



ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ

Αναδρομική





Ευχαριστίες

Η πραγματοποίηση της έκθεσης δεν θα μπορούσε να γίνει χωρίς τον δανεισμό των έργων που γενναιόδωρα μας εμπιστεύθηκαν μουσεία, ιδρύματα και συλλέκτες. Θερμές ευχαριστίες απευθύνουμε στους:

Διευθυντές και Προέδρους Μουσείων και Ιδρυμάτων:

κ.κ. Άννα Ψαρούδα-Μπενάκη *Πρόεδρο της Βουλής των Ελλήνων*, Ντόρα Μπακογιάννη *Δήμαρχο Αθηναίων*, Νικόλαο Γκαργκάνα *Διοικητή της Τράπεζας της Ελλάδος*, Ευστράτιο Αράπογλου *Πρόεδρο και Διευθύνοντα Σύμβουλο της Εθνικής Τράπεζας της Ελλάδος*, Γιάννη Κωστόπουλο *Πρόεδρο του Ομίλου της Alpha Bank*, Νικόλαο Νανόπουλο *Διευθύνοντα Σύμβουλο της Eurobank*, Άγγελο Δεληβορριά *Διευθυντή του Μουσείου Μπενάκη*, Ιωάννη Μαζαράκη-Αινιάν *Γενικό Γραμματέα του Εθνικού Ιστορικού Μουσείου*, Τατιάνα Αβέρωφ-Ιωάννου *Πρόεδρο της Πινακοθήκης Ε. Αβέρωφ*, Παναγιώτη Κουβουτσάκη *Πρόεδρο της Πινακοθήκης Κουβουτσάκη*, Τάσο Λεβέντη *Πρόεδρο του Ιδρύματος Α. Γ. Λεβέντη*, Ειρήνη Κατσιόγρα *Γενική Γραμματέα της Δημοτικής Πινακοθήκης Λάρισας-Μουσείου Γ. Ι. Κατσιόγρα*, Δημήτριο Παντερμαλή *Πρόεδρο του Τελλογλείου Ιδρύματος Τεχνών Α.Π.Θ.*, Αναστάσιο Τζαμαλή *Πρόεδρο της Ελληνικής Νομισματικής Εταιρείας*, Χρόνη Μπότσογλου *Πρύτανη της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών*, Υποναύαρχο Π. Ν. Περικλή Κυρίτση-Σπυρομήλιο *Κυβερνήτη του Πλοίου-Μουσείου Γ. Αβέρωφ*, κ.κ. Maria Masau Dan *Διευθύντρια του Δημοτικού Μουσείου Revoltella της Τεργέστης*, Reinhold Baumstark *Διευθυντή της Neue Pinakothek του Μονάχου*

Συλλέκτες:

κ.κ. Ευάγγελο Ηλ. Αγγελάκο, Αλέξανδρο και Μαίρη Ζύμνη, Πρόδρομο Εμφιετζόγλου, Ρουπέν Καλφαγιάν, Φαίδωνα Κιμπάρη, Δημήτριο Κοντομηνά, Μαριάννα Λάτση, Θεοχάρη Παπαμανώλη, Νικόλαο Πετσάλη-Διομήδη, Αγορίτσα Σδράκα, Taki Theodorakopoulos, Βαγγέλη Χρόνη και όλους όσοι θέλησαν να κρατήσουν την ανωνυμία τους.

ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ
ΜΟΥΣΕΙΟ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΣΟΥΤΖΟΥ

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ

Αναδρομική

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΟΛΓΑ ΜΕΝΤΖΑΦΟΥ-ΠΟΛΥΖΟΥ

14 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ 2005 - 30 ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΥ 2006

ΧΟΡΗΓΟΣ:



ΕΚΘΕΣΗ

Συντονισμός
Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα

Σχεδιασμός- Επιμέλεια έκθεσης
Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου

Αρχιτεκτονικός σχεδιασμός και επίβλεψη
Σόνια Χαραλαμπίδου-Διβάνη
Ειρήνη Χαραλαμπίδου
Κριστιάν Λασκαρίδης
Γαλήνη Νόττι

Σχεδιασμός κειμένων
Χριστίνα Αλιβέρτη

Συντήρηση έργων-Έλεγχος
Μιχάλης Δουλγερίδης
Αγγελική Μαχάων
Τίνα Ανδριανοπούλου
Ελευθερία Σιόλα
Μαριέττα Βιδάλη
Μαρία Κλιάφα
Βασιλική Μάνεση
Τάκης Ρομπάκης
Μαρίκα Τρομπέτα

Γραφείο τύπου-Δημόσιες σχέσεις
Ειρήνη Τσελεπή

Διοίκηση-Οικονομικά
Κώστας Αρβανιτάκης-Μαρίνα Μακρή

Υποδοχή έργων
Ντίνα Πλάκα

Στην προετοιμασία του υλικού συνεργάστηκαν
η Ρούλα Σπανούδη και η Ζωή Χαλκιοπούλου

Μεταφορά και τοποθέτηση έργων
Μοσνε Art S.A.
Συντονιστής: Βαγγέλης Λούζης

Ασφάλιση έργων
Εθνική Ασφαλιστική

Τεχνικές εργασίες
Ε. Λιγνός,
Α. Βλαχονικολός
Δ. Μαρκάκος,
Β. Μπεζεριάνου

Ρύθμιση φωτισμού-κλιματισμού
Αδάμ Φούφας

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ

Επιμέλεια
Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου

Μετάφραση για την αγγλική έκδοση
Δημήτρης Σαλταμπάσης

Στην επιμέλεια της αγγλικής έκδοσης
συνεργάστηκε
η Ναυσικά Λιτσαρδοπούλου

Φωτογραφίες έργων
Αρχείο Εκδόσεων Αδάμ
Φωτογραφικό εργαστήριο
Εθνικής Πινακοθήκης- Σταύρος Ψηρούκης
Ηλίας Γεωργουλέας
Γιάννης Βαχαρίδης

Καλλιτεχνικός σχεδιασμός
Θύμιος Πρεσβύτες
Θοδωρής Αναγνωστόπουλος
(Peak Advertising)

Επιμέλεια παραγωγής
Peak Advertising

Εκτύπωση
Europrint SA

ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ
ΚΑΙ ΜΟΥΣΕΙΟ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΣΟΥΤΖΟΥ

Διοικητικό Συμβούλιο

Πρόεδρος
Παναγιώτης Τέτσης

Αντιπρόεδρος
Αντώνιος Κλαμαρής

Μέλη
Ευστράτιος Αράπογλου
Ευτύχιος Βαρδουλάκης
Βασιλική Γεωργίου
Βασίλειος Κορκολόπουλος
Αντώνης Μακρυδημήτρης
Μερόπη Πρέκα
Έλλη Σούτζου-Βαρώτσου

Διευθύντρια
Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα

Διεύθυνση Συλλογών
Νέλλη Μισιρλή

Διεύθυνση Διοικητικού-Οικονομικού
Κωνσταντίνος Αρβανιτάκης

Διεύθυνση Συντήρησης
Μιχαήλ Δουλγερίδης

Αρχιφύλακας
Γιάννης Τσουπράς

Περιεχόμενα

9	Πρόλογος της Χορηγού Εταιρείας Eurobank	104	Η καλλιτεχνική πορεία του Γεωργίου Ιακωβίδη στο Μόναχο και την Αθήνα Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου
11	Γεώργιος Ιακωβίδης, ο ευπατρίδης της Σχολής του Μονάχου Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα		Κείμενα ενοτήτων Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου
15	Γεώργιος Ιακωβίδης: ανάμεσα σε δύο κόσμους Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου	118	Η μαθητεία κοντά στον Λύττρα: Τα πρώτα έργα
20	Ο Γεώργιος Ιακωβίδης και ο δάσκαλός του Νικηφόρος Λύττρας Νέλλη Μισιρλή	130	Μόναχο: Στις πηγές της κλασικής παιδείας
26	Ο Γεώργιος Ιακωβίδης και η σύγχρονη καλλιτεχνική σκηνή του Μονάχου Horst G. Ludwig	144	Ιακωβίδης: Ο ζωγράφος των παιδιών
44	Αναζητώντας τα παιδιά στο έργο του Γεωργίου Ιακωβίδη Δήμητρα Μακρυνιώτη	172	Τα χρόνια της ωριμότητας: Προς μια ελεύθερη και φωτεινή ζωγραφική
56	Η εικονογράφηση της αστικής τάξης από τον Γεώργιο Ιακωβίδη. «Μοντερνισμός» και «Παράδοση» Ναυσικά Λιτσαρδοπούλου	196	Τοπία στο περιθώριο της ηθογραφίας
70	Ο Γεώργιος Ιακωβίδης και οι καλλιτεχνικοί θεσμοί στην Ελλάδα τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα Νίκος Δασκαλοθανάσης	206	Η ανθρώπινη μορφή μέσα στη φύση
80	Ο Γεώργιος Ιακωβίδης Διευθυντής της Εθνικής Πινακοθήκης Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου	220	Προσωπογραφίες
96	Παιδική Συναυλία. Η συμβολή της σύγχρονης τεχνολογίας στη μελέτη του έργου Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου – Μιχάλης Δουλγερίδης	262	Νεκρές φύσεις και ανθογραφίες μια συνεχής ενασχόληση
		276	Συμβολιστικές προσπάθειες
		286	Το τέλος
		292	Εικονογραφήσεις – Μετάλλια
		297	Κατάλογος έργων
		317	Γενική Βιβλιογραφία – Συντομογραφίες



Πρόλογος

Ο ζωγράφος Γεώργιος Ιακωβίδης ανήκει ανάμεσα στους σημαντικούς καλλιτέχνες του 19ου αιώνα που αφομοίωσαν εποικοδομητικά τα διδάγματα της Ακαδημίας του Μονάχου και συνέβαλαν με το έργο τους στη δημιουργία μιας αξιόλογης νεοελληνικής τέχνης. Διακρίθηκε για το άψογο σχέδιο, την πρωτοποριακή διαπραγμάτευση του φωτός και του χρώματος, που επεξεργάστηκε στις ασύγκριτες παιδικές σκηνές του, τις οποίες ανέδειξε ως τον κύριο πυρήνα του έργου του. Εκτός όμως των κορυφαίων αυτών συνθέσεων καλλιέργησε ακόμη με δεξιότητα και γνώση την προσωπογραφία, τη νεκρή φύση, την τοπιογραφία, αποδίδοντας στις μετέπειτα γενιές ένα έργο πολύπλευρο, ποιοτικό και ενδιαφέρον.

Η προσφορά του όμως στις εικαστικές τέχνες μεγεθύνεται, εφόσον όχι μόνο ως καλλιτέχνης αλλά και ως πρώτος Διευθυντής της Εθνικής Πινακοθήκης και ως καθηγητής της Σχολής Καλών Τεχνών, συνέβαλε σημαντικά στη διάδοση και εδραίωση της καλλιτεχνικής παιδείας του τόπου του.

Εκτιμώντας αυτή την τόσο σημαντική φυσιογνωμία της νεότερης ελληνικής τέχνης, η Διεύθυνση Private Banking της Eurobank με ενθουσιασμό αποδέχθηκε την πρόταση της Εθνικής Πινακοθήκης να συμβάλει με την αποκλειστική της χορηγία στη διεξαγωγή της αναδρομικής έκθεσης του ζωγράφου, η οποία εγκαινιάζεται στις 14 Νοεμβρίου και θα φιλοξενείται μέχρι τις 30 Ιανουαρίου του 2006 στις αίθουσες της Εθνικής Πινακοθήκης.

Η χορηγία της Διεύθυνσης Private Banking της Eurobank εντάσσεται στο πλαίσιο της συνεπούς και σταθερής συνεργασίας που έχει καθιερώσει ο τραπεζικός μας όμιλος με το σημαντικότερο Μουσείο Ιστορίας της Τέχνης στην Ελλάδα, την Εθνική Πινακοθήκη. Αντικείμενο της συνεργασίας αυτής είναι η διοργάνωση μεγάλων εκθέσεων μέσα από τις οποίες παρουσιάζεται το έργο κορυφαίων Ελλήνων ζωγράφων στο ευρύ κοινό.

Η πρώτη έκθεση που πραγματοποιήθηκε το 2004, με τίτλο «*Μυθολογίες του Καθημερινού*», ήταν αφιερωμένη στο έργο του Έλληνα ζωγράφου Αλέκου Φασιανού, και αποτέλεσε το πρώτο δείγμα αυτής της δημιουργικής συνεργασίας. Το γεγονός ότι περισσότεροι από 54.000 άνθρωποι επισκέφθηκαν την έκθεση του Αλέκου Φασιανού μας δίνει ιδιαίτερη χαρά και ηθική ικανοποίηση.

Ευελπιστούμε ότι και φέτος το ελληνικό κοινό θα αγκαλιάσει θερμά αυτή την πρωτοβουλία και θα επισκεφθεί την αναδρομική έκθεση του Γεωργίου Ιακωβίδη για να εκτιμήσει και να απολαύσει τα 200 και πλέον έργα του κορυφαίου Έλληνα ζωγράφου.

Η Διοίκηση της Eurobank και η Διεύθυνση Private Banking ευχαριστούν ιδιαίτερα τη διευθύντρια της Εθνικής Πινακοθήκης κυρία Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα για την άψογη συνεργασία όλα αυτά τα χρόνια, καθώς και την επιμελήτρια της έκθεσης Δρ. Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου για τον επαγγελματισμό που επέδειξε καθόλη τη διάρκεια της προετοιμασίας. Επίσης ευχαριστούν τη συνεργάτιδα και φίλη Δρ. Νέλλη Μισιρλή για την αμέριστη συμπαράστασή της σε όλες τις φάσεις του σύνθετου αυτού έργου. Τέλος ευχαριστούν θερμά όλους τους αφανείς συντελεστές που συνέβαλαν στη φιλόδοξη πρωτοβουλία μας να προβάλουμε και να φωτίσουμε για άλλη μια φορά ενδιαφέρουσες πτυχές της ελληνικής τέχνης.

Αθήνα, Νοέμβριος 2005





Γεώργιος Ιακωβίδης

Ο ευπατρίδης της Σχολής του Μονάχου

Ένας ζωγράφος-ευπατρίδης

Γεώργιος Ιακωβίδης, ένας ευπατρίδης της ελληνικής ζωγραφικής. Αυτός ο χαρακτηρισμός επανερχόταν επίμονα στη σκέψη μου τον τελευταίο καιρό, καθώς επικοινωνούσα σχεδόν καθημερινά με τον βίο και το έργο του ζωγράφου, στο πλαίσιο της προετοιμασίας της μεγάλης αναδρομικής έκθεσης που αφιερώνει η Εθνική Πινακοθήκη στον διαπρεπή εκπρόσωπο της Σχολής του Μονάχου και πρώτο διευθυντή της. Το ύψος της ζωής του, τόσο στο Μόναχο όσο και στην Ελλάδα, όπου εγκαθίσταται μετά το 1900, όταν αναλαμβάνει τη διεύθυνση της νεοϊδρυθείσας Εθνικής Πινακοθήκης, κυρίως όμως το ήθος, ο ήπιος χαρακτήρας του, η αβρότητα της συμπεριφοράς του απέναντι σε μαθητές και συναδέλφους αιτιολογούν και θεμελιώνουν αυτόν τον χαρακτηρισμό.

Ο Γεώργιος Ιακωβίδης κυριάρχησε στο προσκήνιο της ελληνικής καλλιτεχνικής ζωής τις τρεις πρώτες κρίσιμες δεκαετίες του 20ου αιώνα. Κρίσιμες, όχι μόνο γιατί οι μεγάλες αλλαγές που συντελούνταν στο πολιτικό και κοινωνικό επίπεδο έθεταν τα θεμέλια της νέας Ελλάδας, αλλά και γιατί ανάλογες μεταλλάξεις μεταμόρφωναν τον ίδιο καιρό το τοπίο της νεοελληνικής τέχνης. Τα πρώτα μηνύματα του μοντερνισμού έφταναν από το Παρίσι, αλλά και από άλλα ευρωπαϊκά κέντρα, ακόμη και από το Μόναχο, όπου μια ριζοσπαστική πρωτοπορία υπονόμει την ίδια την Ακαδημία στην έδρα της, όπως έμελλε να αποδείξει η τολμηρή ζωγραφική του Νικόλαου Λύτρα, γιου του Νικηφόρου. Η υποστήριξη του από τον Ιακωβίδη το 1923, όταν ο νεότερος Λύτρας διεκδίκησε και κέρδισε την έδρα ζωγραφικής στη Σχολή Καλών Τεχνών, με συνυποψήφιο τον Κωνσταντίνο Παρθένη, δεν πρέπει να ερμηνευτεί ως έκφραση αλληλεγγύης προς έναν επίγονο της Σχολής του Μονάχου, όπως το είδε η αντίπαλη παράταξη, αλλά ως θαρραλέα και απροκάλυπτη κριτική αποτίμηση ενός πρωτοπόρου του ελληνικού μοντερνισμού. Άλλωστε την ανοχή του, αν όχι την κατανόηση, απέναντι στα νέα ρεύματα την είχε αποδείξει και πρωτύτερα με την υποστήριξή του προς την «Ομάδα Τέχνη» που είχε ιδρυθεί το 1917 με πρωτοβουλία και πάλι του Νικόλαου Λύτρα. Αυτή τη διαλεκτική ανάμεσα στην παράδοση, που εκπροσωπούσε ο Ιακωβίδης, και στις νέες τάσεις την αναλύει με οξυδέρκεια και αντικειμενικότητα η επιμελήτρια της έκθεσης Όλγα Μεντζαφού στη λαμπρή μελέτη-διατριβή που αφιέρωσε στον σημαντικό ζωγράφο.

Απλότητα και αμεσότητα

Ποια ήταν όμως η συνεισφορά του Ιακωβίδη και η θέση του στην ιστορία της ζωγραφικής, όχι μόνο της ελληνικής αλλά και της γερμανικής, δεδομένου ότι το ήμισυ της επιτυχημένης σταδιοδρομίας του το διήνυσε στο Μόναχο, όπου έζησε και μάλιστα αναγνωρίστηκε και επιβλήθηκε μέχρι το 1900; Ο Γεώργιος Ιακωβίδης φτάνει στο Μόναχο στο τέλος του 1877, φορτωμένος με διακρίσεις και βραβεία από την μαθητεία του στο Σχολείο των Τεχνών. Κυρίως όμως έρχεται εφοδιασμένος με μια στιβαρή παιδεία που οφείλει στον δάσκαλό του Νικηφόρο Λύτρα. Τα πρώιμα έργα που διασώζονται από την αθηναϊκή μαθητεία του νέου ζωγράφου έχουν ήδη όλες τις αρετές που θα διατηρήσει και θα εμπλουτίσει στο ώριμο έργο του: απλότητα και αμεσότητα στην παρατήρηση των μοντέλων του, ανεπιτήδευτες φυσικές πόζες, ψυχολογική διείσδυση στον χαρακτήρα του προσώπου που απεικονίζει. Τα ηθογραφικά θέματα ολισθαίνουν έτσι ανεπαισθήτως στον ρεαλισμό σ' αυτά τα νεανικά έργα. Η ρεαλιστική αυτή προδιάθεση σφραγίζει και τις ώριμες ηθογραφίες του πλουτίζοντάς τις με αληθοφάνεια, φυσικότητα και πειθώ που συνήθως απουσιάζουν από τις σκηνογραφημένες παραστάσεις άλλων ομοτέχνων του της Σχολής του Μονάχου.

Ο ζωγράφος της παιδικής ηλικίας

Το στοιχείο αυτό χαρακτηρίζει ιδιαίτερα τους πίνακες με θέμα τα παιδιά, προνομιακό χώρο της ζωγραφικής του Ιακωβίδη. Αν συγκρίνει κανείς τα έργα Γερμανών ζωγράφων που ερμηνεύουν ανάλογα θέματα με τα δικά του, διαπιστώνει αμέσως τη διαφορά. Οι αμέριμνες στιγμές οικογενειακής ζωής που απεικονίζουν οι σύγχρονοί του Γερμανοί καλλιτέχνες έχουν ένα γενικευτικό χαρακτήρα και δεν κρύβουν τα ιδεολογικά τους κίνητρα που είναι η εξύμνηση της οικογένειας ως συνεκτικού πυρήνα της αστικής κοινωνίας. Ο Ιακωβίδης θα βρει ένα άλλοθι μέσα σ' αυτό τον ορίζοντα υποδοχής, που του εξασφαλίζει μια σίγουρη πελατεία, για να εκδηλώσει τη βαθύτερη κλίση του και να αναδειχθεί σε έναν από τους πιο τρυφερούς και μαζί τους πιο διεισδυτικούς ζωγράφους-ψυχογράφους της παιδικής ηλικίας. Και όχι μόνο της παιδικής αλλά και της γεροντικής. Γιατί οι πίνακες του Ιακωβίδη προβάλλουν και φωτίζουν την ιδιαίτερη σχέση ανάμεσα στην πρώτη και την τρίτη ηλικία, ανάμεσα στην ανατολή της ζωής και στη δύση της. Σχέση που επιτρέπει στον καλλιτέχνη να δοκιμάσει τον χρωστήρα του στην απόδοση των αντιθέσεων ανάμεσα στην στιλπνή και σφύζουσα από αξόδυτη ζωή σάρκα των ατίθασων εγγονών και στα ιστορημένα από ρυτίδες και χαρακιές πρόσωπα των γερόντων· να περιγράψει τα αμοιβαία ευτυχή «βάσανα» των πρωταγωνιστών και τις αντιθέσεις, ορατές και λανθάνουσες, στην έκφρασή τους. Αντιθέσεις που συναρπάζουν τον ζωγράφο: από τη μια η ζωική υπερβολή, η «διαρκής επανάσταση» των μετά βίας επιτηρούμενων νεοσσών, και από την άλλη η στοχαστική συγκατάβαση των γερόντων, η μελαγχολική ενατένιση μιας συντελεσμένης ζωής, που τη φαιδρύνει η παραμυθία της συνέχειας.

Ο διεισδυτικός ψυχολόγος, ο οξυδερκής παρατηρητής της ανθρώπινης φύσης υποστηρίζεται από έναν ανυπέρβλητο σχεδιαστή. Ο σπάνιος αυτός συνδυασμός επιτρέπει στον

καλλιτέχνη να διατυπώσει με απaráμιλλη αληθοφάνεια αυτά που βλέπει και αισθάνεται. Και όταν καταφέρνει να αποδεσμευτεί από το καφετί κιαροσκούρο της ακαδημίας, μας αποκαλύπτει έναν ευαίσθητο κολορίστα. Το πλούσιο χρώμα και οι φωτεινές τονικότητες εκτοπίζουν προσδευτικά τους σκοτεινούς ημίφωτους χώρους απ' όπου αναδύονταν οι μορφές του στα νεανικά έργα του. Η αλλαγή αυτή συμπίπτει με μια περίοδο αιθρίας στην ιδιωτική του ζωή μετά το ταξίδι του στη Σμύρνη, το γάμο του το 1888 με την κόρη του προστάτη του Μιχαήλ Χατζηλουκά, Αγλαΐα, και τη γέννηση του μοναχογιού του Μίχη, όπως παρατηρεί εύστοχα η μελετήτρια του έργου του Όλγα Μεντζαφού.

Ο Ιακωβίδης υπαιθριστής

Παράλληλα και τον ίδιο καιρό, στη δεκαετία του 1890, μια άλλη τάση κάνει την εμφάνισή της στη ζωγραφική του Ιακωβίδη: τα μικρά ύπαιθρα που ζωγραφίζει για δική του κυρίως ευχαρίστηση φανερώνουν έναν καλλιτέχνη που παρακολουθούσε με προσοχή, έστω και με σχετική χρονική καθυστέρηση, όσα συνέβαιναν στη γειτονική Γαλλία. Τα ύπαιθρά του υπαινίσσονται ότι είχε μελετήσει προσεκτικά τη Σχολή της Μπαρμπιζόν και ιδιαίτερα ζωγράφους όπως ο Ντωμπυνύ και ο Τεοντόρ Ρουσώ.

Οι μορφές που ζωγραφίζει στο ύπαιθρο, υπερβαίνοντας τα διδάγματα της Σχολής της Μπαρμπιζόν, μαρτυρούν τη γνωριμία του με το έργο του Μανέ και την κατανόηση του ήθους και όχι μόνο της τεχνικής του Ιμπρεσιονισμού. Το θέμα σ' αυτά τα έργα μεταβάλλεται σε μοτίβο, η ανθρώπινη μορφή χάνει το ιεραρχικό πρωτείο που κατείχε στην ακαδημαϊκή ζωγραφική, οι φόρμες διαλύονται μέσα στο φως, το χρώμα, καθαρό και λαμπερό, αποδομείται σε μικρές δονούμενες πινελιές που δεν περιγράφουν αλλά υποβάλλουν την αίσθηση, την εντύπωση από το θέαμα που έχει μπροστά στα μάτια του ο ζωγράφος. Πάμφωτες χρωματικές κηλίδες ενοποιούν φόρμα και χώρο σε μια πανθεϊστική όσμωση. Ένα έργο σαν την *Αντιστροφή των ρόλων* του 1892 θα μπορούσε να είχε ζωγραφιστεί από τον ίδιο τον Μανέ. Ανάλογο αίσθημα μεταδίδει και η *Προσωπογραφία της γυναίκας του καλλιτέχνη* του 1895, παρά την προσπάθεια να κρατηθεί ο χαρακτήρας του πορτραίτου που επιβάλλει την πυκνότητα της φόρμας.

Ο ορίζοντας προσδοκίας της Αθήνας

Ο Ιακωβίδης μετά την εγκατάστασή του στην Ελλάδα το 1900 κατακλύζεται από παραγωγές. Όλη η καλή κοινωνία των Αθηνών, πολιτικοί, βιομήχανοι, επιχειρηματίες, κυρίες της μεγαλοαστικής κοινωνίας, τα αγόρια και τα κορίτσια τους θα παρελάσουν από το εργαστήριο του ζωγράφου με τα παραδοσιακά έπιπλα και τα ακριβά ανατολίτικα χαλιά, αντανάκλαση και καθησυχαστική επιβεβαίωση της υψηλής πελατείας ότι βρισκόταν σε οικείο χώρο. Ο Ιακωβίδης προτείνει ένα εύγλωττο παράδειγμα της επίδρασης που ασκεί ο ορίζοντας προσδοκίας της πελατείας του στο έργο του ζωγράφου. Η συντηρητική αστική κοινωνία της Αθήνας των αρχών του 20ου αιώνα επιβάλλει στον Ιακωβίδη μια ανεπαίσθητη οπισθοδρόμηση από τις κατακτήσεις όπου είχε φτάσει: από την απελευθέρωση της πινελιάς, τη φωτεινή κλίμακα και την αίσθηση υπαίθρου των έργων γύρω και πριν από

το 1900. Πλάι στις αυστηρές ακαδημαϊκές προσωπογραφίες και τις νεκρές φύσεις που ζωγραφίζει πληθωρικά τις τρεις τελευταίες δεκαετίες της ζωής του ξεχωρίζουν μερικά οικεία έργα που φιλοτεχνεί με μοντέλα τους δικούς του, τα εγγόνια, τους φίλους και συνεργάτες του όπως η προσωπογραφία του ζωγράφου Γεωργίου Χατζόπουλου. Τα δυο γλυπτά του έργα, οι προτομές του δασκάλου του Νικηφόρου Λύτρα και της αγαπημένης του εγγονής Άγλας αποδεικνύουν ότι η μαθητεία του στο Λεωνίδα Δρόση στο Σχολείο των Τεχνών υπήρξε γόνιμη. Τα δυο αυτά κεφάλια με την απροσποίητη χάρη τους και το ελεύθερο πλάσιμό τους θα μπορούσαν να παραβληθούν με πρώιμα έργα του Ροντέν.

Η βίαιη αντιπαράθεση ανάμεσα στους βραδυπορημένους οπαδούς της ακαδημίας και στους φανατικούς υπέρμαχους της μοντέρνας τέχνης συσκότισε για πολλές δεκαετίες τη νηφάλια αποτίμηση του έργου του Ιακωβίδη. Σήμερα, μετά την ανεξιθρησκία που κήρυξε ο μεταμοντερνισμός και την επανεκτίμηση-ενίοτε και την υπερτίμηση-της παλιάς ζωγραφικής στην αγορά της τέχνης, μια αντικειμενική ιστορική και κριτική τοποθέτηση του έργου του Ιακωβίδη και επιβάλλεται και είναι δυνατή. Η αναδρομική έκθεση του ζωγράφου, που προετοιμάστηκε από την επιμελήτρια Όλγα Μεντζαφού, ύστερα από πολυετή μελέτη και με εξαιρετική μουσειολογική φροντίδα, θα μας επιτρέψει να θεωρήσουμε εποπτικά αυτό το πλούσιο και πολύμορφο έργο.

Στα μουσεία και στους συλλέκτες που δέχτηκαν να αποχωριστούν τα έργα του ζωγράφου για το διάστημα της έκθεσης εκφράζουμε την ευγνωμοσύνη μας.

Θερμές ευχαριστίες οφείλουμε στον Πρωθυπουργό και Υπουργό Πολιτισμού Κύριο Κώστα Καραμανλή που δέχτηκε με προθυμία να παραχωρήσει για την έκθεση τα έργα της Εθνικής Πινακοθήκης που κοσμούσαν τους χώρους του Μεγάρου Μαξίμου.

Επίσης θερμά ευχαριστούμε το Διοικητικό Συμβούλιο της Ε.Π.Μ.Α.Σ. και ιδιαίτερα στον Πρόεδρό του ζωγράφο ομότιμο Καθηγητή και Ακαδημαϊκό κ. Παναγιώτη Τέτση που ενέκριναν με προθυμία την έκθεση· την Όλγα Μεντζαφού που επιμελήθηκε τόσο την έκθεση όσο και τον κατάλογο με γνώση και ζήλο, τους αρχιτέκτονες της έκθεσης, την Καθηγήτρια Σόνια Χαραλαμπίδου-Διβάνη και τους άξιους συνεργάτες της Κριστιάν Λασκαρίδη και Ειρήνη Χαραλαμπίδου, που δημιούργησαν ένα ευχάριστο και ταυτόχρονα αυστηρό πλαίσιο το οποίο αναδεικνύει θαυμάσια τα έργα· τον Θύμιο Πρεσβύτε για την καλλιτεχνική φροντίδα του καταλόγου και την βοηθό μου Ειρήνη Τσελεπή, υπεύθυνη του Γραφείου Τύπου της Ε.Π.Μ.Α.Σ.

Η έκθεση όμως δεν θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί χωρίς τη γενναιόδωρη χορηγία της EUROBANK Private Banking. Οφείλουμε θερμές ευχαριστίες στον Διευθύνοντα Σύμβουλο της Eurobank κ. Νικόλαο Νανόπουλο, στον Αναπληρωτή Διευθύνοντα Σύμβουλο της Τράπεζας κ. Νικόλαο Καραμούζη, στον Γενικό Διευθυντή του Private Banking κ. Θύμιο Μπουλούτα, καθώς και στην Βοηθό Γενική Διευθύντρια της Eurobank κα Λύδα Μοδιάνο. Θερμές ευχαριστίες οφείλω επίσης στον φίλο Ευάγγελο Χρόνη, Γενικό Διευθυντή του Ομίλου Λάτση για την ενθουσιώδη και αμέριστη συμπαράστασή του.

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

Γεώργιος Ιακωβίδης

Ανάμεσα σε δύο κόσμους

Από τα μέσα, ήδη, του 20ού αιώνα, ο θρίαμβος της μοντέρνας τέχνης διαμόρφωσε και τα κριτήρια για την αξιολόγηση των καλλιτεχνών του 19ου αιώνα και την επιβολή εκείνων που έπαιξαν κυρίαρχο ρόλο στην εμφάνιση επαναστατικών κινημάτων, κατάληξη των οποίων υπήρξε ο κυβισμός και η αφαίρεση. Οι υποστηρικτές του μοντερνισμού απορρίπτοντας την τέχνη του 19ου αιώνα, η οποία ακόμα επεδίωκε την έκφραση μέσα από τη ζωγραφική της φωτογραφικά αντικειμενικής πραγματικότητας και της ψευδαίσθησης της προοπτικής, θεωρούσαν “προφήτες” ζωγράφους όπως ο Manet, ο Cézanne ή ο Van Gogh, οι οποίοι μέσα στην έρημο αυτής της “κακής” ζωγραφικής, μαχόμενοι το κατεστημένο, προανήγγειλαν την έλευση της μοντέρνας τέχνης. Ήταν ξεκάθαρο ότι η αποδοχή του Courbet, του Manet ή του Cézanne, οδηγούσε αυτόματα στην απόρριψη του Delaroche, του Manessier ή του Gérôme.

Αν, όμως, ως το μέσο του 20ού αιώνα η αξιολόγηση της τέχνης του 19ου αιώνα στηριζόταν σε τόσο απόλυτες αρχές και έθετε τόσο ξεκάθαρα τις διαχωριστικές γραμμές, σήμερα αρχές πια του 21ού, τα κριτήρια είναι τελείως διαφορετικά. Με την επικράτηση μεγαλύτερης ελευθερίας στην εκτίμηση των γεγονότων, πέρα από τις δογματικές και πολλές φορές εμπαθείς εκτιμήσεις των μοντερνιστών, και μέσα από την οπτική γωνία της ιστορικής πια απόστασης διαπιστώνεται ότι είναι αδύνατο να προσεγγίσει κανείς την τέχνη μιας εποχής, αν βασιστεί επιλεκτικά στην αποτίμηση ολίγων καλλιτεχνών, αγνοώντας μια πλειάδα άλλων που εξέφραζαν τη γενικά αποδεκτή αισθητική, τη δημόσια προτίμηση, αυτή την ίδια την κοινωνία στην οποία όφειλαν την ανάδειξή τους. Οι καλλιτέχνες αυτοί δημιουργήματα οι ίδιοι ενός συγκεκριμένου κοινωνικού συστήματος -σπουδές σε κρατικές σχολές, βραβεύσεις σε κρατικούς διαγωνισμούς, συμμετοχή στις επίσημες κρατικές εκθέσεις, παρασημοφορίες- καλούνται να υπηρετήσουν αυτό το σύστημα και μέσα από την τέχνη τους να προβάλλουν την εικόνα του και να εξυπηρετήσουν τις ανάγκες του.

Ωστόσο ο 19ος αιώνας, ένας αιώνας βαθύτατων αλλαγών στην ανθρώπινη σκέψη και στην αντίληψη του κόσμου, αποτέλεσμα της κοσμογονίας, που επέφερε η βιομηχανική επανάσταση, των ιστορικών ανακατατάξεων μέσα από τους αγώνες αυτογνωσίας των λαών, αλλά προπαντός της ανάγκης επιβεβαίωσης του ατόμου μέσα από την απαίτηση

ελεύθερων προσωπικών επιλογών, υπήρξε μια πραγματικότητα περισσότερο σύνθετη, πλούσια και γεμάτη εναλλαγές από ό,τι ο τεχνικός διαχωρισμός -μοντέρνος ή ακαδημαϊκός- μπορεί να καταδείξει. Στον όρο “ακαδημαϊκός” χώρεσαν όλοι όσοι βρίσκονταν στην αντίπερα όχθη του μοντέρνου, χωρίς να ληφθούν υπόψη οι ιδιαιτερότητες όχι μόνο κάθε ζωγράφου χωριστά, αλλά και των κέντρων τέχνης από τα οποία προέρχονταν και οι ξεχωριστές συνθήκες που διαμορφώνονταν εκεί. Ποικίλες καλλιτεχνικές τάσεις, νέα ρεύματα ιδεών, αλληλεπιδράσεις, προβληματισμοί και προπαντός επιλεκτική και, μετά από κριτική, αποδοχή των λιγότερο ή περισσότερο ανατρεπτικών αντιλήψεων, συνθέτουν την πολύμορφη εικόνα του καλλιτεχνικού γίγνεσθαι από το μέσο του 19ου αιώνα μέχρι τις αρχές του 20ού.

Ο Ιακωβίδης, καλλιτέχνης της εποχής αυτής, ακολούθησε, από τα νεανικά του χρόνια στη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας, μια πορεία συνεχών αναζητήσεων και προβληματισμών. Αφομοιώνοντας τις αρχές της ζωγραφικής στις οποίες τον μύπησε ο δάσκαλός του στην Αθήνα, Νικηφόρος Λύτρας, γίνεται γόνιμος δέκτης των διαφόρων τάσεων, που ήδη είχαν διαμορφωθεί στην Ακαδημία του Μονάχου όταν έφθασε εκεί το 1878 και εκινούνται σ’ ένα ευρύτατο φάσμα, μεταξύ ρεαλισμού και ιδεαλισμού. Έτσι από τα καθαρά ηθογραφικά θέματα των χρόνων της μαθητείας του στην Αθήνα, προχώρησε στην αρχή σε απεικονίσεις μυθολογικών θεμάτων όπου κυριαρχούσε ο χαρακτήρας της σχολής του Piloty, για να καταλήξει στη χαρακτηριστική ζωγραφική του με σκηνές από την παιδική και οικογενειακή ζωή. Μέσα στο πλαίσιο της ηθογραφίας με το ευχάριστο και χαρούμενο οικογενειακό περιβάλλον εκτυλίσσονται ειδυλλιακές σκηνές που εξαίρουν τα ιδανικά της εποχής -ιερότητα της οικογένειας, θέση του παππού και της γιαγιάς σ’ αυτήν- και βρίσκουν ανταπόκριση στην αστική κοινωνία του τέλους του 19ου αιώνα, τόσο στη Γερμανία όσο και στην Ελλάδα.

Στην απόδοση του θέματος, όμως, και όχι στην αντιμετώπισή του, ο Ιακωβίδης υπερέβη την παραδοσιακή ηθογραφική ζωγραφική και προχώρησε σε αναζητήσεις μέσα στα πλαίσια του ρεαλισμού που εγκαθίδρυσε ο Leibl και ο κύκλος των μαθητών γύρω απ’ αυτόν. Η μελέτη του φυσικού και η φροντίδα για την απόδοση της πραγματικότητας, τον συνέδεσε με τους προβληματισμούς καλλιτεχνών, που ήρθαν σε επαφή με τις καινούργιες τάσεις της ζωγραφικής, όπως αυτές διαμορφώθηκαν στη Γαλλία από τα μέσα του 19ου αιώνα και βρήκαν πρόσφορο έδαφος στη Γερμανία. Στη δεκαετία 1891-1900 ο ρόλος του φωτός απέκτησε έναν ιδιάζοντα χαρακτήρα στο έργο του, όπου κυριάρχησε η έντονη αντίθεση σκιερών και φωτεινών με τονισμό των περιγραμμάτων στα σημεία που πέφτει το φως, στοιχεία που είχαν ήδη επισημανθεί στα έργα των Γερμανών Ιμπρεσιονιστών Liebermann και Uhde. Συγχρόνως τη δεκαετία αυτή, στην απεικόνιση προσώπων του οικείου περιβάλλοντός του, απομακρύνθηκε από τη συμβατική προσωπογραφία και ζωγράφησε τις μορφές “εν υπαίθρω”.

Με την επιστροφή του στην Ελλάδα, η ενασχόλησή του τόσο στην Εθνική Πινακοθήκη όσο και στη Σχολή Καλών Τεχνών απορρόφησαν μεγάλο μέρος της δραστηριότητάς του. Η θεματογραφία του περιορίζεται κατά κύριο λόγο σε προσωπογραφίες και νεκρές φύσεις και πολύ λιγότερο σε συνθέσεις. Ο Ιακωβίδης για τριάντα περίπου χρόνια διευθυντής της Εθνικής Πινακοθήκης ή καθηγητής της Σχολής Καλών Τεχνών έπαιξε

κυρίαρχο ρόλο στη διαμόρφωση του καλλιτεχνικού κλίματος της εποχής του. Υπήρξε εκφραστής του πνεύματος, που κυριαρχούσε στην καλλιτεχνική ζωή του Μονάχου με τις διάφορες τάσεις που είχαν αναπτυχθεί εκεί και τις μεταξύ τους αλληλεπιδράσεις, αλλά και γεμάτος κατανόηση σε κάθε προσπάθεια των νεοτέρων, παρόλο που ακολουθούσαν διαφορετικό δρόμο από τον δικό του.

Στην Ελλάδα, όπως ακριβώς και στην υπόλοιπη Ευρώπη και την Αμερική, η κριτική δεν ήταν δυνατό να ξεφύγει από το γενικό κλίμα που είχε αναπτυχθεί υπέρ του μοντερνισμού. Από τις αρχές του 20ού αιώνα η σαφής προτίμηση ορισμένων κριτικών και ιστορικών προς συγκεκριμένες κατευθύνσεις και πρόσωπα, είχε ως αποτέλεσμα τις υπερβολικές έως αρνητικές εκτιμήσεις για άλλους, οι οποίοι κινούνταν σε διαφορετικούς χώρους. Ο Ιακωβίδης κατά τα τελευταία χρόνια της δραστηριότητάς του δέχθηκε σκληρή κριτική, τόσο για το καλλιτεχνικό του έργο όσο και για την παρουσία του σε ηγετικές θέσεις.

Πιστός στην αντικειμενική απεικόνιση της πραγματικότητας, μέσω της ψευδαίσθησης της προοπτικής και των διαβαθμίσεων της φωτοσκίασης για την απόδοση του όγκου, θεωρήθηκε από πολλούς συγχρόνους του, αλλά και μεταγενέστερους, καλλιτέχνες, φιλότεχνους, κριτικούς και μελετητές ότι συχνά αποτέλεσε τροχοπέδη για την εξέλιξη της νεοελληνικής τέχνης. Σήμερα, όμως, που τα κριτήρια αξιολόγησης των καλλιτεχνών έχουν διαφοροποιηθεί και δεν είναι μόνον ο μοντερνισμός που καθορίζει τον χαρακτήρα της τέχνης μιας εποχής, μια θεώρηση του έργου του και της όλης παρουσίας του, μέσα από την καινούργια οπτική γωνία που δημιουργούν η απόσταση του χρόνου και η ιστορία, οδηγεί σε διαπιστώσεις αντικειμενικότερες και πολύ συχνά διαφορετικές από εκείνες των συγχρόνων του. Είναι αδύνατο ν' αγνοηθεί το εντυπωσιακό καλλιτεχνικό και διοικητικό έργο που άφησε πίσω του και να μη γίνει αποδεκτό ότι ορισμένοι πίνακές του θεωρούνται από τους χαρακτηριστικότερους της νεότερης ελληνικής τέχνης.

Η έκθεση αυτή αποτελεί τον ελάχιστο φόρο τιμής προς τον μεγάλο ζωγράφο. Συγχρόνως τον τιμούμε και ως τον πρώτο διευθυντή της Εθνικής Πινακοθήκης που έθεσε τα θεμέλια λειτουργίας της, ως δάσκαλο που κατεύθυνε γενιές νεαρών ζωγράφων αλλά και ως Διευθυντή της Σχολής Καλών Τεχνών της Αθήνας που στα τριάντα περίπου χρόνια της θητείας του συνέβαλε πολλές φορές στον εκσυγχρονισμό της. Στην έκθεση παρουσιάζονται 200 περίπου έργα που καλύπτουν όλο το φάσμα της δημιουργίας του, από τα πρώτα σπουδαστικά του έργα γύρω στο 1875 έως το τέλος της ζωής του, το 1932. Η ίδια η καλλιτεχνική του δημιουργία προσδιόρισε και τη διάρθρωση της έκθεσης σε θεματικές ενότητες οι οποίες κατά το πλείστον ακολουθούν και τη χρονολογική εξέλιξη. Αρχίζοντας από τα έργα της μαθητείας στο Σχολείο των Τεχνών της Αθήνας φθάνουμε στις μυθολογικές σκηνές των πρώτων χρόνων των σπουδών του στο Μόναχο για να καταλήξουμε στην χαρακτηριστική ηθογραφική ζωγραφική του με θέματα από την ευχάριστη και ειδυλλιακή ζωή της οικογένειας όπου κυριαρχεί το παιδί. Στη συνέχεια εκτίθενται προσωπογραφίες και νεκρές φύσεις, θέματα που απασχολούσαν πάντα τον Ιακωβίδη, αλλά κυριάρχησαν στη ζωγραφική του μετά την επιστροφή του στην Αθήνα το 1900. Παράλληλα εκτίθενται τοπία τα οποία δημιουργούσε στο περιθώριο της ηθο-

γραφίας, κυρίως στο Μόναχο, αλλά και κάποιες προσπάθειες με θέματα συμβολιστικά. Τέλος σχέδια, εικονογραφήσεις, γλυπτά, μετάλλια, νομίσματα ολοκληρώνουν την παρουσία του πολύπλευρου έργου του. Η οργάνωση του υλικού της έκθεσης και τα κείμενα βασίστηκαν στη μονογραφία «Ιακωβίδης», που εκδόθηκε το 1999 από τον Οίκο «Αδάμ».

Ο Γεώργιος Ιακωβίδης υπήρξε από τους σημαντικότερους Έλληνες εκφραστές της Σχολής του Μονάχου, ο οποίος κατά την παραμονή του στη βαυαρική πρωτεύουσα (1877–1900), τόσο κατά τη διάρκεια των σπουδών του όσο και κατά τη μετέπειτα καλλιτεχνική του πορεία, έγινε δέκτης των τάσεων της τέχνης που επικρατούσαν εκεί και εκφράζονταν μέσα από το έργο των δασκάλων του. Αναζητήσεις και προβληματισμοί που επισημαίνονται στους πίνακές του, μαρτυρούν όχι μόνο τις γόνιμες επιδράσεις που δέχθηκε από τους Γερμανούς ζωγράφους αλλά και την ενσωμάτωσή του στο καλλιτεχνικό γίγνεσθαι της Βαυαρικής Πρωτεύουσας όπου έζησε περίπου τριάντα χρόνια. Έτσι στην έκθεση συμπεριλαμβάνονται και έργα Γερμανών καλλιτεχνών τα οποία προέρχονται από τη Γερμανία, κυρίως από τις συλλογές της Neue Pinakothek του Μονάχου αλλά και από τη συλλογή της Πινακοθήκης Κουβουτσάκη στην Αθήνα η οποία περιλαμβάνει ένα μεγάλο αριθμό έργων των σημαντικότερων ζωγράφων της Σχολής του Μονάχου.

Παράλληλα επιδιώξαμε να διευρύνουμε το περιεχόμενο της έκθεσης με υλικό τεκμηρίωσης, χαρακτηριστικά ή φωτογραφίες έργων που λανθάνουν, δημοσιεύσεις της εποχής, ιδιαίτερα της Γερμανίας, έγγραφα που αποδεικνύουν την πολύπλευρη δράση του, αποβλέποντας τόσο σε μια περισσότερο ολοκληρωμένη παρουσίαση όσο και στην ανάδειξη της παιδαγωγικής τους αξίας.

Για τη συγγραφή των κειμένων απευθυνθήκαμε σε εξειδικευμένους μελετητές οι οποίοι με τη γνώση τους προσέφεραν μια νέα διαφορετική ερμηνεία του έργου του Ιακωβίδη μέσα από μια σύγχρονη επιστημονική προσέγγιση. Θερμά ευχαριστώ τη Δρα Νέλλη Μισιρλή, Προϊσταμένη της Διεύθυνσης Συλλογών και Μουσειολογικού Προγραμματισμού της Εθνικής Πινακοθήκης, τον Δρα Horst Ludwig, ειδικό μελετητή της τέχνης του Μονάχου του τέλους του 19ου αιώνα, την κυρία Δήμητρα Μακρυγιώτη, Καθηγήτρια της Κοινωνιολογίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, τη Δρα Ναυσικά Λιτσαρδοπούλου, επιμελήτρια της Εθνικής Πινακοθήκης και τον κύριο Νίκο Δασκαλοθανάση, επίκουρο Καθηγητή της Ιστορίας της Τέχνης στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, που με προθυμία ανταποκρίθηκαν στην πρόσκλησή μας.

Η έκθεση αυτή οφείλει πολλά και σε πολλούς. Θα ήθελα να εκφράσω τις θερμές μου ευχαριστίες στη Διευθύντρια της Εθνικής Πινακοθήκης και Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτζου κυρία Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα που με εμπιστεύθηκε και στήριξε τις επιλογές μου, το Διοικητικό Συμβούλιο που αποδέχθηκε την πρόταση και βέβαια την Eurobank που με τη γενναιόδωρη χορηγία της κατέστη δυνατή όχι μόνο η πραγματοποίηση της έκθεσης αλλά και η επίτευξη ενός από τους βασικούς σκοπούς του Μουσείου η προσέγγιση με τα παιδιά με εκπαιδευτικά παιχνίδια σχετικά με το έργο του Ιακωβίδη.

Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω θερμά τους αρχιτέκτονες της έκθεσης την κυρία Σόνια Χαραλαμπίδου-Διβάνη, Καθηγήτρια στο Ε.Μ.Π., την κυρία Ειρήνη Χαραλαμπίδου και τον

κύριο Κριστιάν Λασκαρίδη για την ευαισθησία και την ανταπόκριση στο πνεύμα της έκθεσης που επέδειξαν κατά τον σχεδιασμό και την οργάνωση του χώρου, την κυρία Χριστίνα Αλιβέρτη για τον σχεδιασμό των κειμένων της έκθεσης, τους κυρίους Θύμιο Πρεσβύτεη και Θεόδωρή Αναγνωστόπουλο για τον επιτυχή σχεδιασμό του καταλόγου σύμφωνα με το πνεύμα της έκθεσης, καθώς και τις συναδέλφους μου επιμελήτριες κυρίες Ναυσικά Λιτσαρδοπούλου, για τη συνεργασία της στην επιμέλεια της αγγλικής έκδοσης, και Γεωργία Μεταξά που πάντα πρόθυμα και αποτελεσματικά προστρέχει σε ό,τι της ζητηθεί. Ευχαριστώ επίσης θερμά τους συναδέλφους του εργαστηρίου συντήρησης για την άψογη συνεργασία μας κύριο Μιχάλη Δουλγερίδη, Προϊστάμενο, τις κυρίες Αγγελική Μαχάων, Τίνα Ανδριανοπούλου, Ελευθερία Σιόλα, Μαριέτα Βιδάλη, Βασιλική Μάνεση, Τάκη Ρομπάκη, Μαρίκα Τρομπέτα, καθώς και τις συναδέλφους κυρίες Ρούλα Σπανούδη και Ζωή Χαλκιοπούλου που φρόντισαν κάθε λεπτομέρεια της προετοιμασίας του υλικού.

Ευγνωμοσύνη ιδιαίτερη εκφράζω στην οικογένεια του καλλιτέχνη, τους εγγονούς του, τον κύριο Γεώργιο Ιακωβίδη και τη σύζυγό του κυρία Τασία Ιακωβίδου, καθώς και την κυρία Φραντσέσκα Ιακωβίδου για τη αμέριστη συμπαράστασή τους στην προετοιμασία της έκθεσης. Έθεσαν στη διάθεσή μου προς μελέτη και έκθεση το σχετικό αρχειακό υλικό που πρόσφερε ευρεία επιστημονική υποστήριξη και πλούτισε το περιεχόμενο της έκθεσης.

Χωρίς όμως τη γενναιόδωρη συμμετοχή των συλλεκτών η πραγματοποίηση της έκθεσης θα ήταν αδύνατη. Διευθυντές Μουσείων, Πρόεδροι Τραπεζών και Οργανισμών και φιλότεχνοι συλλέκτες με την πρόθυμη ανταπόκρισή τους στο αίτημά μας για τον δανεισμό των έργων, έθεσαν τους πίνακες που τους ανήκουν στη διάθεση του κοινού, συμβάλλοντας στην πληρότητα της έκθεσης. Ιδιαίτερα θα ήθελα να επισημάνω ότι έργα του Ιακωβίδη που ανήκουν στην Εθνική Πινακοθήκη και από δεκαετίες κοσμούν το Μέγαρο Μαξίμου, θα παρουσιασθούν στην έκθεση ύστερα από παρέμβαση της κυρίας Ντόρας Βυζοβίτη. Όλους τους ευχαριστώ θερμά.

Δρ. Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου

Επιμελήτρια της Εθνικής Πινακοθήκης και Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτζου

Ο Γεώργιος Ιακωβίδης και ο δάσκαλός του Νικηφόρος Λύτρας

Είναι φυσικό ότι η μακρόχρονη παραμονή του Λύτρα στην έδρα της Ζωγραφικής στη Σχολή Καλών Τεχνών καθόρισε τις κατευθύνσεις των περισσότερων ζωγράφων του 19ου αιώνα και επέβαλε μια κοινή γλώσσα. Αυτό έγινε αντιληπτό από τα πρώτα χρόνια της διδασκαλίας του, όταν ο Λύτρας μαχητικός και ασυμβίβαστος εισήγαγε τις καινοτομίες του ως προς τη διδασκαλία και ως καθηγητής ζωγραφικής μεταλαμπάδευσε την ιδεολογία του.

Ο Λύτρας βρισκόταν στη Γερμανία την εποχή της μεγάλης οικονομικής άνθησης και της ανάπτυξης της βιομηχανίας που άρχισε από το 1860 και διήρκεσε ως το 1890, εποχή που ονομάστηκε Gruenderzeit. Στη Σχολή του Piloty, όπου σπούδασε, κυριαρχούσε βέβαια η ιστορική ζωγραφική, αλλά πολύ λίγοι έως ελάχιστοι μαθητές του ακολούθησαν αυτή την κατεύθυνση στην καλλιτεχνική τους σταδιοδρομία. Ο Piloty με τη μεγάλη ελευθερία που έδινε στους μαθητές τους, ως προς την επιλογή της κατεύθυνσής τους, βοήθησε στην ανεπηρέαστη χάραξη της πορείας τους. Έτσι η ηθογραφία επικράτησε, υπό την πίεση μιας αστικής πελατείας και έγινε το κυρίαρχο αλλά ανεπίσημο είδος ζωγραφικής της εποχής. Χαρακτηριστικό είναι ότι έως το 1874 για το είδος αυτό δεν υπήρχε έδρα στην Ακαδημία Καλών Τεχνών του Μονάχου.

Στο Duesseldorf όμως ο Wilhelm Schadow ενέταξε αυτούς τους ζωγράφους στην Ακαδημία και η Σχολή απέκτησε μια αφάνταστη ποιότητα. Χαρακτηριστικό είναι ότι όταν ο Γύζης το 1870 δημιούργησε το έργο *Η Επιθεώρηση των Σκύλων* σημείωσε στις επιστολές του «Την εικόνα εξέθεσα ενταύθα. Επινέθη λαμπρά, έγραψε και μία από τας επισημοτέρας εφημερίδας πολύ δι'εμέ και με παραβάλλει με έναν από τους μεγαλύτερους τεχνίτας του Duesseldorf, άλλης πόλεως της Γερμανίας.» Από την παραπάνω παράγραφο γίνεται αντιληπτό πόσο έχει προσφέρει η Σχολή αυτή στην ηθογραφία και ο τεχνίτης με τον οποίο γίνεται η σύγκριση είναι πιθανώς ο Ludwig Knaus, έργο του οποίου ο Γύζης είχε ως πρότυπο στη χιουμοριστική ηθογραφία *Έρωσ και Ζωγράφος* στα πρώτα του βήματα.

Περαιτέρω εξέλιξη έλαβε η μορφή αυτή της ηθογραφίας στη Βιέννη και στο Μόναχο, όπου πολλοί ζωγράφοι, προερχόμενοι από τα περίχωρα είχαν την ευκαιρία να μελετήσουν τον τόπο και τους κατοίκους. Ακόμη, για να ικανοποιηθεί το αίτημα αυτό της κοινωνίας για την προβολή της καθημερινής ζωής η γερμανική ζωγραφική άντλησε στοιχεία από την ολλανδική τέχνη, που ανέπτυξε το είδος αυτό τόσο λαμπρά τον 17ο αιώνα.

Ο Λύτρας, στη δεκαετία του '60 ήτοι το 1865, αναχώρησε από το Μόναχο και δεν είχε την ευκαιρία να παρακολουθήσει τη μεγάλη εξέλιξη της ηθογραφίας στους βαυαρούς ζωγράφους. Παρόλα ταύτα και την εποχή που ήταν εκεί ζωγράφοι της Σχολής του Piloty, όπως ο Lenbach, είχαν ασχοληθεί ευκαιρικά με το είδος. Έτσι παρέλαβε αυτή την ιδέα, παρά την μαθητεία του στον κατεξοχήν ζωγράφο ιστορικών σκηνών Karl von Piloty και απόδειξη αυτού είναι ότι ο νεαρός «κουζινιέρης» που εκτελεί χρέη νταντάς φέρεται να έχει γίνει την εποχή της μαθητείας του στην Ακαδημία. Το θέμα θυμίζει το έργο του Ludwig Knaus *Το Παιδί του Τσαγκάρη*, με το μωρό στην αγκαλιά, μοτίβο γερμανικό, αν και στο έργο του Λύτρα το παιδί με το μωρό είναι ντυμένο με ελληνική ενδυμασία (εικ. 1).

Είναι λοιπόν σχεδόν βέβαιο ότι ο Λύτρας επιστρέφει το 1865 στην Ελλάδα μετά τις σπουδές του έχοντας γνωρίσει την ηθογραφική ζωγραφική και με πολλές εμπειρίες από μια αστική κοινωνία, με την αντίστοιχη ζωγραφική της. Στο διαφορετικό καλλιτεχνικό τοπίο του νεοσύστατου ελληνικού κράτους, ως άνθρωπος που αρχίζει να ορίζει την καλλιτεχνική δημιουργία καλείται να παίξει ένα σπουδαίο ρόλο και να φέρει μια νέα πνοή με τις προτάσεις του.

Με μία αμφίδρομη λειτουργία ανάμεσα στις απαιτήσεις της ελληνικής κοινωνίας αφενός και τις δικές του εμπειρίες αφετέρου ο Λύτρας οικοδομεί το νέο μοντέλο, τη νέα ιδεολογία. Η ελληνική Επανάσταση έχει πια περάσει και τα κατορθώματα των Ελλήνων έχουν πια περιγραφεί. Ο Λύτρας αναλαμβάνει τώρα να προσαρμόσει τα νέα εναύσματα από τη Γερμανία και να ανταποκριθεί σε όσα προκύπτουν ως επιτακτική ανάγκη στην ελληνική κοινωνία: να προβάλει την παράδοσή της, τα ήθη και τα έθιμά της, ήτοι την ταυτότητά της, που προκύπτει από τα όσα διατήρησε, από τα όσα υπάρχουν ως αναλλοίωτες αξίες, από τα όσα μπορούν να διδάξουν και να καθοδηγήσουν. Προτείνει λοιπόν μια ηθογραφία που μοιάζει μεν να ασχολείται με την καθημερινή ζωή, αλλά στην ουσία προβάλλει πρότυπα από τη ζωή της υπαίθρου, όπου εκεί έχουν παραμείνει αναλλοίωτες όλες αυτές οι ελληνικές παρακαταθήκες. Το 1869 στην αρχή της καριέρας του δημιουργεί τις δύο Μεγαρίτισσες που ντυμένες με τοπικές ενδυμασίες φέρουν καλάθι και κάνουν τις γνωστές εργασίες, που αναλαμβάνει κάθε κόρη στην καθημερινότητα της υπαίθρου. Την ίδια εποχή μια αγροτική οικογένεια ντυμένη με τοπικές ενδυμασίες γυρίζει από το πανηγύρι, βασική διασκέδαση και εμπορική επικοινωνία των ανθρώπων της υπαίθρου. Το 1872 παιδιά τραγουδούν το βράδυ της Πρωτοχρονιάς τα Κάλαντα, ένα έθιμο που είναι ριζωμένο και ζωντανό σε όλη την Ελλάδα. Στη συνέ-



Εικ. 1. Νικηφόρος Λύτρας (1832-1904)
Στο Μαγειρείο, π. 1872
Ιδιωτική συλλογή



Εικ. 2. Νικηφόρος Λύτρας (1832-1904)
Κόρη στο Ποτάμι, π. 1872-1874
Ιδιωτική συλλογή



Εικ. 3. Νικηφόρος Λύτρας (1832-1904)
Μεγαρίτισσα, 1869
Ιδιωτική συλλογή



Εικ. 4. Γεώργιος Ιακωβίδης (1853-1932)
Κόρη με Πανέρι, 1874
Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη
και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη

χρεια μια ορφανή μπαλώνει τα ρούχα της, μια αρραβωνιασμένη ετοιμάζει τα προικιά της, μια κόρη πλένει τα ρούχα στο ποτάμι (εικ. 2), ένας γαλατάς μοιράζει με τα γκιούμια του το γάλα, κορίτσια με τοπικές ενδυμασίες χορεύουν και ξεφαντώνουν στους δρόμους των Μεγάρων και γενικά κάθε πτυχή της ζωής στην ελληνική ύπαιθρο περιγράφεται και υμνείται. Ο στόχος δεν είναι η καθημερινότητα αλλά η προβολή των ηθών και εθίμων, η ηθικοπλαστική επίδραση των σκηνών, η τόνωση της αυτοπεποίθησης ότι ο λαός έχει ρίζες, παρελθόν και διάρκεια, ότι παρέμεινε αθώος και αλώβητος μετά από τόσα χρόνια σκλαβιάς. Μια ιδεολογία κτίζεται, ένα αίσθημα τονώνεται, ένα παρελθόν είναι παρόν και μέλλον. Ο Λύτρας αποκαθιστά λοιπόν στο βάθρο τη συνοχή και τη χαμένη αυτοπεποίθηση ταυτότητας, προσπαθεί να δώσει φτερά σε ένα λαό που υπέφερε και μηδενίστηκε. Φορτώνει την ηθογραφία μιας απλής καθημερινότητας που γνώρισε στη Γερμανία με άλλες ιδέες και έννοιες, καθαρά βιωμένες στην ελληνική πραγματικότητα. Ο πυρήνας του χώρου εξέλιξης των γεγονότων είναι η ελληνική ύπαιθρος, εφόσον αυτή υπήρξε η κιβωτός διατήρησης των ελληνοκεντρικών αξιών. Αυτό αναγνωρίζεται από την κριτική που τονίζει ότι ο Λύτρας είναι ένας «ελληνολάτρης ζωγράφος», τον χαρακτηρίζει «εθνικό ζωγράφο», και τον επαινεί γιατί ανοίγει έναν ελληνικό δρόμο, που πρέπει να πάρουν παράδειγμα οι νέοι και να ακολουθήσουν στην καλλιτεχνική τους πορεία.

Ο Λύτρας επικεντρώνεται επίσης στην ηθογραφική σκηνή με μία και μόνη μορφή. Τον τύπο αυτό πιθανώς τον γνωρίζει στη Γερμανία, αλλά είναι και αυτός που ανταποκρίνεται στην ιδεολογία που θέλει να εδραιώσει. Η μεμονωμένη μορφή επενεργεί άμεσα και καταλυτικά στον θεατή, τον προσκαλεί να

ταυτιστεί μαζί της, να λάβει μέρος στα αισθήματά της. Η μεγάλη σκηνή περιλαμβάνει πολλούς τύπους, υπάρχει η εξέλιξη και η διήγηση του γεγονότος, κατά την παρακολούθηση όμως του οποίου η ταύτιση που επιδιώκεται για την ηθικοπλαστική επίδραση και την εθνική αυτογνωσία δεν είναι τόσο άμεση. Εξάλλου και ο νέος τρόπος διδασκαλίας του Λύτρα με το μοντέλο εκ του φυσικού οδηγούσε στη μεμονωμένη μορφή και ακόμη πολλές παραστάσεις των περιηγητών, όπου οι τοπικές στολές έπαιζαν τον πρώτο ρόλο εικόνιζαν μεμονωμένες μορφές. Κατ'αυτόν τον τρόπο ο Λύτρας έδωσε στην ηθογραφία τη δική του εκδοχή και έπλασε τον ελληνικό μύθο.

Στη νέα λοιπόν πρόκληση εισήγαγε και τους μαθητές του, που ακολούθησαν τα πρότυπά του και ενστερνίστηκαν την ιδεολογία του. Ίσως το περιεχόμενο μιας τέτοιας επιλογής να μην γινόταν αντιληπτό στη βαθύτερη έννοιά του από τον κάθε μαθητή, η αυτόματη όμως παραλαβή και η διάδοση του τύπου δημιούργησε μια ηθογραφία με συγκεκριμένο χαρακτήρα.

Ο Γεώργιος Ιακωβίδης, μαθητής με αξιόλογα σχεδιαστικά προσόντα και επίσης μετέπειτα φοιτητής στην Ακαδημία του Μονάχου, παραλαμβάνει τα διδάγματα του δασκάλου του Λύτρα και τα υλοποιεί με συνέπεια. Ένα από τα πρώτα του έργα το *Κορίτσι με το Πανέρι* (1874), (εικ. 4) παρόλο που είναι σχέδιο, μας οδηγεί κοντά στη *Μεγαρίτισσα* (εικ. 3) με το πανέρι του Λύτρα. Η στάση και η ενδυμασία είναι βέβαια διαφορετική, αλλά και στις δύο περιπτώσεις επιλέγεται μια χωριατοπούλα σε μια καθημερινή ασχολία, η πρώτη φέρνει φρούτα και η δεύτερη έχει αδειάσει το καλάθι της από τα ρούχα που άπλωσε και το ακουμπάει στην ποδιά της. Το σχέδιο είναι πολύ ζωγραφικό με φωτοσκιάσεις, μερικές σκούρες επιφάνειες, διαβαθμίσεις του γκρι και φυσικά το ωραίο λευκό. Το θέμα είναι μέσα στην ιδεολογία του Λύτρα δηλ. της προβολής της κόρης της υπαίθρου, με το άδολο ύφος και την απλή ενδυμασία εργασίας. Επίσης η μεμονωμένη μορφή έχει απόλυτη σχέση και με τη νέα διδασκαλία του Λύτρα, της ζωγραφικής εκ του φυσικού. Το έργο είναι υπογεγραμμένο και χρονολογημένο το 1874 και στον κατάλογο των Ολυμπίων του 1875 φέρει τον τίτλο *Σκιαγραφία- Νέα χωρική εκ φύσεως*. Εξάλλου το πρακτικό της συνεδρίασης του συμβουλίου της Σχολής Καλών Τεχνών στις 16 Μαρτίου 1874 ορίζει ως θέμα «Σκιαγραφία-Ζώντα εκ του φυσικού, εις φυσικόν μέγεθος».

Υπό την επίδραση του δασκάλου έχει δημιουργηθεί και το έργο *Ο Αλήτης* το 1875, (εικ. 5), κατά τη γνώμη μου με έναν τίτλο που δεν ταιριάζει στο εργατόπαιδο του μαρμαρογλυφείου, που έχει ακουμπήσει πάνω σε όγκους μαρμάρων για να ξεκουραστεί. Η επεξεργασία της σάρκας, το σκούρο μαύρο χρώμα στο φόντο και ανάμεσα στα αγκωνάρια του μαρμάρου, πάνω στο οποίο προβάλλεται το κόκκινο από το εσωτερικό του γιλέκου του παιδιού, το εκτυφλωτικό λευκό του πουκάμισου όπως και η επιλογή λίγων αλλά δυνατών αντιθέσεων είναι ένα χαρακτηριστικό της ηθογραφικής ζωγραφικής του Λύτρα, που παραλαμβάνει και ο μαθητής τότε Ιακωβίδης. Αν παρατηρήσει κανείς το κορίτσι από το έργο του Λύτρα *Το αυγό του Πάσχα* (εικ. 6), όπου η κόκκινη



Εικ. 5: Γεώργιος Ιακωβίδης (1853-1932)
Ο Αλήτης, 1875
Ιδιωτική συλλογή



Εικ. 6: Νικηφόρος Λύτρας (1832-1904)
Το Αυγό του Πάσχα, π. 1874-1875
Ιδιωτική συλλογή



Εικ. 7. Γεώργιος Ιακωβίδης, (1853-1932)
Κόρη με Ρόκα και Αδράχτι, 1876
 Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη
 και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
 Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη



Εικ. 8. Νικηφόρος Λύτρας (1832-1904)
Προσωπογραφία Κωνσταντίνου Μελά, π. 1880
 Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας
 Μουσείο Γ. Κατσιόγρα

ποδιά γειτνιάζει με τη μαύρη φούστα και το έντονο άσπρο του μεσοφοριού η αντιστοιχία με τη χρωματολογία του *Αλήτη* είναι πραγματικά εντυπωσιακή. Ακόμη όμως η αμεσότητα και η προβολή ενός και μόνο τύπου που ήταν η επιδίωξη του δασκάλου, επιτυγχάνεται απόλυτα από τον Ιακωβίδη, πιθανώς τον πιο πιστό μαθητή του στην κατεύθυνση που επεδίωκε. Ο Ιακωβίδης συνεχίζει τον ίδιο δρόμο με το επίσης πρώιμο έργο του *Κόρη με Ρόκα και Αδράχτι* (εικ. 7), που εικονίζει χωριατοπούλα να φορά τη στολή της Αττικής και να κρατά στα χέρια τα εργαλεία με τα οποία κάθε κόρη έκλωθε το μαλλί για την ύφανση των ενδυμάτων. Σε μεγάλο μέγεθος, με στάση επιβλητική σχεδόν κατά μέτωπο, έχει ύψος συνεσταλμένο, όπως πρέπει να έχει ανατραφεί ένα κορίτσι του χωριού, μέσα στην τότε κοινωνία. Τα χρώματα είναι λίγα, μαύρο, άσπρο και λίγο κόκκινο σε αντιθέσεις, όπως τα χρησιμοποιεί και ο δάσκαλος. Ο Ιακωβίδης παρουσιάζει τις μορφές ακόμη πιο λιτές, χωρίς τις αναφορές με διάφορα αντικείμενα του περιβάλλοντα χώρου. Ομοιότητες μπορεί να βρει κανείς στην *Προσωπογραφία του Κωνσταντίνου Μελά* (εικ. 8) του Λύτρα, όπου κυριαρχεί το μαύρο, το κόκκινο και το άσπρο και ο χώρος είναι πολύ ρηχός και χωρίς αναφορές. Μόνο το παιχνίδι του παιδιού στο χέρι του και τα κάποια αντικείμενά του στο πάτωμα είναι οι αναφορές στο εικονιζόμενο πρόσωπο. Ανάλογα, στην *Κόρη* ο χώρος είναι ρηχός και απροσδιόριστος, το μαύρο είναι καθοριστικό και μόνο το κανάτι είναι τοποθετημένο κάτω δίπλα στην κόρη. Φυσικά εδώ γίνεται η σύγκριση ανάμεσα σε μια προσωπογραφία και μια ηθογραφική σκηνή, ζωγραφικά όμως ο Λύτρας χρη-

Εικ. 9. Γεώργιος Ιακωβίδης, (1853-1932)
Βοσκόπουλο, π. 1877
 Συλλογή Δημητρίου Κοντομηνά



Εικ. 10. Κωνσταντίνος Πανώριος, (1857-1892)
Βοσκόπουλο
 Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη
 και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου



σιμοποιεί τα ίδια μέσα. Χαρακτηριστική είναι η επίδραση του Λύτρα και στα άλλα πρώιμα έργα του Ιακωβίδη, όπως στη *Μεγαρίτισσα* και στο *Βοσκόπουλο* (εικ. 9), όπου κυριαρχούν ο απροσδιόριστος χώρος, οι αντιθέσεις του λευκού και του μαύρου που στο *Βοσκόπουλο* ενισχύονται και από το συνδυασμό του κόκκινου δημιουργώντας ένα ύφος χρωμάτων, που υπάρχει συχνά στα έργα του Λύτρα. Το ενδιαφέρον εστιάζεται στον τύπο των μορφών και σε ό,τι αντιπροσωπεύουν με την ανόθευτη ψυχή των ανθρώπων της υπαίθρου, με τις φορεσιές τους και τον ρόλο που έχουν να επιτελέσουν. Η ύπαρξη της ίδιας μορφής και από τον Κωνσταντίνο Πανώριο (εικ. 10), επίσης μαθητή του Λύτρα, που την αποδίδει κατά πανομοιότυπο τρόπο σε όλες τις λεπτομέρειες, από τη στάση μέχρι τα χρώματα, τα αντικείμενα και το ύφος, καταδεικνύει ποιες ήταν οι διδαχές του δασκάλου.

Ο Ιακωβίδης αποκτά από τον Λύτρα επίσης σταθερές γνώσεις στο σχέδιο και το χρώμα, έρχεται προετοιμασμένος στο Μόναχο και εκεί το πρώτο του έργο η *Η Ανθοδέσμη* (εικ. 11) έχει όλα τα χαρακτηριστικά αυτής της προπαιδείας. Η κοπέλα φοράει ελληνική τοπική ενδυμασία με κόκκινο σκουφάκι και φλουριά, μαύρο ένδυμα με γιλέκο, πουκάμισο, μεσοφόρι και ριγέ ποδιά. Τα χρώματα -άσπρο μαύρο κόκκινο- είναι πια της γνωστής επεξεργασίας του Λύτρα ως επίσης και ο χώρος με τα λίγα αντικείμενα και μια παντόφλα στο πάτωμα κατά τη συνήθειά του να υπάρχει κάποιο στοιχείο στο έδαφος που να προετοιμάζει οπτικά την εισαγωγή στο έργο.

Κατ'αυτόν τον τρόπο ο Λύτρας έθεσε τις βάσεις για συγκεκριμένες κατευθύνσεις, κάποιες αρχές, κάποια χαρακτηριστικά Σχολής, με στοιχεία ελληνικά που στα πρώτα βήματα ενστερνίστηκαν διάφοροι μαθητές του, από τον Λεμπέση έως τον Πανταζή, τον Βώκο, τον Πανώριο και άλλους. Βεβαίως όλοι οι ζωγράφοι ακολούθησαν μετέπειτα τη δική τους πορεία, αλλά σε πολλούς διακρίνονταν ακόμη και αργότερα διάφορα στοιχεία της μεγάλης αυτής μαθητείας. Ο Γύζης, που έκανε στο Μόναχο τη δική του ανεξάρτητη πορεία στην ηθογραφία, δεν ύμνησε όπως ο Λύτρας τους ανθρώπους της ελληνικής υπαίθρου, αλλά προτίμησε να δημιουργήσει μια ηθογραφία με θέματα από τη ζωή των ανθρώπων στα χρόνια της τουρκοκρατίας, δηλ. ηθογραφικές σκηνές που ανάγονταν σε μια άλλη καθημερινότητα, που είχε γίνει πλέον παρελθόν και ιστορία. Οι διδαχές του Λύτρα επέζησαν βέβαια και σε μεταγενέστερους ζωγράφους, που εικόνισαν κόρες από την ελληνική υπαίθρο στις καθημερινές τους ασχολίες, στα πλαίσια φυσικά της επανάληψης ενός μοτίβου μιας εποχής στη λήξη της.

Η ηθογραφία δεν είχε βέβαια πια μέλλον μετά τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, όταν προβλήματα ζωγραφικής απεικόνισης της φύσης και του φωτός, με πρωταγωνιστές τα τοπία άρχισαν να απασχολούν τους ζωγράφους.

Νέλλη Μισιρλή

Δρ Ιστορικός τέχνης

Προϊσταμένη Διεύθυνσης Συλλογών και Μουσειολογικού

Προγραμματισμού της Εθνικής Πινακοθήκης



Εικ. ΙΙ. Γεώργιος Ιακωβίδης, (1853-1932)
Η Ανθοδέσμη, π. 1878
Ιδιωτική συλλογή

Ο Γεώργιος Ιακωβίδης και η σύγχρονη καλλιτεχνική σκηνή του Μονάχου

Οι Βαυαροί στην Αθήνα

Οι Johann Joachim Winckelmann και ο Johann Wolfgang Goethe δεν ήταν οι μόνοι που αναζητούσαν ως ιδέα τη χώρα των Ελλήνων· και ο βαυαρός μονάρχης Λουδοβίκος Α' στο Μόναχο αισθανόταν Έλληνας. Ο βαυαρός βασιλιάς έλεγε μάλιστα με έμφαση ότι θα προτιμούσε να είναι Έλληνας πολίτης παρά διάδοχος του θρόνου.¹ Έως αυτού του σημείου μπορούσε να φθάσει τον 19ο αιώνα ένας εμπνευσμένος φιλέλληνας. Και σε αντίθεση με τους γερμανούς και τους ευρωπαίους διανοούμενους, ο βαυαρός μονάρχης ήταν δυνατόν, μέσα στο θαυμασμό του για την αρχαιότητα, να στείλει τον ίδιο του το γιο Όθωνα ως βασιλέα της Ελλάδας και κατ'αυτόν τον τρόπο να δεσμευθεί εμπράκτως για τη νεότερη Ελλάδα, τόσο πολιτικά όσο και υλικά. Έτσι προέκυψε έκτοτε μία ζωντανή σχέση ανάμεσα στη Βαυαρία και την Ελλάδα, μεταξύ άλλων και στην τέχνη. Από τα μέσα του 19ου αιώνα το ρεύμα των νεαρών ελλήνων καλλιτεχνών που πήραν το δρόμο για την Αθήνα του ποταμού Ίζαρ αυξάνεται σταθερά. Μέσω κοινωνικών ιδρυμάτων όπως το «Πανελλήνιον» ή το «Ατενέουμ» στο Μόναχο και με τη χορήγηση πολυάριθμων υποτροφιών σε Έλληνες καλλιτέχνες, άνοιξε ο δρόμος για τις σπουδές στην Ακαδημία του Μονάχου. Ο Στέλιος Αυδάκης συνοψίζει το φαινόμενο αυτό ως εξής: «Η ανάρρηση στο βασιλικό θρόνο της Ελλάδας του Όθωνα Α', ο οποίος ήταν γιος του μεγάλου φιλέλληνα Λουδοβίκου Α' της Βαυαρίας, σηματοδότησε την αρχή των σχέσεων μεταξύ Μονάχου και Αθήνας»². Βασική προϋπόθεση για την αλληλεπίδραση αυτή μεταξύ των δύο πόλεων υπήρξε η Ακαδημία Καλών Τεχνών του Μονάχου, που είχε ιδρυθεί το 1808 και, σε σημαντικότερο βαθμό, η ίδρυση του «Σχολείου των Τεχνών» το 1836 στην Αθήνα. Ένας από τους πρώτους Έλληνες που φοίτησαν στην Ακαδημία του Μονάχου είναι ο Θεόδωρος Βρυζάκης³. Στην ιστορική του ζωγραφική, που ειδικεύεται κατά κύριο λόγο σε θέματα του ελληνικού αγώνα της ανεξαρτησίας κατά της οθωμανική αυτοκρατορίας, δεν εμπνεύστηκε μόνον από τους δασκάλους του όσον αφορά στη



Εικ. 1: Η Ludwigstraße στο Μόναχο, χαλκογραφία του M. Bayer

φόρμα. Στις συνθέσεις του επεξεργάζεται πολύ περισσότερο στοιχεία από παλαιότερους ζωγράφους ιστορικών σκηνών του Μονάχου, όπως ο Wilhelm von Kaulbach και ο Peter von Cornelius.

Ο Piloty και ο Diez, καθηγητές στην Ακαδημία του Μονάχου

Με τον Peter Cornelius και τον Wilhelm Kaulbach αρχίζει η περίοδος της άνθισης της Ακαδημίας του Μονάχου υπό την αιγίδα του βαυαρού μονάρχη⁴. Ήταν η εποχή της ακμής της μητρόπολης με τα πολλά κλασικιστικά μεγαλοπρεπή κτήρια, που εξακολουθούν και σήμερα να προσδίδουν λάμψη στην πόλη (εικ. 1). Στυλιστικά ήταν η εποχή του Κλασικισμού και του Biedermeier. Όμως η εποχή που ακολούθησε, η Gründerzeit με τις παραλλαγές της, ήταν εκείνη που οδήγησε στο απόγειο την πόλη αυτή των τεχνών. Η φήμη της Ακαδημίας Καλών Τεχνών του Μονάχου έφτασε ως τις ΗΠΑ, τη Ρωσία, τη Σκανδιναβία και, φυσικά, και την Ελλάδα. Φωτεινός πόλος στην Ακαδημία ήταν ο Karl Theodor von Piloty (εικ. 2), ο οποίος εκλήθη ως καθηγητής στο Ινστιτούτο το 1856 και από το 1874 ως το 1886 διετέλεσε Διευθυντής⁵. Έφερε στο Μόναχο και στην ιστορική ζωγραφική το θεατρικό πάθος και τις μεγαλόσχημες σκηνοθετημένες σκηνές του παρελθόντος σε συνδυασμό με μία χρωματικότητα βελγο-γαλλικής προέλευσης. Αυτού του είδους η λαμπρή «αυθεντική» απόδοση των ιστορικών γεγονότων με την όλη χρήση ιστορικών παραπληρωματικών στοιχείων ήταν τότε μοναδική και προκαλούσε αίσθηση. Επί παραδείγματι, ο *Θάνατος του Μεγάλου Αλεξάνδρου* (εικ. 3) από το 1886⁶. Η σύνθεση μοιάζει σαν να προσανατολίζεται προς το θέατρο ή την όπερα και όμως έχουμε την ψευδαίσθηση της ιστορικής αλήθειας χάρη στη λάμψη των λεπτομερειών στο βαβυλωνιακό βασιλικό ανάκτορο, μέσα στο οποίο ο μακεδόνας στρατηλάτης αποχαιρετά τους στρατιώτες και τη γυναίκα του.



Εικ. 2: Ο Karl Theodor von Piloty
φωτογραφία, 1857



Εικ. 3: Karl Theodor von Piloty (1824-1884)
Ο θάνατος του Μεγάλου Αλεξάνδρου, 1885/1886,
Ανήκε παλιά στην Εθνική Πινακοθήκη
του Βερολίνου (έχει καταστραφεί)



Εικ. 4: Karl Theodor von Piloty (1824-1884)
Η Ηλικιωμένη Ετοιμοθάνατη Μητέρα
ή Πλάι στο Μητρικό Κρεβάτι
Αθήνα, Πινακοθήκη Κουβουτσάκη



Εικ. 5: Η τάξη του Wilhelm von Diez
(Ο Diez εικονίζεται στο κέντρο κάτω),
φωτογραφία, 1872



Εικ. 6: Wilhelm von Diez (1839-1907)
Η Τροφοδότρια του Στρατού, 1882
Ιδιωτική συλλογή

Η Σχολή του Piloty είναι ευρύτατη και εξαιρετικά πολυσχιδής. Αξίζει να σημειωθεί ότι οι περισσότεροι μαθητές του καλλιέργησαν την ηθογραφία και σχεδόν κανείς την ιστορική ζωγραφική. Παρομοίως, και ο ίδιος ο Piloty στην πρώιμη φάση της δημιουργίας του φιλοτέχνησε θέματα της καθημερινότητας, όπως για παράδειγμα την *Τροφό* ή την *Ηλικιωμένη Ετοιμοθάνατη Μητέρα* (εικ. 4), γεγονός που συχνά παραγνωρίζεται. Σε αυτά, εμπνεόμενος από τον Άγγλο David Wilkie, ζωγράφο που ασχολήθηκε με την ηθογραφία, εκδηλώνει την αγάπη του για το συγκρατημένο πάθος, την ακριβή απόδοση του υλικού χαρακτήρα του αντικειμενικού κόσμου, τα πιστά φτιαγμένα εσωτερικά, καθώς επίσης και για τον εκλεπτυσμένο χειρισμό του φωτός, τάσεις τις οποίες μπορεί να διαπιστώσει κανείς πολύ καλά και στην ηλικιωμένη ετοιμοθάνατη μητέρα.

Με τον Wilhelm Diez περνάμε στον δεύτερο σημαντικό δάσκαλο της Ακαδημίας του Μονάχου, η Σχολή του οποίου δεν ήταν μόνο η πιο δροσερή και ζωντανή εκείνης της εποχής αλλά επίσης και η πιο πρωτοποριακή (εικ. 5)⁷. Αυτό συναρτάται και με τον ίδιο τον Diez, ο οποίος μαθήτευσε για σύντομο διάστημα κοντά στον Piloty, πριν φύγει από την Ακαδημία για να μελετήσει τους ζωγράφους των Κάτω Χωρών του 17ου αιώνα με τις σκηνές της καθημερινότητας. Ο Piloty δεν θύμωσε με την αποχώρηση του παλιού του μαθητή και το 1870 τον κάλεσε ως βοηθό και το 1872 ως καθηγητή στην Ακαδημία του Μονάχου. Γρήγορα δημιούργησε γύρω του έναν μεγάλο κύκλο μαθητών, που δεν μοιράζονταν ούτε το πάθος της ιστορικής ζωγραφικής ούτε συναγωνίζονταν την ωραιότητα της γραμμής της ιταλικής τέχνης. Πρότυπα για τους ζωγράφους αυτούς ήταν οι Ολλανδοί του 17ου αιώνα. Επεδίωκαν μία διαφοροποιημένη χρωματολογία, την ακριβή παρατήρηση της φύσης και μια σταθερή ματιά στους ανθρώπους και τα πράγματα. Στο εργαστήριό του συναντιόνταν οι προοδευτικοί ζωγράφοι, οι οποίοι πέρασαν το κατώφλι του Ιμπρεσιονισμού και του Jugendstil. Χαρακτηριστικό είναι ότι και ο Συμεών Σαββίδης, ο οποίος μπορεί να θεωρηθεί καθαρός ιμπρεσιονιστής, σπούδασε κοντά στον Diez.

Ένα παράδειγμα για τη ζωγραφική του Diez μας δίδει το έργο *Η τροφοδότρια του Στρατού* (εικ. 6) από το 1882. Ως προς το θέμα, το έργο αναφέρεται στην περίοδο του τριακονταετούς πολέμου, που είναι ιδιαίτερος τυπική για τον Diez, ενώ και ως προς το χρώμα με τους γκρι-καστανούς τόνους είναι χαρακτηριστικό για την επεξεργασμένη χρωματολογία του ζωγράφου. Αλλά και η ρεαλιστική προσέγγιση αποτελεί επίσης χαρακτηριστικό γνώρισμα.

Ο Ludwig Löfftz και οι ακαδημίες

Περνάμε στη συνέχεια στον Ludwig Löfftz, μαθητή του Diez, ο οποίος διύθυνε ενίοτε την τάξη νυχτερινού γυμνού και εισήγε τους νεαρούς σπουδαστές στην τέχνη (εικ. 7). Ήδη από το 1874 δίδασκε με σύμβαση στην Ακαδημία, το 1879 έγινε καθηγητής και τη δεκαετία του 1890 διευθυντής. Μαζί με τους

Franz von Stuck, Heinrich von Zügel και Karl Marr δημιούργησε στην Ακαδημία μία ομάδα που μπόρεσε να αντιληφθεί τις προσπάθειες της πρωτοπορίας της εποχής, του Jugendstil που ανέτελλε και του προ-ιμπρεσιονισμού. Ο Löfftz θεωρείτο ζωγράφος με λαμπρή τεχνική κατάρτιση, ο οποίος μετέδωσε στους μαθητές του την ακριβή μελέτη του ανθρωπίνου σώματος και μία άφογη τεχνική.

Οι ονομαζόμενοι «Duveneck-boys» από την Ιντιάνα με τον William Chase και τον Frank Currier ήταν ενθουσιώδεις θασώτες της Σχολής του: «Οι άντρες από την Ιντιάνα υπέβαλαν τους εαυτούς τους στους κανόνες της ακαδημαϊκής πειθαρχίας και σε έναν άνθρωπο, υμνώντας τον Löfftz ως τον καλύτερο τεχνίτη ζωγράφο στη Γερμανία»⁸. Η *Προσωπογραφία Ηλικιωμένου Άνδρα* (εικ. 8) ίσως μπορεί να μας μιλήσει για τη ζωγραφική του και την ακριβή παρατήρηση της φύσης, όχι μόνο λόγω της απόδοσης των τυπικών φυσιολογικών χαρακτηριστικών ενός προσώπου και της ψυχικής του διάθεσης, αλλά και χάρη στη σωστή κατανομή φωτός και σκιάς και στα ευαίσθητα χρωματικά περάσματα. Και οι μαθητές του έχουν ζωγραφίσει πολλές τέτοιου είδους σπουδές κεφαλών.

Ο Λύτρας, ο Γύζης και ο Βολανάκης στη Σχολή του Piloty

Από την τριάδα αυτή ο Βολανάκης εξελίχτηκε σε θαλασσογράφο και τοπιογράφο και σταδιακά όλο και περισσότερο απομακρύνθηκε από τη διδασκαλία του Piloty. Αυτό επιβεβαιώνει και πάλι το καλλιτεχνικό εύρος της Σχολής. Αντιθέτως, ο Λύτρας και ο Γύζης καλλιέργησαν την ηθογραφία, ως τυπικοί ζωγράφοι του κύκλου του Piloty, παρόλο που στο έργο τους υπάρχουν συμβολιστικά στοιχεία αλλά και στοιχεία Jugendstil, γεγονός που διαφοροποιεί και πάλι τους δύο αυτούς ζωγράφους από τη Σχολή του Piloty.

Ο Νικηφόρος Λύτρας είναι ο δεύτερος έλληνας ζωγράφος μετά τον Βρυζάκη, στον οποίο αναφερθήκαμε εν συντομία προηγουμένως, που εγγράφεται στη Σχολή του Μονάχου τον Ιούνιο του 1860⁹.

Είναι ευτυχές το γεγονός ότι το έργο *Αντιγόνη και Πολυνείκης* (εικ. 9) φιλοτεχνήθηκε το 1865, την περίοδο δηλαδή που ο Λύτρας ολοκλήρωνε τη μαθητεία του κοντά στον Piloty, πράγμα που όχι μόνο θεματογραφικά (ένα ατύχημα, ένα δραματικό επεισόδιο) αλλά και στυλιστικά είναι εμφανές. Διότι ο Piloty επεδείκνυε μία προτίμηση για τέτοιου είδους περιστατικά τραγικών θανάτων, τα οποία απέδιδε με ένα ορισμένο θεατρικό πάθος. Στο έργο αυτό ο Πολυνείκης, ο αδελφός της Αντιγόνης, κείται νεκρός, το σώμα του τοποθετείται διαγώνια πάνω στο βραχώδες έδαφος και φωτίζεται από το φεγγαρόφωτο. Η Αντιγόνη τον πλησιάζει μέσα στη νύχτα για να τον θάψει, απηφώντας τη διαταγή του Κρέοντα. Ο μυστικός και δραματικός χαρακτήρας της σκηνής φανερώνεται στη στάση του σώματος της Αντιγόνης, που τραβιέται προς τα πίσω, και επιτείνεται περαιτέρω από τις αντιθέσεις του φωτός. Η



Εικ. 7: Frank Duveneck (1848-1919)
Ludwig Löfftz, 1873
Οχάιο, Σινισιάτι, Μουσείο Καλών Τεχνών



Εικ. 8: Ludwig Löfftz (1845-1910)
Προσωπογραφία Ηλικιωμένου Άνδρα
Ιδιωτική συλλογή



Εικ. 10: Karl Theodor von Piloty (1824-1884)
Ο *Seni* μπροστά στον Νεκρό Wallenstein, 1855,
Μόναχο, Νέα Πινακοθήκη



Εικ. 11: Νικηφόρος Λύτρας (1832-1904)
Άνθη Επιταφίου,
Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη
και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου



Εικ. 12: Bruno Piglhein (1848-1894)
Τυφλή στον Αγρό, 1889



Εικ. 9: Νικηφόρος Λύτρας (1832-1904)
Αντιγόνη και Πολυνείκης, 1865, Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου

μεγαλοπρεπής αυτή σύνθεση με τον πλούτο των λεπτομερειών, καθώς και την υλική απόδοση του σώματος, τη θεατρική χρωματολογία και τον ευτυχή χειρισμό του φωτός μπορεί να θεωρηθεί ως μία παραλλαγή του έργου του Piloty *Ο Seni μπροστά στον Νεκρό Wallenstein* (εικ. 10) του 1855. Πράγματι, η διάταξη των μορφών με τον νεκρό σε διαγώνιο και την κατακόρυφη δεύτερη φιγούρα παρουσιάζει αναλογίες με το έργο του Λύτρα. Σε κάθε περίπτωση ο πίνακας αυτός του Λύτρα καταδεικνύει το πόσο πολύ επηρεάστηκε ο καλλιτέχνης στην πρώιμη περιόδο του από τον Piloty. Λίγα χρόνια αργότερα απομακρύνθηκε από τις διδαχές του Piloty –όπως και πολλοί συνάδελφοί του– και στράφηκε, όπως θα διαπιστώσουμε, στην ηθογραφική ζωγραφική.

Τα έργα που ζωγραφίζει εν συνεχεία ο Λύτρας, παρά την αυτονομία τους, μαρτυρούν αναφορές στον M. Schmid, τον Defregger και τον G. Max. Στο σημείο αυτό θα ήθελα να επισημάνω μόνο έναν πίνακά του, τα *Άνθη Επιταφίου* (εικ. 11), που ολοκληρώθηκε το 1901. Μία αρχαιοπρεπής μορφή στέκεται στο εσωτερικό μιας εκκλησίας, δείχνοντας με ένα μπουκετάκι μια λατρευτική εικόνα. Εδώ υπερβαίνει τη συνήθη ηθογραφία με κάποιες συμβολιστικές αναφορές, όπως συνέβαινε πανευρωπαϊκά γύρω στο 1900. Επικεφαλής της τάσης αυτής στο Μόναχο είναι ο Gabriel Max με τις πνευματικές του υποδηλώσεις, από τον οποίο επιρροές έχει δεχτεί και ο Bruno Piglhein. Παραπέμπω λοιπόν σ'αυτόν το ζωγράφο, που υπήρξε συνιδρυτής και πρώτος πρόεδρος της Secession του Μονάχου, και στον πίνακά του *Τυφλή στον Αγρό* (εικ. 12) του 1889. Και σε άλλα του έργα ο Piglhein απελευθερώνεται από την τέχνη της Gründerzeit και εντάσσει στη ζωγραφική του στοιχεία του Συμβολισμού. Η τάση αυτή εμφανίζεται, κατά τη γνώμη μου, και στα ύστερα έργα του Λύτρα.

Και ο Νικόλαος Γύζης (εικ. 13) εξάλλου στην τελευταία φάση της δημιουργίας του απομακρύνεται από την τέχνη της Gründerzeit και προσεγγίζει τη ζωγραφική του Jugendstil. Παράλληλα όμως διατήρησε τους δεσμούς του με



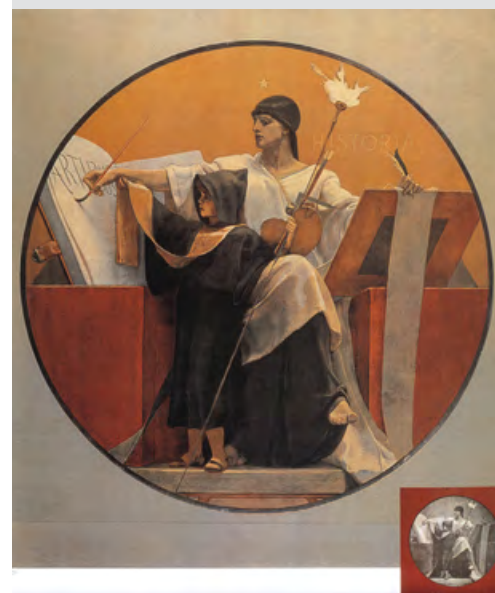
Εικ. 14: Νικόλαος Γύζης (1842-1901) *Ιουδήθ και Ολοφέρνης*, 1869
Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος

την τέχνη του Piloty. Το 1869 φιλοτέχνησε, μέσα στο πνεύμα των όσων είχε διδαχθεί από τον Piloty, το έργο *Ιουδήθ και Ολοφέρνης* (εικ. 14), μία σκηνή από την Παλαιά Διαθήκη, στην οποία η όμορφη χήρα Ιουδήθ κρατώντας ένα σπαθί πλησιάζει τον ασύριο στρατηγό Ολοφέρνη, που έχει αποκοιμηθεί, προκειμένου να τον αποκεφαλίσει. Τόσο η επικείμενη τραγωδία όσο και η δραματική απεικόνιση της Ιουδήθ με τη δυνατή εκφραστική φυσιογνωμία και τα κινημένα ενδύματα απέλαβαν σίγουρα της αποδοχής του Piloty. Στη συνέχεια ο Γύζης έδωσε ένα πολύμορφο έργο και, παράλληλα με τους γερμανούς ζωγράφους της καθημερινής ζωής, όπως ο Defregger, ο Grützner και ο Kurzbaue, απεικόνισε κατά κύριο λόγο θέματα εμπνευσμένα από την ελληνική ύπαιθρο. Ζωγράφησε όμως και αλληγορικά και ιστορικά θέματα, όπως την *Ιστορία* (εικ. 15), που έγινε αφίσα για την Καλλιτεχνική Εταιρεία του Μονάχου το 1892¹⁰. Η *Ιστορία* προσωποποιείται στη μορφή μιας γυναίκας που γράφει δεξιά στο βιβλίο της τέχνης τα ονόματα των καλλιτεχνών, ενώ αριστερά αναγνωρίζει κανείς τον ατέρμονα ρόλο της ίδιας της Ιστορίας. Το παιδί-σύμβολο του Μονάχου με το ράσο του μοναχού βοηθά τη μεγαλοπρεπή γυναίκα. Το πρωτείο της γραμμής, ο τονισμός των επιφανειών καθώς και ένας γενικότερος αισθητισμός παραπέμπουν, κατά την άποψή μου, απευθείας σε στοιχεία του Jugendstil, όπως το εισήγαγε εκείνη την εποχή η Secession (Stuck). Έτσι ο Ν. Γύζης εντάσσεται στην πρωτοπορία της εποχής, που δεν μιμήθηκε, αλλά δημιούργησε από κοινού το Jugendstil. Αυτό αποτελεί και την ιδιαίτερη αρετή του.

Το 1882 ο Γύζης ανέλαβε καθηγητής στην Ακαδημία του Μονάχου και έγινε μέντορας για τους νέους Έλληνες ζωγράφους, που σχεδόν στο σύνολό τους σπούδασαν κοντά του στις δεκαετίες του 1880 και του 1890. Τους εισήγε στα ήθη της Ακαδημίας και της πόλης, τους υποστήριζε ηθικά, ορισμένους δε και υλικά. Αν και ο Γ. Ιακωβίδης δεν υπήρξε μαθητής του, παρακολουθούσε την πορεία του και έλεγε για αυτόν: «Τον Ιακωβίδην τον αγαπώ και εκτιμώ, διότι



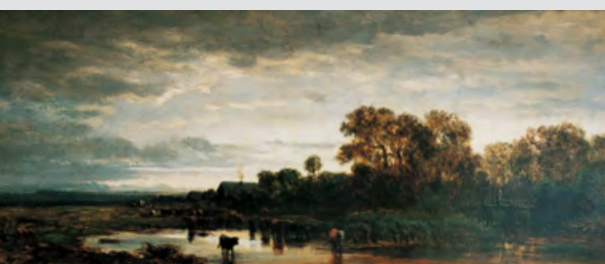
Εικ. 13: Ο Νικόλαος Γύζης
φωτογραφία



Εικ. 15: Νικόλαος Γύζης (1842-1901)
Ιστορία, αφίσα για την έκθεση του Glaspalast
του Μονάχου το 1892



Εικ. 16: Κωνσταντίνος Βολανάκης (1837-1907)
Ο Ποταμός
Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη
και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου



Εικ. 17: Eduard Schleich ο πρεσβύτερος
(1812-1874)
Τοπίο με Βόδια
Ιδιωτική συλλογή

πράγματι είναι ο μόνος εκ των Ελλήνων ενταύθα, όστις ήξευρε διατί ήλθε. Εσπούδασε καλώς και είναι καλός τεχνίτης»¹¹.

Από τους ζωγράφους της Σχολής του Piloty θα αναφέρουμε ακόμη τον Κωνσταντίνο Βολανάκη, ο οποίος μπήκε στην Ακαδημία του Μονάχου το 1864 και υπήρξε μαθητής του Wilhelm Kaulbach και του Karl Theodor von Piloty. Ασχολήθηκε με τη θαλασσογραφία και απεικόνισε άλλοτε ναυμαχίες, άλλοτε πλοία και λιμάνια, έχοντας μελετήσει την ολλανδική ζωγραφική του 17ου αιώνα. Στις αρχές της δεκαετίας του 1880 επέστρεψε στην Αθήνα και δίδαξε στη Σχολή Καλών Τεχνών. Ο πίνακάς του *Ο Ποταμός* (εικ. 16) ενδείκνυται, πιστεύω, για να αναδείξει το δεσμό του και με την υπαιθριστική ζωγραφική του Μονάχου, για παράδειγμα με τον Eduard Schleich τον πρεσβύτερο και το έργο του *Τοπίο με Βόδια* (εικ. 17). Ο Schleich δίδει έμφαση στην ακριβή απόδοση των ατμοσφαιρικών αλλαγών με την αχλύ, τον άστατο καιρό, τις αντανακλάσεις στο νερό και τη συνοπτική απόδοση της φόρμας. Ανάλογα χαρακτηριστικά συναντούμε και στον Βολανάκη και το παραποτάμιο τοπίο του: ο ασημίζων τόνος του νερού και του ουρανού έρχεται σε αντίθεση με τη σκουρόχρωμη ζώνη του εδάφους και τη γενικευτική απόδοση της φόρμας – υπό την ακριβή παρατήρηση του φωτός στο ύπαιθρο, ενώ το σύνολο ζωγραφίζεται με πλατιές πινελιές που τοποθετούνται σε μεγάλες επιφάνειες. Στο τέλος του κειμένου θα επανέλθω στην υπαιθριστική ζωγραφική, εξετάζοντας το έργο του Ιακωβίδη.

Άλλοι μαθητές του Löfftz: ο Λεμπέσης και ο Βώκος

Όπως αναφέραμε και στην αρχή, ο Ludwig Löfftz, μαθητής του Diez, υπήρξε ένας ακόμη σημαντικός καθηγητής, που δίδαξε στην Ακαδημία του Μονάχου από το 1874. Ο Πολυχρόνης Λεμπέσης σπούδασε κοντά στον Löfftz και τον Lindenschmit στα μέσα της δεκαετίας του 1870. Ήταν επίσης φίλος του Γύζη και εργάστηκε μαζί του στο εργαστήριό του. Ο Γύζης φέρεται μάλιστα να έχει πει σε κάποιον έλληνα συμπατριώτη του: «Εσείς έχετε εκεί κάτω (στην Ελλάδα) έναν μεγάλο ζωγράφο, τον Λεμπέση»¹². Οπωσδήποτε ο Λεμπέσης επηρεάστηκε από τον Γύζη και μαζί του ανακάλυψε τα παιδιά του δρόμου του Murillo στην Παλαιά Πινακοθήκη του Μονάχου, που αξιοποίησαν και οι δύο στην τέχνη τους. Ως παράδειγμα αυτής της ζωγραφικής με τις παραστάσεις παιδιών αναφέρω το έργο *Τα Κουνέλια* (εικ. 18). Πρόκειται για μία σκηνή που διαδραματίζεται μέσα σε έναν στάβλο. Μπροστά από τον σκοτεινό τοίχο του βάθους ένα αγόρι κάθεται στο έδαφος, με εμφανώς βρωμισμένα πόδια – όπως συμβαίνει και σε έργα του Lenbach. Το κόκκινο γιλέκο που φορά λειτουργεί ως χρωματικός πόλος έλξης στην όλη σύνθεση. Το λευκό του πουκάμισο, που εν μέρει φωτίζεται και εν μέρει σκιάζεται, βρίσκει χρωματική αντιστοιχία στα άσπρα κουνέλια. Το αγόρι τούς φέρει τρυφερά και τους προσφέρει λαχανόφυλλα. Τα σώματα αποδίδονται με λεπτομέρεια και πλαστικότητα – χάρη και στο σκιοφωτισμό – και με σαφή περιγράμματα. Τα γνωρίσματα αυτά τα συνα-

ντάμε και σε άλλους ζωγράφους του Μονάχου που καλλιέργησαν την ηθογραφία, όπως ο F. Defregger ή ο M. Schmid. Οι ζωγράφοι αυτοί επίσης παριστάνουν την καθημερινότητα, επομένως αποδίδουν τη φύση και την πραγματικότητα, ερμηνεύοντας τα ήθη και τον τρόπο ζωής μιας κοινωνίας όσο το δυνατόν πιο ρεαλιστικά. Αυτή η επιδίωξη της μίμησης είναι εμφανής στο έργο του Λεμπέση, τόσο στο ίδιο το θέμα όσο και στον πλούτο των λεπτομερειών, στην απόδοση της υλικής φύσης του αντικειμενικού κόσμου και στο τοπικό χρώμα. Στις επόμενες δεκαετίες κινήθηκε προς τον υπαιθρισμό και ακολούθησε τα χνάρια των προ-ιμπρεσιονιστών όσον αφορά στο φως και στην ανοιχτόχρωμη παλέτα, όπως φανερώνει ο πίνακάς του Άρειος Πάγος του 1880.

Στο Μόναχο το τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα εργάστηκαν πάρα πολλοί ζωγράφοι ηθογραφικών σκηνών, οι οποίοι μεταξύ άλλων ειδικεύτηκαν στα θέματα με παιδιά και στις παραστάσεις ζώων. Επί παραδείγματι ο Felix Schlesinger, ένας ζωγράφος του Ντύσελντορφ, ο οποίος παρέμεινε στο Μόναχο έως τα τέλη της δεκαετίας του 1860 και επηρεάστηκε από την ηθογραφική ζωγραφική. Ειδικεύτηκε κυρίως στις παιδικές σκηνές με ζώα, ιδιαίτερα με κουνέλια. Από τα πολλά έργα του αυτής της κατηγορίας επιλέγω τον πίνακα *Αγόρι με Κουνελάκια* (εικ. 19). Και εδώ συναντάμε ένα παιδί που ασχολείται με τα κουνέλια. Και εδώ η σκηνή εξελίσσεται σε ένα εσωτερικό. Σε αντίθεση όμως με τον Λεμπέση, ο Schlesinger δίδει μεγαλύτερη έμφαση στις ζωγραφικές αξίες και στα μαλακά χρωματικά περάσματα.

Περαιτέρω αναλογίες με τη ζωγραφική του Μονάχου συναντάμε στο έργο του Νικολάου Βώκου. Ο Βώκος καταγόταν από την Ύδρα και σε όλη του τη ζωή του κράτησε μία σχέση με τη θάλασσα και τον κόσμο της. Αυτό αποτυπώνεται κυρίως στις πολλές νεκρές φύσεις του με ψάρια. Θεωρείται μαθητής του συμπατριώτη του Γύζη, σπούδασε όμως και με τον Löfftz στη δεκαετία του 1880.

Γεώργιος Ιακωβίδης: καλλιτέχνης της Gründerzeit, υπαιθριστής και ζωγράφος στις παρυφές του Jugendstil

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, ο Ιακωβίδης, που μαζί με τον Γύζη ήταν ένας από τους σπουδαιότερους έλληνες ζωγράφους του Μονάχου, σπούδασε από το 1877 κοντά στον Löfftz, τον Lindenschmit τον νεότερο και τον Max, τους σύγχρονους δηλαδή δασκάλους της Gründerzeit στο Μόναχο. Στον κατάλογο των έργων που συνέταξε η Όλγα Μεντζαφού το 1999 μπορεί κανείς να παρακολουθήσει με σαφήνεια το πρώιμο έργο του Ιακωβίδη. Σε αυτό ανήκουν και τα πολλά σχέδια γυμνών που ζωγράφισε στην Ακαδημία, όχι από προσωπική ευχαρίστηση, αλλά διότι οι σπουδές στην Ακαδημία του Μονάχου –όπως και σε άλλες ακαδημίες τεχνών ανάλογα– ακολουθούσαν συγκεκριμένους όρους και κανόνες¹³. Αυτό επέβαλε άλλωστε ο μεγάλος αριθμός των σπουδαστών, που στη δεκαετία του 1880 έφταναν περίπου τους πεντακόσιους. Η σχεδιά-



Εικ. 18: Πολυχρόνης Λεμπέσης (1848-1913)
Τα Κουνέλια
Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη
και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου



Εικ. 19: Felix Schlesinger (1833-1910)
Αγόρι με Κουνελάκια
Ιδιωτική συλλογή



Εικ. 20: Γεώργιος Ιακωβίδης (1853-1932)
Ο Αλήτης, 1875
Ιδιωτική συλλογή



Εικ. 21: Γεώργιος Ιακωβίδης, (1853-1932)
Κόρη με Ρόκα και Αδράχτι, 1876
Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη
και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη

ση κεφαλιών και το σχέδιο από γυμνό ζωντανό μοντέλο αποτελούσαν κεντρικό άξονα στα τρία στάδια της συνολικής εκπαίδευσης. Μετά από πέντε εξάμηνα ο σπουδαστής μπορούσε να μπει στην τάξη ζωγραφικής, όπου διδασκόταν το χρώμα. Μετά από περίπου εννέα εξάμηνα γινόταν δεκτός στην τάξη της σύνθεσης (Meisterklasse).

Στις αρχές της δεκαετίας του 1870, προτού ο Ιακωβίδης μεταβεί στο Μόναχο για σπουδές, σπούδασε αρχικά στη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας με καθηγητή τον Νικηφόρο Λύτρα. Από αυτή την πρώιμη περίοδο των σπουδών του στην Αθήνα προέρχεται το έργο *Ο Αλήτης* (εικ. 20) του 1875. Πρόκειται για τη μελέτη ενός ημίγυμνου σώματος, η οποία θα μπορούσε κάλλιστα να είχε γίνει όχι μόνο στην Αθήνα ή το Μόναχο, αλλά και σε άλλα ευρωπαϊκά καλλιτεχνικά κέντρα. Επίσης γνωστό είναι και το θέμα των παιδιών του δρόμου από τον Ισπανό Murillo και στη συνέχεια και από μελέτες των ζωγράφων του κύκλου του Leibl ή των λεγόμενων Duveneck-boys. Εδώ εντυπωσιάζει η υψηλή ποιότητα της τέχνης του εικοσιδυάχρονου Ιακωβίδη. Το νεαρό παιδί γέρνει κουρασμένο σε έναν λίθο και αποκοιμίζεται. Οι βραχίονες, το άνω μέρος του κορμιού και το κεφάλι αποδίδονται με προοπτικές βραχύνσεις στην εντέλεια, τόσο ως προς την ανατομία όσο και ως προς τη φόρμα. Σαν μία δέσμη φωτός πέφτει στο άνω μέρος του σώματος, πλάθοντας τον κορμό και αναδεικνύοντας με ευκρίνεια τις γραμμώσεις και τους μυώνες. Πειστική επίσης είναι και η αίσθηση ότι το παιδί έχει αποκοιμηθεί. Απεναντίας, το παντελόνι και τα άλλα ενδυματολογικά στοιχεία αποδίδονται πιο αδρά με γρήγορες πινελιές. Ιδιαίτερως η κάτω αριστερή πλευρά του έργου με τα υφάσματα μαρτυρεί τις ζωγραφικές ικανότητες του νεαρού ακόμη καλλιτέχνη.

Έγινε ήδη λόγος για τον Murillo. Πραγματικός όμως εισηγητής αυτού του συναρπαστικού ρεαλισμού, που από τις έως τότε ιδεαλιστικές μορφές του μύθου και της θρησκείας έπλασε ανθρώπους με σάρκα και οστά, υπήρξε ο Caravaggio. Στο ρεαλισμό του προστίθεται και ο τρόπος με τον οποίο χειρίζεται το φως, καθώς φωτίζει τα σώματα με δραματικό τρόπο και τα επεξεργάζεται με εξαιρετική πλαστικότητα. Οι έντονες σκιάσεις και τα φωτεινά μέρη αναδεικνύουν, μέσα από την αντίθεσή τους, το σώμα στο σύνολό του σε πεδίο μάχης ανάμεσα στο φως και το σκοτάδι. Έχω την αίσθηση ότι και ο νεαρός Ιακωβίδης σε αυτή τη σπουδή του ανδρικού γυμνού ακολουθεί την προσέγγιση του Caravaggio, όπως αυτή είχε μεταλαμπαδευθεί σε διάφορους ζωγράφους.

Το έργο *Κοπέλα με Ρόκα και Αδράχτι* (εικ. 21) του 1876 ανήκει επίσης στα έργα που ο Ιακωβίδης ζωγράφησε στην Αθήνα, πριν μεταβεί στο Μόναχο. Μία νέα κοπέλα παρουσιάζεται μέσα σε ένα σκοτεινό εσωτερικό, ολόσωμη, σαν αρχαία ελληνίδα κόρη. Καθώς τοποθετείται μπροστά από ένα σκοτεινό βάθος, δομημένο με γεωμετρικά στοιχεία, η μορφή παρουσιάζεται ολοζώντανη με πλαστικότητα και όγκο. Τα αφηγηματικά στοιχεία ατονούν και πολύ περισσότερο παρουσιάζεται οπτικά η ύπαρξη της νεαρής γυναίκας. Η λευκή τσαλα-

κωμένη πουκαμίσα δίδει έμφαση στη μορφή με έναν ιδιαίτερο τρόπο, ενώ έρχεται σε έντονη αντίθεση με το σκούρο κοντογούνι και την καφετιά ποδιά. Η σοβαρή φυσιογνωμία και το εσωστρεφές βλέμμα επιτείνουν τη μνημειακότητα αυτού του νεανικού αριστουργήματος. Όπως συμβαίνει συνήθως στα έργα τόσο του Piloty όσο και του Λύτρα, το χρώμα που τοποθετείται σε μικρές επιφάνειες οδηγεί το θεατή να επικεντρώσει την προσοχή του στην ακρίβεια των λεπτομερειών και όχι στις χρωματικές αξίες ή στο είδος της πινελιάς.

Αντιθέτως, στο έργο του Wilhelm Leibl *Η Ηλικιωμένη Παριζιάνα* (εικ. 22) του 1870 το βλέμμα επικεντρώνεται στην ίδια την εφαρμογή του χρώματος και στη ζωγραφική. Το ίδιο θα συμβεί αργότερα σε μικρότερο βαθμό σε έργα του Γύζη και του Ιακωβίδη. Όμως και ο Leibl δουλεύει, όπως και ο Ιακωβίδης στο έργο που προαναφέραμε, με σκοτεινά φόντα, που αναδεικνύουν εντυπωσιακά την υφή της σάρκας και των υφασμάτων.

Ανάλογη είναι και η προσέγγιση του Diego Velazquez και του Edouard Manet στα πρώιμα έργα του. Ο Manet πήρε μέρος στη Διεθνή Καλλιτεχνική Έκθεση του Μονάχου το 1869 με το έργο *Ο Φιλόσοφος* (εικ. 23), το οποίο οπωσδήποτε εντυπωσίασε τον Leibl και, άμεσα ή έμμεσα, επίσης τον Λύτρα και τον Ιακωβίδη. Στο φιλόσοφο του Manet, που μοιάζει περισσότερο με άστεγο ζητιάνο, επικρατεί ομοίως η μνημειακότητα και καθόλου η αφηγηματική διάθεση. Τα ενδύματα και το φόντο είναι σκούρα, ενώ τα χέρια και το πρόσωπο δημιουργούν μία χρωματική και φωτεινή ένταση, όπως επίσης ο κόκκινος σκούφος και το πάνω μέρος του γαλάζιου ρούχου. Τα δύο αυτά έργα του Leibl και του Manet προσδιορίζουν το πλαίσιο, το οποίο σαφώς μόνον έμμεσα επηρέασε τον νεαρό Ιακωβίδη.

Όπως αναφέρθηκε ήδη, ο Ιακωβίδης μπήκε στην Ακαδημία του Μονάχου το 1877 και εκεί παρακολούθησε το αυστηρό πρόγραμμα σπουδών κοντά στον Löfftz, το οποίο περιελάμβανε το μάθημα του σχεδίου γυμνού. Θα ήθελα στο σημείο αυτό να παρουσιάσω δύο ακόμη έργα από την εποχή των σπουδών του στην Ακαδημία. Κατ'αρχήν το σχέδιο του *Καθιστού Ανδρικού Γυμνού* (εικ. 24), το οποίο η Όλγα Μεντζαφού στη μονογραφία της για το ζωγράφο χρονολογεί μεταξύ 1877 και 1883. Το περιβάλλον και τα παραπληρωματικά στοιχεία μένουν στο περιθώριο, καθώς το ουσιαστικό ενδιαφέρον επικεντρώνεται στην απόδοση του γυμνού σώματος και στις σωστές αναλογίες. Πρέπει άλλωστε η όλη στάση να δείχνει ζωντανή και ρεαλιστική. Για το λόγο αυτό ο γεροδεμένος, όχι πια και τόσο νέος άνδρας κάθεται πάνω σε έναν κύβο. Ακουμπά το δεξί του πόδι σε έναν δεύτερο κύβο, το άνω μέρος του σώματός του γέρνει ελαφρά προς τα πίσω, ώστε να μπορεί να στηρίζεται στον αριστερό του βραχίονα, ενώ το δεξί του χέρι εκτείνεται ευθεία μπροστά. Το σώμα τοποθετείται διαγωνίως σε σχέση με την επιφάνεια του έργου.

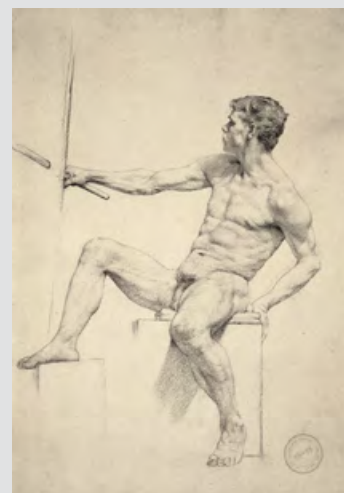
Από την περιγραφή αυτή γίνεται σαφής η περίπλοκη θέση και στάση του γυμνού. Αυτό ακριβώς το νόημα όμως είχε για τους σπουδαστές αυτή η άσκηση.



Εικ. 22: Wilhelm Leibl (1844-1900)
Η Ηλικιωμένη Παριζιάνα, 1869/1870
Κολογία, Μουσείο Wallraf-Richartz



Εικ. 23: Edouard Manet (1832-1883)
Ο Φιλόσοφος, 1865
Σικάγο, Ινστιτούτο Τέχνης



Εικ. 24: Γεώργιος Ιακωβίδης (1853-1932)
Καθιστό Ανδρικό Γυμνό
Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη
και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη



Εικ. 25: Gabriel Max (1840-1915)
Αντάτζιο, 1870
Ιδιωτική συλλογή



Εικ. 26: Γεώργιος Ιακωβίδης (1853-1932)
Μυθολογική Σκηνή, 1886
Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη
και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη

ση. Το φως έρχεται από πάνω δεξιά και, μέσα από τη σκίαση των γραμμώσεων και των μυών και τα επιμέρους στοιχεία του σώματος, αποδίδει τον όγκο και την πλαστικότητα του κορμιού. Με το μαλακό μολύβι ο Ιακωβίδης μπόρεσε ακριβώς να απεικονίσει το «εσωτερικό σχέδιο» του ανδρικού σώματος, ενώ δεν δίδει κάποια ιδιαίτερη έμφαση στο περίγραμμα, που είναι η συνέχεια της ακριβούς περιγραφής του σώματος από τον καλλιτέχνη. Η απλή αυτή σπουδή γυμνού μαρτυρεί την υψηλή στάθμη του Ιακωβίδη σε τεχνικό και καλλιτεχνικό επίπεδο.

Στη βιβλιογραφία αναφέρεται πάντα ότι ο Ιακωβίδης σπούδασε για τέσσερα χρόνια στο εργαστήριο του Gabriel Max. Ο Max είχε πνευματικές ανησυχίες με προσανατολισμό προς τις θεωρίες του Δαρβίνου και εξελίχτηκε σε προσυμβολιστή καλλιτέχνη. Ο Ιακωβίδης όμως δεν ακολούθησε αυτή την πορεία. Στο έργο *Αντάτζιο* (εικ. 25) του 1870 παριστάνονται δύο κομψές μορφές που κάθονται σε ένα παγκάκι στο ύπαιθρο. Είναι αρχές της άνοιξης. Μια μικρή σημύδα στα αριστερά τους βγάζει κιόλας τα πρώτα της φύλλα. Στο έργο αυτό αντιπαραθέτω τη *Μυθολογική Σκηνή* (εικ. 26) του Ιακωβίδη από το 1886. Εκείνη την εποχή ο Ιακωβίδης ζωγράφιζε στο Μόναχο πολλές σκηνές από τη μυθολογία. Σε αυτό το προσχέδιο, το οποίο δεν ξεπερνά το στάδιο του προπλασμού, βλέπουμε και πάλι δύο μορφές σε ένα εδώλιο στο ύπαιθρο. Στον ελεύθερο και δυναμικό προπλασμό αναγνωρίζουμε την κυριαρχική γραφή του ζωγράφου. Αυτό ισχύει κυρίως για τις ανθρώπινες μορφές και τα ενδύματα, ενώ αντιθέτως τα σύννεφα και το ποτάμι μοιάζουν να έχουν αποδοθεί πιο αυστηρά.

Μαζί με τον Defregger, τον Γύζη και άλλους ζωγράφους ηθογραφικών σκηνών, ο Ιακωβίδης ανακάλυψε προς τα τέλη της δεκαετίας του 1880 τον κόσμο των παιδιών σε όλες του τις παραλλαγές, και τις νεανικές ακόμην. Όμως νωρίτερα, το 1870, στο Μόναχο είχε πάει ο Αμερικανός Frank Duveneck, ο οποίος σπούδασε συστηματικά μέσα στη δεκαετία που ακολούθησε με καθηγητές τους Diez και Löfftz¹⁴. Παράλληλα, ο νεαρός Αμερικανός επηρεάστηκε πολύ κατά κύριο λόγο από τον κύκλο του Leibl, όπως μπορεί κανείς να διαπιστώσει βλέποντας το έργο του *Ο Καταφερτζής* (εικ. 27). Ο πίνακας αυτός ζωγραφίστηκε το 1878 και παραπέμπει στην αλά πρίμα ζωγραφική του Leibl, που επιθέτει το χρώμα απευθείας με πλατιές ελεύθερες πινελιές χωρίς προπλασμούς και λαζούρες. Στο συγκεκριμένο έργο αυτό είναι εμφανές στο λευκό πουκάμισο του νεαρού καπνιστή. Επίσης η ίδια η μορφή δεν αναπτύσσεται μέσω του περιγράμματος, αλλά εκ των ένδον και μέσω της εσωτερικής της δομής.

Συγγενικό ως προς το θέμα μέσα στο πλαίσιο των απεικονίσεων νεαρών αγοριών είναι και το έργο ο *Μικρός Βιοπαλαιστής* (εικ. 28) του Ιακωβίδη από το 1887. Γίνεται εύκολα αντιληπτό ότι ο έλληνας ζωγράφος εμπνεύστηκε μεν το μοτίβο, δεν ακολούθησε όμως τη ζωγραφική δομή του κύκλου του Leibl. Διότι ο Ιακωβίδης αποφεύγει τόσο την αλά πρίμα ζωγραφική όσο και την πλατιά πινελιά. Τοποθετεί το χρώμα σε πιο μικρές γειτονικές επιφάνειες, για



Εικ. 28: Γεώργιος Ιακωβίδης (1853-1932)
Ο Μικρός Βιοπαλαιστής, 1887
Ιδιωτική συλλογή



Εικ. 27: Frank Duveneck (1848-1919)
Ο Καταφερτζής, 1878
Σινοινάτι, Ιδιωτική συλλογή

να επιτύχει την πιστή απόδοση της λεπτομέρειας. Μόνο στο σάρκωμα του προσώπου χρησιμοποιεί μία τεχνική με κηλίδες χρώματος, που θα μπορούσε κανείς να την θεωρήσει συγγενική με τον κύκλο του Leibl. Επίσης ο Ιακωβίδης, αντίθετα από τον Leibl και τους συντρόφους του, δίδει αφηγηματικά την απόλαυση του τσιγάρου όπως την νιώθει ο μικρός βιοπαλαιστής, που στέκεται μπροστά από έναν τοίχο με ένα καλάθι στο χέρι και, φυσώντας, σχηματίζει συννεφάκια καπνού στον αέρα.

Όπως και πολλοί άλλοι κριτικοί της τέχνης, ο σημαντικός χρονικογράφος της Σχολής του Μονάχου Friedrich Pecht, ήδη από τη δεκαετία του 1880, επισημάνε ότι ο Ιακωβίδης είχε τη δική του θέση μέσα στον βαυαρικό κόσμο ιδιαίτερως χάρη στις παιδικές του σκηνές. Λέει σχετικά: «Ο Έλληνας Γεώργιος Ιακωβίδης επίσης εργάστηκε όντας ο ίδιος μέσα στο βίο του βαυαρικού λαού... Αν όμως ο Ιακωβίδης, και πριν από αυτόν ο συμπατριώτης του Γύζης και πολλοί άλλοι ξένοι, μπόρεσαν να ενσωματωθούν τόσο καλά στη βαυαρική ζωή, ώστε να μπορούν να παριστάνουν το ντόπιο στοιχείο, τούτο δείχνει την εξαιρετική δύναμη αφομοίωσης που είχε αυτή η ζωή»¹⁵. Στην πραγματικότητα δεν πρόκειται μόνο για την αφομοιωτική ικανότητα της ζωής στη Βαυαρία αλλά προπάντων της τέχνης του Μονάχου. Διότι εφόσον η τέχνη δημιουργεί τέχνη, είναι αυτονόητο ότι ο Ιακωβίδης δέχτηκε ερεθίσματα από την καλλιτεχνική σκηνή του Μονάχου, όπως θα δείξουμε στο κείμενο αυτό. Έτσι και ο πίνακάς του *Τα Πρώτα Βήματα* (εικ. 29) πρέπει να τοποθετηθεί δίπλα στις δημιουργίες του Ludwig Knaus και του Benjamin Vautier και προ παντός στη μακρά σειρά των έργων του Defregger. Ο πίνακας εκτέθηκε το 1892 στο Glaspalast του Μονάχου και έκανε ακόμη πιο γνωστό τον ήδη φημισμένο ζωγράφο. Σε ένα βαυαρικό σπίτι μια γιαγιά μαθαίνει το εγγόνι της να περπατά. Η μεγαλύτερη αδελφή, που παριστάνεται με την πλάτη προς το θεατή,



Εικ. 29: Γεώργιος Ιακωβίδης (1853-1932)
Τα Πρώτα Βήματα, 1892
Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη
και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη



Εικ. 30: Franz von Defregger (1835-1921)
Η Επίσκεψη του Παππού και της Γιαγιάς
Ιδιωτική συλλογή

επικροτεί τη δράση. Ο χειρισμός του φωτός γίνεται πολύ συνειδητά –έτσι, η μεγαλύτερη αδελφή τοποθετείται αντίθετα στο φως, ενώ δέχεται και πλευρικό φωτισμό– και το χρώμα διαφοροποιείται. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα σχεδόν να μην υπάρχει μία ενιαία χρωματική επιφάνεια, αλλά αντιθέτως, οι φόρμες αναλύονται σε μικρές πινελιές που διαιρούν τον χρωματικό τόνο, όπως είναι εμφανές στην ποδιά της γιαγιάς και στη φούστα του μεγαλύτερου κοριτσιού. Αυτό το είχαν εφαρμόσει ήδη ο Diez και ο Löfftz. Στη σκηνή αυτή που διαδραματίζεται σε εσωτερικό χώρο αποτυπώνεται η ενασχόληση του ζωγράφου με τα προβλήματα του υπαιθρισμού, καθώς το φως της ημέρας, που μπαίνει από το παράθυρο, πλημμυρίζει το εσωτερικό του δωματίου σαν να επρόκειτο για μία σκηνή στο ύπαιθρο.

Σε σχέση με τον Defregger, έναν σύγχρονο ζωγράφο που έδωσε στον Ιακωβίδη σημαντικά εναύσματα με την ηθογραφική του ζωγραφική, υπάρχουν προφανείς ομοιότητες αλλά και διαφορές. Επιλέγω τον πίνακα *Η Επίσκεψη του Παππού και της Γιαγιάς* (εικ. 30), ένα έργο του Franz Defregger από τη δεκαετία του 1880, για να κάνουμε τη σύγκριση. Όπως ταιριάζει στην περίπτωση, παριστάνονται οι καθημερινές χαρές του παππού και της γιαγιάς, που ευχαριστηούνται, καθώς η μητέρα τους παρουσιάζει όλο καμάρι τον εγγονό τους. Η μικρή αυτή σκηνή ρίχνει μια ματιά στον αγροτικό βίο της Βαυαρίας με τις τυπικές συμπεριφορές και τις επιβεβλημένες τοπικές ενδυμασίες. Ως προς το θεματικό περιεχόμενο δεν υπάρχει σχεδόν καμία διαφορά συγκριτικά με το έργο του Ιακωβίδη. Στον πίνακα όμως του Defregger έχει αμέσως κανείς την εντύπωση μιας θεατρικής σκηνής, μιας σκηνοθεσίας, με τον προβολέα που αναδεικνύει κάποια τμήματα φωτίζοντάς τα, ενώ άλλα κομμάτια αφήνονται στο σκοτάδι. Τα χρώματα επίσης μοιάζουν πιο επίπεδα και διαφοροποιούνται σε μικρότερο βαθμό. Αυτό είναι φανερό ιδιαίτερα στην κεραμιδί φούστα της μητέρας, που δείχνει σαν μια δερμάτινη επιφάνεια. Αντιθέτως, ο Ιακωβίδης χρωματίζει με μια ζωνρή πινελιά, που ζωοποιεί άμεσα τις επιφάνειες. Το διάχυτο φως αγκαλιάζει το περίγραμμα του σώματος και οδηγεί στη διάλυση της φόρμας. Απεναντίας ο Defregger διατηρεί τη στατική πλαστική φόρμα, εντελώς μέσα στο πνεύμα του δασκάλου του Piloty.

Προσωπογραφίες

Στις σκηνές με παραστάσεις από τον κόσμο των παιδιών προκαλεί εντύπωση το γεγονός ότι ο Ιακωβίδης αποδίδει τα φαινόμενα του φωτός με γρήγορη πινελιά, απομακρυνόμενος έτσι κατά πολύ με τον δυναμικό αυτό χειρισμό του πινέλου από ζωγράφους της Gründerzeit, όπως ο Piloty αλλά και ο Defregger. Και με τις προσωπογραφίες του ο Ιακωβίδης θα μπορούσε αφενός να ενταχθεί στο πλαίσιο της Gründerzeit και αφετέρου να αγγίξει τα όρια του Jugendstil. Για παράδειγμα, η *Προσωπογραφία Γυναίκας* (εικ. 31), από τη δεκαετία του 1890, παρουσιάζει μία κυρία που κάθεται σε πολυθρόνα. Με πολύ μεγάλη ακρίβεια αποδίδονται όλες οι λεπτομέρειες, όπως η επιδερμίδα,



Εικ. 31: Γεώργιος Ιακωβίδης (1853-1932)
Προσωπογραφία Γυναίκας, π. 1890
Ιδιωτική συλλογή



Εικ. 32: Friedrich August von Kaulbach,
Προσωπογραφία της Frida von Kaulbach
π. 1900
Ιδιωτική συλλογή

τα υφάσματα, τα παραπληρωματικά αντικείμενα, ακόμη και η λάμψη στα κοσμήματα ή στα μάτια. Το χρώμα τοποθετείται σε μικρές επιφάνειες, προκειμένου να εξασφαλιστεί η μέγιστη δυνατή ακρίβεια στην απόδοση. Το φως και η σκιά έχουν πρωταγωνιστικό ρόλο, ώστε να αναπαραστήσουν το χώρο αλλά και τις πλαστικές αξίες. Επικρατούν τα σκούρα χρώματα, όπως συμβαίνει και σε ζωγράφους του Μονάχου σαν τον Franz von Lenbach και τον Friedrich August Kaulbach. Εδώ επομένως ο Ιακωβίδης δημιουργεί μία ζωγραφική καθ'όλα δομημένη σύμφωνα με τα χαρακτηριστικά της Gründerzeit.

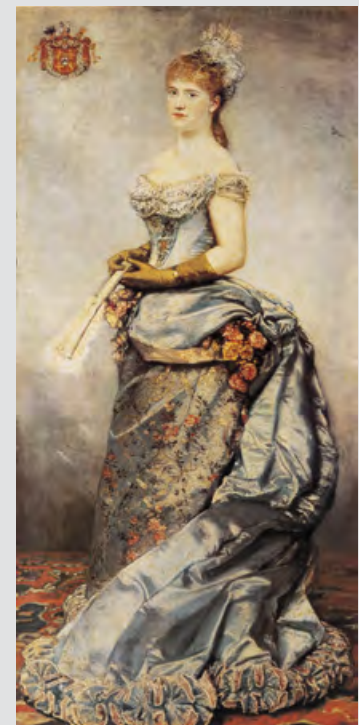
Για να γίνει η σύγκριση με έναν σύγχρονο ζωγράφο του Μονάχου, ας εξετάσουμε τον πίνακα *Προσωπογραφία της Frida von Kaulbach* (εικ. 32) του Friedrich August Kaulbach, ο οποίος άλλωστε ήταν μόλις τρία χρόνια μεγαλύτερος από τον Ιακωβίδη και ζωγράφησε το πορτρέτο αυτό της γυναίκας του γύρω στο 1900¹⁶. Και στο έργο του F. A. Kaulbach το πρόσωπο και τα χέρια αποδίδονται με μικρές πινελιές και με πολλή επιμέλεια. Και εδώ το πρόσωπο φωτίζεται και, κατά τον τρόπο αυτό, αναδεικνύεται, ενώ ο περιβάλλων χώρος παραμένει σκοτεινός και απροσδιόριστος. Τα κομψά ενδύματα, η στάση και η αντίστοιχη έκφραση και στις δύο αυτές προσωπογραφίες ανταποκρίνονται στις ανάγκες της απεικόνισης. Αντίθετα από τον πίνακα του Ιακωβίδη, εδώ το χρώμα στο ρούχο είναι κάπως πιο δυναμικό και ρέον και τονίζονται περισσότερο τα νιάτα και η κομψότητα.

Λίγα χρόνια αργότερα, το 1890, ο Ιακωβίδης θα αποδείξει με την *Προσωπογραφία Κυρίας με Ροζ Φόρεμα* (εικ. 33) ότι και εκείνος εμπέδωσε τις νέες τάσεις της εποχής του. Προκειμένου να δοθεί έμφαση στη μορφή, τόσο το περιβάλλον όσο και τα στοιχεία του χώρου παραμελούνται. Έτσι η κομψή νεαρή γυναίκα προβάλλει με ενάργεια μπροστά από το ανοιχτό γκρι φόντο. Το φως και η σκιά αναδεικνύουν τις πλαστικές αξίες. Σύμφωνα με την αντίληψη του Jugendstil, το περίγραμμα τονίζεται μέσα στην ωραιότητα της γραμμής του, ενώ τα ανοιχτά χρώματα, η μεγάλη φωτεινότητα και ο μορφικός και χρωματικός αισθητισμός ανταποκρίνονται στην τέχνη του τέλους του αιώνα.

Αντίστοιχα, από τους ζωγράφους του Μονάχου, μπορεί κανείς να σκεφτεί τον Albert von Keller, ο οποίος προέρχεται από την παράδοση της Gründerzeit, είχε και εκείνος, σαν τον Gabriel von Max, μία πνευματιστική και αποκρυφιστική θεματική και είχε προσχωρήσει στη Secession ήδη από το 1892. Οι κοσμικές κυρίες γίνονται ενίοτε το επίκεντρο της δημιουργίας του. Η *Προσωπογραφία της Adele von Pöllnitz* (εικ. 34) του 1882 δεν είναι τόσο ρηξικέλευθη όσον αφορά στη φόρμα όσο η κυρία με το ροζ φόρεμα του Ιακωβίδη¹⁷. Διότι στο έργο του Keller, το χαλί, στο οποίο πατά η αριστοκρατική κυρία, τοποθετείται έτσι, ώστε να προσδιορίζει το χώρο. Αλλά και ο νατουραλισμός των πτυχώσεων της τουαλέτας όπως και των ιριδισμών του μεταξιού παραπέμπουν στην Gründerzeit και όχι ακόμη στη Secession. Από την άλλη πλευρά, τα φωτεινά χρώματα και ένα κάποιο μέτρο στο στυλιζάρισμα φέρνουν και πάλι το πορτρέτο αυτό κοντά στη δημιουργία του Ιακωβίδη. Στις



Εικ. 33: Γεώργιος Ιακωβίδης (1853-1932)
Προσωπογραφία Κυρίας με Ροζ Φόρεμα, 1890
Ιδιωτική συλλογή



Εικ. 34: Albert von Keller (1844-1920)
Προσωπογραφία της Adele von Pöllnitz, 1882
Ιδιωτική συλλογή



Εικ. 35: Γεώργιος Ιακωβίδης (1853-1932)
Εκκλησία σε Ανθισμένο Αγρό στη Βαυαρία,
Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη
και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη



Εικ. 36: Γεώργιος Ιακωβίδης (1853-1932)
Πράσινο Λιβάδι
Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη
και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη

ανδρικές του προσωπογραφίες διαπιστώνει κανείς επίσης αναλογίες με τον Alois Erdtelt και άλλους ζωγράφους του Μονάχου. Τα ανδρικά πορτρέτα γενικώς –σύμφωνα και με το θέμα– μοιάζουν να είναι πιο συντηρητικά και δίδουν την εντύπωση ότι είναι πιο πολύ μέσα στο πνεύμα και τις αρχές της Gründerzeit.

Ο Γ. Ιακωβίδης, η υπαιθριστική ζωγραφική και οι ιμπρεσιονιστικές τάσεις

Ο Ιακωβίδης, ο οποίος δεν μας είναι καθόλου γνωστός ως τοπιογράφος, απεικόνισε εντούτοις απόψεις τοπίων με ένα βλέμμα αυθόρμητο και ειλικρινές, όπως οι υπαιθριστές ζωγράφοι του Μονάχου. Ας αναφέρουμε ορισμένα παραδείγματα, λ.χ. την *Εκκλησία σε Ανθισμένο Αγρό στη Βαυαρία* (εικ. 35) και το *Χορταριασμένο Λιβάδι* (εικ. 36), τα οποία φιλοτέχνησε την τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα. Κανένα από τα δύο αυτά έργα δεν απεικονίζει τυπικά ιδανικά τοπία ούτε συμμετρικές ως προς τους άξονες συνθέσεις ούτε ακόμη πιστά αποδομένες καιρικές συνθήκες. Αντιθέτως, το θέμα του έργου φαίνεται να έχει επιλεγεί χωρίς προμελέτη. Αντιλαμβάνεται βέβαια κανείς ότι το τοπίο εκτείνεται αριστερά και δεξιά. Ο Ιακωβίδης επιχειρεί επομένως να αποδώσει ένα τμήμα αυτού του τοπίου αυθόρμητα, όπως το βλέπει, χωρίς πρόθεση για υπερβολές ή εξιδανικεύσεις. Η εκκλησία παρουσιάζεται στο δεξιό άκρο του έργου και καλύπτεται εν μέρει από δέντρα και, από μπροστά, από θάμνους, που βρίσκονται πολύ κοντά στο θεατή. Αυτό σημαίνει ότι και το χρώμα – σύμφωνα με την οπτική – είναι δυναμικό και αυθόρμητο. Επιπλέον τοποθετείται σε σχετικά μεγάλες επιφάνειες σαν σε κηλίδες. Αυτό επίσης είναι σύμφωνο με την αρχή των υπαιθριστών να αποδώσουν πνευματικά τον αντικειμενικό κόσμο που ζωοποιείται, καθώς δέχεται την επίδραση του πανταχού παρόντος φωτός, έτσι ώστε η επιφάνεια του πίνακα να μοιάζει με ζωντανό οργανισμό. Αλλά και το φως δεν είναι ούτε ένα ιδανικό φως ούτε ένα κατευθυνόμενο φως της υπαίθρου αλλά το φως της ημέρας, που σε αυτή την περίπτωση διαχέεται μέσα από τα σύννεφα, που καλύπτουν τον ουρανό, και φωτίζει το τοπίο. Αυτό σημαίνει ότι το τοπικό χρώμα παραμένει μεν ισχυρό, ελαφρώς όμως περιορίζεται. Κατά τρόπο ανάλογο δομείται και το πράσινο λιβάδι. Εξάλλου εδώ τονίζεται ακόμη περισσότερο το φαινόμενο του χώρου και μάλιστα τα λευκά αμάραντα λουλούδια, που τόσο κυριαρχούν στο πρώτο πλάνο, ώστε κατά κάποιο τρόπο να συγχέεται με το βάθος. Και αυτό επίσης είναι ένα τυπικό στυλιστικό μέσο των υπαιθριστών, που δεν αναπτύσσουν το χώρο του έργου αδιάλειπτα από εμπρός έως τα πίσω επίπεδα της εικόνας, αλλά ασυνεχώς, ίσως λόγω της επίδρασης της φωτογραφίας.

Γίνεται επομένως φανερό από παρόμοια έργα ότι ο Ιακωβίδης προσέλαβε τις σύγχρονες τάσεις του υπαιθρισμού στο Μόναχο και τις επεξεργάστηκε με προσωπικό τρόπο. Ως παράδειγμα γερμανού ζωγράφου του Μονάχου αναφέρω τον Otto Strützel και το έργο του *Ανοιξιάτικο Λιβάδι με Παιδί* (εικ. 37) του 1886¹⁸. Ο Strützel, που αργότερα εξελίχτηκε σε καθαρό ιμπρεσιονιστή

ζωγράφο, παρουσιάζεται εδώ ακόμη ως υπαιθριστής, που προβαίνει στο χτίσιμο της εικόνας όπως ο Ιακωβίδης. Συναντάμε και στον Strützel, όπως και στον Ιακωβίδη, το αυθόρμητο επιλεγμένο καδράρισμα του θέματος, το πανταχού παρόν φως, μία μεγάλη ένταση μεταξύ πρώτου και δεύτερου πλάνου, μια ελαφρώς περιορισμένη χρωματικότητα χωρίς μεγάλη χρωματική γκάμα, την τοποθέτηση του χρώματος σε σχετικώς μεγάλες επιφάνειες όπως και μια γενική δόνηση των αντικειμένων που προκαλεί το φως της μέρας.

Θα ήθελα να κάνω μία ακόμη σύγκριση με τον Johann Sperl, φίλο του Wilhelm Leibl, ο οποίος στα έργα του με τοπία και κήπους ακολουθεί υπαιθριστικές τάσεις. Θα αναφέρω τον *Κήπο του Φαρμακοποιού στο Kraiburg* (εικ. 38) του 1883¹⁹. Εδώ δεν πρόκειται για την απόδοση του μακρινού τοπίου σε αρμονία με το βάθος, τον ουρανό και τον τόπο, αλλά πολύ περισσότερο ο J. Sperl περιορίζεται σε ένα στενό και εσωτερικό (intime) κομμάτι της εικόνας, προκειμένου να χαρακτηρίσει αυτό το ιδιωτικό τμήμα της ύπαρξης. Και σε αντίθεση με το ανοιχτό τοπίο με το ολόπλευρο αγλαές υπαίθριο φως, εδώ υπάρχουν σκοτεινά τμήματα που αντιπαρατίθενται στα φωτεινά μέρη. Αυτή η σκούρα παλέτα είναι εντελώς χαρακτηριστική για τον Sperl, αλλά και για τον Leibl. Πρόκειται ωστόσο για ένα υπαιθριστικό έργο, όπως μαρτυρούν η εσωτερικότητα της εικόνας, η αδιαφορία για την απόδοση της λεπτομέρειας, και το ιδιαίτερο φως μιας ώρας, η οποία δεν μπορεί να ανακτηθεί.

Και ο Ιακωβίδης, όπως όλοι οι υπαιθριστές ζωγράφοι, στα τοπία του στρέφει σταθερά την προσοχή του στην κατάσταση του φωτός σε μία συγκεκριμένη στιγμή, η οποία δεν πρόκειται ποτέ να επαναληφθεί. Για παράδειγμα το *Τοπίο με Δέντρα* (εικ. 39) ανήκει στη σειρά των έργων που ο Ιακωβίδης πραγματεύτηκε κατ'αυτόν ακριβώς τον τρόπο. Σε ένα κατηφορικό λιβάδι βλέπουμε κορμούς δέντρων με φύλλωμα. Εν μέρει επικρατεί λιακάδα, έτσι ώστε ο κορμός στα δεξιά να λούζεται στο φως, ενώ άλλα δέντρα να βρίσκονται σε σκιερό ή ημισκιερό μέρος. Μπορεί λοιπόν κανείς να πει ότι υπάρχει μάλλον ένα διάχυτο ελεύθερο ηλιακό φως, το οποίο περιορίζει τη χρωματική γκάμα και επιτρέπει έναν κυρίαρχο γενικό τόνο, όπως είναι χαρακτηριστικό στα έργα των υπαιθριστών ζωγράφων. Από την άλλη και το χρώμα που μοιάζει να έχει τοποθετηθεί με κηλίδες, η συνοπτική απόδοση της φόρμας, καθώς και το θέμα του έργου που δίνει την εντύπωση ότι έχει επιλεγεί τυχαία, είναι επίσης τυπικά γνωρίσματα του υπαιθρισμού. Εξάλλου τόσο ο Löfftz όσο και ο Defregger, ζωγράφοι της Gründerzeit, μας έχουν δώσει τέτοιου είδους γρήγορες σπουδές τοπίων, παράλληλα με τα έργα της ηθογραφικής ζωγραφικής.

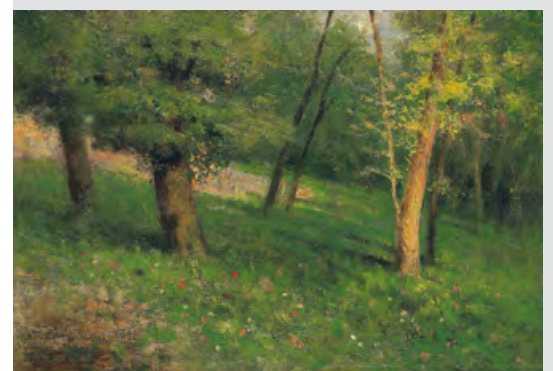
Τέλος, θα ήθελα να αναφερθώ σε ένα γυμνό του 1927, ένα ύστερο δηλαδή έργο του Ιακωβίδη, ο οποίος άλλωστε ζωγράφισε λίγα μόνο γυναικεία γυμνά. Αυτό εξηγείται και από το γεγονός ότι τον 19ο και στις αρχές του 20ού αιώνα η απεικόνιση του γυμνού έπρεπε να είναι αιτιολογημένη, στο πλαίσιο μιας μυθολογικής ή αλληγορικής σκηνής. Τέτοιου είδους γυμνά εντάσσονταν εν γένει στο αντιθετικό πεδίο μεταξύ σεμνοτυφίας και πάθους και εκτίθονταν



Εικ. 37: Otto Strützel (1855-1930)
Ανοιχτά Λιβάδι με Παιδί, 1886
Μόναχο, Städtische Galerie im Lenbachhaus



Εικ. 38: Johann Sperl (1840-1914)
Ο Κήπος του Φαρμακοποιού στο Kraiburg, 1883,
Μόναχο, Städtische Galerie im Lenbachhaus



Εικ. 39: Γεώργιος Ιακωβίδης (1853-1932)
Τοπίο με Δέντρα
Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη
και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Ίδρυμα Ευριπύδη Κουτλίδη



Εικ. 40: Γεώργιος Ιακωβίδης (1853-1932)
Άνοιξη, 1927
 Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη
 και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
 Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη



Εικ. 41: Hans Makart (1840-1884)
Γυμνή Γυναίκα που Αναπαύεται
 Ιδιωτική συλλογή

συνειδητά στο ερωτικό βλέμμα του θεατή. Αυτό θα μπορούσε να ισχύει και για την *Άνοιξη* (εικ. 40) του Ιακωβίδη. Μία γυναίκα με πλούσιες καμπύλες είναι ξαπλωμένη πάνω σε έναν καναπέ με βλέμμα ονειροπόλο. Σύμφωνα με την παράδοση αυτών των γυμνών, ένα ύφασμα καλύπτει τους γοφούς της. Τα πολυάριθμα λουλούδια δίδουν στη σκηνή την αλληγορική χροιά της άνοιξης. Στο έργο αυτό αντιπαραθέτω τη *Γυμνή Γυναίκα που Αναπαύεται* (εικ. 41) του Hans Makart, μαθητή του Piloty, που διέπρεψε καλλιτεχνικά στη Βιέννη και πέθανε σε ηλικία μόλις 44 ετών. Η γυμνή νέα γυναίκα του Makart προσφέρει επίσης τα θέλητρά της στα μάτια του θεατή. Και εδώ ένα κομμάτι ύφασμα καλύπτει τους γοφούς της, προκειμένου να διατηρηθεί μια κάποια ευπρέπεια. Και εδώ το ντέφι, τα φρούτα και οι κίονες στο βάθος παραπέμπουν σε ένα αλληγορικό πλαίσιο, για να αποφευχθεί το καθαρό γυμνό.

Νεκρές φύσεις

Θα ήθελα ολοκληρώνοντας να αναφερθώ οπωσδήποτε στις νεκρές φύσεις του Ιακωβίδη. Από τις πολλές και εντυπωσιακές, ξεχωρίζω τον *Δίσκο με Φρούτα* (εικ. 42) του 1898. Στον πίνακα αυτό απεικονίζεται ένας ασημένιος δίσκος σε ύφος Jugendstil πάνω σε ένα πράσινο τραπεζομάντιλο. Το κομμάτι του υφάσματος που πέφτει μπροστά σκιάζεται έντονα και μοιάζει σχεδόν μαύρο. Ο μεταλλικός αστραπετός δίσκος, στον οποίο αντικατοπτρίζονται τα μήλα και τα κυδώνια, μαγνητίζει ιδιαίτερα το φως. Ο τρόπος της απεικόνισης με τον αισθητισμό και τις επιμελημένες ανατακλάσεις μεταβάλλουν τα ζωγραφικά αντικείμενα σε πολύτιμα, όπως τα υμνούν στη μορφή αυτή οι ζωγράφοι του Jugendstil. Οι πινελιές είναι ορατές στο τραπεζομάντιλο και στο φόντο. Εντούτοις η νεκρή φύση παραπέμπει μόνο στην αντικειμενικότητα, την οποία υπηρετεί με την πληθώρα των λεπτομερειών. Αντιθέτως ο Carl Schuch και η *Νεκρή Φύση με Μήλα, Ποτήρι Κρασιού και Μεταλλική Κανάτα* (εικ. 43) του 1876 τονίζουν την καθαρή ζωγραφική, στην οποία υπογραμμίζεται η ειδική αξία του ίδιου του χρώματος, δημιουργώντας έτσι έναν αυτόνομο ζωγραφικό κόσμο. Ήδη με την αναφορά μας στον κύκλο του Leibl και τη σύγκριση με τον Frank Duveneck έγινε αντιληπτό ότι ο Ιακωβίδης δεν ακολούθησε τα ρεύματα αυτά. Για αυτόν εξακολουθούσε να έχει ισχύ ο δάσκαλός του Löfftz και αργότερα οι επιδράσεις του υπαιθρισμού. Κανένας δρόμος δεν μπορούσε να οδηγήσει στον Cézanne ή τον Carl Schuch.

Σύνοψη

Συνοψίζοντας διαπιστώνει κανείς ότι ο Ιακωβίδης στο Μόναχο δεν δέχτηκε μόνον την επιρροή των δασκάλων του, λ.χ. από τον Löfftz την ακριβή απόδοση του σώματος και ταυτοχρόνως μια διαφοροποιημένη απαλή χρωματικότητα με τις επιπρόσθετες επιδράσεις του φωτός ή από τον Gabriel von Max μία θεματική έξω από την ηθογραφία της Gründerzeit. Επίσης, ο Ιακωβίδης

στις σκηνές από τη ζωή των παιδιών, είναι κοντά στον Γύζη και στον βαυαρό ζωγράφο της Gründerzeit Defregger, διεύρυνε όμως τα εναύσματα αυτά μέσα από ακραία χρωματικά αποτελέσματα.

Στις πολυάριθμες προσωπογραφίες του συναντάται συχνά και πάλι με τους ζωγράφους της Gründerzeit F. A. Kaulbach, A. Erdtelt ή ακόμη τον Lenbach, ενώ κάποιες φορές αγγίζει και τάσεις του Jugendstil, όπως παρουσιάζονται στο έργο του Albert von Keller. Παρομοίως στα τοπία του επηρεάζεται από την υπαιθριστική ζωγραφική των συναδέλφων του και μάλιστα ακροπατά το κατώφλι του Ιμπρεσιονισμού.

Δρ. Horst G. Ludwig

Μετάφραση: Μαρία Κατσανάκη

Σημειώσεις

1. Για το θέμα αυτό βλ. Raimund Wünsche, «König Ludwig I. und Griechenland», στον κατάλογο της έκθεσης *Das Neue Hellas*, Εθνικό Μουσείο της Βαυαρίας, Μόναχο 1999, σελ. 1-20.
2. Stelios Lydakakis, *Geschichte der griechischen Malerei im 19. Jahrhundert*, Μόναχο 1972, σελ. 162.
3. Stelios Lydakakis, ό.π., σελ. 57-59 και σελ. 222. *Εθνική Πινακοθήκη 100 χρόνια. Τέσσερις αιώνες ελληνικής ζωγραφικής*, Αθήνα 1999, σελ. 213-225.
4. Για την ιστορία της Ακαδημίας του Μονάχου τον 19ο και τον 20ό αιώνα βλ. Thomas Zacharias (επιμ.), *Tradition und Widerspruch, 175 Jahre Kunstakademie in München*, Μόναχο 1985.
5. Horst Ludwig, «Piloty, Diez und Lindenschmit. Münchner Akademieprofessoren der Gründerzeit», στον κατάλογο της έκθεσης *Die Münchner Schule. 1850-1914*, Haus der Kunst, Μόναχο 1979, σελ. 61-73.
6. Βλ. τον κατάλογο της έκθεσης *München. Großer Auftritt. Piloty und die Historienmalerei*, Νέα Πινακοθήκη, Μόναχο 2003, σελ. 351 κ.
7. Για τον Diez βλ. επίσης Stefanie Kamm, *Wilhelm Diez. Ein Künstler zwischen Historismus und Jugendstil*, διατριβή, Μόναχο 1991.
8. Κατάλογος έκθεσης *Realities and Impressions, Indiana Artists in Munich 1880-1890*, Μουσείο Καλών Τεχνών της Ινδιανάπολης, 1985, σελ. 25.
9. Όσον αφορά στους Έλληνες καλλιτέχνες, αναφέρομαι κατά κύριο λόγο στο Stelios Lydakakis, ό.π., σελ. 57 κ., και *Εθνική Πινακοθήκη 100 χρόνια*, ό.π., σελ. 269 κ.
10. Κατάλογος έκθεσης *Γύζης*, Δημοτική Πινακοθήκη Θεσσαλονίκης 1999, αρ. κατ. 120.
11. Το αναφέρει ο Stelios Lydakakis, ό.π., σελ. 77 (Σημ. μτφ.: Επιστολή του Ν. Γύζη στον πεθερό του Ν. Νάζο της 5/6/1887).
12. Το αναφέρει ο Stelios Lydakakis, ό.π., σελ. 101.
13. Σχετικά με τις σπουδές στην Ακαδημία βλ. επίσης τον κατάλογο της έκθεσης *Franz von Stuck und seine Schüler*, Horst Ludwig (επιμ.), Βίλα Stuck, Μόναχο 1989, σελ. 12-18, 23-24.
14. Για τον Frank Duveneck βλ. επίσης Robert Neuhaus, *Unsuspected Genius, The Art and Life of Frank Duveneck*, Σαν Φρανσίσκο 1987.
15. Friedrich Pecht, *Geschichte der Münchener Kunst im 19. Jahrhundert*, Μόναχο 1888, σελ. 395-396.
16. Για το θέμα αυτό βλ. Klaus Zimmermanns, *Friedrich August von Kaulbach. Monographie und Werkverzeichnis*, Μόναχο 1980, αρ. κατ.
17. Για τον πίνακα του Keller, βλ. επίσης Oskar A. Müller, *Albert von Keller*, Μόναχο 1981, σελ. 192.
18. Βλ. Horst Ludwig, *Otto Strützel. Ein Münchner Impressionist*, Μόναχο 1990, αρ. κατ. 184.
19. Για τον Sperl, βλ. επίσης Werner Moritz, *Johann Sperl*, Rosenheim 1990, αρ. κατ. 107.



Εικ. 42: Γεώργιος Ιακωβίδης (1853-1932)
Δίσκος με Φρούτα, 1898
Ιδιωτική συλλογή



Εικ. 43: Carl Schuch (1846-1903)
Νεκρή Φύση με Μήλα, Ποτήρι Κρασιού
και Κανάτα π. 1876
Μόναχο, Νέα Πινακοθήκη

Αναζητώντας τα παιδιά στο έργο του Γεωργίου Ιακωβίδη

Η απεικόνιση παιδικών μορφών, η καταγραφή πτυχών της καθημερινής τους ζωής και η λεπτομερής αποτύπωση του συναισθηματικού τους κόσμου κατέχουν κυρίαρχη θέση στο έργο του Γ. Ιακωβίδη. Με τους πίνακες του «ζωγράφου των παιδιών» τα παιδιά εμφανίστηκαν δημοσίως, δήλωσαν την παρουσία τους και έγιναν αποδέκτες, τουλάχιστον στο εικαστικό επίπεδο, όλης της προσοχής, φροντίδας και τρυφερότητας των ενηλίκων.

Η επιλογή μιας θεματογραφίας με επίκεντρο την παιδικότητα και τις παιδικές εμπειρίες μάλλον θα προβλημάτιζε ελάχιστα το σημερινό κοινό. Κι αυτό γιατί στις αρχές του 21ου αιώνα στις κοινωνίες της δύσης το παιδί και η παιδική ηλικία εκλαμβάνονται ως δεδομένα και αυτονόητα. Το ίδιο αυτονόητη μοιάζει η διάκριση μεταξύ παιδιών και ενηλίκων και η ιδιαίτερη θέση που οι δυτικές κοινωνίες αποδίδουν στο παιδί. Είναι όμως πράγματι προφανής αυτή η διαφοροποίηση; Μπορούμε να προσεγγίσουμε το παιδί του παρελθόντος ως κοινωνική κατάσταση και ως υποκειμενική εμπειρία με γνώμονα τα μέτρα και σταθμά του παρόντος;

Το ζήτημα της ετερότητας του παιδιού και της προσέγγισής του ως «άλλου», μη ενηλίκου καθώς και οι στρατηγικές που επινοεί η κοινωνία προκειμένου να τη διευθετήσει έχουν τροφοδοτήσει έναν έντονο θεωρητικό προβληματισμό στο πεδίο των κοινωνικών επιστημών τις τελευταίες δεκαετίες (Ariés 1962, Jenks 1882, James, Jenks και Prout 1998, Prout και James 1990, Qvortrup 1987, Qvortrup et al., 1994, Μακρυγιάννη 1997, εισαγωγή). Αφετηρία των θεωρητικών αναζητήσεων είναι η θέση ότι η παιδική ηλικία ως διακριτή κοινωνική κατηγορία είναι μια πρόσφατη επινοήση. Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι δεν υπήρχαν παιδιά ή δεν επιτελούσαν ένα συγκεκριμένο ρόλο κατά το παρελθόν. Τονίζει όμως ότι η θεσμοθετημένη και παγιωμένη διαφοροποίηση της παιδικής ηλικίας από τους ενηλίκους ούτε αυτονόητη ούτε δεδομένη είναι. Αντίθετα θεωρείται συνάρτηση σύνθετων κοινωνικών διεργασιών στο πολιτι-

κό, οικονομικό, δημογραφικό, ιδεολογικό, επιστημονικό επίπεδο, οι οποίες συνέθεσαν το κατάλληλο πλαίσιο για να σημειωθούν αλλαγές στην πρόσληψη της παιδικής ηλικίας. Ήδη από τον 17ο αιώνα διαφαίνονται τα πρώτα δείγματα κοινωνικών αλλαγών τα οποία μετά τη βιομηχανική επανάσταση και σε όλη τη διάρκεια 19ου αιώνα παίρνουν συγκεκριμένη μορφή: η κυριαρχία της αστικής τάξης στη δημόσια, οικονομική και πολιτική ζωή, ο επαναπροσδιορισμός του ρόλου του κράτους και της σχέσης του με το άτομο- πολίτη, η συγκρότηση νέων εθνών-κρατών, η αναβάθμιση του ρόλου της οικογένειας και της μητρότητας, η μείωση της βρεφικής και παιδικής θνησιμότητας και η γενικότερη αύξηση του πληθυσμού, η καθιέρωση του βιομηχανικού τρόπου παραγωγής και η επέκταση των πόλεων, η σταδιακή θεσμοθέτηση της υποχρεωτικής φοίτησης σε συνδυασμό με συντονισμένες προσπάθειες για τον έλεγχο, αν όχι την απαγόρευση της παιδικής εργασίας, η πρόοδος της ιατρικής και η εμφάνιση της παιδιατρικής, η ανάπτυξη και θεσμοθέτηση ποικίλων επιστημονικών λόγων και ειδικοτήτων με επίκεντρο τα παιδιά συνθέτουν το πλέγμα των αλλαγών και συμβάλλουν καθοριστικά στην ανάδειξη της παιδικής ηλικίας σε ξεχωριστή κατηγορία, με ιδιαίτερα γνωρίσματα και ανάγκες (ενδεικτικά Ariès 1962, Cunningham 1995, Schorch 1979/1985). Η αναγνώριση με άλλα λόγια της ετερότητας της παιδικής ηλικίας και η ειδική μεταχείριση που εισπράττει εφεξής είναι απόρροια αλλαγών στη σφαίρα του κοινωνικού. Με ποιούς όμως όρους στοιχειοθετείται το «άλλο» της παιδικής ηλικίας κατά τον 19ο αιώνα; Ποιά γνωρίσματα της αποδίδονται και ποιά θέση της επιφυλάσσει η κοινωνία;

Σύμφωνα με την κυρίαρχη αντίληψη της εποχής η πρόσληψη του παιδιού ως αλλότριο, ως μη ενήλικο, ον στηρίζεται στην έννοια της βιολογικής ιδιαιτερότητας. Αυτή συμπυκνώνει όλα όσα τα παιδιά δεν είναι και μετατρέπεται στο ιδεολογικό υπόβαθρο για τη δημιουργία μιας κυρίαρχης συλλογικής απεικόνισής του με όρους υστέρησης και έλλειψεων- συγκρινόμενο με τον ενήλικα (ανώριμο, άπειρο, ευάλωτο κοκ), αλλά και έμφυτων αρετών και ικανοτήτων, το σύνολο των οποίων συνοψίζεται στην ανάγκη του για προστασία και αναπόφευκτα έλεγχο και επιτήρηση. Η προστασία και ο έλεγχος ως καθήκον αλλά κυρίως ως αποκλειστική πρακτική διευθέτησης της παιδικής διαφορετικότητας, τοποθετεί τα παιδιά στο κοινωνικό περιθώριο, τα καθιστά πλήρως εξαρτώμενα από τους ενήλικους, και τα προβάλλει ως όντα παθητικά και ευάλωτα (Μακρυνιώτη, 1997, εισαγωγή· Μακρυνιώτη 2005, 379-80). Παράλληλα, με μοναδικό στόχο την προστασία του θεσμοθετούνται τα όρια μεταξύ παιδιών και ενηλίκων, διαμορφώνονται οι κυρίαρχοι επιστημονικοί λόγοι περί παιδικής ηλικίας, διατυπώνονται οι αρχές των μεθόδων ανατροφής και διαπαιδαγώγησης, και συγκροτούνται οι πρώτες μορφές κοινωνικής πολιτικής με αποδέκτες παιδιά. Παρά το γεγονός λοιπόν ότι οι κοινωνικές συνθήκες ευθύνονται για τη διαφοροποίηση της παιδικής ηλικίας, το παιδί κατά τον 19ο αιώνα προσλαμβάνεται, ορίζεται και καθορίζεται σύμφωνα με τα ιδιαίτερα βιολογικά του γνωρίσματα.



Εικ. Ι. Γεώργιος Ιακωβίδης, (1853-1932)
Αντιστροφή των Ρόλων, [1892]
 Ιδιωτική συλλογή

Η έμφαση στο ευάλωτο και την προστασία εναρμονίζονται απολύτως με τη ρομαντική ευαισθησία προς τα παιδιά η οποία διακρίνει ολόκληρο τον 19ο αιώνα και το πρώτο μισό του 20ού αιώνα (Cunningham, 1995, 74). Οι θέσεις του Ρουσώ για την εγγενή παιδική αθωότητα και καλοσύνη και για τη διαπαιδαγώγησή του σύμφωνα με τους νόμους της φύσης, χωρίς την επιβολή ηθικών κανόνων και εκπαίδευσης παραμερίζουν προγενέστερες αντιλήψεις περί έμφυτης παιδικής κακίας και ανηθικότητας καθώς και αμφισβητούν την αναγκαιότητα μιας αυστηρής διαπαιδαγώγησης που θα αποβλέπει στη δάμωση της θέλησης και στην εξάλειψη των αρνητικών γνωρισμάτων της παιδικής υπόστασης (βλ. Holloway και Valentine, 2000, 3). Η παιδική ηλικία σταδιακά καθιερώνεται όχι μόνον ως μια ξεχωριστή ηλικιακή περίοδος, με τα δικά της γνωρίσματα, τις δικές ανάγκες και ιδιαιτερότητες αλλά και ως η καλύτερη (Cunningham, 1995, 61-2) Το ζητούμενο για την εποχή είναι η διατήρηση και η προφύλαξη της αθωότητας, της χαράς και της μακάριας άγνοιας συνυφασμένες με την παιδική ιδιότητα και όχι η ωριμότητα και η σοφία. Τα παιδιά υπάρχουν και αναγνωρίζονται με κεντρικό σημείο αναφοράς τις έμφυτες αρετές τους. Σε αυτό το ρομαντικό κλίμα η παιδική ύπαρξη εξιδανικεύεται, περιβάλλεται με μια ξεχωριστή πνευματικότητα και μια νοσταλγική μελαγχολία: οι ευτυχισμένες και ανέμελες μέρες της έχουν χαθεί ανεπιστρεπτί για τους μεγάλους. Τα παιδιά υπενθυμίζουν τον χαμένο παράδεισο αλλά μπορούν να μεταφέρουν στους ενήλικους ψήγματα χαράς και ευτυχίας και να τους βοηθούν να ξαναβρούν τον χαμένο αθώο εαυτό τους¹.

Μέσα σε αυτό το κοινωνικό κλίμα του 19ου αιώνα ανθεί η ηθογραφική ζωγραφική, με την εξιστόρηση απλών, καθημερινών εξιδανικευμένων οικογενειακών κυρίως σκηνών. Ο Ιακωβίδης εγκατεστημένος στο Μόναχο την τελευταία εικοσαετία του 19ου αιώνα βιώνει τον απόηχο των συντελούμενων κοινωνικών ανακατατάξεων, εκτίθεται στα ιδεολογικά και καλλιτεχνικά ρεύματα της εποχής και ακολουθεί τις επιταγές της ηθογραφικής ζωγραφικής: υιοθετεί το πνεύμα της εποχής του Biedermeier, προϊόν του ευρωπαϊκού μικροαστισμού και εστιάζεται στην ειδυλλιακή απεικόνιση των παιδιών στο υπαίθρο-αντλώντας στοιχεία από τον ρομαντισμό, ή στην οικογενειακή σφαίρα, στο εσωτερικό σπιτιών ή στη βιοπάλη, «προσφέροντας μια ήσυχη ανεκδοτολογική ζωγραφική» (Μεντζαφού-Πολύζου, 1999, 64-66).

Προέχει λοιπόν να διερωτηθούμε για τη θέση των παιδιών σ' αυτή την «ήσυχη ζωγραφική»: πώς ορίζεται η καθημερινότητά τους, ποιά παιδιά επιλέγονται να αποτυπωθούν και με ποιό τρόπο, και ποιών η ύπαρξη αποσιωπάται. Ποιές αντιλήψεις της εποχής τα διαπερνούν; Η διερεύνηση αυτών των ερωτημάτων υπαγορεύει μια πρόταση για την ανάγνωση των συγκεκριμένων έργων με βάση τους άξονες φύση ή υπαίθρος, οικογένεια ή δρόμος, καθώς αυτά μας επιτρέπουν να σταθούμε σε ζητήματα σχετικά με την κοινωνική τοποθέτηση των παιδιών αλλά να αναλύσουμε λανθάνουσες αναφορές σε θέματα ελέγχου και επιτήρησης, ελευθερίας ή περιορισμού τους.

Στο ρομαντικό όραμα η σχέση των παιδιών με τη φύση, όπως άλλωστε και όλων των ανθρώπων, κατέχει κεντρική θέση. Η εγγύτητα του παιδιού με τη φύση, όποια μορφή κι αν αυτή παίρνει, μοιάζει να εγγυάται τη διατήρηση των έμφυτων ηθικών αρετών του, να εξασφαλίζει την ευημερία του και για το λόγο αυτό εμπνέει την εμπιστοσύνη των ενηλίκων (Schorsch, 1979/1985, 57 και 96). Η ζωή στο ύπαιθρο, η επαφή με το φως, το χρώμα και τη γη αλλά και ό,τι παραπέμπει σε αυτήν όπως λουλούδια, φρούτα, σπαρτά, γεωργικά εργαλεία συνθέτουν τις ποικίλες εκφάνσεις αυτής της αλληλεξάρτησης. Σε ένα σύνολο έργων του Γ. Ιακωβίδη (*Ο Γιός του Καλλιτέχνη στο Ύπαιθρο* 1890, *Αντιστροφή των Ρόλων* 1892 (εικ. 1), *Προσωπογραφία του Γιού του Καλλιτέχνη στο Ύπαιθρο* 1893 (εικ. 2), *Προσωπογραφία της Γυναίκας του Καλλιτέχνη με το Γιό τους* 1895, *Στη Δύση του Ήλιου* 1900, *Παιδί με Καρότσι*, *Κορίτσι που Κάθεται σε Παγκάκι*), η φύση ωραιοποιείται και αναδεικνύεται στο πλέον κατάλληλο περιβάλλον για τα παιδιά καθώς τα μονώνει από οποιαδήποτε κοινωνική επιρροή, εξασφαλίζει την ακοινωνική τους ταυτότητα και τα εγκαθιστά στο κοινωνικό περιθώριο. Ακόμα και όταν το παιδί βρίσκεται σε έναν άλλο «φυσικό» του χώρο, την οικογένεια, υποδηλώνεται η έμφυτη τάση του (ειδικά σε πολύ μικρή ηλικία), να επανακτήσει αυτή τη χαμένη εγγύτητα. Τα φρούτα και τα λουλούδια, διακοσμητικά στοιχεία του εσωτερικού των σπιτιών προσδίδουν μια φυσική διάσταση στον οργανωμένο, περικλειστο χώρο της οικογένειας καθιστώντας την προέκταση του φυσικού παιδικού περιβάλλοντος (Holloway και Valentine, 2000, 17· Schorsch, 1979/1985, 96). Οι αυθόρμητες κινήσεις των μικρών προς τα φρούτα, το δάγκωμα του μήλου, η επιθυμία κατοχής του αλλά και η λαιμαργία, όπως αποτυπώνονται στα *Παππούς και Εγγονός* 1884, *Ο Άπληστος* 1884 (εικ. 3), *Παιδί με Μήλο* 1882, *Η Αγαπημένη της Γιαγιάς* 1893 υπαινίσσονται την ευχαρίστηση που το παιδί αντλεί από την επαφή του με τη φύση. Σε αυτά τα συμφραζόμενα η φύση νοείται σε αντιδιαστολή με το κοινωνικό και το πολιτικό, το παιδί προβάλλεται πρωταρχικά ως φυσικό όν και παραπέμπει σε μια ιδιαίτερη κατάσταση φυσικά/βιολογικά καθορισμένη. Κατεπέκταση τα βιολογικά γνωρίσματα υπερτερούν των κοινωνικών παραγόντων ενώ σημαδεύουν ανεξίτηλα την παιδική ηλικία με τα σταθερά, αμετάβλητα και καθολικά γνωρίσματα ενός βιολογικού γεγονότος. Η τάση φυσικοποίησης του παιδιού στο σύνολο των εν λόγω έργων βρίσκεται σε πλήρη αντιστοιχία με τις κυρίαρχες αντιλήψεις της εποχής για την παιδική ηλικία: η φύση, τα βιολογικά δεδομένα μετατρέπονται στη βάση πάνω στην οποία θα στηριχθεί η προσέγγιση του παιδιού με άξονα την έννοια της ιδιαιτερότητας.

Στα μέσα του 19ου αιώνα, η ρομαντική προσκόλληση στις αξίες της αγροτικής ζωής και η αποσιώπηση των αντιξοοτήτων της στοιχειοθετεί όμως πάνω απ' όλα τη συναισθηματική και νοσταλγική αποκήρυξη της ζωής στα αστικά κέντρα (Christensten και O'Brien, 2003, 5-6)². Η πόλη, ενσάρκωση των αρνητικών χαρακτηριστικών του βιομηχανικού τρόπου ζωής βρίσκεται στον αντίποδα της ασφάλειας της υπαίθρου: δαιμονοποιείται, χαρακτηρίζεται εστία



Εικ. 2. Γεώργιος Ιακωβίδης, (1853-1932)
Προσωπογραφία του Γιού του Καλλιτέχνη
στο Ύπαιθρο, 1893
Ιδιωτική συλλογή



Εικ. 3. Γεώργιος Ιακωβίδης, (1853-1932)
Ο Άπληστος, 1884
Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη
και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου



Εικ. 4. Γεώργιος Ιακωβίδης, (1853-1932)
Ο Μικρός Βιοπαλαιστής, 1887
Ιδιωτική συλλογή



Εικ. 5. Γεώργιος Ιακωβίδης, (1853-1932)
Ιταλόπαιδο που Γελάει, [1882]
Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη
και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλιδη

ηθικής εξαθλίωσης και πειρασμών ενώ ο δρόμος ανάγεται σε υπέρτατο τόπο επικινδυνότητας καθώς γίνεται το κατεξοχήν σύμβολο του δημόσιου χώρου, απομακρύνει τα παιδιά από την επιτήρηση και τον έλεγχο των ενηλίκων και τα αφήνει εκτεθειμένα σε κάθε είδους κοινωνικές συναναστροφές (Matthews, 2003, 101 και 114, Valentine, 1996). Έτσι η ειδυλλιακή περιγραφή της υπαίθρου βρίσκεται στον πυρήνα του ιδεολογήματος της ιδανικής παιδικής ηλικίας σε συνθήκες αγροτικής διαβίωσης. Έτσι η εγκατάσταση του παιδιού στο ύπαιθρο αντανakλά ένα γενικότερο πνεύμα της εποχής: διατυπώνει εμμέσως τα πλεονεκτήματα της αγροτικής ζωής και τα αντιαστικά αισθήματα συνυφασμένα με τον αγροτικό, προτεσταντικό ηθικό κώδικα. Η εξιδανίκευση έτσι παίρνει τη μορφή μιας συγκαλυμμένης άρνησης και αποφυγής της αλλαγής, όπως αυτή αποτυπώνεται με τον αστικό τρόπο ζωής, και αποβλεπει στη διασφάλιση μιας αίσθησης οικειότητας και προβλεψιμότητας, ενδεικτικές της αγροτικής ζωής, οι οποίες όμως κλονίζονται στο βιομηχανικό κόσμο.

Φαίνεται λοιπόν ότι ο χώρος μέσα στον οποίο ζουν και δρουν τα παιδιά δεν θεωρείται κοινωνικά ουδέτερος· υπόκειται σε αξιολόγηση και εμμέσως μετατρέπεται σε κριτήριο για τη διάκριση του καλού από το κακό παιδί. Οι ρομαντικές εκδοχές της παιδικής ηλικίας όπως εμφανίζονται στον Γ. Ιακωβίδη μπορούν έτσι να εκληφθούν και σαν μια ακόμη συμβολική προσπάθεια των ενηλίκων όχι μόνον να διευθετήσουν την ετερότητα του παιδιού αλλά και να δημιουργήσουν συγκεκριμένους χώρους για να τη στεγάσουν, χώρους ‘καθαρούς’ όπως η ύπαιθρος και η οικογένεια ή το σχολείο και χώρους ‘ακάθαρτους’ όπως η πόλη και ο δρόμος. Η αξιολογική θεώρηση του χώρου, απόρροια κοινωνικών συνθηκών και αντιλήψεων, υπαγορεύει έτσι αποδεκτές και μη αποδεκτές δραστηριότητες, διάφορες μορφές αποκλεισμού, εγκαθιστά σύνορα μεταξύ παιδιών και ενηλίκων, θέτει περιορισμούς και απαγορεύσεις και ορίζει επίπεδα ελευθερίας κίνησης και δράσης (Jones, 2000, 32-4).

Η φύση, ως καθαρός χώρος αποτελεί προέκταση της παιδικής οντότητας. Αποδεδειγμένη από κάθε υπόνοια υπονόμησης των έμφυτων παιδικών γνωρισμάτων δεν εμφανίζεται απειλητική ούτε αφήνει περιθώρια για εμπλοκή σε μη αποδεκτές δραστηριότητες. Είναι χαρακτηριστικό ότι στο έργο *Ο Μικρός Βιοπαλαιστής* 1887 (εικ. 4), η εμπλοκή σε μια ενήλικη δραστηριότητα δεν εκλαμβάνεται ως παρέκκλιση· αντίθετα αυτή μοιάζει να εξαγνίζεται από το γεγονός ότι πραγματοποιείται σε αγροτικό περίγυρο, μέσα στον οποίο το παιδί δεν κινδυνεύει αλλά μόνον απολαμβάνει.

Παρά την ελευθερία της φυσικής ζωής, τα παιδιά είναι αντιμέτωπα με μια ιδιόζουσα μορφή ελέγχου: να μεν βρίσκονται μακριά από την επιτήρηση των ενηλίκων, μπροστά σε ‘απεριόριστες’ δυνατότητες για εξερεύνηση, κίνηση και δράση, αλλά η ίδια η αγνότητα της υπαίθρου παραδόξως λειτουργεί ως μια λανθάνουσα μορφή κοινωνικού ελέγχου: απομακρύνει το παιδί από το κοινωνικό γίγνεσθαι και σφυρηναλεί την αδυναμία του να μετέχει στην πραγματική ζωή. Η μητέρα φύση αναλαμβάνει να θέσει τα δικά της όρια, να εξασφα-

λίσσει ένα προστατευτικό κέλυφος στους κόλπους του οποίου το παιδί απολαμβάνει ασφάλεια. Ακόμα και όταν υπάρχουν αποκλίσεις από το αγροτικό ιδεώδες και το παιδί εντάσσεται στον αστικό χώρο για βιοποριστικούς λόγους, παραμένει αλώβητο από τις κοινωνικές και οικονομικές συντεταγμένες που ορίζουν την πραγματικότητά του. Στα έργα *Κοιμισμένη Ανθοπώλις* 1895, *Προσφυγοπούλα*, όπου ο Γ. Ιακωβίδης επαναλαμβάνει με κάποιες παραλλαγές το θέμα από το *Κοιμισμένη Ανθοπώλις* και το οποίο φιλοτεχνεί αργότερα στην Αθήνα (Μεντζαφού-Πολύζου, 1999, 66), *Μικρός Βιοπαλαιστής* 1887, *Ιταλόπαιδο που Γελάει* 1882 (εικ. 5), τα παιδιά διατηρούν την ανεμελιά και τη χαρά τους, ή απλώς χρησιμοποιούνται για να καταγραφεί και μόνον μια πτυχή της κοινωνικής πραγματικότητας. Όπως υπογραμμίζει η Μεντζαφού-Πολύζου: «το παιδί της βιοπάλης παρουσιάζεται επιφανειακά και ανώδυνα και δεν αποτελεί παρά το γραφικό περιστατικό μιας απροβλημάτιστης και ήρεμης ζωής, ένα στερεότυπο που η ίδια η αστική κοινωνία παρήγαγε στα μέτρα της» (1999, 66). Σε όλα τα έργα κάθε έννοια κοινωνικής κριτικής απουσιάζει: η κόπωση και οι αντιξοότητες επιμελώς αποσιωπώνται με μοναδική ίσως εξαίρεση το έργο *Η Μικρή Ανθοπώλις*, όπου η μικρή έχει γύρει αποκαρωμένη στις κολώνες ενός πλουσιόσπιτου, θίγοντας με αυτόν τον τρόπο τις κοινωνικές αντιθέσεις και τη διαφορά των κοινωνικών τάξεων και κατεπέκταση τις διαφορετικές εμπειρίες των παιδιών ανάλογα με την ταξική τους προέλευση. Η ειδυλλιακή αποτύπωση της παιδικής εργασίας απαντάται και σε έργα άλλων ζωγράφων της εποχής όπως του Θωμόπουλου, *Αρχή Βιοπάλης*, του Σπ. Μαντζάκου, *Οψοκομιστής*, του Ν. Λύτρα *το Παιδί που Καπνίζει* (εικ. 6), το *Παιδί που Στρίβει Τσιγάρο*, και σε έργα του Ν. Γύζη (Κούρια, 1985, 73-80) και συμπίπτει με την οπτική της αστικής τάξης η οποία, μάλλον επιλέγει να συγκινείται από τη θέα αυτών των παιδιών παρά να υιοθετεί μια κριτική στάση.

Ενώ λοιπόν στην πραγματικότητα η παιδική εργασία εισάγει το παιδί στον κόσμο των ενηλίκων καταργώντας τα κύρια παιδικά γνωρίσματα του ευάλωτου και εξαρτημένου καθιστώντας το οικονομικά ενεργό, οι συγκεκριμένες απεικονίσεις διατηρούν το παιδί, εκτός κοινωνικού πλαισίου και υπεράνω κοινωνικών συνθηκών συμβάλλοντας στην απόδοση μιας ιδιαίτερης και παράδοξης θέσης στο εργαζόμενο παιδί: αφενός δημοσιοποιούν τη χαμηλή κοινωνική του προέλευση, άρα το εντάσσουν στο υπάρχον ταξικό σύστημα, και αφετέρου το αφήνουν ανέπαφο από τις συνέπειες της βιοπάλης τονίζοντας την ευθυμία, τη ζωντάνια και την ανεμελιά του. Οι ταξικές έτσι αντιθέσεις και γενικότερα οι κοινωνικοί παράγοντες υποχωρούν μπροστά στα έμφυτα παιδικά γνωρίσματα. Η ρεαλιστική απεικόνιση των εργαζόμενων παιδιών ως εκ τούτου εξαντλείται στην ρεαλιστική απόδοση των φυσιογνωμικών τους χαρακτηριστικών και όχι στην ρεαλιστική απόδοση της πραγματικότητας.

Αν ένα μέρος της καθημερινότητας των παιδιών στα έργα του Γ. Ιακωβίδη εκτυλίσσεται στην ύπαιθρο, ένα άλλο ξετυλίγεται στο χώρο της οικογένειας: *Το Παιδικό Κονσέρτο* 1896, *Ψυχρολουσία* 1898, *Πρώτα Βήματα* 1889, *Αντι-*



Εικ. 6. Νικηφόρος Λύτρας, (1832-1904)
Παιδί που Καπνίζει, 1894
Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη
και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου



Εικ. 7. Γεώργιος Ιακωβίδης, (1853-1932)
Παιδικός Καυγός, μετά το 1888
Ιδιωτική συλλογή



Εικ. 8. Γεώργιος Ιακωβίδης, (1853-1932)
Στο Ατελιέ του Πατέρα, 1884
Συλλογή Τράπεζας της Ελλάδος

στροφή Ρόλων 1892, *Ο Χαϊδεμένος* 1890, *Γιαγιά και Εγγονή* 1886, *Τα Βάσανα του Παππού* 1884, *Παππούς και Εγγονός*, 1884, *Μικρά Βάσανα* 1883, *Παιδικός Καυγός* 1888 (εικ. 7), *Στο Ατελιέ του Πατέρα* 1884 (εικ. 8), *Η Πρώτη Δοκιμή* 1886, *Η Καινούργια Πίπα του Παππού* 1886 καταγράφουν απλές, συνηθισμένες σκηνές, ασχολίες και σχέσεις, με γλαφυρότητα και διάθεση αστεϊσμού, στον οικογενειακό περίγυρο.

Η μετακίνηση των παιδιών από το φυσικό περιβάλλον της υπαίθρου στον οργανωμένο χώρο της οικογένειας δεν δηλώνει καμμία τομή ή ρήξη σε ό,τι αφορά την πρόσληψη του παιδιού και τη θέση του στην κοινωνία της εποχής. Η μεταφορά από τη μητέρα φύση στη βιολογική μητέρα παρουσιάζεται σαν μια αυτονόητη συνέχεια. Η συμβίωση του παιδιού με τους γονείς του παίρνει τη μορφή μιας νομοτέλειας: η φυσική/ βιολογική σχέση του παιδιού με τους γεννήτορες και κυρίως με τη μητέρα αυτονόητα μετατρέπεται σε κοινωνική σχέση του παιδιού με τους γονείς του. Από δω και στο εξής το παιδί θα νοείται αποκλειστικά και μόνον μέσω της οικογένειας. Η τελευταία, σύμφωνα με την κυρίαρχη ιδεολογία της μεσαίας τάξης της Ευρώπης και της Β. Αμερικής, προβάλλεται ως ο φυσικός χώρος για τη διαβίωση, υγιεινή, ανάπτυξη και διαπαιδαγώγηση των παιδιών, για την παροχή προστασίας και ασφάλειας, την ικανοποίηση των αναγκών τους και τη διασφάλιση των προνομίων τους, με δεδομένο μάλιστα τη μείωση της βρεφικής και παιδικής θνησιμότητας. Η σπουδαιότητα που αποδίδεται στο θεσμό της οικογένειας συνδέεται με σύνθετες και πολύπλευρες διαδικασίες στο δημογραφικό, οικονομικό, πολιτικό και ιδεολογικό επίπεδο. Από τον 18ο αιώνα, αυτές οι διαδικασίες δρομολόγησαν τη διάκριση ανάμεσα στον χώρο εργασίας και στο χώρο κατοικίας, την αντιδιαστολή του δημόσιου από τον ιδιωτικό χώρο και συνακόλουθα της δημόσιας από την ιδιωτική ζωή (Matthews, Limb και Taylor, 2000,8· Brannen και O'Brien, 1996). Η παλιά κοινωνικότητα της συλλογικής ζωής υποχωρεί και η έννοια του ατόμου ανάγεται σε υπέρτατη αξία. Η οικογενειακή μονάδα και μάλιστα το σπίτι, η εστία, αναδεικνύεται σε σύμβολο της ιδιωτικής σφαίρας, σε ασπίδα προστασίας των μελών της από τον εξωτερικό κόσμο, σε χώρο αναγνώρισης των αναγκών και επιθυμιών τους. Η δόμηση μάλιστα του εσωτερικού χώρου με τη μορφή δωματίων, το καθένα για διαφορετική χρήση και με τη δική του επίπλωση και διακόσμηση ενισχύει την έμφαση στην ιδιωτικότητα (Schorsch 1979/1985, 73) (έχει ενδιαφέρον η ακρίβεια αυτής της αναπαράστασης στο έργο του Ιακωβίδη). Η νεωτερική οικογένεια διακρίνεται από τη σύσφιξη των σχέσεων μεταξύ των μελών και εστιάζει κατά κύριο λόγο στα νεότερα μέλη της: το παιδί γίνεται το κέντρο της προσοχής, πηγή αγάπης και τρυφερότητας, σφραγίζει την ευτυχία της οικογενειακής μονάδας προσδίδοντάς της συναισθηματική αυτάρκεια και αυτονομία. Η ευημερία, η προστασία και η κατάλληλη διαπαιδαγώγησή του συνθέτουν το κύριο μέλημα των γονέων και προσδίδουν στην οικογένεια τον παιδοκεντρικό της χαρακτήρα. Αυτή η οικογένεια προσφέρει αλλά και καθρεφτίζει την ιδιωτικότητα και την άνεση της αστικής τάξης αλλά και την ιδεολογία της

καθώς δίνει έμφαση στο σεβασμό της ατομικότητας του παιδιού, στην εξύμνηση της μητρότητας και του μητρικού ενστίκτου και συνακόλουθα της σχέσης του παιδιού με τη μητέρα (Calvert, 1992, 108· Schorsch, 1979/1985, 20-21). Στο πολιτικό επίπεδο ο θεσμός της οικογένειας αναβαθμίζεται λόγω της επιτακτικής ανάγκης των νεωτερικών κρατών να ρυθμίσουν και να ελέγξουν τον πληθυσμό τους, χωρίς τη χρήση εμφανών μεθόδων καταστολής (Foucault, 1976· Donzelot, 1997, 418). Αναδεικνύεται έτσι στην κατεξοχήν μονάδα παρέμβασης του κράτους με στόχο τόσο τον έλεγχο της σεξουαλικής συμπεριφοράς των μελών της (μέσω της προσπάθειας μείωσης των νόθων, της σύναψης γάμου μεταξύ των γονέων, της αποτροπής εγκατάλειψης της συζυγικής στέγης), όσο και την επιτήρηση και διαπαιδαγώγηση των παιδιών σύμφωνα με τα κυρίαρχα κοινωνικά πρότυπα. Σε μια εποχή κατά την οποία η παιδική ηλικία προβάλλεται ως η ελπίδα του έθνους και η συμβολή τους στη διατήρηση και ενίσχυση της εθνικής ταυτότητας είναι καθοριστική, ένα σημαντικό μέρος της διαπαιδαγώγησης αποβλέπει στην εξοικείωση των παιδιών με την έννοια του έθνους. Υπό αυτή την έννοια τα παιδιά δεν εμφανίζονται αποκλειστικά και μόνον ως μέλη της οικογένειας αλλά και μέλη μιας ευρύτερης κοινότητας φαντασιακής κοινότητας, του έθνους. Δεν είναι λοιπόν τυχαίο ότι ο Ιακωβίδης τοποθετεί τα παιδιά σε οικογένειες της γερμανικής αστικής τάξης και τα παρουσιάζει ντυμένα με γερμανικά, μάλλον παραδοσιακά ρούχα³.

Φαίνεται λοιπόν ότι η απεικόνιση των παιδιών στο σπίτι, μαζί με ομηλικούς τους, με τη μητέρα, τον παππού και τη γιαγιά αποτελεί πιστή καταγραφή της κυρίαρχης ιδεολογίας της αστικής τάξης της εποχής για την οικογένεια και την παιδική ηλικία. Ζώντας στην οικογένεια το παιδί αποπνέει ζωντάνια και χαρά, εκφράζει τα συναισθήματα αλλά και τη δυσανεξία του όταν ενοχλείται, μορφάζει αλλά και κλαίει γοερά, τσακώνεται, πειραματίζεται με τους ρόλους των μεγάλων, χωρίς όμως να υπερβαίνει τα λανθάνοντα όρια και τους κανόνες. Η παιδική αταξία και το παιχνίδι, αναφαίρετο πλέον δικαίωμα του παιδιού⁴, αγνοούνται χωρίς όμως να θεωρούνται απειλητικά. Παρατηρούμε, όπως επισημαίνει ο Donzelot «τη μετατροπή της οικογενειακής στέγης σε έναν προγραμματισμένο χώρο, ώστε να διευκολυνθούν οι τρέλες του παιδιού και ο έλεγχος των κινήσεών του» (1977, 418). Ακόμη και όταν παίζει, το παιδί παραμένει καλό και δίνει δείγματα εσωτερικής των κοινωνικών κανόνων. Δεν είναι λοιπόν τυχαίο ότι ακόμα και όταν παίζουν τα παιδιά διατηρούν μια ανέμελη κοσμιότητα, είναι καθαρά, χτενισμένα και ντυμένα με επιμέλεια. Γνώρισμα συνυφασμένα με το παιδικό παιχνίδι, όπως η μίμηση και επινοητικότητα διατρέχουν έργα όπως *Η Καινούργια Πίπα του Παππού* 1886 (εικ. 9), *Κου-κου* 1895, *Παιδική Συναυλία* 1900 υπογραμμίζουν την ολοκληρωτική αφοσίωση των μικρών σε ό,τι κάνουν. Το παιδί απολαμβάνει την οικογενειακή ασφάλεια, αφήνεται στη φροντίδα των μεγαλύτερων διατηρώντας ίσως κάποια ανεξαρτησία αλλά κυρίως γίνεται αποδέκτης αγάπης και τρυφερότητας. Η παιδοκεντρική απεικόνιση της οικογένειας στηρίζεται τόσο στην εξύμνηση του μητρικού ρόλου και την ολοκλήρωση που αποτυπώνεται στο πρό-



Εικ. 9. Γεώργιος Ιακωβίδης, (1853-1932)
Η Καινούργια Πίπα του Παππού, 1886
Ιδιωτική συλλογή



Εικ. Ι0. Γεώργιος Ιακωβίδης, (1853-1932)
Η Αγαπημένη της Γιαγιάς, [1893]
 Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη
 και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου



Εικ. ΙΙ. Γεώργιος Ιακωβίδης, (1853-1932)
Ο Χαϊδεμένος, 1890
 Ιδιωτική συλλογή

σωπο της μητέρας όταν ασχολείται με τα παιδιά της (*Μητρική Στοργή* 1889), όσο και στην έντονη παρουσία του παππού και της γιαγιάς. Η αρμονική συνύπαρξη της αρχής και του τέλους της ζωής υπερπηδά το εμπόδιο της ηλικίας, επιτρέπει την ανάπτυξη μιας τρυφερής σχέσης μέσα στην οποία το παιδί έχει τον κεντρικό ρόλο: δεν εισπράττει μόνον αλλά και προσφέρει αγάπη και μοιράζεται τη ζωντάνια του με τους άλλους. Η σκιαγράφηση όμως της παιδικής καθημερινότητας στην οικογένεια χαρακτηρίζεται από ένα μεγάλο απόντα: τον πατέρα. Η παρουσία του πλανάται αλλά ποτέ δεν παίρνει σάρκα και οστά. Η πατρική (ανδρική) φιγούρα, σύμφωνα με την αστική ιδεολογία της εποχής, ανήκει και δρά στη δημόσια σφαίρα, αφήνοντας τον ιδιωτικό χώρο της οικογένειας για τα λεγόμενα εξαρτώμενα μέλη της.

Η ειδυλλιακή απεικόνιση της παιδικής ηλικίας δεν ακυρώνει όπως είδαμε το καθήκον των ενηλίκων για έλεγχο και επιτήρηση αλλά ούτε και απαλάσσει τα παιδιά από το δίνουν δείγματα επιτυχούς διαπαιδαγώγησης. Στο έργο του Γ. Ιακωβίδη η συνύπαρξη της απελευθέρωσης με τον έλεγχο, η εξύμνηση της φύσης από τη μια και το καθήκον της προσαρμογής στα κοινωνικά πρότυπα από την άλλη αποτυπώνεται με ιδιαίτερο τρόπο στο παιδικό σώμα. Το σώμα αποδεσμεύεται από τα σκληρά και στενά υφάσματα, αγκαλιάζει τρυφερά το παιδί χαρίζοντάς του άνεση κινήσεων, ειδικά στις μικρές ηλικίες· τα παιδικά ρούχα καλύπτουν αλλά παράλληλα αποκαλύπτουν το σώμα και τις ιδιαίτερες ανάγκες του κατόχου του, αποδεσμεύονται από αυστηρούς κανόνες και εναρμονίζονται με την ανέμελη και ζωντανή διάθεση των παιδιών. Στον Γ. Ιακωβίδη τα παιδιά, μέσω του σώματός τους, ζουν και αποκτούν εμπειρίες, βιώνουν συναισθήματα, και τονίζουν την εμπλοκή τους σε διάφορες δραστηριότητες όπως φαίνεται στα *Το Παιδικό Κονσέρτο* 1896, *Ψυχρολουσία* 1898, *Η καινούργια Πίπα του Παππού* 1886. Η αναγνώριση της σωματικότητας αποδίδεται με τη λεπτομερή απεικόνιση της σάρκας, των πτυχώσεων του δέρματος, της τρυφερής επιδερμίδας αλλά και με την αντιπαραβολή της με τα έκδηλα σημάδια γήρανσης στο σώμα των ηλικιωμένων (όπως για παράδειγμα οι ανατομικές λεπτομέρειες στο σώμα της γιαγιάς στο *Ψυχρολουσία*). Η ρεαλιστική απεικόνιση του παιδικού σώματος και των αναγκών του περιβάλλεται από έναν κοινωνικό και πολιτισμικό μανδύα: η επιμελημένη εμφάνιση συνοδεύει πιστά τη διάχυτη ανεμελιά καθιστώντας το σώμα το μέσον με το οποίο το παιδί τοποθετείται συμβολικά στον ευρύτερο κοινωνικό περίγυρο (ενδεικτικά *Γιαγιά και Εγγονή* 1886, *Η Αγαπημένη της Γιαγιάς* 1895 (εικ. 10), *Κοριτσάκι στο Παράθυρο* 1896). Το σώμα με άλλα λόγια μετατρέπεται σε έμπρακτη απόδειξη εσωτερίκευσης των κοινωνικών κανόνων και του κοινωνικού ελέγχου· παραμένει εντός ορίων, αυτοπειθαρχείται και μετατρέπεται σε κείμενο πάνω στο οποίο εγγράφονται οι περιορισμοί, οι προσδοκίες, ο έλεγχος, δηλώνοντας το ποιόν του κατόχου του: ένα αποδεκτό παιδικό σώμα φανερώνει ένα κοινωνικά αποδεκτό παιδί.

Όμως παρά το μέλημα για μια επιμελημένη εμφάνιση και για ένα κοινωνικά οριοθετημένο σώμα, ο Γ. Ιακωβίδης αφήνει στα παιδιά μια διέξοδο, προσθέ-

τει ένα συνδετικό κρίκο ανάμεσα στην κοινωνικοποίηση και την επαφή με τη φύση: φροντίζει να αφήσει κάποια σημεία του σώματος γυμνά και κυρίως τα παιδικά πόδια. Το γεγονός ότι τα φροντισμένα ρούχα καταλήγουν με την κυριολεκτική έννοια της λέξης σε ξυπόλητα άκρα (*Ο Χαϊδεμένος* 1890 (εικ. 11), *Παιδική Συναυλία* 1895, *Το Παιδικό Κονσέρτο* 1896, *Πόδι Αγοριού, Μικρός με Ποτιστήρι, Τα πρώτα Βήματα* 1889), επανατοποθετεί το παιδί στη φυσική του κατάσταση προσφέροντάς του ταυτόχρονα και έναν τρόπο να αντισταθεί στην κοινωνική σύμβαση του ενδύματος, να διαδηλώσει την ελευθερία του χωρίς όμως κάτι τέτοιο να θίγει ή να οδηγεί σε αρνητικά σχόλια. Σε αυτά τα συμφραζόμενα οποιεσδήποτε συνδηλώσεις με το μιανό και το βρώμικο δεν έχουν θέση. Τα γυμνά κάτω άκρα φέρνουν στο προσκήνιο την υλικότητα του παιδικού σώματος και ενισχύουν την πρόσληψή του με σημείο αναφοράς τη φύση.

Όσο όμως η ηλικία του απεικονιζόμενου παιδιού μεγαλώνει και συνοδεύεται με καθορισμένες ενασχολήσεις όπως το σχολείο και το διάβασμα (*Προσωπογραφία Μαθητή* 1877 και *Κορίτσι που Διαβάζει* 1877) και όσο η παρουσία του παραπέμπει στην ταξική του προέλευση (*Προσωπογραφία της Μικρής Σταματοπούλου* 1902⁵ (εικ. 12), *Προσωπογραφία της κ. Στεφάνου Ράλλη και της Κόρης της* 1905), το σώμα εγκλωβίζεται στα κοινωνικά στερεότυπα, γίνεται σοβαρό και άκαμπτο, χωρίς καμμία ένδειξη αυθορμητισμού και ζωντάνιας, ακόμα και όταν το παιδί συνυπάρχει με τη μητέρα του. Η πλαστικότητα του εξαφανίζεται και μαζί μ' αυτήν και η υλικότητά του καθώς η έμφαση μετατίθεται στην απόδοση σωματικών στάσεων που να επιβεβαιώνουν την εσωτερίκευση των κανόνων, την επίγνωση των υποχρέωσεων, των ταξικών απαιτήσεων και προδιαγραφών αλλά και στην κατάκτηση νοητικών διεργασιών και ικανοτήτων. Αποτολμώντας μια ίσως υπερβολική ανάγνωση μπορούμε να επισημάνουμε ότι τόσο στο *Προσωπογραφία Μαθητή* όσο και στο *Κορίτσι που Διαβάζει*, η ολότητα του σώματος κατακερματίζεται: κυρίαρχο γίνεται το επάνω μέρος του σώματος και μάλιστα το κεφάλι συνδεδεμένο καθώς είναι με το νού, τις νοητικές λειτουργίες, τη γνώση, τον έλεγχο των επιθυμιών και των συναισθημάτων. Ένα τέτοιο «πολιτισμένο σώμα», για να χρησιμοποιήσουμε τον όρο του Ν. Elias, υπαινίσσεται την κυριαρχία του νου έναντι των αισθήσεων, της γνώσης έναντι της επιθυμίας. Η γυμνή σάρκα καλύπτεται, φυλακίζεται στην επιβεβλημένη ενδυμασία-στολή υποτιμώντας ή μάλλον αποκρύπτοντας τη σπουδαιότητα του σώματος. Η δημοσιοποίηση έτσι του συναισθήματος υποχωρεί και τη θέση του παίρνουν σοβαρά, σκεπτικά παιδικά πρόσωπα, δείγματα υποταγής και παθητικής αποδοχής των κοινωνικών προσδοκιών. Το σώμα στις περιπτώσεις αυτές γίνεται ουσιαστικά φορέας κοινωνικού στάτους καθώς μέσω της υπερβολικά φροντισμένης εμφάνισης του παιδιού και της μητέρας δηλώνεται η κοινωνική προέλευση ολόκληρης της οικογένειας. Τα παιδιά της (γερμανικής) αστικής τάξης όπως εμφανίζονται στο *Προσωπογραφία Μαθητή* 1877 και στο *Κορίτσι που Διαβάζει* ακολουθούν την προβλεπόμενη για την ηλικία τους και την τάξη τους πορεία (σχολική φοίτηση), και διακρίνονται από τις αναμενόμενες νοητικές δεξιότητες όπως η συγκέντρωση, η ανάγνωση, η σωματική ακινησία και πειθαρχία. Και στις δύο περιπτώσεις η πρό-



Εικ. 12. Γεώργιος Ιακωβίδης, (1853-1932)
Η Μικρή Σταμπολοπούλου, 1902
 Αθήνα, Πινακοθήκη Κουβουτσάκη

σβαση στη γνώση (μέσω της ιδιότητας του μαθητή και της ανάγνωσης της εφημερίδας) γίνεται η δίοδος για τη σταδιακή είσοδο στον κόσμο των ενηλίκων. Το σώμα, με την όρθια και άκαμπτη στάση του αποχαιρετά την παιδική ανεμελιά και φανερώνει τη μετάβαση από το παιδί στον ενήλικο. Η επαφή με τη γνώση και η ανάπτυξη σχετικών με αυτή δεξιοτήτων δεν μπορεί να συνυπάρξει με τα έμφυτα φυσικά γνωρίσματα. Τα τελευταία έχουν αντικατασταθεί από επίκτητες δεξιότητες, οι οποίες και προετοιμάζουν το παιδί για την ανάληψη των μελλοντικών του ρόλων. Είναι χαρακτηριστικό ότι στο *Το κορίτσι που Διαβάζει* αποτυπώνονται οι κοινωνικές προσδοκίες για το μελλοντικό ρόλο της συζύγου και της μητέρας για την ανάληψη του οποίου η μόρφωση, σύμφωνα με τις επιταγές της αστικής τάξης της εποχής, είναι απαραίτητη προϋπόθεση.

Σύμφωνα με όσα προηγήθηκαν, βλέπουμε ότι στο έργο του Γ. Ιακωβίδη τα παιδιά επωμίζονται ένα μάλλον δύσκολο έργο. Προβάλλουν ωραιοποιημένες και ταξικά επιλεγμένες καθημερινές εμπειρίες, δίνοντας τη ψευδαίσθηση ότι οι εξιδανικευμένες συνθήκες ύπαρξής τους αποτελούν μια ενιαία και καθολική πραγματικότητα. Παράλληλα, γίνονται φορείς των κυρίαρχων αντιλήψεων της αστικής τάξης οι οποίες ξεπερνούν κατά πολύ ζητήματα σχετικά με την παιδική ηλικία, αλλά και των φόβων και των προσδοκιών των ενηλίκων. Η αποτύπωση έτσι της παιδικότητας ακολουθεί μεν τους κοινωνικούς και ιδεολογικούς όρους της εποχής αλλά προσκρούει σε μια αντίφαση: η τοποθέτηση των παιδιών στο κοινωνικό περιθώριο συνυπάρχει με την ανάδειξη των παιδιών σε μέσον για την καταγραφή μιας συγκεκριμένης κοινωνικής πραγματικότητας και τη διάχυση μιας συγκεκριμένης ιδεολογίας.

Δήμητρα Μακρυνιώτη
Καθηγήτρια Κοινωνιολογίας Πανεπιστημίου Αθηνών

Σημειώσεις

1. Τα παιδιά ως πρότυπα καλοσύνης και αθωότητας, ικανά να επαναφέρουν στο σωστό δρόμο έναν ενήλικο, γίνονται οι αγαπημένοι ήρωες λογοτεχνιών του 19ου αιώνα, με τον Κάρολο Ντίκενς και τον Όλιβερ Τουϊστ τα αντιπροσωπευτικότερα παραδείγματα.
2. Κατά τον 19ο αιώνα στις Η.Π.Α. η πεποίθηση στην ευεργετική επίδραση της φύσης στα παιδιά και μάλιστα στα παρεκκλίνοντα και στην επικινδυνότητα της πόλης διατρέχει το πνεύμα των νομοθετικών μεταρρυθμίσεων στο σύστημα απονομής δικαιοσύνης και υιοθετούμενων μεθόδων σωφρονισμού (Platt, 1969/1997).
3. Στην Ελλάδα οι κριτικοί της εποχής σχολιάζουν αρνητικά την απεικόνιση γερμανό παιδων υπογοραμμίζοντας ότι τα έργα του Ιακωβίδη στερούνται «ελληνικής αντιλήψεως». Μάλιστα ο Περικλής Γιαννόπουλος χαρακτηρίζει την *Παιδική Συναυλία* ως ένα σύνολο από «σαλπίζοντες Γερμανόπαιδες». Η *Μικρή Μεγαρίτισσα*, ντυμένη με παραδοσιακή, τοπική φορεσιά, είναι το μοναδικό έργο του ζωγράφου που τονίζει την σχέση ελληνικότητας και παιδικής ηλικίας ή μάλλον τη σχέση ανάμεσα στη συγκρότηση της εθνικής ταυτότητας και τη νέα γενιά (όπως αναφέρεται στο Κούρια, 1999, 56).
4. Η πεταμένη στο πάτωμα κούκλα στο *Κού-κου* και η κουδουνίστρα στο χέρι του μωρού στα *Πρώτα Βήματα* δείχνουν ότι το αντικείμενο παιχνίδι έχει ήδη την εποχή εκείνη εισβάλλει στα αστικά σπίτια και αποτελεί μέρος της παιδικής καθημερινής πραγματικότητας.
5. Η *Μικρή Σταματοπούλου* δεν έτυχε θερμής υποδοχής κατά την Καλλιτεχνική Έκθεση του

Παρνασσού στα τέλη του 1903: οι κριτικοί σχολίασαν δυσμενώς το σοβαρό, σκεπτικό πρόσωπο, γράφοντας χαρακτηριστικά ότι «το κοριτσάκι αυτό σκέπτεται αντί να χαμογελά. Φοβείται την ζώνη αντί να χαίρωνται θαμβωμένα τα μάτια του από τόσην ομορφιά γύρω του. Πονεί αντί να λάμπη η μορφή του από το αμέριμνον τραγούδι της ζωής. Αν η φύσις έσφαλε, ο καλλιτέχνης έπρεπε να τη διορθώσει» (όπως αναφέρεται στο Κούρια, 1999, 113).

Βιβλιογραφία

- Ariés Ph. (1962) *Centuries of Childhood*. Λονδίνο, Jonathan Cape.
- Brannen, J. και O'Brien, M. (1996) 'Introduction' στο Brannen, J. και O'Brien, M. (επιμ.) *Children in Families: Research and Policy*. Οξφόρδη, Blackwell Press.
- Calvert C. (1992) *Children in the House. The Material Culture of Early Childhood, 1600-1900*. Βοστώνη, Northeastern University Press.
- Christiansen, P. και O'Brien, M. (2003) 'Introduction' στο Christiansen, P. και M. O'Brien (επιμ.) *Children in the City-Home, Neighbourhood and Community*. Λονδίνο- Νέα Υόρκη, Routledge/ Falmer press.
- Christiansen, P. (2003) 'Place, Space and Knowledge: Children in the Village and the City' στο Christiansen, P. και M. O'Brien (επιμ.) *Children in the City-Home, Neighbourhood and Community*. Λονδίνο-Νέα Υόρκη, Routledge/ Falmer press.
- Cunningham, H. (1995) *Children and Childhood in Western Society Since 1500*. Longman-Pearson Education Ltd.
- Donzelot, J. (1977/1999) «Ο Έλεγχος των Παιδιών και της Οικογένειας» στο Δ. Μακρυνιώτη (επιμ.) *Παιδική Ηλικία*. Αθήνα, Εκδ. Νήσος.
- Foucault, M. (1982) *Η Ιστορία της Σεξουαλικότητας*, τόμος Α. Αθήνα, εκδ. Ράππας.
- James, A., Jenks, Ch., Prout, A. (1998) *Theorizing Childhood*. Κέιμπριτζ, Polity Press.
- Jenks, Ch. (1992) 'Introduction' στο Ch. Jenks (επιμ.) *The Sociology of Childhood- Essential Readings*. Λονδίνο, Batsford Academic and Education Ltd.
- Jones, O. (2000) 'Melting Geography: Purity, Disorder, Childhood and Space' στο S.L. Holloway και G.Valentine (επιμ.) *Children's Geographies- Playing, Living, Learning*. Λονδίνο, Routledge.
- Holloway, S.L. και Valentine, G. (2000) 'Children's Geographies and the New Social Studies of Childhood' στο S.L. Holloway και G. Valentine (επιμ.) *Children's Geographies-Playing, Living, Learning*. Λονδίνο, Routledge.
- Κούρια, Α. (1985) *Το Παιδί στη Νεοελληνική Τέχνη (1833-1922)*. Εικόνες-Αντιλήψεις. Αθήνα, εκδ. Δωδώνη- Ίδρυμα Ερευνών για το Παιδί.
- Μακρυνιώτη, Δ. (2003) «Ζητήματα Διαχείρισης της Παιδικής Ηλικίας: Ασάφειες και Αντινομίες» στο Δ. Μακρυνιώτη (επιμ.) *Κόσμοι της Παιδικής Ηλικίας*. Αθήνα, εκδ. νήσος.
- Μακρυνιώτη, Δ. (2005) «Λόγοι Περί Παιδικής Ιδιαιτερότητας: Τομές και Αντιπάσεις» στο Ο. Κωνσταντινίδου-Σέμογλου (επιμ.) *Εικόνα και Παιδί*. Θεσσαλονίκη, cannot not design publications.
- Matthews, S., Limb,M., Taylor, M. (2000) 'The Street as a Third Place' στο S.L. Holloway και Valentine, G. (επιμ.) *Children's Geographies- Playing, Living, Learning*. Λονδίνο, Routledge.
- Μεντζαφού-Πολύζου, Ο.(1999) *Ιακωβίδης*. Αθήνα, εκδ. Αδάμ.
- Prout, A. και James, A. (1990) 'A New Paradigm for the Sociology of Childhood: Provenance, Promise and Problems' στο A. James και A. Prout (επιμ.) *Constructing and Reconstructing Childhood*. Λονδίνο, The Falmer Press.
- Qvortrup, J. (1987) 'Introduction' *International Journal of Sociology*, τ. 17, αρ. 3 (33-38).
- Qvortrup, J. (1994) 'Childhood Matters-An Introduction' στο J. Qvortrup et.al., (επιμ.) *Childhood Matters- Social Theory, Practice and Politics*. Βιέννη, European Center-Avebury.
- Schorch, A. (1979/1985) *Images of Childhood-An Illustrated Social History*. New Jersey, The Main Street Press.
- Valentine, G. (1996) 'Children Should Be Seen and Not Heard: the Production and Transgression of Adults' Public Space', *Urban Geography*, 17, 205-20.

Η εικονογράφηση της αστικής τάξης από τον Γεώργιο Ιακωβίδη. «Μοντερνισμός» και «παράδοση»

Κεντρικός άξονας των αναλύσεων του πορτρέτου, όπως δείχνει ένα σημαντικό τμήμα της διεθνούς σύγχρονης βιβλιογραφίας, είναι η σχέση ομοιότητας του εικονιζόμενου με το πρωτότυπο, αυτό που συχνά ονομάζεται «ρεαλιστική» απόδοση. Αυτός ο «ρεαλισμός» σε μεγάλο βαθμό έχει αποτελέσει και το βασικό αξιολογικό κριτήριο, όχι μόνο ενός επιτυχημένου, αλλά και ενός «μοντέρνου» πορτρέτου. Το «ρεαλιστικό» πορτρέτο συστηματικά και emphaticά αντιδιαστέλλεται προς το «ακαδημαϊκό» πορτρέτο, αυτό που θεωρείται πιο σχηματικό και εξιδανικευμένο. Το «ακαδημαϊκό» πορτρέτο τονίζει τη θέση, το αξίωμα του προσωπογραφούμενου συνήθως μέσα από άκαμπτες πόζες, σχετικά ανέκφραστο πρόσωπο, και τονισμό κάποιων παραπληρωματικών στοιχείων, όπως για παράδειγμα ρούχα ή κοσμήματα ή το πλούσιο περιβάλλον του εικονιζόμενου. Στο «ρεαλιστικό» πορτρέτο η έμφαση δίνεται στον τονισμό τόσο των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών του προσώπου, όσο και των στοιχείων εκείνων που φαίνεται να φανερώνουν κάτι από την ψυχική διάθεση και την προσωπικότητα του εικονιζόμενου. Για το λόγο αυτό συχνά το «ρεαλιστικό» πορτρέτο θεωρείται συχνά και ένα είδος ψυχογραφήματος. Αν το «ρεαλιστικό» ή «νατουραλιστικό» πορτρέτο θεωρείται «μοντέρνο», ανεξάρτητα από την εποχή κατά την οποία έχει φιλοτεχνηθεί, το «ακαδημαϊκό» συνδέεται με τη συντήρηση, τη συμβατικότητα, ενίοτε και με μια αστική αντίληψη και νοοτροπία. Έτσι, τα πορτρέτα της Αναγέννησης μετά το τέλος του δέκατου πέμπτου αιώνα έχουν χαρακτηριστεί ως «ρεαλιστικότερα» σε σχέση με τα πιο «στυλιζαρισμένα» και «αναχρονιστικά» πορτρέτα της πιο πρώιμης Αναγέννησης, τα πορτρέτα του Rubens, ιδιαίτερα από το 1620 περίπου και μετά, επίσης έχουν συζητηθεί για τη μεγαλύτερη εκφραστικότητά τους, τη ζωντάνια τους και γενικά την έλλειψη σχηματοποίησης που χαρακτήριζε πορτρέτα άλλων καλλιτεχνών ή άλλων εποχών, λιγότερο «μοντέρνα».¹ Όσον αφορά στο δέκατο ένατο αιώνα, οι τάσεις της προσωπογραφίας έχουν λίγο πολύ διαιρεθεί σε δύο κύριες κατηγορίες, στις ακαδημαϊκές ή ιδεαλιστικές, και στις ρεα-

λιστικές. Για παράδειγμα, η προσωπογραφία κατά τον κλασικισμό θεωρείται «ιδεαλιστική», κατά το ρομαντισμό δίνει στοιχεία της ψυχικής διάθεσης του εικονιζόμενου, ενώ κατά το ρεαλισμό συνδυάζει εξαιρετικά την ακριβή περιγραφή των εξωτερικών χαρακτηριστικών με τα ψυχικά γνωρίσματα του προσωπογραφούμενου.² Αν και σε κάποιες περιπτώσεις «ιδεαλιστικά» και «ρεαλιστικά» χαρακτηριστικά μπορεί να συνυπάρχουν σε ένα πορτρέτο, γενικά οι διαχωριστικές γραμμές που έχουν επιβληθεί στη μελέτη της προσωπογραφίας είναι σαφείς. Επίσης, αν είτε άμεσα, είτε υπαινικτικά, ο «ακαδημαϊσμός» συνδέεται με τη συντήρηση, και οι «ρεαλιστικές» προσωπογραφίες εκπροσωπούν κατά κάποιο τρόπο μια νέα τάξη πραγμάτων, τότε ενυπάρχει και μια αρνητική ή αντίστοιχα θετική ποιότητα στις δύο αυτές κατηγορίες. Είναι όμως σημαντικό να τονιστεί ότι οι χαρακτηρισμοί αυτοί αποδίδονται σε προσωπογραφίες από μελετητές συχνά πολύ μεταγενέστερους από την εποχή της δημιουργίας των έργων και αυτό βεβαίως δεν αντανakλά απαραίτητα την πραγματικότητα του προσωπογραφούμενου ή του καλλιτέχνη. Το αν και πώς οι όροι «ακαδημαϊκός» ή «ιδεαλιστικός» και «ρεαλιστικός» εννοούνταν κατά την εποχή της δημιουργίας ενός πορτρέτου από την κριτική ή τη θεωρία της τέχνης, καθώς και το τι είδους αφήγηση προσδοκούσε ο προσωπογραφούμενος σε σχέση με την ταυτότητά του ή ο ζωγράφος σε σχέση με το αντικείμενο της προσωπογραφίας του είναι ζητήματα που πρέπει κανείς να πραγματευτεί χωριστά.

Η ζωγραφική του Γεώργιου Ιακωβίδη, και συγκεκριμένα οι προσωπογραφίες του,³ προσέλκυαν διάφορες κριτικές, συχνά αρνητικές, λίγα χρόνια αφότου φιλοτεχνήθηκαν. Ένα μεγάλο μέρος των κριτικών αυτών επικεντρώνεται στις έννοιες «μοντέρνο» και «συντηρητικό» και ταξινομεί τα πορτρέτα του Ιακωβίδη στη δεύτερη κατηγορία. Είναι επίσης σημαντικό ότι η αρνητική κριτική των έργων αυτών συχνά συνδέει ευθέως το συντηρητισμό τους με μια αστική αντίληψη. Ο Τώνης Σπητέρης στη Νέα Εστία του 1955 συνοψίζει τις απόψεις περί «ακαδημαϊσμού» συνδέοντάς τες απευθείας με την ιδέα της «ομοιότητας», του «νατουραλισμού» και με μια αστική αισθητική:

«...η σύνθεση αυτή δίνει το μέτρο της αξίας του ζωγράφου. Δουλεμένη με ακαδημαϊκή, σχεδόν φωτογραφική ακρίβεια, ανταποκρίνεται απόλυτα στο αστικό γούστο της εποχής που ετοποθετούσε την αξία του έργου κυρίως στο μεγάλο ή μικρό βαθμό ομοιότητας.»⁴

Αντίθετα με τις απόψεις που συνδέουν τον ακαδημαϊσμό με τον ιδεαλισμό και τη συντήρηση, και το νατουραλισμό ή ρεαλισμό με το μοντέρνο, εδώ ο Σπητέρης αντιστρέφει τους όρους και τα προβλήματα. Η «φωτογραφική ακρίβεια», η «ομοιότητα» με το πρωτότυπο, δηλαδή ο «νατουραλισμός» ή ο «ρεαλισμός»⁵ του έργου συνδέεται με το ακαδημαϊκό στοιχείο, και αυτό με τη σειρά του αποδίδεται στη συντήρηση της αστικής τάξης και της αισθητικής της. Ακόμα πιο ξεκάθαρα ο Σπητέρης συνδέει ειδικά την προσωπογραφία του Ιακωβίδη, η οποία κατά τον κριτικό χαρακτηρίζεται από την εμμονή στην

περιγραφή των εξωτερικών λεπτομερειών, με τις απαιτήσεις των αστών προσωπογραφούμενων:

«Η προσωπογραφία στάθηκε ο δεύτερος μεγάλος κύκλος στη δράση του Ιακωβίδη. Το είδος αυτό από τη φύση του υπόκειται στα κοινωνικά ταξικά προστάγματα και πολλές φορές αναγκάζει τον καλλιτέχνη να συμμορφωθεί με τις απαιτήσεις του προσωπογραφούμενου και να προσέξει την απόλυτη φυσιογνωμική ομοιότητα και την τεχνική τελειότητα. Έτσι και ο Ιακωβίδης, επίσημος πια πορτραίτιστας της υψηλής αστικής κοινωνίας...δεν μπόρεσε να ξεφύγει από τον παραπάνω γενικό κανόνα. Χαρακτηριστική είναι η επίμονη περιγραφή του εξωτερικού πλούτου, οι θεατρικές στάσεις, η ανεκδοτολογική αναφορά στις λεπτομέρειες. Από τις ευτυχείς εξαιρέσεις σημειώνουμε την προσωπογραφία του *Βασιλάκη Μελά*, τη *Χωριατοπούλα* και *Η γυναίκα και ο γιος του καλλιτέχνη*.»⁶

Η σύνδεση ανάμεσα στην επακριβή, «ρεαλιστική» απόδοση ενός προσώπου και στη συμβατικότητα του γούστου της αστικής τάξης σημειώνεται και από έναν άλλο σημαντικό κριτικό, και Διευθυντή της Εθνικής Πινακοθήκης, το Μαρίνο Καλλιγά. Μιλώντας για τα πορτρέτα του Αριστείδη Οικονόμου, ο Καλλιγάς λέει:

«Ο Αριστείδης Οικονόμου...Τυπικός οπαδός της συμβατικής φυσιοκρατικής τεχνοτροπίας, με άριστη τεχνική κατάρτιση...Τα έργα του ανταποκρίνονταν στη νοοτροπία της αστικής κοινωνίας της εποχής του.»⁷

Όσο για τον ίδιο τον Ιακωβίδη ο Καλλιγάς είναι σαφής:

«Ο Ιακωβίδης και μετά τόσο καιρό εξακολουθεί να είναι λιγότερο και από αδιάφορος.»⁸

Παρακάτω ο ίδιος κριτικός δίνει το στίγμα του ζωγράφου μέσα στο ιδεολογικό και αισθητικό πλαίσιο της τέχνης του δεύτερου μισού του δέκατου ένατου αιώνα:

«Οι καλλιτέχνες που βιαζόντανε να συνδεθούν με τη δυτική ευρωπαϊκή τέχνη, ακολουθούσαν τις γενικά παραδεγμένες σχολές, δηλαδή κυρίως την ακαδημαϊκή. Ο Γύζης πήγε το 1878 στο Παρίσι και δεν υποπεύεται καν την επανάσταση που είχε γίνει στην τέχνη...Επίσης κι ο Ιακωβίδης...όλοι είναι ακαδημαϊκοί.»⁹

Τόσο ο Σπητέρης και ο Καλλιγάς όσο και άλλοι τεχνοκριτικοί από τις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα κινούνται μέσα στο πλαίσιο της αντίθεσης με τον «ακαδημαϊσμό» του Μονάχου, και της υποστήριξης των μοντέρνων ρευμάτων που εκπορεύονταν από το Παρίσι. Οι απόψεις αυτές πηγάζαν από ένα ευρύτερο ιδεολογικοπολιτικό κλίμα, το οποίο ευνοούσε συγκεκριμένες θεωρητικές συνδέσεις. Έτσι, ο «ακαδημαϊσμός» του Μονάχου συνδέθηκε με «υποχώρηση της Δημοκρατίας», και αντίστροφα, με την ενίσχυσή της συνδέθηκε ο «μοντερνισμός» του Παρισιού, όπως σημειώνει το 1936 ο τεχνοκριτικός Άγγε-

λος Προκοπίου.¹⁰ Ο Ιακωβίδης, καλλιτέχνης που σπούδασε και εργάστηκε στο Μόναχο, εκπροσωπούσε για τους κριτικούς αυτούς τη συντήρηση του Μονάχου, και επομένως και ο «ρεαλισμός» της προσωπογραφίας του ήταν δείγμα αδυναμίας συμπόρευσης με τις καλλιτεχνικές ανησυχίες, όπως για παράδειγμα για το χρώμα ή τη φόρμα, των γαλλοτραφέντων ζωγράφων.¹¹ Οι απόψεις αυτές βρίσκονταν στον αντίποδα της ιδέας που ήθελε το «ρεαλισμό» ή «νατουραλισμό», και βέβαια το «νατουραλιστικό» πορτρέτο, αποτέλεσμα μιας προοδευτικότερης αντίληψης. Μεταπολεμικά, ο τεχνοκριτικός Γιώργος Πετρήs δίνει ακόμα ένα στίγμα των ιδεολογικών αυτών συνδέσεων σχολιάζοντας τις προσωπογραφίες γενικά, και ειδικά το πορτρέτο του Παύλου Μελά από το Γεώργιο Ιακωβίδη. Ο Πετρήs θεωρεί ότι οι προσωπογραφίες του καλλιτέχνη είναι για «βασιλιάδες και πλούσιους εμπόρους που μπορούν να πληρώσουν», ενώ για το πορτρέτο του Παύλου Μελά λέει: «Έναν εθνικό ήρωα, που σκοτώθηκε από τους Βούλγαρους στα βουνά ντυμένος με φουστανέλα, τον κάνει ωραίο και κομψό αξιωματικό του σαλονιού.»¹²

Πέρα από την αρνητική στάση απέναντι στα πορτρέτα του Ιακωβίδη, ο σχολιασμός αυτός του Πετρήs καταδεικνύει για άλλη μια φορά την ιδέα ότι η πλούσια αστική τάξη μπορούσε να παραγγέλνει «κακόγουστα» πορτρέτα τα οποία καθρέφτιζαν την εικόνα που είχε για τον εαυτό της. Αλλά ακριβώς αυτή η διαπίστωση για τη σχέση των πορτρέτων του Ιακωβίδη με την αισθητική της αστικής τάξης είναι ιδιαίτερα σημαντική. Αν και η αστική τάξη για τους κριτικούς αυτούς αντιπροσωπεύει τη συντήρηση τόσο σε επίπεδο κοινωνικοπολιτικό, όσο και καλλιτεχνικό, θεωρώ ότι η αστική τάξη είναι η γενεσιουργός αιτία των πορτρέτων αυτών υπό μία πολύ συγκεκριμένη έννοια. Η αστική τάξη δεν υπήρξε απλώς ο παραγγελιοδότης των έργων αυτών. Η αστική τάξη υπαγόρευε στην πραγματικότητα την εικονογραφία, τη μορφή και το ύφος των πορτρέτων της, τα οποία ήταν η εικονική της ταυτότητα. Ανεξάρτητα από τις οποιεσδήποτε απόψεις περί «ακαδημαϊσμού», «ρεαλισμού», «νατουραλισμού», «μοντέρνου» ή «παραδοσιακού», οι οποίες, ιδωμένες μέσα στο ιστορικό περιβάλλον με το οποίο σχετίζονται, είναι κατανοητές, τα πορτρέτα του Ιακωβίδη αποτελούν καταρχήν μια χαρακτηριστική περίπτωση εικαστικής παραγωγής που μορφοποιείται μέσα από τις ορίζουσες μιας πολύ ειδικής κοινωνικής αναγκαιότητας. Η αναγκαιότητα αυτή ήταν η παραστατική απόδοση της αστικής τάξης έτσι όπως πραγματικά ήταν ή τουλάχιστον έτσι όπως αντιλαμβάνονταν τον εαυτό της. Πριν και πέρα από καλλιτεχνικές αναζητήσεις, ο καλλιτέχνης έπρεπε να ορίσει την ιδιότητα «αστός». Σημαντικό σημείο αναφοράς ο Ιακωβίδης πιστεύω ότι βρήκε –όπως και πολλοί Γερμανοί ζωγράφοι κατά την περίοδο που ο Ιακωβίδης εργάστηκε στο Μόναχο– σε μια ολόκληρη και γερά εδραιωμένη ευρωπαϊκή καλλιτεχνική παράδοση, αυτήν της αστικής προσωπογραφίας που άνθισε ιδιαίτερα στις Κάτω Χώρες το δέκατο έβδομο αιώνα. Τα πορτρέτα του Rubens είναι ένα εξαιρετικό παράδειγμα.

Πριν από τον Ιακωβίδη υπήρχε ήδη μια παράδοση αστικής προσωπογραφίας



1. Wilhelm Leibl (1844-1900)
 Προσωπογραφία του Μυστικοσυμβούλου
 Seeger, 1896
 Schweinfurt, Συλλογή Georg Schäfer



2. Wilhelm Leibl (1844-1900)
 Προσωπογραφία Johann Heinrich Pallenberg, 1871
 Κολωνία, Wallraf-Richartz-Museum
 Repro: Rheinisches Bildarchiv Köln

στην Ελλάδα.¹³ Έχουμε πορτρέτα αστών από διάφορους έλληνες καλλιτέχνες του δέκατου ένατου αιώνα, όπως από το Διονύσιο Τσόκο, το Νικόλαο Ξυδιά, το Σπύρο Προσαλέντη, το Γεώργιο Ροϊλό, το Νικηφόρο Λύτρα. Ο Ιακωβίδης όμως έδωσε ιδιαίτερη οντότητα και ταυτότητα στο είδος αυτό και μέσα από το σχετικά μεγάλο αριθμό αστικών πορτρέτων που φιλοτέχνησε, αλλά κυρίως μέσα από τη συνέπεια, την ομοιογένεια που χαρακτηρίζει τα αστικά πορτρέτα του στην εικονογραφία, στη στάση, στο ύψος. Κατά μία έννοια ο Ιακωβίδης θεμελίωσε το αστικό πορτρέτο στην Ελλάδα δίνοντάς του τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του. Για να αποτυπώσει την εικόνα της αστικής τάξης στην Ελλάδα, ο Ιακωβίδης χρησιμοποίησε τον τύπο της ευρωπαϊκής αστικής προσωπογραφίας, τον οποίο φαίνεται ότι γνώριζε καλά. Τα πορτρέτα του Ιακωβίδη είναι ένα δείγμα ζωντανής επικοινωνίας ανάμεσα στις καλλιτεχνικές εκφράσεις διαφορετικών περιοχών και εποχών, όπως και μια σημαντική ένδειξη ότι τουλάχιστον ένα μέρος της καλλιτεχνικής παραγωγής στην Ελλάδα του δέκατου ένατου αιώνα βρισκόταν πέρα από τα στενά εθνικά σύνορα.¹⁴ Είναι σημαντικό ότι ο Ιακωβίδης χρησιμοποίησε μέρος της ευρωπαϊκής παράδοσης για να «ντύσει» τους έλληνες αστούς του, που είχαν μερικές μόνο δεκαετίες πριν αναδυθεί ως μια ξεχωριστή τάξη με ιδιαίτερο δυναμισμό και οντότητα, αντίστοιχα της ευρωπαϊκής. Η σχετικά νέα τους ταυτότητα βρήκε στον Ιακωβίδη τον καλλιτέχνη που θα την αναπαριστούσε με ακρίβεια και συνέπεια.

Ο Ιακωβίδης φοίτησε στην Ακαδημία του Μονάχου ανάμεσα στο 1877 και στο 1883. Εκεί ήρθε σε επαφή με διάφορους ζωγράφους ιδιαίτερα δραστήριους και με επιρροή στους καλλιτεχνικούς κύκλους της πόλης. Ένας από τους ζωγράφους αυτούς ήταν ο Wilhelm Leibl, ο οποίος φιλοτέχνησε αρκετά πορτρέτα. Αν και η σχέση του με τον Ιακωβίδη δεν ήταν άμεση, ο τελευταίος σίγουρα θα γνώριζε το έργο του, το οποίο στο Μόναχο της εποχής ήταν ευρέως γνωστό. Επιπλέον, υπάρχει μια κοινή ματιά απέναντι στα πορτρέτα του Leibl και του Ιακωβίδη, όπως φαίνεται μέσα από διάφορες κριτικές προσεγγίσεις. Το 1889 ο γερμανός κριτικός τέχνης Friedrich Pecht αναφέρεται στην προσωπογραφία ως εξής: «Η μοντέρνα ζωγραφική πορτρέτων αποδίδει πραγματικά την υπέρτατη αλήθεια, όσο και αν αυτή δεν είναι πάντοτε ωραία... Πιο κοντά στο πρότυπό του έφτασε ο Ιακωβίδης με το αντρικό του πορτραίτο.»¹⁵

Είναι προφανές ότι κατά τον Pecht μοντέρνο και ρεαλιστικό συνδέονται άμεσα. Ένα πορτρέτο είναι καλό όταν αποδίδει πιστά τον εικονιζόμενο, και τότε είναι επίσης μοντέρνο. Η κριτική αυτή παραπέμπει και στη ζωγραφική του Leibl, ο οποίος θεωρούνταν ως ένας από τους μοντέρνους ζωγράφους της εποχής. Η κριτική της εποχής άμεσα συσχέτισε το έργο των δύο καλλιτεχνών για την «αρμονία» και τη «φυσικότητα» του.¹⁶ Πέρα από τις τοποθετήσεις περί ρεαλισμού και μοντερνισμού όμως, είναι σημαντικό να δει κανείς συγκριτικά προσωπογραφίες των δύο καλλιτεχνών κυρίως από την πλευρά της εικονογραφίας. Στο Πορτρέτο του Μυστικοσυμβούλου Seeger του 1896 (Εικ. 1), ή του εργοστασιάρχη Johann Heinrich Pallenberg του Leibl που χρονολογείται στο 1871 (Εικ. 2) μπορεί κανείς να βρει ένα έμμεσο πρότυπο για πολλά πορ-



3. Γεώργιος Ιακωβίδης (1853-1932)
Προσωπογραφία
του Καθηγητή August Fink [1889]
Ιδιωτική συλλογή



4. Γεώργιος Ιακωβίδης (1853-1932)
Προσωπογραφία Στεφάνου Στρέιτ [1901]
Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος Α. Ε.



5. Γεώργιος Ιακωβίδης (1853-1932)
Προσωπογραφία Ιωάννη Ευταξία
Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος Α. Ε.



6. Γεώργιος Ιακωβίδης (1853-1932)
Προσωπογραφία Ιωάννη Βαλαωρίτη, 1916
Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη
και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου

τρέτα του Ιακωβίδη. Η Προσωπογραφία του Καθηγητή August Fink του 1889 (Εικ. 3), του Στέφανου Στρέιτ, διοικητή της Εθνικής Τράπεζας, του 1901 (Εικ. 4), του Ιωάννη Ευταξία, διοικητή της Εθνικής Τράπεζας (Εικ. 5), του Ιωάννη Βαλαωρίτη, επίσης διοικητή της Εθνικής Τράπεζας, του 1916 (Εικ. 6) είναι μερικά από τα πορτρέτα του Ιακωβίδη με χαρακτηριστικά τα οποία επαναλαμβάνονται συστηματικά από τα χρόνια του Μονάχου και μετά την επιστροφή του στην Ελλάδα το 1900, οπότε και θα φιλοτεχνήσει πολλά πορτρέτα για τη μεγαλοαστική ελληνική κοινωνία. Όπως βλέπουμε και στα πορτρέτα του Leibl και στα πορτρέτα του Ιακωβίδη, οι προσωπογραφούμενοι εικονίζονται σε στάση τριών τετάρτων, καθισμένοι, κάποτε σε πλούσιες πολυθρόνες, όπως στο Πορτρέτο του Στέφανου Στρέιτ. Σε αρκετές περιπτώσεις κρατούν ένα αντικείμενο, συνήθως βιβλίο, ενώ το φόντο πάνω στο οποίο εμφανίζονται είναι ουδέτερο τις περισσότερες φορές. Σε κάποιες περιπτώσεις, όπως στο Πορτρέτο του Ιωάννη Ευταξία, μπορεί να υπάρχει και ένα τραπέζι με βιβλία ή και κάποιο γλυπτό, ή ακόμα ένα κόκκινο παραπέτασμα ή κουρτίνα, όπως στην Προσωπογραφία του Ιωάννη Βαλαωρίτη. Γενικά όμως τα πορτρέτα αυτά είναι λιτά, υπό την έννοια ότι η έμφαση δε δίνεται στον περιβάλλοντα χώρο ή σε παραπληρωματικά στοιχεία που να υπογραμμίζουν τον πλούτο των προσωπογραφούμενων. Η έμφαση αντίθετα δίνεται στην κοινωνική θέση των προσωπογραφούμενων, πιο ειδικά, στο κύρος της αστικής τάξης την οποία εκπροσωπούν. Τα πρόσωπα αυτά είναι σοβαρά και γιατί είναι αξιόλογα μέλη μιας κοινωνίας, διοικητές τραπεζών, καθηγητές πανεπιστημίου, νομικοί, πολιτικοί, γενικά άτομα με κοινωνικοοικονομική επιφάνεια, και μόρφωση, αλλά και γιατί απεικονίζονται ως τέτοια. Τα σκούρα, λιτά κοστούμια, οι σοβαρές, μετρημένες εκφράσεις των προσώπων τους, παρόλο που δίνουν κάποια στοιχεία του χαρακτήρα και της προσωπικότητας των προσωπογραφούμενων,¹⁷ το σκούρο φόντο, η σχεδόν μονοχρωματική γκάμα, πάντοτε στις αποχρώσεις του μαύρου και του καφέ, τα ελάχιστα παραπληρωματικά στοιχεία, συνήθως βιβλία, δημι-



7. Franz von Lenbach (1836-1904)
Werner von Siemens, 1886
Ιδιωτική Συλλογή



8. Franz von Lenbach (1836-1904)
Otto Fürst Bismarck, 1895
Μόναχο, Städtische Galerie im Lenbachhaus



9. Franz von Lenbach (1836-1904)
Georg Hirth, π. 1878
Μόναχο, München Stadtmuseum
Δάνειο διαρκείας
από την Ενωμένη Δημοκρατία της Γερμανίας

ουργούν μία εικόνα σοβαρότητας και κύρους, τέτοια όπως θα ταίριαζε σε ένα μέλος της μεγαλοαστικής κοινωνίας.

Αντίστοιχα πορτρέτα φιλοτεχνήθηκαν και από έναν ακόμα γερμανό ζωγράφο της εποχής, τον Franz von Lenbach, ιδιαίτερα γνωστό στους κύκλους του Μονάχου. Τα πορτρέτα του Werner von Siemens και του Otto Fürst Bismarck (Εικ. 7, 8), που χρονολογούνται από το 1886 και το 1895 αντίστοιχα, ανήκουν στην ίδια εικονογραφική παράδοση, όπως τα πορτρέτα του Leibl και του Ιακωβίδη: είναι πορτρέτα τριών τετάρτων, με τον εικονιζόμενο σε στροφή τριών τετάρτων επίσης, σε ουδέτερο φόντο, και ελάχιστα παραπληρωματικά στοιχεία, όπως το παραπέτασμα στο πορτρέτο του 1895. Η έμφαση και εδώ είναι στο πρόσωπο, το οποίο εικονίζεται σοβαρό, με έντονα, εξατομικευμένα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά, που μεταφέρουν κάτι και από την ψυχική διάθεση του προσωπογραφούμενου, ενώ η κυρίαρχη εντύπωση είναι μια αίσθηση κύρους, σαν αυτή που προσιδιάζει σε πορτρέτα της μεγαλοαστικής τάξης. Ο Lenbach ζωγράφησε έναν μεγάλο αριθμό πορτρέτων σημαντικών ανδρών της εποχής, τα οποία επαναλαμβάνουν χαρακτηριστικά της αστικής προσωπογραφίας. Πρωιμότερα πορτρέτα του, όπως του Georg Hirth, δημοσιογράφου, του 1878 (Εικ. 9), ή του Oscar Schanzenbach, διάσημου γιατρού της εποχής, του 1860 (Εικ. 10) μαρτυρούν τις ίδιες τάσεις ως προς την παρουσίαση της αστικής ταυτότητας των προσωπογραφούμενων του.

Η χρήση της φωτογραφίας κατά την εποχή ασφαλώς συνέβαλε στην ακριβέστερη απόδοση των εξωτερικών χαρακτηριστικών, αλλά και της εσωτερικής διάθεσης των προσωπογραφούμενων και στη ζωγραφική, με αποτέλεσμα τον ιδιαίτερα εξατομικευμένο, και πιο «ρεαλιστικό» χαρακτήρα των αστικών πορτρέτων της εποχής. Ο ίδιος ο Ιακωβίδης ξέρουμε ότι προτιμούσε τη φωτογραφία από την πόζα στο εργαστήριο.¹⁸ Πέρα όμως από τη χρήση της φωτογραφίας, και όπως έχει ήδη σημειωθεί, η ιδιαίτερη φυσιογνωμία των αστικών πορτρέτων του Ιακωβίδη, και άλλων ζωγράφων της εποχής, όπως του Leibl και του Lenbach, συνδέεται στενά με την παράδοση της αστικής προσωπογραφίας που διαμορφώθηκε χαρακτηριστικά στις Κάτω Χώρες κατά το δέκατο έβδομο αιώνα.¹⁹ Από διάφορους μελετητές έχει επισημανθεί μια συνάφεια ανάμεσα στη γερμανική ζωγραφική του δέκατου ένατου αιώνα και στη φλαμανδική ζωγραφική του δέκατου έβδομου αιώνα, συμπεριλαμβανομένης και της προσωπογραφίας, όπως και ανάμεσα στις προσωπογραφίες του Ιακωβίδη ειδικά και στις φλαμανδικές προσωπογραφίες του δέκατου έβδομου αιώνα. Καλλιτεχνικά δάνεια, αντίγραφα φλαμανδικών έργων, επιρροές ως προς τη «ρεαλιστική» απόδοση της ανθρώπινης μορφής έχουν συζητηθεί στο πλαίσιο αυτό.²⁰ Θεωρώ όμως ότι η σχέση της ελληνικής προσωπογραφίας του ύστερου δέκατου ένατου αιώνα και των αρχών του εικοστού, εκπροσωπούμενη από τον Ιακωβίδη, με τη φλαμανδική προσωπογραφία του δέκατου έβδομου αιώνα ήταν πολύ πιο συστηματική από όσο έχει υπογραμμιστεί. Δεν ήταν ένα επιλεκτικό καλλιτεχνικό δάνειο, αλλά μια σχέση που υπαγορεύτηκε από αντί-



12. Peter Paul Rubens, Φλαμανδός (1577-1640)
Προσωπογραφία *Rogier Clarisse*, π. 1611
Λάδι σε ξύλο, 46 1/2 x 35 3/4 (118,1 x 90,8 εκ.)
Fine Arts Museums of San Francisco
Συλλογή Roscoe and Margaret Oakes, 53.12

στοιχες κοινωνικές αναγκαιότητες. Αντίστοιχα με την Ελλάδα του δέκατου ένατου αιώνα, και στη Φλάνδρα του δέκατου έβδομου αιώνα μια νέα σχετικά ισχυρή αστική τάξη ήρθε δυναμικά στο προσκήνιο.²¹ Η τάξη αυτή στη Φλάνδρα βρήκε την εικονική της ταυτότητα στις προσωπογραφίες του Rubens.

Εξετάζοντας παράλληλα τις αστικές προσωπογραφίες του Rubens και αυτές του Ιακωβίδη, η συνάφεια ως προς την εικονογράφιση, το ύφος, και την οργάνωση είναι εκπληκτική παρά την ιστορική απόσταση που χωρίζει το έργο των δύο καλλιτεχνών. Το *Πορτρέτο του Στεφάνου Στρέιτ* (Εικ. 4), όπως και το *Πορτρέτο του Ιωάννη Βαλαωρίτη* (Εικ. 6) συγκρίνονται εξαιρετικά με την προσωπογραφία του νομικού, διπλωμάτη και αξιωματούχου της *Brabant Petrus Pecquius*, περίπου από το 1616, (Εικ. 11) ή του πλούσιου εμπόρου της Αμβέρσας *Rogier Clarisse*, περίπου από το 1611, (Εικ. 12) του Rubens. Και τα τέσσερα αυτά πορτρέτα σε στάση τριών τετάρτων τονίζουν το πρόσωπο του εικονιζόμενου. Τα παραπληρωματικά στοιχεία είναι ελάχιστα. Μια κολώνα στο *Πορτρέτο του Petrus Pecquius* και το παραπέτασμα στο *Πορτρέτο του Ιωάννη Βαλαωρίτη* είναι από τα σταθερά εκείνα παραπληρωματικά στοιχεία που όχι μόνο δεν αποσπούν την προσοχή από τον προσωπογραφούμενο, αλλά αντίθετα προσθέτουν κύρος στη μορφή με το βαρύ αλλά και λιτό τους χαρακτήρα. Με αντίστοιχο τρόπο λειτουργούν και τα γήινα, ουδέτερα χρώματα. Η έμφαση είναι και πάλι σε δύο καίρια στοιχεία: πρώτον, στα εξατομικευμένα χαρακτηριστικά των προσωπογραφούμενων, αυτά που θα μπορούσαν να συνδεθούν με μια «ρεαλιστική» απόδοση, και επομένως «μοντέρνα», ή αντίθετα «συντηρητική», «ακαδημαϊκή», και δεύτερον, στη σοβαρότητα της μορφής τους, η οποία ενισχύεται και από το «σοβαρό» και λιτό περιβάλλον μέσα στο οποίο εικονίζονται. Τα στοιχεία αυτά αποτελούν και τα χαρακτηριστικά της ταυτότητας της αστικής τάξης: ατομική αξία η οποία εξασφαλίζει την κοινωνική και οικονομική επιφάνεια, και σοβαρότητα, μέτρο, αποφυγή υπερβολής, επίσης στοιχεία ταυτότητας ενός επιτυχημένου αστού.



10. Franz von Lenbach (1836-1904)
Oscar Schanzenbach, π. 1860
Μόναχο, Bayerische Staatsgemäldesammlungen
Νέα Πινακοθήκη



11. Peter Paul Rubens (1577-1640)
Petrus Pecquius, π. 1616
Hampshire, Southwick House, Mrs H. F. P.
Borthwick-Norton, Fareham



13. Γεώργιος Ιακωβίδης (1853-1932)
Προσωπογραφία Σπύρου Μερκούρη, 1914
Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων



14. Peter Paul Rubens (1577-1640)
Ludovicus Nonnius, π. 1635
Λονδίνο, National Gallery

Η σταθερή επανάληψη των στοιχείων αυτών στις αστικές προσωπογραφίες του Rubens²² είναι ενδεικτική. Ιδιαίτερα ορισμένα από τα πορτρέτα του παρουσιάζουν μία ακόμα πιο ενισχυμένη ομοιότητα με ορισμένα πορτρέτα του Ιακωβίδη. Το *Πορτρέτο του Ιωάννη Ευταξία* (Εικ. 5), και ειδικά το πορτρέτο του δημάρχου Αθηναίων *Σπύρου Μερκούρη* που χρονολογείται στο 1914 (Εικ. 13) μπορούν να συγκριθούν εξαιρετικά με την προσωπογραφία του ουμανιστή γιατρού *Ludovicus Nonnius* του Rubens, που χρονολογείται γύρω στο 1635 (Εικ. 14). Τα βιβλία και τα γλυπτά που συνοδεύουν τους προσωπογραφούμενους στα τρία αυτά πορτρέτα είναι στοιχεία ταυτότητας. Τα βιβλία αποτελούν σύμβολο γνώσης, το αγαλματίδιο της Αθηνάς στο πορτρέτο του Σπύρου Μερκούρη είναι σύμβολο της πόλης των Αθηνών, αλλά και σοφίας, απαραίτητης για τη σωστή διαχείριση των κοινών, ενώ το γλυπτό μπούστο του Ιπποκράτη στο πορτρέτο του Nonnius υπογραμμίζει την ιδιότητά του ως γιατρού. Βιβλία και κλασικά γλυπτά συνόδευαν συχνά πορτρέτα αστών και ιδιαίτερα ουμανιστών από το δέκατο έκτο αιώνα. Εκτός από στοιχεία ταυτότητας, ήταν επίσης σύμβολα ατομικής αξίας, κοινωνικού κύρους, και βαθιάς μόρφωσης. Ο Ιακωβίδης τα συμπεριέλαβε σε αρκετές προσωπογραφίες του, συχνότερα τα βιβλία, όπως στο *Πορτρέτο του Όθωνος Τετενέ* (Εικ. 15), του χειρουργού και μεγάλου ευεργέτη *Θεόδωρου Αρεταίου* του 1919 (Εικ. 16), και του γιατρού, καθηγητή στο Πανεπιστήμιο Αθηνών και επίσης μεγάλου ευεργέτη *Διονύσιου Αιγινήτη* του 1919 επίσης (Εικ. 17). Η χρήση των στοιχείων αυτών αποτελεί ένδειξη ότι ο Ιακωβίδης γνώριζε την παράδοση της ουμανιστικής προσωπογραφίας, η οποία βέβαια συνδέεται στενά με την παράδοση της αστικής προσωπογραφίας. Η επαφή του στο περιβάλλον του Μονάχου με προσωπογράφους όπως το Leibl και το Lenbach, που ήξεραν την παράδοση της φλαμανδικής αστικής προσωπογραφίας, θα συνέβαλε στη γνωριμία του με την παράδοση αυτή. Γνωρίζουμε άλλωστε δύο αντίγραφα ιστορικών έργων του Rubens από τον Ιακωβίδη.²³

Ο Γεώργιος Ιακωβίδης φιλοτέχνησε ένα μεγάλο αριθμό πορτρέτων, τα οποία συμπεριλαμβάνουν και πορτρέτα παιδικά, γυναικεία, όπως και πορτρέτα της οικογένειάς του. Τα πορτρέτα που συζητήθηκαν παραπάνω αποτελούν ένα μέρος μόνο της προσωπογραφικής του παραγωγής²⁴ που είναι όμως εξαιρετικά σημαντικό. Τα πορτρέτα αυτά μαρτυρούν τη συνέχεια μιας παράδοσης τουλάχιστον από το δέκατο έβδομο στον εικοστό αιώνα, και από τη Φλάνδρα, στο Μόναχο και στην Ελλάδα. Η συνέχεια αυτή μας επιτρέπει να αναθεωρήσουμε τις έννοιες «μοντερνισμός» και «παράδοση». Όπως είδαμε, τα πορτρέτα του Ιακωβίδη, αλλά και η προσωπογραφία γενικά, συχνά αντιμετωπίστηκαν αντιφατικά από την κριτική. Άλλοτε ο «ρεαλισμός» ενός πορτρέτου θεωρήθηκε δείγμα πρωτοπορίας και μοντερνισμού, και άλλοτε δείγμα συντήρησης και αποτέλεσμα του συμβατικού γούστου της αστικής τάξης. Ο ίδιος ο Ιακωβίδης ήταν εξαιρετικά σαφής όταν διατύπωνε τις απόψεις του για το μοντέρνο:

«Εγώ ακολουθώ τον κλασσικό δρόμο και νομίζω ότι δεν μπορεί ο ζωγράφος



15. Γεώργιος Ιακωβίδης (1853-1932)
Προσωπογραφία Όθωνος Τετενέ
Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη
και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου

με κανέναν τρόπο να περιφρονεί το αντικείμενο που ζωγραφίζει...Δικαιολογούν δε οι μοντέρνοι τας απιστίας αυτάς προς το αντικείμενον, λέγοντας ότι δεν τους ενδιαφέρει το εξωτερικό φαινόμενον, όσο η ψυχή, η βαθυτέρα ουσία του αντικειμένου...Τα θέματα...είναι πολύ απλά και πρέπει ν' αγνοεί κανείς μερικά πολύ στοιχειώδη πράγματα δια να παρασύρεται από την εύγλωττον φιλολογίαν του ζωγραφικού μοντερνισμού...με την ιδίαν δικαιολογίαν της ανησύχου αναζητήσεως, παρουσιάζουν πίνακας εμπρός εις τους οποίους το μάτι, η σκέψις και το αίσθημα μένουν όχι μόνο αδιάφορα και ασυγκίνητα αλλά και ανίκανα ν' αντιληφθούν το παραμικρό.»²⁵

Αν και αντιλαμβάνεται πλήρως τις διαχωριστικές γραμμές και τις σύγχρονες απόψεις περί μοντερνισμού και ακαδημαϊσμού, «του κλασσικού δρόμου», όπως τον αποκαλεί, για τον Ιακωβίδη το ζητούμενο είναι η ακριβής απόδοση του αντικειμένου και ως προς τα εξωτερικά του χαρακτηριστικά αλλά και ως προς τα ψυχικά γνώρισματα. Ο δρόμος για να επιτύχει ο καλλιτέχνης την απόδοση αυτή είναι κατά τον Ιακωβίδη ο «κλασσικός», ο «ρεαλιστικός». Στο δικό του θεωρητικό σύστημα δεν υφίστανται οι έννοιες «μοντερνισμός» και «παράδοση» ως καλλιτεχνικές εναλλακτικές ούτε βέβαια ως δίλημμα. Για τον Ιακωβίδη το σημαντικό είναι η πιστή αναπαράσταση, από την οποία μπορεί να προκύψει και η συγκίνηση. Και η πιστή αναπαράσταση της αστικής τάξης περιελάμβανε υποχρεωτικά ορισμένα βασικά στοιχεία. Το κύρος και η ατομική αξία που κατεξοχήν χαρακτήριζαν έναν αστό μπορούσαν να αποδοθούν μόνο με πολύ συγκεκριμένο τρόπο τουλάχιστον μέσα στα πλαίσια της καλλιτεχνικής παράδοσης που παραδεχόταν ο ζωγράφος. Τα λιτά γήινα χρώματα, τα ελάχιστα παραπληρωματικά στοιχεία, ώστε να μην αποσπάται η προσοχή από τον προσωπογραφούμενο, συνοδευτικά στοιχεία, όπως γλυπτά και βιβλία, οι σοβαρές εκφράσεις των εικονιζόμενων, τα ιδιαίτερα εξατομικευμένα χαρακτηριστικά είναι τα σταθερά μέσα που χρησιμοποιεί ο Ιακωβίδης για να περιγράψει τους αστούς του. Η ευρωπαϊκή καλλιτεχνική παράδοση, σημαντικός



16. Γεώργιος Ιακωβίδης (1853-1932)
Προσωπογραφία Θεοδώρου Αρεταίου, 1919
Συλλογή Πανεπιστημίου Αθηνών



17. Γεώργιος Ιακωβίδης (1853-1932)
Προσωπογραφία Διονυσίου Αιγινίτη, 1919
Συλλογή Πανεπιστημίου Αθηνών

εκφραστής της οποίας υπήρξε ο Rubens, του παρείχε το βασικό πρότυπο. Οι αστοί του Ιακωβίδη μοιάζουν με τους αστούς του Rubens. Αλλά οι αστοί του Ιακωβίδη δεν είναι λιγότερο «μοντέρνοι» από τους αστούς του Rubens. Αντλούν από μια παράδοση, είναι κοντά σε μια τέχνη που έχει θεωρηθεί «ακαδημαϊκή», αλλά δεν είναι στον αντίποδα του «μοντέρνου». Οι αστοί του Ιακωβίδη είναι οι αστοί της εποχής.²⁶ Η «ρεαλιστική» τους απόδοση δεν είναι ούτε σημείο μοντερνισμού, ούτε σημείο συντήρησης. Η εικόνα που πλάθει ο Ιακωβίδης της αστικής τάξης είναι η εικόνα που η αστική τάξη είχε για τον εαυτό της και που σε μεγάλο βαθμό εκπροσωπούσε την πραγματικότητά της. Θεωρώ ότι αυτή τη συγκεκριμένη εικόνα έπλασε ο Ιακωβίδης με τα μορφοπλαστικά μέσα που χρησιμοποίησε.

Η συζήτηση γύρω από τις έννοιες «μοντερνισμός» και «παράδοση» μπορεί να πάρει διαφορετικούς δρόμους ανάλογα με τη θέση του μελετητή. Είναι σίγουρα μια πολύ γόνιμη συζήτηση στη θεώρηση της τέχνης ως πολιτισμικού φαινομένου που διαγράφει πορεία μέσα στον ιστορικό χρόνο. Αλλά βεβαίως οι απόψεις περί «μοντερνισμού» και «παράδοσης» δεν επαρκούν να απαντήσουν στο ερώτημα που αφορά στις επιλογές ενός καλλιτέχνη, στην προκειμένη περίπτωση, στη συγκεκριμένη εικονογράφηση της αστικής τάξης από τον Ιακωβίδη. Ο Ιακωβίδης σαφώς μπορεί να «ταξινομηθεί» σε σχέση με τις κριτικές αυτές έννοιες, αλλά νομίζω ότι σημαντικότερο είναι να κατανοήσει κανείς τις επιλογές του σε σχέση με το κοινωνικό πλαίσιο που καθόρισε την εικόνα της αστικής τάξης που φιλοτέχνησε. Πέρα όμως από το κύρος και την ατομική αξία ενός αστού που ο Ιακωβίδης προέβαλε στα αστικά πορτρέτα του με τις εικονογραφικές επιλογές του υπάρχει ένα ακόμα ζήτημα. Η ομοιογένεια με την οποία αποδίδεται η αστική εικόνα από τον Rubens έως τον Ιακωβίδη είναι χαρακτηριστική της τάξης αυτής. Αν δει κανείς από την άλλη μεριά την πολυμορφία των πορτρέτων αριστοκρατών της νεότερης ευρωπαϊκής ζωγραφικής, από την πολυμορφία των κοστούμιών τους μέχρι τους διαφορετικούς ρόλους που συχνά ενσάρκωναν στα πορτρέτα τους, όπως τους ιδιαίτερα δημοφιλείς ρόλους βοσκών, ή τις προσωποποιήσεις εποχών και θεοτήτων, η διάσταση με τη σταθερή εικόνα της αστικής προσωπογραφίας είναι πραγματικά μεγάλη. Οι κοινωνικές συνθήκες μέσα στις οποίες διαμορφωνόταν η συνείδηση και η εικόνα των αριστοκρατών ευνοούσαν την ελαστικότητα ταυτοτήτων και ρόλων τόσο στην πραγματική όσο και στην εικονική ζωή τους.²⁷ Αυτές οι συνθήκες ήταν πολύ διαφορετικές από το κοινωνικό πλαίσιο που περιέβαλε την αστική τάξη και διαμόρφωνε το δικό της ρόλο και την εικόνα της. Ο επιτυχημένος αστός είχε καταρχήν μια ταυτότητα, ένα ρόλο και μία εικόνα: κύρους, και ατομικής αξίας. Τα στοιχεία αυτά ήταν καθοριστικά και, επομένως, αδιαπραγμάτευτα. Τα στοιχεία αυτά ακριβώς αναπαρήγε ο Ιακωβίδης στις αστικές προσωπογραφίες του.

Δρ. Ναυσικά Λιτσαρδοπούλου
Επιμελήτρια της Εθνικής Πινακοθήκης και Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτζου

Σημειώσεις

1. Βλ. Hans Vlieghe. *Rubens. Portraits of Identified Sitters Painted in Antwerp*, στο Ludwig Burchard (επιμ.) *Corpus Rubenianum*. XIX, Τόμος II. New York: Oxford University Press, 1987, σς. 21-31. Andreas Beyer. *L' Art du Portrait*. Paris: Citadelles et Mazenod, 2003, σς. 33-55. Θανάσης Μουτσόπουλος. *Ομοιότητα Περίπου. Εκδοχές ενός Πορτρέτου του Αντώνη Μπενάκη*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, Μουσείο Μπενάκη, 2004, σς. 27-74.

2. Βλ. Norbert Schneider. *The Art of the Portrait. Masterpieces of European Portrait Painting*. Köln: Taschen, 1999, σς. 6-10. Βλ. επίσης Χρύσανθος Χρήστου. *Προσωπογραφίες από τη Συλλογή του Πανεπιστημίου Αθηνών*. Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, 1987, σς. 14-23. Για την ιδέα του ρεαλιστικού πορτρέτου σε σχέση με την ατομικότητα και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του εικονιζόμενου, και το κατά πόσο ένα «εξιδανικευμένο» πορτρέτο μπορεί να παρουσιάζει έναν «φαινομενικό ρεαλισμό», ενώ υποβαθμίζει μέρος της ατομικότητας του εικονιζόμενου, βλ. Rona Goffen. *Titian's Women*. New Haven and London: Yale University Press, 1997, σ. 47.

3. Η μελέτη της Όλγας Μεντζαφού-Πολύζου του έργου του Ιακωβίδη αποτέλεσε αφετηρία για τη συγγραφή του κειμένου αυτού: Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου. *Γεώργιος Ιακωβίδης. 1853-1932*. Αθήνα: Εκδόσεις Αδάμ, 1999. Οι επισημάνσεις της συγγραφέως σε διάφορες συζητήσεις, όπως και κατά την ανάγνωση του κειμένου αυτού, αποτέλεσαν επίσης σπουδαίο βοήθημα και για την προσωπική μου προσέγγιση στις προσωπογραφίες του καλλιτέχνη. Ευχαριστώ επίσης τον Παύλο Κάβουρα, ο οποίος διάβασε μια πρώτη γραφή του κειμένου, για τις παρατηρήσεις του.

4. Λιλή Ιακωβίδη. *Γεώργιος Ιακωβίδης. Από τη ζωή και από την Τέχνη του*. Αθήνα: Διογένης, 1984, σ. 136. Βλ. και γενικά τις απόψεις του Σπυτέρη για το πορτρέτο στη *Νέα Εστία*: «Η εξέλιξη της προσωπογραφίας στη νεοελληνική ζωγραφική». Τόμος 55 (Ιανουάριος-Ιούνιος 1954), σς. 92-95, «Το ελληνικό πορτραίτο», ό.π., σς. 149-150, και «Η προσωπογραφία του Νικολάου Πολίτη», ό.π., σ. 516. Το τελευταίο κείμενο αναφέρεται ειδικά στην προσωπογραφία του Πολίτη από τον Ιακωβίδη την οποία ο Σπυτέρης θεωρεί «μια ευτυχή εξαίρεση» για την «επιμελημένη τεχνική» και «την ονειροπόλα έκφραση των ματιών».

5 Στο κείμενο αυτό δεν επιχειρώ μια πλήρη ιστοριογραφική παρουσίαση των όρων «ακαδημαϊσμός», «ιδεαλισμός», «νατουραλισμός», «ρεαλισμός» και των μεταξύ τους σχέσεων. Απλώς παρουσιάζω ορισμένες απόψεις πάνω στους όρους αυτούς, οι οποίες στοιχειοθετούν κάποιες σταθερές -ιστορικά- προσεγγίσεις. Η εξέτάσή τους προσφέρει τη δυνατότητα επαναπροσδιορισμού της προσωπογραφίας γενικά, και ειδικά των προσωπογραφιών του Ιακωβίδη, σε σχέση με την κοινωνική και ιστορική αναγκαιότητα με την οποία συνδέονται. Βλ. επίσης για τη σχέση των εννοιών αυτών αναφορικά με την ελληνική ζωγραφική του δέκατου ένατου αιώνα, Αντώνης Κωτίδης. *Ελληνική Τέχνη. Ζωγραφική 19ου Αιώνα*. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1995, σς. 33-34, και ειδικά σε σχέση με το έργο του Ιακωβίδη: Στέλιος Λυδάκης. «Στο περιβάλλον του Μονάχου». *Η Καθημερινή - Επτά Ημέρες*. 27 Φεβρουαρίου 2000, σς. 10-13, και Λυδάκης. *Οι Έλληνες Ζωγράφοι*. Τόμος τρίτος. *Η Ιστορία της Νεοελληνικής Ζωγραφικής (16ος-20ος αιώνας)*. Αθήνα: Εκδοτικός οίκος «Μέλισσα», 1976, σ. 224. Για μια συζήτηση των εννοιών αυτών, βλ. και Μιλτιάδης Παπανικολάου. «Ο ιδεαλισμός στην ελληνική ζωγραφική του 19ου αιώνα», στο *1ο Συμπόσιο για την Τέχνη*. Θεσσαλονίκη: Τελλόγλειο Ίδρυμα, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 1986, σς. 81-86, καθώς και τη διδακτορική διατριβή του Αλκιβιάδη Γ. Χαραλαμπίδη. *Η ελληνική προσωπογραφία του δέκατου ένατου αιώνα*. Θεσσαλονίκη, 1976. Ο Χαραλαμπίδης, όπως και ο Λυδάκης, συνδέει τις έννοιες αυτές και θεωρεί ότι οι Έλληνες προσωπογράφοι του δέκατου ένατου αιώνα, όπως ο Λύτρας, ο Γύζης, ο Ιακωβίδης, που θάψαν στο Μόναχο, φιλοτέχνησαν πορτρέτα που χαρακτηρίζονταν για τον «ακαδημαϊκό ρεαλισμό τους», βλ. ιδιαίτερα σς. 119-120. Βλ. επίσης τη διδακτορική διατριβή της Νίνας-Μαρίας Αθανάσογλου, όπου αναφέρεται στις προσωπογραφίες του Νικηφόρου Λύτρα και στον ακαδημαϊκό τους χαρακτήρα, *Ο ζωγράφος Νικηφόρος Λύτρας (1832-1904)*. Αθήνα, 1976, σς. 101-120. Για το μοντέρνο και το μοντερνισμό, βλ. ιδιαίτερα Κωτίδης. *Μοντερνισμός και «Παράδοση» στην ελληνική τέχνη του μεσοπολέμου*. Θεσσαλονίκη:

University Studio Press, 1993, σς. 15-42. Βλ. επίσης Νίκος Δασκαλοθανάσης. «Η χρήση των όρων «μοντέρνο» και «μοντερνισμός» στην ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα», στο Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, Νίκος Χατζηνικολάου (επιμ.) *Η Ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 1993, σς. 103-115.

6. Τώνης Σπητέρης. *Τρεις αιώνες νεοελληνικής τέχνης. 1660-1967*. Τόμος β. Αθήνα: Εκδοτικός Οργανισμός Πάπυρος, 1979, σς. 30-31.

7. *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*. Τόμος ΙΓ. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1977, σ. 536.

8. Μαρίνος Καλλιγιάς. *Τεχνοκριτικά. 1937-1982*. Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, Μουσείο Μπενάκη, 2003, σ. 157.

9. Ό. π., σ. 436.

10. Ιακωβίδη, σ. 126.

11. Βλ. για παράδειγμα την πολεμική του τεχνοκριτικού Αλέξανδρου Ξύδη ενάντια στη σχολή του Μονάχου, θερμού υπέρμαχου της σχολής του Παρισιού. Αλέξανδρος Ξύδης. *Προτάσεις για την Ιστορία της Νεοελληνικής Τέχνης. Α. Διαμόρφωση Εξέλιξη*. Αθήνα: Ολκός, 1976, σς. 52-58. Για τις απόψεις διαφόρων τεχνοκριτικών όσον αφορά στη σχολή του Μονάχου και του Παρισιού, βλ. και Ιακωβίδη, σς. 132-135.

12. Ιακωβίδη, σ. 129.

13. Βλ. Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα. «Ωριμη αστική προσωπογραφία», στο Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα (επιμ.) *Εθνική Πινακοθήκη 100 Χρόνια. Τέσσερις αιώνες Ελληνικής ζωγραφικής. Από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης και του Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη*. Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου, 2001, σ. 328. Βλ. επίσης Χαραλαμπίδη, καθώς και τη διδακτορική διατριβή της Ιωάννας Θ. Αλεξοπούλου-Καλλιγιάννη. *Η νεοελληνική ζωγραφική-γλυπτική-λογοτεχνία (Σχέσεις ζωγραφικής, γλυπτικής και ποίησης, 1830-1922)*. Τόμος Α. Αθήνα, 1992, σς. 200-212.

14. Για το θέμα του διαχωρισμού ανάμεσα σε πρωτοπόρους και ακαδημαϊκούς δημιουργούς, αλλά και για το ζήτημα της εσωστρέφειας και του εθνοκεντρισμού της νεοελληνικής τέχνης, βλ. το κείμενο της Νίκης Λοϊζίδη. «Η νεοελληνική τέχνη και ο μύθος των μοιραίων επιλογών», στο *Μεταμορφώσεις του Μοντέρνου. Η Ελληνική Εμπειρία*. Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου, 1992, σς. 375-378.

15. Μεντζαφού-Πολύζου, σς. 148-150.

16. Ό. π., σ. 72. Βλ. επίσης Boris Röhl. «Wilhelm Leibl et Gustave Courbet. Réflexions de Leibl sur ses rapports avec la peinture moderne française». *Gazette des Beaux Arts*, Février 1996, σς. 95-106.

17. Για την πιστότητα στην αναπαράσταση των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών των προσωπογραφούμενων, αλλά και της προσωπικότητάς τους, βλ. τις αναλυτικές περιγραφές της Μεντζαφού-Πολύζου, για παράδειγμα, σς. 148-158, 217-218, 228, 260.

18. Ό. π., σ. 202.

19. Αστική προσωπογραφία προϋπήρχε, όπως για παράδειγμα στις Κάτω Χώρες, αλλά και στην Ιταλία κατά το δέκατο έκτο αιώνα. Μέρος αυτής της προσωπογραφικής παραγωγής ήδη παρουσιάζει αντίστοιχα χαρακτηριστικά με αυτά των φλαμανδικών αστικών πορτρέτων του δέκατου έβδομου αιώνα, όπως στη στάση του εικονιζόμενου, στην εξατομίκευση της φυσιογνωμίας, στην έκφραση του προσώπου, στο λιτό περιβάλλον. Όμως η παραγωγή αστικών προσωπογραφιών αυξάνεται σημαντικά κατά το δέκατο έβδομο αιώνα με την ενίσχυση του αστικού στοιχείου πολλών ευρωπαϊκών πόλεων.

20. Μεντζαφού-Πολύζου, σ. 72, Χρύσανθος Χρήστου. *Η ελληνική ζωγραφική 1832-1922*. Αθήνα: Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, 1981, σ. 63, και Χρήστου. «Γεώργιος Ιακωβίδης 1853-1932», στο Λυδάκης. *Οι Έλληνες Ζωγράφοι*. Τόμος πρώτος. Από τον 19ο αιώνα στον 20ο,

Αθήνα: Εκδοτικός οίκος «Μέλισσα», 1974, σ. 236. Βλ. επίσης Röhrl, σ. 95. Για τη σχέση ειδικά της ζωγραφικής του Leibl με τη φλαμανδική ζωγραφική του δέκατου έβδομου αιώνα, βλ. Christiane Stukenbrock. “Wilhelm Leibl und die Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts”, στο Götz Czymmek, Christian Lenz (επιμ.) *Wilhelm Leibl*. München: Neue Pinakothek, Köln: Wallraf-Richartz-Museum, 1994, σς. 114-123. Επίσης για τη σχέση του Lenbach με τη φλαμανδική τέχνη, η οποία περιελάμβανε και αντίγραφα έργων του Rubens από το γερμανό ζωγράφο, βλ. Winfried Ranke et al. *Franz von Lenbach 1836-1904*. München: Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1987, σς. 51-53, 118-120, 242.

21. Για τα πολιτικά και οικονομικά γεγονότα της εποχής στις Κάτω Χώρες, που σχετίζονται και με την εμφάνιση ενός ισχυρού αστικού στοιχείου, βλ. Jonathan I. Israel. *The Dutch Republic. Its Rise, Greatness, and Fall. 1477-1806*. Oxford: Clarendon Press, 1998, σς. 233-591.

22. Για τα αστικά πορτρέτα του Rubens, βλ. Vlieghe. Βλ. επίσης Frances Huemer. *Portraits*, στο Burchard, XIX, Τόμος I. London: Phaidon Press, 1977.

23. Για τα αντίγραφα έργων του Rubens από τον Ιακωβίδη, βλ. Μεντζαφού-Πολύζου, αρ. κατ. 27, 28, σ. 335.

24. Στο κείμενο αυτό αναφέρω ορισμένα μόνο από τα αστικά πορτρέτα του Ιακωβίδη. Κάποια αστικά πορτρέτα ο Ιακωβίδης επίσης ζωγράπισε σε προτομή. Σε αυτά τα παραπληρωματικά στοιχεία είναι ακόμα λιγότερα. Η βασική όμως ιδέα ως προς τα ιδιαίτερα εξατομικευμένα χαρακτηριστικά, τη σοβαρότητα και το κύρος του εικονιζόμενου και τη λιτότητα του περιβάλλοντος είναι ίδια με τα αστικά πορτρέτα των τριών τετάρτων. Βλ. για παράδειγμα στη Μεντζαφού-Πολύζου, το πορτρέτο του αντιπροέδρου του Αρείου Πάγου Αναστάσιου Πολυζώδη, αρ. κατ. 241, σ. 270, του επίσης αντιπροέδρου του Αρείου Πάγου Βασιλείου Οικονομίδη, αρ. κατ. 242, σ. 270, του ιδρυτή της Τράπεζας Πίστewς Ιωάννη Κωστόπουλου, αρ. κατ. 232, σ. 265.

25. Βλ. τη συνέντευξη του Ιακωβίδη στο περιοδικό *Εβδομάς* τον Αύγουστο του 1931 εν μέρει δημοσιευμένη στο *Μεταμορφώσεις του Μοντέρνου*, μαζί με άλλα κείμενα τεχνοκριτικών και καλλιτεχνών των πρώτων δεκαετιών του εικοστού αιώνα, σ. 311. Βλ. επίσης την ίδια συνέντευξη στην Ιακωβίδη, σς. 95-99.

26. Βλ. μια αντίστοιχη αντίληψη όσον αφορά στην προσωπογραφία της βενετσάνικης τάξης των πατρικών κατά την Αναγέννηση: Rona Goffen. “Crossing the Alps: Portraiture in Renaissance Venice”, στο Bernard Aikema, Beverly Louise Brown (eds.) *Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the Time of Dürer, Bellini and Titian*. London: Thames and Hudson, 1999, σς. 115-131.

27. Σημαντικό παράδειγμα της παράδοσης της προσωπογραφίας αριστοκρατών στην ευρωπαϊκή ζωγραφική αποτελούν τα πορτρέτα του Anthony van Dyck. Ανάμεσα σε μια εκτεταμένη βιβλιογραφία για το θέμα αυτό, βλ. Emilie E. S. Gordenker. *Anthony van Dyck (1599-1641) and the Representation of Dress in seventeenth-century Portraiture*. Turnhout, Belgium: Brepols Publishers, 2001. Βλ. επίσης τη σειρά πορτρέτων μεταμφιεσμένων κυριών της αριστοκρατίας: Crispijn de Passe. *Les vrais pourtraits de quelques unes des plus grandes dames de la Chrestienté desguisées en bergères*. Amsterdam : Joof Broersz, 1640.

Ο Γεώργιος Ιακωβίδης και οι καλλιτεχνικοί θεσμοί στην Ελλάδα τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα

Στη σελίδα 31 του περιοδικού *Πινακοθήκη*, σε τεύχος που κυκλοφόρησε το 1920¹, ανάμεσα σε σχόλια που αφορούν διαγωνισμό ανέγερσης μνημείου πεσόντων χωροφυλάκων με κριτική επιτροπή αποτελούμενη από υπαλλήλους του υπουργείου γεωργίας, την ίδρυση ηρώου στη Μυτιλήνη με βάση ύψους 30 μέτρων ή την εφοπλιστική επιχορήγηση της κατασκευής «*τεραστίου μαρμαρίνου αγάλματος αρπίου ευζώνου*» με σκοπό τη συμβολική αναπαράσταση της ιδέας του ελληνισμού «*ως νικηφόρου και εκπολιτιστικής δυνάμεως της Ανατολής*», μπορεί κανείς να διαβάσει και την ακόλουθη είδηση: «*Οι μαθηταί της Καλλιτεχνικής Σχολής του Πολυτεχνείου υπέβαλον εις το Υπουργείον αναφοράν ζητούντες την απόλυσιν του Διευθυντού αυτής κ. Γεωργίου Ιακωβίδου επί ανεπαρκεία [...]*».

Ποια υπήρξε η τύχη των μνημείων των οποίων την επικείμενη υλοποίηση αναγγέλλει το περιοδικό, παραμένει άγνωστο². Σίγουρο είναι, απ' την άλλη, το γεγονός πως το αίτημα των σπουδαστών, αποτελεί πλέον μια σθεναρή και αμετάκλητη θέση στην οποία θα επανέλθουν δυο χρόνια αργότερα, στις 22 Νοεμβρίου 1922, μέσω υποβολής υπογεγραμμένης αίτησης προς τον «αρχηγόν» της «Επαναστατικής Επιτροπής» Νικόλαο Πλαστήρα όπου, αφού επισημαίνεται ότι «*Η από πολλών ετών λειτουργούσα καλλιτεχνική επίσημος Σχολή του Κράτους, υπό την διεύθυνσιν του κ. Γ. Ιακωβίδου έβαινε διαρκώς χωλαίνουσα, καταστάσα κέντρον αμαθείας και εντροπής, σήμερον δε ευρίσκεται εις το σκότος και την αφάνειαν*», ζητείται η άμεση απομάκρυνση μιας σειράς καθηγητών «*και προπάντων των εν τη διεύθυνση ευρισκομένων*»³. Τι οδήγησε άραγε τους σπουδαστές στην υιοθέτηση του ακραίου αιτήματος της αποπομπής ενός ζωγράφου που από το 1904 υπήρξε (άμισθος) καθηγητής και από το 1910 διευθυντής τού μόνου καλλιτεχνικού εκπαιδευτικού ιδρύματος της χώρας; Αν μάλιστα σκεφθεί κανείς πως η έλευση του Ιακωβίδη στην Ελλάδα, το 1900, για την ανάληψη της θέσης του διευθυντή της «εν Αθήναις Πινακοθήκης» μετά από ευδόκιμη πολυετή παραμονή στο Μόναχο, είχε χαιρετιστεί από τον Τύπο της

εποχής ως μείζον γεγονός εφόσον ο ζωγράφος, ως καλλιτέχνης μεγάλου βεληνεκούς, «θα υψώνει όταν πρέπει την έγκυρον φωνήν του υπέρ της αληθούς τέχνης»⁴, η στάση των σπουδαστών μοιάζει καταρχήν δυσερμίνευτη.

Φυσικά, δεν είναι απαραίτητως παράδοξο το να μη συνάδουν οι θέσεις ενός αρθρογράφου του καθημερινού Τύπου και τα αιτήματα μιας ομάδας φοιτητών. Ωστόσο, στη συγκεκριμένη περίπτωση, φαίνεται πως η απόκλιση ανάμεσα στο σχόλιο της εφημερίδας που συντάσσεται το 1900 και στο σπουδαστικό αίτημα που διατυπώνεται αρχικά το 1920, αποκαλύπτει μια πραγματική μετατόπιση η οποία, τουλάχιστον σε ό,τι αφορά όσους παρακολουθούν τις κυρίαρχες καλλιτεχνικές εξελίξεις στην ελληνική πρωτεύουσα, πράγματι συντελέσθηκε μέσα σε αυτή την εικοσαετία. Από την άλλη πλευρά, το γεγονός ότι, από καθαρά μορφική άποψη, στους πίνακες του Ιακωβίδη των ετών 1900-1920 δεν παρατηρούνται ουσιαστικές μεταβολές, μπορεί να μας οδηγήσει στο συμπέρασμα πως η αναζήτηση των αιτιών της μετατόπισης των αντιλήψεων δεν πρέπει να αναζητηθεί σ' αυτή καθαυτή την εξέλιξη του έργου του αλλά τόσο στο ευρύτερο ιστορικό πλαίσιο αυτής της περιόδου, όσο και στην σταδιοδρομία του ζωγράφου ως επαγγελματία και ως πρωταγωνιστή των νεοπαγών καλλιτεχνικών θεσμών του νεοελληνικού κράτους.

Πράγματι, ο φθίνων 19ος αιώνας κληροδότησε στην πρώτη εικοσαετία του 20ού μια σειρά από ιστορικές αντιθέσεις –από την πτώχευση του 1893 ως τη στρατιωτική ήττα στον ελληνοτουρκικό πόλεμο του 1897– που στη δίνη του «εθνικού Διχασμού» θα αγγίξουν το οριακό τους σημείο. Τώρα θα παγιωθεί η πόλωση ανάμεσα στους οπαδούς του στέμματος που απαρτίζουν και το συντηρητικότερο κομμάτι της ελληνικής κοινωνίας και στους θιασώτες ενός αστικού εκσυγχρονισμού με φιλελεύθερα πολιτικά και οικονομικά χαρακτηριστικά. Και δεν υπάρχει καμιά αμφιβολία ότι η πρόσκληση του Ιακωβίδη στην Ελλάδα για την ανάληψη της διεύθυνσης της Πινακοθήκης το 1900 –με νόμο που σήμερα θα ονομαζόταν «φωτογραφικός»⁵– έβρισκε το ισχυρότερο έρεισμά της στον ίδιο τον πυρήνα της πρώτης «ομάδας», δηλαδή στους κύκλους των Ανακτόρων και ειδικότερα στο πρόσωπο του φιλότεχνου πρίγκιπα Νικόλαου που είχε ήδη συναντήσει τον ζωγράφο στο Μόναχο⁶. Τούτος ο συσχετισμός, που ειδικά αυτή την παραγμένη περίοδο δεν μπορεί παρά να γίνεται αντιληπτός με πολιτικούς όρους, έμοιαζε να επιβεβαιώνεται στη συνέχεια από την σχεδόν απόλυτη κυριαρχία του Ιακωβίδη στο πλαίσιο των καλλιτεχνικών θεσμών.

Τουλάχιστον ως το 1918 ο ζωγράφος, εκτός του ότι διηύθυνε την Πινακοθήκη και τη Σχολή, κατείχε περίοπτη θέση και σε κάθε είδους κριτική ή οργανωτική επιτροπή, όπως, για παράδειγμα, στην επιτροπή του «Μποζείου διαγωνισμού» το 1908, του «Αβερώφειου διαγωνισμού» το 1911, του «Ράλλειου διαγωνισμού» και της «Βυζαντινής Εκθέσεως» το 1912, της «Διαρκούς καλλιτεχνικής εκθέσεως» το 1915⁷. Ο Ιακωβίδης ήταν επίσης ο πρώτος ο οποίος απέσπασε το «Αριστείον Γραμμάτων και Τεχνών» αμέσως μετά τη θέσπισή του το 1914⁸ ενώ ήδη το 1904 του είχε απονεμηθεί ο Χρυσός Σταυρός των Ιππο-



Εικ. 1. Στη συνεστίωση του Συνδέσμου
Ελλήνων Καλλιτεχνών το 1910

τών του Βασιλικού Τάγματος του Σωτήρος⁹. Ο ζωγράφος ανήκε σε εκείνη την κατηγορία των καλλιτεχνών που απολάμβαναν την κοινωνική τους καταξίωση¹⁰. Με δεδομένο το μικρό βεληνεκές της καλλιτεχνικής κίνησης στην ελληνική πρωτεύουσα τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, ό,τι έχει συμπυκνωθεί –σε σχέση με την δραστηριότητα του Ιακωβίδη– στη φράση «Είκοσι χρόνια κυριαρχίας στην καλλιτεχνική ζωή της Αθήνας» μπορεί να θεωρηθεί απολύτως δικαιολογημένο¹¹.

Διότι η κατοχή της διευθυντικής θέσης σε ένα δημόσιο εκπαιδευτικό ίδρυμα στο οποίο το διδακτικό προσωπικό, τουλάχιστον ως το 1915, δεν εκλέγεται αλλά διορίζεται¹², παρέχει εκ των πραγμάτων το προβάδισμα ως προς την επιλογή των διδασκόντων, δηλαδή ως προς την πρόσβαση σε μια από τις ελάχιστες δυνατότητες επαγγελματικής αποκατάστασης των καλλιτεχνών. Το ίδιο ωστόσο μπορεί να συμβεί ακόμη και στην περίπτωση διορισμού διά εκλογής. Για παράδειγμα, το 1923, η βαρύνουσα ψήφος για την εκλογή του Νικόλαου Λύτρα αντί του Κωνσταντίνου Παρθένη ως καθηγητή της Σχολής –σε μια σχεδόν ανοιχτή αντιπαράθεση συντηρητικών και φιλελεύθερων για τον έλεγχο του εκπαιδευτικού ιδρύματος– ήταν αυτή του προέδρου της εισηγητικής επιτροπής, δηλαδή του Γεώργιου Ιακωβίδη¹³.

Το ίδιο συμβαίνει και σε σχέση με τη θέση του Ιακωβίδη ως διευθυντή της Πινακοθήκης που διαχειρίζεται κληροδοτήματα, δωρεές αλλά και χαράζει την όποια πολιτική αγορών¹⁴. Και δεν υπάρχει καμιά αμφιβολία ότι το θεσμικό κύρος του ζωγράφου θα προσέδιδε επίσης βαρύνουσα σημασία στις εισηγήσεις του ως προς τις αναθέσεις παραγγελιών, μέσω της εμπλοκής του σε παντός είδους επιτροπές. Αυτές οι αναθέσεις αποτελούσαν ουσιαστικά και την μόνη δίοδο απορρόφησης του έργου των επαγγελματιών καλλιτεχνών μιας χώρας με προφανώς πολύ μικρή, αν όχι ανύπαρκτη, αγορά τέχνης¹⁵.

Ο Ιακωβίδης είχε επίσης ενεργό παρουσία στον «Σύνδεσμο Ελλήνων Καλλιτεχνών», (ΣΕΚ) ένα επαγγελματικό σωματείο που ιδρύθηκε το 1910 (εικ. 1) και που, τουλάχιστον ως τη δεκαετία του 1930, αποτελούσε το μόνο θεσμό ο οποίος μπορούσε να εγγυηθεί την προώθηση οποιουδήποτε αιτήματος σχετιζόταν με την καλλιτεχνική ζωή της Ελλάδας. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός πως το 1921, στην αλληλογραφία μεταξύ ιταλικής και ελληνικής κυβέρνησης με θέμα την εκπροσώπηση της Ελλάδας στη Biennale της Βενετίας, ο ΣΕΚ αναφέρεται ως το αρμόδιο όργανο για την διοργάνωση της ενδεχόμενης συμμετοχής¹⁶. Αλλά και στα πρόδρομα σχήματα του ΣΕΚ, όπως η «Εταιρεία Γραμμάτων και Τεχνών» (1905), ο «Σύλλογος Ελλήνων Καλλιτεχνών» (1906), ή στην επιτροπή προετοιμασίας της διεθνούς «Καλλιτεχνικής έκθεσης της Ρώμης» (1911)¹⁷ ο Ιακωβίδης έπαιζε επίσης σημαίνοντα ρόλο.

Φυσικά, στη θεσμική εμπλοκή του Ιακωβίδη ασκήθηκε συχνά έντονη κριτική που όμως, τις περισσότερες φορές, διατυπώνονταν με τους όρους μιας καλλιτεχνικής διαφωνίας. Τα επιχειρήματα, για παράδειγμα, του διευθυντή του περιοδικού *Πινακοθήκη* κατά του Ιακωβίδη, εστιάζονται στη «γερμανική τεχνο-

τροπίαν» του, ενώ, στην ουσία, κάτω από το τεχνοτροπικό άλλοθι λανθάνουν αντιθέσεις οι οποίες προέκυψαν ανάμεσα στον τεχνοκριτικό –που κάθε άλλο παρά θιασώτης νεοτερικών τάσεων υπήρξε– και το ζωγράφο σε σχέση με την ελληνική εκπροσώπηση στην «Καλλιτεχνική έκθεση της Ρώμης»¹⁸. Αλλά και η αντικατάσταση του καλλιτεχνικά συντηρητικού Ιακωβίδη, το 1918, από τον υποστηρικτή των νέων τάσεων Ζαχαρία Παπαντωνίου στη διεύθυνση της Πινακοθήκης –με διάταξη σκανδαλοδέστερη από εκείνη με την οποία είχε διοριστεί ο προκάτοχος του¹⁹– εμφανίζεται ως ανάγκη εκσυγχρονισμού που πραγματοποιείται με «Περί οργανώσεως» νόμο, ενώ στην ουσία πρόκειται για μια ευθεία πολιτική παρέμβαση εκ μέρους των φιλελεύθερων με στόχο τον έλεγχο του ιδρύματος. Η «ανεπάρκεια», τέλος, του Ιακωβίδη την οποία καυτηριάζουν οι ανακοινώσεις των διαμαρτυρούμενων σπουδαστών, συγκαλύπτει ουσιαστικά την ανάγκη –που δύσκολα θα θεωρηθεί μη νόμιμη– μιας νέας γενιάς καλλιτεχνών να αποκτήσουν πρόσβαση σε ένα θεσμικό σύστημα που μοιάζει να τους αποκλείει με τρόπο απόλυτο²⁰.

Με αυτή την έννοια, η αντιπαράθεση ανάμεσα στους υποστηρικτές του ενός ή του άλλου εικαστικού ιδιώματος δεν πρέπει να εκλαμβάνεται ως σύγκρουση που στοχεύει στην επικράτηση ή την απόρριψη αυτονοηματοδοτούμενων καλλιτεχνικών μορφών αλλά είναι σε μεγάλο βαθμό απαραίτητο να συνδέεται και με ζητήματα ελέγχου, πρόσβασης ή ανανέωσης των υπαρχόντων θεσμικών μηχανισμών²¹. Τα παραδείγματα των «αισθητικών» προτιμήσεων του Ιακωβίδη και του Παπαντωνίου μπορούν ενδεχομένως να τεκμηριώσουν επαρκέστερα αυτή την θέση.

Δεν υπάρχει, λόγου χάριν, αμφιβολία ότι τα καινοτόμα χαρακτηριστικά της ζωγραφικής του Παρθένη προσφέρονται προς αμεσότερο συσχετισμό, σε συμβολικό τουλάχιστον επίπεδο, με τις ανανεωτικές ιδέες των φιλελεύθερων των οποίων ο Παπαντωνίου υπήρξε φυσικά θιασώτης. Ωστόσο, ο «ορίζοντας» αυτών των ιδεών του ήπιου αστικού εκσυγχρονισμού συγκροτούσε και το όριο των μορφικών καινοτομιών που ο Παπαντωνίου μπορούσε να εκλάβει ως ανεκτές. Είναι γνωστές οι καταδικαστικές κρίσεις που θα διατυπώσει το 1931 σε σχέση με τη ζωγραφική του Στέρν²². Ό,τι ενεργοποιεί την απορριπτική κρίση του Παπαντωνίου πρέπει περισσότερο να συσχετισθεί με την ιστορική του αδυναμία να ενσωματώσει την τέχνη του Στέρν σε έναν πλαίσιο που να μην υπερβαίνει το πεδίο των προσδοκιών του μεσοπολεμικού αστικού φιλελευθερισμού και λιγότερο με αυτά καθαυτά τα ρηξικέλευθα χαρακτηριστικά της εικαστικής γλώσσας του ζωγράφου.

Αλλά αν ο Παπαντωνίου υπήρξε λιγότερο ανεκτικός στη μορφική καινοτομία απ' ό,τι θα μπορούσε κανείς καταρχήν να υποθέσει, ο Ιακωβίδης υπήρξε, με αντιστρόφως ανάλογο τρόπο, λιγότερο άκαμπτος. Στο μέτρο που η νεοτερική ζωγραφική του Νικόλαου Λύτρα θα «οροθετούνταν» από το πλαίσιο ενός εκπαιδευτικού μηχανισμού τον οποίο ήταν ακόμη σε θέση να ελέγξει, ο Ιακωβίδης υποστήριξε, το 1923, την ένταξη του καλλιτέχνη στο διδακτικό προσω-

πικό της Σχολής. Με αυτή του την ενέργεια και τιμούσε τη μνήμη του σεβαστού του δασκάλου Νικηφόρου Λύτρα, πατέρα του Νικόλαου²³, και, βεβαίως, απέτρεπε την εκλογή του εκλεκτού των φιλελεύθερων –και υπέρ το δέον «ελευθεριάζοντος»– Κωνσταντίνου Παρθένη. Και όταν και η ζωγραφική του τελευταίου «οροθετήθηκε» από το ίδιο πλαίσιο, μετά τον διορισμό του στη Σχολή το 1929, ο Ιακωβίδης εμφανίσθηκε σαφώς θετικότερος ως προς τα ποιητικά χαρακτηριστικά της τέχνης του Παρθένη. Στη συνέντευξη που παραχώρησε στον Κωστή Μπαστιά το 1931²⁴ και που μπορεί να θεωρηθεί η παρακαταθήκη μιας πολυετούς πορείας, ο Ιακωβίδης αποκαλεί ευθέως τον Παρθένη «λαμπρό ζωγράφο» ενώ οι αρνητικές του κρίσεις για τον «ανέστιο» Στέρη βρίσκουν κάλλιστα το πάρισό τους στις αντίστοιχου περιεχομένου δηλώσεις του Παπαντωνίου που έχουν ήδη μνημονευθεί.

Παρότι το ατομικό αισθητήριο ως κριτήριο επιμέρους επιλογών κάθε άλλο παρά πρέπει να αποκλεισθεί²⁵, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η διατήρηση των θεσμικών ισορροπιών καθόρισε σε μεγάλο βαθμό τις «αισθητικές» αποφάσεις όσων εμπλέκονταν με καίριο τρόπο στους καλλιτεχνικούς θεσμικούς μηχανισμούς στην Ελλάδα των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα. Το γεγονός ότι, ως έναν τουλάχιστον βαθμό, αυτή ακριβώς η εμπλοκή και όχι αποκλειστικά αυτό καθαυτό το καλλιτεχνικό έργο ή οι καλλιτεχνικές αντιλήψεις, είναι που ενεργοποιεί τις αντιδράσεις όσων νιώθουν θεσμικά αποκλεισμένοι, μπορεί ίσως να πιστοποιήσει η διαφορετική αντίδραση των σπουδαστών της Σχολής Καλών Τεχνών που δεν έχει τώρα ως στόχο τους «επιγόνους»-μαθητές²⁶ του συνταξιοδοτημένου πλέον Ιακωβίδη αλλά, αντιθέτως, εκείνον τον οποίο μια δεκαετία πριν, οι σπουδαστές της ίδιας Σχολής υποδείκνυαν –στο υπόμνημά τους προς τον Πλαστήρα– ως κατάλληλο για να αναπληρώσει τον Ιακωβίδη στη διεύθυνση του ιδρύματος: τον Ζαχαρία Παπαντωνίου. Στις αρχές Απριλίου του 1933, οι σπουδαστές απείχαν πράγματι από το μάθημα της αισθητικής και της ιστορίας της τέχνης που δίδασκε ο Παπαντωνίου²⁷ και τον αποδοκίμασαν λόγω μιας αρνητικής κριτικής του για το έργο του Ουμβέρτου Αργυρού. Η μακρά περίοδος πολιτικής κυριαρχίας των φιλελεύθερων και ο συχνά καταχρηστικός εκ μέρους τους χειρισμός του θεσμικού μηχανισμού, αποτελούν γεγονότα που ίσως δεν πρέπει να θεωρηθούν άσχετα με τη νέα, «συντηρητική» αυτή τη φορά, μετατόπιση των σπουδαστών, την οποία πόρρω απείχε από το να αποτρέψει η επαμφοτερίζουσα στάση του νέου θεσμικά «παντοδύναμου» «φιλελεύθερου» διευθυντή της Σχολής, γλύπτη Κώστα Δημητριάδη²⁸. Αλλά αν οι μετατοπίσεις ως προς την ποιότητα ενός καλλιτεχνικού έργου συναρτώνται εντέλει με «εξωκαλλιτεχνικές» παραμέτρους, τούτο δεν σημαίνει ότι αυτές οι παράμετροι δεν έχουν τις επιπτώσεις τους και στην εξέλιξη αυτού καθαυτού του έργου ενός καλλιτέχνη. Το παράδειγμα του Ιακωβίδη είναι πάλι εδώ διαφωτιστικό.

Οι μελετητές του έργου του έχουν επισημάνει την ιμπρεσιονιστική κατεύθυνση, με την έννοια που ο όρος αυτός αποκτά στη Γερμανία, προς την οποία



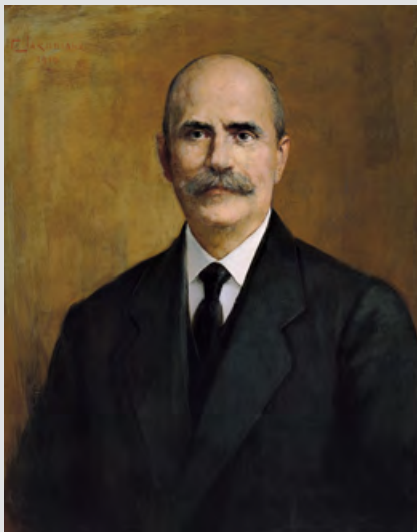
Εικ. 2. Γεώργιος Ιακωβίδης, (1853-1932)
Όχθη Ποταμού, π. 1898
 Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη
 και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
 Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη

κινείται η ζωγραφική του Ιακωβίδη τα τελευταία χρόνια του 19ου αιώνα. Αυτή η κατεύθυνση δεν διέλαθε βεβαίως της δύσκολα προσαρμόσιμης σε παρόμοιους νεοτερισμούς ελληνικής τεχνοκριτικής, που περιέγραψε ορισμένα από αυτά τα έργα ως «μαλιαρά»²⁹ (εικ. 2). Τα ιμπρεσιονιστικά χαρακτηριστικά, παύουν ουσιαστικά να καλλιεργούνται στο έργο του Ιακωβίδη μετά το 1900, δηλαδή μετά την άφιξη του ζωγράφου στην Ελλάδα. Τόσο ο φόρτος της διοικητικής και εκπαιδευτικής εργασίας όσο και οι περιορισμοί τους οποίους εκ των πραγμάτων επιβάλλει η συστηματική ενασχόληση με τους δημόσιους θεσμούς –σε αντίθεση με την ιδιωτική σταδιοδρομία που ο καλλιτέχνης ακολουθούσε στο Μόναχο– σχετίζονται πιθανότατα με την αναστολή παρόμοιων πειραματισμών. Επιπλέον, η ανάγκη προσαρμογής σε ένα διαφορετικό πολιτιστικό και κοινωνικό περιβάλλον και, κατά συνέπεια, σε μια διαφορετικού μεγέθους και διαφορετικών αντιλήψεων αγορά, έχει τις επιπτώσεις της και στην θεματολογία του ζωγράφου.

Η κεντροευρωπαϊκή παράδοση –με βάση, κυρίως, το παράδειγμα της γαλλικής ακαδημαϊκής θεωρίας του 17ου αιώνα– είχε από μακρού προχωρήσει στην ιεραρχική κατάταξη των «ειδών» της ζωγραφικής και είχε διαμορφώσει ένα κοινό, τόσο για τις μείζονες όσο και για τις ελάσσονες αυτές καλλιτεχνικές κατηγορίες. Οι ιστορικές μετατοπίσεις των επόμενων αιώνων είχαν οδηγήσει στην ανακατάταξη αυτής της ιεράρχησης προς όφελος, κυρίως, της ηθογραφίας, που με τον καιρό, γνώρισε, ως «είδος», εσωτερικές εξειδικεύσεις, οι οποίες αντιστοιχούσαν κάθε φορά σε διαφορετικές ομάδες κοινού. Όπως είναι γνωστό, ένα μεγάλο μέρος του έργου του Ιακωβίδη συνδέεται με μια τέτοια εξειδίκευση και αφορά τη «ζωγραφική παιδιών»³⁰. Στην Ελλάδα ωστόσο, όπου απουσιάζει μια ανάλογη παράδοση, παρόμοιες εξειδικεύσεις ήταν αδύνατο να βρουν το εξίσου ειδικό κοινό τους. Σε τούτη την αδυναμία εδράζεται η ουσια-



Εικ. 4. Γεώργιος Ιακωβίδης, (1853-1932)
Νεκρή Φύση με Σταφύλια, 1928
Ιδιωτική συλλογή



Εικ. 5. Γεώργιος Ιακωβίδης, (1853-1932)
Προσωπογραφία Ιωάννη Κωστόπουλου, 1919
Συλλογή Alpha Bank



Εικ. 3. Γεώργιος Ιακωβίδης, (1853-1932)
Γεράνια σε Κάνιστρο, 1906, Ιδιωτική συλλογή

στική εγκατάλειψη αυτής της θεματολογίας από τον Ιακωβίδη μετά το 1900³¹ και η στροφή του προς τα «είδη» της ζωγραφικής που ήταν σε θέση να απευθυνθούν σε ένα λιγότερο εξειδικευμένο κοινό: την ανθογραφία (εικ. 3), τη νεκρή φύση (εικ. 4) και, κυρίως, την προσωπογραφία (εικ. 5), το κατεξοχήν «είδος» που έλκει την προτίμηση μιας αναδύομενης αστικής τάξης η οποία επιθυμεί να επενδύσει στο «πολιτιστικό της κεφάλαιο»³².

Το 1926 ο Ιακωβίδης εισήλθε στην Ακαδημία Αθηνών που είχε συσταθεί από τον Πάγκαλο το ίδιο έτος³³. Συνταξιοδοτήθηκε «μετά πολλών επαίνων»³⁴ το 1930 τερματίζοντας μια σταδιοδρομία που διήρκεσε λίγο-πολύ μισόν αιώνα. Ο Ιακωβίδης θεωρείται σήμερα ένας από τους πλέον ταλαντούχους έλληνες ακαδημαϊκούς ζωγράφους. Ανεξάρτητα από επιμέρους κρίσεις, το γεγονός αυτό ούτε στην εποχή του αμφισβητήθηκε ουσιαστικά. Εκείνο που εδώ έγινε προσπάθεια να καταδειχθεί είναι ότι τόσο οι διαμάχες στις οποίες ενεπλάκη όσο και η εξέλιξη του έργου του, σχετίζονται περισσότερο με τις ιστορικές μετατοπίσεις του καιρού του και λιγότερο μ' αυτή καθαυτή τη ζωγραφική του. Γιατί, εντέλει, οποιαδήποτε γόνιμη ενασχόληση με την τέχνη υπερβαίνει σαφώς την απλή απόπειρα της οπτικής –και σήμερα όχι πλέον μόνο οπτικής– μορφοποίησης του κόσμου και συνδέεται εκ των πραγμάτων με όλες τις σημαντικές παραμέτρους της κοινωνικής ζωής. Κι αυτό, η μακρά πορεία του Ιακωβίδη το αποδεικνύει με τον προφανέστερο τρόπο.

Νίκος Δασκαλοθανάσης
Επίκουρος Καθηγητής Ιστορίας της Τέχνης
στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών

10 Σεπτεμβρίου 2005

Σημειώσεις

1. Έτος Κ', τχ.229-230, Μάρτ.-Απρ. 1920, στήλη «Γράμματα και Τέχναι».
2. Το μνημείο προς τιμήν των πεσόντων χωροφυλάκων πάντως είναι τελικώς βέβαιο ότι ουδέποτε ανεγέρθη εφόσον οι τεχνικοί του Υπουργείου Γεωργίας, όπως επισημαίνεται στην ίδια στήλη, απέρριψαν και τα 10 προπλάσματα που υποβλήθηκαν προς κρίση.
3. Οι σπουδαστές ζητούν συγκεκριμένα την αντικατάσταση του Ιακωβίδη «*δια του κ. Παπαντωνίου*». Η αίτηση αναδημοσιεύεται φωτομηχανικά στο βιβλίο της Δήμητρα Τσούχλου και του Ασαντούρ Μπαχαριάν, *Η Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών. Χρονικό 1836-1984*, Αθήνα, Άποψη, 1984, σσ. 81-82, όπου και αναφέρεται πως φυλάσσεται στο αρχείο του Ανδρέα Γεωργιάδη. Ο Ανδρέας Γεωργιάδης και ο Σπύρος Βασιλείου είναι μεταξύ εκείνων που υπογράφουν την αίτηση.
- 4 Εφ. Άστυ, 14 Μαΐου 1900.
5. Ο νόμος ΒΨΛΔ που δημοσιεύθηκε τον Απρίλιο του 1900 όριζε ότι ο υποψήφιος Έφορος της Πινακοθήκης έπρεπε να είναι «*καλλιτέχνης πανθομολογούμενης φήμης εν τη Εσπερία σπουδάσας την ζωγραφικήν και διαπρέφας εν τη ασκήσει αυτής*», παραθέτει ο Κώστας Μπίρης, *Ιστορία του Εθνικού Μετσοβίου Πολυτεχνείου*, Αθήνα, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, 1957, σ. 345.
6. Βλ. το απόσπασμα της επιστολής του Γεώργιου Χατζόπουλου με ημερομηνία 7 Νοεμβρίου 1899 που δημοσιεύει η Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου, *Ιακωβίδης*, Αθήνα, εκδόσεις Αδάμ, 1999, σ. 208, όπου επισημαίνεται το διάβημα του πρίγκιπα προς τον αρμόδιο υπουργό με στόχο ακόμη και την (πρόωρη) αυτονόμηση της Σχολής Καλών Τεχνών από το Πολυτεχνείο ώστε να μπορέσει ο Ιακωβίδης να αναλάβει τα νήια της. Η αυτονόμηση της Σχολής δεν θα επιτευχθεί παρά το 1910 και τότε πράγματι ο Ιακωβίδης θα γίνει ο πρώτος της διευθυντής.
7. Ο Ιακωβίδης συμμετείχε προφανώς και σε λιγότερο σημαντικές επιτροπές. Είναι ενδεικτικό πως στην ίδια στήλη του περιοδικού *Πινακοθήκη* που μνημονεύεται το αίτημα των σπουδαστών περί αποπομπής του από τη Σχολή παρατίθεται η πληροφορία πως ο ζωγράφος αποτελεί μέλος της κριτικής επιτροπής «*δια το ανεγερθησόμενον εν Τριπόλει αναμνηστικόν μνημείον των πεσόντων ανδρών του 11ου πεζικού συντάγματος*».
8. Τις πληροφορίες παραθέτει συγκεντρωμένες η Αντωνία Μερτύρη, *Η καλλιτεχνική εκπαίδευση των νέων στην Ελλάδα (1836-1945)*, Αθήνα, Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας Γενικής γραμματείας Νέας Γενιάς (36). Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Ε. Ι. Ε., 2000, σσ. 322-323. Βλ. και Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου, *ό.π.*, σσ. 278-279.
9. Τον Αργυρού Σταυρό τον κατείχε από το 1886, βλ. Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου, *ό.π.*, σημ.433.
10. Μια τέτοια καταξίωση ο Ιακωβίδης την είχε πετύχει ήδη στο Μόναχο. Ενδεικτική είναι η φωτογραφία του εκεί εργαστηρίου του, στο πρότυπο των αυτοπροσωπογραφιών των καλλιτεχνών της παράδοσης που ήταν διακηρυκτικές της κοινωνικής τους θέσης. Σύμφωνα με τον Gerd Roos, που την αναδημοσιεύει, η φωτογραφία τραβήχτηκε από τον Carl Teufel, βλ. Gerd Roos, *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio. Ricordi e documenti. Monaco-Milano-Firenze 1906-1911*, Μπολώνια, Edizioni Bora, 1999, σ. 31.
11. Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου, *ό.π.*, τίτλος του κεφ. VI.
12. Η εκλογή των καθηγητών του Πολυτεχνείου από το σύλλογο των διδασκόντων θεσπίζεται με το νόμο 388 του 1914 και εφαρμόζεται μετά την έκδοση του εκτελεστικού διατάγματος της 26ης Νοεμβρίου 1915, βλ. Κώστας Μπίρης, *ό.π.*, σσ. 472-473. Για την καταστράτηγηση ωστόσο του νόμου με αφορμή τον διορισμό του Παύλου Μαθιόπουλου βλ. Ευγένιος Δ. Μαθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας στη Μπιεννάλε της Βενετίας: 1934-1940*, διδακτορική διατριβή, Ρέθυμνο, Πανεπιστήμιο Κρήτης, τ.Α., σ. 105, σημ.77. Η διαδικασία της εκλογής θα παρακαμφθεί και στο μέλλον με πλέον κραυγαλέα την περίπτωση του διά διατάγματος διορισμού του Παρθένη και του Δημητριάδη το 1929 και το 1930.

13. Βλ. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *ό.π.*, σσ. 105-106.
14. Φυσικά, στο πλαίσιο μιας κάτι παραπάνω από πενιχρής τακτικής επιχορήγηση δεν ξεπερνούσε τις 3.000 δρχ. ανά έτος, βλ. Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου, *ό.π.*, σ. 212. Η επιχορήγηση της Πινακοθήκης στις αρχές του αιώνα ισοδυναμεί με τα έξοδα της εξαμηνιαίας μισθοδοσίας του διευθυντή της, βλ. Κώστας Μπίρης, *ό.π.*, σ. 345.
15. Ευρύτατη χρήση των δυνατοτήτων που του παρείχε η θεσμική του θέση προς αυτή την κατεύθυνση δεν έκανε ωστόσο ο Ιακωβίδης αλλά ο διάδοχός του στη διεύθυνση της Σχολής το 1930, γλύπτης Κώστας Δημητριάδης ο οποίος, όπως γράφει ο Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *ό.π.*, σ. 143, «είχε πάρει υπό τον έλεγχό του... τις σημαντικότερες κρατικές παραγγελίες-αναθέσεις έργων» σε μια περίοδο σχετικά αυξημένων επενδύσεων στον τομέα των τεχνών.
16. Τις επιστολές που φυλάσσονται στο Ιστορικό Αρχείο Σύγχρονης Τέχνης της Βενετίας (ASAC) δημοσιεύει ο Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *ό.π.*, σσ. 45-48.
17. Βλ. Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου, *ό.π.*, σσ. 253-254.
18. Η κριτική ασκήθηκε με αφορμή καλλιτεχνική έκθεση που πραγματοποιήθηκε στο Ζάππειο το 1912, όπως επισημαίνει ο Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος που παρέχει και την παραπομπή, *ό.π.*, σ. 44, σημ.79.
19. Σύμφωνα με το νόμο 1434/1918 ο νέος διευθυντής της Πινακοθήκης έπρεπε να είναι ταυτοχρόνως λογοτέχνης, τεχνοκριτικός, ζωγράφος και τμηματάρχης του Δημοσίου. Ο Παπαντωνίου συγκέντρωνε φυσικά όλα αυτά τα προσόντα. Το σχετικό απόσπασμα του ΦΕΚ αναδημοσιεύει ο Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *ό.π.*, σ. 94, σημ. 39.
20. Ίσως η πιο πρόωπη κατά του Ιακωβίδη παρέμβαση η οποία διαθέτει το προσόν της ευθύτητας ως προς την διατύπωση πολύ συγκεκριμένων όχι καλλιτεχνικών αλλά θεσμικών αιτημάτων είναι αυτή του γλύπτη Γεώργιου Μπονάνου. Αμέσως μετά το διορισμό του στη Σχολή, το 1911, ο Μπονάνος υπέβαλε σχετικό υπόμνημα τόσο προς τον υπουργό παιδείας όσο και προς τον Ιακωβίδη, καλώντας τον δεύτερο να παραιτηθεί αν δεν προχωρήσει στις αναγκαίες αλλαγές, βλ. Θεοδώρα Φ. Μαρκάτου, *Ο γλύπτης Γεώργιος Μπονάνος (1863-1940). Η ζωή και το έργο του*, διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη, Α.Π.Θ., 1992, τ.Α', σσ. 23-24.
21. Οι White έχουν δείξει, μελετώντας το παράδειγμα της γαλλικής τέχνης του 19ου αιώνα, πόσο σημαντική υπήρξε η θεσμική παράμετρος στην διαδικασία ανάπτυξης του ιμπρεσιονισμού. Βλ. Harrison και Cynthia White, *Canvases and Careers. Institutional Change in French Painting World*, Νέα Υόρκη, John Wiley, 1965.
22. Εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 25 Μαρτίου 1931.
23. Ο σεβασμός του Ιακωβίδη προς το δάσκαλό του διαπιστώνεται και από τη δηλωμένη του άρνηση να αποδεχτεί τη θέση του διευθυντή της Σχολής Καλών Τεχνών όσο ζούσε ο Νικηφόρος Λύτρας. Βλ. το απόσπασμα της προαναφερόμενης επιστολής του Γεώργιου Χατζόπουλου που δημοσιεύει η Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου, *ό.π.*, σ. 208,
24. Περ. *Εβδομάς*, τ.Δ', τχ.204, 29 Αυγούστου 1931.
25. Ο Ιακωβίδης, σύμφωνα με την Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου, *ό.π.*, σ. 257, έδειξε κατανόηση στη βούληση των νέων καλλιτεχνών που το 1917 ίδρυσαν την πρώτη ελληνική οιονεί «πρωτοποριακή» ομάδα «να καταδείξουν έναν διαφορετικό τρόπο σκέψης και δημιουργίας».
26. Σ' αυτούς πρέπει να συμπεριληφθούν ο Ουμβέρτος Αργυρός, ο Σπυρίδων Βικάτος και ο Δημήτριος Γερανιώτης.
27. Η παράγραφος 5 του άρθρου 6 του νόμου 4791/1930 (νόμος τον οποίο προκάλεσε ο Δημητριάδης και που ανωτατοποιεί και ανεξαρτητοποιεί την ονομαζόμενη πλέον Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών) προέβλεπε την ανάθεση της διδασκαλίας του εν λόγω μαθήματος «[...] εις τον Διευθυντήν της Εθνικής Πινακοθήκης.εφ' όσον ούτος κέκτται ανεγνωρισμένην προς διδασκαλίαν του μαθήματος ειδικότητα [...]». Το νόμο, που υπογράφει ως υπουργός παιδείας ο

Γεώργιος Παπανδρέου, αναδημοσιεύει η Αντωνία Μερτύρη, *ό.π.*, σσ. 551-560. Η ασάφεια των προσόντων προφανώς επιχειρεί να καλύψει την απουσία οποιουδήποτε πιστοποιητικού σπουδών του Ζαχαρία Παπαντωνίου που διορίσθηκε σε αυτή τη θέση. Για τη διαμόρφωση του Παπαντωνίου ως διανοουμένου βλ. Ευγένιος Δ. Μαθιόπουλος, *ό.π.*, σσ. 91-103.

28. Για τη συγκεντρωτική στάση του Δημητριάδη και το επεισόδιο κατά του Παπαντωνίου βλ. Ευγένιος Δ. Μαθιόπουλος, *ό.π.*, σσ. 143-148.

29. Βλ. Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου, *ό.π.*, κυρίως σσ. 172-192, η παραπομπή στην σ. 191.

30. Με αυτή του την ιδιότητα εξάλλου, μάλλον όψιμα, τον ταυτίζει και ο Παύλος Νιρβάνας στο κείμενό του με τίτλο «Ο ζωγράφος των παιδιών», *Πινακοθήκη*, έτος ΙΒ', τχ.138, Αύγ.1912, σ. 100.

31. Η αμήχανη, αν όχι αρνητική, στάση της κριτικής μπροστά στον ρεαλισμό με τον οποίο ο Ιακωβίδης αποδίδει το παιδικό πρόσωπο σε ορισμένα έργα που ζωγράφησε στην Ελλάδα στις αρχές του 20ού αιώνα είναι ενδεικτική της έλλειψης ουσιαστικής επαφής με μια ανάλογη καλλιτεχνική παράδοση. Γι αυτό το ζήτημα βλ. Αφροδίτη Κούρια, *Το παιδί στη νεοελληνική τέχνη (1833-1922)*, εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννενα, 1985. Για τους έλληνες τεχνοκρίτες μόνο η εξιδανικευμένη προσέγγιση του παιδιού έμοιαζε επιτρεπτή. Η κυριαρχία των «αντιρεαλιστικών» συμβολιστικών τάσεων αυτή την εποχή στην νεοελληνική ακαδημαϊκή ζωγραφική, ίσως να μην είναι άσχετη με τους αντίστοιχους πειραματισμούς του Ιακωβίδη, μετά το 1900, προς αυτή την κατεύθυνση.

32. Αυτό υπογραμμίζει και στο *post mortem* κείμενο που αφιερώνει στο ζωγράφο ο Δ. Α. Κόκκινος σημειώνοντας: «[...] με τις νέες συνθήκες που εδημιούργησε γύρω του στην ελληνική πρωτεύουσα η υπεροχή του και η επίσημη θέση του, απορροφάται κυρίως από την προσωπογραφία. Αρχίζουν τα ππρτράιτα των επισήμων.», Δ. Α. Κόκκινος, «Γεώργιος Ιακωβίδης», *Νέα Εστία*, τ.Π', τχ.145, Ιαν.1933, σ. 18. Την φήμη του Ιακωβίδη ως προσωπογράφου επισημαίνει, φυσικά *a posteriori*, στις «Αναμνήσεις» του και ο Giorgio de Chirico που στις αρχές του 20ού αιώνα παρακολούθησε τα μαθήματα του ζωγράφου όταν ανάμεσα στα 12 και τα 15 του χρόνια φοίτησε στη Σχολή Καλών Τεχνών, βλ. Giorgio De Chirico, *Memorie della mia vita*, Μιλάνο, Rizzoli, 1962, μτφρ. Έρμυ Λαμπίδου-Βαρουξάκη, *Αναμνήσεις από τη ζωή μου*, Αθήνα, εκδόσεις ύψιλον/Βιβλία, 1985, σ. 47.

33. Ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου θα διαβεί τις πύλες του ιδρύματος επί Μεταξά, το 1938, δυο χρόνια μετά τον Κώστα Δημητριάδη.

34. Οι θεσμικοί μηχανισμοί, ίσως όχι φειδωλοί σε τιμητικές διακρίσεις προς όσους τους υπηρέτησαν συχνά με αυταπάρνηση, δεν ενεργοποιούνται με ανάλογη αμεσότητα ως προς την πραγματική αντιστοίχιση αυτών των διακρίσεων. Το δημόσιο αναγνώρισε υπερβολικά αργά τις αμισθί υπηρεσίες του Ιακωβίδη στην Σχολή Καλών Τεχνών –και μόνο μετά από αλλεπάλληλα διαβήματα συναδέλφων του με επικεφαλής τον Παρθέν–, με αποτέλεσμα η καταβολή της σύνταξής του να εγκριθεί όταν ο ζωγράφος δεν βρισκόταν πλέον εν ζωή. Βλ. Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου, *ό.π.*, σση.557. Η κηδεία του πάντως, στην οποία παρέστη και ο τότε πρωθυπουργός, τελέσθηκε δημοσία δαπάνη. Το σχέδιο νόμου για τη συνταξιοδότηση του Ιακωβίδη –και του Γεωργίου Χατζηδάκη– που υποβλήθηκε προς έγκριση στη Βουλή στις 18 Μαρτίου 1932, δημοσιεύει η Αντωνία Μερτύρη, *ό.π.*, σ. 380, σση.63.

Ο Γεώργιος Ιακωβίδης Διευθυντής της Εθνικής Πινακοθήκης

Κατά τα τελευταία χρόνια της δεκαετίας 1891-1900 ο Ιακωβίδης, καταξιωμένος ζωγράφος στο Μόναχο, απολαμβάνει αναγνώριση και τιμές, αλλά αρχίζει σιγά-σιγά να σκέπτεται επιστροφή του στην Ελλάδα. Τα χρόνια αυτά οι επαφές του με συμπατριώτες του αυξάνουν. Στη σχολή του έρχονται να φοιτήσουν αρκετοί έλληνες σπουδαστές, όπως η Θάλεια Φλωρά, η μετέπειτα γνωστή ως Θάλεια Φλωρά-Καραβία, και ο Δημήτριος Γερασιώτης, ενώ αρκετά χρόνια νωρίτερα και άλλοι καλλιτέχνες, όπως ο Γεώργιος Χατζόπουλος, είχαν συνδεθεί μαζί του κατά τη διάρκεια των σπουδών τους στο Μόναχο. Η επαφή που κράτησε μαζί τους, η συνεχής επικοινωνία του με ανθρώπους της τέχνης στην Αθήνα, λόγω των συχνών συμμετοχών του στις εκθέσεις, ίσως και κάποια νοσταλγία, φαίνεται ότι συνετέλεσαν στην καλλιέργεια της ιδέας της επιστροφής στην Ελλάδα. Ο Χαρίλαος Τρικούπης διετύπωσε το 1896 τη γνώμη ότι η παρουσία του στην Αθήνα, στο πλαίσιο της διδασκαλίας στη Σχολή των Τεχνών, θα ήταν χρήσιμη για τις νεότερες γενιές των καλλιτεχνών. Επίσης ο φίλος του ζωγράφος Γεώργιος Χατζόπουλος σε επιστολή του στις 7 Νοεμβρίου 1899, στην οποία του εξιστορεί τις λεπτομέρειες των ενεργειών του “περί της αποκαταστάσεώς σου εις την πατρίδα μας”, αναφέρει ότι “επραγματοποιεί εν όνειρον το οποίον πάντοτε είχαν εν τω νω αφ’ ής προ δεκαετίας εχωρίσθημεν”.

Πράγματι, στο τέλος της δεκαετίας 1891-1900 παρατηρείται στην Ελλάδα μια προσπάθεια, τόσο από μέρους κυβερνώντων όσο και από πλευράς ιδιωτικής πρωτοβουλίας, αναβάθμισης των τεχνών μετά από την κοινή διαπίστωση “ότι η ελληνική ζωγραφική κατά μέγιστον μέρος αυτής δεν προσεγγίζει καν εις τα όρια της καλλιτεχνίας”.¹ Χωρίς τα αποτελέσματα των πρώτων ενεργειών να είναι θεαματικά, ωστόσο δεν παύουν να αποτελούν ένα πρώτο διστακτικό βήμα προς μια περισσότερο συγκροτημένη τάξη πραγμάτων, η οποία θα διαμορφωθεί σαφέστερα και συστηματικότερα αρκετά χρόνια αργότερα. Αν, μάλιστα, ληφθεί υπόψη η δύσκολη πολιτική και ιστορική συγκυρία, κατανοεί

κανείς περισσότερο πόσο σημαντικές ήσαν ακόμη και κάποιες ενθαρρυντικές ενδείξεις.²

Παρά, λοιπόν, τα οικονομικά προβλήματα που προκλήθηκαν από την πτώχευση του 1893, τις κομματικές διαμάχες, οι οποίες ακολούθησαν την πτώση της κυβέρνησης Τρικούπη το 1895, τον Ελληνοτουρκικό πόλεμο και την τραγική κατάληξή του με την ήττα του 1897, το αίτημα για αναβάθμιση των εικαστικών τεχνών αρχίζει να παίρνει σάρκα και οστά. Η πρωτοβουλία του υπουργού επί των Εκκλησιαστικών και της Δημοσίας Εκπαιδεύσεως Αθανασίου Ευταξία,³ για την ίδρυση “Μουσείου των Καλών Τεχνών”, με τη δημοσίευση νόμου το 1897 έρχεται να εκπληρώσει την άμεση επιταγή για την “*ίδρυση εν Αθήναις Καλλιτεχνικού Μουσείου προς υποστήριξιν των Ελλήνων Καλλιτεχνών, οίτινες εν αυτώ θα εκτίθεται τα διάφορα έργα των*”⁴ και να θέσει τις προϋποθέσεις για τη δημιουργία, λίγα χρόνια αργότερα, της “εν Αθήναις Πινακοθήκης”, με ψήφισμα νόμου στις 10 Απριλίου 1900. Την έναρξη των διεργασιών για την ίδρυση του Μουσείου Καλών Τεχνών προκαλούν και οι μεγάλες δωρεές έργων τέχνης από πλούσιους ομογενείς προς το ελληνικό κράτος. Η δημοσίευση της διαθήκης του Αλεξάνδρου Σούτζου το 1896 αναπτερώνει τις ελπίδες, ότι “*δια της διαθήκης του Αλεξάνδρου Σούτζου ανδρός φιλοτέχνου, διαθέσαντος περί τα τρία εκατομμύρια προς ίδρυσιν Πινακοθήκης, μετ’ ου πολύ υπάρχει βεβαιότης ότι θέλει συντελεσθεί*”⁵ ενώ δύο χρόνια αργότερα, το 1898, η δωρεά της συλλογής του Γεωργίου Αβέρωφ θα αποδείξει πόσο επιτακτική είναι η ανάγκη να επιλυθεί το πρόβλημα της στέγασης και έκθεσης των έργων τέχνης που είχαν ήδη συγκεντρωθεί.

Εδώ πρέπει να επισημανθεί ότι αρχικός στόχος της καλλιτεχνικής συλλογής, που άρχισε να συγκροτείται ήδη από το 1840⁶ με τη συγκέντρωση των πρώτων έργων και τις δωρεές προς το κράτος, ήταν η ίδρυση και λειτουργία Πινακοθήκης στο Πολυτεχνείο, της οποίας τα αντικείμενα θα αποτελούσαν εποπτικό υλικό για την εκπαίδευση των σπουδαστών του.⁷ Η ανάγκη διαχωρισμού της από το Σχολείο των Τεχνών και η δημιουργία ανεξάρτητου ιδρύματος προέκυψε πολύ αργότερα, όταν έγινε συνείδηση ότι η Πινακοθήκη “*στεγάζουσα ό,τι άρτιον και ευγενέστερον παράγει η νεωτέρα ελληνική ζωγραφική, δύναται να καταστή σχολείον καλαισθησίας και αισθητικής διαπαιδαγωγήσεως*”. Η αγωγή αυτή αφορούσε όχι μόνο τους καλλιτέχνες αλλά και το κοινό, το οποίο ελάχιστα μπορούσε να κατανοήσει την τέχνη, που προσέφεραν οι διοργανούμενες εκθέσεις, όπως επισημαίνεται και από τον Παύλο Νιρβάνα στο “Περιοδικό μας” το 1900.⁸ Το ότι στις προθέσεις του κράτους συμπεριλαμβανόταν και η θέσπιση νόμων για τη βελτίωση των εικαστικών φαίνεται και από το γεγονός ότι την εποχή αυτή σημειώνονται οι πρώτες κινήσεις για τον διαχωρισμό της Σχολής Καλών Τεχνών από το Σχολείο των Βιομηχανικών Τεχνών, δηλαδή το Πολυτεχνείο, στο οποίο ακόμη υπήγετο. Έτσι, όταν άρχισαν να γίνονται βολιδοσκοπήσεις από κρατικούς υπευθύνους προς τον Ιακωβίδη για επιστροφή του στην Ελλάδα ο αντικειμενικός σκοπός

ήταν διττός, να αναλάβει τη θέση του εφόρου της υπό ίδρυση Πινακοθήκης και παράλληλα να συμβάλει στην αναδιοργάνωση του Σχολείου των Καλών Τεχνών, ενόψει της ανεξάρτησής του από το Πολυτεχνείο.

Από τις επιστολές που σώζονται στο αρχείο της οικογένειας αντλούμε όλες τις πληροφορίες για τις κινήσεις των απεσταλμένων της Κυβέρνησης και των Ανακτόρων και τις συζητήσεις τους με τον Ιακωβίδη.⁹ Συγκινητική είναι μακροσκελέστατη επιστολή του Γεωργίου Χατζόπουλου, ο οποίος διαπραγματεύεται ως εκπρόσωπος του Ιακωβίδη ζητήματα καθαρά πρακτικά, ακόμη και το ύψος του μισθού του, με πραγματική αγάπη και φιλία σε μια προσπάθεια να τον προφυλάξει από πιθανές παγίδες, δεδομένου ότι ο τελευταίος αγνοούσε την ελληνική πραγματικότητα.¹⁰ Η πρωτοβουλία της μετάκλησής του στην Ελλάδα φαίνεται ότι ανήκει στον Χατζόπουλο, ο οποίος κατά τη διάρκεια ταξιδιού του στο Μόναχο τον ρώτησε *“αν θα αποφάσιζες να έλθεις εις την Ελλάδα εν περιπτώσει καθ’ ήν σου ανέθεταν την διεύθυνσιν της σχολής της ζωγραφικής. Η απάντησίς σου υπήρξεν ευνοϊκή δι’ εμέ ...Με την καταφατικήν σου αυτήν απάντησιν επανελθών γεμάτος χαρά εις Αθήνας έκαμα λόγον εις τον Λέλλον, όστις δεν το επέστρεψε σχεδόν...”*¹¹

Οι αλληπάλληλες διαβουλεύσεις και τα ταξίδια κατέληξαν σε ημιεπίσημη πρόσκληση του Ιακωβίδη στην Ελλάδα, στην οποία εκείνος απάντησε κατ’ αρχήν θετικά, θέτοντας, όμως, ορισμένες προϋποθέσεις για την από μέρους του τελική αποδοχή της πρότασης. Εδώ πρέπει να αναφερθεί ότι αυτήν ακριβώς την εποχή, στις 31 Οκτωβρίου 1899, σημειώθηκε ο θάνατος της γυναίκας του, μετά από σύντομη ασθένεια. Το πιθανότερο είναι ότι το γεγονός αυτό επέσπευσε τη λήψη της απόφασης επανόδου του στην Ελλάδα. Είναι χαρακτηριστικές οι φράσεις που διαβάζουμε σε επιστολή που ο Δ. Κακλαμάνος¹² του απηύθυνε στις 5 Νοεμβρίου 1899: *“...φρονώ ότι το Μόναχον δεν παρέχει πλέον εις υμάς τα θέληπτρα ως άλλοτε και ότι ο ουρανός της πατρίδος είναι ο καλλίτερος παρήγορος εις τόσον βαρείαν θλίψιν”*. Πάλι σε συλλυπητήριο γράμμα, που ο ίδιος είχε αποστείλει λίγο νωρίτερα, στις 2 Νοεμβρίου 1899, γράφει: *“...ίσως και ο ουρανός της πατρίδος μας, ο γλυκύς και μειδιών, θα πδύνατο να επιθέσει βάλαμόν τι εις την οδύνην σας. Δια τούτο υπέρ παν και άλλους ζεστότερον θα εργασθώ, όπως κατορθώσωμεν να έλθετε εις Αθήνας”*.

Τις προϋποθέσεις για την επιστροφή του Ιακωβίδη βρίσκουμε στην επιστολή του Χατζόπουλου που ήδη αναφέρθηκε: *“Προς τούτο [ο Λέλλης] είχεν ομιλήσει με τον Πρίγκηπα Νικόλαον ως είχαν αποφασίσει να ενεργήσουν παρά τω αρμοδίω Υπουργώ να χωρίσει την καλλιτεχνικήν σχολήν από την σχολήν των τεχνών, και επειδή ενόσω ζει ο Αύτρας συ δεν δέχεσαι την διεύθυνσιν, να έλθεις με την θέσιν του υποδιευθυντού. Να έχεις δε και τον τίτλο του διευθυντού του συστηθησομένου Μουσείου. ...Δια τούτο και προς χάριν σου επέμεινα μετά του Πρίγκηπος εις τον Υπουργόν να κάμει τον χωρισμόν της σχολής και να σε φέρει και δια τας δύο θέσεις ειπόντος αυτώ ότι ο κύριος λόγος δι’ όν πρέπει να έλθεις εδώ είναι δια να διδάξης την τέχνην... η σχολή αυτή*

χωριζομένη και καλώς διευθυνομένη και με καλήν διδασκαλίαν δύναται να αποδώσει καρπούς καλούς.” Από άλλη επιστολή του Ιακωβίδη προς τον Λέλλη, με ημερομηνία 28 Νοεμβρίου 1899, μαθαίνουμε ότι η πρόσκληση έγινε τελικά μόνο για τη θέση του διευθυντή της Πινακοθήκης, υπό τον όρο ότι θα υποβάλει τις απόψεις του για την αναδιοργάνωση της Καλλιτεχνικής Σχολής και ότι του παραχωρείται “ατελιέ” μέσα στο Πολυτεχνείο.

Παρόλο που για τον Ιακωβίδη αλλά και για τους σημαντικούς παράγοντες της πολιτικής και πνευματικής ζωής της Αθήνας, κύριος σκοπός της επιστροφής του ήταν η διδασκαλία στην “αναδιοργανωμένη και χωριζομένη του Πολυτεχνείου” Σχολή Καλών Τεχνών, δέχθηκε να επιστρέψει μόνον ως διευθυντής της “Καλλιτεχνικής Πινακοθήκης έως ότου επέλθει ο χωρισμός ούτος”. Άλλωστε και ο ίδιος αναγνωρίζει στην ευχαριστήρια επιστολή του προς το Φ. Λέλλη ότι “χρόνος απαιτείται μακρός και γνώσεις διοργανωτικά και συνεργασία πολλών ειδικών ανδρών” για την επίτευξη του στόχου αυτού. Ο Χατζόπουλος, εξάλλου, συμβουλεύοντάς τον, του γράφει ότι ερχόμενος από το Μόναχο δεν πρέπει να λησμονήσει να φέρει μαζί του προγράμματα οργάνωσης, κανονισμούς λειτουργίας και καταστατικά ξένων Μουσείων και Ακαδημιών.¹³ Εν πάση περιπτώσει ο διορισμός προωθείται και ο Υπουργός επί των Εκκλησιαστικών και της Δημοσίας Εκπαιδεύσεως Αθανάσιος Ευταξίας στην εισηγητική του έκθεση η οποία συνόδευε το σχετικό Διάταγμα που υπέβαλε για υπογραφή στον βασιλιά, πλέκει το εγκώμιο του Ιακωβίδη, θεωρώντας τιμητική για τη χώρα την απόφαση του καλλιτέχνη να επιστρέψει στην Ελλάδα και να “γίνει πρωτοστάτης και οδηγός της παρ’ ημίν μόλις αναγεννημένης καλλιτεχνίας”.¹⁴

Οι συγχαρητήριες επιστολές που λαμβάνει ο Ιακωβίδης και τα δημοσιεύματα του τύπου δείχνουν τις προσδοκίες τις οποίες ιθύνοντες, καλλιτέχνες και φιλότεχνοι επένδυσαν στην εμπειρία του, τις γνώσεις του, τις ζωγραφικές του κατακτήσεις, τη διεθνή αναγνώρισή του. Αυτό που όλοι επιζητούσαν ήταν να τερματισθεί η ημιμάθεια και η προχειρότητα, τόσο από πλευράς διοργάνωσης εκθέσεων και συμμετοχής σ’ αυτές όσο και από πλευράς κριτικής, την οποία ασκούσαν μη ειδικοί. Είναι χαρακτηριστικά τα όσα γράφονται στο άρθρο του Παύλου Νιρβάνα, που αναφέρθηκε προηγουμένως, με την ευκαιρία της έλευσης του Ιακωβίδη στην Ελλάδα και της ανάληψης των καθηκόντων του ως διευθυντή της Πινακοθήκης. Ο αρθρογράφος κατακρίνει τον τρόπο και την ευκολία με την οποία οργανώνονται οι καλλιτεχνικές εκθέσεις “αι πολλαπλασιάζουσαι καθ’ εκάστην εις απελπιστικόν σημείον τους ερασιτέχνας της ζωγραφικής και τους ερασιτέχνας της αυτοσχεδίου κριτικής”, ενώ παράλληλα εκφράζει τι περιμένουν από τον Ιακωβίδη: αυστηρότητα, καλλιτεχνική συνείδηση, εκπροσώπηση των διαφόρων τεχνοτροπιών κατά τον πλουτισμό της Πινακοθήκης, η οποία θα πρέπει να περιλαμβάνει στις συλλογές της ό,τι καλύτερο έχει να επιδείξει η ξένη αλλά και η νεότερη ελληνική τέχνη. Στο ίδιο πνεύμα κινείται και άρθρο, πιθανώς του Κακλαμάνου, που δημοσιεύεται

στην εφημερίδα “Το Άστυ” και στο οποίο επισημαίνεται ότι με τα σχέδια του Ιακωβίδη “*η ζωγραφική δύναται να προσδεύσει και να τεθεί τέρμα εις την καλλιτεχνικὴν αναρχίαν, την οποίαν εγέννησεν η μωρόδοξος αμάθεια η αξιούσα σκήπτρα κριτικής αφ’ ενός και αφ’ ετέρου η ανεπιστημοσύνη του κοινού, η ανεχομένη να τίθεται υπό τοιαύτα σκήπτρα*”.¹⁵

Στα μέσα Μαΐου του 1900 ο Ιακωβίδης βρίσκεται επιτέλους στην Αθήνα. Σε συνεντεύξεις του, οι οποίες δημοσιεύονται στον ημερήσιο τύπο, αναφέρεται στα σχέδια και τους στόχους του για την οργάνωση και τη λειτουργία τόσο της Πινακοθήκης, όσο και του Σχολείου των Ωραίων Τεχνών. Μέσα από αυτές διαφαίνεται το προβάδισμα που δίνει στην Πινακοθήκη, για τη διεύθυνση της οποίας είχε άλλωστε κατ’ αρχήν κληθεί. Εκφράζει τις πρώτες σκέψεις του με κάθε επιφύλαξη, επειδή γνωρίζει καλά ότι πολλά εξαρτώνται από τις προθέσεις αλλά και τις δυνατότητες της Κυβέρνησης να στηρίξει οικονομικά το νέο Μουσείο, το οποίο έχει ανάγκη όχι μόνον εμπλουτισμού με νέα έργα αλλά και χώρου, ο οποίος θα πρέπει να πληροί στοιχειώδεις προδιαγραφές άνεσης και φωτισμού για την ανάδειξη των συλλογών. “...Σήμεραν επεσκέφθην τον κ. Πρωθυπουργόν. Εις άλλην επίσκεψίν μου θα ζητήσω να μάθω ποίας σκέψεις έχει η Κυβέρνησις και ποίον ποσόν διατίθεται ετησίως δια την Πινακοθήκην. Εγώ θα προτείνω εις την Κυβέρνησιν εκάστοτε τα έργα τα οποία θα ημπορούν να κοσμήσουν την Πινακοθήκην και θ’ αγοράζονται ολίγον κατ’ ολίγον. Έπειτα όταν αρχίσει λειτουργούσα θα προσφέρουν, ελπίζω, και Έλληνες καλλιτέχνηι έργα των και πλούσιοι φιλότεχνοι ωσαύτως διά την επιτυχίαν του σκοπού. Το πρώτον υλικόν θα το ζητήσω από την σημερινήν μικράν Καλλιτεχνικὴν Πινακοθήκην του Πολυτεχνείου. ...Ἡδὴ ἔχω την φροντίδα του οικήματος. Δεν επρόφθασα εισέτι να εξετάσω, μου είπον όμως ότι η Πινακοθήκη ημπορεί να εγκατασταθεί εις την Ακαδημίαν, όπου υπάρχει αρκετός χώρος. Δεν ηξεύρω όμως εάν φωτίζεται καλώς, ώστε να δύναται να χρησιμεύσει διά Πινακοθήκην. Οπωσδήποτε και αν δεν ευρεθῇ καλλίτερον μέρος, ημπορεί προσωρινώς να εγκατασταθεί η Πινακοθήκη, όπου και τώρα, εις το Πολυτεχνείον.”¹⁶

Ο Ιακωβίδης φαίνεται ότι γνωρίζει σαφώς σε τι κατάσταση βρίσκονται οι Καλές Τέχνες στη χώρα μας και ότι είναι ενήμερος των δυσκολιών που θα συναντήσει για την επίτευξη των στόχων του. Με ξεκάθαρες απόψεις, γνωστές ήδη από παλαιότερες συνεντεύξεις του,¹⁷ εκθέτει τα προβλήματα και συγχρόνως εκφράζει την αισιοδοξία του ότι με κοινή προσπάθεια όλων των πλευρών -κυβερνώντων, καλλιτεχνών, φιλότεχνου κοινού- θα οδηγηθεί η κατάσταση προς τη σωστή κατεύθυνση. Και δεν είναι μόνο τα προβλήματα της ίδρυσης και λειτουργίας της Πινακοθήκης ή της αναδιοργάνωσης της Σχολής, τα οποία θίγει. Περιλαμβάνονται και όλα τα άλλα που σχετίζονται με την οργάνωση εκθέσεων, την εξειδικευμένη κριτική, τις απονομές βραβείων, για τα οποία με σαφήνεια εισηγείται, αν όχι λύσεις, τουλάχιστον μεθοδεύσεις που θα οδηγήσουν σε βελτίωση του επιπέδου των σπουδών. Έτσι ως προς τη

διοργάνωση εκθέσεων από φιλοτεχνικούς συλλόγους παρ' όλων ότι αναγνωρίζει τα μειονεκτήματα δεν αρνείται την αναγκαιότητα του θεσμού αυτού "... όπως εθιστεί ο πολύς κόσμος εις την θέαν έργων ζωγραφικής. Βεβαίως, προσθέτει, δεν πρέπει να ήμεθα πολύ απαιτητικοί διά τας τοιαύτας εκθέσεις ούτε είνε δυνατόν, ως έχουσι νυν εν Ελλάδι τα της καλλιτεχνίας, να εκτίθενται επησείως πολλά έργα δυνάμεως. Η καλλιτεχνική έκθεσις των Αθηνών θα είναι σχετική πάντοτε και θ' αντιπροσωπεύει την σημερινήν κατάστασιν της καλλιτεχνίας, ήτις μόλις ήρξατο από τινος αναγεννωμένη εν Ελλάδι. Συν τω χρόνω θα παρουσιάζονται καλλίτερα ολονέν έργα, διότι και οι ήδη εκθέτοντες εις προηγουμένας εκθέσεις καλλιτέχνηι θα προάγονται και νεώτεροι ζωγράφοι θα εμφανίζονται, της καλλιτεχνικής μορφώσεως της χώρας ολονέν προαγομένης".¹⁸

Βέβαια, δεν διστάζει να επισημάνει ότι η κριτική επιτροπή θα πρέπει να αποτελείται από τους ειδικότερους ζωγράφους και να είναι πολύ αυστηρή στην κρίση της. Καλύτερα λιγότερα έργα υψηλότερου επιπέδου παρά "έργα αναξίτου λόγου". Και επισημαίνει ακόμη ότι αν συσταθεί ένας συγκεκριμένος φορέας για την οργάνωση των εκθέσεων, τον οποίο σύμφωνα με τις τελευταίες πληροφορίες του σκέπτονται οι ιθύνοντες να οργανώσουν κατά το πρότυπο της Επιτροπής των Ολυμπίων, τότε και οι κριτικές επιτροπές και οι επιτροπές βραβείων, οι "αγωνόδικες", όπως τις ονομάζει, θα επιτελούν σωστότερα την αποστολή τους. Για το πρόβλημα όμως της κριτικής είναι αμείλικτος. Παρόλο που πιστεύει ότι δεν μπορεί να εμποδισθεί ο οποιοσδήποτε να διατυπώνει τη γνώμη του και ότι σίγουρα "ακριβοδικαίαν κριτικήν, δυσκόλως απαντά τις" με παρηρησία εκφράζει τη διαφωνία του για τον τρόπο με τον οποίο ασκείται η κριτική στην πραγματοποιηθείσα έκθεση των Ολυμπίων: "Οι κριτικοί της εκθέσεως δεν έγραφαν τίποτε το σοβαρόν, τίποτε από εκείνα που προδίδουν ότι είναι εφοδιασμένοι με τα απολύτως αναγκαία προς κρίσιν έργων καλλιτεχνικών εφόδια. Ηδύναντο οι κύριοι αυτοί αντί να καταναλίσκωσιν όλην των την ευφυϊαν επιζητούντες να ανεύρωσιν όσον το δυνατόν περισσότερα καλαμπούρια, να φροντίσουν να μορφώσουν εαυτούς ως κριτάς."¹⁹

Οι απόψεις του πάλι που αφορούν την Πινακοθήκη, και οι οποίες θα αποτελέσουν στο εξής τη βάση των στόχων του και των επιδιώξεών του για τη σωστή λειτουργία και ανάπτυξη του νέου Μουσείου είναι εμπεριστατωμένες και διατυπώνονται με ενάργεια. Καταρχήν ορίζει με σαφήνεια τον σκοπό της Πινακοθήκης: "Ο κύριος σκοπός αυτής βεβαίως θα είναι η παρά τω λαώ ανάπτυξις του καλλιτεχνικού αισθήματος δια της θέας ωραίων της τέχνης προσθέτων και η μόρφωσις των ειδικώς εις την καλλιτεχνικήν καταγραφήν· αλλ' εις ταύτα δύναται να προταθεί και η υποστήριξις των Ελλήνων καλλιτεχνών δια της αγοράς έργων εκ των καλών και αξίων προς ανάρτησιν εν τη Πινακοθήκη. Προς τούτο βεβαίως είνε ανάγκη να εξασφαλισθεί δικαιοσύνη και αμεροληψία διότι μόνον τα αμέμπτου τέχνης έργα και τα προκαλούντα την προσοχή και τον έπαινο των επαϊόντων θέλουσιν έχη θέσιν εν τη Πινακο-



Δημοσίευμα στην εφημερίδα Το Άστυ στις 23 Ιανουαρίου 1900, σχετικά με την άφιξη του Ιακωβίδη στην Αθήνα.

θήκη”.²⁰ Η ξεκάθαρη θέση ότι “ο συνδυασμός του πλουτισμού της Πινακοθήκης μετά της υποστηρίξεως των Ελλήνων ζωγράφων δέον να τεθή ως όρος της συσταθποσμένης Πινακοθήκης” θα αποτελεί στο εξής και το γνώμονα των αποφάσεων και ενεργειών του. Γνωρίζει όμως άριστα ότι η επίτευξη του στόχου αυτού εξαρτάται από τις πιστώσεις που το κράτος θα θέσει στη διάθεσή του. Κατά τη γνώμη του Ιακωβίδη, θα πρέπει από τις ετήσιες πιστώσεις να διατίθεται το μεγαλύτερο ποσοστό για την αγορά έργων ελλήνων ζωγράφων. Για καλλιτεχνήματα ξένων το ποσοστό αυτό θα πρέπει να είναι μικρότερο: “Εάν τοιαύτην τινά υποστήριξιν υπέρ των ελληνικής καλλιτεχνίας και των ελλήνων καλλιτεχνών παρέχει το δημόσιον δια των υπέρ της Πινακοθήκης πιστώσεων του, δεν θα βραδύνουν νομίζω, και ιδιώται να προσέλθωσιν αρωγοί, αγοράζοντες έργα ελληνικά, είτε δι’ εαυτούς είτε δια την Πινακοθήκην”.²¹

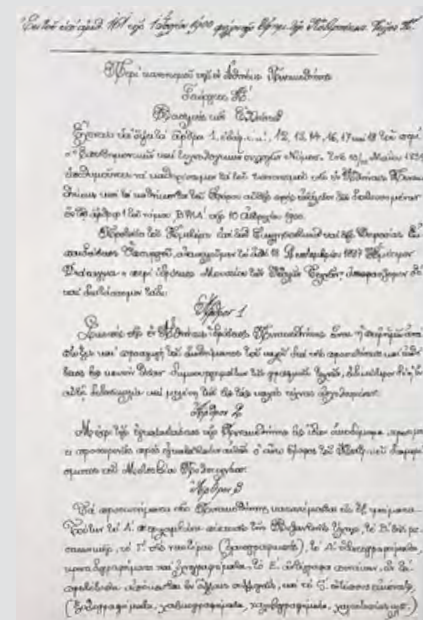
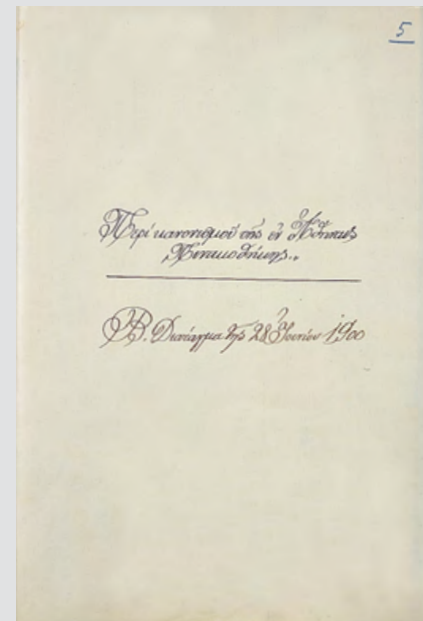
Εν τω μεταξύ το ενδιαφέρον της Κυβέρνησης, για την επιτυχία των σκοπών και την ανάπτυξη του νέου ιδρύματος αλλά και τη στήριξη του ίδιου του Ιακωβίδη προσωπικά, εξακολουθεί να είναι έντονο, γεγονός που εκδηλώνεται με νομοθετήματα τα οποία συστηματικά διαδέχονται το ένα το άλλο. Με το διάταγμα της 22ας Ιανουαρίου 1900 ο Ιακωβίδης διορίζεται έφορος της Πινακοθήκης και η μνημία αποζημίωσή του καθορίζεται σε 500 δραχμές, “μέχρι του δια νόμου καθορισμού του μισθού αυτού”, η οποία θα καταβάλλεται από τα εισοδήματα του κληροδοτήματος Δημήτριου Δωρίδη.²² Τον Απρίλιο του 1900 με τον νόμο ΒΨΛΔ’ επισημοποιείται ο διορισμός του και καθορίζονται τα προσόντα και ο μισθός του εφόρου “της εν Αθήναις συλλογής εικόνων, ήτοι Πινακοθήκης”. Σύμφωνα με τον νόμο αυτό ο έφορος πρέπει να είναι “καλλιτέχνης πανθομολογουμένης φήμης εν τη Εσπερία σπουδάσας την ζωγραφικὴν και διαπρέφας εν τη ασκήσει αυτής”, ενώ ο μισθός, του οποίου το ύψος καθορίζεται οριστικά στο ύψος των 500 δραχμών μηνιαίως, θα καταβάλλεται από το Υπουργείο των Εκκλησιαστικών και της Δημοσίας Εκπαιδεύσεως. Στη θέση αυτή ο Ιακωβίδης θα παραμείνει μέχρι το 1918, όταν θα αντικατασταθεί από το Ζαχαρία Παπαντωνίου. Με τον ίδιο αυτό νόμο η Πινακοθήκη υπάγεται πλέον στο Υπουργείο των Εκκλησιαστικών και της Δημοσίας Εκπαιδεύσεως, τη στιγμή που το Πολυτεχνείο υπήγετο στο Υπουργείο Εσωτερικών. Η ενέργεια αυτή οριοθετεί την αρχή των διαδικασιών που θα οδηγήσουν, δέκα χρόνια αργότερα, στο διαχωρισμό της Πινακοθήκης από το Πολυτεχνείο.

Τον Ιούλιο του ίδιου χρόνου δημοσιεύεται διάταγμα “περί κανονισμού της εν Αθήναις Πινακοθήκης”, βάσει του οποίου ο έφορος θα παρελάμβανε από τη συλλογή του Πολυτεχνείου όσα έργα έκρινε κατάλληλα για την Πινακοθήκη. Παράλληλα παρεχωρείτο προσωρινώς για τη στέγαση του νέου Μουσείου ο άνω όροφος του κεντρικού διαμερίσματος του Πολυτεχνείου, χώρος στον οποίο ήδη στεγάζονταν οι συλλογές αυτές.²³ Σύμφωνα με το πρωτόκολλο που υπογράφηκε στις 28 Ιουλίου 1900 μεταξύ του διευθυντή του Πολυτεχνείου,

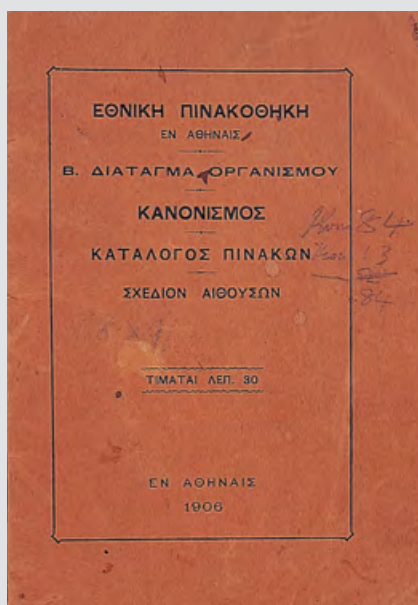
Αναστασίου Θεοφιλά, και του εφόρου της Πινακοθήκης, Γεωργίου Ιακωβίδη, παρελήφθησαν από τον τελευταίο 258 πίνακες.²⁴ Αμέσως άρχισε να εξετάζεται η κατάσταση τους και σε πολύ μικρό χρονικό διάστημα ήταν έτοιμη η πρώτη αίθουσα της πρόσφατα ιδρυμένης Πινακοθήκης, η οποία περιλάμβανε έργα “της κλασικής τέχνης”, πενήντα εννέα πίνακες ξένων καλλιτεχνών.²⁵

Σε άρθρο που έγραψε ο γνωστός λογοτέχνης Ιωάννης Πολέμης στο περιοδικό “Παναθήναια”, υπάρχει πλήρης και αναλυτική περιγραφή της έναρξης λειτουργίας της Πινακοθήκης και των προσπαθειών του διευθυντή της για τη συγκρότησή της σε Μουσείο.²⁶ Σύμφωνα με τον οργανισμό, τον οποίο ο ίδιος ο Ιακωβίδης συνέταξε και που δημοσιεύθηκε μετά από έγκριση του Υπουργού των Εκκλησιαστικών και της Δημοσίας Εκπαιδεύσεως Σπυρίδωνα Στάη, η Πινακοθήκη διαιρείται σε έξι τμήματα: “Το Α' περιλαμβάνει πίνακες της βυζαντινής τέχνης, το Β' της μεσαιωνικής, το Γ' της νεωτέρας (ελαιογραφικούς), το Δ' υδατογραφήματα, κρητιδογραφήματα και ιχνογραφήματα, το Ε' αντίγραφα πινάκων, ων τα πρωτότυπα απόκεινται εν άλλαις συλλογαίς και το Στ' εντύπους εικόνας (ξυλογραφήματα, χαλκογραφήματα, χαλυβογραφήματα, χαλκοτυπίας).”²⁷ Με το ίδιο διάταγμα δίνεται στον έφορο το δικαίωμα να παραλάβει από τα διάφορα δημόσια ιδρύματα όσους πίνακες κρίνει κατάλληλους και, όταν εγκριθεί ο προϋπολογισμός της Πινακοθήκης, να αγοράζει έργα από ιδιώτες. Του ανατίθεται τέλος κατάρτιση βιβλιοθήκης της Ιστορίας της Τέχνης προσιτή στους σπουδαστές. Με το διάταγμα που δημοσιεύτηκε λίγα χρόνια αργότερα, το 1906, διορίζεται εξαμελής επιτροπή “προς επίβλεψιν της εν Αθήναις Πινακοθήκης”, η οποία μαζί με τον έφορο έχει τη φροντίδα για την ευπρεπή εμφάνιση του ιδρύματος και των συλλογών του, τον πλουτισμό του και την ανάπτυξή του. Πράγματι και τα έξι μέλη της επιτροπής -Στέφανος Σκουλούδης, Στέφανος Ράλλης, Μάρκος Δραγούμης, Πέτρος Καλλιγιάς, Σπυρίδων Στάης και Θέμος Άννινος- μαζί με τον έφορο Γεώργιο Ιακωβίδη επιδίδονται σε αγώνα τόσο για την ευπρόσωπη παρουσία της Πινακοθήκης και τον πλουτισμό της με νέα έργα όσο και για την εξεύρεση λύσης στο στεγαστικό της πρόβλημα. Όσον αφορά στο τελευταίο, ρητά ορίζεται με το Β.Δ. “Περί κανονισμού της εν Αθήναις Πινακοθήκης” της 28ης Ιουνίου 1900, άρθρο 2, ότι η Πινακοθήκη θα στεγασθεί “εις ίδιον οικοδόμημα” και ότι η εγκατάστασή της στο Πολυτεχνείο είναι προσωρινή.

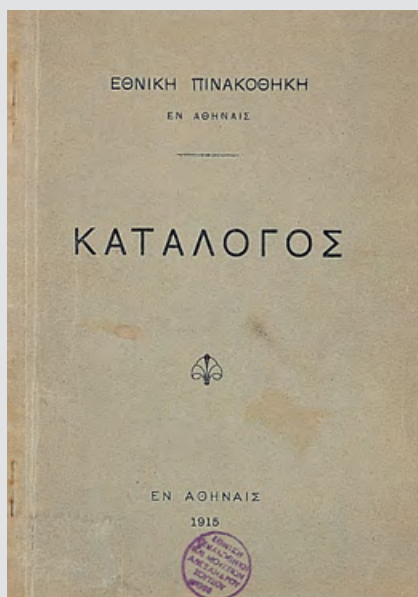
Μοναδικός τακτικός πόρος της νεοσύστατης Πινακοθήκης σχεδόν για μια εικοσαετία υπήρξε η ετήσια εισφορά των 3.000 δραχμών από το Δωρίδειο κληροδότημα, η οποία είχε θεσπισθεί με το Β.Δ. της 22ας Ιανουαρίου 1906. Επειδή η επιχορήγηση αυτή δεν ήταν αρκετή ούτε καν για την κάλυψη των λειτουργικών δαπανών του Μουσείου, είναι αυτονόητο ότι ο πλουτισμός των συλλογών δεν μπορούσε να επιτευχθεί και πολύ περισσότερο βέβαια δεν ήταν δυνατό να εκπονηθεί μακροπρόθεσμο σχέδιο πλουτισμού του με νέα έργα. Άλλωστε η έκφραση της ελπίδας κατά την ομιλία του Ιακωβίδη για τον Γύζη μετά τον θάνατο του μεγάλου έλληνα ζωγράφου της διασποράς “όπως η



Οι πρώτες σελίδες του Κανονισμού Λειτουργίας της Εθνικής Πινακοθήκης το 1900



Ο πρώτος Κατάλογος της Εθνικής Πινακοθήκης το 1906



Ο Κατάλογος της Εθνικής Πινακοθήκης του 1915

Κυβέρνησις, εν τη υψηλή αυτής υπέρ της τέχνης μερίμνη, ευδοκήσῃ να αγορασθῶσι, αν ὄχι πάντες, μέρος τουλάχιστον των καταλειφθέντων πινάκων του προς πλουτισμόν της εν Αθήναις καταρτιζομένης Πινακοθήκης”, η δῆλωσή του, ὅτι “ἔχω πάντοτε το ὄνειρον να εγκαινιάσω το ελληνικόν τμήμα της Πινακοθήκης με εικόνας του Γύζη” και η αποκάλυψη ὅτι οἱ Ἕλληνες του Μονάχου με ἔγγραφο υπόμνημά τους προς την Κυβέρνηση ζητούσαν να αγορασθῶν κάποιοι πίνακες του Γύζη,²⁸ δεν είχαν κανένα πρακτικό αποτέλεσμα. Η διάψευση των προσδοκιῶν του τον ὥθησε να στραφεί σε αναζήτηση πόρων ἀπὸ ἄλλες πηγές. Ἐτσι το 1905 πέτυχε να ενεργοποιηθεῖ ἄρθρο της διαθήκης Αβέρωφ βάσει του οὐοίου επιτρεπόταν η ἀγορά ἔργων ἀπὸ τους τόκους του κληροδοτήματος για πλουτισμό της συλλογῆς ὥστε να αγορασθῶν κατ’ ἀρχὴν συνθέσεις του Γύζη. Για τον σκοπὸ αὐτὸ μετέβη στο Μόναχο μαζί με τον ζωγράφο Δημήτριο Γερανιώτη, καθηγητὴ στο Σχολεῖο των Καλῶν Τεχνῶν. Ἀργότερα πρότεινε να αγορασθῶν πίνακες των ἐπίσης σημαντικῶν ἐλλήνων καλλιτεχνῶν Λύτρα και Βολανάκη.²⁹

Επιπλέον με συνεχεῖς προσφυγές στην Κυβέρνηση πέτυχε την ψήφιση των νόμων ΓΥΚ’ “περὶ συγκεντρώσεως εικόνων και σχεδιαγραμμάτων εις την εν Αθήναις Εθνικὴν Πινακοθήκην” της 18ης Νοεμβρίου 1909 και ΓΦΝΗ’ “περὶ της Εθνικῆς Πινακοθήκης” της 5ης Φεβρουαρίου 1910. Βάσει αὐτῶν ὄχι μόνο θεωρεῖται αὐτονόμη η παράδοση ἀπὸ το Πολυτεχνεῖο στην Εθνικὴ Πινακοθήκη των ἔργων της συλλογῆς Γεωργίου Αβέρωφ ἀλλὰ θεσμοθετεῖται και “η ἀγορά εικόνων” ἐκ του Αβερωφείου κληροδοτήματος, μετὰ ἀπὸ κοινὴ συνενδρία της διαχειριστικῆς επιτροπῆς του κληροδοτήματος και των μελῶν της επιτροπῆς προς ἐπίβλεψη της Εθνικῆς Πινακοθήκης.³⁰

Το 1906 ο Ιακωβίδης παρουσίασε ἓνα μικρὸ τεύχος, τον πρῶτο κατάλογο της Πινακοθήκης, με 128 ἔργα ζωγραφικῆς και χαρακτικῆς. Το 1915 ἓνας νέος κατάλογος, τον οὐοῖο συνένταξε σε συνεργασία με τον Γεώργιο Χατζόπουλο, περιελάμβανε 346 ελαιογραφίες, υδατογραφίες και χαρακτικά. Εν τῷ μεταξύ νέες δωρεές του Θεοδώρου Ράλλη, της Αικατερίνης Ροδοκανάκη, του Γρηγορίου Μαρασλή, του Δημητρίου Βικέλα πλουτίζουν συνεχῶς τις συλλογές του Μουσείου και συγχρόνως προβάλλουν επιτακτικότερα το πρόβλημα της αὐτοστέγασής του.³¹

Με το ζήτημα της ἀνέγερσης κατάλληλου για Πινακοθήκη κτηρίου ο Ιακωβίδης ἀσχολήθηκε ἀμέσως μετὰ την ἀνάληψη των καθηκόντων του ως ἐφόρου. Τα ευχολόγια των πρῶτων μετὰ την ἀφίξή του συνεντεύξεων μετατράπηκαν σε συγκεκριμένες ἐνέργειες. Σ’ αὐτές εἶχε συμπαραστάτες τα μέλη της επιτροπῆς προς ἐπίβλεψη της Εθνικῆς Πινακοθήκης, τα οὐοῖα ἦσαν ἐπίλεκτα πρόσωπα της ἀθηναϊκῆς κοινωνίας και στα οὐοῖα ἀργότερα προστέθηκε ο πρίγκιπας Νικόλαος που διορίστηκε ἐπίτιμος πρόεδρος της επιτροπῆς.³²

Απὸ τα πρακτικά των συνεδριάσεων της επιτροπῆς και τα δημοσιεύματα του τύπου της ἐποχῆς διαπιστώνεται ο διπλὸς ἀγῶνας που διεξαγόταν για την ἐξεύρεση τόσο του οἰκοπέδου, που θεωρεῖτο αὐτονόμητο ὅτι θα παρεχωρεῖτο



Η αίθουσα με τα έργα της δωρεάς Ροδοκανάκη στο Πολυτεχνείο το 1916

δωρεάν, όσο και του απαραίτητου χρηματικού ποσού για την ανέγερση του κτηρίου. Οι προτάσεις διαδέχονταν η μία την άλλη. Αρχικά προτάθηκε η διάθεση χώρου στον περίβολο του Πολυτεχνείου, αλλά ακολούθησε διαμάχη, σχετική με την αρχιτεκτονική μορφή του οικοδομήματος, η οποία διήρκεσε από το 1909 μέχρι το 1912. Κατόπιν προτάθηκε νέος χώρος στο Πεδίο του Άρεως, ο οποίος όμως θεωρήθηκε τελικά ότι ήταν σε απόκεντρο σημείο της πόλης. Προτάσεις το 1912 για το χώρο του παλαιού “Αγγλικού Νεκροταφείου”, όπως και νέες προτάσεις προς το Δήμο Αθηναίων δεν ευοδώθηκαν. Οι συζητήσεις τέλος για παραχώρηση από το Δημόσιο του οικοπέδου της οδού Ριζάρη και Βασιλίσσης Σοφίας δεν κατέληξαν σε ουσιαστικό αποτέλεσμα, παρά τη δημοσίευση του ειδικού νόμου 477 στις 10 Δεκεμβρίου 1914, λόγω των αντιρρήσεων των Στρατιωτικών Υπηρεσιών στις οποίες ανήκε το οικόπεδο.³³

Την ίδια τύχη με την ανεύρεση του οικοπέδου είχαν και οι προσπάθειες εξεύρεσης χρημάτων για την ανοικοδόμηση του κτίσματος. Την απογοήτευση που τον κατέλαβε, όταν διαπίστωσε ότι η Κυβέρνηση δεν προτίθετο να αναλάβει την ανέγερση του μεγάρου της Πινακοθήκης, διαδέχθηκε λυσσαλέα προσπάθεια εξεύρεσης χρημάτων. Για τον σκοπό αυτό απευθύνθηκε κυρίως στους Έλληνες του εξωτερικού. Παρά την πρόθυμη ανταπόκριση του Μαρίνου Κοργιαλένιου το 1911, το ποσό που ο Μιχαήλ Ροδοκανάκης κατέλειπε με διαθήκη του στην Πινακοθήκη το 1915 και την εκταμίευση σημαντικού ποσού από το κληροδόχημα Γεωργίου Αβέρωφ, η αδυναμία εξευρέσεως δωρεάν οικοπέδου ματαίωσε την ανέγερση της Πινακοθήκης. Το γεγονός αυτό θα επιτευχθεί πολύ αργότερα, μόλις κατά τη δεκαετία 1971-1980, με την παραχώρηση του σημερινού οικοπέδου και τη χρησιμοποίηση των πόρων του κληροδοτήματος Σούτζου.³⁴

Ένα άλλο πρόβλημα, το οποίο απασχόλησε ιδιαίτερα τον Ιακωβίδη, είναι η κατάσταση των πινάκων, των οποίων οι φθορές ήταν τέτοιες ώστε να μην επι-

τρέπεται η έκθεση ή η αξιολόγησή τους. Έτσι ένα από τα θέματα που αποφασίζει το 1907 σε συνεργασία με την επιτροπή, είναι να αναθέσουν στον ζωγράφο Γεώργιο Χατζόπουλο “τον καθαρισμό των παλαιών εικόνων”. Αργότερα, όταν πλέον η Πινακοθήκη με το νόμο ΓΦΝΗ’ της 5ης Φεβρουαρίου 1910 καθίσταται “ίδιον ίδρυμα” και εξασφαλίζεται η αυτοτέλειά της, φροντίζει να μετακληθούν στην Αθήνα επιστήμονες κύρους από το εξωτερικό για να μελετήσουν την κατάσταση των έργων συστηματικά, βάσει των προσεγγίσεων που ήδη εφαρμόζονται στα Μουσεία της Ευρώπης. Το 1911 ο Emil Waldmann, αναπληρωτής έφορος του Μουσείου της Βρέμης, θα εκφράσει, μετά από εμπειριστατωμένη έρευνα, τις πρώτες θετικές απόψεις για τα έργα της Πινακοθήκης σε διάλεξή του στον Παρνασσό.³⁵ Ένα χρόνο αργότερα θα δημοσιεύσει στο έγκυρο περιοδικό τέχνης “Zeitschrift für Bildende Kunst”,³⁶ άρθρο με το οποίο θα γίνουν ευρύτερα γνωστές στο επιστημονικό κοινό οι σημαντικότερες συνθέσεις των πρώτων συλλογών. Την ίδια χρονιά ο Jean Leune και λίγο νωρίτερα ο Adolphe Thalasso θα αναγγείλουν την ίδρυση Πινακοθήκης στην Αθήνα και θα δημοσιεύσουν επίσης θετικές εκτιμήσεις για τις συλλογές της.³⁷

Με τον ίδιο νόμο του 1910 ο Ιακωβίδης θα φροντίσει να νομοθετηθεί μία θέση επιμελητή (συντηρητή) έργων τέχνης, την οποία θα καταλάβει ο Γεώργιος Χατζόπουλος, που ήδη συντηρούσε με ανάθεση τα έργα. Λίγα χρόνια αργότερα, το 1914, θα ζητήσει και δεύτερη θέση επιμελητή, την οποία θα καταλάβει ο ζωγράφος Οδυσσέας Φωκάς.

Ανεξάρτητα από όλες αυτές τις προσπάθειες δημιουργίας υποδομής, κατά τη διάρκεια της διεύθυνσης του Ιακωβίδη η Πινακοθήκη δεν μπόρεσε να λειτουργήσει ομαλά. Καθιερώθηκε ελεύθερη είσοδος για το κοινό κάθε Σάββατο και Κυριακή από τις 3.00 έως τις 6.00 το απόγευμα,³⁸ γιατί μόνο τόσο ήταν εφικτό να παραμένει ανοικτή. Οι προσπάθειες που καταβλήθηκαν τόσο από την επιτροπή προς επίβλεψη όσο και από τον ίδιο για μια ευπρεπή εμφάνιση του Μουσείου ήσαν μεγάλες,³⁹ αλλά δεν κατέληξαν σε αποδεκτό αποτέλεσμα. Η ανεπάρκεια των χώρων, η κακή κατάσταση των έργων τέχνης, η έλλειψη οικονομικών πόρων είχαν ως επακόλουθο να μένει η Πινακοθήκη κλειστή για μεγάλα διαστήματα, ενώ η αναγγελία έναρξης λειτουργίας της ενθουσίαζε κάθε φορά το φιλότεχνο κοινό.⁴⁰ Η λύση των προβλημάτων αυτών, τα οποία διαρκώς συσσωρεύονταν και μεγάλωναν, συναντούσε κάθε φορά την αδυναμία αρωγής εκ μέρους της πολιτείας. Γιατί βέβαια οι νομοθετικές ρυθμίσεις άνοιξαν το δρόμο για την υλοποίηση των στόχων, αλλά μόνο αυτές δεν έφθαναν για την επίτευξή τους. Άλλες κρατικές προτεραιότητες οδηγούσαν κάθε φορά στον παραγκωνισμό της Πινακοθήκης. Η ιδιαίτερη σημασία που δινόταν τότε στη διατήρηση και την προβολή της πολιτιστικής κληρονομιάς, αρχικά της αρχαιοελληνικής και αργότερα της βυζαντινής, μέσω της οποίας επιβεβαιωνόταν η συνέχεια του νεότερου ελληνικού πολιτισμού, μπορεί να ερμηνεύσει το ιδεολογικό πλαίσιο μέσα στο οποίο κινήθηκε η πολιτική των Κυβερνήσε-

ων για τη νεότερη τέχνη στο τέλος του 19ου αιώνα και την πρώτη δεκαετία του 20ού.⁴¹

Το τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο μονοπωλεί το ενδιαφέρον της πολιτείας. Η οικοδόμηση του κτηρίου, η συγκέντρωση των θησαυρών, η οργάνωση του χώρου και η αρχειοθέτηση των έργων συναντούν σε κάθε βήμα την αρωγή και το αμέριστο ενδιαφέρον των εκάστοτε κυβερνήσεων. Αντίθετα για τον νεότερο πολιτισμό αρκείται μόνο στη διακήρυξη των καλών προθέσεων, γεγονός το οποίο θα επιβεβαιωθεί αρκετά χρόνια αργότερα, όταν το κράτος θα δραστηριοποιηθεί για την ίδρυση του Βυζαντινού Μουσείου. Για την ίδρυση του Μουσείου αυτού θα δημοσιευθούν ταχύτατα οι σχετικοί νόμοι και μέσα σε μια δεκαπενταετία θα λυθεί το στεγαστικό του πρόβλημα.⁴² Αξίζει να σημειωθεί εδώ ότι η επιτροπή προς επίβλεψη της Πινακοθήκης και ο ίδιος ο Ιακωβίδης πρωτοστάτησαν στην ίδρυση του Βυζαντινού Μουσείου. Παρά το ότι με το νόμο ΓΦΝΗ' της 5ης Φεβρουαρίου 1910 ορίζεται ότι στην Εθνική Πινακοθήκη ανήκουν "έργα βυζαντινής και χριστιανικής τέχνης, από των πρώτων χριστιανικών χρόνων", δεν διστάζουν να αποφασίσουν στη συνεδρίαση της 12ης Δεκεμβρίου 1913 την υποβολή υπομνήματος για την ίδρυση Βυζαντινού Μουσείου, προκειμένου να διασωθούν τα βυζαντινά κειμήλια από τους αρχαιοκαπήλους, οι οποίοι λυμαίνονταν *"τας νέας επαρχίας μετά την προσάρτησιν των νέων χωρών εις το Ελληνικόν Βασίλειον"*.

Εν τω μεταξύ η αγανάκτηση και οι διαμαρτυρίες καλλιτεχνών και φιλοτέχνων ογκούνται. Με την εκπνοή της πρώτης δεκαετίας από την ανάληψη της διεύθυνσης της Πινακοθήκης από τον Ιακωβίδη, κοινή είναι η διαπίστωση ότι *"δεν κατώρθωσεν, ελλείπει υλικών μέσων, να παράσχει τας υπηρεσίας, ας έπρεπε να προσφέρει"*, και μόνο κάθε φορά που συνεζητείτο το θέμα της ανέγερσης του κτηρίου, αναπτέρωνονταν οι ελπίδες. Εξάλλου σε μια τέτοια περίπτωση ήταν βέβαιο ότι θα *"καταστούν χρησιμότητα τα εκλεκτά αυτού φώτα"*.⁴³ Αλλά και ο ίδιος ο Ιακωβίδης δεν διστάζει να φέξει την πολιτεία για την κατάσταση της νεότερης τέχνης στην Ελλάδα, ιδιαίτερα μετά την αποτυχημένη εμφάνιση στην Έκθεση της Ρώμης,⁴⁴ τονίζοντας ότι τόσο η Κυβέρνηση όσο και ο Δήμος και η Αυλή οφείλουν με πράξεις να δηλώσουν την υποστήριξή τους.⁴⁵ Και παρόλο που με την άνοδο των Φιλελευθέρων στην εξουσία και μέσα στο πλαίσιο ενός ευρύτερου εκσυγχρονισμού, επιχειρείται αναδιοργάνωση του κράτους, στην οποία μεγάλη μερίδα έχουν τα γράμματα και οι τέχνες, η σειρά των νομοσχεδίων που ψηφίσθηκε το 1914, και αφορά στην Πινακοθήκη, δεν οδήγησε σε λύση τα χρόνια προβλήματά της.⁴⁶

Για να επιτύχουν οι Φιλελεύθεροι στην ανανεωτική τους προσπάθεια βασίστηκαν τόσο στη μεταβολή του υπάρχοντος νομοθετικού πλαισίου όσο και στην πράξη, η οποία θα οδηγήσει συχνά σε ρήξη με το παρελθόν. Σκοπός τους ήταν η οικονομική ανάπτυξη, ο αστικός εκσυγχρονισμός και η δημιουργία ισχυρής φιλελεύθερης κοινωνίας. Βάση όλων αυτών πρέπει να είναι η γενικότερη παιδεία που προωθείται με γενναία εκπαιδευτική μεταρρύθμιση.

Η αντίληψη αυτή και οι προσπάθειες για οργάνωση μιας σύγχρονης δημόσιας διοίκησης οδήγησαν το 1918 στην ψήφιση του νόμου 1434 “Περί οργάνωσης της Εθνικής Πινακοθήκης”. Με τον νόμο αυτό αντικαθίσταται ο Ιακωβίδης στη διεύθυνση της Πινακοθήκης από τον λογοτέχνη και κριτικό της τέχνης Ζαχαρία Παπαντωνίου.⁴⁷ Ο τρόπος αντικατάστασης βέβαια δεν διαφέρει τυπικά από εκείνον του διορισμού του πρώτου διευθυντή το 1900 και στηρίζεται σε νομική διάταξη που καθορίζει τα απαιτούμενα προσόντα για τη θέση αυτή. Αλλά τη διεύθυνση της Πινακοθήκης αναλαμβάνει τώρα κριτικός της τέχνης, στη θέση του ζωγράφου και θεσμοθετούνται πλέον σαφώς τα προσόντα του διευθυντή της Πινακοθήκης. Αξίζει όμως να σημειωθεί ότι με τον ίδιο νόμο θεσπίσθηκε, εκτός από την ήδη υπάρχουσα επιτροπή προς επίβλεψη της Πινακοθήκης, και καλλιτεχνικό συμβούλιο, πρόεδρος του οποίου ορίζεται ο Γεώργιος Ιακωβίδης και μέλη ο διευθυντής της Πινακοθήκης, Ζαχαρίας Παπαντωνίου, οι Γεώργιος και Κωνσταντίνος Χατζόπουλος και ο Κωνσταντίνος Μαλέας. Αποστολή του συμβουλίου αυτού είναι η υποβολή προτάσεων για τις αγορές έργων από την Πινακοθήκη ή για την αποδοχή δωρεών.⁴⁸

Σήμερα, εκατό χρόνια μετά την ίδρυση της Εθνικής Πινακοθήκης και την ανάληψη της διεύθυνσής της από τον Γεώργιο Ιακωβίδη, μία αξιολόγηση της προσφοράς του οδηγεί στη διαπίστωση ότι αναμφισβήτητα σε μεγάλο βαθμό προδιέγραψε την περαιτέρω εξέλιξή της. Όπως προκύπτει και από την αλληλογραφία του αλλά και από το ίδιο το έργο που άφησε, ο Ιακωβίδης ήλθε από το Μόναχο έτοιμος για την οργάνωσή της, έχοντας μελετήσει κανονισμούς λειτουργίας Μουσείων της Ευρώπης αλλά διαθέτοντας και προσωπική γνώση γύρω από προβλήματα μουσειολογίας και καλλιτεχνική εμπειρία. Ο ορισμός εξ αρχής του σκοπού του Μουσείου ως παιδευτικού, η προσδοκία εμπλουτισμού του με σημαντικά έργα ευρωπαϊκής τέχνης, η στήριξη της σύγχρονης του ελληνικής καλλιτεχνικής δημιουργίας, η ανάγκη ίδρυσης βιβλιοθήκης ιστορίας της τέχνης, η παρουσίαση των έργων και η συντήρησή τους, ο συνεχής αγώνας εξεύρεσης χρημάτων, τόσο από το κράτος όσο και με χρηματοδοτήσεις πλουσίων ομογενών για τη λειτουργία αλλά και για τη λύση του κτιριακού προβλήματος της Πινακοθήκης, αποδεικνύουν ότι ο Ιακωβίδης έθεσε σε σωστές βάσεις την οργάνωση του Μουσείου, παρόλο που οι πολιτικές και οικονομικές συνθήκες της εποχής δεν ήταν ιδανικές και το ενδιαφέρον του επίσημου κράτους αποδείχθηκε μάλλον περιορισμένο.

Δρ. Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου
Επιμελήτρια Εθνικής Πινακοθήκης και Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτζου

Σημειώσεις

1. ΝΒ. Π. [Νιρβάνας Παύλος], «Αι Καλλιτεχνικαί Εκθέσεις και η Πινακοθήκη», *Το Περιοδικό μας*, τόμ. Α' (1900), σ. 28.
2. Σχετικά με την κατάσταση των τεχνών στην Ελλάδα στα τέλη του 19ου αιώνα και τις αρχές του 20ού βλ. με λεπτομέρειες Ματθιοπουλος, τόμ. Α', σ. 24 - 27, 33 - 37.

3. ΦΕΚ, 133, 19 Σεπτεμβρίου 1897

4. Παπαστάμος Δημήτρης, *Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου. Ελληνική Ζωγραφική από το 1614. Η ιστορία και οργάνωση της Εθνικής Πινακοθήκης - Κατάλογος έργων Ελληνικής Ζωγραφικής*, Αθήνα 1976, σ. 20, και Εστία_Εικονογραφημένη, αρ 21 (Ιαν-Ιουν. 1892) σ. 336.

5. Φιλαδελφεύς Αλέξανδρος, «Η καλλιτεχνία εν τη αναγεννηθείση Ελλάδι», in *Πανελλήνιον Εικονογραφημένον Λεύκωμα. Η Ελλάς κατά τους Ολυμπιακούς Αγώνας*, Αθήναι 1896, σ. 348

6. Μία από τις πρώτες φροντίδες του πρώτου Κυβερνήτη του νεοσύστατου Ελληνικού Κράτους Ιωάννη Καποδίστρια ήταν η συγκέντρωση πινάκων στην Αίγινα. Λίγο αργότερα ο Νόμος “Περί Τεχνολογικών Συλλογών” της 16ης Ιουνίου 1834, προέβλεπε την ίδρυση Πινακοθήκης. Το 1840 έχει ήδη συγκροτηθεί ο πυρήνας μιας συλλογής στο Πολυτεχνείο από τον πρώτο διευθυντή του Φρειδερίκο Ζέντερ. Βλ. Καλλιγιάς Μαρίνος, *Η Εθνική Πινακοθήκη*, Αθήνα 1976, σ. 5

7. Μουρίκη Ντούλα, «Ιστορικό Σημείωμα για τις καλλιτεχνικές συλλογές του Ε. Μ. Πολυτεχνείου», in κατ. έκθ. *150 χρόνια Πολυτεχνείο. Δυτικοευρωπαϊκή Ζωγραφική στην Εθνική Πινακοθήκη από τις παλαιές συλλογές του Ε. Μ. Πολυτεχνείου*, Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, 1987, σ. 11

8. Νβ. Π. [Νιρβάνας Παύλος], σημ. 1

9. Ιακωβίδη, σ. 33 - 42

10. Επιστολή στις 7 Νοεμβρίου 1899 του Γεώργιου Χατζόπουλου προς τον Ιακωβίδη

11. Ο Φίλιππος Λέλλης ήταν αυτοδίδακτος ζωγράφος και στενός φίλος του πρίγκιπα Νικόλαου, ο οποίος και τον προώθησε στα Ανάκτορα ως γραμματέα του βασιλέα Γεωργίου Α'. Σε αυτόν ανέθεσαν τα Ανάκτορα να έλθει σε επαφή με τον Ιακωβίδη μέσω του Γ. Χατζόπουλου. Βλ. σχετικά Ιακωβίδη, σ. 37, 42

12. Ο Δημήτριος Κακλαμάνος (1867 - 1949) υπήρξε δημοσιογράφος ο οποίος αρθρογράφησε σε πολλές εφημερίδες κατά το τέλος του 19ου αιώνα και την αρχή του 20ου, ασχολούμενος ιδιαίτερα με θέματα τέχνης, ενώ το 1907 εισήλθε στο διπλωματικό σώμα, χωρίς να εγκαταλείψει ποτέ την ενασχόλησή του με τα καλλιτεχνικά. Ασχολήθηκε με ιδιαίτερη επιμονή για την επιστροφή του Ιακωβίδη στην Ελλάδα, για τον τρόπο μεθόδευσής της οποίας προκάλεσε κάποιες φορές την οργή του Γ. Χατζόπουλου.

13. Επιστολή 25 Ιανουαρίου 1900 “Φρόντισε να πάρεις μαζί σου όλα τα καταστατικά εις τους οργανισμούς όλων των σχολών και ιδρυμάτων των αφορόντων την Καλλιτεχνίαν, δηλ. Ακαδημ. Προπαρασκευαστικών σχολών, Πινακοθηκών, και παντός ότι νομίζεις ότι είναι σχετικών”.

14. «Ο Ιακωβίδης εν Αθήναις. Διορίσθη έφορος της Πινακοθήκης», *Το Άστυ*, 23 Ιανουαρίου 1900, όπου δημοσιεύεται όχι μόνο η αγγελία για το διορισμό του Ιακωβίδη αλλά και ολόκληρη η εισηγητική έκθεση του υπουργού Α. Ευταξία όπως και το βασιλικό διάταγμα. Παραθέτουμε εδώ την εισηγητική έκθεση: “Μεγαλειότατε, Λαμβάνω την υψηλήν τιμήν να υποβάλω τη Υ. Μεγαλειότητι διάταγμα περί διορισμού του εν Μονάχω ομογενούς καλλιτέχνου Γ. Ιακωβίδου εις την κατά τον περί συλλογών νόμον της 10/22 Μαΐου 1834 θέσιν εφόρου της εν Αθήναις Πινακοθήκης. Σπεύδων εισηγούμαι τη Υ. Μεγαλειότητι τον διορισμόν τούτον, διότι θεωρώ ευτύχημα δια την εν Ελλάδι καλλιτεχνίαν, ότι ο Ιακωβίδης, αφού δια των έργων του κατέλαβεν επιφανή εν τη αλλοδαπή θέσιν και παγκοσμίου έτυχε φήμης, στέργει να κατέλθη εις την πατρίδα του, ίνα εις την τιμήν, ήν προσεπόρισεν αυτή προσθέσει και την εργασίαν του και αναλάβη και την διοργάνωσιν Πινακοθήκης ανταξίας της πόλεως, εν ή πάλαι ποτέ διέλαμψαν αι καλαί τέχναι και γείνη προστάτης και οδηγός της παρ’ήμιν μόλις αναγεννημένης καλλιτεχνίας”.

15. «Γεώργιος Ιακωβίδης (Ενστανανέ)», *Το Άστυ*, 24 Ιανουαρίου 1900. Ο Κακλαμάνος σε επιστολή της ίδιας ημέρας 24 Ιανουαρίου 1900 γράφει ότι του στέλνει τα φύλλα της εφημερίδας με τη δημοσίευση του διατάγματος και της εισηγητικής έκθεσης του Υπουργού, καθώς και “φύλλον, περιλαμβάνον εν αρθρίδιόν μου περί υμών”.

16. «Ο κ. Ιακωβίδης (Μικραί συνεντεύξεις)», *Τὸ Ἀστυ*, 14 Μαΐου 1900
17. «Η καλλιτεχνική κίνησις εν Ελλάδι. Γνώμαι και προτάσεις των Ελλήνων ζωγράφων Γύζη - Ιακωβίδου», *Ακρόπολις*, 24 Οκτωβρίου 1899, και «Αι υπέρ της καλλιτεχνίας προτάσεις του Ιακωβίδου», *Ακρόπολις*, 26 Απριλίου 1900
18. «Η καλλιτεχνική κίνησις εν Ελλάδι. Γνώμαι και προτάσεις των Ελλήνων ζωγράφων Γύζη - Ιακωβίδου», ό. π., σημ. 17
19. Ό. π.
20. Ό. π.
21. «Η καλλιτεχνική κίνησις εν Ελλάδι. Γνώμαι και προτάσεις των Ελλήνων ζωγράφων Γύζη - Ιακωβίδου», ό. π., σημ. 17
22. Βλ. σημ. 14
23. Βλ. «Νόμοι και Βασιλικά Διατάγματα: α) Περί οργανώσεως του Σχολείου των Καλών Τεχνών, β) Περί Εθνικής Πινακοθήκης, γ) Περί Ιδρύσεως και Οργανισμού διαρκούς καλλιτεχνικής εκθέσεως εν Αθήναις» εκδ. του Υπουργείου των Εκκλησιαστικών και της Δημοσίας Εκπαιδεύσεως, τμήμα Γ', Γραφείο των Καλών Τεχνών και των Γραμμάτων, Αθήνα 1916. Βλ. σχετικά Αρχείο ΕΠΜΑΣ, και Μπιρηνς, σ. 345 κ. ε., όπου παρατίθενται με κάθε λεπτομέρεια τα νομοθετήματα καθώς και οι διαδικασίες παραλαβής των έργων και οργάνωσης των πρώτων αιθουσών της Πινακοθήκης στο κτίριο του Πολυτεχνείου από το Γεώργιο Ιακωβίδη όπως και οι σχέσεις του με το Διευθυντή Αναστάσιο Θεοφιλά.
24. Τη συλλογή της Πινακοθήκης του Πολυτεχνείου αποτελούσαν δύο ενότητες. Η πρώτη περιλάμβανε έργα που είχαν συγκεντρωθεί από τον Καποδίστρια στην Αίγινα και παρεδόθησαν στο Ίδρυμα το 1840 ύστερα από ενέργειες του πρώτου διευθυντή του Πολυτεχνείου, Φρειδερίκου Τσέντνερ και η δεύτερη περιλάμβανε όσα έργα δωρίζονταν για εκπαιδευτικούς σκοπούς από φιλότεχνους ιδιώτες. Η δεύτερη αποτελείτο από 44 πίνακες του Πανεπιστημίου Αθηνών, οι οποίοι παραχωρήθηκαν το 1878 στο Πολυτεχνείο. Βλ. Μουρίκη Ντούλα, ό. π., σημ. 7
25. *Παναθήναια*, τόμ Α', Οκτώβριος 1900 - Μάρτιος 1901, σ. 39
26. Πολέμης Ιωάννης, «Η εν Αθήναις Πινακοθήκη», *Παναθήναια*, τόμ. Α', Οκτώβριος 1900 - Μάρτιος 1901, σ. 364 - 367
27. Με το Προεδρικό Διάταγμα της 28ης Ιουνίου 1900 ανακαλείται το διάταγμα της 18ης Σεπτεμβρίου 1897 "περί ιδρύσεως Μουσείου των Καλών Τεχνών" και ορίζεται ο κανονισμός λειτουργίας της Εθνικής Πινακοθήκης και τα καθήκοντα του εφόρου, σύμφωνα με το άρθρο 1 του νόμου ΒΨΛΔ' της 10ης Απριλίου 1900. Βλ. σχετικά Αρχείο ΕΠΜΑΣ.
28. «Το έργον του Γύζη. Γνώμαι Καλλιτεχνών», *Παναθήναια*, τόμ. Α', Οκτώβριος 1900 - Μάρτιος 1901, σ. 433 - 434, και Μαλακάσης Μ., «Λόγοι και Αντίλογοι. Ολίγα περί Γύζη», *Παναθήναια*, τόμ. Γ', 15 Νοεμβρίου 1901, σ. 105
29. Δάφνης, «Η έκθεσις του "Παρνασσού"», *Πινακοθήκη*, έτος Ε', τευχ. ΝΑ', Μάιος 1905, σ. 61. *Πινακοθήκη*, έτος Ε', τευχ. ΝΣΤ', Οκτώβριος 1905, σ. 158. *Πινακοθήκη*, έτος Ε', τευχ. ΝΘ', Ιανουάριος 1906, σ. 217
30. Βλ. σημ. 23
31. Παπαστάμος Δημήτρης, ό. π. σημ. 4, σ. 22. Και οι δύο κατάλογοι, του 1905 και του 1916, βρίσκονται στο Αρχείο ΕΠΜΑΣ.
32. Ανακοίνωση του διορισμού του πρίγκιπα Νικόλαου ως επίτιμου προέδρου της Επιτροπής προς επίβλεψη της Πινακοθήκης. Βλ. Αρχείο ΕΠΜΑΣ, συνεδρίαση της 9ης Φεβρουαρίου 1911.
33. Πρακτικά συνεδριάσεων της Επιτροπής προς επίβλεψη της Εθνικής Πινακοθήκης, 28 Οκτωβρίου 1908, 16 Φεβρουαρίου 1911, 13 Οκτωβρίου 1913, 16 Ιουνίου 1912, 12 Δεκεμβρίου 1913, Αρχείο Ε.Π.Μ.Α.Σ.

34. Καλλιγάς Μαρίνος, ό. π., σημ. 6, σ. 10 κ. ε.
35. Στο περιοδικό *Ο Καλλιτέχνης*, έτος Α', τευχ. 12, Μάρτιος 1911, σ. 359 - 368 δημοσιεύεται περίληψη της ομιλίας του Waldmann, στην αίθουσα του Παρνασσού με τίτλο «Η Πινακοθήκη των Αθηνών». Κατά το περιοδικό το γεγονός θεωρήθηκε εξαιρετικά σπουδαίο και τίμησαν με την παρουσία τους ο διάδοχος και οι πρίγκιπες, το Συμβούλιο της Πινακοθήκης, αρχαιολόγοι, καθηγητές του Πανεπιστημίου, καλλιτέχνες, λόγιοι, επιστήμονες. Βλ. επίσης «Η Πινακοθήκη Αθηνών», *Πινακοθήκη*, έτος ΙΑ', τευχ. 121, Μάρτιος 1911, σ. 7 - 8
36. Μουρίκη Ντούλα, ό. π., σημ. 7, σ. 14
37. Thalasso Adolphe, «Fondation d' un Musée de Peinture», *L' Art et les Artistes*, τόμ. XII (1911), σ. 45. Leune Jean, «Un nouveau Grand Musée européen. La Pinacothèque d' Athènes», *Graecia*, Παρίσι 1912, σ. 307, 330 (ανάτυπο)
38. Παπαστάμος Δημήτρης, ό. π., σημ. 4, σ. 22 - 25
39. Στα πρακτικά των συνεδριάσεων διαβάζουμε ότι με ιδιαίτερη μέριμνα φρόντισε για τις πινάκιδες των έργων για τις οποίες ζήτησε δείγματα από το εξωτερικό, ενώ τα διαχωριστικά πανώ στις αίθουσες επενδύθηκαν με ειδικά υφάσματα από το Παρίσι.
40. «Η Εθνική Πινακοθήκη», *Πινακοθήκη*, έτος ΙΒ', τευχ. 138, Αύγουστος 1912, σ. 108. Στο ενθουσιώδες άρθρο του περιοδικού διαβάζουμε για την επέκταση της Πινακοθήκης σε έξι αίθουσες του Πολυτεχνείου και εκφράζεται η ελπίδα ότι με την ανέγερση του μεγάρου θα αναρτηθούν οι πίνακες «καθ' όλης τας απαιτήσεις της τέχνης».
41. Καφέτση Άννα, «Σύντομη Ιστορία του θεσμού και των συλλογών της Εθνικής Πινακοθήκης», in Χρήστου, *Η Εθνική Πινακοθήκη*, σ. 11
42. Το 1866 άρχισε η ανοικοδόμηση του κτηρίου του Αρχαιολογικού Μουσείου σε σχέδια του αρχιτέκτονα Ludwig Lange. Οι οικοδομικές εργασίες συνεχίστηκαν το 1874 και τελείωσαν το 1889 βάσει τροποποιημένων σχεδίων του Ernest Ziller. Το 1891 άρχισε η τοποθέτηση των Συλλογών. Το Βυζαντινό Μουσείο ιδρύθηκε με νόμο του 1914 και προσωρινά εγκαταστάθηκε στα υπόγεια του Μεγάρου της Ακαδημίας. Το κτιριακό του πρόβλημα λύθηκε οριστικά το 1930 με παραχώρηση του Μεγάρου της Δούκισσας Πλακεντίας. (βλ. σχετικά Ανδρόνικος Μανόλης, Χατζηδάκης Μανόλης, Καραγιώργης Βάσος, *Τα Ελληνικά Μουσεία*, εκδ. Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1975, σ. 19 και 333).
43. Κ., «Γ. Ιακωβίδης», *Πινακοθήκη*, έτος Θ', τευχ. 103, Σεπτέμβριος 1909, σ. 126
44. Ματθιόπουλος, τόμ. Α', σ. 12, 39 κ. ε.
45. Στο περιοδικό *Ο Καλλιτέχνης* («Οι καλλιτέχναι μας έχουν τον λόγον», έτος Β', τευχ. 16, Ιούλιος 1911, σ. 151 - 152) δημοσιεύτηκαν συνεντεύξεις των καλλιτεχνών Γ. Ιακωβίδου, Γ. Χατζόπουλου, Β. Χατζή και Π. Ρούμπου σχετικά με την πρόοδο της καλλιτεχνίας στην Ελλάδα. Ο Γ. Ιακωβίδης λέγει μεταξύ των άλλων: «μεταξύ των Ελλήνων καλλιτεχνών υπάρχουν αξιζόντες να υποστηριχθούν. Εγώ είμαι της γνώμης, ότι αν δώσει η Κυβέρνησις και ο Δήμος, εξ άλλου και η Αυλή το παράδειγμα της υποστηρίξεως των ικανών καλλιτεχνών, θ' αναδειχθούν συν τω χρόνω μεγάλοι καλλιτέχναι. Διότι φρονώ, ότι το υλικό είνε καλόν, τάλαντα υπάρχουν, χρειάζεται δε καλλιέργειά».
46. Ματθιόπουλος, τόμ. Α', σ. 37, όπου αναφέρονται λεπτομερώς οι νομοθετικές ρυθμίσεις που αφορούσαν στην πολιτιστική ανάπτυξη.
47. Για τη δράση του Παπαντωνίου στην Πινακοθήκη βλ. Παπαστάμος Δημήτρης, ό. π., σημ. 4, σ. 25 - 30
48. Στην πρώτη συνεδρίαση του Καλλιτεχνικού Συμβουλίου της Πινακοθήκης της 15ης Φεβρουαρίου 1919 εγκρίνεται ομόφωνα, με εισήγηση του Διευθυντή Ζαχαρία Παπαντωνίου, η αγορά του έργου του Κωνσταντίνου Παρθένη «Η πλαγιά», με σκοπό να αναρτηθεί στην αίθουσα των Ελλήνων καλλιτεχνών του Μουσείου.

Παιδική Συναυλία. Η συμβολή της σύγχρονης τεχνολογίας στη μελέτη του έργου

Ένα από τα πιο σημαντικά έργα του Ιακωβίδη είναι η *Παιδική Συναυλία* η οποία παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στην Ετήσια Έκθεση του Glaspalast του Μονάχου το 1894, με τον τίτλο *Σπιτική Ορχήστρα*, και εν συνεχεία στη Διεθνή Έκθεση της Βιέννης το 1897, ενώ στην Αθήνα στην Έκθεση που οργανώθηκε με την ευκαιρία των Πρώτων Ολυμπιακών Αγώνων, το 1896, εκτίθεται ως *Κονσέρτο*. Στην Παγκόσμια Έκθεση του Παρισιού, το 1900, εκτέθηκε με τον τίτλο *Αυτοσχέδια ορχήστρα* και θεωρήθηκε ως το σημαντικότερο έργο της ελληνικής αντιπροσωπίας και βραβεύθηκε με χρυσό μετάλλιο, ενώ το 1911, κτήμα πια της Εθνικής Πινακοθήκης, πλούτισε το ελληνικό τμήμα της Διεθνούς Εκθέσεως της Ρώμης. Τελικώς επεκράτησε να ονομάζεται *Παιδική συναυλία*.

Σύγκριση των απεικονίσεων του πίνακα που βρίσκονται στον κατάλογο του Glaspalast και στο λεύκωμα που εκδόθηκε με την ευκαιρία των Πρώτων Ολυμπιακών Αγώνων με το έργο της Εθνικής Πινακοθήκης, οδηγεί στην επισήμανση σημαντικών διαφορών, οι οποίες προβλημάτισαν κατά καιρούς τους μελετητές. Για αρκετά χρόνια επεκράτησε η άποψη ότι ο Ιακωβίδης επέφερε σημαντικές διορθώσεις στη χρωματική τονικότητα και σε κάποια περιγραφικά στοιχεία που κοσμούν το εσωτερικό του δωματίου του πίνακα του 1894, προκειμένου να τον εκθέσει το 1900 στο Παρίσι. Την εκδοχή αυτή είχαμε αποδεχθεί όταν παρουσιάσαμε το Έργο στον κατάλογο της Έκθεσης «Το παιδί στη νεοελληνική τέχνη» το 1993. Νεότερα όμως στοιχεία που ήρθαν στο φως με την έρευνα και η δυνατότητα αξιολόγησής τους με το σύγχρονο εξοπλισμό του Εργαστηρίου Συντήρησης και Αποκατάστασης Έργων Τέχνης της Εθνικής Πινακοθήκης, μας οδήγησαν σε συμπεράσματα που ανατρέπουν τις παλαιότερες εκδοχές.

Αν δεν σταθούμε στις περιγραφικές διαφορές, παρά λάβουμε υπόψη μόνο τις αλλαγές που επέφερε ο Ιακωβίδης στην τεχνοτροπική διαπραγμάτευση του

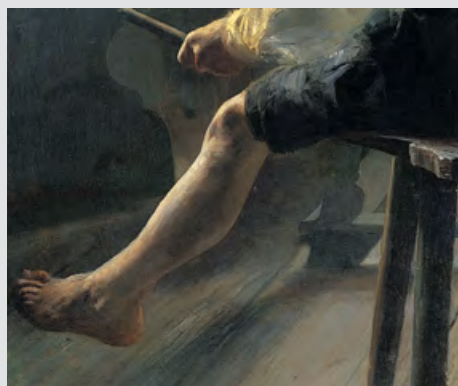


Το έργο *Παιδική Συναυλία* κατά τη διάρκεια των εργασιών συντήρησης από τους: Μιχάλη Δουλγερίδη, Αγγελική Δουλγερίδου και Ελευθερία Σιόλα στα εργαστήρια Καλλιτεχνικής Συντήρησης και Αποκατάστασης Έργων Τέχνης της Εθνικής Πινακοθήκης το 1980

θέματος, θα διαπιστώσουμε ότι ο καλλιτέχνης, προκειμένου να γίνει ο πίνακας αποδεκτός στο Παρίσι, άλλαξε ριζικά τον ρόλο του φωτός στη σύνθεση. Ο Ροϊδης σε κριτική του για τα έργα της έκθεσης του 1896 αναφέρεται στο «Κονσέρτο», και αφού εξάγει την προοπτική του πίνακα, τη σχεδιαστική ικανότητα και τη μимητική τελειότητα, παρατηρεί ότι ο χρωματισμός «*δεν προσπίπτει ευχάριστος εις την όρασιν*». Παρότι γνωρίζει ότι το «*ιόχρουν και τεφρόν είναι του συρμού*» σημειώνει ότι εκείνο που λείπει από το δωμάτιο, που απεικονίζεται στη σύνθεση, είναι «*μια καλή πυρά να το ζεστάνει*». Χρόνια αργότερα, συζητώντας με τον Ζαχαρία Παπαντωνίου, όπως διασώζεται από τον Κώστα Ηλιάδη, ο Ιακωβίδης παραδέχεται ότι εκείνη η πρώτη σύνθεση ήταν κάπως ψυχρή και γι' αυτό εφρόντισε, όταν την επανέλαβε, να είναι θερμή και να μην έχει ανάγκη πυρός.

Η παρατήρηση του Ροΐδη μας οδήγησε στο απότμημα της *Παιδικής Συναυλίας*, της Συλλογής του Ιδρύματος Κουτλίδη, το οποίο είναι ζωγραφισμένο με αυτήν ακριβώς την τονικότητα. Στη συνέχεια ο εντοπισμός σε παλαιοπωλείο ενός δεύτερου τμήματος του έργου, που απεικονίζει το *Πόδι του Αγοριού*, που καθισμένο στο σκαμνί παίζει το τύμπανο, και το οποίο είναι ζωγραφισμένο και αυτό με ίδια γκριζα-μπλε-μωβ τονικότητα μας οδήγησε στη σκέψη ότι οι δύο αυτοί πίνακες ήταν αποτμήματα του ίδιου έργου. Η αποτύπωση των μορφών του πίνακα της Πινακοθήκης απέδειξε ότι οι αναλογίες ήσαν ακριβώς ίδιες με αυτές των δυο αποτμημάτων. Επιπλέον σε σχετική, με τα έργα που επρόκειτο να αποσταλούν στο Παρίσι το 1900, αναφορά στην εφημερίδα Ακρόπολη σημειώνεται μεταξύ των άλλων ότι: «*Των έργων τούτων το μεγαλύτερον είναι ο γνωστός πίναξ το «Κονσέρτο» επί νέων όλως βάσεων και με την σφραγίδα της πολλής εν τω μεταξύ κτηθείσης πείρας γραφείς και πάλιν υπ' αυτού*». Η σαφής αυτή αναφορά και η μαρτυρία του Κώστα Ηλιάδη ενίσχυσαν την πεποίθηση ότι το έργο της Εθνικής Πινακοθήκης είναι επανάληψη του αρχικού του 1894, σε μικρότερες κατά τι διαστάσεις σε ό,τι αφορά, όμως, τα περιθώρια στα άκρα του πίνακα και όχι τις μορφές.

Η έρευνα στο Εργαστήριο της Εθνικής Πινακοθήκης, οι χημικές αναλύσεις των χρωμάτων και η μελέτη του τρόπου τοποθέτησής τους επαλήθευσαν τις παραπάνω ενδείξεις. Καταρχήν αποδείχθηκε ότι τα χρώματα είναι ίδια και στα δυο αποτμήματα. Στη συνέχεια οι ακτινογραφίες έδειξαν ότι ο μουσαμάς του πίνακα της Εθνικής Πινακοθήκης δεν είναι κομμένος, γιατί στο γύρισμα του τελάρου δεν υπάρχουν κάτω από το λευκό τελείωμα άλλα χρώματα. Το ουσιαστικότερο, όμως, στοιχείο είναι ότι το χρώμα του πίνακα της Εθνικής Πινακοθήκης είναι συμπαγές, πράγμα που σημαίνει ότι η ώσμωση έγινε όσο αυτό ήταν νωπό, και δεν υπάρχουν μεταγενέστερες προσθήκες, οι οποίες να δικαιολογούν μεταβολή του χρωματισμού. Το απότμημα της πρώτης Παιδικής Συναυλίας που βρίσκεται στη Συλλογή Κουτλίδη φέρει υπογραφή και χρονολογία 1899. Η ενέργεια αυτή, ότι δηλαδή ο ίδιος ο καλλιτέχνης έκοψε το έργο και χρονολόγησε και υπέγραψε τα αποτμήματα δεν πρέπει να θέτει ερωτήματα. Με την κίνηση αυτή βρίσκεται, για άλλη μια φορά, κοντά στην αντίληψη των γερμανών ρεαλιστών ζωγράφων του κύκλου του Leibl για τους οποίους μεμονωμένα και αποσπασματικά δοσμένα θέματα μπορούν να θεωρηθούν ολοκληρωμένα έργα, χάρη στην αισθητική τους ποιότητα. Η πίστη στη σημασία της «καλής ζωγραφικής» οδηγεί στην παραδοχή ότι, ακόμη και ένα απότμημα διαθέτει την αξία αυθύπαρκτου έργου, όταν αυτό έστω και αν είναι υποβαθμισμένο ως θέμα, ικανοποιεί αισθητικά καθαρά ζωγραφικές αξίες. Έτσι ο Ιακωβίδης, όπως και ο Leibl, δεν διστάζει μετά την καταστροφή κάποιου έργου, για οποιοδήποτε λόγο, να κρατήσει τμήματά του, αναγνωρίζοντάς τους αυτόνομη ύπαρξη. Χάρη σ' αυτήν την πίστη, τα δυο αποτμήματα της αρχικής «Παιδικής συναυλίας» διέσωσαν μια εικόνα, έστω ελλιπή, της πρώτης μορφής του έργου.



Γεώργιος Ιακωβίδης (1853-1932)
Πόδι Αγοριού
Ιδιωτική συλλογή



Wilhelm Leibl (1844-1900)
Αριστερό Χέρι (απότμημα από ένα πορτρέτο
της αδελφής του)
Καρλορούη, Staatliche Kunsthalle

Δρ Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου

Επιμελήτρια Εθνικής Πινακοθήκης και Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτζου

Οι πλέον εξελιγμένες μέθοδοι παρατήρησης και ανάλυσης που εφαρμόζονται στα Εργαστήρια Φυσικοχημικών Ερευνών της Εθνικής Πινακοθήκης και Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτζου, κλήθηκαν να διερευνήσουν ερωτήματα που προέκυψαν κατά τη μελέτη δύο έργων του Γεωργίου Ιακωβίδη (1853-1932), τα οποία παρουσιάζουν παραλλαγή του ίδιου θέματος.

Τοποθέτηση του προβλήματος

Τα ζητήματα που τέθηκαν από την ιστορικό της τέχνης Δρ. Όλγα Μετσαφού προς διερεύνηση με την εφαρμογή της φυσικοχημικής διαγνωστικής διαδικασίας αφορούσαν τα έργα:

1) Θέμα: Παιδική Συναυλία

Καλλιτέχνης - Υπογραφή: Γ.Ιακωβίδης - 1900

Τεχνική: Ελαιογραφία σε προετοιμασμένο μουσαμά

Διαστάσεις: 176 X 250 εκ.

Το έργο ανήκει στις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης και Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτζου, και αγοράστηκε από τους τόκους του κληροδοτήματος Αβέρωφ το 1909. Το έργο εκτέθηκε στην παγκόσμια έκθεση του Παρισιού του 1900, με τον τίτλο “Αυτοσχέδια ορχήστρα”, όπου βραβεύτηκε με χρυσό μετάλλιο. Το 1911 εκτέθηκε στο Ελληνικό τμήμα της Διεθνούς Έκθεσης της Ρώμης. Επεκράτησε να αναφέρεται ως “Παιδική συναυλία”, επειδή είχε καταχωρηθεί με αυτό το τίτλο στο αρχείο της Εθνικής Πινακοθήκης το 1911.

2) Θέμα: Τμήμα από τη Παιδική Συναυλία

Καλλιτέχνης - Υπογραφή: G. JAKOBIDES - 1899

Τεχνική: Ελαιογραφία σε προετοιμασμένο μουσαμά

Διαστάσεις: 86 X 75 εκ.

Το έργο ανήκει στην Εθνική Πινακοθήκη Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου - Συλλογή Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη (αρ. έργου 35).

Άξονα ανάπτυξης του προγράμματος φυσικοχημικών αναλύσεων αποτέλεσε η αναζήτηση του βαθμού συσχετισμού των παραπάνω έργων με κριτήρια τα υλικά και την τεχνική κατασκευής.

Πειραματική διαδικασία

1) Της εφαρμογής εξειδικευμένων μεθόδων παρατήρησης και ανάλυσης προηγήθηκε εμπεριστατωμένη *μακροσκοπική παρατήρηση* των έργων «Παιδική Συναυλία» και «Τμήμα από την Παιδική Συναυλία» από τους έμπειρους επιστήμονες της Διεύθυνσης Καλλιτεχνικής Συντήρησης και Αποκατάστασης των Έργων Τέχνης της ΕΠΜΑΣ. Συγκεκριμένα εξετάστηκαν:

- Το «κτίσιμο» της ζωγραφικής επιφάνειας των δύο έργων, οι χρωματικοί τόνοι, η ελευθερία της σχεδιαστικής και ζωγραφικής σύνθεσης.



Γεώργιος Ιακωβίδης (1853-1932)

Παιδική Συναυλία

Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη

και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου



Γεώργιος Ιακωβίδης (1853-1932)

Τμήμα από την Παιδική Συναυλία, 1899

Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη

και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου

Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη

Παιδική Συναυλία
Υπεριώδης φωτογράφιση



Παιδική Συναυλία
Φωτογράφιση με διερχόμενο φωτισμό



- Η αλλοίωση των χρωματικών στρωμάτων και η γήρανση του επιφανειακού στρώματος του βερνικιού.

Η δομή του υφασμάτινου υποστρώματος και τα περιθώρια.

Ακολούθησε λεπτομερής παρατήρηση των επιφανειών στο *στερεομικροσκόπιο*. Σε διάφορες μεγεθύνσεις μελετήθηκαν τυχόν χρωματικές αλλοιώσεις και μορφολογικά χαρακτηριστικά, κυρίως δε η φορά των πινελιών και οι σχέσεις τους με το σύνολο των χρωματικών στρωμάτων.

2) Εκτός της συστηματικής *φωτογραφικής τεκμηρίωσης* του αισθητικού συνόλου και της κατάστασης διατήρησης των δύο έργων, πραγματοποιήθηκε *μακροφωτογράφιση* λεπτομερειών, καθώς και *φωτογράφιση με εφαιπτομενικό φωτισμό* των ζωγραφικών επιφανειών. Με τον τρόπο αυτό λαμβάνονται ιδιαίτερα χρήσιμες πληροφορίες που, συμπληρωματικά με τις αναλυτικές μεθόδους, οδηγούν σε ασφαλή συμπεράσματα σχετικά με την τεχνική κατασκευής των έργων. Επίσης, πραγματοποιήθηκε *φωτογράφιση με διερχόμενο φωτισμό*, ώστε να γίνει αντιληπτός ο όγκος και η πυκνότητα της πινελιάς, αλλά και η κατάσταση διατήρησης του υφασμάτινου φορέα.

3) Στο επόμενο στάδιο τα δύο έργα εξετάστηκαν με τη βοήθεια της πολυφασματικής κάμερας που διαθέτει το Εργαστήριο Φυσικοχημικών Ερευνών της ΕΠΜΑΣ. Οι τεχνικές απεικόνισης της ηλεκτρομαγνητικής ακτινοβολίας με μήκη κύματος εκτός της ορατής περιοχής του φάσματος αποτελούν εδώ και

χρόνια βασικό εργαλείο για τη μελέτη των έργων τέχνης, αλλά και τη δεοντολογικά και πρακτικά ορθή συντήρησή τους. Προς την κατεύθυνση αυτή, νέα ώθηση έδωσε η ανάπτυξη του *συστήματος πολυφασματικής απεικόνισης MuSIS™*, το οποίο παρέχει δυνατότητα απεικόνισης της ανάκλασης ή/και του φθορισμού στην υπεριώδη, ορατή και υπέρυθρη περιοχή (έως τα 1550 nm). Μελετώντας τα έργα του Γ. Ιακωβίδη στην υπέρυθρη περιοχή επετεύχθη η προσέγγιση της στιγμής που ο καλλιτέχνης οργανώνει το χώρο του και σχεδιάζει τις μορφές του.

4) Στο τελευταίο στάδιο της φυσικοχημικής μελέτης των δύο έργων εφαρμόστηκαν αναλυτικές τεχνικές με σκοπό την ταυτοποίηση των υλικών και της τεχνικής κατασκευής.

Η *Οπτική Μικροσκοπία* επιτρέπει τη μελέτη της εσωτερικής στρωματογραφικής δομής ενός έργου και εφαρμόζεται σε κατάλληλα προετοιμασμένα μικροδείγματα. Η μέθοδος παρέχει πλήθος πληροφοριών που σχετίζονται με τη χημική σύσταση, την κρυσταλλική δομή, την πυκνότητα, την κοκκομετρία και την καθαρότητα των υλικών που χρησιμοποιήθηκαν σε κάθε θέση και διαβάθμιση της ζωγραφικής σύνθεσης.

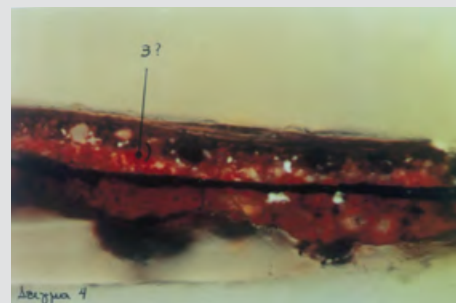
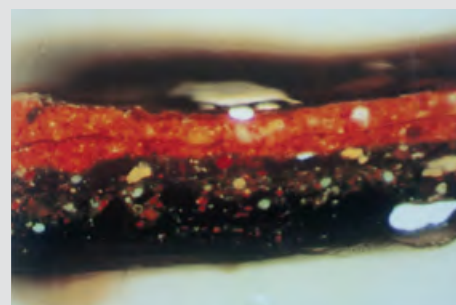
Η αναγνώριση και ταυτοποίηση των οργανικών υλικών που έχουν χρησιμοποιηθεί σε ένα έργο και κυρίως του συνδετικού υλικού των χρωμάτων, κρίνεται απαραίτητη προκειμένου να πραγματοποιηθεί ολοκληρωμένη μελέτη της τεχνικής του καλλιτέχνη. Οι Χρωματογραφικές Τεχνικές και ειδικότερα η *Αέρια Χρωματογραφία* (Autosystem XL, model 8700, Perkin Elmer), την οποία εφαρμόζει το Εργαστήριο Φυσικοχημικών Ερευνών της ΕΠΜΑΣ, σε συνδυασμό με το *σύστημα πυρόλυσης* (CDS Pyroprobe 1000), αποδεικνύεται η πλέον κατάλληλη αναλυτική μέθοδος για το σκοπό αυτό.

Παρατηρήσεις

1) Κατά τη μακροσκοπική παρατήρηση και τη φωτογραφική τεκμηρίωση σημειώθηκαν τα εξής:

Το έργο του 1900 «Παιδική Συναυλία» παρουσιάζει περισσότερη ελευθερία και ενθουσιασμό, με χρώματα πυκνά και καθαρά. Αντίθετα, στο τμήμα από την Παιδική Συναυλία της Συλλογής Κουτλίδη, τα χρώματα είναι άτολμα και ψυχρά, οι πινελιές δίχως παλμό και ένταση, το φως λιγιστό. Στο πρώτο έργο το πλάσιμο των προσώπων, κυρίως του κοριτσιού της κεντρικής σύνθεσης στο παράθυρο, καθώς και η οργάνωση του χώρου του δωματίου και των αντικειμένων που αποτελούν τη σύνθεση γίνονται περισσότερο άμεσα.

Τα δύο έργα παρουσιάζουν διαφορές στις επιφανειακές αλλοιώσεις τόσο όσον αφορά στη μορφολογία του κρακελέ, το οποίο εμφανίζεται κατά τη φυσιολογική γήρανση των χρωμάτων με μεγάλη πυκνότητα, όσο και στην οξείδωση του επιφανειακού στρώματος του βερνικιού.



Στρωματογραφική τομή
Δείγματα προερχόμενα από τον πίνακα
Παιδική Συναυλία



Απότμημα από το έργο *Παιδική Συναυλία*
Λεπτομέρεια από την επάνω δεξιά γωνία
Η υπογραφή του καλλιτέχνη



Απότμημα από το έργο *Παιδική Συναυλία*
Υπεριώδης φωτογράφιση



Απότμημα από το έργο *Παιδική Συναυλία*
Αποτύπωση

Διαπιστώθηκε ότι το έργο «Παιδική Συναυλία» έχει ως υπόστρωμα λινό, πυκνό ύφασμα μεγάλου πάχους, ενώ το τμήμα Παιδικής Συναυλίας έχει φιλοτεχνηθεί σε λινό, πυκνό ύφασμα, λεπτότερου πάχους.

Τα περιθώρια του έργου πρώτου έργου που στερεώνονται στο τελάρο δεν φέρουν προετοιμασία. Αντίθετα, στα περιθώρια του δεύτερου έργου, η ζωγραφική εκτείνεται μέχρι τα άκρα, ενώ το κόψιμο είναι ανομοιόμορφο.

2) Η διεισδυτική ικανότητα της υπέρυθρης ακτινοβολίας, η οποία καταγράφηκε με τη βοήθεια του συστήματος πολυφασματικής απεικόνισης, επέτρεψε την ανίχνευση του σχεδιαστικού σκαριφήματος.

Αρχικά, εξετάσθηκε το τμήμα της Παιδικής Συναυλίας. Το σχέδιο του καλλιτέχνη εμφανίζεται σίγουρο, σταθερό, με γραμμή περιρρέουσα, αποδίδοντας με ευχέρεια κάθε λεπτομέρεια. Αποτυπώθηκε, έτσι, ψηφιακά και σχεδιαστικά, με τη μέγιστη δυνατή ακρίβεια.

Στη συνέχεια εξετάσθηκε το έργο με τίτλο «Παιδική συναυλία» του 1900. Κάτω από τα μεγάλου πάχους ζωγραφικά στρώματα αποκαλύφθηκε το ίδιο ακριβώς σχέδιο, με τη διαφορά ότι είναι λιγότερο αποφασιστικό και έντονο, η γραμμή λεπτή δίχως νεύρο. Προχωρώντας την παρατήρηση σε μεγαλύτερα μήκη κύματος έγινε πλέον ορατή μια εντυπωσιακή λεπτομέρεια: Για το σχέδιο εφαρμόσθηκε η τεχνική του ανθιβολίου (τεχνική που χρησιμοποιείται κυρίως στη βυζαντινή αγιογραφία). Ακολούθησε αποτύπωση του σχεδίου του έργου του 1900 με τη μέγιστη ακρίβεια.

Η ταύτιση των σχεδίων του έργου του 1900 και του τμήματος της Συλλογής Κουτλίδη ήταν απόλυτη, ακόμη και στις επιμέρους λεπτομέρειες, όπως τα μάτια και τα αντικείμενα του χώρου.

3) Οι συμπληρωματικές φυσικοχημικές αναλύσεις (μικροσκοπική παρατήρηση στρωματογραφικών τομών και ανάλυση με χρωματογραφικές τεχνικές) που έγιναν από την ερευνητική ομάδα ταυτοποίησαν τη χρήση λινελαίου και στα δύο έργα, το οποίο διαπιστώθηκε πως παρουσιάζει μέτριο βαθμό αλλοίωσης, πιθανότατα λόγω φύλαξης του έργου σε υγρό περιβάλλον.

Συμπεράσματα

Βάσει των όσων αναφέρθηκαν παραπάνω συμπεραίνεται ότι ο Γεώργιος Ιακωβίδης είχε πριν το 1900 φιλοτεχνήσει έργο με θέμα την Παιδική Συναυλία, τμήμα του οποίου αποτελεί το έργο της Συλλογής Κουτλίδη. Συγκεκριμένα, γνωρίζουμε από βιβλιογραφικές αναφορές και φωτογραφικό υλικό ότι πρόκειται για έργο του 1894, το οποίο είχε παρουσιαστεί και σε διεθνής εκθέσεις. Προφανώς ο ζωγράφος *θέλησε να επαναλάβει το ίδιο ακριβώς θέμα σε νέα ζωγραφική αντίληψη και γραφή*, καθώς στο υπάρχον έργο δεν μπορούσε να εκτελέσει πλέον τις βελτιώσεις που επιθυμούσε. *Επέλεξε ένα νέο τελάρο μικρότερων διαστάσεων και ύφασμα με έτοιμη βιομηχανική προετοιμασία, στο οποίο μετέφερε με την τεχνική του ανθιβολίου το θέμα του πρώτου έργου.* Το έργο, όμως, του 1900 παρουσιάζει περισσότερη ελευθερία και ενθουσιασμό και χρώμα πυκνό και καθαρό. Ο χρωστήρας του ζωγράφου τρέχει σχηματίζοντας μεγάλες χρωματικές φόρμες, η εναπόθεση γίνεται με ένταση και αποφασιστικότητα, η παλέτα του γεμίζει από καθαρά χρώματα, και η πινελιά του δημιουργούν καταπληκτικές διαφάνειες. Τα θερμά χρώματα δεν υπερτερούν, όμως μια ζεστή περιρρέουσα ατμόσφαιρα είναι διάχυτη στο περιβάλλον, όπου η μικρή παιδούλα απλώνει τα χέρια της προς τα παιδιά σαν να διευθύνει την αυτοσχέδια ορχήστρα. Τελικά ο καλλιτέχνης πέτυχε να δώσει τη ζεστασιά που έλειπε από το έργο του 1894, όπως είχε επισημάνει ο κριτικός της τέχνης της εποχής εκείνης, ο Εμμανουήλ Ροΐδης, στη εφημερίδα *Ακρόπολις* (1.6.1896) όταν το έργο είχε εκτεθεί στην έκθεση του Ζαπείου: «...Από το δωμάτιον εκείνο το τόσον τελείως απεικόνισεν ο κ. Ιακωβίδης, έν μονον πράγμα ελλείπει, μια καλή πυρά δια να το ζεστάνει...».

Επιβεβαιώθηκε, λοιπόν, η άποψη ότι η «Παιδική Συναυλία» είναι ένα δεύτερο ζωγραφικό έργο που εκτελέστηκε σύμφωνα με το θέμα του πρώτου έργου, του 1894, και η ολοκλήρωσή του έγινε σε μικρό χρονικό διάστημα (μέσα σε λίγες ημέρες), καθώς το σύνολο των ζωγραφικών στρωμάτων είναι μεγάλου πάχους, συμπαγές, ενώ πολλές φορές με το ρυθμό που εναποτίθεται το χρωματικό μίγμα, παρασύρει το υποκείμενο πριν αυτό στερεοποιηθεί. Αυτό αποτελεί και ένα από τα στοιχεία που διαφεύδει ορισμένους ισχυρισμούς, ότι έλαβε χώρα συμπληρωματική επέμβαση από το ζωγράφο Συμεών Σαββίδη (1859-1927).

Δρ Μιχάλης Δουλγερίδης

Προϊστάμενος Διεύθυνσης Καλλιτεχνικής Συντήρησης και Αποκατάστασης Έργων Τέχνης της Εθνικής Πινακοθήκης και Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτζου

Η καλλιτεχνική πορεία του Γεωργίου Ιακωβίδη στο Μόναχο και την Αθήνα

Ο Γεώργιος Ιακωβίδης, δευτερότοκος γιος του Ιακώβου (Γιακουμή) Ηλιού και της Ελένης γεννήθηκε στις 11 Ιανουαρίου 1853 στα Χύδηρα της Λέσβου, ένα μικρό ορεινό χωριό στο δυτικό άκρο του νησιού. Η ακριβής χρονολογία γέννησής του παραδίδεται από τον ίδιο τον Ιακωβίδη σε επιστολές του προς εκδότες εγκυκλοπαιδειών ή περιοδικών, οι οποίοι του ζητούσαν στοιχεία, προκειμένου να δημοσιεύσουν τη βιογραφία του. Ήδη το 1888 σε επιστολή του προς το φίλο του φιλόλογο-λαογράφο Νικόλαο Πολίτη αναφέρει ότι γεννήθηκε στις 11 Ιανουαρίου 1853, και σημειώνει ότι υπάρχουν τα βιογραφικά του στοιχεία στο *Ημερολόγιον του Σκόκου* της ίδιας χρονιάς, το 1888. Άλλωστε, λίγα χρόνια αργότερα, το 1892, σε επιστολή του, που βρίσκεται στην Εθνική Πινακοθήκη παραδίδει βιογραφικά στοιχεία τα οποία επιβεβαιώνουν τη χρονολογία αυτή.

Ο Ιακωβίδης πέρασε τα παιδικά του χρόνια στο χωριό του. Η κλίση του προς τις εικαστικές τέχνες εκδηλώθηκε πολύ νωρίς. Όπου βρισκόταν ζωγράφιζε, σχεδίαζε, σκάλιζε, γεγονός που προβλημάτισε τους γονείς του, αφού δεν ήταν σε θέση να καταλάβουν πού θα μπορούσε να τον οδηγήσει ο δρόμος αυτός. Έτσι, όταν το 1865 ο αδελφός της μητέρας του Μαστρονικόλας, που ήταν εγκατεστημένος στη Σμύρνη, ήρθε στα Χύδηρα για να επισκεφθεί τους συγγενείς του και πρότεινε στον ανιψιό του να τον ακολουθήσει στη Μικρά Ασία, οι γονείς του συμφώνησαν διότι κοντά στον θείο του θα μάθαινε τουλάχιστον μια χρήσιμη για την επιβίωσή του τέχνη. Ο δωδεκάχρονος Ιακωβίδης αναχώρησε για τη Σμύρνη και έζησε κοντά σ' έναν άνθρωπο που φαίνεται ότι εκτιμούσε τις όποιες επιδόσεις του στην τέχνη, με αποτέλεσμα να μην του αρνηθεί τη φοίτηση στην Ευαγγελική Σχολή, όταν εκείνος του το ζήτησε. Το 1868 η οικογένεια του θείου του αναγκάστηκε, για επαγγελματικούς λόγους, να μετακομίσει στη μικρασιατική πόλη Μαγνησία. Εκεί, το 1870, ο Ιακωβίδης γνώρισε έναν από τους μεγαλύτερους ξυλέμπορους της Σμύρνης, τον Μιχαήλ Χατζηλουκά, ο οποίος έγινε προστάτης του και αργότερα πεθερός του. Ο Χατζηλουκάς εντυ-



Ο Ιακωβίδης με τη μητέρα του πριν από την αναχώρησή του για τη Σμύρνη

πωσιάσθηκε από τις ικανότητες και το ταλέντο του Ιακωβίδη και μαζί με τον θείο του νεαρού, αποφάσισαν να τον ενισχύσουν οικονομικά για να σπουδάσει στο Σχολείο των Τεχνών της Αθήνας.

Τον Νοέμβριο του 1870, ο Ιακωβίδης εγκαθίσταται στην Αθήνα και στις 24 του μηνός εγγράφεται στο Σχολείο των Τεχνών. Όπως ο ίδιος αναφέρει, καθηγητές είχε τους Νικηφόρο Λύτρα και Λεωνίδα Δρόση. Μια σειρά έργων που φιλοτέχνησε τα χρόνια της μαθητείας του κοντά στον Λύτρα, δείχνει όχι μόνο τις επιρροές του δασκάλου του αλλά και το αναμφισβήτητο ταλέντο του, που θα τον καταξιώσει, οδηγώντας τον ανάμεσα στους πρωτεύοντες μαθητές του Σχολείου των Τεχνών. Καθόλη τη διάρκεια των σπουδών του θα αποσπάσει κάθε χρόνο το πρώτο βραβείο τόσο στη ζωγραφική όσο και στη γλυπτική. Το 1875 εξάλλου θα είναι ένας από τους μαθητές που θα αντιπροσωπεύσουν τη Σχολή στην Έκθεση των Ολυμπίων, οπότε και θα γίνει για πρώτη φορά ιδιαίτερη μνεία για την εργασία του με ξεχωριστή αναφορά σε κάθε έργο του.

Τα χρόνια της μαθητείας του Ιακωβίδη στο Σχολείο των Τεχνών, μεταξύ των ετών 1870 και 1876, υπήρξαν γόνιμα και καρποφόρα. Εκτός από την ενασχόληση με τις σπουδές του, παράλληλα επιδίδεται με ζήλο στον πλουτισμό των γνώσεών του. Μαθαίνει γερμανικά και γαλλικά και εργάζεται σε χώρους συναφείς με την τέχνη του, όχι μόνο για λόγους βιοπορισμού, αλλά κυρίως για εξάσκηση. Με την ιδιαίτερη αγάπη που είχε και την έμφυτη κλίση που έτρεφε για τη γλυπτική από την παιδική του ηλικία, εργάζεται παράλληλα στο “Ερμιογλυφείον και Ανδριαντοποιείον των Αδελφών Φυταλών”, συμμετέχει στις ανασκαφές του Ερρίκου Σλήμαν, αναλαμβάνει να εκτελέσει επιγραφές οικοδομημάτων, φιλοτεχνεί γλυπτά για την εξωτερική διακόσμηση οικιών. Από το 1875, που συμμετέχει ως μαθητής του Σχολείου των Τεχνών στην Έκθεση των Ολυμπίων, έως το φθινόπωρο του 1877, οπότε φεύγει για το Μόναχο, δίνει ένα δυναμικό παρόν στην αθηναϊκή εικαστική κίνηση της εποχής. Φιλοτεχνεί τις προσωπο-



Βεβαίωση εγγραφής στο Σχολείο των Τεχνών κατά το ακαδημαϊκό έτος 1875-1876



Βεβαίωση του Σχολείου των Τεχνών με τις ετήσιες επιδόσεις του



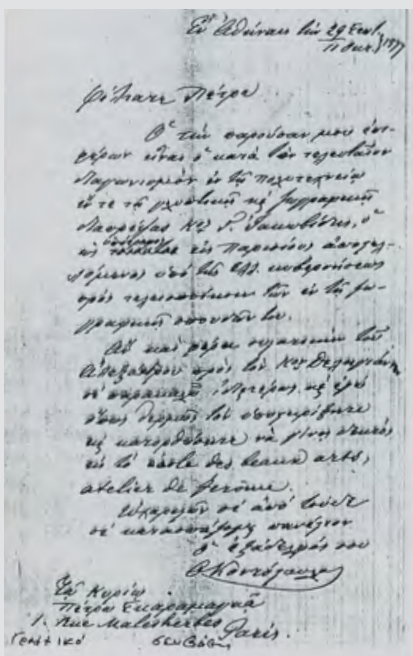
Τελειόφοπος το 1876

γραφίες του κυρίου και της κυρίας Κοντοσταύλου, που προκαλούν το ενδιαφέρον των φιλοτέχνων. Όταν μάλιστα ο Α. (;) Κοντόσταυλος με επιστολή του προς τον Θεόδωρο Ράλλη, που ήταν ήδη εγκατεστημένος στο Παρίσι, του ζητά να μεσολαβήσει ώστε ο Ιακωβίδης να γίνει δεκτός στην Ecole des Beaux Arts, στο εργαστήριο του Gégome, αναφέρει ότι του συστήνει εκείνον τον ζωγράφο του οποίου έργο είδε στο Πολυτεχνείο και έκρινε “λίαν ευνοϊκώς”. Είναι επίσης ο ίδιος ο οποίος “λίαν επιτυχώς εποίησεν” την προσωπογραφία του αδελφού του Αλεξάνδρου Κοντοσταύλου.

Τον Φεβρουάριο του 1877 ο Ιακωβίδης, νεαρός απόφοιτος, εκθέτει δύο έργα του στο βιβλιοπωλείο Νάκη. Παράλληλα με την έντονη καλλιτεχνική του δραστηριότητα φροντίζει για τη μετέπειτα εξέλιξή του. Ενθαρρυσμένος από τις επιτυχίες του στη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας και τη θετική υποδοχή του έργου του από το κοινό, υποβάλλει υποψηφιότητα, τον Φεβρουάριο του 1877, για την υποτροφία που προκήρυξε η Σχολή για σπουδές στην Ευρώπη την οποία και κερδίζει.

Με την ανακοίνωση, στις 4 Σεπτεμβρίου 1877, των αποτελεσμάτων από τη Σχολή Καλών Τεχνών ο Ιακωβίδης ετοιμάζεται για τη μετάβασή του στο εξωτερικό. Αρχική πρόθεσή του ήταν να μεταβεί στο Παρίσι. Τρεις συστατικές επιστολές των αδελφών Κοντοσταύλου, προς τους Πέτρο Σκαραμαγκά, Προξενικό Γραμματέα, Θεόδωρο Ράλλη, ζωγράφο, και Ν. Π. Δεληγιάννη, Επιτετραμμένο της Ελλάδας, αποδεικνύουν όχι μόνο τον ενθουσιασμό των συνιστώντων αλλά και τη σαφή θέση του Ιακωβίδη για επιλογή συγκεκριμένων σπουδών στο Παρίσι στην Ecole des Beaux Arts, και ιδιαίτερα στο εργαστήριο του Gégome. Δεν είναι δυνατό να επιβεβαιωθεί αν ο Ιακωβίδης μετέβη στο Παρίσι ή όχι. Στις επιστολές αυτές αναφέρεται ως “ο την παρούσαν μου επιφέρων” ή “ο επιφέρων την παρούσαν μου” ή “όπως συστήσω τον κομιστήν κ. Ιακωβίδην”, αλλά τίποτε δεν αποδεικνύει τη μετάβασή του εκεί. Γεγονός είναι ότι στις 19 Νοεμβρίου 1877 εγγράφεται στην Ακαδημία του Μονάχου. Αν όντως δεν υπήρχε θέση στο εργαστήριο του Gégome και γι’ αυτό δεν έγινε δεκτός, όπως υποστηρίζει η οικογένεια, ή μεσολάβησε κάτι άλλο που τον ανάγκασε να στραφεί προς το Μόναχο δεν επιβεβαιώνεται από καμία μαρτυρία. Σημασία, όμως, έχει να επισημανθεί ότι η επιλογή του Μονάχου ως κέντρου μετεκπαίδευσης δεν ήταν αυτονόητη για τους αποφοίτους της Σχολής Καλών Τεχνών της Αθήνας. Αντιθέτως αυτονόητη ήταν η εγγραφή σε Ακαδημία “προς τελειοποίησιν των εν τη Ζωγραφική σπουδών”.

Ο Ιακωβίδης πηγαίνοντας στο Μόναχο και κατέχοντας τη στέρεα παιδεία, που έλαβε κοντά στο δάσκαλό του Νικηφόρο Λύτρα, ενσωματώνεται ταχύτατα στην καλλιτεχνική ζωή της πρωτεύουσας της Βαυαρίας. Ήδη λίγους μήνες μετά την άφιξή του, το 1878, συμμετέχει στην Παγκόσμια Έκθεση του Παρισιού. Ο κριτικός της τέχνης Véron, όταν αναφέρεται στα έργα του ελληνικού τμήματος της Έκθεσης του Παρισιού του 1878 σημειώνει: “Νέα χωρική της Αττικής”. Ο κ. Ιακωβίδης είναι ένας εξαιρετος μαθητής της Πολυτεχνικής Σχολής διότι η

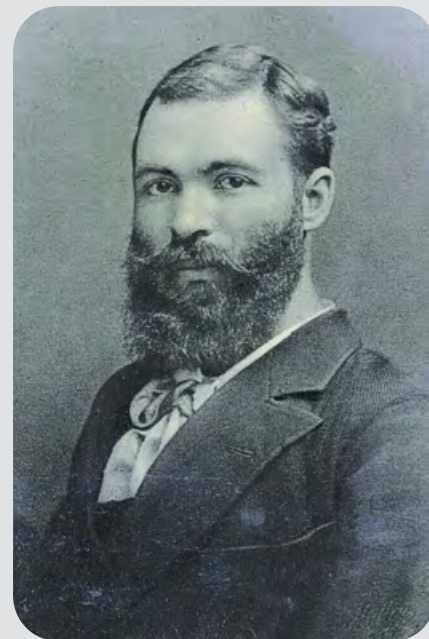


Συστατική επιστολή του Α. Κοντόσταυλου προς τον Πέτρο Σκαραμαγκά, Προξενικό Γραμματέα στο Παρίσι

“Νεαρά χωρική” του, καθισμένη στα 3/4, είναι μια εξάισια μελέτη άριστα σχεδιασμένη και πολύ καλά ζωγραφισμένη μέσα στο φως.» Από το 1880 έως το 1898 εκθέτει τα έργα του στον Καλλιτεχνικό Σύλλογο του Μονάχου, του οποίου υπήρξε τακτικό μέλος από την εποχή που ήταν ακόμη σπουδαστής. Παράλληλα, η Ακαδημία του Μονάχου του απονέμει το Μικρό Αργυρό Μετάλλιο για τα “θαυμάσια σχέδια γυμνού”, το 1879, και το Μεγάλο Αργυρό Μετάλλιο για τη “θαυμάσια ελαιογραφία Κρέουσα”, το 1881. Συχνά στα περιοδικά τέχνης της εποχής γίνονται εκτενείς αναφορές στις συνθέσεις του. Αναδημοσιεύσεις των αναφορών αυτών στον ελληνικό τύπο γέμιζαν με υπερηφάνεια τους συμπατριώτες του.

Ο Ιακωβίδης μαθήτευσε κατά τα τέσσερα από τα έξι χρόνια των σπουδών του κοντά στον Gabriel von Max. Φαίνεται μάλιστα ότι είχε και κάποιο ιδιαίτερο σύνδεσμο μαζί του, αφού ένα από τα πρώτα έργα που φιλοτέχνησε στο Μόναχο και εξέθεσε πολλές φορές, υπήρξε η *Προσωπογραφία της Κυρίας Gabriel von Max*. Από την αρχή, όμως, επισημαίνεται η διαφοροποίηση του μαθητή από τη θεματική ιδιομορφία του δασκάλου του, όπως συμπεραίνεται από αναφορές κριτικών σε περιοδικά της εποχής.

Το 1881 ο Ιακωβίδης εκθέτει στον Καλλιτεχνικό Σύλλογο του Μονάχου το έργο *Κρέουσα*. Με τον ίδιο πίνακα συμμετέχει την ίδια χρονιά στην Έκθεση της Ακαδημίας Καλών Τεχνών του Βερολίνου και το 1883 στη Διεθνή Έκθεση στο Glaspalast του Μονάχου. Παρόλη, όμως, την επιτυχία που είχαν οι μεγάλες μυθολογικές συνθέσεις του, ο Ιακωβίδης δεν θα ασχοληθεί πλέον με τη θεματογραφία αυτή, η οποία φαίνεται ότι δεν τον ικανοποιούσε. Έτσι το 1882 παρουσίασε και μια άλλη σειρά έργων, η οποία θα καθορίσει τη θεματογραφία του για ολόκληρη την υπόλοιπη καλλιτεχνική του πορεία. Εμφανίζονται οι προσωπογραφίες του, οι νεκρές φύσεις αλλά, κυρίως, οι πρώτες παιδικές απεικονίσεις, οι οποίες θα τον καθιερώσουν ως τον κατεξοχήν ζωγράφο των παιδιών. Επαινετικά σχόλια του τύπου και συνεχείς παραγγελίες, τον ενθαρρύνουν προς την κατεύθυνση αυτή. Η συμμετοχή του στη Διεθνή Καλλιτεχνική Έκθεση του Μονάχου στο Glaspalast το 1883, σηματοδοτεί την πρώτη επίσημη αναγνώρισή του, μετά την αποφοίτησή του από την Ακαδημία Καλών Τεχνών του Μονάχου, και το έργο που εξέθεσε, τα *Μικρά Βάσανα*, αποτελεί καμπή για την καλλιτεχνική του δημιουργία. Σε πλήθος εκθέσεων, τόσο στη Γερμανία όσο και στην Ελλάδα, εμφανίζει πλέον πίνακες που απεικονίζουν παππούδες ή γιαγιάδες με τα εγγόνια τους ή μεμονωμένα παιδιά, σε ποικίλες παραλλαγές. Οι συμμετοχές του στις Εκθέσεις του Kunstverein από το 1880, του Glaspalast από το 1883, της Künstlergenossenschaft από το 1884 και οι πρώτες εμφανίσεις του στην Ελλάδα, μετά την εγκατάστασή του στο Μόναχο, στην Έκθεση του Παρνασσού το 1885 και στην Ολυμπιακή Έκθεση του Ζαππείου το 1888, αποδεικνύουν την εμμονή του στη σχεδόν πανομοιότυπη απεικόνιση της θεματογραφίας αυτής. Ο *Κακός Εγγονός*, η *Γιαγιά και Εγγονή*, η *Καινούργια Πίπα του Παππού* είναι μερικά από τα χαρακτηριστικά έργα της εποχής αυτής.



Ο Ιακωβίδης, γύρω στο 1880, φοιτητής στο Μόναχο



Το τιμητικό δίπλωμα της Ακαδημίας του Μονάχου, που απονεμήθηκε στον Ιακωβίδη το 1878, μαζί με το Μικρό Αργυρό Μετάλλιο



Το Μικρό Αργυρό Μετάλλιο



Γεώργιος Ιακωβίδης (1853-1932)
Ευχάριστη Ανάγνωση (λανθάνει)



Η αίθουσα με τα έργα της ελληνικής συμμετοχής στην Παγκόσμια Έκθεση του Παρισιού το 1889



Το τιμητικό δίπλωμα που επιδόθηκε στον Ιακωβίδη για την απονομή του χάλκινου μεταλλίου στην Παγκόσμια Έκθεση του Παρισιού το 1889

Η ευρεία διάδοση του έργου του Ιακωβίδη στη Γερμανία μέσω των εκθέσεων ή των δημοσιεύσεων σε ειδικά ή ευρείας κυκλοφορίας περιοδικά, είχε ως αποτέλεσμα να εδραιωθεί η φήμη του ως δόκιμου ζωγράφου και στην Ελλάδα. Το 1886, όταν η Σύγκλητος του Πανεπιστημίου Αθηνών αποφάσισε, με την ευκαιρία του εορτασμού της πεντηκονταετηρίδας του ιδρύματος κατά το επόμενο έτος, να κατασκευασθεί σημαία, απευθύνθηκε στους δυο ζωγράφους που διέπρεπαν στο Μόναχο. Σύμφωνα με όσα αναφέρονται από τον πρότατη Καραμήτσα στην ομιλία του τη σχετική με τα πεπραγμένα κατά τη διάρκεια της θητείας του “ο *μεν κ. Γύζης εσχέδιασεν την όλην σημαίαν και την επ’αυτής Αθηνά και επετήρησεν αυτός την εκτέλεσιν, ο δε κ. Ιακωβίδης την επί κλάδου ελαίας επικαθημένην γλαύκα*”.

Το 1888 υπήρξε μια γόνιμη και δημιουργική χρονιά για τον Ιακωβίδη. Συμμετείχε στην Ολυμπιακή Έκθεση των Αθηνών, με ένα από τα πλέον δημοσιευμένα έργα την *Ευχάριστη Ανάγνωση*, ενώ στη Διεθνή Έκθεση του Glaspalast του Μονάχου εξέθεσε τον *Παιδικό Καυγά*, ένα από τα συχνότερα αναφερόμενα έργα στην ελληνική και γερμανική βιβλιογραφία. Την επόμενη χρονιά το 1889 συμμετείχε στην Παγκόσμια Έκθεση του Παρισιού, όπου και τιμήθηκε με χάλκινο βραβείο.

Στο τέλος της δεκαετίας του 1880-1890 ένα νέο πρόσωπο εμφανίζεται στο έργο του Ιακωβίδη. Είναι η μητέρα, που γεμάτη στοργή φροντίζει το μωρό της. Το 1889 φιλοτεχνεί τον πίνακα *Μητρική Στοργή* επηρεασμένος από την ατμόσφαιρα ευδαιμονίας στην οποία βρισκόταν μετά τη γέννηση του γιου του, Μίχνη. Λίγα χρόνια πριν ο Ιακωβίδης αποφάσισε να ταξιδεύσει στην Αθήνα, τη γενέτειρά του Μυτιλήνη, αλλά και τη Σμύρνη, όπου πέρασε τα εφηβικά του χρόνια. Εκεί συναντήθηκε εκ νέου με την οικογένεια του προστάτη του Μιχαήλ Χατζηλουκά, και λίγο αργότερα νυμφεύθηκε την κόρη του Αглаΐα, με την οποία εγκαταστάθηκε στο Μόναχο. Στην πρωτεύουσα της Βαυαρίας γεννήθηκε ο μοναχογιός τους, στον οποίο ο Ιακωβίδης θα αφοσιωθεί ολοκληρωτικά, όταν σύντομα, το 1899, ο θάνατος θα του στερήσει την αγαπημένη του σύντροφο.

Τη δεκαετία αυτή ο Ιακωβίδης είναι πλέον ώριμος ζωγράφος και καταξιωμένος τόσο στον καλλιτεχνικό και κοινωνικό χώρο του Μονάχου, όπου ζει και δημιουργεί, όσο και στην Ελλάδα. Το 1890 του απονέμεται στην Καλλιτεχνική Έκθεση της Βρέμης, -όπου εξέθεσε την *Προσωπογραφία του Καθηγητή August Fink* και την *Ευχάριστη Ανάγνωση*-, βραβείο τιμής, Αργυροεπίχρυσος Κλώνος Βελανιδιάς, το 1891 στη Διεθνή Καλλιτεχνική Έκθεση του Βερολίνου, -όπου εκτός από τα δύο αυτά έργα εξέθεσε και την *Καινούργια Πίπα του Παππού*-, τιμητική αναγνώριση και το 1893 στην Καλλιτεχνική Έκθεση του Μονάχου στο Glaspalast, -όπου εξέθεσε την *Προσωπογραφία* και την *Αγαπημένη της Γιαγιάς*-, το Β' χρυσό βραβείο. Στην ίδια έκθεση το Α' χρυσό βραβείο λαμβάνει ο φίλος του Franz Roubaud (1856-1928) και τιμητικό βραβείο ο Franz von Lenbach (1836-1904).

Τα βραβεία και οι διακρίσεις συντελούν στην αύξηση του κύρους του στην καλλιτεχνική κοινότητα του Μονάχου, με αποτέλεσμα επανειλημμένως να ορίζεται

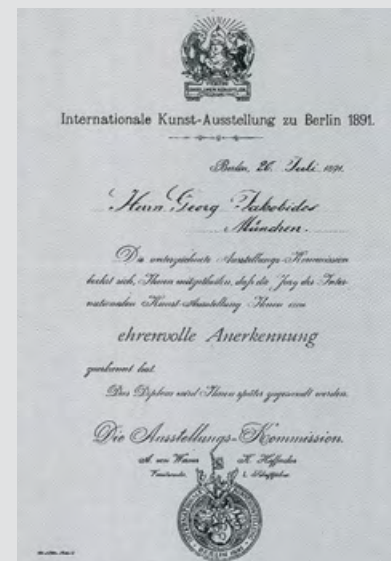
μέλος κριτικών επιτροπών. Το 1889 ο Καλλιτεχνικός Σύλλογος του Μονάχου αποφασίζει να οργανώνει ετήσια έκθεση “ομοία του Salon” και ο Ιακωβίδης επιλέγεται ως ένα από τα είκοσι τέσσερα μέλη της κριτικής επιτροπής. Και λίγα χρόνια αργότερα, το 1892, ορίζεται αναπληρωματικό μέλος της κριτικής επιτροπής για την 6η Διεθνή Καλλιτεχνική Έκθεση του Μονάχου. Παράλληλα, αναπτύσσει έντονη καλλιτεχνική δραστηριότητα στην Τεργέστη, με τη σθεναρή υποστήριξη των μελών της ελληνικής παροικίας, με τα οποία διατηρεί στενούς δεσμούς. Σε επιστολή του αναφέρει τη συμμετοχή του σε Έκθεση του Circolo Artistico της Τεργέστης, ενώ η παρουσίαση δεκαεπτά έργων του στην ίδια πόλη το 1895 και η βράβευσή του με το Οικονόμειο Έπαθλο επιβεβαιώνουν τους στενούς δεσμούς του με την εκεί ελληνική κοινότητα και τη διείσδυσή του στην ευκατάστατη και καλλιεργημένη παροικία. Αποτέλεσμα της ευρύτερης αποδοχής του στην Τεργέστη είναι και η απόκτηση δύο συνθέσεών του από το Μουσείο της πόλης Revoltella στην αρχή του αιώνα.

Η έντονη καλλιτεχνική δραστηριότητά του στο Μόναχο προκάλεσε γρήγορη εξάπλωση της φήμης του και ευρεία γνωστοποίηση του έργου του τόσο μέσω πωλήσεων όσο και μέσω αναπαραγωγών, που αυτή την εποχή έχουν ευρεία διάδοση. Γνωστοί χαρακτες όπως η Doris Raab και ο Ludwig Kühn φιλοτεχνούν χαρακτηριστικά από πίνακες του Ιακωβίδη, οι οποίοι επαινούνται ιδιαίτερα από τον τύπο. Αντίτυπο της χαλκογραφίας της Doris Raab από τη σύνθεσή του ο Αχόρταγος βρίσκεται στην Κρατική Συλλογή Γραφικών Τεχνών του Μονάχου, ενώ πλήθος άλλων δημοσιεύθηκε σε περιοδικά τέχνης ή ευρείας κυκλοφορίας και εφημερίδες του Μονάχου αλλά και άλλων πόλεων της Γερμανίας. Στη διάδοση της φήμης του πρέπει να οφείλεται και το ότι δύο από τα γνωστότερα και δημοφιλέστερα έργα του, *Ο Κακός Εγγονός* και το *Γιαγιά και Εγγονή*, αναπαρήχθησαν σε γλυπτά, από τον γλύπτη Heinrich Friedrich Rampendahl (1822-1891). Άλλωστε στο αρχείο της οικογένειάς του φυλάσσεται σειρά συμβολαίων του με καλλιτεχνικούς εκδοτικούς οίκους της Γερμανίας στους οποίους παραχωρούσε δικαιώματα αναπαραγωγής πινάκων του. Έτσι το 1892 παραχωρεί τα δικαιώματα φωτογραφικής και ξυλογραφικής αναπαραγωγής του πίνακα *Τα Πρώτα Βήματα* στον εκδοτικό οίκο O. Troitze, που εδρεύει στο Βερολίνο. Επίσης τα αποκλειστικά δικαιώματα “χρωματισμού”, φωτογραφιών, χαρακτηρισκών, ξυλογραφιών, πορσελάνης, δημοσίευσης και εκποίησης των αναπαραγωγών πολλών έργων του, έναντι ποσοστού 10% επί των πωλήσεων, παραχωρεί στον οίκο Th. Koenig του Μονάχου. Ένα από τα γνωστότερα έργα του, η *Μπτριική Στοργή* θα αναπαραχθεί σε δέρμα και πορσελάνη από τον C. Smidt. Η ίδια ζήτηση παροχής δικαιωμάτων δημοσίευσης θα συνεχισθεί για μακρό χρονικό διάστημα και μετά την άφιξή του στην Ελλάδα.

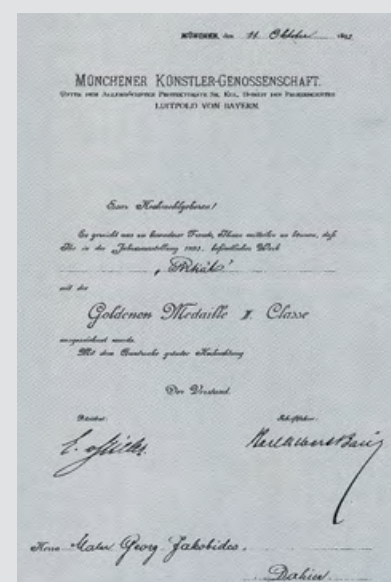
Με την ανακάλυψη της φωτογραφίας και τη βελτίωση των τεχνικών της, καλλιτεχνικοί εκδοτικοί οίκοι άρχισαν να εκδίδουν πολυτελή λευκώματα με έργα των σημαντικότερων ζωγράφων της εποχής, μεταξύ των οποίων ιδιαίτερη θέση κατέχει ο Ιακωβίδης. Φωτογραφίες των συνθέσεών του από τον περίφημο Franz



Τιμητικό δίπλωμα που συνόδευσε την απονομή του β' χρυσού μεταλλίου στην Έκθεση του Μονάχου το 1893



Η τιμητική διάκριση που του απονεμήθηκε στο Βερολίνο το 1891



Η επιστολή με την οποία του ανακοινώθηκε η βράβευσή του στο Μόναχο το 1893



Με μέλη της ελληνικής κοινότητας του Μονάχου γύρω στο 1890. Στην πρώτη σειρά ο Νικόλαος Γύζης συνομιλεί με τον Γεώργιο Ιακωβίδη



Έλληνες καλλιτέχνες στο Μόναχο με εθνικές ενδυμασίες. Διακρίνονται ο Συμεών Σαββίδης και ο Κωνσταντίνος Πανώριος όρθιοι αριστερά. Δεξιά καθιστός ο Γεώργιος Ιακωβίδης



Έλληνες στο Μόναχο, το 1884

Hanfstaengl ή τη “Φωτογραφική Ένωση” του εκδότη Bruckmann περιλαμβάνονται στο εξαιρετο λεύκωμα “Moderne Kunst in Meister-Holzschitten nach Gemälden berühmter Meister der Gegenwart”, που εκδόθηκε στο Βερολίνο το 1887. Και άλλες ακόμη πολυτελείς εκδόσεις, έκαναν γνωστό το έργο του στο φιλότεχνο κοινό, και συνετέλεσαν στην αποδοχή του ως καλλιτέχνη.

Η έντονη παρουσία του Ιακωβίδη δεν περιορίζεται μόνο στους καλλιτεχνικούς κύκλους του Μονάχου αλλά επεκτείνεται και στην ελληνική κοινότητα της πρωτεύουσας της Βαυαρίας. Με τα μέλη της συνδέεται στενά, δείχνοντας ιδιαίτερο ενδιαφέρον για ό,τι σχετίζεται με την πατρίδα. Συμφοιτητές του, καλλιτέχνες αλλά και επιστήμονες διαφόρων κλάδων αναπτύσσουν φιλικούς δεσμούς μαζί του, τους οποίους διατηρούν και μετά την αναχώρησή τους από το Μόναχο. Προσωπογραφίες αρκετών από αυτούς -όπως του φιλόλογου-λαογράφου Νικολάου Πολίτη ή του μουσουργού Δημητρίου Λιάλιου-, επιστολές τους, που φυλάσσονται στο αρχείο της οικογένειας, στις οποίες εκφράζουν την απεριόριστη εκτίμηση που τρέφουν στο πρόσωπό του, καθώς και φωτογραφίες μαρτυρούν τη στενή σχέση που τους συνδέει. Μεταξύ των άλλων διασώζονται επιστολές του Νικολάου Πολίτη, του Γεωργίου Βιτάλη, αλληλογραφία του με τον Νικόλαο Γύζη, στην οποία αποτυπώνεται ο στενός δεσμός τους, φωτογραφίες με τους ζωγράφους Συμεών Σαββίδη και Κωνσταντίνο Πανώριο αλλά και με μέλη της ελληνικής κοινότητας ή διαφόρων καλλιτεχνικών κύκλων. Μέσα από αυτή την πλούσια, πράγματι, αλληλογραφία αποκαλύπτεται και μια άλλη πτυχή της ψυχής του ζωγράφου, η αγάπη του προς την πατρίδα και το ενδιαφέρον του για ό,τι συμβαίνει εκεί. Σε επιστολή του προς τον φίλο του ζωγράφο Γεώργιο Χατζόπουλο, το 1898, αναφέρεται με πικρία στην ατυχή έκβαση του πολέμου του 1897 και σε ορισμένα μισελληνικά άρθρα του γερμανικού τύπου.

Η επαφή του με τους Έλληνες, τόσο του ελλαδικού χώρου όσο και της διασποράς, διατηρείται συνεχής και αμείωτη. Έτσι με προθυμία ανταποκρίνεται, το



Ο Ιακωβίδης στο εργαστήριό του στο Μόναχο

1893, στην πρόσκληση του Δημήτριου Βικέλα να συμμετάσχει στην εικονογράφηση των “Διηγημάτων” του τελευταίου, και συγκεκριμένα του διηγήματος “Η άσχημη αδελφή” μαζί με πλειάδα άλλων ελλήνων ζωγράφων. Τον Ιανουάριο του 1894 με μια θερμή επιστολή του ο Δημήτριος Βικέλας ευχαριστεί τον ζωγράφο και με ικανοποίηση σημειώνει ότι *“το βιβλίο μου θα γίνει λαμπερόν ελληνικόν λεύκωμα, χάρις εις την συνεργασίαν των καλλιτεχνών μας”*.

Στο εργαστήριό του στο Μόναχο, έναν πολυτελή χώρο όπου κυριαρχεί το ανατολίτικο στοιχείο με τάπητες στους τοίχους και το δάπεδο, δέχεται συχνά επισκέψεις συναδέλφων του, διανοουμένων ή πολιτικών. Από το εργαστήριό του Ιακωβίδη πέρασαν προσωπικότητες τόσο από την Ελλάδα όσο και από τη Γερμανία. Την άνοιξη του 1896 ο Χαρίλαος Τρικούπης τον επισκέπτεται στο εργαστήριό του και γοητευμένος από τα έργα του ζωγράφου του επισημαίνει πόσο χρήσιμο θα ήταν για την πατρίδα να επιστρέψει στην Ελλάδα και να διδάξει τη νέα γενιά.

Εκτίμηση όμως και αναγνώριση απολαμβάνει ο Ιακωβίδης και από τα μέλη της γερμανικής κοινωνίας, είτε αυτά είναι συνάδελφοί του είτε ανήκουν στην αριστοκρατία. Ο πρίγκιπας Λουϊτπόλδος σε επιστολή του με ημερομηνία 23 Φεβρουαρίου 1891 αναφέρει ότι θα τον ευχαριστούσε να τον συναντά κατά καιρούς για να συζητούν, ενώ σε άλλα έγγραφα, με ημερομηνίες 25 Μαΐου 1894 και 22 Φεβρουαρίου 1900, ο πρίγκιπας τον προσκαλούσε να τον επισκεφθεί στην κατοικία του. Το 1898, πάλι, ο Δήμαρχος του Μονάχου τον παρακαλούσε με επιστολή του να εμπλουτίσει το χρυσό βιβλίο της πόλης του Μονάχου με ένα έργο του.

Σιγά σιγά συνδέεται όλο και στενότερα με γερμανούς συναδέλφους του. Ο ζωγράφος August Fink ποζάρει για μια μεγάλη προσωπογραφία, ενώ ο ζωγράφος Franz Roubaud απεικονίζεται σε φωτογραφίες στο σπίτι του Ιακωβίδη και το όνομά του μαζί με εκείνο του Emil Uhl απαντώνται συχνά στην αλληλογρα-



Με το φίλο του ζωγράφο Franz Roubaud στην εξοχική κατοικία του Ιακωβίδη στο Chiemsee



Με τη σύζυγό του Αγλαΐα και το γιό τους Μίκη το 1898

G. JAKOBIDES
ZEICHEN- UND MALSCHULE
MÜNCHEN
BLÜTHENSTRASSE 21.

Η διαφημιστική κάρτα της σχολής σχεδίου και ζωγραφικής την οποία είχε ιδρύσει ο Ιακωβίδης στο Μόναχο

φία του ακόμη και μετά την επιστροφή του στην Ελλάδα. Επιστολή, εξάλλου, που απευθύνει στον φιλόλογο-βυζαντινολόγο και γλωσσολόγο Karl Krumbacher, με τον οποίο συνδέθηκε φιλικά από τα πρώτα χρόνια της άφιξής του στο Μόναχο, για τη χρήση του ρήματος “εποίκα” αντί του “έκανα”, εκφράζει την άνεση και την οικειότητα που είχε με τους ανθρώπους του περιβάλλοντός του αλλά και την ευρύτητα των ενδιαφερόντων του.

Το 1897 ο Ιακωβίδης αποφασίζει να ανοίξει καλλιτεχνική σχολή στο Μόναχο, για να διδάξει επίσημα ζωγραφική. Έλληνες καλλιτέχνες έρχονται να σπουδάσουν στη Σχολή του και συχνά αναφέρονται στο κλίμα που επικρατούσε, χαρακτηρίζοντας τη φοίτηση κοντά του ως μυσταγωγία. Η επαφή μαζί τους, η συνεχής επικοινωνία με ανθρώπους της τέχνης στην Αθήνα, λόγω των συχνών συμμετοχών του στις εκθέσεις, ίσως και κάποια νοσταλγία φαίνεται ότι συνετέλεσαν στην καλλιέργεια της ιδέας της επιστροφής στην Ελλάδα.

Εν τω μεταξύ, στην Αθήνα είχαν αρχίσει διεργασίες για την ίδρυση “Μουσείου των Καλών Τεχνών”, με πρωτοβουλία του υπουργού επί των Εκκλησιαστικών και της Δημοσίας Εκπαιδεύσεως Αθανασίου Ευταξία, με τη δημοσίευση νόμου το 1897. Λίγα χρόνια αργότερα, στις 10 Απριλίου 1900 ψηφίζεται νόμος για την “εν Αθήναις Πινακοθήκη”. Αλληπάλληλες διαβουλεύσεις, στις οποίες πρωτοστάτησε ο επιστήθιος φίλος του, ζωγράφος Γεώργιος Χατζόπουλος, κατέληξαν σε ημιεπίσημη πρόσκληση του Ιακωβίδη στην Ελλάδα για να αναλάβει τη διεύθυνση της Πινακοθήκης. Παρόλο που για τον Ιακωβίδη αλλά και για τους σημαντικούς παράγοντες της πολιτικής και πνευματικής ζωής της Αθήνας, κύριος σκοπός της επιστροφής του ήταν η διδασκαλία στην “*αναδιοργανωμένη και χωριζόμενη του Πολυτεχνείου*” Σχολή Καλών Τεχνών, δέχθηκε να επιστρέψει μόνο ως διευθυντής της “*Καλλιτεχνικής Πινακοθήκης έως ότου επέλθει ο χωρισμός ούτος*”. Οι συγχαρητήριοι επιστολές που λαμβάνει και τα δημοσιεύματα του τύπου δείχνουν τις προσδοκίες τις οποίες ιθύνοντες, καλλιτέχνες και φιλότεχνοι επένδυσαν στην εμπειρία του, τις γνώσεις του, τις ζωγραφικές του κατακτήσεις, τη διεθνή αναγνώρισή του.

Παρόλη, όμως, την ανυπομονησία που διακατείχε κοινό και κρατικούς υπευθύνους για την κατά το δυνατόν ταχύτερη άφιξή του στην Αθήνα, ο Ιακωβίδης προτάσσει τη συμμετοχή του στην Παγκόσμια Έκθεση του Παρισιού. Έχοντας επίγνωση των κοσμογονικών αλλαγών που συντελούνται στην τέχνη την περίοδο αυτή στο Παρίσι, φροντίζει η συμμετοχή του να είναι όσο το δυνατόν πλησιέστερα προς το πνεύμα της εποχής. Τα προβλήματα του φωτός τον είχαν απασχολήσει ολόκληρη την προηγούμενη δεκαετία και τα έργα που αποφασίζει να στείλει μπορεί να θεωρηθεί ότι αποτελούν τη συνισταμένη των επιτευγμάτων του. Το *Κονσέρτο*, η *Προσωπογραφία του Καθηγητή Fink*, ο *Γέρος Καπνιστής*, το *Λουτρό* και το *Στη Δύση του Ηλίου* συνοψίζουν τις κατακτήσεις του για το ρόλο του φωτός στο πλαίσιο της ρεαλιστικής απόδοσης αλλά και της ζωγραφικής στο ύπαιθρο. Οι ελληνικές εφημερίδες δημοσιεύουν συνεχώς ανταποκρίσεις με τις εντυπώσεις που προκαλεί η ελληνική συμμετοχή στο Salon, απο-

κορύφωμα των οποίων αποτελούν οι ανακοινώσεις σχετικά με τη βράβευση του Ιακωβίδη με χρυσό μετάλλιο και του Παύλου Μαθιόπουλου με αργυρό.

Κι ενώ η οργάνωση τόσο της Πινακοθήκης όσο και της ιδιωτικής του ζωής στην Αθήνα θα πρέπει σίγουρα να απορροφούσε σημαντικό μέρος του χρόνου και της δραστηριότητας του Ιακωβίδη, αν μάλιστα ληφθεί υπόψη ότι είχε επωμισθεί ολομόναχος, μετά το θάνατο της γυναίκας του, τη φροντίδα της ανατροφής του μικρού του γιου, οι πρώτες, φιλοτεχνημένες στην Ελλάδα, καλλιτεχνικές δημιουργίες του αρχίζουν να εμφανίζονται στις εκθέσεις αλλά και τα έντυπα της εποχής. Πράγματι αποτέλεσε μεγάλη έκπληξη η παρουσία του στην Έκθεση του Παρισιού το 1901, με πίνακες που έφερε από το Μόναχο και τις πρώτες ελαιογραφίες που φιλοτέχνησε στην Αθήνα. Ιδιαίτερη μάλιστα εντύπωση προκάλεσε η συμμετοχή του στο τμήμα γλυπτικής με την προτομή του σεβαστού δασκάλου του Νικηφόρου Λύτρα. Όπως ακριβώς 25 χρόνια νωρίτερα, το 1875, εμφανίστηκε για πρώτη φορά στην Έκθεση των Ολυμπίων με έργα πλαστικής, έτσι και τώρα, αλλά κυρίαρχος πλέον των εκφραστικών του μέσων, τα οποία όφειλε κατεξοχήν στον δάσκαλό του στο Σχολείο των Τεχνών της Αθήνας, συμμετέχει με ένα γλυπτό. Την ίδια εποχή εικονογραφεί μαζί με τον Γύζη τα Άπαντα του Σολωμού, έκδοση της Βιβλιοθήκης Μαρσολή και σχεδιάζει, μετά από παραγγελία του βασιλέα Γεωργίου, την αυλαία του τότε Βασιλικού Θεάτρου.

Αλλά με την εγκατάστασή του στην Αθήνα ο Ιακωβίδης ολοένα και λιγότερο ασχολείται με την απεικόνιση σκηνών από την παιδική ζωή. Η προσωπογραφία και οι νεκρές φύσεις κερδίζουν διαρκώς το ενδιαφέρον του. Η *Προσωπογραφία του Στεφάνου Στρέιτ*, η *Μικρή Σταμπολοπούλου*, η *Προσωπογραφία της Κυρίας Στεφάνου Ράλλη και της κόρης της* είναι μερικές από τις πιο χαρακτηριστικές προσωπογραφίες αυτής της εποχής. Παράλληλα ένα νέο ζωγραφικό είδος εισέρχεται αυτή την εποχή στη θεματογραφία του Ιακωβίδη, οι συνθέσεις με άνθη, οι οποίες μαζί με τις νεκρές φύσεις με τα κοχύλια και με τα οπωρικά, του δίνουν τη δυνατότητα να επιδείξει όλη του τη δεξιοτεχνία στη σύνθεση, το σχέδιο, το χρώμα. Παράλληλα, λόγω της θέσης του στη νεοϊδρυθείσα Πινακοθήκη αλλά και των στενών του σχέσεων με τους ανθρώπους της Κυβέρνησης και των Ανακτόρων και του κύρους του στην αθηναϊκή κοινωνία, δέχεται και πλήθος προτάσεων, επίσημων ή φιλικών, για συμμετοχή σε διάφορες εκδηλώσεις με σχέδιά του για διαφημίσεις, διπλώματα, εικονογραφήσεις λογοτεχνικών κειμένων ή φιλοτέχνηση αναμνηστικών μεταλλίων, παρασήμων, νομισμάτων. Με τη διοικητική θέση που κατέχει στον κρατικό μηχανισμό, ως Διευθυντής της Εθνικής Πινακοθήκης, και το κύρος που του δίνει το αξίωμα αυτό, καθίσταται αυτοδικαίως το καταλληλότερο πρόσωπο για να συμπεριληφθεί σε επιτροπές, ως πρόεδρος ή απλό μέλος, οι οποίες συστήνονται για διάφορα καλλιτεχνικά ζητήματα, όπως οι απονομές βραβείων, οι διαγωνισμοί, οι υποτροφίες, οι εκθέσεις. Επιπλέον ο θάνατος του Νικηφόρου Λύτρα και η ανάληψη από αυτόν του μαθήματος της ελαιογραφίας στο Σχολείο των Τεχνών, το 1904, έρχεται να



Ο Γ. Ιακωβίδης με το γιο του μετά την άφιξή τους στην Αθήνα.



Το Τιμητικό Δίπλωμα που του απονεμήθηκε το 1900 στην Παγκόσμια Έκθεση του Παρισιού



Το Χρυσό Μετάλλιο που του απονεμήθηκε το 1900 στην Παγκόσμια Έκθεση του Παρισιού



Το Δίπλωμα απονομής του Χρυσού Σταυρού των Ιπποτών που του απένειμε ο βασιλιάς Γεώργιος Α΄ το 1904



Με τον ποιητή Ιωάννη Πολέμη και τον ζωγράφο Βικέντιο Μποκατσιόμπε το 1905

εκπληρώσει τον πρωταρχικό στόχο της επιστροφής του στην Αθήνα, ο οποίος ήταν η διδασκαλία σ' αυτό και η αναδιοργάνωσή του. Στο εξής οι δραστηριότητες του στη Σχολή και η ανάμειξή του σε ζυμώσεις, που σημειώνονται στους καλλιτεχνικούς κύκλους, θα απορροφήσουν σημαντικό μέρος του δημιουργικού του χρόνου. Παράλληλα η τόσο έντονη συμμετοχή του στο καλλιτεχνικό γίγνεσθαι θα προσδιορίσει και τις σχέσεις του με τους συναδέλφους του καλλιτέχνες, οι οποίες θα εξελιχθούν σε συμπόρευση με ορισμένους, αλλά και σε αντιπαράθεση και έντονες διαφωνίες με άλλους.

Το 1910 πραγματοποιήθηκε ένας από τους βασικούς στόχους που είχε θέσει, όταν ακόμη στο Μόναχο σχεδίαζε την επιστροφή του στην Αθήνα. Με την ανεξαρτητοποίηση του Σχολείου των Τεχνών από το Σχολείο των Βιομηχάνων Τεχνών αναλαμβάνει τη διεύθυνση της Σχολής Καλών Τεχνών, έχοντας πλέον τη δυνατότητα να προχωρήσει σε πλήρη αναδιοργάνωσή της. Μέσα στο πλαίσιο του ανανεωμένου προγράμματος διδασκαλίας ο Ιακωβίδης αναλαμβάνει το μάθημα των συνθέσεων. Λίγα όμως χρόνια αργότερα, τον Δεκέμβριο του 1914, μια νέα τροποποίηση του προγράμματος σπουδών επιφέρει σημαντικές αλλαγές, που αφορούν τη διάρκεια των σπουδών, τον τρόπο καθορισμού των υποχρεωτικών μαθημάτων και τον τρόπο εισαγωγής στα τμήματα Γραφικής και Πλαστικής. Ως μία από τις ουσιαστικότερες αλλαγές μπορεί να θεωρηθεί η καθιέρωση της τοπιογραφίας ως αυτοτελούς μαθήματος, που ήδη με τη μεταρρύθμιση του 1910 είχε εισαχθεί ως “*ελαιογραφία εκ του φυσικού εν τοις εργαστηρίοις και εν υπαίθρῳ*”, αλλά και η κατάρνηση όχι μόνο του τμήματος αλλά και του ίδιου του μαθήματος της χαρακτικής.

Αλλά οι μεταρρυθμίσεις αυτές δεν θεωρήθηκαν ικανοποιητικές από τους καλλιτέχνες οι οποίοι μεμονωμένα ή σε ομάδες εξέφραζαν τις διαφωνίες τους. Η απαίτηση των καλλιτεχνών για περισσότερη κρατική μέριμνα υπέρ των τεχνών συνεχώς διογκούται. Οι ευνοϊκές ρυθμίσεις υπέρ ορισμένων ξεσήκωναν θύελλα αντιδράσεων. Ακόμη και η διάταξη που καθόριζε τα προσόντα του διευθυντή της Σχολής Καλών Τεχνών θεωρήθηκε ιδιαίτερα ευνοϊκή υπέρ του Ιακωβίδη. Κανείς, όμως, δεν μπορούσε να αμφισβητήσει τις αγαθές προθέσεις του και το ενδιαφέρον του για την ανάπτυξη της τέχνης στον τόπο μας και την πρόοδο των καλλιτεχνών. Έτσι, όταν το 1910 ιδρύεται ο Σύνδεσμος Ελλήνων Καλλιτεχνών, διεκδικώντας δικαιώματα για τη βελτίωση της θέσης τους, πρώτος πρόεδρος εκλέγεται ο Γεώργιος Ιακωβίδης που θα εκλέγεται ανελλιπώς ως το 1919. Παρόλες όμως τις καλές προθέσεις ήδη από το 1912 εμφανίστηκαν οι πρώτες αντιθέσεις. Οι εκθέσεις που οργάνωνε ο Σύνδεσμος ήταν αδύνατο να συστεγάσουν ένα τόσο ευρύ φάσμα αντιλήψεων. Ζωγράφοι που έζησαν στο Παρίσι την εποχή αυτή των μεγάλων ζυμώσεων και ανακατατάξεων στην τέχνη, αλλά και στο πρωτοποριακό Μόναχο, επιστρέφοντας στην Ελλάδα και εμφορούμενοι από αντιλήψεις για μια περισσότερο υποκειμενική τέχνη που να τονίζει τον πνευματικό της χαρακτήρα, ήταν πολύ δύσκολο να συνυπάρξουν με τους συναδέλφους τους μέσα στον μοναδικό τότε σύλλογο, τον Σύνδεσμο Ελλήνων Καλλιτε-

χών. Οι διαφωνίες ήσαν πολύ ουσιαστικότερες από τις προσωπικές αντιζηλίες ή ιδιορρυθμίες χαρακτήρων. Ο προβληματισμός του Νικολάου Λύτρα αν θα έπρεπε ή όχι να παραιτηθεί από την οργανωτική επιτροπή της Έκθεσης του Συνδέσμου Ελλήνων Καλλιτεχνών το 1916, έγινε πράξη ένα χρόνο αργότερα, το 1917, όταν σε ένδειξη διαμαρτυρίας κατέστρεψε τον πίνακα τον οποίο επρόκειτο να εκθέσει και αποσύρθηκε. Μέσα από αυτή τη δραματική χειρονομία γεννήθηκε η “Ομάδα Τέχνη”, στην οποία, εκτός από τον Νικόλαο Λύτρα, που είχε την πρωτοβουλία, συμμετείχαν επίσης οι Μαλέας, Οθωναίος, Κογεβίνας, Παρθένης, Τριανταφυλλίδης, Περβολαράκης, Βυζάντιος, Στεφανόπουλος, Τόμπρος και Ζευγώλης.

Αυτό, όμως, που αποτελεί γεγονός αξιοσημείωτο και πρέπει να τονισθεί είναι η συνεχής παρουσία του Ιακωβίδη στο πλευρό των νέων αυτών καλλιτεχνών και η εκ μέρους του κατανόηση της βούλησής τους να καταδείξουν διαφορετικό τρόπο σκέψης και δημιουργίας. Και, αντίστροφα, οι νέοι δημιουργοί απευθύνονται στον “δάσκαλο” με σεβασμό και εκτίμηση, γνωρίζοντας ίσως ότι κι αν ακόμη δεν συμφωνεί πλήρως με τις επιλογές τους, τουλάχιστον δεν θα τους αποτρέψει από τον δρόμο που ακολουθούν.

Αν και δεν επιβεβαιώνεται η πληροφορία του Βυζάντιου για συμμετοχή του Ιακωβίδη στην πρώτη έκθεση της “Ομάδας Τέχνη”, εντούτοις και μόνο η επίσκεψή του σ’ αυτή, μπορεί να θεωρηθεί ως ενθάρρυνση του νέου που έβλεπε να γεννιέται, αν μάλιστα λάβουμε υπόψη ότι μόνο εκείνος και ο Μποκατσιάμπης την επισκέφθηκαν, σε αντίθεση με τους άλλους καθηγητές της Σχολής, οι οποίοι αδιαφόρησαν επιδεικτικά. Σίγουρα ο Ιακωβίδης, στο τέλος της δεκαετίας 1911-1920, αντιλαμβάνεται τις μεγάλες αλλαγές που συντελούνται στον πνευματικό χώρο αλλά βέβαια δεν μπορεί να τις ακολουθήσει, αφού, διανύοντας ήδη την έβδομη δεκαετία της ζωής του, ελάχιστα περιθώρια έχει για ανανέωση. Η θεώρηση του κόσμου μέσα από τα μάτια των νέων ζωγράφων είναι εντελώς διαφορετική από τη δική του.

Εν τω μεταξύ, η συμμετοχή του σε εκθέσεις ολόκληρη τη δεκαετία 1911-1920 συνεχίζεται αμείωτη. Άλλοτε εκθέτει παλαιότερα έργα του και άλλοτε μερικές από τις πρόσφατες προσωπογραφίες ή νεκρές φύσεις. Κάποιες, όμως, φορές επιχειρεί να παρουσιάσει συνθέσεις τις οποίες φιλοτεχνεί μέσα στο πνεύμα ενός επιφανειακού συμβολισμού, με τον οποίο είχε ασχοληθεί και στην αρχή της προηγούμενης δεκαετίας, αμέσως μετά την άφιξή του στην Αθήνα.

Όμως, και μετά την επικράτηση το 1917 των “προοδευτικών” δυνάμεων και την αντικατάστασή του το 1918 στη Διεύθυνση της Εθνικής Πινακοθήκης από τον Ζαχαρία Παπαντωνίου, η συμμετοχή του σε επιτροπές και όργανα θεσμοθετημένα από το κράτος συνεχίζεται αμείωτη. Φαίνεται ότι η ανεκτικότητα του προς το “νέο” που έβλεπε να έρχεται αλλά και ο ήπιος χαρακτήρας του, στοιχείο που αναγνωριζόταν από όλους, συνετέλεσαν, παρά τις αισθητικές ή ιδεολογικές διαφορές, να θεωρείται η άποψή του σεβαστή και η εμπειρία του πολύτιμη. Έτσι, όχι μόνο του απονέμεται τιμητικά ο τίτλος του “ισοβίου εφόρου” της Πινακο-



Στη συνεστίαιση του Συνδέσμου Ελλήνων Καλλιτεχνών το 1910



Στο Πολυτεχνείο με μαθητές του



Με τη νύφη του ποιήτρια Λιλή Ιακωβίδη, το 1921



Με τη νύφη του και τον εγγονό του Γιώργο το 1931

θήκης αλλά ορίζεται και πρόεδρος του Καλλιτεχνικού Συμβουλίου της, που τότε θεσμοθετήθηκε, με μέλη τον νέο Διευθυντή Ζαχαρία Παπαντωνίου και τον ζωγράφο Κωνσταντίνο Μαλέα.

Η συμπόρευση του Ιακωβίδη με τις απόψεις του Παπαντωνίου και η σύμπραξή του με τις συγκεκριμένες ομάδες σίγουρα, δεν σημαίνει και την από μέρους του αποδοχή των αισθητικών επιλογών των καλλιτεχνών, δεδομένου ότι σε κάθε ευκαιρία διατύπωνε με σαφήνεια τις απόψεις του για την τέχνη, που με συνέπεια ακολούθησε καθ' όλη τη δημιουργική πορεία του και με αυτοπεποίθηση υπερασπίστηκε έως το τέλος. Παράλληλα, όμως, φαίνεται ότι αναγνώριζε ότι στα έργα των νεότερων καλλιτεχνών υπήρχαν αρετές αξιοπρόσεκτες και σημαντικές.

Αλλά οι προσδοκίες των νέων καλλιτεχνών είναι εντελώς διαφορετικές και έρχονται σε πλήρη αντίθεση με την προερχόμενη από τους δασκάλους τους στο Σχολείο των Τεχνών γνώση. Οι οργανωτικές μεταρρυθμίσεις που το κράτος, μετά από εισήγηση των ίδιων των καθηγητών, επέφερε δεν ήταν δυνατόν να ικανοποιήσουν τη νέα γενιά καλλιτεχνών, η οποία ωρίμαζε σε μια περίοδο που αλληπάλληλα γεγονότα όξυναν τις ιδεολογικές συγκρούσεις. Η επώδυνη αφομοίωση της μικρασιατικής προσφυγιάς, τα συνεχή πραξικοπήματα, οι πολιτικές αλλαγές που επέφεραν, καθώς και οι κοινωνικές ανακατατάξεις είχαν ως αποτέλεσμα μέσα από διαφορετικούς δρόμους, πολλές φορές ριζικά αντίθετους, να επιδιωχθεί η ρήξη με το παρελθόν και να αναδειχθεί η αναζήτηση του «νέου».

Στη δεκαετία 1920-1930 εμφανίζονται αντιδράσεις για τον τρόπο διεύθυνσης του Σχολείου των Τεχνών από τον Ιακωβίδη. Το 1920 οι μαθητές της Σχολής υποβάλλουν υπόμνημα στο Υπουργείο με το οποίο ζητούν την απόλυση του Ιακωβίδη “επί ανεπαρκεία” καθώς και των καθηγητών Βικέντιου Μποκατσιάμπη, Παύλου Μαθιόπουλου και Αλέξανδρου Καλούδη. Το αίτημα αυτό επαναλαμβάνουν δύο χρόνια αργότερα, με επιστολή τους προς τον επικεφαλής της “Επαναστατικής Επιτροπής” στρατηγό Πλαστήρα, στην οποία αναπτύσσουν έντονη αρνητική κριτική της διεύθυνσης της Σχολής και ζητούν την αντικατάσταση του Ιακωβίδη από τον Παπαντωνίου.

Με την επάνοδο των Φιλελευθέρων στην εξουσία και τη συνταξιοδότηση του Ιακωβίδη λόγω ορίου ηλικίας το 1930, επιχειρείται η μεγαλύτερη κρατική παρέμβαση στη Σχολή, με τον διορισμό του Παρθένη ως καθηγητή και του Δημητριάδη ως Διευθυντή. Μετά από είκοσι χρόνια παρουσίας στο Σχολείο των Τεχνών, κατά τα περισσότερα από τα οποία κατείχε την υπεύθυνη θέση του Διευθυντή, ο Ιακωβίδης αποσύρεται την εποχή που έχουν πλέον διαμορφωθεί, μετά τις αμφιταλαντεύσεις της δεκαετίας 1921-1930, οι προϋποθέσεις για την εμφάνιση νέων ιδεών και κινημάτων, τα οποία θα επικρατήσουν στον πνευματικό χώρο την επόμενη δεκαετία και ως την αρχή του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Με την αποχώρηση του Ιακωβίδη κλείνει ένας ολόκληρος κύκλος νοοτροπιών και αντιλήψεων και ανοίγεται ένας καινούργιος με διαφορετικές

κατευθύνσεις, ο οποίος θα δώσει στην τέχνη τα στοιχεία που τη χαρακτηρίζουν ως σήμερα.

Παρά την αμείωτη συμμετοχή του στα κοινά, ο Ιακωβίδης συνεχίζει παράλληλα και την καλλιτεχνική δημιουργία. Οι παραγγελίες προσωπογραφιών συνεχίζονται έως τον θάνατό του, ενώ η ανάγκη του για προσωπική δημιουργία συχνά εκφράζεται με έργα που αφορούν το οικείο περιβάλλον του. Στο τέλος της δεκαετίας 1921-1930, σχεδόν 80 χρόνων, νιώθει πλέον το βάρος των γηρατειών όχι μόνο να του περιορίζει τις δυνάμεις, αλλά και να τον γεμίζει ανασφάλειες, κυρίως οικονομικές. Παρόλα αυτά, δεν εγκαταλείπει ούτε μία μέρα τη ζωγραφική του. Η καθημερινή εργασία στο εργαστήριό του, άσχετα αν το έργο του έβρισκε ανταπόκριση στο κοινό ή όχι, ήταν το μοναδικό καταφύγιό του. Έως την παραμονή του θανάτου του, δούλευε ακούραστα ένα τοπίο από το Χαλάνδρι, θέμα σπάνιο για τη θεματογραφία του των τελευταίων αυτών χρόνων, απόδειξη, όμως, της συνεχούς προσπάθειας για ανανέωση ή ένταξή του στις εκφράσεις του καιρού του. Τα ξημερώματα της 13ης Δεκεμβρίου 1932, ο Ιακωβίδης πέθανε στην κατοικία του στην Αθήνα, από εγκεφαλικό επεισόδιο. Η κηδεία του έγινε δημοσία δαπάνη και σ' αυτήν παρεβρέθηκαν ο Πρωθυπουργός, Παναγής Τσαλδάρης, ο Υπουργός Παιδείας, και άλλοι υπουργοί, ο Δήμαρχος Αθηναίων, Σπύρος Μερκούρης, ακαδημαϊκοί, καθηγητές, ο Αλέξανδρος Παπαναστασίου, σύσσωμος, θα λέγαμε, ο πολιτικός, πνευματικός και καλλιτεχνικός κόσμος. Στα ψηφίσματα, που εκδόθηκαν, στους επικήδειους λόγους, στα συλλυπητήρια γράμματα, παρά τη συναισθηματική φόρτιση της στιγμής, γίνεται μια πρώτη αποτίμηση του έργου του και της προσφοράς του. Όλοι, παρά τις εχθρότητες, τις αντιπαλότητες, τις έριδες, τις αμφισβητήσεις, αναγνωρίζουν τη δύναμη του ταλέντου του.

Απολογούμενος, θα λέγαμε, για τις ακρότητες των “θερμόαιμων” νέων οι οποίοι “μιλούν με περιφρόνηση και βδελυγμία για ό,τι αντιπροσωπεύει την παράδοση, το μόχθο των περασμένων γενεών, τις παλιές αξίες”, ο Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος θα υποστηρίξει σε άρθρο του αμέσως μετά τον θάνατο του Ιακωβίδη, αυτό που έχει γίνει πλέον συνείδηση στη νέα γενιά, η οποία ωριμάζει γύρω στο 1930 και βρίσκει την έκφρασή της στο “Ελεύθερο Πνεύμα” του Γ. Θεοτοκά: τη θετική στάση και την αποδοχή εκείνου που αποτελεί ιστορία. Η ρήξη, κάθε φορά, με το παρελθόν και την κατεστημένη τάξη δεν είναι παρά το εφελκυστήριο των νέων για τη δημιουργία μιας νέας τάξης με πρωτοποριακές φιλοδοξίες, οι οποίες, αναπότρεπτα, θα εκτοπισθούν με το πέρασμα του χρόνου με τη σειρά τους από τους νεότερους και οι αλλαγές αυτές θα συνεχίζονται επ' άπειρον. Ο Γ. Θεοτοκάς διατυπώνει για λογαριασμό ολόκληρης της γενιάς του το αξίωμα ότι “είναι απαραίτητο να σπάσουμε την παράδοση Φαλλά θα είναι βέβαια βανδαλισμός να σβήσουμε με τυφλή αντιπάθεια όλη την εργασία των παλαιότερων”.

Δρ. Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου
Επιμελήτρια Εθνικής Πινακοθήκης και Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτζου



Το εργαστήριό του στην Αθήνα



Η μαθητεία κοντά στον Λύτρα: Τα πρώτα έργα



Μια σειρά έργων που φιλοτέχνησε ο Ιακωβίδης κατά τα χρόνια της μαθητείας του στο Σχολείο των Τεχνών της Αθήνας κοντά στον Νικηφόρο Λύτρα, δείχνει τη γόνιμη επίδραση του δασκάλου του τόσο θεματογραφικά όσο και εκφραστικά. Μεμονωμένες μορφές – νεαρές χωριατοπούλες, εργαζόμενα παιδιά, άνθρωποι της υπαίθρου ή μικροαστοί – απεικονίζονται μέσα σε απλούς, συχνά απροσδιόριστους χώρους, πολύ κοντά στον θεατή. Με έμφαση στις φορεσιές, τα αντικείμενα και κάποια διηγηματικά στοιχεία που τις συνοδεύουν, οι μορφές αυτές αντιπροσωπεύουν μια ολόκληρη κοινωνική τάξη, περιγράφουν καταστάσεις και διαθέσεις, ενσαρκώνουν μια ιδέα που εκφράζεται με την τυπικότητα της μορφής. Παρόλο που η ζωγραφική αυτή διατηρεί τον ιδεαλιστικό της χαρακτήρα με την ωραιοποίηση και εξιδανίκευση στο πλαίσιο της λειτουργίας της ηθογραφίας, η αναζήτηση της αλήθειας στην απεικόνιση μιας συγκεκριμένης στιγμής της καθημερινότητας, μαρτυρεί ρεαλιστική διάθεση η οποία εκδηλώνεται με την προσπάθεια μιας ψυχογραφικής περιγραφής αλλά και με τη φροντισμένη και πιστή απόδοση των μορφών και του διακόσμου. Λιτότητα στην έκφραση, χρώματα με ήπιες και ζεστές τονικότητες χωρίς ιδιαίτερη λάμψη, διαφοροποίηση της υψής του πίνακα ως προς τη χρωματική επεξεργασία, με έντονες κηλίδες σε καίρια σημεία του έργου, ποικίλες διαβαθμίσεις του λευκού, συνεχής διάλογος του καστανού και της ώχρας, αλλά και ζωηρό κόκκινο, που τοποθετείται σε ενιαίες επιφάνειες, συνήθως κάποιου ενδύματος, είναι τα κύρια χαρακτηριστικά της ζωγραφικής αυτής που, ως πρότυπο, περνούν από το δάσκαλο στον μαθητή.

Το παλαιότερο γνωστό, χρονολογημένο έργο του Ιακωβίδη είναι η *Κόρη με το Πανέρι* του 1874. Το έργο απεικονίζει μια κοπέλα στραμμένη κατά τα 3/4 προς το

θεατή. Τα χέρια της είναι σταυρωμένα πάνω σ' ένα άδειο πανέρι που κρατά στην αγκαλιά της. Φαίνεται ότι μόλις τελείωσε κάποια οικιακή εργασία και αποκαμωμένη στέκεται να ξεκουραστεί. Άριστος σχεδιαστής ο Ιακωβίδης, για να αποδώσει τους όγκους παίζει με τις φωτοσκιάσεις. Ήδη από τα μαθητικά του χρόνια διακρίνεται για την ικανότητά του να μετατρέπει το απλό σχέδιο σε ολοκληρωμένο έργο, δεξιοτεχνία την οποία διατήρησε και καλλιέργησε καθόλη τη σταδιοδρομία του.

Μέσα στο ίδιο πλαίσιο κινούνται και τα έργα *Ο Αλήτης*, *Κόρη με Ρόκα και Αδράχτι*, *η Μεγαρίτισσα*, *το Βοσκόπουλο*. Στα έργα αυτά συναντάμε όχι μόνο τα καθαρά περιγραφικά στοιχεία, όπως τη χαρακτηριστική στολή των χωρικών της Αττικής –άσπρο πουκάμισο, σκούρο καφέ ή μαύρο γιλέκο με κόκκινη φάσα στην εσωτερική πλευρά– αλλά και τις αφορμές που δίνουν αυτά για επεξεργασία και σύνθεση. Η *Κόρη με Ρόκα και Αδράχτι* σε στάση σχεδόν μετωπική ακουμπά σ' ένα ξύλινο χώρισμα, ενώ γέρνει το κεφάλι ελαφρά προς το πλάι. Το πρόσωπό της είναι σκεπτικό, το βλέμμα της σχεδόν θλιμμένο και όπως φαίνεται κάτι τη βασανίζει. Και σ' αυτόν τον πίνακα, όπως και σε άλλους αυτής της περιόδου, τα χρώματα με τις ζεστές τονικότητες είναι τα λευκά και καφέ του δασκάλου του Λύτρα, που με τους ήπιους τόνους απαλύνουν τη συναισθηματική ένταση, καθώς η αποτύπωση της ψυχολογικής διάθεσης της κοπέλας είναι ένα από τα μελήματα του καλλιτέχνη.

Την ίδια πρόθεση συναντάμε και στη *Μεγαρίτισσα*. Ένα όμορφο κορίτσι από τα Μέγαρα απεικονίζεται έως τη μέση, στραμμένο κατά τα 3/4 προς τον θεατή. Το ελαφρά σκυμμένο πρόσωπο, το σοβαρό και συγχρόνως αφελές βλέμμα, η ένδειξη κάποιας φιλαρέσκειας με το απλούστατο σκουλαρίκι που λάμπει με έντονες κηλίδες χρώματος, αποδεικνύουν ότι η ματιά του νεαρού Ιακωβίδη διεισδύει στον τρόπο ζωής και σκέψης των απλών ανθρώπων, τον οποίο ερμηνεύει μέσα από απλά συμβάντα.

Στο τέλος του 1877 ο Ιακωβίδης φοιτώντας στην Ακαδημία του Μονάχου, βρέθηκε σε ένα χώρο που του ήταν ήδη οικείος. Η μαθητεία του κοντά στον Νικηφόρο Λύτρα στο Σχολείο των Τεχνών της Αθήνας είχε συντελέσει ώστε να μεταλαμπαδευτεί στον νεαρό ζωγράφο το πνεύμα της Ακαδημίας του Μονάχου. Η σχεδιαστική ικανότητα του Ιακωβίδη και η επιτυχής άσκηση στο σκιοφωτισμό, είναι στοιχεία που κατ'εξοχήν διδασκόταν στο Σχολείο των Τεχνών της Αθήνας, και επισημάνθηκαν τότε από την κριτική. Ο Νέρον, όταν αναφέρεται στα έργα του ελληνικού τμήματος της Έκθεσης του Παρισιού του 1878 στην οποία συμμετείχε ο Ιακωβίδης με έργα που έστειλε από το Μόναχο, σημειώνει για το έργο *Νέα χωρική της Αττικής: Ο κ. Ιακωβίδης είναι ένας εξαίρετος μαθητής της Πολυτεχνικής Σχολής γιατί η “Νεαρά χωρική” του, καθισμένη στα 3/4, είναι μια εξαίσιος μελέτη άριστα σχεδιασμένη και πολύ καλά ζωγραφισμένη μέσα στο φως*. Και ακόμη για το δεύτερο έργο της συμμετοχής του στην έκθεση το *Βοσκόπουλο* εξακολουθεί με τον ίδιο τρόπο να επαινεί τον νεαρό καλλιτέχνη γράφοντας: *...ο νέος άνδρας έχει ζωγραφιστεί μέσα στο φως, είναι ένα έργο ταλαντούχου καλλιτέχνη, συγχρόνως κολορίστα και σχεδιαστή*. Πράγματι στο νεαρό βοσκόπουλο, όπως και στα άλλα έργα αυτής της εποχής το φως που κατευθύνεται από μια συγκεκριμένη πηγή στα αριστερά του έργου κάνει τα φωτεινά μέρη να λάμπουν έντονα. Χάρη στην αντίθεσή τους με τα σκιερά μέσα από το παιχνίδι φωτός και σκιάς διαγράφονται οι μύες, οι κοιλότητες της σάρκας, οι πτυχές των ενδυμάτων. Οι αρμονίες των ροδαλών τόνων και η πραγματιστική διανομή σκιάς και φωτός προσδίδουν στον πίνακα τη δροσιά μιας μελέτης γεμάτης ζωή και τη γοητεία ενός έργου που φιλοτεχνήθηκε με περίσκεψη, λεπτολόγο φροντίδα και προ-



Ι. Κόρη με Πανέρι, 1874
Κάρβουνο σε χαρτόνι, 110 x 70 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη
και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη

παντός αναζήτηση της γνησιότητας του “ζώντος”. Αυτά τα στοιχεία ο Ιακωβίδης, θα επεξεργασθεί περισσότερο στο Μόναχο, κάτω από την επίδραση του ρεαλισμού του Leibl και του κύκλου του. Ιδιαίτερα η αντίθεση φωτός-σκιάς στο πρόσωπο τονίζει τα καλοσχηματισμένα χαρακτηριστικά του νεαρού αγοριού, χωρίς ωστόσο αυτή η πραγματιστική απεικόνιση να στερεί το έργο από κάποια εσωτερικότητα. Το ελαφρά σκυμμένο πρόσωπο με το σοβαρό βλέμμα, τα κλεισμένα αποφασιστικά χείλη και η ελαφρά ανασπκωμένη μύτη, όπως τονίζεται από την ακτίνα του φωτός το οποίο λάμπει στην άκρη της, καθιστούν το νεαρό ηθελημένα απόμακρο και επιβλητικό.



Franz von Defregger (1835-1921)
Προσωπογραφία Κοριτσιού
Λάδι σε μουσαμά, 50,7 x 40,5 εκ.
Μόναχο, Neue Pinakothek

Στα τέλη του 19ου αιώνα στη Γερμανία, όπως και στην Ελλάδα, παρατηρήθηκε στροφή προς την αγροτική ζωή, η οποία θεωρήθηκε ως γνησιότερη έκφραση εθνικού βίου. Στο πλαίσιο της αντίληψης αυτής ο Franz Defregger, καθηγητής στην Ακαδημία του Μονάχου, ασχολήθηκε ιδιαίτερα με την ηθογραφική ζωγραφική σκηνών από την αγροτική ζωή του Τυρόλου, περιοχή καταγωγής του. Εξιδανικεύοντας τις μορφές, ζωγραφίζει απλούς ευτυχισμένους τυρολέζους, όμορφα κορίτσια με τοπικές ενδυμασίες, που απολαμβάνουν τη φυσική ζωή στο ύπαιθρο η οποία απεικονίζεται ειδυλλιακή, αφού εκφράζει τη νοσταλγία γι' αυτήν του ανθρώπου που ζει στις εκβιομηχανισμένες πλέον πόλεις.



2. Η Μεγαρίτισσα, π. 1875
Λάδι σε μουσαμά, 60 x 50 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη



4. Το Βοσκόπουλο, π. 1877
Λάδι σε μουσαμά, 102 x 72,5 εκ.
Συλλογή Δημητρίου Κοντομηνά

5. Κόρη με Ρόκα και Αδράχτι, 1876
Λάδι σε μουσαμά, 190 x 100 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη





6. Σπουδή Ανδρικού Γυμνού, 1877
Μολύβι σε χαρτί, 48 x 36 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη

7. Ο Αλήτης, π. 1876
Λάδι σε μουσαμά, 94 x 74 εκ.
Ιδιωτική συλλογή



8. Ανδρικό Γυμνό, 1877
Λάδι σε μουσαμά, 194 x 65 εκ.
Συλλογή Ανωτάτης Σχολής
Καλών Τεχνών



Νικηφόρος Λύτρας (1832-1904)
Το Φίλημα, πριν το 1878
Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη
και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη

Ο Νικηφόρος Λύτρας, μετά το ταξίδι του στην Ανατολή με τον Νικόλαο Γύζη και την πολύμηνη παραμονή του στο Μόναχο, επιστρέφει ανανεωμένος στην Αθήνα. Οι συνθέσεις του, μέσα από τις νέες εμπειρίες του, αποκτούν έναν περισσότερο διηγηματικό χαρακτήρα και εμπλουτίζονται με ένα πλήθος διακοσμητικών μοτίβων που εύκολα παρατηρείται και στο έργο των μαθητών του. Αυτή την επίδραση του δασκάλου στον μαθητή μαρτυρούν τα έργα «Το φίλημα» του Νικηφόρου Λύτρα και «Η ανθοδέσμη», του Ιακωβίδη. Τα δύο έργα έχουν κοινά όχι μόνο τα εξωτερικά στοιχεία – ο ίδιος χώρος της εσωτερικής αυλής με το πεζούλι και το παράθυρο, το φεσάκι που φορά η κοπέλα, τα αφημένα ρούχα – αλλά και στην διαφοροποίηση στην απόδοση του βάθους, που από σκοτεινό και απροσδιόριστο γίνεται φωτεινό, γεμάτο παραπληρωματικά στοιχεία.



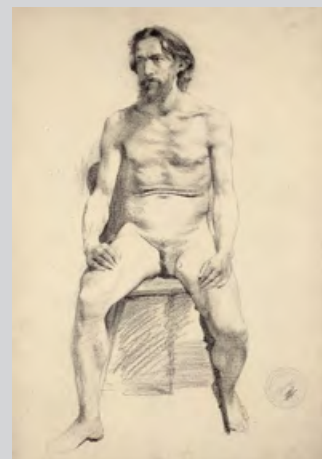
9. Η Ανθοδέσμη, π. 1878
Λάδι σε μουσαμά, 64 x 41 εκ.
Ιδιωτική συλλογή





Μόναχο:

Στις πηγές
της κλασικής παιδείας



Η μαθητεία του Γεωργίου Ιακωβίδη από το 1879 ως το 1883, κοντά στον Gabriel von Max, δάσκαλο ιστορικών σκηνών στην Ακαδημία του Μονάχου, σηματοδοτεί τις νέες αναζητήσεις του νεαρού καλλιτέχνη. Με την ίδρυση του ενιαίου γερμανικού κράτους, το 1870, και την επιστροφή στον κλασικισμό μέσα από την ιδεολογία της Grunderzeit, πολλοί καλλιτέχνες εγκαταλείπουν τα κοινότοπα θέματα της καθημερινότητας και στρέφονται προς μια τέχνη υψηλή, ποτισμένη από την κλασική παιδεία και τον αρχαίο πολιτισμό. Και αν για τους περισσότερους ζωγράφους της νέας αυτής ιστορικής ζωγραφικής του Μονάχου προσφιλέστερα θέματα υπήρξαν γεγονότα της γερμανικής ιστορίας, για τον νεαρό Ιακωβίδη πηγή έμπνευσης ήταν η αρχαία ελληνική μυθολογία. Στα δύο σημαντικά έργα της εποχής αυτής *Κρέουσα* και *Νοσταλγούσα Ιφιγένεια* η απεικόνιση εστιάζεται στην κεντρική μορφή του θέματος, καθώς ο καλλιτέχνης ενδιαφέρεται περισσότερο να προβάλει την προσωπικότητά τους παρά τη λεπτομέρεια του μύθου. Η Γλαύκη ή Κρέουσα, κόρη του βασιλιά της Κορίνθου Κρέοντα και μέλλουσα σύζυγος του Ιάσωνα, απεικονίζεται στο πρώτο πλάνο της σύνθεσης, την ώρα που ξεψυχά πεσμένη στα μαρμάρινα σκαλοπάτια του παλατιού, πρώτο θύμα της εκδικητικής μανίας της Μήδειας, μετά την εγκατάλειψή της από τον Ιάσωνα, συγκεντρώνοντας ολόκληρη την προσοχή, σε μια απεικόνιση σύμφωνη με τη λατρεία της προσωπικότητας και την προβολή του ατόμου, που κυριάρχησε στην εθνική συνείδηση της Γερμανίας μέσα από την ιδεολογία της Grunderzeit. Όλα τα άλλα στοιχεία, αλλά και ο τρόπος με τον οποίο τα παρουσιάζει ο καλλιτέχνης, σκοπό έχουν, να εξάρουν το κεντρικό πρόσωπο της εικόνας, προβάλλοντας το πάθος και διεγείροντας “τον φόβον και τον έλεον”, σύμφωνα με τον ορισμό της τρα-



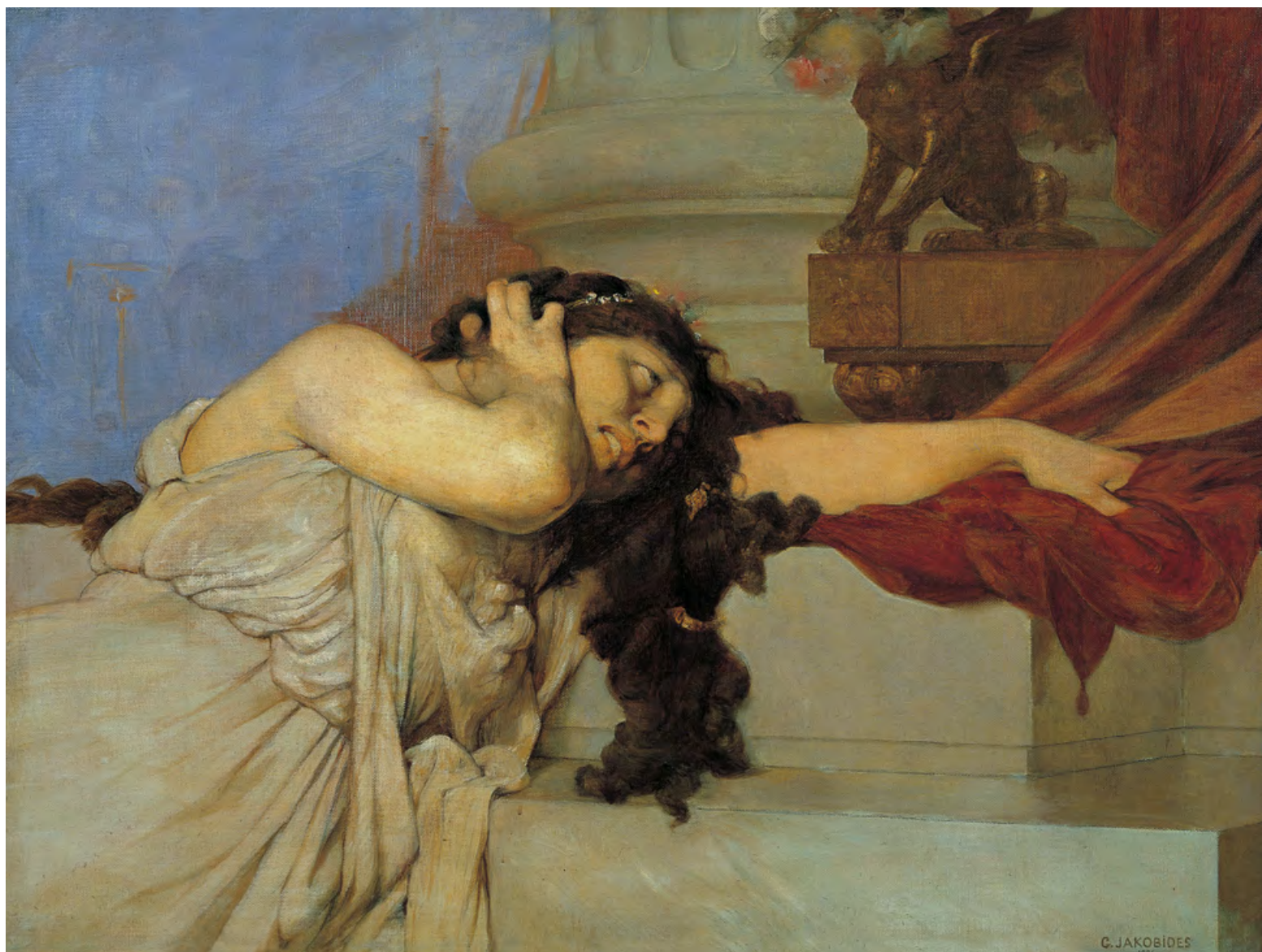
I. Κρέουσα, [1881]
Λανθάνει

II. Νοσταλγούσα
Ιφιγένεια, [1882]
Λανθάνει



γωδίας από τον Αριστοτέλη. Η διαπραγμάτευση του φωτός αυξάνει την πλαστικότητα του σώματος της κόρης καθώς το ανασύρει από το σκοτεινό βάθος, υποβαθμίζοντας σκόπιμα το ρόλο του πατέρα ο οποίος δεν διεκδικεί για τον εαυτό του το παραμικρό μερίδιο οίκτου από τον θεατή, θεατής ο ίδιος του δράματος του αγαπημένου του παιδιού, στο οποίο ανήκει όλος ο πόνος, η φρίκη, η αγωνία.

Στην καθαρά ιδεαλιστική και με σχεδιαστική ακρίβεια απεικόνιση της Κρέουσας και της Ιφιγένειας αντιτάσσεται η ασαφής διαπραγμάτευση του έργου *η Κρίση του Πάρι*. Μεγάλες χρωματικές επιφάνειες χωρίς απόδοση χαρακτηριστικών ή λεπτομερειών δίνουν την εντύπωση του ατελούς, του σχεδιάσματος, της προετοιμασίας. Ρυθμικά ομαδοποιημένα πρόσωπα, με εκείνα μόνο τα στοιχεία που τα καθιστά αναγνωρίσιμα σ' ένα τοπίο με μουντό φως που επιτείνει μια ρομαντική διάθεση, συνθέτουν ένα σύνολο που εντάσσεται στον προβληματισμό ζωγράφων που αργότερα θα οδηγηθούν στον συμβολισμό. Ο Ιακωβίδης όμως θα ακολουθήσει διαφορετικό δρόμο σε πιο ρεαλιστικά μονοπάτια.



10. Η Κρέουσα, 1896
Λάδι σε μουσαμά, 73 x 100 εκ.
Ιδιωτική συλλογή



Albert von Keller (1844-1920)
Η Κρίση του Πάρη
Λάδι σε μουσαμά, 42 x 81 εκ.
Αθήνα, Πινακοθήκη Κουβουτσάκη

Το θέμα της Κρίσης του Πάρη χρησιμοποιήθηκε συχνά από τους Γερμανούς καλλιτέχνες και ιδιαίτερα από εκείνους που αργότερα στράφηκαν προς τον Συμβολισμό. Ο Albert von Keller τοποθετεί τη σκηνή της κρίσης στον κήπο μιας ρωμαϊκής βίλας, που, εκτός από τον ίδιο τον μύθο, αποτελεί μια ακόμη αναφορά στον κόσμο της αρχαιότητας. Για την απόδοση των προσώπων χρησιμοποιεί την ίδια χρωματολογία με την οποία απεικονίζει το τοπίο, εντάσσοντας τις μορφές πλήρως στον χώρο, μέσα σε μια αρμονία φύσης και γυμνών σωμάτων. Η ίδια αντίληψη στην απόδοση του θέματος παρατηρείται και στον Ιακωβίδη, παρόλο που εδώ η χρωματολογία είναι πιο βαριά και η αίσθηση του ατελούς εμφανής.



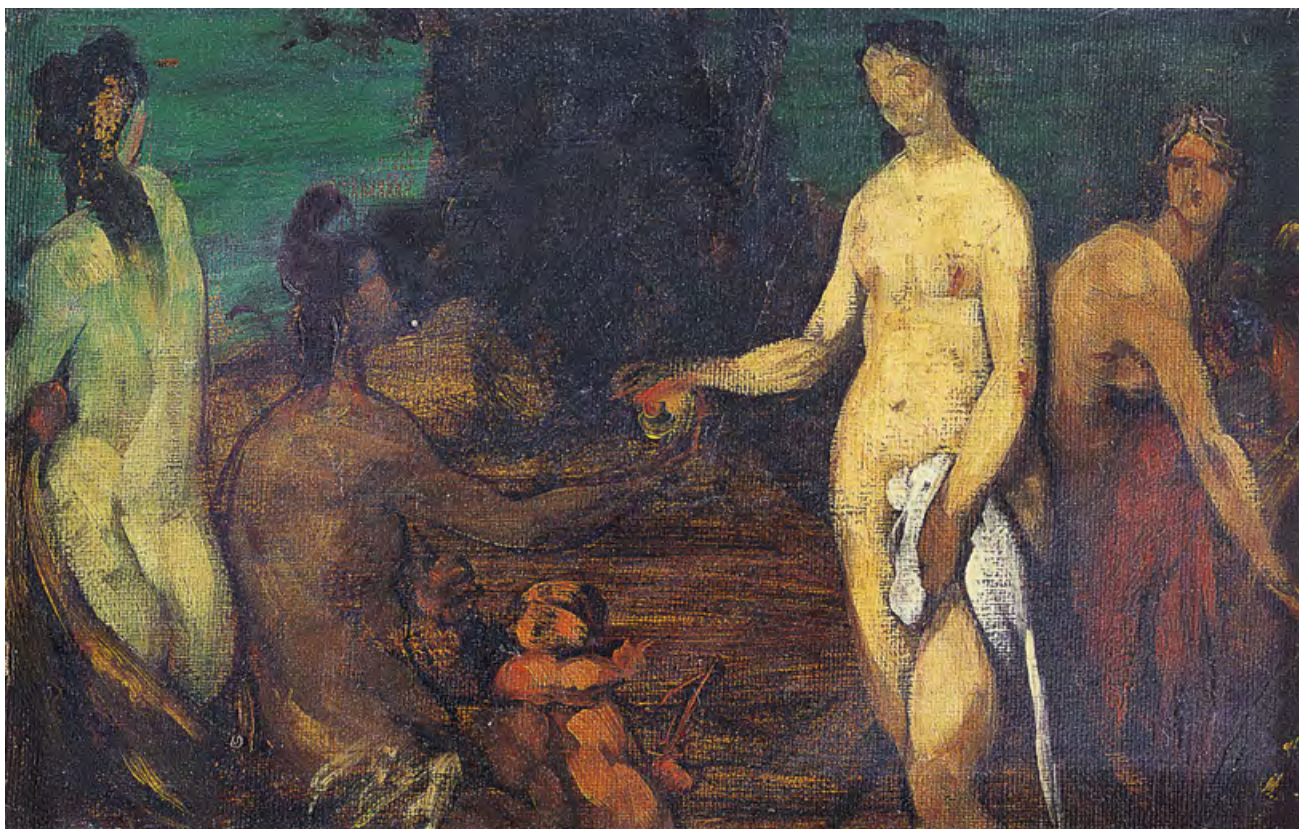
ΙΙ. Η Κρίση του Πάρη, π. 1880
Λάδι σε μουσαμά, 36 x 26 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη
και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη



Ι2. Η Κρίση του Πάρη, π. 1880
Λάδι σε μουσαμά, 35 x 27 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη
και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη



13. Η Κρίση του Πάρη
π. 1880
Λάδι σε μουσαμά
34 x 64 εκ.
Ιδιωτική συλλογή



14. Η Κρίση του Πάρη
π. 1880
Λάδι σε μουσαμά
23 x 36 εκ.
Δημοτική Πινακοθήκη
Λάρισας -
Μουσείο Γ. Ι. Κατοίγρα



15. Αλληγορική Σύνθεση, 1889
Λάδι σε μουσαμά, 23 x 33 εκ.
Συλλογή Φαίδωνα Κιμπάρη



16. Αφροδίτη και Έρωτας, 1879
Μολύβι σε χαρτί, 17 x 12 εκ.
Ιδιωτική συλλογή

17. Αφροδίτη και Έρωτας, 1879
Μολύβι σε χαρτί, 17 x 12 εκ.
Ιδιωτική συλλογή



18. Μυθολογική Σκηνή, 1886
Λάδι σε μουσαμά, 94 x 63 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και
Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη



Gabriel von Max (1840-1915)
Προσδοκία
Λάδι σε μουσαμά, 48 x 40 εκ
Αθήνα, Πινακοθήκη Κουβουτσάκη

Κατά τα πρώτα χρόνια της παραμονής του στο Μόναχο ο Ιακωβίδης συνδέθηκε στενά με τον δάσκαλό του Gabriel von Max, καθηγητή της ζωγραφικής ιστορικών σκηνών στην Ακαδημία του Μονάχου. Οι μυστικιστικές και ρομαντικές κατευθύνσεις της ζωγραφικής του δασκάλου, όμως, ελάχιστα επηρέασαν το έργο του μαθητή. Μόνο οι πρώτες μυθολογικές σκηνές του Ιακωβίδη φέρουν κάποιες επιδράσεις, καθώς γρήγορα διαφοροποιείται από την ιδιομορφία του Gabriel von Max, γεγονός που επισημαίνεται και από τον γερμανικό τύπο της εποχής.



19. Η Θεά Τύχη
Μολύβι σε χαρτόνι, 14,2 x 10,8 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και
Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη



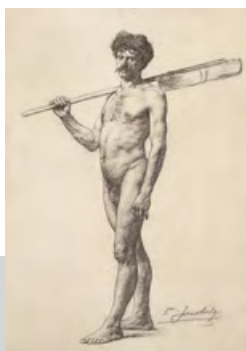
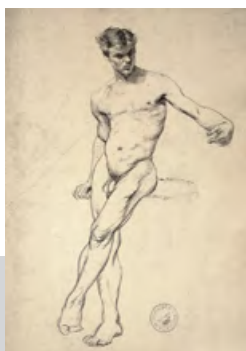
20. Μυθολογική Μορφή
Μολύβι και χρωματιστό κραγιόνι
σε χαρτόνι, 7 x 6,2 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και
Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη



21. Θλιμμένη Κόρη, 1879
Λάδι σε μουσαμά, 64 x 54 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου. Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη



22. Αλληγορία (Νεότητα – Γήρας)
Μολύβι σε χαρτί, 24 x 34 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος Α. Γ. Λεβέντη



Ακαδημίες

Οι μελέτες των γυμνών ανδρών, για τις οποίες ο Ιακωβίδης τιμήθηκε το 1879, στη Βαυαρική Ακαδημία των Εικαστικών Τεχνών του Μονάχου με το Μικρό Αργυρό Μετάλλιο, αποτελούσαν βασικό μάθημα, στο οποίο στηρίχθηκε η εκπαίδευση των καλλιτεχνών στις Ακαδημίες, από τον 15ο αιώνα. Η μελέτη του γυμνού αποσκοπούσε στην εκμάθηση της ανατομίας και αποτελούσε τη βάση για τη σωστή απεικόνιση της ενδεδυμένης μορφής. Η μαθητεία του νεαρού καλλιτέχνη άρχιζε με μελέτη και αντιγραφή αρχαίων ελληνικών γλυπτών πρωτοτύπων ή εκμαγείων, με τα οποία διδασκόταν τις τέλειες ανθρώπινες αναλογίες, που στηριζόταν σε μαθηματικούς κανόνες, για να προχωρήσει στο επόμενο στάδιο, τη ζωγραφική από ζωντανό μοντέλο. Η γνώση του μέτρου και της αρμονίας της αρχαίας τέχνης τον βοηθούσε να μεταφέρει τις ιδανικές αναλογίες στο συγκεκριμένο πρόσωπο, εφαρμόζοντας τους κανόνες στις διάφορες πόζες του μοντέλου. Η σημασία των μαθημάτων αυτών ήταν τόσο σημαντική για το πρόγραμμα εκπαίδευσης στις Ακαδημίες, ώστε οι μελέτες αυτές να ονομάζονται οι ίδιες *Ακαδημίες*, αφού αποτελούσαν τον κορμό της διδασκαλίας. Η επίδοση του Ιακωβίδη σ' αυτές τις γυμνογραφίες όχι μόνο του εξασφάλισε το βραβείο της Σχολής αλλά, όπως αρκετές φορές αναφέρεται στον τύπο και το αρχείο της οικογένειας, υπήρξαν πρότυπο για διδασκαλία σε Ακαδημίες και κυρίως εκείνη του Μονάχου.

23. Σπουδή Ανδρικού Γυμνού
Μολύβι σε χαρτόνι, 50 x 35 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και
Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη



24. Ανδρικού Γυμνού
Μολύβι σε χαρτόνι, 50 x 36 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και
Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη



25. Σπουδή Γέροντα-Πλάγια
Όψη
Μολύβι σε χαρτόνι, 50 x 32 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και
Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη



26. Σπουδή Γυμνού Άνδρα
Μολύβι σε χαρτόνι, 52 x 36 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και
Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη





27. Σπουδή Γυμνού Άνδρα
Μολύβι σε χαρτί, 35,5 x 42 εκ.
Συλλογή Τράπεζας της Ελλάδος



28. Σπουδή Ανδρικού Γυμνού
Μολύβι σε χαρτί, 50 x 34 εκ.
Συλλογή "Πινακοθήκης Κουβουτσάκη"



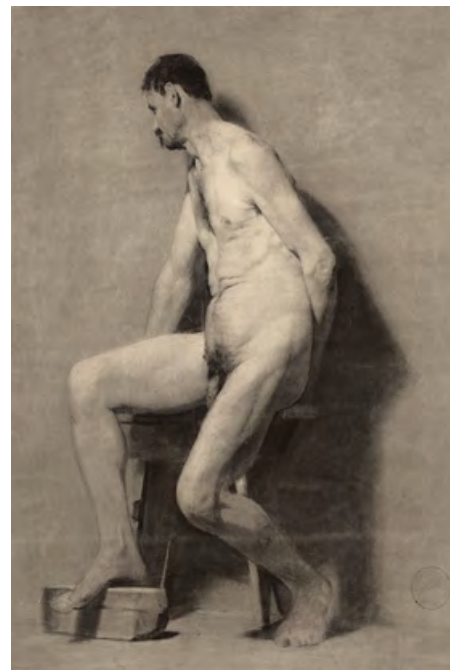
29. Σπουδή Ανδρικού Γυμνού
Μολύβι σε χαρτί, 49 x 34 εκ.
Συλλογή "Πινακοθήκης Κουβουτσάκη"



30. Σπουδή Γυμνού Νέου
Μολύβι σε χαρτί, 50 x 35 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη



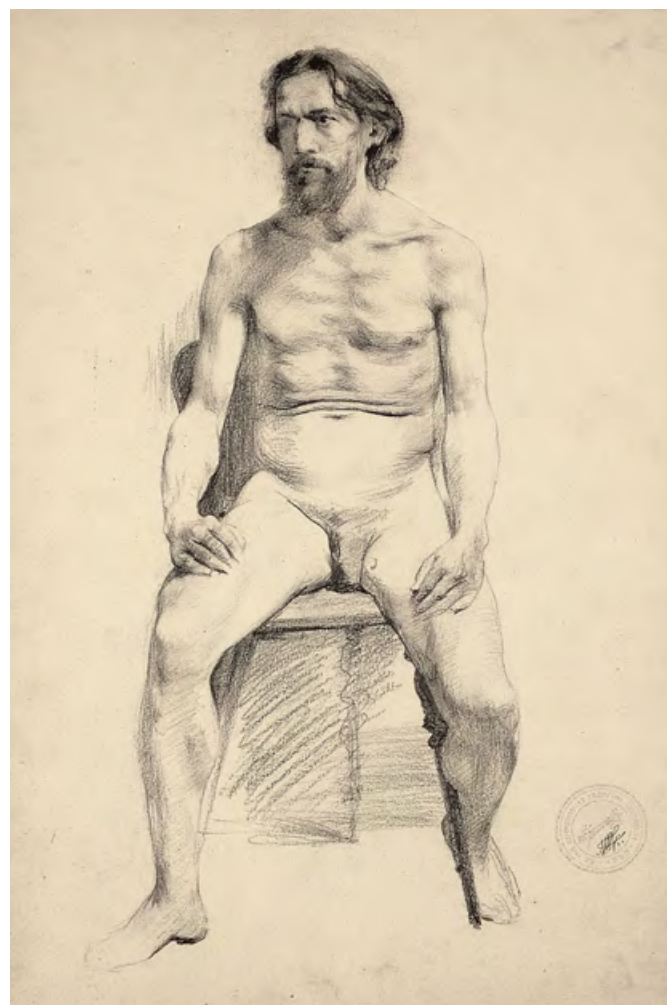
31. Σπουδή Γυμνού Άνδρα
Κάρβουνο σε χαρτί, 62 x 40 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη



32. Σπουδή Γυμνού Άνδρα
Κάρβουνο σε χαρτί, 62 x 48 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη



33. Το Γήρας
Μολύβι και κάρβουνο σε χαρτί, 164 x 102 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη



34. Ανδρικού Γυμνού
Μολύβι σε χαρτόνι, 47 x 30 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη



Ιακωβίδης:

Ο ζωγράφος των παιδιών



Η ενασχόληση, του Ιακωβίδη με την ιστορική ζωγραφική δεν θα διαρκέσει πολύ. Γρήγορα θα ξεφύγει από την επίδραση του von Max για να ασχοληθεί με την απεικόνιση οικογενειακών σκηνών που έγιναν αιτία να θεωρηθεί ως «ο ζωγράφος των παιδιών». Το 1882 θα κάνουν την εμφάνισή τους οι πρώτες εικόνες παιδιών μαζί με νεκρές φύσεις και προσωπογραφίες.

Το *Ιταλόπαιδο που Γελάει* και το *Κορίτσι που Διαβάζει* είναι τα πρώτα έργα που εξέθεσε στο κοινό του Μονάχου και για τα οποία δέχθηκε ευνοϊκές κριτικές. Στην ηθογραφική ζωγραφική, που κυριάρχησε το 19ο αιώνα και εξιστορεί απλά καθημερινά συμβάντα, τα οποία εκτυλίσσονται μέσα σε μια ευχάριστη και ειδυλλιακή ατμόσφαιρα, η απεικόνιση του παιδιού κατέχει πρωταρχική θέση. Σκηνές, από την παιδική και την οικογενειακή ζωή, οι οποίες διαδραματίζονται μέσα σ' ένα χαρούμενο και ζεστό περιβάλλον εξαίρουν ιδανικά της εποχής, όπως η ιερότητα της οικογένειας και η καθοριστική γι' αυτήν παρουσία του παππού και της γιαγιάς. Και ακόμη στιγμιότυπα με έντονο το εθνολογικό-λαογραφικό στοιχείο ή φορτισμένα με ιδιαίτερη συγκίνηση για το παιδί της βιοπάλης είτε, πάλι, παιδικές προσωπογραφίες, παραγγελίες πλούσιων αστικών οικογενειών αλλά και απλές αυθόρμητες απεικονίσεις του άμεσου περιβάλλοντος του ζωγράφου καταγράφουν ολόκληρη την εποχή, όπως αυτή βιώθηκε τόσο στην Ελλάδα, όσο και στις χώρες στις οποίες μετέβησαν για τη συνέχιση των σπουδών τους, -και ιδιαίτερα στο Μόναχο- οι έλληνες καλλιτέχνες μεταξύ των οποίων και ο Ιακωβίδης.

Μέσα από τη θεματογραφία αυτή ξεπηδά το πνεύμα της εποχής του Biedermeier, που αποτελεί προϊόν του ευρωπαϊκού μικροαστισμού των μέσων του 19ου αιώνα και των αρχών του 20ού, όταν σκηνές οικογενειακής ευτυχίας γνώρισαν τεράστια δημοτικότητα. Τα αστεία, επουσιώδη θέματα, χωρίς σάτιρα και πολιτικές προεκτάσεις, η απεικόνιση μιας απλής αλλά ωραιοποιημένης καθημερινότητας, η ζωή μέσα στο δωμάτιο, στο

οποίο συγκεντρώνεται η οικογένεια και που γίνεται κέντρο της δραστηριότητας της μέσης αστικής κοινωνίας, η ανακάλυψη του παραμυθιού και της παράδοσης, είναι στοιχεία τα οποία διασώθηκαν στη ζωγραφική του τέλους του 19ου αιώνα από την εποχή του Biedermeier αλλά και την ολλανδική ηθογραφία του 17ου αιώνα. Ωστόσο μέσα από αυτήν την ανεκδοτολογική, διηγηματική ζωγραφική, ο καλλιτέχνης προσπαθεί να αποδώσει πλαστικά, όχι μόνο τη φυσική παρουσία του παιδιού, αλλά και την ξεχωριστή ιδιοσυγκρασία του και να καταγράψει εκδηλώσεις και συναισθήματα που οφείλονται στον ιδιαίτερο ψυχισμό του. Ήσυχια ή ζωντάνια, σίγουρα ευτυχισμένα, τα παιδιά αυτά αγνοούν, μέσα στο ειρηνικό περιβάλλον που ζουν, τη σκληρή πραγματικότητα της κοινωνίας, η οποία συχνά αναγκάζει συνομήλικά τους να βγουν στους δρόμους και να εργαστούν. Στη θεματογραφία αυτή η παρουσία του παιδιού επιβάλλεται με την ακριβή παρατήρηση και τη λεπτομερή καταγραφή. Η ένταση στην κατανομή του φωτός και της σκιάς δίνει στο έργο ζωντάνια. Στο *Κορίτσι που Διαβάζει*, το πρώτο έργο μαζί με το *Ιταλόπαιδο που Γελάει* που εξέθεσε στο Μόναχο και το οποίο δέχθηκε ευνοϊκές κριτικές, συναντώνται οι αρχές της ρεαλιστικής απεικόνισης του Leibl με την καθαρότητα στην απόδοση της λεπτομέρειας, τη συγκέντρωση του φωτός στην ανάδειξη της ζωγραφικής ποιότητας. Η απομόνωση και προβολή μιας απλής ιστορίας της καθημερινότητας χωρίς διηγηματικά στοιχεία μας οδηγεί στις αρχές της Gründerzeit. Έτσι τα πρόσωπα έρχονται πολύ κοντά στον θεατή, σε ρηχό βάθος από τη μέση ή τα γόνατα και πάνω και μέσα από τον έντονο σκιοφωτισμό δίνουν την αίσθηση μιας ζωντανής παρουσίας. Το 1884 ο Ιακωβίδης φιλοτεχνεί ένα από τα σημαντικότερα έργα του τον «Κακό εγγονό». Μοναδικός στην εξιστόρηση της αποκλειστικής σχέσης παππού ή γιαγιάς και εγγονού ο καλλιτέχνης επιτυγχάνει την ισότιμη παρουσία των δύο μορφών με την ανάδειξη των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών τους. Ο κριτικός Pecht, συγκρίνοντας τη ζωγραφική του Ιακωβίδη με αυτή του Leibl, επισημαίνει τον ιδιαίτερο ρόλο που παίζει το μοντέλο στο έργο τους. Η δεξιοτεχνία στην απόδοσή του οδηγεί σε μια αναζήτηση των καθαρά ζωγραφικών αξιών, με τις οποίες θα μπορέσει να φθάσει στο περιεχόμενο του θέματος. Έτσι επιτυγχάνεται η απόδοση της διπλής έκφρασης στο πρόσωπο του γέροντα, πόνος και συγχρόνως ικανοποίηση.

Οι ίδιοι στόχοι μιας επιδέξιας και άρτιας τεχνικής για την απόδοση του θέματος παρατηρούνται στα έργα ολόκληρης της δεκαετίας ως το 1890. Η μελέτη του ανθρώπου σύμφωνα με τη συμπεριφορά του στο περιβάλλον του, τον οδηγεί στην ουσία της φύσης του. Σκηνές με κωμικά επεισόδια-συμπλέγματα με καλοκάγαθους παπούδες ή γιαγιάδες με τα εγγόνια τους αλλά και μορφές παιδιών σε στάσεις και κινήσεις που προκαλούν το γέλωτα, είναι οι ενσυνείδητες επιλογές του ζωγράφου ο οποίος έχοντας πλήρη αυτογνωσία των στόχων του, ορίζει στη θεματογραφία του την πλευρά του ανθρώπου που τον ενδιαφέρει και θέλει να χαρακτηρίζει το έργο του. Θα γράφει τους 12 Αυγούστου 1886: «*Ως θα παρατηρήσατε βεβαίως εις το genre μου, επιδιώκω κωμικήν τινά αντίθεσιν παραγομένην εκ της συνθέσεως δύο ή τριών προσώπων, διάφορον έχόντων το γένος ή την ηλικίαν και προσπαθώ πάντοτε να ενώνω, όσον το δυνατόν, το φυσικόν μετά του ωραίου. Εν άλλαις λέξεσιν: Εις το genre είμαι Humorist, θέλω με δύο λέξεις να κινώ τον γέλωτα*».

Στα έργα η Καινούρια πίπα του παππού ή το Γιαγιά και Εγγονή επιβεβαιώνεται όχι



III. *Τα Μικρά Βάσανα*, 1883
Λανθάνει



IV. *Παίδι με Μήγλο*, [1882]
Λανθάνει

μόνο η επιμονή του Ιακωβίδη στη θεματογραφία αυτή, αλλά και η κατάκτηση των ζωγραφικών του μέσων για την επίτευξη του στόχου του. Στο πρώτο έργο, ένας μικρός Βαυαρός, μιμούμενος τους ενήλικους, προσποιείται, ότι καπνίζει την πίπα του παππού του. Η σάρκα του αποδίδεται με κυρίαρχο μέσο το παιχνίδι φωτός και σκιάς, ενώ με την εντατικοποίηση του ρόλου του όχι μόνο επιτείνεται η πλαστικότητα αλλά τονίζεται και η διαφοροποίηση των χρωματικών τόνων και οι αλληλεπιδράσεις τους στις επιφάνειες που φωτίζονται. Στο *Γιαγιά και Εγγονή*, όπου απεικονίζεται μια γιαγιά καθισμένη σε ένα καναπέ να χτενίζει την εγγονή της, δίνεται έμφαση «στην αγαπημένη ασχολία της γιαγιάς» - όπως επίσης αναφέρεται στην βιβλιογραφία αυτό το έργο - με το φως που επικεντρώνεται στα χέρια της, που ακουμπούν τρυφερά στο σγουρό κεφαλάκι του κοριτσιού. Κάποιες χρωματικές εντάσεις στα ενδύματα της ηλικιωμένης γυναίκας επιτείνουν τις χρωματικές αντιθέσεις, ενώ κάποιες χρωματιστές σκιές στους τόνους του μπλε, κάνουν δειλά την εμφάνισή τους στα σημεία που πέφτει το φως. Ο Ιακωβίδης παρόλο που κινείται μέσα στους στόχους «μιας καθαρής ζωγραφικής», όπως την εννοούσαν οι ρεαλιστές ζωγράφοι του Μονάχου, δεν απομακρύνεται από την επιλογή του για την απόδοση της παιδικής ψυχής με χιούμορ και τρυφερότητα.

Στο τέλος της δεκαετίας προχωρεί βήμα-βήμα σε νέες κατακτήσεις. Το φως διάχυτο κατακλύζει, τον εσωτερικό χώρο, μαλακώνουν τα περιγράμματα και η ζωγραφική γίνεται πιο φωτεινή. Στη *Μητρική στοργή* είναι η ιδέα της μητρότητας που απασχολεί τον καλλιτέχνη και όχι του παιδιού, το οποίο απεικονίζεται με την πλάτη στο θεατή. Τα εικαστικά του μέσα μετατρέπουν την γυναίκα σε σύμβολο, καθώς χρησιμοποιεί ζεστά γαιάδω χρώματα με τόνους χωρίς εντάσεις. Οι ζωγραφικές κατακτήσεις και οι ιδεαλιστικές γενικεύσεις στο πλαίσιο της ηθογραφίας βοηθούν την αναγωγή του θέματος σε αρχέτυπο.



Heinrich Friedrich Rampendahl (1822-1891)
Ο Κακός Εγγονός, 1884
Πηλός, ύψος 42 εκ.
Αθήνα, Ιδιωτική συλλογή

Η έντονη καλλιτεχνική δραστηριότητα του Ιακωβίδη προκάλεσε ευρεία γνωστοποίηση του έργου του μέσω αναπαραγωγών σε χαρακτηριστικά, σε μικρά γλυπτά, επίσης μέσω χρωματισμού φωτογραφιών, εκτυπώσεων σε πορσελάνη ή σε δέρμα. Στο αρχείο της οικογένειας φυλάσσεται σειρά συμβολαίων με εκδοτικούς οίκους της Γερμανίας στους οποίους παραχωρούσε δικαιώματα αναπαραγωγής πινάκων του.



Υ. Τα Βάσανα του Παππού, [1883]
Λανθάνει



35. Τα Βάσανα του Παππού, [1883]
Σχέδιο με μολύβι, 14 x 10 εκ.
Ιδιωτική συλλογή



35α. Τα Βάσανα του Παππού, [1883]
Σχέδιο με μολύβι, 14 x 10 εκ.
Ιδιωτική συλλογή

36. Ο Κακός Εγγονός, π. 1886
Λάδι σε μουσαμά, 91 x 72 εκ.
Ιδιωτική συλλογή





37. Γέρος

Λάδι σε μουσαμά, 36 x 35 εκ.

Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου

38. Ο Κακός Εγγονός, μετά το 1884

Λάδι σε μουσαμά, 38,5 x 28,5 εκ

Ιδιωτική συλλογή



Επαναλήψεις

Ο Γιακουμίδης συχνά επιχειρεί επαναλήψεις θεμάτων του σε πίνακες μικρών διαστάσεων. Τις επαναλήψεις αυτές άλλοτε τις δουλεύει με τον ίδιο τρόπο που χρησιμοποίησε στον αρχικό πίνακα, με τις ίδιες αρχές και στόχους, άλλοτε πάλι υπογραμμίζοντας τις κύριες συντεταγμένες της φόρμας και εξισώνοντας συστηματικά χρώματα, τόνους, εντάσεις, γραμμές. Με απότομες, άνετες και πολλές φορές απροσδόκπτες πινελιές που οδηγούν σε μια απλοποίηση του θέματος, επιτυγχάνει συχνά την υπέρβαση της ακαδημαϊκής τελειότητας και ίσως σε αυτές τις μικρού μεγέθους συνθέσεις, οι οποίες πολλές φορές δίνουν την εντύπωση του ατελείωτου, να αποτολμά κάποιες ελευθερίες στη δυνατότητα έκφρασης. Όπως διαπιστώνουμε, με την αποφυγή της απεικόνισης συγκεκριμένων λεπτομερειών κατά την επανάληψη του ίδιου θέματος και την ελεύθερη ή απημέλητη εναπόθεση του χρώματος, επιτρέπει στον εαυτό του κάποιους πειραματισμούς κατά την προσέγγιση των θεμάτων του. Όμως η επιδεξιότητα και σ' αυτά τα έργα η άνεση στη χρήση του χρώματος και στο πλάσιμο της φόρμας μαρτυρούν τους καθαρά ζωγραφικούς στόχους που είχε θέσει ο Γιακουμίδης.



39. Ο Κακός Εγγονός, μετά το 1884
Λάδι σε μουσαμά, 40 x 30 εκ.
Ιδιωτική συλλογή



VI. Ο Αχόρταγος, 1884
Λανθάνει

40. Ο Άπληστος, 1884
Λάδι σε μουσαμά, 29,6 x 24 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου

41. Ο Αχόρταγος μετά το 1884
Λάδι σε μουσαμά, 37,5 x 28,5 εκ.
Τεργέστη, Civico Museo Revoltella
Galleria d' Arte Moderna







Heinrich Friedrich Rampendahl (1822-1891)
Παλιά και Εγγονή
 Πηλός, ύψος 43 εκ.
 Αθήνα, Ιδιωτική συλλογή



42. *Το Κτένισμα*, μετά το 1886
 Λάδι σε μουσαμά, 28 x 22 εκ.
 Βουλή των Ελλήνων

43. *Προσωπογραφία Ηλικιωμένης Γυναίκας με Παλιά*
 Κάρβουνο σε χαρτί, 56 x 42 cm.
 Εθνική Πινακοθήκη και
 Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
 Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη

44. *Παλιά και Εγγονή*, 1886
 Λάδι σε μουσαμά, 95,5 x 70 εκ.
 Τεργέστη, Civico Museo Revoltella
 Galleria d' Arte Moderna







Ποίημα με αφορμή τα έργα του Γεωργίου Ιακωβίδη
Ο Καπνιστής και Η Καινούργια Πίπα του Παππού που
δημοσιεύτηκε στο Γερμανικό περιοδικό Illustrierte
Zeitung το 1887

Με ευχαρίστηση κάθεται ο γέρος στη ζεστή εστία,
θυμάται τα παλιά και δασκαλεύει
Τα εγγόνια του, που κάθονται σε κύκλο
ακούνε ήσυχα τον καλοσυνάτο γέροντα.
Η παρέα των παιδιών σιγοψιθυρίζει,
η φωτιά τσιτσιρίζει,
ο γάτος τεντώνεται γουργουρίζοντας.
Ο γέρος χαμογελά, η πίπα του αρέσει.
Αλλά όπως είναι εύθραυστος και αδύναμος ο γέρος,
έτσι είναι και η μικρή του πίπα,
γι' αυτό και ο Hans για τα Χριστούγεννα,
από το υπόλοιπο του χαρτζλικιού,
που του έδωσε ο στοργικός πατέρας,
αγόρασε στον παππού μια καινούρια πίπα.
Και κάνει, πως την καπνίζει καμιά φορά
και φαντάζεται τον εαυτό του σοφό και μεγάλο.
Παριστάνει τον παππού γεμάτο αξιοπρέπεια.
«Όπως τραγουδούν οι μεγάλοι,
έτσι κελαηδούν οι νέοι.»



VII. Γέρος Καπνιστής
Λανθάνει



VIII. Κορίτσι που Διαβάζει
Λανθάνει



IX. Η Πρώτη Δοκιμή, 1886
Λανθάνει



45. Η Καινούργια Πίπα
του Παππού, 1886
Λάδι σε μουσαμά, 75 x 50 εκ.
Συλλογή Μαριάννας Λάτση



46. Κεφάλι Κοριτσιού
Λάδι σε μουσαμά, 45 x 37 εκ.
Ιδιωτική συλλογή



47. Στο Ατελιέ του Πατέρα, 1884
Λάδι σε μουσαμά, 73 x 71 εκ.
Συλλογή Τράπεζας της Ελλάδος



48. Κοριτσάκι με Μήλο
Μολύβι και υδατογραφία σε χαρτί, 36 x 26 εκ.
Ιδιωτική συλλογή

Χ. Παιδικός Καυγός, 1888
Λανθάνει





49. Παιδικός Καυγός, μετά το 1888
Λάδι σε μουσαμά, 42 x 63 εκ.
Ιδιωτική συλλογή



Franz von Defregger (1835-1921)
Προσωπογραφία Κοριτσιού
Λάδι σε μουσαμά, 51 x 38 εκ.
Αθήνα, Πινακοθήκη Κουβουτσάκη

Ο Defregger απεικονίζει τη μορφή ενός κοριτσιού, αναπτύσσοντας την πλούσια και συγχρόνως ευαίσθητη χρωματολογία του δασκάλου του Karl von Piloty. Στους βασικούς καφέ-άσπρους τόνους προσπαθεί να υποτάξει, με λεπτές τονικές διαβαθμίσεις και χωρίς χρωματικές εντάσεις, όλα τα υπόλοιπα χρώματα. Αυτή η χαμηλή τονικότητα, ακόμη και όταν υπάρχουν ψυχρά χρώματα, όπως το πράσινο στο σάλι του κοριτσιού, βοηθά στην απόδοση ιδεαλιστικών γενικεύσεων, που συναντάται και σε έργα του Ιακωβίδη, όπως η Μητρότητα.



Carl Schmidt (1858-1923)
Η Χαρά της Μητρότητας
Αναπαραγωγή σε πορσελάνη



50. Μητρική Στοργή, μετά το 1889
Λάδι σε μουσαμά, 28 x 22 εκ.
Συλλογή Μαριάννας Λάτση

51. Μητρική Στοργή, [1889]
Λάδι σε μουσαμά, 90 x 66 εκ.
Συλλογή Αλεξάνδρου και Μαίρης Ζύμνη





52. Ο Χαϊδεμένος, μετά το 1890
Λάδι σε μουσαμά, 32,5 x 26 εκ
Ιδιωτική συλλογή

53. Ο Χαϊδεμένος, 1890
Λάδι σε μουσαμά, 93 x 72 εκ.
Ιδιωτική συλλογή





54. Παιδί με Μήλο
Λάδι σε μουσαμά, 38,5 x 28 εκ.
Συλλογή Μαριάννας Λάτση

55. Χριστούγεννα
Λάδι σε μουσαμά, 31 x 22 εκ.
Ιδιωτική συλλογή





ΧΙ. Ιταλόπαιδο που Γελάει
Λανθάνει

56. Ιταλόπαιδο που Γελάει, [1882]
Λάδι σε μουσαμά, 18 x 14 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη



Βιοπαλαιστές

Οι μικροί βιοπαλαιστές, τα παιδιά που είναι αναγκασμένα να εργασθούν για να εξασφαλίσουν τα απαραίτητα για τη ζωή, απασχόλησαν ως θέμα τον Ιακωβίδη ήδη από τα σπουδαστικά χρόνια του στην Αθήνα. Στην απόδοσή τους ακολουθεί την ευρωπαϊκή παράδοση των μέσων του 19ου αιώνα που στηρίζεται σε λογοτεχνικά πρότυπα της εποχής τα οποία περιγράφουν παιδιά λαϊκών τύπων, δημιουργήματα της πόλης, που τριγυρνούν αμέριμνα και απερίσκεπτα στους δρόμους. Όμως στο πλαίσιο της ηθογραφικής ζωγραφικής, παρακάμπτεται η κοινωνική πλευρά του θέματος και, χωρίς πρόθεση κριτικής, τα παιδιά παρουσιάζονται να ασκούν ανέμελα το βιοποριστικό τους έργο, με μια διάθεση γραφικής απεικόνισης. Το θέμα αντιμετωπίζεται ως ένα απλό συμβάν της καθημερινής ζωής με την εξιδανίκευση που επιβάλλει η ηθογραφική ζωγραφική, χωρίς να εξαιρείται η κόπωση, η ένδεια ή η δυστυχία. Και όταν ακόμη το θέμα παρουσιάζει μια κατάσταση φτώχειας και ταλαιπωρίας, πρόθεση του Ιακωβίδη δεν είναι να εξάρει την τραγικότητα αυτής της κατάστασης, όπως θα έκαναν οι ρεαλιστές ζωγράφοι της εποχής, ούτε να προβάλλει κοινωνικές αντιθέσεις και αδικίες. Απλά, απευθύνεται στα ευγενή αισθήματα των συγχρόνων του που συγκινούνται από οτιδήποτε μελοδραματικό χωρίς όμως να ελέγχονται ή πολύ περισσότερο να επιδιώκουν τη βελτίωση της κατάστασής τους.



57. Κοιμισμένη Ανθοπώλις, μετά το 1900
Λάδι σε μουσαμά, 100 x 79 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου

58. Ο Μικρός Βιοπαλαιστής, 1887
Λάδι σε μουσαμά, 91 x 64 εκ.
Ιδιωτική συλλογή







Τα χρόνια της ωριμότητας:

Προς μια ελεύθερη
και φωτεινή ζωγραφική



Τα δύο έργα με τίτλο *Τα Πρώτα Βήματα* σηματοδοτούν την αλλαγή στον τρόπο χρήσεως του φωτός στην αρχή της δεκαετίας 1891-1900. Στο πρώτο, το φως από το παράθυρο με το κουρτινάκι διαχέεται στον χώρο δίνοντας ιδιαίτερη λάμψη στα σημεία που πέφτει. Οι φωτοσκιάσεις αποδίδουν τις λεπτομέρειες ενώ το λευκό του τοίχου διαφοροποιείται από τις ποικίλες ανακλάσεις. Στο δεύτερο, το κουρτινάκι έχει τραβηχτεί. Το φως κατακλύζει τον χώρο, οι λεπτομέρειες χάνονται, οι επιφάνειες ενοποιούνται ενώ παράλληλα ορίζονται φωτεινά τα περιγράμματα, τα οποία λάμπουν στα σημεία όπου πέφτει το φως. Αυτός ο τρόπος απόδοσης είναι η χαρακτηριστική ζωγραφική «αντίθετα στο φως». Στα σκιερά μέρη τα χρώματα είναι μουντά, οι επιφάνειες σκούρες και πλατειές, ενώ όπου πέφτει το φως το χρώμα γίνεται φωτεινό και λαμπερό.

Αυτή η διαφοροποίηση στην απόδοση σχετίζεται με τις μεγάλες αλλαγές που επέφεραν στη γερμανική ζωγραφική οι Liebermann και Uhde, οι οποίοι ήδη από τη δεκαετία του 1870, συνδέθηκαν με τις καινούργιες τάσεις της ζωγραφικής, όπως αυτές διαμορφώθηκαν στη Γαλλία με την εμφάνιση του Ιμπρεσιονισμού. Ιδιαίτερα η έκθεση των Γάλλων Ιμπρεσιονιστών στο Μόναχο, το 1879, οδήγησε τους Γερμανούς καλλιτέχνες στην υιοθέτηση μιας φωτεινής και περισσότερο ελεύθερης στην εκτέλεση ζωγραφικής, στην οποία ο ρόλος του φωτός αποκτά έναν ιδιόζοντα χαρακτήρα που επισημαίνεται και στο έργο του Ιακωβίδη. Στη ζωγραφική αυτή κυριαρχεί η έντονη αντίθεση σκιερών και φωτεινών επιφανειών, με τονισμό των περιγραμμάτων στα σημεία που πέφτει το φως. Τα σκιερά μέρη απεικονίζονται με μουντά χρώματα σε πλατειές σκούρες επιφάνειες, ενώ όπου πέφτει το φως το χρώμα γίνεται έντονο και λαμπερό. Έτσι οι μορφές προβάλλονται με όλο τον σωματικό τους όγκο και τη σταθερότητα που τους προσδίδει το διάχυτο φυσικό φως. Οι έντονα χρωματισμένες φωτεινές επιφάνειες κάνουν τις μορφές αυτές να πάλλονται όλο σφρίγος και ζωή, δίνοντας την αίσθηση της ζωντα-

νής και άμεσης παρουσίας. Το φως δεν είναι παρά ένα ρεαλιστικό στοιχείο, που ορίζει και περιγράφει τα αντικείμενα, με αποτέλεσμα το χρώμα να περικλείεται από ένα σχέδιο δυναμικό και ακριβές και η φόρμα να παραμένει συμπαγής. Σε αυτό το σημείο συνίσταται και η διαφορά γερμανικού και γαλλικού Ιμπρεσιονισμού. Η δέσμη του φωτός δεν διαλύει το περίγραμμα της εικόνας, αλλά απεναντίας το ενώνει, το συνθέτει. Σκοπός του Γερμανού ζωγράφου είναι να συλλάβει τις εναλλαγές του φωτός και της ατμόσφαιρας, την εικόνα που δίνει το συγκεκριμένο αντικείμενο κάτω από την επίδραση αυτή και όχι τη φευγαλέα εντύπωση, την κίνηση ή τη μαγεία της στιγμής.

Ο Ιακωβίδης χρόνο με τον χρόνο γίνεται ολοένα και περισσότερο κυρίαρχος των ζωγραφικών του μέσων. Η *Παιδική Συναυλία* αποτελεί την πιο λαμπρή απόδειξη. Στον πολυσυζητημένο και πολυεκτεθειμένο αυτόν πίνακα απεικονίζεται το εσωτερικό δωματίου ενός γερμανικού εξοχικού σπιτιού όπου ομάδα παιδιών σχηματίζει αυτοσχέδια ορχήστρα που προσπαθεί να διασκεδάσει το μικρό κοριτσάκι το οποίο, υποβασταζόμενο από τη μητέρα του, απλώνει χαρούμενα τα χέρια του προς τα παιδιά. Το άπλετο φως που μπαίνει από τα δύο παράθυρα κατακλύζει ολόκληρο το δωμάτιο με αποτέλεσμα όχι μόνον να λάμπουν τα σημεία στα οποία πέφτει κατευθείαν, αλλά κάτω από την επίδρασή του να ενεργοποιείται κάθε επιφάνεια. Πολύχρωμες κηλίδες φωτός οι πλατιές νευρικές πινελιές, πάνω στις σανίδες του πατώματος, καθρεπτίζονται στους γύρω τοίχους που δονούνται από το φως που διαχέεται. Το λαμπερό κόκκινο φόρεμα του μωρού κάνει κόκκινα και λαμπερά το περβάζι και τον τοίχο στο αριστερό παράθυρο. Η σύνθεση είναι καλοζυγισμένη με κεντρικό μοτίβο την ομάδα των παιδιών, ενώ το μεμονωμένο αγόρι δεξιά ισορροπεί τη μητέρα με το μωρό αριστερά. Οι σανίδες του δαπέδου, που προσδιορίζουν την προοπτική του έργου, οδηγούν το βλέμμα έξω από το αντικρινό παράθυρο. Οι μορφές είναι λουσμένες στο φως και οι επιφάνειές τους διαγράφονται από τυχαίες, ακαθόριστες πινελιές με μουντά και σκούρα χρώματα στις σκιερές περιοχές, ενώ σ' εκείνες που βρίσκονται απέναντι στο φως κυριαρχεί μια «φωτεινή λαμπερή ζωγραφική». Όλα αυτά τα στοιχεία αποκαλύπτουν μια νέα τάση ρεαλισμού, «τον δια αντιθέσεων νατουραλισμό» που ανοίγει τον δρόμο στη «νέα τέχνη». Αξίζει να σημειωθεί ότι η υιοθέτηση τέτοιων αντιλήψεων από τον Ιακωβίδη, δεν προκάλεσε μόνο ευμενή σχόλια αλλά και πολλές επικρίσεις.

Στην *Ψυχρολουσία* παρατηρείται σύμπτυξη παλαιότερων και νεότερων εμπειριών. Εδώ το φως αξιοποιείται για την απόδοση κάθε περιγραφικής και ανατομικής λεπτομέρειας που υπογραμμίζει την ένταση της γιαγιάς στον αυχένα ή τα χέρια, ενώ για την απόδοση της σάρκας του μωρού χρησιμοποιούνται πιο ελαφρές εναλλαγές του χρώματος. Μόνο στο πρόσωπο η έντονη φωτοσκίαση αποδίδει την αγωνία του μωρού και τις συσπάσεις από το κλάμα. Οι κριτικοί στην Ελλάδα το χαρακτηρίζουν «ακαλαίσθητο» μεμφόμενοι τον Ιακωβίδη για τον ρεαλισμό του. Αντίθετα άλλοι κριτικοί επαινούν την ικανότητά του να αναπαριστά την πραγματικότητα ωσάν σε κάτοπτρο, με πιστότητα και αλήθεια. Χωρίς να φθάνει στην άρνηση κάθε επιτηδευμένου και γοπτευτικού στοιχείου, όπως ο σύγχρονός του Γερμανός ζωγράφος Lieberman, ωστόσο χωρίς ωραιοποιήσεις και εξιδανικεύσεις, επιζητεί το μέγιστο της αντικειμενικότητας παρατηρώντας την πραγματικότητα.



59. Η Αγαπημένη της Γιαγιάς – Σπουδή, [1892]
Σανγκίνα σε χαρτί, 30 x 23 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου

60. Η Αγαπημένη της Γιαγιάς, [1893]
Λάδι σε μουσαμά, 79 x 61 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου



Fritz von Uhde (1848- 1911)
Παιδί με Κούκλα, 1885
Λάδι σε μουσαμά, 128 x 94 εκ
Schweinfurt, Museum Georg Schäfer

Μετά τη γνωριμία του με τον γαλλικό Ιμπρεσιονισμό στο Παρίσι, το 1879-1880, ο Fritz von Uhde υιοθέτησε μια περισσότερο φωτεινή χρωματική κλίμακα, χωρίς η ζωγραφική του να χάνει τον ιδιαίτερο χαρακτήρα της. Παρόλο που περιορίζει τις έντονες αντιθέσεις σκούρων και φωτεινών επιφανειών, οι οποίες χαρακτήριζαν παλαιότερα έργα του, το έντονο φως παραμένει το κυρίαρχο στοιχείο, καθώς διάχυτο απλώνεται στον πίνακα σβήνει τις λεπτομέρειες και, επικεντρωμένο στο πρόσωπο του παιδιού, εξαίρει το περιεχόμενο της εικόνας.



61. Τα Πρώτα Βήματα, [1889]
Λάδι σε μουσαμά
64,5 x 50 εκ.
Μέτσοβο, Πινακοθήκη Ε. Αβέρωφ

62. Τα Πρώτα Βήματα, [1892]
Λάδι σε μουσαμά, 140 x 110 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη





63. Παιδική Συναυλία, 1900
Λάδι σε μουσαμά, 176 x 250 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και
Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου





ΧΙΙ. Παιδική Συναυλία
Λανθάνει



64. Μητέρα και Παιδί, μετά το 1894
Λάδι σε μουσαμά, 52 x 39,5 εκ.
Συλλογή Εμφιετζόγλου

65. Τμήμα από την Παιδική Συναυλία, 1899
Λάδι σε μουσαμά, 86 x 75 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σού-
τζου, ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη

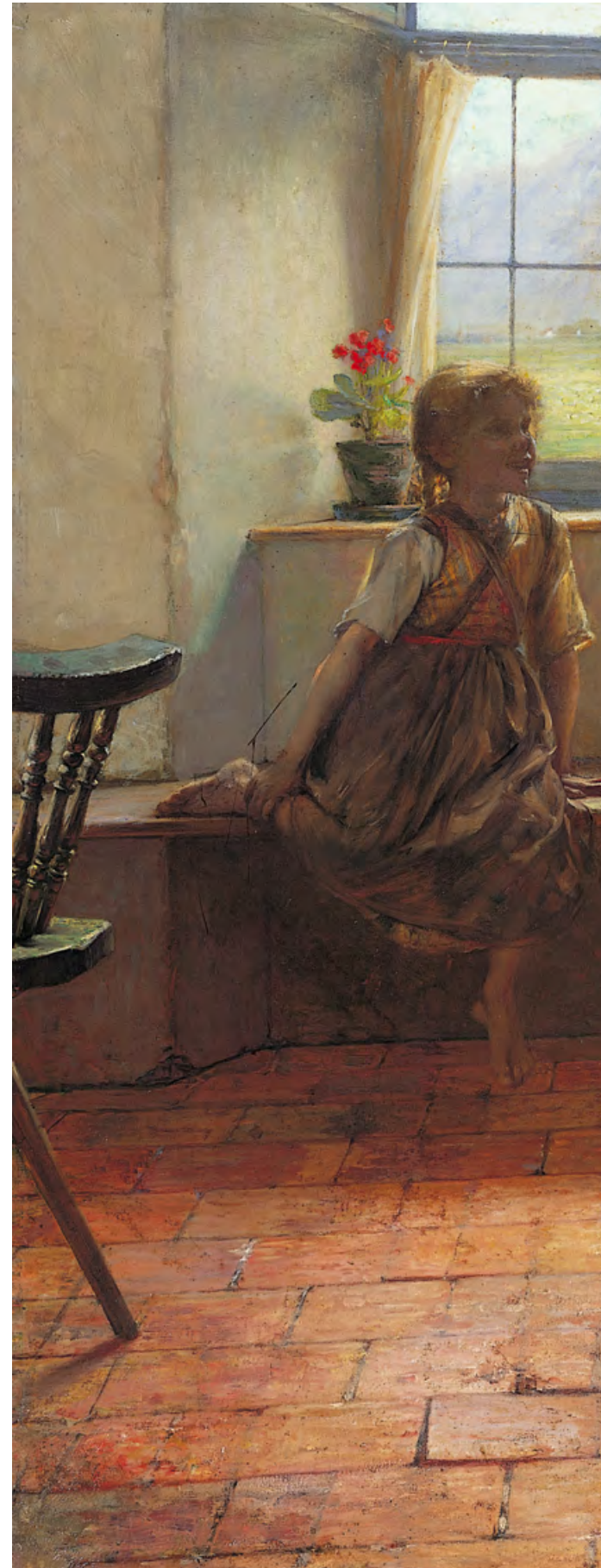




66. Μελέτη για την Παιδική Συναυλία και το Παιδικό Κονσέρτο
 π. 1894
 Λάδι σε μουσαμά, 72 x 97 εκ.
 Ιδιωτική συλλογή



67. Μικρός με Ποτιστήρι
Λάδι σε μουσαμά, 92 x 58 εκ.
Εθνικής Τράπεζας της Ελλάδος Α.Ε.



68. Ο Μικρός Σαλπιγκτής
Λάδι σε μουσαμά, 32 x 35 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου

69. Παιδικό Κονσέρτο, [1896]
Λάδι σε μουσαμά, 95 x 130 εκ.
Ιδιωτική συλλογή





70. Σπουδή Μικρού Παιδιού
Μολύβι σε χαρτί, 9,3 x 14,4 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη

71. Ασχολία με Ζήλο, μετά το 1889
Λάδι σε μουσαμά, 27 x 31 εκ.
Συλλογή Μαριάννας Λάτση





72. Ασχολία με Ζήλο, [1889]
Λάδι σε μουσαμά, 50 x 60 εκ.
Ιδιωτική συλλογή



73. Πόδια Μικρού Παιδιού
Λάδι σε μουσαμά, 35,5 x 30 εκ.
Συλλογή Alpha Bank

74. Το Πρώτο Μάθημα Μουσικής, [1898]
Λάδι σε ξύλο, 61 x 50 εκ.
Ιδιωτική συλλογή





75. Το Μπάνιο του Μωρού (Ψυχρολουσία), [1899]
Λάδι σε μουσαμά, 116 x 97 εκ
Ιδιωτική συλλογή

76α. Παιδί που Κλαίει, μετά το 1898
Σανγκίνα σε χαρτί, 31 x 23.5 εκ.
Ιδιωτική συλλογή

76. Παιδί που Κλαίει, μετά το 1898
Λάδι σε μουσαμά, 17 x 14 εκ.
Ιδιωτική συλλογή



77. Ψυχρολουσία, [1898]
Λάδι σε μουσαμά, 89 x 100 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη

78-90. Σχέδια για την εικονογράφηση του διηγήματος της Άσχημης Αδελφής του Δημητρίου Βικέλα το 1893

78. Σχέδιο για την Εικονογράφηση

Της Άσχημης Αδελφής

Lavis, 26 x 17 εκ.

Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου

79. Σχέδιο για την Εικονογράφηση

Της Άσχημης Αδελφής

Lavis, 22 x 15 εκ.

Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου



Η άσχημη αδελφή

Το 1893 ο Ιακωβίδης με προθυμία ανταποκρίθηκε στην πρόσκληση του λογοτέχνη και διανοούμενου Δημήτριου Βικέλα να συμμετάσχει στην εικονογράφηση των “Διηγημάτων” του, και συγκεκριμένα του διηγήματος “Η άσχημη αδελφή”, μαζί με άλλους έλληνες ζωγράφους, τους Γύζη, Λύτρα, Ράλλη, Ρίζο, Γιαλλινά, Φωκά. Τον Ιανουάριο του 1894 με μια θερμή επιστολή του ο Δημήτριος Βικέλας ευχαριστεί τον ζωγράφο και με ικανοποίηση σημειώνει ότι “το βιβλίον μου θα γίνει λαμπερόν ελληνικόν λεύκωμα, χάρις εις την συνεργασίαν των καλλιτεχνών μας”. Ο Ιακωβίδης σκιαγραφεί τον κεντρικό ήρωα του διηγήματος με σκωπτική διάθεση. Ακολουθώντας πιστά τους χαρακτηρισμούς και τις περιγραφές του κειμένου, αποδίδει τις εικόνες με ρεαλισμό, επιδιώκοντας, μέσα από την αστεία πλευρά του θέματος, να εκφράσει και να τονίσει τα ηθικά διδάγματα, τα οποία αποτελούν τον βασικό στόχο του συγγραφέα. Άλλωστε στο τέλος του 19ου αιώνα η εικονογράφηση του βιβλίου δεν έχει ως μοναδικό σκοπό να βοηθήσει τον αναγνώστη να διαβάσει τη διήγηση, αλλά και να μεταφερθεί στον κόσμο των ηρώων, να ζήσει την ατμόσφαιρα και τα συναισθήματά τους.

80. Σχέδιο για την Εικονογράφηση
Της Άσχημης Αδελφής
Lavis, 27 x 21,5 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου



81. Σχέδιο για την Εικονογράφηση
Της Άσχημης Αδελφής
Lavis, 20 x 26 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου



82. Σχέδιο για την Εικονογράφηση
Της Άσχημης Αδελφής
Lavis, 27 x 21 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου



83. Σχέδιο για την Εικονογράφηση
Της Άσχημης Αδελφής
Lavis, 19 x 28 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου



84. Σχέδιο για την Εικονογράφηση
Της Άσχημης Αδελφής
Lavis, 14,5 x 23 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη
και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου

85. Σχέδιο για την Εικονογράφηση
Της Άσχημης Αδελφής
Lavis, 26,5 x 21,5 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη
και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου

86. Σχέδιο για την Εικονογράφηση
Της Άσχημης Αδελφής
Lavis, 26 x 17 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη
και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου



87. Σχέδιο για την Εικονογράφιση
Της Άσχημης Αδελφής
Lavis, 26 x 21 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη
και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου



88. Σχέδιο για την Εικονογράφιση
της Άσχημης Αδελφής
Lavis, 39 x 30 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη
και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου



89. Σχέδιο για την Εικονογράφιση
Της Άσχημης Αδελφής
Lavis, 22 x 14,5 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη
και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου

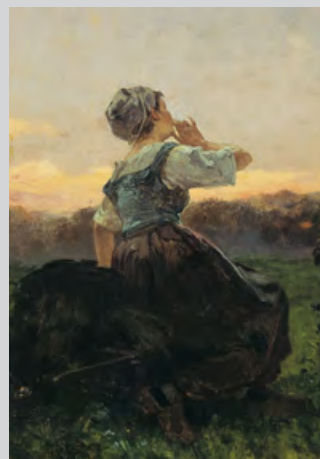
90. Σχέδιο για την Εικονογράφιση
Της Άσχημης Αδελφής
Lavis, 26 x 17 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη
και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου





Τοπία

στο περιθώριο της ηθογραφίας



Ο Γεώργιος Ιακωβίδης, όπως και πολλοί άλλοι σύγχρονοί του καλλιτέχνες στη Γερμανία, ζωγράφισε σημαντικό αριθμό έργων, άγνωστων στο κοινό της εποχής αφού ποτέ δεν τα εξέθεσε, στα οποία προσέγγιζε υπαιθριστικά προβλήματα, καθώς ενδιαφέρθηκε για την απεικόνιση της φύσης ή καθημερινών σκηνών μέσα στο φυσικό φως. Στα τοπία αυτά ο εξωτερικός χώρος δεν είναι ο εξιδανικευμένος χώρος του Κλασικισμού ή του Ρομαντισμού, αλλά, απαλλαγμένος από το φιλολογικό, φιλοσοφικό ή ιστορικό περιεχόμενό του, συγκροτεί απλώς τον φυσικό περίγυρο του ανθρώπου. Το τοπίο ως αυθύπαρκτη ζωγραφική αξία, μετασχηματίζεται σε έκφραση των υποκειμενικών συναισθημάτων του καλλιτέχνη, καθώς σκοπός του είναι να συλλάβει τις εναλλαγές του φωτός και της ατμόσφαιρας κάποια συγκεκριμένη στιγμή. Από το μοναδικό γνωστό χρονολογημένο τοπίο του Ιακωβίδη, το *Αγρόκτημα στη Βαυαρία* του 1884, ως τα τοπία ή τις σκηνές στο ύπαιθρο, που φιλοτέχνησε λίγο πριν το 1900, χρονιά που επέστρεψε στην Ελλάδα, διαπιστώνουμε μια συνεχή αναζήτηση για την απόδοση του χρώματος κάτω από την επίδραση του φωτός. Ακολουθώντας τον ίδιο δρόμο που είχαν πάρει και άλλοι συνάδελφοί του πριν από αυτόν, επιχειρεί ταξίδια στις γύρω περιοχές για μια «επί τόπου καταγραφή», όπως συχνά αναφέρεται στην αλληλογραφία του. Έτσι η απλή, χωρίς επιτήδευση και εξάρσεις, καθημερινή εικόνα της φύσης στο πρώτο του τοπίο, δίνει τη θέση της σε μια περισσότερο ελεύθερη και υποκειμενική απόδοση στα επόμενα, καθώς απομακρύνεται από την περιγραφική απεικόνιση. Στα έργα *Χορταρισμένο Λιβάδι* και *Εκκλισία σε Ανθισμένο Αγρό*, η εναλλαγή ψυχρών και θερμών τόνων και η ταύτιση χρώματος και φόρμας στα φύλλα, αποτελούν προσεκτική μελέτη της κίνησης και του αέρα στο χορτάρι, ενώ η φαινομενικά ατημέλητη, ως προς την εκτέλεση, ζωγραφική δεν αποβλέπει παρά σε μια προσπάθεια απόδοσης της εντύπωσης του συνόλου μέσα από τη διάχυση



91. Αγρόκτημα στη Βαυαρία, 1884
 Λάδι σε μουσαμά, 36 x 52 εκ.
 Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
 Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη

και τη συγχώνευση των χρωματικών τόνων. Στη δεκαετία 1891-1900 το ενδιαφέρον του Ιακωβίδη εστιάζεται σ' ένα ορισμένο κομμάτι της φύσης, συνήθως δέντρα ή κτίσματα, το οποίο αποδίδει σύμφωνα με τις νέες εμπειρίες του για την επίδραση του φυσικού φωτός στο συγκεκριμένο αντικείμενο. Φέρνοντας πολύ κοντά στον θεατή και σε πρώτο επίπεδο κορμούς δέντρων και φυλλώματα με χρώματα φωτεινά και λαμπερά, αποδίδει το παιγνίδισμα του φωτός σ' αυτά.

Η ανθρώπινη μορφή όμως, δύσκολα απαλείφεται από την σκέψη του Ιακωβίδη. Σιγά-σιγά εισέρχεται στο τοπίο το οποίο όμως εξακολουθεί να αποτελεί αυθύπαρκτο αντικείμενο απόδοσης, όπου εντάσσεται ο άνθρωπος, ως αναπόσπαστο κομμάτι της φύσης η οποία κατά κανένα τρόπο δεν μπορεί να θεωρηθεί ως σκηνικό κάποιας ανθρώπινης δράσης. Απλά είναι το ήρεμο και φωτεινό περιβάλλον μέσα στο οποίο ζει ο άνθρωπος και απολαμβάνει.



92. Εκκλησία σε Χορταρισμένο Αγρό, πριν το 1890
 Λάδι σε μουσαμά, 19 x 32 εκ.
 Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
 Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη

93. Χορταρισμένο Λιβάδι, πριν το 1890
 Λάδι σε μουσαμά, 38 x 61 εκ.
 Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
 Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη





Ludwig Löfftz (1845-1910)
Ορεινό Δάσος, 1885
Λάδι σε μουσαμά, 69,9 x 42,2εκ.
Μόναχο, Neue Pinakothek

Ο Ludwig Löfftz, καθηγητής του Ιακωβίδη στην Ακαδημία του Μονάχου καλλιέργησε στη ζωγραφική του μια ευαίσθητη χρωματολογία, ιδιαίτερα εμφανή στα τοπία του. Η Σχολή του στάθηκε πολύ κοντά στον Ιμπρεσιονισμό του Μονάχου και τη Secession. Τα αντιφεγγίσματα του φωτός στους κορμούς των δένδρων σε αντίθεση με τις σκούρες επιφάνειες που βρίσκονται στη σκιά, η ένταση που δημιουργείται έτσι μεταξύ πρώτου και δεύτερου επιπέδου, η τυχαία επιλογή μοτίβων, που συναντάμε τόσο στο έργο του Löfftz όσο και του Ιακωβίδη, είναι κάποια από τα κοινά χαρακτηριστικά των υπαιθριστών ζωγράφων του Μονάχου.



Hermann Baisch (1846-1894)
Τοπίο με Δέντρα
Λάδι σε μουσαμά, 44,6 x 71 εκ
Μόναχο, Neue Pinakothek

Παρόλο που στη Γερμανία η επίσημη πολιτική για την τέχνη δεν ευνοούσε τη ζωγραφική του τοπίου, αρκετοί καλλιτέχνες, μεταξύ αυτών και ο Hermann Baisch, αντιλήφθηκαν, μετά από τα ταξίδια τους στη Γαλλία, τη μεγάλη αλλαγή που σηματοδότησε η Σχολή της Barbizon στην απόδοση της φύσης. Η ζωγραφική στο ύπαιθρο, που προκάλεσε τη συνειδητοποίηση του ιδιαίτερου ρόλου του φωτός στην απεικόνιση των αντικειμένων, συνδέθηκε και στη Γερμανία με τις πιο προοδευτικές δυνάμεις, οδηγώντας σε ανανέωση την τέχνη.



94. Τοπίο με Δέντρα, μετά το 1890
Λάδι σε μουσαμά, 35 x 50 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη



95. Συνάντηση Καβαλάρη με Γυναίκες, πριν το 1890
Λάδι σε ξύλο, 21 x 40 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη



96. Γυναίκα Καθισμένη σε Κορμό Δέντρου, πριν το 1890
Λάδι σε μουσαμά, 30 x 43 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη



97. Χωριό της Βαυαρίας, πριν το 1890
 Λάδι σε μουσαμά, 51 x 44 εκ.
 Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
 Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη

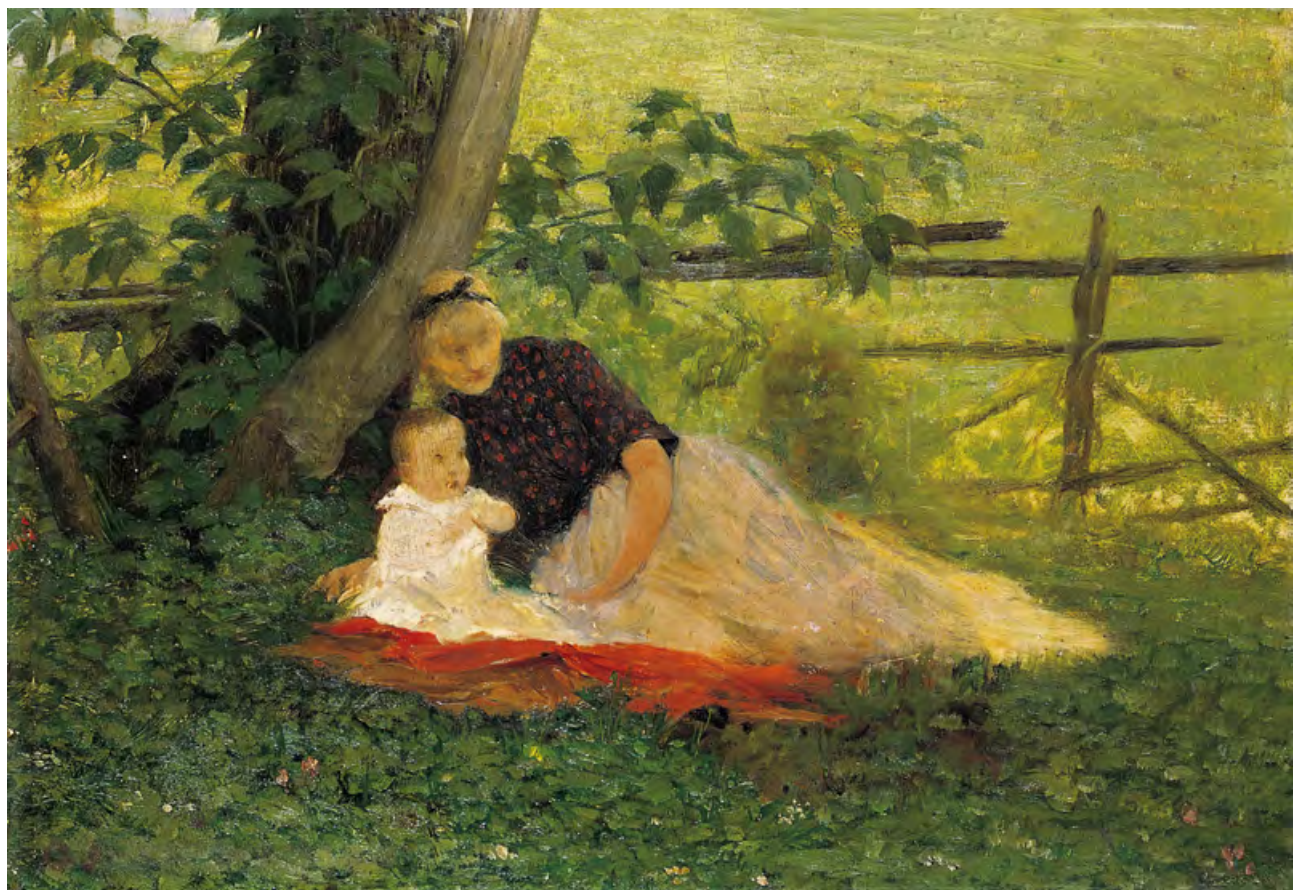
98. Κυρία με Σκυλάκι στο Δάσος, πριν το 1890
 Λάδι σε μουσαμά, 30 x 20 εκ.
 Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
 Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη





99. *Γερμανίδα Καλεί Φίλη της*, πριν το 1890
 Λάδι σε μουσαμά, 40 x 32 εκ.
 Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
 Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη

100. *Ο Γιος του Καλλιτέχνη στον Κήπο*, [1890]
 Λάδι σε μουσαμά, 25 x 35 εκ.
 Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
 Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη





101. Γερμανίδα Ξαπλωμένη στο Δάσος, μετά το 1890
Λάδι σε μουσαμά, 27 x 45 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη



Η ανθρώπινη μορφή
μέσα στη φύση



Τα αγαπτά στους καλλιτέχνες πρόσωπα και οι ασχολίες τους μέσα στη φύση, τα παιδιά και οι σύζυγοι των ζωγράφων στους κήπους των σπιτιών τους, είναι τα πλησιέστερα σ' αυτούς πρόσωπα που εύκολα μπορούν να εντάξουν μέσα στο τοπίο, σύμφωνα με τη νέα «επί τόπου» ζωγραφική στο ύπαιθρο.

Σε ένα από τα πιο σημαντικά έργα όχι μόνο του Ιακωβίδη, αλλά και της ελληνικής ζωγραφικής του 19ου αιώνα, την *Προσωπογραφία της Συζύγου του Καλλιτέχνη με το Γιο τους* του 1895, ο καλλιτέχνης συμπυκνώνει τις εμπειρίες του τόσο στη ζωγραφική μέσα στο φυσικό φως, όσο και στην προσωπογραφία. Ο Ιακωβίδης απεικονίζει τα δυο αγαπημένα του πρόσωπα στο ύπαιθρο, καθισμένα σ' ένα παγκάκι, με φόντο μια συστάδα δέντρων, που με την πλούσια φυλλωσιά τους διαγράφονται ελεύθερα μέσα στους ποικίλους τόνους του πράσινου. Σε μια ρηχή χωρίς βάθος σκηνή, που ορίζουν οι φυλλωσιές των δέντρων, οι μορφές ντυμένες με σκούρα ρούχα προβάλλουν στο ανοιχτόχρωμο βάθος με καθαρά περιγράμματα. Με την ελαχιστοποίηση της παραδοσιακής προοπτικής, που βασίζεται στην τονική διαβάθμιση του χρώματος, και με τη μείωση του ρόλου του φωτός και της σκιάς στην απόδοση των ενδυμάτων, τα οποία ορίζονται από μεγάλες σκούρες ενιαίες επιφάνειες, σε πλήρη αντίθεση με το φωτεινό περιβάλλον και τις εντάσεις του φωτισμού σε ορισμένα σημεία, ο ζωγράφος φέρνει τα πρόσωπα πολύ κοντά στον θεατή, προσδίδοντάς τους μνημειακότητα παρόλη τη φυσική, αυθόρμητη και ανεπιτήδευτη στάση τους. Στον πίνακα αυτόν ο Ιακωβίδης επιτυγχάνει να συνδυάσει τις υπαιθριστικές αρχές του γερμανικού Ιμπρεσιονισμού της εποχής με τις αρχές του ακαδημαϊσμού χωρίς ταυτόχρονα να απομακρύνεται από ρεαλιστικές διατυπώσεις στα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά των αγαπημένων του προσώπων, τα οποία αποδίδονται με λεπτομέρεια και ακρίβεια. Το διπλό αυτό πορτραίτο θεμελιώνει τον διττό ρόλο του φωτός στην



102. Αντιστροφή
των Ρόλων, [1892]
Λάδι σε μουσαμά,
90 x 74 εκ.
Ιδιωτική συλλογή

απεικόνιση της ανθρώπινης φιγούρας στο ύπαιθρο, από τη μια μεριά διαλύοντας τη φόρμα των στοιχείων του περιβάλλοντος και εντατικοποιώντας το χρώμα, και από την άλλη πλάθοντας τον όγκο των μορφών. Συγχρόνως, με την επιδίωξη της ψυχογραφικής απόδοσης των προσώπων -αυστηρή και συγκρατημένη η μητέρα, πονηρό και ζωντανό το προσωπάκι του παιδιού- η σύνθεση αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα καταγραφής μηνυμάτων των σύγχρονων ρευμάτων, τα οποία φτάνουν στον Ιακωβίδη, προσλαμβάνονται και αποδίδονται με αναμφισβήτητα προσωπικό ύφος.

Ο συνεχής προβληματισμός του Ιακωβίδη για την απόδοση του χρωματικού τόνου κάτω από την επίδραση του φωτός γίνεται ακόμη περισσότερο εμφανής στα έργα των τελευταίων χρόνων της δεκαετίας 1891-1900, *Προσωπογραφία του Γιού του Καλλιτέχνη στο Ύπαιθρο* ή *Στη Δύση του Ήλιου*. Στα έργα αυτά οι πλατειές και άνετες πινελιές στις γεμάτες φως λαμπερές επιφάνειες των έργων της προηγούμενης δεκαετίας έχουν αντικατασταθεί από έντονες χρωματικές κηλίδες, τοποθετημένες όλο παλμό και νεύρο στη φωτεινή επιφάνεια.



103. Προσωπογραφία
της Γυναίκας του Καλλιτέχνη
με το Γιο τους, 1895
Λάδι σε μουσαμά, 109 x 75 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη
και Μουσείο
Αλεξάνδρου Σούτζου
Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη



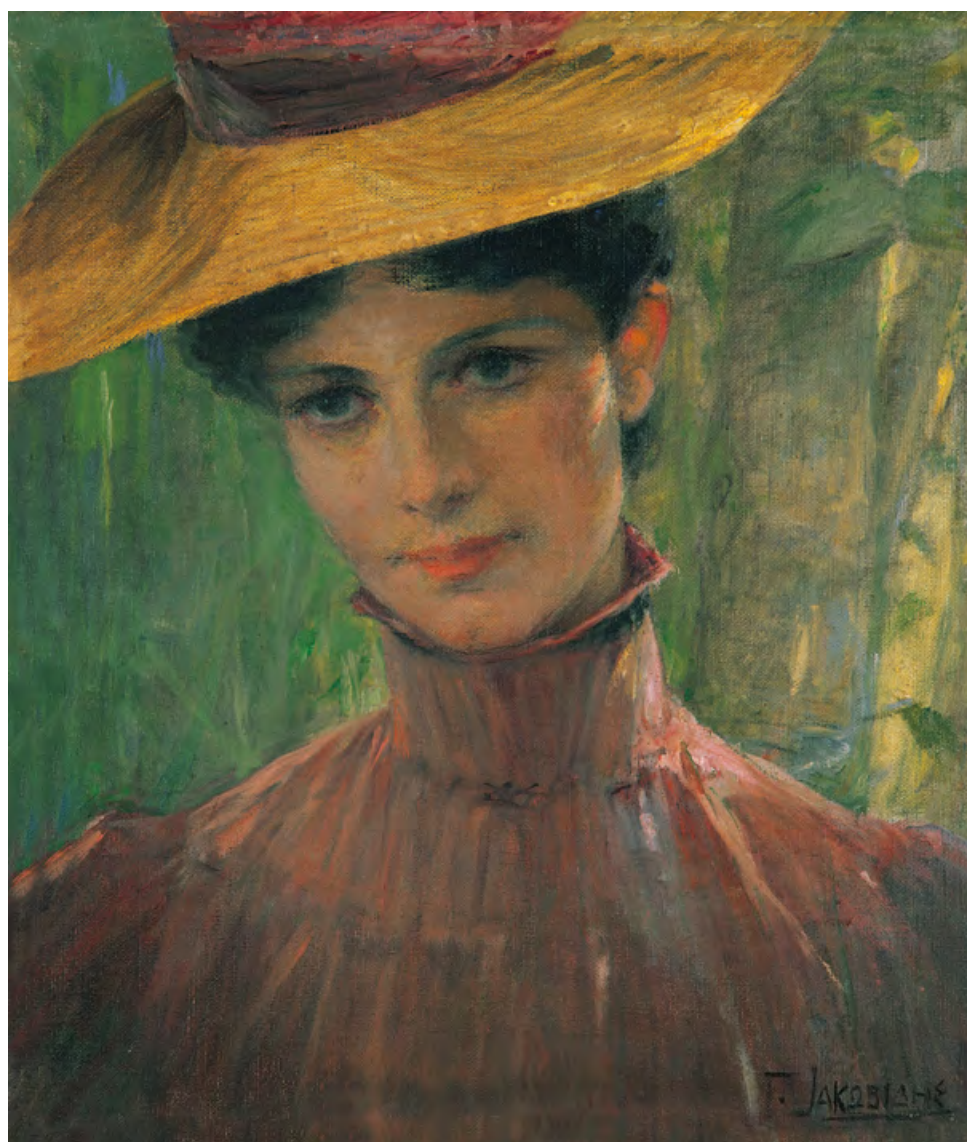
104. Κορίτσι με Καπέλο, π. 1890
 Λάδι σε μουσαμά, 44 x 36 εκ.
 Ιδιωτική συλλογή



105. Προσωπογραφία Κυρίας με Καπέλο,
 π. 1895
 Λάδι σε μουσαμά, 38,5 x 38,5 εκ.
 Ιδιωτική συλλογή



ΧΙΙΙ. Προσωπογραφία
Μελπομένης Χατζηλουκά, [1893]
Λανθάνει



106. Η Μέλπω Χατζηλουκά, π. 1895
Λάδι σε μουσαμά, 39,5 x 33,3 εκ.
Ιδιωτική συλλογή



Joseph Molitor von Muhlfield (1856-1890)
Μικρό Κορίτσι, π.1880
Λάδι σε μουσαμά, 112x 61 εκ
Μόναχο, Neue Pinakothek

Ο Molitor von Muhlfield ζωγραφίζει ένα μικρό κορίτσι στο ύπαιθρο, σύμφωνα με την, κατά το τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα, πλατιά διαδεδομένη στη Γερμανία ζωγραφική του Max von Liebermann. Για την απόδοση τόσο της μορφής του κοριτσιού, η οποία προβάλλει απλή και αυστηρή, όσο και της γύρω φύσης, χρησιμοποιεί τις ίδιες βασικές αρχές ζωγραφικής, οι οποίες προσδίδουν στο έργο μνημειακό χαρακτήρα. Με το ισομερώς κατανεμημένο φως επιτείνεται η έννοια της στιγμιαίας σύλληψης, η οποία αρνείται κάθε ωραιοποίηση και επιτήδευση, στοιχεία που επισημαίνονται και σε έργα του Ιακωβίδη της τελευταίας δεκαετίας του 19ου αιώνα.

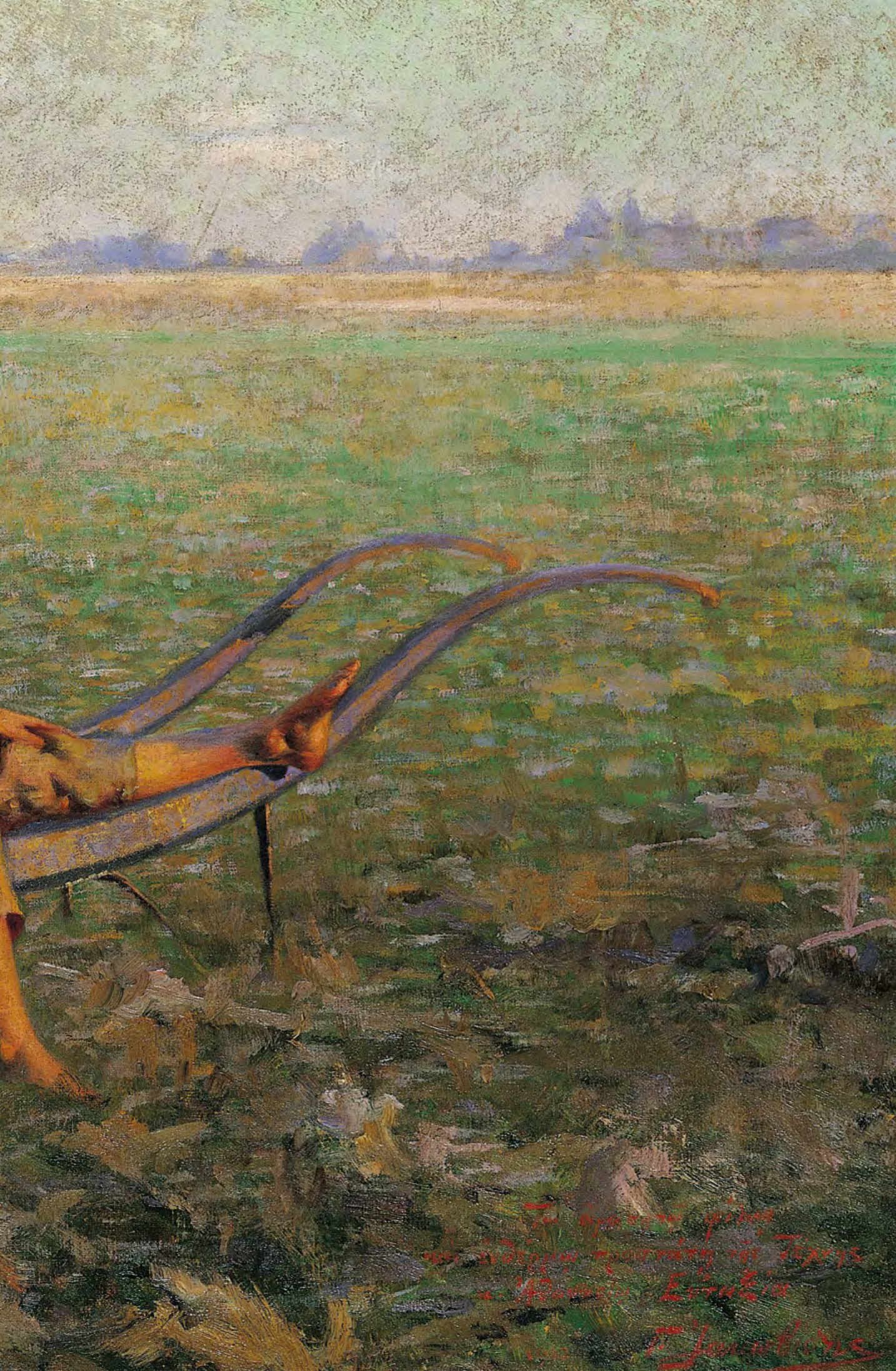


107. Η Χωριατοπούλα, π. 1895
Λάδι σε μουσαμά, 50 x 45 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου



108. Ο Υιός μου, [1893]
Λάδι σε μουσαμά, 101 x 58 εκ.
Ιδιωτική συλλογή





109. Στη Δύση του Ήλιου
(Παιδί σε Καρότσι), [1900]
Λάδι σε μουσαμά, 61 x 93 εκ.
Ιδιωτική συλλογή



Alexander Koester (1864-1932)
Παίζοντας ο Bernhard και η Else, 1897
Λάδι σε μουσαμά, 150,2 x 68,5 εκ
Μόναχο, Neue Pinakothek

Τα μέλη των οικογενειών των καλλιτεχνών και οι ασχολίες τους στους κήπους των σπιτιών τους, είναι τα πλησιέστερα σ' αυτούς πρόσωπα που εύκολα μπορούν να ενταχθούν μέσα στο τοπίο, σύμφωνα με τη νέα «επί τόπου» ζωγραφική στο ύπαιθρο. Οι μορφές τους, αναπόσπαστο κομμάτι της φύσης, αντιμετωπίζονται πλήρως ταυτισμένες με αυτήν, με άρρηκτο δεσμό που αποδίδεται με την ισοδύναμη ένταση του χρωματικού τόνου, καθώς το φως διάχυτο κατακλύζει τον χώρο. Τη δεκαετία 1890-1900, πολλοί ζωγράφοι έχουν εγκατασταθεί στις γύρω από το Μόναχο εξοχές, ενώ ο Ιακωβίδης συχνά επισκέπτεται τα περίχωρα με την οικογένειά του, την οποία πολλές φορές απεικονίζει στο ύπαιθρο.



II. Το Άρμεγμα, π. 1895-1900
Λάδι σε μουσαμά, 26 x 34 εκ.
Συλλογή Αγορίτσας Κ. Σδράκα

III. Η Κλώσσα, π. 1898
Λάδι σε μουσαμά, 22 x 26 εκ.
Ιδιωτική συλλογή





112. Παιδί με Καρότσι, π 1895-1900
Λάδι σε μουσαμά, 56,5 x 36 εκ.
Ιδιωτική συλλογή

113. Κορτσάκι σε Αγρό, π. 1895

Λάδι σε μουσαμά, 28 x 22,5 εκ.

Ιδιωτική συλλογή

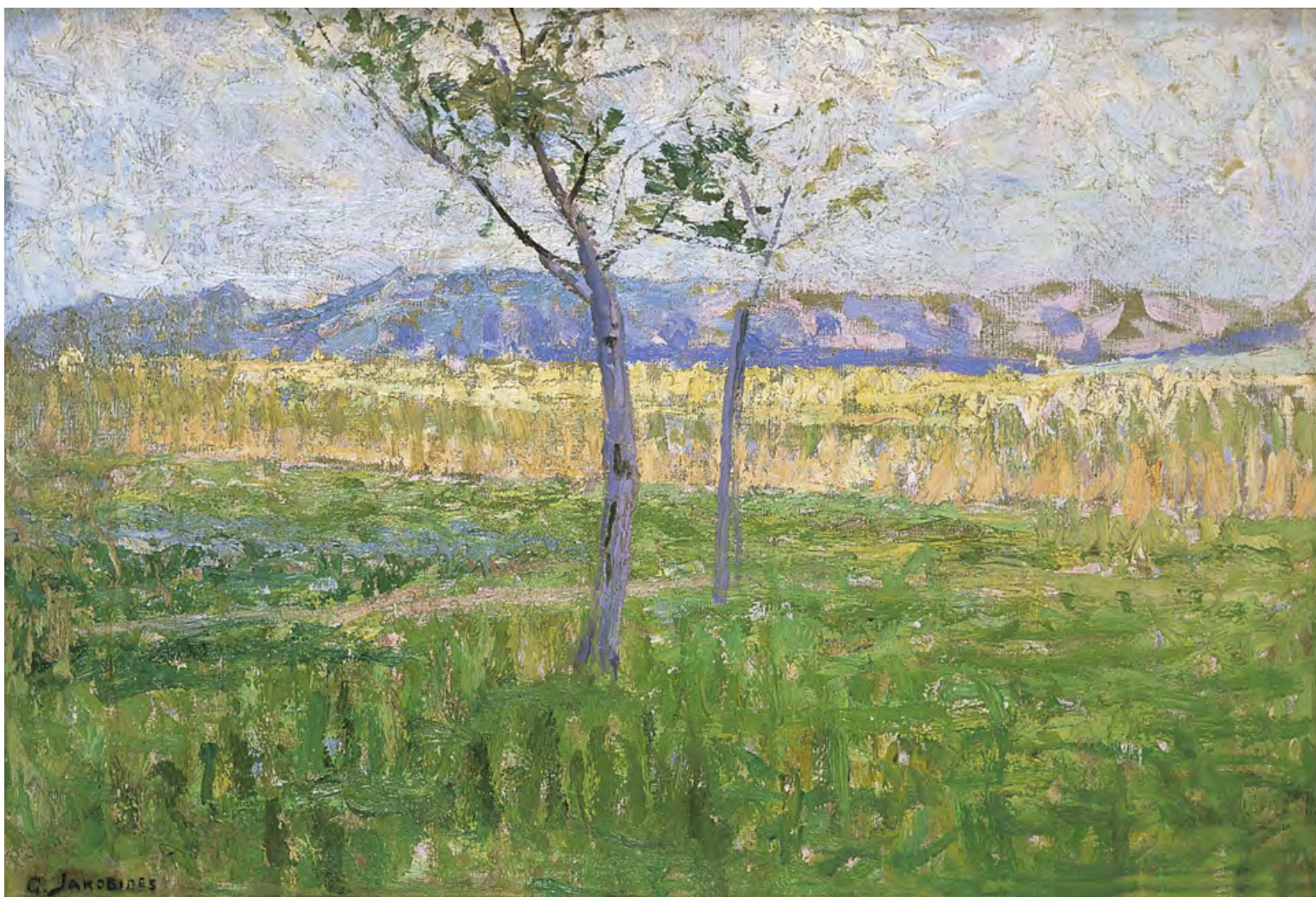
114. Όχθη Ποταμού, π. 1898

Λάδι σε μουσαμά, 33 x 48 εκ.

Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου

Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη





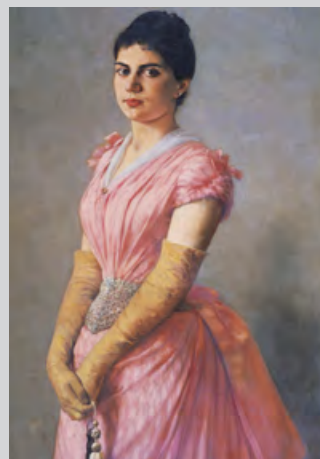
115. Τοπίο, π. 1890

Λάδι σε μουσαμά, 32 x 47 εκ.

Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη



Προσωπογραφίες



Το θέμα της προσωπογραφίας απασχόλησε έντονα τον Ιακωβίδη σ' όλες τις περιόδους της καλλιτεχνικής του δημιουργίας, τόσο κατά τα σπουδαστικά του χρόνια στην Αθήνα και αργότερα στο Μόναχο, όσο και μετά την εγκατάστασή του στην Ελλάδα. Προσωπογραφίες φίλων του Γερμανών αλλά και Ελλήνων που φοιτούσαν σε διάφορες σχολές του Πανεπιστημίου του Μονάχου αλλά και το πλήθος από πορτραίτα πλουσίων αστών και προσωπικοτήτων της ελληνικής κοινωνίας που φιλοτέχνησε στα τριάντα χρόνια της κυριαρχίας του στην Αθήνα θα τον καθιερώσουν ως ένα από τους εξέχοντες προσωπογράφους της εποχής. Ακολουθώντας παράλληλη εξελικτική πορεία με εκείνη των ηθογραφικών σκηνών στην απόδοση των μορφών, χρησιμοποιεί τις ζωγραφικές του κατακτήσεις για περισσότερο ρεαλιστικές διατυπώσεις, αφού στην προσωπογραφία η ομοιότητα με το μοντέλο όχι μόνο είναι απαραίτητη αλλά, συγκεντρώνοντας και συγχρόνως συνοψίζοντας όλα εκείνα τα στοιχεία που εκφράζουν τον εικονιζόμενο, ο ζωγράφος οφείλει να δώσει το αληθινό του πρόσωπο, την προσωπικότητά του, ότι τον διαφοροποιεί από τους άλλους. Παράλληλα, ο νέος ρόλος του φωτός, με την ενεργοποίηση διαφόρων σημείων του έργου δηλώνει σαφέστερα τη ζωή, την αμεσότητα, ενώ παράλληλα εξαίρει ιδιαίτερα φυσιογνωμικά ή πνευματικά χαρακτηριστικά..

Στα παλαιότερα πορτραίτα όπως η *Προσωπογραφία του Νικολάου Πολίτη* το φως δημιουργεί έντονο σκιοφωτισμό στο πρόσωπο και το χέρι, με αποτέλεσμα να τονίζονται τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του απεικονιζομένου, και η ομοιότητα να αποκαλύπτεται όχι ως ένα εξωτερικό επιφανειακό στοιχείο αλλά ως έκφραση του εσωτερικού του κόσμου και του πνευματικού του περιεχομένου ως διανοούμενου της εποχής. Στην *Προσωπογραφία του Ζωγράφου Auguste Fink*, της *Κυρίας Σκαρμα-*

γκά όπως και στα περισσότερα πορτραίτα της τελευταίας δεκαετίας του 19ου αιώνα, ακολουθώντας το παράδειγμα των ρεαλιστών ζωγράφων της εποχής, η απεικόνιση της αλήθειας εκφράζεται ιδιαίτερα στη σύλληψη της στιγμιαίας διάθεσης και έκφρασης της μορφής τη δεδομένη στιγμή, με αποτέλεσμα σε ακραίες για τον Ιακωβίδη περιπτώσεις η απόδοση της αλήθειας να τον οδηγεί σε μια ψυχρή ανάλυση του προσώπου και τη συστηματική αποφυγή κάθε ωραιοποίησης, όπως συμβαίνει στα πορτραίτα των δύο γυναικών του 1897. Αυτό θα συμβεί και σε ένα από τα πρώτα έργα που φιλοτέχνησε μετά την επιστροφή του στην Αθήνα, στην προσωπογραφία της *Μικρής Σταμπουλοπούλου* στην οποία δεν είναι μόνο η κοινωνική θέση της μικρής που τον ενδιαφέρει αλλά και η απόδοση της ανεπιτήδευτης στάσης της, ο μορφασμός δυσaréσκειας στο σκυθρωπό προσωπάκι της, καθώς η ρεαλιστική του ματιά τον οδηγεί σε μια ειλικρινή, αληθινή και όχι εξιδανικευμένη έκφραση της παιδικής ψυχής.

Αργότερα στην Αθήνα, ο Ιακωβίδης στρέφεται προς περισσότερο παραδοσιακούς τρόπους απεικόνισης στην απόδοση του πορτραίτου. Στις πολυάριθμες προσωπογραφίες προσωπικοτήτων του δημόσιου βίου που φιλοτεχνεί -διοικητές τραπεζών, ανώτεροι δικαστικοί, καθηγητές του Πανεπιστημίου και γενικά μέλη της μεγαλοαστικής κοινωνίας των Αθηνών- όλο και λιγότερο επισημαίνεται ο προβληματισμός των προηγούμενων χρόνων για τη δυναμική του φωτός πάνω στο χρώμα και το ρόλο του στην περιγραφή των ιδιαίτερων φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών του προσώπου, αλλά και τον τονισμό όλων εκείνων των στοιχείων τα οποία συγκροτούσαν την προσωπικότητά του. Τώρα όλο και περισσότερο επιχειρεί ο Ιακωβίδης να αναδείξει το κοινωνικό κύρος του απεικονιζομένου με εστίαση της προσοχής του στο μεγαλοπρεπές και πολυτελές περιβάλλον και λιγότερο με τον τονισμό της προσωπικότητάς του, μέσα από τις ζωγραφικές του κατακτήσεις στο πλαίσιο του ρεαλισμού της τελευταίας δεκαετίας του προηγούμενου αιώνα.. Η εξιδανίκευση των προσώπων και η αυτάρκειά τους μέσα στον οικείο χώρο τους είναι πλέον τα βασικά στοιχεία που ενδιαφέρουν τον καλλιτέχνη. Παρόλα αυτά, από το πλήθος των προσωπογραφιών που φιλοτέχνησε τη δεκαετία αυτή, ξεχωρίζουν μερικές που θυμίζουν τις δημιουργικότερες στιγμές του ζωγράφου. Είναι οι προσωπογραφίες στις οποίες βασικό μέλημά του είναι η απόδοση της ατομικότητας των απεικονιζομένων, μέσα από μια ζωγραφική, που δεν εξαντλείται στην απόδοση μόνο των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών αλλά του συνόλου των στοιχείων που συνιστούν την προσωπικότητά τους. Λείες καλοδουλεμένες επιφάνειες με ομαλές διαβαθμίσεις χρώματος και τόσο φως όσο χρειάζεται για το πλάσιμο των όγκων, χωρίς εντάσεις και εξάρσεις αποδίδουν αυτάρκειες στο χώρο τη γεμάτη ηρεμία και αυτοπεποίθηση προσωπικότητα του *Βασιλέα Γεωργίου Α'*, της *Βασίλισσας Σοφίας*, του *Παύλου Μελά*, και αργότερα του *Ιωάννη Κωστόπουλου* ή του *Νικολάου Διομήδη*.



116. Προσωπογραφία
Κυρίου Κοντόσταυλου, 1877
Λάδι σε καμβά, 128 x 189 εκ.
Τελλόγλειο
Ίδρυμα Τεχνών, ΑΠΘ



ΧΙV. Προσωπογραφία Κωνσταντίνου Βολανάκη, [1879]
Λανθάνει

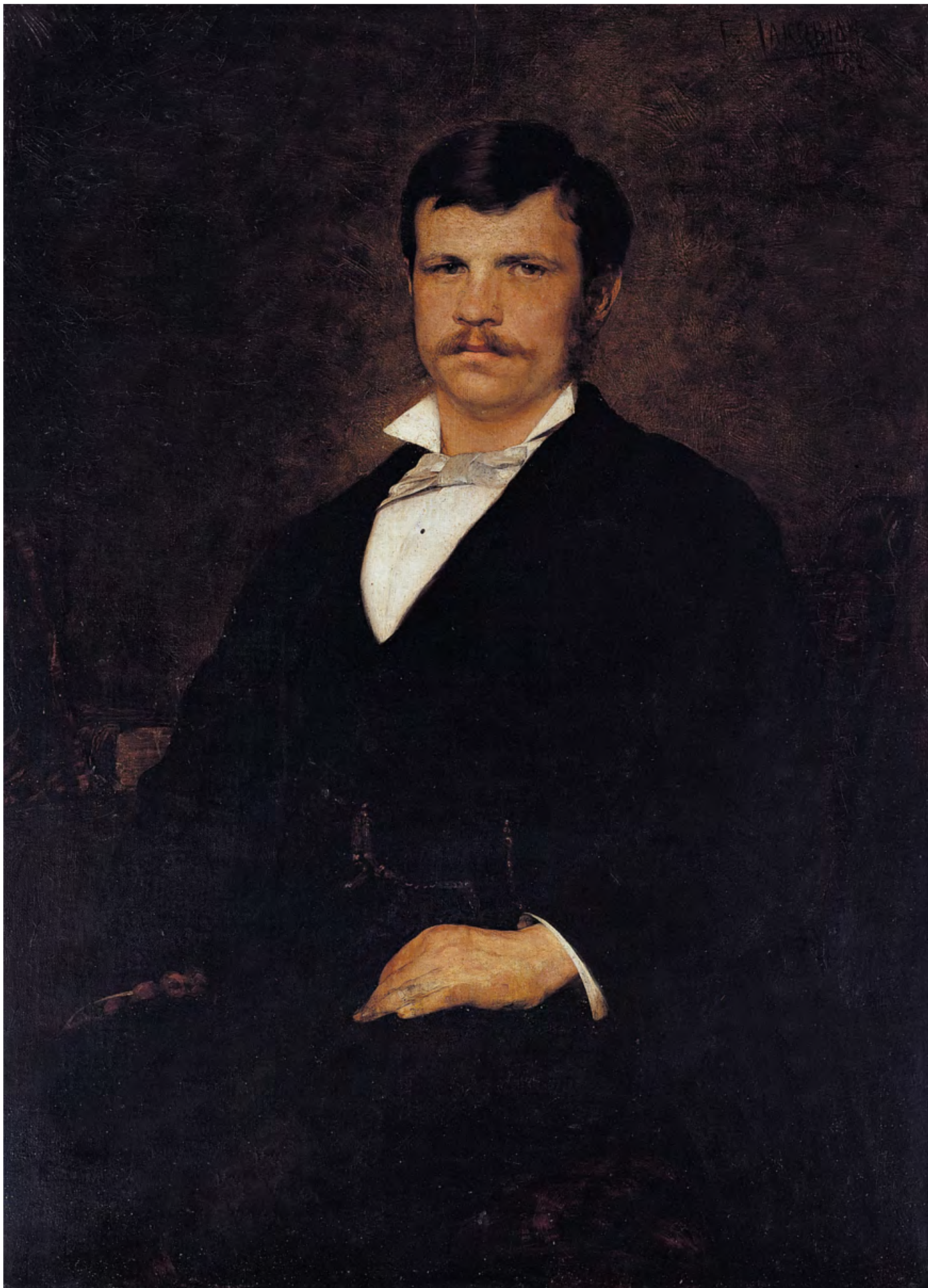


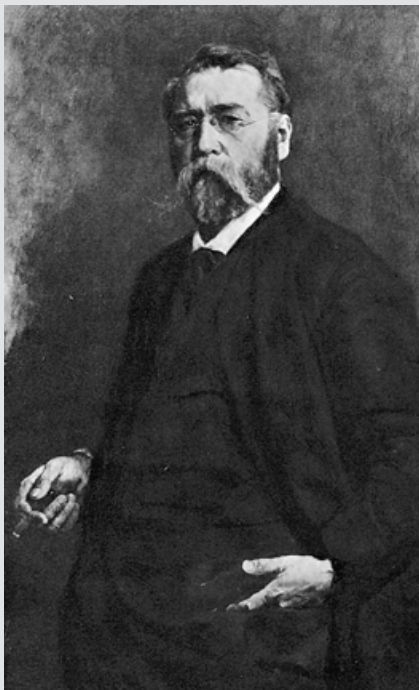
ΙΙ7. Προσωπογραφία Μαθητή, π. 1877
Λάδι σε μουσαμά, 60,5 x 50,5εκ.
Ιδιωτική συλλογή

ΙΙ8. Προσωπογραφία Κυρίας, 1879
Λάδι σε μουσαμά, 50 x 43 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη

ΙΙ9. Προσωπογραφία Νέου Άνδρα, 1882
Λάδι σε μουσαμά, 102 x 72 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος Α.Γ.Λεβέντη





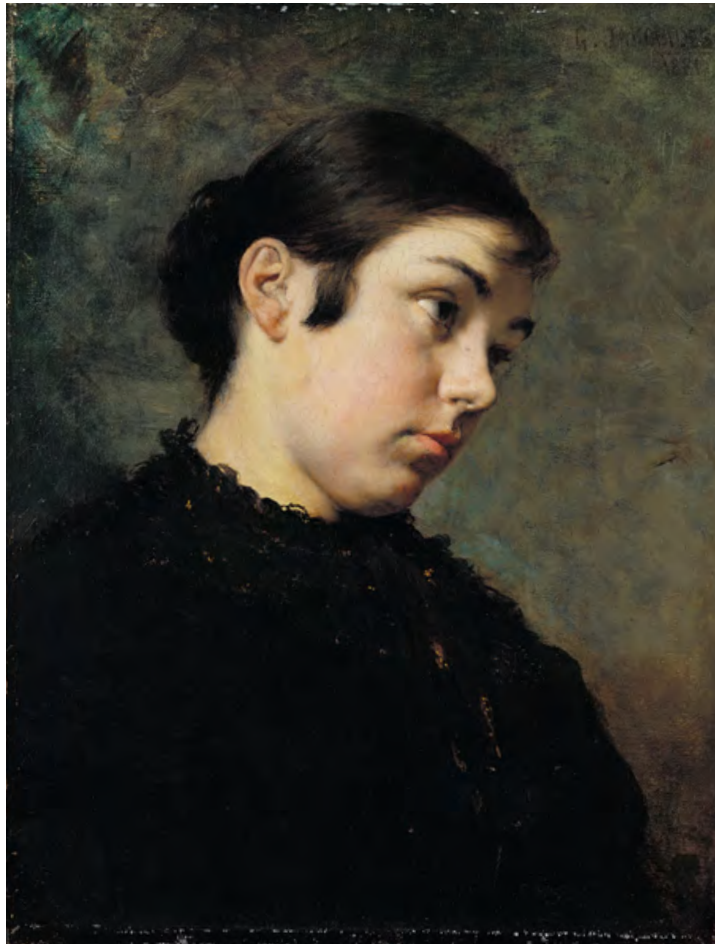


Wilhelm von Diez (1839-1907)
 Αυτοπροσωπογραφία σε Τρία Τέταρτα, π. 1890
 Λάδι σε μουσαμά, 105,5 x 67,5 εκ
 Μόναχο, Neue Pinakothek

Η ζωγραφική ελευθερία που κυριαρχούσε στη Σχολή του Wilhelm von Diez, καθηγητή στην Ακαδημία του Μονάχου, έπαιξε σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση νέων τάσεων. Ιδιαίτερα κατά την απόδοση της ανθρώπινης μορφής ο von Diez απομακρύνεται από την ακαδημαϊκή παράδοση, που χαρακτηρίζεται από την εξιδανίκευσή της και στρέφεται προς περισσότερο ρεαλιστικές διατυπώσεις, στοιχείο που συναντάται σε πολλούς ζωγράφους της εποχής, όπως και στον Ιακωβίδη.

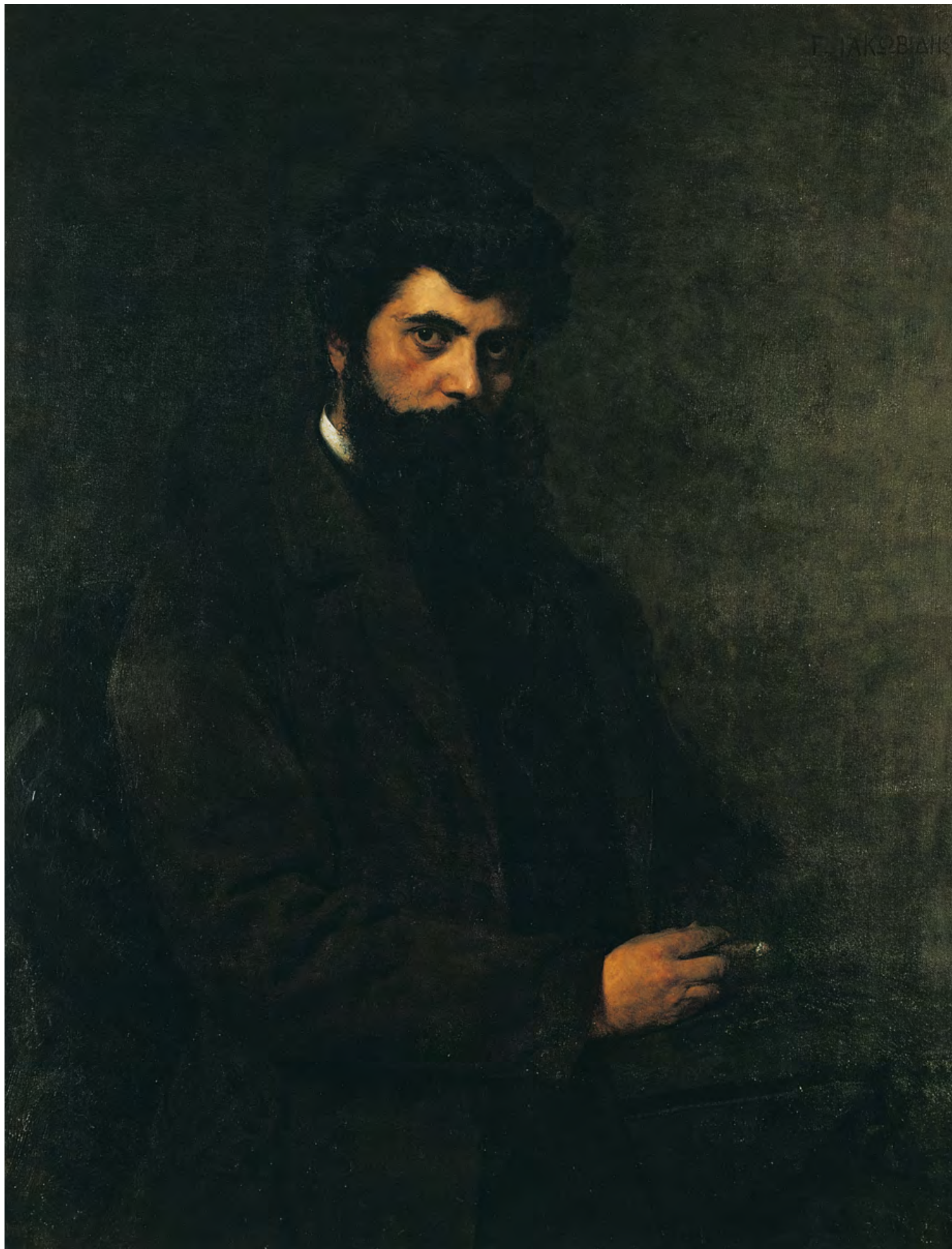


120. Προσωπογραφία
 Βασιλίκη Μελά, 1885
 Λάδι σε μουσαμά,
 41 x 34 εκ.
 Εθνική Πινακοθήκη
 και Μουσείο
 Αλεξάνδρου Σούτζου
 Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη



121. Προσωπογραφία
 Όμορφης Νέας, 1881
 Λάδι σε μουσαμά,
 52 x 40,5 εκ.
 Βουλή των Ελλήνων

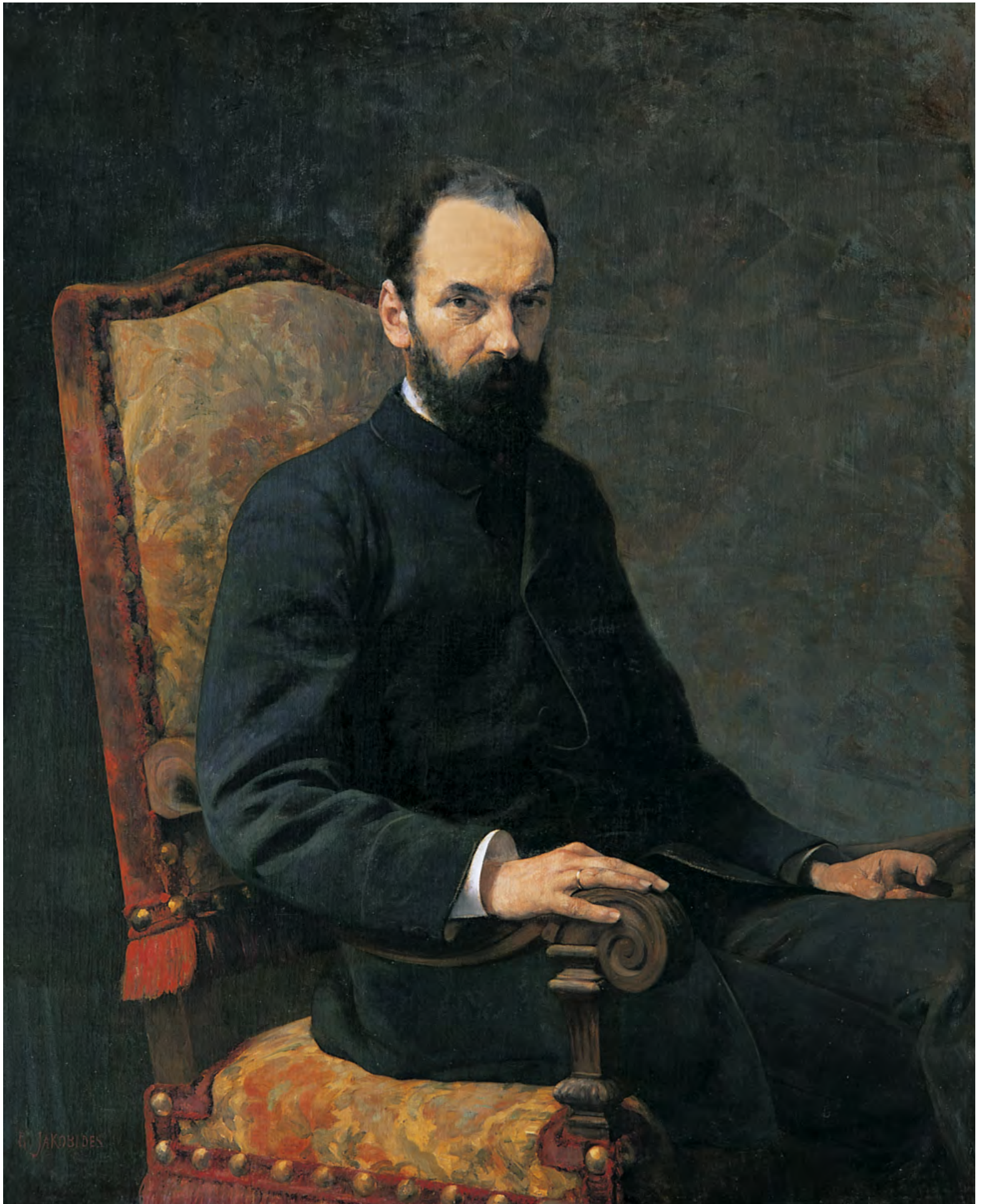
122. Προσωπογραφία
 Νικολάου Πολίτη, [1880]
 Λάδι σε μουσαμά,
 114 x 88,5 εκ
 Εθνική Πινακοθήκη
 και Μουσείο
 Αλεξάνδρου Σούτζου





123. Προσωπογραφία Κυρίου Ψύχα, 1885
Λάδι σε μουσαμά, 103 x 83 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου

124. Προσωπογραφία Ζηνοβίας Ψύχα, 1885
Λάδι σε μουσαμά, 112 x 87 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου





125. Προσωπογραφία του Καθηγητή Fink, [1889]
Λάδι σε μουσαμά, 108 x 88 εκ.
Ιδιωτική συλλογή

126. Προσωπογραφία Κυρίας, π. 1890
Λάδι σε μουσαμά, 98 x 67 εκ.
Ιδιωτική συλλογή



127. Κυρία με Βεντάλια, 1892
 Λάδι σε μουσαμά, 35 x 29 εκ.
 Ιδιωτική συλλογή
 με την μεσολάβηση των Kalfayan Galleries, Αθήνα και Θεσσαλονίκη

128. Προσωπογραφία Κυρίας με Ροζ Φόρεμα, 1890
 Λάδι σε μουσαμά, 118,5 x 73,5 εκ.
 Ιδιωτική συλλογή





William Oliver
Νεαρή Καλλονή
Λάδι σε μουσαμά, 29,3 x 21 εκ
Συλλογή Βαγγέλη Χρόνη

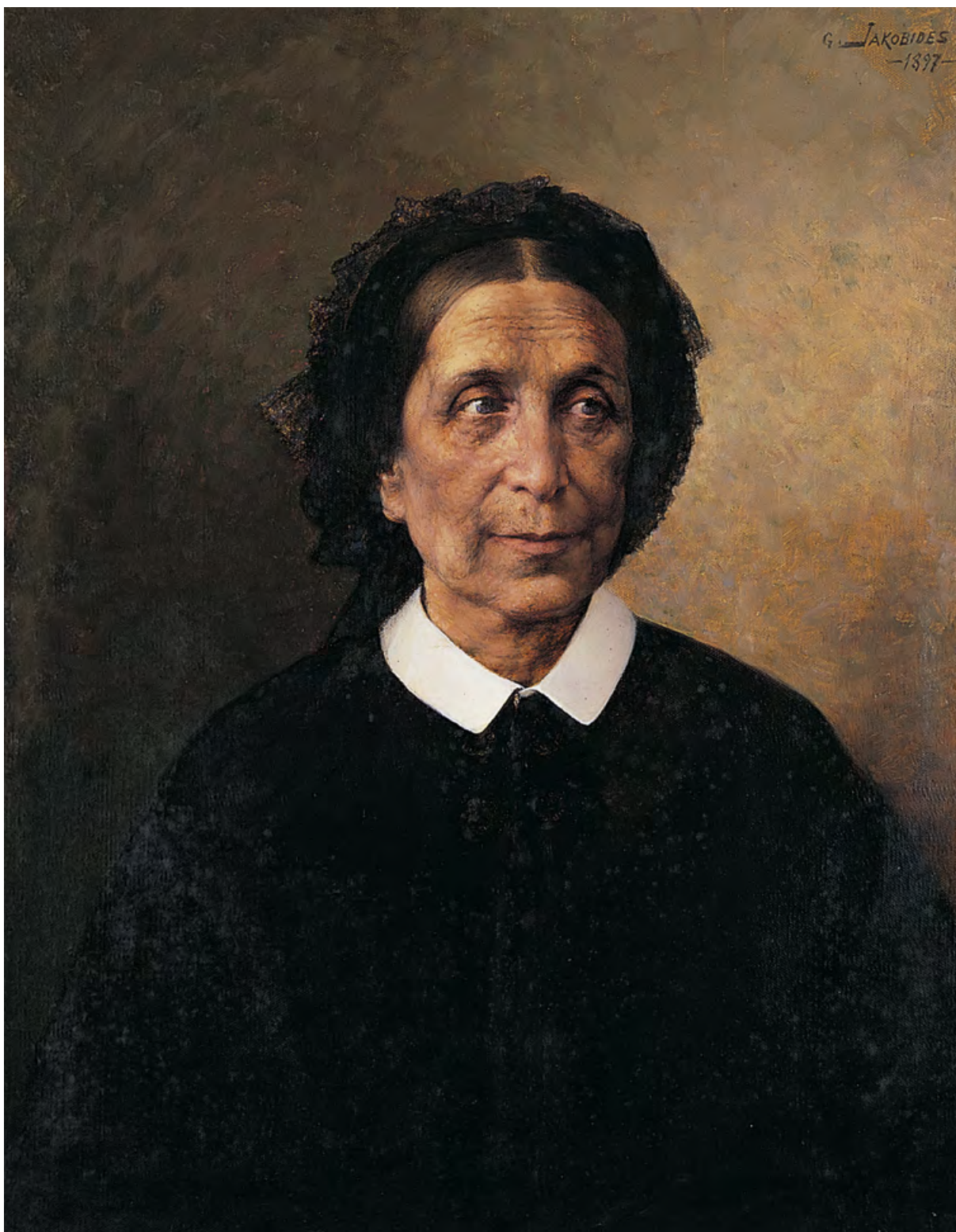
Στο τέλος του 19ου αιώνα πολλοί ζωγράφοι, θέλοντας να αποδώσουν τη υπέρτατη ομορφιά, την «ιδέα» του κάλλους, φιλοτεχνούν εξιδανικευμένες προσωπογραφίες γυναικών τις οποίες χαρακτηρίζουν ως «καλλονές», προσθέτοντας αυτή τη λέξη στον τίτλο του έργου. Λόγω της ευρείας διάδοσης αυτών των εικόνων μέσω των εντύπων, συχνά συναντάται το ίδιο πρόσωπο με διαφορετική ενδυμασία, πότε ως μεγαλοαστή κυρία, συχνά, όμως, με εθνική ενδυμασία, στο πλαίσιο της ιδεολογίας της ανάδειξης εθνικών χαρακτηριστικών που κυριαρχεί στην Ευρώπη το τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα.



129. Προσωπογραφία Ελληνίδας Καλλονής, 1892
Λάδι σε μουσαμά, 53,3 x 43,1 εκ
Συλλογή Βαγγέλη Χρόνη

130. Η Ηθοποιός Πάστα, π. 1900
Παστέλ, 77 x 60 εκ
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου

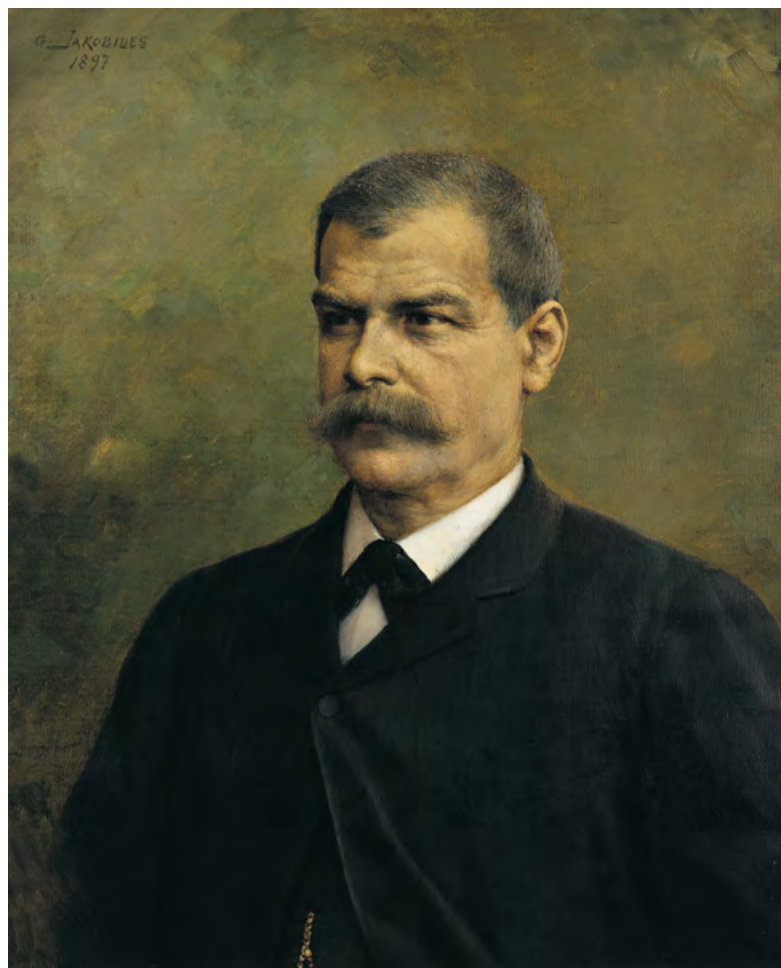




131. Προσωπογραφία Κυρίας Λαγωνίκου, 1897
Λάδι σε μουσαμά, 71 x 58 εκ.
Ιδιωτική συλλογή



132. Προσωπογραφία Κυρίας Σκαραμαγκά, 1895
Λάδι σε μουσαμά, 67 x 52 εκ.
Ιδιωτική συλλογή



133. Προσωπογραφία Π. Σκαραμαγκά, 1897
Λάδι σε μουσαμά, 71 x 58 εκ.
Ιδιωτική συλλογή



134. Ηλικιωμένη με Ουλή στο Μάγουλο
Κάρβουνο σε χαρτόνι, 50 x 40 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη

135. Ηλικιωμένη Γυναίκα
Μολύβι σε χαρτί, 44 x 33 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου





136. Προσωπογραφία Κυρίας Λαγωνίκου, 1897
Λάδι σε μουσαμά, 72 x 58 εκ.
Ιδιωτική συλλογή



137. *Εσπερινό Ανάγνωσμα*, [1898]

Λάδι σε μουσαμά, 62 x 76 εκ.

Ιδιωτική συλλογή

138. *Η Τουαλέτα*, (Προσωπογραφία Μέλπως Χατζηλουκά) π. 1887-1893

Λάδι σε μουσαμά, 66 x 45 εκ.

Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου

Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη





139. Προτομή Νικηφόρου Λύτρα, [1900]
Γύψος, 64 x 33 x 20 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου

140. Προσωπογραφία Στεφάνου Στρέιτ, [1901]
Λάδι σε μουσαμά, 113 x 90 εκ.
Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος Α.Ε.





141. Προσωπογραφία
της Μικρής Σταμπουλοπούλου, 1902
Λάδι σε μουσαμά, 125 x 80 εκ.
Συλλογή "Πινακοθήκης Κουβουτσάκη"

142. Προσωπογραφία
της Κυρίας Στεφάνου Ράλλη
και της Κόρης της, 1905
Λάδι σε μουσαμά, 129 x 100 εκ.
Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας -
Μουσείο Γ.Ι. Κατσιόγρα





143. Προσωπογραφία Παύλου Μελά, π. 1904
Κάρβουνο σε χαρτί, 100 x 80 εκ.
Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων



144. Προσωπογραφία Παύλου Μελά, [1904]
Λάδι σε μουσαμά, 130 x 80 εκ.
Εθνικό Ιστορικό Μουσείο



145. Προσωπογραφία
Παύλου Μελά, π. 1904
Λάδι σε μουσαμά, 140 x 90 εκ.
Μέτσοβο, Πινακοθήκη Ε. Αβέρωφ



146. Προσωπογραφία
Νικολάου Μαυροκορδάτου,
1904

Λάδι σε μουσαμά,
128 x 74 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη
και Μουσείο
Αλεξάνδρου Σούτζου
Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη

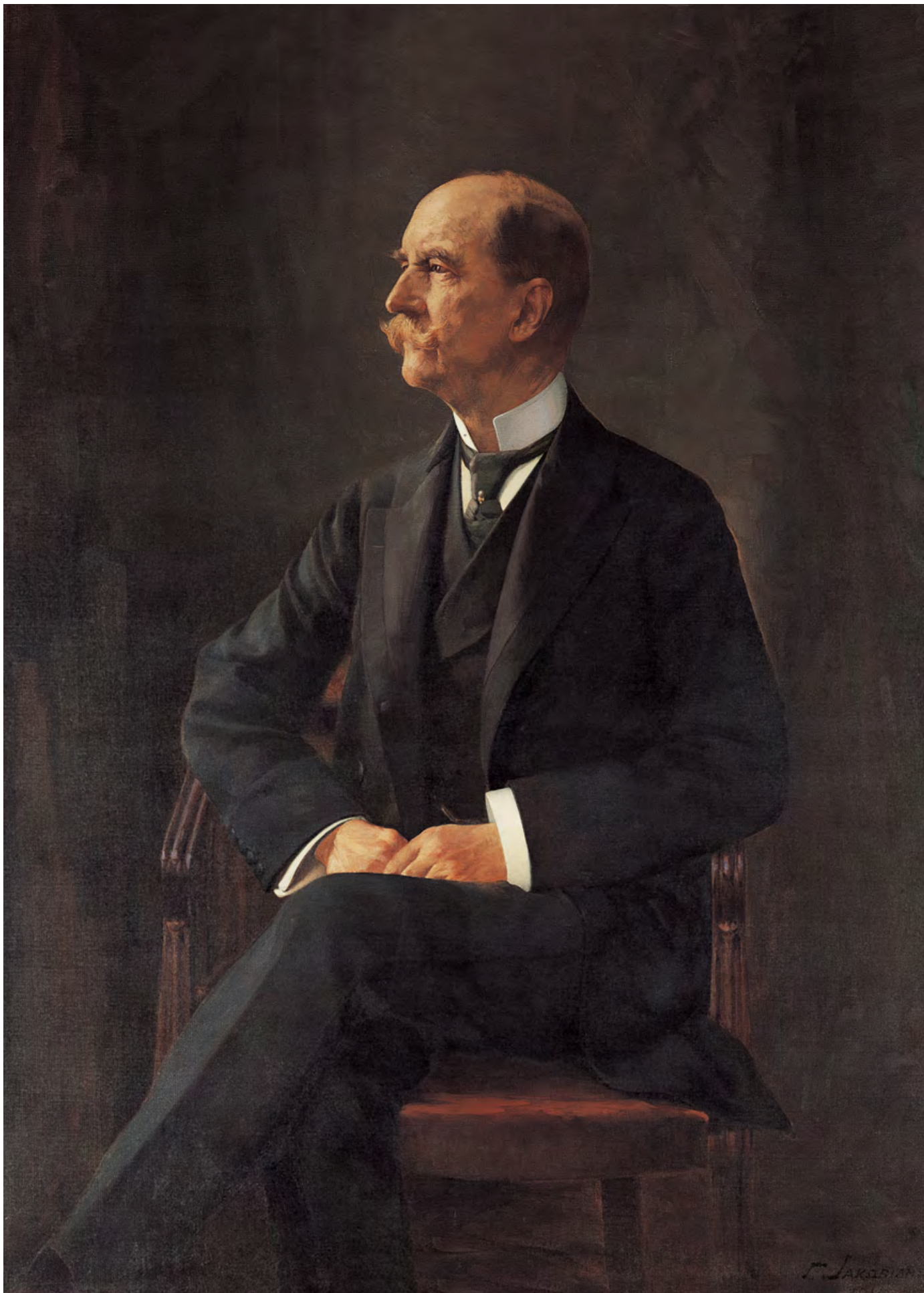


147. Προσωπογραφία
Σπύρου Μερκούρη, 1914
Λάδι σε μουσαμά, 100 x 75 εκ.
Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων



148. Προσωπογραφία Βασίλισσας Σοφίας, 1915
 Λάδι σε μουσαμά, 139 x 96 εκ.
 Μέτσοβο, Πινακοθήκη Ε. Αβέρωφ

149. Προσωπογραφία Βασιλιά Γεωργίου Α', 1914
 Λάδι σε μουσαμά, 190 x 148 εκ.
 Εθνικό Ιστορικό Μουσείο

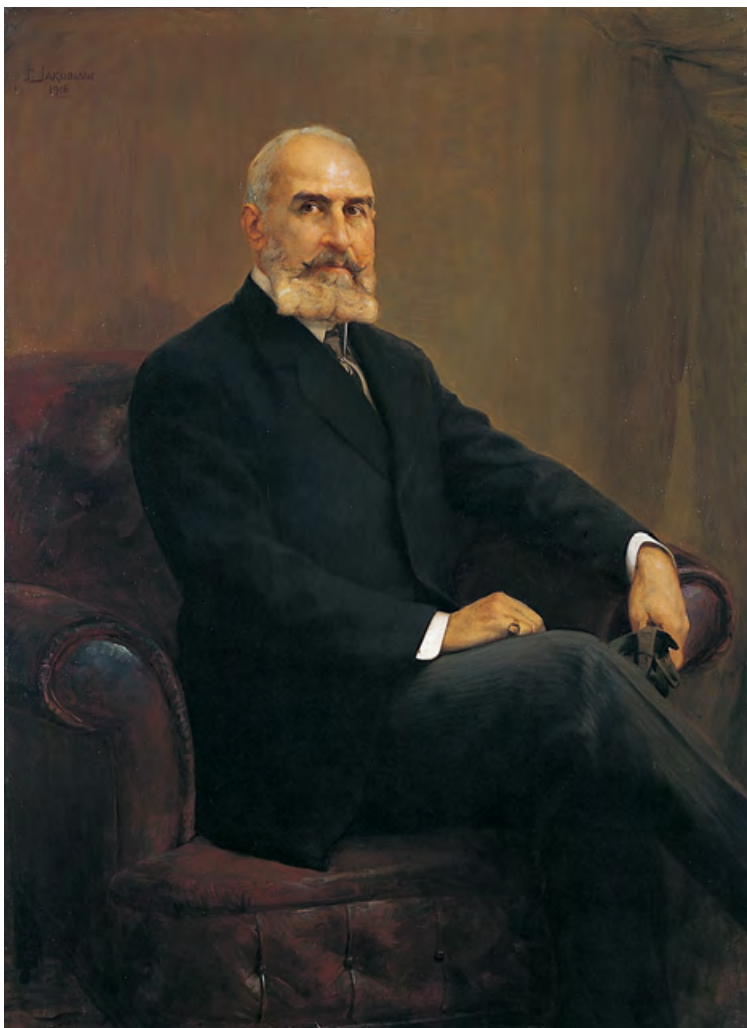




150. Προσωπογραφία Όθωνος Τετενέ, π. 1915
Λάδι σε μουσαμά, 140 x 98 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου

151. Προσωπογραφία Μαριάνθης Τετενέ, π. 1915
Λάδι σε μουσαμά, 140 x 98 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου





152. Προσωπογραφία Ιωάννη Βαλαωρίτη, 1916
Λάδι σε μουσαμά, 138 x 110 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου



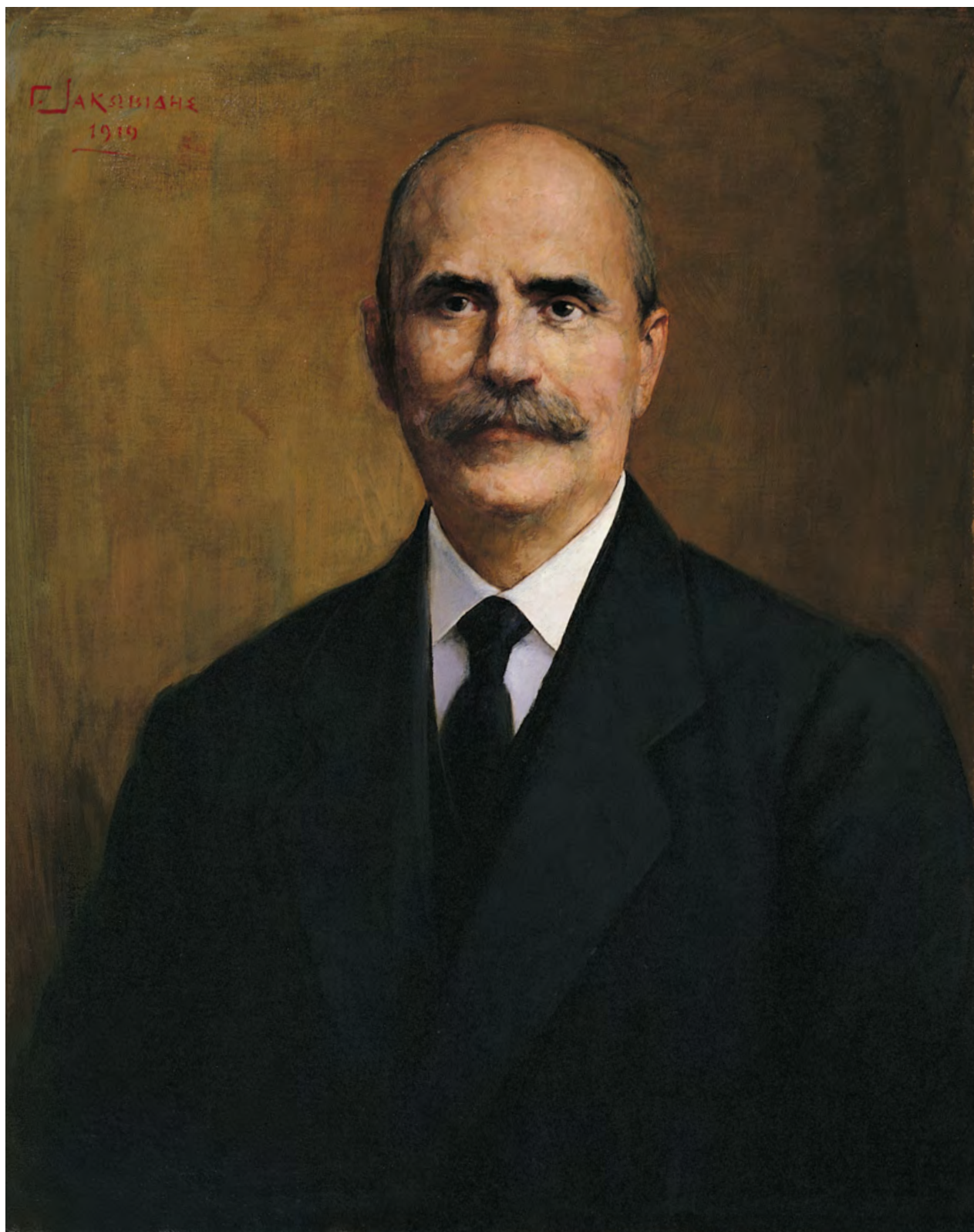
153. Προσωπογραφία Νικολάου Διομήδη, [1906]
Λάδι σε μουσαμά, 115 x 90 εκ.
Συλλογή Νικολάου Πετσάλη-Διομήδη



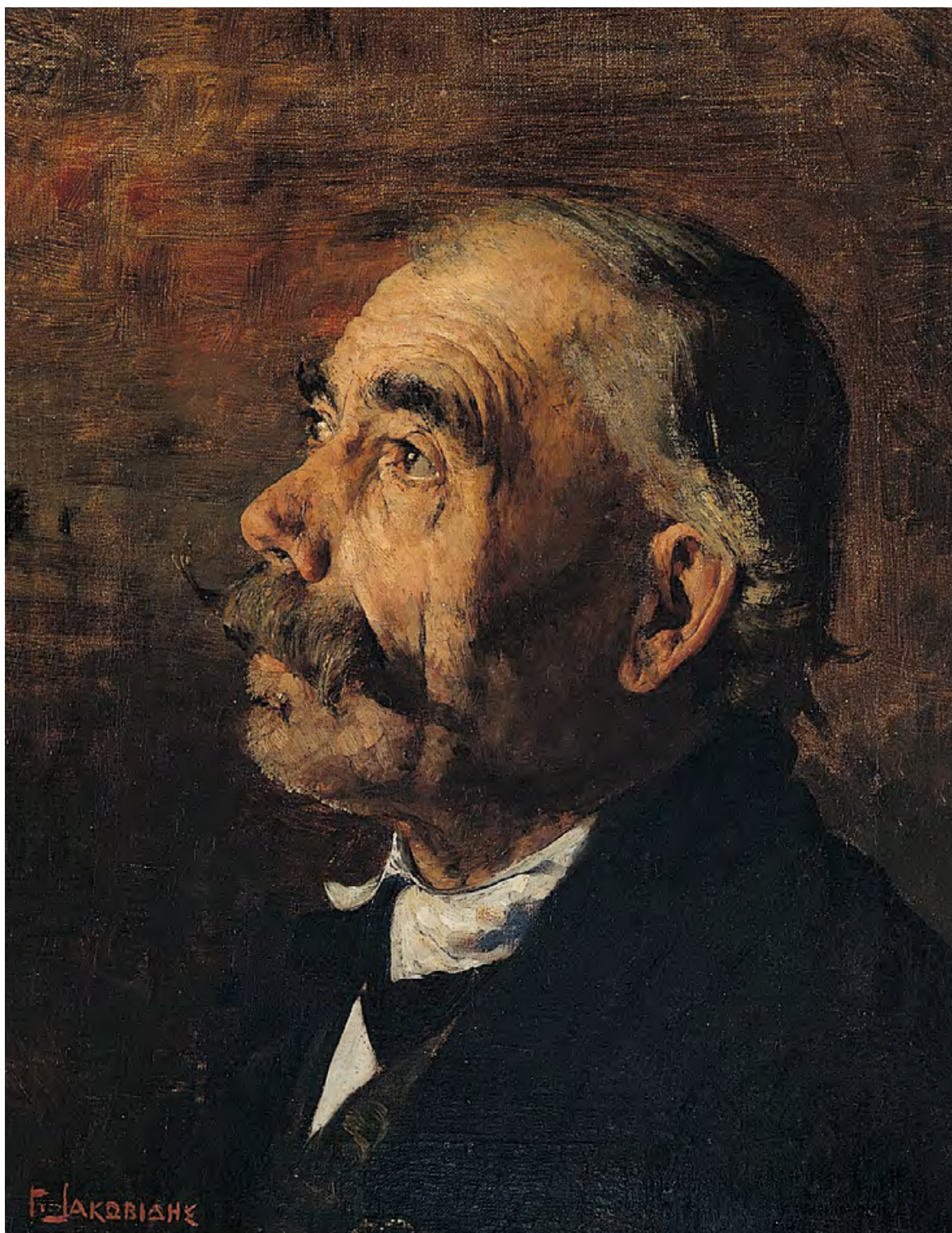
154. Μητέρα και Κοριτσάκι, 1919
Λάδι σε μουσαμά, 91 x 45 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη
και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου



155. Προσωπογραφία
Ιωάννη Αθανασιάκη, 1907
Λάδι σε μουσαμά, 82 x 61 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη
και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου



156. Προσωπογραφία
Ιωάννη Κωστόπουλου, 1919
Λάδι σε μουσαμά, 80 x 64 εκ.
Συλλογή Alpha Bank



157. Κεφάλι Γέροντα
Λάδι σε μουσαμά, 43 x 35,5 εκ.
Μουσείο Μπενάκη

158. Προσωπογραφία Αντωνίου Μάτσα, 1907
Λάδι σε μουσαμά, 84 x 68 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου

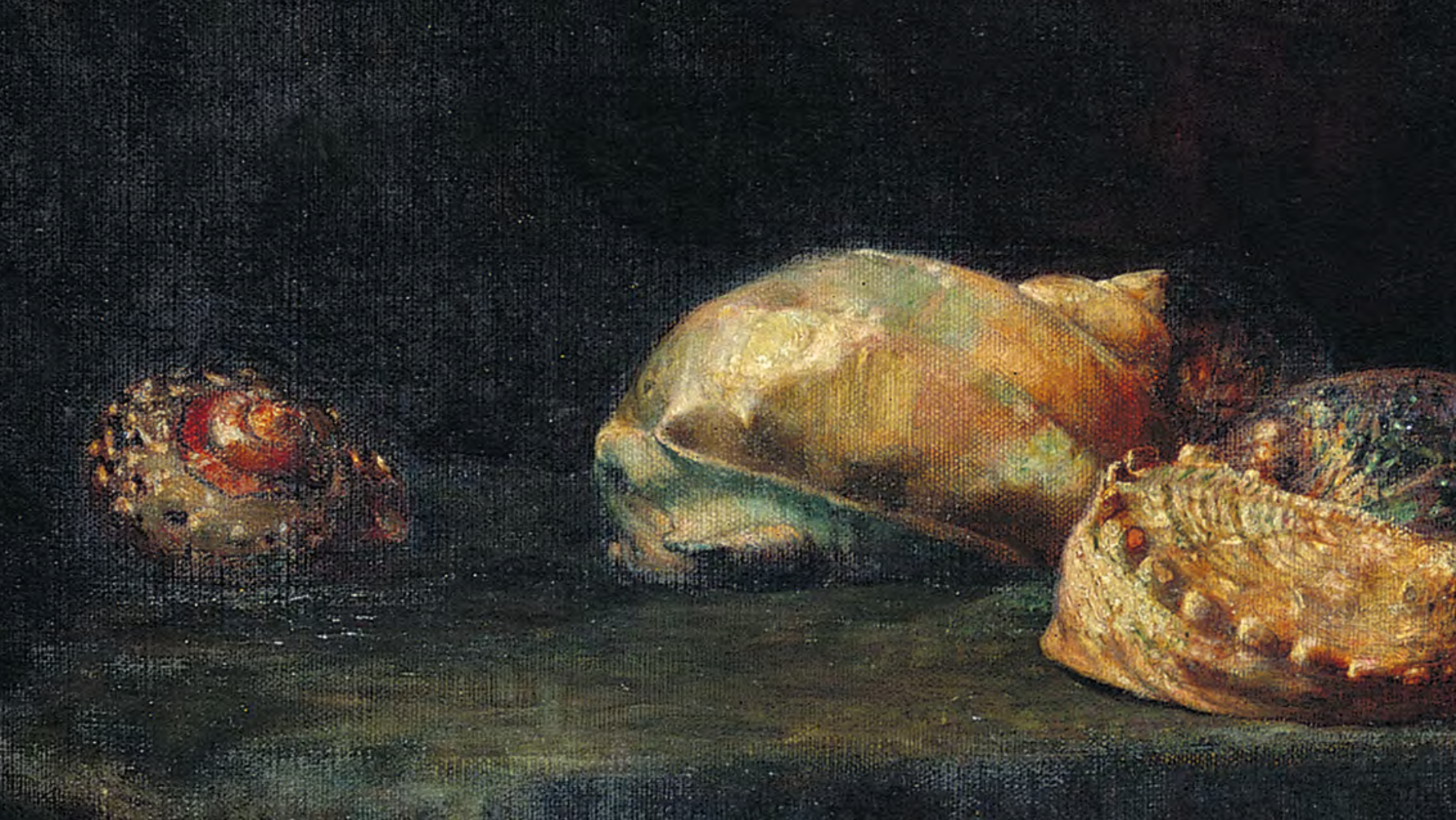




159. Προσωπογραφία Παύλου Κουντουριώτη, 1916
Λάδι σε μουσαμά, 88 x 70 εκ.
Πολεμικό Ναυτικό. Πλοίο-Μουσείο Θωρηκτό «Γ. Αβέρωφ»



160. Προσωπογραφία Στρατηγού Καλλέργη, [1914]
Λάδι σε μουσαμά, 70 x 56 εκ.
Συλλογή Ευαγγέλου Ηλ. Αγγελάκου



Νεκρές φύσεις και ανθογραφίες
μια συνεχής ενασχόληση



Στο μέσο του 19ου αιώνα, εποχή κατά την οποία η θεματογραφία της ζωγραφικής από ιστορική και ιδεαλιστική γίνεται καθημερινή και ρεαλιστική, η απεικόνιση του τοπίου και της νεκρής φύσης κατακτούν συνεχώς έδαφος. Ιδιαίτερα η Νεκρή Φύση δεν παύει, για τους καλλιτέχνες της εποχής αυτής όπως και για τους παλαιότερους, να αποτελεί ερέθισμα και πρόκληση για μια ζωγραφική επιδεξιότητας με υψηλή τεχνική και γνώση, στην προσπάθειά τους να αποδείξουν την ικανότητά τους στην περιγραφή των αντικειμένων όσο το δυνατόν περισσότερο ζωντανά και φυσικά, τόσο ώστε η απεικόνισή τους να φθάνει στα όρια της οφθαλμαπάτης. Με την προσήλωσή τους στις αξίες της καθαρής ζωγραφικής, όσον αφορά τη σύνθεση και την αξιοποίηση του φωτός και της σκιάς στην απόδοση των χρωματικών τονικοτήτων, δίνουν ζωή σε απλά, καθημερινά αντικείμενα, τα οποία αποκτούν αυτόνομη υπόσταση, εφόσον πλέον δεν απαιτείται οποιαδήποτε πρόφαση για την απεικόνισή τους. Με έντονη κοινωνική σφραγίδα, αφού ως ζωγραφικό είδος η Νεκρή Φύση κατά την εποχή της ακμής της στην Ολλανδία εξέφραζε την πλέον ευημερούσα τάξη, την αστική, συχνά περιορίζεται στη λιγότερο φιλόδοξη μορφή μεγέθους, στον πίνακα δωματίου που παράλληλα με την ηθογραφική σκηνή, έκφραση και αυτή της καθημερινότητας, προορίζεται κυρίως για τη διακόσμηση των σπιτιών. Ο Ιακωβίδης, κατέχοντας σαφώς τους κανόνες της σύνθεσης στη διάταξη των αντικειμένων, χρησιμοποιεί τα κλασικά πρότυπα για την απόδοση της νεκρής φύσης, όπως αυτά διασώθηκαν από την παράδοση. Παράλληλα, όμως, δίνει στο φως που πέφτει σ' αυτά πρωταγωνιστικό ρόλο και με τον έντονο σκιοφωτισμό και το λαμπερό χρώμα επιδιώκει την όσο το δυνατόν μεγαλύτερη πιστότητα στην απόδοσή τους. Κύριο μέλημά του είναι η ανάδειξη της υλικής, απτής υφής των αντικειμένων, ενώ στις ανθογραφίες του, είδος στο οποίο με ιδιαίτερη αγάπη θα ασχοληθεί μετά την επιστροφή του στην Αθήνα, η απόδοση της δροσιάς, της ευαισθησίας, της ζωντάνιας είναι αυτή που συμβαδίζει με τους στόχους για μια ζωγραφική αληθινή, πιστή στην πραγματικότητα.



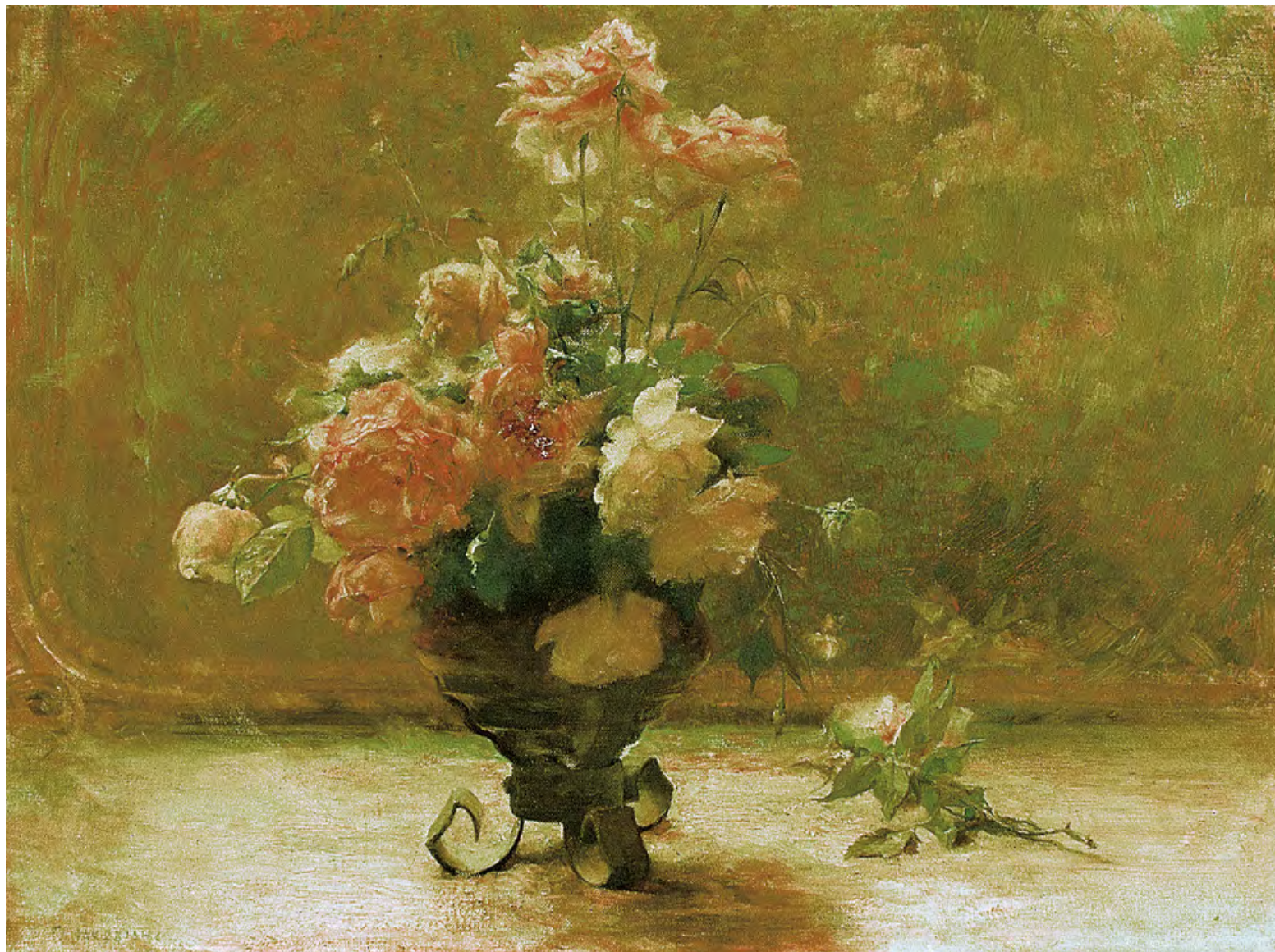
161. Νεκρή Φύση με Φρούτα και Καράφα, π. 1885-1890
Λάδι σε μουσαμά, 42 x 50 εκ.
Ιδιωτική συλλογή



162. Φρούτα σε Δίσκο με Καράφα, π. 1885-1890
Λάδι σε μουσαμά, 39 x 50 εκ.
Ιδιωτική συλλογή



163. Νεκρή Φύση με Κοχύλια, [1899]
Λάδι σε μουσαμά, 39,5 x 70 εκ.
Ιδιωτική συλλογή



165. Ρόδα, [1902]

Λάδι σε μουσαμά, 60 x 82 εκ.

Ιδιοκτησία Eurobank

166. Νεκρή Φύση με Ροδάκινα, π. 1905

Λάδι σε μουσαμά, 47 x 75 εκ.

Ιδιωτική συλλογή

167. Νεκρή Φύση με Κυδώνια, 1909

Λάδι σε μουσαμά, 41 x 77 εκ.

Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου





168. Γαρίφαλα, 1918

Λάδι σε μουσαμά, 53 x 68 εκ.

Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου

169. Γαρίφαλα, 1916
 Λάδι σε μουσαμά, 67 x 52 εκ.
 Ιδιωτική συλλογή



170. Βάζο με Λουλούδια, π. 1920
 Λάδι σε μουσαμά, 64 x 80 εκ.
 Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου



173. Βάζο με Λουλούδια και Σταφύλια, [1928]
Λάδι σε μουσαμά, 49 x 65 εκ.
Ιδιωτική συλλογή



174. Ρόδια

Σχέδιο σε μουσαμά, 40 x 63 εκ.

Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη

175. Ρόδια

Λάδι σε μουσαμά, 33 x 46 εκ.

Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη

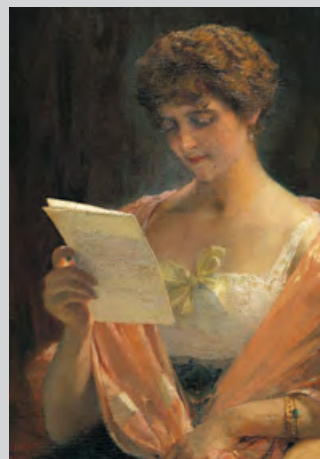




176. Πιατέλα με Όστρακα, Τριαντάφυλλα, Μαργαριτάρια και Σκουλαρίκια, π. 1928
Λάδι σε μουσαμά, 46 x 55 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη

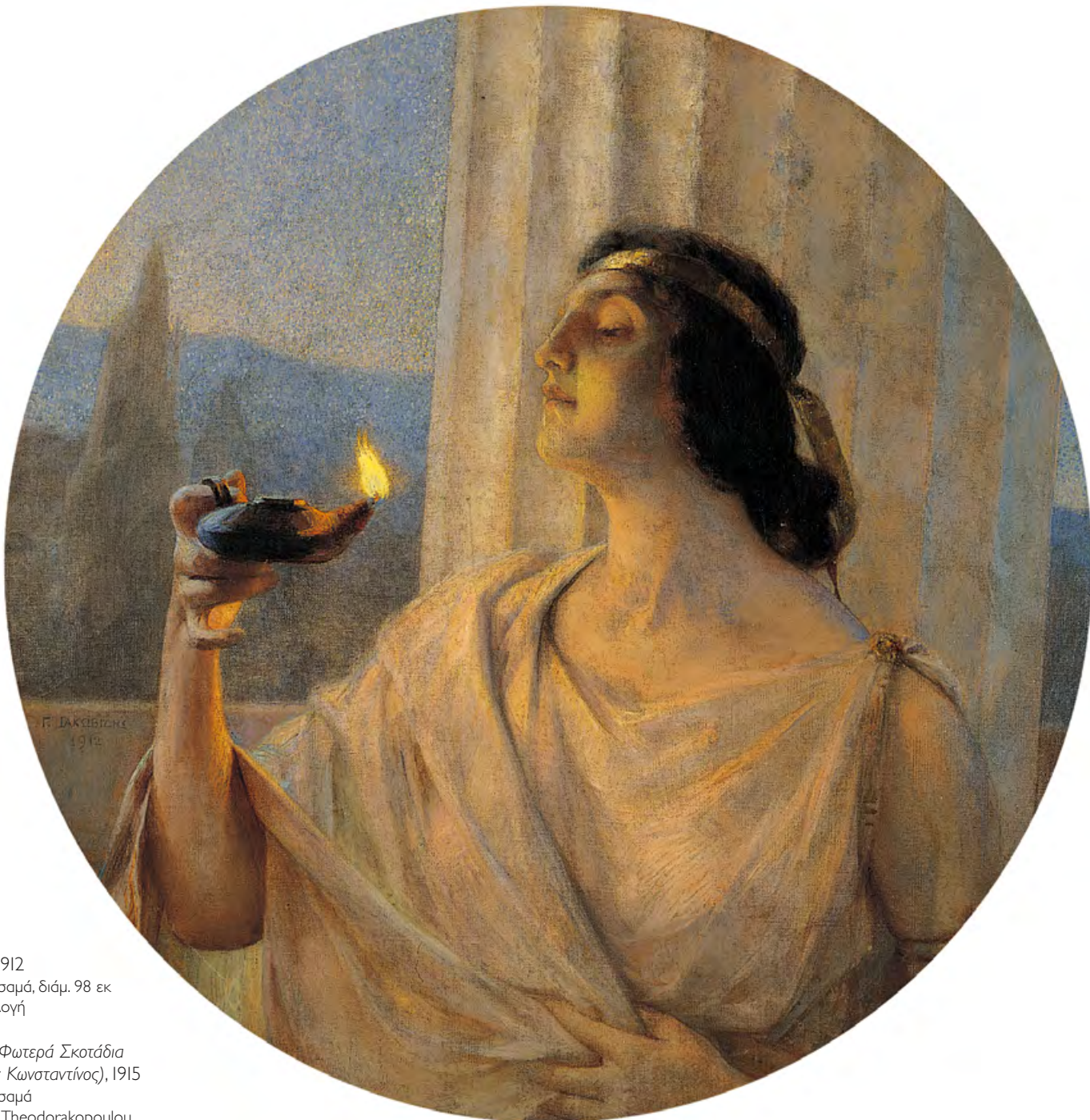


Συμβολιστικές προσπάθειες



Κοινή συνείδηση των αρχών του 20ού αιώνα ήταν η ανάγκη κατανόησης της νεοελληνικής πραγματικότητας, η οποία θα οδηγούσε στη δημιουργία μιας νέας εθνικής τέχνης, που θα εξέφραζε τη βαθύτερη ουσία του πνεύματος του ελληνικού λαού. Παράλληλα με την τοπιογραφία που καταλάμβανε όλο και μεγαλύτερο μέρος στη θεματογραφία των ζωγράφων, αφού η καταγραφή της ελληνικής φύσης με το ιδιαίτερα έντονο φως προσέδιδε στα έργα τους όλα εκείνα τα στοιχεία που μαρτυρούν την αδιάσειστη ενότητα του ελληνικού πνεύματος, σαφήνεια της γραμμής και των περιγραμμάτων, την αρχή του μέτρου και της πειθαρχίας, ο ιδεαλισμός και, κατ' επέκταση, ο συμβολισμός, κερδίζουν έδαφος έναντι του ρεαλισμού ως μέσου έκφρασης. Αρχιτεκτονικά μνημεία συνυφασμένα με την ιδεολογία με την οποία έχουν επενδυθεί από την παράδοση μέσα στους αιώνες, μορφές ιστορικές ή μυθολογικές που εξυμνούν τα ιδεώδη της φυλής, εκφραστικά μέσα που συνταιριάζουν την παράδοση με τους προβληματισμούς των ευρωπαϊκών κινημάτων της εποχής, επισημαίνονται στα έργα των Ελλήνων δημιουργών.

Ο Ιακωβίδης, γνώστης των διεργασιών και των ζυμώσεων που συντελούνταν στην τέχνη ειδικότερα και σε ολόκληρη την πνευματική ζωή του τόπου γενικότερα, παρουσίασε κατά τις πρώτες συμμετοχές του σε εκθέσεις στην Ελλάδα, συνθέσεις στις οποίες προσπάθησε να αγγίξει τα προβλήματα της εποχής. Έτσι δημιούργησε κάποια έργα τα οποία ανάγονται στην ελληνική μυθολογία, τη λαϊκή παράδοση ή την ιστορία, χρησιμοποιώντας εκφραστικά μέσα που πίστευε ότι θα οδηγούσαν σε μια περισσότερο επίκαιρη έκφραση. Στην *Εστιάδα* η αρχαιοπρεπής ενδυμασία, η ελληνική κατατομή του προσώπου που διαγράφεται στις ραβδώσεις ενός κίονα, οι έντονα φωτισμένες κοκκινοκίτρινες αντανάκλασεις και οι ιώδεις τόνοι, χρωματι-



177. Εστιάς, 1912
Λάδι σε μουσαμά, διάμ. 98 εκ
Ιδιωτική συλλογή

178. Από τα Φωτερά Σκοτάδια
(Ο Διάδοχος Κωνσταντίνος), 1915
Λάδι σε μουσαμά
Συλλογή Taki Theodorakopoulou

σμοί οικείοι σε καλλιτέχνες που ακολούθησαν ή άγγιξαν τον συμβολισμό γύρω στο 1900, όπως και ο αρχαιοπρεπής τίτλος, αρκούν για να δικαιωθούν οι προθέσεις του ζωγράφου. Το ίδιο συμβαίνει και στο έργο *Από τα Φωτερά Σκοτάδια*, εμπνευσμένο από τη σύγχρονη ιστορία. Εδώ ο βασιλιάς Κωνσταντίνος, στέκεται αυστηρός και άκαμπτος πάνω σε ένα βράχο, έχοντας ως φόντο τον βαθυκύανο και διάσπαρτο με αστέρια ουρανό. Μέσα στην ίδια αντίληψη για μια ζωγραφική επίκαιρη στο πνεύμα των καιρών ο Ιακωβίδης θα ζωγραφίσει την *Πλατεία Ομονοίας*. Στοιχεία γνωστά από παλαιότερα έργα του, όπως οι σκούρες ενιαίες επιφάνειες στα σκιερά μέρη, συνδυάζονται με έντονα πορτοκαλί και ιώδη χρώματα στα σημεία που πέφτει το φως και στον διάστικτο στους ίδιους τόνους ουρανό, καθώς επιδίωξη του καλλιτέχνη είναι η συμπίεση με τους νεώτερους ζωγράφους.





179. Η Πλατεία Ομονοίας το 1917
Λάδι σε μουσαμά, 60 x 90 εκ.
Ιδιωτική συλλογή



180. Ο Βασιλικός Κήπος με την Ακρόπολη στο Βάθος, [1901]
Λάδι σε μουσαμά, 65 x 80 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη

181. Το Γράμμα, 1919

Λάδι σε μουσαμά, 82 x 60 εκ.

Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου

182. Κόρη με Ρόδα, [1917]

Λάδι σε μουσαμά, 87,5 x 100 εκ

Συλλογή Τράπεζας της Ελλάδος





183. *Επιστολή*, π.1920
Λάδι σε μουσαμά, 85 x 115 εκ
Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων



Η Άνοιξη

Ένα από τα τελευταία έργα της καλλιτεχνικής δημιουργίας του Ιακωβίδη, ζωγραφισμένο το 1927, είναι η *Άνοιξη*, μια σύνθεση με καθαρά ανατολίτικο αισθητικό περιεχόμενο, η σαφής αλληγορία του οποίου προσδιόρισε και τον τίτλο του. Μια νέα, ημίγυμνη γυναίκα είναι ξαπλωμένη σ' έναν καναπέ, στρωμένο με πολύχρωμα κιλίμια, ευφραινόμενη από την ομορφιά αναρίθμητων λουλουδιών που βρίσκονται παντού γύρω της, στο τραπεζάκι, στο πάτωμα, στο μπράτσο του ανάκλιντρου. Η στάση της γυναικείας μορφής, που φαίνεται να απολαμβάνει με ηδυπάθεια το μεθυστικό άρωμα που σκορπούν τα ανθισμένα μπουκέτα, τα διακοσμητικά σχέδια στα καλύμματα του καναπέ, το ανατολίτικο τραπεζάκι με τη στιλπνή χάλκινη επιφάνεια παραπέμπουν στη γεμάτη τρυφνότητα και νωχέλεια ατμόσφαιρα της Ανατολής. Παράλληλα, η χαλαρή στάση της τη συνδέει απευθείας με τις “Αφροδίτες” του Tiziano, ενώ η κομψή χάρη της, τα περιποιημένα, σύμφωνα με τη μόδα, μαλλιά της παραπέμπουν στις αντίστοιχες δημιουργίες νεότερων καλλιτεχνών, οι οποίοι, χωρίς μυθολογικές ή θρησκευτικές προφάσεις, τολμούν να απεικονίσουν γυμνό το γυναικείο σώμα, έτοιμο και με επίγνωση να προσφέρει τα θέληπτά του.

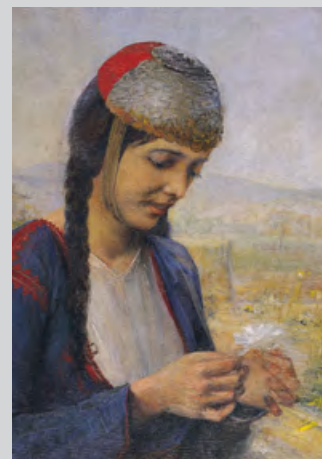
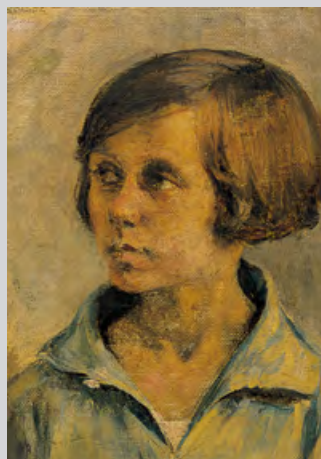
Η ζωγραφική αυτή, η οποία στην πλήρη ακμή της στο τέλος του 19ου αιώνα και ως τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, βρήκε ευρεία ανταπόκριση στο κοινό της εύπορης αστικής τάξης μέσα από τις μεγάλες διεθνείς εκθέσεις και τα salons, οριοθετεί συγχρόνως και το κλείσιμο μιας ολόκληρης εποχής που χαρακτήριζαν η ασφάλεια, η άνεση, η ευδαιμονία. Την ανατροπή των ιδεολογιών, που επέφερε ο Α' Παγκόσμιος Πόλεμος σε ολόκληρη την Ευρώπη, θα συναντήσουμε αντίστοιχα και κατά προέκταση στον ελληνικό χώρο μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή και κατά την οδυνηρή προσπάθεια ανασύνταξης των πνευματικών δυνάμεων του Ελληνισμού. Δεν είναι καθόλου άστοχη η παρατήρηση του Γεώργιου Θεοτοκά ότι ο 19ος αιώνας κλείνει οριστικά στην Ελλάδα το 1922, κι εμείς θα μπορούσαμε να πούμε ότι ολόκληρη αυτή η εποχή σφραγίστηκε από το έργο ενός μεγάλου δημιουργού.



184. Άνοιξη, 1927
Λάδι σε μουσαμά, 120 x 168 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη



Το τέλος



Παρά την αμείωτη συμμετοχή του στα κοινά μετά την επιστροφή του στην Ελλάδα, ο Ιακωβίδης συνεχίζει παράλληλα και την καλλιτεχνική δημιουργία. Οι παραγγελίες προσωπογραφιών συνεχίζονται έως το θάνατό του, ενώ η ανάγκη του για προσωπική δημιουργία συχνά εκφράζεται με έργα που αφορούν το οικείο περιβάλλον του, τα οποία φιλοτεχνεί με ένα τελείως διαφορετικό τρόπο, όπως δείχνει μια σειρά πορτρέτων αγαπημένων του προσώπων: τα εγγόνια του, Γιώργος, Άγλα και Φούλα και ο αγαπητός φίλος του Γεώργιος Χατζόπουλος, που φιλοτέχνησε γύρω στο 1930. Οι προσωπογραφίες αυτές ζωγραφισμένες με ελεύθερη και αυθόρμητη γραφή, προικισμένη με όλη τη δροσιά της στιγμιαίας έμπνευσης, χαρακτηρίζονται από το *non finito*, αφού το ενδιαφέρον του καλλιτέχνη δεν εστιάζεται στην απόδοση της λεπτομέρειας αλλά στην καταγραφή της πρώτης ιδέας. Έτσι το σκιτσάρισμα και η ανεπιτήδευτη πινελιά καθιστούν το χρώμα πρωταρχικό στοιχείο της δομής του πίνακα. Στα πορτρέτα του Γιώργου και της Φούλας, στα οποία το σχέδιασμα είναι εντονότερο, η διεισδυτική ματιά του καλλιτέχνη δεν ενδιαφέρεται παρά μόνο για την απόδοση του ιδιαίτερου εκείνου στοιχείου που χαρακτηρίζει την προσωπικότητα του κάθε παιδιού και που εστιάζεται στο πρόσωπο και κυρίως στο βλέμμα. Στα άλλα δύο, της Άγλας και του Χατζόπουλου που είναι λίγο προγενέστερα, το χρώμα είναι περισσότερο συμπαγές και το περίγραμμα πυκνότερο.

Αλλά και εδώ, η στενή και οικεία σχέση του καλλιτέχνη με τα απεικονιζόμενα πρόσωπα καθιστά τα έργα αυτά ψυχογραφικές απεικονίσεις. Στην προσωπογραφία της Άγλας, μάλιστα, το καλοδουλεμένο φόντο στις ροζ-μωβ αποχρώσεις και διάσπαρτο με μπλε-πράσινες κοφτές πινελιές, δοσμένες με την τεχνική του πουαντιγισμού, συνοψίζει την εμπειρία του καλλιτέχνη για το ρόλο του χρώματος και την αξία, την

185. Ο Γιώργος, 1931
Λάδι σε μουσαμά, 24 x 32 εκ.
Ιδιωτική συλλογή

186. Η Άγλα
Μάρμαρο, 43 x 30 x 24 εκ.
Ιδιωτική συλλογή

187. Η Φούλα
Λάδι σε μουσαμά, 27 x 35 εκ.
Ιδιωτική συλλογή





188. Η Άγλα, 1927
Λάδι σε μουσαμά,
49 x 38,5 εκ.
Ιδιωτική συλλογή

οποία αποκτά αυτό μέσω του φωτός. Φανερώνει επίσης τη στενή σχέση που τον συνδέει με την απεικονιζόμενη, η οποία τον οδηγεί στην απόδοση της ιδιαίτερης ψυχικής κατάστασής της. Την αγάπη του για την εγγονή του Άγλα και το ενδιαφέρον του για το παιδικό προσωπάκι της αποδεικνύει και η φιλοτέχνηση της προτομής της σε πηλό. Ο Ιακωβίδης, στο τέλος πια του βίου του και με αφορμή τα εγγόνια του, επιστρέφει στην τόσο γνωστή και οικεία ενασχόλησή του, την απεικόνιση των παιδιών. Τώρα, όμως, δεν είναι τα καπρίτσια τους και οι χαριτωμένες ασχολίες τους που τραβούν το ενδιαφέρον του αλλά η διείσδυση στα βάθη της ψυχής τους, την οποία πετυχαίνει με την τρυφερή ματιά του παππού και την αυστηρή συγκέντρωση στο ουσιώδες, όπως επιβάλλει η ωριμότητα.



189. Κοπέλα με Μαργαρίτα, π. 1930
 Λάδι σε μουσαμά, 65 x 50 εκ.
 Ιδιωτική συλλογή



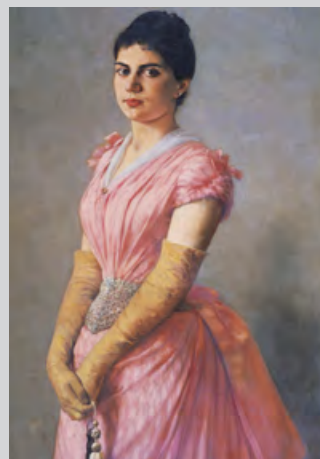
190. Κοπέλα με Μαργαρίτα, π. 1930
 Λάδι σε μουσαμά, 65 x 50 εκ.
 Ιδιωτική συλλογή

191. Ο Ζωγράφος Γεώργιος Χατζόπουλος, 1930
 Λάδι σε μουσαμά, 99 x 76 εκ.
 Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
 Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη





Προσωπογραφίες



Το θέμα της προσωπογραφίας απασχόλησε έντονα τον Ιακωβίδη σ' όλες τις περιόδους της καλλιτεχνικής του δημιουργίας, τόσο κατά τα σπουδαστικά του χρόνια στην Αθήνα και αργότερα στο Μόναχο, όσο και μετά την εγκατάστασή του στην Ελλάδα. Προσωπογραφίες φίλων του Γερμανών αλλά και Ελλήνων που φοιτούσαν σε διάφορες σχολές του Πανεπιστημίου του Μονάχου αλλά και το πλήθος από πορτραίτα πλουσίων αστών και προσωπικοτήτων της ελληνικής κοινωνίας που φιλοτέχνησε στα τριάντα χρόνια της κυριαρχίας του στην Αθήνα θα τον καθιερώσουν ως ένα από τους εξέχοντες προσωπογράφους της εποχής. Ακολουθώντας παράλληλη εξελικτική πορεία με εκείνη των ηθογραφικών σκηνών στην απόδοση των μορφών, χρησιμοποιεί τις ζωγραφικές του κατακτήσεις για περισσότερο ρεαλιστικές διατυπώσεις, αφού στην προσωπογραφία η ομοιότητα με το μοντέλο όχι μόνο είναι απαραίτητη αλλά, συγκεντρώνοντας και συγχρόνως συνοψίζοντας όλα εκείνα τα στοιχεία που εκφράζουν τον εικονιζόμενο, ο ζωγράφος οφείλει να δώσει το αληθινό του πρόσωπο, την προσωπικότητά του, ότι τον διαφοροποιεί από τους άλλους. Παράλληλα, ο νέος ρόλος του φωτός, με την ενεργοποίηση διαφόρων σημείων του έργου δηλώνει σαφέστερα τη ζωή, την αμεσότητα, ενώ παράλληλα εξαίρει ιδιαίτερα φυσιογνωμικά ή πνευματικά χαρακτηριστικά..

Στα παλαιότερα πορτραίτα όπως η *Προσωπογραφία του Νικολάου Πολίτη* το φως δημιουργεί έντονο σκιοφωτισμό στο πρόσωπο και το χέρι, με αποτέλεσμα να τονίζονται τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του απεικονιζομένου, και η ομοιότητα να αποκαλύπτεται όχι ως ένα εξωτερικό επιφανειακό στοιχείο αλλά ως έκφραση του εσωτερικού του κόσμου και του πνευματικού του περιεχομένου ως διανοούμενου της εποχής. Στην *Προσωπογραφία του Ζωγράφου Auguste Fink*, της *Κυρίας Σκαρμα-*

γκά όπως και στα περισσότερα πορτραίτα της τελευταίας δεκαετίας του 19ου αιώνα, ακολουθώντας το παράδειγμα των ρεαλιστών ζωγράφων της εποχής, η απεικόνιση της αλήθειας εκφράζεται ιδιαίτερα στη σύλληψη της στιγμιαίας διάθεσης και έκφρασης της μορφής τη δεδομένη στιγμή, με αποτέλεσμα σε ακραίες για τον Ιακωβίδη περιπτώσεις η απόδοση της αλήθειας να τον οδηγεί σε μια ψυχρή ανάλυση του προσώπου και τη συστηματική αποφυγή κάθε ωραιοποίησης, όπως συμβαίνει στα πορτραίτα των δύο γυναικών του 1897. Αυτό θα συμβεί και σε ένα από τα πρώτα έργα που φιλοτέχνησε μετά την επιστροφή του στην Αθήνα, στην προσωπογραφία της *Μικρής Σταμπουλοπούλου* στην οποία δεν είναι μόνο η κοινωνική θέση της μικρής που τον ενδιαφέρει αλλά και η απόδοση της ανεπιτήδευτης στάσης της, ο μορφασμός δυσaréσκειας στο σκυθρωπό προσωπάκι της, καθώς η ρεαλιστική του ματιά τον οδηγεί σε μια ειλικρινή, αληθινή και όχι εξιδανικευμένη έκφραση της παιδικής ψυχής.

Αργότερα στην Αθήνα, ο Ιακωβίδης στρέφεται προς περισσότερο παραδοσιακούς τρόπους απεικόνισης στην απόδοση του πορτραίτου. Στις πολυάριθμες προσωπογραφίες προσωπικοτήτων του δημόσιου βίου που φιλοτεχνεί -διοικητές τραπεζών, ανώτεροι δικαστικοί, καθηγητές του Πανεπιστημίου και γενικά μέλη της μεγαλοαστικής κοινωνίας των Αθηνών- όλο και λιγότερο επισημαίνεται ο προβληματισμός των προηγούμενων χρόνων για τη δυναμική του φωτός πάνω στο χρώμα και το ρόλο του στην περιγραφή των ιδιαίτερων φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών του προσώπου, αλλά και τον τονισμό όλων εκείνων των στοιχείων τα οποία συγκροτούσαν την προσωπικότητά του. Τώρα όλο και περισσότερο επιχειρεί ο Ιακωβίδης να αναδείξει το κοινωνικό κύρος του απεικονιζομένου με εστίαση της προσοχής του στο μεγαλοπρεπές και πολυτελές περιβάλλον και λιγότερο με τον τονισμό της προσωπικότητάς του, μέσα από τις ζωγραφικές του κατακτήσεις στο πλαίσιο του ρεαλισμού της τελευταίας δεκαετίας του προηγούμενου αιώνα.. Η εξιδανίκευση των προσώπων και η αυτάρκειά τους μέσα στον οικείο χώρο τους είναι πλέον τα βασικά στοιχεία που ενδιαφέρουν τον καλλιτέχνη. Παρόλα αυτά, από το πλήθος των προσωπογραφιών που φιλοτέχνησε τη δεκαετία αυτή, ξεχωρίζουν μερικές που θυμίζουν τις δημιουργικότερες στιγμές του ζωγράφου. Είναι οι προσωπογραφίες στις οποίες βασικό μέλημά του είναι η απόδοση της ατομικότητας των απεικονιζομένων, μέσα από μια ζωγραφική, που δεν εξαντλείται στην απόδοση μόνο των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών αλλά του συνόλου των στοιχείων που συνιστούν την προσωπικότητά τους. Λείες καλοδουλεμένες επιφάνειες με ομαλές διαβαθμίσεις χρώματος και τόσο φως όσο χρειάζεται για το πλάσιμο των όγκων, χωρίς εντάσεις και εξάρσεις αποδίδουν αυτάρκειες στο χώρο τη γεμάτη ηρεμία και αυτοπεποίθηση προσωπικότητα του *Βασιλέα Γεωργίου Α΄*, της *Βασίλισσας Σοφίας*, του *Παύλου Μελά*, και αργότερα του *Ιωάννη Κωστόπουλου* ή του *Νικολάου Διομήδη*.



116. Προσωπογραφία
Κυρίου Κοντόσταυλου, 1877
Λάδι σε καμβά, 128 x 189 εκ.
Τελλόγλειο
Ίδρυμα Τεχνών, ΑΠΘ



ΧΙV. Προσωπογραφία Κωνσταντίνου Βολανάκη, [1879]
Λανθάνει

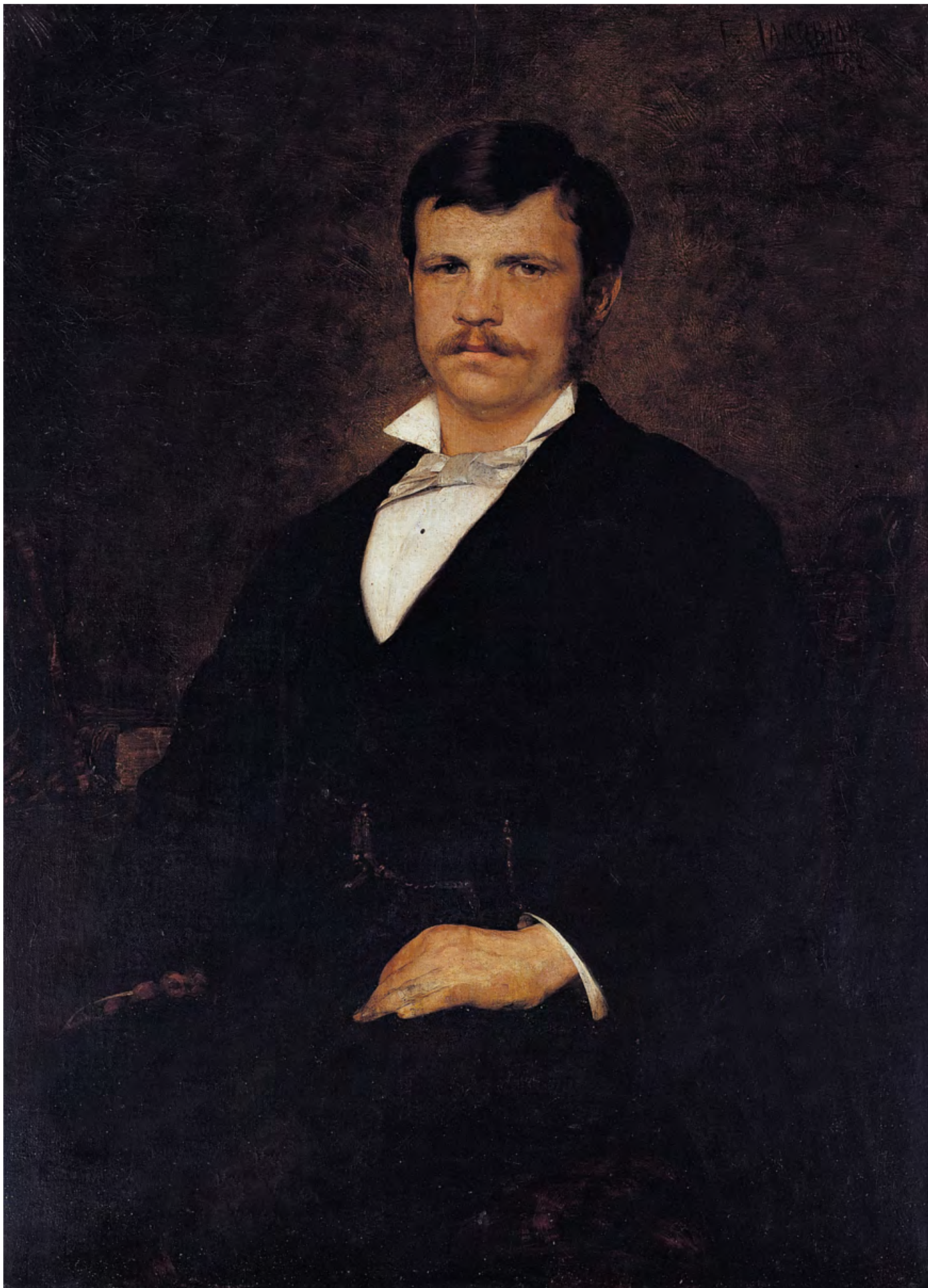


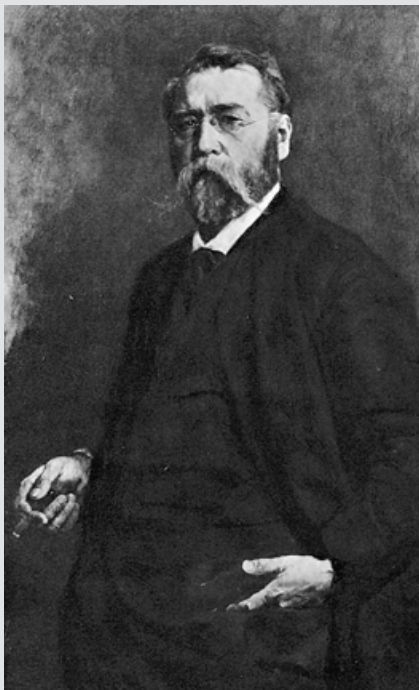
ΙΙ7. Προσωπογραφία Μαθητή, π. 1877
Λάδι σε μουσαμά, 60,5 x 50,5εκ.
Ιδιωτική συλλογή

ΙΙ8. Προσωπογραφία Κυρίας, 1879
Λάδι σε μουσαμά, 50 x 43 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη

ΙΙ9. Προσωπογραφία Νέου Άνδρα, 1882
Λάδι σε μουσαμά, 102 x 72 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος Α.Γ.Λεβέντη





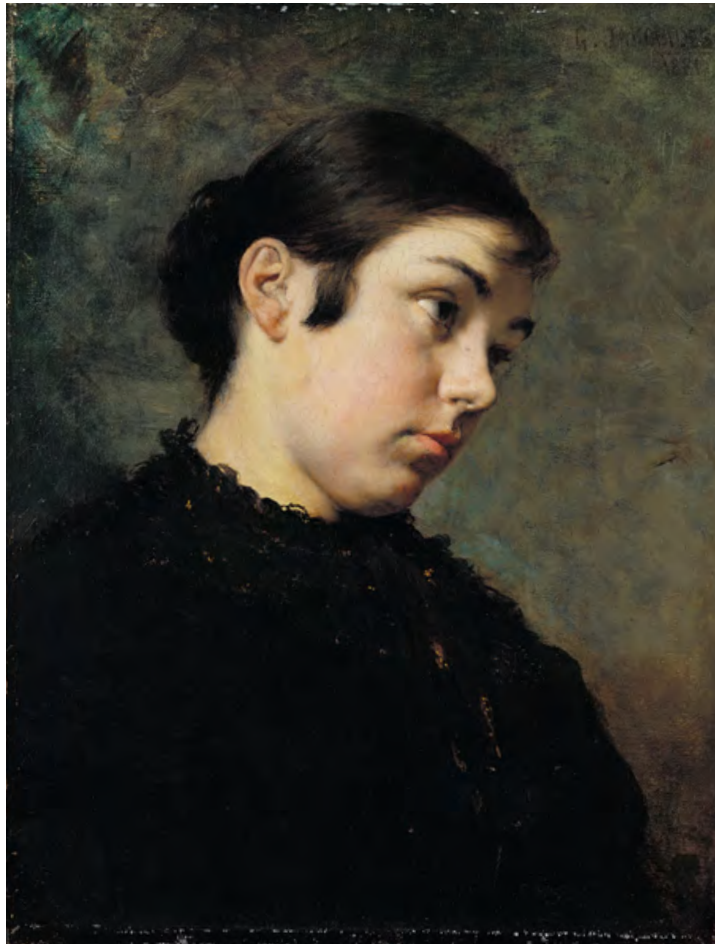


Wilhelm von Diez (1839-1907)
 Αυτοπροσωπογραφία σε Τρία Τέταρτα, π. 1890
 Λάδι σε μουσαμά, 105,5 x 67,5 εκ
 Μόναχο, Neue Pinakothek

Η ζωγραφική ελευθερία που κυριαρχούσε στη Σχολή του Wilhelm von Diez, καθηγητή στην Ακαδημία του Μονάχου, έπαιξε σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση νέων τάσεων. Ιδιαίτερα κατά την απόδοση της ανθρώπινης μορφής ο von Diez απομακρύνεται από την ακαδημαϊκή παράδοση, που χαρακτηρίζεται από την εξιδανίκευσή της και στρέφεται προς περισσότερο ρεαλιστικές διατυπώσεις, στοιχείο που συναντάται σε πολλούς ζωγράφους της εποχής, όπως και στον Ιακωβίδη.

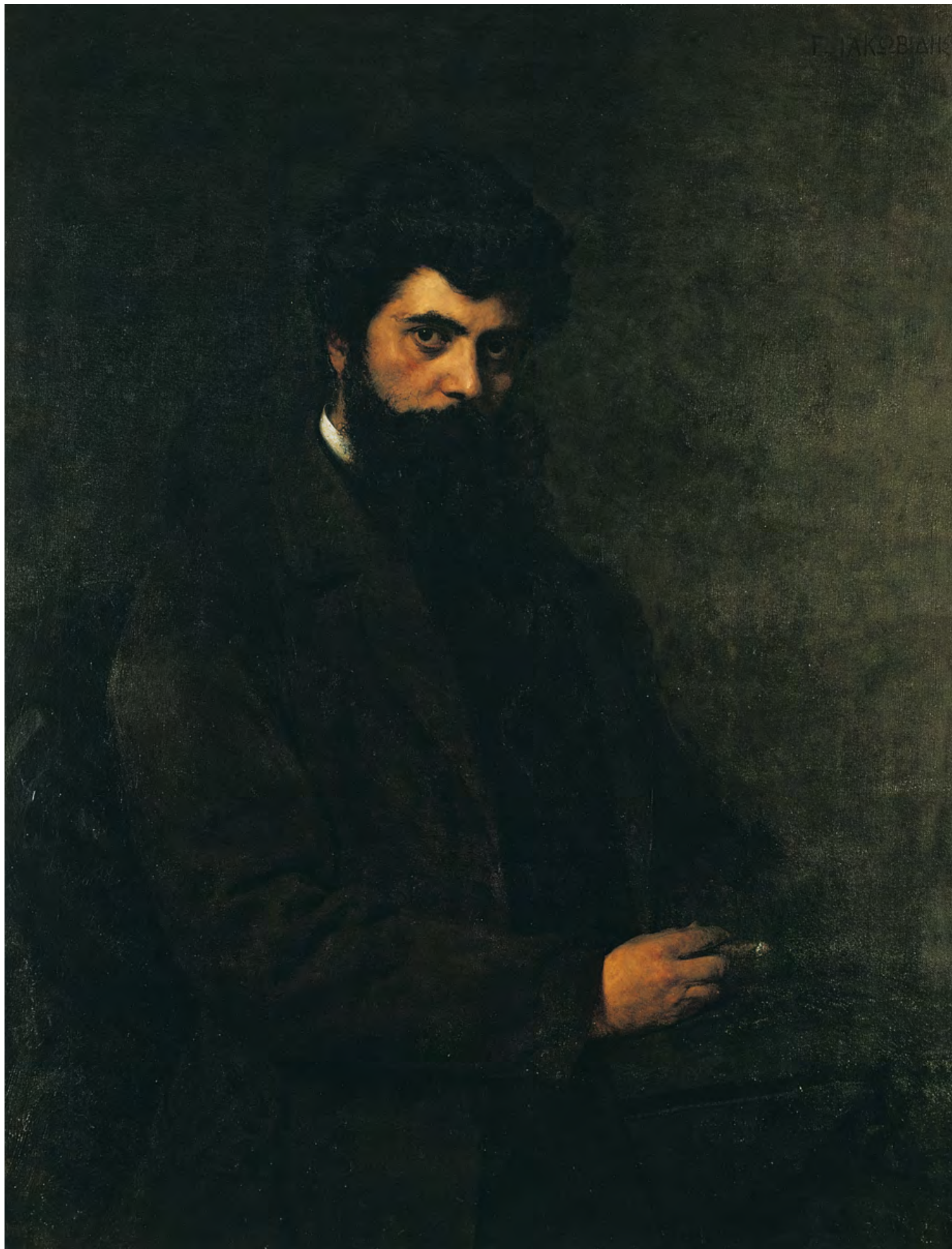


120. Προσωπογραφία
 Βασιλίκη Μελά, 1885
 Λάδι σε μουσαμά,
 41 x 34 εκ.
 Εθνική Πινακοθήκη
 και Μουσείο
 Αλεξάνδρου Σούτζου
 Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη



121. Προσωπογραφία
 Όμορφης Νέας, 1881
 Λάδι σε μουσαμά,
 52 x 40,5 εκ.
 Βουλή των Ελλήνων

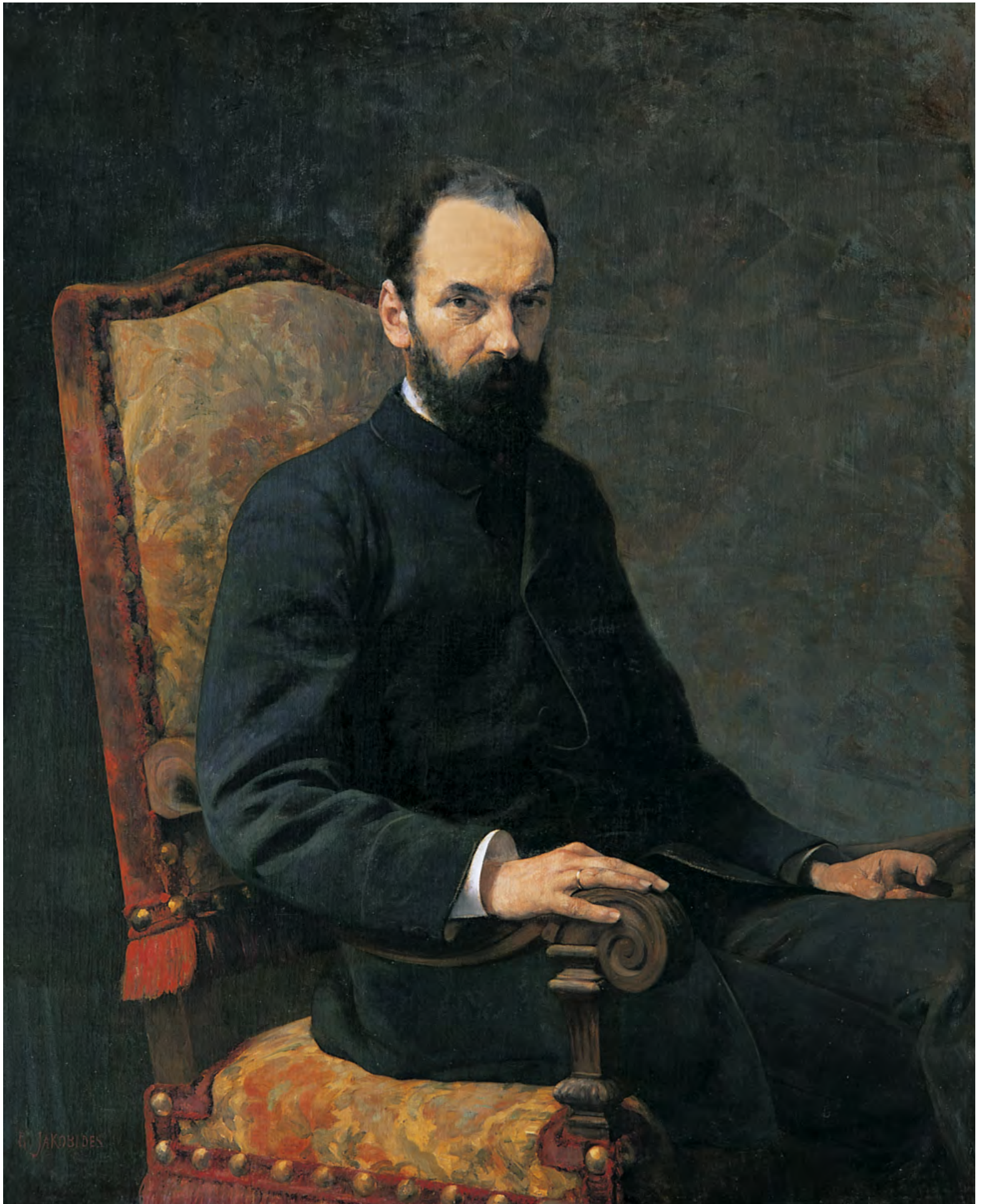
122. Προσωπογραφία
 Νικολάου Πολίτη, [1880]
 Λάδι σε μουσαμά,
 114 x 88,5 εκ
 Εθνική Πινακοθήκη
 και Μουσείο
 Αλεξάνδρου Σούτζου





123. Προσωπογραφία Κυρίου Ψύχα, 1885
Λάδι σε μουσαμά, 103 x 83 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου

124. Προσωπογραφία Ζηνοβίας Ψύχα, 1885
Λάδι σε μουσαμά, 112 x 87 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου





125. Προσωπογραφία του Καθηγητή Fink, [1889]
Λάδι σε μουσαμά, 108 x 88 εκ.
Ιδιωτική συλλογή

126. Προσωπογραφία Κυρίας, π. 1890
Λάδι σε μουσαμά, 98 x 67 εκ.
Ιδιωτική συλλογή



127. Κυρία με Βεντάλια, 1892
 Λάδι σε μουσαμά, 35 x 29 εκ.
 Ιδιωτική συλλογή
 με την μεσολάβηση των Kalfayan Galleries, Αθήνα και Θεσσαλονίκη

128. Προσωπογραφία Κυρίας με Ροζ Φόρεμα, 1890
 Λάδι σε μουσαμά, 118,5 x 73,5 εκ.
 Ιδιωτική συλλογή





William Oliver
Νεαρή Καλλονή
Λάδι σε μουσαμά, 29,3 x 21 εκ
Συλλογή Βαγγέλη Χρόνη

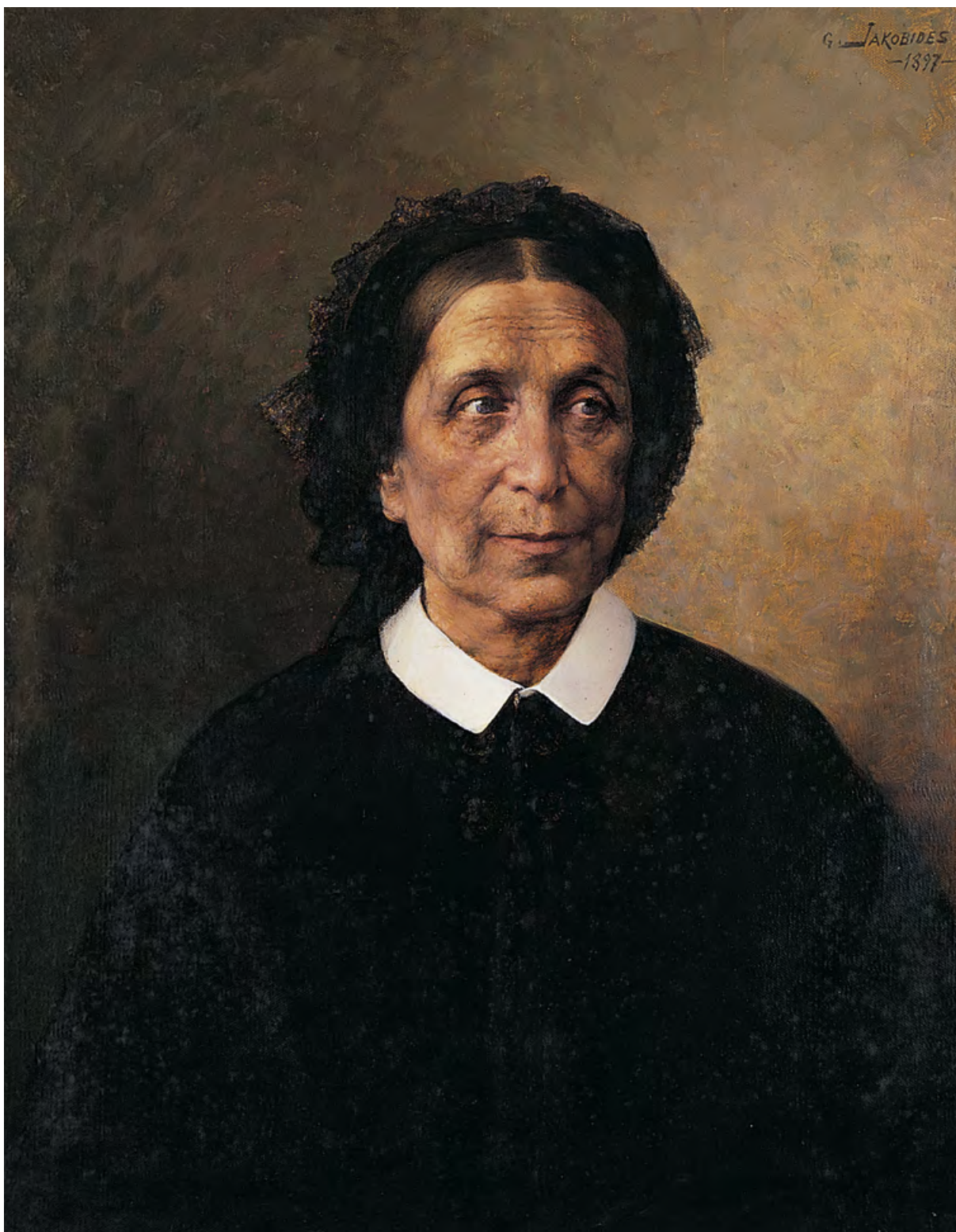
Στο τέλος του 19ου αιώνα πολλοί ζωγράφοι, θέλοντας να αποδώσουν τη υπέρτατη ομορφιά, την «ιδέα» του κάλλους, φιλοτεχνούν εξιδανικευμένες προσωπογραφίες γυναικών τις οποίες χαρακτηρίζουν ως «καλλονές», προσθέτοντας αυτή τη λέξη στον τίτλο του έργου. Λόγω της ευρείας διάδοσης αυτών των εικόνων μέσω των εντύπων, συχνά συναντάται το ίδιο πρόσωπο με διαφορετική ενδυμασία, πότε ως μεγαλοαστή κυρία, συχνά, όμως, με εθνική ενδυμασία, στο πλαίσιο της ιδεολογίας της ανάδειξης εθνικών χαρακτηριστικών που κυριαρχεί στην Ευρώπη το τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα.



129. Προσωπογραφία Ελληνίδας Καλλονής, 1892
Λάδι σε μουσαμά, 53,3 x 43,1 εκ
Συλλογή Βαγγέλη Χρόνη

130. Η Ηθοποιός Πάστα, π. 1900
Παστέλ, 77 x 60 εκ
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου

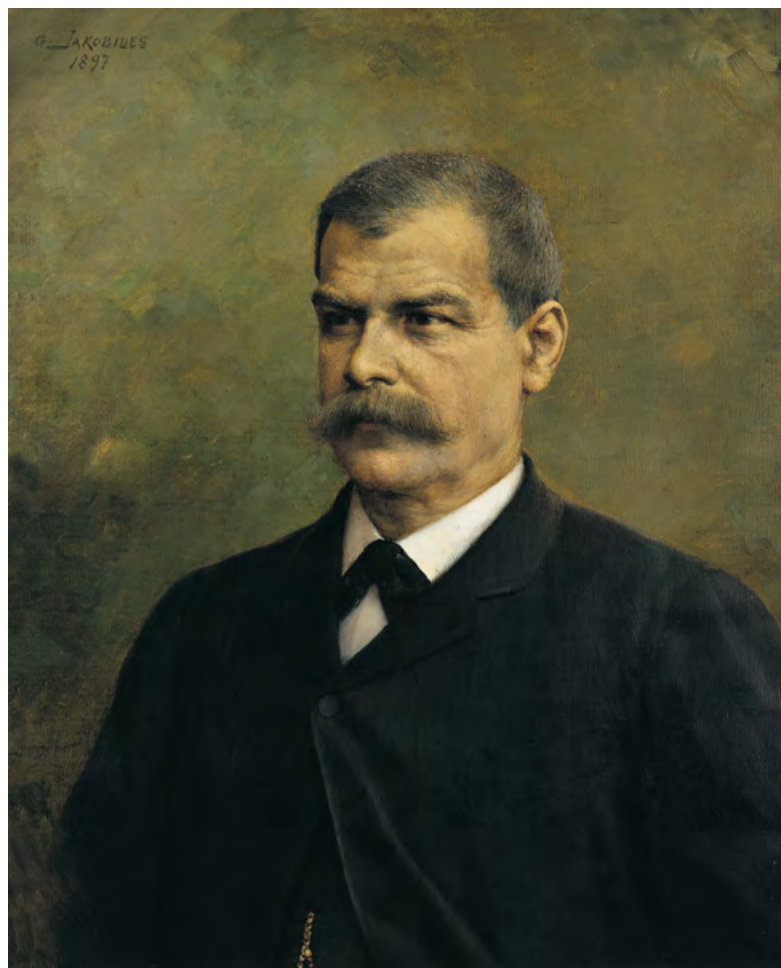




131. Προσωπογραφία Κυρίας Λαγωνίκου, 1897
Λάδι σε μουσαμά, 71 x 58 εκ.
Ιδιωτική συλλογή



132. Προσωπογραφία Κυρίας Σκαραμαγκά, 1895
Λάδι σε μουσαμά, 67 x 52 εκ.
Ιδιωτική συλλογή



133. Προσωπογραφία Π. Σκαραμαγκά, 1897
Λάδι σε μουσαμά, 71 x 58 εκ.
Ιδιωτική συλλογή



134. Ηλικιωμένη με Ουλή στο Μάγουλο
Κάρβουνο σε χαρτόνι, 50 x 40 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη

135. Ηλικιωμένη Γυναίκα
Μολύβι σε χαρτί, 44 x 33 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου





136. Προσωπογραφία Κυρίας Λαγωνίκου, 1897
Λάδι σε μουσαμά, 72 x 58 εκ.
Ιδιωτική συλλογή



137. *Εσπερινό Ανάγνωση*, [1898]

Λάδι σε μουσαμά, 62 x 76 εκ.

Ιδιωτική συλλογή

138. *Η Τουαλέτα*, (Προσωπογραφία Μέλπως Χατζηλουκά) π. 1887-1893

Λάδι σε μουσαμά, 66 x 45 εκ.

Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου

Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη





139. Προτομή Νικηφόρου Λύτρα, [1900]
Γύψος, 64 x 33 x 20 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου

140. Προσωπογραφία Στεφάνου Στρέιτ, [1901]
Λάδι σε μουσαμά, 113 x 90 εκ.
Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος Α.Ε.





141. Προσωπογραφία
της Μικρής Σταμπουλοπούλου, 1902
Λάδι σε μουσαμά, 125 x 80 εκ.
Συλλογή "Πινακοθήκης Κουβουτσάκη"

142. Προσωπογραφία
της Κυρίας Στεφάνου Ράλλη
και της Κόρης της, 1905
Λάδι σε μουσαμά, 129 x 100 εκ.
Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας -
Μουσείο Γ.Ι. Κατσιόγρα





143. Προσωπογραφία Παύλου Μελά, π. 1904
Κάρβουνο σε χαρτί, 100 x 80 εκ.
Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων



144. Προσωπογραφία Παύλου Μελά, [1904]
Λάδι σε μουσαμά, 130 x 80 εκ.
Εθνικό Ιστορικό Μουσείο



145. Προσωπογραφία
Παύλου Μελά, π. 1904
Λάδι σε μουσαμά, 140 x 90 εκ.
Μέτσοβο, Πινακοθήκη Ε. Αβέρωφ



146. Προσωπογραφία
Νικολάου Μαυροκορδάτου,
1904

Λάδι σε μουσαμά,
128 x 74 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη
και Μουσείο
Αλεξάνδρου Σούτζου
Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη

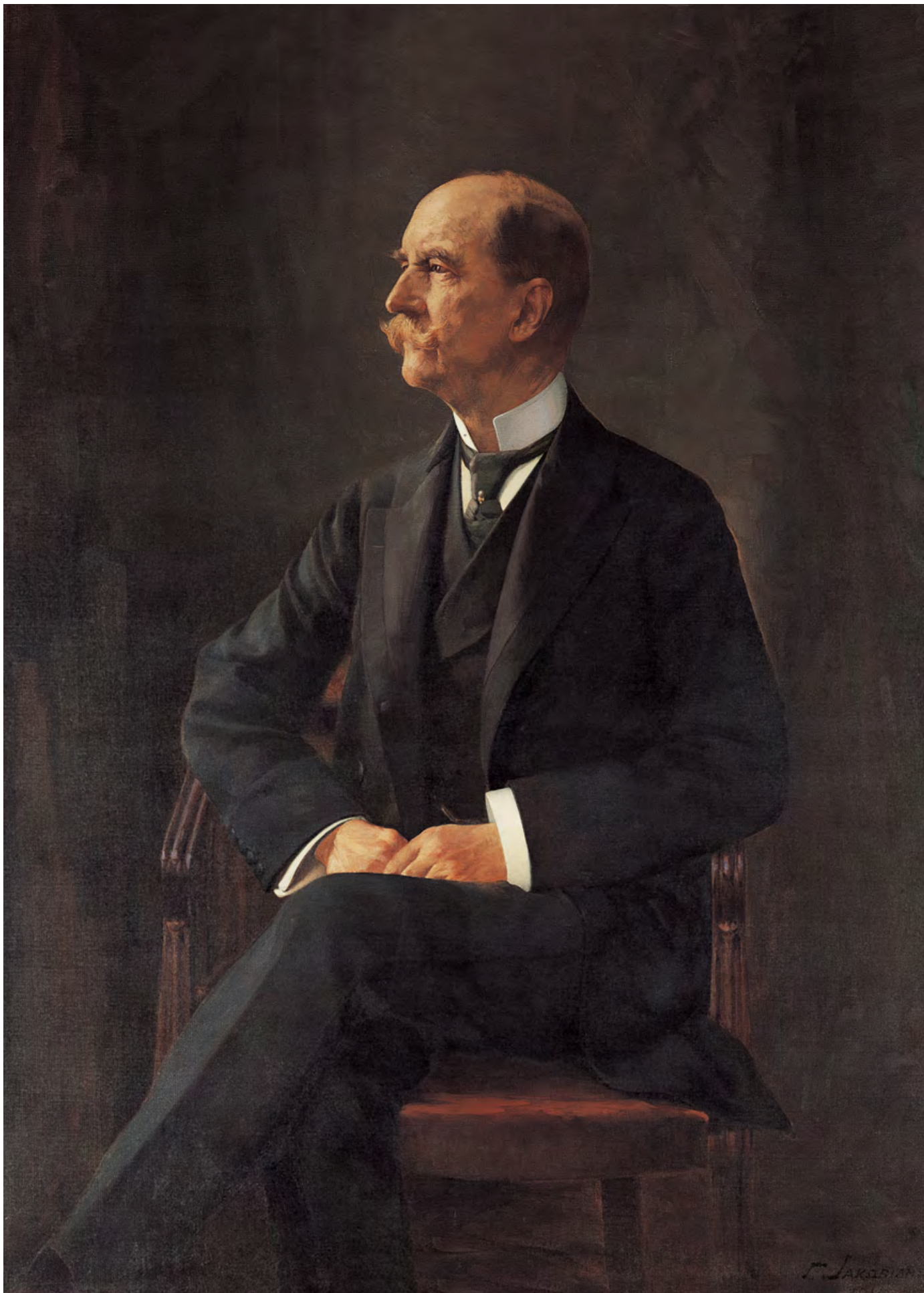


147. Προσωπογραφία
Σπύρου Μερκούρη, 1914
Λάδι σε μουσαμά, 100 x 75 εκ.
Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων



148. Προσωπογραφία Βασίλισσας Σοφίας, 1915
 Λάδι σε μουσαμά, 139 x 96 εκ.
 Μέτσοβο, Πινακοθήκη Ε. Αβέρωφ

149. Προσωπογραφία Βασιλιά Γεωργίου Α', 1914
 Λάδι σε μουσαμά, 190 x 148 εκ.
 Εθνικό Ιστορικό Μουσείο

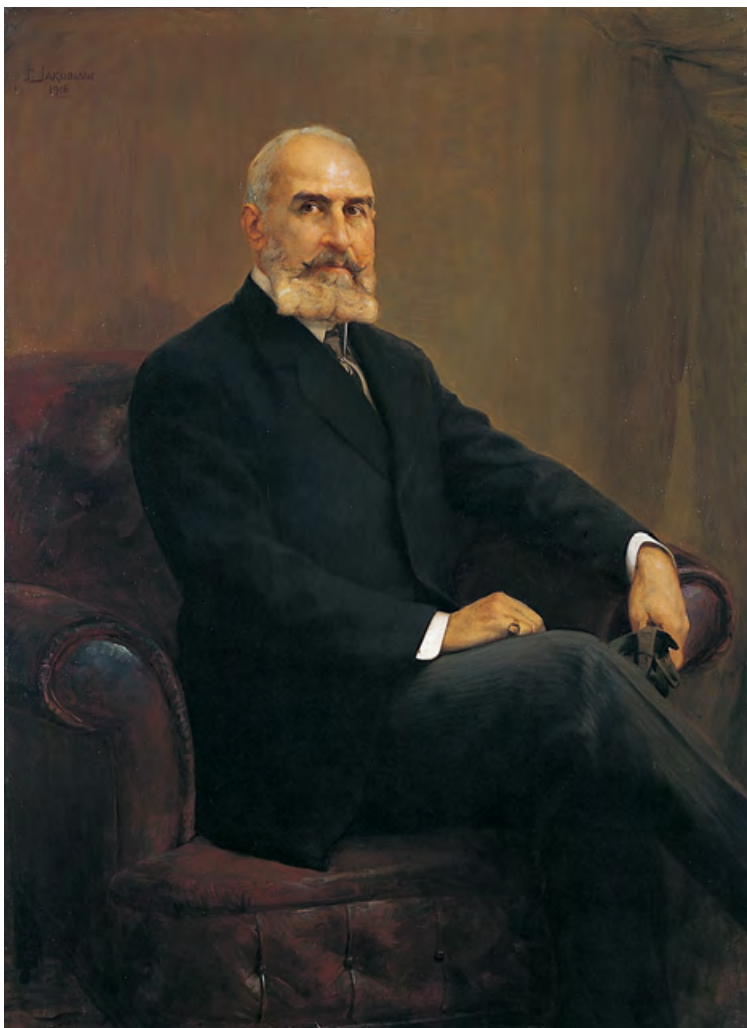




150. Προσωπογραφία Όθωνος Τετενέ, π. 1915
Λάδι σε μουσαμά, 140 x 98 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου

151. Προσωπογραφία Μαριάνθης Τετενέ, π. 1915
Λάδι σε μουσαμά, 140 x 98 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου





152. Προσωπογραφία Ιωάννη Βαλαωρίτη, 1916
Λάδι σε μουσαμά, 138 x 110 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου



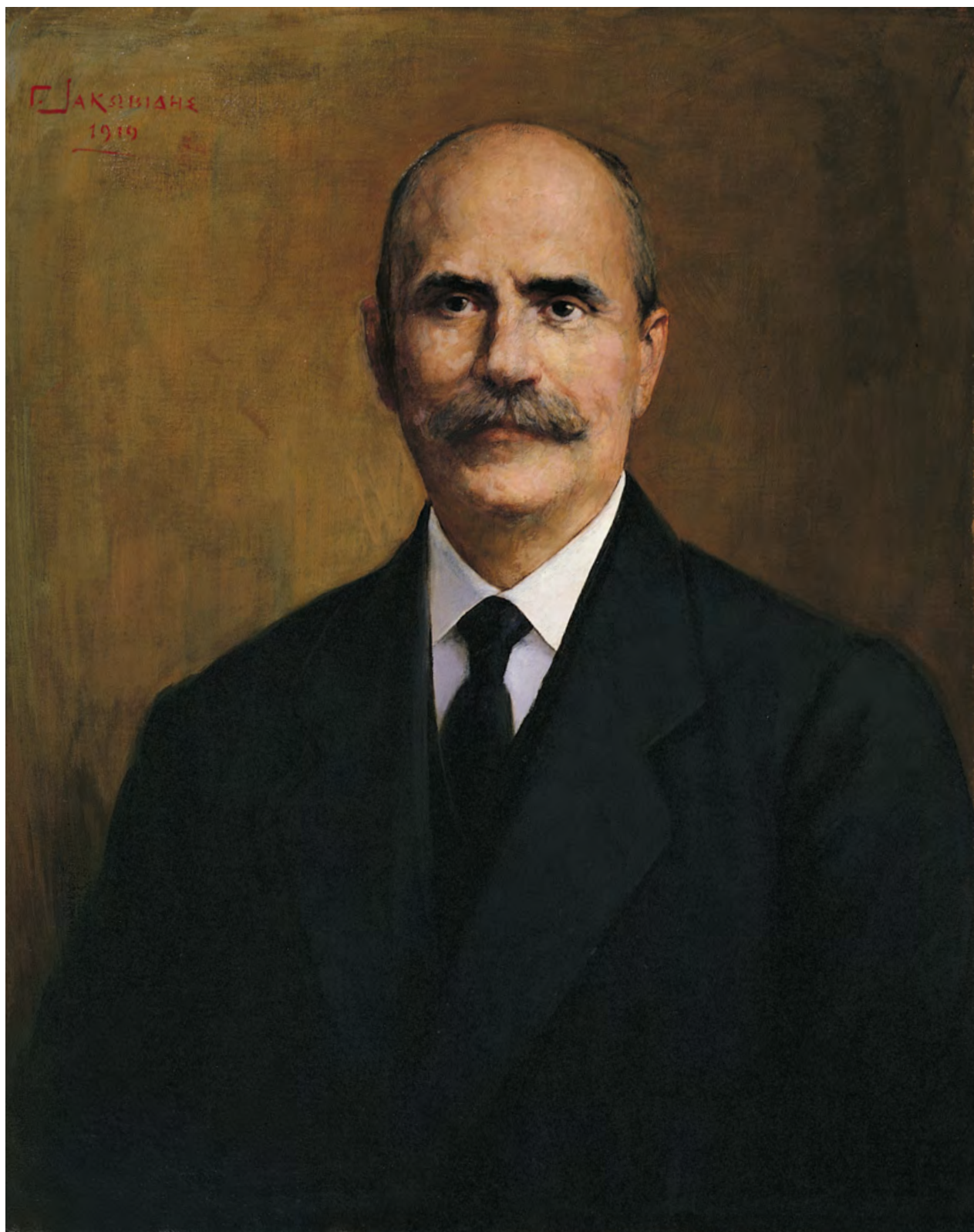
153. Προσωπογραφία Νικολάου Διομήδη, [1906]
Λάδι σε μουσαμά, 115 x 90 εκ.
Συλλογή Νικολάου Πετσάλη-Διομήδη



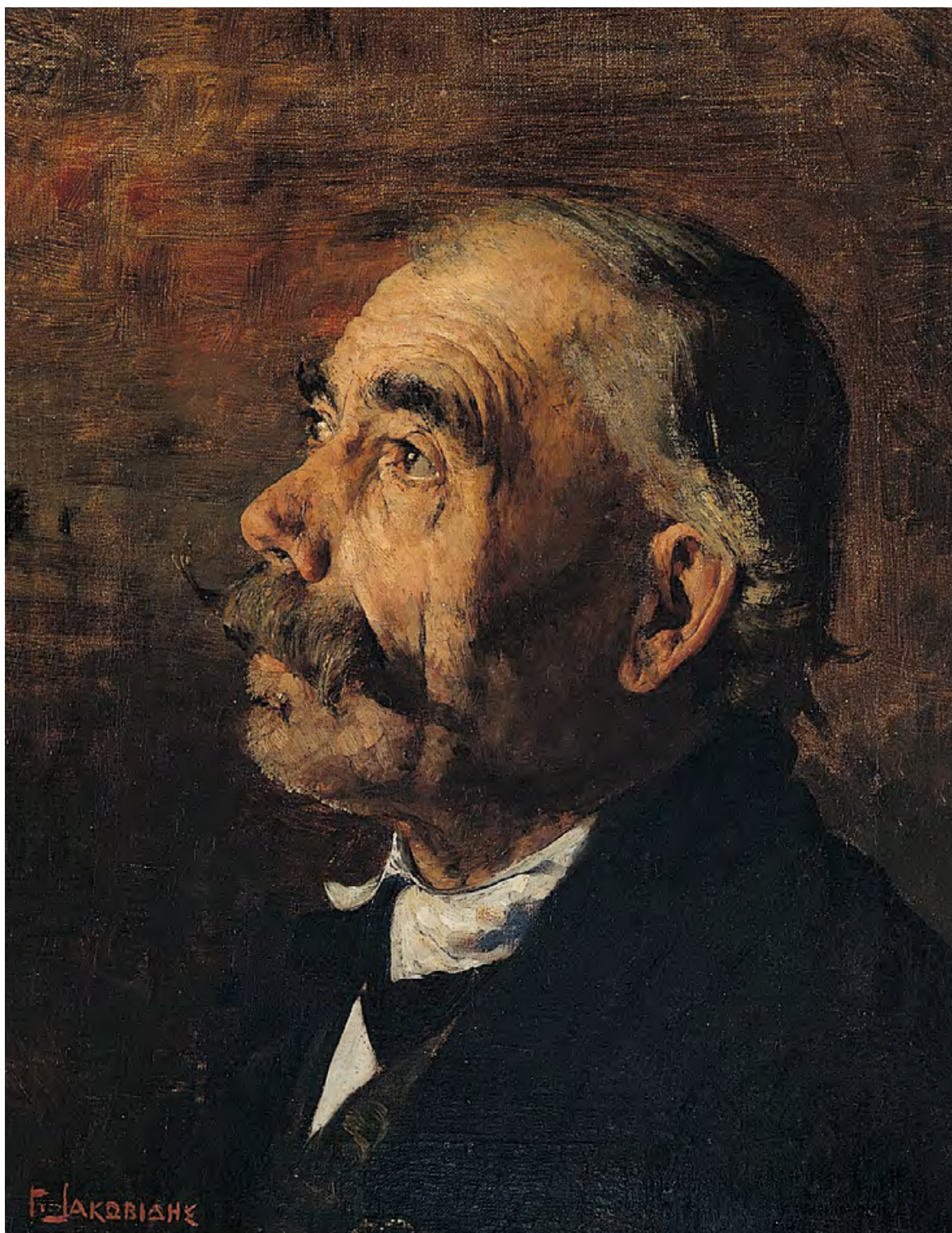
154. *Μητέρα και Κοριτσάκι*, 1919
Λάδι σε μουσαμά, 91 x 45 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη
και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου



155. Προσωπογραφία
Ιωάννη Αθανασιάκη, 1907
Λάδι σε μουσαμά, 82 x 61 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη
και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου



156. Προσωπογραφία
Ιωάννη Κωστόπουλου, 1919
Λάδι σε μουσαμά, 80 x 64 εκ.
Συλλογή Alpha Bank



157. Κεφάλι Γέροντα
Λάδι σε μουσαμά, 43 x 35,5 εκ.
Μουσείο Μπενάκη

158. Προσωπογραφία Αντωνίου Μάτσα, 1907
Λάδι σε μουσαμά, 84 x 68 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου

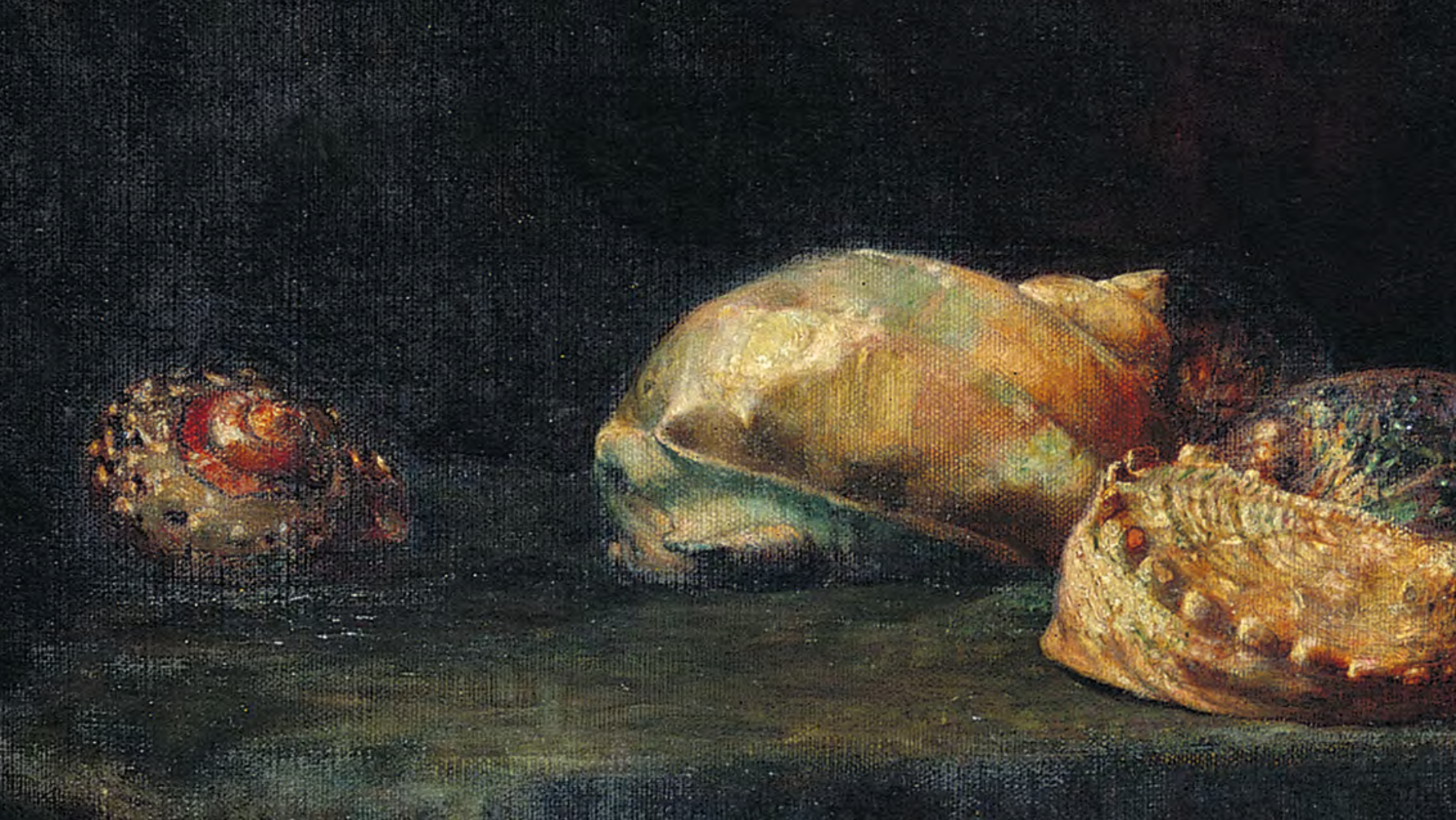




159. Προσωπογραφία Παύλου Κουντουριώτη, 1916
Λάδι σε μουσαμά, 88 x 70 εκ.
Πολεμικό Ναυτικό. Πλοίο-Μουσείο Θωρηκτό «Γ. Αβέρωφ»



160. Προσωπογραφία Στρατηγού Καλλέργη, [1914]
Λάδι σε μουσαμά, 70 x 56 εκ.
Συλλογή Ευαγγέλου Ηλ. Αγγελάκου



Νεκρές φύσεις και ανθογραφίες
μια συνεχής ενασχόληση



Στο μέσο του 19ου αιώνα, εποχή κατά την οποία η θεματογραφία της ζωγραφικής από ιστορική και ιδεαλιστική γίνεται καθημερινή και ρεαλιστική, η απεικόνιση του τοπίου και της νεκρής φύσης κατακτούν συνεχώς έδαφος. Ιδιαίτερα η Νεκρή Φύση δεν παύει, για τους καλλιτέχνες της εποχής αυτής όπως και για τους παλαιότερους, να αποτελεί ερέθισμα και πρόκληση για μια ζωγραφική επιδεξιότητας με υψηλή τεχνική και γνώση, στην προσπάθειά τους να αποδείξουν την ικανότητά τους στην περιγραφή των αντικειμένων όσο το δυνατόν περισσότερο ζωντανά και φυσικά, τόσο ώστε η απεικόνισή τους να φθάνει στα όρια της οφθαλμαπάτης. Με την προσήλωσή τους στις αξίες της καθαρής ζωγραφικής, όσον αφορά τη σύνθεση και την αξιοποίηση του φωτός και της σκιάς στην απόδοση των χρωματικών τονικοτήτων, δίνουν ζωή σε απλά, καθημερινά αντικείμενα, τα οποία αποκτούν αυτόνομη υπόσταση, εφόσον πλέον δεν απαιτείται οποιαδήποτε πρόφαση για την απεικόνισή τους. Με έντονη κοινωνική σφραγίδα, αφού ως ζωγραφικό είδος η Νεκρή Φύση κατά την εποχή της ακμής της στην Ολλανδία εξέφραζε την πλέον ευημερούσα τάξη, την αστική, συχνά περιορίζεται στη λιγότερο φιλόδοξη μορφή μεγέθους, στον πίνακα δωματίου που παράλληλα με την ηθογραφική σκηνή, έκφραση και αυτή της καθημερινότητας, προορίζεται κυρίως για τη διακόσμηση των σπιτιών. Ο Ιακωβίδης, κατέχοντας σαφώς τους κανόνες της σύνθεσης στη διάταξη των αντικειμένων, χρησιμοποιεί τα κλασικά πρότυπα για την απόδοση της νεκρής φύσης, όπως αυτά διασώθηκαν από την παράδοση. Παράλληλα, όμως, δίνει στο φως που πέφτει σ' αυτά πρωταγωνιστικό ρόλο και με τον έντονο σκιοφωτισμό και το λαμπερό χρώμα επιδιώκει την όσο το δυνατόν μεγαλύτερη πιστότητα στην απόδοσή τους. Κύριο μέλημά του είναι η ανάδειξη της υλικής, απτής υφής των αντικειμένων, ενώ στις ανθογραφίες του, είδος στο οποίο με ιδιαίτερη αγάπη θα ασχοληθεί μετά την επιστροφή του στην Αθήνα, η απόδοση της δροσιάς, της ευαισθησίας, της ζωντάνιας είναι αυτή που συμβαδίζει με τους στόχους για μια ζωγραφική αληθινή, πιστή στην πραγματικότητα.



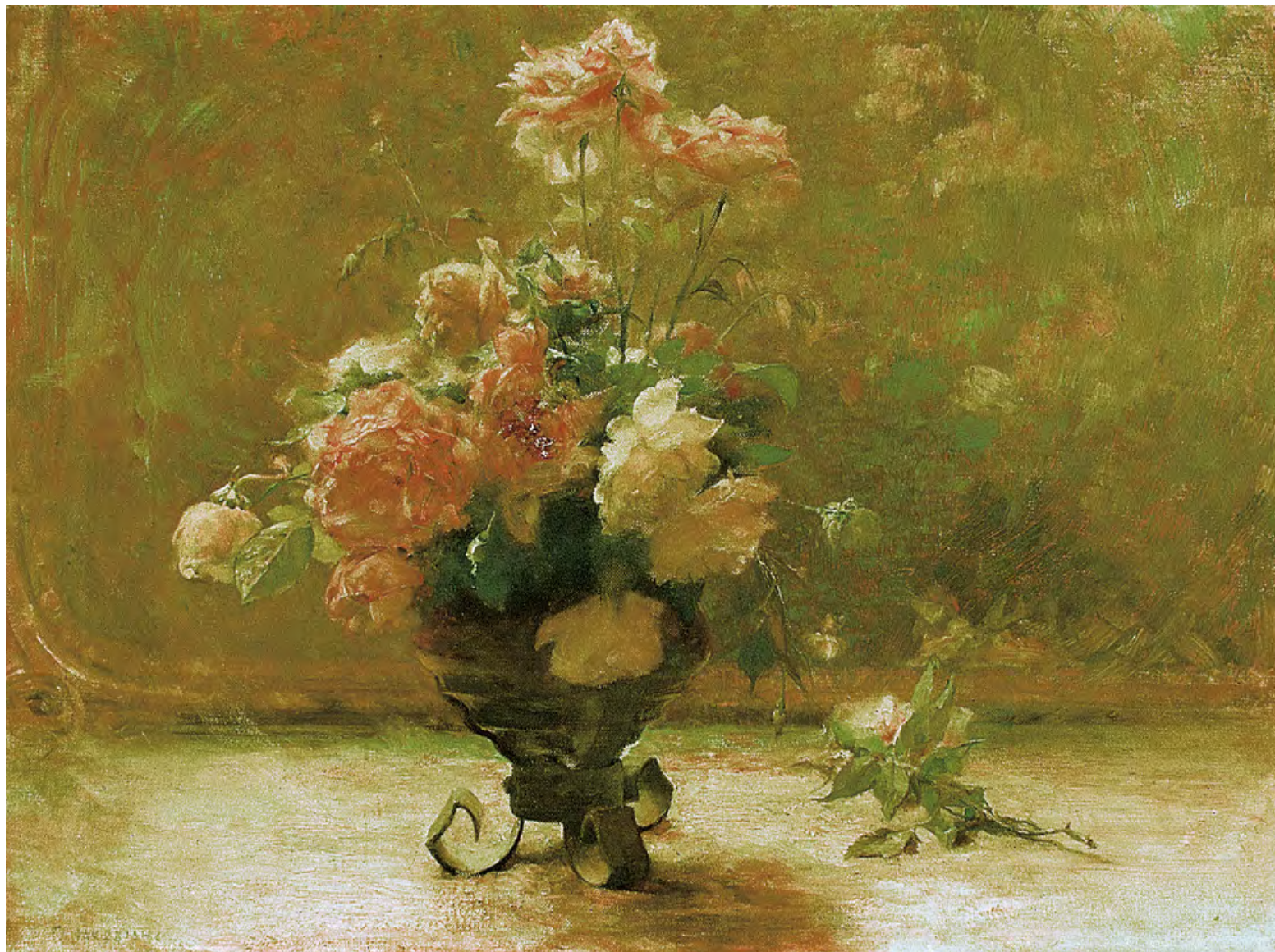
161. Νεκρή Φύση με Φρούτα και Καράφα, π. 1885-1890
Λάδι σε μουσαμά, 42 x 50 εκ.
Ιδιωτική συλλογή



162. Φρούτα σε Δίσκο με Καράφα, π. 1885-1890
Λάδι σε μουσαμά, 39 x 50 εκ.
Ιδιωτική συλλογή



163. Νεκρή Φύση με Κοχύλια, [1899]
Λάδι σε μουσαμά, 39,5 x 70 εκ.
Ιδιωτική συλλογή



165. Ρόδα, [1902]

Λάδι σε μουσαμά, 60 x 82 εκ.

Ιδιοκτησία Eurobank

166. Νεκρή Φύση με Ροδάκινα, π. 1905

Λάδι σε μουσαμά, 47 x 75 εκ.

Ιδιωτική συλλογή

167. Νεκρή Φύση με Κυδώνια, 1909

Λάδι σε μουσαμά, 41 x 77 εκ.

Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου





168. Γαρίφαλα, 1918

Λάδι σε μουσαμά, 53 x 68 εκ.

Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου

169. Γαρίφαλα, 1916
 Λάδι σε μουσαμά, 67 x 52 εκ.
 Ιδιωτική συλλογή



170. Βάζο με Λουλούδια, π. 1920
 Λάδι σε μουσαμά, 64 x 80 εκ.
 Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου



171. Νεκρή Φύση με Σταφύλια, 1928
Λάδι σε μουσαμά, 45 x 68,5 εκ.
Ιδιωτική συλλογή



172. Δίσκος με Σταφύλια, π. 1920
Λάδι σε μουσαμά, 28,5 x 56 εκ.
Ιδιωτική συλλογή



173. Βάζο με Λουλούδια και Σταφύλια, [1928]
Λάδι σε μουσαμά, 49 x 65 εκ.
Ιδιωτική συλλογή



174. Ρόδια

Σχέδιο σε μουσαμά, 40 x 63 εκ.

Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη

175. Ρόδια

Λάδι σε μουσαμά, 33 x 46 εκ.

Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη

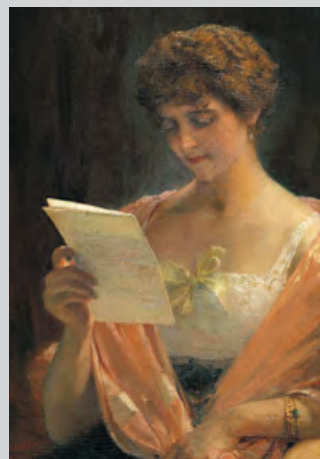




176. Πιατέλα με Όστρακα, Τριαντάφυλλα, Μαργαριτάρια και Σκουλαρίκια, π. 1928
Λάδι σε μουσαμά, 46 x 55 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη

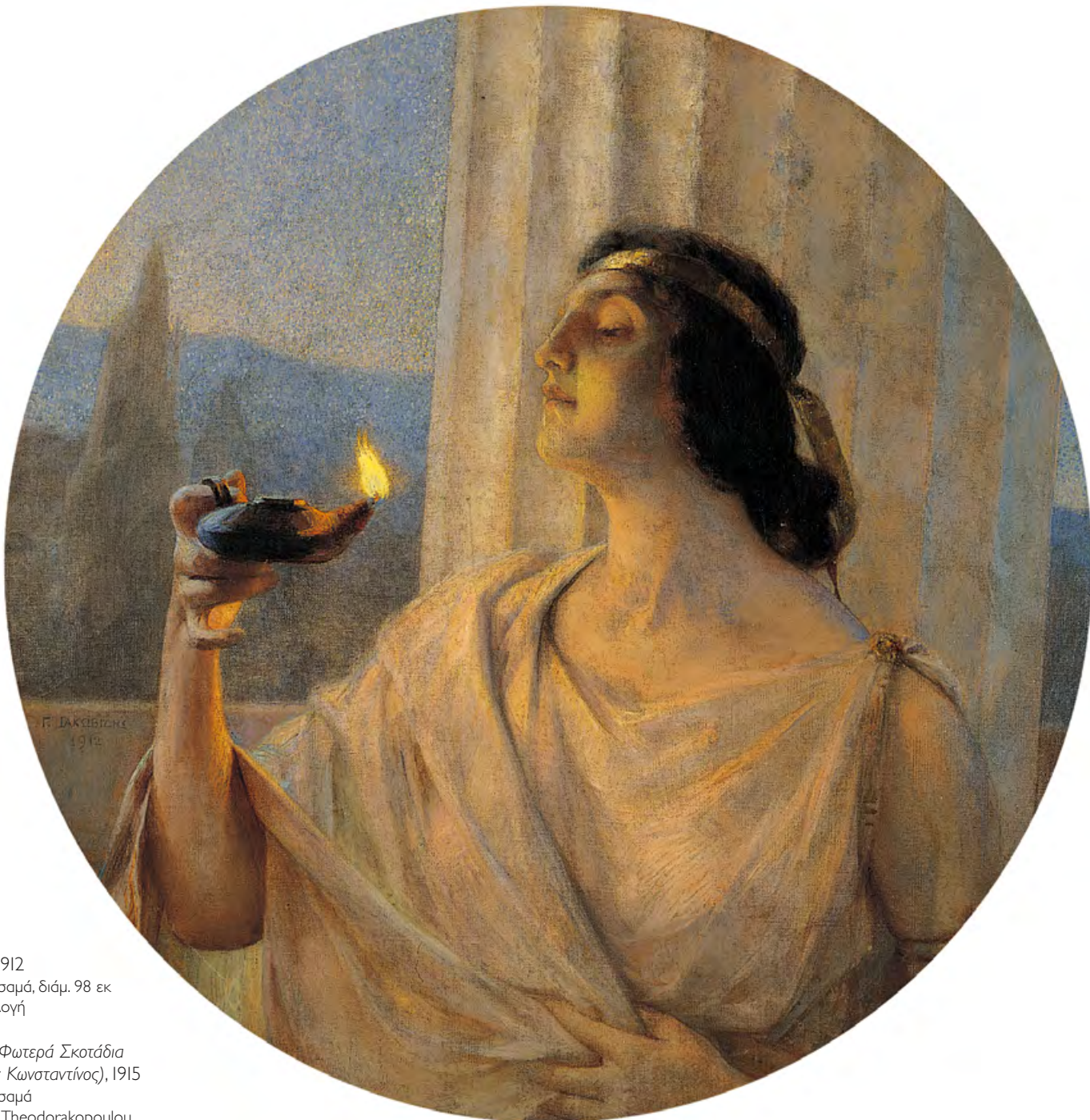


Συμβολιστικές προσπάθειες



Κοινή συνείδηση των αρχών του 20ού αιώνα ήταν η ανάγκη κατανόησης της νεοελληνικής πραγματικότητας, η οποία θα οδηγούσε στη δημιουργία μιας νέας εθνικής τέχνης, που θα εξέφραζε τη βαθύτερη ουσία του πνεύματος του ελληνικού λαού. Παράλληλα με την τοπιογραφία που καταλάμβανε όλο και μεγαλύτερο μέρος στη θεματογραφία των ζωγράφων, αφού η καταγραφή της ελληνικής φύσης με το ιδιαίτερα έντονο φως προσέδιδε στα έργα τους όλα εκείνα τα στοιχεία που μαρτυρούν την αδιάσειστη ενότητα του ελληνικού πνεύματος, σαφήνεια της γραμμής και των περιγραμμάτων, την αρχή του μέτρου και της πειθαρχίας, ο ιδεαλισμός και, κατ' επέκταση, ο συμβολισμός, κερδίζουν έδαφος έναντι του ρεαλισμού ως μέσου έκφρασης. Αρχιτεκτονικά μνημεία συνυφασμένα με την ιδεολογία με την οποία έχουν επενδυθεί από την παράδοση μέσα στους αιώνες, μορφές ιστορικές ή μυθολογικές που εξυμνούν τα ιδεώδη της φυλής, εκφραστικά μέσα που συνταιριάζουν την παράδοση με τους προβληματισμούς των ευρωπαϊκών κινημάτων της εποχής, επισημαίνονται στα έργα των Ελλήνων δημιουργών.

Ο Ιακωβίδης, γνώστης των διεργασιών και των ζυμώσεων που συντελούνταν στην τέχνη ειδικότερα και σε ολόκληρη την πνευματική ζωή του τόπου γενικότερα, παρουσίασε κατά τις πρώτες συμμετοχές του σε εκθέσεις στην Ελλάδα, συνθέσεις στις οποίες προσπάθησε να αγγίξει τα προβλήματα της εποχής. Έτσι δημιούργησε κάποια έργα τα οποία ανάγονται στην ελληνική μυθολογία, τη λαϊκή παράδοση ή την ιστορία, χρησιμοποιώντας εκφραστικά μέσα που πίστευε ότι θα οδηγούσαν σε μια περισσότερο επίκαιρη έκφραση. Στην *Εστιάδα* η αρχαιοπρεπής ενδυμασία, η ελληνική κατατομή του προσώπου που διαγράφεται στις ραβδώσεις ενός κίονα, οι έντονα φωτισμένες κοκκινοκίτρινες αντανάκλασεις και οι ιώδεις τόνοι, χρωματι-



177. Εστιάς, 1912
Λάδι σε μουσαμά, διάμ. 98 εκ
Ιδιωτική συλλογή

178. Από τα Φωτερά Σκοτάδια
(Ο Διάδοχος Κωνσταντίνος), 1915
Λάδι σε μουσαμά
Συλλογή Taki Theodorakopoulou

σμοί οικείοι σε καλλιτέχνες που ακολούθησαν ή άγγιξαν τον συμβολισμό γύρω στο 1900, όπως και ο αρχαιοπρεπής τίτλος, αρκούν για να δικαιωθούν οι προθέσεις του ζωγράφου. Το ίδιο συμβαίνει και στο έργο *Από τα Φωτερά Σκοτάδια*, εμπνευσμένο από τη σύγχρονη ιστορία. Εδώ ο βασιλιάς Κωνσταντίνος, στέκεται αυστηρός και άκαμπτος πάνω σε ένα βράχο, έχοντας ως φόντο τον βαθυκύανο και διάσπαρτο με αστέρια ουρανό. Μέσα στην ίδια αντίληψη για μια ζωγραφική επίκαιρη στο πνεύμα των καιρών ο Ιακωβίδης θα ζωγραφίσει την *Πλατεία Ομονοίας*. Στοιχεία γνωστά από παλαιότερα έργα του, όπως οι σκούρες ενιαίες επιφάνειες στα σκιερά μέρη, συνδυάζονται με έντονα πορτοκαλί και ιώδη χρώματα στα σημεία που πέφτει το φως και στον διάστικτο στους ίδιους τόνους ουρανό, καθώς επιδίωξη του καλλιτέχνη είναι η συμπίεση με τους νεώτερους ζωγράφους.





179. Η Πλατεία Ομονοίας το 1917
Λάδι σε μουσαμά, 60 x 90 εκ.
Ιδιωτική συλλογή



180. Ο Βασιλικός Κήπος με την Ακρόπολη στο Βάθος, [1901]
Λάδι σε μουσαμά, 65 x 80 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη

181. Το Γράμμα, 1919

Λάδι σε μουσαμά, 82 x 60 εκ.

Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου

182. Κόρη με Ρόδα, [1917]

Λάδι σε μουσαμά, 87,5 x 100 εκ

Συλλογή Τράπεζας της Ελλάδος





183. *Επιστολή*, π.1920
Λάδι σε μουσαμά, 85 x 115 εκ
Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων



Η Άνοιξη

Ένα από τα τελευταία έργα της καλλιτεχνικής δημιουργίας του Ιακωβίδη, ζωγραφισμένο το 1927, είναι η *Άνοιξη*, μια σύνθεση με καθαρά ανατολίτικο αισθητικό περιεχόμενο, η σαφής αλληγορία του οποίου προσδιόρισε και τον τίτλο του. Μια νέα, ημίγυμνη γυναίκα είναι ξαπλωμένη σ' έναν καναπέ, στρωμένο με πολύχρωμα κιλίμια, ευφραινόμενη από την ομορφιά αναρίθμητων λουλουδιών που βρίσκονται παντού γύρω της, στο τραπεζάκι, στο πάτωμα, στο μπράτσο του ανάκλιντρου. Η στάση της γυναικείας μορφής, που φαίνεται να απολαμβάνει με ηδυπάθεια το μεθυστικό άρωμα που σκορπούν τα ανθισμένα μπουκέτα, τα διακοσμητικά σχέδια στα καλύμματα του καναπέ, το ανατολίτικο τραπεζάκι με τη στιλπνή χάλκινη επιφάνεια παραπέμπουν στη γεμάτη τρυφνότητα και νωχέλεια ατμόσφαιρα της Ανατολής. Παράλληλα, η χαλαρή στάση της τη συνδέει απευθείας με τις "Αφροδίτες" του Tiziano, ενώ η κομψή χάρη της, τα περιποιημένα, σύμφωνα με τη μόδα, μαλλιά της παραπέμπουν στις αντίστοιχες δημιουργίες νεότερων καλλιτεχνών, οι οποίοι, χωρίς μυθολογικές ή θρησκευτικές προφάσεις, τολμούν να απεικονίσουν γυμνό το γυναικείο σώμα, έτοιμο και με επίγνωση να προσφέρει τα θέλητρά του.

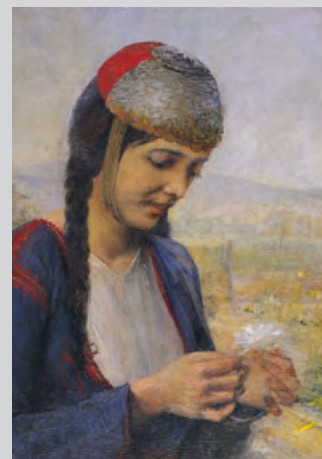
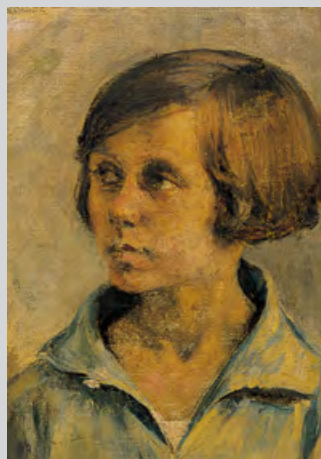
Η ζωγραφική αυτή, η οποία στην πλήρη ακμή της στο τέλος του 19ου αιώνα και ως τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, βρήκε ευρεία ανταπόκριση στο κοινό της εύπορης αστικής τάξης μέσα από τις μεγάλες διεθνείς εκθέσεις και τα salons, οριοθετεί συγχρόνως και το κλείσιμο μιας ολόκληρης εποχής που χαρακτήριζαν η ασφάλεια, η άνεση, η ευδαιμονία. Την ανατροπή των ιδεολογιών, που επέφερε ο Α' Παγκόσμιος Πόλεμος σε ολόκληρη την Ευρώπη, θα συναντήσουμε αντίστοιχα και κατά προέκταση στον ελληνικό χώρο μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή και κατά την οδυνηρή προσπάθεια ανασύνταξης των πνευματικών δυνάμεων του Ελληνισμού. Δεν είναι καθόλου άστοχη η παρατήρηση του Γεώργιου Θεοτοκά ότι ο 19ος αιώνας κλείνει οριστικά στην Ελλάδα το 1922, κι εμείς θα μπορούσαμε να πούμε ότι ολόκληρη αυτή η εποχή σφραγίστηκε από το έργο ενός μεγάλου δημιουργού.



184. Άνοιξη, 1927
Λάδι σε μουσαμά, 120 x 168 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη



Το τέλος



Παρά την αμείωτη συμμετοχή του στα κοινά μετά την επιστροφή του στην Ελλάδα, ο Ιακωβίδης συνεχίζει παράλληλα και την καλλιτεχνική δημιουργία. Οι παραγγελίες προσωπογραφιών συνεχίζονται έως το θάνατό του, ενώ η ανάγκη του για προσωπική δημιουργία συχνά εκφράζεται με έργα που αφορούν το οικείο περιβάλλον του, τα οποία φιλοτεχνεί με ένα τελείως διαφορετικό τρόπο, όπως δείχνει μια σειρά πορταίτων αγαπημένων του προσώπων: τα εγγόνια του, Γιώργος, Άγλα και Φούλα και ο αγαπητός φίλος του Γεώργιος Χατζόπουλος, που φιλοτέχνησε γύρω στο 1930. Οι προσωπογραφίες αυτές ζωγραφισμένες με ελεύθερη και αυθόρμητη γραφή, προικισμένη με όλη τη δροσιά της στιγμιαίας έμπνευσης, χαρακτηρίζονται από το *non finito*, αφού το ενδιαφέρον του καλλιτέχνη δεν εστιάζεται στην απόδοση της λεπτομέρειας αλλά στην καταγραφή της πρώτης ιδέας. Έτσι το σκιτσάρισμα και η ανεπιτήδευτη πινελιά καθιστούν το χρώμα πρωταρχικό στοιχείο της δομής του πίνακα. Στα πορτρέτα του Γιώργου και της Φούλας, στα οποία το σχέδιασμα είναι εντονότερο, η διεισδυτική ματιά του καλλιτέχνη δεν ενδιαφέρεται παρά μόνο για την απόδοση του ιδιαίτερου εκείνου στοιχείου που χαρακτηρίζει την προσωπικότητα του κάθε παιδιού και που εστιάζεται στο πρόσωπο και κυρίως στο βλέμμα. Στα άλλα δύο, της Άγλας και του Χατζόπουλου που είναι λίγο προγενέστερα, το χρώμα είναι περισσότερο συμπαγές και το περίγραμμα πυκνότερο.

Αλλά και εδώ, η στενή και οικεία σχέση του καλλιτέχνη με τα απεικονιζόμενα πρόσωπα καθιστά τα έργα αυτά ψυχογραφικές απεικονίσεις. Στην προσωπογραφία της Άγλας, μάλιστα, το καλοδουλεμένο φόντο στις ροζ-μωβ αποχρώσεις και διάσπαρτο με μπλε-πράσινες κοφτές πινελιές, δοσμένες με την τεχνική του πουαντιγισμού, συνοψίζει την εμπειρία του καλλιτέχνη για το ρόλο του χρώματος και την αξία, την

185. Ο Γιώργος, 1931
Λάδι σε μουσαμά, 24 x 32 εκ.
Ιδιωτική συλλογή

186. Η Άγλα
Μάρμαρο, 43 x 30 x 24 εκ.
Ιδιωτική συλλογή

187. Η Φούλα
Λάδι σε μουσαμά, 27 x 35 εκ.
Ιδιωτική συλλογή





188. Η Άγλα, 1927
Λάδι σε μουσαμά,
49 x 38,5 εκ.
Ιδιωτική συλλογή

οποία αποκτά αυτό μέσω του φωτός. Φανερώνει επίσης τη στενή σχέση που τον συνδέει με την απεικονιζόμενη, η οποία τον οδηγεί στην απόδοση της ιδιαίτερης ψυχικής κατάστασής της. Την αγάπη του για την εγγονή του Άγλα και το ενδιαφέρον του για το παιδικό προσωπάκι της αποδεικνύει και η φιλοτέχνηση της προτομής της σε πηλό. Ο Ιακωβίδης, στο τέλος πια του βίου του και με αφορμή τα εγγόνια του, επιστρέφει στην τόσο γνωστή και οικεία ενασχόλησή του, την απεικόνιση των παιδιών. Τώρα, όμως, δεν είναι τα καπρίτσια τους και οι χαριτωμένες ασχολίες τους που τραβούν το ενδιαφέρον του αλλά η διείσδυση στα βάθη της ψυχής τους, την οποία πετυχαίνει με την τρυφερή ματιά του παππού και την αυστηρή συγκέντρωση στο ουσιώδες, όπως επιβάλλει η ωριμότητα.



189. Κοπέλα με Μαργαρίτα, π. 1930
 Λάδι σε μουσαμά, 65 x 50 εκ.
 Ιδιωτική συλλογή



190. Κοπέλα με Μαργαρίτα, π. 1930
 Λάδι σε μουσαμά, 65 x 50 εκ.
 Ιδιωτική συλλογή

191. Ο Ζωγράφος Γεώργιος Χατζόπουλος, 1930
 Λάδι σε μουσαμά, 99 x 76 εκ.
 Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
 Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη





Εικονογραφήσεις - Μετάλλια



Μετά την άφιξή του στην Αθήνα ο Ιακωβίδης, λόγω της θέσης του στη νεοϊδρυθείσα Πινακοθήκη αλλά και των στενών του σχέσεων με τους ανθρώπους της Κυβέρνησης και των Ανακτόρων, απέκτησε ιδιαίτερο κύρος στην αθηναϊκή κοινωνία. Έτσι εκτός από τις παραγγελίες προσωπογραφιών δέχεται και πλήθος προτάσεων, επίσημων ή φιλικών, για να φιλοτεχνήσει διαφημίσεις, διπλώματα, εικονογραφήσεις λογοτεχνικών κειμένων, αναμνηστικών μεταλλίων, παρασήμων, νομισμάτων. Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι το 1901 φιλοτέχνησε τρία σχέδια για την έκδοση των «Απάντων του Σολωμού» από τη βιβλιοθήκη Μαρασλή, το 1902 η Εθνική Τράπεζα του ανέθεσε τη σύνθεση του μεταλλίου για τον εορτασμό της πεντηκονταετηρίδας της, το 1909 σχεδιάζει μετάλλιο για το Ωδείο Αθηνών, από το 1910 ως το 1920 τα περισσότερα από τα νομίσματα που κυκλοφόρησαν καθώς και τα μετάλλια του Ελληνοτουρκικού Πολέμου 1912-1913 και του Ελληνοβουλγαρικού πολέμου 1913.

Εδώ θα πρέπει να επισημανθεί ότι η μεγάλη σχεδιαστική ικανότητα του Ιακωβίδη και η ενασχόλησή του από παλιά με τη γλυπτική σίγουρα συνετέλεσαν στην εύκολη αποδοχή των προτάσεων που του έγιναν για να φιλοτεχνήσει τόσο τις εικονογραφήσεις ή τα διαφημιστικά μηνύματα όσο και τα νομίσματα ή τα μετάλλια. Και τα δύο αυτά είδη καλλιτεχνικής δημιουργίας, που βασίζονται στον λιτό τρόπο σύλληψης του θέματος, έχουν ως βασικό εκφραστικό μέσο τη γραμμή, η οποία οφείλει να συμπυκνώνει το περιεχόμενο της παράστασης και να εξάγει την ουσία. Επιπλέον το καθορισμένο σχήμα και η περιορισμένη επιφάνεια των μεταλλίων απαιτεί σαφή γνώση των αρχών της σύνθεσης και των δυνατοτήτων της ύλης κατά το πλάσιμό της για την απόδοση των όγκων.



192.1. Προσχέδιο για την α' όψη του μεταλλίου
Μολύβι σε χαρτί, διαμ. 35 εκ.
Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος Α.Ε.



192.2. Γ. Σταύρου, Μ. Ρενιέρης, Π. Καλλιγας, Σ. Στρέιτ
Μεταφορά σε μάρμαρο, 15 x 29 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη



192.3. Πρόπλασμα για την α' όψη του μεταλλίου
Μεταφορά σε χαλκό, διαμ. 35 εκ.
Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος Α.Ε.



192.4 Πρόπλασμα για την β' όψη του μεταλλίου
Μεταφορά σε χαλκό, διαμ. 35 εκ.
Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος Α.Ε.



192. Μετάλλιο Πεντηκονταετηρίδας Εθνικής
Τράπεζας της Ελλάδος, [1902]
α' όψη: Προσωπογραφίες των τεσσάρων
Διοικητών. Γ. Σταύρου,
Μ. Ρενιέρης, Π. Καλλιγας, Σ. Στρέιτ
β' όψη: Το μέγαρο της Τράπεζας
Άργυρος, διάμ. 7 εκ.
Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος Α.Ε.



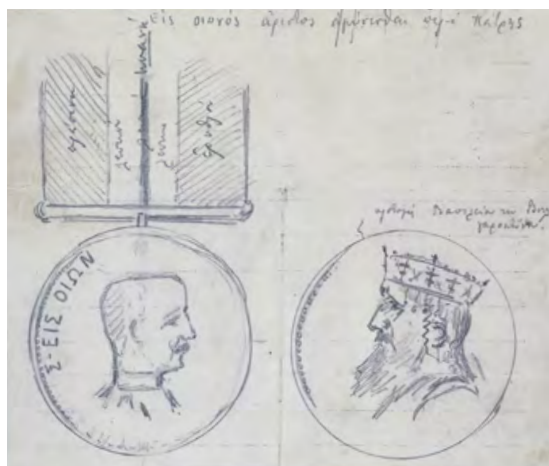
193. Μετάλλιο Ωδείου Αθηνών, [1909]
193.1. Ανδρέας και Ιφιγένεια Συγγραύ
Ύψος, διάμ. 35εκ.
Πρόπλασμα α' όψης
Ιδιωτική συλλογή

193.2. Αρμονία-Απόδοση από το έργο του Ν. Γύζη
Πρόπλασμα β' όψης
Ύψος, διάμ. 33,5εκ.
Ιδιωτική συλλογή



194. Μετάλλιο Ελληνοτουρκικού Πολέμου, 1912-1913
 α' όψη: Σταυρός με το βασιλικό στέμμα και το μονόγραμμα του Γεωργίου Α'
 β' όψη: Δάφνινο στεφάνι με επιγραφή «Μακεδονία, Ήπειρος, Αρχιπέλαγος»
 Χαλκός, διάμ. 3 εκ.
 Ιδιωτική συλλογή

194.1 Πρόπλασμα β' όψης
 Γύψος, διαμ. 30 εκ.
 Συλλογή Τράπεζας της Ελλάδος



195. Μετάλλιο Ελληνοβουλγαρικού Πολέμου 1913
 α' όψη: Ο βασιλιάς Κωνσταντίνος
 β' όψη: Ο Βασίλειος Βουλγαροκτόνος
 Χαλκός, διάμ. 3 εκ.
 Ιδιωτική συλλογή

195.1. Μελέτη για τις δύο όψεις του μεταλλίου
 Μολύβι σε χαρτί, 17 x 20,5 εκ.
 Ιδιωτική συλλογή

195.2. Πρόπλασμα για την β' όψη του μεταλλίου
 Γύψος, διαμ. 30 εκ.
 Συλλογή Τράπεζας της Ελλάδος



196. Νόμισμα της μιας δραχμής, 1910

α' όψη: Κεφαλή του Γεωργίου Α', επιγραφή με το όνομά του και χρονολογία 1910

β' όψη: Η Θέτις επάνω σε θαλάσσιο ίππο, φέρνοντας στον Αχιλλέα τα όπλα που εκάλκευσε ο Ήφαιστος.

Αργυρό, διάμ. 2,33 εκ.

Ελληνική Νομισματική Εταιρία



197. Δίδραχμο, 1911

α' όψη: Κεφαλή του Γεωργίου Α', επιγραφή με το όνομά του και χρονολογία 1911

β' όψη: Η Θέτις επάνω σε θαλάσσιο ίππο, φέρνοντας στον Αχιλλέα τα όπλα που εκάλκευσε ο Ήφαιστος.

Αργυρό, διάμ. 2,7 εκ.

Ελληνική Νομισματική Εταιρία



198. Δεκάλεπτο, 1922

α' όψη: Το στέμμα με την επιγραφή «Βασιλείον της Ελλάδος» και τη χρονολογία 1921

β' όψη: 10 λεπτά και κλάδος ελαίας

Αλουμίνιο, διάμ. 2,1 εκ.

Ελληνική Νομισματική Εταιρία

Κατάλογος έργων

Συντομογραφίες

Υ.: υπογραφή

Μ.: μονόγραμμα

Χρ.: χρονολογία

κ.: κάτω

δ.: δεξιά

μ.: μέσο

α.: αριστερά

π.: πάνω

Η χρονολογία τίθεται μεταξύ αγκυλών όταν δεν αναγράφεται πάνω στο έργο, αλλά τεκμηριώνεται από βιβλιογραφικές αναφορές.

Ι. Κόρη με πανέρι, 1874

Κάρβουνο σε χαρτί, 110 x 70 εκ.
Υ. Χρ. κ. δ. *Γ. Ιακωβίδης 1874*
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σού-
τζου
Συλλογή Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη, αριθ. 907

Πρόκειται πιθανώς για το έργο που παρουσιάστηκε
στην Έκθεση των Ολυμπίων του 1875, με τίτλο
“Νέα χωρική, σκιαγραφία εκ φύσεως”.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Ολύμπια, 1875, περίοδος 3η, υπό της επί των Ολυμπίων και
των Κληροδοτημάτων επιτροπής, Αθήνα 1878, σ. 118
ΧΡΗΣΤΟΥ, εικ. 9
ΛΥΔΑΚΗΣ, Ιστορία, εικ. 365
ΙΑΚΩΒΙΔΗ, εικ. σ. 17
MENTZAΦΟΥ, σ. 18-20, 333, εικ.Ι

2. Η Μεγαρίτισσα

Λάδι σε μουσαμά, 60 x 50 εκ.
Υ. δ. μ.: *Γ. Ιακωβίδης*
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σού-
τζου
Συλλογή Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη, αριθ. 101

Από βιβλιογραφικές αναφορές έχουμε την πληρο-
φορία ότι το έργο έφερε χρονολογία 1869. Η ίδια
χρονολογία αναγράφεται και στην κάρτα του έργου
στο αρχείο του Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη. Προφανώς
είναι λανθασμένη γιατί το έτος αυτό ο Ιακωβίδης
ήταν μόλις δεκαέξι ετών και ακόμη δεν είχε εγγρα-
φεί στο Σχολείο των Τεχνών. Ανήκε στη συλλογή
Γιαννουκάκη.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
ΦΡΑΝΤΖΙΣΚΑΚΗΣ, εικ. 139
ΧΡΗΣΤΟΥ, σ. 238 - 239, 252 - 253, εικ. 15
ΛΥΔΑΚΗΣ, Ιστορία, σ. 226, εικ. 364
ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ, σ. 186
ΚΟΥΡΙΑ, σ. 56, εικ. ΙΙ
*MENTZAΦΟΥ - ΠΟΛΥΖΟΥ ΟΛΓΑ, λήμμα «Η Μεγαρί-
τισσα», in πατ. έκθ. Το παιδί στη Νεοελληνική Τέχνη, 1993, σ.*
69, εικ. σ. 68
MENTZAΦΟΥ, σ. 24, 333, εικ. 6

3. Ο αλήτης, 1875

Λάδι σε μουσαμά, 101 x 74 εκ.
Υ. Χρ. κ. δ. μ.: *Γ. Ιακωβίδης 1875*
Ιδιωτική συλλογή

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
MENTZAΦΟΥ, σ. 20-21, 333, εικ. 2

4. Βοσκόπουλο

Λάδι σε μουσαμά, 102 x 72,5 εκ.
Ανυπόγραφο
Συλλογή Δημητρίου Κοντομηνά

Έργο των σπουδαστικών χρόνων του στο Σχολείο
των Τεχνών. Παρουσιάστηκε στην Παγκόσμια
Έκθεση του Παρισιού το 1878. Δημοπρατήθηκε από
τον οίκο Stavros Mihalarias Art, το Μάρτιο 1990 ως
Άγνωστος.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
VERON 1878, σ. 779
AGATHONΙΚΟΥ, σ. 26
MENTZAΦΟΥ, σ. 24-26, 333, εικ. 7

5. Κόρη με ρόκα και αδράχτι, 1876

Λάδι σε μουσαμά, 190 x 100 εκ.
Υ. Χρ. κ. δ.: *Γ. Ιακωβίδης 1876*
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σού-
τζου
Συλλογή Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη, αριθ. 684

Με το έργο αυτό κέρδισε το α΄ βραβείο, κατά την
αποφοίτησή του από το Σχολείο των Τεχνών το
1877, και την υποτροφία για το Μόναχο. Στο τελάρo
υπάρχει το όνομα *Γ. Ιακωβίδης*. Ανήκε στην οικογέν-
εια του καλλιτέχνη. Αγοράστηκε από τον Ευριπίδη
Κουτλίδη.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Αρχείο Εθνικής Πινακοθήκης-Μουσείου Αλεξάνδρου
Σούτζου
ΧΡΗΣΤΟΥ, εικ. 17
ΛΥΔΑΚΗΣ, Ιστορία, σ. 226, εικ. 366
ιακωβίδη, σ. 18, 25
MENTZAΦΟΥ, σ. 20-24, 333, εικ. 4

6. Σπουδή ανδρικού γυμνού, 1877

Μολύβι σε χαρτί, 48 x 36 εκ.
Υ. Χρ. κ. δ. *Γ. Ιακωβίδης τελειόφοιτος 1877*
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σού-
τζου
Συλλογή Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη, αριθ. 926

Σπουδή γυμνού στο Σχολείο των Τεχνών, όπως επι-
βεβαιώνεται από την επιγραφή “τελειόφοιτος” και
τη χρονολογία 1877.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
ΛΥΔΑΚΗΣ, Ιστορία, εικ. 363
MENTZAΦΟΥ, σ. 29, 334, εικ. 10

7. Ο αλήτης

Λάδι σε μουσαμά, 94 x 74 εκ.
Ανυπόγραφο
Ιδιωτική συλλογή

Υπάρχει και δεύτερη εκδοχή του έργου σε ιδιωτική
συλλογή στην Αθήνα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
ΛΥΔΑΚΗΣ, Ιστορία, εικ. 367
MENTZAΦΟΥ, σ. 29, 333, εικ. 9

8. Ανδρικό γυμνό, 1877

Λάδι σε μουσαμά, 194 x 97 εκ.
Υ. Χρ.κ.δ. *Γ. ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ*
Συλλογή Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών.

Μετά τη συντήρηση του έργου αποκαλύφθηκε υπο-
γραφή και χρονολογία. Η χρονολογία 1877 βρίσκε-
ται στην κάτω δεξιά άκρη του πίνακα, είναι όμως
δυσδιάκριτη, ενώ η υπογραφή διαβάζεται ευχερέ-
στερα. Τις πληροφορίες οφείλουμε στο κ.Δασκαλο-
θανάση, καθηγητή στην ΑΣΚΤ.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
ΧΑΤΖΗΓΙΑΝΝΑΚΗ ΑΝΝΑ, «Θησαυροί στα υπόγεια της
τέχνης», Έψιλον - Ελευθεροτυπία, 18 Αυγούστου 1991, εικ. σ.
10
MENTZAΦΟΥ, σ. 26-29, 333, εικ. 27

9. Η ανθοδέσμη

Λάδι σε μουσαμά, 64 x 41 εκ.
Υ. κ.δ. *G. Jakobides*
Ιδιωτική συλλογή

Το έργο εκτέθηκε στην Παγκόσμια Έκθεση του
Παρισιού το 1878, με τον τίτλο “Νέα χωρική της
Αττικής” και στη Διαρκή Έκθεση του Καλλιτεχνικού
Συλλόγου του Μονάχου το 1879. Μπορεί να ταυτι-
στεί με το πρώτο έργο που αναφέρει ο Ιακωβίδης
στο σημειωματάριό του με τον τίτλο “Ελληνίς”.
Δημοπρατήθηκε στις 26 Νοεμβρίου 1990 από τον
οίκο Stavros Mihalarias Art.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Σημειωματάριο έργων Ιακωβίδη
VERON 1878, σ. 779
AGATHONΙΚΟΥ, σ. 26
Εστία, έτος Δ' (1879) τόμ. 8, Δελτίον της Εστίας, 22 Ιουλίου
1879, αριθ. 134, σ. 2
Ημερολόγιο 1992. Η γυναίκα στην Ελληνική Ζωγραφική, κείμε-
να Όλγα Μεντζαφού, εκδ. Αδάμ, Αθήνα 1992
MENTZAΦΟΥ, σ. 37-38, 334, εικ. 13

10. Κρέουσα, 1896

Λάδι σε μουσαμά, 73 x 100 εκ.
Υ. Χρ. κ. δ. *G. ΙΑΚΟΒΙΔΕΣ 1896*
Ιδιωτική συλλογή

Απότμημα της σύνθεσης αρ.Ι *Η Κρέουσα*, φιλοτε-
κνημένο αρκετά χρόνια αργότερα το 1896. Ανήκε
στη συλλογή Ε. Παπαστράτου.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Ημερολόγιο 1992. Η γυναίκα στην Ελληνική Ζωγραφική, κείμε-
να Όλγα Μεντζαφού, εκδ. Αδάμ, Αθήνα 1992
MENTZAΦΟΥ, σ. 48, 335, εικ. 31

11. Η κρίση του Πάρη

Λάδι σε μουσαμά, 36 x 26 εκ.
Ανυπόγραφο
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σού-
τζου
Συλλογή Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη, αριθ. 631

Ανήκε στην οικογένεια του ζωγράφου

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
MENTZAΦΟΥ, σ. 54-56, 336, εικ. 35

12. Η κρίση του Πάρη

Λάδι σε μουσαμά, 35 x 27 εκ.
Ανυπόγραφο
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Συλλογή Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη, αριθ. 630

Ανήκε στην οικογένεια του ζωγράφου

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
MENTZAΦΟΥ, σ. 54-56, 336, εικ. 36

13. Η κρίση του Πάρη

Λάδι σε μουσαμά, 34 x 64 εκ.
Μ. κ. α. G. J.
Ιδιωτική συλλογή

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ, σ. 81
MENTZAΦΟΥ, σ. 54-56, 335, εικ. 33

14. Η κρίση του Πάρη

Λάδι σε μουσαμά, 23 x 36 εκ.
Ανυπόγραφο
Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας-Μουσείο Γ. Ι. Κατσί-
γρα

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
κατ. έκθ. *Νεοελληνική Τέχνη. Συλλογή Γ. Ι. Κατσίγρα*, Δήμος
Λάρισας, Δημαρχείο, 1982, σ. 35, εικ. 19
ΓΑΛΕΡΙΔΗΣ ΙΩΑΝΝΗΣ, *Μυθολογικές παραστάσεις στους*
Νεοέλληνες ζωγράφους του 19ου και των αρχών του 20ού
αιώνα, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα
1990, σ. 21
MENTZAΦΟΥ, σ. 54-56, 335, εικ. 34

15. Αλληγορική σύνθεση, 1889

Λάδι σε μουσαμά, 23 x 33 εκ.
Υ. κ. δ. Γ. ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ
Συλλογή Φαίδωνα Κιμπάρη

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
ΚΩΤΙΔΗΣ, σ. 241, εικ. 118
MENTZAΦΟΥ, σ. 60, 336, εικ. 39 (εκ παραδρομής το έργο
αναφέρεται ως ανυπόγραφο)

16. Αφροδίτη και Έρωτας, 1879

Μολύβι σε χαρτί, 13 x 8,5 εκ.
Χρ. κ. δ. 79
Ιδιωτική συλλογή
Η χρονολογία '79 πρέπει να τοποθετήθηκε μεταγε-
νέστερα. Φέρει επίσης μονογραφή του γιου του
καλλιτέχνη. Ανήκει στην οικογένεια του ζωγράφου.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
MENTZAΦΟΥ, 336, εικ. 40

17. Αφροδίτη και Έρωτας, 1879

Μολύβι σε χαρτί, 13 x 8,5 εκ.
Μ. Χρ. κ. α. G. J. 79
Ιδιωτική συλλογή
Η χρονολογία '79 πρέπει να τοποθετήθηκε αργότε-
ρα. Ανήκει στην οικογένεια του ζωγράφου.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
MENTZAΦΟΥ, 336, εικ. 41,

18. Μυθολογική σκηνή (Ιφιγένεια εν Ταύροις), 1886

Λάδι σε μουσαμά, 94 x 63 εκ.
Μ. Χρ. κ. δ. G. J. 86
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σού-
τζου
Συλλογή Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη, αριθ. 186

Η χρονολογία 86 φαίνεται ότι προστέθηκε μεταγε-
νέστερα, όπως συμπεραίνεται από το διαφορετικό
τύπο γραφής της υπογραφής. Ανήκε στην οικογέ-
νεια του ζωγράφου.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
ΧΡΗΣΤΟΥ, εικ. 11
ΛΥΔΑΚΗΣ, *Ιστορία*, σ. 226, εικ. 368
ΓΑΛΕΡΙΔΗΣ ΙΩΑΝΝΗΣ, *Μυθολογικές παραστάσεις στους*
Νεοέλληνες ζωγράφους του 19ου και των αρχών του 20ού
αιώνα, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα
1990, σ. 54
MENTZAΦΟΥ, σ. 56- 58, 336, εικ. 37

19. Η Θεά Τύχη

μολύβι σε χαρτόνι, 14,2 x 10,8 εκ.
Ανυπόγραφο
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σού-
τζου
Συλλογή Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη, αριθ. 1399/α

Φέρει σφραγίδα "εκ των του Γεωργίου Ιακωβίδου-
1933". Αγοράστηκε από την κυρία Μιχαήλ Γ. Ιακωβί-
δου, σύμφωνα με το αρχείο του Ιδρύματος Ε. Κουτ-
λίδη.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
MENTZAΦΟΥ, 336, εικ. 42

20. Μυθολογική μορφή

Μολύβι και χρωματιστό κραγιόνι σε χαρτόνι, 7 x
6,2 εκ.
Ανυπόγραφο
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σού-
τζου
Συλλογή Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη, αριθ. 1399/ε

Φέρει σφραγίδα "εκ των του Γεωργίου Ιακωβίδου-
1933". Αγοράστηκε από την κυρία Μιχαήλ Γ. Ιακωβί-
δου, σύμφωνα με το αρχείο του Ιδρύματος Ε. Κουτ-
λίδη.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
MENTZAΦΟΥ, σ. 336, εικ. 43

21. Θλιμμένη κόρη, 1879

Λάδι σε μουσαμά, 64 x 54 εκ.
Υ. κ. δ. Γ. Ιακωβίδης 1879
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σού-
τζου
Συλλογή Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη, αριθ. 2

Στο αρχείο του Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη αναφέρεται
ότι αγοράστηκε από την Γκαλερί Ζεό.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
ΧΡΗΣΤΟΥ, εικ. 14
MENTZAΦΟΥ, σ. 58-60, 336, εικ. 38

22. Αλληγορία (Νεότητα - Γήρας)

Μολύβι σε χαρτί, 24 x 34 εκ.
Υ. κ. α. Γ. ΙΑΚ.
Συλλογή Ιδρύματος Α. Γ. Λεβέντη
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Συλλογή Α. Γ. Λεβέντη. *Πίνακες Ελλήνων Ζωγράφων του 19ου*

και 20ού αιώνα, επιμ. Εβίτα Αράπογλου, εκδ. Ιδρύματος Α. Γ.
Λεβέντη, Αθήνα 1989, σ. 44 - 45, αριθ. 26
MENTZAΦΟΥ, σ. 46, 334, εικ. 25

23. Σπουδή ανδρικού γυμνού

Μολύβι σε χαρτόνι, 50 x 35 εκ.
Ανυπόγραφο
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σού-
τζου
Συλλογή Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη, αριθ. 956

Ανήκε στην οικογένεια του ζωγράφου. Φέρει σφρα-
γίδα "εκ της κληρονομίας Γεωργίου Ιακωβίδη 1933"
και μονογραφή του γιου του Μιχαήλ Ιακωβίδη.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
MENTZAΦΟΥ, σ. 46, 334, εικ. 14

24. Σπουδή γυμνού άνδρα

Μολύβι σε χαρτόνι, 50 x 36 εκ.
Ανυπόγραφο
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σού-
τζου
Συλλογή Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη, αριθ. 924

Ανήκε στην οικογένεια του ζωγράφου. Φέρει σφρα-
γίδα "εκ της κληρονομίας Γεωργίου Ιακωβίδη 1933"
και υπογραφή του γιου του Μιχαήλ Ιακωβίδη.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
MENTZAΦΟΥ, σ. 46, 334, εικ. 1

25. Σπουδή γέροντα - πλάγια όψη

Μολύβι σε χαρτόνι, 50 x 32 εκ.
Ανυπόγραφο
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σού-
τζου
Συλλογή Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη, αριθ. 955

Ανήκε στην οικογένεια του ζωγράφου. Φέρει σφρα-
γίδα "εκ της κληρονομίας Γεωργίου Ιακωβίδη 1933"
και υπογραφή του γιου του Μιχαήλ Ιακωβίδη.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
MENTZAΦΟΥ, σ. 46, 334, εικ. 16

26. Σπουδή γυμνού άνδρα

Μολύβι σε χαρτόνι, 52 x 36 εκ.
Ανυπόγραφο
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σού-
τζου
Συλλογή Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη, αριθ. 927

Ανήκε στην οικογένεια του ζωγράφου. Φέρει σφρα-
γίδα "εκ της κληρονομίας Γεωργίου Ιακωβίδη 1933"
και υπογραφή και μονογραφή του γιου του Μιχαήλ
Ιακωβίδη.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
MENTZAΦΟΥ, σ. 46, 334, εικ. 17

27. Σπουδή γυμνού άνδρα

Μολύβι σε χαρτί, 35,5 x 42 εκ.
Υ. κ. α. Γ. Ιακωβίδης
Συλλογή της Τράπεζας της Ελλάδος

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
MENTZAΦΟΥ, σ. 46, εικ. 18, 334

28. Σπουδή ανδρικού γυμνού
Μολύβι σε χαρτί, 50 x 34 εκ.
Υ. κ. α. Γ. Ιακωβίδης.
Πινακοθήκη Κουβουτσάκη

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
MENTZAΦΟΥ, σ. 46, 335, εικ. 26α

29. Σπουδή ανδρικού γυμνού
Μολύβι σε χαρτί, 49 x 34 εκ.
Υ. κ. δ. Γ. Ιακωβίδης.
Πινακοθήκη Κουβουτσάκη

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
MENTZAΦΟΥ, σ. 46, 335, εικ. 26β

30. Σπουδή γυμνού νέου
Μολύβι σε χαρτί, 50 x 35 εκ.
Ανυπόγραφο
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σού-
τζου
Συλλογή Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη, αριθ. 958

Ανήκε στην οικογένεια του ζωγράφου. Φέρει σφρα-
γίδα “εκ της κληρονομίας Γεωργίου Ιακωβίδη 1933”
και υπογραφή και μονογραφή του γιου του Μιχαήλ
Ιακωβίδη.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
MENTZAΦΟΥ, σ. 46, 334, εικ. 19

31. Σπουδή γυμνού άνδρα
Κάρβουνο σε χαρτί, 62 x 40 εκ.
Ανυπόγραφο
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σού-
τζου
Συλλογή Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη, αριθ. 953

Ανήκε στην οικογένεια του ζωγράφου. Φέρει σφρα-
γίδα “εκ της κληρονομίας Γεωργίου Ιακωβίδη 1933”
και υπογραφή του γιου του Μιχαήλ Ιακωβίδη.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
MENTZAΦΟΥ, σ. 46, 334, εικ. 24

32. Σπουδή γυμνού άνδρα
Κάρβουνο σε χαρτί, 62 x 48 εκ.
Ανυπόγραφο
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σού-
τζου
Συλλογή Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη, αριθ. 923

Ανήκε στην οικογένεια του ζωγράφου. Φέρει σφρα-
γίδα “εκ της κληρονομίας Γεωργίου Ιακωβίδη 1933”
και υπογραφή του γιου του Μιχαήλ Ιακωβίδη.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
MENTZAΦΟΥ, σ. 46, 334, εικ. 22

33. Το γήρας
Κάρβουνο και μολύβι σε χαρτί, 164 x 102 εκ.
Ανυπόγραφο

Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σού-
τζου
Συλλογή Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη, αριθ. 1182

Με το έργο αυτό συμμετείχε σε διαγωνισμό στην
Ακαδημία του Μονάχου. Εκτός από την υπογραφή
φέρει στο κάτω μέρος και επιγραφή δυσανάγνω-
στη. Ανήκε στην οικογένεια του ζωγράφου

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
MENTZAΦΟΥ, σ. 46, 334, εικ. 23

34. Σπουδή γυμνού άνδρα
Μολύβι σε χαρτόνι, 47 x 30 εκ.
Ανυπόγραφο
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σού-
τζου
Συλλογή Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη, αριθ. 988

Ανήκε στην οικογένεια του ζωγράφου. Φέρει σφρα-
γίδα “εκ της κληρονομίας Γεωργίου Ιακωβίδη 1933”
και υπογραφή και μονογραφή του γιου του Μιχαήλ
Ιακωβίδη.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
MENTZAΦΟΥ, σ. 46, 334, εικ. 20

35. Τα βάσανα του παππού
Μολύβι σε χαρτί, 14 x 10 εκ.
Ανυπόγραφο
Ιδιωτική συλλογή

Σπουδή για την ελαιογραφία αρ. V, *Τα βάσανα του*
παππού, που λανθάνει. Φέρει σφραγίδα « εκ των
του Γεωργίου Ιακωβίδου-1933» και μονογραφή του
γιου του καλλιτέχνη. Ανήκει στην οικογένεια του
καλλιτέχνη.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
MENTZAΦΟΥ, εικ. 62, 338

35α. Τα βάσανα του παππού
Μολύβι σε χαρτί, 14 x 10 εκ.
Ανυπόγραφο
Ιδιωτική συλλογή

Σπουδή για την ελαιογραφία αρ. V *Τα βάσανα του*
παππού, που λανθάνει. Φέρει σφραγίδα « εκ των
του Γεωργίου Ιακωβίδου-1933» και μονογραφή του
γιου του καλλιτέχνη. Ανήκει στην οικογένεια του
καλλιτέχνη.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
MENTZAΦΟΥ, 338, εικ. 61

36. Ο κακός εγγονός
Λάδι σε μουσαμά, 91 x 72εκ.
Υ. π. α. G. JAKOBIDES
Στο τελάρο 1205
Ιδιωτική συλλογή

Το έργο δημοπρατήθηκε από τον Οίκο Stavros
Mihalarias Art στις 21 Νοεμβρίου 1989. Ανήκε στη
συλλογή Hans Stamn, έως το 1925. Την ίδια χρονιά
εκτέθηκε στο Ντύσελντορφ και στη συνέχεια και

έως το 1984 ανήκε στη συλλογή Hermann
Schrader. Πρέπει να είναι το έργο που εκτέθηκε
στην έκθεση του Βερολίνου το 1886 και αγοράστη-
κε από τη Δημοτική Πινακοθήκη του Wiesbaden.
Τρεις λόγοι συνηγορούν στην άποψη αυτή: 1. Οι
διαστάσεις του έργου είναι περίπου ίδιες με εκείνες
των έργων που έστειλε σε σημαντικές συμμετοχές
(π.χ. Γιαγιά και εγγονή, Η μητρική στοργή, Η αγαπη-
μένη της γιαγιάς). 2. Ο Pietch στην κριτική του για
τα έργα της Έκθεσης του Βερολίνου, δημοσιεύει
εικόνα του «Κακού εγγονού» χωρίς χρονολογία
στην υπογραφή. 3. Παρόλο που η Δημοτική Πινα-
κοθήκη του Wiesbaden δεν επιβεβαίωσε την πλη-
ροφορία αυτή, το έργο μπορεί πράγματι να αγορά-
σθηκε από το μουσείο αυτό και να πουλήθηκε
μεταγενέστερα, κατά τη γνωστή πρακτική των μου-
σείων της Γερμανίας.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
MENTZAΦΟΥ, 338, εικ. 65

37. Γέρος
Λάδι σε μουσαμά, 36 x 35 εκ.
Υ. π. α. Γ. ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σού-
τζου, αριθ. 1860
Κληροδότημα Αντωνίου Μπενάκη, 1956

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
MENTZAΦΟΥ, 339, εικ. 72

38. Ο κακός εγγονός
Λάδι σε μουσαμά, 38,5 x 28,5 εκ.
Υ. π. α. G. Jakobides
Ιδιωτική συλλογή

Επανάληψη του γνωστού θέματος. Στο τελάρο
φέρει ετικέτα με τα στοιχεία του Ιακωβίδη. Παρό-
μοια ετικέτα συναντάμε και σε άλλα έργα του καλ-
λιτέχνη αλλά και άλλων ζωγράφων, όπως του Γύζη.
Την τοποθετούσε ο κατασκευαστής των πλαισίων
και ανέγραφε τα στοιχεία του καλλιτέχνη.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
MENTZAΦΟΥ, 339, σ. 87, εικ. 67

39. Ο κακός εγγονός
Λάδι σε μουσαμά, 40 x 30 εκ.
Υ. π. α. G. Jakobides
Ιδιωτική συλλογή

Πίσω στον μουσαμά υπάρχει επιγραφή Γ. Ιακωβίδης
1886 και στο τελάρο ετικέτα της Γκαλερί
Heinemann καθώς και ο αριθμός 181...2

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
MENTZAΦΟΥ, σ. 87, 338, εικ. 66

40. Ο άπληστος, 1884
Λάδι σε μουσαμά, 29,6 x 24 εκ.
Υ. Χρ. π. δ. G. JAKOBIDES 1884
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σού-
τζου, αριθ. 6683

Αγορά, 1983

Μπορεί να ταυτισθεί με το έργο που περιγράφεται σε δημοσίευμα γερμανικού περιοδικού με τίτλο «Άπληστος» (Nimmersatt) και αναφέρεται με τον ίδιο τίτλο στο σημειωματάριο του Ιακωβίδη. Στο τελάρο του έργου σημειώνεται: *Monrass & Berth Co Comp. Vergoldenwaaren-Geschäft München*

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Σημειωματάριο έργων Ιακωβίδη
ΛΥΔΑΚΗΣ, Λεξικό, εικ. 5 (σ. 141)
MENTZAΦΟΥ, σ. 88, 339, εικ. 71

41. Ο ακόρταγος

Λάδι σε μουσαμά, 37,5 x 28,5 εκ.

Υ. π. δ. G. *Jacobides*

Cívico Museo Revoltella,

Galleria d' Arte Moderna, Τεργέστη, Ιταλία, αριθ. 284

Επανάληψη τμήματος του έργου αριθ. VI *Ο ακόρταγος*

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Firmiani Franco, Molesì Sergio, *Catalogo della Galleria d' Arte Moderna del Cívico Museo Revoltella*, Τεργέστη 1970, σ. 86, εικ. 189
ΙΑΚΩΒΙΔΗ, εικ. σ. 84
MENTZAΦΟΥ, σ. 88, 341, εικ. 70

42. Το κτένισμα

Λάδι σε μουσαμά, 28 x 22 εκ.

Υ. κ. δ. G. *Jakobides*

Συλλογή Βουλής των Ελλήνων

Επανάληψη του έργου αριθ. 44. Δημοπρατήθηκε από τον Οίκο Christie's στις 29 Νοεμβρίου 1985 στο Λονδίνο και από τον Οίκο Bonhams του Λονδίνου την 1η Απριλίου 2003.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

MENTZAΦΟΥ, εικ. 92, 341

43. Προσωπογραφία ηλικιωμένης γυναίκας με γυαλιά

Κάρβουνο σε χαρτί, 56 x 42 εκ.

Υ. κ. δ. Γ. ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ

Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου

Συλλογή Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη, αριθ. 957

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

MENTZAΦΟΥ, 342, εικ. 93

44. Γιαγιά και εγγονή, 1886

Λάδι σε μουσαμά, 95,5 x 70 εκ.

Υ. Χρ. π. δ. G. *JAKOBIDES/ 1886*

Cívico Museo Revoltella,

Galleria d' Arte Moderna, Τεργέστη, αριθ. 2835

Δωρεά Αμαλίας Musner, Τεργέστη, 1943

Αγοράστηκε την ίδια χρονιά που φιλοτεχνήθηκε, το 1886, από τον φίλο του Μ. Γαλάτη. Εκτέθηκε το 1888 στην Ολυμπιακή Έκθεση των Αθηνών με τίτλο “Το

κτένισμα”. Με αυτόν τον τίτλο αναφέρεται από τον Ιακωβίδη στις επιστολές του, ενώ στο σημειωματάριό του αναγράφεται με τον τίτλο “Η αγαπημένη ασχολία της γιαγιάς”. Στον κατάλογο του Μουσείου Revoltella σημειώνεται με τον τίτλο “Γιαγιά και εγγονή”.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Σημειωματάριο έργων Ιακωβίδη
Εστία, έτος ΙΓ' (1888) τόμ. 25, *Δελτίον της Εστίας*, 20 Μαρτίου 1888, αριθ. 586, σ. 1
Ακρόπολις Φιλολογική, τόμ. Α', έτος Α', 13 Νοεμβρίου 1888, αριθ. 41, σ. 651
Ρωκ Φωκίων, «Μία Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Έκθεσις το 1888», *Νέα Εστία*, τευχ. 274, 15 Μαΐου 1938, σ. 696
Firmiani Franco, Molesì Sergio, *Catalogo della Galleria d' Arte Moderna del Cívico Museo Revoltella*, Τεργέστη 1970, σ. 86, 178 (πίν. 22)
Το Περιοδικό της Μεγάλης Ελληνικής Εγκυκλοπαίδειας, 26 Δεκεμβρίου 1926, εικ. σ. 5
ΙΑΚΩΒΙΔΗ, σ. 238 – 239
MENTZAΦΟΥ, σ. 104-105, 341, εικ. 90

45. Η καινούρια πίπα του παππού, 1886

Λάδι σε μουσαμά, 75 x 50 εκ.

Υ. Χρ. π. δ. G. *IAKOBIDES 1886*

Συλλογή Μαριάννας Λάτση

Παρουσιάστηκε στην Έκθεση του Καλλιτεχνικού Συλλόγου του Μονάχου το 1886 και στη Διεθνή Έκθεση του Βερολίνου το 1891 με τον τίτλο “Καπνιστής”. Έφερε χρονολογία, η οποία μόλις διακρίνεται κάτω από την υπογραφή. Στο τελάρο στην πίσω πλευρά υπάρχει η γνωστή ετικέτα του κατασκευαστή του πλαισίου.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Σημειωματάριο έργων Ιακωβίδη
Εστία, έτος ΙΑ' (1886) τόμ. 22, *Δελτίον της Εστίας*, 14 Σεπτεμβρίου 1886, αριθ. 507, σ. 2
Illustrierte Zeitung, Ιούλιος - Δεκέμβριος 1887, εικ. σ. 668
Internationale Kunstausstellung, Verein Berliner Künstler, 1891, αριθ. 536
Boetticher, σ. 607
ΙΑΚΩΒΙΔΗ, εικ. σ. 30
MENTZAΦΟΥ, σ. 94, 339, εικ. 79

46. Κεφάλι κοριτσιού

Λάδι σε μουσαμά, 45 x 37 εκ.

Ανυπόγραφο

Ιδιωτική συλλογή

47. Στο ατελιέ του πατέρα, 1884

Λάδι σε μουσαμά, 73 x 71 εκ.

Μ. Χρ. κ. δ. G. J. 84

Συλλογή Τράπεζας της Ελλάδος

Αγοράστηκε το 1936 επί διοικήσεως Τσουδερού-Βαρβαρέσου από την οικογένεια του ζωγράφου.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Συλλογή Τράπεζας της Ελλάδος, Ελληνική Ζωγραφική και Χαρακτική, Αθήνα 1993, σ. 18 - 19, εικ. σ. 55
ΙΑΚΩΒΙΔΗ, σ. 168
MENTZAΦΟΥ, 339, εικ. 72

48. Κοριτσάκι με μήλο

Μολύβι και υδατογραφία σε χαρτί, 36 x 26 εκ.

Υ. Χρ. κ. δ. G. *IAKOBIDES 1878*

Ιδιωτική συλλογή

49. Παιδικός καυγάς

Λάδι σε μουσαμά, 42 x 63 εκ.

Υ. κ. δ. Γ. ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ

Ιδιωτική συλλογή

Επανάληψη του αριθ. Χ, *Παιδικός Καυγάς*. Δημοπρατήθηκε από τον Οίκο Sotheby's του Λονδίνου στις 26 Νοεμβρίου 1985, και από τον Οίκο Christie's του Λονδίνου στις 16 Δεκεμβρίου 1997. Στη βιβλιογραφία αναφέρεται με τον τίτλο “Η γιαγιά με τα εγγονάκια της”. Ανήκε στη συλλογή Λούλη-Κρασιώτη.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΧΡΗΣΤΟΥ, σ. 242
ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ, σ. 135, 186, εικ. 72
MENTZAΦΟΥ, 341, εικ. 97

50. Μητρική στοργή

Λάδι σε μουσαμά, 28 x 22 εκ.

Υ. π. δ. G. *JAKOBIDES*

Συλλογή Μαριάννας Λάτση

Επανάληψη του έργου αριθ. 51 *Μητρική στοργή*. Δημοπρατήθηκε από τον Οίκο Sotheby's του Λονδίνου στις 23 Νοεμβρίου 1988. Στο τελάρο υπάρχει ο αριθμός 346.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

MENTZAΦΟΥ, σ. 116, 342, εικ. 100

51. Μητρική στοργή, [1889]

Λάδι σε μουσαμά, 90, 2 x 66 εκ.

Υ. κ. α. G. *JAKOBIDES*

Συλλογή Αλεξάνδρου και Μάιρης Ζύμνη

Το έργο αγοράστηκε από τον Οίκο Wimmer την ίδια χρονιά που ζωγραφίστηκε, το 1889. Την επόμενη χρονιά, το 1890, πουλήθηκε στην Αμερική, στο συλλέκτη James J. Hill, στον οποίο ανήκε έως την πώλησή του στη δημοπρασία του Οίκου Christie's της Νέας Υόρκης στις 6 Μαΐου 1998. Το έργο αναφέρεται στη βιβλιογραφία και με τους τίτλους “Μητρότης”, “Μητρική αγάπη”, “Το χάδι της μάνας”, “Μητέρα και παιδί”. Κυκλοφόρησε σε γραμματόσημο το 1943 στη σειρά “Για την παιδική περίθαλψη”.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Σημειωματάριο έργων Ιακωβίδη
Νέα Εστία, τευχ. 95 - 96, 1η και 15 Δεκεμβρίου 1930, εικ. σ. 1297
MENTZAΦΟΥ - ΠΟΛΥΖΟΥ ΟΛΓΑ, «Το αρχέτυπο της “Μητρικής Στοργής”», *Το Βήμα*, 13 Σεπτεμβρίου 1998
MENTZAΦΟΥ, σ. 112-116, 341, εικ. 98

52. Ο καϊδεμένος

Λάδι σε μουσαμά, 32,5 x 26 εκ.

Υ. κ. α. G. *Jakobides*

Ιδιωτική συλλογή

Επανάληψη του έργου αριθ. 53 *Ο Χαϊδεμένος*. Στο τελάρo υπάρχει ετικέτα του κατασκευαστή του πλαισίου, ο αριθμός 4085 και το όνομα A. Hermann. Ανήκε στη συλλογή Αλέξανδρου Φιλα-δελφέα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
MENTZAΦΟΥ, 342, εικ. 104

53. Ο χαϊδεμένος, 1890

Λάδι σε μουσαμά, 93 x 72 εκ. περ.

Υ.Χρ. π. α. G. JAKOBIDES 1890

Ιδιωτική συλλογή

Παρουσιάστηκε στην Έκθεση του Glaspalast του Μονάχου το 1890. Στην ελληνική βιβλιογραφία αναφέρεται ως “Παππούς με το εγγόνι”. Εκτέθηκε στην Πανελλήνια Έκθεση του 1948, στην αίθουσα εκλιπόντων. Ανήκε στη συλλογή Ε. Παπαστράτου.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Illustrierter Katalog der Münchener Jahresausstellung im Köning Glaspalast, 1890 (αριθ. 589)
Pecht Friedrich, «Die zweite Münchener Jahres-Ausstellung», *Die Kunst für Alle*, 15 Αυγούστου 1890, σ. 338
ΣΠΗΤΕΡΗΣ ΤΩΝΗΣ, «“Ο παππούς με το εγγόνι” του Γεωργ. Ιακωβίδη», *Νέα Εστία*, τευχ. 665, 15 Μαρτίου 1955, σ. 407
Νέα Εστία, τευχ. 665, 15 Μαρτίου 1955, εσώφυλλο (εικ.)
ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ, «Έργα Ελλήνων ζωγράφων», σ. 340
MENTZAΦΟΥ, σ. 118, 342, εικ. 103

54. Παιδί με μήλο

Λάδι σε μουσαμά, 38,5 x 28 εκ.

Υ.π. δ. G. Jakobides

Συλλογή Μαριάνας Λάτση

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
MENTZAΦΟΥ, σ. 94, 340, εικ. 83

55. Χριστούγεννα

Λάδι σε χαρτόνι, 31 x 22 εκ.

Υ.κ. α. Γ. ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ

Ιδιωτική συλλογή

Μελέτη για κάποιο έργο που λανθάνει ή ατελείωτη σύνθεση με θέμα οικογενειακή σκηνή. Η εορταστική ατμόσφαιρα παραπέμπει στα Χριστούγεννα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
MENTZAΦΟΥ, σ. 136, 344, εικ. 125

56. Ιταλόπαιδο που γελάει [1882]

Λάδι σε μουσαμά, 18 x 14 εκ.

Υ.π. δ. G. JAKOBIDES

Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου

Συλλογή Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη, αριθ. 52

Στην κάρτα του αρχείου του Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη το έργο αναφέρεται με τον τίτλο “Ο μικρός καστανάς” που δικαιολογείται από τις αναφορές στον τύπο. Στο σημειωματάριο του καλλιτέχνη αναφέρεται ως “Ιταλόπαις γελών” και ότι πουλήθηκε το 1882 στην Έκθεση του Καλλιτεχνικού Συλλόγου του

Μονάχου. Δύο επαναλήψεις του έργου πουλήθηκαν το 1884. Το έργο εκτέθηκε επίσης στη Διεθνή Έκθεση του Μονάχου στο Glaspalast με τον τίτλο “Το γελαστό παιδί” και τη σημείωση ότι ανήκε σε ιδιωτική συλλογή. Το ότι παρουσίασε σ’αυτές τις εκθέσεις τα κεφάλια και όχι το ολόσωμο παρτραίτο συμπεραίνεται από τις περιγραφές στον τύπο).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Σημειωματάριο έργων Ιακωβίδη
Εστία, έτος Ζ' (1882) τόμ. 14, *Δελτίον της Εστίας*, 7 Μαρτίου 1882, αριθ. 271, σ. 1
Illustrierter Katalog der Internationalen Kunstausstellung im königl. Glaspalast in München 1883, αριθ. 940
Evening News, 12 Φεβρουαρίου 1884
Boetticher, σ. 607
ΣΚΟΚΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ, *Ετήσιον Ημερολόγιον, Χρονογραφικόν, Φιλολογικόν, Γελοιογραφικόν του έτους 1888*, Αθήνα 1888, σ. 121
Το Περιοδικό της Μεγάλης Ελληνικής Εγκυκλοπαίδειας, 26 Δεκεμβρίου 1926, εικ. σ. 3
ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ, «Έργα ελλήνων ζωγράφων», σ. 340
ΧΡΗΣΤΟΥ, εικ. 16
ΜΙΣΙΡΛΗ, σ. 134 – 135
MENTZAΦΟΥ, σ. 63- 66, 336, εικ. 46

57. Κοιμισμένη ανθοπώλις (Η προσφυγοπούλα) [μετά το 1900]

Λάδι σε μουσαμά, 100 x 79 εκ.

Υ.κ. α. Γ. ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ/ ΑΘΗΝΑΙ

Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου

Συλλογή Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη, αριθ. 290

Επανάληψη του έργου αριθ. 49, με αρκετές αλλαγές, που φιλοτεχνήθηκε στην Αθήνα. Ανήκε στην οικογένεια του καλλιτέχνη.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
ΧΡΗΣΤΟΥ, σ. 254, εικ. 18
ΙΑΚΩΒΙΔΗ, σ. 160 - 161
ΚΟΥΡΠΑ, σ. 72
MENTZAΦΟΥ - ΠΟΥΛΥΖΟΥ ΟΛΓΑ, λήμμα «Η προσφυγοπούλα», in κατ. έκθ. *Το παιδί στη Νεοελληνική Τέχνη*, 1993, σ. 70, εικ. σ. 71
MENTZAΦΟΥ, σ. 70- 72, 337, εικ. 51

58. Ο μικρός βιοπαλαιστής (Ο καπνιστής ή Ένα φινό είδος), 1887

Λάδι σε μουσαμά, 91 x 64 εκ.

Υ.Χρ. κ. δ. G JAKOBIDES 87

Ιδιωτική συλλογή

Το έργο δημοσιεύτηκε στο Ημερολόγιο της Λειψίας με τον τίτλο “Ένα φινό είδος”. Δημοπρατήθηκε από τον οίκο Sotheby’s στις 17 Μαρτίου 1993 με τον τίτλο “Ο καπνιστής”. Σχέδιο του έργου απεικονίζεται στο περιοδικό “Παναθήναια” σε άρθρο του Αγάθωνα Κριτωνίδη με τον τίτλο “Σπουδή”.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Daheim - Kalender für das Deutsche Reich, 1889, Bielefeld και Λειψία, εκδ. Velhagen und Klasing, εικ. σ. 191
ΚΡΙΤΩΝΙΔΗΣ ΑΓΑΘΩΝ, «Γεώργιος Ιακωβίδης», *Παναθήναια*, τόμ. Δ', 30 Ιουνίου 1902, σ. 170
MENTZAΦΟΥ, σ. 66-70, 336, εικ. 48

59. Η αγαπημένη της γιαγιάς-Σπουδή [1892]

Σανγκίνα σε χαρτί, 30 x 23 εκ.

Υ.κ. δ. G. Jakobides

Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, αριθ. 7285

Αγορά, 1986

Προμετωπίδα επιστολής με βιογραφικά στοιχεία που έστειλε ο Ιακωβίδης στις 31 Ιουλίου 1892 από το Μόναχο, σε συντάκτη λεξικού στη Γαλλία.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
MENTZAΦΟΥ - ΠΟΥΛΥΖΟΥ ΟΛΓΑ, λήμμα «Η Αγαπημένη της γιαγιάς», in κατ. έκθ. *Το παιδί στη Νεοελληνική Τέχνη*, 1993, σ. 66 – 67
MENTZAΦΟΥ, σ. 126, 342, εικ. 108

60. Η αγαπημένη της γιαγιάς, [1893]

Λάδι σε μουσαμά, 79 x 61 εκ.

Υ.π. α. G. JAKOBIDES

Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, αριθ. 9039

Αγορά, 1996

Μπορεί να ταυτισθεί με το έργο που αναφέρεται στο σημειωματάριο του καλλιτέχνη με τον τίτλο “Με τη γιαγιά” το οποίο εκτέθηκε στην Ετήσια Έκθεση του Μονάχου στο Glaspalast το 1893 (αριθ. 697) και όπου του απονεμήθηκε το β' χρυσό βραβείο. Συχνά στην ελληνική βιβλιογραφία αναφέρεται ως “σκηνή παιδικού βίου”. Αγοράστηκε στη δημοπρασία του Οίκου Christie’s, στις 9 Δεκεμβρίου 1966 στην Αθήνα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Illustrierter Katalog der Münchener Jahresausstellung. Glaspalast, 1893, αριθ. 697
Εστία Εικονογραφημένη, Ιούλιος - Δεκέμβριος 1893, σ. 272
ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ, «Έργα Ελλήνων ζωγράφων», σ. 340
MENTZAΦΟΥ - ΠΟΥΛΥΖΟΥ ΟΛΓΑ, «Η Αγαπημένη της γιαγιάς, το νέο απόκτημα της Εθνικής Πινακοθήκης», *Το Βήμα*, 2 Δεκεμβρίου 1996
MENTZAΦΟΥ, σ. 126-128, 342, εικ. 107

61. Τα πρώτα βήματα, [1889]

Λάδι σε μουσαμά, 64,5 x 50 εκ.

Υ.π. δ. G. JAKOBIDES

Πινακοθήκη Ε. Αβέρωφ, Μέτσοβο

Ανήκε παλαιότερα στην οικογένεια Θ. Ι. Ηλιάσκου, γονέων της Κατερίνας Μιχαήλ Αβέρωφ, η οποία δώρισε το έργο στο μουσείο. Στο τελάρo υπάρχει η ετικέτα του κατασκευαστή του πλαισίου.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
MENTZAΦΟΥ, σ. 121, 342, εικ. 105

62. Τα πρώτα βήματα, [1892]

Λάδι σε μουσαμά, 140 x 110 εκ.

Υ.κ. α. G. JAKOBIDES

Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου

Συλλογή Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη, αριθ. 199

Εκτέθηκε στη Διεθνή Έκθεση του Μονάχου στο

Glaspalast το 1892. Σύμφωνα με το σημειωματάριο του καλλιτέχνη την ίδια χρονιά το επανέλαβε.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Σημειωματάριο έργων Ιακωβίδη
Katalog der Münchner Jubiläumsausstellung, 1892
Die Kunst für Alle, 15 Ιουνίου 1892, εικ. μετά τη σ. 276
Εστία Εικονογραφημένη, τόμ. ΣΤ', Ιούλιος - Δεκέμβριος 1892, σ. 64
Boetticher, σ. 607
Νέα Εφημερίς, 17 Ιουλίου 1892, σ. 5
Ποικίλη Στοά, έτος Ι4 (1899), εικ. σ. 236
Πνακοθήκη, έτος Δ', τευχ. Μ' - ΜΑ', Ιούνιος - Ιούλιος 1904, εικ. σ. 65
Μηνιαίος Εικονογραφημένος Εθνικός Κήρυξ, Αύγουστος 1927, εικ. σ. 12
ΛΥΔΑΚΗΣ, Ιστορία, σ. 228, εικ. 371
ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ, σ. 135, 199, εικ. 71
ΧΡΗΣΤΟΥ, Η Ελληνική Ζωγραφική, σ. 63, εικ. 80
ΙΑΚΩΒΙΔΗ, εικ. μετά τη σ. 80
ΜΙΣΙΡΛΗ, σ. 126, 128, εικ. σ. 127
ΜΕΝΤΖΑΦΟΥ - ΠΟΛΥΖΟΥ ΟΛΓΑ, λήμμα «Τα πρώτα βήματα», in κατ. έκθ. *Το παιδί στη Νεοελληνική Τέχνη*, 1993, σ. 61, εικ. σ. 60
ΜΕΝΤΖΑΦΟΥ, σ. 121-126, 342, εικ. 106

63. Παιδική συναυλία, 1900

Λάδι σε μουσαμά, 176 x 250 εκ.
Υ. Χρ. κ. δ. Γ. *ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ 1900*
Εθνική Πνακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, αριθ. 475
Αγορά από τους τόκους του κληροδοτήματος Αβέρωφ το 1906. Παράδοση από το Πολυτεχνείο το 1911.

Επανάληψη του έργου αριθ. ΧΙΙ. Εκτέθηκε το 1900 στην Παγκόσμια Έκθεση του Παρισιού με τον τίτλο "Αυτοσχέδια ορχήστρα" και βραβεύτηκε με χρυσό μετάλλιο. Στο βιβλίο εισαγωγής των έργων της Εθνικής Πνακοθήκης καταχωρήθηκε με τον τίτλο "Παιδική συναυλία", ο οποίος και επεκράτησε. Το 1911 εκτέθηκε στη Διεθνή Έκθεση της Ρώμης (Ελληνικό Τμήμα αριθ. 18).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Σημειωματάριο έργων Ιακωβίδη
Illustrierter Katalog der Münchener Jahresausstellung. Glaspalast, 1894, αριθ. 439, εικ. σ. 125
«Die Jahresausstellung 1894 der Künstlergenossenschaft zu München», *Die Kunst für Alle*, 15 Αυγούστου 1894, σ. 338
PETTKEN, «Καλλιτεχνική έκθεση εν τω Ζαππείω», *Ακρόπολις*, 9 Απριλίου 1896
Σκριπ, 27 Απριλίου 1896
ΔΟΛΦΙΝ, «Καλλιτεχνική έκθεση», *Τα Ολύμπια*, έτος Α', 13 Απριλίου 1896, αριθ. 23, σ. 176 - 177
Θ. Σπ., «Καλλιτεχνική Έκθεση», *Δύο Κόσμοι*, 28 Απριλίου 1896, σ. 315
ΡΟΪΔΗΣ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, «Η εν Ελλάδι Ζωγραφική. Περιήγησις εις την έκθεσιν», *Ακρόπολις*, 1η Ιουνίου 1896
Katalog der XXV. Jahres-Ausstellung in Wien, 1897, αριθ. 134
ΚΑΜΠΥΣΗΣ ΠΑΝΝΗΣ, «Ο ξένος κόσμος. Γερμανικά Γράμματα», *Η Τέχνη*, τόμος Α', Ιούνιος - Ιούλιος 1899, τευχ. 8 - 9, σ. 240
Exposition Internationale Universelle, Catalogue Général Officiel, Παρίσι 1900, σ. 427, αριθ. 1
ΜΑΘΙΟΠΟΥΛΟΣ ΠΑΥΛΟΣ, «Το χρυσούν μετάλλιον εις

τον κ. Ιακωβίδη», *Το Περιοδικό μας*, τόμ. Α' (1900) σ. 294 - 295
«Η εις την Ελλάδα κάθοδος του Ιακωβίδη», *Ακρόπολις*, 24 Μαρτίου 1900
Το Άστυ, 26 Απριλίου 1900
ΚΑΡΑΧΑΛΙΟΣ Δ., *Εμπρός*, 9 Μαΐου 1900
ΚΡΙΤΩΝΙΔΗΣ ΑΓΑΘΩΝ, «Γεώργιος Ιακωβίδης», *Παναθήναια*, τόμ. Δ', 30 Ιουνίου 1902, εικ. σ. 169, σ. 170 - 171
Παναθήναια, τόμ. Δ', 31 Ιουλίου 1902, σ. 287
Πνακοθήκη, έτος Ε', τευχ. ΝΑ', Μάιος 1905, σ. 63
Πνακοθήκη, έτος Ε', τευχ. ΝΘ', Ιανουάριος 1906, σ. 217
Πνακοθήκη, έτος Ε', τευχ. Ξ', Φεβρουάριος 1906, εικ. σ. 227
Πνακοθήκη, έτος Θ', τευχ. 103, Σεπτέμβριος 1909, σ. 130
ΤΥΠΑΛΔΟΣ - ΜΠΑΣΙΑΣ Α., *Το Ελληνικόν Τμήμα της εν Ρώμη Διεθνούς Εκθέσεως 1911*, Αθήναι 1913, αριθ. 18
«Η Καλλιτεχνική Έκθεση της Ρώμης», *Ο Καλλιτέχνης*, έτος Β', τευχ. 13, Απρίλιος 1911, σ. 42
Πνακοθήκη, έτος ΙΑ', τευχ. 124 - 125, Ιούνιος - Ιούλιος 1911, σ. 100
«Η Εθνική Πνακοθήκη», *Πνακοθήκη*, έτος ΙΒ', τευχ. 138, Αύγουστος 1912, σ. 108
Κατάλογος Εθνικής Πνακοθήκης, 1915, αριθ. 87
ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ, «Μια σειρά Ελλήνων Καλλιτεχνών: Ο κ. Γ. Ιακωβίδης», *Το Περιοδικό της Μεγάλης Ελληνικής Εγκυκλοπαιδείας*, 19 Δεκεμβρίου 1926, σ. 8
Το Περιοδικό της Μεγάλης Ελληνικής Εγκυκλοπαιδείας, 26 Δεκεμβρίου 1926, εικ. σ. 2
ΧΑΤΖΗΧΩΑΝΝΟΥ ΙΩΑΝΝΗΣ, *Πανελλήνιον Λεύκωμα Εθνικής Εκατονταετηρίδος, 1821-1921*, τόμ. Δ', *Καλαί Τέχναι*, εκδ. Νέα Ελληνική Ηώς, Αθήναι 1927, εικ. σ. 95
«Γεώργιος Ι. Ιακωβίδης», *Μηνιαίος Εικονογραφημένος Εθνικός Κήρυξ*, Φεβρουάριος 1928, σ. 6
ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ, σ. 135 - 136, 199, εικ. 74
ΙΩΑΝΝΟΥ, σ. 109, εικ. σ. 107
ΧΡΗΣΤΟΥ, σ. 240, 255 - 256 (εικ. 19)
ΛΥΔΑΚΗΣ, Ιστορία, σ. 233 - 236, εικ. 377
ΛΥΔΑΚΗΣ, Λεξικό, εικ. 2 (σ. 140)
ΧΡΗΣΤΟΥ, Η Ελληνική Ζωγραφική, σ. 64
ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ, «Έργα ελλήνων ζωγράφων», σ. 340
ΙΑΚΩΒΙΔΗ, εικ. μετά τη σ. 96, σ. 103 - 105, 124, 154 - 161, 203
ΚΑΛΛΙΓΑΣ, σ. 133, εικ. σ. 53
ΚΟΥΡΙΑ, σ. 56
Agathonikou, σ. 51
ΜΙΣΙΡΛΗ, σ. 130, 133, εικ. σ. 130 - 131, 132
ΧΡΗΣΤΟΥ, Η Εθνική Πνακοθήκη, σ. 232, εικ. 64 - 65
ΜΕΝΤΖΑΦΟΥ - ΠΟΛΥΖΟΥ ΟΛΓΑ, λήμμα «Παιδική συναυλία», in κατ. έκθ. *Το παιδί στη Νεοελληνική Τέχνη*, 1993, σ. 74 - 77, εικ. σ. 72 - 73
ΜΕΝΤΖΑΦΟΥ, σ. 128-138, 343, εικ. 110

64. Μητέρα και παιδί

Λάδι σε μουσαμά, 52 x 39,5 εκ.
Υ. κ. α. Γ. *ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ*
Συλλογή Εμφιετζόγλου
Επανάληψη τμήματος της "Παιδικής συναυλίας". Δημοπρατήθηκε από τον Οίκο Christie's στις 14 Δεκεμβρίου 1994, στην Αθήνα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
ΦΡΑΝΤΖΙΣΚΑΚΗΣ, σ. 137
ΜΕΝΤΖΑΦΟΥ, σ. 137, 343, εικ. 114

65. Τμήμα από την Παιδική συναυλία

Λάδι σε μουσαμά, 86 x 75 εκ.
Υ. Χρ. π. δ. Γ. *ΙΑΚΟΒΙΔΕΣ 1899*

Εθνική Πνακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Συλλογή Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη, αριθ. 35

Τμήμα από το κατεστραμένο έργο αρ. ΧΙΙ. Η υπογραφή και η χρονολογία τοποθετήθηκαν αργότερα, όταν ο Ιακωβίδης έκοψε το έργο και κράτησε αυτό το τμήμα. Ανήκε στην οικογένεια του καλλιτέχνη.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
ΜΕΝΤΖΑΦΟΥ, σ. 131-134, εικ. 112, 343

66. Μελέτη για την Παιδική συναυλία και το Παιδικό κονσέρτο

Λάδι σε μουσαμά, 72 x 97 εκ.
Μ. κ. δ. Γ. *J.*
Υ. κ. δ. Γ. *Jakobides*
Ιδιωτική συλλογή

Προμελέτη για τα έργα "Παιδική συναυλία" και "Παραφωνία". Στο αριστερό μέρος του πίνακα διακρίνεται η κλίμακα μεταφοράς του σε διαφορετικές διαστάσεις.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
ΧΡΗΣΤΟΥ, σ. 241
ΜΕΝΤΖΑΦΟΥ, σ. 141-144, 344, εικ. 118

67. Μικρός με ποτιστήρι

Λάδι σε μουσαμά, 92 x 58 εκ.
Υ. μ. δ. Γ. *ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ*
Συλλογή Εθνικής Τράπεζας

Επανάληψη τμήματος της "Παιδικής συναυλίας".

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
ΧΡΗΣΤΟΥ, σ. 241
ΜΕΝΤΖΑΦΟΥ, σ. 137, 343, εικ. 115

68. Ο μικρός σαλπικτής

Λάδι σε χαρτόνι, 32 x 35 εκ.
Υ. κ. α. Γ. *Ιακωβίδης*
Εθνική Πνακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, αριθ. 4060
Κληροδότημα Ελένης Αντων. Χρηστομάνου, 1971

Ελευθέρη απόδοση του μικρού σαλπικτή της "Παραφωνίας".

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
ΜΕΝΤΖΑΦΟΥ, σ. 135, 344, εικ. 124

69. Παιδικό κονσέρτο, [1896]

Λάδι σε μουσαμά, 95 x 130 εκ.
Υ. κ. δ. Γ. *ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ*
Ιδιωτική συλλογή

Στο σημειωματάριο των έργων του Ιακωβίδη αναφέρεται με τον τίτλο «Παραφωνία». Στην ελληνική βιβλιογραφία είναι γνωστό με τον τίτλο "Η γιαγιά με τα εγγονάκια της". Η χρονολογία του έργου είναι σημειωμένη στο ημερολόγιο, πάνω στον τοίχο. Το έργο ανήκε στη συλλογή Λούλη-Κρανιώτη και δημοπρατήθηκε από τον Οίκο Sotheby's στις 25 Νοεμβρίου 1987.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Σημειωματάριο έργων Ιακωβίδη
ΧΑΤΖΗΩΑΝΝΟΥ ΙΩΑΝΝΗΣ, *Πανελλήνιον Λεύκωμα
Εθνικής Εκατονταετηρίδος, 1821-1921*, τόμ.Δ': *Καλαί Τέχναι*, εκδ.
Νέα Ελληνική Ηώς, Αθήναι 1927, εικ. σ. 103
ΧΡΗΣΤΟΥ, σ. 238, και εικ. x. α.
ΛΥΔΑΚΗΣ, *Ιστορία*, εικ. 376
ΙΑΚΩΒΙΔΗ, σ. 154, εικ. σ. 155
MENTZAΦΟΥ, σ. 137, 344, εικ. 119

70. Σπουδή μικρού παιδιού
Μολύβι σε χαρτί, 9,3 x 14,4 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σού-
τζου
Συλλογή Ιδύματος Ευριπίδη Κουτλίδη, αριθ. 1399/β

Το σχέδιο φέρει τη σφραγίδα “εκ των του Γεωργίου
Ιακωβίδη, 1933” και, όπως αναφέρεται στο αρχείο
του Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη, αγοράστηκε από την
κυρία Μιχαήλ Ιακωβίδη.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
MENTZAΦΟΥ, 342, εικ. 102

**71. Ασχολία με ζήλο (Παιδάκι που παίζει), μετά
το 1893**
Λάδι σε μουσαμά, 27 x 31,5 εκ.
Υ. κ. α. Γ. ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ
Συλλογή Μαριάννας Λάτση

Δημοπρατήθηκε από τον Οίκο Sotheby's του Λον-
δίνου στις 26 Νοεμβρίου 1985, με τον τίτλο “Παι-
δάκι που παίζει”. Η ανεύρεση έργων

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
MENTZAΦΟΥ, σ. 116-118, εικ. 101, 342

72. Ασχολία με ζήλο, [1893]
Λάδι σε μουσαμά, 50 x 60 εκ.
Υ. κ. δ. G. Jakobides
Ιδιωτική συλλογή

Στη βιβλιογραφία αναφέρεται ως “Μικρός με τρο-
μπέτα” ή “Σοβαρή απασχόληση”, ενώ στο σημειω-
ματάριο του καλλιτέχνη έχει τον τίτλο “Ασχολία με
ζήλο”. Απεικονίζεται σε φωτογραφία του εργαστη-
ρίου μαζί με άλλες μεγάλες συνθέσεις του καλλιτέ-
χνη

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Σημειωματάριο έργων Ιακωβίδη
ΚΡΙΤΩΝΙΔΗΣ ΑΓΑΘΩΝ, «Γεώργιος Ιακωβίδης», *Παναθή-
ναια*, τόμ. Δ', 30 Ιουνίου 1902, σ. 172
MENTZAΦΟΥ, σ. 112-116

73. Πόδια μικρού παιδιού
Λάδι σε μουσαμά, 35,5 x 30 εκ.
Υ. κ. δ. Γ. ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ
Συλλογή Alpha Bank

Τα ποδαράκια του παιδιού είναι τα ίδια με του παι-
διού στο «Πρώτο μάθημα μουσικής». Πρόκειται
είτε για απότμημα είτε για επανάληψη του συγκε-
κριμένου μοτίβου.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
MENTZAΦΟΥ, σ. 137, 339, εικ. 74

74. Το πρώτο μάθημα μουσικής
Λάδι σε μουσαμά, 61 x 50 εκ.
Υ. κ. δ. G. JAKOBIDES
Ιδιωτική συλλογή

Το έργο αγοράστηκε σε δημοπρασία του Οίκου
Bonhams του Λονδίνου στις 11 Ιουνίου 2002. Πρό-
κειται προφανώς για επανάληψη [με κάποιες διαφο-
ροποιήσεις του έργου που διακρίνεται σε φωτο-
γραφία του εργαστηρίου του στο Μόναχο. Έργο με
αυτό τον τίτλο παρουσίασε το 1902 στη Σμύρνη,
στην έκθεση του Πανιωνίου Συλλόγου.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
ΙΑΚΩΒΙΔΗ, σ. 30
ΚΡΙΤΩΝΙΔΗΣ αγαθων, «Γεώργιος Ιακωβίδης», *Παναθήναια*,
τομ. Δ', 30 Ιουνίου 1902, σ. 167-172,
Πινακοθήκη, έτος Β', τευχ. ΙΔ', Απρίλιος 1902, σ. 46, *Πινακο-
θήκη*, έτος Β', τευχ. ΙΕ', Μάιος 1902, σ. 70
MENTZAΦΟΥ, σ. 137, 339

75. Το μπάνιο του μωρού (Ψυχρολουσία) [1899]
Λάδι σε μουσαμά, 116 x 97 εκ.
Υ. π. δ. G. JAKOBIDES
Ιδιωτική συλλογή

Παρουσιάστηκε στην Ετήσια Έκθεση του Μονάχου
το 1899 και στη Διεθνή Έκθεση του Παρισιού το
1900. Αναφέρεται επίσης με τους τίτλους «Το λου-
τρό», «Το μπάνιο του εγγονού» κ. α.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Σημειωματάριο έργων Ιακωβίδη
*Offizieller Katalog der Münchener Jahresausstellung im Kgl.
Glaspalast*, 1899, αριθ. 436
ΚΑΜΠΥΣΗΣ ΠΑΝΝΗΣ, «Ο Ξένος κόσμος. Γερμανικά
Γράμματα», *Η Τέχνη*, τόμος Α', Ιούνιος - Ιούλιος 1899, τευχ.
8 - 9, σ. 240
«Έλληνες ζωγράφοι εν τη καλλιτεχνική εκθέσει του Μονά-
χου», *Ακρόπολις*, 24 Ιουνίου 1899
*Exposition Internationale Universelle, Catalogue Général
Officiel*, Παρίσι 1900, σ. 427, αριθ. 2
ΜΑΘΙΟΠΟΥΛΟΣ ΠΑΥΛΟΣ, «Το χρυσούν μετάλλιον εις
τον κ. Ιακωβίδην», *Το Περιοδικό μας*, τόμ. Α' (1900) σ. 294 -
295
«Η εις την Ελλάδα κάθοδος του Ιακωβίδη», *Ακρόπολις*, 24
Μαρτίου 1900
ΚΑΡΑΧΑΛΙΟΣ Δ., *Εμπρός*, 4 Μαΐου 1900
ΚΡΙΤΩΝΙΔΗΣ ΑΓΑΘΩΝ, «Γεώργιος Ιακωβίδης», *Παναθή-
ναια*, τόμ. Δ', 30 Ιουνίου 1902, σ. 171
Πινακοθήκη, έτος Γ', τευχ. ΛΕ', Ιανουάριος 1904, εικ. σ. 224
Μηνιαίος Εικονογραφημένος Εθνικός Κήρυξ, Νοέμβριος 1928,
εικ.
Επίσης απεικονίζεται και σε γερμανικό περιοδικό με τον
τίτλο *Die «böse» Großmama*
ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ, «Έργα ελληνών ζωγράφων», σ. 340
MENTZAΦΟΥ, σ. 141-144, 344, εικ. 121

76. Παιδί που κλαίει (τμήμα από την *Ψυχρολουσία*)
Λάδι σε μουσαμά, 17 x 14 εκ.,
Υ. κ. δ. G. JAKOBIDES
Ιδιωτική συλλογή

Επανάληψη τμήματος από την *Ψυχρολουσία*. Στο
πίσω μέρος του μουσαμά υπάρχει αφιέρωση στο
Φίλιππο Λέλλη με χρονολογία 1898. Ο Φίλιππος
Λέλλης υπήρξε γραμματέας των ανακτόρων και
ερασιτέχνης ζωγράφος. Το 1899 του ζητήθηκε από
τον Υπουργό Παιδείας Αθανάσιο Ευσταξία, μέσω του
Πρίγκιπος Νικολάου, να βολιδοσκοπήσει τον Ιακω-
βίδη, αν θα αποδεχόταν την πρόταση για εγκατά-
σταση στην Ελλάδα και ανάληψη της διεύθυνσης
της Εθνικής Πινακοθήκης.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
ΚΡΙΤΩΝΙΔΗΣ ΑΓΑΘΩΝ, «Γεώργιος Ιακωβίδης», *Παναθή-
ναια*, τόμ. Δ', 30 Ιουνίου 1902, σ. 168
MENTZAΦΟΥ - ΠΟΛΥΖΟΥ ΟΛΓΑ, λήμμα «Παιδί που
κλαίει (Λεπτομέρεια από την *Ψυχρολουσία*)», in κατ. έκθ. *Το
παιδί στη Νεοελληνική Τέχνη*, 1993, σ. 65, εικ. σ. 64
MENTZAΦΟΥ, σ. 148, 344, εικ. 122

76α. Παιδί που κλαίει (τμήμα από την
Ψυχρολουσία)
Σανγκίνα σε χαρτί, 31 x 23,5 εκ.
Υ. κ. δ. G. Jakobides
Ιδιωτική συλλογή

77. Ψυχρολουσία [1898]
Λάδι σε μουσαμά, 89 x 100 εκ.
Υ. κ. δ. G. JAKOBIDES
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σού-
τζου
Συλλογή Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη, αριθ. 97

Είναι η πρώτη παραλλαγή της «Ψυχρολουσίας», η
οποία παρουσιάστηκε το 1898 στην Έκθεση του
Ζαππείου. Στα δημοσιεύματα της εποχής αναφέρε-
ται με τον τίτλο «Το λούσιμο». Εκτέθηκε επίσης
στην Καλλιτεχνική Έκθεση των Αθηνών, το 1899.
Πίσω στο τελάρο υπάρχει η ετικέτα της συμμετο-
χής. Σύμφωνα με τις πληροφορίες του σημειωματα-
ρίου το έργο πουλήθηκε το 1916.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Σημειωματάριο έργων Ιακωβίδη
Δικ, «Καλλιτεχνική ζωή. Έκθεσις Γραφικής εν τω Ζαππείω»,
Παλιγγενεσία, 11 Απριλίου 1898
Κατάλογος Καλλιτεχνικής Έκθεσης Αθηνών, 1899, αριθ. 39
Ακρόπολις, 14 Απριλίου 1899
Ακρόπολις, 23 Απριλίου 1899
ΚΑΜΠΥΣΗΣ ΠΑΝΝΗΣ, «Ο Ξένος κόσμος. Γερμανικά
Γράμματα», *Η Τέχνη*, τόμος Α', Ιούνιος - Ιούλιος 1899, τευχ.
8 - 9, σ. 240
Πινακοθήκη, έτος Θ', τευχ. 103, Σεπτέμβριος 1909, σ. 130
Πινακοθήκη, έτος ΙΣΤ', τευχ. 182, Απρίλιος 1916, σ. 32
ΧΡΗΣΤΟΥ, σ. 258 (εικ. 21)
ΛΥΔΑΚΗΣ, *Ιστορία*, σ. 236 - 237, εικ. 378
ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ, σ. 134 - 135, 199, εικ. 70
ΧΡΗΣΤΟΥ, *Η Ελληνική Ζωγραφική*, σ. 62
ΙΑΚΩΒΙΔΗ, εικ. μετά τη σ. 148, σ. 151 - 152
ΚΟΥΡΙΑ, σ. 56
ΜΙΣΙΡΛΗ, σ. 124, 126, εικ. σ. 126
MENTZAΦΟΥ - ΠΟΛΥΖΟΥ ΟΛΓΑ, λήμμα «Ψυχρολου-
σία», in κατ. έκθ. *Το παιδί στη Νεοελληνική Τέχνη*, 1993, σ. 62,
εικ. σ. 63
MENTZAΦΟΥ, σ. 144-148, 344, εικ. 120

**78. Σχέδιο για την εικονογράφηση
Της Άσκημης Αδελφής**

Lavis, 26 x 17 εκ.

Μ. κ. δ. Γ. Ι.

Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σού-
τζου, αριθ. 1898

Δωρεά Αλ. Οικονόμου 1954

**78α. Σχέδιο για την εικονογράφηση
Της Άσκημης Αδελφής**

Lavis, 26,5 x 21,5 εκ.

Μ. κ. δ. Γ. Ι.

Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σού-
τζου, αριθ. 1901

Δωρεά Αλ. Οικονόμου 1954

**79. Σχέδιο για την εικονογράφηση
Της Άσκημης Αδελφής**

Lavis, 22 x 15 εκ.

Μ. κ. α. Γ. Ι.

Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σού-
τζου, αριθ. 1893

Δωρεά Αλ. Οικονόμου 1954

**80. Σχέδιο για την εικονογράφηση
Της Άσκημης Αδελφής**

Lavis, 27 x 21,5 εκ.

Μ. κ. δ. Γ. Ι.

Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σού-
τζου, αριθ. 1895

Δωρεά Αλ. Οικονόμου 1954

**81. Σχέδιο για την εικονογράφηση
Της Άσκημης Αδελφής**

Lavis, 20 x 26 εκ.

Μ. κ. δ. Γ. Ι.

Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σού-
τζου, αριθ. 1897

Δωρεά Αλ. Οικονόμου 1954

**82. Σχέδιο για την εικονογράφηση
Της Άσκημης Αδελφής**

Lavis, 27 x 21 εκ.

Μ. κ. α. Γ. Ι.

Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σού-
τζου, αριθ. 1896

Δωρεά Αλ. Οικονόμου 1954

**83. Σχέδιο για την εικονογράφηση
Της Άσκημης Αδελφής**

Lavis, 19 x 28 εκ.

Μ. κ. μ. Γ. Ι.

Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σού-
τζου, αριθ. 1892

Δωρεά Αλ. Οικονόμου 1954

**84. Σχέδιο για την εικονογράφηση
Της Άσκημης Αδελφής**

Lavis, 14,5 x 23 εκ.

Μ. κ. α. Γ. Ι.

Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σού-
τζου, αριθ. 1890

Δωρεά Αλ. Οικονόμου 1954

**85. Σχέδιο για την εικονογράφηση
Της Άσκημης Αδελφής**

Lavis, 26,5 x 21 εκ.

Μ. κ. δ. Γ. Ι.

Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σού-
τζου, αριθ. 1902

Δωρεά Αλ. Οικονόμου 1954

**86. Σχέδιο για την εικονογράφηση
Της Άσκημης Αδελφής**

Lavis, 26 x 17 εκ.

Μ. κ. δ. Γ. Ι.

Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σού-
τζου, αριθ. 1899

Δωρεά Αλ. Οικονόμου 1954

**87. Σχέδιο για την εικονογράφηση
Της Άσκημης Αδελφής**

Lavis, 26 x 21 εκ.

Μ. κ. δ. Γ. Ι.

Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σού-
τζου, αριθ. 1900

Δωρεά Αλ. Οικονόμου 1954

**88. Σχέδιο για την εικονογράφηση
Της Άσκημης Αδελφής**

Lavis, 39 x 30 εκ.

Μ. κ. μ. Γ. Ι.

Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σού-
τζου, αριθ. 1891

Δωρεά Αλ. Οικονόμου 1954

**89. Σχέδιο για την εικονογράφηση
Της Άσκημης Αδελφής**

Lavis, 22 x 14,5 εκ.

Μ. κ. δ. Γ. Ι.

Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σού-
τζου, αριθ. 1894

Δωρεά Αλ. Οικονόμου 1954

**90. Σχέδιο για την εικονογράφηση
Της Άσκημης Αδελφής**

Lavis, 26 x 17 εκ.

Μ. κ. δ. Γ. Ι.

Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σού-
τζου, αριθ. 1903

Δωρεά Αλ. Οικονόμου 1954

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΒΙΚΕΛΑΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ, *Διηγήματα*, έκδοσις νέα μετά πολ-
λών εικόνων υπό των κκ. Γαλλινά, Γύζη, Λύτρα, Ιακωβίδου,
Ράλλη, Ρίζου και Φωκά, εκδ. Ανέστης Κωνσταντινίδης, Εν
Αθήναις, εκ του τυπογραφείου των καταστημάτων Ανέστη
Κωνσταντινίδου, 1897

BikElas D., *Nouvelles Grecques*, traduction du Marquis de
Queux de Saint-Hilaire, Nouvelle édition illustrée par
M.M. le Cte Giallina, Gyzis, Iakobides, Lytras, Phokas, Ralli

et Rizo, Παρίσι 1897

ΧΡΗΣΤΟΥ, σ. 236 (εικ. 4)

ΜΕΝΤΖΑΦΟΥ, σ. 201-204, 349, εικ. 183

91. Αγρόκτημα στη Βαυαρία, 1884

Λάδι σε μουσαμά, 36 x 52 εκ.

Υ. Χρ. κ. α. Γ. JAKOBIDES 1884

Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σού-
τζου

Συλλογή Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη, αριθ. 454

Το μόνο χρονολογημένο τοπίο του Ιακωβίδη.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΜΕΝΤΖΑΦΟΥ, σ. 162, 346, εικ. 142

92. Εκκλησία σε χορταριασμένο αγρό

Λάδι σε μουσαμά, 19 x 32 εκ.

Υ. κ. δ. Γ. ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ

Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σού-
τζου

Συλλογή Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη, αριθ. 355

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΧΡΗΣΤΟΥ, σ. 238 (εικ. 6), 241 - 242

ΜΕΝΤΖΑΦΟΥ, σ. 163, 346, εικ. 144

93. Χορταριασμένο λιβάδι

Λάδι σε μουσαμά, 38 x 61 εκ.

Υ. κ. α. Γ. ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ

Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σού-
τζου

Συλλογή Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη, αριθ. 436

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΧΡΗΣΤΟΥ, σ. 264 (εικ. 30)

ΛΥΔΑΚΗΣ, *Ιστορία*, εικ. 381

ΜΙΣΙΡΛΗ, σ. 172, εικ. σ. 172

ΜΕΝΤΖΑΦΟΥ, σ. 164, 346, εικ. 145

94. Τοπίο με δέντρα

Λάδι σε μουσαμά, 35 x 50 εκ.

Υ. κ. α. Γ. ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ

Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σού-
τζου

Συλλογή Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη, αριθ. 555

Στο τελάρo υπάρχει γραμμένο το όνομα Γ. Ιακωβί-
δης

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΜΕΝΤΖΑΦΟΥ, σ. 166, 346, εικ. 148

95. Συνάντηση καβαλάρη με γυναίκες

Λάδι σε ξύλο, 21 x 40 εκ.

Υ. κ. α. Γ. Jakobides

Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σού-
τζου

Συλλογή Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη, αριθ. 686

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΜΕΝΤΖΑΦΟΥ, σ. 164, 346, εικ. 146

96. Γυναίκα καθισμένη σε κορμό δέντρου

Λάδι σε χαρτόνι, 30 x 43 εκ.

Υ. κ. α. Γ. *ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ*
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σού-
τζου
Συλλογή Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη, αριθ. 390
Ανήκε στη συλλογή Γεωργίου Ροδίου. Πίσω στο
χαρτόνι υπάρχει η επιγραφή WIEN

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
MENTZAΦΟΥ, σ. 164-165, 346, εικ. 147

97. Χωριό της Βαυαρίας
Λάδι σε μουσαμά, 51 x 44 εκ.
Υ. κ. δ. Γ. *ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ*
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σού-
τζου
Συλλογή Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη, αριθ. 437

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
ΧΡΗΣΤΟΥ, σ. 239
MENTZAΦΟΥ, σ. 166, 346, εικ. 150

98. Κυρία με σκυλάκι στο δάσος
Λάδι σε μουσαμά, 30 x 20 εκ.
Υ. κ. α. Γ. *Jakobides*
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σού-
τζου
Συλλογή Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη, αριθ. 632

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
MENTZAΦΟΥ, σ. 170, 346, εικ. 151

99. Γερμανίδα που καλεί φίλη της
Λάδι σε μουσαμά, 40 x 32 εκ.
Υ. κ. α. Γ. *Jakobides*
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σού-
τζου
Συλλογή Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη, αριθ. 449

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
MENTZAΦΟΥ, σ. 170, 346, εικ. 152

100. Ο γιος του καλλιτέχνη στον κήπο του Μονάχου, [1890]
Λάδι σε μουσαμά, 25 x 35 εκ.
Μ. κ. α. Γ. *J.*
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σού-
τζου
Συλλογή Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη, αριθ. 43

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
ΧΡΗΣΤΟΥ, σ. 239
ΧΑΡΑΛΑΜΠΙΔΗΣ, σ. 100 – 101, αριθ. 433
ΙΑΚΩΒΙΔΗ, σ. 146
MENTZAΦΟΥ, σ. 170-172, 346, εικ. 154

101. Γερμανίδα ξαπλωμένη στο δάσος
Λάδι σε μουσαμά, 27 x 45 εκ.
Υ. κ. δ. Γ. *ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ*
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σού-
τζου
Συλλογή Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη, αριθ. 706

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

MENTZAΦΟΥ, σ. 170, 346, εικ. 153

102. Αντιστροφή των ρόλων, [1892]
Λάδι σε μουσαμά, 90 x 74 εκ.
Μ. κ. α. Γ. *J.*
Ιδιωτική συλλογή

Ανήκει στην οικογένεια του καλλιτέχνη. Το έργο δεν
φαίνεται να είναι τελειωμένο.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
ΙΑΚΩΒΙΔΗ, σ. 23, 167 - 168
MENTZAΦΟΥ, σ. 172-174, 346, εικ. 155

**103. Προσωπογραφία της γυναίκας του καλλιτέ-
χνη
με το γιο τους, 1895**
Λάδι σε μουσαμά, 109 x 75 εκ.
Υ. Χρ. κ. δ. Γ. *JAKOBIDES 1895*
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σού-
τζου
Συλλογή Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη, αριθ. 475

Ανήκε στην οικογένεια του καλλιτέχνη.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
ΦΡΑΝΤΖΙΣΚΑΚΗΣ, εικ. 141
ΙΩΑΝΝΟΥ, εικ. σ. 115
ΧΡΗΣΤΟΥ, σ. 239 (εικ. 7)
ΛΥΔΑΚΗΣ, *Ιστορία*, σ. 228 - 229, εικ. 375
ΧΑΡΑΛΑΜΠΙΔΗΣ, σ. 101, αριθ. 434
ΧΡΗΣΤΟΥ, *Η Ελληνική Ζωγραφική*, σ. 64, εικ. 86
ΙΑΚΩΒΙΔΗ, σ. 23, 169, εικ. μετά τη σ. 64
ΚΟΥΡΙΑ, σ. 126, εικ. 16
ΧΡΗΣΤΟΥ, *Η Εθνική Πινακοθήκη*, σ. 232, εικ. 62
ΜΙΣΙΡΛΗ, σ. 128, εικ. σ. 129
MENTZAΦΟΥ - ΠΟΛΥΖΟΥ ΟΛΓΑ, λήμμα «Η σύζυγος
του καλλιτέχνη με το γιο του», in κατ. έκθ. *Το παιδί στη
Νεοελληνική Τέχνη*, 1993, σ. 126, εικ. σ. 127
MENTZAΦΟΥ, σ. 174-178, 346, εικ. 156

104. Κορίτσι με καπέλο
Λάδι σε μουσαμά, 44 x 36 εκ.
Υ. κ. δ. Γ. *JAKOBIDES*
Ιδιωτική συλλογή

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
MENTZAΦΟΥ, σ. 178, 347, εικ. 159

105. Προσωπογραφία κυρίας με καπέλο
Λάδι σε μουσαμά, 38,5 x 38,5 εκ.
Υ. κ. α. Γ. *ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ*
Ιδιωτική συλλογή

Παρουσιάστηκε στην Έκθεση “Δάσκαλοι Μαθητές”
στη Γκαλερί Αστρολάβος, το 199* σε σχέση με
έργο του δασκάλου του Gabriel von Max που βρί-
σκεται σε ιδιωτική συλλογή στην Αθήνα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
κατ. έκθ. *Δάσκαλοι και Μαθητές. Δέκα χρόνια Αστρολάβος*,
Αθήνα, Γκαλερί Αστρολάβος, 1996, επιμ. Μάνος Στεφανί-
δης
MENTZAΦΟΥ, σ. 178, 347, εικ. 158

106. Η Μέλπω Χατζηλουκά

Λάδι σε μουσαμά, 39,5 x 33,3 εκ.
Υ. κ. δ. Γ. *ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ*
Ιδιωτική συλλογή

Απεικονίζεται η αδελφή της γυναίκας του, Μέλπω
Χατζηλουκά.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
ΙΑΚΩΒΙΔΗ, σ. 23, εικ. μετά τη σ. 128
MENTZAΦΟΥ, σ. 178, 347, εικ. 157

107. Η χωριατοπούλα
Λάδι σε μουσαμά, 50 x 45 εκ.
Υ. κ. α. Γ. *ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ*
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σού-
τζου, αριθ. 107
Κληροδότημα Απόστ. Χατζηαργύρη, 1933

Από τα έργα που έφερε μαζί του στην Αθήνα από
το Μόναχο. Το παρουσίασε στην Έκθεση του Παρ-
νασσού το 1905.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
ΔΑΦΝΙΣ, «Η έκθεσις του “Παρνασσού”», *Πινακοθήκη*,
έτος Ε', τευχ. ΝΑ', Μάιος 1905, σ. 61
ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ ΚΙΜΩΝ, «Καλλιτεχνική ζωή. Η έκθεσις του
“Παρνασσού”», *Παναθήναια*, τόμ. Ι', 15 Μαΐου 1905, σ. 91
Παναθήναια, τόμ. Ι', 30 Σεπτεμβρίου 1905, εικ. σ. 325
ΧΡΗΣΤΟΥ, σ. 264 (εικ. 29)
MENTZAΦΟΥ, σ. 180-182, 347, εικ. 162

108. Ο Υιός μου, [1893]
Λάδι σε μουσαμά, 101 x 58 εκ.
Υ. κ. δ. Γ. *ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ*
Ιδιωτική συλλογή

Ο υιός του σε νηπιακή ηλικία, έργο ζωγραφισμένο
στο ύπαιθρο. Το παρουσίασε στην Αθήνα στην
Έκθεση του Παρνασσού το 1902.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Ανατολή, έτος Α', Νοέμβριος - Δεκέμβριος 1902, αριθ. 9 -
10, εικ. σ. 285
ΚΡΙΤΩΝΙΔΗΣ ΑΓΑΘΩΝ, «Γεώργιος Ιακωβίδης», *Παναθή-
ναια*, τόμ. Δ', 30 Ιουνίου 1902, εικ. σ. 168, σ. 172
ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ ΚΙΜΩΝ, «Η έκθεσις του Παρνασσού»,
Παναθήναια, τόμ. Ε', 31 Οκτωβρίου 1902, σ. 52
ΙΑΚΩΒΙΔΗ, εικ. σ. 115
MENTZAΦΟΥ, σ. 181-184, 347, εικ. 163

**109. Στη δύση του ήλιου (Παιδί σε καρότσι),
[1900]**
Λάδι σε μουσαμά, 61 x 93 εκ.
Υ. κ. δ. Γ. *Ιακωβίδης*
Ιδιωτική συλλογή

Το έργο φέρει κάτω δεξιά, πάνω από την υπογρα-
φή, την επιγραφή: “*Τω αγαπητῷ φίλῳ και ενθέρμῳ προ-
στάτῃ της Τέχνης κ. Αθανασίῳ Ευταξίᾳ, 1902.*” Το
παρουσίασε στην Παγκόσμια Έκθεση του Παρισιού
το 1900, με τον τίτλο “Δύση του ήλιου”.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
*Exposition Internationale Universelle, Catalogue Général
Officiel*, Παρίσι 1900, σ. 427, αριθ. 27
Ακρόπολις, «Η εις την Ελλάδα κάθοδος του Ιακωβίδη», 24
Μαρτίου 1900

Agathonikou, σ. 51
MENTZAΦΟΥ, σ. 182-184, 347, εικ. 164

110. Τα άρμεγμα

Λάδι σε μουσαμά, 26 x 34 εκ.
Υ. κ. δ. Γ. ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ
Συλλογή Αγορίτσας Σδράκα

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
MENTZAΦΟΥ, σ. 186, 348, εικ. 175α

111. Κλώσσα

Λάδι σε μουσαμά, 22 x 26 εκ.
Υ. κ. α. G. JAKOBIDES
Ιδιωτική συλλογή

Μπορεί να ταυτιστεί με την “Κλώσσα” που παρου-
σίασε στην Αθήνα στην Έκθεση του Ζαππείου το
1898.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Δικ. «Καλλιτεχνική ζωή. Έκθεσις Γραφικής εν τω Ζαππείω»,
Παλιγγενεσία, ΙΙ Απριλίου 1898 ΙΑΚΩΒΙΔΗ, σ. 34
Τέχνη και Εποχές, εκδ. Εκδοτική Ελλάδος, Αθήνα 1986, σ. 33
(εικ.)
MENTZAΦΟΥ, σ. 191, 347, εικ. 165

112. Παιδί με καρότσι

Λάδι σε μουσαμά, 56,5 x 36 εκ.
Υ. κ. α. G. JAKOBIDES
Ιδιωτική συλλογή

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Τέχνη και Εποχές, εκδ. Εκδοτική Ελλάδος, Αθήνα 1986, σ. 32
(εικ.)
MENTZAΦΟΥ, σ. 187, 348, εικ. 173

113. Κοριτσάκι σε αγρό

Λάδι σε μουσαμά, 28 x 22,5 εκ
Υ. κ. δ. Γ. ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ
Ιδιωτική συλλογή

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
MENTZAΦΟΥ, εικ. 175, 348

114. Όχθη ποταμού

Λάδι σε μουσαμά, 33 x 48 εκ.
Υ. κ. δ. G. JAKOBIDES
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σού-
τζου
Συλλογή Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη, αριθ. 370

Από τα έργα που έφερε μαζί του στην Αθήνα από
το Μόναχο. Το παρουσίασε στην Καλλιτεχνική
Έκθεση των Αθηνών το 1899. Στη βιβλιογραφία ανα-
φέρεται και με τον τίτλο “Ύδωρ”. Στην κορνίζα
υπάρχει σχισμένη ετικέτα που γράφει: Jakobides
3624

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Κατάλογος Καλλιτεχνικής Έκθεσης Αθηνών, 1899, αριθ. 38
ΦΙΛΑΔΕΛΦΕΥΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ, «Ολίγα τινά ακόμη περί
της καλλιτεχνικής εκθέσεως», Ακρόπολις, Ι3 Απριλίου 1899
ΒΕΛΛΙΑΝΙΤΗΣ Θ., Εμπρός, 16 Δεκεμβρίου 1899
ΧΡΗΣΤΟΥ, σ. 241
MENTZAΦΟΥ, σ. 191, 347, εικ. 167

115. Τοπίο

Λάδι σε μουσαμά, 32 x 47 εκ.
Υ. κ. α. G. JAKOBIDES
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σού-
τζου
Συλλογή Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη, αριθ. 410

Ανήκε την οικογένεια του καλλιτέχνη. Στην κάρτα
του αρχείου του Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη υπάρχει η
σημείωση ότι το έργο είναι μελέτη για το φόντο
της Παιδικής συναυλίας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
MENTZAΦΟΥ, σ. 189, 348, εικ. 171

116. Προσωπογραφία κυρίου Κοντόσταυλου

Λάδι σε μουσαμά, 128 x 189 εκ.
Τελλόγλειο Ίδρυμα. Τεχνών, ΑΠΘ

Στην προσωπογραφία απεικονίζεται ο Αλέξανδρος
Κοντόσταυλος, διπλωμάτης και Υπουργός των Εξω-
τερικών στις Κυβερνήσεις Χαριλάου Τρικούπη των
ετών 1875 και 1883-1885.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
ΧΑΡΑΛΑΜΠΙΔΗΣ, αριθ. 427
ΙΑΚΩΒΙΔΗ, σ. 24, 25
Τελλόγλειο Ίδρυμα. Συλλογές και Δωρεές, Θεσσαλονίκη 1999,
σ. 25

**117. Προσωπογραφία Μαθητή ή Πορτραίτο Αγο-
ριού**

Λάδι σε μουσαμά, 60,5 x 50,5 εκ.
Υ. μ. κ. Γ. Ιακωβίδης
Ιδιωτική συλλογή

Το έργο παρουσιάστηκε στην Παγκόσμια Έκθεση
του Παρισιού το 1878 και στην Έκθεση του Καλλι-
τεχνικού Συλλόγου του Μονάχου το 1879.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Veron, σ. 779
ΑΓΑΘΟΝΙΚΟΥ, σ. 26
MENTZAΦΟΥ, σ. 73-74, 337, εικ. 53

118. Προσωπογραφία κυρίας, 1879

Λάδι σε μουσαμά, 50 x 43 εκ.
Υ. Χρ. μ. α. Γ. Ιακωβίδης, 1879
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σού-
τζου
Συλλογή Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη, αριθ. 379

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
MENTZAΦΟΥ, σ. 74-75, 337, εικ. 54

119. Προσωπογραφία νέου άνδρα, 1882

Λάδι σε μουσαμά, 102 x 72 εκ.
Υ. Χρ. π. δ. Γ. ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ 1882
Συλλογή Ιδρύματος Α. Γ.Λεβέντη

Το έργο φέρει χρονολογία 1882. Στο σημειωμά-
ριο του καλλιτέχνη αναφέρεται μόνο μια προσωπο-
γραφία σ’αυτή τη χρονολογία, αυτή του Κριτσελή, η
οποία αργότερα, το 1885, παρουσιάστηκε στην
έκθεση του Παρνασσού. Στο αρχείο της Εθνικής

Πινακοθήκης και Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτζου
υπάρχει φωτογραφία του έργου με τίτλο “Προσω-
πογραφία Ρωμάνου” και αναφέρεται ότι ανήκε στη
Συλλογή Ε. Αβέρωφ. Δεν κατέστη δυνατόν να ταυτι-
σθεί.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Σημειωματάριο έργων Ιακωβίδη
Αρχείο Εθνικής Πινακοθήκης και Μουσείου Αλεξάνδρου
Σούτζου
ΛΥΔΑΚΗΣ, Ιστορία, εικ. 380
Συλλογή Α. Γ.Λεβέντη. Πίνακες Ελλήνων Ζωγράφων του 19ου
και 20ού αιώνα, επιμ. Εβίτα Αράπογλου, εκδ. Ιδρύματος Α. Γ.
Λεβέντη, Αθήνα 1989, σ. 45, αριθ. 27
MENTZAΦΟΥ, 337, εικ. 55

120. Προσωπογραφία Βασιλάκη Μελά, 1885

Λάδι σε μουσαμά, 41 x 34 εκ.
Υ. π. δ. Γ. ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ 1885
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σού-
τζου, αριθ. 465
Συλλογή Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη, αριθ. 31

Ο Βασίλειος Μελάς, αντιστράτηγος, αδελφός του
Παύλου Μελά και του Κωνσταντίνου Μελά του
οποίου την προσωπογραφία, σε παιδική ηλικία,
φιλοτέχνησε ο Νικηφόρος Λύτρας. Τα παιδιά αυτά
ήταν γιοί του Μιχαήλ Μελά, σημαντικού μέλους της
αθηναϊκής κοινωνίας, τόσο για την πολιτική του
δραστηριότητα, όσο και για την πολιτιστική του
προσφορά. Σε φωτογραφία της οικογένειας Μιχαήλ
Μελά στο εσωτερικό του σπιτιού τους, γύρω στο
1890, φαίνονται στον τοίχο τα δύο πορτραίτα των
παιδιών (Κούρια, Το Παιδί, κατ. έκθ. σ. 106).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
ΧΡΗΣΤΟΥ, σ.238
ΧΑΡΑΛΑΜΠΙΔΗΣ, σ. 100, αριθ.430
MENTZAΦΟΥ, σ. 100, 340, εικ. 86

121. Προσωπογραφία όμορφης νέας, 1881

Λάδι σε μουσαμά, 52 x 40,5 εκ.
Βουλή των Ελλήνων

Πρόκειται πιθανώς για το έργο που παρουσιάστηκε
στην Έκθεση του Καλλιτεχνικού Συλλόγου του
Μονάχου το 1882. Αγοράστηκε από δημοπρασία
του Οίκου Sotheby’ s του Λονδίνου στις 12-12-
2000.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Εστία, έτος Ζ' (1882) τόμ. Ι4, Δελτίον της Εστίας, 7 Μαρτίου
1882, αριθ. 271, σ. Ι
MENTZAΦΟΥ, σ. 63

122. Προσωπογραφία Νικολάου Πολίτη, [1880]

Λάδι σε μουσαμά, 114 x 88,5 εκ.
Υ. π. δ. Γ. ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σού-
τζου, αριθ. 6151
Δωρεά της οικογένειας Ν. Γ. Πολίτη

Ο Νικόλαος Πολίτης έκανε τις μεταπτυχιακές του
σπουδές στο Μόναχο κατά την περίοδο 1876-1881.
Η προσωπογραφία πρέπει να φιλοτεκνήθηκε το

1880. Πίσω από την κορνίζα υπάρχει σημείωση “...München in ... 1880”. Οι χρονολογίες 1871 και 1895 που αναγράφονται στον τύπο είναι λανθασμένες. Παρουσιάστηκε στην Έκθεση του Παρνασσού το 1885.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
«Καλλιτεχνική Έκθεσις», *Εστία*, έτος Ι' (1885) τόμ. Ι9, *Δελτίον της Εστίας*, 21 Απριλίου 1885, αριθ. 434, σ. 2
Ωρα, 21 Απριλίου 1885, σ. 3
Νέα Εστία, τευχ. 155, 1η Ιουνίου 1933, εικ. σ. 609
Νέα Εστία, τευχ. 549, 15 Μαΐου 1950, εικ. σ. 667
ΣΠΗΤΕΡΗΣ ΤΩΝΗΣ, «Η προσωπογραφία του Νικολάου Πολίτη», *Νέα Εστία*, τευχ. 643, 15 Απριλίου 1954, σ. 516
Νέα Εστία, τευχ. 643, 15 Απριλίου 1954, εσώφυλλο (εικ.)
MENTZAΦΟΥ, σ. 74, 337, εικ. 57

123. Προσωπογραφία κυρίου Ψύχα, 1885

Λάδι σε μουσαμά, 103 x 83 εκ.
Υ. π. δ. *Γ. ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ 1885*
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, αριθ. 722
Δωρεά Ιουλίας Διομήδους, 1934

Το έργο παρουσιάστηκε στην Ολυμπιακή Έκθεση των Αθηνών το 1888.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
ΛΥΔΑΚΗΣ, Ιστορία, σ. 235
MENTZAΦΟΥ, σ. 100, 340, εικ. 84

124. Προσωπογραφία Ζηνοβίας Ψύχα, 1885

Λάδι σε μουσαμά, 112 x 87 εκ.
Υ. π. α. *Γ. ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ 1885*
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, αριθ. 465
Δωρεά Ιουλίας Διομήδους, 1934

Παρουσιάστηκε στην Έκθεση του Παρνασσού στην Αθήνα το 1885.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
«Καλλιτεχνική Έκθεσις», *Εστία*, έτος Ι' (1885) τόμ. Ι9, *Δελτίον της Εστίας*, 21 Απριλίου 1885, αριθ. 434, σ. 2
Ωρα, 21 Απριλίου 1885, σ. 3
MENTZAΦΟΥ, σ. 100, 340, εικ. 85

125. Προσωπογραφία του Καθηγητή Fink [1889]

Λάδι σε μουσαμά, 108 x 88 εκ.
Υ. κ. α. *G. JAKOBIDES*
Ιδιωτική συλλογή

Απεικονίζεται ο γνωστός στην εποχή του ζωγράφος τοπίων August Fink. Το έργο παρουσιάστηκε στην Έκθεση της Βρέμης, το 1890, στη Διεθνή Έκθεση του Βερολίνου, το 1891 και στην Παγκόσμια Έκθεση του Παρισιού, το 1900. Είναι από τα έργα που έφερε μαζί του από το Μόναχο και επανειλημμένα εξέθεσε στηνΑθήνα. Ανήκε στη συλλογή Λούλη-Κρασιώτη.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Pecht Friedrich, «Die erste Münchener Jahres-Ausstellung 1889», *Die Kunst für Alle*, 15 Αυγούστου 1889, σ. 338
Bremer Allgemeine Kunstausstellung 1890
Internationale Kunstausstellung 1891, Verein Berliner

Künstler, αριθ. 537
Boetticher, σ. 607
Exposition Internationale Universelle, Catalogue Général Officiel, Παρίσι 1900, σ. 427, αριθ. 3
«Η εις την Ελλάδα κάθοδος του Ιακωβίδη», *Ακρόπολις*, 24 Μαρτίου 1900
Παναθήναια, τόμ. Γ', 15 Δεκεμβρίου 1901, εικ. σ. 167
«Η έκθεσις του Παρνασσού», *Παναθήναια*, τόμ. Γ', 15 Δεκεμβρίου 1901, σ. 169,170
ΚΑΠΟΙΟΣ [ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΣ Δ. Ι.], «Η καλλιτεχνική έκθεσις του “Παρνασσού”», *Πινακοθήκη*, έτος Α', τευχ. ΙΑ', Ιανουάριος 1902, σ. 252
ΚΡΙΤΩΝΙΔΗΣ ΑΓΑΘΩΝ, «Γεώργιος Ιακωβίδης», *Παναθήναια*, τόμ. Δ', 30 Ιουνίου 1902, σ. 171 - 172
Κατάλογος Ελληνογαλλικής Έκθεσης 1918, αριθ. 215
ΦΙΛΟΤΕΧΝΟΣ, «Η Ελληνογαλλική Έκθεσις», *Πινακοθήκη*, έτος ΙΗ', τευχ. 212 - 213, Οκτώβριος - Νοέμβριος 1918, σ. 34
ΧΡΗΣΤΟΥ, σ. 240
ΚΩΤΙΔΗΣ, *Μαλέας*, σ. 211 - 212, σημ 17
ΙΑΚΩΒΙΔΗ, σ. 29, 131
Agathonikou, σ. 51
MENTZAΦΟΥ, σ. 148-150, 344, εικ. 126

126. Προσωπογραφία κυρίας

Λάδι σε μουσαμά, 98 x 67 εκ.
Υ. κ. δ. *Γ. ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ*
Ιδιωτική συλλογή

Αγοράστηκε από γερμανική συλλογή.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
MENTZAΦΟΥ, σ. 150, 345, εικ. 128

127. Κυρία με βεντάλια

Λάδι σε μουσαμά, 35 x 29 εκ.
Υ. Χρ. κ. δ. *Γ. ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ/[189.]*
Ιδιωτική συλλογή, Θεσσαλονίκη
Με τη μεσολάβρηση των Kalfayan Galleries, Athens Thessaloniki

Δημοπρατήθηκε από τον οίκο Sotheby's στις 14 Ιουνίου 1995

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
MENTZAΦΟΥ, σ. 152-156, 345, εικ. 130

128. Προσωπογραφία κυρίας με ροζ φόρεμα, 1890

Λάδι σε μουσαμά, 118,5 x 73,5 εκ.
Υ. Χρ. κ. α. *G. JAKOBIDES 1890*
Ιδιωτική συλλογή

Στο σημειωματάριο του καλλιτέχνη αναφέρεται ότι το 1890 φιλοτέχνησε την προσωπογραφία της κ. Ελένης Κωστή. Δεν αποκλείεται να είναι η εικονιζόμενη. Δημοπρατήθηκε από τον Οίκο Stavros Mihalarias Art στις 23 Μαΐου 1989 και από τον Οίκο Sotheby's στις 28 και 29 Νοεμβρίου 1984.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Σημειωματάριο έργων Ιακωβίδη
MENTZAΦΟΥ, σ. 150-152, 345, εικ. 129

129. Προσωπογραφία Ελληνίδας καλλονής, 1892

Λάδι σε μουσαμά, 53,3 x 43,1 εκ.

Υ. Χρ. κ. δ. *Ιακωβίδης 1892*
Ιδιωτική συλλογή

Δημοπρατήθηκε από τον Οίκο Christie's, South Kensington, στις 22 Αυγούστου 1991.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
MENTZAΦΟΥ, σ. 110, 345, εικ. 95

130. Η ηθοποιός Πάστα

παστέλ, 77 x 60 εκ.
Υ. κ. δ. *Γ. Ιακωβίδης*
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, αριθ. 1675
Προσωρινή κατάθεση του πρίγκιπα Νικόλαου

Δεν αποκλείεται να είναι ένα από τα δύο έργα που είχε στην κατοχή του ο πρίγκιπας Νικόλαος τη δεκαετία 1890-1900.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
ΧΑΡΑΛΑΜΠΙΔΗΣ, σ. 104, αριθ. 449
ΜΙΣΙΡΛΗ, σ. 133 - 134, εικ. σ. 133
MENTZAΦΟΥ, σ. 204, 205, 348, εικ. 182

131. Προσωπογραφία κυρίας Λαγωνίκου, 1897

Λάδι σε μουσαμά, 71 x 58 εκ.
Υ. Χρ. π. δ. *G. JAKOBIDES 1897*
Ιδιωτική συλλογή

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
MENTZAΦΟΥ, σ. 157, 345, εικ. 134

132. Προσωπογραφία κυρίας Σκαραμαγκά, 1895

Λάδι σε μουσαμά, 67 x 52 εκ.
Υ. Χρ. π. δ. *G. JAKOBIDES/1895*
Ιδιωτική συλλογή

Προσωπογραφία της κυρίας Σκαραμαγκά, από τις γνωστές οικογένειες της Τεργέστης. Το έργο ανήκε στον Αλέξανδρο Φιλαδελφέα, ανηψιό της οικογένειας Ράλλη-Σκαραμαγκά.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
MENTZAΦΟΥ, σ. 156-157, 345, εικ. 131

133. Προσωπογραφία Π. Σκαραμαγκά, 1897

Λάδι σε μουσαμά, 71 x 58 εκ.
Υ. Χρ. π. α. *G. JAKOBIDES 1897*
Ιδιωτική συλλογή

Στην προσωπογραφία απεικονίζεται ο κ. Σκαραμαγκάς, σύζυγος της εικονιζόμενης στον αριθ. 132. Ανήκε στην οικογένεια Αλέξανδρου Φιλαδελφέως, ο οποίος ήταν ανιψιός της οικογένειας Ράλλη - Σκαραμαγκά από την Τεργέστη.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
ΧΡΗΣΤΟΥ, σ. 238
MENTZAΦΟΥ, σ. 157-158, 345, εικ. 132

134. Ηλικιωμένη με ουλή στο μάγουλο

Κάρβουνο σε χαρτόνι, 50 x 40 εκ.
Ανυπόγραφο
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου

Συλλογή Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη, αριθ. 935

Ανήκε στην οικογένεια του ζωγράφου. Φέρει τη σφραγίδα “εκ της κληρονομίας Γεωργίου Ιακωβίδη 1933” και την υπογραφή του γιου του ζωγράφου, Μιχαήλ Ιακωβίδη.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
MENTZAΦΟΥ, σ. 157, 345, εικ. 137

135. Ηλικιωμένη γυναίκα

Μολύβι σε χαρτί, 44 x 33 εκ.

Υ. κ. δ. *G. JAKOBIDES*

Εθνική Πинаκοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, αριθ. 4525

Δωρεά Ελισσάβετ Μαγιάση, 1974

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
MENTZAΦΟΥ, σ. 157, 345, εικ. 138

136. Προσωπογραφία κυρίας Λαγωνίκου, 1897

Λάδι σε μουσαμά, 72 x 58 εκ.

Υ. Χρ. π. δ. *G. JAKOBIDES 1897*

Ιδιωτική συλλογή

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
MENTZAΦΟΥ, σ. 157, 345, εικ. 133

137. Εσπερινό Ανάγνωσμα, [1898]

Λάδι σε μουσαμά, 62 x 76 εκ.

Υ. κ. δ. *G. JAKOBIDES*

Ιδιωτική συλλογή

Παρουσιάστηκε στην Έκθεση των Αθηνών το 1898.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Δικ, «Καλλιτεχνική ζωή. Έκθεσις Γραφικής εν τω Ζαππεϊώ», *Παλιγγενεσία*, ΙΙ Απριλίου 1898
MENTZAΦΟΥ, σ. 198, 348, εικ. 180

138. Η τουαλέτα, (Προσωπογραφία Μέλπωσ Χατζηλουκά) [1887 - 1893]

Λάδι σε μουσαμά, 66 x 45 εκ.

Υ. κ. δ. *G. JAKOBIDES*

Εθνική Πинаκοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου

Συλλογή Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη, αριθ. 12

Επανάληψη παρόμοιου έργου που ανήκει στην οικογένεια, με κάποιες αλλαγές.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Δικ, «Καλλιτεχνική ζωή. Έκθεσις Γραφικής εν τω Ζαππεϊώ», *Παλιγγενεσία*, ΙΙ Απριλίου 1898
Εφημερίς, 15/27 Απριλίου 1898
ΚΡΙΤΩΝΙΔΗΣ ΑΓΑΘΩΝ, «Γεώργιος Ιακωβίδης», *Παναθήναια*, τόμ. Δ', 30 Ιουνίου 1902, σ. 167
ΛΥΔΑΚΗΣ, Λεξικό, εικ. Ι (σ. 142)
ΧΡΗΣΤΟΥ, σ. 235 (εικ. 3), σ. 241
ΧΑΡΑΛΑΜΠΙΔΗΣ, σ. 102 – 103, αριθ. 443
ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ, σ. 122 - 123, 198, εικ. 56
ΧΡΗΣΤΟΥ, *Η Ελληνική Ζωγραφική*, σ. 65
ΙΑΚΩΒΙΔΗ, σ. 153, 181
ΜΙΣΙΡΛΗ, σ. 124, εικ. σ. 125
MENTZAΦΟΥ, σ. 158, 345, εικ. 136

139. Προτομή Νικηφόρου Λύτρα, [1900]

γύψος, 64 x 33 x 20 εκ.

Υ. μέσο στο πλάι *Γ. ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ*

Εθνική Πинаκοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, αριθ. 2085

Δωρεά της Σχολής Καλών Τεχνών, 1954

Παρουσιάστηκε στην Καλλιτεχνική Έκθεση του Παρνασσού, το 1901, στη Διεθνή Έκθεση της Ρώμης, το 1911, στην Έκθεση των έργων της Εθνικής Πинаκοθήκης στο Ζάππειο, το 1955.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Παναθήναια, τόμ. Β', Απρίλιος - Σεπτέμβριος 1901, εικ. σ. 451, σ. 459 - 460
Πинаκοθήκη, έτος Α', τευχ. Θ', Νοέμβριος 1901, εικ. σ. 205, σ. 217
ΚΑΠΟΙΟΣ, «Η καλλιτεχνική έκθεσις του “Παρνασσού”», *Πинаκοθήκη*, έτος Α', τευχ. ΙΑ', Ιανουάριος 1902, σ. 254
ΤΥΠΑΛΛΟΣ - ΜΠΑΣΙΑΣ Α., *Το Ελληνικόν Τμήμα της εν Ρώμη Διεθνούς Εκθέσεως 1911*, Αθήναι 1913, Γλυπτά, αριθ. 6
Οδηγός Εκθέσεως, Εθνική Πинаκοθήκη και Μουσείον Αλεξάνδρου Σούτζου, Ζάππειον Μέγαρον, Αθήναι, 1955, Γλυπτική, αριθ. 17.
Νέα Εστία, τευχ. 677, 15 Σεπτεμβρίου 1955, εσώφυλλο (εικ.) ΙΑΚΩΒΙΔΗ, σ. 203
ΜΥΚΟΝΙΑΤΗΣ ΗΛΙΑΣ, *Νεοελληνική Γλυπτική*, στη σειρά Ελληνική Τέχνη, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1996, σ. 68, εικ. 192
MENTZAΦΟΥ, σ. 217-218, 349, εικ. 184

140. Προσωπογραφία Στεφάνου Στρέιτ, [1901]

Λάδι σε μουσαμά, 113 x 90 εκ.

Υ. κ. δ. *Γ. ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ*

Συλλογή Εθνικής Τράπεζας της Ελλάδος Α.Ε.

Ο Στέφανος Στρέιτ (1837-1920) υπήρξε διοικητής της Εθνικής Τράπεζας κατά την περίοδο 1897-1910. Η προσωπογραφία του έγινε μετά από παραγγελία των υπαλλήλων της Τράπεζας, με την ευκαιρία της συμπλήρωσης είκοσι πέντε χρόνων υπηρεσίας του σ' αυτήν. Η υπογραφή δεν φαίνεται. Πιθανόν να βρίσκεται στο πλαίσιο, καλυμμένη.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Πинаκοθήκη, έτος Α', τευχ. Θ', Νοέμβριος 1901, σ. 216
«Η έκθεσις του Παρνασσού», *Παναθήναια*, τόμ. Γ', 15 Δεκεμβρίου 1901, σ. 170
ΚΑΠΟΙΟΣ, «Η καλλιτεχνική έκθεσις του “Παρνασσού”», *Πинаκοθήκη*, έτος Α', τευχ. ΙΑ', Ιανουάριος 1902, σ. 252
Παναθήναια, τόμ. Γ', 15 Μαρτίου 1902, εικ. σ. 343
Παναθήναια, τόμ. ΙΓ', 30 Νοεμβρίου 1906, εικ. σ. 113
ΧΡΗΣΤΟΥ, σ. 240, 241
ΙΑΚΩΒΙΔΗ, εικ. σ. 204
MENTZAΦΟΥ, σ. 218-220, 349, εικ. 185

141. Η μικρή Σταμπουλοπούλου, 1902

Λάδι σε μουσαμά, 125 x 80 εκ.

Υ. Χρ. κ. α. *Γ. ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ 1902*

Συλλογή «Πинаκοθήκης Κουβουτσάκη»

Παρουσιάστηκε στην Έκθεση του Παρνασσού το 1903.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ ΚΙΜΩΝ, «Καλλιτεχνική ζωή. Γ. Ιακωβίδης»,

Παναθήναια, τόμ. Ζ', 30 Νοεμβρίου 1903, σ. 116
ΚΑΠΟΙΟΣ [ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΣ Δ. Ι.], «Η καλλιτεχνική έκθεσις του “Παρνασσού”», *Πинаκοθήκη*, έτος Γ', τευχ. ΛΔ', Δεκέμβριος 1903, σ. 197
Παναθήναια, τόμ. Ζ', 15 Φεβρουαρίου 1904, εικ. σ. 272
ΧΡΗΣΤΟΥ, σ. 240
MENTZAΦΟΥ, σ. 220-222, 350, εικ. 187

142. Προσωπογραφία της κυρίας Στεφάνου Ράλλη

και της κόρης της, 1905

Λάδι σε μουσαμά, 129 x 100 εκ.

Υ. Χρ. π. δ. *Γ. ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ 1905*

Δημοτική Πинаκοθήκη Λάρισας - Μουσείο Γ. Ι. Καταίγγρα

Παρουσιάστηκε στην Έκθεση του Παρνασσού το 1905.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
ΔΑΦΝΙΣ, «Η έκθεσις του “Παρνασσού”», *Πинаκοθήκη*, έτος Ε', τευχ. ΝΑ', Μάιος 1905, σ. 61
ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ ΚΙΜΩΝ, «Καλλιτεχνική ζωή. Η έκθεσις του “Παρνασσού”», *Παναθήναια*, τόμ. Ι', 15 Μαΐου 1905, σ. 90 - 91
Παναθήναια, τόμ. Ι', 15 Μαΐου 1905, εικ. σ. 97
ΧΡΗΣΤΟΥ, σ. 241
ΚΟΥΡΙΑ, σ. 114, εικ. 13
MENTZAΦΟΥ - ΠΟΥΛΟΥ ΟΛΓΑ, λήμμα «Προσωπογραφία της κυρίας Στεφ. Ράλλη και της κόρης της», in κατ. έκθ. *Το παιδί στη Νεοελληνική Τέχνη*, 1993, σ. 129, εικ. σ. 128
MENTZAΦΟΥ, σ. 222-228, 350, εικ. 194

143. Προσωπογραφία Παύλου Μελά

Κάρβουνο σε χαρτί, 100 x 80 εκ.

Μ. κ. δ. *Γ. Ι.*

Πинаκοθήκη Δήμου Αθηναίων

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Τέχνη. Εφημερίς των εικαστικών τεχνών, «Κατάλογος έργων ζωγραφικής και γλυπτικής που αγοράσθηκαν από τον Δήμο Αθηναίων από την 1η Απριλίου 1936 ως την 1η Απριλίου 1937», έτος Α', αριθ. Ι, 20 Ιανουαρίου 1938, σ. 5
ΚΥΡΙΑΖΗ ΝΕΜΛΗ, *Η Πинаκοθήκη του Δήμου Αθηναίων, Ελληνική Ζωγραφική - Χαρακτική - Γλυπτική*, Δήμος Αθηναίων Πνευματικό Κέντρο, Αθήνα 1994, σ. 318, εικ. 15
MENTZAΦΟΥ, σ. 226-228, 350, εικ. 193

144. Προσωπογραφία Παύλου Μελά, [1904]

Λάδι σε μουσαμά, 130 x 80 εκ.

Υ. κ. α. *Γ. ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ*

Ιστορικό και Εθνικό Μουσείο

Η κόμισσα Λουΐζα Ριανκούρ ανέθεσε στον Ιακωβίδη να φιλοτεχνήσει ελαιογραφία του Παύλου Μελά, με τη στολή του αντάρτη, προκειμένου να τη δωρίσει στη χήρα του ήρωα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Πинаκοθήκη, έτος Δ', τευχ. ΜΣΤ', Δεκέμβριος 1904, σ. 198
ΛΥΔΑΚΗΣ, *Ιστορία*, σ. 237, εικ. 382
ΙΑΚΩΒΙΔΗ, σ. 129, 131-132
MENTZAΦΟΥ, σ. 226-228, 350, εικ. 192

145. Προσωπογραφία Παύλου Μελά

Λάδι σε μουσαμά, 140 x 90 εκ.

Υ. κ. α. Γ. *ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ*
Πινακοθήκη Ευάγγελου Αβέρωφ, Μέτσοβο

Παρουσιάστηκε στην Έκθεση υπέρ των πυροπαθών της Θεσσαλονίκης, 1918.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Πινακοθήκη, έτος ΙΗ', τευχ. 205, Μάρτιος 1918, σ. 10
ΧΡΗΣΤΟΥ, σ. 240, 261 (εικ. 24)
ΛΥΔΑΚΗΣ, *Ιστορία*, σ. 237
ΠΑΠΑΣΤΑΜΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ, *Πινακοθήκη Αβέρωφ*, εκδ. Ιδρύματος Ε. Αβέρωφ - Τσούτσα, Αθήνα 1991, σ. 36, 158, εικ. 26 (σ. 38)
ΜΕΝΤΖΑΦΟΥ, σ. 226-228, 350, εικ. 191

146. Προσωπογραφία Νικολάου Μαυροκορδάτου, 1904
Λάδι σε μουσαμά, 128 x 74 εκ.
Υ. Χρ. κ. α. Γ. *ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ 1904*
Συλλογή Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλιδη, αριθ. 259

Απεικονίζεται ο Νικόλαος Μαυροκορδάτος (1837-1903), πολιτικός και διπλωμάτης. Διετέλεσε πρόεδρος του "Συλλόγου προς διάδοσιν των Ελληνικών Γραμμάτων". Φαίνεται ότι η παραγγελία δόθηκε μετά το θάνατό του.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Πινακοθήκη, έτος Δ', τευχ. ΛΘ', Μάιος 1904, σ. 63
ΧΑΡΑΛΑΜΠΙΔΗΣ, σ. 102, αριθ. 435
ΜΕΝΤΖΑΦΟΥ, σ. 228-231, 351, εικ. 200

147. Προσωπογραφία Σπύρου Μερκούρη, 1914
Λάδι σε μουσαμά, 100 x 75 εκ.
Υ. κ. α. Γ. *ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ 1914*
Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων

Ο Σπύρος Μερκούρης υπήρξε από τους μακροβιότερους δήμαρχους της Αθήνας. Το 1906 ο Ιακωβίδης πήρε την πρώτη παραγγελία για να φιλοτεχνήσει την προσωπογραφία του, η εκτέλεσή της όμως ολοκληρώθηκε το 1914.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Πινακοθήκη, έτος Ε', τευχ. ΝΘ', Ιανουάριος 1906, σ. 217
Πινακοθήκη, έτος ΙΓ', τευχ. 156, Φεβρουάριος 1914, σ. 189
ΚΥΡΙΑΖΗ ΝΕΛΛΗ, *Η Πινακοθήκη του Δήμου Αθηναίων, Ελληνική Ζωγραφική - Χαρακτική - Γλυπτική*, Δήμος Αθηναίων Πνευματικό Κέντρο, Αθήνα 1994, σ. 318, εικ. 14
ΧΑΡΑΛΑΜΠΙΔΗΣ, αριθ. 446
ΜΕΝΤΖΑΦΟΥ, σ. 230, 351, εικ. 199

148. Προσωπογραφία Βασίλισσας Σοφία, 1915
Λάδι σε μουσαμά, 139 x 96 εκ.
Υ. Χρ. κ. α. Γ. *ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ ΑΘΗΝΑΙ 1915*
Πινακοθήκη Ε. Αβέρωφ, Μέτσοβο

Βρισκόταν στην κατοχή του Ιακωβίδη, ο οποίος μεταίως ήλπιζε να το πουλήσει για να δώσει λύση στα οικονομικά του προβλήματα, ειδικά κατά το ταξίδι του γιου του στην Αμερική, την περίοδο 1928-1930. Στη βιβλιογραφία αναφέρεται ότι ο Ιακωβίδης φιλοτέχνησε το 1917, μετά από παραγγελία του Υπουργείου Στρατιωτικών, προσωπογραφία της βασίλισσας. Ή το Υπουργείο Στρατιωτικών δεν

παρέλαβε την προσωπογραφία που είχε παραγγείλει, και ο Ιακωβίδης την προχρονολόγησε για δικούς του λόγους, ή το έργο που παραθέτουμε είναι κάποια, άσχετη με την παραγγελία αυτή, προσωπογραφία που για άγνωστο λόγο δεν παρελήφθη ποτέ από τα Ανάκτορα.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Πινακοθήκη, έτος ΙΖ', τευχ. 193, Μάρτιος 1917, σ. 13
Πινακοθήκη, έτος ΙΖ', τευχ. 194 - 195, Απρίλιος - Μάιος 1917, σ. 35
ΜΑΡΚΕΖΙΝΗΣ Σπ. Β., *Πολιτική Ιστορία της Νεωτέρας Ελλάδος 1828-1964*, Τομ. Γ', εκδ. Πάπυρος, Αθήνα 1966, μετά τη σ. 256
ΧΡΗΣΤΟΥ, σ. 241
ΠΑΠΑΣΤΑΜΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ, *Πινακοθήκη Αβέρωφ*, εκδ. Ιδρύματος Ε. Αβέρωφ - Τσούτσα, Αθήνα 1991, σ. 36, 158, εικ. 27 (σ. 39)
ΜΕΝΤΖΑΦΟΥ, σ. 260-263, 354, εικ. 233

149. Προσωπογραφία Βασιλιά Γεωργίου Α', 1914
Λάδι σε μουσαμά, 190 x 148 εκ.
Υ. Χρ. κ. δ. Γ. *ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ 1914*
Εθνικό και Ιστορικό Μουσείο

Σύμφωνα με βιβλιογραφικές παραπομπές η προσωπογραφία του Γεωργίου Α' ήταν παραγγελία στον Ιακωβίδη του πρέσβυ της Ελλάδας στο Παρίσι, Ρωμάνου, το 1910, για να αναρτηθεί στην αίθουσα υποδοχής του νέου μαγάρου της εκεί ελληνικής πρεσβείας. Ο βασιλιάς επανειλημμένα επισκέφθηκε το εργαστήριο του καλλιτέχνη για να ποζάρει. Τελικά η προσωπογραφία τελείωσε αρκετά χρόνια αργότερα, το 1914.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Σημειωματάριο έργων Ιακωβίδη
Πινακοθήκη, έτος Ι', τευχ. ΙΙ4, Αύγουστος 1910, σ. 124
Πινακοθήκη, έτος Ι', τευχ. ΙΙ6, Οκτώβριος 1910, σ. 163
Ο Καλλιτέχνης, έτος Β', τευχ. Ι3, Απρίλιος 1911, σ. 37
Πινακοθήκη, έτος ΙΒ', τευχ. Ι38, Αύγουστος 1912, σ. ΙΙ6
Δικ. «Το Φιλολογικόν και Καλλιτεχνικόν 1912», *Πινακοθήκη*, έτος ΙΒ', τευχ. Ι44, Φεβρουάριος 1913, σ. 217
«Ο Γεώργιος Α' ως φιλότεχνος», *Πινακοθήκη*, έτος ΙΓ', τευχ. Ι46, Απρίλιος 1913, σ. 18
ΧΡΗΣΤΟΥ, σ. 241, 261 (εικ. 25)
ΜΕΝΤΖΑΦΟΥ, σ. 260-261, 354, εικ. 230

150. Προσωπογραφία Όθωνος Τετενέ
Λάδι σε μουσαμά, 140 x 98 εκ.
Υ. κ. α. Γ. *ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ*
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, αριθ. 7488
Δωρεά Μαρίας, Βασίλη, Χάρη Όθωνος Τετενέ, 1986

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
ΜΕΝΤΖΑΦΟΥ, σ. 268, 354, εικ. 236

151. Προσωπογραφία Μαρίας Όθωνος Τετενέ
Λάδι σε μουσαμά, 140 x 98 εκ.
Ανυπόγραφο
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, αριθ. 7487

Δωρεά Μαρίας, Βασίλη, Χάρη Όθωνος Τετενέ, 1986

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
ΜΕΝΤΖΑΦΟΥ, σ. 268, 355, εικ. 237

152. Προσωπογραφία Ιωάννη Βαλαωρίτη, 1916
Λάδι σε μουσαμά, 138 x 110 εκ.
Υ. Χρ. π. α. Γ. *ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ 1916*
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, αριθ. 3778
Δωρεά Ελένης Λέοντος Καραπαναγιώτη

Ο Ιωάννης Βαλαωρίτης υπήρξε διοικητής της Εθνικής Τράπεζας από τον Ιανουάριο μέχρι το Μάρτιο του 1914. Στην Εθνική Τράπεζα υπάρχει επανάληψη του έργου, σε μικρότερες διαστάσεις (113 x 89 εκ.).

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Σημειωματάριο έργων Ιακωβίδη
ΧΑΡΑΛΑΜΠΙΔΗΣ, σ. 103-104, αριθ. 447
ΜΕΝΤΖΑΦΟΥ, σ. 267, 354, εικ. 235

153. Προσωπογραφία Νικολάου Διομήδη, [1906]
Λάδι σε μουσαμά, 115 x 90 εκ.
Υ. π. α. Γ. *ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ*
Συλλογή Νικολάου Πετσάλη-Διομήδη

Ο Νικόλαος Διομήδης (1848-1903) υπήρξε καθηγητής του Πανεπιστημίου Αθηνών και Πρόεδρος των Μικτών Ευρωπαϊκών Δικαστηρίων της Αλεξάνδρειας.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Σημειωματάριο Ιακωβίδη

154. Μητέρα και κοριτσάκι, 1919
Λάδι σε μουσαμά, 91 x 45 εκ.
Υ. Χρ. κ. α. Γ. *ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ 1919*
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, αριθ. 72
Κληροδότημα Αποστόλου Χατζηαργύρη, 1933

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
ΜΕΝΤΖΑΦΟΥ, σ. 357, εικ. 265

155. Προσωπογραφία Ιωάννη Αθανασάκη, 1907
Λάδι σε μουσαμά, 82 x 61 εκ.
Υ. Χρ. π. δ. Γ. *ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ 1907*
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, αριθ. 1953
Δωρεά Ιωάννου Αθανασάκη, 1954

Απεικονίζεται ο Ιωάννης Αθανασάκης (1853-1953) νομικός και πολιτικός με μεγάλη κοινωνική δράση, από τους οργανωτές του Ελληνικού Ερυθρού Σταυρού, του Οίκου Τυφλών κ.ά.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
ΧΑΡΑΛΑΜΠΙΔΗΣ, σ. 102, αριθ. 440
ΜΕΝΤΖΑΦΟΥ, σ. 228, 351, εικ. 198

156. Προσωπογραφία Ιωάννη Κωστόπουλου, 1919
Λάδι σε μουσαμά, 80 x 64 εκ.

Υ. Χρ. π. α. Γ. *ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ / 1919*
Συλλογή Alpha Bank

Απεικονίζεται ο Ιωάννης Φ. Κωστόπουλος, ιδρυτής της Τράπεζας Πίστεως.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Σημειωματάριο έργων Ιακωβίδη
«Ιδιωτική Συλλογή Τραπεζίης Πίστεως», *The Art Magazine*,
τεύχ. 3, Ιανουάριος 1994, σ. 70
MENTZAΦΟΥ, σ. 260, 354, εικ. 232

157. Κεφάλι Γέροντα

Λάδι σε μουσαμά, 43 x 35,5 εκ.
Υ. κ. α. Γ. *ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ*
Μουσείο Μπενάκη

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
MENTZAΦΟΥ, σ. 220, 222, 224, 350, εικ. 188

158. Προσωπογραφία Αντωνίου Μάτσα, 1907

Λάδι σε μουσαμά, 84 x 68 εκ.
Υ. Χρ. π. α. Γ. *ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ 1907*
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σού-
τζου, αριθ. 1692
Δωρεά κυρίας Αξελού, 1953

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
ΧΑΡΑΛΑΜΠΙΔΗΣ, αριθ. 441
MENTZAΦΟΥ, σ. 228-229, 350, εικ. 197

159. Προσωπογραφία Παύλου Κουντουριώτη , 1916

Λάδι σε μουσαμά, 88 x 70 εκ.
Υ. Χρ. π. α. Γ. *ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ 1916*
Πολεμικό Ναυτικό. Πλοίο-Μουσείο Θωρηκτό «Γ.
Αβέρωφ»

Η προσωπογραφία του ναυάρχου Παύλου Κου-
ντουριώτη φιλοτεχνήθηκε κατά παραγγελία του
Υπουργείου Ναυτικών και παρουσιάστηκε, το 1916,
στην Έκθεση του Συνδέσμου Ελλήνων Καλλιτεχνών.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Σημειωματάριο έργων Ιακωβίδη
Κατάλογος Καλλιτεχνικής Εκθέσεως του Συνδέσμου Ελλήνων
Καλλιτεχνών, Αθήνα 1916, αριθ. 120
Πινακοθήκη, έτος ΙΣΤ', τευχ. 183, Μάιος 1916, σ. 42
MENTZAΦΟΥ, σ. 355, εικ. 243

160. Προσωπογραφία Στρατηγού Καλλέργη, [1914]

Λάδι σε μουσαμά, 70 x 56 εκ.
Υ. κ. δ. Γ. *ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ*
Συλλογή Ευάγγελου Ηλ. Αγγελάκου

Η προσωπογραφία του στρατηγού Δημήτριου Καλ-
λέργη (1803-1867) φιλοτεχνήθηκε μετά από παραγ-
γελία της Τράπεζας Αθηνών.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Σημειωματάριο έργων Ιακωβίδη
MENTZAΦΟΥ, σ. 355, εικ. 244

161. Νεκρή φύση με φρούτα και καράφα

Λάδι σε μουσαμά, 42 x 50 εκ.

Υ. κ. α. Γ. *Jakobides*
Ιδιωτική συλλογή

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Ημερολόγιο 1993. Νεκρές φύσεις και λουλούδια, κείμενα Όλγα
Μεντζαφού, εκδ. Αδάμ, Αθήνα 1993
MENTZAΦΟΥ, σ. 348, εικ. 178

162. Φρούτα σε δίσκο με καράφα

Λάδι σε μουσαμά, 39 x 50 εκ.
Υ. κ. α. Γ. *Jakobides*
Ιδιωτική συλλογή

Το έργο δημοπρατήθηκε από τον Οίκο Πέτρου
Βέργου στις 25 Νοεμβρίου 2004

163. Νεκρή φύση με κοχύλια, [1899]

Λάδι σε μουσαμά, 39,5 x 70 εκ.
Υ. κ. δ. Γ. *JAKOBIDES*
Ιδιωτική συλλογή

Παρουσιάστηκε στην Ετήσια Έκθεση του Μονάχου
στο Glaspalast το 1899. Πίσω στο τελάρo φέρει την
επιγραφή "Münchener Jahres Ausstellung 1899".

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Offizieller Katalog der Münchener Jahresausstellung im Kgl.
Glaspalast, 1899, αριθ. 437
ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ, «Έργα ελλήνων ζωγράφων», σ. 341
MENTZAΦΟΥ, σ. 192, 348, εικ. 176

164. Αμυγδαλιές, [1903]

Λάδι σε μουσαμά, 58 x 102 εκ.
Υ. κ. δ. Γ. *ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ*
Ιδιωτική συλλογή

Παρουσιάστηκε στην Έκθεση του Παρνασσού το
1903.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
ΚΑΠΟΙΟΣ [ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΣ Δ. Ι.], «Η καλλιτεχνική
έκθεσις του "Παρνασσού"», *Πινακοθήκη*, έτος Γ', τευχ. ΛΔ',
Δεκέμβριος 1903, σ. 197
ΧΡΗΣΤΟΥ, σ. 240
MENTZAΦΟΥ, σ. 228, 232, 235, 351, εικ. 202

165. Ρόδα [1902]

Λάδι σε μουσαμά, 60 x 82 εκ.
Υ. κ. α. Γ. *ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ*
Ιδιοκτησία της Eurobank

Παρουσιάστηκε στην Έκθεση του Παρνασσού το
1902. Ανήκε στη συλλογή Β. Καλκάνη.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ ΚΙΜΩΝ, «Η έκθεσις του Παρνασσού»,
Παναθηναία, τόμ. Ε', 31 Οκτωβρίου 1902, σ. 52 - 53
MENTZAΦΟΥ, σ. 228, 232, 236, 351, εικ. 201

166. Νεκρή φύση με ροδάκινα

Λάδι σε μουσαμά, 47 x 75 εκ.
Υ. κ. δ. Γ. *ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ*
Ιδιωτική συλλογή

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
MENTZAΦΟΥ, σ. 351, εικ. 207

167. Νεκρή φύση με κυδώνια, 1909

Λάδι σε μουσαμά, 41 x 77 εκ.
Υ. Χρ. π. δ. Γ. *ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ 1909*
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σού-
τζου, αριθ. 3040
Κληροδότημα Μιλτιάδη Εμπειρίκου, 1964

Παρουσιάστηκε στη β' περίοδο της Διαρκούς Καλ-
λιτεχνικής Έκθεσης στο Ζάππειο, το 1917.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
«Καλλιτεχνικά Εκθέσεις. Η Δευτέρα Διαρκής», *Πινακοθήκη*,
έτος ΙΖ', τευχ. 200 - 201, σ. 90
MENTZAΦΟΥ, σ. 351, εικ. 206

168. Γαρίφαλα, 1918

Λάδι σε μουσαμά, 53 x 68 εκ.
Υ. Χρ. κ. δ. Γ. *ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ 1918*
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σού-
τζου, αριθ. 63
Κληροδότημα Απόστ. Χατζηαργύρη, 1933

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
MENTZAΦΟΥ, σ. 357, εικ. 254

169. Γαρίφαλα, 1916

Λάδι σε μουσαμά, 67 x 52 εκ.
Υ. Χρ. κ. α. Γ. *ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ 1916*
Ιδιωτική συλλογή

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Σημειωματάριο του καλλιέχνη
MENTZAΦΟΥ, σ. 281, 357, εικ. 256

170. Βάζο με λουλούδια

Λάδι σε μουσαμά, 64 x 80 εκ.
Υ. κ. δ. Γ. *ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ*
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σού-
τζου, αριθ. 5617
Αγορά, 1978

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
MENTZAΦΟΥ, σ. 280, 356, εικ. 257

171. Νεκρή φύση με σταφύλια, 1928

Λάδι σε μουσαμά, 45 x 68,5 εκ.
Υ. Χρ. κ. α. Γ. *ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ 1928*
Ιδιωτική συλλογή
Ανήκει στην οικογένεια του ζωγράφου.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
MENTZAΦΟΥ, σ. 307, 358, εικ. 290

172. Δίσκος με σταφύλια, π. 1920

Λάδι σε μουσαμά, 28,5 x 56 εκ.
Υ. π. α. Γ. *ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ*
Ιδιωτική συλλογή

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
MENTZAΦΟΥ, σ. 306, 358, εικ. 292

173. Βάζο με λουλούδια και σταφύλια [1928]

Λάδι σε μουσαμά, 49 x 65 εκ.
Υ. κ. α. Γ. *ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ*
Ιδιωτική συλλογή

174. Ρόδια

Μολύβι και κάρβουνο σε μουσαμά 40 x 63 εκ.
Ανυπόγραφο
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Συλλογή Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη, αριθ. 1368

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
MENTZAΦΟΥ, σ. 310, 358, εικ. 297

175. Ρόδια

Λάδι σε μουσαμά, 33 x 46 εκ.
Υ. κ. δ. Γ. ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Συλλογή Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη, αριθ. 499
Ανήκε στην οικογένεια του ζωγράφου.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
MENTZAΦΟΥ, σ. 310, 358, εικ. 296

176. Πιατέλα με όστρακα, τριαντάφυλλα, μαργαριτάρια και σκουλαρίκια

Λάδι σε μουσαμά, 46 x 55 εκ.
Υ. κ. δ. Γ. ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Συλλογή Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη, αριθ. 503
Στην κάρτα του αρχείου του Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη αναγράφεται η πληροφορία ότι το έργο παρουσιάστηκε στην Πανελλήνια Έκθεση εκτός “διαγωνισμού”. Πιθανώς να πρόκειται για το έργο που εξέθεσε το 1929 στην Ζ' Πανελλήνια Έκθεση με τίτλο “Nature Morte” (αριθ. 59).

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
MENTZAΦΟΥ, σ. 311, 358, εικ. 297

177. Εστιάς, 1912

Λάδι σε μουσαμά, διάμ. 98 εκ.
Υ. Χρ. μ. α. Γ. ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ 1912
Ιδιωτική συλλογή
Απεικονίζεται ως Πυθία, σύμφωνα με τις βιβλιογραφικές αναφορές, η Ουγγαρέζα χορεύτρια Ελίζα Κόνερ, που την εποχή εκείνη βρισκόταν στην Αθήνα. Παρουσιάστηκε το 1912 στην Έκθεση του Συνδέσμου Ελλήνων Καλλιτεχνών και το 1917 στη Διαρκή Καλλιτεχνική Έκθεση των Αθηνών.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Σημειωματάριο έργων Ιακωβίδη
Πινακοθήκη, έτος Ι', τευχ. ΙΙ9, Ιανουάριος Ι911, σ. 230
Τεχνοκριτησ, «Η Καλλιτεχνική έκθεσις του “Συνδέσμου Ελλήνων Καλλιτεχνών”», Πινακοθήκη, έτος ΙΒ', τευχ. Ι35, Μάιος Ι912, σ. 49, 50
Κατάλογος Α' Διαρκούς Καλλιτεχνικής Εκθέσεως του Κράτους, Ι917, αριθ. 42
«Διαρκής Καλλιτεχνική Έκθεσις», Πινακοθήκη, έτος ΙΖ', τευχ. Ι98, Αύγουστος Ι917, σ. 66
MENTZAΦΟΥ, σ. 272-274, 355, εικ. 245

178. Από τα φωτερά σκοτάδια (Ο διάδοχος Κωνσταντίνος), 1915

Λάδι σε μουσαμά
Υ. Χρ. κ. δ. Γ. ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ 1915
Συλλογή Taki Theodorakopoulou
Απεικόνιση του βασιλιά Κωνσταντίνου στα υψώματα της Κανέττας κοντά στα Ιωάννινα. Την προσωπογραφία εμπνεύστηκε από το ποίημα του Γεώργιου Δροσίνη “Από τα φωτερά σκοτάδια” και με τον τίτλο αυτό το παρουσίασε στην Έκθεση του Συνδέσμου Ελλήνων Καλλιτεχνών το 1916 (αριθ. ΙΙ9).

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Κατάλογος Καλλιτεχνικής Εκθέσεως Συνδέσμου Ελλήνων Καλλιτεχνών, Αθήνα, Ι916, αριθ. ΙΙ8
Φιλοτεχνος, «Του Συνδέσμου των Καλλιτεχνών», Πινακοθήκη, έτος ΙΣΤ', τευχ. Ι83, Μάιος Ι916, σ. 42
Αλεξοπούλου – Καλλιγαννη Ιωαννα, Η Νεοελληνική Ζωγραφική – Γλυπτική – Λογοτεχνία (Σχέση ζωγραφικής, γλυπτικής και ποίησης, 1830 – 1922), διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 1992, τόμ. Α', σ. 100 – 104
MENTZAΦΟΥ, σ. 274, 355, εικ. 246

179. Η πλατεία Ομονοίας το έτος 1917

Λάδι σε μουσαμά, 60 x 90 εκ.
Υ. Χρ. κ. α. Γ. ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ ΑΘΗΝΑΙ 1917
Ιδιωτική συλλογή

Ετοιμάστηκε από τον Ιακωβίδη για τη συμμετοχή του στην Ελληνογαλλική Έκθεση, το 1918, μετά από πρόκληση της “Ομάδας Τέχνη”. Τελικά δεν το εξέθεσε. Πουλήθηκε από την Amalia Art Gallery.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
ΒΥΖΑΝΤΙΟΣ, σ. ΙΙ9 -Ι23
MENTZAΦΟΥ, σ. 258, 354, εικ. 229

180. Ο βασιλικός κήπος με την Ακρόπολη και το λόφο του Φιλοπάππου

Λάδι σε μουσαμά, 65 x 80 εκ.
Υ. κ. δ. Γ. ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Συλλογή Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη, αριθ. 600

Πιθανώς από το σχέδιο που ετοίμασε για τη διακόσμηση της αυλαίας του Βασιλικού Θεάτρου, μετά από παραγγελία του Γεωργίου Α' το 1901. Σε βιβλιογραφική αναφορά διαβάζουμε: “η αυλαία θα παριστά την Ακρόπολιν εν ώρα δύσεως εις το βάθος της εικόνας, ενώ το έμπροσθεν μέρος θα καλύπτει μια άποψις εκ μέρους του ανατολικού κήπου”.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Πινακοθήκη, έτος Α', τευχ. Γ', Μάιος 1901, σ. 72
ΧΡΗΣΤΟΥ, σ. 241 - 242
ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ, σ. Ι22, Ι98, εικ. 55
MENTZAΦΟΥ, σ. 233, 350, εικ. 190

181. Το γράμμα, 1919

Λάδι σε μουσαμά, 82 x 60 εκ.
Υ. Χρ. κ. α. Γ. ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ / 1919
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, αριθ. 55

Δωρεά Απόστολου Χατζηαργύρη, 1933

Δωρήθηκε επίσης από την οικογένεια Χατζηαργύρη στην Εθνική Πινακοθήκη, το 1933.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
MENTZAΦΟΥ, σ. 274-276, 356, εικ. 248

182. Η κόρη με τα ρόδα, π. 1917

Λάδι σε μουσαμά, 100 x 87,5 εκ.
Υ. κ. α. Γ. ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ
Συλλογή Τράπεζας της Ελλάδος
Αγορά, 1954

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Συλλογή Τράπεζας της Ελλάδος, Ελληνική Ζωγραφική και Χαρακτική, Αθήνα 1993, σ. 54
MENTZAΦΟΥ, σ. 276, 356, εικ. 250

183. Επιστολή

Λάδι σε μουσαμά, 85 x 115 εκ.
Ανυπόγραφο
Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων, αριθ. Ι011

Ο Δήμος Αθηναίων αγόρασε το έργο από την οικογένεια του ζωγράφου, το 1938.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Τέχνη. Εφημερίς των εικαστικών τεχνών, « Κατάλογος έργων ζωγραφικής και γλυπτικής που αγοράσθηκαν από τον Δήμο Αθηναίων από την 1η Απριλίου 1936 ως την 1η Απριλίου 1937», έτος Α', αριθ. Ι, 20 Ιανουαρίου 1938, σ. 5
ΚΥΡΙΑΖΗ ΝΕΛΛΗ, Η Πινακοθήκη του Δήμου Αθηναίων, Ελληνική Ζωγραφική - Χαρακτική - Γλυπτική, Δήμος Αθηναίων Πνευματικό Κέντρο, Αθήνα 1994, σ. 318, εικ. 16
MENTZAΦΟΥ, σ. 279, 356, εικ. 252

184. Άνοιξη, 1927

Λάδι σε μουσαμά, 120 x 168 εκ.
Υ. Χρ. κ. α. Γ. ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ 1927
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Συλλογή Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη, αριθ. 697

Ανήκε στην οικογένεια του ζωγράφου. Αναφέρεται και ως “Άνοιξάτικο όνειρο”. Το 1977 κυκλοφόρησε σε γραμματόσημο. Με το ίδιο θέμα ασχολήθηκε αρκετά χρόνια νωρίτερα, γύρω στο 1910, όπως διαπιστώνεται από φωτογραφία του αρχείου του. Εκείνη όμως τη σύνθεση, που ήταν αρκετά διαφορετική, δεν την τελείωσε.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
ΧΡΗΣΤΟΥ, σ. 263 (εικ. 28)
ΠΑΓΙΑΣΤΑΜΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ, Ζωγραφική 1930 - 1940, εκδ. Ασφαλιστική Εταιρεία Αστήρ, Αθήνα 1981, σ. 52
ΙΑΚΩΒΙΔΗ, εικ. μετά τη σ. 144, σ. 163 - 165
Ημερολόγιο 1992. Η γυναίκα στην Ελληνική Ζωγραφική, κείμενα Όλγα Μεντζαφού, εκδ. Αδάμ, Αθήνα 1992
MENTZAΦΟΥ, σ. 300, 306, 358, εικ. 298

185. Ο Γιώργος, 1931

Λάδι σε μουσαμά, 24 x 32 εκ.
Υ. Χρ. π. δ. Γ. ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ 1931
Ιδιωτική συλλογή

Ανήκει στην οικογένεια του ζωγράφου.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
ΙΑΚΩΒΙΔΗ, σ. 177
MENTZAΦΟΥ, σ. 294, 357, εικ. 267

186. Η Άγλα

Γύψος, 43 x 30 x 24 εκ.
Υ. στη βάση, στο πλάι δεξιά, Γ. ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ
Ιδιωτική συλλογή

Εμπρός από τη βάση φέρει το όνομα της μικρής του εγγονής Άγλας. Ανήκει στην οικογένεια του ζωγράφου. Στην οικογένεια υπάρχουν επίσης και άλλα δύο αντίτυπα, σε χαλκό και σε μάρμαρο.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
MENTZAΦΟΥ, σ. 296, 357, εικ. 271

187. Η Φούλα

Λάδι σε μουσαμά, 27 x 35 εκ.
Υ. π. α. Γ. ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ
Ιδιωτική συλλογή

Ανήκει στην οικογένεια του ζωγράφου.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
ΙΑΚΩΒΙΔΗ, σ. 177
MENTZAΦΟΥ, σ. 294, 357, εικ. 269

188. Η Άγλα, 1927

Λάδι σε μουσαμά, 49 x 38,5 εκ.
Υ. Χρ. π. δ. Γ. ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ 1927
Ιδιωτική συλλογή

Ανήκει στην οικογένεια του ζωγράφου.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
ΙΑΚΩΒΙΔΗ, σ. 23, 170 – 175, εικ. μετά τη σ. 160
MENTZAΦΟΥ, σ. 294, 357, εικ. 268

189. Κοπέλα με μαργαρίτα

Λάδι σε μουσαμά, 65 x 50 εκ.
Ανυπόγραφο
Ιδιωτική συλλογή

Από τα τελευταία έργα του ζωγράφου. Ανήκει στην οικογένειά του.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
MENTZAΦΟΥ, σ. 304, 358, εικ. 287

190. Κοπέλα με μαργαρίτα

Λάδι σε μουσαμά, 65 x 50 εκ.
Ανυπόγραφο
Ιδιωτική συλλογή

Επανάληψη του έργου αρ. 189, με διαφοροποίηση στο φόντο.

191. Ο ζωγράφος Γεώργιος Χατζόπουλος, 1930

Λάδι σε μουσαμά, 99 x 76 εκ.
Υ. Χρ. κ. α. Γ. ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ 1930
Εθνική Πинаκοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Συλλογή Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη, αριθ. 36

Σύμφωνα με βιβλιογραφικές αναφορές, ο Ιακωβίδης ζωγράφισε την προσωπογραφία του φίλου του Γεώργιου Χατζόπουλου το 1913. Ο πίνακας αυτός, ο οποίος φέρει χρονολογία 1930, πρέπει να είναι επανάλληψη. Ανήκε στην οικογένεια του ζωγράφου.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Πинаκοθήκη, έτος ΙΓ', τευχ. 145, Μάρτιος 1913, σ. 15
Δικ. «Το Φιλολογικόν και Καλλιτεχνικόν 1913», Πинаκοθήκη, έτος ΙΔ', τευχ. 156, Φεβρουάριος 1914, σ. 189
ΧΑΡΑΛΑΜΠΙΔΗΣ, σ. 103, αριθ. 444
ΧΡΗΣΤΟΥ, σ. 241
ΙΑΚΩΒΙΔΗ, εικ. σ. 116, σ. 162
ΧΡΗΣΤΟΥ, Η Εθνική Πинаκοθήκη, σ. 232, εικ. 62
MENTZAΦΟΥ, σ. 294, 357, εικ. 270

192. Μετάλλιο πεντηκονταετηρίδας Εθνικής Τράπεζας, [1902]

Άργυρος, διάμ. 7 εκ.
Υ. κ. δ. Γ. ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ 1902
α' όψη: Προσωπογραφίες των τεσσάρων Διοικητών Γ. Σταύρου, Μ. Ρενιέρης, Π. Καλλιγιάς, Σ. Στρέιτ
β' όψη: Το μέγαρο της Τράπεζας
Συλλογή Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος Α.Ε.

192.1. Προσχέδιο για την α' όψη του μεταλλίου
Μολύβι σε χαρτί, διαμ. 35 εκ.
Υ. κ. δ. Γ. ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ
Συλλογή Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος Α.Ε.

192.2 Γ. Σταύρου, Μ. Ρενιέρης, Π. Καλλιγιάς, Σ. Στρέιτ
Μεταφορά σε μάρμαρο, 15 x 29 εκ.
Εθνική Πинаκοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Συλλογή Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη, αριθ. 126

192.3. Πρόπλασμα α' όψης του μεταλλίου
Μεταφορά σε χαλκό, διαμ. 35 3κ.
Συλλογή Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος Α.Ε.

192.4 Πρόπλασμα β' όψης του μεταλλίου
Μεταφορά σε χαλκό, διαμ. 35 3κ.
Συλλογή Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος Α.Ε.

Η διοίκηση της Εθνικής Τράπεζας ανέθεσε το 1902, στον Ιακωβίδη τη σύνθεση του μεταλλίου, με την ευκαιρία του εορτασμού της πεντηκονταετηρίδας της. Στη μια όψη απεικονίζονται οι τέσσερις πρώτοι διοικητές, Γεώργιος Σταύρου, Μάρκος Ρενιέρης, Παύλος Καλλιγιάς και Στέφανος Στρέιτ, ενώ στην άλλη το μέγαρο της Τράπεζας.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Πинаκοθήκη, έτος Β', τευχ. ιγ', Μάρτιος 1902, σ. 24
ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΙΔΟΥ ΖΩΗ - ΜΑΡΙΝΑ, σ. 579-580
MENTZAΦΟΥ, σ. 246, 352, εικ. 216. 1-5

193. Μετάλλιο Ωδείου Αθηνών, [1909]

193.1. Ανδρέας και Ιφιγένεια Συγγρού
Γύψος, διάμ. 35εκ.
Πρόπλασμα α' όψης
Υ. κ. δ. Γ. ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ
Ιδιωτική συλλογή

193.2. Αρμονία-Απόδοση από το έργο του Ν. Γύζη
Γύψος, διάμ. 33,5εκ.
Πρόπλασμα β' όψης
Ανυπόγραφο
Ιδιωτική συλλογή

Στην α' όψη του μεταλλίου απεικονίζεται σε κατατομή το ζεύγος Ανδρέας και Ιφιγένεια Συγγρού, ο οποίος ήταν ευεργέτης του Ωδείου Αθηνών, ενώ στη β' όψη, σε ελεύθερη απόδοση η Αρμονία του Νικόλαου Γύζη. Το μετάλλιο προοριζόταν για βραβείο των μαθητών. Φαίνεται όμως ότι δεν ολοκληρώθηκε. Η β' όψη ανήκει στην οικογένεια του καλλιτέχνη. Η α' όψη απεικονίζεται σε φωτογραφία του εργαστηρίου του καλλιτέχνη.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Πинаκοθήκη, έτος θ', τευχ. 103, Σεπτέμβριος 1909, σ. 126
Πинаκοθήκη, έτος ιβ', τευχ. 138, Αύγουστος 1912, σ. 116
ΙΑΚΩΒΙΔΗ, σ. 233
ΒΛΑΜΟΣ ΜΙΧΑΗΛ, «Νομίσματα και Μετάλλια που έμειναν στο στάδιο του σχεδίου ή προπλάσματος», Νομισματικά Χρονικά, τευχ. 14, 1995, σ. 119
ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΙΔΟΥ ΖΩΗ - ΜΑΡΙΝΑ, σ. 579
MENTZAΦΟΥ, σ. 246, 352, εικ. 218

194. Μετάλλιο Ελληνοτουρκικού Πολέμου, 1912-1913

Χαλκός, διάμ. 3 εκ.
Υ. κ. δ. στην πίσω όψη Γ. ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ
α' όψη: Σταυρός με το βασιλικό στέμμα και το μονόγραμμα του Γεωργίου Α'
β' όψη: Δάφνινο στεφάνι με επιγραφή «Μακεδονία, Ήπειρος, Αρχιπέλαγος»
Ιδιωτική συλλογή

194.1 Πρόπλασμα β' όψης
Γύψος, διαμ. 30 εκ.
Υ. κ. δ. Γ. ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ
Συλλογή Τράπεζας της Ελλάδος

Για τα μετάλλια του Ελληνοτουρκικού Πολέμου 1912-1913 και του Ελληνοβουλγαρικού Πολέμου 1913 εξεδόθησαν Νόμοι και Βασιλικά Διατάγματα, με τα οποία ορίζονται επακριβώς τα θέματα, οι διαστάσεις, ο τύπος των γραμμάτων, οι διεμβολές. Το μετάλλιο αυτό, όπως και το επόμενο, κυκλοφόρησαν σε διάφορους τύπους και παραλλαγές για τις ανάγκες της Κυβέρνησης και των Ανακτόρων.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Νόμος ΔΣ (4200) της 13ης Απριλίου 1913
Βασιλικό διάταγμα της 17ης Φεβρουαρίου 1914
Πинаκοθήκη, έτος ΙΓ', τευχ. 150, Αύγουστος 1913, σ. 97
Πинаκοθήκη, έτος ΙΓ', τευχ. 156, Φεβρουάριος 1914, σ. 189
ΤΑΖΕΔΑΚΗΣ Π., «Τα στρατιωτικά μετάλλια των Βαλκανικών Πολέμων», Νομισματικά Χρονικά, τευχ. 13, 1993, σ. 71-80
ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΙΔΟΥ ΖΩΗ - ΜΑΡΙΝΑ, σ. 582
MENTZAΦΟΥ, σ. 250, 352-353, εικ. 219

195. Μετάλλιο Ελληνοβουλγαρικού Πολέμου, 1913

Χαλκός, διάμ. 3 εκ.
Υ. κ. δ. στην πίσω όψη Γ. ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ

α' όψη: Ο βασιλιάς Κωνσταντίνος
β' όψη: Βασίλειος Βουλγαροκτόνος
Ιδιωτική συλλογή

195.1. Πρόπλασμα β' όψης
Ύψος, διαμ. 30 εκ.
Υ. κ. δ. Γ. ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ
Συλλογή Τράπεζας της Ελλάδος

195.2. Μελέτη για τις δύο όψεις του μεταλλίου
Μολύβι σε χαρτί, 17 x 20,5 εκ.
Ανυπόγραφο
Ιδιωτική συλλογή

Στην α' όψη το μετάλλιο φέρει την προτομή, σε κατατομή, του βασιλιά Κωνσταντίνου και την επιγραφή «Κωνσταντίνος Βασιλεύς των Ελλήνων 1913». Στη β' όψη την προτομή του Βασιλείου Βουλγαροκτόνου και με βυζαντινά γράμματα «Βασίλειος Β' 976-1025». Στον ώμο κ. δ. είναι η υπογραφή του Γ. Ιακωβίδη. Στη διατριβή της η Ζωή-Μαρίνα Τριανταφυλλίδου αναφέρει ότι, κατά πληροφορίες που της δόθηκαν προφορικά, στην εκτέλεση αυτού του μεταλλίου, όπως και του επόμενου, βοήθησε, σύμφωνα με αυτοβιογραφικές σημειώσεις του, ο Μιχαήλ Τόμπρος. Στη βιβλιογραφία της εποχής δεν υπάρχει καμία παρόμοια πληροφορία, ενώ παντού αναφέρεται ότι είναι έργα του Ιακωβίδη και φέρουν την υπογραφή του.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Νόμος ΔΣ (4200) της 13ης Απριλίου 1913
Βασιλικό διάταγμα της 17ης Φεβρουαρίου 1914
Πινakoθήκη, έτος ΙΓ', τευχ. 150, Αύγουστος 1913, σ. 97
Πινakoθήκη, έτος ΙΓ', τευχ. 156, Φεβρουάριος 1914, σ. 189
ΤΑΖΕΔΑΚΗΣ Π., «Τα στρατιωτικά μετάλλια των Βαλκανικών Πολέμων», *Νομισματικά Χρονικά*, τευχ. 13, 1993, σ. 71-80
ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΙΔΟΥ ΖΩΗ - ΜΑΡΙΝΑ, σ. 582
ΜΕΝΤΖΑΦΟΥ, σ. 250, 353, εικ. 220

196. Νόμισμα της μιας δραχμής, 1910
Αργυρό, διάμ. 2,33 εκ.
Ελληνική Νομισματική Εταιρία

197. Δίδραχμο, 1911
Αργυρό, διάμ. 2,7 εκ.
Ελληνική Νομισματική Εταιρία

α' όψη: Κεφαλή του Γεωργίου Α', επιγραφή με το όνομά του και χρονολογία 1910
β' όψη: Η Θέτις επάνω σε θαλάσσιο ίππο, φέρνοντας στον Αχιλλέα τα όπλα που εκάλκευσε ο Ήφαιστος.
Ελληνική Νομισματική Εταιρία

Με τις ίδιες ακριβώς παραστάσεις κόπηκαν νομίσματα της μιας δραχμής των ετών 1910 και 1914 και δίδραχμα του 1911, τα οποία όμως είχαν λίγο μεγαλύτερες διαστάσεις (διάμ. 2,7 εκ.). Τα δύο προπλάσματα ανήκουν στην οικογένεια του καλλιτέχνη.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Παναθήναια, τόμ. Κ', 30 Ιουνίου 1910, σ. 161
FORRER I., *Biographical Dictionary of Medalists*, 1923, τόμ. 7

ΠΕΤΟΥΣΗΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ, «Τιμοκατάλογος, Μελέτη των Νομισμάτων της Ελλάδος και των Ελληνικών Χωρών, Κρήτης, Ιονικού Κράτους και Κύπρου, 1819-1972», Αθήναι 1971, σ. 94
ΜΕΝΤΖΑΦΟΥ, σ. 250, 353, εικ. 222

198. Δεκάλεπτο, 1922
Αλουμίνιο, διάμ. 2,1 εκ.
Ι. α' όψη: Το στέμμα με την επιγραφή «Βασίλειον της Ελλάδος» και τη χρονολογία 1921
β' όψη: 10 λεπτά και κλάδος ελαίας
Ελληνική Νομισματική Εταιρία

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
DIVO JEAN - PAUL, *Modern Greek Coins 1828-1968*, Ζυρίχη-Άμστερνταμ 1969, σ. 70, 73
ΠΕΤΟΥΣΗΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ, *Τιμοκατάλογος, Μελέτη των Νομισμάτων της Ελλάδος και των Ελληνικών Χωρών, Κρήτης, Ιονικού Κράτους και Κύπρου, 1819-1972*, Αθήναι 1971, σ. 99
ΜΕΝΤΖΑΦΟΥ, σ. 250, 353, εικ. 225

ΕΡΓΑ ΓΝΩΣΤΑ ΑΠΟ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ
ΑΝΑΦΟΡΕΣ Ή ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΠΟΥ
ΤΕΚΜΗΡΙΩΝΟΥΝ ΤΟ ΥΛΙΚΟ ΤΗΣ
ΕΚΘΕΣΗΣ

Ι. Κρέουσα [1881]
Λάδι
Υ. δ. μ. G. JAKOBIDES
Λανθάνει

Το έργο εκτέθηκε στον Καλλιτεχνικό Σύλλογο του Μονάχου το 1881 και στην Έκθεση της Ακαδημίας Καλών Τεχνών του Βερολίνου, την ίδια χρονιά, με τίτλο Κρέουσα. Το 1883 παρουσιάστηκε στην Έκθεση του Glaspalast του Μονάχου. Στον κατάλογο αναφέρεται με τον τίτλο «Ο θάνατος της Κρέουσας - η Κρέουσα, γυναίκα του Αινεία, πεθαίνει κατά τη φυγή της από τη φλεγόμενη Τροία» (βλ. σ. 24-26). Για το έργο αυτό η Βαυαρική Ακαδημία των Εικαστικών Τεχνών απένειμε στον Ιακωβίδη το Μεγάλο Αργυρό Μετάλλιο. Σύμφωνα με το σημειωματάριο του καλλιτέχνη το έργο πουλήθηκε το 1883. Η πληροφορία του Περιοδικού της Μεγάλης Ελληνικής Εγκυκλοπαιδείας, ότι βρίσκεται σε ιδιωτική συλλογή στη Βουδαπέστη, δεν κατέστη δυνατόν να επιβεβαιωθεί.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Σημειωματάριο έργων Ιακωβίδη
Verzeichnis der Werke lebender Künstler auf der LV. Ausstellung der königlichen Akademie der Künste, Βερολίνο 1881, αριθ. 359, σ. 67
Illustrierter Katalog der Internationalen Kunstausstellung im königl. Glaspalast in München 1883, αριθ. 938
Εστία, έτος ΣΤ' (1881) τόμ. 12, *Δελτίον της Εστίας*, 26 Ιουλίου 1881, αριθ. 239, σ. 1
Εστία, έτος ΣΤ' (1881) τόμ. 12, *Δελτίον της Εστίας*, 23 Αυγούστου 1881, αριθ. 243, σ. 1 - 2
«Sammlungen und Ausstellungen. Wochenausstellung vom 17. Juli», *Kunst-Chronik*, (1881) XVI, 1η Σεπτεμβρίου 1881, σ. 713
«Sammlungen und Ausstellungen. Münchener Kunstverein», (1882) XVII, *Kunst-Chronik*, 20 Οκτωβρίου

1881, σ. 9
Bernstein Max, *Der kleine Hydriot. Epigramme auf Bilder des Münchener Kunstvereins und der Münchener Kunstausstellung 1879 und 1883*, Μόναχο 1884, σ. 49
ΠΑΥΛΙΔΗΣ ΙΩΑΚΕΙΜ, «Η Κρέουσα. Εικών Γ. Ιακωβίδου», *Έσπερος*, αριθ. 70, 15/27 Μαρτίου 1884, σ. 341 - 342, εικ. σ. 345
«Die Malerei in München, Düsseldorf, Karlsruhe und Weimar», *Zeitschrift für bildende Kunst*, XIX, 1884, σ. 135
Rosenberg Adolf (A. R.), «Kleine Leiden», *Zeitschrift für bildende Kunst*, XIX, 1884, σ. 104
ΣΚΟΚΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ, *Ετήσιον Ημερολόγιον, Χρονογραφικόν, Φιλολογικόν, Γελοιογραφικόν του έτους 1888*, Αθήνα 1888, σ. 121
Boetticher, σ. 607
Πανελλήνιον Εικονογραφημένο Λεύκωμα. Η Ελλάς κατά τους Ολυμπιακούς Αγώνας του 1896, Αθήναι 1896, σ. 346
ΡΕΝΤΓΚΕΝ, «Καλλιτεχνική έκθεσις εν τω Ζαππεϊώ», Ακρόπολις, 9 Απριλίου 1896
ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ, «Μία σειρά Ελλήνων Καλλιτεχνών: Ο κ. Γ. Ιακωβίδης», *Το Περιοδικό της Μεγάλης Ελληνικής Εγκυκλοπαιδείας*, 19 Δεκεμβρίου 1926, σ. 8
Το Περιοδικό της Μεγάλης Ελληνικής Εγκυκλοπαιδείας, 26 Δεκεμβρίου 1926, εικ. σ. 8
ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ, «Έργα ελλήνων ζωγράφων», σ. 340
ΙΑΚΩΒΙΔΗ, σ. 23, 27, 32, 81
ΓΑΛΕΡΙΔΗΣ ΙΩΑΝΝΗΣ, *Μυθολογικές παραστάσεις στους Νεοέλληνες ζωγράφους του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα*, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 1990, σ. 53 – 54
ΜΕΝΤΖΑΦΟΥ, σ. 48-52, εικ. 30, 333

II. Νοσταλγούσα Ιφιγένεια [1882]
Λανθάνει

Είναι γνωστό από φωτογραφία του αρχείου της οικογένειας. Στο σημειωματάριο του καλλιτέχνη αναφέρεται με τον τίτλο "Ιφιγένεια εν Ταύροις" και ότι πουλήθηκε το 1882 στον Οίκο Οεκμε στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής. Το 1930 βρισκόταν στον Οίκο Wimme und Co του Μονάχου.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Σημειωματάριο έργων Ιακωβίδη
Εστία, έτος ΣΤ' (1881) τόμ. 12, *Δελτίον της Εστίας*, 23 Αυγούστου 1881, αριθ. 243, σ. 2
Εστία, έτος Ζ' (1882) τόμ. 14, *Δελτίον της Εστίας*, 21 Μαρτίου 1882, αριθ. 273, σ. 1
ΠΑΥΛΙΔΗΣ ΙΩΑΚΕΙΜ, «Η Κρέουσα. Εικών Γ. Ιακωβίδου», *Έσπερος*, αριθ. 70, 15/27 Μαρτίου 1884, σ. 341 - 342
ΣΚΟΚΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ, *Ετήσιον Ημερολόγιον, Χρονογραφικόν, Φιλολογικόν, Γελοιογραφικόν του έτους 1888*, Αθήνα 1888, σ. 121
Boetticher, σ. 607
ΙΑΚΩΒΙΔΗ, σ. 23, 81
ΜΕΝΤΖΑΦΟΥ, σ. 52-54, εικ. 32, 333

III. Τα μικρά βάσανα, 1883
Υ. Χρ. π. δ. G. JAKOBIDES 1883
Λανθάνει

Από τα δημοφιλέστερα και περισσότερο δημοσιευμένα έργα του Ιακωβίδη. Παρουσιάστηκε στη Διεθνή Έκθεση του Μονάχου στο Glaspalast το 1883 (αριθ. 939) και έγινε ξυλογραφία από το χαράκτη L. Kühn. Σύμφωνα με το σημειωματάριο του καλλιτέ-

κνη φιλοτεχνήθηκε την ίδια χρονιά και επανάληψη του έργου, μικρότερων μάλλον διαστάσεων, αν κρίνουμε από την τιμή πώλησής τους. 3.600 Μ το ένα, 2.500 Μ το άλλο.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Σημειωματάριο έργων Ιακωβίδη
Illustrierter Katalog der Internationalen Kunstausstellung im königl. Glaspalast in München 1883, αριθ. 939, εικ. σ. 106
Bernstein Max, *Der kleine Hydriot. Epigramme auf Bilder des Münchener Kunstvereins und der Münchener Kunstausstellung 1879 und 1883*, Μόναχο 1884, σ. 49, 66
Rosenberg Adolf (A. R.), «Kleine Leiden», *Zeitschrift für bildende Kunst*, XIX, 1884, σ. 104 και εικ. μετά τη σ. 102
Εστία, έτος Θ' (1884) τόμ. 18, *Δελτίον της Εστίας*, 7 Οκτωβρίου 1884, αριθ. 406, σ. 1
Κλειώ, τόμ. Α', έτος Α', Ι/Ι3 Ιανουαρίου 1885, αριθ. Ι, εικ. σ. 12
Εστία, Εικονογραφημένη Επετηρίς 1888 - 1889
Boetticher, σ. 607
Έσπερος, έτος Α', τευχ. 3, Ιη Φεβρουαρίου 1903, εικ. σ. 21
Πνακοθήκη, έτος Θ', τευχ. 103, Σεπτέμβριος 1909, σ. 130
Μηνιαίος Εικονογραφημένος Εθνικός Κήρυξ, Αύγουστος 1928, εικ. σ. 13
ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ, σ. 133 - 134
ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ, «Έργα ελλήνων ζωγράφων», σ. 340
ΧΡΗΣΤΟΥ, σ. 232
ΛΥΔΑΚΗΣ, *Ιστορία*, σ. 226, 228
MENTZAΦΟΥ, σ. 78- 80, εικ. 58, 333

IV. Παιδί με μήλο [1882]
Υ. π. δ. G. JAKOBIDES/ MÜN[CHEN]
Λανθάνει

Είναι γνωστό μόνο από φωτογραφία του αρχείου της οικογένειας και μπορεί να ταυτιστεί με αυτό που αναφέρεται στο σημειωματάριο με τον τίτλο “Παιδί με μήλο” του 1882 ή την επανάληψή του το 1883.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Σημειωματάριο έργων Ιακωβίδη
MENTZAΦΟΥ, εικ. 75, 333

V. Τα βάσανα του παππού, 1883 (;)
Λανθάνει

Γνωστό από δημοσιεύματα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Κλειώ, τόμ. Α', έτος Α', Ι/Ι3 Απριλίου 1885, αριθ. 7, εικ. σ. 100
Deutsche Illustrierte Zeitung, ετ. Α', αριθ. 2, σ. 43
MENTZAΦΟΥ, σ. 81, εικ. 60, 333

VI. Ο αχόρταγος, 1884
Υ. Χρ. π. δ. G. JAKOBIDES/ 1884
Λανθάνει

Παρουσιάστηκε στην Έκθεση της Ακαδημίας του Βερολίνου το 1884 με τίτλο Unersättliche. Η χαράκτρια Doris Raab έκανε, με βάση το έργο αυτό, χαλκογραφία την οποία εξέθεσε το 1886 με τον τίτλο “Ζηλιάρης εγγονός”. Η χαλκογραφία αυτή, από την οποία προέρχεται η εικόνα που δημοσιεύουμε, βρίσκεται στη Staatliche Graphische Sammlung του Μονάχου, αριθ. 256153.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
LVII. Ausstellung der königlichen Akademie der Künste, Βερολίνο 1884, εκδ. Rud. Schuster; σ. 27, αριθ. 312
Εστία, έτος Θ' (1884) τόμ. 18, *Δελτίον της Εστίας*, 7 Οκτωβρίου 1884, αριθ. 406, σ. 1
Kunst-Chronik, (1885) XX, 27 Νοεμβρίου 1884, σ. 126
Kunst-Chronik, ΙΙ Φεβρουαρίου 1886, σ. 317
Deutsche Illustrierte Zeitung, 1886, εικ.
Moderne Kunst in Meister-Holzschnitten nach Gemälden berühmter Meister der Gegenwart, Βερολίνο 1887, σ. 10, εικ. LXVI
ΣΚΟΚΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ, *Ετήσιον Ημερολόγιον, Χρονογραφικόν, Φιλογικόν, Γελοιογραφικόν του έτους 1888*, Αθήνα 1888, σ. 121
Boetticher, σ. 607
Νέα Εστία, τευχ. 155, Ιη Ιουνίου 1933, εικ. σ. 593
MENTZAΦΟΥ, σ. 87-88, εικ. 69, 333

VII. Γέρος καπνιστής
Λάδι σε μουσαμά, 29 x 24 εκ.
Υ. π. α. G. Jakobides
Ιδιωτική συλλογή

Από τα συχνότερα επαναλαμβανόμενα θέματα του Ιακωβιδη. Σύμφωνα με το σημειωματάριό του το πρώτο φιλοτεχνήθηκε το 1887 και πουλήθηκε στην Τεργέστη στον Οικονόμου. Ζωγραφίζει το ίδιο θέμα πάλι το 1900 και το αποστέλλει στη Διεθνή Έκθεση του Παρισιού. Σε επιστολή του στην επιτροπή σημειώνει τον τίτλο “Ο γερο καπνιστής” και τις διαστάσεις 55 ₺ 37 εκ. Αυτό το έργο, σύμφωνα με πληροφορία που παραδίδεται από το γλύπτη Θωμά Θωμόπουλο (Ιακωβιδη, σ. 202) βρισκόταν, το 1933 τουλάχιστον, στη συλλογή Β. Λαμπίκη. Στις πρώτες εκθέσεις της Αθήνας, στις οποίες συμμετέχει, παρουσιάζει συχνά τον “Καπνιστή”, όπως στην Έκθεση του Παρνασσού το 1901. Μια επανάληψη του ίδιου θέματος παρουσιάζεται το 1903 πάλι στην Έκθεση του Παρνασσού.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Exposition Internationale Universelle, Catalogue Général Officiel, Παρίσι 1900, σ. 427, αριθ. 28
«Η εις την Ελλάδα κάθοδος του Ιακωβίδη», *Ακρόπολις*, 24 Μαρτίου 1900
«Η έκθεσις του Παρνασσού», *Παναθήναια*, τόμ. Γ', 15 Δεκεμβρίου 1901, σ. 169, 170
ΚΑΠΟΙΟΣ [ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΣ Δ. Ι.], «Η καλλιτεχνική έκθεσις του “Παρνασσού”», *Πνακοθήκη*, έτος Α', τευχ. ΙΑ', Ιανουάριος 1902, σ. 252
ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ ΚΙΜΩΝ, «Καλλιτεχική ζωή. Γ. Ιακωβίδης», *Παναθήναια*, τόμ. Ζ', 30 Νοεμβρίου 1903, σ. 117
Παναθήναια, τόμ. Ζ', 30 Νοεμβρίου 1903, εικ. μετά τη σ. 128
ΚΑΠΟΙΟΣ [ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΣ Δ. Ι.], «Η καλλιτεχνική έκθεσις του “Παρνασσού”», *Πνακοθήκη*, έτος Γ', τευχ. ΛΔ', Δεκέμβριος 1903, σ. 197
Θωμοπούλοσ Θ., *Πολιτισμός*, 28 Φεβρουαρίου 1932
Ιακωβιδη, σ. 202
Agathonikou, σ. 51
MENTZAΦΟΥ, σ. 94-100, εικ. 97, 333

VIII. Κορίτσι που διαβάζει [1882]
Λάδι σε μουσαμά, 60 x 45 εκ.
Υ. π. α. G. JAKOBIDES
Άγνωστη ιδιωτική συλλογή

Σύμφωνα με το σημειωματάριό του, ο Ιακωβίδης φιλοτέκνησε δύο επαναλήψεις του έργου αυτού. Μία το 1882 και μία το 1887. Επίσης κυκλοφόρησαν ξυλογραφίες που δημοσιεύθηκαν σε διάφορα περιοδικά. Το 1882 παρουσιάστηκε στην Έκθεση του Καλλιτεχνικού Συλλόγου του Μονάχου.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Σημειωματάριο έργων Ιακωβίδη
Εστία, έτος Ζ' (1882) τόμ. 14, *Δελτίον της Εστίας*, 12 Σεπτεμβρίου 1882, αριθ. 298, σ. 2
Ημερολόγιο Εθνικής Τραπέζης της Ελλάδος 1986
MENTZAΦΟΥ, σ. 72, εικ. 52, 333

IX. Η πρώτη δοκιμή (Κόρη πλέκουσα), 1886
Υ. Χρ. π. α. G. JAKOBIDES/ 1886
Λανθάνει

Είναι γνωστό μόνο από δημοσιεύσεις, με τους τίτλους “Κόρη πλέκουσα” ή “Η πρώτη δοκιμή”. Μπορεί να ταυτισθεί με εκείνο που αναφέρεται στο σημειωματάριο του καλλιτέχνη ως «Δοκιμάζει να πλέξει κάλτσα» του 1886.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Σημειωματάριο έργων Ιακωβίδη
Κλειώ, τόμ. Γ', έτος Γ', 15/27 Οκτωβρίου 1887, αριθ. 20, εικ. σ. 313
Πρόδος, Ι/Ι3 Ιουνίου 1889, εικ. σ. 137
MENTZAΦΟΥ, σ. 92, εικ. 78, 333

X. Παιδικός καυγάς, 1888
Λάδι σε μουσαμά, περ.100 x 200 εκ.
Λανθάνει

Εικονίζεται στον κατάλογο της Έκθεσης στο Glaspalast του Μονάχου το 1888, όπου παρουσιάστηκε. Σύμφωνα με το σημειωματάριο του καλλιτέχνη, το έργο πουλήθηκε στον Οίκο Wimmer στο ποσό των 10.000 Μ, το μεγαλύτερο που αναφέρεται για πώληση έργου του. Η πληροφορία που υπάρχει στο αρχείο του καλλιτέχνη, ότι το έργο βρίσκεται στο Μουσείο της Λειψίας, δεν επιβεβαιώθηκε. Η απάντηση σε επιστολή μας ήταν αρνητική.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Σημειωματάριο έργων Ιακωβίδη
Illustrierter Katalog der III Internationalen Kunstausstellung 1888, (Münchener Jubiläumsausstellung), αριθ. 1307, σ. 69, εικ. σ. 71
Pecht Friedrich, *Die Kunst für Alle*, Ιη Ιουνίου 1888, εικ. σ. 261 (άρθρο για τη Münchner Jubil. Ausstellung)
Bötticher Ernst, «Korrespondenz», *Kunst-Chronik*, XXIV (1889), 14 Μαρτίου 1889, σ. 358
Bötticher, σ. 607
ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ, «Μια σειρά Ελλήνων Καλλιτεχνών: Ο κ. Γ. Ιακωβίδης», *Το Περιοδικό της Μεγάλης Ελληνικής Εγκυκλοπαιδείας*, 19 Δεκεμβρίου 1926, σ. 8
«Γεώργιος Ι. Ιακωβίδης», *Μηνιαίος Εικονογραφημένος Εθνικός Κήρυξ*, Φεβρουάριος 1928, σ. 6
MENTZAΦΟΥ, σ. 110-112, εικ. 96, 333

XI. Ιταλόπαιδο που γελάει
Λανθάνει

Στο σημειωματάριο του καλλιτέχνη αναφέρεται ότι

το 1884 πούλησε σχέδιο του "Ιταλόπαιδου που γελάει" στο περιοδικό Bunte Mappre.Δεν γνωρίζουμε αν ο καλλιτέχνης φιλοτέχνησε σε ελαιογραφία ολόσωμο το παιδί.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Münchner Bunte Mappre, Μόναχο 1884, σ. 45
MENTZAΦΟΥ, εικ. 45, 333

XII. Παιδική συναυλία [1894]
κατεστραμμένο

Παρουσιάστηκε στην Ετήσια Έκθεση του Μονάχου στο Glaspalast το 1894 με τον τίτλο "Σπιτική ορχήστρα" (Hauskapelle), στην έκθεση που οργανώθηκε το 1896 στην Αθήνα με την ευκαιρία των Ολυμπιακών Αγώνων με τον τίτλο "Κονσέρτο" και στην Ετήσια Έκθεση της Βιέννης το 1897. Το έργο καταστράφηκε από τον ίδιο. Σώζονται μόνο τμήματά του.

XIII. Προσωπογραφία Μελπομένης Χατζηλουκά (Ανοιξη ή Εξοχικός περίπατος)
κατεστραμμένο

Απεικονίζει τη γυναικαδέλφη του Μέλπω Χατζηλουκά. Παρουσιάστηκε στην Ετήσια Έκθεση του Μονάχου στο Glaspalast το 1893 με τον τίτλο "Προσωπογραφία" και τιμήθηκε με το β' χρυσό βραβείο. Στην Αθήνα το εξέθεσε στην Καλλιτεχνική Έκθεση του Ζαππείου το 1899 με τον τίτλο "Εξοχικός περίπατος". Στη βιβλιογραφία αναφέρεται επίσης με τον τίτλο "Εις τους αγρούς". Το έργο καταστράφηκε σε πυρακαγιά στο σπίτι των γονέων της γυναίκας του στη Σμύρνη.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
*Illustrierter Katalog der Münchener Jahresausstellung. Glaspalast*1893, αριθ. 698
Εστία Εικονογραφημένη, Ιούλιος - Δεκέμβριος 1893, σ. 272
Die Kunst für Alle, 1η Σεπτεμβρίου 1893, σ. 360
Kunst-Chronik, 1894, σ. 30
Κατάλογος Καλλιτεχνικής Έκθεσης Αθηνών, 1899, αριθ. 34
Ακρόπολις, 25 Μαρτίου 1899
«Καλλιτεχνική έκθεσις. Κρίσεις Έλληνας καλλιτέχνου», Ακρόπολις, 30 Μαρτίου 1899
Ρητ, Εμπρός, 30 Μαρτίου 1899
Κυριακάτικη, 4 Απριλίου 1899, σ. 4
Η ΕΛΠΙΣ, Διάπλασις των Παιδών, περίοδος Β', τόμ. 6, έτος 21, αριθ. 16, 17 Απριλίου 1899, σ. 129
ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ, «Έργα ελλήνων ζωγράφων», σ. 340
ΙΑΚΩΒΙΔΗ, σ. 82, εικ.

XIV. Προσωπογραφία του Κωνσταντίνου Βολανάκη
Υ. π. δ. G. Jakobides

Λανθάνει
Φωτογραφία σώζεται στο αρχείο της οικογένειας

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Εστία, έτος Δ'(1879) τόμ. 8, *Δελτίον της Εστίας*, 22 Ιουλίου 1879, αριθ. 134, σ. 2
ΙΑΚΩΒΙΔΗ, εικ. σ. 28

Γενική Βιβλιογραφία

Συντομογραφίες

ΒΙΒΛΙΑ

ΑΘΑΝΑΣΟΓΛΟΥ = ΑΘΑΝΑΣΟΓΛΟΥ ΝΙΝΑ - ΜΑΡΙΑ, *Ο ζωγράφος Νικηφόρος Λύτρας*, διδακτορική διατριβή, Αθήνα 1976

ΑΛΕΞΟΠΟΥΛΟΥ - ΚΑΛΛΙΠΑΝΝΗ ΙΩΑΝΝΑ, *Η Νεοελληνική Ζωγραφική - Γλυπτική - Λογοτεχνία* (Σχέση ζωγραφικής, γλυπτικής και ποίησης, 1830 - 1922), διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 1992

ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΣ ΜΑΝΟΛΗΣ, ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ ΜΑΝΟΛΗΣ, ΚΑΡΑΓΙΩΡΓΗΣ ΒΑΣΟΣ, *Τα Ελληνικά Μουσεία*, εκδ. Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1975

Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, Εκατόν πενήντα χρόνια 1837 - 1987, εκδ. ΑΣΚΤ, Αθήνα 1990: σ. ΙΙ - ΙΒ, ΛΑΜΠΡΑΚΗ - ΠΛΑΚΑ ΜΑΡΙΝΑ, «Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, 150 Χρόνια Ζωής»

ΑΡΑΠΟΓΛΟΥ ΕΒΙΤΑ, Συλλογή Α. Γ. Λεβέντη, Πίνakes Ελλήνων Ζωγράφων

ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ ΣΠΥΡΟΣ, *Φώτα και Σκιές*, Αθήνα 1969

ΒΟΒΟΛΙΝΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ, *Το Χρονικό του «Παρνασσού»*, Αθήνα 1951

ΒΥΖΑΝΤΙΟΣ = ΒΥΖΑΝΤΙΟΣ ΠΕΡΙΚΛΗΣ, *Η ζωή ενός ζωγράφου. Αυτοβιογραφικές σημειώσεις, επιμέλεια κειμένου: Λίνα Κάσδαγλη*, εκδ. Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1994

ΓΑΛΕΡΙΔΗΣ ΙΩΑΝΝΗΣ, *Μυθολογικές παραστάσεις στους Νεοέλληνες ζωγράφους του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα*, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 1990

ΠΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ ΠΕΡΙΚΛΗΣ, *Η Ελληνική Γραμμή και το Ελληνικό Χρώμα*, εκδ. Νέα Σύνορα - Α. Α. Λιβάνη, Αθήνα 1992

ΔΡΑΓΟΥΜΗΣ ΙΩΝ, *Ελληνικός Πολιτισμός*, εισαγωγή: Θανάσης Καλαφάτης, εκδ. Φιλόμυθος, Αθήνα 1993

ΕΝΕΠΕΚΙΔΗΣ Π. Κ., *Αρχιπέλαγος 1800 - 1923*, εκδ. Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα 1997

Επιστολαί του Νικολάου Γύζη, επιμέλεια Γεωργίου Δροσίνη και Λάμπρου Κορομηλά, εκδ. Εκλογή, Αθήναι 1953

ΗΛΙΑΔΗΣ ΚΩΣΤΑΣ, *Ο κόσμος της τέχνης στο μεσοπόλεμο*, Αθήνα 1978

ΘΕΟΤΟΚΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ, *Στοχασμοί και Θέσεις. Πολιτικά κείμενα 1925 - 1966*, τόμ. Α', 1925 - 1949, εκδ. Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα 1996

ΙΑΚΩΒΙΔΗ = ΙΑΚΩΒΙΔΗ ΛΙΛΗ, *Γεώργιος Ιακωβίδης, από τη ζωή και από την τέχνη του*, εκδ. Διογένης, Αθήνα 1984

ΙΩΑΝΝΟΥ = ΙΩΑΝΝΟΥ ΑΝΔΡΕΑΣ, *Η Ελληνική Ζωγραφική*, 19ος αιώνας, εκδ. Μέλισσα, Αθήναι 1974

ΚΑΛΛΙΓΑΣ ΜΑΡΙΝΟΣ, *Η Εθνική Πινακοθήκη*, Αθήνα 1976

ΚΑΛΛΙΓΑΣ ΜΑΡΙΝΟΣ, *Νεοελληνική Τέχνη*, εκδ. Τράπεζας Πίστωσης, Αθήνα 1980

ΚΑΛΛΙΓΑΣ ΜΑΡΙΝΟΣ, *Νικόλας Γύζης*, εκδ. Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1981

ΚΑΛΛΙΓΑΣ = ΚΑΛΛΙΓΑΣ ΜΑΡΙΝΟΣ, *Έλληνες Ζωγράφοι στην Εθνική Πινακοθήκη*, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα - Γιάννινα 1984

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΣΥΛΛΟΓΗ ΤΗΣ ΕΘΝΙΚΗΣ ΤΡΑΠΕΖΑΣ, εισαγωγή - Ντόρα Ηλιοπούλου - Ρογκάν, εκδ. Εθνικής Τράπεζας της Ελλάδας, Αθήνα 1994

ΚΑΤΣΙΑΡΔΗ - HERING ΟΛΓΑ, *Η Ελληνική Κοινότητα της Τεργέστης 1731 - 1830*, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 1986

ΚΟΛΟΚΟΤΡΩΝΗΣ ΠΑΝΝΗΣ, *Η νεκρή φύση στη Νεοελληνική Τέχνη από το 19ο αιώνα ως τις μέρες μας. Η ελληνική εκδοχή και η διεθνής εμπειρία*, Θεσσαλονίκη 1992

ΚΟΝΔΥΛΑΚΗΣ ΙΩΑΝΝΗΣ, *Οι Άθλιοι των Αθηνών*, 1897

ΚΟΥΡΙΑ = ΚΟΥΡΙΑ ΑΦΡΟΔΙΤΗ, *Το παιδί στη νεοελληνική τέχνη (1833 - 1922)*, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα - Γιάννινα 1985

ΚΟΥΡΙΑ ΑΦΡΟΔΙΤΗ, *Εικόνες του παιδιού στην ελληνική τέχνη του 20ού αιώνα*, εκδ. Δωδώνη, 1991

ΚΥΡΙΑΖΗ ΝΕΛΛΗ, *Η Πινακοθήκη του Δήμου Αθηναίων*, Ελληνική Ζωγραφική - Χαρακτική - Γλυπτική, Δήμος Αθηναίων Πνευματικό Κέντρο, Αθήνα 1994

Κώστας Μαλάμος, *Ζωγραφική*, κείμενα Χρύσανθος Χρήστου, Στέλιος Λυδάκης, Νίκος Ζίας, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1994: σ. 27 - 35, ΛΥΔΑΚΗΣ ΣΤΕΛΙΟΣ, «Κώστας Μαλάμος. Στο μεταίχμιο δύο εποχών»

ΚΩΤΙΔΗΣ, *Μαλέας* = ΚΩΤΙΔΗΣ ΑΝΤΩΝΗΣ, *Ο ζωγράφος Κ. Μαλέας*, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1982

ΚΩΤΙΔΗΣ, *Μοντερνισμός και «Παράδοση»* = ΚΩΤΙΔΗΣ ΑΝΤΩΝΗΣ, *Μοντερνισμός και «Παράδοση» στην ελληνική τέχνη του μεσοπολέμου*, εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1993

ΚΩΤΙΔΗΣ = ΚΩΤΙΔΗΣ ΑΝΤΩΝΗΣ, *Ζωγραφική 19ου αιώνα*, στη σειρά Ελληνική Τέχνη, εκδ. Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1995

ΛΥΔΑΚΗΣ, *Ιστορία* = ΛΥΔΑΚΗΣ ΣΤΕΛΙΟΣ, *Η ιστορία της νεοελληνικής ζωγραφικής (16ος - 20ός αιώνας)*, στη σειρά Οι έλληνες ζωγράφοι, τόμ. Γ', εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1976

ΛΥΔΑΚΗΣ, *Λεξικό* = ΛΥΔΑΚΗΣ ΣΤΕΛΙΟΣ, *Λεξικό των Ελλήνων Ζωγράφων και Χαρακτών (16ος - 20ός αιώνας)*, στη σειρά Οι έλληνες ζωγράφοι, τόμ. Δ', εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1976

ΛΥΔΑΚΗΣ ΣΤΕΛΙΟΣ, *Βολανάκης*, εκδ. Αδάμ, Αθήνα 1997

ΜΑΡΚΑΤΟΥ = ΜΑΡΚΑΤΟΥ ΘΕΟΔΩΡΑ, *Ο γλύπτης Γεώργιος Μπανάκος, 1863 - 1940*, *Η ζωή και το έργο του*, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1992

ΜΑΡΚΕΖΙΝΗΣ ΣΠ. Β., *Πολιτική Ιστορία της Νεωτέρας Ελλάδος 1828 - 1964*, εκδ. Πάπυρος, Αθήνα 1966

ΜΑΤΘΙΟΠΟΥΛΟΣ = ΜΑΤΘΙΟΠΟΥΛΟΣ ΕΥΓΕΝΙΟΣ, *Η συμμετοχή της Ελλάδας στην Μπιεννάλε της Βενετίας 1934 - 1940*, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο 1996

ΜΗΤΣΑΚΗΣ Κ., *Νεοελληνική Πεζογραφία. Η γενιά του '30*, εκδ. Ελληνική Παιδεία, Αθήνα 1977

ΜΙΣΙΡΛΗ = ΜΙΣΙΡΛΗ ΝΕΛΛΗ, *Ελληνική ζωγραφική, 18ος - 19ος αιώνας*, εκδ. Αδάμ, Αθήνα 1993

ΜΙΣΙΡΛΗ, *Γύζης* = ΜΙΣΙΡΛΗ ΝΕΛΛΗ, *Γύζης*, εκδ. Αδάμ, Αθήνα 1995

ΜΟΥΛΛΑΣ ΠΑΝ., *Ρήξεις και Συνέχειες*, εκδ. Σοκόλη, Αθήνα 1994

ΜΠΑΡΟΥΤΑΣ = ΜΠΑΡΟΥΤΑΣ ΚΩΣΤΑΣ, *Η εικαστική ζωή και η αισθητική παιδεία στην Αθήνα του 19ου αιώνα*, εκδ. Σμίλη, Αθήνα 1990

ΜΠΙΡΗΣ = ΜΠΙΡΗΣ ΚΩΣΤΑΣ, *Η ιστορία του Εθνικού Μετσόβειου Πολυτεχνείου*, Αθήναι 1957

ΜΥΚΟΝΙΑΤΗΣ ΗΛΙΑΣ, *Νεοελληνική Γλυπτική*, στη σειρά Ελληνική Τέχνη, εκδ. Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1996

Πανελλήνιον Εικονογραφημένο Λεύκωμα. Η Ελλάς κατά τους Ολυμπιακούς Αγώνες του 1896, Αθήναι 1896, σ. 337, 344 - 346· σ. 348: ΦΙΛΑΔΕΛΦΕΥΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ, «Η καλλιτεχνία εν τη αναγεννηθείση Ελλάδι»

ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ = ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ ΜΙΛΤΙΑΔΗΣ, *Η ελληνική ηθογραφική ζωγραφική του 19ου αιώνα*, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, εκδ. Πουρνάρα, Θεσσαλονίκη 1978

ΠΑΠΑΣΤΑΜΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ, *Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου. Ελληνική Ζωγραφική από το 1614. Η ιστορία και οργάνωση της Εθνικής Πινακοθήκης - Κατάλογος έργων Ελληνικής Ζωγραφικής*, Αθήνα 1976

ΠΑΠΑΣΤΑΜΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ, *Ζωγραφική 1930 - 1940*, εκδ. Ασφαλιστική Εταιρεία Αστήρ, Αθήνα 1981

ΠΑΠΑΣΤΑΜΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ, *Πινακοθήκη Αβέρωφ*, εκδ. Ιδρύματος Ε. Αβέρωφ - Τοσίτσα, Αθήνα 1991

Περικλής Πανταζής (1849 - 1884), κείμενα Serge Goyens de Heusch, Όλγα Μεντζαφού - Πολύζου, Στέφανος Σαμαράς, εκδ. Ιδρύματος Ε. Αβέρωφ - Τοσίτσα, Αθήνα 1994: σ. 23 - 32, ΜΕΝΤΖΑΦΟΥ - ΠΟΛΥΖΟΥ ΟΛΓΑ, «Η παρουσία του Πανταζή στην Ελλάδα. Πρώτες επισημάνσεις»

ΠΕΤΟΥΣΗΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ, *Τιμοκατάλογος Μελέτη των Νομισμάτων της Ελλάδος και των ελληνικών*

Χωρών Κρήτης, Ιονικού κράτους και Κύπρου 1819 – 1972, Αθήναι 1971

ΣΚΟΚΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ, *Ετήσιον Ημερολόγιον, Χρονογραφικόν, Φιλολογικόν, Γελοιογραφικόν του έτους 1888*, Αθήνα 1888, σ. 120 - 121

ΣΠΗΤΕΡΗΣ ΤΩΝΗΣ, *Τρεις αιώνες νεοελληνικής τέχνης 1660 - 1967*, εκδ. Πάπυρος, Αθήνα 1979

ΣΤΕΡΓΙΟΠΟΥΛΟΣ Κ.Δ., *Η Πνακοθήκη Ιωαννίνων*, εκδ. Οι φίλοι των Ιωαννίνων και πάσης Ηπείρου, Αθήνα 1972

Συλλογή Ευριπίδη Κουτλίδη, Αθήνα 1977

Συλλογή Τράπεζας της Ελλάδος, *Ελληνική Ζωγραφική και Χαρακτική*, Αθήνα 1993

Τέχνη και Εποχές, εκδ. Εκδοτική Ελλάδα, Αθήνα 1986

ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΙΔΟΥ ΖΩΗ - ΜΑΡΙΝΑ = ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΙΔΟΥ ΖΩΗ - ΜΑΡΙΝΑ, *Μετάλλια και πλακέτες. Απόψεις από το έργο των γνωστών ελληνικών γλυπτών και ζωγράφων μεταλλιστών 1850 - 1986/7*, μέσα στα πλαίσια της σύγχρονης διεθνούς αναγέννησης του είδους, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Βιβλιοθήκη Σοφίας Ν. Σαριπόλου, Αθήνα 1993

ΤΣΟΥΧΛΟΥ ΔΗΜΗΤΡΑ - ΜΠΑΧΑΡΙΑΝ ΑΣΑΝΤΟΥΡ, *Η Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών. Χρονικό 1836 - 1984*, εκδ. Άποψη, Αθήνα 1984

ΦΡΑΝΤΖΙΣΚΑΚΗΣ = ΦΡΑΝΤΖΙΣΚΑΚΗΣ Ε. Κ., *Έλληνες ζωγράφοι του δεκάτου ενάτου αιώνας*, εκδ. Πεντηκονταετηρίδος Εμπορικής Τραπεζής της Ελλάδος, Αθήναι 1957

ΧΑΡΑΛΑΜΠΙΔΗΣ = ΧΑΡΑΛΑΜΠΙΔΗΣ ΑΛΚΙΒΙΑΔΗΣ, *Η ελληνική προσωπογραφία του δέκατου ενάτου αιώνα*, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1976

ΧΑΤΖΗΙΩΑΝΝΟΥ ΙΩΑΝΝΗΣ, *Πανελλήνιον Λεύκωμα Εθνικής Εκατονταετηρίδος, 1821-1921*, τόμ. Δ': Καλαί Τέχναι, εκδ. Νέα Ελληνική Ηώς, Αθήναι 1927, εικ. σ. 7, 95, 103· σ. 77 - 78: ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΣ Δ. Ι., «*Η Νεοελληνική Ζωγραφική*»· σ. 82 - 84: «*Σχολή Ωραίων και Βαναύσων Τεχνών*»· σ. 89 - 92: ΣΩΧΟΣ ΞΕΝ., «*Νικηφόρος Λύτρας*»

ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ, *Κριτικά Κείμενα*, εισαγωγή Κρίστα Ανεμούδη - Αρζόγλου, εκδ. Ιδρύματος Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1996

ΧΡΗΣΤΟΥ = ΧΡΗΣΤΟΥ ΧΡΥΣΑΝΘΟΣ, *Γεώργιος Ιακωβίδης*, στη σειρά Οι Έλληνες Ζωγράφοι, τόμ. Α', εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1974

ΧΡΗΣΤΟΥ, *Η Ελληνική Ζωγραφική* = ΧΡΗΣΤΟΥ ΧΡΥΣΑΝΘΟΣ, *Η Ελληνική Ζωγραφική 1832 - 1922*, εκδ. Εθνικής Τραπεζής της Ελλάδος, Αθήνα 1981

ΧΡΗΣΤΟΥ, *Προσωπογραφίες* = ΧΡΗΣΤΟΥ ΧΡΥΣΑΝΘΟΣ, *Προσωπογραφίες από τη Συλλογή του*

Πανεπιστημίου Αθηνών, εκδ. Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 1987

ΧΡΗΣΤΟΥ, *Η Εθνική Πνακοθήκη* = ΧΡΗΣΤΟΥ ΧΡΥΣΑΝΘΟΣ, *Η Εθνική Πνακοθήκη. Ελληνική Ζωγραφική 19ος - 20ός αιώνας*, εκδ. Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1992· σ. 10 - 11, ΚΑΦΕΤΣΗ ΑΝΝΑ, «*Σύντομη Ιστορία του θεσμού και των συλλογών της Εθνικής Πνακοθήκης*»

ADAMS STEVEN, *The Barbizon School and the origins of Impressionism*, εκδ. Phaidon Press, Λονδίνο 1994

AGATHONIKOU = AGATHONIKOU EFTIHIA, *Les peintres grecs ayant exposé à Paris à partir de l'Exposition Universelle de 1855 jusqu'en 1914*, μεταπτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Paris X - Nanterre, Παρίσι 1986

ANDREWS KEITH, *The Nazarenes. A Brotherhood of German Painters in Rome*, εκδ. Oxford University Press, 1964

BERNSTEIN MAX, *Der kleine Hydriot. Epigramme auf Bilder des Münchener Kunstvereins und der Münchener Kunstausstellungen 1879 und 1883*, Μόναχο 1884, σ. 49, 66

Biedermeier in Wien 1815 - 1848, Sein und Schein einer Bürgeridylle, εκδ. Phillip von Zabern - Mainz, 1990

BOETTICHER = BOETTICHER F.VON, *Malerwerke des 19. Jahrhunderts* [1895]

BOIME ALBERT, *The Academy and French Painting in the nineteenth century*, Λονδίνο 1971

BRION MARCEL, *La peinture allemande*, εκδ. Pierre Tisné, Παρίσι 1959

DE PESQUIDOUX DUBOSC, *L'art dans les deux mondes, Peinture et Sculpture* (1878), τόμ. 2, Παρίσι 1881

DESCHAMPS G., *Στους δρόμους της Μικρασίας, Οδοιπορικό 1890*, εκδ. Τροχαλία, Αθήνα 1990

Die Nazarener in Rom, Ein deutscher Künstlerbund der Romantik, εκδ. Prestel, Μόναχο 1981

DIVO JEAN - PAUL, *Modern Greek Coins 1828 - 1968*, Ζυρίχη, Άμστερνταμ 1969

EBERTSHÄUSER HEIDI, *Malerei im 19. Jahrhundert. Münchner Schule, Gesamtdarstellung und Künstlerlexikon*, Μόναχο 1979

EISENMAN STEPHEN, *Nineteenth Century Art. A critical History*, εκδ. Thames and Hudson, Λονδίνο 1994

FERNIER R., *La Vie et l'Oeuvre de Courbet, catalogue raisonné*, τόμ. I - 2, εκδ. Fondation Wildenstein, La Bibliothèque des Arts, Λοζάννη και Παρίσι 1977 - 1978

FORRER L., *Biographical Dictionary of Medalists*, 1923, τόμ. 7

FIRMIANI FRANCO, MOLES SERGIO, *Catalogo della Galleria d'Arte Moderna del Civico Museo Revoltella*, Τεργέστη 1970

GOMBRICH E. H., *Ιστορία της Τέχνης*, εκδ. Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπεζής, Αθήνα 1994 (επιμέλεια: Λίνα Κάσδαγλη, τίτλος πρωτοτύπου: *The Story of Art*, 15η εκδ., εκδ. Phaidon, Οξφόρδη 1989)

GOMBRICH E. H., *Τέχνη και Ψευδαίσθηση*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1995 (μετάφραση: Ανδρέας Παππάς, τίτλος πρωτοτύπου: *Art and Illusion*, 1η έκδοση, εκδ. Phaidon, Λονδίνο 1960)

HIMMELHEBER GEORG, *Kunst der Biedermeier 1815 - 1835, Architektur - Malerei - Plastik - Kunsthandwerk - Musik - Dichtung und Mode*, εκδ. Prestel, Μόναχο 1988

HOFSTÄTTER HANS, *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*, εκδ. Du Mont Schauberg, Κολωνία 1965

HULFTEGGER ADELINE, *Evolution de la peinture en Allemagne et en Europe centrale des origines à nos jours*, εκδ. Horizons de France, Παρίσι 1949

Jahrbuch der Bilder- und Kunstblätterpreise, τόμ. I, 1910, τόμ. II, 1912, Βιέννη

JULLIAN PHILIPPE, *Les Orientalistes. La vision de l'Orient par les peintres européens au XIXe siècle*, έκδ. Office du Livre και Société Française du Livre, Φράιμπουργκ και Παρίσι 1977

KATSANAKI MARIA, *Théodore Ralli (1852 - 1909)*, μεταπτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Paris I - Panthéon - Sorbonne, Παρίσι 1996

LAZAR BELA, *Courbet et son influence à l'étranger*, εκδ. H. Floury, Παρίσι 1911

LEVEQUE JEAN - JACQUES, *Les années de la Belle Epoque 1890 - 1914*, εκδ. ACR Edition, Παρίσι 1991

LYDAKIS STELIOS, *Geschichte der griechischen Malerei des 19. Jahrhunderts*, εκδ. Prestel, Μόναχο 1972

LUDWIG HORST, *Malerei der Gründerzeit, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Vollständiger Katalog*, εκδ. Hirmer, Μόναχο 1977

LUDWIG HORST, *Münchener Malerei im 19. Jahrhundert*, εκδ. Hirmer, Μόναχο 1978

MACKENZIE JOHN M., *Orientalism. History, theory and the arts*, εκδ. Manchester University Press, Μάντσεστερ και Νέα Υόρκη 1995

MIREUR H., *Dictionnaire des ventes d'art faites en France et à l'étranger pendant les XVIIIe et XIXe siècles*, τόμ. IV, 1911

Moderne Kunst in Meister-Holzschnitten nach Gemälden berühmter Meister der Gegenwart, Βερολίνο 1887, σ. 10, εικ. XIX

NICKOLAS PRINCE OF GREECE H. R. H., *My fifty years*, Λονδίνο 1926

PECHT FRIEDRICH, *Geschichte der Münchener Kunst im neunzehnten Jahrhundert*, Μόναχο 1888

PELTRE CHRISTINE, *Les Orientalistes*, εκδ. Hazan, Παρίσι 1997

PICAV., *L'Arte mondiale a Roma nel 1911*, Bergamo 1913, σ. CXLV, 262

PIETSCH LUDWIG, *Die deutsche Malerei der Gegenwart auf der Jubiläums - Ausstellung der kgl. Akademie der Künste zu Berlin 1886*, εκδ. Franz Hanfstaengl, Μόναχο 1886

ROSENBERG ADOLF, *P. P. Rubens, des Meisters Gemälde. Klassiker der Kunst*, εκδ. Deutsche Verlags - Anstalt, Στουτγάρδη και Λειψία 1906

ROSENBLUM ROBERT, *Les Peintures au Musée d'Orsay*, εκδ. La Martinière, Παρίσι 1995

RUHMER EBERHARD, *Neue Pinakothek, Erläuterungen zu den ausgestellten Werken*, Μόναχο 1981

RUHMER EBERHARD, *Der Leibkreis und die reine Malerei*, εκδ. Rosenheimer, 1993

SAÏD EDWARD, *L' Orientalisme*, Παρίσι 1980 (ελληνική μετάφραση, Φώτης Τερζάκης, *Οριενταλισμός*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1996)

SAUNDERS GILL, *The Nude. A new Perspective*, εκδ. The Herbert Press, Λονδίνο 1989

SCHORSCH ANNITA, *Images of Childhood. An illustrated social history*, εκδ. The Main Street Press, Pittstown, New Jersey 1985

THORNTON LYNNE, *Les Orientalistes, peintres voyageurs 1828 - 1908*, εκδ. ACR Edition, Παρίσι 1983 και ACR PocheCouleur, Παρίσι 1993, 1994

TOBEY BRACAGLIA SUSAN, *L' art d' être mère. La maternité dans l' art*, εκδ. Abbeville, Παρίσι, Νέα Υόρκη, Λονδίνο 1991

UHDE - BERNAYS HERMANN, *Die Münchner Malerei im 19. Jahrhundert*, μέρος 2ον: 1850 - 1900, εκδ. Bruckmann, Μόναχο 1983

VÉRON 1878 = VERON TH., *Dictionnaire Véron ou Mémorial de l' art et des artistes de mon temps. Le Salon de 1878 et l' Exposition Universelle*, δῦ... II, *L' Exposition Universelle*, Παρίσι, M. Bazin, Poitiers, 1878
VÉRON 1884

VITTI MARIO, *Η γενιά του Τριάντα, Ιδεολογία και Μορφή*, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1979

VITTI MARIO, *Ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας*, 3η εκδ., εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1991

WEISBERG GABRIEL, *The Realistic Tradition. French Painting and Drawing, 1830 - 1900*, - The Cleveland

Museum of Art, Indiana University Press, 1981

WICHMANN SIEGFRIED, *Realismus und Impressionismus in Deutschland*, εκδ. Schuler Verlagsgesellschaft, Στουτγάρδη 1964

ΑΡΘΡΑ

ΑΘΗΝΑΙΟΣ, *Παλιγγενεσία*, 17 Δεκεμβρίου 1899

ΑΜΠΕΛΑΣ Τ., «Οι Έλληνες εν Μονάχῳ», *Πινακοθήκη*, έτος ΙΔ΄, τευχ. 162, Αύγουστος 1915, σ. 69 - 70

ΑΡΓΥΡΟΣ ΟΥΜΒΕΡΤΟΣ, [Νεκρολογία], *Πολιτεία*, 15 Δεκεμβρίου 1932

ΒΕΛΛΙΑΝΙΤΗΣ Θ., «Κριτική για την έκθεσιν της Εταιρείας Φιλοτέχνων», *Εμπρός*, 26 Οκτωβρίου 1899

ΒΕΛΛΙΑΝΙΤΗΣ Θ., *Εμπρός*, 16 Δεκεμβρίου 1899

ΒΙΖΥΗΝΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ, «Η Σχολή των Τεχνών. Αι εικαστικά τέχνη κατά την Α΄εικοσιπενταετηρίδα της βασιλείας Γεωργίου Α΄», *Εφημερίς*, πανηγυρικό τεύχος 19 Οκτωβρίου 1888, σ. 12β - 16γ

ΒΛΑΜΟΣ ΜΙΧΑΗΛ, «Νομίματα και Μετάλλια που έμειναν στο στάδιο του Σχεδίου ή Προπλάσματος», *Νομισματικά Χρονικά*, τευχ. 14, 1995, σ. 117 - 120

ΒΟΥΤΙΕΡΙΔΗΣ ΗΛ., «Το Εθνικόν Πανεπιστήμιον 1837 - 1912», *Παναθήναια*, τόμ. ΚΓ΄, 15 Μαρτίου 1912, σ. 291 - 302

ΒΩΚΟΣ ΓΕΡ., «Σύνδεσμος Ελλήνων Καλλιτεχνών», *Ο Καλλιτέχνης*, έτος Α΄, τευχ. 4, Ιούλιος 1910, σ. 95 - 102

ΒΩΚΟΣ ΓΕΡ., «Σύγχρονοι Έλληνες Καλλιτέχνη. Ευάγγελος Ιωαννίδης», *Ο Καλλιτέχνης*, έτος Β΄, τευχ. 21, Δεκέμβριος 1911, σ. 319 - 324

ΒΩΚΟΣ ΓΕΡ., «Το πνευματικόν 1911», *Ο Καλλιτέχνης*, έτος Β΄, τευχ. 22, Ιανουάριος 1912, σ. 347 - 352

ΓΕΩΡΓΙΑΔΟΥ - ΚΟΥΝΤΟΥΡΑ ΕΥΘΥΜΙΑ, «Ο Συμβολισμός και οι άλλες τάσεις στην Ελληνική Ζωγραφική (1880 - 1930)», *Αρχαιολογία*, τευχ. 57, Δεκέμβριος 1995, σ. 17 - 28

ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ ΠΕΡΙΚΛΗΣ, *Η Ελληνική Γραμμή και το Ελληνικόν Χρώμα*, εκδ. *Νέα Σύνορα* - Α. Α. Λιβάνη, Αθήνα 1992

ΓΙΟΦΥΛΛΗΣ ΦΩΤΟΣ, [Νεκρολογία], *Ελληνική*, 14 Δεκεμβρίου 1932

ΓΙΟΦΥΛΛΗΣ ΦΩΤΟΣ, «Ο Φουτουρισμός στην Ελλάδα 1910 - 1960», *Νέα Εστία*, τευχ. 792, 1η Ιουλίου 1960, σ. 846 - 853

ΔΑΦΝΙΣ, «Η καλλιτεχνική αγορά του Ακταίου», *Πινακοθήκη*, έτος Β΄, τευχ. Κ΄, Οκτώβριος 1902, σ. 177 - 178

ΔΑΦΝΙΣ, «Η καλλιτεχνική έκθεσις του Δημαρχείου», *Πινακοθήκη*, έτος Β΄, τευχ. ΚΒ΄, Δεκέμβριος 1902, σ. 220 - 221

ΔΑΦΝΙΣ, «Ροϊλός - Ιακωβίδης», *Πινακοθήκη*, έτος Γ΄, τευχ. Λ΄, Αύγουστος 1903, σ. 120

ΔΑΦΝΙΣ, «Η έκθεσις του "Παρνασσού"», *Πινακοθήκη*, έτος Ε΄, τευχ. ΝΑ΄, Μάιος 1905, σ. 61 - 62

ΔΑΦΝΙΣ, «Οι λόγιοι εν Ελλάδι», *Πινακοθήκη*, έτος Ζ΄, τευχ. ΟΓ΄, Μάρτιος 1907, σ. 17 - 18

ΔΕΣΜΙΝΗΣ ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ, «Βυζαντιακά», *Πινακοθήκη*, έτος Α΄, τευχ. ΙΒ΄, Φεβρουάριος 1902, σ. 271 - 274

ΔΙΚ., «Καλλιτεχνική ζωή. Έκθεσις Γραφικής εν τῷ Ζαπείῳ», *Παλιγγενεσία*, 11 Απριλίου 1898

ΔΙΚ., «Το Φιλολογικόν και Καλλιτεχνικόν 1912», *Πινακοθήκη*, έτος ΙΒ΄, τευχ. 144, Φεβρουάριος 1913, σ. 217

ΔΙΚ., «Το Φιλολογικόν και Καλλιτεχνικόν 1913», *Πινακοθήκη*, έτος ΙΔ΄, τευχ. 156, Φεβρουάριος 1914, σ. 188 - 190

ΔΙΚ., «Ανά τα καλλιτεχνικά εργαστήρια. Σημειώσεις ενός επισκέπτου. Θωμάς Θωμόπουλος», *Πινακοθήκη*, έτος ΙΔ΄, τευχ. 164, Οκτώβριος 1914, σ. 103 - 105

ΔΟΛΦΙΝ, «Καλλιτεχνική έκθεσις», *Τα Ολύμπια*, έτος Α΄, 13 Απριλίου 1896, αριθ. 23, σ. 176 - 177

ΕΙΔΙΚΟΣ, «Ο Ράλλιος διαγωνισμός», *Παναθήναια*, τόμ. ΚΓ΄, 15 Μαρτίου 1912, σ. 315 - 316

ΕΥΑΓΓΕΛΙΔΗΣ Δ., «Οι νεώτερες τάσεις στη σύγχρονη ελληνική ζωγραφική», *Φιλολογική Πρωτοχρονιά*, τόμ. 8 (1951) σ. 90 - 118

Η ΕΛΠΙΣ, *Διάπλασις των Παίδων*, περίοδος Β΄, τόμ. 6, έτος 21, αριθ. 16, 17 Απριλίου 1899, σ. 129

Θ. ΣΠ., «Καλλιτεχνική Έκθεσις», *Δύο Κόσμοι*, 28 Απριλίου 1896, σ. 315

ΘΩΜΟΠΟΥΛΟΣ Θ., [Νεκρολογία], *Πολιτισμός*, 28 Φεβρουαρίου 1932

ΙΑΚΩΒΙΔΗ ΛΙΛΗ, «Γεώργιος Ιακωβίδης», *Νέα από την Ελλάδα*, Μάρτιος 1933, αριθ. 86, σ. 87 - 88

ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ, «Εντυπώσεις καλλιτέχνου εκ Ρώμης», *Ο Καλλιτέχνης*, έτος Β΄, τευχ. 16, Ιούλιος 1911, σ. 149 - 151

ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ, «Η Αλήθεια εν τη Τέχνῃ», *Μηνιαίος Εικονογραφημένος Εθνικός Κήρυξ*, Μάρτιος 1928

Κ., «Γ. Ιακωβίδης», *Πινακοθήκη*, έτος Θ΄, τευχ. 103, Σεπτέμβριος 1909, σ. 126

Κ., «Έκθεσις Γ. Στρατηγού», *Πινακοθήκη*, έτος ΙΔ΄, τευχ. 160 - 161, Ιούνιος - Ιούλιος 1914, σ. 56 - 57

Κ., «Η Καλλιτεχνική Έκθεσις του Συνδέσμου των Ελλήνων Καλλιτεχνών», *Πινακοθήκη*, έτος ΙΖ΄, τευχ. 194 - 195, Απρίλιος - Μάιος 1917, σ. 27 - 30

Κ., «Καλλιτεχνικά Εκθέσεις», *Πινακοθήκη*, έτος ΙΗ΄, τευχ. 214, Δεκέμβριος 1918, σ. 85 - 86

ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΣ Δ. Ι., *Παλιγγενεσία*, 6 και 7 Ιανουαρίου 1897

ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΣ Δ. Ι., *Παλιγγενεσία*, II και Ι2 Απριλίου 1898

ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΣ Δ. Ι., «Νικόλαος Γύζης, Διάλεξις γενομένη εν τω συλλόγω "Παρνασσώ" τη 22 Δεκεμβρίου 1925», *Πινακοθήκη*, έτος ΚΕ΄, τευχ. 286 - 288, Δεκέμβριος 1925 - Φεβρουάριος 1926, σ. 51 - 58

ΚΑΜΠΥΣΗΣ ΠΑΝΝΗΣ, «Ο ξένος κόσμος, Γερμανικά Γράμματα», *Η Τέχνη*, τόμος Α΄, Ιούνιος - Ιούλιος 1899, τευχ. 8 - 9, σ. 239 - 240

ΚΑΠΟΙΟΣ [ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΣ Δ. Ι.], «Η καλλιτεχνική έκθεσις του "Παρνασσού"», *Πινακοθήκη*, έτος Α΄, τευχ. ΙΑ΄, Ιανουάριος 1902, σ. 251 - 254

ΚΑΠΟΙΟΣ [ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΣ Δ. Ι.], «Η καλλιτεχνική έκθεσις του "Παρνασσού"», *Πινακοθήκη*, έτος Γ΄, τευχ. ΛΔ΄, Δεκέμβριος 1903, σ. 197 - 200

ΚΑΡΑΧΑΛΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ, *Εμπρός*, 3, 4, 9 Μαΐου 1900

ΚΟΚΚΙΝΟΣ Δ. Α., «Γεώργιος Ιακωβίδης», *Νέα Εστία*, τευχ. Ι45, 1η Ιανουαρίου 1933, σ. 16 - 18

ΚΟΣΜΟΠΟΥΛΟΣ ΘΟΥΚΥΔΙΔΗΣ, «Χαρίλαος Τρικούπης», *Νουμάς* (Πύργου), τευχ. Ι0, Ιούλιος 1992

ΚΡΙΤΩΝΙΔΗΣ ΑΓΑΘΩΝ, «Γεώργιος Ιακωβίδης», *Παναθήναια*, τόμ. Δ΄, 30 Ιουνίου 1902, σ. 167 - 172

ΛΟΓΟΓΡΑΦΟΣ, «Επιστολαί προς την "Πινακοθήκην". Το Αριστείον», *Πινακοθήκη*, έτος Κ΄, τευχ. 235 - 236, Σεπτέμβριος - Οκτώβριος 1920, σ. 64

ΜΑΘΙΟΠΟΥΛΟΣ ΠΑΥΛΟΣ, «Το χρυσούν μετάλλιον εις τον κ. Ιακωβίδην», *Το Περιοδικό μας*, τόμ. Α΄ (1900) σ. 294 - 295

ΜΑΛΑΚΑΣΗΣ Μ., «Λόγοι και Αντίλογοι. Ολίγα περί Γύζη», *Παναθήναια*, τόμ. Γ΄, 15 Νοεμβρίου 1901, σ. 103 - 105

ΜΕΝΤΖΑΦΟΥ - ΠΟΛΥΖΟΥ ΟΛΓΑ, «Η Αγαπημένη της γιαγιάς, το νέο απόκτημα της Εθνικής Πινακοθήκης», *Το Βήμα*, 2 Δεκεμβρίου 1996

ΜΕΝΤΖΑΦΟΥ - ΠΟΛΥΖΟΥ ΟΛΓΑ, «Το αρχέτυπο της "Μητρικής Στοργής"», *Το Βήμα*, 13 Σεπτεμβρίου 1998

ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ ΚΙΜΩΝ, «Η έκθεσις του Παρνασσού», *Παναθήναια*, τόμ. Ε΄, 31 Οκτωβρίου 1902, σ. 52 - 55

ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ ΚΙΜΩΝ, «Καλλιτεχνική ζωή. Γ. Ιακωβίδης», *Παναθήναια*, τόμ. Ζ΄, 30 Νοεμβρίου 1903, σ. 116 - 117

ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ ΚΙΜΩΝ, «Νικηφόρος Λύτρας», *Παναθήναια*, τόμ. Η΄, 15 Ιουνίου 1904, σ. 164 - 165

ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ ΚΙΜΩΝ, «Καλλιτεχνική ζωή. Η έκθεσις του "Παρνασσού"», *Παναθήναια*, τόμ. Ι΄, 15 Μαΐου 1905, σ. 89 - 91

ΜΥΚΟΝΙΑΤΗΣ ΗΛΙΑΣ, «Το καλλιτεχνικό τμήμα των Ολυμπίων στην Αθήνα του 19ου αιώνα», *Εγνατία* 3, 1991 - 1992, Θεσσαλονίκη 1994 (ανάτυπο)

ΜΥΚΟΝΙΑΤΗΣ ΗΛΙΑΣ, «Η πρώτη έντυπη νεοελληνική πραγματεία περί προοπτικής. Η ευρωπαϊκή τέχνη και η υποδοχή της στην Ελλάδα του 19ου αιώνα», *Ελληνικά*, τόμ. 45, Θεσσαλονίκη 1995 (ανάτυπο), σ. 341 - 352

ΜΥΚΟΝΙΑΤΗΣ ΗΛΙΑΣ, «Η ελληνική ζωγραφική του 19ου αιώνα», *Αρχαιολογία*, τευχ. 57, Δεκέμβριος 1995, σ. 6 - 16

ΜΥΚΟΝΙΑΤΗΣ ΗΛΙΑΣ, «Τα ηρώα των βαλκανικών Πολέμων, Εθνικισμός και πολιτισμική ενότητα», *Αρχαιολογία*, τευχ. 59, Ιούνιος 1996, σ. 75 - 82

ΝΒ. Π. [ΝΙΡΒΑΝΑΣ ΠΑΥΛΟΣ], «Τα Ωραία Γράμματα και αι Τέχναι. Η Ζωγραφική. Αι Καλλιτεχνικαί Εκθέσεις και η Πινακοθήκη», *Το Περιοδικό μας*, τόμ. Α΄ (1900), σ. 27 - 28

ΝΙΡΒΑΝΑΣ ΠΑΥΛΟΣ, «Ο ζωγράφος των παιδιών», *Πινακοθήκη*, έτος ΙΒ΄, τευχ. 138, Αύγουστος 1912, σ. 100 - 101

ΝΙΡΒΑΝΑΣ ΠΑΥΛΟΣ, «Ιδιωτικά Πινακοθήκαι», *Νέα Εστία*, τευχ. 22 - 46, 15 Νοεμβρίου 1928, σ. 1013 - 1015

ΝΙΡΒΑΝΑΣ ΠΑΥΛΟΣ, «Ιδιωτικά Πινακοθήκαι - Γ. Στρίγκου», *Νέα Εστία*, τευχ. 23 - 47, 1η Δεκεμβρίου 1928, σ. 1061 - 1064

ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ, «Φιλολογική Ζωή. Διονυσίου Σολωμού, Άπαντα τα Ευρισκόμενα· μετά προλόγου περί του βίου και των έργων του ποιητού, υπό Κωστή Παλαμά», *Παναθήναια*, τόμ. Γ΄, 31 Οκτωβρίου 1901, σ. 66 - 68

ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ, «Μια σειρά Ελλήνων Καλλιτεχνών: Ο κ. Γ. Ιακωβίδης», *Το Περιοδικό της Μεγάλης Ελληνικής Εγκυκλοπαιδείας*, 19 Δεκεμβρίου 1926, σ. 8

ΟΛΙΕΓ, «Η ελληνική καλλιτεχνία εν τη Παγκοσμίω εκθέσει», *Εφημερίς*, 3 Νοεμβρίου 1892

ΟΥΡΑΝΗΣ ΚΩΣΤΑΣ, «Αι σημεριναί αναζητήσεις της τέχνης. Μια ώρα με τον γλύπτη Τόμπρο», *Ελεύθερος Τύπος*, 10 Οκτωβρίου 1926

Π., *Παναθήναια*, τόμ. Β΄, Απρίλιος - Σεπτέμβριος 1901, σ. 199

ΠΑΝΑΠΩΤΟΠΟΥΛΟΣ Ι. Μ., «Ο ζωγράφος των παιδιών», *Πρωία*, 5 Δεκεμβρίου 1932

ΠΑΝΑΠΩΤΟΠΟΥΛΟΣ ΣΠΥΡΟΣ, «Η ζωγραφική από τα τέλη του 19ου ως τις αρχές 20ού αι. (Β΄)», *Νέα Εστία*, τευχ. 770, 1η Αυγούστου 1959, σ. 1007

ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ, «Έργα ελλήνων ζωγράφων» = ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ ΜΙΛΤΙΑΔΗΣ, «Έργα των ελλήνων ζωγράφων του 19ου αιώνα στις καλλιτεχνικές εκθέσεις του Μονάχου», *Επιστημονική Επετηρίς*

της Φιλοσοφικής Σχολής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης 1978 (ανάτυπο), σ. 335 - 340

ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ ΜΙΛΤΙΑΔΗΣ, «Ο ιδεαλισμός στην ελληνική ζωγραφική του 19ου αιώνα», *Ιο Συμπόσιο για την Τέχνη*, Θεσσαλονίκη 1984, σ. 81 - 85

ΠΑΠΑΝΤΩΝΙΟΥ ΖΑΧΑΡΙΑΣ, [Νεκρολογία], *Ελεύθερο Βήμα*, 15 Δεκεμβρίου 1932, αναδημ.

ΠΑΠΑΝΤΩΝΙΟΥ ΖΑΧΑΡΙΑΣ, «Ο Ιακωβίδης και το έργον του», *Κριτικά*, σ. 168

ΠΑΡΑΣΧΟΣ ΚΛ., «Η Εθνική Πινακοθήκη», *Τέχνη*, έτος Α΄, αριθ. 6, σ. 5

ΠΑΥΛΙΔΗΣ ΙΩΑΚΕΙΜ, «Η Κρέουσα. Εικών Γ. Ιακωβίδου», *Έσπερος*, αριθ. 70, 15/27 Μαρτίου 1884, σ. 341 - 342, εικ. σ. 345

ΠΟΛΕΜΗΣ ΙΩΑΝΝΗΣ, «Η εν Αθήναις Πινακοθήκη», *Παναθήναια*, τόμ. Α΄, Οκτώβριος 1900 - Μάρτιος 1901, σ. 364 - 367

ΠΟΛΕΜΗΣ ΙΩΑΝΝΗΣ, «Παλιά Αθήνα [Η εν Αθήναις Πινακοθήκη]», *Νέα Εστία*, τευχ. 713, Μάρτιος 1957, σ. 428 - 429

ΡΕΤΤΚΕΝ, «Καλλιτεχνική έκθεσις εν τω Ζαπτείω», *Ακρόπολις*, 9 Απριλίου 1896

ΡΙΠ, *Εμπρός*, 29 και 30 Μαρτίου 1899

ΡΙΠ, *Εμπρός*, 26 Οκτωβρίου 1899

ΡΟΪΔΗΣ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, «Η εν Ελλάδι Ζωγραφική. Περιήγησις εις την έκθεσιν», *Ακρόπολις*, 1η Ιουνίου 1896

ΡΩΚ ΦΩΚΙΩΝ, «Μία Πανελληνιος Καλλιτεχνική Έκθεσις το 1888», *Νέα Εστία*, τευχ. 274, 15 Μαΐου 1938, σ. 695 - 697

ΣΠΗΤΕΡΗΣ ΤΩΝΗΣ, «Η προσωπογραφία του Νικολάου Πολίτη», *Νέα Εστία*, τευχ. 643, 15 Απριλίου 1954, σ. 516

ΣΠΗΤΕΡΗΣ ΤΩΝΗΣ, «"Ο παππούς με το εγγόνι" του Γεωργ. Ιακωβίδου», *Νέα Εστία*, τευχ. 665, 15 Μαρτίου 1955, σ. 407

ΣΧΙΝΑ ΑΘΗΝΑ, *Εικαστικά*, τευχ. 35, Νοέμβριος 1984, σ. 44

ΤΑΖΕΔΑΚΗΣ Π., «Τα στρατιωτικά μετάλλια των Βαλκανικών Πολέμων», *Νομισματικά Χρονικά*, τευχ. 12, 1993, σ. 71 - 81

ΤΕΧΝΟΚΡΙΤΗΣ, «Η Καλλιτεχνική έκθεσις του "Συνδέσμου Ελλήνων Καλλιτεχνών"», *Πινακοθήκη*, έτος ΙΒ΄, τευχ. 135, Μάιος 1912, σ. 48 - 51

ΤΟΜΠΡΟΣ Μ., «Παληοί και νέοι καλλιτέχνες», *Φιλολογική Πρωτοχρονιά*, έτος Α΄ (1943) σ. 75 - 77

ΤΣΟΚΟΠΟΥΛΟΣ Γ. Β., «Τωρινά και Περσασμένα, Το Β. Θέατρον - Το Θέατρον και ο Όθων - Το Θέατρον του Γεωργίου Α΄», *Παναθήναια*, τόμ. ΙΕ΄, 31 Οκτωβρίου 1907, σ. 55 - 57

ΤΣΟΥΧΛΟΥ ΔΗΜΗΤΡΑ, «The history of the Academy of Fine Arts in Athens», *δελτίο AICARC*, τόμ. II, αριθ. 20, σ. 24

ΦΙΛΑΔΕΛΦΕΥΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ, «Ολίγα τινά ακόμη περί της καλλιτεχνικής εκθέσεως», *Ακρόπολις*, 13 Απριλίου 1899

ΦΙΛΟΤΕΧΝΟΣ, *Πινακοθήκη*, έτος Γ΄, τευχ. ΛΓ΄, Νοέμβριος 1903, σ. 182 - 183

ΦΙΛΟΤΕΧΝΟΣ, «Του Συνδέσμου των Καλλιτεχνών», *Πινακοθήκη*, έτος ΙΣΤ΄, τευχ. ΙΒ3, Μάιος 1916, σ. 42 - 43

ΦΙΛΟΤΕΧΝΟΣ, «Η Ελληνογαλλική Έκθεσις», *Πινακοθήκη*, έτος ΙΗ΄, τευχ. 212 - 213, Οκτώβριος - Νοέμβριος 1918, σ. 33 - 35

ΧΑΡΗΣ ΠΕΤΡΟΣ, «Τα λογοτεχνικά και καλλιτεχνικά βραβεία του κράτους», *Νέα Εστία*, τευχ. ΙΙ6, 15 Οκτωβρίου 1931, σ. ΙΙ05 - ΙΙ08

ΧΑΤΖΗΓΙΑΝΝΑΚΗ ANNA, «Θησαυροί στα υπόγεια της τέχνης», *ΕψILON - Ελευθεροτυπία*, 18 Αυγούστου 1991, σ. 9 - 10

ΧΡΗΣΤΟΥ ΧΡΥΣΑΝΘΟΣ, «Art history and art criticism in Greece», *δελτίο AICARC*, τόμ. II, αριθ. 20, σ. 26

ΧΡΥΣΑΝΘΟΠΟΥΛΟΣ Ι. Π., *Παλιγγενεσία*, 26 και 28 Οκτωβρίου 1899

BÖTTICHER ERNST, «Korrespondenz», *Kunst-Chronik*, XXIV (1889), 14 Μαρτίου 1889, σ. 358

CRUYSMANS PHILIPPE, «Le 19e siècle, temps retrouvés», *Art et Curiosité*, τευχ. 82, Φεβρουάριος - Απρίλιος 1981, σ. 82 - 83

DARAMOT, *Εμπρός*, 7 Απριλίου 1898

GENET - DELACROIX MARIE - CLAUDE, «Vie des artistes: art académique, art officiel et art libre en France à la fin du XIXème siècle», *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, τόμ. 33, Ιανουάριος - Μάρτιος 1986, σ. 41

HOFMANN WERNER, «Courbet et Marées», *Revue de l'Art*, τευχ. 45, 1979, σ. 31

LEUNE JEAN, «Un nouveau Grand Musée européen. La Pinacothèque d'Athènes», *Graecia*, Παρίσι 1912 (ανάτυπο), σ. 307, 330

LEVEQUE JEAN - JACQUES, «La peinture pompier: une radiographie de la société bourgeoise», *Galerie Jardin des Arts*, τευχ. 144, Φεβρουάριος 1975, σ. 63 - 66

LUDWIG HORST, «Franz von Defregger; ein Tiroler in München», *Die Welt Kunst*, 15 Απριλίου 1979, σ. 942

LUDWIG HORST, «Wilhelm von Diez und seine Schule», *Die Welt Kunst*, 1979, σ. 2540 - 2542

PECHT FRIEDRICH, *Die Kunst für Alle*, 1η Ιουνίου 1888, εικ. σ. 261

PECHT FRIEDRICH, «Die erste Münchener Jahres-Ausstellung 1889», *Die Kunst für Alle*, 15 Αυγούστου 1889, σ. 338

PECHT FRIEDRICH, «Die zweite Münchener Jahres-Ausstellung», *Die Kunst für Alle*, 15 Αυγούστου 1890, σ. 338

RÖHRL BORIS, «Wilhelm Leibl et Gustave Courbet - Réflexions de Leibl sur ses rapports avec la peinture moderne française», *Gazette des Beaux Arts*, Φεβρουάριος 1996, σ. 95 - 106

ROSENBERG ADOLF (A. R.), «Kleine Leiden», *Zeitschrift für bildende Kunst*, XIX, 1884, σ. 104 και εικ. μετά τη σ. 102

ROSENBERG ADOLF, «Die Jubiläumskunstaussstellung im Berlin. Section III. Die Münchener Schule», *Zeitschrift für bildende Kunst*, έτος 22, 1887, σ. 10 - 16

ROSENBERG ADOLF (A. R.), «Ausstellung des Vereins Berliner Künstler», *Kunst-Chronik*, 1888, σ. 365 - 366

ROSENBLUM ROBERT, «Reconstituer la peinture du XIX siècle», *Le Débat*, τευχ. 44, Μάρτιος - Μάιος 1987, σ. 85 - 89

RUHMER EBERHARD, «Wilhelm Leibl et ses amis pour et contre l' Impressionnisme», *Gazette des Beaux Arts*, Μάιος - Ιούνιος 1980, σ. 187 - 197

THALASSO ADOLPHE, *Πινακοθήκη*, έτος Θ΄, τευχ. 105, σ. 172

THALASSO ADOLPHE, «Fondation d'un Musée de Peinture», *L'Art et les Artistes*, τόμ. XII (1911), σ. 45

W. O., «Personal- und Ateliernachrichten. Athen», *Die Kunst für Alle*, 1888 - 1889, σ. 350

WR. O., «Königsberg. Die 34. Kunstaussstellung», *Die Kunst für Alle*, 1888 - 1889, σ. 270

WYZAWA, «Le mouvement des arts en Allemagne», *Gazette des Beaux Arts*, 1889, σ. 164

ΕΦΗΜΕΡΙΔΕΣ - ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ

Ακρόπολις

2 Ιουνίου 1895

13 Φεβρουαρίου 1899, σ. 4

23 Μαρτίου 1899, σ. 3

25 Μαρτίου 1899

«Η καλλιτεχνική έκθεσις», 28 Μαρτίου 1899, σ. 2

8 Απριλίου 1899

«Καλλιτεχνική έκθεσις. Κρίσεις Έλληνας καλλιτέχνου», 30 Μαρτίου 1899, σ. 1

14 Απριλίου 1899, σ. 3

23 Απριλίου 1899, σ. 4

«Έλληνες ζωγράφοι εν τη καλλιτεχνική εκθέσει του Μονάχου. Ο μέγας πίναξ του κ. Γύζη», 24 Ιουνίου 1899, σ. 1

«Η καλλιτεχνική κίνησις εν Ελλάδι. Γνώμαι και

προτάσεις των Ελλήνων ζωγράφων Γύζη - Ιακωβίδου», 13 και 24 Οκτωβρίου 1899

«Πεταχτό ρεπορτάζ (Της Καλλιτεχνικής Εκθέσεως των «Φιλοτέχνων»)», 24 Οκτωβρίου 1899

«Η διαρκής καλλιτεχνική έκθεσις των Φιλοτέχνων», 24 Οκτωβρίου 1899, 23 Ιανουαρίου 1900

«Η εις την Ελλάδα κάθοδος του Ιακωβίδη», 24 Μαρτίου 1900, σ. 3

«Αι υπέρ της καλλιτεχνίας προτάσεις του Ιακωβίδου», 26 Απριλίου 1900

Ακρόπολις Φιλογοική

τόμ. Α΄, έτος Α΄, 13 Νοεμβρίου 1888, αριθ. 41, σ. 650, 651, 695

τόμ. Α΄, έτος Α΄, 4 Δεκεμβρίου 1888, αριθ. 44, σ. 695

Ανατολή

έτος Α΄, Νοέμβριος - Δεκέμβριος 1902, αριθ. 9 - 10, σ. 285

Δύο Κόσμοι

21 Απριλίου 1896

Εικονογραφημένη

8 Μαΐου 1916, σ. 11

Ελεύθερος Τύπος

«Η Κυβερνητική πρότασις δια την ενίσχυσιν της Τέχνης. Τι λέγουν οι κκ. Ασπρογέρακας, Θωμόπουλος, Ιακωβίδης, Γιολδάσης», 6 Μαΐου 1926

Ελληνικά Γράμματα

1η Δεκεμβρίου 1927, σ. 611

1η Μαρτίου 1929, σ. 274

15 Απριλίου 1929, σ. 473

19 Οκτωβρίου 1929, σ. 627

Ελληνική Δημιουργία

τευχ. 19, 15 Νοεμβρίου 1948, σ. 424

τευχ. 20, 1η Δεκεμβρίου 1948, σ. 478

τευχ. 46, 1η Ιανουαρίου 1950, σ. 73

τευχ. 96, 1η Φεβρουαρίου 1952, σ. 140

τευχ. 108, 1η Αυγούστου 1952, σ. 185

Εμπρός

18 Μαΐου 1900

Επετηρίς των Φιλοτέχνων

1901, σ. 17, 20, 32, 33, 36, 46

Εσπερινή

12 Νοεμβρίου 1926

Έσπερος

έτος Α΄, τευχ. 3, 1η Φεβρουαρίου 1903, εικ. σ. 21

Εστία

έτος Δ΄ (1879) τόμ. 8, *Δελτίον της Εστίας*, 22 Ιουλίου 1879, αριθ. 134, σ. 2

έτος ΣΤ΄ (1881) τόμ. ΙΙ, *Δελτίον της Εστίας*, 18
 Ιανουαρίου 1881, αριθ. 212, σ. Ι
 έτος ΣΤ΄ (1881) τόμ. Ι2, *Δελτίον της Εστίας*, 26
 Ιουλίου 1881, αριθ. 239, σ. Ι
 έτος ΣΤ΄ (1881) τόμ. Ι2, *Δελτίον της Εστίας*, 23
 Αυγούστου 1881, αριθ. 243, σ. Ι - 2
 έτος Ζ΄ (1882) τόμ. Ι4, *Δελτίον της Εστίας*, 7
 Μαρτίου 1882, αριθ. 271, σ. Ι
 έτος Ζ΄ (1882) τόμ. Ι4, *Δελτίον της Εστίας*, 21
 Μαρτίου 1882, αριθ. 273, σ. Ι
 έτος Ζ΄ (1882) τόμ. Ι4, *Δελτίον της Εστίας*, 20
 Ιουνίου 1882, αριθ. 286, σ. 2
 έτος Ζ΄ (1882) τόμ. Ι4, *Δελτίον της Εστίας*, 12
 Σεπτεμβρίου 1882, αριθ. 298, σ. 2
 έτος Ζ΄ (1882) τόμ. Ι4, *Δελτίον της Εστίας*, 28
 Νοεμβρίου 1882, αριθ. 309, σ. Ι
 έτος Η΄ (1883) τόμ. Ι5, *Δελτίον της Εστίας*, 16
 Ιανουαρίου 1883, αριθ. 316, σ. Ι
 έτος Η΄ (1883) τόμ. Ι6, *Δελτίον της Εστίας*, 16
 Οκτωβρίου 1883, αριθ. 355, σ. Ι
 έτος Η΄ (1883) τόμ. Ι6, *Δελτίον της Εστίας*, 23
 Οκτωβρίου 1883, αριθ. 356, σ. Ι
 έτος Θ΄ (1884) τόμ. Ι7, *Δελτίον της Εστίας*, 8
 Απριλίου 1884, αριθ. 380, σ. Ι - 2
 έτος Θ΄ (1884) τόμ. Ι8, *Δελτίον της Εστίας*, 7
 Οκτωβρίου 1884, αριθ. 406, σ. Ι
 έτος Ι΄ (1885) τόμ. Ι9, *Δελτίον της Εστίας*, 1η
 Ιανουαρίου 1885, αριθ. 418, σ. 2
 «Καλλιτεχνική Έκθεσις», έτος Ι΄ (1885) τόμ. Ι9,
Δελτίον της Εστίας, 21 Απριλίου 1885, αριθ. 434, σ. 2
 έτος Ι΄ (1885) τόμ. 20, πριν τη σ. 451
 έτος Ι΄ (1885) τόμ. Ι9, *Δελτίον της Εστίας*, 26
 Μαΐου 1885, αριθ. 439, σ. Ι - 2
 έτος ΙΑ΄ (1886) τόμ. 22, *Δελτίον της Εστίας*, 14
 Σεπτεμβρίου 1886, αριθ. 507, σ. 2
 έτος ΙΒ΄ (1887) τόμ. 24, *Δελτίον της Εστίας*, 27
 Δεκεμβρίου 1887, αριθ. 574, σ. 2
 έτος ΙΓ΄ (1888) τόμ. 25, *Δελτίον της Εστίας*, 20
 Μαρτίου 1888, αριθ. 586, σ. Ι
 έτος ΙΓ΄ (1888) τόμ. 26, *Δελτίον της Εστίας*, 9
 Οκτωβρίου 1888, αριθ. 615, σ. Ι
 έτος ΙΔ΄ (1889) τόμ. 27, σ. 18
 έτος ΙΔ΄ (1889) τόμ. 28, *Δελτίον της Εστίας*, 2
 Ιουλίου 1889, αριθ. 653, σ. 3

Εικονογραφημένη Επετηρίς 1888 - 1889

Εστία

24 Μαΐου 1895
 19 Αυγούστου 1913
 21 Αυγούστου 1913

Εστία Εικονογραφημένη

Ιανουάριος - Ιούλιος 1890, εικ. σ. 344 - 345, σ.
 352
 τόμ. ΣΤ΄, Ιούλιος - Δεκέμβριος 1892, σ. 64
 Ιούλιος - Δεκέμβριος 1893, σ. 152, 272

Εφημερίς

31 Δεκεμβρίου 1873

24 Ιουνίου 1875
 7 Φεβρουαρίου 1876
 20 Φεβρουαρίου 1877
 26 Φεβρουαρίου 1877
 12 Απριλίου 1877
 15 και 16 Φεβρουαρίου 1879
 22 Ιουνίου 1879
 11 Μαρτίου 1881
 1η Ιανουαρίου 1888
 10 Νοεμβρίου 1888
 27 Ιουνίου 1889
 11 Μαρτίου 1894
 5 Απριλίου 1898
 15/27 Απριλίου 1898
 17 Απριλίου 1898

Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη
 Απρίλιος 1956, σ. 612

Θέματα Χώρου και Τεχνών
 τευχ. 21 (1990) σ. 188

Καιροί

4 Απριλίου 1890
 21 Νοεμβρίου 1900

Κλειώ

τόμ. Α΄, έτος Α΄, Ι/Ι3 Ιανουαρίου 1885, αριθ. Ι,
 εικ. σ. 12
 τόμ. Α΄, έτος Α΄, Ι/Ι3 Απριλίου 1885, αριθ. 7, εικ.
 σ. 100
 τόμ. Γ΄, έτος Γ΄, 15/27 Οκτωβρίου 1887, αριθ. 20,
 εικ. σ. 313, σ. 317
 έτος ΣΤ΄, 15/27 Απριλίου 1890, αριθ. 2 (122), εικ.
 σ. 25 και σ. 29

Κύκλος

έτος 2, Μάρτιος 1933, αριθ. Ι, σ. 39

Κυριακάτικη

4 Απριλίου 1899, σ. 4
 «Η καλλιτεχνική έκθεσις του Ομίλου των Φιλο-
 τέχνων», 31 Οκτωβρίου 1899

Μηνιαίος Εικονογραφημένος Εθνικός Κήρυξ

«Γεώργιος Ι. Ιακωβίδης», Φεβρουάριος 1928, σ. 6
 Αύγουστος 1928, εικ. σ. 13
 Σεπτέμβριος 1928, εικ. σ. 19
 Νοέμβριος 1928, εικ.
 Αύγουστος 1927 εικ. σ. 12

Νέα Εστία

τευχ. 8, 1η Αυγούστου 1927, εικ. στο εσώφυλλο
 τευχ. 95 - 96, 1η και 15 Δεκεμβρίου 1930, εικ. σ.
 1297
 «Γ. Ιακωβίδης», τευχ. 155, 1η Ιουνίου 1933, σ. 612 -
 613
 τευχ. 155, 1η Ιουνίου 1933, σ. 581, εικ. σ. 593, 596,
 601, εικ. σ. 609, 611 και εσώφυλλο
 τευχ. 549, 15 Μαΐου 1950, εικ. σ. 667
 τευχ. 643, 15 Απριλίου 1954, εσώφυλλο (εικ.)

τευχ. 665, 15 Μαρτίου 1955, εσώφυλλο (εικ.)
 τευχ. 677, 15 Σεπτεμβρίου 1955, εσώφυλλο (εικ.)
 τευχ. 681, 15 Νοεμβρίου 1955, εσώφυλλο
 «Η Ελληνική Τέχνη», τευχ. 683, Χριστούγεννα
 1955, σ. 447
 τευχ. 791, 15 Ιουνίου 1960, σ. 817

Νέα Εφημερίς

17 Ιουλίου 1892, σ. 5
 13 Οκτωβρίου 1893, σ. 7

Νέος Καλλιτέχνης

αριθ. Ι (1947), σ. 8

Ο Καλλιτέχνης

έτος Α΄, Απρίλιος 1910 - Μάριος 1911, σ. 101
 έτος Α΄, τευχ. 3, Ιούνιος 1910, σ. 91
 «Ο "Σύνδεσμος των Ελλήνων Καλλιτεχνών"»,
 έτος Α΄, τευχ. 4, Ιούλιος 1910, σ. 126 - 128
 έτος Α΄, τευχ. 10, Ιανουάριος 1911, σ. 320
 «Η Πινακοθήκη των Αθηνών», έτος Α΄, τευχ. 12,
 Μάρτιος 1911, σ. 359 - 368
 έτος Α΄, τευχ. 12, Μάρτιος 1911, σ. 377
 έτος Β΄, τευχ. 13, Απρίλιος 1911, σ. 37
 «Η Καλλιτεχνική Έκθεσις της Ρώμης», έτος Β΄,
 τευχ. 13, Απρίλιος 1911, σ. 42
 έτος Β΄, τευχ. 14, Μάιος 1911, σ. 78
 έτος Β΄, τευχ. 15, Ιούνιος 1911, σ. 115
 «Οι καλλιτέχναι μας έχουν τον λόγον», έτος
 Β΄, τευχ. 16, Ιούλιος 1911, σ. 151 - 152
 «Το ετήσιον γέυμα του "Καλλιτεχνικού Συνδέ-
 σμου"», έτος Β΄, τευχ. 16, Ιούλιος 1911, σ. 158 - 161
 έτος Β΄, τευχ. 20, Νοέμβριος 1911, εικ. σ. 304
 έτος Β΄, τευχ. 21, Δεκέμβριος 1911, σ. 342
 έτος Γ΄, τευχ. 25, Απρίλιος 1912, σ. 25, 30
 έτος Γ΄, τευχ. 26, Μάιος 1912, σ. 67
 έτος Γ΄, τευχ. 27, Ιούνιος 1912, σ. 76, 104

Ολύμπια

1875, περίοδος 3η, υπό της επί των Ολυμπίων
 και των Κληροδοτημάτων επιτροπής, Αθήνα
 1878, σ. 118, 443

Ο Φάρος της Ανατολής

έτος Β΄ (1902) σ. 410

Παλιγγενεσία

22 Απριλίου 1885
 2 Μαΐου 1885

Παναθήναια

τόμ. Α΄, Οκτώβριος 1900 - Μάρτιος 1901, σ. 39,
 εικ. σ. 121, εικ. πριν τη σ. 217
 «Το έργον του Γύζη. Γνώμαι Καλλιτεχνών», τόμ.
 Α΄, Οκτώβριος 1900 - Μάρτιος 1901, σ. 433 -
 434
 τόμ. Β΄, Απρίλιος - Σεπτέμβριος 1901, σ. 315, 355,
 εικ. σ. 451, σ. 459 - 460
 τόμ. Γ΄, 15 Δεκεμβρίου 1901, εικ. σ. 167
 «Η έκθεσις του Παρνασσού», τόμ. Γ΄, 15 Δεκεμ-

βρίου 1901, σ. 169 - 171
τόμ. Γ΄, 31 Δεκεμβρίου 1901, σ. 207
τόμ. Γ΄, 15 Φεβρουαρίου 1902, σ. 304
τόμ. Γ΄, 15 Μαρτίου 1902, εικ. σ. 343
τόμ. Δ΄, 30 Ιουνίου 1902, σ. 192
τόμ. Δ΄, 31 Ιουλίου 1902, σ. 286, 287, 288
τόμ. ΣΤ΄, 30 Απριλίου 1903, σ. 447
τόμ. Ζ΄, 30 Νοεμβρίου 1903, εικ. μετά τη σ. 128
«Από την Έκθεσιν του Παρνασσού», τόμ. Ζ΄,
30 Νοεμβρίου 1903, σ. 124 - 125
τόμ. Ζ΄, 15 Φεβρουαρίου 1904, εικ. σ. 272
τόμ. Η΄, 15 Μαΐου 1904, εικ. σ. 88
τόμ. Η΄, 15 Ιουλίου 1904, σ. 219, 224
τόμ. Η΄, 15 Σεπτεμβρίου 1904, σ. 318
τόμ. Θ΄, 28 Φεβρουαρίου 1905, σ. 320
τόμ. Θ΄, 15 Μαρτίου 1905, εικ. σ. 352
τόμ. Ι΄, 15 Απριλίου 1905, σ. 32
τόμ. Ι΄, 15 Μαΐου 1905, εικ. σ. 97 και μετά τη σ. 96
τόμ. Ι΄, 31 Αυγούστου 1905, σ. 287
τόμ. Ι΄, 30 Σεπτεμβρίου 1905, εικ. σ. 325
τόμ. ΙΓ΄, 30 Νοεμβρίου 1906, εικ. σ. 113
τόμ. ΙΔ΄, 15 Ιουλίου 1907, εικ. σ. 194
τόμ. ΙΘ΄, 15 Φεβρουαρίου 1910, σ. 267
τόμ. Κ΄, 31 Μαΐου 1910, σ. 128
τόμ. Κ΄, 30 Ιουνίου 1910, σ. 161, 176
τόμ. ΚΑ΄, 15 Δεκεμβρίου 1910, εικ. σ. 147
«Πανελλήνιος Έκθεσις», τόμ. ΚΑ΄, 15 Μαρτίου
1911, σ. 336
τόμ. ΚΓ΄, Δεκέμβριος 1911, σ. 160
τόμ. ΚΔ΄, Ιούλιος 1912, σ. 222
τόμ. ΚΖ΄, 15 Νοεμβρίου 1914, σ. 237
15 Ιανουαρίου 1915, σ. 57

Παρνασσός
1878, τόμ Β΄, σ. 238 - 239

Παρνασσός - Σύγγραμμα περιοδικόν
1888, τόμ. 12, σ. 267

Πινακοθήκη
έτος Α΄, τευχ. Β΄, Απρίλιος 1901, σ. 49
έτος Α΄, τευχ. Γ΄, Μάιος 1901, σ. 72
έτος Α΄, τευχ. Δ΄, Ιούνιος 1901, σ. 87
έτος Α΄, τευχ. ΣΤ΄, Αύγουστος 1901, σ. 146
έτος Α΄, τευχ. Ζ΄, Σεπτέμβριος 1901, σ. 168
έτος Α΄, τευχ. Θ΄, Νοέμβριος 1901, σ. 205, 216,
217 και τελευταίο εσώφυλλο
έτος Α΄, τευχ. Η΄, Δεκέμβριος 1901, σ. 186, 192
και τελευταίο εσώφυλλο
έτος Α΄, τευχ. ΙΑ΄, Ιανουάριος 1902, σ. 266
έτος Β΄, τευχ. ΙΓ΄, Μάρτιος 1902, πρώτο εσώ-
φυλλο, σ. 24
έτος Β΄, τευχ. ΙΔ΄, Απρίλιος 1902, σ. 46
έτος Β΄, τευχ. ΙΕ΄, Μάιος 1902, εικ. σ. 55, 70
έτος Β΄, τευχ. ΙΣΤ΄, Ιούνιος 1902, σ. 89, 90
έτος Β΄, τευχ. ΙΗ΄, Αύγουστος 1902, τελευταίο
εσώφυλλο
έτος Β΄, τευχ. ΚΑ΄, Νοέμβριος 1902, σ. 197, 198,
200
έτος Γ΄, τευχ. ΚΖ, Μάιος 1903, σ. 66

έτος Γ΄, τευχ. Λ΄, Αύγουστος 1903, σ. 121
έτος Γ΄, τευχ. ΛΔ΄, Δεκέμβριος 1903, σ. 204
έτος Γ΄, τευχ. ΛΕ΄, Ιανουάριος 1904, εικ. σ. 224,
σ. 225, τελευταίο εσώφυλλο
έτος Γ΄, τευχ. ΛΣΤ΄, Φεβρουάριος 1904, σ. 245
έτος Δ΄, τευχ. ΛΘ΄, Μάιος 1904, σ. 63
έτος Δ΄, τευχ. Μ΄ - ΜΑ΄, Ιούνιος - Ιούλιος 1904,
εικ. σ. 65, σ. 93
έτος Δ΄, τευχ. ΜΒ΄, Αύγουστος 1904, σ. 108, 118
έτος Δ΄, τευχ. ΜΕ΄, Νοέμβριος 1904, σ. 176
έτος Δ΄, τευχ. ΜΣΤ΄, Δεκέμβριος 1904, σ. 197, 198
έτος Δ΄, τευχ. ΜΖ΄, Ιανουάριος 1905, σ. 217, 218
έτος Ε΄, τευχ. ΜΘ΄, Μάρτιος 1905, σ. 21, 22
έτος Ε΄, τευχ. Ν΄, Απρίλιος 1905, σ. 44
έτος Ε΄, τευχ. ΝΑ΄, Μάιος 1905, σ. 63, 64
έτος Ε΄, τευχ. ΝΕ΄, Σεπτέμβριος 1905, σ. 121
έτος Ε΄, τευχ. ΝΣΤ΄, Οκτώβριος 1905, σ. 158
έτος Ε΄, τευχ. ΝΖ΄, Νοέμβριος 1905, εικ. σ. 172
έτος Ε΄, τευχ. ΝΗ΄, Δεκέμβριος 1905, σ. 197
έτος Ε΄, τευχ. ΝΘ΄, Ιανουάριος 1906, σ. 217
έτος Ε΄, τευχ. Ξ΄, Φεβρουάριος 1906, εικ. σ. 227
και εσώφυλλο x. α.
έτος ΣΤ΄, τευχ. ΟΑ΄, Ιανουάριος 1907, σ. 192
«Το φιλολογικόν και καλλιτεχνικόν 1906», έτος
ΣΤ΄, τευχ. ΟΒ΄, Φεβρουάριος 1907, σ. 200 - 202
έτος Ζ΄, τευχ. ΟΓ΄, Μάρτιος 1907, σ. 19
έτος Ζ΄, τευχ. ΟΔ΄, Απρίλιος 1907, σ. 38
«Η Καλλιτεχνική έκθεσις του Ζαππείου», έτος
Ζ΄, τευχ. ΟΕ΄, Μάιος 1907, σ. 61
έτος Ζ΄, τευχ. ΠΒ - ΠΓ΄, Δεκέμβριος 1907 -
Ιανουάριος 1908, σ. 191
έτος Η΄, τευχ. ΠΖ΄, Μάιος 1908, σ. 71
έτος Η΄, τευχ. ΠΗ΄ - ΠΘ΄, Ιούνιος - Ιούλιος
1908, σ. 99
έτος Η΄, τευχ. 90, Αύγουστος 1908, σ. 129
έτος Η΄, τευχ. 93, Νοέμβριος 1908, σ. 190 και
τελευταίο εσώφυλλο x. α.
έτος Θ΄, τευχ. 100, Ιούνιος - Ιούλιος 1909, σ. 89
έτος Θ΄, τευχ. 103, Σεπτέμβριος 1909, σ. 130
έτος Θ΄, τευχ. 105, Νοέμβριος 1909, σ. 172
έτος Θ΄, τευχ. 106, Δεκέμβριος 1909, σ. 195
έτος Θ΄, τευχ. 107, Ιανουάριος 1910, σ. 221
έτος Ι΄, τευχ. 109, Μάρτιος 1910, σ. 22 και πρώτο
εσώφυλλο
«Αι Ελληνίδες Καλλιτέχνιδες», έτος Ι΄, τευχ. 110,
Απρίλιος 1910, σ. 26 - 27
έτος Ι΄, τευχ. 110, Απρίλιος 1910, σ. 47
έτος Ι΄, τευχ. 111, Μάιος 1910, σ. 65, 69, 70 και
πρώτο εσώφυλλο
έτος Ι΄, τευχ. 112 - 113, Ιούνιος - Ιούλιος 1910, σ.
100, 104
έτος Ι΄, τευχ. 114, Αύγουστος 1910, σ. 124
έτος Ι΄, τευχ. 116, Οκτώβριος 1910, σ. 163
«Η έκθεσις της Ρώμης», έτος Ι΄, τευχ. 117, Νοέμ-
βριος 1910, σ. 179
έτος Ι΄, τευχ. 117, Νοέμβριος 1910, σ. 185, 187
έτος Ι΄, τευχ. 119, Ιανουάριος 1911, σ. 230, 231
«Η Πινακοθήκη Αθηνών», έτος ΙΑ΄, τευχ. 121,
Μάρτιος 1911, σ. 7 - 8
έτος ΙΑ΄, τευχ. 122, Απρίλιος 1911, σ. 36

έτος ΙΑ΄, τευχ. 123, Μάιος 1911, σ. 69, 70
έτος ΙΑ΄, τευχ. 124 - 125, Ιούνιος - Ιούλιος 1911, σ.
100
έτος ΙΑ΄, τευχ. 129, Νοέμβριος 1911, σ. 185
έτος ΙΑ΄, τευχ. 130, Δεκέμβριος 1911, σ. 206
έτος ΙΑ΄, τευχ. 131, Ιανουάριος 1912, σ. 216, 226,
228
έτος ΙΑ΄, τευχ. 132, Φεβρουάριος 1912, σ. 244
«Ο Ράλλειος Αγών», έτος ΙΒ΄, τευχ. 133, Μάρ-
τιος 1912, σ. 18 - 19
έτος ΙΒ΄, τευχ. 133, Μάρτιος 1912, σ. 20
έτος ΙΒ΄, τευχ. 134, Απρίλιος 1912, σ. 45
έτος ΙΒ΄, τευχ. 135, Μάιος 1912, σ. 65
έτος ΙΒ΄, τευχ. 136 - 137, Ιούνιος - Ιούλιος 1912, σ.
92
«Η Εθνική Πινακοθήκη», έτος ΙΒ΄, τευχ. 138,
Αύγουστος 1912, σ. 108
έτος ΙΒ΄, τευχ. 138, Αύγουστος 1912, σ. 116
έτος ΙΒ΄, τευχ. 139, Σεπτέμβριος 1912, σ. 137
έτος ΙΒ΄, τευχ. 141, Νοέμβριος 1912, σ. 177
έτος ΙΓ΄, τευχ. 145, Μάρτιος 1913, σ. 15
«Ο Γεώργιος Α΄ ως φιλότεχνος», έτος ΙΓ΄, τευχ.
146, Απρίλιος 1913, σ. 17 - 18
έτος ΙΓ΄, τευχ. 150, Αύγουστος 1913, σ. 97
έτος ΙΓ΄, τευχ. 151, Σεπτέμβριος 1913, σ. 110
έτος ΙΓ΄, τευχ. 153, Νοέμβριος 1913, σ. 149
έτος ΙΔ΄, τευχ. 157 - 158, Μάρτιος - Απρίλιος
1914, σ. 19, 23
έτος ΙΔ΄, τευχ. 159, Μάιος 1914, σ. 40
έτος ΙΔ΄, τευχ. 162, Αύγουστος 1915, πρώτο εσώ-
φυλλο
«Το Σαλόν του 1914», έτος ΙΔ΄, τευχ. 162,
Αύγουστος 1915, σ. 77
έτος ΙΔ΄, τευχ. 164, Οκτώβριος 1914, σ. 117
έτος ΙΔ΄, τευχ. 165 - 166, Νοέμβριος - Δεκέμ-
βριος 1914, σ. 142
έτος ΙΔ΄, τευχ. 167, Ιανουάριος 1915, σ. 156
έτος ΙΔ΄, τευχ. 168, Φεβρουάριος 1915, σ. 165, 171,
174, 175
έτος ΙΕ΄, τευχ. 169, Μάρτιος 1915, σ. 15
έτος ΙΕ΄, τευχ. 171, Μάιος 1915, σ. 46
έτος ΙΕ΄, τευχ. 172 - 173, Ιούνιος - Ιούλιος 1915,
σ. 74
έτος ΙΕ΄, τευχ. 174, Αύγουστος 1915, σ. 88
έτος ΙΣΤ΄, τευχ. 182, Απρίλιος 1916, σ. 32
έτος ΙΣΤ΄, τευχ. 183, Μάιος 1916, σ. 48
«Η Έκθεσις της Κηφισιάς», έτος ΙΣΤ΄, τευχ.
186, Αύγουστος 1916, σ. 77 - 78
έτος ΙΣΤ΄, τευχ. 186, Αύγουστος 1916, σ. 83
έτος ΙΣΤ΄, τευχ. 191 - 192, Ιανουάριος - Φεβρου-
άριος 1917, σ. 163
έτος ΙΖ΄, τευχ. 193, Μάρτιος 1917, σ. 13
έτος ΙΖ΄, τευχ. 194 - 195, Απρίλιος - Μάιος 1917,
σ. 28, 35 και πρώτο εσώφυλλο
«Διαρκής Καλλιτεχνική Έκθεσις», έτος ΙΖ΄,
τευχ. 198, Αύγουστος 1917, σ. 66
«Καλλιτεχνικά Εκθέσεις. Η Δευτέρα Διαρκής»,
έτος ΙΖ΄, τευχ. 200 - 201, σ. 89 - 91
έτος ΙΖ΄, τευχ. 202, Δεκέμβριος 1917, σ. 110
«Καλλιτεχνικά Εκθέσεις της Ομάδος "Τέχνη"»,

έτος ΙΖ΄, τευχ. 202, Δεκέμβριος 1917, σ. 113 - 114
έτος ΙΖ΄, τευχ. 203 - 204, Ιανουάριος - Φεβρου-
άριος 1918, σ. 122, 131, 135
έτος ΙΗ΄, τευχ. 205, Μάρτιος 1918, σ. 10
έτος ΙΗ΄, τευχ. 206 - 207, Απρίλιος - Μάιος
1918, σ. 32
έτος ΙΗ΄, τευχ. 210 - 211, Αύγουστος - Σεπτέμ-
βριος 1918, σ. 63
έτος ΙΗ΄, τευχ. 212 - 213, Οκτώβριος - Νοέμ-
βριος 1918, σ. 47
έτος ΙΘ΄, τευχ. 217 - 218, Μάρτιος - Απρίλιος
1919, σ. 12
έτος ΙΘ΄, τευχ. 220 - 221, Ιούνιος - Ιούλιος 1919,
σ. 46
έτος ΙΘ΄, τευχ. 226 - 227, Δεκέμβριος 1919 -
Ιανουάριος 1920, σ. 95, 96
έτος Κ΄, τευχ. 231 - 232, Μάιος - Ιούνιος 1920,
σ. 31
έτος Κ΄, τευχ. 237 - 238, Νοέμβριος - Δεκέμ-
βριος 1920, σ. 78, 80
έτος ΚΑ΄, τευχ. 241 - 243, Μάρτιος - Μάιος
1921, σ. 18
έτος ΚΒ΄, τευχ. 253 - 255, Μάρτιος - Μάιος
1922, σ. 17 και πρώτο εσώφυλλο
έτος ΚΓ΄, τευχ. 271 - 273, Σεπτέμβριος - Νοέμ-
βριος 1923, σ. 52
έτος ΚΔ΄, τευχ. 277, Μάρτιος - Αύγουστος
1924, σ. 10

Ποικίλη Στοά
έτος Ι4 (1899), εικ. σ. 236
έτος Ι6 (1914), εικ. σ. 115, 401

Πολιτεία
6 Σεπτεμβρίου 1925

Πρόοδος (Βιέννης)
1/13 Ιουνίου 1889, εικ. σ. 137

Σκριπ
22 Μαρτίου 1896, σ. 2
27 Απριλίου 1896, σ. 1 - 2
5 Μαΐου 1901, σ. 3
9 Ιουλίου 1901, σ. 3
3 Οκτωβρίου 1901, σ. 1
6 Δεκεμβρίου 1901, σ. 2
7 και 10 Δεκεμβρίου 1901, σ. 1

Τα Ολύμπια
έτος Α΄, αριθ. 27, 12 Μαΐου 1896, Δελτίον των
Ολυμπίων, σ. 1

Τα Ολύμπια
αριθ. 29, 16 Μαΐου 1896, εικ. εξωφύλλου

Τέχνη. Εφημερίς των εικαστικών τεχνών
« Κατάλογος έργων ζωγραφικής και γλυπτικής
που αγοράσθηκαν από τον Δήμο Αθηναίων
από την 1η Απριλίου 1936 ως την 1η Απριλίου
1937», έτος Α΄, αριθ. 1, 20 Ιανουαρίου 1938, σ. 5

Το Άστυ
13 Ιουλίου 1886
«Ο Ιακωβίδης εν Αθήναις. Διορίσθη έφορος
της Πινακοθήκης», 23 Ιανουαρίου 1900
«Γεώργιος Ιακωβίδης (Ενσταντανέ)», 24 Ιανουα-
ρίου 1900
25 Ιανουαρίου 1900
9 Φεβρουαρίου 1900
26 Απριλίου 1900
«Ο κ. Ιακωβίδης (Μικραί συνεντεύξεις)», 14
Μαΐου 1900
1η Ιουνίου 1900
7 Ιουνίου 1900
6 Ιουλίου 1900
27 Ιουλίου 1900
22 Νοεμβρίου 1900
26 Νοεμβρίου 1900
30 Οκτωβρίου 1904

Το Περιοδικό μας
τόμ. Β΄ (1900 - 1901) σ. 286

Το Περιοδικό της Μεγάλης Ελληνικής Εγκυκλοπαιδείας
19 Δεκεμβρίου 1926, εικ. σ. 3
26 Δεκεμβρίου 1926, εικ. σ. 2, 3, 5, 8

Φραγκέλιο
έτος Α΄, φύλλο 3, 7 Ιανουαρίου 1927, σ. 4
έτος Α΄, φύλλο 15, 25 Μαρτίου 1927, σ. 2
έτος Α΄, φύλλο 22, 14 Μαΐου 1927, σ. 1
έτος Α΄, φύλλο 37, 27 Αυγούστου 1927, σ. 3
έτος Α΄, φύλλο 40, 17 Σεπτεμβρίου 1927, σ. 1
έτος Α΄, φύλλο 46, 29 Οκτωβρίου 1927, σ. 4
έτος Β΄, Απρίλιος - Μάιος 1928, σ. 58, 59, 61
Ιούνιος 1928, σ. 58
έτος Β΄, Ιούνιος - Αύγουστος 1928, σ. 73, 75, 80
έτος Β΄, Σεπτέμβριος - Δεκέμβριος 1928, σ. 96, 101
έτος Γ΄, Ιανουάριος - Φεβρουάριος 1929, σ. 6

Ώρα
21 Απριλίου 1885, σ. 3
22 Απριλίου 1885, σ. 2
23 Απριλίου 1885

Deutsche Illustrierte Zeitung
«Der böse Enkel von G. Iakobides», έτος Α΄,
1885, αριθ. 2, εικ. σ. 28, σ. 42 - 43
1886

Die Kunst für Alle
τευχ. 24, 15 Σεπτεμβρίου 1887, σ. 376, εικ. σ. 378
1889 - 1890, σ. 318
15 Ιουνίου 1892, εικ. μετά τη σ. 276
1η Σεπτεμβρίου 1893, σ. 360
«Die Jahresausstellung 1894 der
Künstlergenossenschaft zu München», 15
Αυγούστου 1894, σ. 338
«Personal- und Ateliernachrichten», 1899 - 1900,
σ. 282

Evening News
12 Φεβρουαρίου 1884

Illustrierte Zeitung
Ιούλιος - Δεκέμβριος 1886, εικ. σ. 576
Ιούλιος - Δεκέμβριος 1887, εικ. σ. 668
1888

Kunst-Chronik
«Sammlungen und Ausstellungen.
Wochenausstellung vom 17. Juli», (1881) XVI, 1η
Σεπτεμβρίου 1881, σ. 713
«Sammlungen und Ausstellungen. Münchener
Kunstverein», (1882) XVII, 20 Οκτωβρίου 1881,
σ. 9
(1885) XX, 27 Νοεμβρίου 1884, σ. 126
11 Φεβρουαρίου 1886, σ. 317
1890, σ. 501
«Sammlungen und Ausstellungen. Bremen»,
1891, σ. 59, 60
«Sammlungen und Ausstellungen. Internationale
Kunstaussstellung zu Berlin 1891», 1891, σ. 572
«Sammlungen und Ausstellungen», 1892, σ. 397
- 398
1894, σ. 30

Moderne Kunst
1887, εικ. LXVI

The Art Magazine
«Διωτική Συλλογή Τραπεζίης Πίστewς», τευχ. 3,
Ιανουάριος 1994, σ. 70

Zeitschrift für bildende Kunst
«Die Malerei in München, Düsseldorf, Karlsruhe
und Weimar», XIX, 1884, σ. 135

ΚΑΤΑΛΟΓΟΙ ΕΚΘΕΣΕΩΝ

1881, *Verzeichnis der Werke lebender Künstler auf der
LV. Ausstellung der königlichen Akademie der Künste,
Berlin*, σ. 67, αριθ. 359

1883, *Verzeichnis der Werke lebender Künstler auf der
LVI. Ausstellung der königlichen Akademie der Künste,
Berlin*, σ. 51, αριθ. 279

1883, *Illustrierter Katalog der Internationalen
Kunstaussstellung im königl. Glaspalast in München*, σ.
12, αριθ. 938, 939, 940, 940 b

1884, *LVII. Ausstellung der königlichen Akademie der
Künste*, Βερολίνο, εκδ. Rud. Schuster, σ. 27, αριθ. 312

1888, *Münchner Jubiläumsausstellung [Illustrierter
Katalog der III Internationalen Kunstaussstellung
(Münchener Jubiläumsausstellung) 1888]*, αριθ. 1307, σ.
69, εικ. σ. 71

1889, *Exposition Universelle de Paris 1889* (λεύκωμα
εκδοθέν υπό του *Le Courier des Expositions*, Παρί-
σι, Λονδίνο 1889)

1890, *Illustrierter Katalog der Münchener Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen im königl. Glaspalast*, αριθ. 589

1891, *Internationale Kunstausstellung, Verein Berliner Künstler*, αριθ. 535 - 537

1892, *Katalog der Münchner Jubiläumsausstellung*

1893, *Illustrierter Katalog der Münchener Jahresausstellung. Glaspalast*, αριθ. 697, 698

1894, *Illustrierter Katalog der Münchener Jahresausstellung. Glaspalast*, αριθ. 439, εικ. σ. 125

1896, *Münchener Jahresausstellung. Glaspalast*, αριθ. 277

1897, *Katalog der XXV. Jahres-Ausstellung in Wien*, αριθ. 134

1897, *Offizieller Katalog der VII Internationalen Kunst-Ausstellung im Glaspalast*

1899, *Offizieller Katalog der Münchener Jahresausstellung im Kgl. Glaspalast*, αριθ. 436, 437

1899, *Κατάλογος Καλλιτεχνικής Έκθεσης Αθηνών*

1900, *Exposition Internationale Universelle, Catalogue Général Officiel*, Παρίσι, σ. 427, αριθ. 1, 2, 3, σ. 429, αριθ. 27, 28

1911, ΤΥΠΑΛΔΟΣ - ΜΠΑΣΙΑΣ Α., *Το Ελληνικόν Τμήμα της εν Ρώμη Διεθνούς Εκθέσεως 1911*, Αθήναι 1913, αριθ. 18, 19, 20 (ζωγραφική) και αριθ. 6, 7 (γλυπτική)

1915, *Κατάλογος Εθνικής Πινακοθήκης*, αριθ. 87

1916, *Κατάλογος Καλλιτεχνικής Εκθέσεως Συνδέσμου Ελλήνων Καλλιτεχνών*, αριθ. 119-121

1917, *Κατάλογος και Κανονισμός Δ' Καλλιτεχνικής Εκθέσεως Συνδέσμου Ελλήνων Καλλιτεχνών*, αριθ. 53 - 56, 223

1917, *Κατάλογος Α' Διαρκούς Καλλιτεχνικής Εκθέσεως του Κράτους*, αριθ. 42 - 44

1918, *Κατάλογος Ελληνογαλλικής Έκθεσης*

1922, *Κατάλογος Ε' Καλλιτεχνικής Εκθέσεως Συνδέσμου Ελλήνων Καλλιτεχνών*, αριθ. 150 -152, 421

1929, *Κατάλογος Ζ' Πανελληνίου Εκθέσεως*, αριθ. 57 - 59

1948, *Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Έκθεση*, *Κατάλογος εκτεθεμένων έργων εκκλιπόντων ελλήνων καλλιτεχνών*, αριθ. 928 - 931

1955, *Οδηγός Εκθέσεως*, Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Ζάππειο Μέγαρο, αριθ. 32, Γλυπτική αριθ. 17

1958, *München 1869 - 1958. Aufbruch zur Modernen Kunst. Rekonstruktion der ersten Internationalen Kunstausstellung 1869. Leibl und sein Kreis - Vom Jugendstil zum Blauen Reiter - Gegenwart*, Μόναχο,

Haus der Kunst_ σ. 18 κ. ε., «Die I. Internationale Kunstausstellung 1869 in München»

1960 - 1961, *Les Sources du XXe siècle*, Παρίσι, Musée National d' Art Moderne, επιμ. Jean Cassou: σ. XV, CASSOU JEAN, «Les Sources du XXe siècle»

1973, Ν. Γύζης, Ν. Λύτρας, Κ. Βολανάκης, Γ. Ιακωβίδης και η εποχή τους, Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου

1976, *Anselm Feuerbach, Gemälde und Zeichnungen*, Μόναχο - Βερολίνο, Deutscher Kunstverein

1977, *Die Nazarener*, Städtische Galerie im Städtischen Kunstinstitut, Φρανκφούρτη α. Μ.

1977, *Gustave Courbet (1819 - 1877)*, Παρίσι, Grand Palais, επιμ. A. Bowness, M. - Th. Forges και H. Toussaint,

1979, *Die Münchner Schule = Die Münchner Schule 1850 - 1914*, Μόναχο, Haus der Kunst: σ. 61 - 74, LUDWIG HORST, «Piloty, Diez und Lindenschmit - Münchner Akademielehrer der Gründerzeit»_ σ. 75 - 88, RUHMER EBERHARD, «München um 1875: Schnittpunkt internationaler Kunstbeziehungen»

1982, *Νεοελληνική Τέχνη. Συλλογή Γ. Ι. Κασιόγρα*, Δήμος Λάρισας, Δημαρχείο

1982, *Between the lines. Ladies and letters at the Clark Art Institute*, Williamstown, Μασαχουσέτη, Clark Art Institute, επιμ. Sandra G. Ludig, Sterling και Francine

1984, *The Orientalists: Delacroix to Matisse. European painters in North Africa and the Near East*, Λονδίνο, Royal Academy of Arts

1984 - 1985, *Symboles et Réalités = Symboles et Réalités, La peinture allemande 1848 - 1905*, Παρίσι, Musée Petit Palais: σ. 35 - 40, HOFMANN WERNER, «Sous le signe de "névrose du vrai"»: σ. 44 - 49, BUSCH GUNTER, «Adolph Menzel. "La promenade au jardin"»: σ. 61 - 69, DAVRAY - PIEKOLEK RENIE, «Fortune critique. La peinture allemande et la critique française contemporaine»: σ. 70 - 76, UTHMANN JORG VON, «Bismark et lseult»

1987, *150 χρόνια Πολυτεχνείο. Δυτικοευρωπαϊκή Ζωγραφική στην Εθνική Πινακοθήκη από τις παλαιές συλλογές του Ε. Μ. Πολυτεχνείου*, Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου: σ. 11 - 16: ΜΟΥΡΙΚΗ ΝΤΟΥΛΑ, «Ιστορικό Σημείωμα για τις καλλιτεχνικές συλλογές του Ε. Μ. Πολυτεχνείου»

1992, *Μεταμορφώσεις του Μοντέρνου = Μεταμορφώσεις του Μοντέρνου. Η ελληνική εμπειρία*, Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, επιμ. Άννα Καφέτση: σ. 17 - 20, ΚΑΦΕΤΣΗ ΑΝΝΑ, «Αντί προλόγου»: σ. 317 - 318, ΤΣΑΤΣΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ, «Διάλογος για την ποίηση»: σ. 375 - 378, ΛΟΪΖΙΔΗ ΝΙΚΗ, «Η Νεοελληνική Τέχνη και ο μύθος των μοιραίων επιλογών»

1993, *1893, L' Europe des peintres*, Παρίσι, Musée d' Orsay

1993, *Το παιδί στη Νεοελληνική Τέχνη = Το παιδί στη Νεοελληνική Τέχνη 19ος - 20ός αιώνας*, Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, επιμ. Αφροδίτη Κούρια, Ειρήνη Οράτη: σ. 19 - 23, ΚΟΥΡΙΑ ΑΦΡΟΔΙΤΗ, ΟΡΑΤΗ ΕΙΡΗΝΗ, «Η εικονογραφία του παιδιού. Μια διαχρονική θεώρηση»

1993, *Ελληνική Ζωγραφική. Αρχές του 20ού αιώνα*, Εθνική Πινακοθήκη, Παράρτημα Κέρκυρας, επιμ. Ανδρέας Ιωαννίδης: σ. 7 - 9, ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ ΑΝΔΡΕΑΣ, «Ελληνική ζωγραφική στις αρχές του 20ού αιώνα»

1993 - 1995, *Caspar David Friedrich to Ferdinand Holder: A Romantic Tradition. Nineteenth Century Paintings and Drawings from Oskar Reinhart Foundation*, Winterthur, Λος Άντζελες, County Museum of Art, Νέα Υόρκη, The Metropolitan Museum of Art, Λονδίνο, The National Gallery, εκδ. Insel, Φρανκφούρτη α. Μ. και Λειψία 1993

1996, *Δάσκαλοι και Μαθητές. Δέκα χρόνια Αστρολάβος*, Αθήνα, Γκαλερί Αστρολάβος, επιμ. Μάνος Στεφανίδης

1996 - 1997, *Περικλής Πανταζής. Ένας Έλληνας Ζωγράφος στο Βέλγιο 1849 - 1884*, Μέτσοβο, Πινακοθήκη Ε. Αβέρωφ, και Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, επιμ. Όλγα Μεντζαφού - Πολύζου: σ. 17 - 41, ΜΕΝΤΖΑΦΟΥ - ΠΟΛΥΖΟΥ ΟΛΓΑ, «Θέματα και εικόνες στο έργο του Περικλή Πανταζή»

1996 - 1997, *Corot 1796 - 1875*, Παρίσι, Galeries Nationales du Grand Palais, Οτάβα, Musée des Beaux Arts du Canada, Νέα Υόρκη, The Metropolitan Museum of Art, επιμ. Michael Pantazzi, Vincent Pomarède, Gary Tinterow: σ. 321 - 337, TINTEROW GARY, «Le père Corot: le patriarch des paysagistes; le poète même du paysage»

1996 - 1997, *Menzel (1815 - 1905)*, «La névrose du vrai», Παρίσι, Musée d' Orsay, Ουόσιγκτον, National Gallery of Art, Βερολίνο, Alte Nationalgalerie, επιμ. Claude Keisch, Marie Ursula Riemann-Reyher, Henri Loyrette, Philip Conisbee: σ. 395 - 400, KEISCH CLAUDE, λήμματα "Le Souper au bal" και Edgar Degas, "Le Souper au bal, d' après Menzel"

1997, *Max Liebermann. Jahrhundertwende*, Βερολίνο, Alte Nationalgalerie: σ. 141 - 152, GAEHRTGENS THOMAS W., «Liebermann und der Impressionismus»

x. x., *German Masters of the nineteenth century*, Metropolitan Museum, Νέα Υόρκη: σ. 41 - 42, SCHIFF GERT, «An Epoch of Longing: An Introduction to German Painting of the Nineteenth Century»

ΔΙΑΦΟΡΑ

Σολωμού, Άπαντα τα ευρισκόμενα. Μετά προλόγου περί του βίου και των έργων του ποιητού υπό Κωστή Παλαμά και μετά πέντε φωτοτυπιών κατά σχεδιογραφήματα Ν. Γύζη και Γ. Ιακωβίδου, Βιβλιοθήκη Μαρσολή, Εν Αθήναις 1901

ΒΙΚΕΛΑΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ, *Διηγήματα*, έκδοσις νέα μετά πολλών εικόνων υπό των κκ. Γαλλινά, Γύζη, Λύτρα, Ιακωβίδου, Ράλλη, Ρίζου και Φωκά, εκδ. Ανέστης Κωνσταντινίδης, Εν Αθήναις, εκ του τυπογραφείου των καταστημάτων Ανέστη Κωνσταντινίδου, 1897

Ημερολόγιο Εθνικής Τραπεζής της Ελλάδος 1986

Ημερολόγιο 1992. Η γυναίκα στην Ελληνική Ζωγραφική, κείμενα Όλγα Μεντζαφού, εκδ. Αδάμ, Αθήνα 1992

Ημερολόγιο 1993. Νεκρές φύσεις και λουλούδια, κείμενα Όλγα Μεντζαφού, εκδ. Αδάμ, Αθήνα 1993

Καταστατικό του Συλλόγου των Ελλήνων Καλλιτεχνών, Αθήναι 1907

ΚΟΚΚΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ Ι., *Ποιήσεις*, Εν Αθήναις, 1889

ΛΑΜΨΙΔΗΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ, επιστολή στην εφημερίδα *Η Καθημερινή*, 17 Μαρτίου 1996

Νόμοι και Βασιλικά Διατάγματα: α) *Περί οργανώσεως του Σχολείου των Καλών Τεχνών*, β) *Περί Εθνικής Πινακοθήκης*, γ) *Περί Ιδρύσεως και Οργανισμού διαρκούς καλλιτεχνικής εκθέσεως εν Αθήναις*, εκδ. Υπουργείου των Εκκλησιαστικών και της Δημοσίας Εκπαιδεύσεως, τμήμα Γ, Γραφείο των Καλών Τεχνών και των Γραμμάτων, Αθήνα 1916

BIKELAS D., *Nouvelles Grecques*, traduction du Marquis de Queux de Saint-Hilaire, Nouvelle édition illustrée par M.M. le Cte Giallina, Gyzis, Iakobides, Lytras, Phokas, Ralli et Rizo, Παρίσι 1897

Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst, Münchner Maler im 19. Jahrhundert, Μόναχο 1982

Daheim - Kalender für das Deutsche Reich, 1889, Bielefeld και Λειψία, εκδ. Velhagen und Klasing, εικ. σ. 191

GOETHE, *Werke*, εκδ. Christian Wegner, Αμβούργο 1966

L' enfant, Carnet - parcours du Musée d' Orsay, Παρίσι, Musée d' Orsay, 1989

Münchner Bunte Mappe, Μόναχο 1884

Αρχεία - Εγκυκλοπαίδειες

Αρχείο Οικογένειας

Ιστορικό Αρχείο Πανεπιστημίου Αθηνών

Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό, εκδ. Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1988: ΠΑΝ. ΜΟΥΛΑΣ, λήμμα «Πολίτης Νικόλαος»

ΠΟΛΙΤΟΥ - ΜΑΡΜΑΡΙΝΟΥ ΕΛΕΝΗ, λήμμα «Ηθογραφία», εγκυκλοπαίδεια *Πάπυρος - Λαρούς - Μπριτάνικα*, τόμ. 26, σ. 220 - 221

ΣΦΥΡΟΕΡΑΣ ΒΑΣΙΛΗΣ, λήμμα «Σμύρνη», *Εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος - Λαρούς - Μπριτάνικα*, Αθήνα 1993

Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια, Αθήνα 1930

Εγκυκλοπαιδικόν Λεξικόν Αθήνα 1960

Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια, εκδ. Εκδοτική Αθηνών

Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, εκδ. Εκδοτική Αθηνών: τομ. ΙΕ', σ. 484 - 489, ΔΗΜΑΡΑΣ

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ, «Ο τελέσφορος συγκερασμός»: τόμ. ΙΕ', σ. 489 - 494, ΔΗΜΑΡΑΣ ΑΛΕΞΗΣ, «Εκπαίδευση, 1913 - 1941»: σ. 494 - 504, ΜΟΥΛΑΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ, «Η λογοτεχνία από το 1913 - 1941»

