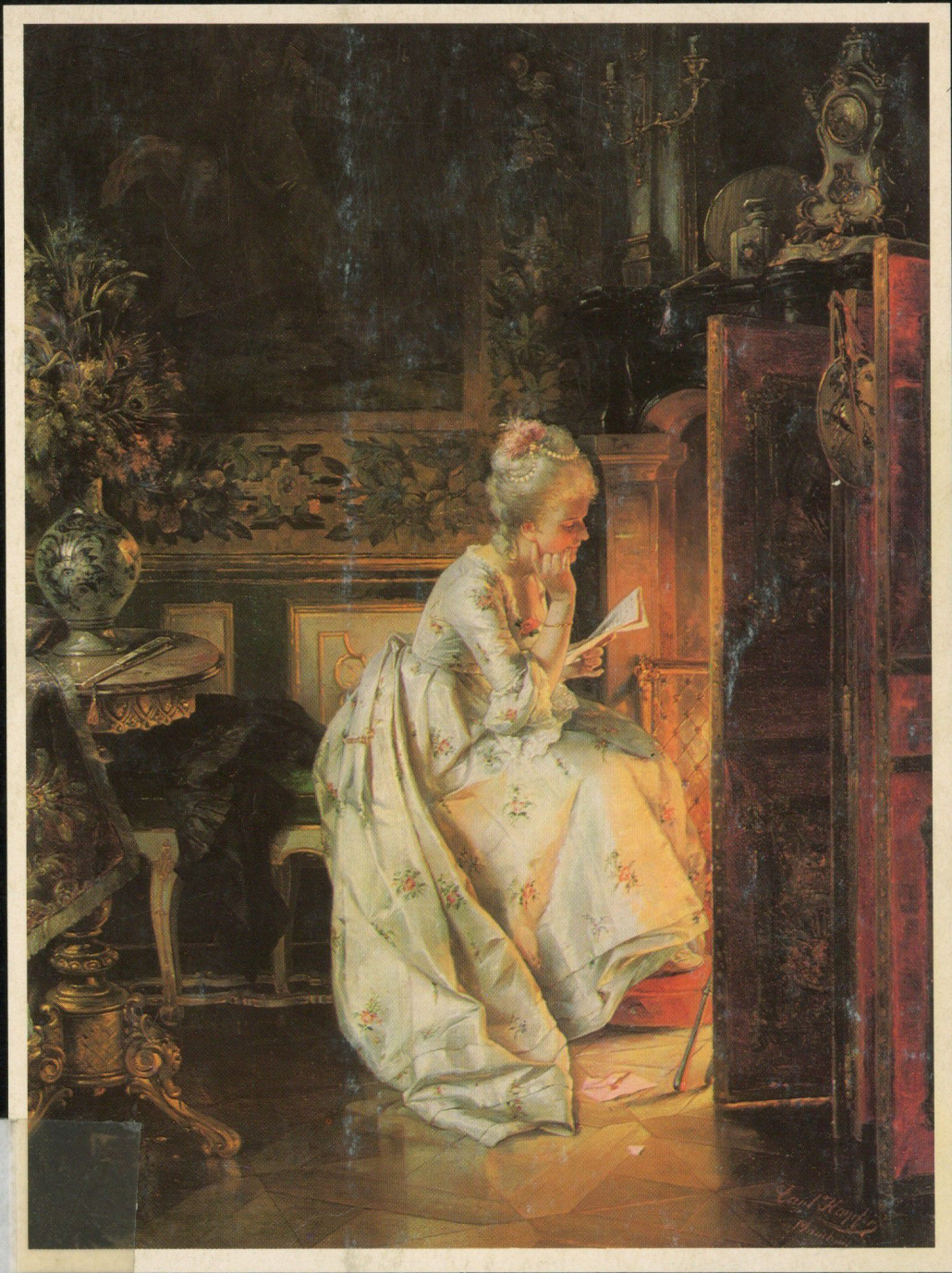


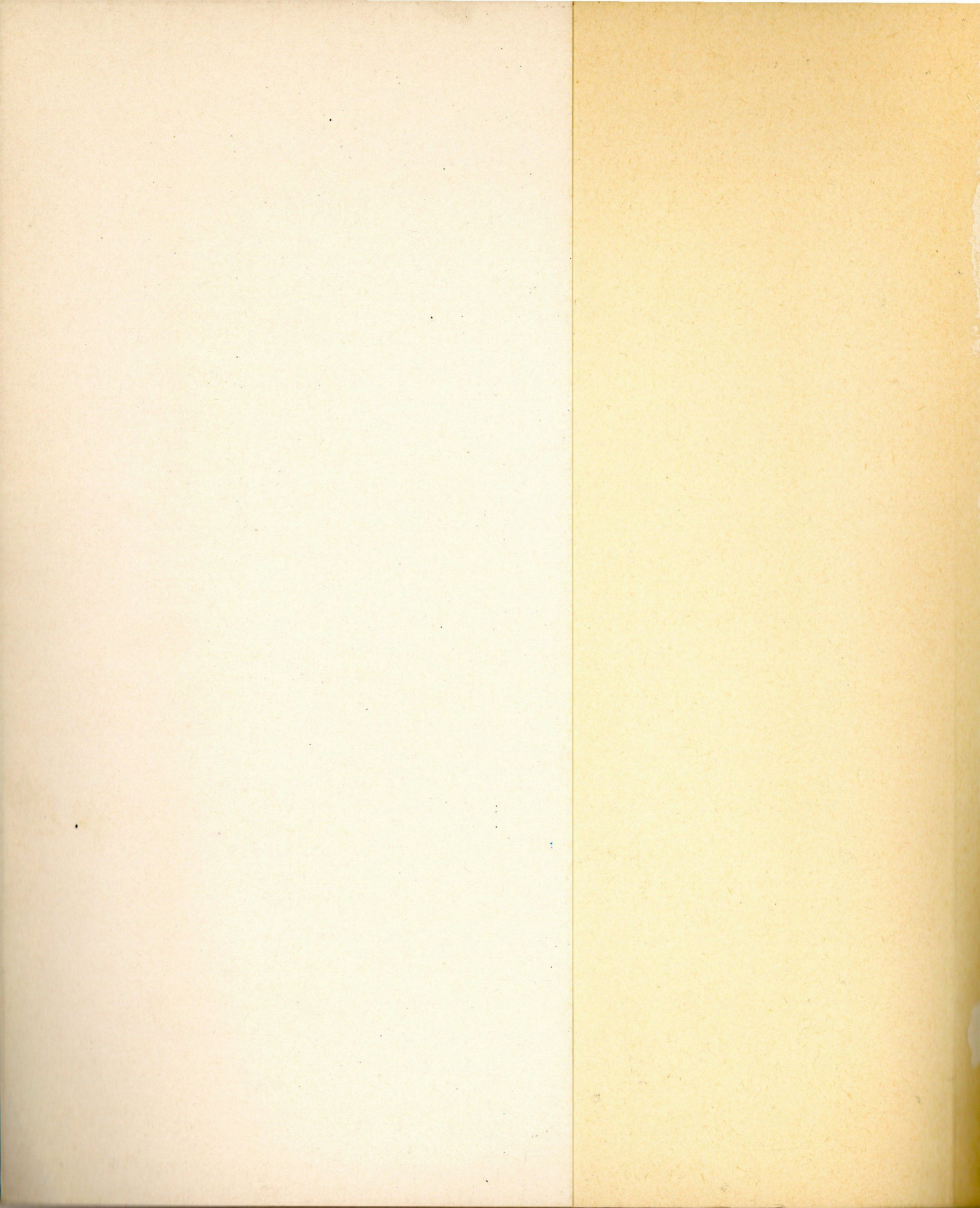
**ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ - ΣΠΑΡΤΗ  
ΚΟΥΜΑΝΤΑΡΕΙΟΣ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ**



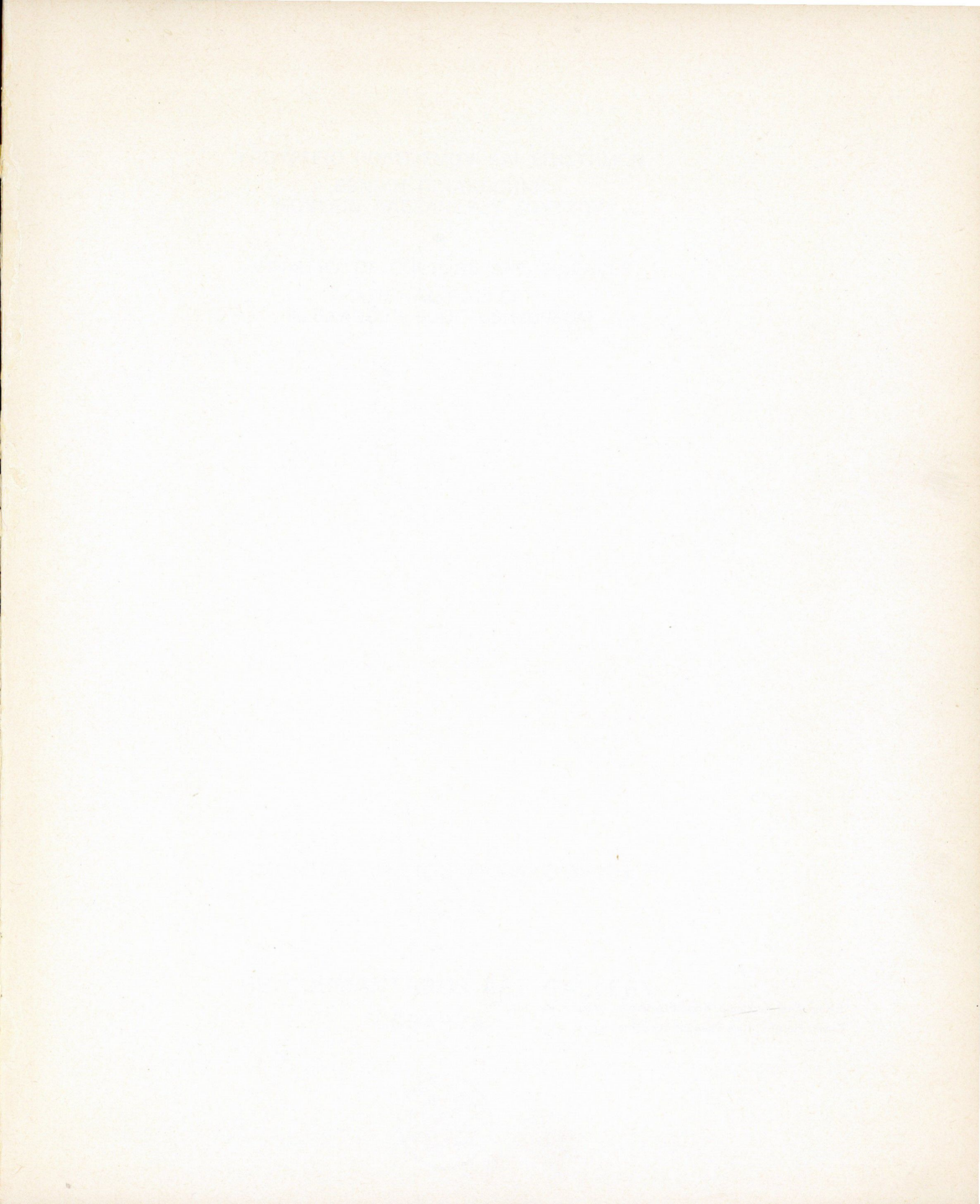
08  
82-15  
3 1982

**IONAL GALLERY - SPARTA  
THE COUMANTAROS ART GALLERY**











Εξώφυλλο: Χέρπφερ, Κάρλ Ευχάριστες σκέψεις (αρ. κατ. 7)  
Cover: Herpfer, Karl Pleasant Thoughts (cat. no. 7)



21447  
C.3

A

1982-15

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ  
ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ  
ΜΟΥΣΕΙΟ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΣΟΥΤΖΟΥ



MINISTRY OF CULTURE AND SCIENCES  
NATIONAL GALLERY  
ALEXANDER SOUTZOS MUSEUM

ΚΟΥΜΑΝΤΑΡΕΙΟΣ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ  
ΣΠΑΡΤΗ



THE COUMANTAROS ART GALLERY  
SPARTA





ΕΚΔΟΣΗ: ΚΟΥΜΑΝΤΑΡΕΙΟΣ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ

Κείμενα καταλόγου: Αγγέλα Ταμβάκη

Μετάφραση: John Leatham

Επιμέλεια: Όλγα Μεντζαφού, Εθνική Πινακοθήκη

Εγχρωμες διαφάνειες: Β. Ψηρούκης  
Φωτογραφικό εργαστήριο Εθνικής Πινακοθήκης.

Εκτύπωση: Αλέξανδρος Ματσούκης Α.Ε.

Αθήνα 1982

---

PUBLISHED BY THE COUMANTAROS ART GALLERY, SPARTA

Catalogue texts: Angela Tamvaki

Translation: John Leatham

Editing: Olga Mantzafou, National Gallery

Colour transparencies: V. Psiroukis  
Photography Laboratory, National Gallery.

Printed by Alex Matsoukis S.A.

Athens 1982.





1900-1982



### ΑΠΟΨΗ ΚΟΥΜΑΝΤΑΡΕΙΟΥ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗΣ

Η οικία Βαλασάκη, κτισμένη στις αρχές του αιώνα μας, που στεγάζει την Κουμαντάρειο Πινακοθήκη.

Πρόκειται για ένα αξιόλογο νεοκλασικό κτίριο που αγοράστηκε από τον Γεώργιο Ι. Κουμάνταρο για να στεγάσει τη συλλογή έργων που μαζί με την αδελφή του Ντόλλυ Ν. Γουλανδρή δώρησαν στην Εθνική Πινακοθήκη και χαρακτηρίστηκε πρόσφατα με απόφαση της κυρίας Υπουργού Πολιτισμού και Επιστημών ως έργο τέχνης που χρειάζεται ειδική προστασία γιατί παρουσιάζει ιδιαίτερο αρχιτεκτονικό και μορφολογικό ενδιαφέρον, με συμμετρία στη διάρθρωση των τεσσάρων όψεων και στη διαμόρφωση των ανοιγμάτων.

Στην κυρίως όψη, η είσοδος και η εξώθυρα του πρώτου ορόφου είναι σε εσοχή, ενώ ο εξώστης είναι τοποθετημένος στον κεντρικό άξονα. Είναι κτισμένο σε βάση από εμφανή ισόδομο λιθοδομή, και στο ισόγειο οριζόντιες γραμμές διαρθρώνουν τις όψεις. Στόν πρώτο όροφο, στις γωνίες και μεταξύ των ανοιγμάτων υπάρχουν ανάγλυφες παραστάδες που καταλήγουν σε ταινία και επιστύλιο. Μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει και το στηθαίο, το οποίο χωρίζεται από το υπόλοιπο κτίριο με ένα γείσο.

### VIEW OF THE COUMANTAROS ART GALLERY

Built in the opening years of the present century, Valasakis House is now the home of the Coumantaros Art Gallery.

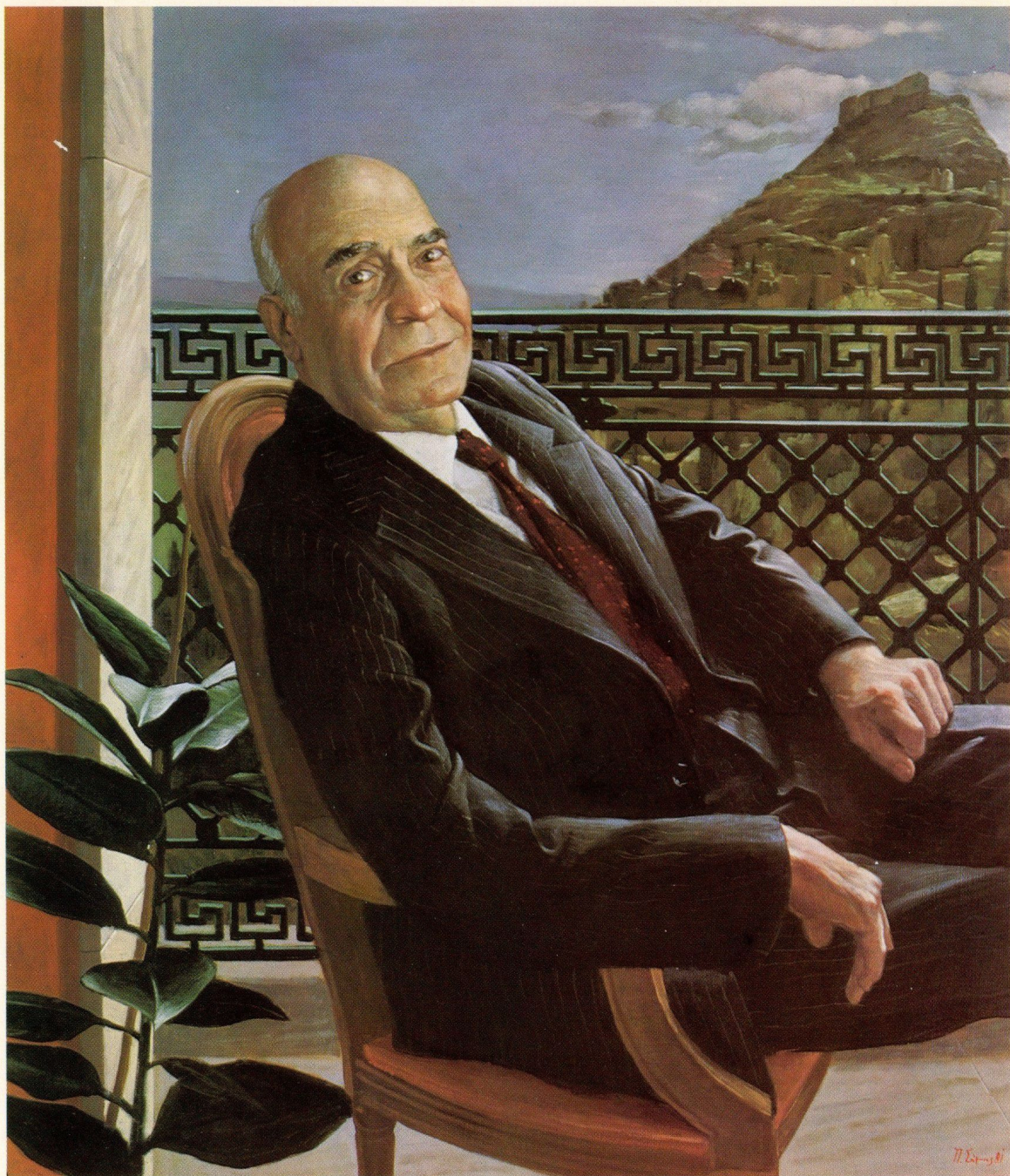
A fine example of a Greek Neo-Classical building, the house was purchased by George J. Coumantaros to receive the collection of pictures he and his sister, Dolly Goulandris, were to donate to the National Gallery. The building was listed recently by the Minister of Culture and Sciences as a protected building of particular architectural interest. It is of symmetrical design on all four sides and in the arrangement of its doors and windows.

The porch is recessed (*in antis*) and forms the centre-piece of the façade, the first floor balcony being immediately above it. The house stands on a plinth of rusticated ashlar masonry, while the ground floor walls are distinguished by the articulated horizontal lines in the rendering. Pilasters stand at the corners of the upper floor and in the spaces between the openings, terminating in an architrave and narrow band. The parapet, divided from the building below by a cornice, is also of some interest.









Πάυλος Σάμιος: Προσωπογραφία Γιάννη Κουμάνταρου, 1981

Pavlos Samios: Portrait of John Koumantaros, 1981



---

## ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΟΥΜΑΝΤΑΡΟΣ

Ο πατέρας μας Γιάννης Κουμάνταρος ήταν γιός του Σταύρου και της Αικατερίνης Κουμάνταρου από το χωριό Βουτιάνοι κοντά στη Σπάρτη, ο ίδιος όμως γεννήθηκε στο χωριό Βαμβακού στις 10 Αυγούστου του 1893. Ήταν ο νεώτερος ανάμεσα σε πέντε αδέρφια και μία αδελφή, την Ευγενία Κουμάνταρου-Νιάρχου.

Οι Κουμάνταροι ήταν παλιά οικογένεια των Βουτιάνων με κτηματική κυρίως περιουσία.

Τό 1912 εγκαταστάθηκαν στον Πειραιά και τα μεγαλύτερα αδέρφια του Γιάννη, ο Θόδωρος, ο Νίκος και ο Πάνος ίδρυσαν μαζί με το θείο τους Παναγιωτάκη τους Κυλινδρόμυλους Ευρώτα. Τήν ίδια εποχή ο Γιάννης αποφοιτούσε από την Δραγάτσειο Σχολή και αργότερα από την Εμπορική Σχολή Παναγιωτόπουλου. Στη συνέχεια έκανε τη στρατιωτική του θητεία που διήρκεσε επτά χρόνια ως λοχαγός σε μοίρα αυτοκινήτων.

Τό 1920 παντρεύτηκε τη Φλώρα το γένος Νομικού που καταγόταν από τη Σαντορίνη, και κατόπιν ταξίδεψαν στο Λονδίνο όπου και γεννηθήκαμε εμείς, τα δυό τους παιδιά.

Επέστρεψε προσωρινά στην Αθήνα αλλά αναγκάστηκε να ξαναφύγει για τρία χρόνια στη Νέα Υόρκη όπου τον καλούσαν οι δουλειές της οικογένειας. Τό 1930 γύρισε στην Ελλάδα με σκοπό να εγκατασταθεί εδώ μόνιμα, αλλά τό 1941 έφυγε πάλι λόγω της γερμανικής κατοχής και περιπλανήθηκε με την οικογένειά του στην Αίγυπτο και τη Ν. Αφρική, για να καταλήξει τελικά στην Αργεντινή.

Με τό τέλος του πολέμου πήγε στη Νέα Υόρκη και παρέμεινε επί δεκαπέντε χρόνια ασχολούμενος με εφοπλιστικές επιχειρήσεις. Τέλος επέστρεψε οριστικά στην Ελλάδα όπου και έμεινε μέχρι τό θάνατό του στις 4 Φεβρουαρίου 1981.

Θυμόμαστε πάντα τον πατέρα μας να μάς πηγαίνει στα διάφορα μουσεία των χωρών που τύχαινε να βρισκόμαστε και να μάς μεταδίδει τό μεγάλο του ενδιαφέρον για την τέχνη. Ο ίδιος θαύμαζε από παιδί την ομορφιά, και ήταν όνειρό του να μπορέσει κάποτε να δημιουργήσει στη Σπάρτη μιá Πινακοθήκη, για να προσφέρει στους συμπατριώτες του τη συγκίνηση που αισθανόταν ο ίδιος όταν επισκεπτόταν τα μεγάλα μουσεία του κόσμου.

Τήν επιθυμία του αυτή προσπαθήσαμε να εκπληρώσουμε. Στην προσπάθειά μας αυτή είχαμε την καλή τύχη να έχουμε την πολύτιμη βοήθεια του Δημήτρη Παπαστάμου, Διευθυντή της Εθνικής Πινακοθήκης, ο οποίος μάς καθοδήγησε σε όλες τις φάσεις του έργου και στον οποίο κατά μέγα μέρος οφείλεται η ύπαρξη της μικρής αυτής Πινακοθήκης.

Επίσης πρέπει να ευχαριστήσουμε όλους τους θαυμάσιους συνεργάτες του Δημήτρη Παπαστάμου, την Νέλλη Μισιρλή, την Όλγα Μετζαφού, την Ειρήνη Οράτη και τον Β. Ψηρούκη για τις πετυχημένες φωτογραφίες, καθώς και την Αγγέλα Ταμβάκη για τα κείμενα του καταλόγου.

Σε όλους τους καλούς μας φίλους της Εθνικής Πινακοθήκης, που τόσο μάς βοήθησαν άπευθύνουμε τις πιο θερμές μας ευχαριστίες. Ιδιαίτερα θερμές είναι οι ευχαριστίες μας προς τό Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών για τή συμπαράστασή του.

Ντόλλυ Ν. Γουλανδρή  
Γεώργιος Ι. Κουμάνταρος

## JOHN COUMANTAROS

Our father John Coumantaros was the son of Stavros and Aikaterini Coumantaros from the village of Voutiani, just north of Sparta, where the family had owned land for several generations. John was born, on 10 August 1893, in the nearby village of Vamvakou, the youngest of five brothers and one sister, Evyenia Coumantarou-Niarchou.

In 1912 Stavros and Aikaterini Coumantaros settled in Piraeus where John's elder brothers Theodoros, Nikos, and Panos joined their uncle Panayotis in founding the Evrotas Flour Mills. John graduated about that time from the Dragatsios School, and later from the Panayiotopoulos Commercial School. For the next seven years he served in the army, finishing his military service as a Captain in a motorised division.



---

In 1920 John married Flora Nomicou from the Aegean island of Santorini. Soon afterwards they moved to London where we, their two children, were born.

For a short while they returned to Athens, until the family business required them to spend three years in New York. By 1930 they were back in Greece, intending to settle there permanently. But the German occupation compelled them to leave once more, in 1941. John took his family first to Egypt, then to South Africa, and finally to Argentina. At the end of World War II he went to New York and remained there for the next fifteen years looking after his shipping business. In 1962 he returned to Greece for good, making it his home till his death on 4 February 1981.

We remember with pleasure how our father unfailingly used to take us young children with him to the various museums of whichever country we happened to be in, sharing with us his great enthusiasm for the arts. Even as a boy, we were told, John was wont to express openly his admiration of beauty. Later on it was his dream to be able one day to establish a picture gallery in Sparta. He wished to give his fellow countrymen the opportunity to experience the emotion he himself felt whenever he visited one of the world's great museums.

We have tried to fulfil that wish of his. In his memory, we have acquired and restored this late Neo-Classical Spartan villa to house a small collection of pictures.

In this endeavour of ours we have been fortunate indeed to enjoy the invaluable help of Dimitris Papastamos, Director of the National Gallery in Athens. At every stage of the project he has given us his wise counsel, and it is chiefly to him that this little gallery owes its existence.

We wish to thank Dimitris Papastamos and several able colleagues of his – Nelli Missirli, Olga Metzafou, and Eirini Orati – for their assistance, as well as Vassilis Psiroukis for his impressive photographs. Our thanks are extended also to Angela Tamvaki for the text of the Gallery Catalogue. To all who have so generously assisted us we express our warmest gratitude.

Dolly Goulandris  
George J. Coumantaros



Με τή δημιουργία τής «Κουμανταρείου Πινακοθήκης Σπάρτης» ο συνδυασμός τής ιδιωτικής πρωτοβουλίας καί τής δημόσιας συνδρομής — μιá ιδέα πού ανταποκρίνεται στίς καλλιτεχνικές αναζητήσεις του σύγχρονου ανθρώπου — γίνεται πραγματικότητα τόσο σύντομα, ολοκληρωμένα καί αποτελεσματικά. Οι δημιουργοί τής Πινακοθήκης Σπάρτης, Γιώργος Ι. Κουμάνταρος καί Ντόλλυ Νικ. Γουλανδρή τό γένος Ι. Κουμάνταρου, τιμώντας τή μνήμη του πατέρα τους αγόρασαν, συντήρησαν καί ανακαίνισαν πάνω στά ίδια σχέδια, ένα κλασικιστικό αρχοντικό πού κτίστηκε στίς αρχές του αιώνα μας. Έτοιμο ολοκληρωμένο καί μέ μιá επιχορήγηση ετήσια, πού του επιτρέπει νά λειτουργεί άνετα, τό Μουσείο δωρήθηκε στήν Εθνική Πινακοθήκη πού ανέλαβε τό μουσειολογικό, επιστημονικό καί εκθεσιακό του εξοπλισμό.

Στοχεύοντας σέ μιá αισθητική, καλλιτεχνική καί πολιτιστική καλλιέργεια τών κατοίκων τής περιοχής, τό μουσείο παρουσιάζεται τέλεια τεχνολογικά εξοπλισμένο από τούς δωρητές, μ' ένα παιδευτικό πρόγραμμα πού περιλαμβάνει: μιá μόνιμη έκθεση 13 έργων δυτικοευρωπαϊκής τέχνης, κληροδοσία του Ιωάννη Κουμάνταρου, μιá μόνιμη έκθεση από 40 έργα νεοελλήνων ζωγράφων του 19ου καί του 20ου αιώνα κι ακόμα μιá έκθεση ελληνικής χαρακτηριστικής.

Έργα τών Γύζη, Λύτρα, Βολανάκη, Ιακωβίδη, Παρθένη, Μαλέα, Χατζηκυριάκου-Γκίκα, Τσαρούχη, Βασιλείου, Μόραλη κ.ά. καθώς καί χαρακτηριστικά τών Γαλάνη, Κεφαλληνού, Τάσσου, Κατράκη, Γραμματόπουλου, Βεντούρα, Βελισαρίδη, Μόσχου κ.ά. δίνουν σφαιρικά τίς προσπάθειες τών ελλήνων καλλιτεχνών νά βρουν τό δρόμο τους καί νά χαράξουν μέ μέτρο, χρώμα, δομή καί τεχνική τήν ουσία του καλλιτεχνικού καί αισθητικού κόσμου μέσα από τόν οποίο άντλησαν τό θέμα τους. Ο πλούτος αυτός τών εκφράσεων δείχνει στόν επισκέπτη τήν αναζήτηση, τήν ανίχνευση, τά ερωτηματικά καί τά προβλήματα πού δημιούργησαν τήν καθοριστική πορεία τής νεοελληνικής τέχνης πρός τόν ασυνόρευτο κόσμο της.

Οι πίνακες αυτοί καί τά χαρακτηριστικά μαζί μέ τά βοηθητικά μέσα κατανόησης, τούς καταλόγους καί μιá μικρή αλλά καλά ενημερωμένη βιβλιοθήκη τέχνης δίνουν τήν ευκαιρία καί στόν απλό επισκέπτη αλλά καί στόν ερευνητή μαζί μέ τήν αρχαία, βυζαντινή καί μεταβυζαντινή τέχνη πού τήν προσφέρουν τά θαυμάσια μουσεία καί οι αρχαιολογικοί χώροι τής περιοχής νά εμβαθύνει καί στά θέματα τής σύγχρονης ελληνικής τέχνης καί στίς ανανεωτικές δυνάμεις τής τέχνης αυτής όπως παρουσιάστηκαν από τήν εποχή τών Γύζη-Λύτρα μέχρι σήμερα.

Όλα αυτά αξιοποιήθηκαν γιά πρώτη φορά τόσο ολοκληρωμένα σέ μιá επαρχιακή πόλη καί μπορεί νά πεί κανείς πώς μετά τίς εμπειρίες πού αποκτήσαμε από τήν ημέρα τών εγκαινίων τής Εθνικής μας Πινακοθήκης τό Μουσείο Σπάρτης είναι ένα άψογο σέ λειτουργικότητα καί μουσειολογική πληρότητα αποκεντρωμένο Ίδρυμα Σύγχρονης Τέχνης στή χώρα μας.

Η ευγενική χειρονομία τών αδελφών Γιώργου Ι. Κουμάνταρου καί Ντόλλυ Ν. Γουλανδρή μαζί μέ τήν κατανόηση καί συμπαράσταση πού βρήκε από τό Υπουργείο Πολιτισμού καί Επιστημών έδωσε σέ μάς τίς βασικές προϋποθέσεις γιά τήν ανάπτυξη, πραγμάτωση καί αξιοποίηση τής ιδέας καί τής δωρεάς.

Στήν προσπάθεια αυτή βοήθησαν η Υπουργός Πολιτισμού καί Επιστημών κυρία Μελίνα Μερκούρη, τό Διοικητικό Συμβούλιο τής Εθνικής Πινακοθήκης καί Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτζου καί οι συνεργάτες μου στήν Πινακοθήκη Αγγέλα Ταμβάκη, Όλγα Μεντζαφού καί Μαρίκα Νέζη. Όλους τούς παραπάνω ευχαριστώ θερμά.

Επιθυμώ όμως ξέχωρα νά ευχαριστήσω τόν Γιώργο Κουμάνταρο καί τή Ντόλλυ Νικ. Γουλανδρή πού όχι μόνο είχαν τήν ιδέα οργάνωσης τής Κουμανταρείου Πινακοθήκης στή Σπάρτη αλλά μέ βοήθησαν αντιμετωπίζοντας κάθε δυσκολία πού κατά τή διάρκεια της πραγμάτωσης παρουσιάστηκε.

Κι ακόμα θά πρέπει μέ σεβασμό νά τιμήσουμε τή μνήμη του Ιωάννη Κουμάνταρου πού μέ τήν επιθυμία τής ίδρυσης ενός Μουσείου στήν πατρίδα του, συνετέλεσε στή δημιουργία του πρώτου παραρτήματος τής Εθνικής Πινακοθήκης σέ επαρχιακή πόλη, πού μέ τήν επωνυμία «ΚΟΥΜΑΝΤΑΡΕΙΟΣ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ ΣΠΑΡΤΗΣ» σάς καλωσορίζει στίς αίθουσές της.

Σπάρτη, Μάης 1982

Δημήτρης Παπαστάμος  
Διευθυντής Εθνικής Πινακοθήκης



---

## FOREWORD

*The establishment of the Coumantaros Art Gallery in Sparta, an event wholly in accord with prevailing interest in the arts, has been achieved, in a manner at once rapid and conclusive, through a combination of private initiative and public resources.*

*George J. Coumantaros bought and restored an early 20th-century Neo-Classical building well suited to receive the collection of paintings he and his sister, Dolly Goulandris, co-founder with him of the Sparta Art Gallery, wished to give to the city in memory of their father, John Coumantaros. They donated the property, fully refurbished in every respect and accompanied by an ample operation endowment, to the National Gallery which for its part undertook the installation of the Gallery exhibits, the technical equipment, and the display furnishings.*

*Intended as an arts and cultural centre for the benefit of the local population, the Gallery has been supplied by the donors with all that is best in the way of modern technology. The educational programme includes two permanent exhibitions: one of thirteen west European paintings left by John Coumantaros, and another of forty works by 19th- and 20th-century Greek painters; there is also a display of prints by Greek artists.*

*Paintings by Gyzis, Lytras, Volanakis, Iakovidis, Parthenis, Maleas, Hadjikyriakos-Ghikas, Tsarouchis, Vassileiou, Moralis, and others and prints by artists such as Galanis, Kephallinos, Tassos, Katraki, Grammatopoulos, Vellisaridis, and Moschos illustrate the endeavours of Greek artists to blaze a trail of their own and to express through form and colour, structure and technique the artistic and aesthetic essence of the world that provided their subjects. This wealth of expression tells the visitor something about the questing and questioning processes that have determined the precise direction Greek art has taken towards its unbounded goal.*

*In association with the explanatory notes and catalogues and a small but well-stocked library, these paintings and prints give the ordinary visitor – as well as the research scholar – a chance to penetrate more deeply into the subjects of contemporary Greek art and into the revitalizing forces that have been at work since the time of Gyzis and Lytras. Complementing these sources of study are the region's excellent museums and archaeological sites, rich in the art of antiquity and of the Byzantine and post-Byzantine periods.*

*Sparta is the first provincial Greek city to acquire such an institution. With the benefit of the experience we have accumulated since the inauguration in 1976 of the new building of our National Gallery in Athens, we can claim that the Sparta Gallery wants for nothing in respect of functional arrangements and technical sufficiency as a modern Greek museum of art.*

*The generous benefaction of George Coumantaros and Dolly Goulandris, coupled with the understanding and help it elicited from the Ministry of Culture and Sciences, provided us with all that was needed to make the most of the original concept and gift.*

*Our efforts were greatly assisted by the Minister of Culture and Sciences, Mrs. Melina Mercouri, the Board of Trustees of the National Gallery, and by my colleagues at the Gallery, Angela Tamvaki, Olga Mentzafou, and Marika Nezi. I warmly thank all the individuals concerned.*

*But my special thanks are due to George Coumantaros and Dolly Goulandris: they not only had the idea of establishing the John Coumantaros Gallery in Sparta, but also assisted me greatly by coping with all the difficulties that arose in the course of its fulfilment.*

*Finally, we must honour and respect the memory of John Coumantaros: in expressing the wish that a Gallery be founded in his birthplace, he himself contributed to the creation of the first off-shoot of the National Gallery in a provincial city, the Coumantaros Gallery that welcomes you to its collections.*

Sparta, May 1982

Dimitris Papastamos  
Director of the National Gallery



ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ

CATALOGUE



## INTRODUCTION

Various phases of European painting from the last decades of the sixteenth century to the opening years of the twentieth century are represented in the Coumantaros Art Gallery. *Allegorical figures* by Carlo Caliari (Cat. no 1) expresses general tendencies within late Renaissance art, particularly of the Venetian school, while *Portrait of Nell Gwynn* by Godfrey Kneller (Cat. no 2) and *Lady in a blue dress* by Alan Ramsay (Cat. no 3) are diverse examples of 17th- and 18th-century portraiture. There are two landscape paintings: *A fortified city* (Cat. no 4), which reflects a later development in the important 17th-century Dutch school of landscape art, and *Roman ruins* by John Woodhouse (Cat. no 5), a 19th-century blend of realistic and idealistic elements. *Pleasant thoughts* by Carl Herpfer (Cat. no 7), *The cardinal, cleric, and servant* by Charles-Edouard Delort (Cat. no 8), *Welcoming a travelling circus* by Galofre y Gimenez (Cat. no 9), *Setting out for a day's hunting* by Ferdinand Roybet (Cat. no 10), and *A game of bowls in an inn courtyard* (Cat. no 11) reflect evolutions in genre painting in 19th-century France, Germany, and Spain which was at times of a purely descriptive and at other times of a more obviously critical nature. Animal portrayal, popular in England and Germany during the eighteenth and nineteenth centuries, is represented by *Dogs eyeing a bone* by Alfred Dedreux (Cat. no 6), while *Still life with flowers and fruit* (Cat. no 12) and *Still life with an open book, newspapers, a cigar and a pipe* (Cat. no 13) are two differing aspects of the same subject, consistent with the spirit and times of the artists that painted them.

The inclusion of a glossary, with definitions of successive art movements and the names of their leading representatives, has been considered necessary for the better understanding of the terms used in the text to characterize the different periods to which the western European paintings displayed in the Coumantaros Art Gallery belong.



## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στήν Κουμαντάρειο Πίνακοθήκη αντιπροσωπεύονται διάφορες φάσεις τής ευρωπαϊκής ζωγραφικής από τίς τελευταίες δεκαετίες του δέκατου έκτου ως τίς αρχές του εικοστού αιώνα. Οι *Αλληγορικές μορφές* του Κάρλο Κάλιари (αριθ. κατ. 1) εκφράζουν τίς γενικότερες τάσεις τής ύστερης Αναγέννησης, καί ιδιαίτερα τής Σχολής τής Βενετίας, ενώ η *Προσωπογραφία τής Νέλλ Γκουίνν* του Γκότφρητ Νέλλερ (αρ. κατ. 2) καί η *Κυρία μέ τό γαλάζιο φόρεμα* του Αλαν Ράμσεϋ (αριθ. κατ. 3) αποτελούν χαρακτηριστικά δείγματα προσωπογραφίας κατά τό 17ο καί τό 18ο αιώνα. Στήν τοπιογραφία εντάσσονται δύο έργα: η *Οχυρωμένη πόλη* (αρ. κατ. 4) πού δείχνει τή μεταγενέστερη εξέλιξη τής σημαντικής ολλανδικής σχολής τοπιογραφίας του 17ου αιώνα, καί τά *Ρωμαϊκά ερείπια* του Τζών Γούντχασουζ (αρ. κατ. 5), ένα κράμα πραγματικών καί ιδεαλιστικών στοιχείων χρονολογημένο στο 19ο αιώνα. Οι *Ευχάριστες Σκέψεις του Κάρλ Χέρπφερ* (αριθ. κατ. 7), οι *Καρδινάλιος, κληρικός καί υπηρέτης* του Σάρλ Εντουάρ Ντελόρ (αριθ. κατ. 8), η *Υποδοχή περιδεύοντος θιάσου* του Γκαλόφρ ι Γκιμενέθ (αριθ. κατ. 9), η *Αναχώρηση γιά τό κυνήγι* του Φερντινάν Ροϋμπέ (αρ. κατ. 10), καί τό *Παιχνίδι μέ μπάλλες στην αυλή ενός πανδοχείου*, (αριθ. κατ. 11) καθρεφτίζουν τίς εξελίξεις τής ηθογραφικής ζωγραφικής στη Γαλλία, τή Γερμανία, καί τήν Ισπανία κατά τό 19ο αιώνα, πού χαρακτηρίζονται άλλοτε από καθαρά περιγραφική, καί άλλοτε από σαφέστερα κριτική διάθεση. Η ζωγραφική τών ζώων, πού ήταν δημοφιλής στην Αγγλία καί τή Γερμανία κατά τό 18ο καί τό 19ο αιώνα αντιπροσωπεύεται από τό Σκυλιά πού διεκδικούν ένα κόκκαλο του Αλφέ Ντεντρέ (αριθ. κατ. 6), ενώ η *Νεκρή φύση μέ λουλούδια καί φρούτα* (αριθ. κατ. 12) καί η *Νεκρή φύση μέ ανοιχτό βιβλίο, εφημερίδες, πούρα καί μιά πίπα* (αρ. κατ. 13) απεικονίζουν δυό διαφορετικές όψεις του ίδιου ζωγραφικού θέματος, σύμφωνα μέ τό πνεύμα καί τήν εποχή τών δημιουργών τους.

Γιά τήν καλύτερη κατανόηση του περιεχομένου των όρων πού χρησιμοποιούνται στο κείμενο γιά νά χαρακτηρίσουν τίς διάφορες εποχές στις οποίες ανήκουν τά έργα τής δυτικοευρωπαϊκής ζωγραφικής πού παρουσιάζονται στην Κουμαντάρειο Πίνακοθήκη ή αναφέρονται στον κατάλογο ακολουθεί ένα γλωσσάριο μέ ορισμούς καί αναφορά στά ονόματα τών κυριωτέρων εκπροσώπων τους κατά χρονολογική σειρά.



---

## Κάλιαρι, Κάρλο (ή Καρλέττο)

Γεννήθηκε τό 1570 στή Βενετία καί πέθανε στήν ίδια πόλη τό 1596. Τήν αγάπη του γιά τή ζωγραφική κληρονόμησε από τόν διάσημο πατέρα του Πάολο Κάλιαρι, γνωστότερο ως Βερονέζε (1528-1588). Οι περισσότεροι πίνακές του δείχνουν ολοφάνερη τήν επίδρασή του, καί αποτελείωσε καί πολλά έργα του. Δούλεψε ακόμα κοντά στόν επίσης γνωστό ζωγράφο Γιάκοπο Μπασάνο (1517/18-1592), καί στά δεκαοχτώ του χρόνια είχε αποκτήσει δική του προσωπικότητα καί τεχνοτροπία, πού χαρακτηριστικό δείγμα της αποτελεί ο πίνακάς του *Άγιος Αυγουστίνος τής Φιλανθρωπίας*. Ζωγράφησε κυρίως θρησκευτικές σκηνές. Έργα του βρίσκονται σέ μουσεία τής Αβινιόν, τής Βρέστης, τής Λυών, τού Νανσύ, τών Βρυξελλών, τής Βουδαπέστης, τής Φλωρεντίας, τής Ρώμης, τής Βενετίας καί τής Βιέννης.

### 1. Αλληγορικές μορφές

*Ελαιογραφία σέ μουσαμά, 1,033Χ0,768 μ.*

Στόν πίνακα πού βλέπουμε, οι δύο αλληγορικές γυναικείες μορφές έχουν αισθητές διαφορές καί στόν τρόπο απεικόνισης καί στήν ενδυμασία. Η πρώτη σκύβει ελαφρά καί προβάλλει τό αριστερό πόδι, φοράει ένα χαρακτηριστικό αρχαιοπρεπές κοντό ένδυμα, πού αφήνει τόν δεξιό ώμο καί τό ένα στήθος ακάλυπτο, καθώς καί περικνημίδες. Πρόκειται βέβαια γιά μιá παραλλαγή τής κοντής χλαμύδας τής «κυνηγέτιδος» θεάς Άρτεμης, μέ τήν οποία θά πρέπει νά ταυτιστεί η μορφή. Καί η φυσιογνωμία καί τό ένδυμα τής θεάς δείχνουν τή χαρακτηριστική προσαρμογή στίς αισθητικές απαιτήσεις τής εποχής. Κρατάει ένα χρυσό αγγείο στό υψωμένο της χέρι, ενώ ένα άλλο αγγείο εικονίζεται πάνω στό φόρεμά της σ' αριστερά. Η δεύτερη γυναικεία μορφή με τη χαρακτηριστική κλίση φοράει ένα πλούσιο ένδυμα τής εποχής τού ζωγράφου καί μοιάζει νά υποκλίνεται ελαφρά μπροστά της.

Άν καί οι μυθολογικές καί αλληγορικές σκηνές δέν λείπουν ολότελα από τό έργο τού Καρλέττο, εντούτοις οι σημαντικότεροι πίνακές του απεικονίζουν θρησκευτικά θέματα, παρμένα καί από τήν Παλαιά καί από τήν Καινή Διαθήκη. Οι αλληγορικές μορφές, οι συμβολικές αποθεώσεις, καθώς καί τά μυθολογικά θέματα πού μπορούν νά ταυτιστούν μέ μεγαλύτερη ευκολία, απαντούν αντίθετα αρκετά συχνά στό έργο του πατέρα του, στό οποίο περιλαμβάνονται καί μεγάλες τοιχογραφικές συνθέσεις, πού διακοσμούσαν τούς τοίχους καί τίς οροφές τών παλατιών καί τών επαύλεων τών Ιταλών δόγηδων καί ευγενών, αλλά καί τούς τοίχους βιβλιοθηκών καί μοναστηριών. Υπήρξε ένας από τούς διασημότερους εκπροσώπους τής ιταλικής Αναγέννησης καί ιδιαίτερα τής Σχολής τής Βενετίας τού 16ου αιώνα, στήν οποία ανήκουν καί οι ζωγράφοι Τισιανός, (1488-1576 περ.) Τιντορέττο (1518-1594) καί Τζορτζόνε (1475-1510). Ο Βερονέζε ήταν ακόμα ο κλασικός εκφραστής τής ύστερης Αναγέννησης καί ο μεγαλύτερος κολορίστας της σχολής αυτής, καί ίσως όλων των εποχών. Το έργο του, πού αποτελεί μεταβατικό στάδιο από τήν τέχνη τής Αναγέννησης σ' εκείνη τής σύγχρονης εποχής, υπήρξε πηγή έμπνευσης γιά τούς ζωγράφους τής Βενετίας ως τό 18ο αιώνα, καί καλλιτέχνες όπως είναι ο Τιέπολο (1727-1804) καί ο Γκουάρντι (1712-1793) επηρεάστηκαν από αυτόν. Η φήμη του όμως απλώθηκε καί στήν υπόλοιπη Ευρώπη καί η επίδρασή του είναι φανερή στά έργα κορυφαίων ζωγράφων όπως οι Ρούμπενς (1577-1640), Βάν Ντάικ (1599-1641), Βαττώ (1684-1721), Ντελακρουά (1798-1863), καί Ρενουάρ (1841-1919). Εκτός από τόν πλούτο τών χρωμάτων, τά έργα του διακρίνει καί ένας μεγαλόπρεπος, πανηγυρικός χαρακτήρας.

Τό έργο τού Καρλέττο πού εξετάζουμε χρονολογείται ίσως στήν πρώιμη φάση τής δραστηριότητάς του, όταν κυριαρχούσε στά έργα του η επίδραση τού μεγάλου πατέρα του. Καί η επιλογή τού θέματος, καί ο επιβλητικός χαρακτήρας τών μορφών φαίνονται νά συνηγορούν μέ μιá τέτοια υπόθεση. Είναι γνωστό πώς ο ζωγράφος μαθήτευσε αργότερα κοντά στόν Μπασάνο, πού σέ αντίθεση μέ τόν Βερονέζε ζωγράφησε κυρίως θρησκευτικές σκηνές καί πορτραίτα, αλλά πολύ λίγα μυθολογικά θέματα.





1. Κάλιاري, Κάρλο ("Καρλέττο", 1570-1596) Αλληγορικές μορφές
1. Caliarì, Carlo (Carletto (1570-1596) Allegorical figures



---

Η ερμηνεία της σκηνής που εξετάζουμε δέν είναι εύκολη. Αλληγορικές μορφές, που άλλοτε φορούν αρχαιόπρεπα ενδύματα κι άλλοτε φορέματα χαρακτηριστικά της εποχής κατά την οποία φιλοτεχνήθηκαν, εικονίζονται σε έργα όλων των γνωστών εκπροσώπων της Σχολής της Βενετίας που αναφέραμε. Ο συνδυασμός δύο αλληγορικών μορφών, η μία από τις οποίες φοράει αρχαιόπρεπα και η άλλη αναγεννησιακά φορέματα, υπάρχει και σε μία αλληγορική σύνθεση μιάς τοιχογραφίας του Βερονέζε που στολίζει μία απο τις αίθουσες της βίλας Μπάρμπαρα Βόλπι στη Βενετία. Ενα έργο του Τινορέττο που εικονίζει τη θεά Αθηνά να καταδιώκει τη θεά Αφροδίτη, παρουσιάζει επίσης ομοιότητες στη σύνθεση. Η Αθηνά φοράει εδώ ρούχα της εποχής του καλλιτέχνη και η Αφροδίτη κάτι μεταξύ άρχαιας ενδυμασίας και φορέματος εποχής. Μιά σύνθεση του Τινορέττο που παρουσιάζει κάποιες αναλογίες εικονίζει τη Δικαιοσύνη που δίνει τό σπαθί σε κάποιο δόγη στό παλάτι των δουκών της Βενετίας. Τέλος, ο τρόπος απεικόνισης των μορφών θυμίζει άκόμα τόν πίνακα του Τισιανού «*Η θρησκεία σώζει την Ισπανία*» στό Μουσείο του Πράντο της Μαδρίτης, χρονολογημένο στό 1566-1575.

Τά μυθολογικά θέματα, που αρχίζουν νά εμφανίζονται δειλά στό γοτθική τέχνη μέ την έκδηλη προτίμησή της γιά τίς θρησκευτικές σκηνές, γίνονται ιδιαίτερα δημοφιλή και πλουτίζονται συχνά μέ κάποιο καινούργιο αλληγορικό περιεχόμενο στόν τέχνη της Αναγέννησης μέ τή στροφή της πρός τήν κλασσική αρχαιότητα και στό γράμματα και στόν τέχνη. Η Αρπαγή της Ευρώπης και η Απαγωγή της Περσεφόνης, αλλά και οι Τρεις Χάριτες, η Λήδα και ο Κύκνος, η Κρίση του Πάρι, η Αφροδίτη και ο Άρης- ή Αφροδίτη και ο Άδων και πολλά επεισόδια από τούς μύθους της άρχαιας Ελλάδας, αποτέλεσαν αγαπημένα θεματα των ζωγράφων κι έβρισκαν απήχηση στόν κοινωνία της αυλής. Η Αρτεμη ήταν από τίς πιό δημοφιλείς θεές, αλλ' εικονιζόταν συνήθως είτε μέ τήν κοντή χλαμύδα, φαρέτρα και βέλη, ως «κυνηγέτις», είτε μέ τήν ακολουθία της από νύμφες σε κάποιο επεισόδιο του γνωστού μύθου του Ακταίωνα. Αργότερα, από τήν Αναγέννηση και πέρα, οι προσωπογράφοι συνήθιζαν νά κολακεύουν τά πρόσωπα που απεικόνιζαν δίνοντάς τους τά χαρακτηριστικά γνωρίσματα διαφόρων θεοτήτων της κλασσικής αρχαιότητας. Ιδιαίτερα ο Γάλλος ζωγράφος Ζάν Μάρκ Νατιέ (1685-1766) ζωγράφισε συχνά τά μοντέλα του, που ανάμεσά τους συγκαταλεγόταν και η Μαντάμ ντε Πομπαντούρ, μέ τήν μορφή της θεάς Άρτεμης. Στόν πίνακά μας έχουμε όμως μία διαφορετική αντίληψη γιά τή θεά. Τά αγγεία που κρατάει δείχνουν ίσως πώς η θεά ετοιμάζεται νά κάνει κάποια σπονδή, και μπορεί νά αποτελούν κάποιο υπαινιγμό γιά τή σχέση της θεάς μέ τή γονιμότητα της φύσης. Στήν αρχαιότητα η θεά Αρτεμη συσχετίστηκε επίσης μέ τήν Ειλειθια, θεά του τοκετού, και οι νέες γυναίκες της αφιέρωναν ενδύματα, πλοκάμους και πολύτιμα αντικείμενα. Επειδή πίστευαν πώς οδηγεί τίς νέες γυναίκες στόν υμέναιο, της αφιέρωναν τή ζώνη τους πριν τό γάμο. Η παρουσία επομένως της δεύτερης γυναικείας μορφής σε στάση που δείχνει σεβασμό ή προσκύνηση, βρίσκει μία λογική εξήγηση άν ληφθούν υπόψη οι δυό αυτές ιδιότητες της θεάς. Ίσως πρόκειται και γιά κάποια συγκεκριμένη μυθολογική σκηνή, που τό περιεχόμενό της δέν είναι σαφές, ή γιά κάποια σκηνή από τή ιστορία της εποχής του καλλιτέχνη, στόν οποία η θεά συμβολίζει κάποια ιδιότητα ή δύναμη.

### **Caliari, Carlo (or Carletto)**

Carlo Caliari or Carletto was born in Venice in 1570 and died there in 1596. He inherited his love of painting from his famous father Paolo Caliari, more commonly known as Veronese (1528-1588). Most of his pictures clearly reflect the influence of the older man; he put the finishing touches to many of his father's compositions. Carletto worked also alongside the similarly distinguished painter Jacopo Bassano (1517/18-1592), but he had already acquired



---

a technique of his own by the time he was eighteen. His canvas *St. Augustine, the philanthropist* is typical of his style, and most of his paintings are of religious scenes.

Examples of Carletto's work are to be found in the museums of Avignon, Brest, Lyons, Nancy, Brussels, Budapest, Florence, Rome, Venice, and Vienna.

### 1. Allegorical figures

Oil on canvas, 1.033 x 0.768m

The two allegorical female figures in this picture noticeably differ from one another both in their portrayal and in their dress. The figure on the right is leaning slightly forward, her left leg stretched out in front of her. She wears a short dress of characteristically ancient design, leaving her right shoulder and breast uncovered. It is clearly a version of the short chlamys of the goddess Artemis the Huntress, with whom the figure must be identified. The goddess' features and dress conform with the aesthetic ideals of the age. She holds a gold vessel in her raised hand, while another vessel is portrayed on the left side of her dress. The second, rather stooping figure wears a rich gown of the artist's own day and seems to be slightly bowing towards the other woman.

Though mythological and allegorical scenes are the occasional subjects of Carletto's work, his most important paintings depict religious subjects taken from the Old and New Testaments. On the other hand allegorical figures, symbolic apotheoses, and mythological subjects that can be more easily identified occur quite often in his father's work, which includes large compositions that decorated the walls and ceilings of palaces and villas belonging to the Italian doges and nobility, as well as libraries and monasteries. Veronese was among the most famous painters of the Italian Renaissance, and particularly of the 16th-century Venetian school to which Titian (1488-about 1576), Tintoretto (1518-1594), and Giorgione (1475-1510) also belonged. Veronese was the classic exponent of the late Renaissance and the greatest colourist of his, if not of all, time. His work, a stepping-stone between Renaissance art and the art of our own day, remained a source of inspiration to Venetian painters until the eighteenth century, artists such as Tiepolo (1727-1804) and Francesco Guardi (1712-1793) being influenced by him. Moreover his fame spread to the rest of Europe, his influence being apparent in the paintings of leading artists such as Rubens (1577-1640), van Dyck (1599-1641), Watteau (1684-1721), Delacroix (1798-1863), and Renoir (1841-1919). Apart from richness of colour, his works are distinguished by a grandiose and festive quality.

Carletto's painting hanging in this Gallery may be dated to the early period of his activity, when the influence of his father still dominated his work. Both the choice of subject and the imposing character of the figures seem to support such a view. Further, we know that the painter later studied under Bassano who, in contrast with Veronese, painted mostly religious scenes and portraits and a limited number of mythological subjects.

There is no simple interpretation of this painting. Allegorical figures, depicted sometimes in ancient costume and sometimes in the fashion of the age in which they were portrayed, are found in the works of all the better known painters of the Venetian school. The combination of two allegorical figures, one of whom is portrayed in ancient dress and the other in a Renaissance style, also occurs in an allegorical mural composition by Veronese that decorates a room in the Villa Barbaro Volpi in Venice. A work by Tintoretto portraying the goddess Athena in pursuit of the goddess Aphrodite also displays some similarities: Athena is clothed in contemporary style, while Aphrodite wears something between an ancient garment and a dress of the period. In yet another parallel composition Tintoretto depicts Justice presenting a sword to a doge at the Ducal Palace in Venice. Finally, the manner in which the figures are portrayed is reminiscent of the painting *Religion saves Spain* by Titian (Tiziano Vecelli, c. 1488-1576), a painting that hangs in the Prado Museum of Madrid and was executed between 1566 and 1575.



---

Mythological subjects, which began to make a hesitant appearance in Gothic art – an art that displayed a clear preference for religious scenes, became especially popular in paintings of the Renaissance, an age that showed in its arts and letters an inclination to classical antiquity. Such subjects were often enriched with a novel allegorical character. The rape of Europa, the abduction of Persephone, the Three Graces, Leda and the Swan, the judgement of Paris, Aphrodite with Ares or with Adonis, and many other tales from the myths of ancient Greece were favourite subjects for painters and found ready admirers in court society. Artemis was one of the most popular deities, but she was usually portrayed either as a huntress in a short chlamys or tunic and with bow and arrow, or with her following of nymphs in one of the episodes from the well-known myth connected with Acteon. After the Renaissance, portraitists would flatter their sitters by giving them the recognizable features of divinities of classical antiquity. The French painter Jean-Marc Nattier (1685-1766) in particular frequently portrayed his subjects, among them Madame de Pompadour, in the guise of the goddess Artemis.

But the painting we are considering reveals a different concept of the goddess. The vessels suggest she is about to pour a libation or may hint at her identity as a fertility goddess, for in antiquity Artemis was sometimes identified with Eileithyia, Greek goddess of childbirth. Young mothers dedicated their garments, tresses of hair, and valuable objects to Eileithyia, and since they believed it was she who arranged the marriages of young maidens they dedicated their girdle to her on the eve of their wedding. The presence of the second female figure in a posture suggesting respect or veneration, finds a ready explanation in the light of these two identities of the goddess. It may be a specific mythological scene, whose content is not apparent, or an incident that occurred in the artist's own day in which the goddess symbolises an attribute or power.

### **Νέλλερ ή Νίλλερ, Γκότφρητ**

Γεννήθηκε στη Λύμπεκ της Γερμανίας τό 1646 και πέθανε στό Λονδίνο τό 1723. Ό πατέρας του, πού ήταν επιστάτης ορυχείων, τόν προόριζε γιά ν' ακολουθήσει στρατιωτική καριέρα, και τόν έστειλε μέ τό σκοπό αυτό στό Λέυντεν τής Ολλανδίας. Στην πανεπιστημιακή όμως αυτή πόλη ό νεαρός φοιτητής ανακάλυψε επηρεασμένος από τήν ακτινοβολία ενός αξιόλογου καλλιτεχνικού περιβάλλοντος τήν πραγματική του κλίση, και ο πατέρας του πείστηκε νά τόν στείλει στό Άμστερνταμ γιά νά σπουδάσει ζωγραφική. Κατά μιά πληροφορία υπήρξε μαθητής τού Ρέμπραντ, όμως αυτό δέν φαίνεται νά ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα, γιατί ο μεγάλος ζωγράφος ζούσε κάπως απομονωμένος κατά τήν περίοδο πού άκολούθησε τήν οικονομική του καταστροφή τού 1658. Είναι όμως βέβαιο πώς ό Νέλλερ υπήρξε μαθητής τού Φερδινάνδου Μπόλ (1616-1680) απο τόν οποίο διδάχτηκε τήν τεχνική τού Ρέμπραντ. Φεύγοντας από τό Άμστερνταμ τό 1672 πήγε στη συνέχεια στη Ρώμη, όπου υπήρξε μαθητής τού Κάρολο Μαράττι (1625-1713) και τού Τζοβάννι Μπερνίνι (1598-1680). Στη συνέχεια πήγε στη Βενετία όπου διακρίθηκε ως ζωγράφος προσωπογραφιών, και φιλοτέχνησε και τό πορτραίτο τού καρδινάλιου Μπασαντόνα. Αφού έμεινε δυό χρόνια στην Ιταλία επέστρεψε στη Γερμανία, όπου ένας έμπορος από τό Αμβούργο τού ανάθεσε νά πάει στό Λονδίνο, κι εκεί έμελλε νά έχει μιά ιδιαίτερα πετυχημένη σταδιοδρομία. Έγινε δεκτός στην αυλή τού Κάρολου τού Β' και πήρε τήν ίδια θέση μέ τόν Άγγλο ζωγράφο Πήτερ Λήλυ (1618-1680) πού δέσποζε εκεί. Τό 1691 πήρε τή θέση τού κυριότερου προσωπογράφου τού βασιλιά, πού τήν είχε λαμπρύνει μέ τήν παρουσία και τή δράση του κατά τό διάστημα τής βασιλείας τού Κάρολου τού Α' ό μεγάλος φλαμανδός ζωγράφος Άντον βάν Ντάικ (1599-1641). Ζωγράφησε ένα μεγάλο αριθμό πορτραίτων πού απεικόνιζαν σημαντικές προσωπικότητες τής Αγγλίας τής εποχής του. Μ' εντολή τού Κάρολου τού Β' πήγε στό Παρίσι και ζωγράφησε τό πορτραίτο τού Λουδοβίκου ΙΔ'. Αναφέρεται επίσης πώς ζωγράφησε τά πορτραίτα





2. Νέλλερ Γκότφρητ (1646-1723) Προσωπογραφία της Νέλλ Γκουίν

2. Kneller, Sir Gottfried (1646-1723) Portrait of Nell Gwynn



---

του Ιακώβου του Β', του Γουλιέλμου του Γ', της βασίλισσας Άννας, του Μεγάλου Πέτρου, του Κάρολου του ΣΤ' της Ισπανίας, όλων δηλαδή των σημαντικών ηγεμόνων του καιρού εκείνου. Αναγορεύτηκε ιππότης τό 1695 και πήρε τον τίτλο του βαρώνου τό 1715. Φιλοτέχνησε πολλά έργα κι όλα τὰ μέλη της αγγλικής αριστοκρατίας επιθυμούσαν νά τους ζωγραφίσει τό πορτραίτο τους. Γύρω στό 1685 φαίνεται πώς ταξίδεψε στην Ευρώπη, αν κρίνουμε από την αλλαγή της τεχνοτροπίας του. Οι προσωπογραφίες των 45 μελών της αγγλικής λέσχης Κίτ Κάτ ανήκουν στά σημαντικότερα έργα του. Φορτωμένος παραγγελίες και διακρίσεις όσο ζούσε, και μέ μιά ιδιαίτερα πετυχημένη σταδιοδρομία στό ενεργητικό του, ο Νέλλερ άφησε πίσω του πεθαινοντας μιά σημαντική περιουσία, και ό γνωστός άγγλος ποιητής Τζών Πόουπ συνέταξε τον επιτάφιο για τό μνημείο που ανεγέρθηκε προς τιμή του στό Γουεσμίνστερ. Αναφέρεται πώς αρκετοί γνωστοί ζωγράφοι υπήρξαν μαθητές του. Έργα του βρίσκονται στην Εθνική Πινακοθήκη και στό μουσείο Βικτόρια εντ Άλμπερτ του Λονδίνου, στην πινακοθήκη του Χάμπτον Κώρτ έξω από τό Λονδίνο, στη Γλασκώβη, στό Δουβλίνο, στό Άμστερνταμ, στην Αμβέρσα, στη Βουδαπέστη, στη Βιέννη, στό Αννόβερο, στό Μόναχο, στη Λύμπεκ, στό Λένινγκραντ, στη Φλωρεντία, κλπ.

## 2. Προσωπογραφία της Νέλλ Γκουίν

*Ελαιογραφία σέ μουσαμά, 0,74Χ0,61μ*

Στόν πίνακα αυτό εικονίζεται μιά αγέρωχη καλλονή της αυλής του βασιλιά Κάρολου του Β'. Τό αποκαλυπτικό ένδυμά της, που αφήνει ακάλυπτο τό σφριγηλό πάλλευκο στήθος μπορεί νά αποτελεί ένα κράμα στοιχείων και νά μήν ανήκει σέ μιά συγκεκριμένη εποχή. Ένα λεπτό λουρί μοιάζει νά συγκρατεί τον πλούσιο κόκκινο μανδύα, που φαίνεται πώς έχει γλυστρήσει από τους ώμους της. Τό πτυχωτό μανίκι της άσπρης μπλούζας που φοράει από μέσα έχει και πρόσθετη διακόσμηση από μιά σειρά από άσπρες πέρλες. Οι αναφορές στην τέχνη της Σχολής της Βενετίας αλλά και του Ρούμπενς και του Ρέμπραντ, που είναι φανερές στη χρήση του λαμπρού κόκκινου χρώματος, στην τεχνοτροπία, την πόζα και γενικά τον τρόπο απεικόνισης της γυναικείας μορφής οδηγούν στην υπόθεση πώς ό πίνακας θά πρέπει ίσως νά χρονολογηθεί γύρω στό 1685 ή λίγο αργότερα. Είναι ή εποχή που ορισμένα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά των πινάκων του Νέλλερ δείχνουν πώς πρέπει νά επισκεφτηκε την Ευρώπη. Ο ζωγράφος αυτός εργαζόταν πολύ γρήγορα, και η πληθώρα των παραγγελιών που δεχόταν είχε μερικές φορές ως αποτέλεσμα την κάπως πρόχειρη εκτέλεση. Στη συνέχεια ζωγράφιζε μόνο τὰ κεφάλια των πορτραίτων του, αφήνοντας στους μαθητές του τὰ υπόλοιπα. Η προσωπογραφία όμως της Νέλλ Γκουίν, μέ την επιμελημένη και άρτια τεχνική δέ φαίνεται ν' ανήκει σ' αυτή την περίπτωση. Η ζωντανή και νατουραλιστική απόδοση των θεμάτων του δημιουργεί τίς ομοιότητες μέ την τέχνη γνωστών εκπροσώπων της αγγλικής σχολής ζωγραφικής και ιδιαίτερα του Γουίλλιαμ Χόγκαρθ (1697-1764), χωρίς όμως τή δύναμη και την κριτική, συχνά σαρκαστική και τελικά ηθικοπλαστική διάθεση του.

Εκτός από τίς γεμάτες δύναμη ηθογραφικές σκηνές ο Χόγκαρθ, που έλεγε πώς προτιμούσε νά ζωγραφίζει θανατοποινίτες του Νιούγκετ παρά αστούς του 1730 ζωγράφιζε μιά σειρά από προσωπογραφίες που ακολούθησαν την παράδοση της εποχής του, και που θεωρούνται από τὰ καλύτερα δείγματα του είδους.

Στην προσωπογραφία της κυρίας της αυλής που εξετάζουμε δέν διακρίνεται καμιά διάθεση ούτε εξιδανίκευσης, αλλά ούτε και κριτικής. Χωρίς ίσως μεγάλη ψυχογραφική δύναμη ό ζωγράφος απεικόνισε μιά κυρία του κύκλου στον οποίο ανήκε και ο ίδιος, μέ ένα τρόπο που αφήνει νά διακριθούν αρκετά χαρακτηριστικά της προσωπικότητάς της. Ματαιόδοξη, φιλάρεσκη και κάπως ακατάδεκτη, ατενίζει μέ τὰ ψυχρά μάτια και τὰ λίγο ανέκφραστα σφιγμένα χείλη της τό θεατή, περήφανη για τὰ φυσικά της προσόντα που της άνοιξαν ίσως τό δρόμο προς την επιτυχία όπως αυτή την ονειρευόταν. Ο κόσμος της αρχίζει και τελειώνει εδώ, κι εκείνη είναι η τέλεια εκπρόσωπος και προσωποποίηση της. Ισως πρόκειται και για κάποια μυθολογική προσωποποίηση της Νέλλ Γκουίν, αφού είναι γνωστό πώς οι ζωγράφοι



---

πορτραίτων συνήθιζαν από τήν Αναγέννηση καί πέρα νά κολακεύουν τά πρόσωπα πού απεικόνιζαν μέ τό νά τούς δίνουν τά χαρακτηριστικά διαφόρων θεοτήτων τής κλασικής αρχαιότητας, ή ακόμα καί άλλων μορφών, όπως είναι οί μούσες καί οι ηρωίδες τής αρχαίας ελληνικής μυθολογίας.

## **Kneller, Sir Godfrey (Gottfried Kneller)**

Kneller was born in Lübeck, Germany, in 1646 and died in London in 1723. His father, an overseer of mines, intended he should follow a military career and to this end sent him to Leyden in Holland. There, in the notable cultural environment of the university city, the young student discovered his true bent, and his father was persuaded to send him to Amsterdam to study painting. According to one story he became a pupil of Rembrandt, though this seems unlikely as the great painter was leading a rather solitary life at the time, following the financial disaster that had struck him in 1658. It is certain though that Kneller was the pupil of Ferdinand Bol (1616-1680) by whom he was instructed in Rembrandt's technique.

Leaving Amsterdam in 1672 he went to Rome where he studied under Carlo Maratti (1625-1713) and Giovanni Bernini (1598-1680). From Rome he went to Venice, where he won distinction as a portrait painter and Cardinal Bassadona sat to him. After spending two years in Italy he returned to Germany where a Hamburg merchant commissioned him to go to London; there he was destined to have a particularly successful career. He was received at the court of Charles II where he came to occupy the same paramount position as Sir Peter Lely (1618-1680) had previously held. In 1691 he became principal portrait painter to the king, an office to which the renowned Flemish painter Anthony van Dyck (1599-1641) had brought great distinction during the reign of King Charles I. Kneller painted a large number of portraits depicting some of the outstanding personages of the England of his day, and Charles II commissioned him to travel to France to paint Louis XIV. He is said also to have portrayed the English monarchs James II, William III, and Queen Anne as well as Peter the Great of Russia and Charles VI of Spain, that is to say, all the leading rulers of the time. He was created a knight in 1695 and a baronet in 1715.

Kneller executed a large number of works, every member of the English aristocracy wishing to sit to him for his portrait. Judging by the change in his style, it seems he travelled in Europe around 1685. The portraits he made of the forty-five members of the English Kit-Kat Club form part of his most important output. Overwhelmed with orders and distinctions throughout his lifetime and with a highly successful career to his credit, Kneller left a considerable fortune at his death. The famous English poet John Pope wrote his epitaph for the memorial erected in his honour in Westminster Abbey. Several well-known painters are said to have been his students.

His works are to be found in the National Gallery and the Victoria and Albert Museum, London; in the Picture Gallery at Hampton Court outside London; and in Glasgow, Dublin, Amsterdam, Antwerp, Budapest, Vienna, Hanover, Munich, Lübeck, Leningrad, Florence, and elsewhere,

### **2. Portrait of Nell Gwynn**

*Oil on canvas, 0.74 X 0.61m*

This is the portrait of an arrogant beauty at the court of King Charles II. Her revealing dress, leaving bare the pale white flesh of her youthful bosom, appears to be a mixture of features belonging to more than one historical period. A narrow belt holds in check the ample red cloak, though it seems to have slipped from her shoulders. The pleated sleeve of the



---

white bodice she wears beneath the cloak is adorned with a row of white pearls. Pointers to the Venetian school, as well as to Rubens and Rembrandt (evident in the use of a brilliant red colour), the technique, pose, and generally the manner of depicting the female figure, lead to the assumption that the picture must date to about 1685 or a little later. Certain technical features of Kneller's paintings of this period suggest his having visited Europe. The artist worked very fast, and the abundance of orders he received sometimes resulted in a rather improvised finish. Eventually he was painting only the heads of his sitters and leaving the lesser details to his pupils. But this well executed portrait of Nell Gwynn does not seem to belong to works of this sort. The lively and naturalistic rendering of its details appears to foreshadow the art of some famous representative artists of the English school, particularly of William Hogarth (1697-1764). But the portrait lacks the strength and penetration and the frequently sarcastic and ultimately moral attitude of the latter. Apart from his powerful documentary scenes Hogarth, who said he preferred to portray the condemned criminals of Newgate prison to the leading citizens of 1730, painted a series of portraits in a contemporary style which are held to be among the best examples of their kind.

In this portrait of a female courtier there is no sign of any intention to idealize or to criticize. Without attempting perhaps a penetrating study of her character, the painter has portrayed a woman of the circle to which he also belonged in a manner that reveals quite a few of her personal traits. Vain, coquettish, and somewhat disdainful, she fixes on the observer the gaze of her cold eyes, set above the rather inexpressive line of her tight lips, proud of those natural charms of hers that doubtless opened the doors upon the success of which she dreamed. Her world begins and ends here, and she is its ideal representative and personification. It could be that the portrait is of a mythological personification of Nell Gwynn, for we know that from the time of the Renaissance portrait painters flattered their sitters by depicting them with the attributes of various divinities of classical antiquity, or even of other figures such as the muses and the heroines of ancient Greek mythology.

## **Ράμσεϋ, Άλαν**

Γιός του ποιητή Άλαν Ράμσεϋ, γεννήθηκε στο Εδιμβούργο τό 1713 και πέθανε στο Λονδίνο τό 1784. Σπούδασε διαδοχικά στο Εδιμβούργο, τό Λονδίνο και στή Ρώμη. Κατά τή διάρκεια τής παραμονής του στήν Ιταλία ήρθε σ' επαφή μέ τή ζωγραφική του Μπαρόκ πού ήταν τότε τής μόδας, συναντήθηκε μέ τόν Πομπέο Μπαττόνι (1708-1787) και δούλεψε μέ τόν Φραντσέσκο Σολιμένα (1657-1747) στή Νεάπολη. Επηρεασμένος ίσως από τόν Μπενεντέττο Λούτσι (1666-1724) συνηθιζε σ' αυτή τήν περίοδο νά ζωγραφίζει τά πορτραίτα του σέ κόκκινο φόντο. Τό 1739 επέστρεψε στήν Αγγλία και εγκαταστάθηκε στο Λονδίνο, όπου αφοσιώθηκε σχεδόν αποκλειστικά στήν προσωπογραφία. Τό 1747 έγινε ο δημιουργός ενός νέου τύπου αγγλικών πορτραίτων μελών τής αριστοκρατίας. Στή συνέχεια επηρεάστηκε από τή γαλλική ζωγραφική και τά πορτραίτα του απόκτησαν ένα χαρακτήρα οικειότητας και ζεστασιάς πού θυμίζει ανάλογα έργα του Ζάν Μπαττίστ Περροννώ (1715-1783). Τά γυναικεία πορτραίτα του, πού ανάμεσά τους ξεχωρίζουν εκείνα τής Λαίδη Χέρβεϋ (1762) και τής Μάρκαρετ Λίντσαιη ανήκουν στά καλύτερα έργα του. Λίγο μετά τό 1750 σημειώνεται μιá αλλαγή στήν τεχνοτροπία του. Η ανθρώπινη επιδερμίδα αποκτά στά έργα τής περιόδου αυτής μεγαλύτερη λάμψη, και χρησιμοποιεί για φόντο τό απαλό γκριζο, ίσως επηρεασμένος από τόν Βελάσκεθ. Τό καλύτερο έργο τής εποχής αυτής είναι τό πορτραίτο τής δεύτερης γυναίκας του (1755) στήν Εθνική Πινακοθήκη του Εδιμβούργου. Σάν κολορίστας διακρίθηκε ιδιαίτερα στους γεμάτους λεπτότητα και ευαισθησία αρμονικούς συνδυασμούς των απαλών μπλέ, ρόζ και γκρι. Τό 1761 διορίστηκε ζωγράφος του βασιλιά Γεωργίου του Γ', και από τότε αρνήθηκε συστηματικά τίς παραγγελίες πού δέν προέρχονταν από τό περιβάλλον τής αυλής, μέ τήν εξαίρεση του περίφημου πορτραίτου του γάλλου συγγραφέα και φιλοσόφου Ζάν Ζάκ Ρουσσώ του 18ου αιώνα μέ αρμενική ενδυμασία (1766) στήν Εθνική Πινακοθήκη του





3. Ράμσεϋ Άλαν (1713-1784), Κυρία με γαλάζιο φόρεμα  
3. Ramsay, Allan (1713-1784) Lady in a blue dress



---

Εδιμβούργου. Γύρω στο 1769 σταμάτησε να ζωγραφίζει για ν' αφιερωθεί στη συγγραφή λογοτεχνικών κειμένων. Έργα του βρίσκονται στις Εθνικές Πινακοθήκες του Λονδίνου, του Εδιμβούργου και της Όττάβα, στο Λούβρο, το Μουσείο Τέχνης της Κοπεγχάγης, καθώς και στα Μουσεία του Δουβλίνου, της Γλασκώβης, του Νταλτος, του Μάντσεστερ, του Μπέρμινγκχαμ και της Μιννεάπολης.

### 3. Κυρία με γαλάζιο φόρεμα

*Ελαιογραφία σε μουσαμά, 0,755Χ0,63μ.*

Τά πρόσωπα που απεικονίζονται στις προσωπογραφίες του Ράμσεϋ δέν προσπαθούν να μάς θαμπώσουν με την ακτινοβολία τους ή να θέλξουν τό θεατή, αλλά κινούνται μέσα σ' ένα κλίμα ζεστασιάς και οικειότητας που τά κάνει να ξεχωρίζουν από άλλες ανάλογες απεικονίσεις τής ίδιας εποχής. Η κυρία με τό γαλάζιο φόρεμα έχει έναν αέρα ήρεμης ευγένειας και αξιοπρέπειας, και μιá γαλήνια σοβαρότητα που αφήνει όμως περιθώρια για κάποια ανθρωπινή ζεστασιά στο σκεπτικό και λίγο μελαγχολικό βλέμμα της, παρά τήν αρκετά συμβατική πόζα που τήν τοποθετεί μέσα στο κλίμα τής εποχής της. Δέν θά μπορούσε όμως κανείς να διακρίνει κάποιο συγκεκριμένο ενδιαφέρον του καλλιτέχνη για τήν αποτύπωση ψυχολογικών λεπτομερειών. Υπάρχει μιá ήρεμη αντίθεση ανάμεσα στο σκουρόχρωμο φόντο και τήν ωχρή επιδερμίδα, που εντείνεται και με τή διακριτική χρήση του γαλάζιου και του άσπρου για τό φόρεμα και τίς νταντέλες γύρω από τό λαιμό και τά μανίκια. Τό έργο πρέπει να φιλοτεχνήθηκε λίγο μετά τό 1750, που αποτελεί και τή χαρακτηριστική καμπή στην τεχντροπία του ζωγράφου.

Όπως αναφέρει ο Δημ. Παπαστάμος στον κατάλογο τής έκθεσης πολωνικών γυναικείων πορτραίτων στην Εθνική Πινακοθήκη «στά πορτραίτα του Μπαρόκ του 17ου και του 18ου αιώνα η επιβαλλόμενη ματαιοδοξία, ο κομπασμός και η κοινωνική απόσταση μεταξύ αριστοκρατίας και αστών είναι ευδιάκριτα στοιχεία, όσο και αν οι τελευταίοι προσπαθούν με τή μίμηση τής «στάσης-πόζας» και τής ενδυμασίας των ευγενών να απαλείψουν αυτή τήν απόσταση... Στην «στάση-πόζα» και στο ένδυμα διαφαίνονται οι προθέσεις επίδειξης, φιλαρέσκειας υστεροφημίας και αυταρέσκειας. Σε μερικές όμως απεικονίσεις αστών οι ζωγράφοι δέν ακολούθησαν συμβατικούς νόμους και κανόνες και τά έργα αυτά διακρίνονται για τό νατουραλισμό και τήν ελευθερία τους. Οι ζωγράφοι προσωπογραφιών τής Ολλανδικής σχολής αποτελούν μιá ξεχωριστή περίπτωση που ξεπερνάει κατά πολύ τά όρια τής εποχής τους. Αξίζει ν' αναφέρουμε ιδιαίτερα τίς γεμάτες εσωτερικότητα και δύναμη προσωπογραφίες του Ρέμπραντ (1606-1669) και τίς εκφραστικές εικόνες γραφικών τύπων του Φράντς Χάλς (περ. 1580-1666).

Στίς εποχές του κλασικισμού και του ρομαντισμού ο τρόπος διαμόρφωσης τής προσωπογραφίας με τήν επιλογή τής στάσης εξακολουθεί να καθρεφτίζει τήν κοινωνική και τήν πολιτιστική πραγματικότητα. Έτσι υπάρχουν στάσεις που ήταν δυνατές μόνο σε μιá ορισμένη εποχή και τελείως αδύνατες σε μιá άλλη. Στά πορτραίτα τής αρχής του 19ου αιώνα η γυναίκα παρουσιάζεται βέβαια κλειστή μέσα στην πλούσια και κομψή φορεσιά της, αποκτά όμως μιá χάρη που πρέπει να αναζητηθεί στην διάδοση τής μικροαστικής κομψότητας του αυστριακού «Μπιντερμάγερ». Η αιτία όμως για τήν ανυπαρξία ατομικού χαρακτήρα και τήν ακαμψία στη στάση θά πρέπει να αναζητηθεί πιό βαθιά, στη σχέση του καλλιτέχνη με τον άνθρωπο. Η απρόσωπη αυτή στάση μεταβάλλεται από τήν επίδραση τής προσωπογραφίας του Γκόγια που γίνεται αισθητή στα πορτραίτα στο τέλος του 19ου αιώνα. Στη φάση αυτή τής εξατομίκευσης των χαρακτηριστικών και των ψυχικών καταστάσεων στην προσωπογραφία έχει προσφέρει και ο μεγάλος Έλληνας ζωγράφος Ν. Γύζης (1842-1901). Από κεί και πέρα ο καλλιτέχνης πλησιάζει τον εσωτερικό κόσμο του ανθρώπου με ένα ελεύθερο χρωματικό και σχεδιαστικό ρεαλισμό, που φέρνει τούς πιό τολμηρούς κοντά στα βήματα των εξπρεσιονιστών προσωπογράφων. Στά μετέπειτα χρόνια η προσωπογραφία ακολούθησε τίς νεώτερες τάσεις με τούς περιορισμούς που απαιτεί τό ιδιαίτερο αυτό είδος ζωγραφικής και σε σχέση με τή μετατόπιση των ενδιαφερόντων στη σύγχρονη εποχή.»



---

## Ramsay, Allan

Son of the poet of the same name, Allan Ramsay was born in Edinburgh in 1713 and died in London in 1784. He studied successively in Edinburgh, London, and Rome. During his stay in Italy he became acquainted with the then fashionable baroque manner of painting, met Pompeo Batoni (1708-1787), and worked with Francesco Solimena (1657-1747) in Naples. Influenced perhaps by Benedetto Lutti (1666-1724), he used to paint his portraits in this period against a red background.

In 1739 Ramsay returned to England and settled in London. There he devoted himself almost exclusively to portrait painting, and founded a new style of English portraiture of members of the aristocracy. Later he came under the influence of French painting, his portraits acquiring a familiarity and warmth reminiscent of portraits by Jean-Baptiste Perronneau (1715-1783). His portraits of women, for instance of Lady Hervey (1762) and Margaret Lindsay, are among his finer works. His technique changed shortly after 1750. The flesh in the pictures of this period acquired a greater brilliance, and for a background he used a soft grey tone, perhaps suggested by Velasquez. His best work of these years is the portrait of his second wife (1755), now in the National Gallery, Edinburgh. As a colourist he was particularly noted for the delicacy and sensitivity of the harmonious combinations he achieved of soft blue, pink, and grey tones. In 1761 he was appointed court painter to King George III, and from that time on he consistently refused commissions outside court circles, with the exception of his famous portrait of Jean-Jacques Rousseau garbed in Armenian costume (1766) that hangs in the National Gallery, Edinburgh. About 1769 he ceased painting in order to devote himself to the writing of literary works.

His paintings are to be found in the national galleries of London, Edinburgh, and Ottawa; in the Louvre, the Museum of Art, Copenhagen; and in museums in Dublin, Glasgow, West Dulwich, Manchester, Birmingham, and Minneapolis (USA).

### 3. *Lady in a blue dress*

*Oil on canvas, 0.755 × 0.63m*

The characters portrayed in Ramsay's paintings may not try to dazzle or charm us with their radiance, but they possess a warmth and familiarity that sets them apart from the general portraiture of the time. There is an air of serene nobility and dignity about the *Lady in a blue dress*, and in her reflective and slightly melancholic glance there is a calm earnestness that nevertheless leaves room for human warmth, despite the rather conventional pose which presents her as very much a woman of her time. But it is impossible to discern any specific interest on the artist's part in conveying any deeply spiritual qualities. The delicate contrast struck between the dark background and the pale flesh tints is heightened by the subtle use of blue and white in the dress and lace trimmings around the neck and sleeves. The work must have been executed a little after 1750, a turning point in the artist's technique. In his introduction to the catalogue of the exhibition of «Polish female portraits» at the National Gallery D. Papastamos writes that «the imposing vanity and pride of the aristocrat and the social distance between the aristocrat and ordinary citizen are plain to see in the baroque portraits of the seventeenth and eighteenth centuries, however much the latter may try to imitate the bearing and dress of the nobility in order to bridge that gap. In the bearing and dress are clearly reflected exhibitionism and coquetry, self-satisfaction and ambition to win immortal fame. However, in some portraits of commoners the artists did not follow the conventional rules and practices, and such works are notable for their naturalism and freedom. Portrait artists of the Dutch school stand head and shoulders above their contemporaries. Portraits by Rembrandt (1606-1669) particularly deserve mention for their inner qualities and vigour; so, too, the vivid portraits of arresting characters by Frans Hals (about



---

1580-1666).

In the succeeding periods of Neo-Classical and Romantic art it was the sitter's bearing that determined the portrait's character and in his bearing that social and cultural realities were reflected. Thus, a certain bearing might have been imposing in one period, only to become ineffectual in the next.

In early 19th-century portraiture a woman was usually presented as someone wrapped up in rich garments with a wealth of trimmings, yet she possessed a certain charm that may be traced to the spread of the bourgeois elegance of Austrian Biedermeier fashion. But the reason for the absence of personality and the stiffness of pose lies deeper: in the relationship of the artist to his sitter. This colourless bearing was done away with through the influence of Goya's portraiture, that began to show itself in portraits painted at the end of the nineteenth century. Nikolaos Gyzis (1842-1901), an outstanding Greek painter of modern times, greatly contributed to this revival of ascribing individual characteristics and spiritual qualities to the subjects of portrait art. Thenceforward artists came close to the innermost qualities of human beings through unrestricted realism in their use of colour and delineation, the boldest among them treading almost in the footsteps of Expressionist portrait painters. In later years portraiture followed the more recent trends and limitations this particular branch of painting is subject to, especially in relation to the shifts of emphasis in contemporary life.

## Άγνωστος, Ολλανδική Σχολή, 18ος αιώνας

### 4. Οχυρωμένη πόλη

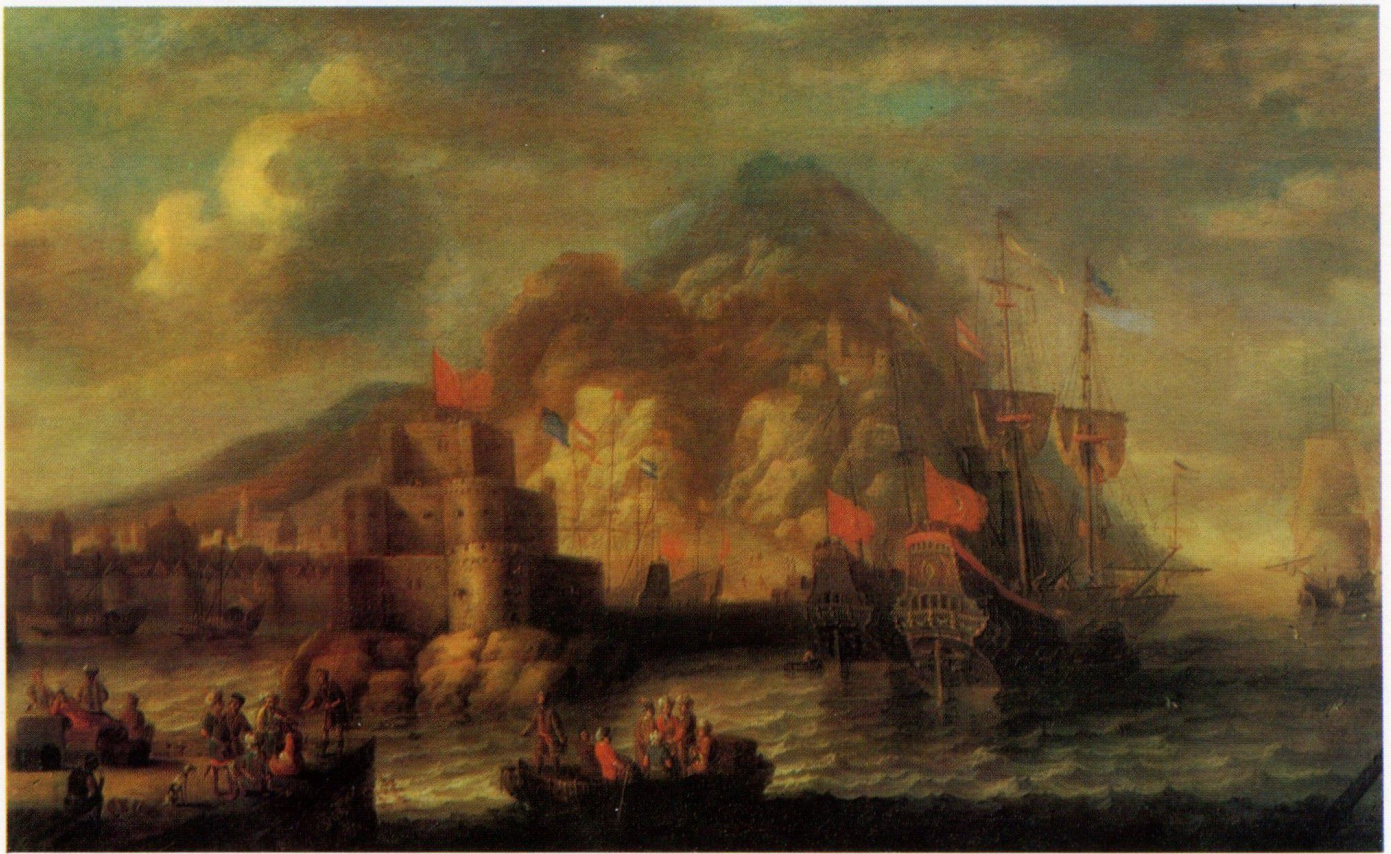
*Ελαιογραφία σε μουσαμά, 0,415X0,66μ*

Η θαλασσογραφία αυτή απεικονίζει ίσως ένα ιστορικό γεγονός που διαδραματίζεται στην είσοδο μίας οχυρωμένης πόλης. Διακρίνεται το φρούριο της πόλης, διάφορα κτίσματα, βάρκες και πλοία στολισμένα με σημαίες και λάβαρα. Στο βάθος υψώνονται σύννεφα καπνού. Η σύνθεση ακολουθεί την παράδοση της τοπιογραφίας όπως διαμορφώθηκε από τους κορυφαίους εκπροσώπους της ολλανδικής ζωγραφικής του 17ου αιώνα. Το θέμα αυτό γνώρισε μεγάλη δημοτικότητα στη Φλάνδρα, και στην Ολλανδία από το 17ο αιώνα και εξής, χάνοντας σχεδόν τελείως το διακοσμητικό του χαρακτήρα, ιδιαίτερα μετά το Ρούμπενς, για να γίνει πρωταρχικά ένα μέσο έκφρασης συναισθηματικών καταστάσεων. Ο γερμανός Άνταμ Ελσχάιμερ (1578-1610) έπαιξε καθοριστικό ρόλο στις εξελίξεις αυτές, και βρισκόταν σε επαφή με το Ρούμπενς και τον Πάουλ Μπρίλ. (1554-1626) Ο Ρούμπενς επηρέασε πολύ την τέχνη της Ιταλίας και ιδιαίτερα της Βενετίας, καθώς και το έργο των φλαμανδών τοπιογράφων. Οι σκηνές της μάχης ήταν επίσης δημοφιλείς κατά το δέκατο έβδομο αιώνα, και περιείχαν αναμφισβήτητα αναφορές σε σύγχρονα περιστατικά. Στη θαλασσογραφία επικράτησαν οι τάσεις των ολλανδών εκπροσώπων του είδους, όπως είναι ο Γιάν βάν Γκόγιεν (1596-1656) και τα μέλη της οικογένειας βάν ντέ Βέλντε (17ος αιώνας), οι οποίοι άντλησαν όμως την έμπνευσή τους από τη δραστηριότητα των φλαμανδικών πόλεων. Η παράδοση της θαλασσογραφίας άρχισε στη Φλάνδρα, αλλά τελειοποιήθηκε στην Ουτρέχτη.

Η ολλανδική ζωγραφική του 18ου αιώνα ακολούθησε τη μεγάλη παράδοση του 16ου και του 17ου αιώνα στη θρησκευτική, τη μυθολογική και την αλληγορική ζωγραφική, καθώς και στα πορτραίτα και την τοπιογραφία, με κάποια όμως κούραση και μονοτονία. Στα μέσα του αιώνα άρχισε να επικρατεί η γαλλική επίδραση, ενώ στο τέλος του αιώνα επικράτησε ο κλασικισμός με την προτίμηση για τις ιστορικές και μυθολογικές και λιγότερο για τις θρησκευτικές σκηνές. Στην ολλανδική ζωγραφική του 17ου αιώνα το Χάαρλεμ υπήρξε το λίκνο της τοπιογραφίας, με κορυφαίους εκπροσώπους τους Γιάκομπ βαν Ρουίονταλ (1628-1682) και Γιάν βάν ντέ Καπέλλε (1626-1679).

Κατά το 17ο αιώνα η προσεκτική παρατήρηση του φυσικού περιβάλλοντος η οποία φαίνεται πώς ενυπήρχε στην ιδιοσυγκρασία των ολλανδών ενθάρρυνε την ανεξάρτητη ανά-





4. Άγνωστος, Ολλανδική Σχολή, 18ος αιώνας, Οχυρωμένη πόλη

4. Unknown artist, Dutch school, 18th century A fortified city



---

πτυξη τής τοπιογραφίας στήν οποία διακρίνονται πολλά διαφορετικά ρεύματα. Τό ολλανδικό τοπίο αποτέλεσε μιάν ανεξάντλητη πηγή έμπνευσης, ενώ ο ζωγράφος Ηρακλής Ζέγκερς (1589-1638) επηρεασμένος από τόν Ελσχάιμερ επεξεργάσθηκε ξανά τά στοιχεία τού φυσικού περιβάλλοντος ενσωματώνοντας ρομαντικά καί φανταστικά στοιχεία, όπως είναι τά ερείπια στό φώς τής νύχτας, στά έργα του. Αντίθετα ο Γιαν βάν Γκόγιεν προτίμησε μιá πιό ρεαλιστική αλλά καί κάπως λυρική απόδοση τής πραγματικότητας. Μαθητές του υπήρξαν οι Γιαν Στέεν (1626-1679) στή Χάγη καί Πάουλος Πόττερ (1625-1654) στό Χάαρλεμ πού υπήρξε επίσης σημαντικό κέντρο ανάπτυξης τής τοπιογραφίας. Στό μέσο τού 17ου αιώνα η τοπιογραφία έγινε ένα μέσο έκφρασης τών συναισθημάτων τού ζωγράφου. Στή μεταγενέστερη αυτή μορφή τοπιογραφίας κυριαρχεί ο μνημειακός επιβλητικός χαρακτήρας, καί η δημοτικότητα τών έργων αυτών ήταν ανάλογη μέ εκείνη τών νεκρών φύσεων καί τών προσωπογραφιών τής ίδιας σχολής. Σημαντικοί εκπρόσωποι τής τάσης αυτής είναι οι Γιάκομπ βαν Ρουίσνταλ, Άλμπερτ Τσέυπ (1620-1691), Φίλιπς ντέ Κόνινκ (1619-1688), Γιαν βάν ντέ Καπέλλε, Βίλλεμ βάν ντέ Βέλντε ο Νεώτερος (1633-1707) καί Μένιερτ Χομπέμα (1638-1709), πού ήταν καί ό τελευταίος μεγάλος εκπρόσωπος τής ολλανδικής τοπιογραφίας καί συνεχιστής τών τάσεων τού Ρέμπραντ. Είναι άκόμα χαρακτηριστικό τό ότι η τοπιογραφία τού Ρουίσνταλ εγκαινιάζει μιá νέα θεώρηση τής φύσης, πού προαναγγέλει τόν τρόπο αντιμετώπισής της από τούς ρομαντικούς ζωγράφους τού τέλους τού 18ου καί τού πρώτου μισού τού 19ου αιώνα.

Ο ασαφής ιστορικός χαρακτήρας τού πίνακα πού εξετάζουμε εκφράζει ίσως κάπως καί τή γενικότερη αβεβαιότητα τών ζωγράφων γιά τόν πιό κατάλληλο τρόπο απεικόνισης ιστορικών σκηνών, πού χαρακτηρίζει τήν τέχνη τού 18ου αιώνα.

## **Unknown artist, Dutch school, 18th-century**

### *4. A fortified city*

*Oil on canvas, 0.415X0.66m*

This seascape records what may have been an historical event that occurred at the entrance to a fortified city. One can pick out the citadel and various buildings, and small boats and sailing vessels with flags and pennants flying. Smoke rises in the background. The composition follows the tradition of landscape art established by the foremost Dutch painters of the seventeenth century. Landscape painting was an extremely popular subject in Flanders and Holland from the seventeenth century onwards; but, particularly after the death of Rubens, it almost entirely lost its decorative character and became an original means of expressing emotional conditions. A decisive role in these developments was played by the German artist Adam Elsheimer (1578-1610) who was in touch with Rubens and Paul Brill (1554-1626). Rubens greatly influenced Italian art, especially Venetian, as well as the work of Flemish landscape painters. Battle scenes were also popular in the seventeenth century and undoubtedly contained references to contemporary incidents. Leading Dutch seascape artists, such as Jan van Goyen (1596-1656) and members of the van de Velde family (17th c.), found their inspiration in the daily activities of Flemish towns. The tradition of seascape art began in Flanders but was perfected in Utrecht.

Dutch painting in the eighteenth century followed somewhat wearily and monotonously the great traditions of the sixteenth and seventeenth centuries in religious, mythological, and allegorical painting, as well as in portraiture and landscape art. In the middle of the century it was French influence that began to prevail, while by its end Neo-Classicism, with its preference for historical and mythological rather than religious scenes, had come into its own. In 17th-century Holland Haarlem became the cradle of landscape painting, its leading exponents being Jacob van Ruisdael (1628-1682) and Jan van de Capelle (1626-1679).



---

Throughout the seventeenth century detailed observation of the physical environment, something that seems to have been inherent in the Dutch character, encouraged the independent development of landscape art, which then took several different directions. The Dutch landscape was an inexhaustible source of inspiration. Influenced by Elsheimer, the artist Hercules Seghers (1589-1638) reworked the features of landscape, incorporating romantic and fanciful elements into his paintings such as ruins illuminated by moonlight. On the other hand, Jan van Goyen preferred a more realistic but rather lyrical rendering of actuality. His pupils included Jan Steen (1626-1679) at the Hague and Paulus Potter (1625-1654) in Haarlem, which was also an important centre of the growth of landscape art. Around the middle of the seventeenth century landscape painting became a means for the artist to express his own feelings. In this latter form landscape art acquired an imposing monumental character and the popularity of such works equalled that of still life and portraiture. Important representatives of this development were Jacob van Ruisdael, Aelbert Cuyp (1620-1691), Philips de Koninck (1619-1688), Jan van de Capelle, Willem van de Velde the Younger (1633-1707), and Meindert Hobbema (1638-1709), the last great Dutch landscapist and successor of Rembrandt. It is a fact that Ruisdael's landscapes inaugurated a novel view of nature which foreshadowed the approach made to it by romantic painters at the end of the eighteenth and during the first half of the nineteenth centuries.

The unclear historical content of the canvas under consideration may in some way reflect the general uncertainty 18th-century artists felt about what was the most appropriate manner of portraying historical events.

## Γούντχαουζ, Τζών Τόμας

Γεννήθηκε τό 1780 καί πέθανε στό Καίημπριτζ τό 1840. Υπήρξε ερασιτέχνης ζωγράφος ηθογραφικών σκηνών καί προσωπογραφιών. Εγίνε γνωστός ως ζωγράφος χάρη στίς προσωπογραφίες τών φίλων του πού φιλοτέχνησε όταν ακόμα ήταν φοιτητής στό Καίημπριτζ. Από τό 1801 ώς τό 1834 εξέθεσε πέντε πίνακές του μέ ηθογραφικά θέματα στή Βασιλική Ακαδημία τού Λονδίνου.

### 5. Ρωμαϊκά ερείπια, 1836

*Ελαιογραφία σέ μουσαμά, 0,81Χ0,66μ*

Στή σύνθεση αυτή απεικονίζεται ένα τοπίο πού αποτελείται από ένα κράμα στοιχείων πού δέν ανήκουν σέ κάποια συγκεκριμένη εποχή καί περιοχή, αλλά είναι δημιούργημα τής φαντασίας τού ζωγράφου καί φανερώνει τήν έντονα ρομαντική διάθεσή του. Ενα κτίσμα απροσδιόριστης εποχής στά δεξιά κι ένα μεγάλο δέντρο στ' αριστερά δίνουν ισορροπία στή σύνθεση. Στό κέντρο, σέ πρώτο πλάνο, ελάφια πίνουν νερό, ενώ στό βάθος ξεχωρίζει μία πόλη κτισμένη δίπλα στή θάλασσα. Η απόδοση τού ουρανού μέ τά σύννεφα καθώς καί τών αντανakλάσεων τού φωτός μέσα στό νερό καί όλων τών λεπτομερειών τού τοπίου δείχνουν ευαισθησία καί αρκετή δεξιοτεχνία στή χρήση τού χρώματος. Παρόλο πού τό έργο αυτό χαρακτηρίζεται από τήν προσήλωση στίς διακοσμητικές καί γραφικές αξίες καί τήν επιμονή στίς λεπτομέρειες καί εντάσσεται στήν παράδοση τής αγγλικής τοπιογραφίας τού 18ου καί τού 19ου αιώνα πού δέν επηρεάστηκε από τίς ανανεωτικές προσπάθειες τού Τζών Κόνσταμπλ (1776-1837) καί πολύ περισσότερο του Τζ. Μ.Γ. Τέρνερ (1775-1851), εντούτοις ορισμένα στοιχεία φαίνεται πώς οδηγούν σέ μία κάπως διαφορετική ερμηνεία. Πρόκειται ίσως γιά ένα ιδανικό τοπίο τού είδους εκείνου πού βρήκε τήν τελειότερη εκφρασή του στά άρκαδικά τοπία τού Νικολά Πουσσέν (1594-1665) καί στά ιδεαλιστικά τού Κλώντ Λορραίν (1600-1682). Η απεικόνιση των ρωμαϊκών ερειπίων έχει επίσης περισσότερο φανταστικό παρά αρχαιολογικό χαρακτήρα, καί δέν έχει σχέση μέ τά έργα τών περιηγητών συγγραφέων καί ζωγράφων, πού χαρακτηρίζονται συνήθως από αρκετή ακρίβεια στίς αρχιτεκτονικές λε-





5. Γούντχαουζ, Τζών Τόμας (1780-1840), Ρωμαϊκά ερείπια  
5. Woodhouse, John Thomas (1780-1840) Roman ruins



---

πτομέρειες, έστω και με κάποιες προσωπικές προσθήκες και ερμηνείες. Τέτοιοι καλλιτέχνες φιλοτεχνούσαν τις περισσότερες φορές τις εικόνες αυτές κατά τη διάρκεια ταξιδιών τους στο μεσογειακό χώρο, που στην αρχή ως είχαν επίκεντρο την Ιταλία, ενώ από το δεύτερο μισό του δέκατου όγδοου αιώνα η Ελλάδα άρχισε κι αυτή να συγκεντρώνει το ενδιαφέρον των θαυμαστών της κλασικής αρχαιότητας. Οι «Απόψεις της Ρώμης» του Ιταλού Τζοβάννι Μπαττίστα Πιρανέζι (1720-1778) αποτελούν την κλασική έκφραση του ενδιαφέροντος για τα ρωμαϊκά ερείπια, που συνδυάζει την άκριβη γνώση των λεπτομερειών της αρχιτεκτονικής με τις αισθητικές αντιλήψεις της εποχής του καλλιτέχνη. Οι φανταστικές όμως απεικονίσεις αρχαιολογικών ερειπίων φιλιτεχνήθηκαν για άλλους σκοπούς, και πολλές φορές για να συμπληρώσουν μ' ένα πρωτότυπο και διακοσμητικό τρόπο κάποια διαφορετική σκηνή. Στους πίνακες του γάλλου ζωγράφου Υμπέρ Ρομπέρ (1733-1808) που πήρε το παρτσούκλι «Ο Ρομπέρ των ερειπίων», τα αρχιτεκτονικά κατάλοιπα της αρχαιότητας ενσωματώνονται αρμονικά στη σύνθεση προσθέτοντάς της ιδιαίτερη γραφικότητα. Η απεικόνιση ρωμαϊκών ερειπίων στους πίνακες του Ρομπέρ έγινε με βάση ένα συνδυασμό πραγματικών στοιχείων, που προέρχονται από τα πολυάριθμα σχέδια που είχε φιλοτεχνήσει κατά τη διάρκεια της ενδεκάχρονης παραμονής του στην Ιταλία, με άλλα που δημιούργησε η φαντασία του. Στά *Ρωμαϊκά ερείπια* του Γούντχαουζ κυριαρχούν τα φανταστικά στοιχεία, και είναι δύσκολο να συμπεράνει κανείς αν ο ζωγράφος είχε υπόψη κάποιο συγκεκριμένο πρότυπο.

## Woodhouse, John Thomas

Born in Cambridge, England, in 1780, John Thomas Woodhouse died there in 1840. An amateur painter of genre scenes and portraits, he became known as an artist through the portraits he drew of his friends while still an undergraduate at Cambridge university. Between 1801 and 1834 he exhibited five paintings depicting genre themes at the Royal Academy, London.

### 5. *Roman ruins, 1836*

*Oil on canvas, 0.81x0.66m*

This is a landscape with a variety of features that do not belong to any one time or place; they are the creation of the painter's fantasy and reflect his strongly romantic nature. A building of indeterminate age to the right and a large tree to the left give the composition its balance. In the centre foreground deer are watering, while in the background a city stands on the seashore. The rendering of the sky and clouds, the reflections of light in the water, and all the landscape details disclose a considerable skill and sensibility in the use of colour. Although this work is notable for its devotion to decorative and picturesque values and for insistence on detail, and lies in the mainstream of English 18th- and 19th-century landscape art (a tradition that remained unaffected by the discoveries of John Constable (1776-1837) and, to a greater degree, of J.M.W. Turner (1775-1851)) certain features nevertheless may lead to a rather different interpretation. This may be an ideal landscape of the kind best expressed in the Arcadian scenes painted by Nicolas Poussin (1594-1665) and Claude Lorrain (1600-1682).

The depiction of the Roman ruins also has about it more of an imaginary than archaeological character, and bears no similarity to the work of travel writers and artists, which is usually fairly accurate in its architectural detail despite some personal and interpretative additions. More often than not such artists painted these scenes in the course of their journeys through Mediterranean lands. At first they centred on Italy, but in the second half of the eighteenth century Greece too began to attract the interest of admirers of classical antiquity. "Views of Rome" by the Italian painter Giovanni Battista Piranesi (1720-



---

1788) sums up the classic mode of expressing interest in Roman ruins; the views combine an exact knowledge of architectural detail with an understanding of the aesthetic standards of the artist's own day. However, depictions of imaginary archaeological ruins were made for other purposes, very often to supplement a quite different scene in an original and decorative manner. The French artist Hubert Robert (1733-1808), nicknamed "Robert of the Ruins", would introduce ancient architectural remains into his paintings to lend them a particularly picturesque but still harmonious note. The portrayal of Roman ruins in Robert's pictures rested on a combination of real elements, recorded in the numerous sketches he had made during his ten-year sojourn in Italy, with others that sprang from his imagination. It is the imaginary elements that predominate in Woodhouse's *Roman ruins*, making it difficult to conclude that the painter had a particular scene in mind.

## Ντεντρέ ή Ντέ Ντρέ, Αλφρέ

Γεννήθηκε στο Παρίσι τό 1810 και πέθανε στην ίδια πόλη τό 1860. Πατέρας του ήταν ο γνωστός και βραβευμένος αρχιτέκτονας Πιέρ-Άν Ντεντρέ, και θείος του ο ζωγράφος Πιέρ-Ζοζέφ Ντεντρέ-Ντορού (1789-1874), πού έφερε σ' έπαφή τό νεαρό Αλφρέ με τό γνωστό ζωγράφο Τεοντόρ Ζερικώ (1791-1824). Σ' αυτή πιθανόν τή γνωριμία, καθώς και στην αγάπη τής αγγλικής κοινωνίας για τήν ιππασία και τούς ιππικούς αγώνες πού συμμεριζόταν ο Ντεντρέ, οφείλεται η αφιέρωση σχεδόν ολόκληρου τού έργου του σέ ιππικές παραστάσεις. Υπήρξε μαθητής τού Λ. Κονιέ (1794-1880) πού τόν παρακίνησε νά άφοσιωθεί στη ζωγραφική ιστορικών σκηνών. Ήδη όμως τό 1831 παρουσίασε στο Σαλόν τού Παρισιού τόν πίνακα *Εσωτερικό Στάβλου*, πού γνώρισε μεγάλη επιτυχία, ενώ τό 1834 βραβεύτηκε με τό τρίτο μετάλλιο στο ίδιο Σαλόν. Τό 1839, οχτώ χρόνια μετά τήν πρώτη εμφάνισή του στο Σαλόν έκανε μιá στροφή πρós τήν ιστορική ζωγραφική με τόν πίνακα *Η Μάχη τής Μπωζέ*, πού εκτέθηκε κι αυτός εκεί. Τό 1840 άρχισε νά ζωγραφίζει τή μεγάλη σειρά *Πορτραίτα αλόγων*, χρησιμοποιώντας ως μοντέλα τά ωραιότερα δείγματα τού είδους, στα οποία συγκαταλέγονταν και τά άλογα τού Δούκα τής Ορλεάνης. Από τό 1848 και πέρα ταξίδεψε αρκετές φορές στην Αγγλία και επηρεάστηκε από τήν αγγλική ζωγραφική ζώνη. Στην Αγγλία ζωγράφισε κι ένα από τά πιό γνωστά πορτραίτα του, πού απεικονίζει τόν Κόμη τών Παρισίων και τό Δούκα τής Σάρτρ σέ παιδική ηλικία. Κοσμικός, και με αριστοκρατικές γνωριμίες, δημιούργησε ένα είδος προσωπογραφίας πού έγινε τής μόδας. Τά πορτραίτα του εικονίζουν όμως σχεδόν αποκλειστικά έφιππες μορφές, με ιδιαίτερη προσοχή στην απόδοση τής ιπποσκευής και τής ανατομίας τού αλόγου, καθώς και στα ενδύματα και όχι στα χαρακτηριστικά τού μοντέλου, ακολουθώντας πιστά τή «μόδα» στην οποία ώφειλε τήν επιτυχία του. Ζωγράφισε ακόμα πολλές απεικονίσεις σκυλιών ράτσας. Όταν επέστρεψε στη Γαλλία τού ανατέθηκε η φιλοτέχνηση τής προσωπογραφίας τού Ναπολέοντα τού Γ', πού έγινε για κάποιο όχι πολύ σαφή λόγο η αιτία τού θανάτου του σέ μονομαχία. Φορτωμένος δόξα και διακρίσεις, και τιμημένος με τόν τίτλο τού Ιππότη τής Λεγεώνας τής Τιμής (1857), ό Ντεντρέ φαίνεται πώς ξεχάστηκε κάπως μετά τό θάνατό του για νά τόν ξαναθυμηθούν τόν εικοστό αιώνα, όταν οι ωραίες απεικονίσεις τών αλόγων πού ζωγράφισε μεμονωμένα ή μαζί με άλλα, στο κυνήγι, στον ιππόδρομο ή στο στάβλο, έγιναν και πάλι δημοφιλείς. Έργα του βρίσκονται στο Λούβρο και στο Πτί Παλαί τού Παρισιού, καθώς και σέ μουσειά τού Μπορντώ, τού Σαντιγύ, τής Βρέστης, τής Ντιζόν, τής Χάβρης, τής Ναρμπόν κ.α.

### 6. Σκυλιά πού διεκδικούν ένα κόκαλο

Ελαιογραφία σέ μουσαμά, 0,65X0,812μ

Εκτός από τήν προτίμησή του για τά άλογα ο ζωγράφος οφείλει στα ταξίδια του στην Αγγλία τήν αγάπη του για τά σκυλιά ράτσας, πού απεικόνισε σέ πολυάριθμους πίνακες, άλλοτε κα-





6. Ντεντρέ, Αλφρέ (1810-1860) Σκυλιά που διεκδικούν ένα κόκαλο.

6. Dedreux, Alfred (1810-1860) Dogs eyeing a bone



---

θώς τρέχαν πλάι σ' ένα άλογο, κι άλλοτε μόνα τους. Τό έργο πού εξετάζουμε ανήκει σ' αύτή τήν ομάδα, και θά πρέπει ίσως νά χρονολογηθει μετά τό ταξίδι του στην Αγγλία τό 1848. Τό κέντρο τής σύνθεσης καταλαμβάνουν δύο σκύλοι μ' ένα κόκκαλο πεταμένο μπροστά τους. Στο βάθος ένας τρίτος σκύλος παρακολουθεί ατάραχος τή σκηνή. Πρόκειται βέβαια γιά τά ίδια σκυλιά ράτσας πού βρίσκουμε και στ' άλλα έργα του ζωγράφου, και φαίνεται πώς η ευγενική καταγωγή τους επηρεάζει και τή συμπεριφορά τους, πού μοιάζει νά τήν χαρακτηρίζει κάποιο αγγλικό θά έλεγε κανείς «φλέγμα». Δέν υπάρχει καμιά επιθετικότητα και κανένας θυμός στη διεκδίκηση τής τροφής τους, πού γίνεται μέ περισσή, και κάπως εξωπραγματική αξιοπρέπεια. Ο Ντεντρέ δείχνει και εδώ τή συνηθισμένη του προσοχή στις ανατομικές λεπτομέρειες των ζώων αυτών, και η απεικόνισή τους είναι οπωσδήποτε πετυχημένη. Λείπουν όμως κάπως η ζωντάνια και η φυσικότητα.

Οι εικόνες των ζώων είχαν αρχικά δευτερεύουσα θέση στο θεματολόγιο των μεγάλων ζωγράφων, πού προτιμούσαν τά πιό σημαντικά θέματα τής ιστορικής, μυθολογικής και θρησκευτικής ζωγραφικής, ή τά επιβλητικά πορτραίτα διακεκριμένων προσώπων. Οι εκπρόσωποι όμως τής φλαμανδικής και τής ολλανδικής σχολής ζωγραφικής φιλοτέχνησαν και τέτοιες παραστάσεις στο πλαίσιο του γενικότερου ενδιαφέροντός τους για τή φύση, πού είχε μερικές φορές και επιστημονικό χαρακτήρα. Στη συνέχεια οι παραστάσεις των ζώων συνδέθηκαν και μέ τό ευρύτερο θέμα του κυνηγιού, πού άποτελούσε οπωσδήποτε μία αριστοκρατική απασχόληση. Τά κυνηγετικά περίπτερα πού ανήκαν σε βασιλιάδες και ευγενείς διακοσμήθηκαν συχνά μέ κυνηγετικές συνθέσεις, ή μέ απεικονίσεις θηραμάτων, ή ακόμα και μέ μεμονωμένες απεικονίσεις ζώων. Εξάλλου στη Γερμανία δημιουργήθηκε και ιδιαίτερη σχολή ζωγραφικής ζώων, πού οι εκπρόσωποι της ασχολήθηκαν αποκλειστικά μ' αυτό τό θέμα. Στην Αγγλία, τό ενδιαφέρον των ζωγράφων για τίς εικόνες των ζώων έχει στενή σχέση μέ τή φανερή προτιμησή τους για θέματα σχετικά μέ τίς ασχολίες της υψηλής κοινωνίας, πού χαρακτηρίζει ολόκληρη τήν αγγλική ζωγραφική τουλάχιστον ως τήν εμφάνιση του μεγάλου εκπροσώπου τής Τζ.Μ.Γ. Τέρνερ (1775-1851). Στην Ευρώπη γενικά η εξαφάνιση του συγκεκριμένου αυτού τρόπου ζωής σημειώνει και μία μείωση του ενδιαφέροντος για τέτοιες σκηνές. Μέ τήν εμφάνιση του ιμπρεσιονισμού και των νεωτέρων κινήματων τής ζωγραφικής και ιδιαίτερα του εξπρεσιονισμού η προσοχή των ζωγράφων στρέφεται προς θέματα πού είτε έχουν ευρύτερη απήχηση, είτε σχετίζονται αμεσώτερα μέ τον άνθρωπο, κι όλο τό φάσμα των ασχολιών και προβλημάτων του, παραμερίζοντας ουσιαστικά τίς διακοσμητικές εικόνες των ζώων.

## **Dedreux or de Dreux, Alfred**

Alfred Dedreux was born in 1810 in Paris, where he died in 1860. His father was the well-known, prize-winning architect Pierre-Anne Dedreux and his uncle the painter Pierre-Joseph Dedreux-Dorcy (1789-1874) who introduced the young Alfred to the distinguished artist Jean-Louis André-Théodore Géricault (1791-1824). It was probably due to this acquaintance, as well as to the love shown by English society for riding and horse-racing, which he shared; that Dedreux dedicated almost his entire oeuvre to scenes with horses. He was a pupil of L. Cogniet (1791-1880) who urged him to devote himself to the painting of historical scenes. But even as early as 1831 Dedreux was showing at the Paris Salon a picture entitled *Interior of a stable* which won him considerable acclaim; in 1834 he was awarded the third prize at the same Salon. In 1839, eight years after his first appearance at the Salon, he switched his painting to an historical subject, *La Bataille de Baugé*, which he exhibited in the same gallery. The following year he began to paint a long series of horse portraits, taking as his models some of the finest bloodstock alive, among them horses belonging to the Duke of Orleans.



---

From 1848 onwards Dedreux made several visits to England, where he came under the influence of English animal painters. It was there that he painted one of his best known portraits, depicting the Count of Paris with the Duke of Chartres as a young boy. A sociable person with aristocratic acquaintances, he created a style of portraiture that became very fashionable. But his portraits are almost exclusively of figures on horseback, and lay particular emphasis on the saddlery and anatomy of the horse and on the costume rather than the character of the sitter, thus closely following the convention to which he owed his success. Dedreux also produced many paintings of pedigree dogs.

On his return to France he was commissioned to paint a portrait of Napoleon the Third, an event that led for some obscure reason to his death in a duel. Though loaded with honour and distinctions, and awarded in 1857 the title of Knight of the Legion of Honour, Dedreux seems to have been rather forgotten after his death until in the twentieth century his fine paintings of horses, depicted singly or in groups, out hunting, on the race course or in a loose box, regained their former popularity.

His works are hanging in the Louvre and the Petit Palais in Paris, and also in museums in Bordeaux, Chantilly, Brest, Dijon, Havre, Narbonne, and elsewhere.

## 6. *Dogs eyeing a bone*

*Oil on canvas, 0,65x0,812m*

The artist's visits to England account for his love of pedigree dogs as well as his partiality for horses. He painted numerous canvases of dogs, sometimes on their own, sometimes running beside a horse. This particular picture belongs to the former group and should probably be dated after his first journey to England in 1848. The centre of the composition is occupied by two dogs eyeing a bone lying on the ground between them. A third dog, in the background, looks unconcernedly on the scene. They are dogs of the same pedigree breeds as we find in other works by the artist, and it seems their good breeding has affected their behaviour, which appears to be governed by what one might call an English air of detachment. They display no sign of aggression or anger in disputing possession of the bone, but rather a superfluous and somewhat misplaced dignity. Once again, in this undoubtedly convincing portrayal of dogs, Dedreux pays his usual attention to anatomical detail, though perhaps to some extent at the cost of liveliness and naturalness.

Initially, animals occupied a secondary position among the subject matter of great painters: they preferred the more important subjects of historical, mythological, and religious painting or the imposing portraiture of distinguished persons. But representatives of the Flemish and Dutch schools of painting portrayed animals as part of their general interest in nature, which was not infrequently of a scientific character. Later on, animal studies were related to the wider subject of hunting, itself an aristocratic pastime. Hunting lodges belonging to the ruling families and the nobility were often decorated with scenes of the chase, or with drawings of the objects of their pursuit or even of single animals. In Germany indeed there developed a school of painting that specialized in animal studies, the artists who belonged to it painting nothing else. In England the interest painters showed in animals was closely connected with their clear preference for subjects related to the occupations of the upper classes, a preference that persisted in English painting at least until the advent of one of its greatest figures, J.M.W. Turner (1775-1851). The disappearance in Europe generally of this particular way of life marks the falling off of interest in such scenes. With the advent of Impressionism and more modern art movements, especially Expressionism, painters turned their attention to subjects either of wider interest or more directly related to man and the whole gamut of his activities and problems, pushing decorative animal pictures firmly to one side.



---

## Χέρπφερ, Κάρλ

Γεννήθηκε στη Ντίνκελσμπουλ το 1836 και πέθανε στο Μόναχο το 1897. Αρχισε να εκθέτει το 1854, όταν ήταν ακόμα μαθητής του Α. φόν Ράμπεργκ (1819-1875) στην Ακαδημία του Μονάχου. Από το 1868 ως το 1888 εξέθεσε έργα του στο Μόναχο, και πήρε επίσης μέρος σε εκθέσεις στη Λύμπεκ, το Βερολίνο και τη Βιέννη. Τα θέματα των πινάκων του είναι κυρίως ηθογραφικές σκηνές μέσα στο πνεύμα της γερμανικής σχολής της εποχής του. Έργα του πουλήθηκαν κατά καιρούς σε πλειστηριασμούς στο Λονδίνο και τη Νέα Υόρκη.

### 7. Ευχάριστες σκέψεις

*Ελαιογραφία σε μουσαμά, 0,745x0,555μ*

Πρόκειται για ένα αντιπροσωπευτικό έργο του ζωγράφου, που φιλοτέχνησε κατά κύριο λόγο ηθογραφικές σκηνές μέσα στο πνεύμα της γερμανικής σχολής του 19ου αιώνα. Η απεικόνιση ηθογραφικών σκηνών από την καθημερινή ζωή και τις ασχολίες της ανώτερης αστικής κοινωνίας είναι συχνή την εποχή αυτή στη Γερμανία. Την κάπως ακραία όμως έκφραση μίας ανάλογης τάσης αποτελούν τα έργα ορισμένων εκπροσώπων της αγγλικής σχολής κυρίως του 18ου και του 19ου αιώνα, που αφιέρωσαν όλη τη δραστηριότητά τους στην απεικόνιση προσωπογραφιών και σκηνών από τη ζωή της αγγλικής αριστοκρατίας. Οι ζωγράφοι αυτοί έγιναν έτσι οι υμνητές και κύριοι εκφραστές των ιδανικών και των εκδηλώσεών της, απομονώνοντας έτσι τον εαυτό τους από την καθημερινή πραγματικότητα και από το λαό, αλλά και από τις εξελίξεις της ζωγραφικής στον ευρωπαϊκό χώρο.

Τό κέντρο της σύνθεσης αποτελεί η γυναικεία μορφή που διαβάζει ευχάριστες ειδήσεις μπροστά στο αναμένο τζάκι και λάμπει ολόκληρη από χαρά. Φοράει ένα μακρύ κεντημένο φόρεμα εποχής, ενώ τα μαλλιά της είναι στολισμένα μ' ένα λουλούδι και πέρλες, και χτενισμένα μ' ένα χαρακτηριστικό τρόπο που συνηθίζεται περισσότερο σε έργα του 18ου αιώνα. Ένα παραβάν με πλούσια διακόσμηση κι ένας πίνακας με κατάφορη βαριά κορνίζα, ένα τραπέζι και εποχής μ' ένα βάζο με λουλούδια, ένα ρολόι κι ένα κηροπήγιο, η επένδυση των τοίχων και η χαρακτηριστική επιχρύσωση που χρησιμοποιείται για ορισμένες λεπτομέρειες όλων αυτών των αντικειμένων συμπληρώνουν την εικόνα του άνετου εσωτερικού. Στη σκηνή κυριαρχεί ένας ήρεμος φωτισμός και τα απαλά χρώματα της γυναικείας μορφής που συντελούν στην δημιουργία μίας ευχάριστης εντύπωσης.

Οι γερμανοί ζωγράφοι του 19ου αιώνα απεικόνισαν αρκετά συχνά γυναικες σε κάποιο εσωτερικό, που διαβάζουν, κεντούν ή παίζουν πιάνο. Το θέμα της γυναικείας μορφής που διαβάζει συνήθως κάποιο γράμμα είχαν απεικονίσει σε μιά σειρά από σκηνές και αρκετοί γνωστοί εκπρόσωποι της ολλανδικής σχολής του 17ου αιώνα. Την κορυφαία όμως έκφραση της παράστασης της γυναικείας μορφής μέσα σε κάποιο εσωτερικό αποτελούν οι πίνακες του Γιάν Βερμέερ (1632-1675), ενός ζωγράφου που αποτελεί μοναδικό φαινόμενο στην ιστορία της ευρωπαϊκής ζωγραφικής της εποχής του, και που ο διαχρονικός χαρακτήρας ορισμένων στοιχείων των έργων του τον κάνει να ξεπερνά τα στενά όρια μίας τοπικής σχολής. Η θεματολογία του Βερμέερ είναι γενικά αντιπροσωπευτική για την ολλανδική σχολή του 17ου αιώνα. Ο ζωγράφος αυτός απεικόνισε κυρίως τις συνηθισμένες ασχολίες της καθημερινής ζωής. Ενώ όμως άλλοι ζωγράφοι τούς έδιναν έναν ανεκδοτολογικό και εύθυμο χαρακτήρα, στα έργα του Βερμέερ αποκτούν έναν απόκοσμο, σχεδόν τελετουργικό χαρακτήρα. Τα εφφέ του φωτός που μοιάζουν να δίνουν βάθος στη σκηνή τη μεταθέτουν σ' έναν άλλο μαγευτικό κόσμο. Ο ζωγράφος χρησιμοποίησε το χρώμα, και κυρίως τούς αρμονικούς συνδυασμούς του γαλάζιου και του κίτρινου μ' έναν εντελώς προσωπικό τρόπο που υποβάλλει τη μοναδική ατμόσφαιρά των έργων του. Ο Βερμέερ αντιμετώπισε γενικά τη ζωγραφική μ' έναν εντελώς μοντέρνο τρόπο, και είναι χαρακτηριστικό ότι το έργο του έγινε αντικείμενο ξεχωριστού θαυμασμού και από μεταγενέστερους ζωγράφους που ανήκαν στην πρωτοπορία της εποχής τους. Η φαινομενική απλότητα, που κρύβει μιά εξαιρετικά λεπτή επεξεργασία και υπερβολική φροντίδα για ένα τέλειο αποτέλεσμα με αφάνταστη ευαισθησία





7. Χέρπφερ, Κάρλ (1836-1897) Ευχάριστες σκέψεις  
7. Herpfer, Karl (1836-1897) Pleasant thoughts



---

καί γνώση, τό καθαρό σχέδιο, η τεκτονική αντίληψη στή δομή τής σύνθεσης, καί η τολμηρή χρήση του χρώματος για να εκφράσει με τό φώς τήν ποιητική υπόσταση των στοιχείων τής καθημερινής πραγματικότητας, δίνουν σ' αυτή μιιά νέα διάσταση.

## Herpfer, Carl

Born in Dinkelsbühl, southern Germany, in 1836 Carl Herpfer died in Munich in 1897. He started to paint in 1854 while still a pupil of A. von Ramberg (1819-1875) at Munich Academy. From 1868 to 1888 he showed his works in Munich and in exhibitions held in Lübeck, Berlin, and Vienna. He has painted mainly genre scenes of the type favoured by the representatives of the German school of his time. His pictures were sometimes sold at auction in London and New York.

### 7. *Pleasant thoughts*

*Oil on canvas 0.745 X 0.555m*

This canvas is typical of the work of the artist: he painted mostly genre scenes in accordance with the prevailing spirit of the 19th-century school of German art. Such scenes of everyday life and of the occupations of upper-class society were frequently the subjects for German painters of the time. But it was paintings by certain 18th- and 19th-century artists of the English school, who devoted all their energies to portraying the English aristocracy and scenes of their daily life, that were perhaps the ultimate expression of this kind of art. These artists became the extollers and leading interpreters of the ideals and customs of the aristocracy, thus isolating themselves from everyday reality and ordinary people, as well as from developments in European painting.

The centre of this composition is occupied by a woman standing by a fireplace and reading what is evidently good news, for she appears radiantly happy. She is wearing a long embroidered dress of the period, her hair adorned with a flower and pearls and combed in a manner more usually found in paintings of the eighteenth century. A comfortable interior is suggested by the richly decorated screen and a picture in an excessively heavy frame, the contemporary occasional table supporting a vase of flowers, the clock and candlestick, walls hung with a patterned paper, and the gilding on certain details of all these objects.

The soft light and pale colours of the woman's dress suffuse the entire scene, producing a highly pleasing effect.

German painters of the nineteenth century frequently portrayed women in an interior setting, either reading or sewing or playing a piano. Several of the better-known artists of the Dutch school of the seventeenth century had depicted scenes of women reading, usually a letter. The representation of a woman in an interior reached its highest form of expression in the paintings of Vermeer (1632-1675), an artist of unique stature in the history of European art of his period, the timeless character of certain features of his work placing him beyond the narrow bounds of any local school. Vermeer's subject matter is in general representative of that of the Dutch school of the seventeenth century. Most of his paintings are about the routine events of everyday life. But while other artists depicted them in an anecdotal and cheerful way, in Vermeer's works they acquire an unworldly, almost ritual character. The light and atmosphere that appear to give depth to his scenes in fact transform them into a different, magical world. The painter used colour – particularly appealing combinations of blue and yellow – in an entirely individualistic manner that accounts in part for the unique quality of his work. Vermeer's general approach to painting was an absolutely modern one; that his work attracted unusual admiration even from artists in the forefront of contemporary developments is a measure of his achievement. The apparent simplicity concealing an exceptionally



---

subtle and exaggeratedly painstaking process in order to arrive at a perfected work – a work that displays incredible sensitivity and knowledge, pure line, awareness of the structure of a composition, a bold use of colour to express light, a poetic treatment of commonplace incidents – invests painting with a new significance.

## **Ντελός, Σάρλ Εντουάρ ή Εντμόν**

Γεννήθηκε στη Νίμ το 1841 και πέθανε στην Αλγερία το 1895. Άρχισε τις σπουδές του στη Σχολή Καλών Τεχνών του Παρισιού το 1864, και υπήρξε μαθητής των ζωγράφων Σάρλ Γκλέυρ (1806-1874) και Ζάν-Λεόν Ζερόμ (1824-1904). Τόν ίδιο χρόνο εξέθεσε για πρώτη φορά στο Σαλόν του Παρισιού. Η παράλυση του δεξιού του χεριού στάθηκε εμπόδιο στο έργο του, αλλά συνέχισε να ζωγραφίζει ως την καθολική παράλυση. Υπήρξε ιδιαίτερα παραγωγικός ζωγράφος ιστορικών και ηθογραφικών κυρίως σκηνών, ενώ η καθημερινή ζωή της Αλγερίας στάθηκε ανεξάντλητη πηγή έμπνευσης γι' αυτόν, όπως και για το μεγάλο Ευγένιο Ντελακρούα (1798-1863). Οι πίνακές του πουλήθηκαν μερικές φορές αρκετά ακριβά σε δημοπρασίες στο Παρίσι, το Λονδίνο και τη Νέα Υόρκη, αλλά σήμερα δεν είναι πιά πολύ «τής μόδας».

### **8. Καρδινάλιος, κληρικός και υπηρέτης**

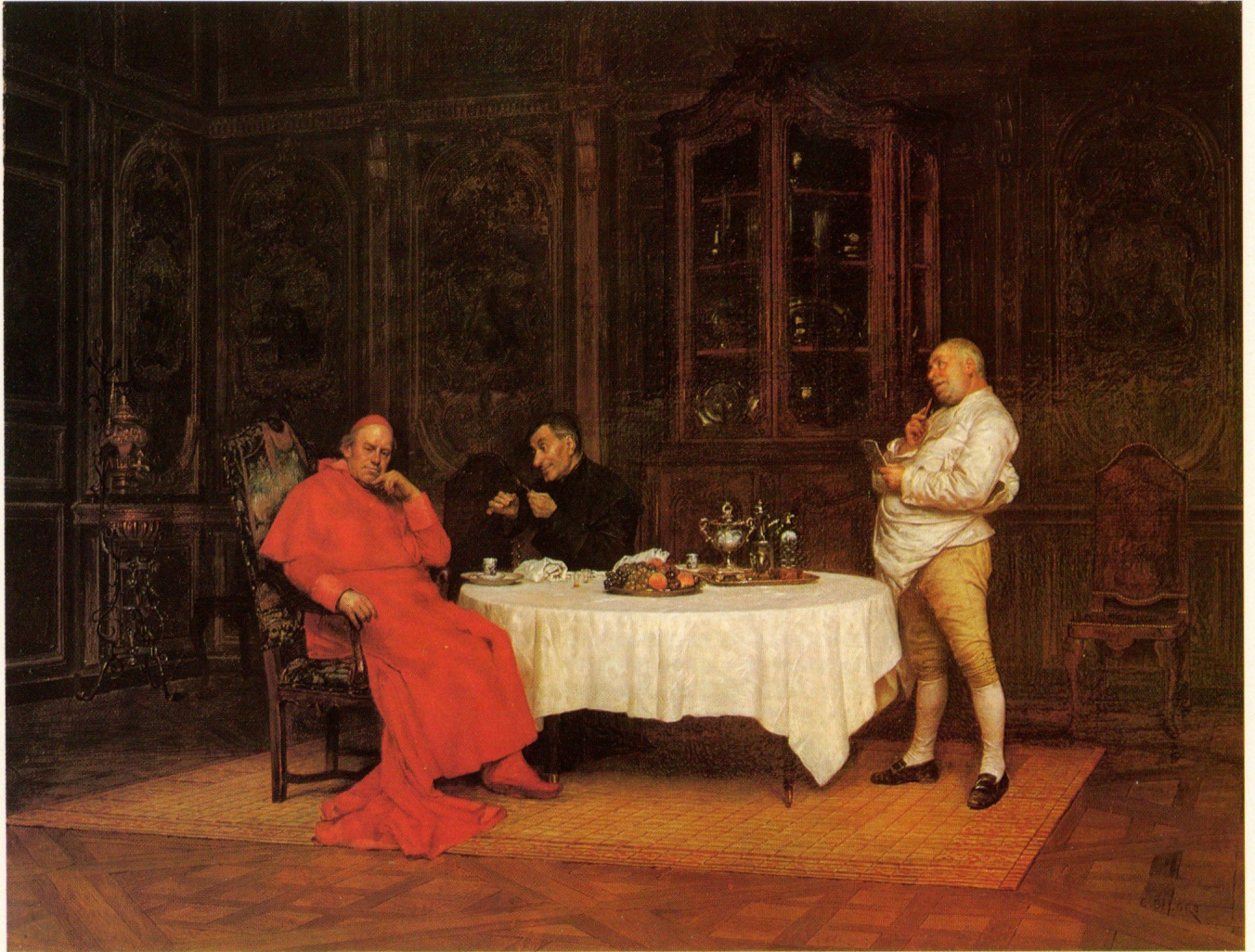
*Ελαιογραφία σε μουσαμά, 0,583x0,765μ*

Στόν πίνακα αυτόν εικονίζεται με χιούμορ και κάποια δηκτική διάθεση ένας καρδινάλιος ντυμένος στα κόκκινα που ακούει με ακατάδεχτο ύφος ένα ιερωμένο που με δουλοπρέπεια προσπαθεί να τραβήξει την προσοχή του. Τη σκηνή, που διαδραματίζεται μέσα σ' ένα εσωτερικό με επίπλωση εποχής, συμπληρώνει η μορφή του μαγείρου που στέκεται όρθιος μπροστά τους.

Ο Ντελός ζωγράφισε αρκετές ηθογραφικές σκηνές, και απεικόνισε μερικές φορές καρδινάλιους και κληρικούς, αλλά και κυρίους και υπηρέτες, ίσως με κάποια διάθεση κοινωνικής κριτικής. Στους πίνακες αυτούς συγκαταλέγονται ή *Άφιξη του καρδινάλιου* και *Ο Ρισελιέ και ο πατέρας Ιωσήφ*. Δεν γνωρίζουμε αν είχε κανένα συγκεκριμένο λόγο να τρέφει αισθήματα εναντίον του κλήρου. Όση όμως διάθεση για κοινωνική κριτική κι αν υπάρχει στα έργα του δεν θα μπορούσε με κανένα τρόπο να φτάσει τη δύναμη ενός ζωγράφου σαν τόν άγγλο Γουίλλιαμ Χόγκαρθ (1697-1764), που δημιούργησε ένα έντονα προσωπικό και καθαρά αγγλικό είδος ζωγραφικής με κοινωνικές προεκτάσεις. Οι πίνακές του, που έχουν μιά έντονη ηθικοπλαστική διάθεση, διακρίνονται για τήν οξεία παρατηρητικότητα, τήν πλαστικότητα και τήν πρωτοτυπία τους, και προηγούνται κατά πολύ τής εποχής τους, προαναγγέλοντας τά έργα ζωγράφων όπως είναι ο Φρανθίσκο Γκόγια (1746-1828) και ο Ονορέ Ντωμιέ (1808-1879). Ο Χόγκαρθ επιδίωξε κυρίως να στηλιτεύσει τήν έκλυση των ηθών στην εποχή του, σε έργα που έχουν αρκετές φορές άμεση σχέση με ανάλογες τάσεις τής σύγχρονης του λογοτεχνίας, και απεικονίζουν με κάπως θεατρικό ύφος τά διάφορα στάδια μιάς ιστορίας. Οι τάσεις αυτές βρήκαν τό αποκορύφωμά τους στο αριστούργημά του *Γάμος τής μόδας* (1745), που είναι μιά γεμάτη καυστική σάτιρα αναπαράσταση τής υποκρισίας και των ποταπών κινήτρων ενός γάμου. Λίγο πριν από τό θάνατό του τό 1764 ο Χόγκαρθ ζωγράφισε έναν πολύ παράξενο πίνακα που αποτελεί ένα είδος διαθηκής ή επιταφίου με τίτλο *Τό τέλος των πάντων*. Στο έργο αυτό απεικόνισε και τόν ίδιο τόν εαυτό του με τή μορφή ενός γενειοφόρου γέροντα με μιά σπασμένη παλέτα που συμβολίζει τό θάνατό του, σά μέρος τού σουρεαλιστικού αυτού οράματος που σημαδεύει και τό τέλος τής καριέρας του.

Ξαναγυρίζοντας όμως στο θέμα τού πίνακα τού Ντελός αξίζει να σημειώσουμε πώς ο Γκουστάβ Κουρμπέ (1819-1877) είχε απεικονίσει μερικά χρόνια νωρίτερα σ' ένα αριστούργημά του, τήν *Ταφή*, όλη τήν επαγγελματική ανία και αδιαφορία τού κληρικού και των παιδιών τής χορωδίας κατά τή διάρκεια μιάς πομπής ενταφιασμού, προκαλώντας με τήν όλη α-





8. Ντελόρ, Σάρλ Εντουάρ ή Εντμόν (1841-1895) Καρδινάλιος, κληρικός και υπηρέτης  
8. Delort, Charles-Edouard or Edmond (1841-1895) A Cardinal, cleric, and servant



---

πεικόνιση του θέματος ένα μεγάλο σκάνδαλο, ενώ σ' ένα μεταγενέστερο πίνακα έκανε μιὰ πιά προκλητική επίθεση εναντίον του κλήρου. Σ' ένα κάπως ανάλογο ρεαλιστικό κλίμα μοιάζει νά κινείται καί ο Ντελόρ, αλλά δέν φτάνει βέβαια ώς τά άκρα, αφού παρατηρεί μόνο χωρίς νά στηλιτεύει ανοιχτά τήν κατάσταση του κλήρου κατά τήν εποχή του.

## **Delort, Charles-Edouard or Edmond**

Born at Nimes in France in 1841, Delort died in Algeria in 1895. He began his studies at the School of Fine Arts in Paris in 1864 as a pupil of the painters Charles Gleyre (1806-1874) and Jean Léon Gérôme (1824-1904), and exhibited for the first time at the Paris Salon in the same year. Paralysis of his right arm hindered his work, but he continued to paint until he was completely paralysed. He was an exceptionally productive painter of historical and genre scenes. Everyday life in Algeria proved an inexhaustible source of inspiration for Delort, as it did also for his great fellow-painter Eugène Delacroix (1798-1863). His paintings once fetched high prices at auction in Paris, London, and New York, but are now no longer fashionable.

### **8. A Cardinal, cleric, and servant**

*Oil on canvas, 0.583 × 0.765m*

With a touch of both humour and sarcasm, this painting depicts a Cardinal in red robes listening with evident disdain to a toadying cleric trying to hold his attention. The interior setting is a period one, and the scene is complemented by the figure of a cook standing before the other two.

Delort painted a number of genre pictures, some of them with cardinals and clerics, others with masters and servants, perhaps in a spirit of social criticism. Among these pictures are *The arrival of the Cardinal and Richelieu and Father Joseph*. It is not known if he had any strong anti-clerical feelings. However predisposed he may have been to social criticism in his paintings, his powers as a painter fell far short of those of, say, the English artist William Hogarth (1697-1764), who established an intensely personal and strictly English kind of painting with social overtones. Hogarth's pictures, with their strong moralizing tone, are notable for their sharp observation, plasticity, and originality. They are well in advance of their time, forerunners of the works of artists such as Francisco Goya (1746-1828) and Honoré Daumier (1808-1879). Hogarth's main purpose was to stigmatize the moral laxity of his day in works which often found their echo in similar works of contemporary literature, and which depicted, rather dramatically, the successive episodes of a story. Hogarth's powers reached their height in his masterpiece *Marriage à la mode* (1754), which relates with biting satire the hypocrisy and base motives of a marriage. A little before his death in 1764 Hogarth painted a very curious picture, a kind of last testament or epitaph with the title *The end of everything*. In this work he portrayed himself in the guise of a bearded old man holding a broken palette, the symbol of his own death in this surrealist vision signifying the end of his artistic career.

Returning to the subject of Delort's picture, it is to be noted that a few years earlier Gustave Courbet (1819-1877) had illustrated in one of his masterpieces, *Burial at Ornans*, the professional boredom and indifference shown by the clergy and choristers taking part in a burial procession. His rendering of the subject caused a great scandal; but a later painting of his amounted to an even more provocative assault upon the clergy. It seems Delort worked in a somewhat comparable climate of realism though he was not carried to the same extremes, for he merely observed without openly castigating the condition of the clergy in his own day.



## Γκαλόφρ Ι Γκιμενέθ (Μπαλντομέρο)

Γεννήθηκε στη Ρέους της Ισπανίας τό 1849 και πέθανε στη Βαρκελώνη τό 1902. Σπούδασε στη Βαρκελώνη και από τό 1870 ως τό 1873 εργάστηκε στη Μαδρίτη ως ζωγράφος για τό περιοδικό «Ιλλουστρασιόν Εσπανιόλα ι Αμερικάνα». Τό 1874 ταξίδεψε στην Ιταλία, και η διαμονή του στη Ρώμη υπήρξε καθοριστική για τή διαμόρφωση τής έντονα προσωπικής τεχνολογίας του. Επέστρεψε στην Ισπανία και επισκέφθηκε πολλές πόλεις, αναζητώντας κάθε στοιχείο μέ γραφικό χαρακτήρα, και φιλοτεχνώντας σχέδια και μελέτες για ένα μνημειώδες έργο μέ τίτλο «Ισπανία» πού σκόπευε νά εκδώσει. Ζωγράφιζε συνήθως ηθογραφικές σκηνές εμπνευσμένες από τή ζωγραφική τής πατρίδας του, κυρίως σέ υδατογραφία και γκουάς. Έργα του πουλήθηκαν σέ δημοπρασίες στό Παρίσι, τό Λονδίνο, τήν Κολωνία, τό Μιλάνο, και τό Μπουένος Άυρες.

### 9. Υποδοχή περιοδεύοντος θιάσου

*Ελαιογραφία σέ μουσαμά, 0653Χ0,988μ*

Στή σκηνή αυτή πού διαδραματίζεται μπροστά στην είσοδο μιάς επαρχιακής ισπανικής πόλης όπου δεσπόζει ένα χαρακτηριστικό κτίσμα μέ ενδιαφέροντα αρχιτεκτονικά στοιχεία και μιά πύλη μέ καμάρα, ο πληθυσμός υποδέχεται έναν περιοδεύοντα θιάσο. Επικεφαλής είναι ό θιασάρχης και πίσω ακολουθούν μπαλαρίνες, πιερόττοι, ακροβάτες, έφιππες μορφές και άλλες πού κρατούν ένα είδος λαβάρων κλπ., ενώ πολλές φολκλορικές λεπτομέρειες συμπληρώνουν τόν πίνακα. Οι μικρές γρήγορες πινελιές και η έλλειψη ιδιαίτερης προσοχής στις λεπτομέρειες τονίζουν τή γενική πανηγυρική ατμόσφαιρα, και συγκεντρώνουν τήν προσοχή στό ίδιο τό γεγονός και όχι στά μεμονωμένα στοιχεία. Πρόκειται για ένα αντιπροσωπευτικό έργο του ζωγράφου πού έδειξε ιδιαίτερη προτίμηση για τήν απεικόνιση παρελάσεων, λαϊκών συγκεντρώσεων, γιορτών και λιτανειών, πού τά χαρακτηρίζουν έντονη κίνηση, χαρούμενη διάθεση και ζωντάνια.

Η παράδοση τής ηθογραφίας βρήκε στην ισπανική σχολή ζωγραφικής τήν κορυφαία έκφραση της στα έργα των σημαντικών εκπροσώπων της Ντιέγκο Βελάσκεθ (1599-1660) και Εστεμπάν Μουρίγιο (1618-1682). Τά πρώιμα έργα του Βελάσκεθ δείχνουν τήν επίδραση των επαναστατικών τάσεων του Καραβάτζο, μέ τήν προτίμησή του για τόν αυστηρό ρεαλισμό και όχι για τήν ιδανική ομορφιά, πού βρήκε μεγαλύτερη απήχηση στη Γαλλία, τήν Ολλανδία και τήν Ισπανία, παρά στην Ιταλία. Οι μυθολογικές και αλληγορικές σκηνές πού φιλοτέχνησε αργότερα, όταν διορίστηκε επίσημος ζωγράφος τής ισπανικής αυλής, είναι εξαιρετικά δύσκολες στην αποκρυπτογράφηση τους, προφανώς λόγω τής αδιαφορίας του για τίς ακαδημαϊκές απαιτήσεις τής εξύψωσης τής ιστορικής ζωγραφικής. Τό ρεπερτόριο του Βελάσκεθ ήταν ιδιαίτερα πλούσιο, και δείχνει τό ενδιαφέρον του για τούς πειραματισμούς μέ διάφορους εκφραστικούς τρόπους. Από τήν αρχή έδειξε πολύ μεγαλύτερο ενδιαφέρον για τίς σκηνές τής καθημερινής ζωής παρά για τό τυποποιημένο θεματολόγιο τής εποχής του. Στα πρώτα έργα του συγκαταλέγονται και σκηνές πού περιλαμβάνουν τρόφιμα, ποτά και μαγειρικά σκεύη και δείχνουν τήν επίδραση τής φλαμανδικής και τής ολλανδικής ζωγραφικής, αλλά και του Καραβάτζο. Τό μεγαλύτερο όμως μέρος των έργων του είναι πορτραίτα, κυρίως τής βασιλικής οικογένειας και μελών τής κοινωνίας τής αυλής, μέ βαθιά ανθρωπιστικό χαρακτήρα και μέ προσπάθεια νά αποδοθεί η αξιοπρέπεια και τό ήθος τους. Αντίθετα ο σύγχρονος, αλλά κάπως νεώτερός του ζωγράφος Μουρίγιο έδειξε μιά προτίμηση για σκηνές του δρόμου, πού απεικονίζουν μικρούς ζητιάνους και αποτελούν μερικές φορές ένα κράμα θρησκευτικών και κοσμικών στοιχείων, όπως στό έργο του *Ο Άγιος Θωμάς τής Βιλανουέβα μοιράζει τά ενδύματά του στους ζητιάνους*. Γενικά η ισπανική τέχνη του 17ου αιώνα, στην οποία ανήκουν και τά σπουδαιότερα επιτεύγματά της στό χώρο τής ζωγραφικής, επηρεάστηκε πολύ και από τή βενετσιάνικη παράδοση τής Αναγέννησης, και ιδιαίτερα τόν Τιτσιάνο, και από τήν πρωτοποριακή χρήση των εφφέ των φωτοσκιάσεων, όπως εμφανί-





9. Γκαλόφρ ι Γκιμενέθ ("Μπαλντομέρο", 1849-1902) Υποδοχή περιοδεύοντος θιάσου

9. Galofre y Gimenez (Baldomero) (1849-1902) Welcoming a travelling circus



---

ζονται στο έργο του Καραβάτζιο, και τέλος από τις κατακτήσεις των κορυφαίων εκπροσώπων του φλαμανδικού και του ολλανδικού Μπαρόκ. Ο ρεαλισμός και η μυστικοπάθεια, που είναι τα κύρια χαρακτηριστικά της ισπανικής τέχνης συνδυάστηκαν με τη φωτεινή ατμόσφαιρα των ζωγράφων της Βενετίας και του Ρούμπενς, που δημιούργησαν τον ιδιότυπο χαρακτήρα των κορυφαίων εκπροσώπων της Ντιέγκο Βελάσκειθ (1599-1660) Εστεμπάν Μουρίγιο, και Φρανθίσκο ντέ Θουρμπάρν (1598-1664).

## **Galofre, y Gimenez (Baldomero)**

Born at Reus in north-east Spain in 1849, Gimenez Galofre died in 1902 at Barcelona, where he had studied. From 1870 to 1873 he worked in Madrid as a painter for the periodical "Ilustracion Espaniola y Americana". In 1874 he visited Italy, his stay in Rome being decisive for the development of his highly personal technique. On his return to Spain he travelled to many of its cities and towns in search of anything picturesque, making drawings and studies for a monumental work entitled "Spain" which he intended to publish. Most of his paintings were of genre subjects inspired by earlier artists of his native country, and were executed in watercolour or gouache. His works have appeared in salerooms in Paris, London, Cologne, Milan, and Buenos Aires.

### *9. Welcoming a travelling circus*

*Oil on canvas, 0.653 × 0.988m*

In this scene, which takes place at the entrance to a provincial Spanish town dominated by a building of architectural interest with an arched gateway, the population greets the arrival of a travelling circus. At its head is the ringmaster; behind him come the ballerinas, clowns, acrobats, horseriders, and others carrying various kinds of banners. The picture is also a record of many local folk traditions. The rapid brush-strokes and disregard of detail underline the general festive atmosphere, focusing attention on the event itself rather than on isolated themes. This painting is representative of the artist's work, in which he displayed a particular preference for portraying parades, popular gatherings, feastdays, and procession of the litany, all marked by vigorous movement, merriment, and vitality.

The tradition of genre painting in Spanish art reached its height in works by major artists such as Diego Velázquez (1599-1660) and Esteban Murillo (1618-1682). Velasquez's early works show the influence of Caravaggio's revolutionary traits, with his preference for strict realism rather than ideal beauty, traits that met with greater acceptance in France, Holland, and Spain than in Italy. The mythological and allegorical scenes he painted later on, after his appointment as official painter at the Spanish court, are exceptionally difficult to decipher precisely because of the indifference he felt for the academic requirement of exalting historical painting. Velasquez's repertory was a particularly rich one and reveals his interest in experimenting with various techniques of expression. From the outset he showed more interest in scenes of everyday life than in the conventional subject matter of his time. His earliest compositions are still lifes of food and drink and kitchen utensils and reflect the influence of Flemish and Dutch art, as well as of Caravaggio. Most of his canvases, however, are portraits, chiefly of the royal family and court society. Deeply human in character, they set out to convey the dignity and high moral sense of the sitters.

In contrast, Velasquez's somewhat younger contemporary Murillo had a preference for street scenes of beggar boys, his paintings being on occasions a blend of religious and genre elements, as in the case of his *St. Thomas of Villanuova distributing his clothes among beggars*.



---

Generally speaking, Spanish art in the seventeenth century, to which there belong the finest achievements of Spanish painting, was also strongly influenced by the Venetian Renaissance tradition, in particular by Titian, and by the pioneering use of the effects of chiaroscuro (light and shade) as exemplified in Caravaggio's work, and lastly by the overwhelming achievements of the foremost Flemish and Dutch Baroque painters. Realism and mysticism, the two main characteristics of Spanish art, were combined in the luminous atmosphere created by Venetian artists and by Rubens, in whose works lies the origin of the unique quality of the supreme masters of Spanish painting, Diego Velasquez (1599-1660), Esteban Murillo (1618-1682), and Francisco Zurbarán (1598-1664).

## Ροϋμπέ, Φερντινάν

Γεννήθηκε στην Ουζέ τό 1840 καί πέθανε στό Παρίσι τό 1920. Τίς πρώτες του σπουδές έκανε στή Σχολή Χαρακτικής τής Λυών καί τό 1864 πήγε στό Παρίσι. Τό 1865 εξέθεσε στό Σαλόν τών Ηλυσίων Πεδίων, καί τόν ίδιο χρόνο έδωσε δύο οξυγραφίες στήν Εταιρεία τών χαρακτών πού ειδικεύονταν στήν οξυγραφία (Σοσιετέ ντέζ Ακουαφορτίστ). Τό 1866 στό Σαλόν τών Ηλυσίων Πεδίων ή πριγκίπισσα Μαθίλδη αγόρασε τόν πίνακά του Ένας τρελός τής εποχής τής βασιλείας του Ερρίκου Γ', καί τό γεγονός αυτό εδραίωσε τή φήμη του καί είχε αποφασιστική σημασία γιά τή διαμόρφωση τής τεχνοτροπίας του. Τό 1871 επισκέφθηκε τά μουσεία τής Ολλανδίας όπου μελέτησε ιδιαίτερα τούς πίνακες του Ρέμπραντ καί του Φράνς Χάλς (περ. 1580-1666). Ο θαυμασμός του γιά τούς μεγάλους Ολλανδούς μαίτρ του 17ου αιώνα τόν οδήγησε στήν απεικόνιση προσώπων μέ ενδυμασίες τής εποχής εκείνης καί μέ φανερή επίδραση από τά έργα τους. Ζωγράφησε κυρίως προσωπογραφίες καί ηθογραφικές σκηνές. Γιά αρκετά χρόνια έπαψε νά εκθέτει στο Σαλόν, γιά νά ξαναεμφανιστεί τό 1892 μέ δύο προσωπογραφίες. Τό 1893 πήρε τόν τίτλο του Ιππότη τής Λεγεώνας τής Τιμής, καθώς καί τό μετάλλιο τής Εταιρείας τών Γάλλων Καλλιτεχνών. Στή συνέχεια τιμήθηκε μέ μετάλλια καί στίς διεθνείς εκθέσεις τής Αμβέρσας (1894) του Βερολίνου καί τής Βιέννης. Οι οξυγραφίες του χαρακτηρίζονται από μεγαλύτερη πρωτοτυπία. Έργα του βρίσκονται σέ μουσεία του Παρισιού, τής Αμιέν, τής Αβινιόν, τής Μπανιόλ, του Μπορντώ, τής Λυών, του Μομπελιέ, τής Νίκαιας, τής Ρέμς, τής Ρουέν, τής Γκρενόμπλ, του Βουκουρεστίου, τής Κολωνίας, τής Δουνκέρκης, του Λουξεμβούργου, τής Μόσχας, τής Νέας Υόρκης, του Μοντρεάλ κ.α.

### 10. Αναχώρηση γιά τό κυνήγι

Ελαιογραφία σέ μουσαμά, 0,995×0,643μ

Στόν πίνακα αυτό εικονίζονται ένας ευγενής πού ετοιμάζεται γιά τό κυνήγι, ο υπηρέτης του πού σκύβει καί τόν βοηθάει νά βάλει τίς μπότες του, καί ο σκύλος, απαραίτητος συνοδός του κυνηγιού. Καί οι δύο μορφές φορούν χαρακτηριστικά ρούχα του 17ου αιώνα: ο υπηρέτης μιά κόκκινη ζακέτα καί ο ευγενής μαύρο παντελόνι, καπέλο καί μιά άσπρη κεντημένη μπλούζα. Τό δωμάτιο μέσα στό οποίο διαδραματίζεται η σκηνή έχει πλούσια ταπεσαρία στους τοίχους, καί στό βάθος διακρίνεται μιά σκάλα πού οδηγεί στόν πάνω όροφο. Στο πάτωμα είναι πεταμένο ένα μαστίγιο.

Είναι γνωστό πώς ο Ροϋμπέ γνώρισε μεγάλη επιτυχία χάρη στα έργα του εκείνα πού απεικόνιζαν άρχοντες, ευγενείς, σωματοφύλακες, καί εύθυμους χωρικούς πού δείχνουν κάποια επίδραση του Φράνς Χάλς, μέ ενδυμασίες του 17ου αιώνα. Έντονα επηρεασμένος από τούς μεγάλους Ολλανδούς μαίτρ του 17ου αιώνα, πού φιλοτέχνησαν αριστοτεχνικές προσωπογραφίες καί ευγενών καί αριστοκρατών αλλά καί αστών καί χωρικών, καθώς καί σκηνές από τή ζωή τους γεμάτες ζωντάνια καί ρεαλισμό, φιλοδοξούσε ίσως νά συνεχίσει τή μεγάλη παράδοση εκείνων, χωρίς νά κάνει αναφορές σέ καταστάσεις καί πρόσωπα τής εποχής του στα έργα του, καί χωρίς νά έπιθυμεί νά ακολουθήσει τίς εξελίξεις τής τέχνης του 19ου αιώνα ή νά δείξει κάποιες τάσεις ανανέωσης, πειραματισμού ή σύγχρονου προβληματι-





10. Ροϋμπέ, Φερντινάν (1840-1920) Αναχώρηση για το κυνήγι  
10. Roybet, Ferdinand (1840-1920) Setting out for a day's hunting



---

σμού. Τά έργα του χαρακτηρίζονται από μεγάλη προσοχή στις λεπτομέρειες, κάποια έλλειψη πρωτοτυπίας, άρτια τεχνική και μεγάλη δεξιοτεχνία στη χρήση του χρώματος, πού δείχνει τήν αξιοσημείωτη ικανότητα του ζωγράφου ως κολορίστα. Τό έργο πού εξετάζουμε πρέπει νά φιλοτεχνήθηκε μετά τό ταξίδι του στην Ολλανδία τό 1871, πού σημειώνει και τήν αρχή τής μεγάλης επίδρασης των κορυφαίων εκπροσώπων τής ολλανδικής ζωγραφικής στους πίνακές του.

Η «Αναχώρηση γιά τό κυνήγι» έχει έναν ευχάριστο διακοσμητικό χαρακτήρα, πού τήν κάνει τελείως κατάλληλη γιά τή διακόσμηση του εσωτερικού του σπιτιού κάποιου ευγενούς ή μέλους τής καλής κοινωνίας. Δέν υπάρχει κανένας βαθύτερος προβληματισμός γύρω από τά συναισθήματα και τήν κατάσταση των προσώπων πού απεικονίζονται και κανένα ενδιαφέρον γιά ψυχογραφικές λεπτομέρειες. Τό καθένα κάνει ακριβώς αυτό πού αρμόζει στη θέση και τήν τάξη του, χωρίς νά έχει καθόλου επηρεαστεί από ιδεολογικούς αγώνες και επαναστατικά κινήματα.

Η περίπτωση του Φερντινάν Ρούμπέ, πού ο θαυμασμός του γιά τήν ολλανδική ζωγραφική του 17ου αιώνα τον έκανε νά αδιαφορήσει γιά τίς τυχόν ανακατατάξεις και εξελίξεις στο χώρο τής ζωγραφικής τής εποχής του, είναι ίσως τό αντίστοιχο εκείνης του έλληνα ζωγράφου Ανδρέα Γεωργιάδη του Κρήτα (1892-1981), πού άρχισε τήν καριέρα του αδιαφορώντας τελείως γιά τά πρωτοποριακά κινήματα πού επικρατούσαν στον ευρωπαϊκό χώρο τήν εποχή εκείνη, δηλαδή τό 1924. Ο Γεωργιάδης, πού δέν πίστευε στην ανάγκη τής πρωτοτυπίας και καινοτομίας μέ κάθε τρόπο, αλλά στην αξία τής καθαρής ζωγραφικής μελέτησε και μετουσίωσε στα έργα του τήν τέχνη και τά διδάγματα των μεγάλων κλασικών ζωγράφων του 17ου αιώνα, αλλά κυρίως του μεγάλου Δομήνικου Θεοτοκόπουλου (1541-1614). Ζωγράφοι όπως ο Ρούμπέ και ο Γεωργιάδης, πού έχουν νά επιδείξουν ένα αρκετά αξιόλογο έργο, αλλά βρέθηκαν έξω από τό πνεύμα και τό καλλιτεχνικό κλίμα τής εποχής τους πρέπει βέβαια νά αξιολογηθούν μέ γνώμονα τήν πίστη τους στα κλασικά πρότυπα τής ζωγραφικής και τό βαθμό τής επιτυχίας τους στην προσπάθειά τους νά τά πλησιάσουν.

## Roybet, Ferdinand

Born at Uzès (Gard) in France in 1840, Ferdinand Roybet died in Paris in 1920. He studied first at the School of Engraving at Lyons, moving to Paris in 1864. In the following year he exhibited at the Salon des Champs Elysées and presented two etchings to the Société des Aquaretistes (Society of Engravers) which specialized in this art. In 1866 Princess Matilde purchased at the Salon des Champs Elysées his painting *A madman in the time of King Henry III*. Her action both enhanced his reputation and decisively affected the development of his technique. In 1871 Roybet visited museums in Holland, where he made a particular study of the paintings of Rembrandt and Frans Hals (about 1580-1666). His admiration for the great Dutch masters of the seventeenth century led him to portray people in the costume of that period, his paintings of this kind being clearly influenced by their works. Most of his canvases are portraits or genre. He ceased exhibiting at the Salon for a number of years, until 1892 when he entered two portraits. In 1893 he was made Knight of the Legion of Honour and awarded the medal of the Society of French Artists. Later he received awards at international exhibitions held at Antwerp (1894), Berlin, and Vienna. His etchings display more originality than his other work.

Examples of Roybet's work are to be found in the museums of Paris, Amiens, Avignon, Bagnols, Bordeaux, Lyons, Montpellier, Nice, Rheims, Rouen, Grenoble, Bucharest, Cologne, Dunkerque, Luxembourg, Moscow, New York, Montreal, and elsewhere.



---

## 10. *Setting out for a day's hunting*

Oil on canvas, 0.995×0.643m

This picture portrays a nobleman getting ready for a day's hunting, his servant, who is stooping to help him on with his boots, and his dog, the hunter's indispensable companion. The two figures are wearing clothes that belong to the seventeenth century – the manservant a red jacket and his master black trousers, a hat, and an embroidered white shirt. The room that provides the setting for this scene is decorated with rich wall-hangings; in the background a staircase leads to an upper storey. A riding crop lies on the floor.

It is a fact that Roybet enjoyed great success with his paintings portraying rulers and noblemen, bodyguards, and jolly villagers in 17th-century costume executed in a manner that owed much to Frans Hals. Strongly influenced by the great Dutch masters of the seventeenth century – all skilful portraitists of nobles and aristocrats as well as of common citizens and peasants, and painters of animated, realistic scenes of their everyday lives – Roybet may have been ambitious to carry on their great tradition without having to turn in his works to the people and occasions of his own day, for he showed no inclination to adopt any of the developments that occurred in painting in his lifetime or to any of the trends towards reform, experimentation, or confrontation with contemporary problems. His paintings are distinguished by their attention to detail, a certain lack of originality, a perfected technique, and a mastery of the use of colour, for Roybet was a remarkable colourist.

The work shown here must have been painted after the painter's visit to Holland in 1871, the starting point of the great influence exerted on his work by the foremost representatives of Dutch painting.

*Setting out for a day's hunting* is pleasantly decorative, making it ideally suited to hang in the house of a nobleman or member of high society. There is no sense of investigation into the feelings and situation of the people portrayed in the picture, no interest shown in revealing aspects of their character. Each figure is concerned precisely with what fits his position and class, entirely unaffected by ideological struggles and revolutionary movements.

The case of Ferdinand Roybet, whose admiration of 17th-century Dutch painting made him quite apathetic towards whatever readjustments and developments were going on in the world of contemporary painting, is perhaps comparable with that of the Greek painter Andreas Georgiadis 'the Cretan' (1892-1981). Georgiadis set out on his career utterly indifferent to the pioneer movements sweeping Europe at the time, that is, in 1924. Not believing in the need of originality or innovation, he studied – and transformed in his own painting – the art of the great classical painters of the seventeenth century and the lessons to be learned from them, and particularly from Domenikos Theotokopoulos (El Greco) (1541-1614). Painters like Roybet and Georgiadis, who both left a considerable body of work but remained unaffected by the spirit and artistic climate of their day, must be judged by the criteria of their faithfulness to the classical originals of painting and of the degree of success they met with in their endeavour to approximate to them.

## Δυσάγνωστη υπογραφή, Γερμανική σχολή, 19ος αιώνας

### 11. *Παιχνίδι με μπάλλες στην αυλή ενός πανδοχείου*

Ελαιογραφία σέ μουσαμά, 0692×0,83μ

Στόν πίνακα αυτό εικονίζεται η εσωτερική αυλή ενός πανδοχείου, καθώς και κάποιοι ένοικοί του. Μερικοί απ' αυτούς παίζουν ένα παιχνίδι με χάλκινες μπάλλες, πού φαίνεται πώς ήταν δημοφιλές τήν εποχή εκείνη. Οι παίκτες καταλαμβάνουν τό κέντρο καθώς και τό δεξί μέρος τής σύνθεσης, ενώ στ' αριστερά υπάρχει ένα στρωμένο τραπέζι, και οι συνδαιτημόνες του





11. Γερμανική Σχολή, 19ος αιώνας Παιχνίδι με μπάλλες στην αυλή ενός πανδοχείου  
11. German School, 19th-century A game of bowls in an inn courtyard



---

παρακολουθούν με ζωηρό ενδιαφέρον τό παιχνίδι. Πρόκειται για ένα χαριτωμένο ενσταντανέ γεμάτο κίνηση και ζωντάνια, και ο καλλιτέχνης έδωσε προσοχή στις λεπτομέρειες τής αρχιτεκτονικής τού κτηρίου, καθώς και τών επίπλων, τών ρούχων κλπ. Τά ενδύματα τών εικονιζομένων προσώπων δείχνουν πώς πρόκειται ίσως για μέλη τής ανώτερης αστικής τάξης, πού οι γερμανοί ζωγράφοι τού 19ου αιώνα απεικόνισαν συχνά τις ασχολίες τους.

Τό ενδιαφέρον για τις εικόνες από τήν καθημερινή ζωή εκδηλώθηκε για πρώτη φορά στη δυτική τέχνη κατά τό μεσαίωνα, μέ τήν απεικόνιση ηθογραφικών σκηνών και στό εσωτερικό και στό εξωτερικό εκκλησιών, σέ βιτρώ, ελεφαντόδοντα, εικονογραφημένα χειρόγραφα και καμιά φορά και σέ ζωγραφισμένους τοίχους κάστρων, σέ ταπισερί κλπ. Τέτοιες σκηνές εικονίζονταν είτε μόνες τους είτε μαζί μέ θρησκευτικά θέματα. Τό πραγματικό και τό ιδανικό φαίνεται πώς συνυπήρχαν στην τέχνη τών βορειών χωρών κατά τό μεσαίωνα. Αντίθετα μέ τούς ιταλούς καλλιτέχνες πού ή παράδοση τής κλασικής τους τέχνης τούς δημιούργησε μία προτίμηση για τις μεγάλου μεγέθους εξιδανικευμένες μορφές, οι βόρειοι καλλιτέχνες έδειξαν μία προτίμηση για τις μικρές, λεπτομερειακές εικόνες.

Κατά τό 14ο αιώνα υπάρχουν κάποιες ενδειξίες ενδιαφέροντος για ηθογραφικά θέματα σέ ορισμένα έργα ιταλών καλλιτεχνών, και οι νατουραλιστικές αυτές σκηνές προηγούνται κατά εκατό περίπου χρόνια τών αντίστοιχων τής φλαμανδικής ζωγραφικής. Μιά τάση όμως για απεικόνιση κοσμικών και νατουραλιστικών σκηνών είχε επιβιώσει κατά τό μεσαίωνα και σ' άλλα καλλιτεχνικά κέντρα. Σ' όλα τά μέρη τής Ευρώπης διάφοροι καλλιτέχνες φιλοτέχνησαν κατά τό 13ο και τό 14ο αιώνα κοσμικές σκηνές πού δείχνουν τήν επίδραση τών ιταλών ζωγράφων τόσο τής Σιένας, όσο και τής Φλωρεντίας. Οι παραστάσεις όμως αυτές είναι πολύ διαφορετικές από τις νατουραλιστικές ηθογραφικές σκηνές πού χαρακτηρίζουν τήν τέχνη άλλων ζωγράφων τής ίδιας εποχής, όπως είναι οι αδελφοί βάν Άικ (15ος αιώνας) και ο Ρομπέρ Καμπέν ή «Μαίτρ τής Φλεμάλ» (π. 1375-1444). Οι πίνακες τών ζωγράφων αυτών είναι οι πρόδρομοι τών ευρύχωρων εσωτερικών και τών γεμάτων ζεστασιά και οικειότητα σκηνών τού δρόμου, πού ήταν τόσο χαρακτηριστικές για τήν τέχνη τών Κάτω Χωρών για πολλούς αιώνες, μέ αποκορύφωμα τήν τέχνη τού Γιάν Βερμέερ (1632-1675), και τών εκπροσώπων τής ολλανδικής σχολής τού 17ου αιώνα. Το 15ο αιώνα δημιούργηθηκε και στις βόρειες αλλά και στις νότιες χώρες ένα ενδιαφέρον για τήν εξέταση και αναπαράσταση τού κόσμου τής φύσης, καθώς και μία επιθυμία για απόλαυση επίγειων αγαθών όπως είναι ο έρωτας, πού βρήκαν τήν έκφρασή τους στην τέχνη. Οι ιταλοί καλλιτέχνες, αφού πέτυχαν νά φέρουν τήν τέχνη τους κάπως πιό κοντά στη φύση έχασαν τό ενδιαφέρον τους για τήν καθημερινή πραγματικότητα, πού εξακολούθησε όμως νά ενδιαφέρει τούς βόρειους συναδέλφους τους. Εντούτοις εξακολούθησαν νά υπάρχουν λίγοι ζωγράφοι ηθογραφικών σκηνών στην Ιταλία ως τό 18ο αιώνα.

Το 16ο αιώνα οι ζωγράφοι ηθογραφικών σκηνών κατέχονταν πολλές φορές από κάποια ηθικοπλαστική διάθεση, και μόνο τό 17ο αιώνα φιλοτεχνήθηκαν καθαρά ηθογραφικές σκηνές, βασισμένες στην αντικειμενική και χωρίς προκατάληψη παρατήρηση τής καθημερινής ζωής. Τήν ίδια εποχή, ο επαναστατικός ρεαλισμός τού Καραβάτζιο (1573-1610), μέ τήν απομάκρυνση από τό ιδανικό και τήν προτίμηση για τό φυσικό, βρήκε περισσότερους οπαδούς στις βόρειες χώρες παρά στην Ιταλία, και ή τέχνη του επηρέασε πολύ και τούς ολλανδούς και τούς γάλλους ζωγράφους καθώς και τούς κορυφαίους εκπροσώπους τής ισπανικής σχολής ζωγραφικής τού 17ου αιώνα Ντιέγκο Βελάσκεθ (1599-1660) και Εστεμπάν Μουρίγιο (1618-1682).

Στις Κάτω Χώρες ο Πήτερ Μπρέγκελ ο Πρεσβύτερος (π. 1525-1569), έδωσε μία νέα πνοή στην ηθογραφία, μέ τις ρεαλιστικές εικόνες τών χαρακτηριστικών τύπων τών χωρικών, μέ τις ασχολίες, τις γιορτές, τά πανηγύρια και τά παιχνίδια τους. Τήν τάση αυτή ακολούθησαν μόνο μερικοί φλαμανδοί και γάλλοι ζωγράφοι, πού απεικόνισαν τέτοια θέματα μέ απλότητα και γαλήνη και χωρίς ηθικοπλαστική διάθεση. Τό παράδειγμά τους έμελλε νά ακολουθήσουν αργότερα ζωγράφοι όπως οι Ζάν Μπατίστ Συμεών Σαρντέν (1699-1779), Τεοντόρ Ζερικό (1791-1824), Καμίγ Κορό (1796-1875), Ονορέ Ντωμιέ (1808-1879), Ωγκύστ Ρενοואρ (1841-1919), Πώλ Σεζάν (1839-1906) κ.ά.



---

Οι περισσότεροι όμως ζωγράφοι που φιλοτέχνησαν ηθογραφικές σκηνές από το 16ο ως τον 20ο αιώνα τους έδωσαν έναν περιγραφικό ή ανεκδοτολογικό χαρακτήρα, με ιδιαίτερη έμφαση στην ευχάριστη απόδοση των λεπτομερειών μιάς ορισμένης εποχής και περιοχής. Η ποίηση της καθημερινότητας δεν κίνησε το ενδιαφέρον των κύριων εκπροσώπων της τέχνης ούτε στην Ιταλία ούτε στη Γαλλία, όπου επικράτησαν κυρίως κλασικιστικές και ιδεαλιστικές τάσεις.

Οι ηθογραφικές σκηνές αγνοήθηκαν σε χώρες στις οποίες επικράτησαν δογματικές ακαδημαϊκές τάσεις, όπως για παράδειγμα στη Γαλλία από τα μέσα του 17ου αιώνα και πέρα. Στην Ολλανδία όμως, όπου δεν υπήρχαν κρατικές ακαδημίες για να δώσουν τις κατευθύνσεις, και οι παραγγελίες δεν δίνονταν από τις εκκλησίες, η τέχνη εξελίχθηκε διαφορετικά. Το Άμστερνταμ έγινε ένα σημαντικό λιμάνι διεθνούς εμπορίου, και οι ολλανδοί ζωγράφοι άρχισαν να φιλοτεχνούν πολλούς πίνακες μικρού μεγέθους με σκοπό να τους διοχετεύσουν στο εμπόριο. Οι πίνακες αυτοί καθρέφτιζαν το χαρακτήρα της καθημερινής ζωής στις Κάτω Χώρες.

Το 18ο αιώνα ξεχωρίζουν οι δημιουργίες δυο γάλλων ζωγράφων του Ζάν Μπατίστ Σουμικών Σαρντέν και του Αντουάν Βαπτώ (1684-1721) στον τομέα αυτό. Και οι δυο είχαν υποστεί έντονη επίδραση από την ολλανδική ζωγραφική ζώντας κάτω από τη σκιά του δογματισμού της γαλλικής ακαδημίας. Εξάλλου την ίδια εποχή ιταλοί γάλλοι και άγγλοι ζωγράφοι απεικόνισαν ηθογραφικές σκηνές και σε μεγάλες τοιχογραφίες και σε μικρούς φορητούς πίνακες. Κατά το 19ο αιώνα ζωγράφοι όπως ο Ονορέ Ντωμιέ (1808-1879) και ο Φρανθίσκο Γκόγια (1746-1828) ανύψωσαν την ηθογραφία πολύ πάνω από το διδακτικό, το ηθικοπλαστικό και το ανεκδοτολογικό επίπεδο, με την αναζήτηση της αλήθειας στην έκφραση, ενώ οι ηθογραφικές σκηνές του Γκουστάβ Κουρμπέ (1819-1877) είχαν συχνά μιά έντονη διάθεση κοινωνικής κριτικής. Αντίθετα, στις ηθογραφικές σκηνές του Εντουάρ Μανέ (1832-1883) και του Εντγκάρ Ντεγκά (1834-1917) δεν διακρίνεται καμία διάθεση να αποδειχθεί ή να διορθωθεί κάτι. Εξάλλου κατά την εποχή των μεταίμπρεσιονιστικών κινημάτων, ζωγράφοι όπως ο Ρενουάρ και ο Σεζάν, που είχαν περάσει από τον ιμπρεσιονισμό, χρησιμοποίησαν τα διδάγματα του για να προχωρήσουν πέρα από τη φευγαλέα εντύπωση και να δώσουν μιά αίσθηση διάρκειας και παγκοσμιότητας στις ηθογραφικές σκηνές που φιλοτέχνησαν. Τέλος στις ηθογραφικές σκηνές του μεγάλου ζωγράφου του αιώνα μας Πάμπλο Πικάσσο (1881-1973) οι άνθρωποι απεικονίζονται ως αναπόσπαστο μέρος του όλου περιβάλλοντός τους, ενώ οι ζωγράφοι του περασμένου αιώνα είχαν δείξει μεγαλύτερο ενδιαφέρον για την ανθρωπινή μορφή σε ανάλογες σκηνές.

## Signature illegible, German school, 19th-century

### 11. *A game of bowls in an inn courtyard*

Oil on canvas, 0.692x0.83m

This picture depicts the courtyard of an inn and some of the inn's customers. A few of them are playing a game with bowls made of brass, a popular game at the time. The players occupy the centre and righthand side of the composition, while the left-hand side is taken up by a well-laid table, the dinner companions paying close attention to the game. The picture is an example of a charming *instantané* with a great deal of movement and action. The artist has taken pains over the details of the architecture, the furniture, and clothing, the latter suggesting that the figures illustrated are townsmen of good social standing, the kind of people whom 19th-century German painters often portrayed at their various occupations.

The earliest instances of scenes of everyday life portrayed in western art occur in the middle ages: in the illustration of genre scenes on the interior and exterior walls of churches, in



---

stained glass, ivories, illuminated manuscripts, and tapestries, and occasionally in murals in castles and important buildings. Such scenes were portrayed in isolation or in association with religious subjects. It would seem that in medieval times real life and the ideal co-existed in north European art. While Italian artists with their tradition of classical art showed a preference for idealised large-scale figures, northern artists preferred small pictures crowded with detail.

There are some signs of an interest in genre subjects in certain 14th-century works by Italian artists, such naturalistic scenes being about a 100 years earlier than Flemish paintings of the same kind. However, a tendency to illustrate secular and naturalistic incidents had persisted in other cultural centres in the middle ages. Throughout Europe in the thirteenth and fourteenth centuries there were artists painting secular scenes influenced by the Italian schools of Sienna and Florence. But their compositions were very different to the naturalistic genre paintings typical of the art of other painters of the same period, such as the van Eyck brothers (15th-century) and Robert Campin, the Master of Flémalle (c.1375-1444). The pictures they painted were forerunners of those spacious interiors and street scenes abounding with warmth and familiarity that for many centuries remained characteristic of the art of the Low Countries, an art which reached its peak in the paintings of Jan Vermeer (1632-1675) and other 17th-century artists of the Dutch school. In the fifteenth century in both northern and southern Europe there had arisen an interest in investigating and illustrating the world of nature, and similarly a desire for mundane pleasures, such as love, which found its expression in art. Once Italian painters had succeeded in bridging the gap between their art and nature most of them lost their interest in everyday realities, which however maintained a hold on their fellow-artists in the north. A few genre painters continued to work in Italy till the eighteenth century.

Genre painters of the sixteenth century quite often assumed the role of moralists, and it was only in the next century that they painted purely genre scenes based on an objective and unprejudiced view of everyday life. The revolutionary realism of Caravaggio (1573-1610), who abandoned the ideal in favour of the natural, found more followers in northern countries than in Italy, his art exercising a strong influence over Dutch and French painters and over the foremost representatives of the Spanish school of painting in the seventeenth century, Diego Velasquez (1599-1660) and Esteban Murillo (1618-1682).

In the Low Countries Pieter Brueghel the Elder (1525-1569) breathed new life into genre with his realistic paintings of peasants and their occupations, feastdays, festivities, and pastimes. Only a few Flemish and French artists followed this trend, painting such subjects with a simplicity and serenity devoid of all moralising. Their example was to be followed later by painters such as Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699-1779), Théodore Géricault (1791-1824), Camille Corot (1796-1875), Honoré Daumier (1808-1879), Auguste Renoir (1841-1919), Paul Cézanne (1839-1906), and others.

However, most artists who painted genre scenes between the sixteenth and twentieth centuries gave their work a descriptive or narrative character, laying particular emphasis on the attractive rendering of details of life in a particular period and place. The recording of everyday life did not interest leading craftsmen in either Italy or France, where largely classical and idealistic movements prevailed. Genre painting was ignored altogether in those countries where dogmatic academic notions predominated, as for instance in France from the middle of the seventeenth century onwards. But in Holland, where there were no state academies to establish conventions and commissions were not given by the Church, art developed in a different manner. Amsterdam became an important international trading port and Dutch artists began to produce a lot of small pictures with the idea of selling them commercially. These paintings were scenes of ordinary life in the Low Countries.

Two 18th-century French artists, Jean-Baptiste Siméon Chardin and Antoine Watteau (1689-1721), produced exceptional paintings of this kind. Both had been exposed to the powerful influence of Dutch painting while they lived in the shadow of the French Academy's



---

dogmatism. Furthermore at that time Italian, French, and English artists were depicting genre scenes in both large murals and small portable paintings. During the nineteenth century painters such as Honoré Daumier (1808-1879) and Francisco Goya (1746-1828) raised genre painting to a much higher level than the didactic, moralizing, and narrative level through their search for truth in expression, while Gustave Courbet's genre scenes were often sharply critical observations of society. In contrast with Edouard Manet (1832-1883) and Edgar Degas (1834-1917), in his genre scenes Courbet gives no indication of wanting to make a point or put something right. Besides, at the time of the Post-Impressionist movements artists like Renoir (1841-1919) and Cézanne (1839-1906), who had progressed beyond Impressionism, made use of its lessons in the genre scenes they painted to substitute the momentary impression with a sense of permanence and universality. Finally, in his genre scenes the great painter of our century, Pablo Picasso (1881-1973), portrayed human beings as an inseparable part of their environment, while painters of such scenes in the previous century had placed greater emphasis on the human figure.

## Δυσανάγνωστη υπογραφή, Γαλλική Σχολή, 19ος αιώνας

### 12. Νεκρή φύση με λουλούδια και φρούτα

*Ελαιογραφία σε μουσαμά, 0,652x0,81μ*

Στό κέντρο της παράστασης ξεχωρίζει ένα βάζο με διάφορα λουλούδια σε ανισοϋψη διακοσμητική διάταξη. Δεξιά εικονίζεται μία φρουτιέρα με σταφύλια και ένα λεμόνι, και στ' αριστερά μία καράφα. Στο τραπέζι υπάρχουν ακόμα διάφορα φρούτα: ροδάκινα, σταφύλια και ένα κομμένο ρόδι, καθώς και ψωμάκια.

Στοιχεία από την πραγματική ζωή και τη φύση άρχισαν να εμφανίζονται για πρώτη φορά στη ζωγραφική κατά το δέκατο τέταρτο αιώνα, και τό ενδιαφέρον για τις περιγραφικές λεπτομέρειες της φύσης διαφαίνεται σε μινιατούρες του τέλους του δέκατου τέταρτου και των αρχών του δέκατου πέμπτου αιώνα, καθώς και στις θαυμάσιες δημιουργίες της φλαμανδικής ζωγραφικής του δέκατου πέμπτου αιώνα. Στην ιταλική ζωγραφική οι πρώτες νεκρές φύσεις χαρακτηρίζονται από την προσπάθεια ν' ανταποκριθούν και στις απαιτήσεις της ρεαλιστικής απεικόνισης, αλλά και σ' εκείνες της ιλλουζιονιστικής προοπτικής. Γενικά τὰ ιταλικά κέντρα που έδειξαν ενδιαφέρον για τὰ στοιχεία της νεκρής φύσης είχαν κάποια επαφή με την περιοχή της Φλάνδρας. Τὰ καθαρά νατουραλιστικά στοιχεία επικράτησαν στην Ιταλία μετά τις δυο πρώτες δεκαετίες του 16ου αιώνα μαζί με τις νέες τάσεις του μανιερισμού. Η πραγματική όμως αρχή του θέματος της νεκρής φύσης τοποθετείται στο 15ο αιώνα και σχετίζεται και με την αρκετά κοινή συνήθεια νά διακοσμούν τό πίσω μέρος πορτραίτων με νεκρές φύσεις, συνήθως με εραλδικό ή συμβολικό χαρακτήρα. Ό συμβολικός χαρακτήρας της νεκρής φύσης κυριάρχησε και κατά τό 16ο και τό 17ο αιώνα, και στή Φλάνδρα εμφανίστηκαν στά μέσα του 16ου αιώνα πίνακες που εικονίζουν ένα θρησκευτικό θέμα στο βάθος, ενώ σε πρώτο πλάνο προβάλλονται κάποια στοιχεία νεκρής φύσης, και σε άλλους πίνακες τέτοια στοιχεία περιλαμβάνονται σε τοπία.

Η αρχή της παράδοσης του θέματος της νεκρής φύσης που καθιέρωσε ο κύκλος του Καραβάτζιο χρονολογείται στή δεύτερη δεκαετία του 17ου αιώνα. Τή χαρακτηρίζουν η προσήλωση στις αξίες της καθαρής ζωγραφικής και η προσεκτική αξιοποίηση των εφφέ των φωτοσκιάσεων. Η απαλλαγή της νεκρής φύσης από κάθε αλληγορικό και επιστημονικό περιεχόμενο φαίνεται πώς έγινε στή Ρώμη, κι έτσι η νεκρή φύση απόκτησε αυτονομία. Ο αριθμός των νεκρών φύσεων που φιλοτεχνήθηκαν μετά τις δυο πρώτες δεκαετίες του 18ου αιώνα αυξήθηκε σημαντικά σ' ολόκληρη την Ευρώπη, από τή Ρώμη και τή Νεάπολη στην Ισπανία και τή Βόρεια Ευρώπη. Στή φλαμανδική ζωγραφική εξακολούθησε η παράδοση και των συμβολικών και των καθαρά διακοσμητικών συνθέσεων, με αποκορύφωμα τις δυναμικές νεκρές





12. Γαλλική Σχολή, 19ος αιώνας Νεκρή φύση με λουλούδια και φρούτα  
12. French school, 19th-century Still life with flowers and fruit



---

φύσεις του εκφραστή των τάσεων της τέχνης του Μπαρόκ Πήτερ Πάουλ Ρούμπενς (1577-1640).

Οι δυο αυτοί ξεχωριστοί τρόποι απόδοσης της νεκρής φύσης, που είχαν ως επίκεντρο τον Καραβάτζιο και το Ρούμπενς, χάραξαν κατά κύριο λόγο τις γραμμές της εξέλιξης του θέματος ως το 19ο αιώνα. Την παράδοση της φλαμανδικής σχολής συνέχισαν οι εκπρόσωποι εκείνοι της ολλανδικής ζωγραφικής του 17ου αιώνα που ειδικεύτηκαν στις νεκρές φύσεις, με ιδιαίτερη προσοχή στα εφέ του φωτός και του χρώματος και στο παιχνίδι των αντανακλάσεων, που διακρίνονται για την κομψότητα και την λεπτομερειακή απεικόνιση τους, αλλά και για την επιβλητική διάταξη τους. Από τις αρχές του 17ου αιώνα οι φλαμανδοί ζωγράφοι εργάζονταν σε όλα σχεδόν τα μεγάλα ευρωπαϊκά κέντρα, και η επίδρασή τους στην εξέλιξη της τέχνης υπήρξε καθοριστική και στη Γερμανία και στην Ισπανία και στη Γαλλία. Από τα μέσα του 17ου αιώνα η περαιτέρω εξέλιξη των τάσεων του Μπαρόκ οδηγεί σε κάποια μεγαλοστομία κι έναν περίτεχνο και κάπως τεχνητό χαρακτήρα και στην απόδοση του θέματος της νεκρής φύσης, που οδηγούν στη βαθμιαία παρακμή του και τον περιορισμό του σε καθαρά διακοσμητικό πλαίσιο, ως την εποχή που εμφανίζονται οι ανανεωτικές τάσεις ορισμένων ζωγράφων του τέλους του 18ου και του 19ου αιώνα.

Η νεκρή φύση που εξετάζουμε ακολουθεί τις τάσεις της ακαδημαϊκής γαλλικής ζωγραφικής, και ο ζωγράφος αξιοποίησε ικανοποιητικά το διακοσμητικό χαρακτήρα της σύνθεσης. Η επιμελημένη απόδοση και η προσοχή στις λεπτομέρειες μαρτυρούν ίσως κάποια επίδραση της ολλανδικής ζωγραφικής του 17ου αιώνα. Οι φανερές διαφορές της από τη νεκρή φύση των αρχών του αιώνα μας στην οποία θά αναφερθούμε στη συνέχεια οφείλονται και στο διαφορετικό είδος των αντικειμένων που αποτελούν τη σύνθεση και στη διαφορετική αίσθηση της προοπτικής και διάταξής τους, αλλά και στην εποχή και στις διαφορετικές τάσεις των δύο ζωγράφων. Στη νεκρή αυτή φύση κυριαρχεί ο ευχάριστος, καθαρά διακοσμητικός χαρακτήρας χωρίς μεγαλύτερες απαιτήσεις, ενώ το επόμενο έργο (αρ. κατ. 13) φανερώει κάποιους αρκετά διαφορετικούς στόχους του δημιουργού της.

## **Signed, but illegibly, French School, 19th-century**

### *12. Still life with flowers and fruit*

*Oil on canvas, 0.652x0.81m*

The centre of the composition is occupied by a vase of mixed flowers of different lengths artistically arranged. To the right is a fruit bowl filled with grapes and a lemon, and to the left a jug. A variety of fruits – peaches, grapes, and a sliced pomegranate – are strewn over the table, together with some small bread loaves.

Real life objects and elements of nature made their first appearance in painting in the fourteenth century; an interest in the descriptive details of nature is evident in miniatures dating to the end of the same century and the opening of the fifteenth, as well as in some marvellous works by Flemish artists of the latter century. The first still lifes in Italian painting are notable for the painters' attempts to make them measure up to the demands of realistic portrayal, as well as to those of illusionism. In general, centres of Italian art that showed any concern with the rudiments of still life had some contact with Flanders. Purely naturalistic elements persisted in Italy from the third decade of the sixteenth century alongside the new trends of Mannerism. But the true origin of still life as a subject matter is to be sought in the fifteenth century and is related to the fairly common practice of decorating the reverse of a portrait with a still life theme, usually a heraldic or symbolic device. The symbolic character of a still life was dominant throughout the sixteenth and seventeenth centuries, though in the middle of the sixteenth century Flemish artists produced paintings with a religious subject in the



---

background and, in the foreground, some sort of a still life, and paintings in which a still life was set in a landscape composition.

The tradition of still lifes of the kind established by Caravaggio's circle dates to the second decade of the seventeenth century. It is marked by a devotion to the virtues of pure painting and the careful exploitation of the effects of chiaroscuro. The exemption of still life from any allegorical and scientific content, which led to its acquiring an existence of its own, appears to have originated in Rome. The number of still lifes painted throughout Europe after the first two decades of the eighteenth century grew considerably, so far as Rome and Naples, Spain, and northern Europe were concerned. But the tradition both of symbolic and of purely decorative compositions continued in Flemish painting, culminating in the powerful still lifes of the supreme Baroque master Peter Paul Rubens (1577-1640).

These two distinct approaches to still life painting, exemplified by Caravaggio and Rubens, largely determined the direction in which the subject was to develop until the nineteenth century. The Flemish school tradition was carried on by 17th-century Dutch painters who specialized in still life, paying particular attention to light and colour effects and the impact of reflections; their paintings are noted for their elegance and concern with detail as well as for the striking quality of their compositions. Flemish painters were at work in almost every important European centre from the opening of the seventeenth century onwards; they exercised a decisive influence on the development of art in Germany, Spain, and France. The new directions taken by Baroque art after the middle of the seventeenth century led to a degree of overstatement, excessive technicality, and artificiality in the depiction of still life. This in turn brought about its rapid decline and its limitation to a strictly decorative function, until the art was revived by certain painters in the late eighteenth and during the nineteenth century.

The still life in this collection is in the tradition of academic French painting. The artist made the most of the decorative nature of the composition. The well executed brushwork and attention to detail suggest he was to some extent influenced by 17th-century Dutch painting. The obvious contrast it offers to early 20th-century still lifes, of which mention is made below (Cat. no 13), is due to the different objects depicted and to the difference in both their arrangement and the sense of perspective, as well as to the difference in the conventions current in the distinct periods in which the two artists were at work. Here, the still life is above all a pleasurable and unmistakably decorative painting; it makes no great demands upon the viewer, whereas the next work reveals the artist as having rather different aims in mind.

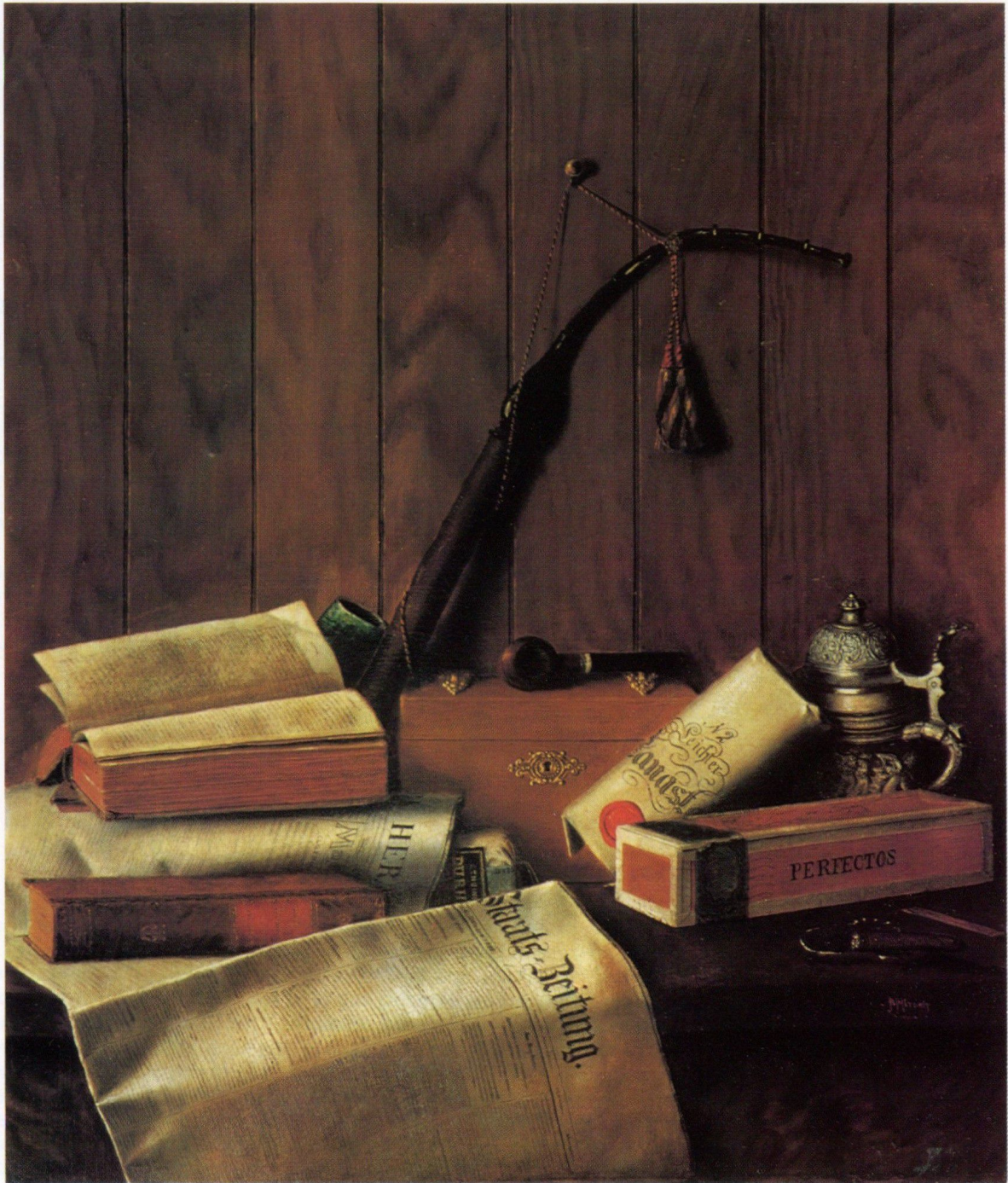
## **Χίρς, Μ.**

### *13. Νεκρή φύση με ανοιχτό βιβλίο, εφημερίδες, πούρα και μιά πίπα, 1900*

*Ελαιογραφία σε μουσαμά, 0,72Χ0,61μ*

Η ιστορία του θέματος της νεκρής φύσης συνδέεται στενά μ' εκείνη της ηθογραφίας, και η εξέλιξη τους στους νεώτερους χρόνους υπήρξε παράλληλη, ακολουθώντας τις τάσεις και του Καραβάτζιο (1573-1610) και της σχολής του, αλλά και της φλαμανδικής και της ολλανδικής σχολής του 16ου και του 17ου αιώνα. Οι ζωγράφοι που φιλοτέχνησαν νεκρές φύσεις ακολούθησαν τις μεγάλες αυτές παραδόσεις, καταλήγοντας σιγά-σιγά στη δημιουργία έργων με καθαρά διακοσμητικό χαρακτήρα. Η τάση αυτή κορυφώθηκε στο δεύτερο μισό του 18ου αιώνα. Μερικοί ζωγράφοι, όπως οι Ζάν Μπαττίστ Ουντρύ (1686-1755) και Φραντσέσκο Γκουάρντι (1712-1793) ανακάλυψαν ξανά στα έργα τους τον ιλλουζιονιστικό χαρακτήρα που είχε η νεκρή φύση τόσο στην αρχαιότητα, όσο και στην τέχνη του 15ου και του 16ου αιώνα. Λίγο αργότερα, ο γάλλος ζωγράφος Ζάν Μπατίστ Συμεών Σαρντέν (1699-1779) υπήρξε ο εκπρόσωπος των ανανεωτικών τάσεων και στον τομέα αυτό, όπως και στην ηθογραφία, και οι νεκρές φύσεις του χαρακτηρίζονται από την προσπάθεια να κατανοήσει και





13. Χιρς, Μ. Νεκρή φύση με ανοιχτό βιβλίο, εφημερίδες, πούρα και μια πίπα, 1900

13. Hirsch, M. Still life with an open book, newspapers, a cigar and a pipe 1900



---

νά ερμηνεύσει τὰ πράγματα, σέ συνθέσεις πού διακρίνονται γιά τήν αρμονική διάταξη τών επιφανειών καί τών μορφών. Στήν προσπάθεια ανανέωσης τού παραδοσιακού χαρακτήρα τής νεκρής φύσης κατά τό δέκατο ένατο αιώνα ξεχωρίζουν τά ονόματα τών γνωστών γάλλων ζωγράφων Ευγένιου Ντελακρουά (1798-1863), Γκυστάβ Κουρμπέ (1819-1877), καί Καμίγ Κορό (1796-1875), αλλά καί τού Ιταλού Αδόλφου Μοντιτσέλλι (1824-1886), πού τά λίγα έργα του προαναγγέλλουν τούς μεταγενέστερους τολμηρούς πειραματισμούς τού Πώλ Σεζάν.

Οι νεκρές φύσεις τού Φρανθίσκο Γκόγια (1746-1828) καί λίγο αργότερα τού Εντουάρ Μανέ (1832-1883) δημιουργούν μιάν αποφασιστική ρήξη μέ τήν παράδοση. Ο πρώτος δημιούργησε σχεδόν εξανθρωπισμένες νεκρές φύσεις, γεμάτες εκφραστική δύναμη, ενώ ο δεύτερος έδωσε μιά δυναμική αμεσότητα στήν παραδοσιακή μορφή τού θέματος αυτού.

Στήν τέχνη τών ιμπρεσιονιστών τό θέμα τής νεκρής φύσης αποτέλεσε μιάν ακόμα έκφραση τού γενικότερου ενδιαφέροντος τους γιά τήν επίδραση τού φωτός πάνω στά χρώματα. Στή συνέχεια οι εκπληκτικά εκφραστικές καί τολμηρές νεκρές φύσεις τού Βάν Γκόγκ (1853-1890) καί οι αμέτρητες παραλλαγές τους πού φιλοτέχνησε ο Σεζάν (1839-1906) αποτελούν σημαντικούς σταθμούς στήν ιστορία τους. Ιδιαίτερα η αμφισβήτηση καί η ανατροπή τής παραδοσιακής προοπτικής από τό Σεζάν προετοίμασαν τό δρόμο γιά τήν οριστική ρήξη καί τήν τέλεια αναμόρφωση τού είδους από τούς εκπροσώπους τού κυβισμού, καί ιδιαίτερα από τούς Ζώρζ Μπράκ (1882-1963) καί Πάμπλο Πικάσσο (1881-1973), καί αποτελούν τήν περαιτέρω εξέλιξη τών πειραματισμών τού Σεζάν. Στίς νεκρές φύσεις τών κυβιστών τό τραπέζι αντιμετωπίζεται συγχρόνως από μπρός, από τό πλάι, καί από πάνω πρός τά κάτω, ενώ επικρατεί μιά φανερή ακαταστασία στή διάταξη τών αντικειμένων, τά χρώματα είναι αρκετά περιορισμένα, καί τά περιγράμματα τονίζονται μέ μιά μαύρη γραμμή.

Η νεκρή φύση τού Χίρς πού εξετάζουμε τοποθετείται τεχνοτροπικά ανάμεσα στό Σεζάν καί τούς κυβιστές, χωρίς όμως ιδιαίτερη τόλμη. Η σανίδα πού υψώνεται πίσω από τό τραπέζι μέ τά αντικείμενα αποτελεί κάτι ανάλογο μέ τό κάλυμμα τού κιβωτίου πάνω στό οποίο ο Σεζάν τοποθετούσε τά αντικείμενα, έτσι ώστε νά δίνουν τήν εντύπωση πώς δέν βρίσκονται τό ένα πίσω από τό άλλο, αλλά τό ένα πάνω από τό άλλο.

## Hirsch, M.

### *13. Still life with an open book, newspapers, a cigar and a pipe, 1900*

*Oil on canvas, 0.72X0.61m*

The history of the subject of still life painting is closely connected with that of genre painting. In recent times they have developed in parallel, along the lines laid down by Caravaggio (1573-1610) and his school, and by the Flemish and Dutch schools of the sixteenth and seventeenth centuries. Artists painting still lifes followed these great traditions, leading eventually to works of a purely decorative character. This trend reached its highest point in the second half of the eighteenth century. Some artists such as Jean-Baptiste Oudry (1686-1755) and Francesco Guardi (1712-1793) rediscovered in their paintings the illusory character of the still lifes of antiquity and of the fifteenth and sixteenth centuries of our era. The French artist Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699-1779) contributed most perhaps to the revival of both still life and genre painting. His still lifes demonstrate his endeavour to comprehend and interpret objects in compositions that are remarkable for the balanced arrangement of surfaces and forms. Well-known painters concerned with the nineteenth century who attempted to invigorate the traditional style of still life include Eugène Delacroix (1798-1863), Gustave Courbet (1819-1877), and Camille Corot (1796-1875), as well as the



---

Italian Adolphe Monticelli (1824-1886), whose few works are the precursors of Paul Cézanne's bold experiments.

The still lifes painted by Francisco Goya (1746-1828) and the later paintings of Edouard Manet (1832-1883) caused a decisive break with tradition. The former bestowed an almost human character on his highly expressive still lifes, while the latter instilled a telling directness into the traditional form of this art.

With the Impressionists still life became yet another way of stating their general interest in the effect of light on colour. The astonishingly expressive and daring still lifes by Van Gogh (1853-1890) and the innumerable variations on them painted by Cézanne (1839-1906) are important milestones in the history of the art of still life. It was the doubt cast upon traditional perspective and its overthrow by Cézanne that prepared the way for the final rupture and for the complete reform of still life by the representatives of Cubism, in particular by Georges Braque (1882-1963) and Pablo Picasso (1881-1973): their painting marked a further stage in the development of Cézanne's experiments. In still lifes painted by Cubists a table is viewed simultaneously from in front, from the side, and from on top down to the floor; an evident disorder pervades the arrangement of objects; colours are of a restricted range; and outlines are heightened by a black line.

So far as its technique is concerned, this still life by Hirsch belongs somewhere between Cézanne and the Cubists, but possesses none of their boldness. The upright plank of wood behind the table with the objects on it is comparable with the lid of the crate on which Cézanne placed his objects, in such a manner that they give the impression of being not one behind the other but one above the other.







ΕΠΟΧΕΣ ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ  
ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΑ ΚΙΝΗΜΑΤΑ

PERIODS IN THE HISTORY OF ART  
MOVEMENTS IN ART







---

## Αναγέννηση

Στό *Quattrocento* (15ος αιώνας) και στό πρώτο τέταρτο του *Cinquecento* (16ος αιώνας) δημιουργείται στη Φλωρεντία και πρώτα στην αρχιτεκτονική η Αναγέννηση που χαρακτηρίζεται από μία προσπάθεια αναβίωσης των μορφών και των ιδανικών της αρχαιότητας και στη γλυπτική και στη ζωγραφική, ενώ η επιβολή του αρχαίου ελληνικού κλασσικού προτύπου που έχει ως αρχή του τό ιδεώδες του ήθους «καλός καγαθός» αποδεικνύεται από τόν ορισμό «*Belezza e virtù*», που επιβάλλει τήν τεχνοτροπική μορφοποίηση και εξιδανίκευση η οποία αποτελεί τήν υποδομή της δυτικοευρωπαϊκής τέχνης.

Γύρω στό 1415 ανακαλύπτεται η «επιστημονική προοπτική». Οι μορφές της πρώιμης φλωρεντινής αναγέννησης διαδίδονται από τήν Τοσκάνη σ' όλη τήν Ιταλία και στις βόρεια των Άλπεων περιοχές και επηρεάζουν ολοκληρωτικά τήν υστερογοτθική τέχνη. Στη Φλωρεντία πάλι και αργότερα στη Ρώμη δημιουργείται κατά τό τέλος του αιώνα η «Ακμή της Αναγέννησης», που ολοκληρώνει και τήν επικράτηση της αρχαίας ελληνικής και ρωμαϊκής τέχνης. Από τούς πιο σημαντικούς ζωγράφους της πρώιμης αναγέννησης είναι στη Φλωρεντία οι Φρά Αντζέλικο (1387-1455), Πάολο Ουτσέλλο (1397-1475), Πιέρρο ντέλλα Φραντσέσκα (1410/20-1482), Φρά Φίλιππο Λίππι (περ. 1406-1469), Σάντρο Μποτιτσέλλι (1445-1510), Πιέρρο ντί Κόζιμο (περ. 1462-1521) κ.ά., και στη βόρεια Ιταλία οί Αντρέα Μαντένια (1431-1506) και Τζοβάννι Μπελλίνι (περ. 1430-1516).

Η φάση της ώριμης αναγέννησης αντιπροσωπεύεται στη Ρώμη από κορυφαίους εκπροσώπους της τέχνης, όπως είναι οι Λεονάρντο ντά Βίντσι (1452-1519), Μιχαήλ Άγγελος (1475-1564), και Ραφαήλ (1483-1520), ενώ στη Βενετία ξεχωρίζουν τά ονόματα των ζωγράφων Τζορτζόνε (1475-1510) και Τισιανού (περ. 1488-1576).

Η Αναγέννηση στις Κάτω Χώρες αντιπροσωπεύεται από σημαντικούς ζωγράφους όπως οι Γιάν βάν Άικ (περ. 1390-1441), Ρόγκερ βάν ντέρ Βέυντεν (περ. 1400-1464), Ιερώνυμος Μπός (περ. 1450-1516) και Πήτερ Μπρέγκελ (περ. 1525-1569), ενώ στη Γαλλία αξίζει ν' αναφέρουμε τό όνομα του Ζάν Φουκέ (περ. 1420-1481). Τέλος στη γερμανική Αναγέννηση τοποθετείται τό έργο διακεκριμένων καλλιτεχνών, όπως οι Άλμπρεχτ Ντύρερ (1471-1528), Χάνς Χόλμπαϊν (1497-1543), Λούκας Κράναχ (1472-1553), και Άλμπρεχτ Αλντντόρφερ (περ. 1485-1538).

## Μανιερισμός

Ο Μανιερισμός, που η ονομασία του προέρχεται ετυμολογικά από τήν ιταλική λέξη *maniera*, όπως και η λέξη Αναγέννηση προέρχεται από τήν αντίστοιχη ιταλική *rinascita*, είναι η μορφή της δυτικοευρωπαϊκής τέχνης που καλύπτει τήν περίοδο από τό τέλος της Αναγέννησης ως τήν αρχή του Μπαρόκ (1530-1560/80). Χαρακτηρίζεται από τήν απομάκρυνση από τό κλασικό ιδεώδες μιάς απόλυτα ισορροπημένης αρμονίας και τή στροφή πρός ένα τεχνικό σύστημα, όπου οι βασικοί νόμοι οργανικών λειτουργιών έχουν χάσει τή σημασία τους. Μυθολογικές και θρησκευτικές σκηνές κυριαρχούν στη ζωγραφική, ενώ παράλληλα αυξάνονται οι παραστάσεις μέ κοσμικά θέματα. Τήν ίδια εποχή στη Φλάνδρα ακμάζει η παραγωγή των τοιχοταπήτων μέ σκηνές από τήν «Ιλιάδα» τήν «Οδύσσεια» και τήν «Αινειάδα». Αντιπροσωπευτικοί ζωγράφοι της εποχής του Μανιερισμού είναι στην Ιταλία οι Παρμιτζανίνο (1503-1540), Ποντόρνο (1494-1557), Άνιολο Μπροντζίνο (1503-1572), και Τινοτορέττο (1518-1594), ενώ στην Ισπανία κυριαρχεί η μορφή του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου («Ελ Γκρέκο», 1541-1614).

## Μπαρόκ

Η τέχνη του Μπαρόκ χαρακτηρίζει τήν περίοδο που αρχίζει από τίς τελευταίες δεκαετίες



---

του δέκατου έκτου αιώνα και καλύπτει και το δέκατο έβδομο και ένα μεγάλο μέρος του δέκατου όγδοου αιώνα (1580-1760). Η λέξη Μπαρόκ προέρχεται από την πορτογαλική *barocco*, που χρησιμοποιείται στα εργαστήρια της χρυσοχοΐας για να χαρακτηρίσει ένα είδος «πέρλας». Στην αρχιτεκτονική, τη ζωγραφική και τη γλυπτική το Μπαρόκ εμφανίζεται στην Ιταλία κι από κει διαδίδεται σε όλες τις χώρες της Ευρώπης. Στη Γαλλία από τα μέσα του δέκατου έβδομου αιώνα (1640/50) παίρνει μια δική του μορφή που κυριαρχεί σε όλη την Ευρώπη. Η χαλκογραφία στην Ολλανδία γνωρίζει μια ξεχωριστή ακμή, ενώ η ξυλογραφία σχεδόν εξαφανίζεται. Η Γαλλία έχει την πρώτη θέση στα επιτοίχια χαλιά, ενώ γενικά στη ζωγραφική επικρατούν οι κοσμικές και μυθολογικές σκηνές. Επίσης παρατηρείται άνθηση της προσωπογραφίας και επιβολή του πορτραίτου πολιτικών ανδρών και επιφανών προσωπικοτήτων.

Το Μπαρόκ είναι ένα κίνημα που βρήκε την καλύτερη εκφραση του σ'ένα δυναμικό, θεατρικό στυλ, με τη χρησιμοποίηση του ρεαλισμού, αλλά και του ιλλουζιονισμού, (δηλ. του χειρισμού της προοπτικής έτσι ώστε να δημιουργείται οφθαλμαπάτη) καθώς και των περίτεχνων διακοσμητικών στοιχείων. Γνωστοί ζωγράφοι της εποχής του Μπαρόκ είναι στην Ιταλία οι Καραβάτζιο (1573-1610) και Αννίπαλε Καρράτσι (1560-1609), στη Φλάνδρα οι Πήτερ Πάουλ Ρούμπενς (1577-1640) και Άντον βάν Ντάικ (1599-1641), στην Ολλανδία οι Ρέμπραντ (1606-1669), Φράνς Χάλς (περ. 1580-1666), Γιάν Βερμέερ (1632-1675), και Γιάκομπ βάν Ρουΐσνταλ (περ. 1628-1682), στην Ισπανία ο Ντιέγκο Βελάσκεθ (1599-1660), και στη Γαλλία οι Νικολά Πουσσέν (1594-1665) και Κλώντ Λορραίν (1600-1682).

## Ροκοκό

Κατά το δέκατο όγδοο αιώνα δημιουργείται στη Γαλλία το Ροκοκό, ένα κίνημα που επικράτησε τόσο στην τέχνη, όσο και στην εσωτερική διακόσμηση την εποχή του Λουδοβίκου ΙΕ'. Η ονομασία του προέρχεται από τη γαλλική λέξη *rocaille*, που σημαίνει κοχύλι και αποτελεί το πιο αγαπητό μοτίβο του. Χαρακτηριστικά του στοιχεία είναι η λεπτότητα και η χαρούμενη διάθεση, καθώς και η χαρακτηριστική εκλέπτυνση των περίτεχνων καμπυλόγραμμων μορφών του ύστερου Μπαρόκ στην Ιταλία. Αντιπροσωπεύει μια αντίδραση ενάντια στο βαρύ και παραφορτωμένο στυλ που επικράτησε τον καιρό του Λουδοβίκου ΙΔ'. Στη ζωγραφική του Ροκοκό κυριαρχεί το φως και απεικονίζονται σκηνές από τη λιγότερο σοβαρή όψη της ζωής της αυλής, γεμάτες χάρη και έλλειψη φυσικότητας, που διαδραματίζονται κάποτε σ' ένα ποιμενικό πλαίσιο. Κύριοι εκπρόσωποί του είναι οι γάλλοι ζωγράφοι Ζάν Αντουάν Βαττώ (1684-1721), Φρανσουά Μπουσέ (1703-1770), και Ζάν Ονορέ Φραγκονάρ (1732-1806), ενώ στην Ιταλία βρίσκει την τελειότερη έκφρασή του στο έργο του Τζοβάννι Μπαττίστα Τιέπολο (1696-1770).

## Κλασικισμός

Η αντίθετη κίνηση που θα καταλύσει το Μπαρόκ και την τελευταία του φάση το Ροκοκό (1720-1760), είναι ο Κλασικισμός ή Νεοκλασικός ρυθμός που δημιουργήθηκε στη Γαλλία. Άν και ο Κλασικισμός είναι το γνησιότερο παιδί της Αναγέννησης, εντούτοις με την κίνηση αυτή καθώς και με εκείνη του ιστορισμού αρχίζει και η διάλυση της εικόνας της τέχνης που δημιούργησε η Αναγέννηση.

Ο Κλασικισμός αποτελεί τη συνειδητή προσπάθεια αναβίωσης της αρχαίας τέχνης της κλασικής εποχής. Ήδη από την εποχή του ρωμαίου αυτοκράτορα Αδριανού, δηλαδή από το 2ο μ.Χ. αιώνα, παρατηρήθηκαν κλασικιστικές τάσεις, που μορφοποιήθηκαν για πρώτη φορά στην Αναγέννηση με τη βοήθεια των φιλολογικών πηγών. Από τότε ο Κλασικισμός εμφανίστηκε περιοδικά, κάθε φορά με ιδιαίτερα γνωρίσματα, σαν μια αντίδραση προς ενδιάμεσες αντικλασικές εποχές. Ως ξεχωριστό κίνημα της σύγχρονης τέχνης εμφανίζεται στη Γαλλία,



---

τή Γερμανία και την Αγγλία στο δεύτερο μισό του δέκατου όγδοου αιώνα και επικρατεί οριστικά το δέκατο ένατο αιώνα. Ο αρχαίος κόσμος ξαναζωντανεύει με αφετηρία τα ευρήματα της Πομπηίας και το έργο του θεωρητικού εκφραστή του κλασικισμού Γιόχαν Γιόακιμ Βίνκελμαν (1717-1768) για την αρχαία ελληνική τέχνη, αλλά το πνεύμα της Αθήνας του 5ου π.Χ. αιώνα φτάνει στους δυτικοευρωπαίους διά μέσου της ρωμαϊκής τέχνης που τους είναι περισσότερο οικεία, αφού η Ελλάδα δεν είχε ως τότε ανασκαφεί συστηματικά. Το κλασικό πνεύμα επηρεάζει όλους τους τομείς της καλλιτεχνικής δημιουργίας από τη ζωγραφική, τη γλυπτική και την αρχιτεκτονική μέχρι την επίπλωση και τη μόδα της εποχής. Σημαντικοί ζωγράφοι της εποχής του Κλασικισμού είναι οι Γάλλοι Ζάκ Λουί Νταβίντ (1748-1825) και Ζάν Ογκύστ Ντομινίκ Ένγκρ (1780-1867) και ο γερμανός Άντον Ράφαελ Μένγκς (1728-1779).

## Ρομαντισμός

Ο Ρομαντισμός προέρχεται ως κίνημα από τη λογοτεχνία και διαμορφώνεται στην αρχή του 19ου αιώνα στην Αγγλία. Δεν μπορεί να ονομαστεί τάση, αλλά διάθεση, και χαρακτηρίζεται από μία έκφραση συναισθηματικών εμπειριών. Κάθε εμπειρία αληθινή ή φανταστική γίνεται δεκτή, αρκεί να είναι έντονη. Κύριος στόχος των ρομαντικών είναι η επιστροφή στην αδέσμευτη φύση. Συγκινούνται από την ελευθερία, την αγάπη, τη βία, και γενικά ό,τιδήποτε μπορεί να προκαλέσει συναίσθημα. Φυσική συνέπεια της τάσης αυτής είναι μία έντονη αντίδραση εναντίον των συντηρητικών ρευμάτων και ιδίως του Κλασικισμού. Έτσι γίνεται το μέσο έκφρασης των επαναστατικών κινήματων του 19ου αιώνα. Από τους κυριώτερους εκπροσώπους του ρομαντισμού στην ζωγραφική είναι οι γάλλοι Τεοντόρ Ζερικώ (1791-1824) και Εζέν Ντελακρουά (1798-1863) και ο άγγλος Τζ.Μ.Γ. Τέρνερ (1775-1851).

Για την απόδοση της φευγαλέας εμπειρίας οι ρομαντικοί καλλιτέχνες χρησιμοποιούν μορφές του παρελθόντος διαλεγμένες πάντα συναισθηματικά. Έτσι ευνοούνται παλιότερες τεχνολογίες ακόμα και περιφρονημένες, όπως η Γοτθική τέχνη και η τέχνη της Ανατολής. Στις αρχές του Ρομαντισμού βασίζονται τα κινήματα των Ναζαρητών στην Γερμανία και των Προραφαηλιτών στην Αγγλία.

## Ρεαλισμός

Ο Ρεαλισμός εμφανίζεται ως κίνημα στη Γαλλία μετά το 1848 κι έρχεται σε αντίθεση με τον ιδεαλισμό του Κλασικισμού και του Ρομαντισμού. Η καθημερινή πραγματικότητα έχει από μόνη της αξία, χωρίς καμιά επέμβαση του καλλιτέχνη. Τα θέματα αντλούνται από τη σύγχρονη καθημερινή ζωή, το ύπαιθρο και την πόλη, με μορφές από τις πιο ταπεινές κοινωνικές τάξεις, χωρίς πρόθεση ωραιοποίησης ή ανεκδοτολογίας. Κάθε καλλιτέχνης εκφράζεται με το προσωπικό του όφος χωρίς να δεσμεύεται από κάποιο ιδιαίτερο τρόπο απεικόνισης, αφού ο Ρεαλισμός είναι «στάση» απέναντι στην καθημερινότητα. Κυριώτεροι εκπρόσωποι του κινήματος είναι οι Ζάν Φρανσουά Μιγέ (1814-1875) και Γκουστάβ Κουρμπέ (1819-1877).

## Συμβολισμός

Ο Συμβολισμός ως καλλιτεχνικό κίνημα εκφράζει την άμεση αντίδραση προς το ρεαλισμό, ενώ στοιχεία συμβολιστικά μπορούν να εντοπιστούν και σε έργα ζωγραφικής που ανήκουν σε διάφορα κινήματα και ιδιαίτερα στο ρομαντισμό, καθώς και σε διαφορετικά θέματα. Μία πρώτη φάση του Συμβολισμού χρονολογείται στα 1860/1870 και εντοπίζεται στα έργα ορισμένων Γάλλων ζωγράφων. Η δεύτερη φάση του Συμβολισμού είχε και πάλι ως επίκεντρο τη Γαλλία, ενώ στη συνέχεια ο Συμβολισμός είχε πλατιά διάδοση και έξω από τη Γαλλία, και ιδιαίτερα στην Αυστρία, τη Γερμανία και το Βέλγιο.



---

Στήν πρώτη καί στή δεύτερη φάση τού Συμβολισμού τοποθετείται τό έργο τών γάλλων ζωγράφων Γκυστάβ Μορώ (1826-1898), Οντιλόν Ρεντόν (1840-1916), Πιέρ Πυβί ντέ Σαβάν (1824-1898), Πώλ Σερυζιέ (1864-1927), Εμίλ Μπερνάρ (1868-1941), καί Πώλ Γκωγκέν (1848-1903). Οι σπουδαιότεροι εκπρόσωποι του στήν Αυστρία καί τή Γερμανία είναι οι Γκούσταβ Κλίμτ (1862-1918), Φράντς φόν Στούκ (1863-1928) καί Αρνολτ Μπαϊκλιν (1827-1901) κ.ά.

## Ιμπρεσιονισμός

Πρός τό τέλος τού 19ου αιώνα καί συγκεκριμένα τό 1874 γεννιέται στό Παρίσι τό κίνημα του ιμπρεσιονισμού μέ άρχή μιá νέα οπτική αντιμετώπιση πού δέν προέρχεται από καμιá θεωρία, αλλά από τήν αδιάσπαστη όραση. Είναι κίνημα παρατήρησης, πού βασίζεται στό πρωταρχικό ενδιαφέρον γιά τό στιγμιαίο φαινόμενο, τήν εντύπωση (impression) πού δημιουργείται από τίς αδιάκοπες αλλαγές πού προκαλεί τό φυσικό φώς πάνω στις επιφάνειες διασπώντας τόν τόνο καί τήν υφή τών χρωμάτων. Οι ανθρώπινες μορφές απελευθερώνονται από τή δέσμευση τών περιγραμμάτων καί τής καθαρής γραμμής καί αποτελούν μιá ενότητα μέ τό φώς. Τά χρώματα είναι καθαρά καί καλύπτουν τήν επιφάνεια μέ νευρικές πινελιές. Τά θέματα διαλέγονται γιά τήν προσαρμογή τους στις οπτικές εντυπώσεις καί όχι γιά τό μνημειακό τους χαρακτήρα. Έτσι τό αντικείμενο-θέμα καταλήγει σ' ένα μοτίβο καί αποτελεί πιá δευτερεύον στοιχείο. Η ενότητα τών Ιμπρεσιονιστών είναι μερική, χωρίς δεσμεύσεις, κι αυτό πού σίγουρα τούς συνδέει είναι η άμεση σχέση τους μέ τή φύση καί τήν οπτική της εντύπωση. Ο ιμπρεσιονισμός ως κίνημα στή γνησιώτερη μορφή του έχει μικρή μόνο διάρκεια (1874-1886), γιατί αργότερα οι κυριώτεροι εκπρόσωποι του διασπάστηκαν καί δημιούργησαν ή ακολούθησαν άλλα νεώτερα κινήματα πού εκφράζουν τίς γενικότερες τάσεις τού μεταϊμπρεσιονισμού. Η μεγάλη σημασία τού ιμπρεσιονισμού βρίσκεται στό ότι η απόρριψη συμβατικών αξιών καί κανόνων τής τέχνης από τούς εκπροσώπους του έδωσε μεγαλύτερη ελευθερία στήν καλλιτεχνική έκφραση, κι έγινε η αφετηρία όλων τών κινήματων τής νεώτερης τέχνης. Γνωστοί ιμπρεσιονιστές είναι οι Κλώντ Μονέ (1840-1926), Ωγκύστ Ρενουάρ (1841-1919), Καμίγ Πισσαρρό (1830-1903), Εντουάρ Μανέ (1832-1883), Ενγκάρ Ντεγκά (1834-1917), Ζάν Φρεντερίκ Μπαζιγύ (1841-1870), Μπέρτ Μοριζό (1841-1895), αλλά καί οι Πώλ Γκωγκέν (1848-1903), Πώλ Σεζάν (1839-1906) καί Ζώρζ Σερά (1859-1891) σέ κάποιο στάδιο στήν αρχή τής καριέρας τους.

## Μεταϊμπρεσιονιστικά κινήματα

Τά διάφορα κινήματα πού εκφράζουν τίς γενικές τάσεις τού μεταϊμπρεσιονισμού περιλαμβάνουν μιá ομάδα καλλιτεχνών πού πέρασαν από μιá ιμπρεσιονιστική φάση δημιουργίας, άλλ' άπογοητευμένοι από τούς περιορισμούς του προχώρησαν πρós διάφορες κατευθύνσεις, κι έτσι δέν μπορούν νά περιληφθούν σέ συγκεκριμένη ομάδα. Η στάση τους δέν ήταν αντι-ιμπρεσιονιστική, αλλά επιστημονική, καί χαρακτηρίζεται από τή θεωρητική μελέτη τού χρώματος καί τής διάσπασής του από τήν επίδραση τού φωτός καί από τή συστηματική ανάλυση τών τόνων. Στίς τάσεις τού μεταϊμπρεσιονισμού περιλαμβάνονται οι κινήσεις τών Ναμπι, τού Ντιβιζιονισμού, τού Φωβισμού κ.λπ.

Μεταϊμπρεσιονιστές υπήρξαν οι Ζώρζ Σερά (1859-1891), Πώλ Σινιάκ (1863-1935), Πώλ Σεζάν (1839-1906), Βενσάν βάν Γκόγκ (1853-1890), Πώλ Γκωγκέν (1848-1903), Ανρί ντέ Τουλουζ-Λωτρέκ (1864-1901), Τζέημς Ενσορ (1860-1949), καί Έντβαρντ Μούνκχ (1863-1944).

Ή ονομασία Ναμπι δόθηκε σέ μιá ομάδα γάλλων καλλιτεχνών πού πήραν τό όνομα τους από τήν εβραϊκή λέξη *Nabi* πού σημαίνει προφήτης. Οι καλλιτέχνες αυτοί εμφανίστηκαν στά τελευταία χρόνια τού 19ου αιώνα (1899), καί ήταν επηρεασμένοι από τήν τεχνοτροπία τού



---

Πώλ Γκωγκέν και τους Συμβολιστές. Η σύνθεση ξαναγίνεται δισδιάστατη με τη χρησιμοποίηση αμιγών χρωμάτων σε μεμονωμένες επιφάνειες που περικλείονται από έντονα μαύρα περιγράμματα. Το έργο είναι έτσι πρωταρχικά μία σύνθεση χρωμάτων και μετά μία θεματική σύνθεση, στην οποία επικρατεί ένας έντονος αντινατουραλισμός. Στους Ναμπί περιλαμβάνονται οι ζωγράφοι Πιέρ Μποννάρ (1867-1947), Εντουάρ Βυϊγιάρ (1868-1940), και Μωρίς Ντενί (1870-1943). Ο Ντιβιζιονισμός ή Πουαντιγισμός εκφράζει τη θέση του Ζώρζ Σερά (1859-1891) που υποστήριζε ότι από την ίδια τη φύση υπάρχουν μόνο καθαρά χρώματα που ανακατεύονται στο μάτι του παρατηρητή και προκαλούν το οπτικό αποτέλεσμα. Μικρές κηλίδες ή τελείες φωτεινού χρώματος συνθέτουν το έργο, για να προέλθουν τόνοι ενδιάμεσοι πιο φωτεινοί από τα υλικά της παλέτας. Το αποτέλεσμα όμως δεν επιβεβαιώνει τη θεωρία. Η ανάμειξη των χρωμάτων στο μάτι παραμένει ατελής και οι κηλίδες ξεχωρίζουν και δίνουν την εντύπωση μωσαϊκών.

Τέλος ο Φωβισμός είναι το πρώτο καλλιτεχνικό κίνημα του 20ου αιώνα και επιδιώκει να λύσει τα προβλήματα διάσπασης της επιφάνειας που θέτει το έργο του Σεζάν, με μέσο το χρώμα. Στην ομάδα των Φώβ (η λέξη σημαίνει άγρια θηρία) υπάρχει μία διάχυτη τάση απελευθέρωσης και πειραματισμού. Ο μόνος κοινός στόχος είναι η απαλλαγή του χρώματος από τη δέσμευση της φύσης. Έτσι στα έργα τους συνδυάζονται οι πιο βίαιοι τόνοι και η χρησιμοποίηση του καθαρού χρώματος φτάνει μέχρι τα άκρα δημιουργώντας μία διακοσμητική εντύπωση. Το κίνημα διαλύθηκε γρήγορα επειδή δεν είχε σημαντικούς δεσμούς. Ήδη όμως είχαν συσταθεί τρεις καλλιτεχνικές ομάδες που συντονίζονταν από τον Ανρί Ματίς (1869-1954). Στους φωβιστές ανήκουν ζωγράφοι όπως οι Αντρέ Ντεραίν (1880-1954), Μωρίς ντε Βλαμένκ (1876-1958), Αλμπέρ Μαρκέ (1875-1947), Ραούλ Ντυφύ (1877-1953), Ζώρζ Ρουώ (1871-1958), κ.α.

## Εξπρεσιονισμός

Η αρχή του κινήματος του εξπρεσιονισμού τοποθετείται στα χρόνια 1880-1890, αναπτύχθηκε όμως στην πρώτη δεκαετία του 20ου αιώνα, μέσα σ' ένα γενικότερο κλίμα αλλαγής και επανεκτίμησης διαφορετων τομέων, όπως είναι η ψυχολογία, η κοινωνική συμπεριφορά και η θρησκεία. Επηρεάστηκε από τον Βάν Γκόγκ, το Γκωγκέν και τις αφρικάνικες μάσκες. Η απόδοση των εξωτερικών φαινομένων υποτάσσεται στα εσωτερικά συναισθήματα και στις τάσεις για αναζήτηση της γεμάτης πάθος έκφρασής τους. Η υποκειμενική πραγματικότητα των εξπρεσιονιστών εκφράζεται με έντονα ξεσπάσματα, επελευθέρωση της φόρμας, και απόρριψη των συμβατικών επιταγών στη σύνθεση. Στην πρώτη φάση του εξπρεσιονισμού ανήκει το έργο των ζωγράφων Έντβαρντ Μούνκχ (1863-1944), Μάξ Μπέκμαν (1884-1950), Τζέημς Ένσορ (1886-1980), Εμιλ Νόλντε (1867-1956), Ζώρζ Ρουώ (1871-1958) και Χάιμ Σουτίν (1894-1943).

Το χρώμα και οι στυλιστικές παραμορφώσεις με την έντασή τους προβάλλουν τις εσωτερικές εμπειρίες της χαράς και της αγωνίας. Ο εξπρεσιονισμός εντοπίζεται στη Γερμανία και αντιπροσωπεύεται από δύο καλλιτεχνικές ομάδες, τη *Γέφυρα* που ιδρύθηκε στη Δρέσδη το 1905, και το *Γαλάζιο Καβαλλάρη*, που ιδρύθηκε στο Μόναχο το 1912. Στην πρώτη ανήκουν οι ζωγράφοι Εριχ Χέκελ (1883-1970), Ερνστ Λούντβιχ Κίρχνερ (1880-1938), Κάρλ Σμιτ Ρότλουφ (1884-), Αξελ Γκαλέν (1865-1931), Εμιλ Νόλντε (1867-1956), Μάξ Πέχσταιν (1881-1955), και Οττο Μύλλερ (1873-1930). Στη δεύτερη ανήκουν οι ζωγράφοι Βασίλι Καντίνσκου (1866-1944), Φράντς Μάρκ (1880-1916) και Πώλ Κλέε (1879-1940). Οι καλλιτέχνες της *Γέφυρας* απεικόνισαν με βίαιο τρόπο μορφές σε έργα γεμάτα διαμαρτυρία για την κοινωνική ανισότητα, ενώ οι καλλιτέχνες του *Γαλάζιου Καβαλλάρη* εκφράζονται με αφηρημένες μορφές και απαλλαγμένοι από κάθε σχέση με την αντικειμενική πραγματικότητα ψάχνουν για νέους τρόπους έκφρασης. Ο Γιώργος Μπουζιάνης (1885-1959) είναι ο μόνος Έλληνας ζωγράφος ανάμεσα στους πρωτοπόρους του κινήματος του εξπρεσιονισμού στη Γερμανία και ο κυριώτερος εκπρόσωπός του στην Ελλάδα.



---

## Κυβισμός

Ο Πώλ Σεζάν και ο Ζώρζ Σερά δημιούργησαν τις προϋποθέσεις για τη γέννηση του Κυβισμού με την ανάλυση της φόρμας σε μικρότερες ενότητες το 1907. Η πρωταρχική σύλληψη του κινήματος από τους Ζώρζ Μπράκ (1882-1963) και Πάμπλο Πικάσσο (1881-1973) βασίζεται στη μορφολογική πειθαρχία που εφαρμόστηκε σε παροδοσιακά θέματα όπως η νεκρή φύση, η προσωπογραφία, και το γυμνό. Την πρώτη περίοδο επικράτησαν οι θέσεις του Σεζάν. Ακολούθησαν δύο ακόμα φάσεις, η αναλυτική (1910-1912) και η συνθετική (1913-1914).

Με το αποκλειστικό ενδιαφέρον των κυβιστών για τη στερεομετρική απόδοση της δομής των φυσικών σχημάτων και την αρχιτεκτονική της εικόνας, το χρώμα περιορίστηκε σε μερικούς τόνους όπως το γκριζο, η άχρα και το πράσινο. Σάν εκφραστικό μέσο χρησιμοποιήθηκε και το κολλάζ με υλικά διαφορετικής υφής και τυχαίων σχημάτων, ιδίως σε νεκρές φύσεις. Στη συνθετική περίοδο του Κυβισμού έγιναν ζωγραφικές απομιμήσεις του κολλάζ. Εκτός από τους πρωτοπόρους του Κυβισμού που αναφέραμε, στο κίνημα αυτό ανήκουν και οι ζωγράφοι Χουάν Γκρις (1887-1927), Φερνάν Λεζέ (1881-1955), Ζώρζ Γκρός (1893-1959), κ.ά.

## Renaissance

The first signs of the Renaissance, as it came to be known, are apparent in Florentine architecture of the Quattrocento (15th c.) and of the first quarter of the Cinquecento (16th c.). Affecting also both sculpture and painting, the movement drew its inspiration from antiquity, while the adoption of the ancient Greek classical model, whose ideal is embodied in the maxim *καλός κ' αγαθός* (beautiful and virtuous) that finds its echo in the phrase *belezza e virtu*, imposed on the artist the stylistic conventions and idealization that underlie all western European art.

The discovery of 'scientific perspective' was made about 1415. Florentine Renaissance art spread from Tuscany to all parts of Italy and to regions lying north of the Alps, completely revolutionizing late Gothic art. The High Renaissance, reached in Florence at the end of the fifteenth century and in Rome a little later, confirmed the ascendancy of ancient Greek and Roman art.

Among the most important of the early Renaissance painters in Florence were Fra Angelico (1387-1455), Paolo Uccello (1397-1475), Piero della Francesca (1410/20-1482), Fra Filippo Lippi (about 1406-1469), Sandro Botticelli (1445-1510), and Pierro di Cosimo (about 1462-1521); leading figures in northern Italy were Andrea Mantegna (1431-1506) and Giovanni Bellini (about 1430-1516).

The High Renaissance period in Rome was distinguished by artists such as Leonardo da Vinci (1452-1519), Michelangelo Buonarroti (1475-1564), and Raphael (1483-1520); and in Venice by the painters Giorgione (1475-1510) and Titian (Tiziano Vecelli, about 1488-1576).

In the Low Countries the Renaissance was marked by painters such as Jan van Eyck (about 1390-1441), Rogier van der Weyden (about 1400-1464), Hieronymus Bosch (about 1450-1516), and Pieter Bruegel (about 1525-1569); and in France by Jean Fouquet (about 1420-1481). Finally, the German Renaissance is remarkable for works by outstanding artists such as Albrecht Dürer (1471-1528), Lucas Cranach (1472-1553), and Albrecht Altforfer (about 1485-1538), Hans Holbein (1497-1543).



---

## Mannerism

Mannerism, a name derived from the Italian word *maniera* in the same way that Renaissance comes from the Italian *rinascita*, is the style of west European painting that bridges the short period between the end of the Renaissance and the beginning of Baroque art (1530-1560/80).

It is marked by the abandonment of the classical ideal of a perfectly balanced harmony and the turning towards a technical convention in which the fundamental laws of organic functions have lost their significance. Mythological and religious subjects predominate in painting, though secular scenes are becoming more frequent. In this same period the production of tapestries illustrating scenes from Homer's *Iliad*, and *Odyssey* and from Virgil's *Aeneiad* reaches its peak in Flanders. The painters Parmigianino (1503-1540), Pontormo (1494-1557), Agnolo Bronzino (1503-1572), and Tintoretto (1518-1594) in Italy, and Domenikos Theotokopoulos (El Greco) (1541-1614) in Spain are representative of the artists of the Mannerist period.

## Baroque

Baroque art spans the period that begins in the last decades of the sixteenth century and embraces the whole of the seventeenth and a large part of the eighteenth century (1580-1760). The word Baroque comes from the Portuguese *barocco*, used by goldsmiths to describe an irregular pearl. The Baroque style evolved in Italian architecture, painting, and sculpture, and from Italy it spread to all other European countries. From the mid seventeenth century (1640/50) it acquired in France a particular character which soon prevailed throughout Europe. In Holland engraving on copper reached new heights, while woodcuts all but went out of use. France excelled in mural tapestries and generally dominated the scene in genre and mythological painting. The Baroque period was one in which portraiture flourished, especially of political and other personages.

The Baroque movement found its finest expression in a vigorous, theatrical style that made use both of realism and illusionism (that is, the handling of perspective to create an optical illusion) and of elaborate decorative elements. Leading artists of the Baroque period were, in Italy, Caravaggio (1573-1610) and Annibale Carracci (1560-1609); in Flanders, Peter Paul Rubens (1577-1640) and Anthony van Dyck (1599-1641); in Holland, Rembrandt van Rijn (1606-1669), Frans Hals (about 1580-1666), Jan Vermeer (1632-1675), and Jacob van Ruisdael (about 1628-1682); in Spain, Diego Velasquez (1599-1660); and in France, Nicolas Poussin (1599-1665) and Claude Lorrain (1600-1682).

## Rococo

During the eighteenth century there developed in France a stylistic movement that pervaded both art and interior design throughout the reign of Louis XV. It was distinguished by delicacy and a spirit of gaiety, as well as by the extreme refinement of the intricate curvatures of late Baroque art in Italy. Known as Rococo (after the French word *rocaille* meaning a shell, the favourite motif of the movement) this style came as a reaction to the heavy, over-ornate style that had dominated the preceding age of Louis XIV. Rococo painting, in which light plays a major role, portrayed scenes from the less serious side of court life, merry scenes that lacked truth to nature and were often set in pastoral landscapes. Its chief followers were the French artists Jean Antoine Watteau (1684-1721), François Boucher (1703-1770), and Jean Honoré Fragonard (1732-1806), while in Italy the style found its finest expression in the work of Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770).



---

## Neo-Classicism

The counter-movement that was to overthrow Baroque art in its final Rococo phase (1720-1760) was the Neo-Classical school that had its origins in France. Notwithstanding that Neo-Classicism was the purest offspring of the Renaissance, the onset of the neo-Classical and historical styles signalled the end of the concept of art introduced by the Renaissance.

Neo-Classicism was a conscious attempt to revive the ancient art of the Classical age. Classicizing trends may be observed from the time of the Roman emperor Hadrian (that is, from the second century AD), but it was not till the Renaissance, when ancient literary sources could be studied, that these trends were first given a definite form. From then on classicizing art manifested itself from time to time, assuming a different form on each occasion and invariably reacting to an intervening anti-Classical movement. It appeared in the second half of the eighteenth century in France, Germany, and England as an isolated movement within contemporary art, and became firmly established in the nineteenth century. The ancient world was brought to life again as a result of the finds made at Pompeii and of the writings of the Classical theoretician Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) on ancient Greek art. But the spirit of Athens in the fifth century before Christ was conveyed to western Europeans through Roman art with which they were more familiar since the systematic excavation of Greece had not yet begun. The Classical spirit affected every sphere of creative art from painting, sculpture, and architecture to the furnishings and fashions of the age. Among the important painters of the Neo-Classical movement were the Frenchmen Jacques Louis David (1748-1825) and Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), and the German Anton Raphael Mengs (1728-1779).

## Romanticism

Romanticism started as a literary movement in England in the early nineteenth century. It was not so much a trend as a disposition identifiable by the expression of emotional experiences. Any real or imagined experience was an acceptable subject, provided it was of an intense character. The true aim of the Romantics was to return to unbridled nature. Stirred by freedom, love, violence, and generally by whatever acted directly upon the emotions, it was obvious their sensitivity should lead the Romantics to react forcefully against conservative currents and neo-Classicism in particular. For this reason Romanticism became the medium of revolutionary movements in the nineteenth century. Among the foremost Romantic painters were the Frenchmen Eugène Delacroix (1798-1863) and Théodore Géricault (1791-1824), and the Englishman J.M.W. Turner (1775-1851).

Romantic artists turned to outmoded forms to portray experiences of a passing kind, selecting their forms on emotional grounds. In this way they came to favour older, even despised styles such as were to be found in Gothic and oriental art. In its early years the Romantic movement gave rise to the Nazarenes in Germany and the Pre-Raphaelite Brotherhood in England.

## Realism

Realism took shape as a movement in France after 1848, in opposition to the idealism of Neo-Classical and Romantic art. The reality of everyday life possessed a value of its own without the artist having to interpose himself. Subjects for paintings were taken from contemporary scenes, from town and country alike, and the figures portrayed in them were drawn from the humblest classes, there being no intention either to beautify or embroider. Each artist expressed himself in his own way, not being bound to any particular manner of representa-



---

tion since Realism set out to capture the instant in the daily round. Leading artists of the Realist school were Jean-François Millet (1814-1875) and Gustave Courbet (1819-1877).

## **Symbolism**

As an art movement Symbolism expressed an immediate reaction to Realism, though symbolic elements may be found introduced into paintings of various schools, especially the Romantic, and into a variety of subjects. The first wave of Symbolism dates to around 1860/70 and is recognizable in the works of certain French artists. France was the focal point also of the second wave, but Symbolism subsequently spread widely outside France, especially to Austria, Germany, and Belgium.

Works by the French painters Gustave Moreau (1826-1898), Odilon Redon (1840-1916), Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), Paul Sérusier (1864-1927), Emile Bernard (1868-1941), and Paul Gauguin (1848-1903) belong to the first and second wave of Symbolism. Among the most important Symbolist painters outside France were the Austrian Gustav Klimt (1862-1918) and the Germans Franz von Stuck (1863-1928) and Arnoldt Böcklin (1827-1901).

## **Impressionism**

Towards the end of the nineteenth century – in fact, in 1874 – Impressionism was born in Paris. Based on an entirely new optical concept, Impressionism had its origin not in any theory but in unimpeded vision. It was a movement concerned with observation and founded on a primary interest in momentary phenomena. Visual impressions arise from the unceasing changes caused by natural light falling on a surface and fragmenting the tone and texture of its colours. Even the human form is liberated from the bonds of its outlines and of delineation itself; it becomes one with the light. The colours are pure and cover the surface in agitated brush-strokes. Subjects are chosen for their adaptability to visual impressions and not for their monumental quality. In this way the subject ends by becoming a mere motif, a feature of secondary importance.

Impressionists are a loosely united group, without common ties; their strongest link is their direct relationship with nature and the visual impressions it produces. As a movement, in its purest form Impressionism lasted only a short while (1874-1886), after which each of its leading representatives went his own way, initiating or following other more modern movements that gave expression to the general trends of Post-Impressionism. The greatest significance of Impressionism lies in the fact that rejection by its exponents of the conventional values and rules of art bestowed greater freedom on artistic expression and provided a starting-point for all modern art movements.

The best known of the Impressionists were Claude Monet (1840-1926), Auguste Renoir (1841-1919), Camille Pissarro (1830-1903), Edouard Manet (1832-1883), Edgar Degas (1843-1917), Jean-Frédéric Basille (1841-1870), Berthe Morisot (1841-1895), and, for a time, Paul Gauguin (1848-1903), Paul Cézanne (1839-1906), and Georges Seurat (1859-1891).

## **Post-Impressionist movements**

Among the diverse movements that embodied the general trends of Post-Impressionist art was one formed by a group of painters who went through a creative phase of Impressionism only to scatter, in their disappointment with its limitations, in a variety of directions and who cannot therefore be said to represent a specific movement. Their revolt was not anti-Impressionist, but scientific; it is marked by the theoretical study of colour and of the



---

fragmentation of colour under the impact of light, and by the systematic analysis of tones. Post-Impressionist movements include the Nabis, Divisionism, and Fauvism.

Georges Seurat, Paul Signac (1863-1935), Paul Cézanne, Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), Vincent van Gogh (1853-1890), Paul Gauguin, James Ensor (1860-1949), and Edvard Munch (1863-1944) were all Post-Impressionist artists.

The name Nabis was assumed by a group of French painters who called themselves after the hebrew word *nabi*, meaning prophet. Active in the last years of the nineteenth century, these painters were influenced by the technique employed by Paul Gauguin and the Symbolists. In their works composition regains its two-dimensional nature through the use of pure colour in areas of the canvas defined by heavy black lines. A Nabis painting is thus first and foremost a colour composition in which an intense anti-naturalism predominates. The Nabis included the painters Pierre Bonnard (1867-1947), Edouard Vuillard (1868-1940), and Maurice Denis (1870-1943).

Georges Seurat's position, which he expressed in Divisionism, or Pointillism, was that in nature there exist only pure colours which combine together in the human eye to produce a visual effect. His work is comprised of small dots or points of brilliant colour forming intermediate tones more brilliant than anything that lay on his palette. The result, however, did not prove the theory. The colours only partially blend in the eye, the dots remaining distinct and giving the impression of a mosaic.

Finally, Fauvism: the first of the art movements of the twentieth century, it set out to resolve the problems posed by Cézanne's work in which colour is used to break up the surface. Fauvist painters were generally concerned to emancipate their art and to experiment within it (the word *fauve* means wild animal). Their one common aim was to free colour from the fetters of nature. Not surprisingly, their colours clash in violent combinations and pure colour is used to excess to create a highly decorative effect. The movement soon petered out, for it lacked any considerable link. Nevertheless three groups of Fauvists, coordinated by Henri Matisse (1869-1954), came into being. To these groups there belonged André Derain (1880-1954), Maurice de Vlaminck (1876-1958), Albert Marquet (1875-1947), Raoul Dufy (1877-1953), Georges Rouault (1871-1958), and others.

## Expressionism

The origins of the Expressionist movement can be traced to the years 1880-1890, but its growth occurred during the first decade of the twentieth century which generated a mood for change and for the reassessment of certain values: psychology, social behaviour, and religion. It was influenced by van Gogh and Gauguin and African tribal masks. The depiction of external phenomena was subordinated to internal feelings and to the search for a way to express them with passion. The subjective reality of the Expressionists was stated in violent outbursts, the liberation of form, and the rejection of conventional rules of composition. Works by Edvard Munch, Max Beckmann (1884-1950), James Ensor, Emil Nolde (1867-1956), Georges Rouault, and Chaim Soutine (1894-1943) belong to the early years of Expressionism. Through their use of colour and stylistic distortions full of intense emotion they depict inner experiences of joy and pain.

Expressionism found a home in Germany where it was represented by two groups of artists: *die Brücke* (the Bridge) founded in Dresden in 1905, and *der Blaue Reiter* (the Blue Rider) founded in Munich in 1912. To the first of these groups there belonged the painters Erich Heckel (1883-1970), Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Karl Schmidt-Rottluf (1884), Axel Gallén (1865-1931), Emil Nolde (1867-1956), Max Pechstein (1881-1955), and Otto Mueller (1873-1930); and to the second Wassily Kandinsky (1866-1944), Franz Marc (1880-1916), and Paul Klee (1879-1940). *Die Brücke* artists painted forms in a vehement manner in works loud with protest against social inequality, while *der Blaue Reiter* artists expressed



---

themselves in abstract figures and, free of any relationship with objective reality, sought fresh means of expression. Yiorgos Bousianis (1885-1959) was the only Greek painter among the pioneers of the Expressionist movement in Germany, and its chief exponent in Greece.

## **Cubism**

Paul Cézanne and Georges Seurat together laid the foundations of Cubism with their breaking down of form into smaller unities in 1907. The initial conception of the movement by Georges Braque (1882-1963) and Pablo Picasso (1881-1973) rested on a figurative discipline applied to traditional subjects such as still life, portraiture, and nudes. Cézanne's theories dominated the earliest phase which was followed by two others: the analytic (1910-1912) and the synthetic (1913-1914).

With the Cubists exclusively concerned with representing the solid structure of natural objects and in the architectural form of the picture, colour was reduced to just a few tones such as grey, ochre, and green. Collage, in which materials of different textures and random shapes were stuck onto a canvas, was used as a medium of expression, particularly in still life paintings. The synthetic phase of Cubism produced painted imitations of collage. Besides the pioneers of Cubism already named, the movement attracted among others the painters Juan Gris (1887-1927), Fernand Léger (1881-1955), and George Grosz (1893-1959).





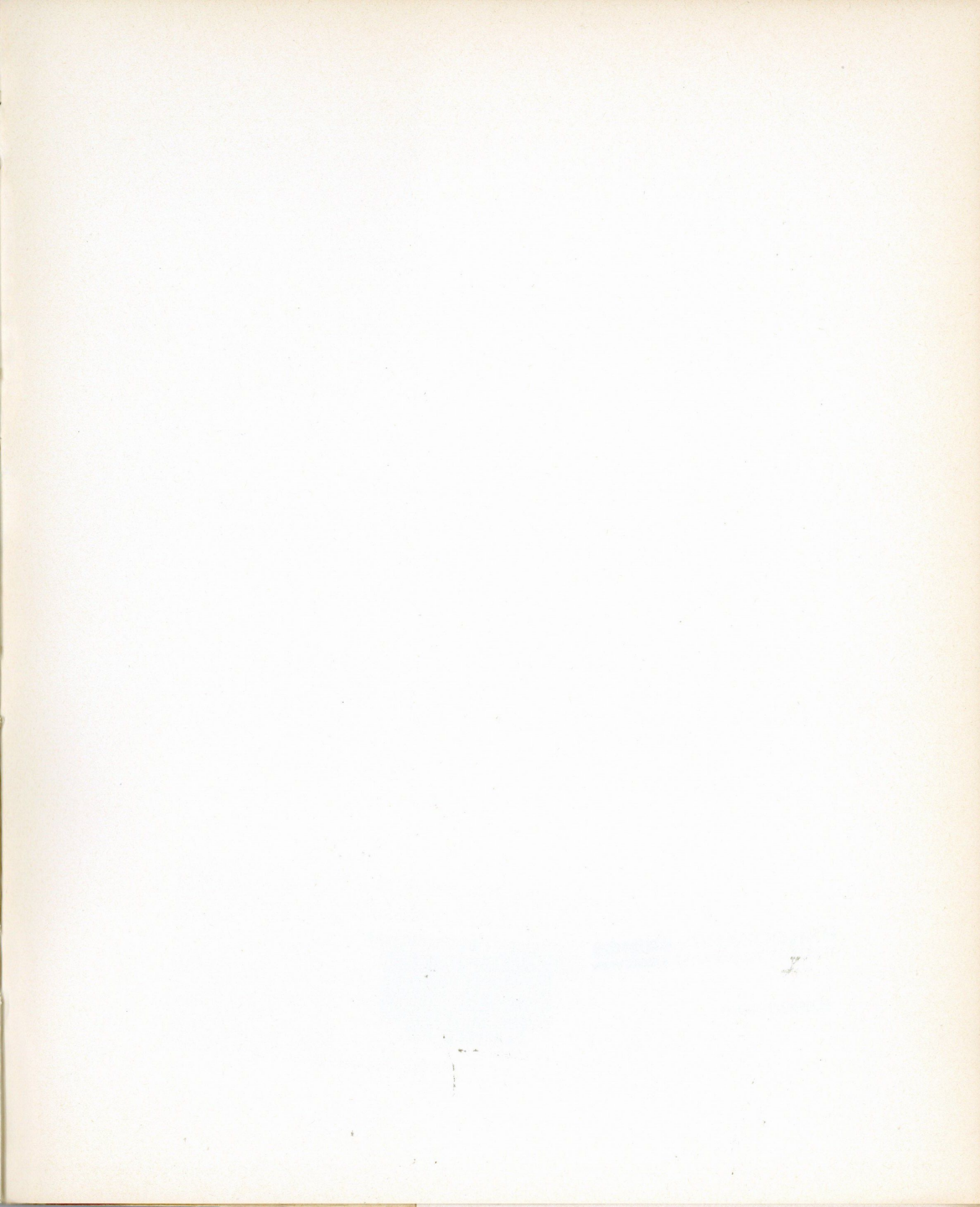














ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ



036000006718





**ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ**  
**ΜΟΥΣΕΙΟ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΣΟΥΤΣΟΥ**

**ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ**



