

ΜΑΝΟΛΗΣ ΒΛΑΧΟΣ

Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΘΑΛΑΣΣΟΓΡΑΦΙΑ



ΟΛΚΟΣ
ΑΘΗΝΑ 1993

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ *Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΘΑΛΑΣΣΟΓΡΑΦΙΑ*
ΕΚΔΟΘΗΚΕ ΜΕ ΤΗΝ ΕΙΓΕΝΗ ΧΟΡΗΓΙΑ ΤΗΣ
ΕΥΡΩΕΠΕΝΔΥΤΙΚΗΣ ΤΡΑΠΕΖΑΣ ΚΑΙ ΤΟΥ
ΟΜΙΛΟΥ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΕΩΝ Ι.Σ. ΛΑΤΣΗ

©ΟΜΙΛΟΣ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΕΩΝ Ι.Σ. ΛΑΤΣΗ & ΜΑΝΩΛΗΣ ΒΛΑΝΟΣ

ISBN 960-7169-20-4

Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΘΑΛΑΣΣΟΓΡΑΦΙΑ

ΜΑΝΟΛΗΣ ΒΛΑΧΟΣ

Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΘΑΛΑΣΣΟΓΡΑΦΙΑ
ΚΑΙ Η ΕΥΡΩΠΑΪΚΗ ΘΑΛΑΣΣΙΑ ΕΙΚΟΝΑ

ΟΛΚΟΣ

ΑΘΗΝΑ 1993

Περιεχόμενα

<i>Πρόλογος</i>	9
<i>Εισαγωγή</i>	13
ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ ΕΩΣ ΤΟΝ ΔΕΚΑΤΟ ΕΝΑΤΟ ΑΙΩΝΑ	
<i>Η Μεσίγειος</i>	25
<i>Η Κριτική</i>	26
<i>Η Ώρα</i>	29
<i>Η Τρωακή περίοδος</i>	32
<i>Η αρχαία εποχή. Οι γραμματικοί χρόνοι</i>	34
<i>Η αγγειογραφία</i>	34
<i>Η μεγάλη ζωγραφική</i>	37
<i>Ο τάφος του βουτηγμένου. Ποσειδωνία</i>	38
<i>Η ελληνιστική και ρωμαϊκή περίοδος</i>	40
<i>Το Βυζάντιο. Η μεσαιωνική Δύση</i>	42
<i>Η Αναγέννηση</i>	48
<i>Ο δέκατος έβδομος αιώνας</i>	56
<i>Ο δέκατος όγδοος αιώνας</i>	80
<i>Ο δέκατος ένατος αιώνας</i>	98
<i>Βυζαντιογραφία</i>	126

Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΘΑΛΑΣΣΟΓΡΑΦΙΑ
Ο ΔΕΚΑΤΟΣ ΕΝΑΤΟΣ ΑΙΩΝΑΣ

<i>Ἡ δάσσα</i>	132
<i>Το δασσοκό τωκό και η ανδρώωνη μορφή</i>	145
<i>Το γεράνι</i>	165
<i>Ἡ ωρομευή συννή</i>	202
<i>Συννές του Αγώνα</i>	222

Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΘΑΛΑΣΣΟΓΡΑΦΙΑ
Ο ΕΙΚΟΣΤΟΣ ΑΙΩΝΑΣ

<i>Το μεταίχημο</i>	230
<i>Ἡ τωιογραφία της δάσσας</i>	256
<i>Λιμάνια, ωρία και ωριογράφοι</i>	310
<i>Ἡ ωρομευία των τεχνηταίων δευαστιών</i>	338
<i>Βιβλιογραφία</i>	369
<i>Ευρετήριο μαθητηριών και βιογραφειών έργων</i>	370



Κωνσταντίνος Βολανάκης. Το καϊκι. Λάδι σε καμβά, 64 x 115 εκ. Ιδιωτική συλλογή.

Πρόλογος

Το βιβλίο αυτό δεν είναι η Ιστορία της ελληνικής θαλασσογραφίας. Αντικείμενό του είναι το θαλάσσιο θέμα, η στοιχειοθεσία, η οργάνωση και η αισθητική του. Η χρονική διαδοχή των καλλιτεχνών και το ιδίωμα με το, οποίο εκφράζονται είναι όροι της ερμηνείας, αναγκαίοι για την εκτίμηση των διαφοροποιήσεων και των μεταπτώσεών τους, αλλά δεν το υποκαθιστούν.

Η μελέτη έχει γίνει κατά θεματικές ενότητες, διότι αυτή η κατανομή παρέχει τη δυνατότητα λεπτομερούς ανάγνωσης του εικονογραφικού τύπου και των επιμέρους πινάκων. Η εκάστοτε όψη και σπουδαιότητα του θέματος καθόρισε τόσο την επιλογή των καλλιτεχνών όσο και εκείνη των έργων. Οι Έλληνες ζωγράφοι που περιλαμβάνονται εδώ δεν είναι όλοι αποκλειστικώς θαλασσογράφοι, μερικών μάλιστα η ενασχόληση με το είδος ήταν πρόσκαιρη και παρενθετική, εντούτοις οι πίνακες τους, κάποτε ελάχιστοι, συνέβαλαν ουσιαστικά στον πλουτισμό του θέματος. Τούτο αποτέλεσε κριτήριο για την αποδοχή τους. Η σημασία επίσης που ενέχει το θέμα επέσυρε τον εξής περιορισμό: πίνακες που εικονογραφούν μία τελείως αφηρημένη σύλληψη ή προχωρούν σε πλήρη παραμόρφωση του, έτσι ώστε τούτο να μην είναι αναγνωρίσιμο, δεν έχουν περιληφθεί στη μελέτη. Βεβαίως, δεν αναφέρονται πολλά από τα έργα που πληρούν και τους όρους αυτούς. Αντικειμενικοί λόγοι — αδυναμία εντοπισμού και φωτογραφίσεως, άρνηση των κατόχων να δεχθούν τη δημοσίευση έργων της συλλογής τους κ.ά — επέφεραν τον αποκλεισμό πινάκων που οπωσδήποτε θα ήταν χρήσιμοι.

Με την εικονογραφία της θάλασσας ασχολούμαι επί μακρό διάστημα έχουν προηγηθεί οι μελέτες μου για τον Κ. Βολανάκη, τον Ι. Κούτση και άλλους θαλασσογράφους, Έλληνες και ξένους. Η μικρή πείρα που αποκόμισα με βοήθησε να διαμορφώσω έναν τρόπο προσεγγίσεως που δεν είναι ο μόνος ούτε ίσως ο καλύτερος, αλλά αποτελεί ευχερή πρόσβαση στην πραγμάτευση του αντικειμένου.

Το περιεχόμενο του βιβλίου έχει χωριστεί σε τρία μέρη και μία εισαγωγή. Στην εισαγωγή αναπτύσσονται ζητήματα που αφορούν τη δημιουργία, τη σύσταση και την προβληματική του θέματος, καθώς και τις επιδράσεις που υφίσταται η απεικόνιση του από την εξέλιξη της τέχνης. Συζητείται ακόμη η θέση της θαλασσογραφίας στην ελληνική ζωγραφική.

Στο πρώτο μέρος θεώρησα σκόπιμο να εκθέσω την παράδοση του είδους από την αρχαιότητα έως τον δέκατο ένατο αιώνα. Τούτο διότι ανάλογη εργασία στην Ελλάδα δεν υπάρχει και διότι η ελληνική θαλασσογραφία προϋποθέτει την παράδοση αυτή και τη συνεχίζει. Αποτελεί το μέρος αυτό σύντομη επισκόπηση της ευρωπαϊκής θαλασσογραφίας. Τα δύο επόμενα μέρη αφορούν: το μεν δεύτερο την ελληνική θαλασσογραφία του δέκατου ένατου αιώνα, το δε τρίτο του εικοστού. Ο χωρισμός του δευτέρου μέρους κατά θεματικές ενότητες ήταν σχετικά εύκολος, διότι το θέμα εμφανίζεται συγκεκριμένο, ο αριθμός των ζωγράφων είναι περιορισμένος και, προπάντων, διότι ο καλλιτέχνης του αιώνα αυτού αντιλαμβάνεται ως κύριο μέλημά του να υπηρετήσει το θέμα. Η κατανομή αυτή είναι πολύ δύσκολο να διατηρηθεί στο τρίτο μέρος, διότι οι ζωγράφοι του εικοστού αιώνα είναι πολύ περισσότεροι, το θέμα προσλαμβάνει ενίοτε στοιχεία που καθιστούν δύσκολη την υπαγωγή του σε ορισμένη ενότητα και διότι —ιδιαιτέρως αυτό— η τέχνη του ζωγράφου αποκτά τέτοια υπεροχή ώστε να ανταγωνίζεται το θέμα. Προτίμησα για το μέρος αυτό μία άλλη διαίρεση που επιτρέπει να εκτιμηθούν, χωρίς αβαρίες ελπίζω, και οι αξιώσεις του θέματος και η ποιότητα της πραγμάτευσής του.

Κατά τη μακρά περίοδο της προετοιμασίας του έργου και της συλλογής του υλικού, ζήτησα τη συνδρομή των ελληνικών και ξένων μουσείων και των συλλεκτών, κυρίως σε ό,τι αφορά τη φωτογραφική τεκμηρίωση του βιβλίου, η οποία πάντοτε μου δόθηκε πρόθυμα. Οι Έλληνες καλλιτέχνες επίσης ευχαρίστως μου παραχώρησαν φωτεινές διαφάνειες των έργων τους ή δέχθηκαν να φωτογραφηθούν πίνακες τους, συχνά εντελώς πρόσφατοι. Η έκφραση ευχαριστιών προς όλους θα απέδιδε έναν σχοινοτενή κατάλογο, τυπικό και απρόσωπο, το αντίθετο εκείνου που

θα ευχόμεν, και βεβαίως ελλιπή. Περιορίζομαι για τούτο να αναφέρω εδώ ελάχιστους από αυτούς που εβοήθησαν, με την υπόμνηση ότι στο πρόσωπό τους τιμώ και ευχαριστώ όλους.

Ο Δημήτρης Παπαστάμος, πρώην διευθυντής της Εθνικής Πινακοθήκης, μου επέτρεψε να περιέλθω τους χώρους της αποθήκης του ιδρύματος και να μελετήσω επιτόπου τους σχετικούς πίνακες. Είχε ακόμη την καλοσύνη να επισημάνει ζητήματα της θαλασσογραφίας του 19ου αιώνα που η μελέτη θα όφειλε να περιλάβει. Η Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, σημερινή διευθύντρια της Πινακοθήκης, μερίμνησε ώστε να επισπευσθεί η φωτογράφιση των πινάκων και έκαμε χρήσιμες υποδείξεις. Η Ευδοκία Παπουλή, πρώην διευθύντρια της Δημοτικής Πινακοθήκης Πειραιά, έθεσε στη διάθεσή μου το Αρχείο της Πινακοθήκης και την πολύτιμη συνεργασία της κατά τη μελέτη των πινάκων του Δήμου. Ο René Percheron, παλαιός φίλος και συνάδελφος, εξαίρετος φωτογράφος, έκαμε τις διαφάνειες των περισσοτέρων πινάκων που ανήκουν σε Μουσεία της Ευρώπης και της Αμερικής ή μεσολάβησε για την προμήθειά τους.

Ευχαριστώ το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, το Ναυτικό Μουσείο της Ελλάδος, την Τράπεζα της Ελλάδος, την Πινακοθήκη του Δήμου Αθηναίων, την Πινακοθήκη Αβέρωφ, τη Συλλογή Λεβέντη, το Εμπορικό και Βιομηχανικό Επιμελητήριο Πειραιώς.

Πολλά οφείλω στους συλλέκτες Χάρρυ Περέξ, Νίκη Παπαντανίου, Τζούλια Δημακοπούλου, Άννα Αξελού-Κοντομάτη και Παναγιώτη Προκοπίου.

Είναι ευνόητο ότι εκδόσεις υψηλών αξιώσεων, όπως αυτή, είναι δύσκολο να πραγματοποιηθούν χωρίς τη γενναιοψυχία του χορηγού. Οι Εκδόσεις ΟΛΚΟΣ και εγώ ευχαριστούμε την Ευρωεπενδυτική Τράπεζα και τον Όμιλο Επιχειρήσεων Ι.Σ. Λάτση οι οποίοι ανέλαβαν την οικονομική δαπάνη του έργου.

Δρ Μανόλης Βλάχος

Εισαγωγή

Απεικόνιση της θάλασσας και του κόσμου που την περιβάλλει ή εξαρτάται από αυτήν η θαλασσογραφία καλύπτει ένα ευρύτατο θεματογραφικό φάσμα. Περιλαμβάνει ως κύριο άξονα τη θάλασσα, αλλά και το παράκτιο τοπίο, μόνο ή κατά τη σύνδεσή του με την ανθρώπινη μορφή, σκηνές της ναυτικής και της ψαράδικης ζωής, το λιμάνι (λιμενογραφία), τους διαφόρους τύπους των πλοίων (καραβογραφία ή πλοιογραφία), την πολεμική σκηνή. Στο ανωτέρω σχήμα υπάγονται συχνά και οι ποτάμιες σκηνές -άφθονες στην ευρωπαϊκή ζωγραφική, λιγότερες στην ελληνική—, ιδίως εκείνες που εικονίζουν το ποτάμι να εκβάλλει στην ανοιχτή θάλασσα. Άλλοτε πάλι —και τούτο εξαρτάται από το αν η θάλασσα κατέχει μικρό μέρος του θέματος— εξετάζονται ως καθαρά τοπιογραφήματα.

Αυτοτελές ζωγραφικό είδος αναδεικνύεται η θαλασσογραφία μόλις κατά τον δέκατο έκτο αιώνα, αφού έως τότε η θάλασσα και το σκάφος χρησίμευσαν μάλλον ως βοηθητική λεπτομέρεια ενός άλλου θέματος, συνήθως μυθολογικού ή θρησκευτικού. Συνέβαλαν στην αυτοτέλεια του είδους η ανάγκη καταγραφής των γεγονότων που προέκυπταν από το υπερπόντιο εμπόριο, οι πλόες των εξερευνητών, οι ναυμαχίες και η απεικόνιση των караβιών.

Αρχαιότατη είναι η παρουσία της θάλασσας στην τέχνη, όπως και οι εικονογραφικοί τύποι με τους οποίους παραδίδεται. Επισημαίνεται για πρώτη φορά στην Προδυναστική Αίγυπτο (5000-3000 π.Χ.) και έκτοτε δεν εγκαταλείπεται. Η εικονογραφία αντλεί εμπνεύσεις και σχήματα, πρώτον, από την πραγματικότητα, κατόπιν από τη μυθολογία, τη θρησκεία και την ποίηση. Προσλαμβάνει επίσης νέα στοιχεία που προκύπτουν από την πάροδο του χρόνου και την εξέλιξη του ναυτικού βίου, και τα οποία είναι επόμενο να επιφέρουν αύξηση των εικονογραφικών τύπων. Χαρακτηριστικά των πρώιμων αυτών παραστάσεων είναι η πληρότητα και η σαφήνεια με την οποία δηλώνεται η διάρθρωση των θεματικών στοιχείων. Πρέπει δε να σημειωθεί ότι η πρόοδος του ναυτικού ελάχιστα μεταβάλλει τους βασικούς τύπους, επηρεάζει απλώς τη μορφολογία του περιεχομένου: η ρωμαϊκή γαλέρα, ως παράδειγμα, ο βυζαντινός δρόμων και η σειρά των ιπποφόρων είναι φυσικό να διαδεχθούν την αρχαία τριήρη, αλλά θα αφήσουν αμετάβλητο το εικονογραφικό πλαίσιο. Η αφθονία των τύπων και των θεμάτων της αρχαιότητας μπορεί να εκτιμηθεί από τη ναυτική παράσταση της θηραϊκής τοιχογραφίας — μία πραγματική επίτομη του θαλάσσιου θεματογραφικού υλικού.

Θα παρατηρήσω, εντούτοις, ότι ο εικονογραφικός τύπος προσφέρει μόνο το σχήμα, την εξωτερική μορφή, ενδεχομένως και την οργάνωση των σχέσεων, αλλά δεν αποκαλύπτει ποιότητες σχέσεων. Συγκεκριμένα η σύνδεση της θάλασσας λ.χ. με την ανθρώπινη μορφή εισάγεται ήδη από την αρχαιότητα, αλλά η εσωτερική σχέση των δύο, η αντιστοιχία θάλασσας και ανθρώπινης ψυχής, αυτό που ιδιαίτερος εκμεταλλεύθηκε ο ρομαντισμός, είναι εύρημα και προσθήκη της νεώτερης εποχής.

Από τα δυσκολότερα ζωγραφικά είδη η θαλασσογραφία προβάλλει απαιτήσεις πολύ μεγαλύτερες από την τοπιογραφία ή το πορτραίτο. Τούτο διότι έχει να κάμει με αντικείμενο ευμετάβλητο, ρευστό, επηρεαζόμενο από παράγοντες επίσης ρευστούς και των οποίων η ακριβής αποτύπωση σχεδόν διαφεύγει. Η απεικόνιση της θάλασσας αφορά το στιγμιαίο, τη σύμπτωση του κύματος, του φωτός, του ανέμου και του ουρανού σε μία ορισμένη στιγμή. Το ελάχιστο και αμφίβολο αυτό διάστημα καλείται να αποκρυσταλλώσει ο θαλασσογράφος. Οφείλει, λοιπόν, να γνωρίζει τη θάλασσα και την ατμόσφαιρα, κατά την ηρεμία και τη θύελλα, τον κυματισμό του πελάγους και του μικρού κόλπου, τις θωπιές του ήλιου επάνω στην ακίνητη επιφάνεια και τη σημασία της αστραπής.

Εξίσου αναγκαία είναι η γνώση του σκάφους. Ο καλλιτέχνης πρέπει να κατέχει, στοιχειωδώς έστω, τη ναυπηγική, να διακρίνει τους τύπους και την εθνικότητα των πλοίων και να έχει εξοικειωθεί με λεπτομέρειες της ισοφορίας. Να έχει τη δεξιότητα να ζωγραφίζει το πλοίο έτσι ώστε τούτο να πείθει ότι βυθίζεται και επιπλέει, όχι ότι επικάθεται σε ένα κρυστάλλινο επίπεδο. Να μη λησμονείται, άλλωστε, ότι παλαιότερα οι περισσότεροι πελάτες των θαλασσογράφων ήταν οι πλοιοκτήτες και οι επαγγελματίες ναυτικοί, άνθρωποι που γνώριζαν πολύ καλά το καράβι και μπορούσαν εύκολα να διαπιστώσουν την ανακρίβεια. Είναι μάλιστα ενδεικτική η επιμονή των πελατών της κατηγορίας αυτής στην πιστή αναπαράσταση του αντικειμένου.

Οι θαλασσογράφοι σπουδάζουν τη θάλασσα συνήθως από την ακτή, αλλά τότε αποκομίζουν μικρό μόνο μέρος από το άπειρο πλήθος των εντυπώσεων που προσφέρει. Άλλοτε, οι τολμηρότεροι δεν εδίσταζαν να ανοιχτούν με μικρά πλοία στο τρικυμισμένο πέλαγος, προκειμένου να μελετήσουν τον κυματισμό ή να περιγράψουν σκηνές ναυαγίων. Οι Ολλανδοί θαλασσογράφοι, οι εμπειρότεροι του είδους, πραγματοποιούσαν συχνά τις εξόδους αυτές, εκείνοι ιδίως που δεν ήταν

ναυτικοί σε προηγούμενη περίοδο της ζωής τους. Διότι αρκετοί από τους θαλασσογράφους και караβογράφους άρχισαν τη σταδιοδρομία τους ως ναυτικοί, και αργότερα έκαμαν την ερασιτεχνική ενασχόληση κύριο έργο τους.

θα σημειωθεί εδώ ότι σημαντική βοήθεια παρείχε στον караβογράφο το ομοίωμα πλοίου που είχε στο εργαστήριό του. Κατασκευασμένο από ειδικευμένους τεχνίτες, αναπαριστούσε με ακρίβεια τον επιθυμητό τύπο караβιού και ήταν εφοδιασμένο με όλα τα εξαρτήματα του προτύπου.

Αν αυτό, συνοπτικά, είναι το διάγραμμα των προβλημάτων του θαλασσογράφου, τα ειδικά καθήκοντα που ενίοτε του ανατίθενται το καθιστούν ακόμη δυσκολότερο. Σε περιόδους πολέμου, επιστρατευμένος από το ναυαρχείο της χώρας του —ή της ξένης χώρας στην οποία έχει εγκατασταθεί— αναλαμβάνει να παρακολουθήσει τις θαλάσσιες πολεμικές επιχειρήσεις και να καταγράψει τις κυριότερες φάσεις. Στην περίπτωση αυτή επιτελεί το έργο του αυτόπτη μάρτυρα-χρονογράφου: παρουσιάζει τα πολεμικά καράβια των αντιμαχομένων στην ορθή διάταξη, με τα πανιά κατά το φύσημα του ανέμου, τις ανάλογες σημαίες και, με ιδιαίτερη προσοχή, το σχήμα των ελιγμών, ώστε να κατανοηθεί το σκεπτικό της ναυμαχίας. Ορθοί υπολογισμοί των αποστάσεων που τηρούν τα καράβια, των κινήσεων του πληρώματος, του μεγέθους των καπνών από τις εκπυρσοκροτήσεις και της εντάσεως της εμπλοκής προσθέτουν στην αυθεντικότητα της παράστασης. Μόλις χρειάζεται να λεχθεί ότι τα σχέδια και οι πίνακες του είδους αυτού αποτελούν πολύτιμα ιστορικά τεκμήρια, ανάλογα των ημερολογίων των πλοιάρχων. Φυσικά, η αυθεντικότητα του ιστορικού τεκμηρίου δεν εμποδίζει τον πίνακα να είναι και θαυμάσιο έργο τέχνης.

Κριτήριο του θαλασσογραφικού έργου είναι το κατά πόσον μεταδίδει την αίσθηση της θάλασσας, πόσον αποκαλύπτει το φυσικό φαινόμενο. Όροι που θα καθόριζαν τον τρόπο της απεικόνισής του *οιδέποτε* έχουν τεθεί, αλλά η σπουδαιότητα του θέματος επιτρέπει να υποθέσουμε τουλάχιστον έναν: την καθοδήγηση του καλλιτέχνη από τη φύση. Η πιστότητα και ο μάλλον περιορισμένος ρόλος της φαντασίας -ως ακόλουθα της υπόθεσης— δεν ήταν ποτέ ανασταλτικοί παράγοντες για την προσωπική δημιουργία. Διαπιστώνεται αντιθέτως ότι ο πλούτος και η γοητεία του θέματος ενόησαν μεν τη «ρεαλιστική» απεικόνιση —η οποία νοείται γενικώς ως

προσήλωση στη φυσική εικόνα— αλλά καθόλου δεν απέκλεισαν τη «ρομαντική» ερμηνεία. Τούτο προκειμένου να παραμείνω σε δύο ουσιαστικά διαφέρουσες προσεγγίσεις.

Η ελευθερία των προσεγγίσεων αφορά όχι μόνο την παράσταση του υγρού στοιχείου αλλά και εκείνη του καραβιού. Επίλεκτο θέμα της τέχνης για το κάλλος της μορφής, τη θαυμαστή εναρμόνισή του με τον χώρο και τη δυνατότητα να επιδέχεται συμβολοποιήσεις που προεκτείνουν την ιδεογραφία του πίνακα, το ισοφόρο είναι επίσης *εύπλαστο* αντικείμενο στα χέρια του θαλασσογράφου. Την ευλυγισία του *θέματος*, όσον αφορά την πραγμάτευση, καθιστούν σαφή τα ακόλουθα δείγματα. Πρώτον: «Το κύμα» του G. Courbet, έργο του 1870, αποδεικνύει την επιβολή των αυστηρών αιτημάτων του πραγματικού σε ένα θέμα που θα *ευνοούσε* την ελευθερία των αποκλίσεων. Δεύτερον: τα καράβια του Claude Lorrain, δύο αιώνες ενωρίτερα, παρακάμπτουν την πραγματικότητα και συστοιχούνται καλύτερα με τα φανταστικά αρχιτεκτονήματα που κοσμούν τις λιμενογραφίες του, ενώ οι τρικυμίες του Jacques Philippe de Louthembourg μαρτυρούν την υπαγωγή του ζεύγους θάλασσα-καράβι στον σάλο και την έξαρση του ρομαντισμού. Αλλά και πέραν ακόμη από αυτά, η ζωγραφική του Turner καταλήγει να διαλύσει και τα δύο σκέλη του ζεύγους στον διαβρωτικό σπρόβιλο του φωτός. Εάν τα τέσσερα παραδείγματα αποδεικνύουν ότι δεν υφίστανται κανόνες χειρισμού του θαλάσσιου *θέματος*, και ότι δικαιολόγηση της ελευθερίας του ζωγράφου είναι μόνη η επάρκεια της τέχνης του, πρέπει να αναγνωρισθεί επίσης ότι και στις τέσσερις περιπτώσεις η παρουσία του φυσικού φαινομένου είναι *εναργέστατη*. Αυτή η ενάργεια της απεικόνισης υποδεικνύει και τους (υποκειμενικούς) όρους χειρισμού, όταν ο ζωγράφος θα αναμετρηθεί με τα αιτήματα του *θέματος*. Το κριτήριο, κατά τη γενικότητα με την οποία έχει τεθεί, παραμένει ισχυρό.

Η είσοδος του εμπρεσιονισμού στα γαλλικά εργαστήρια είχε σοβαρές επιπτώσεις στη θαλασσογραφία. Μετέφερε, φυσικά, την αίσθηση του ανοιχτού χώρου και την πνοή της θάλασσας στον πίνακα, αλλά μετέτρεψε την ενιαία επιφάνειά της σ' ένα κατακερματισμένο επίπεδο φωτεινών σημείων και, προπάντων, μετέβαλε το φυσικό στοιχείο (θα *νηθούν* εδώ και οι δυνάμεις και το μυστήριο που εγκλείει αυτό) σε μια επιφάνεια που συλλαμβάνει απλώς τους ιριδισμούς του φωτός. Υφίσταται σχεδόν μόνο για να αντανakλά το φως. Ο κατακερματισμός της φωτεινής επιφάνειας, εάν συσχετισθεί και με τον ελαφρό κυματισμό της ακτής -ο εμπρεσιονισμός στις παράκτιες περιοχές εγκαθίσταται— δεν είναι *δύσκολο* να θεωρηθεί ένα άλλο είδος ρεαλισμού.

Εντούτοις, μαζί με όλα αυτά, προβάλλεται αναπόφευκτα και το ιδίωμα της τεχνικής. Ιδίωμα που, όχι σπάνια, λόγω της έμφασης με την οποία εισάγεται τείνει να διαχωρισθεί από το θέμα που επενδύει. Το επόμενο βήμα θα είναι η τυπικά υπολογισμένη κατανομή του φωτός και του χρώματος σε στίγματα.

Μετά τον εμπρεσιονισμό παύει να υπάρχει και ο συμπαγής όγκος του κύματος και η στερεότητα του καραβιού. Στις επιδιώξεις του καλλιτέχνη προέχει η συνέπεια της τέχνης του η θάλασσα και το σκάφος, όπως και κάθε άλλο θέμα, θα υπαχθούν στο αίτημα αυτό.

Περίοπτη θέση κατέχει η θαλασσογραφία στην ελληνική ζωγραφική ευθύς από την αρχή της, κατά το μέσον του δέκατου ένατου αιώνα. Περιγραφική και λυρική, προεκτείνει το έργο της τοπιογραφίας και αναλαμβάνει το θαλάσσιο θεματολόγιο, όπως *τούτο* προκύπτει στον ελληνικό χώρο. Επιζητεί, ως αυτοτελές είδος, να εκφράσει όχι μόνο τη στάση του ανθρώπου απέναντι στη θάλασσα, αλλά ένα ευρύτερο φάσμα σχέσεων όπου προηγείται η ιστορία. Πρόθεσή της, *ομολογία* με το ιδεολογικό κλίμα της εποχής, είναι να συγκρατήσει τη μνήμη των Αγώνων του Έθνους, να εξάγει τον ηρωισμό και να τιμήσει τους αγωνιστές. Παραστάσεις ναυμαχιών της αρχαιότητας ζωγραφίζονται παράλληλα με ναυτικές συγκρούσεις του Εικοσιένα, προκειμένου να επισημάνουν την επιβίωση του αγωνιστικού πνεύματος. Η περιοχή της Ιστορίας είναι τόσο ελκυστική, ώστε ζωγράφοι που έχουν ωριμάσει και διακριθεί σε άλλα ζωγραφικά είδη σπεύδουν να δοκιμασθούν στη θεματική της. Η αντίληψη αυτή του χρέους απέναντι στο έθνος κληροδοτείται και στους θαλασσογράφους των πρώτων δεκαετιών του εικοστού αιώνα.

Σπουδαιότατο στάδιο της ελληνικής θαλασσογραφίας είναι η αφετηρία της, όχι μόνο διότι, όπως ολόκληρη η ελληνική τέχνη, στρέφεται προς την ευρωπαϊκή παράδοση, της οποίας αποδέχεται τους ζωγραφικούς τρόπους (τίποτε, άλλωστε, δεν έχει να αντλήσει από τη μεταβυζαντινή συμβολή στην πραγμάτευση της θάλασσας) αλλά και διότι έχει την τύχη να ορίζεται από δύο κορυφαίους καλλιτέχνες, τον Κωνσταντίνο Βολανάκη και τον Ιωάννη Αλταμούρα. Μαθητές των βορείων εργαστηρίων, του Μονάχου ο πρώτος, της Κοπεγχάγης ο δεύτερος, υπέδειξαν την προοπτική της ελληνικής θαλασσογραφίας και έκαμαν συγκεκριμένη την ευρωπαϊκή της κατεύθυνση.

Σοβαρά συνέβαλε προς την κατεύθυνση αυτή η παιδεία και των άλλων Ελλήνων

θαλασσογράφων. Σπουδαστές διαφόρων ευρωπαϊκών κέντρων, είτε έχουν φοιτήσει προηγουμένως στο Σχολείο των Τεχνών (ιδρύεται το 1843) είτε όχι, αποδέχονται την τέχνη της τοπικής Σχολής, όταν δε επιστρέφουν στην Ελλάδα, οι ποικίλες επιδράσεις που υπέστησαν δημιουργούν το αμάλγαμα των προθέσεων, των τάσεων και των ιδιωμάτων. Αλλά *απουδήποτε* έγινε η παιδεία τους, αυτή έχει στέρεες βάσεις, αφού δίνει έμφαση στην επίμονη παρατήρηση (νοείται εδώ η όλη σπουδή του φυσικού φαινομένου), το ακριβές σχέδιο, την ισορροπία της σύνθεσης και τον χρωματισμό. Το σπουδαιότερο εντούτοις που αποκομίζει ο Έλληνας σπουδαστής είναι η διαρκής επαφή του με τη μακρά παράδοση του είδους, η γνωριμία του, μέσω των Μουσείων και των Συλλογών, με τους μεγάλους δασκάλους της θαλασσογραφίας και η μύησή του στα προβλήματα της ερμηνείας.

Τα ειδικά χαρακτηριστικά της ελληνικής θαλασσογραφίας εξετάζονται στα επόμενα κεφάλαια εδώ περιορίζομαι να σημειώσω ότι ο χαρακτήρας της δημιουργίας του δέκατου ένατου αιώνα -όχι ενιαίος και αυτός— διαφοροποιείται αισθητά κατά τον εικοστό. Μετά τις πρώτες δεκαετίες, όπου συγκρατείται ακόμη η κληρονομία του Μονάχου και αναφαίνεται η προσωπική εκδοχή του εμπρεσιονισμού, οι ζωγράφοι διαχωρίζονται σε κατηγορίες ιδιωμάτων και ποιοτήτων. Επικρατέστερες είναι δύο. Η πρώτη, και παλαιότερη, περιλαμβάνει όχι μόνο τους περισσότερους ζωγράφους αλλά και εκείνους που ασχολούνται σχεδόν αποκλειστικά με τη θαλασσογραφία. Με αποκλίσεις ρεαλισμού ή ρομαντισμού και πάντοτε στο πνεύμα της ζωγραφικής του υπαίθρου καλλιεργούν ως μοναδική σχεδόν επιδίωξη τη γραφικότητα. Τούτο δεν είναι αρνητικό —παραθεί άλλωστε προς τη γραφικότητα ολόκληρη η ελληνική φύση—, γίνεται επίσημο, εντούτοις, όταν αναστέλλει και την περαιτέρω διερεύνηση του θαλάσσιου θέματος και την ανανέωση της προσωπικής τέχνης. Οι καλλιτέχνες της κατηγορίας αυτής, πολλοί από τους *οποίους* είναι εξαιρετοι τεχνίτες, δύσπιστοι προς την αλλαγή και το νεωτερισμό, επαναλαμβάνουν τα ίδια θέματα και ζωγραφικούς τρόπους και, τέλος, εγκαταλείπονται στη στασιμότητα.

Η δεύτερη κατηγορία απομακρύνεται επιδεικτικά από την υπτική και τα μέσα του παρελθόντος, αποδέχεται τα ρεύματα των νέων καιρών και χωρίς να έχει τη θαλασσογραφία ως κύριο έργο, την υποβάλλει στους χειρισμούς της σύγχρονης τέχνης. Οι ακραίοι νεωτερισμοί, ιδίως όταν εφαρμόζονται στο θαλάσσιο θέμα, εκπλήσσουν και ενίοτε απωθούν, αλλά δεν σημαίνει ότι καταργούν πάντοτε το αίσθημα της θάλασσας, το μόνο ζητούμενο.

A' Méros

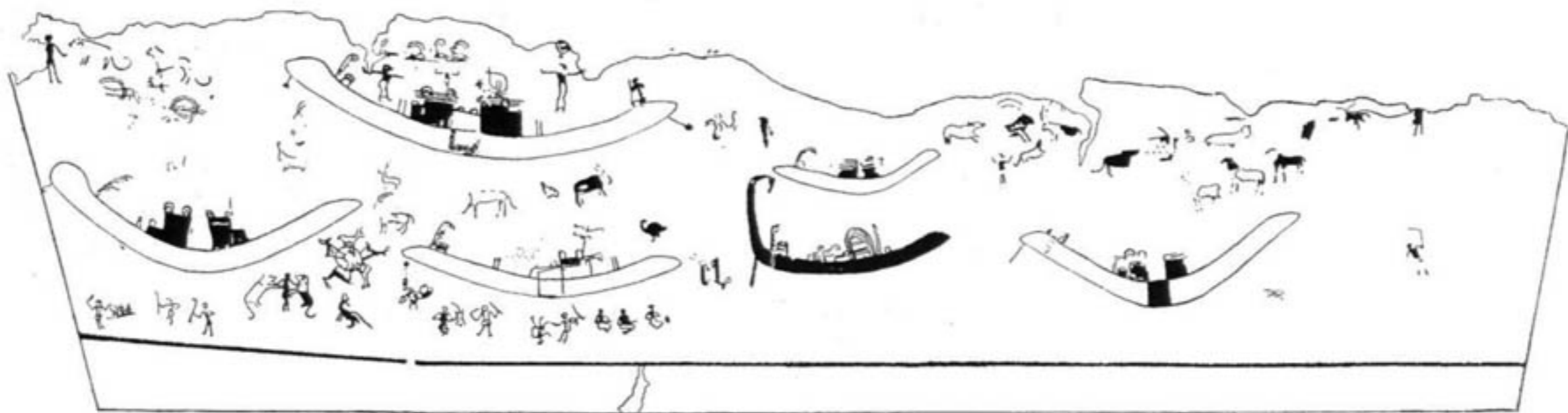
ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ
ΕΩΣ ΤΟΝ ΔΕΚΑΤΟ ΕΝΑΤΟ ΑΙΩΝΑ

*The sea has many
voices
many gods and many voices.*

T.S. Eliot







Η Μεσόγειος

Η παλαιότερη θαλάσσια παράσταση που γνωρίζουμε έχει επισημανθεί στη Μεσόγειο, και τούτο δεν προκαλεί έκπληξη: η πρόωμη ναυτική δραστηριότητα των παραλίων της Μεσογείου είναι φυσικό να έχει ως αντίκρισμα την εξίσου πρόωμη ναυτική απεικόνιση. Σχετικά μνημεία προέκυψαν στην Αίγυπτο, την Ασσυρία, τη Φοινίκη, την Κρήτη, τη Θήρα και την Κύπρο. Είναι έργα σφραγιδογλυφίας, γλυπτά, ανάγλυφα, ιχνογραφήματα, αγγειογραφίες και τοιχογραφίες.

Το αρχαιότερο σωζόμενο έργο του είδους είναι τοιχογραφία τάφου στην Ιερσακόπολη της Αιγύπτου και χρονολογείται στο τέλος της Προδυναστικής περιόδου (περ. 3000 π.Χ.). Εικονίζει ομάδες ανθρώπων και ζώων σε σκηνές μάχης και κυνηγιού, στις οποίες παρεμβάλλονται πλοία με οικίσκους στο μέσον και κλαδιά φοινιάς στις πρόρες. Ένα πλοίαριο φέρει πιθανώς νεκρό και γυναίκες που θρηνούν. Η γωνιώδης γεωμετρική αντίληψη και ο χρωματισμός του έργου παραπέμπουν στα σχέδια των σπηλαίων, ενώ η νεκρική σκηνή ανασκαλεί την «Πρόθεση» των ελληνικών γεωμετρικών αμφορέων. Ακριβή αντίστοιχα των παραστάσεων της τοιχογραφίας υπάρχουν στη γραπτή κεραμική της Προδυναστικής περιόδου. Στοιχεία εξάλλου που θα εμφανισθούν πολύ αργότερα στην ελληνική Μεσόγειο υπάρχουν ήδη εδώ: είναι η άτακτη παρατακτική διάταξη των σκηνών σε μία ζωφόρο και η μικρογραφική πραγμάτευση. Πρέπει ακόμη να σημειωθούν: το κριτήριο που διέπει την

επιλογή των σκηνών, η ευκρίνεια με την οποία ο τεχνίτης καταγράφει τις μορφές, ώστε να είναι σαφής η διάρθρωση τους και ο ρόλος που επιτελούν, και η παραστατική δύναμη της εικόνας. Ο τύπος των πλοίων επίσης ιδιαίτερος απασχόλησε την ιστορία της ναυπηγικής.

Ελάχιστα θα λεχθούν για τα πολύ μεταγενέστερα μνημεία της Ασσυρίας, της Φοινίκης και της Κύπρου, τα οποία άλλωστε δεν είναι όλα ζωγραφικά. Τα ασσυριακά ανάγλυφα του Βρετανικού Μουσείου, τμήματα ενός χρονικού που εξάγει το έργο των βασιλέων της χώρας, σώζουν σκηνές των πολέμων του Σεναχερίμπ (705-681 π.Χ.) εναντίον των Χαλδαιών οι οποίες κατά μεγάλο μέρος εκτυλίσσονται σε θαλάσσιους χώρους. Ένας μικρός εγχάρακτος ίασις του Μουσείου Bardo της Τύνιδας παριστάνει πιθανώς το λιμάνι της Τύνιδας. Είναι έργο του 4ου αιώνα π.Χ. και εικονίζει το εσωτερικό του λιμανιού με πλοία αγκυροβολημένα και άλλα που πρόκειται να περάσουν την είσοδο. Το χάραγμα, πέραν από τη σπουδαιότητα που έχει ως ιστορικό τεκμήριο, εφόσον πληροφορεί για τη λιμενική τοπογραφία, είναι αξιόλογο για τη δυνατότητα συμπύκνωσης των τοπογραφικών στοιχείων σε μία επιφάνεια πολύ μικρών διαστάσεων, τη λιτότητα και καθαρότητα του εικονιστικού συνόλου. Από την τέχνη της Κύπρου θα σημειωθούν τα ομοιώματα πλοίων και οι αγγειογραφίες με θαλάσσια θέματα.

I. Τοιχογραφία τάφου της Ιερσακόπολης. Αίγυπτος. Περ. 3500 π.Χ.

Η Κρήση



26

2. Πίθος από τη Φαιστό.
Περ. 1700 π.Χ.
Μουσείο Ηρακλείου.

Η κρητική ζωγραφική, παρά το γεγονός ότι προδίδει την επίδραση παλαιότερων πολιτισμών, ιδίως της Αιγύπτου, είναι τέχνη ιδιότυπη. Προκειμένου δε να οριστεί με σύγχρονα μέτρα, έχει συγκριθεί κατά καιρούς με την ιαπωνική και κινεζική τέχνη και τον εμπρεσιονισμό. Διαθέτει συγκροτημένο εικονογραφικό σύστημα και διέρχεται από τα στάδια της σύνθεσης, της ακμής και της κάμψης, ενώ η πορεία της μπορεί να συλληφθεί ως πρόοδος από τη γένεση των αφηρημένων θεμάτων προς τη ρώμη του νατουραλισμού και την κατάληξη στην άπνοη διακοσμητική των σχηματοποιήσεων. Έντονος είναι ο κοσμητικός χαρακτήρας της, αλλά και πρόδηλες ιδιότητες της είναι η δροσιά της οπτικής, ο αυθορμητισμός της εκτέλεσης, το αίσθημα του χρώματος και η χάρη της κόσμησης.

Άνιση παραδίδεται η κατανομή των ζωγραφικών μνημείων ο ικανοποιητικός αριθμός των αγγειογραφιών έχει ως αντίρροπο ελάχιστες τοιχογραφίες.

Η είσοδος της θάλασσας στην κρητική εικονογραφία συμπίπτει με την εισαγωγή της έμβιας μορφής και την ένταξη της στον αφηρημένο διάκοσμο του Καμαραϊκού ρυθμού. Το ψάρι εισάγεται κατά το μέσον της Μεσομινωικής περιόδου (περί το 1700) και συνδυάζεται με τα καμπύλα και σπειροειδή κοσμητικά σχήματα των καμαραϊκών αγγείων, χωρίς η παρεμβολή του ρεαλιστικού στοιχείου να δημιουργεί

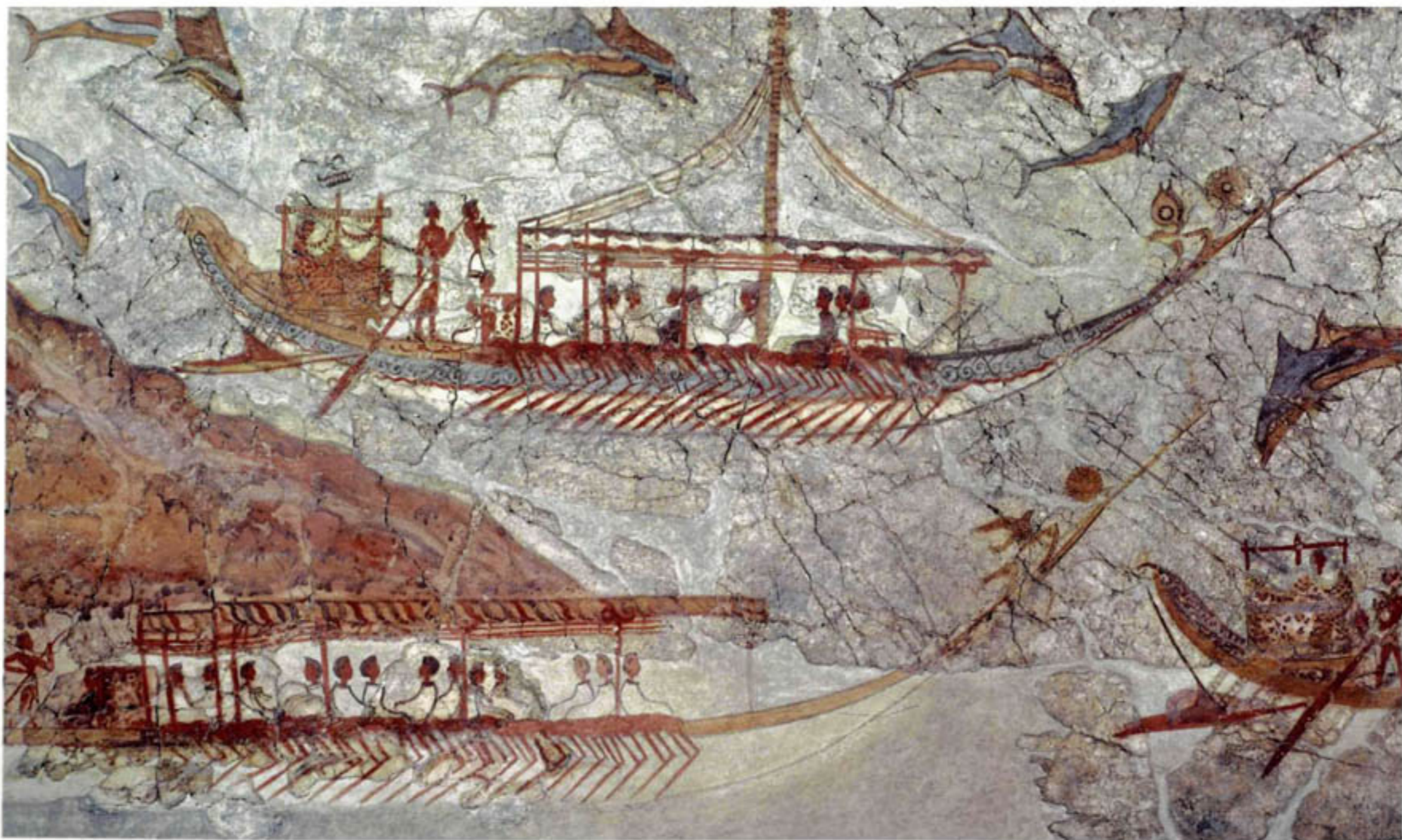
συγκρούσεις με το αφηρημένο περιβάλλον. Η δύναμη και το μέγεθος της μορφής και η αδρότητα του περιγράμματος που την ορίζει είναι επαρκές αντιστάθμισμα στην ευφάνταστη πολυχρωμία και διαπλοκή του κοσμήματος. Κατά την Υστερομινωική περίοδο (1600-1100 π.Χ.) η επικράτηση του νατουραλισμού είναι πλήρης. Ο πλούσιος και ποικίλος κόσμος του βυθού στοιχειοθετεί τον «Θαλάσσιο ρυθμό» της περιόδου. Το χαταπόδι, οι αστερίες, τα διάφορα όστρακα, παλλόμενα από ζωή, διατάσσονται ελεύθερα αλλά σύμφωνα με το κυκλικό σχήμα του αγγείου και την περιστροφική κίνηση. Η περαιτέρω εξέλιξη κατά τις επόμενες φάσεις της Υστερομινωικής περιόδου φέρει προς τη σχηματοποίηση. Τα όστρακα αποβάλλουν βαθμιαία την παλιά ζωντάνια και χάρη, απομακρύνονται από τη φυσιοκρατική διάπλαση και τείνουν προς τη διακοσμητικότητα. Η επικράτηση των σχηματοποιήσεων θα ολοκληρωθεί κατά τον 13ο αιώνα, οπότε οι θαλάσσιες μορφές θα μεταβληθούν σε γραμμικά κοσμήματα.

Αίσθημα ζωής και ελευθερίας αποπνέουν και οι τοιχογραφίες, τόσο εκείνη του «Μεγάρου της Βασίλισσας» στο ανάκτορο της Κνωσού, με δελφίνια και μικρότερα ψάρια που κολυμπούν ανάμεσα σε φύκια και βράχους, όσο και εκείνη ενός άλλου νησιωτικού κέντρου, της Φυλακωπής της Μήλου, όπου εικονίζονται χελιδονόψαρα.



3. Κρητικό αγγείο του «Θαλάσσιου ρυθμού». Περ. 1450 π.Χ. Μουσείο Ηρακλείου.

4. Μικρογραφική ξαφύρος από τη Δυτική Οικία
με παράσταση νηπομπής. Θήρα. Περ. 1550 π.Χ.
Λεπτομέρεια. Αρχαιολογικό Μουσείο Αθηνών.



Η Ύλη

Το πνεύμα και η μορφολογία της θηραϊκής ζωγραφικής οδηγούν στην Αίγυπτο και την Κρήτη, αλλά η ναυτική παράσταση της Δυτικής οικίας στο Ακρωτήρι, παρά την άμεση αναφορά σε πρότυπα, έχει ως ιδιαίτερες ενδείξεις το θεματικό εύρος, την αφηγηματική άνεση, τη συνθετική συγκρότηση και τον καταμερισμό των σκηνών και, ακόμη, την ευρηματική ενοποίηση του πλήθους των επεισοδίων.

Η παράσταση εκτείνεται σε συνεχή ζωφόρο 12 περίπου μέτρων η οποία καλύπτει, όχι κατά το ίδιο πλάτος, το άνω μέρος των τοίχων δωματίου της Δυτικής οικίας. Η αφήγηση αναπτύσσεται σε δύο παράλληλα επίπεδα: το επάνω, της γης, όπου εναλλάσσονται το φυσικό και αστικό τοπίο, σκηνές κυνηγιού, προσωπογραφίες ανθρώπων και ζώων υπό το πλαίσιο του ποταμού που διαρρέει τη χώρα, και το κάτω, της θάλασσας, όπου παρατίθεται επιλεκτικά το μέγιστο μέρος της θαλάσσιας θεματογραφίας: λιμάνια, ιστιοφόρα πλοία, βάρκες με κωπηλάτες, ναυαγοί στο βυθό, ψάρια και υδρόβια πουλιά. Ο πλους των караβιών, τα οποία κινούνται όλα από αριστερά προς τα δεξιά, ενοποιεί τα διαδοχικά επεισόδια. Στον ίδιο χώρο έχουν ζωγραφιστεί οι δύο γυμνοί νέοι που κρατούν ορμαθούς ψαριών, ενώ μία τράπεζα προσφορών φέρει πλούσια διακόσμηση του «θαλάσσιου ρυθμού».



5. Ψαράς.

Τοιχογραφία από τη Δυτική Οικία.
122x69 εκ.

Θήρα. Περ. 1550 π.Χ.

Αρχαιολογικό Μουσείο Αθηνών.

6. Μικρογραφική ζωφόρος από τη Δυτική Οικία
με παράσταση νησομπομπής, Θήρα. Περ. 1550 π.Χ.
Λεπτομέρεια Αρχαιολογικό Μουσείο Αθηνών.



Η παράσταση έχει ερμηνευθεί ως επιστροφή του στόλου από εκστρατεία ή εορτή στην οποία μετέχει το ναυτικό, κατά μία νεώτερη δε άποψη η ζωφόρος παριστάνει «την ιστορία ενός μεγάλου υπερπόντιου ταξιδιού, κατά τη διάρκεια του οποίου ο στόλος επισκέφθηκε διάφορα λιμάνια και πόλεις». Η ακρίβεια, τέλος, με την οποία περιγράφεται το τοπίο, η λεπτομερής απόδοση των πλοίων και η ζωηρή κίνηση των ζώων και των ψαριών πείθουν ότι πρόκειται για απεικόνιση πραγματικού γεγονότος.

Ενδεικτικό των ικανοτήτων του Θηραίου καλλιτέχνη είναι το ότι εργάζεται ως χρονογράφος -συμμορφούμενος πιθανώς με υποδείξεις του εντολοδότη—, ότι συλλαμβάνει έναν τεράστιο χώρο τον οποίο και υποτάσσει, το δε σκεπτικό που κατευθύνει την οργάνωση του εικονιστικού υλικού, δεν απέχει πολύ από το σκεπτικό ενός συγχρόνου. Θεωρεί δηλαδή ως μεγάλους άξονες του χρονικού τις δύο οριζόντιες και παράλληλες ζώνες της γης και της θάλασσας, στις οποίες εγκαθιστά τους μικρότερους κάθετους άξονες των κτισμάτων, των εξάρσεων του εδάφους και των караβιών. Έχει προνοήσει ακόμη, εκμεταλλευόμενος και τη μικρογραφική πραγμάτευση, να αφήσει ενδιάμεσους χώρους για δευτερεύουσες σκηνές. Είναι, ασφαλώς, εξαιρετος θαλασσογράφος και τοπιογράφος. Το έργο του είναι απουδαιότατη αφετηρία για τη θαλασσογραφία.



7. Πήλινη οφθαλμοπρόχους
Θήρα. Περ. 1550 π.Χ.
Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο.

Η γεωμετρική περίοδος

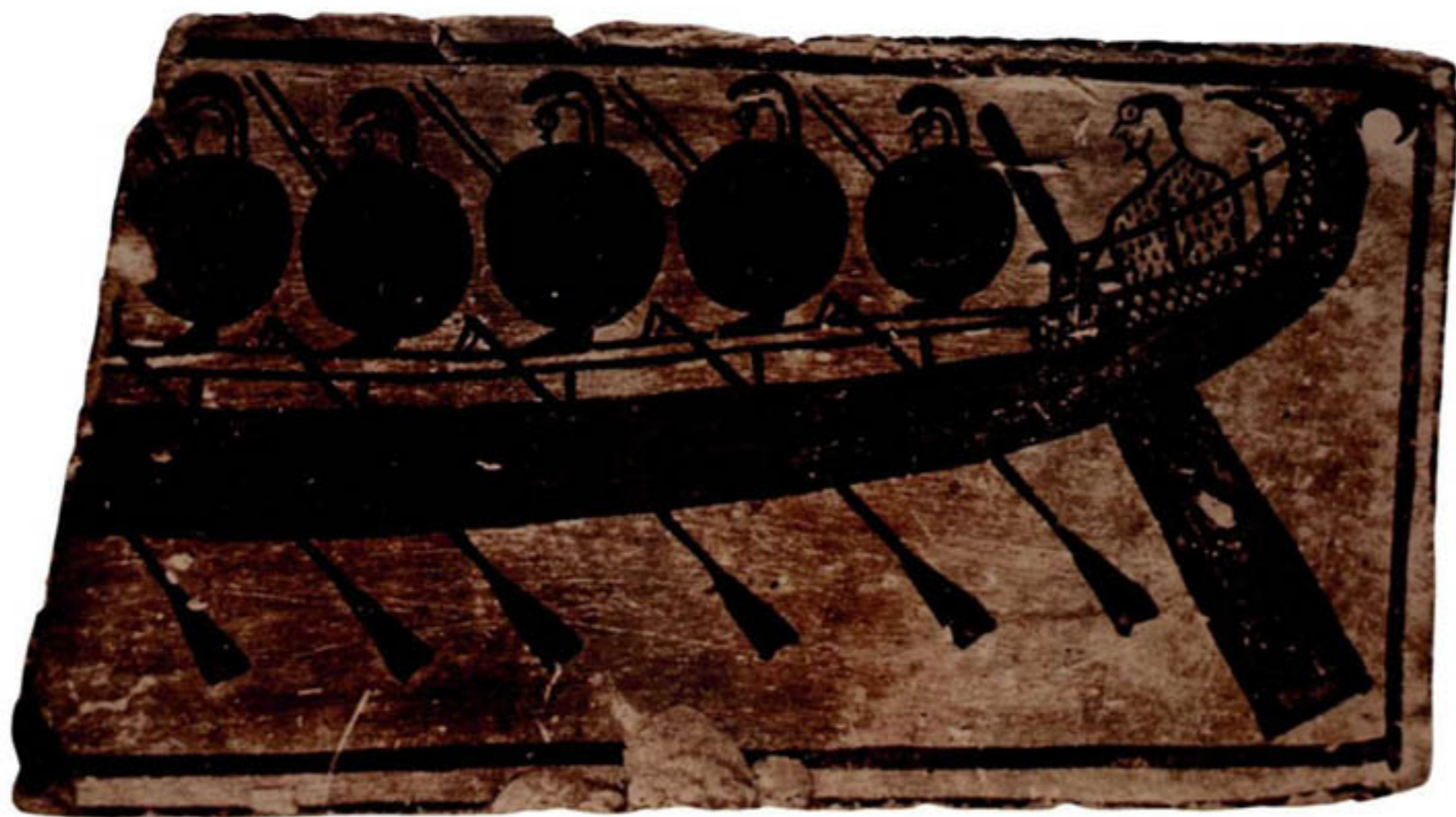


Από τη Γεωμετρική τέχνη η θαλασσογραφία θα συγκρατήσει μόνο το σκάφος, του οποίου η συχνή παρουσία στην αγγειογραφία υπαινίσσεται την έντονη ναυτική δραστηριότητα της εποχής. Αυστηρή γεωμετρική μορφή, είναι ζωγραφισμένο με σκούρο χρώμα στο έδαφος του αγγείου και κατά τη μακρά πλευρά, ώστε το σχήμα και η δομή του να προβάλλονται με έμφαση. Χαρακτηριστικά στοιχεία του είναι οι ισχυρές καμπύλες της πρόρας και της πρύμης των εμπορικών πλοίων και το έμβολο στο κάτω μέρος της πρόρας των πολεμικών. Επίσης, το μοναδικό τετράγωνο πανί και οι δύο σειρές κωπηλατών. Ψάρια που εικονίζονται κάτω από το σώμα του πλοίου προορίζονται μάλλον να καλύψουν το κενό παρά να σημάνουν τη θάλασσα, για την οποία συχνά δεν υπάρχει καμιά ένδειξη. Στον άδειο χώρο επάνω προστίθενται τρίγωνα, ρόδακες, γραμμίδια, στιγμές και, όχι σπάνια, πουλιά.

Όταν εμφανισθεί ο άνθρωπος έχουμε μικρές σκηνές, όπως επιβίβαση, αποβίβαση και κωπηλασία, αλλά και σκηνές μάχης. Κατά το τέλος της περιόδου υπάρχουν επεισόδια, που, πιθανώς, επιδέχονται ταύτιση. Ο θηβαϊκός δίνος του Βρετανικού Μουσείου λ.χ. ενδέχεται να απεικονίζει τον Πάρη και την Ελένη έτοιμους να επιβιβασθούν στο πλοίο.



8. Υστερογεωμετρικός δίνος
από τη Θήβα
Περ. 750 π.Χ.
Βρετανικό Μουσείο, Λονδίνο.



9. Τμήμα πήλινου επιτύμβιου
κρατήρα από τον κύκλο
του τεχνίτη του Διτύλου.
Περ. 750 π.Χ.
Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο.

10. Πήλινος πίνακας του
ξωγράφου του Αναλάτου.
Αρχές του 7ου αι. π.Χ.
Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο.

Η αρχαϊκή εποχή. Οι γραμμικοί χρόνοι



Η Γεωμετρική τέχνη κληροδοτεί τη διαίρεση του εικονιστικού χώρου του αγγείου σε ζώνες, τη σύμμετρη κατανομή και συνοπτική έκθεση του θέματος, την αυστηρότητα και ακρίβεια του σχεδίου. Η ακμή εντούτοις της αγγειογραφίας κατά τον 6ο και 5ο αιώνα υπερβαίνει κατά πολύ την αφητηρία της κληροδοσίας. Χαρακτηριστικά της ζωγραφικής που ακολουθεί τη Γεωμετρική τέχνη είναι η διαλεκτική σχέση του εδάφους του αγγείου και των μορφών, η οποία υλοποιείται στους δύο διαδόχους ρυθμούς, τον μελανόμορφο (6ος αι.) και τον ερυθρόμορφο (5ος αι.), η τελειότητα του σχεδίου και η αφθονία των θεμάτων. Θα προστεθούν ακόμη η εξαιρετική τεχνική επεξεργασία του πηλού, η πληθώρα των εργαστηρίων και η εμφάνιση σπουδαίων καλλιτεχνών, αγγειοπλαστών και ζωγράφων, οι οποίοι υπογράφουν τα έργα τους, προκειμένου να καταστήσουν σαφή την παράσταση κατονομάζουν και τις μορφές που εικονίζουν.

Το θαλάσσιο θέμα απαντά συχνά. Παραλαμβάνεται από τη μυθολογία, προπάντων κατά τον 6ο αιώνα, αλλά και από την καθημερινή ζωή κατά τους επόμενους. Αν εξαιρέσουμε τη θεματογραφία που σχηματίζεται με κέντρο τον Θησέα, το πρόσωπο που ενέπνευσε περισσότερο τους ζωγράφους της θάλασσας είναι ο Οδυσσεύς και η περιπετειώδης επιστροφή του.



Από τα διασημότερα έργα του μελανόμορφου ρυθμού το Αγγείο François, 570-565 π.Χ., Αρχαιολογικό Μουσείο της Φλωρεντίας, είναι μεγάλος κρατήρας με σπειροειδείς λαβές, δημιουργία του αγγειοπλάστη Εργότιμου και του αγγειογράφου Κλιτία. Είναι κατάγραφο από μυθολογικές σκηνές κατανεμημένες σε επάλληλες ζώνες. Στον λαϊμό του αγγείου ο καλλιτέχνης παρέστησε την ευτυχισμένη επάνοδο των νεαρών Αθηναίων από την Κρήτη, μετά τη σωτήρια επέμβαση του Θησέα. Οι νέοι αποβιβάζονται -ένας ανυπόμονος μάλιστα έχει πέσει στο νερό και κολυμπά γρήγορα προς την ακτή— και απεύδουν να λάβουν μέρος στον Γέρανο, τον επινίκιο χορό του Θησέα.

Τον Διόνυσο να ταξιδεύει απεικόνισε ο Εξηκίας, αγγειοπλάστης και αγγειογράφος των μέσων του 6ου αιώνα, στην επίσης διάσημη κύλικα (535 π.Χ.) του Μουσείου του Μονάχου. Ο θεός αναπαύεται κάτω από κλήμα που φύεται στο κατάστρωμα του πλοίου, τυλίγεται στο κατάρτι και απλώνεται στα πλάγια φορτωμένο καρπούς, ακολουθώντας την καμπύλη του αγγείου. Η θάλασσα δεν έχει περιγραφεί αλλά το φουσκωμένο πανί και τα δελφίνια υποβάλλουν την ιδέα του νερού και της κίνησης. Δεν υπάρχει ούτε ο ορίζοντας, που και αυτός υποβάλλεται από το βάθος

της εικονιστικής επιφάνειας, το κενό στο οποίο θάλασσα και ορίζοντας συγχέονται. Τούτο αναστέλλει μεν τη φορά προς τη φυσιοκρατία αλλά ενισχύει τη μαγεία της υποβολής.

Από τον κύκλο του Οδυσσέα, ευνοούμενο θέμα η συνάντηση με τις Σειρήνες θα παραμείνει στην εικονογραφία έως τον εικοστό αιώνα. Τα δελφίνια, το κολύμπι και το ψάρεμα, θέματα πρόσφορα για τη διακόσμηση μικρών αγγείων, απαντούν επίσης συχνά. Διαδεδομένο ευρύτατα είναι το πλοίο: το ελαφρό πολεμικό με το έμβολο και τις επάλληλες σειρές κουπιών και το βαρύτερο εμπορικό που κινείται με πανιά. Δεν είναι σπάνια η απεικόνιση πολεμικών συγκρούσεων και επιθέσεων πειρατικών πλοίων σε εμπορικά.

Είναι αλήθεια ότι τα έργα με ναυτικά θέματα δεν μπορούν να συναγωνισθούν τα αριστουργήματα της ζωγραφικής όπου δεσπόζει η ανθρώπινη μορφή. Εντούτοις, είναι αναμφισβήτητη η επιμέλεια με την οποία διαγράφεται το καράβι και η πρόθεση να εμπλουτισθεί η απεικόνισή του. Υποτυπώδης παραμένει η μορφή της θάλασσας: περιορίζεται σε μια τεθλασμένη γραμμή.

11. Μελανόμορφη κύλιξ με παράσταση οπλιτών επάνω σε δελφίνια. Δεύτερο μισό του 6ου αι. π.Χ. Μουσείο του Λούβρου, Παρίσι.

12. Αττική μελανόμορφη κύλιξ του Νικοσθέου, με παράσταση πολεμικών πλοίων.

Περ. 530-520 π.Χ.

Μουσείο του Λούβρου, Παρίσι.



13. Τοπίο με βουτηχτή.
Τομογραφία από τον «Τάφο των
κυνηγών και των ψαράδων».
Ταρχυνία. 520-510 π.Χ.
Λεπτομέρεια.



Μνημεία Μεγάλης ζωγραφικής με θαλάσσια θέματα ελάχιστα έχουν σωθεί είναι οι τοιχογραφίες των τάφων των ετρουσκικών νεκροπόλεων -της Ταρκυνίας κ.ά— στις οποίες η σχετική παράσταση αναπτύσσεται ως συμπλήρωμα άλλης ή ως κύριο εικονιστικό θέμα. Δείγμα του πρώτου είδους είναι η τοιχογραφία στον «Τάφο με τις Λέαινες», 520 π.Χ., Ταρκυνία, όπου σε ορθογώνιο, κάτω από σκηνή συμποσίου, διατάσσονται συμμετρικά και εναλλάσσονται ψάρια και πουλιά πάνω από τη θάλασσα. Το νερό είναι σχηματοποιημένο επίπεδο που καταλήγει σε τεθλασμένη γραμμή, ενώ τα ψάρια και τα πουλιά, ζωγραφισμένα με έντονα χρώματα και ισχυρό περίγραμμα, μαρτυρούν φυσιοκρατική διάθεση.

Η τοιχογραφία του «Τάφου των κυνηγών και των ψαράδων», 520-510 π.Χ., Ταρκυνία, ανήκει στο δεύτερο είδος. Εικονίζει παράλιο τοπίο με βάρκα και τέσσερις επιβάτες, από τους οποίους ένας, στην πλώρη, ρίχνει το δίχτυ. Στην όχθη ένας άνδρας με

σφενδόνη σημαδεύει τα πουλιά, ενώ στο κέντρο, ψηλά από την κορυφή του βράχου, ένας κολυμβητής, με θαυμάσια ζυγισμένη κίνηση πέφτει στο νερό. Παρά το ότι υπάρχουν ακόμη οι συμβατικότητες του αρχαϊσμού, φανερές στη μορφολογία και την κινησιολογία των προσώπων, καθώς επίσης στον χρωματισμό του τοπίου, αναγνωρίζεται η προσπάθεια να συλληφθεί ο χώρος κατά τη φυσική του διάρθρωση και να εμψυχωθεί από οικεία επεισόδια. Προσόν του καλλιτέχνη αναμφισβήτητο είναι το γερό και ευλύγιστο σχέδιο.

Θα παρατηρηθεί ακόμη ότι στην ετρουσκική ζωγραφική, και ιδιαίτερος την ταφική, τέχνη που εμπνέεται από τη θρησκεία και τη μαγεία, έργα με ισχυρό το αίσθημα της φύσης, όπως οι τοιχογραφίες αυτές, δεν θα πρέπει να εκληφθούν ως απλά τοπιογραφήματα. Θα τους αποδοθεί το πνευματικό στοιχείο και η, διαφανόμενη άλλωστε, φιλοσοφική προέκταση.

14. *Επιπέδιο συμπόσιο.*
Τοιχογραφία από τον «Τάφο με τις λέαινες». Ταρκυνία 520 π.Χ.
Λεπτομέρεια

Lτο έδαφος της Ιταλίας πάντοτε, αλλά στην ελληνική Ποσειδώνια (Paestum), η αποκάλυψη του «Τάφου του βουτηχτή» τον Ιούνιο του 1968 πρόσφερε σπουδαιότατο και μοναδικό τεκμήριο για την ελληνική Μεγάλη ζωγραφική του τέλους της αρχαϊκής περιόδου. Το τεχνοτροπικό ύφος και η χρονολόγησή του στις αρχές του 5ου αιώνα π.Χ. -ακριβέστερα στα 480 π.Χ.— επικυρώνονται από τη λήκυθο που βρέθηκε πλάι στον νεκρό.

Διάμεσος τύπος μεταξύ τάφου και σαρκοφάγου, ο ατομικός τάφος της Ποσειδωνίας αποτελείται από πέντε πλάκες: τα τέσσερα τοιχώματα και το κάλυμμα. Ο νεκρός είχε αποθεθεί καταγής. Η ζωγραφική διακόσμηση, της οποίας τα χρώματα διατηρούνται άριστα, καλύπτει την εσωτερική επιφάνεια των πέντε πλακών. Στις κάθετες πλευρές εικονίζεται επικήδειο συμπόσιο και στο εσωτερικό του καλύμματος η σκηνή της κατάδυσης. Ο εικονιστικός χώρος στην πλάκα αυτή ορίζεται από τη φαιά γραμμή που συνδέει τα τέσσερα ανθήμια των γωνιών του ορθογωνίου. Στο δεξιό άκρο υψώνεται εξέδρα από πελεκητές πέτρες, από την οποία ο νέος άνδρας πηδά στη θάλασσα. Δύο δένδρα πλαισιώνουν τη σκηνή.

Προκαλεί εντύπωση η λιτότητα του έργου: αυστηρό συνοπτικό σχέδιο, ελάχιστα χρώματα (κόκκινο για τον βουτηχτή και τα κλαδιά των δένδρων, πράσινο για τη θάλασσα και τα φύλλα, σκούρο πράσινο, σχεδόν φαιό, για την εξέδρα και το ορθογώνιο περίγραμμα), κανένα ίχνος άλλου θέματος

στον χώρο, όπου το βλέμμα καθλώνεται στην ελαστική ευθεία του γυμνού μετέωρου σώματος. Στην ιδέα και την πραγμάτευση του θέματος διακρίνεται έντονη η ελληνικότητα και η απήχηση του πνευματικού χώρου της Κάτω Ιταλίας.

Ελάχιστα χρόνια πριν, μόνη μαρτυρία για τη Μεγάλη ζωγραφική του ελλαδικού χώρου ήταν η γραπτή παράδοση και η έμμεση ελάχιστη βοήθεια της αγγειογραφίας που έχει υποστεί την επίδραση της. Η αποκάλυψη των τοιχογραφιών της Βεργίνας διέκοψε μεν το κενό αλλά δεν απέδωσε τίποτε σχετικό με τη ναυτική θεματογραφία. Οι περιγραφές λοιπόν του Παιουανία και του Πλίνιου διατηρούν ακόμη τη μοναδικότητά τους.

Αναφέρεται ότι στους Δελφούς, στη Λέσχη των Κνιδίων, ο Πολύγνωτος είχε ζωγραφίσει μεγάλη σύνθεση με θέμα την Άλωση της Τροίας (περ. 450 π.Χ.). Στην αρχή της παράστασης, ένα πλοίο, έτοιμο να αναχωρήσει, υπαινισσόταν τον απόπλου των Ελλήνων. Εξάλλου, στην Ποικίλη Στοά των Αθηνών υπήρχε παράσταση της Μάχης του Μαραθώνα, έργο του Παναίνου και του Μίκωνος, με τους Πέρσες να καταφεύγουν έντρομοι στα πλοία τους για να σωθούν. Οι αναπαραστάσεις των περιγραφών που έγιναν κατά καιρούς -δεν είναι μεν ασφαλείς αλλά βοηθούν στην κατανόηση των κειμένων— έχουν ως βάση έργα της αγγειογραφίας.

15. Ο (βουτηχτής).
Τοιχογραφία από τον «Τάφο του βουτηχτή». 480 π.Χ.
Μουσείο Ποσειδωνίας (Paestum).



Η ελληνιστική και ρωμαϊκή περίοδος



Γ

νωρίζουμε πολύ καλύτερα την ελληνιστική και ρωμαϊκή ζωγραφική, η δε επάρκεια των μνημείων -τοιχογραφιών, φορητών πινάκων και ψηφιδωτών— επιτρέπει να συλλάβουμε και τη θεματική επιλογή και, γενικότερα, τη μεταβολή της τέχνης. Κατά το διάστημα των τριών τελευταίων προχριστιανικών αιώνων έχουμε την κατάληξη των αναζητήσεων της κλασικής εποχής, αλλά και την εμφάνιση νέων τολμηρών και καινοτόμων αντιλήψεων. Ο κύριος όγκος των μνημείων προέρχεται από την Πομπηία, τη Σταβία και την Ηράκλεια, πόλεις που κατέστρεψε η έκρηξη του Βεζούβιου το 79 μ.Χ. Τοιχογραφίες και ψηφιδωτά απέδωσαν επίσης η Μικρά Ασία και η Αφρική.

Πηγή της εικονογραφίας είναι πάντοτε η μυθολογία, προέχει δε στις προτιμήσεις των εργαστηρίων η *Οδύσσεια*. Η αφήγηση του Ομήρου στα σημεία που έχουν επιλεγεί ακολουθείται σχεδόν στίχο προς στίχο, αλλά με προσθήκες και προεκτάσεις. Αν κρίνουμε από τις τοιχογραφίες που βρέθηκαν σε οικία του Εσκυλίνου λόφου της Ρώμης, τμήματα (9) μιας ζωφόρου που εικονογραφούν τις ραψωδίες ι-λ της *Οδύσσειας*, πιστοποιούμε τα εξής:



Τη θαυματική *είσοδο* του μυθολογικού *τοπίου*, το ισχυρό αίσθημα της φύσης που αποπνέει και την υπεροχή του απέναντι στην ανθρώπινη μορφή, η οποία καλείται απλώς να το εμψυχώσει. Οι τοιχογραφίες αναφέρονται στην επίσκεψη του Οδυσσέα και των συντρόφων του στη χώρα των Λαιστρυγόνων, την καταστροφή που υπέστησαν εκεί, την επίσκεψη κατόπιν στο ανάκτορο της Κίρκης και την *κάθοδο* του Οδυσσέα στον Αδη.

Η εικονογράφηση στηρίζεται κυρίως σε μια υποβλητική σκηνογραφία με τεράστιους βράχους, σπήλαια, ανάκτορα, δέντρα και φυτά, κόλπους της θάλασσας και καράβια. Η πραγμάτευση είναι ρεαλιστική αλλά το πνεύμα ρομαντικό-ειδυλλιακό. Η ομηρική τοπιογραφία μαρτυρεί ακόμη κατακτήσεις στην τονική διαβάθμιση του χρώματος, τη χρήση του σκιοφωτισμού, τη διάρθρωση του χώρου, την απόπειρα εισαγωγής κανόνων της προοπτικής. Αν και το τελευταίο *τούτο σημείο* φαίνεται να έχει απασχολήσει πολύ νωρίτερα τους καλλιτέχνες, ουσιώδη αποτελέσματα ως προς την αποδοχή ενός μόνου σημείου φυγής δεν έχουν ακόμη σημειωθεί.

Από τα θέματα της *Οδύσσειας* τακτικά

επανέρχεται η συνάντηση με τις Σειρήνες. Αλλά και θέματα εκτός του Οδυσσειακού κύκλου επαναλαμβάνονται τόσο συχνά ώστε δεν θα έπρεπε να αποκλεισθεί η προέλευση τους από ένα κοινό θεματογραφικό υλικό στο οποίο ανατρέχουν εκάστοτε τα διάφορα εργαστήρια. Τα επικρατέστερα από αυτά είναι: «Η εγκατάλειψη της Αριάδνης από τον Θησέα», που ανάγεται σε σύμβολο του χωρισμού της ερωτευμένης γυναίκας από τον άνδρα τον στραμμένο στην περιπέτεια, και «Η πτώση του Ίκαρου», η παράσταση του οποίου συνδέει τον ουρανό, τη θάλασσα και τη γη, πρόσωπα θεών και ανθρώπων. Από τη Σταβία έχουμε ακόμη μια πληρέστατη λιμενογραφία, με προβλήτες, λιμενικές εγκαταστάσεις, στοές, αγάλματα σε υψηλούς κίονες και καράβια.

θαλάσσιες σηνές υπάρχουν επίσης άφθονες στα ψηφιδωτά της Ρώμης και των επαρχιών. Εικονίζουν ταξίδια των θεών, παιχνίδια ερώτων με δελφίνια, φαράδες να ρίχνουν τα δίχτυα, καράβια να αποπλέουν από το λιμάνι και, μέσα στη θάλασσα, τον ποικίλο κόσμο των ψαριών και των οστράκων.

16.0 *Θησέας εγκαταλείπει την Αριάδνη.*

Τοιχογραφία από την Ηρώλεια (Herculaneum). 1ος αι. π.Χ.

44,5 x 46,5 εκ.

Βρετανικό Μουσείο, Λονδίνο

17. *Ερωτες παίζουν με δελφίνια.*

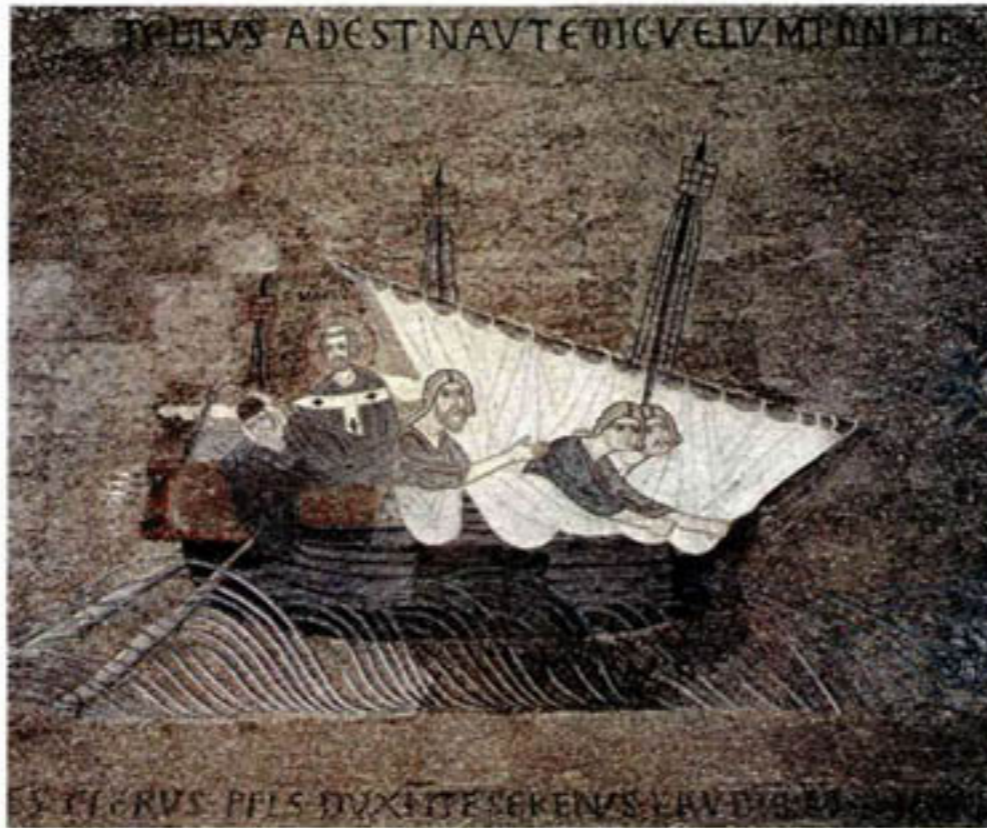
Ψηφιδωτό από την Ουτίκη.

Πρώτο μισό του 4ου αι. μ.Χ.

Μουσείο του Λούβρου, Παρίσι.

Το Βυζάντιο Η μεσαιωνική Δύση

18. Πλοίο σε τρικυμία.
Ψηφιδωτό από τη Βασιλική του
Αγίου Μάρκου. 13ος αι. Βενετία.



19. Βυζαντινός δρόμων εξαπολύει
το υγρόν πυρ.

Μικρογραφία χειρογράφου του
Σκυλίτζη. 13ος-14ος αι.
Εθνική Βιβλιοθήκη της Μαδρίτης.



20. Ο Χριστός καλεί τον Πέτρο
και τον Ανδρέα.

Άγιος Απολλινάριος ο Νέος.
Ψηφιδωτό. 6ος αι. Ραβέννα.

Κατά τη χιλιετία που μεσολαβεί από το τέλος των ρωμαϊκών χρόνων έως την αρχή της Αναγέννησης το ψηφιδωτό και η τοιχογραφία γνωρίζουν περιόδους ακμής και κάμψης, αλλά ο πλούσιος και ζωντανός φυσικός κόσμος φαίνεται να αποσύρεται σχεδόν ολόκληρος από την εικονιστική επιφάνεια.

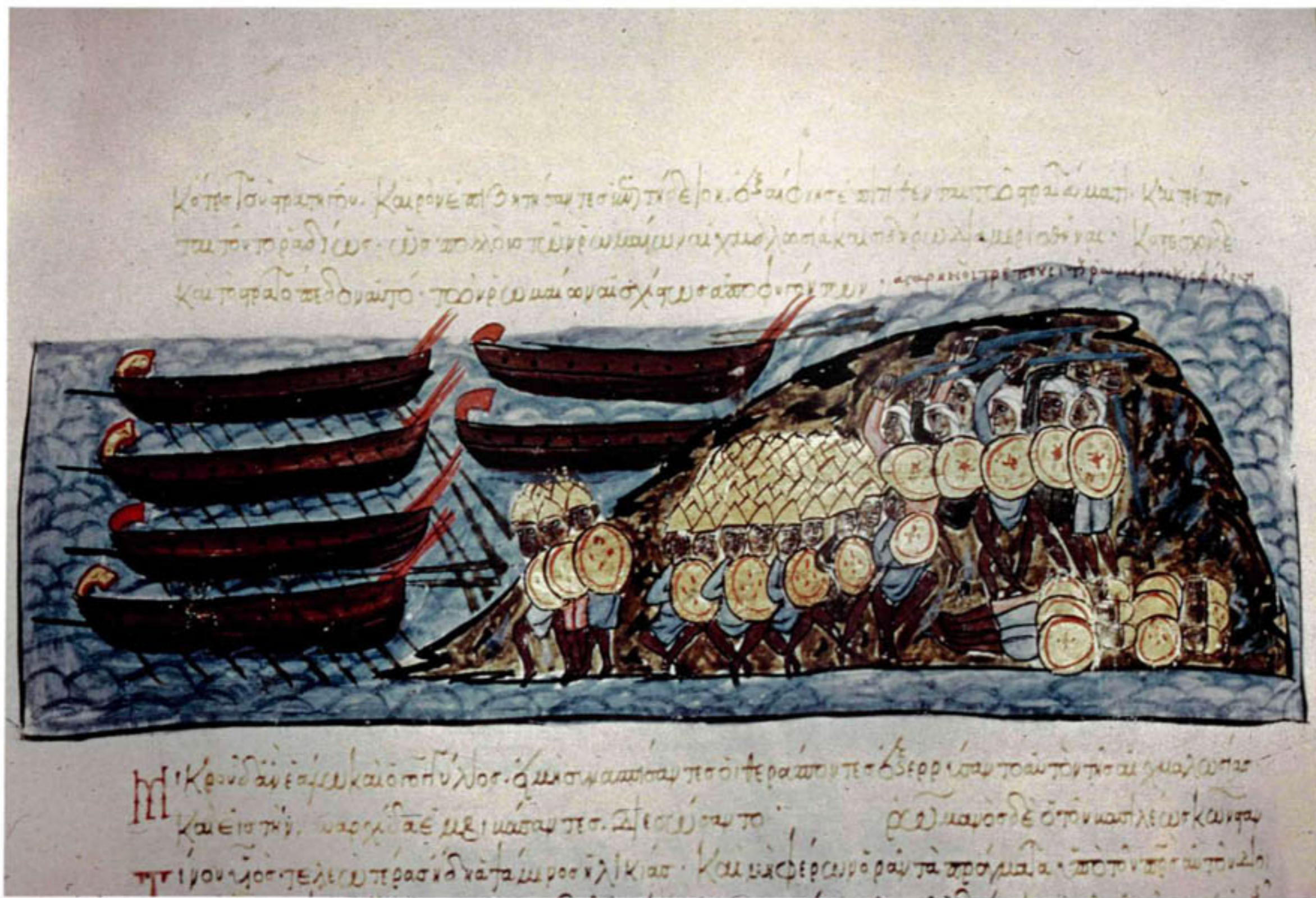
Πνευματική και ανθρωποκεντρική η τέχνη του Βυζαντίου δεν αποδέχεται τη θαλάσσια παράσταση παρά όταν αυτή επιβάλλεται από τη φύση του θέματος. Και συμβαίνει η θεματική του εκκλησιαστικού διακόσμου, είτε πρόκειται να αποτελεί αυτός στις μεγάλες επιφάνειες του τοίχου, είτε στις πολύ μικρότερες των φορητών εικόνων, να είναι αρκετά περιορισμένη στον τομέα αυτό. Οι μικρογραφίες, εφόσον κοσμούν όχι μόνο αγιολογικά αλλά και κοσμικά χειρόγραφα, έχουν ευρύτερα περιθώρια αναπτύξεως.

Απροσδόκητη για την πρωιμότητα και τον όχι θρησκευτικό χαρακτήρα της είναι η παράσταση λιμανιού στον Άγιο Απολλινάριο τον Νέο στη Ραβέννα (6ος αιώνας). Στο αριστερό άκρο ψηφιδωτής σύνθεσης που εικονίζει το τείχος του Classis έχει παρασταθεί μεταξύ δύο πύργων το λιμάνι με τρεις βάρκες. Στην ίδια εκκλησία του Αγίου Απολλιναρίου του Νέου, σε ψηφιδωτή παράσταση, ο Χριστός καλεί τον Πέτρο και

τον Ανδρέα να τον ακολουθήσουν. Εκείνος είναι στην ακτή, οι δύο ψαράδες μέσα στη βάρκα με τα δίχτυα στα χέρια. Χρυσό βάθος, έντονα χρώματα, επίσημες ιερατικές στάσεις είναι τα τυπικά χαρακτηριστικά της περιόδου. Πολύ αργότερα, κατά το τέλος του 12ου αιώνα, στον Καθεδρικό ναό του Μοντεαλε στη Σικελία, ψηφιδωτή σύνθεση εικονίζει τον Χριστό να σώζει τον Πέτρο από την τρικυμία και το θαύμα στη λίμνη της Τιβεριάδος. Η πολυτελής τέχνη του Μοντεαλε δεν είναι εξαιρετική. Συγκρατούμε μόνο την εικόνα του κυματισμού με επάλληλα πεταλοειδή σχήματα που περιβάλλουν το βυθιζόμενο σώμα του Πέτρου. Με ανάλογο τρόπο και αυστηρή λιτότητα μέσω των θα παρασταθεί η τρικυμία σε φορητή εικόνα του 16ου αιώνα, του Σλαβικού Μουσείου του Μονάχου: Ο Άγιος Νικόλαος σώζει ναυτικό από τη θύελλα. Ο Άγιος και ο ναυαγός εικονίζονται όρθιοι επάνω στα κύματα, ενώ ψηλότερα διακρίνονται λείψανα του καραβιού. Ο βίος και τα θαύματα του Αγίου Νικολάου, επισκόπου Μύρων και προστάτη των ναυτικών, εμπνέουν την τοιχογραφία και τους φορητούς πίνακες της ανατολικής και δυτικής τέχνης. Βιβλικά επεισόδια, όπως το πέρασμα της Ερυθράς θάλασσας, θα αποτελέσουν αφορμή για να παρασταθεί η θάλασσα, ενώ η εικονογράφηση χρονογραφιών θα εντάξει στο κείμενο του χειρογράφου εικόνες



21. Ναυτική πολεμική επιχείρηση. Μικρογραφία χειρογράφου του Σκυλίτζη.
 13ος-14ος αι. Εθνική Βιβλιοθήκη της Μαδρίτης.



Κοίτησαν φρακτῶν. Καὶ ῥοῦνε πῖθον (καὶ τῶν) τῆ δ' ἔρου. ὁ δ' αἰσῆσε πῖπ' ἐν τῶν τῶ φρακτῶν. Κῆτι πῖ
 τῶν τῶν φρακτῶν. ὡς πολλοὶ πῶν ῥωμῶν αἰχμῶν ἀσπίδα πῶν ῥωμῶν ἀμείνων. Καὶ τῶν
 καὶ τῶν φρακτῶν πῶν τῶν φρακτῶν. τῶν ῥωμῶν αἰσῆσε ἀποφῶν τῶν φρακτῶν. ἀποφῶν τῶν φρακτῶν

Μικροὺ δ' αἰχμῶν καὶ ὀπῶν ἄλλοι. ἄμεινωσαν πῶν τῶν φρακτῶν πῶν τῶν φρακτῶν. ὁ δ' αἰσῆσε πῖπ' ἐν τῶν τῶ φρακτῶν. Κῆτι πῖ
 καὶ εἰσπήν. καὶ ῥοῦνε πῖθον (καὶ τῶν) τῆ δ' ἔρου. ὁ δ' αἰσῆσε πῖπ' ἐν τῶν τῶ φρακτῶν. Κῆτι πῖ
 πῶν τῶν φρακτῶν. ὡς πολλοὶ πῶν ῥωμῶν αἰχμῶν ἀσπίδα πῶν ῥωμῶν ἀμείνων. Καὶ τῶν
 καὶ τῶν φρακτῶν πῶν τῶν φρακτῶν. τῶν ῥωμῶν αἰσῆσε ἀποφῶν τῶν φρακτῶν. ἀποφῶν τῶν φρακτῶν

22.0 *Ιωνάς και το κήτος*.
Μικρογραφία αγγλικού
χειρογράφου.
Τέλη του 12ου αι.
Bodleian Library, Οξφόρδη.

καραβιών, ναυτικών συγκρούσεων, πόλεων που δέχονται επίθεση από τη θάλασσα. Δύο θέματα ακόμη στα οποία επιμένουν τα δυτικά μοναστηριακά εργαστήρια είναι το επεισόδιο του Ιωνά με το κήτος και το πλοίο ως *σύμβολο* της μαχόμενης Εκκλησίας. Είναι γεγονός ότι οι μοναχοί καλλιτέχνες, χωρίς μεγάλη εμπειρία οι περισσότεροι της θάλασσας και των караβιών, συγκινούν περισσότερο με την αφέλεια και τη φαντασία παρά με την ακρίβεια και τη δεξιότητα των περιγραφών.

Η ανάπτυξη του κοσμικού χειρογράφου κατά το τέλος του Μεσαίωνα και την αρχή της Αναγέννησης απέφερε *πλούτο* και δύναμη στους χρωματισμούς, ακριβέστερη παρατήρηση της πραγματικότητας, τάσεις να επεκταθεί η εικονογράφηση σε ό,τι καινούργιο προέκυπτε από τις ανακαλύψεις και τους θαλάσσιους δρόμους του εμπορίου. Δύο χειρόγραφα του 15 ου αιώνα, τα *Chroniques de Sire Jehan Froissart* (Παρίσι, Εθνική Βιβλιοθήκη) και η *Histoire du roi Alexandre* (Παρίσι, Petit Palais) είναι θαυμάσια δείγματα του νέου πνεύματος. Άφθονες οι μικρογραφίες με ναυτικά θέματα και των δύο, αναφέρονται του μεν πρώτου σε ναυμαχίες και καταλήψεις πόλεων, του δε δεύτερου στην πολιορκία της Τύρου από τον Αλέξανδρο, περιγραφή παράκτιων τοπίων και караβιών.





23-24. Ο Χριστός σώζει τον Πέτρο από την τρικυμία.
Ψηφιδωτό από τη Βασιλική του Μονρεαλ. Σικελία.
Λεπτομέρεια. Τέλη 12ου αιώνα.



Η Αναγέννηση

25. Ambrogio Lorenzetti. *Το θαύμα του σπαριού*.
Καμβάς, 48 χ 51 εκ. Uffizi, Φλωρεντία.



Κατά την Αναγέννηση, η θάλασσα και το σκάφος επιστρέφουν στη ζωγραφική επιφάνεια, ως περιβάλλον, συνήθως, του μυθολογικού ή αγιολογικού επεισοδίου. Εντούτοις, η ανάγκη καταγραφής σημαντικών σύγχρονων γεγονότων —και αυτά είναι οι πόλεμοι— θα επεκτείνει το σύνορο της θάλασσας έως το παρόν.

Ο Άγιος Νικόλαος συνδέει το τέλος του Μεσαίωνα με την αφετηρία της Αναγέννησης. Πρόσωπο αγαπητό στη δυτική εικονογραφία, ιδίως μετά τη μεταφορά των λειψάνων του από τα Μύρα της Λυκίας στο Μπάρι κατά τον ενδέκατο αιώνα, θα παραμείνει εναργές στα μοναστηριακά και κοσμικά εικονογραφεία έως τον δέκατο τέταρτο αιώνα, οπότε ο βίος και τα θαύματα του —η κατάπαυση της τρικυμίας και η παρέμβαση του Αγίου, ώστε η πόλη των Μύρων να σωθεί από τον λιμό, είναι τα κοινότερα—θα αποκτήσουν ευρύτετη διάδοση. Οι ζωγράφοι Ambrogio Lorenzetti (ακμάζει 1319-1348), Bicci di Lorenzo (1373-1452) και Giovanni di Paolo (1420-1482), προκειμένου να μείνουμε σε γνωστότατες περιπτώσεις, θα τα πραγματευθούν με τη λεπτότητα και το αίσθημα της Σιενναίας και Φλωρεντινής Σχολής.

Γεγονότα σύγχρονα, ναυμαχίες και καταλήψεις πλοίων, ζωγράφισαν στα ανώτερα της Βενετίας ο Tintoretto, ο Vincentino, ο Liberì και άλλοι. Από τους διασημότερους καλλιτέχνες που απεικόνισαν τη Ναυμαχία της Ναυπάκτου (1571) ο Paolo Veronese

26. Bicci di Lorenzo. *Ο Άγιος Νικόλαος επιτιμά την τρικυμία*, 1493.
Λάδι σε ξύλο, 28 χ 59 εκ. Ashmolean Museum, Οξφόρδη.





27. Vittore Carpaccio.
*Η άφιξη της Αγίας Ούρσουλας
 στην Κολωνία. 1490-5.*
 Λεπτομέρεια σκηνής από την
 Ιστορία της Αγίας Ούρσουλας,
 Academia, Βενετία.

(περ. 1528-1588) ακολουθεί και αυτός την παράδοση των προηγούμενων κύριο χαρακτηριστικό των έργων τους είναι η σύγχυση και η διάθεση επιδειξέως του μεγέθους της καταστροφής. Οι σωροί των πλοίων και των ανθρώπων, η επικάλυψη του ενός στοιχείου από το άλλο σχεδόν δεν επιτρέπουν να διακρίνει κανείς τη θάλασσα και τον ουρανό.

Η Βενετία πρωταγωνιστεί συχνά στους πίνακες των ζωγράφων της. Κατά τον 16ο αιώνα, οπότε παύει να υποφέρει από τον ανταγωνισμό της Πίζας και της Γένοβας, απολαμβάνει την επικράτεια της στη θάλασσα. Πλούσια, κατάκοσμη από ναούς και ανάκτορα, διατρέχεται από τους δαιδάλους των καναλιών και κατοικείται από το λαμπρό πλήθος ντόπιων και ξένων. Η πόλη είναι μόνη της άξιο θέμα της τέχνης.

Ο Vittore Carpaccio (1455-1525), Βενετός, μαθητής των Bellini, καλός χρονογράφος και παρατηρητής οξύτατος, εντολοδόχος των Scuole της Βενετίας -αγαθοεργών ιδρυμάτων υπό την επωνυμία ενός προστάτη αγίου- εντάσσει την ιστορία των αγίων που αναλαμβάνει να εικονογραφήσει στο περιβάλλον της πόλης. Αδιάφορος για τα χρονικά άλματα που διαπράττει, αποδίδει στο παρελθόν το πνεύμα και την όψη του παρόντος. Στην Ιστορία της Αγίας Ούρσουλας, που αφηγείται σε εννέα πίνακες (1490-1501, Βενετία, Accademia), η τραγική μνηστεία και το ταξίδι προς τη Ρώμη της παρθένου από τη Βρετανία με τον Αγγλο πρίγκιπα εκτυλίσσονται στην

Αγγλία, τη Βρετανία, τη Ρώμη και την Κολωνία. Το περιβάλλον εντούτοις στο οποίο κινούνται τα πρόσωπα είναι η Βενετία, η θάλασσα και η αρχιτεκτονική της, τα πολύχρωμα μάρμαρα των εσωτερικών και οι γραφικές αμφιέσεις των ανθρώπων της. Είναι η εικόνα ενός μοναδικού χώρου που αναδύεται στον ζωγραφικό πίνακα αυθεντικός, παρά τις προσθήκες της φαντασίας και τα διάφορα τοπωνύμια. Θα προστεθεί ακόμη ότι οι εικόνες των караβιών που ζωγράφησε ο Carpaccio είναι από τις πιστότερες μαρτυρίες για τη ναυπηγική της εποχής του.

Τα ίδια χρόνια, ο Hans Memling (1430/5-1494), Γερμανός ζωγράφος εγκατεστημένος από το 1465 στη φλαμανδική Bruges, όταν ζωγραφίζει την Ιστορία της Αγίας Ούρσουλας στη Λειψανοθήκη που φέρει το όνομα της, περιέβαλε την αφήγηση με τα κτίσματα, τα φλαμανδικά πλοία, τους ανθρώπους και τις ενδυμασίες της Bruges των ημερών του (1489, Νοσοκομείο του Αγίου Ιωάννη, Bruges).

Η θάλασσα και το παράκτιο τοπίο εμφανίζονται ήδη σποραδικά στο έργο του Joachim Patenier (ακμ. 1500-1524) αλλά η φλαμανδική θαλασσογραφία θεωρεί ως αφετηρία της το έργο δύο άλλων ζωγράφων, του Pieter Bruegel του Πρεσβύτερου (1525/30-1569) και του Paul Bril.

Η στροφή του Bruegel προς τη θαλασσογραφία χρονολογείται πιθανώς μετά το ταξίδι του στην Ιταλία (1552-1553), αφού απηχήσεις αυτής της εξέδου μπορεί να θεωρηθούν η απεικόνιση της τοπογραφίας

28. Pieter Bruegel, ο Πρεσβύτερος.
*Πολεμικό πλοίο με την Πτώση
του Ίκαρου.* Περ. 1562.
Χαλκογραφία του Frans Huys,
22,2 χ 28,7 εκ.
Bibliothèque Royale Alberti,
Βρυξέλλες.

52 Η πτώση του Ίκαρου.
Περ. 1558.
Λάδι σε καμβά, 73,7 χ 111,7 εκ.
Musées Royaux des Beaux Arts,
Βρυξέλλες.





του ιταλικού χώρου στους ελάχιστους πίνακές του με θαλάσσιο θέμα και στα αφθονότερα χαρακτηριστικά και σχέδιά του. Ασφαλώς, φέρει την επίδραση του H. Bosch (1450-1516) αλλά ενωρίς διαμορφώνει την προσωπική του γραφή· Ο ζωγράφος έχει αφομοιώσει το γοτθικό πνεύμα και ύφος του Μεσαίωνα και τις ιταλικές τάσεις, ιδιαίτερα αισθητές στη Φλάνδρα. Τον ενδιέφερε η φύση και οι νόμοι που την ορίζουν. Στο γενικό αυτό πλαίσιο υπάγονται τα έργα «Η πτώση του Ίκαρου», «Η θύελλα» και η «Αποψη της Νεάπολης».

Στο έργο «Η πτώση του Ίκαρου», περ. 1558, Βρυξέλλες, Musées Royaux des Beaux Arts, εικονίζεται παράκτιο τοπίο με πολεμικά σκάφη και, ως ελάχιστη λεπτομέρεια, η μυθολογική σκηνή με το βυθιζόμενο σώμα του Ίκαρου. Οι συμβολισμοί που νοηματοδοτούν το έργο, διαφανείς στην εποχή του, είναι τόσο δυσδιάκριτοι σήμερα, ώστε η σημασία του να στηρίζεται μόνο στη ζωγραφική του αξία. Τα σημεία που αποτελούν τους τομείς των εκτιμήσεων είναι η εκμετάλλευση της προοπτικής του πανοραμικού τοπίου, η λεπτόλογη πραγμάτευση του φωτός σε συνάρτηση με την επιφάνεια της θάλασσας -προβαθμίδα των αναζητήσεων του Claude Lorrain- και η ρεαλιστική εικόνα του σκάφους. Προς το θεματικό εύρος της «Πτώσης του Ίκαρου» αντιτίθεται η λιτότητα της «Θύελλας», περ. 1568, Βιέννη, Kunsthistorisches Museum. Εικονίζεται το τρικυμισμένο πέλαγος να μαστιγώνεται από τη

βροχή. Στο πρώτο επίπεδο, ένα μεγάλο ψάρι κυνηγάει ένα βαρέλι, στο βάθος διακρίνεται το λιμάνι. Το έργο εικονογραφεί την αναμέτρηση του ανθρώπου με τη βιαιότητα των φυσικών στοιχείων, ο δε περιορισμός του θέματος και τα ελάχιστα μέσα συμβάλλουν ώστε η τρικυμία να ανάγεται σε *σύμβολο*. Η «Αποψη της Νεάπολης», περ. 1558, Ρώμη, Galleria Doria, συνδέει την πολεμική σκηνή με την εικόνα του λιμανιού.

Οι τρεις πίνακες αποκαλύπτουν την οπτική του Bruegel, τη διείσδυση στην ουσία του θέματος, τις συμβολιστικές προθέσεις του και την ευκαμψία της τεχνικής του. Η τελευταία παρουσιάζει ενδεικτική κλιμάκωση από τον αδρότατο ρεαλισμό έως τη λεπτότατη εμπρεσιονιστική πραγμάτευση.

Το έργο του Paul Brill (1554-1626) δεν οδηγεί σε προβληματισμούς άλλους από τους καθαρά εικαστικούς. Ο ζωγράφος γεννήθηκε στην Αμβέρσα αλλά νεώτατος εγκαταστάθηκε στη Ρώμη, όπου εργάστηκε σε τοιχογραφίες του Βατικανού. Συνδέθηκε με τον Annibale Carracci (1560-1609), ο οποίος παρενέβαλε ανθρώπινες μορφές σε τοπιογραφίες του, και τον Adam Elsheimer (1578-1610). Τοπιογράφος, ιδίως της Ρώμης, και θαλασσογράφος συνδέει τη ζωγραφική παράδοση της Μεσογείου με εκείνη της Φλάνδρας και της Ολλανδίας. Η φαντασία και ο συναισθηματισμός που διαπνέουν το έργο του συνιστούν το ζωγραφικό ρεύμα που θα καταλήξει στον Joseph Vernet.

30. Pieter Bruegel, ο Πρεσβύτερος.
Η θύελλα. Περ. 1568.
Λάδι σε ξύλο, 69,2 x 96 εκ.
Kunsthistorisches Museum, Βιέννη.



Ο δέκατος έβδομος αιώνας

Κατά τον δέκατο έβδομο αιώνα η θαλασσογραφία τίθεται με έμφαση και συγκροτείται κατά διάφορα είδη, ενώ ρεύματα ιδιότυπα εμφανίζονται στους κόλπους των τοπικών σχολών. Η εποχή χαρακτηρίζεται από τη μοναδικότητα, το ανεπανάληπτο των φαινομένων και τη γενεσιουργό δυνατότητα τους: η Ολλανδική σχολή και το έργο του Claude Lorrain συνέβαλαν στη δημιουργία διάδοχων θαλασσογραφικών σχολών κατά τον επόμενο αιώνα και γίνονται διαρκές σημείο αναφοράς της θαλασσογραφίας.

Πρώτη η Ολλανδία απέκτησε άρτια και σκμαία σχολή με ευρύ εικονογραφικό πρόγραμμα και πλήθος ειδικευμένων ζωγράφων, που διαφοροποιούνται εντούτοις κατά τον στόχο και τους ερμηνευτικούς τρόπους. Η επιτυχία δεν είναι μεμονωμένη αλλά αναφέρεται σε ολόκληρη την ολλανδική ζωγραφική. Την επέφεραν η ανεξαρτησία της χώρας, έπειτα από τους αγώνες εναντίον της Ισπανίας, η τεχνική πρόοδος και δύναμη του στόλου, ο πλούτος από το υπερπόντιο εμπόριο και το γεγονός επίσης ότι ο ζωγραφικός πίνακας δεν είναι αντικείμενο πολυτελείας αλλά προσιτή κόσμηση του αστικού εσωτερικού. Συνέτειναν ακόμη η φύση του τόπου και η άμεση γειτνίασή του με τη θάλασσα. Δεν είναι μικρή εξάλλου η συμβολή της τέχνης άλλων χωρών, ιδίως της Ιταλίας.

Η ανέλιξη της ολλανδικής θαλασσογραφίας μπορεί να διακριθεί σε τρεις φάσεις. Κατά την πρώτη, που συμπίπτει με τις αρχές του αιώνα, η

31. Hendrick Cornelisz Vroom.
Αποψη του Hoorn.
Λάδι σε καμβά, 105 x 202,5 εκ.
Westfries Museum, Hoorn.



32. Cornelis Vroom.
Πειρατές επιτίθενται σε ισπανικά καράβια. 1615.
Λάδι σε καμβά, 61 x 103 εκ.
Εθνικό Ναυτικό Μουσείο,
Greenwich.



θεματογραφία περιλαμβάνει τα γεγονότα στα *οποία* οφείλεται η νίκη των Βορείων Επαρχιών: ναυμαχίες, αφίξεις και αναχωρήσεις αρχόντων, προσωπογραφίες πλοίων που έλαβαν μέρος στις πολεμικές επιχειρήσεις, απεικονίσεις του στόλου που διενεργεί το εμπόριο με τον Νέο Κόσμο και την Άπω Ανατολή. Την τέχνη της περιόδου ενδιαφέρει η αφήγηση, η έξαρση της καταστροφής, η όψη των караβιών θέματα που αποδίδει με ρεαλιστική ακρίβεια. Ελάχιστη προσοχή δίνεται στον ουρανό και τη θάλασσα.

Η ειρήνη που ακολουθεί στρέφει την τέχνη προς τη φύση.

Μέλημα των ζωγράφων είναι να αποτυπώσουν το πρόσωπο της χώρας, να συλλάβουν τον άπειρο χώρο που αποκαλύπτουν οι χαμηλοί ορίζοντες, τη θάλασσα και τον ουρανό, τις μεταπτώσεις του φωτός, τον διάλογο των στοιχείων της φύσης, που συχνά έχει ως αντικείμενο το καράβι. Ο πόλεμος με την Αγγλία, που διεκδικεί την ηγεμονία στις θάλασσες, επαναφέρει, κατά το δεύτερο μισό του αιώνα, την πολεμική θεματογραφία.

Θεωρείται ότι η θαλασσογραφική σχολή της Ολλανδίας ιδρύεται από τον Hendrick Cornelisz Vroom (1566-1640), αν και πριν από αυτόν ο Lucas van Leyden (1494-1533) χρησιμοποίησε θαλάσσια τοπία ως βάθος στους πίνακες του. Ο Vroom εγκατέλειψε πολύ νέος την οικογένεια και την πατρίδα του και περιήλθε ολόκληρη την Ευρώπη, άλλοτε ως μαθητευόμενος σε διάφορα εργαστήρια, άλλοτε ως

αυλικός ζωγράφος στην υπηρεσία μικρών ηγεμόνων της Γαλλίας και της Ιταλίας. Στη Ρώμη παρέμεινε επί μεγάλο διάστημα κοντά στον καρδινάλιο Φερδινάνδο των Μεδίκων, τον κατόπιν μεγάλο δούκα της Τοσκάνης Φερδινάνδο Α'. Εκεί επίσης μαθήτευσε στον Paul Brill, ο οποίος, λέγεται, τον ώθησε στη θαλασσογραφία.

Οι περιπλανήσεις και οι διάφορες μαθητείες του είναι γνώρισμα της νεανικής ηλικίας και άλλων Ολλανδών. Από τις περιηγήσεις αυτές διαμορφώνεται η οπτική και η αισθητική τους, όταν δε επιστρέψουν οριστικά στην Ολλανδία, και το ιδίωμα της ώριμης τέχνης τους.

Ο Vroom, σύγχρονος της Ανίκητης Αρμάδας η οποία απέπλευσε από τη Λισσαβόνα στις 29 Μαΐου του 1588, απεικόνισε τη ναυμαχία μεταξύ του ισπανικού και του αγγλικού στόλου. Ο πίνακας τον έκαμε διάσημο, του απέφερε *πλούτο* και σωρεία παραγγελιών, μεταξύ των *οποίων* και εκείνη του Άγγλου ναυάρχου, λόρδου Hauwart να ετοιμάσει σχέδια για δέκα *tapisseries* με παραστάσεις της ναυμαχίας.

Ο ζωγράφος οργάνωσε και τελειοποίησε τον πίνακα των πανοραμικών απόψεων, των θεαματικών ναυτικών συγκρούσεων, της καταστροφής των μεγάλων πλοίων και του ναυαγίου. Συχνά απηχεί τον Buegel, ιδίως κατά την πανοραμική έκθεση και τον ρεαλισμό. Είναι αναλυτικός, λεπτομερής και οξύς αφηγητής, και οι πίνακες του, παρά τις μεγάλες διαστάσεις που έχουν, είναι ευσύνοπτοι.

33. Jan Porcellis.

Ναύγιο. 1631.

Λάδι σε καμβά, 36,5 χ 66,5 εκ.

Mauritshuis, Χάγη.



34. Jan van de Cappelle.

Καρόβια.

Λάδι σε καμβά, 69,9 χ 84 εκ.

Toledo Museum of Art, Τολέδο.

35. Abraham Willaerts.

Καρόβι στο λιμάνι της Νεάπολης.

1671.

Λάδι σε καμβά, 86,4 χ 56 εκ.

Εθνικό Ναυτικό Μουσείο,
Greenwich.



Το ιδίωμα του αναλαμβάνουν ο Aert van Antum (ακμ. περ. 1604-1618) και ο Cornelisz Claesz van Wieringen (περ. 1580-1633).

Αποκλίσεις από τον αυστηρό ρεαλισμό των πρώτων θαλασσογράφων υπό την επίδραση της φλαμανδικής παράδοσης έχουμε στη ζωγραφική του Adam Willaerts (1577-1664). Ο καλλιτέχνης εισάγει τα ρομαντικά θέματα των απόκρημνων βράχων στα άκρα του πίνακα, τον άνεμο να λυγίζει τα δένδρα, τα κύματα να σπάζουν στην ακτή. Η εγκατάστασή του στην Ουτρέχτη έφερε στους πίνακές του την πολυχρωμία, την επέκταση του θέματος προς τη φύση, την άμβλυση της οξύτητας του σχεδίου.

Η απεικόνιση της φύσης έκαμε ευδιάκριτη τη διαφορά μεταξύ των Βορείων και Νοτίων Επαρχιών. Οι Φλαμανδοί τρέφουν αγάπη για τη Ρώμη, την ειδυλλιακή σκηνογραφία και το φως της. Οι Ολλανδοί, αντιθέτως, προτιμούν τον πραγματισμό, την απτή εικόνα του τόπου τους και τα στοιχεία που την αποτελούν. Η δημιουργία του ατμοσφαιρικού τόνου απόρροια των λεπτών μεταπτώσεων του χρώματος- θα απασχολήσει και τις δύο πλευρές: Οι Φλαμανδοί, όταν διαγράφουν την ατμόσφαιρα, ανακαλούν τη μνήμη ενός τόπου ονειρικού, οι Ολλανδοί εμπιστεύονται την ευαισθησία της όρασής τους.

Ο Jan Porcellis (περ. 1584-1632), αν και μαθητής του H.C. Vroom, θα αναστρέψει αποφασιστικά τη φορά των πραγμάτων: η καινοτομία που εισήγαγε συνίσταται στη μετατόπιση του

ενδιαφέροντος από τα πλοία στην ατμόσφαιρα, τον βαρύ ουρανό και το τρικυμισμένο πέλαγος. Η συνθετική του οργάνωση είναι αυστηρή και ευφάνταστη, όπως και η χρωματική κλίμακα: χρησιμοποιεί ελάχιστα χρώματα ώστε να αγγίζει τη μονοχρωμία, αλλά πολλές και λεπτότατες βαθμίδες του τόνου. Η αρμονία φωτός και σκιάς στην οποία τείνει είναι τόσο ακριβής ώστε κάθε παρεμβολή ισχυρού χρώματος καταντά περιττή και δύσκολη.

Το έργο δύο ζωγράφων στους οποίους επέδρασε, του Simon de Vlieger (περ. 1606-1653) και του Jan van de Cappelle (περ. 1623/5-1679), μετέβαλε την καινοτομία σε ιδίωμα. Ο Simon de Vlieger, πέρα από την προσήλωση στο μικρό πλοίο, την αποδέσμευση της θαλάσσιας επιφάνειας από τους μεγάλους όγκους των караβιών, τη λεπτομερή και διαυγή άρθρωση του θέματος, επιχειρεί να αναγάγει τον ουρανό σε θεματική αξία ισότιμη με τη θάλασσα: από το βάθος του χαμηλού ορίζοντα υψώνει τον μεγαλοπρεπή θόλο, όπου οι μαλακοί όγκοι της συννεφιάς αναδεύονται πάμφωτοι και απαντούν στις ευθείες και τις καμπύλες των караβιών.

Ιδιοκτήτης ενός εργοστασίου υφαντουργίας και βαφικής στο Άμστερνταμ ο Jan van de Cappelle, συλλέκτης πινάκων και σχεδίων, φίλος του Ρέμπραντ, που του έκαμε την προσωπογραφία, και του de Vlieger, στον οποίο πιθανώς μαθήτευσε συγχρόνως με τον Willem van de Velde, οφείλει τη δεξιότητά του προσπάντων στη μελέτη της συλλογής του. Ζωγράφος της θάλασσας, των ποταμών και του χειμωνιάτικου τοπίου, ελάχιστα παραγωγικός,





36. Simon de Vlieger.

Ιστιοφόρα.

Λάδι σε καμβά, 45,8 χ 61 εκ.

Ιδιωτική συλλογή.

επιζήτησε την τελειότητα. Υιοθετεί τα συνθετικά σχήματα του de Vlieger, συγκροτεί στερεά το θέμα και επιφυλάσσει μια λεπτόλογη απουδή στην ερμηνεία του σκιοφωτισμού και την υποβολή της ατμόσφαιρας, θεωρεί τις επιφάνειες των πανιών ευαίσθητα επίπεδα, στα οποία αναπτύσσει ποικίλες φωτιστικές σχέσεις, παράλληλα με την ανάλυση του γαιώδους χρώματος που φέρει προς τη μονοχρωμία.

Την ωριμότητα και ανεξαρτησία του ύφους απέκτησε ο Jan van Goyen (1596-1656) έπειτα από μακρά δοκιμασία στα εργαστήρια του Leiden και της Χάγης. Την πολυχρωμία και φωτεινότητα των νεανικών έργων του διαδέχεται, μετά το 1630, η σχεδόν απόλυτη μονοχρωμία, αυτή που ορίζει τη ζωγραφική του. Ο πίνακας του είναι προπάντων ο γκριζός χρυσός τόνος και η υγρότητα της ατμόσφαιρας, ο διάφανος πέπλος που καλύπτει τις όψεις των πόλεων, τις εκβολές των ποταμών, τα πορθμεία που μεταφέρουν ανθρώπους και ζώα. Στο τεράστιο κενό που μεσολαβεί από το πολύ χαμηλό επίπεδο, όπου εκτίθεται το θέμα, έως το άνω άκρο του πίνακα, ικανό να προκαλέσει δέος στον μη έμπειρο, αναπτύσσει τη μαγεία της δύσης στο πέλαγος. Είναι ευνόητο ότι στις περιπτώσεις αυτές εκεί εντοπίζεται το θέμα.

Η θεματογραφία των δύο προηγούμενων επηρεάζει το νεανικό έργο του Aelbert Cuyp (1594-1651/2), αλλά το κριτήριο των σχέσεων και επιδράσεων είναι μάλλον η τάση και των τριών για τη

σύλληψη του χώρου και την υποβολή του απείρου. Η χρυσή, ατμώδης και διάφανη ύλη που διαχέεται στους πίνακες του Cuyp αποδίδεται συνήθως στους ερεθισμούς της Μεσογείου και το έργο του Claude Lorrain. Δεν είναι καθόλου βέβαιο ότι ο Cuyp επισκέφθηκε την Ιταλία. Η ιταλική επίδραση, στην οποία οφείλει και τον χαρακτηρισμό «ο Ολλανδός Claude Lorrain», είναι μάλλον έμμεση· προέρχεται από τη ζωγραφική του Jan Both (περ. 1618-1652), ο οποίος έζησε στη Ρώμη αρκετά χρόνια, όταν δε αργότερα επέστρεψε στην Ουτρέχτη μετέφερε και τη φυσική όψη του τόπου και το εικαστικό του αντίκρισμα, όπως τούτο παραδίδεται από τον Γάλλο ζωγράφο.

Η μεταγραφή του τοπίου από τους ιταλιζόντες Ολλανδούς θέτει με σαφήνεια τη διάκριση τριών τουλάχιστον τάσεων κατά το μέσον του αιώνα: 1) Τη μεσογειακή απόκλιση, με σπουδαίο εκπρόσωπο τον Nicolaes Berchem (1620-1685). Η τοπιογραφία του κατευθύνεται από την ειδυλλιακή γραφικότητα των ιταλικών ακτών την οποία ενισχύει με στοιχεία φανταστικά. 2) Την προσφυγή στο άγριο τοπίο και τις τρικυμισμένες θάλασσες της Σκανδιναβίας. Τάση που εκπροσωπείται κυρίως από τον Allart van Everdingen (1621-1675) και η οποία διέπεται από το ρομαντικό αίσθημα ταραχής και αγωνίας. 3) Τη δραματική εσωτερίκευση της φύσης, με ευγλωττία και πυκνότητα όπως διαγράφεται από τον Jacob van Ruysdael (1628/9-1682). Ο ζωγράφος, περισσότερο



37. Simon de Vlieger.
*Ολλανδικό καράβι με τον άνεμο
στην πρόμη.*
Λάδι σε καμβά, 61 χ 45 εκ.
Εθνικό Ναυτικό Μουσείο,
Greenwich.

38. Jan van Goyen.

Ποτάμι.

Λάδι σε καμβά, 45 χ 60 εκ.

Μουσείο του Λούβρου, Παρίσι.



39. Nicolaes Berchem.

Τοπία με ζώα.

Λάδι σε καμβά, 46 χ 56 εκ.

Μουσείο του Λούβρου, Παρίσι.



γνωστός για τα πανοραμικά τοπία του, τους χείμαρρους και τις σκηνές στο δάσος, παρέστησε τη θύελλα του πελάγους ή εκβολές ποταμών πριν από την καταιγίδα.

Κατά το δεύτερο μισό του αιώνα δεσπάζει η οικογένεια των Van de Velde, ο πατέρας και οι δύο γιοι του, ο Willem van de Velde και ο Adriaen. Ο Willem van de Velde ο Πρεσβύτερος γεννήθηκε στο Leiden το 1691. Γιος καπετάνιου, ναυτικός και ο ίδιος στα πρώτα νεανικά χρόνια του, αναδεικνύεται σύντομα εξαιρετος σχεδιαστής. Προσλαμβάνεται με την ιδιότητα αυτή σε ναυτικούς *οίκους* και σχεδιάζει εμπορικά καράβια. Αργότερα, στην υπηρεσία του Ναυαρχείου της Ολλανδίας, θα σχεδιάζει τα καράβια του στόλου και πολεμικές επιχειρήσεις κατά τη διεξαγωγή τους. Του διέθεσαν τότε και μικρό πλοιάριο ώστε να μετακινείται με ευχέρεια όπου χρειαζόταν. Η μνημειακή εμφάνιση που έχουν τα μεγάλα πλοία του οφείλεται και στο χαμηλό επίπεδο από το οποίο έχουν περιγραφεί. Αναλυτικό και ακριβές, το σχέδιό του τείνει προς την υπερβολική λεπτομέρεια. Χρησιμοποίησε την τεχνική του grisaille — σχεδίου χρωματιστού επάνω σε κατάλληλα προετοιμασμένη λευκή επιφάνεια. Η παράσταση ζωγραφίζεται με καλάμι. Υδρόχρωμα και σκιές με κάρβουνο θα αμβλύνουν τη σκληρότητα της γραμμής.

Στο Άμστερνταμ, η συνεργασία πατέρα και γιου είναι στενότερη· παρακολούθησαν και κατέγραψαν σχηματισμούς πλοίων, ναυμαχίες του ολλανδικού στόλου με τον αγγλικό, θριαμβευτικές

εισόδους στο λιμάνι των караβιών που ενίκησαν.

Ο Willem van de Velde ο Νεότερος γεννήθηκε το 1633 στο Leiden. Μαθήτευσε αρχικά στον πατέρα του και κατόπιν στον Simon de Vlieger. Στον πρώτο οφείλει την τεχνική του σχεδίου, στον δεύτερο την ευγένεια του ύφους, την εξοικείωση με την τονική εκλέπτυνση και την κατάκτηση του χώρου. Αλλά ήδη από τη νεανική ηλικία του είναι αισθητή η διαφορά από τους δασκάλους του· στη λεπτόλογη σχολαστική γραφή του πατέρα του, που βασανίζεται από τον φόβο των παραλείψεων, αντιπαραθέτει ένα ιδίωμα ελεύθερο—προπάντων όταν δεν σχεδιάζει προσωπογραφίες караβιών—, εύκαμπτο, λιτό και ενίοτε επίσημο, στη μονομερή θεματική προτίμηση του de Vlieger αντιπροτείνει μια ευρύτατη θεματογραφία που τείνει να περιλάβει ολόκληρη την τοπιογραφία της θάλασσας και την τρέχουσα εικονογραφία του караβιού. Η σπουδαιότητα της ζωγραφικής του έγκειται στη σύμμετρη ανάπτυξη των στοιχείων του χώρου, την εξαιρετη πλοιογραφική σπουδή και την πειστική σύνδεση των δύο αυτών. Αγαπά τη διαύγεια, κατορθώνει να ελέγχει το χάος του ουρανού, χρησιμοποιεί ένα μεγάλο πεδίο οπτικής και εκμεταλλεύεται την ατμοσφαιρική προοπτική. Είναι εξίσου υποβλητικός, είτε ζωγραφίζει την ήρεμη λιμενογραφία, με τα караβια να ακινητούν στα αγκυροβόλια και τα πανιά, απλωμένα στον ήλιο, να δέχονται ή να αποκλείουν το φως, είτε εκτιμά την ένταση της θάλασσας, προσεγγίζοντας τους άξονες των κυμάτων προς την κλίση του караβιού.



40. Aelbert Cuyp. *Ο ποταμός Μάας στο Dordrecht*. Περ. 1660.
Λάδι σε καμβά, 115 x 170 εκ. Εθνική Πινακοθήκη, Ουάσινγκτον.

41. Jacob van Ruisdael.

Θύελλα στις ολλανδικές ακτές.
Λάδι σε καμβά, 86,4 χ 101,6 εκ.
City Art Gallery, Μάντσεστερ.



42. Jacob van Ruisdael.

Τρικυμία.
Λάδι σε καμβά, 107 χ 124,5 εκ.
Μουσείο Καλών Τεχνών,
Βοστώνη.



43. Jan van Goyen.

Αποψη του Dordrecht.
Λάδι σε καμβά, 40 x 61 εκ.
Μουσείο του Λούβρου, Παρίσι.

Αλλά τον χειμώνα του 1672-73, και ενώ είχε ξεσπάσει ο τρίτος αγγλοολλανδικός πόλεμος, οι δύο Van de Velde άφησαν την πατρίδα τους και κατέφυγαν στην Αγγλία, αποδεχόμενοι την πρόταση του βασιλιά Καρόλου Β΄, ο οποίος ανέθετε στον πατέρα να κάνει σχέδια των ναυμαχιών του αγγλικού στόλου, και στον γιο να μεταφέρει τα σχέδια αυτά σε χρώμα. Η αμοιβή ήταν ηγεμονική, όπως επίσης και η φιλοξενία τους στο Queen's House στο Greenwich, όπου εγκατέστησαν το εργαστήριό τους. Δεν εξηγείται εύκολα η φυγή των δύο καλλιτεχνών στην εχθρική χώρα. Οι λόγοι που επικαλούνται οι διάφορες ερμηνείες είναι η πίεση που επικρατεί στην Ολλανδία, έπειτα από την είσοδο των Γάλλων στις Κάτω Χώρες (1672) και την κατάληψη της Ουτρέχτης, και ο δυσμενής αντίκτυπος που έχει ο πόλεμος στην αγορά της τέχνης. Η Αγγλία, αντιθέτως, χώρα με ακμαία ναυσιπλοία, χωρίς ικανούς θαλασσογράφους ακόμη, αποτελεί πεδίο δράσης χωρίς ανταγωνισμό.

Η παραμονή των δύο Van de Velde στην Αγγλία ήταν εξαιρετικά γόνιμη. Ξογράφησαν ναυμαχίες -τόρα, εννοείται, επιλέγουν τις νίκες των Άγγλων—, προσωπογραφίες караβιών, πλώδες του στόλου, αναχωρήσεις και αφίξεις των βασιλέων. Συγγενείς τους και άλλοι Ολλανδοί καλλιτέχνες ήρθαν να μείνουν κοντά τους. Σύντομα δημιούργησαν στο Λονδίνο μια δραστήρια παροικία θαλασσογράφων.

Στον Willem van de Velde τον Νεώτερο αποδίδονται περισσότεροι από 600 πίνακες, αλλά πέρα από τον όγκο του έργου σημασία έχει η συμβολή του στη διαμόρφωση της θαλασσογραφικής σχολής της Αγγλίας και ο εμπλουτισμός της εικονογραφίας με





44. Willem van de Velde,
ο Νεώτερος
*Μοίρα του στόλου σε αντίθετο
άνεμο.*
Λάδι σε καμβά, 86 x 43 εκ.
Εθνικό Ναυτικό Μουσείο,
Greenwich.

συνθέσεις που εκείνος εισήγαγε. Έργα όπως «Η κανονιά», Rijksmuseum, Άμστερνταμ, και «Το πλοίο Resolution σε θύελλα», Εθνικό Ναυτικό Μουσείο, Greenwich, όπου συνδυάζεται η λεπτομερής απεικόνιση ενός ειδικού πλοίου με τον δυνατό άνεμο και την τρικυμία, επέδρασαν σημαντικά.

Όταν οι Van de Velde εγκατέλειψαν την Ολλανδία το κενό αναπληρώνεται από μια μικρή ομάδα θαλασσογράφων ειδικευμένων στην πολεμική πλοιογραφία και τη ζωγραφική των ναυμαχιών. Αξιότεροι είναι ο Ludolf Bakhuizen (1631-1708), ο οποίος μιμείται σε αρκετά έργα του το ύφος του Willem van de Velde του Νεώτερου, και ο Abraham Storck (1644-1704).

Τα υψηλά αιτήματα που έθεσαν οι Van de Velde δεν συγκρατούνται από τη θαλασσογραφία των τελευταίων δεκαετιών. Την τάξη και την κλασική απλότητα των μέσων του αιώνα διαδέχονται η υπερβολή και οι ακραίες αντιθέσεις. Εντείνεται η δραματικότητα των συγκρούσεων της θάλασσας και του ουρανού, ο κίνδυνος που απειλεί το καράβι αποβαίνει θεατρικός, η εκμετάλλευση της προοπτικής αγγίζει την εκζητήση, ενώ η τονική κλίμακα γίνεται σκληρότερη. Ο νεωτερισμός εξαντλείται στη συσσώρευση ανεκδοτολογικών στοιχείων και γραφικών λεπτομερειών. Ξηρός ρεαλισμός χαρακτηρίζει το ιδίωμα των περισσότερων θαλασσογράφων.

45. Jacob van Ruisdael.
Η ακτή του Egmond - aan - Zee.
Περ. 1675.
Λάδι σε καμβά, 53,7 x 66,2 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη, Λονδίνο.

Η βραδύτητα με την οποία αναπτύσσεται η γαλλική θαλασσογραφία, έως ότου φθάσει το όριο που θέτει το έργο του Claude Lorrain, οφείλεται στο γεγονός ότι οι δρόμοι της φύσης είναι ακόμη κλειστοί και ότι αμφισβητείται το ενδιαφέρον του θαλάσσιου θέματος.

Η επαφή των ζωγράφων με τη θάλασσα είναι έμμεση· χρησιμοποιούν ως πρόσβαση το έργο των Salvator Rosa, Paul Brill και Agostino Tassi, η δε οπτική τους ασκείται περισσότερο στο εργαστήριο. Η πολύ παλαιότερη εργασία που διαθέτουν -εφόσον είναι ευπρόσιτη- είναι ελάχιστοι πίνακες ανώνυμων καλλιτεχνών και οι μικρογραφίες των χειρογράφων. Οι ιστορημένες χρονογραφίες περιέχουν συνήθως την εικαστική αφήγηση πολεμικών γεγονότων και προσωπογραφίες πλοίων.

Η γαλλική θαλασσογραφία, και ειδικά ο κλάδος της πλοιογραφίας, θα προωθηθεί όταν αναλάβει την οργάνωση της ναυτιλίας ο Colbert (1619-1683). Ο υπουργός του Λουδοβίκου ΙΔ' επεδίωξε τη δημιουργία μεγάλου και ισχυρού στόλου, ώστε να αποκατασταθεί το γόητρο και η τιμή της Γαλλίας στη θάλασσα. Αν και τον ενδιέφερε μόνο η ικανότητα του σκάφους και η εξωτερική του εμφάνιση, αναγκάζεται, μετά τις Συνθήκες της Νιμέγης (1678, 1679), να συμβιβασθεί με το πνεύμα της εποχής και να επιτρέψει τον πολυτελή και βαρύ διάκοσμο. Ιδρύει





46. Allait van Everdingen. *Θαλασσογραφία*.
Λάδι σε καμβά, 61 χ 75 εκ. Μουσείο του Λούβρου, Παρίσι.

47. Willem van de Velde, ο Νεώτερος. *Η αγκυρά του Scheveningen*.
Περ. 1660. Λάδι σε καμβά, 42,6 χ 56,5 εκ. Εθνική Πινακοθήκη, Λονδίνο.







48. Willem van de Velde,
ο Νεώτερος.
*Η ναυμαχία του Τέξελ,
11 Αυγούστου 1673. 1678.*
Λόδι σε καμβά, 150 χ 300 εκ.
Εθνικό Ναυτικό Μουσείο,
Greenwich.

49. Willem van de Velde, ο Νεώτερος.
Το πλοίο Resolution σε τρικυμία.. Περ. 1670.
Λάδι σε καμβά, 119,4 χ 101,6 εκ.
Εθνικό Ναυτικό Μουσείο, Greenwich.

50. Willem van de Velde, ο Νεώτερος.
Τρικυμία. Λάδι σε καμβά, 82 χ 110 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη, Λονδίνο.



μάλιστα Σχολή σχεδίου στην Τουλών που έχει ως έργο την εκπαίδευση καλλιτεχνών-διακοσμητών του στόλου. Η εργασία των καλλιτεχνών της Σχολής -ζωγραφική και ξυλόγλυπτα— χάθηκε με τα πλοία στα οποία είχε αποτεθεί, παραμένουν όμως πολλά σχέδιά τους που μαρτυρούν την ποιότητά της.

Η προσφορά στη θαλασσογραφία είναι διττή:

1. Η διακόσμηση με την προσθήκη των γλυπτών έκανε ελκυστικότερο το ήδη *ευνοούμενο* θέμα της προσωπογραφίας του καραβιού. 2. Η Σχολή της Τουλών προετοίμασε καλλιτέχνες που, είτε παράλληλα με τη διακοσμητική είτε αφού την εγκατέλειψαν, ασχολήθηκαν με τη θαλασσογραφία. Από τους πρώτους διευθυντές της Σχολής ο Jean-Baptiste de la Rose (1612-1687) είναι ο αρχηγός μίας σειράς ζωγράφων που υπηρέτησαν τη θαλασσογραφία και την κοσμητική του *πλοίου*.

Η σπουδή του ιταλικού χώρου και του μεσογειακού φωτός είναι η άσκηση που διαμόρφωσε την οπτική του Claude Lorrain (1600-1682). Η τεχνική του κατάρτιση τελειοποιείται και αυτή στην Ιταλία, όπου η παράδοση του sfumato και η διακύμανση του τόνου απασχολούν τη ζωγραφική ήδη από την Αναγέννηση. Εντούτοις, τα σοβαρά αυτά ερείσματα δεν αρκούν για να ερμηνευθεί η μοναδικότητα της τέχνης του, η οποία έγκειται σε ό,τι βαθύτερα ατομικό διαθέτει ο ζωγράφος.



51. Abraham Storck.

Η ναυμαχία του Τέξελ.

Λάδι σε καμβά, 76 χ 107 εκ.

Εθνικό Ναυτικό Μουσείο, Greenwich.

52. Ludolph Backhuysen.

Καράβια σε Θύελλα. 1667.

Λάδι σε καμβά, 114 χ 168 εκ.

Εθνική Πινακοθήκη, Ουάσιγκτον.





53. Salvator Rosa.

Ο κόλπος. 1640.

Λάδι σε καμβά, 143 χ 176 εκ.

Galleria Estense, Μοδένα.

54. Claude Lorrain.

Λιμάνι. Δύση του ηλίου. 1639.

Λάδι σε καμβά, 74,2 χ 101,6 εκ.

Μουσείο* του Λούβρου, Παρίσι.



Η περισσότερο γόνιμη μαθητεία του Claude Lorrain, αφού νεώτατος εγκατέλειψε τη Γαλλία και εγκαταστάθηκε στη Ρώμη, είναι αυτή που έκαμε στο εργαστήριο του Agostino Tassi (1566-1642), μαθητή του Paul Brill και φίλου του Adam Elsheimer, διότι του έδωσε το αμάλγμα των ιταλικών και φλαμανδικών αντιλήψεων και τον εξοικείωσε με την προοπτική και το αρχιτεκτόνημα.

Θα πραγματευθεί αποκλειστικά το *τοπίο* κατά τους όρους του κλασικισμού, ενώ η μελέτη του φωτός, όπως αναπτύσσεται στους πίνακές του, υπερβαίνει την εποχή του. Η θεματική ύλη του έργου του —η μυθολογία, τα ρωμαϊκά ερείπια, η φανταστική πλοιογραφία και αρχιτεκτονική, το χρονικό του Μεσαίωνα, η φύση της Ιταλίας- και η ατμόσφαιρα ισορροπίας και γαλήνης από την οποία διαπνέονται έχουν ήδη απεικονισθεί από παλαιότερους ή σύγχρονους ομοτέχνους του, αλλά η ιδεαλιστική προέκταση στην οποία ανάγονται και την οποία υπηρετούν είναι προσωπικό του επίτευγμα.

Τα θαλασσινά τοπία του Claude Lorrain είναι συνήθως λιμενικοί χώροι που παρέχουν την ευκαιρία προβολής του σκάφους, του αρχιτεκτονήματος και των σκηνών του πλήθους στην αποβάθρα. Η σύνθεσή τους επαναλαμβάνει τη συγκρότηση των άλλων φυσικών τοπίων: δύο ισχυρές παραστάδες στα άκρα



του πρώτου επιπέδου περιλαμβάνουν το θέμα και ορίζουν το οπτικό πεδίο με κατεύθυνση προς το βάθος του πίνακα. Συνήθειες «παραστάδες» είναι τα αρχαιοπρεπή οικοδομήματα ή οι συστάδες των δένδρων που προχωρούν στο εσωτερικό με αυστηρή προοπτική διάταξη. Το δεύτερο επίπεδο και τα επόμενα αφήνονται στη θάλασσα και τον ορίζοντα. Το φως του ηλιακού δίσκου, ο θερμός χρυσός τόνος, φθάνει από το βάθος του πίνακα και διαχέεται στον πρόσθιο χώρο. Αυτό προσδίδει την ονειρική ατμόσφαιρα στην παράσταση.

Το έργο του Claude Lorrain απορρέει από την ποιητική φαντασία, αλλά γίνεται αμέσως οικείο και πείθει. Τα ουσιώδη στοιχεία του συγκρατούνται από τη ζωγραφική των δύο επόμενων αιώνων.

Ελάχιστοι Ιταλοί θαλασσογράφοι υπάρχουν την περίοδο αυτή. Η τοπιογραφία δεν απουσιάζει, αλλά το ενδιαφέρον της τέχνης στρέφεται κυρίως προς την ανθρώπινη μορφή και το πρόβλημα της εικαστικής μεταγραφής της.

Ο Salvator Rosa (1615-1673) είναι σχεδόν μια μεμονωμένη περίπτωση. Προσωπικότητα πληθωρική και ατίθαση, σατιρικός ποιητής, μουσικός και ηθοποιός κατά καιρούς, αρχίζει νεώτατος να περιέρχεται τις ακτές της Ιταλίας, να μελετά τη φύση και να ζωγραφίζει. Κατάγεται από τα περίχωρα της Νεάπολης. Η οικογένεια του είναι φτωχή αλλά όχι

άσχετη με την τέχνη: Ο πατέρας του είναι αρχιτέκτονας, ο άνδρας της αδελφής του, ο Francesco Fracanzano, ζωγράφος. Την πρώτη παιδεία του οφείλει σ' αυτόν και στον μάλλον άγνωστο Domenico Greco. Γνωρίζει καλά το έργο του Michelangelo Cerquozzi (1602-1660), ζωγράφου μαχών, και του Ribera.

Η βιαιότητα και οι κίνδυνοι μιας άτακτης νεότητας -την οποία διαδέχεται μία εξίσου ανήσυχη ωριμότητα, με διαρκείς μετακινήσεις και εναλλασσόμενες εγκαταστάσεις στη Ρώμη, τη Φλωρεντία και τη Νεάπολη- εικονίζονται και στη ζωγραφική του. Σκηνές σε σπήλαια και άξενους βράχους έχουν ως ήρωες ληστές και μάγισσες. Τα παράλια υποβλητικά τοπία του προβάλλονται ή αποκρύπτονται από έντονους σκιοφωτισμούς, ενώ η παράσταση αποπνέει αγωνία και ταραχή.

Αφετηρία του άγριου και πρόιμου αυτού ρομαντισμού, με εμφανή τη ροπή προς το δράμα, είναι η ζωγραφική του Caravaggio και η σχηματιζόμενη τότε Σχολή της Νεάπολης. Απηχεί επίσης με δύναμη το ρεύμα προς την ευτέλεια, τη χυδαιότητα, το παράδοξο και το πένθιμο που διατρέχει την Ευρώπη.

55. Claude Lorrain.

Η Κλεοπάτρα αποβιβάζεται στην Ταρσό. 1643.

Λάδι σε καμβά, 117 x 147,5 εκ.

Μουσείο του Λούβρου, Παρίσι.



Ο δέκατος όγδοος αιώνας

Αξιοποιούνται και προεκτείνονται κατά τον δέκατο όγδοο αιώνα οι θέσεις του δεκάτου εβδόμου. Υπό την επίδραση των Van de Velde και με τη συμβολή ευνοϊκών συνθηκών -η ηγεμονία της Αγγλίας στις θάλασσες είναι η σπουδαιότερη— δημιουργείται η Αγγλική σχολή. Η Βενετία, κατά το τέλος του βίου της, επανέρχεται ως εξάαιρετο θέμα της τέχνης.

Βαθύτατη και μακροχρόνια είναι η επίδραση των Ολλανδών στους Αγγλους θαλασσογράφους. Επίδραση που αποδεικνύεται όχι από θεματικές ή συνθετικές ομοιότητες μόνο, αλλά και από το γεγονός ότι Άγγλοι ζωγράφοι, ευθύς μετά την άφιξη των Van de Velde στην Αγγλία, συλλέγουν πίνακες Ολλανδών δασκάλων, τους μελετούν και τους αντιγράφουν. Η σημασία του έργου των δύο καλλιτεχνών δεν έγκειται στο ότι αυτό αποτέλεσε πρότυπο, αλλά στο ότι μαζί του μεταφέρονται στην αγγλική ζωγραφική ολόκληρη η παράδοση, οι μέθοδοι και η τεχνική του Χρυσού Αιώνα της Ολλανδίας. Αρκετά αργότερα η επίδραση των Van de Velde θα διευρυνθεί από εκείνη του Canaletto.

Ευνοϊκοί όροι για την ανάπτυξη της θαλασσογραφίας στην Αγγλία του δεκάτου όγδού αιώνα δεν έλειψαν είναι ανάλογοι με εκείνους που επικράτησαν στην Ολλανδία κατά τον δέκατο έβδομο. Η διαδοχή των πολέμων και των ναυμαχιών επέσυρε την προσοχή στα καράβια και την παράσταση των πολεμικών συγκρούσεων. Το είδος αποκτά δημοτικότητα και οι ζωγράφοι ενθαρρύνονται προς την

56. Charles Brooking. *Αγγλική ναυαρχίδα και μοίρα του στόλου.*
Λάδι σε καμβά, 37 χ 57 εκ. Εθνικό Ναυτικό Μουσείο, Greenwich.



κατεύθυνση αυτή με άφθονες παραγγελίες. Συνέβαλαν επίσης τα ναυπηγεία της χώρας, στο Μπρίστολ και το Λίβερπουλ, οι αποβάθρες του Portsmouth και του Chatham, τα ναυπηγεία στις όχθες του Τάμεση. Τα ναυτικά θέματα που προσφέρουν είναι η πρώτη ύλη για τους θαλασσογράφους αλλά, πέρα από αυτό, πρέπει να σημειωθεί ότι αρκετοί καλλιτέχνες άρχισαν τη σταδιοδρομία τους εκεί ως ζωγράφοι-διακοσμητές караβιών. Ενδεικτικό της παράδοσης που αρχίζει να σχηματίζεται τότε είναι ότι η ιδιότητα του θαλασσογράφου μεταδίδεται από πατέρα σε γιο επί σειρά γενεών.

Εντούτοις, παρά τη συνεχή ζήτηση πινάκων, η θαλασσογραφία κατά την περίοδο αυτή παρέμεινε υποδεέστερο είδος. Καλλιεργείται από μια μικρή ομάδα καλλιτεχνών, πολλοί από τους οποίους ήταν προηγουμένως ναυτικοί ή ναυπηγοί, που δεν απέκτησαν ιδιαίτερη φήμη. Χορηγοί τους είναι σχεδόν αποκλειστικά αξιωματούχοι του Ναυτικού, πλοιοκτήτες και επαγγελματίες ναυτικοί. Οπωσδήποτε, αυτοί οι ζωγράφοι, σημαντικοί ή λιγότερο σημαντικοί, αποτελούν τη μετάβαση από την πιστή αναπαραγωγή του ολλανδικού προτύπου προς την καθαρώς αγγλική δημιουργία.

Ο Peter Monamy (περ. 1686-1749), ο Robert Woodcock (περ. 1691-1728) και ο Francis Swaine (περ. 1715-1782), καλλιτέχνες της πρώτης γενιάς, προέρχονται από την τάξη των ζωγράφων-διακοσμητών του караβιού. Γνωρίζουν το αντικείμενο από την καθημερινή τριβή και το μεταφέρουν στον

57. Samuel Scott. Δανικό καράβι έτοιμο να αποπλεύσει. 1736.
Λάδι σε καμβά, 227 x 218,5 εκ. Εθνικό Ναυτικό Μουσείο, Greenwich.





58. Nicholas Pocock.
Η ναυμαχία του Νέλσονα. 1807.
Λάδι σε καμβά, 35,5 x 54,5 εκ.
Εθνικό Ναυτικό Μουσείο,
Greenwich.

πίνακα με σχολαστική λεπτομέρεια, ζωγραφίζουν προσωπογραφίες καραβιών, καθελκύσεις πλοίων, ναυμαχίες. Μιμούνται το ύφος και τη σύνθεση του Willem van de Velde του Νεώτερου, χωρίς *τούτο* να προσδίδει έξαρση και ποιότητα στη δουλειά τους. Βαθμιαία, η αύξηση του αριθμού των θαλασσογράφων θα μεταβάλει την επίδραση των Ολλανδών ενώ η τοπική θεματογραφία θα εντείνει τις διαφοροποιήσεις. Οι σπουδαιότεροι καλλιτέχνες της βαθμίδας αυτής είναι ο Samuel Scott και ο Charles Brooking. Εντολοδόχος του Ναυαρχείου, ο Samuel Scott (περ. 1701/3-1772) έκαμε κατ' αρχάς πίνακες ναυμαχιών του αγγλικού στόλου, ενώ κατόπιν επιδόθηκε στην αναπαράσταση της ναυτικής ζωής στον Τάμεση. Ζωγράφησε σκηνές από τα ναυπηγεία, καράβια ακυροβολημένα στις όχθες, το αστικό *τοπίο* που βλέπει στο ποτάμι. Ταξίδεψε ελάχιστα στην ανοιχτή θάλασσα. Είναι θαυμάσιος σχεδιαστής και συγκροτεί με ευχέρεια τα αρχιτεκτονήματα της αποβάθρας. Δεν αποκλείεται να τον επηρέασε ο Canaletto που την εποχή εκείνη εργάζεται και αυτός στο Λονδίνο.

Ο σπουδαιότερος από τους Αγγλους θαλασσογράφους του δεκάτου *ογδού* αιώνα είναι ο Charles Brooking (1723-1759). Αυτός προσέδωσε και τον εθνικό χαρακτήρα στο είδος. Αγνοούμε τους δασκάλους του, εκτός από τον πατέρα του, ζωγράφο-διακοσμητή στα ναυπηγεία του Deptford, από τον *οποίο* έμαθε στοιχεία της τεχνικής. Ουσιαστικά αυτοδίδακτος, απέφυγε να μιμηθεί τον Willem van de Velde, αλλά στράφηκε προς τον de Vlieger, με τον

59. John Cleveley, ο Πρεσβύτερος.
Καθέλκυση πλοίου στο Deptford.
1747.
Λάδι σε καμβά, 91,5 x 157,5 εκ.
Εθνικό Ναυτικό Μουσείο,
Greenwich.

οποίο συνδέεται και κατά τη θεματική προτίμηση και κατά την τονικότητα του χρώματος. Ήσυχες θάλασσες, καράβια που διαγράφονται αγνά στον ορίζοντα, εκλεπτυσμένη φωτεινότητα είναι η θεματική που τον ενδιέφερε. Θα προσθέσει ελάχιστες ναυμαχίες με πανοραμική άποψη. Παρά τη σύντομη ζωή του, την ανέχεια και τη φυματίωση που τον κατέβαλε, άφησε σημαντικό έργο.

Ο John Cleveley ο Πρεσβύτερος (περ. 1712-1777) είναι ο γενάρχης μιας πολυμελούς οικογένειας ζωγράφων η οποία συνδέεται με τα ναυπηγεία του Deptford. Αυτοδίδακτος αλλά δεξιότηνης έμπειρος οφείλει πολλά στην καθοδήγηση των ζωγράφων-διακοσμητών, κοντά στους *οποίους* εργάστηκε.

Η τάξη αυτή των καλλιτεχνών της ναυπηγικής *αποχτά* περισσότερα μέλη μετά το 1703. Ο λόγος είναι ο εξής: έως τότε η διακόσμηση των μεγάλων πολεμικών ήταν κυρίως ξυλόγλυπτη και εκάλυπτε όχι μόνο την πρόρα και την πρύμη αλλά και το μεγαλύτερο μέρος των εξωτερικών πλευρών του *πλοίου* και πολλά σημεία του εσωτερικού. Το 1701, το κόστος για τον γλυπτό διάκοσμο του *πλοίου* «Royal Sovereign» ήταν τόσο υψηλό ώστε το Ναυαρχείο διέταξε να φέρουν γλυπτά μόνο η πρόρα και η πρύμη, τα δε άλλα μέρη μόνο ζωγραφιστά κοσμήματα. Την αλλαγή ακολούθησε και η Εταιρεία των Ανατολικών Ινδιών και άλλες εμπορικές εταιρείες. Τούτο άλλαξε και την όψη των καραβιών και υποχρέωσε *πολλούς* ξυλόγλυπτες να στραφούν αλλού. Αντιστοίχως αύξησε τον αριθμό των ζωγράφων- διακοσμητών.





60. Dominic Serres.
Πολεμικά καράβια στο Πλύμουθ.
 1761.
 Λάδι σε καμβά, 91,5 x 157,5 εκ.
 Εθνικό Ναυτικό Μουσείο,
 Greenwich.

Στην τάξη αυτή δεν έπαψε να ανήκει ο John Cleveley. Το καθαρώς ζωγραφικό έργο του περιλαμβάνει προσωπογραφίες καραβιών, σκηνές από την καθημερινή ζωή στα ναυπηγεία, ναυμαχίες. Χαρακτηρίζεται από την επιμελημένη λεπτομερή περιγραφή.

Ο Dominic Serres (1722-1793) και ο γιος του John Thomas Serres (1759-1825) είναι οι κύριοι εκπρόσωποι της αγγλικής θαλασσογραφίας κατά το δεύτερο μισό του αιώνα. Γόνος Γάλλων αριστοκρατών, ο Dominic Serres προοριζόταν από την οικογένεια του για το εκκλησιαστικό στάδιο. Φοίτησε μάλιστα σε αγγλικό σχολείο των Βενεδικτίνων στο Douai. Η ροπή προς την περιπέτεια και η αποστροφή προς τον κλήρο τον έκαμαν να εγκαταλείψει την πατρίδα του και να καταφύγει στην Ισπανία, όπου προσελήφθη στο πλήρωμα εμπορικού καραβιού. Η μόρφωση και οι ικανότητές του τον ανέδειξαν σύντομα καπετάνιο. Στην Αγγλία φθάνει αιχμάλωτος, όταν το πλοίο του συνελήφθη κατά τη διάρκεια πολεμικών επιχειρήσεων. Δεν δυσκολεύτηκε να προσαρμοσθεί στο νέο περιβάλλον και να ασχοληθεί επαγγελματικά με τη ζωγραφική. Η επιτυχία του του απέφερε τη θέση του επίσημου θαλασσογράφου του βασιλιά Γεωργίου Γ'.

Πολύτιμη για τη ζωγραφική του στάθηκε η βοήθεια του Charles Brooking, του οποίου υιοθετεί όχι μόνο ειδικά θέματα αλλά και την προσήλωση στην υποβολή της ατμόσφαιρας. Εντούτοις, την επιτυχία του οφείλει κυρίως στους ιστορικούς πίνακες που παριστάνουν ναυτικούς αγώνες της Αγγλίας στη θάλασσα.

61. Charles Brooking.
Ψαράδικα κοντά στην ακτή.
 Λάδι σε καμβά, 27,5 x 84 εκ.
 Tate Gallery, Λονδίνο.







62. Luca Carlevaris.
Η είσοδος του δούκα του Μάντσεστερ στα ανάκτορα της Βενετίας.
 Λάδι σε καμβά, 46 x 92,5 εκ.
 Εθνικό Μουσείο του Φονταινεμπλώ.

Η ιταλική θαλασσογραφία του δεκάτου ογδόου αιώνα είναι σχεδόν αποκλειστικά -αν εξαιρεθεί το έργο του Γενουάτη Allesandro Magnasco—η θαλασσογραφία της Βενετίας. Παρά την πολιτική αστάθεια, τους κινδύνους που την περιβάλλουν, τον περιορισμό του εμπορίου και την οικονομική δυσχέρεια, η πολιτεία διανύει την τελευταία περίοδο του βίου της σε μια εκπληκτική άνθιση της τέχνης. Ενδειξες της ακμής που εμφανίζει ειδικά η θαλασσογραφία είναι η άφθονη παραγωγή δύο ζωγραφικών ειδών σχετικών με τη θάλασσα: της *veduta* και του *capriccio*. Ακριβής τοπογραφική εικόνα της μνημειώδους αρχιτεκτονικής της πόλης, η *veduta*, στηριζόμενη στη βοήθεια οργάνων της οπτικής -συγκεκριμένα της camera oscura-, έχει την πρόθεση να αναπαραγάγει πιστά την πραγματικότητα. Το *capriccio*, αντιθέτως, είναι τοπιογράφημα με αρχιτεκτονήματα σύγχρονα ή αρχαία ερείπια, θαλάσσια θέματα και ανθρώπινες μορφές, όπου η πραγματικότητα συνδέεται ελεύθερα με τη φαντασία. Βενετοί είναι οι περισσότεροι ζωγράφοι, ανήκουν σε παλαιές οικογένειες καλλιτεχνών, διατηρούν πολυάνθρωπα εργαστήρια, μεταφέρουν συχνά την τέχνη τους στο εξωτερικό.

Η άμεση καταγωγή της θαλασσογραφίας της περιόδου δεν είναι τόσο απλή, όσο εκείνη της αγγλικής. Επικρατούν δύο αντίθετα ρεύματα που ανάγουν την αρχή τους, το πρώτο, στη βίαιη τέχνη του Salvator Rosa και εκπροσωπείται από τους Alessandro Magnasco και Marco Ricci, και το δεύτερο, στην ηρεμότερη τέχνη της Βενετίας.

Ο Alessandro Magnasco (1677-1749) κατάγεται από τη Γένοβα αλλά παρέμεινε επί μακρό διάστημα στο Μιλάνο, όπου και απέκτησε τη γρήγορη και λαμπρή τεχνική του. Ο φανταστικός και μυστηριώδης κόσμος που περιγράφει διαπνέεται από πάθος και θλίψη. Η θαλασσίνη θεματογραφία του αποτελείται από καταιγίδες, κύματα που σπάνε στους βράχους, ναυάγια. Επιδιώκει να προκαλέσει το δέος αλλά, καθώς η παράσταση προδίδει την υπερβολή και την έξαρση της φαντασίας, η πρόθεση παραμένει ανεκπλήρωτη.

Ανιψιός του διάσημου Sebastiano Ricci (1659-1734), πρωτεργάτη της Βενετικής σχολής του αιώνα, ο Marco Ricci έχει ως οδηγό την εμπειρία από τα διάφορα ταξίδια του -επισκέφθηκε επανειλημμένως και το Λονδίνο (1708, 1712)- και το έργο του Magnasco τον οποίο γνώριζε προσωπικά. Στη Βενετία εγκαθίσταται μετά το 1712 και θα παραμείνει εκεί ως τον θάνατό του, συνεργαζόμενος ενίοτε με τον θείο του. Ζωγράφιζε τα τοπία του βάθους σε πίνακες του Sebastiano και εκείνος πρόσθετε τις ανθρώπινες μορφές στα δικά του τοπιογραφήματα. Την τόλμη της φαντασίας και τη θεματική ευρηματικότητά του ανέδειξαν τα *capricci* με αρχαία ερείπια και η θαλασσογραφία. Οι τρικυμίες και οι ανεμοδαρμένες ακτές του παραπέμπουν στον δυναμισμό και τους αυθαίρετους φωτισμούς του Salvator Rosa, αλλά σπανίως δημιουργούν αγωνία ή το αίσθημα του κινδύνου. Τούτο, εν μέρει, οφείλεται στην ελαφρότητα της πινελιάς και τη διακοσμητικότητα του χρώματος.

Δημιουργός της *veduta* θεωρείται ο Gasparo Vanvitelli (είναι ο Ολλανδός Gaspard van Wittel, 1653-1736), αλλά τον εικονογραφικό τύπο και την τεχνική της διαμόρφωσε ο Luca Carlevaris (1663-1730), ο οποίος και την εισήγαγε στη Βενετία. Το 1703 η δημοσίευση του έργου «Le Fabriche e vedute di Venezia», συλλογή 104 χαλκογραφιών, έκαμε ευρύτερα γνωστή την τέχνη του και διέδωσε ένα πολύτιμο υλικό από το οποίο θα αντλήσουν όλοι οι ζωγράφοι των *vedute*. Η χαρακτηριστική του αποδεικνύει αυστηρή τήρηση των κανόνων του αρχιτεκτονικού και τοπογραφικού σχεδίου.

Πίνακας δημοφιλής, η *veduta* οφείλει τη δημοτικότητά της στον περιηγητισμό του δεκάτου ογδόου αιώνα. Η απόκτησή της εσήμαινε -ιδιαίτερα για τους Άγγλους— την κατάληξη του Μεγάλου Περιπάτου (Grand Tour), των περιηγήσεων δηλαδή στη Μεσόγειο και τη Μικρά Ασία που, ως αναγκαίο συμπλήρωμα των σπουδών, τα πανεπιστήμια της Οξφόρδης και του Καίμπριτζ πρόσφεραν στους αποφοίτους. Οι νέοι Άγγλοι επιστήμονες περιέτρεχαν τότε τη Ρώμη, από όπου αγόραζαν πίνακες ερειπίων των Serquozzi και Pannini, και τη Βενετία, κατόπιν, από την οποία συναποκόμιζαν πίνακες «απόψεων», ακριβή ενθυμήματα του ταξιδιού.

Ο Canaletto (Antonio Canale, 1697-1768) οδηγείται στη *veduta* διαμέσου του θεάτρου. Σκηνογράφος αρχικά, όπως ο πατέρας του και ο μεγαλύτερος αδελφός του, εξοικειωμένος με την πολύπλοκη προοπτική του σκηνοικού



64. Canaletto. *Η γέφυρα του Ριάλτο*.

Λάδι σε καμβά, 47 χ 80 εκ. Μουσείο του Λούβρου, Παρίσι.



65. Canaletto. *Το Μεγάλο Κανάλι και η Εκκλησία της Salute*.
Λάδι σε καμβά, 47 χ 79 εκ. Μουσείο του Λούβρου, Παρίσι.



αρχιτεκτονήματος, μεταφέρει την αίσθηση του θεατρικού χώρου στον πίνακα. Οι πρώτες δοκιμές του είναι *capricci* με αρχαία ερείπια, αναμνήσεις από το ταξίδι του στη Ρώμη (1719) όπου, παράλληλα με τη σπουδή της αρχαιότητας, μελέτησε το έργο των Pannini και Vanvitelli. Τους δύο αυτούς, και τον Carlevaris, έχει ως υπόδειγμα όταν αρχίζει να ασχολείται με τη *veduta*. Σύντομα θα υπερβεί τα πρότυπά του. Στέρη και καθαρή, η γραμμή του θέτει τους αρχιτεκτονικούς όγκους με ασφάλεια και άνεση, διατηρεί δε την ευκρίνειά της ακόμη και όταν δηλώνει μικρές λεπτομέρειες σε απομακρυσμένα επίπεδα. Η συγκρότηση του χώρου είναι αυστηρή και μνημειώδης αλλά χωρίς ξηρότητα, επειδή οι όγκοι και το κενό έχουν υπολογισθεί ορθά, όπως ανάλογα έχουν κατανεμηθεί οι κυματισμοί του φωτός και της σκιάς. Η λογική που διέπει την οργάνωση των συνθέσεων του απέτρεψε και το βάρος και τη μονοτονία, ενώ αυθεντική διαπνέει την παράσταση η ατμόσφαιρα της Βενετίας. Κατά την αναπαραγωγή της πραγματικότητας ο ζωγράφος επιδιώκει την αλήθεια - μεταχειρίζεται άλλωστε την *camera obscura*, προκειμένου να απομονώσει το θέμα, να εντείνει τη γραμμικότητα της δομής και να επισημάνει λεπτομέρειες- αλλά *τότο* δεν τον εμποδίζει να κάμει προσθήκες ή να απαλείψει στοιχεία, αν αυτό αναδεικνύει τη ζωγραφική αρτιότητα του θέματος,

Το γεγονός ότι εδώ η θάλασσα είναι το μόνιμο περιβάλλον, και συχνότατα ο πρωταγωνιστής, δηλώνει την έκταση της ναυτικής θεματογραφίας.

Ο ζωγράφος απεικόνισε κάθε είδους πλοία σε άπειρες θέσεις και σχηματισμούς, αλλά προπάντων εκμεταλλεύθηκε τη γόνδολα, τη γραφικότητα της και τον ρυθμό που προσδίδει στη σύνθεση. Το εορταστικό πνεύμα, τη χλιδή και την παράδοση του υπερήφανου παρελθόντος θα υποβάλουν ο Canaletto και ο Guardi στους θαυμάσιους πίνακες των Αραβόνων της Βενετίας, επίσηας εορτής, την ημέρα της Αναλήψεως, στην οποία μετέχει πάνδημη η πόλη: ο Δόγης επιβιβάζεται στον «Βουκένταυρο» — επίσημο πλοίο του κράτους, βαρύτιμα διακοσμημένο— και ανοίγεται στο πέλαγος, συνοδευόμενος από πλοία και γόνδολες. Όταν πλησιάσει στο Λίντο, ρίχνει το δαχτυλίδι του στη θάλασσα, επισφραγίζοντας έτσι την ένωση της Βενετίας με την Αδριατική.

Κατά τη δεκαετία 1730-1740 ο Canaletto εργάζεται για λογαριασμό του Άγγλου προξένου στη Βενετία Joseph Smith, μεσολαβητή επίσης μεταξύ αυτού και Άγγλων συλλεκτών. Είναι μια γόνιμη περίοδος κατά την οποία ο ζωγράφος πιέζεται από παραγγελίες ξένων, κυρίως, φίλων της τέχνης του. Θα υποχωρήσει στις απαιτήσεις και θα μεταβεί στο Λονδίνο, όπου και θα παραμείνει από το 1744 έως το 1755, με σύντομες επανόδους στη Βενετία. Θα κάμει τότε πολλές «απόψεις» του Λονδίνου, του Τάμεση, των κήπων και των αγγλικών πύργων αποδεικνύοντας την ικανότητα προσαρμογής του σ' ένα άλλο περιβάλλον, όχι τελείως άσχετο με την πατρίδα του αλλά με διαφορετικό φως και ατμόσφαιρα.

66. Francesco Guardi.

Η αναχώρηση του Βουκένταυρου.

Λάδι σε καμβά, 67 χ 100 εκ.

Μουσείο του Λούβρου, Παρίσι.





Είναι αναπόφευκτο να συγκρίνεται ο Guardi με τον Canaletto: τους συνδέει το ζωγραφικό είδος, η *veduta*, και το κοινό θέμα, αλλά τους διαχωρίζει το πνεύμα της ζωγραφικής και, προπάντων, η γραφή τους.

Γόνος οικογένειας καλλιτεχνών που διατηρεί εργαστήριο (*bottega*) στη Βενετία, ο Francesco Guardi (1712-1792) μαθητεύει στον μεγαλύτερο αδελφό του Gianantonio, ικανότατο ζωγράφο, με τον οποίο αργότερα θα συνεργασθεί. Η αδελφή τους είναι παντρεμένη με τον Gian Battista Tiepolo (1696-1770). Η *veduta* είναι το τελευταίο είδος με το οποίο ασχολείται: έχει ήδη δοκιμασθεί, όχι χωρίς επιτυχία, στον θρησκευτικό και ιστορικό πίνακα, το *capriccio* και την προσωπογραφία. Όταν προσεγγίζει τη Βενετία, κατευθύνεται, όπως όλοι οι *vedutisti*, από την τοπογραφία της: θέτει και αυτός τα σημεία-ορόσημα μιας εκ των πραγμάτων επιβεβλημένης θεματικής, της οποίας ο προσωπικός χειρισμός θα εξαρτηθεί κυρίως από την οπτική γωνία, τη σύλληψη του χώρου και την ατμόσφαιρα. Ο Guardi δεν αγνοεί ούτε παρακάμπτει το κάλλος του αρχιτεκτονήματος, ούτε τη γοητεία του βάθους και των λεπτομερειών. Χρησιμοποιεί την *camera obscura* και εκμεταλλεύεται την προοπτική, αλλά το αντικείμενο του δεν είναι η μεγαλοπρέπεια των προσόψεων και η εξεζητημένη κανονικότητα της δομής τους, η περιγραφή του άτακτου στόλου των πλοιαρίων στη λιμνοθάλασσα του Αγίου Μάρκου ή των περιπατητών στις πλατείες και τις αποβάθρες. Αναζητεί, περισσότερο από την

αήγη της όψης, την παρουσία του χρόνου στην πέτρα, την ιδιομορφία του φωτός, όταν συναντά την παθητικότητα της θάλασσας και την ακινοβολία του μαρμάρου. Τείνει στη δημιουργία συναισθηματικών εντυπώσεων του συνόλου, ερείσματα των οποίων είναι οι όροι της τοπικής θεματογραφίας.

Ο Guardi επέτυχε την ανανέωση της *veduta* χάρη στην ανασύνθεση της θεματικής και τη μετατόπιση του ενδιαφέροντος από τα στοιχεία του χώρου στη ρευστότητα της ατμόσφαιρας. Αν και εμπνέεται από σχήματα του Marco Ricci και του Canaletto, υποκαθιστά την ακριβή και αντικειμενική εικόνα με ένα όραμα της φύσης ποιητικό, φανταστικό σχεδόν, όπου το φως διαλύει τα περιγράμματα και μετατρέπει τις μορφές σε λαμπρά χρωματικά στίγματα. Από τους *vedutisti* είναι εκείνος που υλοποιεί πιστότερα το πνεύμα του ροκοκό με το παιχνίδι της ασυνεχούς γραφής, την ελαφρότητα και ευαισθησία του χρώματος, την υπαινικτικότητα της πινελιάς.

Η έμφαση που προσλαμβάνει η γαλλική θαλασσογραφία κατά τον δέκατο όγδοο αιώνα οφείλεται στον Joseph Vernet και τους διαδόχους του. Καθοριστική αφετηρία των περισσότερων είναι ο ιδεαλισμός του Claude Lorrain, η φανταστική θεματογραφία αλλά και το συγκεκριμένο *τοπίο*.

Το πλαίσιο της σταδιοδρομίας του Adrien Manglard (1695-1760) δεν διαφέρει από εκείνο του

67. Francesco Guardi.
Ο δόγης της Βενετίας επιβιβάζεται στον Βουκένταυρο.
Λάδι σε καμβά, 67 x 100 εκ.
Μουσείο του Λούβρου, Παρίσι.



68. Joseph Vernet.
Θαλασσογραφία. Δύση του ηλίου.
1774.

Λάδι σε καμβά, 50 χ 87 εκ.
Μουσείο του Λούβρου, Παρίσι.

Claude Lorrain το περιεχόμενο είναι τελείως διάφορο. Γεννήθηκε στη Λυών και μαθήτευσε στο εργαστήριο του Ολλανδού Adrien van der Gabel, ζωγράφου και χαράκτη. Δεκαπέντε χρόνων εγκαταλείπει τη Γαλλία, εγκαθίσταται στη Ρώμη και συνδέεται με τον θαλασσογράφο Bernardino Ferziona ο οποίος τον έστρεψε στη θαλασσογραφία. Το έργο του, ελάχιστα γνωστό σήμερα, διακρίνεται για την ποικιλία των θαλασσινών θεμάτων, την ακρίβεια των απεικονίσεων και την τάση προς τη δραματικότητα. Το όνομα του επανέρχεται συχνά, όχι τόσο για τη σημασία που αποδίδεται στη ζωγραφική του, όσο διότι και αυτός βοήθησε στη διαμόρφωση του Joseph Vernet.

Ο Claude Joseph Vernet (1714-1789) είναι από τις ελάχιστες διασημότητες της θαλασσογραφίας που απέλαυσαν φήμη και πλούτο. Συνέβαλαν στην επιτυχία του και ο εξαιρετος προικισμός του και η φροντίδα των συγγενών και των φίλων. Γιος του Antoine Vernet, ζωγράφου και διακοσμητή, πήρε τα πρώτα μαθήματα ζωγραφικής από τον πατέρα του. Δεκαπέντε περίπου χρόνων τον αναλαμβάνει ο Philippe Sauvan (1697-1792), ζωγράφος ιστορικών και θρησκευτικών πινάκων και αργότερα (1731-1732), στην Αίξ-αν Προβάνς, ο Jaques Viali (1681-1745), τοπιογράφος και θαλασσογράφος. Κατά την περίοδο αυτή μελετά στις συλλογές της Αβινιόν και της Αίξ-αν Προβάνς έργα που εμπνέονται από τον Gaspard Dughet, τον Claude Lorrain και τον Salvator Rosa. Οι πρώτοι δικό του πίνακες παρουσιάζουν αίσθηση του χρώματος, σταθερότητα και άνετη εκτέλεση.

69. Philippe Jacques de Loutherbourg.
Η ναυμαχία του Camperdown, 1799.
Λάδι σε καμβά, 152 χ 214 εκ.
Tate Gallery, Λονδίνο.

Αλλά η παιδεία του Vernet θα καθοριστεί κυρίως από τη μετάβαση του στην Ιταλία. Το 1734 πηγαίνει στη Ρώμη, προστατευόμενος του Joseph de Seytres, μαρκήσιου de Gaumont, διανοούμενου, συλλέκτη και αρχαιόφιλου. Ο Adrien Manglard, ο Nicolas Vieughels, διευθυντής της Ακαδημίας της Γαλλίας στη Ρώμη, και ο François Franque, αρχιτέκτονας και παιδικός του φίλος, στους οποίους αποτείνεται, θα τον παρουσιάσουν στους κύκλους των διπλωματών και του Βατικανού, τους κατόπιν ενθουσιώδεις και μόνιμους πελάτες του. Επισκέπτεται τη Νεάπολη, την Όστια και την Τσιβιταβέκια. Αποφεύγει να σχεδιάσει αρχαιότητες, αλλά συνδέεται με τον Gian Paolo Pannini (1691-1765), τον ειδικό ζωγράφο του θέματος.

Η ρωμαϊκή περίοδος του Vernet διαρκεί έως το 1753. Γόνιμη σε ποωτητα και όγκο έργου τον έκαμε ευνοούμενο ζωγράφο των φιλοτέχνων της Ρώμης, ο δε γάμος του με την Ιρλανδή Virginia Parker προσέθεσε νέους Άγγλους συλλέκτες στους φίλους της ζωγραφικής του. Από το 1743 είναι μέλος της Ακαδημίας του Αγίου Λουκά, ενώ το 1746 γίνεται δεκτός στη Βασιλική Ακαδημία ζωγραφικής.

Ο Vernet ζωγράφισε συγκεκριμένα τοπία —κατά παραγγελίαν τα περισσότερα— και τοπία φανταστικά. Η προτίμηση του έκλινε προς τα δεύτερα, επειδή του άφηναν μεγαλύτερη ελευθερία και δυνατότητες αναπλάσεων, αλλά και τα δύο είδη προκύπτουν από τη μελέτη της φύσης, στην οποία με δύναμη προέτρεπε. Ασφαλώς, η τέχνη του απηχεί τον Claude Lorrain και τον Salvator Rosa: τα ναυόγια, οι



θύελλες, ο δίσκος του ήλιου που βυθίζεται στα νερά παραπέμπουν σε πίνακες των δύο ζωγράφων — ενδεχόμενα πρότυπα, ενώ ασφαλής είναι και ο συσχετισμός του με τους ιταλίζοντες Ολλανδούς Nicolaes Berchem και Karel Dujardin.

Όταν ο Vernet επιστρέφει στην πατρίδα του, του ανατίθεται η βασιλική παραγγελία να ζωγραφίσει τα λιμάνια της Γαλλίας. Το φιλόδοξο πρόγραμμα περιελάμβανε περισσότερους από είκοσι πίνακες και το εξεπόνησε ο μαρκήσιος de Marigny, υπουργός του Λουδοβίκου ΙΔ' και αδελφός της Mme de

Rompadour, η οποία καλλιέργησε την ιδέα στον βασιλιά. Το έργο τον απασχόλησε δέκα χρόνια (1752-1763) και κατέληξε στην ολοκλήρωση δεκαπέντε πινάκων, αριθμό καθόλου ευκαταφρόνητο, αν ληφθεί υπ' όψη ο όγκος της δουλειάς που επέβαλε στον ζωγράφο. Τα «Λιμάνια» είναι πανοραμικές απόψεις, όπου στο πρώτο επίπεδο εκτίθεται το τοπίο και η δραστηριότητα του χώρου, με λεπτομέρειες, ενίοτε, και ανεκδοτολογικά επεισόδια που ζημιώνουν το σύνολο, ενώ μεγάλο μέρος αφήνεται στον ουρανό. Εμφανής είναι η πρόθεση να προκύπτει αμέσως η ταύτιση με τον τόπο, επιθυμία του μαρκήσιου de Marigny, για την οποία δεν έλειψαν προστριβές με τον καλλιτέχνη.

Τα έργα της τελευταίας περιόδου -επαναλήψεις των προτιμήσεων του κοινού— μαρτυρούν την κόπωση της φαντασίας και την αστάθεια του χεριού· σημεία που δεν διέφυγαν τον έλεγχο της κριτικής.

Η ζωγραφική του Joseph Vernet, ενώ εξαρτάται από πρότυπα του δεκάτου εβδόμου αιώνα,

παραπέμπει στη ζωγραφική του δεκάτου ενάτου. Οι ιδιότητες που την καθιστούν διάμεσο κρίκο των δύο αντιλήψεων αποτελούν και την εξήγηση των απηχήσεων της. Ο ζωγράφος αποδέχεται και αναπτύσσει τη θαλασσινή θεματογραφία του Claude Lorrain, του Salvator Rosa και του Adrien Manglard, αλλά κατευθύνεται από τον πραγματισμό της δικής του οπτικής. Η εικόνα της φύσης που παρέχει το έργο του δεν είναι πιστή μεταγραφή του τοπίου, αλλά σκηνογραφική σύνθεση ρεαλιστικών στοιχείων από τόπους διαφορετικούς. Την εντύπωση του αυθεντικού

προκαλεί η οργάνωση του θέματος και η διαγραφή της ατμόσφαιρας. Ο χρωματισμός του είναι στέρεος, διάφανος και θερμός, αλλά συχνά διαβρώνεται από τη θεατρικότητα του φωτισμού (των ναυαγίων και των νυχτερινών σκηνών) και τη συμβατική γλυκύτητα. Ο ιδεαλισμός του -που επέσυρε τις επιφυλάξεις του Constable— είναι ταπεινότερος από εκείνον των προτύπων του και σύμφωνος με το πνεύμα του καιρού του.

Το γεγονός ότι ο Joseph Vernet απέκτησε τη φήμη και την ακτινοβολία αρχηγού σχολής δικαιολογεί την εκμετάλλευση και απομίμηση του έργου του από επάλληλες γενεές τοπιογράφων. Οι καλλιτέχνες που θα εργασθούν υπό την άμεση επίδρασή του —εκτός από τους αδελφούς του Ignace και François και τον γιο του Carle— είναι οι Jean Baptiste Lallemand, Pierre Jacques Volaire, Philippe-Jacques de Louthembourg, Pierre-Henri de Valenciennes, Joseph Wright of Derby κ.ά.

70. Joseph Vernet.

Θύελλα με ναύαγιο.

Λάδι σε καμβά, 88 x 138 εκ.

Συλλογή Wallace, Λονδίνο.



O δέκατος ένατος αιώνας

*Homme libre, toujours tu chériras la mer!
La mer est ton miroir; tu contemples ton âme
Dans le déroulement infini de sa lame,
et ton esprit n'est pas un gouffre moins amer.*

Ch. Baudelaire



*D*υο ρεύματα κυρίως, ο ρομαντισμός και ο εξπρεσιονισμός, ανατιθέμενα και κατά την ιδεογραφία και κατά τα μέσα που χρησιμοποιούν, ορίζουν τη θαλασσογραφία του δεκάτου ένατου αιώνα. Το γεγονός ότι ο ρομαντισμός τάσσεται στην αρχή του αιώνα, ο δε εμπρεσιονισμός στο τέλος, δίνει την εντύπωση ότι εικαστικές τάσεις με ουσιώδη αυτοτέλεια, ο ρεαλισμός και η Σχολή της Barbizon, εκλαμβάνονται ως μεταβατικά στάδια που αμβλύνουν τις διαφορές μεταξύ δύο ακραίων αντιλήψεων.

Διάθεση του πνεύματος και της ψυχής, αλλά και στάση ζωής, ο ρομαντισμός ελάχιστα τίθεται ως τεχνοτροπικό ιδίωμα. Δεν περικλείεται σε ορισμένη χρονική περίοδο, ενώ ανιχνεύεται σε έργα καλλιτεχνών που απέχουν και κατά τη χρονική βαθμίδα, το είδος και το περιεχόμενο. Αντιφατικός και πολύπτυχος, αποκρούει τα όρια του τυπικού χαρακτηρισολογικού πλαισίου και αποδέχεται ιδιότητες που δεν αποκλείουν την εναντίωση.

Σύμβολο του ρομαντισμού, επειδή υπόκειται σε συνεχείς διακυμάνσεις και μεταβολές, είναι η φύση ολόκληρη, και ειδικά η θάλασσα. Αυτή, προπάντων, εικονογραφεί το ευρύτατο περιεχόμενο του *όρου* και το υπερβαίνει, διότι αντιστοιχεί ευθέως με την ανθρώπινη ψυχή. Η εικονογραφία της ρομαντικής θαλασσογραφίας άγεται από την ιδέα της ταύτισης του ανθρώπινου πάθους και της θάλασσας. Η ταύτιση υποβάλλεται και ενισχύεται με την παρεμβολή της ανθρώπινης μορφής στη θαλασσογραφική σύνθεση. Η πραγματικότητα, με σαφή την κοινωνική διάσταση, και η Ιστορία είναι συνήθεις πηγές της θεματογραφίας.

Οι ναπολεόντειοι πόλεμοι ενέπνευσαν τους ρομαντικούς εκείνους που ακολούθησαν τον αυτοκράτορα και κατέγραψαν τις νίκες ή τις επώδυνες υποχωρήσεις του και τους θαλασσογράφους. Το πνεύμα του πολεμικού σάλου απηχεί ο Philippe Jacques de Louthembourg (1740-1812). Καλλιτέχνης ευφάνταστος και τολμηρός, δεξιότηχνης επίσης *άψογος*, περιέγραψε με δύναμη, και ενίοτε με υπερβολή, τη ναυμαχία. Απέφυγε την τυπική διάταξη των αντιπάλων, όπου η ένταση της μάχης εκφράζεται με την αφθονία των καπνών, προς χάρη ενός μικρότερου οπτικού επιπέδου, συνήθως του εμβολισμού δύο караβιών, οπότε η δύναμη της καταστροφής αναπτύσσεται ευχερέστερα. Από τις εκρήξεις και τις πυρκαγιές που αγαπά να εικονίζει δεν λείπει το μεγαλείο και η ζωηρή εντύπωση της δράσης.

Ο Diderot τον θεωρούσε μιμητή του Vermet και κατέκρινε τη ροπή του προς το θέαμα. Παρά τις συμπτώσεις, η διαφορά μεταξύ των δύο ζωγράφων είναι ευδιάκριτη. Ο Vermet κατευθύνεται από τη λογική και την επιθυμία του να αρέσει, ο Louthembourg παρασύρεται από την ορμή και την τόλμη του και επιδιώκει να προκαλέσει το δέος.

Ο ζωγράφος γεννήθηκε στο Στρασβούργο, εργάστηκε στο Παρίσι, όπου έγινε μέλος της Ακαδημίας (1767), και στο Λονδίνο, όπου εγκαταστάθηκε μονίμως (1771). Εκτός από τη ζωγραφική, ασχολήθηκε με τη σκηνογραφία.

Η θάλασσα, εντούτοις, δεν είναι μόνο ο τόπος όπου εκτυλίσσεται η βίαιη πράξη, στην οποία η ίδια σθεναρά συμβάλλει με την τρικυμία και την απειλή του ουρανού. Οι ρομαντικοί την αντιλαμβάνονται ως πρόσκληση για στοχασμό, εξομολόγηση και ευρύτερη θεώρηση της μοίρας και της ζωής, εφόσον αυτή είναι συχνά το απροσδόκητο τελευταίο επίπεδο, όπου ζυγίζεται η ύπαρξη του ανθρώπου. Τούτο είναι κοινή θέση του Géricault, του Delacroix, του Friedrich και του Turner, έστω και αν τα μέσα με τα οποία υλοποιείται είναι διάφορα και η ατομικότητα του ζωγράφου προσδίδει στην ιδέα την προσωπική απόκλιση.

Το γεγονός ότι η σπουδαιότερη θαλασσογραφία της Γαλλικής σχολής, «Η Σχεδία της Μέδουσας», 1819, Παρίσι, Λούβρο, είναι έργο ενός ζωγράφου που δεν έτρεφε αγάπη για τη θάλασσα, δεν είναι παράδοξο.

71. Philippe Jacques de Louthembourg.

Η ναυμαχία του Νείλου.

Λάδι σε καμβά, 135 x 180 εκ.

Tate Gallery, Λονδίνο.

Στην περίπτωση αυτή δεν είναι η θάλασσα που επιλέγεται, αλλά η ανθρώπινη τραγωδία. Ο Théodore Géricault (1791-1824) ανιχνεύει στον πίνακα το έσχατο όριο του ανθρώπου τη στιγμή που διακρίνει την ελπίδα της σωτηρίας.

Το επεισόδιο που ενέπνευσε το έργο έχει ως εξής: Η φρεγάτα «Μέδουσα», συνοδευόμενη από τρία άλλα καράβια απέπλευσε από τη Γαλλία στις 17 Ιουνίου 1816, για να μεταφέρει στη Σενεγάλη τον κυβερνήτη και υπαλλήλους της αποικίας. Επιβάτες και πλήρωμα ήταν περισσότεροι από τετρακόσιοι.

Στις 2 Ιουλίου το καράβι προσέκρουσε σε ύφαλο και, παρά τις προσπάθειες, στάθηκε αδύνατο να αποκολληθεί. Κατασκεύασαν τότε μία σχεδία στην οποία επιβιβάστηκαν 149 άτομα, ενώ οι υπόλοιποι κατέβηκαν σε βάρκες που θα ρυμουλκούσαν τη σχεδία. Έπειτα από λίγο τα σχοινιά που τη συνέδεαν με τις βάρκες κόπηκαν και η σχεδία επί αρκετές ημέρες περιπλανήθηκε στο πέλαγος. Οι επιβάτες, χωρίς τρόφιμα, υπέφεραν τα πάνδεινα. Όταν, τέλος, έφθασε η φρεγάτα «Άργος» βρήκε μόνο 15 ετοιμοθάνατους. Το γεγονός έκαμε τρομερή εντύπωση και ανάλογη ήταν η απήχηση του πίνακα.

Ο τραγικός τόνος που συνέχει την παράσταση διαγράφει μια κλίμακα της οποίας το ένα άκρο είναι ο θάνατος, το ενδιαμέσο η αγωνία και η αμφιβολία, το άνω άκρο η προσδοκία της σωτηρίας. Η σύνθεση συγκροτείται σαν ένα κύμα με ισχυρή φορά προς τα άνω, αισθητή σε ολόκληρη τη διαγώνιο. Εμφανής είναι

η παρουσία του Μιχαήλ Αγγέλου στη μυολογία, την κίνηση, την έκθεση του γυμνού και τις προσωπογραφίες, καθώς επίσης του Caravaggio, στον οποίο ευθέως παραπέμπουν η χρωματολογία και ο φωτισμός. Πέρα από αυτά, ισχυρότατο είναι το αίσθημα επαφής με τον βασανιζόμενο άνθρωπο.

Les vagues étaient comme d'agate

Delacroix, Ημερολόγιο, 25 Αυγούστου 1854

Αντίθετα με ό,τι συμβαίνει στον Géricault, ο Delacroix αγαπά τη θάλασσα, την απολαμβάνει, τη μνημονεύει στο ημερολόγιο του, τη ζωγραφίζει, Εμπνέεται και εκείνος από τη ζωή, αλλά με έμφαση επίσης από τη Βίβλο και την ποίηση. Τα έργα «Η βάρκα του Δάντη», «Το ναυάγιο του Δον Ζουάν», 1840, Παρίσι, Λούβρο, και «Ο Χριστός στη λίμνη της Γεννησαρέτ», Νέα Υόρκη, Metropolitan Museum of Art, αποτελούν διεξόδους του προσωπικού δράματος, αναφορά στη μοίρα και τη μηδαμινότητα του ανθρώπου, αλλά προβάλλουν και το πνεύμα του χώρου από τον οποίο κατάγονται. Ο πίνακας «Η βάρκα του Δάντη», 1822, Παρίσι, Λούβρο, εικονογραφεί το τοπίο της Κόλασης (Άσμα VIII). Οι δύο ποιητές, ο Δάντης υποβασταζόμενος από τον Βιργίλιο, παρατηρούν με φρίκη το μαρτύριο των κολασμένων, την άγρια απελπισμένη προσπάθεια των

72. Théodore Géricault.
Η σχεδία της Μέδουσας, 1818.
Προκαταρκτική μελέτη.
Καμβάς, 65 x 83 εκ.
Μουσείο του Λούβρου, Παρίσι.





73. Eugène Delacroix. *Ο Χριστός στη λίμνη της Γεννησαρέτ*. 1835-1854.
Λάδι σε καμβά, 60 χ 75 εκ. Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης, Νέα Υόρκη.

σωμάτων να αγκιστρωθούν στη βάρκα. Η αγωνία, ο φόβος και το αίσθημα του αδιεξόδου πιέζουν εξίσου τους ταξιδιώτες και τους ανθρώπους στη θάλασσα.

Ο πίνακας απηχεί έντονα τη «Μέδουσα» -άλλωστε, ο Delacroix είχε ποζάρει για ένα από τα πρόσωπα της σχεδίας, είχε ζήσει τον πυρετό της δημιουργίας του Géricault και είναι φυσικό να υφίσταται την επίδραση του— αλλά δεν έχει καμία ανάλογη σχέση με την επικαιρότητα. Προσλαμβάνει αμέσως την έννοια του συμβόλου και ανάγεται ευθέως στην οικουμενική διάσταση με την οποία έχει συλληφθεί ήδη από την ποιητική αφετηρία του.

Ο Louis Gabriel-Eugène Isabey (1803-1886) απέχει πολύ από τους δύο κορυφαίους ρομαντικούς στους οποίους προστίθεται. Αν ακολουθεί αμέσως μετά τον Delacroix, τούτο γίνεται όχι μόνο διότι είναι σύγχρονος και γνώριμος και των δύο, αλλά και διότι ενδεικτικά παραποιεί το πνεύμα του ρομαντισμού: αποβλέπει στο μέγεθος και την υπερβολή και ωθεί την τραγωδία στη θεατρικότητα και την εξωτερική πρόκληση δέους. Η απεικόνιση της τρικυμίας και του ναυαγίου του επέτρεψε να εκμεταλλευθεί την αναμφισβήτητη δεξιοτεχνία του, αλλά υπέδειξε και την αδυναμία να συγκρατήσει την έννοια του πραγματικού. Οι πίνακες που ιδιαίτερος συνέβαλαν στη φήμη του —«Το ναυάγιο του πλοίου *Αιμιλία*», Μουσείο της Νάντης, και «Η πυρκαγιά στο πλοίο *Αυστρία*», Μουσείο του Μπορντώ— είναι ακριβώς εκείνοι που προκάλεσαν τον έλεγχο της κριτικής.

74. Eugène Delacroix. *Η βάρκα του Δάντη*. 1822. Λάδι σε καμβά, 189 χ 246 εκ., Μουσείο του Λούβρου, Παρίσι.





75. Eugène Isabey.

Θαλασσογραφία.

Λάδι σε καμβά, 65 x 110 εκ.

Μουσείο του Λούβρου, Παρίσι.

Γιος του διάσημου μικρογράφου Jean-Baptiste Isabey, από τον οποίο έλαβε και τα πρώτα μαθήματα, καλλιτέχνης πρώτος και παραγωγικός, ασχολήθηκε αποκλειστικά σχεδόν με τη θαλασσογραφία, κινούμενος σε ευρύτατο θεματογραφικό φάσμα. Μακρόβιος, προσηλωμένος σε σχήματα και τύπους των νεανικών και ώριμων χρόνων του, δεν κατόρθωσε να αφομοιώσει τη μεταβολή που έχει επέλθει στη ζωγραφική, όταν υπερβαίνει το μέσον του αιώνα.

Η παρεμβολή του Ιβάν Αϊβαζόφσκι μεταξύ της Γαλλικής σχολής και του γερμανικού ρομαντισμού έχει την πρόθεση να υποδείξει την απήχηση των γαλλικών παραδόσεων, τη συγγένεια επεξεργασίας και αφομοιώσεως που συναντούν από νεότερους ζωγράφους και τη δύναμη των επιβιώσεων τους έως την παρυφή του εικοστού αιώνα.

Δημοφιλής και γενναϊόδωρα τιμημένος στη Ρωσία και αλλού, ο Αϊβαζόφσκι οφείλει τη φήμη του, κατά τους βιογράφους του, στην ευχέρεια που διέθετε να συλλαμβάνει την ευμετάβλητη όψη της θάλασσας με ακρίβεια και πειθώ. Το έργο του (περίπου 6.000 πίνακες), όπου οι ευρωπαϊκές τάσεις συναυρούνται με την προσωπική γραφή, είναι και σήμερα αγαπητό.

Ο Ιβάν Κονσταντίνοβιτς Αϊβαζόφσκι (1817-1900) γεννήθηκε και πέθανε στη Θεοδοσία της Κριμαίας από γονείς Αρμένιους. Σπούδασε στην Ακαδημία Καλών Τεχνών της Αγίας Πετρούπολης

76. Ιβάν

Αϊβαζόφσκι.

Τρικυμία.

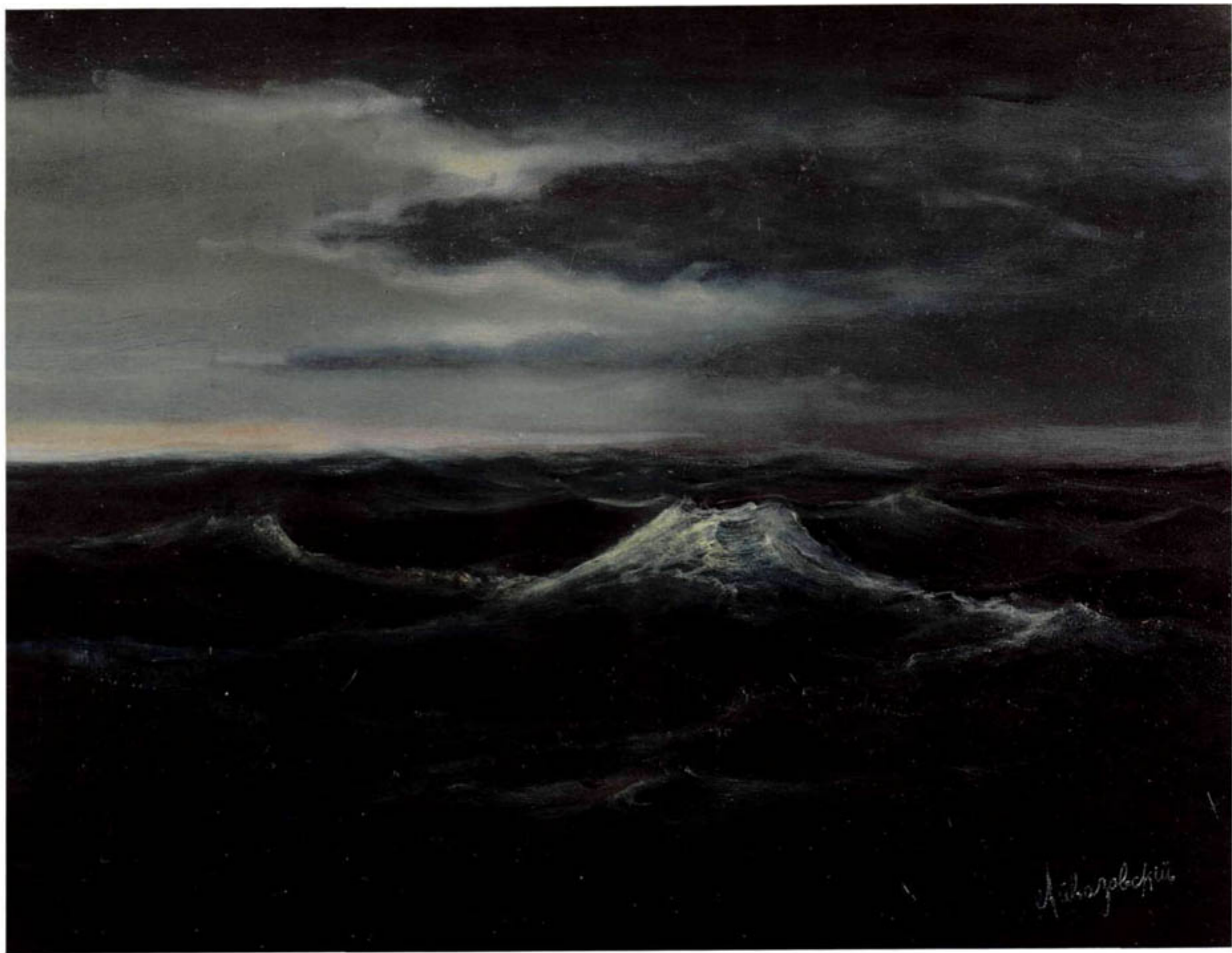
Λάδι σε καμβά, 30 x 40 εκ.

Ιδιωτική συλλογή.

και στην Ακαδημία του Αγίου Λουκά στη Ρώμη. Την ευρωπαϊκή τέχνη ανακάλυψε στη Συλλογή του Τσάρου Νικολάου Α'. Εκεί γνώρισε και το έργο του Claude Lorrain, την αφετηρία της τέχνης του. Ταξίδεψε στην Ευρώπη και την Ανατολή, στις ακτές της Ιωνίας και το Αιγαίο. Θερμός φιλέλληνας, ζωγράφησε επανειλημμένως σκηνές από τους ναυτικούς Αγώνες του 21, αλλά και μεταγενέστερα επεισόδια από την ιστορία της Ελλάδας.

Τα θέματα στα οποία ιδιαιτέρως επέμεινε είναι το ειδυλλιακό θαλάσσιο *ποπό*, όπως αυτό διαμορφώνεται από τους Γάλλους θαλασσογράφους του τέλους του 18ου και των αρχών του 19ου αιώνα, οι τρικυμισμένες θάλασσες και η ναυμαχία.

Η ζωγραφική του Αϊβαζόφσκι δεν απομακρύνθηκε ποτέ από το πνεύμα και τις προτιμήσεις του ρομαντισμού, έστω και αν η σπουδή της θάλασσας, η αναζήτηση πιστότητας και η αναστροφή του ζωγράφου με το έργο των Ρώσων ρεαλιστών προκάλεσαν τη σποραδική εμφάνιση στοιχείων ρεαλισμού στους πίνακες της ώριμης και γεροντικής ηλικίας. Κάτοχος μιας εξαιρετικής τεχνικής, αποτέλεσμα της οποίας είναι η λεπτότητα και η διαύγεια του χρώματος, η εναλλαγή των αντιθέσεων με βαθμιαίο σβήσιμο του τόνου, και η καταγραφή ενός εμπρεσιονιστικού οράματος, απέδωσε μια ευρύτατη κλίμακα συναισθηματικών αποχρώσεων.





77. Ιβάν Αϊβαζόφσκι.
Πλοία σε τρικυμία.
Λάδι σε καμβά, 31 χ 61 εκ.
Ιδιωτική συλλογή.





Σύμβολα. ανάλογα με εκείνα της Γαλλικής σχολής υπάρχουν άφθονα στη ζωγραφική του Caspar David Friedrich (1774-1840), αλλά διαφέρουν κατά το περιεχόμενο και τον τρόπο της εκφοράς. Πνευματική και ενδοσκοπική, η τέχνη του Γερμανού ρομαντικού εκθέτει το μυστήριο και το μεγαλείο της φύσης, τη μηδαμινότητα και την ταπείνωση του ανθρώπου, την ήρεμη αποδοχή του θανάτου.

Ο ζωγράφος γεννήθηκε στην Πομερανία, στην παράλια πόλη Greifswald των ακτών της Βαλτικής. Σπούδασε στην Κοπεγχάγη και το 1798 εγκαταστάθηκε μόνιμα στη Δρέσδη, από την οποία επέστρεφε συχνά στη γενέτειρά του. Στη θεματογραφία του η θάλασσα και τα καράβια εναλλάσσονται με την άγρια τοπιογραφία των βουνών και τα γοτθικά ερείπια. Αν και έχει μελετήσει με λεπτολογία τη φύση, όταν αυτή εικονίζεται στους πίνακές του φέρει μεν τις τοπογραφικές και άλλες ενδείξεις αλλά έχει μετασηματισθεί από το πνεύμα και τη φορά των στοχασμών του. Το *τοπίο* είναι μέρος ενός αρμονικού σύμπαντος, δημιούργημα του θεού, τον οποίο επικαλείται και στον οποίο τείνει. Ο άνθρωπος, ελάχιστο στίγμα στον μέγιστο χώρο, συνειδητοποιεί το μεγαλείο του σύμπαντος στο οποίο μετέχει.

Στην εικονογραφία του Friedrich, η θάλασσα είναι το παλαιότερο σύμβολο ενός άπειρου χώρου και μιας συνεχούς ροής, στα οποία εντάσσεται ο πρόσκαιρος πλους του καραβιού, συμβόλου του



ανθρώπου. Υπό το πρίσμα αυτό ερμηνεύεται ένα από τα σπουδαιότερα έργα του, «Τα στάδια της ζωής», 1835, Λειψία, Museum des Bildenten Kunste. Τα πέντε καράβια συμβολίζουν τα πέντε πρόσωπα που βρίσκονται στην ακτή· τον καλλιτέχνη και τους οικείους του. Ο Friedrich, με τη ράχη στραμμένη στον θεατή, κατευθύνεται προς το μεγάλο καράβι, προάγγελο του τέλους του. Το όριο της ζωής συμβολίζει ακόμη η αναποδογυρισμένη βάρκα, ενώ την παρηγοριά της θρησκείας υποβάλλουν τα θερμά χρώματα του ουρανού. Η μελαγχολία και το πένθος που συνιστούν, μόνιμα σχεδόν, την ατμόσφαιρα των πινάκων του, έχουν ως αντίρροπο την ελπίδα και την πίστη· εντούτοις, στο έργο «Το ναυάγιο της *Ελπίδας*», 1823-24, Αμβούργο, Kunsthalle, η καταστροφή είναι απόλυτη, χωρίς περιθώρια διαφυγής.

Στην παλαιά μελέτη του, ο L. de Veyrand ελέγχει τους Άγγλους ζωγράφους για αδιαφορία απέναντι στα βασικά θέματα της θαλασσογραφίας, αυτά που έχουν ως άξονα το καράβι και τη ναυτική ζωή. Θεωρεί ότι αντιμετώπισαν τη θάλασσα μόνο ως τοπιογράφοι, τους συγκρίνει με τους Γάλλους *ομοτέχνους* τους, και επαινεί τους δεύτερους, επειδή η θεματογραφία τους είναι ευρύτερη και ειδικότερη.

Δεν είναι τελείως άδικη η άποψη του Γάλλου μελετητή· η αγγλική τοπιογραφία, συνυφασμένη με την αγγλική ζωγραφική, είναι τόσο εκτεταμένη, ώστε δίνει πράγματι την εντύπωση ότι περιλαμβάνει, ως

τμήμα της, τη θαλασσογραφία. Συμβαίνει επίσης οι ικανότεροι θαλασσογράφοι να είναι και τοπιογράφοι, γεγονός που δημιουργεί σύγχυση. Άλλωστε, η σπουδή της φύσης και η εικαστική μεταγραφή της έχουν προαχθεί στα αγγλικά εργαστήρια τόσο πολύ ώστε η ζωγραφική του Constable, του Bonington και άλλων στην περιώνυμη Έκθεση του 1824 στο Παρίσι να ληφθεί ως σοβαρότατη υπόδειξη από τον Delacroix. Η αγγλική τοπιογραφία έκτοτε επηρεάζει 109 τη γαλλική.

Στον Γάλλο ιστορικό θα μπορούσε κανείς να αντιπαραθέσει τον Turner, τοπιογράφο με σπουδαιότερο θαλασσογραφικό έργο, ο οποίος, μέσω της θαλασσογραφίας, όχι μόνο ανανέωσε το εικαστικό ιδίωμα του ρομαντισμού, αλλά εισήγαγε ερμηνευτικούς τρόπους επαναστατικούς που υπερέβαιναν την εποχή του. Ο ζωγράφος έχει αφομοιώσει τις δύο δεσπόζουσες και ισχυρά διάφορες φυσιογνωμίες του δεκάτου εβδόμου αιώνα, τον Claude Lorrain και τον Willem van de Velde τον Νεότερο, καλλιτέχνες για τους οποίους έτρεφε σεβασμό έως το τέλος της ζωής του, αλλά το έργο του αποτελεί μια διαρκή αναμέτρηση με τα πρότυπα της νεανικής ηλικίας του, σπουδή και υπέρβαση των σχημάτων και των κανόνων που εκείνοι έθεσαν ως όρους της θαλασσογραφίας.

Ο Joseph Mallord William Turner (1775-1851) έλαβε μάλλον επιπόλαιη καλλιτεχνική παιδεία, αλλά τα κενά συνεπλήρωσε ο ίδιος. Αρχή της

78. Caspar David Friedrich.
Τα στάδια της ζωής. Περ. 1835.
Λάδι σε καμβά, 72,5 x 94 εκ.
Museum der Bildenden Kunste,
Λειψία.

79. Caspar David Friedrich.
Το ναυάγιο της Ελπίδας.
Περ. 1823-4.
Λάδι σε καμβά, 98 x 128 εκ.
Kunsthalle. Αμβούργο.



80. J. M. William Turner.
Το ναυάγιο. Περ. 1805.
Λάδι σε καμβά,
171,5 x 241,3 εκ.
Tate Gallery, Λονδίνο.

ζωγραφικής του είναι το τοπογραφικό σχέδιο (η τοπογραφία είναι η πιστή αποτύπωση της υπαίθρου, των κτισμάτων και των ιστορικών μνημείων, διαμέσου του σχεδίου και της υδατογραφίας), εργασία που τον υποχρέωσε να διατρέξει την Αγγλία, να γνωρίσει τις ακτές και τον κόσμο της θάλασσας. Παρατηρούσε και κατέγραφε με απληστία όψεις της φύσης, λεπτομέρειες που συνιστούν την ιδιαιτερότητα και το ύφος του τόπου, το φως και το χρώμα της ώρας. Εξάιρετος υδατογράφος, αποδεικνύεται αμέσως έπειτα (περί το 1797) τόσο έμπειρος *κάτοχος* της τεχνικής του λαδιού, ώστε να χρησιμοποιεί με ίση επιτυχία και τα δύο είδη.

Εκτεταμένο το θαλασσογραφικό έργο του Turner, περιλαμβάνει ολόκληρη τη θεματογραφία της παράδοσης: μυθολογικές και ιστορικές σκηνές, ναυμαχίες, ναυάγια, προσωπογραφίες караβιών, ψαράδικα, παράκτιες σκηνές και το τοπίο της Βενετίας. Δεν είναι πάντως τα άφθονα και ποικίλα θέματα που προκαλούν εντύπωση, αλλά ο ερμηνευτικός τρόπος και η υποκειμενική προσέγγιση. Η διαφοροποίηση που προσδίδει ο Turner στην απεικόνιση του θέματος έγκειται στην οπτική γωνία που επιλέγει, την ένταση και τον βασιανισμό του χρώματος, την κατεύθυνση του φωτός. Από τα πρώτα στάδια της εργασίας του διαφαίνεται η πρόθεση να υπηρετήσει το θέμα και τη ζωγραφική πραγματέυση. Συνάλληλοι, αρχικώς, οι δύο όροι, χάνουν με την πάροδο του χρόνου την ισορροπία

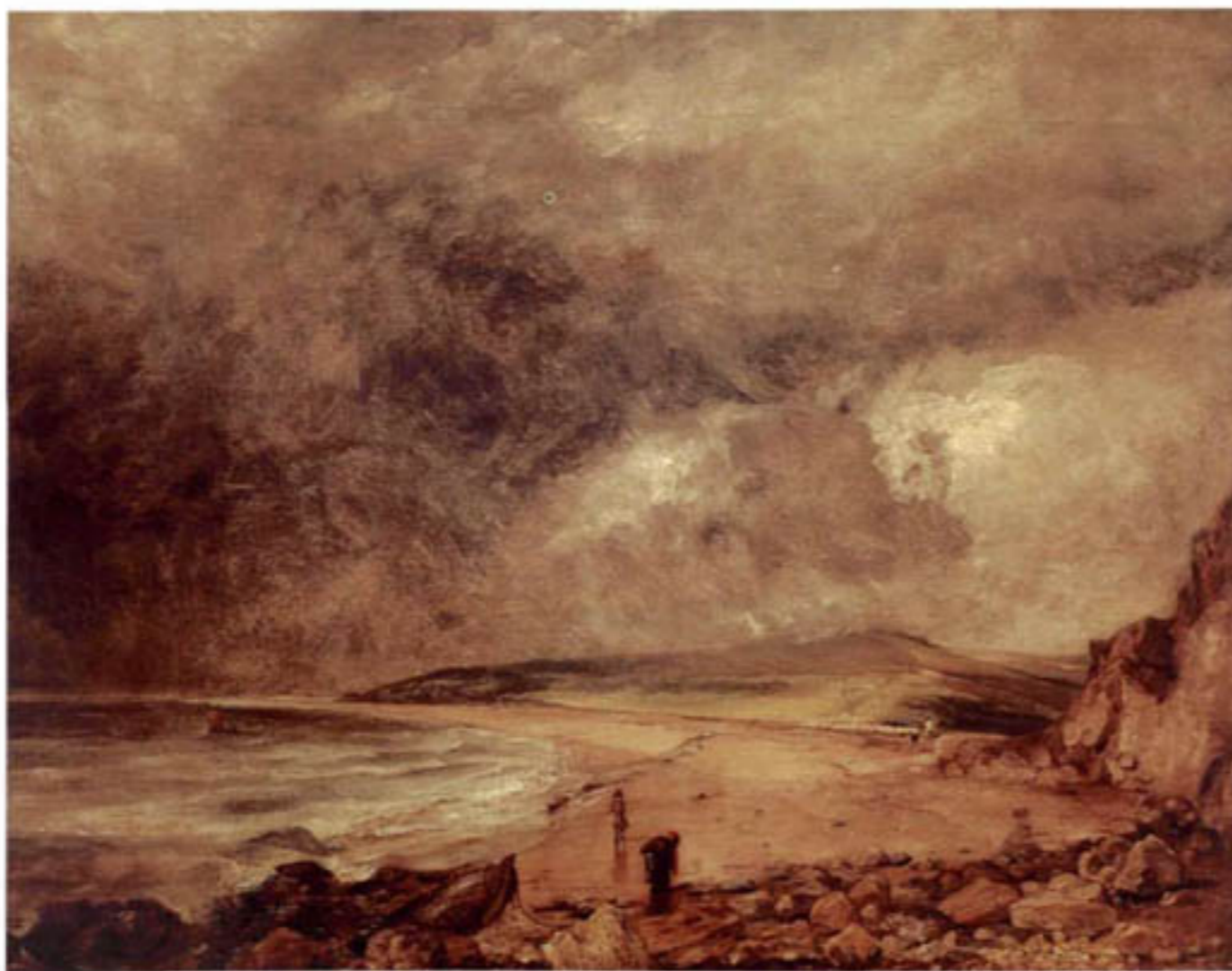
81. J. M. William Turner.
Αντράκωση στο φως του φεγγαριού. Περ. 1835.
Λάδι σε καμβά, 92,8 x 122,8 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη, Ουάσινγκτον.

Η ζωγραφική αποδεικνύεται βαθμιαία ως το μόνο ζητούμενο, ενώ το θέμα υποβιβάζεται σε πρόσχημα.

Ο Turner υιοθετεί έναν γνωστό εικονογραφικό τύπο -τον παραλαμβάνει συχνά από τους Ολλανδούς- προκειμένου να ανασύρει από αυτόν ένα τελείως νέο εικαστικό είδωλο. Συνήθως απομακρύνει το θέμα από το πρώτο επίπεδο, ώστε η θάλασσα και ο ουρανός να προσλάβουν μέγεθος και βάθος και να εισαγάγει βίαια συνθετικά σχήματα, ισχυρές αντιθέσεις φωτός και χρώματος, και να εξάρει έτσι την υπεροχή των φυσικών δυνάμεων απέναντι στην ευθραυστότητα του ανθρώπου.

Ευνόητη είναι η πρόθεση του να επιδείξει την υπέρβαση των προτύπων του. Το αίτημα του να αναρτηθούν δύο πίνακες του -δωρεά προς το κράτος— δίπλα σε πίνακες του Claude Lorraine έχει βεβαίως την έννοια *απόδοσης* τιμής στον μεγάλο δάσκαλο, αλλά υποβάλλει και τη σύγκριση προς μια αφητηρία και ένα υπόδειγμα από τα οποία ο ίδιος διαστέλλεται: η παράσταση των έργων του, *ανάλογη* προς εκείνη του Claude Lorraine, μεταπίπτει σε μια φαντασμαγορία ποιητική, εξαύλωμένη, αλλά νεότερου ζωγραφικού πνεύματος. Κατά το μέσον της ζωής του, με φαντασία και τόλμη, καταλήγει στην υλοποίηση ενός οράματος, *από* το νερό, ο ουρανός και ο άνεμος συγγέονται *σ'* έναν βίαιο στρόβιλο, στο κέντρο του *αποίου* αμυδρά μόνο διακρίνονται σκιές караβιών και δείγματα της ανθρώπινης παρουσίας. Η ζωγραφική αυτή των δραματικών αντιθέσεων, της





82. John Constable. *Ο κόλπος του Weymouth*, 1819.
Λάδι σε καμβά, 88 χ 112 εκ. Μουσείο του Λούβρου, Παρίσι.

83. Richard Parkes Bonington. *Οι ακτές της Νορμανδίας*, 1820-1824.
Λάδι σε καμβά, 45 χ 38 εκ. Μουσείο του Λούβρου, Παρίσι.

αχαλίνωτης κίνησης, της διάλυσης του παραστατικού και συνθετικού ερείσματος, των μεταπτώσεων του φωτός και του χρώματος σε έννοιες αφηρημένες είναι το ακραίο όριο μετασχηματισμού που έφθασε η θαλασσογραφία του δεκάτου ενάτου αιώνα.

Ταπεινότερη είναι η τέχνη του Constable⁷ προσηλωμένη στη γη, με συναισθηματική ένταση αλλά χωρίς εξάρσεις που θα διασπούσαν την επαφή της με το συγκεκριμένο, αδρή και ευπρόσιτη, επιδιώκει να συλλάβει το κάλλος του πραγματικού. Η οπτική του ζωγράφου δεν έχει έκταση και η φαντασία του ελάχιστα επεμβαίνει κατά τη μεταγραφή του *τοπίου*, εντούτοις, ο καλλιτέχνης ανιχνεύει με προσοχή τα στοιχεία και το ύφος του τόπου και αναδεικνύει με ακρίβεια την εσωτερική ζωή του.

Ο John Constable (1776-1837), γιος εύπορου μυλωνά, γεννήθηκε στο East Bergholt του Suffolk, περιοχή που συνιστά και το θεματικό έδαφος του έργου του. Ταξίδεψε πολύ λίγο, και δεν εγκατέλειψε ποτέ την Αγγλία. Αν εξαιρεθεί ένα θαλασσινό ταξίδι που έκανε στα εφηβικά χρόνια του, τη θάλασσα γνωρίζει μόνο από την ακτή. Οι δάσκαλοι που τον επηρέασαν είναι ο Gainsborough και από τους Ολλανδούς ο Jacob van Ruisdael και ο Cuyp. Θαυμάζει τον Willem van de Velde, αλλά με τους δύο άλλους αισθάνεται οικειότερος.

Η θαλασσογραφία είναι μάλλον προέκταση της τοπιογραφίας του. Αφορά τη σπουδή του τόπου και

της ατμόσφαιρας. Από τους πρώτους ζωγράφους του δεκάτου ενάτου αιώνα που εργάστηκαν στο ύπαιθρο, ο Constable επεσήμαινε στα σχέδιά του λεπτομέρειες που θα μετέφερε κατόπιν στον πίνακα με τον αυθορμητισμό και τη δύναμη της πρώτης εντύπωσης. Η πινελιά του με τα εναλλασσόμενα στίγματα, φορείς διάμεσων τόνων του φωτός και του χρώματος, υπαινίσσεται μια μεταγενέστερη τεχνική. Η ζωγραφική του δεν προκάλεσε αίσθηση στην πατρίδα του ούτε και γρήγορη αναγνώριση. Η επιτυχία ήρθε σχετικά αργά και αφού προηγήθηκε ο θριαμβευτικός χαιρετισμός των Γάλλων.

Ο πίνακας με τον «Κόλπο του Weymouth», Παρίσι, Λούβρο, πιστή και ευαίσθητη καταγραφή του τόπου και της ώρας, παραπέμπει έμμεσα στον Ruysdael, εφόσον ο ουρανός ρυθμίζει και τη χρωματική και τη συναισθηματική κλίμακα του τοπίου.

Σύνδεσμος μεταξύ της Αγγλικής και Γαλλικής σχολής, ο Bonington διεκδικείται και από τις δύο. Ασφαλώς τον διαμόρφωσε η Γαλλία, στην οποία εκείνος μετέδωσε το αυθεντικότερο δημιούργημα της πατρίδας του, την υδατογραφία.

Ο Richard Parkes Bonington (1802-1828) γεννήθηκε στο Alnold του Νότιγχαμ από γονείς με καλλιτεχνική παιδεία, αλλά τόσο απερίσκεπτους όσον αφορά τα οικονομικά, ώστε αναγκάστηκαν να εγκαταλείψουν την Αγγλία και να καταφύγουν στο Καλαί. Ο Bonington μαθητεύει εκεί στο εργαστήριο





84. Richard Parkes Bonington.
Θαλασσογραφία. 1827.
 Λάδι σε καμβά, 54 x 84 εκ.
 Συλλογή Wallace, Λονδίνο.

του Louis Francia (1772-1839), ο οποίος μόλις είχε επιστρέψει έπειτα από μακρόχρονη παραμονή στο Λονδίνο. Ο Francia του δίδαξε την τεχνική της υδατογραφίας. Το 1818 η οικογένεια εγκαθίσταται στο Παρίσι και ο Bonington μελετά στο Λούβρο Ολλανδούς και Φλαμανδούς δασκάλους. Στην École des Beaux Arts παρακολουθεί την τάξη του Gros. Συνδέεται τότε με τον Delacroix, με τον οποίο αργότερα θα μοιραστούν το ίδιο εργαστήριο.

Αν και τοπιογράφος, ο Bonington ελάχιστα εργάστηκε στο ύπαιθρο, διαφέρει δε σημαντικά από τους ζωγράφους με τους οποίους, συγκρίνεται δεν έχει τη ρώμη του Constable, αλλά ούτε την πεζότητα άλλων Άγγλων τοπιογράφων. Ευγενής και εκλεπτυσμένη η τέχνη του είναι πλησιέστερη προς τη ζωγραφική του Turner.

Οι τόποι που ενέπνευσαν τη θαλασσογραφία του είναι η Βενετία και οι ακτές της Νορμανδίας. Οι μικροί πίνακες με τους χαμηλούς ορίζοντες, το άπειρο διάστημα του πελάγους και την υγρότητα της ατμόσφαιρας, διατηρούν τη δροσιά και τη διαφάνεια της υδατογραφίας του. Επεισόδια ασήμαντα, όπως η βάρκα που πλησιάζει και οι άνθρωποι που περιμένουν στην παραλία, αποκτούν μέγεθος και βαρύτητα, καθώς εντάσσονται στην επιφάνεια και τη σιωπή της θάλασσας.

85. Richard Parkes Bonington.
Οι ακτές της Αδριατικής.
 Λάδι σε χαρτόνι, 30 x 43 εκ.
 Μουσείο του Λούβρου, Παρίσι.

Η Αγγλική ρομαντική σχολή δεν εκπροσωπείται άξια μόνο από τον Turner, τον Constable και τον Bonington. Υπάρχουν ικανότατοι άλλοι ζωγράφοι και





τοπικές Σχολές -αυτή του Norwich είναι σπουδαιότατη- που επεκτείνουν το εύρος και τη σημασία της θαλασσογραφίας.

Πλούσια και πολυμερής, η γαλλική θαλασσογραφία του μέσου και των τελευταίων δεκαετιών του δεκάτου ενάτου αιώνα αντανακλά τη δημιουργία και την εναλλαγή των εικαστικών τάσεων της περιόδου. Αποβαίνει μάλιστα το πεδίο όπου τα διάφορα ρεύματα εκθέτουν ακριβέστερα την ιδεογραφία και την τεχνική τους.

Η απόφαση των νέων Γάλλων καλλιτεχνών να αποδεσμευθούν από την ακαδημαϊκή διδασκαλία, να αφήσουν το εργαστήριο και να στραφούν στο ύπαιθρο μεταβάλλει τη θεματική και τον τρόπο προσεγγίσεως της. Έμμεσα επηρεάζει τους ζωγράφους της θάλασσας.

Υπό την επίδραση των Αγγλων τοπιογράφων, κατανοείται η σπουδαιότητα του υπαίθρου και η πιστότητα της μεταγραφής του. Εγκαταλείπεται η μεγαληγορία των «ναυαγίων» και των συμβατικών καταγίδων και ζητείται η αλήθεια και η χάρη του ταπεινού φυσικού *τοπίου*. Τα μικρά λιμάνια της Νορμανδίας, οι αμμουδιές, οι όχθες και οι εκβολές του Σηκουάνα και του Ουάζ είναι οι τόποι των θεματικών προτιμήσεων.

Ο πίνακας *εξακολουθεί* να είναι υπόθεση του εργαστηρίου, πάντως, τουλάχιστον ένα τμήμα του

σηματίζεται στο ύπαιθρο, στον τόπο του θέματος. Το *σύνολο* θα ολοκληρωθεί στο εργαστήριο. Όσον αφορά την τεχνική παρατηρείται ότι η συνεχής ζωγραφική επιφάνεια υποκαθίσταται, ήδη από τις πρώτες δεκαετίες του αιώνα, από τη χρήση του *έντονου* χρωματικού στίγματος, της αποσπασματικής και γρήγορης πινελιάς.

Η απομάκρυνση από το παρελθόν και η επιθυμία αλλαγής δεν σημαίνουν και σύμπτωση απόψεων όσον αφορά την προσέγγιση του θέματος. Αντιλήψεις εκ διαμέτρου αντίθετες αυτή του Courbet και εκείνη των ζωγράφων της Barbizon, εκφράζουν το πνεύμα της νέας προσβάσεως, αλλά η μεν πρώτη έχει ως αφετηρία το κύρος της αλήθειας, ενώ η δεύτερη το αίσθημα απλώς της φύσης. Η θάλασσα είναι πρόκληση για τον Gustave Courbet (1819-1877), διότι επί μακρό διάστημα του είναι άγνωστη. Η ορεινή περιοχή της Franche-Comté από την οποία κατάγεται αντιστοιχεί στη στέρη απτότητα, τη διάρκεια και σαφήνεια των πραγμάτων που ο ζωγράφος επέλεξε ως αντικείμενα της τέχνης του. Το ευμετάβλητο της θάλασσας και ο συγκινησιακός φόρτος με τον *οποίο* παραδίδεται το θέμα είναι φυσικό να τον περιπλέκουν.

Την αποκατάσταση επαφής αναζήτησε ο Courbet σε ό,τι περισσότερο του είναι οικείο: την αρχέγονη δύναμη του φυσικού στοιχείου, αποδιώκοντας τη συναισθηματική ή τεχνική κόσμηση με την *οποία* του προσφέρεται. Η σειρά των

86. Gustave Courbet.

Οι βράχοι του Etretat. 1870.

Λάδι σε καμβά, 133 x 162 εκ.

Μουσείο του Λούβρου, Παρίσι.



θαλασσογραφιών του —τα *Paysages de mer*, όπως τις ονομάζει— αρχίζει κατά το μέσον της δεκαετίας του 1850 και καταλήγει σε κορυφαία επιτεύγματα δύο δεκαετίες αργότερα, έχει δε ως γνώρισμα το μέγεθος της σύλληψης και την αντικειμενικότητα της παράστασης. Η θάλασσα προσλαμβάνει τη δύναμη και την έκταση του κοσμολογικού στοιχείου, αλλά δεν αποσυνδέεται από την ανθρώπινη παρουσία.

Το έργο «Οι βράχοι του Etretat μετά τη θύελλα», 1870, Παρίσι, Λούβρο, έχει ζωγραφιστεί από σχετικώς απομακρυσμένη γωνία ώστε να σμικρυνθεί η εντύπωση του μνημειώδους που προκαλεί ο βράχος. Αυστηρό και συμπαγές το *τοπίο* επιβάλλεται με την αλήθεια της μορφής του. Μέρος της αλήθειας αυτής είναι η υποβλητική ατμόσφαιρα που το περιβάλλει. Οι πίνακες των «Κυμάτων»-θαυμάσια δείγματα κατέχουν τα Μουσεία του Λούβρου και του Βερολίνου— αποδίδουν την ίδια τεκτονική βαρύτητα στους όγκους του νερού.

Ακριβώς αντίθετη είναι η ιδεογραφία των ζωγράφων της Barbizon δεν ανασύρουν στην επιφάνεια κοσμογονικές δυνάμεις, ούτε επιζητούν να προκαλέσουν το δέος. Απλή και ήρεμη η τέχνη τους δημιουργεί το αίσθημα της φύσης που είναι σύμμετρη με τον άνθρωπο. Από την ομάδα των Theodore Rousseau (1812-1867), Diaz de la Pena (1808-1876), Jules Dupré (1811-1889) και Charles François Daubigny (1817-1878), οι οποίοι έχουν ως ορμητήριο το δάσος του Fontainebleau και την Barbizon, μόνο ο τελευταίος ενδιαφέρεται για τη θάλασσα. Με τη βάρκα του -μικρό πλωτό εργαστήριο— πλέει στον Σηκουάνα και τον Oise, καταγράφει τη ζωή της όχθης των ποταμών,

87. Eugène Boudin.
Παραλία της Τρουβίλ.
Λάδι σε καμβά, 52 x 75 εκ.
National Gallery, Λονδίνο.







88. Louis Garneray. *Αποψη του Escaut*.
Λάδι σε καμβά, 50 x 67 εκ. Ναυτικό Μουσείο, Παρίσι.

προσπαθεί να συλλάβει το χρώμα και το ύφος του μικρού χώρου στον οποίο εκτείνεται η οπτική του. Συνήθως αρχίζει και τελειώνει τον πίνακα στο ύπαιθρο, θέτοντας έτσι ένα υπόδειγμα στον Monet. Η πινελιά του, το έντονο χρωματικό στίγμα, όχημα του τόνου και του φωτός -αλλά όχι και η χρωματική του κλίμακα η οποία δεν είναι ιδιαίτερα πλούσια— αναγγέλλουν επίσης τον εμπρεσιονισμό.

Συγγενής είναι η ζωγραφική του Eugène Boudin (1824-1898). Το ενδιαφέρον του καλλιτέχνη στρέφεται περισσότερο στα λιμάνια της Νορμανδίας και τις παραλίες της Τρουβίλ και της Ντωβίλ, τα αγαπητά θέρετρα των κατοίκων του Παρισιού και της βικτωριανής Αγγλίας. Οι λιμενογραφίες της πρώτης κατηγορίας με τη λιτή κλίμακα των γκριζων και φαιών τόνων -μοναδική εξαίρεση στη χρωματικότητα της εποχής— παραπέμπουν στην ολλανδική τοπιογραφία, παλαιότερη σπουδή του Boudin. Οι συντροφίες των παραθεριστών, καθισμένες μπροστά στη θάλασσα, με τον άνεμο να φυσά στα φορέματα και τα μαντίλια, πινελιές ανάλαφρες, αποτελούν τεκμήριο μεταγραφής των άμεσων εντυπώσεων. Οι πίνακες της δεύτερης κατηγορίας -ευτυχισμένα ευρήματα εμπρεσιονιστικής διάθεσης— δημιουργούν τομές στην εικονογραφία ενός καλλιτέχνη. Ο Boudin επανέλαβε συχνά την παράσταση χωρίς μονοτονία ή κόπωση.

Στο ευρύ αυτό φάσμα των μέσων του αιώνα το έργο του Camille Corot (1796-1875) και του Johan Barthold Jongkind (1819-1891) θα

89. Auguste Mayer.

Το πολεμικό Redoubtable στη ναυμαχία του Τραφάλγκαρ.
Λάδι σε καμβά, 115 χ 162 εκ.
Ναυτικό Μουσείο, Παρίσι.

90. Λεπτομέρεια.

μπορούσε να θεωρηθεί σύνδεσμος μεταξύ του Courbet και της Σχολής της Barbizon.

Υπάρχει στη γαλλική θαλασσογραφία, όπως και την αγγλική, μια μεγάλη ομάδα θαλασσογράφων που προέρχονται από το Ναυτικό, αλλά *τούτο* δεν θα συνιστούσε επαρκή λόγο διακρίσεως τους σε ειδική κατηγορία, αν δεν υπήρχαν χαρακτηριστικά που απορρέουν από τη διπλή ιδιότητά τους. Οι ζωγράφοι αυτοί, ο Louis-Philippe Crépin (1772-1851), ο Louis-Ambroise Garneray (1783-1857), ο Théodore Gudin (1802-1880), ο Pierre-Julien Gilbert (1783-1860), ο Auguste Mayer (1805-1890) και ο Morel-Fatio (1810-1871), για να μείνουμε στους περισσότερο γνωστούς, βασίζουν τη ζωγραφική τους στη ναυτική εμπειρία τους. Απεικονίζουν τα βιώματα τους και τα καράβια με τα οποία ταξίδεψαν. Είναι εκείνοι προπάντων που συντηρούν τη θεματογραφία των πολεμικών συγκρούσεων. Καλλιεργούν μια τέχνη που επιζητεί την πιστότητα και τη δραματική ένταση. Επιτυγχάνουν συχνά την ευρηματική σύνθεση και το λαμπρό χρώμα. Επιδιώκουν, τέλος, την προσέγγιση στη φύση, αλλά δεν επηρεάζονται αισθητά από την εναλλαγή των εικαστικών ιδεών της εποχής.

Παλαιός ναυτικός και ζωγράφος ο Ambroise-Louis Garneray (1783-1857) είναι γνωστός και στην Ελλάδα, τουλάχιστον από αντίγραφο του έργου του «Η Ναυμαχία του Ναυαρίνου», Μουσείο των Βερσαλλιών. Το έργο συνδέεται με τον τόπο και πέραν του θέματος, διότι ένα αντίγραφο, αυτό του Ναυτικού





Μουσείου της Ελλάδος, έχει φιλοτεχνηθεί από τον Κ. Βολανάκη, ο οποίος, το υπογράφει με τα αρχικά του, C.B., και αναγράφει αμέσως έπειτα το πρότυπο d'après Garneray.

Πρέπει να σημειωθεί ότι η ναυμαχία του Ναυαρίνου (20 Οκτωβρίου 1827), με την οποία τελειώνουν οι πολεμικές επιχειρήσεις του Αγώνα, είναι και η τελευταία ναυμαχία που διεξάγεται με ιστιοφόρα. Το γεγονός, πέραν από τη μεγάλη απήχηση που είχε ως πολιτική και πολεμική πράξη, ήταν και ισχυρό ερέθισμα για τους θαλασσογράφους των πολεμικών συγκρούσεων. Οι γνωστότεροι από εκείνους που πραγματεύθηκαν το θέμα είναι οι Γάλλοι Charles Langlois (1789-1870) και Ambroise-Louis Garneray, ο Άγγλος George Phillip Reinagle (1802-1835) και ο Ρώσος Ιβάν Αϊβαζόφσκι (1817-1900). Οι σχετικοί πίνακες είναι γνωστοί και στην Ελλάδα, είτε από αντίγραφα -μεταξύ των οποίων και ο πίνακας του Εθνικού και Ιστορικού Μουσείου— είτε από δημοσιεύσεις και έργα χαρακτηρισής.

Ο L. Garneray ζωγράφισε ακόμη ναυάγια, τρικυμίες, σηνές με ψαράδικα και λιμάνια. Το έργο του αποδεικνύει γνώση της θάλασσας και του караβιού. Το 1821, κατά το υπόδειγμα του J. Vermet, ανέλαβε και αυτός να ζωγραφίσει και να χαράξει κατόπιν μια σειρά με «Τα λιμάνια της Γαλλίας». Τα χαρακτηριστικά παρουσιάστηκαν τμηματικώς κατά το διάστημα 1823 έως 1832.

Ο εμπρεσιονισμός μετέβαλε και τη θαλασσογραφία, χωρίς *τούτο* να αποτελεί φαινόμενο αφνίδιο, διότι η τομή που επέφερε κατά το τελευταίο

τέταρτο του αιώνα είναι ήδη αισθητή σε απόπειρες αλλαγών που επιχειρήσαν τα αμέσως προηγούμενα κινήματα.

Ο θαλασσογράφος απευθύνεται τώρα όχι στο βάθος ή την έκταση αλλά, κυρίως, στην επιφάνεια της θάλασσας που είναι πλησιέστατη στον θεατή, η δε παράσταση του έργου του αναφέρεται με έμφαση στο παρόν. Το θέμα που ερευνά είναι η σχέση του φωτός, του νερού και του ανέμου ως άμεσο ερέθισμα, και ό,τι επιδιώκει είναι η γοητεία της όψης. Η ποιητικότητα που επιθυμεί να υποβάλει προκύπτει από γνήσια φυσική εντύπωση. Ρυτιδώσεις του νερού που χρωματίζονται από τις ακτίνες της ανατολής, σύννεφα του πελάγους και πανιά καϊκιών που συγκρατούν το πέρασμα του ανέμου, κηλίδες από ρευστά χρώματα επάνω στη στέρεη ή την υγρή επιφάνεια είναι στοιχεία μιας νέας εικονοπλασίας του θαλάσσιου χώρου. Οι πίνακες του Monet (1840-1926) και του Renoir (1841-1919) υπέδειξαν μια οδό ερμηνείας η οποία μετέθετε το ενδιαφέρον του θέματος στη σπουδαιότητα του χρωματικού στίγματος και κατ' επέκταση στην όλη χρωματική επένδυση.

Είναι επόμενο μία τέτοια αντίληψη να προκαλέσει τη γένεση άλλων ρευμάτων, συγγενών ή ασύμφωνων μεταξύ τους, τα οποία θα προεκτείνουν την ιδεογραφία της. Το πυκνό συμπαγές χρώμα του Cezanne (1839-1906), η ακριβής κανονικότητα της στιγμιογραφίας του Seurat (1859-1891), η περισσότερο ελεύθερη του Signac (1863-1935) και η δραματική ένταση του χρώματος του Van Gogh (1853-1890) έχουν ως αρχή τον εμπρεσιονισμό.

91. Louis Garneray
(αντίγραφο Κωνστ. Βολανάκη).
Η ναυμαχία του Ναυαρίνου.
Λάδι σε καμβά, 110 x 150 εκ.
Ναυτικό Μουσείο της Ελλάδας.

92. Claude Monet. *Τοπίο*.

Λάδι σε καμβά, 62 χ 85 εκ. Γλυπτοθήκη, Κοπεγχάγη.



93. Paul Signac. *Καράβια*.

Λάδι σε καμβά, 52 χ 78 εκ. Courtauld Institute of Art, Λονδίνο



Επιλογή βιβλιογραφίας

Η ΜΕΣΟΓΕΙΟΣ

Assyrian sculptures in the British Museum from Sardanapalus III to Sennacherib. The British Museum 1938.

Cintas, P.: *Manuel d'archéologie punique.* 2 τ. Παρίσι 1976.

Mekhitarian, A.: *La peinture égyptienne.* Γενεύη 1954.

Quibel, J.E., Green, F.W. et Petri, FL: *Hierakonpolis.* Τόμ. II.

Smith, W.S.: *A history of Egyptian sculpture and painting in the old kingdom.* Λονδίνο 1946.

Η ΚΡΗΤΗ

Αλεξίου, Στ.: *Μινωικός πολιτισμός. Με οδηγό των ανακτόρων Κνωσού, Φαιστού και Μαλίων.* Ηρόδοτειον 1964.

Ανδρόνικος, Μ.: *Μουσείο Ηρακλείου. Τα Ελληνικά Μουσεία.* Αθήνα 1974.

Μαρινάτος, Σ., Hirmer, M.: *Κρήτη και μυκηναϊκή Ελλάδα.* Αθήνα 1959.

Hood, S.: *The arts in Prehistoric Greece.* Penguin 1978.

Matz, Fr.: *La Crète et la Grèce primitive.* Παρίσι 1962.

Zervos, Chr.: *V art de la Crète néolithique et minoenne.* Παρίσι 1956.

Η ΘΗΡΑ

Μαρινάτος, Σπ.: *Ανασκαφά Θήρας VI.* Αθήνα 1974.

Ντούμας, Χρ.: *Οι τοιχογραφίες της Θήρας.* Αθήνα 1992.

Marinatos, N.: *Art and religion in Thera. Reconstructing a Bronze age society.* Αθήνα 1984.

Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΑΙ ΡΩΜΑΪΚΗ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ

I. Boardman, J.: *Athenian black figure vases.* Λονδίνο 1974.

Boardman, J.: *Athenian red figure vases. The archaic period.* Λονδίνο 1975.

Cook, R. M.: *Greek painted pottery.* Λονδίνο 1960.

Lane, A.: *Greek pottery.* Λονδίνο 1947.

Napoli, M.: *La tomba del tuffatore. La scoperta della grande pittura greca.* Μπάρι 1970.

Robertson, M.: *La peinture grecque.* Γενεύη 1959.

II. Bloch, R.: *L'art étrusque.* Παρίσι 1959.

Mansuelli, G.: *Les Étrusques et les commencements de*

Rome. Παρίσι 1965.

Pallotino, M.: *La peinture étrusque.* Γενεύη 1952.

Pallotino, M.: *Etruscologia.* Μιλάνο 1963.

III. Burn, L.: *Greek and roman art.* Λονδίνο 1991.

Charbonneau, J., Martin, R., Villard, Fr.: *Grèce hellénistique.* Παρίσι 1970.

Ling, R.: *Roman painting.* Cambridge 1991.

Schefold, K.: *La peinture pompéienne. Essai sur l'évolution de sa signification.* Βρυξέλλες 1972.

Webster, T.B.L.: *Le monde hellénistique.* Παρίσι 1969.

Wheeler, M.: *Roman art and architecture.* Λονδίνο 1991.

IV. Γεωργακόπουλος, Γ.: *Το ελληνικό Ναυτικό διά μέσου των αιώνων.* Αθήνα 1993.

Σιμψις, Μ.Μ.: *Το Ναυτικό στην ιστορία των Ελλήνων.* 4 τόμοι. Αθήνα 1982.

Basch, L.: *Le musée imaginaire de la marine antique.* Αθήνα 1987.

Casson, L.: *Ships and seamanship in the ancient world.* Princeton 1971.

Ducrey, P.: *Guerre et guerriers dans la Grèce antique.* Παρίσι 1985.

V. Παπαχατζής, Ν.: *Παυσανίου Ελλάδαος Περιήγησις* 5 τόμοι. Αθήνα 1974.

Fairbanks, A.: *Philostratus imagines - Callistratus descriptions.* The Loeb Classical Library. Λονδίνο MCMLX.

VI. *Trois millénaires d'art et de marine. Catalogue de l'exposition.* Παρίσι 1965.

ΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΟ ΚΑΙ Η ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΗ ΔΥΣΗ

Μιχελής, Π.Α.: *Αισθητική θεώρηση της Βυζαντινής τέχνης.* Δ' εκδ., Αθήνα 1978.

Delevoy, Ch.: *L'art Byzantin.* Παρίσι 1967.

Grabar, A.: *La peinture Byzantine.* Γενεύη 1953.

Grabar, A. et Nordenfalk, G.: *La peinture du haut Moyen-Age.* Γενεύη 1957.

Grabar, A.: *Christian iconography. A study of its origins.* Λονδίνο 1980.

II ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ

I. Chastel, A.: *Italie 1460-1500. Le grand atelier.* Παρίσι 1965.

Dantraque, P.: *La peinture vénitienne.* Παρίσι 1989.

Friedländer, M.J.: *Pieter Bruegel.* Βερολίνο 1921.

Hartt, F.: *History of Italian Renaissance art. Painting, sculpture, architecture.* Λονδίνο 1987.

Heydenreich, L.H.: *Éclouion de la Renaissance. Italie 1400-1460.* Παρίσι 1985.

Lassaigne, J. et Delevoy, R.L.: *La peinture flamande.* Γενεύη 1957.

Pignatti, T.: *Vittore Carpaccio.* Μιλάνο 1972.

Pignatti, T.: *L'art vénitien.* Παρίσι 1992.

Poirier, P.: *La peinture vénitienne.* Παρίσι 1953.

Roberts Jones, Ph.: *Bruegel, La chute d'Icare.* Φριβούργο 1974.

Venturi, L.: *La peinture italienne. Les créateurs de la Renaissance.* Γενεύη 1950.

Veyrand, L. de: *Peintres et dessinateurs de la mer. Histoire de la peinture de la marine.* Παρίσι 1901.

II. Groot, Ir. de and Vorstman, R.: *Sailing ships. Prints by the Dutch masters from the sixteenth to the nineteenth century.* Αμστερνταμ 1980.

Lloyd, Chr.: *Batailles navales au temps de la marine à voiles.* Παρίσι 1970.

Pataky, D. and Matjai, L.: *Ships in art.* Βουδαπέστη 1973.

Ο ΔΕΚΑΤΟΣ ΕΒΔΟΜΟΣ ΑΙΩΝΑΣ

I. Archibald, E. H. H.: *Dictionary of sea painters.* Suffolk 1989.

II. Bazin, G.: *Destins du baroque.* Παρίσι 1968.

Haak, B.: *The golden age. Dutch painters of the seventeenth century.* Νέα Υόρκη 1984.

Greenhill, B., Cordingly, D., Percival-Prescott, W.: *The art of the Van de Velde.* National Maritime Museum. Λονδίνο 1982. (Κατάλογος Εκθέσεως).

Keyes, G.: *Mirror of empire. Dutch marine art of the seventeenth century. The Minneapolis Institute of Arts,* 1990 (Κατάλογος Εκθέσεως).

Leymarie, J.: *La peinture hollandaise.* Γενεύη 1956.

Preston, L.: *Sea and river painters of the Netherlands in the seventeenth century.* Λονδίνο 1937.

Rosenberg, J., Seymour, S. and ter Kuile, E.H.: *Dutch*

Stechow, W.: *Dutch landscape painting of the seventeenth century*. Λονδίνο 1966.

III. *Claude Lorrain e i pittori lorennesi in Italia nel XVII secolo*. Académie de France à Rome et Musées des Beaux-Arts, Nancy. Ρώμη 1982. (Κατάλογος Εκθέσεως).

Claude Gellée dit Le Lorrain 1600-1682. National Gallery of Art, Washington DC - Galeries nationales du Grand Palais, Κατάλογος Εκθέσεως, Παρίσι 1983.
Roethlisberger, M.: *Claude Lorrain: The paintings*. 2 τόμοι. Νέα Ίορκη 1981.

Salerno, L.: *Pittori di paesaggio del Seicento a Roma*. 3 τόμοι. Ρώμη 1977.

IV. Pallucchini, R.: *Lapittura veneziana del Seicento*. 2 τόμοι. Μιλάνο 1981.

Roworth, W.W.: *Salvator Rosa*. Νέα Υόρκη 1978.

Venturi, L.: *La peinture italienne. Du Caravage à Modigliani*. Γενεύη 1952.

Ο ΔΕΚΑΤΟΣ ΟΓΔΟΟΣ ΑΙΩΝΑΣ

I. Batjer, K. - Links, J.G.: *Canaletto*. The Metropolitan Museum of Art. Νέα Υόρκη 1989 (Κατάλογος της Εκθέσεως).

Binion, A.: *Antonio and Francesco Guardi*. Νέα Υόρκη 1976.

Constable, J., Links, J.: *Giovanni Antonio Canal 1679-1768*. 2 τόμοι. Cambridge 1976.

Levey, M.: *La peinture à Venise au XVIIIème siècle*. Παρίσι 1964.

Morassi, A.: / *Guardi*. 2 τόμοι. Βενετία 1973.

Pallucchini, R.: *Lapittura veneziana del Settecento*. Βενετία - Ρώμη 1960.

Pignatti, T.: *Canaletto*. Βολώνια 1982.

Sussino, S.: *La veduta nellapittura italiana*. Φλωρεντία 1974.

Venise au dix-huitième siècle. Orangerie des Tuileries, 1971. (Κατάλογος της Εκθέσεως).

Venturi, L.: *La peinture italienne. Du Caravage à Modigliani*. Γενεύη 1952.

II. Durand, A.: *Joseph, Carie et Horace Vernet*. Παρίσι 1964.

Guth, P.: «Joseph Vernet». *Connaissance des arts*, τεύχ. 44, Οκτώβρ. 1955, Παρίσι.

Joseph Vernet 1714-1789. Musée de la Marine. 1976-1977. Παρίσι 1977. (Κατάλογος της Εκθέσεως).

Marcel, A.: *La jeunesse de Joseph Vernet. Mémoires de l'Académie de Vaucluse*. Avignon 1915.

Thiervoz: *Les ports de France de Joseph Vernet. Neptunia*, τεύχ. 57, 58, 59. Παρίσι 1960.

III. Cordingly, D.: *Marine painting in England 1700-1900*. ΑονΣίβο 1974.

Cordingly, D.: *Painters of the sea. A survey of dutch and english marine paintings from british collections*. Art Gallery and Museums, Brighton, 1979, Λονδίνο 1979, (Κατάλογος της Εκθέσεως).

Gaunt, W.: *Marine painting. An historical survey*. Λονδίνο 1975.

Mayoux, J.J.: *La peinture anglaise*. Γενεύη 1972.

Piper, D.: *Painting in England, 1500-1880*. ΑονΣίβο 1965.

Warner, O.: *An introduction to British marine painters*. Λονδίνο 1948.

Wilson, A.: *A dictionary of British marine painters*. Leigh-on-Sea 1967.

Ο ΔΕΚΑΤΟΣ ΕΝΑΤΟΣ ΑΙΩΝΑΣ

I. Courthion, P.: *Le romantisme*. Γενεύη 1961.

Keyser, E. de: *L'Occident romantique 1789-1850*. Γενεύη 1965.

Klark, K.: *The romande rebellion. Romande versus classic art*. Νέα Υόρκη 1973.

Leymarie, J.: *L'impressionisme*. 2 τόμοι. Γενεύη 1955-1959.

Novotny, Fr.: *Painting and sculpture in Europe, 1780-1880*. 2η εκδ. Harmondsworth 1970.

Rosenblum, R. and Janson, H.W.: *19th century art*. Νέα Υόρκη 1984.

Schultze, J.: *Art of nineteenth century Europe*. Νέα Υόρκη 1970.

Vaughan, W.: *l'art du XIXe siècle 1780-1850*. Παρίσι 1989.

art and architecture 1600-1800. Penguin 1979.

Vaughan, W.: *Romantic art*. ΑονΣίβο — Νέα Υόρκη 1978.

II. Eitner, L.: *Géricault's Raft of the Medusa*. Αον&ίβο 1972.

Eitner, L.: *Géricault: his life and work*. Αονδίνο 1983.

Fermigier, A.: *Courbet*. Γενεύη 1971.

Huyghe, R.: *Delacroix ou le combatsolitaire*. Παρίσι 1964.

Johnson, L.: *The paintings of Eugène Delacroix. A critical catalogue, 1816-1831*. 2 τόμοι. Οξφόρδη 1981.

Leymarie, J.: *La peinture française. Le dix-neuvième siècle*. Γενεύη 1962.

III. Brook-Hart, D.: *British 19th century marine painting*. 2η εκδ. Λονδίνο 1982.

Butlin, M. and Joli, E.: *The paintings of J. M.W. Turner*. 2 τόμοι. Λονδίνο 1977.

Lister, R.: *British romantic art*. Αονδίνο 1973.

Mailloux, J.-J.: *La peinture anglaise de Hogarth aux Préraphaélites*. Γενεύη 1972.

La peinture romantique anglaise et les Préraphaélites.

Petit Palais. Παρίσι 1972 (Κατάλογος της Εκθέσεως).

Pointon, M.: *Bonington, Francia and Wylid*. Λονδίνο 1985.

Qukarm, R and Wilcox, S.: *Masters of the sea. British marine watercolours*. Λονδίνο 1987.

Redgrave, R. and S.: *A century of British painters*. Οξφόρδη 1981.

Reynolds, G.: *Constable. The natural painter*. Λονδίνο 1965.

Rosenthal, M.: *Constable. The painter and his landscape*. ΑονΣίβο 1982.

Shirley, A.: *Bonington*. ΑονΣίβο 1941.

Turner 1775-1851. The Tate Gallery. Αονδίνο 1974 (Κατάλογος της Εκθέσεως).

IV. Becker, I.: *Caspar David Friedrich*. Ζυρίχη - Στουτγάρδη 1983.

Vaughan, W.: *German romanticism and english art*. Αονδίνο 1979.

V. *The Art of Russia, 1800-1850*. University of Minnesota Gallery, Minneapolis 1978. (Κατάλογος της Εκθέσεως).
Novouspensky, N.: *Aivazovsky*. Λένινγκραντ 1980.

B' Mépos

Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΘΑΛΑΣΣΟΓΡΑΦΙΑ

Ο ΔΕΚΑΤΟΣ ΕΝΑΤΟΣ ΑΙΩΝΑΣ







Η θάλασσα στην ελληνική ζωγραφική σπανίως αναδεικνύεται κύριο θέμα του πίνακα.

Η αχανής όψη του πελάγους, δίχως το έρεισμα της οπτικής που θέτουν η στεριά και το καράβι, είναι μάλλον ξένη για τον Έλληνα θαλασσογράφο.

Η πυκνότητα και το ενιαίο του θέματος, που συνιστούν και το μέγιστο ενδιαφέρον του, προκαλούν δυσπιστία.

Ο καλλιτέχνης νομίζει ότι η παράσταση κινδυνεύει να καταστήσει μονότονη και χωρίς διέξοδο. Εντούτοις, η αποτυχία των παραστάσεων δεν οφείλεται στη λιτότητα του θέματος αλλά στον τρόπο που αντιμετωπίζεται και στους χειρισμούς που υφίσταται. Οι σχετικοί πίνακες θα μπορούσαν να αποτελέσουν τη γνησιότερη εκδοχή της θαλασσογραφίας, εφόσον παρέχουν τη δυνατότητα να μελετηθεί η θάλασσα μόνη και να αναχθεί η σπουδή έως τη σύλληψη του στοιχειώδους χαρακτήρα της. Ακόμη, θα ήταν δυνατόν να εξετασθεί λεπτομερώς η σχέση της θάλασσας με το φως και τον άνεμο και να έλθουν στην επιφάνεια οι δυνάμεις που εγείρει, των οποίων η ένταση σπανίως προδίδεται στις ήδη υπάρχουσες εικόνες τρικυμιών.

Σε όλα αυτά ο θαλασσογράφος του ελληνικού χώρου θα είχε να αντιπαραθέσει το επιχείρημα ότι αν το είδος της αυθεντικής θαλασσογραφίας απουσιάζει, είναι διότι οι ελληνικές θάλασσες δεν μπορούν να χρησιμεύσουν ως αφητηρία και αντικείμενο παρατηρήσεων. Τα ελληνικά πελάγη δεν προσφέρουν το υγρό στοιχείο έρημο επί μικρό διάστημα, αφού

είναι διάσπαρτα από μικρά και μεγάλα νησιά, ούτε και διατρέχονται από τα ισχυρά ρεύματα που θα ξεσήκωναν τρικυμίες με τεράστια κύματα, ανάλογα με εκείνα του ωκεανού. Η πραγματικότητα θα διέψευδε μια τέτοια εικόνα.

Από τους θαλασσογράφους του δεκάτου ενάτου αιώνα, ούτε ο Αλταμούρας, ούτε ο Βολανάκης, οι οποίοι γνώρισαν τις ξένες θάλασσες, πραγματεύθηκαν το είδος αυτό. Εντούτοις, το έργο τους αποκαλύπτει ότι και την ιδέα της ανοιχτής, έρημης θάλασσας είχαν συλλάβει και διέθεταν τις ικανότητες για τη λεπτομερή διερεύνηση της. Θα σημειωθεί ακόμη ότι το έργο αυτό έχει άμεσο εικονιστικό χαρακτήρα και σπανίως εγκαταλείπει την οπτική αφηγηρία του. Ο φιλοσοφικός ρεμβασμός, τόσο οικείος στη ρομαντική ζωγραφική της εποχής τους, μολονότι ευδιάκριτος σε ορισμένους πίνακες, δεν αξιοποιείται.

Στον πίνακα του Ι. Αλταμούρα (1852-1878) «Κύματα», 1874, Πινακοθήκη Αβέρωφ, πρόθεση του καλλιτέχνη είναι να εικονίσει την επερχόμενη καταιγίδα στο πέλαγος. Η λεπτομερής απόδοση του πρώτου επιπέδου παραπέμπει έμμεσα στη γενικότητα των επομένων, χάρη στον ομοιογενή χρωματισμό και το επαναλαμβανόμενο σχήμα του κύματος. Ο ζωγράφος υιοθετεί τις λοξές αύλακες, με τις οποίες μεγθύνεται ο χώρος και αποφεύγεται η μονοτονία του οριζώντιου άξονα, και επιδίδεται σε μια λεπτόλογη σπουδή των αφρών με τη χρήση της

πινελιάς-στίγματος και του φωτισμού.

Η διαφανόμενη επιθυμία να υποβάλει τον ευρύτατο χώρο του πελάγους, ορόσημα του οποίου είναι τα δύο ιστιοφόρα που μόλις διακρίνονται στο βάθος, μάλλον ακυρώνεται, διότι η ασάφεια και ο κλειστός οριζοντας επαναφέρουν στο πρόσθιο επίπεδο.

Ο πίνακας, τεκμήριο ίσως μιας καταθλιπτικής περιόδου του ζωγράφου, όπως έχει ήδη γραφεί (Δ. Παπαστάμος, *Η Πινακοθήκη Αβέρωφ*) συνδέεται με την ανανέωση της ζωγραφικής ερμηνείας του υπαίθρου που επιχειρούν η Σχολή της Βαρθιζον και ο αρχόμενος εμπρεσιονισμός, υπολείπεται εντούτοις σοβαρά από τις ανάλογες θέσεις του Courbet, όπως οριζονται στη σειρά των δικών του «Κυμάτων». Το έργο του Αλταμούρα, ταπεινό και συνεπτυγμένο, φέρει ακριβέστερα την επίδραση των Ολλανδών δασκάλων και ανάγει τα πάντα στη διαγραφή της ατμόσφαιρας.

Ανάλογη είναι η πρόθεση της ελαιογραφίας «Θαλασσογραφία» της Εθνικής Πινακοθήκης, αλλά το περιεχόμενο εντελώς διάφορο: την πίεση και τη μελαγχολία διαδέχεται η ευφρόσυνη διάθεση που προκαλούν η φωτεινότητα και το αίσθημα του ανοικτού χώρου. Η θάλασσα, μια σχεδόν επίπεδη ζώνη από διάφανο γαλάζιο, ενοποιείται στο βάθος με τον πολύ χαμηλό οριζοντα. Το έργο είναι μια σπουδή του γαλάζιου τόνου που εκτίθεται στο νερό και τα σύννεφα διαφανής και εύθραυστος ο χρωματικός τόνος

94. Ιωάννης Αλταμούρας.
Θαλασσογραφία.
Λάδι σε χαρτί, 31 x 45 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη.



95. Ιωάννης Αλταμούρος. *Κύματα*. 1874.
Λάδι σε ξύλο, 16 χ 26 εκ. Πινακοθήκη Αβέρωφ.



χρησιμοποιεί ως έρεισμα την αντίθεση του με το κόκκινο πανί της βάρκας.

Χρωματική σπουδή του ουρανού, αλλά πλουσιότερη τη φορά αυτή, είναι και το «Ηλιοβασιλέμα», Συλλογή Γεωργίου Κούτση, έργο στο οποίο είναι εμφανής η ισόρροπη εκμετάλλευση όλων των στοιχείων που προσφέρει το θέμα: της μορφολογίας του κυματισμού κατά μικρές κωνικές εξάρσεις οι οποίες ενοποιούνται αμέσως μετά το πρώτο επίπεδο σε χαμηλές αύλακες, της υποβολής του ανέμου στα πανιά του καϊκιού, των χρωμάτων που αναπτύσσονται σε όλο το ύψος του χαμηλού ορίζοντα. Η επιθυμία να συλληφθεί το έργο κυρίως κατά τη χρωματική του όψη διακρίνεται και στο ότι η θάλασσα αποτελεί μια επιπλέον χρωματική ζώνη· το σκούρο πράσινο των κυμάτων υποβαστάζει τις εναλλαγές και προσμεϊξεις των χρωμάτων του ουρανού.

Τα τρία, σχεδόν σύγχρονα, έργα του Αλταμούρα θέτουν παράλληλες τρεις αντιλήψεις του χρώματος ουσιαστικά διάφορες: την πλαστικότητα της πυκνής χρωματικής ύλης, την ελαφρότητα και διαφάνεια των αποχρώσεων, το βάθος και τη συγκρότηση μιας συνεχούς χρωματικής επιφάνειας. Τα τρία έργα είναι ενδεικτικά επίσης της ευλυγισίας που έχει η τεχνική του ζωγράφου, ικανή να εκφράζει μια διαρκώς μεταβαλλόμενη λυρική διάθεση.

Οι πίνακες του Αλταμούρα θέτουν επίσης

προβλήματα που απασχολούν την ελληνική θαλασσογραφία κατά τις τελευταίες δεκαετίες του δεκάτου ενάτου αιώνα και από τα οποία δεν θα απομακρυνθεί αισθητά ως το τέλος του. Είναι τα προβλήματα του χώρου, του φωτός και του χρώματος. Η επύυσή τους δεν είναι άσχετη με τη δημιουργία του ατμοσφαιρικού τόνου, ο οποίος προκύπτει ως συναίρεση όλων των επιμέρους στοιχείων του πίνακα. Η πυκνότητα ή η διαύγεια της χρωματικής ύλης, το απεριόριστο του θαλάσσιου χώρου ή η παρεμβολή μικρών θεμάτων με τα οποία οριοθετείται το διάστημα, ώστε να εντοπισθεί το χρωματικό γεγονός, είναι συναρτήσεις των πρωταρχικών επιδιώξεων του ζωγράφου.

Δεν είναι δύσκολο έπειτα από αυτά να εκτιμήσουμε το ουσιαστικό γνώρισμα των πινάκων του Αλταμούρα -που δεν απαντά άλλωστε μόνο στους πίνακες του είδους που εξετάζεται εδώ— ότι συχνά και η θάλασσα και η εκάστοτε «πράξη» που τελείται στην επιφάνειά της (τρικυμία, παρεμβολή μικρού σκάφους) αποτελούν βαθμίδες προσβάσεως στο κενό του ουρανού. Εκεί παραπέμπουν και το θέμα και η χρωματική σύνθεση. Τα απλά τεχνικά μέσα που χρησιμοποιεί ο καλλιτέχνης είναι ο χαμηλός ορίζοντας και η σμίκευση της διαφοράς των αποχρώσεων του πελάγους και του ουρανού, ώστε τα δύο επίπεδα να συγχέονται. Απώτερος στόχος του ζωγράφου είναι η μετατροπή του φυσικού στοιχείου σε λυρική εικόνα.

96. Ιωάννης Αλταμούρας.
Ηλιοβασιλέμα.
Λάδι σε χαρτόνι, 17 x 28 εκ.
Συλλογή Γεωργίου Κούτση.





97. Κωνσταντίνος Βολανάκης. *Θαλασσογραφία*.
Λάδι σε καμβά, 71 x 112 εκ. Ιδιωτική συλλογή.

Η παιδεία και τα ενδιαφέροντα του Αλταμούρα δεν περιορίζονται στο πλαίσιο μιας τοπικής Σχολής και το υπόδειγμα ενός ικανού δασκάλου, όπως ο Carl Frederik Sorensen (1818-1879). Η πρόσφατη έκθεση του Δανού ζωγράφου (Marinemaler CE S0rensen, 1991, Helsingør, Kommunes Museer) απέδειξε την έκταση των επιδράσεων του στο έργο του μαθητή του. Επιδράσεις που αναφέρονται στη σύνθεση και τη μορφολογία αλλά και τις ειδικότερες προθέσεις του Αλταμούρα. Εντούτοις, δεν είναι μόνο η Ολλανδική ή η Σχολή της Δανίας που επηρεάζουν τον Έλληνα ζωγράφο. Η σύγκριση της τέχνης του με εκείνη των Αγγλων και Γάλλων θαλασσογράφων επιτρέπει να υποθέσουμε ότι ο Αλταμούρας γνώριζε τις τάσεις των ευρωπαϊκών εργαστηρίων της εποχής του, τη διάθεση αξιοποίησης των αμέσων εντυπώσεων του υπαίθρου και την αναθεώρηση της τεχνικής. Η ζωγραφική του επισύρει την παραβολή με το έργο του R.P. Bonington, ιδίως σε ό,τι αφορά τη διαγραφή της ατμόσφαιρας. (Βλ. σχ. Μ. Βλάχος, «Μπόνινγκτον-Αλταμούρας: Βίοι συγγενείς και παράλληλοι». Εφημ. *Καθημερινή*, 21 Ιουνίου 1992.)

Η θέση του Κ. Βολανάκη στο κεφάλαιο αυτό θα μπορούσε να αμφισβητηθεί, αφού ο ζωγράφος σπανίως διαχωρίζει τη θάλασσα από το σκάφος ή την ακτή, αν δε ο μελετητής αγνοήσει τα θεματικά αυτά στοιχεία, προκύπτει η εντύπωση του αποσπασματικού και του ατελούς.

Ο Βολανάνκης αναφέρεται εδώ προκειμένου να επισημανθούν δύο ουσιώδεις όροι της τέχνης του: η προσέγγιση στη φύση και η σημασία της τεχνικής. Είναι δύο όροι που βαίνουν παράλληλοι και παρά το γεγονός ότι ο δεύτερος υπηρετεί τον πρώτο, *αποχτά* ενίοτε τόση σπουδαιότητα ώστε να φαίνεται ότι υπερτερεί.

Ο ζωγράφος πριν ακόμη μαθητεύσει στον Karl Theodore von Piloty (1826-1886) στην Ακαδημία του Μονάχου, γνώριζε πολύ καλά τη θάλασσα, από τη ζωή του στην Ελλάδα και από την υπηρεσία του στον εμπορικό Οίκο του Γεωργίου Αφεντούλη στην Τερζέστη. (Βλ. σχ. Μ. Βλάχος, *Ο ζωγράφος Κωνσταντίνος Βολανάνκης, 1837-1907*, Διδακτορική διατριβή, Αθήνα 1974.) Η μαθητεία του στο Μόναχο και η ενασχόλησή του με τη θαλασσογραφία ενίσχυσε την προσφυγή στο αντικείμενο της τέχνης του, δεδομένου ότι ο Piloty παροτρύνε τους μαθητές του να μελετούν τη φύση. Ο Βολανάνκης εντούτοις είναι ζωγράφος του εργαστηρίου, οι δε πρώτες εντυπώσεις του θα προσλάβουν την τελική μορφή τους αφού *υποσπών* τη μακρά και λεπτομερή επεξεργασία του κλειστού χώρου. Πρέπει να λεχθεί ακόμη ότι ο καλλιτέχνης σχηματίζει την εικόνα της θάλασσας όχι τυχαία αλλά με τη βοήθεια ενός εικονογραφικού υλικού που έχει ο ίδιος καταγράψει. Η εικόνα αυτή, συγκεκριμένα ο κυματισμός, παρά τη φαινομενική ποικιλία και αφθονία των παραστάσεων (υπολογίζεται το *σύνολο του έργου* του), στηρίζεται σε μικρό μόνο

αριθμό σχημάτων.

Τα συνηθέστερα είναι τα εξής:

A. Το κύμα, παράλληλο ή πλάγιο προς τον οριζόντιο άξονα, διατρέχει το πρώτο επίπεδο. Η εικονιστική του διαμόρφωση επηρεάζει τη σύνθεση, εφόσον καλύπτει είτε ολόκληρη τη θαλάσσια επιφάνεια είτε μέρος από αυτή, συνδέεται συχνά με τους άξονες των πλοίων, ώστε να αποτελέσει άρθρωση του ευρύτερου συνθετικού πλέγματος, και συναρτάται με την ατμοσφαιρική διαγραφή.

B. Παραλλαγή του προηγούμενου αποτελεί ο τύπος B που χρησιμοποιείται προκειμένου να εικονισθεί το τρικυμισμένο πέλαγος. Μεγάλα, παράλληλα κύματα καλύπτουν την επιφάνεια, ενώ η συμπλοκή τους με το σκάφος είναι ανάλογη με εκείνη του τύπου A. Απαντούν πολλές διαφοροποιήσεις των κυμάτων. Η παραστατική δύναμη του θέματος τονίζεται από τα σύννεφα και τον σκιοφωτισμό.

Γ. Σχηματίζεται από μικρά κύματα σε μορφή κώνου και χρησιμοποιείται περισσότερο σε αφηγηματικά έργα.

Παραλλαγές των τριών τύπων απαντούν άφθονες, αφού ο καλλιτέχνης εργάζεται με μία εκτεταμένη κλίμακα προθέσεων. Η σύντομη περιγραφή τους απέβλεπε στο να εντοπίσει τα συνήθη *σχήματα* και να ανιχνεύσει τον βαθμό των σχέσεών τους προς τη μίμηση της φυσικής μορφής. Παρατηρείται γενικώς ότι ο Βολανάνκης οδηγείται από το φυσικό φαινόμενο, ενώ διακρίνεται η φροντίδα να

διαφυλάξει τη συνέπεια μεταξύ του γεγονότος και των συνθηκών που το επηρεάζουν. Εννοώ με *τούτο* την απόδοση των διαφοροποιήσεων στις *οποιές* υπάγεται το θέμα, είτε αφορούν τον χώρο (ανοιχτή θάλασσα, λιμάνι), είτε την ατμόσφαιρα (γαλήνη, καταιγίδα).

Πέρα από αυτά πρέπει να σημειωθεί ότι η θάλασσα σπάνια εικονίζεται με ρεαλιστική λεπτομέρεια, η δε αμεσότητα που δημιουργείται κατά την επαφή με τον πίνακα του Βολανάκη δεν αναπηδά χάρη στον αυθορμητισμό του, αλλά χάρη στη γοητεία που ασκεί η λεπτόλογη επεξεργασία. Η σπουδή, εντούτοις, δεν κατέστρεψε τον λυρισμό του οράματος, διέγραψε όμως ένα όριο μετά το *οποίο* τίθεται η λειτουργία του πίνακα. Είναι δε αναπόφευκτο να αποκτά η παράσταση αποχρώσεις γενικεύσεως, άλλοτε ευδιάκριτες, άλλοτε ασαφείς.

Όσον αφορά τον χρωματισμό, ο ζωγράφος φαίνεται να έχει ως αφετηρία τη φυσική εικόνα του κυματισμού, εφόσον όμως χρησιμοποιεί το χρώμα ως μέσον ερμηνείας είναι επόμενο να υιοθετεί και εδώ συμπτώσεις ή απομακρύνσεις από το πρότυπο.

Αν ο κυματισμός διέγραψε τον βαθμό προσεγγίσεως του ζωγράφου στην αυθεντική απεικόνιση του θαλάσσιου φαινομένου, η ακίνητη επιφάνεια της θάλασσας αποβαίνει κατάλληλος χώρος για τη μελέτη των χρωματικών του αντιλήψεων. Ισχύουν εδώ όσα ανέφερα σχετικά με την αδυναμία

προσφυγής σε παραστάσεις με αποκλειστικό θέμα τη θάλασσα. Τούτο δεν εμποδίζει να επισημανθούν έργα όπου μεγάλα κενά, χωρίς σκιάφη ή άλλα θεματικά στοιχεία, τα καθιστούν κατάλληλα για τη σπουδή του χρώματος. Διαπιστώνεται λοιπόν ότι η ακίνητη θαλάσσια επιφάνεια, πάντοτε στο πλαίσιο του οργανικού συνόλου, υφίσταται και ως φυσικό στοιχείο και ως χρωματικό, χωρίς να είναι δυνατή η διάκριση υπεροχής της μιας ή της άλλης ιδιότητας. Απλώς, στις περιπτώσεις αυτές, θα επισημανθούν τυπικές ενδείξεις: η υψηλά τοποθετημένη οπτική γωνία ώστε να περιλάβει τη μέγιστη δυνατή έκταση, η ευνόητη αναφορά στο θέμα της ανατολής ή της δύσης του ήλιου -σαφείς είναι εδώ οι σχέσεις με τα ανάλογα θέματα του Claude Lorraine- και η χρήση μιας κλίμακας όχι ιδιαίτερα πλούσιας σε χρώματα όσο σε τονικές διαβαθμίσεις. Συνήθης χρωματική βάση είναι το κίτρινο με δεσπόζουσες επικαλύψεις το ρόδινο και το γαλάζιο. Η επεξεργασία και η σύνθεση των προσμείξεων φθάνει κάποτε να καθιστά ουδέτερη την ύλη -το νερό- επάνω στην οποία έχουν αποτεθεί τα χρώματα.

Χωρίς να θεωρώ εξαντλητική την έκθεση των ενδείξεων που προσφέρουν ο Αλταμούρας και ο Βολανάκης, είναι, νομίζω, επαρκής για να τεκμηριώσει την έναρξη της ελληνικής θαλασσογραφίας ως προς δύο τομείς: την απεικόνιση του φυσικού στοιχείου και τη δεσπόζουσα θέση του

χρώματος. Οι δύο ζωγράφοι, επειδή κατέχουν τους θεματικούς πόλους της τέχνης τους, τη θάλασσα και το σκάφος, επέτυχαν να καθορίσουν και την κλίμακα των τάσεων που θα αναλάβουν οι επόμενοι.

Η ελληνική ρομαντική θαλασσογραφία δεν παρουσιάζει τη θεματική αφθονία που γνώρισε το είδος στις ευρωπαϊκές χώρες. Δεν απέφυγε τη θύελλα και τα μεγάλα κύματα, παρέμεινε όμως προσηλωμένη στη γοητεία των χαμηλών τόνων, είτε αυτοί προέρχονται από την ανοιχτή θάλασσα ή το ταπεινό ακρογιάλι. Η δεύτερη περιοχή που ανέπτυξε με επιτυχία είναι η ηρωική σκηνή των ναυτικών συγκρούσεων.

Η λεπτομερής ανάλυση του ρεύματος και η ανίχνευση των πολλαπλών στοιχείων του υπερβαίνει τα όρια της μελέτης αυτής, εφόσον μάλιστα δεν απαντούν σε ελληνικά έργα. Θα παρατηρήσω εντούτοις ότι ο ρομαντισμός επέζησε και *εξακολουθεί* να υποβάλλει τους θαλασσογράφους χάρη στη θεματική του. Αν χωρισθεί το ρομαντικό ρεύμα κατά το θεματικό και υφολογικό του περιεχόμενο γίνεται φανερό ότι η μεν υφολογική του συγκρότηση παρέμεινε το όργανο μιας ορισμένης εποχής, χωρίς ίσως ευρεία διάδοση, η θεματική όμως σύσταση και η ειδική οπτική του ρομαντισμού *εξακολουθούν* να υφίστανται επί μακρόν στον ελληνικό χώρο. Διακρίνεται *τότο* σε πίνακες του τέλους του δεκάτου ενάτου αιώνα, αλλά και αργότερα. Η σύλληψη του

θέματος διαστέλλεται από την πραγμάτευση έτσι ώστε η μεν πρώτη να εντάσσεται στον ρομαντισμό, ενώ υποβάλλεται συγχρόνως το μεταγενέστερο επίπεδο της τεχνικής. Το ζήτημα *τότο* θα γίνει σαφέστερο στην επόμενη ενότητα που *αφορά* τον εικοστό αιώνα.

Οι δύο Έλληνες θαλασσογράφοι έζησαν τη διαδοχή ρομαντισμού - εμπρεσιονισμού χωρίς αυτή να μεταβάλλει βίαια την τέχνη τους. Άλλωστε, στοιχεία προεμπρεσιονιστικά υπάρχουν ήδη στη ζωγραφική του Αλταμιούρα, ενώ η ζωγραφική του Βολανάκη ευνόησε πάντοτε την κοσμητικότητα του χρωματικού ποικίλματος που συχνά προσλαμβάνει την έννοια εμπρεσιονιστικού στίγματος. Το 1876, το έργο του «Το τσίρκο», Εθνική Πινακοθήκη, θα παρουσιάσει ενδείξεις μη αμφισβητήσιμης αντιστοιχίας με την τεχνική της νέας γαλλικής Σχολής.

Αλλά η τέχνη του Βολανάκη, εκτός από τον εμπρεσιονισμό, λανθάνοντα ή εμφανή, αποδέχεται και θέσεις ρεαλιστικές που δείχνουν τον ζωγράφο να ακολουθεί, ιδίως κατά το τέλος της ζωής του, και το ρεύμα των καιρών. Εντούτοις, οι αποκλίσεις αυτές δεν σημαίνουν ότι η τεχνική της Σχολής του Μονάχοι υποχωρεί και ότι ο καλλιτέχνης μεταβάλλει ιδίωμα. Μαρτυρούν μόνο την εισαγωγή φωτεινότερης κλίμακας, την αποφυγή ή σύμπτυξη λεπτομερειών και την αφαίρεση μέρους της χρωματικής ύλης.

Η εισαγωγή του εμπρεσιονισμού στην Ελλάδα και η ευρύτατη αποδοχή του κατά το πρώτο μισό του εικοστού αιώνα δεν προξενεί απορίες, δεδομένου ότι, 1: οι καλλιτέχνες, σπουδαστές όχι μόνο του ελληνικού Σχολείου των Τεχνών αλλά και ξένων ακαδημιών, είναι επόμενο να οικειοποιηθούν το σύγχρονο κίνημα, που έχει μάλιστα υπέρ αυτού το γεγονός ότι δεν είναι δημιούργημα ενός ακαδημαϊκού ιδρύματος αλλά έργο νεαρών αμφισβητιών, 2: δεν αποδέχονται μια τεχνική αλλά μια ιδεογραφία που εγγυάται μία νέα προσέγγιση του υπαίθρου, και 3: θεωρούν ως άρο αποδοχής την προσαρμογή της στην ατομικότητα τους.

Τον ενθουσιασμό από την επαφή με τους νέους εικαστικούς τρόπους δεν ανέστειλε η διαφορά που υφίσταται μεταξύ των στοιχείων του ελληνικού χώρου και της φύσης του Βορρά, του υλικού δηλαδή που καλείται να καταγράψει το νέο ιδίωμα. Είναι ευνόητο ότι η διάθλαση του φωτός, οι κατακερματισμοί του επάνω στις ρυτίδες των νερών ή το χρώμα του καπνού που ανεβαίνει από τα ποταμόπλαγια προϋποθέτουν φως μαλακό, ευαίσθητο και αμφίβολο. Αντιθέτως, το ελληνικό φως είναι καθαρό και έντονο, υποβάλλει την ιδέα του στερεού που αφομοιώνει εντός του τις αδύναμες χρωματικές παρουσίες, μειώνει ή εξαφανίζει τις τονικότητες. Τούτο όχι μόνο δεν αποθάρρυνε αλλά οδήγησε σε ένα μέγιστο πλήθος προσαρμογών και διαφοροποιήσεων

ανάλογο με τον αριθμό των ζωγράφων που τον αποδέχθηκαν.

Δύο ζωγράφοι, σπουδαστές ξένων σχολών, ο Περικλής Πανταζής (1849-1884) και ο Γεώργιος Χατζόπουλος (1858 ή 1859-1935) εκπροσωπούν ενδεικτικά το πρώιμο αυτό στάδιο της εισαγωγής του εμπρεσιονισμού στην ελληνική θαλασσογραφία.

Μαθητής του Σχολείου των Τεχνών (1869-1871) και κατόπιν της Ακαδημίας Καλών Τεχνών του Μονάχου, την οποία σύντομα εγκατέλειψε, ο Πανταζής παρέμεινε αρκετό διάστημα στη Γαλλία, όπου γνώρισε τις τάσεις που είχαν πρόσφατα διαμορφωθεί (ρεαλισμός Couffet) ή έτειναν να διαμορφωθούν. Εγκαταστάθηκε αργότερα στις Βρυξέλλες όπου και ανέπτυξε σημαντική δραστηριότητα. Μαθητής του Γύζη στην Ακαδημία του Μονάχου (1883-1887), ο Χατζόπουλος εργάστηκε ως καθηγητής ζωγραφικής και ως συντηρητής στην Εθνική Πινακοθήκη.

Το έργο του Πανταζή «Θαλασσογραφία», Εθνική Πινακοθήκη, υπάγεται στο απλούστατο σχήμα των δύο επαλλήλων επιπέδων, της θάλασσας και του ουρανού, αφορά δε κυρίως τον κυματισμό. Ακριβέστερη παρατήρηση θα θεωρούσε ως μόνο θέμα του έργου την περιγραφή του κύματος που είναι έτοιμο να ξεσπάσει στην αμμουδιά, αφού ούτε το επόμενο επίπεδο της θάλασσας, ούτε ο ουρανός



παρουσιάζουν ιδιαίτερη επιμέλεια. Αλλά το λευκό φωτεινό κράπεδο του νερού είναι επαρκέστατο ζωγραφισμένο με άτακτη, νευρική πινελιά μεταδίδει την κίνηση που διατρέχει την παράσταση, την υγρότητα του τόπου και το ύφος της ώρας. Ο πίνακας, σχεδόν μονόχρωμος, εξάγει τη λευκότητα του αφρού με την ήπια τονικότητα του συγκεχυμένου γαλάζιου επάνω στην οποία προβάλλεται.

Δεν θα θεωρούσα το έργο απολύτως εμπρεσιονιστικό, αλλά περισσότερο συγγενές με τη Σχολή της Barbizon και τη θαλασσογραφία του Boudin.

Υψηλότερα αιτήματα θέτει το έργο του Χατζόπουλου «Δύση του ηλίου», Εθνική Πινακοθήκη. Το σχήμα, κατ' αρχάς, στο οποίο εντάσσεται είναι συνθετότερο, εφόσον παρεμβάλλει μεταξύ της θάλασσας και του ουρανού την απόληξη μιας πλαγιάς που κλείνει το απώτερο επίπεδο. Αλλά αυτό που προέχει είναι η χρωματική αντίληψη με την οποία έχει ζωγραφιστεί. Παρατηρείται, πρώτον, ότι τα «στερεά» τμήματα του έργου, το νερό και η γη, υποβάλλονται από χρωματικές ποιότητες που έχουν ελάχιστη σχέση με το πραγματικό στοιχείο στο οποίο αναφέρονται. Ίσως, μόνο το χρώμα της θάλασσας θα μπορούσε να θεωρηθεί ακριβές, αλλά η απόδοση ενός σχεδόν ανάλογου τόνου στη γη είναι αυθαίρετη σύμβαση που τίθεται από το έργο και δικαιολογείται μόνο από τη χρωματική του συνέπεια. Δεύτερον, η χρωματική επένδυση έχει ως βάση μια σύνθεση πολυχρωμίας

που ενεργεί ως υπόστρωμα, καλυπτόμενη από τον ενιαίο γαλάζιο τόνο της επιφάνειας. Τα στίγματα που διακρίνονται λειτουργούν ως συνεκτικός δεσμός του χρώματος, ενώ αφήνουν να διαφανεί ο ρυθμός που συνέχει την παράσταση. Το βάρος και η πίεση που ασκούν τα πρώτα επίπεδα έχουν ως αντίρροπο την ανάσα και τη χρωματική ελαφρότητα του ουρανού.

Αυστηρό και συμπαγές το έργο του Χατζόπουλου, παρά τον εμπρεσιονιστικό του χαρακτήρα, ανασταλεί την παλαιά παιδεία του ζωγράφου στο Μόναχο. Η επιμέλεια της τεχνικής, η ολοκλήρωση των λεπτομερειών, η έννοια ακόμη ενός όλου γερά συγκροτημένου πολύ λίγο συμβιβάζονται με την αμεσότητα και τον αυθορμητισμό του εμπρεσιονισμού.

Τα δύο έργα έχουν κοινές αφητηρίες και ουσιαστικές διαφορές. Η θεματική αφόρμηση, η ανοικτή οπτική, η ασάφεια ή η κατάργηση του περιγράμματος και η δεσπόζουσα προβολή του χρώματος στοιχειοθετούν την πρώτη κατηγορία, στη δεύτερη υπάγεται το τελείως διάφορο πνεύμα που διέπει τα έργα. Ο πίνακας του Πανταζή διακρίνεται για τη φορά προς τα έξω, τη σμίκρυνση του θέματος σε ένα μόνο τμήμα του και τη χαρούμενη φωτεινότητα. Ο πίνακας του Χατζόπουλου φέρει τον θεατή προς το εσωτερικό, τον βυθίζει στην πυκνή μονοχρωμία της θάλασσας και του προσφέρει ως ανακούφιση την ευδία του ουρανού.

98. Γεώργιος Χατζόπουλος.

Δύση του ηλίου.

Λάδι σε μουσαμά, 60 x 110 εκ.

Εθνική Πινακοθήκη.

99. Περικλής Πενταζής. *θαλασσογραφία*. Λάδι σε καμβά, 39 x 54,5 εκ. Εθνική Πινακοθήκη.



Το θαλασσινό τοπίο και η ανθρώπινη μορφή

Η θάλασσα προσδίδει στο τοπιογράφημα τον χαρακτήρα του θαλασσινού τοπίου. Του αποδίδει επίσης και βασικές ιδιότητες της: το ευμετάβλητο και την κλίμακα των μορφών της κατά την ταραχή και την ηρεμία. Η έκταση της στον πίνακα είναι ευνόητο ότι καθορίζει περισσότερο ή λιγότερο το είδος του, και οπωσδήποτε, ακόμη και αν αυτή είναι ελάχιστη, επηρεάζει την παράσταση.

Ουσιώδες γνώρισμα της ελληνικής θαλάσσιας τοπιογραφίας είναι ότι η θεματική της είναι πραγματική: τα τοπία είναι συγκεκριμένα -φέρουν συνήθως το όνομα του τόπου που εικονίζουν-, όχι φανταστικά. Το γεγονός ότι οι δημιουργοί της έχουν αναστραφεί στους τόπους των σπουδών τους με μία εντυπωσιακή εικονογραφία, πλουσιότατη σε ναυάγια και μεγαλειώδεις τρικυμίες, δεν συνέβαλε και στην αποδοχή της ρομαντικής υπερβολής. Ως *πρότυπο* έχουν την ελληνική φύση και ακολουθούν τα μέτρα που υποβάλλει εκείνη.

Αν ο τόπος υπαγορεύει το σχήμα, η μορφή και το περιεχόμενο ορίζονται από τον καλλιτέχνη. Το είδος της τοπιογραφίας αυτής θα μπορούσε να υπαχθεί σε δύο γενικότερες κατηγορίες: το περιγραφικό και το λυρικό *τοπίο*. Η διάκριση μεταξύ των δύο δεν είναι πάντοτε εύκολη, αφού ο ζωγράφος σπανίως παραθέτει απλώς τα θεματικά στοιχεία χωρίς να δηλώνει τη συναισθηματική παράμετρο που επισύρει το είδος.

Η παρεμβολή της ανθρώπινης μορφής δημιουργεί ένα πλήθος αποκλίσεων οι *οποίες*

εξαρτώνται από τον ρόλο που αναλαμβάνει αυτή στην παράσταση. Αρκεί να λεχθεί ότι η παρουσία του ανθρώπου κατευθύνει τον θεατή στη βίωση του έργου και του υποδεικνύει τη στάση του απέναντι στο θέαμα που εικονίζει. Το *τοπίο*, ως παράδειγμα, αντικείμενο ρεμβασμού ή φυγής στηρίζει συχνά την πληρέστερη λειτουργία του στην παρουσία του ανθρώπου.

Δεν αποκλείεται, τέλος, η θαλασσινή τοπιογραφία κατά τη διαμόρφωση της, να επηρεάζεται από την ποίηση, τόσο από τη ρομαντική Σχολή που αναπτύσσεται κατά την πεντηκονταετία μετά την απελευθέρωση της Ελλάδας, όσο και από τις Σχολές που ακολούθησαν. Η καλλιέργεια θεμάτων όπως η θάλασσα, το νησί, η δουλειά και η ζωή των ψαράδων επιδρά και στην εικαστική δημιουργία, ενώ παράλληλα υπαγορεύει το πνεύμα των πραγματεύσεων.

Θαυμάσιο δείγμα περιγραφής είναι το έργο του Αλταμούρα «Θαλασσινό *τοπίο*», ιδιωτικής συλλογής. Ο πίνακας παρουσιάζει λιμενικό χώρο της Δανίας, με κτίσματα στο δεξιό άκρο και εκτεταμένο λιμενοβραχίονα στο βάθος. Η θάλασσα κατέχει ολόκληρο το πρώτο επίπεδο, ενώ η ανθρώπινη παρουσία δηλώνεται με το αγκυροβολημένο ιστιοφόρο. Σαφής και στέρεη, η συγκρότηση του έργου σχηματίζεται από τους οριζόντιους άξονες της θάλασσας και του λιμενοβραχίονα και τις καθέτους των κτισμάτων. Ο δυνατός φωτισμός καθώς εξαίρει



100. Ιωάννης Αλταμούρας. *θαλασσινό τοπίο*.
Λάδι σε καμβά, 28 χ 40 εκ. Ιδιωτική συλλογή.



101. Περικλής Πανταζής. *Βράχια στη θάλασσα*.
Λάδι σε καμβά, 31,5 χ 44,5 εκ. Συλλογή Λεβέντη.



τους κίτρινους όγκους και τους αντιθέτει στο γαλάζιο της θάλασσας και του ουρανού δίνει στο έργο αναγλυφικότητα και καθιστά ισχυρότερη την τρίτη διάσταση.

Δύο σημεία ακόμη πρέπει να συγκρατηθούν:

1) Η κτιριακή συγκρότηση του τόπου παραπέμπει στη σκηνογραφία του ολλανδικού πίνακα, αλλά και στη *veduta* του Canaletto, 2) Η θέση του ζωγράφου στο κέντρο και προς τα δεξιά του πίνακα, ώστε να έχει απέναντι ολόκληρο τον λιμενοβραχίονα, είναι αυτή που συνήθως επιλέγει ο Αλταμούρας προκειμένου να περιγράψει τα λιμάνια. Αρκετά απομακρυσμένη, του επιτρέπει να περιλάβει μέγιστη έκταση και ευνοεί τη γενικότητα της περιγραφής. Παρεμβάλλει επίσης τη ζώνη του λιμενικού χώρου στα δύο μεγάλα επίπεδα της θάλασσας και του ουρανού.

Η σημασία που αποκτά το φως στην ευρωπαϊκή ζωγραφική κατά τις τελευταίες δεκαετίες του αιώνα μπορεί να εκτιμηθεί στους πίνακες του Π. Πανταζή «Στην ακροθαλασσιά», της Πινakoθήκης του Ιδρύματος Αβέρωφ, και «Βράχια στη θάλασσα» της Συλλογής Λεβέντη, όπου η φύση αποβαίνει πρόσχημα για την απόδοση του φωτός.

Στο πρώτο έργο, ο χώρος είναι ουσιαστικά ένα μέγιστο κενό που καταυγάζεται από φως. Οι διαδοχικές ζώνες της γης και της θάλασσας—οριοθετούνται σχεδόν μόνο από τα χρωματιστά στίγματα, τις μικρές φιγούρες των ανθρώπων— και ο

102. Περικλής Πανταζής. Στην αφοθλασσά. Λάδι σε καμβά, 51x71 εκ. Πινυκοθήκη Αβέρωφ.



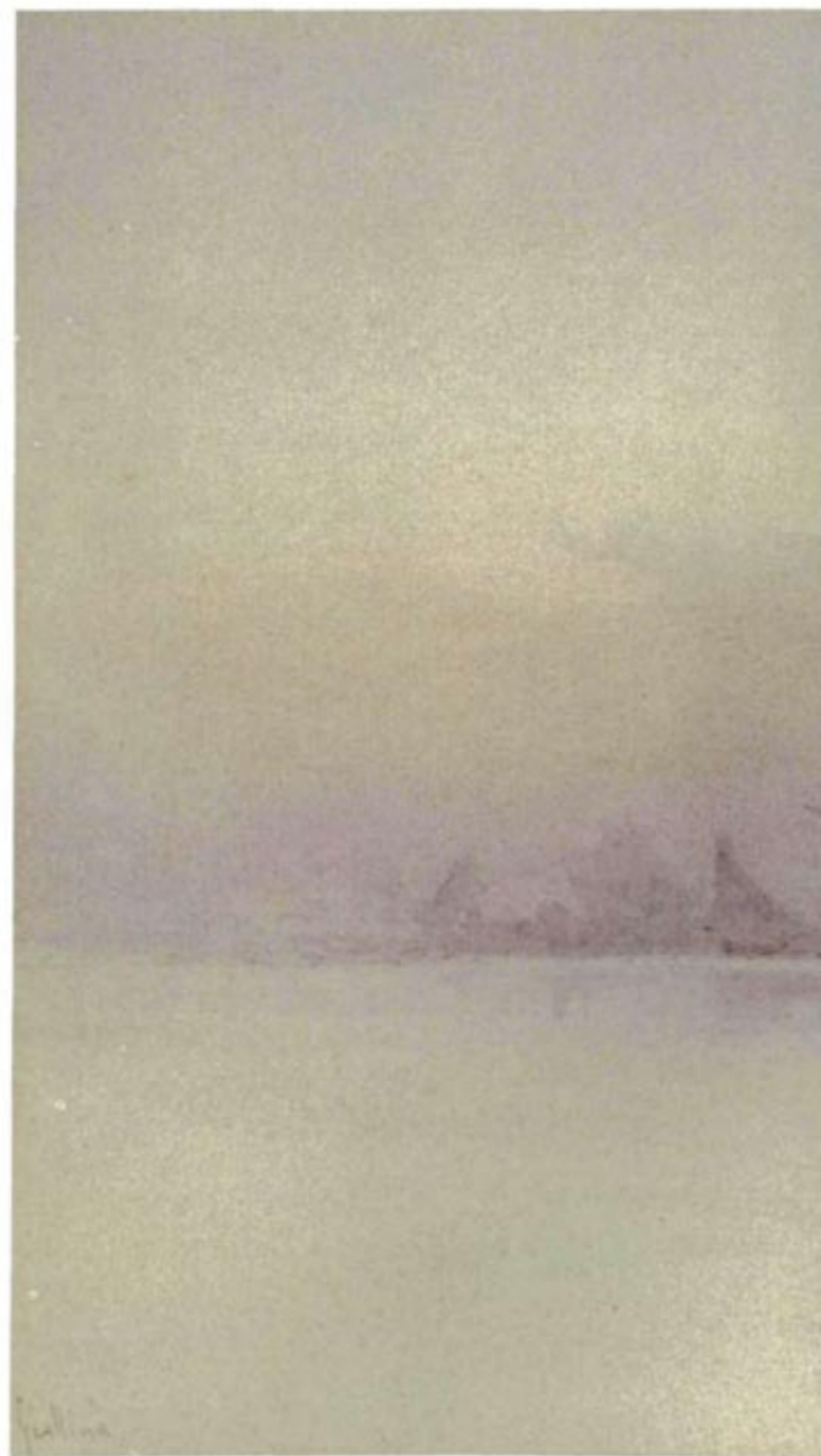
τεράστιος ουρανός τείνουν να μεταβληθούν σε φωτεινά επίπεδα τονικών διαβαθμίσεων. Η εικόνα της ακτής, ελεύθερης από κάθε γεωγραφικό ή κοσμητικό στοιχείο —υποκρύπτονται στη σύνθεση ανάλογα υποδείγματα του Ruisdael— μαρτυρεί την πρόθεση να υποβληθεί η ιδέα του άπειρου θαλάσσιου χώρου διαμέσου της φωτεινής οθόνης που καλύπτει τον πίνακα.

Εξίσου τολμηρό το έργο της Συλλογής Λεβέντη μετατρέπει τον βράχο σε λευκή μάζα που ακτινοβολεί. Είναι ενδεικτική η ελευθερία και η επινοητικότητα του Έλληνα ζωγράφου κατά την εκμετάλλευση του εμπρεσιονισμού χρησιμοποιεί μορφές και ποιότητες του θέματος προκειμένου να αναδείξει το φως μοναδικό όρο του έργου.

Στις υδατογραφίες του Γιαλλινά, η φωτεινή διάφανη οθόνη, περισσότερο ευλογοφανής από ό,τι στον Πανταζή, υποδύεται την αχλή του πρωινού ως διάδο σε τοπία ονείρου.

Ο Άγγελος Γιαλλινάς (1857-1939) γεννήθηκε και πέθανε στην Κέρκυρα. Σπούδασε ζωγραφική στη Βενετία, τη Νεάπολη και τη Ρώμη. Ασχολήθηκε αποκλειστικά με την υδατογραφία. Εξαιρετος τεχνίτης, απέδωσε με λεπτότητα και ευαισθησία την τοπιογραφία της θάλασσας. Στην «Κωνσταντινούπολη», υδατογραφία της Συλλογής Χάρρυ Περέζ, οι μεγάλοι οριζόντιοι άξονες της ακτής και της θάλασσας χρησιμοποιούνται ως πρώτη βαθμίδα για να υποβληθεί η ασάφεια και η υγρότητα του πρωινού. Τα τζαμιά, οι μιναρέδες, τα ιστιοφόρα, ανάλαφροι και αχνοί όγκοι, αναδύονται από την ομίχλη ως ένδειξη της ημέρας που έρχεται.

103. Άγγελος Γιαλλινάς.
Κωνσταντινούπολη.
Υδατογραφία, 25 x 50 εκ.
Συλλογή Χάρρυ Περέζ.





104. Γεώργιος Ροϊλός. Θαλασσογραφία. Λάδι σε καμβά, 50 χ 70 εκ. Εθνική Πινακοθήκη.



105. Βικέντος Μποκατσιάμπης. *Το αερογιάλι*. Λάδι σε καμβά, 48 χ 52 εκ. Συλλογή Νίκης Παπαντωνίου.



106. Θεόδωρος Βρυζάκης. *Αποχαιρετισμός στο Σούνιο*.
Λάδι σε καμβά, 67 χ 78 εκ. Εθνική Πινακοθήκη.



Ο Βικέντιος Μποκατσιάμπης (1857-1932), Κερκυραίος ζωγράφος, σπούδασε στη Μασσαλία και τη Ρώμη, όπου και παρέμεινε επί πολλά χρόνια. Η ρομαντική και λυρική τοπιογραφία του περιλαμβάνει ακτές της πατρίδας του και της Ιταλίας. Η αοριστία των γεωγραφικών ενδείξεων και ο κοινός συναισθηματικός τόνος δυσχεραίνουν συχνά την ταύτιση, αλλά προσφέρουν, ως αντιστάθμισμα, μια αδιάσπαστη ενότητα έργων όπου διαφαίνεται η *αφομοίωση* των κατά καιρούς ερμηνειών του ιταλικού χώρου. Γραφικότητα, μαλακοί όγκοι, ρευστά χρώματα είναι τα συνήθη χαρακτηριστικά της ζωγραφικής του.

Τοπίο ισχυρότατου λυρικού τόνου είναι «Το ακρογιάλι» της Συλλογής Νίκης Παπαντωνίου. Ο ρομαντικός και λυρικός χαρακτήρας του προκύπτει ήδη από το σχήμα του· την κλειστή αγκαλιά που περιβάλλει με τρυφερότητα τις δύο βάρκες, ενώ ο χρωματισμός του, μια ατμόδης πολυχρωμία, επιδιώκει μάλλον να καθορίσει χρωματικές ποιότητες παρά να διαγράψει όρια και *μορφή* του τόπου. Οι ακτίνες της δύσης που διαπερνούν τα σύννεφα ενισχύουν τη χρωματικότητα, υποβάλλουν τη σιωπή, τη συγκέντρωση και τη μοναξιά, αλλά καθόλου τη μελαγχολία.

Ανάλογα είναι τα όσα προτείνει η «Θάλασσογραφία» του Γεωργίου Ροϊλού (1867-1928). Η σχέση των δύο έργων δεν είναι παράδοξη αν ληφθεί υπόψη ο εκλεκτικισμός του ζωγράφου. Μαθητής του Νικηφόρου Λύτρα στην Αθήνα και

κατόπιν του Γύξη στο Μόναχο, ο Ροϊλός μαθήτευσε ακόμη στο εργαστήριο του Benjamin Constant (1845-1902) στο Παρίσι. Γνώριζε καλά την τέχνη της εποχής του και προσέλαβε ό,τι του ήταν οικειότερο. Δεν διακρίνεται για συγκεκριμένη κατεύθυνση στο έργο του, πέραν από τη φροντίδα για την αρμονική σύνθεση της φόρμας και του χρώματος.

Ο πίνακας της Εθνικής Πινακοθήκης παρουσιάζει τη θάλασσα να περικλείεται στο αναπεπταμένο ορθογώνιο που εκτείνεται έως το βάθος. Την αυστηρότητα του σχήματος αμβλύνουν οι μαλακές καμπύλες της γης, η ηπιότητα και η ομοιογένεια του χρωματισμού. Πυκνές και συγκεκριμένες, οι μορφές αποτελούν κυρίως θέσεις του χρώματος, ανάλογα με εκείνες του Μποκατσιάμπη. Εικονίζεται η μοναχική και κρυστάλλινη ώρα της ανατολής, έτοιμη να εγκαταλείψει την ασάφεια και να υποδεχθεί την καθαρότητα του ήλιου.

Οι δύο νέοι, ο οπλαρχηγός και η μνηστή του, που εικονίζονται στον πίνακα του Βρυζάκη «Αποχαιρετισμός στο Σούνιο», Εθνική Πινακοθήκη, δεν παρεμβάλλονται αλλά επικρατούν στο τοπίο, εφόσον το θέμα είναι οι ίδιοι και ο εναγκαλισμός τους, υπενθυμίζουν όμως, καθώς διαγράφονται ωραίοι και άψογοι στο πρώτο επίπεδο, με βάθος τον αρχαίο ναό, την καταγωγή τους και ακόμη την ευθύνη για τον τόπο τους.

Ο Θεόδωρος Βρυζάκης (1819-1878),

νεοκλασικιστής ζωγράφος ιστορικών κυρίως πινάκων, μαθητής του «Πολυτεχνικού Σχολείου» και κατόπιν του Peter von Hess στο Μόναχο, δεν είναι ζωγράφος της θάλασσας. Αν το έργο του αναφέρεται εδώ είναι για να επισημανθεί η δεσπίζουσα θέση που μπορεί να αναλάβει η ανθρώπινη μορφή σε μια τοπιογραφία της θάλασσας, η άνεση με την οποία απωθεί το *τοπίο* στη βαθμίδα του απλού πλαισίου, και να παραπέμψει στο πνεύμα της εποχής. Έργο εξαιρετης περιγραφής και λεπτομερούς υπολογισμού σε ό,τι αφορά το σχέδιο και τη χρωματική επένδυση, παραμένει ψυχρό και συμβατικό, δέσμο ενός μηνύματος που, και *τότο* ακόμη, καθώς δεν βοηθείται από άλλη ζωγραφική αρετή πέρα από τις υπάρχουσες, εμφανίζεται ατελέσφορο.

Δίπλα στη θάλασσα πραγματοποιείται και ο «Αποχαιρετισμός του καπετάνιου» του Διονυσίου Τσόκου (1820-1862). Το έργο της Συλλογής του Ιδρύματος Κουτλίδη, αυθόρμητο αλλά άτεχνο, διαπνέεται από την ίδια πατριωτική συμβατικότητα, στην οποία προστίθεται και η θεατρική χειρονομία.

Ο Νικηφόρος Λύτρας (1832-1904) αρνείται την αυτοτέλεια της τοπιογραφίας στο έργο του, το ύπαιθρο και η θάλασσα είναι το πλαίσιο της ηθογραφικής σκηνης στην οποία ο ζωγράφος επιδίδεται με έμφαση.

Στον πίνακα «Η κλεμμένη», προ του 1876, Συλλογή Ι. Σερπιέρη, το ακρογιάλι φιλοξενεί μια θλιβερή περιπέτεια την απαγωγή μιας κόρης που,



107. Κωνσταντίνος Βολανάκης,
Ακτή.
Λάδι σε καμβά, 22 x 48 εκ.
Συλλογή Γεωργίου Κούτση.

αποκαμωμένη, στηρίζεται στο πλευρό της βάρκας, ενώ γύρω της διατάσσονται οι απαγωγείς. Το έργο είναι μια μελέτη των χαρακτήρων και του περιβάλλοντος, με εύστοχη χρήση των αντιθέσεων από τις οποίες κυρίως προκύπτει η δραματική υφή του.

Πλουσιότατη η θαλασσινή τοπιογραφία του Βολανάκη περιλαμβάνει και τους δύο τύπους του τοπίου, αλλά και πίνακες όπου εισάγεται η ανθρώπινη μορφή. Ο ζωγράφος άλλωστε δεν είναι μόνο θαλασσογράφος αλλά και τοπιογράφος, ο πρωιμότερος μάλιστα εισηγητής της τοπιογραφίας στην Ελλάδα. Πρόθεσή του είναι να περιγράψει και να καθορίσει τον χαρακτήρα του τόπου. Χρησιμοποιεί ως εκ τούτου συγκεκριμένες τοπογραφικές ενδείξεις και κοσμητικά στοιχεία, αλλά απανίως αρκείται στην περιγραφή. Σχεδόν πάντοτε, αποθέτει στον πίνακα την ποιητική διάσταση, συνάρτηση του ύφους που έχει ο χώρος, της ώρας και της οπτικής που προτείνει ο ίδιος.

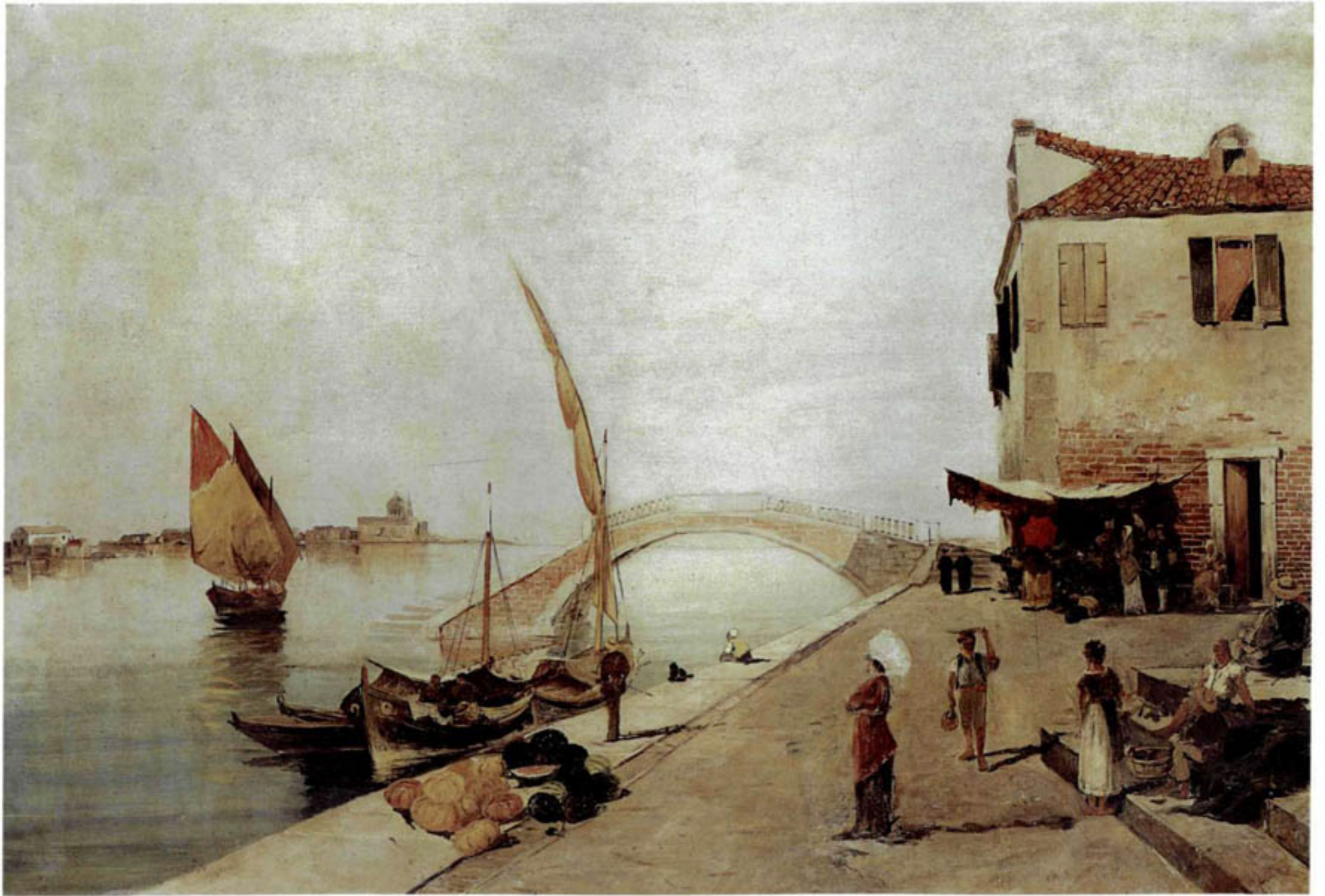
Η έκταση και το σχήμα της γης, η σχέση της με τη θάλασσα, ο κόσμος που θα εμψυχώσει τις δύο πλευρές είναι τα ζητήματα που απασχολούν τον ζωγράφο στα πρώιμα έργα του. Συμβάλλει στην επίλυση τους η σπουδή της ευρωπαϊκής τοπιογραφίας, ιδίως της ιταλικής του δεκάτου ογδόου αιώνα, της γερμανικής του δεκάτου ενάτου με την

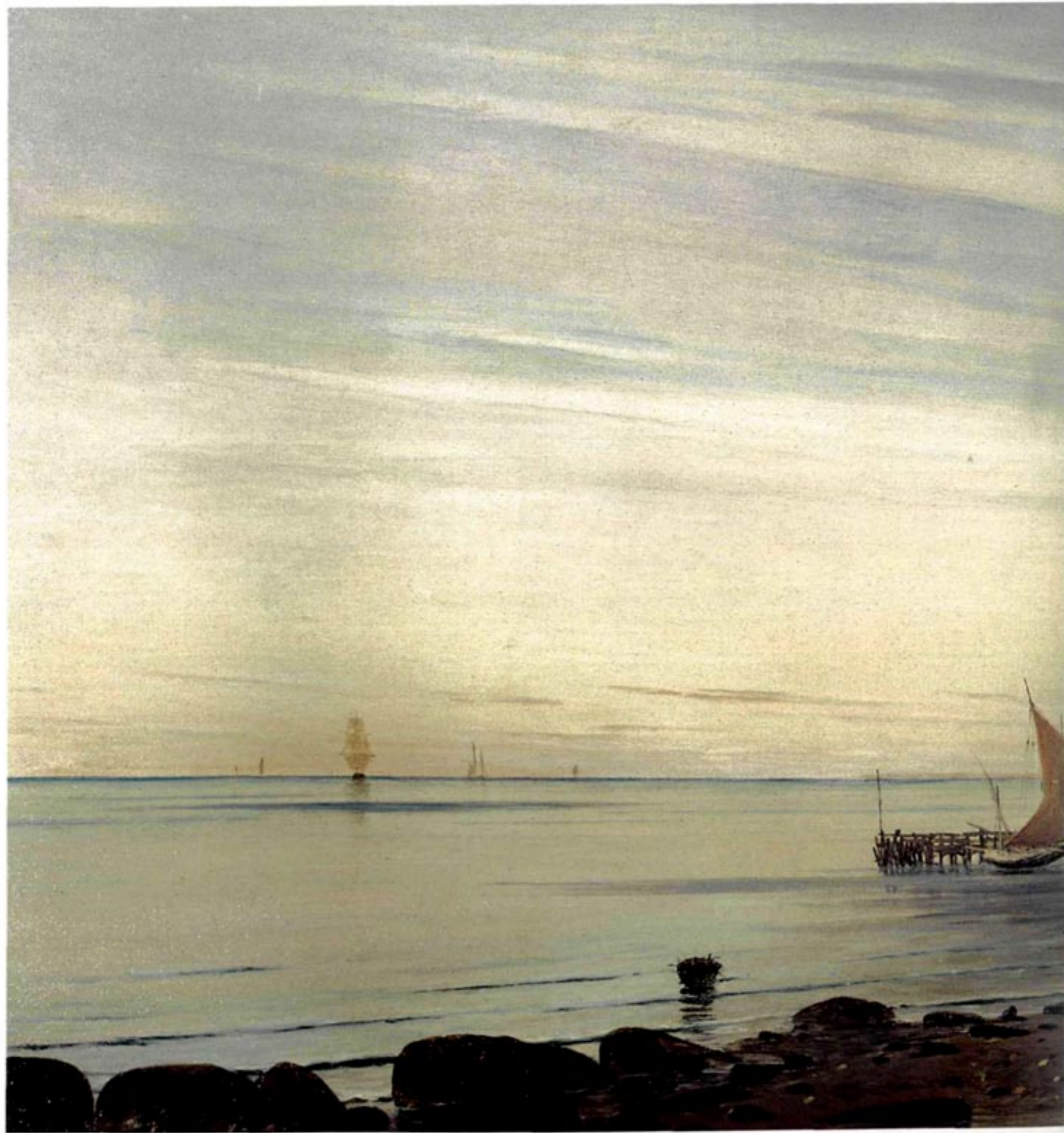
108. Κωνσταντίνος Βολανάκης,
Η Βενετία.
Λάδι σε καμβά, 73 x 104 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος
Ευρ. Κουτλίδη.

οποία βρίσκεται σε άμεση επαφή και εκείνης των ζωγράφων της Barbizon. Εντούτοις, αν η τοπιογραφία του προσφέρει σημεία συνδέσεως με την ιταλική *veduta*—πρόχειρο παράδειγμα η «Βενετία» της Συλλογής του Ιδρύματος Κουτλίδη— και αξιώσεις συνθετότερου σχήματος, με κτίσματα, περιπατητές, πλοίαρια και ανεκδοτολογικές σκηνές, τα περισσότερα τοπία είναι απλά και ανώνυμα. Ο χαρακτήρας των έργων αυτών προκύπτει από την αρμονική διαπλοκή των επιμέρους θεμάτων. Τυπικά και συνήθη στοιχεία, συχνά επαναλαμβανόμενα, είναι η βάρκα που έχει συρθεί στην αμμουδιά, οι ψαράδες που μπαλώνουν τα δίχτυα τους, τα μισόγυμνα παιδιά που παίζουν. Ευδιάκριτη είναι η στατικότητα των πινάκων αυτών. Απορρέει από τους μεγάλους οριζόντιους άξονες, την ηρεμία της θάλασσας και την απραξία της ακτής. Την επιτείνει το σκληρό φως του μεσημεριού που συναιρεί τα χρώματα σε μεγάλες ενότητες. Με *άφθονους* και μαλακότερους τόνους και λανθάνουσα κινητικότητα οι εικόνες της ανατολής και της δύσης υποβάλλουν ακριβέστερα τον λυρισμό του τοπίου.

Η παρουσία της ανθρώπινης μορφής, μεγαλύτερης ή μικρότερης σε όγκο και αριθμό, έχει ήδη επισημανθεί εμψυχώνει τον τόπο και ενισχύει το ύφος του.

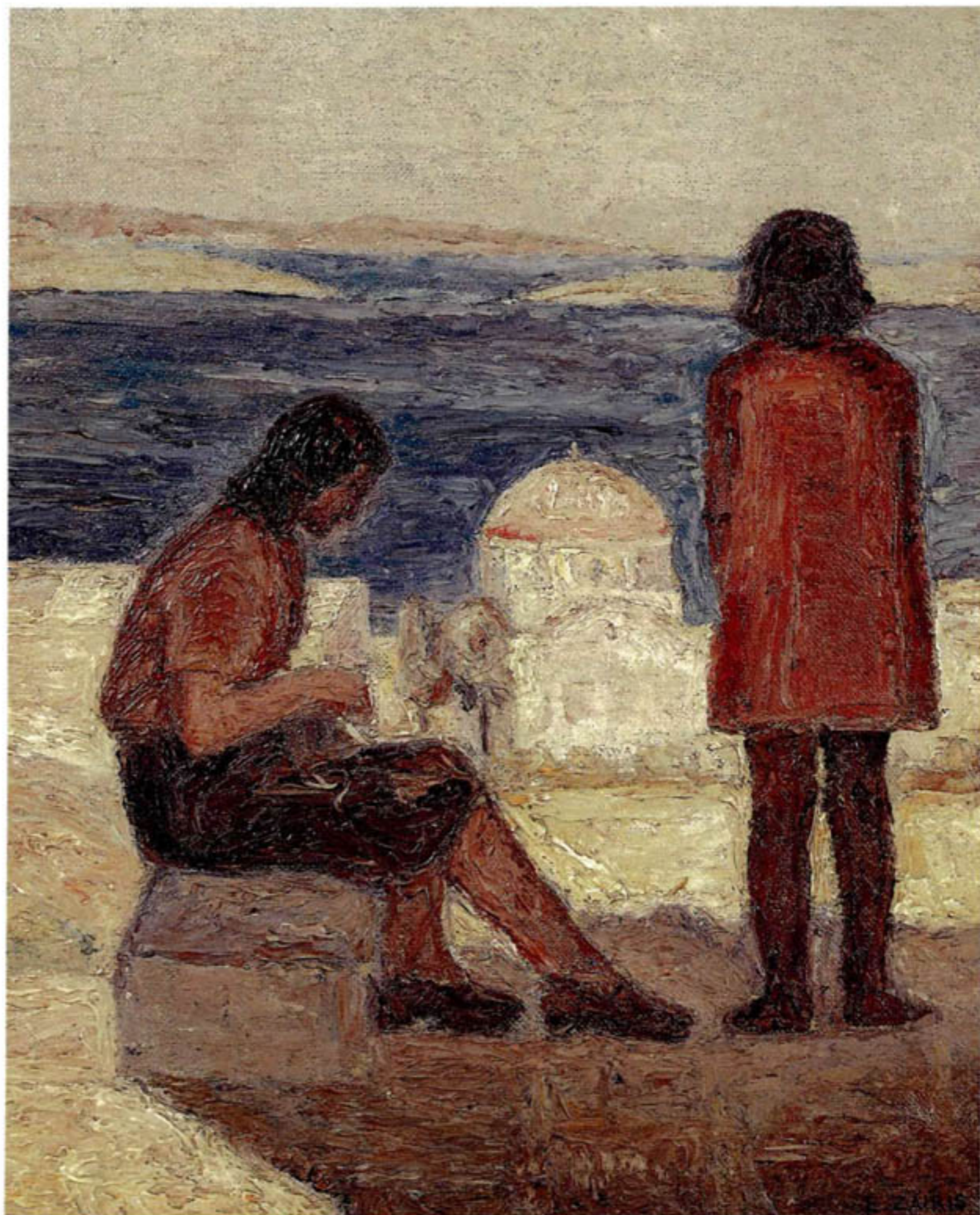
Ένα τουλάχιστον έργο του Κ. Βολανάκη





109. Κωνσταντίνος Βολανάκης.
Στην αμμουδιά.
Λάδι σε καμβά, 57,5 χ 129 εκ.
Ιδιωτική συλλογή.





110. Εμμανουήλ Ζαΐρης,
Μπροστά στη θάλασσα.
Λάδι σε καμβά, 38 χ 32 εκ.
Συλλογή Χάρρου Περές.

εικονίζει τον άνθρωπο αρκετά μεγαλύτερο, να εγγίζει τις διαστάσεις και την έννοια της προσωπογραφίας και να δεσπόζει στο θαλάσσιο τοπιογράφημα. Ο πίνακας «Αναμονή», Συλλογή του Ιδρύματος Κουτλίδη, παρουσιάζει ένα νέο κορίτσι όρθιο, με καλάθι στο χέρι, να περιμένει στην ακρογιαλιά. Το σώμα, βαρύ και κάπως αδέξιο, διαγράφεται με ζωηρά χρώματα και έντονη πλαστικότητα. Δεν λείπει από το πρόσωπο και τη στάση η αόριστη ψυχογραφική πρόθεση. Ο πίνακας απέχει πολύ από τον ήρεμο και επιμελημένο χρωματισμό ή την αποσπασματική πινελιά παλαιότερων έργων. Ο ζωγράφος χρησιμοποιεί τώρα ρευστό και ακατέργαστο χρώμα, επιχειρεί βίαιους χρωματικούς συνειρμούς και αντιθέσεις, συνδυασμούς του πράσινου και του κόκκινου επάνω στο κίτρινο της θάλασσας και του ουρανού. Το κίτρινο χρώμα του βάθους κατάγεται ασφαλώς από τους θερμούς χρυσούς τόνους που υπάρχουν άφθονοι σε πίνακες όλων των περιόδων, αλλά η σύσταση με την οποία εμφανίζεται εδώ μόνο σε μία εξπρεσιονιστική αντίληψη θα μπορούσε να αποδοθεί. Η καθαρότητα, η ένταση και η σκληρότητα είναι τα ουσιαστικά γνωρίσματα του έργου.

Αν εξετάσουμε λεπτομερέστερα τον τρόπο με τον οποίο εκτίθεται το σύνολο των αντιθέσεων, παρατηρούμε ότι πρόκειται, ειδικότερα, για την αντίθεση της πολυχρωμίας του πρώτου επιπέδου —το κορίτσι— προς τη μονοχρωμία του βάθους, και, ακόμη, ότι τα δύο χρωματικά σύνολα είναι ισοδύναμα. Το έντονο κίτρινο χρώμα του ορίζοντα απωθεί το βλέμμα προς το πρώτο επίπεδο, προς τους μαιάνδρους της πλατιάς ρευστής γραμμής που έρχονται σε αντίθεση με την ευθεία, και την πλήρη επιπεδότητα του



111. Κωνσταντίνος Βολανάκης,
Αναμονή.

Λάδι σε ξύλο, 25 x 15 εκ.

Συλλογή Ιδρύματος

Ευρ. Κουτλίδη.

βάθους. Η κίνηση του βλέμματος μεταξύ των δύο, και η απουσία ενός σημείου όπου θα μπορούσε να αναπαυθεί, καθιστά σαφέστερο τον δυναμικό τρόπο με τον οποίο λειτουργεί η παράσταση, αλλά και αποσαφηνίζει τον χαρακτήρα των δύο επιπέδων. Καθώς απουσιάζουν οι μεταβατικοί τόνοι, η ισορροπία ζητείται στο αίσθημα του φωτός και την ομοιογενή ένταση.

Θα ήταν δυνατόν να επιχειρηθεί ακόμη λεπτομερέστερος καταμερισμός των αντιθέσεων κατά το ακόλουθο σχήμα:

A' επίπεδο	B' επίπεδο
Ρωμαλέα, συγκεκριμένη, πλαστική μορφή	Μορφές αόριστες (τα δύο καθία έχουν σχεδόν διαλυθεί μέσα στο εκτυφλωτικό φως)
Κάθετοι, ελαφρά κλονισμένοι άξονες	Οριζόντιοι άξονες, σταθεροί
Χρωματική ποικιλία	Μονοχρωμία

Πιθανώς, το τελευταίο έργο του Κ. Βολανάκη δεν απέχει χρονικά από τον πίνακα του Εμμ. Ζαίρη «Μπροστά στη θάλασσα». Δεν απέχει πολύ ούτε ζωγραφικά. Αλλά ο πίνακας της Συλλογής Χάρρυ Περέξ έχει αυστηρότερη δομή και σύνθεση και περισσότερο συγκρατημένη χρωματική λάμψη.

Ο Εμμανουήλ Ζαίρης γεννήθηκε το 1878 στην Αλικαρνασό της Μικράς Ασίας. Σπούδασε στην Ακαδημία Καλών Τεχνών του Μονάχου με δάσκαλο

τον Γύζη και, μετά την αποφοίτηση του, εγκαταστάθηκε στη βαυαρική πρωτεύουσα. Στην Ελλάδα επέστρεψε οριστικά το 1932, οπότε και διορίστηκε Διευθυντής του Παραρτήματος της Σχολής Καλών Τεχνών στη Μύκονο.

Από τη διδασκαλία του Γύζη ο Ζαίρης θέλησε να αποδεσμευτεί αρκετά γρήγορα. Οι προτιμήσεις του στρέφονται στα απλά θέματα της καθημερινής ζωής, όχι αναγκαστικά της ηθογραφίας, τη μνημειώδη εμφάνιση, το ισχυρό περίγραμμα, το επίσης απλουστευμένο χρώμα. Τον εμπρεσιονισμό της πρώτης περιόδου υποκαθιστά ο ρεαλισμός των επομένων. Στον πίνακα «Μπροστά στη θάλασσα», η καθισμένη γυναίκα και το όρθιο κορίτσι, με τη ράχη στραμμένη στον θεατή, θέτουν την ανώτερη βαθμίδα μιας νοητής κλίμακας η οποία έχει ενδιάμεσο τον λευκό τρούλο της εκκλησίας και τελευταίο επίπεδο τη θάλασσα. Ο ρεμβασμός στον οποίο έχουν αφηθεί οι δύο γυναίκες -τυπικά, είναι το θέμα του πίνακα— πολύ λίγο απασχολεί τον καλλιτέχνη. Αλλωστε αντικείμενο ρεμβασμού δεν υπάρχει. Τα απομακρυσμένα επίπεδα της θάλασσας και της γης δεν προκαλούν ιδιαίτερη έλξη, ούτε αποκαλύπτουν τίποτε. *Σύντομα* γίνεται κατανοητό ότι στόχος του έργου είναι οι ίδιες οι μορφές, τα αδρά σχήματα που ενδύοντας οι όγκοι με τους *οποίους* τίθενται στον χώρο και η μεταξύ τους σχέση. Το τοπίο της θάλασσας λειτουργεί ως ένα τμήμα της τεκτονικής σύνθεσης.



112. Εμμανουήλ Ζαΐρης.
Επιστροφή από το φάρομα.
Λάδι σε καμβά, 120 χ 90 εκ.
Συλλογή Π. Κουβουτσάκη.

113. Γρηγόριος Σούτζος. *Αποψη Περαιώς*. Υδατογραφία, 26 χ 75 εκ. Εθνική Πινακοθήκη.



Το λιμάνι

Λ/ημείο συνδέσεως της γης με τη θάλασσα, *από* παρατίθεται πυκνό το πλήθος των ναυτικών σκηνών, το λιμάνι εντάσσεται γρήγορα στη θεματική της ελληνικής θαλασσογραφίας. Η εισαγωγή του δεν είναι άσχετη με την πρόοδο του κοινωνικού βίου και τις ποικίλες όψεις του, από τις οποίες και προκύπτουν τα στοιχεία της εικονογραφίας του: το σχήμα, το μέγεθος, η κτιριακή εμφάνιση και η δραστηριότητα που αναπτύσσεται στους χώρους του: αφίξεις και αναχωρήσεις караβιών, μεταφορά εμπορευμάτων, πολεμικές σκηνές κ.ά.

Τα πρότυπα της ελληνικής λιμενογραφίας θα αναζητηθούν στην παλαιότερη και σύγχρονη ευρωπαϊκή εικονογραφία: την ολλανδική του δεκάτου εβδόμου αιώνα, τη γαλλική του δεκάτου *ογδοού*, ιδίως τον Veruet, και την ιταλική των *vedutisti*. Άμεση είναι η προσφυγή των Ελλήνων θαλασσογράφων στην εικονογραφία του δεκάτου ενάτου αιώνα, κυρίως όταν οι δάσκαλοι στους οποίους μαθήτευσαν προσφέρουν τα ικανά υποδείγματα. Τούτο ισχύει προπάντων για τον Αλταμούρα.

Κοινό γνώρισμα της ευρωπαϊκής λιμενογραφίας, που επηρεάζει την ελληνική, είναι η πραγματιστική αφετηρία της. Παρατηρείται ότι, αν εξαιρεθεί ο Claude Lorraine, οι περισσότεροι θαλασσογράφοι αποδίδουν στο λιμάνι τα συγκεκριμένα στοιχεία του, και *τούτο* προκειμένου να επιτύχουν την ταύτιση και να συλλάβουν τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του. Η ρεαλιστική



διάθεση δεν απέτρεψε φυσικά την ποιητική διάσταση της εικόνας.

Η εικονοπλασία των Ελλήνων θαλασσογράφων ακολουθεί δυο κατευθύνσεις: 1) τη λεπτομερή περιγραφή του χώρου και των σκηνών που εκτυλίσσονται εκεί, 2) τη γενική άποψη που συγκρατεί το θέαμα χωρίς να εισέρχεται σε λεπτομέρειες. Η μετατόπιση της οπτικής γωνίας, ιδιαίτερος ευέλικτης στην περιοχή αυτή, είναι φυσικό να αποφέρει πληθώρα παραλλαγών.

Σε δύο κατηγορίες επίσης θα μπορούσαν να υπαχθούν οι λιμενογραφικοί τύποι του δεκάτου ενάτου αιώνα: 1) τα μικρά λιμάνια των νησιών, ατελή, χωρίς λιμενικές εγκαταστάσεις, εκτός από μία προβλήτα και τους πασσάλους για την πρόσδεση των καϊκιών, 2) τα περισσότερο οργανωμένα λιμάνια των μεγάλων ναυτικών πόλεων. Διαφέρει και η πραγμάτευση των δύο τύπων ροπή προς τη γραφικότητα και λυρική διάθεση χαρακτηρίζουν την πρώτη, ρεαλιστική αντιμετώπιση με χαρακτηριστικές επισημάνσεις τη δεύτερη.

Στον Γρηγόριο Σούτζο οφείλουμε «την πρώτη θαλασσογραφία της νεοελληνικής τέχνης» (Μαρίνος Καλλιγιάς), και ίσως την παλαιότερη άποψη του λιμανιού του Πειραιά.

Ο Γρηγόριος Σούτζος, γιος του Μιχαήλ Βόδα Σούτζου και της Ρωξάνδρας, κόρης του ηγεμόνα της Βλαχίας Ιωάννη Καρατζά, γεννήθηκε στην

114. Κωνσταντίνος Βολανάκης.
Καΐαα - Ανατολή.
Λάδι σε καμβά, 19 x 34 εκ.
Ιδιωτική συλλογή.

Κωνσταντινούπολη το 1814. Σπούδασε ζωγραφική στη Ρώμη και το Παρίσι, όπου συνδέθηκε με τον Edouard Degas. Ασχολήθηκε με την τοπιογραφία και έκαμε θαυμάσια σχέδια της Αθήνας. Πέθανε στη γαλλική πρωτεύουσα το 1869.

Το έργο «Αποψη του Πειραιά», υδατογραφία της Εθνικής Πινακοθήκης, παρουσιάζει τη βορειοδυτική πλευρά του λιμανιού με ελάχιστα ακόμη κτίσματα και ανεμόμυλους στην κορυφογραμμή. Τα δύο επάλληλα επίπεδα στα οποία χωρίζεται η σύνθεση, από τα οποία το μεγαλύτερο κατέχει η θάλασσα, αντιστοιχούν στους δύο χρωματικούς τόνους του έργου: το γαλάζιο της θάλασσας και το ανοιχτό γαϊώδες έως ρόδινο της ακτής και του ουρανού. Καράβια και βάρκες, τοποθετημένα σε διάφορους άξονες, οδηγούν σε πλήρη κατάκτηση του θαλάσσιου χώρου και κατευθύνουν έμμεσα προς τη στεριά και το άνω άκρο του πίνακα. Η παράσταση μεταδίδει την αίσθηση του ανοιχτού χώρου και του ανέμου. Η έλλειψη ενός εντονότερου συγκεκριμένου ύφους θα αποδοθεί στη διστακτικότητα που γενικώς χαρακτηρίζει τον ζωγράφο.

Τα μικρά λιμάνια του Αλταμούρα συνήθως συγγέονται είτε με πίνακες της ανοιχτής θάλασσας είτε με θαλασσινά τοπία. Τούτο διότι οι λιμενικές ενδείξεις που υπάρχουν είναι ανεπαρκείς για να στοιχειοθετήσουν ό,τι θα απαιτούσε η υποτυπώδης έστω λιμενογραφία. Οι πάσσαλοι της προβλήτας και οι βράχοι που σχηματίζουν μια μικρή αγκάλη

αποτελούν ελάχιστη παρεμβολή στο φυσικό τοπίο η οποία, αδύναμη να συγκρατήσει την προσοχή, παραπέμπει στο πέλαγος. Διαφαίνεται και εδώ η πρόθεση του ζωγράφου να παρακάμψει τη διαμόρφωση της ακτής και να ασχοληθεί με τη θάλασσα και τον ουρανό. Αυτό που προσφέρουν τα μικρά λιμάνια είναι κυρίως το αίσθημα της εξόδου στον ανοιχτό χώρο.

Η σύνθεση που υιοθετεί ο Αλταμούρας στους πίνακες των μεγάλων λιμανιών, της Κοπεγχάγης και του Helsingør, θέματα που συχνά επανέλαβε, έχει ήδη διαγραφεί είναι η μεγάλη οριζόντια παράσταση της πρόσοψης του λιμανιού με την παρατακτική διάταξη των κτισμάτων, απομακρυσμένη στο δεύτερο επίπεδο. Τα καράβια τοποθετούνται εμπρός σε διάφορους σχηματισμούς και το σύνολο επιστέφεται με άφθονα σύννεφα. Ευδιάκριτη είναι η επιθυμία του ζωγράφου να δημιουργήσει την εντύπωση πανοραμικών απόψεων, η οποία όμως έρχεται σε αντίθεση με τις μικρές διαστάσεις και το μη αφηγηματικό ύφος του πίνακα. Ο ζωγραφικός τρόπος, εξάλλου, προπάντων η εμπρεσιονιστική πινελιά, ελάχιστα βοηθεί την ανάπτυξη αυτού του είδους των παραστάσεων. Η βάρκα, τέλος, που κατευθύνεται στο βάθος, και παρασύρει τον θεατή στην παράλια, επιχειρεί να διαλλάξει τις δύο απέχουσες κατευθύνσεις, αυτή της πανοραμικής όψης και εκείνη της άμεσης περιγραφής.

115. Ιωάννης Αλταμούρας,
Το λιμάνι της Κοπεγχάγης.
Λάδι σε καμβά, 30 x 43 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη.



Σημαντική είναι η θέση της λιμενογραφίας στο έργο του Βολανάκη. Ο ζωγράφος όχι μόνο πραγματεύθηκε τους γνωστούς τύπους, αλλά και εισήγαγε πλήθος παραλλαγών με τις οποίες επέτυχε τη διεύρυνση και πλήρη αξιοποίηση του θέματος. Οι παράγοντες που συνέβαλαν στην αφθονία των σχετικών πινάκων είναι η επάνοδος του Βολανάκη στην Ελλάδα (1883), η οποία συμπίπτει με την ανάπτυξη της ναυτιλίας, η οργάνωση των ναυτικών πόλεων και ιδιαίτερος των λιμενικών χώρων, καθώς και η εγκατάσταση του στον Πειραιά, πεδίο σπουδής των αντικειμένων της τέχνης του.

Προέκταση του θαλασσινού *τόπου* αποτελεί και στη ζωγραφική του Βολανάκη το μικρό ανώνυμο λιμάνι. Η μετάβαση πραγματοποιείται με τη μεγέθυνση του χώρου που κατέχει η θάλασσα στον τοπιογραφικό πίνακα. Ο μυθός διατηρεί το φυσικό του σχήμα, ενώ οι ελάχιστες τεχνικές προσθήκες - μια ξύλινη προβλήτα, λίγα πέτρινα σκαλοπάτια— δεν μεταβάλλουν το ύφος των παραστάσεων. Η πρόθεση να αποδοθεί η ατμόσφαιρα του τόπου και της ώρας συνοδεύεται από τη σπουδή του σκάφους. Ισότιμη εμφανίζεται η πραγμάτωση των δύο στόχων στους πίνακες των μεγάλων λιμανιών, οι ταπεινοί όμως κόλποι θα υπηρετήσουν περισσότερο την προβολή του καΐκιού.

Λιτότητα και λυρική διάθεση χαρακτηρίζουν την πρώτη κατηγορία. Οι λιμενικές ενδεξιες, είτε προβάλλονται είτε αφομοιώνονται από το γενικό

πλαίσιο, όπου εντάσσονται τα καΐκια και οι βάρκες, αποτελούν στοιχεία που ενισχύουν την ποιητική σύσταση του θέματος. Ο πίνακας περιλαμβάνει τη στενή, πασσαλόκτιστη αποβάθρα με το φανάρι στην κορυφή ενός δοκαριού, για να ορίσει τη θέση της τη νύκτα, λίγα καΐκια και βάρκες. Η επιφάνεια της θάλασσας, γυμνή από άλλες κοσμητικές λεπτομέρειες, φυλάσσεται για την ανάπτυξη των τονικών διαβαθμίσεων της ανατολής ή της δύσης. Θαυμάσια δείγματα του τύπου είναι τα «Ψαράδικα» της συλλογής του Ιδρύματος Κουτλίδη και η «Ετοιμασία για ψάρεμα» της Εθνικής Πινακοθήκης. Και τα δύο έργα περιορίζουν τους πασσάλους και την προβλήτα στο δεξιό άκρο, προκειμένου να επισύρουν την προσοχή στα καΐκια.

Το σχήμα τροποποιείται από διάφορες παραλλαγές. Η καμπύλη του κόλπου απομακρύνεται στο άκρο, ενώ το υπόλοιπο και μεγαλύτερο μέρος αφήνεται στη θάλασσα και τα μικρά σκάφη. Δεν προέρχονται όλοι οι πίνακες από άμεση παρατήρηση, ούτε είναι ζωγραφισμένοι στο ύπαιθρο, φανερώνουν όμως οικειότητα προς το θέμα και ευχέρεια στη μετάπλαση του. Η «δράση» περιορίζεται σε υπαινιγμούς κινήσεων και εμφανίζεται καθαρότερα στο χρωματικό πεδίο. Εκεί οι διαβαθμίσεις του φωτός, η πάλη με τη σκιά αγγίζουν τα όρια του χρωματικού δράματος. Στο πλαίσιο *τούτο* η άφιξη του ψαράδικου, η κουρασμένη κωπηλασία, στιγμές κοινότητας της ζωής των ψαράδων, μεγεθυμένες, αποκτούν

διαστάσεις ζωγραφικού γεγονότος.

Μέλημα της δεύτερης κατηγορίας, των μεγάλων λιμανιών, είναι η τοπιογραφική ακρίβεια. Χωρίς να βλέπεται το λυρικό ή άλλο περιεχόμενο του έργου, *τότο* φαίνεται να υποτάσσεται στην πιστότητα της αναπαράστασης η *αποία*, καθώς υπογραμμίζει χαρακτηριστικά τον χώρο, βοηθεί τον θεατή να προχωρήσει σε ταυτίσεις. Οι επαναλήψεις σχηματίζουν ομάδες πινάκων, με θέμα ένα ελληνικό λιμάνι του Πειραιά, του Βόλου, των Πατρών κ.ά. Το γεγονός ακόμη ότι τα έργα μιας ομάδας με κοινό θέμα ζωγραφίστηκαν σε διαφορετικές περιόδους επιτρέπει να γνωρίσουμε τη σταδιακή διαμόρφωση του τόπου.

Η παραβολή των πινάκων της δεύτερης κατηγορίας βοηθεί να συμπεράνουμε τις προτιμήσεις του Βολανάκη για ορισμένα συνθετικά και μορφολογικά σχήματα, από τα οποία αναφέρονται εδώ τα τυπικότερα.

- I. Το καράβι αποτελεί τον πυρήνα του θέματος, ενώ οι ενδείξεις του λιμενικού χώρου απωθούνται στα άκρα και το βάθος του πίνακα. Το κέντρο εμψυχώνεται από τη δράση που συνοδεύει το σκάφος: φόρτωση, επιβίβαση και αποβίβαση.

Αντιπροσωπευτικό δείγμα του τύπου αυτού είναι το έργο «Αραγμένα καράβια» της Εθνικής Πινακοθήκης. Την ηρεμία και το κάποιο βάρος που έχουν τα σκάφη μειώνει ο ελαφρός κυματισμός των πανιών.

- II. Εικονίζεται μία μόνο προβλήτα, τοποθετημένη λοξά, συνήθως στο αριστερό άκρο. Συνοδεύεται από ένα ή περισσότερα καράβια και σκηνές φορτώσεων και επιβιβάσεων.

Το έργο «Στην αποβάθρα», της Εθνικής Πινακοθήκης, αποτελεί *πρότυπο* του είδους. Το καράβι συνδέεται ομαλά με την προβλήτα και τον υπόλοιπο χώρο, ενώ με άνεση και διακοσμητική εκζήτηση περιγράφεται η ώρα του απόπλου.

Ο Βολανάκης αποφεύγει τη λεπτομέρεια που θα μπορούσε να γίνει ρεαλιστική αιχμή. Σκηνές όπως η φόρτωση και η εκφόρτωση εμπορευμάτων, συνήθως τοποθετούνται στο βάθος ή τα άκρα του πίνακα, ώστε να αμικρυνθούν και να μην ταραξούν την ηρεμία. Προκειμένου μάλιστα να επιφέρει τη σύμμετρη δράση, ο ζωγράφος χρησιμοποιεί την εναλλαγή της κίνησης με την παύση, του κενού με τον πεπληρωμένο χώρο, του χρωματικά ουδέτερου επιπέδου προς την έντονα χρωματισμένη επιφάνεια. Η αντίληψη αυτή απομακρύνει τη ζωγραφική του από τον τομέα εκείνο της ολλανδικής λιμενογραφίας που αγαπά να εκθέτει με σαφήνεια οτιδήποτε σχετίζεται με τις εργασίες του λιμανιού και τη συνδέει με τη ρομαντική γραφικότητα των Ιταλών *vedutisti*.

- III. Εικονίζεται η ευρύτερη άποψη ενός συγκεκριμένου λιμενικού χώρου. Η προκυμαία κατέχει σημαντικό μέρος, και μοιράζεται, εξίσου με τη θάλασσα, τη

ζωγραφική επιφάνεια. Η ακρίβεια στην αναπαράσταση των οικοδομημάτων και των λοιπών στοιχείων μαρτυρεί την πρόθεση να ταυτισθεί εύκολα ο τόπος. Αφθονούν οι ανεκδοτολογικές λεπτομέρειες, ενώ παρατηρείται συχνά η εναλλαγή των καθέτων (κατάρτια, κτίρια) με την καμπύλη (το πέταλο της προβλήτας, το σώμα των караβιών, τα πανιά).

Αντιπροσωπευτικό δείγμα του τύπου III, άρπιο έργο του μικρού *συνόλου* των πινάκων με το ίδιο θέμα, το «Λιμάνι του Βόλου», ιδιωτικής συλλογής, προτείνει μια πυκνή και ελαστική σύνθεση στην οποία εντάσσεται με ευχέρεια η θεματολογία του. Η παράσταση έχει ως βάση τη συνάντηση της καμπύλης και του κάθετου άξονα, σχήμα που ευνοεί τη συσπείρωση και ανάπτυξη των θεμάτων στην προκυμαία και τη θάλασσα. Ο Βολανάκης, αντίθετα από τον Αλταμούρα που αγαπά τις απομακρυσμένες απόψεις, προτιμά να εισάγει τον θεατή μέσα στο έργο και να τον ξεναγεί. Αλλά η περιγραφή του, επιλεκτική και σημαίνουσα, παρά τον πραγματισμό της, ισοδυναμεί με ποιητική αποκάλυψη. Οι περιπατητές της προκυμαίας, η άμαξα, η κόκκινη ομπρέλα στη βάρκα, η γαλήνη και η σιωπή που αίρονται από τα δυναμικά σχήματα είναι στοιχεία που συνιστούν το πνεύμα του τόπου και του χρόνου υπό το πρίσμα ευαίσθητης δεκτικότητας.

116. Κωνσταντίνος Βολανάκης.
Το λιμάνι του Βόλου.
 Λαδί σε καμβά, 69,8 x 155,3 εκ.
 Ιδιωτική συλλογή. μιας







117. Κωνσταντίνος Βολανάκης. *Το λιμάνι του Πειραιά*.
Λάδι σε καμβά, 75 χ 120 εκ. Δημοτική Πινακοθήκη Πειραιά.



118. Κωνσταντίνος Βολανάνης, *Νυχτερινό*
Λάδι σε καμβά, 30 x 18 εκ. Ιδιωτική συλλογή.

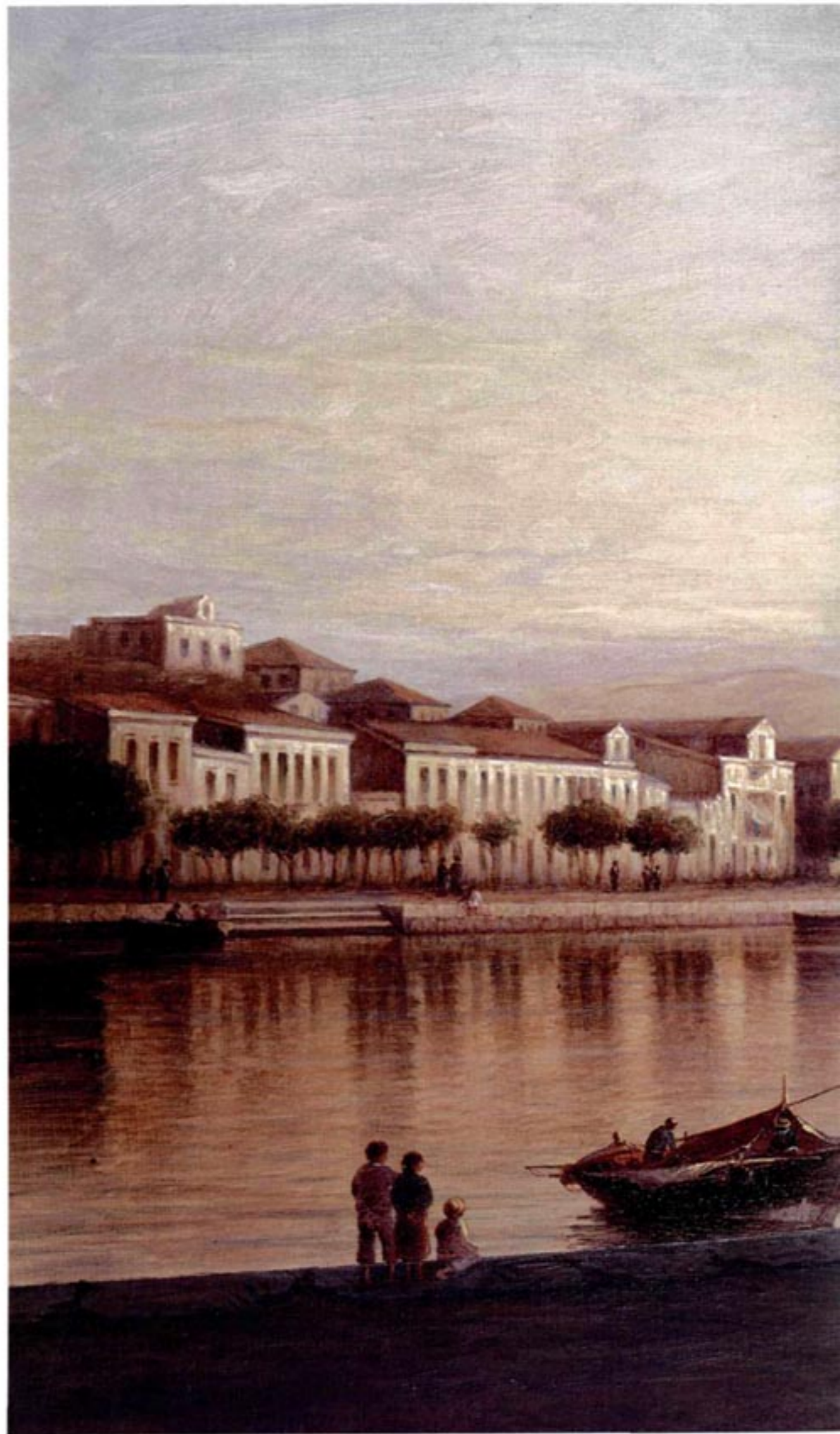


Ανάλογη είναι η αντίληψη με την οποία έχει οργανωθεί το «Λιμάνι του Πειραιά» της Πινακοθήκης του Δήμου Πειραιά. Έργο της τελευταίας δεκαετίας του αιώνα, είναι η κατάληξη και συνισταμένη μιας μακράς σειράς δοκιμών. Η ευρύτατη άποψη περιλαμβάνει μεγάλο μέρος της βορειοανατολικής προβλήτας, τη θάλασσα και, δεξιά, το άκρο της Σαλαμίνας. Η συνεχής απαρίθμηση των οικημάτων διασπάται από την παρεμβολή της γραφικής ανεκδοτολογίας : τον ιππήλατο, τους ψαράδες και τους περιπατητές. Η αφθονία των σκηνών και η πολυχρωμία υπάγεται σε μια ρυθμική διάταξη, που όχι μόνο αποκλείει τη σύγχυση και την εντύπωση του φόρτου, αλλά εντοπίζει το ενδιαφέρον στην ενδεικτική λεπτομέρεια. Στα φορέματα και τις ομπρέλες των γυναικών απαντούν τα κόκκινα και τα λευκά παραβόπανα, το δάσος από τα κατάρτια, οι γαλάζιοι τόνοι της θάλασσας και του ουρανού. Αποτέλεσμα όλων αυτών είναι η εντύπωση δράσης και ρεμβασμού στην οποία συνοψίζεται η παράσταση.

Τα «Νυχτερινά» συμπληρώνουν τον κύκλο της λιμενογραφίας. Το σκοτάδι, στοιχείο του ρομαντισμού ισχυρότατο, έδωσε στη ζωγραφική δυνατότητες υποβολής και νέας ερμηνείας των μορφών. Στη μεταπλαστική δύναμη της σκιάς ο Βολανάνης κατέφυγε ενωρίς, αλλά στο τέλος του αιώνα, έπειτα από την εξάντληση των ρομαντικών εκλεπτύνσεων, θα εισαγάγει άφθονες τις ρεαλιστικές προσμείξεις.

119. Γεράσιμος Βώκος. Ολλανδικά καράβια. Λάδι σε καμβά, 31,5 χ 43 εκ. Δημοτική Πινακοθήκη Πειραιά.





120. Ιωάννης Πούλακας. *Γαλαξίδι*.
Λάδι σε καμβά. 58 χ 86 εκ. Ιδιωτική συλλογή.



Πολυπράγμων δημοσιογράφος και συγγραφέας, με παραγμένο συχνά τον ψυχικό του κόσμο, ο Γεράσιμος Βώκος ασχολήθηκε και με τη ζωγραφική, χωρίς να έχει κάμει ποτέ συστηματικές σπουδές. Γεννήθηκε στην Πάτρα το 1868 και πέθανε στο Παρίσι το 1927. Η εργασία του είναι μείγμα από τις γνώσεις που απέκτησε μόνος και του προσωπικού ενστίκτου.

Το έργο «Ολλανδικά καράβια», της Πινακοθήκης του Δήμου Πειραιά, εικονίζει μερική άποψη ενός μεγάλου λιμενικού χώρου, με αποβάθρες, οικίσκους και καράβια, που, υψηλά, στο άνω άκρο, συναντά το πέλαγος. Τα πλοία, ζωγραφισμένα κατά τη μακρά πλευρά, έχουν τοποθετηθεί σε διάφορα διαστήματα ώστε να οριοθετούν την παράσταση και να επιμηκύνουν τον χώρο. Πρόδηλα είναι τα λάθη στην κλίμακα, εντούτοις, τα απλά σχήματα, τα επίπεδα και μουντά χρώματα θα στήριζαν πράγματι τη σχέση του ζωγράφου με τον γαλλικό εξπρεσιονισμό, με τον οποίο κατά καιρούς έχει συνδεθεί.

Αγνοούμε σχεδόν τα πάντα για τον Δημήτριο Πούλακα. Ακόμη και η χρονολογία της γέννησής του (1863 ή '64) είναι αβέβαιη. Διαθέτουμε όμως το αρκετά έργα του που επιτρέπουν γενικές παρατηρήσεις για τον ίδιο και την τέχνη του. Ζωγράφος αυτοδίδακτος, προερχόμενος ίσως από το Ναυτικό, γνωρίζει καλά τη θάλασσα και το καράβι. Ασφαλώς, δεν παρέλειψε να μελετήσει δόκιμους

θαλασσογράφους και δεν αποκλείεται να είχε λάβει μαθήματα ζωγραφικής όταν ήταν νέος, διότι η δουλειά του δείχνει τάξη και μέθοδο.

Τα έργα «Ακτή με ψαρόβαρκες» και «Γαλαξείδι», ιδιωτικής συλλογής, ανήκουν αντίστοιχα στις κατηγορίες των μικρών και μεγάλων λιμανιών, αλλά και τα δύο υπερβαίνουν το πλαίσιο των τύπων στους οποίους υπάγονται. Μείγμα απλότητας και υψηλών αξιώσεων, ο πρώτος πίνακας εντοπίζει το θέμα στον μικρό φυσικό όρμο με τις βάρκες και τους ψαράδες, αλλά θέτει και διόδους προς το ανοικτό πέλαγος όπου ο θεατής έλκεται από το κόκκινο πανί της βάρκας, τον ελεύθερο ορίζοντα, τα αγκυροβολημένα καράβια. Η αδεξιότητα με την οποία έχουν πλασθεί οι μορφές δεν εμποδίζει το σύνολο να έχει φυσικότητα και να εντάσσεται ομαλά στο τοπίο.

Ευαίσθητη, λυρική περιγραφή, το «Γαλαξείδι» χρησιμοποιεί τους λοξούς άξονες στους οποίους εγγράφονται τα οικήματα, ο λιμενικός χώρος και τα πλοία για να δημιουργήσει μια εναργέστερη προοπτική απόδοση, αλλά και να παραπέμψει στους μαλακούς όγκους των βουνών. Η αυστηρή δομή του πίνακα, ήρεμο θέαμα της ακτής, η ευγένεια του χρωματισμού και η διαφάνεια της ατμόσφαιρας καθιστούν την παράσταση αντικείμενο ρεμβασμού.

121. Ιωάννης Πούλακας.
Ακτή με ψαράδες
Λάδι σε καμβά, 45 x 65 εκ.
Ιδιωτική συλλογή.





122. Κωνσταντίνος Βολανάκης. *Αθλητές*.
Λάδι σε καμβά, 87 x 67 εκ. Ιδιωτική συλλογή.

Το σκάφος

Ευνοούμενη μορφή της τέχνης, το καράβι εισάγει ναυρίς στην εικονογραφία το σύμπλεγμα του τόξου και του καθέτου άξονα. Το βασικό σχήμα θα παραμείνει αναλλοίωτο έως σήμερα, η επένδυση του όμως θα γνωρίσει την εναλλαγή των ζωγραφικών τάσεων, οι οποίες από τον κοσμητικό φόρτο του μπαρόκ θα την επαναφέρουν, κατά την εποχή μας, στην αρχική λιτότητα.

Η κατηγορία του σκάφους είναι η μεγαλύτερη στην ελληνική θαλασσογραφία. Περιλαμβάνει αφθονία τύπων και τεράστια ποικιλία όψεων και απεικονίσεων. Παρατηρείται, πάντως, ότι από τους ζωγράφους του δεκάτου ενάτου αιώνα μόνο ο Βολανάκης καλύπτει ολόκληρο το σχήμα στο οποίο επιμερίζεται το κεφάλαιο.

Ελάχιστοι είναι οι πίνακες με αρχαία σκάφη. Η αρχαία ελληνική αγγειογραφία και τα βυζαντινά μνημεία δεν ήταν σοβαρό κέντρισμα για την ανάπτυξη του είδους. Η σπανιότητα του θέματος οφείλεται πιθανώς στον παραμερισμό του αρχαίου πλοίου από το πλοίο του Αγώνα, και συμβαίνει τούτο επειδή η δημιουργία της ελληνικής θαλασσογραφίας συμπίπτει με την πρώτη περίοδο του ελεύθερου κοινωνικού βίου, όπου διατηρείται έντονη ακόμη η μνήμη του Εικοσιένα και των μέσων με τα οποία έγινε ο πόλεμος. Τα καράβια της Επανάστασης είναι

τα γνώριμα πλοία, μέσα στα οποία πολέμησαν οι Έλληνες, αυτά συνεχίζουν, μετά την απελευθέρωση και αφού εγκατέλειψαν την πολεμική σκευή τους, να πλέουν στις ελληνικές θάλασσες. Όχι μόνο η ηρωική πράξη, η οποία είναι φυσικό να προτρέπει στη μνημόνευση και την προβολή, αλλά και ο καθημερινός βίος αυτό το θεματικό υλικό επιζητεί. Η αρχαιότητα, αν και υπήρξε συχνά η ιδέα που σπερέωσε το φρόνημα και την αγωνιστικότητα, δεν επανέρχεται στον θαλασσογραφικό χώρο παρά με το θέμα της ναυμαχίας, ως συγκεκριμένη παράσταση που έμμεσα θα προβάλλει την αντιστοιχία του μακρινού με το πρόσφατο παρελθόν.

Μικρότερη σημασία έχουν οι προϋποθέσεις της ειδικής σπουδής των καλλιτεχνών. Είναι, πάντως, ενδεικτικό το γεγονός ότι και οι τρεις ζωγράφοι που πραγματεύθηκαν αρχαία και βυζαντινά πλοία, κατά τον δέκατο ένατο και τον εικοστό αιώνα, ο Βολανάκης, ο Χατζής και ο Καλογερόπουλος, απέκτησαν την εξοικείωση με το θέμα έπειτα από συστηματική μελέτη. Ο Βολανάκης, θαλασσογράφος ακριβής στην αναπαράσταση του σκάφους, περνά το στάδιο των σπουδών του αλλά και μέρος του επαγγελματικού βίου του στο Μόναχο, όπου η έρευνα για την ελληνική αρχαιότητα βρίσκεται σε ακμή και τα έργα της ελληνικής αγγειογραφίας είναι άφθονα και ευπρόσιτα. Έμμεση είναι η γνώση που έχει για το μεσαιωνικό

σκάφος ο Β. Χατζής. Την οφείλει στον Βολανάκη, χωρίς όμως και εδώ να αποκλείεται η κατευθείαν επαφή με τα μνημεία. Ο Ν. Καλογερόπουλος είναι βυζαντινολόγος και ιστορικός της Τέχνης και, φυσικά, οι βυζαντινοί του «Δρόμωνες» προέρχονται από τη γνώση της περιόδου με την οποία ασχολείται.

Αλλά και όταν η ελληνική θαλασσογραφία φθάσει την ωριμότητα και οι πλοιογράφοι αποκτήσουν την πείρα των ιστορικών αναπαραστάσεων, ούτε τότε το αρχαίο σκάφος θα εισαχθεί στη ναυτική εικονογραφία. Η απουσία του θα αποδοθεί στην έλλειψη ενδιαφέροντος των καλλιτεχνών, εφόσον το θέμα, δεμένο αναπόφευκτα με τη ζωγραφική της ιστορίας, θεωρείται πεπαλαιωμένο και ανίσχυρο να προκαλέσει συγκίνηση. Δεν είναι *άσκαπο* να παρατηρηθεί ότι πτωχότατη είναι και ολόκληρη η ευρωπαϊκή θαλασσογραφία σε απεικονίσεις αρχαίων πλοίων.

Είναι άγνωστο αν ο τίτλος του έργου «Αργοναύτες», ιδιωτικής συλλογής, δόθηκε στον πίνακα από τον Βολανάκη. Είναι πιθανό να συμβαίνει *τούτο*, επειδή το έργο συνδέεται με άλλο έργο του, την «Επιστροφή των Αργοναυτών», συγγενές ως προς το θέμα και το *οποίο από* την εποχή της δημιουργίας του φέρεται με τον ίδιο τίτλο. Αλλά αυτός μόνο δευτερεύουσα σημασία μπορεί να έχει· εικονίζεται αρχαίο *πλοίο* με πολεμιστές, χωρίς άλλη

ένδειξη που να δικαιολογεί την ειδική αναφορά. Θα παρατηρηθεί ακόμη ότι ο ζωγράφος αρκείται εδώ στην αρχαιοπρέπεια του σκάφους. Τοποθέτησή του σε ειδική περίοδο της αρχαιότητας θα ήταν υπερβολικό να του ζητηθεί. Στέρεο σχέδιο, λαμπρές χρωματικές επιφάνειες, κοσμητική διάθεση και, ακόμη, η πυκνή χρωματική εναλλαγή στο σκάφος, σε αντίθεση με τη γαλάζια, διάφανη μονοχρωμία της θάλασσας, συνθέτουν το περιεχόμενο. Η απώθηση του ιστορικού πλαισίου, η προβολή της ναυτικής μορφής που λειτουργεί κυρίως χάρη στη διακοσμητικότητα και την ένταξή της στη δροσερή ατμόσφαιρα του πελάγους επιτρέπουν την άμεση επαφή με το έργο.

Την αρχαιοπρέπεια επιδιώκει ο Βολανάκης και στον πίνακα «Η επιστροφή των Αργοναυτών», Συλλογή Νίκης Παπαντωνίου. Η παράσταση εικονίζει αριστερά *τοπίο* με άλσος, ναούς, στοές και αγάλματα και καταλήγει στην πλατιά αποβάθρα όπου προσορμίζονται τα πλοία. Πολεμιστές, γυναίκες και παιδιά παρακολουθούν την αποβίβαση. Το έργο, ικανοποιητικό σε ό,τι αφορά τα πλοία και τη θάλασσα, προδίδει αμηχανία του καλλιτέχνη στην αρχιτεκτονική πλαισίωση του χώρου, τη διάταξη του πλήθους και τη δημιουργία πανηγυρικής ατμόσφαιρας.

123. Κωνσταντίνος Βολανάκης.
επιστροφή των Αργοναυτών.
Λάδι σε καμβά, 35 x 65 εκ.
Συλλογή Νίκης Παπαντωνίου.



124. Ιωάννης Πούλακας, *Πάρον σε τρικυμία*. Λάδι σε καμβά, 46 χ 72 εκ. Ιδιωτική συλλογή.



Η ιστορική απουδαιότητα και η αισθητική αξία είναι οι λόγοι που υπαγορεύουν την εισαγωγή του *πάρωνος* —είναι το κατ' εξοχήν πλοίο του Αγώνα— στην ελληνική εικονογραφία. Υποθέτω ότι περισσότερο εβάρυνε ο πρώτος, διότι το πλοίο θεωρείται μαρτυρία. Οι караβοκύρηδες, οι κυβερνήτες, οι μπουρλοτιέρηδες και οι απλοί ναύτες που πήραν μέρος στον πόλεμο επιζητούν, μέσω της εικόνας, να διατηρήσουν την ανάμνηση του γεγονότος που εσήμανε τη συμβολή τους στον Αγώνα. Έτσι εξηγείται η αφθονία των πινάκων με καράβια, παραγγελίες σε λαϊκούς ζωγράφους, που συχνά παραμένουν ανώνυμοι, αλλά με έμφαση αναγράφουν στο έργο τους το όνομα του πλοίου και τον κάτοχο του.

Η λαϊκή εικονογραφία επηρεάζει τη δόκιμη τέχνη και δέχεται επίσης επιδράσεις από αυτή. Στόχος και των δύο είναι η ακριβής απεικόνιση, η οποία ως πρόσφορο μέσο χρησιμοποιεί το σχέδιο -κάποτε ιδιαίτερα αξυ—, τα λιτά και απλουστευμένα χρώματα. Συνήθης ύλη είναι το υδρόχρωμα. Το αντικείμενο τοποθετείται πάντοτε στο πρώτο επίπεδο και κατά τη μακρά πλευρά. Η ατμοσφαιρική διαγραφή απουσιάζει αλλά, όχι σπάνια, καλείται ο κυματισμός να προσδώσει κίνηση. Ενδεικτική είναι η σχηματοποίηση με την οποία αποδίδεται η θάλασσα, ενώ η γραμμικότητα χαρακτηρίζει το σύνολο.

Ο Ανδρέας Κριεζής (1816-1880) ζωγράφισε πολλά από τα πλοία του Αγώνα, εμπορικά τα περισσότερα που, με την προσθήκη κανονιών,



χρησιμοποιήθηκαν ως μονάδες κρούσεως. Η ακρίβεια δεν είναι η μόνη αρετή του· τον χαρακτηρίζει επίσης η πλαστικότητα του σχεδίου, το αίσθημα του χρώματος και η άνεση της περιγραφής.

Η γραμμικότητα και η χρωματική απλούστευση επικρατούν στο έργο του Βολανάκη «Πάρων του Αγώνος», Εθνική Πινακοθήκη. Αλλά ο ζωγράφος δεν αποκατέστησε δεσμούς με την αντίληψη αυτή. Επέμεινε να αντιμετωπίζει το αντικείμενο όχι κατά το σχεδιαστικό ενδιαφέρον του, αλλά κατά τις ζωγραφικές αξιώσεις του. Στο έργο «Πάρων ξυλαρμένος», Συλλογή Γεωργίου Κούτση, περιγράφει με έμφαση τη θύελλα -έξοχο είναι το σάρωμα της ακρογιαλιάς από τον βίαιο άνεμο— στην οποία εντάσσει το καράβι. Το ότι η προσχώρηση του Βολανάκη στη σχεδιαστική αντίληψη ήταν εντελώς προσωρινή φαίνεται από το γεγονός ότι αυτή απαντά μόνο στον πίνακα της Εθνικής Πινακοθήκης.

Ανάλογη είναι η προσπάθεια του Δ. Πούλακα στο έργο «Πάρων σε τρικυμία», ιδιωτικής συλλογής. Θα μπορούσε μάλιστα να επισημανθεί εδώ η εξαιρετική ισορροπία μεταξύ των τριών θεματικών στοιχείων της τρικυμισμένης θάλασσας, του караβιού και του ουρανού.

Η πλοιογραφία του Βολανάκη εισάγει το ιστοφόρο προκειμένου να εκφράσει τη ζωγραφική πρόθεση, αλλά και να εκμεταλλευθεί τις πολλαπλές δυνατότητες του θέματος. Το μέγεθος των αξιώσεων με τις οποίες ο

125. Κωνσταντίνος Βολανάκης.
Πάρων ξυλαρμένος.
Λάδι σε καμβά, 40 x 70 εκ.
Συλλογή Γεωργίου Κούτση.



126. Κωνσταντίνος Βολανάκης.
Πριν από την καταιγίδα.
Λάδι σε καμβά, 31 x 50 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη.

ζωγράφος προσεγγίζει το αντικείμενο είναι σαφές στον πίνακα «Πριν από την καταιγίδα», Εθνική Πινακοθήκη. Το ιστιοφόρο εικονίζεται στο κέντρο του λιμανιού, άξονας επάνω στον οποίο ζυγίζονται τα στοιχεία του έργου: τα καράβια, οι βάρκες, τα αρχιτεκτονήματα και η ακτή του βάθους. Το φως κατανέμεται με βάση τη διαδοχή των φωτεινών και σκιασμένων επιφανειών που έχει την αρχή της στα πανιά του σκάφους. Η μέθοδος επιδιώκει να εκμεταλλευθεί τη δράση του φωτός, προκειμένου να ισορροπήσει τη στατικότητα που επικρατεί στην παράσταση. Η δημιουργία ενός δυναμικού δεύτερου πόλου διασπά την έλξη που απορρέει από τη θαυμάσια αλλά στατική μορφή του σκάφους. Η υποβολή του χρώματος, η ανάμειξη των ερυθρών ιριδισμών με τη γαλάζια διαφάνεια του νερού ολοκληρώνουν τη συμφωνία, αγαπητό μέλημα του ζωγράφου. Η υπέρβαση, τέλος, της περιγραφής, η διαγραφή της ατμόσφαιρας μιας επικείμενης καταιγίδας συλλαμβάνεται ως απώτερος στόχος του έργου.

Πίνακες άλλων ζωγράφων σπανίως έχουν τη φροντίδα που θέτει ο πίνακας του Βολανάκη, αποδεικνύουν όμως την πρόθεση να επεκταθεί η εικονοπλασία του ιστιοφόρου πέρα από τα όρια της παραστατικής πληρότητας. Στον πίνακα του Σπυρίδωνος Προσαλέντη «Νυχτερινό», Συλλογή Χάρρυ Περές, χρησιμοποιείται το ιστιοφόρο όχι για να

προβληθεί αυτό αλλά για να εκτεθεί σε μια επιπλέον επιφάνεια - στα πανιά και το σώμα του- το φως του φεγγαριού. Η εικονοπλασία του αντικειμένου υπάγεται έτσι στην εικονοπλασία της νύχτας, του πλαισίου που τελικά αναδεικνύεται δεσπίζουσα αρχή του έργου.

Πρόβλημα υπερβάσεως του εικονιστικού ενδιαφέροντος η τέχνη του Αλταμούρα δεν αντιμετωπίζει, επειδή το αντικείμενο -το ιστιοφόρο- συλλαμβάνεται κατά τρόπο που αποκλείει τη δουλειά στον πλοιογραφικό τύπο. Επειδή, ακόμη, η τέχνη αυτή κινείται σε πεδίο καθαρά ζωγραφικό επιτρέπει στη γραμμή να επηρεάζει την παράσταση μόνο ως υπόβαθρο, ως δεσμός συνεκτικός του χρώματος. Το σχέδιο -το στοιχείο που πρώτο θα επικαλεσθεί η εικονιστική ακρίβεια- διακρίνεται στον Αλταμούρα για την υπαινικτική εκφραστικότητά του, όχι τη «χαρακτική» του πρόθεση. Διαγράφει λιγότερο ή περισσότερο αόριστα την έκταση του χρώματος. Ό,τι έλκει εδώ είναι ο χώρος, το πεδίο σπουδής των ατμοσφαιρικών μεταπτώσεων. Ο μικρός πίνακας της Συλλογής Γεωργίου Κούτση «Καράβια» είναι ενδεικτικός των επιδιώξεων του Αλταμούρα: παρά το ότι τα ιστιοφόρα εκτίθενται κατά τη μακρά πλευρά τους και σε διάφορα επίπεδα, δεν υφίσταται η εντύπωση περιγραφής, ούτε ακόμη η αίσθηση ότι το σύνολο κινείται και «αναπνέει» δύσκολα. Ο ζωγράφος έχει επιτύχει τον συγκερασμό του κυματισμού με τα

127. Κωνσταντίνος Βολανάκης.
Δύση με ιστιοφόρα.
Λάδι σε καμβά, 75 x 110 εκ.
Συλλογή Χάρρυ Περές.



128. Σπυρίδων Προσαλέντης. *Νυχτερινό*.
Λάδι σε καμβά, 20 χ 32 εκ. Συλλογή Χάρου Περέζ.









καράβια, της πλαστικής επιφάνειας με την επίπεδη.

Από τον κύκλο των ιστιοφόρων θα μπορούσε να αποσπασθεί ένας μικρός αριθμός παραστάσεων όπου καράβια σημαιοστόλιστα εντάσσονται σε μικρά ή μεγαλύτερα σύνολα, προκειμένου να μετάσχουν στον εορτασμό κοινωνικών γεγονότων. Τα γνωστότερα έργα είναι: Ανδρ. Κριεζή, «Η άφιξη του Βασιλέως Γεωργίου στην Ελλάδα», Εθνική Πινακοθήκη, Κωνστ. Βολανάκη, «Η άφιξη της πριγκίπισσας Σοφίας», Συλλογή Πόλας Κουμούση, «Το πανηγύρι της Τήνου», «Σημαιοστόλιστα καράβια», Συλλογή Τραπεζης της Ελλάδος, «Τα εγκαίνια της Διώρυγος της Κορίνθου», Συλλογή Εταιρείας της Διώρυγος, και Αμιλίου Προσαλέντη, «Η υποδοχή του Μιαούλη στην Ύδρα», Συλλογή Λεβέντη.

Στον πίνακα του Προσαλέντη, οι πάρονες των Ύδραιων με υψωμένα τα πανιά κατέχουν το μεγαλύτερο μέρος του λιμανιού. Δεξιά, επάνω στους βράχους και τις ντάπιες, ο κόσμος χαιρετίζει τον Μιαούλη με ζητωκραυγές και κανονιοβολισμούς. Τα καράβια δεν φέρουν την πολύχρωμη σημαιοφορία των άλλων πινάκων. Εκθέτουν μόνο τη φωτεινή λευκότητα των πανιών, η οποία έχει ηπιότερο πανηγυρικό χαρακτήρα αλλά δίνει πνοή και ελαφρότητα στην παράσταση.

Ο Αμιλίου Προσαλέντης (1859-1926) είναι γόνος παλιάς και μεγάλης οικογένειας καλλιτεχνών της Κέρκυρας. Παππούς του ήταν ο Παύλος

Προσαλέντης (1784-1837), ζωγράφος και γλύπτης, μαθητής του Καπονα, ιδρυτής και διευθυντής της «Δημόσιας Ακαδημίας των Ωραίων Τεχνών». Ο πατέρας του, Σπυρίδων Προσαλέντης (1830-1895), ζωγράφος, ήταν καθηγητής στη Σχολή Καλών Τεχνών στην Αθήνα. Ο ίδιος ο Αμιλίου μαθήτευσε αρχικά στον πατέρα του και κατόπιν πήγε στο Παρίσι όπου σπούδασε μηχανικός. Όταν επέστρεψε στην Ελλάδα διορίστηκε μηχανικός στο Πολεμικό Ναυτικό, χωρίς να εγκαταλείψει τη ζωγραφική. Ασχολήθηκε εξίσου καλά με το λάδι και την υδατογραφία. Τα αδέρφια του, ο Παύλος Προσαλέντης ο Νεότερος (1857-1894) και η Όλγα Προσαλέντη (τέλη 19ου αι. - αρχές 20ού) είναι επίσης γνωστοί ζωγράφοι.

Οι ελάχιστοι πίνακες ιστιοφόρων που ανέφερα, χωρίς να καλύπτουν το σύνολο, αντιπροσωπεύουν τις τάσεις που διαμορφώνονται κατά το δεύτερο μισό του δεκάτου ενάτου αιώνα όσον αφορά το εικονογραφικό θέμα. Η πραγμάτευση του ιστιοφόρου είναι συγχρόνως η πραγμάτευση του ανέμου και του φωτός, του εναλλασσόμενου ρευστού κόσμου του πελάγους. Όταν εγκαταλείψει τον εικονογραφικό χώρο, δύο μικρότερα σκάφη, το καΐκι και η βάρκα, αναλαμβάνουν να συγκρατήσουν και να προεκτείνουν, κατά ένα μέρος τουλάχιστον, στοιχεία της μορφής του.

129. Αμιλίου Προσαλέντη.
Η υποδοχή του Μιαούλη στην Ύδρα.
Λάδι σε καμβά, 67 x 120 εκ.
Συλλογή Λεβέντη.

130. Ιωάννης Αλταμούρας.
Καράβια.
Λάδι σε ξύλο, 15,5 x 21,5 εκ.
Συλλογή Γεωργίου Κούτση.

131. Αιμίλιος Προσαλέντης. *Ιστιοφόρο*. Λάδι σε καμβά, 45 χ 66 εκ. Συλλογή Παναγιώτη Προκοπίου.



Πρωιμότατη είναι η εισαγωγή του μικρού σκάφους στον εικαστικό χώρο. Το καΐκι και η βάρκα, ακόμη σήμερα, γνωρίζουν την εύνοια με την οποία τα περιέβαλλε πάντοτε η πλοιογραφία. Και *τότο* επειδή προσφέρουν ένα σχήμα ικανό να δεχθεί το πλήθος των πραγματεύσεων που θα προκύψουν κατά την πορεία των ζωγραφικών εξελίξεων. Είτε μόνα είτε σε ποικίλα συμπλέγματα, διαθέτουν τη θεματική πληρότητα, ενώ ως δευτερεύοντα στοιχεία συμβάλλουν εξαιρετα στην ολοκλήρωση άλλων ναυτικών συνθέσεων. Επιδέχονται άνετα τον κοσμητικό φόρτο και, εκτός από τις άφθονες και διάφορες επιφάνειες, φέρουν πολλά αντικείμενα -σχοινιά, δίχτυα, φλάσκες κ .ά— που μπορούν να *αποτελέσουν* γραφικές λεπτομέρειες. Οικείες μορφές της ελληνικής θάλασσας, είναι κατάλληλες για τη δημιουργία του χαμηλού συναισθηματικού *τόνου*, όσο και της δραματικής αιχμής, επειδή εύκολα εμπλέκονται στην πάλη των φυσικών στοιχείων ως σύμβολα της ανθρώπινης παρουσίας.

Η θεματογραφία των θαλασσογράφων του δεκάτου ενάτου αιώνα καλύπτει όλες τις όψεις του μικρού σκάφους και συγχρόνως μέγιστο μέρος της ψαράδικης ζωής. Άφθονη και συγκεκριμένη εμφανίζεται στον Βολανάκη, ελαφρά περιορισμένη και μάλλον αόριστη στους άλλους. Έργα του Βολανάκη όπως τα «Ετοιμασία για ψάρεμα», Εθνική Πνακοθήκη, «Το δίχτυ», «Ψαράδικα» 1866,



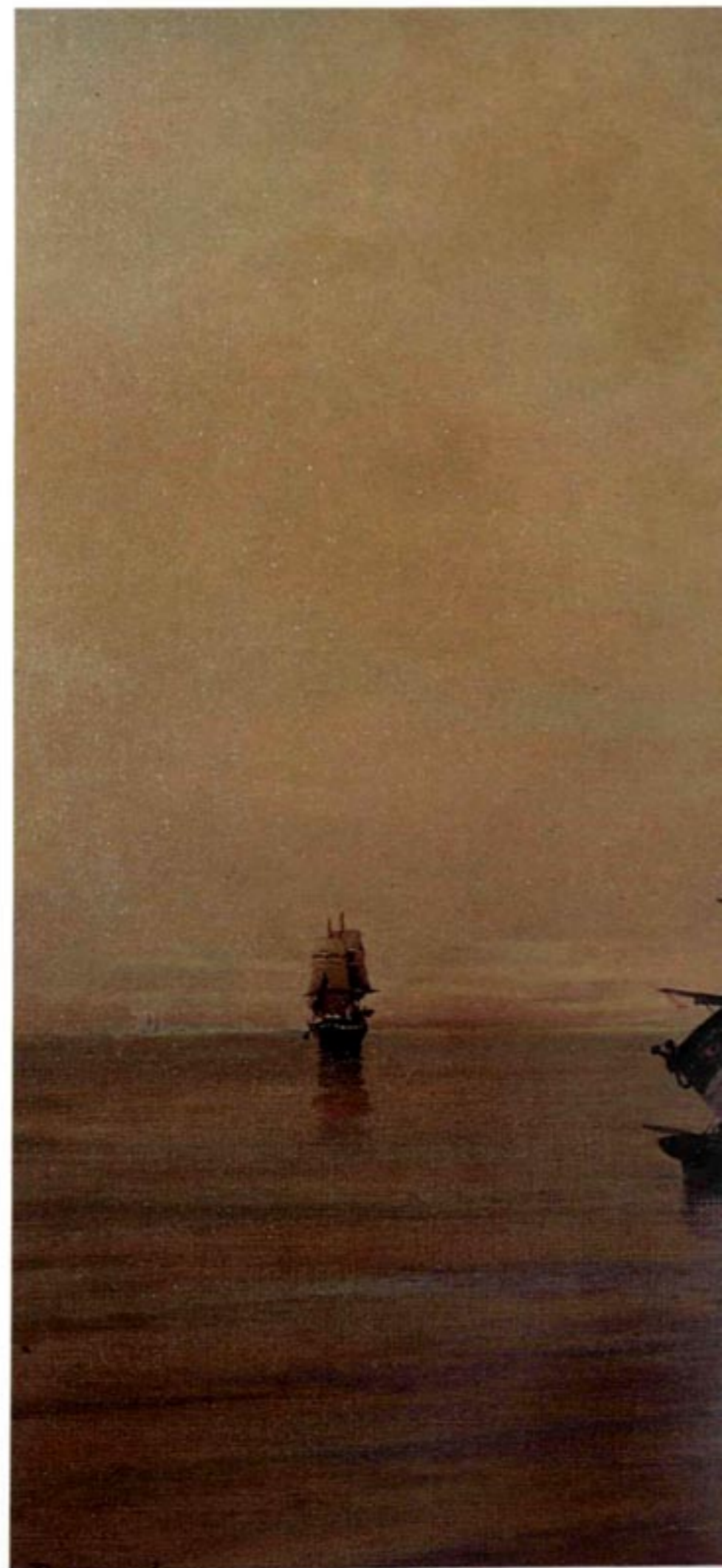
132. Σπυρίδων Προσαλέντης. *Θαλασσογραφία*.
Λάδι σε καμβά, 21 x 33 εκ. Συλλογή Παναγιώτη Προκοπίου.

Συλλογή του Ιδρύματος Κουτλίδη, και «Ψαράδικο», Συλλογή Διονυσίου Ζέπου, δημιούργησαν εικονογραφικούς τύπους υποδείγματα για τη μεταγενέστερη θαλασσογραφική σχολή.

Γνώρισμα του θέματος είναι επίσης ο αισθητικός προορισμός του. Η παράσταση οφείλει να συγκινήσει μόνο ως αισθητικό γεγονός. Καμία άλλη προέκταση δεν υπηρετεί. Τούτο είναι στοιχείο κοινό του συνόλου σχεδόν των θαλασσογράφων που πραγματεύονται το μικρό σκάφος.

Στο έργο του Σπυρίδωνος Προσαλέντη «Θαλασσογραφία», Συλλογή Παναγιώτη Προκοπίου, ο ρομαντισμός είναι διάχυτος κατά την περισσότερο τυπική μορφή του: νυκτερινό πέλαγος, σεληνοφώτιστο, σύννεφα με ασημένια ποικίλματα, το μικρό πλεύσιμο μόνο. Είναι εμφανής η πρόθεση να συλληφθεί η μυστική ώρα της νύχτας και να τεθεί *σύμβολο* της ερημιάς το καΐκι. Αν τούτο, ακόμη, είναι αφετηρία για την περιπλάνηση στους αβέβαιους χώρους της θάλασσας, είναι επίσης μέτρο της ανησυχίας και της πίεσης που υποβάλλει η παράσταση.

Συγγενής οπωσδήποτε είναι η τέχνη του Αιμίλιου Προσαλέντη, αλλά χωρίς τον συγκινησιακό φόρτο που έχει η τέχνη του πατέρα του. Η δική του «Θαλασσογραφία», Συλλογή Παναγιώτη Προκοπίου, εκθέτει μία κατά προσέγγιση ίση κατανομή του ενδιαφέροντος στο καΐκι και τη θάλασσα, και εξαίρει



133. Κωνσταντίνος Βολανάκης.
Ψαράδικα.
Λάδι σε καμβά, 47 x 73 εκ.
Ιδιωτική συλλογή.





τους τεθλασμένους άξονες που θέτουν ο κυματισμός και τα πανιά.

Σπουδή του φαιού γαιόδους χρώματος σε εκτεταμένη κλίμακα διαβαθμίσεων είναι η «Θαλασσογραφία» του Αλταμούρα, Εθνική Πινακοθήκη, με δύο άκρως αντίθετους πόλους πυκνότητας: το σχεδόν μαύρο πανί της βάρκας και το στιγμιαίο φωτεινό άνοιγμα του ουρανού. Μεταξύ των δύο κινείται η υποβολή της επερχόμενης καταιγίδας.

Στη ζωγραφική του Βολανάκη, η προοπτική της αφθονίας των πινάκων επέβαλε στον ζωγράφο να συνδέσει τη θεματογραφία του μικρού σκάφους με διαρκώς ανανεούμενα εικονογραφικά σχήματα και συνθέσεις. Βεβαίως, τον κίνδυνο των επαναλήψεων ο καλλιτέχνης δεν τον απέφυγε, αλλά σήμερα, όταν ο θεατής διατρέχει το πλήθος των έργων που emπίπτουν σε ομοιογενείς αντιλήψεις όχι μόνο δεν αισθάνεται κόπωση αλλά εκτιμά, αντιθέτως, τη λεπτομέρεια που επιφέρει τη διαφοροποίηση.

Το υλικό της εικονογραφίας θα αναζητηθεί στον κύκλο της ψαράδικης ζωής και τη ροή του χρόνου. Η θαλασσινή σκηνή -το άπλωμα ή το μάζεμα των διχτύων, το ξεφόρτωμα της ψαριάς, η αναχώρηση για το ψάρεμα ή η επιστροφή κ.ά — είναι θεματικά προσχήματα που μεγθύνονται και επιτρέπουν στον ζωγράφο να κάμει την αισθητική αναγωγή. Το περιεχόμενο θα το προσδώσει η αλχημεία του χρώματος. Αυτή επίσης είναι το μέσο με το οποίο καταγράφει την πρόοδο ή τη μείωση του φωτός.



134. Ιωάννης Αλταμούρας. *Θαλασσογραφία*.
Λάδι σε καμβά, 16 x 24 εκ. Εθνική Πινακοθήκη.

135. Αμίλιος Προσαλέντης. *Καΐκι και βάρκα*.
Λάδι σε καμβά, 35 x 17 εκ. Συλλογή Παναγιώτη Προκοπίου.



136. Κωνσταντίνος Βολανάκης. *Ψαράδικο*.
Λάδι σε καμβά, 75 x 102 εκ. Συλλογή Διονυσίου Ζέπου.

Ενδεικτικό έργο της πρώτης περιόδου του Βολανάκη είναι το «Ετοιμασία για ψάρεμα», της Εθνικής Πινακοθήκης. Εικονίζει το μικρό λιμάνι, επιμένει στην προβολή των καϊκιών και των ιπποφόρων και αναλύει τη σχέση του σκάφους και του χώρου. Η περιγραφή αναπτύσσεται από το δεξιό άκρο όπου, συμπαγές και πυκνό, εκτίθεται το συγκεχυμένο σύνολο από καϊκια και βάρκες, προς τα αριστερά, στις μεγάλες επιφάνειες των πανιών του ιπποφόρου όπου συλλαμβάνεται το φως. Βαθμιαία, γίνεται αντιληπτή η διεργασία που υφίστανται το ελαιώδες χρώμα, τα σκούρα κόκκινα και τα λευκά ποικίλματα καθώς αφυπνίζονται από το αμφίβολο φως και μεταπηδούν από τον άφωνο υπαινιγμό στην ανάερη ηχητικότητα. Η ροή του χρόνου, στοιχείο ρομαντικό που συνοδεύει επίμονα το έργο του Βολανάκη, απομακρύνει τον ζωγράφο από την παγιότητα των κλασικών μορφών.

Το κοσμητικό πνεύμα αντιπροσωπεύεται εξίσου καλά στους πίνακες «Ψαράδικα» 1866 και «Καϊκι» της Συλλογής του Ιδρύματος Κουτλίδη καθώς και στο «Ψαράδικο» της Συλλογής Διονυσίου Ζέπου. Η κόσμηση συνίσταται εδώ σε έντονες κηλίδες κόκκινες, λευκές και μαύρες που σκορπίζονται στα φέσια και στα πουκάμισα των ψαράδων, στα σχοινιά και τα σάνερα της ψαρικής. Καθώς αποσπώνται επάνω στους φευγαλέους τόνους της θάλασσας και του ουρανού, καθιστούν τις μορφές ανάγλυφες και προτείνονται ως αντίρροποι άξονες του ρευστού τόνου που καλύπτει τη ζωγραφική επιφάνεια.

Στον μικρό πίνακα «Η βάρκα», ιδιωτικής συλλογής, η ασάφεια της ώρας και η ανησυχία υποβάλλονται από τη μεγάλη σκούρα αυλαία του ουρανού και της θάλασσας, στην οποία εγγράφονται ο φωτεινός άξονας του ορίζοντα και η λοξή γραμμή με τις βάρκες. Η υποχώρηση του θερμού τόνου, τα κόκκινα στίγματα που τρέμουν θαμπά στην επιφάνεια του νερού μεταγράφουν τη στιγμιαία όψη του χρόνου.

Τη σταθερότητα και διαύγεια του φωτός εκπέμπει ο πίνακας του Χατζόπουλου «Βάρκα με υποξύγια» της Πινακοθήκης Αβέρωφ. Το θέμα, γνωστό και στην Ελλάδα, παραπέμπει στην ανάλογη άφθονη θεματογραφία των πορθμείων που ανέπτυξαν οι Ολλανδοί.

Οι πίνακες με καρνάγια που έκαμαν ο Βολανόκης και ο Αλταμούρας έχουν ως πυρήνα το καΐκι, έξω από τη θάλασσα, αλλά πάντοτε δίπλα στον φυσικό του χώρο. Ο πρώτος εκμεταλλεύεται το θέμα για να διαγράψει ολόκληρο το σκάφος με έντονα σχεδιαστική αντίληψη —τουλάχιστον αυτό προκύπτει από το «Καρνάγιο της Σύρου», Συλλογή του Ιδρύματος Ευαγγελίστρια της Τήνου, και το «Καλαφάτισμα καΐκιού» της Συλλογής του Ιδρύματος Κουτλίδη— και να δημιουργήσει αντιθέσεις με το τοπίο που διαγράφεται πίσω του. Ο Αλταμούρας με το «Καράβι στην ακρογιαλιά», Εθνική Πινακοθήκη, έδωσε μια τολμηρότατη χρωματική σύνθεση όπου η πολυχρωμία συνάπτεται με την ευρηματική διαγραφή του τόνου.



137. Κωνσταντίνος Βολανόκης.
Το καρνάγιο της Σύρου.
Λάδι σε ξύλο, 33 χ 17 εκ.
Ίδρυμα Ευαγγελίστριας της Τήνου.



138. Γεώργιος Χατζόπουλος. *Βάρκα με υποζύγια*. Λάδι σε καμβά, 23 χ 40 εκ. Πινακοθήκη Αβέρωφ.



139. Κωνσταντίνος Βολανάκης. *Η βάρκα Λάδι σε καμβά*, 37 χ 49 εκ. Ιδιωτική συλλογή.

Η ωκεμική συννή

Με το θέμα των ναυτικών συγκρούσεων η θαλασσογραφία εισέρχεται στον χώρο της Ιστορίας, προκειμένου να καταγράψει, να εξάρει γεγονότα και πρόσωπα. Ο ζωγράφος παραλαμβάνει την ιστορική ύλη και την ερμηνευτική εκδοχή έτοιμη, χωρίς να αισθάνεται την ανάγκη —ούτε άλλωστε του το ζητούν— να εκφέρει τη δική του άποψη. Εκλέγει συνήθως την επικρατέστερη και αυτή δραματοποιεί. Δεν αποκλείεται όμως η πλαστική ερμηνεία του να προσφέρει νέα διάσταση στο θέμα. Και *τότο* είναι ουσιαστική συμβολή του.

Το είδος είναι και απαιτητικό και αγάριστο. Ο θεατής ζητεί από τον ζωγράφο να μην απομακρυνθεί από την πραγματικότητα και, συγχρόνως, το έργο του να ελκύει ως αυθύπαρκτο καλλιτεχνικό γεγονός, ικανό να υπερβαίνει την ιστορική αφετηρία του. Η ισορροπία των δύο απαιτήσεων δεν είναι πάντοτε εύκολη.

Η πρόμη εισαγωγή των ναυτικών συγκρούσεων στην τέχνη οφείλεται στη σπουδαιότητα του θέματος, οι δε όροι που αφορούν την πραγμάτευσή του είναι ανάλογοι με εκείνους που ορίζουν το έπος: επαρκής αφήγηση και δραματική ένταση. Οι όροι αυτό εξασκωθούν να ισχύουν και κατά το δεύτερο μισό του δεκάτου ενάτου αιώνα, όταν ο ιστορικός πίνακας αρχίζει να εκλείπει, ενώ τότε ακριβώς η ελληνική ζωγραφική αναλαμβάνει την εικαστική μεταγραφή της Ιστορίας. Ασφαλώς, ανταποκρινόμενη στο πνεύμα και τις αξιώσεις της εποχής, δημιούργησε

εξαιρετους πίνακες, *τότο* όμως δεν σημαίνει ότι εκμεταλλεύθηκε με ικανοποιητική επάρκεια το είδος. Οπωσδήποτε, αν εξαιρεθούν ο Θεόδωρος Βρυζάκης και ο ζωγράφος του Μοκρυγιάννη που ασχολήθηκαν με τη θεματογραφία του '21, μόνον οι θαλασσογράφοι αξιοποίησαν τις πράξεις του Αγώνα. Σχετικά, ο Παύλος Νιρβάνος παρατηρεί: «Μέσα στα εκατό χρόνια της ελληνικής ανεξαρτησίας, οι πλαστικές τέχνες, αντίθετα από την ποίηση και τον πεζό λόγο, δεν κινήθηκαν σχεδόν καθόλου γύρω από την εποποιία του Εικοσιένα, μία εποποιία γεμάτη ωστόσο από γραφικότητες... Δύο Έλληνες ζωγράφοι μονάχα μας έδωσαν κατόπιν έργα εμπνευσμένα από τον ηρωικό Αγώνα άξια να λογαριαστούν. Και οι δύο, κατά σύμπτωση, θαλασσογράφοι. Ο Ιωάννης Αλταμούρας... και ο Κωνσταντίνος Βολανάκης...» (*Νέα Εστία*, τ. 9/173, 15.2.1931).

Η πολεμική σκηνή προσέλαβε κατά καιρούς ποικίλες εικονογραφικές όψεις, ανάλογες προς την οπτική από την *οποία* συλλαμβάνεται ο ναυτικός αγώνας. Δεν είναι *δύσκολο* να καθορισθούν τα σπουδαιότερα σχήματα, εφόσον μάλιστα απαντούν και στην ελληνική ναυτική εικονογραφία.

Α. Απεικονίζεται το σπουδαιότερο πλοίο της ναυμαχίας.

Ο τύπος υιοθετείται από όλες τις θαλασσογραφικές Σχολές προκειμένου να δοθεί έμφαση στο πλοίο (συνήθως τη ναυαρχίδα) και να εξαρθεί

140. Κωνσταντίνος Βολανάκης. *Η ναυμαχία της Λίσσας* 1868. Λάδι σε καμβά, 164 x 127 εκ. Kunsthistorisches Museum, Βιέννη.

η συμβολή του στην εξέλιξη της ναυτικής επιχείρησης. Δείγματα είναι τα έργα του Νικηφόρου Λύτρα «Η πυρπόληση της τουρκικής ναυαρχίδας από τον Κανάρη», Πινακοθήκη του Ιδρύματος Αβέρωφ, και του Κωνσταντίνου Βολανάκη «Η πυρπόληση της τουρκικής φρεγάτας από τον Παπανικολή», Αρχηγείο Ναυτικού.

Β. *Απεικονίζεται μία φάση, η σημαντικότερη της ναυμαχίας.*

Συνήθως παριστάνεται ένας ελιγμός ή ο εμβολισμός πλοίου, κορυφαία στιγμή που θα κρίνει την έκβαση του αγώνα. Χωρίς να υποβιβάζεται η περιγραφή των πολεμικών, αποδίδεται σημασία στην εμπλοκή και τον ιδιαίτερο χαρακτήρα των κινήσεων τους. Είναι ευνόητο ότι ο τύπος επιδιώκει να προσεγγίσει όσο το δυνατόν περισσότερο την ιστορική ακρίβεια. Αντιπροσωπευτικό δείγμα είναι ο πίνακας του Κ. Βολανάκη «Η ναυμαχία της Λίσσας», Kunsthistorisches Museum, Βιέννη, Hofburg.

Γ. *Απεικονίζεται το σύνολο των παραβίων σε σχηματισμούς.*

Πρόκειται για την πανοραμική άποψη η οποία δεν υστερεί σε ιστορική ακρίβεια και πλοιογραφικό ενδιαφέρον. Ικανοποιητικό δείγμα είναι «Η ναυμαχία του Ρίου - Αντιρρίου» του Ιωάννη Αλταμιούρα, Συλλογή Ιδρύματος Κουτλίδη.



Συγγενείς σκηνές είναι οι αναχωρήσεις στόλων, η παράσταση ναυαγίων μετά τη ναυμαχία, διάφορα επεισόδια από τη ναυτική πολεμική επιχείρηση.

Η ελληνική θαλασσογραφία διέθετε ένα πλουσιότατο υλικό από το οποίο θα μπορούσε να επιλέξει την ιστορική θεματογραφία της, παρατηρείται όμως ότι εικονογράφησε μία και μόνη περίοδο με σχετική επάρκεια: τη σύντομη νεώτερη περίοδο του Εικοσιένα. Η τέχνη, με έξαρση και περίσκεψη, ανέλαβε να ερμηνεύσει το νόημα του Αγώνα. Η οπτική και τα τεχνικά μέσα που χρησιμοποιεί είναι εκείνα του ρομαντισμού, αλλά το αυθεντικό αίσθημα και ο αυστηρός στόχος απέτρεψαν τη δημιουργία κενών έργων. Δεν προδίδουν ίσως την εκπληκτική έμπνευση η οποία θα επέφερε την ανανέωση του θέματος. Τούτο είναι διαπίστωση που αναφέρεται σε όλους σχεδόν τους πίνακες που ανήκουν στην ιστορική ζωγραφική. Ο ρομαντισμός δεν κατόρθωσε να διασπάσει το ιστορικό πλαίσιο και να εισαγάγει την προσωπική εκδοχή. Θα περιορισθεί στο να εντείνει τον συναισθηματικό φόρτο και να αναδειξει το ιδεολογικό περιεχόμενο. Αιτία όλων αυτών είναι ότι τα γεγονότα της Επανάστασης έχουν από τη φύση τους ιδεολογική και συγκινησιακή αυτάρκεια, η οποία άλλωστε και τα κατέστησε ευπρόσδεκτα στον χώρο της τέχνης. Δεν απαιτούν εξάλλου διεισδυτική ικανότητα και ερμηνευτική φαντασία από τον ζωγράφο. Αν αυτή υπάρχει και αποκαλύψει πτυχές άγνωστες θα

αποδοθεί στον ιδιαίτερο προικισμό του, αλλά δεν θεωρείται απαραίτητη. Ό,τι θα ζητηθεί από τον καλλιτέχνη είναι να εξαρθεί στο ύψος των γεγονότων που ερμηνεύει.

Οι πίνακες του Κ. Βολανάνη με θέμα τη ναυμαχία της Λίσσας είναι πιθανόν η αρχή της ειδικής θεματογραφίας στην οποία αφιέρωσε σημαντικό μέρος της δημιουργίας του. Αποτελούν επίσης τα παλαιότερα δείγματα ναυτικών συγκρούσεων στη νεοελληνική ζωγραφική. Νεανικά έργα, προκαλούν εντύπωση διότι συμπυκνώνουν τη σπουδή του ζωγράφου επάνω στην ευρωπαϊκή θαλασσογραφική παράδοση, και διότι τα στοιχεία με τα οποία έχουν πλασθεί προέρχονται μεν από εποχές διάφορες, έχουν όμως συναρθεθεί σε ολόκληρα ομοιογενή, αντιπροσωπευτική των τάσεων της εποχής τους. Ορίζουν επίσης την έκταση των αναζητήσεων του καλλιτέχνη.

Η ναυμαχία υπήρξε γεγονός του ιταλοπρωσικού πολέμου του 1866. Έλαβε χώρα στις 20 Ιουλίου του ίδιου χρόνου στην Αδριατική, από τις αυστριακές δυνάμεις εναντίον των συμμάχων ιταλικών και πρωσικών. Η Ιταλία επεδίωκε να καταλάβει το νησί της Αδριατικής για να το προτείνει ως αντάλλαγμα του Τρεντίνου. Ισχυρότερες αριθμητικώς, οι ιταλικές δυνάμεις ήταν κατώτερες κατά την εκπαίδευση και την ηγεσία του στόλου (ναύαρχος Persano), ενώ οι αυστριακές, υπό την αρχηγία του νεώτερου,

141. Κωνσταντίνος Βολανάνης.
Η ναυμαχία της Λίσσας. 1868.
Λάδι σε καμβά, 120 x 175 εκ.
Μουσείο Καλών Τεχνών,
Βουδαπέστη.



δραστήριου και επιθετικού ναυάρχου Tegetthof, διέθεταν εξαιρετική τεχνική εκπαίδευση και ανώτερο ηθικό. Οι Αυστριακοί για να μειώσουν την αδυναμία από τον όχι επαρκή αριθμό των πλοίων τους, χρησιμοποίησαν τον αιφνιδιασμό και κατόρθωσαν, έπειτα από σκληρή μάχη και με τη βοήθεια της ομίχλης, να διασπάσουν την πυκνή παράταξη των Ιταλών. Αποφασιστική υπήρξε η στιγμή κατά την οποία η αυστριακή ναυαρχίδα Ferdinand Max κτύπησε τη θωρηκτή φρεγάτα *Re d' Italia* και την εβύθισε. Οι Ιταλοί, παρά την αριθμητική υπεροχή τους, αποσύρθηκαν γρήγορα.

Το 1867 ο Βολανάκης έλαβε μέρος σε διαγωνισμό για την απεικόνιση της ναυμαχίας. Η βράβευση των σχεδίων που υπέβαλε του απέφερε και ένα επίσημο ταξίδι στις ακτές της Αδριατικής. Το 1868 τελείωσε τον *πίνακα* και τον εξέθεσε. Το έργο αγοράστηκε από τον αυτοκράτορα ο οποίος το δώρισε στην Πινακοθήκη της Βιέννης. Αργότερα η Πινακοθήκη το επέστρεψε στον αυτοκράτορα και σήμερα βρίσκεται στα πάλαια αυστριακά ανάκτορα *Hofburg* της Βιέννης.

Εκτός από τον τελικό πίνακα, ο ζωγράφος έκαμε και μία σειρά παραλλαγών από τις *οποίες*, μία, αυτή του Μουσείου Καλών Τεχνών της Βουδαπέστης, δημοσιεύεται εδώ. Και οι δύο πίνακες περιγράφουν την κορυφαία στιγμή της ναυμαχίας, αλλά διαφέρουν κατά την έκταση της αφήγησης. Ο πίνακας του *Kunsthistorisches Museum* της Βιέννης ανήκει στον τύπο Β και έχει ως θέμα τον

εμβολισμό, την κίνηση δηλαδή με την *οποία* το αυστριακό πολεμικό *Kaiser* επιτίθεται στην πυκνή σειρά των ιταλικών πλοίων, είναι έτοιμο να τη διασπάσει και να βυθίσει τη ναυαρχίδα. Το επεισόδιο έκρινε και την έκβαση της ναυμαχίας. Η παραλλαγή του Μουσείου Καλών Τεχνών της Βουδαπέστης αναλύει τον εμβολισμό κατά τον τύπο Γ, εφόσον παραθέτει μεγάλο μέρος των αντιπάλων. Το *αποτέλεσμα* είναι ότι στον δεύτερο πίνακα ο ελιγμός εμφανίζεται χαλαρότερος.

Το έργο του Μουσείου της Βιέννης δεν έχει ως μοναδικό στόχο την τυπική περιγραφή του σκάφους. Χωρίς να αρνείται την απόδοση του επιβλητικού όγκου και τη λεπτομέρεια της δομής, υποτάσσει τη ναυτική μορφή στο εικαστικό αίτημα, ώστε, τελικά, δεν επικρατεί το καράβι αλλά η κίνηση που εκτελεί. Το *Kaiser* τοποθετείται στο κέντρο του πίνακα με την πλώρη στραμμένη προς τα αριστερά και ολόκληρο το κύτος με ισχυρή κλίση προς τα έξω. Καθώς προτείνεται σε λοξό άξονα, προβάλλει η μία από τις μακριές πλευρές σε εξαιρετική σύντμηση και η πρύμη. Απαριθμούνται οι επάλληλες σειρές των κανονιών, οι γλυπτές διακοσμήσεις της πρύμης και η ισοφορία με ευδιάκριτη εμμονή στην ακρίβεια. Το ύψος και ο *ογκος* τονίζονται, αλλά η μνημειακή εμφάνιση εξαιρείται και από το ότι ο θεατής κατευθύνεται και αντιμετωπίζει το πολεμικό από τη θέση των ναυαγών στο κάτω αριστερό άκρο. Δημιουργείται έτσι μια ταλάντευση της προσοχής από την κορυφή των καταρτιών προς τα συντρίμια επάνω στα οποία έχουν καταφύγει οι

ναυαγοί. Την εντύπωση της ορμής καθορίζει το συνθετικό σχήμα αλλά και ο βίαιος κυματισμός των σημαίων.

Η σύνθεση βασίζεται στην τομή των πλαγίων αξόνων, εκείνου στον οποίο εγγράφεται το Kaisel και εκείνων στους οποίους υπάγονται οι ναυαγοί, τα συντρίμμια και η σειρά των πολεμικών στο βάθος. Τόσο οι πλάγιοι άξονες, ως τυπικά συνθετικά στοιχεία, όσο και η ορμητική φορά, ως στοιχείο που προκύπτει από το συνθετικό πλέγμα, ανήκουν στον χώρο του μπαρόκ. Μέλημα του ζωγράφου είναι να συγκρατήσει τη δραματική αιχμή του ναυτικού αγώνα: το ελάχιστο χρονικό διάστημα που μεσολαβεί από την έναρξη του εμβολισμού έως τη σύγκρουση. Ο θεατής ακολουθεί το ρεύμα και εκτιμά το περιεχόμενο της στιγμής η οποία μεγθύνεται καθώς οδηγεί προς το τέλος.

Η παράσταση της «Λίσσας» θέτει ως όριο στην πορεία των κινήσεων τη σύγκρουση. Στην παρουσία του ορίου αυτού διακρίνεται το κλασικό μέτρο ως έλεγχος της δυναμικής αρχής και επαναφορά της στα λογικά πέρατα, αλλά και το ρομαντικό πνεύμα, εφόσον το τέρμα προκαλεί το δέος και οπωσδήποτε εντείνει τη συναισθηματική δόνηση. Η ρομαντική υφή είναι επίσης εύγλωττη στην τυπολογία και τον χρωματισμό. Η ομάδα των ναυαγών λειτουργεί κατά διάφορους τρόπους: δεν συμβάλλει μόνο στη συνθετική θεμελίωση του έργου, αλλά εισάγει την ανθρώπινη ευθραυστότητα ως αντίρροπο του όγκου και της δύναμης. Εξαρτάται, ασφαλώς, από τη «Σχεδιά της Μέδουσας» του Géricault και από τη «Βάρκα του

Δάντη» του Delacroix. Μόνο οι πολύ μικρές διαστάσεις των μορφών του Βολανάκη εμποδίζουν να φανεί η έντονη εξάρτηση από την πλαστική των Γάλλων ρομαντικών. Τα χρώματα στη θάλασσα, τη σάρκα και την επιφάνεια του ξύλου έχουν το βάθος και την ηχητικότητα του ρομαντισμού.

Τα τυπικά ζητήματα που δημιουργεί η παραλλαγή του Μουσείου της Βουδαπέστης είναι η αυθεντικότητα, η χρονολόγηση και οι λόγοι δημιουργίας του πίνακα. Στην περίπτωση της «Λίσσας» και τα τρία είναι αλληλένδετα ώστε να μη νοείται το ένα χωρίς το άλλο. Δεν νομίζω ότι η αυθεντικότητα της παραλλαγής μπορεί να αμφισβητηθεί. Η σύλληψη και η εκτέλεση των δύο πινάκων, και κατά το γενικό πνεύμα και κατά τα ειδικά σημεία, συμπίπτουν. Η διαφορά έγκειται στο ότι ο δεύτερος πίνακας προσφέρει την πανοραμική εικόνα της ναυμαχίας, από την οποία έχει αποσπασθεί το κέντρο, ο εμβολισμός, που συνιστά και το θέμα του πίνακα της Βιέννης. Δύο κυρίως είναι τα νέα στοιχεία που εισάγονται στην εικονογραφία του Βολανάκη με το έργο της Βουδαπέστης: η βάρκα με τους ναυαγούς και το πολεμικό με το κατεστραμμένο πρόσθιο μέρος, έτοιμο να βυθισθεί. Η τυπολογία των ναυαγών είναι η ήδη γνωστή, η βάρκα εντούτοις, όπως φυσικά απαντά στη συγκεκριμένη παράσταση, αποτελεί νέο στοιχείο που θα χρησιμοποιηθεί άφθονα σε επόμενα έργα. Ο πίνακας τοποθετείται επίσης στα 1868, χρονολογία που ζωγραφίστηκε ο πίνακας της Βιέννης. Σπουδαίο είναι το ζήτημα της δημιουργίας,



142. Κωνσταντίνος Βολανάκης.
*Η πυρπόληση της τουρκικής
φρεγάτας*. 1882.
Λάδι σε καμβά, 130 x 200 εκ.
Ναυτικό Μουσείο της Ελλάδος.

ευθύς από τη νεανική περίοδο του καλλιτέχνη, πινάκων με το ίδιο θέμα. Η αιτία των επαναλήψεων παραλλάσσει κατά την πρόοδο της ζωής του και δεν είναι πάντως μόνη η καλλιτεχνική αναζήτηση και ο προβληματισμός επάνω στο θέμα, όπως συμβαίνει στην περίπτωση της «Λίσσας».

Οι δύο πίνακες εισάγουν τον Βολανάκη στον κύκλο των Ευρωπαίων ζωγράφων και διαγράφουν ευοίωνη την προοπτική της καλλιτεχνικής του σταδιοδρομίας. Όσο και αν *τούτο* οφείλεται στην προσωπικότητα του, δεν θα πρέπει να λησμονηθεί ότι συμβαίνει και χάρη στις δυτικές-ευρωπαϊκές θέσεις των έργων. Αποτελούν αυτά απόδειξη και πρόταση για το πώς θα νοηθεί η μεταφορά της ολλανδικής κληρονομιάς σε μια ζωγραφική δημιουργία δύο αιώνες αργότερα. Πώς πρέπει, ακόμη, να ενσωματωθούν στην κληρονομία αυτή άλλες τάσεις και πώς, τέλος, η μορφή του έργου θα καθορισθεί από το πνεύμα της εποχής. Πέρα από την κωδικοποίηση των στοιχείων που ο θαλασσογράφος του δεκάτου ενάτου αιώνα παραλαμβάνει από παλαιότερες εποχές, μαρτυρούν τη σύνθλιψη και ζύμωση των στοιχείων αυτών σε ενιαίο *σύνολο* με σαφή τη γερμανική ρομαντική εμφάνιση.

143. Κωνσταντίνος Βολανάκης.
// ναυμαχία της Σαλαμίνας.
1882.
Λάδι σε καμβά, 103 x 200 εκ.
Ναυτικό Μουσείο της Ελλάδος.

Η πληρότητα με την οποία τίθεται η τέχνη του Βολανάκη στη «Ναυμαχία της Λίσσας», μόνο στη «Ναυμαχία της Σαλαμίνας» θα έχει ακριβή αναλογία. Ποτέ άλλοτε δεν θα συναντήσουμε παρόμοιο πλούτο. Η ποιότητα δεν θα λείψει, αλλά το πνεύμα που







144. Λεπτομέρεια του πίνακα 143.

διακρίνει τις επόμενες «ναυτικές συγκρούσεις», εκτός από τη «Σαλαμίνα», θα είναι εκείνο της λιτότητας. Οι επόμενοι σταθμοί αποτελούν «αφαιρέσεις» από την πληρότητα του επικού ζεύγους του 1868. Η πρόοδος προς τη λιτότητα συντελείται με τη βαθμιαία εγκατάλειψη της εκτεταμένης αφήγησης, του χρωματικού και κοσμητικού *πλούτου*.

Παραδίδεται ακόμη ότι ο Βολανάκης ζωγράφησε τη «Ναυμαχία Τραφάλγκαρ», αλλά είναι άγνωστο πού φιλοξενείται ο πίνακας, μαρτυρία μιας άλλης δοκιμής με θέμα όχι ελληνικό.

Το 1883 ο ζωγράφος επιστρέφει οριστικά από το Μόναχο στην Ελλάδα, αφού τον προηγούμενο χρόνο δημιουργεί δύο σημαντικά αλλά ανόμοια έργα: τη «Ναυμαχία της Σαλαμίνας» και την «Πυρπόληση της τουρκικής φρεγάτας από τον Παπανικολή». Με το πρώτο επανέρχεται και ολοκληρώνεται το πλαίσιο των «ναυμαχιών» του 1868, το δεύτερο αποτελεί το προοίμιο της ελληνικής περιόδου. Εκπλήσσουν οι διαφορές των δύο έργων που τοποθετούνται στο αυτό χρονικό σημείο, πολύ περισσότερο αν ληφθεί υπόψη ότι η «Σαλαμίνα», μια δεκαπενταετία αργότερα, ακολουθεί τη «Λίσσα».

Παραγγελία της Ελληνικής Κυβερνήσεως η «Ναυμαχία της Σαλαμίνας», Υπουργείον Ναυτικών, εντάσσεται στο πλαίσιο της εποχής κατά την οποία θεμελιώνεται ο ελληνικός βίος με διαρκή αναδρομή στο παρελθόν και την προοπτική του μέλλοντος.

Έργο αφηγηματικό, με εξαιρετική γραφικότητα, χρωματική και κοσμητική επιμέλεια, δεν έχει την

αρτιότητα που καταφαίνεται όταν το πλήθος των εκφραστικών μέσων υποτάσσεται σε μία ανώτατη αρχή. Εικονίζεται η σύρραξη των Ελλήνων και των Περσών, τη στιγμή που το *πλοίο* της Αρτεμισίας, βασίλισσας της Καρίας, στο δεξιό πρόσθιο μέρος του πίνακα, προσβάλλει περσικό *πλοίο*.

Το σχήμα στο *αποίο* στηρίζεται η σύνθεση έχει ήδη χρησιμοποιηθεί από τον Βολανάκη στο «Τσίρκο», έργο του 1876. Δύο αντιμέτωπα τόξα, ισχυρά καμπτόμενα προς το κέντρο, περιέχουν το πλήθος των караβιών. Οι γενέσεις των τόξων τοποθετούνται στα άνω και κάτω άκρα του πίνακα. Η αντίσταση τους ενισχύεται από τους κορμούς των καταρτιών, ενώ οι ωθήσεις που ασκούνται επάνω στις χορδές εντείνονται από επαναλαμβανόμενες καμπύλες. Ο ζωγράφος έχει εκμεταλλευθεί με φαντασία και ακρίβεια το δυνατό φύσημα του ανέμου επάνω στα πανιά, τους ιστούς που απάζουν και τους ελιγμούς των πλοίων. Περιέλαβε στη δεξιά και αριστερή καμπύλη τη μέγιστη ταραχή της ναυμαχίας και άφησε ηρεμότερα τα ενδιαμέσα τρίγωνα: το επάνω κατέχει η οροσειρά του Αιγάλεω, το κάτω οι ναυαγοί.

Τη λειτουργία του καθαρού σχήματος φαίνεται εντούτοις να αναστέλλει η παρουσία ενός σημαντικού θεματικού στοιχείου. Το *πλοίο* της Αρτεμισίας δημιουργεί μια εστία συγκρούσεως η οποία διαφεύγει από το γενικό πλαίσιο. Το *πλοίο* περιγράφεται με ιδιαίτερη φροντίδα και λεπτομέρεια - το ριπίδιο που σχηματίζουν τα κουπιά, το παιχνίδι του φωτός επάνω στην υγρή επιφάνεια και ο διάλογος με τα επάνω μέρη

της ισοφορίας είναι μοναδικά τεχνικά ευρήματα—, αποκτά δε τόση αυτοτέλεια, ώστε να διασπά την ενότητα. Ο ζωγράφος το αισθάνεται και εικονίζει το *πλοίο* με κάποια σύντμηση της μακριάς πλευράς, χωρίς όμως να μεταβάλλει την εντύπωση. Αν ο θεατής υπερβεί την ασυνέπεια της συνθέσεως δεν συναντά άλλο πρόσκομμα στη γοητευτική περιπλάνηση του μέσα στον δαίδαλο των μορφών και του χρώματος. Η όψη της ναυμαχίας ελάχιστα πλησιάζει την εικόνα των ναυτικών επιχειρήσεων της ελληνικής αρχαιότητας. Τα τυπολογικά στοιχεία και ο κοσμητικός *πλούτος* ανήκουν σε εποχές μεταγενέστερες, με σκριαίο όριο τον Μεσαίωνα. Δεν θα πρέπει να επιμείνουμε στο *ποσοστό* ακριβείας που ενέχει η μεταφορά του ναυτικού αγώνα. Αν εξαιρεθεί η επίθεση του σκάφους στο δεξιό άκρο, το υπόλοιπο δεν απέχει αισθητά από την εικόνα ενός στόλου που ταραίζεται από τη θύελλα. Αλλά η γοητεία της «Σαλαμίνας» δεν έγκειται στην ακρίβεια της αναπαραγωγής: υπάρχει, ισχυρότατη, στην εκπληκτική δεξιοτεχνία του ζωγράφου.

Το θέμα των «πυρπολήσεων» είναι αρκετά παλαιό στη ναυτική εικονογραφία: ο Αγώνας του '21 το επανέφερε και του έδωσε ελάχιστα μεν καινούργια θεματικά στοιχεία, ποικίλες όμως προσωπικές ερμηνείες. Απέκτησε εξάλλου δημοτικότητα, τόσο στους δόκιμους όσο και στους *λαϊκούς*, ζωγράφους, ώστε η αφθονία του υλικού να επιτρέπει την άνετη έρευνα και τον καθορισμό της ατομικής συμβολής.

Το έργο του Κ. Βολανάκη «Η πυρπόληση της τουρκικής φρεγάτας», 1882, του Υπουργείου Ναυτικών, υιοθετεί την περισσότερο γνωστή συνθετική οργάνωση του θέματος: προβολή της πρύμης και της δεξιάς πλευράς του πολεμικού με το πυρπολικό κάτω από το πρόσθιο τμήμα, στην περιοχή της πλώρας. Φλόγες και καπνοί έχουν τυλίξει τη φρεγάτα, τα κατάρτια έχουν σπάσει, η σημαία έχει πέσει, το πλήρωμα κατεβαίνει άτακτα να σωθεί στις βάρκες. Τονίζεται η μνημειακή εμφάνιση του *πλοίου* -φρούριο που εγκαταλείπεται— ενώ αναλύεται η έκταση της καταστροφής. Έμμεσα μόνο υποβάλλεται η νίκη των μπουρλοτιέρηδων από τη σημασία της ήττας, την καταστροφή του караβιού και την απελπισμένη προσπάθεια των ναυαγών. Με τα δύο αυτά στοιχεία, την υλική απώλεια και την τραγικότητα του ανθρώπου, θα αποτιμηθεί το μέγεθος της νίκης. Και τα δύο στοιχεία αναπτύσσονται έτσι ώστε να καθορίζεται η μεταξύ τους σχέση, να βοηθείται η αλληλοσυμπλήρωσή τους και να δίνεται έμφαση, χωρίς να καταργείται η ισορροπία, στην αδυναμία του ανθρώπου.

Έχει γραφεί ότι οι ναυμαχίες του Βολανάκη δεν έχουν πολεμική έξαρση, ότι δεν εκμεταλλεύονται τα όρια του δράματος που πραγματεύονται. Η διαπίστωση είναι ορθή και η αδυναμία των σχετικών παραστάσεων εμφανής. Και τούτο οφείλεται στο ότι ο *ζωγράφος* δεν διέθετε ο ίδιος τη θέελλα με την οποία εκαλείτο να κινήσει τα πλοία του. Καλλιτέχνης ελάσσονος ψυχικού τόνου, ο

Βολανάκης δεν είχε τη δόνηση που θα έδινε τον ηρωικό σάλο στις πολεμικές σκηνές. Αν επέτυχε στην «Πυρπόληση» του Υπουργείου Ναυτικών, είναι επειδή αντιμετώπισε το θέμα ως ένα βίωμα προσωπικής ευαισθησίας και απέδωσε τον πίνακα ως ελεγείο της ήττας.

Δύο στοιχεία πρέπει να επισημανθούν από την προσφορά της «Πυρπόλησης»: η ελευθερία της ρεαλιστικής πραγμάτευσης και η στροφή προς την εσωτερική ερμηνεία του θέματος. Η απομάκρυνση των ανεκδοτολογικών στοιχείων από την παράσταση, η ανάπτυξη του θεματικού πυρήνα, ο περιορισμός σε μία και μόνη γενική αρχή στην οποία υπάγονται όλοι οι επιμέρους στόχοι είναι το πρώτο στάδιο της πορείας προς τον ρεαλισμό, όπως αυτός τίθεται από το έργο. Ακολουθεί η εγκατάλειψη του χρωματικού *πλούτου*, του κοσμητικού ποικίλματος, των εκπλήξεων του σκιοφωτισμού. Το χρώμα αποδίδει τη φύση του αντικειμένου χωρίς διάθεση ωραιοποίησης αλλά και χωρίς επιμονή στη λεπτομέρεια. Το τελευταίο σημείο διαχωρίζει τον ρεαλισμό του Βολανάκη, αλλά και ολόκληρης της Σχολής του Μονάχου, από τον ρεαλισμό των νεότερων περιόδων. Η χρωματική επένδυση αποκτά γενικότητα, απλοποίηση και πυκνότητα. Η πινελιά έχει πλάτος και άνεση. Ως εσωτερική ερμηνεία, εξάλλου, εννοώ την έμφαση στους πόλους που αναλαμβάνουν το βάρος του θέματος και την προβολή των λειτουργικών σχέσεων που υφίστανται μεταξύ τους.

145. Κωνσταντίνος Βολανάκης.
Η έξοδος του Άρεως. 1894.
Λάδι σε καμβά, 110x 191 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη.





146. Παύλος Προσαλέντης. *Η έξοδος του Άρεως*.
Λάδι σε καμβά, 55 χ 80 εκ. Συλλογή Γεωργίου Κούτση.

Την 21η Μαρτίου 1894 η εφημερίδα *Εστία* πληροφορεί τους αναγνώστες της ότι «Νέαν θαλασσογραφίαν, ιστορικής υποθέσεως, ετοιμάζει πάλιν ο θαλασσογράφος μας κ. Βολωνάκης. Η εικόν εις σχήμα μέγα, παριστά την *Έξοδον* του Άρεως, διά μέσου του τουρκικού στόλου, κατά την ναυμαχίαν της Πύλου. Η διάσωσις του ιστορικού πλοίου από βέβαιου κινδύνου, η συγκέντρωσις των τουρκικών σκαφών εις τον όρμον της Πύλου, το διασταυρούμενον πυρ μεταξύ τουρκικών και ελληνικών πλοίων, η εμφάνισις του ηνωμένου στόλου των τριών προστάτιδων δυνάμεων, όλα αυτά είναι το σύνολον της θαλασσογραφίας την οποίαν μετά μακράν μελέτην θα εκτέλεση ο κ. Βολωνάκης». Δύο μήνες αργότερα η εφημερίδα ανέφερε την ολοκλήρωσι του πίνακα και τον εντολοδότη: «Ο θαλασσογράφος κ. Βολωνάκης απεπεράτωσεν ήδη και την ναυμαχίαν της Πύλου... Αυτή είναι εν ατελεί περιγραφή η θαυμάσια αυτή εικόν του Έλληνος θαλασσογράφου, ην εξετέλεσε κατά παραγγελίαν του επιμελητού των Ανακτόρων κ. θων» (*Εστία*, 15.5.1894).

Η *έξοδος του ελληνικού πάρωνος* έλαβε χώρα στις 25 Απριλίου 1825 μετά τον αποκλεισμό του όρμου της Πύλου από τον στόλο του Ιμπραήμ ο οποίος επιδίωκε να καταλάβει τη Σφακτηρία. Ο «Άρης» με κυβερνήτη τον Ν. Βότση, διότι ο Αντ. Τσαμαδός, στον οποίο ανήκε το πλοίο, είχε σκοτωθεί πολεμώντας στη Σφακτηρία, κατόρθωσε να διαφύγει με σοβαρές απώλειες.

Η ασυνέπεια της «Σαλαμίνας» δεν υπάρχει

στην «Έξοδο του Άρεως», Εθνική Πινακοθήκη. Στον πίνακα επικρατεί ομοιογένεια και ενότητα ύφους. Επιτυγχάνονται όμως και τα δύο εις βάρος της δραματικότητας. Η «Έξοδος» επαναλαμβάνει το σχήμα της «Λίσσας» κατά την αντίθετη διάταξη των αντιπάλων πλοίων και με περισσότερο αναλυτική μορφή. Τα τουρκικά πλοία εικονίζονται σε πυκνούς στοίχους, με την πρύμη στραμμένη στον θεατή και σε ολόκληρο το πλάτος του πίνακα. Από ένα μικρό χάσμα στο κέντρο, μέσα από σύννεφα καπνού, προβάλλει ο «Άρης». Η διάσπαση που φαινόταν να επίκειται στη «Λίσσα» συντελείται στην «Έξοδο». Συμπαγές το τείχος των караβιών υπογραμμίζει τη δυσκολία του επιτεύγματος. Στα άκρα, τα δύο μεγάλα πλοία, απολήξεις του τείχους, προξενούν την εντύπωση υψηλών παραστάδων που παισιώνουν τη δράση, κλείνουν τα περιγράμματα και μεταβάλλουν τον χώρο σε ένα είδος κλοιού.

Ο Βολανάκης επανέρχεται στο σχήμα των τόξων που τείνουν να συγκρουσθούν. Την προσέγγιση διακόπτει και διασπά με βιαιότητα ο κάθετος άξονας του «Άρη», ενώ η στερεότητα του κλοιού, στο πρώτο επίπεδο, έχει κλονισθεί. Ένα φλεγόμενο πλοίο μετατοπίζεται προς το εσωτερικό, ένα άλλο εφάπτεται στα πλευρά του ελληνικού, ενώ η πρύμη του δεξιού ακραίου προβάλλει εμπρός για να εμποδίσει την έξοδο. Φλόγες και λευκά σύννεφα καπνού τυλίγουν τα σκάφη. Η παλμική κίνηση των κυμάτων κατευθύνει το βλέμμα και εντοπίζει την προσοχή στο κέντρο, όπου συγκρατείται από τις βαριές κάθετες

επιφάνειες των πανιών. Η αντίθετη κίνηση του ανέμου, από το βάθος αριστερά, φουσκώνει τα πανιά του «Άρη», στέλνει τους καπνούς στο δεξιό άκρο, ενώ το αριστερό παραμένει ήρεμο.

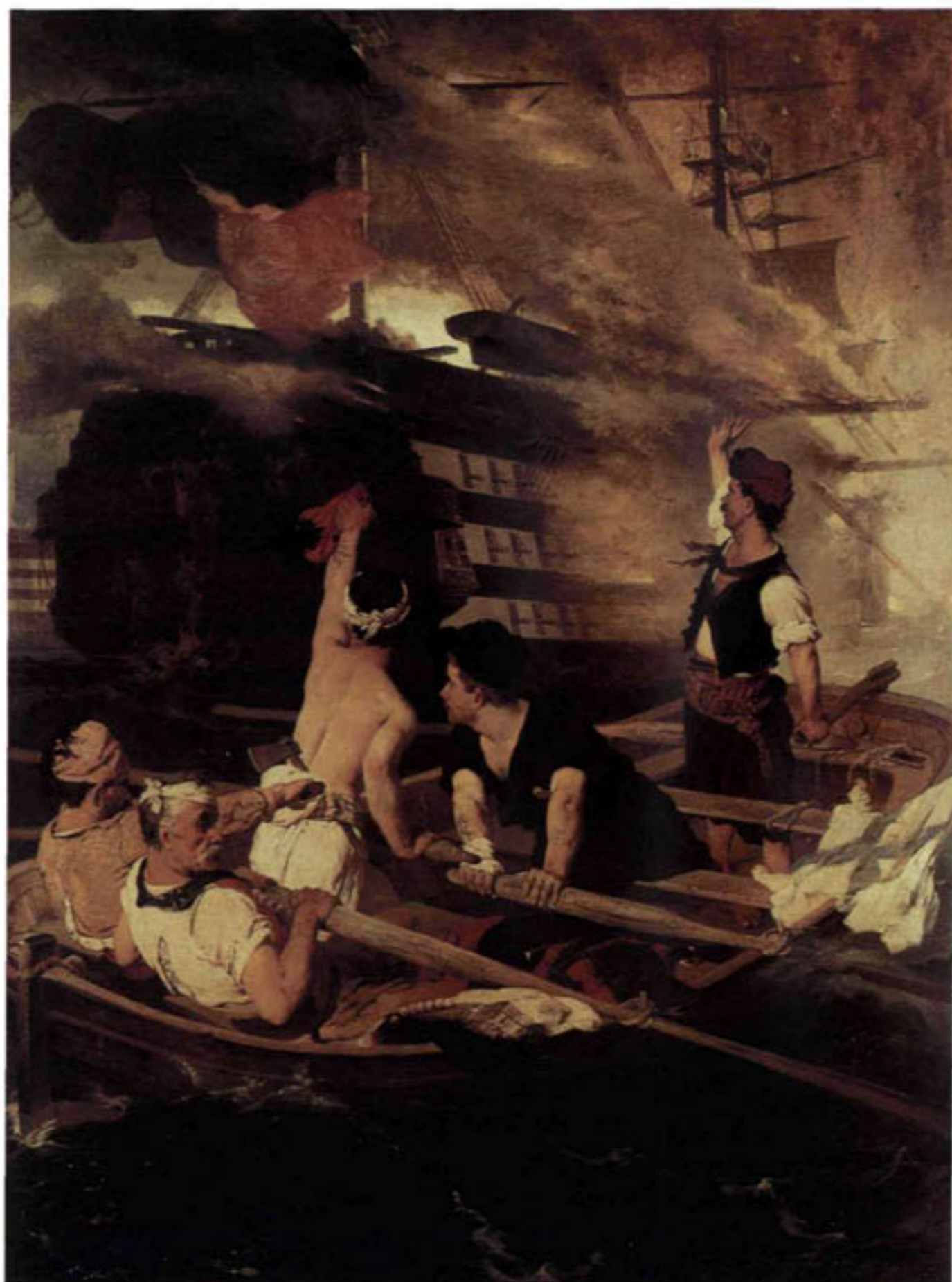
Παρά την ορθή διάταξη, το έργο ελάχιστη δραματική ένταση μεταδίδει. Η αιτία είναι ότι διατηρεί ακλόνητους τους κάθετους και οριζόντιους άξονες των καταρτιών, περιορίζει τη δήλωση της μάχης μόνο στα παραπετάσματα του καπνού και τη δραματικότητα στην εναλλαγή των σκιοφωτισμών.

Η χρωματική επένδυση είναι ευτυχέστερη· βαθύ γαλάζιο με ανοικτά ποικίλματα στη θάλασσα, διάφανοι λευκοί τόνοι στον ορίζοντα και στο μέσο οι πυκνοί φαιοί τόνοι των караβιών και τα ωχρολέυκα πανιά.

Η κόκκινη ημισέληνος σχηματίζει και εδώ ημικύκλιο γύρω από την ελληνική σημαία που κυματίζει θριαμβευτικά. Το καθαρό σχέδιο περιγράφει άψογα τα τουρκικά σκάφη.

Αρκετά προγενέστερη «Η έξοδος του Άρεως» του Παύλου Προσαλέντη, Συλλογή Γεωργίου Κούτση, είναι άγνωστο αν επέδρασε στο έργο του Βολανάκη, μαρτυρεί πάντως ως δεδομένο τον εικονογραφικό τύπο της «Έξοδου»· τη διάσπαση δηλαδή της πυκνής σειράς των τουρκικών πλοίων από τον ελληνικό πάρωνα. Ο πίνακας παρουσιάζει άνετη και εύληπτη τη διάταξη των πολεμικών, αξιόλογο σχέδιο, περιορισμένη χρωματική επεξεργασία, αλλά ιδιαίτερη επιμέλεια στον φωτισμό. Επικρατεί η ψυχρότητα του λευκού στα φουσκομένα πανιά και τους καπνούς που κλείνουν τον ορίζοντα.

147. Νικηφόρος Λύτρας. *Η πυρπόληση της τουρκικής ναυαρχίδας*
Λάδι σε καμβά, 143 χ 109 εκ. Πινακοθήκη Αβέρωφ.



Ασθενέστεροι είναι οι σκιοφωτισμοί και το σχήμα της τρικυμίας.

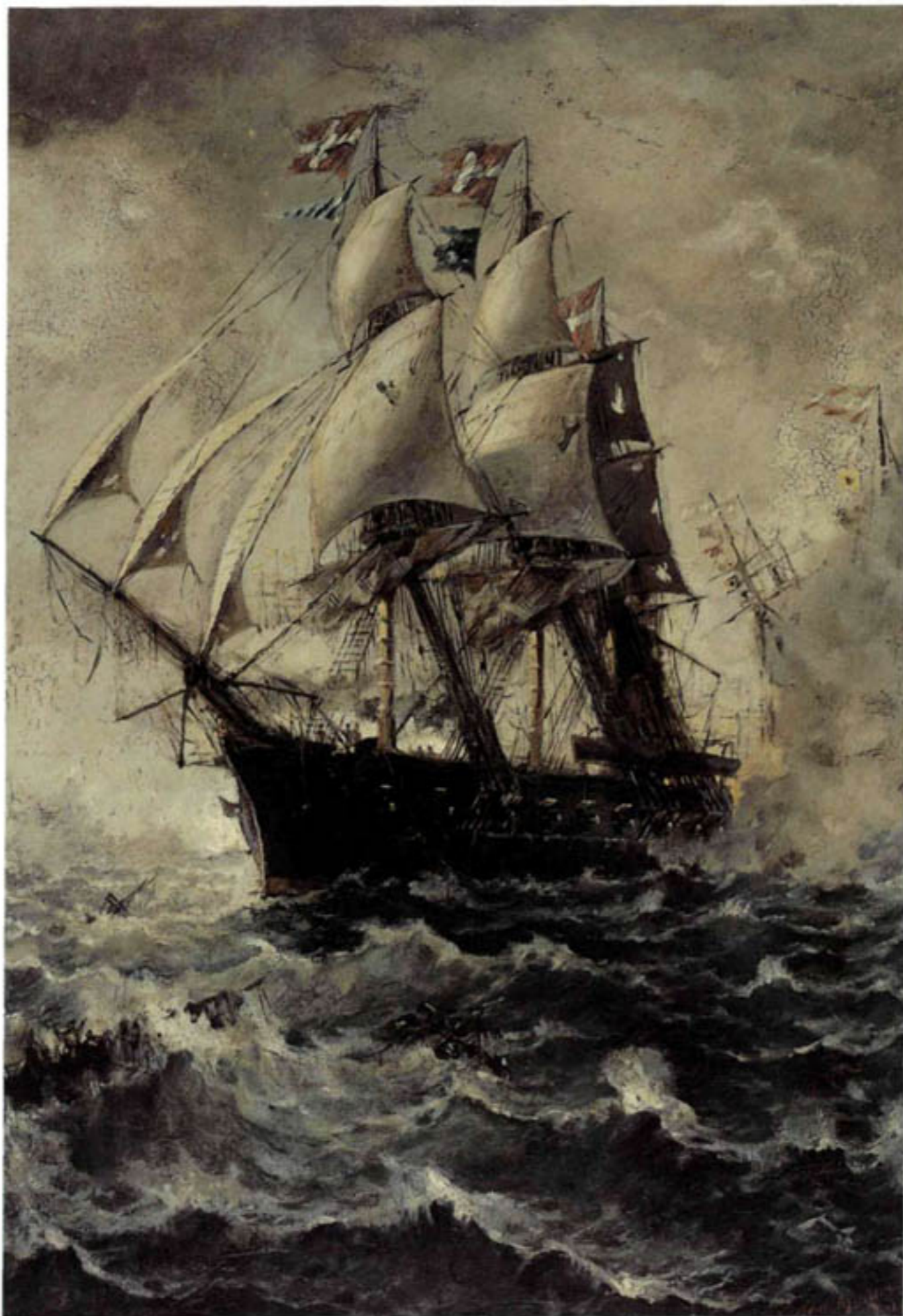
Προσωπογράφος ικανότατος, ο Νικηφόρος Λύτρας (1832-1904) αντιμετώπισε την «Πυρπόληση της τουρκικής ναυαρχίδας από τον Κανάρη», προ του 1873, Πινακοθήκη του Ιδρύματος Αβέρωφ, διαμέσου ενός πλέγματος προσωπογραφιών. Τυπική μαρτυρία του ακαδημαϊκού ρεαλισμού το έργο απηχεί έντονα τη Σχολή του Piloty.

Το θέμα περιορίζεται μόνο στους πρωταγωνιστές: το τουρκικό πολεμικό και τη βάρκα των μπουρλοτιέρηδων. Εικονίζεται η δεξιά πλευρά της ναυαρχίδας με έμφαση στη μνημειακή όψη της: τονίζεται ο όγκος, η δομή και ο εξοστλισμός ώστε να προκληθεί το δέος και να εξαρθεί περισσότερο το τόλμημα. Στο πρώτο επίπεδο, παράλληλη με το καράβι, η βάρκα με τους Έλληνες απομακρύνεται γρήγορα από το φλεγόμενο σκάφος. Όρθιος ο Κανάρης υψώνει το χέρι του με ικανοποίηση και σαρκασμό.

Ο πίνακας δημιουργεί δύο διαδοχικούς πόλους ενδιαφέροντος: το καράβι που καίγεται και την ομάδα των μπουρλοτιέρηδων. Η προβολή του δεύτερου επάνω στον πρώτο συγκρατεί στέρεα την ενότητα του έργου. Ευδιάκριτη πρόθεση του Λύτρα είναι να εξάρει το κατόρθωμα και να δημιουργήσει ένα σύμβολο του Ελληνισμού που μάχεται για την ελευθερία του. Δεν θα μπορούσε να το κάμει χωρίς να τονίσει την προσωπογραφική πλευρά. Η απουδαιότητα, άλλωστε, του πίνακα έγκειται στις προσωπογραφίες που

148. Ιωάννης Αλταμούρας. *Η ναυμαχία των Πατρών*. Λάδι σε καμβά, 150 χ 180 εκ. Γενικό Επιτελείο Ναυτικού.





περιέχει. Το καράβι —λεία, ομοιογενής, ψυχρή επιφάνεια— χρησιμεύει για να προβληθούν τα αδρά πρόσωπα των ναυτικών, θαυμάσια διαφοροποιημένα κατά την κορυφαία στιγμή. Το γεγονός ότι η πλευρά του καραβιού αφήθηκε χωρίς καμία ιδιαίτερη επεξεργασία, ενώ σαφέστατη είναι η φροντίδα στην απόδοση των ανδρών, ερμηνεύει πειστικά την πρόθεση.

Η τέχνη του Ιωάννη Αλταμούρα δεν έχει εισαγάγει στοιχεία άγνωστα. Κατάγεται άλλωστε από μια παράδοση, αυτή των βορείων χωρών, που καλά γνώριζε ο Βολανάκης και την έχει μεταφέρει στο έργο του. Διαφοροποιείται επειδή οφείλεται σε μια άλλη ιδιοσυγκρασία.

Ο πίνακας «Η ναυμαχία των Πατρών», Προεδρία της Δημοκρατίας, μπορεί να θεωρηθεί ως κριτήριο του προσωπικού επιτεύγματος του Αλταμούρα. Χρησιμοποιείται και εδώ η διάταξη κατά την οποία το ελληνικό πλοίο διασπά τον κλοιό των τουρκικών. Το σχήμα, που υιοθετείται συχνά από τους ζωγράφους των ναυμαχιών, παρέχει τη δυνατότητα προβολής τριών πλοίων από ισάριθμες διαφορετικές όψεις, αλλά και της ομαλής σύνδεσής τους ώστε να καταδειχθεί η λειτουργία των τακτικών κινήσεων. Τρία καράβια χρησιμοποιεί και ο Αλταμούρας προκειμένου να απεικονίσει τον ελιγμό: στο κέντρο, με την πλώρη προς τα εμπρός και αριστερά, εικονίζεται ο πάρων του Ανδρέα Μιαούλη. Τον προσεγγίζει από το αριστερό η πλώρη της τουρκικής φρεγάτας, ενώ δεξιά προβάλλει ολόκληρη η

πρύμη και μικρό μέρος από την πλευρά τουρκικού πολεμικού. Ο πάρων περνά ανάμεσα τους μέσα σε σύννεφα καπνού.

Η παράσταση, παρά τον όγκο των караβιών, δεν δημιουργεί την εντύπωση του βάρους. Χάρη στην απλή, αλλά ζυγισμένη σοφά, τοποθέτηση των караβιών, τον κυματισμό και τα παραπετάσματα του καπνού δημιουργούνται γωνίες και εσοχές που προσδίδουν στο σύνολο αναγλυφικότητα και ρυθμό. Εντούτοις, τη μέγιστη ελαφρότητα κερδίζει η παράσταση από την πραγμάτευση των πανιών. Είναι το σημείο που αποδεικνύει την ιδιαιτερότητα του ζωγράφου. Τα πανιά κατέχουν το μεγαλύτερο πλάτος και τα δύο τρίτα του ύψους του πίνακα. Έχουν διαφορετικά σχήματα και αναλαμπάνουν ποικίλες όψεις καθώς δέχονται το φύσημα του ανέμου, από την ισχυρή καμπύλη έως την επίπεδη επιφάνεια. Η αφθονία τους και ο δυνατός άνεμος φέρουν ολόκληρη την παράσταση προς τα επάνω. Αξίζει να σημειωθεί ακόμη ότι αν και επαναλαμπάνεται η διαδοχή της καμπύλης, ποτέ δεν παρουσιάζονται όμοιες επαναλήψεις.

Απουσιάζει από τον πίνακα η εικόνα των ναυαγίων, ενώ ως ένα ακόμη στοιχείο υποβολής, χρησιμοποιείται ο φωτισμός. Οι εναλλαγές φωτός - σκιάς δεν προσδίδουν μόνο δραματικότητα αλλά, προπάντων, μεταβάλλουν την εντύπωση του χώρου. Από την παράσταση, ίσως επειδή το παραπέτασμα του καπνού φαίνεται να ωθεί προς το πρώτο επίπεδο, μοιάζει να λείπει το μεγάλο βάθος. Ο σκιοφωτισμός,

καθώς δημιουργεί την αναγλυφικότητα των επιπέδων, διότι συγχρόνως προβάλλει και απωθεί, έρχεται να αποκαταστήσει το εύρος της παράστασης.

Εμφανής είναι η ροπή του ζωγράφου προς την υπέρβαση του θέματος, προς τη μετάπλαση του πραγματικού και τη δημιουργία ατμόσφαιρας άλλης από εκείνη των τυπικών ναυτικών επιχειρήσεων.

Εντούτοις, η πανοραμική άποψη με την οποία εισάγεται «Η ναυμαχία του Ρίου - Αντιρρίου», Εθνική Πινακοθήκη, επαναφέρει την παλαιά ολλανδική παράδοση των ναυμαχιών με σαφή τη διάταξη των αντιπάλων σε δύο λοξές αντιμέτωπες πτέρυγες, τους καπνούς των κανονιών και την οριοθέτηση του θαλάσσιου χώρου. Η πανοραμική άποψη προσφέρεται σε επιδείξεις περιγραφής των караβιών, από την οποία όμως δεν αποκλείεται η παρεμβολή επεισοδίων. Στον πίνακα του Αλταμούρα πέρα από το σχήμα της διατάξεως των εμπολέμων δεν ζητείται τίποτε άλλο.

Περισσότερο εκτιμά κανείς την ιδιοτυπία της τέχνης του στον πίνακα «Μετά τη ναυμαχία», Εθνική Πινακοθήκη, επειδή ένα μέρος της πραγματιστικής βάσης —υποχρεωτικής για τον καλλιτέχνη— δεν υπάρχει. Το μεγάλο *ττιλοίο* που διαφεύγει τραυματισμένο από την πολεμική περιπέτεια ασφαλώς εικονίζει την κατάληξη της ναυμαχίας, αλλά καθώς έχει απεμπλακεί από τη σύρραξη αναλαμπάνει απρόσκοπτα τη διάσταση του συμβόλου. Το ιπιοφόρο προτείνεται ως έκφραση των κινδύνων που διέτρεξε, των ζημιών που έχει υποστεί αλλά και του ηρωισμού που έδειξε κατά την πολεμική πράξη.

149. Ιωάννης Αλταμούρας.
Μετά τη ναυμαχία.
Λόδι σε καμβά, 57 x 42 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη.



150. Ιωάννης Αλταμούρας.
Η ναυμαχία Ρίου - Αντιρρίου.
Λάδι σε καμβά, 59 χ 115 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη.



Σκηνές του αγώνα

151. Νικόλαος Γύζης. *Μετά την καταστροφή των Ψαρών*.
Λάδι σε καμβά, 133 x 188 εκ. Εθνική Πινακοθήκη.

152. Λεπτομέρεια.

Τα κεφάλαια *Το σκάφος και Η πολεμική σκηνή* περιλαμβάνουν τη θαλάσσια θεματογραφία του Αγώνα αλλά δεν την εξαντλούν. Υπάρχει ακόμη ένας μικρός θεματικός κύκλος όπου εντάσσονται ναυτικές σκηνές χωρίς πλοιογραφικό ή πολεμικό στόχο, αλλά με συγκεκριμένο το ηθογραφικό ή ιστορικό στοιχείο.

Εύλογη είναι εδώ η απουσία του υλικού, εφόσον ο θαλασσογράφος έλκεται περισσότερο από τους δύο κύριους θεματικούς πόλους. Η διαφοροποίηση του θέματος καθορίζει επίσης την έκταση της θάλασσας στην παράσταση. Άλλοτε, η θάλασσα αποτελεί υπαινιγμό του χώρου, άλλοτε ουσιώδη όρο του έργου. Τη δεύτερη άποψη υπηρετεί η επιλογή των πινάκων που εξετάζονται.

Το μικρό σύνολο αποτελούν τα έργα: Ν. Γύζη, «Μετά την καταστροφή των Ψαρών», 1878, Εθνική Πινακοθήκη, Κ. Βολανάκη, «Η αποβίβαση του Καραϊσκάκη στο Φάληρο», Συλλογή Τραπεζής της Ελλάδος, και Γ. Ροϊλού, «Το μαρτύριο του Πατριάρχου Γρηγορίου», Εθνική Πινακοθήκη. Ενδεικτικό και των τριών έργων είναι ότι πραγματεύονται σκηνές του περιθωρίου της Ιστορίας, αλλά ενώ το πρώτο κατορθώνει να εξαρθεί, ώστε να μεγεθύνει τις διαστάσεις του θέματος, τα δύο άλλα παραμένουν στο επίπεδο της απλής αφήγησης.

Το έργο του Γύζη περικλείει τις αξιότερες προθέσεις του ελληνικού ρομαντισμού, χωρίς, ίσως, να προσφέρει και την ικανοποιητική υλοποίησή τους. Αξίζει να σημειωθεί η επιλογή και η στοιχειοθεσία του

θέματος, πυκνότητας σε ήθος και συμβολισμούς, δραματική ένταση και πληρότητα χαρακτήρων. Διαφανής είναι η προσπάθεια του καλλιτέχνη να υψώσει το εικονιστικό στοιχείο στη σφαίρα του πνευματικού, ώστε η πάλη με τα κύματα να ερμηνευθεί ως σύγκρουση ηθικών δυνάμεων.

Την πυκνότητα κερδίζει η παράσταση με την αποφυγή του σκηνογραφικού φόρτου και τον περιορισμό του πλήθους σε πρόσωπα οργανικώς απαραίτητα: τον βαρκάρη, τον ιερέα με τις εικόνες, μητέρες και συζύγους, νέους και γέροντες. Η βάρκα, τοποθετημένη λοξά, με ισχυρή κλίση ώστε να δηλωθεί η τρικυμία, κατέχει το μεγαλύτερο μέρος του πίνακα. Ο αγώνας των προσφύγων να σωθούν επάνω σ' αυτήν κατανέμεται σε ολόκληρο το μήκος της: στο αριστερό άκρο εικονίζεται η γυναίκα που απέτυχε να ανέβει και κινδυνεύει να πνιγεί, στην κουλαστή εκτίθεται η απελπισμένη προσπάθεια των χεριών να αγκιστρωθούν το ένα στο άλλο, στο κέντρο η αγωνία του παπά να σώσει τα ιερά κειμήλια και στο πρόσθιο μέρος δεσπόζει η κίνηση του βαρκάρη να απομακρύνει το μικρό πλεούμενο από τους βράχους.

Οι συγκρούσεις εκφράζονται εύληπτα με τους τεμνόμενους άξονες και περισσότερο με τη διπλή φορά του έργου: α. προς το κέντρο της βάρκας, β. προς την πλώρη και το δεξιό άκρο του πίνακα. Και οι δύο τάσεις έχουν ως αντίρροπο την τρικυμία και τον άνεμο, αλλά και την ταραχή και τη σύγχυση των ίδιων των προσφύγων.





153. Κωνσταντίνος Βολανάκης.
*Η αποβίβαση του Καραϊσκάκη
στο Φάληρο.*
Λάδι σε καμβά, 146 χ 270 εκ.
Τράπεζα της Ελλάδος.

Η ελευθερία, η αμεσότητα και ο αυθορμητισμός—ό,τι κυρίως θέλει να συγκρατήσει ο ζωγράφος—διαφαίνονται στο πλάσιμο και τη σύζευξη των μορφών. Το σύνολο έχει ζωγραφιστεί έτσι ώστε να υποβάλει την ιδέα της τραγικής αλλοφροσύνης. Οι άνθρωποι διακρίνονται μόνο κατά τα μέλη τους που εκτελούν μια λειτουργική προσφορά στην παράσταση, ενώ αφθονούν οι επικαλύψεις και η συγχώνευση των μορφών. Το σχέδιο και το χρώμα, με μοναδική ρευστότητα και τα δύο, συνδέουν τη συμπαγή και παλλόμενη ανθρώπινη μάζα.

Σαφής είναι η σχέση, και σε ορισμένα σημεία η εξάρτηση του έργου από τη «Βάρκα του Δάντη» του Delacroix και τη «Σχεδία της Μέδουσας» του Géricault. Η διαφορά έγκειται στο ότι ο πίνακας του Γύζη, πέραν από τις ζωγραφικές αδυναμίες που δημιουργούν την εντύπωση του ατελείωτου, έχει χαρακτήρα προπάντων εθνικό και κατά δεύτερο λόγο ανθρώπινο. Η οικουμενικότητα των γαλλικών προτύπων δεν φαίνεται να έχει απασχολήσει τον καλλιτέχνη.

Θεματική ή οργανωτική σπουδαιότητα δεν έχει να επιδείξει η «Αποβίβαση του Καραϊσκάκη στο Φάληρο» του Κ. Βολανάκη, δεν της λείπει όμως η πρόθεση, έστω και αν αυτή περιορίζεται μόνο στον συνθετικό *τομέα*, εφόσον προσφέρει μία απόπειρα διαλλαγής ανάμεσα στη θάλασσα και το *τοπίο*, τα σκάφη και τους ιππείς. Ως πιθανό πρότυπο θεωρώ το

154. Γεώργιος Ροϊλός.
*Το μαρτύριο του Πατριάρχου
Γρηγορίου Ε΄.*
Λάδι σε καμβά, 172 x 296 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη.

έργο του Anselm Feuerbach «Μήδεια», Μόναχο, Alte Pinakothek, από το οποίο ο Βολανάκης συγκρατεί τον χωρισμό σε δύο μέρη' τοποθετεί αριστερά την ακτή με τους οπλίτες και δεξιά τα πλοία που προσορμίζονται. Η σχέση εντούτοις με το γερμανικό έργο δεν προχωρεί έως την εσωτερική οργάνωση. Αν το δεξιό μισό πείθει, χάρη στην άνετη διαγραφή των караβιών, ουσιαστικές αδυναμίες του αριστερού καταστρέφουν την ισορροπία των δύο πλευρών και τη συνοχή του έργου. Ζημιώνουν την παράσταση η κακή διάταξη του πλήθους, η προχειρότητα των στάσεων και των κινήσεων, η αποτυχία να ενταχθεί η *ομάδα* των πολεμιστών μέσα στον χώρο.

Το έργο του Γ. Ροϊλού «Το μαρτύριο του Πατριάρχου Γρηγορίου» αναφέρεται στα δεινά των Ελλήνων από τους Τούρκους και απηχεί το δέος και τη φρίκη. Η σκηνή, η οποία επηρεάζεται από συνθέσεις Pietà, χαρακτηρίζεται από τη ρεαλιστική πραγμάτευση και τις εξαιρετικές προσωπογραφίες των τεσσάρων ανδρών. Θαυμάσια λεπτομέρεια το χέρι του ιεράρχη, παραπέμπει στον Greco.

Τα έργα του Γύζη, του Βολανάκη και του Ροϊλού συμπληρώνουν ανεπαρκώς την ιστορική θεματογραφία του Αγώνα. Αποτελούν ελάχιστες πραγματώσεις από ένα πλούσιο υλικό που, πιθανότατα, θα παραμείνει οριστικά ανεκμετάλλευτο.



F' Mépos

Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΘΑΛΑΣΣΟΓΡΑΦΙΑ

Ο ΕΙΚΟΣΤΟΣ ΑΙΩΝΑΣ





Το μεταίγμιο



Οι αλλαγές που συμβαίνουν στον χώρο της τέχνης κατά τον εικοστό αιώνα, και οι οποίες αφορούν όχι μόνο την πραγμάτευση αλλά και την έννοια του έργου τέχνης, θα επηρεάσουν την ελληνική θαλασσογραφία μόνο κατά το δεύτερο μισό του αιώνα και προπάντων κατά τις τελευταίες δεκαετίες. Η πρόοδος από τον δέκατο ένατο προς τον εικοστό είναι ήρεμη. Αν μάλιστα η έρευνα περιοριστεί στον κύκλο των ειδικευμένων θαλασσογράφων, σοβαρές αλλαγές δεν θα επισημανθούν. Η μεταβολή, εντούτοις, έμμεση αλλά ευδιάκριτη, υπάρχει. Αφορά τη θεματογραφία, την εικονιστική σύνθεση, τη χρωματική αντίληψη και τον χαρακτήρα της θαλασσογραφίας.

Η εξέλιξη του ναυτικού κόσμου θα επιφέρει αναπόφευκτα απώλειες και προσθήκες στο θεματολόγιο των απεικονίσεων του. Αποσύρεται από τον ζωγραφικό πίνακα το ισποφόρο και αντικαθίσταται από το ατμόπλοιο και τους νεώτερους τύπους των πλοίων. Είναι δε χαρακτηριστικό του νέου πνεύματος ότι το ατμόπλοιο δεν εικονίζεται συχνά στην ανοιχτή θάλασσα, αλλά στο λιμάνι, αγκυροβολημένο και σπανίως μόνο. Το αρχαίο σκάφος, ως εξαίρεση, εμφανίζεται και στην αρχή και στο τέλος του αιώνα. Σποραδική είναι η παρουσία των ναυμαχιών συνδέεται με τους πολέμους των αρχών του αιώνα. Μεταβάλλεται η όψη του λιμενικού χώρου αλλά και το πνεύμα που διέπει την οργάνωση και τη ζωή του. Οι θαλασσογράφοι δεν διστάζουν να καταγράψουν τα νεώτερα κτίσματα της προκομιάς και τον σύγχρονο

μηχανικό εξοπλισμό της. Ιδιαίτερος άφθονος είναι οι εικόνες του μικρού σκάφους, της βάρκας και του ψαροκάικου. Αφθονούν επίσης τα θαλάσσια τοπία και οι σκηνές από τη ζωή των ψαράδων.

Στον ειδικό χώρο της θαλασσογραφίας η μετάβαση από τον δέκατο ένατο αιώνα στον εικοστό πραγματοποιείται *ομαλά*. Τούτο διότι οι θαλασογράφοι της περιόδου, ο Βασίλειος Χατζής, ο Ιωάννης Κουτσής και ο Νικόλαος Καλογερόπουλος είναι μαθητές του Βολανάκη, έχουν αφομοιώσει κατά τις προσωπικές δυνατότητες τη διδασχία του δασκάλου και την προεκτείνουν στο πρώτο μισό του αιώνα. Η προσθήκη του Αιμίλιου Προσαλέντη στους τρεις ζωγράφους που στοιχειοθετούν το κεφάλαιο αυτό έγινε διότι η νεώτερη πλοιογραφία του καλλιτέχνη με την οποία αντιπροσωπεύεται εδώ είναι συγγενέστερη με τη ζωγραφική των τριών άλλων.

Ο Βασίλειος Χατζής (1870-1915) μαθήτευσε στη Σχολή Καλών Τεχνών, στα εργαστήρια του Νικηφόρου Λύτρα και του Κωνσταντίνου Βολανάκη. Στην ειδίκευση του ασφαλώς συνέβαλε ο δεύτερος. Ο ρόλος του δασκάλου είναι ιδιαίτερα αισθητός στη θεματογραφία, τους τύπους και τις χρωματικές αναζητήσεις της ζωγραφικής του. Ο Γεράσιμος Βώκος έγραψε σχετικά: «Επί πολλά έτη ήτο καταφανής η επίδρασις του Βολανάκη στον Χατζή. Βλέπων τους πίνακες του ενθυμείσαι τον Βολανάκη» (Γεράσιμ. Βώκος, «Βασίλειος Χατζής», *Καλλιπέχνης*, Σεπτέμβριος 1911). Δείγμα των σχέσεων αυτών είναι τα έργα «Βαπόρια στο Αίγιο», Συλλογή του

Ιδρύματος Κουτλίδη, «Ο κατάπλους», Εθνική Πινακοθήκη, και «Καράβι», Συλλογή Χάρρυ Περές. Η προοπτική διάταξη των καραβιών, το σχήμα της στεριάς, η πραγμάτευση των πανιών και το χρώμα φανερώνουν την έκταση των δανεισμών και επισύρουν τη σύγκριση με τα πρότυπα.

Η συνάφεια μπορεί ακόμη να ανιχνευθεί σε ειδικά σημεία όπως ο κυματισμός ή η χρησιμοποίηση της θάλασσας για την έκθεση της χρωματικής κλίμακας. Ενδεικτικά έργα τα «Πλοίο σε τρικυμία», Πινακοθήκη του Ιδρύματος Αβέρωφ, και «Ψαρόβαρκα», Εθνική Πινακοθήκη. Το σχήμα με το οποίο εικονίζεται η θάλασσα στο πρώτο έργο, συγγενέστατο με σχήματα του Βολανάκη, είναι ένα πλέγμα στο οποίο εναλλάσσονται οι καμπύλες των κυμάτων και οι ενδιάμεσοι αύλακες. Στο δεύτερο *ερ*) η τυπική σχέση προκύπτει στην έντονη αντίθεση μεταξύ της σκοτεινής ισοφορίας της βάρκας και του φωτεινού ουρανού στον οποίο προβάλλεται. Ο Βολανάκης εκμεταλλεύεται συχνά τις αντιθέσεις αυτές αλλά όχι με την επιθετικότητα και τη μονομέρεια που επιχειρεί εδώ ο μαθητής του.

Η πρόθεση του ζωγράφου να πραγματευθεί τη ιστορική πλοιογραφία δεν θα πρέπει κατ' ανάγκην να αποδοθεί σε μίμηση· είναι φυσικό να επιθυμεί αυτός τη διεύρυνση της θεματογραφίας του με τύπους του παρελθόντος, οι οποίοι μάλιστα επαναφέρουν τη γοητεία των ιστοφύρων, που κατά την εποχή του τείνουν να εκλείψουν. Η ελευθερία με την οποία αποδίδονται οι «Βυζαντινοί δρόμωνες» της Εθνικής

155. Βασίλειος Χατζής.
Αραγμένο καράβι.
Λάδι σε ξύλο, 22 χ 16 εκ.
Συλλογή Χάρρυ Περές.



156. Βασίλειος Χατζής.
Θαλασσογραφία.
Λάδι σε καμβά.
Ίδρυμα Ευαγγελιστρίας
της Τήνου.

Πινακοθήκης στηρίζεται στη χρήση της εμπρεσιονιστικής πινελιάς· πυκνό και αόριστο εκτίθεται το συγκεχυμένο ψηφιδωτό των κηλίδων από το οποίο αναδύονται οι μορφές των караβιών.

Υψηλότερες αξιώσεις θέτει η «Πολιορκία της Κωνσταντινούπολης από τους Σταυροφόρους», ιδιωτικής συλλογής. Το θέμα προσφέρει την ευκαιρία για πραγματεύσεις μεσαιωνικών πλοίων και επίδειξη της πολύγλυφης πρύμης, διακινήσεις μεγάλων συνόλων, δυναμικούς σκιοφωτισμούς και ταραγμένες ιστοφορίες. Διαφαίνεται η ανανέωση του χρώματος ενώ η πινελιά, πλατιά και γρήγορη, απομακρύνεται από τις καλλιγραφικές επιδιώξεις της μαθητείας του καλλιτέχνη.

Ο εμπρεσιονισμός, η φωτεινότητα και η διαύγεια, που αρκετά νωρίς εισάγονται στη ζωγραφική του, υποχωρούν όταν ο Χατζής στρέφεται προς την πολεμική πλοιογραφία. Ο ζωγράφος, φιλόξενο μένος του ελληνικού στόλου κατά τις ναυτικές επιχειρήσεις του πολέμου 1912-1913, θα δώσει το χρονικό του αγώνα με σαφείς ρεαλιστικές τάσεις. Το έργο που προέκυψε συμπίπτει με την τελευταία περίοδο της εξέλιξης του κατά την οποία, ελεύθερος από επιδράσεις της μαθητείας του, φθάνει σε προσωπικά επιτεύγματα. Προτιμά και τώρα την αδρή απεικόνιση που κλίνει προς τη συναίρεση και τη γενικότητα. Η γραμμή του ανελίσσεται με ευχέρεια, η πινελιά διατηρεί το πλάτος και τη δροσιά των παλαιότερων έργων, αλλά δεν θα αποφύγει τη σκληρότητα και τη δυσκαμψία, που ευνοείται άλλωστε από τις

ομοιόχρωμες επιφάνειες που πρόκειται να καλύψει. Απλουστευμένη η τέχνη του κερδίζει σε δύναμη και αμεσότητα. Η επιδίωξη να συλλάβει το στιγμιαίο, τον ταχύτατο ελιγμό -αντίστοιχο προς τη φευγαλέα σύσπαση που πρέπει να συγκρατήσει ο προσωπογράφος— δεν απομάκρυνε τα ουσιαστά καλλιτεχνικά αιτήματα. Ίσως επειδή οι πίνακες οφείλονται σε σχέδια που έκαμε στα ταξίδια του, σώζουν και την αδρότητα και τον αυθορμητισμό των πρώτων εντυπώσεων. Χωρίς να αποτελούν τα καλύτερα δείγματα της εργασίας του, δίνουν ένα μέτρο των επιδόσεων της νεώτερης ζωγραφικής στην πολεμική πλοιογραφία. Από τα έργα της νέας εμπειρίας τα πολεμικά «Αβέρωφ» και «Θύελλα», Συλλογή Ναυτικού Μουσείου της Ελλάδος, παρουσιάζουν στέρεη διαγραφή του πλοίου και μια προσωπική αντίληψη του κυματισμού, ενώ ο «Στόλος του Αιγαίου σε νυκτερινή περιπολία», στην ίδια Συλλογή, φέρεται προς τη συνθετότερη αξιοποίηση του θέματος. Η διάταξη του σχηματισμού, καθώς και το φεγγαρόφωτο επάνω στα κύματα παραπέμπουν στον Βολανάκη. Το υπόλοιπο αποκαλύπτει την υπέρβαση, ορατή στην απελευθέρωση από την ανάγκη της περιγραφής, αλλά και στην ενότητα ύφους που προκύπτει από την ορθή σύνδεση των πολεμικών με τον ουρανό και τη θάλασσα, έστω και αν η πραγμάτευση του ουρανού ελέγχεται ρομαντική, ενώ η θάλασσα παρουσιάζει εμπρεσιονιστικές αποκλίσεις.

157. Βασίλειος Χατζής.
Βυζαντινοί δρόμωνες.
Λάδι σε καμβά, 61 x 11 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη.



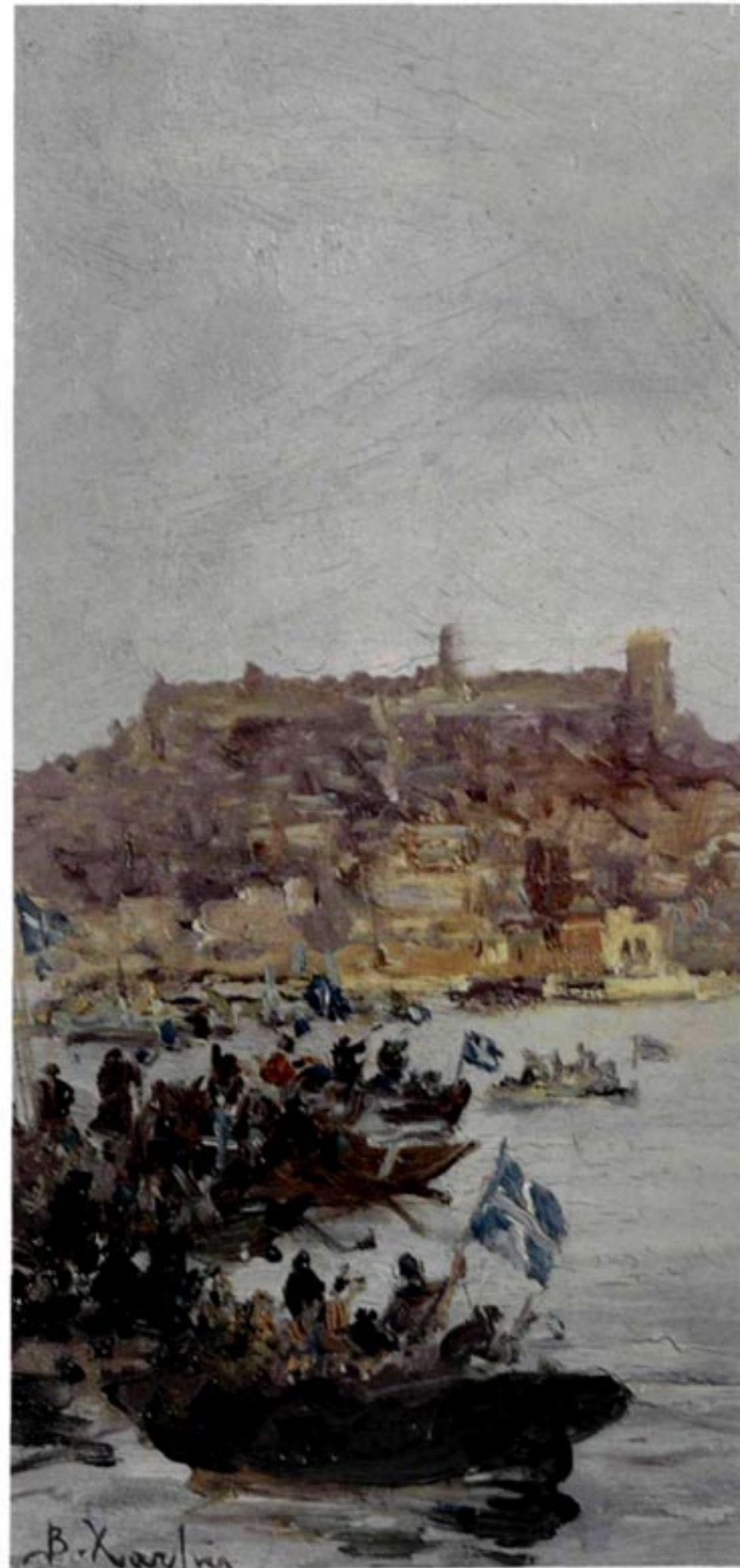


157α. Βασίλειος Χατζής.
Το αντιτορπιλικό Θύελλα.
 Λάδι σε καμβά, 46 x 70 εκ.
 Ναυτικό Μουσείο της Ελλάδος.

Ρεαλιστική επίσης είναι η «Ναυμαχία της Έλλης», Ναυτικό Μουσείο της Ελλάδος. Το έργο συνοψίζει τα εικονογραφικά και λοιπά στοιχεία του εικονιστικού προγράμματος: απλούστευση του συνθετικού σχήματος, ελεύθερη απόδοση του ναυτικού συνόλου κατά τη διακίνησή του στο πέλαγος, αδρή, σχεδόν μονόχρωμη επένδυση των πολεμικών.

Εντούτοις, θα ήταν λάθος να νομοθετεί ότι ο Χατζής ακολουθεί την τυπική εξέλιξη ενός ζωγράφου ο οποίος με αφετηρία τη ζωγραφική του Μονάχου -την οποία, έστω, δεν διδάχθηκε στον τόπο της— καταλήγει στον ρεαλισμό. Έργα σύγχρονα με την πολεμική θεματογραφία του, συγγενή ακόμη κατά το θέμα, παρουσιάζουν τελείως άλλη αντίληψη ερμηνείας. Ο πίνακας «Το λιμάνι της Καβάλας», Εθνική Πινακοθήκη, αμφισβητεί το βάρος του θέματος, την επιβλητικότητα του караβιού και τη γοητεία της ανεκδοτολογίας. Αντί της λεπτομερούς περιγραφής εισάγει την εμπρεσιονιστική γενίκευση και ελαφρότητα, την υπαινικτική πινελιά χωρίς την πολυχρωμία και, προπάντων, το αίσθημα του ανοικτού χώρου. Το έργο -μαρτυρία από την αποβίβαση του ελληνικού στρατού στην απελευθερωμένη Καβάλα το 1913-συλλαμβάνεται ως μια θαυμάσια σύμπτωση της συγκεκριμένης εικόνας και της εορταστικής ατμόσφαιρας.

Εξάρσεις, κάμψεις και ανισότητες απαντούν συχνά στην τέχνη του Χατζή. Ο ζωγράφος δεν



158. Βασίλειος Χατζής.
Το λιμάνι της Καβάλας.
 Λάδι σε καμβά, 25 x 45 εκ.
 Εθνική Πινακοθήκη.





159. Αμίλιος Προσαλέντης.
Πολεμικά πλοία.
Λάδι σε καμβά, 80 χ 141 εκ.
Πινακοθήκη Αβέρωφ.

αγνοούσε τον κίνδυνο από την επανάληψη των ίδιων θεμάτων, ούτε τα δυσεπίλυτα προβλήματα που επισύρει η πολεμική θεματογραφία και η ανάπτυξη της σε πίνακες μεγάλων διαστάσεων. Προσπάθησε να τον αποφύγει με την *επάνοδο* στους μικρούς πίνακες και τη θεματική του μεμονωμένου σκάφους και της τρικυμίας.

Τις επιχειρήσεις των Βαλκανικών πολέμων 1912-1913 παρακολούθησε και η Θάλεια Φλωρά-Καραβία (1871-1960), η οποία και άφησε μια πλούσια συλλογή θαλασσινών απόψεων της Κωνσταντινούπολης.

Η επιβλητικότητα του θέματος και το ηρωικό πνεύμα που επισύρει η πολεμική ναυτική σκηνή δεν απέτρεψαν τον Αμίλιο Προσαλέντη από του να μεταφέρει στην πολεμική πλοιογραφία του τη λυρική διάθεση και την εμπρεσιονιστική χρωματικότητα της ζωγραφικής του. Ο πίνακας με τα «Πολεμικά πλοία». Πινακοθήκη του Ιδρύματος Αβέρωφ, είναι μια από τις περισσότερο αξιόλογες εικόνες ναυτικού συνόλου, προπάντων για την απόπειρα εξισορρόπησης των απαιτήσεων που προβάλλουν η απεικόνιση των πολεμικών, το συνθετικό σχήμα στο *οποίο* υπάγονται και η διαγραφή της ατμόσφαιρας, θα παρατηρηθεί, κατ' αρχάς, η παράσταση πολλών πλοίων διαφορετικού τύπου και μεγέθους -μερικά από αυτά συνδυάζουν τον ατμό και τα ιστία—, η ένταξη τους κατόπιν σε διαγώνιο *άξονα* ώστε να είναι ορατά κατά

160. Αμίλιος Προσαλέντης.
Το θωρηκτό Αβέρωφ στην Πόλη.
Λάδι σε καμβά, 32 χ 50 εκ.
Πινακοθήκη Αβέρωφ.

διάφορες όψεις και, τέλος, η λεπτομερής και ευαίσθητη απόδοση του κυματισμού, η δημιουργία υποβλητικών σκιοφωτισμών με τη συγκέντρωση της δέσμης του φωτός σε δύο μόνο σημεία, του ουρανού και της θάλασσας, και το ρομαντικό αίσθημα με το *οποίο* έχουν αποτεθεί οι φευγαλέες λάμψεις επάνω στα κύματα και τις πλευρές των καραβιών.

Πρέπει να σημειωθεί ότι στην πολεμική πλοιογραφία της περιόδου δεσπόζουσα θέση κατέχει το θωρηκτό «Αβέρωφ». Η επαναλαμβανόμενη εικόνα του *πλοίου* προτείνεται ως έκφραση του φρονήματος και των διεκδικήσεων του ελληνισμού. Το πνεύμα αυτό, της ανασύνδεσης με το παρελθόν, επιδιώκει να τονίσει ο πίνακας του Προσαλέντη «Το θωρηκτό Αβέρωφ στην Πόλη», Πινακοθήκη του Ιδρύματος Αβέρωφ, με την ενδεικτική σύζευξη της Αγια-Σοφιάς και του πολεμικού που καταπλέει θριαμβευτικά. Ο χαιρετισμός και οι πανηγυρισμοί των Ελλήνων από τις βάρκες του πρώτου επιπέδου επισημαίνουν την εθνική προσδοκία.

Δεν κατορθώνω να δικαιολογήσω τον παραμερισμό του Νικολάου Καλογερόπουλου από διάφορα βιβλία ιστορίας της ελληνικής ζωγραφικής- ο ζωγράφος δεν είναι καθόλου κατώτερος από άλλους ομότεχνους του, των *οποίων* το έργο αναλύεται διεξοδικά. Το γεγονός ότι δεν ήταν μόνο καλλιτέχνης, αλλά και επιστήμων με σημαντική παιδεία και δράση, πολύ λίγο θα μπορούσε να επηρεάσει την εκτίμηση





161. Νικόλαος Καλογερόπουλος, *Η βάρια*.
Λάδι σε καμβά, 55 x 65 εκ. Ιδιωτική συλλογή.

162. Νικόλαος Καλογερόπουλος, *Τρικυμία*.
Λάδι σε καμβά, 30 x 40 εκ. Ιδιωτική συλλογή.

του καλλιτεχνικού έργου του. Ο Νικόλαος Καλογερόπουλος γεννήθηκε στη Συκιά της Κορινθίας το 1889 και πέθανε στην Αθήνα το 1957. Σπούδασε *Θεολογία*, στη Ριζάρειο Εκκλησιαστική Σχολή και κατόπιν στη Θεολογική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών. Τις σπουδές του ολοκλήρωσε στο Μόναχο όπου εμελέτησε *Φιλολογία*, *Αρχαιολογία* και *Ιστορία της Τέχνης*. Όταν επέστρεψε στην Ελλάδα υπηρέτησε ως καθηγητής στη Μέση Εκπαίδευση, Υποδιευθυντής του Βυζαντινού Μουσείου και της Εθνικής Πινακοθήκης, Διευθυντής της Υπηρεσίας Καλών Τεχνών και Γραμματέων του Υπουργείου Παιδείας και καθηγητής στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών.

Δεν αναφέρονται οι δάσκαλοι του στη ζωγραφική. Η γνωριμία με τον Βολανόαη δεν αποκλείεται, αλλά αυτή θα έγινε όταν ο δάσκαλος πλησίαζε στο τέλος της ζωής του και ο Καλογερόπουλος ήταν πολύ νέος. Οπωσδήποτε, έχει μελετήσει σοβαρά το έργο του Βολανόαη και συχνά το έχει ως πρότυπο. Στο Μόναχο, εξάλλου, εκτός από τη σπουδή της παλαιάς και σύγχρονης τέχνης, είναι πιθανόν να έλαβε και μαθήματα ζωγραφικής. Η πρώτη του Έκθεση, το 1916, προκάλεσε ευμενέστατες κρίσεις.

Ρομαντική με αποκλίσεις προς τον εμπρεσιονισμό μπορεί να χαρακτηριστεί η ζωγραφική του, ενώ το ύφος του δεν παρουσιάζει διακυμάνσεις.

Το συνεπτυγμένο θέμα της «Τρικυμίας», Συλλογή Ρόης Ευαγγελίδη, παρά τις μικρές





163. Νικόλαος Καλογερόπουλος. *Αβέρωφ*.
Λάδι σε καμβά, 60 x 100 εκ. Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων.

164. Νικόλαος Καλογερόπουλος. *Οι βράχοι*.
Λάδι σε χαρτόνι, 62 x 54 εκ. Συλλογή Ρόης Ευαγγελίδη.

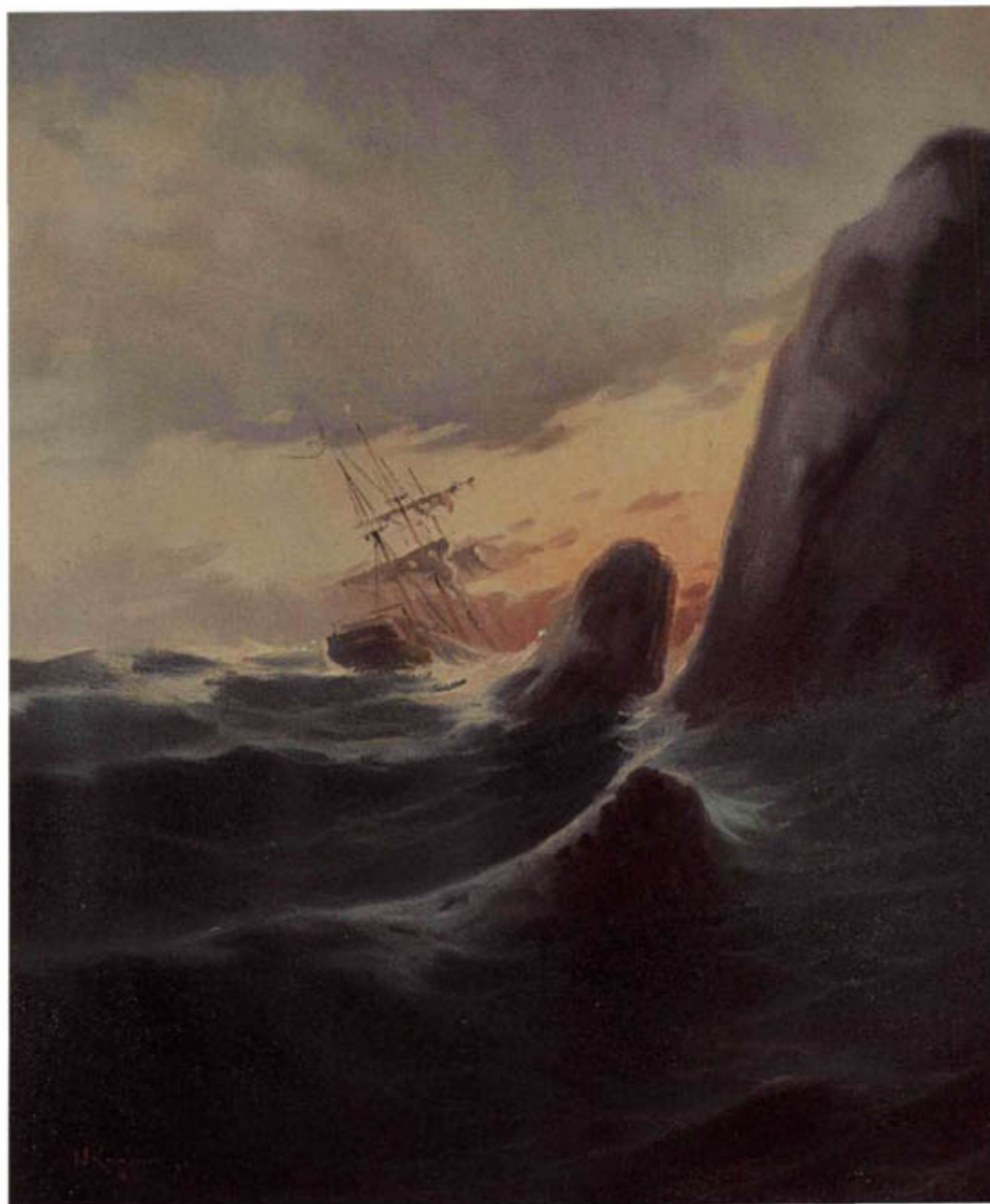
διαστάσεις του πίνακα, εκτίθεται με πληρότητα, επειδή τα στοιχεία του, η θάλασσα και το φως, τελούν σε απόλυτη ισορροπία. Η τοξοειδής διαγώνια κίνηση του κυματισμού κατευθύνει προς το εσωτερικό, ενώ οι λευκές κορυφές των κυμάτων παραπέμπουν στα σύννεφα. Το έργο έχει την πρόθεση να υποβάλει την εικόνα του ταραγμένου πελάγους στο πλαίσιο μιας εξαιρετικής δύσης, αλλά η αρμονία των δύο θεματικών όρων, η ακραία επιμέλεια στη σύνθεση των χρωματικών σχέσεων, η *αποφυγή* της δραματικής αιχμής περιορίσει την εντύπωση κυρίως στο χρωματικό θέλημα. Ανάλογο πνεύμα επικρατεί στους «Βράχους», έργο που ανήκει στην ίδια Συλλογή.

Η σύνθεση με την τρικυμία, τους βράχους και το ιπιοφόρο που κινδυνεύει, εξαιρετική κατά τη σύλληψη και τη διάρθρωση, παραμένει δέσμια της αβρότητας με την οποία έχει πλασθεί. Η σκηνογραφία, η ένταση της θύελλας και το αίσθημα του κινδύνου αναπαράγουν τις προτιμήσεις του Joseph Vernet, αλλά χωρίς την τόλμη του. Οι αιχμές, που θα μπορούσαν να δημιουργήσουν την αμεσότητα του πραγματικού, έχουν χωνευθεί στο μαλακό χρώμα. Η παράσταση, ωραιοπαθής και απόμακρη, τίθεται μόνο ως ιδεατή εικόνα.

Ελάχιστα αισθησιακός, ο ρομαντισμός του Καλογερόπουλου αποφεύγει την οξύτητα, επιζητεί την εκλέπτυνση και ανάγει το υλικό σε ποιότητα πνευματική. Παράλληλα, ο ζωγράφος μελετά τη θάλασσα ειδικά τη μορφή που προσλαμβάνει το νερό

υπό την επίδραση του φωτός. Απόρροια του ενδιαφέροντος αυτού είναι η δημιουργία «τρικυμιών», όπου τα κύματα σχηματίζουν μεγάλες αυλαίες διαφώτιστες, οι οποίες τείνουν να υπερκαλύψουν το θέμα, καράβι συνήθως ή βάρκα. Διακρίνεται τούτο ακόμη και σε θέματα ισχυρά που θα ήταν φυσικό να διεκδικούν ή την πλήρη αυτοτέλεια ή τουλάχιστον την πρωτεύουσα θέση στον πίνακα. Ο Καλογερόπουλος επανειλημμένως πραγματεύθηκε τον «Αβέρωφ», αλλά και στους δύο πίνακες της Πινακοθήκης του Δήμου Αθηναίων το θωρηκτό είτε απομακρύνεται στο βάθος, οπότε ολόκληρο το πρώτο επίπεδο αφιερώνεται στη θάλασσα, είτε φέρεται εμπρός αλλά ζωγραφίζεται ασαφώς εξαιτίας της ομίχλης και καλύπτεται εν μέρει από τον κυματισμό. Το πλοίο, κατά τη σύνθεσή του με την ατμόσφαιρα, διατηρεί την υποβλητικότητά του αλλά μετατίθεται από το ιστορικό-πραγματιστικό πλαίσιο προς το καθαρά αισθητικό. Το εμπρεσιονιστικό έργο, σύμφωνο με την παλαιά παράδοση της μονοχρωμίας, καθορίζεται από τις διαβαθμίσεις ενός μόνου χρώματος και επιβάλλεται μόνο από τη ζωγραφική του ποιότητα.

Χωρίς να αγνοώ τις αποστάσεις, δεν θα αποφύγω να συσχετίσω τη ζωγραφική του Καλογερόπουλου με εκείνη των νεωτέρων δασκάλων του δεκάτου ενάτου αιώνα. Θα συνέκρινα τον «Αβέρωφ» με τα πολεμικά πλοία του Τυρνερ για τους εξής λόγους: 1) Το θέμα αντιμετωπίζεται από τους δύο ζωγράφους με καθαρά ζωγραφικά-χρωματικά μέσα και υποβάλλεται στην ατμόσφαιρα του χώρου,



2) και οι δύο καλλιτέχνες δεν επιδιώκουν να προβάλλουν τη μορφή του σκάφους. Αδιάφοροι για τη «διάβρωση» που υφίσταται αυτή —τη θεωρούν τόσο γνωστή και οικεία, ώστε να μην ανησυχούν για την ασάφειά της— την εντάσσουν σε μια χρονική στιγμή, ώστε να προκύπτει ως θέμα όχι τόσο το αντικείμενο, όσο η χρονική διάρκεια, το στιγμιαίο.

Ακόμη τολμηρότερη η αντίληψη της μονοχρωμίας και ακραίας διαφάνειας επεκτείνεται και στην πραγμάτευση της «Ναυμαχίας του Ναυαρίνου», 1954, Συλλογή Ρόης Ευαγγελίδη, στην οποία εικονίζεται το τέλος της μάχης. Η σύνθεση έχει παραληφθεί είτε από την «Έξοδο του Άρεως» του Βολανόκη είτε από έργα άλλων ζωγράφων που έχουν υιοθετήσει το γνωστό σχήμα: την προβολή ενός πολεμικού στο κέντρο μιας σειράς πλοίων. Αυτό που προκαλεί εντύπωση στην παράσταση της καταστροφής είναι η ελαφρότητα του χρώματος, αισθητή όχι μόνο στα ράκη των πανιών που τείνουν να ταυτισθούν με τους καπνούς του βάθους, αλλά και στις πλευρές των караβιών. Ο ζωγράφος επαναφέρει τη ναυτική παράσταση ως ιδεατή εικόνα.

Προς το τέλος της ζωής του, το 1955, ένα χρόνο μετά το «Ναυαρίνο», ο Καλογερόπουλος θα ασχοληθεί με την απεικόνιση του αρχαίου πλοίου. Οι δύο πίνακες που κατέχει το Ναυτικό Μουσείο της Ελλάδος, η «Αθηναϊκή τριήρης» και ο «Βυζαντινός δρόμων», δεν είναι τα μόνα έργα με το ειδικό θέμα. Η διαφορά από τα επώνυμα πλοία, ειδικά τον

«Αβέρωφ», είναι σαφής. Ο ζωγράφος άγεται εδώ από τον αρχαιολόγο, η δε πρόθεσή του είναι να περιγράψει, χωρίς ωστόσο να εγκαταλείψει την αισθητική. Ο πίνακας με την αθηναϊκή τριήρη, ανεξάρτητα από την ακρίβεια που παρουσιάζει σύμφωνα με τις γνώσεις που έχουμε σήμερα για το αντικείμενο, προέκυψε έπειτα από ειδική σπουδή. Θα επισημανθούν η λεπτομερής περιγραφή της πλώρας με το αποτροπαϊκό μάτι, οι θέσεις των κωπηλατών, το μεγάλο ορθογώνιο πανί, τα δύο μεγάλα κουπιά της πρύμης που χειρίζεται ένας μόνο ναύτης. Στον βυζαντινό δρόμωνα θα μπορούσε να παρατηρηθεί ότι η άφθονη ισοφορία και ο βαθμιδωτός πυργίσκος της πρύμης είναι γενικώς χαρακτηριστικά των μεσαιωνικών πλοίων. Καθαρά, έντονα, χωρίς βάθος τα χρώματα προδίδουν την επιθυμία του ζωγράφου να προσεγγίσει το υλικό που επενδύει.

Παράλληλοι, τουλάχιστον χρονικά, οι δρόμοι του Χατζή και του Καλογερόπουλου δεν φαίνεται να συναντώνται σε πολλά σημεία. Ο Καλογερόπουλος, μολονότι δεν είναι ο λόγιος που επιδίδεται ερασιτεχνικά στη ζωγραφική -η πρωιμότητα Έκθεσής του, το 1916, και η κατόπιν άφθονη παραγωγή του το αποδεικνύουν— δεν κατέχεται από το πάθος και την ανησυχία του ζωγράφου για την προαγωγή της τέχνης του. Συντηρητικός, απέφυγε τους πειραματισμούς και τη μεταβολή των όρων που έθεσε στην αφητηρία του. Καλλιέργησε με ευαισθησία και επιμέλεια τη ρομαντική όψη της θάλασσας, αντίληψη

165. Νικόλαος Καλογερόπουλος, *Η ναυμαχία του Ναυαρίνου*. 1954. Λάδι σε καμβά, 60 x 75 εκ. Συλλογή Ρόης Ευαγγελίδη.





Н. С. П. 1885



στην οποία υπήγαγε διάφορες νεωτερίζουσες αποκλίσεις. Την ίδια επιμέλεια και λεπτότητα μαρτυρούν τα σκάφη του.

Το έργο του Ιωάννη Κούτση, μικρό σε όγκο—διότι το μεγαλύτερο μέρος του, δωρεά σε συγγενείς και φίλους, παραμένει άγνωστο— αποτελεί μαρτυρία της θαλασσογραφίας κατά την καμπή του αιώνα. Είναι επίσης έργο άνισο, αλλά όχι για *τούτο* λιγότερο ενδιαφέρον, αρόσον και θεματικό επιμερισμό διαθέτει και τεχνοτροπικές διαφοροποιήσεις.

Ο Ιωάννης Κούτσης, γόνος παλαιάς οικογένειας Σπετσιωτών караβοκύρηδων, γεννήθηκε στις Σπέτσες το 1860 και πέθανε στον Πειραιά το 1953. Πολύ νέος, ίδρυσε με τους τρεις αδελφούς του εφοπλιστικό και σιτεμπορικό Οίκο ο οποίος γρήγορα προόδευσε. Αξίζει να σημειωθεί ότι το πρώτο ελληνικό πετρελαιοφόρο, το «Ιωάννης Γ. Κουτσή», ανήκε στην εταιρεία τους. Το 1915, κατά τη διάρκεια του Α΄ Παγκοσμίου πολέμου, αφού επούλησε τέσσερα από τα πλοία του, ο Ιωάννης αποσύρεται από την Εταιρεία, η οποία διέκοψε τις εργασίες της οριστικά το 1916. Μετά την αποχώρησή του δεν θα επιστρέψει ποτέ πια στις ναυτικές επιχειρήσεις. Αν και η μόνιμη κατοικία του είναι στον Πειραιά, όπου έχει οργανώσει το εργαστήριό του, περνά το μεγαλύτερο μέρος του χρόνου του στις Σπέτσες, ασχολούμενος με την καλλιέργεια των κτημάτων του και τη ζωγραφική. (Βλ. Μ. Βλάχος, *Ιωάννης Κούτσης ο θαλασσογράφος*, Εκδ. Ολκός, 1977.)

Στην τέχνη εμπήσε τον Κούτση ο Αλταμούρας, όταν ο νεαρός θαλασσογράφος επέστρεψε από τη Δανία και εγκαταστάθηκε στις Σπέτσες. Η μαθητεία του Ιωάννη δεν θα πρέπει να ήταν ούτε συστηματική ούτε μακροχρόνια. Διακόπηκε από τον θάνατο του Αλταμούρα στα 1878. Τον Βολανάκη, του οποίου ήταν εγκάρδιος φίλος, μαθητής και πελάτης, γνώρισε μερικά χρόνια αργότερα. Η σχέση τους διατηρήθηκε έως το τέλος της ζωής του δασκάλου.

Αν και οι πίνακες που διαθέτουμε δεν ξεπερνούν τους είκοσι, το σύνολο κατανέμεται σε όλες σχεδόν τις θεματικές κατηγορίες: τη θάλασσα, το θαλασσανό τοπίο, το σκάφος, το λιμάνι και την πολεμική σκηνή. Απουσιάζει από τη θεματογραφία η μεμονωμένη ανθρώπινη μορφή σε διάλογο με τη θάλασσα, ενώ δεν λείπουν ομάδες ανθρώπων που συμπληρώνουν τη ναυτική παράσταση. Αντίθετα, καλλιεργείται με επιμονή η εικόνα του караβιού, έτσι ώστε από το σύνολο του ζωγραφικού έργου να προκύπτει και το διάγραμμα της εξέλιξης του σκάφους, από το ιστιοφόρο των επαναστατικών χρόνων έως τα μεγάλα ατμόπλοια των μέσων του αιώνα μας. Ένα μέρος των θεμάτων, ιδίως εκείνο που παριστάνει καράβια του Αγώνα και ναυμαχίες, διαμορφώνεται υπό την επίδραση του πνεύματος της εποχής που επιθυμεί να προβάλλει και να αναστρέφεται *σύμβολα* της εθνικής ελευθερίας.

Όσον αφορά την τεχνοτροπική ανέλιξη του

166. Νικόλαος Καλογερόπουλος, *Αθηναϊκή τριήρης*. 1955. Λάδι σε καμβά, 55 x 71 εκ. Ναυτικό Μουσείο της Ελλάδος.

167. Νικόλαος Καλογερόπουλος, *Βυζαντινός δρόμων*. 1955. Λάδι σε καμβά, 60 x 75 εκ. Ναυτικό Μουσείο της Ελλάδος.



ζωγράφου, παρατηρείται ότι αυτός κατά διάφορα στάδια της μακράς ζωής του προσεγγίζει τα περισσότερα ρεύματα που επηρεάζουν τα ελληνικά εργαστήρια. Δύο αρχές καθορίζουν την τέχνη του Κούτση: το πραγματιστικό στοιχείο -εννοώ με τον όρο την προσήλωση στο αντικείμενο και την τυπικά αυθεντική μετάπλαση του— που θεμελιώνει ολόκληρη την εικαστική του όραση, και η πάλι του στοιχείου αυτού προς ένα πλέγμα άλλων δυνάμεων, ανταγωνιστικών του πραγματισμού. Ως «αντικείμενο» νοείται εδώ κυρίως το σκάφος, ενώ οι δυνάμεις που ενδέχεται να διασπάρουν την πραγματιστική βάση του έργου είναι είτε η ρομαντική διάθεση είτε η εμπρεσιονιστική τεχνική.

Η συγκρότηση του σκάφους ως εικαστικής μορφής και η σημασία που αποκτά τούτο οφείλεται στη διαρκή επαφή του ζωγράφου με τον κόσμο της θάλασσας και την πείρα του σε ζητήματα ναυπηγικής. Με το πέρασμα του χρόνου μεταβάλλεται από κύριο θέμα σε ρυθμιστική αρχή, εφόσον προσλαμβάνει την έννοια του πρίσματος μέσα από το οποίο συλλαμβάνεται η παράσταση.

Περιγραφική, προπάντων, η τέχνη αυτή φαίνεται κατάλληλη για την αποτύπωση του ιστορικού γεγονότος και των διαφόρων πλοιογραφικών τύπων. Όταν, εντούτοις, θελήσει να γίνει και ερμηνευτική, προκειμένου να δηλώσει τη δραματικότητα της τρικυμίας, δεν θα δυσκολευθεί να συναρτήσει με το απλό και ευσύναπτο σχέδιο την

κλίμακα του χρώματος και του τόνου, ώστε το σχήμα να αποκτήσει τη συναισθηματική ένταση.

Το παλαιότερο από τα γνωστά έργα και το μόνο χρονολογημένο είναι η «Ναυμαχία των Σπετσών», 1887, Εκκλησία της Παναγίας της Αρμάτας, Σπέτσες. Ο πίνακας συνδέεται όχι μόνο με την παράδοση της γενέτειρας του ζωγράφου, αλλά και με την ιδιαίτερη προσφορά της οικογένειας του στον Αγώνα. Μέλημα του καλλιτέχνη είναι να περιγράψει με ακρίβεια μία φάση της ναυμαχίας που δόθηκε από Έλληνες και Τούρκους στον Αργολικό κόλπο (8-15 Σεπτεμβρίου 1822). Εικονίζονται οι πάρωνες της Ύδρας και των Σπετσών, όταν επιχειρούν με κινήσεις κυκλωτικές και ισχυρό κανονιοβολισμό, που ενισχύεται από τους πολεμιστές της «ντάπιας», να αποκόψουν την *εξοδο* του τουρκικού στόλου προς το Ναύπλιο. Ο σεβασμός του σχεδίου της μάχης, η περιγραφή των караβιών, με ιδιαίτερη επιμονή στην ιστοριοφιλία, η απόπειρα δημιουργίας ενός κρεσέντο που κορυφώνεται μετά το κέντρο του πίνακα και ο συμβατικός ακόμη σκιοφωτισμός, ενώ υποδεκνύουν τη σχέση προς την κλασική θαλασσογραφική Σχολή, επισημαίνουν τη συγγένεια προς ένα συγκεκριμένο πρότυπο. Η λαϊκή εικόνα του Εθνικού και Ιστορικού Μουσείου από την οποία εμπνέεται ο Κούτσης, είναι έργο ανώνυμου τεχνίτη και δεν διακρίνεται για καμιά ζωγραφική αρετή, έχει όμως συλλάβει το σχέδιο της μάχης και τούτο αναπαράγει ο νεότερος ζωγράφος.

168. Ιωάννης Κουτσίης.

Ιωάννης ο Θεολόγος.

Λάδι σε καμβά, 76 x 150 εκ.

Συλλογή Γεωργίου Κούτση.



169. Αγνώστου. *Η ναυμαχία των Σπετσών*. Υδατογραφία, 27 χ 18 εκ. Εθνολογικό και Ιστορικό Μουσείο.



170. Ιωάννης Κούτσης. *Η ναυμαχία των Σπετσών*. 1887. Λάδι σε καμβά, 121 χ 240 εκ. Εκκλησία της Παναγίας της Αρμάτας. Σπέτσες.

Ο πίνακας «Ιωάννης ο Θεολόγος», 1887-1890, Συλλογή Γεωργίου Κούτση, Σπέτσες, ανήκει στην ίδια περίοδο. Διαθέτει έντονη σχεδιαστική βάση, εισάγει όμως, παράλληλα, την ευαίσθητη χρωματικότητα. Το σχέδιο λειτουργεί ως δίκτυο επάνω στο οποίο υφάινεται ο ιστός του χρώματος με υπαινιγμούς πλαστικότητας και τονικές διαφοροποιήσεις. Το σκάφος είναι μνημειακή μορφή αλλά χωρίς βαρύτητα ή απομάκρυνση από τον καθημερινό περίγυρο. Ανήκει εξάλλου στον εικαστικό και όχι στον ιστορικό χώρο, ενώ ο χρόνος όπου εντάσσεται είναι η παρούσα στιγμή. Η στατικότητα με την οποία παρουσιάζεται στον πίνακα απηχεί τον συγκερασμό του συμβόλου και της εικαστικής μορφής, είναι επίσης το πρόσφορο μέσο για να παραμείνει η μορφή ανέπαφη από κάθε δυναμική παρέμβαση – ο άνεμος και η θάλασσα, δυνάμεις που ενδεχομένως θα επέφεραν αλλοίωση του ζωγραφικού άξονα, κρατούνται αδρανείς, ώστε το σχήμα του καραβιού να διαγραφεί με πληρότητα και σαφήνεια.

Μόλις χρειάζεται να επισημανθεί η σύμπτωση των θέσεων του ζωγράφου με τα αιτήματα του κλασικισμού, τα οποία κατά την εποχή που εργάζεται ο Κουτσης είναι φυσική έναρξη της καλλιτεχνικής παιδείας. Πώς αξιοποιείται και πόσο διαρκεί το ύφος που διαγράφεται από τους δύο πίνακες είναι άγνωστο. Απηχήσεις ή επαναφορά του θα συναντήσουμε αρκετά αργότερα, ενώ η αμέσως επόμενη περίοδος αποτελεί πλήρη σχεδόν αντίθεση προς ό,τι έχει προηγηθεί.

Η σχέση των δύο περιόδων νοείται ως αντίθεση κλασικισμού και ρομαντισμού, καθορίζεται δε

σαφέστερα από την αντίθεση της στατικότητας, που ήδη γνωρίζουμε, και τον δυναμισμό που εισάγεται τώρα, και η οποία αναλύεται στη διαφορά που έχουν το διαρκές και το στιγμιαίο, το συμπαγές και το ρευστό, το πάγιο και το ευμετάβλητο. Διαπιστώνεται ακόμη ότι η βαθμιαία εισαγωγή του χρώματος και οι ατμοσφαιρικοί υπαινιγμοί της πρώτης περιόδου εξελίσσονται με τρόπο αφνίδιο και ανατρεπτικό στη δεύτερη, ενώ η εκμετάλλευση των νέων στοιχείων δεν έχει τίποτε από την αστάθεια του πειραματισμού.

Το νέο ρεύμα εισάγεται με τους μικρούς πίνακες «Τρικυμία» και «Στο πέλαγος», έργα της Συλλογής Γεωργίου Κούτση. Η διαφορά έγκειται όχι μόνο στις διαστάσεις των πινάκων, που τώρα είναι πολύ μικρότερες, αλλά, προπάντων, στη θεματογραφία και την πραγμάτευση του σκάφους. Διότι ενώ ο ζωγράφος είχε προτείνει ένα είδος τυπικά αυθεντικής προσωπογραφίας του καραβιού, με πρώτη ύλη το σχέδιο, και πολύ ασθενέστερα το χρώμα, μετατοπίζει τώρα το θεματογραφικό ενδιαφέρον από το σκάφος στη θάλασσα, προκειμένου να εικονίσει μια στιγμιαία μορφή της. Το σκάφος είναι μέρος του διαλόγου της θάλασσας και του ουρανού, ζωγραφίζεται χωρίς ιδιαίτερη έμφαση, με γενικότατη μόνο δήλωση του σχήματος και με εξαίρετη αφομοίωση προς το υφός του πίνακα που διαμορφώνεται από την τρικυμία. Η δραματική υφή και ο ρυθμός του έργου προκύπτουν από τη θύελλα. Η χρησιμοποίηση σκούρων τόνων επιτρέπει τη διεύρυνση του βάθους και αυξάνει τις μεταπτώτικες βαθμίδες του χρώματος. Το νεότερο ρεύμα εμφανίζεται ως απλουστευμένη έκφραση

171. Ιωάννης Κουτσης.

Στο πέλαγος.

Λάδι σε ξύλο, 16x26,5 εκ.

Συλλογή Γεωργίου Κούτση.



ρομαντισμού, χωρίς εκτεταμένη χρωματική κλίμακα και *σύμβολα* ειδικά, η οποία επικαλείται κυρίως τα κύματα και τα σύννεφα, προκειμένου να εικονίσει την τρικυμία.

Η ρομαντική απόκλιση είναι η πρώτη σοβαρή αμφισβήτηση του πραγματιστικού ύφους. Δεν θα τη θεωρούσα ως ένδειξη αστάθειας ή αμφιβολίας, διότι η μετάπτωση και η εναλλαγή διατηρούνται έως το τέλος της εργασίας του Κούτση. Αγνωστές άλλωστε τη χρονική έκταση κατά την οποία μια τεχνοτροπία καλλιεργείται από τον ζωγράφο και το πλήθος των πινάκων που περιλαμβάνει. Είναι πιθανό οι υφολογικοί κύκλοι των περιόδων να είναι αρκετά ευρείς και να κατέχουμε ελάχιστα μόνο αντιπροσωπευτικά τους δείγματα.

Τα έργα «Το λιμάνι του Πειραιά» και η «Ακτή Ξαβερίου», και τα δύο στη Συλλογή των Αδελφών Ποταμιάνου, τοποθετούνται στη δεύτερη δεκαετία του αιώνα μας. Είναι ακριβείς περιγραφές του πειραιϊκού λιμανιού. Κατευθύνονται από την άμεση παρατήρηση και πιθανώς οφείλονται σε σχέδια που ο καλλιτέχνης έκανε επιτόπου. Το σχέδιο διαγράφει άνετα τα αρχιτεκτονήματα και τα σκάφη, ενώ η χρωματική επένδυση καθορίζεται από την προτίμηση στις μεγάλες επιφάνειες του χρώματος. Θαυμάσια έχουν αποδοθεί οι πλευρές των караβιών και το πολυκαιρισμένο επίχρισμα των τοίχων.

Η επίδραση του Βολανάκη στους δύο πίνακες με το πειραιϊκό λιμάνι είναι ευδιάκριτη. Αναγνωρίζεται

στα σημεία επιλογής του χώρου, την απόδοση των караβιών και την απόπειρα της ατμοσφαιρικής διαγραφής. Η λιμενογραφία του αποτύπωσε μια μακριά διαδοχή των εξελικτικών φάσεων του χώρου και επηρέασε σοβαρά τις νεώτερες πραγματεύσεις. Η ρεαλιστική μορφή που αποκτά η παράσταση στα τελευταία χρόνια της ζωής του είναι αυτή που παρέμεινε στο έργο των Ελλήνων θαλασσογράφων και αυτή διαφαίνεται στη ζωγραφική του Κούτση. Η διαφορά έγκειται στην ατμόσφαιρα που υποβάλλουν τα δύο *σύνολα*. Η γαλήνη, η αόριστη μελαγχολία, η νοσταλγική ενατένιση, στοιχεία προβεβλημένα στους πίνακες του Βολανάκη, δεν απαντούν στα έργα του μαθητή του. Εδώ, το λιμάνι είναι τόπος του καθημερινού μόχθου, όχι του ρεμβασμού.

Η τελευταία βαθμίδα, η ρεαλιστική απόκλιση των λιμενογραφιών του Κούτση, θα είχε τη δυνατότητα να αποτελέσει το υφολογικό περιεχόμενο μακρότατης περιόδου. Προξενεί λοιπόν έκπληξη η συνέχεια της εναλλαγής και η έναρξη ενός νέου τεχνοτροπικού κύκλου, διότι ο ζωγράφος δεν είναι ούτε στην πρώτη νεότητά του, ούτε εμφανίζεται στο επίκεντρο των αναζητήσεων και καλλιτεχνικών ζυμώσεων της εποχής του. Η στροφή προς τον εμπρεσιονισμό ετοιμάζεται και καλλιεργείται στο μοναχικό εργαστήριο και εντάσσει τον ζωγράφο στο ανανεωτικό ρεύμα των πρώτων δεκαετιών του εικοστού αιώνα.

Ο Κούτσης αναλαμβάνει την υστερότερη μορφή του εμπρεσιονισμού η οποία χρησιμοποιεί μεγάλες σχετικώς επιφάνειες, είτε παραπληρωματικών χρωμάτων είτε αποχρώσεων, τις οποίες παραθέτει, προκειμένου να συλλάβει την ενότητα του τόνου. Η τεχνική του μαρτυρεί τη γνώση των ξένων προτύπων, περισσότερο όμως τη μεταφορά και την προσαρμογή τους στα ελληνικά δεδομένα.

Το έργο «Η ναυμαχία του Μεσολογγίου», Συλλογή Γεωργίου Κούτση, αναφέρεται στις ναυτικές πολεμικές επιχειρήσεις της περιόδου Ιανουαρίου-Απριλίου 1826, κατά τις οποίες ο Α. Μιαούλης προσπάθησε να ανεφοδιάσει το Μεσολόγγι όταν επιορκείτο από τον Κιουταχί και τον Ιμπραήμ. Η ιστορική αφετηρία και η εικαστική πρόθεση συμπλέκονται έτσι ώστε ο πίνακας τίθεται μόνο ως ζωγραφικό γεγονός. Η δημιουργία της δεύτερης αυτής «Ναυμαχίας» σε περισσότερο πρόσφατο χρονικό σημείο (1925-1930) εξηγεί μερικώς την εγκατάλειψη του παλαιού σχήματος, την πανοραμική δηλαδή άποψη και τη λεπτομερή απαρίθμηση των πολεμικών. Εντούτοις, η συνθετική σχέση με τη θαλασσογραφία του Βολανάκη, και έμμεσα με την ευρωπαϊκή, δεν παύει να υφίσταται, εφόσον εικονίζεται το κεντρικό σημείο του ναυτικού αγώνα. Η βιαιότητα της σκηνής και η διαύγεια, η ελαφρότητα σχεδόν του χρώματος, στοιχεία τυπικώς αντίθετα, συναλλάσσονται απόλυτα, χωρίς να προδίδουν ούτε την ένταση της πράξης ούτε τη ζωγραφική συνέπεια.



172. Ιωάννης Κούτσης. *Η ναυμαχία του Μεσολογγίου*. Λάδι σε καμβά, 50 x 80 εκ. Συλλογή Γεωργίου Κούτση.



254

173. Ιωάννης Κούτσης. *Αγκυροβόλιο στο Βόσπορο*.
Λάδι σε χαρτόνι, 51 x 81 εκ. Συλλογή Γεωργίου Κούτση.

174. Ιωάννης Κούτσης. *Ανοιχτή θάλασσα*.
Λάδι σε ξύλο, 25,5 x 18 εκ. Συλλογή Γεωργίου Κούτση.

Η εμπρεσιονιστική «Ναυμαχία του Μεσολογγίου», χωρίς εκπληκτικές εκμεταλλεύσεις του χρώματος, περιορίζεται στην κλίμακα του γαλάζιου, του λευκού και των φαιών. Η ελεύθερη πινελιά, απαλλαγμένη από το βάρος της χρωματικής ύλης, και ο διαυγής τόνος συγκρατούν την ενότητα ώστε ο ζωγράφος να αναδείξει την εσωτερική κίνηση του θέματος.

Ο πίνακας «Αραγμένα καϊκια», Συλλογή Νικ. Φιλίππου, είναι τεκμήριο της μορφής που προσλαμβάνει η τέχνη του Κούτση κατά το στάδιο της ωριμότητας, μετά την αφομοίωση του εμπρεσιονισμού. Τα σκάφη αποτελούν όγκους και σχήματα που διαγράφονται επαναλαμβανόμενα χωρίς συμβατική αοριστία, αλλά και χωρίς οξύτητα. Η καθαρότητα του σχήματος και του χρώματος και η διαύγεια της ατμόσφαιρας είναι επιστροφή στη στερεότητα των προεμπρεσιονιστικών λύσεων για την ερμηνεία του υπαίθρου, αλλά με σαφή την πείρα από τους προβληματισμούς του εμπρεσιονισμού. Εντούτοις, στα έργα «Αγκυροβόλιο στον Βόσπορο» και «Ιστιοφόρα στον Βόσπορο», και τα δύο στη Συλλογή Γεωργίου Κούτση, προέχει η πραγμάτευση της πολυχρωμίας.

Ο εμπρεσιονισμός είναι η σοβαρότερη αμφισβήτηση των εικαστικών αρχών της αφετηρίας του καλλιτέχνη, διότι το φως και το χρώμα έρχονται να υποκαταστήσουν τη στερεότητα του σχεδίου. Υποκαθίσταται έτσι και η εννοιολογική αρχή

του έργου, εφόσον το φως γίνεται το κύριο μέλημα. Και ενώ η θεματική απουδαιότητα του σκάφους διατηρείται πάντοτε, τούτο θα υπηρετήσει τώρα, ως ίσο προς κάθε άλλο στοιχείο, τη δημιουργία της ατμοσφαιρικής γοητείας. Η θεματική διεύρυνση εξάλλου, η προσφυγή στο θαλασσινό τοπίο, η άφθονη χρήση του χρωματικού ποικίλματος, η αποτύπωση των μεταβολών που το φως και ο άνεμος επιφέρουν στην επιφάνεια των νερών αντικατέστησαν στον πίνακα τη μοναδικότητα του караβιού.

Η συγκρότηση του πρώτου κεφαλαίου, της ενότητας που αφορά τον εικοστό αιώνα, από τέσσερις μόνο ζωγράφους και η εκτεταμένη παρουσίαση των τριών από αυτούς οφείλεται στα εξής: και οι τρεις καλλιτέχνες, ο Χατζής, ο Καλογερόπουλος και ο Κούτσης, ανεξάρτητα από την ποιότητα του έργου του καθενός, είναι αποκλειστικώς θαλασσογράφοι, επηρεάζονται περισσότερο ή λιγότερο από τη ζωγραφική του Αλταμιούρα και του Βολανάκη, προσλαμβάνουν επομένως έμμεσα την τέχνη των ξένων εργαστηρίων την οποία και αφομοιώνουν κατά τον προσωπικό τρόπο, συναντώνται επίσης στο κρίσιμο σημείο της καμπής του αιώνα. Το έργο τους είναι φυσικό να προταθεί ως ένδειξη των καταλήξεων της θαλασσογραφίας του δεκάτου ενάτου αιώνα και της κληροδοσίας προς τον εικοστό. Ακόμη, χρησιμεύει το έργο αυτό ως πόλος συγκρίσεως με τη δημιουργία των καλλιτεχνών που τους διαδέχονται.



Η τοπιογραφία της θάλασσας

Το γεγονός ότι κατά τον εικοστό αιώνα οι ειδικευμένοι θαλασσογράφοι είναι ελάχιστοι και ότι λείπει η μεγάλη μορφή-σημείο αναφοράς, όπως ο Βολανάκης για τον δεκάτο ένατο, δεν σημαίνει ότι η θαλασσογραφία κατέχει μικρή θέση στη ζωγραφική της περιόδου. Υπάρχει αφθονία πινάκων, αφού το είδος αναλαμβάνεται από τους τοπιογράφους ως ένα επιπλέον θέμα της εργογραφίας τους, χωρίς καμία υπεροχή απέναντι στα άλλα που πραγματεύονται. Τώρα, οι νέοι ζωγράφοι, οι πολλές προσεγγίσεις και ερμηνείες του θέματος διαδέχονται τη μοναδικότητα. Δεν πρέπει άλλωστε να λησμονείται ότι ο Αλταμιούρας είχε ήδη προτείνει μια άλλη όψη της θαλασσογραφίας, όχι ριζικά αντίθετη προς ό,τι έκανε ο Βολανάκης, οπωσδήποτε όμως διαφορετική.

Τα αιτήματα του αιώνα, ιδεογραφικά και τεχνικά, πολλά και ενίοτε αλληλοσυγκρουόμενα, εκπροσωπούνται από μεμονωμένους καλλιτέχνες, μικρές ή μεγαλύτερες ομάδες. Επικρατούν κατά την πρώτη πενήκονταετία οι ζωγράφοι εκείνοι που έκαμαν σπουδές στο εξωτερικό, επέστρεψαν στην Ελλάδα και μετέφεραν στην πατρίδα τάσεις και θέσεις των ξένων εργαστηρίων.

Η θάλασσα, η ακτή και το μικρό σκάφος είναι τα θέματα που προτιμούν οι περισσότεροι. Ο άνθρωπος προστίθεται όχι σαν στοιχείο καθοριστικό αλλά επειδή την παρουσία του επιβάλλει το θέμα. Νέο εικονογραφικό θέμα αποτελούν οι κολυμβητές, μεμονωμένοι ή σε ομάδες, χωρίς εντούτοις να καλλιεργείται *άφθονα*.

Και κατά την περίοδο αυτή ο χαρακτήρας



175. Κωνσταντίνος Παρθένος. Υδρα.
Λάδι σε καμβά, 24,2 χ 32 εκ. Εθνική Πινακοθήκη.

της θαλασσινής τοπιογραφίας είναι λυρικός. Αφετηρία είναι πάντοτε το φυσικό φαινόμενο.

I

Από τους ζωγράφους της περιόδου δύο μόνον καλλιτέχνες έχουν ένα αυστηρά προσωπικό όραμα για τη θάλασσα, γέννημα προσωπικής ευαισθησίας και σπουδής: ο Παρθένης και ο Γουναρόπουλος. Αλλά το όραμα και των δύο εντάσσεται στην ευρύτερη αντίληψη του ζωγραφικού έργου τους. Ενδεικτικό σημείο της τέχνης τους είναι η απόλυτη σύμπτωση του οράματος και του ιδιώματος με το οποίο υλοποιείται.

Ο Κωνσταντίνος Παρθένης, μία από τις μεγαλύτερες προσωπικότητες της νεώτερης ελληνικής ζωγραφικής, συναρεί στο έργο του την αρχαιότητα, το Βυζάντιο και τα αιτήματα της σύγχρονης τέχνης. Ο ζωγράφος γεννήθηκε στην Αλεξάνδρεια το 1878 και πέθανε στην Αθήνα το 1967. Σπούδασε στη Ρώμη, τη Βιέννη και το Παρίσι, πόλεις όπου παρέμεινε επί πολλά χρόνια. Μετά την επιστροφή του στην Ελλάδα δίδαξε στην ΑΣΚΤ από το 1930 έως το 1945.

Η προσφορά του Παρθένη έγκειται κυρίως στην πρόταση μιας νέας όρασης των πραγμάτων. Ουσιώδη στοιχεία της εικόνας που συλλαμβάνει είναι η πνευματικότητα, ο ιδεαλισμός, η ροπή προς το *σύμβολο*, η εμπρεσιονιστική διάθεση απέναντι στο χρώμα. Το σχέδιό του λεπτό, υπαινικτικό, απέριττο και συνάμα στέρεο, παραπέμπει στη γραφική των λευκών ληκύθων. Είναι σχέδιο με μοναδική δύναμη

υποβολής. Ελάχιστο και διάφανο το χρώμα υπερβαίνει συχνά τα όρια που θέτει το σχέδιο. Πρόθεση του είναι να άρει την υλικότητα του αντικειμένου που επενδύει. Σημαντική είναι η επικουρία του φωτός στην εικόνα αυτή. Χωρίς συγκεκριμένες εστίες προέλευσης, διάχυτο, αυξομειούμενο, μεταβάλλει τα αντικείμενα σε φωτεινές επιφάνειες. Σχέσεις προς ανάλογες τάσεις δεν είναι *δύσκολο* να ανιχνευθούν. Η πνευματικότητα, ο ιδεαλισμός, τα σύμβολα και η προβολή της πραγματικότητας ως εικόνας ιδεατής δεν είναι άσχετα με τη ζωγραφική του C. D Friedrich και του Puvis de Chavannes (1824-1898). Το αποτέλεσμα των συγκερασμών από τα ενδεχόμενα δάνεια είναι αυθεντικά προσωπικό.

Ευδιάκριτα είναι όλα αυτά στο έργο «Υδρα», Εθνική Πινακοθήκη, θαλασσινή τοπιογραφία, όπου με έμφαση αίρεται η υλικότητα της πέτρας και η χρωματική πυκνότητα της θάλασσας. Οι όγκοι της γης υποβάλλονται με ελαφρούς φαιούς τόνους που ισχυροποιούνται από τη γειτνίασή τους με τα λευκά των σπιτιών. Θα επισημανθούν η πανοραμική άποψη που δεν διαθέτει ούτε μεγαλοπρέπεια ούτε μνημειώδη εμφάνιση, η γενικότητα της περιγραφής και η απλότητα του χρώματος.

Σύνθετη η παράσταση του έργου «Τα αγαθά της συγκοινωνίας», ιδιωτική συλλογή, συνδυάζει τα περισσότερα χαρακτηριστικά της εικονογραφίας του Παρθένη και, ακόμη, τη δυνατότητα στοιχεία καθαρώς εικονιστικά, με σαφή πρακτικότητα, να μεταβάλλονται σε σύμβολα. Το πρώτο επίπεδο έχει διαμορφωθεί σαν αρχαία ζωφόρος, της οποίας τα πρόσωπα, σε μετωπικές στάσεις, διατάσσονται σε



ολόκληρο το πλάτος. Αριστερά εικονίζεται ο Κερδώς Ερμής με κηρύκειο, προστάτης των αγαθών της συγκοινωνίας. Ακολουθούν δύο γυναικείες μορφές με ποδήρεις χιτώνες και ιμάτια που ανταλλάσσουν δώρα, προσωποποιήσεις των χερσαίων και θαλάσσιων συγκοινωνιών. Δεξιά, η μεγάλη γυναικεία μορφή εικονίζεται ως προστάτιδα της τέχνης και της επιστήμης. Στο δεύτερο επίπεδο αναπτύσσεται νησιωτικό τοπίο με κτίσματα και καράβια.

Η αρχαιοπρεπής και βυζαντινίζουσα μορφολογία, οι σχηματοποιήσεις, ο διακριτικός και διάφανος χρωματισμός υποδεικνύουν το πνεύμα και τα σύμβολα.

Πολύ ισχυρότερο το όραμα του Γουναρόπουλου, γέννημα της φαντασίας, ελάχιστη σχέση διατηρεί με την πραγματιστική αφετηρία.

Ο Γεώργιος Γουναρόπουλος γεννήθηκε το 1889 στη Σωζόπολη της Βουλγαρίας και πέθανε το 1977 στην Αθήνα. Στην Ελλάδα ήρθε το 1906. Μετά τις σπουδές του στη Σχολή Καλών Τεχνών, φοίτησε στις Ακαδημίες Julien και Grande Chaumière στο Παρίσι. Επέστρεψε οριστικά στην Ελλάδα το 1931.

Ο θαλασπινός κόσμος του ζωγράφου, καμωμένος με την αυθαιρεσία του ονείρου, δεν έχει συνήθη όρια και σύσταση. Ο χώρος, στον οποίο συχνά ο βυθός και η επιφάνεια της θάλασσας συγχέονται, σχηματίζεται από τις αναπηδήσεις του φωτός μέσα από τη σκοτεινή μάζα του νερού. Ο στρόβιλος που δημιουργείται κατά την πάλη του φωτός με το σκοτάδι είναι στοιχείο του χώρου, φωτεινή εστία και συνθετικό στοιχείο επίσης, αφού οριοθετεί και μορφικά

την παράσταση. Βράχοι και γυναικεία πρόσωπα αναδύονται από τα νερά, φωτίζονται στιγμιαία, παρασύρονται από τη δίνη και βυθίζονται πάλι. Τα σχήματα που προσλαμβάνουν και η φορά της κίνησης στην οποία εντάσσονται ενθαρρύνουν τη σύνδεση με τον «Στρόβιλο των εραστών», εικόνα του W. Blake για την «Κόλαση» του Δάντη.

Η γραμμή και το χρώμα συχνότατα διαστέλλονται· το χρώμα είναι το βαθύ, ενιαίο μουσικό επίπεδο επάνω στο οποίο εγγράφεται η μελωδία της γραμμής. Και τα δύο πάντως συνεργούν ώστε η παράσταση να αποκτήσει παλμικότητα και ευλυγισία. Η ανασύσταση του κάλλους κατά τα αρχαία μέτρα και η πρόκληση του ονειρικού χώρου είναι στοιχεία τόσο ευθύβολα γοητευτικά ώστε το εμπρεσιονιστικό ή άλλο υπόβαθρο της τέχνης του Γουναρόπουλου να παραμένει αφανές και αδιάφορο.

Π

Στους αντίποδες του ονειρικού κόσμου δημιουργείται το συμπαγές τοπίο του Μαλέα. Η αδρότητα του σχεδίου, το δυνατό και επίπεδο χρώμα του προσδίδουν τον πραγματιστικό χαρακτήρα.

Ο Κωνσταντίνος Μαλέας γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1879 και πέθανε στην Αθήνα το 1928. Σπούδασε στο Πολυτεχνείο της Πόλης από το οποίο απεφοίτησε με δίπλωμα αρχιτέκτονος, μηχανικού και ζωγράφου. Στο Παρίσι τελειοποίησε τη σπουδή του στη ζωγραφική.

Το έργο του Μαλέα κατευθύνεται από την απαίτηση του συγκεκριμένου και αποδίδει στην

176. Κωνσταντίνος Παρθένης.
Τα αγαθά της συγκοινωνίας.
Λάδι σε καμβά, 158 x 359 εκ.
Ιδιωτική συλλογή.

177. Γεώργιος Γουναρόπουλος. *Γυναικείες μορφές*. Λάδι σε καμβά, 92 x 122 εκ. Εθνική Πινακοθήκη.





τοπιογραφία το στερεό αντικείμενο. Παραμορφώσεις και υπερβάσεις του πραγματικού —κυρίως κατά την αναζήτηση του ποιητικού κλίματος— θα υπάρξουν, αλλά αφετηρία και σημείο αναφοράς είναι η φυσική μορφή. Η ποιότητα του χρώματος είναι το μάλλον αυθαίρετο στοιχείο της ζωγραφικής του και όρος συνδέσεώς του με τα μετεμπρεσιονιστικά κινήματα της παρισινής Σχολής· η προτίμησή του ακριβέστερα για τις μεγάλες ενιαίες χρωματικές επιφάνειες, χωρίς τονικές διακυμάνσεις αλλά με σαφείς οριοθετήσεις. Ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου είχε επισημάνει τα ουσιώδη χαρακτηριστικά: «Ο Μαλέας έχει εξαιρετική προσωπικότητα τοπιογράφου. Την τέχνην του διακρίνει διανοητικός χαρακτήρ έντονος και γαλήνιος, εις τον οποίον κατώρθωσε να υποτάξη τους όγκους και τας εκτάσεις τόσων ελληνικών τόπων» (*Νέα Εστία*, Β', Μάιος 1928). Θα διέβλεπα στις κρίσεις του Παπαντωνίου την επισήμανση της λιτότητας, την αποφυγή της περιγραφής, την πρόθεση του ζωγράφου να συνοψίσει το ουσιώδες και το αυθεντικό του τόπου.

Οι αντιλήψεις του Μαλέα για τον χρωματισμό δεν άφησαν ανεπηρέαστο το εικονιστικό πλαίσιο. Υιοθετούνται απλές αλλά τεκτονικές συνθέσεις όπου ευρύς χώρος φυλάσσεται για την ανάπτυξη του χρώματος. Στο έργο «Βάρκες», Συλλογή Χάρρυ Περές, η διαδοχή των επιπέδων της θάλασσας και των βουνών προορίζεται να στηρίξει τη διαδοχή

του ήπιου εμπρεσιονιστικού χρώματος, αλλά στο «Τουρκολίμανο», Δημοτική Πινακοθήκη Πειραιά, το φυσικό τοπίο υποχωρεί, διαχωρίζεται σε χρωματικές ζώνες και αναδεικνύεται η τονική τους ένταση. Στα έργα «Νάξος», Πινακοθήκη του Ιδρύματος Αβέρωφ, και «Τοπίο», Εθνική Πινακοθήκη, εκτίθεται η αρτιότερη σύζευξη τεκτονικού εμπρεσιονιστικού χρωματισμού. Σαφής στα έργα αυτά είναι η σχέση του Μαλέα όχι μόνο με τον Derain αλλά και τον Cezanne.

Αναλογίες με την εικονογραφία του Μαλέα παρατηρούνται στο έργο του Σπυρίδωνος Παπαλουκά (1892-1957) και του Βάλια Σεμερτζίδη (1911-1985). Και οι δύο ζωγράφοι μεταπλάθουν ελεύθερα τη φυσική εικόνα με τάσεις προς την ποιητική σχηματοποίηση.

Διαφαίνεται ήδη, κατά τις πρώτες δεκαετίες του αιώνα, η προσήλωση σε ορισμένα στοιχεία μόνο της τοπιογραφικής μεταγραφής: το συνοπτικό σχήμα που διαγράφει ευσύνοπτα τον γεωγραφικό χώρο, την αποφυγή της περιγραφής, τη μετάπλαση του χώρου σε χρωματικές ζώνες. Πιστοποιούνται τα χαρακτηριστικά αυτά στη ζωγραφική των αδελφών Λύτρα και του Μιχαήλ Οικονόμου.

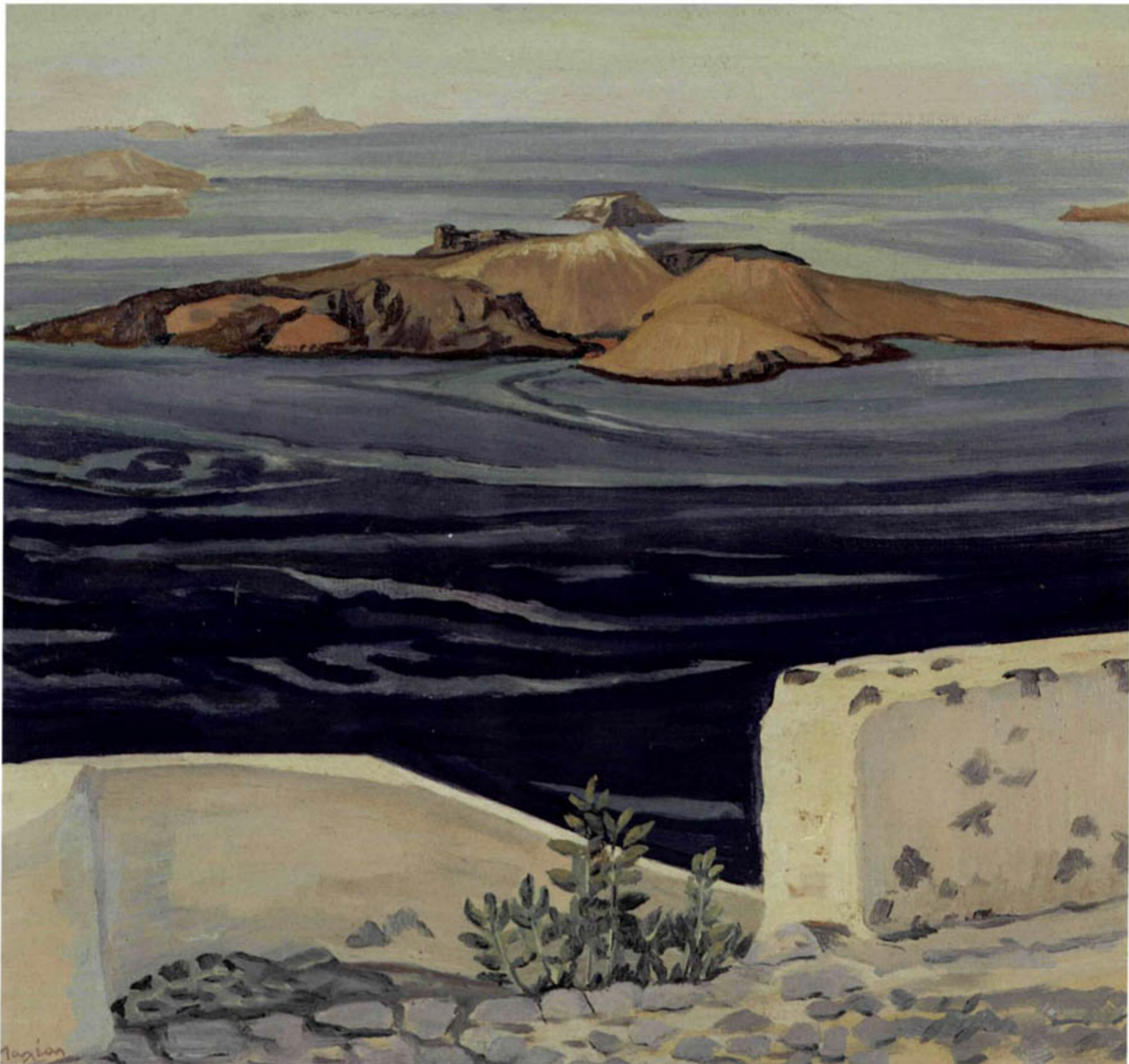
178. Κωνσταντίνος Μαλέας,
Βάρκες
Λάδι σε καμβά, 32 x 52 εκ.
Συλλογή Χάρρυ Περές.

τοπίου και

179. Κωνσταντίνος Μαλέας,
Νάξος
Λαδί σε χαρτόνι, 48 x 68 εκ.
Πινακοθήκη Αβέρωφ.

180. Κωνσταντίνος Μαλέας,
Τοπίο
Λάδι σε καμβά, 50 x 56 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη.





Maxian

181. Νικόλαος Λύτρας. *Ηλιοθεραπεία*. Λάδι σε καμβά, 52 x 72,5 εκ. Δημοτική Πνακοθήκη Πειραιά.





Γιος του Νικηφόρου Λύτρα, ο Νικόλαος Λύτρας γεννήθηκε και πέθανε στην Αθήνα (1883-1927).

Μαθητής κατ' αρχάς του πατέρα του, συνέχισε τις σπουδές του στην Ακαδημία του Μονάχου, όπου και διαμόρφωσε τις εικαστικές αντιλήψεις του.

Περιορισμός του θέματος, εντεταγμένου σε διαγώνιους παράλληλους άξονες, πυκνότητα χρωματική ύλη, ρέοντα χρώματα και τονική αρμονία είναι οι όροι της εμπρεσιονιστικής μαρτυρίας που φέρει το έργο «Ηλιοθεραπεία», Δημοτική Πινακοθήκη Πειραιά.

Ο Περικλής Λύτρας, νεότερος γιος του Νικηφόρου Λύτρα, γεννήθηκε και πέθανε στην Αθήνα (1888-1940). Σπούδασε στην ΑΣΚΤ και κατόπιν στο Παρίσι, ως υπότροφος του Ιδρύματος της Ιεράς Μονής Ευαγγελίστριας της Τήνου.

Αν και οι τόποι όπου ολοκλήρωσαν τις σπουδές τους οι αδελφοί Λύτρα δεν συμπίπτουν, η ζωγραφική τους δηλώνει την τεχνοτροπική συγγένεια. Στο έργο «Θάλασσα», Συλλογή Λεβέντη, η ακραία συμπύκνωση του θέματος συνοδεύεται από την ανάλογη πυκνότητα και ένταση του χρώματος. Ολόκληρος ο πίνακας αφιερώνεται στην ανάπτυξη της

θάλασσας, έτσι ώστε όχι μόνο ο εικονογραφικός τύπος αλλά και η σύνθεση να είναι δυσδιάκριτη.

Η παράσταση είναι ουσιαστικά η διαδοχή των αποχρώσεων της θάλασσας, κάτι που ευνοείται και από το όρθιο σχήμα του πίνακα. Οι μαλακοί τόνοι του ανοικτού γαλιώδους και του πράσινου χρώματος στο άνω άκρο εντείνουν περισσότερο το βάθος του τόνου της θάλασσας. Η ευρύτερη και θεματικά πληρέστερη ανάπτυξη της «Αίγινας», Πινακοθήκη Δήμου Πειραιά, φέρει την ίδια ακριβώς χρωματική αντίληψη.

Τυπικά, η ιδεογραφία του χρώματος στη ζωγραφική του Μιχαήλ Οικονόμου είναι συγγενής με εκείνη του Λύτρα· αυτό που διαφέρει είναι η ποιότητα του χρωματικού τόνου. Διαφέρει επίσης η εκμετάλλευση των επιφανειών που προσφέρει το θέμα.

Ο Μιχαήλ Οικονόμου γεννήθηκε στον Πειραιά το 1888 και πέθανε στην Αθήνα το 1933. Μαθητής του Βολανάκη, συνέχισε τις σπουδές του στο Παρίσι όπου, λέγεται, η γνωριμία του με τον Juan Gris στερήωσε την απόφαση του να αφιερωθεί στη ζωγραφική.

182. Περικλής Λύτρας.
Θάλασσα

Λάδι σε ξύλο, 38,5 x 31,5 εκ.
Συλλογή Λεβέντη.





183. Περικλής Λύτρας.
Αήνια.
Λάδι σε καμβά, 35 x 55 εκ.
Δημοτική Πινακοθήκη Πειραιά.

184. Μιχαήλ Οικονόμου.
Σπίτι στη θάλασσα.
Λάδι σε χαρτόνι, 35 x 55 εκ.
Συλλογή Χάρρυ Περέζ.

Ο εμπρεσιονισμός του Οικονόμου χαρακτηρίζεται από τις μεγάλες επιφάνειες, την απτότητα και το βάθος του χρώματος. Η θεματική απλούστευση έχει ως αντιστάθμισμα την ευρηματική δομική συγκρότηση, η οποία αντιστοιχεί και προς τη χρωματική διάρθρωση των επιφανειών. Από την άποψη αυτή, τα παράκτια τοπία του, τα ψαράδικα σπίτια που καθρεφτίζονται στο νερό και οι μοναχικές βάρκες έγιναν αντικείμενα μοναδικής εκμεταλλεύσεως.

Στο έργο «Η θάλασσα της Μυκόνου», Συλλογή Χάρρυ Περέζ, η έκθεση της χρωματικής συστάσεως του θέματος γίνεται κατά ζώνες, ενώ στο «Σπίτι στη θάλασσα», Συλλογή Χάρρυ Περέζ, η χρωματική λειτουργία συμπίπτει με την εικονιστική παράσταση. Το κέντρο και των δύο είναι το λευκό σπίτι και ο πλήρης αντικατοπτρισμός του στα νερά, που με ευχέρεια προσλαμβάνεται σαν ένα λευκό ορθογώνιο επίπεδο, περιβαλλόμενο από γαιώδεις και γαλάζιους τόνους. Εξίσου απλή είναι η σύνθεση του έργου «Σπίτι στο Μεσολόγγι», Συλλογή Χάρρυ Περέζ. Η κλίμακα στην *οπία* εναλλάσσονται οι μεγάλες χρωματικές επιφάνειες προκύπτει από την κλιμακοειδή συγκρότηση του θέματος. Οι βαθμίδες σχηματίζονται από τη βάρκα στα νερά, την πρόσοψη





185. Μιχαήλ Οικονόμου.
Η θάλασσα της Μυκόνου.
Λάδι σε χαρτόνι, 45 x 65 εκ.
Σύλλογή Χάρρυ Περές.



186. Μιχαήλ Οικονόμου. Σπίτι στο Μεσολόγγι.
Λάδι σε ξύλο, 55 x 40 εκ. Συλλογή Χάρρυ Περέζ.



του σπιτιού, την τέντα και τον επάνω όροφο. Μια επίσης αποδεκτή ανάγνωση θα έβλεπε ως κύριο συστατικό του έργου μόνο το κίτρινο χρώμα που κατά τόπους διαμορφώνεται σε τοπιογραφικά ή αρχιτεκτονικά στοιχεία, και θα επεσήμαινε την τάση των στοιχείων αυτών να επιστρέψουν αφομοιούμενα στη μεγάλη κίτρινη επιφάνεια από την οποία προήλθαν.

Στη ζωγραφική του Μ. Οικονόμου η λειτουργία του χρώματος κατανεμημένου σε μεγάλα επίπεδα φθάνει στην πληρότητα της.

Στο έργο του Νικόλαου Οθωναίου παρακολουθούμε την έξοδο από τον εμπρεσιονισμό προς την εξπρεσιονιστική χρωματικότητα. Τούτο παρατηρείται καλύτερα στη θαλασσογραφία του όπου ο καλλιτέχνης συστέλλει την περιγραφή και την ανεκδοτολογία σε ουσιώδεις ενδείξεις, ενώ παράλληλα φαίνεται να επιδιώκει τη δημιουργία ποιητικού κλίματος.

Ο Νικόλαος Οθωναίος (1877-1949), γιος δικαστικού, μαθητής στη Σχολή Καλών Τεχνών του Βολανάκη και του Λύτρα, συνέχισε τις σπουδές του στο Μόναχο και το

Λονδίνο

Αν θεωρήσει κανείς το έργο «Πόρος», Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων, μαρτυρία των

παιλιότερων θέσεων του ζωγράφου διαπιστώνει ότι τα σχήματα και η περιγραφή που υιοθετεί είναι εκείνα που προσφέρονται στη γραφικότητα του ρομαντισμού. Η παράσταση εκμεταλλεύεται τις διόψεις που τίθενται από τους κορμούς των δέντρων στο πρώτο επίπεδο και παραπέμπουν στη θάλασσα και την απέναντι ακτή. Το επόμενο στάδιο στοιχειοθετείται πιθανώς από έργα όπως «Η ακρογιαλιά», Συλλογή Χάρρυ Περές, και «Ακτή στο ηλιοβασίλεμα», Συλλογή Λεβέντη, όπου το συγκεκριμένο τοπιογραφικό σχήμα ανατρέπεται και το ενδιαφέρον μετατοπίζεται από την περιγραφή στη διαμόρφωση της χρωματικής επιφάνειας. Η νευρική και ο αυθορμητισμός της πινελιάς πιστοποιούν την απόπειρα εκμεταλλεύσεως του εμπρεσιονισμού πάντοτε κατά τη σύμπτωση με το φυσικό φαινόμενο. Είναι ενδεικτικό ότι και τα δύο έργα είναι φειδωλά στην αποδοχή της πολυχρωμίας, ενώ χρησιμοποιούν την περιορισμένη κλίμακα των παλαιότερων. Η πυκνότητα της χρωματικής ύλης, η μεγάλη επιφάνεια της θάλασσας με την εκτεταμένη διαδοχή χρωματικών επιπέδων και η ελευθερία με την οποία πλάθει ο ζωγράφος τον ουρανό στο έργο «θαλασσογραφία», Εθνική Πινακοθήκη, διαγράφουν ίσως το όριο στο οποίο καταλήγει ο εμπρεσιονισμός του Οθωναίου.

187. Μιχαήλ Οικονόμου.
Το σπίτι που ονειρεύεται.
Λάδι σε χαρτόνι, 40 x 69 εκ.
Πινακοθήκη Αβέρωφ.

188. Νικόλαος Οθωναίος.
Η ακρογιαλιά.
Λάδι σε ξύλο, 25 x 35 εκ.
Συλλογή Χάρρυ Περές.

189. Απόστολος Γεραλής,
Ακρογιάλι της Αττικής. 1935.
Λάδι σε καμβά, 45 x 75 εκ.
Δημοτική Πινακοθήκη Πειραιά.





Ο Απόστολος Γεραλής (1886-1983) και η Ερατώ Ασπρογέρακα (1880-1965) επισημαίνουν σχέσεις με το αρχικό και το τελευταίο στάδιο των αναζητήσεων του Οθωναίου. Το έργο του Γεραλή «Ακρογιάλι της Αττικής», Δημοτική Πινακοθήκη Πειραιά, με εξαιρετη τελείωση των επιφανειών και λεπτομερή ανάπτυξη του φωτισμού, παρουσιάζει την παλαιότερη ρομαντική αντίληψη, ενώ ο πίνακας της Ασπρογέρακα «Θαλασσογραφία», Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων, είναι ενδεικτικός για τις χρωματικές παραθέσεις του και τον ρυθμό που προσδίδουν στην παράσταση.

Ο Ορέστης Κανέλλης (1910-1979) δεν φαίνεται να δίστασε ως προς την επιλογή του ιδιώματος που θα χρησιμοποιούσε. Σπουδαστής στο Παρίσι, οικειώθηκε σύντομα τη γραφή της μετεμπρεσιονιστικής Σχολής, την οποία και κράτησε έως το τέλος της ζωής του. Εντούτοις, αυτό που προέχει στην τέχνη του και αποδεικνύεται κύριο όργανο της δουλειάς του είναι το σχέδιό του ρωμαλέο, στέρεο και συνοπτικό δέχεται άνετα την προσαρμογή στους έντονους χρωματισμούς και τις ισχυρές μεταπτώσεις της γαλλικής Σχολής. Η τελειότητα της τεχνικής δεν τον ενδιέφερε παρά μόνον εφόσον εξέτεινε τις ερμηνευτικές δυνατότητες του έργου τα πρόσωπα και η τοπιογραφία που έκαμε αμέσως μετά την Κατοχή μαρτυρούν τις αξιώσεις του.

190. Ορέστης Κανέλλης.
Καταιγίδα στον Ευβοϊκό.
Λάδι σε καμβά, 57 x 81 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη.

Θέμα
Πινακοθήκη, φαίνεται να έχει επιλεγεί ακριβώς για







191. Ερατώ Ασπρογέρακα. Θαλασσογραφία.
Λάδι σε ξύλο, 38 x 57 εκ. Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων.

τούτο: την ξερή πεδιάδα με τα ελάχιστα δέντρα, την οξεία παρεμβολή της θάλασσας στο απομακρυσμένο επίπεδο, τον πολύ χαμηλό ορίζοντα. Η καταιγίδα εικονίζεται επάνω στη γη ως φωτιστικό γεγονός, απήχηση του δράματος που εκτυλίσσεται στον ουρανό. Το έργο συνοψίζεται στη βίαιη αντίθεση μεταξύ του κίτρινου της θάλασσας και του σκούρου πράσινου της γης.

Η εποπτεία της θαλασσογραφίας κατά το πρώτο μισό του αιώνα δίνει την εντύπωση ενός πολυφωνικού διαλόγου με κοινό θέμα και όχι απέχουσες ποιότητες μελωδίας. Αυτό που επίσης καταφαίνεται είναι το μέγεθος των δυνατοτήτων που παρέχει ο εμπρεσιονισμός, όπως εκλαμβάνεται από τους Έλληνες ζωγράφους, και η απειρία των προσαρμογών που εισηγείται και ευνοεί. Θα σημειωθούν ακόμη οι διαφοροποιήσεις των δοκιμών που επιχειρούνται από τον ίδιο ζωγράφο. Ενδεικτική είναι η περίπτωση του Οθωναίου, ο οποίος χρησιμοποιεί μια παλέτα αποσπασματικού τόνου με περιορισμένη χρωματολογία και καταλήγει σε μονόχρωμες πλατιές επιφάνειες.

III

Τυπικά, ο Γεράσιμος Στέρης και ο Κώστας Γραμματόπουλος δεν έχουν τίποτα κοινό, εκτός ίσως από το γεγονός ότι ανήκουν στην ίδια εποχή. Αυτό



192. Γεράσιμος Στέρης.
Η λίμνη της Βουλιαγμένης.
Λάδι σε χαρτόνι. 41 x 38 εκ.
Ιδιωτική συλλογή.

που θα συνηγορούσε εντούτοις για την προσέγγιση τους είναι ότι και οι δύο επαναφέρουν ένα όραμα στη θαλασσογραφία. Δεν είναι τυχαίο ότι το όραμα τούτο, στον πρώτο ιδίως, επικαλείται την αρχαιότητα και τη διαχρονική παρουσία της, ενώ η ποιητικότητα και η τόλμη της οπτικής του δεύτερου αφορούν το σύγχρονο νησιωτικό τοπίο, χωρίς να αποκλείουν την ανασύνδεση με το παρελθόν.

«...Δε θύμιζε κανένα αυτός, ούτε Έλληνα ούτε Ευρωπαίο, ο Γεράσιμος Στέρης... Στη μνήμη μου μένουν ζωηρά χαραγμένα τα "Ομηρικά ακρογιάλια" του, οι "Αριάδνες" του και οι "Χαραυγές" του, ένας κόσμος μυθικός, γεμάτος πρωτοτυπία και σαν όραμα ποιητικό και σαν πλαστική πραγμάτωση».

Οδ. Ελύτης

Η περίπτωση του Στέρη απασχολεί πάντοτε την Ιστορία της ελληνικής ζωγραφικής. Ο καλλιτέχνης, του οποίου το όνομα είναι Σταματελάτος, γεννήθηκε το 1898 στην Κεφαλονιά. Φοίτησε στην ΑΣΚΤ και στη Σχολή Καλών Τεχνών στο Παρίσι. Ταξίδεψε στην Ευρώπη και εγκαταστάθηκε στην Αμερική, όπου και χάνονται τα ίχνη του μετά το 1952. Στην τέχνη του είναι αισθητή η αφομοίωση των τάσεων της γαλλικής Σχολής των αρχών του αιώνα, αλλά και η υπεροχή

του προσωπικού χαρακτήρα της δημιουργίας, στον οποίο υπάγονται η επιλογή και διαπλοκή των στοιχείων που προσλαμβάνει ο καλλιτέχνης. Είναι *δυσκόλο* να καθορισθεί πού έγκειται η αρχαιοσπρέπεια των τοπίων του, τι δικαιολογεί τη διάκριση «Ομηρικό ακρογιάλι», προπάντων όταν δεν υπάρχουν ανθρώπινες μορφές που με τη γυμνότητα, τη στάση ή την αμφίεση τους να ενταπίσουν τη χρονική βαθμίδα. Διότι η συγκρότηση των παραστάσεων του, από τις *οποίες* δεν λείπουν αναγνωρίσιμα τοπιογραφικά σχήματα, είναι μάλλον υπαινικτική, δεν απορρίπτει τις παραμορφώσεις —συχνά παραπέμπουν ευθέως στον κυβισμό— ενώ η αφαιρετική απλότητα των αρχιτεκτονημάτων δεν αρνείται την ένταξη τους σε οποιαδήποτε εποχή. Το πνεύμα της αρχαιότητας θα αναζητηθεί προπάντων στην ποιητικότητα του ύφους, από την οποία προκύπτει και η δυνατότητα να νοηθεί η παράσταση υπό τους όρους που σημαίνει ο τίτλος του έργου.

Ο πίνακας «Γυναίκες στο ακρογιάλι», ιδιωτικής συλλογής, παρουσιάζει την πολλαπλότητα των ενδείξεων της τέχνης του Στέρη. Οι τρεις γυναίκες που παρεμβάλλονται στο νησιωτικό αρχιτεκτονικό πλαίσιο δίπλα στη θάλασσα επισύρουν ανακλήσεις τόσο από την αρχαιότητα όσο και από το Βυζάντιο. Η αμφίεση, η κινησιολογία και ο χώρος, παρά την απλότητα τους —ίσως και εξαιτίας αυτής— ελάχιστα απέχουν από την τελετουργική όψη των αρχαίων επιτύμβιων ή των τοιχογραφιών της Πομπηίας.

193. Γεράσιμος Στέρης.
Γυναίκες στο ακρογιάλι.
Λάδι σε καμβά, 27 x 24 εκ.
Ιδιωτική συλλογή.





194. Κώστας Γραμματόπουλος. *Αγιάο - Σκύρος*.
Λάδι σε καμβά, 62 x 90 εκ. Εθνική Πινακοθήκη.

195. Νικόλαος Χειμώνας. *Η παράγκα*. 1923.
Λάδι σε ξύλο, 27 x 30 εκ. Συλλογή Νίκης Παπαντωνίου.

Το όραμα του Κώστα Γραμματόπουλου (1916), ζωγράφου και χαράκτη, είναι επίσης μια ποιητική σύλληψη του νησιωτικού χώρου. Αυθαίρετος χώρος, ιδωμένος από διάφορες γωνίες που η προοπτική τους τον καθιστά σχεδόν φανταστικό, τίθεται στερεά στην πραγματικότητα από ενδείξεις που ορίζουν και την ταυτότητά του (γεωγραφικό σχήμα, κτίσματα, καράβια κ.ά.). Η παράσταση δεν κρύβει την καταγωγή της από τη χαρακτηριστική, η δε γραμμικότητα και η σχηματοποίησή της προβάλλονται και σαν στοιχεία του χώρου αλλά και σαν σύσταση του προσωπικού οράματος.

IV

Οι ζωγράφοι που αναφέρονται στον τομέα αυτό θα μπορούσαν να είχαν ενταχθεί στο Τμήμα II. Αν τοποθετούνται εδώ, τούτο γίνεται διότι η τέχνη τους, παρά το ότι έχει ανάλογη καταγωγή με εκείνη των προηγούμενων -αφετηρία είναι και πάλι η γαλλική Σχολή—, είτε ακολουθεί διαφορετική κατεύθυνση ή δεν παρουσιάζει αξιοσημείωτη εξέλιξη. Πρόσθετος λόγος είναι ακόμη η μετάπτωση που υφίσταται το θέμα στους ζωγράφους αυτούς: άλλοτε εξάιρεται, άλλοτε χρησιμοποιείται ως πρόσχημα για να προβληθεί η τεχνική.

Ο Νικόλαος Χειμώνας γεννήθηκε στην Ευπατορία της Κριμαίας το 1866 και πέθανε στη Σκύρο το 1929. Σπούδασε στην Ακαδημία Καλών Τεχνών της Πετρούπολης, στην οποία δίδαξε και διετέλεσε διευθυντής.



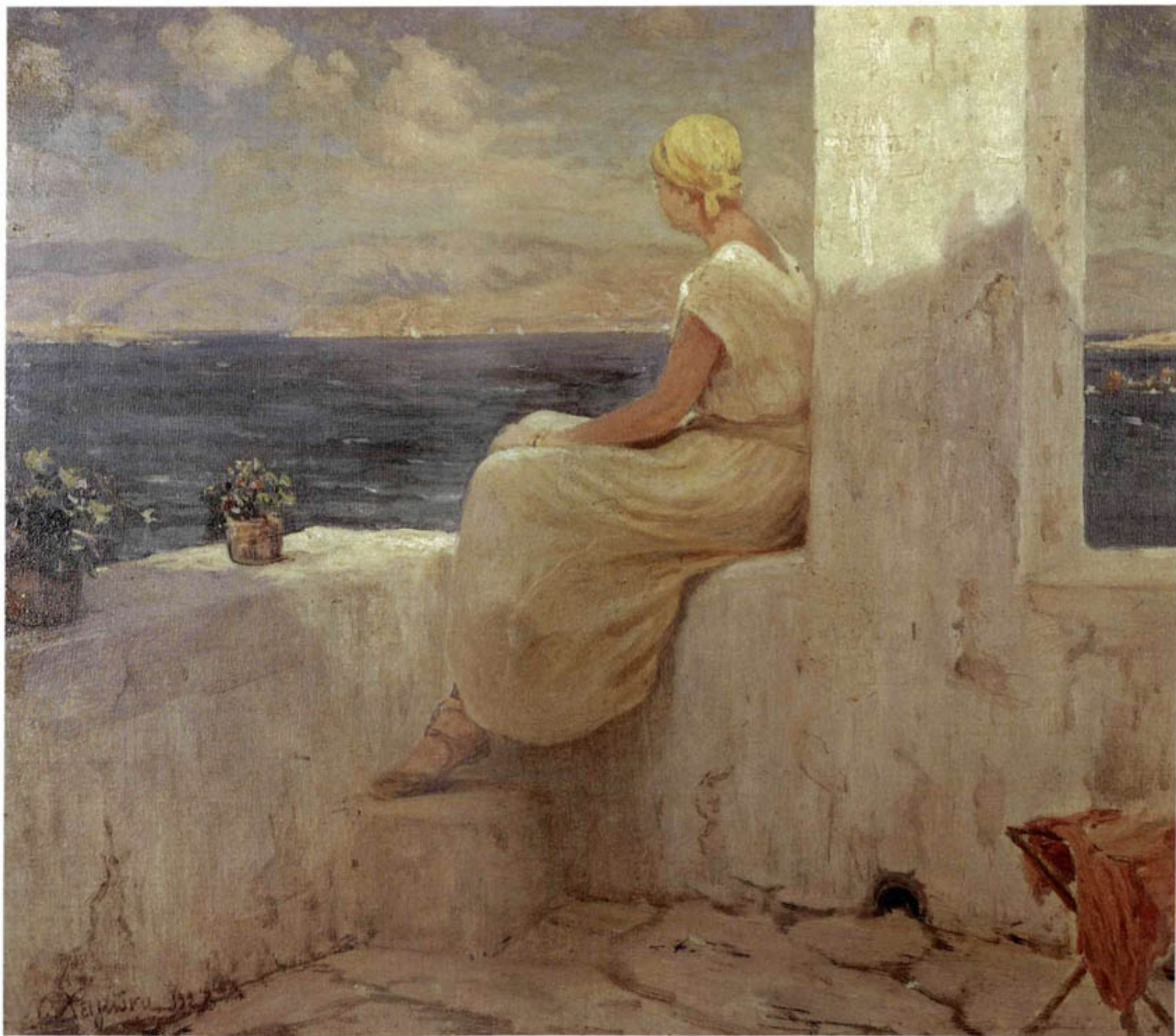


196. Σοφία Λασκαρίδου. *Μύλοι στους βράχους*.
Λάδι σε ξύλο, 20 x 25 εκ. Ιδιωτική συλλογή.

197. Νικόλαος Χειμώνας. *Αναμονή*.
Λάδι σε ξύλο, 40 x 48 εκ. Συλλογή Χάρρυ Περτζ.

Η ζωγραφική του καταγράφει εντυπώσεις του υπαίθρου, με πρόθεση να συλλάβει τη φευγαλέα όψη της ατμόσφαιρας. Ευγένεια των μορφών και του χρώματος είναι τα χαρακτηριστικά της τέχνης του. Στον πίνακα «Η παράγκα», 1929, Συλλογή Νίκης Παπαντωνίου, το κάθετο θέμα του παραπήγατος διαλλάσσεται με τις ανοικτές καμπύλες της αμμουδιάς και της θάλασσας, τόσο κατά το σχήμα όσο και κατά τον φωτισμό και το χρώμα, αφού στις δύο πλευρές του φαίνεται να συνοψίζει τη χρωματολογία και τις δύο ακραίες βαθμίδες εντάσεως του φωτός που διέπουν το έργο.

Το παλαιό θέμα του ρεμβασμού επανέρχεται στο έργο «Αναμονή», Συλλογή Χάρρυ Περτζ. Εικονίζεται νεαρή γυναίκα καθισμένη στον χαμηλό τοίχο ενός εξώστη να κοιτάζει τη θάλασσα. Στηρίζει τη ράχη της στον πεσσό και έχει στραμμένο το πρόσωπο στο βάθος σε χαμένο προφίλ. Ο πίνακας επιδιώκει την αρμονική σύνθεση του τεκτονικού θέματος του πρώτου επιπέδου, του οριζόντιου άξονα της θάλασσας και της μαλακής καμπύλης των βουνών. Αποτελεί επίσης σπουδή του χρώματος, όπου εκτίθεται η διάβρωση του λευκού από το ρόδινο και το κίτρινο προκειμένου να επιτευχθεί συμφωνία με την τονικότητα του τελευταίου επιπέδου. Η γνώση του εμπρεσιονισμού, η οποία αποκαλύπτεται πληρέστατη στον πίνακα, δεν εμπόδισε τον ζωγράφο να επιμείνει περισσότερο στη συναισθηματική απόχρωση του έργου.





198. Σοφία Λασκαρίδου.
Ο βράχος του Αγίου Μιχαήλ.
Λάδι σε καμβά, 65 x 45 εκ.
Τράπεζα της Ελλάδος.

284

Η τέχνη της Λασκαρίδου δεν διασάζει να επιδεικνύει την τεχνική της, να εξάγει το θέμα ή να εντοπίζει το περιεχόμενο του έργου στη διαλλαγή θέματος και τεχνικής.

Η Σοφία Λασκαρίδου, μια από τις πρώτες Ελληνίδες ζωγράφους, γεννήθηκε και πέθανε στην Αθήνα (1882-1965). Σπούδασε στη Σχολή Καλών Τεχνών, όπου συνάντησε αρκετές δυσκολίες να εισαχθεί, λόγω του φύλου της. Συνέχισε τις σπουδές της στο Μόναχο και το Παρίσι. Στο έργο της εναλλάσσονται η προβολή του θέματος και η έξαρση της χρωματικής συγκροτήσεως, ενώ η ατμόσφαιρα ή η συναισθηματική πνοή δευτερευόντως μόνο την απασχολούν.

Στον πίνακα «Μύλοι στους βράχους», ιδιωτικής συλλογής, η συνθετική διαμόρφωση και η πολυχρωμία του στίγματος παραπέμπουν σε ανάλογα έργα του Monet (ακριβώς αντίστοιχο το «Χωράφι με τουλίπες στην Ολλανδία», Μουσείο Marmottan, Παρίσι). Συγγενής είναι και η πρόθεση του πίνακα- να εκτιμηθεί η αρμονία του χρώματος. Αντιθέτως, στα έργα «Ο βράχος του Αγίου Μιχαήλ», Συλλογή Τραπεζής της Ελλάδος, και «Θάλασσα της Μάγνης», Εθνική Πινακοθήκη, η σπουδαιότητα που αποδίδεται

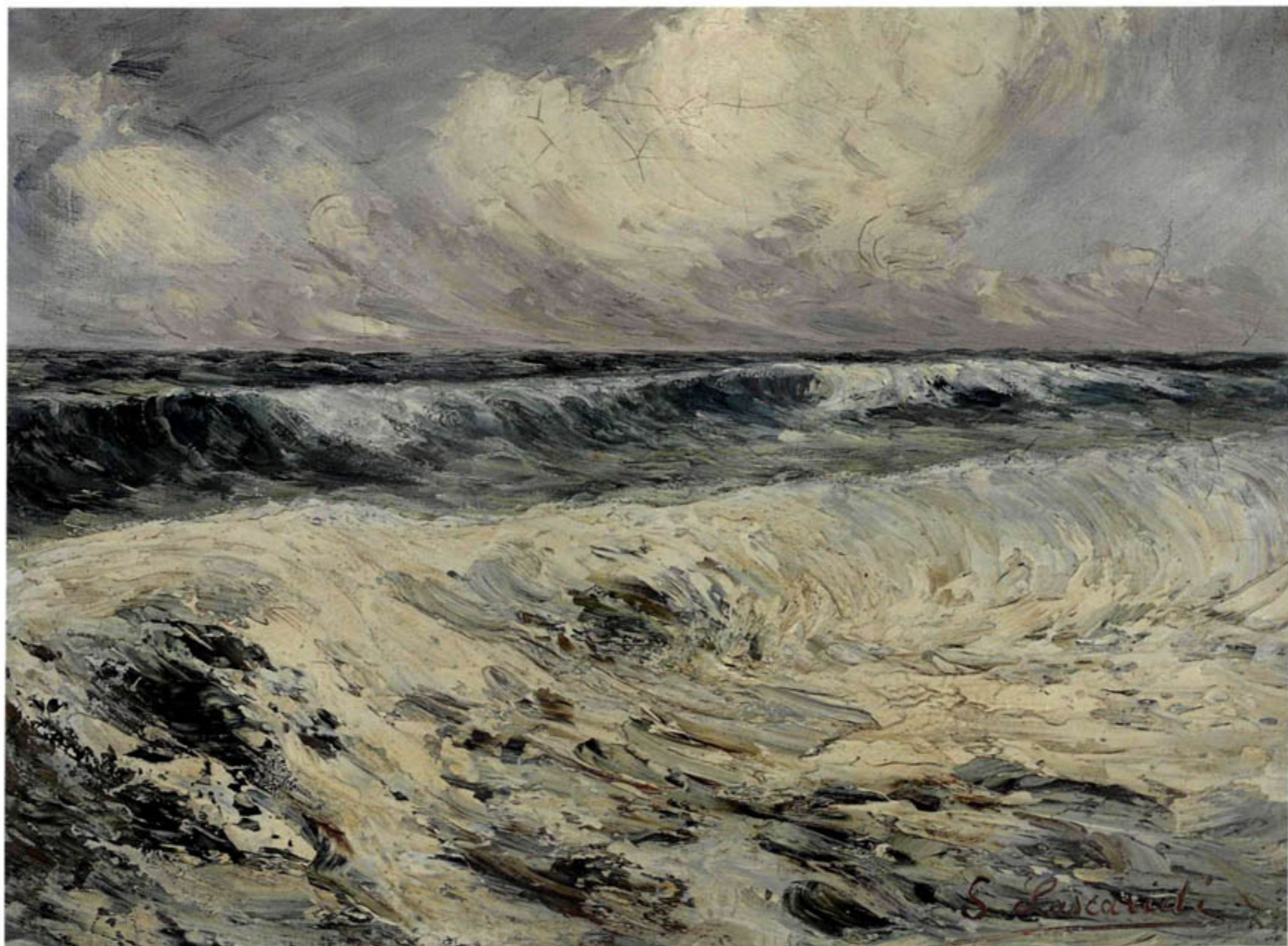
199. Σοφία Λασκαρίδου.
Θάλασσα της Μάγνης.
Λάδι σε καμβά, 44 x 61,5 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη.

στο θέμα διακρίνεται και στη μνημειώδη εμφάνιση με την οποία τίθεται και στη λεπτομερή περιγραφή του. Η ομίχλη, το φως που διαθλάται στην υγρότητα της ατμόσφαιρας και η θύελλα αίρουν το βάρος του όγκου στο πρώτο έργο, αφήνουν εντούτοις άθικτο το επιβλητικό σχήμα του. Ατυχής, φυσικά, είναι η ιδέα να τονισθεί το ύψος από το γυμνό ζευγάρι (θεότητες;) που παίζει στα κύματα. Η «θάλασσα της Μάγνης» είναι μια σπουδή του κυματισμού, των σχέσεων του λευκού και του μπλε, του ρυθμού που προκύπτει από τις βίαιες καμπύλες του κύματος και της συννεφιάς. Μια τρίτη εκδοχή πραγματεύσεως προτείνεται στο έργο «Η λιμνοθάλασσα του Μεσολογγίου», Εθνική Πινακοθήκη, όπου τα πάντα τείνουν να διαλυθούν μέσα στην ομίχλη που σκεπάζει το τοπίο.

Πρωτοτυπία του θέματος και της οργάνωσής του δεν πρέπει να απαιτήσουμε από τη θαλασσογραφία του Στυλιανού Μηλιάδη. Ο καλλιτέχνης ζωγραφίζει παράκτια τοπία, προκυμαίες με καΐκια και βάρκες, ψαράδες, χωρίς φροντίδα για την οπτική γωνία που επιλέγει ή τη διάταξη της σκηνής. Το αντιστάθμισμα είναι η χρωματική εμφάνιση του πίνακα, χάρη στην οποία λησμονείται και η θεματική συμβατικότητα και η τυχαία σύνθεση.

200. Σοφία Λασκαρίδου. Λιμνοθάλασσα του Μεσολογγίου. Λάδι σε καμβά, 32,5 x 49 εκ. Εθνική Πινακοθήκη.







Ο Στυλιανός Μηλιάδης (Χίος 1881 - Αθήνα 1965) σπούδασε στη Σχολή Καλών Τεχνών και την Ακαδημία του Μονάχου με δασκάλους, αντίστοιχα, τον Βολανάκη και τον Γύζη. Συνέχισε τις σπουδές του στο Παρίσι, όπου έμεινε περίπου δεκαπέντε χρόνια. Στην Ελλάδα επέστρεψε το 1931.

Αν αναλογισθεί κανείς την περίοδο της παραμονής του Μηλιάδη στο Παρίσι και, ακόμη, το αίσθημα του χρώματος που διέθετε ο ίδιος, προσδοκά μία γενναιότερη προσέγγιση στις τολμηρές χρωματικές καινοτομίες της γαλλικής Σχολής του πρώτου τετάρτου του αιώνα. Ο ζωγράφος υιοθέτησε τον εμπρεσιονισμό των πρώτων εκδηλώσεων του κινήματος και παρέμεινε πιστός στην ιδεογραφία του έως το τέλος της ζωής του. Στον πίνακα του, χρώματα με έντονη ηχητικότητα τείνουν να διασπασθούν σε στίγματα ή να αποτελέσουν μια χρωματική συνισταμένη με ποικίλους ερεθισμούς. Τα αντικείμενα - τα μικρά σκάφη, τα αγκυροβόλια, οι άνθρωποι- χωρίς να χάσουν το σχήμα τους γίνονται βαθμιαία χρωματικές παρουσίες που παραπέμπουν η μία στην άλλη, ώστε να δημιουργηθεί το πλέγμα των διακυμάνσεων και των κραδασμών. Εξαιρετο εύρημα είναι η διάφανη νεφέλη που συνδέει αντικείμενα και επίπεδα και ενοποιεί την παράσταση.

Τα έργα «Βράχια», 1914, και «Τοπίο στο

Ζούμπερι», 1962, Συλλογή Θεοδόση Μηλιάδη, μολονότι απέχουν μια πενήνταετία δεν παρουσιάζουν ουσιώδεις διαφορές. Ίσως, μόνο το άγγιγμα του πινέλου έγινε με την πάροδο του χρόνου λιγότερο αυθόρμητο. Στο πρώτο έργο, η πυκνότητα του χρώματος και η αδρότητα της πινελιάς - μια ευθεία παραπομπή στον Cézanne- θέτουν με έμφαση το τοπίο. Η μονοχρωμία ανάγει την παράσταση σε σπουδή του γαιώδους χρώματος. Περισσότερο σύνθετο, αλλά επίσης απλό, το δεύτερο έργο, παρά την περιγραφή του τοπίου κατά διαδοχικά επίπεδα, συλλαμβάνεται ως μια συμφωνία του πράσινου με σύντομες παρεμβολές άλλων χρωμάτων. Η δυνατότητα της ζωγραφικής του Μηλιάδη να μεταπίπτει σε σύνθεση χρωματικών ποιοτήτων είναι αυτή που καθιστά τελικώς τη βαρύτητα του θέματος δευτερεύουσα και, πάντως, όχι καθοριστική.

Ακριβώς αντίθετη στο σημείο αυτό είναι η ζωγραφική του Ρωμανίδη. Ο φυσικός χώρος του ζωγράφου είναι το ανοικτό πέλαγος και το ταπεινό ακρογιάλι, περιοχές όπου η τέχνη του, ευαίσθητη και επιμελημένη έως την εκζήτηση, επιδεικνύει τη μέγιστη αρετή της: την ισορροπία μεταξύ της λεπτομερούς περιγραφής και του ρομαντικού λυρισμού.

201. Στυλιανός Μηλιάδης.
Βράχια. 1914.
Λάδι σε καμβά, 41 x 66 εκ.
Συλλογή Θεοδόση Μηλιάδη.

202. Στυλιανός Μηλιάδης.
Τοπίο στο Ζούμπερι. 1962.
Λάδι σε ξύλο, 45 x 35 εκ.
Συλλογή Θεοδόση Μηλιάδη.



Ο Κωνσταντίνος Ρωμανίδης (1884-1972), μαθητής του Βολανάνη, ολοκλήρωσε τις σπουδές του στο Μόναχο. Το μήνυμα του εμπρεσιονισμού δεν τον άφησε αδιάφορο· τον εισήγαγε στη ζωγραφική του κατά το μέτρο που επέβαλε η στερεότητα των πραγμάτων και η προσήλωσή του στη φυσική εικόνα. Η θεματική συγκρότηση του θαλασσινού τοπίου στους πίνακές του ακολουθεί μονίμως ένα τυπικό σχήμα· στο ένα άκρο η αμμουδιά ή τα βράχια της ακτής, στο άλλο η θάλασσα που εκτείνεται έως το βάθος. Γραφική προσθήκη τα δέντρα και οι βάρκες, επιφέρουν τις διαφοροποιήσεις. Στο έργο «Πριν από την καταιγίδα», Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων, η εικόνα της επερχόμενης θύελλας είναι υποβλητική και πιστή. Την ειλικρίνεια μαρτυρούν το σχήμα του κυματισμού και το χρώμα της θάλασσας.

Την πορεία των συνεχών μεταπτώσεων του θέματος, από τη θέση έως την αναίρεση, διέτρεξε το έργο του Περικλή Βυζάντιου (1891-1972). Και *τούτο πάντοτε στο πλαίσιο του εμπρεσιονισμού.*

Ο ζωγράφος γεννήθηκε και πέθανε στην Αθήνα, εγκατέλειψε σύντομα τις σπουδές του στο Μόναχο, ενώ γόνιμη ήταν η μακρά παραμονή του στο Παρίσι. Αυτό που απεκόμισε από την επαφή του με τον εμπρεσιονισμό είναι όχι απλώς η οικείωση ενός κινήματος αλλά η κατανόηση των δυνατοτήτων που περιέκλειε, της ελευθερίας που παρείχε στον πειραματιζόμενο και του ρόλου της φαντασίας, του

203. Κωνσταντίνος Ρωμανίδης. *Πριν από την καταιγίδα*. Λάδι σε καμβά, 48 x 75 εκ. Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων.





204. Κωνσταντίνος Ρομαντίδης. *Θαλασσογραφία*. Λάδι σε καμβά, 34 x 48 εκ. Συλλογή Παν. Προκοπίου.



μηδενισμού επίσης των διαφόρων επιταγών της αισθητικής. Ο καλλιτέχνης μελετά την εφαρμογή των ζωγραφικών εξελίξεων σε συνάρτηση με την απόπειρα υπερβάσεως του στερεού σχήματος. Δεν αρκείται στην κατάργηση του περιγράμματος -αφετηρία του εμπρεσιονισμού— αλλά υποκαθιστά και την πυκνή χρωματική σύσταση στην οποία ήδη έχει μεταπέσει το αντικείμενο. Η παράσταση αποβαίνει τελικά ένα νεφέλωμα, πυκνό ή διάφανο, που αορίστως ανακαλεί τη μορφή του *τοπίου*. Πρέπει, βεβαίως, να λεχθεί ότι η κατάληξη δεν είναι πρωτότυπη· την αναγγέλλει αρκετά χρόνια πριν το έργο του Χατζόπουλου, ενώ προθέστερο ακραίο ορόσημο εμφανίζεται η ζωγραφική του Turner.

Ασφαλώς, δεν είναι *μόνον* η Ύδρα που συνέβαλε στη διαμόρφωση των αντιλήψεων αυτών μεταγραφής του *τοπίου* αλλά, συχνότατα, ο βράχος της έγινε το σώμα των πειραματισμών. Αν θελήσει κανείς να ζητήσει ορόσημα της προόδου από τη συγκεκριμένη μορφή προς τη διάλυση, χωρίς να επιμείνει σε χρονολογίας και ακριβείς διαδοχές θα επεσήμαινε ως εικόνα του αρχικού σταδίου, μεταξύ άλλων, την «Ύδρα», Δημοτική Πινακοθήκη Πειραιά, με την έμφαση στο περίγραμμα και την παρουσία του Braque στους επάλληλους κύβους. Θα διέκρινε κατόπιν την υποκατάσταση του γεωμετρικού *όγκου* από το αφηρημένο σχήμα της πινελιάς, ικανό να αποδεχθεί την ερμηνεία της φαντασίας ή να τεθεί ως μορφή αυτόνομη και, κατόπιν, την πολύ μεταγενέστερη «Ύδρα», Εθνική Πινακοθήκη, όπου οι λόφοι

μεταβάλλονται σε λυρικά αναπτύγματα και, τέλος, στον «Σαρωνικό», Εθνική Πινακοθήκη, τη διάλυση των πραγμάτων στην ομίχλη της θάλασσας.

V

Η ανθρώπινη μορφή, μόνη ή σε ομάδες, απαντά συχνά στη νεότερη εικονογραφία. Περιπατητές, ναυτικοί, λιμενεργάτες, κολυμβητές και ψαράδες εμψυχώνουν το *τοπίο* και το σκάφος. Η παρουσία τους καθιστά σαφέστερη τη λειτουργία και το ύψος του τόπου.

Το αγιολογικό θέμα, εφόσον ο πίνακας δεν προορίζεται να κοσμήσει την εκκλησία είναι μάλλον σπάνιο. Επομένως, το έργο του Νικήτα Γρύσου «Δεύτε προς με», Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων, αποτελεί και κατά *τούτο* αξιόλογο δείγμα θρησκευτικής ζωγραφικής η οποία δεν έχει λατρευτικό χαρακτήρα. Μαθητής του Νικηφόρου Λύτρα και του Βολανάκη, ο Νικήτας Γρύσπος (1873-;) δεν διατηρεί πολλά από τη διδασκαλία τους. Ο πίνακας απομακρύνεται από την παράδοση και του Βυζαντίου και της Αναγέννησης, απέχει επίσης από τις αντιλήψεις των Ναζαρινών που ιδιαίτερος επέδρασαν στη θρησκευτική εικονογραφία του δεκάτου ενάτου και του εικοστού αιώνα. Ευδιάκριτες σχέσεις πιστοποιούνται μόνο με τον manierισμό, κυρίως σε ό,τι αφορά τη ραδινή μορφή του Χριστού και των ψαράδων, και την κλειστή όρθια σύνθεση

205. Περικλής Βυζάντιος.
Ύδρα.

Λάδι σε ξύλο, 32 x 40 εκ.

Δημοτική Πινακοθήκη Πειραιά.

και ψαράδες

291

206. Περικλής Βυζάντιος.
Σαρωνικός

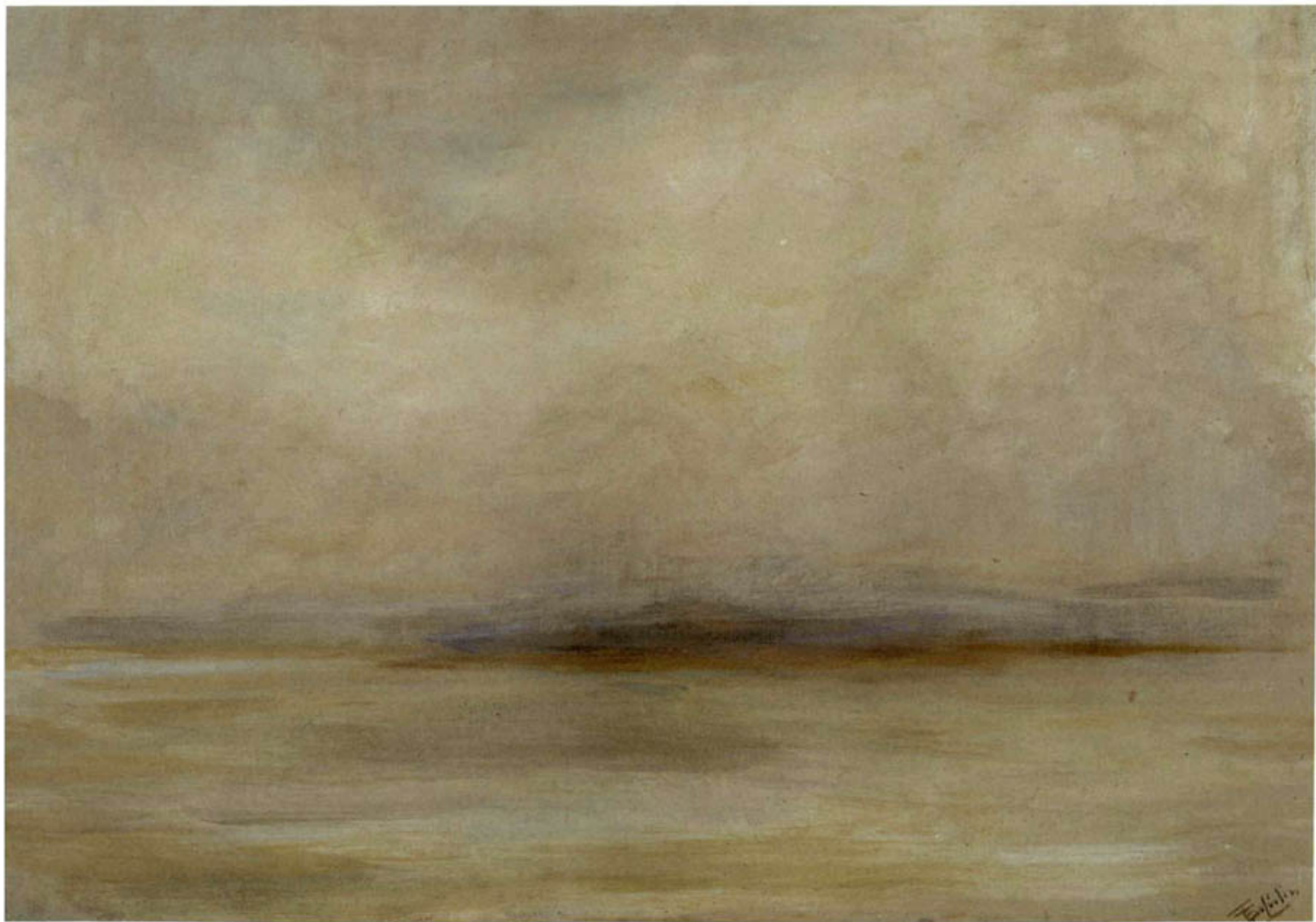
Λάδι σε καμβά.

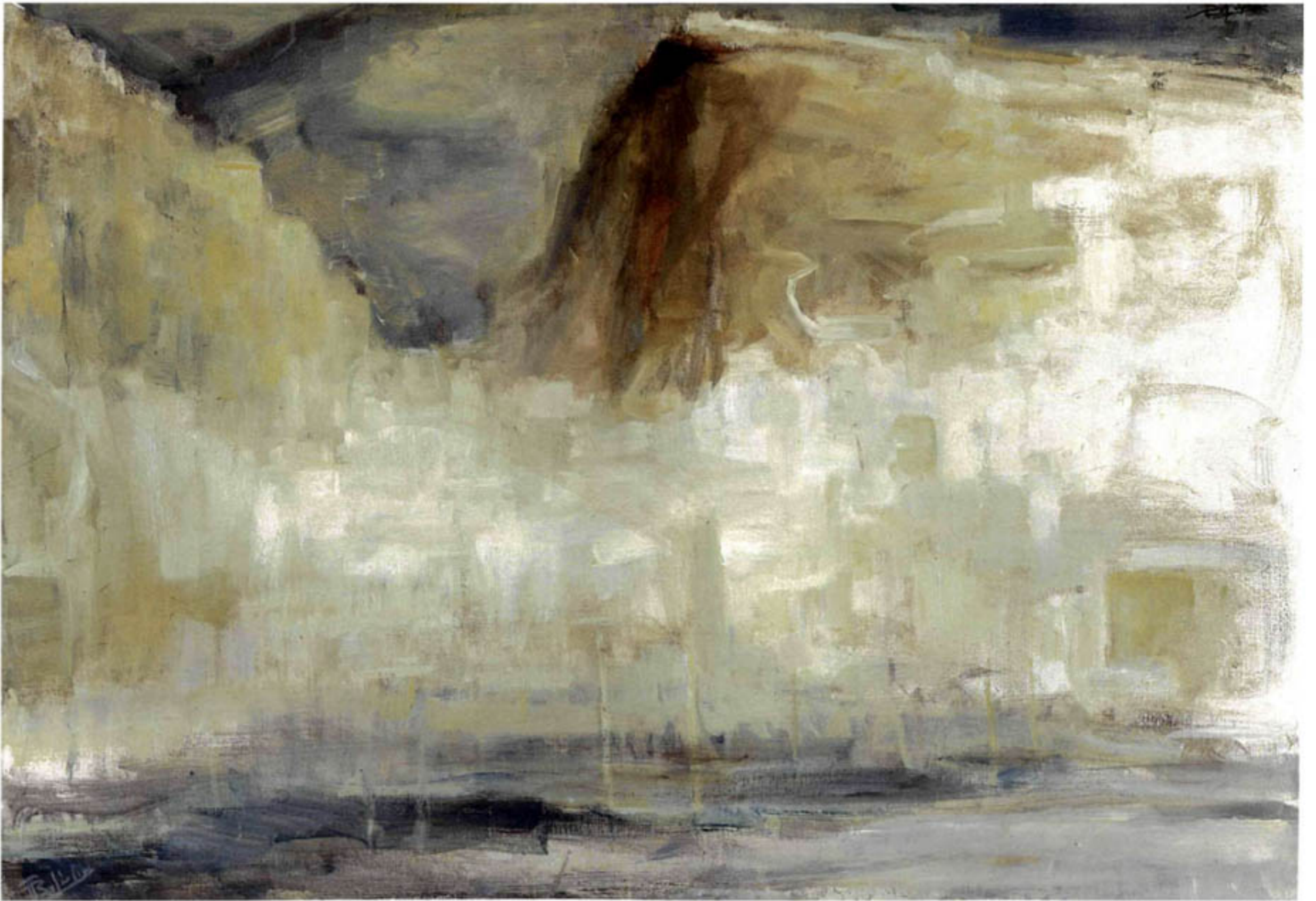
Εθνική Πινακοθήκη.

207. Περικλής Βυζάντιος.
Ύδρα.

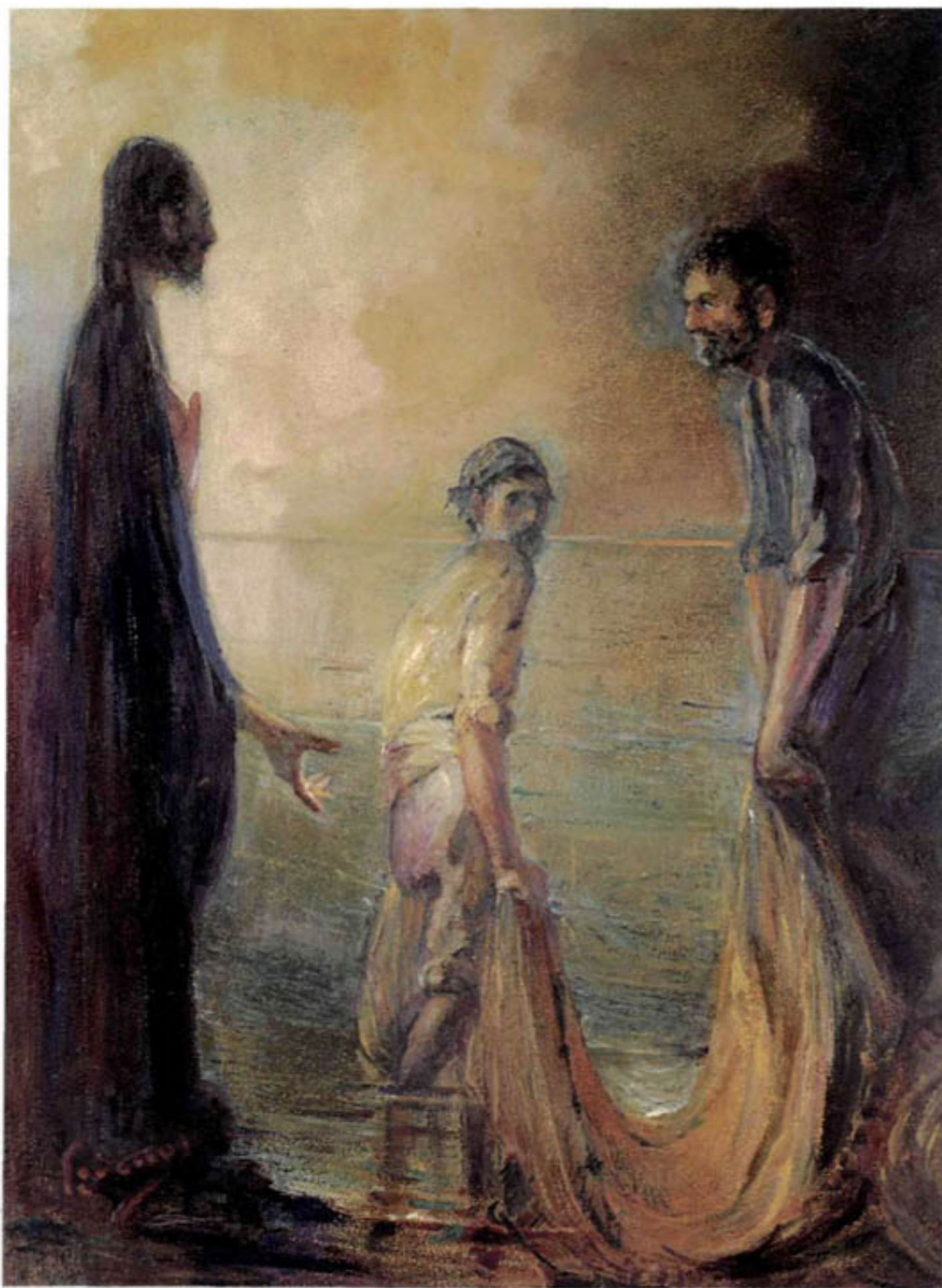
Λάδι σε καμβά, 81 x 116 εκ.

Εθνική Πινακοθήκη.





208. Νικήτας Γρύσιος. «Δεύτε προς με».
Λάδι σε ξύλο, 69 χ 53 εκ. Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων.



—συγγενέστατη με συνθέσεις του Γκρέκο— που ευνοεί την έξαρση του ηθικού μεγαλείου της σκηνης. Θα επισημανθούν η τελετουργική χειρονομία του Χριστού, τα εκφραστικά πρόσωπα των επίδοξων μαθητών, ο αφηρημένος συμβολικός φωτισμός επάνω στο δίχτυ και το κενό του ορίζοντα.

Αξιίζει να σημειωθεί η προσπάθεια του Γεώργιου Κοσμαδόπουλου (Βόλος 1895 - Αθήνα 1967) να ανανεώσει το περιεχόμενο των σκηνών της προκυμαίας με την απεικόνιση των τσιγγάνων. Στον πίνακα «Τσιγγάνες στη Μύκονο», Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων, οι τρεις γυναίκες, λυγρές και ευκίνητες, θαυμάσια σχεδιασμένες, καθώς παραπέμπουν η μία στην άλλη και κατευθύνουν προς όλα τα σημεία του πίνακα, δημιουργούν την κινητικότητα της σύνθεσης η οποία συλλέγεται από τις ήρεμες γραμμές του τοπίου. Ο ζωγράφος απέφυγε να εκμεταλλευθεί τον εξωτισμό των προσώπων και των κοστούμιών. Παρέμεινε στους ήσσονες τόνους του κίτρινου και του μπλε, θεωρώντας την παρουσία των γυναικών *σύντομο* επεισόδιο στη φωτεινότητα του μεσημεριού.

Με ανάλογους διακριτικούς τόνους περιγράφεται η επιστροφή των ψαράδων από τον Λάμπρο Γρίβα (; - 1956) «Ψαράδες - Κέρκυρα», ιδιωτική συλλογή. Χωρίς ιδιαίτερη έμφαση καταγράφονται λεπτομέρειες από τις κινήσεις των ανδρών, τη βάρκα

209. Γεώργιος Κοσμαδόπουλος. *Τσιγγάνες στη Μύκονο*. 1940.
Λάδι σε καμβά, 100 χ 120 εκ. Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων.



210. Λάμπρος Γρίβας, *Ψαράδες - Κέρκυρα*. Λάδι σε καμβά, 50 χ 70 εκ. Ιδιωτική συλλογή.





και το *ταπίο*. Μέρη αναπόσπαστα ενός εκτεταμένου τυπικού, οι ρυθμικά επαναλαμβανόμενες χειρονομίες συγχωνεύονται στο μέγεθος της εικόνας.

Αδρή, λιτή και ευθύβολη η τέχνη του Βασιλείου Γερμένη (Κεφαλονιά 1896 - Αθήνα 1966) συλλαμβάνει με ευχέρεια το ουσιώδες. Στον πίνακα «Ο ψαράς», Συλλογή Νίκης Παπαντωνίου, το θέμα κατανέμεται σε τρία άνισα μέρη, τον ψαρά, τη θάλασσα και τα κτίσματα της δεξιάς πλευράς, και περιλαμβάνεται στο τρίγωνο του *σποίοι* η μία γωνία σχηματίζεται από το σώμα του ψαρά που εισάγει και στην παράσταση. Ελάχιστα πυκνά χρώματα και ρεαλιστική πραγμάτευση συνιστούν την επένδυση. Η αδρότητα του σχεδίου και του χρώματος, η προσφυγή σε θέματα δευτερεύοντα και οπτικές γωνίες ελάχιστα ευνοϊκές χαρακτηρίζουν τη ρεαλιστική προσέγγιση του Γερμένη. Το αποτέλεσμα εντούτοις δεν είναι εξίσου ταπεινό' συχνά, από αυτές τις μη φιλόδοξες προϋποθέσεις, όχι μόνο το ύφος, αλλά και η όψη του τόπου ολόκληρη αναπηδά με μοναδική ενάργεια και αυθεντικότητα.

Ο Σταύρος Καντζίκης γεννήθηκε το 1885 στην Αθήνα και σπούδασε στο Μόναχο. Η χρονολογία του θανάτου του είναι άγνωστη. Στον πίνακα «Ψαράδες», Συλλογή Νίκης Παπαντωνίου, οι

σπουδές του είναι αναγνωρίσιμες τόσο στη ρομαντική ρέμβη που υποβάλλει το θέμα όσο και στην αβρότητα του χειρισμού. Βραδινό στην αμμουδιά, φωτιά αναμμένη δίπλα στις βάρκες με τους ψαράδες γύρω, στον ουρανό το φεγγάρι. Ελαφρά, διάφανα χρώματα, η αίσθηση της μοναξιάς και της σιωπής.

Το θέμα, και το πλήθος των παραλλαγών του, δημοφιλές ήδη κατά τον δέκατο έβδομο αιώνα, παραμένει στις προτιμήσεις των εργαστηρίων και κατά το πρώτο μισό του αιώνα μας, χάρη στη γραφικότητα και τη ρομαντική υφή του. Ευνοείται ακόμη το είδος αυτό της θεματικής και από το ενδεχόμενο προσωπικό βίωμα και την ηθογραφική επισήμανση, ακμαία πάντοτε στη λογοτεχνία της εποχής.

Οι «Κολυμβητές» του Αλέξανδρου Κορογιαννάκη, Συλλογή Τραπεζης της Ελλάδος, δεν φέρουν καμία ένδειξη τοπικής παράδοσης ή φιλολογικής υπόμνησης· προέκυψαν από το αίσθημα της φύσης που έχει ο θαλασσογράφος και την ευλυγισία της τεχνικής του. Στον πίνακα δεσπόζουν η θάλασσα και ο άνεμος, το φως και η κίνηση. Την αίσθηση όλων αυτών υπογραμμίζουν οι κολυμβητές' όρθιοι, ξαπλωμένοι στον ήλιο ή μέσα στη θάλασσα είναι απολήξεις του κυματισμού και υλοποιήσεις του φωτός.

211. Σταύρος Καντζίκης.
Ψαράδες.
Λάδι σε ξύλο, 46 x 52 εκ.
Συλλογή Νίκης Παπαντωνίου.

212. Βασίλειος Γερμένης.
Ο ψαράς.
Λάδι σε καμβά, 60 x 80 εκ.
Συλλογή Νίκης Παπαντωνίου.

213. Αλέξανδρος Κορογιαννάκης.
Κολυμβητές.
Λάδι σε καμβά, (15 x 55 εκ.
Τράπεζα της Ελλάδος.







214. Μιχαήλ Αξελός.
Φιγούρες στην άμμο. 1920.
Παστέλ, 46 x 62 εκ.
Συλλογή Άννας Αξελού-Κοντομάτη.

Ο Αλέξανδρος Κορογιαννάκης γεννήθηκε στα Μέγαρα το 1906 και πέθανε στην Αθήνα το 1969. σπούδασε ζωγραφική στην Αθήνα και αργότερα, στη Βιέννη, ειδικεύθηκε στη χαρακτηριστική.

Θεματικό εύρος και τολμηροί προβληματισμοί του χρώματος χαρακτηρίζουν τη θαλασσογραφία του Μιχαήλ Αξελού. Ο ζωγράφος γεννήθηκε το 1877 στη Σητεία της Κρήτης, σπούδασε Νομική κατ' αρχάς και κατόπιν ζωγραφική στη Σχολή Καλών Τεχνών. Ολοκλήρωσε τις σπουδές του στο Παρίσι, στις Ακαδημίες Julien και Grande Chaumière. Από το 1918 έως το 1940 εργάστηκε στις Τράπεζες Εθνική και Ελλάδος, για τις οποίες φιλοτέχνησε τις μακέτες των χαρτονομισμάτων.

Η ζωγραφική του Αξελού απηχεί τη φορά των αναζητήσεων της εποχής του: τη διάσταση χρώματος και φυσικού αντικειμένου στο οποίο αποτίθεται, την εκμετάλλευση του χρώματος ως αξίας αυτόνομης.

Ο καλλιτέχνης δεν κατήργησε τη φυσική αφετηρία των χρωματικών θέσεων. Αυτό που έλαβε από τους fauves είναι η ένταση του χρώματος, η απουσία μεταβατικών τόνων μεταξύ των χρωμάτων, η ελευθερία των προσεγγίσεων και των αντιθέσεων. Ρωμαλέος σχεδιαστής, απέσπασε από την καμπύλη τη μέγιστη δύναμη και πλαστικότητα. Ο

χρωματισμός αντιθέτως, ιδίως των τελευταίων έργων, είναι στατικός, αποκλείει την κίνηση μέσα στη χρωματική σύνθεση και εγκλωβίζει το βλέμμα στο αποτέλεσμα.

Δύο έργα, τα «Φιγούρες στην άμμο», παστέλ, και «Κοριτσάκια στην άμμο», λάδι, πίνακες του 1920, Συλλογή Άννας-Αξελού Κοντομάτη, μαρτυρούν το αισθητικό περιεχόμενο των πρώιμων αιτημάτων του καλλιτέχνη. Οι μαλακοί όγκοι που προκύπτουν από τη σπειροειδή ανέλιξη της γραμμής του παστέλ δεν έχουν το χρωματικό αντίστοιχο στην ελαιογραφία: άφθονη πάστα και βαριά πινελιά σχηματίζουν επίπεδα μάλλον παρά όγκους, προοριζόμενα να εκθέσουν τη λάμψη του λευκού στην οποία εμφανής είναι η εμπρεσιονιστική παρεμβολή.

VI

Το μέρος που ακολουθεί, τελευταίο του κεφαλαίου, περιλαμβάνει μια σειρά θαλασσινών τοπίων και μια άλλη, πολύ μικρότερη, αποτελούμενη από εικόνες της θάλασσας. Οι τοπιογραφίες προτείνονται ως δείγματα μεταγραφής συγκεκριμένων νησιωτικών τοπίων κατά το μέσον και το δεύτερο μισό του αιώνα. Αν και διαφέρουν κατά το ιδίωμα, μαρτυρούν τον καθοριστικό ρόλο που παίζει η μορφή

215. Μιχαήλ Αξελός. *Κοριτσάκια στην άμμο*. 1920. Λάδι σε καμβά, 26 x 34 εκ. Συλλογή Άννας Αξελού-Κοντομάτη.





216. Αγνήωρ Αστεριάδης.
Υδρα
Τδατογραφία, 30 x 42 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη.

του τόπου· ο ζωγράφος όχι μόνο δεν την αμφισβητεί, δεν διανσείται να την παραμορφώσει, αλλά επικαλείται τα θεμιτά μέσα για να την αναδείξει. Οι πίνακες δεν επιδιώκουν τη γραφικότητα -αν προκύπτει από τη φύση του τόπου ο ζωγράφος δεν την τονίζει—, ενδεικτική πάντως είναι η φροντίδα με την οποία έχει χρησιμοποιηθεί το φως ώστε να προβληθεί το θέμα. Οι τοπιογραφίες είναι επίσης εύγλωττες, ώστε ελάχιστα σχόλια χρειάζονται. Θα επισημανθούν απλώς η αόριστη κυβιστική ιδέα που επηρεάζει την «Υδρα» του Αγνήωρα Αστεριάδη (Λάρισα 1898 - Αθήνα 1977), η γειτνίαση λεπτομερούς σχεδίου στον οικισμό της «Νάξου» του Πολύκλειτου Ρέγκου (Νάξος 1903) και η παρεμβολή του στους αφηρημένους όγκους του *ταπίου*, η εκφραστική πολυχρωμία του Θεοδώρου Λεκού (Νέο Φάληρο 1902 - 1987) στα τοπία της Σαμπατιγής. Τα έργα του Δανιήλ Δανιήλ (Τύρναβος 1914), του Γεωργίου Συρίγου (Πειραιάς 1906 - Αθήνα 1989) και του Αντωνίου Κανά (Σμύρνη 1915) θα μπορούσαν να συγκριθούν προκειμένου να εκτιμηθεί η βαθμιαία ισχυροποίηση του τόνου, από την εμπρεσιονιστική αοριστία, την *αποία* έξοχα θέτει ο πίνακας του Δανιήλ «Αλευκάνδρα Μυκόνου», έως τη χρωματική τραχύτητα (Α. Κανάς).

Οι τρεις θαλασσογραφίες διαφέρουν επίσης και

κατά την εποχή της δημιουργίας και κατά το ιδίωμα. Η «Σοροκάδα» του Νικολάου Μαγιάση (Αθήνα 1905-1976), Δημοτική Πινακοθήκη Πειραιά, είναι τεκμήριο της ειδικεύσεως του θαλασσογράφου. Πρόθεσή της είναι να συλλάβει, με ενδεικτικές λεπτομέρειες, τον κυματισμό (σχήμα του κύματος, μορφή και βάθος της αύλακας, ροή των αφρών) και το χρώμα της θάλασσας κατά τη δεδομένη στιγμή. Επιτυγχάνει κάτι πολύ γενικότερο· την αίσθηση του ανοικτού πελάγους.

Το έργο της Λέλας Μαλικούτη παραπέμπει στην παλαιότερη παράδοση της θαλασσογραφίας, όχι υπό την έννοια ότι είναι γηρασμένο, αλλά διότι προϋποθέτει την οπτική του ρομαντισμού, τη λεπτομερή σπουδή της θάλασσας και τον εκλεπτυσμένο χειρισμό του χρώματος. Η ζωγράφος είναι από τους ελάχιστους καλλιτέχνες που ασχολούνται αποκλειστικά με τη θάλασσα, χωρίς την παρουσία του καραβιού ή της ανθρώπινης μορφής. Η ζωγραφική της έχει ως αφητηρία και έρεισμα την όψη του κύματος, καταλήγει εντούτοις σε μια φαντασμαγορία του χρώματος. Οι πίνακες της κατανέμονται σε μεγάλες κατηγορίες με θέμα την ανατολή ή τη δύση και επιδιώκουν την αναγωγή του χρόνου σε χρωματικό γεγονός. Η Μαλικούτη

217. Πολύκλειτος Ρέγκος.
Νάξος
Λάδι σε ξύλο, 60 x 70 εκ.
Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων.



ΠΛΑΚΟΥΤΕ
Α ΠΕΡΑ
1942



218. Γεώργιος Σουλής, *Μονεμβάσια*. Λάδι σε καμβά, 48 χ 62 εκ.
Συλλογή Εμπορικού και Βιομηχανικού Επιμελητηρίου Πειραιώς.



219. Θεόδωρος Λεκάς. *Οι βράχοι της Σαμπατηγής.*
Υδατογραφία, 36 x 22 εκ. Ιδιωτική συλλογή.



220. Δανιήλ Δανιήλ.
Αλευκάνδρες Μυκόνου.
 Λάδι σε χαρτόνι, 57 x 77 εκ.
 Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων.

καταγράφει τις διόδους του ανέμου μέσα στις αυλαίες του κύματος, συλλαμβάνει τη ροή του χρόνου σαν εξαιρετική μαγευτική διάβαση στην κλίμακα των τονικών μεταπτώσεων. Η φαντασία και η ποιητικότητα των παραστάσεων της ανακαλούν με δύναμη τον Turner.

Ζωγράφος της νεότερης γενιάς η Ζήνα Λιναρδάκη δεν απομακρύνεται αισθητά από την παράδοση, έχει όμως μια προσωπική ρωμαλέα γραφή που της επιτρέπει να προσεγγίσει το θαλάσσιο θέμα χωρίς να αναπαράγει την πεπαλαιωμένη εικονοπλασία. Τα λιμάνια της δεν είναι τόποι ρεμβασμού ή αποδράσεως, ίσως ούτε καν χώρος όπου αναλώνεται ο ανθρώπινος μόχθος, ενώ τα καράβια της, πάντοτε αγκυροβολημένα στις προβλήτες, δεν υπόσχονται τη φυγή.

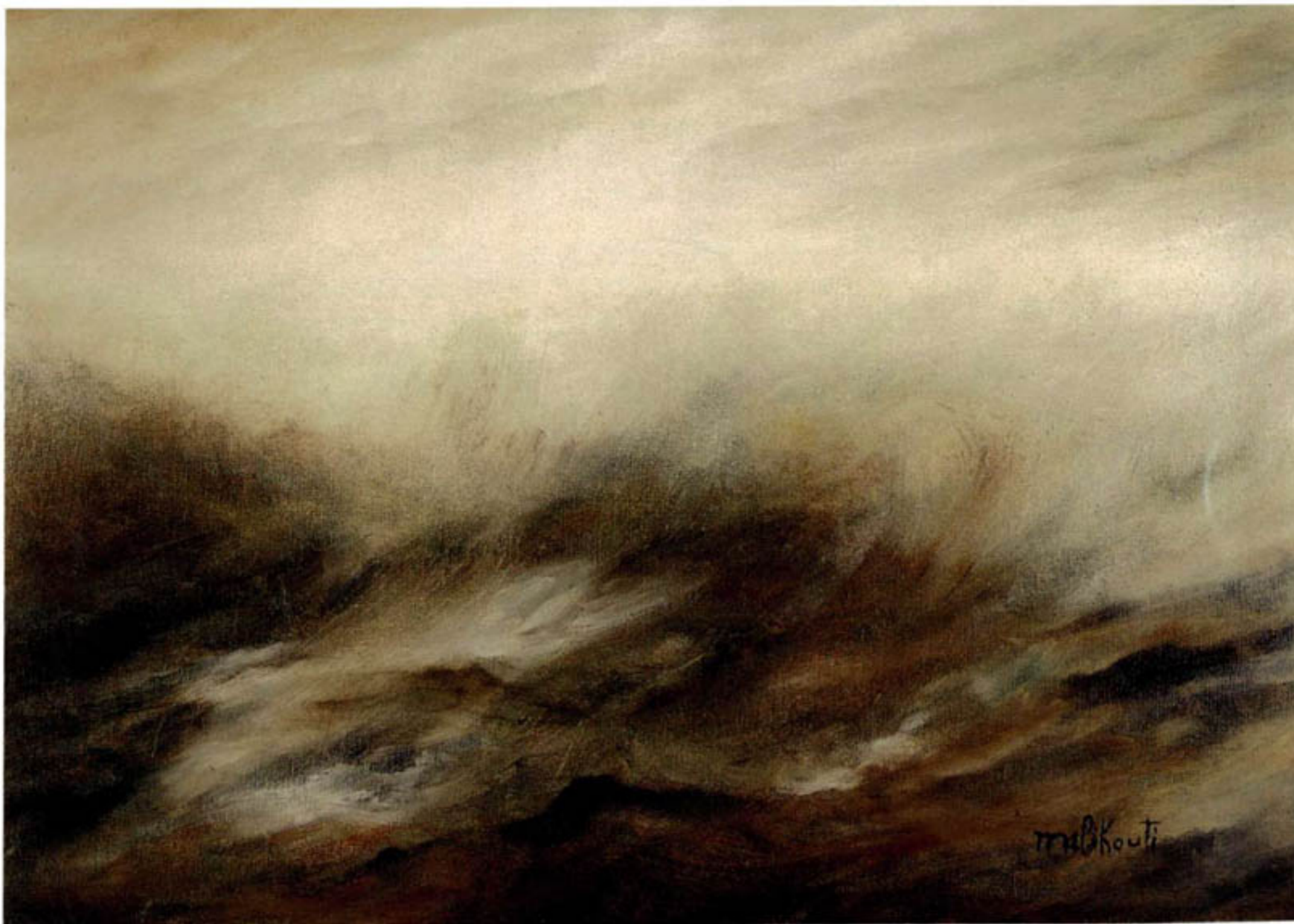
Η Λιναρδάκη παρενθετικά μόνο ασχολείται με τη θάλασσα ως καθοριστικό θέμα και το παράκτιο

221. Ζήνα Λιναρδάκη.
Θαλασσινό τοπίο.
 Λάδι σε καμβά, 70 x 80 εκ.
 Ιδιωτική συλλογή.

τοπίο, εντούτοις οι ελάχιστοι αυτοί πίνακες της προσφέρουν μια αψευδή ανανέωση του είδους. Στο έργο «Θαλασσινό τοπίο», ιδιωτικής συλλογής, η ρεαλιστική γραφή και το ακατέργαστο χρώμα έτρεψαν προς τη μονοχρωμία, τη ζωγραφικότητα και την ανάδειξη της δομής του πίνακα. Ενδεικτική είναι η υποβολή του άπειρου χώρου και η φορά προς το βάθος μέσω της διαδοχής των οριζοντίων αξόνων του κυματισμού. Η απομάκρυνση από το σχήμα της αύλακας, η χρήση της ευθείας που κάμπτεται στα άκρα του πίνακα, για να εικονίσει το κύμα, και η ανάπτυξη μιας περιορισμένης τονικότητας μαρτυρούν την τάση προς την αφαίρεση.

Η ψυχρότητα της οπτικής και μια τεχνική που αποφεύγει επιμελώς την εκλέπτυνση και την τελείωση είναι τα μέσα με τα οποία η Λιναρδάκη εντάσσεται στη σύγχρονη εικαστική γραφή.





222. Λέλα Μαλικούτη. *Το κύμα*. Λάδι σε καμβά, 50 x 70 εκ. Ιδιωτική συλλογή.



223. Νικόλαος Μαγιάσης. *Σοροκάδα*. Λάδι σε καμβά, 60 x 80 εκ. Δημοτική Πινακοθήκη Πειραιά.

Λιμάνια, ιστιογία και ιστιογράφοι



Η μεταβολή του αστικού *τοπίου* κατά την πρόοδο του αιώνα, η διαμόρφωση του λιμενικού χώρου και ιδίως ο εξοπλισμός του με εγκαταστάσεις και μηχανήματα, ώστε να εξυπηρετεί τα νεότερα πλοία, επηρεάζουν την εικονογραφία του λιμανιού. Ο χώρος, εκτός από το μέγεθος, αποκτά τον ουδέτερο, βαρύ τεκτονικό χαρακτήρα ο οποίος και συναρτάται με τη μορφή της νεότερης πλοιογραφίας.

Η εισαγωγή του ατμού στη ναυτιλία επηρεάζει την πλοιογραφία, εφόσον μεταβάλλει τη μορφή του θέματος και αφαιρεί ή αντικαθιστά εικονογραφικά στοιχεία.

Ο πλοιογράφος θεωρεί το αντικείμενο του (το καράβι) ως μία σύνθεση δύο συνόλων του σκάφους και των πανιών. Τούτο ισχύει έως το τέλος του δεκάτου ενάτου αιώνα, περίοδο μακροχρόνια κατά την οποία το καράβι διαθέτει την εικονιστική αυτάρκεια. Οι μεγάλες επιφάνειες προσφέρουν τον χώρο όπου ο ξυλόγλυπτης, με φαντασία και αγάπη, θα αποθέσει τη τέχνη του, και στις *αποίες* θα επικαθήσει ο κόσμος των πανιών με την ευρύτατη ποικιλία των μεταπτώσεων του, όπως αυτές σχηματίζονται από τον άνεμο και το φως.

Ο πλοιογράφος, έμπειρος συχνά της ναυτικής τέχνης, θα υπαγάγει τα δύο αυτά σύνολα στη γενική ιδέα του έργου. Αν αποβλέπει μόνο στην εικόνα του καραβιού θα προβάλλει το *σύνολο* χωρίς να αγνοήσει τη λεπτομέρεια· αν θεωρήσει ότι μετέχει και το περιβάλλον, τότε όρος της επιτυχίας θα είναι και η διαλλαγή του με τις δύο μορφές.

Η εισαγωγή του ατμού, εφόσον μεταβάλλει το ίδιο το αντικείμενο, δημιουργεί νέα αισθητική αντίληψη για την απεικόνισή του. Επιφέρει, κατ' αρχάς, την κατάργηση ενός μέσου πολλαπλής υποβολής, εφόσον από τη σύνθεση σκάφους—πανιών αφαιρεί το ένα μέλος και στερεί έτσι από τον ζωγράφο ένα ικανότατο εκφραστικό μέσο. Απομένει το άλλο μέλος, ως μια βάση η οποία κατά το τέλος του δεκάτου ενάτου αιώνα, γυμνή από τον γλυπτό διάκοσμο, διαμορφώνεται σε σχήμα αυστηρό, συχνά καλαίσθητο αλλά με μειωμένη την εικονιστική και αισθητική πληρότητα.

Τα άδεια κατάρτια και τα φουγάρα δεν προσφέρουν το μέγεθος που απαιτεί το κύτος, ώστε να επιτευχθεί η ισορροπία. Η έλλειψη των πανιών υπογραμμίζει το βάρος του σκάφους, επειδή τώρα τίποτε δεν προσδίδει ελαφρότητα στον όγκο, τίποτε δεν τον αναπτερώνει. Μικρή εξάλλου είναι η προσφορά του καπνού. Αν και χρησιμοποιείται ευρύτατα προκειμένου να υποβάλει το ατμοσφαιρικό πλαίσιο ή τη συναισθηματική νύξη, αποδεικνύεται στοιχείο μάλλον ανεπαρκές.

Συνέπεια των αρνητικών πλευρών του θέματος είναι η βαθμιαία απομάκρυνση του από τη ναυτική εικονογραφία. Η πραγμάτευση, αντιθέτως, των μικρών ιστιοφόρων, του καϊκιού και της βάρκας, όχι μόνο δεν ανακόπτεται αλλά γνωρίζει καινούργια έξαρση. Η αναζήτηση της γραφικότητας, μολονότι ως όρος απλοποιεί και συμπύκνωση το ζήτημα, καθιστά

συγκεκριμένη τη βασική και αρχαιότατη απαίτηση των ζωγράφων από το θέμα.

I

Το έργο του Κωνστ. Παρθένη «Το λιμάνι της Καλαμάτας», Εθνική Πινακοθήκη, συνθέτει μεν μια παράσταση λιμενογραφίας αλλά γρήγορα κατανοείται ότι όχι μόνο υπερβαίνει την απεικόνιση του θέματος, αλλά ούτε και την επιδιώκει. Αφετηρία είναι η φυσική όψη με την προκυμαία που εισάγει στο έργο, τον κόκκινο στύλο, το καράβι που έρχεται από το αριστερό άκρο, τον λιμενοβραχίονα δεξιά και τις κορυφογραμμίες των βουνών. Ο κλειστός χώρος και η διάρθρωση των οριζοντίων και καθέτων με την παραπεμπτική αλληλουχία αποβάλλουν βαθμιαία την ψυχρότητα του τεκτονικού πλαισίου και προσλαμβάνουν την αφηρημένη διάσταση που υποβάλλεται από τη φύση του χρώματος. Πυκνό ή διάφανο το χρώμα δηλώνει το αντικείμενο με την ελαφρότητα της χρωματικής σκιάς, η οποία υπαινίσσεται το σχήμα χωρίς το βάρος του *ογκου*. Η αποφυγή της εκτεταμένης πολυχρωμίας και η λειτουργία των χρωμάτων κατά ζεύγη αποχρώσεων (κίτρινου-λευκού, κόκκινου-ροζ, πράσινου, γαλάζιου-μπλε) βοηθεί στην ενότητα του έργου. Η αφηρημένη σύσταση του χρώματος και το φως που την υπηρετεί μεταβάλλουν την παράσταση σε πνευματική εικόνα, ποιητική ιδέα που τείνει να αποκοπεί από την υλική της πραγμάτωση.

224. Κωνσταντίνος Παρθένης.
Το λιμάνι της Καλαμάτας.
Λάδι σε καμβά, 70 x 75 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη.



225. Θεόδωρος Λεκάς. *Το λιμάνι της Καβάλας*. 1954.
Υδατογραφία, 23 x 30 εκ. Ιδιωτική συλλογή.

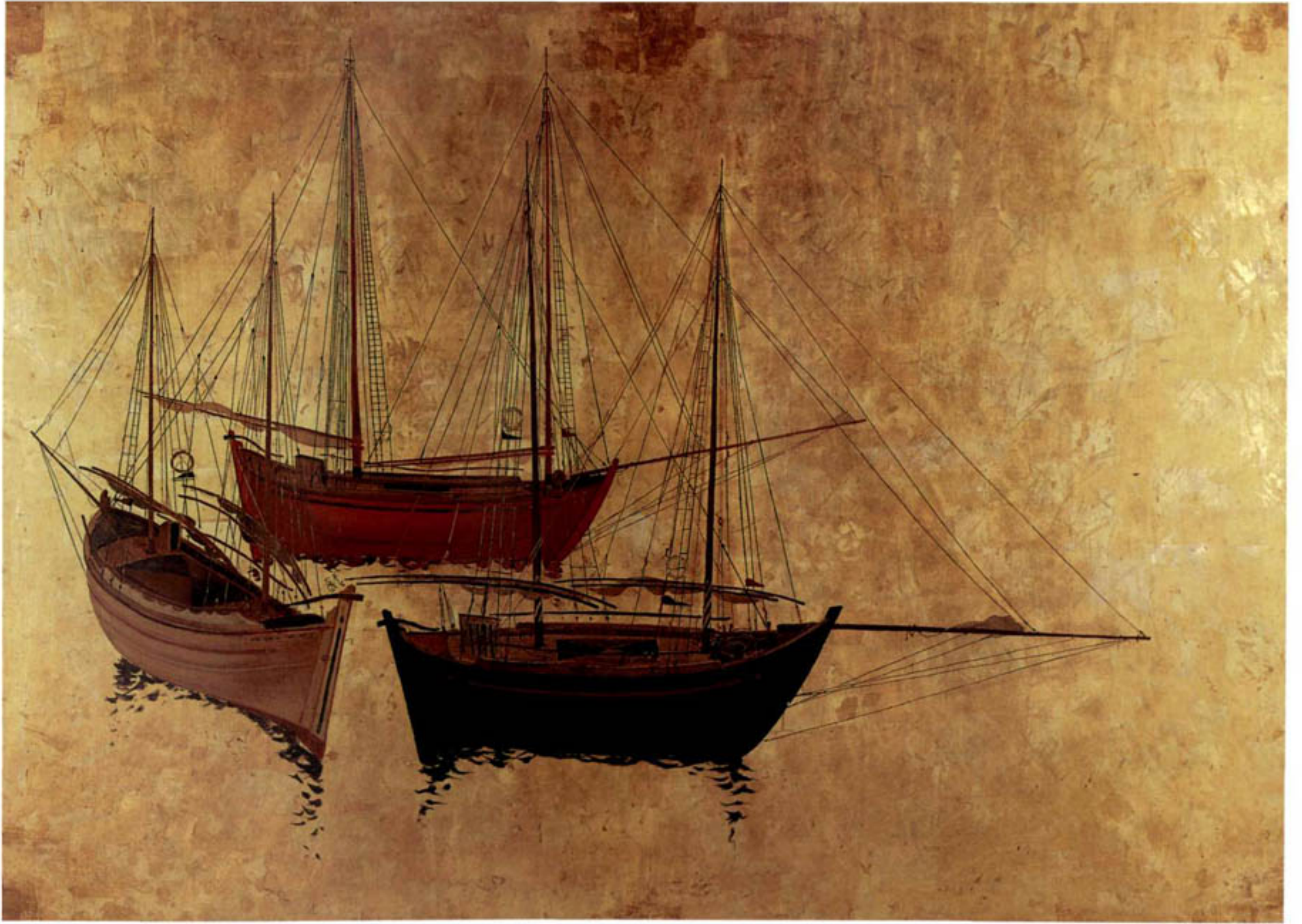
226. Σπύρος Βασιλείου. *Τρία καΐκια*.
Λάδι σε καμβά, 168 x 169 εκ. Ιδιωτική συλλογή.

Λιτότητα και *ανάλογη* ποιότητα χρώματος απαντούν στην υδατογραφία του Θεόδωρου Λεκού «Το λιμάνι της Καβάλας», ιδιωτική συλλογή. Ο Λεκός δεν έχει τις πνευματικές ανησυχίες του Παρθένη. Κατευθύνεται περισσότερο από τη φυσική εικόνα και επιδιώκει προπάντων τη χρωματική της μεταστοιχείωση. Χρησιμοποιεί μεγάλες χρωματικές ζώνες χωρίς ηχητικότητα εκτός από τα ελάχιστα κόκκινα του πρώτου επιπέδου, οριοθετεί τον χώρο και υποβάλλει το ύφος της ώρας. Ζεύγη τονικής αντιστοιχίας υπάρχουν και εδώ αλλά τείνουν στον καθορισμό της ατμόσφαιρας.

Η γοητεία της τέχνης του Σπύρου Βασιλείου (1902-1984) έγκειται στην απλότητά της. Εκεί, νομίζω, έγκειται και η ευφυΐα της. Ο ζωγράφος έχει την ικανότητα όχι μόνο να επιλύει προβλήματα, αλλά και να υποβαθμίζει την παρουσία τους. Αυτό κάνει αποδεκτές και τις κάθε είδους ακροβασίες που επιχειρεί ενίοτε στον πίνακα.

Η θάλασσα και το καράβι απασχόλησαν τον Βασιλείου σε όλη τη διάρκεια της μακράς σταδιοδρομίας του. Είναι μάλιστα από τους πρώτους που μετέγραψαν τα μεγάλα πετρελαιοφόρα και οχηματαγωγά με ικανοποιητικό αποτέλεσμα.

Στο έργο «Τρία καΐκια», ιδιωτική συλλογή, χρησιμοποιεί την επίπεδη χρυσή επιφάνεια προκειμένου να δηλώσει τη θάλασσα, τον ουρανό και, φυσικά, το χρώμα της δύσης. Εγγράφει επάνω της





227. Δημήτριος Βιτσώρης. *Λιμάνι*.
Λάδι σε καμβά, 65 x 88 εκ. Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων.

228. Φώτης Ζαχαρίου. *Ταρσανάς*. 1939.
Λάδι σε ξύλο, 33 x 39 εκ. Δημοτική Πινακοθήκη Πειραιά.

τους οριζόντιους και κάθετους άξονες των καταρτιών, ώστε να δημιουργήσει την ψευδαίσθηση του οριζοντα και να εξάρει την αφηρημένη διάσταση του χρώματος. Πρόδηλη είναι η βυζαντινή καταγωγή του χρυσού επιπέδου και η αφηρημένη διάσταση με την οποία εισάγεται και διαλέγεται με τα λοιπά συγκεκριμένα στοιχεία της παράστασης. Αυτή η σύζευξη αφηρημένου και συγκεκριμένου, χρωματικής ενότητας του βάθους και διαφοροποιήσεων του θέματος προκαλεί τη γοητεία του έργου.

Ο Δημήτριος Βιτσώρης γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη το 1902. Φοίτησε για λίγο στη Σχολή Καλών Τεχνών, την οποία εγκατέλειψε προτιμώντας να ταξιδέψει και να μελετήσει την τέχνη. Πέθανε το 1945.

Σήματα βαθύτατης δοκιμασίας οι λιμενογραφίες του μαρτυρούν εύγλωττα την αντιστοιχία του τόπου και του αισθήματος. Πριν από αρκετά χρόνια ο Δ. Ευαγγελίδης έγραψε: «Ο Δ. Βιτσώρης μας echάρισε μερικά λιμάνια γεμάτα ποίηση και ζωή». Οι χαρακτηρισμοί κινδυνεύουν να παρερμηνευθούν αν λησμονηθεί ότι περιλαμβάνουν ως αναγκαίο όρο και το άλγος του ανθρώπου. Τα λιμάνια του, με την κλειστή κυκλική σύνθεση και την πυκνή διάταξη των караβιών, αποκλείουν αυτό ακριβώς για το οποίο προορίζονται τη διεξοδό.

Επαρκή στοιχεία για τον Φώτη Ζαχαρίου (1913-;), ζωγράφο και συντηρητή, δεν έχουμε, ούτε





229. Λυκούργος Κογεβίνας.
Υδρα
Τέμπερα, 32 x 46 εκ.
Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων.

το έργο του είναι γνωστό. Ο «Ταρσανάς», 1939, Δημοτική Πινακοθήκη Πειραιά, αποκαλύπτει ζωγράφο με αίσθημα του χρώματος, ικανό στη σύνθεση και γνώστη των απαιτήσεων της πλοιογραφίας. Η διάταξη του θέματος, η κινησιολογία των εργατών που επισκευάζουν τα πλοία, η προσθήκη αντικειμένων ενδεικτικών του τόπου (η άγκυρα και το βαρέλι στην παρυφή του πρώτου επιπέδου) και, προπάντων, η εκμετάλλευση των συνεχών αντιθέσεων του χρώματος και του φωτισμού δημιουργούν την αλήθεια και την ατμόσφαιρα της εικόνας. Εύκολα υποτίθεται μια μακρά θητεία του καλλιτέχνη στον ρεαλισμό.

Ο Λυκούργος Κογεβίνας (Κέρκυρα 1887 - Αθήνα 1940), ζωγράφος και χαλκογράφος, σπούδασε στην Αθήνα και στο Παρίσι. Η ευρύτατη θεματογραφία του περιλαμβάνει και πολλούς τομείς της θαλασσογραφίας. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η συλλογή χαλκογραφιών που εξέδωσε το 1939 με τον τίτλο «Τα ελληνικά πλοία και ιστιοφόρα της εποχής της Ελληνικής Επανάστασης».

Δείγμα περιγραφικής απλότητας η «Υδρα», Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων, αποφεύγει να εκμεταλλευθεί την ιδιομορφία του τόπου, προτιμά την έκθεση των ηθογραφικών σκηνών της προκυμαίας και την καταγραφή των κτισμάτων επάνω στον βράχο. Η ομοιογένεια του φωτισμού αναδεικνύει θαυμάσια την ανάγλυφη κλιμακοειδή σύνθεση.

230. Αγήνωρ Αστεριάδης.
Πειραιάς
Αυγοτέμπερα, 202 x 122 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη.

II

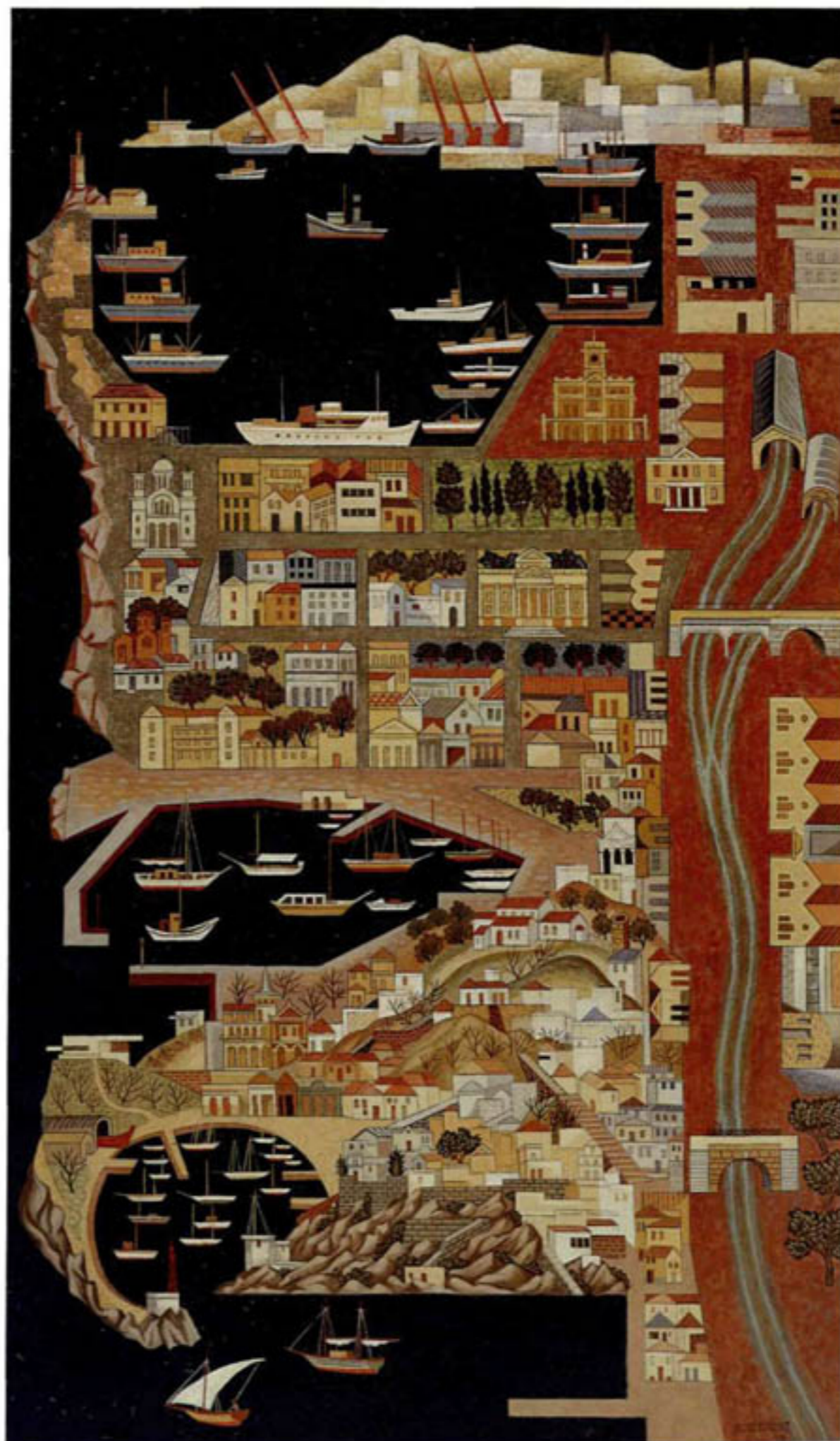
Περίοπτη θέση κατέχει το λιμάνι του Πειραιά στη λιμενογραφία του εικοστού αιώνα. Η νέα, σύγχρονη μορφή του προσφέρει και τώρα άφθονα θέματα, άλλης υφής από εκείνα του δεκάτου ενάτου, στα οποία διαφαίνεται η κοινωνική και οικονομική κατάσταση της πόλης. Οι πίνακες που προτείνονται, ελάχιστη επιλογή από ένα πλουσιότατο υλικό, μαρτυρούν διαφορετικές όψεις του χώρου και ποικίλες προσεγγίσεις.

Ο «Πειραιάς» του Αγήνωρα Αστεριάδη, Εθνική Πινακοθήκη, δεν είναι μια τυπική λιμενογραφία. Η ιδιοτυπία της έγκειται στην ιδέα και τη σύνθεση του έργου, την τεχνική και το ιδίωμα επίσης της γραφής. Ο πίνακας προσφέρεται ως μια tapisserie στην οποία εικονίζονται, με ενδεικτικά στοιχεία τους, οι τρεις λιμενικοί χώροι της πόλης και ένα μεγάλο τμήμα της. Η πλατιά στήλη στην οποία, έχουν εγγραφεί οριοθετείται αριστερά από τις σιδηροτροχιές του «ηλεκτρικού» και δεξιά από τα τρία λιμάνια και τη θάλασσα. Ελεύθερη και αυθαίρετη είναι η κατανομή των γεωγραφικών τόπων και των κτισμάτων — παραπέμπει σε ανάλογη ιδέα του Γκρέκο κατά την απεικόνιση του Τολέδου— αλλά το σχήμα τους είναι πιστό. Διακρίνονται: το παλαιό Δημαρχείο —το «Ρολόι» που δεν υπάρχει πια—, ο Τινάνειος κήπος, το Δημοτικό Θέατρο, οι μεγαλύτερες εκκλησίες

της περιοχής κ.ά. Η παράσταση έχει ζωγραφιστεί με την αντίστροφη προοπτική έμμεση αναφορά στην ανατολική και βυζαντινή τέχνη με την οποία ο ζωγράφος ανέπτυξε στενότερη σχέση.

Η σχηματοποίηση και η μικρογραφική πραγμάτευση έχουν ανάλογη αφετηρία. Από την όλη εμφάνιση της εικόνας προδίδεται ακόμη μια παιδική οπτική, πρόθεση διανοουμένου καλλιτέχνη που αρέσκεται να προσδίδει στο έργο του την αφέλεια του παιχνιδιού.

Έργο του 1924, το «Λιμάνι του Πειραιά» του Κ. Ρωμανίδη, Συλλογή Εμπορικού και Βιομηχανικού Επιμελητηρίου Πειραιώς, αποτελεί μεταβατικό στάδιο μεταξύ της λιμενογραφίας του Βολανάκη, στην οποία ο ζωγράφος οφείλει πολλά, και εκείνης των νεωτέρων θαλασσογράφων. Η ανοικτή άποψη, το μεγάλο βάθος και η προβολή των караβιών από χαμηλή γωνία, ώστε να προσλάβουν μέγεθος και μνημειώδη όψη είναι τα τυπικά χαρακτηριστικά του πίνακα. Θα προστεθούν η επιμελημένη σύνθεση —υιοθετείται απλουστευμένο το κλασικό σχήμα με τη διόδο προς το απώτερο επίπεδο ελαφρά μετατοπισμένη από το κέντρο—, η επεξεργασία και η λεπτότητα του χρωματισμού. Ο Ρωμανίδης υποβάλλει την εικόνα ενός μεγάλου λιμανιού την οποία κερδίζει από τη δημιουργία του χώρου και το μέγεθος των караβιών, Υπενθυμίζει την ταυτότητα του τόπου —διακρίνεται στο βάθος το παλαιό «Ρολόι»— αλλά δεν τη σχολιάζει ιδιαίτερα.





231. Κωνσταντίνος Ρομανίδης. *Το λιμάνι του Πειραιά*. 1924 . Λάδι σε καμβά, 60,5 χ 110 εκ. Συλλογή Εμπορικού και Βιομηχανικού Επιμελητηρίου Πειραιώς.



Μια δεκαπενταετία αργότερα η λιμενογραφία του Μιχαήλ Αξελού «Από το λιμάνι του Πειραιά», 1939, Δημοτική Πινακοθήκη Πειραιά, θέτει μια εντελώς άλλη αντίληψη. Ο πίνακας συνδέει την πανοραμική άποψη, η οποία τονίζει το σχήμα και την έκταση, με την προβολή του εμπορικού και βιομηχανικού χαρακτήρα του πειραιϊκού λιμανιού. Έμφαση προσδίδεται στην εκφόρτωση των φορτηγίδων και τη λειτουργία των εργοστασίων, θέματα που εξαιρούν την ανθρώπινη συμβολή στη ζωή του λιμανιού. Συγγενές το θέμα και ανάλογος ο στόχος του έργου «Ξεφόρτωση σταριού», Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων.

Αν η λιμενογραφία αποβλέπει στην ανάδειξη του τόπου με σαφή υπόμνηση της ζωής που τον διατρέχει, η πλοιογραφία έχει καθαρά ζωγραφικό χαρακτήρα. Τα καράβια είναι μόνο αισθητικά αντικείμενα, επιφάνειες στις οποίες εκτίθεται η πολυμορφία του χρώματος. Ήδη κατά το 1951, το ενδιαφέρον του ζωγράφου στρέφεται στη μελέτη της εντάσεως του χρώματος και την εκτίμηση της ανοχής του περιβάλλοντος. Στο έργο «Το κόκκινο λίμπερτυ», 1951, Συλλογή Άννας Αξελού-Κοντομάτη, η τεράστια κόκκινη κηλίδα διατηρεί ακόμη το σχήμα της πλευράς του πλοίου, εντούτοις είναι αισθητή η πρόθεση να υπερβεί το περίγραμμα και να αποκτήσει αυτοτέλεια. Στο πλαίσιο των εκτιμήσεων αυτών

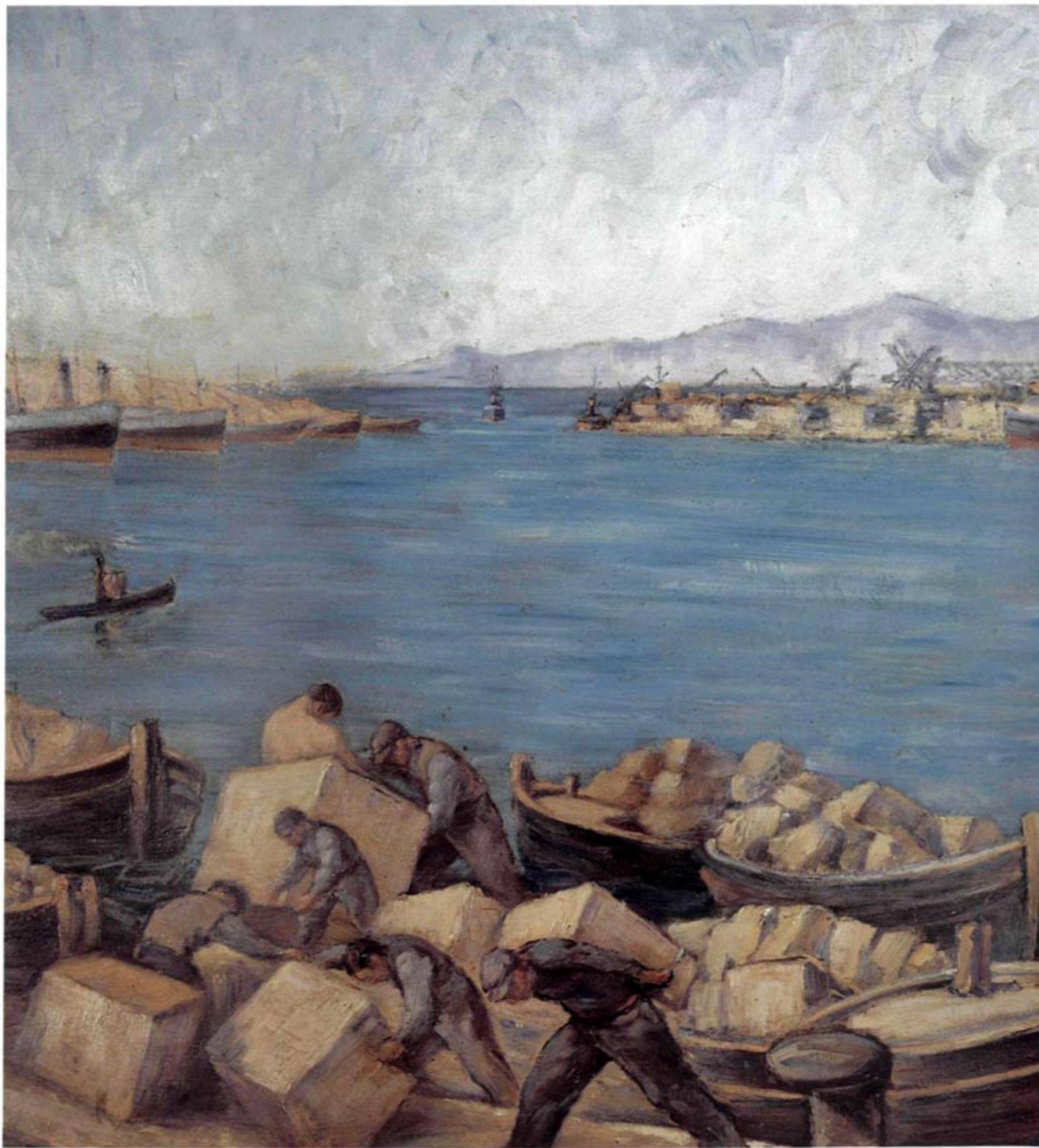
εντάσσεται και η αιφνίδια μετάβαση από το ένα χρώμα στο άλλο χωρίς ενδιάμεσους τόνους.

Η αυτοτέλεια του χρώματος υλοποιείται στο «Γκρίζο καράβι», 1960, Συλλογή Άννας Αξελού-Κοντομάτη, με τη χρήση της αποσπασματικής πινελιάς και την προβολή της επάνω σε ενιαίες επιφάνειες (ικανοποιητικά δείγματα οι φορτηγίδες και οι γερανοί στο δεξιό άκρο). Η τόλμη και η λειτουργία του ιδιώματος αποκαλύπτεται με έμφαση στο έργο «Βαπόρια στον Πειραιά», 1962, Συλλογή Άννας Αξελού-Κοντομάτη. Το χρώμα είναι παχύ και πυκνό, οι πινελιές, κατά μικρά ή μεγαλύτερα ορθογώνια, τοποθετούνται σε επάλληλες ζώνες χωρίς να ενοποιούνται, η δε χειρονομία περιλαμβάνεται και αυτή στη χρωματική σύνθεση.

Παλιός ζωγράφος του Πειραιά και του Αιγαίου, ο Γεώργιος Συρίγος -κατά το μέσον του αιώνα, ο ίδιος και ο Θεόδωρος Λεβός ήταν οι ευνοούμενοι ζωγράφοι της πόλης— κατέληξε σε ένα καλλιγραφικό σχέδιο του μικρού σκάφους, στο οποίο απέθεσε φωτεινά χρώματα ανάλογης λεπτότητας. Ζωγράφισε βάρκες και ψαροκάικα, ψαράδες να δουλεύουν στα δίχτυα, μώλους και αμμουδιές. Ο πίνακας «Τα καρβουνιάρικα» ανήκει σε προγενέστερη περίοδο, όταν ο καλλιτέχνης, πολύ νέος ακόμη, αναζητούσε την

232. Μιχαήλ Αξελός.
Ξεφόρτωση σταριού. 1937.
Λάδι σε καμβά, 70 x 110 εκ.
Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων.

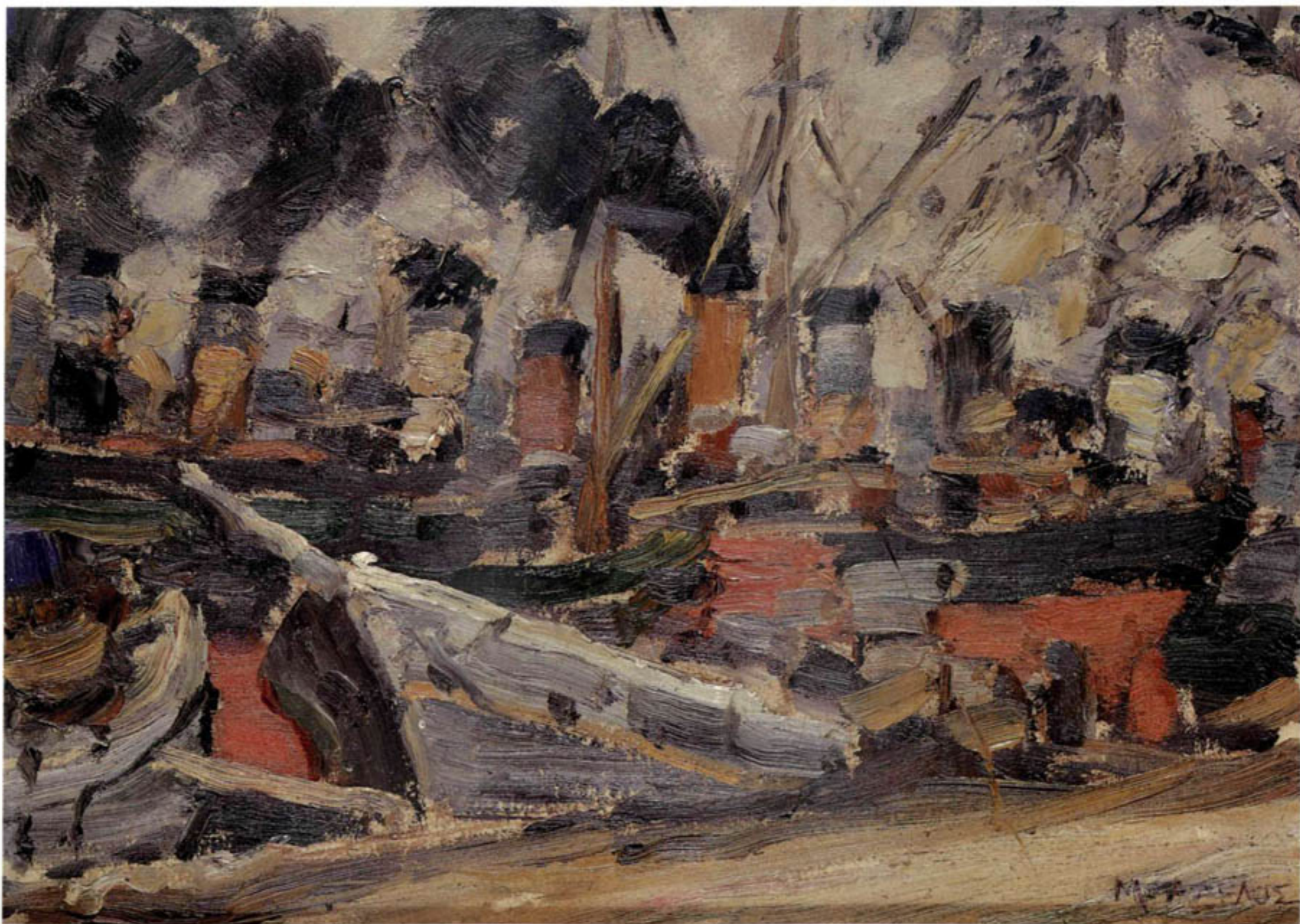
233. Μιχαήλ Αξελός.
Από το λιμάνι του Πειραιά. 1939.
Λάδι σε ξύλο, 75 x 136 εκ.
Δημοτική Πινακοθήκη Πειραιά.



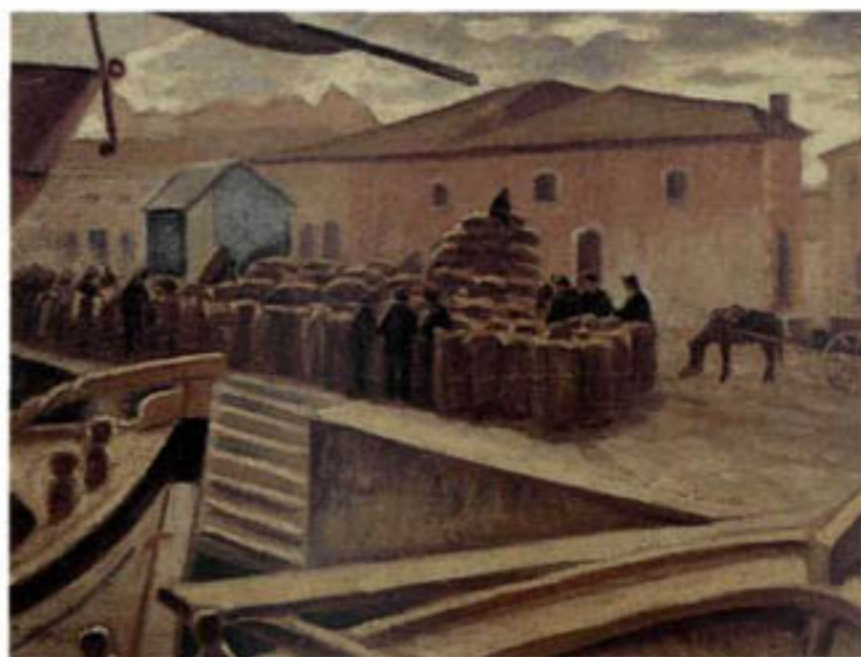




234. Μιχαήλ Αξελός. *Το κόκκινο λίνερτυ*. 1951. Λάδι σε χαρτόνι, 32 x 49 εκ. Συλλογή Άνας Αξελού-Κοντομάτη.



235. Μιχαήλ Αξελός, *Βαπόρια στον Πειραιά*. 1962. Λάδι σε χαρτόνι, 24 x 33 εκ. Συλλογή Άννας Αξελού-Κοντομάτη.



236. Γεώργιος Συρίγος.
Καρβουνιάρικα.
Λάδι σε χαρτόνι, 30 x 40 εκ.
Δημοτική Πινακοθήκη Πειραιά.

προσωπική του γραφή. Απεικονίζει μικρό τμήμα από την ακτή Ξαβερίου με τις καρβουναποθήκες, στη νότια πλευρά του λιμανιού. Το θέμα εντοπίζεται στους μεγάλους σάκους με τα κάρβουνα που μόλις ξεφορτώθηκαν.

Ο πίνακας σώζει με ακρίβεια την όψη και την ατμόσφαιρα της περιοχής. Στατικός, με ελάχιστα μουντά χρώματα δεν περιγράφει την εκφόρτωση αλλά την ανάπαυλα στον κάματο των εργατών και το βάρος της ώρας. Το έργο πρέπει να συνδεθεί με την κόπωση, την ανέχεια και τη θλίψη που επικρατούσαν στους προσφυγικούς συνοικισμούς του Πειραιά, από τους οποίους έρχονταν οι περισσότεροι εργάτες του λιμανιού. Οι μικρές διαστάσεις καθιστούν ισχυρότερα πιστικό το κλίμα που διαγράφεται.

Σήμερα, η ακτή Ξαβερίου δεν θυμίζει καθόλου αυτό που είδε ο ζωγράφος το 1930. Πολυώροφα κτίρια, όπου στεγάζονται διεθνείς εταιρείες, έχουν διαδεχθεί τις καρβουναποθήκες. Μένει ο πίνακας, πιστό τεκμήριο της παλαιάς όψης του τόπου.

Ο Στρατής Αξιότης (Μυτιλήνη 1907) ζωγράφισε με ειλικρίνεια και πηγαίο αίσθημα τους ελαιώνες της Μυτιλήνης, θαλασσινά τοπία και λιμάνια. Γνώριζε πολύ καλά τον Πειραιά και είχε απεικονίσει επανειλημμένως το λιμάνι σε λάδια και υδατογραφίες. Στον πίνακα «Το λιμάνι του Πειραιά», 1938, Δημοτική Πινακοθήκη Πειραιά, περιγράφεται

η ανατολική προβλήτα με τα κτίρια των αρχόν του αιώνα, από τα οποία διατηρείται μόνο η Εκκλησία του Αγίου Νικολάου. Εκείνο που ίσως μένει αμετάβλητο ακόμη σήμερα είναι το ύψος του τόπου την ώρα της βροχής, αυτό ακριβώς που έχει αποτυπωθεί στον πίνακα. Η μονοχρωμία του γκριζου, με τα ελάχιστα φωτεινά στίγματα, συνοψίζει τη μελαγχολία, την υγρότητα και το φως που αποσύρεται.

Δεν είναι αφθονότεροι ούτε περισσότερο χαρούμενοι οι τόνοι της υδατογραφίας του Αξιότη, αλλά είναι εξίσου ευθύβολοι. Στο έργο «Καράβια», Συλλογή Εμπορικού και Βιομηχανικού Επιμελητηρίου Πειραιώς, το ταπεινό θέμα αποκτά σπουδαιότητα από την κλιμακωτή διάταξη και την πάλη της μονοχρωμίας με το φως.

Στο λιμάνι του Πειραιά είναι αγκυροβολημένο το «Πλοίο εμπορικό» του Νικόλαου Ασπρογέρακα (1879-1942), Ναυτικό Μουσείο της Ελλάδος. Έργο του 1915, ελάχιστα επιδεικτικό, αποκαλύπτει την εκλεκτικότητα και τη μακρά σπουδή του καλλιτέχνη στην ευγένεια του σχήματος και του χρώματος. Με την πρύμη στραμμένη στον θεατή, το ογκώδες σκάφος μεταβάλλεται σε μέγιστη χρωματική κηλίδα στο κέντρο ενός ήπιου τονικού πλαισίου. Κατευθύνει προς το βάθος του λιμανιού και υπαινίσσεται μόνο τη χρωματική και ατμοσφαιρική λειτουργία του τόπου.

237. Χαρά Βιέννα.
Καΐα. 1953.
Λάδι σε καμβά, 92 x 82 εκ.
Δημοτική Πινακοθήκη Πειραιά.

Εντούτοις, στο έργο του Ανδρέα Κρυστάλλη «Καράβια στο λιμάνι του Πειραιά», Πινακοθήκη του Ιδρύματος Αβέρωφ, η υψηλή πρύμη των δύο εμπορικών τονίζεται με έμφαση, όπως επίσης ισχυρά υποβάλλεται η καταθλιπτική ατμόσφαιρα του λιμανιού. Η πράξη της εκφόρτωσης, την οποία ο ζωγράφος εμπλέκει στην απεικόνιση των καραβιών, καθιστά τον χώρο ακόμη πειστικότερο, εφόσον κατευθύνει την προσοχή στη βάση του σκάφους, δημιουργεί ταλαντεύσεις μεταξύ των γερανών στο άνω μέρος και της θάλασσας, όπου συνωθούνται οι φορτηγίδες και τα ρυμουλκά. Τούτο επιδιώκουν ο καπνός, η ασάφεια και το πλησιέστατο σκοτεινό σύνορο της προκυμαίας.

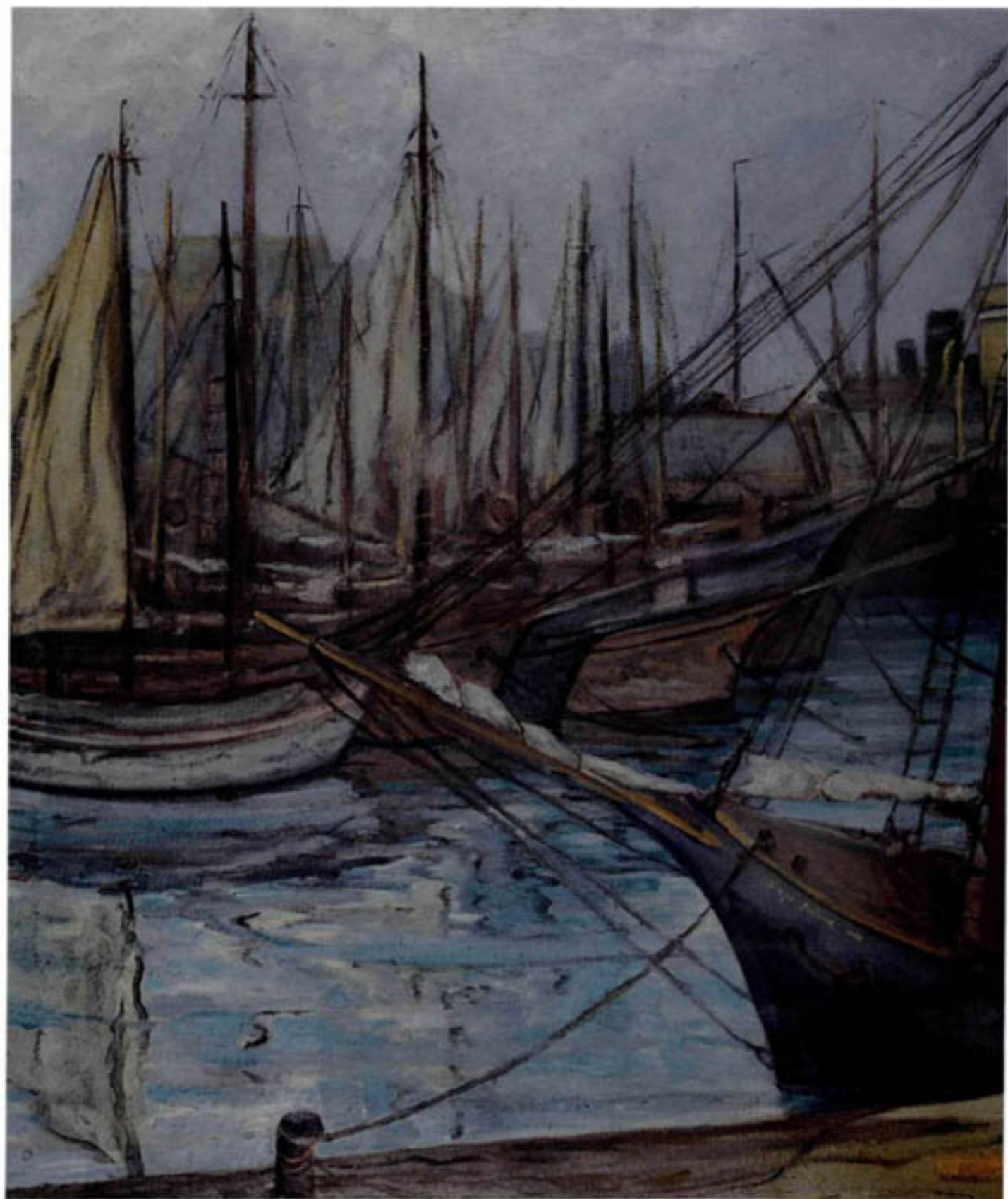
Μια άλλη όψη του ταραγμένου ψυχικού βίου του καλλιτέχνη, ηρεμότερη αυτή και σχεδόν αισιόδοξη, διαφαίνεται στον πίνακα «Καράβια και βάρκες» της Συλλογής Χάρρυ Περές.

Ο Ανδρέας Κρυστάλλης γεννήθηκε στη Μικρά Ασία το 1901 (ή 1911). Σπούδασε στο Παρίσι. Πέθανε το 1951.

III

Από την εκτίμηση της θαλασσινής τοπιογραφίας και της πλοιογραφίας προκύπτουν τα εξής:

1: Το θαλάσσιο θέμα, εξαιρετικά εύπλαστο, επιδέχεται πλήθος πραγματεύσεων και προσαρμογών.





238. Στρατής Αξιώτης. *Το λιμάνι του Πειραιά*. 1938. Λάδι σε καμβά, 80 χ 154 εκ. Δημοτική Πινακοθήκη Πειραιά.

239. Νικόλαος Ασπρογέρακας. Πλοίο εμπορικό. 1915.
Λάδι σε καμβά, 160 x 130 εκ. Ναυτικό Μουσείο της Ελλάδος

2: Ως φυσική εικόνα παρέχει εκτεταμένη ποικιλία όψεων και ανάλογη δυνατότητα επιλογής. Εντούτοις, κατά το μέσον του αιώνα, αισθητή είναι η ανάγκη ανανέωσης και της εικονιστικής πρότασης και των παραστατικών μέσων.

3: Οι ζωγράφοι που μαθήτευσαν στα εργαστήρια της Παρισινής σχολής ερευνούν τις ερμηνευτικές δυνατότητες του χρώματος και εκτιμούν το ενδεχόμενο αποδοχής τους από το ελληνικό τοπίο.

4: Κινήματα μετεμπρεσιονιστικά που προεκτείνουν τη διδαχή του Cézanne, ο κυβισμός και ο ορφισμός, ενώ απέδειξαν ικανοποιητική την καινοτόμο εισδοχή τους στο ελληνικό εργαστήριο, παρέμειναν κτήμα και πεδίο δράσεως μόνο των καλλιτεχνών που τα εισήγαγαν.

Η φροντίδα για τη σύνθεση και η εκμετάλλευση του φωτισμού, της πολυχρωμίας και των τονικών μεταπτώσεων καθορίζουν το έργο «Λιμάνι» του Αντωνίου Πολυκανδριώτη (1904 -1969), Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων. Το αρχιτεκτονικό τοπίο της Μυκόνου εντάσσεται σε μια κλίμακα αναβαθμών της οποίας κατέχει το μέσον και φωτίζεται έτσι ώστε να αναδεικνύεται η αναγλυφικότητα της δομικής του συγκρότησης. Η ρευστότητα του χρώματος φυλάσσεται για το πρώτο και το τελευταίο επίπεδο, ενώ το κέντρο, προκειμένου να επισημανθούν οι ποικίλες όψεις των κτισμάτων, υιοθετεί μικρότερες επιφάνειες, πυκνότερο χρώμα και επαρκείς αντιθέσεις.





240. Ανδρέας Κρυστάλλης. *Καράβια στο λιμάνι του Πειραιά*. Λάδι σε χαρτόνι, 36 x 46 εκ. Πινακοθήκη Αβέρωφ.



241. Αντώνιος Πολυκανδριώτης. *Λιμάνι*. 1937. Λάδι σε καμβά, 45 χ 61 εκ. Πινυκοθήκη Δήμου Αθηναίων.



242. Δημήτριος Γιαννουκάκης.
Στο νησί.
Λάδι σε καμβά, 50 x 70 εκ.
Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων.

243. Δημήτριος Γιαννουκάκης.
Λιμάνι.
330 Λάδι σε καμβά, 57 x 77 εκ.
Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων.

Ζωγράφος και χαράκτης έμπειρος ο Δημήτριος Γιαννουκάκης (1898) μεταφέρει στοιχεία της χαρακτηριστικής στη ζωγραφική του. Στο έργο «Λιμάνι», Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων, η υποβλητική στατική εικόνα του κλειστού χώρου σχηματίζεται από το βαρύ περίγραμμα και τη μουντή χρωματολογία των fauves με απώτερο στόχο τη δημιουργία του ατμοσφαιρικού τόνου. Πρέπει να σημειωθεί ότι οι Έλληνες ζωγράφοι που αποδέχονται την ιδεογραφία του χρώματος του Derain τηρούν επίσης ενδεικτικά επιλεκτική στάση, εφόσον αποχωρίζουν το χρώμα από την εκρηκτική του λαμπρότητα και του αναθέτουν, με την άμβλυση της σκιάς, στόχους ερμηνευτικούς που δεν απαντούν στο πρότυπο.

Αφετηρία ενός δευτέρου έργου του Γιαννουκάκη στην ίδια Πινακοθήκη είναι η γεωμετρικότητα του κυβισμού. Ο πίνακας «Στο νησί», σπουδή του φωτός που κατακλύζει ορμητικό τα αρχιτεκτονήματα, αποτελεί και μαρτυρία των ικανοτήτων του ζωγράφου να θέτει όγκους και επίπεδα χωρίς τη βοήθεια της σκιάς, με αρωγούς μόνο το σχήμα και την προοπτική. Χάρη στην κινητικότητα του σχεδίου και τις παραλεμπτικές του επισημάνσεις, η παράσταση αποκτά δυναμική έξαρση και συντάσσεται σε αδιάσπαστο όλον.

Ευλυγισία και τόλμη της γραμμής, κινητικότητα του σχεδίου και ιδιαίτερος επιμελημένα χρώμα είναι οι αρετές του πίνακα «Το κόκκινο καϊκι»

244. Δώρα Μπούκη.
Νεκροταφείο *καρφιών*.
Λάδι σε χαρτόνι, 50 x 70 εκ.
Δημοτική Πινακοθήκη Πειραιά.

του Γεωργίου Βελισσαρίδη (1909), Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων. Τα τρία θεματικά στοιχεία, το καϊκι, το δέντρο και το σπίτι, δημιουργούν μια κωνική σύνθεση—υποβάλλεται και από τα δύο διασταυρούμενα δοκάρια— που περιέχει άφθονες καμπύλες και καθέτους και, ακόμη, την εμφατική σύζευξη του κόκκινου και του πράσινου, στην οποία φέρεται να αποβλέπει το έργο.

Απλούστατο και ταπεινό το θέμα του έργου «Καϊκία» του Αριστοτέλη Βασιλικιώτη (1902-1972), Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων, είναι επίσης ισχυρό επιχείρημα για την ποιότητα της ζωγραφικής του. Τα μικρά σκάφη, εύσχημες παραθέσεις του κόκκινου, του λευκού και του κίτρινου, εγγράφονται στην ευαίσθητη και διαρκώς μεταβαλλόμενη επιφάνεια του μπλε σαν μελωδική επένθεση στο μουσικό βάθος της θάλασσας και του ουρανού.

Ο ήπιος ρεαλισμός με τον οποίο περιγράφεται «Το κατάστρωμα» του Νικόλαου Οθωναίου, Συλλογή Χάρου Περέζ, αναδεικνύει τον αδρό σχεδιασμό της πρύμης του καϊκιού και τη φυσική συνάντηση διαφόρων γεωμετρικών σχημάτων στον ίδιο χώρο. Η απόσπαση και προβολή ενός τμήματος του σκάφους δεν απαντά συχνά στην ελληνική πλοιογραφία, αν ληφθεί δε υπόψη ότι *τούτο* γίνεται με πρόθεση να μελετηθούν τα επιμέρους θέματα κατά τη γεωμετρική μορφή τους, η συνθετική απόπειρα έχει υπέρ αυτής και το ενδιαφέρον του νεωτερισμού.

Θερμά έχει επαινεθεί το σχέδιο της Χαράς Βιένα (1922-1982), όχι άδικα αν κρίνουμε από τα «Καΐκια», Δημοτική Πινακοθήκη Πειραιά. Η απεικόνισή τους κατά πυκνή συνεχή διαδοχή έως το βάθος και η ανέλκυση του θέματος μέσω του σχεδίου καθιστούν το έργο αξιόλογη συμβολή στην εικονογραφία του σκάφους.

Η ενστικτώδης ορμή που διατρέχει τη ζωγραφική της Δώρας Μπούκη (1916-1981) εκδηλώνεται στο χρώμα: είναι τα διάπυρα κόκκινα επάνω στα οποία ζυγίζεται η σύνθεση που επεσημειαν τη συζυγία έργου και καλλιτέχνη. Αν και ζωγράφισε πάμπολλα ναυτικά θέματα, ουσιώδεις καινοτομίες στην εικονογραφία η Μπούκη δεν επέφερε. Εισηγάγε πάντως μια προσωπική απόδοση του караβιού, χωρίς λεπτομέρειες, με συνοπτικό σχέδιο που μόλις κατορθώνει να συγκρατήσει την τάση του χρώματος για διάχυση. Συναισθηματική κατ' εξοχήν, η τέχνη της στηρίζεται σε συνθέσεις απλές που υπηρετούν την περιγραφή: τα σύνολα των караβιών ή τα μεμονωμένα σκάφη διαγράφονται με σαφήνεια, εκθέτουν τις μεγάλες επιφάνειες των ιστίων και των πλευρών με αδρά τα χρώματα της ανατολής ή της δύσης, από τα οποία και σχηματίζεται το κλίμα του έργου.

Η καθαρότητα και η ισορροπία των ακαδημαϊκών περιγραφών του Αντωνίου Κανά δεν περιλαμβάνουν συνήθως αποκλίσεις άλλες πέραν από



245. Αντόνιος Κανάς. *Καΐκι*. Λάδι σε καμβά, 37 x 51 εκ.
Συλλογή Βιομηχανικού Επιμελητηρίου Πειραιώς.

246. Γεώργιος Βελισσαρίδης. *Το κόκκινο καΐκι*.
Λάδι σε καμβά, 45 X 50 εκ. Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων.



την προσέγγιση στον εμπρεσιονισμό ή τον ρεαλισμό. Το «Καΐκι», Συλλογή Εμπορικού και Βιομηχανικού Επιμελητηρίου Πειραιώς, είναι δείγμα της έντιμης τέχνης του ειδικευμένου καραβογράφου της παλαιότερης Σχολής που, επί δεκαετίες τώρα, καταγράφει τη μορφή του σκάφους.

Ζωγράφος και χαράκτης ο Νίκος Γιαλούρης (1928) διαμόρφωσε την τέχνη του με οδηγό τη βυζαντινή και λαϊκή τέχνη και, ακόμη, την εικόνα της ζωής στη Χίο, την πατρίδα του. Αυτό που προέχει στο έργο του είναι η γραφή του· η θεματογραφία φαίνεται να υποτάσσεται στην κίνηση του χεριού.

Σε δοκίμιά του της νεανικής ηλικίας διακρίνονται ήδη τα χαρακτηριστικά του ιδιώματος: το βαρύ περίγραμμα και η διαλεκτική σχέση της γραμμής με τη λευκή επιφάνεια. Σταθερή η γραμμή και νευρώδης, συχνά απότομη, διαγράφει το αντικείμενο με αδρότητα από την οποία δεν λείπει ούτε η ευκαμψία ούτε η χάρη. Επιθετική απέναντι στη λευκή επιφάνεια, μορφοποιεί με αυστηρότητα τη σύνθεση. Αυτή η γραφή, με μικρές διαφοροποιήσεις, υπηρετεί τον καλλιτέχνη έως σήμερα.

Τα τοπία και τα πλεούμενα είναι τα παλαιότερα και σχεδόν μόνιμα θέματα της εικονογραφίας του. Τα πρώτα είναι παράκτια τοπία της Χίου, των Οινουσσών και των Ψαρών, δρόμοι, σπίτια και

247. Αριστοτέλης Βασιλειώτης. *Καΐκια*. Λάδι σε καμβά, 60 χ 85 εκ. Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων.





248. Νικόλαος Γαλιούρης. *Ψαρόβαρκες*
Λαδοπαστέλ, 35 x 50 εκ. Ιδιωτική συλλογή.

249. Νικόλαος Γαλιούρης. *Άγιος Δημήτριος*
Παστέλ, 50 x 62 εκ. Ιδιωτική συλλογή.



μαστιχόδεντρα, ερείπια του Ανάβατου, των Αρμολίων και της Βέσσας. Τα ναυτικά θέματα συγκροτούν τον ευρύτερο κύκλο της θεματικής του: είναι καΐκια, ανεμότρατες, ψαρόβαρκες, σκαριά στους ταρσανάδες, πλεούμενα που σαλπίζουν. Εικονίζονται πάντοτε αραγμένα, ακίνητα, ποτέ στην ανοιχτή θάλασσα. Την κίνηση υποκαθιστά ο δυναμισμός του σχεδίου που προκύπτει από τη γωνιώδη, αιχμηρή οριοθέτηση του χώρου και του αντικείμενου, την αυξομείωση του πάχους της γραμμής, το staccato που δημιουργεί την παλμικότητα των εικόνων. Τον κύκλο του ναυτικού θέματος χαρακτηρίζει ο ρεαλιστικός τόνος, ο οποίος αποβαίνει τραγικός ιδίως όταν στοιχειοθετεί το φθαρμένο αντικείμενο. Από τους ικανότερους σχεδιαστές, ο Γαλιούρης με την πένα, το καλάμι της σινιάς ή το παστέλ, ψηλαφεί το σάπιο ξύλο και δοκιμάζει να συγκρατήσει την ύλη που θρυμματίζεται. Η καταγραφή των διαβρώσεων, έντονα εξπρεσιονιστική, αποκλείει τους γλυκασμούς. Μόνο οι ισχυρά χρωματικές ζώνες του παστέλ και το πλατύ αποτύπωμα της σέπιας από το καλάμι αμβλύνουν την οξύτητα του σχεδίου και εισάγουν θερμούς, ηπιότερους τόνους.

Ο Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας (1906) δεν ασχολείται με τη θάλασσα, *τούτο* όμως δεν εμποδίζει τη «Βάρκα», Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων, να αποτελεί πρόωμη (1935) για την ελληνική

250. Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας. *Βάρκα*. 1935.
Λάδι σε καμβά, 60 χ 45 εκ. Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων.

πλοιογραφία και σημαντική απόπειρα ανανεώσεως της μεταγραφής του σκάφους. Ο πίνακας αποσυνδέεται μεν από τη νατουραλιστική εικονιστική αντίληψη, αλλά η νέα εικόνα που θέτει -μια λεπτομερής σχηματική παράσταση της πρύμης του μικρού σκάφους— επιζητεί και την ακρίβεια και την ενάργεια. Η κυβιστική ιδεογραφία, υπό το πρίσμα της οποίας έχει συγκροτηθεί η πρύμη, απέδωσε σχήματα, όγκους και χρώματα ερήμην του υλικού στο οποίο αυτά αναφέρονται, αλλά καθόλου δεν στρέβλωσε τη μορφή, ούτε ζημίωσε την ακεραιότητά της. Ανέδειξε, αντιθέτως, έστω και με ελαφρά σχηματοποίηση, τη γραμμικότητα του θέματος και τη δομή της στοιχειοθεσίας του.

Αυθεντικότερος ο κυβισμός του Κώστα Πλακωτάρη (1902-1969), κατά την προέκτασή του στον ορφισμό, καθορίζει τον πίνακα «Λιμάνι του Πόρου», 1963, Εθνική Πινακοθήκη. Το τοπίο αναδιαρθρώνεται κατά μικρούς και μεγάλους τομείς χωρίς να αμφισβητείται η πλαστικότητα του τόπου. Οι τομείς, των οποίων η γειτνίαση έχει προσεκτικά υπολογισθεί, εγκλωβίζουν το φως και το χρώμα, επισημαίνουν αποσπασματικά τον τόπο και ανασυντίθενται κατά το δεδομένο περίγραμμα. Προφανείς αρετές του ιδιώματος είναι η πυκνότητα, η ενάργεια και ο ρυθμός που προσδίδεται στη φωτεινή επιφάνεια. Μολονότι αξιόλογη η ανανεωτική προσπάθεια δεν είχε καμιά απήχηση. Εντούτοις,





251. Κωνσταντίνος Πλακωτάρης, *Λιμάνι του Πόρου*. 1963.
Λάδι σε ξυλοπέξ, 69 χ 89 εκ. Εθνική Πινακοθήκη.

252. Λιλή Στεφανάκη, *Καΐα*.
Λάδι σε καμβά, 70 χ 80 εκ. Ιδιωτική συλλογή.

253. Λιλή Στεφανάκη, *Καράβια*.
Ακρυλινό σε καμβά, 90 χ 80 εκ. Ιδιωτική συλλογή.

είκοσι χρόνια περίπου μετά τον θάνατο του Πλακωτάρη, ο Νίκος Κικίλιας, ζωγράφος της νεώτερης γενιάς, χρησιμοποίησε με επιτυχία θέσεις του ιδιώματος.

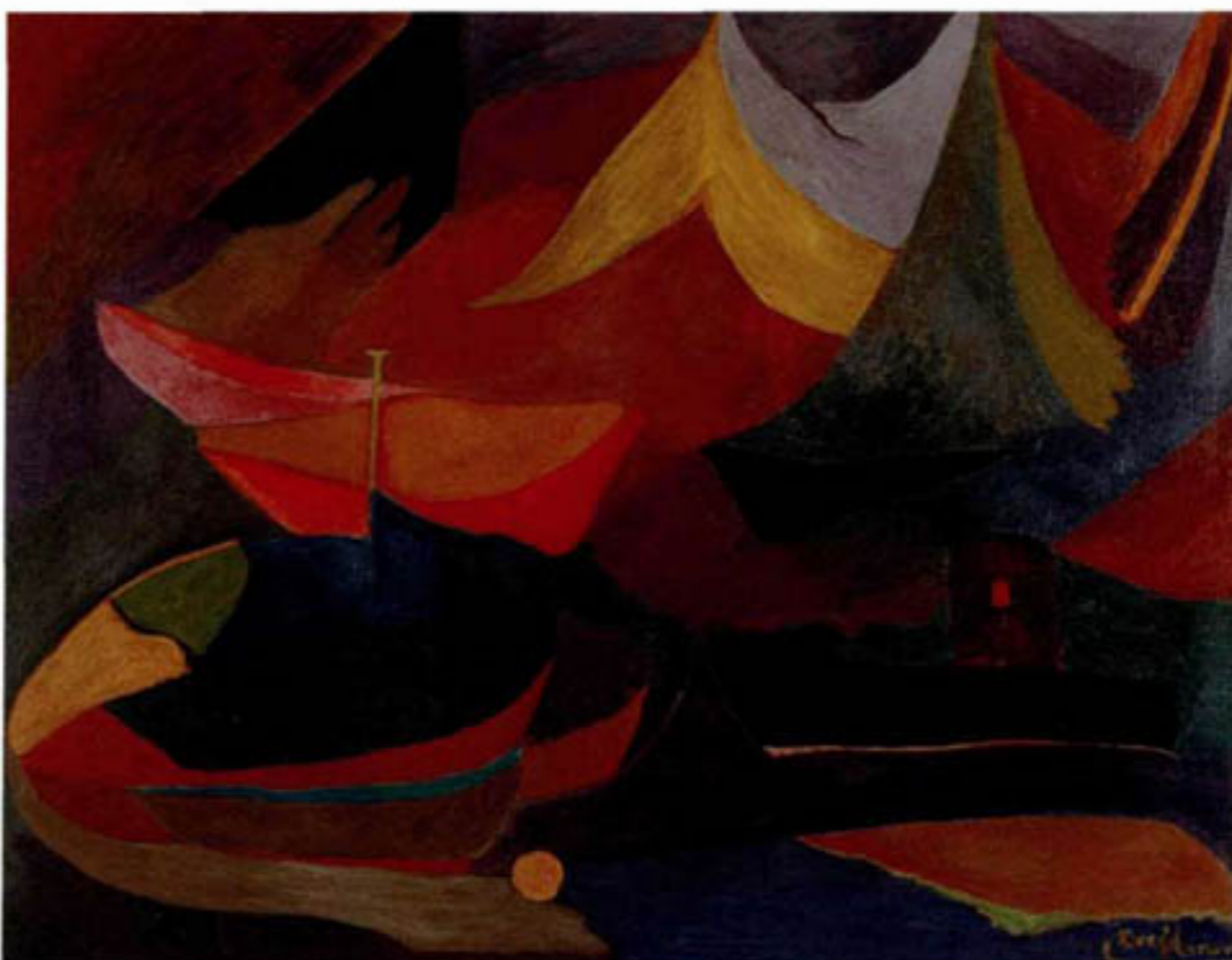
Την επιβίωση των μετεμπρεσιονιστικών τάσεων και τη δυνατότητα δημιουργικής εκμεταλλεύσεως τους ακόμη σήμερα— αποδεικνύει η ζωγραφική της Λιλής Στεφανάκη. Μαθήτρια του Μόραλη, η ζωγράφος πραγματεύεται το θαλασσινό *τοπίο* και το μικρό σκάφος, ενώ παροδικά εμφανίζεται στη θαλασσινή θεματογραφία της και η ανθρώπινη μορφή. Μολονότι, επί μακρό διάστημα, η τέχνη της κινείται υπό την επίδραση του φωβισμού και της προβληματικής που ανακύπτει από τη σύνθεση του φωτός, του χρώματος και του αντικειμένου, δεν διακρίνεται παράλληλα ο σχηματισμός ενός τυπικού ιδιώματος, ως *μονίμου* εκφραστικού οργάνου. Τούτο δεν σημαίνει ότι η ζωγραφική της δεν είναι αμέσως αναγνωρίσιμη—και μόνη η ποιότητα του χρώματος είναι αρκετή για να πιστοποιήσει την ταυτότητα—, δηλώνει απλώς τη ρευστότητα που διέπει τις σχέσεις των τριών όρων και το ενδεχόμενο μιας εκάστοτε μετατοπίσεως και εξάρσεως του ενός από αυτούς.

Τη θέση αυτή ακριβώς τεκμηριώνουν οι δύο πίνακες που προτείνονται και οι οποίοι ανήκουν σε διαδοχικές περιόδους: τα «Καράβια», ιδιωτική συλλογή, είναι έργο του 1976, το «Καΐα»

ξωγραφίστηκε μια δεκαετία αργότερα (1985).

Η απλουστευμένη παράσταση —που δεν αρνείται την προσέγγιση της στην παιδική εικόνα—, η *υποβολή* του όγκου διαμέσου του αυθαίρετου χρώματος και του εμφατικού σχήματος, η εξεζητημένη αρμονία των τόνων και η προβολή του θέματος σε επάλληλα επίπεδα όπου το βάθος είναι δυσδιάκριτο είναι (Αερικά μόνο από τα στοιχεία που συγκροτούν την ιδεογραφία του πρώτου πίνακα. Μέγιστη είναι η απόσταση από τη νατουραλιστική απεικόνιση και από βασικά στοιχεία που επέβαλε η παράδοση: τον τύπο λ.χ. του σκάφους ή την κίνηση. Τα καράβια συμπαρατίθενται άσχετα προς τον χώρο, την προοπτική ή τη διαγραφόμενη κίνηση με μόνο κριτήριο τον ρυθμό του σχήματος και τη συμφωνία του χρώματος.

Η καινοτόμος αντίληψη των «Καραβιών» δεν προεκτείνεται στο έργο της επόμενης δεκαετίας, τουλάχιστον με την ίδια τόλμη. Εντούτοις, και το «Καϊκι», πιστότερο στον εμπρεσιονισμό, είναι μια επίσης ανανεωτική προσπάθεια, εφόσον προτείνεται σαν ένα μωσαϊκό με λαμπρές ψηφίδες διαφώτιστες, όπου συνεκτικός δεσμός δεν είναι μόνο η σχέση του σκάφους με το περιβάλλον αλλά και οι διακυμάνσεις του φωτισμού.



Η ωριμότητα των τεχνητών δευασιών

Η διαπίστωση που εκφέρεται κατά το τέλος του αιώνα ότι και τα θέματα και τα μέσα έχουν εξαντληθεί δεν αφορά μόνο τη θαλασσογραφία αλλά γενικώς τη ζωγραφική. Οποσδήποτε, η μακρά εκμετάλλευση χωρίς άξιο αντίκρισμα και, προπάντων, χωρίς την εισαγωγή νέων τρόπων έβλαψε το είδος και μείωσε την απήχηση του. Εντούτοις, η διάθεση για ανανέωση, που διαγράφεται κατά την αρχή του αιώνα και ενισχύεται περί το μέσον του, φθάνει προς το τέλος σε αποτελέσματα εξαιρετικά. Θα σημειωθεί δε ότι τα έργα που προέκυψαν ελάχιστα ανακρούουν ή αποφεύγουν το παλαιό κριτήριο του θαλασσογράφου: να δημιουργεί την αίσθηση της θάλασσας.

Μια σχηματική κατάταξη των ενδειξεων της εποχής είναι η ακόλουθη:

- I. Είναι πάντοτε ενεργός η κατηγορία εκείνη των ζωγράφων που δεν αμφισβητεί τη φυσική εικόνα. Οι ζωγραφικοί τρόποι τους διαφέρουν αλλά οι προσεγγίσεις τους έχουν ως αφετηρία την πιστότητα προς το αντικείμενο.
- II. Δημιουργείται μια άλλη κατηγορία καλλιτεχνών η οποία, στους αντίποδες της προηγούμενης, αγνοεί τελείως το αντικείμενο. Η σχέση τους με τη θάλασσα ελάχιστα πιστοποιείται απο τη ζωγραφική τους.
- III. Εμφανίζεται, κατά το τέλος του αιώνα, μια πολυτροπία πραγματεύσεων η οποία είναι ανάλογη με την αφθονία των τεχνοτροπικών τάσεων της εποχής.





IV. Το θαλάσσιο θέμα επαναθεωρείται με βάση το τεχνοτροπικό ιδίωμα του ζωγράφου, το δε ζητούμενο είναι ο πειστικός συμβιβασμός θέματος και προσωπικού ιδιώματος.

V. Ουσιώδες χαρακτηριστικό είναι οι όροι αφετηρίας που αναλαμβάνει να τηρήσει ο ζωγράφος. Συγκεκριμένα: κατά την προσέγγιση του θέματος, τίθεται ως αρχή ένας ή περισσότεροι όροι τους *οποίους* εξαιρεί και στους *οποίους* υπάγεται η σύνθεση. Οι δεσπόμενοι όροι είναι ο χώρος, ο χρόνος, το φως -εντεταγμένο συχνά στο δίκτυο της γεωμετρίας—, η σύνθεση πραγματικού και φανταστικού, η αναγωγή του πραγματικού σε διακοσμητική μορφή. Επικρατέστερη οριζουσα αξία αναδεικνύεται το χρώμα, ίσως επειδή παραμένει ο πρώτος όρος μεταπλάσεως του θέματος και, ακόμη, διότι είναι ο περισσότερο οικείος στους προβληματισμούς του εργαστηρίου.

I

Θέμα της ζωγραφικής του Γιάννη Μιγάδη (1926) είναι ο χρόνος, το αποτύπωμα της μνήμης, η ρέμβη που ενεργοποιεί την ανάκληση του παρελθόντος. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι μέσω της ανακλήσεως και χώρος της υπερβάσεως είναι η θάλασσα: η διάρκεια και η έκτασή της λειτουργούν ως όρος εναποητικός του χρόνου, είναι το πεδίο υλοποίησής του. Τοπία της μνήμης το Λαύριο, η Κέα, το Πόρτο Λάγκο, κατοικούνται από ιδεατά

πρόσωπα, έγκλειστα στην ευτυχία και την οδύνη της απώλειας. Η αίσθηση του κενού και της αποστάσεως που εκπέμπει η παράσταση είναι το ισχυρό επίχρισμα των έργων του Μιγάδη: υπαγορεύει εμμέσως την οπτική του θεατή απέναντι στον πίνακα και τις διόδους κατακτήσεως του. 255.

Η στοιχειοθεσία της εικόνας αντιστοιχεί στη λειτουργία της μνήμης, η δε παράσταση μαρτυρεί την κάθαρση και την επιλογή που επέφερε ο χρόνος. Το θέμα περιλαμβάνει ελάχιστα: την ενδεικτική οριοθέτηση του χώρου, κολυμβητές ή περιπατητές στην προκυμαία. Τα πρόσωπα και η σκηνογραφία παραδίδονται κατά το στιγμιαίο μιας φωτογραφικής απεικόνισης. Είναι η συνισταμένη πολλαπλών σχέσεων στις οποίες ενέχεται ο καλλιτέχνης και τις *οποίες* ευχαρίστως προσοικειώνεται ο θεατής. Από τα λοιπά στοιχεία αυτό που πρέπει να επισημανθεί είναι το φως και η συνάφεια του με το περιεχόμενο της ώρας, όπως αυτή υποβάλλεται από το έργο. Ασφαλώς δεν είναι το πραγματικό, συγκεκριμένο φως μέσα στο *οποίο* συνέβη να έχουν κινηθεί τα πρόσωπα, αλλά η μαγική ατμόσφαιρα με την οποία η μνήμη περιβάλλει τα πράγματα που έτυχε να ανασύρει.

Το μέρος που κατέχει η θάλασσα στους πίνακες του Μιχάλη Γεωργιά (1947) είναι συνήθως μικρό: αποτελεί πλαίσιο που αποχωρίζει το θέμα από την καθημερινότητα -αυτήν που φέρει μαζί του ο θεατής και αναπόφευκτα την προβάλλει στον *πίνακα*— και το

254. Γιάννης Μιγάδης.

Παραθεριστές

Ακρυλικό σε καμβά, 70 x 110 εκ.

Ιδιωτική συλλογή.

Γιάννης Μιγάδης

Λαύριο

Ακρυλικό σε καμβά, 50 x 70 εκ.

Ιδιωτική συλλογή



256. Μιχάλης Γεωργιάς.
Ο προλιμένος
Αυγοτέμπερα, 23 x 119 εκ.
Συλλογή Νίκου Σκορίνη.

μεταθέτει σε άλλο χώρο. Η ζώνη του νερού άλλοτε περιβάλλει τεράστιους βράχους γεμάτους ρωγμές, άξενους, κλειστούς σε αρχαιότατο παρελθόν, άλλοτε αγάλματα εφήβων ή γερόντων μπροστά σε ερείπια ή πεπλοφόρες γυναίκες απροσδόκητα ζωντανεμένες. Η θάλασσα εδώ είναι πάντοτε ήρεμη, ακίνητη κρυσταλλική επιφάνεια, φράγμα σιωπής που καλεί σε εγρήγορση και κατευθύνει προς το κέντρο. Χώρος ρεαλιστικός και λεπτομερής, το *τοπίο* των βράχων και των ερειπίων προσφέρεται στην ψηλάφηση του χεριού, αλλά είναι επίσης απόμακρος και μυστηριώδης. Πρόκειται για χώρο μεταφυσικό, όπου τα πάντα μένουν μετέωρα και αμφίβολα παρά την καθαρότητα και το βάρος. Η στερεότητα της πέτρας, ο απροσμέτρητος χρόνος που έχει σωρευθεί επάνω της, η δροσιά του νερού και η ταλάντευση μεταξύ του τώρα και ενός απωτάτου παρελθόντος δημιουργούν τη μαγεία που συνιστά τον χαρακτήρα του έργου.

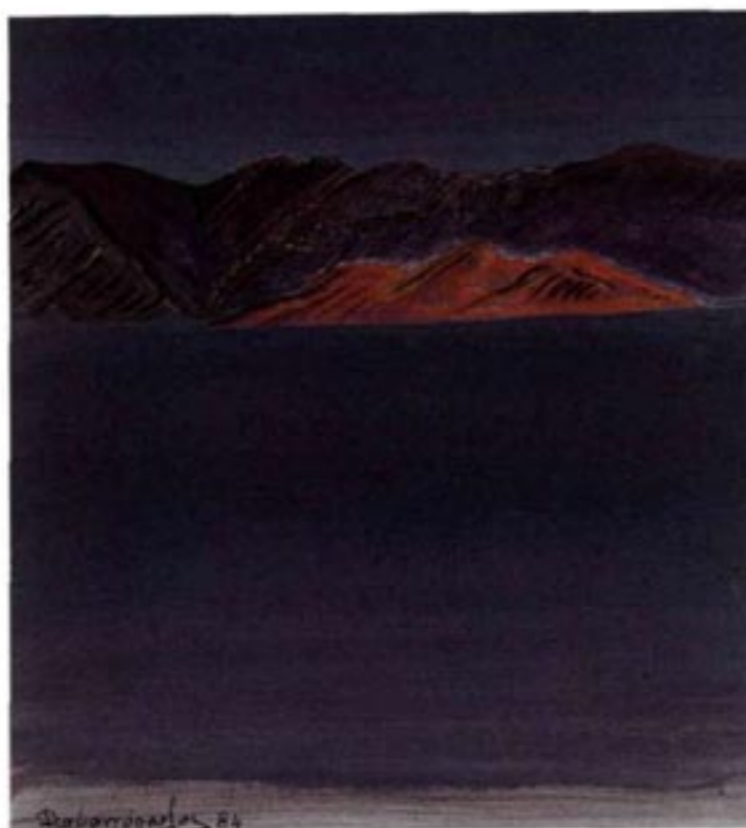
Στις διαπιστώσεις αυτές θα προστεθούν τα εξής: είναι μεν μέσο παραπτεμπτικό η θάλασσα αλλά αυτή και το *τοπίο*, που συγκροτείται στα ενδότερα του πίνακα, αποτελούν αδιάσπαστο *σύνολο*. Ακριβέστερα η θάλασσα εντάσσεται σε μια σύνθεση πολύσημη, με εκτεταμένο περιεχόμενο και πολλαπλότητα αναγνώσεων. Ο χώρος στον οποίο ανήκει, αν δεν είναι το συγκεκριμένο *τοπίο* που επιδέχεται ταύτιση, έχει την ιδιότητα να εκτείνεται

μέσα στον χρόνο και με την παλαιότητα του εδάφους και με τα κτίσματα που φέρει. Τα γυμνά θυρώματα, τα λείψανα των ναών, οι κόγχες που φιλοξενούν ακόμη ανδριάντες ανακαλούν τα μεγαλύτερα αρχιτεκτονικά *σύνολα*, αλλά και τις χρονικές βαθμίδες στις οποίες υπάγονται. Η φθορά, εξάλλου, ως βοήθημα για την αναγωγή στο παρελθόν είναι το αναγκαίο σκηνογραφικό έρεισμα και επηρεάζει την όλη αισθητική αντίληψη, εντούτοις δεν ενεργεί ως ερέθισμα συγκίνησης, ανάλογο προς το πνεύμα του δεκάτου εβδόμου ή δεκάτου ενάτου αιώνα αλλά, προπάντων, ως στοιχείο αντίθεσης με το παρόν. Τη βαθμίδα αυτή του παρόντος αντιπροσωπεύει η θάλασσα. Έστω και αν εικονίζεται ακίνητη, άθικτη από σκάφη, εισάγεται με δεδομένη τη ζωή που εγκλείει και την ενδεχόμενη κίνηση. Είναι, επίσης, το οικιότερο στον θεατή μέρος του πίνακα. Τα δύο επίπεδα εισδύουν το ένα στο άλλο, διαστέλλονται, αποβαίνουν το ένα πρίσμα θεώρησης του άλλου και συναποτελούν το αόριστο διάστημα χρόνου στο οποίο τίθεται η παράσταση.

Το πρόσφατο έργο του καλλιτέχνη, η αναφορά *του* ιδίως στην τοπιογραφία του πειραιϊκού λιμανιού, αν και στοιχειοθετείται από λίγους πίνακες, αποτελεί σταθμό όχι μόνο στη ζωγραφική του αλλά, γενικότερα, στην ελληνική λιμενογραφία. *Καταφαίνεται* εδώ η ωριμότητά του, η συνέπεια, η προσεκτική *έξοδος* σε μια αυστηρότερη ρεαλιστική

257. Μιχάλης Γεωργιάς.
Παλιά πλοία στ' Αμπελόαια
Αυγοτέμπερα, 51 x 73 εκ.
Συλλογή Γιώργου Γεραρδής.





258. Δ. Διαμαντόπουλος.

Θάλασσα.

Λάδι σε καμβά, 25 x 23 εκ.

Ιδιωτική συλλογή.

περιοχή. Η απεικόνιση του άχαρου τοπίου της δεξιάς πλευράς, προς την είσοδο του λιμανιού, με την ουδέτερη αρχιτεκτονική των εργοστασίων και των λιμενικών εγκαταστάσεων δείχνει, αρχικά, να μη συμβιβάζεται με την πνευματικότητα και τους εσωτερικούς, ήπιους τόνους του ζωγράφου.

Εντούτοις, η επιλογή της ώρας και η απομακρυσμένη οπτική γωνία συμβάλλουν ώστε ο τόπος να μεταγράφεται ομαλά στο οικείο ιδίωμα. Αλλά εκείνο που προσδίδει, τελικά, την ποιητική διάσταση στην πραγματικότητα είναι ο αργυρόχρυσος τόνος που επικάθεται στη ζωγραφική επιφάνεια. Αχλή πυκνή ή διάφανη απορροφά όχι μόνο την ξηρότητα της παρυφής του λιμανιού, αλλά και τον κάματο και την πίεση που είναι σύμφυτα με τον χώρο. Η παθητικότητα που αποπνέει η εικόνα προκύπτει από τη συνύφανση σιωπής, αόριστης μελαγχολίας και μοναξιάς αλλά, κυρίως, από την αντίθεση όλων αυτών με τη δεσπύουσα παρουσία του φωτός.

Στην τοπιογραφία του Δημήτρη

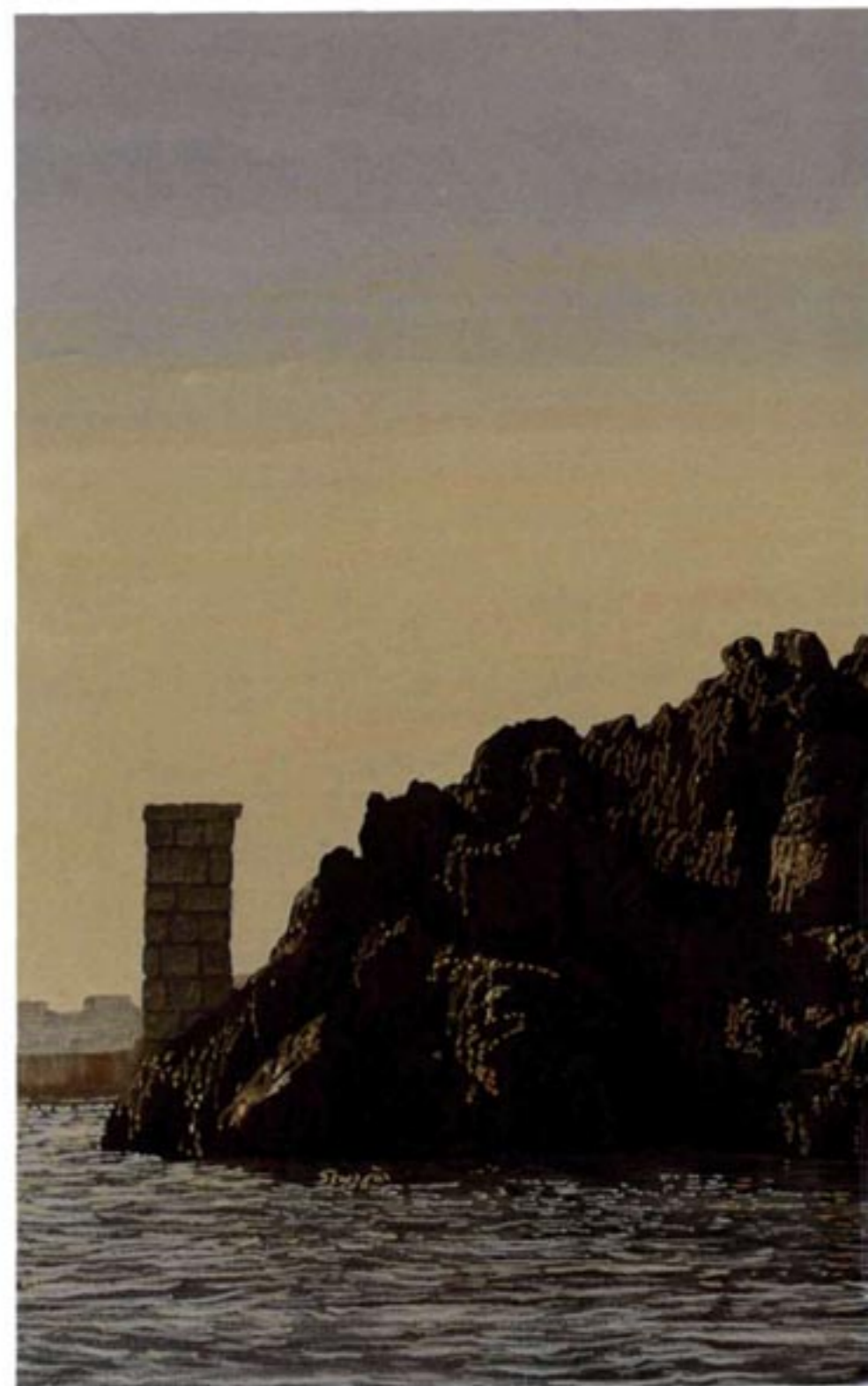
Διαμαντόπουλου (1945), όπου προέχει η πεδιάδα και το ορεινό τοπίο, η θάλασσα είναι απλή μάλλον παρεμβολή. Σκούρο, ενιαίο χρωματικό επίπεδο αναλογεί προς τον ορίζοντα, όταν χρησιμοποιείται για

259. Μιχάλης Γεωργιάς.

Μνήμες - Θάλασσα.

Αυγοτέμπερα, 55 x 124 εκ.

Ιδιωτική συλλογή.







260. Δημήτριος Διαμαντόπουλος, *Κορινθιακός -Λυγά*. Λάδι σε καμβά, 40 χ 80 εκ. Ιδιωτική συλλογή.

να προβάλλει τη φωτεινή επιφάνεια της γης ή, όπως συμβαίνει εδώ, να ισχυροποιήσει, ως αντίθεση, τις αρετές του μικρογραφικού ιδιώματος.

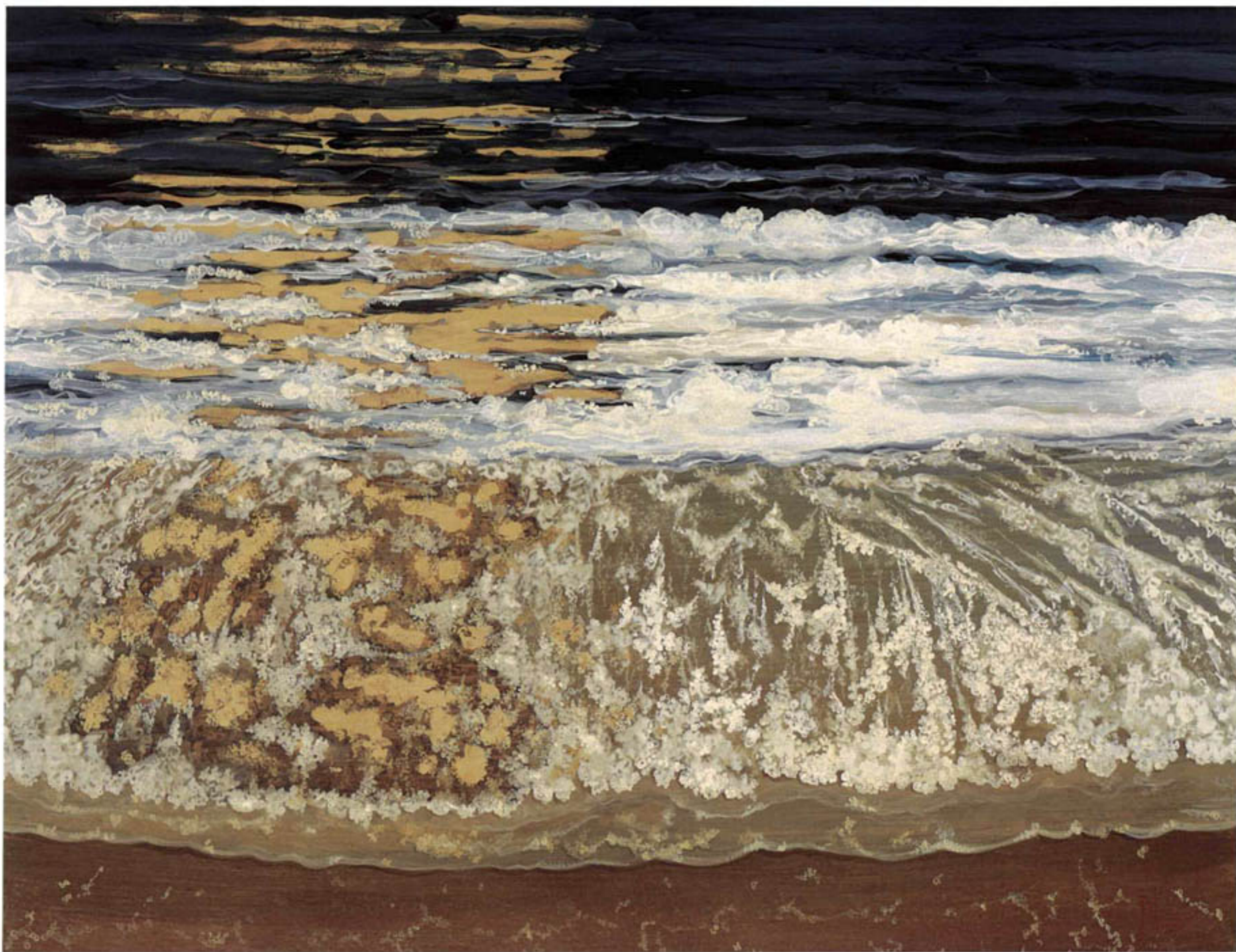
Ο Διαμαντόπουλος συλλαμβάνει με ευχέρεια και, προπάντων, ελέγχει την πανοραμική άποψη. Η γραφή του είναι γραφή παλαιού χαρακτήρα, ικανού να εντάσσει τη λεπτομέρεια στο μέγιστο πλαίσιο και να επιτυγχάνει τη θαυμαστή συμβίωση. Το χρώμα με το οποίο ενδύονται τα τοπία του έχει την ποιότητα του μεταλλικού επιχρίσματος χωρίς να στερείται την τονικότητα των αποχρώσεων.

Η «θάλασσα» του νυκτερινού τοπίου - στην οποία οι όροι κατανομής του πίνακα στα δύο στοιχεία έχουν ανατραπεί- είναι μια απόπειρα να συλληφθεί το βάθος του τόνου ως αξία χρωματική, ανεξάρτητη, όσο *τόυτο* είναι δυνατόν, από το φυσικό της όχημα.

Η μικρογραφική διάθεση φυλάσσεται από τον Σπύρο Κουρσάρη (1950) για τη στενή λωρίδα της γης, μεταίχμιο μεταξύ θάλασσας και ουρανού, όπου καταγράφει δυσδιάκριτο το αστικό *τοπίο*. Θέμα του καλλιτέχνη είναι οι μεγάλες εκτάσεις, οι υψηλοί ορίζοντες και η αοριστία της ατμόσφαιρας. Διακρίνεται στους πίνακές του η επιστροφή στην απομόνωση του φυσικού στοιχείου, η πρόθεση του καλλιτέχνη να συλλάβει εκείνο το μέρος της φύσης που είναι απροσπέλαστο στον άνθρωπο και να το παραβάλει με το ανθρώπινο έργο. Η σύγκριση προσλαμβάνει τότε την έννοια αντιπαραθέσεως του μέγιστου και του ελάχιστου και υποβάλλει όχι μόνο τη μηδαμινότητα του ανθρώπου, τη βλαπτική παρουσία του στον



261. Σπύρος Κουρσάρης. *Νυχτερινό*. 1993.
Λάδι σε καμβά, 70 x 100 εκ. Ιδιωτική συλλογή.



262. Μάρκος Βενιός, *Αιγαίο II*. 1993. Αυγοτέμπερα και χρυσό σε ξύλο, 60 x 80 εκ. Ιδιωτική συλλογή.



263. Αναστασία Γιαννίση. *Ναυτίγο*. 1986. Λάδι σε καμβά, 200 χ 145 εκ. Ιδιωτική συλλογή.

264. Αναστασία Γιαννίση. Έκρηξη. 1986.

Λάδι σε καμβά, 200 χ 200 εκ. Ιδιωτική συλλογή.



φυσικό χώρο, αλλά και το χάσμα που υφίσταται μεταξύ των δύο. Θα διέβλεπε κανείς στη ζωγραφική του Κουρσάρη μια νεορομαντική αντίληψη, η οποία με απλά μέσα επαναφέρει την ιδεογραφία των θαλασσογράφων του δεκάτου ενάτου αιώνα. Εντούτοις, σπουδαιότερη από την ευαισθησία των μέσων που χρησιμοποιεί ο ζωγράφος είναι η ιδεογραφία της τέχνης του· η διαφαινόμενη κριτική και απολογητική θέση που αναλαμβάνει και στην οποία οφείλεται το ουσιώδες περιεχόμενό της.

Αντιθέτως, η ζωγραφική του Μάρκου Βενιού (1946) έχει ως αρχή της τη συμφωνία της φύσης και του ανθρώπου, την κατάφαση του ανθρώπινου έργου. Η ιδέα της συμφωνίας αυτής παρέχει στον ζωγράφο τη δυνατότητα να αναζητεί το κάλλος και να το θεωρεί αναμφίβολο. Καθιστά επίσης την πραγματιστική οπτική του ικανή να υπερβαίνει την εικόνα και να ανιχνεύει το πνευματικό της υπόβαθρο.

Η σπουδαιότητα της οπτικής του καλλιτέχνη θα εκτιμηθεί και από το γεγονός ότι ενώ εκτείνεται σε έναν χώρο -αυτόν του ελληνικού τοπίου— ασφυκτικά πλήρη από τη σωρεία των περιγραφών και των αναθεωρήσεών του, κατορθώνει να διατηρεί την καθαρότητα και την επιλεκτική της ευχέρεια και, κυρίως, να μη θέτει διάμεσους τεχνητούς και αυθαίρετους όρους όταν προσεγγίζει το αντικείμενο.



Τούτο έχει ως αποτέλεσμα να αποδίδει την εικόνα της φύσης αφευδή και συγχρόνως προσωπική. Οι πλαγιές και οι οικισμοί των νησιών, οι θάλασσες και τα λουλούδια της αμμουδιάς προσλαμβάνονται ως όψεις εφήμερες και συνάμα ως έκφραση διαρκούς του ελληνικού τοπίου.

Πολλά οφείλει η τέχνη του Γενικού στη βυζαντινή ζωγραφική· όχι τόσο στα σύνεργα της, το χρυσό και το ασήμι, αλλά στο πνεύμα με το οποίο ξυμώθηκε· την αυστηρότητα και τη γλυκύτητα, την παγιότητα του αντικειμένου και τη δύναμη αναπομπής του στον ιδεατό χώρο.

II

Η θεματογραφία της Αναστασίας Γιαννίση είναι τα καράβια και ο βυθός της θάλασσας, με κατεστραμμένα πλοία, βάρκες και λείψανα ναυαγίων. Στους πίνακες της προσθέτονται ενίοτε και στοιχεία πραγματικά, όπως το σχοινί που κρέμεται από την πλώρη. Υποβλητική η προσθήκη δημιουργεί πολλαπλές αναγνώσεις. Διευρύνει κατ' αρχάς την εννοιολογική διάσταση του έργου, αφού παραπέμπει στο υλικό της κατασκευής του σχοινού και στη λειτουργία του, αντιτίθεται δε κατόπιν στην εικαστική παράσταση, το άλλης φύσεως περιβάλλον στο οποίο έχει εμπλακεί. Η ένταξη του πραγματικού στοιχείου στο εικαστικό είναι πρωτεύουσα επιδίωξη της

ζωγράφου. Δεδομένου ότι η παρουσία του στον πίνακα είναι ισχυρότατη, ως ισότιμο αντίρροπο η Γιαννίση χρησιμοποιεί το ενιαίο χρώμα: το βαθύ μπλε με ελαφρές αυξομειώσεις πυκνότητας του *τόνου*. Αντίθετες είναι και οι κατευθύνσεις των δύο διάφορων στοιχείων: ο βαθύς χρωματικός τόνος έλκει και κατευθύνει προς το βάθος —στον ακαθόριστο και μυστηριώδη χώρο της νύχτας—, το σχοινί επαναφέρει στο πρώτο επίπεδο, στην καθαρότητα του πραγματικού. Η δυνατότητα συνδιαλλαγής των δυο βασίζεται στο γεγονός ότι η μεγάλη μονόχρωμη επιφάνεια τείνει να αφομοιώσει το επεισακτο μέλος της σύνθεσης, ενώ οι κάθετες και πλάγιες γραμμές της πλώρης των καραβιών, που συστοιχούνται με τον κάθετο *άξονα* του σχοινού, του αφαιρούν, στο σημείο αυτό τουλάχιστον, τη μοναδικότητα.

Στο έργο «Έκρηξη», ιδιωτικής συλλογής, τα τρία χρώματα, το κόκκινο, το κίτρινο και το μαύρο, σε μια μεγαλειώδη σύνθεση, δημιουργούν τον χώρο και υποβάλλουν το θέμα: το καράβι που καίγεται. Είναι ευδιάκριτο ότι το φλεγόμενο λείψανο του καραβιού αποτελεί έρεισμα για τη χρωματική σπουδή της φωτιάς, πολύ λιγότερο αναφορά στο πραγματικό αντικείμενο.

Συνάγεται από αυτά ότι η ελευθερία με την οποία η Γιαννίση χειρίζεται τις ναυτικές μορφές —πρέπει να επισημάνω εδώ τη ρωμαλέα γραφή της—,

265. Μάριος Βενιός.
Κοχύλια. 1983.

Υδατογραφία, τέμπερα και χρυσό σε χαρτί, 22 x 34 εκ.

Ιδιωτική συλλογή.

266. Αναστασία Γιαννίση.
Η πλώρη. 1988.

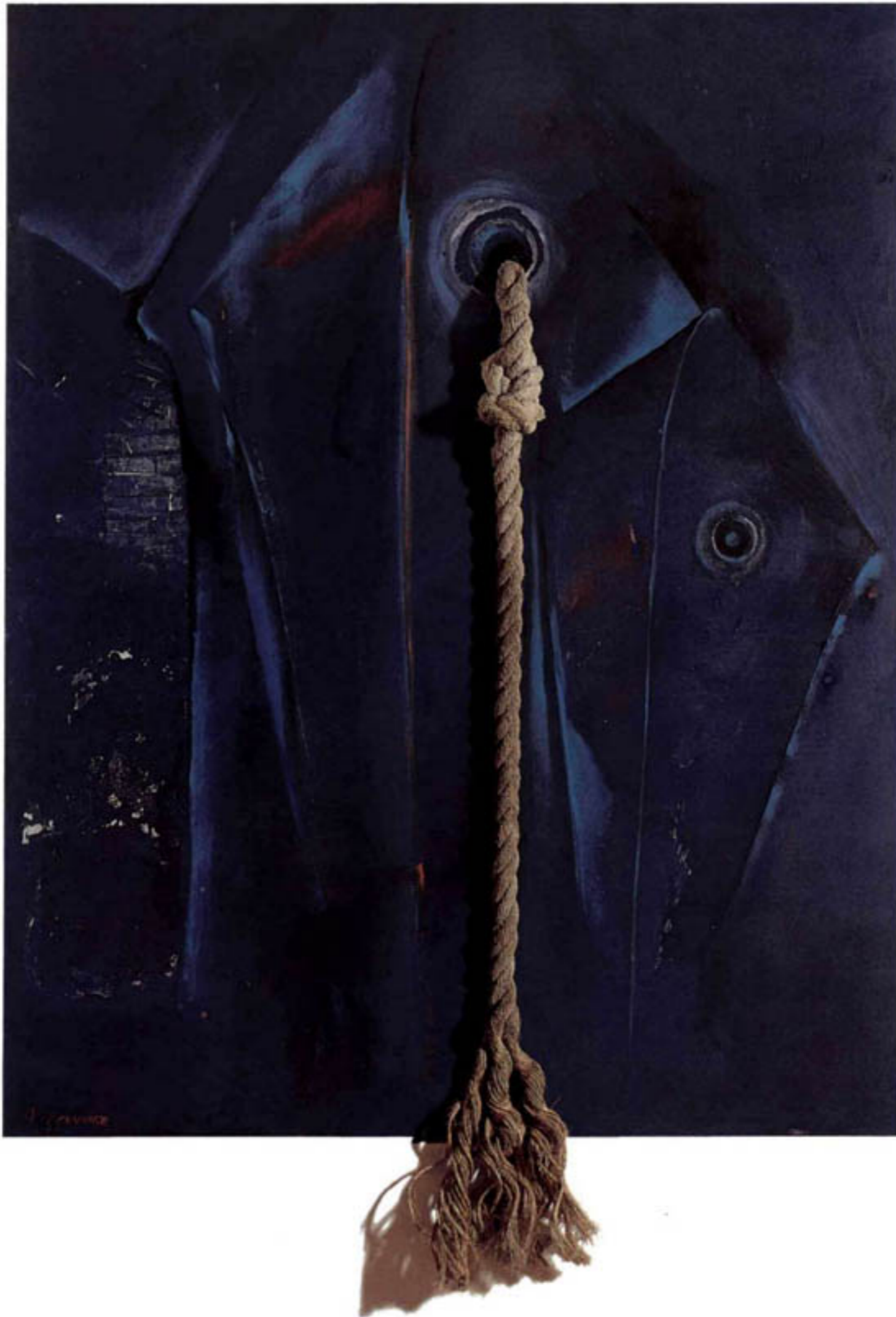
Λάδι σε καμβά, 90 x 110 εκ.

Ιδιωτική συλλογή.

267. Δημοσθένης Κοκκινίδης.
Η περιπέτεια. 1990.

Ακρυλικό σε καμβά, 120 x 100 εκ.

Ιδιωτική συλλογή.







268. Δημοσθένης Κοκκινίδης.
Η βάρκα. 1986.
Μικτή τεχνική, 60 x 70 εκ.
Ιδιωτική συλλογή.

ελευθερία που αναλογεί σε ό,τι αξιοποιήσιμο προσφέρει ο εξπρεσιονισμός, όχι μόνο δεν εμείωσε αλλά επεξέτεινε τις διαστάσεις του ναυτικού θέματος.

Οι μερικές αναλογίες που υφίστανται μεταξύ των χρωματικών αντιλήψεων της Γιαννίση και εκείνων του Δημοσθένη Κοκκινίδη (1929) δεν υπάρχουν σε ό,τι αφορά τη στοιχειοθεσία του θέματος. Ο Κοκκινίδης κινείται σε έναν μάλλον αφηρημένο χώρο όπου εγγράφονται παρεμβάσεις συγκεκριμένων μορφών. Πρέπει δε να σημειωθεί ότι η πορεία που διήνυσε ο καλλιτέχνης από τη συγκεκριμένη παράσταση προς την αφαιρετική πρόταση τεκμηριώνεται, κατά ουσιώδεις ενδείξεις, στο πεδίο της θάλασσας. Η μεγάλη έκταση της αμμουδιάς και της θάλασσας που κατέχει ολόκληρο τον πίνακα στο έργο «Βάρκα», 1986, επανέρχεται ως θαλάσσιος χώρος στα έργα του 1990. Χαρακτηριστικό των τελευταίων πινάκων είναι η δύναμη της υποβολής που ασκείται από τον εναργή και συγχρόνως αόριστο χώρο της θάλασσας, και η εννοιολογική διάσταση του θέματος η οποία κερδίζεται από τις μορφές που προσθέτονται στα άκρα, τον άνθρωπο και το καράβι.

Χωρίς σαφή όρια, η θάλασσα είναι μια τεράστια χρωματική μάζα στην οποία συγχέονται η γη, ο ουρανός και η επιφάνεια του νερού. Το θέμα στο οποίο εμπλέκονται ο άνθρωπος και το καράβι- συχνότατα μια μυθολογική αναφορά— αισθητοποιείται σαν όραμα

Αποφεύγεται στους πίνακες αυτούς να ταράσσεται η επιφάνεια της θάλασσας, προκειμένου να εξαρθεί η αφαιρετική ποιότητα του χρώματος και να παραμείνει αόριστη και πολύσημη η θεματική κατεύθυνση. Όπου γίνεται *τούτο* —λ.χ. στο έργο «Αποχαιρετισμός» από το αυλάκι των αφρών που συνδέει το καράβι και την ανθρώπινη μορφή, στην «Περιπέτεια» από την αρχόμενη σπείρα της δίνης- εμφανής είναι η επιθυμία του καλλιτέχνη να μη ζημιωθεί η ισορροπία του έργου και να ενισχυθεί η σημασιολογική του προέκταση.

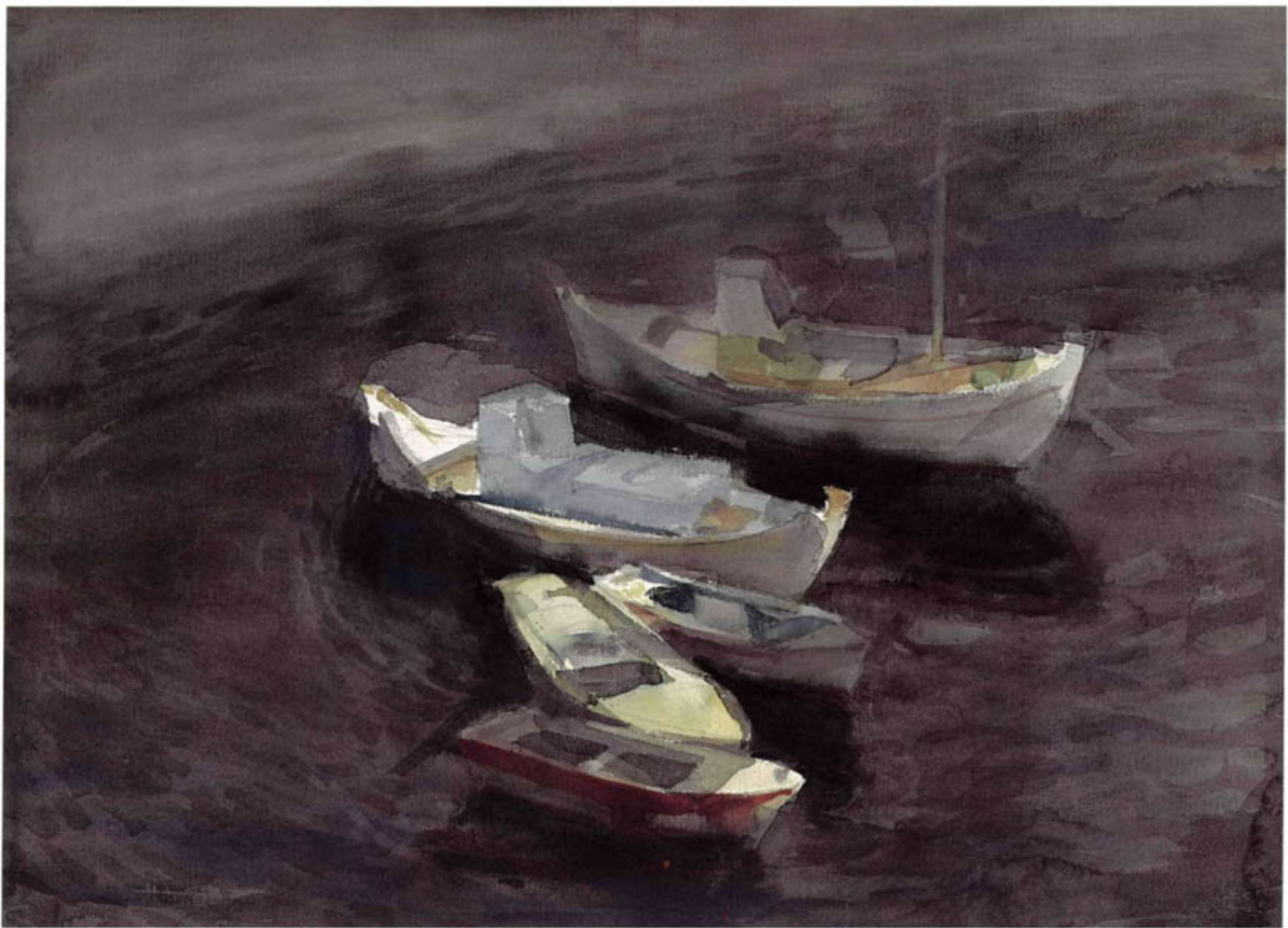
Διάχυση του χρώματος υπάρχει και στην πλοιογραφία του Πάρι Πρέκας (1926), αλλά δεν υπερβαίνει τα όρια του σχήματος, ούτε πιέζει το περίγραμμα, αφού εξαρτάται από το αντικείμενο, το καράβι. Ο Πρέκας ζωγραφίζει μεγάλα καράβια αγκυροβολημένα. Συνήθως, προτείνει ένα μόνο τμήμα τους, την πλώρη ή την πρύμη -όχι σπάνια εικονίζει τα μεγάλα τάνκερ και κατά τη μακρά πλευρά τους ολόκληρη— προκειμένου να συγκροτήσει μια σύνθεση διαφόρων επιπέδων, τα οποία επικαλύπτονται, προέχουν ή υποχωρούν και στα οποία θα αποτεθεί το χρώμα ποιότητα αυτοτελής. Χωρίς να αρνείται τον όγκο -συχνά μάλιστα επιδιώκει την προβολή του— ο ζωγράφος συναρεί λεπτομέρειες της κατασκευής, ώστε να κερδίσει τη μεγαλύτερη ενιαία χρωματική επιφάνεια. Το σύνολο μεταπίπτει έτσι σε μια σύνθεση

269. Πάρι Πρέκας.
Τάνκερ.
Λάδι σε καμβά, 160 x 180 εκ.
Ιδιωτική συλλογή.





270. Παναγιώτης Τέτσις. *Μύκονος*. 1992. Υδατογραφία, 56,5 χ 76 εκ. Ιδιωτική συλλογή.



271. Παναγιώτης Τέτσις. *Βάρκες* 1991. Υδατογραφία, 75 χ 105 εκ. Ιδιωτική συλλογή.



272. Κώστας Πανιάρας.
Η θάλασσα. 1990.
Ακρυλικό σε καμβά, 150 x 100 εκ.
Ιδιωτική συλλογή.

με καταφανή την υπεροχή του χρώματος αλλά και ισχυρό τον παραλεμπτικό χαρακτήρα του, αφού το είδος και η ποιότητα έχουν ως αφητηρία το αντικείμενο. Τούτο δεν θα πρέπει να εκληφθεί ως προσφυγή στον ρεαλισμό. Η χρωματική σπουδή του Πρέκα έχει ως αρχή την πραγματικότητα αλλά δεν την αναπαράγει. Διακριτικά στοιχεία της κλίμακας που χρησιμοποιεί είναι η καθαρότητα, η διαύγεια και η ελαφρότητα, ιδιότητες χάρη στις οποίες φυλάσσεται και το σχήμα του όγκου χωρίς το βάρος και ισότιμη η λειτουργία του γεμάτος.

Στις θαλασσογραφίες του Παναγιώτη Τέτση (1925) συναντούμε πλούσια χρωματική κλίμακα με έμφαση στην τονική λαμπρότητα, εξπρεσιονιστική διάθεση, ελευθερία και αυθορμητισμό σε ό,τι αφορά την πραγμάτευσή. Ο ζωγράφος προτιμά κατά την προσπέλαση της μορφής, είτε αυτή είναι το θαλασσινό τοπίο είτε το καράβι, τη γενικότητα, με *απώτερο* στόχο να αφήσει ελεύθερη τη δράση του χρώματος. Μολονότι χρησιμοποιεί άφθονα θεματικά στοιχεία, αγαπά την εξωτερική όψη του θαλασσινού κόσμου και την αφήγηση, η τέχνη του Τέτση δεν είναι περιγραφική. Δέχεται την ανεκδοτολογία κατά το μέτρο που αναδεικνύει την πολυχρωμία. Η ακτή λ.χ. με τις βάρκες στην αμμουδιά δεν προσφέρεται για την απαρίθμηση του γραφικού σχήματος αλλά για το πλήθος των χρωματικών επισημάνσεων.

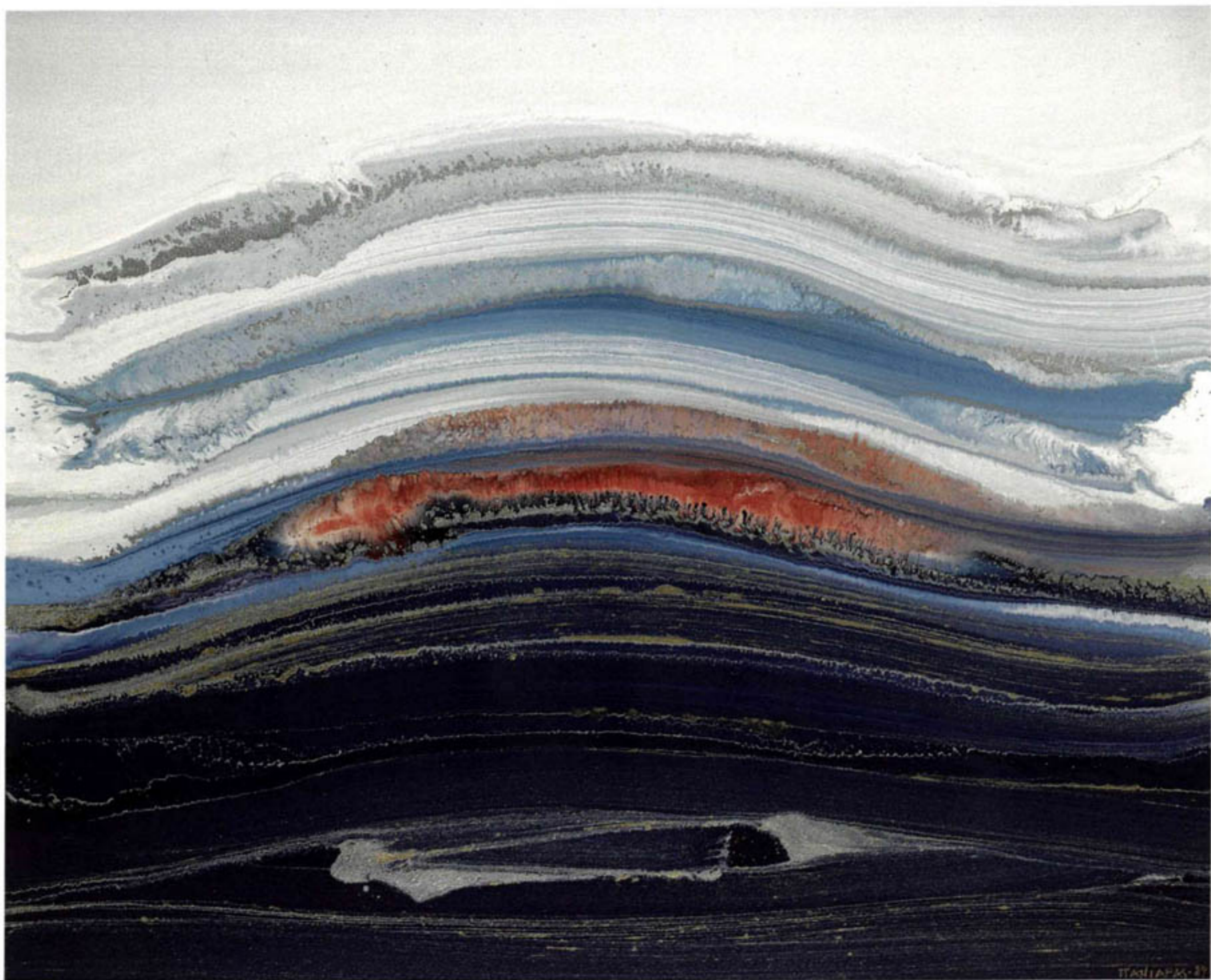
273. Κώστας Πανιάρας.
Η θάλασσα. 1991.
Ακρυλικό σε καμβά, 70 x 80 εκ.
Ιδιωτική συλλογή.

Η εσωτερική ζωή της θάλασσας, εφόσον απηχείται στην ποικιλία των μορφών που την κατακλύζουν, ελάχιστα απασχολεί τον καλλιτέχνη. Άλλωστε, αυτό που γοητεύει στη ζωγραφική του δεν είναι ο επιμερισμός αλλά η πληρότητα του θέματος.

111

Είναι αρκετά σπάνιο σήμερα να ζωγραφίζεται μόνη η θάλασσα· η μονομέρεια του θέματος που γειτνιάζει επικίνδυνα με τη μονοτονία, η δυσκολία επίσης να ανανεωθεί ένα θέμα που παραδίδεται με στέρεους τύπους αποθαρρύνουν τους ζωγράφους. Για *τούτο* το εγχείρημα του Πανιάρα και του Τσόκλη να τολμήσουν την ανανέωση αποτελεί συμβολή στη θαλασσογραφία σπουδαιότατη.

Στους πίνακες του Κώστα Πανιάρα (1936) η απλούστευση και η σχηματοποίηση συνέβαλαν στη σύμπτωση του εικονιστικού θέματος, του χρώματος και της χειρονομίας. Η θάλασσα προτείνεται κινούμενη, κατά την άπειρη έκτασή της, ενώ διαγράφονται τα ρεύματα που τη διατρέχουν. Ισχυρότερη ακόμη είναι η εντύπωση από τον στρόβιλο που υψώνεται στον ουρανό και κατακερματίζεται σε μεγαλειώδεις απολήξεις. Η εικόνα του Πανιάρα συνιστά όχι μόνο μια ιδιαίζουσα αποτύπωση του φυσικού φαινομένου, είναι προπάντων μια εκπληκτικά δυναμική γραφή, ένα καινοφανές μπαρόκ που αναδεικνύει το δέος και τη γοητεία του κύματος.



358



Το σχήμα στο οποίο έχει υπαχθεί η θάλασσα, η ομοιογένεια του χρώματος, από το οποίο δεν λείπουν ούτε το βάθος ούτε οι τονικές διαφοροποιήσεις, και η ευδιάκριτη κίνηση του χεριού που υποβάλλει τη φορά του ρεύματος συγκροτούν μια εύγλωττη σύνθεση σχηματοποιημένου πλαισίου και ισχυρότατου φυσιοκρατικού δυναμισμού.

Η ευρηματικότητα και η τόλμη με την οποία αξιοποιείται είναι γνωρίσματα της τέχνης του Κώστα Τσόκλη (1930) χωρίς εντούτοις να επιζητούνται. Έχουν την αρχή τους στην αμφισβήτηση από τον καλλιτέχνη των ζωγραφικών τρόπων και την προσπάθεια του να βρει άλλους, καταλληλότερους να εκφράσουν το αίτημά του. Άξονας των θαλασσογραφιών της τελευταίας περιόδου είναι η σύνδεση πραγματικών αντικειμένων, σχετικών οπωσδήποτε με τη θάλασσα (πέτρες, βότσαλα, κατεστραμμένες βάρκες, σάπια ξύλα, καμάκια κ.ά.) και της ζωγραφικής επιφάνειας. Το έργο θα προέλθει από τη σύμπτωση του πραγματικού με το εικαστικό, την αποδοχή του πρώτου από το δεύτερο, έτσι ώστε και όταν ακόμη διαφαίνεται η διαφορά του χώρου από τον οποίο προέρχονται τα δύο μέλη, τούτο όχι μόνο να μην ενοχλεί αλλά να συμβάλει στην επιτυχία του πίνακα.

Πρέπει, κατ' αρχάς, να λεχθεί ότι η είσοδος του πραγματικού στο ζωγραφικό δημιουργεί μια σειρά διεργασιών οι οποίες δεν είναι εκ των προτέρων βέβαιο ότι θα λειτουργήσουν ευνοϊκά. Τούτο αναπόκειται στο

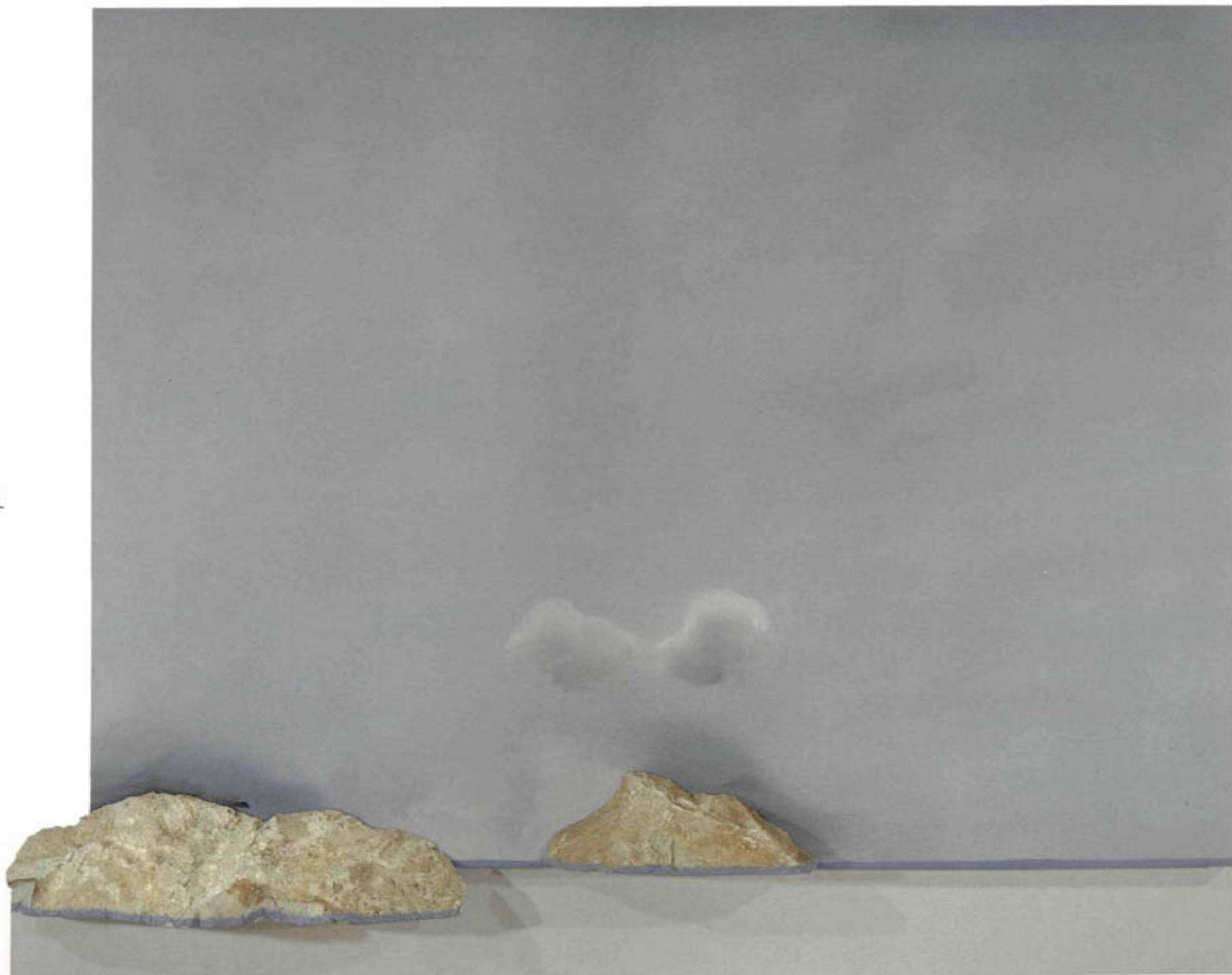
αισθητήριο και τους χειρισμούς του καλλιτέχνη. Πάντως, είναι αλήθεια ότι πέραν από την έκπληξη που προκαλεί η απροσδόκητη σύζευξη - έκπληξη μάλλον ευεργετική-, το πραγματικό αντικείμενο διαθέτει υπέρ αυτού όρους ευνοϊκούς την υπεροχή της φύσης του απέναντι στη ζωγραφική επιφάνεια, διότι είναι αμέσως αναγνωρίσιμο και έχει ως εκ τούτου ελκτική δύναμη και ευχέρεια ευθείας παραπομπής.

Η ζωγραφική επιφάνεια, που εικονίζει τη θάλασσα και στην οποία προβάλλεται το αντικείμενο, οφείλει εκείνη να προσαρμοσθεί προς αυτό, ώστε να ασφαλίσει την ένταξή του στον χώρο της. Τα μέσα είναι κυρίως δύο: 1: Η θάλασσα είναι μια ακίνητη επιφάνεια χωρίς ρυτιδώσεις, στην οποία μάλιστα συγγέονται το πέλαγος και ο ουρανός. Η στατική της εμφάνιση αντιστοιχεί στη φύση της πέτρας. 2: Το γκριζο, θαμπό χρώμα της θάλασσας με τα ίχνη του γαλάζιου αποδεικνύεται ευπρόσδεκτο πλαίσιο της πέτρας, η δε χρωματική σύμπτωση των δύο εντείνει τη λεπτότητα και το βάθος του χρώματος. Καταφαίνεται έπειτα από αυτά ότι ο ζωγράφος αποδέχεται ανεπιφύλακτα την παλαιά παράδοση της μονοχρωμίας. Στο έργο επικάθεται η αίσθηση της απόλυτης σιωπής.

Οι «Λουόμενες» του Άρη Παπάζογλου (1950), νεώτατη εκδοχή του αρχαιότατου θέματος, παραπέμπουν στην εύσαρκη σωματικότητα των γυναικών του Renoir και του Maillol, την αδρότητα

274. Κώστας Τσόκλης.
Βάρκα. 1979.

Ζωγραφική - κολάζ, 80 x 100 εκ.
Ιδιωτική συλλογή.



275. Κώστας Τσόκλης. *Η θάλασσα*. 1987. Ακρυλικό σε ξύλο και πέτρες, 185 χ 222 εκ. Ιδιωτική συλλογή.

του περιγράμματος του Picasso αλλά και την εξάρση της καμπύλης που απαντά σε ανάλογα έργα του Νίκου Νικολάου. Επισημαίνεται στα έργα αυτά η υπεροχή της μορφής απέναντι στο *τοπίο*, της γραμμής απέναντι στο χρώμα - μια από τις ελάχιστες εξαιρέσεις στη ζωγραφική πραγμάτευση των τελευταίων χρόνων. Ήρεμη και εύκαμπτη, αλλά όχι ευκίνητη, η γραμμή του Παπάζογλου θέτει τους όγκους τονίζοντας το βάρος και τη διάρκεια.

Το συμπαγές γυναικείο γυμνό στον πίνακα «Γυναίκα με κοχύλια», ιδιωτική συλλογή, φαίνεται να συναρπάζει στο σχήμα και τη ζωτικότητα που το διατρέχει και το φυσικό *τοπίο* και τα σύμβολα της θάλασσας, τους αστερίες και τα κοχύλια. Ενδεικτικό είναι το μίγμα αυστηρότητας και ερωτισμού που αποπνέουν τ'άστρακα και το γυμνό.

IV

Ερευνητής των δυνατοτήτων της αφαίρεσης, ιδίως της γεωμετρικής, ο Νίκος Κικίλιας (1940) εντάσσει το θαλάσσιο θέμα στο γεωμετρικό πλαίσιο. Στο έργο του η παράσταση προκύπτει από τη σύγκλιση του φωτός, που έχει προσλάβει τη μορφή ενός δικτύου επαλλήλων τεμνομένων κύκλων, του χρώματος και του καραβιού. Δεσπόζουσα αρχή είναι το φως που διαθλάται από τους τομείς του πολυοπτικού πρίσματος, εισδύει στους όγκους και τους καθιστά διάφανους. Το χρώμα εξαρτάται άμεσα



276. Άρης Παπάζογλου. *Γυναίκα με κοχύλια*.
Λάδι σε καμβά, 150 x 180 εκ. Ιδιωτική συλλογή.



από την κατανομή του φωτός, εφόσον κάθε τμήμα του κύκλου αντιστοιχεί προς μια ορισμένη ποιότητα χρωματικού τόνου, το δε καράβι, αφού υποστεί τις αναγκαίες απλουστεύσεις και σχηματοποιήσεις, οι οποίες έχουν ως αφετηρία και κατάληξη την καμπύλη, υπάγεται και αυτό στη γεωμετρία του φωτός και του χρώματος. Σταθεροποιούνται έτσι οι μεταπτώσεις του τόνου σε καθορισμένα διαδοχικά επίπεδα από τα οποία θα προέλθει το ενιαίο χρωματικό ύφος. Ασφαλώς, η μονοχρωμία που υιοθετείται σε ορισμένους πίνακες ενθαρρύνει τη συνεχή διερεύνηση του χρώματος -του γαλάζιου που υποβάλλεται από τον ουρανό και τη θάλασσα- και βοηθεί στην επίτευξη αρμονίας των τονικών ποιοτήτων, προπάντων όμως ασφαλίζει την ενότητα της σύνθεσης. Η αποδοχή εντούτοις και μιας ευρείας χρωματικής κλίμακας, όπου έγινε, δεν εμείωσε την εντύπωση.

Το αποτέλεσμα της όλης διεργασίας είναι η πρόκληση ενός αισθήματος ισορροπίας και τάξεως, η δημιουργία μιας πνευματικής ποιητικής εικόνας στην οποία συνοψίζεται η πραγματικότητα.

Στο τέλος της μακράς αυτής επισκόπησης των όψεων του θέματος και των υποκειμενικών αντιμετώπισεων του η προσέγγιση του Αντώνη Πολιτάκη (1947), χωρίς να είναι η μόνη, διαγράφει ένα ακραίο όριο αποστάσεως από τη φυσική εικόνα, την οποία εντούτοις δεν καταργεί. Εντάσσεται έτσι



στην αντίληψη και τις διεργασίες που ορίζουν την πρόσφατη δημιουργία του ζωγράφου και είναι οι ακόλουθες: ο πίνακας εικονίζει την αποσύνθεση της μορφής, αλλά δεν είναι και το μοναδικό πεδίο όπου αυτοτελώς τίθεται και ολοκληρώνεται η διεκυστίδα των θέσεων και των αντιστάσεων της.

Η συγκεκριμένη παράσταση είναι το τέλος μιας διαδοχής πινάκων και σχεδίων όπου έχουν καταγραφεί οι διάφορες φάσεις από την άψογη μορφική πληρότητα έως τη μετάπτωση του θέματος σε συγκεχυμένη χρωματική μάζα. Η ρευστότητα, η αλληλοδιείσδυση των χρωμάτων και το τυχαίο σχήμα που προσλαμβάνουν είναι τα επικρατέστερα στοιχεία του εικονιστικού αυτού ιδιώματος. Η τελική σύνθεση είναι μια αφηρημένη παράσταση νεώτατου μπαρόκ μεγωνιώδη χαρακτήρα και ηχηρά χρώματα, φευγαλέα εικόνα της εκρηκτικής διάχυσης που τείνει να υπερβεί τα όρια του πίνακα.

Είναι, λοιπόν, ενδεικτικό ότι στην περίπτωση του θαλασσογραφικού πίνακα, ειδικά στο έργο «Κύμα που σπάει στους βράχους - Δειλινό» η φύση του θέματος παρεμβαίνει, αναστέλλει σε ένα ορισμένο σημείο την περαιτέρω διάλυση και εμποδίζει έτσι την οριστική απομάκρυνση από την αφετηρία. Από το αρχικό στάδιο ο πίνακας έχει συκρατήσει το περίγραμμα του θέματος, τη διάρθρωση και στοιχεία από τις πτυχώσεις του εσωτερικού. Οι βίαιες εκπινάξεις της υδάτινης μάζας και οι όγκοι του αφρού

στους οποίους διασπάζεται είναι πρωτεύοντα στοιχεία της φυσικής εικόνας αλλά υπάρχουν και στον καταληκτικό πίνακα. Η επένδυση έχει αποβάλει το βάθος και τις τονικές μεταπτώσεις και έχει αποκρυσταλλωθεί συνοπτικά σε χρώματα ψυχρά και επίπεδα, τα οποία όμως σαφώς παραπέμπουν στο φυσικό πρότυπο. Απουσιάζει από τον πίνακα η απτότητα και η αίσθηση του υγρού στοιχείου. Αντί αυτών έχουμε την ιδεατή εικόνα του αίματος.

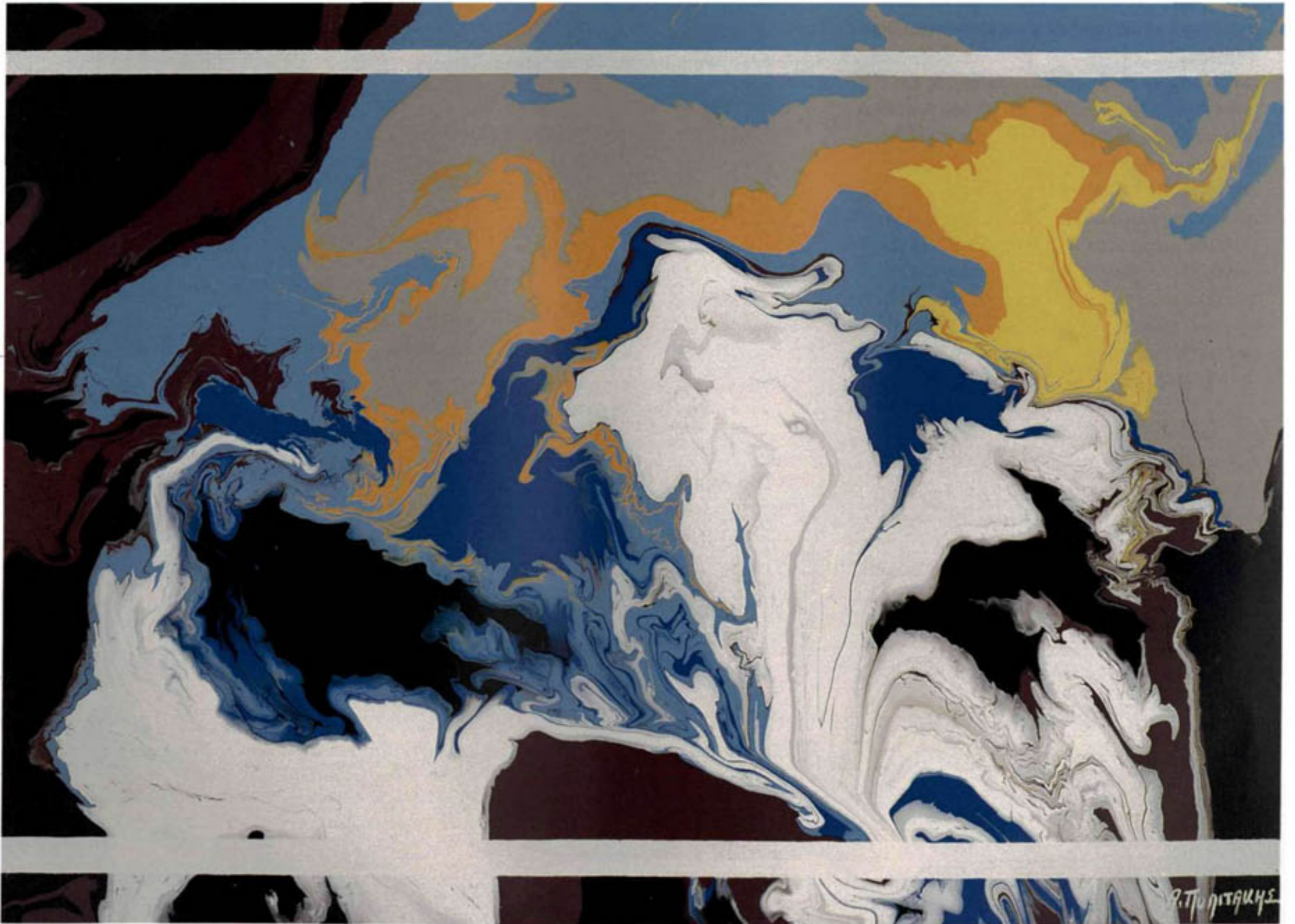
Το θέμα στη ζωγραφική του Χρίστου Καρά (1930) χάρη στην απλότητα που ενδύεται υποβάλλει άνετα την πολυσημία του. Ο ζωγράφος προτείνει μια μορφή-θέμα, αφού την αποσυνδέσει από τα στοιχεία με τα οποία συνήθως απαντά, ώστε μόνη στην πληρότητα της να σημάνει την εννοιολογική και αισθητική θέση του. Στους πίνακες με τους γλάρους η συνάντηση του λευκού με το μπλε υπερβαίνει τη λειτουργία των χρωματικών σχέσεων, ανάγεται βαθμιαία σε στοιχείο λυρικό του οποίου η ολοκλήρωση θα επέλθει με την παρουσία των πουλιών.

Είναι εύκολο και ασφαλές να διακριθούν στη ζωγραφική αυτή τα σύμβολα — η μορφή του γλάρου άλλωστε παραδίδεται με σωρεία συμβολοποιήσεων. Εντούτοις, εκείνο που προέχει δεν είναι η διάγνωση του τι νοείται ακριβώς με το σύμβολο — η απουσία του συγκεκριμένου φυσικού πλαισίου και των λεπτομερειών στα πουλιά είναι επαρκώς ενδεικτική- •

277. Νίκος Κικίλιας.
Καράβια.
Λάδι σε καμβά, 50 x 70 εκ.
Ιδιωτική συλλογή.

278. Νίκος Κικίλιας.
Λιμάνι.
Λάδι σε καμβά, 50 x 70 εκ.
Ιδιωτική συλλογή.

279. Αντώνης Πολιτάκης. *Κύμα που σπάζει στους βράχους. Δειλινό. Λάδι σε καμβά, 50 x 70 εκ. Ιδιωτική συλλογή.*



αλλά η εκτίμηση του κύρους μιας αισθητικής μορφής και η δυνατότητά της να εκφράζει, όπως τίθεται, τη θάλασσα.

Στη ζωγραφική του Καρά, η αναγωγή του θέματος σε σύμβολο πραγματοποιείται μέσω της αφαίρεσης. Η διαδικασία είναι ένα είδος κάθαρσης των μορφών, όχι μόνο από την ανεκδοτολογική παρεμβολή αλλά και από την ενδεχόμενη σύνδεση με τον νατουραλισμό. Στο συγκεκριμένο θέμα η απεικόνιση της θάλασσας και η λεπτομερής περιγραφή των γλάρων έχουν αντικατασταθεί από τις ισχυρές διαβαθμίσεις του μπλε -χρώματος στο οποίο συγγέονται το άπειρο του ουρανού και της θάλασσας—, από το πλαστικό σχήμα των πουλιών, τη λευκότητα και την ιδέα της πτήσης. Το είδος αυτό της αφαίρεσης είναι ευπρόσδεκτο στη θαλασσογραφία, διότι ενώ συγκρατεί ουσιαστικά χαρακτηριστικά του θέματος -και ως εκ τούτου διατηρεί το αίσθημα της θάλασσας— επιτρέπει με ευχέρεια την αναγωγή του σε σύμβολο.

Το έργο του Καρά, όπως και εκείνο άλλων καλλιτεχνών της γενιάς του ή και νεώτερων, πιστοποιεί ότι το θαλάσσιο θέμα -ακριβέστερα- η παρουσία του αισθήματος της θάλασσας στον πίνακα- δεν συνιστά απλώς μία από τις παραμέτρους του νεωτερικού έργου, η οποία μπορεί και να καταργείται, αλλά είναι το κύριο έρεισμά του και, ακόμη, ότι η νεωτερικότητα συμβιβάζεται άριστα με την αφετηρία που επικαλείται ο πίνακας.





280. Χρίστος Καράς.

Γλάροι.

Λάδι σε καμβά, 60 χ 130 εκ.

Ιδιωτική συλλογή.



- I. Βασιλάδης, Ε.: *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα*. 4 τόμοι. Αθήνα 1981-1985.
- Γιοφύλλης, Φ.: *Ιστορία της νεοελληνικής τέχνης, 1821-1941*. 2 τόμοι. Αθήνα 1962.
- Ευαγγελίδης, Ε.Δ.: *Η ελληνική τέχνη*. (Παράρτημα Μ. Καλλιγιάς). Αθήνα 1980.
- Θεοφάνους, Κ.: *Η καλλιτεχνική ιστορία του Πειραιά*. Πειραιάς 1985.
- Ιωάννου, Α.: *Η ελληνική ζωγραφική. 19ος αιώνας*. Αθήνα 1973.
- Καλλιγιάς, Μ.: *Έλληνες ζωγράφοι στην Εθνική Πινακοθήκη*. Αθήνα 1974.
- Καλλιονάς, Δ.: *Σύγχρονοι Έλληνες ζωγράφοι και γλύπτες*. Αθήνα 1943.
- Λυδάσης, Στ.: *Ιστορία της νεοελληνικής ζωγραφικής. Οι Έλληνες ζωγράφοι*, τόμ. 3, Αθήνα 1976.
- Λυδάσης, Στ.: *Λεξικό Ελλήνων ζωγράφων και χαρακτών. Οι Έλληνες ζωγράφοι*. Τόμ. 4. Αθήνα 1976. *Εμπορική Ναυτιλία*, σ. 303-314. Αθήνα 1972.
- Παπανικολάου, Μ.: *Η ελληνική ηθογραφική ζωγραφική του 19ου αιώνα*. Θεσσαλονίκη 1978. Ξόδης
- Προκοπίου, Α.: *Ιστορία της τέχνης 1750-1950*. 3 τόμοι, Αθήνα 1969.
- Σπητέρης, Τ.: *Τρεις αιώνες νεοελληνικής τέχνης, 1660-1967*. 3 τόμοι. Αθήνα 1979.
- Φραντζισκάκης, Ε.Κ.: *Έλληνες ζωγράφοι του δεκάτου ενάτου αιώνα*. Αθήνα 1957.
- Χρήστου, Χρ.: *Η ελληνική ζωγραφική 1832-1932*. Αθήνα 1981.
- II. Αθανάσογλου, Ν.: *Νικηφόρος Λύτρας. Οι Έλληνες ζωγράφοι*. Τόμ. 1, σ. 100-137. Αθήνα 1974.
- Αράπογλου, Ε.: *Σύλλογή Α.Γ. Λεβέντη. Πίνακες Ελλήνων ζωγράφων του 19ου και 20ού αιώνα*. Αθήνα 1989.
- Βλάχος, Μ.: *Ο ζωγράφος Κωνσταντίνος Βολανάκης 1837-1907*. Αθήνα 1974.
- Βλάχος, Μ.: *Ιωάννης Κούτσης ο θαλασσογράφος*. Αθήνα 1978.
- Γραμματόπουλος, Κ.: *Ζωγραφική — Χαρακτική. Λεύκαμα (καίμενα διαφόρων)*, Αθήνα 1991.
- Κωτίδης, Α.: *Ο ζωγράφος Μαλέας*. Θεσσαλονίκη 1932.
- Λαμπράκη-Πλάνα, Μ.: *II. Τέσης. Η ηδονή του βλέμματος και του χρώματος*. Αθήνα 1990.
- Laide, J.: *Περικλής Βυζάντιος. Η ζωή ενός ανθρώπου*.
- Μισρηλή, Ν.: *Νεοέλληνες θαλασσογράφοι. Ελληνική ζωγραφική*. Τόμ. 4. Αθήνα 1976. *Εμπορική Ναυτιλία*, σ. 303-314. Αθήνα 1972.
- Μουρέλος, Γ.: *Γιώργος Γουναρόπουλος. Οι Έλληνες ζωγράφοι*. Τόμ. 2, σ. 173-209. Αθήνα 1976.
- A. Κωνσταντίνος Παρθένης. *Οι Έλληνες ζωγράφοι*. Τόμ. 2, σ. 14-53. Αθήνα 1976.
- Παπαστάμιος, Δ.: *Πινακοθήκη Αβέρωφ*. Αθήνα 1991.
- Σκαλτσά, Μ.: *Γουναρόπουλος*. Αθήνα 1990.
- Σπητέρης, Τ.: «Περικλής Πανταζής». *Οι Έλληνες ζωγράφοι*. Τόμ. 1, σ. 371-409. Αθήνα 1974.
- Τσόκλης, Κ. - Πετρόπουλος, Η.: *Τσόκλης*. Αθήνα 1992.
- Χρήστου, Χρ.: *Η Εθνική Πινακοθήκη. Ελληνική ζωγραφική, 19ος - 20ός αιώνας*. Αθήνα 1992.

Ευρετήριο καλλιτεχνών και ζωγραφικών έργων

Αγγελίο François 3 5

Αγγελίο κρητικό του «Θαλάσσιου ρυθμού» 3

Άγνωστος λαϊκός ζωγράφος 250

Αϊβαζόφσκι, Ιβάν 104, 123, 76, 77

Αλταμούρας Ιωάννης 17, 133, 138-141, 145-219

passim, 246, 255, 256, 94-96, 100, 115, 130, 134, 148-150

Αξελός, Μιχαήλ 301, 319, 214, 215, 232-235

Αξιότης, Στρατής 324, 238

Ασπρογέρακα, Βρατώ 274, 191

Ασπρογέρακας, Νικόλαος 324, 239

Ασπεριάδης, Αγήνωρ 302, 316, 317, 216, 230

Βασιλείου, Σπύρος 312, 226

Βασιλικιώτης, Αριστοτέλης 330, 24 7

Βελισσαρίδης, Γεώργιος 330, 246

Βενιός, Μάρκος 348-349, 261, 264

Βιέννα, Χαρά 331, 237

Βιτωρύης, Δημήτριος 314, 227

Βολανάκης, Κωνσταντίνος 9, 17, 133, 138-256 *passim*, 287, 291, 8, 97, 107-110, 114, 116-118, 122, 123, 125-127, 133, 136, 137, 139-145, 153

Βρυζάκης, Θεόδωρος 155, 203, 106

Βυζαντινός δράμων εξαπολύει το υγρόν πυρ. *Μικρογραφία* 19

Βυζάντιος, Περιελής 288, 291, 205-207

Βώκος, Γεράσιμος 178, 231, 119

Γεραλής, Απόστολος 274, 189

Γερμένης, Βασίλειος 297, 212

Γεωργάς, Μιχάλης 339, 340, 342, 256, 257, 259

Γιαλλινάς, Άγγελος 150, 103

Γιαλούρης, Νίκος 332, 334, 248, 249

Γιαννίση, Αναστασία 349, 352, 263, 264, 266

Γιαννουκάκης, Δημήτριος 330, 242, 243

Γουναρόπουλος, Γεώργιος 257, 259, 177

Γκρέκο (Δομήνικος Θεοτοχάπουλος) 294

Γραμματόπουλος, Κώστας 276, 280, 194

Γρίβας, Λάμπρος 294, 297, 210

Γρύσπος, Νικήτας 291, 294, 208

Γυζής, Νικόλαος 142, 155, 162, 222, 224, 287, 151, 152

Δανιήλ, Δανιήλ 302, 220

Διαμαντόπουλος, Δημήτριος 342, 344, 258

Δίνας Θηβαϊκός 32,8

Βήγκιας 35

Επιήδειο συμπόσιο. Ειρηνιστική τοιχογραφία 37, 14

Βργότιμος 35

Ερωτες παίζουν με δελφίνα Ψηφιδωτό 17

Ζαΐρης, Βμμανουήλ 162, 110, 112

Ζαχαρίου, Φώτης 314, 316, 228

Καλογερόπουλος, Νικόλαος 181, 182, 231, 236-240, 242, 255, 161-167

Κανάς, Αντώνιος 302, 331, 332, 245

Κανέλλης, Ορέστης 274, 276, 190

Καντζίκης, Σταύρος 297, 211

Καράς, Χρίστος 363, 365, 280, 281

Κικιλίας, Νίκος 336, 361, 362, 278, 277

Κλιτίας 35

Κογεβίνας, Λυκούργος 316, 229

Κοκκινίδης, Δημοσθένης 352, 267, 268

Κορογιαννάκης, Αλέξανδρος 297, 301, 213

Κοσμαδόπουλος, Γεώργιος 294, 209

Κουρσάρης, Σπύρος 345, 348, 261

Κουτσής, Ιωάννης 9, 172, 231, 246, 247, 250-255, 168, 170-174

Κρατήρας γεωμετρικός 9

Κριεζής, Ανδρέας 185

Κρυστάλλης, Ανδρέας 325, 240

Κύλιξ μελανόμορφη 11

Κύλιξ του Νικοσθένους 12

Λασκαρίδου, Σοφία 284, 196, 198-200

Λεκός, Θεόδωρος 302, 312, 319, 219, 225

Λιναρδάκη, Ζήνα 306, 221

Λύτρας, Νηφφόρος 155, 204, 216, 231, 265, 291, 141

Λύτρας, Νικόλαος 265, 181

Λύτρας, Περιελής 265, 182, 183

Μαγιάσης, Νικόλαος 302, 223

Μαλέας, Κωνσταντίνος 259, 261, 178-180

Μαλικούτη, Λέλα 302, 306, 222

Μηλιάδης, Στυλιανός 287, 201, 202

Μιγάδης, Γιάννης 339, 254, 255

Μόραλης, Γιάννης 336

Μύκιων 38

Μποκατσιάμπης, Βικέντιος 154, 155, 105

Μπούκη, Δώρα 331, 244

Ναυτική πολεμική επιχείρηση. Μικρογραφία χειρογράφου 21

Νηπομποή. Τοιχογραφία της Θήρας 29, 3 1, 4, 6

Νικολάου, Νίκος 361

Ο βουτηχτής. Τοιχογραφία 38, 15

Ο Θησέας εγκαταλείπει την Αριάδνη. Τοιχογραφία 41, 16

Ο Ιωνάς και το κήτος. Μικρογραφία χειρογράφου 22

Ο Χριστός καλεί τον Πέτρο και τον Ανδρέα. Ψηφιδωτό 20

Ο Χριστός σώζει τον Πέτρο από την τρικαιμία. Ψηφιδωτό 23, 24

Οθωναίος, Μιχαήλ 271, 276, 188

Οικονόμου, Μιχαήλ 265, 268, 271, 184-187

Οφθαλμοπρόχους Θηραϊκή 7

Πάναινος 30

Πανιάρας, Κώστας 356, 359, 272, 273

Πανταζής, Περωάλης 142, 143, 148, 99, 101, 102

Παπάζογλου, Άρης 359, 361, 276

Παπαλουκάς, Σπύρος 261

Παρθένης, Κωνσταντίνος 257, 311, 312, 175, 176, 224

Πηλινός πίνακας 10

Πλακωτάρης, Κωνσταντίνος 335, 336, 251

Πλοίο σε τρικαιμία. Ψηφιδωτό 18

Πολιτάκης, Αντώνιος 362, 363, 279

Πολύγνωτος 38

Πολυκανδριώτης, Αντώνιος 327, 241

Πούλακας, Ιωάννης 178, 120, 121, 124

Πρέκας, Πάρις 352, 356, 269

Προσαλέντη, Όλγα 191

Προσαλέντης, Αιμίλιος 191, 194, 231, 236, 129, 131, 135, 159, 160

Προσαλέντης, Παύλος 191, 215, 146

Προσαλέντης, Σπυρίδων 186, 191, 194, 128, 132

Ρέγκος, Πολύκλειτος 302, 104, 217

Ροϊλός, Γεώργιος 154, 155, 222, 224, 104, 154

Ρωμανίδης, Κωνσταντίνος 287, 288, 317, 203, 231

Σεμερτζίδης, Βάλιας 261

Σούτζος, Γρηγόριος 165, 113

Στέρης, Γεράσιμος 276, 278, 192, 193

Στεφανάκη, Λιλή 336, 337, 252, 253

Συρίγος, Γεώργιος 302, 319, 324, 218, 236

Τέτσης, Παναγιώτης 356, 270, 271

Τοιχογραφία τάφου της Ιερακάπολης 25, 1

Τοιχογραφία του Μεγάρου της Βασιλισσας Κνωσός 27

Τοιχογραφία της Φυλακωπής. Μήλος 27

Τοπίο με βουτηχτή. Ειρηνιστική τοιχογραφία 37, 13

Τσόκλης, Κώστας 359, 274, 275

Τσόκος, Διονύσιος 155

Φλωρά-Καράβια, Θάλεια 236

Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Νίκος 334, 335, 250

Χατζής, Βασίλειος 181, 182, 231-236, 242, 255, 155-158

Χατζόπουλος, Γεώργιος 142, 143, 199, 98, 138
Χαμόνας, Νικόλαος 280, 282, 195, 197

Ψοφάς. Τοιχογραφία της Θήρας 29, 5

Antum, Aert van 58

Backhuysen, Ludolf 66, 52

Bellini, Αδελφοί 51

Berchem, Nicolaes 60, 96, 39

Blake, William 259

Bonington, Richard Parkes 109, 113, 138, 83-85

Bosch, Hieronymus 54

Both, Jan 60

Boudin, Eugène 120, 87

Braque, Georges 291

Bril, Paul 51, 54, 57, 66, 76

Brooking, Charles 82, 84, 56, 61

Bruegel ο Πρεσβύτερος, Pieter 51, 54, 57, 28-30

Canaletto (Antonio Canal) 80, 82, 87, 90, 93, 148, 64, 6

Canova, Antonio 191

Cappelle, Jan van de 59, 34

Caravaggio 78

Carlevaris, Luca 87, 90, 62, 63

Carracci, Annibale 54

Carpaccio, Vittore 51, 27

Cerquozzi, Michelangelo 78, 86

Céjanne, Paul 123, 261

Chavannes, Puvis de 257

Corot, Jean-Baptiste Camille 120

Cleely ο Πρεσβύτερος, John 82, 84, 59

Constable, John 96, 109, 112-114, 82

Courbet, Gustave 16, 116, 121, 133, 86

Crepin, Louis-Philippe 121

Cuyp, Aelbert 60, 121, 40

Daubigny, Charles-François 118

Delacroix, Eugène 99, 100, 109, 114, 207, 224, 73, 74

Derain, André 261, 330

Derby, Joseph Wright of 96

Dughet, Gaspard 94

Dujardin, Karel 96

Dupré, Jules 118

Elsheimer, Adam 54, 76

Everdingen, Allart von 60, 46

Ferziona, Bernardino 94

Feurbach, Anselm 224

Fracanzano, Francesco 78

Francia, Louis 114

Friedrich, Gaspar David 99, 108, 78, 79

Gabel, Adrien van der 94

Gainsborough, Thomas 112

Gameray, Louis 121, 123, 88, 91

Géricault, Théodore 99, 100, 102, 207, 224, 72

Gilbert, Pierre Julien 121

Goyen, Jan van 60, 38, 43

Greco, Domenico 78

Gris, Juan 268

Gros, Antoine-Jean 114

Guardi, Francesco 90, 93, 66, 67

Guardi, Gianantonio 93

Gudin, Théodore 121

Hess, Peter von 155

Isabey, Jean-Baptiste 104

Isabey, Eugène 102, 104, 75

Jongkind, Johan Bartold 121

Lallemand, Jean Baptiste 96

Langlois, Charles 123

Leyden, Lucas van 57

Liberi 48

Lorenzetti, Ambrogio 25

Lorenzo, Bicci di 26

Lorrain, Claude 16, 54-110 passim, 140, 165, 54, 55

Loutherbourg, Philippe Jacques de 16, 96, 99, 69, 71

Magnasco, Alessandro 86

Maillol, Aristide 359

Manglard, Adrien 93, 94, 96

Mayer, Auguste 89, 90

Memling, Hans 51

Monamy, Peter 81

Monet, Claude 120, 123, 184, 92

Morel-Fatio 121

Pannini, Gian Paolo 87, 90, 94

Paolo, Giovanni di 48

Patenier, Joachim 51

Picasso, Pablo 363

Piloty, Karl 139

Pocock, Nicholas 58

Porcellis, Jan 59, 33

Reinagle, George-Philippe 123

Rembrandt Harmenzz van Rijn 59

Renoir, Auguste 123

Ribera 78

Ricci, Marco 86, 93

Ricci, Sebastiano 86

Rosa, Salvator 66, 78, 86, 94, 96, 53

Rousseau, Théodore 118

Ruisdael, Jacob van 60, 112, 41, 42, 45

Sauvan, Philippe 94

Scott, Samuel 82, 57

Serres, Dominic 84, 60

Serres, John Thomas 84

Seurat, Georges 123

Signak, Paul 123, 93

Sorensen, Carl Frederik 138

Storck, Abraham 66, 51

Swaine, Francis 81

Tassi, Agostino 66, 76

Tiepolo, Gian Batista 93

Tintoretto, Jacopo Robusti 48

Tuner, J.M. William 16, 99, 109, 114, 241, 80, 81

Valenciennes, Pierre-Henri de 96

Varvittelli, Gasparo 87, 90

Velde, Adriaen van de 62

Velde ο Πρεσβύτερος, Willem van de 62

Velde ο Νεώτερος, Willem van de 59, 62-66, 80, 82, 109, 112, 44, 47-49

Vernet, Antoine 96

Vernet, Carle 96

Vernet, François 96

Vernet, Joseph 54, 93, 94, 99, 123, 240, 68, 70

Viali, Jacques 94

Veronese, Paolo Caliari 48

Vincentino 48

Vlieger, Simon de 59, 60, 63, 82, 36, 37

Vroom, Cornelisz 32

Vroom, Hendrick Cornelisz 56, 58, 31

Wieringen, Cornelisz Claesz van 59

Willaerts, Abraham 58

Willaerts, Adam 58

Woodcock, Robert 81

Οι ενδείξεις με πλάγια στοιχεία παραπέμπουν στους πίνακες.

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΤΟΥ ΜΑΝΟΛΗ ΒΛΑΧΟΥ Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΘΑΛΑΣΣΟΓΡΑΦΙΑ ΚΥΚΛΟΦΟΡΗΣΕ
ΑΠΟ ΤΙΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΟΛΚΟΣ ΤΟΝ ΝΟΕΜΒΡΙΟ ΤΟΥ 1993 ΣΕ 4.000 ΑΝΤΙΤΥΠΑ

ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΙ: *René Pocheron*
Marius Liadopoulos
Linos Karavennos
ΔΙΑΧΩΡΙΣΜΟΙ: *Στέφανος Παπαδόπουλος και*
Κώστας Αρβανιτίης
ΦΩΤΟΣΥΝΘΕΣΗ: *Βούτ Α.Ε.*
ΜΟΝΤΑΖ: *Πέτρος Χριστόπουλος*
ΕΚΤΥΠΩΣΗ: *Δανάη Περρουγιάνη*
ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ: *Γ. Χρίστος και Γ. Μόντος*
ΔΙΟΡΘΩΣΗ ΚΕΙΜΕΝΩΝ: *Παναγιώτης Μασουράς*
ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΕΚΔΟΣΗΣ: *Ερίνη Λούβου*
ΜΑΚΕΤΕΣ - ΣΕΛΙΔΟΠΟΙΗΣΗ: *Λίων Τσαυράνη*

