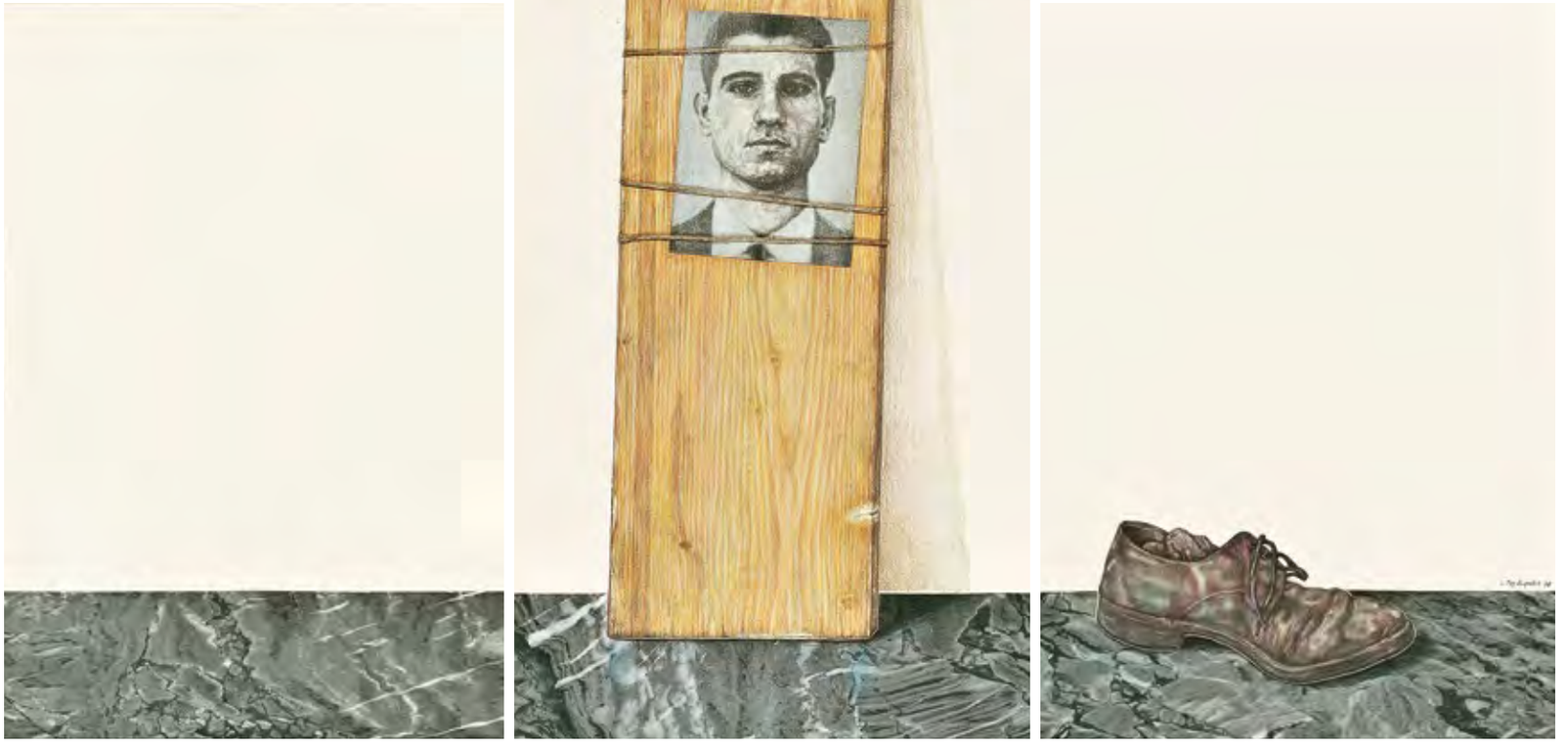
260. *Οι καβαλάρηδες της φωτιάς*, 1982
Λάδι σε μουσαμά, 160 x 200 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 10422
Fire Riders, 1982
Oil on canvas, 160 x 200 cm
Donated by the artist
inv. no. 10422

Γιάννης Ψυχοπαίδης
(Αθήνα 1945)

Jannis Psychopedis
(Athens 1945)

261. *Νεοελληνικός χώρος* (οκτάπτυχο), 1978
Χρωματιστά μολύβια, σπάγκος (κολάζ) σε χαρτί
αρ. έργου 5654 / 1, 2, 5, 8: 59 x 43,5 εκ.
αρ. έργου 5654 / 3 - 4, 6 - 7: 118,5 x 43,5 εκ.
αρ. έργου 5654 / 1 - 8
Neo-Hellenic Space (eightfold), 1978
Coloured pencils, string (collage) on paper
inv. no 5654 / 1, 2, 5, 8: 59 x 43,5 cm
inv. no 5654 / 3 - 4, 6 - 7: 118.5 x 43.5 cm
inv. no. 5654 / 1-8

261



Τζων Χριστοφόρου
(Λονδίνο 1921)
John Christoforou
(London 1921)

Χρόνης Μπότσογλου
(Θεσσαλονίκη 1941)
Chronis Botsoglou
(Thessaloniki 1941)

262

262. *Τραυματισμένος άνδρας*, 1994
Λάδι σε μουσαμά, 116 x 146 εκ.
αρ. έργου 9028
Wounded Man, 1994
Oil on canvas, 116 x 146 cm
inv. no. 9028

263. *Η πτώση*, 1992
Λάδι σε μουσαμά, γύψος
χρωματισμένος, 205 x 200 x 155 εκ.
αρ. έργου 8636
The Fall, 1992
Oil on canvas and painted plaster,
205 x 200 x 155 cm
inv. no. 8636

263

Σωτήρης Σόρογκας
(Αθήνα 1936)
Sotiris Sorongas
(Athens 1936)

264

264. *Πέτρα*, πριν το 1974
Πλαστικό σε μουσαμά, 200 x 180 εκ.
αρ. έργου 5245
Stone, before 1974
Powdered pigment and acrylic on canvas, 200 x 180 cm
inv. no. 5245

Παναγιώτης Τέτσης
(Ύδρα 1925)
Panayiotis Tetsis
(Hydra 1925)

Κυριάκος Μορταράκος
(Αθήνα 1948)
Kyriakos Mortarakos
(Athens 1948)

265

266

265. *Εσωτερικό ΙΙ,* 1975
Λάδι σε μουσαμά, 91 x 209 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 9949
Interior II 1975
Oil on canvas, 91 x 209 cm
Donated by the artist
inv. no. 9949

266. *Νεκρή φύση,* 1982
Λάδι σε μουσαμά, 109 x 80 εκ.
αρ. έργου 7105
Still Life, 1982
Oil on canvas, 109 x 80 cm
inv. no. 7105

Άλκης Γκίνης
(Αθήνα 1933)
Alkis Ginis
(Athens 1933)

Σαχίνης Ξενής (Ξενοφών)
(Θεσσαλονίκη 1954)
Sachinis Xenis (Xenofon)
(Thessaloniki 1954)

267

268

267. *Λήδα και Δίας ΙΙ (Μορφολογικές αναφορές),* 1975
Λάδι σε μουσαμά, 62,5 x 50 εκ.
αρ. έργου 5293
Leda and Jupiter II (Morphological References), 1975
Oil on canvas, 62.5 x 50 cm
inv. no. 5293

268. *Βαγόνι,* 1978
Λάδι σε μουσαμά, 119 x 90 εκ.
αρ. έργου 5541
Wagon, 1978
Oil on canvas, 119 x 90 cm
inv. no. 5541

Εδουάρδος Σακαγιάν
(Θεσσαλονίκη 1957)
Edouardos Sacayan
(Thessaloniki 1957)

269

269. *Η μητέρα μου,* 1985
Λάδι σε μουσαμά, 150 x 100 εκ.
αρ. έργου 7489
My Mother, 1985
Oil on canvas, 150 x 100 cm
inv. no 7489

Χρήστος Μποκόρος
(Αγρίνιο 1956)
Christos Bokoros
(Agrinio 1956)

Γιώργος Ρόρρης
(Κοσμάς Κυνουρίας 1963)
Georges Rorris
(Kosmas, Kynouria 1963)

270

270. *Γυμνό ξαπλωμένο ζευγάρι*, 1989
Λάδι σε μουσαμά, 149,7 x 180 εκ.
αρ. έργου 11561
Naked couple lying on the bed, 1989
Oil on canvas, 149.7 x 180 cm
inv. no. 11561

271. *Άνδρας σε εσωτερικό, (Προσωπογραφία Π. Κ.)*, 1998
Λάδι σε μουσαμά, 170 x 150 εκ.
αρ. έργου 11537
Man in interior, (Portrait of P. K.), 1998
Oil on canvas, 170 x 150 cm
inv. no. 11537

271

Μιχάλης Μανουσάκης
(Χανιά Κρήτης 1953)
Michalis Manousakis
(Chania, Crete 1953)

Μαριλίτσα Βλαχάκη
(Αθήνα 1961)
Marilitsa Vlachaki
(Athens 1961)

272

272. *Θημωνιά,* 1990 - 1991
Λάδι και κομμάτι από σκοινί
σε μουσαμά, 191 x 260,5 εκ.
Δωρεά της Εθνικής Τράπεζας
αρ. έργου 10608
Haystack, 1990 - 1991
Oil and rope on canvas, 191 x 260.5 cm
Donated by the National Bank of Greece
inv. no. 10608

273. *Τοπίο,* 1996
Λάδι σε μουσαμά, 200 x 200 εκ.
Δωρεά της καλλιτέχνιδας
αρ. έργου 9696
Landscape, 1996
Oil on canvas, 200 x 200 cm
Donated by the artist
inv. no. 9696

273

Γιώργος Γκολφίνος
(Βέλο Κορινθίας 1948)
Giorgos Golfinos
(Velo, Korinthia 1948)

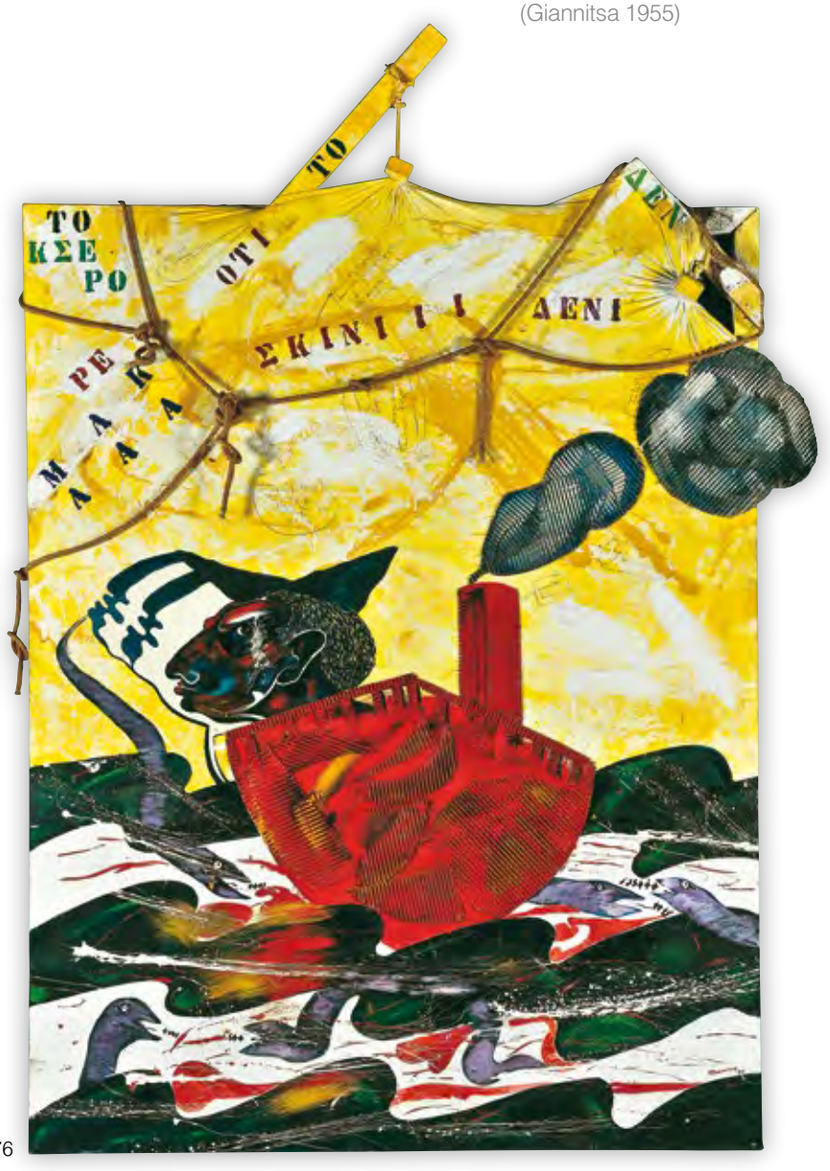
274

274. *Νεκρόπολις Α',* 1988
Μικτή τεχνική, 200 x 290 εκ.
αρ. έργου 8064
Necropolis A, 1988
Mixed media, 200 x 290 cm
inv. no. 8064

Δημήτρης Σακελλίων
(Βόλος 1947)
Dimitris Sakellion
(Volos 1947)

Γιώργος Τσακίρης
(Γιαννιτσά 1955)
Giorgos Tsakiris
(Giannitsa 1955)

275



276

275. *Χωρίς τίτλο,* 1979
Μικτή τεχνική, 222 x 62,5 εκ.
αρ. έργου 6181
Untitled, 1979
Mixed media, 222 x 62.5 cm
inv. no. 6181

276. *Χωρίς τίτλο,* 1985
Λάδι σε μουσαμά και κολάζ,
193 x 126 εκ.
αρ. έργου 7496
Untitled, 1985
Oil on canvas and collage,
193 x 126 cm
inv. no. 7496

Μάριος Σπηλιόπουλος
(Πολύγυρος Χαλκιδικής 1957)
Marios Spiliopoulos
(Polygyros, Chalkidiki 1957)

Σταύρος Μπονάτσος
(Αθήνα 1945)
Stavros Bonatsos
(Athens 1945)

277

278

277. *Αγία Σοφία, Κωνσταντινούπολη,* 1992
Μικτή τεχνική, 50 x 42 x 25 εκ.
αρ. έργου 9002
Aghia Sofia, Constantinople, 1992
Mixed media, 50 x 42 x 25 cm
inv. no. 9002

278. *Γυναίκα,* 1971
Λάδι σε κόντρα πλακέ, πλαίσιο τηλεόρασης, 58 x 47 εκ.
Δωρεά Υπουργείου Πολιτισμού και Επιστημών
αρ. έργου 4259
Woman, 1971
Oil on plywood, TV frame, 58 x 47 cm
Donated by the Ministry of Culture and Sciences
inv. no. 4259

Στέφανος Δασκαλάκης
(Πειραιάς 1952)
Stefanos Daskalakis
(Piraeus 1952)

Τάσος Χριστάκης
(Ανατολική Ιωαννίνων 1947)
Tassos Christakis
(Anatoliki, Ioannina 1947)

279

280

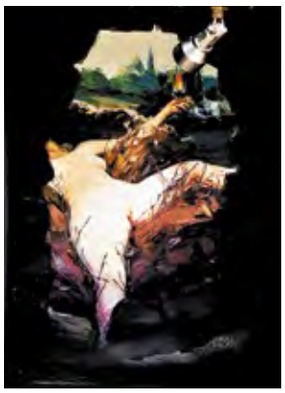
279. *Σινδόνη,* 1982
Λάδι σε μουσαμά, 146 x 68,5 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 10796
Shroud, 1982
Oil on canvas, 146 x 68,5 cm
Donated by the artist
inv. no. 10796

280. *Χωρίς τίτλο No I,* 1990
Καμένο ξύλο, 120 x 66 x 5 εκ.
αρ. έργου 10411
Untitled, No I, 1990
Burnt wood, 120 x 66 x 5 cm
inv. no. 10411

Ξενοφών Μπήτσικας
(Νησί Ιωαννίνων 1963)
Xenophon Bitsikas
(Island, Ioannina 1963)

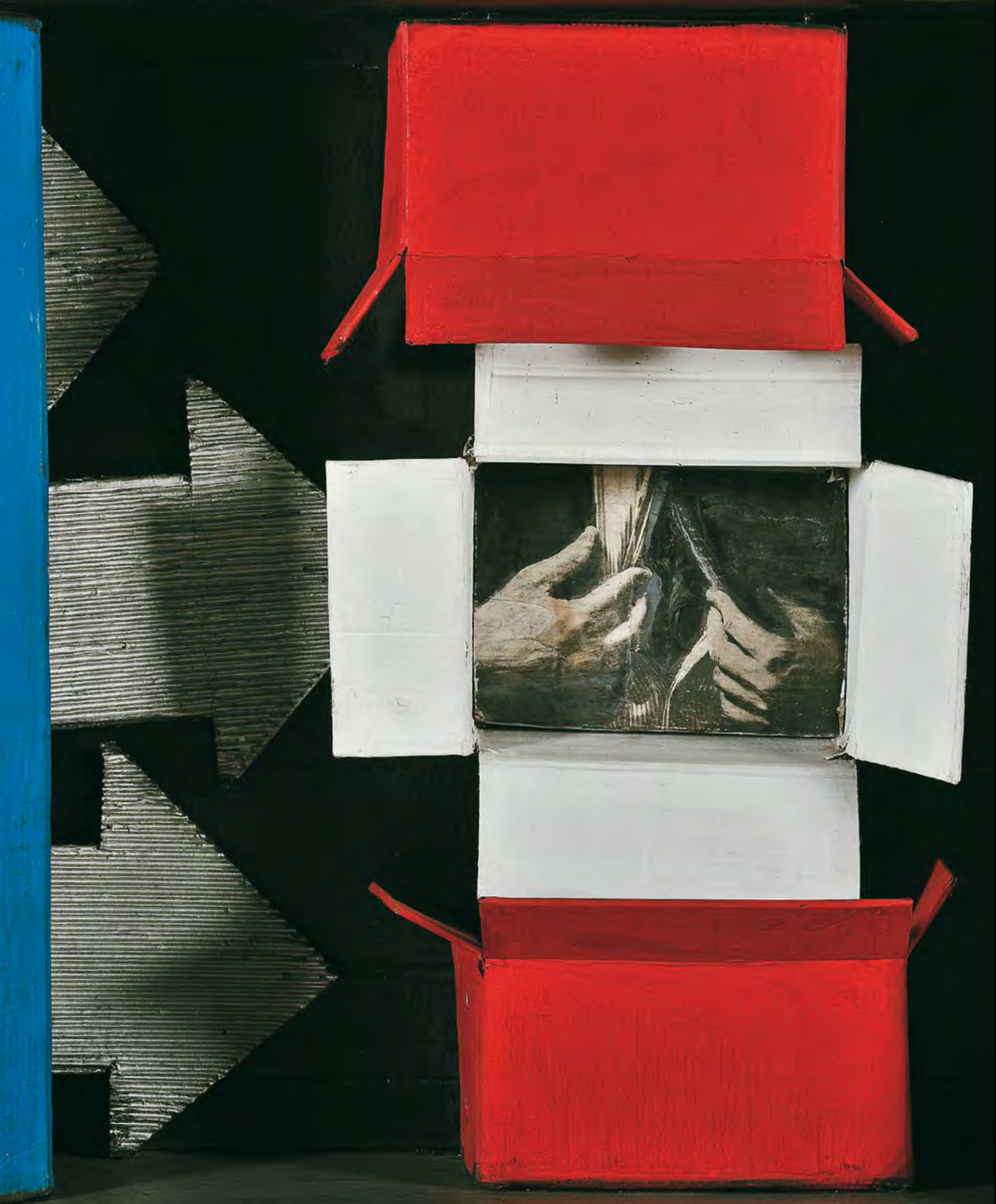
α.

β.


γ.

281. *ED 2001,* 2001
Ξύλινο κουτί, κάρβουνο και ακρυλικό σε χαρτί, ηλεκτρικό κύκλωμα με ανιχνευτή κίνησης, 3 λαμπτήρες, χρονοδιακόπτης, μπαταρία,
123 x 153 x 18 εκ.
α.: 30 x 21 εκ., β.: 21 x 30 εκ.,
γ.: 21 x 30 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 11510
ED 2001, 2001
Wooden box, charcoal and acrylic on paper, electric circuit with motion detector, 3 lamps, timer, battery,
123 x 153 x 18 cm
a.: 30 x 21 cm, b.: 21 x 30 cm,
c.: 21 x 30 cm
Donated by the artist
inv. no. 11510

281



Η κρυφή ζωή των έργων τέχνης στις Αποθήκες

Μία εκδοχή έκθεσης από τις μεταπολεμικές συλλογές σύγχρονης τέχνης της Εθνικής Πινακοθήκης

Δρ Λίνα Τσίκουτα-Δεϊμέζη

Η ιδέα της Διευθύντριάς μας Μαρίνας Λαμπράκη για μια έκθεση, με άγνωστα έργα από την τεράστια συλλογή της Εθνικής Πινακοθήκης, αμέσως γοήτευσε τις επιμελήτριες του Μουσείου. Το εγχείρημα είναι συναρπαστικό και με μεγάλο ενδιαφέρον, αν αναλογισθεί κανείς πως πρόκειται για μια πολυεπίπεδη έκθεση με ενότητες από τον 19ο αιώνα, τις αρχές 20ου, τη γενιά του 1930, τις μεταπολεμικές συλλογές σύγχρονης τέχνης, τα δυτικοευρωπαϊκά από τον 15ο αιώνα, τη γλυπτική, τη χαρακτική. Κι όλα αυτά αντλώντας μέσα από μία τεράστια συλλογή περίπου 17.000 έργων, που ξεκίνησε να υφίσταται από το 1900 και εξακολουθεί να εμπλουτίζεται μέχρι σήμερα.[1]

Καταλήξαμε πως δεν θα πρόκειται για μια παρουσίαση της ιστορίας της ελληνικής τέχνης, εξελικτικά και κατά χρονολογικές ενότητες. Αντίθετα μέσα από την έκθεση αυτή, θα ενισχύονται γνωστοί σταθμοί, αλλά κυρίως θα αναδεικνύονται άγνωστες πτυχές της ελληνικής τέχνης, από τον 19ο αιώνα έως τις μέρες μας, καθώς και κάποια έργα δυτικοευρωπαϊκής τέχνης. Με γνώμονα πάντα το υποκειμενικό στοιχείο των δυνατοτήτων που προσφέρει το ήδη υπάρχον υλικό, της μακρόχρονης συλλογής της Εθνικής Πινακοθήκης, αλλά πιο συγκεκριμένα μόνο αυτό που είναι διαθέσιμο και βρίσκεται στις Αποθήκες. Η συνολική, τελική έκθεση προέκυψε λοιπόν από την έντονη ερευνητική δραστηριότητα, του επιστημονικού προσωπικού, των επιμελητριών της Εθνικής Πινακοθήκης, τον τελευταίο χρόνο, μέσα από το σύνολο των μη εκτιθέμενων συλλογών της, στα μόνιμα εκθέματα του Μουσείου της Αθήνας και των Παραρτημάτων της.

Η ξεχωριστή αυτή έκθεση εκφράζει ακριβώς την διαδικασία από την αναζήτηση στις λίστες, στα συστήματα καταγραφής των έργων, την ερευνητική περιήγηση στους χώρους φύλαξης, στην επιλογή των έργων, την έκθεση και την επικοινωνία της καλλιτεχνικής δημιουργίας με το κοινό. Η έκθεση ακόμη αντανακλά την γοητευτική, μοναχική διαδικασία διερεύνησης και αναζήτησης του επιμελητή ενός μουσείου ή μιας συλλογής, μέσα στους χώρους φύλαξης των έργων. Η μελέτη, η έρευνα, η αναζήτηση μέσα στις Αποθήκες συχνά επιφυλάσσει εκπλήξεις, σίγουρα καταλήγει σε γνώση, άλλοτε σε ανακαλύψεις άγνωστων θησαυρών αναγνωρισμένων καλλιτεχνών, ή αξιόλογων έργων άγνωστων και παραγνωρισμένων δημιουργών.

Η σιωπηλή, η άμεση αυτή σχέση του ερευνητή, του μελετητή, του επιμελητή με το αντικείμενό του, το έργο τέχνης, με την άνεση της αποκλειστικότητας της στιγμής, την απτική δυνατότητα, την ενδελεχή παρατήρηση και σύγκριση, την αβίαστη επαφή, είναι από τις πλέον γοητευτικές στιγμές της ίδιας της «δημιουργίας» ενός ιστορικού τέχνης. Η παρατήρηση αυτή συνήθως καταλήγει σε συμπεράσματα σχετικά με τη διαδικασία δημιουργίας του έργου, την πορεία του στο χρόνο, τις εκθέσεις όπου συμμετείχε, τις σχέσεις του καλλιτέχνη με την έμπνευση, με το θέμα, με το μοντέλο του, με τις αναζητήσεις, τις ανανε-

1. Κάποιες σκέψεις και αρχικές αναλύσεις έχουν διατυπωθεί και σε προηγούμενα κείμενα.

Δανιήλ (Παναγόπουλος) *Αφιέρωμα στον Γκόγια* (λεπτομέρεια) **Daniel (Panagopoulos)** *Homage to Goya* (detail)

ώσεις και τις καινοτομίες στις εικαστικές του διατυπώσεις.

Σε ότι αφορά ειδικότερα την μελέτη της σύγχρονης τέχνης, δύο ουσιώδη ζητήματα είναι δεδομένα. Το πρώτο αφορά την δυσκολία αντικειμενικής εκτίμησης λόγω έλλειψης ικανού χρόνου από την στιγμή της παραγωγής. Το δεύτερο όμως ευεργετικό και συναρπαστικό για τον ερευνητή, είναι, κυρίως για τους ζώντες καλλιτέχνες, η δυνατότητα επαλήθευσης, ο διάλογος, η συμμετοχή στη διαδικασία δημιουργίας και συχνά η κοινή δράση, στην ουσιαστική πορεία από τη γένεση του έργου, στην ανταλλαγή σκέψης, στη διάδοση και την επαφή με τον κόσμο, με τον μελλούμενο θεατή. Έτσι και για την παρούσα έκθεση και τα συγκεκριμένα έργα καταφέραμε να διευκρινίσουμε, να ανακαλύψουμε, να μάθουμε, απευθείας από τους δημιουργούς.

Το τμήμα των έργων σύγχρονης τέχνης από το σύνολο των μεταπολεμικών συλλογών του Μουσείου παρουσιάζεται ως ανεξάρτητη ενότητα, σε μια ξεχωριστή έκθεση στην Εθνική Γλυπτοθήκη στο Γουδί, καθαρά για λόγους χώρου και διατήρησης μιας εξελικτικής πορείας της τέχνης στο χρόνο. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να τονίσουμε πως οι συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης, εμπλουτίζονται μέχρι σήμερα με έργα σύγχρονων καλλιτεχνών, ενώ θα πρέπει να θυμίσουμε πως η ίδρυση του Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης πραγματοποιήθηκε σχετικά πρόσφατα, μόλις το 2000. Μέχρι τότε η ΕΠΜΑΣ κάλυπτε και τη σύγχρονη περίοδο, μέχρι την τελευταία παραγωγή. Ένα δεύτερο σημείο που πρέπει να αναφέρουμε, σε ότι αφορά την εκπροσώπηση της σύγχρονης τέχνης στις μόνιμες συλλογές του Μουσείου της Αθήνας, πάλι για λόγους έλλειψης χώρου, είναι πως πρόκειται για μία μικρής κλίμακας, δειγματοληπτική, ελλιπή και για το λόγο αυτό, όχι απόλυτα ιστορική παρουσίαση.

Η επιλογή των συγκεκριμένων έργων στο Γουδί αποτελεί μόνο μία εκδοχή. Προέκυψε όπως είδαμε από την διαδικασία διερεύνησης και αναζήτησης από τα αρχεία, τις καρτέλες, τους ηλεκτρονικούς υπολογιστές, και τις αποθήκες του Μουσείου, ενώ τα κριτήρια επιλογών ξεκίνησαν από τους καλλιτέχνες και στην πορεία κατέληξαν στα συγκεκριμένα έργα. Πολλοί και σημαντικοί σύγχρονοι έλληνες καλλιτέχνες απαρτίζουν αυτή την ξεχωριστή εκδοχή από τις συλλογές του Μουσείου. Στην μεγαλύτερη πλειοψηφία πρόκειται, είτε για άγνωστα έργα, είτε για έργα που ενδεχομένως έχουν εκτεθεί πολύ παλαιότερα, είτε για σημαντικά, αντιπροσωπευτικά έργα, τα οποία εκτέθηκαν, την τελευταία πενταετία, είτε στην Αθήνα, είτε ανά την Ελλάδα, στα πλαίσια των διαφορετικών εκθέσεων των *Νέων Αποκτημάτων*.[2]

Η αρχική σκέψη ήταν να ξεκινήσουμε με σημαντικά έργα, από τη δεκαετία του 1950 και μετά, καλλιτεχνών της γενιάς του 1930, μιας και οι καλλιτέχνες αυτοί, εμφανίζονται ηχηρά και εκθέτουν προς το τέλος της δεκαετίας του 1930, ουσιαστικά όμως δημιουργούν, δρουν και διατυπώνουν την ξεχωριστή εικαστική τους πρόταση, συστηματικά και συγκροτημένα, μετά τον πόλεμο. Η έλλειψη χώρου δεν επέτρεψε την ενσωμάτωση αυτή κι έτσι υπάρχει ένα κενό ως προς την μεταπολεμική καλλιτεχνική δημιουργία της σημαντικής αυτής γενιάς, η οποία εξακολούθησε να δημιουργεί σχεδόν μέχρι το τέλος της δεκαετίας 1980 και 1990, ενώ ο λαμπρός βενιαμίν της γενιάς Γιάννης Μόραλης συνέχισε να δημιουργεί με έμπνευση και τόλμη σχεδόν μέχρι το θάνατό του, το 2009.

Σε καμία περίπτωση δεν επιχειρήθηκε μια ιστορική παρουσίαση της μεταπολεμικής ελ-

2. Από το 2006 μέχρι το 2010 πραγματοποιήθηκαν συνολικά εννέα εκθέσεις *Νέων Αποκτημάτων*. Τα έργα επελέγησαν από τις 3.000 έργα που αποκτήθηκαν από το 1992 μέχρι σήμερα, επί Διευθύνσεως δηλαδή της κυρίας Μαρίνας Λαμπράκη-Πλάκα. Αρχικά έγιναν δύο μεγάλες εκθέσεις σε όλους τους χώρους της Εθνικής Πινακοθήκης, το 2006 και 2007, ενώ ακολούθησαν την ίδια χρονιά εκθέσεις στον Πύργο και το Ναύπλιο, την Πάτρα το 2008, δύο εκθέσεις στη Σίφνο τα καλοκαίρια του 2009 και 2010, στην Κρήτη και την Καρδίτσα το 2010. Κάθε έκθεση ήταν ξεχωριστή με ιδιαιτερότητες, ως προς τις θεματικές και τις αισθητικές επιλογές και με μια προσπάθεια στην πορεία να ενσωματωθούν έργα ακόμη και από τα πιο πρόσφατα αποκτήματα. Οι εκθέσεις παρουσίαζαν άλλοτε έργα από τον 19ο αιώνα μέχρι σήμερα, κι άλλοτε αποκλειστικά έργα σύγχρονης τέχνης.

ληνικής τέχνης. Αντίθετα, έγινε μία προσπάθεια δειγματοληπτικής, αλλά πιο αντιπροσωπευτικής παρουσίασης της Αφαίρεσης, λόγω της χρονικής σύμπτωσης της εμφάνισης και της συγκροτημένης ανάπτυξής της κατά τη δεκαετία του 1950, περίοδο από την οποία ουσιαστικά ξεκινά η έκθεση στο Γουδί.

Στην επιλογή σίγουρα ξεκινήσαμε από τους καλλιτέχνες, αλλά στην τελική φάση τα ίδια τα έργα, η ποιότητα και η αξία τους, μιας και πρόκειται για σημαντικά, ενδιαφέροντα, αντιπροσωπευτικά και σε ορισμένες περιπτώσεις, ιστορικά έργα, καθόρισαν την τελική σύνθεση και επιλογή.

Οι καλλιτέχνες είναι και παλαιότεροι, αλλά κυρίως από τη γενιά του 1950, του 1960 και μέχρι νεότερους της γενιάς του 1990. Υπάρχουν πολλοί, καλοί και γνωστοί καλλιτέχνες και άλλοι καλοί και λιγότερο προβεβλημένοι, ή καλοί και άγνωστοι με αξιόλογα και ενδιαφέροντα έργα. Η έκθεση παρουσιάζει έργα ζωγραφικής, αλλά και ανάγλυφα, κατασκευές, ηλεκτρικά κουτιά, εγκαταστάσεις, περιβάλλοντα και το πρώτο και μοναδικό έργο της συλλογής με monitor και video. Έτσι, αναπτύσσεται μία πορεία από την παραστατική ζωγραφική, τις εξπρεσιονιστικές, χειρωνομιακές διατυπώσεις, τις αφαιρετικές και αφηρημένες προτάσεις, κάποιες γεωμετρικές, κονστρουκτιβιστικές, μινιμαλιστικές εκφράσεις, με ανάγλυφα και κατασκευές με διάφορα υλικά, καθώς και νεότερες καλλιτεχνικές τάσεις.

Στο κείμενο υπάρχουν αναφορές στα έργα των καλλιτεχνών, ενώ σταχυολογήθηκαν κάποια έργα, από καλλιτέχνες διαφόρων γενιών και τάσεων, στα οποία προχωρήσαμε σε εκτενέστερες αναλύσεις. Ο περιορισμός της έκτασης των κειμένων δεν επέτρεψε δυστυχώς αναλύσεις του συνόλου των έργων.

Αφαίρεση από τις δεκαετίες του 1950-1960, Παραστατικές Εκφράσεις 1960 -2000, Νέες Τάσεις του 1970-1980, μέχρι τις Εγκαταστάσεις του 1990-2000

Η **αφαίρεση στην Ελλάδα** κάνει την εμφάνισή της γύρω στο 1950. Κάποιες αφαιρετικές νύξεις παρατηρούνται στο τέλος της δεκαετίας του 1940. Η πρώτη έκθεση αφαιρετικής ζωγραφικής πραγματοποιείται το 1951, με έργα του Αλέκου Κοντόπουλου (1904-1975), στο σπίτι του καθηγητή Κ. Γεωργικόπουλου, στο Νέο Ψυχικό. Δέκα χρόνια μετά, το 1960, η επιβολή της αφαίρεσης είναι καθολική, κατακλύζοντας πιεστικά όλη την καλλιτεχνική δημιουργία. Μαρτυρίες καλλιτεχνών της εποχής καταθέτουν, πως όποιος καλλιτέχνης δεν πειραματιζόταν με αφαιρετικές προσεγγίσεις θεωρούνταν ξεπερασμένος και εκτός του γενικού κλίματος. Οι καλλιτέχνες της γενιάς του 1950 και 1960 αποτελούν τους πιο δυναμικούς και ένθερμους υποστηρικτές της νέας αυτής τάσης. Τα δύο κυρίαρχα ρεύματα που καθόρισαν τους Έλληνες καλλιτέχνες είναι ο Αφηρημένος εξπρεσιονισμός και το Action Painting της Αμερικής καθώς και ο Tachisme και το Informel της Ευρώπης.

Ο καθολικός χαρακτήρας εξάπλωσης αυτής της τέχνης, για ένα διάστημα, στην Ελλάδα, οφείλεται τόσο σε γηγενείς όσο και σε εξωτερικούς παράγοντες. Από τη μία πλευρά είναι η επιθυμία των νέων καλλιτεχνών να απομακρυνθούν από τις διδαχές της γενιάς του 1930 –παράδοση και μοντερνισμός– γενιάς ακμαίας με συστηματική πρόταση. Από την άλλη, είναι το γεγονός ότι η νέα αυτή τέχνη, με την ιδιαίτερη γραφή και την πρωτότυπη γλώσσα, προσφέρει μία ελευθερία απομάκρυνσης από το αντικείμενο και τις συμβάσεις του.

Ο **Γιάννης Σπυρόπουλος** (1912-1990), με τις διάφορες εξελικτικές φάσεις της δημιουργίας του, από τα γεωμετρικά, τα μαύρα περιγράμ-

ματα, τους δομημένους χώρους, τα χειρονομιακά, τους πειραματισμούς στα πλαίσια του τασισμού και του άμορφου, φθάνοντας στην καθαρά προσωπική αφηρημένη ζωγραφική του πρόταση, υπηρέτησε και ανέπτυξε την αφαίρεση με συνέπεια και συνέχεια, επί μισό αιώνα. Για το λόγο αυτό αποτελεί την λαμπρή, την μνημειακή εκδοχή της ελληνικής αφαίρεσης. Είναι «ο κλασσικός της αφαίρεσης», όπως τον χαρακτήρισε η Ελένη Βακαλό. Στην έκθεση παρουσιάζονται δύο αντιπροσωπευτικά έργα, του μεγάλου δημιουργού, που αναδεικνύουν και την εξελικτική πορεία του, το *Ώρα L*, του 1968 και το *Ό,τι απέμεινε* του 1973, (αρ. κατ. 199, 201) .[3]

Ένας επίσης από τους πρώτους που ασκήθηκαν στην αφαίρεση είναι ο **Γιάννης Γαΐτης** (1923-1984), με μια σταδιακή πορεία, από τη γεωμετρική αφαίρεση και το informel, σε ένα είδος ανθρώπινης φιγούρας που κατέληξε στα γνωστά του Ανθρωπάκια. Στην έκθεση αποκαλύπτεται ένα ιστορικό έργο, το *Μουσική*, του 1948. Σημαντική μορφή με ιδιαίτερα προσωπικό έργο είναι ο **Θάνος Τσίγκος** (1914 - 1965), ο οποίος επηρέασε καθοριστικά το Γαΐτη. Στην έκθεση παρουσιάζονται δύο διαφορετικών εκφραστικών τάσεων, μοναδικά έργα του ιδιόρρυθμου, μποέμ καλλιτέχνη.

Άλλοι σημαντικοί καλλιτέχνες της τάσης αυτής είναι οι Γιάννης Μαλτέζος (1915-1987), Γιώργος Βακαλό (1902-1991), Τάκης Μάρθας (1905-1965), Κοσμάς Ξενάκης (1925-1984), Μάριος Πράσινος (1916-1985), Γιάννης Σβορώνος (1919-1986), Κώστας Τσόκλης (1930), Δημήτρης Κοντός (1931-1996), Ηλίας Δεκουλάκος (1929-1998), Κωνσταντίνος Ξενάκης (1931), Παντελής Ξαγοράρης (1929-2000), Μπία Ντάβου (1932-1996), καθώς και πιο ακριβοθώρητες παρουσίες με ενδιαφέρον έργο, όπως οι Σωσώ Χουτοπούλου-Κονταράτου (1923-1984), Καίτη Αντύπα (1925-2006), Νανά Ησαΐα (1934-2003), Χριστίνα Ζερβού (1937 - 1988) και άλλοι καλλιτέχνες. Των περισσοτέρων έχουμε έργα στην έκθεση. Από τους πρώτους της αφαίρεσης παρουσιάζεται το *Κορμός Λεύκας*, του 1960 (αρ. κατ. 205) του **Γιώργου Βακαλό**, και το *Σύνθεσις*, του 1963 (αρ. κατ. 197) του **Αλέκου Κοντόπουλου**.

Οι θεσσαλονικείς **Χρήστος Λεφάκης** (1906-1968), (αρ. κατ. 198) και **Νίκος Σαχίνης** (1924-1989), (αρ. κατ. 232, 233) μπορούμε να διακρίνουμε πως φθάνουν σε μια πιο λυρική αφαίρεση. Στη συνέχεια ο Σαχίνης προχωρά σε πιο νεωτεριστικές τάσεις. Εξαιρετικά έργα τους συμπληρώνουν την περιήγησή μας.

Οι **Βλάσης Κανιάρης**, (1928 - 2011), **Δανιήλ** (1924-2008) και **Νίκος Κεσσανλής** (1930-2004) πέρασαν από διάφορες ερευνητικές φάσεις της αφαίρεσης για να προχωρήσουν από τις αρχές της δεκαετίας του 1960 στον γαλλικό Nouveau Réalisme και σε νέες προσωπικές εικαστικές ανακαλύψεις και περιπέτειες. Δυστυχώς δεν διαθέτουμε έργα του μεγάλου πρωτοπόρου της γενιάς του 1960, Βλάση Κανιάρη εκτός αυτών των μονίμων συλλογών της Πινακοθήκης. Του Νίκου Κεσσανλή παρουσιάζονται δύο μοναδικά έργα, ένα *Πορτραίτο του Βλάση Κανιάρη*, του 1965 (αρ. κατ. 228) σε φωτοευαίσθητο πανί και ένα τεράστιο, άγνωστο έργο, το *Ερωτικό*, του 1981 (αρ. κατ. 229), με συνδυασμό έντονων πειραματισμών σε επίπεδο θέματος, δυσδιάκριτης σύνθεσης, τεχνικής, ιδιότυπου collage και αισθητικής απόδοσης.

Μια τελευταία παρατήρηση είναι πως πολλοί από τους Έλληνες πρωτοπόρους της αφαίρεσης, όπως οι Κοντόπουλος, Βακαλό, Τσίγκος, Μαλτέζος, Γαΐτης, Πράσινος, Ντίκος Βυζάντιος, Κωνσταντίνος Ξενάκης, Δανιήλ, Κανιάρης, Κεσσανλής, και άλλοι πολλοί καλλιτέχνες έζησαν για μεγάλο χρονικό διάστημα, επηρεάστηκαν και δημιούργησαν, στο Παρίσι.

3. Μεγάλη αναδρομική έκθεση του Γ. Σπυρόπουλου παρουσίασε η ΕΠΜΑΣ, το 1995, σε επιμέλεια Μάνου Στεφανίδη, Όλγας Δανιηλοπούλου, Λίνας Τσίκουτα, σε συνεργασία με το Μουσείο Γ. Σπυρόπουλου και το Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης.

Μια δυνατή και συγκροτημένη άποψη για την αφαίρεση στην έκθεση αποτελούν σημαντικά **ζωγραφικά έργα** αξιόλογων καλλιτεχνών.

Ο **Θάνος Τσίγκος** (1914-1965) συμμετέχει στην έκθεση με δύο αντιπροσωπευτικά έργα. Τα *Καράβια* του 1956 και το *Νέα Υόρκη*, του 1959 (αρ. κατ. 206, 207). Η παχύρευστη πάστα στους πίνακές του μπορεί να χαρακτηριστεί ως κυρίαρχο στοιχείο της κεντρικής ιδέας, της σύλληψης, της σύνθεσης, της τεχνικής, της αισθητικής ολοκλήρωσης των έργων του. Η ελευθερία της γραφής, η χειρονομιακή αποτύπωση της σύνθεσης, αν και αυθόρμητη και παροξυντικής έντασης καταλήγει σε απόλυτα ελεγμένη διατύπωση. Το αποτέλεσμα αν και εκ πρώτης όψεως δείχνει εξωστρεφές, ωστόσο εμπεριέχει την δημιουργική διαδικασία μιας ενδοσκοπικής εσωτερικότητας ενός πρωτοπόρου δημιουργού. Το μεγάλων διαστάσεων *Νέα Υόρκη,* ένα σχετικά άγνωστο έργο, με πρωτοτυπία ενός αυθεντικού δημιουργού, νεωτεριστικά στοιχεία και επιμονή στο απλό, το λιτό και το στοιχειώδες, αποδίδει με επιρροές από γκράφιτι και σχέδια, με δομικό στοιχείο το τονισμένο περίγραμμα, μια απλή και χαρακτηριστική άποψη της αμερικάνικης μεγαλούπολης.

Ο **Γιάννης Μαλτέζος** (1915 -1987), με τρία έργα του 1960 και του 1970, παρουσιάζει διάφορες εκδοχές των αναζητήσεών του γύρω από την αφαίρεση, τη γεωμετρία, το χειρονομιακό στοιχείο και το ελάχιστο στην τέχνη. Στη συλλογή της Εθνικής Πινακοθήκης ο Γιάννης Μαλτέζος με την ποσότητα και κυρίως την ποικιλία των αισθητικών του αναζητήσεων, δικαίως μπορεί να χαρακτηριστεί ως άρχοντας της αφαίρεσης, του αφηρημένου χειρονομιακού εξπρεσιονισμού και των νέων μινιμαλιστικών, εννοιολογικών αναπτύξεων, τόσο σε επίπεδο τεχνικής έρευνας και επεξεργασίας, όσο και σε επίπεδο απόλαυσης μιας αισθητικής του ελαχίστου. Το *Σύνθεση σε Γκρι* του 1962, και το *Κύκλος σε λευκό*, του 1974 (αρ. κατ. 203, 204), διαθέτουν όλες αυτές τις αρετές. Στο έργο *Μορφή*, επίσης του 1974 (αρ. κατ. 202), μαζί με την έρευνα σε επίπεδο τεχνικής, με αερογράφο και ανάγλυφα καλούπια σε μουσαμά, προτάσσει έναν ιδιότυπο διάλογο ανάμεσα στην αρχαϊκή και την σύγχρονη τέχνη με την τεχνολογία.

Ο **Μάριος Πράσινος** (1916 - 1985) ένας σημαντικός ζωγράφος της διασποράς, μια αξιόλογη καλλιτεχνική προσωπικότητα, που έζησε και δημιούργησε στη γαλλική πρωτεύουσα παρουσιάζεται στην έκθεση με ένα ενδιαφέρον, αφαιρετικό έργο του 1959. *Τα κύματα* (αρ. κατ. 200) ως θέμα, αλλά και ως εννοιολογική επεξεργασία δίνουν την δυνατότητα στον ξεχωριστό αυτό δημιουργό του Παρισιού, με ανοιχτόχρωμους και σκούρους συνδυασμούς, να ολοκληρώσει μια συμπαγή, άρτια πρόταση ενός γνήσιου αφηρημένου, χειρονομιακού εξπρεσιονισμού, με παλλόμενη κίνηση και έμφαση στα έντονα περιγράμματα.

Ο **Τζων Χριστοφόρου** (1921) με το έργο του 1994, *Homme blessé* παρουσιάζει μία ιδιαίτερη εκδοχή της αφαιρετικής διαδικασίας, με έντονη προσωπική εξπρεσιονιστική γραφή. Ο *Τραυματισμένος Άντρας* του (αρ. κατ. 262), δοσμένος με βίαιη πινελιά, με προσήλωση στις εξπρεσιονιστικές αξίες του χρώματος και του πλασίματός του, αν και στηρίζεται στην ολιγοχρωμία του λευκού και του μαύρου και στην συνοπτική απόδοση των όγκων, καταφέρνει να σταθεί ως ανθρώπινη μορφή. Ο καλλιτέχνης με τη σκληρότητα των παραμορφώσεων και την στοιχειώδη απόδοση της φόρμας, εκφράζει το εσωτερικό πάθος και τον πόνο της ανθρώπινης ύπαρξης αποδίδοντας πλέρια τον ίδιο τον τίτλο.

Το 1975, ο **Θεόδωρος Στάμος** (1922-1997) δώρισε 45 έργα του στην Εθνική Πινακοθήκη. Στην παρούσα έκθεση παρουσιάζονται 4 αντι-

προσωπευτικά έργα, τα οποία ακολουθούν επιλεκτικά την εξέλιξη του έργου του από την δεκαετία του 1940 μέχρι του 1990, χωρίς να εκπροσωπούνται όλες οι επιμέρους ενότητες του έργου του.[4] Από την ενότητα *Βιομορφικά*, το έργο *Τελετουργική Ανάβαση* του 1948 (αρ. κατ. 208), καταθέτει την δημιουργική έμπνευση του Στάμου από την ίδια την φύση, τον συμβολισμό του κύκλου της ζωής, την αναγωγή στην σχηματοποίηση των δομών της. Το *Αντικείμενο συζήτησης* του 1963, με δύο μεγάλες χειρονομιακές κηλίδες μαύρου-μπλε και κόκκινου χρώματος σε παχύ λευκό φόντο, με έντονα ίχνη, με λεπτές τονικότητες του λευκού ως κυρίαρχου δομικού στοιχείου, αποτελεί έργο της σειράς «Λευκά Πεδία», σειρά, που ακολούθησε τα Χρωματικά Πεδία του 1954 - 1963. Από την απόδοση του πάθους και του υψηλού ο καλλιτέχνης καταλήγει σε μία ήρεμη πνευματική εσωστρέφεια. Το τρίτο έργο, το *Πεδίο με Κιβώτιο του Ήλιου*, του 1963-1964 (αρ. κατ. 209), αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα της σειράς με χαμηλόφωνη τονικά παλέτα, σε λευκό φόντο, όπου ενσωματώνεται ορθογώνιο κίτρινο, φωτεινό σχήμα, θέτοντας υπαινικτικά το όριο του φυσικού ορίζοντα. Το τέταρτο έργο από την τελευταία εικαστική περίοδο, τα Ατέρμονα Πεδία (1970-1993), είναι μια μονοχρωματική πορτοκαλί φωτεινή πανδαισία με δύο δυσδιάκριτες κάθετες χαράξεις στα δεξιά, με τίτλο *Ατέρμονο Πεδίο Σειρά Σούνιο III* (αρ. κατ. 210).

Η μικρή αλλά αποκαλυπτική αυτή περιήγηση στις συνεχείς ανακαλύψεις και ανανεώσεις του Θεόδωρου Στάμου, καταδεικνύει πως η τέχνη του κινείται συνεχώς στα όρια της ιδέας, ως θεματική έννοια, ως περιεχόμενο, ως ενσάρκωση του υψηλού, ως έκφραση οριακών ψυχικών καταστάσεων, ως απόδοση συμβολισμών και έντονων συναισθημάτων υπαρξιακού χαρακτήρα.

Ένα ιστορικό έργο μεγάλων διαστάσεων, του **Γιάννη Γαΐτη** (1923 - 1984), «ανακαλύφθηκε» στις Αποθήκες, συντηρήθηκε εντατικά σε βάθος, για να πάρει την θέση του τόσο στην ιστορία της σύγχρονης τέχνης του τόπου μας, όσο και στη συλλογή της Εθνικής Πινακοθήκης. Ο ζωγράφος δώρισε στην Πινακοθήκη το 1981 το έργο με τίτλο *Μουσική* (αρ. κατ. 196), έργο που δημιούργησε το1948 σε ηλικία 25 μόλις ετών. Ο νεαρός Γαΐτης, κάτω από την επίδραση των έργων του P.Picasso, του 1930, με τον δυναμισμό και την τόλμη της νεότητας, δημιουργεί ένα έργο, τεράστιο, σχεδόν τρία μέτρα πλάτος, που σίγουρα μαρτυρά το καλλιτεχνικό του ταμπεραμέντο, την πρωτοποριακή του τοποθέτηση, την ανήσυχη και ανανεωτική προσωπικότητά του.

Ο Γαΐτης, μετά την εξπρεσιονιστική περίοδο, με επιρροές από τον Μπουζιάνη, ανάμεσα στα 1946 και 1952 ενδιαφέρεται για τις σουρεαλιστικές αναφορές και μορφές.[5] Ταυτόχρονα είναι η περίοδος της ιστορικής ομάδας «Ακραίοι», της οποίας υπήρξε ιδρυτικό μέλος, το 1948-1949, στο πλευρό κυρίως του Κοντόπουλου, αλλά και του Μαλτέζου, του Λαμέρα και άλλων καλλιτεχνών.[6] Ο Κοντόπουλος στο Μανιφέστο του 1949, μιλά για διάδοση της πνευματικής νεότητας της αυθεντικής διεθνούς σύγχρονης τέχνης, χωρίς δισταγμούς και υποκρισίες.[7] Η κατεύθυνση της βραχύβιας ομάδας βαδίζει εξελικτικά προς την αφαίρεση.

Το έργο *Μουσική* του 1948, του νεαρού Γαΐτη, σε μια οριζόντια σύνθεση, με χαμηλόφωνους συνδυασμούς του πράσινου και του μπλε, αναπτύσσει μια διαδοχή βιομορφικών, καμπυλόσχημων μορφών, με προέλευση από το φυτικό βασίλειο και σουρεαλιστικές επιδράσεις. Το πιο ενδιαφέρον ίσως στοιχείο είναι πως με την εμπνευσμένη κινητική διαδοχή αλλεπάλληλων σχημάτων, όγκων, επιπέδων και μορφών, ο Γαΐτης καταφέρνει να μεταδώσει μια μουσικότητα

4. Σημαντική στη μελέτη και την αξιολόγηση του έργου η μεγάλη αναδρομική του Θ. Στάμου στην ΕΠΜΑΣ, σε επιστημονική επιμέλεια της Άννας Καφέτση, το Φθινόπωρο του 1997. Επίσης, το 2005-2006 οργανώθηκε στο Παράρτημα της Εθνικής Πινακοθήκης στην Κέρκυρα, αναδρομική έκθεση από την δωρεά, με έργα 1945-1973, σε επιμέλεια Λίνας Τσίκουτα.

5. Magdalini Tsikouta, *Les influences dans la peinture grecque après 1945*, (διδακτορική διατριβή), Université Paris IV, Sorbonne, Παρίσι, 1991, τόμος II, σελ.253-258.

6. Tsikouta, ό.π., τόμος I, σελ. 38.

7. Περιοδικό, *Ο Αιώνας μας*, Νοέμβριος 1949, αρ. 11, σελ. 349-350.

στη σύνθεση και στις μορφές, σαν να εκτελούν μπρος στα μάτια μας, ένα μουσικό κομμάτι, αναλύοντας και παίζοντας, νότες, ήχους, μέσα από αλλόκοτα μουσικά όργανα του φυτικού βασιλείου. Ένας εμπνευσμένος τρόπος αναγωγικής απεικόνισης του θέματος.

Ένα πραγματικό ποίημα βελούδινης ανάγλυφης πινελιάς, μιας χειρονομιακής έξαρσης, είναι το έργο *Ζωγραφική* (αρ. κατ. 222), ενός άλλου σημαντικού καλλιτέχνη του Παρισιού, του **Ντίκου Βυζάντιου** (1924 - 2007).

Το Φεβρουάριο του 1998, η ΕΠΜΑΣ οργάνωσε αναδρομική έκθεση του **Δανιήλ (Παναγόπουλου)** (1924 - 2008), με έργα 1945-1997, σε επιστημονική επιμέλεια Λίνας Τσίκουτα. Εννέα χρόνια μετά, το Φεβρουάριο του 2007 η Εθνική Πινακοθήκη παρέλαβε από το εργαστήριο του Δανιήλ στο 12, της οδού Jean Macé στο Houilles, έξω από το Παρίσι, το σύνολο των έργων του καλλιτέχνη. Πρόκειται για τη δημιουργία πενήντα ολόκληρων χρόνων. Δημιουργία που συναντήθηκε με την διεθνή πρωτοπορία, δημιουργία που με μεθοδικότητα στην έρευνα και με συστηματική πειραματική δραστηριότητα, πρόσφερε μια ανανεωμένη, εξελικτική αναζήτηση της «αιώνιας νεότητας της τέχνης». Από την μεγάλη συλλογή έργων του που δώρισε ο Δανιήλ, στην έκθεση περιλαμβάνονται έντεκα έργα που ξεδιπλώνουν την πορεία του από την αφαίρεση, στις νεοτερικές διατυπώσεις του.[8]

Το έργο *Construction (No 94)* του 1957 (αρ. κατ. 211), επιχειρεί με μια ανάγλυφη, χειρονομιακή, γραφή το χτίσιμο ενός αφηρημένου δομημένου κόσμου, που αντλεί από τη φύση και αναπαράγει την ποιητικότητά της. Κάτω από την επίδραση του informel της δεκαετίας του 1950, το 1959 δημιουργεί έργα αφηρημένα χειρονομιακά, με μία βίαιη γραφή, όπου δυναμικές φόρμες σαν κύματα αποφασιστικά παλεύουν για την κατάκτηση του μεσαίου λευκού χώρου. Την περίοδο αυτή τον απασχολεί η μετάβαση από τον νοητό χώρο του πίνακα σε ένα πραγματικό χώρο. Θέλει να αναπτύξει τον μεσαίο «χώρο-φως» των αφηρημένων χειρονομιακών του έργων. Κι αυτό δεν μπορεί να το κάνει παρά περνώντας στις τρεις διαστάσεις. Μέσα από την μελέτη, την έρευνα και τους πειραματισμούς του αποφασίζει να εγκαταλείψει τα παραδοσιακά μέσα της ζωγραφικής και να εκφραστεί με πιο σύγχρονα μέσα. Το έργο *Χωρίς τίτλο,* του 1960 (αρ. κατ. 212), που παρουσιάζεται στην έκθεση, ανήκει σ' αυτή τη μεταβατική ενότητα, ενώ επιπλέον αποτελεί την βάση για τη δημιουργία της σειράς των *Μαύρων Κουτιών* του.

Τα *Μαύρα Κουτιά*, της περιόδου 1961-1966, είναι απλά χαρτόκουτα του εμπορίου, έτοιμα, ευτελή υλικά της σύγχρονης κοινωνίας. Με τις έντονες επεμβάσεις, τα βίαια σκισίματα, τα τσαλακώματα, το πλήγωμα της χάρτινης επιδερμίδας, με την προσθήκη άλλων τμημάτων χάρτινων στοιχείων, όπως βέλη που τρυπούν τη σάρκα των κουτιών ή λευκά χέρια που ξεπροβάλλουν με ένταση, με απλά βιομηχανικά χρώματα –μαύρο, άσπρο, κόκκινο, αλουμίνιο– δημιουργούνται βιωμένα περιβάλλοντα, προσωπικοί χώροι, πλημμυρισμένοι από βαριές αναμνήσεις και αισθήματα. Είναι μια προσπάθεια από το Δανιήλ να καταγραφεί «*η τραγωδία δέκα χρόνων που ζήσαμε στον τόπο μας*», όπως λέει αναφερόμενος στον εμφύλιο.

Η αναγωγική, αφαιρετική «απεικόνιση», σε επίπεδο, φόρμας, τεχνικής, μέσου και ιδέας πραγματοποιείται μέσα από τη δημιουργική επίδραση ενός γαλλικού κινήματος της εποχής, του Νέου Ρεαλισμού του Pierre Restany και ταυτόχρονα από την προσωπική εικαστική μετάπλαση του Έλληνα δημιουργού. Για τον λόγο αυτό η δημιουργία του Δανιήλ αγγίζει την πρωτοπορία και προσλαμβάνει χαρακτηριστικά της μεγάλης τέχνης. Εξηγώντας, με απλότητα και σο-

8. Από τα έργα της μεγάλης αυτής δωρεάς, δύο μεγάλα αφιερώματα στο έργο του Δανιήλ έγιναν το 2007 στην Αθήνα στην Εθνική Πινακοθήκη, στα πλαίσια της έκθεσης *Νέα Αποκτήματα*, με 35 έργα, και μία την ίδια χρονιά στον Πύργο Ηλείας, την γενέτειρά του, σε μία άλλη εκδοχή με *Νέα Αποκτήματα*, με 26 αντιπροσωπευτικά και ιστορικά έργα.

9. Τα καίρια αποσπάσματα από το βιβλίο του *Η ζωγραφική πράξη και σκέψη* του 1973, μικρά δείγματα της θεωρητικής του συγκρότησης, καταδεικνύουν την συνολική του καλλιτεχνική οντότητα.

φία, τη μεταστροφή της τέχνης του στις τρεις διαστάσεις και στη χρήση του νέου υλικού, λέει πως είναι: «*μια κραυγή οδύνης, που δεν μπαίνει στα καλούπια μιας καθιερωμένης αισθητικής*».[9]

Στην έκθεση υπάρχει ένα αντιπροσωπευτικό έργο από τη σειρά των *Μαύρων Κουτιών,* το *Αφιέρωμα στο Γκόγια,* του 1965 (αρ. κατ. 218), όπου ο Έλληνας δημιουργός αποτίει φόρο τιμής στον μεγάλο Ισπανό καλλιτέχνη, με χιούμορ, συνδυάζοντας την σύγχρονη γαλλική πραγματικότητα.[10]

Ιστορικό έργο, ο *Εικονόμυλος (το Moulin à Images)* όταν πρωτοεκτέθηκε το 1963 (αρ. κατ. 219), συνοδεύονταν από ένα πολυγραφημένο Μανιφέστο. Ένα εξαιρετικά καυστικό και χαριτωμένο κείμενο το οποίο χλεύαζε την επικρατούσα αφηρημένη ζωγραφική, καθώς και την επίδραση της ακμάζουσας τηλεόρασης. Πρόκειται για ένα μαύρο κουτί, όπου γυρίζοντας μια μανιβέλα, τα κουρέλια από τις ρόμπες και τα φορέματα της γυναίκας του Thérèse, ανεβαίνουν στο πάνω μέρος, όπου βρίσκεται μια οθόνη και με τη βοήθεια δυο λαμπών στο εσωτερικό του κουτιού δημιουργούν ατελείωτους συνδυασμούς σχημάτων και χρωμάτων. Ο Δανιήλ παρ' όλο που υπήρξε ριζοσπαστικά πρωτοποριακός μεταχειρίστηκε με σεβασμό την παράδοση. Οι σκιές των κουρελιών αποτελούν μια σαφή αναφορά στο θέατρο σκιών του Καραγκιόζη. Ακόμη, ίσως να ήθελε, παραβάλλοντας ένα ρητό που έχει μια διαχρονική σημασία, να υποδηλώσει το πώς βλέπει ο ίδιος τη συνέχεια της παράδοσης, όχι δηλαδή σαν κάτι στατικό, ιερό και αμετακίνητο, αλλά σαν κάτι που χρησιμεύει στην ανανέωση και τη συνέχεια. Εδώ χρησιμοποίησε σαν προμετωπίδα ένα ρητό από τα «Κοσμικά ανάλεκτα» του Ηράκλειτου: «Ώσπερ σάρμα εική κεχυμένων ο κάλλιστος, κόσμος» (σάρωμα χυμένο τυχαία ο κάλλιστος κόσμος).

Με τα *Ηλεκτρικά Κουτιά* (1967 - 1970), τα οποία διαδέχονται τα *Μαύρα Κουτιά* του, με τη χρήση του φωτός, με αυτοσχέδιους μηχανισμούς, με την συνδυαστική εμφάνιση και εξαφάνιση των μορφών, αισθητικά δίνει νέες προεκτάσεις στο έργο του, ενώ ιδεολογικά διατυπώνει μια κριτική στάση σχετικά με την επίδραση της τεχνολογίας στον σύγχρονο άνθρωπο. Στην έκθεση παρουσιάζονται δύο έργα σταθμοί από την ενότητα αυτή, το *Hommage et Dommage à Vénus* του 1967 (αρ. κατ. 221), με την αναφορά με έμπνευση και χιούμορ στην αρχαία ελληνική γλυπτική και το *Spectacle Urbain* (αρ. κατ. 220) της επόμενης χρονιάς, με την αποτύπωση μιας στιγμής της σύγχρονης αστικής πραγματικότητας.

Από το 1972 - 1976 πρωταρχικό ρόλο στο έργο του Δανιήλ παίζει η επέμβαση στη λινάτσα, το έντονο ξέφτισμα, το κόψιμο. Τα χρώματα είναι περιορισμένα, ενώ αίσθηση προκαλεί η διατήρηση σε μεγάλη έκταση του χρώματος της λινάτσας. Τα έντονα ξεφτίσματα εισάγουν ένα νέο στοιχείο στο κεφάλαιο τοίχος = ενέργεια - φως. Είναι αυτό της φωτοσκίασης, όπως έχουμε συνηθίσει στα έργα της Αναγέννησης και κυρίως του Μπαρόκ. Οι πειραματισμοί του εξαντλούν όλες τις δυνατότητες του υλικού του, σε σχέση με την ύλη και το φως. Η ενεργοποίηση του τοίχου και η ενσωμάτωσή του στα δομικά στοιχεία του έργου, έχει και μιαν άλλη διάσταση. Ο Δανιήλ αποδίδει την προοπτική, το βάθος, με τη χρήση του φωτός, που προέρχεται από την απελευθέρωση του τοίχου, μέσα από τα ανοίγματα και τα ξεφτίσματα. Η φωτεινότητα του τοίχου γίνεται προοπτική. Στις συνθέσεις πρωταγωνιστούν τα κάθετα, τα οριζόντια στοιχεία, το τετράγωνο, το παραλληλόγραμμο, το σταυρικό σχήμα. Άλλοτε οι διακυμάνσεις του φωτός, ανάμεσα στις αλληλεπιδράσεις του άσπρου χρώματος, του απελευθερωμένου τοίχου και των ξεφτισμάτων, αντιπαλεύουν με τα σκοτεινά χρώματα μέχρι το απόλυτο έρεβος. Από τη ενό-

10. Όπως μας είχε εκμυστηρευθεί, δανείζεται την κυρίαρχη ιδέα (τα χέρια που ανοίγουν το πουκάμισο) από μια γαλλική διαφήμιση της εποχής, για θερμαντικά εσώρουχα, που κατέληγε στη συγκεκριμένη κίνηση των χεριών και τη φράση «Moi froid jamais» (=Εγώ κρύο ποτέ).

τητα αυτή στην παρούσα έκθεση παρουσιάζονται το έργο *Γεωμετρική κομμένη λινάτσα,* του 1972, και το *Κομμένη ξεφτισμένη λινάτσα V,* του 1973 (αρ. κατ. 214, 215).

Γύρω στο τέλος της δεκαετίας του 1980 και στη δεκαετία του 1990 η ζωγραφική επιφάνεια των έργων του Δανιήλ κατακλύζεται από άπειρες μικρές φλογίτσες, που παιχνιδίζουν σε μια ροή οριζόντια, κάθετη ή πιο συχνά διαγώνια σαν μια ολιστική κοσμική ανάφλεξη μικροστοιχείων. Από την περίοδο αυτή παρουσιάζεται το έργο *Λινάτσα* του 1992 (αρ. κατ. 216), με μια διαγώνια, φλεγόμενη ροή, που προσδίδει έντονη κίνηση στο σύνολο.

Τέλος, το *La Busherie* (αρ. κατ. 217) είναι ένα από τα έργα της τελευταίας παραγωγής του, εκτελεσμένο στις 23/4/2004, μία λινάτσα που αναπαριστά βομβαρδιστικά αεροπλάνα να ρίχνουν βόμβες. Κάτω από την επίδραση των βομβαρδισμών στο Ιράκ, παρατηρούμε την ανέλπιστη επιστροφή στην αναπαράσταση, ενώ θεματικά παραμένει πάντα ευαίσθητος παρατηρητής και κριτής των πολιτικών και κοινωνικών διεθνών εξελίξεων.[11]

Αναφερθήκαμε πιο αναλυτικά στο έργο του Δανιήλ –ζωγραφική, μαύρα κουτιά, επιτοίχια, ηλεκτρικά κουτιά, ανάγλυφα, κατασκευές, λινάτσες– γιατί η γενναιόδωρη δωρεά του αποτελεί ένα κόσμημα για τις συλλογές της ΕΠΜΑΣ, τόσο ως προς την ποιότητα και την ποσότητα των έργων, όσο και για την δυνατότητα που παρέχει έρευνας και μελέτης της δημιουργίας του, μιας αναδρομής σε εξήντα ολόκληρα χρόνια.

Ένας επίσης απ' τους ξεχωριστούς καλλιτέχνες του Παρισιού, ο **Γιώργος Τούγιας** (1922 - 1994), προσθέτει στην έκθεση μια ιδιαίτερη νότα με το άγνωστο έργο του 1970, *Η πόλη* (αρ. κατ. 225). Ο Τούγιας που εγκαταστάθηκε στο Παρίσι το 1954 και πήρε την γαλλική υπηκοότητα το 1958, με σπουδές αρχικά σε Πολιτικές και Οικονομικές επιστήμες και στη συνέχεια στην Καλών Τεχνών της Αθήνας και του Παρισιού, πέρασε από διάφορους πειραματισμούς και αναζητήσεις, πάντα με έμφαση στην αρμονία, την ισορροπία, αλλά και το ουσιώδες. Οι αρχιτεκτονικές τονικότητες των συνθέσεων και οι κονστρουκτιβιστικές δυναμικές συνθέσεις σχημάτων, συχνά προσδίδουν στα έργα μία διάσταση φουτουριστικού περιβάλλοντος του μέλλοντος.

Ο **Παναγιώτης Τέτσης** (1925) συμμετέχει στην έκθεση με δύο άγνωστα και πολύ διαφορετικά έργα από την τεράστια δωρεά του. Στο ολόσωμο ανδρικό κλασικό πορτραίτο, με τίτλο *Πορτραίτο Γιάννη Παπαδόπουλου,* του 1954-1955 (αρ. κατ. 255), ξετυλίγει με άνεση το αναπαραστατικό του ταλέντο. Με το έργο *Εσωτερικό II,* του 1975 (αρ. κατ. 265) αποκαλύπτει την διάθεσή του για έρευνα και πειραματισμό, προς μία αφαιρετική διαδικασία, μέσα από την σχηματοποίηση των όγκων, την μινιμαλιστική απόδοση των μορφών με λιτούς, λευκούς χρωματισμούς. Η επίλυση των θεωρητικών και πρακτικών ζητημάτων επιτυγχάνεται με απλότητα, με εμμονή στο στοιχειώδες και με έμφαση στο υπαινικτικό.

Ο maître της ψευδαίσθησης, διαχρονικά και σε όλων των ειδών τις δημιουργίες του –από τη ζωγραφική, τα βίντεο, τις εγκαταστάσεις– είναι ο πρωτοποριακός καλλιτέχνης της γενιάς του 1960 **Κώστας Τσόκλης** (1930). Στην έκθεση συμμετέχει με το μόνο διαθέσιμο έργο της συλλογής, τη *Σταύρωση* (αρ. κατ. 236), όπου στην κυριολεξία, σε ένα αφηρημένο, σχεδόν μονοχρωματικό έργο «απεικονίζει» το αίμα και τον ιδρώτα, που αναβλύζουν από μιαν ιδεατή αναγωγή στην Σταύρωση.[12]

Το, εντυπωσιακών διαστάσεων, *Τόξο*, του **Δημήτρη Μυταρά** (1934), έργο του 1994, ξαφνιάζει με τις αφαιρετικές διατυπώσεις του, προδίδοντας ωστόσο την χαρακτηριστική ευχέρεια

11. *Η Σφαγή* (la boucherie), από ορθογραφικό λάθος του ιδίου.

του δημιουργού του σε επίπεδο σύνθεσης, πλασίματος και χρωματικής επεξεργασίας. Στην έκθεση όμως συμμετέχει και με ένα παραστατικό έργο, το εκπληκτικής απόδοσης *Προσωπογραφία Ν. Λούρου* (αρ. κατ. 256).

Από τους νεότερους καλλιτέχνες οι Γιάννης Αδαμάκος και Στέφανος Δασκαλάκης ολοκληρώνουν την περιήγησή μας στις διαφορετικές εκδοχές της αφηρημένης ζωγραφικής. Ο **Γιάννης Αδαμάκος** (1952) συμμετέχει με το –εμπνευσμένο από την ποίηση του Ν.Γ. Πεντζίκη– αποκαλυπτικό έργο *Νύχτες από Γραφίτη Νο 3* (αρ. κατ. 230). Πρόκειται για μια μελαγχολική, φωτεινή, όσο και γκρίζα, διάφανη πρόταση μετάβασης από την αναπαράσταση στην αφαίρεση με μινιμαλιστική διατύπωση.

Ένα από τα τελευταία αποκτήματα των συλλογών της Πινακοθήκης είναι το έργο του **Στέφανου Δασκαλάκη** (1952), *Σινδόνη* (αρ. κατ. 279). Ο παραστατικός ζωγράφος στην εικαστική του έρευνα διοχετεύει την σκέψη και πράξη του σε μια συμβολική αναγωγή. Η ενότητα στην οποία ανήκει το συγκεκριμένο έργο του 1982, αφορά την διερεύνηση του θέματος της Ιεράς Σινδόνης. Η αφαιρετική διαδικασία εμπλέκεται σε όλα τα επίπεδα της δημιουργίας, τόσο σε επίπεδο ιδέας και απόδοσης του θέματος, όσο και ως προς την μορφοπλαστική και αισθητική του ολοκλήρωση.

Σημαντικοί καλλιτέχνες, με διαφορετικές αφετηρίες, καλλιτεχνικές πορείες και αισθητικές προσεγγίσεις δίνουν έργα με ιδιαίτερες, προσωπικές εκδοχές νέων αντιλήψεων, του μινιμαλισμού, της γεωμετρίας, της εννοιολογικής τέχνης, της τέχνης που ακουμπά στη βιομηχανική παραγωγή, στην τεχνολογία και τον δομημένο χώρο. Μέσα από τα έργα αυτά έχουμε την δυνατότητα να παρακολουθήσουμε ανάγλυφα –μεταφορικά και στην κυριολεξία– την πορεία της σύγχρονης ελληνικής τέχνης από την αφαίρεση, **στις νέες τάσεις και τις εγκαταστάσεις**.

Ο **Στάθης Λογοθέτης** (1925 - 1997) ο ξεχωριστός αυτός καλλιτέχνης, παρουσιάζεται με το κατακόκκινο *Ε 211*, του 1975. Ένα λιτό, σκληρό και εντυπωσιακό έργο ενός πρωτοπόρου δημιουργού, όπου η αντιπαράθεση ιδέας και αισθητικής καταλήγει δυναμικά σε ένα μοναδικό δημιούργημα, με αρμονία ως προς το εννοιολογικό, τεχνικό και αισθητικό πλαίσιο της δημιουργίας του. Ένα άλλο έργο, το *Έργο 165* (αρ. κατ. 247), στην ίδια λογική, τους ίδιους σκληρούς χρωματισμούς του μαύρου και του κόκκινου, «ανεικονικά» και τρισδιάστατα μοιάζει να αναπαράγει πτυχώσεις με την ορμή και την δύναμη του μπαρόκ ενώ καταφέρνει να φαντάζουν τόσο σύγχρονες. Η αίσθηση που δημιουργούν τα έργα είναι έντονα συναισθήματα και πόνος.

Η Εθνική Πινακοθήκη έχει την τύχη να διαθέτει στις συλλογές της ένα μοναδικό έργο του **Ιάσωνα Μολφέση** (1925 - 2009). *Ο Σιδερένιος διάδρομος*, του 1990 (αρ. κατ. 245), ένα έργο από πολυεστέρα, σίδερο και πλάκες σιδήρου, είναι μια εγκατάσταση που προτρέπει το θεατή να διαβεί το πέρασμα και να γευτεί, στο χώρο, τις ερευνητικές αναζητήσεις ενός γνήσιου δημιουργού της γενιάς του 1960, μέσα από νέα υλικά, τεχνικές και τη χρήση της τεχνολογίας. Αρχετυπικές προτάσεις του κονστρουκτιβισμού, της μινιμαλιστικής τέχνης, της γεωμετρίας, των μαθηματικών εννοιών και των ηλεκτρονικών υπολογιστών, σε μια πρόταση που καταφέρνει να προκαλέσει, μέσα από τη διέγερση του νου, την αισθητική απόλαυση στον τρισδιάστατο χώρο, καλώντας τον θεατή να διαβεί το μεταλλικό πέρασμα.

Στη δεύτερη εκδοχή των *Νέων Αποκτημάτων* του 2007, δεσπόζουσα θέση στην είσοδο κατείχε ένα ιστορικό έργο του **Παύλου (Διονυσόπουλου)** (1930), που δώρισε ο καλλιτέχνης στην Εθνική Πινακοθήκη, οι *Κουρτίνες,* του

12. Και για να επανέλθουμε στα μυστικά της ζωής των έργων, που αναφέραμε στην αρχή, στο πίσω μέρος του πίνακα έχει διατηρηθεί, ως πάγια τακτική, διαφυλάσσοντας την πορεία του έργου στο χρόνο, η ετικέτα που πιστοποιεί τη συμμετοχή του έργου στην *Η΄Πανελλήνιο* έκθεση, του 1965.

1968 (αρ. κατ. 244). Πρόκειται για ένα έργο, το οποίο παρουσίασε στην γκαλερί «Sonnabend» στο Παρίσι. Με τις *Κουρτίνες* η γκαλερί τότε μετατράπηκε σε μοναδικό έργο. Από το 1962 ο Παύλος έχει επιλέξει το υλικό του, το εννοιολογικό πλαίσιο και τα μέσα έκφρασής του. Οι affiches massicotées, (οι κομματιασμένες αφίσες), αποτελούν το βασικό υλικό, για την παρουσίαση της έρευνας του πραγματικού, της εκφραστικής περιπέτειας του αντικειμένου, όπως την όρισε ο Pierre Restany στο κίνημα των Νέων Ρεαλιστών. Ο Παύλος, όπως και άλλοι έλληνες καλλιτέχνες του Παρισιού, βρέθηκε στις παρυφές του κινήματος αυτού. Οι εγκλωβισμένες χάρτινες ροζ ταινίες σε πλεξιγκλάς αναπλάθουν την ποιητικότητα των αντικειμένων, την ποιητικότητα της σύγχρονης αστικής καθημερινότητας .

Το έργο αυτό δημιουργεί με τις χάρτινες κουρτίνες του σε πλεξιγκλάς, ένα συγκεκριμένο χώρο. Είναι ταυτόχρονα μία εγκατάσταση, μιας και ενσωματώνει το χώρο του μουσείου, ως αισθητικό συνθετικό στοιχείο του, αλλά και περιβάλλον, μιας και εγκαλεί το θεατή να συμμετάσχει σ' αυτό. Είναι μεγάλη τύχη, που η Εθνική Πινακοθήκη κατέχει και μπορεί να εκθέτει ένα σημαδιακό έργο ενός σημαντικού καλλιτέχνη, έργο που αποτελεί ένα σημείο της ιστορίας της σύγχρονης διεθνούς τέχνης.

Γυναίκες, διαφορετικών γενιών, όπως η **Ειρήνη Απέργη**, (1921 - 1994), η **Μπία Ντάβου** (1932 - 1996), η **Νανά Ησαΐα** (1934 - 2003), (αρ. κατ. 226) συμπληρώνουν με τις πρωτότυπες δημιουργίες τους την έκθεση. Με έργα εκτελεσμένα τη δεκαετία του 1970 και του 1980, με έμφαση στη γεωμετρικότητα, τους κονστρουκτιβιστικούς τύπους, την ολιγοχρωμία και την απλή απόδοση ενός δομημένου χώρου, επιτυγχάνουν με εφευρετικότητα και τη δύναμη της απλότητας και της καθαρότητας, νέες και φρέσκιες προτάσεις.

Το 1988, η **Ειρήνη Απέργη** πραγματοποίησε έκθεση στη γκαλερί «Μέδουσα» με τίτλο *Ρωγμές*, με έργα ανάγλυφα επιτοίχια σε ακανόνιστα σχήματα, με επεξεργασμένες γάζες σε ξύλο. Το έργο *Μνήμες* (αρ. κατ. 246) της Απέργη που εκτίθεται στην έκθεση ανήκει σε μια επόμενη ενότητα που αποτελείται από δίπτυχα, τα οποία δημιουργούν κάθετα στενόμακρα σχήματα το ένα πάνω από το άλλο, σαν αμπαλαρισμένα κορμιά, με οριζόντια δεσίματα, σαν ανάγλυφες λεπτές, στήλες, από επιζωγραφισμένες γάζες με ακρυλικά, κραγιόνια κεριού και κόλλες, επικολλημένες σε φύλλα κοντραπλακέ. Τα έργα αυτά παρουσιάστηκαν το 1995 ένα χρόνο μετά το θάνατο της καλλιτέχνιδας στην έκθεση *Χωρίς τίτλο* στη γκαλερί «Μέδουσα», σαν ένα «δάσος» από κινούμενες στήλες. Δομικό στοιχείο του έργου είναι οι κάθετες, διαγώνιες και σαν ζωνάρια, οριζόντιες, πτυχώσεις. Πτυχώσεις, που μοιάζουν να ξεπετάχτηκαν από αρχαία ή αναγεννησιακά γλυπτά και δίνουν την αίσθηση της κίνησης στο χώρο. Τόσο ο Αλέξανδρος Ξύδης όσο και ο Χρύσανθος Χρήστου στα εισαγωγικά κείμενά τους στον κατάλογο της έκθεσης βλέπουν συγγένειες, και δικαίως, με τους «δεμένους σκλάβους του Μιχαήλ Αγγέλου».[13]

Οι ανάγλυφες στήλες έλκουν, μαγνητίζουν προς το εσωτερικό των συνθέσεων, ενώ δημιουργείται ένας πραγματικός τρισδιάστατος χώρος στην επιφάνεια του έργου, με προοπτική και επίδραση του φωτός στις πτυχώσεις, αναδεικνύοντας το ανάγλυφο. Διάσπαρτες οπές σαν παράξενοι ομφαλοί, εντείνουν την αινιγματικότητα. Η εμποτισμένη γάζα, με το ακρυλικό, τα κραγιόνια κεριού και την κόλλα, προσθέτει επίσης στην επιφάνεια, ποιότητες υφής. Έντονα πρωταρχικό το εννοιολογικό στοιχείο, με συμβολική διάσταση, αναδεικνύει σε θέμα την ίδια την πτύχωση. Εσωτερική δομή των πτυχώσεων είναι ουσιαστικά η

13. Κατάλογος αναδρομικού χαρακτήρα, Ειρήνη Απέργη, *Χωρίς τίτλο*, Αίθουσα Τέχνης Μέδουσα, Αθήνα, Μάιος 1995.

κίνηση, η ροή, μια ποιητική φόρμα σε ουδέτερες αποχρώσεις.

Ένα ζευγάρι στη ζωή και στην τέχνη, δύο σημαντικών διανοουμένων και εικαστικών είναι αυτό της **Μπίας Ντάβου** (1932 - 1996) και του **Παντελή Ξαγοράρη** (1929 - 2000), με τους προωθημένους και διαλεκτικούς πρωτοποριακούς πειραματισμούς, την ιδιότυπη χρήση υπολογιστή και την συνεχή ανανέωση της τέχνης τους. Το μοναδικό έργο της Ντάβου, αγορά από τον Μάνο Παυλίδη, το 1978, είναι το *Δυαδική Αντίθεση* , από τις *Σειραϊκές Δομές Ι* (αρ. κατ. 241). Του Ξαγοράρη η Πινακοθήκη διαθέτει δύο τελείως διαφορετικά έργα, το εξπρεσιονιστικής υφής έργο του 1960 *Σύνθεση-Δέντρα,* και το σχέδιο υπολογιστή του 1984, *Από τους Μετασχηματισμούς* (αρ. κατ. 243).[14]

Ένας ιδιαίτερος, αν και παραγνωρισμένος, καλλιτέχνης, ο **Βασίλης Σκυλάκος** (1930 - 2000), συμμετέχει στην έκθεση με ένα χαρακτηριστικό έργο, το *Πόρτα* (αρ. κατ. 240) εκτελεσμένο με διάφορα ευτελή υλικά, ξύλο, μεταλλικά διακοσμητικά κάγκελα και ακρυλικό σε μουσαμά. Πρόκειται για μια έτοιμη, ready made, πόρτα, ενός καθαρά εννοιολογικού καλλιτέχνη που συνδυάζει με μαεστρία ιδέα και ύλη.

Μια μινιμαλιστική νότα προσφέρει στην έκθεση το τετράπτυχο *ΟΚ 60 Α,* του 1993 (αρ. κατ. 248), του **Μιχάλη Κατζουράκη** (1933). Με μαύρο, παχύ, ακρυλικό χρώμα και πριονίδι σε μεταλλικό πλέγμα δημιουργούνται τέσσερις μεγάλες κάθετες επιφάνειες, με ίχνη στην εξωτερική επιδερμίδα. Πυκνές, μαύρες επιφάνειες που συγκροτούνται σε ενιαίο σύνολο με τρία καδρόνια που απλά διαχωρίζουν κάθετα το έργο, σε τέσσερα στοιχεία. Τα έργα του Μ. Κατζουράκη, όσο παράδοξο κι αν φαίνεται, ξεκινούν από κάποιο οπτικό ερέθισμα, κι αποτελούν πάντα αναφορά στο περιβάλλον. Η πρόθεση του δημιουργού αφορά την απόδοση του abstrait και του γεωμετρικού περιβάλλοντος. Μια μινιμαλιστική γεωμετρική έρευνα που προτάσσει την αίσθηση της υφής του υλικού και της ανάγλυφης απτικής υπόστασης της σύνθεσης.

Ο **Γιάννης Μπουτέας** (1941) ένας από τους σημαντικότερους καλλιτέχνες της γενιάς του 1970 και 1980, αποτελεί μια ιδιαίτερη φωτεινή περίπτωση δημιουργού των νέων, πρωτοποριακών τάσεων στην σύγχρονη ελληνική εικαστική πραγματικότητα. Το *Ανάπτυγμα σε τέσσερα στοιχεία,* επιτοίχιο έργο του 1991 (αρ. κατ. 252), αποκαλύπτει το βάθος της έρευνας ενός μοναχικού δημιουργού, καθώς και την αυθεντικότητα της κατασκευαστικής γραφής με άξονα την γεωμετρία, τον μινιμαλισμό και τη συνέχεια της παράδοσης του κονστρουκτιβισμού.

Ένας από τους καθηγητές της ΑΣΚΤ, ο **Τάσος Χριστάκης** (1947) εκπροσωπείται με το ορόσημο –κατά τον ίδιο– καθοριστικό έργο για την εξέλιξη της τέχνης του, το *Χωρίς τίτλο Νο 1*, του 1990 (αρ. κατ. 280), το οποίο συνδυάζει αισθητική, ιδέα και συναίσθημα. Ο πειραματισμός σε επίπεδο τεχνικής, το τυχαίο σχήμα που δημιουργείται από το κάψιμο του ξύλου, που θυμίζει φλόγα αλλά και αιδοίο, η έρευνα σε επίπεδο μορφής και περιεχομένου, προσφέρουν ένα μοναδικό έργο του καλλιτέχνη.

Ένα ενδιαφέρον, πρωτότυπο και άγνωστο έργο του καθηγητή της Σχολής Καλών Τεχνών της Θεσσαλονίκης, **Γιώργου Γκολφίνου** (1948) είναι το *Νεκρόπολις Α'*, του 1988 (αρ. κατ. 274). Το έργο αποτελεί αντιπροσωπευτικό δείγμα γραφής της περιόδου αυτής της τέχνης του, του τέλους της δεκαετίας του 1980, με την ενσωμάτωση φυσικών υλικών, όπως ρίζες, κόκαλα, φύλλα και άλλα. Πιο συγκεκριμένα είναι ένα έργο μεγάλων διαστάσεων, από τις συνθέσεις με τους σταυρούς και τις σταυρώσεις. Η σύνθεση αναπτύσσεται, με την έντονη, σε μεγάλες διαστάσεις διάταξη των κορμών και των κλαριών,

14. *Το Σύνθεση-Δέντρα*, του 1960, είναι δωρεά του Υπουργείου Παιδείας, το Δεκέμβριο του 1969, όπως συνέβη και για άλλα έργα, ορισμένα εκ' των οποίων είναι και στην έκθεσή μας, όπως του Βαγγέλη Δημητρέα, *Γυναίκα ξαπλωμένη στο παράθυρο (Μορφή που καίγεται)*, ή *Σταύρωση* του Κώστα Τσόκλη, κατόπιν εισήγησης του Αλέξανδρου Ξύδη, στο Υπουργείο.

μαζί με την ενσωμάτωση πραγματικών υλικών, όπως ξύλα και κόκαλα. Πέντε ξύλινοι ανάγλυφοι σταυροί, τοποθετημένοι στην ζωγραφική επιφάνεια, μαζί με τα διάσπαρτα οστά και τους σκούρους χρωματισμούς βγάζουν κάτι το αποτρόπαιο, το αποκρουστικό, το θλιβερό.

Ο Γκολφίνος ιδεολογικά αισθάνεται πως βρίσκεται στην συνέχεια των ανακαλύψεων και των προτάσεων των γάλλων Nouveaux Réalistes. Οι ύλες οι οποίες επικολλούνται, ως ένα νέου τύπου collage, στα συγκεκριμένα έργα του φέρουν ειδικά φορτία μιας παρατήρησης και μιας καταγγελίας. Πρόκειται για το απείκασμα μιας διαδικασίας φυσικής φθοράς. Στην ουσία διατυπώνεται μια κοινωνικοπολιτική κριτική για τη φθορά της ζωής, τη φθορά της κοινωνίας, της φύσης, του πλανήτη. Αυτό που ξαφνιάζει ενδεχομένως περισσότερο είναι ο πολυεπίπεδος δυναμισμός, τόσο στην τεχνική, την σύνθεση, όσο και την θεματική προσέγγιση. Τελικά ο δυναμισμός και η κίνηση σε επίπεδο μορφών, προτάσσει μια οικολογική δυνατή, αισθητική διατύπωση, θλίψης και φθοράς.[15]

Μια εγκατάσταση που έχει ήδη παρουσιαστεί στα *Νέα Αποκτήματα* του 2007, στην Αθήνα είναι το έργο του **Άγγελου Σκούρτη** (1949) *Μετά-Γραφή,* του 1984 - 1986 (αρ. κατ. 249). Πρόκειται για μια εγκατάσταση, ένα τρίπτυχο, το οποίο παρουσιάζει τρεις ελληνικούς σταυρούς, φτιαγμένους από λάδι, ακρυλικό και κατακάθια καφέ σε μουσαμά. Στις αρχές του 1980, μέσα στη δίνη της τάσης του μεταμοντέρνου κινήματος, ο Σκούρτης παρουσιάζει ένα σύμβολο του μοντερνισμού, τόσο έντονο, τόσο γνώριμο όσο και αυτονόητο, ένα μήνυμα, που χρησιμοποίησαν σημαντικοί καλλιτέχνες, όπως ο Tàpies ή ο Malevich, προσπαθώντας να του δώσει ένα νέο νόημα. Μέσα από το σχήμα –το σταυρό και το χρώμα– το μαύρο προσπαθεί να δώσει από το οικείο κάτι καινούργιο, πιστεύοντας ότι το καινούργιο δεν θα βγει από το ξάφνιασμα, αλλά από το γνώριμο, από την εκ νέου ανάγνωση της ιστορίας της τέχνης. Προς επίρρωση του εννοιολογικού πλαισίου, στην τεχνική του, μαζί με το χρώμα, το λάδι και το ακρυλικό, στο μουσαμά χρησιμοποιεί, για τη δημιουργία της ζωγραφικής επιφάνειάς του, και τα κατακάθια του καφέ, υπονοώντας πως το καταστάλαγμα του γνώριμου, του καθημερινού, μέσα από ένα είδος προσωπικού ημερολογίου, επανατοποθετεί το δεδομένο, ως νέο.

Ένα από τα τελευταία χρονολογικά, αποκτήματα των συλλογών και μοναδικό έργο με βίντεο και τηλεόραση, είναι το επιτοίχιο έργο του **Γιώργου Διβάρη** (1956) με τίτλο *Υπεροψία* (αρ. κατ. 251). Το έργο προέρχεται από την ομότιτλη ατομική του έκθεση στην αίθουσα «Χώρος Τέχνης 24», το 2006. Πρόκειται για ένα δίπτυχο επιτοίχιο από την συνολική εγκατάσταση. Το συγκεκριμένο δίπτυχο αποτελείται από μια επιφάνεια 60 x 100 εκ. με ψηφιακή εκτύπωση τμήματος καναπέ με ροζ μαξιλάρια τοποθετημένη σε αλουμίνιο και μια λαμαρίνα 60 x 60 εκ., όπου στηρίζεται μια μικρή οθόνη με εμφανή τα καλώδια που συνδέουν το monitor με τα επιτοίχια. Η οθόνη παρουσιάζει επαναλαμβανόμενες δορυφορικές λήψεις βομβαρδισμένων στόχων. Εύληπτοι οι συνειρμοί και οι συμβολισμοί του Διβάρη που ενώ παραμένει πιστός, όπως στην προηγούμενη δουλειά του, στην συνέχεια της οικειοποίησης των ready-made του Μαρσέλ Ντυσάν (Marcel Duchamp, 1887 - 1968), καταφέρνει να ανανεώσει δημιουργικά τις προτάσεις του.

Η φωτογραφική εκτύπωση του καναπέ με τα αναπαυτικά μαξιλάρια του εισάγει την ψευδαίσθηση της ασφάλειας του ιδιωτικού σύγχρονου χώρου, και την αποστασιοποιημένη καθημερινή διαδικασία παρακολούθησης διεθνών γεγονότων, συχνά με τραγικές και απάνθρωπες εξελίξεις. Το επαναλαμβανόμενο βίντεο, με τις μονό-

15. Εκτενής και συστηματική ανάλυση των συγκεκριμένων έργων που εξέθεσε το 1988 στην γκαλερί «Titanium» στο Ε. Μαυρομμάτης, *Γκολφίνος, Διαδικασίες φυσικής φθοράς ως εικόνες- ύλη της Παράστασης*, Εικαστική βιβλιοθήκη Titanium, Αθήνα, 1988.

τονες δορυφορικές λήψεις των βομβαρδισμένων στόχων στη γη, από τα δελτία ειδήσεων, λειτουργεί ως εισβολέας, αλλά και ως ανάδειξη του πομπού και του δέκτη, ενώ χρησιμοποιείται από τον καλλιτέχνη ως αυθεντικό, σημερινό ready-made, με απόλυτο σεβασμό στην συνθήκη συνέχειας και επικαιροποίησης των ανακαλύψεων και των προτάσεων του Ντυσάν. Έντονο το εννοιολογικό στοιχείο και κυρίαρχο στην τέχνη του Διβάρη, πάντα όμως στην υπηρεσία της αισθητικής ολοκλήρωσης με την ποιητικότητα των υλικών, των αντικειμένων, του δομικού στοιχείου της ειδικά λειασμένης λαμαρίνας, ως βασικό και νοηματικό υπόστρωμα. Ακόμη και ο μελετημένος τίτλος Υπεροψία αποδίδει την μεταφορική και κυριολεκτική έννοια της υπεροψίας, της όρασης από ψηλά, της δήθεν αποστασιοποίησης από τα σύγχρονα προβλήματα της καθημερινότητας.

Στην έκθεση στο Γουδί από τους καλλιτέχνες που ασχολήθηκαν κυρίως με την **παραστατική ζωγραφική** επίσης έχουμε αντιπροσωπευτικά και ενδιαφέροντα παραδείγματα. Τα έργα παρουσιάζονται σε ξεχωριστή ενότητα κατά είδη και γενιές.

Ο **Αλέκος Φασιανός** (1935) συμμετέχει με δύο έργα το *Οι Καβαλάρηδες της φωτιάς,* του 1982 (αρ. κατ. 260), μια πορφυρή πανδαισία κίνησης των μορφών, και με το *Χειρομάντης στο δωμάτιό του,* του 1977, μία ανάπτυξη των προσωπικών αισθητικών του αρετών, σε φόντο λευκών, ήπιων χρωματισμών.

Το μοναδικό έργο της συλλογής του διανοούμενου καλλιτέχνη **Βαγγέλη Δημητρέα** (1934), το *Γυναίκα ξαπλωμένη στο παράθυρο, (Μορφή που καίγεται)* (αρ. κατ. 257), είναι ένα έργο που αντλεί θεματικά την έμπνευσή του από τον πόλεμο του Βιετνάμ, ενώ αισθητικά αποδίδει μία αχνή, συνοπτική αναπαραγωγή φωτογραφικού ντοκουμέντου.

Το μοναδικό επίσης έργο του **Μάκη Θεοφυλακτόπουλου** (1939) στη συλλογή της ΕΠΜΑΣ είναι ένα σχετικά μικρό, αλλά αντιπροσωπευτικό έργο του 1966. Απεικονίζει το πιο αγαπητό, το σήμα κατατεθέν της θεματογραφίας του, μια φιγούρα μοτοσικλετιστή. Με εξπρεσιονιστική γραφή, η απόδοση της κίνησης, ο δυναμισμός, ο δονούμενος χώρος αποτυπώνονται με ευκολία από τον εκρηκτικού ταμπεραμέντου ζωγράφο (αρ. κατ. 258).

Ο **Χρόνης Μπότσογλου** (1941) εμφανίζεται με το έργο *Η πτώση* του 1992 (αρ. κατ. 263). Με το έργο αυτό ο δημιουργός περνά από τη ζωγραφική (ολόσωμη, γυμνή, εξπρεσιονιστική αυτοπροσωπογραφία του) στην τρισδιάστατη αντανάκλασή της από γύψο, αντανάκλαση που συντίθεται στο δάπεδο, παίζοντας με την ψευδαίσθηση και την ολοκλήρωση μιας έννοιας. Πρόκειται για μια υπαρξιακή συνθήκη που ολοκληρώνεται με τη χρήση δύο μέσων.

Το οκτάπτυχο του **Γιάννη Ψυχοπαίδη** (1945), *Νεοελληνικός χώρος* (αρ. κατ. 261), αντανακλά όλο το κλίμα των νέο-παραστατικών ρευμάτων της εποχής, τον προβληματισμό του κριτικού ρεαλισμού της δεκαετίας του 1970 και της δραστηριότητας της γνωστής ομάδας των «Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών».[16]

Δύο έργα σημαντικών καλλιτεχνών διαφορετικών γενιών, του **Γιώργου Βακιρτζή** (1923) και του **Κυριάκου Κατζουράκη** (1944) συνδέονται για την θεματική τους επιλογή που καταλήγει σε ιδεολογική αισθητική άποψη, μέσω της οικειοποίησης κλασσικών έργων και της επαναδιαπραγμάτευσης με προσωπικούς όρους. *Η Σχολή των Αθηνών* του Ραφαήλ στην περίπτωση του Βακιρτζή και το *Las Meninas* του Velasquez για τον Κ. Κατζουράκη (αρ. κατ. 254, 253), είναι το υπόστρωμα, είναι η βάση για το παλίμψηστο μιας εικαστικής γλώσσας, είναι πρακτικά ένα είδος ready made, μιας οικειοποίησης της κλασ-

16. Το 1971 δημιουργείται η ομάδα «Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών» από τους καλλιτέχνες Γιάννη Βαλαβανίδη, Κλεοπάτρα Δίγκα, Κυριάκο Κατζουράκη, Χρόνη Μπότσογλου και Γιάννη Ψυχοπαίδη, η οποία έδρασε μέχρι το 1973.

σικής αναπαραστατικής ζωγραφικής. Πρόκειται για μία αντιπαράθεση στο μοντερνισμό και μία επιστροφή στο ρεαλισμό ακουμπώντας σε μορφές του παρελθόντος. Η πρόταση μιας διαλεκτικής συνέχειας στην τέχνη με αναφορές σε έργα φάρους της ιστορίας της τέχνης, δίδει καρπούς αυθεντικής αυτόφωτης δημιουργίας που δεν αντλεί απλά, από τη λάμψη των ιστορικών έργων. Αντίθετα, στην περίπτωσή τους η εμπνευσμένη χρήση ιστορικών έργων καταλήγει στη δημιουργία ενός υλικού μιας εικαστικής γλώσσας, που καταφέρνει την απόδοση προσωπικών τύπων εμπνευσμένων από την σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα, με αφηγηματική διάθεση και χιούμορ.

Το έργο *Γυναίκα* (αρ. κατ. 278) του **Σταύρου Μπονάτσου** (1945), συμμετείχε στην *ΙΒ΄ Πανελλήνιο*, όπως πιστοποιεί η ετικέτα στο πίσω μέρος. Το έργο δεν παρουσιάζει τόσο ενδιαφέρον για την συνοπτική απόδοση του μετωπικού πορτραίτου της γυναίκας. Το ενδιαφέρον σημείο είναι η αυτούσια χρήση του πλαισίου μιας παλιάς τηλεόρασης εποχής και η τοποθέτησή της στην θέση της κορνίζας. Ο Μπονάτσος από την δεκαετία του 1970 μέχρι σήμερα είναι ο maître της εφευρετικότητας, της έρευνας γύρω από τα νέα υλικά και την τεχνολογία στην υπηρεσία της τέχνης του, με κύριο χαρακτηριστικό την ευρηματική ποιητικότητα των αντικειμένων.

Ο **Μανώλης Πολυμέρης** (1951), αυτοδίδακτος, με καταγωγή από ένα χωριό κοντά στην Φλώρινα, αρχικά κατασκεύαζε μαζί με τον πατέρα του –μαθητή του Αλμαλιώτη– γιγαντοαφίσες για τους κινηματογράφους της Θεσσαλονίκης. Το 1979 εκθέτει στη γκαλερί «Ζυγός» και ο Φραντζής Φραντζισκάκης τη δεκαετία του 1980 τον προωθεί ως φαινόμενο. Το 1981 συμμετέχει στην *XIIη Μπιεννάλε* του Παρισιού και η πορεία του είναι ανοδική. Τις τελευταίες δεκαετίες οι εμφανίσεις του δεν είναι συχνές.

Η παραμόρφωση αποτελεί για τον καλλιτέχνη το κυρίαρχο, το δομικό εργαλείο στην υπηρεσία της ερμηνείας των μορφών και την απόδοση των ερμητικών, αινιγματικών και μυστηριακών συνθέσεών του. Η πρωτοτυπία της εικαστικής του πρότασης, παρά την απομόνωση και την έλλειψη σύγχρονων καλλιτεχνικών ερεθισμάτων, η αυθεντικότητα της δημιουργίας του με βαθιές αφομοιωμένες επιρροές από την βυζαντινή τέχνη, τον Μπουζιάνη, τον Πικάσσο ή τον Σπυρόπουλο, βοήθησαν στη γρήγορη αναγνώριση της τέχνης του. Στην έκθεση παρουσιάζεται ένα έργο, εκτελεσμένο με λάδι σε ξύλο, με τίτλο *Μορφή σε μπλε* (αρ. κατ. 259), που αναδεικνύει όλες τις αρετές της τέχνης του.

Από τη νεότερη γενιά αρκετοί και καλοί καλλιτέχνες, με αξιόλογα έργα καταθέτουν τις αισθητικές τους προτάσεις. Κάποιοι καλλιτέχνες ασχολούνται με την μορφή. Ο **Χρήστος Μπόκορος** (1956), στο *Γυμνό ξαπλωμένο ζευγάρι,* του 1989 (αρ. κατ. 270), αποδίδει με μοναδικό τρόπο την αποτύπωση της προσωπικής ερμηνείας, μιας προσωπικής, ιδιωτικής καταγραφής της πραγματικότητάς του σε κάποια δεδομένη στιγμή. Ένα ξεχωριστό, προσωπικό, βιωματικό έργο του **Εδουάρδου Σακαγιάν** (1957) *Η μητέρα μου* (αρ. κατ. 269), αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα της τέχνης του για την απόδοση της τραγικότητας της ανθρώπινης ύπαρξης, με την συστηματική καταγραφή του συγκινησιακά φορτισμένου πορτραίτου της μητέρας του. Ο ζωγράφος **Γιώργος Ρόρρης** (1963), συμμετέχει στην έκθεση με ένα από τα τελευταία αποκτήματα του μουσείου, δωρεά του κυρίου Αντώνη Κομνηνού. Το *Άντρας σε εσωτερικό ή Προσωπογραφία Π.Κ,* του 1998 (αρ. κατ. 271), διαθέτει όλα τα χαρακτηριστικά στοιχεία των σκηνοθετημένων, με βιωματικά στοιχεία των μοντέλων του, αντιπροσωπευτικό δείγμα της υψηλής τέχνης του.

Κάποιοι καλλιτέχνες διαπραγματεύονται το χώρο, το τοπίο και τη φύση. Ο **Μιχάλης Μανουσάκης**, (1953) με ένα από τα τελευταία αποκτήματα, δωρεά της Εθνικής Τραπέζης προς την Πινακοθήκη, με τίτλο *Θημωνιά*, έργο του 1990-91 (αρ. κατ. 272), μετατρέπει το όραμά του, σε αρχετυπικό και οικουμενικό, σε ένα χώρο με μεταφυσικές και ονειρικές προεκτάσεις. Η **Μαριλίτσα Βλαχάκη**, (1961) στο *Τοπίο* του 1996 (αρ. κατ. 273), προτείνει μια πρωτότυπη εκδοχή ενός αινιγματικού, μεταφυσικού, σκοτεινού τοπίου.

Ορισμένοι καλλιτέχνες δημιουργούν ανάγλυφα ή τρισδιάστατα έργα. Ο **Μάριος Σπηλιόπουλος** (1957) με το χαμηλόφωνο, υπαινικτικό έργο, *Αγία Σοφία*, του 1992 (αρ. κατ. 277), προτάσσει την θέση του για την παράδοση, μέσα από απλές, καθαρές, εννοιολογικά φορτισμένες αναπτύξεις.

Ένα από τα πρόσφατα επίσης αποκτήματα της Πινακοθήκης είναι το έργο *ED*, του **Ξενοφώντα Μπήτσικα,** (1963), του 2001 (αρ. κατ. 281). Ο τίτλος αλλά και όλη η σύλληψη του έργου βασίζεται στον Marcel Duchamp και ειδικότερα στο έργο του *Étant Donnés*, όπου, μέσα από ανοίγματα σε φθαρμένη θύρα, διακρίνει κανείς το περίφημο γυναικείο γυμνό με τους μηρούς ανοιχτούς προς το θεατή. Το έργο του Μπήτσικα αποτελείται από μια οριζόντια ξύλινη κατασκευή, της οποίας η μπροστινή επιφάνεια φέρει ένα σκληρό, αινιγματικό έργο, εκτελεσμένο με κάρβουνο σε χαρτί, διαστάσεων 1,20 x 1,50 μ. Σε ένα παράξενο, δυσδιάκριτο, εσωτερικό, εμφανίζεται στο πρώτο επίπεδο, μια γυμνή, ξαπλωμένη, ερμαφρόδιτη φιγούρα, ενώ στο βάθος, ένας γέρος ίσως φωτογράφος, κοιτά τόσο τη γυμνή φιγούρα όσο και τον θεατή. Στο εσωτερικό του κουτιού βρίσκονται τοποθετημένα τρία ζωγραφικά έργα, διαστάσεων 21 x 30 εκ. Πρόκειται για αποσπασματικά αντίγραφα παλιότερων έργων, δύο από το *L'Aquelare* του Φρανσίσκο Γκόγια (Francisco Goya, 1746 - 1826) και ένα από το *Étant Donnés* του Ντυσάν. Το κουτί διαθέτει έναν ανιχνευτή κίνησης κι έτσι τα έγχρωμα έργα στο εσωτερικό φωτίζονται μόλις πλησιάσει ο θεατής. Γίνονται ορατά δια μέσου τριών ματιών θύρας, που βρίσκονται στην εξωτερική επιφάνεια του ασπρόμαυρου έργου.

Το *ED* είναι ταυτόχρονα, ζωγραφική, κατασκευή και περιβάλλον, μιας και ο καλλιτέχνης δημιουργεί έναν εσωτερικό χώρο, ενσωματώνοντας τον θεατή, έστω κι εξ' αποστάσεως, στο αισθητικό γεγονός. Πολλές και σημαντικές οι επιδράσεις εκτίθενται με καθαρότητα από τον Έλληνα δημιουργό. Κυρίαρχο ρόλο παίζουν οι διδαχές και το μεγαλείο του Ντυσάν, στις ρηξικέλευθες ανατροπές όχι σε επίπεδο φόρμας αλλά σύλληψης. Η τεχνική του trompe l'œil, του ερωτισμού μέσω του voyeurisme και της ηδονοβλεπτικής όρασης, στοιχεία τα οποία εισήγαγε ο Γάλλος καλλιτέχνης, διαπραγματεύεται και ο Έλληνας. Διττής ερμηνείας είναι εδώ και η παρουσία του γέρου στο εξωτερικό έργο, ο οποίος ουσιαστικά παρακολουθεί τον θεατή, να περιεργάζεται οπτικά τις εικόνες του εσωτερικού του κουτιού. Η ρήση του Γάλλου *«Αυτός που βλέπει είναι εκείνος που κάνει την ζωγραφική»* και η γενικότερη αντίληψή του, πως «*ο θεατής, με τις βαθιές ικανότητές του προσθέτει την προσωπική του συμβολή στην πράξη της δημιουργίας*», φαίνεται να επηρεάζουν τον Έλληνα. Στην ουσία ο Μπήτσικας με το έργο αυτό αποτίει, ένα hommage, ένα φόρο τιμής στον πρωτοπόρο Γάλλο δημιουργό.

Επίσης το έργο *Boîte en valise,* του 1936-1941, το οποίο ο Ντυσάν το ξεκίνησε στο Παρίσι και το ολοκλήρωσε στη Νέα Υόρκη, ως προς τη σύλληψη, ως ένα περίβλημα των έργων του αποτελεί σίγουρα μια βάση αναφοράς για τον Έλληνα καλλιτέχνη. Ο Μπήτσικας όμως είναι δεινός ζωγράφος και δεν απομακρύνεται στο επίπεδο αυτό από την

τεχνική, την σύνθεση, το σχέδιο, το χρώμα, τη μορφοπλαστική του ανάπτυξη. Τέλος, μια άλλη επίδραση, την οποία οικειοποιείται δημιουργικά ο Μπήτσικας, είναι το τοξωτό, γυμνό, ερμαφρόδιτο κορμί του εξωτερικού έργου, το οποίο εικονογραφικά αλλά και εννοιολογικά, προέρχεται από το γλυπτό της Λουίζ Μπουρζουά (Louise Bourgeois, 1911 - 2010) *Τόξο της Υστερίας,* του 1992-1993. Το έργο αυτό απεικονίζει ένα γυμνό κορμί σε στάση τόξου, παραπέμποντας στην απεικόνιση του ανθρώπινου κορμιού σε κατάσταση υστερίας. Σημειωτέον πως και το έργο της Γαλλίδας γλύπτριας ήταν ορατό μέσα από ένα παραβάν. Ο Μπήτσικας σέβεται τις επιρροές του, τις εκθέτει ανοιχτά και καταφέρνει να καταθέσει την προσωπική του, πρωτότυπη, ολοκληρωμένη σκέψη και πράξη.

Μέσα από την επιλογή των έργων και την δειγματοληπτική παρουσίαση της μεγάλης αυτής συλλογής προσπαθήσαμε ένα αντιπροσωπευτικό πέρασμα από βασικούς σταθμούς, αλλά και άγνωστες πτυχές της μεταπολεμικής, σύγχρονης δημιουργίας μέχρι σήμερα. Το πέρασμα αυτό, αν και όχι εξαντλητικό, είναι μια περιήγηση στην πολυμορφία της σύγχρονης ελληνικής τέχνης, μέσα από καλά έργα. Στην περιήγηση αυτή μπορούν να παρατηρηθούν σοβαρές ελλείψεις, αδύνατες παρουσίες ή ακόμη και σημαντικές απουσίες καλλιτεχνών, οι οποίες επιβλήθηκαν από τις δυνατότητες του ήδη υπάρχοντος υλικού. Ωστόσο, στην απόδοση της συνολικής εικόνας πιστεύουμε πως αντισταθμίστηκαν, ως ένα βαθμό, από τις κορυφώσεις, από τις δυνατές παρουσίες, τις εκπλήξεις, αλλά κι από την ανάδειξη της συνθήκης της διαφορετικότητας. Ο πλούτος και η ποικιλία της συλλογής επιτρέπει μια περιήγηση στην ελληνική τέχνη σύνθετη και ενδιαφέρουσα με τολμηρές αντιπαραθέσεις, ουσιαστικές αλληλοσυμπληρώσεις και προτάσεις νέων καλλιτεχνικών τάσεων και διατυπώσεων.

Ευχαριστώ ειλικρινά την συνάδελφό μου Ρούλα Σπανούδη, την ακούραστη «θεραπαινίδα» των έργων και των αποθηκών, για την αγόγγυστη, συγκινητική προσφορά της στις πολύωρες κοινές αναζητήσεις μας στο χώρο των αποθηκών της Εθνικής Πινακοθήκης. Ευχαριστίες οφείλουμε όλοι στο Διευθυντή συντήρησης κ. Μιχάλη Δουλγερίδη για την πρόθυμη, θετική ενέργεια σχετικά με την όλη οργάνωση εκτέλεσης του έργου συντήρησης. Ένα μεγάλο ευχαριστώ οφείλω στους συντηρητές και τις συντηρήτριες του Μουσείου Λίλα Ανδρουτσοπούλου, Μαριέττα Βιδάλη, Εύη Γαρυφαλάκη, Ελίνα Καβαλιεράτου, Παναγιώτη Ρομπάκη, για την φροντίδα με αγάπη και γνώση των έργων. Θερμά ευχαριστώ ιδιαίτερα τις συντηρήτριες Χριστίνα Καραδήμα και Μαρίκα Τρομπέτα, για τις κοινές μας ανταλλαγές απόψεων στην εξεύρεση λύσεων, και την αφοσίωση και αποτελεσματικότητά τους στο μεγαλύτερο μέρος συντήρησης των έργων σύγχρονης τέχνης. Ευχαριστώ θερμά την συνάδελφό μου επιμελήτρια Άρτεμη Ζερβού για την συστηματική συμβολή της στην συμπλήρωση και απόδοση στα αγγλικά στοιχείων της τεκμηρίωσης των έργων. Ακόμη, ευχαριστώ θερμά τον συνάδελφό μου, φωτογράφο Σταύρο Ψηρούκη για τις άπειρες, νέες, εμπνευσμένες φωτογραφίσεις των έργων, καθώς και την φωτογράφο Θάλεια Κυμπάρη για την συνεπικουρία της. Τέλος ευχαριστώ θερμά τον συνεργάτη μας Δημήτρη Σιφναίο και τον Χρήστο Καβαλλιεράτο για την εμπευσμένη ηλεκτρονική, ηλεκτρολογική υποστήριξη των έργων.

Η έκθεση *Στα Άδυτα της Εθνικής Πινακοθήκης - Άγνωστοι Θησαυροί από τις συλλογές της* είναι μια συμβολική έκθεση, γιατί παρουσιάζεται στην παλιά Πινακοθήκη, κλείνοντας με μία ενδοσκόπηση στους κρυμμένους θησαυρούς της, για να ακολουθήσει μία δύσκολη περίοδος, την οποία ελπίζουμε θα διαδεχθεί μια αναγέννηση σε ένα αληθινό μουσείο του 21ου αιώνα.

Χρίστος Καράς
(Τρίκαλα 1930)
Christos Karas
(Trikala 1930)

195

195. *Γένεσις*, 1979
Λάδι σε μουσαμά, 121 x 152 εκ.
αρ. έργου 6441
Genesis, 1979
Oil on canvas, 121 x 152 cm
inv. no. 6441

Γιάννης Γαΐτης
(Αθήνα 1923 - Αθήνα 1984)
Yannis Gaitis
(Athens 1923 - Athens 1984)

196

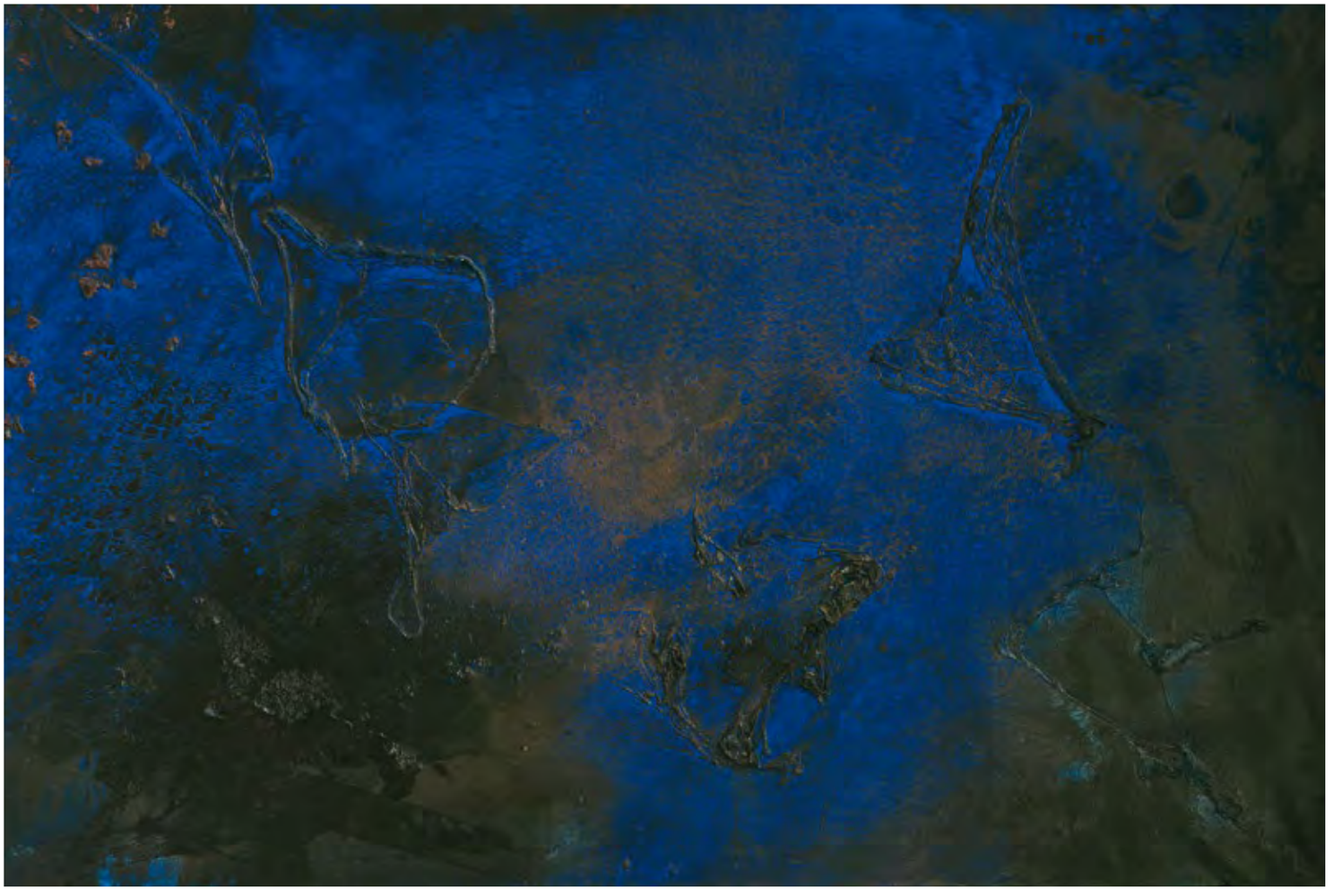
196. *Μουσική*, 1948
Λάδι σε μουσαμά, 160 x 298 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 6050
Music, 1948
Oil on canvas, 160 x 298 cm
Donated by the artist
inv. no. 6050

Αλέκος Κοντόπουλος
(Λαμία 1904 - Αθήνα 1975)
Alekos Kontopoulos
(Lamia 1904 - Athens 1975)

197. *Σύνθεσις*, 1963
Λάδι σε λινάτσα, 122 x 80 εκ.
Δωρεά Υπουργείου Παιδείας
αρ. έργου 2905
Composition, 1963
Oil on burlap, 122 x 80 cm
Donated by the
Ministry of Education
inv. no. 2905

197

Χρήστος Λεφάκης
(Σουφλί 1906 - Θεσσαλονίκη 1968)
Christos Lefakis
(Soufli 1906 - Thessaloniki 1968)



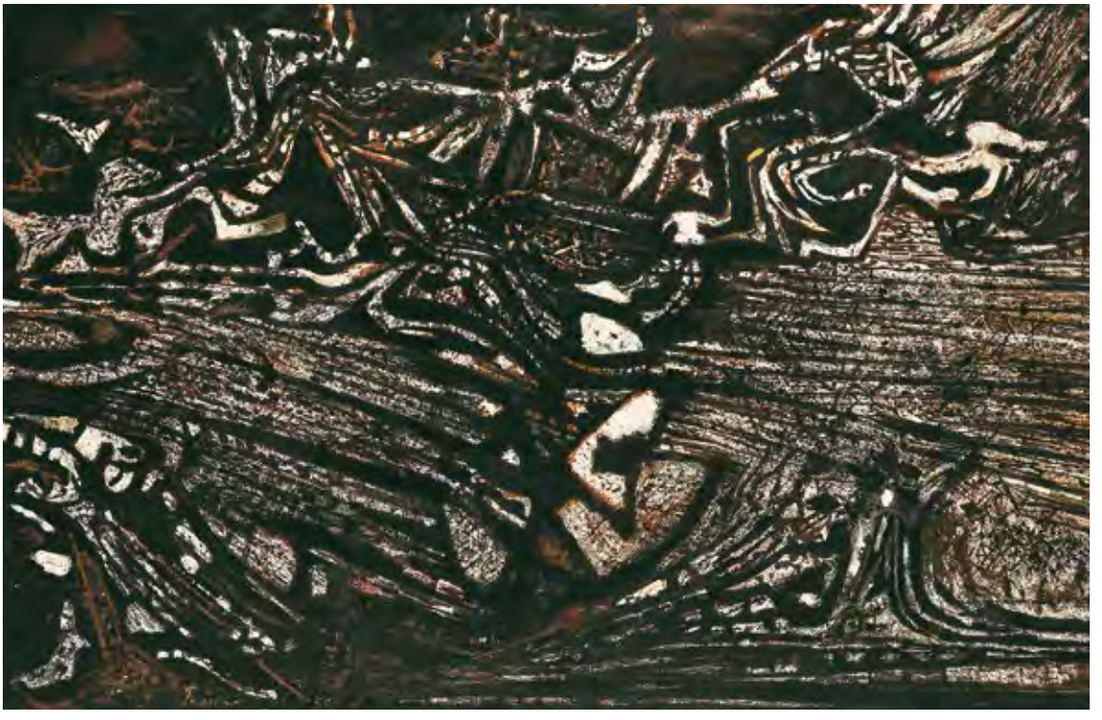
198

198. *Ζωγραφική*, 1963
Μικτή τεχνική, 131 x 195 εκ.
Δωρεά Υπουργείου Παιδείας
αρ. έργου 3582
Painting, 1963
Mixed media , 131 x 195 cm
Donated by the
Ministry of Education
inv. no. 3582

Γιάννης Σπυρόπουλος
(Πύλος 1912 - Αθήνα 1990)
Yannis Spyropoulos
(Pylos 1912 - Athens 1990)

Μάριος Πράσινος
(Κωνσταντινούπολη 1916 -
Εγκαλιέρ, Νότια Γαλλία 1985)
Marios Prassinos
(Constantinople 1916 -
Eygalières, South France 1985)

199

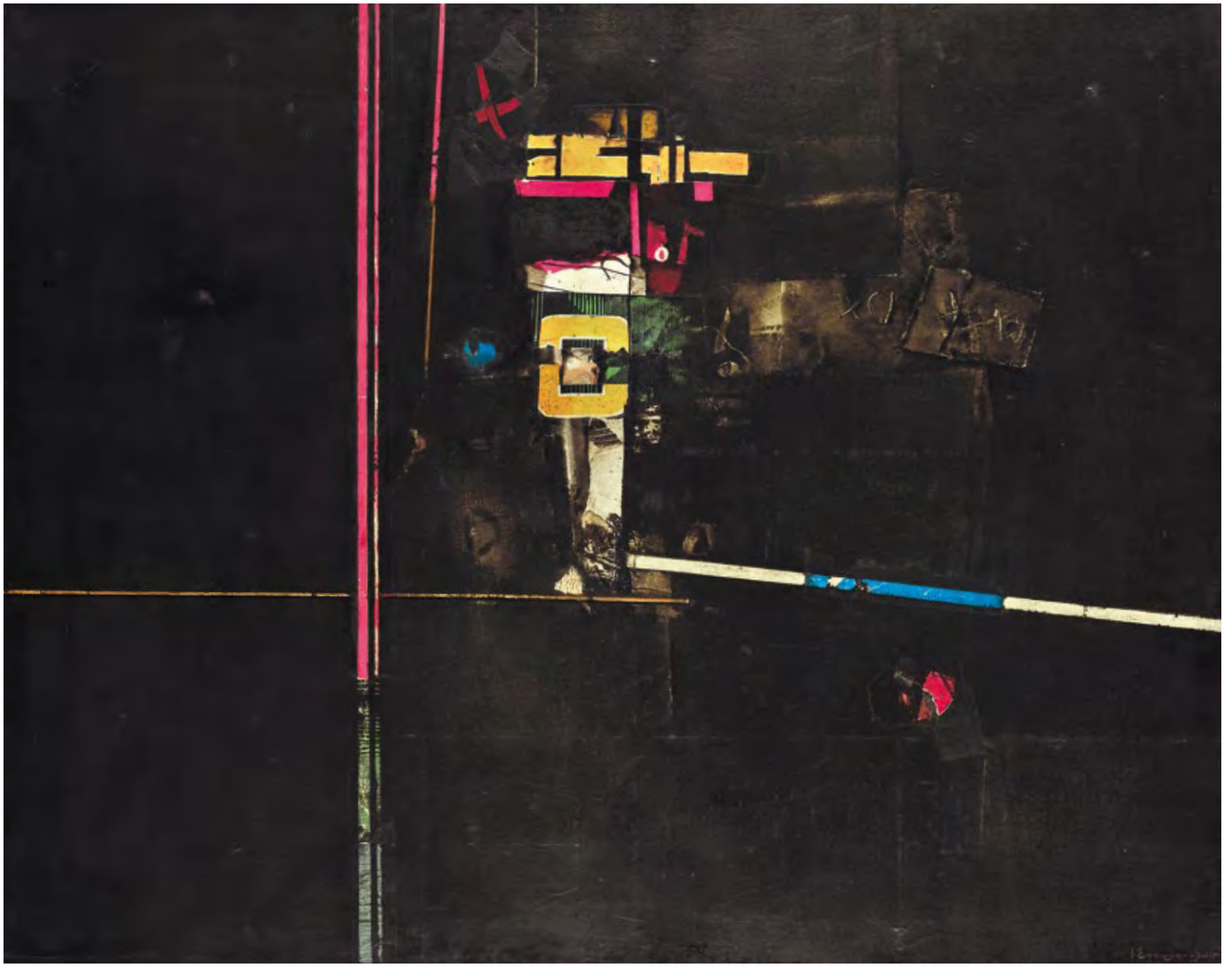


200

199. *Ό,τι απέμεινε,* 1973
Λάδι σε μουσαμά, 65 x 54 εκ.
Δωρεά Υπουργείου
Πολιτισμού και Επιστημών
αρ. έργου 4385
All That Remained, 1973
Oil on canvas, 65 x 54 cm
Donated by the
Ministry of Culture and Science
inv. no. 4385

200. *Τα κύματα,* 1959
Λάδι σε μουσαμά, 96 x 146 εκ.
αρ. έργου 10498
The Waves, 1959
Oil on canvas, 96 x 146 cm
inv. no. 10498

Γιάννης Σπυρόπουλος
(Πύλος 1912 - Αθήνα 1990)
Yannis Spyropoulos
(Pylos 1912 - Athens 1990)



201

201. *Ώρα L*, 1968
Λάδι και μικτή τεχνική
σε μουσαμά, 112 x 144 εκ.
αρ. έργου 7072
L Hour, 1968
Oil and mixed media on canvas,
112 x 144 cm
inv. no. 7072

Γιάννης Μαλτέζος
(Σμύρνη 1915 - Παρίσι 1987)
Yiannis Maltezos
(Smyrna 1915 - Paris 1987)

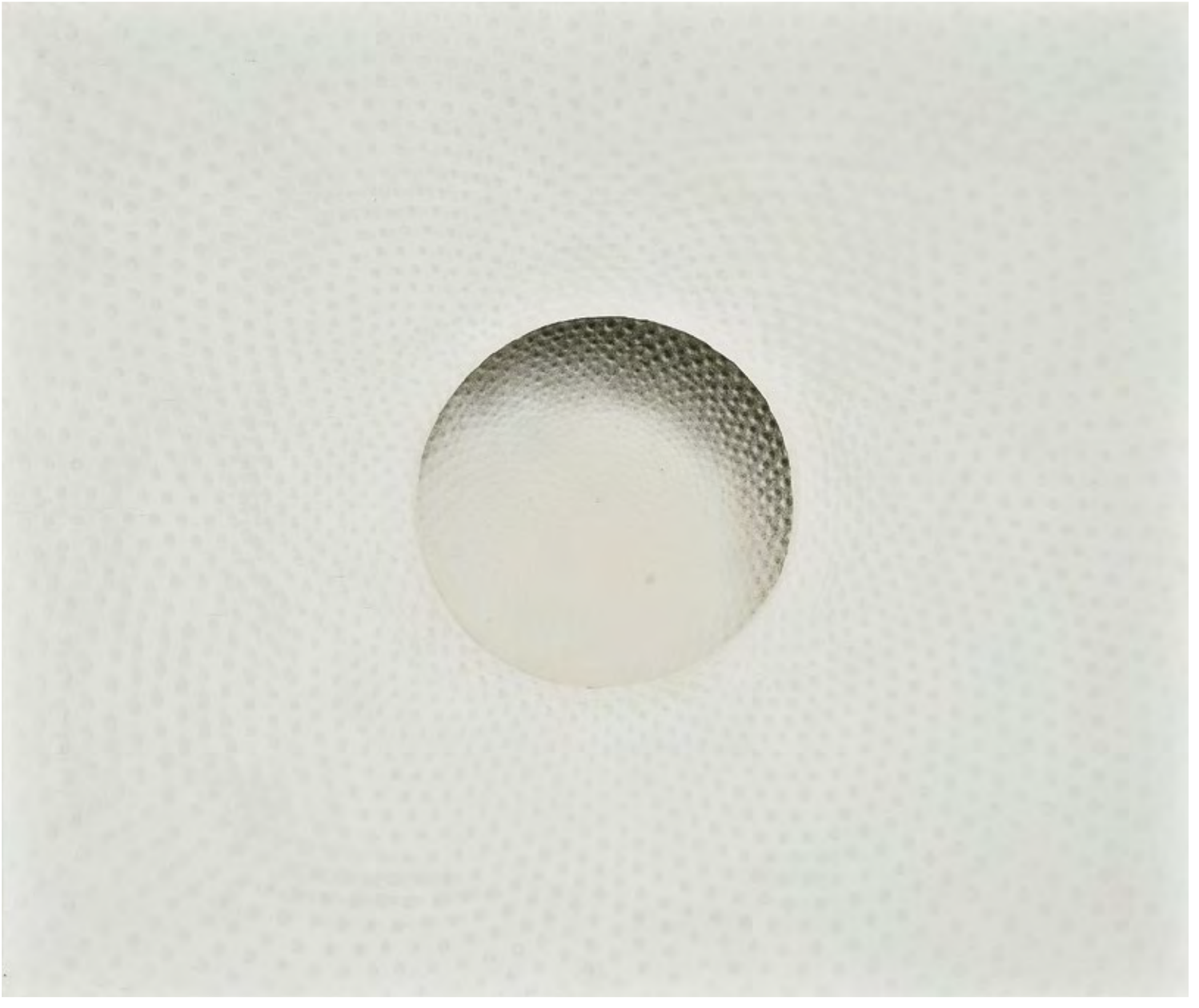
202

203

202. *Μορφή,* 1974
Ακρυλικό, αερογράφος, ανάγλυφο καλούπι σε μουσαμά, 64,5 x 54 εκ.
Δωρεά Ελ. Μαλτέζου
αρ. έργου 11631
Figure, 1974
Acrylic, aerograph, embossed cast on canvas, 64.5 x 54 cm
Donated by the El. Maltezou
inv. no. 11631

203. *Σύνθεση σε γκρι,* 1962
Μικτή τεχνική, 130 x 98 εκ.
Δωρεά Ελ. Μαλτέζου
αρ. έργου 11632
Composition in grey, 1962
Mixed media, 130 x 98 cm
Donated by the El. Maltezou
inv. no. 11632

204. *Κύκλος σε λευκό,* 1974
Ακρυλικό, αερογράφος, ανάγλυφο καλούπι, σε μουσαμά (μικτή τεχνική), 54 x 65 εκ.
Δωρεά Ελ. Μαλτέζου
αρ. έργου 11633
Circle in white, 1974
Acrylic,aerograph, embossed cast on canvas (mixed media), 54 x 65 cm
Donated by the El. Maltezou
inv. no. 11633



204

Γεώργιος Βακαλό
(Κωνσταντινούπολη 1902 - Αθήνα 1991)
Georgios Vakalo
(Constantinople 1902 - Athens 1991)

Θάνος Τσίγκος
(Ελευσίνα 1914 - Αθήνα 1965)
Thanos Tsingos
(Elefsina 1914 - Athens 1965)

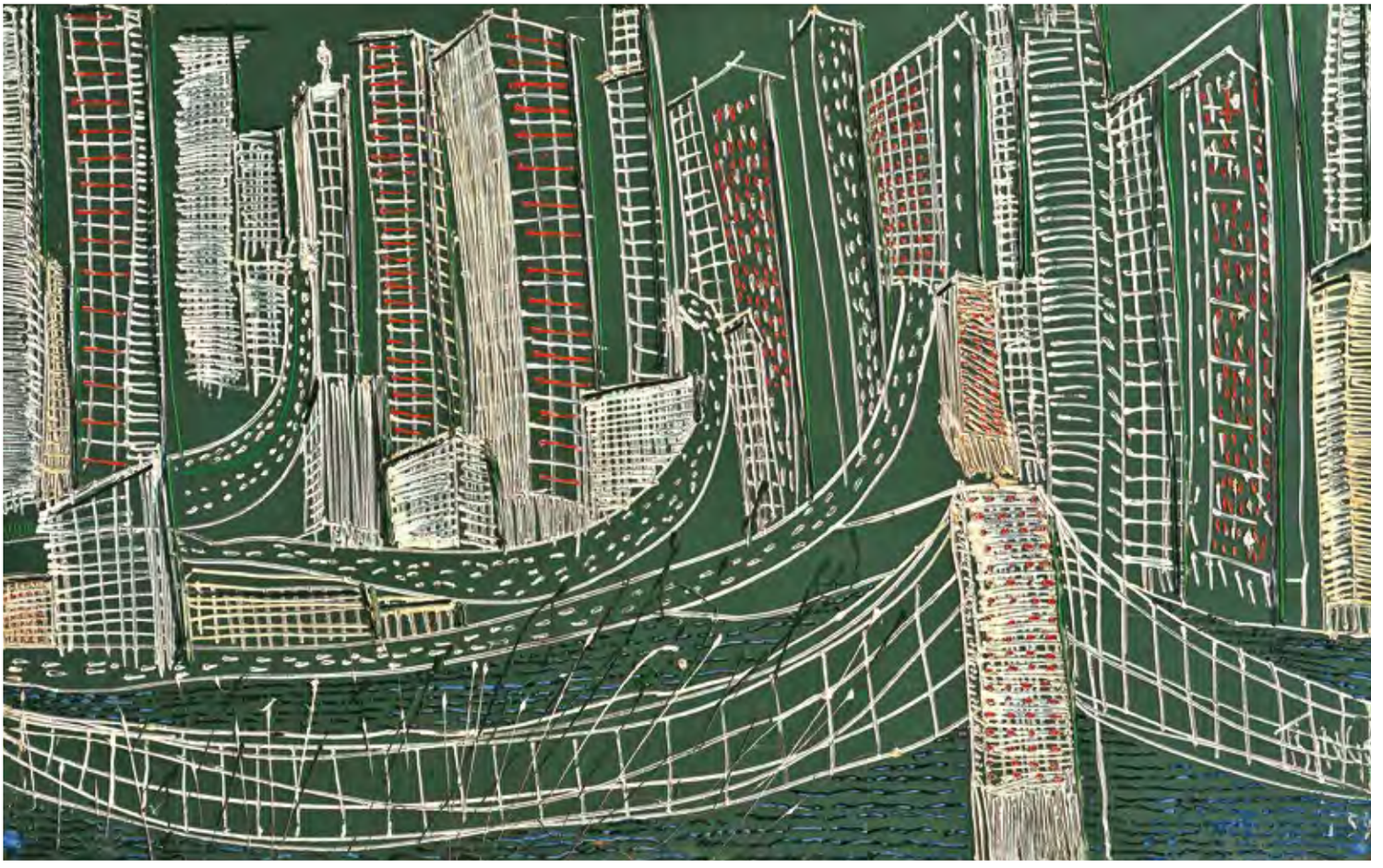
205

206

205. *Κορμός λεύκας,* 1960
Λάδι σε μουσαμά, 100 x 81 εκ.
Δωρεά Ελένης Βακαλό
αρ. έργου 8976
Poplar Trunk, 1960
Oil on canvas, 100 x 81 cm
Donated by Eleni Vakalo
inv. no. 8976

206. *Καράβια,* 1956
Λάδι σε μουσαμά, 73 x 91,5 εκ.
αρ. έργου 8643
Ships, 1956
Oil on canvas, 73 x 91.5 cm
inv. no. 8643

Θάνος Τσίγκος
(Ελευσίνα 1914 - Αθήνα 1965)
Thanos Tsingos
(Elefsina 1914 - Athens 1965)



207

207. *Νέα Υόρκη*, 1959
Λάδι σε μουσαμά, 172 x 276 εκ.
αρ. έργου 7097
New York, 1959
Oil on canvas, 172 x 276 cm
inv. no. 7097

Θεόδωρος Στάμος
(Νέα Υόρκη 1922 - Ιωάννινα 1997)
Theodoros Stamos
(New York 1922 - Ioannina 1997)

208

208. *Τελετουργική Ανάβαση,* 1948
Λάδι σε πεπιεσμένο χαρτόνι, 102 x 62 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 4775
Ascent for Ritual, 1948
Oil on masonite, 102 x 62 cm
Donated by the artist
inv. no. 4775

209. *Πεδίο με Κιβώτιο του Ήλιου,*
1963 - 1964
Λάδι σε μουσαμά, 112 x 152 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 4800
Sun-Box Field, 1963 - 1964
Oil on canvas, 112 x 152 cm
Donated by the artist
inv. no. 4800

210. *Ατέρμονο Πεδίο - Σειρά Σούνιο III,* 1971
Ακρυλικό και λάδι σε μουσαμά, 216 x 171 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 4783
Infinity Field- Sounio Series III, 1971
Acrylic and oil on canvas, 216 x 171 cm
Donated by the artist
inv. no. 4783

209

210

Δανιήλ (Παναγόπουλος)
(Πύργος Ηλείας 1924 -
Ρίο Αχαΐα 2008)
Daniel (Panagopoulos)
(Pyrgos, Ilia 1924 -
Rio, Achaia 2008)

211

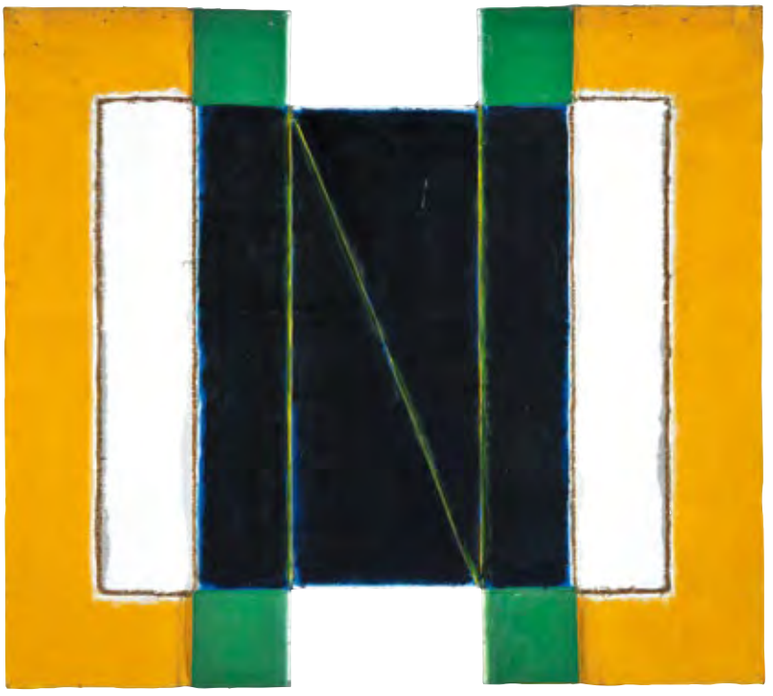
211. *Construction, (no 94),* 1957
Λάδι σε μουσαμά, 105 x 90 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 11622
Construction, (no 94), 1957
Oil on canvas, 105 x 90 cm
Donated by the artist
inv. no. 11622

212. *Χωρίς τίτλο,* 1960
Λάδι σε μουσαμά, 73 x 49 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 11623
Untitled, 1960
Oil on canvas, 73 x 49 cm
Donated by the artist
inv. no. 11623

213. *Χωρίς τίτλο,* 1959
Λάδι σε μουσαμά, 100 x 73 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 11627
Untitled, 1959
Oil on canvas, 100 x 73 cm
Donated by the artist
inv. no. 11627

212

213



214

215

214. *Γεωμετρική κομμένη λινάτσα,* 1972
Λάδι σε λινάτσα, 104 x 114 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 11626
Cut geometric burlap, 1972
Oil on burlap, 104 x 114 cm
Donated by the artist
inv. no. 11626

215. *Κομμένη ξεφτισμένη λινάτσα V,* 1973
Λάδι σε λινάτσα, 57 x 57 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 11628
Cut frayed burlap V, 1973
Oil on burlap, 57 x 57 cm
Donated by the artist
inv. no. 11628

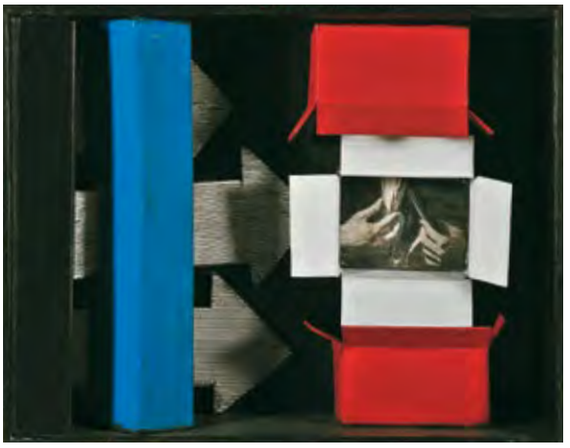
216. *Λινάτσα,* 1992
Ακρυλικό σε λινάτσα
ξεφτισμένη, 122 x 95 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 9723
Burlap, 1992
Acrylic on frayed burlap, 122 x 95 cm
Donated by the artist
inv. no. 9723

217. *Λινάτσα 23/VI/04 (La Busherie),* 2004
Ακρυλικό σε λινάτσα
ξεφτισμένη, 97 x 72 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 11621
Burlap 23/VI/04 (La Busherie), 2004
Acrylic on frayed burlap, 97 x 72 cm
Donated by the artist
inv. no. 11621

216

217

Δανιήλ (Παναγόπουλος)
(Πύργος Ηλείας 1924 -
Ρίο Αχαΐας 2008)
Daniel (Panagopoulos)
(Pyrgos, Ilia 1924 -
Rio, Achaia 2008)



218

218. *Αφιέρωμα στον Γκόγια,* 1965
Ακρυλικό σε χάρντμπορντ, 109 x 138 x 34 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 11625
Homage to Goya, 1965
Acrylic on hardboard, 109 x 138 x 34 cm
Donated by the artist
inv. no. 11625

219. *Moulin à images, (Εικονόμυλος),* 1963
Ξύλινο μαύρο κουτί, οθόνη, κουρέλια,
ηλεκτρική λάμπα, μανιβέλα, 122 x 77 x 21 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 11630
Moulin à images, 1963
Wooden black box, monitor, rags,
electric lamp, crank, 122 x 77 x 21 εκ.
Donated by the artist
inv. no. 11630

220. *Spectacle urbain, No 14/1968,* 1968
Ηλεκτρικό κουτί, 57,5 x 141 x 29 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 11624
Spectacle urbain, No 14/1968, 1968
Electric box, 57.5 x 141 x 29 cm
Donated by the artist
inv. no. 11624

221. *Hommage et dommage à Vénus,* 1967
Ξύλο, χάρντμπορντ, μέταλλο, πλαστικό,
λάμπες, σύρματα, 121 x 157 x 77 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 11629
Hommage et dommage à Vénus, 1967
Wood, hardboard, metal, plastic,
lamps, wires, 121 x 157 x 77 cm
Donated by the artist
inv. no. 11629

219

220

221

Κωνσταντίνος (Ντίκος) Βυζάντιος
(Αθήνα 1924 - Μαγιόρκα 2007)
Konstantinos (Dikos) Vyzantios
(Athens 1924 - Mallorca 2007)

Νίκη Καναγκίνη
(Αλεξανδρούπολη 1933 - Αθήνα 2008)
Niki Kanagini
(Alexandroupoli 1933 - Athens 2008)

222

223

222. *Ζωγραφική*
Λάδι σε μουσαμά, 130 x 162 εκ.
αρ. έργου 7066
Painting
Oil on canvas, 130 x 162 cm
inv. no. 7066

223. *Χειρόγραφο*, 1978-1979
Λάδι σε κόντρα-πλακέ,
232 x 160 x 10 εκ.
αρ. έργου 7566
Manuscript, 1978-1979
Oil on plywood, 232 x 160 x 10 cm
inv. no. 7566

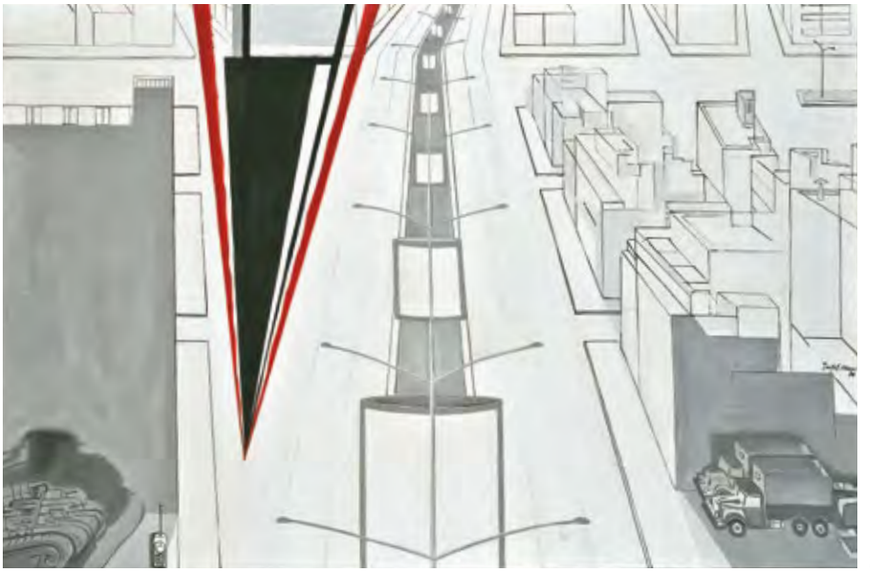
Κοσμάς Ξενάκης
(Βράιλα Ρουμανίας 1925 - Αθήνα 1984)
Kosmas Xenakis
(Vraila, Romania 1925 - Athens 1984)

224

224. *Σύνθεση*, πριν το 1966
Λάδι σε μουσαμά, 119 x 119 εκ.
Δωρεά Υπουργείου Παιδείας
αρ. έργου 3564
Composition, before 1966
Oil on canvas, 119 x 119 cm
Donated by Ministry of Education
inv. no. 3564

Γιώργος Τούγιας
(Αθήνα 1922 - Αθήνα 1994)
George Touyas
(Athens 1922 - Athens 1994)

Νανά Ησαΐα
(Αθήνα 1934 - Αθήνα 2003)
Nana Isaia
(Athens 1934 - Athens 2003)



225

226

225. *Η πόλη,* 1970
Πλαστικό σε μουσαμά, 130 x 195 εκ.
αρ. έργου 5125
The City, 1970
Plastic pigment
on canvas, 130 x 195 cm
inv. no. 5125

226. *Κουστρουκτιβιστικό ανάγλυφο*
Ξύλινα πηχάκια, ξύλο
και χρώμα, 136 x 136 εκ.
Κληροδότημα Νανάς Ησαΐα
αρ. έργου 10633
Constructivist Relief
Wooden laths, wood
and colour, 136 x 136 cm
Nana Isaia Bequest
inv. no. 10633

Δημοσθένης Κοκκινίδης
(Πειραιάς 1929)
Dimosthenis Kokkinidis
(Piraeus 1929)

227

227. *Αντίθεση,* 1980
Ακρυλικό σε μουσαμά, 200 x 200 εκ.
Δωρεά Ιδρύματος
Ιωάννου Φ. Κωστόπουλου
αρ. έργου 6364
Contrast, 1980
Acrylic on canvas, 200 x 200 cm
Donated dy the
J. F. Costopoulos Foundation
inv. no. 6364

Νίκος Κεσσανλής
(Θεσσαλονίκη 1930 - Αθήνα 2004)
Nikos Kessanlis
(Thessaloniki 1930 - Athens 2004)

228

228. *Πορτραίτο Βλάση Κανιάρη*, 1965
Φωτογραφία σε ευαισθητοποιημένο ύφασμα, 115 x 115 εκ.
αρ. έργου 5898
Portrait of Vlassis Caniaris, 1965
Photograph on light-sensitive cloth, 115 x 115 cm
inv. no. 5898

229. *Ερωτικό*, 1981
Μικτή τεχνική, 200 x 300 εκ.
αρ. έργου 6372
Love Scene, 1981
Mixed media, 200 x 300 cm
inv. no. 6372

229

Γιάννης Αδαμάκος
(Πύργος Ηλείας 1952)
Yannis Adamakos
(Pyrgos, Ilia 1952)

230

230. *Νύχτες από γραφίτη No 3*, 1992
Γραφίτης σε χαρτί, 150 x 200 εκ.
αρ. έργου 8588
Nights in Graphite No 3, 1992
Graphite on paper, 150 x 200 cm
inv. no. 8588

Σταύρος Ιωάννου
(Αθήνα 1945 - Αθήνα 2009)
Stavros Ioannou
(Athens 1945 - Athens 2009)

231

231. *Σύνθεση*
Λάδι σε μουσαμά, 190 x 119,5 εκ.
αρ. έργου 6672
Composition
Oil on canvas, 190 x 119.5 cm
inv. no. 6672

Νίκος Σαχίνης
(Θεσσαλονίκη 1924 -
Θεσσαλονίκη 1989)
Nikos Sachinis
(Thessaloniki 1924 -
Thessaloniki 1989)

232

233

232. *Σύνθεση,* 1964
Κολάζ και μικτή τεχνική, 65 x 116 εκ.
Δωρεά Υπουργείου Παιδείας
αρ. έργου 3831
Composition, 1964
Collage and mixed media, 65 x 116 cm
Donated by Ministry of Education
inv. no. 3831

233. *Ζωγραφική,* 1964
Μικτή τεχνική σε μουσαμά, λάδι,
διάφορα αντικείμενα., 75 x 122 εκ.
Δωρεά Υπουργείο Παιδείας
αρ. έργου 3819
Painting, 1964
Mixed media, oil and various
objects on canvas, 75 x 122 cm
Donated by Ministry of Education
inv. no. 3819

Αλέξης Ακριθάκης
(Αθήνα 1939 - Αθήνα 1994)
Alexis Akrithakis
(Athens 1939 - Athens 1994)

234

234. *Χωρίς τίτλο,* 1972 - 1982
Μικτή τεχνική, 101 x 104 εκ.
αρ. έργου 6374
Untitled , 1972 - 1982
Mixed media, 101 x 104 cm
inv. no. 6374

Δημήτρης Περδικίδης
(Πειραιάς 1922 - Αθήνα 1989)
Dimitris Perdikidis
(Piraeus 1922 - Athens 1989)

Κώστας Τσόκλης
(Αθήνα 1930)
Kostas Tsoclis
(Athens 1930)

235

236

235. *Σύνθεση*, 1963
Μικτή τεχνική, 115 x 123 εκ.
αρ. έργου 7575
Composition, 1963
Mixed media, 115 x 123 cm
inv. no. 7575

236. *Σταύρωση*, πριν το 1969
Πλαστικό σε μουσαμά, 92 x 73 εκ.
Δωρεά Υπουργείου Παιδείας
αρ. έργου 3830
Crucifixion, before 1969
Plastic pigment on canvas, 92 x 73 cm
Donated by the Ministry of Education
inv. no. 3830

Δημήτρης Περδικίδης
(Πειραιάς 1922 - Αθήνα 1989)
Dimitris Perdikidis
(Piraeus 1922 - Athens 1989)

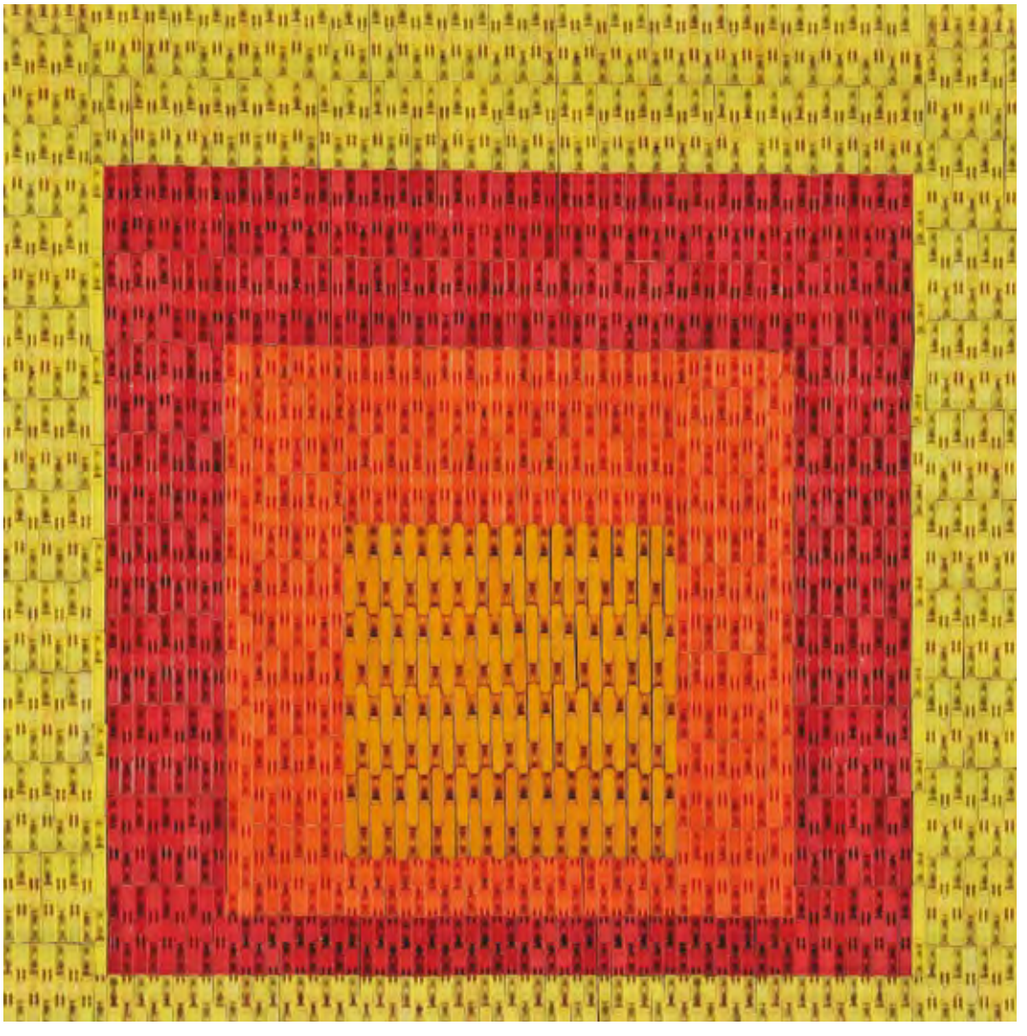
237

237. *Τρίπτυχο ανάγλυφο*, 1983
Πλαστικό σε ξύλο,
μικτή τεχνική, 91 x 144 x 8 εκ.
αρ. έργου 7499
Triptych Relief, 1983
Emulsion on wood,
mixte media , 91 x 144 x 8 cm
inv. no. 7499

Κωνσταντίνος Ξενάκης
(Κάιρο 1931)
Constantinos Xenakis
(Cairo 1931)

Κώστας Καραχάλιος
(Τρίπολη 1923)
Costas Karahalios
(Tripoli 1923)

238



239

238. *ANT No 167,* 1995
Κουτί και μικτή τεχνική,
42 x 58 x 10,5 εκ.
αρ. έργου 9031
ANT No 167, 1995
Box and mixed media,
42 x 58 x 10.5 cm
inv. no. 9031

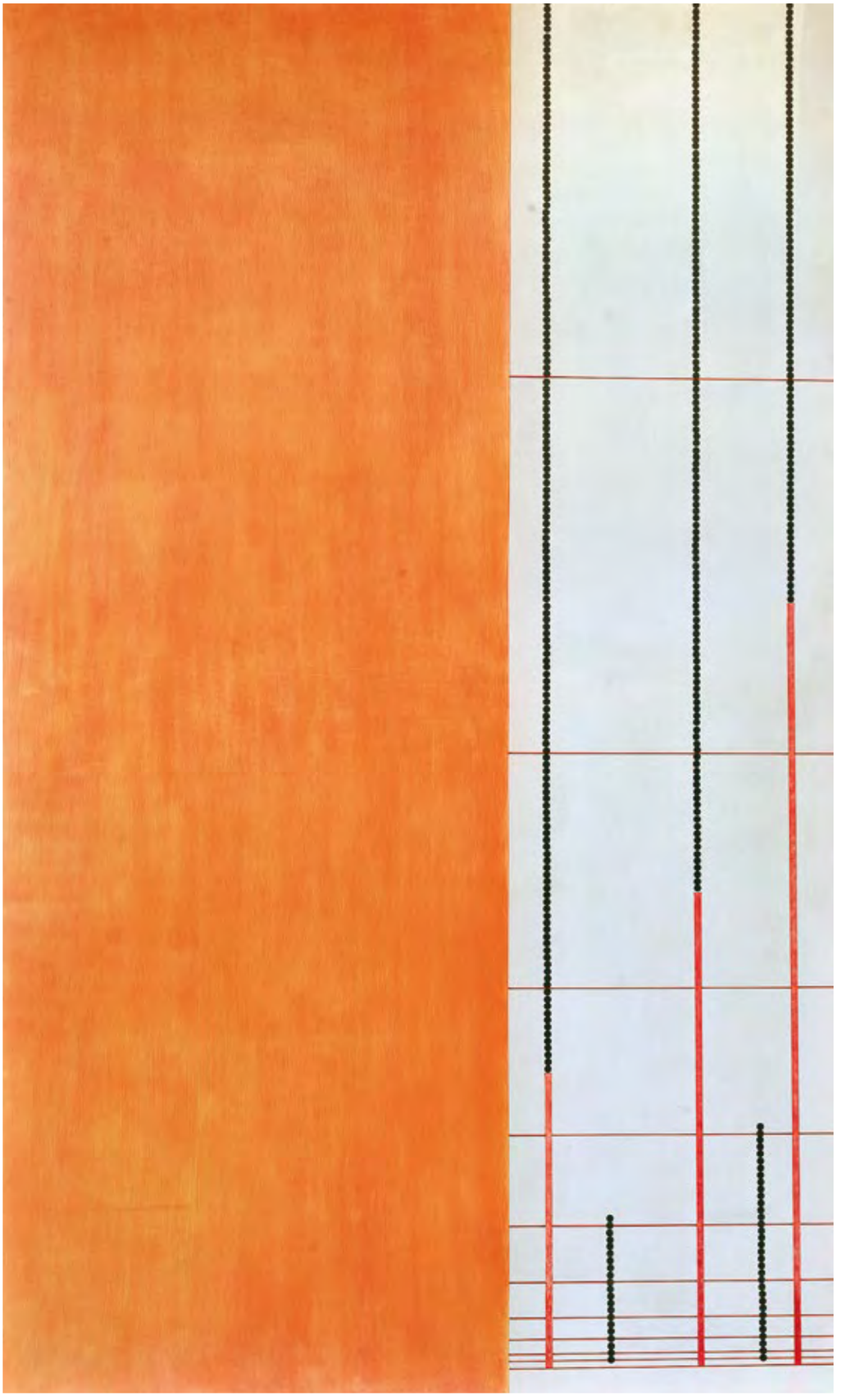
239. *Pinces sans rire*
(ή τρία τετράγωνα), 1974
Ξύλο και πλαστικά
μανταλάκια, 81,5 x 64 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 7574
Pinces sans rire
(or three squares), 1974
Wood and plastic
clothespins, 81.5 x 64 cm
Donated by the artist
inv. no. 7574

Βασίλης Σκυλάκος
(Κιάτο Κορινθίας 1930 -
Αθήνα 2000)
Vasilis Skylakos
(Kiato, Korinthia 1930 -
Athens 2000)

240

240. *Πόρτα*, πριν το 1979
Ξύλο, μεταλλικά διακοσμητικά στοιχεία, 143 x 100 εκ.
αρ. έργου 5763
Door, before 1979
Wood, metal decorative elements, 143 x 100 cm
inv. no. 5763

Μπία Ντάβου
(Αθήνα 1932 - Αθήνα 1996)
Bia Davou
(Athens 1932 - Athens 1996)

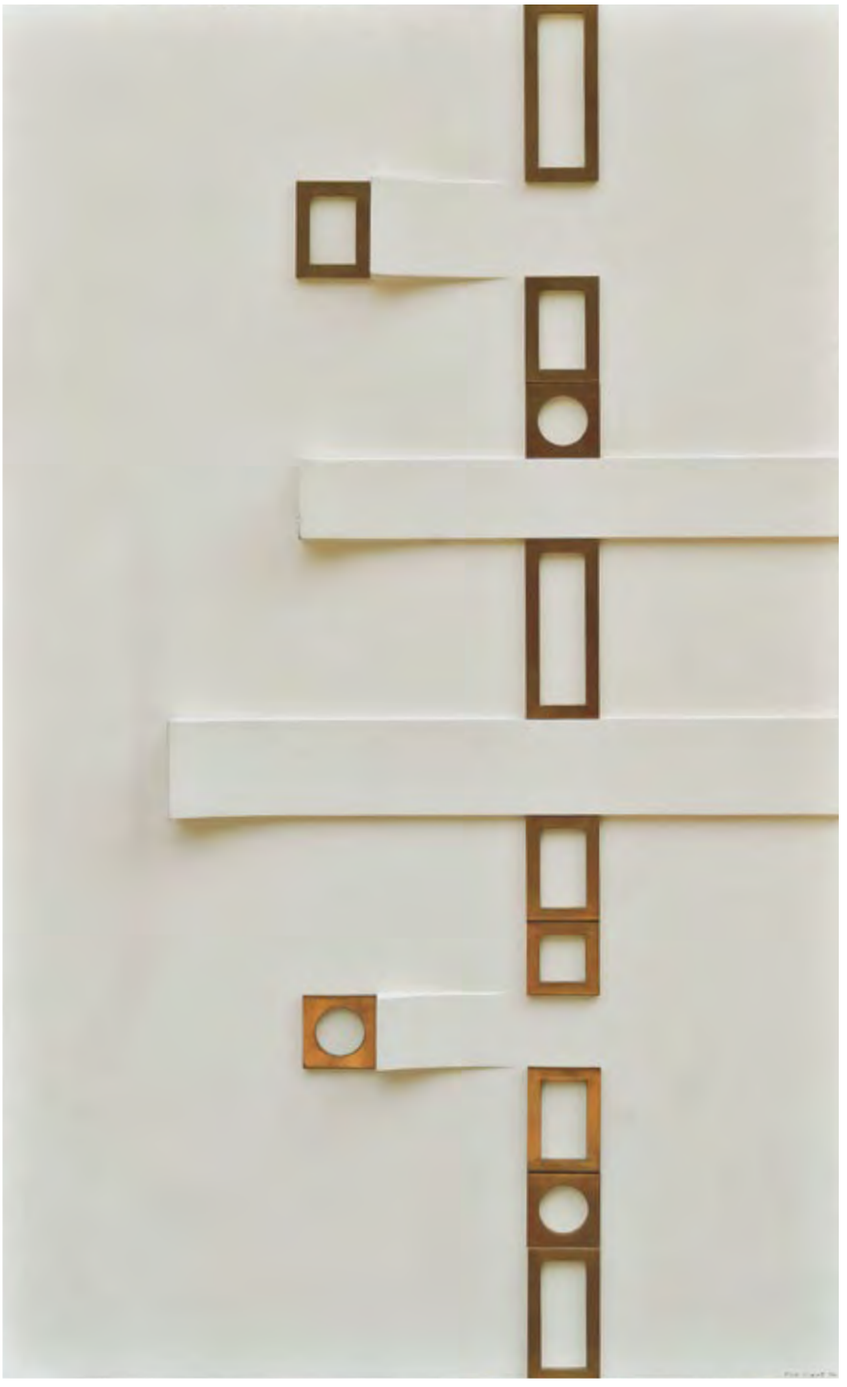


241. *Δυαδική Αντίθεση*, 1978
Ακρυλικό σε μουσαμά, 204 x 125 εκ.
αρ. έργου 5622
Binary Contrast, 1978
Acrylic on canvas, 204 x 125 cm
inv. no. 5622

241

Γιάννης Μίχας
(Αθήνα 1938 - Αθήνα 2008)
Yiannis Michas
(Athens 1938 - Athens 2008)

Παντελής Ξαγοράρης
(Πειραιάς 1929 - Αθήνα 2000)
Pandelis Xagoraris
(Piraeus 1929 - Athens 2000)



242

243

242. *Σύνθεση Α 42*, 1972
Μικτή τεχνική, 128,8 x 80 εκ.
αρ. έργου 5250
Composition A 42, 1972
Mixed media, 128,8 x 80 cm
inv. no. 5250

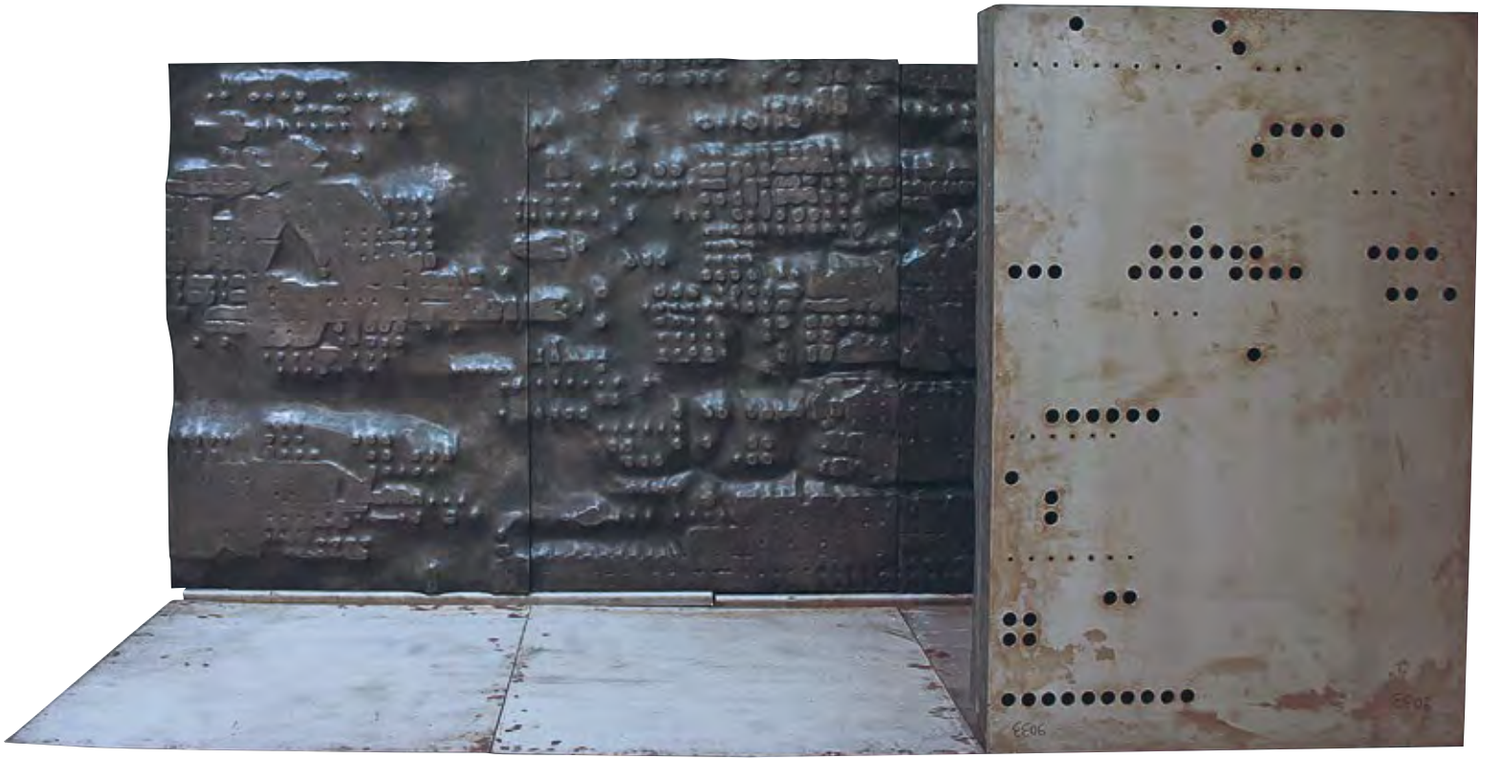
243. *Από τους Μετασχηματισμούς*, 1984
Σχέδιο υπολογιστή, 115,5 x 80,5 εκ.
αρ. έργου 7059
From the Transformations, 1984
Digital drawing, 115.5 x 80.5 cm
inv. no. 7059

Παύλος (Διονυσόπουλος)
(Φιλιατρά 1930)
Pavlos (Dionyssopoulos)
(Filiatra 1930)

244

244. *Rideaux (Κουρτίνες)*, 1968
Χαρτί αφίσας σε πλεξιγκλάς, τραπέζι, αντικείμενα, 3 τεμ. 300 x 200 x 4 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 10443
Rideaux (Curtains), 1968
Poster paper on plexiglass, table, objects, 3 parts 300 x 200 x 4 cm
Donated by the artist
inv. no. 10443

Ιάσονας Μολφέσης
(Φάληρο Αττικής 1925 -
Αθήνα 2009)
Iasonas Molfessis
(Faliro, Attiki 1925 -
Athens 2009)



245

245. *Σιδερένιος διάδρομος,* 1990
Πολυεστέρας, σίδερο, πλάκες
σιδήρου, α, β, γ.: 159 x 110 x 8,5 εκ.,
δ.: 165 x 110 x 19 εκ.,
ε, στ, ζ.: 127 x 110 εκ.
αρ. έργου 9033
Iron Corridor, 1990
Polyester, iron, iron plates,
a, b, c.:159 x 110 x 8.5 cm,
d.:165 x 110 x 19 cm.,
e, f, g.: 127 x 110 cm
inv. no. 9033

Ειρήνη Απέργη
(Αθήνα 1921 - Αθήνα 1994)
Irini Apergi
(Athens 1921 - Athens 1994)

246. *Μνήμες* (δίπτυχο), 1991 - 1994
Λάδι, ύφασμα και
γύψος σε ξύλο, 155 x 32,5 εκ.
το κάθε μέρος
αρ. έργου 9003
Memories, (diptych), 1991 - 1994
Oil, fabric and plaster
on panel, 155 x 32.5 cm
each part
inv. no. 9003

246

247

Στάθης Λογοθέτης
(Πύργος Ανατολικής Ρωμυλίας 1925 - Αθήνα 1997)

Stathis Logothetis
(Pyrgos, Eastern Romylia 1925 - Athens 1997)

247. *Έργο 165,* 1972
Ύφασμα, ακρυλικό, ξύλινη κατασκευή, 202 x 100 εκ.
αρ. έργου 5128
Work 165, 1972
Fabric, acrylic, wooden construction, 202 x 100 cm
inv. no. 5128

Μιχάλης Κατζουράκης
(Αλεξάνδρεια 1933)
Michalis Katzourakis
(Alexandria 1933)

248

248. *O K 60 A,* 1993
Ακρυλικό και μικτή τεχνική σε κόντρα-πλακέ, μεταλλικό πλέγμα, ξύλο, 178 x 290 εκ.
αρ. έργου 8883
O K 60 A, 1993
Acrylic and mixed media on plywood, metal mesh, wood, 178 x 290 cm
inv. no. 8883

Άγγελος Σκούρτης
(Πάτρα 1949)
Angelos Skourtis
(Patra 1949)

Γιάννης Χαΐνης
(Αθήνα 1930)
Giannis Chainis
(Athens 1930)

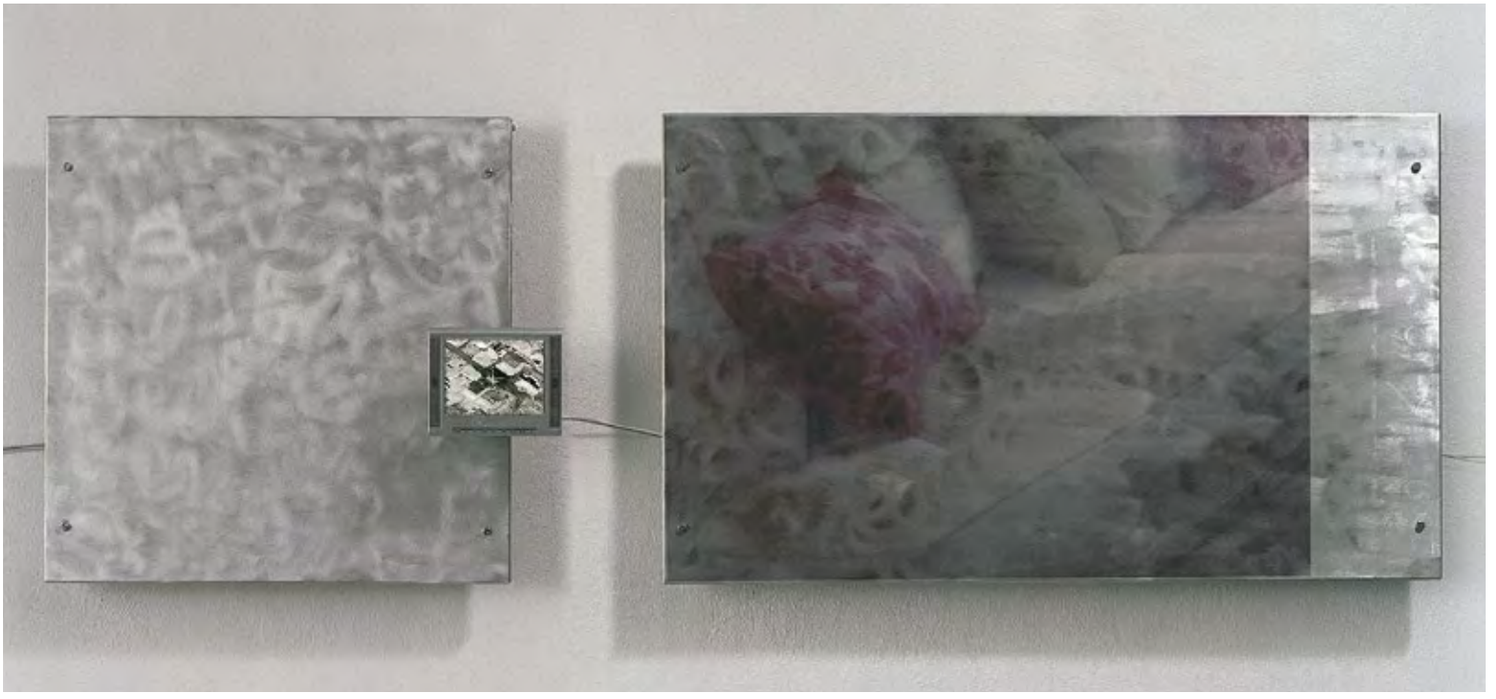
249

250.

249. *Μετά-Γραφή,* (τρίπτυχο), 1984 - 1986
Κατακάθια καφέ, λάδι, ακρυλικό σε μουσαμά,
1, 3: 149,5 x 147 εκ.,
2: 147,6 x 147 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 10480 / 1-3
Trans-Script, (triptych), 1984-1986
Coffee residues, oil and acrylic on canvas,
1, 3: 149.5 x 147 cm.,
2: 147.6 x 147 cm.
Donated by the artist
inv. no. 10480 / 1-3

250. *Χωρίς τίτλο,* 1969
Μικτή τεχνική, 200 x 200 εκ.
αρ. έργου 6771
Untitled, 1969
Mixed media, 200 x 200 cm
inv. no. 6771

Διβάρης Γιώργος
(Σάο Πάολο 1956)
Divaris Giorgos
(Sao Paolo 1956)



251

251. *Υπεροψία,* 2006
Ψηφιακή εκτύπωση σε λειασμένη λαμαρίνα, οθόνη 6 ιντσών σε λειτουργία, 60 x 180 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 11512
Arrogance, 2006
Digital printout on polished metal sheet, 6 inch working monitor, 60 x 180 cm
Donated by the artist
inv. no. 11512

Γιάννης Μπουτέας
(Καλαμάτα 1941)
Yannis Bouteas
(Kalamata 1941)

252

252. *Ανάπτυγμα σε 4 στοιχεία,* 1991
Λαμαρίνα, μολύβι, σχοινί,
α., β., γ.: 18 x 366 x 8 εκ.,
δ.: 19 x 300 x 8 εκ.
α., β., γ.: Αγορά
δ.: Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 9034 / α - δ
Plan in 4 Elements, 1991
Metal sheet, pencil, rope,
a., b., c.: 18 x 366 x 8 cm.,
d.: 19 x 300 x 8 cm.
a., b., c.: Purchase
d.: Donated by the artist
inv. no. 9034 / a - d

Κυριάκος Κατζουράκης
(Αθήνα 1944)
Kyriakos Katzourakis
(Athens 1944)

253

253. *Las Meninas* (δίπτυχο), 1976
Λάδι σε μουσαμά, 175 x 182 εκ.
αρ. έργου 6384
Las Meninas (diptych),, 1976
Oil on canvas, 175 x 182 cm
inv. no. 6384

Γιώργος Βακιρτζής
(Μυτιλήνη 1923 - Αθήνα 1988)
Giorgos Vakitzis
(Mytilene 1923 - Athens 1988)

254

254. *Η Σχολή των Αθηνών No 2,* 1974
Ακρυλικό σε μουσαμά, 149,5 x 149,5 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 5280
The School of Athens No 2, 1974
Acrylic on canvas, 149.5 x 149.5 cm
Donated by the artist
inv. no. 5280

Παναγιώτης Τέτσης
(Ύδρα 1925)
Panayiotis Tetsis
(Hydra 1925)

255. *Πορτραίτο Γ.Π. (Γιάννης Παπαδόπουλος)*, 1954 - 1955
Λάδι σε μουσαμά, 187 x 80 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 9936
Portrait of G. P. (Giannis Papadopoulos), 1954 - 1955
Oil on canvas, 187 x 80 cm
Donated by the artist
inv. no. 9936

255

Δημήτρης Μυταράς
(Χαλκίδα 1934)
Dimitris Mytaras
(Chalkida 1934)

256. *Προσωπογραφία Ν. Λούρου,* 1975
Ακρυλικό σε μουσαμά, 180 x 140 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 5503
Portrait of N. Louros, 1975
Acrylic on canvas, 180 x 140 cm
Donated by the artist
inv. no. 5503

256

Βαγγέλης Δημητρέας
(Μελίσσι Κορινθίας 1934)
Vaggelis Dimitreas
(Melissi, Korinthia 1934)

Μάκης Θεοφυλακτόπουλος
(Αθήνα 1939)
Makis Theofylaktopoulos
(Athens 1939)

Μανώλης Πολυμέρης
(Θεσσαλονίκη 1951)
Manolis Polymeris
(Thessaloniki 1951)

258

257

257. *Γυναίκα ξαπλωμένη στο παράθυρο (Μορφή που καίγεται),* 1968 - 1969
Λάδι σε μουσαμά, 72 x 100 εκ.
Δωρεά Υπουργείου Παιδείας
αρ. έργου 3827
Woman Reclining at a Window (Burning Figure), 1968 - 1969
Oil on canvas, 72 x 100 cm
Donated by the Ministry of Education
inv. no. 3827

258. *Σύνθεση,* 1966
Λάδι σε μουσαμά, 78 x 86 εκ.
αρ. έργου 5195
Composition, 1966
Oil on canvas, 78 x 86 cm
inv. no. 5195

259. *Μορφή σε μπλε*
Λάδι σε ξύλο, 100 x 70 εκ.
αρ. έργου 5895
Figure in Blue
Oil on wood, 100 x 70 cm
inv. no. 5895

259

Αλέκος Φασιανός
(Αθήνα 1935)
Alekos Fassianos
(Athens 1935)

260

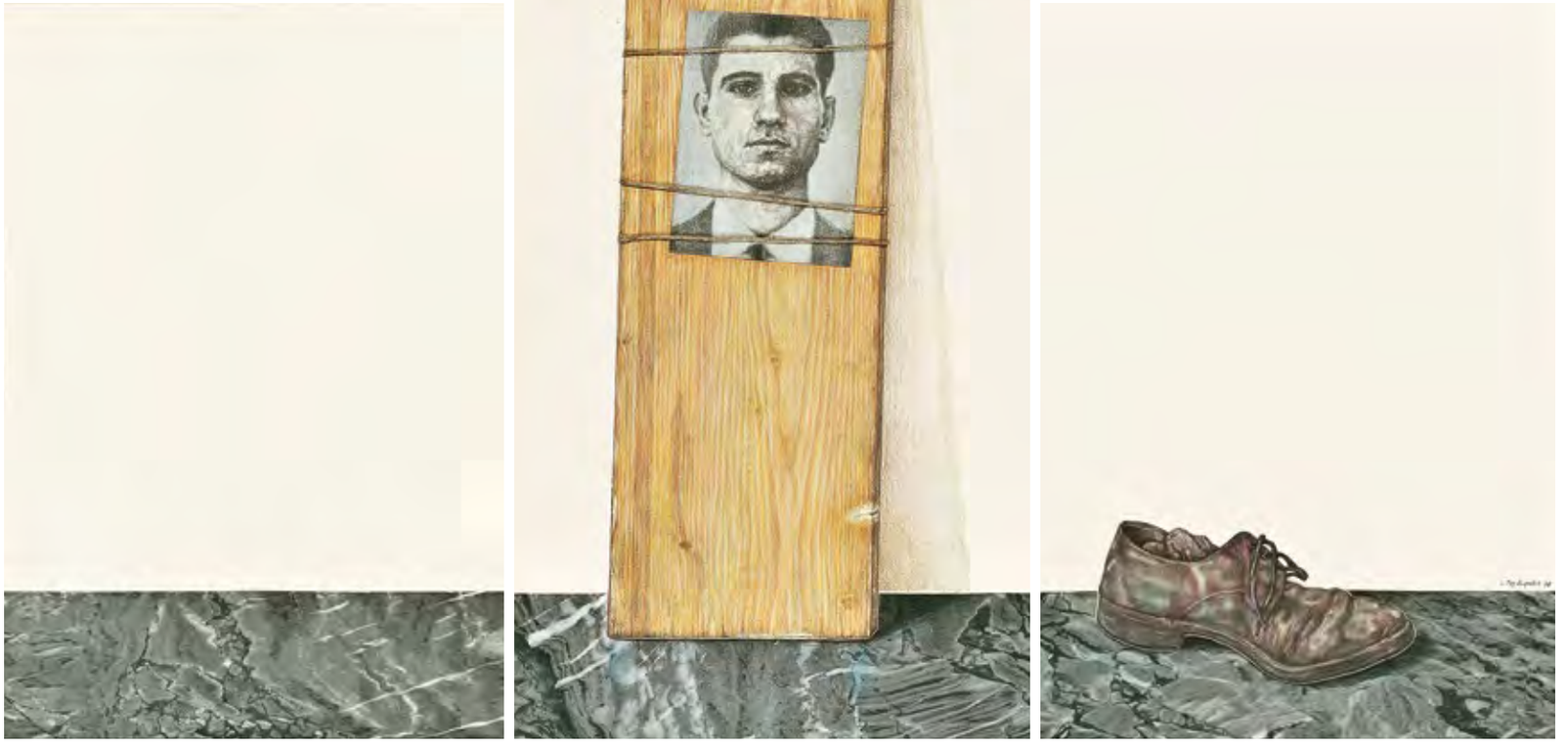
260. *Οι καβαλάρηδες της φωτιάς*, 1982
Λάδι σε μουσαμά, 160 x 200 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 10422
Fire Riders, 1982
Oil on canvas, 160 x 200 cm
Donated by the artist
inv. no. 10422

Γιάννης Ψυχοπαίδης
(Αθήνα 1945)

Jannis Psychopedis
(Athens 1945)

261. *Νεοελληνικός χώρος* (οκτάπτυχο), 1978
Χρωματιστά μολύβια, σπάγκος (κολάζ) σε χαρτί
αρ. έργου 5654 / 1, 2, 5, 8: 59 x 43,5 εκ.
αρ. έργου 5654 / 3 - 4, 6 - 7: 118,5 x 43,5 εκ.
αρ. έργου 5654 / 1 - 8
Neo-Hellenic Space (eightfold), 1978
Coloured pencils, string (collage) on paper
inv. no 5654 / 1, 2, 5, 8: 59 x 43,5 cm
inv. no 5654 / 3 - 4, 6 - 7: 118.5 x 43.5 cm
inv. no. 5654 / 1-8

261



Τζων Χριστοφόρου
(Λονδίνο 1921)
John Christoforou
(London 1921)

Χρόνης Μπότσογλου
(Θεσσαλονίκη 1941)
Chronis Botsoglou
(Thessaloniki 1941)

262

262. *Τραυματισμένος άνδρας*, 1994
Λάδι σε μουσαμά, 116 x 146 εκ.
αρ. έργου 9028
Wounded Man, 1994
Oil on canvas, 116 x 146 cm
inv. no. 9028

263. *Η πτώση*, 1992
Λάδι σε μουσαμά, γύψος
χρωματισμένος, 205 x 200 x 155 εκ.
αρ. έργου 8636
The Fall, 1992
Oil on canvas and painted plaster,
205 x 200 x 155 cm
inv. no. 8636

263

Σωτήρης Σόρογκας
(Αθήνα 1936)
Sotiris Sorongas
(Athens 1936)

264

264. *Πέτρα*, πριν το 1974
Πλαστικό σε μουσαμά, 200 x 180 εκ.
αρ. έργου 5245
Stone, before 1974
Powdered pigment and acrylic on canvas, 200 x 180 cm
inv. no. 5245

Παναγιώτης Τέτσης
(Ύδρα 1925)
Panayiotis Tetsis
(Hydra 1925)

Κυριάκος Μορταράκος
(Αθήνα 1948)
Kyriakos Mortarakos
(Athens 1948)

265

266

265. *Εσωτερικό ΙΙ,* 1975
Λάδι σε μουσαμά, 91 x 209 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 9949
Interior II 1975
Oil on canvas, 91 x 209 cm
Donated by the artist
inv. no. 9949

266. *Νεκρή φύση,* 1982
Λάδι σε μουσαμά, 109 x 80 εκ.
αρ. έργου 7105
Still Life, 1982
Oil on canvas, 109 x 80 cm
inv. no. 7105

Άλκης Γκίνης
(Αθήνα 1933)
Alkis Ginis
(Athens 1933)

Σαχίνης Ξενής (Ξενοφών)
(Θεσσαλονίκη 1954)
Sachinis Xenis (Xenofon)
(Thessaloniki 1954)

267

268

267. *Λήδα και Δίας ΙΙ (Μορφολογικές αναφορές),* 1975
Λάδι σε μουσαμά, 62,5 x 50 εκ.
αρ. έργου 5293
Leda and Jupiter II (Morphological References), 1975
Oil on canvas, 62.5 x 50 cm
inv. no. 5293

268. *Βαγόνι,* 1978
Λάδι σε μουσαμά, 119 x 90 εκ.
αρ. έργου 5541
Wagon, 1978
Oil on canvas, 119 x 90 cm
inv. no. 5541

Εδουάρδος Σακαγιάν
(Θεσσαλονίκη 1957)
Edouardos Sacayan
(Thessaloniki 1957)

269

269. *Η μητέρα μου,* 1985
Λάδι σε μουσαμά, 150 x 100 εκ.
αρ. έργου 7489
My Mother, 1985
Oil on canvas, 150 x 100 cm
inv. no 7489

Χρήστος Μποκόρος
(Αγρίνιο 1956)
Christos Bokoros
(Agrinio 1956)

Γιώργος Ρόρρης
(Κοσμάς Κυνουρίας 1963)
Georges Rorris
(Kosmas, Kynouria 1963)

270

270. *Γυμνό ξαπλωμένο ζευγάρι*, 1989
Λάδι σε μουσαμά, 149,7 x 180 εκ.
αρ. έργου 11561
Naked couple lying on the bed, 1989
Oil on canvas, 149.7 x 180 cm
inv. no. 11561

271. *Άνδρας σε εσωτερικό, (Προσωπογραφία Π. Κ.)*, 1998
Λάδι σε μουσαμά, 170 x 150 εκ.
αρ. έργου 11537
Man in interior, (Portrait of P. K.), 1998
Oil on canvas, 170 x 150 cm
inv. no. 11537

271

Μιχάλης Μανουσάκης
(Χανιά Κρήτης 1953)
Michalis Manousakis
(Chania, Crete 1953)

Μαριλίτσα Βλαχάκη
(Αθήνα 1961)
Marilitsa Vlachaki
(Athens 1961)

272

272. *Θημωνιά,* 1990 - 1991
Λάδι και κομμάτι από σκοινί
σε μουσαμά, 191 x 260,5 εκ.
Δωρεά της Εθνικής Τράπεζας
αρ. έργου 10608
Haystack, 1990 - 1991
Oil and rope on canvas, 191 x 260.5 cm
Donated by the National Bank of Greece
inv. no. 10608

273. *Τοπίο,* 1996
Λάδι σε μουσαμά, 200 x 200 εκ.
Δωρεά της καλλιτέχνιδας
αρ. έργου 9696
Landscape, 1996
Oil on canvas, 200 x 200 cm
Donated by the artist
inv. no. 9696

273

Γιώργος Γκολφίνος
(Βέλο Κορινθίας 1948)
Giorgos Golfinos
(Velo, Korinthia 1948)

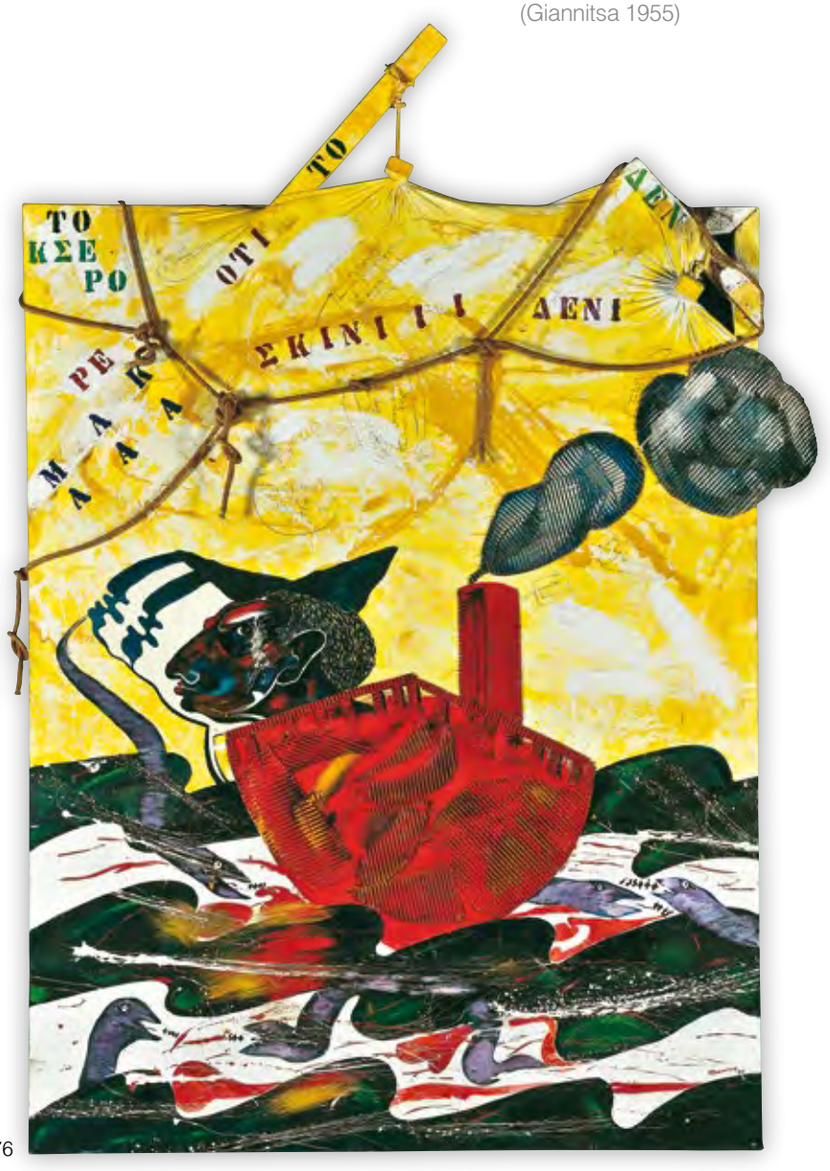
274

274. *Νεκρόπολις Α',* 1988
Μικτή τεχνική, 200 x 290 εκ.
αρ. έργου 8064
Necropolis A, 1988
Mixed media, 200 x 290 cm
inv. no. 8064

Δημήτρης Σακελλίων
(Βόλος 1947)
Dimitris Sakellion
(Volos 1947)

Γιώργος Τσακίρης
(Γιαννιτσά 1955)
Giorgos Tsakiris
(Giannitsa 1955)

275



276

275. *Χωρίς τίτλο,* 1979
Μικτή τεχνική, 222 x 62,5 εκ.
αρ. έργου 6181
Untitled, 1979
Mixed media, 222 x 62.5 cm
inv. no. 6181

276. *Χωρίς τίτλο,* 1985
Λάδι σε μουσαμά και κολάζ,
193 x 126 εκ.
αρ. έργου 7496
Untitled, 1985
Oil on canvas and collage,
193 x 126 cm
inv. no. 7496

Μάριος Σπηλιόπουλος
(Πολύγυρος Χαλκιδικής 1957)
Marios Spiliopoulos
(Polygyros, Chalkidiki 1957)

Σταύρος Μπονάτσος
(Αθήνα 1945)
Stavros Bonatsos
(Athens 1945)

277

278

277. *Αγία Σοφία, Κωνσταντινούπολη,* 1992
Μικτή τεχνική, 50 x 42 x 25 εκ.
αρ. έργου 9002
Aghia Sofia, Constantinople, 1992
Mixed media, 50 x 42 x 25 cm
inv. no. 9002

278. *Γυναίκα,* 1971
Λάδι σε κόντρα πλακέ, πλαίσιο τηλεόρασης, 58 x 47 εκ.
Δωρεά Υπουργείου Πολιτισμού και Επιστημών
αρ. έργου 4259
Woman, 1971
Oil on plywood, TV frame, 58 x 47 cm
Donated by the Ministry of Culture and Sciences
inv. no. 4259

Στέφανος Δασκαλάκης
(Πειραιάς 1952)
Stefanos Daskalakis
(Piraeus 1952)

Τάσος Χριστάκης
(Ανατολική Ιωαννίνων 1947)
Tassos Christakis
(Anatoliki, Ioannina 1947)

279

280

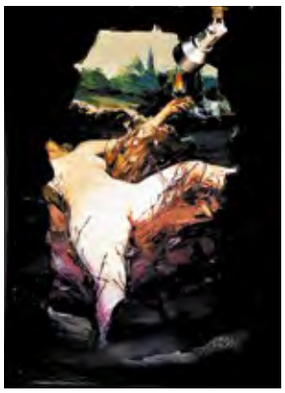
279. *Σινδόνη,* 1982
Λάδι σε μουσαμά, 146 x 68,5 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 10796
Shroud, 1982
Oil on canvas, 146 x 68,5 cm
Donated by the artist
inv. no. 10796

280. *Χωρίς τίτλο No I,* 1990
Καμένο ξύλο, 120 x 66 x 5 εκ.
αρ. έργου 10411
Untitled, No I, 1990
Burnt wood, 120 x 66 x 5 cm
inv. no. 10411

Ξενοφών Μπήτσικας
(Νησί Ιωαννίνων 1963)
Xenophon Bitsikas
(Island, Ioannina 1963)

α.

β.


γ.

281. *ED 2001,* 2001
Ξύλινο κουτί, κάρβουνο και ακρυλικό σε χαρτί, ηλεκτρικό κύκλωμα με ανιχνευτή κίνησης, 3 λαμπτήρες, χρονοδιακόπτης, μπαταρία,
123 x 153 x 18 εκ.
α.: 30 x 21 εκ., β.: 21 x 30 εκ.,
γ.: 21 x 30 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 11510
ED 2001, 2001
Wooden box, charcoal and acrylic on paper, electric circuit with motion detector, 3 lamps, timer, battery,
123 x 153 x 18 cm
a.: 30 x 21 cm, b.: 21 x 30 cm,
c.: 21 x 30 cm
Donated by the artist
inv. no. 11510

281

Γλυπτική

Επιλογές από τη συλλογή γλυπτικής της Εθνικής Πινακοθήκης

Δρ Τώνια Γιαννουδάκη

Στο ελεύθερο ελληνικό κράτος, η γλυπτική ως τέχνη αυτόνομη, ακαδημαϊκού επιπέδου, και όχι απλά ως δευτερεύουσα καλλιτεχνική εργασία συμπληρωματική της αρχιτεκτονικής, άρχισε να διαμορφώνεται από τα μέσα της δεκαετίας του 1850, καθώς η διδασκαλία της στο Σχολείον των Τεχνών, που είχε ιδρυθεί το 1837, καθιερώθηκε επίσημα από το 1847. Ο νεοκλασικισμός κυριάρχησε σε όλη τη διάρκεια του 19ου αιώνα, επιβιώνοντας σε κάποιες περιπτώσεις ως την πρώτη εικοσαετία του 20ού, ενώ, από την τελευταία τριακονταετία του 19ου αιώνα, ορισμένοι καλλιτέχνες άρχισαν να στρέφονται και στο ρεαλισμό. Η μετεκπαίδευση των ελλήνων γλυπτών στο Παρίσι προς το τέλος του 19ου, κυρίως όμως τον 20ό αιώνα, η απήχηση του έργου του Ροντέν και των επιγόνων του, η προσκόλληση των περισσότερων στην απόδοση της ανθρώπινης μορφής, η οποία από τη δεκαετία του ’40 προσεγγίζεται με πιο απλοποιημένο και αφαιρετικό ύφος, που κορυφώνεται τη δεκαετία του ’50, και η ποικιλόμορφη επιβίωση του ανθρωποκεντρισμού στη συνέχεια είναι τα στοιχεία που κυρίως χαρακτηρίζουν τη νεοελληνική γλυπτική. Η αφαίρεση, στην οποία άρχισαν να στρέφονται ορισμένοι καλλιτέχνες από τα τέλη της δεκαετίας του ’50 και συστηματικότερα τη δεκαετία του ’60, στην Ελλάδα δεν αποτέλεσε υπόθεση της πλειονότητας. Από την άλλη πλευρά, ένας σχετικά περιορισμένος αριθμός καλλιτεχνών που συνδύασαν την τέχνη με την τεχνολογία, επιζήτησαν τη συμμετοχή του κοινού, εκφράστηκαν μέσω της Ποπ Αρτ και του Νέου Ρεαλισμού, άντλησαν την έμπνευσή τους ή την πρώτη ύλη από τη φύση δίνει την εικόνα μιας διαφορετικής καλλιτεχνικής έκφρασης, που δεν ακολουθεί τις γενικότερα καθιερωμένες στην Ελλάδα τάσεις.

Η συλλογή της Εθνικής Πινακοθήκης παρουσιάζει μια αρκετά ολοκληρωμένη εικόνα της νεοελληνικής γλυπτικής.[1] Ξεκινά με δημιουργίες λαϊκών τεχνιτών των προεπαναστατικών χρόνων, καλύπτει τις διάφορες τάσεις από το 19ο ως το τέλος του 20ού αιώνα, ενώ δίνει και μια ενδεικτική εικόνα της νέας χιλιετίας. Επιπλέον, μεγάλες δωρεές έργων μεμονωμένων καλλιτεχνών, όπως των Κώστα Δημητριάδη (1950), Μιχάλη Τόμπρου (1975 και 1976), Θανάση Απάρτη (1991), Βάσου Φαληρέα (1980 και 1990) και Ιωάννη Αβραμίδη (1997), τα κληροδοτήματα της Μπέλλας Ραφτοπούλου (1992) και της Φρόσως Ευθυμιάδη Μενεγάκη (1995) και η συγχώνευση του Ιδρύματος Χρήστου και Σούλης Καπράλου με την Εθνική Πινακοθήκη το 2006 δίνουν τη δυνατότητα να σχηματίσουμε μια ολοκληρωμένη εικόνα της δημιουργίας τους. Η συλλογή περιλαμβάνει επίσης ένα τμήμα ξένης γλυπτικής, το οποίο, μεταξύ άλλων, περιλαμβάνει έργα των Κλοντιόν (Clodion/Michel Claude, 1738-1814), Νταβίντ ντ’ Ανζέ (David d’Angers/Pierre-Jean David, 1788-1856), Λούντβιχ Σβάντχαλερ (Ludwig Schwanthaler, 1802-1848), Ογκύστ Ροντέν (Auguste Rodin, 1840-1917), Αντουάν

1. Βλ. αναλυτικά Αντωνία Γιαννουδάκη, *Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη. Η συλλογή νεοελληνικής γλυπτικής και η ιστορία της 1900-2006* (διδακτορική διατριβή), Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Τομέας Ιστορίας της Τέχνης, Θεσσαλονίκη 2009.

Φρόσω Ευθυμιάδη - Μενεγάκη *Νίκη* (λεπτομέρεια) **Frosso Efthymiadi - Menegaki** *Nike* (detail)

Μπουρντέλ (Emile-Antoine Bourdelle, 1861-1929), Ανρί Λωράνς (Henri Laurens, 1885-1954), Μαρσέλ Ζιμόν (Marcel Gimond, 1894-1961), Ρενέ Μαγκρίτ (René Magritte, 1898-1967), Ρενέ Κολαμαρινί (René Collamarini, 1904-1983) και Σαντιάγο Καλατράβα (Santiago Calatrava, 1951), καθώς και μια σειρά μεταλλίων, που έχουν φιλοτεχνηθεί από σημαντικούς στο είδος σκανδιναβούς καλλιτέχνες.

Στη μόνιμη έκθεση της συλλογής στην Εθνική Γλυπτοθήκη η πορεία της νεοελληνικής γλυπτικής παρουσιάζεται σε δεκατέσσερις ενότητες,[2] με εκατόν δέκα έξι από τα πιο χαρακτηριστικά γλυπτά. Επιπλέον, πενήντα επτά γλυπτά εκτίθενται στη μόνιμη έκθεση στο κεντρικό κτήριο της Πινακοθήκης, ως αντιπροσωπευτικά δείγματα συγκεκριμένων περιόδων σε μια παράλληλη παρουσίαση με τη ζωγραφική, ενώ χαρακτηριστικά έργα πλαισιώνουν και τις μόνιμες εκθέσεις των παραρτημάτων στην Κέρκυρα και το Ναύπλιο. Στο κεντρικό κτήριο και στην Εθνική Γλυπτοθήκη εκτίθενται επίσης ορισμένα από τα πιο σημαντικά γλυπτά ξένων καλλιτεχνών.

Τα γλυπτά που παρουσιάζονται στην παρούσα έκθεση προέρχονται από τον 19ο, κυρίως όμως από τον 20ό αιώνα και επελέγησαν ως χαρακτηριστικά έργα συγκεκριμένων καλλιτεχνών ή δημιουργικών περιόδων, τα οποία, σε ορισμένες περιπτώσεις, αποκαλύπτουν μια λιγότερο γνωστή, αλλά ενδιαφέρουσα πλευρά της δημιουργίας τους. Επελέγησαν επίσης σε μια προσπάθεια να καταδειχθούν οι τάσεις της γλυπτικής ανά δεκαετία, στο πλαίσιο που αυτό είναι δυνατό με γλυπτά που δεν παρουσιάζονται στις μόνιμες εκθέσεις, σε μια παράλληλη παρουσίαση με τη ζωγραφική, προσφέροντας έτσι την ευκαιρία για ενδιαφέρουσες συγκρίσεις. Για το λόγο αυτό τα έργα του κάθε καλλιτέχνη δεν είναι τοποθετημένα όλα μαζί, αλλά σε διαφορετικά σημεία της έκθεσης. Μαζί με αυτά, τρία γλυπτά ξένων καλλιτεχνών συμπληρώνουν εν μέρει την εικόνα της ευρωπαϊκής γλυπτικής στη συλλογή του μουσείου.

Η παρουσίαση ξεκινά με ένα σπάνιο δείγμα της επτανησιακής γλυπτικής, η οποία σηματοδότησε και την επανεμφάνιση της γλυπτικής σε ακαδημαϊκό επίπεδο στις αρχές του 19ου αιώνα, μετά από μια μακρά περίοδο δευτερεύοντα διακοσμητικού ρόλου στο πλαίσιο της λαϊκής τέχνης. Η ανάγλυφη παράσταση με τις αλληγορικές μορφές της Κεφαλληνίας και της Ιθάκης, το γύψινο εκμαγείο της οποίας εκτίθεται εδώ (αρ. κατ. 282), είναι μία από τις τέσσερις ανάλογες παραστάσεις που κοσμούσαν το κυλινδρικό βάθρο της προτομής του βασιλιά Γεωργίου Δ΄ της Αγγλίας στην Κέρκυρα,[3] το οποίο φιλοτέχνησε το 1826 ο Παύλος Προσαλέντης ο πρεσβύτερος αξιοποιώντας την κλασικιστική παιδεία που είχε λάβει στη Ρώμη. Αρχαιοπρεπείς και ιδεαλιστικές, κρατούν ιερά σκεύη και προσφέρουν άνθη και καρπούς σε ένδειξη ευγνωμοσύνης προς την κυρίαρχη Αγγλία.

Δεδομένου ότι ο νεοκλασικισμός του 19ου αιώνα εκπροσωπείται επαρκώς στις μόνιμες εκθέσεις με τα πλέον αντιπροσωπευτικά έργα της συλλογής, θεώρησα προτιμότερο να παρουσιαστεί εδώ ένα έργο της ρεαλιστικής γλυπτικής, όπως εκφράστηκε κυρίως από τον Δημήτριο Φιλιππότη σε ηθογραφικές σκηνές με παιδικές μορφές στη φύση, με πρώτο το *Θεριστή* σε γύψο το 1869. Το αντίτυπο της δεύτερης παραλλαγής του *Παιδιού με κουμπαρά*, 1888 (αρ. κατ. 283), αν και ημιτελές, αποτελεί το μοναδικό δείγμα αυτής της θεματογραφίας του καλλιτέχνη στη συλλογή του μουσείου. Το αντίτυπο αυτό, που φιλοτεχνήθηκε πιθανόν την ίδια χρονιά με την

2. «Λαϊκή γλυπτική», «Επτανησιακή γλυπτική», «Νεοκλασική γλυπτική», «Επιτύμβια γλυπτική», «Από τον κλασικισμό στο ρεαλισμό», «Από το 19ο στον 20ό αιώνα. Η στροφή στο Παρίσι», «Γιαννούλης Χαλεπάς» (β περίοδος), «Μοντερνισμός και παράδοση. Η γαλλική μαθητεία», «Ανθρωποκεντρισμός. Προς την απλοποίηση και την αφαίρεση», «Αφαίρεση», «Ποπ Αρτ», «Μετά τον μοντερνισμό» και «Ξένοι καλλιτέχνες». Βλ. αναλυτικά τον κατάλογο, *Εθνική Γλυπτοθήκη. Μόνιμη συλλογή*, κείμενα Τώνια Γιαννουδάκη, Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα 2006.

3. Τα ανάγλυφα παριστάνουν τις μορφές της Βρετανίας και του Ποσειδώνα μπροστά, της Κέρκυρας και της Ζακύνθου δεξιά, της Κεφαλληνίας και της Ιθάκης αριστερά, των Παξών, της Λευκάδας και των Κυθήρων πίσω. Η προτομή είχε φιλοτεχνηθεί το 1823 από τον άγγλο γλύπτη Φράνσις Λίγκατ Τσάντρεϋ (Francis Legatt Chantrey, 1781-1841) και τοποθετήθηκε στην αίθουσα των ανακτόρων της Γερουσίας, βλ. Θάνος Χρήστου, *Η γλυπτική στα Ιόνια νησιά*, (διδακτορική διατριβή), Απόστροφος, Κέρκυρα 2001, σ. 45-46.

4. Σχετικά με τα τρία αντίτυπα του έργου βλ. Ευθυμία Ε. Μαυρομιχάλη, *Ο γλύπτης Δημήτριος Ζ. Φιλιππότης*, εκδόσεις Φιλιππότη, Αθήνα 2003, σ. 145-148 και 260-262.

5. *Πινακοθήκη*, έτος ΙΗ΄, τ. 205, Μάρτιος 1918, σ. 13.

6. Φώτος Γιοφύλλης, *Ιστορία της νεοελληνικής τέχνης (ζωγραφικής, γλυπτικής, χαρακτικής, αρχιτεκτονικής και διακοσμητικής) 1821-1941*, τόμ. Β΄, Το ελληνικό βιβλίο, Αθήνα 1963, σ. 456.

7. Ο Θωμόπουλος είχε κάνει και ένα έγχρωμο αντίτυπο χρησιμοποιώντας τη μέθοδο της εγκαυστικής, καθώς πεποίθησή του ήταν ότι «*η ολοκληρωτική αρμονία του γλυπτικού έργου θα*

ολοκληρωμένη δεύτερη παραλλαγή, παρουσιάζει μια απόλυτα ρεαλιστική εκδοχή του θέματος, αφού η κλασικιστική γυμνότητα της αρχικής σύνθεσης του 1879 έχει παραχωρήσει τη θέση της σε μια πραγματική εικόνα ενός πρόχειρα ντυμένου, ξυπόλητου παιδιού από τη λαϊκή τάξη, που με αφέλεια και χαρά σηκώνει ψηλά και κουδουνίζει τον κουμπαρά του.[4] Ένα χρόνο αργότερα, μια εξαιρετική σε ρεαλισμό και τεχνική αρτιότητα *Προτομή ιερωμένου* (πιθανότατα ο ιερωμένος και φιλόσοφος Θεόφιλος Καΐρης, αρ. κατ. 284), φιλοτεχνημένη από τον Λάζαρο Σώχο, που πρώτος άνοιξε το δρόμο για το Παρίσι το 1885, δίνει την ευκαιρία να διαπιστώσουμε πώς ένα από τα συνήθως τυποποιημένα θέματα της γλυπτικής μπορεί να μετατραπεί σε ένα δυνατό ψυχογραφικό πορτραίτο.

Η ανατρεπτική παρουσία του Ροντέν στην ευρωπαϊκή γλυπτική δεν άφησε ανεπηρέαστους τους έλληνες γλύπτες. Η πλαστική του κυρίως αντίληψη, αλλά και η χρήση της αλληγορίας ήταν τα στοιχεία που ενέπνευσαν τους έλληνες καλλιτέχνες, οι περισσότεροι από τους οποίους είχαν λάβει κλασικιστική βασική εκπαίδευση. Χαρακτηριστικές περιπτώσεις είναι ο Θωμάς Θωμόπουλος και ο Κώστας Δημητριάδης, οι οποίοι ήρθαν σε επαφή με τις μη κλασικιστικές τάσεις της ευρωπαϊκής γλυπτικής μέσα από διαφορετικούς δρόμους. Ο Θωμόπουλος, που χαρακτηρίστηκε και «*εισηγητής της Ροντενείου Σχολής εν Ελλάδι*»,[5] συνέχισε τις σπουδές του στο Μόναχο και τη Φλωρεντία, ενώ ταξίδεψε στη Ρώμη, τη Νάπολη και το Παρίσι. Ο Δημητριάδης πήγε το 1904 στο Παρίσι, όπου έμεινε ως το 1930. Καλλιτέχνης με ιδεαλιστικές - ρομαντικές αντιλήψεις, ο Θωμόπουλος, επιδιώκοντας να απομακρυνθεί από τον κλασικισμό, χαρακτηριστικά του οποίου όμως επιβιώνουν σε κάποιες περιπτώσεις, υιοθέτησε ένα εκλεκτικιστικό ύφος, συχνά με συμβολικό περιεχόμενο, επηρεασμένος και από τη μαθητεία του στο Μόναχο. *Τα μάτια της ψυχής*, 1900 (αρ. κατ. 285) είναι μια σχετικά πρώιμη αλληγορική σύνθεση, εμπνευσμένη, κατά μία άποψη, από το ομότιτλο ποίημα του Κωστή Παλαμά,[6] με κλασικιστικές επιβιώσεις στο φόρεμα που μόλις διακρίνεται καθώς περιβάλλει τους γυμνούς ώμους, αλλά και στη λευκότητα του μαρμάρου.[7] Ο Δημητριάδης από την άλλη πλευρά βρέθηκε στο Παρίσι την εποχή που ο Ροντέν βρισκόταν στο απόγειο τη δόξας του. Στο ξεκίνημα της σταδιοδρομίας του στη γαλλική πρωτεύουσα και πριν αφοσιωθεί στο πλήθος παραγγελιών, κυρίως προτομών, που τελικά κατέληξαν και σε μια τυποποίηση, συνεπαρμένος από το έργο του Ροντέν, ασχολήθηκε με ελεύθερες συνθέσεις ανάλογου ύφους και περιεχομένου με εκείνες του γάλλου γλύπτη,[8] τις οποίες μάλιστα απέδιδε σε διαφορετικά μεγέθη και υλικά. Χαρακτηριστικό από την άποψη αυτή είναι ένα εικονογραφικό σύνολο εννέα παραστάσεων με τίτλο *Οι νικημένοι της ζωής*, που είχε αρχίσει να δουλεύει το 1905,[9] δεν κατόρθωσε όμως να ολοκληρώσει εξαιτίας της κήρυξης του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Μέρος του συνόλου αυτού, το οποίο ο ίδιος είχε χαρακτηρίσει «*συμβολικό μνημείο*»,[10] αποτελούν οι συνθέσεις *Σκεπτόμενος*, 1907 (αρ. κατ. 286), *Εις τα όνειρα τα αγνοηθέντα και ηττηθέντα,* 1909,[11] *Κλαίουσα*, 1909 (αρ. κατ. 287) και *Προσπάθεια*, 1910 (αρ. κατ. 288), οι τρεις από τις οποίες παρουσιάζονται για πρώτη φορά ως ενότητα στην παρούσα έκθεση. Από την άλλη πλευρά, το μικρό χαμηλό ανάγλυφο με τη μορφή της Στάζια Ναπιερκόβσκα (Stasia Napierkowska),[12] 1918 και το κεφάλι που πιθανότατα παριστάνει την ίδια με το χαρακτηριστικό καπέλο της εποχής (αρ. κατ. 289 και 290),[13] αποτυπώνουν τη

είναι εκείνη που, παράλληλα με τις πλαστικές επιφάνειες, θα βρει και τις χρωματικές αρμονίες που περιβάλλουν το πλαστικό σχήμα» (αρχείο Θωμά Θωμόπουλου, ΕΠΜΑΣ).

8. Αν κρίνουμε από τα έως τώρα γνωστά έργα του, δεν φαίνεται τυχαίο το γεγονός ότι οι ελεύθερες συνθέσεις τον απασχόλησαν, με σταδιακά όμως μειούμενο ενδιαφέρον, το αργότερο ως το 1924, οπότε έκανε το *Δισκοβόλο*, που κέρδισε και το βραβείο γλυπτικής όταν εκτέθηκε στο Παρίσι στο πλαίσιο των Ολυμπιακών Αγώνων.

9. Από το 1907 μάλιστα και για τρία χρόνια εξέθετε τις μεμονωμένες συνθέσεις στο Σαλόν των Γάλλων Καλλιτεχνών.

10. Σε γράμμα του στον Θωμά Θωμόπουλο στις 20 Ιουνίου 1909, στο οποίο περιέγραφε και την ιδέα του έργου: «*Το έργο αυτό αφιερούται στο νικημένο πόθο. Στα σβυσμένα όνειρα. Στους εργάτας του μεγάλου και του καλού που παραγνώρισε η κοινωνία που η μοίρα τους έκοψε το δρόμο. Εις αυτούς που μ' όλη τη μεγάλη σκέψι και το ταλάν που ήσαν προικισμένοι, παρ' όλον των λυσσώδη αγώνα τους εξηφανίσθησαν μέσα στην σιγή από έλλειψιν ευνοϊκών περιστάσεων ή από ένα άλλο κτύπημα της μοίρας. Στους παραγνωρισμένους εκείνους ήρωας που αξίζουν συχνά πολύ περισσότερον από εκείνους εις τους οποίους η ανθρωπίνη πλάνη και κολακεία εγείρει καθημερινώς μνημεία. Ιδού με μερικές φράσεις, ατελείς ίσως, η σύλληψις του μνημείου αυτού εις το οποίον εξελίσσεται εις ένα* […] *γρούππο εννέα προσώπων όλος ο ανθρώπινος πόθος και ο αγώνας. Αυτά τα διάφορα πρόσωπα, σύμβολα των κυριοτέρων διωγμών της ανθρωπίνης ζωής προσπαθώ τώρα να τα ενώσω αρμονικά με μια λιτή αρχιτεκτονική*». Η πρωτότυπη επιστολή βρίσκεται στο αρχείο του Θωμά Θωμόπουλου και αντίγραφο στο αρχείο του Κώστα Δημητριάδη, και τα δύο στο Ε.Λ.Ι.Α.

μορφή της διάσημης χορεύτριας, που υπήρξε μοντέλο για την ολόσωμη *Χορεύτρια* του 1920 που εκτίθεται στην Εθνική Γλυπτοθήκη, ο αποσπασματικός κορμός της οποίας εγκαινίασε τη συλλογή γλυπτικής το 1933 και εκτίθεται στη μόνιμη έκθεση της Εθνικής Πινακοθήκης.

Παρόλο που το έργο του Ροντέν εξακολούθησε να αποτελεί σημείο αναφοράς για ορισμένους καλλιτέχνες ακόμη και μετά το θάνατό του το 1917, οι επίγονοί του, και ιδιαίτερα ο Αντουάν Μπουρντέλ, ο Αριστίντ Μαγιόλ (Aristide Maillol, 1861-1944) και ο Σαρλ Ντεσπιώ (Charles Despiau, 1874-1946), από τις αρχές του αιώνα είχαν αρχίσει να διαμορφώνουν ένα ύφος πιο ήρεμο, λιτό και αυστηρό. Εισάγοντας νέα πρότυπα στην πλαστική διαπραγμάτευση της ανθρώπινης μορφής, τα οποία πήγαζαν από την αρχαία ελληνική γλυπτική, επηρέασαν σημαντικά τους σύγχρονους, γάλλους και μη γλύπτες· ο Μπουρντέλ με οδηγό την τέχνη της αρχαϊκής περιόδου και του αυστηρού ρυθμού, ο Μαγιόλ με τις καθαρές φόρμες, τους απλοποιημένους όγκους και τα σαφή περιγράμματα και ο Ντεσπιώ με τη λιτότητα του ύφους και ένα λεπταίσθητο τονισμό της εσωτερικότητας των μορφών. Η μαθητεία των ελλήνων γλυπτών κοντά τους ή η γνωριμία με το έργο τους, μαζί με το βαθειά ριζωμένο πρότυπο της αρχαίας ελληνικής τέχνης, στο οποίο όμως επανήλθαν μέσω της γαλλικής τους μαθητείας, ήταν καθοριστικοί παράγοντες για τη διατήρηση του ενδιαφέροντός τους, τουλάχιστον για ένα διάστημα, στην απόδοση της ανθρώπινης μορφής και παράλληλα για τη διαμόρφωση ενός συχνά παρεμφερούς ύφους, ιδιαίτερα τις δεκαετίες του ’20 και του ’30, που απηχεί τη γαλλική προπολεμική γλυπτική. Αυτό ακριβώς το ύφος αποτυπώνουν τα κεφάλια που παρουσιάζονται στην έκθεση: Ο *Κάιν*, 1922 (αρ. κατ. 291) του Λουκά Δούκα, Ο *ζωγράφος Αντώνης Πολυκανδριώτης,* 1928 (αρ. κατ. 292) του Κωστή Παπαχριστόπουλου, η *Νέγρα*, 1929 (αρ. κατ. 293) του Θανάση Απάρτη, το *Κεφάλι κόρης*, 1931 (αρ. κατ. 294) του Μιχάλη Τόμπρου, το *Κεφάλι νέου*, 1934 (αρ. κατ. 295) του Νίκου Περαντινού, *Ο ζωγράφος Μίμης Βιτσώρης*, 1934 (αρ. κατ. 296) και το *Κεφάλι κοριτσιού*, 1939 (αρ. κατ. 297) του Γιώργου Ζογγολόπουλου και οι *Δύο φίλες,* 1937 (αρ. κατ. 298) της Μπέλλας Ραφτοπούλου. Οι *Δύο φίλες* επιπλέον, λαξευμένες απευθείας στην πέτρα, είναι ένα χαρακτηριστικό δείγμα της εργασίας της Ραφτοπούλου με αυτή την τεχνική, την οποία είχε εισαγάγει από το 1906 ο Ζοζέφ Μπερνάρ (Joseph Bernard, 1866-1931)[14] και η γλύπτρια χρησιμοποίησε αποκλειστικά στα μεγάλου μεγέθους γλυπτά της ως το τέλος σχεδόν της δεκαετίας του 1970. Η Φρόσω Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, δουλεύοντας ως το 1955 αποκλειστικά με τερακότα,[15] ήταν η πρώτη που, παράλληλα με την ανθρώπινη μορφή, ασχολήθηκε εκτενώς σε όλη τη διάρκεια της δημιουργίας της και με τη ζωοπλαστική σε μικρό και μεγάλο μέγεθος. Το *Κατσικάκι*, π. 1938 (αρ. κατ. 300) και το *Ζεύγος ζαρκαδιών*, π. 1940 (αρ. κατ. 299) είναι δύο πολύ χαρακτηριστικά δείγματα, δουλεμένα με το ρεαλιστικό ύφος που χαρακτήριζε το έργο της ως τις αρχές της δεκαετίας του ’50, τα οποία μάλιστα προορίζονταν για τη διακόσμηση δημόσιων κήπων της Αθήνας.[16] Ο Μιχάλης Τόμπρος από την άλλη πλευρά, παράλληλα με τις ρεαλιστικές συνθέσεις του, από το τέλος της δεκαετίας του 1920 άρχισε να δημιουργεί τα πρώτα κυβιστικά και σουρεαλιστικά έργα, που τον ανέδειξαν σε πρωτοπόρο –για τα ελληνικά δεδομένα της εποχής– γλύπτη. Το *Φιλί*, 1933 (αρ. κατ. 301) και τα *Ζώα και το ψάρι*, 1933 (αρ. κατ. 302), μια από τις πρώτες συνθέσεις με ζωικό θέμα,

11. Εκτίθεται στην Εθνική Γλυπτοθήκη.

12. Renée Claire Angèle Elisabeth Napierkowski, 1891-1945.

13. Στη συλλογή της Πινακοθήκης ανήκει επίσης το πρόπλασμα σε γύψο και ένα ακόμη αντίτυπο σε μάρμαρο.

14. Βλ. ενδεικτικά Bernard Ceysson, Geneviève Bresc-Bautier, Mauricio Fagiolo dell’ Arco, *Sculpture from the Renaissance to the Present Day. From the Fifteenth to the Twentieth Century*, edited by Georges Duby and Jean-Luc Daval, Taschen, Χονγκ Κονγκ, Κολωνία, Λονδίνο, Λος Άντζελες, Μαδρίτη, Παρίσι, Τόκυο 2006, σ. 949-961. Αναλυτικά για τους λόγους που οδήγησαν αρκετούς καλλιτέχνες στο απευθείας λάξευμα του υλικού βλ. Penelope Curtis, *Sculpture 1900-1945*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη, 1999, κυρίως σ. 73-97.

15. Είχε σπουδάσει κεραμική και πηλογλυπτική στη Βιέννη, στη Σχολή Εφαρμοσμένων Τεχνών του Αυστριακού Μουσείου Τέχνης και Βιομηχανίας (Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie), μετέπειτα Πανεπιστήμιο Εφαρμοσμένων Τεχνών (Universität für Angewandte Kunst).

16. Το 1939 ο Κώστας Κοτζιάς, τότε υπουργός Διοικήσεως Πρωτευούσης, της είχε αναθέσει να διακοσμήσει με ζώα σε τερακότα δημόσιους κήπους της Αθήνας. Η έναρξη όμως του πολέμου δεν επέτρεψε την ολοκλήρωση του σχεδίου (αρχείο Φρόσως Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, Εθνική Πινακοθήκη).

που τον απασχόλησαν ιδιαίτερα τη δεκαετία του ’50 και σχετίζονται με σουρεαλιστικά πρότυπα ως όντα παράξενα, προερχόμενα από τη σφαίρα της φαντασίας, είναι χαρακτηριστικά του ενδιαφέροντός του στην κατεύθυνση αυτή.

Η γαλλική γλυπτική εξακολούθησε να εμπνέει αρκετούς καλλιτέχνες και τη δεκαετία του ’40. Την ίδια περίοδο όμως εμφανίστηκε και μια τάση για γενίκευση και απλοποίηση, με μικρότερη ή μεγαλύτερη έμφαση στο ουσιώδες, η οποία κορυφώθηκε τη δεκαετία του ’50. *Η Κυρά Δέσποινα*, 1946 (αρ. κατ. 304) του Θανάση Απάρτη και η *Μάνα* του Χρήστου Καπράλου, 1940-1945 (αρ. κατ. 303), η πιο τολμηρή –καθώς η μορφή απεικονίζεται γυμνόστηθη– από τις πολυάριθμες σπουδές και ολοκληρωμένες συνθέσεις με μοντέλο τη μητέρα του που φιλοτέχνησε ο Καπράλος από τη δεκαετία του ’30 ως τα τέλη της δεκαετίας του ’50, με παρεμφερή πλαστική αντίληψη, είναι μορφές πλασμένες με ήπια απλοποιημένο ρεαλισμό, με στόχο να δοθεί έμφαση στις ιδιαιτερότητες των χαρακτηριστικών που παρουσιάζουν οι γυναίκες του μόχθου.[17] Η απλοποίηση εντείνεται ιδιαίτερα προς το τέλος της δεκαετίας, όπως φαίνεται στην *Πηνελόπη*, 1949 (αρ. κατ. 306) της Μπέλλας Ραφτοπούλου, που παραπέμπει στον μαρμάρινο κορμό της *Παλλάδας Αθηνάς*, 1905 του δασκάλου της Αντουάν Μπουρντέλ και προαναγγέλλει την έντονη αφαιρετικότητα που θα χαρακτηρίσει τις συνθέσεις της την επόμενη δεκαετία. Το *Μουσικό όργανο*, 1945 (αρ. κατ. 305) του Λάζαρου Λαμέρα από την άλλη πλευρά, στον αντίποδα του γενικευμένου ενδιαφέροντος για την ανθρώπινη μορφή, με σαφή παραστατική αφετηρία, αλλά σε αποσπασματική απόδοση και με έντονη σχηματοποίηση,[18] προετοιμάζει την ανεικονική απόδοση της *Πεντέλης σε έκσταση* που φιλοτέχνησε ο Λαμέρας τρία χρόνια αργότερα και, με τα έως τώρα δεδομένα, αποτελεί το πρώτο αφηρημένο γλυπτό της νεοελληνικής γλυπτικής.

Τη δεκαετία του ’50 πολλοί καλλιτέχνες αρχίζουν να κάνουν μια σημαντική υφολογική στροφή, αποτέλεσμα πλέον πολλαπλών επιρροών της ευρωπαϊκής γλυπτικής, που θα οδηγήσει ορισμένους στην αφαίρεση. Έτσι, προσεγγίζουν την ανθρώπινη μορφή με νέα αντίληψη, που οδηγεί και σε μια πολυμορφία αποδόσεων τα επόμενα χρόνια: απλοποιημένη ή απόλυτα σχηματική και υπαινικτική, αποσπασματική ή εξπρεσιονιστική. Έτσι, η *Γυναίκα με πανέρι*, 1954 (αρ. κατ. 309) του Κλέαρχου Λουκόπουλου, σχηματοποιημένη και απογυμνωμένη από κάθε περιττή λεπτομέρεια, είναι ένα δείγμα της εργασίας του στο πλαίσιο της αναπαράστασης λίγα χρόνια πριν περάσει στην αφαίρεση. Η *Καθιστή γυναικεία* μορφή, 1956 (αρ. κατ. 310) και η *Όρθια γυναικεία μορφή*, 1958 (αρ. κατ. 311) του Χρήστου Καπράλου, δουλεμένες σε τερακότα, απηχούν τύπους αρχαίων ειδωλίων, αποτυπώνουν όμως την προσωπική ματιά του γλύπτη, αποτέλεσμα της μελέτης και αφομοίωσης της αρχαίας ελληνικής τέχνης, στοιχεία της οποίας ενσωματώνει σε φιγούρες του παρόντος. Οι μορφές αυτές παράλληλα είναι ενδεικτικές και του πιο απλοποιημένου ύφους που έχει αρχίσει να διαμορφώνει ο καλλιτέχνης από τις αρχές της δεκαετίας του ’50, το οποίο σταδιακά εντείνεται, για να επικρατήσει σε όλες τις συνθέσεις του από το 1960, οπότε στρέφεται στη χρήση του χαλκού, διευρύνοντας συγχρόνως και τη θεματογραφία του. Η *Γυναίκα που θρηνεί*, 1957 (αρ. κατ. 313) της Μπέλλας Ραφτοπούλου, με σαφείς αναφορές στα κυκλαδικά ειδώλια, εντείνει την απλοποιημένη απόδοση των παλαιότερων συνθέσεών της. Το *Κεφάλι*, 1953 (αρ.

17. Ευχαριστώ θερμά τη συνάδελφο Άρτεμη Ζερβού, που έχει καταγράψει και μελετά το σύνολο των έργων του Χρήστου Καπράλου που προέρχονται από το Ίδρυμα, για τις επισημάνσεις της και τις πληροφορίες σχετικά με τα έργα του καλλιτέχνη που παρουσιάζονται στην έκθεση. Βλ. σχετικά και Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, Άρτεμις Ζερβού, *Χρήστος Καπράλος*, στη σειρά *Σύγχρονοι Έλληνες Εικαστικοί*, *Τα Νέα*, Αθήνα [2009].

18. Βλ. σχετικά το λήμμα του Γιάννη Γαλανόπουλου και του Κώστα Ιωαννίδη (Γ.Γ., Κ.Ι.) στο *Λάζαρος Λαμέρας. Αφηγήσεις του μοντερνισμού στην Ελλάδα,* (κατ. έκθ.), κείμενα Κώστας Ιωαννίδης, Γιάννης Γαλανόπουλος, Ίδρυμα Τηνιακού Πολιτισμού, 27 Ιουλίου - 23 Οκτωβρίου 2008, Τήνος 2008, σ. 75.

κατ. 308) με τα υποτυπωδώς λαξευμένα χαρακτηριστικά, ένα πολύ πρώιμο έργο του Ιωάννη Αβραμίδη με αναφορές στην πρώιμη αρχαϊκή γλυπτική και το μοναδικό πιθανότατα που λάξευσε απευθείας σε πέτρα, η *Μορφή πρότυπο,* 1958 (αρ. κατ. 317), πιο κοντά στη φυσιοκρατική απόδοση σε κοντραπόστο, αλλά και με έντονη εξπρεσιονιστική χροιά, που τονίζεται από την αδρά δουλεμένη επιφάνεια, μαζί με την πολύ μεταγενέστερη *Μητέρα του καλλιτέχνη*, 1979 (αρ. κατ. 327), με τα παραμορφωμένα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά, που μοιάζουν να αποσυντίθενται και να καταρρέουν, δίνουν μια διαφορετική εικόνα από αυτή που καθιέρωσε ο καλλιτέχνης με τις μεμονωμένες ή επαναλαμβανόμενες μονοαξονικές λιτές φιγούρες ή τις *Μορφές σε ζώνες* ή *ταινίες* με την γωνιώδη ή καμπυλόγραμμη απόδοση. Οι μονοαξονικές φιγούρες εξάλλου προκύπτουν και από μια διαφορετική διαδικασία επεξεργασίας του υλικού, όπως φαίνεται στο *Ασύμμετρο κεφάλι*, 1960 (αρ. κατ. 318), που αποδίδεται πλέον και με τη μεγαλύτερη δυνατή σχηματοποίηση. Η Φρόσω Ευθυμιάδη από την άλλη πλευρά, από τις αρχές της δεκαετίας του ’50 έκανε μια θεαματική στροφή από τη ρεαλιστική σε μια απόλυτα σχηματική, υπαινικτική απόδοση των μορφών, αρχικά δουλεύοντας με τερακότα και στη συνέχεια σφυρηλατώντας το μέταλλο. Έργο-σταθμός ήταν οι *Έλληνες βοσκοί*, 1955 (αρ. κατ. 312) σε σφυρήλατο σίδερο, τρεις εντελώς σχηματικές αλλά αναγνωρίσιμες φιγούρες με γκλίτσες, στις οποίες οι ρομβοειδείς κάπες περικλείουν το κενό που υποδηλώνει το σώμα. Η αφαιρετική απόδοση θα αγγίξει τα όρια της αφαίρεσης το 1958 στις *Ικέτιδες* (αρ. κατ. 315), όπου με χαρακτηριστική εκφραστική οικονομία αποδίδει σχεδόν επίπεδες τις δύο μορφές με το χιτώνα που υψώνουν τα χέρια σε στάση ικεσίας, ενώ γύρω στο 1960, δουλεύοντας σφυρηλατημένες βέργες, το κενό μετατρέπεται σε καθοριστικό στοιχείο των συνθέσεων, σε έργα όπως η *Νίκη*, 1960 (αρ. κατ. 316). Η Άλεξ Μυλωνά, εκφραζόμενη από πολύ νωρίς μέσω αφαιρετικών σχημάτων, είχε μια σταθερή πορεία προς την ανεικονική έκφραση. Ήδη πριν το 1960 αρκετά έργα της παραπέμπουν ελάχιστα στην οπτική πραγματικότητα, ενώ η φυσική φόρμα αποδίδεται με τη μεγαλύτερη δυνατή σχηματοποίηση, σχεδόν γραμμική και εξαϋλωμένη. Ταυτόχρονα, ο προβληματισμός της σε σχέση με τον όγκο και τη συμβολή του χώρου στη γλυπτική δημιουργία, από τα τέλη της δεκαετίας του ’50 εκφράστηκε σε σχεδόν δισδιάστατες συνθέσεις, όπως η *Μπεριόσκα* του 1957 (αρ. κατ. 314). Ο Μιχάλης Τόμπρος από τις αρχές της δεκαετίας του ’50 θα επανέλθει συστηματικά στις σουρεαλιστικές συνθέσεις με τις οποίες είχε ασχοληθεί τη δεκαετία του ’30, όπως το *Θέμα θαλασσινό*, 1950 (αρ. κατ. 307).

Η συνύπαρξη παραστατικών και ανεικονικών συνθέσεων είναι το στοιχείο που χαρακτηρίζει τη γλυπτική από τη δεκαετία του ’60 και εξής. Την ποικιλομορφία αυτή, που δεν αφορά μόνο στο ύφος αλλά και στα υλικά, καταδεικνύουν τα γλυπτά που παρουσιάζονται στην έκθεση από τις δεκαετίες του ’60, του ’70 και του ’80, στο πλαίσιο πάντα που αυτό είναι εφικτό με έργα που δεν παρουσιάζονται στις μόνιμες εκθέσεις. Η *Καθιστή μάνα*, 1962 (αρ. κατ. 320) του Χρήστου Καπράλου, χυτευμένη σε μπρούντζο με μια δική του τεχνική βασισμένη στη μέθοδο του χαμένου κεριού,[19] αποτυπώνει για μια ακόμη φορά τη μορφή της μητέρας του. Στην περίπτωση αυτή όμως, σε αντίθεση με την απλοποιημένη, αλλά ακόμη ρεαλιστική απόδοση μιας ανάλογης σε στάση μορφής σε γύψο από το

19. Βλ. αναλυτικά Άρτεμις Ζερβού, «1960-1993: Η σύνθεση αρχαιότητας-μοντερνισμού», στο Λαμπράκη-Πλάκα – Ζερβού, ό.π., σ. 93.

1952 (αρ. κατ. 319), ο Καπράλος δουλεύει με το εξπρεσιονιστικό, σχηματοποιημένο και αφαιρετικό ύφος που έχει ήδη διαμορφώσει, με σκοπό να προσδώσει ή να τονίσει το δραματικό περιεχόμενο των συνθέσεων του. Σε πολλές από τις μπρούντζινες συνθέσεις του, εξάλλου, διερευνά το συσχετισμό και το γλυπτικό διάλογο του ζεύγους μορφών, όπως στο έργο *Μάνα και Κόρη*, 1961 (αρ. κατ. 321), όπου οι αναλογίες και οι στάσεις των δύο αποσπασματικών μορφών υποδηλώνουν την ουσία της σχέσης τους. Η *Νίκη*, 1961 (αρ. κατ. 322) της Ιωάννας Σπητέρη, σε ακραία αφαιρετική απόδοση εξπρεσιονιστικού χαρακτήρα με αιχμηρές απολήξεις, που εκτείνονται δυναμικά στο χώρο, είναι χαρακτηριστική του ύφους που διαδέχθηκε τη ρεαλιστική απεικόνιση και τις ανθρωποκεντρικές συνθέσεις της ως το 1959, και πριν περάσει στον κονστρουκτιβισμό. Ο *Ακροκόρινθος*, 1965 (αρ. κατ. 323) του Κλέαρχου Λουκόπουλου, ένα συμπαγές πολυεδρικό έργο που παραπέμπει στη μυκηναϊκή τοιχοδομία, αποτελεί την εξέλιξη της προηγούμενης δουλειάς του από την παραστατική στην πιο αφαιρετική και σχηματοποιημένη απόδοση της ανθρώπινης μορφής, πριν προχωρήσει, από το 1970, σε συνθέσεις κονστρουκτιβιστικού χαρακτήρα. Το *Κεφάλι κατ' ενώπιον* (*Ορθογώνιο κεφάλι*), 1968 (αρ. κατ. 324) του Ιωάννη Αβραμίδη από την άλλη πλευρά, σε γεωμετρική, επίπεδη απόδοση βασισμένη στο σχήμα του μαιάνδρου, με το κενό να λειτουργεί ως αόριστος υπαινιγμός των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών, συνεχίζει την ανθρωποκεντρική παράδοση, ταυτόχρονα όμως δίνει μια διαφορετική εικόνα του τρόπου με τον οποίο ο καλλιτέχνης προσέγγισε την ανθρώπινη μορφή. Την ίδια περίοδο, στο έργο ορισμένων καλλιτεχνών η ανθρώπινη μορφή προσέλαβε μια διαφορετική νοηματική, καθώς μετατράπηκε σε μέσο έκφρασης ψυχικών καταστάσεων και προσωπικών βιωμάτων ή διαμαρτυρίας σε επίκαιρες κοινωνικές ή πολιτικές καταστάσεις. Χαρακτηριστικές από την άποψη αυτή είναι οι συνθέσεις *Θέατρο/Βιετνάμ*, 1968 (αρ. κατ. 325) του Χρήστου Καπράλου και *Μάρτυρες και θύματα,* 1971 (αρ. κατ. 326) του Γιάννη Παρμακέλη, μέρος της ομότιτλης σειράς που δούλεψε ο καλλιτέχνης την περίοδο 1968-1974. Ολόσωμες ακρωτηριασμένες φιγούρες σαν απολιθώματα ή μακάβρια κεφάλια σε κραυγές πόνου και αγωνίας, συχνά με τα σημάδια του μαρτυρίου, μετατρέπονται σε μνημεία προς τιμήν κάθε γνωστού και άγνωστου μάρτυρα, εκφράζοντας τη διαμαρτυρία του απέναντι στο δικτατορικό καθεστώς. Η Φρόσω Μιχαλέα, μετά από μια πολύ σύντομη θητεία στην παραστατική, αρχαϊκού ύφους απόδοση της ανθρώπινης μορφής, από τα μέσα της δεκαετίας του '60 πέρασε στην αφαίρεση, δημιουργώντας αρχικά με πωρόλιθο ή ξύλο και στη συνέχεια με φύλλα χάλυβα ενότητες έργων συχνά στο πλαίσιο του κονστρουκτιβισμού. Η σειρά *Μεταλλαγές* τη δεκαετία του '80, όπως η *Μεταλλαγή V*, 1980 (αρ. κατ. 328), σε μια διαλεκτική σχέση με την ενότητα *Ορόσημα* στο θέμα φύση - ανθρώπινη επέμβαση - μεταλλαγή, αποτελείται από λιτούς μονολιθικούς όγκους με πλάγιες τομές, καμπύλες ή κοιλώματα, που συνδιαλέγονται με το φως και τη σκιά και αποτελούν την εικαστική μετάπλαση της φυσικής διάβρωσης. Ο Σώτος Αλεξίου, διαμορφώνοντας ένα προσωπικό ύφος βασισμένο στις αρμονικές αρχές της γεωμετρίας και την εκφραστική λιτότητα που προσφέρει η αφηρημένη φόρμα, αποτέλεσμα της γνωριμίας του με τις μη παραστατικές τάσεις και του θαυμασμού του για την κλασική αρχαιότητα και την απλότητα των δωρικών γραμμών, δημι-

ούργησε γλυπτικές συνθέσεις με κονστρουκτιβιστική αντίληψη και μινιμαλιστική διάθεση, όπως οι *Συσχετισμοί*, πριν το 1985 (αρ. κατ. 330). Την ίδια περίοδο η Αθηνά Πολιτοπούλου-Κάργκοστεν, με αφετηρία την παραστατική απόδοση της ανθρώπινης μορφής, δημιούργησε αφηρημένες γλυπτικές εκδοχές της όπως το *Τρίμορφο*, 1984, (αρ. κατ. 329) στις οποίες το σύνολο αναδεικνύεται ανάλογα με το υλικό – μάρμαρο, πλεξιγκλάς ή ξύλο – με σκοπό να αποδοθεί η ανάπτυξη της κίνησης στο χώρο με τη ρυθμική, επάλληλη τοποθέτηση των μορφών. Η Αφροδίτη Λίτη από την άλλη πλευρά, αναζητώντας από την αρχή τις πηγές της έμπνευσής της στη φύση, μετά από εξονυχιστική παρατήρηση, μετασχηματίζει την πραγματικότητα σε υπερμεγέθεις παραστατικές εικόνες του φυσικού κόσμου, που αναπτύσσονται στο έδαφος ή αιωρούνται, δημιουργώντας μια ποιητική, ονειρική ατμόσφαιρα. Ένα φύλλο πλατανιού είναι η πρώτη φυσική εικόνα που, το 1984, μετέπλασε σε μια υπερμεγέθη γλυπτική κατασκευή. Κατασκευασμένο από σίδερο και καθρέφτη σε διάφορα σχήματα, απλώνεται στο έδαφος αντανακλώντας τον ουρανό και το φυσικό περιβάλλον, όπως το *Φύλλο,* 1984 (αρ. κατ. 331).

Ανάμεσα στα έργα ξένης γλυπτικής που περιλαμβάνονται στη συλλογή από τα παλαιότερα είναι η *Βακχίδα*[20], τέλος 18ου αιώνα (αρ. κατ. 332) σε πηλό, του γάλλου γλύπτη Κλοντιόν, που περιήλθε στο μουσείο το 1950, με το κληροδότημα του πρώην πρωθυπουργού και επί σειρά ετών προέδρου της Επιτροπής Επίβλεψης της Πινακοθήκης Αλέξανδρου Διομήδους. Καταγόμενος από οικογένεια γλυπτών, μαθητής του θείου του, Lambert-Sigisbert Adam και του Jean-Baptiste Pigalle, ο Κλοντιόν διαμόρφωσε το ύφος του μέσα από τη γνωριμία της αρχαίας τέχνης και της αναγεννησιακής και μπαρόκ γλυπτικής κατά τη διάρκεια της δεκαετούς σχεδόν παραμονής του στη Ρώμη, όπου πήγε έχοντας κερδίσει το 1759 το «Βραβείο της Ρώμης» (prix de Rome) και γνώρισε μεγάλη επιτυχία. Το ενδιαφέρον της εποχής για τη συλλογή έργων σε τερακότα φαίνεται ότι τον ώθησε στη δημιουργία πλήθους ανάλογων γλυπτών, ιδιαίτερα ως τη Γαλλική Επανάσταση. Η *Βακχίδα*, που εκτίθεται εδώ για πρώτη φορά, είναι μια χαρακτηριστική μορφή από τις πολλές ανάλογου ύφους συνθέσεις του, που περιλαμβάνουν συμπλέγματα ή μεμονωμένες μορφές με νύμφες, σατύρους και βακχίδες σε αισθησιακές και συγχρόνως δοξαστικές στάσεις.

Ο Αντουάν Μπουρντέλ, επηρεασμένος αρχικά από το έργο του Ροντέν, κοντά στον οποίο εργάστηκε ως το 1908, διαμόρφωσε το προσωπικό του ύφος με οδηγό την τέχνη της αρχαϊκής περιόδου και του αυστηρού ρυθμού. Το κεφάλι της *Παλλάδας Αθηνάς,* μετά το 1889, (αρ. κατ. 333), που δώρισε το 1946 η Ελληνίδα σύζυγός του Κλεοπάτρα Σεβαστού στο πλαίσιο μιας ευρύτερης δωρεάς γάλλων καλλιτεχνών προς τον ελληνικό λαό σε ένδειξη σεβασμού για την ηρωική του στάση στη διάρκεια της γερμανικής κατοχής, η οποία πραγματοποιήθηκε με πρωτοβουλία του Ροζέ και της Τατιάνας Μιλλιέξ,[21] ανήκει στα σχετικά πρώιμα έργα του. Φιλοτεχνήθηκε το 1889 σε ψαμμόλιθο, πλάστηκε με γύψο, χυτεύθηκε σε μπρούντζο και σκαλίστηκε σε μάρμαρο. Η θεά, με σοβαρό πρόσωπο και σφιγμένα χαρακτηριστικά, έχει μια έκφραση ενδοσκόπησης, που τονίζεται με τη σύσπαση ενός μυός στο μέτωπο. Με τη σύσπαση αυτή, που εδώ χρησιμοποιείται για πρώτη φορά και θα επαναληφθεί στη συνέχεια σε αρκετά έργα, όπως στον *Απόλλωνα μαχητή,* 1900, που εκτίθεται στην

20. Κατά μία άλλη εκδοχή πρόκειται για την Ηριγόνη, (http://www.artvalue.com/auctionresult--after-clodion-claude-michel-17-a-figure-of-erigone-2662046.htm), κόρη του Αθηναίου Ικάριου, στον οποίο ο Διόνυσος είχε διδάξει την καλλιέργεια των αμπελιών και την παραγωγή του κρασιού. Η Ηριγόνη απέκτησε ένα γιο από τον Διόνυσο, αυτοκτόνησε όμως όταν βρήκε το νεκρό σώμα του πατέρα της, τον οποίο σκότωσαν οι γείτονές του, καθώς, μεθυσμένοι από το κρασί που τους είχε κεράσει ο Ικάριος, νόμισαν ότι είχε επιχειρήσει να τους δηλητηριάσει. Βλ. αναλυτικά Pierre Grimal, *Λεξικό της ελληνικής και ρωμαϊκής μυθολογίας*, επιμέλεια ελληνικής έκδοσης Βασ. Άτσαλος,University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1991, σ. 273-274.

21. Βλ. αναλυτικά Ζίνα Καλούδη, «Η δωρεά των Γάλλων καλλιτεχνών», στο *Hommage à la Grèce*, (κατ. έκθ.), Δήμος Πατρέων, Πάτρα 2003, σ. 15-52.

Εθνική Γλυπτοθήκη, ο καλλιτέχνης επιδιώκει να εκφράσει την πνευματική εγρήγορση και το ανήσυχο πνεύμα των μορφών.

Ο Ανρί Λωράνς, επηρεασμένος από τον Ροντέν και άλλους σύγχρονους γλύπτες στα πρώιμα έργα του, τη δεκαετία του 1910 στράφηκε στον κυβισμό και τη γεωμετρική απόδοση, ενώ, στα μέσα περίπου της δεκαετίας του ’20, άρχισε να δημιουργεί πιο καμπύλες φόρμες. Η αλλαγή αυτή τον οδήγησε σε ένα προσωπικό ύφος, που χαρακτηρίζεται από οργανικά σχήματα με έντονες παραμορφώσεις και κυρίαρχο θέμα τη γυναικεία μορφή. Οι όγκοι γίνονται πιο πλούσιοι, συμπλέκονται και διαδέχονται ρυθμικά ο ένας τον άλλο, δημιουργώντας ένα στέρεο και συγχρόνως αρμονικό σύνολο, στην απόδοση του οποίου συμβάλλει η ισορροπία ανάμεσα στα κενά και τα πλήρη μέρη. Η *Μικρή μεταμόρφωση*, π. 1940 (αρ. κατ. 334), που δώρισε ο καλλιτέχνης το 1949 στο πλαίσιο της δωρεάς των γάλλων καλλιτεχνών, προέρχεται από αυτή την περίοδο της δημιουργίας του.[22] Η γυναικεία ανακεκλιμένη μορφή, που με τη στάση της παραπέμπει στον Διόνυσο του ανατολικού αετώματος του Παρθενώνα, ανήκει σε μια σειρά συνθέσεων που φανερώνουν τη νέα αντίληψή του για τη φόρμα. Η απόδοσή της βασίζεται στη ρυθμική επανάληψη των όγκων που, με τη συμπλοκή, τη διαδοχική συστολή και διαστολή τους και τις κυρτές και κοίλες επιφάνειες δημιουργούν την εντύπωση μιας αρμονικής κυματοειδούς κίνησης.

Η αρχή και η εξέλιξη της νεοελληνικής γλυπτικής καταγράφονται με τα πιο αντιπροσωπευτικά έργα στην έκθεση της μόνιμης συλλογής στην Εθνική Γλυπτοθήκη, ενώ ενδεικτικές επιλογές πλαισιώνουν τις μόνιμες εκθέσεις του κεντρικού κτηρίου και των παραρτημάτων. Τα γλυπτά που παρουσιάζονται στην παρούσα έκθεση αποτυπώνουν τις πιο χαρακτηριστικές τάσεις της, συμπληρώνοντας έτσι την εικόνα και της νεοελληνικής γλυπτικής και της πλούσιας συλλογής του μουσείου. Συγχρόνως δίνεται έμφαση σε ορισμένες λιγότερο γνωστές, κυρίως πρώιμες, δημιουργικές περιόδους καλλιτεχνών, καθώς η έλλειψη χώρου στις μόνιμες εκθέσεις δεν επιτρέπει μια πιο περιεκτική παρουσίαση του έργου τους.

22. Πρόκειται προφανώς για το πρόπλασμα της σύνθεσης *Μεταμόρφωση*, 1940 σε μάρμαρο, η οποία παρουσιάστηκε σε έκθεση έργων του καλλιτέχνη στη Γαλλική Ακαδημία στη Ρώμη το 1980. Βλ. σχετικά τον κατάλογο *Henri Laurens*, Academia di Francia a Ρώμη, novembre 1980-gennaio 1981, de Luca Editore, σ. 89.

Ο Χρήστος Καπράλος στην Εθνική Πινακοθήκη

Σημείωμα για ζητήματα γλυπτικής που προκύπτουν από τη μελέτη του έργου του

Άρτεμις Ζερβού

Το 2006 περιήλθε στην Εθνική Πινακοθήκη το σύνολο του έργου του Χρήστου Καπράλου, που έως τότε ανήκε στο Ίδρυμα που είχαν συστήσει το 1991 ο καλλιτέχνης και η σύζυγός του.[1] Κατά τη διάρκεια των πολύμηνων εργασιών καταγραφής στις δύο κατοικίες-εργαστήρια του γλύπτη στο Κουκάκι και στην Αίγινα καταμετρήθηκαν 1300 γλυπτά, που καλύπτουν την περίοδο 1934-1992.[2] Η μετέπειτα επεξεργασία-ομαδοποίηση των πρωτογενών αυτών δεδομένων ανέδειξε μια πρώτη σειρά ζητημάτων, που με την πρόοδο της συνεχιζόμενης τεκμηρίωσης και έρευνας παίρνουν ολοένα και πιο κατανοητή μορφή.

Ένα από τα πρώτα θέματα που αναφάνηκαν από την αυτοψία και την πρώιμη, σχετική χρονολόγηση των γλυπτών είναι η εξίσου θεμελιώδης με τη σημασία του χρόνου, σημασία του τόπου όπου δημιουργεί ο Καπράλος: τα πήλινα και γύψινα έργα, φιλοτεχνημένα την περίοδο της Κατοχής στο χωριό του, τα αθηναϊκά μπρούντζινα γλυπτά (από το 1959), οι πωρόλιθοι (από το 1951) και τα ξύλα (από το 1965) της Αίγινας, αποτελούν διακριτές ομάδες, με ιδιαίτερη προβληματική η καθεμία. Είναι ενδιαφέρον να διερευνηθεί το γιατί ο ίδιος, μέσα σε χρονικό ορίζοντα δεκαετιών, σταθερά διαχώριζε κατηγορίες υλικών και διαπραγμάτευσης βάσει των συγκεκριμένων τοπικών στεγανών.

Η κριτική παρατήρηση του γλυπτικού έργου του Καπράλου στους τόπους δημιουργίας του, οι οποίοι υπόκεινται σε διαρκείς ιστορικές, πολιτικές και κοινωνικές μεταλλαγές, οδήγησε από νωρίς σε ποικίλα ερωτήματα σχετικά με στοιχειώδεις όρους της γλυπτικής, που συχνά στη σχετική ελληνική βιβλιογραφία αντιμετωπίζονται ως αυτονόητες προϋποθέσεις, με αποτέλεσμα να παραβλέπεται η ανάλυση και σύνθεση τους. Σε αυτούς περιλαμβάνονται: οι χώροι όπου συλλαμβάνεται, πραγματώνεται και καταλήγει το γλυπτικό έργο και οι πολλαπλοί τρόποι με τους οποίους το νοηματοδοτούν. Η υλικότητα του έργου στις τρεις διαστάσεις και τα σημεία θέασης που προτείνει στον θεατή.[3] Η κλίμακα του έργου, σε συσχετισμό με την κλίμακα του δημιουργού/θεατή και την κλίμακα του χώρου που το περιβάλλει. Η έννοια του γλυπτού ως αντικειμένου. Η εγγραφή του στο αρχιτεκτονικό πλαίσιο και η ένταξή του μέσα στο τοπίο. Η μνημειακότητά του και η σαφής ή υπαινικτική, ιδεολογικού χαρακτήρα, χρήση του στο όνομα αυτής. Η έννοια του αντιτύπου και τα συνακόλουθα ερωτήματα περί μοναδικότητας, αυθεντικότητας, οικονομικής αξίας και λειτουργίας του γλυπτικού έργου που προκύπτουν.[4]

Στο ίδιο πλαίσιο, προβάλλουν θέματα γλυπτικών τύπων: εδώ το έργο του Καπράλου αναδεικνύεται σε γόνιμο πεδίο διερεύνησης, καθώς, εκτός από τους τύπους της μεμονωμένης μορφής και της σύνθεσης μορφών, που ο γλύπτης πραγματεύτηκε σχεδόν εξαντλητικά σε όλα τα υλικά, τις τεχνικές και τις τεχνοτροπίες, στο έργο του ξεχωρίζουν τρεις χαρα-

1. Το 1997, το Διοικητικό Συμβούλιο του Ιδρύματος Χρήστου και Σούλης Καπράλου αποφάσισε, ελλείψει πόρων και κρατικής επιχορήγησης, να κινήσει τις διαδικασίες ενσωμάτωσης του Ιδρύματος στην ΕΠΜΑΣ, σύμφωνα με τον αντίστοιχο όρο του ιδρυτικού καταστατικού. Οι νομικές διαδικασίες ολοκληρώθηκαν εννέα χρόνια μετά, με προεδρικό διάταγμα (ΦΕΚ 208/Β/13-02-2006). Το ίδιο το ιστορικό αυτής της ενσωμάτωσης αποτελεί ενδιαφέρουσα περιπτωσιολογική μελέτη, όπου διασταυρώνονται αρκετά από τα θέματα που θίγονται στο παρόν σημείωμα.

2. Το άθροισμα των έργων που ανήκουν πλέον στην ΕΠΜΑΣ συμπληρώνουν 231 πίνακες, 30 χαρακτικά και 3000 σχέδια και σκαριφήματα, το ένα τρίτο των οποίων είναι φύλλα διπλής όψης. Το έργο του Καπράλου, μεγάλο μέρος του οποίου παραμένει άγνωστο και αδημοσίευτο, μελετάται από τη γράφουσα συνολικά και συστηματικά για πρώτη φορά.

3. Σε μια ιδιαίτερη ομάδα μπρούντζινων συνθέσεων, για παράδειγμα, ο Καπράλος δεν ολοκληρώνει το πλάσιμο της πίσω πλευράς, με αποτέλεσμα τα έργα να μην είναι ούτε ανάγλυφα ούτε ολόγλυφα.

4. Χαρακτηριστική περίπτωση αποτελεί η μνημειακών διαστάσεων (ύψος 3,80 μ.) γύψινη *Μάνα* του Καπράλου, μπρούντζινα αντίτυπα της οποίας έχουν στηθεί στην Αίγινα (1995), στο Αγρίνιο (1996), στη Βουλή

Χρήστος Καπράλος *Μάνα καθιστή* (λεπτομέρεια) **Christos Kapralos** *Seated Mother* (detail)

κτηριστικοί γλυπτικοί τύποι της αρχαιότητας: το ειδώλιο, η ζωφόρος και το αέτωμα. Η μελέτη των ειδωλίων από τερακότα[5] του Καπράλου αποκαλύπτει ένα πεδίο διαρκούς άσκησης του γλύπτη ιδιαίτερα σημαντικό για την παρακολούθηση της διαδρομής του, ένα ημερολόγιο γλυπτικών ιδεών, κάποιες από τις οποίες πραγματώθηκαν σε μεγάλες διαστάσεις -σε παραλλαγές και σε ποικίλα υλικά- ενώ κάποιες παρέμειναν στο πολύ ενδιαφέρον, ενδιάμεσο στάδιο μεταξύ σπουδής και ολοκληρωμένου έργου. Η ζωφόρος και το αέτωμα,[6] από την άλλη, αφενός αναφέρονται άμεσα σε εμβληματικούς τύπους της αρχαίας μνημειακής γλυπτικής παράδοσης, εγείροντας προς επαναδιαπραγμάτευση διάφορα θέματα μορφής, αφετέρου τροφοδοτούν τη συζήτηση περί του κατεξοχήν δημόσιου (και πολιτικού ή «εθνικού») χαρακτήρα της μνημειακής γλυπτικής, αναδεικνύοντας, μεταξύ άλλων, και ειδικότερα θέματα υποδοχής της: τα μνημειακά γλυπτά είναι κατά κανόνα έργα που παραγγέλνει *το κράτος για τον λαό*, ενώ και η πλειονότητα των μη δημόσιων γλυπτών αποκτάται είτε από δημόσια ιδρύματα είτε από επαρκώς εύπορους ιδιώτες.

Τα ακόλουθα παραδείγματα αποσαφηνίζουν συνθετικά τα παραπάνω:

- Η πιο επίσημη καταξίωση του Καπράλου εντός των ελληνικών συνόρων ήρθε το 2001, οκτώ χρόνια μετά το θάνατό του, όταν το Ελληνικό Κοινοβούλιο αγόρασε την πώρινη ζωφόρο του και την τοποθέτησε μόνιμα στο περιστύλιο της βουλής. Από τα λίγα έργα του Καπράλου που αναφέρονται άμεσα σε συγκεκριμένες περιόδους και γεγονότα της ιστορίας, το πιο μνημειακό και πιο «ιστορικό» του έργο -με την έννοια ότι προτείνει συγκεκριμένη ιστορική αφήγηση με αρχή, μέση και τέλος, υπαγορεύοντας το είδος της γραμμικής ανάγνωσης που επιβάλλει ο τύπος της ανάγλυφης φρίζας- η ζωφόρος καθιερώθηκε ως μείζον «εθνικό μνημείο» μετά από 35 ετών αφάνεια.[7]

- Η πιο σημαντική διεθνής καταξίωση του έργου του σημειώθηκε με τα πρώτα μπρούντζινα γλυπτά του, σε απόλυτο συγχρονισμό με την περίοδο δημιουργίας τους (1959-1962), δηλαδή κατά την επιτυχημένη, όπως επιβεβαιώνεται και από τις κριτικές στον ελληνικό και διεθνή τύπο, συμμετοχή του στην 31η Biennale της Βενετίας το 1962. Τότε, αρκετά γλυπτά του πωλήθηκαν σε ξένους συλλέκτες και εμπόρους τέχνης, ενώ η Martha Jackson, ιδιοκτήτρια της διάσημης ομώνυμης γκαλερί μοντέρνας τέχνης στη Νέα Υόρκη,[8] υπέγραψε μαζί του συμβόλαιο έκθεσης και προώθησης του έργου του στις Η.Π.Α. Μια μεγάλη στροφή –από τον Καπράλο «συνεχιστή της ελληνικής γλυπτικής παράδοσης» του 1957 στο «μοντέρνο και διεθνή» Καπράλο τού 1962– που συντελέστηκε σε πολύ μικρό, αλλά κομβικής σημασίας, χρονικό διάστημα.

- Από τα πιο ανοικτά σε αναγνώσεις με όρους «πρωτοπορίας» έργα του Καπράλου είναι το ξύλινο «αέτωμά» του, ακριβώς γιατί ανατρέπει (ακόμα και με τον τίτλο του) τις σταθερές του αρχαίου γλυπτικού τύπου που ακολουθεί: επιγραμματικά, πρόκειται για ένα μνημειακό «αετωματικό» σύνολο που προορίζεται για το δάπεδο εσωτερικού αποκλειστικά, λόγω υλικού, χώρου.

Μία άλλη ομάδα θεμάτων που θα έβρισκαν χώρο στη σύντομη αυτή αναφορά, προκύπτει και από τη μελέτη αρχειακών πηγών και αφορά σε θέματα ταυτότητας, καλλιτεχνικής και ιδεολογικής,[9] του γλύπτη, τα οποία πρέπει να θεωρηθούν σε σχέση με το ιστορικό πλαίσιο που τα ορίζει. Η διαδρομή: χωριό (περιφέρεια του ’20) - Αθήνα (Σχολή Καλών

(2003), στη Δράμα (2009) και στην Καρδίτσα (2009), και ειδικότερα η επίσημη πολιτική ρητορική με την οποία επιχειρήθηκε κάθε φορά να ερμηνευθεί το έργο και η λειτουργία του στο δημόσιο χώρο.

5. Πρόκειται για 470 μορφές και συνθέσεις, φιλοτεχνημένες από τις αρχές της δεκαετίας του ’50 έως τις αρχές της δεκαετίας του ’90.

6. Συγκεκριμένα, η σαράντα μέτρων μήκους πώρινη ζωφόρος *Το Μνημείο της Μάχης της Πίνδου*, 1952-1956 και το δέκα μνημειακών μορφών ξύλινο σύνταγμα *Παρωδία από το Αέτωμα της Ολυμπίας*, 1971-1972.

7. Η ζωφόρος παρουσιάστηκε το 1957 μαζί με άλλα έργα του Καπράλου, σε μία εν είδει αναδρομικής έκθεση, σε αίθουσα της Ηλεκτρικής Εταιρίας Αθηνών-Πειραιώς˙ παρά τις θετικές κριτικές και τις προτροπές προς το κράτος για αγορά του μνημειακού συνόλου, το έργο παρέμεινε εγκιβωτισμένο μέχρι το 1992.

8. Ως Martha Jackson Gallery λειτούργησε από το 1954 έως το 1964, με ειδικότητα στην αμερικανική και ευρωπαϊκή ζωγραφική και γλυπτική και έμφαση στον αφηρημένο εξπρεσιονισμό.

9. Θέματα που αφορούν στη σχέση του Καπράλου με την αριστερά είναι υπό έρευνα.

Τεχνών του ’30) - Παρίσι (διεθνές καλλιτεχνικό κέντρο του ’30) - χωριό - Αθήνα - Αίγινα (πόλος συγκέντρωσης καλλιτεχνικών και πνευματικών κύκλων), με όλες τις ιστορικές και κοινωνικές παραμέτρους και όλες τις καλλιτεχνικές επιρροές που τη διαμόρφωσαν, ενός καλλιτέχνη που σταθερά πρόβαλλε με το έργο του την ταπεινή του καταγωγή και την επιθυμία του να παραμείνει προσκολλημένος σε αυτή, μένοντας ταυτόχρονα ο ίδιος μακριά από δραστηριότητες και τύπους διαβίωσης που θα χαρακτηρίζονταν «αστικοί». Η υιοθέτηση εκ μέρους του της ιδιότητας του γλύπτη-εργάτη, του χειρώνακτα που δουλεύει, ταγμένος αποκλειστικά στην τέχνη του, από το πρώτο έως το τελευταίο στάδιο τα έργα του[10] -και που, κατά συνέπεια, έχει να αντιμετωπίσει ως όρια της δημιουργίας του και τα όρια της φυσικής του αντοχής-, που δεν εκτελεί παραγγελίες και σπανίως παίρνει μέρος σε δημόσιους διαγωνισμούς, που δεν ανήκει σε καλλιτεχνικές ομάδες, που, συχνά, θεωρεί ότι «αδικείται»[11] από συστήματα εξουσίας (πολιτικό κατεστημένο, ακαδημαϊκή κοινότητα) που ρυθμίζουν ιεραρχικά το καλλιτεχνικό γίγνεσθαι.

Ο Καπράλος έφτασε στη δημιουργική του ωριμότητα όταν ο όρος *γλυπτική* άρχιζε να χάνει τη διαφοροποιητική του σημασία. Από τα τέλη της δεκαετίας του ’60 και εξής, το πεδίο της γλυπτικής μετασχηματίστηκε, διευρύνθηκε και αποδεσμεύτηκε, σε επίπεδο ορισμών και κατηγοριοποιήσεων, με ρυθμούς χωρίς προηγούμενο για αυτό το είδος καλλιτεχνικής πράξης που μετράει μία παράδοση χιλιετιών. Η συζήτηση περί των όρων της δημιουργίας, πρόσληψης και λειτουργίας του γλυπτικού έργου σε ατομικό και συλλογικό επίπεδο, με όλες τις μεταλλαγές που έχουν αυτοί υποστεί και υφίστανται, είναι, συνεπώς, εξαιρετικά καίρια.

Το έργο του Καπράλου θα στεγαστεί, και μέρος του θα εκτεθεί, σε νέα πτέρυγα που θα ανεγερθεί σε παρακείμενο του υπάρχοντος εργαστηρίου-μουσείου οικόπεδο στα Πλακάκια της Αίγινας.[12] Μέχρι σήμερα, ο επισκέπτης του μουσείου Καπράλου περιηγείται στον χώρο όπου ζούσε και εργαζόταν ο καλλιτέχνης έξι μήνες το χρόνο, σε ένα περιβάλλον, φυσικό και αρχιτεκτονικό, που έχει υποστεί ελάχιστες, αν όχι καμία, αλλαγές και έρχεται σε επαφή μόνο με τα έργα που φιλοτεχνήθηκαν στην Αίγινα, και που παραμένουν στις ίδιες ακριβώς θέσεις που όριζαν κάθε φορά οι περιορισμοί του χώρου, αλλά και ο ίδιος ο γλύπτης. Το νέο μουσείο, θα συγκεντρώσει κάτω από μία στέγη όλα τα έργα του Καπράλου και από αυτά θα επιλεγούν συγκεκριμένες ομάδες για τη συγκρότηση της μόνιμης έκθεσης. Το γεγονός και μόνο ότι το μουσείο θα λειτουργεί επισήμως ως παράρτημα της Εθνικής Πινακοθήκης θα νοηματοδοτήσει το έργο σε πολλαπλά επίπεδα, ενώ ακριβώς οι διαδικασίες επιλογής θα είναι άλλο ένα γόνιμο πεδίο σκέψης και διερεύνησης, όχι μόνο του ίδιου του έργου, αλλά και των πλαισίων εντός των οποίων επιχειρείται κάθε φορά η ερμηνεία του.

10. Χαρακτηριστικά, ο Καπράλος χύτευε ο ίδιος τα μπρούντζινα έργα του, σε χυτήριο που είχε οργανώσει σε οικόπεδο παρακείμενο του σπιτιού-εργαστηρίου του στο Κουκάκι.

11. Εδώ μεταφέρεται ένας γενικός τόνος, που πιο ειδικά εντοπίζεται σε καίρια σημεία της αυτοβιογραφίας του. Βλ. Χρήστος Καπράλος, *Αυτοβιογραφία,* συμπληρωμένη από τη Σούλη Καπράλου, εκδ. Άγρα, 2001 και επιβεβαιώνεται στις εκτενείς συζητήσεις μας με τη Σούλη Καπράλου.

12. Το Μάρτιο του 2011 εγκρίθηκε από το Συμβούλιο Μουσείων του ΥΠ.ΠΟ.Τ. η οριστική μελέτη για την ανέγερση της νέας πτέρυγας. Το έργο θα χρηματοδοτηθεί από τους πόρους του πρώην Ιδρύματος Καπράλου, που έχουν επίσης περιέλθει στην Εθνική Πινακοθήκη, και από πόρους που εξασφάλισε η πρώην Νομαρχία Πειραιά τον Ιούλιο του 2010.

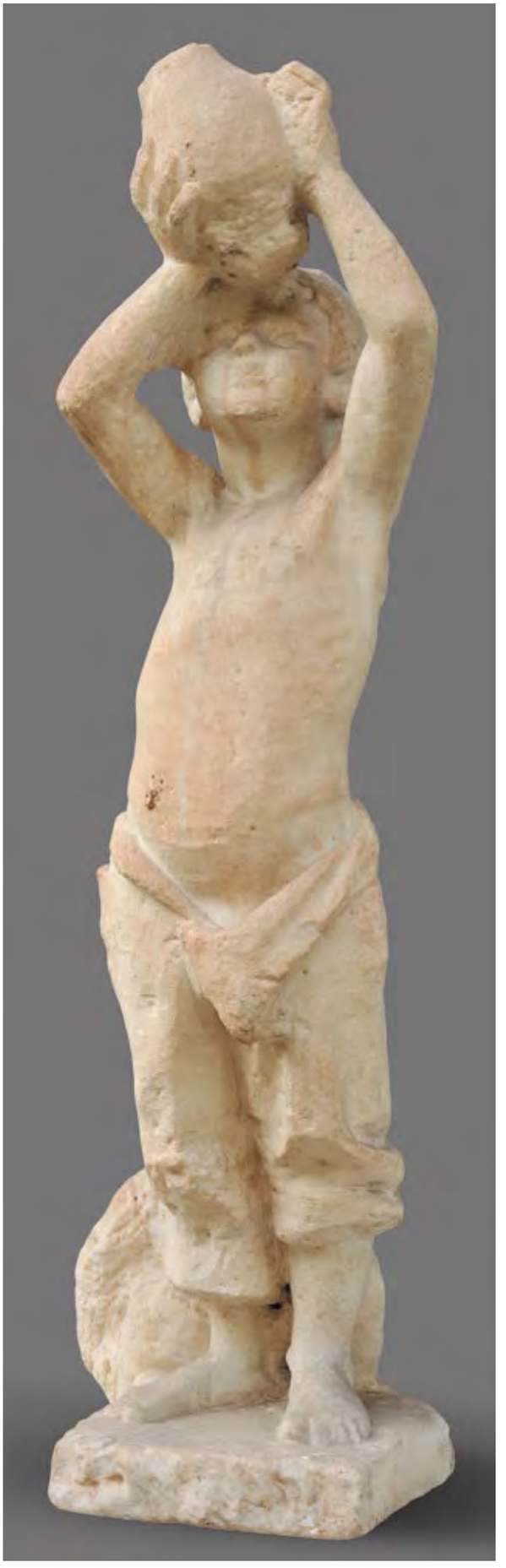
Παύλος Προσαλέντης
ο πρεσβύτερος
(Κέρκυρα 1784 - Κέρκυρα 1837)
Pavlos Prossalentis
the Elder
(Corfu 1784 - Corfu1837)

Δημήτριος Φιλιππότης
(Πύργος Τήνου 1834 - Αθήνα 1919)
Dimitrios Filippotis
(Pirgos, Tinos 1834 - Athens1919)

282

282. *Κεφαλληνία και Ιθάκη*, 1826
Εκμαγείο από το βάθρο της προτομής του βασιλιά της Αγγλίας Γεωργίου Δ΄ στην Κέρκυρα
Γύψος, 66 x 35 x 10 εκ.
αρ. έργου 3020
Kefallinia and Ithaca, 1826
Cast from the pedestal of the bust of King George IV of England in Corfu
Plaster, 66 x 35 x 10 cm
inv. no. 3020

283. *Παιδί με κουμπαρά*, 1888
Μάρμαρο, 136 x 47 x 40 εκ.
αρ. έργου 5890
Boy with Piggy-Bank, 1888
Marble, 136 x 47 x 40 cm
inv. no. 5890



283

Λάζαρος Σώχος
(Υστέρνια Τήνου 1857 / 1862 - Αθήνα 1911)

Lazaros Sochos
(Isternia, Tinos 1857 / 1862 - Athens 1911)

284 α.

β.

284. *Προτομή ιερωμένου*, 1889
(πιθανόν ο Θεόφιλος Καΐρης)
Πηλός, 50 x 31 x 20 εκ.
αρ. έργου 1544
Bust of a Clergyman, 1889
(probably Theophilos Kaïris)
Clay, 50 x 31 x 20 cm
inv. no. 1544

Θωμάς Θωμόπουλος
(Σμύρνη 1873 - Αθήνα 1937)
Thomas Thomopoulos
(Smyrna 1873 - Athens 1937)

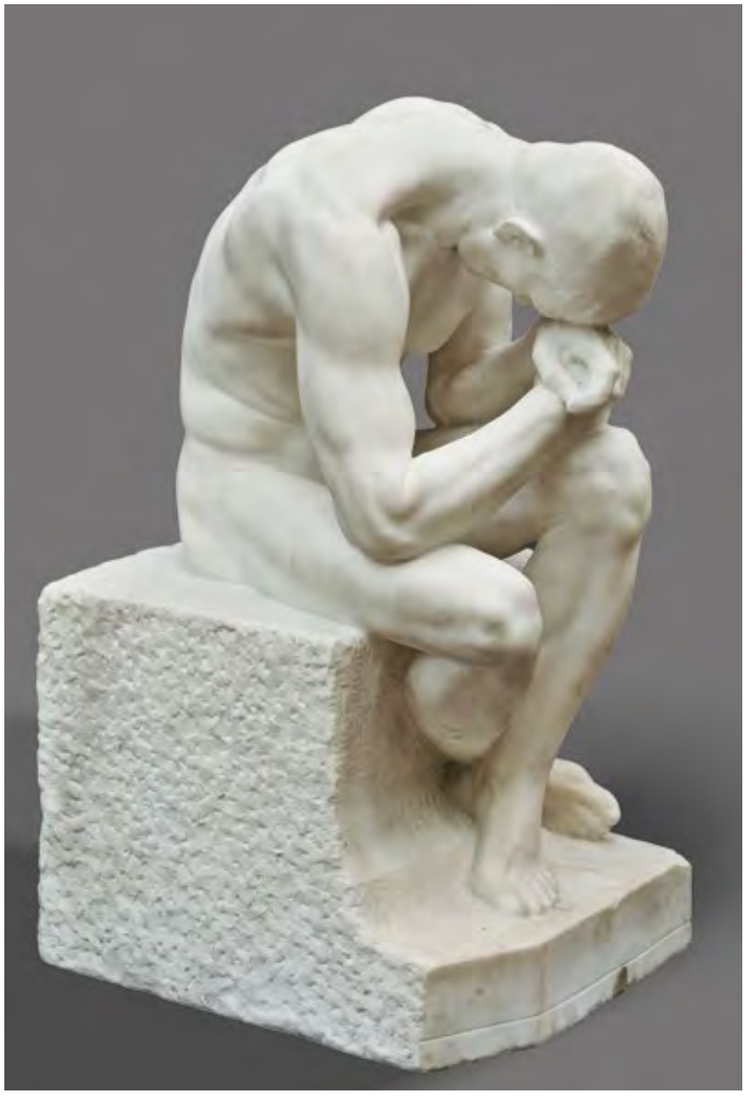
285

285. *Τα μάτια της ψυχής*, 1900
Μάρμαρο, 52 x 49 x 36,5 εκ.
αρ. έργου 7061
The Eyes of the Soul, 1900
Marble, 52 x 49 x 36.5 cm
inv. no. 7061

Κώστας Δημητριάδης
(Στενήμαχος Ανατολικής Ρωμυλίας 1881 - Αθήνα 1943)

Konstantinos Dimitriadis
(Stenimachos, Eastern Romilia 1881 - Athens 1943)

286 α.



β.

286. *Σκεπτόμενος*, 1907
(από την ενότητα *Οι νικημένοι της ζωής*)
Μάρμαρο, 60 x 30,5 x 38,5 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη
αρ. έργου 1136
Thinker, 1907
(from the series *Life's Defeated*)
Marble, 60 x 30.5 x 38.5 cm
E. Koutlidis Foundation Collection
inv. no. 1136

Κώστας Δημητριάδης
(Στενήμαχος Ανατολικής
Ρωμυλίας 1881 - Αθήνα 1943)
Konstantinos
Dimitriadis
(Stenimachos, Eastern
Romilia 1881 - Athens 1943)

287 α.

β.

287. *Κλαίουσα*, 1909
(από την ενότητα *Οι νικημένοι της ζωής*)
Μάρμαρο, 40,5 x 29 x 32,5 εκ.
Κληροδότημα Αντώνη Μπενάκη
αρ. έργου 1887
Weeping Woman, 1909
(from the series *Life's Defeated*)
Marble, 40,5 x 29 x 32.5 cm
Antonios Benakis Bequest
inv. no. 1887

288. *Άνδρας* (ή *Προσπάθεια*), 1910
(από την ενότητα *Οι νικημένοι της ζωής*)
Μάρμαρο, 70 x 110 x 55 εκ.
Δωρεά Εμμανουήλ Μπενάκη
αρ. έργου 1517
Man (or *Endeavour*), 1910
(from the series *Life's Defeated*)
Marble, 70 x 110 x 55 cm
Donated by Emmanuel Benakis
inv. no. 1517

288 α.

β.

Κώστας Δημητριάδης
(Στενήμαχος Ανατολικής Ρωμυλίας
1881 - Αθήνα 1943)

Konstantinos Dimitriadis
(Stenimachos, Eastern
Romilia 1881 - Athens 1943)

289

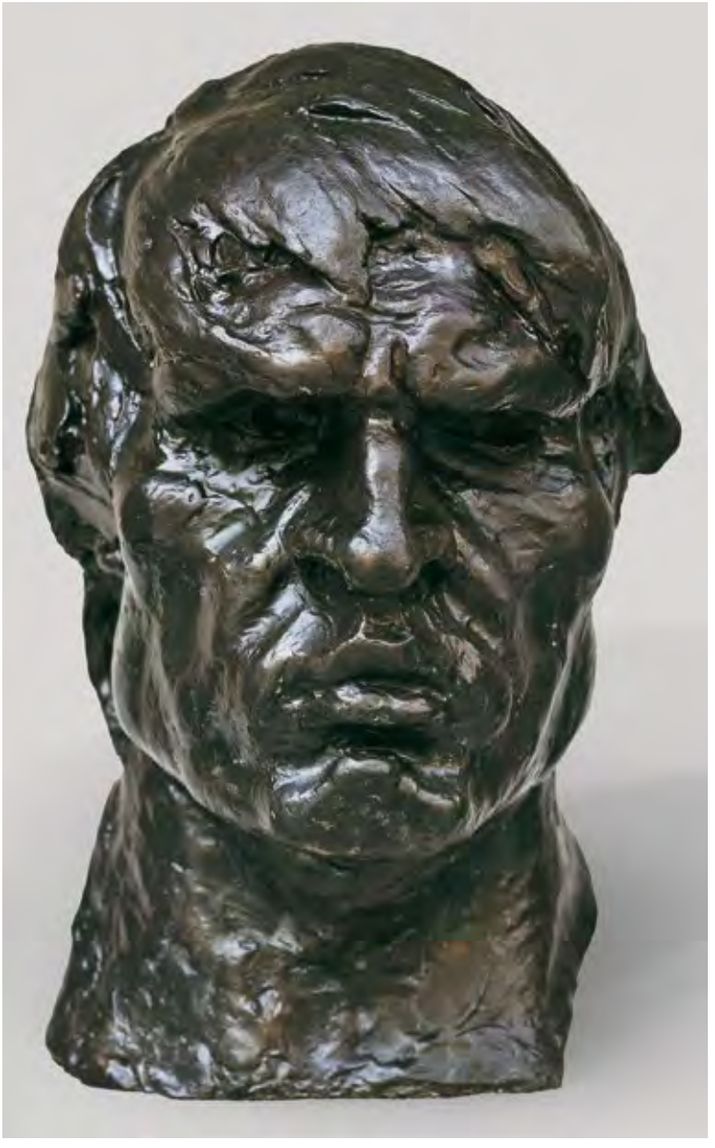
290 α.

β.

289. *Στάζια Ναπιερκόφσκα*, 1918
Μπρούντζος, 17,5 x 15 x 0,5 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη
αρ. έργου 889
Stasia Napierkowska, 1918
Bronze, 17.5 x 15 x 0.5 cm
E. Koutlidis Foundation Collection
inv. no. 889

290. *Στάζια Ναπιερκόφσκα*, 1918 (;)
Μάρμαρο, 60,5 x 18 x 24,5 εκ.
Δωρεά Σόνιας Δημητριάδη
αρ. έργου 12330/1
Stasia Napierkowska, 1918 (?)
Marble, 60.5 x 18 x 24.5 cm
Donated by Sonia Dimitriadi
inv. no. 12330/1

Λουκάς Δούκας
(Πύργος Τήνου 1890 - Αθήνα 1925)
Loukas Doukas
(Pyrgos, Tinos 1890 - Athens 1925)



291 α.

β.

291. *Ο Κάιν*, 1922
Μπρούντζος, 33,5 x 22 x 25 εκ.
Δωρεά Αντώνη Μπενάκη
αρ. έργου 507
Cain, 1922
Bronze, 33.5 x 22 x 25 cm
Donated by Antonios Benakis
inv. no. 507

Κωστής Παπαχριστόπουλος
(Αθήνα 1906 - Παρίσι 2004)
Costis Papachristopoulos
(Costi)
(Athens 1906 - Paris 2004)

Θανάσης Απάρτης
(Σμύρνη 1899 - Αθήνα 1972)
Thanassis Apartis
(Smyrna 1899 - Athens 1972)

292 α.

β.

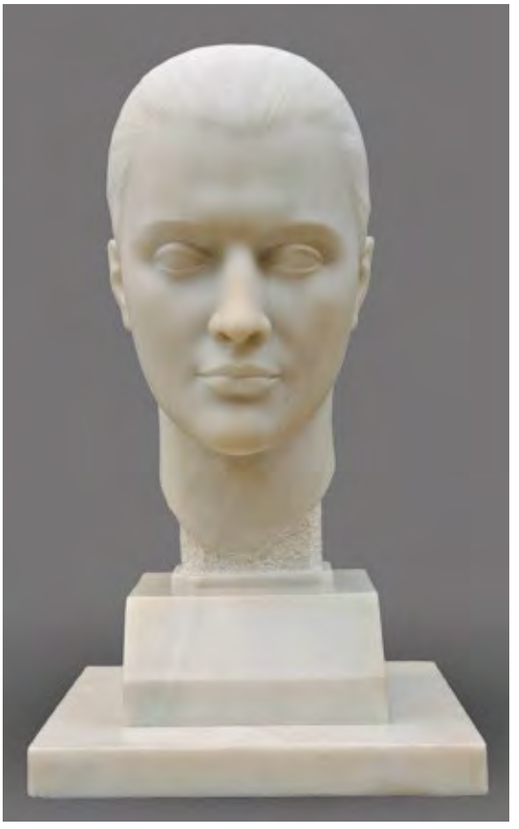
293 α.

β.

292. *Ο ζωγράφος Αντώνης Πολυκανδριώτης*, 1928
Μπρούντζος, 32 x 21 x 26 εκ.
βάση: 16 x 19,5 x 19,5 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 8114
The Painter Antonis Polykandriotis, 1928
Bronze, 32 x 21 x 26 cm
base: 16 x 19.5 x 19.5 cm
Donated by the artist
inv. no. 8114

293. *Νέγρα*, 1929
Μπρούντζος, 33 x 25,5 x 29 εκ.
Κληροδότημα Δημ. Νικολόπουλου
αρ. έργου 1303
Negress, 1929
Bronze, 33 x 25.5 x 29 cm
D. Nikolopoulos Bequest
inv. no. 1303

294 α.



β.

Μιχάλης Τόμπρος
(Αθήνα 1889 - Αθήνα 1974)
Michael Tombros
(Athens 1889 - Athens 1974)

Νίκος Περαντινός
(Αθήνα 1910 - Αθήνα 1991)
Nikos Perantinos
(Athens 1910 - Athens 1991)

295 α.

β.

294. *Κεφάλι κόρης*, 1931
Μάρμαρο, 42 x 25 x 25 εκ.
Δωρεά Υπουργείου Παιδείας
αρ. έργου 1292
Head of a Girl, 1931
Marble, 42 x 25 x 25 cm
Donated by the Ministry of Culture
inv. no. 1292

295. *Κεφάλι νέου*
(αυτοπροσωπογραφία), 1934
Μπρούντζος, 34,5 x 17,5 x 22 εκ.
αρ. έργου 3982
Head of a Young Man
(self-portrait), 1934
Bronze, 34.5 x 17.5 x 22 cm
inv. no. 3982

Γιώργος Ζογγολόπουλος
(Αθήνα 1902 / 1903 - Αθήνα 2004)
Giorgos Zongolopoulos
(Athens 1902 / 1903 - Athens 2004)

296 α.

β.

297 α.

β.

296. *Ο ζωγράφος Μίμης Βιτσώρης*, 1934
Μπρούντζος, 31 x 20 x 25 εκ.
αρ. έργου 1543
The Painter Mimis Vitsoris, 1934
Bronze, 31 x 20 x 25 cm
inv. no. 1543

297. *Κεφάλι κοριτσιού* (*Πορτραίτο κυρίας Μ. Κ.*), 1939
Μπρούντζος, 34 x 19 x 28,5 εκ.
Δωρεά Υπουργείου Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων
αρ. έργου 2994
Head of a Girl (*Portrait of Ms M. K.*), 1939
Bronze, 34 x 19 x 28.5 cm
Donated by the Ministry of National Education and Religious Affairs
inv. no. 2994

Μπέλλα Ραφτοπούλου
(Αθήνα 1902 / 1907 - Αθήνα 1992)
Bella Raftopoulou
(Athens 1902 / 1907 - Athens 1992)

298

298. *Δύο φίλες*, 1937
Πέτρα, 34,5 x 50 x 36 εκ.
Κληροδότημα
Μπέλλας Ραφτοπούλου
αρ. έργου 8675 / α
Two Friends, 1937
Stone, 34.5 x 50 x 36 cm
Bella Raftopoulou Bequest
inv. no. 8675 / α

Φρόσω Ευθυμιάδη - Μενεγάκη
(Κωνσταντινούπολη 1911 - Αθήνα 1995)
Frosso Efthymiadi - Menegaki
(Constantinople 1911 - Athens 1995)

299 α.

β.

γ.

299. *Ζεύγος ζαρκαδιών*, π. 1940
Τερακότα, 49 x 87 x 50 εκ.
Κληροδότημα
Φρόσως Ευθυμιάδη-Μενεγάκη
αρ. έργου 9046 / α
Couple of Roe, ca. 1940
Terracotta, 49 x 87 x 50 cm
Frosso Efthymiadi-Menegaki Bequest
inv. no. 9046 / α

300. *Κατσικάκι*, π. 1938
Μπρούντζος, 88 x 26 x 66 εκ.
Κληροδότημα
Φρόσως Ευθυμιάδη-Μενεγάκη
αρ. έργου 9044
Kid, ca. 1938
Bronze, 88 x 26 x 66 cm
Frosso Efthymiadi-Menegaki Bequest
inv. no. 9044

300 α.

β.

301

302

Μιχάλης Τόμπρος
(Αθήνα 1889 - Αθήνα 1974)
Michael Tombros
(Athens 1889 - Athens 1974)

301. *Το φιλί*, 1933
Μπρούντζος, 40 x 15 x 12 εκ.
Δωρεά των κληρονόμων
του καλλιτέχνη
αρ. έργου 12454
The Kiss, 1933
Bronze, 40 x 15 x 12 cm
Donated by the heirs of the artist
inv. no. 12454

302. *Τα ζώα και το ψάρι*, 1933
Μπρούντζος, 20 x 44 x 27 εκ.
Δωρεά των κληρονόμων
του καλλιτέχνη
αρ. έργου 12455
Animals and Fish, 1933
Bronze, 20 x 44 x 27 cm
Donated by the heirs of the artist
inv. no. 12455

Χρήστος Καπράλος
(Παναιτώλιο Αγρινίου 1909 - Αθήνα 1993)

Christos Kapralos
(Panetolio, Agrinio 1909 - Athens 1993)

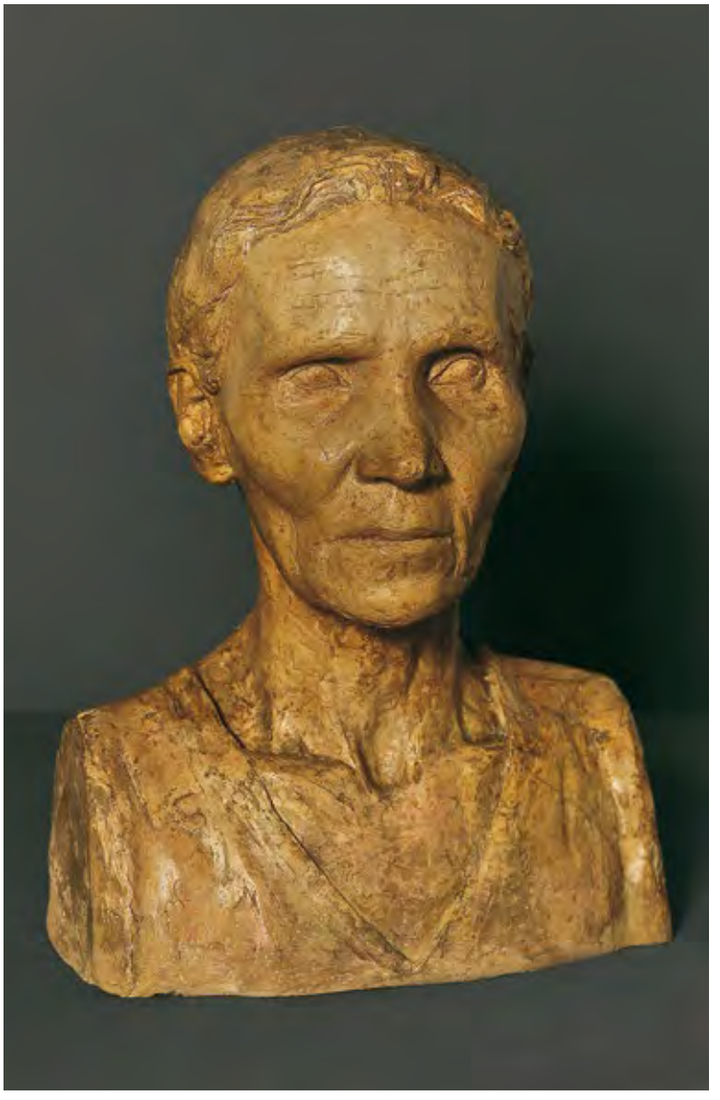
303 α.

β.

303. *Μάνα*, 1940 - 1945
Γύψος, 55 x 34 x 24 εκ.
Προέλευση: πρώην Ίδρυμα Χρήστου και Σούλης Καπράλου
αρ. έργου 11294
Mother, 1940 - 1945
Plaster, 55 x 34 x 24 cm
Provenance: former Christos and Souli Kapralos Foundation
inv. no. 11294

Θανάσης Απάρτης
(Σμύρνη 1899 - Αθήνα 1972)
Thanassis Apartis
(Smyrna 1899 - Athens 1972)

304 α.



β.

304. *Κυρά Δέσποινα*, 1946
Γύψος βαμμένος, 37,5 x 29 x 24 εκ.
Δωρεά Μαρί-Τερέζ Απάρτη
αρ. έργου 8495
Kyra Despina, 1946
Painted plaster, 37.5 x 29 x 24 cm
Donated by Marie-Thérèse Aparti
inv. no. 8495

Λάζαρος Λαμέρας
(Αθήνα 1911 / 1913 - Αθήνα 1998)
Lazaros Lameras
(Athens 1911 / 1913 - Athens 1998)

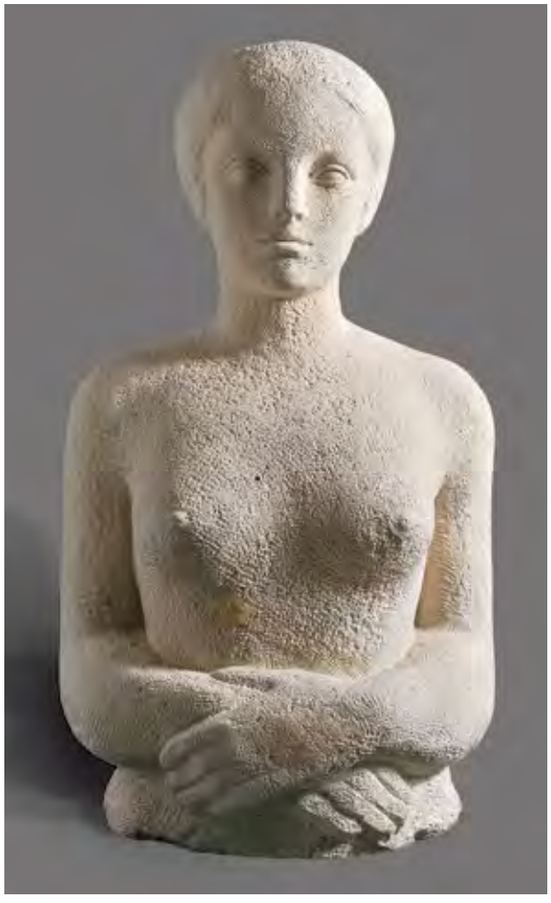
305. *Μουσικό όργανο*, 1945
Μάρμαρο, 75,5 x 22,5 x 12 εκ.
αρ. έργου 5776
Musical Instrument, 1945
Marble, 75.5 x 22.5 x 12 cm
inv. no. 5776

305

Μπέλλα Ραφτοπούλου
(Αθήνα 1902 / 1907 - Αθήνα 1992)
Bella Raftopoulou
(Athens 1902 / 1907 - Athens 1992)

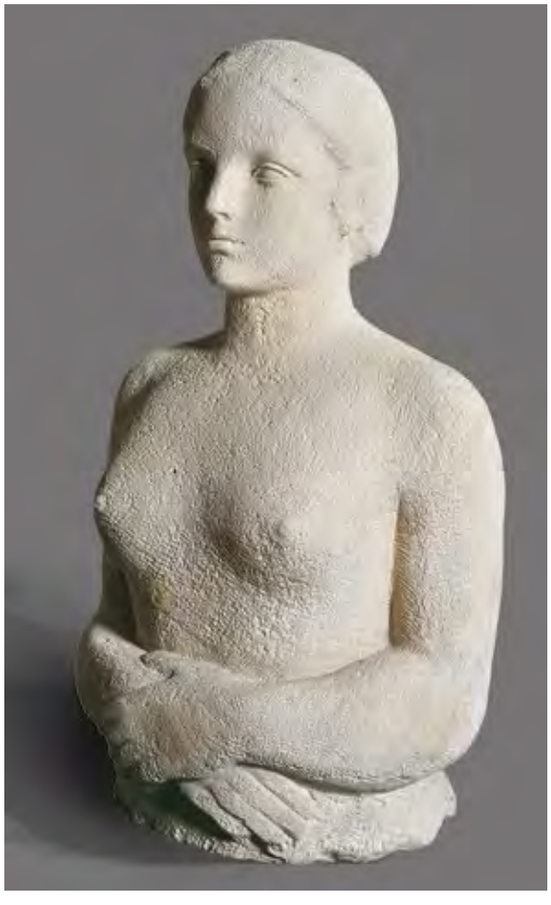
Μιχάλης Τόμπρος
(Αθήνα 1889 - Αθήνα 1974)
Michael Tombros
(Athens 1889 - Athens 1974)

306 α.



307 α.

β.



β.

306. *Πηνελόπη*, 1949
Πέτρα, 74,5 x 46 x 30 εκ.
Κληροδότημα
Μπέλλας Ραφτοπούλου
αρ. έργου 8666
Penelope, 1949
Stone, 74,5 x 46 x 30 cm
Bella Raftopoulou Bequest
inv. no. 8666

307. *Θέμα θαλασσινό*, 1950
Μπρούντζος, 24 x 30 x 21,5 εκ.
Δωρεά των κληρονόμων
του καλλιτέχνη
αρ. έργου 12469 / 1
Sea Theme, 1950
Bronze, 24 x 30 x 21.5 cm
Donated by the heirs of the artist
inv. no. 12469 / 1

Ιωάννης Αβραμίδης
(Βατούμ Ρωσίας 1922)
Joannis Avramidis
(Vatum, Russia 1922)

308 α.

β.

308. *Κεφάλι*, 1953
Πέτρα, 34,5 x 25 x 21 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 9257
Head, 1953
Stone, 34.5 x 25 x 21 cm
Donated by the artist
inv. no. 9257

Κλέαρχος Λουκόπουλος
(Θέρμο Αιτωλίας 1908 - Αθήνα 1995)
Klearchos Loukopoulos
(Thermo, Aitolia 1908 - Athens 1995)

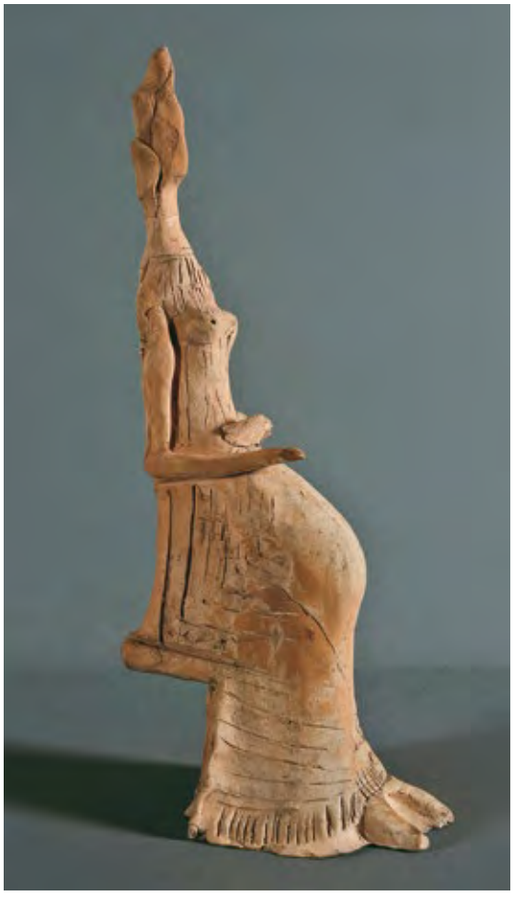
309 α.

β.

309. *Γυναίκα με πανέρι*, 1954
Μπρούντζος, 45,5 x 20 x 12 εκ.
Δωρεά Υπουργείου Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων
αρ. έργου 2993
Woman with Basket, 1954
Bronze, 45.5 x 20 x 12 cm
Donated by the Ministry of National Education and Religious Affairs
inv. no. 2993

Χρήστος Καπράλος
(Παναιτώλιο Αγρινίου 1909 - Αθήνα 1993)

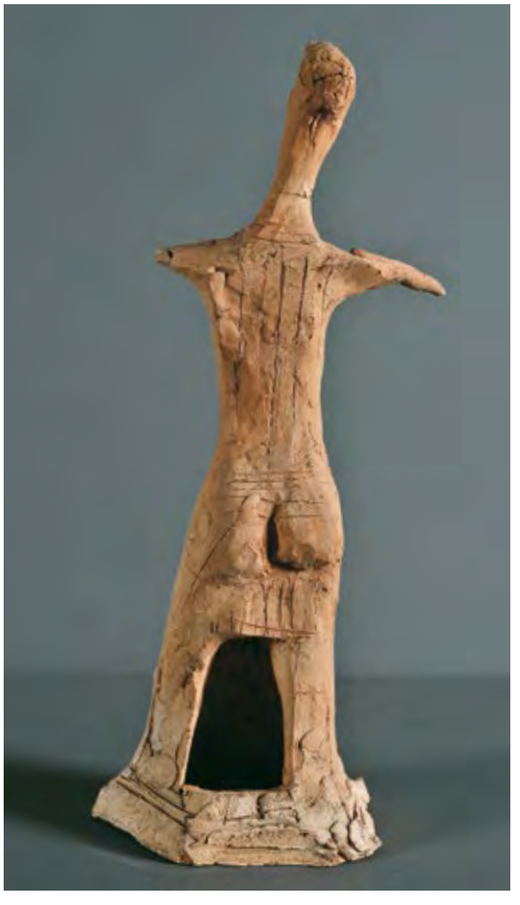
Christos Kapralos
(Panetolio, Agrinio 1909 - Athens 1993)



310 α.

β.

310. *Καθιστή γυναικεία μορφή*, 1956
Τερακότα, 30,5 x 10 x 12,5 εκ.
Προέλευση: πρώην Ίδρυμα Χρήστου και Σούλης Καπράλου
αρ. έργου 10803
Seated Female Figure, 1956
Terracotta, 30.5 x 10 x 12.5 cm
Provenance: former Christos and Souli Kapralos Foundation
inv. no. 10803



311 α.

β.

311. *Όρθια γυναικεία μορφή*, 1958
Τερακότα, 35 x 15,5 x 8 εκ.
Προέλευση: πρώην Ίδρυμα Χρήστου και Σούλης Καπράλου
αρ. έργου 10838
Standing Female Figure, 1958
Terracotta, 35 x 15.5 x 8 cm
Provenance: former Christos and Souli Kapralos Foundation
inv. no. 10838

312

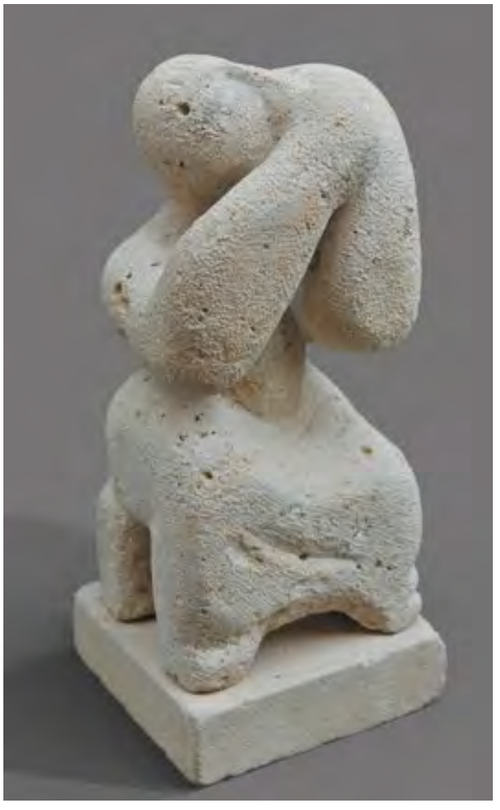
Φρόσω Ευθυμιάδη - Μενεγάκη
(Κωνσταντινούπολη 1911 - Αθήνα 1995)
Frosso Efthymiadi - Menegaki
(Constantinople 1911 - Athens 1995)

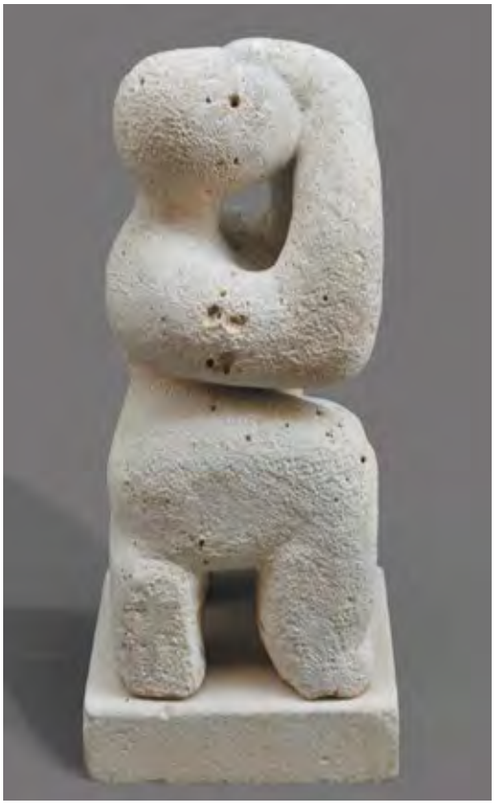
312. *Έλληνες βοσκοί* (ή *Τσοπάνοι*), 1955
Σφυρήλατο σίδερο, 53 x 30 x 20,5 εκ.
Κληροδότημα Φρόσως Ευθυμιάδη-Μενεγάκη
αρ. έργου 9152
Greek Shepherds, 1955
Hammered iron, 53 x 30 x 20.5 cm
Frosso Efthymiadi-Menegaki Bequest
inv. no. 9152

Μπέλλα Ραφτοπούλου
(Αθήνα 1902 / 1907 - Αθήνα 1992)
Bella Raftopoulou
(Athens 1902 / 1907 - Athens 1992)

Άλεξ Μυλωνά
(Αθήνα 1923)
Alex Mylona
(Athens 1923)

313 α.





β.

314

313. *Γυναίκα που θρηνεί*, 1957
Πέτρα, 46 x 20 x 20 εκ.,
Κληροδότημα
Μπέλλας Ραφτοπούλου
αρ. έργου 8670
Mourning Woman, 1957
Stone, 46 x 20 x 20 cm
Bella Raftopoulou Bequest
inv. no. 8670

314. *Μπεριόσκα*, 1957
Σφυρήλατο σίδερο, 220 x 200 x 30 εκ.
Δωρεά της καλλιτέχνιδας
αρ. έργου 7586
Berioshka, 1957
Hammered iron, 220 x 200 x 30 cm
Donated by the artist
inv. no. 7586

Φρόσω Ευθυμιάδη - Μενεγάκη
(Κωνσταντινούπολη 1911 - Αθήνα 1995)

Frosso Efthymiadi - Menegaki
(Constantinople 1911 - Athens 1995)

315 α.

β.

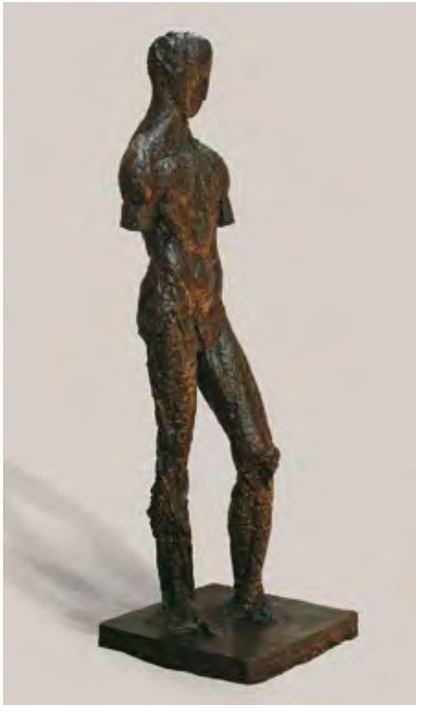
316 α.

β.

315. *Ικέτιδες*, 1958
Σφυρήλατο σίδερο, 92 x 42 x 16 εκ.
Κληροδότημα
Φρόσως Ευθυμιάδη-Μενεγάκη
αρ. έργου 9150
Supplicants, 1958
Hammered iron, 92 x 42 x 16 cm
Frosso Efthymiadi-Menegaki
Bequest
inv. no. 9150

316. *Νίκη*, 1960
Σφυρήλατος ορείχαλκος
103,5 x 84 x 35,5 εκ.
Κληροδότημα
Φρόσως Ευθυμιάδη-Μενεγάκη
αρ. έργου 9157
Nike, 1960
Hammered bronze
103.5 x 84 x 35.5 cm
Frosso Efthymiadi-Menegaki
Bequest
inv. no. 9157

Ιωάννης Αβραμίδης
(Βατούμ Ρωσίας 1922)
Joannis Avramidis
(Vatum, Russia 1922)



β.

317 α.

317. *Μορφή πρότυπο*, 1958
Μπρούντζος, 173 x 53 x 56 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 9266
Model Figure, 1958
Bronze, 173 x 53 x 56 cm
Donated by the artist
inv. no. 9266

Ιωάννης Αβραμίδης
(Βατούμ Ρωσίας 1922)
Joannis Avramidis
(Vatum, Russia 1922)

318

318. *Ασύμμετρο κεφάλι*, 1960
-κατασκευή από αλουμίνιο
-κατασκευή από αλουμίνιο και γύψος
-μπρούντζος πάνω σε πλάκα αλουμινίου
32 x 100 x 50 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 9275
Asymmetrical Head, 1960
-aluminum construction
-aluminum construction and plaster
-bronze on aluminum plaque
32 x 100 x 50 cm
Donated by the artist
inv. no. 9275

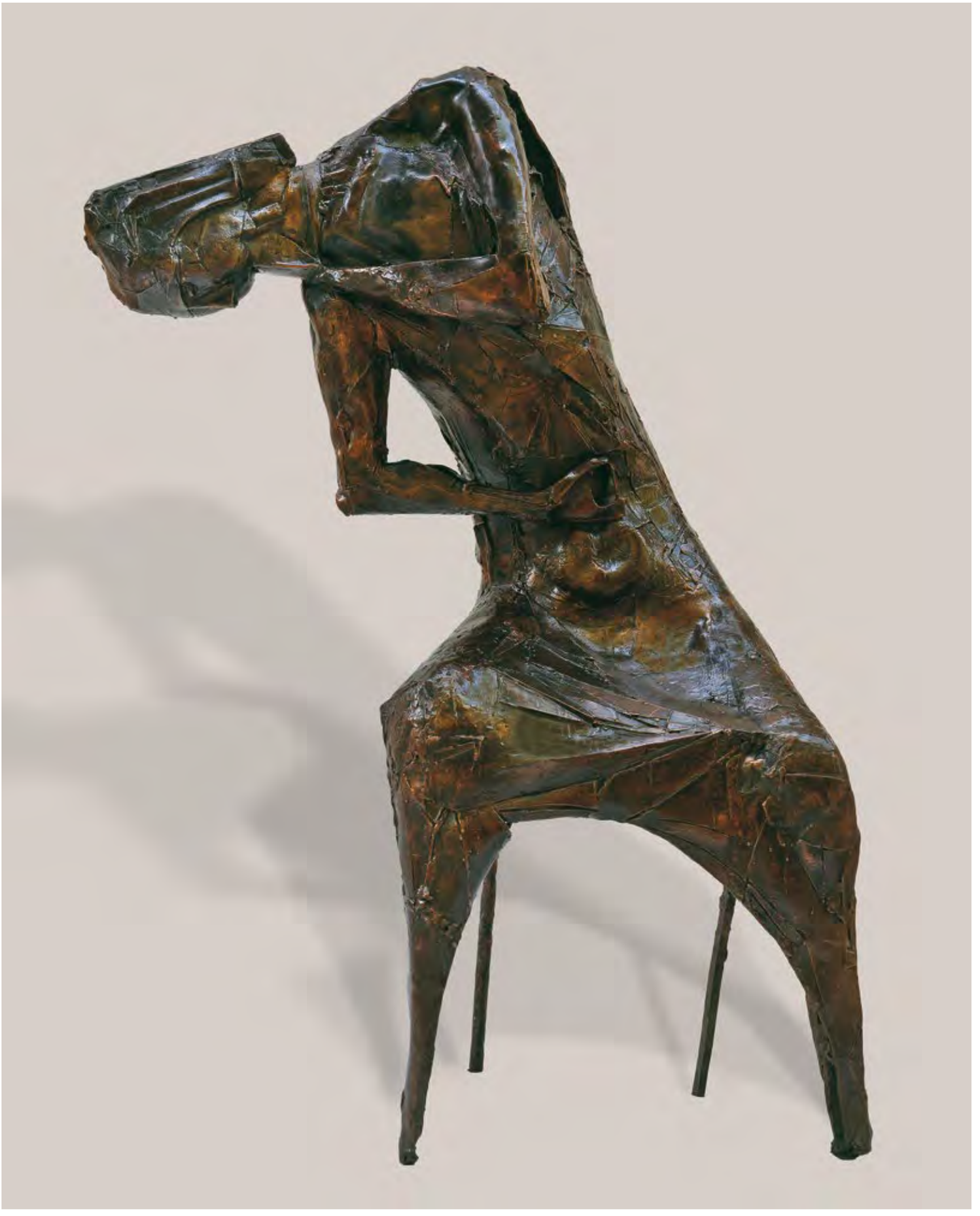
Χρήστος Καπράλος
(Παναιτώλιο Αγρινίου 1909 - Αθήνα 1993)

Christos Kapralos
(Panetolio, Agrinio 1909 - Athens 1993)

319

319. *Μάνα καθιστή (Καρτερία)*, 1952
Γύψος, 160 x 120 x 98 εκ.
Προέλευση: πρώην Ίδρυμα Χρήστου και Σούλης Καπράλου
αρ. έργου 11382
Seated Mother (Endurance), 1952
Plaster, 160 x 120 x 98 cm
Provenance: former Christos and Souli Kapralos Foundation
inv. no. 11382

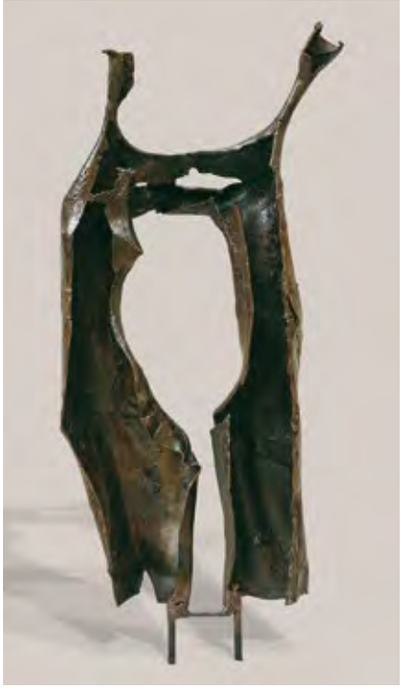
320. *Μάνα καθιστή*, 1962
Μπρούντζος, 138 x 105 x 60 εκ.
Προέλευση: πρώην Ίδρυμα Χρήστου και Σούλης Καπράλου
αρ. έργου 11584
Seated Mother, 1962
Bronze, 138 x 105 x 60 cm
Provenance: former Christos and Souli Kapralos Foundation
inv. no. 11584



320

Χρήστος Καπράλος
(Παναιτώλιο Αγρινίου 1909 - Αθήνα 1993)

Christos Kapralos
(Panetolio, Agrinio 1909 - Athens 1993)



β.

321 α.

321. *Μάνα και Κόρη*, 1961
Μπρούντζος, 140 x 63 x 32 εκ.
Προέλευση: πρώην Ίδρυμα Χρήστου και Σούλης Καπράλου
αρ. έργου 11585
Mother and Daughter, 1961
Bronze, 140 x 63 x 32 cm
Provenance: former Christos and Souli Kapralos Foundation
inv. no. 11585

322 α.

β.

Ιωάννα Σπητέρη
(Αθήνα 1920 - Αθήνα 2000)
Ioanna Spiteri
(Athens 1920 - Athens 2000)

Κλέαρχος Λουκόπουλος
(Θέρμο Αιτωλίας 1908 - Αθήνα 1995)
Klearchos Loukopoulos
(Thermo, Aitolia 1908 - Athens 1995)

323 α.

β.

322. *Νίκη*, 1961
Σίδερο, 131 x 80 x 61 εκ.
Δωρεά Υπουργείου Πολιτισμού
αρ. έργου 6443
Nike, 1961
Iron, 131 x 80 x 61 cm
Donated by the Ministry of Culture
inv. no. 6443

323. *Ακροκόρινθος*, 1965
Μπρούντζος, 97,5 x 51 x 38,5 εκ.
αρ. έργου 3433
Acrocorinth, 1965
Bronze, 97.5 x 51 x 38.5 cm
inv. no. 3433

Ιωάννης Αβραμίδης
(Βατούμ Ρωσίας 1922)
Joannis Avramidis
(Vatum, Russia 1922)

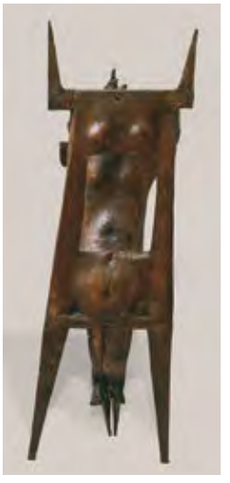
324

324. *Κεφάλι κατ' ενώπιον (Ορθογώνιο κεφάλι)*, 1968
Αλουμίνιο, 37 x 60 x 18 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 9288
Head, front side (Rectangular Head), 1968
Aluminum, 37 x 60 x 18 cm
Donated by the artist
inv. no. 9288

Χρήστος Καπράλος
(Παναιτώλιο Αγρινίου 1909 - Αθήνα 1993)

Christos Kapralos
(Panetolio, Agrinion 1909 - Athens 1993)

325 α.



β.

γ.

δ.

325. *Θέατρο / Βιετνάμ*, 1968
Μπρούντζος, 159 x 52 x 37 εκ.
Προέλευση: πρώην Ίδρυμα Χρήστου και Σούλης Καπράλου
αρ. έργου 11586
Theater / Vietnam, 1968
Bronze, 159 x 52 x 37 cm
Provenance: former Christos and Souli Kapralos Foundation
inv. no. 11586

Γιάννης Παρμακέλης
(Ηράκλειο Κρήτης 1932)
Yannis Parmakelis
(Heraklion, Crete 1932)

Ιωάννης Αβραμίδης
(Βατούμ Ρωσίας 1922)
Joannis Avramidis
(Vatum, Russia 1922)

326

327 α.

β.

326. *Μάρτυρες και θύματα*, 1971
Μπρούντζος, 32,5 x 49,5 x 35 εκ.
αρ. έργου 5496
Martyrs and Victims, 1971
Bronze, 32.5 x 49.5 x 35 cm
inv. no. 5496

327. *Η μητέρα του καλλιτέχνη*, 1979
Μπρούντζος, 27,5 x 17,5 x 15 εκ.
Βάση: 2 x 17 x 13,5 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 9299
The Artist's Mother, 1979
Bronze, 27.5 x 17.5 x 15 cm
Base: 2 x 17 x 13.5 cm
Donated by the artist
inv. no. 9299

Φρόσω Μιχαλέα
(Λάρισα 1936 - Αθήνα 2001)
Frosso Michalea
(Larissa 1936 - Athens 2001)

Αθηνά Πολιτοπούλου-Κάργκστεν
(Βόλος 1938)
Athena Politopoulou-Kargsten
(Volos 1938)

328 α.

β.

329

328. *Μεταλλαγή V*, 1980
Πωρόλιθος, 90 x 46 x 43 εκ.
Δωρεά της καλλιτέχνιδας
αρ. έργου 8882
Transformation V, 1980
Porous stone, 90 x 46 x 43 cm
Donated by the artist
inv. no. 8882

329. *Τρίμορφο*, 1984
Ξύλο, 101 x 59 x 13 εκ.
αρ. έργου 7104
Triform, 1984
Wood, 101 x 59 x 13 cm
inv. no. 7104

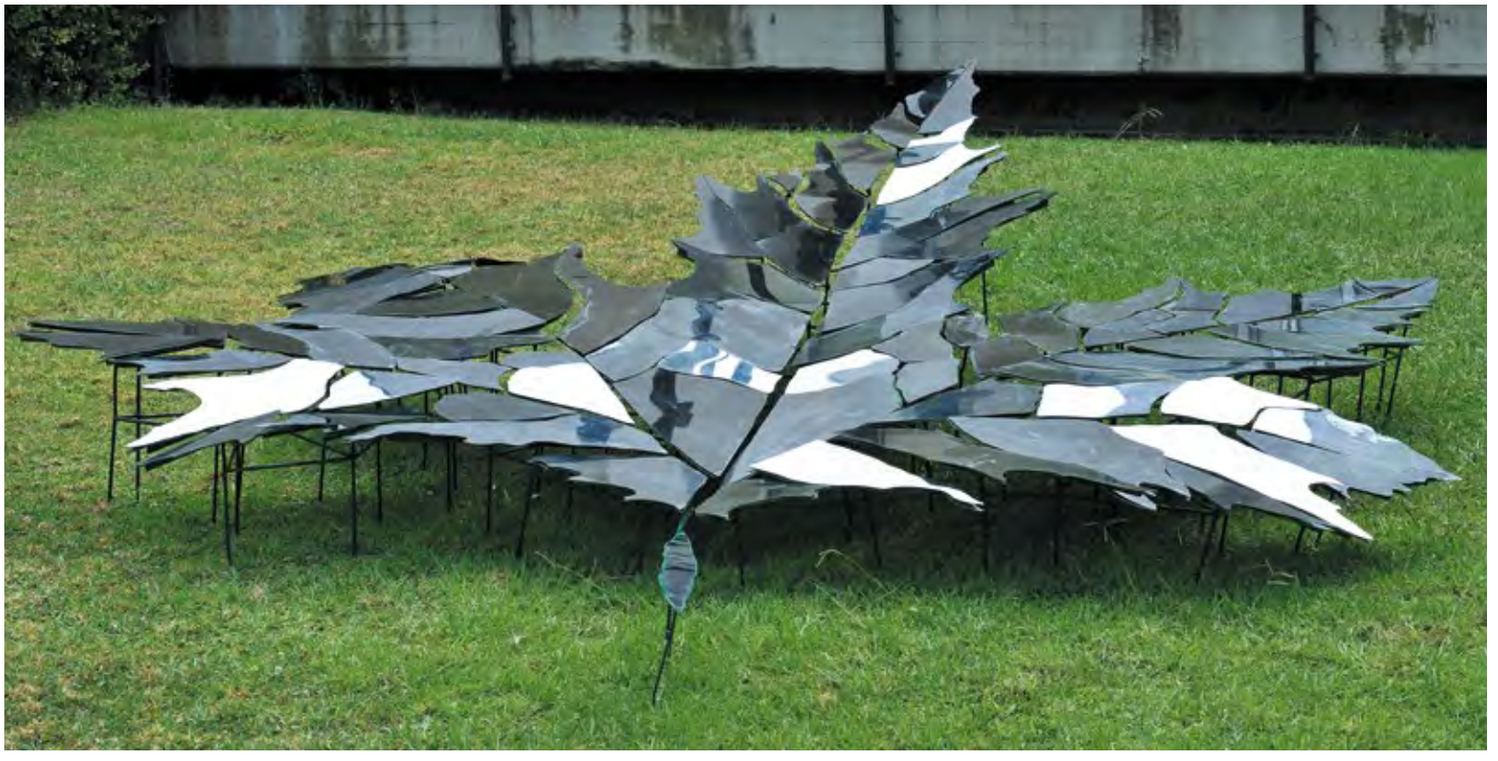
Σώτος Αλεξίου
(Καλαμπάκα 1940)
Sotos Alexiou
(Kalambaka 1940)

330 α.

β.

330. *Συσχετισμοί*, πριν το 1985
Σίδερο και ανοξείδωτο μέταλλο
141,5 x 75 x 59 εκ.
Παραχώρηση
Υπουργείου Πολιτισμού
αρ. έργου 8451
Correlations, before 1985
Iron and stainless metal
141.5 x 75 x 59 cm
Donated by the Ministry of Culture
inv. no. 8451

Αφροδίτη Λίτη
(Αθήνα 1953)
Aphroditi Liti
(Athens 1953)



331

331. *Φύλλο*, 1984
Σίδερο και ανοξείδωτο μέταλλο
76 x 320 x 500 εκ.
Παραχώρηση
Υπουργείου Πολιτισμού
αρ. έργου 8452
Leaf, 1984
Iron and stainless metal
76 x 320 x 500 cm
Donated by the Ministry of Culture
inv. no. 8452

Clodion (Michel Claude)
(Κλοντιόν (Μισέλ Κλωντ),
Νανσύ, Γαλλία 1738 - Παρίσι 1814)
Clodion (Michel Claude)
(Nancy, France 1738 - Paris 1814)

β.

γ.

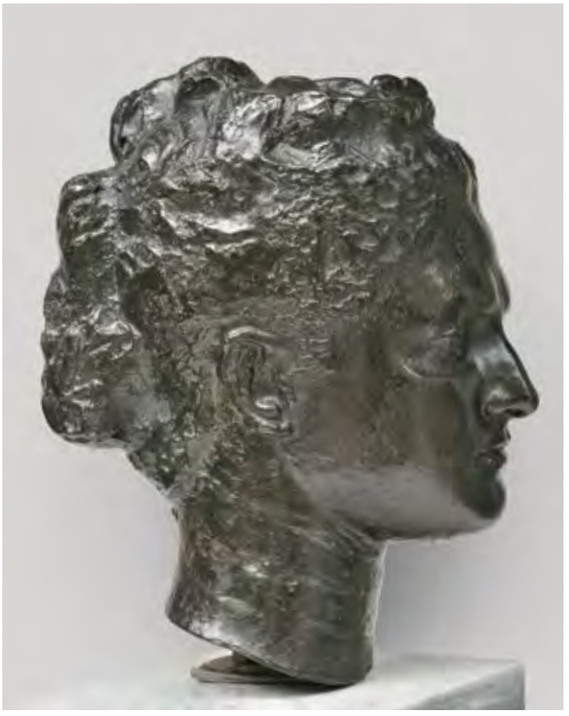
332 α.

332. *Βακχίδα*, τέλος 18ου αιώνα
Πηλός, 53 x 18 x 14 εκ.
Κληροδότημα
Αλέξανδρου Διομήδους
αρ. έργου 1492
Bacchante, end of the 18th century
Clay, 53 x 18 x 14 cm
Alexandros Diomidis Bequest
inv. no. 1492

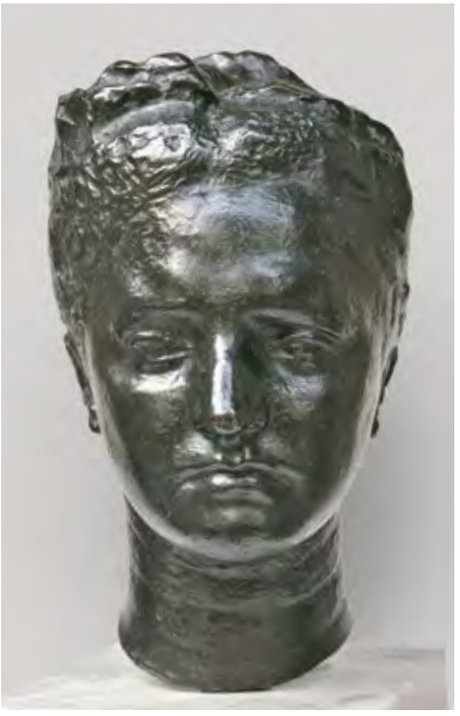
Emile-Antoine Bourdelle
(Εμίλ-Αντουάν Μπουρντέλ,
Μοντωμπάν 1861 - Βεζινέ 1929)
Emile-Antoine Bourdelle
(Montauban 1861 - Vésinet 1929)

Henri Laurens
(Ανρί Λωράνς,
Παρίσι 1885 - Παρίσι 1954)
Henri Laurens
(Paris 1885 - Paris 1954)

333 α.



β.



334

333. *Παλλάς Αθηνά*, μετά το 1889
Μπρούντζος, 32 x 26 x 18 εκ.
Δωρεά Κλεοπάτρας
Σεβαστού-Μπουρντέλ
αρ. έργου 1375
Pallas Athena, after 1889
Bronze, 32 x 26 x 18 cm
Donated by Cleopatra
Sevastou-Bourdelle
inv. no. 1375

334. *Μικρή μεταμόρφωση*, π. 1940
Γύψος, 9 x 22 x 7,5 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 1378
Small Metamorphosis, ca. 1940
Plaster, 9 x 22 x 7.5 cm
Donated by the artist
inv. no. 1378

Δυτικοευρωπαϊκή ζωγραφική

Επιλογές από τη συλλογή Δυτικοευρωπαϊκής ζωγραφικής της Εθνικής Πινακοθήκης

Έφη Αγαθονίκου

Στις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης υπάρχει ένας αριθμός περίπου 1250 έργων ζωγραφικής διαφόρων εποχών, που ανήκουν σε ξένες σχολές, κυρίως δυτικοευρωπαϊκής τέχνης. Η συγκρότηση της συλλογής είχε ξεκινήσει πριν την ίδρυση της Εθνικής Πινακοθήκης, από έργα –τα περισσότερα δωρεές κατοίκων του εξωτερικού– που είχαν συγκεντρωθεί στο Πολυτεχνείο και το Πανεπιστήμιο, καθώς και από τις συλλογές των κληροδοτημάτων Αλεξάνδρου Σούτζου και Γεωργίου Αβέρωφ στο Ελληνικό Δημόσιο. Τα έργα αυτά υπήρξαν η «προίκα» της Εθνικής Πινακοθήκης, που ιδρύθηκε το 1900. Καθώς οι περισσότεροι μεγάλοι δωρητές της εποχής κατοικούσαν στο εξωτερικό, το μεγαλύτερο μέρος των δωρεών τους απαρτιζόταν από έργα ξένων καλλιτεχνών, τα οποία αποτέλεσαν και το βασικό κορμό της συλλογής ξένων έργων ή, όπως συνηθίζουμε να αποκαλούμε, της συλλογής Δυτικοευρωπαϊκής ζωγραφικής. Πολλά από αυτά έχουν φιλοτεχνηθεί από σημαντικούς ζωγράφους, άλλα αποτελούν δημιουργίες εργαστηρίων μεγάλων καλλιτεχνών, ενώ ορισμένα είναι αντίγραφα γνωστών πινάκων. Το περιεχόμενο της συλλογής έχει αποτελέσει αντικείμενο μελέτης παλαιότερων και νεότερων ερευνητών η οποία βρίσκεται ακόμη σε εξέλιξη.[1]

Μετά την ίδρυση της Εθνικής Πινακοθήκης, καθώς η πολιτική του μουσείου στράφηκε κυρίως στον εμπλουτισμό του με έργα ελλήνων καλλιτεχνών και περιορίστηκε σε ελάχιστα, αξιόλογα έργα ξένων σχολών, ο εμπλουτισμός της συλλογής εξακολούθησε να γίνεται με δωρεές και κληροδοτήματα, ενώ σε πολλές περιπτώσεις, με αφορμή κάποια εκδήλωση, διάφοροι ξένοι καλλιτέχνες δώρισαν έργα τους είτε στο ελληνικό κράτος είτε απευθείας στην Εθνική Πινακοθήκη.

Η έλλειψη χώρου στη μόνιμη έκθεση του μουσείου δεν επέτρεψε παρά μια αποσπασματική παρουσίαση της δυτικοευρωπαϊκής τέχνης. Με αφορμή την παρούσα έκθεση έγινε μια μικρή επιλογή 27 έργων, τα οποία, λόγω της καλλιτεχνικής τους αξίας, της τεχνοτροπίας, του θέματος ή ακόμα της ένταξής τους στο ευρύτερο εικαστικό γίγνεσθαι της εποχής τους, θα μπορούσαν να συμπληρώσουν, ως ένα βαθμό, τη μόνιμη έκθεση της συλλογής των Ξένων σχολών.

Η ομαδοποίηση των έργων έχει γίνει με κριτήρια τον τόπο γέννησης και δράσης των καλλιτεχνών (Κάτω Χώρες, Ιταλία, Γαλλία, Αυστρία, Αγγλία, Ρωσία), το θέμα και την εποχή. Ξεκινά με χαρακτηριστικά δείγματα ζωγραφικής των Κάτω Χωρών και, ακολουθώντας μια διαδρομή μέσω του Μπαρόκ, του Ροκοκό, του Συμβολισμού και ακαδημαϊκών αντιλήψεων, κλείνει με διάφορες τάσεις του 20ού αιώνα.

Η έλλειψη συνοχής των έργων μεταξύ τους, καθώς δεν επιτρέπει μία συνολική παρουσίαση, επιβάλλει την ξεχωριστή αναφορά στο καθένα.

Ο Βίλεμ φον Μίερες (Willem van Mieris, 1662 - 1747) γιος του ζωγράφου Φρανς φον Μίε-

1. Στις αρχές του 20ού αιώνα ο αναπληρωτής έφορος του Μουσείου της Βρέμης Emil Waldmann, μελέτησε πρώτος τη συλλογή και παρουσίασε, κατ' αρχάς, τις απόψεις του στον «Παρνασσό». Στα τέλη της δεκαετίας του 1960 ο Robert Lebel, ειδικός στα έργα του 16ου - 17ου αιώνα, προχώρησε σε ορισμένες αποδόσεις. Το 1988 και 1991 κατά τις επισκέψεις τους στην Εθνική Πινακοθήκη οι Federico Zerri και Andrea Bacchi (και το 1993 μόνο ο A. Bacchi) τακτοποίησαν πολλά έργα Ιταλικής σχολής. Τέλος, το 2004, με την ευκαιρία της έκθεσης *Du Greco à Delacroix* στη Λωζάννη, ο καθηγητής Mauro Natale βοήθησε πάρα πολύ ως προς τη μορφοποίηση μιας εικόνας σχετικά με την ποιότητα των έργων. Αλλά και στην Ελλάδα, η έκθεση *150 Χρόνια Πολυτεχνείο, Δυτικοευρωπαϊκή Ζωγραφική*, ΕΠΜΑΣ, Αθήνα 1967 με επιμελητές την καθηγήτρια του Ε. Μ. Πολυτεχνείου, Ντούλα Μουρίκη και την επιμελήτρια της Εθνικής Πινακοθήκης Μαριλένα Κασιμάτη αποτέλεσε την πρώτη σοβαρή προσπάθεια μελέτης και προβολής μέρους της συλλογής. Στη συνέχεια η αείμνηστη συνάδελφος Αγγέλα Ταμβάκη με τις *εκθέσεις Ο Πιέτρο Λόνγκι και ο αιώνας του*, ΕΠΜΑΣ, Αθήνα 1992, *Η Παλαιά Διαθήκη στην ευρωπαϊκή τέχνη (1500 - 1930)*, ΕΠΜΑΣ, Αθήνα 1993, *Συλλογή Γεωργίου Αβέρωφ. Δυτικοευρωπαϊκή Ζωγραφική από την Εθνική Πινακοθήκη*, Πινακοθήκη Ε. Αβέρωφ, Μετσοβο 1999· μελέτησε και παρουσίασε σταδιακά ένα μεγάλο μέρος, ενώ αφιέρωσε πάνω από τα δέκα τελευταία χρόνια της ζωής της σε μια ενδελεχή έρευνα σχετικά με τις αποδόσεις των έργων καθώς και της θέσης τους στην ιστορία της τέχνης.

Willem van Mieris *Η κυρία με τον παπαγάλο* (λεπτομέρεια) **Willem van Mieris** *Lady with a Parrot* (detail)

ρες (Frans van Mieris) ασχολήθηκε, σύμφωνα με την παράδοση της ολλανδικής ζωγραφικής, με θέματα της καθημερινής ζωής, εσωτερικά, ιστορικές και μυθολογικές σκηνές. Στην *Κυρία με τον παπαγάλο* (αρ. κατ. 335), δωρεά της Αικατερίνης Ροδοκανάκη, το 1904, με λεπτεπίλεπτη πινελιά απεικονίζει τις μορφές και τα γύρω αντικείμενα, ενώ περιγράφει με μεγάλη σχολαστικότητα τον περιβάλλοντα χώρο δίνοντας έμφαση σε διακοσμητικά στοιχεία, όπως χαλιά, ανάγλυφα, νεκρές φύσεις, καθώς και στην υφή των υλικών.

Η ιστορία της Σουζάννας και των δύο γερόντων που την παρακολουθούσαν να κάνει το μπάνιο της, η δίκη της, βασισμένη στις συκοφαντικές κατηγορίες των γερόντων για μοιχεία επειδή αρνήθηκε να υποκύψει στις ορέξεις τους, και η αθώωσή της με τη βοήθεια του προφήτη Δανιήλ υπήρξαν επεισόδια πολύ δημοφιλή προκειμένου να απεικονιστεί ο θρίαμβος της αγνότητας. Από τον 16ο αιώνα και μετά, ως σύμβολο της συζυγικής πίστης, αποτέλεσε ακόμα ένα πρόσχημα απεικόνισης του γυμνού γυναικείου σώματος, ιδωμένου όμως σε σεμνή στάση. *Η Σουζάννα και οι γέροντες* (αρ. κατ. 336) της Εθνικής Πινακοθήκης, δωρεά του Γεωργίου Αβέρωφ, αποτελεί ένα δείγμα αυτής της εικονογραφίας, ενώ η Μαριλένα Κασιμάτη[2] και η Αγγέλα Ταμβάκη[3] προτείνουν, με κάποια επιφύλαξη, την απόδοση του έργου στον ολλανδό ζωγράφο Άντριαν βαν ντερ Βερφ (Adriaan van der Werff, 1659 - 1722).

Μια ακόμη απεικόνιση γυμνού έχουμε και με τη *Σκηνή λουτρού* (αρ. κατ. 337), που αποδίδεται σε άγνωστο φλαμανδό ζωγράφο του 17ου αιώνα, προερχόμενη από τη δωρεά του Πολυτεχνείου. Το έργο, αν και μετρίου μεγέθους, αποτελεί μια πολυπρόσωπη σύνθεση γυμνών ατόμων, ανδρών και γυναικών, σ' ένα «ρωμαϊκού» τύπου λουτρό. Εκτός από την προσπάθεια απόδοσης του ανθρώπινου γυμνού σώματος σε διάφορες οικείες στάσεις, ο πίνακας χαρακτηρίζεται και από μια ποικιλία ανεκδοτολογικών στοιχείων. Τα πρόσωπα συνομιλούν ή δρουν μέσα στη σύνθεση με κινήσεις καθημερινές, χωρίς καμία επιτήδευση, ενώ η παρουσία αντικειμένων όπως καθρέφτες, λεκάνες, αγγεία, των οποίων η υφή του υλικού αποδίδεται με περίτεχνο τρόπο, η ύπαρξη έργων τέχνης και η λεπτομερής περιγραφή του αρχιτεκτονικού χώρου προσδίδουν στη σκηνή περισσότερη αληθοφάνεια. Η απεικόνιση, επίσης, αγαλμάτων και του πίνακα που παριστάνει την κρίση του Πάρι στο βάθος αποτελούν αφορμή ενσωμάτωσης «έργων μέσα σε έργο», ένα εικαστικό παιχνίδι αγαπητό στους καλλιτέχνες, που τους δίνει την ευκαιρία να επιδείξουν ταυτόχρονα διαφορετικές πτυχές του ταλέντου τους.

Παρά το γεγονός ότι η «νεκρή φύση» θεωρείτο τελευταία στην ιεραρχία των ειδών ζωγραφικής που διδάσκονταν στις διάφορες Ακαδημίες Καλών Τεχνών, που κατά τον 17ο αιώνα άρχισαν να ιδρύονται στις βασιλικές αυλές της Ευρώπης, η απεικόνιση αντικειμένων, λουλουδιών, φρούτων, κυνηγιού, προγευμάτων αποτελούσε θέμα πολύ αγαπητό και διαδεδομένο, με μεγάλη άνθηση κυρίως στις Κάτω Χώρες κατά τον 16ο και 17ο αιώνα. Το έργο που αποδίδεται στον Βίλεμ Κλάζον Χεντά (Willem Claeszoon Heda, 1594 - π.1680), της συλλογής Κουτλίδη, (αρ. κατ. 340) ακολουθεί την μονοχρωματική αντίληψη στις παραστάσεις νεκρών φύσεων, που καθιέρωσαν στο Χάρλεμ οι Πίτερ Κλέες (Pieter Claesz 1597-1660) και Χεντά. Αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα σκηνών «προγευμάτων» (ontbijtjes) με τραπέζια στρωμένα με λευκά τραπεζομάντιλα, πάνω στα οποία είναι τοποθετημένα διάφορα φαγώσιμα (χοιρομέρια, τυριά, βούτυρο, ρέγκες, θαλασσινά, εσπεριδοει-

2. Βλ. Μαριλένα Κασιμάτη στο *150 Χρόνια Πολυτεχνείο, Δυτικοευρωπαϊκή Ζωγραφική*, (κατ. έκθ.), Αθήνα 1987, σ. 82.

3. Βλ. Αγγέλα Ταμβάκη στο *Η Παλαιά Διαθήκη στην ευρωπαϊκή τέχνη (1500 - 1930)*, (κατ. έκθ.), Αθήνα 1993, σ. 62.

δή, φρούτα, φουντούκια, καρύδια, γλυκά) που μπορούν να αποτελέσουν ένα ελαφρύ γεύμα οποιαδήποτε στιγμή της ημέρας, ανάμεσα σε διάφορα αντικείμενα τα οποία χρησιμοποιούνται κυρίως στα γεύματα (πιάτα, ποτήρια, κανάτες, μαχαιροπήρουνα κ.λπ.). Τα έργα αυτά χαρακτηρίζονται από μια λεπτομερή, ρεαλιστική απεικόνιση των αντικειμένων, ενώ κυρίαρχο ρόλο παίζει η σωστή απόδοση της υφής τους, όπως του υφάσματος, του κρέατος, του κελύφους από τα στρείδια, των υγρών μέσα από τη διαφάνεια ενός ποτηριού ή μιας κανάτας, καθώς και των ανακλάσεων του φωτός πάνω στην στιλπνότητα των μετάλλων ή του γυαλιού. Παρά το πλούσιο περιεχόμενό τους, οι νεκρές φύσεις συμβόλιζαν τη ματαιότητα, το τέλος της ύπαρξης, τον πρόσκαιρο χαρακτήρα της πολυτέλειας. Οι περισσότερες αποτελούσαν αλληγορικές απεικονίσεις φιλοσοφικών ιδεών της εποχής και εμπεριείχαν θρησκευτικούς ή τελεολογικούς συμβολισμούς.

Οι δύο μικροί πίνακες (αρ. κατ. 338, 339) που απεικονίζουν κοχύλια, υποκρύπτοντας διάφορους συμβολισμούς σχετικά με τη Σταύρωση και την Ανάσταση, αποτελούν ακόμα ένα παράδειγμα νεκρής φύσης κατά τον 17ο και 18ο αιώνα. Όπως αναγράφεται στην πίσω όψη της σύνθεσης «*J.S Kapeller fils pinçit 1754*», φιλοτεχνήθηκαν από τον Ζ. Σ. Καπελλέρ υιό το 1754. Μια δυσανάγνωστη επίσης επιγραφή λίγο πιο πάνω, στη γαλλική γλώσσα, που αφορά προφανώς τον παραγγελιοδόχο, συνηγορεί στο ότι φιλοτεχνήθηκαν στη Γαλλία. Κατά πάσα πιθανότητα πρόκειται για τον γιό του Ζαν-Ζοζέφ Καπελλέρ (Jean-Joseph Kapeller, 1702 - 1790), ζωγράφου, γεωμέτρη και μηχανικού, ενός από τους ιδρυτές της Ακαδημίας της Μασσαλίας το 1752, της οποίας διορίστηκε διευθυντής το 1771. Όπως αναφέρεται σε υποσημείωση άρθρου στο *Revue de Marselle*, ο Καπελλέρ είχε ένα γιό ο οποίος το 1757 εξέθεσε σε έκθεση των μελών της Ακαδημίας πίνακες που αναπαριστούσαν κοχύλια.[4]

Σύμφωνα με τελευταία έρευνα που έκανε στο ληξιαρχείο της Μασσαλίας η ιστορικός τέχνης Ειρήνη Καρβουνιάρη, την οποία ευχαριστώ θερμά, ένα από τα οκτώ παιδιά του Ζαν-Ζοζέφ Καπελλέρ ήταν ο Ζαν Σολομόν Καπελλέρ (Jean Solomon Kapeller), ο οποίος είχε γεννηθεί στη Μασσαλία το 1732. Το στοιχείο αυτό συνηγορεί υπέρ της υπόθεσης ότι πρόκειται για το δημιουργό των έργων της Πινακοθήκης.

Όπως οι νεκρές φύσεις, έτσι και οι σκηνές κυνηγιού (καθώς και η τοπιογραφία) είχαν ταξινομηθεί στην κατώτερη κατηγορία των ειδών ζωγραφικής.[5] Το γεγονός όμως ότι το κυνήγι ήταν την εποχή εκείνη μία απασχόληση που αφορούσε σε μεγάλο βαθμό τους ευγενείς συνετέλεσε ώστε οι πίνακες με αντίστοιχες παραστάσεις να είναι πολύ διαδεδομένοι στο ευρύτερο κοινό και να αποτελούν κομμάτια μεγάλων, αλλά και μικρών συλλογών. Υπήρξε ένα αγαπητό είδος στο οποίο καθιερώθηκαν πολλοί καλλιτέχνες σε όλη την Ευρώπη, των οποίων τα έργα ή την τεχνοτροπία μιμήθηκαν ή ακολούθησαν μικρότεροι, άγνωστοι ζωγράφοι.

Μέσα σ' αυτό το κλίμα βρίσκονται και τα δύο έργα από τη δωρεά του Γεωργίου Αβέρωφ, *Ανάπαυση από το κυνήγι με γεράκια* (αρ. κατ. 342) και *Διάλειμμα από το κυνήγι* (αρ. κατ. 343). Όπως αναφέρει η Αγγέλα Ταμβάκη στον κατάλογο της συλλογής Αβέρωφ[6] πρόκειται για συνθέσεις του 18ου αιώνα οι οποίες, σύμφωνα με έρευνα της M. De Kinkelder, αντιγράφουν έργα του Γερμανού Γιοχάννες Λίνγκελμπαχ (Johannes Lingelbach, 1622 - 1674) και του Ολλανδού Φίλιπς Βούβερμαν (Philips Wouwerman, 1619 - 1668) αντίστοιχα.

Οι νεκρές φύσεις με θηράματα αποτελούσαν εξίσου αγαπητό είδος σ' όλη την Ευρώ-

4. Léon Lagrange, «Joseph Vernet à Marseille», *Revue de Marseille*, 1859, σ. 158.

5. Ανώτερο είδος ζωγραφικής θεωρείτο η ιστορική και μυθολογική απεικόνιση.

6. Ταμβάκη στο *Συλλογή Γεωργίου Αβέρωφ. Δυτικοευρωπαϊκή Ζωγραφική από την Εθνική Πινακοθήκη*, (κατ. έκθ.), Ίδρυμα Ευάγγελου Αβέρωφ Τοσίτσα, Αθήνα 1999, σ. 104-107.

πη. Τα θέματα αυτά απεικονίζονταν συνήθως σε εσωτερικά, πάνω σε τραπέζια, ή σε εξωτερικούς χώρους, ως τρόπαια της κυνηγετικής δραστηριότητας. Πολλές φορές, όπως στα *Θηράματα* (αρ. κατ. 341), της Εθνικής Πινακοθήκης, που προέρχεται από τη δωρεά του Πολυτεχνείου, τα «λάφυρα» φυλάσσονται από κυνηγόσκυλα. Το έργο, το οποίο χαρακτηρίζεται από δεξιοτεχνία ως προς την απεικόνιση της νεκρής φύσης και των σκύλων, αλλά και από μια λιγότερο προσεγμένη τεχνική ως προς την απόδοση του βάθους, αποδόθηκε στο γάλλο ζωγράφο Φρανσουά Ντεπόρτ (François Desportes, 1661 - 1743).[7] Η αναλυτική μελέτη, όμως, τόσο του μουσαμά όσο και των χρωμάτων, που έγιναν από το Εργαστήριο Φυσικοχημικών Ερευνών της Εθνικής Πινακοθήκης, χρονολογεί το έργο στις αρχές του 19ου αιώνα.

Η Ιταλική σχολή εκπροσωπείται με τρία έργα του Μπαρόκ, ένα της Σχολής της Γένοβας και δύο αντίγραφα του Πάολο Βερονέζε (Paolo Veronese, 1528 - 1588).

Η ιστορία του Ιωσήφ υπήρξε πηγή έμπνευσης για πολλούς καλλιτέχνες. Το έργο *Ο Ιωσήφ πωλείται σκλάβος από τους αδελφούς του* (αρ. κατ. 344) θεωρείται το αντίστοιχο της σύνθεσης *Ο εναγκαλισμός του Ιωσήφ με τον πατέρα του*, που εκτίθεται στην μόνιμη έκθεση της Εθνικής Πινακοθήκης. Προερχόμενα και τα δύο από τη δωρεά του Στέφανου Ξένου στο Πανεπιστήμιο, είχαν κατ' αρχάς αποδοθεί στη σχολή του Λούκα Τζορντάνο (Luca Giordano, 1634 - 1705)[8] και στη συνέχεια σε άγνωστο ζωγράφο της σχολής της Γένοβας.[9] Στο έργο που παρουσιάζεται στην παρούσα έκθεση απεικονίζεται η σκηνή της πώλησης του Ιωσήφ από τους αδελφούς του, οι οποίοι τον φθονούσαν, στον αξιωματικό της φρουράς του Φαραώ Πετεφρή. Όπως αναφέρει η Μαριλένα Κασιμάτη σχολιάζοντας τη σκηνή, «η ιδιόμορφη εσωτερική σχέση που δημιουργείται και με το άπλωμα του χεριού (του Πετεφρή) και με το ζεστό βλέμμα προς τον μικρό Ιωσήφ προϊδεάζει για την καλή τροπή που θα πάρει αργότερα η ζωή του Ιωσήφ ως ονειροκρίτη στην αυλή του Φαραώ».[10]

Τα δύο αντίγραφα, μάλλον του 18ου αιώνα, που προέρχονται από το κληροδότημα του Γεωργίου Αβέρωφ και έγιναν με πρότυπο τα έργα του Πάολο Βερονέζε, *Ερμής, Έρση και Άγλαυρος* (Fitzwilliam Museum, Καίμπριτζ) και η *Αλληγορία της Σοφίας και της Δύναμης* (Frick Collection, Νέα Υόρκη), με διαστάσεις παραπλήσιες με τα πρωτότυπα, αποτελούν δείγμα της ευρύτερης αποδοχής του ζωγράφου τόσο από το συλλεκτικό κοινό όσο και από τους ομοτέχνους του μέσα στο χρόνο.

Το πρώτο (αρ. κατ. 345) αναπαριστά μια μυθολογική σκηνή από τις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου, κατά την οποία ο Ερμής, ερωτευμένος με την Έρση, Αθηναία πριγκίπισσα, προσπαθεί να μπει στο δωμάτιό της, ενώ η αδελφή της Άγλαυρος τον εμποδίζει. Τότε αυτός, προκειμένου να πραγματοποιήσει το σκοπό του, μπροστά στην απορημένη Έρση, μεταμορφώνει την Άγλαυρο σε πέτρινο άγαλμα.

Το δεύτερο αντίγραφο (αρ. κατ. 346), αντίθετα, απεικονίζει μία αλληγορική σκηνή. Στα αριστερά μια πλούσια, κατά την προσφιλή αντίληψη της βενετσιάνικης τέχνης, ντυμένη γυναικεία μορφή η οποία συμβολίζει τη Σοφία, όπως φαίνεται από το φως που λάμπει πάνω από το κεφάλι της, κοιτάζει προς τα επάνω, ενώ πατάει με το ένα πόδι της σε μια υδρόγειο σφαίρα, που συμβολίζει τον κόσμο. Κάτω στα πόδια της είναι πεταμένα ένα στέμμα, κοσμήματα, χρήματα, στρατιωτικά εμβλήματα. Ο Ηρακλής στα δεξιά της, σε μια στάση που αναδεικνύει το μυώδες σώμα του, συμβολίζει την ωμή Δύναμη. Στα δεξιά, κάτω από τον Ηρα-

7. Κασιμάτη 1987, ό.π., σ. 126, αρ. 48.

8. Βλ. πραγματογνωμοσύνη Ε. Waldmann (αρχείο ΕΠΜΑΣ) και Κασιμάτη 1987, ό.π., σ. 42.

9. Ταμβάκη 1993, ό.π., σ. 35.

10. Κασιμάτη 1987, ό.π.

κλή, είναι καθισμένος ένας ερωτιδέας. Η επιγραφή στην κολόνα «OMNIA VANITAS» (τα πάντα ματαιότης) από τον *Εκκλησιαστή* ολοκληρώνει την αντίληψη της υπεροχής της Θείας Σοφίας έναντι των εγκοσμίων.

Η Γαλλική σχολή ανοίγει με ένα έργο του εργαστηρίου του Κλωντ Βινιόν (Claude Vignon, 1593 - 1670) προερχόμενο από δωρεά του Λέοντα Ζαρίφη, με παλαιό γενικό τίτλο *Βιβλική σκηνή* και νεότερο, σύμφωνα με τη Dr Paola Pacht Bassani, *Ο υπηρέτης του Αβραάμ προσφέρει δώρα στην οικογένεια της Ρεβέκκας* (αρ. κατ. 347). Όπως αναφέρει η Bassani,[11] ο ζωγράφος συνδυάζει σε μία σκηνή δύο διαδοχικά επεισόδια της Βίβλου: αριστερά τον υπηρέτη του Αβραάμ που προσφέρει τα δώρα στον πατέρα της Ρεβέκκας και δεξιά τη συνάντηση της Ρεβέκκας με τον Αβραάμ. Το χειμωνιάτικο τοπίο του φόντου, εξάλλου, την οδηγεί στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για σειρά έργων που συμβολίζουν τις τέσσερις εποχές.

Το έργο της Πινακοθήκης, στο οποίο η συγγραφέας αναγνωρίζει το χέρι του καλλιτέχνη στην αριστερή πλευρά της σύνθεσης, προέρχεται από το εργαστήριό του και αποτελεί, κατά πάσα πιθανότητα, εκδοχή, με μικρές διαφοροποιήσεις, ενός λίγο μεγαλύτερου έργου του Βινιόν.

Με το *Θάνατο του Άδωνι* (αρ. κατ. 349) του Υγκ Ταραβάλ (Hugues Taraval, 1729 - 1785) έχουμε ένα χαρακτηριστικό δείγμα της δουλειάς του καλλιτέχνη. Ο πίνακας, προερχόμενος από δωρεά της Αικατερίνης Ροδοκανάκη το 1904, είναι ανυπόγραφος. Η ιστορικός τέχνης Delphine Riot, ειδική στο έργο του Ταραβάλ, την οποία ευχαριστώ για τις πολύτιμες επισημάνσεις της, πιστοποίησε την απόδοση στον ζωγράφο και το χρονολόγησε γύρω στο 1770 - 1771.[12]

Ο Υγκ Ταραβάλ, γιος του Γκιγιώμ-Τομάς Ταραβάλ (Guillaume Thomas Taraval 1701 - 1750), επίσημου αυλικού ζωγράφου του Φρειδερίκου Α΄ της Σουηδίας, μετά το θάνατο του πατέρα του μαθήτευσε στο εργαστήριο του Ζαν Μπατίστ Πιέρ (Jean-Baptiste Pierre, περίπου 1713 - 1789). Μέλος της Βασιλικής Ακαδημίας από το 1769 και επιθεωρητής του εργοστασίου Γκομπλέν (Gobelins) από το 1783, υπήρξε από τους ζωγράφους που έλαβαν μέρος στα μεγάλα διακοσμητικά σύνολα κατά τη διάρκεια της βασιλείας του Λουδοβίκου 16ου, όπως στο Λούβρο, στη Στρατιωτική Σχολή, στις Βερσαλλίες, στο Κολλέγιο της Γαλλίας και αλλού. Στα αγαπημένα του θέματα συμπεριλαμβάνονται και οι έρωτες της Αφροδίτης, όπως εκείνος με τον Άδωνι. Ο Άδωνις, εκπάγλου κάλλους νέος, γιος της Σμύρνας, από τους πιο αγαπημένους εραστές της θεάς Αφροδίτης, τραυματίστηκε θανάσιμα από έναν κάπρο κατά τη διάρκεια ενός κυνηγιού. Το έργο απεικονίζει τη στιγμή που η Αφροδίτη έκπληκτη, συνοδευόμενη από έναν ερωτιδέα και δύο κύκνους, ανακαλύπτει το νεκρό σώμα του εραστή της πεσμένο κάτω, πλάι στα δύο κυνηγόσκυλά του. Η διαγώνια σύνθεση, η σπειροειδής στάση της θεάς και των κύκνων, τα υφάσματα που ανεμίζουν από την ταχύτητα της καθόδου, οι αποχρώσεις του ροζ στις σάρκες και στα ρούχα, κάνουν τη σκηνή πιο ανάλαφρη, παρά τη θέα του νεκρού σώματος και παρά την έκπληξη, την αγωνία και τον τρόμο που είναι έκδηλα στα πρόσωπα της Αφροδίτης και του ερωτιδέα. Ο Ταραβάλ, αν και ξεχασμένος σήμερα, αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της αισθητικής της επίσημης ζωγραφικής της γαλλικής αυλής κατά τον 18ο αιώνα.

Στο ίδιο κλίμα με τον Ταραβάλ, αλλά με πιο έντονη νεοκλασικιστική διάθεση, κινείται και το έργο του Λουϊ-Ζαν-Φρανσουά Λαγκρενέ (Louis-Jean-François Lagrenée, 1725 - 1805). Ακαδημαϊκός από το 1755, υπήρξε ο πρώτος ζωγράφος της αυτοκράτειρας της Ρωσίας Ελισάβετ από το 1760 μέχρι το θάνατό της το 1762, διευ-

11. Paola Pacht Bassani, *Claude Vignon 1593-1670*, Artena, Παρίσι 1993, σ. 319-320.

12. Βλ. τη σχετική βιβλιογραφία όπως την παραθέτει η Delphine Riot: Jean Locquin, *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785, étude et évolution des idées artistiques dans la seconde moitié du XVIIIe siècle,* Παρίσι, 1912, επαν. 1978, εικ. 155 και Marc Sandoz, *Jean Simon Berthélemy 1743-1811*, Παρίσι, 1979, σ. 21-22.

θυντής της Γαλλικής Ακαδημίας στη Ρώμη από το 1781 ως το 1787 και επιμελητής των Μουσείων το 1804. Ασχολήθηκε κυρίως με μυθολογικές και αλληγορικές συνθέσεις, στις οποίες τα γυμνά γυναικεία σώματα χαρακτηρίζονται από ένα συγκρατημένο αισθησιασμό. Η λεπτή, εκλεπτυσμένη πινελιά, το χρώμα της σάρκας σε αντίθεση με τα χρώματα των πλούσιων υφασμάτων που τη περιβάλλουν καθώς και η παρουσία λουλουδιών σε πολλά από αυτά συνθέτουν μια αρμονική σύνθεση όπως ο *Ύπνος* (αρ. κατ. 348), που δώρισε το 1909 η Αικατερίνη Ροδοκανάκη.

Μέσα στο κλίμα του Ροκοκό, κατά το πρότυπο των «υπαίθριων γιορτών» του Βαττώ (Jean-Antoine Watteau, 1684 - 1721) –στις οποίες εύθυμες συντροφιές διασκεδάζουν ανέμελα στην εξοχή ερωτοτροπώντας– κινείται ο *Υπαίθριος χορός* του 1738 (αρ. κατ. 350), φιλοτεχνημένος από τον Φρανζ-Κρίστοφ Γιάννεκ (Franz-Christoph Janneck, 1703 - 1761), κύριο εκπρόσωπο του είδους στην Αυστρία.

Στους κήπους ενός εξοχικού αρχοντικού ή ανακτόρου, πλήθος αριστοκρατών παρευρίσκεται σε μια υπαίθρια γιορτή. Στο μέσο του έργου ένα ζευγάρι, προφανώς οι οικοδεσπότες, ανοίγει το χορό, ενώ γύρω τους γυναίκες και άντρες ντυμένοι με κομψά ρούχα εξοχής συνομιλούν, φλερτάρουν, κάνουν βόλτες. Τα λαμπερά χρώματα που χρησιμοποιεί ο Γιάννεκ γίνονται πιο έντονα πάνω στο χάλκινο υπόστρωμα, το οποίο, όπως και στον πίνακα της Εθνικής Πινακοθήκης, χρησιμοποιεί συνήθως για τις συνθέσεις του.

Το *Δοχείο με άνθη*, του 1810 (αρ. κατ. 351), του Γιόχαν-Μπάπτιστ Ντρέχσλερ (Johann-Baptist Drechsler, 1756 - 1811), προερχόμενο από τη δωρεά του Πολυτεχνείου, ακολουθεί τα πρότυπα των γνωστών ζωγράφων των Κάτω Χωρών του ύστερου Μπαρόκ, όπως του Γιαν βαν Χουίσουμ (Jan van Huysum, 1682 - 1749), τα οποία ήταν πολύ δημοφιλή κατά τον 18ο αιώνα. Η χρωματική κλίμακα του έργου στις αποχρώσεις του μπλε και του ροζ με τόνους καφέ, αντίθετα, που αποκαλύφθηκε τελευταία μετά τη συντήρησή του από το εργαστήριο της Εθνικής Πινακοθήκης, φανερώνει επιδράσεις του Ροκοκό.

Ο Ντρέχσλερ, όπως ο πατέρας του, εργάστηκε κατ' αρχάς ως ζωγράφος λουλουδιών σε εργοστάσιο βιεννέζικης πορσελάνης. Από 1787, ως καθηγητής στην Ακαδημία Καλών Τεχνών στη Βιέννη (και από το 1807 διευθυντής της), υπήρξε ο πρώτος που δίδαξε τη τέχνη της απεικόνισης των λουλουδιών στην Αυστρία. Τα περισσότερα έργα του παριστάνουν ένα συμπαγές μπουκέτο λουλουδιών μέσα σε ανθοδοχείο με πεταλούδες να πετάνε γύρω του, ενώ πάνω στο τραπέζι στο οποίο είναι τοποθετημένη η σύνθεση βρίσκονται πεσμένα και άλλα λουλούδια μαζί με φρούτα ή, όπως στο έργο της Πινακοθήκης, μια μικρή φωλιά μ' ένα πουλί. Επιπλέον, σε αντίθεση με τις νεκρές φύσεις των Κάτω Χωρών, οι οποίες εμπεριείχαν θρησκευτικές και αλληγορικές αναφορές, οι νεκρές φύσεις του Ντρέχσλερ χαρακτηρίζονται από διακοσμητικό χαρακτήρα.

Μία από τις σημαντικότερες και γνωστότερες γυναίκες ζωγράφους του 19ου αιώνα και μία από τις πρώτες φεμινίστριες υπήρξε η Ρόζα Μπονέρ (Rosa Bonheur, 1822 - 1899). Οι γονείς της, καλλιτέχνες και οι δύο –ο πατέρας ζωγράφος και η μητέρα δασκάλα του πιάνου– υπήρξαν οπαδοί των πρωτοσοσιαλιστικών θεωριών του Σαιν Σιμόν (Comte de Saint-Simon, γνωστού και ως Henri de Saint-Simon, 1760 - 1825). Ανέθρεψαν τα παιδιά τους, και τα τέσσερα ασχολήθηκαν με τη ζωγραφική και τη γλυπτική, σύμφωνα με τις ικανότητες και τα ταλέντα τους και όχι το φύλο τους. Η

Ρόζα πήρε τα πρώτα μαθήματα ζωγραφικής από τον πατέρα της. Από πολύ μικρή ασχολήθηκε με την απεικόνιση ζώων, αρχικά με αυτά που είχαν στο σπίτι τους και στη συνέχεια μελετώντας την ανατομία τους σε σφαγεία και κτηνιατρικές σχολές.

Οι *Δύο ίπποι* (αρ. κατ. 355), δωρεά του Μικέ και της Αργίνης Σαλβάγου, αποτελούν δύο εντυπωσιακά πορτρέτα ζώων. Με λιτές πινελιές, χωρίς όμως να ξεφεύγει από τη ρεαλιστική, ακαδημαϊκή εκτέλεση, η Μπονέρ περιγράφει το τρίχωμα και τα χαρακτηριστικά, ενώ με την αντιπαραβολή του άσπρου και του σκούρου καφέ αποδίδει όλη τη μεγαλοπρέπεια και την υπερηφάνεια που χαρακτηρίζει τα άλογα.

Η *Προσωπογραφία του Στέφανου Ευγενίδη* (αρ. κατ. 356) από τον Αιμέ Μορό (Aimé Morot, 1850 - 1913), προερχόμενη από δωρεά του Στέφανου Ευγενίδη το 1956, με την αυστηρή μετωπική στάση της και τα σκούρα χρώματα αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα του αστικού πορτραίτου του 19ου αιώνα. Μαθητής του Καμπανέλ (Alexandre Cabanel, 1823 - 1889) και γαμπρός του Ζερόμ (Jean-Léon Gérôme, 1824 - 1904), ο Μορό κινήθηκε μέσα στο πλαίσιο των επιταγών της ακαδημαϊκής ζωγραφικής.

Η αγγλική σχολή εκπροσωπείται από το συμβολιστή ζωγράφο και γλύπτη της Βικτωριανής εποχής Τζωρζ Φρέντερικ Γουώτς (George Frederic Watts, 1817 - 1904) με το έργο *Ψυχή,* π. 1880-1882 (αρ. κατ. 354), δωρεά του Αλέξανδρου Κ. Ιωνίδη,[13] μεγάλου συλλέκτη της βρετανικής κοινωνίας, όπως και ο πατέρας του Κωνσταντίνος Ιωνίδης-Ιπλιξής, και προσωπικού φίλου του ζωγράφου.

Η Ψυχή ήταν μια θνητή, πανέμορφη κόρη, που η θεά Αφροδίτη ζήλεψε την ομορφιά της τόσο, που έστειλε το γιο της Έρωτα να δηλητηριάσει με τα βέλη του όλους τους άνδρες, εμποδίζοντάς τους να την αγαπήσουν. Ο Έρωτας όμως την ερωτεύτηκε ο ίδιος και επειδή η Ψυχή, ως θνητή, δεν είχε το δικαίωμα να αντικρύσει έναν αθάνατο, την οδήγησε σ' ένα παλάτι, όπου την επισκεπτόταν μόνο το βράδυ, στο σκοτάδι, χωρίς εκείνη να μπορεί να τον δει. Η Ψυχή όμως, γεμάτη περιέργεια για τον άγνωστο σύζυγό της, ένα βράδυ, καθώς εκείνος κοιμόταν, με μια λυχνία πήγε από πάνω του να δει το πρόσωπο του. Έμεινε έκθαμβη από την ομορφιά του Έρωτα και, χωρίς να προσέξει, έσταξε από τη λυχνία λάδι πάνω του και τον ξύπνησε. Τότε αυτός θυμωμένος από τη καχυποψία της έφυγε. Μετανοιωμένη, τον αναζητούσε παντού και αφού πέρασε πολλές δοκιμασίες, με τη βοήθεια του Δία, ο οποίος την έκανε αθάνατη, ενώθηκε για πάντα με τον Έρωτα. Στο έργο του Γουώτς, μία άλλη εκδοχή του έργου της Tate Gallery με αριθμό έργου 1585, η ιστορία της Ψυχής θίγεται μόνο υπαινικτικά με την παρουσία του φτερού στο πόδι της, της πεσμένης λυχνίας στο πάτωμα και του κρεβατιού στο πίσω μέρος. Αντίθετα, η «απρόσωπη», ψιλόλιγνη εξιδανικευμένη γυμνή γυναικεία μορφή προσωποποιεί τον αγνό-θεϊκό έρωτα.

Η Ρωσική σχολή εκπροσωπείται με δύο θαλασσογραφίες του Ιβάν Αϊβαζόφκυ (Ivan Aivasowsky, 1817 - 1900).

Το Σούνιο με τρικυμία (αρ. κατ. 353) αποτελεί δωρεά του επί 15 περίπου χρόνια δημάρχου της Οδησσού Γρηγορίου Μαρασλή. Περιγράφει την προσπάθεια κάποιων επιβατών ή ναυαγών που, σε μια μεγάλη θαλασσοταραχή, έχουν εγκαταλείψει το πλοίο τους στο βάθος, έχουν επιβιβαστεί σε μια βάρκα και με μεγάλη δυσκολία κατευθύνονται προς τη στεριά. Ο πίνακας φιλοτεχνήθηκε το 1856, αρκετά χρόνια μετά το ταξίδι του ζωγράφου στην Ελλά-

13. Το έργο είχε δωριθεί από τον Α. Ιωνίδη στην Εθνική Βιβλιοθήκη. Το 1911, με απόφαση του Υπουργείου των Εκκλησιαστικών και της Δημοσίας Εκπαιδεύσεως, μεταφέρθηκε στην Εθνική Πινακοθήκη.

δα και φαίνεται ότι αποτελεί μια έμπνευση, αν όχι μια ανάμνησή του από την επίσκεψή του στο Σούνιο.

Ο Αϊβαζόφσκυ ζωγράφιζε πάντα από μνήμης, γι' αυτό και δεν έκανε προκαταρτικά σχέδια, παρά μερικά γενικά σκαριφήματα. Έτσι, μέσα από τις συνθέσεις του, εξέφραζε τα δικά του συναισθήματα και το δέος του απέναντι στο μεγαλείο της Φύσης.

Η θάλασσα του Σουνίου (αρ. κατ. 352) ανήκε στον πολιτικό και πρωθυπουργό της Ελλάδας την περίοδο 1915 - 1916 Στέφανο Σκουλούδη. Φιλοτεχνήθηκε το 1881, τη χρονιά που, όπως μας πληροφορεί η εφημερίδα *Εστία*,[14] ο Αϊβαζόφσκυ βρισκόταν στην Αθήνα. Είναι λοιπόν πολύ πιθανόν το έργο να έγινε στην Ελλάδα και να αγοράστηκε από τον Σκουλούδη, τότε ανερχόμενο πολιτικό, αλλά επιτυχημένο έμπορο και τραπεζίτη της Κωνσταντινούπολης. Απεικονίζει μια ομάδα επιβατών και ναυτών που επιστρέφουν στο καράβι τους από την ακτή, όπου μάλλον είχαν επισκεφθεί το ναό του Ποσειδώνα στο Σούνιο που διακρίνεται στο βάθος. Η θάλασσα είναι σχεδόν ήρεμη. Σε αντίθεση με το προηγούμενο έργο, εδώ δεν υπάρχει καμιά υπαρξιακή αγωνία. Την περίοδο αυτή εξάλλου, ο Αϊβαζόφσκυ στρέφεται προς μια πιο ρεαλιστική απεικόνιση του τοπίου και της θάλασσας, ακολουθώντας τη γενικότερη στροφή της τέχνης στην πατρίδα του προς τον Ρεαλισμό.

Ο 20ός αιώνας ανοίγει με δύο έργα του ολλανδού ζωγράφου Πιτ Μόντριαν (Piet Mondrian, 1872 - 1944).

Τα έργα αυτά ανήκουν στην πρώτη περίοδο του καλλιτέχνη, πριν αναπτύξει τη θεωρία του Νεοπλαστικισμού, η οποία βασίζεται στην καθαρή, απόλυτη αφαίρεση με τη χρήση οριζόντιων και κάθετων σχημάτων και των βασικών καθαρών χρωμάτων, καθώς και λευκού, μαύρου και γκρίζου. Πρόκειται για δύο προσχέδια με λάδι του 1905, με σκούρα χρώματα και γρήγορη, παχιά πινελιά, που το μεν ένα απεικονίζει ένα τυπικό αγρόκτημα κοντά στο Άμστερνταμ (αρ. κατ. 357), ενώ το άλλο τον ανεμόμυλο Stammer, κατά μήκος του πλωτού ποταμού Gaasper Trekvaart (αρ. κατ. 358). Στο τελευταίο έργο αξιοσημείωτη είναι η οριζόντια και κατακόρυφη θέση των πτερυγίων του μύλου, που δένει αρμονικά με την οριζόντια γραμμή του ορίζοντα στο βάθος, πράγμα που θυμίζει τις μετέπειτα θεωρίες του ζωγράφου.

Το έργο *Γυναικείο κεφάλι* (αρ. κατ. 360)[15] φιλοτεχνημένο από τον Πάμπλο Πικάσσο (Pablo Picasso, 1881-1973), το 1939, αποτελεί δωρεά του καλλιτέχνη στον ελληνικό λαό, τιμητική προσφορά για την γενναία αντίστασή του κατά τη διάρκεια της ναζιστικής κατοχής, στο πλαίσιο της Δωρεάς των Γάλλων Καλλιτεχνών, που πραγματοποιήθηκε με πρωτοβουλία του ζεύγους Milliex μετά τον Πόλεμο.[16] Πρόκειται, όπως αναφέρει η Ζίνα Καλούδη,[17] για πορτραίτο της φωτογράφου Ντόρα Μάαρ (Dora Maar, 1907 - 1997), συντρόφου του Πικάσσο κατά την περίοδο 1936-1943. Η παρουσία του έργου σε φωτογραφία της με λήψεις από το ατελιέ στο Ρουαγιάν (Royan), το 1940, όπου είχαν καταφύγει όταν καταλήφθηκε το Παρίσι από τα γερμανικά στρατεύματα, αποδεικνύει την ορθότητα της άποψης αυτής.[18] Η Ντόρα Μάαρ υπήρξε η φωτογράφος που παρακολούθησε και απαθανάτισε με τον φακό της όλη την διαδικασία δημιουργίας του έργου *Γκερνίκα*, 1937 (*Guernica*), ενώ, λόγω της ψυχοσύνθεσής της, υπήρξε για τον Πικάσσο ο τύπος της «γυναίκας που κλαίει».[19] Δυόμιση χρόνια μετά την *Γκερνίκα*, στο *Γυναικείο κεφάλι* παρατηρείται η ίδια χρωματική αντίληψη, με την οποία εκφράζεται η απαισιοδοξία της περιόδου του Β' Παγκοσμίου Πολέμου.

Τελειώνουμε με δύο έργα από τη δωρεά του Αλέ-

14. *Δελτίο της Εστίας*, αρ. 254, Αθήνα 8/11/1881.

15. *Pablo Picasso par Christian Zervos. Œuvres de 1937 à 1939*, Éditions «Cahiers d' Art», Παρίσι 1959, σ. 166, εικ. 356.

16. *Hommage à la Grèce*, (κατ. έκθ.), Δήμος Πατρέων, Πάτρα 2003.

17. Στο ίδιο, ό.π., σ. 39.

18. Anne Baldassari, *Picasso, Dora Maar*, Flammarion, Παρίσι 2006, σ. 238, εικ. 108.

ξανδρου Ιόλα το 1971 το *Καθρέφτισμα μελανοφτιαγμένης* (αρ. κατ. 359) του Ρουμάνου σουρεαλιστή Βίκτορ Μπράουνερ (Victor Brauner, 1903 - 1966) και το *Σεληνιακό τοπίο* (αρ. κατ. 361) του Ιταλού Λούτσιο Φοντάνα (Lucio Fontana, 1899 - 1968).

Ο Μπράουνερ, σουρεαλιστής ζωγράφος, Ρουμάνος εβραϊκής καταγωγής, προσπαθεί με τις εικόνες του να περιγράψει τη δική του απάντηση στο ερώτημα «τί είναι το Ον». Η βασική του θεώρηση είναι βασισμένη στο έργο του Εμπεδοκλή *Περί Φύσεως*, σύμφωνα με το οποίο επάνω στη γη έβγαιναν κεφάλια χωρίς λαιμό, περιφέρονταν απομονωμένοι βραχίονες χωρίς ώμους και περιπλανιόντουσαν μάτια χωρίς πρόσωπο. Δύο ανώτεροι νόμοι, η Αγάπη και το Μίσος, συλλέγουν τα ετερόκλητα αυτά κομμάτια και συνθέτουν είτε τέρατα είτε θεϊκά πλάσματα. Στο έργο του Μπράουνερ τα πλάσματα αυτά άλλοτε κρύβουν στο εσωτερικό τους και άλλοτε ψάχνουν έναν διαφορετικό εαυτό, πολλές φορές ετερόκλιτο –άλλο φύλο ή κάποιο ζώο– με το οποίο προσπαθούν να ενωθούν. Χρησιμοποιώντας τη γλώσσα των συμβόλων της θρησκείας του ή άλλων πρωτόγονων εθνοτήτων (όπως των χωρών της Νότιας Αμερικής, τη μεξικάνικη ή την ινδιάνικη τέχνη) δίνει το κλειδί για την αποκρυπτογράφηση των εικόνων του.[20]

Ο Φοντάνα γεννήθηκε στην Αργεντινή από ιταλό πατέρα. Πέρασε τη ζωή του διαμένοντας κατά μεγάλα διαστήματα άλλοτε στην Αργεντινή και άλλοτε στην Ιταλία. Υπήρξε ιδρυτής του κινήματος του Σπατσιαλισμού[21] από το 1947 στο Μιλάνο, όπου στη νέα τέχνη συνενώνονται στοιχεία της επιστήμης και της νέας τεχνολογίας. Από το 1949 δίνει σχεδόν σε όλα τα έργα του τον τίτλο *Concetto spaziale*, σε μια προσπάθεια να αποδώσει εικαστικά τον άϋλο «διαστημικό» χώρο. Το *Σεληνιακό τοπίο* από τη σειρά *Teatrini* (*μικρά θέατρα*), της περιόδου 1964 - 1966, αποτελεί ένα φανταστικό «περίπατο» στο διάστημα, που υποδηλώνεται από τις τρύπες-ίχνη στον «ουρανό» στο βάθος, ανάμεσα σε φόρμες άγνωστων όντων.

Κλείνοντας αυτή την παρουσίαση, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον κ. Μιχάλη Δουλγερίδη, διευθυντή του Εργαστηρίου συντήρησης και αποκατάστασης έργων τέχνης της Εθνικής Πινακοθήκης, τους συντηρητές Χριστίνα Καραδήμα, Μαρίκα Τρομπέτα, Λίλα Ανδρουτσοπούλου, Μαριέττα Βιδάλη, Ελίνα Καβαλιεράτου, Παναγιώτη Ρομπάκη καθώς και αυτούς του Εργαστηρίου φυσικοχημικών ερευνών Ελένη Κουλουμπή, Άννα Μουτσάτσου, Αγνή Τερλιξή για την άψογη συνεργασία μας και την άρτια αποκατάσταση των έργων. Η συνδρομή τους, με τις εξειδικευμένες παρατηρήσεις και τις αναλύσεις που πραγματοποίησαν, υπήρξε καθοριστική ως προς την τελική επιλογή των έργων, την ταύτιση και τη χρονολόγησή τους.

19. Françoise Gilot-Carlton Lake, *Vivre avec Picasso*, Παρίσι 1965, σ. 223.

20. Sarane Alexandrian, *Victor Brauner, L'Illuminateur*, Éditions «Cahiers d' Art», Παρίσι 1954.

21. Στην ελληνική έκδοση του *Λεξικού τέχνης και καλλιτεχνών* του Πανεπιστημίου της Οξφόρδης, εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1997, ο όρος μεταφράστηκε ως Διαστημισμός, κάτι που όμως δεν έγινε ευρέως αποδεκτό.

Willem van Mieris
(Βίλεμ φον Μίερες,
Λέιντεν 1662 - Λέιντεν 1747)
Willem van Mieris
(Leiden 1662 - Leiden 1747)

Adriaen van der Werff (;)
(Άντριαν βαν ντερ Βερφ,
Κράλινγκεν 1659 - Ρόττερνταμ 1722)
Adriaen van der Werff (?)
(Kralingen 1659 - Rotterdam 1722)

Φλαμανδική σχολή
Flemish School

335

335. *Η κυρία με τον παπαγάλο*
Λάδι σε ξύλο, 31 x 32 εκ.
Δωρεά Αικατερίνης Ροδοκανάκη
αρ. έργου 185
Lady with a Parrot
Oil on wood, 31 x 32 cm
Donated by Aikaterini Rodokanaki
inv. no. 185

336. *Η Σουζάνα και οι γέροντες*
Λάδι σε μουσαμά, 62 x 71 εκ.
Κληροδότημα Γεωργίου Αβέρωφ
αρ. έργου 197
Susanna and the Elders,
Oil on canvas, 62 x 71 cm
Georgios Averoff Bequest
inv. no. 197

337. *Σκηνή λουτρού*, 17ος αιώνας
Λάδι σε ξύλο, 55 x 81 εκ.
Δωρεά Πανεπιστημίου Αθηνών
αρ. έργου 190
Bathing Scene, 17th century
Oil on wood, 55 x 81 cm
Donated by the University of Athens
inv. no. 190

336

337

Jean Solomon Kapeller the Younger
(Ζαν Σολομόν Καπελλέρ υιός, Μασσαλία 1732 - ;)
Jean Solomon Kapeller the Younger
(Marseille 1732 - ?)

338

338. *Κοχύλια,* 1754
Λάδι σε μουσαμά, 25 x 33 εκ.
Δωρεά Πολυτεχνείου
αρ. έργου 992
Seashells, 1754
Oil on canvas, 25 x 33 cm
Donated by the
National Technical University
inv. no. 992

339. *Κοχύλια,* π. 1754
Λάδι σε μουσαμά, 23 x 33 εκ.
Δωρεά Πολυτεχνείου
αρ. έργου 1063
Seashells, ca. 1754
Oil on canvas, 23 x 33 cm
Donated by the
National Technical University
inv. no. 1063

339

Willem Claesz Heda
(Βίλεμ Κλάες Χεντά,
Χάαρλεμ 1594 - Χάαρλεμ, π.1680)
Willem Claesz Heda
(Haarlem 1594 - Haarlem, ca.1680)

340

340. *Επιτραπέζιο με κρέας, στρείδια, ρέγκες καπνιστές, ποτήρι με κρασί και ποτήρι με μπύρα*
Λάδι σε ξύλο, 68 x 88 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη
αρ. έργου 594
Still Life with Meat, Oysters, Smoked Herring, Glass of Wine and Glass of Beer
Oil on panel, 68 x 88 cm
E. Koutlidis Foundation Collection
inv. no. 594

Άγνωστος
Unknown

341

341. *Θηράματα,* 17ος αιώνας
Λάδι σε μουσαμά, 119 x 173 εκ.
Δωρεά Πολυτεχνείου
αρ. έργου 838
Game, 17th century
Oil on canvas, 119 x 173 cm
Donated by the
National Technical University
inv. no. 838

Άγνωστος
Unknown

342

343

342. *Ανάπαυση από το κυνήγι με γεράκια*
Λάδι σε ξύλο, διαμ. 31 εκ.
Κληροδότημα Γεωργίου Αβέρωφ
αρ. έργου 968
Rest from Falcon Hunting
Oil on panel, diam. 31 cm
Georgios Averoff Bequest
inv. no. 968

343. *Διάλειμμα από το κυνήγι*
Λάδι σε ξύλο, διαμ. 31 εκ.
Κληροδότημα Γεωργίου Αβέρωφ
αρ. έργου 969
A Break from Hunting
Oil on panel, diam. 31 cm
Georgios Averoff Bequest
inv. no. 969

Σχολή Γένοβας
Genoa School

344. *Ο Ιωσήφ πωλείται από τους αδελφούς του,* 17ος αιώνας
Λάδι σε μουσαμά, 136 x 175 εκ.
Δωρεά Πανεπιστημίου Αθηνών
αρ. έργου 539
Joseph Being Sold by his Brothers,
17th century
Oil on canvas, 136 x 175 cm
Donated by the University of Athens
inv. no. 539

344

Άγνωστος
Unknown

345

345. *Ερμής, Έρση και Άγλαυρος*, 18ος αι.
Λάδι σε μουσαμά, 153 x 96 cm
Κληροδότημα Γεωργίου Αβέρωφ
αρ. έργου 649
Hermes, Herse and Aglauros, 18th cen.
Oil on canvas, 153 x 96 cm
Georgios Averoff Bequest
inv. no. 649

346

346. *Αλληγορία της Σοφίας και της Δύναμης,* 18ος αι.
Λάδι σε μουσαμά, 153 x 96 cm
Κληροδότημα Γεωργίου Αβέρωφ
αρ. έργου 647
Allegory of Wisdom and Strength, 18th cen.
Oil on canvas, 153 x 96 cm
Georgios Averoff Bequest
inv. no. 647

Claude Vignon
και εργαστήριο (;)
(Κλωντ Βινιόν,
Τουρ 1593 - Παρίσι 1670)
Claude Vignon
and workshop (?)
(Tours 1593 - Paris 1670)

347. *Ο υπηρέτης του Αβραάμ προσφέρει δώρα στην οικογένεια της Ρεβέκκας*
Λάδι σε μουσαμά, 110 x 120 εκ.
Δωρεά κληρονόμων Λέοντος Ζαρίφη
αρ. έργου 3024
Abraham's Servant offering Gifts to Rebecca's Family
Oil on canvas, 110 x 120 cm
Donated by the heirs of Leon Zarifis
inv. no. 3024

347

Louis-Jean-François Lagrenée
(Λουί-Ζαν-Φρανσουά Λαγκρενέ,
Παρίσι 1725 - Παρίσι 1805)
Louis-Jean-François Lagrenée
(Paris 1725 - Paris 1805)

Hugues Taraval
(Υγκ Ταραβάλ,
Παρίσι 1729 - Παρίσι 1785)
Hugues Taraval
(Paris 1729 - Paris 1785)

348

348. *Ο ύπνος*, π. 1770
Λάδι σε μουσαμά, 74 x 100 εκ.
Δωρεά Αικατερίνης Ροδοκανάκη
αρ. έργου 212
Sleep, ca. 1770
Oil on canvas, 74 x 100 cm
Donated by Aikaterini Rodokanaki
inv. no. 212

349. *Ο θάνατος του Άδωνι,* π.1770
Λάδι σε μουσαμά, 228 x 164 cm
Δωρεά Αικατερίνης Ροδοκανάκη
αρ. έργου 516
The Death of Adonis, ca.1771
Oil on canvas, 228 x 164 cm
Donated by Aikaterini Rodokanaki
inv. no. 516

349

Franz-Christoph Janneck
(Φραντζ-Κριστόφ Γιάννεκ,
Γκρατς 1703 - Βιέννη 1761)
Franz-Christoph Janneck
(Gratz 1703 - Vienna 1761)

Johann-Baptist Drechsler
(Γιόχαν-Μπάπτιστ Ντρέχσλερ,
Βιέννη 1756 - Βιέννη 1811)
Johann-Baptist Drechsler
(Vienna 1756 - Vienna 1811)

350

351

350. *Υπαίθριος χορός,* 1738
Λάδι σε χαλκό, 93 x 131 εκ.
αρ. έργου 3661
Outdoor Dance, 1738
Oil on copper, 93 x 131 cm
inv. no. 3661

351. *Δοχείο με άνθη,* 1810
Λάδι σε μουσαμά, 85 x 70 εκ.
Δωρεά Πολυτεχνείου
αρ. έργου 1156
Vase with Flowers, 1810
Oil on canvas, 85 x 70 cm
Donated by the
National Technical University
inv. no. 1156

Ivan Aivasowsky
(Ιβάν Αϊβαζόφσκυ,
Θεοδοσία Κριμαίας 1817 -
Θεοδοσία Κριμαίας 1900)
Ivan Aivasowsky
(Theodosia, Crimea 1817 -
Theodosia, Crimea 1900)

352

353

352. *Η θάλασσα του Σουνίου*, 1881
Λάδι σε μουσαμά, 58 x 89 εκ.
Κληροδότημα Στέφανου Σκουλούδη
αρ. έργου 1188
The Sea at Sounion, 1881
Oil on canvas, 58 x 89 cm
Stefanos Skouloudis Bequest
inv. no. 1188

353. *Το Σούνιο με τρικυμία,* 1856
Λάδι σε μουσαμά, 59 x 83 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή
αρ. έργου 257
Sounion in a Tempest, 1856
Oil on canvas, 59 x 83 cm
Donated by Grigorios Maraslis
inv. no. 257

354

George Watts
(Τζωρτζ Γουώτς,
Λονδίνο 1817 - Λίμερλιζ 1904)
George Watts
(London 1817 - Limmerlease 1904)

354. *Η ψυχή,* π. 1880 - 1882
Λάδι σε μουσαμά, 190 x 60 εκ.
Δωρεά Αλέξανδρου Ιωνίδη
αρ. έργου 258
Psyche, ca. 1880 - 1882
Oil on canvas, 190 x 60 cm
Donated by Alexandros Ionidis
inv. no. 258

Rosa Bonheur
(Ρόζα Μπονέρ,
Μπορντώ 1822 - Μελέν 1899)
Rosa Bonheur
(Bordeaux 1822 - Melun 1899)

355

355. *Δύο ίπποι,* π. 1889
Λάδι σε μουσαμά, 64 x 80 εκ.
Δωρεά κυρίου και κυρίας
Μιχαήλ Σαλβάγου
αρ. έργου 1327
Two Horses, ca.1889
Oil on canvas, 64 x 80 cm
Donated by Mr and Mrs
Michael Salvagos
inv. no. 1327

356

Aimé-Nicolas Morot
(Αιμέ-Νικολά Μορό,
Νανσύ 1850 - Ντινάρ 1913)
Aimé-Nicolas Morot
(Nancy 1850 - Dinard 1913)

356. *Προσωπογραφία Στέφανου Ευγενίδη*, 1895
Λάδι σε μουσαμά, 151 x 90 εκ.
Δωρεά Στ. Ευγενίδη
αρ. έργου 1869
Portait of Stephanos Evgenidis, 1895
Oil on canvas, 151 x 90 cm
Donated by St. Evgenidis
inv. no. 1869

Piet Mondrian
(Πιτ Μοντριάν,
Άμερσφορτ 1872 - Νέα Υόρκη 1944)
Piet Mondrian
(Amersfoort 1872 - New York 1944)

357

357. *Τοπίο,* π. 1905
Λάδι σε μουσαμά, 24 x 31 εκ.
αρ. έργου 2690
Landscape, ca. 1905
Oil on canvas, 24 x 31 cm
inv. no. 2690

358. *Μύλος*, 1905
Λάδι σε μουσαμά, 35 x 44 εκ.
αρ. έργου 2691
Mill, 1905
Oil on canvas, 35 x 44 cm
inv. no. 2691

358

Victor Brauner
(Βίκτορ Μπράουνερ,
Πιάτρα Νέαμτς Ρουμανίας 1903 -
Παρίσι 1966)

Victor Brauner
(Piatra Neamtz, Romania 1903 -
Paris 1966)

359

359. *Καθρέφτισμα μελανοφτιαγμένης*, 1945
Πλαστικό χρώμα
σε μουσαμά, 77 x 56 εκ.
Δωρεά Αλέξανδρου Ιόλα
αρ. έργου 4083
Reflection of a Green Complexioned Girl, 1945
Pigment with acrylic medium
on canvas, 77 x 56 cm
Donated by Alexandros Iolas
inv. no. 4083

360

Pablo Picasso
(Πάμπλο Πικάσσο,
Μάλαγα 1881 - Μουζέν 1973)
Pablo Picasso
(Malaga 1881 - Mougins 1973)

360. *Γυναικείο κεφάλι,* 1939
Λάδι σε μουσαμά, 56 x 40 εκ.
Δωρεά του καλλιτέχνη
αρ. έργου 1357
Female Head, 1939
Oil on canvas, 56 x 40 cm
Donated by the artist
inv. no. 1357

Lucio Fontana
(Λούτσιο Φοντάνα,
Ροζάριο, Σάντα Φε Αργεντινής 1899 -
Κομάμπιο Ιταλίας 1968)

Lucio Fontana
(Rosario, Santa Fe, Argentina 1899 -
Comabbio, Italy 1968)

361. *Σεληνιακό τοπίο,* π. 1964 - 1966
Λάδι σε μουσαμά και
λακαρισμένο ξύλο, 120 x 110 εκ.
Δωρεά Αλέξανδρου Ιόλα
αρ. έργου 4080
Lunar Landscape, ca. 1964 - 1966
Oil on canvas and
lacquered wood 120 x 110 cm
Donated by Alexandros Iolas
inv. no. 4080

361

ALBERTVS
DVRER
NORICVS
FACIEBAT
1504

Επίμονες καταβυθίσεις σε αποθήκες λησμονημένων θησαυρών

Παρουσίαση του τμήματος χαρακτικών και σχεδίων[1]

Μαριλένα Ζ. Κασιμάτη

Σε τουριστικούς οδηγούς των Αθηνών, δίνεται συχνά στην Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου και στις διάσημες πλέον συλλογές της νεότερης ελληνικής ζωγραφικής και γλυπτικής, πρωταγωνιστική θέση ανάμεσα στους αξιοθέατους προορισμούς της πρωτεύουσας. Στα χαρακτικά και σχέδια, ωστόσο, που αποτελούν επίσης αναπόσπαστο μέρος των συλλογών της –και αυτό βιώνεται από ορισμένους παλιούς γνώστες ως σημαντικό έλλειμμα– δεν αποδίδεται η ανάλογη σημασία. Ένας από τους προφανέστερους λόγους της κυρίαρχης πλέον άγνοιας είναι ότι τα έργα τέχνης σε χαρτί, λόγω της ευπάθειας του φέροντος υλικού, ιδιαίτερα όταν πρόκειται για υδατογραφίες, δεν είναι δυνατόν να εκτίθενται επί μακρόν, όπως τα έργα ζωγραφικής και γλυπτικής, χωρίς να βλάπτονται. Έτσι, είναι μάλλον φυσικό ότι τόσο ο ενδιαφερόμενος τουρίστας, όσο και ο Έλληνας φιλότεχνος δεν θα είναι σε θέση να αποκτήσουν σαφή εικόνα για τον ασύγκριτο, μοναδικό πλούτο που φυλάσσεται στα ερμάρια των φοριαμών, στις αποθήκες του μουσείου μας.

Το Τμήμα Χαρακτικών και Σχεδίων της Εθνικής Πινακοθήκης περιλαμβάνει όχι λιγότερα από 8.500 έργα σε χαρτί Ελλήνων καλλιτεχνών και καλλιτεχνών δυτικοευρωπαϊκών σχολών. Αναλυτικότερα, περιέχει 5.000 περίπου σχέδια φιλοτεχνημένα με όλες τις γνωστές τεχνικές, μολύβι, κάρβουνο, μελάνι, παστέλ, υδατόχρωμα, λάδι, και 3.500 χαρακτικά και βιβλία χαρακτικής.

Το πλήθος, αλλά και η ξεχωριστή ποιότητα των κατά κανόνα μικρών διαστάσεων έργων που ανήκουν στις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης, θα μπορούσε να τροφοδοτήσει μεγάλο αριθμό περιοδικών εκθέσεων για να δοθεί η δυνατότητα στο ενδιαφερόμενο κοινό, και κυρίως στους σπουδαστές των Καλών Τεχνών, να εκτιμήσουν τη διαχρονική τους αξία. Θα μπορούσε επίσης να δοθεί η δυνατότητα ιδιωτικής μελέτης σε ειδικά διαμορφωμένους χώρους του μουσείου για να αποκωδικοποιηθεί η σημασία, η ποικιλομορφία και η ξεχωριστή υφή, κυρίως του σχεδίου. Το σχέδιο, ως ανεξάρτητο εικαστικό είδος, ορίζεται περισσότερο μέσα από το δικό του πλαστικό λεξιλόγιο, με έμφαση, όχι τόσο στο χρώμα, όσο στη γραμμή, και πολύ λιγότερο στο βαθμό ολοκλήρωσής του. Είναι πλέον κοινή πρακτική να αποδίδεται η σημασία του σχεδίου στην τεκμηρίωση άλλων, ολοκληρωμένων έργων τέχνης της ζωγραφικής, της γλυπτικής ή της χαρακτικής, πράγμα που το κάνει, όχι σπάνια, λιγότερο φιλόδοξο, αλλά περισσότερο αποκαλυπτικό του πνεύματος και του ύφους του καλλιτέχνη. Είναι επίσης μάλλον κοινότοπο να ειπωθεί ότι, από την αρχή της Αναγέννησης, το σχέδιο βρίσκεται στο επίκεντρο της δημιουργικής διαδικασίας και, στα μεγάλα εργαστήρια, το σχέδιο αποτελούσε την πρώτη άσκηση πειθαρχίας και ελέγχου των μαθητών.

1. Επιθυμώ να ευχαριστήσω θερμότατα τη Μαρία-Μόσχα Καρατζόγλου, Ιστορικό Τέχνης, πτυχιούχο του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστήμιου Αθηνών, για τη θετικότατη συμβολή της στην προετοιμασία του παρόντος έργου. Δίχως την επιμονή και το πάθος της για πληρότητα όλων των στοιχείων αναφοράς που απαιτούσε η έρευνά μας, το αποτέλεσμα δεν θα ήταν το ίδιο.

Albrecht Dürer *Αδάμ και Εύα* (λεπτομέρεια) **Albrecht Dürer** *Adam and Eve* (detail)

Για τη δημιουργία ενός σχεδίου μπορεί να χρησιμεύσει ως φορέας σχεδόν κάθε επίπεδη επιφάνεια. Συνηθέστερα χρησιμοποιείται ο ίδιος φορέας με αυτόν της γραφής, δηλαδή πάπυρος, περγαμηνή, ύφασμα και χαρτί. Η αλληλεπίδραση μεταξύ φορέα και μέσου δίνει στον σχεδιαστή άπειρες δυνατότητες και ποικιλία αποτελεσμάτων. Δεν είναι πάντοτε εύκολο, ακόμη και σε εξειδικευμένα εργαστήρια, να αναγνωριστούν με ακρίβεια τα υλικά και να ερμηνευθεί η σειρά με την οποία αυτά τοποθετήθηκαν, από την αρχική σύλληψη ως την ολοκλήρωση του σχεδίου, στο χαρτί. Έτσι έχουν οριοθεί δύο κατηγορίες σχεδίων: είτε με λεπτές ή πλατιές γραμμές είτε με στεγνά ή υγρά μέσα. Στην πρώτη κατηγορία ανήκουν σχέδια με πένα και σινική μελάνη, ενώ οι πλατιές γραμμές είναι γνώρισμα για σχέδια με κιμωλία, κραγιόνι (conté, λιπαρό ή χρωματιστό), κάρβουνο και μολύβι (γραφίτης). Στα υγρά μέσα ανήκουν τα μαύρα και αραιωμένα μελάνια (κυρίως σέπια), υδατοχρώματα (ή ακουαρέλες), γκουάς (σκόνες χρωμάτων με λευκή κιμωλία και συνδετικό υλικό το αραβικό κόμι), που απλώνονται είτε με πένα είτε με πινέλο, ενώ στην πορεία του χρόνου, ανάλογα με τη σύνθεσή τους, ορισμένα μελάνια, από μαύρα, συμβαίνει να παίρνουν γκρίζα ή κίτρινη απόχρωση. Σχεδόν όλα τα βασικά είδη και εργαλεία είχαν χρησιμοποιηθεί ήδη μέχρι το πρώτο μισό του 16ου αιώνα. Πρακτικά, όλοι οι μεγάλοι καλλιτέχνες από την Αναγέννηση ώς σήμερα ήταν και μεγάλοι σχεδιαστές. Περνώντας στον 16ο αιώνα, το σχέδιο αναγνωρίστηκε στη θεωρία όσο και στην πράξη ως η θεμέλια λίθος όλων των εικαστικών τεχνών, ενώ είναι αξιομνημόνευτη η παρετυμολογική αναστροφή της ιταλικής λέξης “disegno” (σχέδιο) που δίδεται τον ίδιο αιώνα από τους Νεοπλατωνικούς, ως το «θεϊκό σημάδι» (“Segno di Dio”).

Στη χαρακτική, είναι μεγάλη η πολυπλοκότητα των τεχνικών που είναι συνυφασμένες με την τυπωμένη εικόνα από τον 15ο αιώνα και εξής. Ανάλογα με το υλικό της πλάκας και τα εργαλεία χάραξης, γίνεται λόγος για ξυλογραφίες (χαρακτική σε όρθιο ή πλάγιο ξύλο, υψιτυπία), χαλκογραφίες (χαρακτική με καλέμι ή βελόνα σε χαλκό, βαθυτυπία), οξυγραφίες (υποκατηγορία της χαλκογραφίας με χάραξη πάνω σε ειδικό βερνίκι και εμβάπτιση της χάλκινης πλάκας σε αραιωμένο οξύ) και λιθογραφίες (χαρακτική σε πέτρα, επιπεδοτυπία). Τα έργα τέχνης σε χαρτί αποτελούν τη βάση κάθε παρόμοιου Τμήματος σε όλα τα μεγάλα μουσεία που ονομάζεται πλέον «Τμήμα Γραφικών Τεχνών» και συμπεριλαμβάνει κατά περιπτώσεις και τη συλλογή φωτογραφίας.

Επομένως, η αντίληψη της υπεύθυνης του Τμήματος δεν είναι άλλη από το ότι ο χάρτινος αυτός θησαυρός θα πρέπει να αποτελεί μια «βιβλιοθήκη αναφοράς», που όχι μόνο θα εμπλουτίζει την ιστορία της τέχνης της χώρας μας αλλά, όπως οι περισσότερες βιβλιοθήκες του κόσμου, θα συγκροτεί τον συμπαγή κρίκο ενός δικτύου συνδεδεμένου με τις μεγαλύτερες συλλογές γραφικών τεχνών, τουλάχιστον της Ευρώπης. Είναι βέβαιο ότι θα αποτελέσει την πλέον πειθαρχημένη και συνάμα, την πλέον συναρπαστική συλλογή του μουσείου!

Το Τμήμα Χαρακτικών και Σχεδίων της Εθνικής Πινακοθήκης, ωστόσο, δεν έχει μείνει ανενεργό, προτείνοντας, σχεδιάζοντας και υλοποιώντας σεβαστό αριθμό εκθέσεων –μαζί με την επιμέλεια και έκδοση καταλόγων– συμμετέχοντας ενεργά στον εκθεσιακό προγραμματισμό του μουσείου. Χά-

2. Με εξαίρεση την έκθεση *Du Greco à Delacroix. Les collections de la Pinacothèque nationale d' Athènes,* Fondation l'Hermitage, Λωζάννη, 30/1-31/5/2004, κατά την οποία ζητήθηκε η συνδρομή του Τμήματος με είκοσι σχέδια. Συντονισμός έκθεσης: Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, συνεργασία: Έφη Αγαθονίκου, Μαριλένα Ζ. Κασιμάτη (Αθήνα) και Juliane Cosadier, συνεργασία: Sylvie Wuhrmann (Λωζάννη). Επιστημονικός Σύμβουλος: Mauro Natale. Για την ενότητα των σχεδίων βλ. Marilena Z. Cassimatis, “Historique de la collection des tableaux et dessins d'Europe occidentale de la Pinacothèque nationale”, σ. 21-25 και “Catalogue des oeuvres”, αρ. 64-82, σ.173-177. Κατάλογος μόνο στη γαλλική γλώσσα.

ριν συντομίας ας αναφερθεί η πρώτη σημαντική από αυτές, αφιερωμένη εξ ολοκλήρου στη χαρακτική, και ειδικά στα αποκτήματα των ετών 1958-1971 (επί διευθύνσεως Μαρίνου Καλλιγά, 1949-1971), *Ξένοι χαράκτες στην Εθνική Πινακοθήκη - 500 χρόνια δυτικοευρωπαϊκής χαρακτικής* (Οκτώβριος-Ιανουάριος 1984). Επρόκειτο για μια ιστορική διαδρομή της χαρακτικής από τον 15ο ως τον 20ό αιώνα με κύριο άξονα τις ξυλογραφίες και χαλκογραφίες του Dürer, τις οξυγραφίες του Rembrandt και ορισμένες από τις ακουατίντες του Goya. Αργότερα διοργανώθηκαν και οι πλέον πρόσφατες: *Goya, Χαράκτης στην Εθνική Πινακοθήκη. Ο Ύπνος της λογικής γεννά τέρατα* (25/6-20/10/2008), και, βέβαια, η έκθεση *Ερνέστος Τσίλλερ, Αρχιτέκτων, 1837-1923* (22/3-30/8 [15/11] 2010). Παρά τους καλοκαιρινούς μήνες της παρουσίασής τους, το κοινό τις αγκάλιασε με αποτέλεσμα αξιοσημείωτη επιτυχία. Αλλά και στην πρόσφατη έκθεση *Παρίσι 1900. Αρ Νουβώ και Μοντερνισμός. Θησαυροί από το Petit Palais* (22/11/2010-28/2/2011), το Τμήμα συμμετείχε παρουσιάζοντας σαράντα σπάνια χαρακτικά, οξυγραφίες και λιθογραφίες Γάλλων δημιουργών της περιόδου, Pissaro, Cézanne, Renoir, Toulouse-Lautrec, Picasso κ.λπ. Αξίζει επίσης να επισημανθεί η μοναδική έκδοση από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης για τη φωτογραφία, *Μαρία Χρουσάκη, Φωτογραφίες 1917-1958*, Αθήνα 2000, που υλοποιήθηκε σε επιμέλεια –και με πρωτοβουλία– της υπογράφουσας.

Η συγκρότηση της συλλογής

Τα σχέδια

Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι η Εθνική Πινακοθήκη διαθέτει τέτοιον πλούτο έργων σε χαρτί: Ειδικά τα σχέδια δυτικοευρωπαϊκών σχολών, τα καλύτερα από τα οποία παρουσιάζονται για πρώτη φορά,[2] προέρχονται είτε από δωρεές[3] είτε από κληροδοτήματα[4] και δεν ξεπερνούν τα 350 έργα. Αξίζει να γίνει ιδιαίτερη αναφορά στον Αλέξανδρο Σούτζο (1839-1895),[5] ο οποίος υπήρξε όχι μόνο συλλέκτης αξιόλογων έργων δυτικοευρωπαϊκής ζωγραφικής, χαρακτικής, σχεδίων και αντικειμένων τέχνης, αλλά μέσα στις προθέσεις του ήταν –μετά τον θάνατο της συζύγου και της αδελφής του– η ίδρυση ενός ιδιωτικού μουσείου ζωγραφικής στο μέγαρό του στο κέντρο των Αθηνών (οδός Φιλελλήνων 12). Επιθυμία του ήταν δηλαδή η ίδρυση ενός μουσείου προς όφελος του κοινωνικού συνόλου. Το μουσείο αυτό, όπως όρισε στη διαθήκη του, θα στέγαζε τρία τμήματα με «έργα πρωτότυπα ζωγράφων διαφόρων σχολών, αποθανόντων τουλάχιστον προ τριετίας, και ιχνογραφίας πρωτοτύπους» με πυρήνα τη συλλογή του, με νομισματική συλλογή από την κληρονομιά του πατέρα του[6] και, τέλος, το τρίτο θα ήταν μια βιβλιοθήκη βασισμένη στην προσωπική του, που θα εμπλουτίζονταν διαρκώς, «ιδίως ως προς το καλλιτεχνικό μέρος (ξυλογραφίες, χαλκογραφίες)».

Το μουσείο που φαντάστηκε ο Αλέξανδρος Σούτζος δεν πραγματοποιήθηκε με τον τρόπο αυτό. Τα έργα του περιήλθαν και ενσωματώθηκαν μεταπολεμικά με τους αρχικούς πυρήνες της Εθνικής Πινακοθήκης (1954), ενώ το μέγαρο τελικά κατεδαφίστηκε. Αναφερόμενοι πάντως στα σχέδια ως ιδιαίτερης, την εποχή εκείνη, σημασίας έργα τέχνης, πρέπει να εκτιμήσουμε το γεγονός, ότι κάθε ένα από αυτά προορίζονταν να ενταχθεί –μαζί με τους πίνακες– σε ένα μουσείο δυτικοευρωπαϊκής αντίληψης. Ο δωρητής, για τον εμπλουτισμό και τη συντήρηση των πινάκων και «ιχνογραφιών», το προικοδότη-

3. Τα 145 σχέδια Ιταλών, Φλαμανδών, Ολλανδών και Γάλλων από τη δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή (Οδησσός, π. 1837-1907), αποτελούν επίσης έναν βασικό πυρήνα της συλλογής. Ο Μαρασλής, από τους σημαντικότερους οικονομικούς παράγοντες της Οδησσού, ανέλαβε τις εμπορικές δραστηριότητες του πατέρα του, αργότερα αναδείχθηκε σε επιτυχημένο δήμαρχο της γενέτειράς του, εκτέλεσε σειρά έργων, στη δαπάνη των οποίων συμμετείχε και ο ίδιος. Χορήγησε το Μαράσλειο Διδασκαλείο Αθηνών και σύστησε τον Σύλλογο προς «Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων». Η δωρεά έγινε το 1907 (αρχείο ΕΠΜΑΣ, Κ1, φακ. Δ5γ). Η Αικατερίνη Ροδοκανάκη από την Αγία Πετρούπολη (σε τέσσερις διαδοχικές αποστολές το 1904, 1906, 1909, 1911 και η τελευταία το 1949, δώρισε 12 σχέδια (αρχείο ΕΠΜΑΣ, Κ1, φακ. Δ3γ3). Αξίζει να σημειωθεί ότι το 1898 είχε εκθέσει στο μέγαρό της 60 έργα των συλλογών της. Προς τούτο, είχε κυκλοφορήσει, μάλιστα, και χειρόγραφος κατάλογος: *Catalogue de l'exposition des tableaux et objets d'art organisée en 1898 à St. Peterbourg, appartenant à Mme Rodocanachi* (αρχείο ΕΠΜΑΣ, Κ1, φακ. Δ3γ3).

4. Βλ. ιδιόχειρη διαθήκη (1883) στο αρχείο της ΕΠΜΑΣ (αρ. Κ1, φακ. Α, Β1-Β2) που δημοσιεύτηκε μετά τον θάνατό του.

5. Γιος του Αλεξάνδρου Γεωργίου Σούτζου και της Ζωής Κωνσταντίνου Μουρούζη (Αθήνα 1839-1895). Νομικός και απόγονος της φαναριώτικης οικογένειας ηγεμόνων της Μολδοβλαχίας κατά την περίοδο της Οθωμανικής κυριαρχίας, υπηρέτησε ως Γραμματέας στην Πρεσβεία της Ελλάδος στο Παρίσι, υπήρξε ιδρυτής και πρόεδρος της Εταιρείας Φίλων του Λαού (1865). Βλ. Alexandre Negresco Soutzo, *Livre d'or de la famille Soutzo*, Παρίσι 2005.

6. Παραδόθηκε το 1881 στο Νομισματικό Μουσείο Αθηνών.

σε, μάλιστα, με τη διάθεση των τριών τετάρτων των εισοδημάτων του, απόδειξη του ιδιαίτερου ενδιαφέροντος του φωτισμένου ευπατρίδη για το τμήμα αυτό του μουσείου, το οποίο ως οργανισμός θα αποκτούσε το κοινωνικό και αισθητικό όφελος από τον δυτικοευρωπαϊκό προσανατολισμό της τότε άρχουσας μεγαλοαστικής τάξης.

Νέες αποδόσεις

Το 1901 παρεδόθησαν από τους κληρονόμους του, εκτός από τις ελαιογραφίες, 45 σχέδια και υδατογραφίες, όλα αποδιδόμενα –σύμφωνα με το επίπεδο γνώσεων της εποχής– σε σημαντικούς καλλιτέχνες. Ως δείγμα ας αναφερθούν πρόχειρα τα ονόματα των Jacopo Tintoretto (αρ. κατ. 408), Hubert Robert (αρ. κατ. 477), Anthonis van Dyck (αρ. κατ. 402, 422), Cornelis Cort (αρ. κατ. 386), Giovanni-Battista Tiepolo (αρ. κατ. 392), Francesco Solimena (αρ. κατ. 406, 407) Jean-Honoré Fragonard (αρ. κατ. 362) κ.ά., αποδόσεις οι οποίες σε μεγάλο βαθμό έχουν ανατραπεί από τη νεώτερη έρευνα. Ο συλλέκτης είχε πλήρη επίγνωση των αγορών που διεκπεραίωνε: Στο πρωτόκολλο παραλαβής τους, για το κάθε ένα από τα σχέδια αυτά, αναφέρονται οι τιμές αγοράς σε χρυσά φράγκα που δεν υπολείποντο σε τίποτα των σημερινών: και τότε καταβάλλονταν σεβαστά ποσά! Για όσα αγοράστηκαν ως Rubens, Tintoretto και Tiepolo, λ.χ., δαπανήθηκαν από 1.000 χρυσά φράγκα για το κάθε ένα, ενώ για τους Jordaens, Solimena και Palma, από 200. Την ίδια εποχή, η ελαιογραφία *Νεαρός μουσικός σε εργαστήριο μουσικών οργάνων* του Cecco del Caravaggio (αρ. έργου. 133) είχε αποκτηθεί από τον ίδιο συλλέκτη για 10.000 χρυσά φράγκα.

Εκτός από τα έγγραφα κατάθεσης των δωρεών και τις διαθήκες των κληροδοτημάτων δεν έχουν διασωθεί τα αρχεία των αγορών ούτε τα ονόματα πιθανών οίκων δημοπρασιών ή άλλων πωλητών, που θα μπορούσαν να βοηθήσουν στην αναζήτηση προέλευσης των σχεδίων. Θα πρέπει να υποτεθεί ότι μεσολαβούσαν ιδιωτικοί σύμβουλοι, πράγμα συνηθισμένο στις ευρωπαϊκές αγορές τέχνης. Μένει να συγκρατηθεί το γεγονός ότι οι συλλέκτες είχαν πλήρη επίγνωση ότι αγόραζαν σπάνια έργα, ορισμένα από τα οποία θα μπορούσαν να είχαν βρει τη θέση τους ακόμα και σε μουσεία ισχυρής, πολιτισμικά, χώρας. Όπως ήδη αναφέρθηκε, τα περισσότερα από αυτά είχαν προσδιοριστεί, τόσο όσον αφορά τη θεματική όσο και την απόδοση σε καλλιτεχνική σχολή, στην οποία θα μπορούσαν να ανήκουν ή –στην καλύτερη περίπτωση– και σε συγκεκριμένο καλλιτέχνη. Με την ανάπτυξη της έρευνας και τις διαδοχικές νέες εμπειρογνωμοσύνες,[7] οι αποδόσεις αυτές, όπως άλλωστε ήταν αναμενόμενο, έχουν αλλάξει, όχι σπάνια προς όφελος της συλλογής. Ενώ δηλαδή αρχικά εμφανίζονταν αρκετά συχνά ονόματα δημιουργών, όπως των Tintoretto, Boucher κ.λπ. με πρόθεση την αναφορά σε «μεγάλα ονόματα» της δυτικοευρωπαϊκής ζωγραφικής, το κέρδος από τις νεότερες αναθεωρήσεις είναι ότι εντοπίστηκαν αριστουργήματα Ιταλών, όπως ο Antonio Correggio (αρ. κατ. 363) και Ολλανδών, όπως ο Abraham Bloemaert (αρ. κατ. 420 και 421) και άλλων. Δεν είναι, ωστόσο, απογοητευτικό, ότι τα δύο μικρά σχέδια με πενάκι του Rembrandt (αρ. κατ. 423, 424), απώλεσαν εν τέλει την ταυτότητά τους και αποδίδονται πλέον σε ικανό, πάντως μεταγενέστερο μιμητή του ύφους του, αφού τα *Ιωάννης ο Πρόδρομος* και *Μετανοούσα Μαγδαληνή* του Bloemaert (αρ. κατ. 421, 420) την διατήρησαν, και τα σχέδια με το κοινό θέμα *Μυστι-*

7. Το 1962, για την επιστημονική έρευνα της συλλογής προσκλήθηκαν από τον τότε διευθυντή της Εθνικής Πινακοθήκης, Μαρίνο Καλλιγά, οι Robert Lebel και Annegritt Schmitt. Παρατίθεται η σχετική απόφαση του Δ.Σ. «Ο κ. Διευθυντής ανακοινοί ότι κατόπιν αιτήσεώς του προς το Υπουργείον Συντονισμού (Τεχνική Βοήθεια) εχορηγήθη εις το Ίδρυμα μικρά πίστωσις ίνα μετακληθή εκ Μονάχου η δις Annegritt Schmitt και μελετήση τα σχέδια των συλλογών της ΕΠΜΑΣ. Η ανωτέρω είναι βοηθός εις το Κρατικόν Μουσείον Γραφικών Τεχνών του Μονάχου και υπεδείχθη ως κάλλιστος δια την εργασίαν αυτήν υπό του εφόρου της ως άνω συλλογής, καθηγητού κ. [Bernhard] Degenhart. Τωόντι, η δις A. Schmitt ήλθεν την 1ην Σεπτεμβρίου μετά της επίσης ειδικευμένης εις το κεφάλαιον τούτο αδελφής της και κατέταξεν κατόπιν επιστημονικής εξετάσεως τα σχέδια της Εθνικής Πινακοθήκης. Απεδείχθη δε, ότι αρκετά σχέδια των συλλογών του Ιδρύματος είναι αυθεντικά, μεγάλων καλλιτεχνών κι επίσης ότι σημαντικός αριθμός σχεδίων είναι λίαν αξιόλογος. Υπό την δίδα Schmitt θα σταλή εκ Μονάχου επιστημονικός κατάλογος των εξετασθέντων σχεδίων με την προοπτικήν της δημοσιεύσεως των καλλιτέρων εξ αυτών».

κός Δείπνος του Tintoretto (αρ. κατ. 408 και 409), αποδίδονται σε άγνωστους αντιγραφείς του ίδιου έργου του Tintoretto στην εκκλησία του San Polo της Βενετίας, αλλά σε δύο διαφορετικούς αιώνες! Σχέδιο που αποκτήθηκε ως Fra Bartolomeo, *Η συνάντηση Ελισάβετ και Μαρίας στη Χρυσή Πύλη* (αρ. κατ. 364), αποδίδεται πλέον σε αντίγραφο ομώνυμου πίνακα βωμού του Federico Barocci στο παρεκκλήσιο του Αγίου Philippo Neri, Chiesa Nuova, στη Ρώμη. Η *Σκηνή από τη μάχη της Ζάμας μεταξύ του Σκιπίωνος του Αφρικανού και του Αννίβα* (αρ. κατ. 386), που αποκτήθηκε ως πρωτότυπο έργο του Cornelis Cort, αποδίδεται σε άγνωστο αντιγραφέα της πρωτότυπης χαλκογραφίας του με το ίδιο θέμα, η οποία βασίζεται σε σχέδιο του Giulio Romano (Λούβρο). Άλλο, σημαντικότατο σχέδιο, *Ευγενής νέος με καπέλο* (εικ. 1), που αποκτήθηκε ως Annibale Carracci, αποδίδεται ενδεχομένως στον Federigo Zuccaro. Η *Σπουδή για άνδρα σταυρωμένο ή για Μαρσύα* (αρ. κατ. 402), που αποκτήθηκε ως Anthony van Dyck, μπορεί υπό προϋποθέσεις να γίνει αποδεκτό για την ιταλική του περίοδο. Το σχέδιο με μολύβι *Παιδί που πιάνει πουλιά* (αρ. κατ. 416), που αποκτήθηκε ως Annibale Carracci, αποδίδεται τώρα στη Σχολή της Μπολόνια. Το *Ιταλικό τοπίο* (*Μάλτα ή Σικελία*), που αποκτήθηκε ως Abraham Casembrot (αρ. κατ. 433), αποδίδεται σε αντίγραφο σχεδίου του. Το *Τοπίο στη Ρώμη* (αρ. κατ. 450), που αποκτήθηκε ως Salomon van Ruisdael, αποδίδεται σε άγνωστο Ολλανδό από την ομάδα των "bamboccianti" με δράση στη Ρώμη (1625-π. 1690), κύριο χαρακτηριστικό της οποίας ήταν η εφαρμογή του ολλανδικού ιδιώματος στην ιταλική τοπιογραφία. Το *Μαινάδα και Σάτυρος* (αρ. κατ. 467), που αποκτήθηκε ως Jacob Jordaens, αποδεικνύεται ότι είναι αντίγραφο σχεδίου του.

Οι σφραγίδες παλαιότερων συλλογών

Στην πορεία της έρευνας μπορέσαμε να απομονώσουμε και να ταυτίσουμε σφραγίδες διαπρεπών συλλογών, στις οποίες πολλά από τα σχέδιά μας ανήκαν σε παλαιότερες εποχές. Περισσότερο από όλες, αξιομνημόνευτη είναι η σφραγίδα της συλλογής του γνωστού Άγγλου ζωγράφου του 18ου αιώνα Sir Joshua Reynolds, ενός από τα αρχαιότερα μέλη της Royal Academy of Arts του Λονδίνου. Η σφραγίδα με τα αρχικά του SR/IR εντοπίστηκε στα σχέδια *Ο Ευαγγελιστής Ματθαίος* (αρ. κατ. 363), *Δύο Απόστολοι* (αρ. κατ. 374) και *Ο Μυστικός Δείπνος* (αρ. κατ. 409). Ασφαλώς η «προέλευση» αυτή είναι δηλωτική της σπουδαιότητας των σχεδίων, αλλά μαρτυρεί και την ιδιαίτερη τάση, ακόμη και των φθασμένων ζωγράφων, που παρατηρείται μετά την Αναγέννηση, να γίνονται οι ίδιοι συλλέκτες σχεδίων παλαιότερων «δασκάλων». Εντοπίστηκαν όμως και σφραγίδες καθαυτό συλλεκτών ή εμπόρων τέχνης της Γαλλίας, όπως του συλλέκτη CG=Ch. Gasc (Παρίσι, 1850) στα: *Η Μετάσταση της Παναγίας* (αρ. κατ. 372), *Σπουδή με γυμνά παιδιά που παίζουν* (αρ. κατ. 383), *Σπουδή γυμνού άνδρα ή θεότητα ποταμού* (αρ. κατ. 399), *Σπουδή γονυπετούς μοναχού και λεπτομέρειες πτυχώσεων και κεφαλής* (αρ. κατ. 414), *Δύο Άγγελοι με τη στήλη του Μαρτυρίου* (αρ. κατ. 415), *Ιωάννης ο Βαπτιστής* (αρ. κατ. 421), *Παραθαλάσσιο τοπίο στο Nieuwpoort* (αρ. κατ. 436. α), *Ιταλικό τοπίο με αρχαία ερείπια* (αρ. κατ. 463), *Σπουδή ανδρικής κεφαλής με κεφαλόδεσμο* (αρ. κατ. 473, 474), *Σπουδή γονατιστού άνδρα* (αρ. κατ. 476). Υπάρχουν σφραγίδες και άλλων, μικρότερης σημασίας, αλλά διόλου αμελητέων συλλογών.[8]

Προβλήματα Έρευνας

Η δυσκολία να αποφανθεί ο σημερινός ερευνητής στην Ελλάδα ως προς την όσο το δυνατόν εγκυρότερη απόδοση των σχεδίων σε συγκεκριμένη σχολή και ιστορική περίοδο, πόσο μάλλον σε συγκεκριμένο καλλιτέχνη, δεδομένου ότι ένας ελάχιστος αριθμός σχεδίων φέρει υπογραφή, είναι προφανής. Χωρίς σημείο αναφοράς σε παράλληλες συλλογές του ιδίου ή ακόμα και παρομοίου μεγέθους, αλλά και δίχως εξειδικευμένους ερευνητές ή διδάσκοντες σε πανεπιστημιακό επίπεδο, τα αδιέξοδα που προκύπτουν σε όσους αναζητούν να προσεγγίσουν τον δυτικοευρωπαϊκό χώρο των ιστορικών περιόδων είναι προφανή. Ο αριθμός των συλλεκτών σχεδίων στη χώρα μας εξακολουθεί να είναι περιορισμένος στους ελάχιστους εξέχοντες Έλληνες της διασποράς του 19ου αιώνα, οι οποίοι είναι φανερό ότι γνώριζαν τη διαχρονική αξία τους. Αρκεί να σημειωθεί ότι όταν παραδόθηκαν τα σχέδια στις αρχές του 20ού αιώνα στην Εθνική Πινακοθήκη, βρίσκονταν τοποθετημένα, σύμφωνα με την αξία τους, όλα πίσω από τζάμια, πλαισιωμένα μέσα σε επίχρυσες, σκαλιστές κορνίζες!

Αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι, σύμφωνα με το βιβλίο εισαγωγής (και απογραφής) των έργων το 1940, πολλά χρόνια δηλαδή πριν οι συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης αποκτήσουν μόνιμη στέγη και ενόσω χρησιμοποιούντο εννέα αίθουσες στο Μετσόβιο Πολυτεχνείο, μαρτυρείται η παρουσία σχεδίων ως αντιπροσωπευτική των αποκτηθεισών μέσω δωρεών συλλογών της: Έτσι, στη Ζ' Αίθουσα «Γρηγορίου Μαρασλή» αναφέρονται «123 δυτικοευρωπαϊκά σχέδια, 2 υφαντοί τάπητες, 3 δοχεία πορσελάνης Σεβρών, 7 οξυγραφίες του Κογεβίνα, 16 σχέδια του Γύζη από τον 'Φίλιππο Μάρθα', 34 σχέδια του Νικηφόρου Λύτρα, 13 ξυλογραφίες του Γαλάνη, 10 χαλκογραφίες του Ζαβιτσιάνου, 7 γελοιογραφίες του Θέμου Άννινου, 8 σχέδια του Sargint, 2 σχέδια του Χαλεπά (δωρεά Θωμόπουλου)». Πέρα από την ενδιαφέρουσα μουσειολογική ανάμειξη των ειδών, είναι φανερό ότι, την εποχή εκείνη, ο φόβος φθοράς των σχεδίων από τη μόνιμη έκθεση στο φως, δεν πρέπει να ήταν και τόσο μεγάλος.[9]

Οι σημερινές συνθήκες φαίνεται να μην επιτρέπουν την ιδιαίτερη ματιά που απαιτείται, ούτε υπάρχει ο χρόνος για την απόλαυση της εικαστικής πυκνότητας που είναι συγκεντρωμένη μέσα σε ένα μικρό κομμάτι χαρτί. Το 2002 μας επισκέφτηκε, κατόπιν προσκλήσεως, ο Bert Meijers, επικεφαλής του Ολλανδικού Ινστιτούτου Ιστορίας της Τέχνης στη Ρώμη, και ειδικός στα σχέδια του 16ου και 18ου αιώνα. Προχωρήσαμε μαζί στη διερεύνηση και επαλήθευση ή διάψευση των παλιών αποδόσεων. Εντυπωσιάστηκε αρκετά από την «ανακάλυψη» της νέας γι' αυτόν συλλογής, μιας μικρής μεν, αλλά απομακρυσμένης από τις πολύβουες κεντροευρωπαϊκές μουσειολογικές συνθήκες συλλογής, που αξίζει, πέραν κάθε αμφιβολίας, μελέτης και προσοχής. Ακολούθησαν οι δύο νέοι, αλλά όχι λιγότερο παθιασμένοι μελετητές της τέχνης του σχεδίου, Ολλανδοί ιστορικοί της τέχνης, οι Pieter Roelofs και Carel van Tuyll van Serooskerken του Tylers Museum στο Haarlem και του Πανεπιστημίου Nijmegen αντίστοιχα, οι οποίοι, ύστερα από πρόσκληση της υπογράφουσας, επισκέφθηκαν την Εθνική Πινακοθήκη το 2000, 2001 και 2003 και μελέτησαν ένα μεγάλο αριθμό από το σύνολο των 350 περίπου σχεδίων, με πιθανό σκοπό τη διοργάνωση έκθεσης στην Εθνική Πινακοθήκη και σε μουσείο της Ολλανδίας. Με τις επιλογές που έγιναν για την πρώτη αυτή ευμεγέθη παρουσίαση της μοναδικής αυτής συλλογής δυτικοευρωπαϊκών σχεδίων, ή Old Master Drawings, όπως είναι ευρύτερα γνωστά στις δημοπρασίες και στις εξειδικευμένες συλλογές των μουσείων του εξωτερικού, ευελπιστούμε ότι θα αρχίσει τάχιστα μια νέα περίοδος ακμής τους.

8. Σχετικά με τις σφραγίδες συλλεκτών, εμπόρων , ιδιωτικών και δημοσίων συλλογών βλ.: Frits Lugt, "*Les marques de collections de dessins & d'estampes*" [2 τόμοι], Χάγη 1956. Τον Μάρτιο 2010, η Fondation Custodia δημοσίευσε ηλεκτρονική βάση δεδομένων των δύο τόμων, η οποία ανανεώνεται διαρκώς με νέες πληροφορίες (http://www.marquesdecollections.fr).

9. Στο φωτογραφικό αρχείο της ΕΠΜΑΣ σώζονται φωτογραφίες της έκθεσης αυτής.

εικ. 1. **Federigo Zuccaro (;)**
Ευγενής νέος με καπέλο

362. *Ο Χριστός ως Μέγας Κριτής με αγγέλους που παίζουν μουσική*, π. 1590
Αποκτήθηκε ως Jean Honoré Fragonard (Grasse, Alpes-Maritimes 1732 - Παρίσι 1806), **αποδίδεται πιθανώς στον Cesare Pollini, επων. dal Francia** (Perugia, π. 1560 - π.1630). **Ιταλική Σχολή.**
Christ as Judge with angels playing music, ca. 1590
Acquired as Jean Honoré Fragonard (Grasse, Alpes-Maritimes 1732 - Paris 1806), **probably attributed to Cesare Pollini, known as dal Francia** (Perugia ca. 1560 - ca. 1630). **Italian School.**

363

363. *Ο Ευαγγελιστής Ματθαίος*, αρχές 16ου αιώνα
Αποκτήθηκε ως Antonio Allegri, επων. Correggio (1489/1494 - 1534), **απόδοση πιθανώς έγκυρη**.
St Matthew, early 16th cent.
Acquired as Antonio Allegri, known as Correggio (1489/1494 - 1534), probably valid attribution.

362

364. *Η συνάντηση Ελισάβετ και Μαρίας στην Χρυσή Πύλη*, π. 1590 **Αποκτήθηκε ως Fra Bartolomeo** (Φλωρεντία 1472 - 1517), **αποδίδεται σε αντίγραφο έργου του Federico Barocci** (Urbino π. 1535 - 1612) στο παρεκκλήσιο του Αγίου Philippo Neri, Chiesa Nuova**,** Ρώμη (1583 -1586).
The Meeting of Elizabeth and Mary at the Golden Gate, ca. 1590 **Acquired as Fra Bartolomeo** (Florence 1472 - 1517), **attributed to a copy of a work by Federico Barocci** (Urbino ca. 1535 - 1612) in the San Filippo Neri Chapel, Chiesa Nuova, Rome (1583 - 1586).

364

365

365. *Ο Άγιος Diego de Alcalà (;) σε έκσταση με την Αγία Τριάδα και τα Σύμβολα του Πάθους*, αρχές 17ου αι. **Αποκτήθηκε ως Guido Reni** (Μπολόνια 1575 - 1642), **αποδόθηκε στον Caccia Guglielmo (Moncalvo)** (Μονταμπόνε 1568 - Μονκάλβο 1625), **Σχολή Βόρειας Ιταλίας.**
St Diego de Alcalà (?) in ecstasy with the Holy Trinity and the Symbols of Passion, early 17th cent. **Acquired as Guido Reni** (Bologna 1575 - 1642), **attributed to Caccia Guglielmo (Moncalvo)** (Montabone 1568 - Moncalvo 1625), **Northern Italian School.**

367

366. *Προσκύνηση των Μάγων,* τέλος 16ου αι. **Αποκτήθηκε ως Luca Ferrari, επων. Luca da Reggio** (Reggio Emilia 1605 - Πάδοβα 1654)**, αποδίδεται σε αντιγραφέα ελαιογραφικού προσχεδίου του Jacopo dal Ponte, επων. Bassano** (Bassano del Grappa, 1510/1519 - 1592)**. Βενετσιάνικη Σχολή.**
Adoration of the Magi, late 16th cent. **Acquired as Luca Ferrari**, **known as Luca da Reggio** (Reggio Emilia 1605 - Padua 1654), **attributed to copyist of a preliminary oil painting by Jacopo dal Ponte, known as Bassano** (Bassano del Grappa, 1510/1519 - 1592). **Venetian School.**

366

367. *Επίσκοπος που θεραπεύει*, τέλος 18ου αι. **Αποκτήθηκε ως Barend van Orley** (Κάτω Χώρες, π. 1488 - 1541), **αποδίδεται στη Φλαμανδική Σχολή.**
Healing Bishop, late 18th cent. **Acquired as Barend van Orley** (Netherlands, ca. 1488 - 1541), **attributed to the Flemish School.**

368. *Επίσκοπος που θεραπεύει*, 17ος αι.
Αποκτήθηκε ως Carlo Ridolfi (Lonigo 1594 - Βενετία 1658), **αποδίδεται σε αντίγραφο Βενετσιάνικης Σχολής.**
Healing Bishop, 17th cent.
Acquired as Carlo Ridolfi (Lonigo 1594 - Venice 1658), **attributed to a Venetian School copy.**

369. *Προσκύνηση των Μάγων*, μετά το 1550
Αποκτήθηκε ως Bernardo Buontalenti (Φλωρεντία π. 1531 - 1608), **αποδίδεται στους Aertgen van Leyden** (Λέυντεν 1498 - 1564) **ή Jan van Scorel** (Schoorl 1495 - Ουτρέχτη 1562), **Σχολή του Leiden.**
Adoration of the Magi, after 1550
Acquired as Bernardo Buontalenti (Florence ca. 1531 - 1608), **attributed to Aertgen van Leyden** (Leiden 1498 - 1564) **or Jan van Scorel** (Schoorl 1495 - Utrecht 1562), **School of Leiden.**

370. *Τα Επιφάνεια της Αγίας Τριάδας*, 17ος αι.
Αποκτήθηκε ως και αποδίδεται στον Abraham van Diepenbeeck's (Hertogenbosch 1596 - Αμβέρσα 1675), **Φλαμανδική Σχολή.**
The Epiphany of Holy Trinity, 17th cent.
Acquired as and attributed to Abraham van Diepenbeeck's (Hertogenbosch 1596 - Antwerp 1675), **Flemish School.**

368

369

370

371

372

371. *Προσκύνηση των Μάγων*, τέλος 17ου αι.
Αποκτήθηκε ως Luca Giordano (Νάπολη 1634 - 1705), **αποδίδεται στη Ναπολιτάνικη ή Σικελική Σχολή.**
Adoration of the Magi, late 17th cent.
Acquired as Luca Giordano (Νάπολη 1634 - 1705), **attributed to the Schools of Naples or Sicely.**

372. *Η Μετάσταση της Παναγίας*, 16ος αι.
Αποκτήθηκε ως Guido Reni (Μπολόνια 1575 - 1642), **αποδίδεται σε άγνωστο, επηρεασμένο από τον Piero Buonaccorsi, επων. Perino del Vaga** (Φλωρεντία 1501 - Ρώμη 1547), **Φλωρεντινή Σχολή.**
The Assumption of Virgin Mary, 16th cent.
Acquired as Guido Reni (Bologna 1575 - 1642), **attributed to unknown, influenced by Piero Buonaccorsi, known as Perino del Vaga** (Florence 1501 - Rome 1547), **School of Florence.**

373

373. *Παναγία του Ροζαρίου με τον Χριστό, τον Άγιο Πέτρο τον Μάρτυρα και έναν μοναχό*, αρχές 16ου αι.
Αποκτήθηκε και αποδίδεται στον Paolo Farinati (Βερόνα,1524 - 1606) με δράση στη Βερόνα, τη Μάντουα και τη Βενετία.
πίσω όψη [verso]: *Σκηνή μάχης*, ημιτελής.
Virgin Mary of the Rosary with Christ, St Peter the Martyr and a Monk, early 16th cent.
Acquired as and attributed to Paolo Farinati (Verona, 1524 - 1606), active in Verona, Mantua and Venice.
verso: *Battle scene*, unfinished.

374. *Δύο Απόστολοι*, π. 1600
Αποκτήθηκε ως Agostino Carracci
(Μπολόνια 1557 - Πάρμα 1602),
αποδίδεται πιθανώς στον Annibale Carracci
(Μπολόνια 1560 - Ρώμη 1609),
Σχολή Μπολόνιας.
Two Apostles, ca. 1600
Acquired as Agostino Carracci
(Bologna 1557 - Parma 1602),
probably attributed to Annibale Carracci
(Bologna 1560 - Rome 1609),
School of Bologna.

374

375. *Τηβεννοφόρος*, αρχές 17ου αι.
Αποκτήθηκε ως Jacopo da Pontormo
(Ποντόρμο 1494 - 1557),
αποδόθηκε στην Φλωρεντινή Σχολή, 17ος αι. (1962)
και πιθανώς στον Matteo Rosselli
(Φλωρεντία, 1578 - 1650).
Man wearing a toga, early 17th cent.
Acquired as Jacopo da Pontormo
(Pontormo 1494 - 1557),
attributed to the School of Florence, 17th ca.
(1962) **and probably to Matteo Rosselli**
(Florence, 1578 - 1650).

376. *Άγιος Ανδρέας*, αρχές 17ου αι.
Αποκτήθηκε ως Agostino Carracci
(Μπολόνια 1557 - Πάρμα 1602),
αποδίδεται στη Φλωρεντινή Σχολή.
St Andrew, early 17th cent.
Acquired as Agostino Carracci
(Bologna 1557 - Parma 1602),
attributed to the School of Florence.

375

376

377

378

377. *Ο Άγιος Αντώνιος της Πάδουας θεραπεύει τον παραλυτικό*, π. 1600
Αποκτήθηκε ως Lodovico Carracci (Μπολόνια 1555 - 1619), **αποδόθηκε στη Σχολή της Γένουας και ειδικά στον κύκλο του Bernardo Castello** (Γένοβα 1557 - 1629).
St Anthony of Padua heals the paralytic, ca. 1600
Acquired as Lodovico Carracci (Bologna 1555 - 1619), **attributed to the School of Genua, specifically to the circle of Bernardo Castello** (Genua 1557 - 1629).

378. *Σπουδή γυναικείας μορφής με μακρύ φόρεμα*, π. 1560
Αποκτήθηκε ως Agostino Carracci (Μπολόνια 1557 - Πάρμα 1602), **αποδίδεται στη Σχολή της Φλωρεντίας, πιθανώς στον Jacopo Vignali** (κοντά στο Arezzo 1592 - Φλωρεντία 1664). **Φλωρεντινή Σχολή.**
Study of female figure in long dress, ca. 1560
Acquired as Agostino Carracci (Bologna 1557 - Parma 1602), **attributed to the School of Florence, probably to Jacopo Vignali** (near Arezzo 1592 - Florence 1664). **School of Florence.**

379

379. *Σπουδή για τελετουργική σκηνή* (απότμημα), μέσα 17ου αι.
Αποκτήθηκε ως Bartolomeo Schedoni (Μόντενα 1578 - Πάρμα 1615), **αποδίδεται στη Σχολή της Cremona**.
Study for ritual scene (fragment), mid-17th cent.
Acquired as Bartolomeo Schedoni (Modena 1578 - Parma 1615), **attributed to the School of Cremona.**

380. *Ο Ιωάννης ο Πρόδρομος κηρύσσει στην έρημο*, 1610 - 1620
Αποκτήθηκε ως Domenico Zampieri ή Domenichino (Μπολόνια 1581 - Νάπολη 1641), **απόδοση πιθανώς έγκυρη. Ιταλική Σχολή.**
St John the Baptist preaching in the desert, 1610 - 1620
Acquired as Domenico Zampieri or Domenichino (Bologna 1581 - Naples 1641), **probably valid attribution. Italian School.**

380

381. *Σπουδές για αγγελάκια*, μέσα 16ου
Αποκτήθηκε ως Guido Reni (Μπολόνια 1575 - 1642), **αποδόθηκε στο ύφος του Mariotto Albertinelli** (Φλωρεντία 1474 - 1515) **ή στον Perino del Vaga** (Φλωρεντία 1501 - Ρώμη 1547). **Ιταλική Σχολή.**
Studies for Putti, mid-16th century
Acquired as Guido Reni (Bologna 1575 - 1642), **attributed to the style of Mariotto Albertinelli** (Florence 1474 - 1515) **or to Perino del Vaga** (Florence 1501 - Rome 1547). **Italian School.**

381

382

382. *Παγανιστική γιορτή*, αρχές 17ου αι.
Αποκτήθηκε ως Domenico Zampieri ή Domenichino (Μπολόνια 1581 - Νάπολη 1641), **αποδόθηκε στη Σχολή της Γένουας**, **ειδικότερα στον Giovanni-Benedetto Castiglione επων. Il Grecchetto** (Γένοβα π. 1609 - Μάντουα 1665).
Pagan Feast, early 17th cent.
Acquired as Domenico Zampieri or Domenichino (Bologna 1581 - Naples 1641), **attributed to the School of Genua, specifically Giovanni-Benedetto Castiglione known as Il Grecchetto** (Genua ca. 1609 - Mantua 1665).

383

384

385

383.*Σπουδή με γυμνά παιδιά που παίζουν*, μέσον 17ου αι.
Αποκτήθηκε ως Nicolas Poussin (Les Andelys, Νορμανδία 1595 - Ρώμη 1665), **αποδόθηκε στον Raymond Lafage** (Lisle-sur-Tarn 1656 - κοντά στη Λυών 1684). **Γαλλική Σχολή.**
Study for naked children playing, mid-17th cent.
Acquired as Nicolas Poussin (Les Andelys, Normandy 1595 - Rome 1665), **attributed to Raymond Lafage** (Lisle-sur-Tarn 1656 - near Lyon 1684). **French School.**

384. *Θυσία μόσχου*, τέλος 16ου αι.
Αποκτήθηκε ως Daniele da Volterra (Volterra 1509 - Ρώμη 1566), **αποδίδεται στη Σχολή του Fontainebleau και σε αντίγραφο έργου του da Volterra.**
Calf sacrifice, late 16th cent.
Acquired as Daniele da Volterra (Volterra 1509 - Rome 1566), **attributed to the School of Fontainebleau and to a copy of a work by da Volterra.**

385. *Μάχη με ελέφαντες (Η μάχη της Ζάμα μεταξύ Σκιπίωνα του Αφρικανού και Αννίβα;)*, 16ος αι.
Αποκτήθηκε ως Giulio Pippi, επων. Romano (Ρώμη 1499 - Μάντουα 1546), **αποδόθηκε στον κύκλο του Federico Zuccaro** (κοντά στο Ουρμπίνο 1540/1541 - Ανκόνα 1609) **ή του Piero Buonaccorsi, επων. Perino del Vaga** (Φλωρεντία 1501 - Ρώμη 1547).
Battle with Elephants (The Battle of Zama between Scipio Africanus and Hannibal?), 16th cent.
Acquired as Giulio Pippi, known as Romano (Rome 1499 - Mantua 1546), **attributed to the circle of Federico Zuccaro** (near Urbino 1540/1541 - Ancona 1609) **or of Piero Buonaccorsi, known as Perino del Vaga** (Florence 1501 - Rome 1547).

386. *Σκηνή από τη μάχη της Ζάμας μεταξύ του Σκιπίωνος του Αφρικανού και του Αννίβα,* 1650
Αποκτήθηκε ως Cornelis Cort (Edam 1533 - Ρώμη 1578), **αποδίδεται σε άγνωστο αντιγραφέα πρωτότυπης χαλκογραφίας του Cort, η οποία βασίζεται σε σχέδιο του Giulio Romano** (Λούβρο).
Scene from the Battle of Zama between Scipio Africanus and Hannibal, 1650
Acquired as Cornelis Cort (Edam 1533 - Rome 1578), **attributed to unidentified copyist of an original copper engraving by Cort, after a drawing by Giulio Romano** (Louvre).

386

387. *Η θυσία ζώων στα Λύστρα της Λυκαονίας*, 17ος αι.
Αποκτήθηκε ως Ραφαήλ Raffaello Santi, (Ουρμπίνο 1483 - Ρώμη 1520), **αποδίδεται σε αντίγραφο κατ' αντίστροφη έννοια** (προφανώς από χαρακτικό) **της *Θυσίας στα Λύστρα* του Ραφαήλ**, **1515**, **πιθανώς στο ύφος του Pietro da Cortona** (Cortona 1596 - Ρώμη 1669).
The animal sacrifice at Lystra, 17th cent.
Acquired as Raphael Raffaello Santi, (Urbino 1483 - Rome 1520), **attributed to a copy in reverse** (evidently from a print) **of Raphael's *The Sacrifice at Lystra*, drawing on cardboard**, **1515, probably in the style of Pietro da Cortona** (Cortona 1596 - Rome 1669).

387

388. *Ο Θρίαμβος της Αρετής*, αρχές 18ου αι.
Αποκτήθηκε ως Francesco Cavaliere Trevisani (Capo d' Istria 1656 - Ρώμη 1746), **αποδόθηκε σε συνεχιστή του Pietro da Cortona**, (Cortona 1596 - Ρώμη 1669).
Triumph of Virtue, early 18th cent.
Acquired as Francesco Cavaliere Trevisani (Capo d' Istria 1656 - Rome 1746), **attributed to σε συνεχιστή του Pietro da Cortona**, (Cortona 1596 - Rome 1669).

388

389

389. *Ο Αρχάγγελος Μιχαήλ νικά τον δράκο*, 1827
Αποκτήθηκε ως Charles Meynier (Παρίσι 1768 - 1832), **απόδοση έγκυρη.**
The Archangel Michael defeating the Dragon, 1827
Acquired as Charles Meynier (Paris 1768 - 1832), **valid attribution.**

390. *Η στέψη της «Βενετίας» από τον «Πόλεμο»*, 18ος αι.
Αποκτήθηκε ως Domenico Tiepolo (Βενετία 1727 - Μαδρίτη 1804), **αποδίδεται στον Pietro Novelli** (Monreale 1603 - Παλέρμο 1647).
The Coronation of "Venice" by "War", 18th cent.
Acquired as Domenico Tiepolo (Venice 1727 - Madrid 1804), **attributed to Pietro Novelli** (Monreale 1603 - Palermo 1647).

391. *Η Παναγία με τον Χριστό και καλόγερο*, 18ος αι.
Αποκτήθηκε ως έργο «Αγνώστου», αποδίδεται στον Francesco Solimena (Canale di Serino 1657 - Barra 1747) **ή σε άγνωστο αντιγραφέα του αρχικού σχεδίου.**
The Virgin with Christ and a monk, 18th cent.
Acquired as a work by an "Unknown" artist; attributed to Francesco Solimena (Canale di Serino 1657 - Barra 1747) **or to an unidentified copyist of the original drawing.**

392. *Η προσκύνηση των Μάγων*, 18ος αι.
Αποκτήθηκε ως Giovanni Battista Tiepolo (Βενετία 1696 - Μαδρίτη 1770), **αποδίδεται στο εργαστήριό του.**
Adoration of the Magi, 18th cent.
Acquired as Giovanni Battista Tiepolo (Venice 1696 - Madrid 1770), **attributed to his workshop.**

390

391

392

393

393. *Γονυπετείς στρατιωτικοί προ θαύματος*, 17ος αι.
Αποκτήθηκε ως Giovanni-Battista Fiorini (Μπολόνια 1535/40 - 1599/1600), **αποδίδεται στον ίδιο και, πιθανότερα, στον Giovanni Battista della Rovere, επων. il Fiamminghino** (Μιλάνο 1575 - 1630).
Φλαμανδική Σχολή;
Kneeling soldiers before a miracle, 17th cent.
Acquired as Giovanni-Battista Fiorini (Bologna 1535/40 - 1599/1600), **attributed to the same, and, more probably, to Giovanni Battista della Rovere, known as il Fiamminghino** (Milan 1575 - 1630).
Flemish School?

394

394. *Ο Χριστός και ο εκατόνταρχος της Καπερναούμ*, τέλη17ου αι.
Αποκτήθηκε ως Pietro Aquila (Marsala 1650 - Alcamo 1692), **αποδίδεται στον ίδιο, στον Giovanni Battista Passeri** (Ρώμη 1654 -1714) **ή στον κύκλο του.**
Christ and the Centurion of Capernaum, late 17th cent.
Acquired as Pietro Aquila (Marsala 1650 - Alcamo 1692), **attributed to Giovanni Battista Passeri** (Rome 1654 -1714) **or his circle.**

395

396

395, 396. *Προφήτες*, 18ος αι.
Αποκτήθηκε ως Ercole Procaccini (Μπολόνια 1520 - Μιλάνο 1595), **αποδόθηκε στον Giovanni Lanfranco** (1962).
Prophets, 18th cent.
Acquired as Ercole Procaccini (Bologna 1520 - Milan 1595), **attributed to Giovanni Lanfranco** (1962).

397. *Η Ανάσταση του Χριστού*, μέσα 17ου αι.
Αποκτήθηκε ως
Nikolaas Maes ή Maas
(Dordrecht 1634 - Άμστερνταμ 1693),
απόδοση πιθανώς έγκυρη.
The Resurrection of Christ, mid-17th cent.
Acquired as
Nikolaas Maes or Maas
(Dordrecht 1634 - Amsterdam 1693),
probably valid attribution.

397

398. *Το άρμα της Ήρας συρόμενο από παγώνια*, π. 1600
Αποκτήθηκε ως
Salvator Rosa
(Aranella/Νάπολη 1615 - Ρώμη1673), **αποδόθηκε** (1962)
στον Pietro Testa
(Lucca 1612 - Ρώμη 1650),
αποδίδεται σε άγνωστο
Φλαμανδό ή Ολλανδό.
The chariot of Hera drawn by peacocks, ca. 1600
Acquired as Salvator Rosa
(Aranella/Naples 1615 - Rome 1673); **formerly** (1962)
attributed to Pietro Testa
(Lucca 1612 - Rome 1650);
attributed to unidentified
Flemish or Dutch artist.

398

399. *Σπουδή γυμνού άνδρα ή θεότητα ποταμού*, π. 1700
Αποκτήθηκε ως
Pietro da Cortona
(Cortona 1596 - Ρώμη 1669),
αποδίδεται στην Σχολή της
Μπολόνια, πιθανώς στον κύκλο
του Giovanni Francesco Barbieri,
επων. Il Guercino (Cento, κοντά στη Μπολόνια 1591 - Μπολόνια 1666) **ή στον**
Gian Francesco Romanelli,
επων. il Rafaellino,
(Viterbo 1610 - 1662),
Σχολή της Ρώμης.
Male nude study or River Deity, ca. 1700
Acquired as Pietro da Cortona
(Cortona 1596 - Rome 1669),
attributed to the School of
Bologna, probably to the circle
of Giovanni Francesco Barbieri,
known as Il Guercino
(Cento, near Bologna 1591 - Bologna 1666) **or to**
Gian Francesco Romanelli,
known as il Rafaellino
(Viterbo 1610 - 1662),
School of Rome.

399

400

400. *Χωρικός*, π. 1580
Αποκτήθηκε ως Agostino Carracci
(Μπολόνια 1557 - Πάρμα 1602),
αποδίδεται στον
Annibale Carracci
(Μπολόνια 1560 - Ρώμη 1609)
ή σε πρώιμο Agostino Carracci.
Peasant, ca. 1580
Acquired as Agostino Carracci
(Bologna 1557 - Parma 1602),
attributed to Annibale Carracci
(Bologna 1560 - Rome 1609)
or to early Agostino Carracci.

401

401. *Σκηνή πολιορκίας πόλης*, 17ος αι.
Αποκτήθηκε ως
Giulio Pippi, επων. Romano
(Ρώμη 1499 - Μάντουα 1546),
αποδίδεται στη
Φλαμανδική Σχολή.
City in Siege, 17th cent.
Acquired as Giulio Pippi,
known as Romano
(Rome 1499 - Mantua 1546),
attributed
to the Flemish School.

402. *Σπουδή για άνδρα σταυρωμένο ή για Μαρσύα*, 17ος αι.
Αποκτήθηκε ως Anthony van Dyck (Αμβέρσα 1599 - Λονδίνο 1641), **με επιφυλάξεις ισχύει για την ιταλική του περίοδο.**
Study for crucified man or for Marsyas, 17th cent.
Acquired as Anthony van Dyck (Antwerp 1599 - London 1641), **with reservations, attribution valid for the artist's Italian period.**

403. *Σκηνή αλλοφροσύνης μπρος σε νεκρικό θάλαμο*, 18ος αι.
Αποκτήθηκε ως Pompeo Girolamo Batoni (Lucca 1708 - Ρώμη 1787), **απόδοση πιθανώς έγκυρη. Ιταλική Σχολή.**
Scene of frenzy in front of a death chamber, 18th cent.
Acquired as Pompeo Girolamo Batoni (Lucca 1708 - Rome 1787), **probably valid attribution. Italian School.**

404. *Αρκαδικό τοπίο*, αρχές 17ου αι.
Αποκτήθηκε ως Annibale Carracci (Μπολόνια 1560 - Ρώμη 1609), **αποδόθηκε στον Giovanni Francesco Grimaldi** (1606 - 1680) **ή στον κύκλο του** (1962), **αποδίδεται πλέον στον κύκλο των Carracci.**
Arcadian Landscape, early 17th cent.
Acquired as Annibale Carracci (Bologna 1560 - Rome 1609), **formerly** (1962) **attributed to Giovanni Francesco Grimaldi** (1606 - 1680) **or to his circle; attributed to the circle of the Carracci.**

403

402

404

405

405. *Η Αγία Οικογένεια με Φραγκισκανό μοναχό*, 17ος αι.
Αποκτήθηκε ως Pablo de Cespedes (Τολέδο, πριν το 1548 - 1608), **απόδοση πιθανώς έγκυρη**.
The Holy Family with a Franciscan Monk, 17th cent.
Acquired as Pablo de Cespedes (Toledo, before 1548 - 1608), **probably valid attribution.**

406

406, 407. *Ο καλός Σαμαρείτης*, αρχές 19ου αι.
Αποκτήθηκε ως Francesco Solimena (Canale di Serino 1657 - Barra 1747), **αποδίδεται στην Ιταλική Σχολή.**
The Good Samaritan, early 19th cent.
Acquired as Francesco Solimena (Canale di Serino 1657 - Barra 1747), **attributed to the Italian School.**

407

408. *Ο Μυστικός Δείπνος*, 17ος αι.
Αποκτήθηκε ως
Jacopo Tintoretto
(Βενετία 1519 - 1594),
αποδόθηκε (1962) **στον**
Jacopo Palma il Giovane
(Βενετία 1548/1550 - 1628),
αποδίδεται πιθανώς στον
Alessandro Maganza
(Βενετία, 1556 - μετά το 1630).
Βενετσιάνικη Σχολή.
The Last Supper, 17th cent.
Acquired as Jacopo Tintoretto
(Venice 1519 - 1594), **formerly** (1962)
attributed to Jacopo Palma il
Giovane (Venice 1548/1550 - 1628);
probably attributed to Alessandro
Maganza (Venice, 1556 - after 1630).
Venetian School.

408

409. *Ο Μυστικός Δείπνος*, 16ος αι.
Αποκτήθηκε ως Jacopo
Tintoretto (Βενετία 1519 - 1594),
αποδίδεται στην Ιταλική Σχολή.
Αντίγραφο από τον *Μυστικό Δείπνο*
του Tintoretto στο San Polo
(Βενετία, 1570).
The Last Supper, 16th cent.
Acquired as Jacopo Tintoretto
(Venice 1519 - 1594),
attributed to the Italian School.
Copy of *The Last Supper by*
Tintoretto in San Polo (Venice, 1570).

409

410. *Ο Μυστικός Δείπνος*, 18ος αι.
Αποκτήθηκε ως Jacopo Tintoretto
(Βενετία 1519 - 1594),
αποδίδεται πιθανώς
στη Γαλλική Σχολή, ίδιο πρότυπο
με το έργο αρ. 338.
Αντίγραφο από τον *Μυστικό Δείπνο*
του Tintoretto στο San Polo
(Βενετία, 1570).
The Last Supper, 18th cent.
Acquired as Jacopo Tintoretto
(Venice 1519 - 1594),
Probably attributed to the French
School, same model as inv. no. 338.
Copy of *The Last Supper by* Tintoretto
in San Polo (Venice, 1570).

410

411. 1-4 *Θαύμα επισκόπου,*
μέσα 18ου αι.
Αποκτήθηκε ως «Άγνωστος»,
αποδίδεται στον
Corrado Giaquinto
(Molfetta 1703 - Νάπολη 1765)
ή στη Σχολή της Νάπολης.
1. Η Κατήχηση
2. Η Ευλογία
3. Η Βάπτιση
4. Το Μυστήριο της Θείας Μετάληψης
A Bishop's miracle, mid-18th cent.
Acquired as "Unknown",
attributed to Corrado Giaquinto
(Molfetta 1703 - Naples 1765)
or to the School of Naples.
1. The Catechism
2. The Blessing
3. The Baptism
4. The Mystery of Holy Communion

411.1

2

3

4

412. *Σπουδή γενειοφόρου γέροντα*, 1618
Αποκτήθηκε ως
Abraham van den Tempel
(Lambertsz) (Leewarden 1622 - Άμστερνταμ 1672),
αποδίδεται πιθανώς στον
Abraham Bloemaert
(Gorinchem 1566 - Ουτρέχτη 1651).
Study for bearded old man, 1618
Acquired as
Abraham van den Tempel
(Lambertsz) (Leewarden 1622 - Amsterdam 1672),
Probably attributed to
Abraham Bloemaert
(Gorinchem 1566 - Utrecht 1651).

412

413. *Σπουδή γενειοφόρου γέροντα*, τέλος 17ου αι.
Αποκτήθηκε ως
Abraham van den Tempel
(Lambertsz) (Leewarden 1622 - Άμστερνταμ 1672),
αποδίδεται πιθανώς στον
Abraham Bloemaert
(Gorinchem 1566 - Ουτρέχτη 1651).
Study for bearded old man, late 17th cent.
Acquired as
Abraham van den Tempel
(Lambertsz) (Leewarden 1622 - Amsterdam 1672),
Probably attributed to Abraham Bloemaert
(Gorinchem 1566 - Utrecht 1651).

413

414

415

416

414. *Σπουδή γονυπετούς μοναχού και λεπτομέρειες πτυχώσεων και κεφαλής*, αρχές 16ου αι.
Αποκτήθηκε ως Agostino Carracci (Μπολόνια 1557 - Πάρμα 1602), **αποδίδεται στη Φλωρεντινή Σχολή.**
Study for kneeling monk and details of drapery and head, early 16th cent.
Acquired as Agostino Carracci (Bologna 1557 - Parma 1602), **attributed to the School of Florence.**

415. *Δύο Άγγελοι με τη στήλη του Μαρτυρίου*, 18ος αι.
Αποκτήθηκε ως Guillaume Coustou (Λυών 1677 - Παρίσι 1746), **έγκυρη απόδοση** (1962, 1998). **Γαλλική Σχολή**.
Two angels with the Column of Passion, 18th cent.
Acquired as Guillaume Coustou (Lyon 1677 - Paris 1746), **valid attribution** (1962, 1998). **French School**.

416. *Παιδί που πιάνει πουλιά*, π. 1600
Αποκτήθηκε ως Annibale Carracci (Μπολόνια 1560 - Ρώμη 1609), **αποδόθηκε στην Σχολή της Μπολόνια.**
Child catching birds, ca. 1600
Acquired as Annibale Carracci (Bologna 1560 - Rome 1609), **attributed to the School of Bologna.**

417. *Μαρία Μαγδαληνή*, αρχές 17ου αι.
Αποκτήθηκε ως Abraham Bloemaert (Gorinchem 1566 - Ουτρέχτη 1651), **έγκυρη απόδοση.**
Mary Magdalene, early 17th cent.
Acquired as Abraham Bloemaert (Gorinchem 1566 - Utrecht 1651), **valid attribution.**

418. *Ερημίτης*, αρχές 17ου αι.
Αποκτήθηκε ως Abraham Bloemaert (Gorinchem 1566 - Ουτρέχτη 1651), **έγκυρη απόδοση.**
Hermit, early 17th cent.
Acquired as Abraham Bloemaert (Gorinchem 1566 - Utrecht 1651), **valid attribution.**

419. *Ιερωμένος*, αρχές 17ου αι.
Αποκτήθηκε ως Abraham Bloemaert (Gorinchem 1566 - Ουτρέχτη 1651), **έγκυρη απόδοση.**
Clergyman, early 17th cent.
Acquired as Abraham Bloemaert (Gorinchem 1566 - Utrecht 1651), **valid attribution.**

417

418

419

420

420. *Μαρία Μαγδαληνή η Μετανοούσα*, αρχές 17ου αι.
Αποκτήθηκε ως Abraham Bloemaert (Gorinchem 1566 - Ουτρέχτη 1651), **έγκυρη απόδοση. Ολλανδική Σχολή.**
Mary Magdalene the Penitent, early 17th cent.
Acquired as Abraham Bloemaert (Gorinchem 1566 - Utrecht 1651), **valid attribution. Dutch School.**

421

421. *Ιωάννης ο Βαπτιστής*, αρχές 17ου αι.
Αποκτήθηκε ως Abraham Bloemaert (Gorinchem 1566 - Ουτρέχτη 1651), **έγκυρη απόδοση. Ολλανδική Σχολή.**
John the Baptist, early 17th cent.
Acquired as Abraham Bloemaert (Gorinchem 1566 - Utrecht 1651), **valid attribution. Dutch School.**

422. *Σπουδές για δεκαέξι προσωπογραφίες γνωστών καλλιτεχνών* (Holbein, Rubens, van Dyck κ.ά.), 18ος αι. (;)
Αποκτήθηκε ως Anton van Dyck (Αμβέρσα 1599 - Λονδίνο 1641), **αποδίδεται σε άγνωστο ιστοριστή ζωγράφο.**
Studies for sixteen portraits of famous artists (Holbein, Rubens, van Dyck et.al.), 18th cent. (?)
Acquired as Anton van Dyck (Antwerp 1599 - London 1641), **attributed to unknown historicist painter.**

422

423. *Άνδρας με μυτερό καπέλο και μελανοδοχείο στη ζώνη*, 18ος αι.
Αποκτήθηκε ως Rembrandt Harmensz. van Rijn (Λέιντεν 1606 - Άμστερνταμ 1669), **αποδίδεται σε μεταγενέστερο μιμητή του ύφους του.**
Man in pointed cap and inkwell attached to his belt, 18th cent.
Acquired as Rembrandt Harmensz. van Rijn (Λέιντεν 1606 - Amsterdam 1669), **attributed to a later imitator of his style.**

424. *Άνδρας που ψαρεύει σε προφίλ*,18ος αι.
Αποκτήθηκε ως Rembrandt Harmensz. van Rijn (Λέιντεν 1606 - Άμστερνταμ 1669), **αποδίδεται σε μεταγενέστερο μιμητή του ύφους του.**
Fishing man in profile, 18th cent.
Acquired as Rembrandt Harmensz. van Rijn (Leiden 1606 - Amsterdam 1669), **attributed to a later imitator of his style.**

423

424

425

425. *Άποψη του Doordrecht με την Grote Kerk* [Μεγάλη Εκκλησία], π. 1650
Αποκτήθηκε ως Jacob Salomonsz. van Ruysdael (Χάρλεμ 1629 - 1681), **αποδίδεται με βεβαιότητα στον Jan Josephsz. van Goyen** (Λέιντεν 1596 - Χάγη 1656). **Ολλανδική Σχολή.**
View of Doordrecht with the Grote Kerk [Great Church], ca. 1650
Acquired as Jacob Salomonsz. van Ruysdael (Haarlem 1629 - 1681), **attributed with certainty to Jan Josephsz. van Goyen** (Leiden 1596 - The Hague 1656). **Dutch School.**

426

426, 427. *Τοπίο στον Ρήνο*, β μισό 17ου αι.
Αποκτήθηκε ως Jan Griffier (Άμστερνταμ 1645/1652/1656 - Λονδίνο 1718), **απόδοση έγκυρη.**
Landscape on the Rhine, second half of the 17th cent.
Acquired as Jan Griffier (Amsterdam 1645/1652/1656 - London 1718), **valid attribution.**

427

428. *Παγοδρομία*, β' μισό 17ου αι.
Αποκτήθηκε ως Johann Le Ducq (Χάγη 1629/1630/1636 - 1676/1677), **αποδίδεται στην Ολλανδική Σχολή.**
Ice Skating, second half of the 17th cent.
Acquired as Johann Le Ducq (The Hague 1629/1630/1636 - 1676/1677), **attributed to the Dutch School.**

428

429. *Τοπίο με ανεμόμυλο*, τέλος 17ου αι.
Αποκτήθηκε ως
Jan Jansz. den Uyl
(Άμστερνταμ, π. 1624 - μετά το 1702),
απόδοση πιθανώς έγκυρη.
Landscape with windmill,
late 17th cent.
Acquired as Jan Jansz. den Uyl
(Amsterdam, ca. 1624 - after 1702),
probably valid attribution.

429

430. *Τοπίο με ερειπωμένο ανεμόμυλο*, τέλος 17ου αι.
Αποκτήθηκε ως
Jan Jansz. den Uyl
(Άμστερνταμ, π. 1624 - μετά το 1702),
απόδοση πιθανώς έγκυρη.
Landscape with ruined windmill,
late 17th cent.
Acquired as Jan Jansz. den Uyl
(Amsterdam, ca. 1624 - after 1702),
probably valid attribution

430

431. *Πάρκο αββαείου στην κομητεία του Beckem*, 1676
Αποκτήθηκε ως Josua [de] Grave ή Josua [de] Graaf
(Άμστερνταμ 1643 - Χάγη 1712),
απόδοση έγκυρη.
Abbey park at Beckem County, 1676
Acquired as Josua [de] Grave or Josua [de] Graaf
(Amsterdam 1643 - The Hague 1712),
valid attribution.

432. *Πάρκο αββαείου στην κομητεία του Beckem*, 1676
Αποκτήθηκε ως Josua [de] Grave ή Josua [de] Graaf
(Άμστερνταμ 1643 - Χάγη 1712),
απόδοση έγκυρη. Ολλανδική Σχολή.
Abbey park at Beckem County, 1676
Acquired as Josua [de] Grave or Josua [de] Graaf
(Amsterdam 1643 - The Hague 1712),
valid attribution. Dutch School.

431

432

433

433. *Ιταλικό τοπίο*
(Μάλτα ή Σικελία;), 1650 - 1670.
Αποκτήθηκε ως
Abraham Casembrot
(πριν το 1593 - 1670),
αποδίδεται σε αντίγραφο σχεδίου του. Ολλανδική Σχολή.
Italian landscape (Malta or Sicily?), 1650-1670.
Acquired as
Abraham Casembrot
(before 1593 - 1670),
attributed to a copy of a drawing by the artist. Dutch School.

434

434. *Ιταλικό τοπίο*
(Μάλτα ή Σικελία;), 1650 - 1670.
Αποκτήθηκε ως
Abraham Casembrot
(πριν το 1593 - 1670),
απόδοση έγκυρη.
Italian landscape (Malta or Sicily?), 1650 - 1670.
Acquired as
Abraham Casembrot
(before 1593 - 1670),
valid attribution.

435

435. *Πολεμικά πλοία σε ναυμαχία*, 17ος αι.
Αποκτήθηκε ως
Cornelis Hendriksz. Vroom
(1591 - 1661), **αποδίδεται σε άγνωστο Ολλανδό θαλασσογράφο.**
Warships in sea battle, 17th cent.
Acquired as
Cornelis Hendriksz. Vroom
(1591 - 1661), **attributed to unknown Dutch seascapist.**

436. α., β. *Παραθαλάσσιο τοπίο στο Nieuwpoort*, 1641
Αποκτήθηκε ως
Abraham Storck
(Άμστερνταμ 1644 - 1708),
απόδοση έγκυρη.
β. πίσω όψη [verso]: πρόχειρα σχέδια με πένα και μολύβι.
Landscape by the sea at Nieuwpoort, 1641
Acquired as Abraham Storck
(Amsterdam 1644 - 1708),
valid attribution.
b. Verso: drawings with pen and pencil.

436 α.

β.

437. *Ιστιοφόρο κοντά σε βράχια*, 17ος αι.
Αποκτήθηκε ως
Pierre Puget
(Μασσαλία 1620 - 1694),
απόδοση μάλλον έγκυρη.
Sailboat near rocks, 17th cent.
Acquired as Pierre Puget
(Marseilles 1620 - 1694),
probably valid attribution.

437

438. *Θαλασσογραφία με ολλανδικά εμπορικά πλοία*, μέσα 17ου αι.
Αποκτήθηκε ως
Ludolf Backhuysen
(Emden 1630 - Άμστερνταμ 1608),
απόδοση πιθανώς έγκυρη.
Ολλανδική Σχολή.
Seascape with Dutch merchant ships, mid-17th cent.
Acquired as Ludolf Backhuysen
(Emden 1630 - Amsterdam 1608),
probably valid attribution.
Dutch School.

438

439

439. *Σύγκρουση ιππέων*, μέσα 17ου αι.
Αποκτήθηκε ως Albert Flamen (Bruges π. 1620 - Παρίσι, μετά το 1693), **αποδίδεται πιθανώς στον ζωγράφο σκηνών μάχης, Jan van Huchtenburg** (Χάρλεμ πριν το 1647 - Άμστερνταμ 1723/1733). **Ολλανδική Σχολή.**
Horsemen in battle, mid-17th cent. **Acquired as Albert Flamen** (Bruges ca. 1620 - Paris, after 1693), **Probably attributed to battle scene painter, Jan van Huchtenburg** (Haarlem before 1647 - Amsterdam 1723/1733). **Dutch School.**

440

440. *Τοπίο με σκηνή μάχης με ιθαγενείς*, μέσα 17ου αι.
Αποκτήθηκε ως Hendrik Mom(m)ers (π. 1623 - 1693), **απόδοση μάλλον έγκυρη.**
Landscape with battle scene between indigenous, mid-17th cent. **Acquired as Hendrik Mom(m)ers** (ca. 1623 - 1693), **probably valid attribution.**

441. *Αγροτόσπιτο*, 1665
Αποκτήθηκε ως Albert Flamen (Bruges π. 1620 - Παρίσι, μετά το 1693), **αποδίδεται στον μαθητή του Rembrandt, Gerbrand van der Eeckout** (Άμστερνταμ 1621 - 1674). **Ολλανδική Σχολή.**
Farmhouse, 1665
Acquired as Albert Flamen (Bruges ca. 1620 - Paris, after 1693), **attributed to Rembrandt's pupil, Gerbrand van der Eeckout** (Amsterdam 1621 - 1674). **Dutch School.**

441

442. *Καλύβα στο δάσος*, μέσα 18ου αι.
Αποκτήθηκε ως Franz Edmund Weirotter (Innsbruck 1733 - Βιέννη 1771), **απόδοση έγκυρη.**
Cabin in the woods, mid-18th cent.
Acquired as Franz Edmund Weirotter (Innsbruck 1733 - Vienna 1771), **valid attribution.**

442

443. *Τοπίο με αρχαία ερείπια και κοπάδι ζώων*, μέσα 17ου αι.
Αποκτήθηκε ως Jacob van der Ulft (Gorinchem1621 - Noordwijk 1689), **απόδοση πιθανώς έγκυρη.**
Landscape with ancient ruins and flock of animals, mid-17th cent.
Acquired as Jacob van der Ulft (Gorinchem1621 - Noordwijk 1689), **probably valid attribution.**

443

444

445

444, 445.. *Αρκαδικό τοπίο*, αρχές 18ου αι.
Αποκτήθηκε και αποδίδεται πιθανώς στον Jan van Huysum (Άμστερνταμ 1682 - 1749).
Arcadian landscape, early 18th cent.
Acquried and Probably attributed to Jan van Huysum (Amsterdam 1682 - 1749).

446. *Παραποτάμιο τοπίο στον Ρήνο* [*αρκαδικό τοπίο*], 17ος αι.
Αποκτήθηκε ως Daniel Schultz, ο Νεώτερος (Danzig, πολωνική Πρωσία 1615/1620 - πριν το 1683), **αποδίδεται στην Ολλανδική Σχολή.**
Landscape by the river Rhine [*Arcadian Landscape*], 17th cent.
Acquired as Daniel Schultz the younger. (Danzig, Polish Prussia 1615/1620 - before 1683), **attributed to the Dutch School.**

446

447. *Παραποτάμιο τοπίο με βάρκες, πλοία και μύλο*, β' μισό 17ου αι.
Αποκτήθηκε ως Joh. Wilhelm Bauer (αρχές 17ου αι. - 1640), **απόδοση έγκυρη.**
Landscape by the river with boats, ships and mill, second half of the 17th cent.
Acquired as Joh. Wilhelm Bauer (early 17th cent. - 1640), **valid attribution.**

447

448. *Η Ρωμαϊκή Αγορά, το «Campo vaccino»*, μέσα 17ου αι.
Αποκτήθηκε ως Moyses van Uyttenbroeck (Χάγη 1584/1590/1610 - πριν το 1648), **αποδίδεται στον Leonaert Bramer** (Delft 1596 - πριν το 1674).
The Forum Romanum , il "Campo vaccino", mid-17th cent.
Acquired as Moyses van Uyttenbroeck (The Hague 1584/1590/1610 - before 1648), **attributed to Leonaert Bramer** (Delft 1596 - before 1674).

448

449. *Η Ρωμαϊκή Αγορά, το «Campo vaccino» με σκηνές καθημερινής ζωής*, αρχές 17ου αι.
Αποκτήθηκε ως Moyses van Uyttenbroeck (Χάγη 1584/1590/1610 - πριν το 1648), **απόδοση πιθανώς έγκυρη.**
The Forum Romanum , il "Campo vaccino" with scenes of everyday life, early 17th cent.
Acquired as Moyses van Uyttenbroeck (The Hague 1584/1590/1610 - before 1648), **probably valid attribution.**

449

450

450. *Τοπίο στη Ρώμη. Λεπτομέρεια από την εξωτερική όψη του ναού Trinità del Monte* [στην «Ισπανική Σκάλα»], μέσα 17ου αι.
Αποκτήθηκε ως Salomon Van Ruisdael (Naarden π. 1602 - Χάρλεμ 1670), **αποδίδεται σε άγνωστο Ολλανδό από την ομάδα των "Bamboccianti" με δράση στη Ρώμη** (1625 - π. 1690) **που εφάρμοζαν το ολλανδικό ιδίωμα στην τοπιογραφία της Ιταλίας.**
Landscape in Rome. Detail of the exterior of the church of Trinità del Monte [at the "Spanish Scala"], mid-17th cent.
Acquired as Salomon Van Ruisdael (Naarden ca. 1602 - Haarlem 1670), **attributed to unknown Dutch artist, member of the "Bamboccianti" active in Rome** (1625 - ca. 1690) **who applied the Dutch idiom to Italian landscape art.**

451

451. *Capriccio* [φανταστικό τοπίο με αρχαία ερείπια], μέσα 18ου αι.
Αποκτήθηκε ως Francesco Guardi (Βενετία, πριν το 1712 - 1793), **αποδίδεται στην Βενετσιάνικη Σχολή.**
Capriccio [imaginary landscape with ancient ruins], mid-18th cent.
Acquired as Francesco Guardi (Venice, before 1712 - 1793), **attributed to the Venetian School.**

452. *Άποψη της Ρωμαϊκής Αγοράς*, π. 1670
Αποκτήθηκε ως Claude Laudain (Chamagne, βόρεια Γαλλία π. 1600 - Ρώμη 1682), **αποδόθηκε σε άγνωστο Φλαμανδό Ρωμαϊκής Σχολής, αποδίδεται σε άγνωστο Γάλλο στην Ιταλία ή σε αντίγραφο χαρακτικού.**
View of the Forum Romanum, ca. 1670
Acquired as Claude Laudain (Chamagne, Northern France ca. 1600 - Rome 1682), **formerly attributed to σε unknown Flemish artist of the School of Rome; attributed to unknown French artist in Italy or to a copy of a print.**

452

453, 454. *Άποψη της Μπολόνιας*, π. 1700
Αποκτήθηκε ως Isaac de Moucheron (Άμστερνταμ 1667 - 1744), **απόδοση έγκυρη.**
View of Bologna, ca. 1700
Acquired as Isaac de Moucheron (Amsterdam 1667 - 1744), **valid attribution.**

453

454

455

455. *Το λουτρό της Αρτέμιδος [Άρτεμις και Καλλιστώ]*, μέσα 18ου αι.
Αποκτήθηκε ως Pietro Lucatelli (Ρώμη π. 1630 - μετά το 1690), **αποδίδεται πιθανώς στη Σχολή της Βενετίας και μάλλον στον Giovanni Raggi** (Bergamo 1712 - 1792/94).
The Bath of Diana [Diana and Callisto], mid-18th cent.
Acquired as Pietro Lucatelli (Rome ca. 1630 - after 1690), **probably attributed to the School of Venice, and probaly to Giovanni Raggi** (Bergamo 1712-1792/94).

456

456. *Τοπίο με βοσκό που παίζει μουσικό όργανο*, τέλος 18ου αι.
Αποκτήθηκε ως Louis Le Sueur, (Παρίσι 1746 - 1779), **αποδίδεται στη Γαλλική Σχολή.**
Landscape with shepherd playing a musical instrument, late 18th cent.
Acquired as Louis Le Sueur, (Paris 1746 - 1779), **attributed to the French School.**

457

457. *Ανθρωπόμορφοι πίθηκοι*, τέλος 17ου αι.
Αποκτήθηκε ως David Teniers, ο Νεώτερος (Αμβέρσα 1610 - Βρυξέλλες 1690), **αποδίδεται σε Φλαμανδό μιμητή του ύφους του.**
Human figured apes, late 17th cent.
Acquired as David Teniers the Younger (Antwerp 1610 - Brussels 1690), **attributed to Flemish imitator of the artist.**

458. *Ο χωρικός ξεπληρώνει το χρέος του*, τέλος 18ου αι.
Αποκτήθηκε ως Adriaen van Ostade (Χάρλεμ 1610 - πριν το 1685), **αποδίδεται σε άγνωστο αντιγραφέα οξυγραφιών του Ostade.**
The peasant paying his debt, end of 18th cent.
Acquired as Adriaen van Ostade (Haarlem 1610 - before 1685), **attributed to unknown copyist of etchings by Ostade.**

458

459

459. *Πλανόδιοι μουσικοί*, τέλος 18ου αι.
Αποκτήθηκε ως Adriaen van Ostade (Χάρλεμ 1610 - πριν το 1685), **αποδίδεται σε άγνωστο αντιγραφέα οξυγραφιών του Ostade.**
Wandering musicians, late 18th cent.
Acquired as Adriaen van Ostade (Haarlem 1610 - before 1685), **attributed to unknown copyist of etchings by Ostade.**

460

460. *Οικογενειακή σκηνή*, τέλος 18ου αι.
Αποκτήθηκε ως Jean Baptiste Greuze (Tournus 1725 - Παρίσι 1805), **αποδίδεται στον κύκλο του.**
Family Scene, late 18th cent.
Acquired as Jean Baptiste Greuze (Tournus 1725 - Paris 1805), **attributed to his circle.**

461. *Σκηνή σε καπηλειό*, μέσα 19ου αι.
Αποκτήθηκε ως Jean-Baptiste Madou (Βρυξέλλες 1796 - 1877), [μιμητής του Ostade], **απόδοση έγκυρη.**
Scene at a tavern, mid-19th cent.
Acquired as Jean-Baptiste Madou (Brussels 1796-1877), [imitator of Ostade], **valid attribution.**

461

462

462. *Ιταλικό τοπίο με πύργο και ερείπια*, 18ος αι.
Αποκτήθηκε ως «Άνωστος», αποδίδεται στην Ιταλική Σχολή
Italian landscape with tower and ruins, 18th cent.
Acquired as "Unknown", attributed to the Italian School

463

463. *Ιταλικό τοπίο με αρχαία ερείπια* (Τίβολι;), μέσα 18ου αι.
Αποκτήθηκε ως Nicolas Alexis Pérignon (Nancy 1726 - 1782), **απόδοση έγκυρη. Γαλλική Σχολή.**
Italian landscape with ancient ruins (Tivoli?), mid-18th cent.
Acquired as Nicolas Alexis Pérignon (Nancy 1726 - 1782), **valid attribution. French School.**

464

464. *Παρίσι, La Cité και το Pont-Neuf*, μέσα 18ου αι.
Αποκτήθηκε ως Gabriel Saint-Aubin (Παρίσι 1724 - 1780), **απόδοση πιθανώς έγκυρη.**
Paris, La Cité and Pont-Neuf, mid-18th cent.
Acquired as Gabriel Saint-Aubin (Paris 1724 - 1780), **probably valid attribution.**

465. *Η επιστροφή του κοπαδιού*, μέσα 18ου αι.
Αποκτήθηκε ως Christian Wilhelm Ernst Dietrich (Βαϊμάρη 1712 - Δρέσδη 1774), **απόδοση μάλλον έγκυρη.**
The return of the flock, mid-18th cent.
Acquired as Christian Wilhelm Ernst Dietrich (Weimar 1712 - Dresden 1774), **probably valid attribution.**

465

466. *Πρόβατα και ερίφια στη βοσκή*, μέσα 17ου αι.
Αποκτήθηκε ως Johann-Heinrich Roos (Otterberg 1631 - Φρανκφούρτη 1685), **απόδοση έγκυρη.**
Sheep and kids grazing, mid-17th cent.
Acquired as Johann-Heinrich Roos (Otterberg 1631 - Frankfurt 1685), **valid attribution.**

466

467

468

467. *Μαινάδα και σάτυρος*, τέλος 17ου αι.
Αποκτήθηκε ως Jacob Jordaens (Αμβέρσα 1593 - 1678), **αποδίδεται πιθανώς σε μεταγενέστερο αντίγραφο σχεδίου του Jordaens.**
Maenad and Satyr, late 17th cent.
Acquired as Jacob Jordaens (Antwerp 1593 - 1678), **probably attributed to later copy of a drawing by Jordaens.**

468. *Κίμων και Πέρο ή «Caritas Romana»* [«*Η Ρωμαϊκή Φιλευσπλαχνία*»].
Αποκτήθηκε ως Adriaen van der Werff (Κράλινγκεν 1659 - Ρότερνταμ 1722), **αποδίδεται σε μεταγενέστερο μιμητή του ύφους του.**
Cimon and Pero, or "Caritas Romana" ["*Roman Charity*"].
Acquired as Adriaen van der Werff (Kralingen 1659 - Rotterdam 1722), **attributed to later imitator.**

469

469. *Ξαπλωμένος νέος αριστοκράτης*, π. 1700
Αποκτήθηκε ως Jean Honoré Fragonard (Grasse, Alpes-Maritimes 1732 - Παρίσι, 1806), **αποδόθηκε στη Γαλλική Σχολή, της ομάδας γύρω από τον Antoine Watteau** (Valenciennes 1684 - Nogent-sur-Marne 1721).
Reclining young nobleman, ca. 1700
Acquired as Jean Honoré Fragonard (Grasse, Alpes-Maritimes 1732 - Paris, 1806), **attributed to the French School, circle of Antoine Watteau** (Valenciennes 1684 - Nogent-sur-Marne 1721).

470. *Νεαρός με φλασκί και ποτήρι*, 18ος αι.
Αποκτήθηκε ως
Jean Antoine Watteau
(Valenciennes 1684 - Nogent-sur-Marne 1721), **αποδίδεται**
στον Gaetano Gandolfi
(San Matteo della Decima 1734 - Μπολόνια 1802)
ή στη Γαλλική Σχολή.
Youth with flask and glass, 18th cent.
Acquired as Jean Antoine Watteau
(Valenciennes 1684 - Nogent-sur-Marne 1721),
attributed to Gaetano Gandolfi
(San Matteo della Decima 1734 - Bologna 1802)
or to the French School.

470

471. *Μάθημα σχεδίου*, π. 1760
Αποκτήθηκε ως
Jean Antoine Watteau
(Valenciennes 1684 - Nogent-sur-Marne 1721), **αποδόθηκε**
στον Gabriel Saint-Aubin
(Παρίσι 1724 - 1780), **αποδίδεται στη**
Γαλλική ή Γερμανική Σχολή.
Drawing lesson, ca. 1760
Acquired as Jean Antoine Watteau
(Valenciennes 1684 - Nogent-sur-Marne 1721), **formerly attributed**
to Gabriel Saint-Aubin
(Paris 1724 - 1780); **attributed**
to the French or German School.

471

472

472. *Νέος άνδρας*, 18ος αι.
Αποκτήθηκε ως
David Teniers ο Νεότερος
(Αμβέρσα 1610 - Βρυξέλλες 1690),
αποδίδεται σε Ολλανδό ή Γάλλο, μιμητή του ύφους του Watteau.
Young man, 18th cent.
Acquired as
David Teniers the Younger
(Antwerp 1610 - Brussels 1690),
attributed to a Dutch or French imitator of Watteau.

473, 474. *Σπουδή ανδρικής κεφαλής με κεφαλόδεσμο*, 18ος αι.
Αποκτήθηκε ως
Jean Antoine Watteau
(Valenciennes 1684 - Nogent-sur-Marne 1721), **αποδίδεται στη Γαλλική Σχολή στο ύφος του Watteau.**
Study of male head in turban, 18th cent.
Acquired as
Jean Antoine Watteau
(Valenciennes 1684 - Nogent-sur-Marne 1721), **attributed to the French School, in the style of Watteau.**

473

474

475, 476. *Σπουδή γονατιστού άνδρα*, 18ος αι.
Αποκτήθηκε ως
Jean Antoine Watteau
(Valenciennes 1684 - Nogent-sur-Marne 1721), **αποδίδεται στη Γαλλική Σχολή, στο ύφος του Watteau.**
Study of kneeling man, 18th cent.
Acquired as
Jean Antoine Watteau
(Valenciennes 1684 - Nogent-sur-Marne 1721), **attributed to the French School, in the style of Watteau.**

475

476

477. *Νεαρός καλλιτέχνης σχεδιάζει σε μνημείο της Ρώμης*, αρχές 18ος αι.
Αποκτήθηκε ως Hubert Robert (Παρίσι 1733 - 1808), **αποδίδεται στη Γαλλική Σχολή.**
Young artist drawing at a Roman monument, early 18th cent.
Acquired as Hubert Robert (Paris 1733 - 1808), **attributed to the French School.**

477

478

478. *Η αρπαγή των Σαβίνων*, 19ος αι.
Αποκτήθηκε ως «Άγνωστος», αποδίδεται σε σπουδαστή Ακαδημίας των Τεχνών.
Σπουδή πάνω στο ομώνυμο σύμπλεγμα στη Loggia dei Lanzi, στην Piazza della Signoria της Φλωρεντίας (1574 - 1582) του γλύπτη Giovanni da Bologna (Douai 1529 - Φλωρεντία 1582).
The Rape of the Sabine Women, 19th cent.
Acquired as "Unknown", attributed to an Academy of Arts student.
Study on the group of the same subject at the Loggia dei Lanzi, in Piazza della Signoria, Florence (1574 - 1582) by the sculptor Giovanni da Bologna (Douai 1529 - Florence 1582).

479. *Ο καλλιτέχνης σχεδιάζει στην όχθη λίμνης*, 1840 - 1850
Αποκτήθηκε ως Ivan Konstantinovic Ajvazovskij (Θεοδοσία Κριμαίας 1817 - 1900), **έγκυρη απόδοση.**
The artist drawing at the lake shore, 1840 - 1850
Acquired as Ivan Konstantinovic Ajvazovskij (Theodosia, Crimea 1817 - 1900), **valid attribution.**

479

480. Αντιφωνάριο

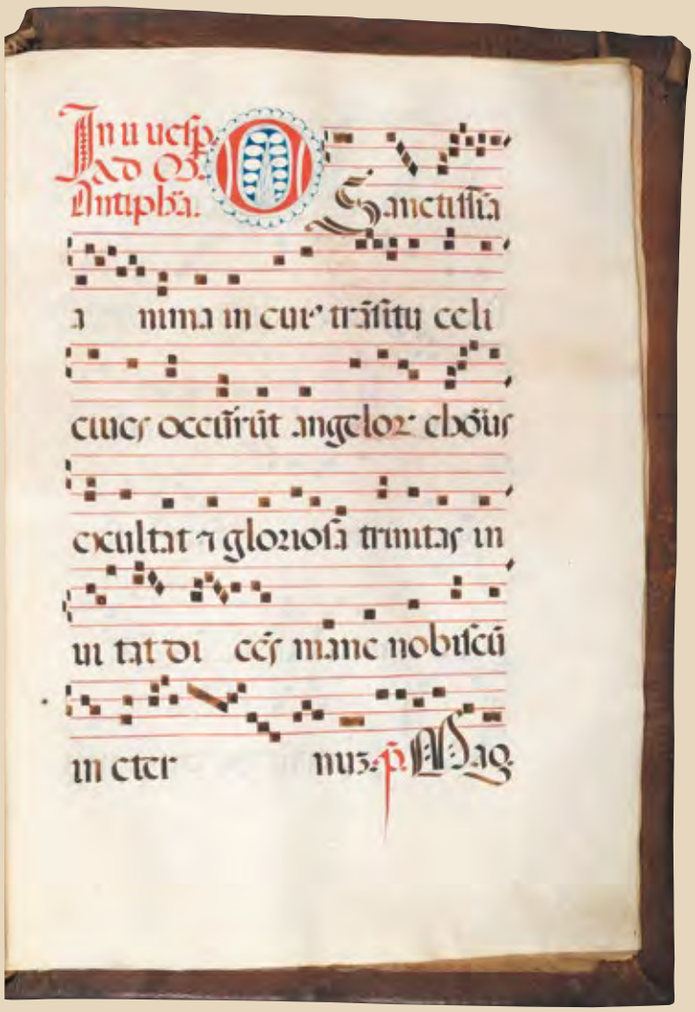
Χειρόγραφος κώδικας με μουσική σημειογραφία
175 φύλλα περγαμηνής, 48,4 x 34,5 εκ.
Ξύλινα εξώφυλλα και μεταλλικά διακοσμητικά στοιχεία
Γαλλία, 13ος - 14ος αιώνας (;)
αρ. έργου 2243

Το Αντιφωνάριο είναι μια συλλογή «αντιφώνων» ή αποκρίσεων (responsoria) του χορού στον ιερουργούντα, που έχουν τη μορφή μουσικών ύμνων, ψαλμών, θρησκευτικών ασμάτων κ.λπ., σε απλή μουσική σημειογραφία, στα λατινικά και στο μονοφωνικό Γρηγοριανό Μέλος. Τα αντίφωνα συμπληρώνουν μελωδικά και με ποικίλματα (μελίσματα) την αυστηρά τυποποιημένη ευχαριστιακή λειτουργία της ρωμαιοκαθολικής εκκλησίας. Η λειτουργία, ως είδος της θρησκευτικής μουσικής, αποτελείται από μελοποιημένα κομμάτια για χορωδία, τα Kyrie (Κύριε), Gloria (Δόξα), Credo (Πιστεύω), Sanctus (Άγιος), Benedictus (Ευλογητός), Agnus Dei (Αμνός Θεού). Γύρω από τις τυποποιημένες αυτές ενότητες αναπτύσσεται ένας ποιητικός, μελωδικός θησαυρός για τη χορωδία. Το μέγεθος του *Αντιφωναρίου* της Εθνικής Πινακοθήκης εξηγείται από την ανάγκη ταυτόχρονης παρακολούθησης –και από απόσταση– των μελών της χορωδίας και της όσο το δυνατόν ακριβέστερης απόδοσης της μελωδίας, δεδομένης της έλλειψης συνοδείας μουσικών οργάνων.

Η πιθανότερη χώρα προέλευσης του σπανιότατου αυτού κειμηλίου της δυτικής θρησκευτικής μουσικής είναι η Γαλλία, η οποία, με την Σχολή της Nôtre Dame των Παρισίων, αποτελούσε ένα μουσικό κέντρο αντίστοιχο σε σημασία με εκείνο του Βατικανού. Είναι γνωστό ότι, ένας ιδιαίτερα προικισμένος μουσικός της εποχής, ο ποιητής και συνθέτης Guillaume de Machaut (π. 1300 - 1377), καθιέρωσε την πρώτη πλήρη εκκλησιαστική λειτουργία, γνωστή ως Messe de Nostre Dame, και με το πλούσιο και ποικίλο έργο του συμμετείχε στο «ανατρεπτικό» μουσικό κίνημα της Ars Nova.

Ο τύπος της μουσικής σημειογραφίας –το τετράγραμμο αντί του μεταγενέστερου πενταγράμμου– το κατατάσσει χρονολογικά μεταξύ του 13ου και του 14ου αιώνα. Χαρακτηριστικά της περιόδου αυτής είναι και τα διακοσμητικά, όχι ιδιαίτερα πολύπλοκα στον σχεδιασμό τους, πρωτογράμματα σε σκούρο μπλε και κόκκινο, ενώ ορισμένες διαφοροποιήσεις μεταξύ τους επιτρέπουν την υπόθεση ότι είναι έργο τουλάχιστον δύο ή περισσότερων καλλιγράφων. Επίσης πρέπει να αναφερθεί ότι στη διαδοχή των κειμένων υπάρχουν ελλιπείς ή κομμένες σελίδες, όπως και ότι σποραδικά εμφανίζονται στα περιθώρια χειρόγραφες, όχι αδιάφορες για το περιεχόμενό τους, σημειώσεις, προφανώς προγενέστερων ιδιοκτητών του βιβλίου.

Για την πληρέστερη κατανόηση και ανάδειξη της μοναδικότητάς του κρίνεται επιτακτική η διερεύνηση των επιμέρους στοιχείων από εξειδικευμένους ερευνητές του σπανίζοντος αυτού είδους μουσικού βιβλίου, οι οποίοι εδρεύουν στον δυτικό κόσμο. Με την ελπίδα αυτή επέλεξε η υπεύθυνη του Τμήματος Χαρακτικών και Σχεδίων την έστω προσωρινά ελλιπή πρώτη παρουσίαση του πολύτιμου αυτού αντικειμένου, παίρνοντας επάνω της την ευθύνη για ενδεχόμενα σφάλματα.



In u uesp
AD Ō3
Antphā.

Sanctissā

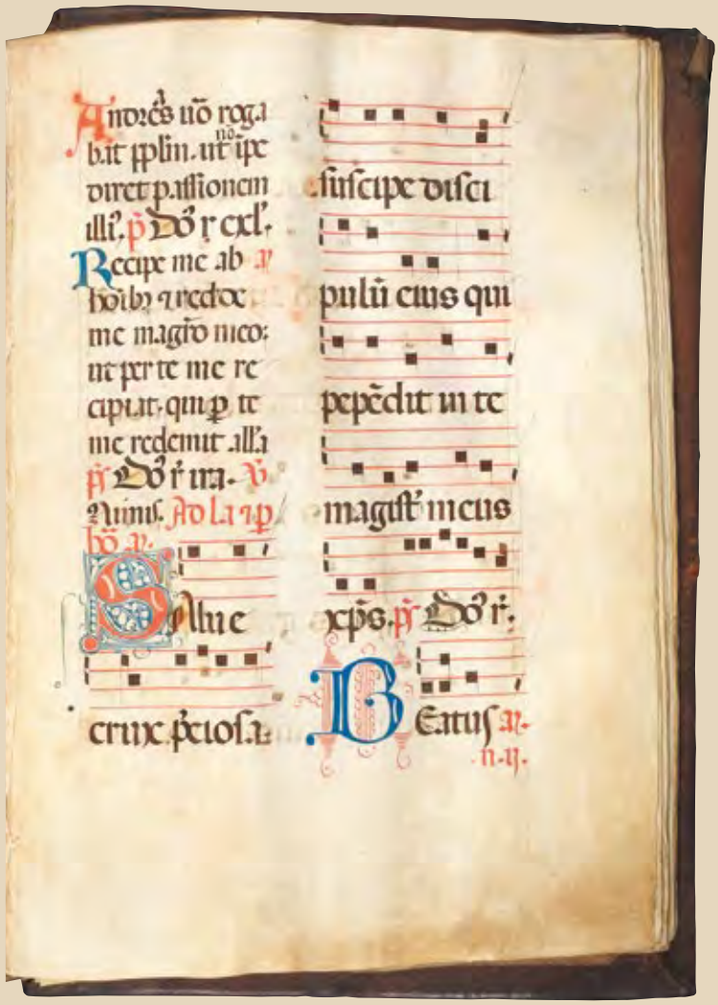
a nima in cur' trāsitu celi

cuncs occurrūt angelor' chōrus

exultat ⁊ gloriosa trinitas in

un tat di cēs mane nobiscū

in eter nus. ℣. Mag



Anoyés nō roga
bat pplin. ut ipe
diret passionem
illi. ꝑ Dō r ecl'.

Recipe me ab
hoibꝫ ⁊ redoc
me magro meo:
ut per te me re
capiat: qm p te
me redemit all'a
ꝑ Dō r ma. ℣.
Nunc. Ad la ⁊ p
hō. ℣.

Sollic

crux pciosa.

susscipe discipulū eius qui pepēdit in te magist' meus

xps. ꝑ Dō r.

Beatus ℣. n. ⁊.

481. Το Βιβλίο των Χρονικών του Κόσμου

Hartmann Schedel (Νυρεμβέργη 1440-1514)
Liber Chronicarum [γερμ. *Schedelsche Weltchronik*], Νυρεμβέργη 1493
1806 ξυλογραφίες σε 366 φύλλα, 43,5 x 34,5 εκ.
αρ. έργου 2853

Πρόκειται για ένα από τα πλέον φιλόδοξα εγχειρήματα, σταθμός στην τυπογραφία και βιβλιοπαραγωγή στον γερμανόφωνο χώρο του τέλους του 15ου αιώνα, και τεχνικός άθλος για την εποχή του. Από τα πολυτιμότερα ανάμεσα στα αρχέτυπα βιβλία (incunabula), είναι το αλλόκοτο, για τη σημερινή αντίληψη, *Βιβλίο των Χρονικών του Κόσμου* του γιατρού, ουμανιστή και ιστορικού Hartmann Schedel. Ο εύπορος αυτός αστός και μελετητής της γεωγραφίας της εποχής, ανέλαβε ο ίδιος τη διαμόρφωση των κειμένων ανατρέχοντας σε παλαιότερα συγγράμματα. Στο πρωτοφανές για την εποχή κόστος παραγωγής συνέβαλαν αρκετοί συμπολίτες, καλλιτέχνες, λόγιοι και τυπογράφοι. Για την εικονογράφηση υπεύθυνοι ήταν οι περίφημοι τεχνίτες χαράκτες της Νυρεμβέργης Michael Wohlgemut και Wilhelm Pleydenwurff, θεωρείται μάλιστα πιθανή και η συμμετοχή του νεαρού Albrecht Dürer, ο οποίος υπήρξε ώς το 1490 μαθητευόμενος στο εργαστήρι του Wohlgemut. Υπό την επίβλεψη του Anton Koberger, εργάστηκαν για τις περισσότερες από 1800 εικόνες εκατό τυπογράφοι και πιεστές, δέκα οκτώ πρέσες, ενώ απαιτήθηκαν δέκα πέντε μήνες δουλειά. Έγιναν δύο εκδόσεις, στα λατινικά με 656 σελίδες και στα γερμανικά με 596, που διαδόθηκαν σε ολόκληρη την Ευρώπη. Διασώζονται μέχρι σήμερα 800 αντίτυπα, ενώ το καλοδιατηρημένο αντίτυπο της Εθνικής Πινακοθήκης, αδημοσίευτο μέχρι σήμερα, πρέπει πλέον να προστεθεί στον αριθμό αυτό.[1]

Τον 15ο αιώνα αναπτύσσεται η Γεωγραφία ως αυτόνομη επιστήμη, πράγμα που οφείλεται στην ανακάλυψη των έργων του Πτολεμαίου. Μετά την Άλωση της Πόλης μεταφέρθηκε στη Φλωρεντία ένα χειρόγραφο με οδηγίες για τη δημιουργία χαρτών. Την ίδια εποχή έρχονται στην επιφάνεια τα έργα του Στράβωνος (63 π.Χ - π. 24 μ.Χ.) και το 1470 τυπώνονται τα *Γεωγραφικά* του. Οι μεγάλες ανακαλύψεις επίσης ανήκουν στα επιτεύγματα του 15ου αιώνα, και στηρίχτηκαν αναμφίβολα στη γνώση της αρχαίας ελληνικής επιστήμης της Γεωγραφίας. Ο *Χάρτης του Κόσμου* με τις τρεις, τότε, γνωστές ηπείρους (fol. XIII) ανατρέχει στην πτολεμαϊκή παράδοση. Με την εικόνα αυτή επιβεβαιώνεται το ενδιαφέρον του Schedel για τη Γεωγραφία. Το κείμενό του πάντως αφήνει ανοιχτό το ερώτημα, αν η Γη είναι επίπεδη ή σφαιρική!

Όπως όλα τα μεσαιωνικά *Χρονικά*, ακολουθεί την εξιστόρηση από «Κτίσεως Κόσμου» και τη χωρίζει σε επτά κύκλους ή εποχές με πρώτη αυτήν από τη Δημιουργία του Κόσμου ώς τον Κατακλυσμό, δεύτερη, ώς τη γέννηση του Αβραάμ, τρίτη, ώς το βασίλειο του βασιλιά Δαβίδ, τέταρτη, ώς τη Βαβυλώνιο αιχμαλωσία, πέμπτη, ώς τη γέννηση του Χριστού, έκτη, από τη γέννηση του Χριστού ώς την παρουσία του επί της Γης –εποχή που είναι και η εκτενέ-

1. Σύμφωνα με τον Διονύση Φλάμπουρα, «Το 'Χρονικό' του Hartmann Schedel, τυπογραφικός άθλος του 15ου αιώνα», *Ζυγός*, αρ. 15-17, Ιούλιος - Δεκέμβριος 1975, σ. 42-53, υπήρχε αντίτυπο του Χρονικού στη συλλογή Κουταρέλλι, ενώ ο συντάκτης του άρθρου φαίνεται να αγνοεί το αντίτυπο της Εθνικής Πινακοθήκης.

στερη του *Χρονικού*– έβδομη και τελευταία εποχή, η προοπτική για την Συντέλεια του Κόσμου και η Δευτέρα Παρουσία.

Επίτευγμα θεωρείται η χρήση είκοσι εννέα ξυλογραφιών με απεικονίσεις πόλεων και χαρτών σε διπλές σελίδες. Δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις που για απεικονίσεις πόλεων –φανταστικών, ούτως ή άλλως εικόνων– χρησιμοποιήθηκαν δύο και τρεις φορές οι ίδιες πλάκες, πράγμα που κατεβάζει τον αριθμό τους σε 645, κάτι που όμως δεν υποβιβάζει διόλου την αξία του έργου ως του πλουσιότερα εικονογραφημένου βιβλίου του 15ου αιώνα.

Αξίζει να σημειωθεί ότι το ενδιαφέρον για την Ελλάδα που δημιουργείται την εποχή εκείνη εκφράζεται με την απεικόνιση έντεκα ελληνικών πόλεων, πέντε πραγματικών (Κωνσταντινούπολη, Αθήνα, Κόρινθος, Ηράκλειο και Ρόδος), ενώ για τις υπόλοιπες (Αχαΐα, Βυζάντιο, Θράκη, Λακεδαίμονα, Μακεδονία, Τροία), επικρατεί σύγχυση. Περιλαμβάνεται βέβαια και η απόλυτα φανταστική «εικόνα» της Αθήνας (fol. XXVII), που αποδίδεται ως γερμανική πόλη με τείχη, κάστρα και πολεμίστρες, η οποία αναφέρεται ως Athene vel Minerva, Αθηνά ή Μινέρβα, συγχέεται δηλαδή η θεά Αθηνά με την πόλη, και περιλαμβάνεται στην τρίτη εποχή του Κόσμου, δηλαδή χρονολογικά, κατατάσσεται στην περίοδο που μεσολαβεί ώς το βασίλειο του Δαβίδ! Η ίδια ξύλινη πλάκα χρησιμοποιήθηκε πέντε φορές, για την Αμαζονία(!), την Αλεξάνδρεια, την Αυστρία, την Καρινθία και την Παβία. Οι θεοί της Ελλάδας που κοσμούν την εποχή αυτή παρουσιάζονται ως μεσαιωνικοί άρχοντες με περίτεχνες αμφιέσεις, ενώ ο ίδιος ο Μέγας Αλέξανδρος εμφανίζεται ως Γερμανός αυτοκράτωρ!

Μικρό πρελούδιο με Ιταλούς χαράκτες
Albrecht Dürer, χαλκογραφίες, ξυλογραφίες

Η δυτικοευρωπαϊκή τέχνη έλαβε διαφορετικές μορφές στις επιμέρους χώρες: Στη Γαλλία γεννήθηκε το γοτθικό στυλ, στην Ιταλία δόθηκαν οι προϋποθέσεις για τη δημιουργία της Αναγέννησης και του Μπαρόκ που ολοκληρώνεται στις Κάτω Χώρες, το Ροκοκό του 18ου αιώνα είναι γαλλικό και η αφετηρία του Κλασικισμού βρίσκεται στην Αγγλία. Όλα αυτά τα πολύ σχηματικά, επιτρέπουν την παρατήρηση ότι η φωνή της Γερμανίας απουσιάζει. Δεν γέννησε τίποτε από τα προαναφερθέντα, ούτε και κατόρθωσε να συνταιριάξει αρμονικά αντιθετικά στοιχεία, μέσα από τα οποία θα προέκυπταν νέες μορφές. Στη Γερμανία όμως γεννήθηκε η σπουδαιότατη για τη διάδοση των ευρωπαϊκών ιδεών τυπογραφία, ενώ μέσω της χαλκογραφίας και ξυλογραφίας, μέσω της πρακτικής της εκτύπωσης πολλαπλών αντιτύπων, δίδεται για πρώτη φορά η δυνατότητα να διατυπωθούν ιδέες τυπωμένες σε χαρτί, υλικό που διακινείται εύκολα, και εικόνες για μια μεγάλη κοινότητα εγγραμμάτων και μη. Στο πεδίο αυτό η Γερμανία πρώτευσε, κατέκτησε θα λέγαμε, το αριστείο μιας «υπερδύναμης» στην τεχνογνωσία της τυπογραφίας και του έντυπου έργου τέχνης, και αυτό το πέτυχε με τον πρώτο διεθνή Γερμανό καλλιτέχνη, τον Albrecht Dürer (1471 - 1528). Τα χαρακτικά του, για περισσότερο από έναν αιώνα έθεσαν νέα κριτήρια ποιότητας και χρησίμευσαν ως πρότυπα για αναρίθμητα χαρακτικά, ελαιογραφίες, αλλά και όλων των ειδών τις εφαρμοσμένες τέχνες.

Στοιχεία βιογραφίας του χαράκτη

Γιος χρυσοχόου –χρήσιμη πληροφορία για τη δυνατότητα που τού προσφέρθηκε από νωρίς να εξοικειωθεί με τα εργαλεία και την υφή των μετάλλων– ο νεαρός Albrecht έμαθε γρήγορα την απαιτητική χρήση του κοπιδιού και της βελόνας, χαράσσοντας διακοσμητικά σχέδια πάνω σε χρυσό και ασήμι, ακολουθώντας την παράδοση των μεγάλων χαρακτών του 15ου αιώνα, που δεν ήταν ζωγράφοι και μινιατουρίστες, αλλά επίσης χρυσοχόοι. Μέσω της τεχνικής εκπαίδευσης του πατέρα του στις Κάτω Χώρες, έμαθε να τιμά τους μεγάλους της εποχής του, τον Jan van Eyck (1395; - 1441;) και τον Roger van der Weyden (1399/1400 - 1464). Στα εργαστήρια χρυσοχοΐας του Μεσαίωνα ή της Αναγέννησης, η ανάγκη καλών σχεδιαστών ήταν επιτακτική, χωρίς όμως να έχουν αποκτήσει βαρύνουσα σημασία απέναντι στον τεχνίτη.

Το 1486 γίνεται δεκτός στο εργαστήρι του πρώτου ζωγράφου της Νυρεμβέργης, τον Michael Wolgemut (1434 - 1519), όπου παρέμεινε τρία χρόνια. Εκεί ασκήθηκε πάνω σε όσα ήταν απαραίτητο να γνωρίζει για όλες τις κατηγορίες της τέχνης, έργων στο χαρτί και τον καμβά, το σχέδιο με πένα και με πινέλο και την ελαιογραφία. Την εποχή εκείνη γίνονταν στη Νυρεμβέργη παραγωγές βιβλίων με ξυλογραφίες, μεταξύ άλλων και τα βιβλία του μεγαλύτερου εκδότη της Γερμανίας Anton Koberger (1440/1445 - 1513). Το *Βιβλίο των Χρονικών του Κόσμου* (αρ. κατ. 481) του 1493, τυπωνόταν την εποχή της μαθητείας του. Με την πείρα που απέκτησε, έγινε γνώστης όλων των σύνθετων ειδών των γραφικών τεχνών που έμελλε να αποκτήσουν κυρίαρχο ρόλο στο έργο του.

Στη Νυρεμβέργη γνώρισε επίσης τις χαλκογραφίες του μεγάλου Αλσατού ζωγράφου και χαράκτη από το Colmar, Martin Schongauer (περ. 1448 - 1491) (βλ. μεταξύ άλλων και αρ. κατ. 498), όπως και σημαντικά έργα άλλων, μεγάλων μεσαιωνικών χαρακτών ξυλογραφίας. Κατόπιν ακολούθησαν τα λεγόμενα τα-

ξίδια της μαθητείας, σπουδαίο «σχολείο» για κάθε νέο τεχνίτη στην κατάκτηση νέου εικαστικού λεξιλογίου και γνωριμίας με εξωτερικά εργαστήρια, που τον οδήγησαν στο Colmar, τη Βασιλεία, το Στρασβούργο. Στη Βενετία, την πρώτη ιταλική πόλη που επισκέφτηκε, γνώρισε τη χώρα όπου είχε αναγεννηθεί η κλασική τέχνη. Στον Dürer χρωστούν όλοι οι κατοπινοί καλλιτέχνες του Βορρά –και ειδικά της Γερμανίας– την «υποχρεωτική» κάθοδο προς Νότον, και όχι πια προς τη Μέκκα της τέχνης του 15ου αιώνα του Βορρά, τη Μπρυζ και την Γάνδη. Μετά την επιστροφή του το 1495 εισέρχεται σε μια δεκαετή περίοδο δυναμικής παραγωγικότητας. Μόνο στα χρόνια μεταξύ του 1495 και του 1500 φιλοτέχνησε περισσότερες από εξήντα χαλκογραφίες και ξυλογραφίες, όλες τυπωμένες στη δική του πρέσα, που τον έκαναν αμέσως διάσημο. Στο δεύτερο ταξίδι του στην Ιταλία, λίγα χρόνια αργότερα, ο παθιασμένος με τη χαρακτική δημιουργός, στρέφεται προς τη θεωρία της τέχνης και αποκτά τα πνευματικά χαρακτηριστικά του ουμανιστή.

Το 1528 πεθαίνει και αφήνει πίσω του ένα σημαντικότατο έργο: 50 περίπου πίνακες ζωγραφικής, πάνω από 100 χαλκογραφίες και 250 ξυλογραφίες, 900 περίπου σχέδια και τρία τυπωμένα βιβλία, τη *Γεωμετρία,* την *Τέχνη των Οχυρώσεων* και τη *Θεωρία των Ανθρωπίνων Αναλογιών*. Η αξιολόγηση του έργου του διαφέρει από εποχή σε εποχή. Οι Ιταλοί έβλεπαν στις συνθέσεις του αναχρονισμούς, υπονοώντας τα «γοτθικά» στοιχεία και το ελλιπές κλασικό του πνεύμα –κατανοητό για έναν καλλιτέχνη με ανανεωτική διάθεση που δρα στο μεταίχμιο δύο εποχών, του τέλους της γοτθικής και των απαρχών της Αναγέννησης. Επιπλέον υπήρχαν αντιρρήσεις για τη χρήση των χρωμάτων, ο θαυμασμός για τη χαρακτική του ήταν πάντως ανεπιφύλακτος και δεν υπήρχε κάποιος που να μην αναγνωρίζει την ευρηματικότητα και τελειότητα της εκτέλεσης. Ο θεωρητικός της τέχνης Giovanni Paolo Lomazzo (1538 - 1600) τον αποκάλεσε «Μεγάλο Δρυίδη» της τέχνης! Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο Dürer γνώρισε και συνειδητοποίησε τα επιτεύγματα των αναγεννησιακών ζωγράφων και χαρακτών Jacopo de Barbari (περ. 1440 - προ του 1516), Antonio del Pollaiuolo (1429/1433 - 1498), Andrea Mantegna (περ. 1431 - 1506), Lorenzo di Credi (περ. 1459 - 1537) και του Ραφαήλ (1483 - 1520), καθώς και πνευματικά μεγέθη της τάξης ενός Leon Battista Alberti (1404 - 1472) και Leonardo da Vinci (1452 - 1519). Με τον Albrecht Dürer, η τέχνη της κεντρικής Ευρώπης κάνει ένα μεγάλο ποιοτικό άλμα που θα οδηγήσει, τουλάχιστον μέσα από την τέχνης της χαρακτικής, στον Rembrandt.

Τα χαρακτικά της Εθνικής Πινακοθήκης

Οι χαλκογραφίες και ξυλογραφίες, και φυσικά οι οξυγραφίες, είχαν και έχουν μεγάλη απήχηση και ενδιαφέρον, όχι τόσο για το θέμα που πραγματεύονται, θρησκευτικό ή κοσμικό, όσο για τον τρόπο με τον οποίο επιλύονται τεχνικά και καλλιτεχνικά τα προβλήματα της κατανομής του φωτός, η κλιμάκωση στην ένταση των τόνων, ο ρυθμός των στοιχείων που τα συνθέτουν, η οργάνωση των επιμέρους ποικίλων στοιχείων και εντέλει η αρμονική ενότητα, ακόμη και στην πιο μικρή, την ελάχιστη διάσταση του χαρτιού πάνω στο οποίο είναι τυπωμένες.

Η γνωριμία του Μαρίνου Καλλιγά με τον τότε διευθυντή της Κρατικής Συλλογής Χαρακτικών του Μονάχου, δρα Peter Halm, και η πολύτιμη βοήθεια που του παρείχε, τον προέτρεψαν να κάνει από το 1958 ως το 1971 ορι-

σμένες προτάσεις για αγορά χαρακτικών που μεταπολεμικά προσφέρονταν αθρόα, χρησιμοποιώντας ως κεφάλαιο το κληροδότημα του ζωγράφου Οδυσσέα Φωκά (1857 - 1946), σε μια εποχή σχετικά πρόσφορη, αν λάβει κανείς υπόψη τις κατοπινές συνθήκες αγοράς των σπάνιων αυτών έργων.[1]

Έτσι απέκτησε η Εθνική Πινακοθήκη 11 χαλκογραφίες, μαζί με την πλήρη, σπανιότατη σειρά, τα *Χαλκογραφημένα Πάθη* σε 16 φύλλα μικρού σχήματος (αρ. κατ. 510.1-16), και ανάμεσά τους εξαιρετικά τυπώματα αρίστων σειρών δοκιμίων των διασημότερων χαρακτικών του Dürer, *Αδάμ και Εύα* (αρ. κατ. 509), *Ο Άγιος Ιερώνυμος στο σπουδαστήριο* (αρ. κατ. 506), *Μελαγχολία Ι* (αρ. κατ. 507) και 10 ξυλογραφίες από τις σειρές *Η Αποκάλυψη του Ιωάννη* (αρ. κατ. 511.1-4), *Ο Βίος της Παρθένου* (αρ. κατ. 512. 1-3) και ορισμένα φύλλα από *Τα Πάθη* σε 12 φύλλα μεγάλου μεγέθους (αρ. κατ. 514.1, 2). Δυστυχώς μόνο τα *Χαλκογραφημένα Πάθη* αποτελούν πλήρη σειρά, πράγμα σημαντικό προκειμένου περί συλλογής χαρακτικών. Ειδικός σχολιασμός θα γίνει, λόγω έλλειψης χώρου, για ορισμένες μόνο χαλκογραφίες.

Αδάμ και Εύα, 1504[2]

Η διασημότερη χαλκογραφία του Dürer (αρ. κατ. 509), επιδεικνύει στον γνώστη αλλά μοιραία και στον ερασιτέχνη, την αρτιότητα της τεχνικής της χάραξης που πάνω από όλα απαιτεί πειθαρχημένη δεινότητα, αγνοεί την κοινώς λεγόμενη ασύδοτη «καλλιτεχνική ελευθερία», αλλά μαθαίνεται βήμα βήμα, κυρίως μέσα από τα λάθη στην πορεία εξάσκησής της: Αναδύεται ο τρόπος χειρισμού του φωτός και της σκιάς όταν αναδεικνύει ισότιμα τη λάμψη της ανθρώπινης σάρκας, το παγωμένο δέρμα του ερπετού, τον μεταλλικό κυματισμό της κώμης, το μαλακό ή αδρό τρίχωμα των ζώων, το απαλό πτίλωμα του πουλιού και τέλος, το πυκνό «προϊστορικό» δάσος όπου διαβιούν οι Πρωτόπλαστοι.

Πάνω στο πρώτο ζευγάρι της ανθρωπότητας ο Dürer συγκεντρώνει το απόσταγμα της τετράχρονης έρευνάς του για τη σύνθεση των ιδανικών αναλογιών του ανθρώπινου σώματος, του ανδρικού και γυναικείου γυμνού. Το αρχαιοελληνικό ιδανικό των κλασικών αναλογιών εκφράζεται για πρώτη φορά στο Βορρά, με ένα θέμα της Παλαιάς Διαθήκης. Η εικονογραφική και υφολογική μορφοποίηση εμπεριέχει αρχαία πρότυπα: ο Sol (Ήλιος) - Απόλλων, και μάλιστα ο τύπος του *Απόλλωνα του Belvedere*, έχοντας ως ενδιάμεσο κρίκο τον *Απόλλωνα* του Jacopo de' Barbari, εμπεριέχεται στη μορφή του Αδάμ και η *Αφροδίτη των Μεδίκων* στην Εύα. Ο Dürer, όπως είναι καταγεγραμμένο στο ημερολόγιό του, ενδιαφερόταν ιδιαίτερα για τις «γυμνές εικόνες των Ιταλών». Η θέση των Πρωτοπλάστων μπροστά στο σκούρο βάθος αποτελεί έμμεση αναφορά σε ιδέες του Ιταλού χαράκτη Pollaiuolo και επιτρέπει την ανάδειξη των περιγραμμάτων και της πλαστικότητας των σωμάτων με την κλασική αντίληψη της ανδριαντοποιίας, του contrapposto με το άνετο και στάσιμο σκέλος. Ο Αδάμ κρατιέται από το κλαδί του Δέντρου της Ζωής (η φλαμουριά), πάνω στο οποίο κάθεται ένας παπαγάλος, σύμβολο της Παναγίας ως νικήτριας της αμαρτίας, ενώ η Ευά βρίσκεται μπροστά στο Δέντρο της Γνώσης (η συκιά), στο οποίο είναι τυλιγμένος ο διάσημος Όφις.

Για την ερμηνεία των δευτερευόντων στοιχείων, κυρίως των ζώων που ενσωματώνονται στην εικόνα του Παραδείσου χρειάζεται να επιστρατευτεί η «Φυσική Φιλοσοφία» του Σχολαστικισμού και ο τρόπος με τον οποίο

1. Ήδη το 1901 είχαν παραληφθεί μεταξύ άλλων και 11 χαρακτικά από το κληροδοτήματα του Αλεξάνδρου Σούτζου, τα οποία αξιολογήθηκαν ως μεταγενέστερα αντίγραφα και προφανώς δεν περιλαμβάνονται στον κατάλογο.

2. Βλ. Μαριλένα Ζ. Κασιμάτη, λήμμα στον κατάλογο έκθεσης *Το Φως του Απόλλωνα. Ιταλική Αναγέννηση και Ελλάδα*, επιμ. Mina Gregori. Έκδοση: Οργανισμός Προβολής Ελληνικού Πολιτισμού Α.Ε., Αθήνα 2003, Silvana Editoriale, τόμ. Ι., σ. 349.

είχε συσχετίσει τις τέσσερεις κύριες ανθρώπινες ιδιοσυγκρασίες (temperamenti) με το προπατορικό αμάρτημα: Το ελάφι συμβολίζει τον μελαγχολικό, ο λαγός τον αιματώδη, η γάτα τον χολερικό και το βόδι τον φλεγματικό τύπο. Η διατάραξη της ισορροπίας ανάμεσα στους τέσσερεις «χυμούς» (humores), την μέλαινα χολή, το αίμα, την κίτρινη χολή και το φλέγμα, θα επέφερε αρρώστιες και θάνατο και αρνητική επίδραση στην ψυχή: Η μέλαινα χολή προκαλεί, σύμφωνα με την «θεωρία» αυτή, απελπισία και φιλαργυρία, η κίτρινη χολή κολακεία και οργή, το φλέγμα λαιμαργία και αδράνεια, και το αίμα ασέλγεια. Ο άνθρωπος, την εποχή της αγνότητας υπήρξε αιματώδης, και μετά το Προπατορικό Αμάρτημα «μολύνθηκε» από τους άλλους τρεις χυμούς. Ένας παρατηρητής, σύγχρονος του Dürer, θα μπορούσε με ευκολία να συσχετίσει τα ζώα με τη θεωρία των «τεσσάρων χυμών». Πάντως, σκοπός του χαράκτη, πέρα από την καθιέρωση ενός νέου ιδανικού τύπου του γυμνού ανθρώπινου σώματος στο πνεύμα της ιταλικής Αναγέννησης, προσδιορισμένου με ακρίβεια μέσα από τον κανόνα των αναλογιών και της κίνησης, είναι συνάμα και η συμμετοχή ενός παρα-ιστορικού μοντέλου αφηγήματος της «Φυσικής Φιλοσοφίας» των Σχολαστικών, με την οποία ο Γερμανός χαράκτης διατηρεί, προφανώς, έναν ισχυρό, παγανιστικής υφής, δεσμό.

Ο Άγιος Ιερώνυμος στο σπουδαστήριο, 1514[3]

Το εξαίρετο έργο της ωριμότητας (αρ. κατ. 506), μαζί με τις άλλες δύο χαλκογραφίες *Μελαγχολία Ι* (αρ. κατ. 507) και *Ιππότης, Θάνατος και Διάβολος*, χρονολογημένες το 1514, επτά χρόνια μετά την επιστροφή από το δεύτερο ταξίδι στην Βενετία, ανήκει στην τριάδα των *Κλασικών Χαλκογραφιών* (*Meisterstiche*), όπως ονομάζονται διεθνώς. Χωρίς να ανήκουν σε μία τεχνική ή συνθετική ενότητα αποτελούν, σύμφωνα με την ταξινόμηση των Σχολαστικών, μια πνευματική ενότητα, καθώς συμβολίζουν τους τρεις, όχι αναγκαστικά συμφιλιωμένους μεταξύ τους, τρόπους του ενάρετου βίου, τον ηθικό, το θεολογικό και τον πνευματικό. Το *Ιππότης, Θάνατος και Διάβο*λος αναδεικνύει τον περιπετειώδη βίο του πιστού στρατιώτη της Χριστιανοσύνης –miles christianus– μέσα από την έμπρακτη δράση, το *Άγιος Ιερώνυμος στο σπουδαστήριο*, τον βίο μέσα στον πνευματικό, απομονωμένο χώρο της θρησκευτικής ενατένισης, και το *Μελαγχολία Ι,* τη ζωή του εγκόσμιου πνεύματος μέσα στον ορθολογικό, όσο και φανταστικό κόσμο της επιστήμης και της τέχνης.

Σε αντίθεση με τον «στρατιώτη της Χριστιανοσύνης» που εξορμά στον κρύο, επικίνδυνο και άγνωστο κόσμο, ο Πατέρας της Εκκλησίας ζει, όχι πλέον ως ασκητής στην έρημο, αλλά ως διανοούμενος μέσα στην ασφαλή θαλπωρή και ειρήνη ενός φωτεινού, τακτοποιημένου σπουδαστηρίου, γεωμετρικά προσδιορισμένου ως ιδιότυπο κελί με τις ταπεινές ανέσεις μιας θρησκόληπτης καθημερινότητας. Τα αντικείμενα που προσδιορίζουν τον άγιο είναι το περίβλημα του καρδιναλίου, ο Εσταυρωμένος (εδώ ένα σύγχρονο καλλιτεχνικό αντικείμενο), το κρανίο –σύμβολο της ματαιότητας των εγκοσμίων– και η γραφική ύλη (εδώ ένα μοντέρνο μελανοδοχείο). Ο άγιος, στο βάθος του κελιού, γράφει πάνω σε ένα μικρό αναλόγιο, βυθισμένος, μόνος στις σκέψεις και το θεό του. Στα εικονογραφικά πρότυπα, που ανάγονται σε σπουδαστήρια ουμανιστών, με πρωιμότερο αυτό του *Πετράρχη στο σπουδαστήριο* στην Πάντοβα (περ. 1400),[4] ανιχνεύεται η αφετηρία της απεικόνισης του

3. Βλ. Κασιμάτη 2003, ό.π., τόμ. Ι., σ. 307.

εσωτερικού χώρου. Ειδικά οι καλλιτέχνες της Βόρειας Ευρώπης, αναγνώρισαν νωρίς τη σημασία της οικοσκευής στην απόδοση του τρισδιάστατου χώρου, και του έντονου ψευδαισθησιακού βιώματος που προκαλεί. Το θέμα του σπουδαστηρίου ως περιβάλλοντος του πνευματικά ενεργού ανθρώπου παρέχει επίσης τη δυνατότητα ενσωμάτωσης του χώρου που τον περιβάλλει, ενώ στα άψυχα ο χώρος προσδίδει την ιδιότητα της νεκρής φύσης. Το λεοντάρι, το ζώο-έμβλημα που συνοδεύει πάντα τις παραστάσεις του Ιερώνυμου,[5] και ένας σκύλος που κοιμάται πλάι του, συμπληρώνουν, τη συμβίωση με άλλα έμβια όντα.

Η τέλεια ισορροπία από παλλόμενες φωτεινές και σκοτεινές επιφάνειες που απορροφούν έντεχνα το φως, έχει υλοποιηθεί με τα απλούστερα μέσα: με λεπτότατες ευθείες και άπειρα στίγματα, ο καλλιτέχνης, με ελάχιστα τεχνικά μέσα, επιτυγχάνει μια μέγιστη ζωγραφική ποιότητα.

Μελαγχολία I, 1514

Η χαλκογραφία αυτή (αρ. κατ. 507), λόγω των μυστηριωδών συνδηλώσεων και δυσεπίλυτων ερμηνευτικών ζητημάτων που θέτει, ανήκει, στην κατηγορία των έργων εκείνων, που αφενός άσκησαν βαθιά επίδραση στη θεωρία και ιστορία της τέχνης, αφετέρου κατατάσσονται στις εξαιρετικά ενδιαφέρουσες εκείνες δημιουργίες που επιδέχονται ώς σήμερα μεγάλη ποικιλία σχολιασμών. Μια μεγαλόπρεπη φτερωτή μορφή, ένα Πνεύμα με ποδήρη χιτώνα, κάθεται στο ημίφως πάνω σε μια πέτρα κρατώντας το βαρύ του κεφάλι πάνω στη γροθιά του. Ανάμεσα στα πόδια βρίσκεται ανοιγμένο ένα βιβλίο και με το δεξί χέρι κρατά ένα διαβήτη. Στον τοίχο του κτίσματος είναι κρεμασμένη μια ζυγαριά, μια κλεψύδρα, μια καμπάνα και ένα μαγικό τετράγωνο με αριθμούς, στη βάση του οποίου υπάρχει η χρονολογία *1514*. Πίσω βρίσκεται ακουμπισμένη μια σκάλα. Στο βάθος εμφανίζεται ο ορίζοντας της θάλασσας και στον ουρανό εκτυλίσσονται κοσμικά φαινόμενα. Στο δάπεδο, τα άτακτα σκορπισμένα τεχνικά εργαλεία, διακρίνονται σαφώς από άλλα αντικείμενα, δηλαδή σώματα-σύμβολα επιστημονικών, γεωμετρικών κανόνων: μια σφαίρα και ένα ρομβοειδές σώμα.

Η Μελαγχολία (μέλαινα χολή) απαντάται στη μεσαιωνική απεικονιστική παράδοση σε ιατρικά συγγράμματα, σε λαϊκά ημερολόγια και σε λαϊκές ξυλογραφίες. Από την παράδοση αυτή, ο Dürer παραλαμβάνει τη στάση του διαλογισμού της καθιστής, αδύναμης να σηκωθεί μορφής, βυθισμένης στη βαρύθυμη απραξία. Στο δικό του Πνεύμα όμως προσέδωσε, όχι μόνο φτερά αλλά το προίκισε με σύμβολα της διανοίας και της φαντασίας. Πρόκειται για σύμβολα μιας άλλης παράδοσης, από την προσωποποίηση της «Τέχνης», και ιδιαίτερα από την εκδοχή του «Γεωμετρικού Τύπου». Αποτέλεσμα της σύνθεσης αυτής είναι, αφενός η αντίληψη της Μελαγχολίας ως διανοητικής κατάστασης, αφετέρου ενός «εξανθρωπισμού» της Γεωμετρίας. Στο ερμηνευτικό αυτό πλαίσιο υπεισέρχονται και άλλα «επεξηγηματικά» στοιχεία, όπως ο αποσκελετωμένος σκύλος και το στεφάνι στο κεφάλι του Πνεύματος, που είναι πλεγμένο από ιαματικά φυτά, χρήσιμα για τη θεραπεία της μελαγχολίας. Το χαλαρό δέσιμο της κλειδοθήκης και του πουγκιού στη ζώνη (σύμβολα της οικονομικής ζωής και ιδιοκτησίας), σχολιάζουν τις βλαπτικές συνέπειες της μελαγχολίας, της μη παραγωγικής παράλυσης που επιφέρει η κατάσταση. Το αγγελάκι, καθισμένο πάνω στη μυλόπετρα, προσπαθεί να γράψει πάνω σε έναν μικρό πίνακα, είναι με τη δραστηριότητά του τρόπον τινά, το αντίβαρο

4. *Ο Πετράρχης στο σπουδαστήριο*, μινιατούρα στο fol 1 v, Petrarca: De viris illustribus Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek (Hs 101). Αποδίδεται υφολογικά στον κύκλο του Altichiero (Σχολή της Βερόνας). Otto Pächt, *Zur Entstehung des "Hieronymus im Gehäus"*, στο *Pantheon* 21, 1963, σελ. 137, εικ. 10.

5. Σύμφωνα με την *Legenda aura*, τους *Βίους των Αγίων* του Jacobus de Voragine, 12ος αιώνας, ο Ιερώνυμος έσωσε ένα λεοντάρι βγάζοντας ένα αγκάθι από το πόδι του.

στην εικόνα της παθητικότητας του Πνεύματος. Ένα ειλητάριο που κρατά στον νυχτερινό ουρανό μια νυχτερίδα που πετά στο βάθος αριστερά, αναγράφει τον τίτλο του έργου *MELENCOLIA I.* Η γραφή και η αρίθμηση [*I*] παραπέμπει στις θεωρίες του αποκρυφιστή φιλοσόφου και «μάγου» Agrippa von Nettesheim (1486 - 1535), σύμφωνα με τις οποίες, η μελαγχολία καταλαμβάνει την πρώτη θέση ανάμεσα στις κινητήριες δυνάμεις του πνεύματος. Η σύγχρονη έρευνα συμφωνεί στο ότι στη χαλκογραφία αυτή εμπεριέχονται υπαρξιακά στοιχεία του ίδιου του καλλιτέχνη.

Τα Χαλκογραφημένα Πάθη

Ο Dürer εργάστηκε από το 1507 ως το 1513 για τη σπανιότατη πλέον αυτή σειρά χαλκογραφιών σε 16 φύλλα μικρού σχήματος (αρ. κατ. 510. 1-16), χωρίς την προσθήκη κειμένων από τη Γραφή. Με το έργο αυτό, προσέφερε στην αγορά, εκτός από την ολοκληρωμένη σειρά, και πολλά από τα φύλλα ως ξεχωριστές μονάδες. Η προμετωπίδα φέρει τον *Πάσχοντα Χριστό* (αρ. κατ. 510.10) και το τελευταίο, σπανιότατο φύλλο, τη θεματικά, μάλλον ασύμβατη παράσταση, *Ο Πέτρος και ο Ιωάννης στην Πύλη του Ναού θεραπεύοντας τον παραλυτικό* (αρ. κατ. 510.16). Το φύλλο προστέθηκε το 1513, είτε γιατί ο χαράκτης, για καθαρά τυπογραφικούς λόγους, επιθυμούσε να ανεβάσει τον αριθμό των παραστάσεων σε 16 για εξοικονόμηση χαρτιού είτε γιατί προγραμμάτιζε τη συνέχιση των *Παθών* με μια *Ιστορία των Αποστόλων*.

Σύμφωνα με τον Panofsky,[6] ο χαράκτης, στόχευε με την εκλεκτή αυτή σειρά ένα εντελώς διαφορετικό κοινό από την αμέσως προηγούμενη –τα *Μικρά Ξυλογραφημένα Πάθη* του 1511– με το ίδιο θεματικό περιεχόμενο και σε 37 φύλλα, που εκδόθηκε ως βιβλίο. Δεν κρίθηκε αναγκαία η ερμηνεία των παραστάσεων μέσα από κείμενα της Γραφής, γιατί η συνολική εικαστική σύλληψη της σειράς, δεν παρείχε τόσο στοιχεία χριστιανικού δόγματος, όσο αποτελεί ‘έργο για συλλογές’ που θα το απολάμβαναν σε μεγαλύτερο βαθμό οι πραγματικοί εραστές της τέχνης από ό,τι οι ευλαβείς. Σύμφωνα πάντοτε με τον Panofsky, ήδη κατά τον 16ο αιώνα υπήρχε διαμορφωμένη αγορά χαρακτικών και εξειδικευμένοι συλλέκτες, στους οποίους απευθύνονταν ο Dürer με τη σειρά αυτή, οι οποίοι αξιολογούσαν, ειδικά τις χαλκογραφίες, ως πολύτιμες μικρογραφίες, που τις επιζωγράφιζαν με χρώμα ή ακόμη και με χρυσό και ασήμι, και τις επικολλούσαν σε φύλλα περγαμηνής. Παρόλο το μικρό τους μέγεθος, *Τα Χαλκογραφημένα Πάθη* παρουσιάζουν έναν ασύγκριτο αφηγηματικό πλούτο με άπειρες μικρογραφικές λεπτομέρειες, πράγμα που απαιτεί την ολοκληρωτική προσοχή και αφοσίωση του παρατηρητή. Ως συνδετικά υφολογικά στοιχεία κάθε παράστασης δρουν, ο σαφής αρχιτεκτονικός χώρος, οι αλλόκοτες δευτερεύουσες, λαϊκές μορφές με τις γραφικές φορεσιές και τις φανταστικές πανοπλίες. Ο πλούτος αυτός οδηγεί και σε ένα σαφές νοηματικό περιεχόμενο της σειράς που δεν είναι άλλο από την κυρίαρχη δύναμη του πνευματικού πάνω στο σωματικό πάθος.

6. Erwin Panofsky, *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*, Μόναχο 1943, 1977, σ. 188.

482. **Giovanni Antonio da Brescia**
(έδρασε στο τέλος του 15ου και στις αρχές του 16ου αι.)
Οι ελέφαντες
B.12
Giovanni Antonio da Brescia
(active at the end of 15th and beginning of 16th cent.)
The Elephants
B.12

482

483. **Francesco Mazzola, επων. Parmigianino**
(Πάρμα 1503 - Casalmaggiore 1540)
Άγιος Ιάκωβος ο Πρεσβύτερος
Francesco Mazzola, known as Parmigianino
(Parma 1503 - Casalmaggiore 1540)
St James Major

484. **Francesco Parmigianino, επων. Parmigianino**
(Πάρμα 1503 - Casalmaggiore 1540)
Άγιος Ιάκωβος ο Νεότερος
B.10
Francesco Parmigianino, known as Parmigianino
(Parma 1503 - Casalmaggiore 1540)
St James Minor
B.10

483

484

485. 1

2

486. 1

2

485. 1, 2 **Marcantonio Raimondi**
(Argini 1470/1482 - Μπολόνια 1527/1534)
Marcantonio Raimondi
(Argini 1470/1482 - Bologna 1527/1534)

Οι Αρετές, σειρά με 7 φύλλα

1. *Η Ελπίδα*
6ο φύλλο, B.391

2. *Η Πίστη*
2ο φύλλο, B.387

The Virtues, series of 7 plates

1. *Hope*
6th plate, B.391

2. *Faith*
2nd plate, B.387

486. 1, 2 **Giovanni Jacopo Caraglio**
(Βερόνα/Πάρμα 1500/1505 - Κρακοβία 1565)
Giovanni Jacopo Caraglio
(Verona/Parma 1500/1505 - Krakow 1565)

Μυθολογικές θεότητες,
σειρά με 20 φύλλα

1. *Η Ήβη*, 1526
16ο φύλλο, B.37

2. *Ο Άρης*, 1526
9ο φύλλο, B.32

Mythological Divinities,
series of 20 plates

1. *Hebe*, 1526
16th plate, B.37

2. *Mars*, 1526
9th plate, B.32

487. **Άγνωστος Γερμανός χαράκτης,** 15ος αι.
Ο Χριστός θεραπεύει αρρώστους
Unknown German Printmaker, 15th cent.
Christ Healing the Sick

488. **Hans Holbein ο Νεότερος**
(Augsburg 1497/1498 - Λονδίνο 1543)
Ο Έρασμος μέσα σε αψιδωτό πλαίσιο
Hans Holbein the Younger
(Augsburg 1497/1498 - London 1543)
Desiderius Erasmus in Enframent, late 16th cent.

489. **Lucas Cranach ο Πρεσβύτερος**
(Kronach 1472 - Βαϊμάρη 1553)
Ο Άγιος Χριστόφορος, 1506
Δοκίμιο 5/5 μεταγενέστερων τυπωμάτων
B.58, H.VI
Lucas Cranach the Elder
(Kronach 1472 - Weimar 1553)
St Christopher, 1506
State V/V of later impressions
B.58, H.VI

487

488

489

490

490. **Lucas Cranach ο Πρεσβύτερος**
(Kronach 1472 - Βαϊμάρη 1553)
Η μετάνοια του Αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου, 1509
Μοναδικό δοκίμιο
B.1, H.VI, σ. 2

Lucas Cranach The Elder
(Kronach 1472 - Weimar 1553)
The Penance of Saint John Chrysostom,1509
Unique state
B.1, H.VI, p. 2

Albrecht Altdorfer
(; 1480 - Regensburg 1538)
Albrecht Altdorfer
(? 1480 - Regensburg 1538)

491. 1-6 *Πτώση και Λύτρωση του Ανθρώπου,* 1515
σειρά με 40 φύλλα

1. *Η Φραγγέλωσις*
23ο φύλλο, B.23, H.1

2. *Ο Πιλάτος νίπτων τας χείρας του*
26ο φύλλο, B.26, H.1

3. *Ο δρόμος προς τον Γολγοθά*
27ο φύλλο, B.27, H.1

4. *Η Σταύρωση*
28ο φύλλο, B.28, H.1

5. *Η Ανύψωσις του Σταυρού*
29ο φύλλο, B.29, H.1

6. *Η Ανάληψις του Σωτήρος*
37ο φύλλο, B.37, H.1

The Fall and Redemption of Man, 1515
series of 40 blocks

1. *Flagellation of Christ*
23rd block, B.23, H.1

2. *Pilate Washing his Hands*
26th block, B.26, H.11

3. *Christ Carrying the Cross*
27th block, B.27, H

4. *Crucifixion*
28th block, B.28, H.1

5. *Erection of the Cross*
29th block, B.29, H.1

6. *Christ's Ascension*
37th block, B.37, H.1

491. 1

2

3

4

5

6

Albrecht Altdorfer
(; 1480 - Regensburg 1538)
Albrecht Altdorfer
(? 1480 - Regensburg 1538)

492. *Ο Σαμψών με τις Πύλες της Γάζης*, 1520-1526
B.2, H.1
Samson Bearing the Gates of Gaza, 1520-1526
B.2, H.1

493. *Ο Ηρακλής σηκώνει τις Στήλες της Γάζης*, 1520-1525
Heracles lifting the Columns of Gaza, 1520-1525

494. *Η ανάπαυση στη φυγή για την Αίγυπτο*, 1525
B.5, H.1
Rest on the Flight Into Egypt, 1525
B.5, H.1

492

493

494

Heinrich Aldegrever
(Paderborn 1502 - Soest, Βεστφαλία 1555/1561)
Heinrich Aldegrever
(Paderborn 1502 - Soest, Westfalen 1555/1561)

495. *Η Μήδεια παραδίδει στον Ιάσονα τους πατρώους θεούς*, 1529
B.65, H.I
Medea delivering the penates to Jason, 1529
B.65, H.1

496. *Η Αναισχυντία*, 1552
B.127, H. 1
Unchashty, 1552
B.127, H.1

497. **Barthel Beham**
(Νυρεμβέργη 1502 - Ιταλία 1540)
Απόλλων και Δάφνη, 1520
Τύπωμα «πριν το όνομα», σπανιότατο
B.25, H.2
Barthel Beham
(Nuremberg 1502 - Italy 1540)
Apollo and Daphne, 1520
State 'avant la lettre', very rare
B.25, H.2

495

496

497

498

498. **Martin Schongauer**
(Calmar 1435/1450 - Breisach 1491)
Ο Χριστός στο Όρος των Ελαιών
1ο από τη σειρά σε 12 φύλλα
Τα Θεία Πάθη
B.9, H. XLIX (19)
Martin Schongauer
(Calmar 1435/1450 - Breisach 1491)
The Agony in the Graden
1st of the series in 12 plates
The Passion of Christ
bottom centre M + S
B.9, H. XLIX (19)

Albrecht Dürer
(Νυρεμβέργη 1471 -
Νυρεμβέργη 1528)
Albrecht Dürer
(Nuremberg 1471 - Nuremberg 1528)

499. *Η Παναγία με τον Χριστό πάνω στην ημισέληνο με διάδημα, 1514*
B.33, H.VII
The Virgin and Child on the Crescent with a Diadem, 1514
B.33, H.VII

500. *Ο Άγιος Χριστόφορος με τον ερημίτη, 1521*
B.52, H.VII
St Christopher facing to the right, 1521
B.52, H.VII

499

500

Albrecht Dürer
(Νυρεμβέργη 1471 - Νυρεμβέργη 1528)
Albrecht Dürer
(Nuremberg 1471 - Nuremberg 1528)

501. *Η Παναγία με το αχλάδι,* 1511
B. 41, H.VII
The Virgin and Child with the pear, 1511
B. 41, H.VII

502. *Η Παναγία με την μαϊμού,* 1497-1498
B.42, H.VII
The Virgin and Child with the monkey, 1497-1498
B.42, H.VII

503. *Το όνειρο του φιλοσόφου,* 1497
B.76, H.VII
The Dream of the Doctor, 1497
B.76, H.VII

501

502

503

504

Albrecht Dürer
(Νυρεμβέργη 1471 - Νυρεμβέργη 1528)
Albrecht Dürer
(Nuremberg 1471 - Nuremberg 1528)

504. *Ο Άσωτος Υιός, 1496*
B.28, H.VII

The Prodigal Son, 1496
B.28, H.VII

505. *Ο Ηρακλής σκοτώνει τον Κάκο,* π. 1496
Δοκίμιο 1/3
B.127, H.VII

Hercules conquering Cacus,
ca. 1496
State I/III
B.127, H.VII

505

506. **Albrecht Dürer**
(Νυρεμβέργη 1471 - Νυρεμβέργη 1528)
Ο Άγιος Ιερώνυμος στο σπουδαστήριο, 1514
Μοναδικό δοκίμιο, σπανιότατο
B.60, H.VII

Albrecht Dürer
(Nuremberg 1471 - Nuremberg 1528)
St. Jerome in his Study, 1514
Unique state, very rare
B.60, H.VII

506

507

508

507. **Albrecht Dürer**
(Νυρεμβέργη 1471 - Νυρεμβέργη 1528)
Μελαγχολία Ι, 1514
Δεύτερο δοκίμιο, σπανιότατο
B.74, H.VII
Albrecht Dürer
(Nuremberg 1471 - Nuremberg 1528)
Melencolia I, 1514
State II, very rare
B.74, H.VII

508. **Jan Wiericx**
(Αμβέρσα 1549 - Βρυξέλλες π.1618)
Μελαγχολία Ι, 1602
[Αντίγραφο] B.74A
Jan Wiericx
(Antwerp 1549 - Brussels ca.1618)
Melencolia I, 1602
[Copy] B.74A

509. **Albrecht Dürer**
(Νυρεμβέργη 1471 - Νυρεμβέργη 1528)
Αδάμ και Εύα, 1504
Δοκίμιο 1/5, σπανιότατο
B.1, H.VII
Albrecht Dürer
(Nuremberg 1471 - Nuremberg 1528)
Adam and Eve, 1504
State I/V, very rare
B.1, H.VII

509

Albrecht Dürer
(Νυρεμβέργη 1471 -
Νυρεμβέργη 1528)
Albrecht Dürer
(Nuremberg 1471 - Nuremberg 1528)

510. 1-16 *Τα Χαλκογραφημένα Πάθη,*
σειρά σε 16 φύλλα

1. Φύλλο τίτλου:
Ο Χριστός πάσχων, 1509
1ο φύλλο, B.3, H.VII

2. *Ο Ιησούς στο Όρος των Ελαιών*, 1508
2ο φύλλο, B.4 H.VII

3. *Η Αιχμαλωσία του Ιησού*, 1508
3ο φύλλο, B.5, H.VII

4. *Ο Ιησούς προ του Καϊάφα*, 1512
4ο φύλλο, B.6, H.VII

The Engraved Passion,
series in 16 plates

1. Frontispice:
The Man of Sorrows, 1509
1st plate, B.3, H.VII

2. *Christ on the Mount of Olives*, 1508
2nd plate, B.4 H.VII

3. *The Betrayal of Christ*, 1508
3rd plate, B.5, H.VII

4. *Christ before Caiaphas*, 1512
3rd plate, B.6, H.VII

510. 1

2

3

4

5

6

7

8

5. *Ο Ιησούς προ του Πιλάτου,* 1512
5ο φύλλο, B.7, H.VII

6. *Η Φραγγέλωσις,* 1512
6ο φύλλο, B.8, H.VII

7. *Στέφανος εξ ακανθών,* 1512
7ο φύλλο, B.9, H.VII

8. *Ίδε ο Άνθρωπος,* 1512
8ο φύλλο, B.10, H.VII

5. *Christ before Pilate,* 1512
5th plate, B.7, H.VII

6. *The Flagellation,* 1512
6th plate, B.8, H.VII

7. *Christ crowned with thorns,* 1512
7th plate, B.9, H.VII

8. *Ecce Homo,* 1512
8th plate, B.10, H.VII

9. *«Νίπτω τας χείρας μου»*, 1512
9ο φύλλο, Β.11, Η.VII

10. *Ο Ιησούς αίρων τον Σταυρόν,* 1512
10ο φύλλο, Β.12, Η.VII

11. *Η Σταύρωσις,* 1511
11ο φύλλο, Β.13, Η.VII

12. *Η Αποκαθήλωσις,* 1507
12ο φύλλο, Β.14, Η.VII

9. *Pilate Washing his Hands,* 1512
9th plate, B.11, H.VII

10. *Christ carrying the Cross,* 1512
10th plate, B.12, H.VII

11. *Christ on the Cross,* 1511
11th plate, B.13, H.VII

12. *The Lamentation,* 1507
12th plate, B.14, H.VII

9

10

11

12

13. *Ενταφιασμός,* 1512
13ο φύλλο, B.11, H.VII

14. *Η εις Άδου Κάθοδος,* 1512
14ο φύλλο, B.16, H.VII

15. *Η Ανάστασις,* 1512
15ο φύλλο, B.17, H.VII

16. *Ο Πέτρος και ο Ιωάννης στην πύλη του Ναού*, 1513
16ο φύλλο, B.18, H.VII

13. *The Entombment,* 1512
13th plate, B.15, H.VII

14. *The Harrowing of Hell,* 1512
14th plate, B.16, H.VII

15. *The Resurrection,* 1512
15th plate, B.17, H.VII

16. *St Peter and St John at the Gate of the Temple*, 1513
B.18, H.VII

13

14

15

16

Albrecht Dürer
(Νυρεμβέργη 1471 -
Νυρεμβέργη 1528)
Albrecht Dürer
(Nuremberg 1471 - Nuremberg 1528)

511. 1-4 *Η Αποκάλυψη του Ιωάννη,*
σειρά σε 16 φύλλα

1. *Το όραμα του Ιωάννη με τον Χριστό και τα επτά κηροπήγια*,
1496 - 1498
3ο φύλλο, Δοκίμιο 3/4
B.62, H.VII

2. *Ο Ιωάννης και οι 24 γέροντες στους ουρανούς*, 1496 - 1498
4ο φύλλο, Δοκίμιο 3/4
B.63, H.VII

The Apocalypse,
series of 16 blocks

1. *The Vision of the Seven Candlesticks*, 1496-1498
3rd block, State III/IV
B.62, H.VII

2. *St. John before God and the Elders*, 1496-1498
4th block, State III/IV
B.63, H.VII

511. 1

2

3. *Οι τέσσερις ιππότες*, 1498
5ο φύλλο, B.64, H.VII

4. *Το θαλάσσιο θηρίο και το κερασφόρον κτήνος*, 1498
13ο φύλλο, Δοκίμιο 3/4
B.74, H.VII

3. *The Four Horsemen*, 1498
5th block, B.64, H.VII

4. *The Beast With Two Horns Like a Lamb*, 1498
13th block, State III/IV
B.74, H.VII

3

4

Albrecht Dürer
(Νυρεμβέργη 1471 -
Νυρεμβέργη 1528)
Albrecht Dürer
(Nuremberg 1471 - Nuremberg 1528)

512. 1-3 *Ο βίος της Παρθένου,*
σειρά με 20 φύλλα

1. *Η Συνάντηση του Ιωακείμ και της Άννας στην Χρυσή Πύλη*, 1504
Δοκίμιο 2/3
B.79, H.VII

2. *Τα Εισόδια της Θεοτόκου,* 1504
Δοκίμιο 2/3
B.81, H.VII

3. *Η Αναγγελία στον Ιωακείμ*, 1504
B.78

The Life of the Virgin,
series in 20 blocks

1. *Joachim and Anna at the Golden Gate*, 1504
State II/III
B.79, H.VII

2. *The Presentation of the Virgin in the Temple,* 1504
State II/III
B.81, H.VII

3. *Joachim and the Angel*, 1504
B.78

513. *Ο Αποκεφαλισμός του Αγ. Ιωάννου Προδρόμου*, 1510
Δοκίμιο 3/4
B.125, H.VII
The Decapitation of St John the Baptist, 1510
State III/IV
B.125, H.VII

512. 1

2

3

513

514. 1

2

Albrecht Dürer
(Νυρεμβέργη 1471 -
Νυρεμβέργη 1528)
Albrecht Dürer
(Nuremberg 1471 - Nuremberg 1528)

514. 1, 2 *Τα Μεγάλα Πάθη,*
σειρά σε 12 φύλλα

1. *Η Προδοσία του Χριστού,* 1510
4ο φύλλο, Δοκίμιο 1/3
B.7, H.VII

2. *Η Σταύρωση*, 1510
8ο φύλλο, B.11, H.VII

The Large Passion,
series in 12 blocks

1. *The Kiss of Judas,* 1510
4th block, State I/III
B.7, H.VII

2. *Crucifixion*, 1510
8th block, B.11, H.VII

Η μοναδική για τα ελληνικά δεδομένα συλλογή χαρακτικών του Rembrandt αποκτήθηκε από το 1959 ως το 1966, επί διευθύνσεως Μαρίνου Καλλιγά, όταν άλλα δυτικοευρωπαϊκά μουσεία, ήδη από τον 19ο αιώνα είχαν, όχι μόνο αποκτήσει αλλά και συμπληρώσει τις συλλογές τους με το σύνολο των χαρακτικών του και με άριστα τυπώματα. Το φαινόμενο αυτό έχει βέβαια βαθιά ιστορικά και πολιτισμικά αίτια, αλλά δε θα έβλαπτε αν αναγνωρίζονταν και λόγοι επιστημονικής επάρκειας βάσει των οποίων από νωρίς, και σε εποχές εθνικής ολοκλήρωσης, τα μουσεία χάραξαν συγκεκριμένες στρατηγικές απόκτησης «εθνικών» πολιτιστικών θησαυρών. Με τα χαρακτικά της δυτικοευρωπαϊκής συλλογής και την παρούσα –μετά από πολλά χρόνια– εκθεσιακή, τματική τους ανάδειξη, η πρόθεση του τότε διευθυντή να στηρίξει προγραμματικά την αναβίωση της Εθνικής Πινακοθήκης πάνω στη δυτικοευρωπαϊκή παράδοση γίνεται ως ένα βαθμό πραγματικότητα. Ας σημειωθεί εδώ ότι οι πληρέστερες συλλογές χαρακτικών του Rembrandt φυλάσσονται στο περίφημο Rijksprentenkabinet του Rijksmuseum και στο Μουσείο Rembrandthuis[1] (Άμστερνταμ), στο Μουσείο Fitzwilliam (Καίμπριτζ), στο Μουσείου Teyler (Χάρλεμ), στην Albertina (Βιέννη), στο Λούβρο ως τμήμα της συλλογής E.de Rothschild και στο Βρετανικό Μουσείο.

Στη συλλογή της Εθνικής Πινακοθήκης φυλάσσονται μόλις δεκατέσσερις πρωτότυπες οξυγραφίες του Rembrandt, αντιπροσωπευτικές των περισσοτέρων από τις περιόδους του, ανάμεσά τους οι σπανιότατες *Μεγάλη έγερση του Λαζάρου* (αρ. κατ. 523) και το μνημειώδες, θεατρικότατο *Οι Τρεις Σταυροί* (αρ. κατ. 527).[2] Για ενδεικτικούς λόγους παρουσιάζονται, ωστόσο, και τα *Ίδε ο Άνθρωπος* (αρ. κατ. 524), καρπός της συνεργασίας του Rembrandt με τον αντιγραφέα-χαράκτη Jan van Vliet, φύλλο που από τις εργαστηριακές εξετάσεις στη δομή του χαρτιού, προκύπτει ότι είναι τύπωμα του 18ου αιώνα, *Η εκδίωξη των εμπόρων από το ναό* (αρ. κατ. 521), μεταγενέστερο αντίγραφο από την πρωτότυπη πλάκα και επομένως τύπωμα κατά την αντίστροφη έννοια του αρχικού (counterproof), και *Γυμνή γυναίκα καθισμένη σε ανάχωμα* (αρ. κατ. 533), για το οποίο η έρευνα έδειξε ότι η κακή εκτύπωση και τα έντονα επεξεργασμένα περιγράμματα έγιναν πιθανώς πάνω στην αρχική πλάκα από τον Jan van Vliet, ο οποίος θα πρέπει να προσέθεσε και την άτεχνη υπογραφή *Rembrandt*.

Αν το θέμα γνησιότητας των ελαιογραφιών του Rembrandt έχει απασχολήσει από το 1968 τους σημαντικότερους ερευνητές και διευθυντές Μουσείων των Κάτω Χωρών,[3] το θέμα γνησιότητας των χαρακτικών δεν αντιμετωπίζει σοβαρά προβλήματα. Το σύνολο σχεδόν του χαρακτικού έργου του Rembrandt είχε περάσει ήδη από το 1751 τον διεξοδικό έλεγχο του Gersaint,[4] στον κριτικό κατάλογο του οποίου αναγνωρίζονταν ως γνήσιες 341 χάλκινες πλάκες. Ο κατάλογος συμπληρώθηκε από τον Bartsch,[5] επιμελητή του Μουσείου Ιστορίας της Τέχνης της Βιέννης, ο οποίος ανέβασε τον αριθμό σε 375. Η τεκμηρίωση του καταλόγου του Gersaint στηρίχτηκε στη συλλογή του ζωγράφου και βιογράφου των Ολλανδών ζωγράφων Arnold Houbraken (1660 - 1719). Σήμερα η κριτική αποδέχεται 293 γνήσιες πλάκες, αποκλείοντας τα έργα μαθητών του, ακόμη κι αν συμβαίνει ορισμένες από αυτές να είναι ανυπόγραφες.

Εκτός από το πρόβλημα γνησιότητας υφίσταται και το πρόβλημα χρονολόγησης των τυπωμάτων: πολλές από τις γνήσιες πλάκες που διασώθηκαν μετά το θάνατο του Rembrandt ξανατυπώνονταν σε όλη τη διάρκεια του 18ου και 19ου αιώνα,[6] κριτήριο που ακυρώνει τη γνησι-

1. Στο Μουσείο Μπενάκη παρουσιάστηκε πρόσφατα, σε συνεργασία με τον παραπάνω φορέα, σημαντική έκθεση χαρακτικών *Rembandt. Χαρακτικά από το Μουσείο Rembrandthuis του Άμστερνταμ*, Αθήνα 19/10-12/12/2004, βλ. και κατάλογο έκθεσης *Ρέμπραντ, κατάλογος χαρακτικών του Μουσείου Rembrandthuis*, Επιμέλεια Eva Ornstein-Van Slooten, Marijke Holtop, 175 σ.

2. Η ταύτιση των αντιτύπων της Πινακοθήκης με τα ως τώρα γνωστά δοκίμια (γαλλ. états), έγινε με βάση τον κατάλογο Hollstein's, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts*, τόμ. XVIII, [Christopher White και Karel G. Boon], Άμστερνταμ 1969. Βλ. και Μαριλένα Ζ. Κασιμάτη, «Χαρακτικά του Ρέμπραντ στην Εθνική Πινακοθήκη», περ. *Διπλή Εικόνα*, τχ. 11-12-13, Απρ.-Δεκ. 1987, σ. 28-36.

3. Το ερευνητικό πρόγραμμα Rembrandt Research Rrogram (RRP), πρόκειται να τερματιστεί σύντομα χωρίς να έχει ολοκληρωθεί, κατέγραψε ωστόσο 240 αυτόγραφες ελαιογραφίες αλλά και 162 αμφισβητήσιμες, ελαττώνοντας τον αρχικό κατάλογο του 1935, των 613 έργων. Η έκδοση *A Corpus of Rembrandt Paintings* αποτελείται από 5 τόμους (1982-2010).

4. Edmé François Gersaint, *Catalogue raisonné de toutes les pièces qui forment l'oeuvre de Rembrandt*, Παρίσι 1751 (Λονδίνο 1752).

5. Adam Bartsch, *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'oeuvre de Rembrandt, et ceux de ses principaux imitateurs*, Βιέννη 1797, 2 τόμ.

ότητα των τυπωμάτων. Εκτός από τα προαναφερθέντα, στη συλλογή της Εθνικής Πινακοθήκης φυλάσσονται δεκαέξι μεταγενέστερα τυπώματα, που περιήλθαν στη συλλογή το 1901 με το κληροδότημα Αλεξάνδρου Σούτζου και δεν συμπεριλαμβάνονται εδώ. Κατά το τέλος του 19ου αιώνα κυκλοφόρησαν επίσης από την Reichsdruckerei (Εθνικό Τυπογραφείο) του Βερολίνου άριστα τυπώματα, χωρίς καμία συλλεκτική αξία.

Ο Rembrandt απέκτησε την ευρωπαϊκή αναγνώριση στη διάρκεια της ζωής του και την όφειλε κυρίως στη χαρακτική του, που μπορούσε να αναπαραχθεί και να γίνει γνωστή σε ένα ευρύ κοινό, πολύ περισσότερο από τις ελαιογραφίες και τα σχέδια. Από όλους τους καλλιτέχνες είχε τη βαθύτερη επίδραση στην εξέλιξη της τεχνικής της οξυγραφίας. Αμέσως γίνεται αντιληπτή η σχεδιαστική ελευθερία αλλά και το χαρακτηριστικό, μοναδικό μαύρο που κατέκτησε μεγάλο αριθμό συλλεκτών της εποχής, ενώ τα αναρίθμητα τυπώματα ήδη από τον 17ο αιώνα εξασφάλισαν τότε αλλά και αργότερα σεβαστά οικονομικά οφέλη στους κατόχους τους. Ο Rembrandt ασχολήθηκε με τη χαρακτική από το 1626, τις απαρχές της μακράς εικαστικής του πορείας, παράγοντας μόνο με τη χημική μέθοδο της οξυγραφίας, την οποία προήγαγε ως την τεχνική της τελείωση. Τα μεταγενέστερα, από το 1640 περίπου και εξής, χαρακτικά αποτελούν συνδυασμό οξυγραφίας μαζί με ξηρή χάραξη, τη χρήση δηλαδή βελόνας (πούντα) ή με καλέμι (burin). Ένα από τα χαρακτηριστικότερα παραδείγματα είναι το *Οι Τρεις Σταυροί*, αριστοτεχνικός συνδυασμός ξηρής χάραξης με ευρύτατη έκταση ανοιχτών και σκούρων τόνων, που αγγίζει την ποιότητα ζωγραφικού έργου. Αντί δηλαδή ο χαράκτης να εμβαπτίσει ξανά τη χαραγμένη πλάκα στο υδροχλωρικό οξύ, ώστε τα ακάλυπτα από το βερνίκι χαραγμένα σημεία που δεν προστατεύονται πια να οξειδωθούν και να κάνουν εσοχές στη μεταλλική επιφάνεια, έκανε τις προσθήκες και μετατροπές του με βελόνα ή και με καλέμι, σκαλίζοντας απευθείας την πλάκα. Η βελόνα διαφοροποιείται από το καλέμι από το γραφικό αποτέλεσμα που θα αφήσει πάνω στην πλάκα: Ενώ η πρώτη, εκτός από τη χαραγμένη γραμμή, προκαλεί ανώμαλα εξογκώματα εκατέρωθεν της γραμμής, και όταν εισχωρεί το μαύρο χρώμα αφήνει –στα πρώτα τουλάχιστον, και γι' αυτό περιζήτητα τυπώματα– τα ίχνη του στο χαρτί, που γίνονται αντιληπτά ως βελούδινοι τόνοι και τονικές διαβαθμίσεις, το καλέμι αφήνει μια καθαρή, ισοπαχή γραμμή. Ο Rembrandt είναι ο πρώτος χαράκτης που διέγνωσε όλες τις εκφραστικές δυνατότητες της χάραξης με βελόνα. Τότε, όπως και σήμερα, οι γνώστες και συλλέκτες υποκλίνονταν μπροστά στη δεξιοτεχνία του. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον προκαλούσε όμως η ερευνητική του ματιά στη διαδικασία των μεταμορφώσεων που συντελούνταν όταν επεξεργάζονταν τις συνθέσεις του με διαρκείς τροποποιήσεις από την αρχική χάλκινη πλάκα, και συχνά με αρκετά δοκίμια. Κάθε επόμενο δοκίμιο καταργούσε το προηγούμενο καθιστώντας το σπανιότατο συλλεκτικό αντικείμενο. Τα διαδοχικά δοκίμια που σχολιάζονται στην καταλογράφηση των οξυγραφιών, τεκμηριώνουν τις διαδρομές της δημιουργίας τους, αλλαγές συχνά ριζικές στην αναζήτηση της ορθής σύνθεσης και τη νέα νοηματοδότηση από την αρχική τους σύλληψη ως την τελική, και κάποτε υπερβαίνουν τα δέκα.

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι οι οξυγραφίες του χαράκτη Rembrandt συναγωνίζονται επάξια τους διασημότερους από τους πίνακες του ζωγράφου και τα σχέδια του σχεδιαστή. Σε αντίθεση με την πλειονότητα των ζωγράφων των Κάτω Χωρών του 17ου αιώνα, που ειδικεύονταν σε ένα συγκεκριμένο εικονογραφικό αντι-

6. Οι τύχες των χάλκινων πλακών του Rembrandt είναι καλά τεκμηριωμένες από τα τέλη του 17ου αιώνα, αλλά λίγα είναι γνωστά για τη μετάβασή τους από την κυριότητά του σε χέρια τρίτων. Οι προσωπογραφίες συνήθως περιέρχονταν στον απεικονιζόμενο. Στην απογραφή των υπαρχόντων του, που έγινε μετά το 1656 για παραχώρηση περιουσίας, απουσίαζαν οι πλάκες. Αρκετοί ήταν οι εκδότες που είχαν ήδη από τον 17ο αιώνα αποκτήσει πλάκες του Rembrandt. Ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα από έξι πλάκες, πραγματικά έργα τέχνης, κατέχει από το 1993 το Rembrandhuis.

κείμενο, εκείνος καταπιάνεται με την ιστορία της Αγίας Γραφής, τη μυθολογία, την τοπιογραφία και ηθογραφία και φυσικά με την προσωπογραφία. Περισσότερο από κάθε άλλον δημιουργό όμως, ο *peintre-graveur* (ζωγράφος-χαράκτης) Rembrandt εξάντλησε ολόκληρο το φάσμα των τεχνικών δυνατοτήτων της οξυγραφίας, τεχνικής που επιτρέπει την επαναδιαπραγμάτευση του αρχικού νοήματος ενός θέματος χωρίς να καταστραφεί η αφετηριακή βάση. Οι επεμβάσεις που συντελούνται από τον ίδιο, ειδικά στην εποχή της ωριμότητας, είναι σε μέγιστο βαθμό ολοκληρωτικές, ασυμβίβαστες –συχνά επιθετικές– αλλά και μοναδικές στην ιστορία της οξυγραφίας, ώστε σε ορισμένες περιπτώσεις να μην είναι δυνατόν να συλλάβει κανείς με την πρώτη ματιά ότι η ίδια πλάκα είναι η αφετηρία τόσων διαφορετικών μεταξύ τους δοκιμίων. Θα αναφερθούν και πάλι ως κορυφαία παραδείγματα των διαδοχικών δοκιμίων που τύπωσε από την ίδια πλάκα, τα *Η έγερση του Λαζάρου*, το δέκατο από τα δέκα δοκίμια (σπανιότατο) της Εθνικής Πινακοθήκης, και *Οι Τρεις Σταυροί*, το πέμπτο από τα πέντε δοκίμια. Η αστείρευτη διάθεση για πειραματισμό καθιερώνουν τον Rembrandt ως έναν πρώιμο καλλιτέχνη του «έργου εν εξελίξει». Η παρούσα συλλογή δεν επιτρέπει, δυστυχώς, την αντιπαραβολή παρόμοιων δοκιμίων που κυριολεκτικά γίνονται αγνώριστα από το πρώτο ώς το τελευταίο δοκίμιο.

Σύντομο βιογραφικό του χαράκτη

Ο Rembrandt Harmenszoon van Rijn, γόνος παλιάς οικογένειας μυλωνάδων από το Λέιντεν, έγινε γνωστός με το μικρό του όνομα Rembrandt (και σπάνια με την προσθήκη του πατρώνυμου Harmens), με το οποίο υπέγραφε τα έργα του από το 1632, μιμούμενος ασφαλώς τους μεγάλους Ιταλούς Λεονάρντο ντα Βίντσι, Μιχαήλ Άγγελο, Ραφαήλ και Τισιανό, τους οποίους είναι βέβαιο ότι συναγωνίστηκε επάξια σε φήμη, και όχι μόνο στην πατρίδα του. Στο Λέιντεν μαθήτευσε αρχικά κοντά στον γνώστη της ιταλικής ζωγραφικής Jacob van Swanenburgh (1571 - 1638) και αργότερα στο Άμστερνταμ, κοντά στον τότε διάσημο Pieter Lastman (1583 - 1633). Όταν ρωτήθηκε αργότερα γιατί δεν επισκέφτηκε ποτέ την Ιταλία, όπως τόσοι φιλόδοξοι ομότεχνοί του, απάντησε ότι μπόρεσε εύκολα να μάθει την ιταλική τέχνη στην Ολλανδία. Ήδη από τα χρόνια του Λέιντεν συνδέεται με τον κατοπινό στενό του φίλο Jan Lievens (1607 - 1674) με τον οποίο αρχικά μοιραζόταν μια κοινή εικαστική γλώσσα (βλ. *Προτομή γέρου άντρα*, αρ. κατ. 517). Την ίδια εποχή ο Rembrandt έδειξε μεγάλο ενδιαφέρον για τους καλλιτέχνες των Κάτω Χωρών, όπως τον Lucas van Leyden (π. 1494 - 1533) (βλ. *Ο ασπασμός Παναγίας και Ελισάβετ*, αρ. κατ. 515). Τη φήμη του εδραιώνει πρώτος το 1641 ο βιογράφος του και δήμαρχος του Λέιντεν Jan Jansz. Orlers, όταν ο ζωγράφος ήταν 35 ετών. Είκοσι σχεδόν χρόνια μετά τον θάνατό του περιγράφεται από τον Ιταλό βιογράφο καλλιτεχνών Filippo Baldinucci ως "umorista di prima classe, e tutti disprezzava", δηλαδή ως ένας πρώτης τάξεως καπριτσιόζος, αντισυμβατικός, πιθανόν ασταθής αλλά με δυνατή φαντασία άνδρας που αδιαφορούσε για όλα –εννοείται τα τρέχοντα ισχύοντα ρεύματα. Σύμφωνα με τον περιεκτικότερο πρώιμο βιογράφο Arnold Houbraken το 1718, η εικόνα που φιλοτεχνείται για τον Rembrandt είναι εκείνη ενός αποφασισμένου, πλεονέκτη και σπάταλου ατόμου που αγαπούσε τη συντροφιά απλών ανθρώπων χαμηλότερης κοινωνικής τάξης. Με την εκτίμηση αυτή, όπως και άλλων συγχρόνων του διαδόθηκε η –πιθανώς όχι εντελώς αδικαιολόγητη άποψη– ότι ήταν ένας «προδότης» της τάξης και του επαγγέλματός του, και τα δύο αφορμές για υποτιμητικά σχόλια όσων θέλουν τον καλλιτέχνη ενσαρκωτή του ιδεώδους του «θείου» δημιουργού, η ζωή και η κοινωνική καταξίωση του οποίου περνά μέσα από το λειτούργημα της υψηλής τέχνης. Έτσι σταθεροποιήθηκε στην παραδοσιακή βιβλιογραφία για έναν περίπου αιώνα η εικόνα του ασυμβίβαστου, αταξινόμητου καλλιτέχνη.

Επιστρέφοντας το 1625 στο Λέιντεν, ζωγραφίζει το πρώτο υπογεγραμμένο και χρονολογημένο έργο του. Από το 1631 εγκαθίσταται στο Άμστερνταμ, το ακμαιότερο οικονομικό κέντρο της εποχής, όπου αναλαμβάνει πολυάριθμες παραγγελίες, κυρίως προσωπογραφίες, με αποτέλεσμα να πέσει η παραγωγή οξυγραφιών. *Η εκδίωξη των εμπόρων από το ναό* (αρ. κατ. 521), με πρωτόγνωρο δυναμισμό στην κίνηση, και το *Λιθοβολισμός του Αγίου Στεφάνου*

(αρ. κατ. 525), μια λεπτομέρεια του κεντρικού θέματος της παραπάνω ελαιογραφίας, ανήκουν στην περίοδο αυτή. Στις αυτοπροσωπογραφίες του ο Rembrandt θεωρείται ασυναγώνιστος. Ενώ η παραγωγή τους σε λάδι συνεχίζεται μέχρι το τέλος της ζωής του, στη χαρακτική σταματούν το 1642: Τα *Αυτοπροσωπογραφία με βελούδινο μπερέ με φτερό* (αρ. κατ. 518)[7] και *Αυτοπροσωπογραφία με μπερέ και κεντημένο ένδυμα*, αρ. κατ. 519) θεωρούνται *tronies,* ένας νέος τύπος προσωπογραφίας που εισήγαγε ο Rembrandt μαζί με τον Lievens με στοιχεία «μασκαράτας», χρησιμοποιώντας επιδέξια ιστορικιστικά ή ανατολίτικα στοιχεία.

Γρήγορα η τονικότητα και η επιδίωξη του μαύρου γίνεται σαφής στόχος που επιτυγχάνεται με τη χρήση της ξηρής χάραξης της χάλκινης πλάκας αποκλειστικά με βελόνα. *Η έγερση του Λαζάρου* του 1642 έγινε με τη μέθοδο αυτή, ενώ *Οι τρεις Σταυροί* του 1653, έγινε επίσης με ξηρή χάραξη. *Ο άγιος Ιερώνυμος δίπλα σε κορμό ιτιάς*, 1648 (αρ. κατ. 531) και *Ο άγιος Ιερώνυμος μελετά σε ιταλικό τοπίο*, 1653 (αρ. κατ. 530) είναι δύο από τις συνολικά επτά εκδοχές του ίδιου θέματος. Είναι μάλλον βέβαιο ότι ο Rembrandt γνώριζε άριστα τη διάσημη χαλκογραφία του Dürer και με αυτήν ως αφετηρία συνεχίζει τη ριζοσπαστική παράδοση τοποθετώντας τον ερημίτη καταμεσής στη φύση και υποβάλει, μέσα από το δομημένο τοπίο, αναφορές στην αγαπημένη του βενετσιάνικη τέχνη του 16ου αιώνα, και ειδικά στον Τισιανό. Η δυσκολότερη περίοδος της ζωής του Rembrandt ήρθε με τη χρεοκοπία του το 1656. Εκτός από σωρευμένα χρέη, είχε διενεργήσει μη αποδοτικές επενδύσεις εμπορευόμενος έργα τέχνης. Η οικονομική του διάσωση ήρθε εν μέρει με νέες παραγγελίες για χαρακτικά, κυρίως προσωπογραφίες. Ο *Pieter Haaringh ή ο νέος Haaringh*, του 1655 (αρ. κατ. 524) εμπλέκονταν στην πώληση των υπαρχόντων του Rembrandt μετά τη χρεοκοπία και προφανώς παρήγγειλε στον πελάτη του την προσωπογραφία του. Μέχρι τα γεράματά του, ο ιδιοφυής χαράκτης εξακολουθούσε να κάνει νέα τυπώματα από τις παλιές πλάκες, ενώ μόνο δύο νέες οξυγραφίες χαράχτηκαν στα μέσα της δεκαετίας του 1660.

Συμπερασματικά

Η προετοιμασία για την πρώτη –μετά από πολλά χρόνια– έκθεση των πολύτιμων χαρακτικών και την πρώτη παρουσίαση των σχεδίων της Εθνικής Πινακοθήκης ήταν ένα πολύμηνο, απαιτητικό, υπεύθυνο όσο και επιστημονικά προκλητικό έργο. Ακόμα πιο επίπονη και βασανιστική ήταν η διαδικασία των νέων αποδόσεων, του σχολιασμού και της ταξινόμησης σε διάφορες σχολές των δυτικοευρωπαϊκών σχεδίων. Ολοκληρώνοντας το έργο και επανεξετάζοντας τα αποτελέσματα εντυπωσιάζεται κανείς από τα αόρατα νήματα που συνδέουν ένα σχέδιο των Carracci λ.χ. με μια χαραγμένη σε χαλκό μορφή του Rembrandt ή μια ομάδα ταπεινών ανθρώπων σε ξυλογραφία του Dürer με μια ελαιογραφία του Luca Giordano, πώς δηλαδή το σχέδιο, η χαρακτική και η ελαιογραφία είναι αναπόσπαστα τμήματα ενός Όλου, και όλα αυτά συγκεντρωμένα υπό τη σκέπη της Εθνικής Πινακοθήκης. Τα νήματα αυτά δημιουργούν με τη σειρά τους δίκτυα που όλα μαζί καταλήγουν διαπιστωτικά στο συμπέρασμα ότι χρειάζεται ακόμη αρκετή προσπάθεια για την τελική, όσο αυτό είναι εφικτό, αποκατάσταση των ενοποιητικών τους σχέσεων. Με την παρουσίαση των έργων φιλοδοξούμε να αναβιώσει το χαμένο ενδιαφέρον για τις «ελαφρές ύλες», τα έργα τέχνης σε χαρτί, είτε αυτά είναι μοναδικά σχέδια των παλιών μαστόρων είτε πολλαπλά, χαλκογραφίες ή ξυλογραφίες διάσημων χαρακτών, και να τους αποδοθεί και πάλι η σημασία που με βεβαιότητα είχαν κάποτε για τους συλλέκτες και για τα μουσεία, ορισμένα από τα οποία έγιναν ονομαστά χάρη στα σπάνια έργα σε χαρτί που κατείχαν. Η Εθνική Πινακοθήκη θα είναι ένα από αυτά για τον ελλαδικό χώρο.

Χωρίς όμως τον ενθουσιασμό, τον επαγγελματισμό και την απέραντη υπομονή της συντηρήτριας χαρτιού κ. Βίκυς Μάνεση, η έκθεση των έργων σε χαρτί δεν θα είχε πραγματοποιηθεί. Παρόλες τις επιμέρους αντιξοότητες, και σε άμεση συνεργασία με την υπογράφουσα, υπηρέτησε την ιδέα της έκθεσης με ζήλο και αφοσίωση. Της αξίζει κάθε έπαινος.

7. Πάνω στο παλιό χαρτόνι σώζεται χειρόγραφο σημείωμα του Μαρίνου Καλλιγά: «Εξαιρετικώς άριστον τύπωμα σε λεπτούς τόνους, πρώιμο τράβηγμα επί χάρτου γραμμωτού με κρίνο. Εκτός συλλογής Stäuter, Rosenberg, und Eliseher, σπανίως καλά διατηρημένον αντίτυπον. Αγορά εκ του C.G. Boerner-Düsseldrof 1959, Νέος Κατάλογος αρ.26 αρ.145. Graphik und Haudzeichnungen, τιμή 1850 DM. Νοέμβριος 1959». Πρόκειται για μοναδικό δοκίμιο και από τα τελευταία τραβήγματα με την υπογραφή πολύ αχνή.

515. **Lucas van Leyden**
(Λέιντεν π.1494 - 1533)
Ο ασπασμός Παναγίας και Ελισάβετ, 1520
B.36, H., X
Lucas van Leyden
(Leyden ca.1494 - 1533)
The Visitation, 1520
B.36, H., X

515

516. **Adriaen van Ostade**
(Χάρλεμ π.1610 - 1685)
Ο ζωγράφος, 1667 ;
Δοκίμιο 8/12, B.32, H. XV
Adriaen van Ostade
(Haarlem ca.1610 - 1685)
The Painter, 1667 ?
State VIII/XII, B.32, H. XV

517. **Jan Lievens**
(Λέιντεν 1607 - Άμστερνταμ 1674)
Προτομή γέρου άνδρα
Δοκίμιο 1/3, πριν από το μονόγραμμα
B.24, H.XI
Jan Lievens
(Leyden 1607 - Amsterdam 1674)
Bust of an Old Man
State I/III, avant la lettre
B.24, H.XI

516

517

518

519

Rembrandt Harmensz. van Rijn (Λέιντεν 1606 - Άμστερνταμ 1669)
Rembrandt Harmensz. van Rijn (Leyden 1606 - Amsterdam 1669)

518. *Αυτοπροσωπογραφία με βελούδινο μπερέ με φτερό*, 1638
Μοναδικό δοκίμιο, B.20
Self Portrait in Velvet Cap with Plume, 1638
Unique state, B.20

519. *Αυτοπροσωπογραφία με μπερέ και κεντημένο ένδυμα*, π. 1642
Μοναδικό δοκίμιο, B.26
Self Portrait in a Flat Cap and Embroidered Dress
Unique state, B.26

520. *Ο άγγελος εγκαταλείπει την οικογένεια του Τωβίτ*, 1641
Δοκίμιο 2/4, B.43
The Angel Departing from the Family of Tobit, 1641
State II/IV, B.43

520

Rembrandt Harmensz. van Rijn (Λέιντεν 1606 - Άμστερνταμ 1669)
Rembrandt Harmensz. van Rijn (Leyden 1606 - Amsterdam 1669)

521, 522. *Ο Χριστός διώχνει τους χρηματιστές από το Ναό*, 1635
Δοκίμιο 2/2, B.69
Christ Driving the Money Changers from the Temple, 1635
State II/II, B. 69

523. *Η έγερση του Λαζάρου: Η μεγάλη πλάκα*, 1632
Δοκίμιο 10/10, B.73
The Raising of Lazarus: The Larger Plate, 1632
State X/X, B. 73

521

522

523

524. **Jan van Vliet** (Middelburg 1622 - Breda 1666) **και Rembrandt Harmensz. van Rijn** (Λέιντεν 1606 - Άμστερνταμ 1669)
Jan van Vliet (Middelburg 1622 - Breda 1666) **and Rembrandt Harmensz. van Rijn** (Leyden 1606 - Amsterdam 1669)
Ίδε ο Άνθρωπος. Η κρίση του Πιλάτου: Μεγάλη πλάκα, 1635, 1636
B.77
Ecce Homo. Christ before Pilate: Larger Plate, 1635, 1636
B.77

Rembrandt Harmensz. van Rijn (Λέιντεν 1606 - Άμστερνταμ 1669)
Rembrandt Harmensz. van Rijn (Leyden 1606 - Amsterdam 1669)

525. *Ο λιθοβολισμός του αγίου Στεφάνου*, 1635
Δοκίμιο 2/2, B. 97
The Stoning of St. Stephen, 1635
State II/II, B. 97

526. *Το δείπνο εις Εμμαούς, Η Μεγαλύτερη Πλάκα*, 1654
Δοκίμιο 3/3, B.87
Christ at Emmaus: The Larger Plate, 1654
State III/III, B.87

524

525

526

Rembrandt Harmensz. van Rijn (Λέιντεν 1606 - Άμστερνταμ 1669)
Rembrandt Harmensz. van Rijn (Leyden 1606 - Amsterdam 1669)

527. *Ο Χριστός Εσταυρωμένος μεταξύ των δύο ληστών. 'Οι τρεις Σταυροί'*, 1653
Christ crucified between the two thieves: 'The Three Crosses', 1653

528. *Το άστρο των Μάγων: νυχτερινή σκηνή*, π. 1651
The Star of the Kings: A Night Piece, ca. 1651

529. *Τρεις Ανατολίτες (Ιακώβ και Λάβαν;)*, π. 1641
Three Oriental Figures (Jacob and Laban?), ca. 1641

527

528

529

530

531

Rembrandt Harmensz. van Rijn (Λέιντεν 1606 - Άμστερνταμ 1669)
Rembrandt Harmensz. van Rijn (Leyden 1606 - Amsterdam 1669)

530. *Ο άγιος Ιερώνυμος διαβάζει σε ιταλικό τοπίο*, π. 1653
St. Jerome Reading in an Italian Landscape, ca. 1653

531. *Ο άγιος Ιερώνυμος δίπλα σε κορμό ιτιάς*, 1648
St Jerome Beside a Pollard Willow, 1648

Rembrandt Harmensz. van Rijn (Λέιντεν1606 - Άμστερνταμ 1669)
Rembrandt Harmensz. van Rijn (Leyden 1606 - Amsterdam 1669)

532. *Γενειοφόρος γέροντας με ψηλό γούνινο σκούφο, με κλειστά μάτια*, π.1635
Old Bearded Man in a High Fur Cap, With Eyes Closed, ca. 1635

533. *Γυμνή γυναίκα καθισμένη πάνω σε λόφο*, π. 1631
Naked Woman Seated on a Mound, ca. 1631

532

533

534

534. **Rembrandt Harmensz. van Rijn** (Λέιντεν1606 - Άμστερνταμ 1669)
Rembrandt Harmensz. van Rijn (Leyden 1606 - Amsterdam 1669)
Pieter Haaringh ή ο νέος Haaringh, 1609 - 1685), 1655
Pieter Haaringh, the Young Haaringh, 1609-1685), 1655

Κατάλογος σχεδίων και χαρακτικών

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ
B.: A. Bartsch, *Le peintre-graveur, Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre de Rembrandt, et ceux des ses principaux imitateurs*, Βιέννη 1797, 2 τόμ.
H.: F.W.H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts*, Άμστερνταμ 1969

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ
κάτω δεξιά: κ. δ.
κάτω αριστερά: κ. αρ.
πάνω δεξιά: π. δ.
πάνω αριστερά: π. αρ.

ΣΧΕΔΙΑ
Τα σχέδια ταξινομούνται κατά Σχολές:
Ιταλική Σχολή
Ολλανδική και Φλαμανδική Σχολή
Γαλλική Σχολή

362. *Ο Χριστός ως Μέγας Κριτής με αγγέλους που παίζουν μουσική*, π. 1590
Αποκτήθηκε ως Jean Honoré Fragonard (Grasse, Alpes-Maritimes 1732 - Παρίσι, 1806), **αποδίδεται πιθανώς στον Cesare Pollini, επων. dal Francia** (Perugia, π. 1560 - π.1630). **Ιταλική Σχολή.**
Πένα και πινέλο, σέπια, 19,8 x 20 εκ.
Κληροδότημα Αλεξάνδρου Σούτζου, 1901
αρ. έργου 1263

363. *Ο Ευαγγελιστής Ματθαίος*, αρχές 16ου αιώνα
Αποκτήθηκε ως Antonio Allegri, επων. Correggio (1489/1494 - 1534), **απόδοση πιθανώς έγκυρη**.
Προσχέδιο για μία από τις τέσσερις διακοσμήσεις των σφαιρικών τριγώνων στη θόλο του ναού του Αγίου Ιωάννη του Ευαγγελιστή στην Πάρμα (1522 - 1524).
Ίχνη καννάβου στο άνω ήμισυ της επιφάνειας.
Σφραγίδα συλλογής SR/IR [Sir Joshua Reynolds, 1723 - 1792].
Πίσω όψη [verso]: Εκτενής σημείωση του προκατόχου, J.CENT. Robinson, Λονδίνο,1878, πολλά έργα της συλλογής του οποίου ανήκουν σήμερα στο Βρετανικό Μουσείο.
Υπάρχει χαλκογραφία του Giacomo Maria Giovannini (1667 - 1717) με ελαφρά τροποποίηση του θέματος στο Βρετανικό Μουσείο, Τμήμα Χαρακτικών & Σχεδίων, αρ. ευρ. 1837, 0408.469.
Κιμωλία, πινέλο, σέπια, 28,5 x 26 εκ.
Κληροδότημα Αλεξάνδρου Σούτζου, 1901
αρ. έργου 320
Βιβλιογραφία: A.E. Popham, *Correggio's Drawings*, Λονδίνο 1957.

364. *Η συνάντηση Ελισάβετ και Μαρίας στην Χρυσή Πύλη*, π. 1590 **Αποκτήθηκε ως Fra Bartolomeo** (Φλωρεντία 1472 - 1517), **αποδίδεται σε αντίγραφο έργου του Federico Barocci** (Urbino π. 1535 - 1612) στο παρεκκλήσιο του Αγίου Philippo Neri, Chiesa Nuova**,** Ρώμη (1583 -1586).
Πένα και πινέλο με αραιωμένο μελάνι, 46,2 x 31,3 εκ.
Κληροδότημα Αλεξάνδρου Σούτζου, 1901
αρ. έργου 749

365. *Ο Άγιος Diego de Alcalà (;) σε έκσταση με την Αγία Τριάδα και τα Σύμβολα του Πάθους*, αρχές 17ου αι.
Αποκτήθηκε ως Guido Reni (Μπολόνια 1575 - 1642), **αποδόθηκε στον Caccia Guglielmo (Moncalvo)** (Μονταμπόνε 1568 - Μονκάλβο 1625), **Σχολή Βόρειας Ιταλίας.**
Πένα με αραιωμένη σέπια, 27 x 16,8 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 344/β
Βιβλιογραφία: Κατάλογος έκθεσης: *Du Greco à Delacroix*, Λωζάνη, Fondation de l' Hermitage, 30/1-31/5/2004, αρ. κατ. 73.

366. *Προσκύνηση των Μάγων,* τέλος 16ου αι.
Αποκτήθηκε ως Luca Ferrari, επων. Luca da Reggio (Reggio Emilia 1605 - Πάδοβα 1654)**, αποδίδεται σε αντιγραφέα ελαιογραφικού προσχεδίου του Jacopo dal Ponte, επων. Bassano** (Bassano del Grappa, 1510/1519 - 1592)**. Βενετσιάνικη Σχολή.**
κάτω, στο κέντρο: *Luca da Reggio*, παλαιά σήμανση συλλέκτη.
Πινέλο με αραιωμένο μελάνι και ασπρίσματα, 40,4 x 20,5 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 326

367. *Επίσκοπος που θεραπεύει*, τέλος 18ου αι.
Αποκτήθηκε ως Barend van Orley (Κάτω Χώρες, π. 1488 - 1541), **αποδίδεται στη Φλαμανδική Σχολή.**
Πιθανώς προσχέδιο για τον κεντρικό πίνακα πετάσματος βωμού.
Πένα και πινέλο με αραιωμένο μελάνι σε χρωματιστό χαρτί, 34,6 x 18 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 931

368. *Επίσκοπος που θεραπεύει*, 17ος αι.
Αποκτήθηκε ως Carlo Ridolfi (Lonigo 1594 - Βενετία 1658), **αποδίδεται σε αντίγραφο Βενετσιάνικης Σχολής.**
Πένα και πινέλο με αραιωμένο μελάνι σε χρωματιστό χαρτί, 29,4 x 22,9 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 934

369. *Προσκύνηση των Μάγων*, μετά το 1550
Αποκτήθηκε ως Bernardo Buontalenti (Φλωρεντία π. 1531 - 1608), **αποδίδεται στους Aertgen van Leyden** (Λέυντεν 1498 - 1564) **ή Jan van Scorel** (Schoorl 1495 - Ουτρέχτη 1562), **Σχολή του Leiden.**
Πένα και πινέλο με αραιωμένο μελάνι, 27,8 x 21,9 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 377

370. *Τα Επιφάνεια της Αγίας Τριάδας*, 17ος αι.
Αποκτήθηκε ως και αποδίδεται στον Abraham van Diepenbeeck's (Hertogenbosch 1596 - Αμβέρσα 1675), **Φλαμανδική Σχολή.**
Πένα και πινέλο με αραιωμένο μελάνι, 28,6 x 17,5 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 402

371. *Προσκύνηση των Μάγων*, τέλος 17ου αι.
Αποκτήθηκε ως Luca Giordano (Νάπολη 1634 - 1705), **αποδίδεται στη Ναπολιτάνικη ή Σικελική Σχολή.**
Πένα και πινέλο με υδατόχρωμα, 44,5 x 29 εκ.
κ. δ.: σφραγίδα GC, αταύτιστη συλλογή δυτικοευρωπαϊκών σχεδίων.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 363

372. *Η Μετάσταση της Παναγίας*, 16ος αι.
Αποκτήθηκε ως Guido Reni (Μπολόνια 1575 - 1642), **αποδίδεται σε άγνωστο, επηρεασμένο από τον Piero Buonaccorsi, επων. Perino del Vaga** (Φλωρεντία 1501 - Ρώμη 1547), **Φλωρεντινή Σχολή.**
Πένα και πινέλο με αραιωμένη σέπια σε χρωματιστό χαρτί, 26,6 x 16,6 εκ.
κ. δ.: σφραγίδα συλλέκτη CG [Charles Gasc] (Παρίσι, 1850).
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 344/γ

373. *Παναγία του Ροζαρίου με τον Χριστό, τον Άγιο Πέτρο τον Μάρτυρα και έναν μοναχό*, αρχές 16ου αι.
Αποκτήθηκε και αποδίδεται στον Paolo Farinati (Βερόνα,1524 - 1606) με δράση στη Βερόνα, τη Μάντουα και τη Βενετία.
Πίσω όψη [verso]: *Σκηνή μάχης*, ημιτελής.
Πένα και πινέλο με αραιωμένο μελάνι και ασπρίσματα σε χρωματιστό χαρτί, 35,7 x 22,6 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 317

374. *Δύο Απόστολοι*, π. 1600
Αποκτήθηκε ως Agostino Carracci (Μπολόνια 1557 - Πάρμα 1602), **αποδίδεται πιθανώς στον Annibale Carracci** (Μπολόνια 1560 - Ρώμη 1609), **Σχολή Μπολόνιας.**
Σανγκίνα, 34,9 x 18,5 εκ.
κ. δ.: Σφραγίδα συλλογής SRIR. [Sir Joshua Reynolds], από κάτω: ίχνη παλαιότερης σφραγίδας: JG, αγνώστου συλλέκτη.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 350/β
Βιβλιογραφία: R. Wittkower, *Carracci Drawings at Windsor Castle*, Λονδίνο 1952, αρ. 449.

375. *Τηβεννοφόρος*, αρχές 17ου αι.
Αποκτήθηκε ως Jacopo da Pontormo (Ποντόρμο 1494 - 1557), **αποδόθηκε στην Φλωρεντινή Σχολή, 17ος αι**. (1962) **και πιθανώς στον Matteo Rosselli** (Φλωρεντία, 1578 - 1650).
Τηβεννοφόρος, αρχές 17ου αι.
Σανγκίνα, 41,1 x 20,9 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 353

376. *Άγιος Ανδρέας*, αρχές 17ου αι.
Αποκτήθηκε ως Agostino Carracci (Μπολόνια 1557 - Πάρμα 1602), **αποδίδεται στη Φλωρεντινή Σχολή.**
Σανγκίνα, 34,5 x 20,9 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907 (;)
αρ. έργου 1320

377. *Ο Άγιος Αντώνιος της Πάδουας θεραπεύει τον παραλυτικό*, π. 1600
Αποκτήθηκε ως Lodovico Carracci (Μπολόνια 1555 - 1619), **αποδόθηκε στη Σχολή της Γένουας και ειδικά στον κύκλο του Bernardo Castello** (Γένοβα 1557 - 1629)
Πένα, αραιωμένη σέπια, 29,2 x 21,7 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 364
Βιβλιογραφία: Κατάλογος έκθεσης: *Du Greco à Delacroix*, Λωζάνη, Fondation de l' Hermitage, 30/1-31/5/2004, αρ. κατ. 70.

378. *Σπουδή γυναικείας μορφής με μακρύ φόρεμα*, π. 1560
Αποκτήθηκε ως Agostino Carracci (Μπολόνια 1557 - Πάρμα 1602), **αποδίδεται στη Σχολή της Φλωρεντίας, πιθανώς στον Jacopo Vignali** (κοντά στο Arezzo 1592 - Φλωρεντία 1664). **Φλωρεντινή Σχολή.**
κ. δ.: Σήμανση του συλλέκτη: *Agostino Carracci (1560)*.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
Αρ. έργου 350/γ
Βιβλιογραφία: Κατάλογος έκθεσης: *Du Greco à Delacroix*, Λωζάνη, Fondation de l' Hermitage, 30/1-31/5/2004, αρ. κατ. 66.

379. *Σπουδή για τελετουργική σκηνή* (απότμημα), μέσα 17ου αι.
Αποκτήθηκε ως Bartolomeo Schedoni (Μόντενα 1578 - Πάρμα 1615), **αποδίδεται στη Σχολή της Cremona**.
Σανγκίνα σε χρωματιστό χαρτί, 24,3 x 33,8 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 318

380. *Ο Ιωάννης ο Πρόδρομος κηρύσσει στην έρημο*, 1610-20
Αποκτήθηκε ως Domenico Zampieri ή Domenichino (Μπολόνια 1581 - Νάπολη 1641), **απόδοση πιθανώς έγκυρη. Ιταλική Σχολή.**
Πένα και πινέλο με αραιωμένο μελάνι σε χρωματιστό χαρτί, 22,3 x 31,1 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 348

381. *Σπουδές για αγγελάκια*, μέσα 16ου
Αποκτήθηκε ως Guido Reni (Μπολόνια 1575 - 1642), **αποδόθηκε στο ύφος του Mariotto Albertinelli** (Φλωρεντία 1474 - 1515) **ή στον Perino del Vaga** (Φλωρεντία 1501 - Ρώμη 1547). **Ιταλική Σχολή.**
πίσω όψη [verso]: Μοναχός που προσεύχεται.
Πένα, σέπια, 26,2 x 19,5 εκ.
αρ. έργου 344/α

382. *Παγανιστική γιορτή*, αρχές 17ου αι.
Αποκτήθηκε ως Domenico Zampieri ή Domenichino (Μπολόνια 1581 - Νάπολη 1641), **αποδόθηκε στη Σχολή της Γένουας**, **ειδικότερα στον Giovanni-Benedetto Castiglione επων. Il Grecchetto** (Γένοβα π. 1609 - Μάντουα 1665).
Πινέλο και αραιωμένο μελάνι, 27,1 x 19 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 336
Βιβλιογραφία: Κατάλογος έκθεσης: *Du Greco à Delacroix*, Λωζάνη, Fondation de l' Hermitage, 30/1-31/5/2004, αρ. κατ. 71.

383. *Σπουδή με γυμνά παιδιά που παίζουν*, μέσον 17ου αι.
Αποκτήθηκε ως Nicolas Poussin (Les Andelys, Νορμανδία 1595 - Ρώμη 1665), **αποδόθηκε στον Raymond Lafage** (Lisle-sur-Tarn 1656 - κοντά στη Λυών 1684). **Γαλλική Σχολή.**
Πένα και πινέλο με αραιωμένη σέπια, 22 x 30,7 εκ.
κ. δ.: Σφραγίδα συλλογής CENT.G [Charles Gasc] (Παρίσι, 1850)
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 400

384. *Θυσία μόσχου*, τέλος 16ου αι.
Αποκτήθηκε ως Daniele da Volterra (Volterra 1509 - Ρώμη 1566), **αποδίδεται στη Σχολή του Fontainebleau και σε αντίγραφο έργου του da Volterra.**
Πένα και πινέλο με αραιωμένο μελάνι σε χρωματιστό χαρτί, 22,4 x 45,7 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 327

385. *Μάχη με ελέφαντες (Η μάχη της Ζάμα μεταξύ Σκιπίωνα του Αφρικανού και Αννίβα;)*, 16ος αι.
Αποκτήθηκε ως Giulio Pippi, επων. Romano (Ρώμη 1499 - Μάντουα 1546), **αποδόθηκε στον κύκλο του Federico Zuccaro**
(κοντά στο Ουρμπίνο 1540/1541 - Ανκόνα 1609) **ή του Piero Buonaccorsi, επων. Perino del Vaga** (Φλωρεντία 1501 - Ρώμη 1547).
Πιθανώς προσχέδιο για πιάτο Majolica.
Πινέλο, αραιωμένη σέπια, διάμετρος 32 εκ.
Κληροδότημα Αλεξάνδρου Σούτζου, 1901
αρ. έργου 328
Βιβλιογραφία: Κατάλογος έκθεσης.: *Du Greco à Delacroix*, Λωζάνη, Fondation de l' Hermitage, 30/1-31/5/2004, αρ. κατ. 64.

386. *Σκηνή από τη μάχη της Ζάμας μεταξύ του Σκιπίωνος του Αφρικανού και του Αννίβα,* 1650
Αποκτήθηκε ως Cornelis Cort

(Edam 1533 - Ρώμη 1578),
αποδίδεται σε άγνωστο αντιγραφέα πρωτότυπης χαλκογραφίας του Cort, η οποία βασίζεται σε σχέδιο του Giulio Romano (Λούβρο).
πίσω όψη [verso]: παλαιά σήμανση του συλλέκτη (;) *1650.*
Πένα και πινέλο με αραιωμένο μελάνι, 42,1 x 55,1 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 787

387. *Η θυσία ζώων στα Λύστρα της Λυκαονίας*, 17ος αι.
Αποκτήθηκε ως Ραφαήλ Raffaello Santi, (Ουρμπίνο 1483 - Ρώμη 1520), **αποδίδεται σε αντίγραφο κατ' αντίστροφη έννοια** (προφανώς από χαρακτικό) **της *Θυσίας στα Λύστρα* του Ραφαήλ**, **1515**, **πιθανώς στο ύφος του Pietro da Cortona** (Cortona 1596 - Ρώμη 1669).
Από τους Βίους των Αποστόλων Παύλου και Βαρνάβα, Πράξεις: 14, 8.
Πένα και πινέλο με αραιωμένο μελάνι σε χρωματιστό χαρτί, 24,8 x 38,4 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 351

388. *Ο Θρίαμβος της Αρετής*, αρχές 18ου αι.
Αποκτήθηκε ως Francesco Cavaliere Trevisani (Capo d' Istria 1656 - Ρώμη 1746), **αποδόθηκε σε συνεχιστή του Pietro da Cortona**, (Cortona 1596 - Ρώμη 1669).
Πένα και πινέλο με αραιωμένο μελάνι, ασπρίσματα και μολύβι, 35,1 x 48,7 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 357

389. *Ο Αρχάγγελος Μιχαήλ νικά τον δράκο*, 1827
κ. αρ.: *Meynier, 1827*
Αποκτήθηκε ως Charles Meynier (Παρίσι 1768 - 1832), **απόδοση έγκυρη.**
Προσχέδιο τοιχογραφίας για ένα παρεκκλήσι του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο ίδρυμα St. Mandé, Παρίσι.
Πένα και πινέλο με αραιωμένο μελάνι και ασπρίσματα σε χρωματιστό χαρτί, 60,4 x 38,2 εκ.
Παρακαταθήκη αγνώστου, πριν το 1940
αρ. έργου 1319

390. *Η στέψη της «Βενετίας» από τον «Πόλεμο»*, 18ος αι.
Αποκτήθηκε ως Domenico Tiepolo (Βενετία 1727 - Μαδρίτη 1804), **αποδίδεται στον Pietro Novelli** (Monreale 1603 - Παλέρμο 1647).
Σανγκίνα, 37,1 x 29,7 εκ.
Δωρεά Κυριάκου Μαυρομιχάλη, 1910
αρ. έργου 360

391. *Η Παναγία με τον Χριστό και καλόγερο*, 18ος αι.
Αποκτήθηκε ως έργο «Αγνώστου», **αποδίδεται στον Francesco Solimena** (Canale di Serino 1657 - Barra 1747) **ή σε άγνωστο αντιγραφέα του αρχικού σχεδίου.**
Σανγκίνα, 37,1 x 29,7 εκ.
Δωρεά Κυριάκου Μαυρομιχάλη, 1910
αρ. έργου 360

392. *Η προσκύνηση των Μάγων*, 18ος αι.
Αποκτήθηκε ως Giovanni Battista Tiepolo (Βενετία 1696 - Μαδρίτη 1770), **αποδίδεται στο εργαστήριό του.**
Πένα και πινέλο με αραιωμένο μελάνι, 47,4 x 34,4 εκ.
Κληροδότημα Αλεξάνδρου Σούτζου, 1901
αρ. έργου 753

393. *Γονυπετείς στρατιωτικοί προ θαύματος*, 17ος αι.
Αποκτήθηκε ως Giovanni-Battista Fiorini (Μπολόνια 1535/40 - 1599/1600), **αποδίδεται στον ίδιο και, πιθανότερα, στον Giovanni Battista della Rovere, επων. il Fiamminghino** (Μιλάνο 1575 - 1630). **Φλαμανδική Σχολή;**
Πένα και πινέλο, αραιωμένο μελάνι 17,1 x 22,4 εκ.
Κληροδότημα Αλεξάνδρου Σούτζου, 1901
αρ. έργου 331

394. *Ο Χριστός και ο εκατόνταρχος της Καπερναούμ*, τέλη17ου αι.
Αποκτήθηκε ως Pietro Aquila (Marsala 1650 - Alcamo 1692), **αποδίδεται στον ίδιο, στον Giovanni Battista Passeri** (Ρώμη 1654 -1714) **ή στον κύκλο του.**
κ. δ.: Σφραγίδα συλλογής LsD: Louis Deglatiny (1854 - 1936), ξυλέμπορος, Ρουέν.
Πένα και πινέλο, αραιωμένο μελάνι, 13,6 x 19,9 εκ.
Δωρεά Ματθαίου Ρενιέρη 1951
αρ. έργου 1512

395. *Προφήτες*, 18ος αι.
Αποκτήθηκε ως Ercole Procaccini (Μπολόνια 1520 - Μιλάνο 1595), **αποδόθηκε στον Giovanni Lanfranco** (1962).
Πένα με αραιωμένο μελάνι σε χρωματιστό χαρτί, 25 x 35,1 εκ.
Κληροδότημα Αλεξάνδρου Σούτζου, 1901
αρ. έργου 342

396. *Προφήτες*, 18ος αι.
Αποκτήθηκε ως Ercole Procaccini (Μπολόνια 1520 - Μιλάνο 1595), **αποδόθηκε στον Giovanni Lanfranco** αναφέρεται σε αντίγραφο σχετικό με έργο του Carlo Maratta (1625 - 1713), (1962).
Πένα με αραιωμένο μελάνι σε χρωματιστό χαρτί, 24,9 x 33,7 εκ.
Κληροδότημα Αλεξάνδρου Σούτζου, 1901
αρ. έργου 341

397. *Η Ανάσταση του Χριστού*, μέσα 17ου αι.
Αποκτήθηκε ως Nikolaas Maes ή Maas (Dordrecht 1634 - Άμστερνταμ 1693), **απόδοση πιθανώς έγκυρη**
κ. δ.: Σφραγίδα συλλογής LsD: Louis Deglatiny (1854 - 1936), ξυλέμπορος, Ρουέν.
Πένα και πινέλο, αραιωμένο μελάνι, 13,6 x 19,9 εκ.
Δωρεά Ματθαίου Ρενιέρη 1951
αρ. έργου 1512

398. *Το άρμα της Ήρας συρόμενο από παγώνια*, π. 1600
Αποκτήθηκε ως Salvator Rosa (Aranella/Νάπολη 1615 - Ρώμη 1673), **αποδόθηκε** (1962) **στον Pietro Testa** (Lucca 1612 - Ρώμη 1650), **αποδίδεται σε άγνωστο Φλαμανδό ή Ολλανδό.**
Πένα και πινέλο, αραιωμένο μελάνι, 18,7 x 26,1 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 329

399. *Σπουδή γυμνού άνδρα ή θεότητα ποταμού*, π. 1700
Αποκτήθηκε ως Pietro da Cortona (Cortona 1596 - Ρώμη 1669), **αποδίδεται στην Σχολή της Μπολόνια, πιθανώς στον κύκλο του Giovanni Francesco Barbieri, επων. Il Guercino** (Cento, κοντά στη Μπολόνια 1591 - Μπολόνια 1666) **ή στον Gian Francesco Romanelli, επων. il Rafaellino,** (Viterbo 1610 - 1662), **Σχολή της Ρώμης.**
κ. δ.: Σφραγίδα συλλογής CENT.G [Charles Gasc], (Παρίσι, 1850).
Σανγκίνα, 31,7 x 52,4 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 345
Βιβλιογραφία: Κατάλογος έκθεσης: *Du Greco à Delacroix*, Λωζάνη, Fondation de l' Hermitage, 30/1-31/5/2004, αρ. κατ. 67.

400. *Χωρικός*, π. 1580
Αποκτήθηκε ως Agostino Carracci (Μπολόνια 1557 - Πάρμα 1602), **αποδίδεται στον Annibale Carracci** (Μπολόνια 1560 - Ρώμη 1609) **ή σε πρώιμο Agostino Carracci**
Πιθανώς προσχέδιο για χαρακτικό
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 322/β
Βιβλιογραφία: Κατάλογος έκθεσης: *Du Greco à Delacroix*, Λωζάνη, Fondation de l' Hermitage, 30/1-31/5/2004, αρ. κατ. 65.

401. *Σκηνή πολιορκίας πόλης*, 17ος αι.
Αποκτήθηκε ως Giulio Pippi, επων. Romano (Ρώμη 1499 - Μάντουα 1546), **αποδίδεται στη Φλαμανδική Σχολή.**
Πένα και πινέλο, αραιωμένο μελάνι, 20,3 x 28,1 εκ.
Δωρεά Κρ. & Αθηνάς Κυριακίδη, 1959
αρ. έργου 2266

402. *Σπουδή για άνδρα σταυρωμένο ή για Μαρσύα*, 17ος αι.
Αποκτήθηκε ως Anthony van Dyck (Αμβέρσα 1599 - Λονδίνο 1641), **με επιφυλάξεις ισχύει για την παλική του περίοδο.**
κ. δ.: μεταγενέστερη σήμανση του συλλέκτη (;): *Ant. Vandicent.*
Πένα, σέπια, 17,4 x 10,8 εκ.
Κληροδότημα Αλεξάνδρου Σούτζου, 1901
αρ. έργου 365

403. *Σκηνή αλλοφροσύνης μπρος σε νεκρικό θάλαμο*, 18ος αι.
Αποκτήθηκε ως Pompeo Girolamo Batoni (Lucca 1708 - Ρώμη 1787), **απόδοση πιθανώς έγκυρη. Ιταλική Σχολή.**
Πινέλο, αραιωμένο μελάνι, ασπρίσματα, 21,8 x 24,6 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 316

404. *Αρκαδικό τοπίο*, αρχές 17ου αι.
Αποκτήθηκε ως Annibale Carracci (Μπολόνια 1560 - Ρώμη 1609), **αποδόθηκε στον Giovanni Francesco Grimaldi** (1606 - 1680) **ή στον κύκλο του** (1962), **αποδίδεται πλέον στον κύκλο των Carracci.**
Πένα και πινέλο, 21,2 x 22,7 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 368

405. *Η Αγία Οικογένεια με Φραγκισκανό μοναχό*, 17ος αι.
Αποκτήθηκε ως Pablo de Cespedes (Τολέδο, πριν το 1548 - 1608), **απόδοση πιθανώς έγκυρη**.
Πένα και πινέλο, σέπια, 23 x 19,2 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 340

406. *Ο καλός Σαμαρείτης*, αρχές 19ου αι.
Αποκτήθηκε ως Francesco Solimena (Canale di Serino 1657 - Barra 1747), **αποδίδεται στην Ιταλική Σχολή.**
Πινέλο και σέπια, 21,1 x 27,3 εκ.
Πιθανώς προσχέδιο για χαρακτικό.
Κληροδότημα Αλεξάνδρου Σούτζου, 1901.
αρ. έργου 324/α

407. *Ο καλός Σαμαρείτης*, αρχές 19ου αι.
Αποκτήθηκε ως Francesco Solimena (Canale di Serino 1657 - Barra 1747), **αποδίδεται στην Ιταλική Σχολή.**
Πινέλο και σέπια, 17,5 x 26 εκ.
Πιθανώς προσχέδιο για χαρακτικό
Κληροδότημα Αλεξάνδρου Σούτζου, 1901
αρ. έργου 324/β

408. *Ο Μυστικός Δείπνος*, 17ος αι.
Αποκτήθηκε ως Jacopo Tintoretto (Βενετία 1519 - 1594), **αποδόθηκε** (1962) **στον Jacopo Palma il Giovane** (Βενετία 1548/1550 - 1628), **αποδίδεται πιθανώς στον Alessandro Maganza** (Βενετία, 1556 - μετά το 1630). **Βενετσιάνικη Σχολή.**
Πινέλο, σέπια σε χρωματιστό χαρτί, 17,6 x 18,7 εκ.
Κληροδότημα Αλεξάνδρου Σούτζου, 1901
αρ. έργου 332

409. *Ο Μυστικός Δείπνος*, 16ος αι.
Αποκτήθηκε ως Jacopo Tintoretto (Βενετία 1519 - 1594), **αποδίδεται στην Ιταλική Σχολή.**
Αντίγραφο από τον *Μυστικό Δείπνο* του Tintoretto στο San Polo (Βενετία, 1570).
κ. αρ.: Σφραγίδα συλλογής SR/IR.[Sir Joshua Reynolds, 1723 - 1792].
Πινέλο, αραιωμένο μελάνι, ασπρίσματα, 33 x 51,4 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 338

410. *Ο Μυστικός Δείπνος*, 18ος αι.
Αποκτήθηκε ως Jacopo Tintoretto (Βενετία 1519 - 1594), **αποδίδεται πιθανώς στη Γαλλική Σχολή**, ίδιο πρότυπο με το έργο Π. 338.
Αντίγραφο από τον *Μυστικό Δείπνο* του Tintoretto στο San Polo (Βενετία, 1570).
Σανγκίνα, 21,2 x 43,1 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 339

411.1-4 *Θαύμα επισκόπου*, μέσα 18ου αι.
Αποκτήθηκε ως «Άγνωστος», **αποδίδεται στον Corrado Giaquinto** (Molfetta 1703 - Νάπολη 1765) **ή στη Σχολή της Νάπολης.**
1. Η Κατήχηση
Πένα με αραιωμένη σέπια, 51,9 x 40 εκ.
Αγορά, 1919
αρ. έργου 709/β
Βιβλιογραφία: Κατάλογος έκθεσης: *Du Greco à Delacroix*, Λωζάνη, Fondation de l' Hermitage, 30/1-31/5/2004, αρ. κατ. 78.
2. Η Ευλογία
Πένα με αραιωμένη σέπια, 51,9 x 40 εκ.
Αγορά, 1919
αρ. έργου 709/δ
Βιβλιογραφία: Κατάλογος έκθεσης: Du Greco à Delacroix, Λωζάνη, Fondation de l' Hermitage, 30/1-31/5/2004, αρ. κατ. 77.
3. Η Βάπτιση
Πένα με αραιωμένη σέπια, 51,9 x 40 εκ.
Αγορά, 1919
αρ. έργου 709/ε
Βιβλιογραφία: Κατάλογος έκθεσης: *Du Greco à Delacroix*, Λωζάνη, Fondation de l' Hermitage, 30/1-31/5/2004, αρ. κατ. 79.
4. Το Μυστήριο της Θείας Μετάληψης
Πένα με αραιωμένη σέπια, 55,4 x 43,5 εκ.
Αγορά, 1919
αρ. έργου 709/γ
Βιβλιογραφία: Κατάλογος έκθεσης: *Du Greco à Delacroix*, Λωζάνη, Fondation de l' Hermitage, 30/1-31/5/2004, αρ. κατ. 80.

412. *Σπουδή γενειοφόρου γέροντα*, 1618
Αποκτήθηκε ως Abraham van den Tempel (Lambertsz) (Leewarden 1622 - Άμστερνταμ 1672), **αποδίδεται πιθανώς στον Abraham Bloemaert** (Gorinchem 1566 - Ουτρέχτη 1651).
Παλαιά σήμανση στο προστατευτικό χαρτόνι.
Σανγκίνα, 15,5 x 13,1 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 424/2

413. *Σπουδή γενειοφόρου γέροντα*, τέλος 17ου αι. **Αποκτήθηκε ως Abraham van den Tempel** (Lambertsz) (Leewarden 1622 - Άμστερνταμ1672), **αποδίδεται πιθανώς στον Abraham Bloemaert** (Gorinchem 1566 - Ουτρέχτη 1651).
Σανγκίνα σε χρωματιστό χαρτί, 17,7 x 14,9 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 424/1

414. *Σπουδή γονυπετούς μοναχού και λεπτομέρειες πτυχώσεων και κεφαλής*, αρχές 16ου αι.
Αποκτήθηκε ως Agostino Carracci (Μπολόνια 1557 - Πάρμα 1602), **αποδίδεται στη Φλωρεντινή Σχολή.**
κ. αρ.: σφραγίδα συλλογής CG [Ch. Gasc] (Παρίσι, 1850).
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 350/α

415. *Δύο Άγγελοι με τη στήλη του Μαρτυρίου*, 18ος αι.
Αποκτήθηκε ως Guillaume Coustou (Λυών 1677 - Παρίσι 1746), **έγκυρη απόδοση** (1962, 1998). **Γαλλική Σχολή**.
κ. αρ.: Σφραγίδα συλλογής E.G.=J. Ed.Gatteaux (1788-1881), γλύπτης και χαράκτης μεταλλίων, Παρίσι (σχέδια και χαρακτικά).
κ. δ.: σφραγίδα συλλογής CG [Ch. Gasc] (Παρίσι, 1850).
Σανγκίνα, 39,5 x 26,6 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 383

416. *Παιδί που πιάνει πουλιά*, π. 1600
Αποκτήθηκε ως Annibale Carracci (Μπολόνια 1560 - Ρώμη 1609), **αποδόθηκε στην Σχολή της Μπολόνια.**
Μολύβι, 26,1 x 13,1 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 322/γ

Βιβλ.: *Diverse figure al numero di ottanta disegnate di penna, nell'hore di ricreatione, da Annibale Carracci ; intagliate in rame, e cavate dagli originali, da Simone Guilino Parigino per utile di tutti li uirtuosi, et intendenti, della professione della pittura, e del disegno*, Ρώμη, 1646.

417. *Μαρία Μαγδαληνή*, αρχές 17ου αι.
Αποκτήθηκε ως Abraham Bloemaert (Gorinchem 1566 - Ουτρέχτη 1651), **έγκυρη απόδοση.**
Πένα και πινέλο, σέπια, 12,8 x 8,9 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 417/δ

418. *Ερημίτης*, αρχές 17ου αι.
Αποκτήθηκε ως Abraham Bloemaert (Gorinchem 1566 - Ουτρέχτη 1651), **έγκυρη απόδοση.**
Πένα και πινέλο, σέπια,12,8 x 8,9 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 417/ε

419. *Ιερωμένος*, αρχές 17ου αι.
Αποκτήθηκε ως Abraham Bloemaert (Gorinchem 1566 - Ουτρέχτη 1651), **έγκυρη απόδοση.**
Πένα και πινέλο, μολύβι, 15,8 x 12,7 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 417/γ

420. *Μαρία Μαγδαληνή η Μετανοούσα*, αρχές 17ου αι.
Αποκτήθηκε ως Abraham Bloemaert (Gorinchem 1566 - Ουτρέχτη 1651), **έγκυρη απόδοση. Ολλανδική Σχολή.**
Πένα και πινέλο, αραιωμένο μελάνι, ασπρίσματα, 12,8 x 8,2 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 417/α

421. *Ιωάννης ο Βαπτιστής*, αρχές 17ου αι.
Αποκτήθηκε ως Abraham Bloemaert (Gorinchem 1566 - Ουτρέχτη 1651), **έγκυρη απόδοση. Ολλανδική Σχολή.**
Πένα και πινέλο, αραιωμένο μελάνι, ασπρίσματα, 13,3 x 8,6 εκ.
κ. αρ.: σφραγίδα συλλογής CG [Ch. Gasc] (Παρίσι, 1850).
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 417/β

422. *Σπουδές για δεκαέξι προσωπογραφίες γνωστών καλλιτεχνών* (Holbein, Rubens, van Dyck κ.ά.), 18ος αι.;
Αποκτήθηκε ως Anton van Dyck (Αμβέρσα 1599 - Λονδίνο 1641), **αποδίδεται σε άγνωστο ιστορισπή ζωγράφο.**
Πιθανώς αντίγραφο σχεδίου τού van Dyck.
Κάρβουνο με ασπρίσματα σε χρωματιστό χαρτί, 31 x 47,2 εκ.
Δωρεά Ματθαίου Ρενιέρη, 1951
αρ. έργου 1486

423. *Άνδρας με μυτερό καπέλο και μελανοδοχείο στη ζώνη*, 18ος αι.
Αποκτήθηκε ως Rembrandt Harmensz. van Rijn (Λέιντεν 1606 - Άμστερνταμ 1669), **αποδίδεται σε μεταγενέστερο μιμητή του ύφους του.**
Πένα και πινέλο, σέπια, αραιωμένη σέπια, 11,8 x 4,5 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 406/α

424. *Άνδρας που ψαρεύει σε προφίλ*,18ος αι.
Αποκτήθηκε ως Rembrandt Harmensz. van Rijn (Λέιντεν 1606 - Άμστερνταμ 1669), **αποδίδεται σε μεταγενέστερο μιμητή του ύφους του.**
Πένα και πινέλο σέπια, αραιωμένη σέπια, 12,3 x 4,5 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 406/β

425. *Άποψη του Doordrecht με την Grote Kerk* [Μεγάλη Εκκλησία], π. 1650
Αποκτήθηκε ως Jacob Salomonsz. van Ruysdael (Χάρλεμ1629 - 1681), **αποδίδεται με βεβαιότητα στον Jan Josephsz. van Goyen** (Λέιντεν 1596 - Χάγη 1656).
Ολλανδική Σχολή.
Προκαταρκτικό σχέδιο πιθανώς για το ομώνυμο έργο στο Ντόρντρεχτ, 1651, Μουσείο της Ντόρντρεχτ,
αρ. ευρ. DM/948/108.
Κάρβουνο, 9,3 x 19 εκ.
πίσω όψη [verso]: προσχέδια για βάρκες.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 409/β

426. *Τοπίο στον Ρήνο*, β' μισό 17ου αι.
Αποκτήθηκε ως Jan Griffier (Άμστερνταμ 1645/1652/1656 - Λονδίνο 1718), **απόδοση έγκυρη.**
Πένα, σέπια και πινέλο, αραιωμένη σέπια, 11,1 x 19,1 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 403/1

427. *Τοπίο στον Ρήνο*, β' μισό 17ου αι.
Αποκτήθηκε ως Jan Griffier (Άμστερνταμ 1645/ 1652/1656 - Λονδίνο 1718), **απόδοση έγκυρη.**
Πένα, σέπια και πινέλο, αραιωμένη σέπια, 11,1 x 19,2 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 403/2

428. *Παγοδρομία*, β' μισό 17ου αι.
Αποκτήθηκε ως Johann Le Ducq (Χάγη 1629/1630/1636 - 1676/1677), **αποδίδεται στην Ολλανδική Σχολή.**
Πιθανώς αντίγραφο παλαιότερου χαρακτικού.
πίσω όψη [verso]: ποιμενικές σκηνές.
Πένα και πινέλο, αραιωμένο μελάνι, 19,2 x 27,3 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 410

429. *Τοπίο με ανεμόμυλο*, τέλος 17ου αι.
Αποκτήθηκε ως Jan Jansz. den Uyl (Άμστερνταμ, π. 1624 - μετά το 1702), **απόδοση πιθανώς έγκυρη.**
Πένα, σέπια και πινέλο, αραιωμένη σέπια, 13,7 x 18,5 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 936/1

430. *Τοπίο με ερειπωμένο ανεμόμυλο*, τέλος 17ου αι.
Αποκτήθηκε ως Jan Jansz. den Uyl (Άμστερνταμ, π.1624 - μετά το 1702), **απόδοση πιθανώς έγκυρη.**
Πένα, σέπια και πινέλο, αραιωμένη σέπια, 13,5 x 18,6 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 936/2

431. *Πάρκο αββαείου στην κομητεία του Beckem*, 1676
Αποκτήθηκε ως Josua [de] Grave ή Josua [de] Graaf (Άμστερνταμ 1643 - Χάγη 1712), **απόδοση έγκυρη.**
κ. δ.: *Josué Degrave*
πίσω όψη: *Abdye Horchte in het Graatschap, Beckem,* 16 8/26 76 = [26.8.1676].
Πένα, σέπια και πινέλο, αραιωμένη σέπια, 9,4 x 15,2 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 416/α

432. *Πάρκο αββαείου στην κομητεία του Beckem*, 1676
Αποκτήθηκε ως Josua [de] Grave ή Josua [de] Graaf (Άμστερνταμ 1643 - Χάγη 1712), **απόδοση έγκυρη. Ολλανδική Σχολή.**
κ. δ.: *Josué Degrave*
πίσω όψη: *Josué Degrave Abdye Horchte in het Graatschap, Beckem,* 16 8/26 76 [26.8.1676].
Πένα, σέπια και πινέλο, αραιωμένη σέπια, 9,4 x 15,2 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 416/β

433. *Ιταλικό τοπίο* (Μάλτα ή Σικελία;), 1650-1670.
Αποκτήθηκε ως Abraham Casembrot (πριν το 1593 - 1670), **αποδίδεται σε αντίγραφο σχεδίου του. Ολλανδική Σχολή.**
Πένα, σέπια και πινέλο, αραιωμένη σέπια, 12,3 x 19,2 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 432/α

434. *Ιταλικό τοπίο* (Μάλτα ή Σικελία;), 1650-1670.
Αποκτήθηκε ως Abraham Casembrot (πριν το 1593 - 1670), **απόδοση έγκυρη.**
Πένα, σέπια και πινέλο, αραιωμένη σέπια, 12,3 x 19,2 εκ.
1650-70.
κ. αρ.: *Casembroot* (μεταγενέστερη σήμανση).
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 432/β

435. *Πολεμικά πλοία σε ναυμαχία*,17ος αι.
Αποκτήθηκε ως Cornelis Hendriksz. Vroom (1591 - 1661), **αποδίδεται σε άγνωστο Ολλανδό θαλασσογράφο.**
Πένα, σέπια και πινέλο, αραιωμένη σέπια, μεταγενέστεροι επιχρωματισμοί, 16,4 x 23,5 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 435

436. α., β. *Παραθαλάσσιο τοπίο στο Nieuwpoort*, 1641
Αποκτήθηκε ως Abraham Storck (Άμστερνταμ 1644 - 1708), **απόδοση έγκυρη.**
Πένα, σέπια και πινέλο, αραιωμένη σέπια, 9,5 x 26,2 εκ.
κ. αρ.: σφραγίδα συλλογής CG [Ch. Gasc] (Παρίσι, 1850).
β. πίσω όψη [verso]: πρόχειρα σχέδια με πένα και μολύβι.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 429

437. *Ιστιοφόρο κοντά σε βράχια*, 17ος αι.
Αποκτήθηκε ως Pierre Puget (Μασσαλία 1620 - 1694), **απόδοση μάλλον έγκυρη.**
Πινέλο, αραιωμένο μελάνι, 17,6 x 28,7 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 378

438. *Θαλασσογραφία με ολλανδικά εμπορικά πλοία*, μέσα 17ου αι.
Αποκτήθηκε ως Ludolf Backhuysen (Emden 1630 - Άμστερνταμ 1608), **απόδοση πιθανώς έγκυρη. Ολλανδική Σχολή.**
Σχεδιασμός καννάβου και σημείων φυγής με μολύβι, πιθανώς προσχέδιο για ελαιογραφία. Πένα, αραιωμένο μελάνι, μολύβι, 19,7 x 29,4 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 411

439. *Σύγκρουση ιππέων*, μέσα 17ου αι.
Αποκτήθηκε ως Albert Flamen (Bruges π. 1620 - Παρίσι, μετά το 1693), **αποδίδεται πιθανώς στον ζωγράφο σκηνών μάχης, Jan van Huchtenburg** (Χάρλεμ πριν το 1647 - Άμστερνταμ 1723/1733). **Ολλανδική Σχολή.**
Πένα και πινέλο, αραιωμένο μελάνι, 10,9 x 16,8 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 433/3

440. *Τοπίο με σκηνή μάχης με ιθαγενείς*,
Αποκτήθηκε ως Hendrik Mom(m)ers (π. 1623 - 1693), **απόδοση μάλλον έγκυρη.** μέσα 17ου αι.
Πένα και πινέλο, αραιωμένο μελάνι, 10,6 x 15,9 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 942/1

441. *Αγροτόσπιτο*, 1665
Αποκτήθηκε ως Albert Flamen (Bruges π. 1620 - Παρίσι, μετά το 1693), **αποδίδεται στον μαθητή του Rembrandt, Gerbrand van der Eeckout** (Άμστερνταμ 1621 - 1674). **Ολλανδική Σχολή.**
π. δ.: *maison Rustique.*
κέντρο αρ.: Σφραγίδα συλλογής E.G.[J.Ed. Gatteaux (1788-1881)], Παρίσι.
Πένα και πινέλο, αραιωμένο μελάνι, 9,8 x 20 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 433/1

442. *Καλύβα στο δάσος*, μέσα 18ου αι.
Αποκτήθηκε ως Franz Edmund Weirotter (Innsbruck 1733 - Βιέννη 1771), **απόδοση έγκυρη.**
Υπογρ.: κ. δ.
Πινέλο, αραιωμένο μελάνι, 16,9 x 23,1 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 407

443. *Τοπίο με αρχαία ερείπια και κοπάδι ζώων*, μέσα 17ου αι.
Αποκτήθηκε ως Jacob van der Ulft (Gorinchem1621 - Noordwijk 1689), **απόδοση πιθανώς έγκυρη.**
Πινέλο, αραιωμένο μελάνι και λίγο μολύβι, 14,2 x 23,8 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 930

444. *Αρκαδικό τοπίο*, αρχές 18ου αι.
Αποκτήθηκε και αποδίδεται πιθανώς στον Jan van Huysum (Άμστερνταμ 1682 - 1749).
Πένα και πινέλο, αραιωμένο μελάνι και μολύβι, 7,2 x 9,7 εκ
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 943/α

445. *Αρκαδικό τοπίο*, αρχές 18ου αι.
Αποκτήθηκε και αποδίδεται πιθανώς στον Jan van Huysum (Άμστερνταμ 1682 - 1749).
Πένα και πινέλο, αραιωμένο μελάνι και μολύβι, 7,2 x 10,4 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 943/γ

446. *Παραποτάμιο τοπίο στον Ρήνο* [*αρκαδικό τοπίο*], 17ος αι.
Αποκτήθηκε ως Daniel Schultz, ο Νεότερος (Danzig, πολωνική Πρωσία 1615/1620 - πριν το 1683), **αποδίδεται στην Ολλανδική Σχολή.**
Πένα και πινέλο, αραιωμένο μελάνι, 9 x 21 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 427

447. *Παραποτάμιο τοπίο με βάρκες, πλοία και μύλο*, β' μισό 17ου αι.
Αποκτήθηκε ως Joh. Wilhelm Bauer (αρχές 17ου αι. - 1640), **απόδοση έγκυρη.**
Πένα και πινέλο, αραιωμένο μελάνι, 9 x 21 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 927

448. *Η Ρωμαϊκή Αγορά, το «Campo vaccino»*, μέσα 17ου αι.
Αποκτήθηκε ως Moyses van Uyttenbroeck (Χάγη 1584/1590/1610 - πριν το 1648), **αποδίδεται στον Leonaert Bramer** (Delft 1596 - πριν το 1674).
Π.δ.: *LB, in Romen*, 1600.
Πένα και πινέλο με αραιωμένο μελάνι, 13 x 19,5 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 418/β

449. *Η Ρωμαϊκή Αγορά, το «Campo vaccino» με σκηνές καθημερινής ζωής*, αρχές 17ου αι.
Αποκτήθηκε ως Moyses van Uyttenbroeck (Χάγη 1584/1590/1610 - πριν το 1648), **απόδοση πιθανώς έγκυρη.**
Πένα και πινέλο, μεταγενέστεροι επιχρωματισμοί, 14,7 x 20,1 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 418/α

450. *Τοπίο στη Ρώμη. Λεπτομέρεια από την εξωτερική όψη του ναού Trinità del Monte* [στην «Ισπανική Σκάλα»], μέσα 17ου αι.
Αποκτήθηκε ως Salomon Van Ruisdael (Naarden π. 1602 - Χάρλεμ 1670), **αποδίδεται σε άγνωστο Ολλανδό από την ομάδα των "Bamboccianti" με δράση στη Ρώμη** (1625 - π. 1690) **που εφάρμοζαν το ολλανδικό ιδίωμα στην τοπιογραφία της Ιταλίας.**
Πένα και πινέλο, σανγκίνα και αραιωμένη σέπια, 11,9 x 17,1 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 942/2

451. *Capriccio* [φανταστικό τοπίο με αρχαία ερείπια], μέσα 18ου αι.
Αποκτήθηκε ως Francesco Guardi (Βενετία, πριν το 1712 - 1793), **αποδίδεται στην Βενετσιάνικη Σχολή.**
Πένα, σέπια και πινέλο με αραιωμένη σέπια, 35,7 x 23,2 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 337

452. *Άποψη της Ρωμαϊκής Αγοράς*, π. 1670
Αποκτήθηκε ως Claude Laudain (Chamagne, βόρεια Γαλλία π. 1600 - Ρώμη 1682), **αποδόθηκε σε άγνωστο Φλαμανδό Ρωμαϊκής Σχολής, αποδίδεται σε άγνωστο Γάλλο στην Ιταλία ή σε αντίγραφο χαρακτικού.**
κ. αρ.: CENT. Lorrain, σήμανση του συλλέκτη.
Πένα με αραιωμένη σέπια, 23,8 x 36,1 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 394
Βιβλιογραφία: Κατάλογος έκθεσης: *Du Greco à Delacroix*, Λωζάνη, Fondation de l'

Hermitage, 30/1-31/5/2004, αρ. κατ. 74.
453. *Άποψη της Μπολόνιας*, π. 1700
Αποκτήθηκε ως Isaac de Moucheron
(Αμστερνταμ 1667 - 1744), **απόδοση έγκυρη.**
Πένα σε αραιωμένη σέπια, 12,6 x 19,7 εκ.
κ. δ.: Μονόγραμμα, *I.M. in Bolonie.*
αρ. έργου 425/α

454. *Άποψη της Μπολόνιας*, π. 1700
Αποκτήθηκε ως Isaac de Moucheron
(Αμστερνταμ 1667 - 1744), **απόδοση έγκυρη.**
Πένα σε αραιωμένη σέπια, 12,6 x 19,7 εκ.
κ. αρ.: Μονόγραμμα, *I.M. in Bolonie.*
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 425/β
Βιβλιογραφία: Κατάλογος έκθεσης: *Du Greco à Delacroix*, Λωζάνη, Fondation de l' Hermitage, 30/1-31/5/2004, αρ. κατ. 76.

455. *Το λουτρό της Αρτέμιδος [Άρτεμις και Καλλιστώ]*, μέσα 18ου αι.
Αποκτήθηκε ως Pietro Lucatelli (Ρώμη π. 1630 - μετά το 1690), **αποδίδεται πιθανώς στη Σχολή της Βενετίας και μάλλον στον Giovanni Raggi** (Bergamo 1712 - 1792/94).
Πένα, αραιωμένη σέπια, 29,1 x 20,5 εκ.
Κληροδότημα Αλεξάνδρου Σούτζου, 1901
αρ. έργου 1237
Βιβλιογραφία: Κατάλογος έκθεσης: *Du Greco à Delacroix*, Λωζάνη, Fondation de l' Hermitage, 30/1-31/5/2004, αρ. κατ. 72.

456. *Τοπίο με βοσκό που παίζει μουσικό όργανο*, τέλος 18ου αι.
Αποκτήθηκε ως Louis Le Sueur, (Παρίσι 1746 - 1779), **αποδίδεται στη Γαλλική Σχολή.**
κ. αρ.: *L. Lesueur*, μεταγενέστερη σήμανση.
Πένα, μελάνι και πινέλο με αραιωμένο μελάνι και κάρβουνο, 27,7 x 22,7 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 373

457. *Ανθρωπόμορφοι πίθηκοι*, τέλος 17ου αι.
Αποκτήθηκε ως David Teniers, **ο Νεότερος** (Αμβέρσα 1610 - Βρυξέλλες 1690), **αποδίδεται σε Φλαμανδό μιμητή του ύφους του.**
Πένα και πινέλο, αραιωμένο μελάνι, 20,8 x 32,7 εκ.
Κληροδότημα Στεφάνου Σκουλούδη, 1930
αρ. έργου 426

458. *Ο χωρικός ξεπληρώνει το χρέος του*, τέλος 18ου αι.
Αποκτήθηκε ως Adriaen van Ostade (Χάρλεμ 1610 - πριν το 1685), **αποδίδεται σε άγνωστο αντιγραφέα οξυγραφιών του Ostade.**
Αναφέρεται στην οξυγραφία: Bartsch 42 (μετά το 1646).
Πένα, μελάνι, υδατόχρωμα, 10,3 x 8,8 εκ.
Δωρεά Αικατερίνης Ροδοκανάκη, 1907
αρ. έργου 712

459. *Πλανόδιοι μουσικοί*, τέλος 18ου αι.
Αποκτήθηκε ως Adriaen van Ostade (Χάρλεμ 1610 - πριν το 1685), **αποδίδεται σε άγνωστο αντιγραφέα οξυγραφιών του Ostade.**
Αναφέρεται στην οξυγραφία: Bartsch 38 (μετά το 1642).
Πένα, μελάνι, υδατόχρωμα, 10,2 x 8,7 εκ.
Δωρεά Αικατερίνης Ροδοκανάκη, 1907
αρ. έργου 713

460. *Οικογενειακή σκηνή*, τέλος 18ου αι.
Αποκτήθηκε ως Jean Baptiste Greuze (Tournus 1725 - Παρίσι 1805), **αποδίδεται στον κύκλο του.**
Πένα και πινέλο, σέπια σε χρωματιστό χαρτί, 47,8 x 54,9 εκ.
Κληροδότημα Αλεξάνδρου Σούτζου, 1901
αρ. έργου 374

461. *Σκηνή σε καπηλειό*, μέσα 19ου αι.
Αποκτήθηκε ως Jean-Baptiste Madou (Βρυξέλλες 1796 - 1877), [μιμητής του Ostade], **απόδοση έγκυρη.**
κ. αρ.: Μονόγραμμα MD, πίσω όψη [verso]: ημιτελές σχέδιο με μορφές.
Κάρβουνο σε χρωματιστό χαρτί και ασπρίσματα, 20,7 x 20,5 εκ.
Δωρεά Ματθαίου Ρενιέρη, 1951
αρ. έργου 1487
462. *Ιταλικό τοπίο με πύργο και ερείπια*, 18ος αι.
Αποκτήθηκε ως «Άνωστος», αποδίδεται στην Ιταλική Σχολή
Πιθανώς αντίγραφο ελαιογραφίας.
Πένα, πινέλο υδατόχρωμα, 37,3 x 26 εκ.
Κληροδότημα Αποστόλου Χατζηαργύρη, 1933
αρ. έργου 76

463. *Ιταλικό τοπίο με αρχαία ερείπια*
(Τίβολι;), μέσα 18ου αι.
Αποκτήθηκε ως Nicolas Alexis Pérignon (Nancy 1726 - 1782), **απόδοση έγκυρη. Γαλλική Σχολή.**
κ. δ.: Σφραγίδα συλλογής CENT.G= Charles Gasc (π. 1850), Παρίσι.
κ. αρ.: A.P.E. Gasc (1817-?), Παρίσι.
κ. αρ.: σφραγίδα συλλογής CC (αντίνωτα): Marquis Ph. de Chennevières (1820-1899), Ιστορικός τέχνης και διευθυντής Καλών Τεχνών, Παρίσι και Bellesme.
Πένα, πινέλο υδατόχρωμα, 23,1 x 37,8 εκ.
Δωρεά Ματθαίου Ρενιέρη, 1951
αρ. έργου 1507

464. *Παρίσι, La Cité και το Pont-Neuf*, μέσα 18ου αι.
Αποκτήθηκε ως Gabriel Saint-Aubin (Παρίσι 1724 - 1780),
απόδοση πιθανώς έγκυρη.
Πένα και πινέλο με αραιωμένο μελάνι, 19,1 x 30,4 εκ.
πίσω όψη [verso]: μορφές που χορεύουν κ.λπ.
Κληροδότημα Αλεξάνδρου Σούτζου, 1901
αρ. έργου 376

465. *Η επιστροφή του κοπαδιού*, μέσα 18ου αι.
Αποκτήθηκε ως Christian Wilhelm Ernst Dietrich (Βαϊμάρη 1712 - Δρέσδη 1774), **απόδοση μάλλον έγκυρη.**
Πιθανώς αντίγραφο ή προσχέδιο για χαρακτικό.
Σανγκίνα, 18,5 x 27,3 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 404

466. *Πρόβατα και ερίφια στη βοσκή*, μέσα 17ου αι.
Αποκτήθηκε ως Johann-Heinrich Roos (Otterberg 1631 - Φρανκφούρτη 1685), **απόδοση έγκυρη.**
Πιθανώς προσχέδιο για χαλκογραφία.
Σανγκίνα, 12,4 x 13,7 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 928

467. *Μαινάδα και σάτυρος*, τέλος 17ου αι.
Αποκτήθηκε ως Jacob Jordaens (Αμβέρσα 1593 - 1678), **αποδίδεται πιθανώς σε μεταγενέστερο αντίγραφο σχεδίου του Jordaens.**
Κάρβουνο, κιμωλία, 24,8 x 26,8 εκ.
Δωρεά Ματθαίου Ρενιέρη, 1951
αρ. έργου 1493

468. *Κίμων και Πέρο ή «Caritas Romana»* [«*Η Ρωμαϊκή Φιλευσπλαχνία*»].
Αποκτήθηκε ως Adriaen van der Werff (Κράλινγκεν 1659 - Ρότερνταμ 1722), **αποδίδεται σε μεταγενέστερο μιμητή του ύφους του.**
πίσω όψη [verso]: *van der W.*
Σανγκίνα, πινέλο και χρώμα σε χρωματιστό χαρτί, 34,9 x 26,2 εκ.
Αγορά, 1963
αρ. έργου 2730

469. *Ξαπλωμένος νέος αριστοκράτης*, π. 1700
Αποκτήθηκε ως Jean Honoré Fragonard (Grasse, Alpes-Maritimes 1732 - Παρίσι, 1806), **αποδόθηκε στη Γαλλική Σχολή, της ομάδας γύρω από τον Antoine Watteau** (Valenciennes 1684 - Nogent-sur-Marne 1721).
Πένα και αραιωμένη σέπια, 18,6 x 39,4 εκ.
Κληροδότημα Αλεξάνδρου Σούτζου, 1901
αρ. έργου 393
Βιβλιογραφία: Κατάλογος έκθεσης: Du Greco à Delacroix, Λωζάνη, Fondation de l' Hermitage, 30/1-31/5/2004, αρ. κατ. 81.

470. *Νεαρός με φλασκί και ποτήρι*, 18ος αι.
Αποκτήθηκε ως Jean Antoine Watteau (Valenciennes 1684 - Nogent-sur-Marne 1721), **αποδίδεται στον Gaetano Gandolfi** (San Matteo della Decima 1734 - Μπολόνια 1802) **ή στη Γαλλική Σχολή.**
Κάρβουνο σε χρωματιστό χαρτί, 23,2 x 17,6 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 389

471. *Μάθημα σχεδίου*, π. 1760
Αποκτήθηκε ως Jean Antoine Watteau (Valenciennes 1684 - Nogent-sur-Marne 1721), **αποδόθηκε στον Gabriel Saint-Aubin** (Παρίσι 1724 - 1780), **αποδίδεται στη Γαλλική ή Γερμανική Σχολή.**
Πιθανώς προσχέδιο πίνακα για το Salon.
Παστέλ, 18,7 x 13,3 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 396/6
Βιβλιογραφία: Κατάλογος έκθεσης: *Du Greco à Delacroix*, Λωζάνη, Fondation de l' Hermitage, 30/1-31/5/2004, αρ. κατ. 82.

472. *Νέος άνδρας*, 18ος αι.
Αποκτήθηκε ως David Teniers ο Νεότερος (Αμβέρσα 1610 - Βρυξέλλες 1690), **αποδίδεται σε Ολλανδό ή Γάλλο, μιμητή του ύφους του Watteau.**
Κιμωλία σε χρωματιστό χαρτί, 36,6 x 20,3 εκ.
κ. αρ.: ΑΑ: Σφραγίδα συλλογής Alliance des Arts, ίδρυση, Παρίσι, 1842, χαρακτικά και σχέδια.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 412

473. *Σπουδή ανδρικής κεφαλής με κεφαλόδεσμο*, 18ος αι.
Αποκτήθηκε ως Jean Antoine Watteau (Valenciennes 1684 - Nogent-sur-Marne 1721), **αποδίδεται στη Γαλλική Σχολή στο ύφος του Watteau.**
Κάρβουνο σε χρωματιστό χαρτί, 8,4 x 8,3 εκ
κ. αρ.: σφραγίδα συλλογής CG [Ch. Gasc] (Παρίσι, 1850)
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 396/2

474. *Σπουδή ανδρικής κεφαλής με κεφαλόδεσμο*, 18ος αι.
Αποκτήθηκε ως Jean Antoine Watteau (Valenciennes 1684 - Nogent-sur-Marne 1721), **αποδίδεται στη Γαλλική Σχολή στο ύφος του Watteau.**
Κάρβουνο σε χρωματιστό χαρτί, 8,4 x 8,2 εκ
κ. αρ.: σφραγίδα συλλογής CG [Ch. Gasc] (Παρίσι, 1850)
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 396/1

475. *Σπουδή γονατιστού άνδρα*, 18ος αι.
Αποκτήθηκε ως Jean Antoine Watteau (Valenciennes 1684 - Nogent-sur-Marne 1721), **αποδίδεται στη Γαλλική Σχολή, στο ύφος του Watteau.**
Κάρβουνο σε χρωματιστό χαρτί, 12,5 x 10,3 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 396/4

476. *Σπουδή γονατιστού άνδρα*, 18ος αι.
Αποκτήθηκε ως Jean Antoine Watteau (Valenciennes 1684 - Nogent-sur-Marne 1721), **αποδίδεται στη Γαλλική Σχολή, στο ύφος του Watteau.**
Κάρβουνο σε χρωματιστό χαρτί, 11,2 x 10,2 εκ.
κ. δ.: σφραγίδα συλλογής CG [Ch. Gasc] (Παρίσι, 1850)
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 396/3

477. *Νεαρός καλλιτέχνης σχεδιάζει σε μνημείο της Ρώμης*, αρχές 18ος αι.
Αποκτήθηκε ως Hubert Robert (Παρίσι 1733 - 1808), **αποδίδεται στη Γαλλική Σχολή.**
Κάρβουνο σε χρωματιστό χαρτί, 12,5 x 10,3 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 396/4

478. *Η αρπαγή των Σαβίνων*, 19ος αι.
Αποκτήθηκε ως «Άγνωστος», **αποδίδεται σε σπουδαστή Ακαδημίας των Τεχνών.**
Σπουδή πάνω στο ομώνυμο σύμπλεγμα στη Loggia dei Lanzi, στην Piazza della Signoria της Φλωρεντίας (1574 - 1582) του γλύπτη Giovanni da Bologna (Douai 1529 - Φλωρεντία 1582).
κ. δ.: σφραγίδα συλλογής CG [Ch. Gasc] (Παρίσι, 1850).
Κάρβουνο σε χρωματιστό χαρτί, 11,2 x 10,2 εκ.
Δωρεά Γρηγορίου Μαρασλή, 1907
αρ. έργου 396/3

479. *Ο καλλιτέχνης σχεδιάζει στην όχθη λίμνης*, 1840 - 1850
Αποκτήθηκε ως Ivan Konstantinovic Ajvazovskij (Θεοδοσία Κριμαίας 1817 - 1900), **έγκυρη απόδοση.**
Μολύβι, πένα, μελάνι και κάρβουνο, 41,6 x 32,6 εκ.
Δωρεά Αικατερίνη Ροδοκανάκη, 1909
αρ. έργου 1283

480. *Αντιφωνάριο*
Χειρόγραφος κώδικας με μουσική σημειογραφία
175 φύλλα περγαμηνής, 48,4 x 34,5 εκ.
Ξύλινα εξώφυλλα και μεταλλικά διακοσμητικά στοιχεία
Γαλλία, 13ος - 14ος αιώνας (;)
αρ. έργου 2243

ΧΑΡΑΚΤΙΚΗ

481. **Hartmann Schedel**
(Νυρεμβέργη 1440 - 1514)
Το Βιβλίο των Χρονικών του Κόσμου
Liber Chronicarum [γερμ. Schedelsche Weltchronik], Νυρεμβέργη 1493
1806 ξυλογραφίες σε 366 φύλλα, 43,5 x 34,5 εκ.
αρ. έργου 2853

482. **Giovanni Antonio da Brescia**
(έδρασε στο τέλος του 15ου και στις αρχές του 16ου αι.)
Οι ελέφαντες από τη σειρά με 7 φύλλα *Οι Θρίαμβοι του Καίσαρα*
πάνω σε σχέδια του Andrea Mantegna
Χαλκογραφία, 26,8 x 26,3 εκ.
B.12
Αγορά, 1967
αρ. έργου 3603

483. **Francesco Mazzola, επων. Parmigianino**
(Πάρμα 1503 - Casalmaggiore 1540)
Άγιος Ιάκωβος ο Πρεσβύτερος
Οξυγραφία, 11,8 x 6,2 εκ.
Αγορά, 1964
αρ. έργου 3277

484. **Francesco Parmigianino, επων.Parmigianino**
(Πάρμα 1503 - Casalmaggiore 1540)
Άγιος Ιάκωβος ο Νεότερος
Οξυγραφία, 13,1 x 6,3 εκ.
B.10
Αγορά, 1964
αρ. έργου 3276

485. 1, 2 **Marcantonio Raimondi**
(Argini 1470/1482 - Μπολόνια 1527/1534)
Οι Αρετές, σειρά με 7 φύλλα

1. *Η Ελπίδα*
Χαλκογραφία, 22,4 x 11,5 εκ.
6ο από τη σειρά με 7 φύλλα *Οι Αρετές* με πρότυπο έργο του Ραφαήλ (1483 - 1520)
κ. δ. *MF*
B.391
Κληροδότημα Αλεξάνδρου Σούτζου, 1901
αρ. έργου 1264/4

2. *Η Πίστη*
Χαλκογραφία, 22,2 x 11,5 εκ.
2ο από τη σειρά με 7 φύλλα *Οι Αρετές* με πρότυπο τον Ραφαήλ (1483 - 1520)
κ. δ. *MF*
B.387
Κληροδότημα Αλεξάνδρου Σούτζου, 1901
αρ. έργου 1264/3

486. 1, 2 **Giovanni Jacopo Caraglio**
(Βερόνα/Πάρμα 1500/1505 - Κρακοβία 1565)
Μυθολογικές θεότητες,
σειρά με 20 φύλλα

1. *Η Ήβη*, 1526
Χαλκογραφία, 22 x 11,6 εκ.
Επίγραμμα: *SUM DEA PERPETUA GAUDENS FORMOSA UVENTA*
16ο από τη σειρά με 20 φύλλα *Μυθολογικές θεότητες*
αντίγραφο σχεδίου του Rosso Fiorentino (1494 - 1540)
B.37
Κληροδότημα Αλεξάνδρου Σούτζου, 1901
αρ. έργου 1264/2

2. *Ο Άρης*, 1526
Χαλκογραφία, 21,9 x 11,9 εκ.
Επίγραμμα: *MARS QUI VICTRICI COMITIT PROELLIA DESTRA*
9ο από τη σειρά με 20 φύλλα *Μυθολογικές θεότητες*
αντίγραφο σχεδίου του Rosso Fiorentino (1494 - 1540)
B.32
Κληροδότημα Αλεξάνδρου Σούτζου, 1901
αρ. έργου 1264/1

487. **Άγνωστος Γερμανός χαράκτης**,15ος αι.
Ο Χριστός θεραπεύει αρρώστους
Επιζωγραφισμένη ξυλογραφία, 25,3 x 18 εκ.
Αγορά, 1963
αρ. έργου 2839

488. **Hans Holbein ο Νεότερος**
(Augsburg 1497/ 1498 - Λονδίνο 1543)
Ο Έρασμος μέσα σε αψιδωτό πλαίσιο
Επιζωγραφισμένη ξυλογραφία, 31 x 17,3 εκ.
Αγορά, 1962
αρ. έργου 2621

489. **Lucas Cranach ο Πρεσβύτερος**
(Kronach 1472 - Βαϊμάρη 1553)
Ο Άγιος Χριστόφορος, 1506
Ξυλογραφία, 28,3 x 19,8 εκ.
Δοκίμιο 5/5 μεταγενέστερων τυπωμάτων σε πινακίδα κρεμασμένη σε κλαδί: *LC*
η χρονολογία έχει αφαιρεθεί
B.58, H.VI, σ. 2
Αγορά, 1958
αρ. έργου 2225

490. **Lucas Cranach ο Πρεσβύτερος**
(Kronach 1472 - Βαϊμάρη 1553)
Η μετάνοια του Αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου, 1509
Μοναδικό δοκίμιο
σε πινακίδα κ. δ.: *1509 LC*
B.1, H.VI, σ. 2
Κληροδότημα Αλεξάνδρου Σούτζου, 1901
αρ. έργου 1270

491. 1-6. **Albrecht Altdorfer**
(; 1480 - Regensburg 1538)
Πτώση και Λύτρωση του Ανθρώπου, 1515
σειρά με 40 φύλλα

1. *Η Φραγγέλωσις*
Ξυλογραφία, 7,5 x 5,1 εκ.
23ο από τα 40 φύλλα της σειράς *Πτώση και Λύτρωση του Ανθρώπου*
κ. δ. πάνω στην κολώνα: *AA*
B.23, H.1, σ. 239, 241
Αγορά, 1962
αρ. έργου 2502/1

2. *Ο Πιλάτος νίπτων τας χείρας του*
Ξυλογραφία, 7,5 x 5,1 εκ.
26ο από τα 40 φύλλα της σειράς *Πτώση και Λύτρωση του Ανθρώπου*
κ. δ. στο έδρανο: *AA*
B.26, H.1, σ. 239, 241
Αγορά, 1962
αρ. έργου 2502/2

3. *Ο δρόμος προς τον Γολγοθά*
Ξυλογραφία, 7,5 x 5,1 εκ.
27ο από τα 40 φύλλα της σειράς *Πτώση και Λύτρωση του Ανθρώπου*
π. δ.: *AA*
B.27, H
Αγορά, 1962
αρ. έργου 2502/3

4. *Η Σταύρωση*
Ξυλογραφία, 7,5 x 5,1 εκ.
28ο από τα 40 φύλλα της σειράς *Πτώση και Λύτρωση του Ανθρώπου*
π. δ.: *AA*
B.28, H.1, σ. 239, 241
Αγορά, 1962
αρ. έργου 2502/4

5. *Η Ανύψωσις του Σταυρού*
Ξυλογραφία, 7,5 x 5,1 εκ.
29ο από τα 40 φύλλα της σειράς *Πτώση και Λύτρωση του Ανθρώπου*
π. δ.: *AA*
B.29, H.1, σ. 239, 241
αρ. έργου 2502/5
Αγορά, 1962

6. *Η Ανάληψις του Σωτήρος*
Woodcut, 7,5 x 5,1 εκ.
37ο από τα 40 φύλλα της σειράς *Πτώση και Λύτρωση του Ανθρώπου*
π. αρ.: *AA*
B.37, H.1, σ. 239, 241
Αγορά, 1962
αρ. έργου 2502/6

492. **Albrecht Altdorfer**
(; 1480 - Regensburg 1538)
Ο Σαμψών με τις Πύλες της Γάζης, 1520 - 1526
Οξυγραφία, 4,5 x 3,5 εκ.
κ. δ.: *AA*
B.2, H.1, σ. 148
Αγορά, 1961
αρ. έργου 2414

493. **Albrecht Altdorfer**
(; 1480 - Regensburg 1538)
Ο Ηρακλής σηκώνει τις Στήλες της Γάζης, 1520 - 1525,
Χαλκογραφία, 4,3 x 3,3 εκ.
Αγορά, 1961
αρ. έργου 2582

494. **Albrecht Altdorfer**
(; 1480 - Regensburg 1538)
Η ανάπαυση στη φυγή για την Αίγυπτο, 1525
Οξυγραφία, 9,6 x 4,5 εκ.
πάνω, στο κέντρο: *AA*
B.5, H.1, σ. 151
Αγορά, 1958
αρ. έργου 2224

495. **Heinrich Aldegrever**
(Paderborn 1502 - Soest, Βεστφαλία 1555/1561)
Η Μήδεια παραδίδει στον Ιάσονα τους πατρώους θεούς, 1529
Χαλκογραφία, 11,7 x 7,4 εκ.
κ. αρ.: *1529 AG*
B.65, H.I, σ. 40
Αγορά, 1962
αρ. έργου 2580

496. **Heinrich Aldegrever**
(Paderborn 1502 - Soest, Βεστφαλία 1555/1561)
Η Αναισχυντία, 1552
Χαλκογραφία, 10,3 x 6,3 εκ.
Στο κάτω περιθώριο λατινικό δίστιχο:
Deprimit ingenuas animi/caligine vires/ Contemptrix summi spurca Libido Dei
από τη σειρά *Τα επτά θανάσιμα αμαρτήματα*
κ. αρ.: *1552 AG*
B.127, H. 1, σ. 61
Αγορά, 1962
αρ. έργου 2595

497. **Barthel Beham**
(Nυρεμβέργη 1502 - Ιταλία 1540)
Απόλλων και Δάφνη, 1520
Τύπωμα «πριν το όνομα», σπανιότατο
Χαλκογραφία, 8,1 x 5 εκ.
Τύπωμα «πριν το όνομα», σπανιότατο
B.25, H.2, σ. 183
Αγορά, 1964
αρ. έργου 3250

498. **Martin Schongauer**
(Calmar 1435/1450 - Breisach 1491)
Ο Χριστός στο Όρος των Ελαιών
1ο από τη σειρά σε 12 φύλλα *Τα Θεία Πάθη*
Χαλκογραφία, 16,5 x 11,6 εκ.
1ο από τη σειρά σε 12 φύλλα *Τα Θεία Πάθη*
κάτω, στο κέντρο: *M + S*
B.9, H. XLIX (19)
Αγορά, 1964
αρ. έργου 3273

499. **Albrecht Dürer**
(Nυρεμβέργη 1471 - Nυρεμβέργη 1528)
Η Παναγία με τον Χριστό πάνω στην ημισέληνο με διάδημα, 1514
Χαλκογραφία, 11,8 x 7,7 εκ.
κ. δ.: *AD 1514*
B.33, H.VII, σ. 30
Αγορά, 1959
αρ. έργου 2289

500. **Albrecht Dürer**
(Nυρεμβέργη 1471 - Nυρεμβέργη 1528)
Ο Άγιος Χριστόφορος με τον ερημίτη, 1521
Χαλκογραφία, 11,9 x 7,6 εκ.
κ. αρ.: *AD 1521*
B.52, H.VII, σ. 43
Αγορά, 1962
αρ. έργου 2501

501. **Albrecht Dürer**
(Nυρεμβέργη 1471 - Nυρεμβέργη 1528)
Η Παναγία με το αχλάδι, 1511
Χαλκογραφία, 15,9 x 10,9 εκ.
κ. αρ.: *AD*
B.41, H.VII, σ. 29
Αγορά, 1961
αρ. έργου 2412

502. **Albrecht Dürer**
(Nυρεμβέργη 1471 - Nυρεμβέργη 1528)
Η Παναγία με την μαϊμού,
1497 - 1498
Χαλκογραφία, 19 x 12,3 εκ.
κάτω, στο κέντρο: *AD*
B.42, H.VII, σ. 26
Αγορά, 1959
αρ. έργου 2282

503. **Albrecht Dürer**
(Nυρεμβέργη 1471 - Nυρεμβέργη 1528)
Το όνειρο του φιλοσόφου, 1497
Χαλκογραφία, 18,6 x 12 εκ.
κάτω, στο κέντρο: *AD*
B.76, H.VII, σ. 64
Αγορά, 1962
αρ. έργου 2587

504. **Albrecht Dürer**
(Nυρεμβέργη 1471 - Nυρεμβέργη 1528)
Ο Άσωτος Υιός, 1496
Χαλκογραφία, 24,6 x 19,1 εκ.
κάτω, στο κέντρο: *AD*
B.28, H.VII, σ. 24
Αγορά, 1961
αρ. έργου 2417

505. **Albrecht Dürer**
(Nυρεμβέργη 1471 - Nυρεμβέργη 1528)
Ο Ηρακλής σκοτώνει τον Κάκο,
π. 1496
Ξυλογραφία, 39,4 x 28,5 εκ.
Επιγραφή σε ειλητάριο, πάνω, στο κέντρο *Ercules*
κάτω, στο κέντρο: *AD*
Δοκίμιο 1/3
B.127, H.VII, σ. 193
Αγορά, 1962
αρ. έργου 2586

506. **Albrecht Dürer**
(Nυρεμβέργη 1471 - Nυρεμβέργη 1528)
Ο Άγιος Ιερώνυμος στο σπουδαστήριο, 1514
Χαλκογραφία, 24,7 x 18,8 εκ.
κ. δ.: *1514 AD*
Μοναδικό δοκίμιο, σπανιότατο
B.60, H.VII, σ. 51
Αγορά, 1964
αρ. έργου 3203

507. **Albrecht Dürer**
(Nυρεμβέργη 1471 - Nυρεμβέργη 1528)
Μελαγχολία I, 1514
Χαλκογραφία, 24,2 x 18,8 εκ.
κ. δ.: *1514 AD*
Δεύτερο δοκίμιο , σπανιότατο
B.74, H.VII, σ. 70-71
Αγορά, 1964
αρ. έργου 3295

508. **Jan Wiericx**
(Αμβέρσα 1549 - Βρυξέλλες π. 1618)
Μελαγχολία, 1602
Χαλκογραφία, 28,9 x 23 εκ.
Στο περιθώριο κάτω, στο κέντρο: *JOHAN WIRIX FECIT ANN. 1602*
«Πλαστογραφία» από το πρωτότυπο του Albrecht Dürer
B.74A
Κληροδότημα Αλεξάνδρου Σούτζου, 1901
αρ. έργου 1277

509. **Albrecht Dürer**
(Nυρεμβέργη 1471 - Nυρεμβέργη 1528)
Αδάμ και Εύα, 1504
Χαλκογραφία, 25,3 x 19,6 εκ.
Σε πινακίδα, π. αρ.: *Alberus Durer Noricus faciebat, 1504*
Δοκίμιο 1/5, σπανιότατο
Παλιότερα στην συλλογή Corneille d' Orville
B.1, H.VII, σ. 4-5
Αγορά, 1963
αρ. έργου 2831

510. 1-16 **Albrecht Dürer**
(Nυρεμβέργη 1471 - Nυρεμβέργη 1528)
Τα χαλκογραφημένα Πάθη,
σειρά σε 16 φύλλα
Αγορά, 1963

1. Προμετωπίδα:
Ο Χριστός πάσχων, 1509
Χαλκογραφία, 12,2 x 7,7 εκ.
1ο από τη σειρά σε 16 φύλλα
Τα χαλκογραφημένα Πάθη
π. αρ.: *1509 AD*
B.3, H.VII, σ. 8
αρ. έργου 2650/1

2. *Ο Ιησούς στο Όρος των Ελαιών*, 1508
Χαλκογραφία, 11,7 x 7,3 εκ.
2ο από τη σειρά σε 16 φύλλα
Τα χαλκογραφημένα Πάθη
κ. δ.: *1508 AD*
B.4 H.VII, σ. 8
αρ. έργου 2650/2

3. *Η Αιχμαλωσία του Ιησού*, 1508
Χαλκογραφία, 11,5 x 7,4 εκ.
3ο από τη σειρά σε 16 φύλλα
Τα χαλκογραφημένα Πάθη
κάτω, στο κέντρο: *1508 AD*
B.5, H.VII, σ. 9
αρ. έργου 2650/3

4. *Ο Ιησούς προ του Καϊάφα*, 1512
Χαλκογραφία, 11,9 x 7,6 εκ.
4ο από τη σειρά σε 16 φύλλα
Τα χαλκογραφημένα Πάθη
πάνω, στο κέντρο: *1508 AD*
B.6, H.VII, σ. 9
αρ. έργου 2650/4

5. *Ο Ιησούς προ του Πιλάτου,* 1512
Χαλκογραφία, 11,7 x 7,5 εκ.
5ο από τη σειρά σε 16 φύλλα
Τα χαλκογραφημένα Πάθη
κ. δ.: *1512 AD*
B.7, H.VII, σ. 10
αρ. έργου 2650/9

6. *Η Φραγγέλωσις*, 1512
Χαλκογραφία, 11,7 x 7,5 εκ.
6ο από τη σειρά σε 16 φύλλα
Τα χαλκογραφημένα Πάθη
π. αρ.: *1512 AD*
B.8, H.VII, σ. 10
αρ. έργου 2650/10

7. *Στέφανος εξ ακανθών,* 1512
Χαλκογραφία, 11,8 x 7,5 εκ.
7ο από τη σειρά σε 16 φύλλα
Τα χαλκογραφημένα Πάθη
π. δ.: *1512* και κ. αρ. *AD*
B.9, H.VII, σ. 11
αρ. έργου 2650/11

8. *Ίδε ο Άνθρωπος,* 1512
Χαλκογραφία, 11,7 x 7,3 εκ.
8ο από τη σειρά σε 16 φύλλα
Τα χαλκογραφημένα Πάθη
κάτω, στο κέντρο: *1512 AD*
B.10, H.VII, σ. 11
αρ. έργου 2650/12

9. *«Νίπτω τας χείρας μου»*, 1512
Χαλκογραφία, 11,6 x 7,4 εκ.
9ο από τη σειρά σε 16 φύλλα
Τα χαλκογραφημένα Πάθη
π. δ.: *1512 AD*
B.11, H.VII, σ. 12
αρ. έργου 2650/5

10. *Ο Ιησούς αίρων τον Σταυρόν,* 1512
Χαλκογραφία, 11,7 x 7,4 εκ.
10ο από τη σειρά σε 16 φύλλα
Τα χαλκογραφημένα Πάθη
π. δ.: *1512 AD*
B.12, H.VII, σ. 12
αρ. έργου 2650/6

11. *Η Σταύρωσις*, 1511
Χαλκογραφία, 11,8 x 7,5 εκ.
11ο από τη σειρά σε 16 φύλλα
Τα χαλκογραφημένα Πάθη
κ. αρ.: *1511* και κ. δ.: *AD*
B.13, H.VII, σ. 13
αρ. έργου 2650/7

12. *Η Αποκαθήλωσις*, 1507
Χαλκογραφία, 11,7 x 7,3 εκ.
12ο από τη σειρά σε 16 φύλλα
Τα χαλκογραφημένα Πάθη
κ. αρ.: *1507 AD*
B.14, H.VII, σ. 13
αρ. έργου 2650/8

13. *Ενταφιασμός*, 1512
Χαλκογραφία, 11,9 x 7,5 εκ.
13ο από τη σειρά σε 16 φύλλα
Τα χαλκογραφημένα Πάθη
κ. δ.: *1512 AD*
B.15, H.VII, σ. 14
αρ. έργου 2650/13

14. *Η εις Άδου Κάθοδος*, 1512
Χαλκογραφία, 11,5 x 7,5 εκ.
14ο από τη σειρά σε 16 φύλλα
Τα χαλκογραφημένα Πάθη
πάνω, στο κέντρο: *1512* και κ. δ.: *AD*
B.16, H.VII, σ. 14
αρ. έργου 2650/14

15. *Η Ανάστασις*, 1512
Χαλκογραφία, 11,6 x 7,5 εκ.
15ο από τη σειρά σε 16 φύλλα
Τα χαλκογραφημένα Πάθη
κ. δ.: *1512 AD*
B.17, H.VII, σ. 15
αρ. έργου 2650/15

16. *Ο Πέτρος και ο Ιωάννης σ την πύλη του Ναού*, 1513
Χαλκογραφία, 11,7 x 7,5 εκ.
16ο από τη σειρά σε 16 φύλλα
Τα χαλκογραφημένα Πάθη
π. δ.: *AD* και π. αρ.: *1513* (δυσδιάκριτη)
B.18, H.VII, σ. 15
αρ. έργου 2650/16

511. 1-4 **Albrecht Dürer**
(Νυρεμβέργη 1471 - Νυρεμβέργη 1528)
Η Αποκάλυψη του Ιωάννη,
σειρά σε 16 φύλλα
Αγορά, 1962

1. *Το όραμα του Ιωάννη με τον Χριστό και τα επτά κηροπήγια*, 1496 - 1498
Ξυλογραφία, 39,5 x 28,4 εκ.
3ο από τα 16 φύλλα της σειράς
Η Αποκάλυψη του Ιωάννη
κάτω, στο κέντρο: *AD*
Δοκίμιο 3/4
B.62, H.VII, σ. 136
αρ. έργου 2613

2. *Ο Ιωάννης και οι 24 γέροντες στους ουρανούς*, 1496 - 1498
Ξυλογραφία, 39,5 x 28,3 εκ.
4ο από τα 16 φύλλα της σειράς
Η Αποκάλυψη του Ιωάννη
Δοκίμιο 3/4
κάτω, στο κέντρο: *AD*
B.63, H.VII, σ. 137
αρ. έργου 2614

3. *Οι τέσσερις ιππότες*, 1498
Ξυλογραφία, 39,8 x 28,4 εκ.
5ο από τα 16 φύλλα της σειράς *Η Αποκάλυψη του Ιωάννη*
κάτω, στο κέντρο: *AD*
B.64, H.VII, σ. 137
αρ. έργου 4831

4. *Το θαλάσσιο θηρίο και το κερασφόρον κτήνος*, 1498
Ξυλογραφία, 41,6 x 39,8 εκ.
13ο από τα 16 φύλλα της σειράς
Η Αποκάλυψη του Ιωάννη
Δοκίμιο 3/4
κάτω, στο κέντρο: *AD*
B.74, H.VII, σ. 141
αρ. έργου 2499

512. 1-3 **Albrecht Dürer**
(Νυρεμβέργη 1471 - Νυρεμβέργη 1528)
Ο βίος της Παρθένου,
σειρά σε 20 φύλλα

1. *Η Συνάντηση του Ιωακείμ και της Άννας στην Χρυσή Πύλη*, 1504
Ξυλογραφία, 29,7 x 20,6 εκ.
από τη σειρά με 20 φύλλα *Ο βίος της Παρθένου*
Δοκίμιο 2/3
κ. αρ.: *AD* και *1504*
B.79, H.VII, σ. 151
Αγορά, 1962
αρ. έργου 2592

2. *Τα Εισόδια της Θεοτόκου,*1504
Ξυλογραφία, 29,9 x 21,3 εκ.
από τη σειρά με 20 φύλλα
Ο βίος της Παρθένου
κ. δ.: *AD*
Δοκίμιο 2/3
B.81, H.VII, σ. 152
Αγορά, 1958
αρ. έργου 2227

3. *Η Αναγγελία στον Ιωακείμ*, 1504
Ξυλογραφία, 30,6 x 21,5 εκ.
από τη σειρά με 20 φύλλα
Ο βίος της Παρθένου
κ. δ.: *AD*
B.78
Αγορά, 1958
αρ. έργου 2226

513. **Albrecht Dürer**
(Νυρεμβέργη 1471 - Νυρεμβέργη 1528)
Ο Αποκεφαλισμός του Αγ. Ιωάννου Προδρόμου, 1510
Ξυλογραφία, 24,3 x 16,3 εκ.
κ. αρ.: *AD* και π. δ.: *1510*
Δοκίμιο 3/4
B.125, H.VII, σ. 187
Αγορά, 1961
αρ. έργου 2228

514. 1, 2 **Albrecht Dürer**
(Νυρεμβέργη 1471 - Νυρεμβέργη 1528)
Τα Μεγάλα Πάθη,
σειρά σε 12 φύλλα

1. *Η Προδοσία του Χριστού*, 1510
Ξυλογραφία, 40,8 x 29 εκ.
4ο φύλλο από τη σειρά σε 12 φύλλα
Τα Μεγάλα Πάθη
κ. αρ.: *AD*
Δοκίμιο 1/3
B.7, H.VII, σ. 107
Αγορά, 1961
αρ. έργου 2498

2. *Η Σταύρωση*, 1510
Ξυλογραφία, 39,3 x 28 εκ.
8ο φύλλο από τη σειρά σε 12 φύλλα
Τα Μεγάλα Πάθη
Σφραγίδα της συλλογής Mannheimer (Lugt 1840d)
κάτω, στο κέντρο: *AD*
B.11, H.VII, σ. 109
Αγορά, 1962
αρ. έργου 2594

515. **Lucas van Leyden**
(Λέιντεν π.1494 - 1533)
Ο ασπασμός Παναγίας και Ελισάβετ, 1520
Χαλκογραφία, 11,4 x 8,6 εκ.
π. αρ.: *L*
B.36, H., X, σ. 88
Αγορά, 1964
αρ. έργου 3204

516. **Adriaen van Ostade**
(Χάρλεμ π.1610 - 1685)
Ο ζωγράφος, 1667 ;
Οξυγραφία, 23,5 x 17,1 εκ.
Στο περιθώριο, κάτω,
τετράστιχο λατινικό ποίημα:
Pictor Appelaeâ licet arte tabellam,
Que modo pictures, et modo fallit aves...
κ. δ.: *A. v. Ostade fecit et excud.*
Δοκίμιο 8/12
B.32, H. XV, σ. 42
Αγορά, 1964
αρ. έργου 3247

517. **Jan Lievens**
(Λέιντεν 1607 - Άμστερνταμ 1674)
Προτομή γέρου άνδρα
Οξυγραφία, 18,7 x 15,7 εκ.
Δοκίμιο 1/3, πριν από το μονόγραμμα
B.24, H.XI, σ. 40
Αγορά, 1966
αρ. έργου 3518

518. **Rembrandt Harmensz. van Rijn**
(Λέιντεν 1606 - Άμστερνταμ 1669)
Αυτοπροσωπογραφία με βελούδινο μπερέ με φτερό, 1638
Οξυγραφία, 13,5 x 10 εκ.
Μοναδικό δοκίμιο
π. αρ.: *Rembrandt f 1638*
B.20
Αγορά, 1959
αρ. έργου 2323

519. **Rembrandt Harmensz. van Rijn**
(Λέιντεν 1606 - Άμστερνταμ 1669)
Αυτοπροσωπογραφία με μπερέ και κεντημένο ένδυμα, π. 1642
Οξυγραφία, 10 x 6,9 εκ.
Μοναδικό δοκίμιο
π. αρ.: *Rembrandt f* (πολύ αχνά)
B.26
Αγορά, 1964
αρ. έργου 2415

520. **Rembrandt Harmensz. van Rijn**
(Λέιντεν 1606 - Άμστερνταμ 1669)
Ο άγγελος εγκαταλείπει την οικογένεια του Τωβίτ, 1641
Οξυγραφία, χάραξη με βελόνα, 10,2 x 15,5 εκ.
Δοκίμιο 2/4
κάτω, στο κέντρο: *Rembrandt f 1641*
B.43
Αγορά, 1961
αρ. έργου 2475

521. **Rembrandt Harmensz. van Rijn**
(Λέιντεν 1606 - Άμστερνταμ 1669)
Ο Χριστός διώχνει τους χρηματιστές από το Ναό, 1635
Δοκίμιο 2/2, B.69
Οξυγραφία, 14,2 x 17,4 εκ.
Δοκίμιο 2/2
κ. δ.: *Rembrandt f 1635*
B.69
Αγορά, 1961
αρ. έργων 2476/α-β

522. **Rembrandt Harmensz. van Rijn**
(Λέιντεν 1606 - Άμστερνταμ 1669)
Ο Χριστός διώχνει τους χρηματιστές από το Ναό, 1635
Δοκίμιο 2/2, B.69
Οξυγραφία, 14,2 x 17,4 εκ.
Δοκίμιο 2/2
[αρ. έργου 2476/β, αντίτυπο κατ' αντίστροφη έννοια, 13,9 x 17 εκ.]
Αγορά, 1961
αρ. έργων 2476/α-β

523. **Rembrandt Harmensz. van Rijn**
(Λέιντεν 1606 - Άμστερνταμ 1669)
Η έγερση του Λαζάρου: Η μεγάλη πλάκα, 1632
Οξυγραφία, χάραξη με καλέμι, 38,4 x 27 εκ.
στο χείλος του βράχου, πίσω από τον Λάζαρο:
RHL Van Ryn f.
[*Rembrandt Hermanni Leidensis van Rijn fecit*]
Δοκίμιο 10/10
B.73
Αγορά, 1962
αρ. έργου 2500

524. **Jan van Vliet**
(Middelburg 1622 - Breda 1666)
και Rembrandt Harmensz. van Rijn (Λέιντεν 1606 - Άμστερνταμ 1669)
Ίδε ο Άνθρωπος. Η κρίση του Πιλάτου: Μεγάλη πλάκα, 1635, 1636
Οξυγραφία, χάραξη με καλέμι και βελόνα, 55,1 x 45 εκ.
κάτω στο περιθώριο: *Rembrandt f. 1636 cum privile.*
(αντίγραφο 18ου αι. του 2ου δοκιμίου)
B.77
Αγορά, 1966
αρ. έργου 3536

525. **Rembrandt Harmensz. van Rijn**
(Λέιντεν 1606 - Άμστερνταμ 1669)
Ο λιθοβολισμός του αγίου Στεφάνου, 1635
Οξυγραφία, 9,8 x 8,7 εκ.
Δοκίμιο 2/2
κ. αρ.: *Rembrandt. f. 1635.*
B.97
Αγορά, 1961
αρ. έργου 2474

526. **Rembrandt Harmensz. van Rijn**
(Λέιντεν 1606 - Άμστερνταμ 1669)
Το δείπνο εις Εμμαούς,
Η Μεγαλύτερη Πλάκα, 1654
Οξυγραφία, χάραξη με καλέμι και βελόνα, 21,5 x 16,2 εκ.
Δοκίμιο 3/3
κ. δ.: *Rembrandt f 1654*
B.87
Κληροδότημα Αλεξάνδρου Σούτζου, 1901
αρ. έργου 1236/15

527. **Rembrandt Harmensz. van Rijn**
(Λέιντεν 1606 - Άμστερνταμ 1669)
Ο Χριστός Εσταυρωμένος μεταξύ των δύο ληστών. 'Οι τρεις Σταυροί', 1653
Χαλκογραφία, χάραξη με βελόνα και καλέμι, 39 x 45,5 εκ.
Δοκίμιο 5/5, με προσθήκη της αναγραφής του εκδότη,
κάτω, στο κέντρο: *Frans Carelse excudit*
B.78
Αγορά, 1964
αρ. έργου 3246

528. **Rembrandt Harmensz. van Rijn**
(Λέιντεν 1606 - Άμστερνταμ 1669)
Το άστρο των Μάγων: νυχτερινή σκηνή, π.1651
Οξυγραφία με σποραδικές χαράξεις βελόνας, 9,5 x 14,5 εκ.
Μοναδικό δοκίμιο
B.113
Αγορά, 1966
αρ. έργου 3437

529. **Rembrandt Harmensz. van Rijn**
(Λέιντεν 1606 - Άμστερνταμ 1669)
Τρεις Ανατολίτες (Ιακώβ και Λάβαν;), π.1641
Οξυγραφία, 15 x 12 εκ.
Δοκίμιο 2/2
π. δ.: αντίστροφα *Rembrandt f 1648*
B.118
Αγορά, 1966
αρ. έργου 3591

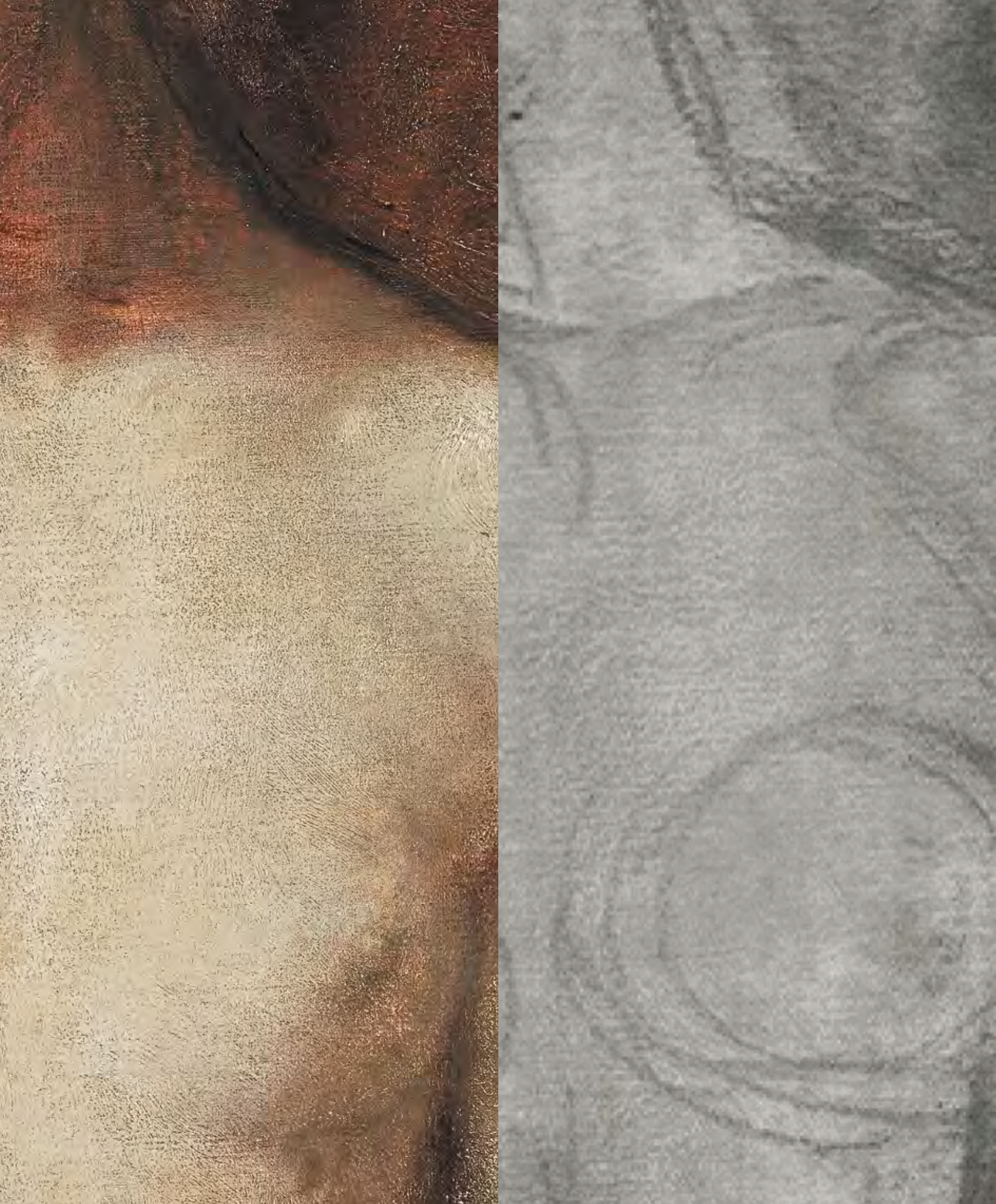
530. **Rembrandt Harmensz. van Rijn**
(Λέιντεν 1606 - Άμστερνταμ 1669)
Ο άγιος Ιερώνυμος διαβάζει σε ιταλικό τοπίο, π. 1653
Οξυγραφία, χάραξη με καλέμι και βελόνα, 26,2 x 21,4 εκ.
Δοκίμιο 2/2
Χωρίς υπογραφή
B.104
Αγορά, 1963
αρ. έργου 2832

531. **Rembrandt Harmensz. van Rijn**
(Λέιντεν 1606 - Άμστερνταμ 1669)
Ο άγιος Ιερώνυμος δίπλα σε κορμό ιτιάς, 1648
Οξυγραφία, χάραξη με βελόνα, 18 x 13,2 εκ.
Δοκίμιο 2/2, σπάνιο
κάτω, στο κέντρο: *Rembrandt f. 1648*
B.103
Αγορά, 1964
αρ. έργου 2998

532. **Rembrandt Harmensz. van Rijn**
(Λέιντεν1606 - Άμστερνταμ 1669)
Γενειοφόρος γέροντας με ψηλό γούνινο σκούφο, με κλειστά μάτια, π.1635
Οξυγραφία, 11,1 x 10,2 εκ.
Μοναδικό δοκίμιο
π. αρ.: *Rembrandt*
B.290
Αγορά, 1966
αρ. έργου 3592

533. **Rembrandt Harmensz. van Rijn**
(Λέιντεν 1606 - Άμστερνταμ 1669)
Γυμνή γυναίκα καθισμένη πάνω σε λόφο, π. 1631
Οξυγραφία, 19,8 x 17,4 εκ.
π. αρ.: *RHL* (πολύ αχνά)
Στα δύο γνωστά δοκίμια προστέθηκε πρόσφατα και τρίτο, αντίτυπο του οποίου είναι το παρόν τύπωμα.
B.198
Αγορά, 1966
αρ. έργου 3590

534. **Rembrandt Harmensz. van Rijn**
(Λέιντεν1606 - Άμστερνταμ 1669)
Γιάκομπ Χάρινγκ (*Ο «νέος Haaringh», 1609 - 1685*), 1655
Οξυγραφία, χάραξη με βελόνα και καλέμι, 20,2 x 15,5 εκ.
Δοκίμιο 4/5
στο κάτω μέρος του παραθύρου:
Rembrandt f 1655 (το *6* ανεστραμμένο)
B.275
Αγορά, 1963
αρ. έργου 2833



Άγνωστα έργα, νέες όψεις

Η συμβολή της Διεύθυνσης Καλλιτεχνικής Συντήρησης στην ανάδειξη των θησαυρών της έκθεσης

Η Εθνική Πινακοθήκη στο πλαίσιο της πάντα πρωτοποριακής και υψηλής ποιότητας εκθεσιακής πολιτικής της, παρουσιάζει στο πλατύ κοινό «άγνωστα» έργα των συλλογών της. Έργα τα οποία ξεχωρίζουν για την καλλιτεχνική τους αξία και φανερώνουν την άγνωστη ή αθέατη πλευρά των εικαστικών ενοράσεων των δημιουργών τους.

Η Διεύθυνση Συντήρησης και Αποκατάστασης των έργων τέχνης της Εθνικής Πινακοθήκης - Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτζου συνδύασε την τεχνογνωσία και τη μακρόχρονη εμπειρία με τις τελευταίες τεχνολογικές κατακτήσεις στη συντήρηση και στη διάγνωση των έργων τέχνης για την προστασία, αποκατάσταση και ανάδειξη των θησαυρών της έκθεσης *Στα άδυτα της Εθνικής Πινακοθήκης. Άγνωστοι θησαυροί από τις συλλογές της*. Περαιτέρω, μέσα από την κατανόηση και μελέτη των υλικών των έργων, λειτούργησε υποστηρικτικά στη θεωρητική γνώση, την επιστημονική τεκμηρίωση και την αισθητική ερμηνεία.

Πρόκειται ουσιαστικά για μία συλλογική προσπάθεια, όπου εξειδικευμένοι και έμπειροι επιστήμονες συνεργάστηκαν με κοινό σκοπό τη διάσωση και αποκατάσταση των σημαντικών εικαστικών έργων που συμμετέχουν στην έκθεση. Ο εξαιρετικά μεγάλος αριθμός των έργων, αλλά και το γεγονός ότι πολλά από αυτά παρουσίαζαν δυσεπίλυτα προβλήματα, απαιτούσε κριτική αντιμετώπιση και λήψη κρίσιμων αποφάσεων από το δυναμικό των εργαστηρίων.

Σε ορισμένες περιπτώσεις σε συνεργασία με τους επιμελητές της έκθεσης, κρίθηκε ότι ορισμένα έργα χρήζουν περαιτέρω διερεύνησης, για την απόκτηση περισσότερων πληροφοριών σχετικά με τα υλικά και την τεχνοτροπία του καλλιτέχνη ή των αθέατων διαδικασιών εξέλιξης της αρχικής του σκέψης έως τις τελικές μορφές που μας είναι ορατές.

Στις παρακάτω ενότητες παρουσιάζονται ενδεικτικές μελέτες περιπτώσεων από κάθε εργαστήριο, με στόχο να γίνει κατανοητή στον αναγνώστη η ιδιαιτερότητα του αντικειμένου και η συμβολή του συντηρητή στη διάσωση, κατανόηση, αλλά και την αισθητική απόλαυση των έργων.

Δρ Μιχαήλ Δουλγερίδης
Διευθυντής
Διεύθυνση Συντήρησης και Αποκατάστασης
έργων τέχνης

George Frederic Watts *Η Ψυχή* (λεπτομέρεια), Εικόνα της διερχόμενης υπέρυθρης ακτινοβολίας
George Frederic Watts *Psyche* (detail), Image of the transmitted infrared radiation

Η συντήρηση των ζωγραφικών έργων

Στην επέτειο των εκατό χρόνων αδιάκοπης λειτουργίας του, το Εργαστήριο Συντήρησης ζωγραφικών έργων της Εθνικής Πινακοθήκης αντιμετώπισε την πρόκληση της επιμέλειας διακοσίων εβδομήντα περίπου έργων για την παρούσα έκθεση. Η προετοιμασία των έργων διήρκησε δέκα μήνες και συντηρήθηκαν εκατόν είκοσι έργα στο Εργαστήριο και εκατόν δέκα έργα in situ[1] στην Εθνική Γλυπτοθήκη.

Η διαδικασία πραγματοποιήθηκε σε δύο στάδια. Κατά το πρώτο, αξιολογήθηκε η φυσική κατάσταση διατήρησης των έργων, επανεκτιμήθηκαν παράλληλα τυχούσες παλαιότερες επεμβάσεις αποκατάστασης και σχεδιάστηκαν οι δύο βασικοί άξονες αντιμετώπισης, που αφορούσαν στην προληπτική και επεμβατική συντήρηση. Η αξιολόγηση έγινε ανά ομάδες έργων της ίδιας χρονικής περιόδου (π.χ. έργα ζωγράφων της γενιάς του ’30) διευκολύνοντας σημαντικά το πλάνο συντήρησης για την οριοθέτηση των επεμβάσεων σε σχέση με την προσδοκώμενη ομοιογένεια με στόχο το τελικό αισθητικό αποτέλεσμα.

Κατά το δεύτερο στάδιο της προετοιμασίας τα έργα εισήχθησαν στο Εργαστήριο και ξεκίνησαν οι εργασίες αποκατάστασης και επιμέλειας που αφορούσαν είτε στην προληπτική είτε στην επεμβατική συντήρηση. Οι επεμβάσεις προληπτικής συντήρησης συμπεριέλαβαν τις ενέργειες εκείνες που οδηγούν στη μερική ή ολική εξάλειψη φθοροποιών παραγόντων και στη σταθεροποίηση της κατάστασης του έργου. Συγκεκριμένα σε αυτές περιλαμβάνονται: 1. η απομάκρυνση του στρώματος επικαθήμενων ρύπων και σκόνης από τη ζωγραφική επιφάνεια του έργου και από την πίσω πλευρά του, 2. η αποκατάσταση ήπιας μορφής τοπικής παραμόρφωσης του υφασμάτινου φορέα, 3. η τοπική στερέωση αποκολλημένου τμήματος χρωματικού στρώματος, 4. ο ήπιος καθαρισμός της ζωγραφικής επιφάνειας, 5. η επίχριση του ζωγραφικού στρώματος με βερνίκι και 6. η ασφαλής τοποθέτηση του έργου στην κορνίζα του.

Η επεμβατική συντήρηση αφορούσε στην αναστολή της δράσης των φθοροποιών παραγόντων, στην αποκατάσταση των φθορών και στη σταθεροποίηση της δομής του έργου σε ελεγχόμενη κατάσταση. Στις περιπτώσεις εκείνες όπου διενεργήθηκε επεμβατική συντήρηση σημειώθηκαν εργασίες όπως: 1. αποκατάσταση της συνοχής μεταξύ της προετοιμασίας και του χρωματικού στρώματος, 2. αντικατάσταση ακατάλληλου τελάρου, 3. ενίσχυση του αυθεντικού υφασμάτινου φορέα περιμετρικά ή ολικά με νέο, 4. εξομάλυνση των παραμορφώσεων του φορέα, 5. σταθεροποίηση του χρωματικού στρώματος, 6. καθαρισμός της ζωγραφικής επιφάνειας, 7. αφαίρεση του οξειδωμένου βερνικιού, 8. συμπλήρωση τοπικών ελλείψεων χρωματικού στρώματος και 9. χρωματική αποκατάστασή τους και της επίχρισης με βερνίκι.

Σε κάθε μία από τις παραπάνω περιπτώσεις η επιλογή των υλικών και των μεθόδων βασίστηκε στις αρχές της συμβατότητας και αντιστρεψιμότητας των υλικών, καθώς και της ελάχιστης επέμβασης προκειμένου να διασφαλιστεί η αυθεντικότητα και η καλλιτεχνική οντότητα των έργων. Τα έργα της έκθεσης προερχόμενα από διαφορετικούς ζωγράφους διαφορετικών εποχών, τεχνοτροπιών και υλικών κατασκευής καθόρισαν την επιλογή των υλικών και μεθόδων συντήρησης επιβάλλοντας κάθε φορά και διαφορετικό μοντέλο αντιμετώπισης. Αξίζει να σημειωθεί ότι στη συντριπτική πλειοψηφία τους τα έργα έφεραν προγενέστερες επεμβάσεις αποκατάστασης και συντήρησης που χρειάστηκε να επαναξι-

Το έργο *Η ψυχή* κατά τη διάρκεια του καθαρισμού

1. επιτοπίως.

2. Το έργο συντηρήθηκε από το Διευθυντή της ΚΣΑΕΤ Μιχάλη Δουλγερίδη.

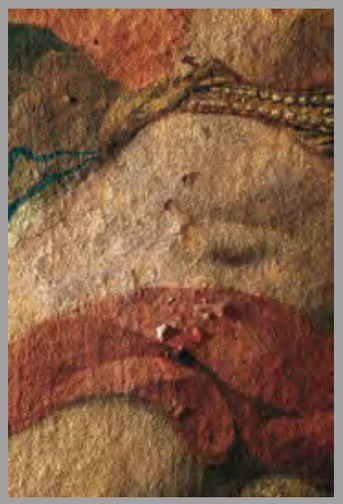
3. Πρόκειται για δύο κάθετες λωρίδες πλάτους 15 εκ. σε όλο το μήκος του έργου.

ολογηθούν. Από τις διακόσιες εβδομήντα περιπτώσεις που αντιμετωπίστηκαν ξεχωρίζουν οι ακόλουθες εμφανίζοντας ενδιαφέρον είτε λόγω των υλικών κατασκευής είτε λόγω των φθορών των έργων.

Εξαρχής, η συντήρηση του έργου *Η Ψυχή* του George Frederic Watts (αρ. κατ. 354)[2] παρουσίασε εξαιρετικό ενδιαφέρον. Το έργο έφερε εμφανείς εκτεταμένες επεμβάσεις από προγενέστερη συντήρηση (επικόλληση σε νέο υφασμάτινο φορέα, εμφανείς «άτεχνες» επιζωγραφίσεις κυρίως στο κατώτερο τμήμα του έργου, κ.λπ.), οι οποίες, σε συνδυασμό με την οξείδωση του νεότερου βερνικιού, συνηγορούσαν στην αλλοίωση του αυθεντικού αισθητικού αποτελέσματος. Κατά τη φυσικοχημική μελέτη του έργου εκτιμήθηκε πως οι επεμβάσεις αυτές εντοπίζονταν κυρίως στην περιοχή του φόντου και του περιγράμματος της γυναικείας μορφής, ενώ ταυτόχρονα διατηρούνταν τα κατώτερα αυθεντικά ζωγραφικά στρώματα. Στην προβληματική σχετικά με την εκτενή και δραστική απομάκρυνση των επιζωγραφίσεων, καθοριστικό ρόλο έπαιξε και η βιβλιογραφική μελέτη σχετικά με την τεχνική του Γουώτς, αλλά και η ομοιότητα που παρουσιάζει το έργο της ΕΠΜΑΣ με το έργο του ίδιου καλλιτέχνη με τίτλο *Psyche*, το οποίο ανήκει στην συλλογή της TATE Britain στο Λονδίνο. Η μακρόχρονη εμπειρία σε εργασίες συντήρησης οδήγησε στην επιλογή υλικών, τα οποία με ασφάλεια θα απομάκρυναν τις νεότερες προσθήκες και θα διατηρούσαν ανέπαφα τα αυθεντικά μίγματα. Μετά την ολοκλήρωση των εργασιών καθαρισμού, αποκαλύφθηκε πλήρως το σχετικά καλά διατηρημένο φόντο που είχε φιλοτεχνήσει ο ζωγράφος και το οποίο παραπέμπει σαφώς στην άλλη εκδοχή του ίδιου θέματος στο έργο της TATE.

Μια από τις πιο ιδιαίτερες περιπτώσεις ήταν *Ο θάνατος του Άδωνι* του Hugues Taraval (αρ. κατ. 349), έργο μεγάλων διατάσεων με τελάρο οκταγωνικού σχήματος. Με τον καθαρισμό του έργου από το οξειδωμένο βερνίκι αποκαλύφθηκε χρωματική ανομοιομορφία του κυρίως τμήματος του έργου σε σχέση με τα άκρα του αριστερά και δεξιά.[3] Συγκεκριμένα, η πινελιά στις δυο κάθετες λωρίδες ήταν πιο παχιά και πιο άτεχνη χωρίς βελατούρες, ενώ στο κεντρικό θέμα η πινελιά ήταν πιο λεπτή, πιο δουλεμένη, με πολλαπλές στρώσεις χρώματος και βελατούρες στο τέλος για να δίνουν περισσότερο φως. Αυτό οδήγησε στο συμπέρασμα ότι αρχικά το έργο ήταν τοποθετημένο μόνιμα σε πάνελ ή τοίχο και, πιθανότατα στη συνέχεια, για να μπορεί να είναι φορητό, τοποθετήθηκε σε υφασμάτινο φορέα και τελάρο. Πιθανολογείται δε, ότι το έργο δεν μπόρεσε να μεταφερ-

Αποκάλυψη επιζωγραφίσεων κατά τη διαδικασία του καθαρισμού του οξειδωμένου βερνικιού στο έργο *Ο θάνατος του Άδωνι*



Λεπτομέρεια με εφαπτομενικό φωτισμό των αποκολλήσεων στο ίδιο έργο

Υπεριώδης φωτογραφία φθορισμού του ίδιου έργου

Καθαρισμός οξειδωμένου βερνικιού στο έργο *Ο θάνατος του Άδωνι*

Το έργο *Θηράματα* φωτογραφημένο με διερχόμενο φωτισμό

Υπεριώδης φωτογραφία φθορισμού του ίδιου έργου

θεί ολόκληρο, για αυτό αποκόπηκε και μεταφέρθηκε αρχικά το κυρίως τμήμα του και μεταγενέστερα συμπληρώθηκαν οι δυο λωρίδες αριστερά και δεξιά στον υφασμάτινο φορέα. Κατά την ενέργεια αυτή πραγματοποιήθηκε χρωματική συμπλήρωση στο έργο. Ως αποτέλεσμα της μεταφοράς και επικόλλησης του έργου σε νέο φορέα προκλήθηκε ρήξη συνοχής του χρωματικού στρώματος με το φορέα, με επακόλουθες αλλεπάλληλες αποκολλήσεις και απώλειες χρωματικού στρώματος. Οι φθορές αυτές συμπληρώθηκαν χρωματικά και θεωρούνται ως δεύτερη φάση χρωματικής επέμβασης στο έργο. Επιπλέον, παρατηρήθηκαν εκτεταμένες αποκολλήσεις και αναρίθμητες επιζωγραφίσεις διάσπαρτες, οι οποίες δεν κατατάσσονται χρονικά. Έπειτα από ενδελεχή έρευνα και χαρτογράφηση των φθορών, αποφασίστηκε η στερέωση του χρωματικού στρώματος στον υφασμάτινο φορέα και η διατήρηση των επιζωγραφίσεων ως ιστορικό τεκμήριο του έργου. Όσες δεν ταίριαζαν με το ύφος ή την αισθητική του Ταραβάλ χρησιμοποιήθηκαν ως βάση για την τελική χρωματική αποκατάσταση ώστε να εναρμονίζονται αισθητικά με το υπόλοιπο έργο.[4]

Μια άλλη περίπτωση ολοκληρωμένης προσέγγισης τόσο αναφορικά με την προκαταρκτική μελέτη όσο και τις επεμβατικές εργασίες αποτελεί το έργο *Θηράματα* (αρ. κατ. 341), αγνώστου καλλιτέχνη.[5] Το έργο παρουσίαζε πολλά προβλήματα διατήρησης: ο υφασμάτινος φορέας ήταν οξειδωμένος και εύθρυπτος, με έντονη χαλαρότητα, ενώ εμφάνιζε προβλήματα συνοχής μεταξύ των χρωματικών στρωμάτων και της προετοιμασίας. Για τον λόγο αυτό, στο παρελθόν, η επιφάνεια του έργου είχε επιχριστεί με στερεωτικό υλικό, το οποίο, όμως, είχε διαποτίσει σε βάθος τον υφασμάτινο φορέα. Επανεκτιμώντας την κατάσταση διατήρησης του έργου σε σχέση με την προγενέστερη επέμβαση αποφασίστηκε να πραγματοποιηθεί πλήρης επεμβατική συντήρηση. Πιο συγκεκριμένα, το έργο αφαιρέθηκε από το τελάρο και πραγματοποιήθηκε ολική ενίσχυση (φοδράρισμα) του υφάσματος στη θερμαινόμενη τράπεζα. Με την συγκολλητική ουσία που χρησιμοποιήθηκε για

4. Το έργο συντηρήθηκε από τη συντηρήτρια Μαρίκα Τρομπέτα.

5. Το έργο συντηρήθηκε από τη συντηρήτρια Ελίνα Καβαλιεράτου.

το φοδράρισμα επετεύχθη ταυτόχρονα και στερέωση του χρωματικού στρώματος και της προετοιμασίας. Το συγκολλητικό υλικό που είχε χρησιμοποιηθεί στο παρελθόν κατέστησε δύσκολη την αφαίρεση του οξειδωμένου βερνικιού και των επικαθίσεων της ζωγραφικής επιφάνειας. Μετά την ολοκλήρωση όλων των επεμβάσεων συντήρησης, το έργο τοποθετήθηκε και πάλι στο αρχικό του τελάρο.

Ξεχωριστή περίπτωση αποτέλεσε η συντήρηση έντεκα έργων του Θεόφραστου Τριανταφυλλίδη, τα οποία αφορούσαν σε ελαιογραφίες είτε σε χαρτόνι, υφασμάτινο φορέα ή σε επαναχρησιμοποιημένο μουσαμά. Η φυσική κατάσταση διατήρησής τους έθεσε εξαρχής ζητήματα επαναξιολόγησης παλιότερων επεμβάσεων καθώς σχεδόν το σύνολο των έργων που προέρχονται από τη συλλογή του Ευριπίδη Κουτλίδη είχαν υποστεί στο παρελθόν κάποιας μορφής συντήρηση, κυρίως σε ό,τι αφορούσε στην προστασία της ζωγραφικής επιφάνειας με βερνίκι, το οποίο είχε οξειδωθεί αλλοιώνοντας τη χρωματική εντύπωση της ζωγραφικής. Ιδιαίτερα, στα έργα *Η Πλάκα* (αρ. κατ. 79) και *Προσωπογραφία νεαρής γυναίκας* (αρ. κατ. 115), η αφαίρεση του οξειδωμένου βερνικιού επέτρεψε την ανάδειξη των φωτεινών χρωμάτων, όπως το γαλάζιο και την αποκατάσταση της χρωματικής αρμονίας. Το ίδιο πραγματοποιήθηκε στα έργα *Γλάστρα με κάκτους* (αρ. κατ. 130), *Μητέρα με παιδιά* (αρ. κατ. 122) και *Το θήλασμα της Αραπίνας* (αρ. κατ. 124), όπου η αφαίρεση

Το έργο *Μητέρα με παιδιά* πριν τη συντήρηση, φωτογραφημένο με πλάγιο φωτισμό

Η πίσω πλευρά του ίδιου έργου πριν τη συντήρηση

Το έργο *Η Πλάκα* κατά τη διάρκεια της αφαίρεσης του οξειδωμένου βερνικιού

Λεπτομέρεια του έργου *Προσωπογραφία νεαρής γυναίκας* κατά τη διάρκεια της αφαίρεσης του οξειδωμένου βερνικιού

Το έργο *Το θήλασμα της Αραπίνας* πριν τη συντήρηση, φωτογραφημένο με πλάγιο φωτισμό

Υπεριώδης φωτογραφία φθορισμού του ίδιου έργου

Το έργο *Τοπίο παραθαλάσσιο* φωτογραφημένο με πλάγιο φωτισμό

Λεπτομέρεια του ίδιου έργου κατά τη διάρκεια της αφαίρεσης του οξειδωμένου βερνικιού

Το έργο *Τρεις αιγύπτιες* πριν και μετά τη συντήρηση

του οξειδωμένου βερνικιού επανέφερε τα χαρακτηριστικά τεφρώδη, γαιώδη χρώματα του Τριανταφυλλίδη αλλά και το κόκκινο, γαλάζιο και το κίτρινο σε στικτές πινελιές. Η περίπτωση του έργου *Μητέρα με παιδιά* έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον δεδομένου ότι έχει πραγματοποιηθεί στην πίσω πλευρά παλαιότερης σπουδής και εμφάνιζε έντονες παραμορφώσεις εξαιτίας του ότι ο ζωγραφισμένος υφασμάτινος φορέας είναι άκαμπτος στις πιθανές διακυμάνσεις των περιβαλλοντικών παραμέτρων (τιμές σχετικής υγρασίας και θερμοκρασίας) έκθεσης ή αποθήκευσης. Επιπλέον, η ανάγκη για τη διατήρηση της ιδιαίτερης τεχνικής του καλλιτέχνη, όπως είναι η ανομοιομορφία της ζωγραφικής επιφάνειας, η έντονη αναγλυφικότητα, η χάραξη και απόξεση του χρώματος, σε συνδυασμό με την ανάγκη για την εξομάλυνση των παραμορφώσεων του φορέα αποτέλεσε μεγάλη πρόκληση κατά τη συντήρηση του έργου. Επιλέχθηκε η περιμετρική ενίσχυση του υφασμάτινου φορέα (strip-lining) υπό τη θερμαινόμενη τράπεζα υψηλής πίεσης και έγινε ήπια ελαστικοποίηση του ζωγραφικού στρώματος χωρίς να αλλοιωθεί η ιδιαίτερη υφή και αναγλυφικότητα της επιφάνειας. Με παρόμοιο τρόπο αντιμετωπίστηκε η έντονη παραμόρφωση του υφασμάτινου φορέα στο έργο *Το θήλασμα της αραπίνας* με τη διαφορά ότι εφαρμόστηκε ολική ενίσχυση του υφασμάτινου φορέα (φοδράρισμα) επιτυγχάνοντας τη διατήρηση της ιδιαίτερης υφής και αναγλυφικότητας της ζωγραφικής επιφάνειας.[6]

Η συντήρηση τεσσάρων έργων του Κωνσταντίνου Μαλέα, διαφορετικών περιόδων του καλλιτέχνη, τα τρία από τα οποία είχαν υποστεί επεμβάσεις συντήρησης στο παρελθόν έδωσε τη δυνατότητα για συνολική μελέτη των τεχνικών και των υλικών κατασκευ-

6. Η συντήρηση των έργων του Θεόφραστου Τριανταφυλλίδη πραγματοποιήθηκε από τη συντηρήτρια Χριστίνα Καραδήμα.

ής που χρησιμοποίησε ο καλλιτέχνης κατά τη δημιουργική φάση του. Στα έργα *Τοπίο παραθαλάσσιο* (αρ. κατ. 90), *Ηλιοχαρές* (αρ. κατ. 103) και *Τρεις Αιγύπτιες* (αρ. κατ. 102), πραγματοποιήθηκε καθαρισμός της ζωγραφικής επιφάνειας τους αφήνοντας, έτσι, να αναδειχθεί η χρωματική παλέτα που χρησιμοποίησε ο ζωγράφος.[7]

Το έργο του Πολυχρόνη Λεμπέση, *Παιδί ημίγυμνο* (αρ. κατ. 36)[8] επαναξιολογήθηκε ως προς την παλαιά συντήρησή του. Κάτω από το ελαφρά οξειδωμένο βερνίκι διαπιστώθηκαν υπολείμματα παλαιότερου βερνικιού, τα οποία ήταν συσσωρευμένα κυρίως στο ανάγλυφο του ζωγραφικού στρώματος. Παράλληλα, εντοπίστηκαν εκτεταμένες και άστοχες επιζωγραφίσεις. Η επαναξιολόγηση της παλαιότερης συντήρησης επέβαλλε την αφαίρεση του βερνικιού και των επιζωγραφίσεων, τον καθαρισμό των υπολειμμάτων του παλαιότερου βερνικιού, την επίχριση με νέο βερνίκι και την αισθητική αποκατάσταση. Με παρόμοιο τρόπο αντιμετωπίστηκε ο καθαρισμός της ζωγραφικής επιφάνειας και η αφαίρεση του οξειδωμένου βερνικιού από τα έργα Kappeler Joseph Damien, *Κοχύλια* (αρ. κατ. 338, 339).[9] Αντίθετα, στο έργο του Γεώργιου Μαργαρίτη, *Η Σαπφώ προσεύχεται στην Αφροδίτη*, (αρ. κατ. 22)[10] η οξείδωση του βερνικιού ήταν ήπιας μορφής και γι' αυτό δεν αφαιρέθηκε.

Τα έργα *Σκηνή λουτρού* (αρ. κατ. 337)[11] και του Heda Willem Claesz *Επιτραπέζιο με κρέας και στρείδια* (αρ. κατ. 340) [12] αποτελούν παρόμοιες περιπτώσεις οι οποίες, όμως, αντιμετωπίστηκαν με διαφορετικό τρόπο, καθότι αυτό επέβαλε η συνολική κατάσταση διατήρησης του καθενός. Πρόκειται για

Το έργο *Παιδί ημίγυμνο* φωτογραφημένο με πλάγιο φωτισμό

Υπεριώδης φωτογραφία φθορισμού του ίδιου έργου

Υπεριώδης φωτογραφία φθορισμού του έργου *Σκηνή λουτρού*

7. Τα έργα συντηρήθηκαν από τη συντηρήτρια Ελίνα Καβαλιεράτου.

8. Το έργο συντηρήθηκε από τον συντηρητή Παναγιώτη Ρομπάκη.

9. Τα έργα συντηρήθηκαν από τη συντηρήτρια Μαριέττα Βιδάλη.

10. Το έργο συντηρήθηκε από τον συντηρητή Παναγιώτη Ρομπάκη.

11. Το έργο συντηρήθηκε από τον συντηρητή Παναγιώτη Ρομπάκη.

12. Το έργο συντηρήθηκε από την συντηρήτρια Λίλα Ανδρουτσοπούλου.

Το έργο *Κοχύλια* πριν τον καθαρισμό

Το έργο *Κοχύλια* πριν τον καθαρισμό

Το έργο *Επιτραπέζιο με κρέας και στρείδια* πριν τη συντήρηση

Υπεριώδης φωτογραφία φθορισμού του ίδιου έργου

έργα ζωγραφισμένα σε ξύλο, και συντηρημένα στο παρελθόν. Ο ξύλινος φορέας του έργου *Σκηνή λουτρού* αποτελούμενος από δύο ενωμένα κομμάτια, τα οποία κατά παλαιότερη επέμβαση είχαν ενισχυθεί κάθετα με μικρά τρέσα, έφερε άνοιγμα στην ένωσή τους εξαιτίας της επίδρασης των περιβαλλοντικών αλλαγών.[13] Κατά την παλαιότερη συντήρηση η ένωση είχε στοκαριστεί και αποκατασταθεί αισθητικά, όμως με το άνοιγμα της ένωσης εμφάνισε στο σημείο ρωγμάτωση. Η φθορά αυτή αξιολογήθηκε ως φυσιολογική και κρίθηκε ότι δεν χρειάζεται επιμέρους αποκατάσταση. Όμοια, το ελαφρύ κιτρίνισμα του βερνικιού λόγω οξείδωσής του δεν δικαιολογούσε κάποια επέμβαση αφαίρεσής του. Η επιμέλεια του έργου εντέλει περιέλαβε την απομάκρυνση των ατμοσφαιρικών ρύπων, τη στερέωση των αποκολλήσεων στις άκρες της προετοιμασίας, την αισθητική αποκατάσταση σε σημεία φθοράς της ζωγραφικής επιφανείας και την επίχριση με λεπτό στρώμα βερνικιού.

Στην περίπτωση του έργου *Επιτραπέζιο με κρέας, στρείδια* χρειάστηκε να επανεκτιμηθεί η παλαιότερη συντήρηση. Διαπιστώθηκε ότι το υποστήριγμα – φορέας είχε χωριστεί από φυσικό σχίσιμο του ξύλου ενώ υπάρχουν ενδείξεις ότι είχε υποστεί αφαίρεση υλικού (όπως και στο *Σκηνή λουτρού*) ώστε να μειωθεί σε πάχος.[14] Επίσης, είχε κολληθεί και ενισχυθεί με μικρά κάθετα τρέσα. Στη συνέχεια στοκαρίστηκε η ένωση και πραγματοποιήθηκε αισθητική αποκατάσταση. Με το πέρασμα του χρόνου η κόλληση εξασθένισε σημαντικά και για αυτό αποφασίστηκε νέα συγκόλληση με πολυβινυλική κόλλα, συμπλήρωση και χρωματική αποκατάσταση. Η συμπλήρωση έγινε με κερόστοκο ο οποίος, λόγω ελαστικότητας επιδεικνύει μεγαλύτερη αντοχή σε μελλοντικές τάσεις και σε πιθανή ρωγμάτωση. Ταυτόχρονα, το οξειδωμένο βερνίκι αλλοίωνε την οπτική και αισθητική εντύπωση του έργου και για αυτό αποφασίστηκε η αφαίρεσή του και η επίχριση με νέο. Όπου υπήρχαν ελλείψεις και φθορές της ζωγραφικής επιφάνειας πραγματοποιήθηκε αισθητική αποκατάσταση.

Το έργο του Νίκου Λύτρα *Πεντέλη* (αρ. κατ. 83)[15] παρουσίαζε την ιδιαιτερότητα του άκαμπτου, μεγάλου πάχους και με έντονο ανάγλυφο ζωγραφικού στρώματος. Αν και το έργο είχε συντηρηθεί στο παρελθόν, φέροντας συμπληρώσεις και αισθητική αποκατάσταση σε εκτεταμένες απώλειες, ο υφασμάτινος φορέας είχε χάσει τις μηχανικές του ιδιότητες, το χρωματικό στρώμα εμφάνιζε έντονη ρωγμάτωση, αποκόλληση από

13. Αυτό συμβαίνει γιατί τα δύο κομμάτια του ξύλου, λόγω των, έστω και ελαχίστων μεταβολών των περιβαλλοντικών συνθηκών (θερμοκρασία και σχετική υγρασία) εκτελούν κινήσεις οι οποίες είναι διαφορετικές μεταξύ τους, καθότι το κάθε κομμάτι συμπεριφέρεται διαφορετικά από το άλλο.

14. Η τακτική αυτή αντιμετώπισης των ρωγμών στο ξύλο ήταν διαδεδομένη παλαιότερα.

15. Το έργο συντηρήθηκε από την συντηρήτρια Λίλα Ανδρουτσοπούλου.

την προετοιμασία και απώλεια τμημάτων. Η συντήρηση του έργου αφορούσε στη στερέωση των δύο πλευρών με κερί στη θερμαινόμενη τράπεζα υψηλής πίεσης επαναφέροντας την ελαστικότητα στο χρωματικό στρώμα και τον υφασμάτινο φορέα, με ταυτόχρονη περιμετρική ενίσχυση των άκρων (strip-lining). Η διαδικασία ολοκληρώθηκε με την συμπλήρωση των απωλειών με κερόστοκο, την αισθητική αποκατάσταση και την επίχριση με βερνίκι.

Το έργο του Νικόλαου Κουνελάκη *Πορτραίτο κόρης με θαλασσί φόρεμα* (αρ. κατ. 15) εμφάνιζε πρόβλημα πρόσφυσης του χρωματικού στρώματος στον υφασμάτινο φορέα. Αποτέλεσμα αυτού ήταν η ρωγμάτωση, το κρακλέ και οι αποκολλήσεις διάσπαρτα στη ζωγραφική επιφάνεια. Επίσης, το έργο έφερε σε δύο σημεία παλαιότερη επέμβαση ενίσχυσης με επιράμματα (μπαλώματα), που κάλυπταν οπές που δημιουργήθηκαν από τοπική μηχανική καταπόνηση. Η προγενέστερη αυτή επέμβαση χρειάστηκε να επαναξιολογηθεί δεδομένου ότι περιμετρικά των επιραμμάτων εμφανίζονταν έντονες παραμορφώσεις και αποτύπωση των ορίων τους. Κρίθηκε απαραίτητο να αφαιρεθούν τα επιράμματα και να γίνει ολική ενίσχυση του υφασμάτινου φορέα με κερί, το οποίο ως υλικό αρκετά διεισδυτικό επαναφέρει τη συνοχή μεταξύ του χρωματικού στρώματος, της προετοιμασίας και του υφασμάτινου φορέα.[16]

Τα έργα της μεταπολεμικής συλλογής της σύγχρονης Ελληνικής τέχνης που παρουσιάζονται ως ξεχωριστή ενότητα στην Εθνική Γλυπτοθήκη συντηρήθηκαν in situ εξαιτίας των μεγάλων διαστάσεών τους και της πολυπλοκότητας κατασκευής τους. Για την ομάδα των έργων του Δανιήλ από τη δωρεά

στην ΕΠΜΑΣ το 2008 υπήρξε προγραμματισμός για τη συστηματική συντήρησή τους που ολοκληρώθηκε εγκαίρως στο πλαίσιο της παρούσας έκθεσης. Ειδικότερα, για την κατηγορία των ηλεκτρικών κουτιών, που αφορούν σε προσωπικές πατέντες του καλλιτέχνη, δόθηκε βαρύτητα στην επαναφορά της λειτουργικότητας του έργου και στη σταθεροποίηση της ευθραυστότητας των υλικών τους.

Η αντιμετώπιση της σύνθετης τεχνικής του έργου του Γιώργου Γκολφίνου *Νεκρόπολις Α'* (αρ. κατ. 274), οδήγησε σε προσεκτικούς χειρισμούς για την εξομάλυνση των αντιδράσεων μεταξύ ανόργανων και οργανικών υλικών. Ζητήματα προληπτικής συντήρησης προέκυψαν στα έργα του Άγγελου Σκούρτη, *Μετά – Γραφή* (αρ. κατ. 249), του Γιάννη Χαΐνη, *Χωρίς τίτλο* (αρ. κατ. 250) και του Τάσου Χριστάκη, *Χωρίς τίτλο* (αρ. κατ. 280) εξαιτίας της ιδιαίτερης τεχνοτροπίας τους (κατακάθια καφέ, λάδι, ακρυλικό σε μουσαμά, καμένο ξύλο). Η συντήρηση αυτής της ομάδας έργων αποτέλεσε ξεχωριστή εμπειρία διότι οι διαφορετικές και σύνθετες τεχνικές, αποτέλεσμα πειραματισμών των καλλιτεχνών, δημιούργησαν την ανάγκη για την επινόηση νέων εφαρμογών συντήρησης.

Επιμέλεια κειμένου: Χριστίνα Καραδήμα
Υπεύθυνη εργαστηρίου

Υπεριώδης φωτογραφία φθορισμού του έργου *Πεντέλη*

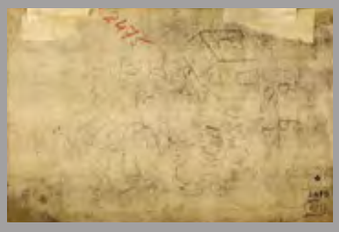
Το έργο *Πορτραίτο κόρης με θαλασσί φόρεμα* φωτογραφημένο με πλάγιο φωτισμό

Το έργο μετά τη συντήρηση

16. Η συντήρηση του έργου πραγματοποιήθηκε από τη συντηρήτρια Εύη Γαρυφαλλάκη.

Η συντήρηση των έργων τέχνης σε χαρτί

Λεπτομέρεια του έργου *Ο άγιος Ιερώνυμος διαβάζει σε ιταλικό τοπίο*. Υδατόσημο που παριστάνει τζόκερ. Παραπέμπει στο υδατόσημο του γαλλικού χαρτόμυλου Moulin du Verger du Puymoyen, που λειτουργεί από το 1539 [7]



Λεπτομέρεια του έργου *Ο άγγελος εγκαταλείπει την οικογένεια του Τωβίτ*. Υδατόσημο που παριστάνει μυθικό ον σε χειροποίητο γραμμωτό χαρτί. Διακρίνονται τα αρχικά της επωνυμίας του μύλου όπου κατασκευάστηκε

Τα έργα σε χάρτινο υπόστρωμα μπορούν να παρουσιάσουν μεγάλη ποικιλία, ως προς την τεχνική και τα μέσα που χρησιμοποιούνται για την απεικόνιση του θέματος, αλλά και ως προς το είδος του υποστρώματος. Είναι γενικά ευάλωτα –περισσότερο ευάλωτα– από άλλα έργα τέχνης, στις περιβαλλοντικές αλλαγές, ενώ οι φθορές σε αυτά, μπορεί να είναι ιδιαίτερα διακριτές.

Τα έργα δυτικοευρωπαϊκής ζωγραφικής του 16ου - 18ου, που περιλαμβάνει αυτή η έκθεση είναι σχέδια και χαρακτικά σε χειροποίητα χαρτιά, στην πλειοψηφία τους με γραμμώσεις, ενώ κάποια φέρουν και υδατόσημα. Τα νεότερα έργα είναι κυρίως υδατογραφίες, τέμπερες, παστέλ, ακόμη και ελαιογραφίες σε χαρτί ή χαρτόνι, χωρίς ενδιάμεσο στρώμα προετοιμασίας. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η περίπτωση του έργου *Παπαρούνες* του Όθωνα Περβολαράκη (αρ. κατ. 104), όπου το ζωγραφικό υπόστρωμα παρουσιάζει εξαιρετική απορροφητικότητα και ευθρυπτότητα. Η συμπεριφορά αυτή δικαιολογείται από τη παρουσία γύψου σε όλα τα ζωγραφικά μείγματα, όπως αυτή ανιχνεύθηκε από τη φυσικοχημική μελέτη του έργου με τη τεχνική της υπέρυθρης φασματοσκοπίας (FT-IR), αλλά και την πολύ μικρή περιεκτικότητα των στρωμάτων αυτών σε αραβικό κόμμι, που είναι και το βασικό συστατικό της τέμπερας σε χαρτί.

Επίσης, το χάρτινο υπόστρωμα αυτών των έργων είναι κυρίως βιομηχανικής κατασκευής, χωρίς υδατόσημα ή άλλα κατασκευαστικά ίχνη.

Οι φθορές που εντοπίστηκαν στα έργα οφείλονταν όχι μόνο στον τρόπο διατήρησης τους, αλλά και στα ίδια τα υλικά κατασκευής. Για παράδειγμα, πολλά σχέδια έχουν φιλοτεχνηθεί με μεταλλογαλλική μελάνη, η οποία είναι όξινη, με αποτέλεσμα να διαβρώνει τοπικά το χαρτί, δημιουργώντας οπές.

Στην περίπτωση των δυτικοευρωπαϊκών έργων πολλά υποστρώματα ήταν επικολλημένα σε δευτερεύοντα, που σταθεροποιούσαν το πρώτο, όταν αυτό ήταν πολύ φθαρμένο. Το δεύτερο υπόστρωμα συχνά θεωρείται ιστορικό στοιχείο, αν και όταν έχει προστεθεί από συλλέκτη. Σε ορισμένες περιπτώσεις, λόγω της οξύτητας που μπορεί να μετέφερε στο αυθεντικό έργο, επελέγη η απομάκρυνσή του.

Βασιλική Μάνεση
Συντηρήτρια χαρτιού

Το έργο *Παπαρούνες*. Η παρουσία γύψου στα ζωγραφικά στρώματα προσδίδει στο έργο μία αίσθηση όγκου

Ο καλός Σαμαρείτης, recto. Πολλά σχέδια της Αναγέννησης είναι ζωγραφισμένα με μεταλλογαλλικά μελάνια, που περιέχουν γαλλικό οξύ. Το μελάνι αυτό στην αρχική του μορφή είναι μαύρο και με το πέρασμα των χρόνων γίνεται καφέ. Γι' αυτό και πολλά σχέδια αυτής της περιόδου έχουν την καφέ αυτή χαρακτηριστική εμφάνιση.

Ο καλός Σαμαρείτης, verso. Η οξείδωση έχει διαπεράσει το χαρτί και είναι ιδιαίτερα ορατή. Διακρίνονται οπές στην αριστερή πλευρά του έργου και άλλες διάσπαρτες στο υπόλοιπο έργο.

Φυσικοχημική μελέτη επιλεγμένων έργων από τις συλλογές δυτικοευρωπαϊκής ζωγραφικής και ελληνικής ζωγραφικής του 20ού αιώνα

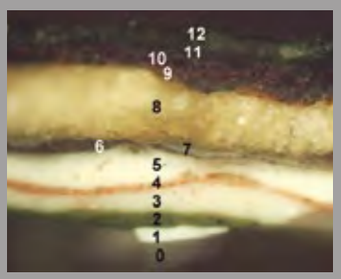
Οι απεικονιστικές και οι αναλυτικές φυσικοχημικές μέθοδοι έχουν καταξιωθεί εδώ και δεκαετίες στη μελέτη και την προστασία των έργων τέχνης [1]. Το εύρος και η ακρίβεια των πληροφοριών που μπορούν να προσφέρουν είναι τέτοια ώστε επιτρέπουν την ολοκληρωμένη ταυτοποίηση των υλικών και της τεχνικής ζωγραφικής, καθώς και τον έγκυρο προσδιορισμό της κατάστασης διατήρησης και της διάγνωσης της παθολογίας των έργων. Τα αποτελέσματα, πέρα από την αξία που έχουν γι' αυτή την ίδια τη φυσικοχημική έρευνα, αποτελούν ένα πολύτιμο εργαλείο για την τεκμηρίωση και την ερμηνεία των έργων και μπορούν να συμβάλλουν στις εργασίες συντήρησης.

Ακολουθώντας την πολιτική της Διεύθυνσης Συντήρησης της ΕΠΜΑΣ για έργα ιδιαίτερης καλλιτεχνικής και ιστορικής αξίας [2], σε συνεργασία με τους επιμελητές και συντηρητές έργων τέχνης του μουσείου, πραγματοποιήθηκε φυσικοχημική μελέτη πέντε έργων του Θεόφραστου Τριανταφυλλίδη και τριών έργων από τη συλλογή δυτικοευρωπαϊκής ζωγραφικής. Για να επιτευχθεί η ανάκτηση του μέγιστου όγκου πληροφοριών, κατά τη φυσικοχημική μελέτη κάθε έργου ακολουθείται ένα σαφώς προσδιορισμένο διάγραμμα ροής εργασιών [2]. Αυτό περιλαμβάνει μία σειρά απεικονιστικών, μικροσκοπικών, φασματοσκοπικών και χρωματογραφικών τεχνικών, οι οποίες δρουν συμπληρωματικά στη διαμόρφωση των τελικών συμπερασμάτων. Στην περίπτωση των έργων του Θεόφραστου Τριανταφυλλίδη μελετήθηκαν τα υλικά και η στρωματογραφία των έργων και κατέστη δυνατό να εξαχθούν συγκριτικά συμπεράσματα αναφορικά με την τεχνική και τις ζωγραφικές συνήθειες του καλλιτέχνη. Στην περίπτωση των έργων δυτικοευρωπαϊκής ζωγραφικής, τα συμπεράσματα διαφοροποιούνται προκειμένου να απαντήσουν σε συγκεκριμένα ερωτήματα που αφορούν τόσο στη στιγμή της δημιουργίας όσο και στη διατήρησή τους στον χρόνο.

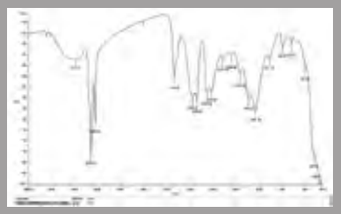
Στην περίπτωση των έργων του Θεόφραστου Τριανταφυλλίδη, η πολυφασματική μελέτη σε διαφορετικές περιοχές του ηλεκτρομαγνητικού φάσματος και κυρίως στην υπέρυθρη περιοχή [4], φανέρωσε αλλαγές του ζωγράφου κατά τη διάρκεια της δημιουργίας. Στα περισσότερα έργα του το αρχικό στήσιμο των επιμέρους ζωγραφικών στοιχείων διαφέρει από το τελικό αισθητικό αποτέλεσμα (*pentimenti)*. Οι αλλαγές αυτές αφορούν σε ορισμένες περιπτώσεις περιορισμένες φόρμες, όπως, πχ. στο έργο *Το θήλασμα της αραπίνας* (αρ. κατ. 124), όπου παρατηρούνται διαφορές στο μέγεθος και στη στάση των κεφαλιών της μητέρας και του μωρού. Αντίθετα στην περίπτωση του έργου *Για τον τρύγο (Από την ζωή των τσιγγάνων)* (αρ. κατ. 110), η απεικόνιση της διερχόμενης υπέρυθρης ακτινοβολίας φανέρωσε ολοκληρωμένη υποκείμενη ζωγραφική σύνθεση με μικτό προσχέδιο.

Το έργο *Για τον τρύγο (Από την ζωή των τσιγγάνων)* στην ορατή περιοχή

Σύνθεση των εικόνων της διερχόμενης υπέρυθρης ακτινοβολίας μ.κ. 950-1150 nm

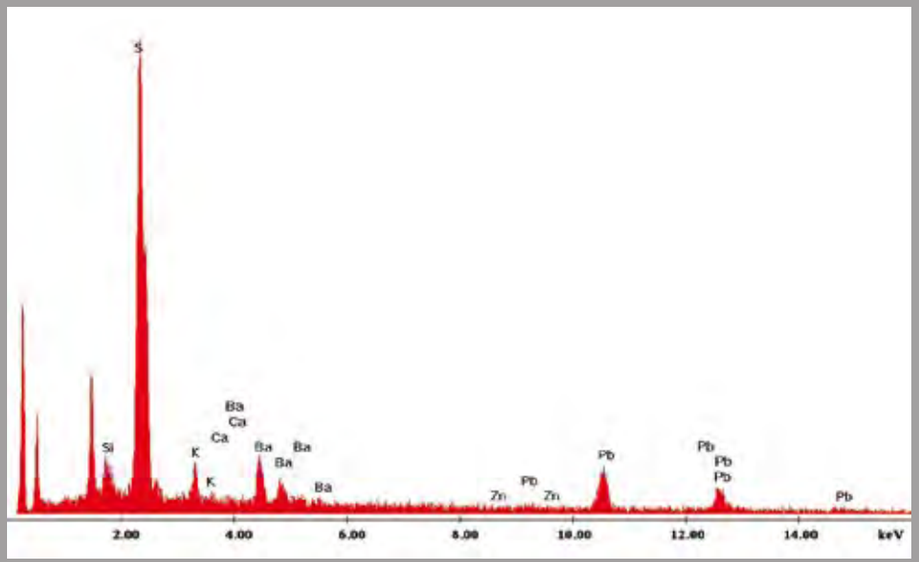


Κάθετη τομή από το έργο *Το θήλασμα της αραπίνας* σε ανακλώμενο ορατό φως - Μεγέθυνση 200Χ. Γίνονται διακριτά δώδεκα συνολικά στρώματα.



Φάσμα υπερύθρου του δείγματος από το έργο *Για τον τρύγο (Από την ζωή των τσιγγάνων)*

Φάσμα EDX του στρώματος της προετοιμασίας του έργου *Τα θηράματα*



Η παρατήρηση σε οπτικό μικροσκόπιο μικρών δειγμάτων (<0,5mm^2), κατάλληλα προετοιμασμένων, από τα ίδια έργα επιβεβαίωσε την ύπαρξη υποκείμενων στρωμάτων ζωγραφικής και απεκάλυψε περαιτέρω πληροφορίες για την τεχνική κατασκευής τους [1]. Τα υποκείμενα αυτά στρώματα σε κάποιες περιπτώσεις είναι πολυάριθμα, ενώ σε άλλες περιορίζονται σε δύο με τρία. Παρατηρήθηκε, επίσης, μεταξύ άλλων πως στα έργα *Για τον τρύγο (Από την ζωή των τσιγγάνων)* και *Το θήλασμα της αραπίνας* ο ζωγράφος χρησιμοποίησε τον ίδιο τύπο προετοιμασίας. Επιπροσθέτως, στο δεύτερο εξ'αυτών διαπιστώθηκε ότι το έντονο ανάγλυφο που παρατηρείται τοπικά έχει δημιουργηθεί με τη χρήση κάποιου πληρωτικού υλικού πάνω σε ήδη υπάρχοντα στρώματα ζωγραφικής (Βλ. Κάθετη τομή από το έργο *Το θήλασμα της αραπίνας*, στρώμα αρ. 8). Πάντως, η ύπαρξη υποκείμενου αναγλύφου που έχει καλυφθεί από νέα ζωγραφικά στρώματα διαπιστώθηκε και σε άλλα έργα.

Σημαντικές όμως, πληροφορίες όσον αφορά στα υλικά κατασκευής και την τεχνική του καλλιτέχνη, έδωσε και η μελέτη δειγμάτων με τη τεχνική της υπέρυθρης φασματοσκοπίας [1]. Ο Τριανταφυλλίδης χρησιμοποιεί γύψο ή κιμωλία προκειμένου να προετοιμάσει την επιφάνεια που θα υποδεχτεί τη ζωγραφική του σύνθεση. Τα χρωματικά στρώματα από την άλλη, παρουσιάζουν ποικιλία όχι ως προς το συνδετικό μέσο, που σε όλες τις περιπτώσεις ήταν κάποιο ξηραινόμενο έλαιο, π.χ. λινέλαιο, αλλά ως προς την παλέτα του, η οποία περιλαμβάνει παραδοσιακές χρωστικές, όπως ώχρες, λευκό του μολύβδου και του ψευδαργύρου, μαύρο του άνθρακα, λάκες, και νεότερες, όπως κίτρινο, κόκκινο και πράσινο του καδμίου. Πέρα, όμως, από τα χρώματα, ο ζωγράφος χρησιμοποιεί και άλλα υλικά για το πλάσιμο της σύνθεσης του. Στη περίπτωση του έργου *Για τον τρύγο (Από την ζωή των τσιγγάνων)*, για τα τοπικά λευκά επιχρίσματα χρησιμοποιεί κάποια συνθετική κόλλα (ακρυλική, βινυλική) σε ανάμειξη με κάποιο πληρωτικό υλικό όπως καολίνη (βλ. το φάσμα υπερύθρου του δείγματος). Ως προστατευτικό στρώμα στα περισσότερα έργα εντοπίζεται γομαλάκα με κερί είτε σε ανάμειξη είτε σε φυσική πρόσμιξη. Σε ορισμένες περιπτώσεις ανιχνεύθηκε και η παρουσία συνθετικής ρητίνης. Και τα δύο αυτά υλικά εκτιμάται πως είναι μέρος μεταγενέστερων επεμβάσεων.

Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, στην περίπτωση των έργων δυτικοευρωπαϊκής ζωγραφικής, τα συμπεράσματα διαφοροποιούνται προκειμένου να απαντήσουν σε συγκεκριμένα ερωτήματα που αφορούν τόσο στα υλικά και την τεχνική κατασκευής όσο και στην κατάσταση διατήρησης των έργων.

Έτσι, στο έργο με τίτλο *Θηράματα* (αρ. κατ. 341) κατά την απεικόνιση της ανακλώμενης και διερχόμενης ακτινοβολίας καταγράφεται εκτενές προσχέδιο με ξηρό μέσο, αλλαγές στη φάση του προσχεδίου (πχ. πόδια του σκύλου δεξιά), αλλά και απλό πλάσιμο των ζωγραφικών φορμών. Υπό ερώτηση, με σκοπό την έμμεση χρο-

νολόγηση του έργου, τέθηκε η φύση του στρώματος προετοιμασίας. Αυτή ταυτοποιήθηκε πλήρως με τις τεχνικές της υπέρυθρης φασματοσκοπίας, της αέριας χρωματογραφίας και της ηλεκτρονικής μικροσκοπίας με μικροαναλυτή ακτίνων X* [1*](βλ. το Φάσμα EDX του στρώματος της προετοιμασίας) [1]. Το θειικό βάριο που ταυτοποιήθηκε ξεκίνησε να χρησιμοποιείται στην ορυκτή του μορφή το 1782 [5]. Επιπλέον, η ανίχνευση του μίγματος λευκού του μολύβδου, θειικού βαρίου και λινελαίου συναντάται περίπου στις αρχές του 19ου αιώνα σε πρώιμες βιομηχανικές προετοιμασίες [6]. Ταυτοχρόνως, από τη μικροσκοπική παρατήρηση καθέτων τομών από το έργο έγινε ορατή η χονδρόκοκκη, κατά τόπους, φύση της προετοιμασίας γεγονός που υποδεικνύει την κατασκευή της με παλαιότερα τεχνολογικά μέσα.

Στην περίπτωση του έργου του Hugues Taraval *Ο θάνατος του Άδωνι* (αρ. κατ. 349), στις υπέρυθρες εικόνες καταγράφονται αλλαγές όχι μόνο στη φάση του προσχεδίου, αλλά και σε φόρμες που έχουν ολοκληρωθεί χρωματικά, όπως πχ. το κεφάλι του κύκνου αριστερά (βλ. την εικόνα της ανακλώμενης υπέρυθρης ακτινοβολίας μ.κ. 950-1150 nm). Η αναλυτική μελέτη των αυθεντικών υλικών έδωσε τυπικά για την εποχή αποτελέσματα, όπως χρήση λινελαίου και παραδοσιακές χρωστικές. Στο ίδιο έργο καταγράφηκαν εικόνες που τεκμηριώνουν πως ορισμένες περιοχές φέρουν τουλάχιστον τρεις διαφορετικές φάσεις επεμβάσεων.

Η μικροσκοπική παρατήρηση δειγμάτων από επιλεγμένα σημεία του έργου επιβεβαίωσε την ύπαρξη μεταγενέστερων επεμβάσεων στη ζωγραφική (επιζωγραφίσεις) που έχουν εκτελεσθεί πάνω από στρώμα βερνικιού. Παράλληλα, η συγκριτική μελέτη της στρωματογραφικής δομής διαφόρων δειγμάτων τεκμηριώνει τη μεταγενέστερη κατασκευή και προσθήκη μίας αριστερής και δεξιάς κάθετης λωρίδας στο έργο (περιοχές που οριοθετούνται μέσα στις επικλινείς γωνίες).

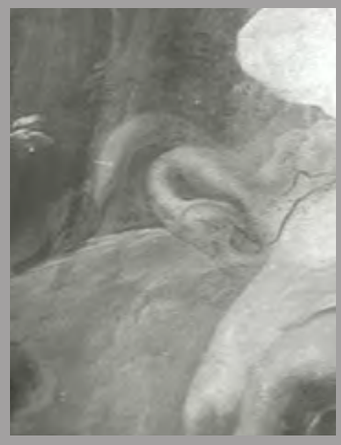
Τέλος, πολύ ενδιαφέρουσες πληροφορίες προέκυψαν από τη μελέτη του έργου του George F. Watts *Ψυχή* (αρ. κατ. 354). Οι εικόνες της διερχόμενης υπέρυθρης ακτινοβολίας αποκάλυψαν υψηλής ζωγραφικής ποιότητας, αυθόρμητο και ολοκληρωμένο προσχέδιο.

Η μελέτη με οπτική μικροσκοπία και μικροσκοπία υπεριώδους έδειξε ότι το έργο έχει ζωγραφισθεί πάνω σε λευκή προετοιμασία, η οποία στη μεγαλύτερη έκταση έχει επιχρισθεί με σκούρο χρωματικό μίγμα (βλ. την παρατήρηση στο ορατό κάθετης τομής, στρώμα αρ. 0 & αρ.1). Πάνω από το στρώμα αυτό παρατηρείται σε όλα τα δείγματα ένα επιπλέον λευκόχρωο λεπτό στρώμα πάνω στο οποίο φιλοτεχνήθηκαν οι ζωγραφικές φόρμες (βλ. την παρατήρηση στο ορατό κάθετης τομής, στρώμα αρ. 2). Επιπλέον, εντοπίσθηκαν, κυρίως στο φόντο, περιοχές σκουρόχρωμων επιζωγραφίσεων. Η αναλυτική μελέτη του έργου ανίχνευσε υλικά των επεμβάσεων, όπως η συνθετική ρητίνη.

Δρ Ελένη Κουλουμπή, Άννα Μουτσάτσου,
Αγνή Τερλιξή

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

[1]. Α. Αλεξοπούλου – Αγοράνου και Γ. Χρυσουλάκης, *Θετικές Επιστήμες και Έργα Τέχνης*, Γκόνη, Αθήνα 1993
[2]. A.V. Terlixi, A.P. Moutsatsou, E. Kouloumpi, C. Karadima, , M. Doulgeridis, Proceedings of the Symposium 'Works of Art and Conservation Science Today', Thessaloniki 2010, CD-ROM
[3]. A.P. Moutsatsou, E. Kouloumpi, A.V Terlixi, M. Doulgeridis, Preprints of Icon and Portrait International Conference, King Mariut 2006
[4]. K. Balas, V. Papadakis, N. Papadakis, A. Papadakis, E. Vazgiouraki, G. Themelis, *J.Cult.Herit*, 2003
[5]. N. Eastaugh, V. Walsh, T. Chaplin, R. Siddall, *Pigment Compendium – a Dictionary and Optical Microscopy of Historical Pigments*, Butterworth-Heinemann, Oxford 2008
[6]. R. Mayer, *The Artist's Handbook of Materials & Techniques*, 5th ed. Faber and Faber, London 1981
[7]. S. Turner, *The book of fine paper*, Thames & Hudson, Slovenia 1998



Εικόνα της ανακλώμενης υπέρυθρης ακτινοβολίας μ.κ. 950-1150 nm από το έργο *Ο θάνατος του Άδωνι*

Εικόνα της διερχόμενης υπέρυθρης ακτινοβολίας μ.κ. 950-1150 nm από το έργο *Ψυχή*

Παρατήρηση στο ορατό κάθετης τομής από το έργο *Ψυχή*

1. * Το Εργαστήριο Φυσικοχημικών Ερευνών θα ήθελε να ευχαριστήσει τον Δρ. Ιωάννη Καρατάσιο από το Ε.Κ.Ε.Φ.Ε. Δημόκριτος για την ανάλυση δειγμάτων από το έργο με τίτλο *Θηράματα* με την τεχνική SEM-EDX.

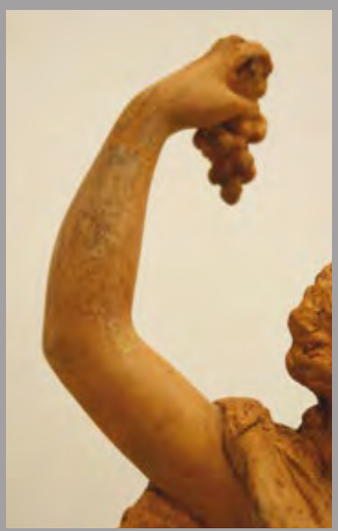
Η συντήρηση των έργων γλυπτικής. Αισθητική αποκατάσταση

Στην έκθεση περιλαμβάνονται γλυπτά του 19ου και 20ού αιώνα κατασκευασμένα από μπρούτζο, πέτρα, γύψο, πηλό, ορείχαλκο, σίδηρο και αλουμίνιο. Η κατάσταση διατήρησης των έργων ήταν πολύ καλή και οι επεμβάσεις συντήρησης που έγιναν ήταν περιορισμένης έκτασης και αφορούσαν κυρίως τον καθαρισμό και την προστασία της επιφάνειας των γλυπτών. Ακολουθήθηκαν οι παραδοσιακές μέθοδοι καθαρισμού, στερέωσης, συγκόλλησης, επιφανειακής προστασίας, πάντα σύμφωνα με τις σύγχρονες αρχές της συντήρησης. Ειδικότερα θα γίνει αναφορά στο τελικό στάδιο της συντήρησης, την αισθητική αποκατάσταση των έργων και τον τρόπο που αυτή αντιμετωπίζεται από το Εργαστήριο Συντήρησης Γλυπτών της ΕΠΜΑΣ, με αφορμή δύο έργα της έκθεσης που έφεραν παλαιότερες επεμβάσεις αισθητικής αποκατάστασης.

Πιο συγκεκριμένα, η αισθητική αποκατάσταση σε ένα γλυπτό αναφέρεται στην πλήρωση ενός κενού στην επιφάνεια με ένα υλικό συμβατό με το αρχικό, το οποίο χρωματίζεται ώστε να πλησιάζει χρωματικά την αρχική επιφάνεια του έργου. Το πόσο θα πλησιάζει το χρώμα της συμπλήρωσης αυτό της αρχικής επιφάνειας περιγράφεται γενικά από τον κανόνα «έξι ίντσες- έξι πόδια» (six inch-six foot rule) ο οποίος ουσιαστικά περιγράφει ότι η αισθητική αποκατάσταση δεν πρέπει να φαίνεται από τον θεατή που στέκεται έξι πόδια (περίπου δύο μέτρα) μακριά από την προθήκη του αντικειμένου, αλλά είναι εμφανής στις έξι ίντσες απόσταση (περίπου δεκαπέντε εκατοστά) [1]. Φυσικά, αυτοί οι κανόνες δεν είναι απόλυτοι, και εφαρμόζονται κατά την κρίση και την πολιτική του συντηρητή ή του επιμελητή ή του μουσείου. Επίσης, πολλές φορές το ίδιο το έργο καθοδηγεί το συντηρητή στο χρώμα που θα επιλέξει, ενώ υπάρχουν περιπτώσεις όπου μπορεί να προτιμηθεί η τέλεια μίμηση της αρχικής επιφάνειας, προκειμένου να μην αποσπά την προσοχή του θεατή από το έργο [2]. Όταν υπάρχουν παλαιότερες επεμβάσεις αισθητικής αποκατάστασης σε ένα έργο, κρίνεται κατά περίπτωση το αν αυτές θα διατηρηθούν ή όχι.

Οι κώδικες δεοντολογίας των συντηρητών που περιγράφουν τις αρχές και την ηθική πίσω από τις διαδικασίες συντήρησης αναφέρονται στην συμπλήρωση και την αισθητική αποκατάσταση σαν ένα μέσο για να αποδοθεί στο αντικείμενο η αισθητική και ιστορική αξία που μπορεί να έχει χαθεί λόγω της απώλειας υλικού. Συνήθως η αισθητική αποκατάσταση είναι κομμάτι της διαδικασίας συντήρησης όταν οι φθορές ενός έργου τέχνης αποσπούν το μάτι του θεατή και διακόπτουν τη ροή της οπτικής απόλαυσης του θεατή [3], αλλά αυτό θα πρέπει βέβαια να συνδυάζεται με την αρχή της ελάχιστης δυνατής παρέμβασης, που διέπει σήμερα όλες τις εργασίες συντήρησης. Η αποκατάσταση σταματά εκεί που αρχίζει η υπόθεση [4], ώστε να μην εξαπατάται ο θεατής. Θα πρέπει να είναι πλήρως και με σαφήνεια καταγεγραμμένη στα αρχεία του εργαστηρίου, να είναι αντιστρέψιμη, ανιχνεύσιμη με κοινές μεθόδους εξέτασης, να μην παραποιεί τα αισθητικά, εννοιολογικά ή φυσικά χαρακτηριστικά του αντικειμένου και να μην αφαιρεί ή καλύπτει αρχική επιφάνεια [5].

Στο Εργαστήριο Συντήρησης της Εθνικής Πινακοθήκης παραδόθηκαν το έργο *Βακχίδα* (αρ. κατ. 332) του Clodion (Michel Claude), από πηλό, και το έργο *Η Κυρά Δέσποινα* (αρ. κατ. 304) του Θανάση Απάρτη, από γύψο. Και τα δύο έργα φέρουν παλαιότερες αισθητικές αποκαταστάσεις, οπότε τέθηκε το ερώτημα της απομάκρυνσης ή μη των παλαιοτέρων επεμβάσεων, αλλά και των νεώτερων συμπληρώσεων που ίσως έπρεπε να γίνουν. Στο έργο *Βακχίδα* υπάρχουν παλαιότερες συγκολλήσεις τμημάτων, συμπληρώσεις και αισθητική αποκατά-



Λεπτομέρεια του έργου *Βακχίδα* του Clodion (Michel Claude), όπου διακρίνεται η παλαιότερη συμπλήρωση και αισθητική αποκατάσταση στο μέσα μέρος του αγκώνα και η νέα επέμβαση λίγο κάτω από τον καρπό του χεριού

Το έργο *Η Κυρά Δέσποινα* του Αθανάσιου Απάρτη που είχε παλαιότερες επεμβάσεις αισθητικής αποκατάστασης στο κάτω μέρος περιμετρικά, οι οποίες διατηρήθηκαν και ενισχύθηκαν από νεότερες όπου υπήρξε φθορά της τεχνητής πατίνας.

σταση με την τεχνική rigattino (λεπτές πινελιές χρωμάτων που διακρίνονται από κοντά, ενώ δίνουν το συνολικό τόνο του χρώματος της επιφάνειας από κάποια απόσταση). Αποφασίστηκε να διατηρηθούν οι συμπληρώσεις αυτές γιατί ήταν περιορισμένης έκτασης, καλά διατηρημένες, με σωστό χρωματικό τόνο, και αποτελούν μαρτυρία της ιστορίας του έργου. Μετά την επανασυγκόλληση τμήματος του αριστερού χεριού που είχε αποκολληθεί, έγιναν μικρής έκτασης επεμβάσεις αισθητικής αποκατάστασης με σκοπό να καλυφθεί το κενό ανάμεσα στα συγκολλημένα τμήματα. Η τεχνική rigattino δεν ακολουθήθηκε ώστε να είναι ευδιάκριτες οι δύο φάσεις αποκαταστάσεων, αλλά έγινε προσπάθεια να αποδοθεί ομοιομορφία στην εμφάνιση του έργου ισορροπώντας τους χρωματικούς τόνους της αρχικής επιφάνειας, των παλαιότερων και των νεώτερων αισθητικών αποκαταστάσεων (βλ. λεπτομέρεια του έργου *Βακχίδα*).

Στο έργο *Η Κυρά Δέσποινα* υπήρχαν παλαιότερες αισθητικές αποκαταστάσεις περιμετρικά στο κάτω τμήμα του έργου, που πιθανολογείται ότι έγιναν από τον ίδιο το δημιουργό του, στην προσπάθειά του να αποκαταστήσει τη φθορά της τεχνητής πατίνας με την οποία είχε καλύψει το έργο. Η γύψος είναι ένα υλικό αρκετά αδύναμο απέναντι στους παράγοντες φθοράς, οπότε παρόλο που είχε γίνει αισθητική αποκατάσταση στο παρελθόν, το πρόβλημα ξαναπαρουσιάστηκε με την απολέπιση της ωχροκίτρινης βαφής που είχε τοποθετηθεί στην επιφάνεια. Δίνοντας ιδιαίτερη βαρύτητα στην θέληση του καλλιτέχνη, οι αποκαταστάσεις αυτές αντιμετωπίστηκαν σαν μέρος του έργου, διατηρήθηκαν, και έγιναν αισθητικές παρεμβάσεις όπου χρειαζόταν, ώστε να αποδοθεί αισθητική ακεραιότητα στο έργο.

Τελικά, ακολουθώντας τους γενικούς κανόνες δεοντολογίας και ηθικής της συντήρησης, αλλά λαβαίνοντας υπόψη και τις ιδιαιτερότητες κάθε έργου, και στα δύο γλυπτά διατηρήθηκαν οι παλαιότερες επεμβάσεις, συμπληρώθηκαν με νέες, συμβατές και αντιστρέψιμες, ενώ έγινε καταγραφή και τεκμηρίωσή τους για μελλοντική χρήση.

Δρ Μαρία Κλιάφα
Γιώργος Μαργαρίτης

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

[1]. A. Oddy (ed.) *The Art of the Conservator*, British Museum Press, Λονδίνο 1992
[2]. S. Buys and V. Oakley, *The conservation and restoration of ceramics*, Butterworth – Heinemann, Οξφόρδη 2000
[3]. C. Caple, *Conservation skills, Judgment, method and decision making*, Routledge, 2000
[4]. International Council on Monuments and Sites, *The Venice charter: International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites*, Βενετία 1966
[5]. American Institute for Conservation, *Code of ethics and standards of practice*, AIC, Νέα Υόρκη 1994

Unknown Treasures from the National Gallery Collections

Marina Lambraki-Plaka
Professor Emerita of Art History
Director of the National Gallery

Unknown Treasures from the National Gallery Collections is the last major event to be organised before the National Gallery embarks on its expansion project. Featuring works from the National Gallery and Evripidis Koutlidis Foundation collections, this exhibition is important on several grounds. The most obvious *raison d'être* for this event, which realizes a personal vision of mine, is as an indication of things to come: we wished to bid our farewell to the old museum by displaying a selection of the important works scheduled to form part of the permanent display after the completion of the expansion project. With twice as large a display area, the new National Gallery - Alexandros Soutzos Museum will be able, not only better to preserve the artistic heritage of Greece in its collections, but also to mount exhibitions featuring a far larger number of works for the benefit of the public; a wider-ranging exhibition agenda, moreover, will be made possible.

The unknown treasures of the National Gallery that go on display in this exhibition can claim a place in the light, not only thanks to their high quality, but also because they shed new light to the narrative of Modern Greek art history. The National Gallery curators who selected these works were called upon to explore this uncharted territory. This has been the most ambitious and substantial goal of this team project. Indeed, this event can claim nigh-heretical originality. As a rule, an exhibition is curated by a single art historian, perhaps with support by others; yet, both the exhibition concept and its implementation are his or hers and his or hers only. In this particular case, though, each one of the eight curators, who are in charge of a specific period in the history of Modern Greek art and the respective section in the collections, was tasked with making her own selection, in a spirit of freedom uninfluenced by fellow curators.

In the event, we are invited to enjoy, not a single exhibition, but a joint event consisting of several exhibitions. Two of these inevitably stand out: the exhibits from the European collection, headed by the Curator Efi Agathonikou, and from the Department of Drawings and Prints, headed by the Curator Dr Marilena Cassimatis. The former chose to show lesser-known interesting works of European painting, both earlier and more recent; the latter will reveal to the public a number of rare treasures - drawings and prints by the greatest European masters in the National Gallery collections. These include drawings by renowned Italian and Flemish painters, as well as celebrated prints by legendary artists, among them 38 works by Dürer and 16 invaluable etchings by Rembrandt.

Yet, the curators assigned to select, conceptualize and group Modern Greek art from their respective areas of responsibility, in fact propose individual exhibitions compiled into one. This exciting experiment is not without risk. Each curator selected works according to her own personal standards and developed a display according to her own reading of art history. Different methodological approaches are therefore at work here, corresponding to successive moments in the history of Modern Greek art. These sections, not only propose a unique interpretation of featured works, but reflect the distinct academic approaches of the art historians.

I will not attempt to summarize these approaches. The curators' extensive introductory essays in the catalogue that accompanies the exhibition, the treatment of each section, as well as the brief wall texts in the display area offer sufficient guidance to visitors: Curator Dr Maria Katsanaki picked characteristic works in the 19th-century collections featured in the permanent display; Curator Zina Kaloudi chose works that illustrate the multifaceted modernist explosion in the early 20th century; Curator Dr Annie Malama takes an insider's look at the generation of the 1930s, which has not revealed all its secrets yet; Curator Dr Lina Tsikouta, responsible for Post-War and Contemporary Greek art, contributes the most undisciplined and exciting section in the exhibition: avant-garde and local movements, figurative art and abstraction, constructions and environments have evolved in parallel in Greece, sometimes not very harmoniously. Curator Dr Tonia Giannoudaki, in charge of Sculpture, outlines the development of Greek sculpture through works that up until now had to remain in storage due to space considerations. Curator Artemis Zervou, in charge of Christos Kapralos's corpus of works, has curated the sculptor's participation in this exhibition. This complex museological project was successfully coordinated by Dr Olga Mentzafou, Head of Collections and Museological Planning, who holds a deep knowledge of the museum's collections.

The teamwork for the organization of this outstanding exhibition, in which almost every member of the National Gallery scientific staff worked in harmony, gives me the opportunity to praise the staff's fundamental contribution to the museum's smooth operation. Curators, aided by conservators, are the heart and soul of the living organism that a museum must be. If a museum's main goal is to collect, preserve, study and display works of art in accordance with scientific guidelines to ensure their protection, promotion and interpretation, one realizes how qualified the scientific staff must be that is expected to carry out these complex duties under the guidance and stewardship of the Head of departments. I can proudly assert that the National Gallery's scientific staff is of the highest order. Moreover, their cooperation record with colleagues from Europe, the United States and Asia in exchange projects and jointly organized major events around the world is ample testimony to their efficiency, expertise, and academic qualifications, and, one might add, cultural diplomacy. National Gallery art historians/curators possess post-graduate degrees; they have a profound knowledge of the collections and great experience, working with seriousness, responsibility, enthusiasm and disinterested zeal, under the guidance of the experienced and organizing Dr Olga Mentzafou, Head of Collections and Museum Planning. Of similarly high academic standards and holders of postgraduate degrees are the conservators, who have contributed to the National Gallery Conservation Department ranking amidst the most accomplished and up-to-date in Europe, under the energetic and inspired direction of Dr Michalis Doulgeridis.

During the preparation of the exhibition *Unknown Treasures from the National Gallery Collections*, curators, conservators, storeroom personnel and photographers worked in tandem, spending endless hours in vault research, and artwork selection, conservation, photography and study. The scientific staff's daily involvement, not only with collection management, but also with exhibition curation, essay writing, catalogue editing, has turned the National Gallery into an outstanding research centre for Modern Greek art. An invaluable aid to this activity, the library, run by experienced librarians, possesses rare archival material accessible to every scholar and student.

Having thus praised the scientific staff, it would be amiss not to extol the contribution made by the administration, whose experienced and dedicated staff provides full support for the far-ranging activity undertaken by the National Gallery in recent years. Konstantinos Arvanitakis possesses both the skill and experience required by the role of Head of the Administration and Finance Department. Our security team and its Manager, the able and polite Nitsa Lambou, ensure that artworks are protected and visitors feel welcome.

I would like to congratulate all curators for their enthusiastic contributions to this exhibition. I would also like to extent my thanks to the project coordinator, Dr Olga Mentzafou, Head of Collections, and curator Zina Kaloudi, catalogue editor and contributor to the exhibition; the keen storeroom assistant Roula Spanoudi; Dr Michalis Doulgeridis, Head, Conservation Department, and his worthy associates; our photographers, Stavros Psiroukis and Thaleia Kymbari; Kostas Arvanitakis, Head of the Administration and Finance Department; and Marina Makri, Finance Department supervisor. I would also like to extend special thanks to my assistant, Irene Tselepis, Press Officer, and to the polite ladies at the Director's administration office, Eleni Kotsikou and Kiki Tsamboukou. I would finally like to thank Apostolos Botsos, Chairman, and the members of the National Gallery Board.

The architects Giorgos Parmenidis, Professor, NTUA, and his associate, Christine Longuépée, designed a no-frills installation for the display of the variegated and untameable material in the exhibition at the National Gallery and at the National Glyptotheque, where the Post-War and Contemporary sections are on display. The outstanding technician and our valuable associate, Dimitris Sifnaios, designed the lighting, and Antonis and Manos Lignos, true artists in their respective fields, take credit for the wood constructions. Thymios Presvytis and Thodoris Anagnostopoulos of Peak Publishing. have made the inspired design of the catalogue. I thank them sincerely.

Unknown Treasures from the National Gallery Collections would not have been possible without the generous sponsorship of the National Bank of Greece, which has become our museum's true benefactor. I would like to sincerely thank Vassilis Rapanos, Chairman of NBG, and Vice Chairman of the National Gallery, and Apostolos Tamvakakis, CEO of NBG; warm thanks are also due to the communication sponsors, who firmly support the National Gallery's work in recent years.

Current trends in museum development

Challenges and questions at the dawn of the 21st century

Dr Olga Mentzafou-Polyzou
Head of Collections and Museum Planning

The entity of a museum, especially of a national museum, and the approach to its collections and their public display, have been determined by various factors, shaped by policies and objectives that differed from one historical period to the next. As early as the late 18th and early 19th centuries, the establishment and development of the museum as a public institution for the preservation of cultural heritage and history determined its character. The importance of collections as the treasuries of national memory and history, as well as the artistic value of objects, irrespective of the religious or political ideology with which they may be associated, were especially acknowledged during the period of the French Revolution and its aftermath. The idea of the museum as the safe-keeper of cultural heritage emerged in response to the realization of the imminent need to prevent the collections of the Crown, the nobility, and the Church, as well as the outdoor monuments, from being vandalized by the rebellious crowd. And if social and political conditions contributed to the emergence of the public museum, it was ideological movements, especially the notions of Neoclassicism and Romanticism, that contributed to the determination of its mission along the lines of the moral education of the public, as by a display of artworks a museum is able to guide and educate visitors in ideals and moral values.

In the same way that in France it was mainly socio-political conditions that contributed to establishing the museum as an institution, in other countries the idea of housing and displaying large collections led to the establishment of autonomous museums, as was the case in Britain, where the British Museum was established in order to house Sir Hans Sloane's art collection and library, which was considered an invaluable national treasure by the British.

The museum that is intended to serve these goals is built mainly in capital cities, but also in other large cities, housed in existing imposing edifices and, being national, is also charged with another political and ideological role. On the one hand, to promote art as a factor towards cultural cohesion to the country's inhabitants, and the possession of large collections as confirmation of grandeur and domination, and on the other to publicize this to foreigners. This means that a national museum must be impressive as building, as space, and as function.

By the mid-19th century, the national museum had become well established, and its mission as a public organization of an educational character had been consolidated. The museum's overall activity revolves around displaying, enriching, conserving the collection. The approach to art through the collection and the aesthetic training of visitors must be based on scientific research and documentation, whose development leads to a deeper knowledge. The notion of specialization and categorization dominated in the 19th century. The effort to classify into schools, to highlight the relationships between artworks and artists, and, above all, the historical evolution, are the main criteria in collection display, since the educational role required a synthesis and the provision of a complete education.

Even if in the early 19th century the interest of museum authorities focused on the museum-treasury, and later on the museum-encyclopaedia, or dictionary, in the late 20th century the museum is conceived differently. It is no longer a passive space in which a predetermined path is followed, but instead a visit to the museum is a distinctively personal experience for each visitor, who must mobilize his senses as well as his mind in order to be able to enjoy a work of art as a unique, autonomous creative product and also to discover and grasp the "reason" behind its production. And with this respect to the free approach to the artworks in the collection the museum is asked to serve a complex function, as it is beyond any doubt that the educational and aesthetic aspects remain prevalent. The role of the curator is to inspire, rather than impose ways to "read" art, to establish preconditions for its interpretation and propose different criteria for its approach.

The material in a museum is its predefined framework of choices. The curator, who is familiar with the collections, is asked to reveal them to the public through a "concept" which emerges from issues arising from the works themselves, to explore relationships and create interrelated groups that encourage conceptual associations and the production of experiences. At the same time, the organization procedure of an exhibition through a specific selec-

tion, new or different from other propositions, is a challenge for the curator, not only to take a stance on art matters, but also to pronounce evaluations and views related to the statements made by these works in the context of the social and historical conditions that contributed to their production. Accordingly, the permanent display of the National Gallery collections is already a proposition, aiming to present its material by illustrating the role of art through the dialectical relationship amongst art, history, and society. Yet, the wealth of content in the museum, unseen by the visitors yet familiar to curators, provides an opportunity for multiple readings, with a variety of combinations of hermeneutical approaches. The exhibition that is proposed, a narrative of short stories, is the result of the personal research conducted by each curator, in accordance with the principles that she has developed, which have led to a new outlook on the museum's content. At the same time, each artwork, its history, the history of its revelation, the research on its authenticity, its conservation, and the activity required by its display, inspire a lively debate and different views amongst the disciplines that contribute to the exhibition procedure, which all together compose a new proposition.

It is this discourse that the curator seeks to transmit to the public. In no way does he impose his own view; on the contrary, he seeks to convey the issues that preoccupy him to the art-loving visitors of the museum, as well as to the academic community, aiming to transform a subjective version into an experience that requires the viewer's active participation in order to be grasped.

This new standpoint, which encourages the free approach to the collection through personal selection and according to each visitor's unique sensibilities and knowledge, has expanded the museum's scope of activity. Museums are now invited to play a complex role: not only to display the collection and teach, but above all to foster the understanding of art by establishing the appropriate conditions as well as by contributing to the constructive use of visitors' time. A variety of creative activities help to achieve this goal. Exhibitions and exchanges at a national or international scale offer opportunities for a multifaceted reading of the collections; the growth of information being made available provides an opportunity for a multidimensional encounter with the art object, and art forms other than the visual arts – cinema, dance, music, theatre – are able to reinforce a view, or highlight the homogeneity of art of a specific period. Touring exhibitions, publishing activity, brochures and flyers, lectures, and libraries, meetings and discussion panels, subscription services for group visits, all kinds of facilities for the public, now make the museum "the space par excellence for communication, meeting, dissemination", as aptly noted the director for many years of the National Museum of Modern Art in Paris, Pontus Hulten.

This form of museum, which tends to become the norm today, is a complex mechanism that is expected to carry out multiple functions at once. As the museum becomes a multivalent centre for the production of culture, exhibition spaces, while remaining the key objective, are far from the only one; instead, they form part of an extensive range that requires a different approach to the available area. Visitor increase has necessitated more room for reception and information; at the same time, the development of various cultural functions requires a more rational distribution; the introduction of technology in collection display, storage, and conservation, as well as the improvement of working conditions often require radical interventions to the building system. Therefore, several existing museums were forced to adapt their facilities to new needs, as was the case with the Louvre, or the National Gallery in London, or in other cases they had to gather more collections in an existing space, usually an old building of prominence, which is refurbished to accommodate its new function, such as the Musée d'Orsay, or the new Tate London.

A different approach is required to the housing problem when the museum is about to be installed in a building that was designed from the start in order to house and display a collection. The luxury and grandeur of 19th-century museums – both those that were housed in converted palaces and those specifically built to house collections, albeit using similar models – were replaced in the aftermath of the War by the "functionality" of buildings designed by Bauhaus architects, such as Mies van de Rohe, who designed the National Gallery in Berlin, or Franck Lloyd Wright, who designed the Guggenheim Museum in New York, and is the father of organic architecture. Nevertheless, new museum buildings, adapted to their new, increased functions and requirements, do not lack monumentality. Taking into consideration current museum standards, a multiplicity of activities, and drawing inspiration from the material and the natural, organic arrangement, they become themselves works of art.

By synthesizing these views, on the one hand to make the museum a contemporary venue for culture able to respond to the challenges of the modern era and on the other hand to retain its monumentality as a national museum and as a landmark in the urban landscape, the National Gallery looks ahead to an expansion project now in the last phase of administrative procedures. Minimal and reversible interventions to the existing building, which has been listed as a monument of cultural heritage, will make the new National Gallery a functional and at the same time iconic presence in the art scene. Light, transparent materials, such as glass, combined with the warm tones of wood, clear crossing lines and friendly circular forms will be characteristic of the National Gallery's new facilities, which will be at a very high aesthetic and operational level. New rooms for temporary exhibitions, and communication flows that facilitate getting from one point to another and access to the vaults, will enable the National Gallery to open up its collections and encourage their study and promotion in the light of new perceptions and practices, standards and objectives. An invaluable treasure constantly unfolding in front of the visitors' eyes.

BIBLIOGRAPHY

Germain Bazin, *Le temps des musées*, Desoer 1967

Joseph Maria Montaner, *New Museums*, Architecture Design and Technology Press, London 1990

Umberto Eco, *Πολιτιστικά κοιτάσματα*, Paratiritis Editions, Thessaloniki 1992

Rolan Schaer, *L'invention des musées*, Découvertes Gallimard, Réunion des Musées Nationaux, Histoire, 1993

Nicholas Serota, *Εμπειρία ή Ερμηνεία, Το δίλημμα των Μουσείων Μοντέρνας Τέχνης*, Agra Editions, Athens 1999

Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Ο φόβος του μουσείου*, newspaper *Το Βήμα*, October 24, 1999

Anne-Laure Oberson, in *Curating: Απόψεις για την επιμελητική δράση,* Futura/ GAP Files#1, Athens 2005

Πολύνα Κοσμαδάκη, in *Curating: Απόψεις για την επιμελητική δράση,*. Futura/ GAP Files#1, Athens 2005

Selected works in the National Gallery 19th-century Greek painting collection

Dr Maria Katsanaki

Organizing an exhibition of works from the National Gallery storage rooms was a challenging proposal. Working on this concept proposed by the National Gallery Director, we followed, as far as the 19th-century section is concerned, the structure of the permanent display, starting with Greek painting dating from the early years after the War of Independence. This section, therefore, can be perceived with reference to the respective subsections in the permanent display (The Painting of the Free Greek State. The Years of the Reign of King Othon 1832-1862; The Bourgeois Class and its Painters. From the 19th to the 20th century); of course, it would not be possible to provide an exhaustive account of 19th-century Greek painting. Based on quality criteria, we selected works, that enrich the content of the various subsections in which the permanent display is divided, some of which are revealed for the first time.[1] Moreover, we decided to include artists that are not featured at all in the National Gallery's 19th-century art exhibits, or but with few examples; also, sections such as mythological, literary and biblical themes, which were also cultivated during that period and are comprised in the volume *National Gallery 100 Years*, published in 1999, but not in the permanent display.[2] Finally, certain facts determined the scope of selection: for instance, historical painting is absent here, as it is thoroughly illustrated in Athens, as well as in the Nafplion annex, which focuses exclusively on the topic of the Greek War of Independence.

One of the painters to discover here, as he is not represented in the permanent display, is the Paris-based Grigorios Soutzos. We consider this artist to be of special interest for – European – art history, due to, among other reasons, his personal relationship with the French Impressionist Edgar Degas, discussed in our introductory essay in the exhibition catalogue *Paris-Athens, 1863-1940*, a show held at the National Gallery in 2006.[3] Three of the artist's landscapes – an oil painting and two watercolours – dating from the 1840s and 1850s are included in the section dedicated to early landscape painting; these works capture now lost facets of Greece. The *View of Piraeus* (cat. no. 1), with the ships and boats in the protected harbour, is not only an important document for the topography of the area, but may also well be the earliest seascape painting in Modern Greek painting, as noted by Marinos Kalligas.[4] *The Theseum* (cat. no. 3), a typical neoclassical subject, is depicted in the 1853 painting from the Alexandros Soutzos Bequest; the Temple of Hephaestus and humble Athenian houses in the foreground are rendered in easy brushstrokes in successive horizontal bands, bathed in a mild, warm light, reminiscent of Italian landscapes by Jean-Baptiste Camille Corot, whom, it seems, the painter and art collector Grigorios Soutzos admired.

The same section includes landscapes of Athenian antiquities by Vicenzo Lanza (cat. no. 6), Angelos Giallinas (cat. no. 4) and Emilios Prosalentis (cat. no. 5), depicting the Acropolis and the Theseum, painted in a Romantic spirit of nostalgia.

Coming from this early period, a bourgeois portrait by Andreas Kriezis and a portrait by the little-known Pericles Chelmis of a man in a traditional *fustanella* costume are tellingly exhibited side by side; this contrapuntal set reflects a society in the process of urbanization. The former work, *Portrait of Christopoulos* (cat. no. 12), dating from 1846, by Kriezis, an artist from Hydra, is a typical example of early bourgeois portraiture with conventional characteristics, which could be stylistically compared to the *Portrait of Nikolaos Kalogeropoulos* (1847) by the same artist in the Yiannis Perdios Collection. The sitter is depicted up to the waist, in a dark suit and in a rigid pose; the collar and cuffs of the white shirt can barely be made out against an undefined, dark background. Kriezis also painted *The Arrival of King George I* (cat. no. 8), which captures the mood of celebration for the arrival of the new king of Greece in 1863. In 1848, Chelmis, an artist from Andros, made the portrait of an unknown man in traditional Greek costume (cat. no. 7); in several of his works in the Evripidis Koutlidis Foundation Collection, figures of the Greek countryside are portrayed in local costumes in oil on marble. Alongside Kriezis, Dionysios Tsokos from Zakynthos received commissions for portraits by members of the rising bourgeois class; a characteristic example is the *Portrait of Donatos Dimoulitsas* (cat. no. 11); the distinctive facial features of the young Corfiot lawyer are depicted by means of a limited palette. The two *Corfiot Women* (cat. no. 16, 17), one by another Ionian artist, Konstantinos Iatras, and one by an unidentified artist, date from the same period.

Tyrolean artist Francesco Pige is an exceptional case in the history of Greek painting in the aftermath of the War of Independence. His works, especially his portraits, in which he specialized, exert an irresistible fascination. His sitters, often members of seamen's families, pose in typically rigid, frontal poses, or in a slight turn. His portraits of *Rear Admiral Sachtouris* (cat. no. 9) and of *Marigo Sachtouri* (cat. no. 10) are two gems in the Evripidis Koutlidis Foundation Collection that demonstrate the mastery of the artist. His obsession with detail is evident in the meticulous evocation of Marigo's formal attire, or the Rear Admiral's uniform, with the golden buttons and red shoulder boars. Both sitters are depicted with the Acropolis and the Theseum in the background, reflecting the Romantic spirit that prevailed during this particular period of the 19th century. The green parrot, sitting on a branch of the plant that climbs up the column in the *Portrait of Marigo Sachtouri,* and the dog's head, with the otherworldly eyes, that accompanies the sailor, seizing something of the artist's genious, are also worth noting. The third portrait by Pige (cat. no. 13), less "naïve" than the previous two, depicts a middle-aged man. The work dates from 1860 and is monogrammed by the artist (middle-left). The sitter is seated in a wooden armchair upholstered in red fabric, in front of a velvet screen with tassels. He is wearing a black jacket and a pleated white shirt with a high collar and a black necktie; he wears medals on his chest and a ring on a finger of his left hand; in his right hand there is a note, bearing the hard-to-read inscription: *Τω Κυρίω / Γεωργίω Α(κ)ρατ [...] / Εις Πάτρας*. [*To Mr Georgios A(k)rat [...] / In Patras*]. The sitter's monogram, *Γ.Α.*, is inscribed on the ivory walking stick that he holds. At the left an inkpot and a pen, as well as a set of four leather-bound volumes of the *History of the Greek Revolution* in the library probably refer to the sitter's personal interests.

Two artists who contributed to the development of bourgeois portraiture make the mosaic of this period complete, in regards to both their sources of influence and their personal artistic handling: the first one, Nikolaos Kounelakis, was a Cretan who lived in Florence; he was profoundly influenced by the French painter Jean Auguste Dominique Ingres. He is featured here with two charming portraits (cat. no.

14, 15) that convey the sweetness and nobility of the female sitters. The second, Nikolaos Xydias, studied in Italy and lived in Paris until the late 19th century. His *Portrait of a Man* (cat. no. 27) was made in 1862, the year when he got married to the French Marie Anaïs Colin, as well as participated in London's World Fair, in which he contributed mythological scenes, rather than portraits, though.

Another representative section showcases themes from mythology and the Old Testament, inexhaustible sources of inspiration for a long period and still cultivated in the academies and formal art schools in the 19th century. Many of these works come from the donations of the National Technical University and the University of Athens, including *Samson and Delilah* (cat. no. 23) by Ioannis Doukas, made in 1873 in Vienna, a work of interest both for its composition and for its rendering: the chiaroscuro, the modelling of the volumes, and the physicality of the figures reveal an artist of merit who approached a classic theme in a bold and original manner. In 1865, Nikephoros Lytras painted *Antigone and Polynices* (cat. no. 20), where he applies the teaching of Carl von Piloty, his professor at the Munich Academy. In a gloomy landscape of cool tones, Sophocles's tragic heroine faces in awe the lifeless body of her brother and makes a gesture of revolt against the terrible sight. The successful handling of light and the foreshortening of the dead body, which is reversed and diagonally arranged, testify to the achievement of the 33-year-old Lytras, who consciously focused on the tragedy of human fate.

Greek portraiture gradually matured, alongside with the rising upper class, leaving behind the rigid, static style that prevailed during the early post-War of Independence years. In the section of mature bourgeois portraiture, the full-body portrait of *Mrs Serpieri* (cat. no. 25) by Nikephoros Lytras stands out. Clémence Reboul, the wife of the mineralogist and entrepreneur Giovanni Battista Serpieri, is portrayed standing, her head slightly looking to the left. She is wearing a dark red velvet dress with black trimmings; the décolleté and the sleeves, which leave the shoulders bare, are lined with fine white lace. She is holding a folded fan in her right hand. She has impressive jewellery in her hair, a pearl necklace, long earrings, a pin on her dress, a ring and a bracelet of precious stones. She is standing by a fluted column on a tall base at the left, while a chair with a tall back on which a silk cloth lies, can be seen in the background on the right. The setting is completed by a carpet on the floor, on which lies a pink rose. The composition underpins the sitter's high social standing.

Dated 1869, this work was made after Lytras returned to Greece, at a time when he was already professor at the Athens School of Fine Arts and expanded on his training at the Munich Academy (1860-1865), in which he had familiarized himself with paintings by the great masters. European portraiture at the time was profoundly influenced by the heritage of 17th-century Netherlandish art. Committed to the values of academic art – balance in composition, accuracy in draughtsmanship, harmony in the dark colours that prevail, and meticulous execution – Lytras created an imposing portrait of monumental scale that is quite unique in 19th-century Greek painting.

The monumental *Portrait of Georgios Averoff* (cat. no. 24), painted by Pavlos Prosalentis the Younger in 1888, apparently from a photograph, is another example of official portraiture; a related work, made by the artist during the same year, is in the Averoff Art Gallery in Metsovo; its provenance is from the Averofeion Gymnasium in Alexandria, Egypt. The *Portrait of Zinovia Psycha* (cat. no. 28) by Georgios Iakovidis (1885) and the *Portrait of a Man* (cat. no. 26) by Konstantinos Panorios (1889)[5] were made during the same decade. The children's portraits (cat. no. 29-33) by artists of the School of Munich, or the School of Paris (Lytras, Gyzis, Lembesis, Doukas, Rizos), depict either members of the artists' families, or young upper-class-family members.

Genre painting, that is, narrative evocations of everyday life, is the most popular thematic category in Modern Greek art that was established by Nikephoros Lytras through his teaching and work. His works on display in this section date from the last period of his career (cat. no. 35, 38, 39). The individuals depicted strike us as solitary figures, fully absorbed in their preoccupations. The artist demonstrates a great economy of painterly means, as during this late phase in his career he focuses on the essence and rejects superfluity and striking effects. His pupils, including Polychronis Lembesis, made realistic depictions of typical everyday characters, such as *The Semi-clad Boy* (cat. no. 36), probably a little breadwinner, treated with astonishing freedom and immediacy. Lembesis's fellow student at the Athens School of Fine Arts, Konstantinos Panorios also depicted a lower-class boy, a handsome youngster with dark hair and eyes in a casual pose, his hands in his trouser pockets (cat. no. 37). Another of Lytras's pupils, Georgios Iakovidis painted around 1870, while still a student, *The Girl from Megara* (cat. no. 34), in which his professor's influence is evident. The exponent of another school, Theodoros Rallis, who studied in Paris and lived there throughout his life, opted for a totally different palette compared to the earthy colours of the so-called School of Munich; he adopted miniscule brushstrokes to render in all their subtlety and smoothness the figures of the beautiful Greek maids during prayer in church, capturing the solemnity and theatricality of the scene, while also realistically evoking the church setting and objects (cat. no. 40).

The still-life painting section comprises extraordinary works by artists from the School of Munich. Nikolaos Vokos is a specialist in this genre: *Fish and Oysters* (cat. no. 43) combines realism with outstanding quality. Much more evocative, *Quinces* (cat. no. 45) demonstrates the gift of his teacher, Nikolaos Gyzis, to transform the insignificant or trivial into poetry. Painted in bright tones, in a true painterly fashion, rather than merely realistic, Nikephoros Lytras's *Onions* (cat. no. 44) is a token of the artist's accomplishment in this genre as well. The composition with the porcelain vase and brass tray by Symeon Savvidis (cat. no. 41) is a *tour de force* of virtuosity.

An exponent of the Symbolist movement in the late 19th century, Nikolaos Gyzis became interested in idealized allegories early on in his career, spent entirely in Munich. *The Liberal Arts and their Spirits* (1878-80), an oil study (cat. no. 47) for the fresco on the ceiling of the Crafts Museum, in Kaiserslautern, which has not survived, the oil study (cat. no. 46) for *The Symphony of Spring* (1885-86) and, finally, the study (cat. no. 48) for the interior decoration of the Museum of Decorative Arts, in Nuremberg, which was destroyed in World War II, entitled *The Apotheosis of Bavaria* (1895-99), which evinced the characteristic fluid line of Jugendstil, represent three successive decades of his artistic explorations. The artist also made exquisite drawings for the figures in *The Apotheosis*, acquired and donated by the Hellenic Ministry of Education during a retrospective exhibition for the artist, in 1928; these works add to our knowledge of the composition, which "realizes Gyzis's complex ideological and formal pursuits, and constitutes the foundation of the artist's visions, nourished by ancient culture, associated with lyricism and poetry, embodying contemporary idealism, and determining the creation of an other reality that the artist experienced at the time", according to the expert on his work, Nelly Misirli.[6]

The section that completes this selection of 19th-century painting focuses on the new in-

terpretation of painting under the refreshing influence of Impressionism; its messages are evident in works by the great Greek seascapists, chief among them Konstantinos Volanakis. He came into contact with the innovative trends in Munich: in his *Fishing Boat* (cat. no. 52), the way in which the artist has captured the light, his treatment of the land in the background, the reflection of the small vessel and the figures of the fishermen in the water, the subtle rippling of its surface, all attest to the artist's thorough assimilation of the new achievements.

Vasileios Chatzis was a pupil of Volanakis; even more than *Morning in Corfu* (cat. no. 54), in which a number of fishermen are drawing the nets on the beach, where an elegant couple is strolling with the town fort in the background, a painting not lacking a certain conventionality, the pastel entitled *On the Beach* (cat. no. 53) and a small *Seascape* (cat. no. 55) in oil reveal a landscapist of great skill exploring the interplay of light and colour according to the concepts of painting *en plein air*.

Ioannis Altamouras was in Denmark during the year when Impressionism officially came into being in France (1874); in September of the same year, the artist painted *Helsingör Harbour* (cat. no. 59), in which he opted for a harmonious palette in order to capture the water, the sky, the sea vessels, their sails unfolding, chimneys smoking, on a calm autumn day imbued with diffused light, in which everything seems fluid.

Another gifted artist who was prematurely lost, just like Altamouras, Pericles Pantazis, actively participated in the innovative movements of the period in Belgium. Using the spatula technique also used by the French realist Gustave Courbet, he literally "built" the image of a stormy sea under a cloudy sky (cat. no. 58).

Symeon Savvidis studied systematically colours and their interactions in Munich; *Lady in Pink* (cat. no. 64) is an interesting painting *en plein air*, in which the artist introduces his observations on the subject; in *Boat Ride on the River* (cat. no. 63), mirroring in the water becomes the main focus in the painting.

Made in 1890 by another exponent of the School of Munich, Polychronis Lembesis, *Tower on Mount Pelion* (cat. no. 60) captures the essence of a sun-scorched landscape, bathed in a warm light that eliminates colour gradation and erases all features of the boy in the foreground, precisely set on the vertical axis of the composition defined by the building.

An artist who travelled the itinerary Athens-Munich-Paris before returning to Greece and becoming professor at the Athens School of Fine Arts, Georgios Roïlos made *Bridge on the Thames* (cat. no. 61) in London, where he spent five years beginning 1903; the work demonstrates the artist's interest in conveying the atmospheric and elusive.

Houses on a Canal (cat. no. 65) is a French landscape by Iakovos Rizos, who lived in Paris and associated with the Impressionists, although a pupil of the academic artist Alexandre Cabanel. This painting evinces the influence of painting *en plein air* ; the composition is reminiscent of certain landscapes by Degas.

In 1913, at the age of 22, Pavlos S. Rodokanakis, who studied painting and engraving in Rome, depicted the *Forest in Italy* (cat. no. 70) with an impressionist feeling, choosing a square format and a particular framing for his scene.

The last artist in this selection is Odysseas Focas, who studied in France and worked for 30 years at the National Gallery of Greece, to which he bequeathed his works and property. His contemporary art critics hailed him as a pioneer, praising especially his landscapes: "Focas became the strongest landscape artist in Modern Greece. The beauties of Greek nature, the purple hues of the Greek mountains, with their soft contours, and the sky of Attica, which – according to Euripides – is full of ether, rather than air, the wonderful sky of abundant light and of the purest clarity, the magic of Greece, passionately celebrated by the poets, all found in Focas a masterful interpreter. Focas excels, above all, in depicting the gradations of the sky, with his mystical, harmonious colours that render the sky's infinite depth in impeccable perspective", according to an article in *Ταχυδρόμος* magazine, in 1909; this description applies equally to *Landscape* (cat. no. 67), a work in the artist's bequest with an obvious Impressionist imprint. Finally, a small-scale *Portrait of a Woman* (cat. no. 66), dating probably from the early 20th century, perhaps around 1910 - 1920, reveals a skilful artist, who with a self-assured technique, inwardness and sensitivity renders the face of the young model meticulously using small brushstrokes, whereas the blue background and the white clothing, in which the shadows are also painted in sky-blue and purple, are rendered by means of broader and freer horizontal and vertical brushwork; the forms are defined by colour, while the wood panel surface is let to interfere with the overall effect of the painting.

The treasury of Modern Greek art, the National Gallery seeks to enrich the 19th-century collections by select acquisitions, either made possible by funds from the Alexandros Soutzos Bequest, to the extent that this is possible, considering the soaring art-market prices in recent years, or thanks to the moving generosity of all those – individuals and foundations, artists, collectors, or institutions – who have donated individual works or groups of works to the National Gallery. The impending expansion of the building of the National Gallery is expected to make it possible to show a larger number of works in a redesigned, up-to-date display in the new exhibition areas.

NOTES

1. It must be noted that some of the paintings in this selection were included in earlier exhibitions of the National Gallery collections, already in the first post-War "partial and temporary" exhibition at the Zappeion Hall, in 1953, under the direction of Marinos Kalligas, and are in this respect not "unknown". Moreover, in thematic or monographic exhibitions, as well as in the studies constantly carried out and contributing to the bibliography and to our knowledge of the history of 19th-century Greek art, a substantial number of the works not on display at the National Gallery has been published.

2. *National Gallery 100 Years. Four Centuries of Greek Painting from the Collections of the National Gallery and the Euripidis Koutlidis Foundation*, Marina Lambraki-Plaka (research supervision – introductory texts), Athens 1999 (in Greek and in English).

3. Maria Katsanaki, "Greek Painters in Paris, 1863-1940", (exh. cat.) *Paris-Athens, 1863-1940*, Marina Lambraki-Plaka (chief ed.), National Gallery – Alexandros Soutzos Museum, Athens 2006, p. 35-37 (in Greek and in French).

4. Marinos Kalligas, *Greek Painters at the National Gallery (a selection)*, Dodoni, Athens-Ioannina 1984, p. 73 (in Greek).

5. According to a note on the reverse of the painting the politician Th. Sarsentis from Filiatra is depicted.

6. Nelly Misirli, *Gyzis*, Adam, Athens 1995, p. 268 (in Greek).

Searching for the Colour as Light

Consonances,
encounters of multiple dialogues

Zina Kaloudi

"We define the aura [...] *as the unique phenomenon of a distance, however close it may be. If, while resting on a summer afternoon, you follow with your eyes a mountain range on the horizon or a branch which casts its shadow over you, you experience the aura of those mountains, of that branch."*[1]

An exhibition; the selection of artworks

Every exhibition is the realization of a gaze at a specific moment in time. The concept is determined each time by the same question posed by the curator: "What do I want to show, and why." The selection of works for each exhibition grows like the roots of a tree as a graphic representation of an interior dialogue on specific issues. The ultimate selection and, above all, the decision on their location on the wall, illustrates the inner paths of their mutual relationships as determined at the specific moment, now making visible the original objective: dialogue and conversations amongst the works; the constant juxtaposition of thoughts and conversations that took on the form of a painting; the chords and resonances from work to work, from painter to painter, from moment to moment. For, as a conclusion, each exhibition is the consonance of the multiple dialogues amongst the works it features.[2]

In this exhibition, the key objective was to present unknown works in the National Gallery collections, or works that had not gone on display for a long time, and to present them in a new light, without theoretical preconceptions. In such an event, the historical axis cannot be eliminated; on the contrary, it imposes itself as an unquestioned method of interpretation of the period, the notions surrounding the function of a work of art, aesthetics, and the role of painting.

In presenting the Greek painting of the first twenty years of the 20th century, marked by the emergence of Modernism, works by specific artists imposed themselves, this time with different criteria than those that determined the presentation of the same time period in the National Gallery permanent display, according to two sets of questions.[3] Works by Theofrastos Triantafyllidis (1881-1955) that remained elusive and silent under a dark veil of the debris accumulated over time, refused to show their true face, his painting. Unknown works by Konstantinos Parthenis (1878-1967), also unseen, such as his early painting exercises from the Vienna period (cat. no. 71.1-71.4), , as well as works known only in bibliography, such as *Threshing* (1920-1925) (cat. no. 105).[4]

Yorgos Bouzianis's (1885-1959) early still life, dated 1916 (cat. no. 126), and watercolours (cat. no. 131-133, 134, 136) from various periods of his career in the National Gallery storage rooms clearly belonged to the core of this exhibition. They are on display in their totality on this occasion, 26 years after the retrospective organized by the National Gallery.[5] A large-scale work by Spyros Papaloukas (1892-1957) entitled *St Andrew's Skete,* (1932) (cat. no. 93) was also deemed indispensable.

Thus a first outline of the exhibition was formed; a second on began to take shape by posing two key questions: How did Modernism emerge in Greek painting, in the early 20th century, and how did landscape painting come to be a favourite genre and a common field of cat. estigation explored by Greek painters during the same period.

Landscape and Modernism

In the early 20th century, when the first modernist elements began to preoccupy Greek painters, the dominance of landscape painting was incontestable. Most artists having spent some time in the two European metropolises of painting, Munich and Paris, they had to deal with the dilemma: what do I paint, how do I paint it, why do I want to paint it.

Was early-20th century landscape painting informed by a sense of Greek-centeredness, or did it merely provide the pretext for the visual translation of the latter? Painters did not choose to depict a specific landscape, but, instead, its painterly interpretation, the awareness that this was a Greek landscape transcribed into a new language for Greek painting, a language that drew from the roots of Byzantine painting and European modernism those elements that jointly shaped its identity.[6] Greek painters of the early 20th century tested the strength of their painting means in landscape without going beyond the visible reality.[7] Painting landscapes in Lebanon, in his first travel to the Orient (1910), (cat. no. 102, 103), Maleas began to transcend the visible reality of the landscape and transcribed the joint existence of multiple energy forces in it, arriving at an abstract, and groundbreaking for Greek painting, idiom.[8]

Modernism arises as an issue of moral stance vis-à-vis man and the world[9] and emerges as a moral choice in the work of early-20th-century Greek painters. At any rate, these were the works of the same painters who had defined themselves as the introducers of Modernism in Greek painting, as they formed a group with a concrete vision for the renewal of painting. Naming their group Omada Techni [Art Group], they introduced new pursuits in their exhibition activity and set new limits, creating manifold reactions to painters, critics, and public.[10]

In order to highlight these issues, a large section of this exhibition is dedicated to landscape as a visual art choice and as the space containing human activity, as the totality of landscapes, the world. Landscape becomes a symbolic space in which take place natural phenomena, intellectual steps, and ideal climbing. "*I believe that if I sit down in the outdoors to paint something, I will end up copying. Everything that I will have transferred to the canvas will be but a faithful reproduction, rather than a creation, which is nothing if not the distinctive use by the individual of his means of expression*", Triantafyllidis remarked only a few months before his death.[11]

Theme: pretext or emotion?

A painter does not take as his point of departure the theme, but the desire of visual writing, of painting; his work becomes the sum total of the traces of the way in which he experiences time, the manner in which he views the world. Up until non-figuration and abstraction, the identification of specific figures from the world in paintings established common coordinates that could conventionally be called a "common subject". The apposition of carefully selected works on a "common theme" could nevertheless reveal a great deal about the visual writing consciously or unconsciously chosen by each artist.

"*He who is interested in and moved by the subject is not a painter – in order to be a true artist one must be interested in and moved by his material – colour, wood, cardboard – and through that produce his subjects and figures*",[12] argued Spyros Papaloukas, dispelling any misinterpretation of the painter's intention in laconic clarity and austerity.

"*I do not like the whole of painting. I don't know; I always imagine something else in painting.*

Right from the start, one always sees images, only images. Something else must be created; painting must become something else. I truly understand less and less",[13] Bouzianis wrote, and some years later went on to put forth the rift between visible subject and visual interpretation.[14]

A second line of thought came out of the views above, determining another perspective for the selection of works, a perspective that encourages organizing the exhibition in sections and leads to clearer conclusions for the development of painting in the period under examination. This perspective also implies a different perception of artists' choices, of the interpretation of things in the world, of true life and its metamorphosis into painting.

"Man in the Landscape" is a smaller section in this exhibition that runs alongside the first large landscape section; a third major section under the general label "things of life" revolves around three sub-topics: the unique mother-child relationship, the female face as it emerged in the early 20th century, and everyday objects.

The fourth, and last, large section exclusively comprises Bouzianis's watercolours, which, with the active, existential space from which the human figures emerge, becomes an epitome of all the sections discussed above.[15] Focusing on the body and its relation to space, it becomes transformed in its joint existence and dialogue with the world.

Some works, in more detail
Landscape, Man

Focusing on some of the works in this section, the artists' quest for a new approach to space and to the concept of colour becomes evident. In the earliest work by Triantafyllidis in the National Gallery collection, *Plaka* (1916-1920) (cat. no. 79), space is already peculiar compared to landscapes by other artists of his generation, Maleas, Kogevinas, Economou, who painted works featuring the Acropolis during this period. Here, Triantafyllidis differs by painting Plaka, the neighbourhood on the foot of the Acropolis, whereas the monument defines the skyline. Space is organized in a distinctive manner in horizontal bands, almost randomly penetrated by indefinite perpendicular trees. The unequal as well as unexpected balance in this picture is established by juxtapositions of warm and cool chromatic tones, blots of different shades of green merge into yellows and ochres, siennas and ombres build an almost vertical landscape that ends in a pleasant sky-blue,[16] a mild sky, yet full of luminous intensity.

Studying the painted surface from up close, another reality seems to define the painting, suggesting an insupportable decay, which ends up in amazing wealth. This is the inner wealth of a work that the artist reveals and conceals at the same time as a chromatic subsoil, building up from below, from the substratum, with consecutive colour layers of unexpected brushwork, minium red, a blue lighter than that of the sky, cypress green, and cadmium green, ochre, sky-blue again. These consecutive layers of colour are removed at places, with a result that is reminiscent of the decaying walls of the buildings in the picture; the wealth of colour, never uniform, but always with an almost "physical" alternating pattern is directly underneath the final surface of paint. Triantafyllidis reworked this painting, this time from the outside towards the inside, removing paint and layers in order to reveal what he wished to make visible. This inner wealth was to become one of his main pursuits in his painting.

In a milder manner yet a similar technique, the artist made a somewhat later landscape, *Road with Cypress Trees* (1920) (cat. no. 80) ; here the paint is revealed at some places, whereas in other places the relief texture are covered up by the final layer of paint. Space seems to be suspended, balancing in a triangular shape that defies a natural representation.[17]

The illustration of this historical period would not have been complete without works by Michalis Economou (1888 – 1933) and Nikos Lytras (1883 – 1927). From the sensual tactility of the landscapes by Nikos Lytras (cat. no. 83, 84, 86) to the contemplative metaphysical interpretation of Michalis Economou (cat. no. 87, 91), from the intellectual landscapes by Parthenis (cat. no. 98) to the *Homeric shores* of Gerasimos Steris' associations (1898 – 1987) (cat. no. 95),[18] the landscape of Greece dazzles in works by early 20th-century artists.

Miniature human figures feature in Parthenis's *Threshing* (cat. no. 105), supplying a different version of a landscape, which does not open out in front of the painter's gaze, but becomes the orchestra of a cosmic theatre; the human presence here becomes a vehicle for intellectual constructions and projections.

The antithesis of these works is *Poppies* (1918) (cat. no. 104)[19] by Othon Pervolarakis (1887 – 1974). Woman emerges as part of the landscape, as a flower and a tree that grows as part of it, while she vibrates with the wind that animates the line in a distinctive version of art nouveau. A similar view of the relationship among wind, figure, and colour is shared by Maleas in *Nile Landscape Sur le Nile* (cat. no. 103), on display alongside Pervolarakis's *Poppies* at the Hellenic-French Exhibition, in 1918.[20]

The minuscule figures on the rock –colourful dots between water and wind– make Michalis Economou abandon for a while the timeless silence and opaque mist of the landscape and paint in a sonorous blue the diffused sunlight that makes colour observe the inner vibration of the natural elements in his *Seascape* (cat. no. 107). Triantafyllidis chose to celebrate human labour in one of his later works. The group of people in *For the Grape Harvest (from the Life of the Gypsies)* (1952) (cat. no. 110) is inscribed within an arch of dark colours, in one of the few large-scale works by this artist. A result and a transcript of the work *Triumphal Entry*, entitled by the artist *Triumphal Entry (Entry of the Empress in Byzantium)* (cat. no. 109) and described by Periklis Vyzantios as "exceptional painting in a poor little frame".[21] Splendour and grandeur are interpreted as action underneath the triumphal arch of life.

The face, the things

This subsection does not only investigate the various versions of the female face, but above all attempts an evaluation of the social status of painters in Greek society in the first decades of the 20th century and of the way in which that determined painting itself. This is a juxtaposition of two artists, in every way different, Triantafyllidis and Pavlos Mathiopoulos (1876 – 1956). Comparing and contrasting their works on similar themes raises questions regarding the social aspects of painting, and its role in an organized group of people.

The ideas and associations inspired by the very different works by the two painters clearly illustrate two different stances towards life, two distinctive cases in Greek painting. Remote, poor,[22] silent, in monastic poverty, Triantafyllidis inspired admiration in other painters.[23] Sociable, wealthy, socially accepted, Mathiopoulos made portraits of upper-class people, enjoying the social status of a "succesful painter", and in 1946 became the director at the Athens School of Fine Arts.

A telling example is the juxtaposition of two early female portraits by the two artists: two different versions of the *Portrait of Christina Koutlidi*, two totally different approaches to depicting the human face. The two portraits made by Triantafyllidis reveal his close association with the collector Evripidis Koutlidis;[24] they invite questions and their comparison with a third portrait of the same person was inevitable, one painted by Pavlos Mathiopoulos (cat. no. 116) this time. All three works create an unexpected mélange of notions related to vision, the interpretation of the face, and the painter's mediation between the face and its realization.

In the later version by Triantafyllidis and that by Mathiopoulos, the *Portrait of Christina Koutlidi* (cat. no. 118) is apparently the output of two commissions by the collector to two different artists. The portrait by Triantafyllidis, dated by the artist 1952-1954, was made in response to a commission made by the collecor perhaps in order to provide financial aid to the artist during his last years of poverty,[25] whereas the earlier one, by Mathiopoulos, reflects the fashionable necessity of the period to commission one's portrait to the society painter.

In another earlier version of the portrait, in 1947 (cat. no. 117), Triantafyllidis plays with some of the elements that he developed during his career: lines of black ink for outlining the facial features, the rhythmic punctuation of the coloured dots made by the brush, textured incisions in the background to build up the coarse surface that the painter loved, and continued to explore up to his latest *Self-Portrait* (1952). On the contrary, in Mathiopoulos's work the distinctive features of the face are so smoothed out that the figure seems unidentifiable; the elegant dress takes on a personality of its own, rather than tending to be faded as in Triantafyllidis's works.

The wealthy subsoil and vibrant colours of the early period of Triantafyllidis's work, the unseen yet very important voice in the work that speaks to the gaze, fell silent for a period; such is the case in *Portrait of Young Woman* (1920-1925) (cat. no. 115). In this work, the dream-like reverie and the tender sky-blue so loved by the artist returns either as a substratum, as a mine or as background in many of his works, and the "lights" are laid down on top of the image, as additions of reality, accounts of tactility.

Similar comparisons were invited when another difficult to decipher work by Triantafyllidis, *Mother and Children* (1940-1942) (cat. no. 122), was placed side by side with two very well-known works by Mathiopoulos on the same subject dating from 1910-1920, in which mother and child are depicted in a double portrait (cat. no. 119, 120).[26]

Two works by Triantafyllidis of similar content treat the same subject in a totally different manner. The textural and colouristic wealth of subsoil in his painting is fully eliminated in *Nunnies in the Royal Gardens* (1940-1942) (cat. no. 121), painted on the cover of a dossier.[27] *Mother and Children* (1940-1945) sanctifies the mother-child relationship, restores the religious arrangement in a pyramid, and, above all, evokes the immaterial density of its subject through its rich subsoil and hypodermic light. And then the artist once again lays down multiple layers of colour as in the earlier periods of his painting.

The great density of texture and the artist's obsession with matière culminated in an earlier work, *Negress Breastfeeding* (1937) (cat. no. 124). This unusual work, as regards the subject, the choice of setting, the dark palette side by side with intense colours outside the window, cat.ites multiple difficult questions, precisely as the knots and bold dots in relief establish an extremely dense hypodermic texture.

In still-lifes, often of gifts of the natural world, characterized by the simplicity of the things that the humans take from the world, of what nourishes a child, of things laid down on a table, are illustrated in extreme simplicity. At the same time, the main idioms adopted by painters in the early 20th century emerge.

The three small watercolours by Bouzianis (cat. no. 138-140) depict three love scenes. On the rear of one of them there is the artist's signature and a note that these are preliminary paintings for wall paintings. The artist had received a commission for decorating a room with love scenes, around 1950. The three watercolours on display here form part of a series of six small works made in the context of this commission.[28]

Trace and skin. Encounters and dialogues in time, beyond time

The display side by side of the works selected for this exhibition raises, to conclude, another question characteristic not only of the period in question, but of painting as a whole.
Two of the painters here appear as the foremost artists who pursue specific visual goals throughout their career. Parthenis became identified with the line and the translation of volume into cool and warm colours; Triantafyllidis with his obsession to capturing the skin of the material,[29] the texture.[30] Both artists arrived at maturity by achieving the immaterial substance of the world; the depth now reveals, not a sunlit landscape anymore, but rather the inner landscape in which the inner light shines.[31]

The figures of Parthenis, especially the figures in his late works (cat. no. 108), seem to inhabit the landscape, to incarnate internal rhythms, "to be made of ether",[32] moving in tandem as fleeting figures, aware of its silence from the start.

In the same way, as if made of ether, a series of encounters beyond the concept of finite time seems to come into life in each exhibition. This is the aura of works of art that reach potential expansions of place beyond quantifiable time and the perceived as present place, recalling associations, bringing back to life events and circumstances, memories, encounters in the core of time : *"November 27, 1941. Yesterday morning I was at a committee for the distribution of black resins to poor Fine Arts students. The day before, a group of students had taken delivery of the resins and carried it in large sacks in order to hand it out. I was to supervise the distribution. The school's corridors were full with hundreds of students, graduates, people somehow connected to the school. We tried to explain to them that there were not enough resins to go round; that it was meant especially for the students; it was in vain, everyone said they were also entitled to it. In the end, we decided to give out 6.5 kilos to current students and, if there was any left, the rest would get it. The news spread out, and even more people came asking.*

Around noon, while we were with other professors at the office, three old friends of ours, fine painters, Triantafyllidis, Miliadis, and Bouzianis, came in. I had not seen them in a long time, and they had changed so much that I was reminded of the old men in Snow White. *They held out their arms, their handkerchiefs ready to receive some resins".*[33]

Artists who knew each other well, or less so, friends and companions, painters who worked side by side, who met up at Nikos Lytras's house on a summer day in 1917 to form Omada Techni, the same artists who enthusiastically hang their works for the first show by this group; artists who taught the same pupils, who transmitted different views that resurfaced in the works of their pupils as the effect of osmosis, or as heritage; all of these artists meet once again here, in this exhibition, as each exhibition is a new place, the place of unseen meetings.

While the aura of a work of art becomes the aura of meetings, so that the eyes may fill with colour and light.[34]

NOTES

1. Original fragment: "[Es empfiehlt sich, den oben für geschichtliche Gegenstände vorgeschlagenen Begriff der Aura an dem Begriff einer Aura von natürlichen Gegenständen zu illustrieren.] Diese letztere defi-nieren wir als einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommer-nachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft - das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen", Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936, Suhrkamp Verlag, Berlin 2011. English translation in Walter Benjamin, *Selected Writings*, "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility" (third version), Volume 4, 1938-1940, p. 251-283. Many thanks to Maria Katsanaki for her help with the original text.

2. An exhibition is, of course, also the consonance of multiple dialogues amongst the people who organize it. For our productive conversations I would like to thank my colleagues, the curators, and conservators. The

most intensive ones took place with the conservators Anna Moutsatsou and Christina Karadima, on Triantafyllidis's pictorial language, and with the curator Tonia Giannoudaki, on everything. We once again shared the excitement of discovering the works in the storerooms with Roula Spanoudi. Sincere thanks. For our enthousiastic cooperation during the production of the catalogue, I warmly thank Thymios Presvitis, Thodoris Anagnostopoulos, Mimika Triantafyllou, Aggeliki Hounti, Elias Perdioulis.

3. In the permanent display, this historical period is organized in the sections below: "Greek light and colour", "Interwar. From the sense to the mind" (see related essays in exh. cat., Marina Lambraki-Plaka, *National Gallery, 100 Years. Four Centuries of Greek Painting. From the collections of the National Gallery and the Evripidis Koutlidis Foundation*, Athens 1999, p. 415-417 and 448-449 respectively). The transition from perception to conception was highlighted by Andreas Ioannidis in the introductory text of the exhibition catalogue *Ελληνική Ζωγραφική, αρχές του 20ου αιώνα*, Δημοτική Πινακοθήκη, Patras 3/11-3/12/1998, p. 8.

4. This work is a case apart in the National Gallery collections, as a large part of it was destroyed in the blaze that broke out in the house of the painter's daughter, Sophia Partheni. It comes from the large donation of Parthenis's works made by Sophia to the National Gallery in 1981, salvaged thanks to the conservation work carried out by then young conservator and today Head of the Conservation Department, Michalis Doulgeridis.

5. Yorgos Bousianis, National Gallery - Alexandros Soutzos Museum, Athens 21/10 – 8/12/1985, curated by Andreas Ioannidis.

6. In *Metamorphoses of the Modern. The Greek Experience*, exh. cat., National Gallery - Alexandros Soutzos Museum, Athens 14/5-13/9/1992, curated by Anna Kafetsi, see Kafetsi, p. 17-22, 25-27.

7. "For all [painters] the sea remains blue", Ioannidis 1993, op. cit., p. 9.

8. Kafetsi, op. cit., p. 26, Αντώνης Κωτίδης, *Κωνσταντίνος Μαλέας*, Athens 2000, Adam, p. 62, 64, 66.

9. Ανδρέας Ιωαννίδης, addendum in Μισέλ Φουκώ, *Η ζωγραφική του Μανέ*, Πόλα Καπόλα, Γεράσιμος Κουζέλης (transl.-eds), addendum by Ανδρέας Ιωαννίδης, Nisos, Athens 2004, p. 71-79, here p. 71.

10. See Perpinioti-Agazir, Katerina, "Le 'Groupe Tekhni'", 2002, doctoral thesis, Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, "Η συμμετοχή της Ελλάδας στην Μπιεννάλε της Βενετίας 1934-1940", 1996, doctoral thesis, vol. 1, p. 274-282, Κωτίδης 2000, op. cit., p. 105-117.

11. From the painter's last interview in *Η Βραδυνή*, 22/12/1954. See also Αντώνης Κωτίδης, *Τριανταφυλλίδης, ένα άλλο τριάντα στη ζωγραφική*, University Studio Press, Thessaloniki 2002.

12. Λαμπράκη-Πλάκα, "Έλληνες ζωγράφοι", p. 139. Also quoted by Κωτίδης 1993, p. 203.

13. Το τετράδιο με τους αφορισμούς του Μπουζιάνη, Εντοπισμός χειρογράφου – Εισαγωγή – Επιμέλεια Δημήτρης Δεληγιάννης, Μεταγραφή χειρογράφου – Μετάφραση – Σχολιασμός Μαριλένα Ζ. Κασιμάτη, editor Nikos Votsis, Athens 1988, p. 61.

14. "*If I had to give a title to this painting* [two human figures]*, I would write: 'Hymettus'. Don't laugh; this is how things are. This painting was inspired, one sunset, by the mountain that stands in front of us every day. I did not see it as a mountain, though, but as human figures. The emotion I felt could have been expressed as a landscape. Yet, that was the image that formed in my mind at the moment, and that is what I painted*", "Αποσπάσματα από μία συνέντευξη", p. 14-15, interview by Giorgos Bouzianis in *Βραδυνή*, 6/7/1955, entitled "'Ενα έργο που εκφράζει την πάλη με τις δυνάμεις του κακού για τη λύτρωση του ανθρώπου – μιλάει ο ζωγράφος Γιώργος Μπουζιάνης", in *Μπουζιάνης, Ακουαρέλλες*, introduction by Γιάννης Τσαρούχης, Οι φίλοι του Μπουζιάνη, Agra Editions, Athens 1982, specifically p. 14.

15. "*The absolute knowledge of what is classical painting is merged in his work with the contempt for every accepted norm, and thus, the norms, every norm leading to rightness are playfully reinvented, as Kazantzakis says. [Bouzianis] has the ability to find this One, the painterly One, in an unattractive landscape or in an ugly man or in a commonly undesirable woman. He finds it with the same confidence and pleasure with which a hungry animal discovers food in the litter. He is never fooled; an animal instinct transformed into accomplished philosophy*", Γιάννης Τσαρούχης, "Γιώργος Μπουζιάνης", *Μπουζιάνης, Ακουαρέλλες*, op. cit., p. 9- 12.

16. Sky-blue is one of the artist's favourite colours; he explored it throughout his career.

17. This is a characteristic quest of Nabis painting, boldly treated by Triantafyllidis, capturing at the same time an effect of movement, of navigation within the work.

18. "This symbolist exploration of the landscape reaches its apex in Steris's *Homeric shores,* painted in 1929-31, which made an impression when they were first shown in Athens. [...] These landscapes were related to the morphology, yet not the content, of surrealism, Αντώνης Κωτίδης, *Μοντερνισμός και "Παράδοση" στην ελληνική τέχνη του μεσοπολέμου*, University Studio Press, Thessaloniki 1993, p. 205-206 and p. 245.

19. The artist contributed this work to the *Hellenic-French Exhibition*, in 1918. On its rear side, there is a preliminary drawing of a seated female figure, and, apparently to save time, the artist used a frame he found in his studio, previously used for a print of a view of Paris. He covered a section of the print in black, creating a suitable background for the work he sent to the Exhibition.

20. These facts are drawn from the labels on the work frame.

21. Περικλής Βυζάντιος, «Η ζωή ενός ζωγράφου», επιμέλεια Λίνα Κάσδαγλη, MIET, Athens 1984.

22. "[How did you visit Triantafyllidis? Did he have a studio in which to receive students?] – Pangalou: "*No, he didn't. He had a house, the poor guy, and worked there humbly*", Αντώνης Κωτίδης *Για τον Παρθένη: εννιά συνεντεύξεις με μαθητές του και μια πρώτη μελέτη για τον δάσκαλο*, University Studio Press, Thessaloniki 1984", p. 75.

23. Painters used to cite his work as an example of devotion to painting.

24. They had been childhood friends who grew up together in Smyrna, Κωτίδης 2002, op. cit., p. 64.

25. Here, Triantafyllidis's painting attempts to follow the academic tradition in portraiture, with a formal pose and dress, austerity and status, conveyed here by the dark, almost black brown colours, the heavy outlines on the arms, and the blending of the body and space; the artist revisits the tradition in portraiture that he had studied in Munich, in 1908-1910.

26. In *Portrait of Rafaella Nikolopoulou,* the artist introduces a certain freedom in treating the dresses, possibly seeking to reflect the painting that was then current. This is one of the boldest works that went on display in the Greek section at the 1911 *Rome World Exhibition* as *A Mother's Embrace*, inv. no. 32.

27. The texture of the black fabric here serves as the subsoil that can often be seen through the off-white brushstrokes and enhances the intensity of the drawn black outlines. This may be the most bereft of a colour subsoil work; yet, it marks a return to various elements that the painter has already begun to explore, most importantly the circular setting that surrounds the action field of the figures in the picture.

28. Another watercolour, found in a private collection in Germany, depicts the decorative scheme of the room and the series of painted images. Deligiannis entitled the series of six watercolours "The Pleasure Room", Δημήτρης Δεληγιάννης, *Μπουζιάνης*, Adam, Athens 1996, p. 103-104.

29. "Regarding technique, he mainly seeks to dematerialize the quality of the material, and employs every means possible in order to achieve that: charcoal, brush, spatula, even a shard of glass. In the bright areas, his brushwork is steady and broad, full of paste and colour, whereas in shady ones he often scrapes paint off in order to reduce the quantity of material.", Περικλής Βυζάντιος, «Στο ατελιέ του Τριανταφυλλίδη», *Ζυγός*, No. 15, January 1957, p. 7. For the emergence from the depth to the surface, see also Κωτίδης 2002, op. cit., p. 267.

30. "Pangalou: "*How do you work?*" – "*I use a finger, a rag, just so that the texture is right". Meanwhile, it was about how to use colour.* [...] *And one had to start working on four or five works, as Triantafyllidis used to do, and let them dry, let time pass, and then again, and again* [...], Κωτίδης 1994, op. cit., p. 75.

31. "The light diminishes as one proceeds towards the background. [...] now a half-light is installed in his expression. This expression tends towards the background, folding back towards the inner landscape. Now, his pursuit becomes a kind of an archaeology of things, as these can symbolize desire and fear, the archetypal emotions [...] He needs shade now, not as endurance, half-light not as a shelter, but rather because he turns to contemplate what can arrange the shapes of his inner world into form." Κωτίδης 2002, op. cit., p. 207.

32. "*Parthenis, especially in Greece, shocked the adherents to strict draftsmanship, who saw the body in main axes, saw that they had their feet solidly on the ground, that the zygomatic bones are in place, that anatomy is in place. They were scared and shocked by a two-dimensional painting. Externally two-dimensional. For nobody had as much awareness of the sculptural form as Parthenis. Parthenis's return to the figure is puzzling. His figures, as can be seen in Weeping and Artemis, are made of ether, like the make-believe Helen in Euripides' Helen. It is not the man of flesh and blood of Velázquez, or of the Spanish realists. From the landscape he reaches the figure. In this lies Parthenis's value*", wrote Tsarouchis, in his characteristic insightfulness, in his article "Ο Παρθένης", *Εικόνες*, issue 537, Athens 4/2/1966.

33. For Parthenis's figures in his later work see also Ευγένιος Ματθιόπουλος, *Κωνσταντίνος Παρθένης*, Adam, Athens 2010, p. 97.

34. This phrase is a variation of the last phrase by Periklis Byzantios in his article on Triantafyllidis's painting to mark the first anniversary of the artist's death.

Versions of Greek modernism

Realizations and ideological trajectories

Dr Annie Malama

"The characteristics of Greekness, though, are mainly of an inner nature, and this is why the influence of Greek spirit on global culture has been more enduring.

Order, in the sense of an equilibrium amongst the constituent elements, clarity, not necessarily in the atmosphere, but in thought, spirituality of the highest level, that is, simplicity, sense of plasticity, architectural emotion – these are the qualities that enable the production of Greek art outside of geographical limitations."[1]

"[...] we are accustomed to believing, in fact adopting the views of other nations, that only the other historical periods in Greece, that is, antiquity and Byzantium, have produced masterpieces of global acclaim. [...] This exhibition sought also to demonstrate the contribution of Greeks to art outside Greece. I believe that this aspect is ably represented by two names, mentioned here without further comment: Theotokopoulos and Galanis."[2]

The works selected from the National Gallery - Alexandros Soutzos Museum to go on display in this exhibition complement, interact, or converse with the body of works that comprises the narrative of the permanent display of the National Gallery concerning the history of Modern Greek art. They provide an opportunity to re-examine the main questions of the suggested route in place and time, to expand, enrich, even shift, perhaps, in the vista of a view that will not perpetuate stereotypes nor be necessarily motivated by the –sometimes compulsive– need to showcase masterpieces, to demonstrate an unbroken continuity in time, or to compare, exclusively based on formal analysis and superficial comparison of the output of the Greek visual arts production and its international counterparts.[3] The extent to which this output approaches or deviates from the latter should by no means become a criterion for the evaluation of art. Yet, it would be interesting to historically identify and evaluate the process of it becoming a de facto criterion.

In other words, it has already been sufficiently discussed who resembles whom;[4] further, and perhaps more interesting, comparisons may certainly exist, or emerge in the future, yet any such discussion should include attempts to interpret them, that is, to seek the causes and historical conditions that helped to shape the development of modern art as such.

Besides, the conditions are now mature. On the one hand, "the notion of stylistic 'purity' has long been abandoned",[5] and the debate on comparing broader cultural contexts has evolved; on the other hand, at a time of a pervasive crisis, museums around the world regard their collections as living, renegotiable, constantly redefined fields, sometimes serving a very powerful social function.[6]

In the Greek history of art, frequent reference is made to "modernity", or "modernism" vs. "academic" or "tradition",[7] yet the historical connotations of these terms and their signification in the context of the Greek specificity -which in turn is neither homogeneous nor informed by commonly shared ideals or mutual pursuits and objectives-, is not as frequently clarified.

The multifaceted realm of art, Evgenios Matthiopoulos remarks, "Cannot be limited -either geographically, socially, or ideologically- within the confines, behaviours and aesthetic concerns of the upper social classes in Athens. If we were to identify on the map the main geographical areas and social environments where Greek artists produce and market their work, three distinct areas would emerge:

i. Greek provinces, from Crete to Epirus, Macedonia and Thrace, as well as the lower-class districts and areas around the capital and other large cities, such as Thessaloniki, Volos, Patra, Corfu.

ii. The urban centre and middle-class districts in Athens and their scarce equivalents in other major Greek cities, such as Piraeus, Volos, and Thessaloniki.

iii. Finally, Paris, where all artists – with very few exceptions –[8] who left to study abroad between 1920-1940 gathered and remained, some for more and some for less years."[9]

The above distinction, of course, must be seen in an overall scheme of progressive interaction amongst all three areas, and certainly in conjunction with their broader cultural load.

The artworks selected in this section, therefore, with the intention to inspire a debate in this direction, were sourced from the National Gallery – Alexandros Soutzos Museum collections, specifically from the department corresponding to the sections described in the permanent display as: *INTERWAR PERIOD 1922-1940. Generation of the 1930s: Tradition and Modernism. Expressionism: Projection of the Inner Image. IN THE AFTERMATH OF WW II – CONTINUITY AND RUPTURE. The Generation of the 1930s and its Successors.*[10]

The selection should include both artists whose work, at least of specific periods, is already featured – extensively, in some cases – in the permanent display of the National Gallery (as is the case with Yannis Tsarouchis, Nikos Hadjikyriakos-Ghika, or Yannis Moralis, as well as Yorgos Gounaropoulos, Spyros Vassileiou, Agenor Asteriadis, Errikos Frantziskakis, Nikos Engonopoulos, Diamantis Diamantopoulos, Nikos Nikolaou, Yerassimos Steris, Alekos Kontopoulos), as well as to accommodate artists who are not featured at the permanent display, such as Dimitris Vitsoris, Orestis Kanellis, Dimitris Yoldassis, Dimitris Davis, Kostas Plakotaris, Kostas Iliadis, Polykleitos Rengos.

"We took into consideration as our guiding principle for the display and the guidebook the immediate needs regarding expression and function that art was expected to meet in the new society and the new State,"[11] explains Marina Lambraki - Plaka in the introduction to the permanent display guidebook.

In this, complementary in some respect, exhibition organized by the National Gallery today of works in its collections, the scope expands to reflect the varying rates in the perception and deviating alternatives in the management of the modernist models, seen in conjunction to the social areas of circulation of these models, the expectations that these created, and to which they were expected to respond, during the time of their emergence.

It also identifies their key point of convergence, as all works selected in this section are but different versions of the cityscape, whether they are true landscapes or genre paintings, interiors or still lifes, nudes and portraits. Cityscapes in the sense that they capture spectacularized versions of city life, social roles and functions, which ultimately contribute to the establishment of balances, evaluations, social and cultural relationships.[12]

To this modernist lifestyle and its distinct domains, to mentalities and attitudes serves as the best of introductions – so that we may take the story from the beginning – *The Exhibition* (cat. no. 141) by Yorgos Gounaropoulos, the earliest (1912) from the works in this section. Whereas Gounaropoulos is featured in the permanent display with works made in his distinctive personal style, based on a stand-alone colour

background and on drawing, which defines outlines in the figures, here two early works of his have been selected: *The Exhibition*, and a *Self-portrait* (cat. no. 142), both very close to the academic atmosphere in the Athens School of Fine Arts, from which the artist graduated, in 1912.

The Exhibition (cat. no. 141), a dark interior in an art gallery, takes as its subject – and as a distinct category as far as social identities are concerned – art lovers, the viewing of art itself, aesthetic enjoyment as an organic characteristic of the urban identity, and as a rite of initiation to it. The viewer of this work becomes also the image. Seeking requirements and conditions for modernism in Greece may not go through ruptures. Beyond convergences or deviations, differences or similarities, "what links Greek art with the European models of each period on the morphological level in an internal, essential manner, is the reproduction of more or less the same production and reception conditions."[13] It is this key aspect that this work illustrates, albeit in an academic fashion concerning iconography and style.

Private art galleries, such as the Stratigopoulou Art Gallery and Nina Rok's Studio, emerged in interwar Athens in the mid-1920s.

If this work by Gounaropoulos provides an opportunity to partly identify the conditions of a distinct social domain, that of art, it is worth noting, also, that the year 1912, when this work was produced, the year when the Balkan Wars broke out, is regarded in the bibliography[14] as a cardinal year, which actually introduced Greece to the 20th century. The ideological issues that rose during the interwar period largely developed during the 1910s, and in most cases were realized in the aftermath of World War II.

"Modernity and history seem condemned to co-exist, in a self-destructive union that endangers the survival of both." Reading Paul de Man, Dimitris Tziovas argues that there is "some sort of analogy between the degree of the modernity of a period and its dependence on history and tradition. The more urgently the former is manifested, the more evident is the attachment to the latter. This perhaps explains the emphasis on Greekness at a time of modernity and a prevalent modernist tendency."[15]

Indeed, from a certain point onward and gradually reaching up to the 1930s, modernism in art was identified with the acceptance of the "non-Europeanized".[16] At the same time, paradoxically, it was in this that the connection with Europe was identified. Thus, a second landmark work in this section is the rather later (1949) banner (cat. no. 161) by Yannis Tsarouchis, made for the Panhellenic Popular Handicraft and Crafts Exhibition at the Zappeion Hall.

By the late 1940s, the notion of Greekness had become a State-supported, institutionalized activity with financial implications. Already by the 1930s, the theoretical debate on Greekness had met with entrepreneurial activity.

"Associations for the production of 'folk'-popular handicrafts had enjoyed ample support and promotion by the State at the permanent display of Greek products installed at the Zappeion Hall in 1933, supported and encouraged by Venizelos and managed by D. Loverdos. This was not so much because these products met the contemporary consumer needs as because they responded to the demand for a 'Modern Greek culture'. [...] The consequences of setting up a national network for marketing 'folk' – traditional art and handicrafts in the form of local associations and limited companies brought into contact 'folk'-traditional art with urban consumers.[17]

The content and connotations of "Greekness", indeed, did not remain immutable in time, and its various manifestations in art were diverse and often unexpected, since they did not always adopt direct morphological correlations. In other words, an artist did not have to paint figures in traditional costumes in order to prove his interest in tradition and in the modernist associations that this invited.

Even artists such as Vitsoris, whose work is characterized by an introverted style of a psychological, expressionistic nature, dealt with the fabricated argument of Greekness and the will to produce an art of national characteristics and modernistic character.

Seeking to dispel "a misunderstanding that is deeply ingrained in the public, as well as in several artists, regarding the content of Greek art",[18] the artist wrote: "The light, the Attic sky have been regarded as the main, the only Greek quality. Wrong. Who confines Greek art within the narrow geographical boundaries of Greece does injustice to it. It is unfair to limit Greek artists to the touristic beauty of the Greek landscape only, as they have the right to be touched by the inner human conflicts and to allow his inner self to respond to external events.[19]

His view is ultimately not too different from a statement – which reflected his policy, of course – made by the Greek minister of Education, Georgios Papandreou, ten years earlier, in 1930, or from the remarks made by Yannis Tsarouchis in *Zygos* magazine, shortly after the mid-1950s, a time when this debate was still going on strong.

According to Papandreou, it was necessary "to grasp the truth that only National art is of international interest,"[20] and Tsarouchis, ultimately very close to Vitsoris, remarked that, "Even though we Greeks are appreciative and proud of the fact that so many columns, Caryatids and pediments adorn Gothic buildings, it is no less true that the true religion of our ancestors is to be found, rather, in those works that, irrespective of the form that they take, whether neoclassical, or not, are the product of that great intoxication we feel by accepting ourselves – for what we are – and by the unlimited respect for our great desires."[21]

Yet, the works on display, and the concept of their configuration in this section, firstly trace another, also preeminent, manifestation of the – distinctive – artistic domain in the modernist period: the fact that artists formed groups in order to facilitate their access to the market, to deal with the bureaucratic procedures required in order to organize an exhibition, to communicate with the public and related institutional entities, sometimes even some demands of a trade union nature.

In principle, these constellations originated in stylistic and ideological agreement, and reflected common aesthetic pursuits. In practice, though, this was not the case, as demonstrated on various occasions, since aesthetic and ideological aspects of the convergence were most of the time unsound and unclear. Their divergence, similarly, were not dramatic,[22] and, moreover, groups often functioned as communicating vessels. Such collectivity ultimately served as a supporting mechanism for the careers of individual artists.[23]

The works in this section are (almost in their entirety) by artists who were associated during the interwar period with Omada Techni 1930 or Enossi Eleftheroi Kallitechnai (1935) before most of them went on to form Omada Stathmi (1949) and Armos (1949) in the aftermath of the War, while some also became members of the artists's branch of EAM (the National Liberating Front).[24]

Omada Techni 1930 [Art Group 1930], in which modernist artists of a liberal background became active, formed by D. Stephanopoulos, M. Tombros, and A. Theodoropoulos developed a very active exhibition agenda, with participating artists those who were interested in current artistic developments in Paris, equally distancing themselves from academicism – which continued to be popular – and the Impressionist and Post-impressionist styles ideologically supported by Zacharias Papantoniou.

Group members included the followers of the school that came to be known as the Paris School; Vitsoris, Gounaropoulos, Kanellis,

Vassileiou, Asteriadis, Hadjikyriakos-Ghika. In 1935, the group splintered. Ghika, Gounaropoulos, and Tombros organized their own event, Vitsoris, Asteriadis, Vassileiou continued as Omada Techni until the War.

The year 1935 was also when Enossis Eleftheroi Kallitechnai [Free Artists' Union] was formed, mainly by left-wing artists, including Dimitris Yoldassis, a former member of Omada Techni, Dimitris Davis, Kostas Plakotaris, Alekos Kontopoulos. They were joined by Nikolaou, Moralis, and Rengos. Their stylistic tendencies were "mainly realistic and neoclassical, after A. Derain's style";[25] "their first exhibition took place in 1935, and D. Galanis and Y. Halepas were guests of honour, in a gesture to show who the group considered as their guides in contemporary Greek art."[26]

In the aftermath of the War, almost immediately after the end of the Civil War, new collective schemes emerged, which seemed once again to reflect an indeterminate landscape in the arts. Vassileiou, Asteriadis, Frantziskakis, Kanellis, Rengos were members of Stathmi [Level], formed in October 1949. Ghika, Moralis, Nikolaou, Tsarouchis, Engonopoulos were members of Armos [Joint], which was formed shortly after.

It is certainly not unjustified to associate the output of the members of Stathmi, artists who had been actively involved with the causes of the Resistance and EAM, with an anthropocentric, socially aware, realistic art, with stylistic and morphological references to "folk" and post-Byzantine art.[27] Similarly evident is the association of the Armos members with the liberal circles and the pursuit of a European version of "Greekness", the "irrationality of surrealism",[28] or abstraction.

Yet, irrespective of any deviations in subject matter, style, even quality, in these artists' output, it is hard to identify any distinct aesthetic and ideological qualities that set them apart, unless one knows in advance the group of which a particular artist was a member.[29] In fact, it is possible that members of different groups may sometimes share more affinities compared to members of the same group.

The group Akraioi [Extremists] was also formed in the same year as Stathmi and Armos; its manifesto was signed by Alekos Kontopoulos.[30] Akraioi may not have developed an exhibition activity, yet they were the ones to propose an artistic stance that seemed to redefine the broader role and function of art for the first time, at least as far as their statement of principles is concerned, which was ultimately their only public gesture.

"Original contemporary art, was stated in their manifesto, seeks to break through the impenetrable screen between reality and the imaginary, between the world of common sense and the realm of dreams. Never before has a similar effort been made to demonstrate the inextricable relationship between man and the cosmos [...]. In the face of the collapse of the context and content of tradition, where we all stand in awed longing, authentic contemporary art hopes that there will come a day when man will be able to establish a new intellectual synthesis, in which to be free and integral!" And goes on to affirm: "And we are on the side of those who believe that the poetic reality of inner human truth was never before so close to becoming an activity adapted to the manifestations of life, a way of life, an expression of life." [31]

In the context of the vague distinctions between groups, it is interesting to note that the Akraioi manifesto might well have been signed off, at least up to a certain point, by artists such as Vitsoris and Tsarouchis, whose views were discussed above. Nevertheless, in a broader, sober consideration, not necessarily a eulogy, nor a criticism, the potential of these views was never realized, and experimentation in Greek modernist painting limited itself within the confines of an aesthetic treatment, [32] oscillating between realism and "Greekness", [33] dramatically changing, at any rate, the relationship between painting and the reality as perceived by the eye.

NOTES

1. Δημήτρης Βιτσώρης, *Τέχνη και Εποχή*, T. Yeorgakopoulos, Athens, 1940.

2. Μαρίνος Καλλιγάς, "Σαράντα πέντε χιλιάδες Αθηναίοι επισκέφτηκαν την έκθεση της Πινακοθήκης", *Το Βήμα*, October 20, 1953. See also Μαρίνος Καλλιγάς, *Τεχνοκριτικά 1937-1982*, Foreword-Introduction: Άγγελος Δεληβορριάς, Benaki Museum-Agra Editions, Athens, 2003, p. 268-269. Kalligas discusses one of the exhibitions that the National Gallery held under his direction at Zappeion Hall, before it moved to its own premises.

3. This policy is akin to being placed "in Procrustes' bed", comments Νίκος Δασκαλοθανάσης in "Η χρήση των όρων 'μοντέρνο' και 'μοντερνισμός' στην ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα", *Η ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα*, Ε. Δ. Ματθιόπουλος, Ν. Χατζηνικολάου (eds), Crete University Press, Heraklion, 2003, p. 104.

4. The loans and influences are often prominent, and at any rate traceable, notes Άννα Καφέτση in her introduction to exh. cat. in *Metamorphoses of the Modern. The Greek Experience*, as early as 1992 (National Gallery – Alexandros Soutzos Museum, Athens), see p. 17.

5. See Irina Genova, "Modernisms and Images of Modernity - Changing Narratives", in exh.cat. *Faces of Modernism. Painting in Bulgaria, Greece and Romania1910-1940*, Mariana Vida, Irina Genova, Takis Mavrotas (eds.), Athens, B & M Theocharakis Foundation, (12/3-9/5) 2010, p. 15-25, here p. 15.

6. See for instance Elaine Heumann Gurian, "Museum as Soup Kitchen", *Curator: The Museum Journal*, Volume 53, Number 1, January 2010, p. 71-85. In a similar vein, the review of *The Social Work of Museums* (Lois H. Silverman, Routledge, New York, 2010) by Vicky Chainey Gagnon, also in *Curator: The Museum Journal*, Volume 54, Number 3, July 2011, p. 375-378.

7. Antonis Kotidis contributes substantially to this discussion in Αντώνης Κωτίδης, *Μοντερνισμός και "Παράδοση" στην ελληνική τέχνη του μεσοπολέμου*, University Studio Press, Thessaloniki, 1993. In spite of reservations by N. Δασκαλοθανάσης, op. cit., p. 114, with respect to the adoption of Greenberg's post-war formalist theory as a tool for approaching art production in interwar Greece by the above author, his book still remains one of the earliest substantial attempts to place the art domain of the period in its ideological, political and social context.

This discussion has been enriched in recent years by the thorough studies by Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, «Εικαστικές τέχνες», *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα. 1900-1922: Οι απαρχές*, Χατζηιωσήφ, Χρ. (ed.), volume 1, part 2, Vivliorama, Athens, 2000, p. 311-351, «Εικαστικές τέχνες», *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα: Ο Μεσοπόλεμος 1922-1940*, Χατζηιωσήφ, Χρ. (ed.), volume 2, part 2, Vivliorama, Athens, 2003, p. 400-459, «Οι εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα κατά την περίοδο 1940-1944», *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα*, Χατζηιωσήφ, Χρ., Παπαστρατής, Πρ. (eds), volume 3, part 2, Vivliorama, Athens, 2007, p. 262-301, «Οι εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα τα χρόνια 1945-1953», *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα*, Χατζηιωσήφ, Χρ. (ed.), volume 4, part 2, Vivliorama, Athens, 2009, p. 182-237.

8. Amongst these exceptions, from the artists who are of particular interest to us in this section, are Yoldassis, Davis, Vassileiou, Asteriadis, and Engonopoulos.

9. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος (2003), op. cit., p. 402.

10. See *National Gallery 100 Years. Four Centuries of Greek Painting from the Collections of the National Gallery and the Euripidis Koutlidis Foundation*, Marina Lambraki-Plaka (research supervision – introductory texts), Athens, 2000.

11. Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, ibid, p. 12.

12. Even the landscape paintings by Yoldassis, depictions of rural scenes, or people engaged in farming activities, could be considered cityscapes, in the broad sense of the word. Both because they embody a bourgeois gaze and because, already by the interwar period, "capitalism, not only as a broader economic framework and institutional environment, but also as a cultural structure, was expanded to dynamically penetrate throughout Greece, the older as well as more recent regions, incorporating rural microcultures financially, politically and culturally." For this excerpt see Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος (2003), op. cit., p. 403.

13. Άννα Καφέτση, "Αντί εισαγωγής", op. cit., p. 18.

14. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος (2003), op. cit., p. 401.

15. Δημήτρης Τζιόβας, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο*, Odysseas, Athens, 1989[1], p. 20. For the Generation of the 1930s, see also his recent study *Ο μύθος της γενιάς του Τριάντα. Νεοτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*, Polis, Athens, 2011.

16. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος (2003), op. cit., p. 406.

17. Ibid., p. 414, 416.

18. Δημήτρης Βιτσώρης, op. cit., p. 28.

19. Ibid.

20. From the interview of Georgios Papandreou to Eirini Athinaia, "Ο κ. Παπανδρέου διά την πνευματικήν μας αναγέννησιν", *Εστία*, 15.8.1930. The excerpt is quoted in Ευγένιος Ματθιόπουλος (2003), op. cit., p. 430. For the modernist movement in Bulgaria,see Irina Genova, op. cit., p. 20.

21. See special feature in *Ζυγός*, No. 5, March 1956, entitled: "Υπάρχουν κοινά σημεία επαφής της Μοντέρνας τέχνης με το ιδεώδες της Ελληνικής τέχνης;" [Are there any points of contact between Modern art and the ideal of Greek art?]. An excerpt from the response by Y. Tsarouchis (p. 12-13) is reprinted in exh. cat. *Μεταμορφώσεις του μοντέρνου*..., op. cit., p. 347.

22. Even though a climate of false tension was sometimes created. See Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος (2003), op. cit., p. 453.

23. See especially for Stathmi Άννυ Μάλαμα, "Ομάδα 'Στάθμη'· η περίπτωση μιας καλλιτεχνικής συλλογικότητας στη μετεμφυλιακή Ελλάδα", in *Η τέχνη του 20ου αιώνα: Ιστορία-Θεωρία-Εμπειρία. Γ΄ Συνέδριο Ιστορίας της τέχνης* (2-4/11/2007), Μάρθα Ιωαννίδου (ed.), Aristotle University of Thessaloniki, Department of the History of Art, 2009, p. 349-356.

24. Such as Vassileiou, Kontopoulos and Plakotaris.

25. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, "Από τον 'Σύλλογο των Ωραίων Τεχνών' στους 'Νέους Έλληνες Ρεαλιστές'. Καλλιτεχνικές ομάδες και οργανώσεις στην Ελλάδα", in *National Gallery 100 Years. Four Centuries of Greek Painting from the Collections of the National Gallery and the Euripidis Koutlidis Foundation*, Marina Lambraki-Plaka (research supervision – introductory texts), Athens, 1989, p. 154-175; for this specifically, p. 161.

26. Ibid. See also Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος (2003), op. cit., p. 435.

27. See Άννυ Μάλαμα, op. cit. and Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος (2009), op. cit., p. 226-228.

28. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, ibid., p. 228.

29. The opening phrase by Kalligas in his critical review of the exhibitions of the two groups in May 1950 is typically awkward and vague: "I think that one could affirm that Armos possessed more originality and freshness, Stathmi more innovative power." See Μαρίνος Καλλιγάς, "Ο Κόσμος της Τέχνης. Από την έκθεσιν της "Στάθμης", *Το Βήμα*, 4.6.1950. Reprinted in *Μαρίνος Καλλιγάς. Τεχνοκριτικά*, op. cit., p. 192.

30. Members of the group were also Antypas, Gaitis, Lameras, Maltezos, and Hytiris.

31. Αλέκος Κοντόπουλος, "Οι 'Ακραίοι'", *Ο Αιώνας μας*, Athens, November 1949, p. 349-350. Reprinted in exh. cat. in *Metamorphoses of the Modern. The Greek Experience*, op. cit., p. 345.

32. For the corresponding example in Bulgaria, see Irina Genova, op. cit., p. 25.

33. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος (2009), op. cit., p. 230

The secret life of artworks in the storage rooms

A version of an exhibition of works in the post-war contemporary art collections of the National Gallery

Dr Lina Tsikouta-Deimezi

The suggestion by the National Gallery Director, Marina Lambraki-Plaka, to organize an exhibition of unknown works from the vast collection of the National Gallery immediately appealed to the museum's curators. The project is exciting and very interesting, if we consider that this is a multifaceted exhibition featuring sections from the 19th century, the early 20th century, the generation of the 1930s, the post-war contemporary art collections, the 15th-century European art collection, sculpture, and engraving; this, drawing from a massive collection of some 17,000 works, which came into existence in 1900 and continues to grow today. [1]

We concluded that this was not going to be a presentation of the history of Greek art in evolutionary and chronological sections. Instead, this exhibition would reinforce known landmarks, but above all highlight unknown aspects of Greek art from the 19th century until today, alongside some works of European art. Always having in mind the subjective element of the possibilities offered by the existing stock of the long-existing collection of the National Gallery, but more specifically only what is available in the storage rooms. This comprehensive exhibition is, ultimately, the fruit of intense research activity by the scientific staff, the National Gallery curators, over the last year, with selected works not on display from all through the collections, the permanent exhibits at the Athens facility and the National Gallery Annexes throughout Greece.

This outstanding exhibition reflects this process of searching through the catalogues, the artwork inventory system, research in the storage rooms, selection of the works, presentation, and the communication of artistic creation to the audience. This exhibition also reflects a museum or collection curator's exciting yet lonely task of research in the storerooms. The study, research, investigation in the storerooms often holds surprises, and certainly leads to knowledge, to the discovery of previously unknown treasures by renowned artists, or valuable works by unknown and neglected ones.

This silent, direct relationship of the researcher, the scholar, the curator with the subject, the artwork, in the comfort of the exclusivity of the moment, the possibility of tactile communication, the meticulous observation and comparison, the unconstrained contact, is among the most charming moments of the actual "creation" of an art historian. This observation often leads to conclusions about the process of a work's creation, its course in history, the exhibitions in which it participated, the relationship of the artist with inspiration, subject matter, with his model, or sitter, with the quests, renewals, and innovations in the artist's visual pronouncements.

With particular regard to the study of contemporary art, two essential issues are taken for granted. The first concerns the difficulty of objective assessment due to lack of a sufficient time interval from the time of production. The second, though, a beneficial and exciting one for the researcher, is, mainly as regards living artists, the possibility to verify, to discuss, to participate in the creation process and often the joint activity, since the inception of the artwork, the exchange of thoughts, the dissemination and contact with the people, with potential viewers. In the case of this exhibition and these works, too, we have been able to clarify, discover, and learn directly from the artists.

The department of contemporary art from the post-war collections of the Museum is presented as an independent section, in a separate exhibition at the National Glyptotheque at Goudi, purely for reasons of space and tracing the evolutionary process of art over time. At this point we should emphasize that the collections of the National Gallery continue to this date to be enriched with works by contemporary artists, and it should be remembered that the establishment of the National Museum of Contemporary Art took place only recently, in 2000. Until then, the National Gallery - Alexandros Soutzos Museum covered the contemporary period as well, up to the latest production. A second point to mention, regarding the representation of contemporary art in the permanent collections of the National Gallery in Athens, again for reasons of lack of space, is that it is a small, sampling, incomplete and therefore not strictly historical presentation.

The selection of specific works at Goudi is only one version. It resulted, as discussed above, by the process of investigation and search of the files, index cards, computers, and storerooms of the museum, while the selection criteria ranged from artists to specific works. Several important contemporary Greek artists make up this special version of the museum's collections. In their vast majority, they are either unknown works, or works that may have gone on display long ago, or ma-

jor, representative works, on display in the last five years, whether in Athens or elsewhere in Greece, in different exhibitions of New Acquisitions.[2]

The initial thought was to start with major works from the 1950s onwards, artists of the generation of the 1930s, because these artists emerged and exhibited in the late 1930s, but were actually creative and active, and made their own distinct proposition in the visual arts systematically and in an accomplished manner after the War. Space shortage prevented this integration; consequently, there is a gap in the post-war creative production of this important generation, which continued to be creative until almost the late 1980s and 1990s, while the brilliant youngest member of the generation, Yannis Moralis, continued to be an inspired and bold artist almost until his death, in 2009.

Under no circumstances was attempted a historical presentation of post-war Greek art. Instead, an attempt was made to sample Abstraction in a more representative fashion, due to the coincidence of the emergence and structured growth of this movement during the 1950s, the period from which the exhibition at Goudi virtually begins.

The selection process definitely started with artists, but it was the works themselves, their quality and value – as these are important, interesting, representative, and, in some cases, historical works – that determined the final line-up.

There are also older artists, but mostly from the generation of the 1950s, 1960s, up to the younger generation of the 1990s. There are many, good, and well-known artists, and still other good and less prominent ones, or good and less known ones, with notable and interesting work. The exhibition presents paintings and reliefs, constructions, electric boxes, installations, environments, and the first and only video art project in the collection. Thus, a course evolves from figurative painting, expressionistic, gestural art, abstraction and abstract art, some geometric, constructivist, minimalist examples, with reliefs and constructions with various materials, as well as more recent artistic trends.

In this essay, reference will be made to the artworks on display, and in some instances more extensive discussion is made about certain works by artists of different generations and schools. Space limitations, unfortunately, did not permit extensive discussion of every work.

Abstraction from the 1950s - 1960s; Figurative Expressions 1960 - 2000; New Trends in the 1970s - 1980s, up to Installations, in the 1990s - 2000s.

Abstraction first appeared in Greece around 1950. Some early hints at abstraction occurred in the late 1940s. The first exhibition of abstract painting took place in 1951, with works by Alekos Kontopoulos (1904 - 1975), at the home of Professor K. Georgikopoulos, in Neo Psychico. Ten years later, in 1960, the prevalence of abstraction was universal, exerting an overwhelming pressure across all artistic production. According to contemporary accounts by artists of the time, whoever did not experiment with abstract approaches was considered obsolete and foreign to the prevailing climate. The artists of the generations of the 1950s and the 1960s were the most dynamic and ardent supporters of this new trend. The two dominant movements that defined Greek artists are Abstract Expressionism and Action Painting in the United States, Tachism and Informel in Europe.

The ubiquitous nature of the spread of this art, for a period of time in Greece, was due to both indigenous and external factors. On the one hand, it was the desire of young artists to move away from the teachings of the generation of the 1930s – tradition and modernism– a vibrant generation that made a strong statement. On the other hand, there was the fact that this new art, with its distinctive writing and original language, offered the freedom to move away from the subject and its conventions.

Yannis Spyropoulos (1912 - 1990), in the various evolutionary phases of his career, from the geometric, black outlines, the structured spaces, gestural art, his experimentation in the context of Tachism and Informel, to the very personal abstract painting that he proposed more recently, served and developed abstraction consistently for half a century. For this reason he is the brilliant, monumental exponent of Greek abstraction. He is "the classic of abstraction," as described by Eleni Vakalo. The exhibition presents two representative works of this great master, which illustrate his evolution, *L Hour* (1968) and *All That Remained* (1973) (cat. no. 199, 201).[3]

Another artist who was amongst the first ones to practice abstraction is Yannis Gaitis (1923 - 1984), with a progressive course from geometric abstraction and informel to a kind of human figure that came to be known as his "Little Men". The exhibition showcases a historic work, *Music* (1948). An important figure, with a very personal work, is Thanos Tsingos (1914 - 1965), who decisively influenced Gaitis. The exhibition illustrates two different expressive tendencies, with unique works by the unusual, bohemian artist.

Other important artists of this movement are Yannis Maltezos (1915 - 1987), Yorgos Vakalo (1902 - 1991), Takis Marthas (1905 - 1965), Cosmas Xenakis (1925 - 1984), Marios Prassinos (1916 - 1985), Yannis Svoronos (1919 - 1986), Costas Tsoklis (1930), Dimitris Kontos (1931 - 1996), Ilias Dekoulakos (1929 - 1998), Constantin Xenakis (1931), Pantelis Xagoraris (1929 - 2000), Bia Davou (1932 - 1996), and the more elusive artists, with interesting work, such as Sosso Choutopoulou-Kontaratou (1923 - 1984), Katie Antypa (1925 - 2006), Nana Isaia (1934 - 2003), Christina Zervou (1937 - 1988), and others. There are works by most of them on display in this exhibition. From the earliest exponents of abstraction, on display are *Poplar Trunk* (1960) by Yorgos Vakalo (cat. no. 199, 201), (cat. no. 205), and *Composition* (1963) (cat. no. 197) by Alekos Kontopoulos.

The Thessalonians Christos Lefakis (1906 - 1968) (cat. no. 198) and Nicos Sachinis (1924 - 1989) (cat. no. 232, 233), can be seen arriving at a more lyrical abstraction. Then Sachinis goes into more innovative trends. Extraordinary works of theirs complement our tour.

Vlassis Kaniaris, (1928 - 2011), Daniel (1924 - 2008) and Nicos Kessanlis (1930 - 2004) went through various exploration stages in abstraction to join, from the early 1960s, the French Nouveau Réalisme and embark for new personal visual discoveries and adventures. Unfortunately there are no works by the great pioneer of the generation of the 1960s, Vlassis Kaniaris, other than those in the permanent collections of the National Gallery. Two exceptional works by Nikos Kessanlis are on display, a portrait by Vlassis Kaniaris, made in 1965 on photosensitive cloth (cat. no. 228), and a huge, unknown work, *Erotic*, of 1981 (cat. no. 229), a combination of intense experimentation in subject matter, illegible composition, technique, a very personal approach to collage and aesthetic rendition.

A final observation is that many Greek pioneers of abstraction, such as Kontopoulos, Vakalo, Tsingos, Maltezos, Gaitis, Prassinos, Dikos Byzantios, Constantine Xenakis, Daniel, Kaniaris, Kessanlis, and many other artists lived, received influences, and produced their work for long periods of time in Paris.

Important paintings by notable artists provide a strong and coherent view of abstraction in this exhibition.

Thanos Tsingos (1914 - 1965) (cat. no. 206, 207) participates in the exhibition with two representative works: *Ships*, of 1956, and *New York*, of 1959. The thick impasto of his paintings can be described as a dominant element of the central idea, of the conception, composition, technique, aesthetic completion of his works. The freedom of writing and the gestural depiction of the composition -although spontaneous and of paroxysmal tension- lead to a fully controlled pronouncement. The result, although it seems extrovert at first sight, nevertheless involves the creative process of an intimate introspection made by a pioneering artist. The large-scale *New York*, a relatively unknown work of genuine originality, innovative features and insistence on the simple, modest and elemental, captures a simple and characteristic view of the American metropolis influenced by graffiti and drawings, with an emphasis on bold outlines.

Yannis Maltezos (1915 - 1987), with three works from 1960 and 1970, presents different versions of his investigations around abstraction, geometry, the gestural element, and minimal art. The quantity and especially the variety of the artist's aesthetic pursuits justify calling Yannis Maltezos the lord of abstraction, abstract gestural expressionism, and the latest minimalist, conceptual developments in the National Gallery collection, regarding both his technical investigation and treatment, and the aesthetic delectation of a minimalist aesthetic. His *Composition in Grey*, 1962 (cat. no. 203), and *Circle in White*, 1974 (cat. no. 204), possess all these qualities. In *Figure*, also of 1974 (cat. no. 202), along with his investigation at a technical level, using an airbrush and embossed moulding on canvas, the artist puts forth an unusual dialogue between archaic and contemporary art, and technology.

Marios Prassinos (1916 - 1985), an important painter of the Greek diaspora, a remarkable artistic personality who lived and created in Paris, is featured in this exhibition with an interesting abstract work of 1959. As subject, and as a conceptual process, *The Waves* (cat. no. 200) provide an opportunity for this Paris-based artist to complete a compact, solid proposition for an authentic abstract gestural expressionism, of vibrant motion and an emphasis on strong outlines, with combinations of light and dark colours.

With his work of 1994, *Wounded Man,* John Christoforou (1921) presents his own version of the abstraction process, with a strong personal expressionistic style. His *Wounded Man* (cat. no. 262), made in violent brushwork, with a commitment to the values of expressionistic colour and modelling, even though using colour sparingly, except white and black, and with a sketchy rendering of volumes, manages to function as a human figure. Through aggressive distortions and an elemental treatment of form, the artist conveys the inner passion and pain of human existence, fully justifying the title of this work.

In 1975, Theodoros Stamos (1922 - 1997) donated 45 of his own works to the National Gallery. This exhibition features four representative works, which selectively follow the evolution of the artist's work from the 1940s until the 1990s, even though not all the different phases of his career are represented.[4] *Ascent for Ritual*, 1948 (cat. no. 208), from the series "Biomorphs", reflects the creative inspiration of Stamos by nature in a symbolism of the circle of life, and the reduction to a stylization of its structures. *Conversation Piece*, of 1963, with two large gestural black-blue and red spots on a thick white background, with bold traces and subtle shades of white as the dominant component, is part of "White Fields" series, which followed "Colour Fields", of 1954 - 1963. From a rendering of passion and the sublime, the artist arrives at a serene spiritual introspection. The third work, *Sun Box Field*, of 1963 - 1964 (cat. no. 209), is characteristic of the series, with a low-key palette against a white background, incorporating a bright yellow rectangular shape, which hints at the physical horizon. Entitled *Infinity Field - Sounio Series III* (cat. no. 210), the fourth work, produced during the artist's last creative phase, "Infinity Fields" (1970 - 1993), is a monochromatic bright orange spectacular, with two hard-to-see vertical incisions on the right-hand side.

This small yet revelatory tour of the constant discoveries and renewals made by Theodoros Stamos demonstrates that his art kept reaching out to the boundaries of the idea, as thematic concept, as content, as the incarnation of the sublime, as an expression of extreme states of mind, as a reflection of symbolism and existential passion.

A large-scale historical work by Yannis Gaitis (1923 - 1984) was "discovered" in the storerooms and extensively conserved in order to take its place in the history of contemporary art in Greece and in the collection of the National Gallery. The artist donated to the National Gallery in 1981 his work *Music* (cat. no. 196), which he produced in 1948 at the age of 25. The young Gaitis, under the influence of Picasso's work of 1930, with the dynamism and boldness of youth, produced a huge work, almost nine feet wide, the unequivocal evidence of the artist's temperament, pioneering stance, restless and groundbreaking personality.

Following his expressionist period, influenced by Bouzianis, between 1946 and 1952 Gaitis became interested in surrealist references and forms.[5] At the same time, this was the period of the historical group *Akraioi* [Extremists], of which the artist was a founding member, in 1948 - 1949, mainly in association with Kontopoulos, but also with Maltezos, Lameras, and other artists.[6] In the 1949 Manifesto, Kontopoulos talked about the dissemination of the intellectual youth of the authentic international contemporary art, without equivocation and hypocrisy.[7] The direction of this short-lived group was increasingly towards abstraction.

Music, of 1948, by a young Gaitis, a horizontal composition of low-key combinations of green and blue, deploys a succession of biomorphic, curvaceous forms, originating in the vegetable kingdom and influenced by Surrealism. The most interesting quality here is perhaps that the inspired kinetic sequence of repeated shapes, planes, layers, and forms, Gaitis manages to convey a musicality in his composition and forms, as if they performed before our eyes a piece of music, analysing and playing notes and sounds on outlandish musical instruments of the vegetable kingdom. An inspired approach to a reductionist rendering.

A veritable poem of velvety brushwork, a gestural outbreak, is the work simply entitled *Painting* (cat. no. 222), by another important Paris-based artist, Dikos Byzantios (1924 - 2007).

In February 1998, the National Gallery organized a retrospective of Daniel (Panagopoulos) (1924 - 2008) with works dating from 1945 - 1997, curated by the author. Nine years later, in February 2007, the National Gallery received from Daniel's studio at 12, Rue Jean Macé in Houilles, outside Paris, the complete works by the artist, that is, his entire production over fifty years. His activity joined the international avant-garde, and by its commitment to investigation and systematic experimental activity, offered a fresh, evolutionary search of "the eternal youth of art." The exhibition includes 11 works from this large collection of paintings donated by Daniel, which illustrate his evolution from abstract to modernist art.[8] Through a sculptural, gestural writing, *Construction (No 94), of* 1957 (cat. no. 211), attempts to build an abstract structured world, which draws on nature and reflects its poetry. Under the influence of informel, of the 1950s, in 1959 the artist created gestural abstract works of aggressive brushwork, in which energetic forms like rushing waves struggle to conquer the white middle ground. During this period, the artist was concerned with the transition from the imaginary space in the painting into a real space. He sought to develop the middle "light ground" of his abstract gestural works. And there was only one way to do that: by moving to the three dimensions. Through study, investigation, and experimentation, Daniel decided to abandon traditional painting media and to express himself by more modern means. *Untitled*, of 1960 (cat. no. 212), on display in this exhibition, belongs to this transitional phase, while also forming the basis for his subsequent series of "Black Boxes".

"Black Boxes", of 1961 - 1966, are simple commercial cartons, readymade, petty materials of modern society. Strong interventions, violent rips, wrinkles, wounds on the paper skin, the addition of other paper items, such as arrows that pierce the flesh of the boxes, or white arms that pop out with intensity, simple industrial colours – black, white, red, aluminium – generate experienced environments, personal spaces, loaded with memories and feelings. It is an effort by Daniel to record "the ten-year tragedy we experienced in [Greece]", the artist notes, referring to the Civil War.

The reductive, abstract "figuration" as regards form, technique, medium, and concept, is realized through the creative influence of a French movement of the time, Pierre Restany's New Realism, as well as by the artist's own version. For this reason, Daniel's work belongs to the avant-garde and possesses the hallmarks of great art. Explaining in simplicity and wisdom the shift of his art towards three dimensions and the introduction

of the new material, the artist remarked that it is "a cry of anguish, which cannot fit into an established aesthetic."[9]

On display in the exhibition there is a representative work from the series of "Black Boxes", *Homage to Goya*, of 1965 (cat. no. 218), in which the Greek artist pays tribute to the great Spanish artist with humour, combining the contemporary French reality.[10]

A historic work, *Moulin à images* (cat. no. 219) was accompanied by a Manifesto when it first went on display, in 1963; a highly erosive and charming essay, which taunted mainstream abstract painting, and the growing impact of the television. This is a black box in which by turning a crank, the rags of robes and dresses of his wife, Thérèse, climb on top, where there is a screen, and with the help of two bulbs inside the box create endless combinations of shapes and colours. Even though a radical innovator, Daniel treated tradition with respect. The shadows of the rags are a clear reference to the Karaghiozis shadow play. Moreover, he may have wanted, by citing a saying of timeless relevance, to indicate how he saw the continuity of tradition, that is, not as something static, sacred, and immobile, but as something that fosters renewal and continuity. Here, the artist used as a frontispiece a motto from Heraclitus' *Κοσμικά ανάλεκτα*: "The fairest universe is but a heap of rubbish piled up at random' [*Ώσπερ σάρμα εική κεχυμένων ο κάλλιστος, κόσμος*].

With his "Electric Boxes" (1967 - 1970), which succeeded the "Black Boxes", with the use of light, with improvised devices, with the combined appearance and disappearance of forms, the artist imbued his work with new aesthetic repercussions, and at the same time stated his critique of the impact of technology on modern man. The exhibition includes two landmark works from this series, *Hommage et Dommage à Venus*, of 1967 (cat. no. 221), an inspired and humorous allusion to ancient Greek sculpture, and *Urban Spectacle* (cat. no. 220), of the following year, which captures a moment in the contemporary urban reality.

In 1972 - 1976, intervention to the burlap, intense shredding, slicing, became of primary importance in Daniel's work. Colours are limited, and there is a striking retaining of the burlap colour over a broad area. The severe shredding introduces a new element into the chapter wall = energy – light: chiaroscuro, as seen in the works of the Renaissance, mainly of the Baroque. His experiments exhaust all possibilities of the medium in terms of matter and light. Energizing the wall and incorporating it as a component in the work, also has another aspect. Daniel conveys perspective, depth, by using the light from the release of the wall by apertures and shredding. The brightness of the wall becomes perspective. In his compositions prevail vertical and horizontal elements, square, rectangular, cross shapes. The variations of light in the interaction between the white of the liberated wall and the shredding combat the dark colours to the point of absolute darkness. This series is represented in this exhibition by *Cut Geometric Burlap*, of 1972, and *Cut Frayed Burlap V*, of 1973 (cat. no. 214, 215).

Towards the late 1980s and in the 1990s, the painted surface of Daniel's works is flooded by countless small flames that flicker in a horizontal, vertical, or more often diagonal stream, as a holistic cosmic combustion of micro-elements. From this period comes *Burlap*, of 1992 (cat. no. 216), with a diagonal burning flux that imbues the whole painting with movement.

Finally, *Butchery* (cat. no. 217) dates from the artist's latest output; made on 23/6/2004, is a burlap depicting bombers dropping bombs. Under the influence of bombings in Iraq, we note an unexpected return to figuration, and the artist remains an acute observer and critic of international political and social developments.

We discussed in detail Daniel's work –paintings, black boxes, wall-mount works, electric boxes, reliefs, constructions, burlaps– because the artist's generous donation is a jewel in the National Gallery collections, in terms of both quality and quantity, as well as for the opportunity that it presents for the research and study of his work in a sixty-year retrospective.

Another one of the outstanding artists living in Paris, **Georgios Touyas** (1922 - 1994), adds a special touch to this exhibition by the little known 1970 work, *The City* (cat. no. 225). Touyas, who settled in Paris in 1954 and took a French citizenship in 1958, first studied Politics and Economics and then Fine Arts, in Athens and Paris; he went through various experiments and explorations, always with an emphasis on harmony, balance, and the essential. The architectural tonalities and dynamic constructivist compositions in his works often suggest futuristic environments.

Panaghiotis Tetsis (1925) contributes to this exhibition with two unfamiliar and very different works, from his extensive collection. In his classic full-length male *Portrait of Yannis Papadopoulos*, of 1954 - 1955 (cat. no. 255), the artist casually unfolds his gift for figuration. *Interior II*, of 1975 (cat. no. 265), reveals a mood for investigation and experimentation, towards a process of reduction through the stylization of volumes, the minimalist depiction of forms using a spare white palette. The solution of theoretical and practical issues is achieved simply, with adherence to the elemental and an emphasis on suggestiveness.

The master of illusion over time and in all the genres that he pursued –painting, video art, installations– is the groundbreaking artist of the generation of the 1960s, **Costas Tsoklis** (1930). His only work in the collection, *Crucifixion* (cat. no. 236), is on display here: an abstract, almost monochromatic work literally "depicts" the blood and sweat that spring from an imaginary allusion to the Crucifixion.[12]

A work of impressive scale, *Arrow* by Dimitris Mytaras (1934), of 1994, surprises with its abstract formulations, betraying nevertheless the characteristic facility of its creator regarding composition, modelling, and colour treatment. Mytaras is also featured, however, with a figurative work in this exhibition, the amazing *Portrait of N. Louros* (cat. no. 256).

Among younger artists, Yannis Adamakos and Stephanos Daskalakis complete our tour in the different versions of abstract painting. **Yannis Adamakos** (1952) participates with an apocalyptic work inspired by the poetry of N. G. Pentzikis, *Nights in Graphite No 3* (cat. no. 230). This is a sombre, bright, and grey, transparent proposition of transition from figuration to abstraction, in a minimalist vein.

One of the recent acquisitions in the National Gallery collections is *Shroud* (cat. no. 279) by **Stephanos Daskalakis** (1952). The figurative artist channels into his visual investigation his thinking and practice in a symbolic allusion. The series of which this 1982 work is part explores the theme of the Holy Shroud. The abstractive process is apparent throughout all creative stages, both in concept and theme depiction, as well as in its morphological and aesthetic completion.

Important artists of different backgrounds, paths, and aesthetic approaches produced works of unmistakably personal interpretations of new concepts, minimalism, geometry, conceptual and industrial art, technological and architectural art. These works enable us to trace the evolution of the contemporary Greek art from abstraction to **the latest trends and installations**.

Notable artist **Stathis Logothetis** (1925 - 1997) is featured by his all-red *E 211*, of 1975, a lean, harsh, and impressive work by a pioneer artist, where the juxtaposition of concept and aesthetic results in a unique work of harmony in the conceptual, technical, and aesthetic context of its making. Another work, *Work 165* (cat. no. 247), along the same lines, with the same harsh palette of black and red, seems to reproduce "non-figurative" three-dimensional folds with the power and force of the Baroque, while at the same time managing to make them truly relevant to us. These works evoke powerful feelings, such as pain.

The National Gallery is fortunate to possess in its collections a unique work by **Jason Molfessis** (1925 - 2009): the installation *Iron Corridor* (cat. no. 245), of 1990, made of polyester, iron, and iron sheets invites the viewer to cross over and

experience, in situ, the searching of an authentic artist of the generation of the 1960s, through new materials, techniques, and the use of technology. Archetypal propositions of a constructivist, minimalist art, of geometry, mathematical concepts, and computers, in an installation that manages to provoke, through the stimulation of the mind, aesthetic delectation in three-dimensional space, inviting the visitor to cross over the iron walkway.

In the second version of the New Acquisitions exhibition, in 2007, a historic work by **Pavlos (Dionysopoulos)** (1930), which the artist donated to the National Gallery, *Curtains*, of 1968 (cat. no. 244), enjoyed a prominent position at the entrance. This work was first displayed at Sonnabend Gallery, in Paris. With C*urtains*, the gallery was converted into a unique work. Since 1962, Pavlos has chosen his material, his conceptual framework, and means of expression. The *affiches massicotées* (smashed posters) are the basic medium for the presentation of his investigation of the real, of the expressive adventure of the object, as defined by Pierre Restany in the movement of the New Realists. Pavlos, like other Greek artists in Paris, found himself on the fringes of this movement. The pink paper strips encaged in Plexiglas recreate the poetry of objects, the poetry of modern urban everyday life.

This work evokes a specific space through paper Plexiglas curtains. It is also an installation, as it incorporates an area of the museum as an aesthetic component; it is at the same time also an environment, since it invites the viewer to participate in it. It is very fortunate that the National Gallery owns and is able to exhibit a landmark work in the history of contemporary international art by an important artist.

Women of different generations, such as **Irene Aperghi** (1921 - 1994), **Bia Davou** (1932 - 1996), **Nana Isaia** (1934 - 2003) (cat. no. 226), complete this exhibition. These works date from the 1970s and 1980s, with an emphasis on geometry, constructivist forms, minimal colour, and a simple rendering of a built space, make up new and fresh propositions of ingenuity and the power of simplicity and purity.

In 1988, **Irene Aperghi** held an exhibition at Medoussa Art Gallery entitled *Torn*, featuring wall-mount works of irregular shapes in relief, using treated gauze on wood. Aperghi's *Memories* (cat. no. 246) on display here belongs to the series that followed, consisting of diptychs that create vertical oblong shapes on top of one another, reminiscent of bodies wrapped up, with horizontal ties, like slender columns in relief, made of painted gauze with acrylic, wax crayons, and glue, attached on plywood sheets. These works were first shown in 1995, one year after the artist's death, in the exhibition *Untitled* at Medoussa Art Gallery, like a "forest" of moving columns. The structural components of this work are vertical, diagonal, and horizontal, belt-like drapery. This drapery, which seems to hark back to ancient and Renaissance sculpture, creates an effect of motion in space. Both Alexandros Xydis and Chrysanthos Christou, in their introductory essays in the exhibition catalogue, remark on affinities, and rightly so, with Michelangelo's "chained slaves".[12]

The pillars in relief attract, lure the eye inward in these works, and an actual three-dimensional area is created on the surface of the work, in perspective and with an influence by the light on the folds, highlighting the relief. Scattered holes like strange navels reinforce the puzzling qualities. The impregnated gauze with the acrylic, the wax crayons and glue, also imbues the surface with qualities of texture. The conceptual element strongly prevails, with a symbolic dimension, making drapery into the main theme. The inner structure of the drapery is essentially the movement, the flow, a poetic form in neutral shades.

A couple in life and art, two important intellectuals and artists are **Bia Davou** (1932 - 1996) and **Pantelis Xagoraris** (1929 - 2000); they pursued advanced and dialectical pioneering experimentation, a unique use of the computer, and a continuous renewal of their art. The unique work by Davou, acquired from Manos Pavlidis in 1978, is *Binary Contrast* (cat. no. 241), from "Serial Structures I". As to Xagoraris, two completely different works of his are in the National Gallery: the expressionistic *Composition-Trees*, of 1960, and the computer design *From the Transformations*, of 1984 (cat. no. 243).[13]

A distinctive, although unrecognized, artist, **Vassilis Skylakos** (1930 - 2000), is featured in this exhibition with a typical work, *Door* (cat. no. 240), made in various cheap materials, wood, decorative metal railings, and acrylic on canvas. This is a readymade door by a purely conceptual artist who masterfully combines concept and medium.

A minimalist touch in the exhibiting is the four-part *OK 60 A*, of 1993 (cat. no. 248), by **Michalis Katzourakis** (1933). Thick black acrylic paint and sawdust on a metal lattice create four large vertical surfaces, with traces on the outer skin. Dense black surfaces are bound into a single unit by three planks that simply vertically divide the work into four components. The works of Michalis Katzourakis, as paradoxical as it may seem, start from a visual stimulus, and always reference the environment. The artist's intention is to capture the abstract and geometric environment. A minimalist geometric exploration that underscores the feeling of texture of the material and the tactile sculptural elements of the composition.

Yannis Bouteas (1941) is one of the greatest artists of the generation of the 1970s and 1980s; he is a great example of an artist actively involved with innovative new trends in the contemporary Greek visual art scene. *Plan in Four Elements* (cat. no. 252), a wall-mount work of 1991, reveals the profundity of investigation by a lonely artist, as well as the authenticity of the constructivist writing around geometry, minimalism, and the continuation of the tradition of constructivism.

Professor at the Athens School of Fine Arts, **Tassos Christakis** (1947) is represented here by a milestone –according to the artist– a turning point in his career, *Untitled No. 1*, of 1990 (*Burnt Wood*) (cat. no. 280), which combines aesthetics, concept, and emotion. Experimentation at a technical level, the random pattern generated by charring the wood, resembling a flame as well as a vulva, research in both form and content, all contribute to a unique work by this artist.

An interesting, original, and unknown work by the professor of the Thessaloniki School of Fine Arts, **Yorgos Golfinos** (1948) is *Necropolis A* (cat. no. 274), of 1988. Incorporating natural materials such as roots, bones, leaves, and more, this work is representative of the artist's style in the late 1980s. Specifically, it is a large-scale work from his series featuring crosses and crucifixions. The composition develops by a strong, broad arrangement of logs and branches, along with the integration of real materials like wood and bone. Five sculpted wooden crosses, placed on the painting surface, combined with the scattered bones and the dark colours, evoke something hideous, repulsive, and sad.

Ideologically, Golfinos feels that he furthers the discoveries and propositions of the French New Realists. The materials glued on the work as a new kind of collage, in these works make an artistic statement of a process of physical deterioration. In essence, a socio-political criticism is made concerning the deterioration of life, of society, of the nature, of the planet. What is probably most striking is the multilevel dynamics, both in technique, composition, and the thematic approach. The dynamism and movement of forms promotes a powerful ecological aesthetic expression of grief and decay.[14]

An installation that has already gone public in *New Acquisitions 2007*, in Athens, is *Trans-Script*, of 1984 - 1986 (cat. no. 249), by **Angelos Skourtis** (1949). This is an installation, a triptych, which shows three Greek crosses, in oil, acrylic, and coffee dregs on canvas. In the early 1980s, in the vortex of postmodernism, Skourtis made a symbol of modernism, so intense, so familiar, and obvious, a symbol used by major artists, such as Tàpies or Malevich, and sought to give it new meaning. Through this shape –the cross– and the colour black he attempted to produce something new out of the familiar, feeling that the new will not

come out of surprise, but out of the familiar, from re-reading art history. In support of the conceptual framework, the artist produced his painting surface by using, in addition to oil and acrylic on canvas, coffee dregs, suggesting that distilling the familiar, the everyday, in a kind of personal journal, the familiar is restored in its freshness.

One of the latest acquisitions of the National Gallery collections, and a unique video art is the wall-mount work by **Yorgos Divaris** (1956) entitled *Arrogance* (cat. no. 251). This work comes from the artist's eponymous solo exhibition at *Art Space 24*, in 2006. It is a wall-mount diptych excerpt of the installation. This particular diptych consists of a 60 x 100 cm digital print of section of a sofa with pink cushions, mounted on aluminium, and a 60x60 cm tin sheet, which supports a small monitor display with visible cables connecting the monitor to the wall-mount component. The display shows repetitive satellite footage of bombed targets. Divaris's associations and symbolism are evident; while remaining faithful, as in previous work, to pursuing Duchamp's ready-mades, the artist manages to make a fresh creative statement.

The photographic print of the sofa with its comfortable pillows conveys the false feeling of security in private modern space, and the detached daily watching of international events, often of tragic and horrifying news. The repeated video, with the tedious satellite footage of bombed targets on land, taken from news reels, acts as an intruder, but also highlights the transmitter-receiver relationship; it is used by the artist as a genuine, present-day readymade, reflecting his commitment to keeping alive and timely Duchamp's findings and propositions. There is a strong conceptual element in Divaris's art, always at the service of aesthetic completion, with the poetry of materials, objects, the structural component of polished metal sheet, as its fundamental semantic layer. Even the apt title, *Arrogance*, reflects, in the original Greek, the metaphorical as well as literal sense of the word [Υπεροψία], looking from above, looking down on the modern problems of everyday life.

On display at the Goudi exhibition there are representative and interesting examples from artists who mainly pursued **figurative painting**. These works are featured in a separate section by genre and generation.

Alekos Fassianos (1935) has two works on display: *Fire Riders*, of 1982 (cat. no. 260), a riot of purple forms of movement, and *Palmist in his Room*, of 1977, an extension of the artist's aesthetic virtues against a background of white, soft colours.

The sole work in the collection by the intellectual artist **Vangelis Dimitreas** (1934), *Woman Reclining at a Window, (Burning Figure)* (cat. no. 257) was inspired by Vietnam War; it consists of a faint, summarily photographic documentary reproduction.

The also single work by **Makis Theofylaktopoulos** (1939) in the National Gallery collection is a relatively small but representative painting of 1966. It depicts the artist's favourite theme, the figure of a motorcyclist. Rendered expressionistically, the motion, dynamism and vibrancy of space are captured with ease by this artist of an explosive temperament (cat. no. 258).

Chronis Botsoglou (1941) is featured by his work *The Fall*, of 1992 (cat. no. 263). In this work the artist goes from a painting (a full-body, nude, expressionistic self-portrait) to its three-dimensional reflection in plaster, which is constructed on the floor, toying with illusion and the fulfilment of a concept. It is an existential condition completed by using two media.

The eight-part work by **Jannis Psychopedis** (1945), *Neo-Hellenic Space* (cat. no. 261), reflects the prevailing mood of neo-figurative movements of the time, the ideas of critical realism in the 1970s, and the activity of the well-known group New Greek Realists.[15]

Two works by important artists of different generations, **Yorgos Vakirtzis** (1923) and **Kyriakos Katzourakis** (1944) are thematically linked in a way that entails their ideological and aesthetic approach by appropriating classical works and treating them on their own terms: Raphael's *The School of Athens* (cat. no. 254), in Vakirtzis's case, and *Las Meninas* by Velásquez, for Katzourakis (cat. no. 253). These two celebrated paintings provide the substrate, the foundation for the palimpsest of a visual language, practically in a kind of readymade, an appropriation of classical figurative painting. This is a shift away from modernism towards realism, based on forms of the past. The proposition of dialectic continuity in art, with references to landmarks of art history, bears the fruit of original art that does not merely derive its value from the radiance of historical works. Quite on the contrary, in their case the inspired use of historical works leads to the creation of a visual language that conveys personal types inspired by the contemporary Greek reality, in a narrative humorous mood.

Woman (cat. no. 278) by **Stavros Bonatsos** (1945) participated in the 12th Greek National Art Fair at Zappeion, as certified by the label on the back. The interesting thing about this work is not its sketchy treatment of the frontal portrait of a woman; it is that an old TV frame is used intact as a cornice. From the 1970s to date, Bonatsos is the master of ingenuity, exploration of new materials, and putting technology at the service of his art, whose main characteristic quality is the imaginative poetry of the objects.

Manolis Polymeris (1951), a self-taught painter, comes from a village near Florina; originally, he used to produce, alongside his father –a pupil of Almaliotis– film billboards for the cinema theatres in Thessaloniki. In 1979, he exhibited at Zygos, and Frantzis Frantziskakis promoted him as a phenomenon from 1980 forwards. In 1981, he participated in XII Paris Biennale, and his career took off after that. In recent decades, his appearances are infrequent.

Distortion is for the artist the dominant building tool in his interpretation of forms and rendering of hermetic, enigmatic, and mysterious compositions. The originality of his artistic proposition, despite his isolation and the lack of contemporary artistic stimuli, the authenticity of his creativity, with deeply assimilated influences by Byzantine art, Bouzianis, Picasso, or Spyropoulos, contributed to the rapid recognition of his art. On display is a work in oil on wood, entitled *Figure in Blue* (cat. no. 259), which shows all the qualities of his art.

Several good artists of the younger generation submit remarkable works with their aesthetic propositions. Some artists explore figures. **Christos Bokoros** (1956) captures in *Naked Couple Lying on the Bed*, of 1989 (cat. no. 270), a personal interpretation of a private, intimate recording of a moment in time. A uniquely personal, deeply felt work by **Edouardos Sakayan** (1957), *My Mother* (cat. no. 269) is a typical example of his skill in conveying the tragedy of human existence, with his meticulous execution of the emotionally charged portrait of his mother. The painter **Yorgos Rorris** (1963) participates in the exhibition with one of the most recent acquisitions by the museum, donated by Mr Antonis Komninos. *Man in Interior, or Portrait of P.K.* (cat. no. 271), of 1998, possesses all the qualities of the artist's settings, filled with experiential elements of his sitters, a representative example of his great art.

Some artists treat space, landscape, and nature. **Michalis Manoussakis** (1953) in one of the latest acquisitions, donated to the National Gallery by the National Bank, entitled *Haystack*, of 1990 - 91 (cat. no. 273), translates an archetypal and universal vision, in a space of metaphysical and oneiric associations. **Marilitsa Vlachaki** (1961) proposes in her *Landscape*, of 1996 (cat. no. 272), an original version of an enigmatic, metaphysical, dark landscape.

Other artists create reliefs, or three-dimensional works. In his low-key, evocative *Hagia Sophia*, *of* 1992 (cat. no. 277), **Marios Spiliopoulos** (1957) voices his stance towards tradition, through simple, pure, conceptually charged art.

Another one of the recent acquisitions of the National Gallery is *ED*, of 2001 (cat. no. 281) by **Xenofon Bitsikas** (1963). The title and overall conception of this work relies heavily on Marcel

Duchamp (1887 - 1968), especially his *Étant Donnés*, where, through openings in a damaged door, one discerns the famous female nude with legs open toward the viewer. Bitsikas's work consists of a horizontal wooden construction, whose front surface carries a tough, enigmatic work, made in charcoal on paper, measuring 1.20x1.50 m. In a strange, indistinct interior, a nude, reclining hermaphrodite figure can be seen in the foreground, while in the background, what appears to be an old photographer regards both the nude figure and the viewer. Inside the box are mounted three paintings, measuring 0.21x0.30 m. These are fragments of copies of older works, two from *L' Aquelare* by Goya and one from *Étant Donnés* by Marcel Duchamp. The box is equipped with a motion detector so that the colour paintings inside are illuminated when the viewer approaches. They can be seen through three door peepholes, located on the outside of the black and white work.

ED is at the same time a painting, a construction, and an environment, since the artist has created an interior space, incorporating the viewer, even though from a distance, into the art event. Numerous significant influences are clearly demonstrated by the Greek artist. The teachings of the great Marcel Duchamp play a key role in the groundbreaking twists, not as regards form, but conception. The trompe l'œil and voyeurism, elements introduced by the French artist, are also treated by the Greek one. Of dual interpretation is here also the old man's presence on the outside of the work, who is essentially watching the viewer peeking at the pictures inside the box. The motto of the French artist, "Who sees makes the painting", and his overall perception that, "The viewer, with his profound capabilities, adds his personal contribution to the creative act", seem to have inspired the Greek artist. In essence, Bitsikas in this work pays homage to the pioneering French artist.

Moreover, *Boîte en Valise*, made in 1936 - 1941, which Duchamp started in Paris and completed in New York, is certainly a reference for the Greek artist. Yet, Bitsikas is a skilled artist and does not depart from technique, composition, design, colour, and morphological development. Finally, another influence assimilated by Bitsikas is the arched, nude androgynous body on the outside of this work, which pictorially and conceptually harks back to Louise Bourgeois's sculpture *Arch of Hysteria*, of 1992 - 1993. This sculpture depicts a nude body in an arched pose, evoking the human body in a state of hysteria. It should be noted that the French sculptor's work was also seen through a screen. Bitsikas respects his influences, openly shows them, and arrives at his own personal, original, integrated thinking and practice.

Through the artworks selected for sampling this large collection we have attempted a brief visit to representative highlights as sell as lesser-known aspects of post-war contemporary production to date in Greece. The visit, though not exhaustive, illustrates the diversity of contemporary Greek art through quality works. Serious deficiencies, weak representation, or absence even of major artists might be observed, which were imposed by the capabilities of available material. However, in the larger picture, we believe that they are offset to some extent by the peaks, the strong points, the surprises, but also by highlighting the condition of diversity. The richness and variety of the collection enables a complex and interesting tour of Greek art, with bold juxtapositions, meaningful complementarity, and propositions of new artistic styles and idioms.

I would like to sincerely thank my colleague Roula Spanoudi, for her tireless caring for works in the storerooms, for her touching, ungrudging contribution during many hours of our joint searches in the National Gallery basements. We all owe gratitude to the Director of Conservation, Michalis Doulgeridis, for his eager positive energy regarding the overall organization of the art conservation project. I owe sincere thanks to the National Gallery conservators, Lila Androutsopoulou, Marietta Vidali, Evi Garyfalaki, Elina Kavalieratou, Panaghiotis Rombakis, for their devoted and knowing care during the project. I wish to sincerely thank especially the conservators Christina Karadima and Marika Trombeta, for our discussions on finding solutions, and for their dedication and efficiency in the largest part of this contemporary art conservation project. I sincerely thank my colleague, curator Artemis Zervou, for her regular contribution to the completion and translation in English of the works' documentation data. Also, I would like to sincerely thank my colleague, the photographer Stavros Psiroukis, for his numberless new, inspired photographs of artworks, and the photographer Thalia Kymbari for her assistance. Finally, I warmly thank our collaborator, Dimitris Sifnaios and Mr Christos Kavallieratos for the inspired electronic, electrical maintenance of the works.

Unknown Treasures from the National Gallery Collections is a symbolic exhibition, as it goes on display at the "old" National Gallery, closing with an introverted look to its hidden treasures, to be followed by a difficult period, which we hope will be followed by a renaissance for a true museum of the 21st century.

NOTES

1. Some thoughts and initial assessments have been published in earlier essays.

2. From 2006 to 2010 a total of nine exhibitions of *New acquisitions* were mounted. The artworks were selected from 3,000 works acquired from 1992 until today, that is, under the direction of Marina Lambraki-Plaka. Originally, two major exhibitions were held in all venues of the National Gallery, in 2006 and 2007, followed during the same year by exhibitions in Pyrgos and Nafplio, Patras in 2008, two exhibitions on Sifnos in the summers of 2009 and 2010, Crete and Karditsa in 2010. Each exhibition was notable in features, in the thematic and aesthetic choices made and by an effort to integrate in the course of time works even from the most recent acquisitions. The exhibitions sometimes featured works from the 19th century until today, and sometimes exclusively contemporary art.

3. A retrospective exhibition of Yannis Spyropoulos was held by the National Gallery - Alexandros Soutzos in 1995, curated by Manos Stefanidis, Olga Daniilopoulou and Lina Tsikouta, in collaboration with Yannis Spyropoulos Museum and the Museum of Contemporary Art.

4. An important event for the study and evaluation of the work has been the major retrospective at the National Gallery - Alexandros Soutzos Museum of Stamos, curated by Anna Kafetsi in Fall 1997. Also, in 2005 - 2006, a retrospective exhibition featuring works from the donation dating from 1945 - 1973, curated by Lina Tsikouta was held at the National Gallery, Corfu Annex.

5. Magdalini Tsikouta, *Les influences dans la peinture grecque après 1945*, Université Paris IV, Sorbonne, Paris, 1991, vol. II, p. 253-258.

6. Ibid., vol. I, p. 38.

7. *Ο Αιώνας μας*, November 1949, No. 11, p. 349-350.

8. Two major tributes to Daniel featuring works from this large donation were held in 2007 in Athens as part of the National Gallery's *New Acquisitions* exhibition, with 35 works, and one in Pyrgos, the artist's birthplace, in the same year, in another version of *New Acquisitions*, with 26 representative and historical works.

9. These apt excerpts from his book "*The act and thought of painting*", of 1973, are small examples of his theoretical formation, demonstrating his overall artistic personality.

10. As he had confided in us, he had borrowed the main idea (the hands undoing the shirt) from a French advertising of the time for thermal underwear, which finished with this specific gesture and the phrase, "Moi, froid, jamais!" [Me, cold, never!].

11. And, so that we may return to the secret life of artworks, which we mentioned at the beginning, the label that certifies the participation of this work in the *8th Panhellenic Art Exhibition*, in 1965, has been retained at the back side of this painting, as is common practice for preserving the history of the artwork.

12. Retrospective catalogue, Irene Aperghi, *Untitled*, Medoussa Art Gallery, Athens, May 1995.

13. *Composition-Tree*s, of 1960, was donated by the Hellenic Ministry of Education, in December 1969, as is the case for other works, some of which are on display here, such as Vangelis Dimitreas, *Reclining Woman by the Window*, and Crucifixion by Costas Tsoklis, upon recommendation to the Ministry by Alexandros Xydis.

14. A comprehensive analysis of the works on display in 1988 at Titanium Gallery in E. Μαυρομμάτης, *Γκολφίνος, Διαδικασίες φυσικής φθοράς ως εικόνες-ύλη της Παράστασης*, Visual Arts Library Titanium, Athens 1988.

15. In 1971 the group New Greek Realists was founded by artists Yannis Valavanidis, Cleopatra Dinga, Kyriakos Katzourakis, Chronis Botsoglou, and Jannis Psychopedis; it remained active until 1973.

Selections from the National Gallery Sculpture Collection

Dr Tonia Giannoudaki

Sculpture first emerged in the free Greek state as an autonomous, academic-level art form, rather than as a secondary artistic pursuit to complement architecture, in the mid-1850s; it had been introduced in the curriculum of the School of Fine Arts (established in 1837) in 1847. Neoclassicism prevailed throughout the 19th century, in some cases surviving into the first twenty years of the 20th, while, since the last thirty years of the 19th century, certain artists turned in the realist style as well. Greek sculptors' post-graduate training in Paris, in the late 19th, and especially in the 20th century, the influence of Rodin and his successors, the commitment of the majority of sculptors to a realistic rendering of human figure, increasingly simplified and abstracted from the 1940s on, and culminating in the 1950s, and the subsequent diverse surviving forms of anthropocentrism, are the main characteristics of Modern Greek sculpture of the 20th century. Abstraction, to which certain artists turned since the late 1950s and more consistently in the 1960s, never came into the mainstream in Greece. On the other hand, a relatively limited number of artists who combined art and technology, sought interaction with the public, expressed themselves in terms of Pop Art and New Realism, drew inspiration or material from nature, became an alternative voice in art that did not comply with the currents well established at the time in Greece.

The National Gallery collection provides a fairly complete overview of Modern Greek sculpture.[1] Beginning with folk artists' works dating from the pre-War of Liberation period, it encompasses the various movements from the 19th to the late 20th century; it also provides a sampling of the new millennium. Moreover, major donations of works by individual artists, including Konstantinos Dimitriadis (1950), Michalis Tombros (1975 and 1976), Thanassis Apartis (1991), Vassos Falireas (1980 and 1990) and Joannis Avramidis (1997), the endowments of Bella Raftopoulou (1992) and Frosso Efthymiadi Menegaki (1995), as well as the merger of the Christos and Souli Kapralos Foundation and the National Gallery, in 2006, enable us to form an informed view of these artists' production. The collection also comprises an international sculpture section, which includes works by Clodion (Michel Claude, 1738-1814), David d'Angers (Pierre-Jean David, 1788-1856), Ludwig Schwanthaler (1802-1848), Auguste Rodin (1840-1917), Emile-Antoine Bourdelle (1861-1929), Henri Laurens (1885-1954), Marcel Gimond (1894-1961), René Magritte (1898-1967), René Collamarini (1904-1983) and Santiago Calatrava (1951), as well as a series of medals made by Scandinavian artists who have distinguished themselves in this genre.

In the permanent display of the collection at the National Glyptotheque, the development of Modern Greek sculpture revolves around 14 sections[2] of 116 of the most characteristic sculptures. Another 57 sculptures are on display at the permanent exhibition in the main National Gallery building in illustration of specific periods in parallel with paintings, and other works complement the permanent displays of the National Gallery's annexes in Corfu and Nafplio. Some of the most celebrated sculptures by international artists are on display in the main National Gallery building and the National Glyptotheque.

Dating from the 19th but mostly from the 20th century, the sculptures on display in the present exhibition were chosen as exemplary works by specific artists or from particular creative periods, which, in some cases, reveal a lesser known yet interesting aspect of their creation. They were selected in an attempt to demonstrate movements in sculpture per decade, to the extent that this is feasible using works that are not on permanent display, shown in parallel with painting, thus providing an opportunity for meaningful comparison. Therefore, rather than being gathered in one place, each artist's works appear in different parts of the exhibition. Along with those, three sculptures by international artists complement the overview of European sculpture in the National Gallery collection.

The exhibition begins with a rare example of Ionian sculpture, which heralded the re-emergence of sculpture at an academic level in the early 19th century, after a long period during which it served a secondary, decorative role in the context of folk art. The relief with the allegorical figures of Kefallinia and Ithaca, the plaster cast of which is on display here (cat. no. 282), is one of a set of four reliefs that adorned the cylindrical pedestal of the bust of king George IV of England in Corfu,[3] made in 1826 by Pavlos Prossalentis the elder, who had received a neo-classicist's training in Rome. Inspired by Antiquity and idealistic, they carry church utensils and offer flowers and fruit in gratitude to the dominant power of Britain.

Given that 19th-century neoclassicism is sufficiently represented in the permanent displays by the most exemplary works in the collection, I considered it preferable to include in this exhibition a work of realistic sculpture as expressed mainly by Dimitrios Filippotis in genre scenes depicting children's figures in nature, inaugurated by the plaster *Harvester* in 1869. Although incomplete, the copy of the second variation of *Boy with Piggy-Bank*, 1888 (cat. no. 283) is the only example of this series by the artist in the National Gallery collection. This example, possibly made in the same year with the completed second variation, is a fully realistic treatment of the subject, as the neoclassical bareness of the original work from 1879 has given its place to a realistic depiction of a poorly dressed, barefoot low-class boy raising his piggy-bank in the air and shaking it with innocence and joy.[4] One year later, the *Bust of a Clergyman*, a work of extraordinary realism and technical execution (the sitter is probably the clergyman and philosopher Theophilos Kairis, cat. no. 284) made by Lazaros Sochos, the first artist to study in Paris in 1885, demonstrates how a standard subject in sculpture can become a powerful psychological portrait.

Rodin's overpowering presence in European sculpture did not leave Greek sculptors unaffected. His sculptural approach, mainly, but also his use of allegory were the elements that inspired Greek artists, most of whom had received a neoclassicist training. Examples in question are Thomas Thomopoulos and Konstantinos Dimitriadis, who came into contact with the non-neoclassical currents in European sculpture through different paths. Thomopoulos, who was regarded as "the instigator of the School of Rodin in Greece",[5] went on to study in Munich and Florence; he also travelled to Rome, Naples and Paris. Dimitriadis went to Paris in 1904, where he stayed until 1930. An artist of an idealistic-romantic predisposition, Thomopoulos sought to move away from neoclassicism, whose qualities nevertheless survive in some instances in his art, by developing an eclectic style, often with a symbolic content, also influenced by his training in Munich. *The Eyes of the Soul*, 1900 (cat. no. 285) is a relatively early allegorical work, inspired, according to one view, by the homonymous

poem by Kostis Palamas,[6] with lingering neoclassical elements in the robe, which can scarcely be seen enveloping the bare shoulders, and in the whiteness of the marble.[7] Dimitriadis, on the other hand, found himself in Paris at the time when Rodin was at the pinnacle of his fame. In the early years of his career in Paris and before he dedicated himself to the great number of commissions, mostly for busts, which ultimately became stereotypical, fascinated by Rodin's work, he produced free compositions of a similar style and content with those by the French sculptor,[8] which he made in various scales and media. A typical example in this respect is *Life's Defeated,* a series of nine works on which he began to work in 1905,[9] yet was never able to complete due to the outbreak of World War I. Part of this series, which the artist regarded as "a symbolic memorial",[10] are also the works *Thinker* (1907, cat. no. 286), *To the Dreams Left Behind and Defeated*, 1909,[11] *Weeping Woman*, 1909 (cat. no. 287) and *The Man* (or *Endeavour*), 1910 (cat. no. 288), three of which go on display in this exhibition as a unit for the first time. On the other hand, the small bas-relief with the figure of Stasia Napierkowska, 1918[12] and the head that probably depicts the same sitter wearing a period hat (cat. no. 289 and 290),[13] capture the figure of the famous dancer who sat for the full-figure *Dancer*, of 1920, on display at the National Glyptotheque, whose fragmented torso inaugurated the sculpture collection, in 1933, and is part of the National Gallery's permanent display.

Even though Rodin's work continued to serve as a point of reference for some artists even after the artist's death, in 1917, his successors, especially Antoine Bourdelle, Aristide Maillol (1861-1944) and Charles Despiau (1874-1946), had already begun to develop a more serene, simple and austere style by the early years of the century. Introducing new standards in the sculptural treatment of the human figure drawn from ancient Greek sculpture, these artists had a significant impact on their contemporary French and international sculptors; Bourdelle, guided by archaic art and the austere style, Maillol, with his pure forms, simplified volumes and precise outlines, and Despiau with his simplicity of style and subtle delineation of the inner world of the figures. The Greek sculptors' apprenticeship under these artists, or familiarity with their work, coupled with the deep-rooted example of ancient Greek art, which these artists in fact revisited through their French training, were key factors for keeping their interest alive in rendering the human figure, at least for a period of time, and at the same time in developing an often similar style, especially in the 1920s and '30s, which reflected pre-War French sculpture. It is this style that the heads on display in this exhibition demonstrate: *Cain*, 1922 (cat. no. 291) by Loukas Doukas, *The Painter Antonis Polykandriotis,* 1928 (cat. no. 292) by Costis Papachristopoulos, *The Negress*, 1929 (cat. no. 293) by Thanassis Apartis, *Head of a Girl*, 1931 (cat. no. 294) by Michalis Tombros, *Head of a Young Man*, 1934 (cat. no. 295) by Nikos Perantinos, *The Painter Mimis Vitsoris*, 1934 (cat. no. 296) and *Head of a Young Girl*, 1939 (cat. no. 297) by Giorgos Zongolopoulos and *Two Friends*, 1937 (cat. no. 298) by Bella Raftopoulou. The latter work, moreover, carved directly on stone, is a characteristic example of Raftopoulou's working method, introduced in 1906 by Joseph Bernard (1866-1931),[14] which the Greek sculptor exclusively used in her large-scale sculptures until the late 1970s. Working exclusively in terracotta until 1955,[15] Frosso Efthymiadi-Menegaki was the first artist to become extensively involved throughout her career with small- and large-scale animal-figure sculpture, alongside with the human figure. *The Kid*, ca. 1938 (cat. no. 300) and *Couple of Roe*, ca. 1940 (cat. no. 299) are two very typical examples, rendered in the realistic vein typical of the artist's work until the early 1950s, and were in fact commissioned to adorn public gardens in Athens.[16] On the other hand, Michalis Tombros, in parallel with his realistic works, began in the late 1920s to make the first cubist and surrealist works, which established him as a pioneer artist in Greek sculpture. His sculptures *Kiss*, 1933 (cat. no. 301) and *Animals and Fish*, 1933 (cat. no. 302), one of his earliest works on an animal theme, which went on to become a recurrent theme in his work, especially in the 1950s, inspired by surrealist images of fantastical, outlandish beings, are two works that reflect the artist's interest in this area.

French sculpture continued to inspire several artists well into the 1940s. Yet, a tendency towards generalisation and simplification, placing more or less emphasis on the essence also emerged during the same period, which culminated in the 1950s. *Kyra Despina*, 1946 (cat. no. 304) by Thanassis Apartis and *Mother* by Christos Kapralos, 1940-1945 (cat. no. 303), the boldest – the figure is depicted bare-breasted – of the numerous studies and completed works depicting the artist's mother that Kapralos produced from the 1930s until the late 1950s, in a similar vein, are figures modelled in a mildly simplified realism, with an aim to emphasize the distinctive features of women from the working classes.[17] Simplification increased in the latter part of the decade, as is evident in *Penelope*, 1949 (cat. no. 306) by Bella Raftopoulou, a work reminiscent of the marble torso of *Pallas Athena*, 1905 by the artist's teacher, Antoine Bourdelle and heralding the increasing abstraction of her works made in the decade that followed. Contrary to the prevailing interest in the human figure, *Musical Instrument*, 1945 (cat. no. 305) by Lazaros Lameras, on the other hand, with a clear figurative point of departure but a fragmented, highly stylized rendering,[18] presaged the non-figurative rendering of *Penteli in Ecstasy*, made by Lameras three years later, which is regarded as the earliest abstract sculpture in Modern Greek sculpture.

Many artists in the 1950s began to take a substantial stylistic turn as a result of multiple sources of influence from European sculpture, which led some to abstraction. In the event, they initiated a new approach to the human figure that resulted in a great diversity of treatments in the years that followed – simplified or fully stylized and succinct, fragmentary, or expressionistic. Accordingly, *Woman with Basket*, 1954 (cat. no. 309) by Klearchos Loukopoulos, stylized and bereft of any superficiality, is an example of his work in the context of figuration, a few years before he turned to abstraction. *Seated Female Figure*, 1956 (cat. no. 310) and *Standing Female Figure*, 1958 (cat. no. 311) by Christos Kapralos, made in terracotta, reflect types of ancient figurines, yet also convey the sculptor's personal view, the fruit of his study and assimilation of ancient Greek art, whose elements he introduced in figures of the present. These figures, at the same time, are also indicative of the more simplified style that the artist had begun to develop since the early 1950s, which had gradually prevailed in his work by 1960, when he turned to the use of bronze, also expanding his subject matter at the same time. *Mourning Woman*, 1957 (cat. no. 313) by Bella Raftopoulou, with a clear reference to Cycladic figurines, is even more simplified than the artist's earlier works. *Head*, 1953 (cat. no. 308), a very early work by Joannis Avramidis with plainly carved out features, very possibly the only one carved directly in stone, which refers to early archaic sculpture, *Model Figure*, 1958 (cat. no. 317), closer to a naturalistic rendering in contrapposto, yet quite expressionistic, a quality underpinned by the coarsely carved surface, alongside with the much later *The Artist's Mother*, 1979 (cat. no. 327), with the distorted facial features that seem to decompose and collapse, bring to our attention a different image than the one the artist had established with his individual or repeated one-axis, plain figures, or the *Figures in Zones* or *Bands*, with

their angular or curvilinear rendering. The one-axis figures, at any rate, are also the result of a different method of processing the material, as can be seen in *Asymmetrical Head*, 1960 (cat. no. 318), which is moreover as stylized as possible. Frosso Efthymiadi, on the other hand, in the early 1950s made an impressive shift from realism towards a totally schematic, suggestive rendering of the figures, first working in terracotta and then forging metal. Her pivotal work is *Greek Shepherds*, 1955 (cat. no. 312), made of forged iron, with three completely schematic yet recognizable figures with shepherd's crooks, whose rhomboid cloaks envelop the void that stands for the body. The abstracted rendition became almost totally abstract in 1958, with *Supplicants* (cat. no. 315). Here, the two chiton-clad figures, their arms raised in supplication, are captured almost flat, with unique economy of means. Around 1960, the artist worked with forged metal rods; the void becomes a key element in works, such as *Nike*, 1960 (cat. no. 316). An artist who pursued abstract sculpture from early on, Alex Mylona steadily moved towards non-figurative art. Already before 1960, several of her works barely referenced reality, whereas the physical form, almost linear and immaterial, is captured in the greatest possible stylization. In addition to this line of work, the artist's investigation of volume and of the contribution of space in sculpture, since the late 1950s, manifested itself in almost two-dimensional works, such as *Berioshka*, 1957 (cat. no. 314). From the early 1950s onward, Michalis Tombros regularly revisited the surrealistic style he had pursued in the 1930s in works such as *Sea Theme*, 1950 (cat. no. 307).

The concurrent existence of figurative and non-figurative art is characteristic of sculpture from the 1960s onward. This diversity, which does not apply only to style, but also in media, is demonstrated by the sculptures on display from the 1960s, '70s and '80s, to the extent that this is feasible by showing works that are not on permanent display. *Seated Mother*, 1962 (cat. no. 320) by Christos Kapralos, cast in bronze using the artist's own method, based on the lost-wax method,[19] once again captured the figure of his mother. In this instant, though, contrary to the simplified yet realistic rendering of a figure in plaster, in a similar pose, dating from 1952 (cat. no. 319), here Kapralos used the expressionistic, stylized and abstracted style he had already developed, seeking to add, or accentuate the dramatic content of his work. In many of his bronze sculptures, besides, the artist explored the sculptural interplay of a couple of figures, as in *Mother and Daughter*, 1961 (cat. no. 321), whose two fragmentary figures' proportions and poses suggest the essence of their relationship. *Nike*, 1961 (cat. no. 322) by Ioanna Spiteri, an extremely abstracted rendition in the expressionist style, with pointed ends that boldly extend in space, is an example of the style that succeeded the artist's realistic approach and anthropocentric subject matter until 1959, and before she turned to constructivism. *Acrocorinth*, 1965 (cat. no. 323) by Klearchos Loukopoulos, a solid, polyhedral sculpture that harks back to Mycenaean masonry, documents the artist's development from a figurative to a more abstracted and stylized treatment of the human figure, before he went on to pursue constructivist art, from 1970 on. With its geometrical, flat meander-patterned approach, the void serving to merely hint at facial features, *Head, front side* (*Rectangular head*), 1968 (cat. no. 324) by Joannis Avramidis, on the other hand, continues the anthropocentric tradition, while at the same time demonstrating the artist's unique approach to the human figure. During the same period, the human figure acquired a different semantic content in the work of some artists, as it evolved into a means to convey psychological states and personal experiences, or to protest pressing social or political issues. *Theatre/Vietnam*, 1968 (cat. no. 325) by Christos Kapralos and *Martyrs and Victims*, 1971 (cat. no. 326) by Yannis Parmakelis, part of the homonymous series made by the artist during 1968-1974, are characteristic examples in this respect. Full-body, mutilated figures like fossils or macabre heads screaming in pain and distress, often bearing the marks of torture, become memorials in honour of every known and unknown martyr, works of protest against the dictatorial regime of Greece at the time. After a brief engagement with a figurative, archaic rendition of the human figure, Frosso Michalea turned, in the mid-1960s, to abstraction, producing series of works, often in the context of constructivism, first in porous stone or wood, and then in steel sheets. *Transformations*, a series made in the 1980s, such as *Transformation V*, 1980 (cat. no. 328), in a dialectical relationship with *Landmarks* on the theme of nature – human intervention – transformation, consists of plain, solid volumes with lateral cuts, curves, or cavities that converse with the light and shadow, in a visual translation of natural corrosion. As a result of his familiarity with the non-figurative movements and of his admiration for the classical antiquity and the simplicity of Doric lines, Sotos Alexiou developed a personal idiom based on the geometric principles of harmony and on the expressive economy afforded by abstract forms, creating sculptures of a constructivist outlook and minimalistic tendency, such as *Correlations*, before 1985 (cat. no. 330). Starting off from a figurative approach to the human figure during the same period, Athena Politopoulou-Kargsten produced abstract sculptures, such as *Triform*, 1984 (cat. no. 329), in which the group is enhanced depending on the medium – marble, Plexiglas, or wood – so as to capture movement in space, with the patterns created by the successive arrangement of the figures. Aphroditi Liti, on the other hand, sought inspiration in nature; after meticulous observation, she transformed reality into larger-than-life, figurative images of the natural world, deployed on the ground, or suspended in the air, conjuring a poetic, dreamlike atmosphere. A plane leaf was the first image from the natural world that the artist transformed into a large-scale sculptural construction, in 1984. Made in iron and mirror, it lies on the ground, reflecting the sky and the natural surroundings (*Leaf,* 1984, cat. no. 331).

One of the oldest works of international sculpture in the collection is *Bacchante,*[20] end of the 18th century (cat. no. 332) in clay by the French sculptor Clodion, which came into the collection in 1950 with the endowment by the former prime minister and chairman for a number of years of the Overseeing Committee of the National Gallery, Alexandros Diomidis. Clodion, who came from a family of sculptors, trained by his uncle, Lambert-Sigisbert Adam, and Jean-Baptiste Pigalle, developed his style through the study of ancient art and of the Renaissance and Baroque sculpture during his almost 10-year stay in Rome as a beneficiary of the Prix de Rome, which he received in 1759; the artist became very popular. The contemporary interest in collecting terracotta sculptures seems to have inspired him to produce a great number of such works, especially up to the French Revolution. *Bacchante,* on display here for the first time, is a typical example of his work in this vein, which comprises groups or individual figures, nymphs, satyrs and bacchanals in sensual and at the same time exalted poses.

Initially influenced by Rodin, under whom the artist worked until 1908, Antoine Bourdelle arrived at a personal style guided by archaic art and the austere style. His head of *Pallas Athena*, after 1889, (cat. no. 333), donated in 1946 by his Greek wife, Cleopatra Sevastou, as part of a donation of works by French artists for the benefit of the Greek people in homage of the Greek people's heroic struggle during the German occupation,[21] is one of his relatively early works. It was made in sandstone in

1889, modelled in plaster, cast in bronze and carved in marble. The goddess, her face solemn, her features tense, is shown in a mood of pensive introversion, which is accentuated by a forehead muscle contracting. With this contraction, first introduced here and echoed in several works, such as *Warrior Apollo*, 1900, on display at the National Glyptotheque, the artist sought to convey the intellectual awareness and a restless spirit of his figures.

Also influenced by Rodin and other contemporary sculptors in his early work, Henri Laurens in the 1910s began to pursue a cubist and geometric style; in the mid-1920s his figures became more curvilinear. Through this shift he arrived at a personal style exemplified by highly distorted organic forms and the recurring theme of female figures. Volumes became more voluptuous, rhythmically intertwining and succeeding each other, creating a solid and at the same time harmonious complex, to which contributes the equilibrium between empty and full sections. *Small Metamorphosis*, ca. 1940 (cat. no. 334), donated by the artist in 1949 as part of the French artists' donation, also dates from the same creative period.[22] The reclining female figure, whose pose is reminiscent of the Dionysus of the Parthenon's Eastern Pediment, is part of a series of works that attest to the artist's new perception of form. The figure is modelled mainly based on volume patterns that create the effect of a harmonious, wave-like motion through their interplay, their successive contraction and expansion, as well as their convex and concave surfaces.

The beginning and the development of Modern Greek sculpture are documented by the most representative works in the exhibition of the permanent collection at the National Glyptotheque; a sampling is part of the permanent displays at the National Gallery main Athens building and annexes in other cities. The sculptures on display in this exhibition capture the most prevalent tendencies in a welcome addition to the overview of Modern Greek sculpture as well as the extensive collection of the National Gallery. Moreover, special emphasis is placed in certain artists' lesser-known, mostly early, creative periods, as space limitations prohibit them from being more extensively featured in the permanent displays.

NOTES

1. For details see Αντωνία Γιαννουδάκη, *Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη. Η συλλογή νεοελληνικής γλυπτικής και η ιστορία της 1900-2006* (doctoral thesis), Aristotle University of Thessaloniki, School of History and Archaeology, Department of History of Art, Thessaloniki 2009.

2. "Folk Sculpture", "Sculpture of the Ionian Islands", "Neoclassical Sculpture", "From Neoclassicism to Realism", "Funeral Sculpture", "From 19th to the 20th Century - The Shift to Paris", "Yannoulis Chalepas" (2nd period), "Modernism and Tradition - The French Apprenticeship", "Anthropocentrism. Towards Simplification and Abstraction", "Abstraction", "Pop Art", "After Modernism" and "Foreign Artists". See exh. cat., *National Glyptotheque. Permanent Collection*, texts by Tonia Giannoudaki, National Gallery – Alexandros Soutzos Museum, Athens 2006.

3. The reliefs depict the figures of Britain and Poseidon in the foreground, Corfu and Zakynthos on the right, Keffalinia and Ithaca on the left, Paxoi, Lefkada and Cythera in the background. The bust was made in 1823 by the British sculptor Francis Legatt Chantrey (1781-1841) and installed in the hall of the Senate Palace (Θάνος Χρήστου, *Η γλυπτική στα Ιόνια νησιά* (doctoral thesis), Απόστροφος, Κέρκυρα 2001, p. 45-46).

4. For the three copies of this work see Ευθυμία Ε. Μαυρομιχάλη, *Ο γλύπτης Δημήτριος Ζ. Φιλιππότης*, Φιλιππότης editions, Athens 2003, p. 145-148 and 260-262).

5. *Πινακοθήκη*, year 18, vol. 205, March 1918, p. 13

6. Φώτος Γιοφύλλης, *Ιστορία της νεοελληνικής τέχνης (ζωγραφικής, γλυπτικής, χαρακτικής, αρχιτεκτονικής και διακοσμητικής) 1821-1941*, vol. 2, Το ελληνικό βιβλίο, Athens, p. 456

7. Thomopoulos had also made a colour version in encaustic, as he felt that, "*a work of sculpture will achieve complete harmony when, in addition to plastic surfaces, will arrive at the colour harmonies enveloping the plastic shape*" (Thomas Thomopoulos Archive, National Gallery).

8. Judging from his works known to date, it does not seem to be a coincidence that free compositions preoccupied him, albeit with gradually diminishing interest, at the latest until 1924, when he made the *Discus-Thrower*, which received the sculpture prize when it went on display in Paris on the occasion of the Olympic Games.

9. In fact, from 1907 and for three years he showed the individual works at the French Artists' Salon.

10.In a letter to Thomas Thomopoulos on June 20, 1909, in which he described the concept for this work: "*This work is dedicated to defeated desire. To worn-out dreams. To the labourers for the great and the good that went unnoticed by the society, who were cut short by fate. To those who, in spite of the great thought and talent with which they were gifted, in spite of their strenuous struggle, vanished in silence due to the lack of favourable circumstances, or by another blow dealt by fate. To those unrecognized heroes, who often deserve much more than those to whom the human error and flattery erects monuments every day. Here is, in a few, perhaps flawed phrases, the concept of this monument, which traces, in one [...] group of nine figures, all human desire and struggle. These various figures, symbols of the main persecutors of the human life, I am currently striving to harmoniously join in a sparse architecture."* The original letter is in the Thomas Thomopoulos Archive; a copy is in the Konstantinos Dimitriadis Archive, both in E.L.I.A.

11. On display at the National Glyptotheque.

12. Renée Claire Angèle Elisabeth Napierkowski, 1891-1945.

13. The preliminary plaster cast and one more copy in marble are also in the National Gallery Collection.

14. See for instance Bernard Ceysson, Geneviève Bresc-Bautier, Mauricio Fagiolo dell' Arco, *Sculpture from the Renaissance to the Present Day. From the Fifteenth to the Twentieth Century*, edited by Georges Duby and Jean-Luc Daval, Taschen, Hong Kong, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo, 2006, p. 949-961. For more details on the reasons that led several artists to carve their material directly see Penelope Curtis, *Sculpture 1900-1945*, Oxford University Press, New York, 1999, mainly p. 73-97.

15. She had studied pottery and clay sculpture in Vienna, at the Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, later Universität für Angewandte Kunst.

16. In 1939, Kostas Kotzias, then minister of administration for the capital city of Greece, had commissioned her to produce terracotta animals for public gardens in Athens. The outbreak of the war, nevertheless, prevented this project to materialize (Frosso Efthymiadi-Menegaki Archive, National Gallery).

17. I would like to extend my sincere thanks to my colleague, Artemis Zervou, who has documented and studies the body of work by Christos Kapralos from the sculptor's Foundation, for her remarks and information regarding the artist's works on display in this exhibition. See also Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα – Άρτεμις Ζερβού, *Χρήστος Καπράλος*, in the series *Σύγχρονοι Έλληνες Εικαστικοί*, Τα Νέα, [2009].

18. See also the entry by Yannis Galanopoulos and Kostas Ioannidis (Γ. Γ., Κ. Ι.) in *Λάζαρος Λαμέρας. Αφηγήσεις του μοντερνισμού στην Ελλάδα* (exh. cat.), texts by Κώστας Ιωαννίδης, Γιάννης Γαλανόπουλος, Cultural Foundation of Tinos, July 27 –October 23, 2008, Tinos 2008, p. 75.

19. For details see Άρτεμις Ζερβού, "1960-1993: Η σύνθεση αρχαιότητας-μοντερνισμού", in Λαμπράκη-Πλάκα – Ζερβού, op. cit., p. 93.

20. According to another view this was Erigone (http://www.artvalue.com/auctionresult--after-clodion-claude-michel-17-a-figure-of-erigone-2662046.htm), the daughter of Ikarius, from Athens, whom Dionysus had taught how to cultivate the vine and produce wine. Erigone gave birth to a son to Dionysus, yet killed herself when she found the dead body of her father, who was killed by his neighbours, as, intoxicated by the wine that Ikarius had offered them, they thought that he had tried to poison them (for details see Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, preface de Charles Picard, Presses universitaires de France, Paris 1982, p. 145-146).

21. For details see Zina Kaloudi, "The Donation of French Artists", in *Hommage à la Grèce* (exh. cat.), p. 14-52.

22. It is obviously the model of the marble composition *Metamorphosis* (1940), which was presented at the exhibition of the artist at the French Academy in Rome, in 1980 (sea the catalogue *Henri Laurens*, Academia di Francia a Roma, novembre 1980-gennaio 1981, de Luca Editore, p. 89).

Christos Kapralos at the National Gallery

A note on sculpture issues arising from the study of his work

Artemis Zervou

In 2006, the corpus of Kapralos's works became part of the National Gallery collections; until then, it belonged to the Christos and Souli Kapralos Foundation, set up in 1991 by the artist himself and his wife.[1] During the long-lasting registration procedures in both houses-workshops of the sculptor in Koukaki, Athens and on the island of Aegina, a total of 1300 sculptures were indexed, covering the period 1934-1992.[2] The subsequent processing-grouping of all these primary data highlighted a first series of issues, which, with the progress of the ongoing documentation and research, are becoming increasingly comprehensible.

One of the first topics that emerged from the in-situ examination and early, relative dating of sculptures is that the place where Kapralos creates his works is equally fundamental to the time of their creation: the clay and plaster sculptures, made in his village during the German Occupation, the bronzes made in Athens (since 1959), the limestone (since 1951) and wood (from 1965) sculptures conceived and completed on Aegina, are distinct groups, each posing a particular set of questions. It is interesting to investigate why the artist, within a time span of decades, consistently separated categories of materials and treatment on the basis of these specific local boundaries.

Critical observation of Kapralos's sculptural work in the actual places of its creation, which are subject to continuous historical, political and social transformations, led early on to a variety of questions about elementary conditions of sculpture, often in Greek literature treated as self-evident, and, as such, ignored in terms of analysis and synthesis. These include: the spaces in which the sculptural work is perceived, realized and finally situated, as well as the multiple ways in which they assign meaning to it; the physicality of the work in all three dimensions and the actual viewpoints it proposes to the spectator; [3] the scale of the work, in relation to the scale of the artist/spectator and the scale of the surrounding area; the concept of the sculpture as object; its inscription within the architectural framework and its incorporation into the landscape; the monumentality of the work and its straightforward or allusive, ideological in character, use in the name of this condition; the concept of casts and the consequent questions on uniqueness, authenticity, economic value and function of the sculptural work.[4]

In the same context, issues of sculptural types become noticeable: here, Kapralos's work appears as a fertile field of investigation, since -apart from the groups of individual figures and compositions of figures, which the sculptor dealt with almost exhaustively in all materials, techniques and styles- in his work we distinguish three characteristic sculptural types of antiquity: the figurine, the frieze and the pediment. The study of Kapralos's terracotta figurines[5] reveals a constant field of sculptural exercise, particularly important for detecting his creative trajectory, a calendar of sculptural ideas, some of which were realized in large dimensions -in various versions and materials- while some remained in the very interesting intermediate stage between a study and a complete work. The frieze and the pediment,[6] on the other hand, by referring directly to emblematic types of ancient sculptural tradition, bring forth for renegotiation issues of form, and at the same time fuel the discussion on the public (and political or "national") character of monumental sculpture, emphasizing, inter alia, particular reception issues: monumental sculptures are normally works commissioned *by the state for the people*, while the majority of non-public sculptures are usually acquired either by public institutions or by sufficiently wealthy collectors.

The following examples synthetically clarify the above points:

- the most official acknowledgement of Kapralos's work in Greece took place in 2001, eight years after his death, when the Greek Parliament bought his limestone frieze and permanently installed it in the House of Parliament's peristyle. One of his few works referring directly to specific periods and events in history, his most monumental and more "historic" work -in the sense that it suggests a specific historical narrative with a beginning, a middle and an end, by dictating the form of linear "reading" imposed by the type of relief frieze- the work was established as a major "national monument" after 35 years of invisibility.[7]

- the most important international recognition of his work coincided with his successful, as unanimously confirmed by criticism in the Greek and international press, participation at the 31st Venice Biennale in 1962, where he exhibited his first bronze sculptures, created only a few years ago (1959-1962). Then, several sculptures were sold to foreign collectors and art dealers, while Martha Jackson, owner of the famous, eponymous New York-based modern art gallery,[8] signed with him a contract for the display and promotion of his work in the U.S. A significant shift -from Kapralos as "a continuer of Greek sculptural tradition" of 1957 to Kapralos as "a modern and international artist" of 1962- was realized in a very short, but crucial, period.

- one of Kapralos's works that are the most open to readings informed by an avant-garde vocabulary is his wooden pedimental complex, because it challenges (even by its title) the ancient sculptural type it follows: briefly, it is a monumental pediment composition intended to be installed on the floor of an exclusively, because of its material, indoor space.

Another set of issues that would find room in this brief report, emerges from the study of archival sources and concerns issues of the sculptor's artistic and ideological identity,[9] which should be considered in relation to the historical context that defines them; first, the trajectory: village (rural periphery of the 1920's) - Athens (School of Fine Arts of the 1930's) - Paris (international artistic centre of the 1930's) - village - Athens - Aegina (residence and meeting place of artistic and intellectual circles), with all the historical and social parameters and all the artistic influences that have shaped it, for an artist who consistently highlighted in his work his humble origin and his desire to remain attached to it, while remaining away from activities and lifestyles that would be characterized as "bourgeois". Second, his adoption of the condition of the worker-sculptor, the devoted handcraftsman-artist who handles his sculptures from the first to the last stage of their completion[10] –having, therefore, to deal with the limits of his physical endurance as limits of his creative production–, who does not accept commissions and rarely takes part in public sculpture competitions, who does not belong to artistic groups, and who often feels "wronged"[11] by systems of power (political establishment, academic elite) that hierarchically regulate artistic life.

Kapralos matured artistically at a period when the term *sculpture* began to gradually lose its distinctive meaning. From the late 1960's onwards, the field of sculpture –a category of artistic endeavour with a millennia-long tradition- has been transformed, expanded and liberated in terms of definitions and classifications at an unprecedented pace. Any discussion, therefore, concerning the conditions of creation, reception and function of the sculptural work,

at an individual and collective level, with all the transformations they have been undergoing, is very opportune.

The work of Kapralos will be housed, and part of it displayed, in a new wing to be built nearby the existing workshop-museum in the area Plakakia of Aegina.[12] Until now, the Kapralos Museum visitor goes round the buildings where the artist lived and worked for six months a year, in a natural as well as architectural environment that has undergone little, if any, change and sees only the works conceived and created on Aegina, located in the positions that, each time, the limitations of space and the sculptor himself dictated. The new museum will assemble under one roof all the works by Kapralos, specific sections of which will be selected to go on permanent display. The mere fact that Kapralos Museum will officially operate as an annex of the National Gallery will assign new meaning to the work at multiple levels, while the selection process itself will offer another fertile field of discussion and investigation, not only of the work per se, but also of the frameworks within which its interpretation is each time attempted.

NOTES

1. In 1997, the Board of Trustees of the Christos and Souli Kapralos Foundation decided, in the absence of proper resources and state subsidy, to initiate the procedures of merger with the National Gallery - Alexandros Soutzos Museum, in accordance with the relevant condition of the foundation's statutes. Legal proceedings were completed nine years later, by Presidential Decree (ΦΕΚ 208/b/13-02-2006). The history of this integration is an interesting case study, where some of the issues highlighted in this note intersect.

2. The sum of works that now belong to the National Gallery complement 231 paintings, 30 prints and 3000 drawings and sketches, one third of which on double-sided sheets. The work of Kapralos, the largest part of which remains to date unknown and unpublished, is being studied systematically by the author for the first time.

3. In a number of freestanding bronze compositions, for example, Kapralos does not complete the modeling of the rear side, and, as a result, these works cannot be considered neither relief nor in the round sculptures.

4. A typical case is Kapralos's monumental (height: 3,80 m) plaster *Mother*, bronze casts of which have been installed in Aegina (1995), Agrinion (1996), the Greek Parliament (2003), Drama (2009) and Karditsa (2009), and in particular the official political rhetoric with which the interpretation of the work's public function has been each time attempted.

5. There are 470 figures and compositions, dating from the early '50 to the late '90s.

6. Namely, the forty metres in length limestone frieze *Monument of the Battle of Pindus* (1952-1956) and the ten-figure wooden complex *Parody from the Olympia Pediment* (1971-1972).

7. The frieze was exhibited in 1957 along with other works by Kapralos, in a retrospective-like exhibition at the Electrical Company of Athens and Piraeus; despite positive criticism and addresses to the State suggesting the purchase of the monumental compositions, the work remained encased until 1992.

8. Martha Jackson Gallery operated from 1954 to 1964, with a specialty in American and European painting and sculpture and an emphasis on abstract expressionism.

9. Issues concerning Kapralos's relations with the left are being researched.

10Kapralos cast his bronzes himself, in his own foundry, set up on a plot adjacent to his house-workshop at Koukaki.

11. A general tone is conveyed here, found at key points of his autobiography (Χρήστος Καπράλος, *Αυτοβιογραφία*, συμπληρωμένη από τη Σούλη Καπράλου, Άγρα Ed., 2001) and confirmed in extensive discussions with his wife.

12. In March of 2011 the Museums Council of the Ministry of Culture and Tourism approved the final architectural and museological project for the construction of the new wing. The project will be financed from the resources of the former Kapralos Foundation, also devolved to the National Gallery, and from resources retained by the former Prefecture of Piraeus in July 2010.

Western European Art

Selections from the Western European Art Collection of the National Gallery

Efi Agathonikou

In the National Gallery collections there is a number of approximately 1250 non-Greek, mostly Western European artworks from various periods. The formation of the collection began before the establishment of the National Gallery; its works –mostly donated by members of the Greek Diaspora– had been assembled at the National Technical University and the University of Athens, or formed part of the collections of the Alexandros Soutzos and Georgios Averoff bequests to the Greek state. These works have been the "dowry" of the National Gallery, which was established in 1900. As most major donors at the time lived abroad, their collections contained works by non-Greek artists mainly; these formed the core for the non-Greek art collection, or, as it has come to be known, the Western European art collection. Many of these works are signed by important artists; others are the product of the studios of great artists, and still others are copies after celebrated paintings. The contents of the collection have formed the subject of study by earlier and recent scholars that is still in progress.[1]

After the National Gallery was established, and as the museum's policy was mainly to enrich the collections with works by Greek artists, and very few notable works by foreign schools came to be included, the collection continued to grow through donations and bequests; in some cases, artists from other countries donated their works either to the Greek state or directly to the National Gallery on the occasion of an event.

Only a fragmentary exhibit of Western European art was made possible at the gallery's permanent display due to space limitations. On the occasion of this exhibition, a small selection of 27 works has been made in order to complement, to a certain extent, the permanent display of international art, based on artistic merit, style, theme, or even place in the broader context of the visual arts in their respective periods.

The works were grouped according to each artist's place of birth and activity (Netherlands, Italy, France, Austria, UK, and Russia), theme and period. Characteristic paintings from the Netherlands are on display, as well as works from the Baroque through Rococo to Symbolism and academic art, concluding with various movements of the 20th century.

The lack of cohesion amongst these works dictates that they are individually, rather than collectively discussed.

Willem van Mieris (Leiden 1662 - 1747), the son of the painter Frans van Mieris, followed the tradition of Dutch painting and produced works on everyday themes, interiors, historical and mythological paintings. In *Lady with a Parrot* (cat. no. 335), donated by Aikaterini Rodokanaki in 1904, fine brushwork is used to depict the figures and surrounding objects; the setting is meticulously described, emphasizing ornamental elements, such as carpets, reliefs, still-lifes, and textures.

The story of Susanna and the two old men who watched her while taking her bath, her trial, based on the false accusations by the old men for adultery, because she had rejected their advances, and her acquittal with the help of the prophet Daniel, were all very popular depictions of the triumph of purity. Becoming a symbol of spousal fidelity from the 16th century on, this was yet another pretext for depicting the female body in a nude, yet decent pose. *Susanna and the Elders* (cat. no. 336), donated to the National Gallery by Georgios Averoff, is an example of this iconographic theme, credit for which is hesitantly attributed by Marilena

Cassimatis[2] and Angela Tamvaki[3] to the Dutch artist Adriaan van der Werff (Kralingen 1659 – Rotterdam 1722).

Another depiction of a nude is in the *Bath Scene* (cat. no. 337), attributed to unknown Flemish artist of the 17th century; the work comes from the National Technical University of Athens donation. Even though of medium scale, this is a multi-figure group of nude male and female figures in a Roman-type bath. An attempt to depict the nude human body in a diversity of familiar poses, this painting also contains a wealth of anecdotal details. The figures are conversing or acting in the composition in everyday, unpretentious movements; the textures of objects such as mirrors, basins, vases are skilfully evoked. The incorporated art works and the meticulous description of the architecture add to the realism of the scene. The introduction in the painting of statues, as well as of a painting on the theme of the Judgement of Paris in the background provides a welcome opportunity for the artist to demonstrate different facets of his talent in these "paintings within a painting".

In spite of the fact that still-life painting was at the lower end of the hierarchy of painting genres as taught at the fine art academies that began to be established in the royal courts of Europe in the 17th century, the depiction of objects, flowers, fruits, game, breakfast tables was very popular during the 16th and 17th centuries, especially in the Netherlands. The work attributed to Willem Claeszoon Heda (Haarlem 1594 – ca. 1680) in the Koutlidis Foundation collection (cat. no. 340) reflects the monochromatic approach to still-life painting developed in Haarlem by Pieter Claesz (1597 - 1660) and Heda. It is a typical example of breakfast scenes (*ontbijtjes),* with tables set in white cloths, on which a great variety of delicacies is served (ham, cheese, butter, herring, seafood, citrus and other fruit, nuts, walnuts, desserts), which could be consumed as a light snack at any time of the day, surrounded by a wealth of tableware items (plates, glasses, jugs, knives and forks). These works typically feature a detailed, realistic depiction of objects; textures are meticulously rendered, including various textiles, meat, oyster shell, liquids seen through transparent glass, or in a jug, as well as the reflections of the light on shiny metal, or glass. In spite of their sumptuous content, still-life paintings symbolized vanity, the end of existence, the fleeting nature of luxury. Most of them were allegorical representations of contemporary philosophical ideas and contained religious or teleological allusions.

The two small-scale paintings of *Seashells* (cat. no. 338, 339), which imply various esoteric symbols related to the Crucifixion and the Resurrection, are another example of still-life painting in the 17th and 18th centuries. According to the inscription on the back of the painting with inv. no. 992 (J.S Kapeller fils pinçit 1754), they were made by J.S. Kapeller the younger in 1754. A barely legible inscription in French higher up, obviously referring to the commissioner corroborates that the two works were made in France. In all probability, the artist was the son of Jean-Joseph Kapeller (1702-1790), a painter, geometrician and engineer, one of the founders of the Marseilles Academy, established in 1752, of which he became the director, in 1771. As noted in an article footnote in the *Revue de Marseille*, Kapeller had a son, who showed paintings that depicted seashells in an exhibition by members of the Academy, in 1757.[4] Recent research carried out at the Registry Office of Marseille by the art historian Irini Karvouniari, whom I warmly thank, confirms that one of the eight children of Jean-Joseph Kapeller was Jean Solomon Kapeller, born in Marseille in 1732. This fact supports the hypothesis that Jean Solomon is the painter of the National Gallery's works.

Similarly to still-lifes, hunting scenes (as well as landscapes) ranked amongst the lower grades of painting genres.[5] Yet, the fact that hunting was largely a noble pastime at the time greatly contributed to make such paintings popular with a broader public and avidly acquired as part of collections large and small. This was a very popular genre in which several artists throughout Europe specialized, their paintings imitated by lesser artists.

It is in this context that the two works from the Georgios Averoff donation, *Rest from Falcon Hunting* (cat. no. 342) and *A Break from Hunting* (cat. no. 343)*,* must be viewed. Angela Tamvaki remarks in the Averoff collection catalogue[6] that these 18th-century works are, according to research by M. De Kinkelder, copies after works by the German artist Johannes Lingelbach (1622 - 1674) and the Dutch Philips Wouwerman (1619 - 1668) respectively.

Still-lifes depicting game were another favourite genre throughout Europe. These were usually depicted in an interior, on a table, or outdoor as hunting trophies, which were often guarded by hunting dogs, as is the case in *Game* (cat. no. 341) in the National Gallery from the National Technical University of Athens donation. This skilful rendering of the still life and the dogs, accompanied nonetheless by a less careful treatment of the background, has been attributed to the French artist François Desportes (Marne 1661 - Paris 1743).[7] Yet, the detailed study of the canvas and the pigments, carried out in the National Gallery's Physicochemical Research Laboratory dated this work to the early 19th century.

The Italian school is represented by three Baroque works, one from the School of Genoa and two copies after Veronese.

The story of Joseph has inspired many artists. *Joseph Being Sold by his Brothers* (cat. no. 344) is considered as corresponding to *Joseph Embracing His Father*, painting on permanent display at the National Gallery. Both come from the Stephanos Xenos donation to the University of Athens; originally attributed to the Luca Giordano school[8] and then to an unknown artist of the school of Genoa.[9] The work in this exhibition depicts the scene of selling off Joseph by his brothers, who were envious of him, to the officer of the guard of the Pharaoh Potiphar. Marilena Cassimatis remarks on this scene that, "The peculiar inner relationship established by Potiphar's extended arm and his warm look towards the little Joseph is a portent for the good turn that Joseph's life was to take later on as a dream interpreter at the Pharaoh's court."[10]

The two copies, probably dating to the 18th century, come from the Georgios Averoff bequest; made after the works by Paolo Veronese (Verona 1528 – Venice 1588) *Hermes, Herse and Aglauros* (Fitzwilliam Museum, Cambridge) and *Allegory of Wisdom and Strength* (Frick Collection, New York) in similar dimensions with the originals, they are an example of the artist's undiminished popularity with collectors and fellow artists.

The former (cat. no. 345) depicts a mythological scene from Ovid's *Metamorphoses*, in which Hermes, in love with Herse, an Athenian princess, tries to enter into her room while her sister, Aglauros, tries to prevent him. Then, in order to reach his goal, he transforms Aglauros into a stone statue, in front of surprised Herse.

The second copy (cat. no. 346), on the other hand, depicts an allegorical scene. On the left there is a female figure, luxuriously clad in the popular style of Venetian art, which symbolizes Wisdom as indicated by the light shining over her head; she gazes upwards, with one foot on top of a globe, the symbol of the world. A crown, jewels, money, military emblems are strewn about her feet. On her right, Hercules, in a pose that sets off his strong body, symbolizes pure Force. On the right, underneath Hercules, a cupid is seated. The inscription from *Ecclesiastes "OMNIA VANITAS"* underpins the concept of superiority of Divine Wisdom over worldly affairs.

The French school begins with a work by the workshop of Claude Vignon (Tour 1593 - Paris 1670) from the Leon Zarifis donation, formerly known under the generic title *Biblical Scene* and now, according to Dr Paola Pacht Bassani, as *Abraham's Servant Offering Gifts to Rebecca's Family* (cat. no. 347). According to Bassani,[11] the artist combines into one painting two successive episodes from the Bible: on the left, Abraham's servant offering gifts to Rebecca's father and on the right Rebecca's meeting with Abraham. The winter landscape in the background, concludes

Bassani, indicates that this work is part of a series on the four seasons.

The work in the National Gallery, in which Bassani identifies the artist's arm in the left-hand side, came from his workshop and is in all probability a slightly differentiated version of a somewhat larger work by Vignon.

Death of Adonis (cat. no. 349) by Hugues Taraval (Paris 1729 - 1785) is a typical example of the artist's work. The painting, from a donation by Aikaterini Rodokanaki, in 1904, is unsigned. Art Historian Delphine Riot, a specialist on Taraval's work, whom I would like to thank for her valuable insights, has confirmed the attribution to this artist and dated the work ca. 1770 - 1771.[12]

The son of Guillaume-Thomas Taraval, appointed artist to the court of Frederick I of Sweden, Hugues Taraval after his father's death studied at the workshop of Jean-Baptiste Pierre (ca. 1713 - 1789). A member of the Royal Academy since 1769 and inspector at Gobelins since 1783 was one of the artists who contributed to the large decorative projects carried out during the reign of Louis XVI, including the Louvre, the Military Academy, Versailles, Collège de France. His favourite subjects include the love affairs of Aphrodite, such as the one with Adonis. A youth of incomparable beauty, Adonis, the son of Smyrna, one of Aphrodite's favourite lovers, was mortally wounded by a boar during a hunt. The work captures the moment when Aphrodite, accompanied by a cupid and two swans, discovers in shock her lover's dead body lying on the ground, next to his two hounds. The diagonal composition, the spiralling pose of the goddess and the swans, the vestments flying back with the speed of the descent, the pink hues on the flesh and clothing, all add an air of lightness to the event, in spite of the dead body in view and the surprise, anxiety and terror evident in the faces of Aphrodite and the cupid. Even though a forgotten artist today, Taraval is a typical example of 18th-century court painting in France.

In a similar climate to Taraval's, but in a more prominently neoclassical vein, develops the work of Louis-Jean-François Lagrenée (Paris 1725 – 1805). A member of the Academy since 1755, he was the foremost painter of the empress of Russia, Elisabeth, from 1760 until her death, in 1762, the director of the French Academy in Rome from 1781 to 1787, and curator of the Museums in 1804. He mostly produced mythological and allegorical works, in which the nude female bodies are characterized by a restrained sensuality. The subtle, refined brushwork, the flesh tone, contrasting to the colourful luscious textiles that surround it, and the floral patterns on many of those, all contribute to a harmonious painting, such as *Sleep,* donated by Aikaterini Rodokanaki in 1909.

The Rococo *Outdoor Dance* (cat. no. 350), painted in 1738 by Franz-Christoph Janneck (Graz 1703 - Vienna 1761), an acclaimed representative of this style in Austria, is reminiscent of the "outdoor dances" by Jean-Antoine Watteau (1684 - 1721), in which merry groups of people enjoy themselves flirting in the countryside.

A large group of aristocrats participates in an outdoor party in the gardens of a country mansion or palace. In the centre of this work, a couple, obviously the hosts, commence the dance, while all around them men and women elegantly dressed in outdoor costumes converse, flirt, stroll. The bright colours used by Janneck become even more intense against the bronze underlayer he often uses in his paintings, as is the case in the National Gallery painting.

Vase with Flowers (cat. no. 351), of 1810, by Johann-Baptist Drechsler (Vienna 1756 - 1811) from the National Technical University of Athens donation, follows the models of the acclaimed late Baroque masters of the Netherlands, such as Jan van Huysum (1682 - 1749), which enjoyed a high popularity in the 18th century. The palette of this work, on the other hand, in tones of blue and pink with brown hues, brought to light after conservation by the National Gallery laboratory, indicates a Rococo influence.

Drechsler, like his father before him, initially worked as a painter of floral patterns in a Viennese porcelain factory. From 1787 on, as professor at the Vienna Academy of Fine Arts (and as director, from 1807 on), was the first to teach the art of depicting flowers in Austria. Most of his works depict a solid bouquet of flowers in a vase, with butterflies flying all around it; on the table on which the arrangement is set, more flowers and fruits are strewn, or, as in the painting in the National Gallery, a small nest with a bird. Moreover, contrary to still-life paintings in the Netherlands, which contained religious and allegorical components, Drechsler's still-lifes are of a decorative character.

One of the most important and famous women artists in the 19th century and one of the earliest feminists was Rosa Bonheur (Bordeaux 1822 - Thomery 1899). Her parents, both artists – her father was a painter and her mother a piano teacher – were proponents of Saint Simon's early socialist views. They raised their children (all four went into painting and sculpture) according to their abilities and talents, rather than their sex. Rosa received her first instruction in painting from her father. From very early on, she started to paint animals, first the ones at their home and then she began to study animal anatomy at slaughterhouses and veterinary schools.

Two Horses (cat. no. 355), donated by Mikes and Argini Salvagou, are two impressive animal portraits. Using plain brushwork yet without departing from a realistic, academic style, Bonheur describes the fur and characteristics; the juxtaposition of white and dark brown captures the majesty and pride of the horses.

Portrait of Stephanos Evgenidis (cat. no. 356) by Aimé Morot (Nancy 1850 - Dinard 1913), from a Stefanos Evgenidis donation in 1956, with its austere frontal pose and dark palette, is a typical 19th-century upper-class portrait. A pupil of Alexandre Cabanel (1823 - 1889) and brother in law of Jean-Léon Gérôme (1824 - 1904), Morot worked within the dictates of academic painting.

The British school is represented by the Victorian symbolist painter and sculptor George Frederic Watts (London 1817 - 1904) with *Psyche* (ca. 1880-1882) (cat. no. 354), donated by Alexandros K. Ionidis,[13] a great collector of British society , as was his father, Konstantinos Ionidis-Iplixis, and a personal friend of the artist's.

Psyche was a beautiful mortal maiden, and the goddess Aphrodite was so envious of her beauty that she sent her son Eros to poison with his arrows all men, preventing them from falling in love with her. Yet, Eros himself fell in love with her and, as Psyche being mortal was not permitted to face an immortal, he led her to a palace where he came to visit her only at night, in the dark, without her ever being able to see him. Yet, Psyche, full of curiosity about her obscure husband, one evening while he was sleeping took a lamp and went to see his face. She was astounded by Eros's beauty and dropped oil from the lamp on him and woke him up. Angered by her curiosity, he left. In regret, she looked for him everywhere and, after many trials, with the help of Zeus, who made her immortal, reunited with Eros for ever. In Watt's work (a different version of the work in the Tate Gallery, inv. no. 1585), the only hints for the story of Psyche are the feather on her foot, the lamp fallen on the ground, and the bed in the background. On the contrary, the idealized "impersonal" slim and tall nude female figure personifies pure divine eros.

The Russian school is represented by two seascapes by Ivan Aivasowsky (Theodosia 1817 - 1900).

Sounion in the Storm (cat. no. 353) was donated by Grigorios Maraslis, mayor of Odessa for 15 years. It is an account of the efforts by shipwrecked passengers who have abandoned their ship in the background and struggle to reach the shore while the storm is raging. This painting was made in 1856, several years after the artist's visit to Greece, inspired, if not remembered, by his visit to Sounion.

Aivasowsky always painted from memory, and therefore made no preliminary drawings, only a few general sketches. His work conveys his own

feelings of awe inspired by the grandeur of nature.

The Sea of Sounion (cat. no. 352) belonged to Stephanos Skouloudis, prime minister of Greece in 1915 - 1916. Made in 1881, a year when Aivasowsky was in Athens according to the newspaper *Εστία*,[14] this work may well have been produced in Greece and bought by Skouloudis, a successful merchant and banker in Istanbul, and a rising politician at the time. The painting depicts a group of passengers and sailors en route to their boat from the shore, where they had probably visited the temple of Poseidon at Cape Sounion, seen in the background. The water is almost calm. Contrary to the previous painting, there is no existential agony here. During this period, Aivasowsky had turned towards a more realistic rendering in his landscapes and seascapes, reflecting the general shift of art in Russia towards Realism.

The 20th century is inaugurated by two paintings by the Dutch artist Piet Mondrian (Amersfoort 1872 -New York 1944).

These works belong to the artist's early period, before he developed the theory of Neo-Plasticism, which was based on pure, total abstraction, using horizontal and vertical shapes and pure basic colours, as well as white, black and grey. They are two preliminary oil works made in 1905, using a dark palette and swift, thick brushwork; the first depicts a typical farm near Amsterdam (cat. no. 357), and the second the Stammer Mill, along the Gaasper Trekvaart (cat. no. 358). The horizontal and perpendicular position of the mill blades in the latter work is notable for the harmony it creates with the horizon line in the background, an early hint at the theory that the artist was later to develop.

Painted by Pablo Picasso (Malaga 1881 – Mougins 1973) in 1939, *Female Head* (cat. no. 360) [15] was donated by the artist to the Greek people in honour of its brave resistance during the Nazi occupation; it formed part of the French Artists' Donation, made on the initiative of the Milliex couple in the aftermath of the War.[16] Zina Kaloudi notes[17] that it is a portrait of the photographer Dora Maar, Picasso's companion between 1936 and 1943. The fact that this painting can be seen in a photograph from the studio at Royan, in 1940, where they retreated when Paris was occupied by the German army, corroborates this view.[18] Dora Maar documented as a photographer the complete production process of the *Guernica*; her personality provided Picasso with the model for "the weeping woman".[19] Two and a half years after *Guernica*, the same attitude towards colour is noted in *Female Head*, conveying the pessimist mood prevalent during World War II.

The last two paintings in this section come from the donation by Alexandros Iolas, in 1971: *Reflection of a Green Complexion Girl* (cat. no. 359) by the Jewish Romanian surrealist artist Victor Brauner (Piatra Neamt 1930 - Paris 1966) and *Lunar Landscape* (cat. no. 361) by the Italian Lucio Fontana (Rozario, Argentina 1899 - Comabbio, N. Italy 1968).

Brauner sought in his images to reply to the question "What is the meaning of Being?" His overall outlook is based on Empedocles' *On Nature*, according to which heads without a neck, arms without shoulders, and eyes without a face wandered on earth, until two superior laws, Love and Hate, collected these haphazard pieces and composed either monsters or divine creatures. In Brauner's work, these creatures sometimes keep a different self, often a heterogeneous one – of a different sex, or a different kind of species – hidden within themselves, or seek one, with which to unite. Employing the language of symbols of his religion, or of other ethnic religions (such as those of South America), of Mexican or Indian art, the artist provides the key for deciphering his images.[20]

Fontana was born in Argentina to an Italian father. He spent large periods of his life in Argentina and in Italy. He founded Spatialism in 1947 in Milan, an art movement combining elements from science and technology. Since 1949, he titled almost all his works *Spatial Concept* [Concetto Spaziale], seeking to capture the immaterial outer space. *Lunar Landscape*, from the series *Small Theatres* [Teatrini], made in 1964-1966, is an imaginary "spacewalk", evoked by the holes – traces in the "sky" in the background, amongst the figures of unknown beings.

I would like to close this presentation by thanking Michalis Doulgeridis, Head of the Art Conservation and Restoration Laboratory of the National Gallery; the conservators Lila Androutsopoulou, Marietta Vidali, Elina Kavalieratou, Christina Karadima, Panaghiotis Rombakis, Marika Trombeta, Eleni Kouloumpi, Annita Moutsatsou, Agni Terlixi for our impeccable cooperation and their excellent restoration of the artworks. Their contribution, with the specialized observation and analysis carried out by the Physicochemical Research Laboratory, was critical for the final selection, attribution and dating of the artworks.

NOTES

1. In the early 20th century, the deputy curator of the Museum of Bremen, Emil Waldmann first studied the collection and communicated his views in a lecture at Parnassos Literary Society in Athens. In the late 1960s, Robert Lebel, a 16th-17th-century-art specialist, made certain attributions. In 1988 and 1991, during their visits to the National Gallery, Federico Zerri and Andrea Bacchi (and in 1993 A. Bacchi only) definitively attributed several works of the Italian school. Finally, in 2004, on the occasion of the exhibition *From Greco to Delacroix* in Lausanne, Professor Mauro Natale greatly helped in determining the quality of these works. In Greece, also, in 1987, the exhibition *National Technical University of Athens 150 Years, Western European Painting*, curated by NTUA professor Doula Mouriki and National Gallery curator Marilena Cassimatis, marked the first serious attempt to study and showcase part of the collection. Subsequently, the late colleague Angela Tamvaki studied and eventually displayed a large part in the exhibitions *Pietro Longhi and his Century,* National Gallery, Ahens 1992, *The Old Testament in European Art (1500-1930),* National Gallery, Ahens 1993, *Georgios Averoff Collection. Western European Paintings from the National Gallery*; National Gallery, Ahens 1999, she dedicated more than the last ten years of her life to an exhaustive research on the attributions of these works and their position in the history of art.

2. *National Technical University of Athens 150 Years* (exh. cat.), p. 82

3. *The Old Testament in European Art*, (exh. cat.), Athens 1993, p. 62

4. Léon Lagrange, "Joseph Vernet à Marseille", *Revue de Marseille*, 1859, p. 158.

5. Historical and mythological paintings were considered a superior genre.

6. *The Georgios Averoff Collection*, (exh. cat.), Evangelos Averoff Tositsas Foundation, Metsovo 1999, Athens 1999, pp. 104-107

7. M. Cassimatis, *National Technical University of Athens 150 Years*, (exh. cat.), p. 126, No. 48.

8. See E. Waldmann, National Gallery Archive and M. Cassimatis, *National Technical University of Athens 150 Years*, Athens 1987, op. cit., p. 42

9. Exh. cat., *The Old Testament in European Art*, p. 35.

10. Ibid.

11. Paola Pacht Bassani, *Claude Vignon 1593-1670*, Artena, Paris 1993, pp. 319-320.

12. Related bibliography as cited by Delphine Riot:

- Locquin (Jean), *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785, étude et évolution des idées artistiques dans la seconde moitié du XVIIIe siècle,* Paris, 1912, reprint. 1978, ill. 155.

- Sandoz (Marc), *Jean Simon Berthélemy 1743-1811*, Paris, 1979, pp. 21-22.

13. This work was donated to the National Library by A. Ionidis. In 1911, the Ministry of Religious Affairs and Public Education decided to transfer it to the National Gallery.

14. *Εστία,* issue 254, 8/11/1881

15. *Pablo Picasso par Christian Zervos. Œuvres de 1937 à 1939*, Editions Cahiers d'Art, Paris, 1959, p. 166, ill. 356.

16. *Hommage à la Grèce*, (exh. cat.), Municipal Art Gallery of Patras, Athens 2003.

17. Ibid., p. 39

18. Anne Baldassari, *Picasso, Dora Maar*, Paris, Flammarion 2006, p. 238, ill. 108.

19. Françoise Gilot, Carlton Lake, *Vivre avec Picasso*, Paris, 1965, p. 223.

20. Sarane Alexandrian, *Victor Brauner, L'Illuminateur*, Editions Cahiers d'Art, Paris 1954.

Insistent submersions in forgotten treasure vaults

Presentation of the Prints & Drawings Department[1]

Marilena Z. Cassimatis

In Athens tour guides, the National Gallery-Alexandros Soutzos Museum and its by now famous collections of Modern Greek painting and sculpture enjoy a prominent place amongst the sites of the city. Yet, not as much importance is ascribed to prints and drawings, which also form an indispensable part of the collections – and this is felt by certain old connoisseurs to be a serious shortcoming. One of the most obvious reasons for the now prevalent ignorance is that artworks on paper cannot go on display for long without being damaged, due to their sensitivity, contrary to paintings and sculptures. It is therefore rather natural that both interested tourists and Greek art lovers are not fit to form an adequate opinion of the unique wealth in the cabinet drawers of the National Gallery storerooms.

The National Gallery Prints & Drawings Department comprises no less than 8,500 works on paper by Greek artists and artists of European schools: specifically, some 5,000 drawings made in pencil, charcoal, ink, pastel, watercolour, oil – and 3,500 prints and books of prints.

The quantity as well as the quality of the typically small-scale works in the National Gallery collections could easily stimulate a large number of temporary exhibitions so that the interested public, chiefly Fine Arts students, could appreciate their timeless value. The possibility for private research, in specially designed study cabinets of the National Gallery, could also be provided so that the importance, variety, and distinctive texture of drawings, above all, might be assessed. Drawings, as a distinctive artistic genre, are rather defined by their own vocabulary, the emphasis being, not on colour, but on line, and much less to its degree of completion. It is common practice today to ascribe the importance of a drawing to its documenting other, accomplished works of art –painting, sculpture, or printmaking– which makes it, not infrequently, less ambitious, yet more revealing of the artist's spirit and style. It is, moreover, rather commonplace to say that since the early Renaissance, drawing has been at the centre of the creative process, and it was drawing that remained the very first exercise for fostering discipline in pupils at the great studios.

In order to produce a drawing, almost any flat surface can serve as support, the same as those of writing, that is, papyrus, vellum, fabric, and paper (which is the most common), are typically used. The support-medium interaction provides the draughtsman with infinite possibilities and a variety of results. It is not always easy, even in specialized laboratories, to accurately identify the materials and recreate the order in which they were applied on to paper from the original conception to the completion of the drawing. Two types of drawings have been defined: those in fine or broad lines, and those in dry or wet media. To the first type belong drawings in pen, whereas broad lines are a feature of drawings in chalk, crayon (conté, oil, or coloured), charcoal, and pencil (graphite). Wet media include black inks and washes (mostly sepia), watercolours (or aquarelles), gouache (paint in powder with white chalk and gum arabic), applied either with a pen or with a brush; certain inks may turn from black to grey, or yellow over time, depending on their composition. Almost all the main types and tools had already been used by the first half of the 16th century. In practice, all the great artists from the Renaissance to date have also been great draftsmen. Later in the 16th century, drawing was recognized in theory and in practice as the cornerstone of all visual arts. Notably, the Italian word "disegno" (drawing) was paretymologized by the Neoplatonists as "Segno di Dio" (sing of God) during that century.

In printmaking, the complexity of the techniques from which the printed image derives from the 15th century onward, are classified as relief-prints, intaglio-prints, surface-prints, according to whether the black line of the design (i.e. the part inked for printing) on the original block, plate or stone is in relief, in intaglio (i.e. cut into the surface), on the surface (i.e. on a level with the rest of the surface).[2] Artworks on paper form the backbone of all related departments in every museum, which are now called "graphic arts departments" and occasionally include the photography collection.

Consequently, the view of the Head of this Department is none other than that this treasure should comprise a "reference library", able not only to enrich the Greek history of art but, as is the case with most libraries around the world, will form a solid ring in a network connected with the largest graphic arts collections, at least in Europe. This will certainly be the most disciplined and at the same time most exciting collection in the National Gallery!

The National Gallery Prints and Drawings Department, nevertheless, has not rested still, having proposed, designed, and implemented a substantial number of exhibitions –alongside editing and publishing catalogues–, actively contributing to the National Gallery's exhibition program. For the sake of brevity mention will be made only to the first important one, exclusively devoted to printmaking, specifically to the acquisitions made in 1958-1971 (under the direction of Marinos Kalligas, 1949-1971), *European Printmakers in the National Gallery – 500 Years of Printmaking* (October-January 1984). This was a historical review of printmaking from the 15th to the 20th centuries, its main focus being Dürer's woodcuts and engravings, Rembrandt's etchings, and a substantial number of Goya's aquatints. More recent exhibitions include: *Goya, the Printmaker at the National Gallery. The Sleep of Logic Bears Monsters* (25/6 - 20/10/2008), and, of course, *Ernst Ziller, Architect, 1837-1923* (22/3 - 30/8/ [15/11/] 2010). Even though they were scheduled during the summer months, they met with great success. Also in the recent exhibition *Paris 1900. Art Nouveau and Modernism. Treasures from the Petit Palais* (22/11/2010 - 28/2/2011), the Department contributed with 40 rare prints, etchings and lithographs by French artists of the period, including Pissarro, Cézanne, Renoir, Toulouse-Lautrec, and Picasso. The only book on photography in the National Gallery collections, *Maria Chroussachi, Photographs 1917-1958*, Athens 2000, conceived and edited by the author, should also be mentioned.

The collection formation. The drawings.

It is no coincidence that the National Gallery possesses such a wealth of artworks on paper: European-school drawings, specifically, the best of which go on public display for the first time,[3] come either from donations[4] or bequests[5] and number no more than 350 works. Special mention should be made to Alexandros Soutzos (1839-1895),[6] who was, not only a collector of notable European painting, prints, drawings, and art objects, but his intentions included – after the deaths of his wife and of his sister – to establish a museum of painting in his mansion in central Athens (12, Filellinon Street). In other words, Soutzos wished to establish a private museum for the benefit of society at large. This museum, it was stipulated in his will, was to house three sections of "original works by painters of various schools, who had

died at least three years before, and original drawings", and his own collection, with a numismatic collection he had inherited from his father,[7] would form the core of the museum; the third would be a library, based on his personal library, to be constantly enriched, "especially in the arts (woodcuts, engravings)."

The museum that Alexandros Soutzos envisioned was not realized in this manner. His works came into the National Gallery after the War (1954) and became part of the early collections, and the benefactor's mansion was ultimately demolished. As regards the drawings, at any rate, as works of art of particular importance at that time, it must be noted that each one of them was destined to form part, alongside paintings, of a museum in the European sense. The donor, in fact, endowed it for collection development and conservation of the paintings and drawings with three quarters of his income, proof of this enlightened patrician's special interest in this section of the museum, an organization that was to benefit socially and aesthetically from the European orientation of the then upper ruling class.

New Attributions

In 1901, in addition to the oil paintings, 45 drawings and watercolours were delivered by his heirs, all of them attributed to important artists, according to the contemporary connoisseurship. Indicative examples include Jacopo Tintoretto (cat. no. 408), Hubert Robert (cat. no 477), Anthony van Dyck (cat. no. 402, 422), Jacopo Palma il Giovane (cat. no. 407), Cornelis Cort (cat. no. 386), Giovanni-Battista Tiepolo (cat. no 392) Francesco Solimena (cat. no. 406, 407), Jean-Honoré Fragonard (cat. no. 362), attributions that have to a large extent been repudiated by modern research. The collector was fully aware of the acquisitions he was operating: the receipt protocol for each one of these drawings lists its acquisition price in gold francs, by no means inferior to modern market prices: for works purchased as Rubens, Tintoretto, and Tiepolo, for instance, 1,000 gold francs were paid for each one, and for Solimena and Palma, 200 gold francs, quite substantial sums by all accounts! During the same period, the painting *Young Musician in Music Instrument Workshop* by Cecco dl Caravaggio in the National Gallery (inv. no. 133) had been acquired by the same collector for 10,000 gold francs.

Except for the donation deposit and bequest documents, neither the acquisition archives nor the names of auction houses, or other sellers, survive today, which might help in identifying the provenance of these drawings. It must be assumed that private consultants mediated, as was common practice in European art markets. It should also be noted that collectors were fully aware that they acquired rare works, some of which could claim a place even in the museums of a culturally powerful country. Most of these works had been identified, both regarding the subject matter and their attribution to a specific art school, or, at best, to a specific artist. Yet, as has been shown by research and subsequent new expertise,[8] these attributions, as was to be expected, have not infrequently changed for the benefit of the collection. That is, whereas names of artists, such as Tintoretto, Boucher, occurred quite frequently, and there was an intention to mention "great names" of European painting, the benefit as a result of more recent assessment is that masterpieces by Italians, such as Antonio Correggio (cat. no 363), and Dutch artists, such as Abraham Bloemaert (cat. no. 420 and 421) were identified. It is, nevertheless, not disappointing that the two small pen drawings by Rembrandt (cat. no. 423 and 424) ultimately lost their identity and are now attributed to an, at any rate able, imitator of his style; Bloemaert's *Saint John* and *Repenting Magdalene* (cat. no. 420 and 421) is still valid, and Tintoretto's two drawings of the same title, *Last Supper* (cat. no. 408 and 409), are attributed to unknown copiers of Tintoretto's work of the same title in San Polo Church, in Venice, but to two different centuries! A drawing acquired as Fra Bartolomeo, *Meeting of Elizabeth and Mary at the Golden Gate* (cat. no. 364), is now attributed to a copy of the altar painting by Federico Barocci at the San Philippo Neri Chapel, Chiesa Nuova, in Rome. The *Scene from the Battle of Zama between Scipio Africanus and Hannibal* (cat. no. 386), acquired as an original by Cornelis Cort, is now attributed to unknown copyist of Cort's engraving of the same subject, after a drawing by Giulio Romano in the Louvre. Another, very important, drawing, *Noble Young Man in Cap* (plate 1), acquired as Annibale Carracci, may be attributed to Federigo Zuccaro. *Study for Crucified Man or for Marsyas* (cat. no 402), acquired as Anthony van Dyck, may provisionally be accepted for the artist's Italian period. The pencil drawing, *Child Catching Birds* (cat. no. 416), acquired as Annibale Carracci, is now attributed to the School of Bologna. *Italian Landscape (Malta or Sicily)*, acquired as Abraham Casembrot (cat. no. 433), is attributed as a copy of one of his drawings. *Landscape in Rome* (cat. no. 450) acquired as Salomon van Ruisdael, is attributed to an unknown Dutch member of the "bamboccianti" group, active in Rome (1625 - ca 1690). *Maenad and Satyr* (cat. no. 467), acquired as Jacob Jordaens, is shown to be a copy of one of his drawings.

The Seals of Eminent Collections

In the course of research, we were able to isolate and identify seals of eminent collections, in which many of our drawings were kept in earlier periods. Notable above all is the seal of the collection of the well-known 18th-century British painter, Sir Joshua Reynolds, senior member of the Royal Academy. The seal with his initials (SR/IR) was identified in the drawings *Saint Matthew* (cat. no. 363), *Two Apostles* (cat. no. 374), and *Last Supper* (cat. no. 409). This provenance is certainly indicative of the importance of the drawings, yet it moreover highlights the trend after the Renaissance when even accomplished painters became themselves the collectors of drawings by old masters. The seals of French collectors, or art dealers proper, such as the collector CG=Ch. Gasc (Paris, 1850) were identified in: H *The Assumption of Virgin Mary* (cat. no. 372), *Study with Naked Children Playing* (cat. no. 383), of a *Male Nude Study or River Deity* (cat. no 399), *Study of Kneeling Monk and Details of Drapery and Head* (cat. no 414), *Two Angels with the Column of Passion* (cat. no. 415), *St John the Baptist* (cat. no. 421), *Landscape by the Sea of Nieuwpoort* (cat. no. 436 a), *Italian Landscape with Ancient Ruins* (cat. no. 463), *Study of Male Head with Turban* (cat. no. 473, 474), *Study of Kneeling Man* (cat. no. 476). There are seals of other collections, of lesser importance yet far from negligible ones.[9]

Research Issues

There is evident difficulty for today's researchers or curators in a Greek museum to assess a valid attribution of drawings to a specific school and art historical period, let alone to a specific artist, due to the fact that extremely few drawings are signed. Without the possibility of reference to similar collections of the same, or even of comparable size, and without qualified researchers or university academics, the impasses in store for all those who seek to approach the European art history are clear. The number of drawing collectors in Greece continues to be limited to very few eminent 19th-century Diaspora Greeks, who were clearly aware of the enduring value of these works. It should suffice to note that when these drawings were delivered to the National Gallery, in the early 20th century, they were all placed behind glass and gilt, carved frames reflecting their value!

It should also be noted that according to the museum inventory in 1940, that is, a long time before the National Gallery enjoyed a permanent housing of their own, and when nine rooms at the National Technical University in Athens served as an exhibition venue, the exist-

ence of drawings in the National Gallery collections, obtained through donations, is characteristic: on display in Room 7 "Grigorios Maraslis" are listed: "123 European drawings, 2 tapestries, 3 items of Sèvres porcelain, 7 etchings by Kogevinas, 16 drawings by Gyzis for the novel *Filippos Marthas*, 34 drawings by Nikoforos Lytras, 13 woodcuts by Galanis, 10 engravings by Zavitsianos, 7 cartoons by Themos Anninos, 8 drawings by Sargint, 2 drawings by Chalepas (Thomopoulos donation)". Beyond the interesting mélange of genres, it is obvious that the concern for the deterioration of the drawings by their permanent exposure to light cannot have been so great at the time.[10]

Today's conditions seem not to make possible the particular attention required, nor is there enough time to enjoy the visual density packed onto a small piece of paper. In 2002, we were visited, by invitation, by Bert Meijers, Head of the Dutch Institute of Art History in Rome, a specialist in 16th- and 18th-century drawings. Together, we researched and assessed the validity of the old attributions. He was rather impressed with the "discovery" of this, new to him, collection, a small one, yet secluded from the din of Central European museum conditions, which undoubtedly deserves to be studied in detail. Two younger, yet no less passionate, drawing specialists followed: the Dutch art historians Pieter Roelofs and Carel van Tuyll van Serooskerken, from Tylers Museum in Haarlem and Nijmegen University respectively. Invited by the author, they visited the National Gallery in 2000, 2001, and 2003, and studied most of the approximately 350 drawings, with the perspective of organizing a joint exhibition at the National Gallery and a museum in the Netherlands. Through the selections made for this first sizable display of this unique collection of European drawings, or Old Master Drawings, as it is commonly referred to in auctions and specialized collections in international museums, we are optimistic that the collection will soon enter a new flourishing period.

NOTES

1. I would like to sincerely thank Maria-Moscha Karatzoglou, Art Historian, a graduate of the Department of History and Archaeology of the National Capodistrian University of Athens, for her substantial contribution to the production of this presentation. Without her insistence and passion for completion throughout the reference facts required by our research, the outcome would have not been the same.

2. Arthur M. Hind, *An Introduction to a History of Woodcut*, vol. I, ¹1935, New York, 1963.

3. With the exception of the exhibition *Du Greco à Delacroix. Les collections de la Pinacothèque nationale d ' Athènes*, Fondation l'Hermitage, Lausanne, 30.1-31.5.2004, in which the Department was asked to contribute with 20 drawings. Exhibition coordinator: Marina Lambraki-Plaka, Cooperation: Efi Agathonikou and Marilena Z. Kassimati (Athens) and Juliane Cosadier, Cooperation: Sylvie Wuhrmann (Lausanne). Academic advisor: Mauro Natale. For the drawings section see Marilena Z. Cassimatis, "Historique de la collection des tableaux et dessins d'Europe occidentale de la Pinacothèque nationale", p. 21-25 and "Catalogue des oeuvres", No. 64-82, p. 173-177. Exh. cat. in french only.

4. The 145 drawings by Italian, Flemish, Dutch, and French artists from the donation by Grigorios Maraslis (Odessa ca 1837-1907) also form an important part of the collection. Maraslis, one of the leading financial figures in Odessa, took over his father's trading activity, and later became a successful mayor in his home city, implemented a series of public projects, which he helped fund. He sponsored the Marasleio School in Athens and established the Association for the Promotion of Educational Books [Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων]. His donation to the National Gallery – Alexandros Soutzos Museum took place in 1907 (National Gallery archive, K1, dossier Δ5γ). Aikaterini Rodokanaki of Saint Petersburg (in four successive deliveries, in 1904, 1906, 1909, 1911, and a last one in 1949), donated 12 drawings (National Gallery archive, K1, dossier Δ3γ3). Notably, in 1898 she had displayed in her mansion 60 works in her collection. A handwritten catalogue had been produced on this occasion: *Catalogue de l'exposition des tableaux et objets d'art organisée en 1898 à St. Peterbourg, appartenant à Mme Rodocanachi* (National Gallery archive, K1, dossier Δ3γ3).

5. See manuscript of his will (1883) in the National Gallery archive (K1, dossier A, B1-B2) posthumously published.

6. The son of Alexandros Georgios Soutzos and Zoe Konstantinou Mourouzi (Athens 1839-1895). A lawyer and member of the Phanariot family of Moldovlach leaders under Ottoman rule, he served as Secretary at the Greek Embassy in Paris, and was founder and chairman of the Society of Friends of the People (1865). See Alexandre Negresco Soutzo, Livre d'or de la famille Soutzo, Paris 2005.

7. In 1962, the then National Gallery director, Marinos Kalligas, invited Robert Lebel and Annegritt Schmitt to study the collection. The Board decision is below: "The Director announces that after his request to the Ministry of Coordination (Technical Assistance) a small fund was given to the [National Gallery] for inviting from Munich Miss Annegritt Schmitt in order to study the drawings in the National Gallery – Alexandros Soutzos Museum collections. The aforementioned is an assistant at the Graphic Arts State Museum in Munich, and has been recommended as the most suitable person for this project by the curator of the collection, professor [Bernhard] Degenhart. Indeed, Miss A. Schmitt came, on September 1, accompanied by her sister, who is also qualified in the same field, and classified the drawings in the National Gallery. It was shown that several of the drawings in the National Gallery collections are authentic, by great artist, and that a substantial number of drawings are of great value. A catalogue of examined drawings will be sent by Miss Schmitt from Munich so that the best of them may be published."

8. It was donated to the Numismatic Museum in Athens in 1881.

9. For the seals of collectors, dealers, private and public collections, see Frits Lugt, "Les marques de collections de dessins & d'estampes" [2 vols], The Hague, 1956. In March 2010, Custodia Foundation published an online database of the two volumes, which is regularly updated: www.marquesdecollections.fr.

10. Photographs from this exhibition survive in the National Gallery – Alexandros Soutzos Museum photographic archive.

480. Antiphonarium

Manuscript codex containing musical notation
175 vellum sheets, 48.5 x 34.5 cm
Wooden covers, metal ornaments
France, 13th -14th c (?)
inv. no. 2243

The *Antiphonarium* is a collection of responsoria, or antiphonal hymns by the choir to the priest conducting the Mass, as well as of musical hymns, psalms, chants, and more, in a simple musical notation, in Latin, and in monophonic Gregorian Chant, a capella. Responsoria provide a harmonic and melismatic accompaniment to the strictly standardized Eucharist Mass of the Roman Catholic Church. The Mass as a sacred music genre comprises the choral parts Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, and Agnus Dei. A poetic and musical choral treasure has developed around these standardized parts. The size of the *Antiphonarium* in the National Gallery can be accounted by the need to be legible by all choir members from a distance, as well as to reflect accurately the tune, also considering the absence of instrumental accompaniment.

The most possible country of origin of this extremely rare treasure of Western European sacred music is France, where the School of the Nôtre Dame, in Paris, was as important a music centre as the Vatican. Gifted artists of the time, such as the poet and composer Guillaume de Machaut (ca 1300-1377), developed the earliest type of Mass, known as *Messe de Nostre Dame*, and contributed to the "groundbreaking" music movement of *ars nova* .

The type of musical notation used – in four lines, rather than using the later pentagram – dates this codex to the 13th-14th centuries. The illuminated initials in dark blue and red, not overly complex in design, are characteristic of this period; a certain lack of homogeneity suggests that they were produced by two, or more calligraphers. It should also be noted that there are partly or completely missing pages, and that there are occasional handwritten notes on the margins, of not inconsiderable value, apparently by the former owners of this book.

In order to assess and demonstrate the uniqueness of this manuscript, it is imperative for interna-

tional specialists to study specific elements of this rare music edition. In view of this fact, the Head of Prints & Drawings Department chose to proceed with a first display of this invaluable item, however incomplete, assuming full responsibility for any errors.

481. Book of Chronicles of the World

Hartmann Schedel (Nuremberg 1440-1514)
Liber Chronicarum [*Schedelsche Weltchronik*], Nuremberg 1493
1806 woodcuts on 366 sheets
inv. no. 2853
43.5 x 34.5 cm

This is about one of the most ambitious enterprises, a landmark in typography and book production in the late-15th-century German-speaking world, and a contemporary technical feat. One of the most valuable amongst the incunabula is the, peculiar by modern standards, *Book of Chronicles of the World* by the doctor, humanist, and historian Hartmann Schedel. This wealthy burgher and Geography scholar undertook to furnish the texts with reference to earlier treatises. Several of his fellow citizens, artists, intellectuals, and typographers contributed to the unprecedented by contemporary standards production cost. The illustrations were produced by the acclaimed master woodcutters of Nuremberg Michael Wohlgemut and Wilhelm Pleydenwurff; notably, it is considered possible that a young Albrecht Dürer also contributed to this project, who served an apprenticeship at Wohlgemut's workshop until 1490. Supervised by Anton Koberger, the book involved 100 typographers and printers, and 18 presses to produce upwards of 1800 illustrations in 15 months. Two publications were produced, in Latin, of 656 pages, and in German, of 596. The Latin edition circulated throughout Europe. To date, 800 copies survive, and the well-preserved copy in the National Gallery, so far unpublished, must now be added to this number.[1]

In the 15th century, Geography emerged as an independent discipline, credit for which must go to the discovery of the Ptolemy's works. Following the Fall of Constantinople, a manuscript with instructions for map production was taken to Florence. It was during the same period that the works by the geographer Strabo (63 B.C-ca. 24 A.D.) surfaced, and his *Geographica* were printed in 1470. Knowledge of the ancient Greek science of Geography made possible the great discoveries, among the 15th-century achievements. The *Book of Chronicles of the World*, featuring the then known three continents (fol. XIII) harks back to the Ptolemaic tradition. This image reflects Schedel's interest in Geography. His essay, at any rate, leaves open the question whether the Earth is flat or round!

Following the medieval Chronicle practice, this book narrates the history "since the creation of the world", dividing it into seven cycles, or eras. First, from Creation to Cataclysm. Second, until Abraham was born. Third, until the reign of Kind David. Fourth, until captivity in Babylon. Fifth, until the birth of Christ. Sixth, from the birth of Christ to his presence on Earth, the most extensive section in the book. Seventh and last era: the perspective for Doomsday and the Second Coming.

The use of 29 woodcuts depicting cities and maps on double pages is considered a technical feat by contemporary standards. Not infrequently, the same blocks were used two and three times for the illustration of cities – imaginary images, anyway; this brings down the number of the blocks to 645, yet this does not prevent the book from being the most lavishly illustrated publication in the 15 century. Notably, the increasing interest in Greece at the time is reflected in the participation of 11 Greek cities, five real ones (Constantinople, Athens, Corinth, Heraklion, and Rhodes), while regarding the rest there is confusion (Achaia, Byzantium, Thrace, Lacedaemon, Macedonia, Troy). Of course, a totally imagined "picture" of Athens is also included (fol. XXVII), depicted as a German town with walls, forts, and towers, listed as "Athene vel Minerva", "Athens, or Minerva", confusing the goddess with the city, and is included in the Third Era, that is, the period up to the reign of King David! The same block was used five times, for Amazonia (!), Alexandria, Austria, Carinthia, and Pavia. The gods of Greece who illustrate this Era are depicted as medieval nobles in sophisticated costumes, and Alexander the Great is depicted as a German emperor!

NOTES

1. According to Dionysis Flambouras, "To 'Hroniko tou Hartmann Schedel, typograficos athlos tou 15ou aiona", *Zygos*, July-December 1975, p.42-53, a copy of the *Chronicle* was kept with the Coutarelli Collection, Athens, while the author seems to ignore the copy at the National Gallery.

A small prelude with italian engravers / Albrecht Dürer, copper engravings, woodcuts

European art developed in different forms in each country: in France, the Gothic style was born; in Italy the conditions existed for the emergence of the Renaissance and the Baroque, which reached its completion in the Netherlands; 18th-century Rococo is French, and the starting point of Neoclassicism is Britain. All this is rather schematic, and it is to be noted that the voice of Germany is absent. It gave birth to none of the above, nor did it manage to harmoniously fuse opposing elements through which new forms would emerge. Yet, it was in Germany that typography was born, so important for the dissemination of the European ideas, and through engraving and woodcutting, with the practice of printing multiple copies, it became possible for the first time to express ideas printed on paper, a material easily portable, and illustrations for a large community of the literate and the illiterate. In this area, Germany excelled, becoming a "superpower" of sorts in the expertise of typography and the printed artwork, a feat realized with the first international German artist, Albrecht Dürer (1471-1528). His prints established for more than one century new quality standards, and served as models for numberless prints, oil paintings, as well as for all sorts of applied arts.

Short biographical note of the engraver

A goldsmith's son –a pertinent piece of information for the opportunity presented to the artist early on to become familiar with the tools and the consistency of metals– the young Albrecht quickly learned the demanding use of the burin and drypoint by engraving ornamental patterns on gold and silver, in the tradition of the great 15th-century printmakers, who were not painters and miniaturists, but also goldsmiths. Thanks to his father's technical training in the Netherlands, he learned to honour the great masters of his time, Jan van Eyck (1395?-1441?) and Roger van der Weyden (1399/1400-1464). In the workshops of goldsmiths in the Middle Ages, or the Renaissance, the demand for good draughtsmen was high, without having acquired a great significance compared to craftsmen. In 1486, the artist was admitted to the workshop of the prime painter in Nuremberg, Michael Wolgemut (1434-1519), where he spent three years, practicing on everything required to know for all kinds of art, on paper

and on canvas: drawing with pen and brush, and oil painting. At that time books of woodcuts were produced in Nuremberg, including those by the foremost publisher in Germany, Anton Koberger (1440/1445-1513). The *Book of Chronicles of the World* (cat. no. 481) in 1493, was being printed at the time of Dürer's apprenticeship. With the experience gleaned, he became an expert in all the complex types of Graphic Arts, which were to play a dominant role in his oeuvre.

In Nuremberg, he also became familiar with the engravings of the great Alsatian painter and engraver from Colmar, Martin Schongauer (ca. 1448-1491) (see, among others, cat. no. 498), and other important works by great medieval woodcutters. Then followed the so-called apprenticeship journeys, a great "school" for every young artist to acquire a new visual vocabulary and knowledge of workshops abroad, which led him to Colmar, Basel, and Strasbourg. In Venice, the first Italian city he visited, he discovered the country where classical art had been revived. It was to Dürer that all the later artists of the North, and especially of Germany, owe the "compulsory" descent to the south, no longer to the "Meccas" of art in the 15th century in the north, which were still Bruges and Ghent. After his return, in 1495, he entered a period of ten dynamic years of productivity. Only between 1495 and 1500, he produced more than sixty engravings and woodcuts, all printed in his own press, which made him instantly famous. On the second trip to Italy, a few years later, the artist, obsessed with engraving, applied himself to the theory of art and acquired the intellectual qualities of a humanist.

In 1528, Dürer died, leaving behind an extraordinary œuvre: some 50 paintings, more than 100 engravings, and 250 woodcuts, some 900 drawings, and three printed books: *Geometry*, the *Art of Fortification,* and the *Theory of Human Proportions*. The assessment of his work naturally varied from a historical period to the next. Italians saw in his compositions anachronisms, implying his "Gothic" elements and his incomplete classic spirit – understandable for an innovative artist active on the verge of two eras, the late Gothic and the early Renaissance. There were objections to his use of colour; admiration for his prints, however, was unconditional, and there was no one who did not recognize the ingenuity and perfection of execution. Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1600) called him the "Grand Druid" of art! There is no doubt that Dürer knew and realized the achievements of the Renaissance painters and printmakers Jacopo de Barbari (ca. 1440 – before 1516), Antonio del Pollaiuolo (1429/1433-1498), Andrea Mantegna (ca. 1431-1506) Lorenzo di Credi (ca. 1459-1537), and Raphael (1483-1520), as well as intellectual behemoths such as Leon Battista Alberti (1404-1472) and Leonardo da Vinci (1452-1519). With Albrecht Dürer, the art of central Europe made a great qualitative leap that was to lead, at least through the art of engraving, to Rembrandt.

The Prints in the National Gallery Collection

Engravings and woodcuts, and of course etchings, have been very popular and interesting, not so much for their subject matter, religious or secular, as for the manner in which are solved the issues of light distribution, tone intensity gradation, the pattern of components, the organization of various sub-components, and finally harmonious unity even in the smallest, minimal paper format on which they are printed.

Marinos Kalligas's acquaintance with the then director of the State Collection of Prints in Munich, Dr. Peter Halm, and the valuable assistance the latter offered him, prompted the National Gallery's director to make, in 1958-1971, a number of proposals for the purchase of prints, which were massively on offer in the aftermath of the War, using as funds the bequest left by artist Odysseas Fokas (1857-1946), at a time that was relatively appropriate if one takes into account the subsequent market conditions regarding these rare works.[1]

Thus, the National Gallery acquired 11 engravings, along with *The Engraved Passion* on 16 small-format sheets (cat. no. 510. 1-16), among which are fine prints of excellent series of proofs of the most famous engravings by Dürer, *Adam and Eve* (cat. no. 509), *St. Jerome in his Study* (cat. no. 506), *Melencolia I* (cat. no. 507), and ten woodcuts from the series *The Apocalypse* (cat. no. 511. 1-4), *The Life of the Virgin* (cat. no. 512. 1-3), and some sheets from *The Large Passion* on 12 large-format sheets (cat. no. 514. 1, 2). Unfortunately, only *The Engraved Passion* is a complete series, which is important as far as collections of engravings are concerned. Due to space limitations, only a few of the engravings will be discussed in detail:

Adam and Eve, 1504[2]

The most famous engraving by Dürer (cat. no 509) demonstrates for the connoisseur, but inescapably also for the amateur, the technical excellence of the engraving, which above all requires a disciplined skill and of course does not allow for unfettered so-called "artistic freedom" but is learned step by step mainly through trial and error in the course of training: The engraving highlights the treatment of the subject regarding light and shadow, when it presents even-handedly the brilliance of human flesh, the cold skin of the reptile, the metallic undulation of the hair, the soft or coarse animal fur, the soft plumage of the bird, and, finally, the dense "prehistoric" forest, with the radiant leaves, where Adam and Eve live.

On mankind's first couple, Dürer distils the essence of his four-year-long investigation on striking the ideal proportions of the human body, of the male and female nude. The ancient Greek ideal of classical proportions is expressed for the first time subversively in the North, through a subject taken from the Old Testament. The iconographic and stylistic form includes old models: the Sol (Sun) – Apollo, more precisely the type of the *Apollo Belvedere*, having an intermediate link in the *Apollo* by Jacopo de' Barbari, is embodied in the figure of Adam, and the Venus de Medici in Eve. Dürer, as is recorded in his journal, was particularly interested in the "nude pictures by Italians." The location of the couple against the dark background is an indirect reference to the ideas of Italian artist Pollaiuolo, and enhances the outlines and the plasticity of the bodies, which are evidently characterized by the classical approach to statue-making, a *contrapposto* (counterpoise), with one leg bent and the body resting on the other. Adam holds the twig of the Tree of Life (the mountain ash), on which sits a parrot, the symbol of Mary as the saviour from sin; Eva is in front of the Tree of Knowledge (the fig), around which is wrapped the infamous Serpent.

Regarding the interpretation of secondary components, mainly of the animals included in this evocation of Paradise, it is necessary to enlist the scholastic "Filosofia Naturalis" and the way in which it associates the four main human temperaments with the original sin: Accordingly, the deer symbolizes the melancholic, the rabbit the sanguine, the cat the choleric, and the ox the phlegmatic type. Any imbalance amongst the four humours, the black bile, blood, yellow bile, and phlegm, would cause disease and death, and a negative effect on the soul: Black bile causes, according to this "theory", desperation and greed; yellow bile flattery and anger, phlegm greed and inertia, and blood lewdness. Man at the time of purity was sanguine, and after the original sin was "infected" by the other three humours. An observer contemporary with Dürer could easily associate the animals with the theory of the four "humours". However, the purpose of the engraver, in addition to establishing a new ideal of beauty of the naked human body

in the spirit of the Italian Renaissance, accurately determined by the principle of ideal proportions and movement, is also to introduce a para-historical narrative model of the scholastic "Filosofia Naturalis" with which the German engraver apparently had a powerful pagan bond.

Saint Jerome in his Study, 1514[3]

This extraordinary work of maturity (cat. no. 506), alongside the other two engravings *Melencolia I* (cat. no. 507) and *Knight, Death, and Devil,* all dating from 1514, seven years after the artist's return from his second journey to Venice, belongs in the triad of the "Meisterstiche". Without belonging to a technical, or compositional series, they comprise, according to the scholastic classification, a spiritual unity, as they symbolize the three, not necessarily compatible with each other, paths of virtuous life, the moral, the theological, and the spiritual. *Knight, Death, and Devil* highlights the adventurous life of the faithful soldier of Christianity –*miles christianus*– through practical action, *Saint Jerome in his Study* life in the spiritual, solitary space of religious contemplation, and *Melencolia I* the life of secular spirit in the rational and imaginary world of science and art.

Contrary to the "soldier of Christianity" who rushes out into a cold, dangerous, and unknown world, the Church Father lives, no longer as a hermit in the desert, but in the safety and comfort of a well-lit, tidy, and peaceful studiolo, geometrically conceived as a kind of monastery cell, with the humble amenities of a religious daily life that imbues the atmosphere of this interior. The characteristic items here are the cardinal's hat, the Crucifix, a contemporary objet d' art in this case, a skull –the symbol of the vanity of this world– and writing apparatus, here a contemporary inkpot. The Saint, in the background of the cell, is writing on an, also contemporary, small bookstand, immersed in his thoughts and in his god. The point of departure for the treatment of the interior can be identified in illustration models of humanists' studiolos, the earliest one being *Petrarch in his Studiolo* in Padua (ca. 1400).[4] Specifically Northern European artists realized early on the importance of household items in rendering three-dimensional space and the vivid illusionist experience that evokes. The subject of the studiolo as the environment of an intellectually active person provides the opportunity to incorporate the surroundings, and a still-life quality is attributed to inanimate objects. The lion, the animal emblem that always accompanies depictions of Jerome,[5] and a dog sleeping next to him, complement the aspect of living with other animate beings.

The perfect balance of vibrant illuminated and dark surfaces that skilfully absorb the light, has been accomplished by the simplest means: with delicate straight lines and an infinite number of dots, placed close to each other. Engraving the copper, the artist achieves a unique quality in his art using only minimum technical means.

Melencolia I, 1514

Due to the intriguing connotations and puzzling questions it raises, this is a seminal work (cat. no. 507), one of those works that have exerted a profound influence on the visual arts. A spirit is seated on a stone, near a rather unfinished building, on the corner, near the horizon of the sea in the twilight, and cosmic phenomena appear in the sky. The spirit leans its heavy head on its fist; there is an open book between the legs, and the right hand holds a pair of compasses. On the wall hang a scale, an hourglass, a bell, and a magic square with a number, on whose base is inscribed the year *1514*. Further back, a ladder leans against the wall. The floor is strewn with tools, and items that should be considered less as objects and more as symbols of scientific principles can also be seen: a ball and a rhomboid body. Melancholy (black bile) is identified in the medieval tradition of medical literature illustrations, and in popular calendars and woodcuts. From this tradition Dürer received the pose of the oppressive meditation of the seated figure, too weak to stand up, and the moody inaction. Yet, the artist has imbued his Spirit in this humiliated state of human condition not only wings, but he also endowed it with symbols of the intellect and the imagination. These symbols come from another tradition, the personification of "Art", particularly from the version of the "Typus Geometricus". The result of this work is, on the one hand, a perception of Melancholy as a mental state, and on the other a "humanization" of Geometry. Within this interpretative context other explanatory elements are also introduced, such as the skinny dog, the crown on the head of the Spirit, woven by medicinal plants that are beneficial to the melancholic, the loose attachment of keys and the pouch (symbols of economic status and ownership) on the belt, all show the effects of melancholy, the non-productive paralysis brought about by the condition. Even the cupid seated on the grindstone and trying, in childish naivety, to write on a small table contributes to the image and is perceived as a contrast to the grandeur of the seated, sovereign Spirit contemplating on the grand enigmas. On the scroll held in front of it by a bat flying in the night sky in the background, can be seen the title of this work: MELENCOLIA I. According to experts, it refers to the philosopher of the occult and "magician" Agrippa von Nettesheim (1486-1535); he argued that melancholy ranks first among the driving forces of the spirit. The research concurs on one point, that this copper engraving captures something of the artist's inner being.

The Engraved Passion

Dürer worked from 1507 to 1513 on this now extremely rare series of engravings on 16 small-format sheets and without text from the Bible (cat. no 510. 1-16), offered to the market, apart from the complete series, many of the prints separately. The frontispiece depicts *The Man of Sorrows* (cat. no. 510.10) and the last, rarest sheet is the rather inconsistently themed *St. Peter and St. John at the Gate of the Temple* (cat. no 510.16). This sheet was added in 1513, either because the engraver, for purely typographical reasons, wanted to raise the number of images to 16 to save on paper, or he planned to continue the Passion with a *Story of the Apostles*.

According to Panofsky,[6] the engraver had a completely different audience into account for this fine series from the previous –*Small Woodcut Passion,* of 1511– on the same thematic content and on 37 sheets published in book form. It was deemed unnecessary to provide textual commentary taken from the Bible, as the overall visual design of the series was not conducive for Christian meditation as much as being a "collectors' item" to be enjoyed by art lovers more so than by the pious. Still according to Panofsky, a market for engravings already existed in the 16th century, along with specialized collectors, to whom this series by Dürer was directed, who valued engravings as miniature art and sometimes added to them layers of colour, or even gold and silver, and mounted them on vellum sheets. Despite their small format, *The Engraved Passion* boast of an unparalleled wealth of narrative content, revealing countless minute details, which invite the full attention and dedication of the sensitive observer in order to dwell on this inaccessible material of light and shadow. Each scene is "staged" in a clearly defined architectural space, accompanied by bizarre popular figures with picturesque costumes and imaginary armour, and special attention has been given to the direction of light, while the flat surface of the engraving medium is consistently revealed. This wealth suggests another clear conceptual content of the series, none other than the dominant power of the spiritual over physical passion.

NOTES

1. As early as 1901, 11 engravings from Alexandros Soutzos bequest had been received, among other works, which were assessed as later copies, and are obviously not listed in the catalogue.

2. See Marilena Z. Cassimatis, entry in exh. cat. *The Light of Apollo. Italian Renaissance and Greece*, Mina Gregori (ed.). Organization for the Promotion of Greek Culture, Athens 2003, Silvana Editoriale, vol. I., p. 349

3. See Marilena Z. Cassimatis, entry in exh. cat. *The*

Light of Apollo. Italian Renaissance and Greece, Mina Gregori (ed.). Organization for the Promotion of Greek Culture, Athens 2003, SilvanaEditoriale, vol. I., p. 307.

4. *Petrarch in his Studiolo*, miniature in fol. 1 v, Petrarca: De viris illustribus, Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek (Hs 101). Stylistically attributed to the circle of Altichiero (School of Verona). Otto Pächt, *Zur Entstehung des "Hieronymus im Gehäus*", in: *Pantheon* 21, 1963, p. 137, ill. 10.

5. According to *Legenda aura*, the Lives of Saints by Jacobus de Voragine, 12th c., Jerome healed a lion by removing a thorn from its paw.

6. Erwin Panofsky, *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*, 1943, Munich 1977, p. 188.

Rembrandt's prints

This collection of Rembrandt's prints, unique in Greece, was acquired in 1959 - 1966, under the direction of Marinos Kalligas, when other European museums had already by the 19th century completed their collections of the oeuvre of the master's prints in high quality. There are of course sound historical and cultural reasons for this, but it would do no harm to recognize also reasons of sufficient academic qualifications according to which the museums, at times of national integration, made specific strategic plans for "national" cultural treasure acquisition. With the European collection prints and this display as an independent section –after many years– the intention by the then director to programmatically support the revival of the National Gallery in terms of the European heritage is being partially realized. It should be noted that the most complete collections of Rembrandt's prints are in the famous Rijksprentenkabinet in the Rijksmuseum and the Rembrandthuis Museum[1] (Amsterdam), the Fitzwilliam Museum (Cambridge), the Teyler Museum (Haarlem), Albertina (Vienna), the Louvre as part of the E .de Rothschild collection, and the British Museum.

n the National Gallery collection there are only 14 original etchings by Rembrandt, illustrating most of the master's periods, including the extremely rare ones *The Raising of Lazarus: The Larger Plate*, 1632 (cat. no. 523), and the monumental and theatrical *Christ crucified between the two thieves: 'The Three Crosses'*, 1653, (cat. no. 527).[2] Also on display for illustrating purposes are *Ecce Homo. Christ before Pilate: Larger Plate*, 1635 (cat. no. 524), a fruit of Rembrandt's cooperation with the copyist-engraver Jan van Vliet, a sheet that according to laboratory analysis of the paper structure was printed in the 18th century, *Christ Driving the Money Changers from the Temple*, 1635 (cat. no. 521), a later print from the authentic plate and therefore a counterproof, and *Naked Woman Seated on a Mound*, ca. 1631 (cat. no. 533), whose study revealed that the poor printing and heavily processed outlines were possibly engraved on the original plate by Jan van Vliet, who must have added the clumsy signature *Rembrandt*.

If the question of authenticity of Rembrandt's paintings has concerned the most prominent researchers and museum directors in the Netherlands since 1968,[3] there are no serious issues surrounding the authenticity of his prints. Almost the entire printmaking oeuvre by Rembrandt had already been meticulously examined by Gersaint by 1751,[4] in whose catalogue raisonné 341 plates are listed as authentic. The catalogue was supplemented by Bartsch,[5] curator at the Art History Museum, in Vienna, who raised the total to 375. Gersaint's documentation was based on the collection of the painter and biographer of the Dutch painters, Arnold Houbraken (1660-1719). Criticism today acknowledges 293 authentic plates, rejecting works by Rembrandt's pupils, even though some of them may be unsigned.

In addition to the authenticity question, there is also the problem of dating the prints: many of the original plates that survived Rembrandt's death were reprinted throughout the 18th and 19th centuries,[6] which fails the authenticity criteria for these prints. Besides the aforementioned prints, there are 16 later prints in the National Gallery collection, which came into the collection from the Alexandros Soutzos Bequest, in 1901, and are not included here. In the late 19th century, Berlin's Reichsdruckerei (National Printing Haus) issued excellent prints, of no collector's value.

Rembrandt gained European recognition in his lifetime, which he owed mainly to printmaking, which could be replicated and become known to a wide audience, much more so than paintings and drawings. He had the most profound influence of all artists on the evolution of the technique of etching. Immediately apparent are his freedom in design and unique black, which won over a large number of collectors of the era, and the numerous prints already in the 17th century ensured at that time as much as later substantial financial benefits to their owners. Rembrandt first became involved with engraving in 1626, during the beginning of his long artistic career, only using the chemical process of etching, a technique which he promoted to perfection; his later prints, from around 1640 onwards, are a combination of etching with engraving, by using drypoint, or burin. One of the foremost examples is *The Three Crosses*, a masterful combination of engraving with an extremely broad range of light and dark tones that reaches the quality of a painted work of art. The printmaker made additions and transformations using drypoint or burin, directly on the plate, rather than using hydrochloric acid (etching). The drypoint differs from the chisel by the graphic effect it has on the plate: the former causes irregular protrusions on either side of the line in addition to the engraved line, which when the black paint enters it leaves – at least in the first prints, so sought after for this reason – traces on the paper, which are perceived as velvet tones and gradations. The chisel, on the contrary, leaves a clean line of regular thickness. Rembrandt is the first printmaker that fully realized the expressive potential of the drypoint. Then as now, connoisseurs and collectors bowed before his virtuosity; of particular interest, however, was his investigative look towards achieving an unprecedented, direct, charged language of line, which dictated to the engraver, from the first moment of carving the plate to the transformations taking place during the additional processing of his compositions on the copper plate , often with several states. Each successive state replaced the previous one, making it a rare collectors' item. The successive states discussed on the catalogue of etchings, document, in the course of their making, often radical changes in search of the most appropriate arrangement and new meanings from their original conception until the final one, often upwards of ten .

There is no doubt that Rembrandt's etchings compete on equal terms with the most celebrated paintings by the painter and drawings by the draughtsman. Unlike most painters in 17th-century Netherlands, who specialized in a particular iconographic subject, he grappled with the history of the Bible, mythology, landscape and genre painting, and of course portraiture. More than any other artist, however, the painter-engraver Rembrandt exhausted the full range of technical possibilities of etching, a technique that permitted him to revisit the original treatment of a subject without destroying the point of departure. The interventions he carried out, especially at a mature age, are extremely sweeping, incompatible, often aggressive, but also unique in the history of etching, so much so that in some instances it is impossible to realize at first glance that the same plate is the starting point of so many different states. Notable examples of successive states printed by the same plate again include *The Raising of Lazarus*, the tenth of ten states (rare) in the National Gallery collection, and *Three Crosses*, the fifth of five states. His inexhaustible disposition for experimentation established Rembrandt as an early exponent of «work in progress.» This collection, unfortunately, does not provide an opportunity for juxtaposition of related states, which are virtually unrecognizable from the first to the last.

Short biographical note of the engraver

Rembrandt Harmenszoon van Rijn, the offspring of an old Leyden miller family, became known by his first name and rarely with the addition of his father's name, Harmens, with which he signed his works since 1632, clearly imitating the great Italian, Leonardo, Michaelangelo, Raphael and Titian, whom he undoubtedly rivalled in fame, not only in his homeland. In Leyden, he originally served an apprenticeship by the specialist in Italian painting, Jacob van Swanenburgh (1571 - 1638), and later, in Amsterdam, close to then famous Pieter Lastman (1583 - 1633). When asked later why he had never visited Italy, like so many ambitious fellow artists, he replied that it had been easy to study Italian art in the Netherlands. Already in the early years in Leyden, he was associated with a later close friend, Jan Lievens (1607 - 1674), with whom they originally shared a common visual language (see *Bust of an Old Man*, cat. no. 517). At the same time, Rembrandt showed great interest in artists of the Netherlands, such as Lucas van Leyden (ca. 1494 - 1533) (see *The Visitation*, 1520, cat. no. 515). His reputation was first established in 1641 by his biographer, the mayor of Leyden, Jan Jansz. Orlers, when the artist was 35 years old. Nearly twenty years after his death, he was described by the Italian artist biographer Filippo Baldinucci as "umorista di prima classe, e tutti disprezzava", that is, as a first-class humourist but also as an unconventional, possibly unstable man with a strong imagination, indifferent to his contemporary artistic trends. According to his most comprehensive early biographer, Arnold Houbraken, in 1718, Rembrandt's profile is that of a determined, greedy, and wasteful person who loved the company of ordinary people of a lower social class. This assessment, and those of other contemporaries, helped spread the – perhaps not entirely unjustified – view that he was a "traitor" of his own class and profession; both occasioned disparaging comments by those who prefer the artist as the embodiment of the ideal of a "divine" artist, whose life and social status is inextricably related to the office of high art. Thus it was that Rembrandt's profile as an uncompromising, unclassifiable artist was consolidated in traditional bibliography for nearly a century.

Returning in 1625 to Leyden, the artist painted his first signed and dated work. In 1631, he settled in Amsterdam, the flourishing economic centre of the period, where he received numerous commissions, mostly for portraits, thus decreasing his production of etchings. The unprecedented dynamism in motion *Christ Driving the Money Changers from the Temple*, 1635 (cat. no. 521), and *The Stoning of St. Stephen*, 1635 (cat. no. 525), a detail of the main theme of the painting above, both belong to this period. In his self-portraits Rembrandt is considered unrivalled. While the production of oil self-portraits continues throughout his life, those in printmaking stop in 1642: *Self Portrait in Velvet Cap with Plume*, 1638 (cat. no. 518)[7] and *Self Portrait in a Flat Cap and Embroidered Dress* (cat. no. 519) are considered as *tronies*, a new type of portraiture introduced by Rembrandt with Lievens, incorporating elements of «masquerade», skilfully using historicist or oriental features.

Tonality and the pursuit of black soon became a clear target, and that through the use of engraving of the copper plate only by a drypoint. As already mentioned, *The Raising of Lazarus*, was made by this process, and as well as *The Three Crosses*. *St Jerome Beside a Pollard Willow*, 1648 (cat. no. 531), and *St. Jerome Reading in an Italian Landscape*, ca. 1653 (cat. no. 530), are two out of a total of seven versions of the same subject. It is reasonably certain that Rembrandt was perfectly familiar with Dürer's famous engraving (cat. no. 495), and used it as a starting point to pursue his groundbreaking tradition by placing the hermit, however, amidst nature, alluding through the setting of the built elements, to his beloved 16th-century Venetian art, especially Titian. The most difficult period of his life came for Rembrandt with his bankruptcy, in 1656. In addition to accumulated debts, he had made inefficient investments as art dealer. His financial rescue came partly by new commissions for prints, mostly portraits. *Jacob Haaringh ('Young Haaringh),* 1655 (cat. no. 534) was involved in the sale of the artist's belongings after Rembrandt's bankruptcy and apparently commissioned his portrait to his client. Well into his old age, the ingenious printmaker continued to make new prints from his old plates; only two new etchings were produced in the mid-1660s.

Conclusion

Preparing for the first – after many years – exhibition of the valuable prints and the first display of the drawings in the National Gallery was a long, demanding, responsible project, scientifically challenging in every respect; the most painful and excruciating task was, new attributions, annotation, and classification to various schools of the old master's drawings. Completing the project and reviewing the results, it is striking how invisible threads arise that connect a drawing by Carracci, for instance, with a figure engraved on copper by Rembrandt, or a group of humble people in one of Dürer's woodcuts with an oil painting by Luca Giordano; in other words, how drawing, printmaking, and oil painting are integral parts of a whole, all grouped under the roof of the National Gallery. These threads in turn establish networks that together elicit to the conclusion that there is still considerable effort to be made in order to achieve, to the extent that this is possible, the reconstruction of their unifying relationships. With this display of works we hope to revive the lost interest in the «light materials», artworks on paper, whether they be unique drawings by old masters or multiples, etchings or woodcuts by famous printmakers, and to give them back the importance that they certainly enjoyed once, for collectors and then for the collections of museums some of which became famous thanks to the rare works on paper they held. The National Gallery will be one of them for Greece.

Yet, without the enthusiasm, professionalism, and boundless patience of the paper conservator Vicky Manessi, who, in spite of all setbacks, and in direct cooperation with the author served the concept of this exhibition with zeal and dedication, this display of artworks on paper would not have been possible. She deserves all praise.

NOTES

1. The Benaki Museum recently mounted, in cooperation with this organization, a major exhibition of prints: *Rembrandt. Prints from the Rembrandthuis Museum in Amsterdam* (19/10-12/12/2004), see exh. cat., *Rembrandt, Catalogue of Prints in the Rembrandthuis Museum*, Eva Ornstein-Van Slooten, Marijke Holtop (eds.), 175 p.

2. The proofs in the National Gallery were compared to known proofs published in the Hollstein's, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts*, vol. XVIII, [Christopher White και Karel G. Boon], Amsterdam 1969. See also Marilena Z. Cassimatis, "Haraktika tou Rembrandt stin Ethniki Pinacothiki", Dipli Eikona, issue 11-12-13, Apr.-Dec. 1987, p. 28-36.

3. The Rembrandt Research Program (RRP) is soon to end, before completing its ambitious objective; nevertheless, it has documented 240 of secure and 162 of questionable attributions paintings, reducing the original, published in 1935 catalogue with 613 works. The publication *A Corpus of Rembrandt Paintings* comprises five volumes (1982-2010).

4. Edmé François Gersaint, *Catalogue raisonné de toutes les pièces qui forment l'oeuvre de Rembrandt*, Paris 1751 (London 1752).

5. Adam Bartsch, *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'oeuvre de Rembrandt, et ceux de ses principaux imitateurs*, Vienna 1797, 2 vols.

6. The history of Rembrandt's copper plates have been well documented since the late 17th century, yet little is known about their transition from his own ownership to third parties. The plates were missing in the inventory of his property compiled after 1656 for liquidation purposes. A representative sample of six plates, true masterpieces, has been in the Rembrandthuis since 1993.

7. A handwritten note by Marinos Kalligas survives on the old supporting cardboard: "Most extraordinary print in fine tones, early proof on lined paper with a lily. Except for the Stäuter, Rosenberg and Eliseher collections, a copy in a rare state of preservation. Acquired from C.G. Boerner-Düsseldrof 1959, New Catalogue no. 26 no. 145. Graphik und Handzeichnungen, 1850 D.M. November 1959". It is indeed a unique proof, and one of the latest, with a rather faded signature.

Catalogue of Drawings and Prints

BIBLIOGRAPHICAL NOTES

B.: A. Bartsch, *Le peintre-graveur, Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre de Rembrandt, et ceux des ses principaux imitateurs*, Vienna 1797, 2 vol.
H.: F.W.H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts*, 1969

ABBREVIATIONS

bottom right: b. r.
bottom left: b. l.
bottom centre: b. c.
top right: t. r.
top left: t. l.
top centre: t. c.
centre right: c. r.
upper right: u. r.
upper light: u. l.
lower right: l. r.
lower left: l. l.

DRAWINGS

Drawings are classified by Schools:
Italian School
Dutch and Flemish School
French School

362. *Christ as Judge with angels playing music*, ca. 1590
Acquired as Jean Honoré Fragonard (Grasse, Alpes-Maritimes 1732 - Paris 1806), **probably attributed to Cesare Pollini, known as dal Francia** (Perugia ca. 1560 - ca. 1630). **Italian School.**
Pen and brush, sepia, 19.8 x 20 cm
Alexandros Soutzos Bequest, 1901
inv. no. 1263

363. *St Matthew*, early 16th cent.
Acquired as Antonio Allegri, known as Correggio (1489/1494-1534), **probably valid attribution**.
Preliminary drawing for the decoration of one of the four spherical triangles on the dome of the church of San Giovanni Evangelista in Parma (1522-1524).
Grid traces on the upper half area.
B. l.: SR/IR collection seal [Sir Joshua Reynolds, 1723-1792].
Verso: Extensive note by previous owner, J.CENT. Robinson, London, 1878; several works from his collection presently belong to the British Museum.
There is a copper engraving by Giacomo Maria Giovannini (1667-1717) of a slight variation on this theme in the British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. no. 1837, 0408.469.
Chalk, brush, sepia, 28.5 x 26 cm
Alexandros Soutzos Bequest, 1901
inv. no. 320
Bibliography: A.E. Popham, *Correggio's Drawings*, London 1957.

364. *The Meeting of Elizabeth and Mary at the Golden Gate,* ca. 1590
Acquired as Fra Bartolomeo (Florence 1472-1517), **attributed to a copy of a work by Federico Barocci** (Urbino ca. 1535-1612) in the San Filippo Neri Chapel, Chiesa Nuova, Rome (1583-1586).
Pen and brush with inkwash, 46.2 x 31.3 cm
Alexandros Soutzos Bequest, 1901
inv. no. 749

365. *St Diego de Alcalá (?) in ecstasy with the Holy Trinity and the Symbols of Passion*, early 17th cent.
Acquired as Guido Reni (Bologna 1575 - 1642), **attributed to Caccia Guglielmo (Moncalvo)** (Montabone 1568 - Moncalvo 1625), **Northern Italian School.**
Pen with sepia wash, 27 x 16.8 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 344/β
Bibliography: Exh. cat. *Du Greco à Delacroix*, Lausanne, Fondation de l' Hermitage, 30/1-31/5/2004, cat. no. 73.

366. *Adoration of the Magi*, late 16th cent.
Acquired as Luca Ferrari, known as Luca da Reggio (Reggio Emilia 1605 - Padua 1654), **attributed to copyist of a preliminary oil painting by Jacopo dal Ponte, known as Bassano** (Bassano del Grappa, 1510/1519-1592). **Venetian School**.
B. c.: *Luca da Reggio*, old collector's mark.
Brush with inkwash and heightened with white, 40.4 x 20.5 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 326

367. *Healing Bishop*, late 18th cent.
Acquired as Barend van Orley (Netherlands, ca. 1488 - 1541), **attributed to the Flemish School**.
Probably a preliminary drawing for a predella.
Pen and brush with inkwash on coloured paper, 34.6 x 18 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 931

368. *Healing Bishop*, 17th cent.
Acquired as Carlo Ridolfi (Lonigo 1594 - Venice 1658), **attributed to a Venetian School copy**
Pen and brush with inkwash on coloured paper, 29.4 x 22.9 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 934

369. *Adoration of the Magi*, after 1550
Acquired as Bernardo Buontalenti (Florence ca. 1531 - 1608), **attributed to Aertgen van Leyden** (Leiden 1498-1564) **or Jan van Scorel** (Schoorl 1495-Utrecht 1562), **School of Leiden.**
Pen and brush with inkwash, 27.8 x 21.9 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 377

370. *The Epiphany of Holy Trinity*, 17th cent.
Acquired as and attributed to Abraham van Diepenbeeck (Hertogenbosch 1596 - Antwerp 1675), **Flemish School**.
Pen and brush with inkwash, 28.6 x 17.5 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 402

371. *Adoration of the Magi*, late 17th cent.
Acquired as Luca Giordano (Νάπολη 1634 - 1705), **attributed to the Schools of Naples or Sicily.**
Pen and brush with watercolour, 44.5 x 29 cm
B. r., GC seal, European drawing unidentified collection.
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 363

372. *The Assumption of Virgin Mary*, 16th cent.
Acquired as Guido Reni (Bologna 1575 - 1642), **attributed to unknown, influenced by Piero Buonaccorsi, known as Perino del Vaga** (Florence 1501-Rome 1547), **School of Florence**.
Pen and brush with sepia wash on coloured paper, 26.6 x 16.6 cm
B. r.: CG=Ch. Gasc collector's seal (Paris, 1850).
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 344/γ

373. *Virgin Mary of the Rosary with Christ, St Peter the Martyr and a Monk*, early 16th cent.
Acquired as and attributed to Paolo Farinati (Verona, 1524 - 1606), active in Verona, Mantua and Venice.
Verso: *Battle scene*, unfinished
Pen and brush with inkwash and heightened with white on coloured paper, 35.7 x 22.6 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 317

374. *Two Apostles*, ca. 1600
Acquired as Agostino Carracci (Bologna 1557 - Parma 1602), **probably attributed to Annibale Carracci** (Bologna 1560 - Rome 1609), **School of Bologna**.
Sanguine, 34.9 x 18.5 cm
B. r.: collection seal SRIR.=Sir Joshua Reynolds , below: traces of earlier seal: JG, unknown collector.
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 350/β
Bibliography: R. Wittkower, *Carracci Drawings at Windsor Castle*, London 1952, no. 449.

375. *Man wearing a toga*, early 17th cent.
Acquired as Jacopo da Pontormo (Pontormo 1494-1557), **attributed to the School of Florence, 17th ca.** (1962) **and probably to Matteo Rosselli** (Florence, 1578 - 1650)
Sanguine, 41.1 x 20.9 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 353

376. *St Andrew*, early 17th cent.
Acquired as Agostino Carracci (Bologna 1557 - Parma 1602), **attributed to the School of Florence**.
Sanguine, 34.5 x 20.9 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907 (?)
inv. no. 1320

377. *St Anthony of Padua heals the paralytic*, ca. 1600
Acquired as Lodovico Carracci (Bologna 1555 - 1619), **attributed to the School of Genua, specifically to the circle of Bernardo Castello** (Genua 1557 - 1629)
Pen, sepia wash, 29.2 x 21.7 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 364
Bibliography: Exh. cat. *Du Greco à Delacroix*, Lausanne, Fondation de l'Hermitage, 30/1-31/5/2004, cat. no. 70.

378. *Study of female figure in long dress*, ca. 1560
Acquired as Agostino Carracci (Bologna 1557 - Parma 1602), **attributed to the School of Florence, probably to Jacopo Vignali** (near Arezzo 1592 - Florence 1664). **School of Florence**.
B. r.: collector's mark: *Agostino Carracci (1560).*
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 350/γ
Bibliography: Exh. cat. *Du Greco à Delacroix*, Lausanne, Fondation de l'Hermitage, 30/1-31/5/2004, cat. no. 66.

379. *Study for ritual scene* (fragment), mid-17th cent.
Acquired as Bartolomeo Schedoni (Modena 1578 - Parma 1615), **attributed to the School of Cremona.**
Sanguine on coloured paper, 24.3 x 33.8 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 318

380. *St John the Baptist preaching in the desert*, 1610-20
Acquired as Domenico Zampieri or Domenichino (Bologna 1581 - Naples 1641), **probably valid attribution. Italian School.**
Pen and brush with inkwash on coloured paper, 22.3 x 31.1 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 348

381. *Studies for Putti*, mid-16th cent.
Acquired as Guido Reni (Bologna 1575 - 1642), **attributed to the style of Mariotto Albertinelli** (Florence 1474 - 1515) **or to Perino del Vaga** (Florence 1501 - Rome 1547). **Italian School.**
Verso: Praying monk
Pen, sepia, 26.2 x 19.5 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 344/α
Bibliography: Exh. cat. *Du Greco à Delacroix*, Lausanne, Fondation de l'Hermitage, 30/1-31/5/2004, cat. no. 69.

382. *Pagan Feast*, early 17th cent.
Acquired as Domenico Zampieri or Domenichino (Bologna 1581 - Naples 1641), **attributed to the School of Genua, specifically Giovanni-Benedetto Castiglione known as Il Grecchetto** (Genua ca. 1609 - Mantua 1665).
Brush and inkwash, 27.1 x 19 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 336
Bibliography: Exh. cat. *Du Greco à Delacroix*, Lausanne, Fondation de l'Hermitage, 30/1-31/5/2004, cat. no. 71.

383. *Study for naked children playing*, mid-17th cent.
Acquired as Nicolas Poussin (Les Andelys, Normandy 1595 - Rome 1665), **attributed to Raymond Lafage** (Lisle-sur-Tarn 1656 - near Lyon 1684). **French School.**
Pen and brush with sepia wash, 22 x 30.7 cm
B. r.: collection seal CENT.G=Charles Gasc (Paris, 1850)
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 400

384. *Calf sacrifice*, late 16th cent.
Acquired as Daniele da Volterra (Volterra 1509 - Rome 1566), **attributed to the School of Fontainebleau and to a copy of a work by da Volterra.**
Pen and brush with inkwash on coloured paper, 22.4 x 45.7 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 327

385. *Battle with Elephants (The Battle of Zama between Scipio Africanus and Hannibal?),* 16th cent.
Acquired as Giulio Pippi, known as Romano (Rome 1499 - Mantua 1546**), attributed to the circle of Federico Zuccaro** (near Urbino 1540/1541 - Ancona 1609) **or of Piero Buonaccorsi, known as Perino del Vaga** (Florence 1501 - Rome 1547).
Probably a preliminary drawing for a Majolica plate.
Brush, sepia wash, diam. 32 cm
Alexandros Soutzos Bequest, 1901
inv. no. 328
Bibliography: Exh. cat. *Du Greco à Delacroix*, Lausanne, Fondation de l'Hermitage, 30/1-31/5/2004, cat. no. 64.

386. *Scene from the Battle of Zama between Scipio Africanus and Hannibal,* 1650
Acquired as Cornelis Cort (Edam 1533 - Rome 1578), **attributed to unidentified copyist of an original copper engraving by Cort, after a drawing by Giulio Romano** (Louvre).
Verso: old collector's mark (?) *1650.*
Pen and brush with inkwash, 42.1 x 55.1 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 787

387. *The animal sacrifice at Lystra*, 17th cent.
Acquired as Raphael (Raffaello Santi, Urbino 1483 - Rome 1520), **attributed to a copy in reverse** (evidently from a print) **of Raphael's *The Sacrifice at Lystra*, 1515, probably in the style of Pietro da Cortona** (Cortona 1596 - Rome 1669).
From: Lives of the Apostles Paul and Barnabas, Acts: 14, 8.
Pen and brush with inkwash on coloured paper, 24.8 x 38.4 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 351

388. *Triumph of Virtue*, early 18th cent.
Acquired as Francesco Cavaliere Trevisani (Capo d' Istria 1656 - Rome 1746), **attributed to a continuer of Pietro da Cortona**, (Cortona 1596 - Rome 1669).
Pen and brush with inkwash, heightened with white and μολύβι, 35.1 x 48.7 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 357

389. *The Archangel Michael defeating the Dragon*, 1827
Acquired as Charles Meynier (Paris 1768-1832), **valid attribution**
B. l.. *Meynier, 1827*
Preliminary drawing for a fresco at the St Michael Chapel, St. Mandé Foundation, Paris.
Pen and brush with inkwash and heightened with white on coloured paper, 60.4 x 38.2 cm
Unknown consignment, before 1940
inv. no. 1319

390. *The Coronation of "Venice" by "War"*, 18th cent.
Acquired as Domenico Tiepolo (Venice 1727 - Madrid 1804), **attributed to Pietro Novelli** (Monreale 1603 - Palermo 1647).
Sanguine, 37.1 x 29.7 cm
Donated by Kyriakos Mavromichalis, 1910
inv. no. 360

391. *The Virgin with Christ and a monk*, 18th cent.
Acquired as a work by an "Unknown" artist; attributed to Francesco Solimena (Canale di Serino 1657 - Barra 1747) **or to an unidentified copyist of the original drawing**.
Sanguine, 37.1 x 29.7 cm
Donated by Kyriakos Mavromichalis, 1910
inv. no. 360

392. *Adoration of the Magi*, 18th cent.
Acquired as Giovanni Battista Tiepolo (Venice 1696 - Madrid 1770**), attributed to his workshop**.
Pen and brush with inkwash, 47.4 x 34.4 cm
Alexandros Soutzos Bequest, 1901
inv. no. 753

393. *Kneeling soldiers before a miracle*, 17th cent.
Acquired as Giovanni-Battista Fiorini (Bologna 1535/40 - 1599/1600), **attributed to the same, and, more probably, to Giovanni Battista della Rovere, known as il Fiamminghino** (Milan 1575 - 1630). **Flemish School?**
Pen and brush, inkwash 17.1 x 22.4 cm
Alexandros Soutzos Bequest, 1901
inv. no. 331

394. *Christ and the Centurion of Capernaum*, late 17th cent.
Acquired as Pietro Aquila (Marsala 1650 - Alcamo 1692), **attributed to the same, Giovanni Battista Passeri** (Rome 1654 -1714) **or his circle**.
b. r.: seal of the collection LsD: Louis Deglatiny (1854-1936), wood merchant, Rouen.
Pen, brush, inkwash, 13.6 x 19.9 cm
Donated by Matthaios Renieris, 1951
inv. no. 1512

395. *Prophets*, 18th cent.
Acquired as Ercole Procaccini (Bologna 1520 - Milan 1595), **attributed to Giovanni Lanfranco** (1962), **refers to a copy related to a work by Carlo Maratta** (1625 - 1713).
Pen with inkwash on coloured paper, 25 x 35.1 cm
Alexandros Soutzos Bequest, 1901
inv. no. 342

396. *Prophets*, 18th cent.
Acquired as Ercole Procaccini (Bologna 1520 - Milan 1595), **attributed to Giovanni Lanfranco** (1962), refers to a copy related to a work by Carlo Maratta (1625-1713).
Pen with inkwash on coloured paper, 24.9 x 33.7 cm
Alexandros Soutzos Bequest, 1901
inv. no. 341

397. *The Resurrection of Christ*, mid-17th cent.
Acquired as Nikolaas Maes or Maas (Dordrecht 1634 - Amsterdam 1693), **probably valid attribution**
B. r.: collection seal LsD: Louis Deglatiny (1854-1936), timber merchant, Rouen.
Pen and brush, inkwash,13.6 x 19.9 cm
Donated by Matthaios Renieris, 1951
inv. no. 1512

398. *The chariot of Hera drawn by peacocks*, ca. 1600
Acquired as Salvator Rosa (Aranella/ Naples 1615 - Rome 1673); **formerly** (1962) **attributed to Pietro Testa** (Lucca 1612 - Rome 1650); **attributed to unidentified Flemish or Dutch artist**.
Pen and brush, inkwash, 18.7 x 26.1 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 329

399. *Male nude study or River Deity*, ca. 1700
Acquired as Pietro da Cortona (Cortona 1596-Rome 1669), **attributed to the School of Bologna**, **probably to the circle of Giovanni Francesco Barbieri, known as Il Guercino** (Cento, near Bologna 1591 - Bologna 1666) **or to Gian Francesco Romanelli, known as il Rafaellino** (Viterbo 1610 - 1662), **School of Rome**.
B. r.: collection seal CENT.G= Charles Gasc, ca. 1850, Paris.
Sanguine, 31.7 x 52.4 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 345
Bibliography: Exh. cat. *Du Greco à Delacroix*, Lausanne, Fondation de l'Hermitage, 30/1-31/5/2004, cat. no. 67.

400. *Peasant*, ca. 1580
Acquired as Agostino Carracci (Bologna 1557 - Parma 1602), **attributed to Annibale Carracci** (Bologna 1560 - Rome 1609) **or to early Agostino Carracci**
Pen, sepia wash, 22.4 x 17.3 cm
Probably a preliminary drawing for print
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 322/β
Bibliography: Exh. cat. *Du Greco à Delacroix*, Lausanne, Fondation de l'Hermitage, 30/1-31/5/2004, cat. no. 65.

401. *City in Siege*, 17th cent.
Acquired as Giulio Pippi, known as Romano (Rome 1499 - Mantua 1546), **attributed to the Flemish School.**
Verso: drawing of horse and horseman
Pen and brush, inkwash, 20.3 x 28.1 cm
Donated by K. & Athina Kyriakidis, 1959
inv. no. 2266

402. *Study for crucified man or for Marsyas*, 17th cent.
Acquired as Anthony van Dyck (Antwerp 1599 - London 1641), **with reservations, attribution valid for the artist's Italian period.**
B. r.: later collector's mark (?): *Ant. Vandicent.*
Pen, sepia, 17.4 x 10.8 cm
Alexandros Soutzos Bequest, 1901
inv. no. 365

403. *Scene of frenzy in front of a death chamber*, 18th cent.
Acquired as Pompeo Girolamo Batoni (Lucca 1708- Rome 1787), **probably valid attribution. Italian School.**
Brush, inkwash, heightened with white, 21.8 x 24.6 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 316

404. *Arcadian Landscape*, early 17th cent.
Acquired as Annibale Carracci (Bologna 1560 - Rome 1609), **formerly** (1962) **attributed to Giovanni Francesco Grimaldi** (1606-1680) **or to his circle; attributed to the circle of the Carracci.**
Pen and brush, 21.2 x 22.7 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 368

405. *The Holy Family with a Franciscan Monk*, 17th cent.
Acquired as Pablo de Cespedes (Toledo, before 1548 - 1608), **probably valid attribution**.
Pen and brush, sepia, 23 x 19.2 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 340

406. *The Good Samaritan*, early 19th cent.
Acquired as Francesco Solimena (Canale di Serino 1657 - Barra 1747), **attributed to the Italian School.**
Brush and sepia, 21.1 x 27.3 cm
Probably a preliminary drawing for a print.
Alexandros Soutzos Bequest, 1901
inv. no. 324/α

407. *The Good Samaritan*, early 19th cent.
Acquired as Francesco Solimena (Canale di Serino 1657 - Barra 1747), **attributed to the Italian School.**
Brush and sepia, 17,5 x 26 cm
Probably a preliminary drawing for a print
Alexandros Soutzos Bequest, 1901
inv. no. 324/β

408. *The Last Supper*, 17th cent.
Acquired as Jacopo Tintoretto (Venice 1519 - 1594), **formerly** (1962) **attributed to Jacopo Palma il Giovane** (Venice 1548/1550 - 1628); **probably attributed to Alessandro Maganza** (Venice, 1556 - after 1630). **Venetian School**.
Brush, sepia on coloured paper, 17.6 x 18.7 cm
Alexandros Soutzos Bequest, 1901
inv. no. 332

409. *The Last Supper*, 16th cent.
Acquired as Jacopo Tintoretto (Venice 1519 - 1594), **attributed to the Italian School**.
Copy of *The Last Supper by* Tintoretto in San Polo (Venice, 1570).
C. l.: collection seal SR/IR.[Sir Joshua Reynolds, 1723-1792].
Brush, inkwash, heightened with white, 33 x 51.4 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 338

410. *The Last Supper*, 18th cent.
Acquired as Jacopo Tintoretto (Venice 1519-1594), **probably attributed to the French School**, same model as inv. no. 338.
Copy of *The Last Supper by* Tintoretto in San Polo (Venice, 1570).
Sanguine, 21.2 x 43.1 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 339

411.1-4 *A Bishop's miracle*, mid-18th cent.
Acquired as "Unknown", attributed to Corrado Giaquinto (Molfetta 1703 - Naples 1765) **or to the School of Naples.**
1. *The Catechism*
Pen with sepia wash, 51.9 x 40 cm
Purchase, 1919
inv. no. 709/β
Bibliography: Exh. cat. *Du Greco à Delacroix*, Lausanne, Fondation de l'Hermitage, 30/1-31/5/2004, cat. no. 78.
2. *The Blessing*
Pen with sepia wash, 51.9 x 40 cm
Purchase, 1919
inv. no. 709/δ
Bibliography: Exh. cat. *Du Greco à Delacroix*, Lausanne, Fondation de l'Hermitage, 30/1-31/5/2004, cat. no. 77.
3. *The Baptism*
Pen with sepia wash, 51.9 x 40 cm
Purchase, 1919
inv. no. 709/ε
Bibliography: Exh. cat. *Du Greco à Delacroix*, Lausanne, Fondation de l'Hermitage, 30/1-31/5/2004, cat. no. 79.
4. *The Mystery of Holy Communion*
Pen with sepia wash, 55.4 x 43.5 cm
Purchase, 1919
inv. no. 709/γ
Bibliography: Exh. cat. *Du Greco à Delacroix*, Lausanne, Fondation de l'Hermitage, 30/1-31/5/2004, cat. no. 80.

412. *Study for bearded old man*, 1618
Acquired as Abraham van den Tempel (Lambertsz) (Leewarden 162 - Amsterdam 1672), **probably attributed to Abraham Bloemaert** (Gorinchem 1566 - Utrecht 1651).
Old labeling on the protective cardboard.
Sanguine, 15.5 x 13.1 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 424/2

413. *Study for bearded old man*, late 17th cent.
Acquired as Abraham van den Tempel (Lambertsz) (Leewarden 1622-Amsterdam 1672), **probably attributed to Abraham Bloemaert** (Gorinchem 1566 - Utrecht 1651).
Sanguine on coloured paper, 17.7 x 14.9 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 424/1

414. *Study for kneeling monk and details of drapery and head*, early 16th cent.
Acquired as Agostino Carracci (Bologna 1557 - Parma 1602), **attributed to the School of Florence.**
Sanguine, 31.1 x 18.7 cm
B. l.: collection seal CG [Ch. Gasc] (Paris, 1850).
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 350/α

415. *Two angels with the Column of Passion*, 18th cent.
Acquired as Guillaume Coustou (Lyon 1677 - Paris 1746), **valid attribution** (1962, 1998). **French School.**
B. l.: collection seal E.G.=J.Ed.Gatteaux (1788-1881), sculptor and medal engraver, Paris (drawings and prints).
B. r.: collection seal CG [Ch. Gasc] (Paris, 1850).
Sanguine, 39.5 x 26.6 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 383

416. *Child catching birds*, ca. 1600
Acquired as Annibale Carracci (Bologna 1560-Rome 1609), **attributed to the School of Bologna**.
Drawing from life, probably a preliminary drawing for copper engraving.
Pencil, 26.1 x 13.1 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 322/γ
Bibl.: *Diverse figure al numero di ottanta disegnate di penna, nell'hore di ricreatione, da Annibale Carracci ; intagliate in rame, e cavate dagli originali, da Simone Guilino Parigino per utile di tutti li uirtuosi, et intendenti, della professione della pittura, e del disegno,* Rome, 1646.

417. *Mary Magdalene*, early 17th cent.
Acquired as Abraham Bloemaert (Gorinchem 1566 - Utrecht 1651), **valid attribution**.
Pen and brush, sepia, 12.8 x 8.9 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 417/δ

418. *Hermit*, early 17th cent.
Acquired as Abraham Bloemaert (Gorinchem 1566 - Utrecht 1651), **valid attribution**.
Pen and brush, sepia,12.8 x 8.9 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 417/ε

419. *Clergyman*, early 17th cent.
Acquired as Abraham Bloemaert (Gorinchem 1566 - Utrecht 1651), **valid attribution**.
Pen and brush, pencil, 15,8 x 12,7 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 417/γ

420. *Mary Magdalene the Penitent*, early 17th cent.
Acquired as Abraham Bloemaert (Gorinchem 1566 - Utrecht 1651), **valid attribution. Dutch School.**
Pen and brush, inkwash, heightened with white, 12.8 x 8.2 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 417/α

421. *John the Baptist*, early 17th cent.
Acquired as Abraham Bloemaert (Gorinchem 1566 - Utrecht 1651), **valid attribution. Dutch School.**
Pen and brush, inkwash, heightened with white, 13.3 x 8.6 cm
B. l.: collection seal CG [Ch. Gasc] (Paris, 1850).
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 417/β

422. *Studies for sixteen portraits of famous artists* (Holbein, Rubens, van Dyck et.al.), 18th cent.?
Acquired as Anton van Dyck (Antwerp 1599 - London 1641), **attributed to unknown historicist painter.**
Probably a copy of a drawing by van Dyck.
Charcoal with heightened with white on coloured paper, 31 x 47.2 cm
Donated by Matthaios Renieris, 1951
inv. no. 1486

423. *Man in pointed cap and inkwell attached to his belt*, 18th cent.

Acquired as Rembrandt Harmensz. van Rijn (Leyden 1606 - Amsterdam 1669), **attributed to a later imitator of his style.**
Pen and brush, sepia, sepia wash, 11.8 x 4.5 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 406/α

424. *Fishing man in profile*, 18th cent.
Acquired as Rembrandt Harmensz. van Rijn (Leyden 1606 - Amsterdam 1669), **attributed to a later imitator of his style.**
Pen and brush sepia, sepia wash, 12.3 x 4.5 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 406/β

425. *View of Doordrecht with the Grote Kerk* [Great Church], ca. 1650
Acquired as Jacob Salomonsz. van Ruysdael (Haarlem 1629-1681), **attributed with certainty to Jan Josephsz. van Goyen** (Leiden 1596 - The Hague 1656). **Dutch School.**
Preliminary drawing, probably for the eponymous work at Dordrecht, 1651, Dordrechts Museum, inv. no. DM/948/108.
Charcoal, 9.3 x 19 cm
Verso: preliminary drawings for boats
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 409/β

426. *Landscape on the Rhine*, second half of the 17th cent.
Acquired as Jan Griffier (Amsterdam 1645/1652/1656 - London 1718), **valid attribution.**
Pen, sepia and brush, sepia wash, 11.1 x 19.1 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 403/1

427. *Landscape on the Rhine*, 2nd half of 17th cent.
Acquired as Jan Griffier (Amsterdam 1645/1652/1656 - London 1718), **valid attribution**.
Pen, sepia and brush, sepia wash, 11.1 x 19.2 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 403/2

428. *Ice Skating*, 2nd half of 17th cent.
Acquired as Johann Le Ducq (The Hague 1629/1630/1636 - 1676/1677), **attributed to the Dutch School.**
Probably a copy of an older print.
Verso: pastoral scenes
Pen and brush, inkwash, 19.2 x 27.3 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 410

429. *Landscape with windmill*, late 17th cent.
Acquired as Jan Jansz. den Uyl (Amsterdam, ca. 1624 - after 1702), **probably valid attribution**
Pen, sepia and brush, sepia wash, 13.7 x 18.5 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 936/1

430. *Landscape with ruined windmill*, late 17th cent.
Acquired as Jan Jansz. den Uyl (Amsterdam, ca. 1624 - after 1702), **probably valid attribution**
Pen, sepia and brush, sepia wash , 13.5 x 18.6 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 936/2

431. *Abbey park at Beckem County,* 1676
Acquired as Josua [de] Grave or Josua [de] Graaf (Amsterdam 1643 - The Hague 1712), **valid attribution.**
B. r.: *Josué Degrave*
Verso: *Abdye Horchte in het Graatschap, Beckem,* 16 8/26 76 = [26.8.1676].
Pen, sepia and brush, sepia wash, 9.4 x 15.2 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 416/α

432. *Abbey park at Beckem County,* 1676
Acquired as Josua [de] Grave or Josua [de] Graaf (Amsterdam 1643 - The Hague 1712), **valid attribution. Dutch School.**
B. r.: *Josué Degrave*
Rear: *Josué Degrave Abdye Horchte in het Graatschap, Beckem,* 16 8/26 76 = [26.8.1676].
Pen, sepia and brush, sepia wash, 9.4 x 15.2 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 416/β

433. *Italian landscape* (Malta or Sicily?), 1650-1670
Acquired as Abraham Casembrot (before 1593 - 1670), **attributed to a copy of a drawing by the artist. Dutch School.**
Pen, sepia and brush, sepia wash , 12.3 x 19.2 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 432/α

434. *Italian landscape* (Malta or Sicily?), 1650-1670
Acquired as Abraham Casembrot (before 1593 - 1670), **valid attribution.**
Pen, sepia and brush, sepia wash, 12.3 x 19.2 cm
B. l.: *Casembroot* (later mark).
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 432/β

435. *Warships in sea battle*, 17th cent.
Acquired as Cornelis Hendriksz. Vroom (1591 - 1661), **attributed to unknown Dutch seascapist**.
Pen, sepia and brush, sepia wash, later overpaintings, 16.4 x 23.5 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 435

436 a, b. *Landscape by the sea at Nieuwpoort*, 1641
Acquired as Abraham Storck (Amsterdam 1644 - 1708), **valid attribution.**
Pen, sepia and brush, sepia wash, 9.5 x 26.2 cm
B. l.: collection seal CG [Ch. Gasc] (Paris, 1850).
Verso: rough sketches in pen
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 429

437. *Sailboat near rocks*, 17th cent.
Acquired as Pierre Puget (Marseilles 1620 - 1694), **probably valid attribution.**
Brush, inkwash, 17.6 x 28.7 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 378

438. *Seascape with Dutch merchant ships*, mid-17th cent.
Acquired as Ludolf Backhuysen (Emden 1630 - Amsterdam 1608), **probably valid attribution. Dutch School.**
Grid and vanishing points in pencil, probably a preliminary drawing for an oil painting.
Pen, inkwash, pencil, 19.7 x 29.4 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 411

439. *Horsemen in battle*, mid-17th cent.
Acquired as Albert Flamen (Bruges ca. 1620 - Paris, after 1693), **probably attributed to battle scene painter, Jan van Huchtenburg** (Haarlem before 1647 - Amsterdam 1723/1733). **Dutch School.**
Pen and brush, inkwash, 10.9 x 16.8 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 433/3

440. *Landscape with battle scene between indigenous*, mid-17th cent.
Acquired as Hendrik Mom(m)ers (ca. 1623-1693), **probably valid attribution.**
Pen and brush, inkwash, 10.6 x 15.9 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 942/1

441. *Farmhouse*, 1665
Acquired as Albert Flamen (Bruges ca. 1620 - Paris, after 1693), **attributed to Rembrandt's pupil, Gerbrand van der Eeckout** (Amsterdam 1621 - 1674). **Dutch School.**
T. r.: *maison Rustique.*
C. l.: collection seal E.G.=J.Ed.Gatteaux (1788-1881), Paris.
Pen and brush, inkwash, 9.8 x 20 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 433/1

442. *Cabin in the woods*, mid-18th cent.
Acquired as Franz Edmund Weirotter (Innsbruck 1733 - Vienna 1771), **valid attribution**.
Signed: b. r.
Brush, inkwash, 16.9 x 23.1 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 407

443. *Landscape with ancient ruins and flock of animals*, mid-17th cent.
Acquired as Jacob van der Ulft (Gorinchem1621 - Noordwijk 1689), **probably valid attribution**.
Brush, inkwash and some use of pencil, 14.2 x 23.8 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 930

444. *Arcadian landscape*, early 18th cent.
Acquired as and probably attributed to Jan van Huysum (Amsterdam 1682-1749).
Pen and brush, inkwash and pencil, 7.2 x 9.7 εκ
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 943/α

445. *Arcadian landscape*, early 18th cent.
Acquired as and probably attributed to Jan van Huysum (Amsterdam 1682-1749).
Pen and brush, inkwash and pencil, 7.2 x 10.4 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 943/γ

446. *Landscape by the river Rhine [arcadian landscape]*, 17th cent.
Acquired as Daniel Schultz the Younger (Danzig, polish Prussia 1615/1620 – before 1683), **attributed to the Dutch School.**
Pen and brush, inkwash, 9 x 21 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 427

447. *Landscape by the river with boats, ships and mill*, 2nd half of 17th cent.
Acquired as Joh. Wilhelm Bauer (early 17th cent. - 1640), **valid attribution.**
Pen and brush, inkwash, 9 x 21 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 927

448. *The Forum Romanum, il "Campo vaccino"*, mid-17th cent.
Acquired as Moyses van Uyttenbroeck (The Hague 1584/1590/1610 - before 1648), **attributed to Leonaert Bramer** (Delft 1596 - before 1674).
T. r.: *LB, in Romen*, 1600.
Pen and brush with inkwash, 13 x 19.5 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 418/β

449. *The Forum Romanum , il "Campo vaccino" with scenes of everyday life*, early 17th cent.
Acquired as Moyses van Uyttenbroeck (The Hague 1584/1590/1610 - before 1648), **probably valid attribution**
Pen and brush, later overpaintings, 14.7 x 20.1 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 418/α

450. *Landscape in Rome. Detail of the exterior of the church of Trinità del Monte* [at the "Spanish Scala"], mid-17th cent.
Acquired as Salomon Van Ruisdael (Naarden ca. 1602 - Haarlem 1670), **attributed to unknown Dutch artist, member of the "Bamboccianti" active in Rome** (1625 - ca. 1690) **who applied the Dutch idiom to Italian landscape art.**
Pen and brush, sanguine and sepia wash, 11.9 x 17.1 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 942/2

451. *Capriccio* [imaginary landscape with ancient ruins], mid-18th cent.
Acquired as Francesco Guardi (Venice, before 1712 - 1793), **attributed to the Venetian School.**
Pen, sepia and brush with sepia, 35.7 x 23.2 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 337

452. *View of the Forum Romanum*, ca. 1670
Acquired as Claude Lorrain (Chamagne, Northern France ca. 1600 - Rome 1682), **formerly attributed to σε unknown Flemish artist of the School of Rome; attributed to unknown French artist in Italy or to a copy of a print.**
B. l.: CENT. Lorrain, collector's mark.
Pen with sepia wash, 23.8 x 36.1 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 394
Bibliography: Exh. cat. *Du Greco à Delacroix*, Lausanne, Fondation de l'Hermitage, 30/1-31/5/2004, cat. no. 74.

453. *View of Bologna*, ca. 1700
Acquired as Isaac de Moucheron (Amsterdam 1667 - 1744), **valid attribution.**
Pen on sepia wash, 12.6 x 19.7 cm
B. r.: Monogram, *I.M. in Bolonie.*
inv. no. 425/α

454. *View of Bologna,* ca. 1700
Acquired as Isaac de Moucheron (Amsterdam 1667 - 1744), **valid attribution**.
Pen on sepia wash, 12.6 x 19.7 cm
B. l.: Monogram, *I.M. in Bolonie.*
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 425/β
Bibliography: Exh. cat. *Du Greco à Delacroix*, Lausanne, Fondation de l'Hermitage, 30/1-31/5/2004, cat. no. 76.

455. *The Bath of Diana [Diana and Callisto]*, mid-18th cent.
Acquired as Pietro Lucatelli (Rome ca. 1630 - after 1690), **probably attributed to the School of Venice, and probaly to Giovanni Raggi** (Bergamo 1712-1792/94).
Pen, sepia wash, 29.1 x 20.5 cm
Alexandros Soutzos Bequest, 1901
inv. no. 1237
Bibliography: Exh. cat. *Du Greco à Delacroix*, Lausanne, Fondation de l'Hermitage, 30/1-31/5/2004, cat. no. 72.

456. *Landscape with shepherd playing a musical instrument*, late 18th cent.
Acquired as Louis Le Sueur (Paris 1746 - 1779), **attributed to the French School.**
B. l.: *L. Lesueur*, later mark.
Pen, ink and brush with inkwash and charcoal, 27.7 x 22.7 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 373

457. *Human figured apes*, late 17th cent.
Acquired as David Teniers the Younger (Antwerp 1610 - Brussels 1690), **attributed to Flemish imitator of the artist**
Pen and brush, inkwash, 20.8 x 32.7 cm
Stephanos Skouloudis Bequest, 1930
inv. no. 426

458. *The peasant paying his debt*, end of 18th cent.
Acquired as Adriaen van Ostade (Haarlem 1610 - before 1685), **attributed to unknown copyist of etchings by Ostade.**
Refers to the etching: Bartsch.42 (after 1646).
Pen, ink, watercolour, 10.3 x 8.8 cm
Aikaterini Rodokanani Bequest, 1907
inv. no. 712

459. *Wandering musicians*, late 18th cent.
Acquired as Adriaen van Ostade (Haarlem 1610 - before 1685), **attributed to unknown copyist of etchings by Ostade.**
Refers to the etching: Bartsch 38 (after 1642).
Pen, ink, watercolour, 10.2 x 8.7 cm
Aikaterini Rodokanani Bequest, 1907
inv. no. 713

460. *Family Scene*, late 18th cent.
Acquired as Jean Baptiste Greuze (Tournus 1725 - Paris 1805), **attributed to his circle**.
Pen and brush, sepia on coloured paper, 47.8 x 54.9 cm

Alexandros Soutzos Bequest, 1901
inv. no. 374

461. *Scene at a tavern*, mid-19th cent.
Acquired as Jean-Baptiste Madou (Brussels 1796 - 1877), [imitator of Ostade], **valid attribution.**
B. l.: Monogram MD, Rear [verso]: incomplete drawing of figures
Charcoal on coloured paper and heightened with white, 20.7 x 20.5 cm
Matthaios Renieris Bequest, 1951
inv. no. 1487

462. *Italian landscape with tower and ruins,* 18th cent.
Acquired as "Unknown", attributed to the Italian School
Probably a copy of an oil painting.
Pen, brush, watercolour, 37.3 x 26 cm
Apostolos Hatziargyris Bequest, 1933
inv. no. 76

463. *Italian landscape with ancient ruins* (Tivoli?), mid-18th cent.
Acquired as Nicolas Alexis Pérignon (Nancy 1726 -1782), **valid attribution. French School.**
B. r.: collection seal CENT.G= Charles Gasc (ca. 1850), Paris.
B. l.: A.P.E. Gasc (1817-?), Paris.
B. l.: collection seal CC (back to back): Marquis Ph. de Chenneviéres (1820-1899), Art historian and Director of Fine Arts, Paris and Bellesme.
Pen, brush, watercolour, 23.1 x 37.8 cm
Matthaios Renieris Bequest, 1951
inv. no. 1507

464. *Paris, La Cité and Pont-Neuf*, mid-18th cent.
Acquired as Gabriel Saint-Aubin (Paris 1724-1780), **probably valid attribution.**
Pen and brush with inkwash, 19.1 x 30.4 cm
Rear [verso]: dancing figures etc.
Alexandros Soutzos Bequest, 1901
inv. no. 376

465. *The return of the flock*, mid-18th cent.
Acquired as Christian Wilhelm Ernst Dietrich (Weimar 1712 - Dresden 1774), **probably valid attribution.**
Probably a copy or preliminary drawing for print.
Sanguine, 18.5 x 27.3 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 404

466. *Sheep and kids grazing*, mid-17th cent.
Acquired as Johann-Heinrich Roos (Otterberg 1631 - Frankfurt 1685), **valid attribution.**
Probably preliminary drawing for copper engraving
Sanguine, 12.4 x 13.7 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 928

467. *Maenad and Satyr*, late 17th cent.
Acquired as Jacob Jordaens (Antwerp 1593-1678), **probably attributed to later copy of a drawing by Jordaens.**
Charcoal, chalk, 24.8 x 26.8 cm
Matthaios Renieris Bequest, 1951
inv. no. 1493

468. *Cimon and Pero, or "Caritas Romana"* ["*Roman Charity*"].
Acquired as Adriaen van der Werff (Kralingen 1659 - Rotterdam 1722), **attributed to later imitator.**
Verso: *van der W.*
Sanguine, brush and pigment on coloured paper, 34.9 x 26.2 cm
Purchase, 1963
inv. no. 2730

469. *Reclining young nobleman*, ca. 1700
Acquired as Jean Honoré Fragonard (Grasse, Alpes-Maritimes 1732 - Paris, 1806), **attributed to the French School, circle of Antoine Watteau** (Valenciennes 1684 - Nogent-sur-Marne 1721).
Pen and sepia wash, 18.6 x 39.4 cm
Alexandros Soutzos Bequest, 1901
inv. no. 393
Bibliography: Exh. cat. *Du Greco à Delacroix*, Lausanne, Fondation de l'Hermitage, 30/1-31/5/2004, cat. no. 81.

470. *Youth with flask and glass*, 18th cent.
Acquired as Jean Antoine Watteau (Valenciennes 1684 - Nogent-sur-Marne 1721), **attributed to Gaetano Gandolfi** (San Matteo della Decima 1734 - Bologna 1802) **or to the French School.**
Charcoal on coloured paper, 23.2 x 17.6 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 389

471. *Drawing lesson*, ca. 1760
Acquired as Jean Antoine Watteau (Valenciennes 1684 - Nogent-sur-Marne 1721), **formerly attributed to Gabriel Saint-Aubin** (Paris 1724-1780); **attributed to the French or German School.**
Probably preliminary drawing for a painting for the Salon.
pastel, 18.7 x 13.3 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 396/6
Bibliography: Exh. cat. *Du Greco à Delacroix*, Lausanne, Fondation de l'Hermitage, 30/1-31/5/2004, cat. no. 82.

472. *Young man*, 18th cent.
Acquired as David Teniers the Younger (Antwerp 1610 - Brussels 1690), **attributed to a Dutch or French imitator of Watteau.**
Chalk on coloured paper, 36.6 x 20.3 cm
B. l.: AA: collection seal Alliance des Arts, founded Paris 1842, prints and drawings.
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 412

473. *Study of male head in turban*, 18th cent.
Acquired as Jean Antoine Watteau (Valenciennes 1684 - Nogent-sur-Marne 1721), **attributed to the French School, in the style of Watteau**
Charcoal on coloured paper, 8.4 x 8.3 εκ
B. l.: collection seal CG [Ch. Gasc] (Paris, 1850)
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 396/2

474. *Study of male head in turban*, 18th cent.
Acquired as Jean Antoine Watteau (Valenciennes 1684 - Nogent-sur-Marne 1721), **attributed to the French School, in the style of Watteau.**
Charcoal on coloured paper, 8.4 x 8.2 cm
B. l.: collection seal CG [Ch. Gasc] (Paris, 1850)
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 396/1

475. *Study of kneeling man*, 18th cent.
Acquired as Jean Antoine Watteau (Valenciennes 1684 - Nogent-sur-Marne 1721), **attributed to the French School, in the style of Watteau.**
Charcoal on coloured paper, 12.5 x 10.3 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 396/4

476. *Study of kneeling man*, 18th cent.
Acquired as Jean Antoine Watteau (Valenciennes 1684 - Nogent-sur-Marne 1721), **attributed to the French School, in the style of Watteau.**
B. r.: collection seal CG [Ch. Gasc] (Paris, 1850).
Charcoal on coloured paper, 11.2 x 10.2 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 396/3

477. *Young artist drawing at a Roman monument,* early 18th cent.
Acquired as Hubert Robert (Paris 1733-1808), **attributed to the French School.**
Charcoal on coloured paper, 12.5 x 10.3 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 396/4

478. *The Rape of the Sabine Women*, 19th cent.
Acquired as "Unknown", attributed to an Academy of Arts student.
Study on the group of the same subject at the Loggia dei Lanzi, in Piazza della Signoria, Florence (1574-82) by the sculptor Giovanni da Bologna (Douai 1529-Florence 1582).
b. r.: seal of collection CG[Ch.Gasc] (Paris 1850)
Charcoal on coloured paper, 11.2 x 10.2 cm
Donated by Grigorios Maraslis, 1907
inv. no. 396/3

479. *The artist drawing at the lake shore*, 1840-1850
Acquired as Ivan Konstantinovic Ajvazovskij (Theodosia, Crimea 1817 - 1900), **valid attribution**.
Pencil, pen, ink and charcoal, 41.6 x 32.6 cm
Aikaterini Rodokanaki Bequest, 1909
inv. no. 1283

480. *Antiphonarium*
Manuscript codex with musical notation
175 vellum sheets, 48.4 x 34.5 cm
wooden covers and metal ornaments;
France (?) 13th -14th cent.
inv. no. 2243

PRINTS

481. **Hartman Schedel**
(Nuremberg 1440 - 1514)
Liber Chronicarum [in german: *Schedelshce Weltchronik*], Nuremberg 1493
1806 woodcuts in 366 blocks, 43.5 x 34.5 cm
inv. no. 2853

482. **Giovanni Antonio da Brescia**
(active at the end of 15th and beginning of 16th cent.)
The Elephants
from the series of 7 plates
The Triumphs of Caesar
after drawings by Andrea Mantegna
Engraving, 26.8 x 26.3 cm
B.12
Purchase, 1967
inv. no. 3603

483. **Francesco Mazzola, known as Parmigianino**
(Parma 1503 - Casalmaggiore 1540)
St James Major
Etching, 11.8 x 6.2 cm
Purchase, 1964
inv. no. 3277

484. **Francesco Mazzola, known as Parmigianino**
(Parma 1503 - Casalmaggiore 1540)
St James Minor
Etching, 13.1 x 6.3 cm
B.10
Purchase, 1964
inv. no. 3276

485.1, 2 **Marcantonio Raimondi**
(Argini 1470/1482 - Bologna 1527/1534)
The Virtues, 7 plates series
1. *Hope*
Engraving, 22.4 x 11.5 cm
6th from the series of 7 plates
after Raphael (1483-1520)
B. r. *MF*B.391
Alexandros Soutzos Bequest, 1901
inv. no. 1264/4
2. *Faith*
Engraving, 22.2 x 11.5 cm
2nd from the series of 7 plates
The Virtues after Raphael (1483-1520)
b. r. *MF*
B.387
Alexandros Soutzos Bequest, 1901
inv. no. 1264/3

486.1, 2 **Giovanni Jacopo Caraglio**
(Verona/Parma 1500/1505 - Krakow 1565)
Mythological Divinities, 20 plates series
1. *Hebe*, 1526
Engraving, 22 x 11.6 cm
Inscription: *SUM DEA PERPETUA GAUDENS FORMOSA UVENTA*
16th from the series of 20 plates
Mythological Divinities
copy after a drawing by Rosso Fiorentino (1494-1540)
B.37
Alexandros Soutzos Bequest, 1901
inv. no. 1264/2
2. *Mars*, 1526
Engraving, 21.9 x 11.9 cm
Inscription: *MARS QUI VICTRICI COMITIT PROELLIA DESTRA*
9th from the series of 20 plates *Mythological Divinities*
copy after a drawing by Rosso Fiorentino (1494-1540)
B.32
Alexandros Soutzos Bequest, 1901
inv. no. 1264/1

487. **Unknown German Printmaker**
15th cent.
Christ Healing the Sick
Painted woodcut, 25.3 x 18 cm
Purchase, 1963
inv. no. 2839

488. **Hans Holbein the Younger**
(Augsburg 1497/ 1498 – London 1543)
Desiderius Erasmus in Enframent,
late 16th cent.
Painted woodcut, 31 x 17.3 cm
Purchase, 1962
inv. no. 2621

489. **Lucas Cranach the Elder**
(Kronach 1472 - Weimar 1553)
St Christopher, 1506
Woodcut, 28.3 x 19.8 cm
State V/V of later impressions
on a tablet hung on a branch of tree *LC*
date removed
B.58, H.VI, p. 2
Purchase, 1958
inv. no. 2225

490. **Lucas Cranach the Elder**
(Kronach 1472 - Weimar 1553)
The Penance of St John Chrysostom, 1509
Engraving, 25 x 18.5 cm
Unique state
on a tablet, b. r. *1509 LC*
B.1, H.VI, p. 2
Alexandros Soutzos Bequest, 1901
inv. no. 1270

491.1-6 **Albrecht Altdorfer**
(? 1480 - Regensburg 1538)
The Fall and Redemption of Man,
40 blocks series

1. *Flagellation of Christ*, 1515
Woodcut, 7.5 x 5.1 cm
23rd of the series
l. r. on the pillar *AA*
B.23, H.1, p. 239, 241
Purchase, 1962
inv. no. 2502/1
2. *Pilate Washing his Hands*, 1515
Woodcut, 7.5 x 5.1 cm
26th of the series
l. r., on the stool *AA*
B.26, H.1, p. 239, 241
Purchase, 1962
inv. no. 2502/2
3. *Christ Carrying the Cross*, 1515
Woodcut, 7.5 x 5.1 cm
27th of the series
t. r. *AA*
B.27, H
Purchase, 1962
inv. no. 2502/3
4. *Crucifixion*, 1515
Woodcut, 7.5 x 5.1 cm
28th of the series
t. r. *AA*
B.28, H.1, p. 239, 241
Purchase, 1962
inv. no. 2502/4
5. *Erection of the Cross*, 1515
Woodcut, 7.5 x 5.1 cm
29th of the series
t. r. *AA*
B.29, H.1, p. 239, 241
Purchase, 1962
inv. no. 2502/5
6. *Christ's Ascension*, 1515
Woodcut, 7.5 x 5.1 cm

37th of the series
t. l. *AA*
B.37, H.1, p. 239, 241
Purchase, 1962
inv. no. 2502/6

492. **Albrecht Altdorfer**
(? 1480 - Regensburg 1538)
Samson Bearing the Gates of Gaza, 1520-1526
Etching, 4.5 x 3.5 cm
b. r. *AA*
B.2, H.1, p. 148
Purchase, 1961
inv. no. 2414

493. **Albrecht Altdorfer**
(? 1480 - Regensburg 1538)
Hercules Bearing the Gates of Gaza,
1520-1525
Engraving, 4.3 x 3.3 cm
Purchase, 1961
inv. no. 2582

494. **Albrecht Altdorfer**
(? 1480 - Regensburg 1538)
Rest on the Flight Into Egypt, 1525
Etching, 9.6 x 4.5 cm
t. c. *AA*
B.5, H.1, p. 151
Purchase, 1958
inv. no. 2224

495. **Heinrich Aldegrever**
(Paderborn 1502 - Soest, Westfalen 1555/1561)
Medea delivering the penates to Jason, 1529
Engraving, 11.7 x 7.4 cm
b. l. *1529 AG*
B.65, H.1, p. 40
Purchase, 1962
inv. no. 2580

496. **Heinrich Aldegrever**
(Paderborn 1502 - Soest, Westfalen 1555/1561)
Unchastity, 1552
Engraving, 10.3 x 6.3 cm
In the bottom margin a latin distich:
Deprimit ingenuas animi/caligine vires/
Contemptrix summi spurca Libido Dei
from the series *The Seven Capital Sins*
b. l. *1552 AG*
B.127, H.1, p. 61
Purchase, 1962
inv. no. 2595

497. **Barthel Beham**
(Nuremberg 1502 - Italy 1540)
Apollo and Daphne, 1520
State 'avant la lettre', very rare
Engraving, 8.1 x 5 cm
B.25, H.2, p. 183
Purchase, 1964
inv. no. 3250

498. **Martin Schongauer**
(Colmar 1435/1450 - Breisach 1491)
The Agony in the Graden
Engraving, 16.5 x 11.6 cm
1st of the series in 12 plates
The Passion of Christ
b. c. *M + S*
B.9, H. XLIX (19)
Purchase, 1964
inv. no. 3273

499. **Albrecht Dürer**
(Nuremberg 1471 - Nuremberg 1528)
The Virgin and Child on
the Crescent with a Diadem, 1514
Engraving, 11.8 x 7.7 cm
b. r. *AD 1514*
B.33, H.VII, p. 30
Purchase, 1959
inv. no. 2289

500. **Albrecht Dürer**
(Nuremberg 1471 - Nuremberg 1528)
St Christopher facing to the right, 1521
Engraving, 11.9 x 7.6 cm
b. l. *AD 1521*
B.52, H.VII, p. 43
Purchase, 1962
inv. no. 2501

501. **Albrecht Dürer**
(Nuremberg 1471 - Nuremberg 1528)
The Virgin and Child with the pear, 1511
Engraving, 15.9 x 10.9 cm
b. l. *AD*
B.41, H.VII, p. 29
Purchase, 1961
inv. no. 2412

502. **Albrecht Dürer**
(Nuremberg 1471 - Nuremberg 1528)
The Virgin and Child with the monkey,
1497-1498
Engraving, 19 x 12.3 cm
b. c. *AD*
B.42, H.VII, p. 26
Purchase, 1959
inv. no. 2282

503. **Albrecht Dürer**
(Nuremberg 1471 - Nuremberg 1528)
The Dream of the Doctor, 1497
Engraving, 18.6 x 12 cm
b. c. *AD*
B.76, H.VII, p. 64
Purchase, 1962
inv. no. 2587

504. **Albrecht Dürer**
(Nuremberg 1471 - Nuremberg 1528)
The Prodigal Son, 1496
Engraving, 24.6 x 19.1 cm
b. c. *AD*
B.28, H.VII, p. 24
Purchase, 1961
inv. no. 2417

505. **Albrecht Dürer**
(Nuremberg 1471 - Nuremberg 1528)
Hercules conquering Cacus, ca. 1496
Woodcut, 39.4 x 28.5 cm
Inscription on a scroll, t. c. *Ercules*
b. c. *AD*
State I/III
B.127, H.VII, p. 193
Purchase, 1962
inv. no. 2586

506. **Albrecht Dürer**
(Nuremberg 1471 - Nuremberg 1528)
St. Jerome in his Study, 1514
Engraving, 24.7 x 18.8 cm
l. r. *1514 AD*
Unique state, very rare
B.60, H.VII, p. 51
Purchase, 1964
inv. no. 3203

507. **Albrecht Dürer**
(Nuremberg 1471 - Nuremberg 1528)
Melencolia I, 1514
Engraving, 24.2 x 18.8 cm
l. r. *1514 AD*
State II, very rare
B.74, H.VII, p. 70-71
Purchase, 1964
inv. no. 3295

508. **Jan Wiericx**
(Antwerp 1549 - Brussels ca.1618)
Melencolia I, 1602
Engraving, 28.9 x 23 cm
Bottom margin, centre:
JOHAN WIRIX FECIT ANN. 1602
"Forgery" from Albrecht Dürer's original
B.74A
Alexandros Soutzos Bequest, 1901
inv. no. 1277

509. **Albrecht Dürer**
(Nuremberg 1471 - Nuremberg 1528)
Adam and Eve, 1504
Engraving, 25.3 x 19.6 cm
On a tablet, u. l. *Alberus Durer Noricus*
faciebat, 1504
State I/V, very rare
Formerly in the Corneille d' Orville Collection
B.1, H.VII, p. 4-5
Purchase, 1963
inv. no. 2831

510.1-16 **Albrecht Dürer**
(Nuremberg 1471 - Nuremberg 1528)
The Engraved Passion, 16 plates series
Purchase, 1963
1. Frontispiece: *The Man of Sorrows*, 1509
Engraving, 12.2 x 7.7 cm
u. l. *1509 AD*
B.3, H.VII, p. 8
inv. no. 2650/1
2. *Christ on the Mount of Olives*, 1508
Engraving, 11.7 x 7.3 cm
b. r. *1508 AD*
B.4 H.VII, p. 8
inv. no. 2650/2
3. *The Betrayal of Christ*, 1508
Engraving, 11.5 x 7.4 cm
b. c. *1508 AD*
B.5, H.VII, p. 9
inv. no. 2650/3
4. *Christ before Caiaphas*, 1512
Engraving, 11.9 x 7.6 cm
upper centre *1508 AD*
B.6, H.VII, p. 9
inv. no. 2650/4
5. *Christ before Pilate*, 1512
Engraving, 11.7 x 7.5 cm
b. r. *1512 AD*
B.7, H.VII, p. 10
inv. no. 2650/9
6. *The Flagellation*, 1512
Engraving, 11.7 x 7.5 cm
t. l. *1512 AD*
B.8, H.VII, p. 10
inv. no. 2650/10
7. *Christ crowned with thorns*, 1512
Engraving, 11.8 x 7.5 cm
t. r. *1512* and b. l. *AD*
B.9, H.VII, p. 11
inv. no. 2650/11
8. *Ecce Homo*, 1512
Engraving, 11.7 x 7.3 cm
lower centre *1512 AD*
B.10, H.VII, p. 11
inv. no. 2650/12
9. *Pilate Washing his Hands*, 1512
Engraving, 11.6 x 7.4 cm
t. r. *1512 AD*
B.11, H.VII, p. 12
inv. no. 2650/5
10. *Christ carrying the Cross*, 1512
Engraving, 11.7 x 7.4 cm
t. r. *1512 AD*
B.12, H.VII, p. 12
inv. no. 2650/6
11. *Christ on the Cross*, 1511
Engraving, 11.8 x 7.5 cm
b. l. *1511* and b. r. *AD*
B.13, H.VII, p. 13
inv. no. 2650/7
12. *The Lamentation*, 1507
Engraving, 11.7 x 7.3 cm
b. l. *1507 AD*
B.14, H.VII, p. 13
inv. no. 2650/8
13. *The Entombment*, 1512
Engraving, 11.9 x 7.5 cm
b. r. *1512 AD*
B.15, H.VII, p. 14
inv. no. 2650/13
14. *The Harrowing of Hell*, 1512
Engraving, 11.5 x 7.5 cm
upper centre *1512* and b. r. *AD*
B.16, H.VII, p. 14
inv. no. 2650/14
15. *The Resurrection*, 1512
Engraving, 11.6 x 7.5 cm
b. r. *1512 AD*
B.17, H.VII, p. 15
inv. no. 2650/15
16. *St Peter and St John*
at the Gate of the Temple, 1513
Engraving, 11.7 x 7.5 cm
u. r. *AD* and u. l. *1513* (indiscernible)
B.18, H.VII, p. 15
inv. no. 2650/16

511.1-4 **Albrecht Dürer**
(Nuremberg 1471 - Nuremberg 1528)
The Apocalypse, 16 blocks series
Purchase, 1962

1. *The Vision of the Seven Candlesticks*,
1496-1498
Woodcut, 39.5 x 28.4 cm
3rd from the series
State III/IV
b. c. *AD*
B.62, H.VII, p. 136
inv. no. 2613
2. *St. John before God and the Elders*,
1496-1498
Woodcut, 39.5 x 28.3 cm
4th from the series
State III/IV
b. c. *AD*
B.63, H.VII, p. 137
inv. no. 2614
3. *The Four Horsemen*, 1498
Woodcut, 39.8 x 28.4 cm
5th from the series
b. c. *AD*
B.64, H.VII, p. 137
inv. no. 4831
4. *The Beast With Two Horns Like a Lamb*,
1498
Woodcut, 41.6 x 39.8 cm
13th from the series
State III/IV
b. c. *AD*
B.74, H.VII, p. 141
inv. no. 2499

512. 1-3 **Albrecht Dürer**
(Nuremberg 1471 - Nuremberg 1528)
The Life of the Virgin, 20 blocks series

1. *Joachim and Anna at the Golden Gate*, 1504
Woodcut, 29.7 x 20.6 cm
State II/III
b. c. *AD* and *1504*
B.79, H.VII, p. 151
Purchase, 1962
inv. no. 2592
2. *The Presentation of the Virgin*
in the Temple, 1504
Woodcut, 29.9 x 21.3 cm
b. r. *AD*
State II/III
B.81, H.VII, p. 152
Purchase, 1958
inv. no. 2227
3. *Joachim and the Angel*, 1504
Woodcut, 30.6 x 21.5 cm
b. r. *AD*
B.78
Purchase, 1958
inv. no. 2226

513. **Albrecht Dürer**
(Nuremberg 1471 - Nuremberg 1528)
The Decapitation of St John the Baptist, 1510
Woodcut, 24.3 x 16.3 cm
b. l. *AD* and t. r. *1510*
State III/IV
B.125, H.VII, p. 187
Purchase, 1961
inv. no. 2228

514.1, 2 **Albrecht Dürer**
(Nuremberg 1471 - Nuremberg 1528)
The Large Passion, 12 blocks series

1. *The Kiss of Judas*, 1510
Woodcut, 40.8 x 29 cm
b. l. *AD*
4th from the series
State I/III
B.7, H.VII, p. 107
Purchase, 1961
inv. no. 2498
2. *Crucifixion*, 1510
Woodcut, 39.3 x 28 cm
8th from the series
Seal of the Mannheimer Collection
(Lugt 1840d)
b. c. *AD*
B.11, H.VII, p. 109
Purchase, 1962
inv. no. 2594

515. **Lucas van Leyden**
(Leyden ca. 1494 -1533)
The Visitation, 1520
Engraving, 11.4 x 8.6 cm
t. l.: *L*
B.36, H., X. p. 88
Purchase, 1964
inv. no. 3204

516. **Adriaen van Ostade**
(Haarlem ca.1610 - 1685)
The Painter, 1667 (?)
Etching, 23.5 x 17.1 cm
Below, in the margin, a four verse Latin poem:
Pictor Appelaeâ licet arte tabellam,
Que modo pictures, et modo fallit aves…
b. r. *A. v. Ostade fecit et excud.*
State VIII/XII
B.32, H. XV, p. 42
Purchase, 1964
inv. no. 3247

517. **Jan Lievens**
(Leyden 1607 - Amsterdam 1674)
Bust of an Old Man
Etching, 18.7 x 15.7 cm
State I/III, avant la lettre
B.24, H.XI, p. 40
Purchase, 1966
inv. no. 3518

518. **Rembrandt Harmensz. van Rijn**
(Leyden 1606 - Amsterdam 1669)
Self Portrait in Velvet Cap with Plume, 1638
Etching, 13.5 x 10 cm
Unique state
t. l. *Rembrandt f 1638*
B.20
Purchase, 1959
inv. no. 2323

519. **Rembrandt Harmensz. van Rijn**
(Leyden 1606 - Amsterdam 1669)
Self Portrait in a Flat Cap and Embroidered Dress
Etching, 10 x 6.9 cm
Unique state
u. l. *Rembrandt f* (very faintly)
B.26
Purchase, 1964
inv. no. 2415

520. **Rembrandt Harmensz. van Rijn**
(Leyden 1606 - Amsterdam 1669)
The Angel Departing from the Family of Tobit, 1641
Etching and drypoint, 10.2 x 15.5 cm
State II/IV
b. c. *Rembrandt f 1641*
B.43
Purchase, 1961
inv. no. 2475

521. **Rembrandt Harmensz. van Rijn**
(Leyden 1606 - Amsterdam 1669)
Christ Driving the Money Changers from the Temple, 1635
Etching, 14.2 x 17.4 cm
State II/II, B.69
b. r. *Rembrandt f 1635*
Purchase, 1961
inv. nos. 2476/α-β

522. **Rembrandt Harmensz. van Rijn**
(Leyden 1606 - Amsterdam 1669)
Christ Driving the Money Changers from the Temple, 1635
Etching, 14.2 x 17.4 cm
State II/II, B.69
b. r. *Rembrandt f 1635*
[inv. no. 2476/β: counterproof, 13.9 x 17 cm]
Purchase, 1961
inv. nos. 2476/α-β

523. **Rembrandt Harmensz. van Rijn**
(Leyden 1606 - Amsterdam 1669)
The Raising of Lazarus: The Larger Plate, 1632
Etching and burin, 38.4 x 27 cm
on the rim of the rock, behind Lazarus: *RHL Van Ryn f.*
[*Rembrandt Hermanni Leidensis van Rijn fecit*]
State X/X
B.73
Purchase, 1962
inv. no. 2500

524. **Jan van Vliet**
(Middelburg 1622 - Breda 1666) **and Rembrandt Harmensz. van Rijn**
(Leyden 1606 - Amsterdam 1669)
Ecce Homo. Christ before Pilate: Larger Plate, 1635, 1636
Etching, burin and drypoint, 55.1 x 45 cm
in bottom margin *Rembrandt f. 1636 cum privile.*
(18th cent. copy of state II)
B.77
Purchase, 1966
inv. no. 3536

525. **Rembrandt Harmensz. van Rijn**
(Leyden 1606 - Amsterdam 1669)
The Stoning of St. Stephen, 1635
Etching, 9.8 x 8.7 cm
State II/II
b. l. *Rembrandt. f. 1635.*
B.97
Purchase, 1961
inv. no. 2474

526. **Rembrandt Harmensz. van Rijn**
(Leyden 1606 - Amsterdam 1669)
Christ at Emmaus: The Larger Plate, 1654
Etching, burin and drypoint, 21.5 x 16.2 cm
State III/III
b. r. *Rembrandt f 1654*
B.87
Alexandros Soutzos Bequest, 1901
inv. no. 1236/15

527. **Rembrandt Harmensz. van Rijn**
(Leyden 1606 - Amsterdam 1669)
Christ crucified between the two thieves: 'The Three Crosses', 1653
Engraving, drypoint and burin, 39 x 45.5 cm
State V/V, publisher's inscription added, bottom center,
Frans Carelse excudit
B.78
Purchase, 1964
inv. no. 3246

528. **Rembrandt Harmensz. van Rijn**
(Leyden 1606 - Amsterdam 1669)
The Star of the Kings: A Night Piece, ca. 1651
Etching, with a few touches of drypoint,
9.5 x 14.5 cm
Unique state
B.113
Purchase, 1966
inv. no. 3437

529. **Rembrandt Harmensz. van Rijn**
(Leyden 1606 - Amsterdam 1669)
Three Oriental Figures (Jacob and Laban?), ca. 1641
Etching, 15 x 12 cm
State II/II
t. r. in reverse *Rembrandt f 1648*
B.118
Purchase, 1966
inv. no. 3591

530. **Rembrandt Harmensz. van Rijn**
(Leyden 1606 - Amsterdam 1669)
St. Jerome Reading in an Italian Landscape, ca. 1653
Etching, burin and drypoint, 26.2 x 21.4 cm
State II/II
Unsigned
B.104
Purchase, 1963
inv. no. 2832

531. **Rembrandt Harmensz. van Rijn**
(Leyden 1606 - Amsterdam1669)
St Jerome Beside a Pollard Willow, 1648
Eching and drypoint, 18 x 13.2 cm
State II/II, rare
b. c. *Rembrandt f. 1648*
B.103
Purchase, 1964
inv. no. 2998

532. **Rembrandt Harmensz. van Rijn**
(Leyden 1606 - Amsterdam 1669)
Old Bearded Man in a High Fur Cap, With Eyes Closed, ca. 1635
Etching, 11.1 x 10.2 cm
Unique state
u. l. *Rembrandt*
B.290
Purchase, 1966
inv. no. 3592

533. **Rembrandt Harmensz. van Rijn**
(Leyden 1606 - Amsterdam 1669)
Naked Woman Seated on a Mound, ca. 1631
Etching, 19.8 x 17.4 cm
t. l. *RHL* (very faintly)
A third state, of which the present impression is a copy,
has been recently added to the couple of known states.
B.198
Purchase, 1966
inv. no. 3590

534. **Rembrandt Harmensz. van Rijn**
(Leyden 1606 - Amsterdam 1669)
Pieter Haaringh ('Young Haaringh', 1609-1685), 1655
Etching, drypoint and burin, 20.2 x 15.5 cm
State IV/V
bottom part of the window *Rembrandt f 1655* (*6* reversed)
B.275
Purchase, 1963
inv. no. 2833

Unexplored artworks new aspects

The contribution of the Art Conservation Department to highlighting *Unknown Treasures from the National Gallery Collections*

Dr Michalis Doulgeridis

Painting Conservation

Coordination, Editing:
Christina Karadima
In charge of the Painting Conservation Studio

As part of its always innovative and high-quality exhibition policy, the National Gallery features a display of "unexplored" works in its collections. Works that stand out for their artistic value, and reveal unknown, or unseen, aspects of the visual insights of the artists who produced them.

The Art Conservation and Restoration Department of the National Gallery – Alexandros Soutzos Museum has combined its expertise and long experience with the latest technical achievements in art conservation and diagnosis for the protection, restoration, and overall enhancement of the treasures in this exhibition. Moreover, by promoting understanding and the study of the materials employed in these artworks, the Department contributed to the theoretical knowledge, scientific documentation, and aesthetic interpretation of these works.

This is in effect a collective effort, a collaboration of specialized and experienced scientists towards the common goal of preserving and restoring the important works on display in this exhibition. The extraordinary number of works, and the fact that many of them presented challenging problems, required critical thinking and decision-taking by members of staff in the laboratories.

In some cases, in consultation with the exhibition curators, it was deemed necessary for some works to be placed under further examination in order to obtain more information regarding artists' materials and styles, or to trace the evolution of the unseen creative phases from the artist's original conception to the finished works.

The following sections present case studies from each laboratory so that readers may become familiar with the challenges that this project entailed and with the contribution made by the conservators to the preservation, comprehension, and aesthetic appreciation of these works.

On the centenary of its continuous operation, the Painting Conservation Studio of the National Gallery faced the challenge of treating two hundred seventy works for the exhibition *Unknown Treasures from the National Gallery Collections*. The whole process took ten months, during which one hundred twenty works were conserved in the Laboratory and one hundred ten works in situ at the National Glyptotheque.

The procedure was carried out in two stages: during the first, the condition of each painting was assessed and any older interventions were examined. In addition, two main aspects of our approach were designed, concerning preventive and interventional conservation. The assessment was conducted in groups of paintings dating from the same period (e.g. by painters of the generation of the 1930s), a method which facilitated substantially the conservation plan in determining the interventions with respect to the required homogeneity in the final aesthetic result.

During the second phase of preparation, the paintings were delivered to the Studio, and their restoration concerning either preventive or interventional conservation began. The interventions of preventive conservation eliminated in part or in whole the deterioration agents and stabilize them. Specifically, 1. removal of the pollution and dust deposits from both sides of each painting, 2. the restoration of distortions of the canvas and of the detached parts of paint layers, 3. the cleaning, 4. the varnishing and 5. the placing the paintings in their frame.

Interventional conservation sought to stop the deterioration's agents, to restore damage, and to stabilize the condition of the painting at a controlled state. In those cases where interventional conservation was carried out, it entailed: 1. consolidation of the preparation and paint layers, 2. replacement of inappropriate stretchers, 3. strip-lining or lining of canvas, 4. smoothing the distortions of canvas, 5. fulfilment of losses of the paint layer, 6. cleaning or /and removal of oxidized varnish, and finally, 7. retouching and varnishing.

In each of the above cases, the selection of materials and methods was based on the principles of compatibility and reversibility of the materials, as well as of minimal intervention to ensure the authenticity and artistic integrity of these works. The paintings presented in this exhibition were created by a variety of artists, in different historical periods, styles and construction materials, and determined the selection of conservation materials and methods, dictating a different approach each time. Notably, in their overwhelming majority, these paintings had in previous time undergone restoration, which was necessary to be reassessed. Out of a total of two hundred seventy cases treated by the Painting Conservation Studio, the following stand out as most interesting, due to their construction materials or their conditions before the treatment.

Right from the beginning, conservation of George Frederic Watts' *Psyche* (cat. no. 354)[1] was a rather interesting case. The artwork had undergone visible and extensive interventions in earlier conservation treatments (including being attached to a new substrate and being visibly over-painted, mainly in the bottom part), which, combined with the oxidation of the more recent varnish, defined the hypothesis that the authentic aesthetic effect had been altered. During its physicochemical study, it was assessed that these interventions were mainly located in the area of the background and on the outline of the female figure, whereas the lower authentic paint layers were preserved intact. Regarding the extensive and drastic removal of over-painting, the bibliographic study of Watts' technique, and the similarity of the artwork in the National Gallery to *Psyche* by the same artist in the TATE Britain, in London, played a decisive role. The experience in conservation treatments led to the selection of materials that could safely remove the more recent additions, while preserving intact the authentic mixtures. After the cleaning, the well preserved background painted by the artist was revealed, and was shown to be clearly similar to the other version of the same subject, that is, the artwork in the TATE.

One of the most interesting cases was *Death of Adonis* by Hugues Taraval (cat. no. 349), a large-scale work in an octagonal-shaped frame. Cleaning the oxidized varnish revealed variations in colour in the main part of the work in relation to the ends in the left and right.[2] Spe-

cifically, the brushwork in the two vertical stripes was thicker and more artless, without *velature*, whereas in the central section the brushwork was more refined, more processed, with multiple layers of colour and *velature* at the end in order to give more light. This led to the conclusion that originally the work was permanently attached on to a panel, or wall, and was then mounted on a substrate and stretcher, probably for reasons of portability. It is also considered probable that it was not possible to transfer the entire artwork, and was therefore cut into sections, the main section being initially transferred, and the two strips on the left and right were subsequently added to the substrate. During this operation the painting was over-painted. As a result of transferring and attaching this work on to a new substrate, the binding between the paint layer and the substrate was weak, resulting in detachments and loss of paint layer. This damage was filled up with paint and is considered as the second phase of painting intervention. In addition, there was extensive flaking and a great amount of scattered over-painting, which cannot be dated. After thorough research and mapping of the damage, it was decided to fix the paint layer on to the substrate and to preserve over-painting as historical evidence of the painting. Those that did not fit with Taraval's style were used as a basis for the final retouching in order to blend aesthetically with the rest of the artwork.[3]

Another case of an integrated approach both in terms of the preliminary study and interventional work is *Game* (cat. no. 341) by unknown artist.[4] The painting faced many preservation problems: the substrate was oxidized and friable, rather loose, and revealed cohesion problems between the paint and preparation layers. For this reason, in the past, the painting's surface was coated with a fixative material, which, however, had penetrated deep into the substrate. In reassessing the conservation state of the painting compared to the previous intervention it was decided to conduct a fully invasive conservation treatment. Specifically, the artwork was removed from the stretcher and was lined. The lining process also helped in fixing the paint and preparation layer. The adhesive material used in the past made it difficult to remove the oxidized varnish and deposits from the paint layers. Finally, the painting was stretched back on its original stretcher.

A special case was the conservation of eleven paintings by Theofrastos Triantafyllidis, involving oil paintings either on cardboard, canvas's substrate, or reused canvas's substrate. Their condition revealed the need for reassessment of older interventions, as almost all the paintings from the Evripidis Koutlidis collection had previously undergone some form of conservation treatment, especially concerning the varnishing of the painting surface, which has been oxidized and influenced the colour effect of the paintings. Particularly in the *Plaka* (cat. no. 79) and *Portrait of Young* Woman (cat. no. 115), the removal of oxidized varnish enabled the emergence of bright colours, such as sky-blue, and the restoration of a harmonious colour scheme. The same procedure was followed in *Cactus Pot* (oil on cardboard) (cat. no. 130), *Mother and Children* (cat. no. 122) and *Negress Breastfeeding* (cat. no. 124), where the removal of oxidized varnish restored Triantafyllidis's typical ashy, earthy colours, as well as red, blue and yellow dotted brushstrokes. The case of *Mother and Children* is of particular interest, as it has been painted on the back of an earlier study and suffered from severe deformations due to the fact that the painted substrate is rigid against display or storage environmental variations (relative humidity and temperature rates). Furthermore, the need to preserve the artist's distinctive technique, such as the unevenness of the paint layer, the strong relief, the incision and scraping of paint, coupled with the need to smooth out the carrier deformation, represented a great challenge during the conservation of this artwork. It was decided to strengthen the perimeter of the substrate by strip-lining under high-pressure heated table and a consolidation and flattening of the painted layer was carried out without changing the specific texture and relief of the surface. The severe deformation of the substrate in *Negress Breastfeeding* has been similarly was addressed, except that, in this case, an overall strengthening of the substrate (by lining) was carried out, managing to preserve the particular texture and relief of the painted surface.[5]

The conservation of four works by Constantinos Maleas from different periods, three of which had undergone conservation interventions treatments in the past, enabled a comprehensive study of the techniques and construction materials used by the artist during the creative phase. In *Seascape* (cat. no. 90), *Nile Landscape (Sur le Nile)* (cat. no. 103) and *Three Egyptian Women* (cat. no. 102), the paint layer was cleaned, thus making the best of the colour palette used by the painter.[6]

Polychronis Lembessis's *Semi-clad Boy* (cat. no. 36)[7] was reassessed with regard to its earlier conservation treatment. Beneath the slightly oxidized varnish, earlier varnish remains were found, which were accumulated mainly in the relief of the painting layer. Moreover, widespread and unsuccessful over-painting was identified. The reassessment of previous conservation treatment necessitated the removal of varnish and over-painting, cleaning the deposits of the earlier varnish, coating with a new varnish and retouching the paint layer. A similar approach was used in cleaning the painting surface and removing the oxidized varnish from J.S. Kappeler the Younger's *Seashells* (cat. no. 338, 339).[8] On the contrary, the oxidation of the varnish in Georgios Margaritis's *Sappho Praying to Aphrodite* (cat. no. 22)[9] was mild and was not removed.

Artworks *Bath Scene* (cat. no. 337), of the Flemish School,[10] and Willem Claesz Heda's *Still Life with Meat, Oysters, Smoked Herring, Glass of Wine and Glass of Beer* (cat. no. 340)[11] are similar cases, treated differently, however, according to the overall preservation status of each. These works were painted on wood and conserved in the past. Comprising two joined pieces that in earlier intervention had been vertically reinforced with small bars, the wooden carrier of *Bath Scene* bore an opening in their joint due to the effects of environmental changes.[12] During the earlier conservation, the joint had been filled in and retouched; when the joint opened, cracking appeared in that area. This deterioration was evaluated as normal and was not considered as requiring special restoration. Similarly, the light yellowing of the varnish due to oxidation did not justify any intervention for its removal. The treatment of this artwork ultimately involved removing atmospheric deposits, the consolidation of the flaking parts, the retouching in areas where the paint layer had been damaged, and coating with a thin layer of varnish.

In the case of painting *Still Life with Meat, Oysters, Smoked Herring, Glass of Wine and Glass of Beer*, it was necessary to reassess the earlier conservation. It was found that the substrate - support had been separated due to natural tearing of the wood, and there are indications that it had undergone removal of material (as was the case for *Bath Scene*) to reduce thickness.[13] It was also glued and reinforced with small vertical bars. The joint was then filled and retouched. Over the years, the bonding weakened considerably, and it was decided to create a new bond using polyvinyl glue, filling, and colour retouching. Filling was done with wax which, because of its elasticity demonstrates a greater endurance in future forces and resistance to cracking. Moreover, the oxidized varnish altered the visual and aesthetic effect of this artwork and it was therefore decided to remove it and coat it with new. In areas where there were losses or slightly damages the paint layer was retouched.

Nikos Lytras's *Penteli* (cat. no. 83)[14] demonstrated the specific issue of a rigid, thick, and in high relief painting layer. Although the painting had been conserved in the past including fulfilments and retouching on extensive losses, the substrate had lost its mechanical properties, the paint layer showed severe cracking, detachment from the preparation, and lost parts. The conservation of this work involved strengthening both sides with wax on the heated high-pressure table, bringing back elasticity to the paint layer and the substrate, and strip-lining. The process was completed with filling up the losses with wax, retouching, and varnishing.

Nikolaos Kounelakis's *Portrait of Young Girl in a Light Blue Dress* (cat. no. 15) suffered by the delamination of the paint layer on the substrate. As a result, crackling and flaking was evident throughout the painted surface. Moreover, the artwork carried two patches as a result of earlier strengthening intervention treatment to fill holes caused by local mechanical stress. This earlier intervention needed reassessment, as all around the patches there was evident distortion and their boundaries had been imprinted on the painting surface. It was deemed necessary to remove the patches and lining using wax, which, being a rather penetrating material, it restores the binding between the paint layer, the preparation, and the substrate.[15]

The artworks selected from the post-war contemporary Greek art collection as a distinct section, exhibited at the National Glyptotheque, were treated in situ due to their large scale and complex construction. Regarding the group of works by Daniel from the donation to the National Gallery in 2008, a systematic conservation project had been planned, which was completed in time for the purpose of this exhibition. Specifically regarding the electric boxes, which involve the artist's personal patents, the emphasis was on restoring their functionality and stabilizing the fragility of their materials.

The treatment of the mixed media in George Golfinos's *Necropolis A* (Π7066) led to a careful handling for the monitoring of the reactions between inorganic and organic materials. The unusual media (coffee dregs – oil – acrylic on canvas, burnt wood) employed in Aggelos Skourtis's *Trans-script* (cat. no. 249), Giannis Hainis's *Untitled* (250), and Tassos Christakis's *Untitled* (280) raised issues regarding their preventive conservation. The conservation of this group of artworks was a unique experience, as the variety of mixed and experimental media used by the artists necessitated the invention of new conservation treatments.

NOTES

1. This artwork has been conserved by the Head of the Conservation and Restoration Department, Dr Michalis Doulgeridis.

2. These were two 15-cm wide vertical strips across the entire painting.

3. This artwork has been conserved by the conservator Marika Trombeta.

4. This artwork has been conserved by the conservator Elina Kavalieratou.

5. The conservation of artworks by Theofrastos Triantafyllidis was carried out by the conservator Christina Karadima.

6. These artworks were conserved by the conservator Elina Kavalieratou.

7. This artwork has been conserved by the conservator Panaghiotis Rombakis.

8. These artworks were conserved by the conservator Marietta Vidali.

9. This artwork has been conserved by the conservator Panaghiotis Rombakis.

10. This artwork has been conserved by the conservator Panaghiotis Rombakis.

11. This artwork has been conserved by the conservator Lila Androutsopoulou.

12. This was the case because the two pieces of wood move in a different way from each other, due to even minimal variations in environmental conditions (temperature and relative humidity), as each piece behaves in a different manner.

13. This was common practice in treating cracks in wood in earlier times.

14. This artwork has been conserved by the conservator Evangelia Androutsopoulou.

15. This artwork has been conserved by the conservator Evi Garyfallaki.

Paper conservation

Vassiliki Manessi
Paper Conservator

Artworks on paper substrate present a great variety, not only because of the technique and media employed in depicting the subject but also because of the type of substrate itself. They are generally sensitive –more sensitive– than other works of art to environmental changes, while their deterioration may be rather distinctive.

The 16th to 18th century European Art included in this exhibition are drawings and prints on handmade paper, mostly on laid paper, while some have watermarks. The relatively modern works are mainly watercolours, gouaches, pastels even oil paintings on paper or cardboard, without an intermediate prime coat. An interesting case is that of Othon Pervolarakis *Poppies* (cat. no. 104), where the substrate exhibits extraordinary absorption and friability. This behavior is due to the existence of plaster in all paint mixtures, as this was traced by the physico-chemical study of the work, using Infrared Spectroscopy (FT–IR), as well as, by the low constituency of Gum Arabic in these layers, which is the main ingredient of tempera on paper.

Moreover, the paper substrate on these works is mainly machine made paper, without watermarks or other manufacturing traces.

The deterioration observed on these works is due, not only, to the preservation conditions, but also to the construction materials. For instance, several drawings are made of iron gall ink, which is acidic, therefore, oxidizes the paper locally causing holes.

In the case, of European paper works of art, many substrates were attached on secondary supports, securing the former, when this was considerably deteriorated. The secondary support may be considered as a historical element if and when this is added by a collector. In some cases it was decided to be removed, in order to prevent acidity be transferred to the original work.

Illustration 1. Detail of artwork *St. Jerome Reading in an Italian Landscape*. Watermark featuring a joker. Characteristic watermark of the French Paper mill Moulin du Verger du Puymoyen, in operation since 1539 [1]

Illustration 2. Detail of artwork *The Angel Departing from the Family of Tobit*. Watermark featuring a fictional creature on handmade laid paper. The initials of the paper mill in which this paper is produced are visible.

Illustration 3. The artwork *Poppies*. The existence on plaster in between the paint layers adds volume to this work.

Illustration 4. *The Good Samaritan,* recto. Several Renaissance drawings were made using iron gall inks, which contain gallic acid. This ink is originally black and progressively turns brown, Hence the characteristic brown appearance of many drawings of this period.

Illustration 5. *The Good Samaritan,* verso. Oxidation has penetrated the paper and has become particularly visible. Missing areas are visible on the left – hand side and others scattered on the rest of this work.

Physicochemical study of selected works in the European and 20th century Greek painting collections

Dr Eleni Kouloumpi, Anna Moutsatsou, Agni Terlixi

Imaging and analytical physicochemical methods have been established for decades in the study and protection of artworks. [2] The scope and accuracy of the information they can provide are such as to enable a complete identification of the painting materials and techniques, as well as a valid identification of the preservation state and the diagnosis of the pathology of artworks. In addition to their intrinsic value for the physicochemical research, the results are a valuable tool for the documentation and interpretation of artworks and may also contribute to the selection of appropriate conservation treatments.

In accordance with the policy of the National Gallery - Alexandros Soutzos Museum Conservation Department with respect to works of outstanding artistic and historical value, [3] and in cooperation with the curators and art conservators of the National Gallery, the physicochemical study of five works by Theofrastos Triantafyllidis and three works in the European painting collection was carried out. In order to retrieve the greatest possible amount of data, a fully predefined flowchart is followed during the physicochemical study of each work. [4] This comprises a series of imaging, microscopic, spectroscopic, and chromatographic techniques, which contribute to the final conclusions. In the case of the works by Theofrastos Triantafyllidis, the materials and layering of the works were studied, making it possible to extract comparative conclusions regarding the artist's technique and practices. In the case of the European paintings, the conclusions were differentiated in order to reply to specific questions regarding both the time of production of each work and their preservation history.

Concerning of the works by Theofrastos Triantafyllidis, the multispectral study in different regions of the electromagnetic spectrum, especially in the infrared region, [5] revealed changes by the artist during the course of producing the works. In most of the artist's works, the initial arrangement of the individual elements in the painting differs from the final aesthetic result (*pentimenti*). These changes concern, in some cases, limited forms, such as in *Negress Breastfeeding* (cat. no. 124), in which differentiation is observed in both the size and the pose of the mother and baby's heads. On the contrary, in the case of *For the Grape Harvest (From the Life of the Gypsies)* (cat. no. 110), imaging of the transmitted infrared radiation revealed a complete underlying painted composition including a mixed preliminary drawing (ill. 1 and 2).

Observation, with optical microscopy, of appropriately prepared samples ($<0.5mm^2$), coming from the same works, confirmed the existence of underlying paint layers and revealed more information about their construction technique [2]. These underlying layers are in some cases numerous, whereas in others are limited to two or three. It was also observed that in the *For the Grape Harvest (From the Life of the Gypsies)* and *Negress Breastfeeding*, the artist used the same type of ground. Moreover, in the latter it was noted that the high relief observed in some areas has been constructed by using some filling material on top of pre-existing paint layers (ill. 3, layer no. 8). On the other hand, the existence of an underlying paint layer relief, covered up and flattened by new paint layers, has been observed in other works.

Important information concerning the construction materials and artist's technique was also provided by the study of samples by infrared spectroscopy. [2] Triantafyllidis uses plaster or chalk in order to prepare the surface to receive his painted composition. Paint layers, on the other hand, present variety, not with respect to the binding medium, which in all cases was some kind of drying oil, for instance linseed oil, but in their palette, which comprises traditional pigments, such as ochre, lead and zinc white, carbon black, lacquers, and modern ones, such as cadmium yellow, red, and green. Yet, besides pigments, the painter also used other materials in modelling his composition. In *For the Grape Harvest (From the Life of the Gypsies)*, he uses some kind of synthetic glue (acrylic, vinyl) mixed with a filler, such as kaolin, for the local white patinas (ill. 4). Shellac containing wax, either in the form of a mixture or as a natural admixture, serves as a protective layer in most works. In some cases, synthetic resin was also traced. Both of these materials are thought to be part of later interventions.

Conclusions are differentiated in the case of the European paintings in order to reply to specific questions concerning the materials and construction method, as well as the preservation state of these works.

Accordingly, in *Game* (cat. no. 341), imaging of the reflected and transmitted infrared radiation revealed an extensive underdrawing on a dry medium, which changed during the preliminary phase (e.g. dog legs on the right), as well as a simple modelling of painted forms. The nature of the preparation layer was investigated in order to indirectly date the work. This was fully identified by infrared spectroscopy, gas chromatography, and scanning electron microscope/energy dispersive X-ray spectroscopy* (ill. 5). [2] The barium sulphate that was identified was first used in mineral form in 1782. [6] Moreover, the identification of a mixture of lead white, barium sulphate, and linseed oil is encountered around the early 19th century in early industrial primers. [7] At the same time, the microscopic observation of cross-sections of the work revealed the occasionally thick-grained nature of the ground layer, which suggests it was made using earlier technology.

In Hugues Taraval's *Death of Adonis* (cat. no. 349), infrared imaging showed changes not only during the preliminary phase of the work, but also in forms whose colour treatment has been completed, such as the swan's head on the left (ill. 6). The detailed study of the original materials gave typical results for the period, such as the use of linseed oil and traditional pigments. In the same work were recorded images that document how certain areas carry at least three distinct intervention phases.

The microscopic observation of samples from selected areas in the work confirmed the existence of later interventions to the painting (over-painting) carried out on top of a varnish layer. At the same time, the comparative study of the stratigraphic structure of various samples documents the later construction and addition of a vertical strip on the left- and one on the right-hand side of the painting (areas within the inclined corners).

Finally, very interesting information came up from the study of *Psyche* by George F. Watts (cat. no. 349). The images of transmitted infrared radiation revealed a high-quality, spontaneous and integrated underdrawing (for instance ill. 7).

Study by optical microscopy and fluorescent light microscopy revealed that this work was painted on to a white preparation layer, which for the most part has been patinated with a dark paint mix (ill. 8, layer no. 0 & no. 1). On top of this layer, an additional white-hued fine layer is observed in all samples, on which the painted forms were made (ill. 8, layer no.2). Moreover, areas of dark-hued overpainting were identified, mainly in the background. The detailed study of this work traced materials used in interventions, such as synthetic resin.

* The Laboratory of Physicochemical Research would like to thank Dr Ioannis Karatassios from N.C.S.R. "Demokritos" for his contribution to the analysis of samples from *Game* (cat. no. 341) using the SEM-EDX method.

Illustration 1. *For the Grape Harvest (From the Life of the Gypsies)* by Theofrastos Triantafyllidis – visible image

Illustration 2. Assembling of transmitted infrared images (950-1150 nm)

Illustration 3. Cross-section of the artwork *Negress Breastfeeding,* observation under reflected visible light – 200X magnification. A total of twelve layers can be discerned.

Illustration 4. Infrared spectrum of a sample of the artwork *For the Grape Harvest (From the Life of the Gypsies)*

Illustration 5. EDX spectrum of the preparation layer of *Game*

Illustration 6. Detail of Hugues Taraval's *Death of Adonis* (cat. no. 354) - Image of reflected infrared radiation (950-1150 nm)

Illustration 7. Detail of *Psyche* by George F. Watts (cat. no. 354) - Image of transmitted infrared radiation (950-1150 nm)

Illustration 8. Observation under visible reflected light of a cross-section (magnification 500X) of *Psyche*. Seven layers are discerned.

Conservation of sculpture. Retouching

Dr Maria Kliafa, Yorgos Margaritis

The exhibition includes 19th- and 20th-century sculptures made of bronze, stone, plaster, clay, brass, iron, and aluminium. The preservation state of these works was very good, and the conservation interventions carried out were limited in scope, mostly consisting of cleaning and protecting the surface of the sculptures. Traditional methods for cleaning, fixing, attaching, surface protection were employed, always in accordance with current conservation guidelines. Special reference will be made to the final conservation stage, retouching and how this is approached by the National Gallery's Sculpture Conservation Laboratory, in conjunction to two works on display that had previously received such restoration interventions.

Specifically, the retouching of a sculpture refers to filling a void on the surface with a material that is compatible with the original one, and which is coloured so that it approaches the colour of the original artwork surface. The degree to which the filling colour must approach that of the original surface is generally described by the "six inch-six foot" rule, which essentially stipulates that the restoration should not be visible by a viewer standing six feet (about 2 m.) away from the exhibit, but is evident at six inches (about 15 cm).[8] Of course, such rules are not rigid, and are applied according to the judgement and policy of the conservator, or the curator, or the museum. Moreover, often it is the work itself that guides the conservator in selecting a colour, and there are cases when the perfect imitation of the original surface may be preferred, so as not to detract the viewer's attention from the work. [9] When there are earlier restoration interventions in a work, whether to retain them or not is assessed ad hoc.

The codes of ethics for conservators, which outline the principles and moral guidelines behind conservation procedures, refer to filling and retouching as a means to give back to the object the aesthetic and historical value it may have lost due to losing material. Retouching is typically part of the conservation process when damage of an artwork grab viewers' attention and interrupt the flow of their visual enjoyment, [10] yet this must be coupled to the principle of least possible intervention, which is applied to all conservation projects today. Restoration stops where hypothesis begins, [11] so that viewers are not deceived. It must be fully and clearly documented in the laboratory archives, be reversible, traceable by common examination methods, not to alter the aesthetic, conceptual, or physical characteristics of the object, and not to remove, or cover up, any original surface. [12]

The National Gallery Sculpture Conservation Laboratory took delivery of *Bacchante* (cat. no. 332) by Clodion (Michel Claude), made of clay, and *Kyra Despina* (cat. no. 304) by Thanassis Apartis, made of plaster. Both works having received earlier retouching, the question arose whether to remove, or not, earlier interventions, as well as the newer filling that might be required. In *Bacchante*, there are earlier attachments of sections, fillings, and restoration using the rigattino method (fine brushstrokes of paint, visible from close up, which convey the overall colour tone when seen from a distance). It was decided to retain these fillings, as they were of limited scale, well preserved, of the appropriate colour tone, and bear witness to the history of the work. After re-attaching a section of the left arm that had been detached, small-scale restoration interventions were carried out, aiming to cover up the gap between the attached sections. The rigattino method was not used, so as to keep the two restoration phases distinct, but an effort was made to achieve a homogeneous appearance for the work, striking a balance amongst the colour tones of the original surface, the earlier, and the more recent restorations. (See the detail of *Bacchante* by Clodion (Michel Claude), in which can be seen the earlier gap-filling and restoration in the inner part of the elbow, and the new intervention, a little below the wrist).

In *Kyra Despina*, earlier retouching was evident on the bottom perimeter of the artwork, which was said to have been carried out by the artist himself in an effort to remedy the deterioration of the artificial patina with which he had covered the work. Plaster is a rather weak material against deterioration agents; therefore, even though retouching had been carried out in the past, the problem reappeared, with the ochre yellow paint that had been applied to the surface flaking off. Paying particular attention to the artist's desire, these restorations were treated as an integral part of the work; they were preserved, and restoration interventions were made, where required, in order to give aesthetic integrity to this work.

Consequently, following the deontological and ethical principles for conservation, while also taking into consideration the particularities of each work, earlier interventions were preserved in both sculptures, they were supplemented by new, compatible and reversible ones, recorded and documented for future use.

See ill. in Greek text Thanassis Apartis's *Kyra Despina* had received earlier restoration interventions on the perimeter of its base, which were retained and reinforced by more recent ones, in areas where the artificial patina had deteriorated.

BIBLIOGRAPHY

[1]. S. Turner, *The book of fine paper*, Thames & Hudson, Slovenia 1998

[2]. Α. Αλεξοπούλου – Αγοράνου και Γ. Χρυσουλάκης, *Θετικές Επιστήμες και Έργα Τέχνης*, Γκόνη, Αθήνα 1993

[3]. A.V. Terlixi, A.P. Moutsatsou, E. Kouloumpi, C. Karadima, , M. Doulgeridis, Proceedings of the Symposium 'Works of Art and Conservation Science Today', Thessaloniki 2010, CD-ROM

[4]. A.P. Moutsatsou, E. Kouloumpi, A.V Terlixi, M. Doulgeridis, Preprints of Icon and Portrait International Conference, King Mariut 2006

[5]. K. Balas, V. Papadakis, N. Papadakis, A. Papadakis, E. Vazgiouraki, G. Themelis, *J.Cult.Herit*, 2003

[6]. N. Eastaugh, V. Walsh, T. Chaplin, R. Siddall, *Pigment Compendium – a Dictionary and Optical Microscopy of Historical Pigments*, Butterworth-Heinemann, Oxford 2008

[7]. R. Mayer, *The Artist's Handbook of Materials & Techniques*, 5th ed. Faber and Faber, London 1981

[8]. A. Oddy (ed.) *The Art of the Conservator*, British Museum Press, London 1992

[9]. S. Buys and V. Oakley, *The conservation and restoration of ceramics*, Butterworth – Heinemann, Oxford 2000

[10]. C. Caple, *Conservation skills, Judgment, method and decision making*, Routledge, 2000

[11]. International Council on Monuments and Sites, *The Venice charter: International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites*, Venice 1966

[12]. American Institute for Conservation, *Code of ethics and standards of practice*, AIC, New York 1994

Ευρετήριο καλλιτεχνών / Index of Artists

Οι αριθμοί με τονισμένα στοιχεία παραπέμπουν στον αριθμό καταλόγου.
Numbers in bold refer to the catalogue numbers

Αβραμίδης Ιωάννης
Avramidis Joannis, 241, 246, 247, 462, 463, 464, **308**, **317**, **318**, **324**, **327**

Άγνωστος (19ος αιώνας)
Unknown painter (19th century), 22, 445, **17**

Αδαμάκος Γιάννης
Adamakos Yannis
168, 480, **230**

Ακριθάκης Αλέξης
Akrithakis Alexis**, 234**

Αλεξίου Σώτος
Alexiou, Sotos, 247, 464, **330**

Αλταμούρας Ιωάννης
Altamouras Ioannis, 26, 447, **56**, **57**, **59**

Απάρτης Θανάσης
Apartis, Thanassis, 241, 244, 245, 441, 462, 463, **293**, **304**, εικ. σελ. / ill. p. 441

Απέργη Ειρήνη
Aperghi Irene,
169, 459, **246**

Αστεριάδης Αγήνορας
Agenor Asteriadis
125, 128, 452, 454, **129**, **154**, **158**, **194**

Βακαλό Γιώργος
Vakalo Yorgos, 162, **205**

Βακιρτζής Γιώργος
Vakirtzis Yorgos, 172, 460, **254**

Βασιλείου Σπύρου
Vassiliou Spyros, 125, 128, 452, 454, 455, **155**, **157**, **192**

Βιτσώρης Μίμης (Δημήτρης)
Vitsoris Mimis (Dimitris), 123, 125, 127, 128, 129, αρ. κατ. 144, αρ. κατ. 152, αρ. κατ. 156, αρ. κατ. 193, 452, 453, 454, 455, cat. no. **144**, cat. no. **152**, cat. no. **156**, cat. no. **193**

Βλαχάκη Μαριλίτσα
Vlachaki Marilitsa, 174, 460, **273**

Βολανάκης Κωνσταντίνος
Volanakis Konstantinos, 26, 447, **49**-**52**

Βυζάντιος Ντίκος
Vyzantios Dikos, 162, 165, **222**

Βυζάντιος Περικλής
Vyzantios Periklis, 81, 82, 449, 450

Βώκος Νικόλαος
Vokos Nikolaos, 25, 446, **43**

Γαΐτης Γιάννης
Gaitis Yannis, 129, 162, 164, 456, 457, 455, **196**

Γαλάνης Δημήτριος
Galanis Dimitrios, 123, 128, 452, 454, **125**

Γιαλλινάς Άγγελος
Giallinas Angelos, 445, **4**

Γιολδάσης Δημήτρης
Gioldassis Dimitris
125, 128, 452, 454, **186**, **187**, **188**

Γκίνης Άλκης
Gkinis Alkis, **267**

Γκολφίνος Γιώργος
Golfinos Yorgos, 170, 171, 435, 459, **274**

Γουναρόπουλος Γιώργος, 125, 126, 128, 452, 453, 454, **141**, **142**
Gounaropoulos Giorgos (Gounaro)

Γύζης Νικόλαος
Gyzis Nikolaos, 24, 25, 446, **32**, **45**-**48**

Δάβης Δημήτρης
Davis Dimitris, 125, 128, 452, 454, cat. no. **146**, cat. no. **153**

Δανιήλ (Παναγόπουλος)
Daniel (Panagopoulos), 162, 165, 166, 167, 456, 457, 458, 461, **211**-**221**

Δασκαλάκης Στέφανος
Daskalakis Stefanos, 168, **279**

Δημητρέας Βαγγέλης
Dimitreas Vangelis, 170, 172, 458, 460, 461, **257**

Δημητριάδης Κώστας
Dimitriadis, Konstantinos, 241, 243, 462, 463, **286**, **287**, **288**, **289**, **290**

Διαμαντόπουλος Διαμαντής
Diamantopoulos Diamantis
125, 452, **176**, **177**

Διβάρης Γιώργος
Divaris Yorgos, 171, 172, 460, **251**

Δούκας Ιωάννης
Doukas Ioannis, 23, 24, 446, αρ. 23, 31

Δούκας Λουκάς
Doukas Loukas, 244, 463, **291**

Εγγονόπουλος Νίκος
Engonopoulos Nikos, 125, 128, 452, 454, **180**-**182**, **185**

Ευθυμιάδη Μενεγάκη Φρόσω
Efthymiadi-Menegaki, Frosso, 241, 244, 246, 462, 463, 464, **299**, **300**, **312**, **315**, **316**

Ηλιάδης Κώστας
Iliadis Kosta, 125, 452, cat. no. **172**

Ησαΐα Νανά
Isai Nana, 162, 169, 456, 459, **226**

Ζαΐρης Εμμανουήλ
Zairis Emmanuel, **100**

Ζογγολόπουλος Γιώργος
Zongolopoulos Giorgos, 244, 463, **96**, **297**

Θεοφυλακτόπουλος Μάκης
Theofylaktopoulos Makis, 172, 460, **258**

Θεοτοκόπουλος Δομίνικος
Theotokopoulos Dominikos, 123, 452

Θωμόπουλος Θωμάς
Thomopoulos Thomas, 243, 462, 465, **285**

Ιακωβίδης Γεώργιος
Iakovidis Georgios, 24, 25, 446, αρ. 28, 34

Ιατράς Κωνσταντίνος
Iatras Konstantinos, 22, 445, αρ. 16

Ιωάννου Σταύρος
Ioannou Stavros, **231**

Κανέλλης Ορέστης
Kanellis Orestis
125, 128, 452, 453, 454, cat. no. **159**, cat. no. **160**

Κανιάρης Βλάσης
Caniaris Vlassis, 162

Καναγκίνη Νίκη
Kanagini Niki, **223**

Καπράλος Χρήστος
Kapralos, Christos, 245, 246, 247, 251, 252, 253, 463, 464, 466, 467, **303**, **310**, **311**, **319**, **320**, **321**, **325**

Καραχάλιος Κώστας
Karachalios Kostas, **239**

Καράς Χρίστος
Karas Christos, **195**

Κατζουράκης Κυριάκος
Katzourakis Kyriakos, 172, 460, 461, **253**

Κατζουράκης Μιχάλης
Katzourakis Michalis, 170, 459, **248**

Κεσσανλής Νίκος
Kessanlis Nikos, 162, 456, **228**, **229**
Κογεβίνας Λυκούργος
Kogevinas Lykourgos 80, 449

Κοκκινίδης Δημοσθένης
Kokkinidis Dimosthenis, **227**

Κόντογλου Νίκος
Kontoglou Nikos, **93**

Κοντόπουλος Αλέκος
Kontopoulos Alekos, 125, 128, 129, 161, 162, 164, 452, 454, 455, **143**, **150**, **175**, **197**

Κοντός Δημήτρης
Kontos Dimitris, 162

Κουνελάκης Νικόλαος,
Kounelakis Nikolaos, 23, 435, 445, αρ. 14, 15, 21, εικ. σελ. / ill. p. 435

Κριεζής Ανδρέας
Kriezis Andreas, 22, 445, αρ. 8, 12

Λαμέρας Λάζαρος
Lameras Lazaros, 129, 164, 245, 455, 457, 463, **305**

Λασκαρίδου Σοφία
Laskaridou Sofia, **74**, **112**

Λεμπέσης Πολυχρόνης
Lembesis Polychronis, 24, 25, 26, 433, 446, 447, **33**, **36**, **42**, **60**, **62**, εικ. σελ. / ill. p. 433

Λεφάκης Χρήστος
Lefakis Christos, 162, 456, **198**

Λίτη Αφροδίτη
Litti Afroditi, 248, **331**

Λογοθέτης Στάθης
Logothetis Stathis, 168, 458, **247**

Λουκόπουλος Κλέαρχος
Loukopoulos Klearchos, 245, 247, **309**, **323**

Λύτρας Νικηφόρος
Lytras Nikephoros, 23, 24, 25, 446, **20**, **25**, **29**, **35**, **38**, **39**, **44**

Λύτρας Νίκος
Lytra Nikos, 79, 82, 435, 449, 450, **83**, **84**, **86**, **99**, εικ. σελ. / ill. p. 435

Λύτρας Περικλής
Lytras Periklis, **106**

Μαθιόπουλος Παύλος
Mathiopoulos Pavlos, 79, 80, 449, 450, **113**, **116**, **119**, **120**

Μαλέας Κωνσταντίνος
Maleas Konstantinos, 79, 432, 448, 449, **81**, **85**, **88**, **89**, **90**, **102**, **103**, εικ. σελ. / ill. p. 432

Μαλτέζος Γιάννης
Maltezos Yannis, 129, 162, 163, 164, 455, 456, 457, **202**-**204**

Μανουσάκης Μιχάλης
Manousakis Michalis, 174, 460, **272**

Μαργαρίτης Γεώργιος
Margaritis Georgios, **22**

Μαργαρίτης Φίλιππος
Margaritis Philippos, **19**

Μάρθας Τάκης, 162

Μιχαλέα Φρόσω
Michalea Frosso, 247, 464, **328**

Μίχας Γιάννης
Michas Yannis, **242**

Μολφέσης Ιάσονας
Molfessis Jason, 168, 456, **245**

Μόραλης Γιάννης
Moralis Yannis
160, 124, 128, 452, 454, **145**, **151**, **168**, **169**

Μορταράκος Κυριάκος
Mortarakos Kyriakos, **266**

Μπήτσικας Ξενοφών
Bitsikas Xenofon, 174, 175, 460, 461, **281**

Μποκόρος Χρήστος
Bokoros Christos, 173, 460, **270**

Μπονάτσος Σταύρος
Bonatsos Stavros, 173, **278**

Μπότσογλου Χρόνης
Botsoglou Chronis, 172, 460, 461, **263**

Μπουζιάνης Γιώργος
Bouzianis Yorgos, 76, 77, 78, 81, 82, 164, 173, 448, 449, 450, 460,
96, 126, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140

Μπουτέας Γιάννης
Bouteas Yannis, 170, 459, **252**

Μυλωνά Άλεξ
Mylona Alex, 246, 464, **314**

Μυταράς Δημήτρης
Mytaras Dimitris, 167, 458, **256**

Νικολάου Νίκος
Nikolaou Nikos, 125, 128, 452, 454, **149**

Ντάβου Μπία
Davou Bia, 162, 169, 170, 456, 459, **241**

Ξαγοράρης Παντελής
Xagoraris Pantelis, 162, 170, 456, 459, **243**

Ξενάκης Κοσμάς
Xenakis Cosmas, 162, 456, **224**

Ξενάκης Κωνσταντίνος
Xenakis Constantin, 162, 456, **238**

Ξυδιάς Νικόλαος
Xydias Nikolaos, 23, 446, **27**

Οθωναίος Νικόλαος
Othonaios Nikolaos, **77**

Οικονόμου Αριστείδης
Oikonomou Aristeidis, **18**

Οικονόμου Μιχάλης
Economou Michael**,** 79, 449, **87**, **91**, **107**

Παγκάλου Ελένη
Pangalou Eleni, 80, 81

Πανταζής Περικλής
Pantazis Pericles, 26, 447, **58**

Πανώριος Κωνσταντίνος
Panorios Konstantinos, 24, 25, 446, **26**, **37**

Παπαλουκάς Σπύρος
Papaloukas Spyros, 76, 79, 448, **93**, **97**

Παπαχριστόπουλος Κωστής
Papachristopoulos Costis, 244, 464, **292**

Παρθένης Κωνσταντίνος
Parthenis Konstantinos, 76, 79, 81, 448, 450, **71.1-4**, **72**, **73**, **78**, **81**,
98, **105**, **108**, **111**, **123**, **128**

Παρμακέλης Γιάννης
Parmakelis Yannis, 247, 464, **326**

Παύλος (Διονυσόπουλος)
Pavlos Dionyssopoulos, 168, 169, **244**

Περαντινός Νίκος
Perantinos Nikos, 244, 463, **295**

Περδικίδης Δημήτρης
Perdikidis Dimitris, **235**, **237**

Περβολάκης Όθωνας
Pervolarakis Othonas, 79, 449, **104**, εικ. σελ. / ill. p. 436

Πλακωτάρης Κώστας
Plakotaris Kostas
125, 128, 454, 455, cat. no. **189**, cat. no. **190**, cat. no. **191**

Πολιτοπούλου-Κάρκστεν Αθηνά
Politopoulou-Kargsten Athena, 248, 464, **329**

Πολυμέρης Μανώλης
Polymeris Manolis, 173, 460, **259**

Προσαλέντης Αιμίλιος
Prosalentis Emilios, 22, 445, **5**

Πράσινος Μάριος
Prasinos Marios, 162, 163, 456, 457, **200**

Προσαλέντης Παύλος ο πρεσβύτερος
Prosalentis Pavlos the Elder, 242, 462, **282**

Προσαλέντης Παύλος ο νεότερος
Prosalentis Pavlos the Younger, 24, 446, **24**

Ράλλης Θεόδωρος
Rallis Theodoros, 25, 446, **40**

Ραφτοπούλου Μπέλλα
Raftopoulou Bella, 241, 244, 245, 462, 463, **298**, **306**, **313**

Ρέγκος Πολύκλειτος
Rengos Polykleitos
125, 128, 452, 454, cat. no. **147**, cat. no. **148**

Ρίζος Ιάκωβος
Rizos Iakovos, 24, 26, 446, 447, **30**, **65**

Ροδοκανάκης, Παύλος Σ.
Rodokanakis Pavlos S., 27, 447, **70**

Ροϊλός Γεώργιος
Roïlos Georgios, 26, 447, **61**

Ροντέν Ογκύστ, 241, 243, 244, 248

Ρόρρης Γιώργος
Rorris Yorgos, 173, 460, **271**

Σαββίδης Συμεών
Savvidis Symeon, 25, 26, 446, 447, **41**, **63**, **64**

Σακαγιάν Εδουάρδος
Sakayan Edouardos, 173, 460, **269**

Σακελλίων Δημήτρης
Sakellion Dimitris, **275**

Σαχίνης Νίκος
Sachinis, Nikos, 162, 456, **232**, **233**

Σαχίνης Ξενοφών
Sachinis Xenophopn, **268**

Σβορώνος Γιάννης
Svoronos Yannis, 162

Σκούρτης Άγγελος
Skourtis Angelos, 171, 435, 459, **249**

Σκυλάκος Βασίλης
Skylakos Vasilis, 170, 459, **240**

Σόρογκας Σωτήρης
Sorongas Sotiris, **264**

Σούτζος Γρηγόριος
Soutzos Grigorios, 21, 22, 445, **1**-**3**

Σώχος Λάζαρος
Sochos Lazaros, 243, 462, **284**

Σπητέρη Ιωάννα
Spiteri Ioanna, 247, 464, **322**

Σπηλιόπουλος Μάριος
Spiliopoulos Marios, 174, 460, **277**

Σπυρόπουλος Γιάννης
Spyropoulos Yannis, 161, 162, 173, **199**, **201**

Στάμος Θεόδωρος
Stamos Theodoros, 163, 164, **208-210**

Στέρης Γεράσιμος
Steris Yerassimos, 79, 125, 449, 452, **183**, **94**, **95, 184**

Σώχος Λάζαρος
Sochos Lazaros, 243, 462, **284**

Τέτσης Παναγιώτης
Tetsis Panaghiotis, 167, 458, **255**, **265**

Τόμπρος Μιχάλης
Tombros Michalis, 128, 241, 244, 246, 453, 454,
462, 463, 464, **294**, **301**, **302**, **307**

Τούγιας Γιώργος
Touyas Yorgos, 167, 458, **225**

Τριανταφυλλίδης Θεόφραστος
Triantaphyllidis Theophrastos, 74, 78, 79, 80, 81, 82, 431, 437,
448, 449, 450, **79**, **80**, **109**, **110**, **114**, **115**, **121**, **122**, **124**, **127**, **130**,
εικ. σελ. / ill. p. 431, 436, 437, 438

Τσακίρης Γιώργος
Tsakiris Yorgos, **276**

Τσαρούχης Γιάννης
Tsarouchis Yannis, 79, 122-123, 124, 126, 127, 128, 129, 452, 453,
454, 455, ar. kat. 161, ar. kat. 162, ar. kat. 163, ar. kat. 164, ar. kat.
165, ar. kat. 166, ar. kat. 167, ar. kat. 170, ar. kat. 171 **161**, **162**, **163**,
164, **165**, **166**, **167**, **170**, **171**

Τσίγκος Θάνος
Tsingos 162, 163, 456, **206**, **207**

Τσόκλης Κώστας
Tsoclis Costas, 162, 167, 170, 456, 458, 461, **236**

Τσόκος Διονύσιος
Tsokos Dionysios, 22, 445, **11**

Φαληρέας Βάσος
Falireas Vassos, 241

Φασιανός Αλέκος
Fassianos Alekos, 172, 460, **260**

Φιλιππότης Δημήτριος
Filippotis, Dimitrios, 242, 462, **283**

Φλωρά-Καραβία Θάλεια
Flora-Karavia Thaleia, **75**

Φραντζισκάκης Ερρίκος
Frantziskakis Errikos
125, 128, 452, 454, **173**, **174**

Φωκάς Οδυσσέας
Phocas Odysseas, 27, **66**-**68, 76,** 447

Χαΐνης Γιάννης
Chainis Yannis, 435, **250**

Χαλεπάς Γιαννούλης

Χατζηκυριάκος-Γκίκας Νίκος
Hadjikyriakos-Ghika Nikos
124, 128, 452, 454, **178**, **179**

Χατζόπουλος Γεώργιος
Chatzopoulos Georgios, **69**

Χατζής Βασίλειος
Chatzis Vasileios, 26, 447, **53**-**55**

Χέλμης Περικλής
Chelmis Pericles, 22, 445, **7**

Χριστάκης Τάσος
Christakis Tasos, 170, 435, 459, **280**

Χριστοφόρου Τζων
Christoforou John, 163, 457, **262**

Ψυχοπαίδης Γιάννης
Psychopedis Yannis, 172, 460, 461, **261**

Για τα σχέδια και τα χαρακτικά των ξένων καλλιτεχνών βλ. **Κατάλογο σχεδίων και χαρακτικών**, σ. 420 - 425 και τα εισαγωγικά κείμενα της Μαριλένας Ζ. Κασιμάτη.
For the drawings and prints by non-Greek artists, see **Catalogue of drawings and prints**, p. 479-484 and the introductory essays by Marilena Z. Cassimatis.

Aivasowsky Ivan
Αϊβαζόφσκυ Ιβάν, 299, 469, **352**, **353**

Bernard Joseph
Μπερνάρ Ζοζέφ , 463, 244

Bonheur Rosa
Μπονέρ Ρόζα, 298, 469, **355**

Bourdelle Emile-Antoine
Μπουρντέλ, Εμίλ-Αντουάν, 242, 244, 245, 248, 462, 463, 464, **333**

Brauner Victor
Μπράουνερ Βίκτορ, 301, 470, **359**

Cabanel Alexandre
Καμπανέλ Αλεξάντρ, 299, 469

Calatrava Santiago
Καλατράβα Σαντιάγο, 242, 462

Claesz Pieter
Κλέες Πίτερ, 294, 468

Clodion / Michel Claude
Κλοντιόν Μισέλ Κλοντ, 248, 440, 462, 464, **332**, εικ. σελ. / ill. p. 440

Collamarini René
Κολαμαρινί Ρενέ, 242, 462

David d'Angers, (Pierre-Jean David)
Νταβίντ Ντ' Ανζέ, 241, 462

Despiau Charles
Ντεσπιώ Σαρλ, 244, 463

Desportes François
Ντεπόρτ Φρανσουά, 296, 468

Drechsler Johann-Baptist
Ντρέχσλερ Γιόχαν-Μπάπτιστ, 298, 469, **351**

Fontana Lucio
Φοντάνα Λούτσιο, 301, 470, **361**

Gérôme Jean-Léon
Ζερόμ Ζαν-Λεόν, 299, 469

Gimond Marcel
Ζιμόν Μαρσέλ, 242, 462

Giordano Luca
Τζορντάνο Λούκα, 296, 468

Heda Willem Claesz.
Xent;a B;ilem Kl;aew, 294, 433, 468, **340,** eik. sel. / ill. p. 433

Huysum Jan van
Χουίσουμ Γιάν βαν, 298, 469

Janneck Franz-Christoph
Γιάννεκ Φραντζ-Κριστόφ, 298, 469, **350**

Kapeller Jean-Joseph
Καπελλέρ Ζαν-Ζοζέφ, 295, 468

Kapeller Jean Solomon
Καπελλέρ Ζαν Σολομόν, 295, 468, **338**, **339**

Lagrenée Louis-Jean-François
Λαγκρενέ Λουί Ζαν Φρανσουά, 297, 434, 469, **348,**
εικ. σελ. / ill. p. 434

Lanza Vicenzo
Λάντσα Βικέντιος, 22, 445, **6**

Laurence Henri
Λοράνς Ανρί, 242, 249, **334**

Lingelbach Johannes
Λίνγκελμπαχ Γιοχάννες, 295, 468

Magritte René
Μαγκρίτ Ρενέ, 242, 462

Maillol Aristide
Μαγιόλ Αριστίντ, 244, 463

Mieris Frans van
Μίερες Φρανς φον, 293, 467

Mieris Willem van
Μίερες Βίλεμ φον, 292, 293, 467, **335**

Mondrian Piet
Πιτ Μόντριαν, 300, 470, **357**, **358**

Morot Aimé-Nicolas
Μορό Αιμέ-Νικολά, σ. 299, 469, **356**

Picasso Pablo
Πικάσσο Πάμπλο, 300, 470, **360**

Pierre Jean-Baptiste
Πιέρ Ζαν-Μπατίστ, 297, 469

Pige Francesco
Πίτζε Φρανσέσκο, 22, 23, 445, **9**, **10**, **13**

Schwanthaler Ludwig
Σβάντχαλερ Λούντβιχ, 241, 462

Taraval Hugues
Tarab;al Ygk, 297, 429, 430, 469, **349,**
eik. sel. / ill. p. 429, 430, 438, 439

Taraval Guillaume-Thomas
Ταραβάλ Γκιγιώμ-Τομά, 297, 429, 430, 469

Veronese Paolo
Βερονέζε Πάολο, 296, 468

Vignon Claude
Βινιόν Κλωντ, 297, 468, **347**

Watteau Jean-Antoine
Βαττώ Ζαν-Αντουάν, 298, 469

Watts George Frederic
Γουώτς Τζώρτζ Φρέντερικ, 299, 469, **354**

Werff Adriaen van der
Βερφ Άντριαν βαν ντερ, 294, 468, **336**

Wouwerman Philips
Βούβερμαν Φίλιπς, 295, 468

Flemish School
Φλαμανδική σχολή, 294, 468, **337**

Genoa School
Σχολή Γένοβας, 296, 468, **344**