

ΑΝΩΤΑΤΟ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ ΙΟΝΙΩΝ ΝΗΣΩΝ

Η ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΕΠΤΑΝΗΣΙΑΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ

18ος – 19ος αι.

Επιστημονική επιμέλεια

Δώρα Φ. Μαρκάτου

Αθήνα 2014

KENH

Η ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΕΠΤΑΝΗΣΙΑΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ

18ος-19ος αι.:

Δημιουργία – Υποδοχή και πρόσληψη

Σύντομη επισκόπηση

Επιστημονική επιμέλεια:

Δώρα Φ. Μαρκάτου

Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Ιστορίας της Τέχνης

Στο Τμήμα Ιστορίας & Αρχαιολογίας

Του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Κείμενα:

Σταλίνα Βουτσινά

Δώρα Φ. Μαρκάτου

KENH

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

- Ναπολέον Μαραβέγιας:

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Δώρα Φ. Μαρκάτου: Αντί προλόγου

-Δώρα Φ. Μαρκάτου – Σταλίνα Βουτσινά:

Η ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΕΠΤΑΝΗΣΙΑΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ (18ος – 19ος ΑΙ.)

Δώρα Φ. Μαρκάτου:

Η τέχνη της Επτανησιακής Σχολής (18^{ος}-19^{ος} αι.):

Δημιουργία – Υποδοχή και πρόσληψη. Σύντομη επισκόπηση

ΠΙΝΑΚΕΣ

Σταλίνα Βουτσινά :

Σχολιασμός έργων

Βιογραφικά καλλιτεχνών

Βιβλιογραφία

Συνοπτικός κατάλογος – Ευρετήριο πινάκων

ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ ΔΙΑΦΑΝΕΙΩΝ

KENH

KENH

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Υπό Ν. Μαραβέγια

Αντί προλόγου

Η έκδοση του πονήματος για την τέχνη της Επτανησιακής Σχολής συμπίπτει με τον εορτασμό των εκατόν πενήντα χρόνων από την ένωση της Επτανήσου με την Ελλάδα, το 1864, και τον πανηγυρικό εορτασμό εφέτος της Εκατονταετίας από την πραγματοποίηση του Πρώτου Πανιονίου Συνεδρίου το 1914 στην Κέρκυρα, στο πλαίσιο τότε των εορτών της Πεντηκονταετίας από την ενσωμάτωση στον εθνικό κορμό. Έτσι η παρούσα έκδοση, χωρίς να εντάσσεται στο πλαίσιο του εορτασμού, αποκτά ιδιαίτερη συμβολική αξία. Αν μάλιστα ληφθεί υπόψη, ότι, από το 1843 που θεμελιώθηκε από τον Κερκυραίο Ανδρέα Μουστοξύδη η έρευνα της επτανησιακής τέχνης και μέχρι σήμερα, δεν έχει ακόμη διαμορφωθεί ολοκληρωμένη και αδιαμφισβήτητη εικόνα για την προσφορά της στη νεοελληνική τέχνη, αντιλαμβάνεται κανείς, ότι η ανακίνηση ζητημάτων σχετικών με την καλλιτεχνική δημιουργία στα νησιά μας παραμένει επίκαιρη.

Στον ελάχιστο χρόνο που είχαμε στη διάθεσή μας από τις δεσμεύσεις του προγράμματος ΕΣΠΑ – ΤΕΙ Ιονίων Νήσων και μέσα στις ελάχιστες σελίδες των προδιαγραφών, προσπαθήσαμε να αξιοποιήσουμε την προγενέστερη έρευνα, αλλά και να εντάξουμε στη μελέτη μας υλικό άγνωστο ή ελάχιστα αξιοποιημένο μέχρι τώρα και να το παρουσιάσουμε υπό το φως της σύγχρονης έρευνας. Έτσι συνειδητά δεν εντάξαμε στο Λεύκωμα ορισμένα πολύ γνωστά σημαντικά έργα, ενώ παρουσιάζουμε άλλα αντίστοιχά τους ή ακόμη και έργα, τα οποία κρίναμε ότι είναι απαραίτητα, αν και η σημερινή τους κατάσταση είναι προβληματική, όπως συμβαίνει με τα βημόθυρα του Αθανασίου Άννινου στη Μονή Αγίου Ανδρέα Μηλαπιδιάς. Κι αυτό, γιατί στόχος μας δεν είναι η έκδοση ενός Λευκώματος με άψογες φωτογραφίες, αλλά η αδρομερής παρουσίαση μιας πτυχής του Επτανησιακού Πολιτισμού που παραμένει εν μέρει άγνωστη και εν μέρει παρεξηγημένη. Πάνω απ' όλα, όμως, θέλουμε να προσφέρουμε ένα εγχειρίδιο σε κάθε ενδιαφερόμενο, ώστε να αντιληφθεί, πέρα από ιδεολογικές και ερμηνευτικές αγκυλώσεις, τι επετεύχθη στα Επτάνησα στον τομέα των εικαστικών τεχνών τον δέκατο όγδοο και τον δέκατο ένατο αιώνα. Εξυπακούεται, ότι, για την πληρέστερη συγκρότηση της ιστορίας της, η οργάνωση ενός ειδικού συνεδρίου αφιερωμένου στην τέχνη της Επτανησιακής Σχολής θα συνέβαλλε τα μέγιστα και θα συνιστούσε γενναία προσφορά στη μελέτη του Επτανησιακού Πολιτισμού γενικότερα.

Είναι γνωστό, ότι η τέχνη που καλλιεργήθηκε ιδιαίτερα στα Επτάνησα είναι η ζωγραφική. Και σ' αυτήν πέφτει το κύριο βάρος στο παρόν πόνημα. Ωστόσο, προκειμένου, να δοθεί κατά το δυνατόν πιο ολοκληρωμένη εικόνα της καλλιτεχνικής δημιουργίας, εντάξαμε στη μελέτη μας και αντιπροσωπευτικά έργα χαρακτικής και γλυπτικής και κάποιες στοιχειώδεις παρατηρήσεις για την αρχιτεκτονική. Τέλος θεωρήσαμε απαραίτητο να δοθεί επιγραμματικά το χρονικό της υποδοχής και της πρόσληψης της τέχνης της Επτανησιακής Σχολής.

Οι εκπρόσωποι της Επτανησιακής Σχολής δραστηριοποιούνται τον δέκατο όγδοο και τον δέκατο ένατο αιώνα. Ωστόσο, μας απασχόλησε και το έργο Επτανησίων, οι οποίοι γεννήθηκαν μεν μέσα στα χρονικά αυτά πλαίσια, αλλά μέρος του έργου τους εκτείνεται και στον εικοστό αιώνα. Κριτήριό μας γι' αυτό ήταν η συνέχιση της παράδοσης, όσον αφορά όχι τόσο στα μορφοπλαστικά μέσα αλλά στο πνεύμα της τέχνης τους και στην παιδεία τους με ρίζες στον Επτανησιακό Πολιτισμό και μέσα στο ιταλικό πολιτισμικό πλαίσιο .

Η παρούσα έρευνα και η σύνταξη της μελέτης δεν θα είχε πραγματοποιηθεί χωρίς την ουσιαστική συμβολή της Σταλίνας Βουτσινά, υποψήφιας διδάκτορος στον κλάδο της Ιστορίας της Τέχνης στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων. Από τη θέση αυτή την ευχαριστώ θερμά και για την επιστημονική της συνεισφορά και για την άψογη συνεργασία μας.

Ιδιαίτερα οφείλω να ευχαριστήσω όλους όσους βοήθησαν να πραγματοποιηθεί η παρούσα έκδοση και διευκόλυναν το έργο μας με κάθε τρόπο, ώστε να μπορέσουμε να ανταποκριθούμε στην υποχρέωση που αναλάβαμε και έπρεπε να την διεκπεραιώσουμε μέσα σε ασφυκτικό χρονικό πλαίσιο. Ιδιαίτερες ευχαριστίες απευθύνουμε στα Δημόσια ιδρύματα, στους ιδιωτικούς φορείς και στους συλλέκτες, οι οποίοι μας επέτρεψαν να δημοσιεύσουμε έργα από τις συλλογές τους και οι περισσότεροι μας προσέφεραν και τις αντίστοιχες φωτογραφίες: Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Μουσείο Ζακύνθου, Εθνικό Ιστορικό Μουσείο, Δημοτική Πινακοθήκη Κέρκυρας, Δημοτική Πινακοθήκη Λευκάδας, Πινακοθήκη Αβέρωφ στο Μέτσοβο, Εθνική Βαλλιάνειο Βιβλιοθήκη, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών και Μουσείο ΕΚΠΑ, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών Αθηνών, Μουσείο Ρώμα, Ιερά Μητρόπολη Ζακύνθου, Εκκλησιαστικό Μουσείο Αγίου Ανδρέου Μηλαπιδιάς Κεφαλληνίας, Κοργιαλένιο Ιστορικό και Λαογραφικό Μουσείο, Εταιρεία Ηπειρωτικών Μελετών, Ελληνική Κοινότητα Τεργέστης, Πανελλήνιο Ιερό Ίδρυμα Ευαγγελιστρίας Τήνου, Ίδρυμα Αισθητικής Παναγιώτη και Έφης Μιχελή, Ξενοδοχείο Strada Marina (Ζάκυνθος), Γιάννη Πέρδιο (+ 2014), Οίκο Δημοπρασιών Πέτρου Βέργου και όλους όσους διατηρούν μικρές ιδιωτικές συλλογές και μας εμπιστεύθηκαν έργα τους.

Δώρα Φ. Μαρκάτου

Αναπληρώτρια καθηγήτρια

Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

KENH

KENH

Δώρα Φ. Μαρκάτου

Η τέχνη της Επτανησιακής Σχολής (18^{ος}-19^{ος} αι.):

Δημιουργία-υποδοχή-πρόσληψη.

Σύντομη επισκόπηση

Εισαγωγικά

Τα Επτάνησα αποτελούσαν ανέκαθεν τη φυσική γέφυρα μεταξύ Ανατολής και Δύσης. Η γεωγραφική τους θέση είναι ο παράγοντας εκείνος που καθόρισε και στους Νεότερους χρόνους την ιστορική τους μοίρα: Έδη από τα τέλη του δωδέκατου αιώνα¹ είχαν αποσπασθεί από τη Βυζαντινή Αυτοκρατορία και είχαν περιέλθει σε διάφορους Φράγκους κατακτητές (Νορμανδοί, Ορσίνι, Ανδεγαυοί, Τόκκοι) μέχρι που από το 1500 υπήχθησαν οριστικά και, μετά από εφήμερη παρουσία των Τούρκων,² στη Δημοκρατία της Βενετίας.³ Η

¹ Συγκεκριμένα, η κατάκτηση της Κεφαλονιάς, της Ζακύνθου, της Ιθάκης και πιθανότατα και της Λευκάδας από τους Νορμανδούς το 1185, «σημαίνει την οριστική τους αποκοπή από τον κορμό της βυζαντινής αυτοκρατορίας», όπως σημειώνει ο Σαββίδης, 1986, σ. 63. Η Κέρκυρα θα αποκοπεί λίγα χρόνια αργότερα.

² Μόνο στη Λευκάδα οι Τούρκοι έμειναν μεγάλο διάστημα, από το 1479 έως το 1684.

³ Η Κέρκυρα είχε πέσει στα χέρια των Βενετών από το 1386.

μακρά βενετσιάνικη κυριαρχία καταλύθηκε το 1797 από τις Δυνάμεις του Ναπολέοντα και τα νησιά γνώρισαν μια σύντομη γαλλοκρατία έως ότου ιδρύθηκε το 1800 η Ιόνιος Πολιτεία, το πρώτο αυτόνομο ελληνικό κράτος, υπό την κυριαρχία των Ρωσοτούρκων. Μία δεύτερη γαλλοκρατία από το 1807 δεν είχε διάρκεια και από το 1809 τα νησιά άρχισαν να περιέρχονται στους Άγγλους, στους οποίους παραχωρήθηκαν οριστικά το 1815. Μετά από σκληρούς αγώνες του επτανησιακού λαού, τα Επτάνησα ενώθηκαν με την Ελλάδα την 21^η Μαΐου 1864.

Οι σχεδόν επτά αιώνες δυτικής κυριαρχίας άφησαν ανεξίτηλα τα ίχνη τους στον πολιτισμό των νησιών. Αποφασιστικής σημασίας για τις εξελίξεις στάθηκαν οι σύντομες γαλλοκρατίες, με τον αέρα δημοκρατίας που έφεραν, και προπαντός η κυριαρχία της Βενετίας. Όπως έχει επισημάνει ο Διονύσιος Ζακυθινός, «Υπό την δυναστεία της Βενετίας οι νήσοι του Ιονίου απήρτισαν κοινότητα γεωγραφικήν και πολιτικήν, οίαν ουδέποτε εν τω παρελθόντι επέτυχον».⁴ Η πολιτική ενότητα δημιούργησε τις προϋποθέσεις για κοινωνική και πολιτιστική ενότητα, με αποτέλεσμα τη δημιουργία του Επτανησιακού Πολιτισμού ή, κατά τη διατύπωση του Σπύρου Ασδραχά, «της πολιτισμικής ιδιοπροσωπίας» των Επτανησίων. Πρόκειται για έναν ιδιότυπο πολιτισμό, ο οποίος συνθέτει τις κατακτήσεις του ελληνικού πνεύματος με εκείνες της Δύσης από την Αναγέννηση και μετά, που αντανakλά, παρά τις διαφορές από νησί σε νησί, πνευματικά φαινόμενα, τα οποία συνθέτουν πολυποίκιλες επιδράσεις από τη Δύση αλλά και από την υπόλοιπη Ελλάδα με τα τοπικά χαρακτηριστικά και τις ιδιαιτερότητες.⁵

Σημαντική έκφανση του Επτανησιακού Πολιτισμού αποτελεί η ανάπτυξη των εικαστικών τεχνών και ιδιαίτερα της ζωγραφικής, από τα μέσα του δεκάτου εβδόμου αιώνα. Πρώτα καλλιεργήθηκε η μεταβυζαντινή τέχνη, η οποία ασκήθηκε αρχικά από Κρήτες αγιογράφους, οι οποίοι εργάστηκαν στα Επτάνησα μετά την Πτώση του Χάνδακα το 1669 και την τουρκική κυριαρχία στη Μεγαλόνησο, και οι οποίοι μετέφεραν από την Κρήτη και πολλά έργα τέχνης, με αποτέλεσμα να γίνουν τα νησιά του Ιονίου «το πιο μεγάλο μουσείο της κρητικής ζωγραφικής από το 15ο ως το 17ο αιώνα».⁶ Στη συνέχεια η μεταβυζαντινή ζωγραφική ασκήθηκε και από ντόπιους μαθητές τους και έτσι δημιουργήθηκε μια «κρητοεπτανησιακή»⁷ τέχνη που ακολουθεί τη μεταβυζαντινή παράδοση, η οποία συχνά αφήνει να διαφαίνεται άτολμη απήχηση δυτικών επιδράσεων ενταγμένων μέσα στη βυζαντινή σύνθεση. Από τις αρχές του δεκάτου ογδόου αιώνα η κρητοεπτανησιακή τέχνη υποχώρησε μπροστά στην ανάπτυξη της τέχνης της Επτανησιακής Σχολής, η οποία είναι προσανατολισμένη στη Δύση, ιδιαίτερα στην Ιταλία. Οι εκπρόσωποι της δυτικοτρόπης Επτανησιακής τέχνης καλύπτουν τον δέκατο όγδοο και τον δέκατο ένατο αιώνα, ενώ συνεχιστές της παράδοσης εκείνων, παρά τα νέα δεδομένα στα νησιά μετά την Ένωση και τις καταλυτικές αλλαγές στην ευρωπαϊκή τέχνη, εξακολουθούν να συντηρούν τον απόηχο

⁴ Ζακυθινός, 1969 (ανάτυπο), σ. 261. Περισσότερα για τον Επτανησιακό Πολιτισμό βλ. Κασιμάτης, 1967, σ. 115-136.

⁵ Ασδραχάς, 2014, σ. 60-64.

⁶ Καζανάκη – Λάππα, 2014, σ. 150

⁷ Από όσα γνωρίζω αυτή τη στιγμή, τον όρο πρωτοχρησιμοποίησε ο Δημήτρης Τριανταφυλλόπουλος, 1994-1995, σ. 172.

τους, εντός των Επτανήσων και στην ελληνική επικράτεια έως και τις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα.

Στην παρούσα σύντομη μελέτη, λοιπόν, θα σκιαγραφήσουμε την εξέλιξη της επτανησιακής τέχνης για την ακρίβεια της τέχνης της Επτανησιακής Σχολής, δηλαδή της δυτικότροπης τέχνης που αναπτύχθηκε στα Επτάνησα τον δέκατο όγδοο και τον δέκατο ένατο αιώνα από Έλληνες Επτανήσιους καλλιτέχνες, αφού αυτοί διέρρηξαν κάθε δεσμό με τη μεταβυζαντινή παράδοση και υιοθέτησαν τις αρχές της δυτικής τέχνης που ίσχυαν από την Αναγέννηση και μετά. Αν και η έρευνα για την επτανησιακή τέχνη θεμελιώθηκε το 1843 από τον Ανδρέα Μουστοξύδη, όταν δημοσίευσε στο πρώτο τεύχος του περιοδικού *Ελληνομνήμων* άρθρο για τον Παναγιώτη Δοξαρά, ο οποίος με τις καινοτομίες του βρίσκεται στην αφετηρία των αλλαγών στην τέχνη των νησιών, πλήρη εικόνα δεν έχουμε ακόμη για την τέχνη που σηματοδοτεί την πρώτη μεγάλη προσπάθεια ανανέωσης της τέχνης στον ελληνικό χώρο και προπαντός εξακολουθεί η σύγχυση με τη μεταβυζαντινή κρητοεπτανησιακή τέχνη που στηρίζεται σε μια εντελώς διαφορετική παράδοση, την οποία οι δυτικότροποι καλλιτέχνες αποκήρυξαν.

Ο όρος «Επτανησιακή Σχολή», στην οποία εντάσσεται μόνο η δυτικότροπη τέχνη στα Επτάνησα, η οποία διακρίνεται σαφώς από την κρητοεπτανησιακή που συνεχίζει την εισηγμένη από τους Κρήτες αγιογράφους μεταβυζαντινή ζωγραφική, χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από τον Γεράσιμο Μαυρογιάννη το 1894, ο οποίος χρησιμοποίησε έναν όρο που ήδη από τα μέσα του δεκάτου ενάτου αιώνα είχε πλαστεί για να χαρακτηρίσει τη λογοτεχνία που είχε αναπτυχθεί στα νησιά τον δέκατο όγδοο και τον δέκατο ένατο αιώνα.⁸

Παναγιώτης Δοξαράς:

πρωτοπόρος στην ανανέωση της τέχνης στα Επτάνησα

Στην αφετηρία της τέχνης της Επτανησιακής Σχολής βρίσκεται ένας Πελοποννήσιος ζωγράφος, στρατιωτικός στο κύριο επάγγελμα στην υπηρεσία των Βενετών, ο **Παναγιώτης Δοξαράς**(Μάνη(;)1662-Κέρκυρα 1729). Σήμερα θεωρείται ως ο θεμελιωτής της Επτανησιακής Σχολής και αυτό όχι τυχαία: είναι ο ζωγράφος στου οποίου το έργο συναιρούνται καινοτομίες, οι οποίες καθιέρωσαν τις αρχές της δυτικοευρωπαϊκής τέχνης που οδήγησαν στη δημιουργία μιας τέχνης δυτικότροπης και μάλιστα ιταλίζουσας που παραμέρισε σε μεγάλο βαθμό τη μεταβυζαντινή κρητοεπτανησιακή τέχνη, η οποία ακολουθούσε φθίνουσα πορεία, παρά τον αυξανόμενο αριθμό των αγιογράφων και χωρίς βέβαια να εγκαταλειφθεί εντελώς.

Ο Παναγιώτης Δοξαράς χρησιμοποίησε την **προοπτική**, το θεμελιώδες γνώρισμα της αναγεννησιακής τέχνης, για να δομήσει γεωμετρικά τον εικαστικό χώρο και να αποδώσει την τρίτη διάσταση σε δισδιάστατη επιφάνεια. Αντικατέστησε την τεχνική του

⁸ Μαυρογιάννης, 1894, σ. 177-179 και σ. 198-202. Περισσότερα παρακάτω στην πρόσληψη της Επτανησιακής τέχνης.

«ωού» επί ξύλου(αυγοτέμπερα), βασικό γνώρισμα της βυζαντινής τέχνης, με την **ελαιογραφία**, τεχνική που εισήγαγε στη Φλωρεντία από τη Φλάνδρα ο Αντονέλλο ντα Μεσσίνα(Antonello da Messina) και χάρισε στους καλλιτέχνες ένα μέσο με πολλές δυνατότητες, αφού επιτρέπει τη χρήση αλληπάλληλων στρωμάτων χρωστικής ύλης έως ότου επιτευχθεί το επιθυμητό αποτέλεσμα. Εισήγαγε το **κοσμικό θέμα** και ιδιαίτερα την προσωπογραφία, η οποία ως ιδιαίτερη εικαστική κατηγορία αναπτύχθηκε ως αποτέλεσμα της ατομοκεντρικής κοσμοθεωρίας της Αναγέννησης και συνδέεται με την ανάπτυξη της αστικής τάξης. Πάνω απ' όλα, όμως, εφάρμοσε στο έργο του τη **φυσιοκρατική (κατά το νατουράλε) απόδοση** της ανθρώπινης μορφής. Η εισαγωγή του κοσμικού θέματος και η φυσιοκρατική απόδοση ακόμη και των θείων προσώπων οδήγησαν στην **εκκοσμίκευση** της τέχνης και η εκκλησιαστική τέχνη έπαυσε να είναι η μοναδική τέχνη στα Επτάνησα. Πολύ σημαντική καινοτομία ήταν η **αλλαγή του εικονογραφικού προγράμματος** στη διακόσμηση των ναών, όπως θα φανεί και παρακάτω.

Ο Παναγιώτης Δοξαράς από το 1685 μαθήτευσε κοντά στον Λέο Μόσκο⁹ και αρχικά ακολούθησε ένα ιδίωμα κρητοεπτανησιακό με πολλά δυτικά στοιχεία και έντονη την κλίση προς φυσιοκρατική απόδοση των μορφών, όπως δηλώνουν τα έργα του «Εσταυρωμένος Χριστός με τα σύμβολα των Ευαγγελιστών» έργο του 1689, από το Καθολικό της Ι.Μ. Στροφάδων» (**εικ. 1**)¹⁰ και «Ο Χριστός Μέγας Αρχιερέυς» (**εικ. 2**)(1691, στον Ι.Ν. «Κυρία των Αγγέλων» στη Ζάκυνθο)¹¹ ή οι τέσσαρες δεσποτικές εικόνες από τον Άγιο Δημήτριο στο Μουσείο Χριστιανικής Τέχνης της Λευκάδας (Άγιος Δημήτριος, Χριστός, Παναγία, Ιωάννης ο Πρόδρομος).¹² Γρήγορα, όμως, διέρρηξε τους δεσμούς του με τη μεταβυζαντινή παράδοση, για να αναδειχθεί σε πρωτεργάτη της ανανέωσης της τέχνης στα Επτάνησα. Το 1719 ζωγράφισε την προσωπογραφία του υπερασπιστή της Κέρκυρας, όταν την πολιορκούσαν οι Τούρκοι το 1716, κόμη Ματίας φον Σούλενμπουργκ (Matthias von Schulenburg, πίν. 1 και πίν. 2),¹³ η οποία θεωρείται η πρώτη προσωπογραφία της ελληνικής τέχνης.¹⁴ Αποτελεί έργο-σταθμό για διάφορους λόγους: 1. Καθιερώνει το κοσμικό θέμα και πιθανότατα έγινε εκ του φυσικού, μια πρακτική που στη Δυτική Ευρώπη είχε γενικευθεί από τον δέκατο τέταρτο αιώνα. 2. Στοχεύει στην αναπαράσταση ενός φυσικού προσώπου και θραύει τη θεοκρατική μονομέρεια της τέχνης. 3. Έγινε με την τεχνική της ελαιογραφίας, η οποία επιτρέπει να διαγράφονται με μεγαλύτερη ακρίβεια λεπτομέρειες της μορφής των αναπαριστωμένων προσώπων, όπως απαιτεί η κατά το νατουράλε απόδοση και η οποία, σε συνδυασμό με τη φωτοσκίαση, αποδίδει πλαστικά τη μορφή. 4. Χρησιμοποιεί την

⁹ Είναι γνωστό το συμβόλαιο μεταξύ του πατέρα του, Νικολάου Δοξαρά, και του αγιογράφου Λέω Μόσκου, το οποίο δημοσίευσε ο Ζώης, 1908, σ. 39 και αναδημοσίευσε ο Προκοπίου, 1936, σ. 73-74.

¹⁰ Για το έργο βλ. Μυλωνά 2011, σ. 56-60.

¹¹ Σχετικά βλ. Αχειμάστου – Ποταμιάνου, 1997, σ. 173.

¹² Ροντογιάννης, ό.π., σ. 280 – 297, απεικ. σ. 571 -576, πίνακες 73-78.

¹³ Στην ΕΠΜΑΣ απόκειται ελαιογραφική προσωπογραφία του Σούλενμπουργκ (σχήμα οβάλ, διασ. 8,5x6,5 εκ.), την οποία ο Δοξαράς ζωγράφισε το 1725 επί φύλλου χαλκού. Στην πίσω πλευρά φέρει επιγραφή και την υπογραφή του ζωγράφου: «Εκτύπωμα Ιωάννου Ματθίου Κόμητος Σκελεμβουργίου της Γαληνοτάτης των Ενετών Αριστοκρατίας κατ' Ήπειρον Στρατάρχου και Υπερασπιστού Κερκύρας, παρά Παναγιώτου Δοξαρά Ιππέως Λακεδαιμονίου, αψκε Μαΐ ου ιε».

¹⁴ Σε ευάριθμα προγενέστερα δείγματα απεικόνισης προσώπων, απεικονίζονται, εκτός από μια περίπτωση, ιερωμένοι και, όπως επισημαίνει ο Σπητέρης, Α', 1969, σ. 75, δεν στόχευαν στη «ρεαλιστική αναπαράσταση ενός ορισμένου προσώπου», αλλά είχαν περισσότερο συμβολική λειτουργία.

προοπτική και έτσι κατορθώνει να τοποθετήσει τον εικονιζόμενο σε ένα ψευδαισθησιακό χώρο. Όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά συνιστούν καινοτομίες που δηλώνουν γνώση της δυτικής τέχνης και μάλιστα της βενετικής, την οποία είχε την ευκαιρία να γνωρίσει κατά την παραμονή του στη Βενετία, ως αξιωματικός του βενετικού στρατού και να τη σπουδάσει εκεί, πιθανότατα στο διάστημα 1699-1704.¹⁵

Ειδικότερα η τεχνική της ελαιογραφίας, δηλαδή, η χρήση ελαιομιγνών χρωμάτων, ανανέωσε χρωματικά την τέχνη στα Επτάνησα, γεγονός που αποδεικνύεται και εργαστηριακά.¹⁶ Όσον αφορά στη χρήση της προοπτικής, αυτή δεν συνιστά μόνο τεχνική ανανέωση, αλλά αντανακλά την κοσμοθεωρία της Αναγέννησης για την αναπαράσταση του ορατού κόσμου ως εικασία των ορωμένων. Πέρα απ' αυτό, η χρήση της προοπτικής, δηλαδή, ενός επιστημονικού κλάδου της Ευκλείδειας Γεωμετρίας, σηματοδοτεί και τη χρήση της επιστήμης στην τέχνη και γι' αυτό η προοπτική συνδέεται με την προσπάθεια του αναγεννησιακού καλλιτέχνη να αναγνωριστεί η τέχνη του ως πνευματική και όχι χειρωνακτική εργασία και συνακόλουθα να αναγνωριστεί και ο ίδιος ως πνευματικός δημιουργός και να καταξιωθεί κοινωνικά. Απ' αυτή την άποψη, η καινοτομία του Δοξαρά φαίνεται ότι συνδέεται με τη θεωρία της τέχνης, η οποία αναπτύχθηκε από τον δέκατο πέμπτο αιώνα, αλλά και με το μεταφραστικό και θεωρητικό έργο του ίδιου, με το οποίο προφανώς ήθελε να στηρίξει τις καινοτομίες του: το 1720 μετέφρασε από τα ιταλικά τις Πραγματείες περί ζωγραφικής του Leo Battista Alberti και του Leonardo da Vinci¹⁷ καθώς και τη «διήγησιν» περί τοιχογραφίας του Andrea Pozzo. Ο ίδιος συνέταξε και *Πραγματεία περί ζωγραφίας κατά το αψκστ'* (1726), της οποίας το χειρόγραφο εξέδωσε ο Σπυρίδων Λάμπρος το 1871, με εισαγωγή του ίδιου. Μέχρι πρό τινος, η πραγματεία του Παναγιώτη Δοξαρά εθεωρείτο ότι συνιστά «το πρώτο δοκίμιο θεωρίας της τέχνης που ξέφευγε από τα συνταγολόγια και τους κανόνες της εκκλησιαστικής ζωγραφικής», όπως παρατηρεί η Ντενίζ – Χλόη Αλεβίζου. Οι έρευνες της ίδιας απέδειξαν ότι δεν είναι πρωτότυπο έργο αλλά μετάφραση και συρραφή ιταλικών κειμένων.¹⁸ Παρά την έλλειψη πρωτοτυπίας, η σημασία της πραγματείας περί ζωγραφικής του Παναγιώτη Δοξαρά είναι μεγάλη, όχι μόνο γιατί απέβλεπε στη θεωρητική θεμελίωση των καινοτομιών του, αλλά, όπως και άλλοτε έχω υποστηρίξει,¹⁹ έδειχνε το ενδιαφέρον του για τη θεωρητική γνώση γενικά που φαίνεται να αντανακλά γενικότερο ενδιαφέρον των Επτανησίων, οι οποίοι ήταν έτοιμοι να δεχθούν αλλαγές στην τέχνη και στη ζωή, σύμφωνα με όσα συνέβαιναν στη Δύση.

Πάνω από όλα, όμως, ο σκοπός του ήταν διδακτικός, όπως δηλώνεται από τους τίτλους δύο κεφαλαίων : «Κοινή Διδασκαλία ες τας τρεις περιστάσεις όπου περιέχει η Ζωγραφία», επιγράφεται το πρώτο κεφάλαιο, «Νουθεσία εις τους νέους, όταν προάγονται εις το σχέδιον» επιγράφεται το τέταρτο. Στον πρόλογο, εξάλλου, του μοναχού Λεόντιου που προτάσσεται της μετάφρασης των πραγματειών του Λεονάρντο και του Αλμπέρτι στον

¹⁵ Αναλυτικό βιογραφικό για τον Παναγιώτη Δοξαρά και την καταγωγή του, στηριγμένο σε αρχειακές μαρτυρίες, βλ. Ροντογιάννης, 1974, σ. 241 – 268.

¹⁶ Δουλγερίδης, 1993, σ. 21-27.

¹⁷ Σχετικά βλ. Λαμπράκη-Πλάκα, 1988, ιδιαίτερα σ. 16-19.

¹⁸ Αλεβίζου, 2005, σ. 7-9, 39 κ.ε.

¹⁹ Μαρκάτου, 2004, σ. ιδιαίτερα σ. 232-233.

Μαρκιανό κώδικα,²⁰ αναφέρεται: «Αυτός, λοιπόν, ο προειρημένος κύριος Παναγιώτης, θέλωντας (sic) να μεταδώση εις το κοινόν την ωφέλειαν να πληθύνη εις όλον το γένος μας αυτή η τελεία και ακριβής ζωγραφία,[...] έβαλε σπουδήν πολλήν και προθυμίαν και τα εμεταγλώττισε με κόπους πολλούς εις απλήν φράσιν, τα οποία είναι πολλά ωφέλιμα και αναγκαϊότατα σιμά εις τους ζωγράφους, έστωντας και να διδάσκουν τους όρους και τους κανόνες της ζωγραφικής με τας αρχάς της Γεωμετρίας».²¹ Ο σαφής διδακτικός στόχος των κειμένων του Παναγιώτη Δοξαρά τον κατατάσσει, όπως εύστοχα παρατηρεί ο Άλκης Χαραλαμπίδης, στους προδρόμους του Νεοελληνικού Διαφωτισμού.²² Για να εκτιμήσει κανείς τη σημασία των μεταφράσεων πέραν από τους διδακτικούς στόχους του Δοξαρά, πρέπει να συνυπολογίσει και την απόδοση στα ελληνικά, για πρώτη φορά, και τη χρήση τους μέχρι σήμερα στην Ιστορία και Θεωρία της Τέχνης, ειδικών ιταλικών όρων, όπως *prospettiva* (προοπτική), *Disegno* (σχέδιο), *proporzione* (αναλογία), *superfizia* (επιφάνεια) και πολλών άλλων.²³

Τέλος για να εξαρθεί ο πρωτοποριακός λόγος του Παναγιώτη Δοξαρά πρέπει να συγκρίνουμε το περιεχόμενο της πραγματείας του με την *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης* του μοναχού Διονυσίου του εκ Φουρνά (1728-1733). Και οι δύο ενδιαφέρονται για την ανανέωση της τέχνης της εποχής τους αλλά με διαφορετικό τρόπο ο καθένας. Ο Διονύσιος, προπαγανδίζοντας την τέχνη του Πανσέληνου (14^{ος} αι.), «έγινεν ο θεωρητικός της επιστροφής [...] εις τα παλαιά πρότυπα»,²⁴ ενώ, παραθέτοντας «ένα συνταγολόγιο για τεχνικά και εικονογραφικά προβλήματα», ασκούσε «μια κανονιστική πρακτική».²⁵ Αντίθετα, ο Δοξαράς με το θεωρητικό του έργο στόχευε στη σύνδεση επιστήμης και τέχνης και γι' αυτό συνέταξε θεωρία της τέχνης στα πρότυπα της Αναγέννησης. Έτσι ο μεν Διονύσιος ο εκ Φουρνά μένει προσκολλημένος στον Μεσαίωνα και απευθύνεται σε έναν αγιογράφο χειρώνακτα, όπως έκανε στην αυγή του δεκάτου πέμπτου αιώνα ο Cennino Cennini,²⁶ ο δε Δοξαράς προωθεί την «ελευθέραν» τέχνη και οραματίζεται έναν καλλιτέχνη επιστήμονα, όπως το επεδίωξαν ο Alberti και ο Leonardo.

Ο Παναγιώτης Δοξαράς, με το θεωρητικό του έργο φαίνεται ότι θέλησε να παρουσιαστεί ως πνευματικός δημιουργός σε μια κοινωνία, η οποία αναπτυσσόμενη οικονομικά εξελισσόταν και πνευματικά. Από αυτή την άποψη ο ζωγράφος συμπεριφερόταν ως ένας συνειδητοποιημένος καλλιτέχνης, στα χνάρια των αναγεννησιακών καλλιτεχνών, παρά το γεγονός, ότι στην εισαγωγή της πραγματείας του αποκαλεί τον εαυτό του «ελάχιστο» κατά τη συνήθεια των μεταβυζαντινών αγιογράφων. Η πορεία συνειδητοποίησης που φαίνεται ότι άρχισε με τον Παναγιώτη Δοξαρά, στο τέλος του δεκάτου ογδόου αιώνα είχε αποδώσει καρπούς, όπως υποδηλώνει η

²⁰ Της μετάφρασης σώζονται δύο χειρόγραφα: ένα στη Μαρκιανή Βιβλιοθήκη της Βενετίας από το 1720, και ένα στην Εθνική Βιβλιοθήκη στην Αθήνα από το 1724.

²¹ Μουστοξύδης, 1843, σ. 25.

²² Χαραλαμπίδης, 2003, σ. 41. Χαραλαμπίδης 2001, σ. 52.

¹⁹ Περισσότερα βλ. Λάμπρος, 1871. Το 1820, ένας άλλος ζακυνθινός καλλιτέχνης, ο Νικόλαος Βισκόντης συνέγραψε *Βιβλίον Β' Περί Χρωμάτων*, στο οποίο επίσης μεταφράζει όρους από ευρωπαϊκές γλώσσες στα ελληνικά. Σχετικά βλ. Ρηγόπουλος, 2009, σ.821-850.

²⁴ Ξυγγόπουλος, Αθήναι 1957, σ. 305.

²⁵ Τριανταφυλλόπουλος, 2000, σ. 27.

²⁶ *Το βιβλίο της τέχνης ή Πραγματεία Περί της Ζωγραφικής από τον Cennino Cennini*, μετάφρ. από τη γαλλική μετάφραση του πρωτοτύπου Παναγιώτης Τέσης, έκδοση Artigraf, β' έκδοση, Αθήνα 1991.

αυτοπροσωπογραφική δραστηριότητα των καλλιτεχνών Νικολάου Κουτούζη και Νικολάου Καντούνη.²⁷ Όπως η θεωρία της τέχνης έτσι και η αυτοπροσωπογραφία ήταν ένα όπλο στα χέρια των καλλιτεχνών, προκειμένου να υποστηρίξουν την ανώτερη κοινωνική τους θέση.

Τις θεωρητικές απόψεις του για την τέχνη ο Παναγιώτης Δοξαράς εφάρμοσε στην Ουρανία του Αγίου Σπυρίδωνος στην Κέρκυρα από το 1727, ένα έργο το οποίο σηματοδοτεί την οριστική ρήξη με τη μεταβυζαντινή παράδοση και γι' αυτό, μαζί με την προσωπογραφία του Schulenburg, τίθεται ως αφετηρία της Επτανησιακής Σχολής. Συγκεκριμένα, ο ζωγράφος ανέτρεψε το καθιερωμένο εικονογραφικό πρόγραμμα, στο οποίο δέσποζε η μορφή του Παντοκράτορα, και οργάνωσε μία σύνθεση από 17 πίνακες, ελαιογραφίες σε μουσαμά, μέσα σε διάχωρα με ιδιαίτερο ξυλόγλυπτο πλαίσιο (εικ. 3). Στο κεντρικό διάχωρο απεικονίζεται «Ο Άγιος Σπυρίδων να συλλειτουργεί με αγίους»²⁸ (εικ. 4). Πρόκειται για μεταφορά της γνωστής παράστασης «Η αποθέωση της Βενετίας», του Πάολο Βερονέζε από το 1582, στο Δουκικό παλάτι στη Βενετία (εικ. 5). Δυστυχώς η ουρανία του Αγίου Σπυρίδωνος εν μέρει επιζωγραφίστηκε και εν μέρει κοσμήθηκε με αντίγραφα,²⁹ το 1852, από τον μέτριο ζωγράφο Νικόλαο Ασπιώτη και σήμερα δεν είναι δυνατό να διαπιστωθεί, αν εκτός από την εικονογραφία ο Παναγιώτης Δοξαράς ακολουθεί και την τεχνοτροπία του δυτικού προτύπου.³⁰ Η επιλογή, όμως, του προτύπου του παραπέμπει στην προτίμησή του προς τον Μανιερισμό και όχι στη σύγχρονή του τέχνη του δεκάτου ογδόου αιώνα. Ωστόσο, αν λάβουμε υπόψη μας την πρόσληψη του Βερονέζε τους επόμενους αιώνες μετά τον θάνατό του και τον «βερονεζισμό» που επικρατούσε τον δέκατο όγδοο αιώνα,³¹ η επιλογή του Δοξαρά δεν ήταν άκαιρη και έξω από το πνεύμα της εποχής του. Αν δε τη συνδυάσουμε και με το μεταφραστικό και θεωρητικό του έργο, τότε γίνεται σαφές, ότι επιθυμεί να παρακολουθήσει τα πράγματα από την αφετηρία τους. Εκείνο που πρέπει ιδιαίτερα να υπογραμμιστεί είναι ο ρόλος των επιτρόπων του ναού στην εισαγωγή των καινοτομιών, αφού από αρχαιακές έρευνες τεκμηριώνεται ότι για την εικονογράφηση ήταν απαραίτητη η συναίνεσή τους.³² Η αποδοχή κυρίως της αλλαγής του εικονογραφικού προγράμματος αποτελεί επαναστατική τομή, η οποία θα ήταν αδύνατη χωρίς την έγκρισή τους και επομένως ό,τι τόλμησε ο Δοξαράς αντανakλά αλλαγές και στη συνείδηση των ατόμων.³³

Εκτός από τον Παναγιώτη Δοξαρά, στις αρχές του δεκάτου ογδόου αιώνα ένας άλλος ζωγράφος, ο **Ιερώνυμος Στράτης Πλακωτός ή Πιττόρος**, είχε αναπτύξει ένα πρωτοποριακό στυλ. Ο Πλακωτός, ο οποίος επαγγελλόταν και τον γιατρό, πέθανε κατά την επιδημία πανώλους που έπληξε τη Ζάκυνθο το 1728 και όλα τα υπάρχοντά του μαζί και οι

²⁷ Μαρκάτου, 2006, σ. 151-158.

²⁸ Αναλυτική περιγραφή βλ. Μαυρογιάννης 1894, σ. 178.

²⁹ Γενικά πιστεύεται ότι η ουρανία επιζωγραφίστηκε. Ο Σπύρος Σουρτζίνος, όμως, που εργάστηκε στη συντήρηση της ουρανίας με διαβεβαίωσε ότι συνάντησε και αντίγραφα και επιζωγραφήσεις.

³⁰ Ο Σπητέρης Α' 1979, σ. 80, δημοσιεύει μία λεπτομέρεια από τη μορφή του Αγίου Σπυρίδωνος, που θεωρεί ότι προέρχεται από το χέρι του Δοξαρά.

³¹ The Dictionary of Art (ed. Jane Turner), τόμος 32, Λονδίνο-Νέα Υόρκη 1996, σ. 355.

³² Μελέντη, 1998, σ. 338-344.

³³ Περισσότερα για το ζωγραφικό έργο του Παναγιώτη Δοξαρά, βλ. Σπητέρης Α, '1979, σ. 78-82, Χαραλαμπίδης, 1978, σ. 28-32.

πίνακές του κήκαν για προληπτικούς λόγους από τους υγειονομικούς υπαλλήλους.³⁴ Έτσι σε μας το έργο του είναι γνωστό μόνο από ευάριθμες αρχειακές μαρτυρίες καθώς και από επτά πίνακες Προφητών,³⁵ που σώζονται σήμερα στο Μουσείο Ζακύνθου και προέρχονται από τον Ιερό Ναό της Φανερωμένης.³⁶ Το όνομα του Πλακωτού συνδέθηκε με τον διάκοσμο της Φανερωμένης από τον Ανδρέα Μουστοξύδη, ο οποίος υποστήριξε ότι συνεργάστηκε με τον Παναγιώτη Δοξαρά.³⁷ Από τους μετέπειτα μελετητές τα έργα της Φανερωμένης συνδέθηκαν πρώτα με τον Νικόλαο Δοξαρά, με τον οποίο αβασάνιστα υποστήριξαν ότι συνεργάστηκε με τον Πλακωτό,³⁸ άλλοτε πάλι με τον Πλακωτό ή με τον Στέφανο Παζηγέτη.³⁹ Αποδόθηκαν τελικά στον Πλακωτό από τον Νίκια Λούντζη, μετά από προσεκτική ανάγνωση αρχειακών μαρτυριών και με την υποστήριξη σύγχρονων τεχνολογικών μέσων.⁴⁰

Οι Προφήτες (πίν. 3, 4) παριστάνονται ημίσωμοι να προβάλλονται μνημειακά μπροστά από αποσπάσματα αρχιτεκτονημάτων με δομικά στοιχεία προσιδιάζοντα στον ντόπιο κλασικισμό ή μπαρόκ ρυθμό και από δέντρα που αποδίδονται επίσης αποσπασματικά. Οι ιδιόζουσες στάσεις τους, η αλλοπαρμένη έκφρασή τους που ενισχύεται από την εκφραστικότητα των χεριών σε ποικίλες στάσεις, τα φωτεινά και κάποτε σπασμένα χρώματα των ενδυμάτων τους με τη μεταλλική λάμψη και τα ομοιόχρωμα μη φυσιολογικά γένεια, οι σκληρές πτυχώσεις και οι πλατειές χρωματικές σχεδόν αφηρημένες επιφάνειες παραπέμπουν σε βασικά χαρακτηριστικά του ιταλικού μανιερισμού, όπως διαμορφώθηκε από τον Μιχαήλ Άγγελο και μετά.⁴¹ Ο κυρίαρχος ανθρωποκεντρικός χαρακτήρας των συνθέσεων που ελάχιστα θραύεται από στοιχεία της φύσης και η επιβλητικότητα και η έκφραση των μορφών συνειρμικά ανακαλούν μνήμες από τη μιχαηλαγγελική Καπέλλα Σιστίνα. Και το ερώτημα για τον ιστορικό της τέχνης, ο οποίος καταπιάνεται με την ιστορία μιας περιφερειακής τέχνης, προβάλλει εύλογα: Πού μαθήτευσε ο Πλακωτός; Πώς ανέπτυξε αυτό το δυναμικό ζωγραφικό στυλ που φαίνεται να ανοίγει νέους δρόμους στην τέχνη των Επτανήσων, αν και εφαρμόζει την παραδοσιακή τεχνική της αυγοτέμπερας; Οι φλαμανδικές χαλκογραφίες δεν μπορούν να δώσουν ικανοποιητική απάντηση. Και οι αρχειακές πηγές, περιορισμένες μετά τη σεισμοπυρκαγιά του 1953, δεν έχουν φωτίσει αρκετά την πρωτοποριακή μορφή του Πλακωτού. Το γεγονός, ότι ο Πλακωτός «ζωγράφιζε κατά το ξηρόν και κατά το φράγκικον», δηλαδή, και με την παραδοσιακή τεχνική της αυγοτέμπερας και με τη νεωτερική της ελαιογραφίας, θα τον κατέτασσε στους μεταβατικούς καλλιτέχνες,

³⁴ Δύο έγγραφα, με πολύτιμες πληροφορίες για την καταστροφή του εργαστηρίου του Πλακωτού, δημοσίευσε ο Σπυρίδων Δε Βιάζης στο περ. *Καλλιτεχνικός Κόσμος*, τχ. 3, 31 Οκτωβρίου 1892 και αναδημοσίευσε ο Προκοπίου 1936, σ. 87-88.

³⁵ Οι σωζόμενοι προφήτες είναι οι εξής: Ααρών, Δαβίδ, Δανιήλ, Ιωνάς, Μωϋσής, Σαμουήλ και ένας άγνωστος προφήτης.

³⁶ Στους τοίχους της Φανερωμένης κρέμονταν συνολικά 26 πίνακες: 18 Προφήτες και 8 Ιεράρχες. Ο Πλακωτός είχε ζωγραφίσει 10 Προφήτες και 6 Ιεράρχες και ο Νικόλαος Δοξαράς 8 Προφήτες και 2 Ιεράρχες.

³⁷ Μουστοξύδης, 1843, σ. 21. Προφανώς εκ παραδρομής, όλοι οι μελετητές αναφέρουν ότι ο Μουστοξύδης αναφέρει τον Νικόλαο Δοξαρά.

³⁸ Ο Ν. Δοξαράς ανέλαβε το έργο το 1753, όταν ο Πλακωτός είχε πεθάνει από το 1728.

³⁹ Ο εγκατεστημένος στην Κέρκυρα Ιταλός δεν ήταν ζωγράφος, αλλά χρυσωτής.

⁴⁰ Λούντζης, 1999, σ. 25-27, αναφέρεται στο «Χρονολόγιο της Αντιδικίας» μεταξύ των ερευνητών σχετικά με την πατρότητα των έργων.

⁴¹ Για το στυλ βλ. και Χαραλαμπίδης, 2001, σ. 54.

αν ο δυναμισμός του στυλ των Προφητών δεν έδειχνε καλλιτέχνη συνειδητοποιημένο που έχει αφήσει πίσω του το παρελθόν.⁴² Η μαρτυρία, εξάλλου, του Νικολάου Κατραμή, ότι «εσώζοντο διάφοροι εικόνες, εν αις οι δώδεκα μήνες και έτεροι παριστώσαι οπώρας και ποικιλόχρωα άνθη έχοντα μεγίστην φυσικότητα»,⁴³ δηλώνει ότι είχε προχωρήσει στη φυσιοκρατική απεικόνιση κοσμικών θεμάτων, νεκρών φύσεων και αλληγορικών μορφών.⁴⁴ Αυτό σημαίνει ότι με την ελαιογραφία και το κοσμικό θέμα δεν καταγινόταν μόνο ο Δοξαράς και επομένως, αν και στην περίπτωση του Πλακωτού δεν γνωρίζουμε ακριβείς χρονολογίες, δεν φαίνεται να ήταν ο μόνος εισηγητής καινοτομιών. Το γεγονός, εξάλλου, ότι το 1704 ένας άγνωστος αγιογράφος τοιχογραφεί στο Περιβόλι της Κέρκυρας, έχοντας αναπτύξει ένα στυλ ανάμεσα στον Μανιερισμό και στο Μπαρόκ, όπως έκανε γνωστό ο Δημήτρης Τριανταφυλλόπουλος,⁴⁵ δεν μειώνει τη συμβολή του Δοξαρά. Κι αυτό όχι μόνο διότι ο αγιογράφος στο Περιβόλι συνιστά ένα μεμονωμένο παράδειγμα στην ύπαιθρο, αλλά διότι μόνο ο Δοξαράς εμφανίζεται να κωδικοποιεί τις καινοτομίες στο έργο του, να τις θεμελιώνει θεωρητικά και να τις υποστηρίζει πρακτικά, ενώ με τη διδασκαλία του έγινε ο αδιαμφισβήτητος ηγέτης της Επτανησιακής Σχολής: δίδαξε την τέχνη του στον γιο του Νικόλαο Δοξαρά και εκείνος στον Νικόλαο Κουτούζη, ο οποίος με τη σειρά του έγινε πρότυπο, με το έργο του και πιθανότατα όχι με τη διδασκαλία του, για τον Νικόλαο Καντούνη.

Ο Νικόλαος Δοξαράς (Καλαμάτα ή Ζάκυνθος 1700-1706-Ζάκυνθος 1775) αρχικά υπηρέτησε στον στρατό του Schulenburg, ο οποίος μετά τον θάνατο του Παναγιώτη Δοξαρά τον έθεσε υπό την προστασία του και τον έστειλε στη Βενετία, όπου σπούδασε στρατιωτικός μηχανικός και ζωγράφος. Το 1738 επέστρεψε στη Λευκάδα, όπου η οικογένεια του Παναγιώτη Δοξαρά είχε εγκατασταθεί μετά την παραχώρηση κτημάτων από τους Βενετούς. Από το 1741 και μέχρι το τέλος της ζωής του υπηρέτησε ως αξιωματικός της Χωροφυλακής στην Κέρκυρα, στην Κεφαλονιά και στη Ζάκυνθο, γι' αυτό και το ζωγραφικό του έργο δεν είναι μεγάλης έκτασης.⁴⁶ Σημαντικότερα έργα του ήταν η αγιογράφηση της ουρανίας του Αγίου Μηνά στη Λευκάδα (1762) που κήκε το 1976⁴⁷ και της ουρανίας της Φανερωμένης στη Ζάκυνθο (1754-1759) που καταστράφηκε το 1953. Ο Άγγελος Προκοπίου περιγράφει ως εξής τον διάκοσμο της ουρανίας της Φανερωμένης:

«Ζωγράφησε τρία μεγάλα πανώ στην ουρανία σε σχήμα έλλειψης διακοσμητικής που παριστάνουν τη «Γέννηση», την «Κοίμηση» και τη «Μετάσταση» της Μαρίας. Δεξιά και αριστερά μικρότερες εικόνες. Ο Πέτρος με τα κλειδιά του Παραδείσου, οι Ευαγγελιστές, άγγελοι με ρομφαίες, κορδέλλες και ρητά. Κορνίζες ολόχρυσες ρυθμού μπαρόκο, στριφογυρίζουν στο ταβάνι, πλέκουν γύρω από τα μεγάλα ζωγραφιστά επίπεδα ξόμπλια λουλουδιών, κλωνάρια φιδίσιας φόρμες και κάπου κάπου καμιά γωνιά για να ζωντανεύει το στεφανίσιο σχήμα. Η χριστιανωσύνη στην Ανατολή τέτοια ουρανία δεν είχε ξαναδεί στα μάτια της [...].⁴⁸

«Από το πιο λαμπρό μνημείο της Εφτανησιώτικης Αναγέννησης», όπως το χαρακτηρίζει ο Προκοπίου, σώζεται μόνο ο πίνακας «Η Γέννηση της Θεοτόκου» (πίν. 5) στο Μουσείο

⁴² Ο Μαυρογιάννης 1893^a, σ. 163, τον κατατάσσει στους βυζαντινούς καλλιτέχνες, υποθέτω λόγω της χρήσης της αυγοτέμπερας.

⁴³ Κατραμή, 1880 (1997), σ. 371.

⁴⁴ Για το έργο του Πλακωτού βλ. Ρηγόπουλος, 1997, σ. 268-279.

⁴⁵ Triantaphyllopoulos, 1985, σ. 251-274.

⁴⁶ Αναλυτικό βιογραφικό βλ. Ροντογιάννης, 1974, σ. 268-278.

⁴⁷ Ασπρόμαυρες απεικονίσεις βλ. Ροντογιάννης, 1974, σ. 577-578, πίνακες 79 και 80 αντίστοιχα.

⁴⁸ Προκοπίου, 1936, σ. 98.

Ζακύνθου και τα προσχέδια των τριών κύριων παραστάσεων στην Εθνική Πινακοθήκη: Η Γέννηση (πίν. 6), η Κοίμηση (πίν. 7) και η Μετάσταση της Θεοτόκου (πίν. 8) (45x34 εκ. το καθένα), που μας επιτρέπουν να σχηματίσουμε μια εικόνα για την τέχνη του Νικολάου Δοξαρά. Ο στενός εικαστικός χώρος και ο συνωστισμός των μορφών, η έκκεντρη τοποθέτηση της κύριας μορφής και οι διαγώνιοι άξονες, οι ασταθείς θέσεις των μορφών και οι σιγμοειδείς φιγούρες, τα σπασμένα χρώματα και η θεατρικότητα, όλα δηλώνουν ότι ο ζωγράφος έχει αφομοιώσει τη βενετσιάνικη τέχνη και έχει επηρεαστεί από τον μανιερισμό. Η αγιογράφηση της ουρανίας ήταν η πρώτη σημαντική παραγγελία που πήρε και μαζί με ευάριθμα ακόμη γνωστά έργα αποκαλύπτουν το μέτρο των δυνατοτήτων του. Ιδιαίτερα ο σωζόμενος πίνακας με τη Γέννηση της Θεοτόκου, που ενσωματώνει στην ιερή σκηνή και ανεκδοτολογικά στοιχεία, όπως είναι η κοπέλλα με το πανέρι και η γάτα, ή το προσχέδιο με την Μετάσταση της Θεοτόκου, στο οποίο η Παναγία παριστάνεται ως μία κοπέλλα του καιρού της, μαρτυρούν για την εκκοσμίκευση της τέχνης του και διχάζουν τους ιστορικούς: οι παλαιότεροι (Μουστοξύδης, Λάμπρος, Δε Βιάζης) τον εξυμνούν, οι νεότεροι (Παπαντωνίου, Σπητέρης, Χαραλαμπίδης) εντοπίζουν αδυναμίες, όπως σχεδιαστικές ατέλειες, άσκοπες κινήσεις, φτωχό χρώμα κ.ά.) και τον θεωρούν μέτριο ζωγράφο.⁴⁹ Το βέβαιο είναι ότι στο έργο του εφάρμοσε τις καινοτομίες που καθιέρωσε ο πατέρας του και αναγνωρίστηκε, κατά τον Προκοπίου, «πρωτομάστορας του επτανησιακού νατουραλισμού».⁵⁰ Τόσο στην ουρανία της Φανερωμένης όσο και στην ουρανία του Αγίου Μηνά στη Λευκάδα, το ζωγραφικό σύνολο που συνέθεσε σε κάθε περίπτωση αφορά στη ζωή του θείου προσώπου, στο οποίο είναι αφιερωμένος ο κάθε ναός.⁵¹ Έτσι καθιερώνει νέα εικονογραφικά προγράμματα για τις ουρανίες, που είναι άμεσα συνυφασμένα με το τιμώμενο ιερό πρόσωπο, ακολουθώντας τον δρόμο που άνοιξε ο Παναγιώτης Δοξαράς με την ουρανία του Αγίου Σπυρίδωνος. Ειδικά για την ουρανία της Φανερωμένης, έχει υποστηριχθεί ότι η εισαγωγή των θεμάτων από τη ζωή της Παναγίας απηχεί επίδραση της Αντιμεταρρύθμισης που προώθησε τη λατρεία της Παναγίας και αγιογραφίες από τον μαριανικό κύκλο. Το γεγονός, όμως, ότι το παράδειγμα των Δοξαράδων ως προς τη θεματογραφία των ουρανιών, που συνδέεται με τον τιμώμενο κάθε φορά άγιο και όχι αποκλειστικά με την Παναγία, ακολούθησαν και άλλοι, όπως ο Νικόλαος Κουτούζης και ο Σπυρίδων Σπεράντζας,⁵² ενισχύει το επιχείρημα υπέρ της αλλαγής του εικονογραφικού προγράμματος και υπονομεύει το επιχείρημα υπέρ της επίδρασης από την Αντιμεταρρύθμιση και τον Μαριανισμό, με βάση μόνο το συγκεκριμένο παράδειγμα.

Η σύγχρονη έρευνα αποδίδει στον Νικόλαο Δοξαρά δύο μυθολογικές σκηνές, τις οποίες ο Μουστοξύδης και όσοι τον ακολούθησαν είχε αποδώσει στον πατέρα του, Παναγιώτη. Πρόκειται για τα έργα, στο ξενοδοχείο Strada Marina στη Ζάκυνθο, «Η Αναχώρηση του Οδυσσέα» (πίν. 9) και «Ο Αγαμέμνων και η Ιφιγένεια» (πίν. 10), διαστάσεων 170x257 εκ., τα οποία πρέπει να είναι οι δύο από τους τέσσερις πίνακες με μυθολογικά θέματα που σώζονταν στην οικία Μελισσηνού στη Ζάκυνθο, όπως αναφέρει ο Σπυρίδων Δε Βιάζης. Αδυναμίες, όπως σχεδιαστικές ατέλειες, το φτωχό χρώμα, η ξηρότητα των εκφράσεων παραπέμπουν στο ιδίωμα του Νικολάου Δοξαρά. Συνθετικές αντιστοιχίες

⁴⁹ Χαραλαμπίδης, 1978, σ. 41-42.

⁵⁰ Προκοπίου, 1936, σ. 99-100.

⁵¹ Για την ουρανία του Αγίου Μηνά, βλ. Ροντογιάννης, 1974, σ. 299-303.

⁵² Σπητέρης, 1979 Α', σ. 67-71.

του πίνακα «Ο Αγαμέμνων και η Ιφιγένεια» με το λίγο μεταγενέστερο έργο «Ο Όρκος των Ορατίων» του Jaques – Louis David (1784) (εικ. 6), του οποίου πρότυπο θεωρείται το έργο του προδρόμου του νεοκλασικού ύφους, Gavin Hamilton, «Έκτωρ και Ανδρομάχη»,⁵³ παραπέμπουν σε κοινό πρότυπο από τις πηγές του κλασικισμού. Δεν αποκλείεται ο Νικόλαος Δοξαράς να είχε έλθει σε επαφή με το έργο του Σκωτσέζου ζωγράφου, μέσω των χαρακτηριστικών δια των οποίων ο δεύτερος άσκησε μεγάλη επίδραση στους συγχρόνους και στους μεταγενέστερους ζωγράφους. Ιδιαίτερα οι έξι πίνακες του Hamilton οι εμπνευσμένοι από την Ιλιάδα γνώρισαν μεγάλη διάδοση.⁵⁴ Η συγγένεια των επτανησιακών έργων με προδρομικά έργα του Νεοκλασικισμού από τις αρχές της δεκαετίας 1760 επιβάλλει όψιμη χρονολόγηση των δύο μυθολογικών σκηνών, γύρω στο 1770. Παρά τις αδυναμίες των συνθέσεων στη Ζάκυνθο, η σημασία τους είναι μεγάλη, όχι μόνο επειδή οι Επτανήσιοι ελάχιστα ασχολήθηκαν με μυθολογικά θέματα παρά το ενδιαφέρον τους για την αρχαιότητα, αλλά και από την άποψη ότι ο ζωγράφος άντλησε την έμπνευσή του από τα ομηρικά έπη και φιλοτέχνησε τις δύο πρώτες γνωστές μυθολογικές σκηνές της νεοελληνικής τέχνης, ως προανάκρουσμα του Νεοκλασικισμού που θα επικρατούσε μετά από πολλές δεκαετίες στο νεοελληνικό κράτος.⁵⁵ Και κάτι ακόμη πιο σημαντικό, ένας Επτανήσιος καλλιτέχνης φαίνεται ότι συμμερίζεται τις αναζητήσεις των ευρωπαϊών συναδέλφων του χωρίς χρονική υστέρηση.

Ο μαθητής του Νικολάου Δοξαρά, **Νικόλαος Κουτούζης** (Ζάκυνθος 1741 – Ζάκυνθος 1813), ζωγράφος, ιερέας, σατιρικός ποιητής, θεωρείται σήμερα ως ο σημαντικότερος ζωγράφος της Επτανησιακής Σχολής, με το έργο του οποίου ο επτανησιακός νατουραλισμός φθάνει στο αποκορύφωμά του. Η κλίση του προς τη ζωγραφική αναγνωρίστηκε αρκετά ενωρίς, ώστε στην εφηβική ηλικία να είναι βοηθός του Νικολάου Δοξαρά στη Φανερωμένη Ζακύνθου. Ο Νικόλαος Κουτούζης ταξίδεψε τουλάχιστον δύο φορές στη Βενετία, όπου σπούδασε τη βενετσιάνικη τέχνη, επηρεάστηκε από τον τρόπο ζωής των καλλιτεχνών και αργότερα διαμόρφωσε ως ιερέας έναν ιδιάζοντα τρόπο ζωής που προκαλούσε τον κλήρο και το κοινό της Ζακύνθου. «Ο εκκεντρικότερος των ορθοδόξων ιερέων», κατά τον χαρακτηρισμό του Δε Βιάζη,⁵⁶ έχοντας επίγνωση της ιδιαιτερότητας της τέχνης του και διαποτισμένος από τις ιδέες των αναγεννησιακών καλλιτεχνών που προσπαθούσαν να αποδείξουν ότι είναι πνευματικοί δημιουργοί και ότι ανήκουν στην ανώτερη κοινωνική τάξη, ντυνόταν ως νεόπλουτος.⁵⁷ Παράλληλα διαμόρφωσε μια ηθική προσωπικότητα που δεν γνώριζε φραγμούς στην έκφραση της αντίθεσής του προς ό,τι τον ενοχλούσε, σε μια εποχή, στην οποία γνώρισε την παρακμή και την πτώση της Γαληνοτάτης Δημοκρατίας, που συμπαρέσυρε και το αριστοκρατικό σύστημα των Επτανήσιων.⁵⁸ Παρά το γεγονός, ότι μισήθηκε θανάσιμα από συγχρόνους του, ανέπτυξε μεγάλη καλλιτεχνική δραστηριότητα

⁵³ Άνταλ, 1999, σ. 165, υποσ. 8.

⁵⁴ Για τον σκωτσέζο ζωγράφο βλ. *The Dictionary of Art*, επιμ. Jane Turner, Λονδίνο 1996, τόμος 14, σ. 108-110. Έργουϊν, 1999, σ. 129-131 και διάσπαρτα. Άρχισε να ζωγραφίζει θέματα από την Ιλιάδα το 1760.

⁵⁵ Περισσότερα βλ. Χαραλαμπίδης, 1978, σ. 83-86. Για μας το θέμα των επτανησιακών μυθολογικών συνθέσεων παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον και παραμένει ανοικτό.

⁵⁶ Δε Βιάζης 1912, σ. 134-135.

⁵⁷ Βλ. παρακάτω υποσ. 78.

⁵⁸ Για την ηθική προσωπικότητα του Κουτούζη προβαίνει σε οξυδερκείς παρατηρήσεις ο Προκοπίου, 1936, σ. 106-113.

και άφησε ένα πλούσιο έργο τόσο στην εκκλησιαστική όσο και στην κοσμική τέχνη στη Ζάκυνθο αλλά και στα άλλα νησιά.

Ένα νεανικό έργο του εντυπωσιάζει με το μέγεθός του και τον συνθετικό του χαρακτήρα: *Η Λιτανεία του Αγίου Διονυσίου* σήμερα στο Μουσείο Ιεράς Μητροπόλεως Ζακύνθου, μήκους πάνω από οκτώ μέτρα (πίν. 12).⁵⁹ Πρόκειται για την εικαστική απόδοση μιας τελετής εν είδει φωτογραφικού στιγμιότυπου που αποτέλεσε ιδιαίτερη ζωγραφική κατηγορία στη Ζάκυνθο. Με αφετηρία θρησκευτική, η λιτανεία εξελίσσεται ως κοσμικό γεγονός, στο οποίο μετέχουν όλοι οι εκπρόσωποι των θρησκευτικών και πολιτικών αρχών, οι συντεχνίες με τα λάβάρά τους, οι εκπρόσωποι των κοινωνικών τάξεων και πλήθος λαού, σε σημείο που να μπορεί να θεωρηθεί η απεικόνιση μιας λιτανείας ως το εικαστικό ισοδύναμο της κοινωνίας στη δημόσια σφαίρα. Αν λάβουμε υπόψη μας και τις δυσκολίες που συνεπάγεται η απόδοση μιας σύνθετης εικόνας, αντιλαμβανόμαστε γιατί οι «Λιτανείες» τράβηξαν την προσοχή όλων των ερευνητών και τις περιγράφουν με κάθε λεπτομέρεια.⁶⁰ Όλος ο ανδρικός πληθυσμός⁶¹ της πόλης συμμετέχει στο δρώμενο, ενώ οι φυσιогνωμίες τους και οι φανταχτερές στολές τους συνθέτουν ένα εντυπωσιακό σύνολο, στην απόδοση του οποίου δοκιμάζεται η ικανότητα του ζωγράφου. Στο περιθώριο της πομπής αλλά σε εμφανές σημείο ο Κουτούζης ζωγραφίζει ολόσωμη την αυτοπροσωπογραφία του με κοσμική περιβολή. Δεν απεικονίζει τον εαυτό του ως βοηθητική φιγούρα, όπως συνηθίζεται στις ιστορικές και θρησκευτικές σκηνές,⁶² ούτε ακολουθεί τις συνήθειες εικαστικές συμβάσεις σχετικά με τη λειτουργία των αυτοπροσωπογραφιών,⁶³ αλλά συνοδοιπορεί με την άρχουσα τάξη ως ένδειξη της αυτοσυνειδησίας του ως καλλιτέχνη και της θέσης που ήδη έχει κατακτήσει αλλά και ως αναφορά στους υψηλούς του στόχους. Τέλος η ομάδα των χαρούμενων παιδιών, ο επαίτης και η μορφή με τον δίσκο προσφορών στο δεξιό άκρο του πίνακα είναι ηθογραφικές πιναλίες, ενώ οι τοπιογραφικές αναφορές στην πόλη της Ζακύνθου και μάλιστα στον τύπο των πανοραμικών απόψεων (*veduta*) ολοκληρώνουν τον σύνθετο χαρακτήρα του έργου.⁶⁴ Αν λάβουμε υπόψη μας ακριβώς τον σύνθετο χαρακτήρα του μνημειακού έργου και τη ρεαλιστική απεικόνιση, τον χρωματικό πλούτο και την απόδοση του ατμοσφαιρικού που αντανακλούν καλή γνώση των κατακτήσεων της δυτικής τέχνης, προσυπογράφουμε την κρίση του Προκοπίου: «Και τίποτα πια να μη ζωγράφιζε από τότε θα 'μπαινε στην ιστορία της νεοελληνικής τέχνης όπως μπήκε και ο Κοράνης».⁶⁵

Ο **Γιαννάκης Κοράνης**, το 1756, ζωγράφισε τη «Λιτανεία του Αγίου Χαραλάμπη» (πίν. 11), που πρέπει να χρησίμευσε ως πρότυπο στον Κουτούζη. Ενώ, όμως, ο εισηγητής

⁵⁹ Ο Μουστοξύδης, 1843, σ. 21, αποδίδει το έργο στον Νικόλαο Δοξαρά.

⁶⁰ Ενδεικτικά βλ. Κονόμος, 1955, σ. 243 και αναδημοσίευση, Χαραλαμπίδης, 1978, σ. 19. Κονόμος 1988, σ. 131-146.

⁶¹ Για τον αποκλεισμό των γυναικών από τη δημόσια σκηνή, βλ. Μαυρομιχάλη, 2008, σ. 739-748.

⁶² Calabrese, 2006, σ. 57. Πάντως **λίγο αργότερα και μάλιστα στην ύπαιθρο τα πράγματα ήταν διαφορετικά, αν κρίνουμε από την απεικόνιση των γυναικών στη Λιτανεία της Θεοτόκου Αναφωνήτριας στο χωριό Σκουληκάδο, έργο του Νικολάου Βισκόντη (1828). Περισσότερα και απεικ. βλ. Δελλαπόρτα 210, σ. 285-286, σ. 290 απεικ. 4.**

⁶³ Για τη λειτουργία των αυτοπροσωπογραφιών, βλ. Calabrese 2006, διάσπαρτα. Επίσης Preimesberger 1999 (2003), σ. 13-64. Και συνοπτικά βλ., West, σ. 163-164.

⁶⁴ Βλ. και Χαραλαμπίδης 1978, σ. 45-48.

⁶⁵ Προκοπίου, 1936, σ. 114.

του είδους, Κοράης, διατηρεί στοιχεία της μεταβυζαντινής παράδοσης, όπως είναι η ισοκεφαλία, ο Κουτούζης με το έργο αυτό αλλά και με παρόμοια, όπως είναι η «Λιτανεία του Αγίου Διονυσίου στις Στροφάδες» (πίν. 13), εκφράζει το νέο πνεύμα και αισθητοποιεί την πλήρη ένταξη των Επτανησίων στο εικονογραφικό σύστημα της δυτικής τέχνης και μάλιστα της βενετσιάνικης. Μέσω των μνημειακών συνθέσεων του Gentile Bellini (εικ. 7), του Carpaccio ή του Guardi, με τις οποίες καταγράφηκαν όλες οι δημόσιες τελετές της Βενετίας,⁶⁶ το είδος πέρασε στη Ζάκυνθο⁶⁷ αλλά όχι και στα άλλα νησιά, στα οποία επίσης τελούνταν λιτανείες και άλλες επίσημες τελετές από την περίοδο της Ενετοκρατίας.⁶⁸ Ενώ στην Κεφαλονιά είναι μέχρι στιγμής γνωστή μόνο η Λιτανεία του Αγίου Γερασίμου στην αργυρόγλυπτη λάρνακα του Αγίου στα Ομαλά,⁶⁹ στην Κέρκυρα απαντώνται λιτανείες του Αγίου Σπυρίδωνος από τις τελευταίες δεκαετίες του δεκάτου ενάτου αιώνα και συνεχίζονται και στον εικοστό.⁷⁰ Πειστική απάντηση στο ερώτημα, «γιατί το εικαστικό είδος της λιτανείας καλλιεργήθηκε αποκλειστικά στη Ζάκυνθο», προς το παρόν δεν μας είναι δυνατή.⁷¹

Στο υπόλοιπο εκκλησιαστικό έργο του Κουτούζη, το οποίο σήμερα μπορεί κανείς να παρακολουθήσει κυρίως μέσα από σύνολα που απόκεινται στο Μουσείο Ζακύνθου, επικρατεί το νατουραλιστικό του ύφος με την πλήρη εκκοσμίκευση των θείων μορφών και την εισδοχή ηθογραφικών στοιχείων στις θρησκευτικές συνθέσεις. Πολύ χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η «Γέννηση της Θεοτόκου» από τον Άγιο Σπυρίδωνα τον Φλαμπουριάρη, όπου απεικονίζεται με ιδιαίτερα έντονο βλέμμα η ασπρόμαυρη γάτα του (εικ. 8). Η ομάδα, όμως, των έργων, τα οποία χαρακτηρίζουν τον άνθρωπο και τον καλλιτέχνη είναι οι πέντε ολόσωμοι Ιεράρχες, τους οποίους ο Χαραλαμπίδης χρονολογεί γύρω στο 1800, όταν ο ίδιος βρίσκεται σε ώριμη ηλικία και έχει διαμορφωθεί πλήρως το ύφος του, σύμφωνα με τις κατακτήσεις του Μανιερισμού και του Μπαρόκ. Για παράδειγμα στον Άγιο Σπυρίδωνα (πίν. 14) η μορφή χαρακτηρίζεται από τη σωματικότητά της και κυρίως τη θεατρική στάση και έκφραση. Θά' λεγε κανείς, ότι, ζωγραφίζοντας τους Ιεράρχες, αναπαριστά τον εαυτό του, ο οποίος ως ιερέας είχε μετατρέψει σε θεατρική παράσταση τη θεία λειτουργία.⁷²

Πρόδρομοι των Ιεραρχών του Κουτούζη ως προς τη σωματική απόδοση και τον ρεαλισμό των προσωγραφικών χαρακτηριστικών θεωρούμε, ότι αποτελούν οι Τρεις Ιεράρχες Βασίλειος, Χρυσόστομος και Γρηγόριος στον Άγιο Ανδρέα της Μηλαπιδιάς (πίν. 15, 16, 17) που αποδίδονται στον Κεφαλονίτη **Αθανάσιο Άννινο** (1713-1748), τον εισηγητή

⁶⁶ Ο Χαραλαμπίδης, 1978, σ. 22-23, εύστοχα επικαλείται και την «Πορεία των Μάγων» του Benozzo Gozzoli, 1458-1460, στο παρεκκλήσιο του Μεγάρου των Μεδίκων στη Φλωρεντία.

⁶⁷ Σε περιεκτικό και εύστοχο κείμενο για τις λιτανείες, ο Τώνης Σπητέρης, 1979 τόμος Α', σ. 94-102, αναφέρει ακόμη τη λιτανεία της Θεοτόκου του Ν. Βισκόντη καθώς και δύο αγνώστων καλλιτεχνών στα χωριά Κερί και Καλλιπάδο. Βλ. και Κονόμος 1988, σ. 143-146.

⁶⁸ Τις δημόσιες τελετές, ως εργαλεία πολιτικής τέχνης της Βενετίας, έχει μελετήσει η Νικηφόρου, 1999. Ιδιαίτερα για τις θρησκευτικές τελετές, βλ. σ. 39 κ.ε.

⁶⁹ Απεικ. βλ. Μοσχόπουλος –Κοσμετάτος 1989, σ. 109, φωτ. 167.

⁷⁰ Αναφέρουμε τις λιτανείες του Σπυρίδωνος Σαμαρτζή και του Νίκου Βεντούρα.

⁷¹ Αναμένουμε με ενδιαφέρον τη διδακτορική διατριβή της Κατερίνας Δελλαπόρτα, *Οι παραστάσεις λιτανειών στη ζωγραφική της Ζακύνθου. Μία πραγματολογική προσέγγιση*, ΕΚΠΑ, Αθήνα 2014, της οποίας επίκειται η υποστήριξη, αλλά δεν μας είναι ακόμη προσιτή.

⁷² Περισσότερα βλ. Χαραλαμπίδης, 1978, σ. 53-55.

της δυτικότροπης τέχνης κατά το νατουράλε στην Κεφαλονιά. Ο πρόωρος θάνατός του συνέβαλε στη διακοπή της εξελικτικής πορείας της τέχνης στο νησί.⁷³ Ο Άννινος επιτυγχάνει τον εξανθρωπισμό των θείων μορφών συνθέτοντας προσωπογραφίες με ατομικά χαρακτηριστικά και όχι τύπους και κατορθώνει να διατηρήσει την πνευματικότητα των μορφών, όπως εύστοχα παρατηρεί η Σταλίνα Βουτσινά.⁷⁴ Ο Κουτούζης, όμως, φθάνει την εκκοσμίκευση στα άκρα με τη θεατρικότητα των δικών του μορφών. Η σύγκριση των ομοειδών έργων που τα χωρίζει μισός αιώνας, αλλά οι δημιουργοί τους έχουν κοινή αφετηρία τις σπουδές τους στη Βενετία και την επιμονή τους στην ιταλική καλλιτεχνική παράδοση, καταδεικνύει και την εξελικτική πορεία της επτανησιακής τέχνης.

Παρά το ενδιαφέρον που παρουσιάζει το εκκλησιαστικό του έργο, ο Κουτούζης καταξιώνεται μέσα από το κοσμικό του έργο και μάλιστα τις προσωπογραφίες, στις οποίες αναδεικνύεται και εισηγητής της ψυχογραφικής προσέγγισης των μοντέλων του. Η προσωπογραφία, ως αντανάκλαση της ανάπτυξης της αστικής τάξης, χαρακτηρίζει περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο είδος την επτανησιακή τέχνη. Και ο Κουτούζης, εκτός από εξαιρετά δείγματα γυναικείων και ανδρικών πορτραίτων, μας άφησε το πρώτο πορτραίτο βρέφους της νεοελληνικής τέχνης, το οποίο μάλιστα ανήκει στον Διονύσιο Σολωμό (πίν. 18). Η αξία του είναι τόσο καλλιτεχνική όσο και ιστορική. Το κεφάλι του βρέφους αναδύεται μέσα από τη φασκία σαν από κίονα, ενώ είναι αξιοπρόσεκτος ο τρόπος με τον οποίο αποδίδει το πρόσωπο του με ενεργητική ματιά και μια απρόσμενη ωριμότητα, σαν να προφητεύει τη μετέπειτα πνευματική του ανάπτυξη. Είναι η μόνη αυθεντική αποτύπωση των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών του ποιητή, αφού είναι γνωστό ότι οι διαδεδομένες προσωπογραφίες του ελάχιστα συγκρατούν τα πραγματικά του χαρακτηριστικά.⁷⁵ Συγχρόνως αποτελεί λαογραφική μαρτυρία για το «φάσκιωμα» των μωρών.⁷⁶

Αντί άλλης προσωπογραφίας, αναλάβαμε το ρίσκο να παρουσιάσουμε εδώ μία άγνωστη προσωπογραφία, η οποία έχει εισαχθεί στη Συλλογή της ΑΣΚΤ ως έργο του Κουτούζη και παριστάνει τον Αντώνιο Μαρτελάο, τον δάσκαλο του Σολωμού και του Καντούνη (πίν. 19). Η σύγκριση με άλλες προσωπογραφίες, όπως την προσωπογραφία ευγενούς με βιβλίο της Συλλογής Περδίου (εικ.9),⁷⁷ δείχνουν στυλιστική συγγένεια, που καθιστά πιθανή την απόδοση του έργου στον Κουτούζη: ο τρόπος που διευθετεί τα επίπεδα του προσώπου, η αδύνατη μακριά μύτη, οι ρυτίδες που ξεκινούν από τη βάση της μύτης, το σχεδόν τριγωνικό πηγούνι και προπαντός το διεισδυτικό βλέμμα είναι κοινά χαρακτηριστικά σε όλες τις προσωπογραφίες του. Το έργο χρειάζεται συντήρηση, ώστε να καταστεί δυνατή η ανάγνωση της επιγραφής στην άνω αριστερή γωνία του πίνακα, η οποία μπορεί να μας υποδείξει τον ζωγράφο τόσο με το περιεχόμενό της όσο και με τον τύπο των γραμμάτων. Προς το παρόν θεωρούμε πιθανόν να ζωγράφιζε ο Κουτούζης την

⁷³ Τα έργα χρειάζονται πολύ προσεκτικό καθαρισμό από καλά οργανωμένο εργαστήριο που να διαθέτει όλα τα σύγχρονα μέσα και εξειδικευμένο προσωπικό.

⁷⁴ Βλ. εδώ, σ.

⁷⁵ Η Αλεξοπούλου-Καλλιγιάννη, 1992 τόμος Α', σ. 199, τόμος Β', εικ. 1.87, παραθέτει σχέδιο του Βέγια με τον ποιητή νεκρό. Το ίδιο βέβαια σκίτσο δημοσιεύει ο Καιροφύλλας 1967, ανάμεσα στις σελίδες 208 και 209, ως έργο «Πορσαλέντη» (sic).

⁷⁶ Για το έργο βλ. και Κονόμος 1989^α, σ 21-22.

⁷⁷ Απεικόνιση, βλ. Μισιρλή-Λυδάκης 1998, σ. 37.

προσωπογραφία του φανατικού του εχθρού για να αποτυπώσει τη μορφή του με τρόπο που να αντανakλά ιδιότητες που ο ίδιος απέδιδε στον σοφό δάσκαλο. Το θέμα της οριστικής απόδοσης, ωστόσο, παραμένει ανοικτό.

Κλείνουμε την επιλεκτική παρουσίαση του έργου του με σύντομη αναφορά στην πιο γνωστή αυτοπροσωπογραφία του, στο Μουσείο Ρώμα στη Ζάκυνθο (πίν. 20), με την οποία συστήνεται στον θεατή του με όλες του τις ιδιότητες, σε μια προσπάθεια προφανώς να καταδείξει την ανώτερη κοινωνική θέση, στην οποία ως ζωγράφος ανήκε.⁷⁸ Ο Κουτούζης, με μια σειρά αυτοπροσωπογραφίες, που άρχισε να φιλοτεχνεί από τις τελευταίες δεκαετίες του δεκάτου ογδόου αιώνα, έγινε εισηγητής στη νεοελληνική τέχνη και αυτής της ιδιαίτερης υποκατηγορίας της προσωπογραφίας, στην οποία ασκεί την ίδια οξυδερκή παρατήρηση, όπως σε κάθε προσωπογραφία που φιλοτέχνησε. Και στην αυτοεξέταση μπροστά στον καθρέφτη του τον μιμήθηκε και ο Καντούνης (πίν. 21),⁷⁹ ο οποίος κλείνει τον κύκλο των λεγόμενων δασκάλων της Επτανησιακής Σχολής.

Ο Νικόλαος Καντούνης (1767-1834) είναι ο μόνος από τους κορυφαίους Επτανησίους που δεν ταξίδεψε στη Βενετία και μαθήτευσε, σύμφωνα με τον Προκοπίου κοντά στον Γιαννάκη Κοράη,⁸⁰ ενώ έμμεσα επηρεάστηκε από τον Κουτούζη. Ο ίδιος βέβαια στην πιο γνωστή του αυτοπροσωπογραφία που προαναφέρθηκε, ισχυρίζεται ότι είναι αυτοδίδακτος, ενώ τονίζει ότι θα μείνει στην αιωνιότητα μέσω της ζωγραφικής του: «Καιρός και μόχθος εδίδαξέ με πάντως και ουδείς άλλος την δε την επιστήμην τη δυνάμει του βλέποντος τα της γης και πόλου ουρανού θύτης Νικόλαος Καντούνης ειμί ο λαλών και μέμνησθέ μου φίλοι». Με τέτοιες δηλώσεις, η αυτοσυνειδησία του Επτανήσιου καλλιτέχνη φθάνει στο αποκορύφωμά της.

Ο Καντούνης, ως μιμητής του Κουτούζη, δεν φθάνει ποτέ στην ποιότητα των διατυπώσεων εκείνου σε καμία από τις κατηγορίες έργων που φιλοτέχνησε. Δεν είναι δυνατή σήμερα η σύγκριση της «Λιτανείας των Αγίων Πάντων» (1808)⁸¹ που καταστράφηκε στη σεισμοπυρκαγιά του 1953 με τη «Λιτανεία» του Κουτούζη που προαναφέρθηκε, αν και η σωζόμενη ασπρόμαυρη φωτογραφία δείχνει τουλάχιστον εικονογραφικές αντιστοιχίες.⁸² Η σύγκριση όμως των προσωπογραφιών και των αυτοπροσωπογραφιών του με τα αντίστοιχα έργα του Κουτούζη καταδεικνύει τη διαφορά. Η προσωπογραφία της Ελισάβετ Μουτζάν – Μαρτινέγκου (πίν. 22) δεν φθάνει στον βαθμό ψυχολογικής διερεύνησης εκείνης της «Κυρίας με το διάδημα» του Κουτούζη,⁸³ ούτε η αυτοπροσωπογραφία της ΕΠΜΑΣ που τη διακρίνει συνθετική μαεστρία και έξοχη χρωματικότητα φθάνει στην εκφραστική δύναμη της λακωνικής αυτοπροσωπογραφίας του Κουτούζη που

⁷⁸ Η αυτοπροσωπογραφία με επίσημη ενδυμασία, όπως και η θεωρία της τέχνης, ήταν όπλα των καλλιτεχνών στην προσπάθειά τους να αποδείξουν ότι δεν ήταν χειρώνακτες αλλά πνευματικοί δημιουργοί και ότι ανήκαν δικαιωματικά στην ανώτερη κοινωνική τάξη. Σχετικά βλ. Λαμπράκη – Πλάκα 1988, σ. 16-19. Λαμπράκη – Πλάκα 1994, σ. 15-60, ιδιαίτερα σ. 39-41, Λαμπράκη – Πλάκα 2003, σ. 188-192

⁷⁹ Αναλυτική παρουσίαση των πρώτων αυτοπροσωπογραφιών της νεοελληνικής τέχνης, βλ. Μαρκάτου, 2003, σ. 109-119. Μαρκάτου 2006β, σ. 163-173.

⁸⁰ Προκοπίου, 1936, σ. 130.

⁸¹ Για τη Λιτανεία του Καντούνη βλ. Σπητέρης 1979 τόμος Α', σ. 99-100.

⁸² Απεικ. βλ. Κονόμος 1988, εικ. 132, χ.σ.

⁸³ Απεικ. βλ., Μισιρλή 1994, σ. 26.

προαναφέρθηκε. Όσο για τις εκκλησιαστικές συνθέσεις του κινούνται από τη μίμηση γνωστών δυτικοευρωπαϊκών προτύπων, όπως είναι η «Αποκαθήλωση» του Μουσείου Ζακύνθου που σχεδόν αντιγράφει αντίστοιχο έργο του Rubens⁸⁴ ή το ομοθεματικό έργο του ίδιου Μουσείου, αριθ. 195(πίν. 23) που μαρτυρεί εξοικείωση με συνθέσεις Pietà. Με τον Καντούνη, τον πιο περιζήτητο ζωγράφο της Επτανησιακής Σχολής, φαίνεται ότι κλείνει η πρώτη περίοδος, η οποία βέβαια προεκτείνεται μέσα στον δέκατο ένατο αιώνα τόσο με το όψιμο έργο του Κουτούζη και του Καντούνη όσο και με το έργο του Νικολάου Βεντούρα.

Ο Νικόλαος Βεντούρας (Λευκάδα 1761 - Λευκάδα 1835) είναι ο ζωγράφος, ο οποίος μετά τους Δοξαράδες καθιέρωσε στη Λευκάδα τη δυτικότροπη τέχνη και ο πρώτος που ασχολήθηκε με την κοσμική ζωγραφική στο νησί. Πρώιμο έργο του, «Η Γέννηση», στο Museo Fattori (εικ. 10), που βρίσκεται στο τέμπλο του Ναού των Αγίων Αποστόλων του παλιού ορθόδοξου νεκροταφείου στο Λιβόρνο και χρονολογείται στο τελευταίο τέταρτο του 18^{ου} αιώνα,⁸⁵ φαίνεται να επιβεβαιώνει την πληροφορία του Σπυρίδωνος Δε Βιάζη ότι ο ζωγράφος από το 1785 βρισκόταν στην Ιταλία για σπουδές. Η αρχαιοπρεπής μικρογράμμη υπογραφή του έργου, «Σπυρίδων Βεντούρας εποίει», παραπέμπει σε κλασικιστική παιδεία και σε πρώιμη αυτοσυνειδησία του ζωγράφου ως πνευματικού δημιουργού. Η δικαστική διένεξή του με τον Αλή Πασά και τον εκπρόσωπό του στη Λευκάδα, προκειμένου να εισπράξει την αμοιβή του για προσωπογραφία του πρώτου που αυτός φιλοτέχνησε το 1818 (πίν. 24), παραπέμπουν σε πρακτικές καλλιτεχνών από την Αναγέννηση και έπειτα, οι οποίοι ακόμη και δικαστικά απαιτούσαν τις αμοιβές τους ως επικύρωση του πνευματικού χαρακτήρα του έργου τους και του δικαιώματός τους να ζουν από τη δουλειά τους.

Στη σύντομη αυτή αναφορά σε έναν παραγνωρισμένο από τους περισσότερους ερευνητές Επτανήσιο, αξίζει να προσέξουμε μία σπάνια σύνθεση, με τον τίτλο «Χειρουργική επέμβαση» (πίν. 25), που εικονογραφικά παραπέμπει στον Βερνέζε, αλλά ως θέμα είναι μοναδικό στην Επτανησιακή Σχολή και στη νεοελληνική τέχνη γενικότερα.⁸⁶ Η απόδοση της επέμβασης ως θεάματος και το όλο σκηνικό απηχεί παλαιότερες ιατρικές πρακτικές και δεν αντανakλά την πρόοδο της ιατρικής επιστήμης στην εποχή του. Γι' αυτό είναι πιθανόν, ότι αντιγράφει κάποιο παλαιότερο δυτικό πρότυπο ή είναι ειδική παραγγελία από κάποιον που ενδιαφερόταν να απαθανατιστεί κάποιο συμβάν. Ένα ειδύλλιο μεταξύ του γιατρού και της ασθενούς, όπως θα μπορούσε κανείς να συμπεράνει από τον τρόπο που οι δύο πρωταγωνιστές της σκηνής κοιτάζει ο ένας τον άλλο στα μάτια, θα ήταν πιθανό, αν στην αριστερή πλευρά του πίνακα δεν παρακολουθούσε ο άντρας της με τη στρατιωτική ακολουθία του.

Όπως προκύπτει από την επιλεκτική παρουσίαση του έργου των πρώτων δυτικότροπων Επτανησίων ζωγράφων, από τις αρχές του δεκάτου ογδόου αιώνα, το ενδιαφέρον τους δεν περιορίζεται στη θρησκευτική τέχνη και μετατοπίζεται σημαντικά προς την πλευρά της κοσμικής, ακολουθώντας τις προτιμήσεις του κοινού, το οποίο, συγχρωτιζόμενο επί αιώνες με τους Δυτικούς και κάτω από την επίδραση του Διαφωτισμού, είχε διαμορφώσει κοσμοπολίτικη αντίληψη και ήταν έτοιμο να δεχθεί

⁸⁴ Χαραλαμπίδης, 1978, σ. 57-58, απεικ. 37 και 38 αντίστοιχα.

⁸⁵ Passarelli, 2001, σ. 194, απεικ. σ. 122.

⁸⁶ Περισσότερα βλ. Ροντογιάννης 1974, σ. 397.

αλλαγές. Αυτή τη διαφορετική στάση ζωής, της οποίας κύριος εκφραστής, μετά την παρακμή του φεουδαλικού συστήματος και την εξασθένηση της τάξης των ευγενών γινόταν η ανερχόμενη αστική τάξη, διερμήνευσαν οι ζωγράφοι με το νεωτερικό ιταλίζον έργο τους. Έτσι ο δέκατος όγδοος αιώνας σηματοδοτεί την αποδέσμευση από τη μεσαιωνική θεώρηση του κόσμου και την αφετηρία νέας εποχής, η οποία εκφράζεται μέσα από την τέχνη με την υιοθέτηση των νεότερων εικαστικών συμβάσεων που ίσχυαν στη Δύση από την εποχή της Αναγέννησης.

Οι επίγονοι των Δασκάλων της Επτανησιακής Σχολής

Στην καμπή του δεκάτου ογδού προς τον δέκατο ένατο αιώνα και μάλιστα στο διάστημα 1780-1817, λόγω της παρακμής του φεουδαρχικού συστήματος, τα νησιά ανασυγκροτούνται οικονομικά και κοινωνικά. Η αστική τάξη που συνέβαλε στην ανάπτυξη της τέχνης τον δέκατο όγδοο αιώνα προετοίμασε το έδαφος «όχι μόνο για τη «μετακένωση» ιδεών αλλά και την αφομοίωση, την προσωπική δημιουργία και αναζήτηση»,⁸⁷ με αποτέλεσμα να διευρυνθεί και να συνεχιστεί η καλλιτεχνική παράδοση του προηγούμενου αιώνα.

Ο δέκατος ένατος αιώνας για την επτανησιακή τέχνη είναι η εποχή των επιγόνων των δασκάλων του προηγούμενου. Ενώ τον δέκατο όγδοο αιώνα οι πρωτοπόροι ζωγράφοι είναι Ζακυνθινοί ή έχουν σχέση με τη Ζάκυνθο, όπως οι Δοξαράδες, τον δέκατο ένατο αιώνα εμφανίζεται πλειάδα Κεφαλλήνων, οι περισσότεροι από τους οποίους δεν ζουν στην ιδιαίτερη πατρίδα τους, εκτός από τον Γεώργιο Άβλιχο που εγκαταστάθηκε στο Αργοστόλι τη δεκαετία του 1870. Έτσι η ανανέωση της τέχνης που είχε διακοπεί περί τα μέσα του δεκάτου ογδού αιώνα συνεχίζεται τον δέκατο ένατο μέχρι και τις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα με τους Νεοεπτανησίους, όπως τον Νικόλαο Λιώκη και άλλους λιγότερο γνωστούς.

Στο σημείο αυτό επιβάλλεται μία παρένθεση για να εξετάσουμε τους λόγους καλλιτεχνικής στασιμότητας στην Κεφαλονιά στο δεύτερο μισό του δεκάτου ογδού αιώνα και την πρόοδο του δεκάτου ενάτου. Ήδη αναφέρθηκε ένας λόγος, ο θάνατος του πρωτοπόρου Αθανασίου Άννινου, ο οποίος όμως δεν επαρκεί για να εξηγήσει το φαινόμενο. Λόγοι δημογραφικοί, οικονομικοί, κοινωνικοί και ασφάλειας των κατοίκων αποτελούν τη βασική αιτία. Σύμφωνα με πίνακα που παραθέτει ο καθηγητής Γιώργος Μοσχόπουλος, ο πληθυσμός της Κεφαλονιάς από το 1745, δηλαδή, αμέσως μετά τον θάνατο του Άννινου το 1741, και έως το 1766 μειώθηκε δραματικά: από 100.000 κατοίκους σε 31.000.⁸⁸ Ακόμη και αν ο πρώτος αριθμός δεν ανταποκρίνεται απόλυτα στην πραγματικότητα, όπως πιστεύεται, η μείωση του πληθυσμού είναι ενδεικτική της κρίσης. Όπως ο ίδιος ερευνητής σημειώνει, ο πληθυσμός μειώθηκε κατά πενήντα τοις εκατό μετά το 1760 και μέσα σε μια δεκαετία, λόγω των κοινωνικών αναταραχών που είχαν ξεσπάσει στο νησί

«και συνεχίζονταν και μετά το 1760, στην έλλειψη ασφάλειας και των αναγκών

⁸⁷ Λεοντσίνης, 1991, σ. 239 και διάσπαρτα.

⁸⁸ Μοσχόπουλος, 2002, σ. 170-171.

αγαθών διατροφής, καθώς επίσης και στους τρομερούς σεισμούς του 1766 και 1767.

Τα παραπάνω αίτια ανάγκασαν πολλούς κατοίκους να εγκαταλείψουν το νησί [...].

Η δημογραφική αυτή πτώση φαίνεται ότι κράτησε 10 χρόνια. Γιατί το 1776

παρατηρείται μία σημαντική ανάκαμψη, αφού ο πληθυσμός υπολογίζεται γύρω στις 50.000».⁸⁹

Σύμφωνα πάντα με τον ίδιο μελετητή, μετά το 1776 παρατηρείται σταδιακή αύξηση του πληθυσμού, λόγω της αποκατάστασης της τάξης και της βελτίωσης των όρων διαβίωσης των κατοίκων. Οι παραπάνω ιστορικές μαρτυρίες ερμηνεύουν επαρκώς την καλλιτεχνική στασιμότητα του δευτέρου μισού του δεκάτου ογδόου αιώνα. Άλλες ιστορικές μαρτυρίες που αναφέρονται στην επιτάχυνση της ανάπτυξης της αστικής τάξης μετά την πτώση της Δημοκρατίας της Βενετίας, στην έλευση των Γάλλων και στην εικαστική παιδεία που παρεχόταν σε όλες τις βαθμίδες της εκπαίδευσης στην Κέρκυρα αλλά και στα σχολεία των άλλων νησιών, ερμηνεύουν ικανοποιητικά και την εμφάνιση τόσων καλλιτεχνών τον δέκατο ένατο αιώνα.

Πολλοί Επτανήσιοι καλλιτέχνες εγκαταστάθηκαν στην Κέρκυρα, άλλοι στην Ιταλία και άλλοι, μετά την ίδρυση του ελληνικού κράτους, στην Αθήνα. Μετά την Ένωση με την Ελλάδα και την εσπευσμένα επιβληθείσα αφομοίωση από το αθηνοκεντρικό κράτος, εξέλιπαν οι ιδιαίτεροι λόγοι που ευνόησαν την ανάπτυξη της Επτανησιακής Σχολής. Οι Επτανήσιοι, όμως, λόγω της μακράς πολιτισμικής εξάρτησης από τη Βενετία, δεν έκοψαν τους δεσμούς τους με τη βενετσιάνικη τέχνη ακόμη και όταν συνέχισαν σπουδές σε άλλα ιταλικά κέντρα ή και προπαντός εκτός Ιταλίας. Από την άποψη της συνέχισης της παράδοσης, σε πολλές περιπτώσεις με τη μορφή μαθητείας κοντά στον Καντούνη, και από την οριστική πρόσδεσή τους στο άρμα της δυτικής τέχνης θεωρούνται επίγονοι των δασκάλων του δεκάτου ογδόου αιώνα. Αποτελούν μία μεγάλη κατηγορία ζωγράφων, οι οποίοι ως πολίτες του Ιονίου Κράτους και αργότερα ως Έλληνες πολίτες, είτε ως ελεύθεροι δημιουργοί στην Κέρκυρα, στην Αθήνα, στην Ιταλία και αλλού, είτε ως καθηγητές στις καλλιτεχνικές σχολές της Κέρκυρας και στο Σχολείο των Τεχνών της Αθήνας, συνεισέφεραν στη διαμόρφωση, και στο νεοσύστατο κράτος, της νεοελληνικής τέχνης, την οποία θεμελίωσαν οι προκάτοχοί τους. Ενώ ο δέκατος όγδοος αιώνας είναι η εποχή της ζωγραφικής, στον δέκατο ένατο αιώνα εμφανίζονται οι πρώτοι Επτανήσιοι γλύπτες, χαράκτες και αρχιτέκτονες που είναι και οι πρώτοι σπουδασμένοι Έλληνες σ' αυτές τις τέχνες.

Ο σημαντικότερος Επτανήσιος των αρχών του δεκάτου ενάτου αιώνα είναι ο Κεφαλονίτης **Γεράσιμος Πιτσ(ζ)αμάνος** (Αργοστόλι 1787 – Κέρκυρα 1825), τυπικός εκπρόσωπος της πολυπραγμοσύνης των Επτανησίων κατά τα αναγεννησιακά πρότυπα του οικουμενικού καλλιτέχνη. Το έργο του πολυσχιδές: ζωγραφική, χαρακτική, απόπειρα στη γλυπτική, πραγματεία περί αρχιτεκτονικής, διδασκαλία στην Ακαδημία Ωραίων Τεχνών στην Κέρκυρα κ. ά..⁹⁰ Άλλοτε κινείται στον χώρο του Νεοκλασικισμού και άλλοτε συμμερίζεται τις αναζητήσεις των Ευρωπαίων συναδέλφων του στον Ρομαντισμό τη στιγμή που το νέο ρεύμα εμφανίζεται: Η χαλκογραφία *Ιόνιος Πολιτεία* (πίν. 26,), πέρα από το γεγονός ότι τον καθιστά εισηγητή της κοσμικής χαρακτικής στον ελληνικό χώρο από την άποψη ότι πρώτος

⁸⁹ Μοσχόπουλος 2002, σ. 172.

⁹⁰ Περισσότερα βλ., Ωραιόπουλος, 1998, σ. 380-389, 389 κ. ε. διάσπαρτα.

αυτός σχεδιάζει χαλκογραφίες που χαράζουν άλλοι για λογαριασμό του,⁹¹ τον αναδεικνύει συνεπή εκπρόσωπο του Νεοκλασικισμού και των διδαγμάτων του Κανόβα, ενώ η αυτοπροσωπογραφία του (πίν. 27) τεκμηριώνει την πρώιμη στροφή του προς τον Ρομαντισμό⁹² (εικ. 11) γεγονός που καθιστά τον πρόωρο θάνατό του μεγάλη απώλεια για την εξέλιξη της νεοελληνικής τέχνης και τον συγχρονισμό της με τη δυτικοευρωπαϊκή. Άλλωστε και το ενδιαφέρον του να αποτυπώσει μνημεία, τοπία και τύπους ανθρώπων με τις ενδυμασίες τους, κατά τη διάρκεια του ταξιδιού του το 1818 στην Οθωμανική Αυτοκρατορία ως συνοδός του Άγγλου αρμοστή Ιονίων Νήσων Άνταμ, δείχνουν την τάση του προς τον Ρομαντισμό⁹³ (πίν. 28). Οι σπουδές του στην Ακαδημία του Αγίου Λουκά στη Ρώμη αλλά και στο Παρίσι του εξασφάλισαν τη δυνατότητα να συγχρονίζει τις αναζητήσεις του με εκείνες των Ευρωπαίων συναδέλφων του. Αν λάβουμε υπόψη μας, ότι και ο Νικόλαος Δοξαράς στις μυθολογικές σκηνές⁹⁴ που προαναφέρθηκαν συγχρονίζεται με ανάλογο τρόπο, διαπιστώνουμε ότι οι Επτανήσιοι δεν είναι πάντα μιμητές των Ευρωπαίων αλλά και συνοδοιπόροι εκείνων.

Μία πλειάδα Επτανησίων, των οποίων η καλλιτεχνική δραστηριότητα εκτείνεται από τα μέσα έως και τις τελευταίες δεκαετίες του δεκάτου ενάτου αιώνα και την αυγή του εικοστού, συνεχίζει την παράδοση με διαφορετικό τρόπο ο καθένας: συνεισφέρουν στην ανάδειξη της προσωπογραφίας, ώστε να την καθιστούν σημείο αναφοράς για την επτανησιακή και γενικότερα τη νεοελληνική τέχνη, θητεύουν σε νέα εικαστικά είδη για την ελληνική τέχνη, όπως είναι η τοπιογραφία, η ιστορική ηθογραφία, η νεκρή φύση, η ηθογραφία και το αστικό τοπίο, ελάχιστα συνεισφέρουν στη μυθολογική και αλληγορική σκηνή, σε ορισμένες περιπτώσεις σημειώνουν ιδιαίτερη επίδοση στην αντιγραφή κλασικών αναγεννησιακών έργων, εκτελούν ακόμη παραγγελίες για εκκλησιαστικά έργα. Κανενός το έργο από τους καλλιτέχνες αυτούς δεν έχει ακόμη συγκεντρωθεί και μελετηθεί, με αποτέλεσμα οι γνώσεις μας να είναι αποσπασματικές.⁹⁵

Ο Γεώργιος Μηνιάτης (Αργοστόλι 1820(;) ⁹⁶ – Λιβόρνο 1895), εγκατεστημένος στη Φλωρεντία, ενστερνίστηκε το αίτημα για τη διαμόρφωση εθνικής ελληνικής τέχνης και τον απασχόλησαν και θέματα από τους απελευθερωτικούς αγώνες των Ελλήνων. Ακολουθώντας τον ιταλικό κλασικισμό- στον βαθμό που μας επιτρέπει να γνωρίζουμε το

⁹¹ Καλλιγάς, 2003 (1982), σ. 579-590.

⁹² Σχετικά βλ. Markatou 2011, σ. 356-357.

⁹³ Έχει αφήσει πάνω από 200 σχέδια και υδατογραφίες που απόκεινται στο Εθνικό Ιστορικό Μουσείο στην Αθήνα. Δεν είναι διαθέσιμη ακόμη η πρόσφατη μελέτη της Αναστασίας Κούλη, *Ιππότης Γεράσιμος Πιτσαμάνος 1787-1825, ζωγράφος και αρχιτέκτων*, Αθήνα 2013.

⁹⁴ Ο Τσιτσέλης, 1904, σ. 540, αναφέρει «εικόνες τινες μυθολογικά εν τω οίκω Σ. Πιτσαμάνου εν Αργοστολίω...»

⁹⁵ Οι έρευνες σε εξέλιξη, της Σταλίνας Βουτσινά για τον Μηνιάτη, της Ευθυμίας Μαυρομιχάλη για τον Ιατρά, της υποφαινομένης για τον Άβλιχο και του Παναγιώτη Ιωάννου στα αρχεία των Ακαδημιών των Καλών Τεχνών της Ιταλίας, καθώς και η προαναφερθείσα έτοιμη εργασία της Αναστασίας Κούλη για τον Πιτσαμάνο, αναμένεται να φωτίσουν το θολό τοπίο των Επτανησίων του 19^{ου} αιώνα. Το βιβλίο της Αναστασίας Κούλη, *Ιππότης Γεράσιμος Πιτσαμάνος ζωγράφος και αρχιτέκτονας*, Εθνικό Ιστορικό Μουσείο, Αθήνα 2013, δεν ήταν ακόμη προσβάσιμο στους ερευνητές, όταν παραδώσαμε το παρόν κείμενο.

⁹⁶ Το Ληξιαρχικό Αρχείο Κεφαλληνίας περί το 1820 έχει καταστραφεί και δεν είναι δυνατόν να επιβεβαιωθεί η πληροφορία.

ελάχιστα γνωστό εικαστικό του έργο, όπως είναι η αυτοπροσωπογραφία του (εικ. 12)⁹⁷ γοητεύτηκε και από τις κατακτήσεις ζωγράφων νυκτερινών σκηνών, όπως ήταν ο George de la Tour (1593-1652) και ο Godfried Schalcken (1643-1706), με αποτέλεσμα το πολύ ενδιαφέρον έργο του Κοργιαλενείου Ιστορικού και Λαογραφικού Μουσείου, «Το σβήσιμο του κεριού» (πίν. 29). «Τα παιδιά με τα σταφύλια» της Πινακοθήκης Αβέρωφ (πίν. 30), είναι μία ένδειξη, ότι ο Μηνιάτης, ζώντας στην Ιταλία, είχε επηρεαστεί από την ιταλική ζωγραφική του καιρού του που ενδιαφερόταν για την καθημερινή σκηνή και την απεικόνιση των παιδιών. Είναι πραγματική απώλεια για τη σκιαγράφιση του εικαστικού ιδιώματός του κατά τρόπο επαρκή η εξαφάνιση των είκοσι από τους είκοσι ένα πίνακες που συγγενείς του δώρισαν τον Μεσοπόλεμο στη Βιβλιοθήκη Αργοστολίου.⁹⁸

Η προσωπογραφία του Σούλενμπουργκ, που εισηγήθηκε ο Παναγιώτης Δοξαράς, ανήκει στην επίσημη προσωπογραφία που εκφράζει τους ευγενείς και την άρχουσα τάξη. Η μορφή απεικονίζεται με στάση, έκφραση και εξωτερικά παραπληρωματικά στοιχεία, στο ύψος του Μπαρόκ, που φανερώνουν την υψηλή και ηγετική της θέση στην κοινωνία. Αντίθετα, από τα τέλη του δεκάτου ογδόου αιώνα, η προσωπογραφία εκφράζει τις αστικές αξίες και γίνεται λιγότερο επίσημη και περισσότερο ρεαλιστική. Ιδιαίτερα μετά τα μέσα του δεκάτου ενάτου αιώνα που το άτομο εκτιμάται για την προσωπική του αξία, η προσωπογραφία που επικρατεί επικεντρώνεται στη μορφή του απεικονιζομένου και απογυμνώνεται από κάθε παραπληρωματικό στοιχείο που παραπέμπει στην επαγγελματική ιδιότητά του. Έτσι οι μορφές απεικονίζονται συνήθως ημίσωμες και σε ουδέτερο βάθος και δίνεται ιδιαίτερη σημασία στο πρόσωπο ως φορέα πνευματικότητας. Σ' αυτόν τον τύπο ανήκουν οι περισσότερες επτανησιακές προσωπογραφίες. Ο Διονύσιος Καλλιβωκάς, ο Διονύσιος Βέγιας, ο Κωνσταντίνος Ιατράς, ο Χαράλαμπος Παχής, ο Σπυρίδων Προσαλέντης, ο Διονύσιος Τσόκος, ο Νικόλαος Ξυδιάς, ο Γεώργιος Άβλιχος και άλλοι λιγότερο γνωστοί, ασχολήθηκαν με την αστική προσωπογραφία, ακολουθώντας κλασικιστικές και ρεαλιστικές τάσεις, με αποτελέσματα ανάλογα των δυνατοτήτων καθενός. Βέβαια, δεν απουσιάζουν εντελώς οι προσωπογραφίες μέσα σε πλούσιο σκηνικό ανάλογο της προσωπικότητας και των ενδιαφερόντων του απεικονιζομένου. Τυπικά παραδείγματα αποτελούν η προσωπογραφία του Σπυρίδωνος Ρώμα από τον **Απόστολο Λάτση**(Ζάκυνθος περ. 1840 – μετά το 1881) (εικ. 13), έργο του 1881,⁹⁹ και «Κύριος που διαβάζει εφημερίδα», έργο του 1882, του Αριστείδη Βαρούχα, που προβάλλουν τον πλούτο, την κλασική παιδεία και την πνευματικότητα του εικονιζομένου.¹⁰⁰

Ο **Διονύσιος Καλλιβωκάς** (Ζάκυνθος 1806 – Αθήνα 1877) μαθητής του Καντούνη, με σπουδές στη Βενετία και με ιδιαίτερη επίδοση στην αντιγραφή έργων φημισμένων καλλιτεχνών,¹⁰¹ έγινε εισηγητής της προσωπογραφίας που κυριάρχησε στα Επτάνησα: κλασικιστική, με ανοικτά χρώματα και εκλεπτυσμένη τεχνική. Ενδεικτική της τέχνης του

⁹⁷ Περισσότερα βλ. Markatou, 2011, σ.

⁹⁸ Αρχείο Κοργιαλενείου Ιστορικού και Λαογραφικού Μουσείου, Φάκ. Γεώργιος Μηνιάτης, όπου κατάσταση στην οποία αναγράφονται 21 έργα.

⁹⁹ Απεικ. και ανάλυση βλ. Κωτίδης, 1995, σ. 92, αριθ. 54, σ. 214. Για τις λειτουργίες της προσωπογραφίας βλ. West 2004, σ. 43-70.

¹⁰⁰ Απεικ. βλ. *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών*, τόμος 1^{ος}, «Μέλισσα», Αθήνα 1997, σ. 147. Ήταν γιος του Κεφαλονίτη ζωγράφου Γεωργίου Βαρούχα. Τόσο ο ίδιος όσο και οι γιοί του, Αριστείδης και Θεμιστοκλής, έζησαν και εργάστηκαν στην Ιταλία. Περισσότερα βλ. Ιωαννου 2011, σ. 310.

¹⁰¹ Ιωαννου 2011, σ. 307.

είναι η διπλή προσωπογραφία «Ανδρόγυνο»(1858) (πίν. 31), η οποία επιδέχεται και κοινωνιολογικού τύπου παρατηρήσεις σχετικά με τη θέση της αστής γυναίκας στα Επτάνησα: μέσο επίδειξης του πλούτου και της κοινωνικής θέσης του συζύγου, απεικονίζεται συνεσταλμένη, ελάχιστα πιο πίσω απ' αυτόν, με παθητική έκφραση, πλήρως εξαρτημένη από εκείνον, ο οποίος απεικονίζεται με ενεργητικό βλέμμα και αγέρωχο στήσιμο του κορμού του. Προφανώς πρόκειται για καθιερωμένη εικαστική σύμβαση που συναντάται και σε άλλα έργα, όπως είναι η υδατογραφία του Γεράσιμου Πιτζαμάνου «Παππιάς και παππαδιά από την Κεφαλονιά» (πίν. 28). Αντίθετα, ο **Κωνσταντίνος Ιατράς** (Ζάκυνθος 1811-1888), με σπουδές στη Ζάκυνθο κοντά στον Ραφαήλ Τσέκολι και στη Βενετία, στα γνωστά έργα του παρουσιάζει σχεδιαστικές και συνθετικές αδυναμίες, όπως στο έργο του Ιδρύματος Αισθητικής Παναγιώτη και Έφης Μιχελή, *Αγωνιστής* (πίν. 32). Οι προσωπογραφίες του διακρίνονται για τον εξωραϊσμό των μορφών, την εξιδανίκευση και τη σχολαστική επεξεργασία των λεπτομερειών. Το πιο γνωστό έργο του είναι το «Ζαμπελάκι» (πίν. 33) (1858-60)¹⁰². Πρόκειται για προσωπογραφία της αοιδού κόρης του, Ισαβέλλας, η οποία απεικονίζεται με πορσελάνινη επιδερμίδα και εύθραυστο παρουσιαστικό.

Ο ζωγράφος που προχωρεί πέρα από την απόδοση των εξωτερικών χαρακτηριστικών και προσπαθεί να ψυχογραφήσει τον εικονιζόμενο είναι ο **Διονύσιος Βέγιας** (Αργοστόλι π. 1810 – Κέρκυρα 1884). Γι' αυτό θεωρείται ότι το έργο του αποτελεί σταθμό για την επτανησιακή προσωπογραφία. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι προσωπογραφίες του Ευγένιου Βούλγαρη και του Νικηφόρου Θεοτόκη στην Αναγνωστική Εταιρεία της Κέρκυρας, της οποίας ο ζωγράφος ήταν και ιδρυτικό μέλος (πίν. 34-35). Στα έργα αυτά, κατορθώνει να περιοριστεί στα απαραίτητα εξωτερικά στοιχεία και να αποδώσει την πνευματικότητα των μορφών.

Στις περισσότερες περιπτώσεις οι προσωπογράφοι επιμένουν στον τύπο προσωπογραφίας που προσπαθεί να ισορροπήσει ανάμεσα στην εξωτερική εμφάνιση και στον χαρακτήρα του εικονιζομένου (πίν. 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40). Για παράδειγμα η προσωπογραφία του Παναγιώτη Αραβαντινού (1809-1870)¹⁰³ από τον **Χαράλαμπο Παχή** (Κέρκυρα 1844- 1891)(πίν. 37). Ο Ηπειρώτης λόγιος απεικονίζεται με αδρά προσωπογραφικά χαρακτηριστικά και βαθύ βλέμμα και τόσο η μορφή του όσο και η ενδυμασία του αποδίδονται όπως ακριβώς σε φωτογραφία των Μαργαρίτη και Κωνσταντίνου.¹⁰⁴ Η οικειότητα που αποπνέει η μορφή και εισπράττει ο θεατής του έργου θα μπορούσε να δηλώνει ότι και η προσωπογραφία έγινε εκ του φυσικού, αφού ο Παναγιώτης Αραβαντινός είχε ζήσει στην Κέρκυρα και θα μπορούσε να είχε ποζάρει για τον Παχή. Επειδή αποδίδεται λίγο νεότερος από την ηλικία των 61 ετών που είχε όταν πέθανε, θεωρείται πιθανότερο ότι ο ζωγράφος αντέγραψε, στην κυριολεξία φωτογραφικά, τη φωτογραφία.

¹⁰² Μέχρι τώρα το έργο το χρονολογούσαν λίγο αργότερα (1860-1865). Σύμφωνα με ανακοίνωση του καθηγητή Χάρη Ξανθουδάκη στο 10^ο Πανιόνιο Συνέδριο στην Κέρκυρα (30 Απριλίου -4 Μαΐου 2014), το έργο πρέπει να χρονολογηθεί ενωρίτερα, με βάση τον γάμο της Ισαβέλλας με τον μουσικοσυνθέτη Παύλο Καρρέρ.

¹⁰³ Βιογραφικά στοιχεία βλ. Μαυρικού 2011, σ. 57-60

¹⁰⁴ Απεικ. βλ. Μαυρικού 2011, σ. 57.

Δύο άλλοι Επτανήσιοι, ο **Διονύσιος Τσόκος** (Ζάκυνθος 1820 – Αθήνα 1862) και ο **Σπυρίδων Προσαλέντης** (Κέρκυρα 1830- Αθήνα 1895) έγιναν οι επίσημοι προσωπογράφοι της ανερχόμενης αστικής τάξης και ανέλαβαν σημαντικές παραγγελίες από ιδρύματα, από την Κυβέρνηση και από εξέχοντα μέλη της αθηναϊκής κοινωνίας, η οποία χρησιμοποιούσε την προσωπογραφία για να εκφράσει την αυτοσυνειδησία της. Ιδιαίτερα ο Τσόκος αναδείχθηκε στον παραγωγικότερο ζωγράφο του δεκάτου ενάτου αιώνα. Στο διάστημα 1850-1860 ανέλαβε τις προσωπογραφίες των καθηγητών του Πανεπιστημίου (πίν. 38) και στο διάστημα 1860-62 προσωπογραφίες Αγωνιστών του Εικοσιένα. Βασικά χαρακτηριστικά των προσωπογραφιών του είναι τα γενικευτικά χαρακτηριστικά προσώπου, ιδιαίτερα στις προσωπογραφίες των Αγωνιστών που πιθανότατα δεν έγιναν εκ του φυσικού, οι τυπικές αλλά προσεκτικά επιλεγμένες στάσεις και ο ενιαίος φωτισμός. Σε όλες ανιχνεύονται στοιχεία επτανησιακά, ιδιαίτερα του Καντούνη, το έργο του οποίου γνώρισε καλά στη Ζάκυνθο, αλλά και απηχήσεις της ιταλικής τέχνης, όσον αφορά κυρίως στον συνδυασμό κλασικιστικών και ρομαντικών στοιχείων.

Με τις προσωπογραφίες συνδέονται και οι πατριωτικού χαρακτήρα ηθογραφίες που είναι οι πρώτες ηθογραφικές διατυπώσεις της ελληνικής τέχνης. Αναφέρονται στα δεινά των περισσότερων αγωνιστών, τα οποία περιγράφει με εμφανή συναισθηματισμό (πίν. 41), ή σε καθημερινές συνήθειες. Παρά τη ρεαλιστική περιγραφή τους, που τα αντιδιαστέλλει προς τα αντίστοιχα έργα του Θεόδωρου Βρυζάκη¹⁰⁵ (εικ. 14) διακρίνονται για τον ιδεαλισμό τους και αποπνέουν μια ρομαντική αύρα.

Ο Τσόκος, επηρεασμένος από τον καθηγητή του στη Βενετία, L. Lipparini, ασχολήθηκε ήδη από τα φοιτητικά του χρόνια με την ιστορική σκηνή, η οποία επίσης συνδέεται με τις προσωπογραφίες, αφού προσπαθεί να αποδώσει τις μορφές με προσωπογραφικά χαρακτηριστικά. Το σημαντικότερο έργο αυτής της κατηγορίας είναι *Η Δολοφονία του Καποδίστρια* (1847-1850), η οποία σώζεται σε δύο παραλλαγές, στο Μουσείο Μπενάκη¹⁰⁶ και στην Ελληνική Κοινότητα της Τεργέστης (πίν. 42). Προκειμένου να αποδώσει πιστά το συμβάν, ταξίδεψε στο Ναύπλιο, για να μελετήσει την τοπογραφία, την αρχιτεκτονική και τις ενδυμασίες, τον τόπο και τους ανθρώπους του, αλλά παρά τη ρεαλιστική του πρόθεση, τελικά δεν μπόρεσε να απαγκιστρωθεί από τις τυπικές ιστορικές συνθέσεις και κατέληξε σε μία ακαδημαϊκή σύνθεση. Εκείνο, όμως, που εντυπωσιάζει είναι ο τρόπος που απέδωσε τον νεκρό Καποδίστρια που ανάγεται στον νεκρό Χριστό σε συνθέσεις Επιτάφιου Θρήνου.¹⁰⁷ Το έργο παραγγέλθηκε από τον Ζακυνθινό έμπορο Άγγελο Γιαννηκέση, αφού οι Επτανήσιοι ήταν εκείνοι που ανέλαβαν να υπερασπιστούν τη μνήμη του πρώτου Κυβερνήτη της Ελλάδος και τον χαρακτήριζαν είτε ως πατέρα είτε ως μάρτυρα, όπως εδώ.¹⁰⁸ Μία λεπτομέρεια στον πίνακα του Τσόκου, η «κρυμμένη» αυτοπροσωπογραφία του ζωγράφου, του οποίου απεικονίζεται μόνο το κεφάλι στο δεξιό άκρο του πίνακα, και ταυτίζεται από το γεγονός ότι είναι το μόνο άτομο που κοιτάζει τον θεατή, λειτουργεί ως διαμεσολαβητής ανάμεσα στο κοινό και στα όσα διαδραματίζονται

¹⁰⁵ Για σύγκριση προσφέρονται ομοθεματικά έργα, όπως παιδί οδηγεί τυφλό, που το επεξεργάστηκαν και οι δύο. Απεικ. βλ. Κωτίδης 1995., σ. 57, αριθ. 13 και 14.

¹⁰⁶ Απεικ. βλ. Κωτίδης 1995, σ. 62, αριθ. 18

¹⁰⁷ Αναλυτική παρουσίαση του έργου βλ. Μυκονιάτης 1979, σ. 85-91.

¹⁰⁸ Για τη στάση των Επτανησίων απέναντι στον δολοφονημένο Κυβερνήτη, βλ. Κουλούρη – Λούκος, 1996, σ. 91-96.

στον πίνακα, σύμφωνα με την ερμηνεία της εικαστικής αυτής σύμβασης για τη λειτουργία των κρυμμένων αυτοπροσωπογραφιών. Να υποθέσουμε, ότι εδώ ο Επτανήσιος ζωγράφος συναιρεί στη μορφή του το σύνολο των Επτανησίων; Βέβαια δεν είναι ο μόνος Επτανήσιος ζωγράφος που απεικονίζει το ίδιο θέμα. Το έχει αποδώσει και ο Χαράλαμπος Παχής (πίν. 43), αλλά χωρίς τη δραματικότητα που απαιτούν τα γεγονότα. Αν εξαιρέσουμε τη δολοφονία του Καποδίστρια που εντάσσεται και στα επτανησιακά θέματα, οι Επτανήσιοι που ασχολήθηκαν με την ιστορική σκηνή, όπως ήταν ο Διονύσιος Τσόκος, ο Χαράλαμπος Παχής και ο Γεώργιος Μηνιάτης, απέδωσαν θέματα από την Ελληνική Επανάσταση και τους αγώνες γενικά του νεότερου ελληνισμού, αλλά δεν απέδωσαν σκηνές από την επτανησιακή ιστορία και τον αγώνα των Επτανησίων για εθνική αποκατάσταση. Το γεγονός αυτό θα μπορούσε να ερμηνευθεί και ως αντίδραση των καλλιτεχνών στα παιγνίδια της πολιτικής και της διπλωματίας που παραποίησε την ιστορία του ενωτικού αγώνα.¹⁰⁹ Έτσι έχει ιδιαίτερη ιστορική αξία το γεγονός, ότι ο Διονύσιος Βέγιας, όπως αναφέρεται παρακάτω και σύμφωνα με όσα γνωρίζουμε αυτή τη στιγμή, είναι ο μόνος Επτανήσιος που απέδωσε εικαστικά την Ένωση της Επτανήσου με την Ελλάδα (πίν. 55).

Το έργο του Τσόκου συνέχισε ο Σπυρίδων Προσαλέντης , αλλά οι προσωπογραφίες του, ιδιαίτερα εκείνες των Αγωνιστών, είναι περισσότερο ακαδημαϊκές, άλλοτε με περισσότερη επιτυχία, όπως στην προσωπογραφία της Ευφροσύνης Καρατζά ¹¹⁰ και άλλοτε με επιμονή στα εξωτερικά περιγραφικά στοιχεία και στην εξιδανίκευση, όπως στην προσωπογραφία του Μάρκου Ρενιέρη (πίν. 39). Κάποτε όμως, ακολουθεί τον Ρεαλισμό και συγχρόνως επιδίδεται στην ψυχογράφηση του εικονιζομένου, όπως στην προσωπογραφία του Νικολάου Βαλασαμάκη (πίν. 40). Γιος του γλύπτη Παύλου Προσαλέντη, είναι αρχηγός μιας οικογένειας ζωγράφων, οι οποίοι ακολούθησαν περισσότερο τα διδάγματα του Παρισιού: του Αιμίλιου, γνωστού θαλασσογράφου (Κέρκυρα 1859-Αθήνα 1926), του **Παύλου του Νεότερου** (Βενετία; 1857- Αλεξάνδρεια 1894) με ροπή στα ανατολίζοντα θέματα(πίν. 44), της Όλγας (Κέρκυρα 1870/72-Αθήνα μετά το 1930) και της Ελένης (Αθήνα/Κέρκυρα 187^ο/74-Κέρκυρα 1910/11).¹¹¹

Ο Διονύσιος Τσόκος και ο Σπυρίδων Προσαλέντης είναι δύο μόνο από τους Επτανησίους, οι οποίοι σταδιοδρόμησαν στην Αθήνα και κέρδισαν την προτίμηση της υψηλής αθηναϊκής κοινωνίας. Ο πρώτος αναδείχθηκε ως ο σημαντικότερος ζωγράφος της Αθήνας τις πρώτες δεκαετίες μετά την απελευθέρωση, ενώ στο έργο του δευτέρου δοκιμάστηκε η αντοχή της επτανησιακής προσωπογραφίας. Στα τέλη του δεκάτου ενάτου αιώνα η επτανησιακή και γενικότερα η ελληνική προσωπογραφία ανανεώθηκε από δύο άλλους Επτανησίους, τον Νικόλαο Τυπάλδο-Ξυδιά και τον Γεώργιο Άβλιχο. Και οι δύο είναι οι σημαντικότεροι Επτανήσιοι της εποχής και δύο από τους σημαντικότερους Έλληνες ζωγράφους του δεκάτου ενάτου αιώνα.

Ο **Νικόλαος Ξυδιάς**, όπως υπογράφει τα έργα του (Ληξούρι 1828-Αθήνα 1909), ανήκει στους πρώτους Έλληνες που δεν αρκέστηκαν στις σπουδές στην Ιταλία αλλά προσανατολίστηκαν στο Παρίσι και αλλού. Έτσι ο Ξυδιάς γνώρισε από κοντά τον Ρεαλισμό και επηρεάστηκε, χωρίς όμως να προσχωρήσει και στον Ιμπρεσιονισμό που σήμανε την

¹⁰⁹ Αναλυτική παρουσίαση του θέματος βλ. Μαρκάτου 2006, σ. 487-510.

¹¹⁰ Απεικ. βλ. Κωτίδης 1995, σ. 86, αριθ. 48.

¹¹¹ Για τις κόρες Προσαλέντη Όλγα και Ελένη, βλ. Χελιώτη 1990, σ. 157-164.

αρχή της νεωτερικότητας. Παράλληλα διατήρησε και επτανησιακά χαρακτηριστικά, όπως φαίνονται κυρίως σε αγιογραφίες στην Αγία Σοφία του Λονδίνου αλλά και στις προσωπογραφίες του. Ειδικά στις προσωπογραφίες του, παρά την επιμονή του σε καθιερωμένους τύπους, δίνει ιδιαίτερη σημασία στην ψυχογράφηση των εικονιζομένων. Μία σειρά από προσωπογραφίες που σώζονται στο Κοργιαλένιο Ιστορικό και Λαογραφικό Μουσείο Αργοστολίου αλλά και στην ΕΠΜΑΣ και αλλού αναδεικνύουν έναν ρεαλιστή ζωγράφο, στα χνάρια των Γάλλων ρεαλιστών και ειδικά του Corot. Στα πιο επιτυχημένα παραδείγματα, όπως είναι η προσωπογραφία του Δημητρίου Βικέλα,¹¹² ή η προσωπογραφία του μικρού Σπύρου Δελλαπόρτα (πίν. 45, **εικ. 15**) φαίνεται ότι έχει ως στόχο του να αισθητοποιήσει ιδιότητες του χαρακτήρα τους και χρησιμοποιεί την απλουστευμένη εξωτερική εμφάνισή τους μόνο ως όχημα, για να οδηγήσει τα μάτια των θεατών στην ψυχή τους. Ο Ξυδιάς συνεχίζει τον ψυχογραφικό προσανατολισμό των προσωπογραφιών του Κουτούζη και γίνεται ο εισηγητής της ψυχολογικής προσωπογραφίας στο νεοελληνικό κράτος. Αν προσθέσουμε και την ιδιαίτερη επίδοσή του στις προσωπογραφίες παιδιών και ιδιαίτερα βρεφών¹¹³ που σπανίζουν στη νεοελληνική τέχνη, αλλά και τη σειρά των αυτοπροσωπογραφιών του (πίν. 46), αντιλαμβανόμαστε ότι εξαντλεί όλες τις υποκατηγορίες της προσωπογραφίας με θετικό αποτέλεσμα, παρά το γεγονός ότι ήταν το κατ' εξοχήν βιοποριστικό είδος γι' αυτόν και ως τέτοιο συνεπαγόταν δεσμεύσεις εκ μέρους των παραγγελιοδοτών.

Στο είδος που άφησε έξοχα δείγματα της τέχνης του είναι οι νεκρές φύσεις, είδος που δεν απασχόλησε γενικά τους Επτανησίους, αλλά ήταν ιδιαίτερα αγαπητό στους αστούς του δεκάτου ενάτου αιώνα (πίν. 47). Πρόκειται για συνθέσεις στις οποίες διατηρεί παραδοσιακές αρχές, όπως είναι το σκοτεινό βάθος, αλλά το χρώμα και η δομή της σύνθεσης απηχούν νεωτερικές αντιλήψεις. Όπως γράφει η Νέλλη Μισιρλή «Ακόμη και οι καρποί έχουν τη δική τους εσωτερική υπόσταση, είναι αντικείμενα που δεν μιμούνται αλλά παράγονται από τον ζωγραφικό χρωστήρα».¹¹⁴

Μετά την επιστροφή του στην Ελλάδα γύρω στο 1888,¹¹⁵ ασχολήθηκε με την ηθογραφία, είδος που γνώριζε άνθηση στην Ελλάδα μετά το 1870,¹¹⁶ λόγω των ερευνών του Νικολάου Πολίτη. Ως ηθογραφίες έχουν χαρακτηριστεί και συνθέσεις που αποδίδουν σκηνές από την καθημερινή ζωή στις συνοικίες της Αθήνας. Πρόκειται, όμως, για συνθέσεις, όπως είναι το πολύ γνωστό έργο «Στ' Αναφιώτικα» (πίν. 48), που αποκαλύπτουν ένα διαφορετικό τρόπο όρασης. Ενώ η ηθογραφία απαλείφει κάθε αιχμηρό στοιχείο της πραγματικότητας και την εξωραΐζει τοποθετώντας τους πρωταγωνιστές σε ένα τεχνητό παράδεισο, ο Ξυδιάς, κάτω από την επίδραση του γαλλικού Ρεαλισμού, ιχνηλατεί ένα ζοφερό παρόν και προβάλλει το παρελθόν ως σύμβολο ενός χαμένου παραδείσου.¹¹⁷

¹¹² Απεικ. βλ. Χρήστου 1981, χ. σ., αριθ. 25

¹¹³ Απεικονίσεις βλ. *Αφιέρωμα στον Ξυδιά* 1996, Αθήνα 1996, χ. σ. και αρίθμηση.

¹¹⁴ Μισιρλή 1993, σ. 140.

¹¹⁵ Το 1888 εξέθεσε στην έκθεση των Δ' Ολυμπίων την προσωπογραφία του Π. Βράιλα Αρμένη. Στον σχετικό κατάλογο δίπλα στο όνομά του αναγράφεται: Εκ Πειραιώς.

¹¹⁶ Ο Παπανικολάου 1978, μελέτησε διεξοδικά το θέμα.

¹¹⁷ Περισσότερα βλ. Μαρκάτου 2009, σ. 515-531.

Με την ηθογραφία και ειδικά λαογραφικά θέματα ασχολήθηκαν και άλλοι Επτανήσιοι με αξιοπρόσεκτα αποτελέσματα. Ενδεικτικά αναφέρουμε εδώ τα σχέδια και τις σπουδές του Πιτσαμάνου που προαναφέρθηκαν, ανάλογες έργασίες του Διονυσίου Καλλιβωκά¹¹⁸ και του Κωνσταντίνου Ιατρά, την ελαιογραφία του Διονύση Βέγια «Χορός στην Κέρκυρα» (εικ.16) και προπαντός το δημοφιλές έργο «Πρωτομαγιά στην Κέρκυρα» του Χαράλαμπου Παχή (πίν. 49). Το θέμα του τελευταίου έργου έλκει την καταγωγή του από ένα πολύ παλιό τελετουργικό που συνέδεε τον φεουδάρχη με το τιμάριο των Τσιγγάνων στην Κέρκυρα, το οποίο με την πάροδο του χρόνου κατάντησε ένα γραφικό έθιμο.¹¹⁹ Παρουσιάζει πάντα ενδιαφέρον το γεγονός ότι ένα έθιμο ή οποιοδήποτε λαϊκό θέμα μετασχηματίζεται σε έργο τέχνης με ακαδημαϊκά μέσα. Σ' αυτή την κατηγορία οι Επτανήσιοι συμβαδίζουν με τις αναζητήσεις των καλλιτεχνών στην Αθήνα, οι οποίοι ουσιαστικά μεταφράζουν με το έργο τους τη στροφή των Νεοελλήνων στη σύγχρονη ζωή και στον εαυτό τους.

Η επτανησιακή και γενικότερα η ελληνική προσωπογραφία ανανεώνεται από τον τελευταίο πιο σημαντικό Επτανήσιο, τον **Γεώργιο Άβλιχο** (Ληξούρι 1842 – Αργοστόλι 1909), στο τελευταίο τέταρτο του δεκάτου ενάτου αιώνα. Με αφετηρία την ιταλική ακαδημαϊκή παράδοση προχώρησε σε προσωπικές διατυπώσεις που διακρίνονται για την εκλεπτυσμένη κλασικιστική αντίληψη, το ευκρινές σχέδιο, τη χρωματική ευαισθησία και την αινιγματική ατμόσφαιρα. Με μνημειακή διάθεση τοποθετεί τις μορφές σε ουδέτερο βάθος ή σε αυστηρά οργανωμένο χώρο, αποδίδει τα ρεαλιστικά χαρακτηριστικά προσώπου, προσέχοντας ιδιαίτερα τα μάτια και τις γωνίες του στόματος, ώστε οι απεικονιζόμενοι να εξωτερικεύουν την ψυχική τους κατάσταση. Σε άλλα έργα είναι πιο συντηρητικός και σε άλλα εκφράζεται με μεγαλύτερη ελευθερία σε σχέση με τα καθιερωμένα στην εποχή του. Κορωνίδα στο έργο του παραμένει ένα πολύ δημοφιλές έργο, «Κοπέλλα στο παράθυρο» (1877) (πίν. 50) στο οποίο απεικονίζεται η Ρουμπίνα Καβαλλιεράτου να ατενίζει στο άπειρο, κοιτώντας από το παράθυρο του σπιτιού της στα Βλαχάτα Σάμης. Η στάση του σώματος, η απροσδιόριστη έκφραση του προσώπου με την αρχαία ελληνική κατατομή, η ματιά που βυθίζεται στο άπειρο, ο υπαινικτικός χώρος δίνουν στη φαινομενικά καθημερινή εικόνα προεκτάσεις πρώιμα υπερρεαλιστικές, ενώ το τριαντάφυλλο στα μαλλιά της που το μαδάει ο άνεμος είναι ένα σχόλιο με τη γλώσσα του συμβολισμού για την παροδικότητα της νιότης και της ομορφιάς. Το εκλεπτυσμένο έργο δείχνει το μέτρο των δυνατοτήτων του τριανταπεντάχρονου τότε ζωγράφου, το οποίο, καθώς υπερβαίνει τα συμβατικά, περιγραφικά πορτραίτα της εποχής, ανανεώνει το είδος. Η προσωπογραφία θα καταστεί στο εξής το είδος εκείνο με το οποίο θα ασχοληθεί περισσότερο, λόγω ζήτησης στα στενά, βέβαια, όρια του νησιού, και θα έχει την ευκαιρία να μεταγγίσει στους εικονιζομένους κάτι από τη δική του δυσθυμία. Ακόμη και όταν ζωγραφίζει παιδιά, ζωγραφίζει στο πρόσωπό τους μία αδιόρατη θλίψη (πίν. 51), ενώ στην αυτοπροσωπογραφία του (πίν. 52) υπογραμμίζει διακριτικά την αντίληψη του δεκάτου ενάτου αιώνα για τον καλλιτέχνη-μάρτυρα. Το 1893 που στάθηκε μπροστά στον καθρέφτη του και ταύτισε τον ορώντα ζωγράφο με τον ορώμενο εαυτό του, ήταν ήδη σε ηλικία που τα προβλήματα υγείας, μοναξιάς και ένδειας είχαν γίνει απειλητικά. Με το ταπεινό αυτό έργο έδειξε ότι εκείνο που

¹¹⁸ Τα περισσότερα έργα κήκαν το 1953. Ορισμένες διασώζονται σε ιδιωτική συλλογή και απεικονίσες τους βλ. Κονόμος 1989^α, χ.σ.

¹¹⁹ Ανάλυση του έργου βλ. Μαρκάτου 2008, σ. 885-898.

μετράει στην τέχνη είναι η αλήθεια. Η εκλέπτυνση που χαρακτηρίζει όλες τις προσωπογραφίες του, υποχωρεί μόνο στα ηθογραφικά θέματα, που επηρεάζονται από την ολλανδική παράδοση.¹²⁰

Με τον θάνατο του Άβλιχου και του Ξυδιά το 1909 έκλεισε ο κύκλος των Επτανησίων προσωπογράφων. Ορισμένοι ζωγράφοι, βέβαια, όπως ο Σπυρίδων Πελεκάσης (Ζάκυνθος 1843 – Ζάκυνθος 1916)¹²¹ ή ο Νικόλαος Λιώκης¹²² (Κοντογενάδα Παλικής 1884-Ληξούρι 1924) εξακολουθούσαν να κινούνται μέσα στο κλίμα της ύστερης επτανησιακής τέχνης και να καλλιεργούν ένα είδος προσωπογραφίας, στο οποίο διαφαίνεται απόπειρα για ψυχολογική διείσδυση(εικ. 17), χωρίς, όμως, να πλησιάζουν την ποιότητα των διατυπώσεων των προκατόχων τους.

Ένα είδος που επίσης καλλιέργησαν οι Επτανήσιοι είναι η τοπιογραφία. Συγκαταλέγονται μάλιστα στους πρώτους Έλληνες που καλλιέργησαν αυτοτελώς το είδος που γνώρισε μεγάλη ανάπτυξη τον δέκατο ένατο αιώνα. Ήδη, ο Παναγιώτης Δοξαράς στην προσωπογραφία του Σούλενμπουργκ ενέταξε άποψη της πόλης της Κέρκυρας, ώστε ο εικονιζόμενος να βρίσκεται μέσα σε πραγματικό χώρο (εικ. 18). Οι υπόλοιποι Επτανήσιοι τοποθετούν συχνά τις προσωπογραφίες μέσα σε τοπίο, ο Κουτούζης, μάλιστα, στη Λιτανεία του Αγίου Διονυσίου προβαίνει και στην πανοραμική απόδοσή του, αλλά αυτοτελώς επιδίδονται στην τοπιογραφία κυρίως στο δεύτερο μισό του δεκάτου ενάτου αιώνα, όταν είχε αποβεί από τους γάλλους ρεαλιστές το κυρίαρχο εικαστικό είδος στην Ευρώπη. Ο Χαράλαμπος Παχής, ο Βικέντιος Μποκατσιάμπης, ο Γεώργιος Σαμαρτζής(Κέρκυρα 1868-Κέρκυρα 1925), ο Περικλής Τσιριγώτης (Κέρκυρα 1865- Κάιρο 1924), ο Σπυρίδων Σκαρβέλης (Κέρκυρα 1868-1942), ο Άγγελος Γιαλλινάς και άλλοι ασχολήθηκαν με την τοπιογραφία πολύ ενωρίς.

Το 1873, ο Χαράλαμπος Παχής με το έργο «Κέρκυρα» (εικ. 19)¹²³ κατέθεσε ένα από τα πιο πρώιμα αυτοτελή τοπία, με εκλεπτυσμένο περιγραφικό σχέδιο μέσα στα όρια του κλασικισμού, σύμφωνα και με τις αντιλήψεις του Πέτρου Βράιλα- Αρμένη που τοποθετούσε το εξιδανικευμένο τοπίο στην υψηλότερη βαθμίδα της αξιολογικής κλίμακας.¹²⁴ Αντίθετα ο **Βικέντιος Μποκατσιάμπης**(Ποταμός Κέρκυρας 1856-Αθήνα 1932) είναι ο πρώτος που ασχολήθηκε με το ρεαλιστικό τοπίο και δέχθηκε κάποιες επιρροές από τον Ιμπρεσιονισμό και από τους πρώτους, μαζί με τον Άγγελο Γιαλλινά και μετά τον Γεράσιμο Πιτζαμάνο, που θεμελίωσε την υδατογραφία στην Κέρκυρα, όπου με την πάροδο του χρόνου συγκροτήθηκε ολόκληρη ομάδα υδατογράφων. Αν και συνεχίζει την επτανησιακή παράδοση της προσωπογραφίας, ο Μποκατσιάμπης καθιερώθηκε μέσω των τοπιογραφιών του. Ενδεικτικά παραθέτουμε το έργο «Κέρκυρα» (πίν. 51), στο οποίο έχει υποχωρήσει κάθε περιγραφική λεπτομέρεια υπέρ της εντύπωσης του συνόλου, το οποίο δομείται με το χρώμα και την ατμοσφαιρική προοπτική.

¹²⁰ Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το «Γράμμα» σε ιδιωτική συλλογή. Απεικ. βλ., Λυδάκης 1976, σ. 48, απεικ. αριθ. 50.

¹²¹ Περισσότερα βλ. Δε Βιάζης 1916 γ, σ. 6.

¹²² Βλ. *Λεξικό Ελλήνων Ζωγράφων*, τόμος 2, Αθήνα 1998 (Δώρα Μαρκάτου), σ. 421.

¹²³ Βλ. και Κωτίδης 1995, σ. 167, αριθ. 137.

¹²⁴ Κωτίδης 1995, σ. 249. Στο θεμελιώδες έργο του, ο Clark 1962, διέκρινε τέσσερα είδη τοπίου: το συμβολικό, το πραγματικό (ρεαλιστικό), το φανταστικό και το εξιδανικευμένο.

Ο Άγγελος Γιαλλινάς (Κέρκυρα 1857-Κέρκυρα 1939) με τα τοπία της Κέρκυρας και της Αττικής απογείωσε την επτανησιακή τοπιογραφία, αποκλειστικά με την τεχνική της υδατογραφίας, και καθιέρωσε το πραγματικό τοπίο (εικ.20, πίν. 54) απαγκιστρώνοντας την τοπιογραφία από τη μονομερή απόδοση της ελληνικής φύσης ως αρχαιολογικού τοπίου, όπως είχε καθιερωθεί από τους περιηγητές και τους παλαιότερους Έλληνες τοπιογράφους. Αξίζει να αναφερθεί, ότι είναι ο μόνος ζωγράφος του οποίου τα έργα βρήκαν θετική ανταπόκριση στο εξωτερικό, ιδιαίτερα στην Αγγλία, αν και η χώρα αυτή είχε μεγάλη παράδοση στην υδατογραφία.¹²⁵ Η επιτυχία του οφείλεται στη διαμόρφωση προσωπικού ύφους και στην αντιμετώπιση κάθε τοπίου που ζωγράφιζε ως μέρος ενός ευρύτερου συνόλου, το οποίο καθορίζεται από τα πραγματικά χαρακτηριστικά του και την απόδοση της ατμοσφαιρικότητας, με τρόπο διακριτικό και με συγκρατημένο ρομαντισμό.

Ο Γεράσιμος Πιτσαμάνος φαίνεται ότι είναι εισηγητής και της υδατογραφίας στα Επτάνησα, αφού στις σπουδές ανθρώπινων τύπων, τοπίων, ενδυμασιών και μνημείων που φιλοτέχνησε κατά την περιοδεία του 1818, χρησιμοποίησε την τεχνική της υδατογραφίας. Εκτός από τους προαναφερθέντες, Πιτζαμάνο, Γιαλλινά, Μποκατσιάμπη, και άλλοι Επτανήσιοι, όπως ο Αιμίλιος Προσαλέντης, ο Σπυρίδων Σκαρβέλης κ. ά. , ασχολήθηκαν με την τεχνική της υδατογραφίας, η οποία γνώρισε πραγματική άνθηση στην Κέρκυρα, της οποίας το υγρό κλίμα βοήθησε στην ανάπτυξή της. Πρόκειται για μία πανάρχαια τεχνική, η οποία μέσω του Düger καθιερώθηκε ως κατάλληλο μέσο για την τοπιογραφία και από τα μέσα του δεκάτου ογδόου αιώνα έγινε ανεξάρτητο είδος που μπορούσε να χρησιμοποιηθεί σε κάθε θεματική κατηγορία. Η επτανησιακή υδατογραφία απηχεί στοιχεία της ιταλικής υδατογραφίας, κυρίως της Σχολής του Giacinto Gigante που είναι γνωστή ως Scuola Posillipo, διαδόθηκε μέσω των εκθέσεων τους στην Ελλάδα, όπου ήδη από τα μέσα του δεκάτου ενάτου αιώνα την είχε εισαγάγει ο Βικέντιος Λάντσα.¹²⁶ Ο χρόνος και ο δεδομένος από το πρόγραμμα χώρος δεν επιτρέπει να επεκταθούμε στη συνεισφορά και άλλων Επτανησίων τοπιογράφων ή εξειδικευμένων υδατογράφων και θαλασσογράφων, όπως ήταν ο Αιμίλιος Προσαλέντης. Υπογραμμίζουμε μόνο, ότι η συνεισφορά τους στην ανάπτυξη της ελληνικής τοπιογραφίας γενικά και ειδικά της υδατογραφίας στις αρχές του εικοστού αιώνα ήταν σημαντική.

Οι Επτανήσιοι, θρεμμένοι με τα νάματα του Διαφωτισμού που ανακίνησε τη μελέτη των αρχαίων ελληνικών πηγών, και δημιουργώντας σε μία εποχή που ήταν ζωντανά τα διδάγματα του Νεοκλασικισμού, θα ανέμενε κανείς να ασχοληθούν ευρύτερα με θέματα από την ελληνική αρχαιότητα, όπως είναι το μυθολογικό θέμα και η αλληγορική σκηνή. Φαίνεται, όμως, ότι οι προτιμήσεις της πελατείας τους καθόριζαν και τη θεματολογία τους και έτσι κυριάρχησε η προσωπογραφία που κατείχε την πρώτη θέση στις προτιμήσεις των αστών. Τα αρχαιοπρεπή θέματα, που απαιτούσαν υψηλότερο μορφωτικό επίπεδο από εκείνο του μέσου αστού και έμεναν έξω από τη θεματολογία του Ρεαλισμού που επεκράτησε στο δεύτερο μισό του δεκάτου ενάτου αιώνα, είχαν πολύ περιορισμένη ζήτηση. Ανάμεσα στους Επτανησίους που μάλλον ευκαιριακά ασχολήθηκαν με αυτό το είδος, χωρίς βέβαια να φθάνουν την ποιότητα άλλων διατυπώσεών τους, είναι ο Διονύσιος Βέγιας, ο Νικόλαος Τυπάλδος-Ξυδιάς και ο Σπυρίδων Γαζής. Για παράδειγμα δύο πίνακες με

¹²⁵ Σκαλτσά 1991, σ. 279-286.

¹²⁶ Μισιρλή, 1997, σ. 7-9.

θέμα «Η Ένωση της Επτανήσου με την Ελλάδα», του Διονυσίου Βέργια ο πρώτος(πίν. 55) και αγνώστου ο δεύτερος που μπορεί όμως να είναι επίσης του ίδιου ζωγράφου (πίν. 56) είναι μέτριες αλληγορικές σκηνές που δεν μπορούν να αρθούν στο ύψος του ιστορικού γεγονότος που αλληγορούν.¹²⁷ Ο Βέργιας πάλι στη «Δανάη» (πίν. 57) αδυνατεί να εναρμονίσει τη μορφή με το περιεχόμενο του μύθου: η ντυμένη κοπέλλα κοιτάζει παθητικά το σύμβολο της ερωτικής επιθυμίας του Δία που πέφτει στην παλάμη της με τη μορφή χρυσής βροχής. Από αδυναμία του ζωγράφου, από σεμνοτυφία ή για να μείνει πιστός στα διδάγματα του Νεοκλασικισμού που δεν επέτρεπε την έκφραση συναισθημάτων ; Υποθέτω, ότι όλοι αυτοί οι λόγοι συνέβαλαν σε ένα μέτριο αποτέλεσμα.

Ο Ξυδιάς επίσης ζωγράφισε μερικά ιστορικά θέματα, μυθικές και αλληγορικές σκηνές πιθανότατα μετά την επιστροφή του στην Ελλάδα, όταν επανασυνδέθηκε με την ελληνική ιστορία. Πάντως το έργο που παραθέτουμε εδώ (πίν. 58), χρονολογημένο το 1862, όταν ο καλλιτέχνης βρισκόταν ακόμη στην Ιταλία, είτε ταυτίζεται με το έργο «Δροσοσταλίδες», όπως υποστηρίζει ο Δημήτρης Παπαστάμος,¹²⁸ είτε πρόκειται για αλληγορία των Ωρών, όπως υποστηρίζει ο Γιάννης Γαλερίδης,¹²⁹ είναι δείγμα επίσημης τέχνης και δείχνει ότι ο καλλιτέχνης δεν έχει βρει ακόμη τον δρόμο του προς τον Ρεαλισμό. Η πλήρης συμμόρφωση προς τους ακαδημαϊκούς κανόνες, συνηγορεί στην ταύτιση του έργου με εκείνο που έστειλε στην έκθεση του Λονδίνου το 1862, οπότε αποκαλύπτεται και η πρόθεσή του Ξυδιά να ενταχθεί στους ακαδημαϊκούς κύκλους.

Τέλος ο **Σπυρίδων Γαζής** (Λευκάδα 1835 – Λευκάδα 1920), ο οποίος αναλώθηκε κυρίως σε αγιογραφίες, για τις οποίες ο Ροντογιάννης τον χαρακτηρίζει ως χειρώνακτα,¹³⁰ ενώ δεν μας είναι γνωστό το προσωπογραφικό του έργο, άφησε μία μόνο ιστορική –αλληγορική σύνθεση «Το πήδημα της Σαπφούς» (πίν. 59). Πρόκειται για το μόνο γνωστό κοσμικό και αξιοπρόσεκτο έργο του, μέσα στο κλίμα του διαβρωμένου από τον ρομαντισμό κλασικισμού, το οποίο πιθανότατα στηρίζεται σε ιταλικό πρότυπο και δεν αποκλείεται να το έφερε μαζί του από την Ιταλία.¹³¹

Από τη σύντομη επισκόπηση της ζωγραφικής του δεκάτου ενάτου αιώνα, διαπιστώνει κανείς, ότι οι Επτανήσιοι, εκτός από ορισμένες εξαιρέσεις, ακολούθησαν συντηρητικούς δρόμους και καλλιέργησαν μία τέχνη περιφερειακή, η οποία, όμως, αντανακλά τις ιδιαίτερες συνθήκες κάτω από τις οποίες αυτοί έζησαν και δημιούργησαν, ενώ σε πολλές περιπτώσεις συνέβαλαν στη διαμόρφωση της τέχνης του νεοελληνικού κράτους.

¹²⁷ Μαρκάτου 2006, σ. 495-496.

¹²⁸ Παπαστάμος 1992 (1991), σ. 32.

¹²⁹ Γαλερίδης 1990, σ. 78

¹³⁰ Ροντογιάννης 1974, σ. 453

¹³¹ Ροντογιάννης 1974, σ. 453, αναφέρεται ότι επέστρεψε το 1880.

Η κοσμική χαρακτηριστική

Έχει ήδη αναφερθεί, ότι ο Γεράσιμος Πιτσαμάνος σχεδίαζε έργα με σκοπό να χαραχθούν από άλλους. Ο Μαρίνος Καλλιγάς στο θεμελιώδες άρθρο του «Το ξεκίνημα της κοσμικής χαρακτηριστικής στα Επτάνησα»¹³² τεκμηριώνει τη δραστηριότητά του αυτή ήδη από το 1816 και συγχρόνως εντοπίζει τη μοναδική περίπτωση, στην οποία εμφανίζεται και ο ίδιος ο Πιτσαμάνος ως χαράκτης: ένα σχέδιο του Πανεπιστημίου των Ιονίων Νήσων στο Εθνικό Ιστορικό Μουσείο στην Αθήνα. Το γεγονός αυτό αλλά και ότι σχεδίαζε με σκοπό τα σχέδιά του να γίνουν χαλκογραφίες δηλώνουν ότι είχε γνώσεις χαρακτηριστικής. Στο ίδιο άρθρο ο Καλλιγάς αναφέρει ανάλογη δραστηριότητα και για τον γλύπτη Ιωάννη Καλοσγούρο και για τον Αντώνιο Βίλλα, χωρίς να μπορεί να τεκμηριώσει ότι οι ίδιοι χάραζαν τα έργα τους. Πιθανότατα σε όλες τις περιπτώσεις οι χαλκογραφίες χαράζονται από ξένο επαγγελματία χαράκτη, εκτός από τη μοναδική περίπτωση του Πιτσαμάνου που μόλις αναφέρθηκε, η οποία και τον καθιστά εισηγητή της κοσμικής χαρακτηριστικής στα Επτάνησα. Σ' αυτή την περίπτωση, ωστόσο, εγείρεται ένα ερώτημα: Αν πράγματι ο Πιτσαμάνος είναι εισηγητής της κοσμικής χαρακτηριστικής στα Επτάνησα, γιατί ο ίδιος δεν χαρακτηρίζει τον εαυτό του ως χαράκτη; Στην προμετωπίδα της πραγματείας του για την Αρχιτεκτονική, για την οποία θα γίνει λόγος λίγο παρακάτω, αραδιάζει όλες τις ιδιότητές του: αρχαιολόγος, ζωγράφος, αρχιτέκτονας και μηχανικός, καθηγητής πολιτικής αρχιτεκτονικής στη Δημόσια Ακαδημία Καλών Τεχνών του Ιόνιου Κράτους.¹³³

Ο Διονύσιος Βέγιας και ο Γεώργιος Νικολάου Παπαγεωργίου Καλλαρρυτιώτης είναι οι Έλληνες που χάραζαν οι ίδιοι τις χαλκογραφίες που έφεραν το όνομά τους. Μία χαλκογραφική πλάκα με την προσωπογραφία του Λόρδου Βύρωνα και μία άλλη με την προσωπογραφία του Καποδίστρια φέρουν την υπογραφή του Παπαγεωργίου και τη χρονολογία 1828. Περίπου την ίδια εποχή άρχισε να χαράζει ο ίδιος χαλκογραφίες και ο Διονύσιος Βέγιας. Τόσο ο Πιτσαμάνος όσο και ο Βέγιας είχαν σπουδάσει στην Ιταλία και φαίνεται ότι κατά τη διάρκεια των σπουδών τους διδάχθηκαν και χαρακτηριστική και έπειτα οι ίδιοι, ως καθηγητές στη Σχολή του Προσαλέντη, δίδαξαν και χαλκογραφία.¹³⁴ Ο τρίτος από τους πρωτοπόρους της κοσμικής χαρακτηριστικής στα Επτάνησα, ο Παπαγεωργίου, ως

¹³² Καλλιγάς 2003(1982), σ. 579-589. Η παρούσα ενότητα, όσον αφορά στους πρωτοπόρους επτανησίους χαράκτες, οφείλει πολλά στο άρθρο του Καλλιγά.

¹³³ Την απάντηση ίσως δώσει η μονογραφία της Κούλη που προαναφέρθηκε.

¹³⁴ Ο Γρηγοράκης 1997, σ. 12, αναφέρει ότι ο Αντώνιος Βίλλας δίδαξε πρώτος χαρακτηριστική στην Κέρκυρα. Σε αγγελία, όμως, της *Gazzetta delle Isole Ionie*, 4 Φεβρουαρίου 1815, στην οποία παραπέμπει, αναφέρεται ότι ο Βίλλας έχει τάξεις για την αρχιτεκτονική, το γυμνό, τη διακοσμητική και την προσωπογραφία. Πουθενά δεν αναφέρεται η χαρακτηριστική, εκτός αν θεωρεί ότι περιεχόταν στη διακοσμητική (ornamento). Ο Δημήτρης Παυλόπουλος, ειδικός στην Ιστορία της Χαρακτικής, με διαβεβαίωσε κατηγορηματικά ότι πουθενά δεν συνδέεται η χαρακτηριστική με τη διακοσμητική. Μόνο ο Σπητέρης 1979, τόμος Α', σ. 327, πιθανολογεί ότι πρωτοπόρος στη διδασκαλία της χαρακτηριστικής μπορεί να ήταν ο Αντώνιος Βίλλας.

Καλαρρυτιώτης, γνώριζε την τέχνη της αργυροχρυσοχοΐας και επομένως και την τέχνη επεξεργασίας και χάραξης του μετάλλου, οπότε η ενασχόλησή του με τη χαρακτηριστική φαίνεται εύλογη και συγχρόνως αποδεικνύει τη στενή σχέση της χαλκογραφίας με την παραδοσιακή ηπειρώτικη τέχνη. Δεν είναι τυχαίο, εξάλλου, ότι και ο Παύλος Λάμπρου, γνωστός για τη χάραξη σφραγίδων, ήταν επίσης Καλαρρυτιώτης. Λίγο αργότερα, το 1836-37 εντοπίζεται χαρακτηριστικό και του γλύπτη Παύλου Προσαλέντη, δραστηριότητα που φαίνεται ότι συνέχισε και ο γιός του Σπυρίδων στην Αθήνα.¹³⁵

Περί τα μέσα του αιώνα σημειώνεται η χαρακτηριστική δραστηριότητα του ζωγράφου Μαρίνου Μαντζαβίνου (Κεφαλονιά (;) - Κέρκυρα, β' μισό 19^{ου} αι.) και του επίσης ζωγράφου Πέτρου Παυλίδη – Μινώτου (Ιωάννινα π. 1810 – Βενετία μετά το 1861), των οποίων οι λιθογραφίες με τους δέκα ριζοσπάστες βουλευτές της Θ' Ιονίου Βουλής είναι πασίγνωστες.¹³⁶ Ειδικά ο Παυλίδης – Μινώτος ήταν ικανός προσωπογράφος από όσο μπορούμε να συμπεράνουμε από προσωπογραφία του Λύσανδρου Καυταντζόγλου (πίν. 60) που βρισκόταν στο Πολυτεχνείο.¹³⁷ Στα τελευταία χρόνια του δεκάτου ενάτου αιώνα γεννήθηκαν τρεις Κερκυραίοι χαρακτές, οι οποίοι ανέπτυξαν πλούσια δραστηριότητα και συνέβαλαν ουσιαστικά στην εξέλιξη της νεοελληνικής χαρακτηριστικής τον εικοστό αιώνα: Ο Μάρκος Ζαβιτζιάνος (Κωνσταντινούπολη 1884- Γενεύη 1923), ο Λυκούργος Κογεβίνας (Κέρκυρα 1887 – Αθήνα 1940) και ο Νίκος Βεντούρας (Κέρκυρα 1899 – Κέρκυρα 1990), με τον οποίο κλείνει η επτανησιακή παράδοση.¹³⁸ Από το ιδιαίτερης βαρύτητας έργο τους αναφέρω την εικονογραφική τους δραστηριότητα, με έμφαση στο έργο του Μάρκου Ζαβιτζιάνου (εικ. 21, πίν. 61) και τα Λευκώματα του Λυκούργου Κογεβίνα. Ειδικά ο Ζαβιτζιάνος επιδόθηκε στην εικονογράφιση λογοτεχνικών έργων, όπως το έργο του Κωνσταντίνου Θεοτόκη, *Η Τιμή και το Χρήμα* (1914). Οι χαλκογραφίες του συγκεκριμένου έργου ενέπνευσαν τη σκηνοθέτιδα Τώνια Μαρκετάκη να στήσει τα δικά της κινηματογραφικά πλάνα στην ταινία *Η Τιμή της Αγάπης* (1983). Το βιβλίο του Θεοτόκη τυπώθηκε στο Χρωμοτυπολιθογραφείο των Αδελφών Γ. Ασπιώτη (μετέπειτα Ασπιώτη – ΕΛΚΑ), το οποίο ιδρύθηκε το 1873 και απασχολούσε και καλλιτέχνες. Έτσι συνέβαλε στη συνύπαρξη στην Κέρκυρα των ωραίων με τις εφαρμοσμένες τέχνες, ενώ με τις λιθογραφικές του εκτυπώσεις έδωσε ώθηση στην ανάπτυξη των Γραφικών τεχνών στην Ελλάδα.

¹³⁵ Γρηγοράκης 1997, σ. 13. Στην Αθήνα δραστηριοποιήθηκε και ο Κερκυραίος Περικλής Σκιαδόπουλος (1833-1875), που μαθήτευσε στο Σχολείο των Τεχνών, κοντά στον Αγαθάγγελο Τριανταφύλλου και διέπρεψε στην ξυλογραφία.

¹³⁶ Περισσότερα βλ. Μαρκάτου 2006, σ. 489-494.

¹³⁷ Καλαφάτη 2007, σ. 30, 31.

¹³⁸ Περισσότερα βλ. Γρηγοράκης 1997, σ. 12-15.

Η Γλυπτική

Με την αυγή του δεκάτου ενάτου αιώνα, εμφανίστηκε στην Κέρκυρα η Γλυπτική του Νεοκλασικισμού. Συγκεκριμένα, τρεις Κερκυραίοι γλύπτες, ο Παύλος Προσαλέντης, ο Δημήτριος Τριβώλης – Πιέρης και ο Ιωάννης – Βαπτιστής Καλοσγούρος είναι οι πρώτοι νεοέλληνες σπουδασμένοι γλύπτες, οι οποίοι εισήγαγαν στον ελληνικό χώρο τον Νεοκλασικισμό στη γλυπτική πριν από τη θεσμική επιβολή του στην Αθήνα, ενώ υπάρχει μαρτυρία και για την περιστασιακή μάλλον ενασχόληση με τη γλυπτική και του Γεράσιμου Πιτσαμάνου.¹³⁹

Ο Παύλος Προσαλέντης (Κέρκυρα 1784 – Κέρκυρα 1937) και ο φίλος του Δημήτριος Τριβώλης - Πιέρης (Κέρκυρα 1775 – Βενετία 1809), μετά τις σπουδές τους στη Ρώμη κοντά στον Αντόνιο Κανόβα, εγκαταστάθηκαν στο νησί τους το 1806 και άνοιξαν κοινό εργαστήριο. Το 1809 πέθανε ο Πιέρης και σήμερα δεν γνωρίζουμε πού βρίσκονται όσα από τα κοινά τους έργα πραγματοποιήθηκαν.¹⁴⁰ Για

¹³⁹ Ο Καλλιγιάς 2003 (1982), σ. 581-582, αναφέρει χαρακτηριστικό που σχεδίασε ο Πιτσαμάνος το

1816 και απεικονίζει μαρμάρινη προτομή του Καποδίστρια που φέρει την υπογραφή του.

παράδειγμα η προτομή του Μιχαήλ Ζωσιμά (1808) λανθάνει και δεν επαληθεύεται η πληροφορία ότι βρίσκεται στα Ιωάννινα.¹⁴¹

Από τα γνωστά έργα του Παύλου Προσαλέντη ξεχωριστή θέση στην ιστορία της νεοελληνικής γλυπτικής έχουν δύο προτομές: η μαρμάρινη του Πλάτωνα (πίν. 62) και η ορειχάλκινη του Άγγλου αρμοστή των Ιονίων Νήσων, Θωμά Μαίτλαντ. Σύμφωνα με την επιγραφή που ο γλύπτης έχει χαράξει στο πλάι της ερμαϊκής προτομής του Πλάτωνα,¹⁴² ο ίδιος θεωρούσε ότι είναι το πρώτο δείγμα της

¹⁴⁰ Πρώτο κοινό τους έργο ήταν το πρόπλασμα μνημείου για τον Ευγένιο Βούλγαρη.

¹⁴¹ Χρήστου Α. 2001, σ. 50, υποσ. 112.

¹⁴² ΔΑΙΜΟΝΙΟΥ ΠΛΑΤΩΝΟΣ (μπροστά στο κάτω μέρος της προτομής) ΕΡΜΟΓΛΥ/ΦΙΚΗΣ/ΑΥΘΙΣ ΤΕΧΝΗΣ/ΚΟΡΚΥΡΑΙΩΝ/ΔΕΙΓΜΑ ΠΡΩΤΟΝ/ΤΟΥΤΟ ΠΑΥΛΟΣ/ΕΠΟΙΕΙ---ΑΩΙΕ (στο πλάι αριστερά ως προς τον θεατή).

κερκυραϊκής και κατ' επέκταση της νεοελληνικής γλυπτικής. Το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό με τον αρχαιοπρεπή τρόπο υπογραφής, την επιλογή του θέματος και τον τρόπο επεξεργασίας της μορφής, δηλώνει ότι ο γλύπτης έχει συνείδηση της ιστορικής σημασίας που έχει η ενασχόλησή του με τη σημαντικότερη τέχνη των αρχαίων Ελλήνων και γίνεται προάγγελος της επιστροφής της τέχνης στον ελληνικό χώρο που τριάντα χρόνια αργότερα θα κηρύξει ο Στέφανος Κουμανούδης¹⁴³ στο πλαίσιο και της κοραϊκής μετακένωσης. Τα ίδια χαρακτηριστικά της προτομής και της επιγραφής-υπογραφής εντάσσουν τον Προσαλέντη μέσα στον ευρωπαϊκό Νεοκλασικισμό και τον αναδεικνύουν όχι μόνο αρχαιομαθή αλλά και τέκνο του Διαφωτισμού που από τον δέκατο όγδοο αιώνα γονιμοποίησε το πνεύμα των Επτανησίων, με επιπτώσεις και στην εξέλιξη της τέχνης. Μόνο, αν εντάξουμε τις δηλώσεις του Προσαλέντη μέσα σε αυτό το ιδεολογικό κλίμα, μπορούμε να κατανοήσουμε, γιατί χαρακτηρίζει την προτομή ως πρώτο δείγμα της γλυπτικής, ενώ λίγα χρόνια πριν ο ίδιος είχε φιλοτεχνήσει την πρώτη πραγματικά νεοελληνική προτομή, εκείνη του Ζωσιμά, η οποία, ως σημειωθεί, εγκαινιάζει και την τέχνη, η οποία, από τα τέλη του δεκάτου ενάτου αιώνα θα εκφράσει την ευγνωμοσύνη των Ελλήνων προς τους εθνικούς ευεργέτες.

Η προτομή του Μαίτλαντ πιθανόν είναι η πρώτη ορειχάλκινη νεοελληνική προτομή, με την οποία επανέρχεται στον ελληνικό χώρο η αρχαία τέχνη της καλλιτεχνικής χαλκοχυτικής. Σύμφωνα με τον Θάνο Χρήστου, αντίγραφέα της στάλθηκαν και στους Παξούς, στην Ιθάκη και στη Ζάκυνθο. Νεότερες έρευνες, όμως, του Γιάννη Ρηγόπουλου, ο οποίος έφερε στο φως αλληλογραφία ζακυνθινών παραγόντων με τον γλύπτη Bertel Thorvaldsen (1817-1819), ο Προσαλέντης έστειλε στον δανό γλύπτη γύψινο εκμαγείο της κεφαλής του Μαίτλαντ, από το οποίο ο δεύτερος φιλοτέχνησε γύψινο πρόπλασμα, το οποίο χύθηκε στη Ρώμη και στη

¹⁴³ Το 1845 εξέδωσε στο Βελιγράδι τη μελέτη του *Πού σπεύδει η τέχνη των Ελλήνων την σήμερον;*

συνέχεια στήθηκε στη Ζάκυνθο.¹⁴⁴ Ο ίδιος γλύπτης φιλοτέχνησε και ανάγλυφο για τη βάση της στήλης της προτομής, πάνω σε σχέδιο του Προσαλέντη, στο οποίο απεικονίζεται η Αθηνά ανάμεσα στην αλήθεια και το ψεύδος. Η προτομή που βρίσκεται στην Κέρκυρα και θυμίζει πολύ το πρόπλασμα του Thorvaldsen που δημοσίευσε ο Ρηγόπουλος είναι εξ ολοκλήρου έργο του Προσαλέντη, όπως προκύπτει από όσα υποστηρίζει ο Θάνος Χρήστου, ή η συμβολή του έλληνα γλύπτη περιορίζεται στο εκμαγείο που εστάλη στον δανό ομότεχνό του και στον σχεδιασμό του αναγλύφου; Και αφού σχεδιαστής είναι ο Προσαλέντης, ο οποίος είχε ήδη δώσει δείγματα γραφής, γιατί απευθύνθηκαν στον Bertel Thorvaldsen; Μήπως ο ίδιος ο Προσαλέντης επεδίωξε τη συνεργασία με τον διάσημο γλύπτη; Πάντως αμέσως μετά είναι γνωστή η δραστηριότητα του Προσαλέντη ως χαλκοχύτη στην Κέρκυρα.

Το 1821, ο Προσαλέντης φιλοτέχνησε τον ορειχάλκινο ανδριάντα του ίδιου αρμοστή, ο οποίος στήθηκε στην Κεφαλονιά το 1822¹⁴⁵ (εικ. 22) και χάθηκε στα νερά της Αδριατικής, όταν βυθίστηκε το ιταλικό πλοίο που τον μετέφερε ως λεία των κατακτητών στην Ιταλία, κατά τη διάρκεια του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου. Από θολές προπολεμικές φωτογραφίες συμπεραίνουμε ότι ο Αρμοστής (εικ. 23), όπως συμβαίνει και με τον ανδριάντα του αρμοστή Ανταμ (πίν. 63, 63α), οποίος βρίσκεται από το 1832 μέχρι σήμερα μπροστά από τα ανάκτορα Μιχαήλ και Γεωργίου στην Κέρκυρα. Πέρα από τη διαπίστωση, ότι ο Προσαλέντης είναι ένας ικανός γλύπτης που αναμετράται με το πιο απαιτητικό είδος, όπως είναι ο ανδριάντας, και ότι τα έργα του μας παραπέμπουν στους ανδριάντες του δασκάλου του Αντόνιο Κανόβα, τα χυτά έργα που φιλοτέχνησε ανοίγουν για τη νεοελληνική τέχνη ένα καινούργιο κεφάλαιο: επιστρέφει στην αρχαία κοιτίδα της η εφεύρεση των αρχαίων Ελλήνων, η χαλκοχυτική. Η τέχνη της χύτευσης των μετάλλων είχε χαθεί κατά τον Μεσαίωνα και επανήλθε στη Δυτική Ευρώπη κατά την Αναγέννηση. Στα Επτάνησα υπήρχαν χυτήρια που κατασκεύαζαν καμπάνες και φαίνεται ότι ο Προσαλέντης επωφελήθηκε από την εμπειρία τους και τις τεχνικές τους γνώσεις, με αποτέλεσμα να χυτεύσει ο ίδιος μέσα σε δεκατρία χρόνια δώδεκα έργα.¹⁴⁶ Πόσο πρωτοποριακό ήταν το χαλκοχυτικό του έργο αντιλαμβάνεται κανείς, αν σκεφτεί, ότι στο ελληνικό κράτος το πρώτο οργανωμένο χυτήριο λειτούργησε το 1956 στην Α.Σ.Κ.Τ.¹⁴⁷

Μια πτυχή της δραστηριότητας του Προσαλέντη αποτελούν τα αρχιτεκτονικά γλυπτά που φιλοτέχνησε για το ανάκτορο Μιχαήλ και Γεωργίου, το οποίο θα αναφερθεί και παρακάτω. Σύμφωνα με τα απομνημονεύματα του Whitmore, όλα τα ανάγλυφα και τα ολόγλυφα έργα της επιστέψεως του κεντρικού κτηρίου του

¹⁴⁴ Περισσότερα βλ., Ρηγόπουλος 1997^α, σ. 8. Ρηγόπουλος 2006, σ.510-523.

¹⁴⁵ Τσιτσέλης 1960, σ. 448.

¹⁴⁶ Το σύνολο του έργου του εξετάζει αναλυτικά ο Χρήστου Α. 2001, σ. 28-49.

¹⁴⁷ Γεωργιλάκης 2010, σ. 28-29.

ανακτόρου καθώς και οι εστίες στο εσωτερικό ήταν έργα του Προσαλέντη. Ιδιαίτερα αναφέρουμε τη σύνθεση της επίστεψης, η οποία παρίστανε τη Μεγάλη Βρεταννία ως Θαλασσοκράτειρα, και το άγαλμά της απέσπασαν οι Άγγλοι, όταν αποχώρησαν από τα νησιά. Έτσι σήμερα έχει απομείνει μόνο η τρόπις του πλοίου (εικ. 24).¹⁴⁸ Τα γλυπτά του κερκυραϊκού ανακτόρου αποτελούν ένα ενδιαφέρον πρώιμο δείγμα της σχέσης αρχιτεκτονικής και γλυπτικής κατά τον δέκατο ένατο αιώνα στον ελληνικό χώρο, το οποίο συνήθως δεν απασχολεί τους ερευνητές της νεοελληνικής γλυπτικής.

Το έργο του Προσαλέντη συνέχισε ο μαθητής του Ιωάννης – Βαπτιστής Καλοσγούρος (Κέρκυρα 1794 – Κέρκυρα 1878), χωρίς, όμως, ο μαθητής να φθάνει σε ποιότητα και έμπνευση τις διατυπώσεις του δασκάλου του, τον οποίο συχνά μιμείται, όπως δείχνει και η προτομή του Γκυίλφορδ(πίν. 64). Ως το σημαντικότερο έργο του μπορεί να θεωρηθούν τα ορειχάλκινα ανάγλυφα στο υπόβαθρο του οβελίσκου προς τιμή του αρμοστή Howard Douglas (εικ. 25) στην Κέρκυρα, που ανεγέρθηκε το 1843: Η Αμάλθεια (πίν. 65), το οικόσημό του Douglas (εικ. 26), στεφάνι από κλώνους δρυός (εικ. 27) και μία ανάγλυφη επιγραφή (εικ. 28). Τα ανάγλυφα και ιδιαίτερα εκείνο με την αλληγορική μορφή της Αμάλθειας αποκαλύπτουν τις περιορισμένες ικανότητες του δημιουργού τους, ο οποίος κινείται μέσα στο πλαίσιο του ευρωπαϊκού Κλασικισμού, προφανώς όπως τον διδάχθηκε από τον Προσαλέντη.¹⁴⁹ Παρά το γεγονός, ότι ο Παύλος Προσαλέντης είχε πολλούς μαθητές, εκτός από τον Καλοσγούρο, δεν ξεχώρισε κανείς ως γλύπτης. Άραγε τα τόσα ανώνυμα ταφικά μνημεία στην Κέρκυρα από ποια χέρια προέρχονται;

Αναμφισβήτητα η ανάπτυξη της γλυπτικής στην Κέρκυρα στις αρχές του δεκάτου ενάτου αιώνα είναι ένα σημαντικό κεφάλαιο της ιστορίας της νεοελληνικής γλυπτικής, χωρίς όμως οι Επτανήσιοι γλύπτες να έχουν επηρεάσει την εξέλιξή της, λόγω της απομόνωσης κατά τη διάρκεια της Τουρκοκρατίας, ενώ όταν ιδρύθηκε το νεοελληνικό κράτος η γλυπτική στα Επτάνησα είχε παρακμάσει. Έχει τονιστεί ότι η πρωτοποριακή δράση των πρώτων επτανησίων γλυπτών δεν μπορεί να ερμηνευθεί, επειδή δεν υπήρχε γλυπτική παράδοση στα Επτάνησα και ότι οι Επτανήσιοι βρίσκονταν ακόμη τον δέκατο όγδοο αιώνα μέσα στο πλαίσιο «της βυζαντινής αντιγλυπτικής νοοτροπίας».¹⁵⁰ Ο ισχυρισμός αυτός του Στέλιου Λυδάκη δεν ευσταθεί σε καμιά περίπτωση. Δεν υπήρχαν σπουδασμένοι γλύπτες, υπήρχαν, όμως, τεχνίτες που ασχολούνταν με τη λιθογλυπτική με αξιοπρόσεκτα μάλιστα αποτελέσματα, αρκεί να παρακολουθήσει κανείς τον γλυπτικό διάκοσμο και τα

¹⁴⁸ Το λιοντάρι που υπήρχε στη σύνθεση ήταν αντίγραφο από το ταφικό μνημείο του Πάπα Κλήμεντα XIII, στον Άγιο Πέτρο στη Ρώμη, το οποίο είχε φιλοτεχνήσει ο Κανόβα το 1792. Περισσότερα βλ. Δημακόπουλος / Dimacopoulos 1994, σ. 27 κ.εξ.

¹⁴⁹ Περισσότερα βλ. Χρήστου 2001, σ. 51-56.

¹⁵⁰ Λυδάκης 1981, σ. 12.

πλούσια περιθωρώματα πολλών ναών του επτανησιακού μπαρόκ, για παράδειγμα τον Ναό της Κυρίας των Αγγέλων στη Ζάκυνθο ή της Αγίας Μαρίνας στους Σουλλάρους(εικ. 29) και στη Μονή Σισίων στην Κεφαλονιά και πολλούς άλλους. Ήδη στον δέκατο έβδομο αιώνα, σημειώνεται στο θρησκευτικό ανάγλυφο η τάση για πλαστική απόδοση, με εντυπωσιακότερο παράδειγμα εκείνο από ναό του Κάστρου Ζακύνθου, στο οποίο ο Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος αποδίδεται πλαστικά,¹⁵¹ και μάλιστα σε στάση κοντραπόστο, και ανακαλεί συνειρμούς από τη γλυπτική του Ντονατέλλο. Η κατηγορία γλυπτών κοσμημάτων που δείχνει ότι η παρουσία λιθοξόνων και άξιων λιθογλυπτών δραστηριοποιούνται στα νησιά τουλάχιστον από τον δέκατο όγδοο αιώνα είναι οι δικέφαλοι αετοί.¹⁵² Και σε αυτή την κατηγορία αναγλύφων εντοπίζεται, για πρώτη φορά, η χρονολογία και η υπογραφή του καλλιτέχνη. Συγκεκριμένα στο ομφάλιο δαπέδου στον Άγιο Σπυρίδωνα στα Πουλάτα¹⁵³ Κεφαλληνίας σώζεται η επιγραφή: ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ ΚΑΚΟΥΡΑΤΟΣ 1777. Πρόκειται για σημαντικό τεκμήριο που δείχνει ότι ο δημιουργός του διαχωρίζει τη θέση του από τον αρχιτέκτονα του ναού και ότι, στο τελευταίο τέταρτο του δεκάτου ογδόου αιώνα, ο λιθογλύπτης έχει συνείδηση της ιδιαιτερότητας της τέχνης του. Την ίδια εποχή στη Ζάκυνθο έχει εισαχθεί ήδη ο νεοκλασικός ρυθμός στην ταφική γλυπτική, όπως συνάγεται από την ταφική πλάκα της Αδαμαντίνης Γαήτα από το 1795, στο Μουσείο Ζακύνθου.¹⁵⁴ Ως προς την τέχνη της χαλκοχυτικής, η οποία θεωρείται ότι χάθηκε κατά τον Μεσαίωνα, υπήρχαν στα νησιά κωδωνοχυτήρια, στα οποία εργάζονταν χαλκοχύτες, οι οποίοι διέσωζαν τη σχετική τεχνογνωσία. Για παράδειγμα στο Αργοστόλι, πιθανότατα και στην Κέρκυρα, διατηρούσε κωδωνοχυτήριο ο Κεφαλονίτης Χαραλάμπης Μικελέτης¹⁵⁵ και από αυτόν ή άλλους υπάρχει πιθανότητα να έμαθε πολλά για τη χύτευση των μετάλλων ο Παύλος Προσαλέντης. Ιδιαίτερα πρέπει να μνημονευθεί η συχνή κοπή μεταλλίων, αν και δεν γνωρίζουμε αν κόπτονταν πάντα στα νησιά ή το πιθανότερο και στη Βενετία. Σε ορισμένες περιπτώσεις γνωρίζουμε, ότι στις αρχές του δεκάτου ενάτου αιώνα υπήρχαν χρυσοχόοι ειδικευμένοι και στη φιλοτέχνηση μεταλλίων, όπως ήταν ο Κ. Βούρβαχης και ο Τσανέτος Αρσένης στην Κεφαλονιά.¹⁵⁶ Ο Τσιτσέλης αναφέρει ότι κόπηκαν μέταλλα το 1761, το 1766, το 1777, το 1787 και το 1800, ενώ το 1801 συστήθηκε το Δημόσιο Νομισματοκοπείο της Κέρκυρας.¹⁵⁷ Τέλος πρέπει να εκτιμήσουμε και την παρουσία στην πόλη της Κέρκυρας του ανδριάντα του Σούλενμπουργκ από το 1717. Τα παραδείγματα που αναφέρθηκαν δείχνουν, ότι τον δέκατο όγδοο αιώνα υπάρχει λιθογλυπτική και γενικότερα γλυπτική

¹⁵¹ Απεικ. βλ. Κονόμος 1989, χ.σ., Ζήβας 1991, σ. 84.

¹⁵² Μαρκάτου 1996, τόμος 3, σ. 232-241(ελληνικά και αγγλικά).

¹⁵³ Για την αρχιτεκτονική του ναού, βλ. Μπεριάτος 1996, σ. 197-204.

¹⁵⁴ Απεικ. βλ., Μυλωνά 1998, σ. 413.

¹⁵⁵ Τσιτσέλης 1904, σ. 438.

¹⁵⁶ Τριανταφυλλίδου 1993, τόμος Α', σ. 205. Η ίδια, στον τόμο Γ', σ. 1065-1068, συγκαταλέγει τα σχέδια του Γεράσιμου Πιτζαμάνου για χαρακτηριστικά με τα εμβλήματα των Επτανήσων στα μέταλλα.

¹⁵⁷ Τσιτσέλης 1960, σ. 433, 434, 436, 437, 440, 444.

δραστηριότητα διόλου ευκαταφρόνητη και θεραπεύονται ή εισάγονται στα Επτάνησα ορισμένες κατηγορίες γλυπτών, ικανές να ωθήσουν προς σπουδές στη γλυπτική κάποιους ταλαντούχους νέους.

Αρχιτεκτονική

Η μακραίωνη δυτική κυριαρχία στα Επτάνησα άφησε ανεξίτηλα τα ίχνη της στην αρχιτεκτονική, την τέχνη που, μαζί με την πολεοδομία, καθορίζει τη φυσιογνωμία του τόπου και παρέχει πλήθος πληροφοριών για την κοινωνία, ενώ δημιουργεί χώρους για να αναπτυχθούν οι άλλες τέχνες. Σήμερα σώζεται ως ενιαίο πολεοδομικό και αρχιτεκτονικό σύνολο η πόλη της Κέρκυρας,¹⁵⁸ όπου μπορεί να παρακολουθήσει κανείς την εξέλιξη της αστικής αρχιτεκτονικής στην πόλη και, παρά τις ιδιομορφίες κάθε νησιού, και στα υπόλοιπα νησιά. Χαρακτηριστικά παρατηρεί η Αφροδίτη Αγοροπούλου – Μπιρμπίλη:

«Η μορφή της που διατηρείται ακόμη σε μεγάλο βαθμό αναλλοίωτη, έχει ακριβώς μια ιδιαίτερη χάρη που δεν οφείλεται τόσο σε μεμονωμένα κτίσματα όσο στην ενότητα και την εντύπωση της συνέχειας που τη χαρακτηρίζει. Τα αρχοντικά και τα αυστηρά επίσημα κτίρια της Βενετοκρατίας με τις επιδράσεις από την Αναγέννηση, τον Μανιερισμό και το Μπαρόκ, πλάι στην ανώνυμη και άχρονη αρχιτεκτονική, τις χαμηλές απλές εκκλησίες με τα ψηλά ελικοστά ή πυργωτά καμπαναριά και ακόμα τα μεταγενέστερα νεοκλασικά επίσημα ή ανώνυμα κτίρια της Αγγλοκρατίας συνθέτουν ένα ενιαίο ιδιαίτερα γοητευτικό σύνολο».¹⁵⁹

Η πόλη της Κέρκυρας, με την αρχιτεκτονική της, το πλήθος των δημόσιων γλυπτών, τα μουσεία της και τα έργα τέχνης που φιλοξενεί αποτελεί ως σύνολο η ίδια ένα ολοκληρωμένο έργο τέχνης, ένα Gesamtkunstwerk, μία νησίδα δυτικοευρωπαϊκού πολιτισμού σε ελληνικό έδαφος.

Τα νησιά του κεντρικού Ιονίου έχουν απολέσει την ιστορική τους φυσιογνωμία λόγω των σεισμών και μόνο σποραδικά έχουν απομείνει μερικά προσεισμικά κτήρια.¹⁶⁰

¹⁵⁸ Την αρχιτεκτονική της Κέρκυρας έχει μελετήσει επισταμένα η Αφροδίτη Αγοροπούλου – Μπιρμπίλη: 1. *Η αρχιτεκτονική της Κέρκυρας*, διδακτορική διατριβή, ΕΜΠ, Αθήνα 1976. 2. *Η αρχιτεκτονική της πόλεως της Κέρκυρας κατά την περίοδο της Ενετοκρατίας*, Αθήνα 1977. 3. *Κέρκυρα. Αστική Αρχιτεκτονική περιόδου Αγγλοκρατίας 1814-1864*, Αθήνα 2003.

¹⁵⁹ Αγοροπούλου – Μπιρμπίλη 1984, σ. 15.

Ωστόσο και στις περιπτώσεις των σεισμόπληκτων νησιών, με εξαίρεση τη Ζάκυνθο, έχουν διασωθεί συλλογές αρχιτεκτονικών σχεδίων και οικοδομικών αδειών για την περίοδο του Ιονίου Κράτους,¹⁶¹ αλλά και φωτογραφικά αρχεία προ των σεισμών¹⁶² που βοηθούν στην ανασυγκρότηση της αρχιτεκτονικής φυσιογνωμίας και αυτών των νησιών. Έχουν σωθεί, επίσης, έντεκα αρχιτεκτονικά σχέδια στη Λευκάδα, με την υπογραφή του ζωγράφου Σπυρίδωνος Βεντούρα, φιλοτεχνημένα από το 1825 και μετά, στα οποία φαίνεται η επίδραση της βενετσιάνικης αρχιτεκτονικής.¹⁶³

Όπως στη ζωγραφική, το ίδιο και στην αρχιτεκτονική οι Επτανήσιοι ακολουθούν τα βενετσιάνικα πρότυπα, τα οποία προσαρμόζουν στην ντόπια παράδοση. Έτσι, από τον δέκατο έκτο αιώνα¹⁶⁴ εντοπίζονται στοιχεία αναγεννησιακά, τα οποία στη συνέχεια υποχωρούν για να διαμορφωθεί ένας ρυθμός, τόσο για την εκκλησιαστική όσο και την κοσμική αρχιτεκτονική, που στηρίζεται στο μπαρόκ, αλλά απλουστεύτηκε και άλλαξε η κλίμακα, προκειμένου να προσαρμοστεί στην ελληνική αντίληψη του μέτρου, όπως υποστηρίζει ο καθηγητής Διονύσης Ζήβας.¹⁶⁵ Τον δέκατο ένατο αιώνα ξένοι και Έλληνες αρχιτέκτονες ακολούθησαν τον Νεοκλασικισμό, ο οποίος εισήχθη στα Επτάνησα πριν εισαχθεί στην υπόλοιπη Ελλάδα μετά τη δημιουργία του νεοελληνικού κράτους. Για παράδειγμα το διάστημα 1819-1823 κτίστηκε στην Κέρκυρα το δωρικού ρυθμού Ανάκτορο Μιχαήλ και Γεωργίου σε σχέδια του μηχανικού George Whitmore (εικ. 30),¹⁶⁶ ενώ το 1821 τελείωσε μία ροτόντα ιωνικού ρυθμού προς τιμή του Μαίτλαντ (εικ. 31) με σχέδια του ίδιου μηχανικού.¹⁶⁷ Έτσι έγινε ο εισηγητής του Νεοκλασικισμού στην αρχιτεκτονική στον ελληνικό χώρο. Σχεδόν συγχρόνως εργαζόταν στην Κεφαλονιά ο μηχανικός John Pitt Kennedy, του οποίου τα πιο γνωστά έργα είναι από το 1822 το «Μαρκάτο»¹⁶⁸ στο Ληξούρι (εικ. 32) και το Φανάρι στους Αγίους Θεοδώρους, έξω από το Αργοστόλι. (εικ. 33).

Ανάμεσα στους πρώτους Έλληνες πολεοδόμους και αρχιτέκτονες συγκαταλέγονται και Επτανήσιοι, οι οποίοι εργάζονται τόσο στην Κέρκυρα όσο και

¹⁶⁰ Για την αρχιτεκτονική των άλλων νησιών, βλ. Κοσμετάτος 1962. Μπεριάτος 1989, σ. 235-241. Ζήβας 1970,β' έκδοση 1984, και γ' έκδοση 2002. Κονόμος 1989, σ. 5-40, Κονόμος 1989α, σ. 43-77. Αργυρού – Λευκόκοιλος – Φίλιππα 1972, σ. 175-208. Φίλιππα – Αποστόλου 1991, σ. 17-26.

¹⁶¹ Ζαπάντη, Παίζη – Αποστολοπούλου 2006. Ζήβας 2005, σ. 155 – 162. Μοσχονάς, Καρδαμίτση – Αδάμη, Μπεριάτος, 2013.

¹⁶² Φωτογραφικό Αρχείο Κοργιαλενείου Ιστορικού και Λαογραφικού Μουσείου.

¹⁶³ Ροντογιάννης 1974, σ. 398.

¹⁶⁴ Από τις αρχές του 16^{ου} αιώνα, δηλαδή, μετά την ενετική κατάκτηση, άρχισε να συγκροτείται η φυσιογνωμία των νησιών και να τίθενται οι βάσεις του Επτανησιακού Πολιτισμού. Στους τρεις προηγούμενους αιώνες μετά την αποκοπή από τον βυζαντινό κορμό, παρατηρείται ένα χάσμα, λόγω της ανώμαλης κατάστασης που επικρατούσε κατά τη διάρκεια της Φραγκοκρατίας.

¹⁶⁵ Διονύσης Ζήβας 1972, σ. 364-369.

¹⁶⁶ Πιθανότατα σχέδια για το ανάκτορο είχε κάνει και ο Γεράσιμος Πιτζαμάνος, ο μόνος Έλληνας αρχιτέκτονας που ζούσε στο νησί, όπως συμπεραίνεται από τα απομνημονεύματα του Whitmore, τα οποία μελέτησε ο Δημακόπουλος / Dimacopoulos 1994, σ. 30-34.

¹⁶⁷ Δημακόπουλος / Dimacopoulos 1994. Δημακόπουλος 2005, σ. 347-352.

¹⁶⁸ Στέγαζε τα δικαστήρια και Διοικητικές Υπηρεσίες.

στο ελληνικό κράτος.¹⁶⁹ Αναφέρουμε τον Σταμάτιο Βούλγαρη (Λευκίμη Κέρκυρας 1774 – Ποταμός Κέρκυρας 1842), ο οποίος σπούδασε αρχιτεκτονική και ζωγραφική στο Παρίσι και αργότερα, επί Καποδίστρια, συνέταξε τα πολεοδομικά σχέδια του Ναυπλίου, της Τρίπολης και της Πάτρας και επιστάτησε τη δημιουργία των πόλεων αυτών¹⁷⁰. Στο σημείο αυτό πρέπει να τονιστεί, ότι, καθ' υπόδειξη του Καποδίστρια, ο ρυθμός που εφαρμόστηκε ιδιαίτερα στα δημόσια κτήρια ήταν ο νεοκλασικός.¹⁷¹ Αν λάβουμε υπόψη μας, ότι και στην περίπτωση του Ηρώου Μεσολογγίου, το οποίο σχεδίασε ο Λύσανδρος Καυταντζόγλου και το οποίο προβλήθηκε αργότερα ως Πανελλήνιο Ηρώο, με παρέμβαση του Καποδίστρια θα ήταν νεοκλασικού ρυθμού, αντιλαμβανόμαστε, ότι η επικράτηση του Νεοκλασικισμού στο νεοελληνικό κράτος δεν είναι μόνο έργο των Βαυαρών.¹⁷²

Ο Ιωάννης Χρόνης (Κέρκυρα 1800- Κέρκυρα 1879), σπούδασε αρχιτεκτονική στην Κέρκυρα, στη Βενετία και στη Ρώμη και σχεδίασε πλήθος νεοκλασικών δημόσιων και ιδιωτικών κτηρίων στην Κέρκυρα, όπως τα κτήρια της Ιονίου Βουλής, της Ιονίου Ακαδημίας, της Αναγνωστικής Εταιρείας και το ανάκτορο Μον Repos(1831),¹⁷³ στα οποία επιδεικνύει ιδιαίτερες ικανότητες στη σύνθεση. Είναι γνωστό επίσης, ότι την περίοδο διακυβέρνησης του Καποδίστρια και από τα άλλα νησιά έφυγαν αρχιτέκτονες και άλλοι τεχνικοί και εργάστηκαν στο ελληνικό κράτος.¹⁷⁴

Αξίζει να σημειωθεί, ότι οι επιρροές από την ευρωπαϊκή αρχιτεκτονική, όσον αφορά στους ναούς περιορίζονται στις όψεις και δεν επηρεάζουν την κάτοψη και την εσωτερική διαρρύθμισή τους, όπως παρατηρεί ο καθηγητής Διονύσης Ζήβας, ενώ στην κοσμική αρχιτεκτονική έχουν υιοθετηθεί και «στοιχεία λειτουργικά και οργανικά της κατοικίας – ενδεικτικά του τρόπου ζωής και των κοινωνικών παραδοχών...».¹⁷⁵ Η παρατήρηση αυτή έχει ιδιαίτερη σημασία, διότι αντανακλά την εμμονή των κατοίκων στο ανατολικό ορθόδοξο δόγμα, αλλά και τις αντίρροπες δυνάμεις που αυτοί είχαν να εξισορροπήσουν: παράδοση και δυτικές επιρροές.¹⁷⁶

Στις σχολές των Ωραίων Τεχνών στην Κέρκυρα, στις οποίες θα αναφερθούμε παρακάτω, μαζί με τα άλλα καλλιτεχνικά μαθήματα διδάσκονταν και αρχιτεκτονική. Γι' αυτό δεν είναι τυχαίο που το πρώτο θεωρητικό έργο στην Ελλάδα για την

¹⁶⁹ Φαίνεται ότι ευγενείς Επτανήσιοι σπούδαζαν αρχιτεκτονική στη Βενετία τουλάχιστον από τον δέκατο όγδοο αιώνα, αν λάβουμε υπόψη μας την περίπτωση του ζακυνθινού Νικολάου Κομούτου, ο οποίος, εκτός από τα σχέδιά του για κάθε είδους αρχιτεκτονική κατασκευή, σχεδίασε και την εσωτερική διακόσμηση της Φανερωμένης στη Ζάκυνθο το 1758, βλ. Κονόμος 1989, σ. 17-19.

¹⁷⁰ Δε Βιάζης 1906, σ. 66-67. Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών, τόμος 1, εκδοτικός οίκος «Μέλισσα», Αθήνα 1997, σ. 212-213 (Έλενα Χαμαλίδη). Δημακόπουλος 2005α, σ. 353-372.

¹⁷¹ Λουκάτος 1990, σ. 338.

¹⁷² Περισσότερα βλ. Μαρκάτου 1995, σ. 38-45.

¹⁷³ Δε Βιάζης 1910, σ. 211-212. Αγοροπούλου – Μπιρμπίλη 1997, σ. 28-32, εικ. 30-31.

¹⁷⁴ Καρδαμίτση - Αδάμη 2001, σ. 517-526.

¹⁷⁵ Ζήβας 1984, σ. 83-89.

¹⁷⁶ Συνοπτικά για την αρχιτεκτονική στα Επτάνησα βλ. και Ζήβας 2007, σ. 225-237.

αρχιτεκτονική συντάχθηκε το 1820 από τον Γεράσιμο Πιτζαμάνο, στον οποίο είχε ανατεθεί η έδρα Αρχιτεκτονικής στη Δημόσια Ακαδημία στην Κέρκυρα. Πρόκειται για το πρώτο θεωρητικό αρχιτεκτονικό κείμενο που γράφεται από Έλληνα για έλληνες σπουδαστές και αυτό συνιστά μεγάλη τομή σε σχέση με το παρελθόν, που προκαλεί ρήξη αντίστοιχη της ρήξης που προκάλεσε έναν αιώνα ενωρίτερα το θεωρητικό έργο του Παναγιώτη Δοξαρά στη ζωγραφική. Αλλιώς, το θεωρητικό έργο του Πιτζαμάνου μπορεί να ιδωθεί ως η κατάληξη της πορείας προς την ανανέωση που άρχισε με τον Παναγιώτη Δοξαρά. Για τη σημασία του έργου σημειώνει ο Φίλιππος Ωραιόπουλος:

Είναι η πρώτη φορά που τίθεται με αυτόν τον τρόπο το πρόβλημα της αρχιτεκτονικής στη νεοελληνική γραμματεία, αφού μέχρι στιγμής η μάθηση περνούσε από την πρακτική κοντά στον μάστορα. Θα φανούν σε λίγο οι συνέπειες στο επίπεδο του αρχιτεκτονικού λόγου και της πρακτικής που προκαλούνται από μια τέτοια ρήξη με τον παραδοσιακό τρόπο εκπαίδευσης αλλά και του τρόπου κατασκευής. Αλλά, ήδη μπορώ να πω ότι η διδασκαλία της αρχιτεκτονικής σε πανεπιστημιακό επίπεδο είναι το πρώτο σημαντικό βήμα για τη διαμόρφωση μιας θεωρίας και πρακτικής, όπου η αρχιτεκτονική κατέχει την κυρίαρχη θέση στην τέχνη του «κατασκευάζειν», γεγονός που προκαλεί τη ρήξη με την παραδοσιακή διαμόρφωση του κτισμένου περιβάλλοντος (χωρικό μοντέλο της ελληνικής Ανατολής).¹⁷⁷

Οι σχολές Καλών Τεχνών στην Κέρκυρα και στα υπόλοιπα νησιά

Η θέση των Επτανήσων που τα καθιστά σταυροδρόμι λαών και πολιτισμών, η δυνατότητα να επικοινωνούν οι κάτοικοί τους με τους άλλους λαούς και να γνωρίζουν τον πολιτισμό τους, η λειτουργία πολιτιστικών θεσμών στα νησιά και ιδιαίτερα στην Κέρκυρα, με κορυφαία την Ιόνιο Ακαδημία που ήταν και το πρώτο ελληνικό πανεπιστήμιο, το σύνολο δηλαδή, των διαφορετικών συνθηκών που επικρατούσαν επί επτά αιώνες στα νησιά σε σχέση με την υπόλοιπη Ελλάδα, συνιστούν τους καταλυτικούς παράγοντες ανάπτυξης της επτανησιακής τέχνης. Ιδιαίτερα πρέπει να εξαρθεί ο ρόλος των διαφόρων καλλιτεχνικών σχολών.

Κατά την περίοδο της Βενετοκρατίας, η παιδεία γενικά βρισκόταν στα χέρια της ιδιωτικής πρωτοβουλίας και μόνο μετά την κατάλυσή της εκδηλώθηκε ενδιαφέρον από την πλευρά της Διοίκησης για την οργάνωση δημόσιας εκπαίδευσης. Ειδικά η εικαστική εκπαίδευση παρεχόταν στους γόνους των

¹⁷⁷ Ωραιόπουλος 1998, σ. 381.

αριστοκρατικών οικογενειών από ξένους καλλιτέχνες που ήταν εγκατεστημένοι στα νησιά και ιδιαίτερα στην πρωτεύουσα, την Κέρκυρα. Τόσο οι Γάλλοι όσο και οι Άγγλοι εισήγαγαν στα σχολικά προγράμματα των δημόσιων σχολείων και καλλιτεχνικά μαθήματα. Το 1805 ιδρύθηκε η πρώτη σχολή ωραίων τεχνών στην Κέρκυρα από τους Γάλλους. Στην καλλιτεχνική παιδεία, ωστόσο, έπαιξε πρωταγωνιστικό ρόλο ο Παύλος Προσαλέντης, είτε διδάσκοντας στη Δημόσια Σχολή της Κέρκυρας είτε στη δική του Σχολή.

Συγκεκριμένα, επιστρέφοντας από την Ιταλία ίδρυσε το 1811 καλλιτεχνική σχολή, η οποία με τη συνεργασία του Γεράσιμου Πιτζαμάνου συγκέντρωνε πλήθος μαθητών. Το 1815 έγινε δημόσια, με την ονομασία «Δημόσια Ακαδημία των Ωραίων Τεχνών», με διευθυντή τον Παύλο Προσαλέντη και καθηγητές τον Γεράσιμο Πιτζαμάνο και τον Αντώνιο Βίλλα. Οι ίδιοι καθηγητές δίδαξαν και στο Λύκειο, όπως μετονομάστηκε η Δημόσια Σχολή της Επτανήσου Πολιτείας. Το 1818 αναγγέλθηκε η ίδρυση αρχιτεκτονικής σχολής με διευθυντή τον Αντώνιο Βίλλα. Την εποχή του αρμοστή Μαίτλαντ, η Ακαδημία των Ωραίων Τεχνών, η Αρχιτεκτονική Σχολή και το αναβαθμισμένο Λύκειο βελτίωσαν την παρεχόμενη δημόσια εκπαίδευση σε όλες τις βαθμίδες. Ωστόσο, η καλλιτεχνική παιδεία κατέλαβε σημαντική θέση στα σχολικά προγράμματα, όταν ενδιαφέρθηκε ο κόμης Γκυίλφορντ, με αποκορύφωμα την ίδρυση και λειτουργία του πρώτου ελληνικού Πανεπιστημίου, της Ιονίου Ακαδημίας (1824-1864).¹⁷⁸ Αντανάκλαση του προγράμματος των επτανησιακών εκπαιδευτικών ιδρυμάτων, πρέπει να θεωρήσουμε το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του Ιωάννη Καποδίστρια για την καλλιτεχνική Παιδεία στο νεοσύστατο ελληνικό κράτος.

Υποδοχή και πρόσληψη της τέχνης της Επτανησιακής Σχολής

Όπως έχει προαναφερθεί, στις αρχές του δεκάτου ογδόου αιώνα η επτανησιακή κοινωνία ήταν ήδη έτοιμη να δεχθεί τις καινοτομίες του Παναγιώτη Δοξαρά. Διαβιώντας με δυτικούς από το 1185, ταξιδεύοντας στη Βενετία, σπουδάζοντας σε ιταλικά πανεπιστήμια, συγχρωτιζόμενοι με τους καθολικούς, οι Επτανήσιοι γνώρισαν τα επιτεύγματα του νεότερου ευρωπαϊκού πολιτισμού και αισθάνθηκαν ενωρίς τα προμηνύματα του Διαφωτισμού. Έτσι διαμόρφωσαν κοσμοπολίτικη αντίληψη που διακρινόταν για την ανοχή απέναντι στο διαφορετικό, όπως ήταν το δυτικό καθολικό δόγμα, και προ παντός ήταν ανοικτοί στο καινούργιο που διεύρυνε τους ορίζοντές τους. Άλλωστε η παρακμή της λεγόμενης μεταβυζαντινής ζωγραφικής και οι άτεχνες αγιογραφήσεις δεν ήταν δυνατόν να ικανοποιούν τους μορφωμένους αστούς, οι οποίοι επιζητούσαν την ανανέωση και την προσαρμογή σε νέες καλλιτεχνικές αντιλήψεις, χωρίς αυτό να σημαίνει υποχώρηση της πίστης τους και παραχώρηση σε άλλα δόγματα. Έτσι οι καινοτομίες του Παναγιώτη Δοξαρά υιοθετήθηκαν γρήγορα, όπως είναι ευνόητο πρώτα στα αστικά κέντρα και χωρίς αντιδράσεις. Η «αντίσταση» στην Κεφαλονιά και στα άλλα μικρότερα νησιά, που

¹⁷⁸ Αναλυτικά βλ. Κουρκουμέλης 1997, σ. 207- 221. Κουρκουμέλης 2002, σ. 208-258.

αναφέρει ο Γεράσιμος Μαυρογιάννης¹⁷⁹ χωρίς να τεκμηριώνει, θα αφορούσαν μεμονωμένες περιπτώσεις και πιθανότατα σε απομονωμένα χωριά. Άλλωστε η αντίθεση Ανατολικής και Δυτικής Εκκλησίας στο επίπεδο του Ιερατείου ήταν δεδομένη, οπότε είναι αυτονόητο ότι κάποιοι θρησκευτικοί κύκλοι θα αντιδρούσαν όπως σε κάθε νεωτερισμό έτσι και στην αλλαγή της ζωγραφικής έκφρασης. Ο Δημήτρης Τριανταφυλλόπουλος το 1993 αναφέρει αόριστα ότι κυκλοφορούσαν στα Ιόνια νησιά φυλλάδια εναντίον της εισαγωγής της δυτικής ζωγραφικής και ότι εκδόθηκαν αλληπάλληλες «Ομολογίες» από την εκκλησία εναντίον των καθολικών,¹⁸⁰ αλλά σε άλλο δημοσίευμα του 1988 είχε κατονομάσει μόνο ένα ανώνυμο φυλλάδιο στην Κεφαλονιά εναντίον των πινάκων που είχαν υποκαταστήσει τις τοιχογραφίες, το 1850!¹⁸¹ Γενικώς το θέμα της υποχώρησης των τοιχογραφιών τον απασχολεί ιδιαίτερα και επανέρχεται σε διάφορα δημοσιεύματά του.¹⁸² Ωστόσο το πλήθος των δυτικοτρόπων έργων στα εκκλησιαστικά κτίσματα της Κεφαλονιάς ιδιαίτερα των δύο αστικών της κέντρων που συνυπάρχουν με τα μεταβυζαντινά δεν επαληθεύουν ισχυρισμούς για αντίδραση στο επίπεδο των πιστών. Επιπρόσθετα, πριν από οποιαδήποτε απόφαση πρέπει να λαμβάνεται υπόψη η καλλιτεχνική στασιμότητα στο νησί το δεύτερο μισό του δεκάτου ογδόου αιώνα για τους λόγους που αναφέρθηκαν παραπάνω και επομένως, η τυχόν επιμονή σε ορισμένες περιπτώσεις των λεγόμενων μεταβυζαντινών αγιογραφιών δεν δηλώνει αντίσταση στο νέο αλλά αδυναμία προσχώρησης στο νέο.

Ο ίδιος ο Παναγιώτης Δοξαράς εκτιμήθηκε ως ζωγράφος από τους συγχρόνους του, όπως δείχνει η εμπιστοσύνη που του έδειξε ο Σούλενμπουργκ, με την ανάθεση της προσωπογραφίας του αλλά και ο Γενικός Διοικητής Φραγκίσκος Γριμάνης που τον προτίμησε για τη δική του προσωπογραφία μεταξύ πολλών ζωγράφων «από την Βενετία και εις όλον τον Μωρέαν», όπως ισχυρίζεται με κάποια υπερβολή ο μοναχός Λεόντιος.¹⁸³ Το ίδιο εκτιμήθηκε για το ήθος του και τη ζωγραφική του αξία και ο Νικόλαος Δοξαράς, ώστε ο Σούλενμπουργκ τον κατέστησε υπεύθυνο για την πινακοθήκη του και του ανέθεσε να αγοράζει έργα για λογαριασμό του.¹⁸⁴ Για τους άλλους ζωγράφους, ειδικά για τον Νικόλαο Κουτούζη, και για την καλλιτεχνία γενικά στα νησιά, από όσα γνωρίζω αυτή τη στιγμή, σποραδικά εντοπίζονται μνείες στους περιηγητές και ιδιαίτερα για τον Κουτούζη,¹⁸⁵

¹⁷⁹ Μαυρογιάννης 1890, σ. 286.

¹⁸⁰ Τριανταφυλλόπουλος 1993, σ. 37-38.

¹⁸¹ Τριανταφυλλόπουλος 1988, σ. 357.

¹⁸² Ενδεικτικά βλ. Τριανταφυλλόπουλος 1994, ιδιαίτερα σ. 177-180

¹⁸³ Μουστοξύδης 1843., σ. 25.

¹⁸⁴ Μουστοξύδης 1843, σ. 21.

¹⁸⁵ Ενδεικτικά βλ. Castellan 1809, σ. 213.

τον οποίο το 1826 αναφέρει στο ποίημά του *Όνειρο* ο Διονύσιος Σολωμός, λόγω βέβαια της καυστικής του σάτιρας.¹⁸⁶

Σχετικά με την πρόσληψη των Επτανησίων, ειδικά των πρωτοπόρων δασκάλων της Επτανησιακής Σχολής, το ενδιαφέρον αρχίζει πολύ ενωρίς και ενώ τη σκυτάλη είχαν παραλάβει οι επίγονοί τους λίγο πριν από τα μέσα του δεκάτου ενάτου αιώνα. Το άρθρο του **Μουστοξύδη** το 1843 που ήδη έχει αναφερθεί και που θεμελιώνει τη μελέτη της τέχνης της Επτανησιακής Σχολής εντάσσεται μέσα στο ενδιαφέρον του να δημοσιεύει «[...] βιογραφίας και ειδήσεις πρωτοτύπων αναγομένους εις τας διαφόρους εποχάς του ελληνικού έθνους, εννοουμένου υπό το όνομα τούτο του λαού, όστις [...] ενούται ως εκ της αρχής της γλώσσης, της θρησκείας, των αναμνήσεων και των ελπίδων».¹⁸⁷ Επομένως το ενδιαφέρον του απορρέει από την ελληνική καταγωγή του Παναγιώτη Δοξαρά, όποτε η δημοσίευση του σχετικού άρθρου συνιστά ένα τεκμήριο για έναν καλλιτέχνη που τον κατατάσσει «εις τους επισήμους μαθητάς της ιταλικής σχολής, ότινες και ταύτης και του ελληνικού ονόματος εδείχθησαν άξιοι».¹⁸⁸ Ειδικότερα, ο Ανδρέας Μουστοξύδης συγκαταλέγεται στους πρωτεργάτες «απογραφής της πολιτισμικής παραγωγής του νεότερου Ελληνισμού»,¹⁸⁹ που πρωτοεμφανίστηκε στα Επτάνησα με απώτερο στόχο να τεκμηριωθεί η αδιάσπαστη συνέχεια της εθνικής ιστορίας. Από αυτή την άποψη, η βιογραφία του Παναγιώτη Δοξαρά εντάσσεται μέσα στην παραγωγή βιογραφιών¹⁹⁰ που θα αποτελούσαν την πρώτη ύλη για τη συγγραφή μιας ολοκληρωμένης εθνικής ιστορίας.¹⁹¹

Ός ζωγράφος, ο Μουστοξύδης εκτιμά τον Παναγιώτη Δοξαρά για το θεωρητικό του έργο και από το ζωγραφικό του θεωρεί υπέρτερο το θρησκευτικό, διότι εκείνο που τον καθιστά «άξιον να καταλεχθή εις τους ευδοκίμους [είναι] ή τε εύρεις και η σύνθεσις ιστοριών». Ο Μουστοξύδης, ακολουθεί τις κατηγοριοποιήσεις των Ακαδημιών, σύμφωνα με τις οποίες στην κορυφή της αξιολογικής πυραμίδας των εικαστικών ειδών βρίσκονται οι ιστορικές σκηνές, στις οποίες ανήκουν και οι θρησκευτικές, όπως ήταν η ουρανία του Αγίου Σπυρίδωνος. Ενώ επαινεί την αρμονία και τη ζωηρότητα του χρώματος της μικρής προσωπογραφίας του Σούλενμπουργκ, πιστεύει ότι αυτή θα τον κατέτασσε «εις τους τεχνίτας της υποδεεστέρας ζωγραφίας, τουτέστι τους εικονιστάς είτε ειδογράφους».¹⁹² Ο

¹⁸⁶ Με αφορμή τον θάνατο του τοκογλύφου Αντωνίου Μαρτινέγκου, φαντάζεται τον Κουτούζη να σείει το φέρετρο του νεκρού και να «σκούζει». Βλ. Καιροφύλας 1967, σ.303-305.

¹⁸⁷ «Αγγελία», *Ελληνομνήμων*, αριθ. 1, 1^η Ιανουαρίου 1843.

¹⁸⁸ Μουστοξύδης 1843, σ. 29

¹⁸⁹ Ζάνου 2014, σ. 324

¹⁹⁰ Ενδεικτικά αναφέρουμε, ότι το ίδιο έτος εκδόθηκε και το έργο του Κεφαλλήνος Άνθιμου Μαζαράκη, *Βίοι των ενδόξων της Κεφαλληνίας ανδρών*, Βενετία 1843.

¹⁹¹ Περισσότερα βλ. Ζάνου, ό.π., 2014, σ. 323-348.

¹⁹² Μουστοξύδης 1843, σ. 19. Προφανώς ο όρος προσωπογραφία δεν είχε ακόμη καθιερωθεί. Πάντως απαντάται λίγα χρόνια αργότερα στην *Πανδώρα*, τόμος 7, τχ. 162(1856), σ. 417, για να χαρακτηριστεί ένα έργο του Διονυσίου Τσόκου.

Μουστοξύδης στηρίζεται σε έγγραφα, όπως διαβεβαιώνει, τα οποία δεν δημοσιεύει. Την παράλειψη αυτή αναπλήρωσε, το 1868, ο **Κωνσταντίνος Σάθας** με τη δημοσίευση εγγράφων που αφορούν τόσο στον Παναγιώτη Δοξαρά όσο και στον γιο του Νικόλαο.¹⁹³

Λίγα χρόνια αργότερα, το 1871, ο **Σπυρίδων Λάμπρος** δημοσίευσε το χειρόγραφο της πραγματείας *Περί ζωγραφίας*, του Παναγιώτη Δοξαρά, την επαίνεσε ως πρωτότυπη, τη συνέκρινε με την *Ερμηνεία των Ζωγράφων* του Διονυσίου εκ Φουρνά και τη θεώρησε ανώτερη εκείνης, επειδή ασχολείται με τη θεωρία, και αποφάνθηκε ότι «το περί ζωγραφίας συγγραμμάτιον του Δοξαρά θεωρητέον ως την έγγραφον εγκαθίδρυσιν και απαρχήν νέας σχολής, της ιταλοελληνικής...»¹⁹⁴ Έτσι ο Σπυρίδων Λάμπρος, επηρεασμένος από τον Luigi Lanzi, όπως έδειξε ο Παναγιώτης Ιωάννου,¹⁹⁵ είναι ο πρώτος που μίλησε για διαμόρφωση ιδιαίτερης εικαστικής σχολής στα Επτάνησα, αφού ο Μουστοξύδης κάνοντας λόγο για ιταλική σχολή αναφερόταν αποκλειστικά σε Έλληνες που έζησαν μόνιμα στην Ευρώπη.

Το 1880, ο **Νικόλαος Κατραμής** εκτιμά θετικά το έργο του Παναγιώτη Δοξαρά και του γιού του Νικολάου, επειδή εισήγαγαν στις εκκλησίες της Επτανήσου «την Ευρωπαϊκήν ζωγραφίαν», όχι από αντίθεση στη βυζαντινή τέχνη, αλλά επειδή «πολλοί αδαείς, την αγιογραφίαν μετερχόμενοι, εγένοντο παραίτιοι ώστε ουκ ολίγοι ετεροεθνείς και ετερόθρησκοι να κινήσωσι την γλώσσαν και τον κάλαμον κατά του είδους τούτου της εικονογραφίας».¹⁹⁶ Στο σημείο αυτό συμφωνούν με τον ιερομόναχο Λεόντιο και με τους βαρείς χαρακτηρισμούς του εναντίον της παρηκμασμένης μεταβυζαντινής τέχνης, που προκάλεσε τις καινοτομίες του Παναγιώτη Δοξαρά. Δεδομένου ότι ο Κατραμής ήταν ιερωμένος, η γνώμη του για την κακότεχνη εκκλησιαστική ζωγραφική έχει ιδιαίτερη βαρύτητα και εκφράζει την ανάγκη για ανανέωση που επιθυμούσαν οι Επτανήσιοι. Ειδικά ο Νικόλαος Δοξαράς, «ο περιφανής ούτος και μοναδικός κατά την εποχήν εκείνην, εν Ελλάδι ζωγράφος...» επαινείται γιατί τα έργα που άφησε έχουν μεγάλη «σημασία».¹⁹⁷ Το ίδιο επαινετικός είναι ο Κατραμής (1820-1886) και για τον Ιερώνυμο Πλακωτό¹⁹⁸ και για τον Νικόλαο Κουτούζη,¹⁹⁹ ενώ προκαλεί εντύπωση η σιωπή του γύρω από τον

¹⁹³ Σάθας 1868, σ. 424-428.

¹⁹⁴ Παναγιώτου Δοξαρά *Περί ζωγραφίας χειρόγραφον του ΑΨΚΣΤ', νυν το πρώτον μετά προλόγου εκδιδόμενον υπό Σπυρίδωνος Λάμπρου*, εν Αθήναις 1871, σ. μ. Περισσότερα για την πρόσληψη της Πραγματείας του Δοξαρά βλ. Αλεβίζου, ό.π', σ. 39-42.

¹⁹⁵ Περισσότερα βλ. Παναγιώτης Κ. Ιωάννου, «Ο Σπυρίδων Λάμπρος ως ιστορικός τέχνης», Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος – Νίκος Χατζηνικολάου (επιμ.), *Η Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2003, σ. 131-133.

¹⁹⁶ Νικόλαος Κατραμής, *Φιλολογικά Ανάλεκτα Ζακύνθου*, Ζάκυνθος 1880, σ. 352-356.

¹⁹⁷ Κατραμής 1880, σ. 360-361-

¹⁹⁸ Κατραμής 1880, σ. 371-372

¹⁹⁹ Κατραμής 1880, σ. 418-420.

Καντούνη, ο οποίος πέθανε όταν ο συγγραφέας ήταν έφηβος και το πιθανότερο είναι να είχε ακούσει γ' αυτόν, ο οποίος ήταν ιδιαίτερα αγαπητός ως ζωγράφος.

Την τελευταία δεκαετία του δεκάτου ενάτου αιώνα, ο **Γεράσιμος Μαυρογιάννης** θα διατυπώσει μία άποψη σχετική με εκείνη του Κατραμή, ότι, δηλαδή, αιτία της οριστικής στροφής των Επτανησίων προς τη Δύση δεν ήταν η αντίθεση προς τη βυζαντινή τέχνη αλλά η παρακμή της κατά τη διάρκεια της δουλείας, για την οποία καθιστά υπεύθυνη την εκκλησία, καθώς και η έλλειψη παιδείας των τεχνιτών-αγιογράφων:

Έκτοτε η τέχνη του υποδουλωθέντος έθνους κατήντησε απλή βαναυσουργία
υπό βαναύσων εργατών εξασκουμένη. Εφαίνετο όμως επαρκής εις τας ανάγκας
θρησκείας θεωρούσης το ανθρώπινον γένος καταδικασθέν υπό του θεού να ζη
εν τω κόσμω ουχί προς απόλαυσιν των αγαθών, αλλά όπως τιμωρήται και κατά-
τρήχεται αενάως.²⁰⁰ Τύποι τινές, μεταβαίνοντες από του ενός ζωγράφου τας χείρας
εις τα του άλλου, στερεότυποι και αναλλοίωτοι ήσαν άπαν το εφόδιον των
τεχνιτών εκείνων. Ούτε σχέδιον, ούτε ανατομία, ούτε φωτοσκιάσις ήσαν γνωστά
αυτοίς. Το πολύ πολύ προς άσκησιν της χειρός κατεγίνοντο επί τινα χρόνον εις αντιγραφάς
ιχνογραφημάτων και τούτων ουχί πάντοτε εκλεκτών, και τοιαύτη ήτο άπασα η σπουδή
προς εκμάθησιν της τέχνης του Απελλού και του Παρρασίου.²⁰¹

Είναι φανερό, λοιπόν, ότι οι γνώσεις που δεν αποκτούσαν οι επαγγελλόμενοι τους αγιογράφους, κατά τον Μαυρογιάννη που ήταν και ο ίδιος ζωγράφος, είναι όλες οι κλασικές μορφοπλαστικές αρχές που ίσχυαν από την Αναγέννηση και υποδεικνύουν ως πραγματική αιτία της καλλιτεχνικής αλλαγής στα Επτάνησα την άρνηση των καλλιεργημένων πιστών να δεχθούν τις κακοτεχνίες των αμαθών τεχνιτών. Έτσι μας δίνει λαβή να σκεφτούμε γενικά την αρνητική στάση των Νεοελλήνων απέναντι στη μεταβυζαντινή τέχνη τον δέκατο ένατο αιώνα και την άρνησή τους να συνεχίσουν μία κατάσταση που τους παρέπεμπε στη δουλεία και στα δεινά της. Είναι χαρακτηριστικό, εξάλλου, ότι ο Μαυρογιάννης κρίνει αρνητικά και την ουρανία του Αγίου Σπυρίδωνος διότι είναι επιτηδευμένη σύνθεση ενός ζωγράφου που «δεν είχε προικισθή υπό της φύσεως δι' αρκετής ευφυΐας όπως αναδειχθή καλλιτέχνης».²⁰² Συγκρίνοντας τον Δοξαρά με τον Άννινο, εντοπίζει τη διαφορά τους στη σχέση τους με τη φύση: η σύνθεση του πρώτου στερείται φυσικότητας, ενώ οι Ιεράρχες του δευτέρου δίνουν την εντύπωση στην θεατή τους, «ότι έχει ενώπιόν του αυτήν

²⁰⁰ Υποθέτω, ότι εδώ υπονοεί τα κηρύγματα της εκκλησίας, ότι δήθεν η δουλεία είναι τιμωρία από τον θεό!

²⁰¹ Μαυρογιάννης 1890, σ. 279

²⁰² Μαυρογιάννης 1890, σ. 283.

ταύτην την φύσιν». ²⁰³ Πρέπει να υπογραμμίσουμε όμως ότι ο Δοξαράς κρίνεται όχι από το αυθεντικό του έργο αλλά από την επιζωγράφηση και τα αντίγραφά του, οπότε η κρίση του Μαυρογιάννη για τον Δοξαρά είναι άδικη.

Ωστόσο, η αρνητική άποψη του Μαυρογιάννη για τον Δοξαρά δεν τον εμπόδισε να τον κρίσει θεμελιωτή της Επτανησιακής Σχολής. Έτσι, το 1894 ο ίδιος μελετητής δημοσίευσε στο περιοδικό *Εστία* ένα άρθρο με τον τίτλο «Η εν Επτανήσω σχολή των Δοξαράδων», ²⁰⁴ δανειζόμενος από τη λογοτεχνία τον όρο που είχε καθιερωθεί από τα μέσα του δεκάτου ενάτου αιώνα για να δηλωθεί η λογοτεχνική παραγωγή των Επτανήσων. Η άποψη του Μαυρογιάννη αξίζει να υπογραμμιστεί, γιατί πολλά χρόνια πριν, το 1866, είχε εκφραστεί αρνητικά για τα ιταλικά δάνεια της τέχνης της Κρήτης και των Επτανήσων: «μικρά τινά της τέχνης αποφάγια ήρχισαν από της ενετικής κατακτήσεως να εισάγονται ενιαχού της Ελλάδος. Τοιαύτα ίχνη της ιταλικής τέχνης ανευρίσκομεν πρώτον εις Κρήτην και δεύτερον εις Επτάνησον». ²⁰⁵ Προσεκτική ανάγνωση του πρώιμου αυτού άρθρου αποκαλύπτει ότι «τα αποφάγια» αφορούσαν πρώτα απ' όλα στη μεταβυζαντινή τέχνη αλλά και στην τέχνη που αναπτύχθηκε στα Επτάνησα μετά τη βενετική κατάκτηση και δεν αναφέρεται καθόλου στην τέχνη της Επτανησιακής Σχολής, η οποία άλλωστε ακόμη δεν είχε διακριτή υπόσταση. Αντίθετα, διευκρινίζει ότι ορισμένοι επτανήσιοι καλλιτέχνες διακρίνονται για την τέχνη τους και κατονομάζει με θετική διάθεση τον Πιτσαμάνο, τον Κουτούζη και τον Καντούνη. Ο Γεράσιμος Μαυρογιάννης ανήκει στους πρώτους μελετητές της βυζαντινής τέχνης και παρόλ' αυτά έχει την ευθυκρισία να κρίνει όχι με ιδεολογικά κριτήρια προκατειλημμένος από τις θρησκευτικές του πεποιθήσεις – ήταν γιος ιερέα – και ως θιασώτης της βυζαντινής τέχνης, αλλά με κριτήρια που αφορούν στην ποιότητα της τέχνης. Γι' αυτό στη μελέτη για τη βυζαντινή τέχνη που εξέδωσε το 1893, θεωρεί την εξέλιξη στην τέχνη επιβεβλημένη, αφού «Η τέχνη παρακολουθεί κατ' ανάγκην την ανάπτυξιν και εξέλιξιν των λοιπών του ανθρώπου γνώσεων και υφίσταται τας τροποποιήσεις αίτινες εισάγονται επί τε των ιδεών και των ηθών της κοινωνίας». ²⁰⁶ Από τη διατύπωση αυτή μπορούμε να συμπεράνουμε ότι τις καινοτομίες της Επτανησιακής Σχολής τις θεωρούσε αναπόφευκτη συνέπεια της ιστορικής εξέλιξης της κοινωνίας. ²⁰⁷

Τον όρο επτανησιακή σχολή για τις εικαστικές τέχνες καθιέρωσε ο **Σπυρίδων Δε Βιάζης** με σειρά δημοσιευμάτων στο περιοδικό *Πινακοθήκη* (1901-1902) με τον γενικό τίτλο «Η ζωγραφική εν Ελλάδι» που το 1968 εκδόθηκε αυτοτελώς με τον ίδιο

²⁰³ Μαυρογιάννης 1890, σ. 285.

²⁰⁴ *Εστία* 12 (1894), σ. 177-179 και 13(1894), σ. 198-202.

²⁰⁵ Μαυρογιάννης 1866, σ.

²⁰⁶ Μαυρογιάννης 1893, σ. 271.

²⁰⁷ Αναπόφευκτα ο νούς μας πάει πολλές δεκαετίες αργότερα στη διατύπωση του Kandinsky 1910, σ. 12, ότι «το έργο τέχνης που δεν είναι παιδί της εποχής του μοιάζει με θνησιγενές βρέφος» (μετάφρ. της συγγραφέως).

τίτλο και με πρόλογο του Ντίνου Κονόμου. Με το πόνημά του ο Δε Βιάζης επιχειρεί να συγγράψει συνοπτική ιστορία της επτανησιακής ζωγραφικής, για την ανάπτυξη της οποίας εξαίρει τη συμβολή της βενετικής τέχνης και πιστεύει ότι με αυτήν αναγεννάται η ελληνική τέχνη, η οποία έφθασε στη μέγιστη ακμή κατά την αρχαιότητα. Κατά τον Μεσαίωνα, αφού γνώρισε ακμή στο Βυζάντιο κατάντησε βάνανυσος τέχνη σε χέρια αμαθών και αναγεννήθηκε στους νεότερους χρόνους, λόγω της ελευθερίας που απολάμβαναν οι πολίτες της ενετικής δημοκρατίας.²⁰⁸

Το 1926, ο **Ν. Δ. Καλογερόπουλος**, στο πνεύμα του Δε Βιάζη, έγραψε για τη «Σχολή της Ελευθέρας Τέχνης», η οποία αναπτύχθηκε «εκ παραλλήλου προς την βυζαντινήν» και είχε Σχολάρχην» της τον Παναγιώτη Δοξαρά.²⁰⁹ Έτσι συνδέει τη μεταβυζαντινή τέχνη που τη θεωρεί συνέχεια της βυζαντινής με τη νεοελληνική, χωρίς να μπορεί να κατατάξει τον Παναγιώτη Δοξαρά σε μια συγκεκριμένη τέχνη, τον οποίο αποκαλεί, άλλοτε «βυζαντινό εικονογράφο», άλλοτε «μεταβυζαντινό» ζωγράφο και άλλοτε «εκπρόσωπο της νεώτερης ελληνικής ζωγραφικής».²¹⁰ Παρά τις ταλαντεύσεις του, θετικό στην περίπτωση του Καλογερόπουλου είναι, ότι αναγνωρίζει ότι υπάρχει νεότερη ελληνική ζωγραφική, αλλά δεν είναι ξεκάθαρο, τουλάχιστον σε μένα, αν διαφοροποιείται ή ταυτίζεται με τη μεταβυζαντινή. Και η μεταβυζαντινή δεν είναι νεότερη τέχνη, αφού αναπτύσσεται τη νεότερη εποχή; Τον όρο «ελευθέρα τέχνη» χρησιμοποίησε και ο Δημήτριος Σισιλιάνος, ο οποίος, όμως, ενώ θεωρεί, ότι ο Παναγιώτης Δοξαράς εισήγαγε στα Επτάνησα «την ελευθέραν ενετικήν τέχνην»²¹¹ χαρακτηρίζει ως αρχηγό της σχολής τον Νικόλαο Κουτούζη, του οποίου η τέχνη εκτιμά ότι «ουδεμίαν έχει με την ελληνικήν παράδοσιν σχέσιν».²¹² Έτσι διατυπώνει μία άποψη που αργότερα θα διατυπώσει ο Ανδρέας Ξυγγόπουλος για όλη τη σχολή.

Αντίθετη προς τις προηγούμενες απόψεις και ενδιαφέρουσα είναι η άποψη που εξέφρασε το 1936 ο **Άγγελος Προκοπίου** στο βιβλίο του με τον εύγλωττο τίτλο, *Νεοελληνική Τέχνη. Βιβλίο Πρώτο Επτανησιώτικος Νατουραλισμός*. «Το κοινωνικό ισοδύναμο» της επτανησιακής τέχνης εντοπίζει ο συγγραφέας «στον πρωταρχικό σχηματισμό της σπονδυλικής στήλης του έθνους στα νησιά του Ιονίου Πελάγους»,²¹³ τα οποία μετά την πτώση της Κρήτης έγιναν «το πνευματικό κέντρο του ελληνισμού».²¹⁴ Πιστεύει, δηλαδή, ότι φορέας της επτανησιακής τέχνης είναι οι αστοί και οι ποπολάροι, σε αντίθεση με τον Δε Βιάζη και τον Καλογερόπουλο που θεωρούσαν φορέα την αριστοκρατία. Η θέση του Προκοπίου συμφωνεί με την ιστορική πραγματικότητα, αφού είναι γνωστό ότι στα τέλη του δεκάτου ογδού

²⁰⁸ Περισσότερα, βλ. Μαρκάτου 2003, σ. 169-170.

²⁰⁹ Καλογερόπουλος 1926, σ. 144, 146.

²¹⁰ Καλογερόπουλος 1926, σ. 83-85.

²¹¹ Σισιλιάνος 1935, σ. 80.

²¹² Σισιλιάνος 1935, σ. 122.

²¹³ Προκοπίου 1936, σ. 7.

²¹⁴ Προκοπίου 1936, σ. 16.

αιώνα και ιδιαίτερα μετά την κατάλυση της Δημοκρατίας της Βενετίας, παρήκμασε η φεουδαρχία και σημειώθηκε άνοδος της αστικής τάξης. Το πιο σημαντικό στοιχείο της θέσης του Προκοπίου είναι ότι αποσυνέδεσε την επτανησιακή τέχνη από την τέχνη του Βυζαντίου. Ο κατηγορηματικός τόνος του Προκοπίου θα πέσει απότομα το 1939, προφανώς λόγω της πολιτικής του μεταστροφής, και στη διδακτορική του διατριβή θα αντικαταστήσει τη λέξη νατουραλισμός με τη λέξη μετασχηματισμός και θα προτάξει ένα κεφάλαιο για την κρητική τέχνη.²¹⁵

Τη θέση του Προκοπίου, ότι η επτανησιακή τέχνη είναι και η αφετηρία της νεοελληνικής αμφισβήτησε με κατηγορηματικό τρόπο ο **Ανδρέας Ξυγγόπουλος** το 1957, ο οποίος αποκαλεί την επτανησιακή τέχνη εξιταλισμένη και υπερθεματίζοντας στην παρατήρηση του Σισιλιάνου για τον Κουτούζη, θα την γενικεύσει για ολόκληρη τη σχολή: «η ζωγραφική αυτή έχει διακόψει κάθε δεσμόν με την παλαιάν παράδοσιν, προς την οποίαν είναι εντελώς πλέον ξένη».²¹⁶ Άραγε, ο διαπρεπής βυζαντινολόγος περιορίζει την παράδοση στη μορφολογία ενός έργου τέχνης; Και δεν μπορεί μια παράδοση να συνεχίζεται με άλλο ένδυμα;

Τις απόψεις του Ξυγγόπουλου συμμερίζεται ο **Δημήτρης Τριανταφυλλόπουλος** σε διάφορες εργασίες του, κυρίως, όμως, στη διδακτορική του διατριβή²¹⁷ και συνεπτυγμένα στη διάλεξή του στο ίδρυμα Γουλανδρή – Χόρν.²¹⁸ Ο Τριανταφυλλόπουλος, ως βυζαντινολόγος, δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα στην εκκοσμίκευση της θρησκευτικής ζωγραφικής και στην αλλαγή του εικονογραφικού προγράμματος στη διακόσμηση των ναών και εξετάζει την επτανησιακή τέχνη σε σχέση πάντα με τη βυζαντινή και τη συνέχιση της βυζαντινής παράδοσης. Ακόμη και ο **Μανόλης Χατζηδάκης**, που δεν αντιμετωπίζει αρνητικά την καλλιτεχνική ανανέωση στα Επτάνησα, στο θέμα της αλλαγής του εικονογραφικού προγράμματος συμβαδίζει με τους λοιπούς βυζαντινολόγους.²¹⁹ Έτσι η εξέταση της επτανησιακής τέχνης, δηλαδή μιας τέχνης των Νεωτέρων Χρόνων, με τα εργαλεία του βυζαντινολόγου και σε σχέση με τη βυζαντινή τέχνη, δηλαδή, μια μεσαιωνική τέχνη με άλλες προδιαγραφές, οδήγησε σε μία στείρα άρνηση. Το ίδιο αρνητική και αντιεπιστημονική είναι και η ένταξή της στη λεγόμενη «μεταβυζαντινή» τέχνη,²²⁰ όχι μόνο επειδή η «μεταβυζαντινή» τέχνη είναι εισαγόμενη στα νησιά, αλλά και γιατί η ντόπια βυζαντινή παράδοση είχε διακοπεί το 1185, όταν τα νησιά αποσπάσθηκαν από τη Βυζαντινή Αυτοκρατορία. Και ακόμη γιατί η επτανησιακή τέχνη προέκυψε,

²¹⁵ Angelo G. Procopiou, *La peinture religieuse dans les îles Ioniennes pendant le XVIII^e siècle. Essai sur la peinture byzantine en baroque*, Αθήνα 1939, σ. 1-71. Περισσότερα βλ. Ιωάννου 2014, σ. 184-187.

²¹⁶ Ξυγγόπουλος 1957, σ. 332.

²¹⁷ Triantafyllopoulos 1985, σ. 396-400.

²¹⁸ Τριανταφυλλόπουλος 2000, σ. 31-40.

²¹⁹ Ενδεικτικά βλ. Χατζηδάκης 1956, σ. 17-20.

²²⁰ Στο αφιέρωμα *Της Καθημερινής-Επτά Ημέρες*, 22 Δεκεμβρίου 1996, με τίτλο *Η Μεταβυζαντινή Ζωγραφική στα Νησιά του Ιονίου*, στο οποίο γράφουν γνωστοί ιστορικοί και βυζαντινολόγοι, συνεξετάζεται και η επτανησιακή ζωγραφική. Το σχετικό κείμενο γράφει ο ειδικός ιστορικός της τέχνης, Άλκης Χαραλαμπίδης,

όταν οι Επτανήσιοι καλλιτέχνες διέκοψαν κάθε μορφολογικό δεσμό με τη βυζαντινή ή «μεταβυζαντινή» παράδοση. Πόσο ορθό είναι να θεωρείται μια τέχνη «μεταβυζαντινή», όταν αυτή η τέχνη απέρριψε συνειδητά κάθε τι βυζαντινό ή «μεταβυζαντινό»; Πολύ περισσότερο, αν η ιδεολογική κατασκευή που λέγεται «Μεταβυζάντιο» μπορεί να εφαρμοστεί στις ελληνικές τουρκοκρατούμενες περιοχές, πόσο θεμιτό είναι να επεκτείνεται ο όρος και στα Επτάνησα που επί επτά αιώνες (1185-1864) είχαν απομακρυνθεί από το Βυζάντιο και την κληρονομιά του; Εξυπακούεται ότι σε όλες τις περιπτώσεις των βυζαντινολόγων, η επτανησιακή τέχνη αντιμετωπίζεται ως να ήταν αποκλειστικά εκκλησιαστική ζωγραφική και αγνοούνται τόσο η κοσμική ζωγραφική όσο και οι άλλες τέχνες.

Η αντιμετώπιση είναι εντελώς διαφορετική από τους μελετητές που είναι ιστορικοί τέχνης και το υπόβαθρο των σπουδών τους είναι η ευρωπαϊκή τέχνη, στην οποία περιλαμβάνεται και η επτανησιακή είτε ως αφετηρία είτε ως πρόδρομη φάση της νεοελληνικής. Ο επτανήσιος **Τώνης Σπητέρης**, ο οποίος επίσης εκτιμά ως σημαντική εξέλιξη την αλλαγή του εικονογραφικού προγράμματος, αναζητεί την αφετηρία της νεοελληνικής τέχνης στην κοσμική τέχνη που αναπτύχθηκε από τους πρωτοπόρους Επτανησίους στα τέλη του δεκάτου εβδόμου και στις αρχές του δεκάτου ογδόου αιώνα. Ωστόσο, δεν δέχεται την ύπαρξη σχολής και θεωρεί, ότι ο χαρακτηρισμός που ταιριάζει στην εικαστική παραγωγή της Επτανήσου είναι «ιταλίζουσα τέχνη ή ζωγραφική»,²²¹ δηλαδή, μια τέχνη που μιμείται την ιταλική.

Ο **Χρύσανθος Χρήστου** υποστηρίζει ότι η επτανησιακή τέχνη αποτελεί μόνο «μια προδρομική φάση χωρίς συνέχεια»,²²² αφού προφανώς, λόγω της Τουρκοκρατίας, οι Επτανήσιοι δεν συνέβαλαν στην ανάπτυξη της τέχνης στο νεοελληνικό κράτος. Ο Χρήστου υποτιμά την παρουσία τόσο των Επτανησίων στην Αθήνα τον δέκατο ένατο αιώνα: του Τσόκου, που ως επίσημος προσωπογράφος της Αθηναϊκής κοινωνίας και ως ο σημαντικότερος, μαζί με τον Βρυζάκη, απομνημονευματογράφος της Ελληνικής Επανανάστασης, τουλάχιστον επηρέασε το γούστο του κοινού. Τον Πέτρο Παυλίδη-Μινώτο που δίδαξε στη Σχολή Καλών Τεχνών. Τον Βέγια, τον Άβλιχο, τον Ξυδιά, τον Γιαλλινά και τόσους άλλους που εξέθεταν στην Αθήνα. Ο ίδιος μελετητής πιστεύει ότι ο Επτανήσιος «εργάζεται σ' ένα εντελώς διαφορετικό πολιτικό κλίμα και τόσο θεματογραφικά όσο και τεχνοτροπικά είναι καθαρά δεμένος περισσότερο με το παρελθόν και λιγότερο με το παρόν και το μέλλον».²²³ Και τόσα νέα εικαστικά είδη που οι επτανήσιοι καλλιτέχνες εισήγαγαν στον ελληνικό χώρο, όπως προαναφέρθηκε, ανήκαν στο παρελθόν και δεν είχαν μέλλον; Είναι γεγονός αναμφισβήτητο, ότι μέχρι και τις αρχές του εικοστού αιώνα διάφορες μορφές τέχνης και τεχνικές, όπως η χαρακτηριστική, και η υδατογραφία, καλλιεργήθηκαν ιδιαίτερα από τους Επτανησίους. Ανάλογα με

²²¹ Σπητέρης 1979, τόμος Α, σ. 15,62.

²²² Χρήστου, Κουμβακάλη – Αναστασιάδη 1982, σ. 19.

²²³ Χρήστου 1981, σ. 14.

τον Χρήστου κινείται και ο **Άλκης Χαραλαμπίδης**, ο οποίος θεωρεί ότι η επτανησιακή τέχνη είναι «η πρώτη αυτόνομη φάση της νεοελληνικής ζωγραφικής τόσο στις προϋποθέσεις όσο και στους στόχους της».²²⁴ Το έργο του Χαραλαμπίδη, ωστόσο, έχει ξεχωριστή θέση στην έρευνα της επτανησιακής τέχνης και συνιστά πραγματική συμβολή στην επιστήμη, επειδή είναι η πρώτη φορά που οι οποιεσδήποτε παρατηρήσεις και τα συμπεράσματα στηρίζονται στη μελέτη μεγάλου αριθμού έργων και αντιμετωπίζεται το θέμα με τα εργαλεία του ιστορικού της τέχνης.

Ο **Στέλιος Λυδάκης** χρησιμοποιεί τον όρο «επτανησιακή σχολή», αλλά δέχεται ως αρχή της νεοελληνικής τέχνης τη μεταβυζαντινή ζωγραφική του 16^{ου} αιώνα, όταν εντοπίζονται για πρώτη φορά δυτικές επιδράσεις.²²⁵ Ο Λυδάκης σε πείσμα όσων θεωρούν την επτανησιακή τέχνη αφελληνισμένη, τονίζει: «Στην ιστορία της ελληνικής ζωγραφικής δεν ενδιαφέρουν μόνο οι φορείς της ελληνικότητας, αλλά όλοι οι Έλληνες ζωγράφοι που αντιπροσωπεύουν ένα καλλιτεχνικό δυναμικό, είτε ελληνικού είτε ξένου τύπου...». Και συμπληρώνει: «...το στυλ, η τεχνοτροπία, δεν είναι δυνατόν να εμποδίσει τον Έλληνα να εκφραστεί ελληνικά».²²⁶ Υιοθετώντας κανείς τον συλλογισμό του Λυδάκη, θα συμπλήρωνε το αυτονόητο, ότι δηλαδή, η ελληνική συνείδηση των Επτανησίων δεν χρειάζεται άλλη απόδειξη από τους αγώνες τους για την Ένωση με την Ελλάδα, παρά το γεγονός ότι υπέστησαν ξενικές κατοχές επί επτά αιώνες, ότι άντεξαν την προπαγάνδα της Καθολικής Εκκλησίας, ότι δεν αφελληνίσθησαν παρά το γεγονός ότι η ελληνική γλώσσα ήταν απαγορευμένη όλη τη διάρκεια της Βενετοκρατίας και έως το 1850, ότι συμμερίστηκαν και σε πολλές περιπτώσεις πρωταγωνίστησαν στους εθνικούς αγώνες ... Κατά την ταπεινή μου άποψη, αυτό που έκαναν οι Επτανήσιοι καλλιτέχνες και το κοινό τους ήταν να γίνουν φορείς του νόμου της ιστορικής εξέλιξης, στον οποίο όλες οι ζωντανές κοινωνίες υπόκεινται.

Για να φανεί η αντινομία όσων αρνούνται την ελληνικότητα της επτανησιακής τέχνης, αρκεί να αναφέρουμε ότι δεν έχουν την ίδια άποψη και για την τέχνη του νεοελληνικού κράτους. Για παράδειγμα τη Σχολή του Μονάχου, που δεν έχει επίσης μορφολογικά κανένα ελληνικό στοιχείο, δικαίως τη θεωρούν αφετηρία της τέχνης του. Έτσι, ο Θεόδωρος Βρυζάκης, που βλέπει τον ελληνικό αγώνα με τα μάτια των ευρωπαίων ρομαντικών και υιοθετεί τα εκφραστικά μέσα της Σχολής του Μονάχου, είναι Έλληνας ζωγράφος, και σωστά είναι, αλλά ο Κουτούζης που υιοθετεί τις αρχές της βενετσιάνικης τέχνης είναι «φραγκολεβαντίνος»!²²⁷ Αν ορισμένοι έλληνες μελετητές, θιασώτες της ελληνικής συνέχειας δια μέσου των χιλιετηρίδων, αρνούνται την ελληνικότητα μιας τέχνης

²²⁴ Χαραλαμπίδης 1978, σ. 16.

²²⁵ Λυδάκης 1976, σ.14.

²²⁶ Λυδάκης 1976, σ. 16.

²²⁷ Τριανταφυλλόπουλος 2000, σ. 27.

ελληνικής και από Έλληνες με αποδεδειγμένη την ελληνική ψυχή, οι Ιταλοί εθνικιστές στο πλαίσιο του φασιστικού καθεστώτος θεωρούν την επτανησιακή τέχνη που έχει μόνο μορφολογία ιταλική ως κλάδο της ιταλικής τέχνης.²²⁸

Στη σύντομη επισκόπηση των κυριότερων σταθμών πρόσληψης της επτανησιακής τέχνης, δεν ήταν δυνατόν να αναφερθούν άλλες μελέτες που αφορούν περισσότερο στο στυλ, αν δηλαδή τα δάνεια στοιχεία προέρχονται από τη Βενετία ή τη Φλάνδρα και αλλού, ή προσκομίζουν αρχειακές μαρτυρίες. Αναμφισβήτητα όλες οι μελέτες συμβάλλουν στη διαγραφή του ενδιαφέροντος των ερευνητών για μια τέχνη περιφερειακή, με την οποία όμως, «Για πρώτη φορά η Ελληνική Τέχνη γίνεται κλάδος της ευρωπαϊκής καλλιέργειας».²²⁹

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ

Η σύντομη επισκόπηση της καλλιτεχνικής δημιουργίας στα Επτάνησα τον δέκατο όγδοο και τον δέκατο ένατο αιώνα, μέσα από επιλεγμένα παραδείγματα, έδειξε ότι οι ιδιαίτερες ιστορικές συνθήκες που επικρατούσαν στα νησιά, αφού αυτά αποκόπηκαν από τη Βυζαντινή Αυτοκρατορία και επί επτά αιώνες παρέμειναν υπό δυτική κυριαρχία, οδήγησαν στη δημιουργία μιας ιδιαίτερης πολιτισμικής φυσιογνωμίας. Όσον αφορά στις εικαστικές τέχνες, οι καλλιτέχνες αφού διέρρηξαν κάθε δεσμό με τη μορφολογία της μεταβυζαντινής τέχνης, υιοθέτησαν τις αρχές της δυτικής τέχνης που ίσχυαν από την Αναγέννηση και έτσι οδήγησαν στην καλλιτεχνική ανανέωση για πρώτη

²²⁸ Σχετικά βλ. Ιωάννου 2014, σ. 178-180.

²²⁹ Προκοπίου 1969, σ. 318.

φορά στον ελληνικό χώρο κατά τους νεότερους χρόνους. Θεμελιωτής της λεγόμενης επτανησιακής σχολής θεωρείται ο Παναγιώτης Δοξαράς με τις καινοτομίες που εισήγαγε: χρήση της ελαιογραφίας, ανάπτυξη του ψευδαισθησιακού χώρου με τη χρήση της προοπτικής, εκκοσμίκευση με τη φυσιοκρατική απόδοση ακόμη και των ιερών προσώπων, εισαγωγή του κοσμικού θέματος και αλλαγή του εικονογραφικού προγράμματος των ναών.

Η ανανέωση αφορά κυρίως στην εκκλησιαστική τέχνη, η οποία αναπτύχθηκε στο πλαίσιο της εκκοσμίκευσης, παράλληλα με άλλα κοσμικά είδη, τα οποία εμφανίστηκαν για πρώτη φορά στον Ελληνικό χώρο: προσωπογραφία, αυτοπροσωπογραφία, τοπιογραφία, νεκρή φύση, ιστορική ηθογραφία και ιστορική σκηνή, μυθολογική και αλληγορική σκηνή. Παράλληλα εμφανίστηκαν οι πρώτοι σπουδασμένοι ζωγράφοι, γλύπτες, χαράκτες και αρχιτέκτονες, οι οποίοι, ακολουθώντας αναγεννησιακά πρότυπα, διακρίθηκαν ως οικουμενικοί καλλιτέχνες, με κυριότερο τον Γεράσιμο Πιτζαμάνο. Ειδικά οι εικαστικοί καλλιτέχνες, με την αυτοπροσωπογραφία και την ιδιαίτερη αμφίεσή τους, διακήρυξαν την αυτοσυνειδησία τους ως καλλιτέχνες-πνευματικοί δημιουργοί, ενώ με τη συγγραφή θεωρητικών κειμένων για τη ζωγραφική και την αρχιτεκτονική θεμελίωσαν και θεωρητικά τις καινοτομίες τους και έδειξαν το ενδιαφέρον της κοινωνίας για θεωρητική γνώση. Ιδιαίτερα πρέπει να μνημονευθεί η χαλκοχυτική δραστηριότητα, με κυριότερο εκπρόσωπο τον Παύλο Προσαλέντη, που δείχνει ότι η αρχαία ελληνική εφεύρεση είχε αξιοποιηθεί στα Επτάνησα τουλάχιστον ενάμισυ αιώνα πριν ιδρυθεί χυτήριο στο ελληνικό κράτος. Όσον αφορά στην τεχνική ανανέωση, εκτός από τη χαλκοχυτική, πρέπει ιδιαίτερα να αναφερθεί η εισαγωγή της κοσμικής χαρακτηριστικής, της ελαιογραφίας και της υδατογραφίας. Όσον αφορά στη μορφολογία της τέχνης που άσκησαν, οι Επτανήσιοι, συνήθως, ακολουθούσαν τις κατακτήσεις της ιταλικής και ιδιαίτερα της βενετσιάνικης τέχνης από την Αναγέννηση και μετά, ενώ σε ορισμένες περιπτώσεις δεν ήταν απλά ακόλουθοι των ευρωπαίων, όπως γενικά πιστευόταν μέχρι τώρα, αλλά ήταν και συνοδοιπόροι εκείνων στην καρδιά των εξελίξεων. Έτσι εισήγαγαν τον Νεοκλασικισμό στα Επτάνησα πολλές δεκαετίες πριν επιβληθεί θεσμικά στο νεοελληνικό κράτος. Ιδιαίτερα, επίσης, πρέπει

να μνημονευθεί η ίδρυση και λειτουργία των πρώτων καλλιτεχνικών σχολών στον ελληνικό χώρο που συνέβαλαν αποφασιστικά στην αισθητική παιδεία .

Τον δέκατο όγδοο αιώνα η επτανησιακή σχολή περιορίστηκε κυρίως στον επτανησιακό χώρο, λόγω των ιδιαίτερων ιστορικών συνθηκών που ίσχυαν εκτός Επτανήσων. Τον δέκατο ένατο αιώνα, όμως, και έως και τις πρώτες δεκαετίες του εικοστού, οι Επτανήσιοι που ακολουθούσαν την επτανησιακή παράδοση και γενικά παρέμεναν εντός του ιταλικού πολιτισμικού πλαισίου, έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην ανάπτυξη της τέχνης στο ελληνικό κράτος, ώστε να δημιουργηθεί ένα υπόβαθρο απαραίτητο για τον συγχρονισμό της με τις τάσεις του εικοστού αιώνα. Η τέχνη τη Επτανησιακής Σχολής, αν και τέχνη περιφερειακή, κατόρθωσε να καταστήσει την ελληνική τέχνη για πρώτη φορά μία πτυχή της δυτικοευρωπαϊκής τέχνης και θεωρείται από τους περισσότερους ιστορικούς της τέχνης αφετηρία της νεοελληνικής.

Η επτανησιακή τέχνη και οι νεωτερισμοί της έγιναν αποδεκτοί από την ανοικτή επτανησιακή κοινωνία που διαποτισμένη από τον ευρωπαϊκό Διαφωτισμό αναζητούσε την ανανέωση. Η αμφισβήτησή της άρχισε πολύ αργότερα, τον εικοστό αιώνα, από την πλευρά βυζαντινολόγων, οι οποίοι την κρίνουν, ιδιαίτερα την εκκλησιαστική τέχνη, με μέτρο τη βυζαντινή τέχνη και με τα εργαλεία του βυζαντινολόγου που αφορούν σε τέχνη άλλης εποχής , άλλης κοινωνίας με άλλο μορφωτικό επίπεδο. Οι Επτανήσιοι, παρά τη μακραίωνη ξενική κυριαρχία, την προπαγάνδα της καθολικής εκκλησίας, την απαγόρευση της ελληνικής γλώσσας, έμειναν Έλληνες και απλά έγιναν φορείς της ιστορικής εξέλιξης, στην οποία υπόκειται κάθε ζωντανή κοινωνία.

ΠΙΝΑΚΕΣ

KENH

Πίνακες 1-65

KENH

ΣΧΟΛΙΑΣΜΟΣ ΕΡΓΩΝ

Κείμενα Σταλίνας Βουτσινά

1. Δοξαράς Παναγιώτης, *Προσωπογραφία του Κόμητος Schulenburg, 1719*, λάδι σε μουσαμά, 240x189 εκ., Αθήνα, Συλλογή Περδίου.
2. Δοξαράς Παναγιώτης, *Προσωπογραφία του Κόμητος Schulenburg, 1725*, λάδι σε χαλκό, 85x65 εκ., Κ. 131, Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη, Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.²³⁰

Η προσωπογραφία του Κόμητος Schulenburg είναι ένα από τα σημαντικότερα έργα του εισηγητή της Επτανησιακής Σχολής, Π. Δοξαρά, με το οποίο εγκαινιάζεται η προσωπογραφία στη νεοελληνική τέχνη και χρονολογείται στα 1719. Αν και ελάχιστα έργα μπορούν να αποδοθούν με βεβαιότητα στον Π. Δοξαρά, η παρούσα προσωπογραφία αναφέρεται στις πηγές.²³¹

²³⁰ Στο εξής ΕΠΜΑΣ αντί για Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.

²³¹ Μουστοξύδης 1843, σ. 18-19. Όταν γράφει ο Μουστοξύδης το έργο βρισκόταν στην κατοχή του. Και για τις δύο προσωπογραφίες βλ. Χαραλαμπίδης 1978, σ. 87.

Απεικονίζεται ο Γερμανός αρχιστράτηγος Johann Matthias von der Schulenburg (1661-1774), επικεφαλής του βενετικού στρατού στην πολιορκία της Κέρκυρας από τους Τούρκους (1716), όρθιος και πάνοπλος, σε επιβλητικό εσωτερικό χώρο, ενώ στο βάθος αριστερά εκτυλίσσεται σκηνή μάχης σε μικρογραφική απόδοση. Κάτω αριστερά μεγαλογράμματη επιγραφή αναφέρει τις ιδιότητες του απεικονιζομένου και την χρονολογία του έργου *αψιθ*.

Τυπολογικά, η σύνθεση επηρεάζεται από συνθέσεις του Μπαρόκ και η αμφίεση του αξιωματικού ακολουθεί τον τύπο προσωπογραφίας αξιωματούχων του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα στη δυτική τέχνη. Η ιδιαίτερη σημασία του έργου έγκειται στο γεγονός, ότι συγκεντρώνει αρκετές από τις καινοτομίες του Δοξαρά που δηλώνουν τη ρήξη των δεσμών με την παραδοσιακή ζωγραφική, όπως είχε καθιερωθεί μέσω της Ορθόδοξης εκκλησιαστικής τέχνης. Στο έργο αυτό που είναι η πρώτη προσωπογραφία της νεοελληνικής τέχνης ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί γεωμετρική προοπτική για την ψευδαισθησιακή απόδοση του χώρου, εγκαταλείπει την τεχνική της αβγοτέμπερας και εισάγει την ελαιογραφία, στοιχείο που συμβάλλει στη χρωματική ανανέωση της επτανησιακής ζωγραφικής.

Λίγα χρόνια αργότερα, το 1725, ο Δοξαράς θα φιλοτεχνήσει άλλη προσωπογραφία του Schulenburg, επάνω σε φύλλο χαλκού σχήματος οβάλ . Η μορφή έχει αποδοθεί μικρογραφικά και φέρει στο πίσω μέρος του έργου μεγαλογράμματη επιγραφή και υπογραφή: « Ἐτύπωμα Ἰωάννου Ματθίου Κόμητος Σκελεμβουργίου τῆς Γαληνοτάτης τῶν Ἑνετῶν Ἀριστοκρατίας κατ' Ἠπειρον Στρατάρχου καὶ Ὑπερασπιστοῦ Κερκύρας, παρὰ Παναγιώτου Δοξαρά. Ἰππέως Λακεδαιμονίου, αψκέ Μαΐου ιε». Και στα δύο έργα ο ζωγράφος ενδιαφέρεται να αποδώσει τα πραγματικά φυσιognωμικά χαρακτηριστικά του εικονιζομένου και δεν αρκείται στην απόδοση μιας συμβατικής μορφής.

3. Πλακωτός Ιερώνυμος (;), *Προφήτης Δανιήλ*, πριν το 1728, αυγοτέμπερα σε ξύλο με προετοιμασία, 105x123 εκ., MZ 208 (Ναός Παναγίας Φανερωμένης), Ζάκυνθος, Μουσείο Ζακύνθου.

4. Πλακωτός Ιερώνυμος (;), *Προφήτης Δαβίδ*, πριν το 1728, αυγοτέμπερα σε ξύλο με προετοιμασία, 113.5x121,5 εκ., MZ 202 (Ναός Παναγίας Φανερωμένης), Ζάκυνθος, Μουσείο Ζακύνθου.

Για την καλλιτεχνική δημιουργία του Ιερώνυμου (Γερόλυμου) Πλακωτού ή Πιπτόρου γνωρίζουμε ελάχιστα. Ουσιαστικά είναι γνωστός για τους αποδιδόμενους σε αυτόν *Προφήτες* που κοσμούσαν τους τοίχους του Ναού της Φανερωμένης στη Ζάκυνθο. Πρόκειται για μια σειρά επτά ζωγραφικών πινάκων σε ξύλο (από τους συνολικά 18) που μέχρι πρόσφατα αποδίδονταν άλλοτε στον Παναγιώτη Δοξαρά ή στον Νικόλαο Δοξαρά με τη συνεργασία του Πλακωτού, άλλοτε στον χρυσωτή Στέφανο Παζηγέτη και μόλις τελευταία αποδόθηκαν πειστικά στον Πλακωτό.²³²

Οι Προφήτες απεικονίζονται ημίσωμοι, μνημειακοί και σε κοντινή απόσταση από τον θεατή. Αποδίδονται σε ασυνήθιστα ενεργητικές για θρησκευτική σκηνή στάσεις, παισιώνονται από τμήματα οικοδομημάτων και ελάχιστα τοπιογραφικά στοιχεία, που δηλώνουν γνώση προοπτικής και φέρουν παραπληρωματικά στοιχεία που επιτρέπουν την ταύτιση των μορφών. Ο *Προφήτης Δανιήλ* ταυτίζεται βάσει του κειμένου που κρατά στα χέρια του (Δαν. 2.34) και ο *Προφήτης Δαβίδ* ακολουθεί την παράδοση που τον απεικονίζει με στέμμα και λύρα. Το σύνολο των σωζόμενων έργων υποδηλώνει την επαφή του καλλιτέχνη με τη δυτική εικονογραφία και τέχνη και την απομάκρυνση του από τα μεταβυζαντινά πρότυπα, ήδη στις πρώτες δεκαετίες του 18^{ου} αιώνα. Οι διαγώνιοι άξονες της σύνθεσης, οι μορφές που χαρακτηρίζονται από γωνιώδη περιγράμματα, οι σκληρές πτυχώσεις των ενδυμάτων και η ζωγραφικότητα που φτάνει μέχρι την αντιφυσιοκρατική απόδοση της γενειάδας και την ανάπτυξη του άλλοτε φωτεινού και άλλοτε «σπασμένου» χρώματος σε πλατιές επιφάνειες χωρίς διαβαθμίσεις δείχνουν, ότι ο ζωγράφος χρησιμοποιεί το μορφοπλαστικό λεξιλόγιο του ιταλικού μανιερισμού.

²³² Λούντζης 1999, σ. 41-123.

5. Δοξαράς Νικόλαος, *Η Γέννηση της Θεοτόκου*, 1754-1759, λάδι σε μουσαμά, 313x209 εκ., ΜΖ 201, Ζάκυνθος, Μουσείο Ζακύνθου.

6. Δοξαράς Νικόλαος, *Η Γέννηση της Θεοτόκου*, λάδι σε καμβά, 45x34 εκ., Π. 149, ΕΠΜΑΣ

7. Δοξαράς Νικόλαος, *Η Κοίμηση της Θεοτόκου*, λάδι σε καμβά,, 45x34 εκ., Π. 148, ΕΠΜΑΣ.

8. Δοξαράς Νικόλαος, *Η Μετάσταση της Θεοτόκου*, λάδι σε καμβά, 45x34 εκ., Π.150, ΕΠΜΑΣ.

Το σημαντικότερο εικονογραφικό σύνολο που φιλοτέχνησε ο Νικόλαος Δοξαράς είναι αυτό της ουρανίας του ναού της Φανερωμένης στη Ζάκυνθο. Η ουρανία, δηλαδή, η επίπεδη οροφή των μονόκλιτων ξυλόστεγων βασιλικών των νησιών και η εικονογράφηση της συνιστά έναν ιδιαίτερο εικονογραφικό τύπο ευρέως διαδεδομένο στα Επτάνησα.²³³ Μετά την ουρανία του Αγ. Σπυρίδωνα στην οποία ο Π. Δοξαράς αντί του Παντοκράτορα ανέπτυξε ένα πρόγραμμα με σκηνές από τη ζωή του Αγίου, καθιερώθηκε οι ουρανίες να κοσμούνται με σκηνές από τη ζωή του εκάστοτε τιμώμενου Αγίου.

Στη «Γέννηση της Θεοτόκου» ο καλλιτέχνης συνθέτει μια πολυπρόσωπη σκηνή σε εσωτερικό χώρο με σκαλοπάτια, αρχαιοπρεπείς κίονες και αψιδωτό βάθος. Κεντρική σκηνή του έργου είναι το λουτρό της νεογέννητης Θεοτόκου, την οποία κρατεί στα χέρια της μια θεραπαινίδα και γύρω τις ακόμη δύο γυναικείες μορφές βοηθούν στη διαδικασία με οικιακά σκεύη και ύφασμα που λειτουργεί ως πετσέτα. Στο δεξί άκρο αυτής της ομάδας διακρίνεται γηραιά ανδρική μορφή που θα πρέπει να ταυτίζεται με τον Ιωακείμ και με το δεξιό του χέρι δείχνει προς τα επάνω. Στο βάθος και προς τα δεξιά απεικονίζεται η μορφή της Αγίας Άννας που

²³³ Σπητέρης 1979, τ. Α', σ. 67.

είναι ξαπλωμένη σε κρεβάτι και δέχεται κύπελλο από τη γυναικεία μορφή στα δεξιά της. Επάνω από το κεφάλι τους διακρίνονται δύο χερουβείμ που τυλίγονται από λευκό σύννεφο. Η σύνθεση συμπληρώνεται από μια νεανική ανδρική μορφή στο αριστερό άκρο του πίνακα και από τη γυναικεία μορφή με το καλάθι στο πρώτο επίπεδο που κάθεται στη σκάλα.

Η βασική σκηνή της Γέννησης αναπτύσσεται μέσα σε πυραμιδοειδή σύνθεση, μέσα στην οποία συμπύσσεται πλήθος προσώπων σε έντονες σωματικές συστροφές και διάφορες στάσεις, οι οποίες προσδίδουν θεατρικότητα στη σκηνή. Η εικονογράφηση της Φανερωμένης παρουσιάζει ενδιαφέρον, καθώς ο Νικόλαος Δοξαράς υιοθετεί το εικονογραφικό πρόγραμμα του κύκλου της Θεοτόκου, ακολουθώντας το παράδειγμα του πατέρα του στον Αγ. Σπυρίδωνα της Κέρκυρας με το οποίο εισήγαγε στις ουρανίες ένα πρόγραμμα σχετικό με την ζωή του τιμώμενου θρησκευτικού προσώπου. Είναι εμφανής η εκκοσμίκευση και ο εξανθρωπισμός που επιχειρεί ο καλλιτέχνης, καθώς οι μορφές αποδίδονται πλαστικά, κατά το *naturale*, έχουν ατομικά φυσιολογικά χαρακτηριστικά, ενώ με την ένταξη μοτίβων από την καθημερινή ζωή (χρηστικά αντικείμενα, η κοπέλα με το πανέρι, η γάτα στο πρώτο επίπεδο) η ιερή σκηνή παραπέμπει σε σκηνή από την καθημερινότητα. Η συστροφή των σωμάτων και τα «σπασμένα» χρώματα της σύνθεσης δηλώνουν μανιεριστικά χαρακτηριστικά, ενώ η θεατρικότητα της σκηνής απηχεί επιδράσεις κυρίως από το μπαρόκ.

Παρότι η «Γέννηση της Θεοτόκου» είναι ο μόνος σωζόμενος πίνακας από την ουρανία της Φανερωμένης,²³⁴ στην Εθνική Πινακοθήκη σώζονται τρία προσχέδια του Νικολάου Δοξαρά για την «Κοίμηση της Θεοτόκου», τη «Μετάσταση της Θεοτόκου» και τη «Γέννηση» που περιγράφηκε παραπάνω. Τα προσχέδια χρονολογούνται μεταξύ 1753-1754, βάσει του συμφωνητικού που συντάχθηκε από την ενοριακή επιτροπή.²³⁵ Συγκρίνοντας το τελικό έργο με το προσχέδιο για τη «Γέννηση», παρατηρούμε, ότι το πρώτο δεν μεταφέρεται επακριβώς στο τελικό έργο, γεγονός που παραπέμπει σε κάποια ελευθερία του καλλιτέχνη στην εκτέλεση της παραγγελίας.

²³⁴ Το εικονογραφικό σύνολο καταστράφηκε από τους σεισμούς του 1953 και την πυρκαγιά που ακολούθησε στην πόλη της Ζακύνθου.

²³⁵ Μισιρλή, 1993, σ. 24.

Στην «Κοίμηση της Θεοτόκου» ο καλλιτέχνης συνθέτει μια πολυπρόσωπη σκηνή, σε εσωτερικό χώρο στον οποίο διακρίνεται αριστερά πεσσός με βάση κίονα. Κεντρική θέση στη σύνθεση κατέχει το άψυχο και πελιδνό σώμα της Παναγίας το οποίο περιστοιχίζεται από μορφές, οι οποίες συμμετέχοντας στο θείο δράμα προσεύχονται, σε ένα κλίμα έντονης θεατρικότητας. Αντίστοιχα, η σκηνή της «Μετάστασης της Θεοτόκου» αναπτύσσεται σε μία πυραμιδοειδή σύνθεση με κορυφή τη μορφή της Παναγίας και στις κάτω γωνίες τις ανθρώπινες μορφές που γίνονται μάρτυρες του θείου γεγονότος. Όπως και στη «Γέννηση της Θεοτόκου», έτσι και εδώ διακρίνουμε επιδράσεις της δυτικής τέχνης: Η διαγώνια τοποθέτηση του κυρίως θέματος στη «Κοίμηση της Θεοτόκου», η συστροφή των σωμάτων των Αποστόλων, η αστάθεια ορισμένων μορφών και τα «σπασμένα» χρώματα είναι επιδράσεις του μανιερισμού, ενώ η θεατρικότητα των σκηνών συνδέεται με τα διδάγματα του μπαρόκ.

Ο Τώνης Σπητέρης²³⁶ με αφορμή το εικονογραφικό πρόγραμμα της ουρανίας της Φανερωμένης έχει υποστηρίξει ότι αυτό οφείλεται στη διαμόρφωση της θρησκευτικής ζωής των Ιονίων Νήσων κάτω από την επίδραση του Τάγματος των Ιησουιτών. Σύμφωνα, όμως, με όσα αναφέραμε και παραπάνω με το παράδειγμα της ουρανίας του Αγ. Σπυρίδωνα, θεωρούμε ότι η επίδραση αυτή μπορεί να περιοριστεί μόνο στο σχέδιο με την «Μετάσταση της Θεοτόκου» που είναι θέμα της δυτικής Καθολικής Εκκλησίας.

9. Δοξαράς Νικόλαος (αποδιδ.), *Η Αναχώρηση του Οδυσσέα*, π. 1770, λάδι σε μουσαμά, 170x257 εκ., Ζάκυνθος, Ξενοδοχείο Strada Marina.

10. Δοξαράς Νικόλαος (αποδιδ.), *Αγαμέμνων και Ιφιγένεια*, π. 1769, λάδι σε μουσαμά, 170x257 εκ., Ζάκυνθος, Ξενοδοχείο Strada Marina.

²³⁶ Σπητέρης 1979, τ. Α', σ. 67.

Παλαιότεροι μελετητές της Επτανησιακής Σχολής, όπως ο Μουστοξύδης, ο Λάμπρος, ο Δε Βιάζης και ο Κονόμος,²³⁷ απέδιδαν τα μυθολογικά αυτά θέματα στον Π. Δοξαρά. Νεώτεροι όμως μελετητές, όπως ο Χαραλαμπίδης²³⁸ και η Μαρκάτου²³⁹ θεωρούν ότι θα πρέπει να αποδοθούν στον γιο του Ν. Δοξαρά βασιζόμενοι τόσο στην χρονολόγηση των έργων,²⁴⁰ όσο και στα τεχνοτροπικά τους στοιχεία.

Η *Αναχώρηση του Οδυσσέα* και ο *Αγαμέμνων και Ιφιγένεια* είναι τα πρωιμότερα γνωστά έργα της Επτανησιακής Σχολής με μυθολογικό θέμα, και κατ' επέκταση της νεοελληνικής τέχνης, ασφαλώς επηρεασμένα από τα ομηρικά έπη.

Σύμφωνα με τον Δε Βιάζη²⁴¹ το έργο πιθανόν προέρχονταν από μια σειρά τεσσάρων πινάκων με μυθολογικά θέματα από την οικία Μελισσηνού στη Ζάκυνθο, χωρίς όμως να δίνει λεπτομερείς πληροφορίες γι' αυτά.

Στην *Αναχώρηση του Οδυσσέα* απεικονίζεται σε εξωτερικό παραθαλάσσιο χώρο η σκηνή του αποχωρισμού του βασιλιά της Ιθάκης από τους αγαπημένους του πριν επιβιβαστεί σε πλοιάριο. Κεντρικό πρόσωπο της πολυπρόσωπης σκηνής είναι ο Οδυσσέας, ο οποίος απεικονίζεται όρθιος να φορεί κόκκινο και λευκό ένδυμα, περικεφαλαία και να κρατεί δόρυ, μπροστά από πλοιάριο με πολεμιστές. Τον αγκαλιάζει γηραιά ανδρική μορφή που ταυτίζεται με τον Λαέρτη, ενώ λίγο αριστερότερα απεικονίζεται η Πηνελόπη με τον μικρό Τηλέμαχο που κρατεί σκυλάκι²⁴² και αριστερά τους θεραπαινίδα. Η κεντρική ομάδα πλαισιώνεται από μορφές πολεμιστών και τριήρη στο βάθος, που μαρτυρούν τον λόγο της αναχώρησης και της συγκινησιακής φόρτισης των μορφών.

Αντίστοιχη ενδυμασία και περικεφαλαία με τον Οδυσσέα φέρει και ο Αγαμέμνωνας στη δεύτερη μυθολογική παράσταση, *Αγαμέμνων και Ιφιγένεια*. Η σκηνή αρθρώνεται γύρω από τη μορφή του, που απεικονίζεται όρθια σε εξωτερικό

²³⁷ Για την απόδοση των έργων στον Π. Δοξαρά βλ. Χαραλαμπίδης 1978, σ. 84, υποσ. 1.

²³⁸ ό. π., σ. 84-86. Συμπεριλαμβάνει και την άποψη του Κατραμή, που αποδίδει επίσης τα έργα στον Ν. Δοξαρά.

²³⁹ Βλ. Εισαγωγή, σ.

²⁴⁰ Για την χρονολόγηση βλ. Εισαγωγή, σ.

²⁴¹ Δε Βιάζης 1902, σ. 50.

²⁴² Αντιστοίχως, στην *Γέννηση της Θεοτόκου*, ο Ν. Δοξαράς τοποθετεί στον χώρο μια γάτα. Ο Χαραλαμπίδης 1978, σ. 85, υποσ. 4 παρατηρεί ότι πρόκειται επιρροή από τη βενετσιάνικη ζωγραφική.

χώρο, στο κέντρο της σύνθεσης. Στα πόδια του απεικονίζεται η Ιφιγένεια σε στάση ικεσίας και γύρω οι γυναίκες που θρηνούν σε διάφορες στάσεις.

Ο Αγαμέμνων αποδίδεται σε δυναμική στάση με το αριστερό του χέρι σε έκταση και θυμίζει τον μεταγενέστερο *Όρκο των Ορατίων* (1784) του Jacques – Louis David, γεγονός που μας επιτρέπει την υπόθεση κοινού εικονογραφικού προτύπου.²⁴³

Παρότι και στις δύο παραστάσεις ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί δυναμικές κινήσεις και διαγώνιους άξονες για να δώσει ενεργητικότητα στις σκηνές που απεικονίζει, το αποτέλεσμα είναι αδύναμο και στατικό. Επιπλέον, αστοχίες που έχουν επισημανθεί από παλαιότερους μελετητές, όπως η ξηρότητα των εκφράσεων και η σχεδιαστική ατέλεια, φαίνεται να φέρνουν τα έργα πιο κοντά στο ιδίωμα του Νικόλαου Δοξαρά, παρά στα εικαστικά αποτελέσματα που επιτυγχάνει ο Παναγιώτης Δοξαράς, χωρίς αυτό να μειώνει την καλλιτεχνική αξία των πινάκων.

11. Κοράης Ιωάννης, *Η λιτανεία του λειψάνου του Αγίου Χαραλάμπη*, 1756, λάδι σε μουσαμά, 78,5x775 εκ., ΜΖ 210, Ζάκυνθος, Μουσείο Ζακύνθου.

Ο Ιωάννης Κοράης με το έργο του *Η λιτανεία του λειψάνου του Αγίου Χαραλάμπη* παρουσιάζει έναν εικονογραφικό τύπο που γνώρισε άνθηση στο νησί της Ζακύνθου και επηρέασε μεταγενέστερους καλλιτέχνες, όπως ο Νικόλαος Κουτούζης. Στο έργο, που ζωγραφίστηκε για το μέτωπο του γυναικωνίτη του ναού του Αγίου Χαραλάμπους στο Ποτάμι, απεικονίζεται η λιτανεία του λειψάνου και της εικόνας του Αγίου, σε ανάμνηση της επιδημίας πανώλους που έπληξε το νησί το 1728.²⁴⁴

²⁴³ Βλ. Εισαγωγή, σ. 5.

²⁴⁴ Αχειμάστου – Ποταμιάνου 1997, σ. 224, Μυλωνά 1998, σ. 487.

Η πομπή κινείται από αριστερά προς τα δεξιά και περιλαμβάνει με την σειρά όλες τις κοινωνικές τάξεις της Ζακύνθου.²⁴⁵ Στην αρχή της πομπής απεικονίζεται ομάδα παιδιών και νέων που κρατούν τα λάβαρα των συντεχνιών, πίσω τους ομάδα μουσικών και στη συνέχεια ιερείς με την εικόνα του Αγ. Χαραλάμπους και ρασοφόρα παιδιά. Ακολουθεί η στρατιωτική φρουρά με την χαρακτηριστική κόκκινη στολή, το λείψανο του Αγίου που κρατείται κάτω από κιβώριο με ουρανό από τον Προβλεπτή (Proveditore) και τρεις Συνδίκους, η ομάδα των τοπικών αρχών και των ευγενών, μπροστά από την οποία διακρίνεται μια παιδική μορφή με ασημένιο δίσκο στα χέρια που δέχεται χρηματικές προσφορές για τον ναό. Όλη η σκηνή διαδραματίζεται μπροστά από αρχιτεκτονικό βάθος, ενώ στα ανοικτά παράθυρα των κτηρίων απεικονίζονται γυναικείες μορφές να παρακολουθούν την τελετή.

Εικονογραφικά πρότυπα της σύνθεσης εντοπίζονται στη βενετσιάνικη ζωγραφική και ιδιαίτερα σε έργα όπως *Η Λιτανεία στην πλατεία του Αγίου Μάρκου* (1496) του Gentile Bellini. Το αρχιτεκτονικό βάθος, το οποίο έχει τον χαρακτήρα σκηνικού, οριοθετεί την παράσταση ενώ οι γυναικείες μορφές στα κτήρια υποδηλώνουν τον κοινωνικό αποκλεισμό τους από τη δημόσια ζωή. Βάσει της αρχιτεκτονικής του χώρου, παλαιότεροι μελετητές προσπάθησαν να ταυτίσουν το βάθος με τη Συνοικία του Άμμου και την εκκλησία πίσω από τους ιερείς με το ναό του Αγίου Διονυσίου ή του Αγίου Γεωργίου του Πετρούτσου.²⁴⁶

Τεχνοτροπικά το έργο φαίνεται ότι επηρεάζεται από μεταβυζαντινές συνθέσεις, στις οποίες παραπέμπουν τα στοιχεία της ισοκεφαλίας, της έλλειψης προοπτικού βάθους και του απροσδιόριστου ουρανού. Ο καλλιτέχνης, ενώ αποδίδει τους εκπροσώπους των διαφόρων κοινωνικών τάξεων, δεν πλάθει προσωπογραφίες αλλά τύπους ανθρώπων, που διαφοροποιούνται μεταξύ τους από την ηλικία και την ενδυμασία. Οι στάσεις τους είναι σχεδόν πανομοιότυπες και παρουσιάζουν ποικιλία μόνο στην πρώτη ομάδα των νεαρών.

Το θέμα της λιτανείας και η ζωγραφική αναπαράστασή του θεωρούνται ιδιαίτερος σημαντικός για τους μελετητές, καθώς οι λιτανείες αναπαριστούν ολόκληρη την κοινωνική δομή των νησιών και αποτυπώνουν συγκεκριμένες στιγμές

²⁴⁵ Για την αναλυτική παρουσίαση του έργου βλ. Μαυρομιχάλη 2008, σ. 739-748.

²⁴⁶ Σπητέρης 1979, τ. Α', σ. 97, Μαυρομιχάλη, ό. π., σ. 742.

της πολιτικής και θρησκευτικής ζωής του τόπου, δεδομένου ότι η κάθε εκκλησία δεν είναι μόνο ένα θρησκευτικό κέντρο αλλά και η έδρα συντεχνιών. Πρόκειται, λοιπόν, για συνθέσεις που έχουν θρησκευτική αφετηρία και κοινωνικό χαρακτήρα. Ενώ οι λιτανείες είναι τελετές συχνές σε όλα τα Επτάνησα ιδιαίτερος εικονογραφικός τύπος αναπτύχθηκε μόνο στη Ζάκυνθο. Εκτός Ζακύνθου πίνακες με παρόμοιες απεικονίσεις απαντώνται στο δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα.

12. Κουτούζης Νικόλαος, *Η Λιτανεία του Αγίου Διονυσίου*, 1766, λάδι σε μουσαμά, 89x810 εκ., Ζάκυνθος, Μουσείο Εκκλησιαστικής Τέχνης Ιεράς Μονής Στροφάδων και Αγίου Διονυσίου.

Δέκα χρόνια μετά τη *Λιτανεία του Αγίου Χαραλάμπη* του Ι. Κοράη, ο Νικόλαος Κουτούζης επιχειρεί να απεικονίσει το γεγονός της περιφοράς του λειψάνου του Αγ. Διονυσίου στη Ζάκυνθο, σε μια σύνθεση εντελώς διαφορετική και εμφανώς ανανεωμένη. Στο έργο, που κοσμούσε το στηθαίο γυναικωνίτη του ναού του Αγ. Διονυσίου, απεικονίζεται η πομπή της λιτανείας σε πλήρη ανάπτυξη με κίνηση από δεξιά προς αριστερά, μπροστά από παραθαλάσσιο σημείο της πόλης που σύμφωνα με μελετητές ταυτίζεται με τη συνοικία του Άμμου.²⁴⁷

Στην κορυφή της λιτανείας διακρίνονται νεαρές και παιδικές μορφές με πολύχρωμα ενδύματα, πίσω τους τυμπανιστές και σαλπιγκτής, ακολουθεί ομάδα ατόμων που κρατεί κόκκινες σημαίες και έπεται ομάδα με τους κληρικούς του νησιού. Προηγούνται ρασοφόροι νέοι με αναμμένες λαμπάδες και το λάβαρο της εκκλησίας στη μέση. Οι ιερείς της Ζακύνθου αποδίδονται με πολύχρωμα ενδύματα, σχεδόν παρατακτικά, ενώ στην τελευταία σειρά ξεχωρίζει ο πρωτόπαπας που φέρει την ασημένια ράβδο. Ακολουθεί το τιμητικό άγημα της στρατιωτικής φρουράς, νεαροί με λαμπάδες και το λείψανο του πολιούχου του νησιού κάτω από «ουρανό» υποβασταζόμενο από ρασοφόρους νέους. Ο ρασοφόρος με τον μαύρο καλογερικό

²⁴⁷ Αχειμάστου – Ποταμιάνου 1997, σ. 248.

σκούφο που μόλις διακρίνεται πίσω από το κιβώριο πιθανόν είναι ο ηγούμενος της Μονής Στροφάδων. Το πλήθος πίσω από τον κλήρο ταυτίζεται με ευγενείς και αστούς που αποδίδονται με επίσημη ενδυμασία. Στη συμπαγή ομάδα τους ξεχωρίζει σε πρώτο επίπεδο μια κομψή, νεανική ανδρική μορφή με μαύρα ενδύματα η οποία από μελετητές ταυτίζεται με τον ίδιο τον δημιουργό του έργου, Ν. Κουτούζη, πριν να χειροτονηθεί ιερέας. Μπροστά στα πόδια του υπάρχει ορθογώνια πλάκα με τη χρονολογία του έργου (1766) και την υπογραφή του (Ν. C. F[ECIT]). Η παρουσία του, με την μορφή αυτοπροσωπογραφίας,²⁴⁸ θεωρείται ότι δεν είναι τυχαία αλλά έμμεσο σχόλιο για τη κοινωνική του τάξη και για τη θέση του στην κοινωνία της Ζακύνθου, σύμφωνα με αναγεννησιακά πρότυπα. Ενδιαφέρον στοιχείο του έργου είναι η παρουσία μισόγυμνου επαίτη στο δεξιό άκρο του πίνακα που απλώνει το χέρι του για ελεημοσύνη και τοποθετείται μπροστά ακριβώς από τις μορφές των ευγενών και των αστών με τα πολυτελή ενδύματα. Προς τον επαίτη στρέφεται μορφή που κρατεί δίσκο προφανώς για τη συλλογή ενισχύσεων υπέρ του ναού και αποδίδεται ελλειπτικά σα να συνεχίζεται η πομπή.

Συγκριτικά με το έργο του Γιαννάκη Κοράη, παρατηρούμε ότι η λιτανεία του Κουτούζη δεν διαφοροποιείται ιδιαίτερα σε επίπεδο δομής της σύνθεσης. Πρόκειται, όμως, για ένα έργο πολύ πιο ελεύθερο και αποδεσμευμένο από την μεταβυζαντινή παράδοση. Οι απεικονιζόμενες μορφές είναι ευκίνητες, δίνουν την εντύπωση ότι βαδίζουν, έχουν πλαστικότητα και ατομικά χαρακτηριστικά προσώπου ώστε θα μπορούσαν να ταυτιστούν με πραγματικά πρόσωπα της εποχής. Η πομπή εντάσσεται σε πραγματικό χώρο και κατευθύνεται προς ένα αναγνωρίσιμο τοπίο, με γραφικά στοιχεία, όπως είναι οι ανεμόμυλοι, και γεωμετρικά αποδοσμένα οικοδομήματα. Εντυπωσιάζουν οι χρωματικές εξάρσεις στην απόδοση του ουρανού και η προσπάθεια του καλλιτέχνη να αποδώσει την ατμοσφαιρικότητα της χρονικής στιγμής. Το σχέδιο είναι πιο δυναμικό, σε σχέση με αυτό του Κοράη, και η αποτύπωση μιας πραγματικής πανοραμικής τοπιογραφίας στο άκρο του πίνακα αριστερά, πρωτοποριακή προσπάθεια για την εποχή, καθιστούν τη σύνθεση πιο ενεργητική και αποκαλύπτουν την υπεροχή της ζωγραφικής διάνοιας του Κουτούζη σε σχέση με τους συγχρόνους του καλλιτέχνες.

²⁴⁸ Βλ. και Χαραλαμπίδης, 1978, σ. 17-23 και 45-48.

Η ιδιαιτερότητα του συγκεκριμένου έργου δεν έγκειται μόνο στη θεματολογία του, η οποία είναι μοναδική στη νεοελληνική τέχνη και απαντάται μόνο στη Ζάκυνθο, αλλά και στην πολυσύνθετη απόδοση της συγκεκριμένης σύνθεσης, που δηλώνει την ικανότητα και το ταλέντο του Κουτούζη. Όπως αναφέραμε και για το αντίστοιχο έργο του Κοράη, το θέμα της απεικόνισης των λιτανειών είναι εξαιρετικά σημαντικό. Αποτυπώνει μια στιγμή συλλογικής έκφρασης ενός κοινωνικού συνόλου, εν προκειμένω της Ζακύνθου, και με αφετηρία το θρησκευτικό γεγονός της περιφοράς του λειψάνου η σύνθεση πραγματεύεται ουσιαστικά τις κοινωνικές δομές με νύξεις σε πολιτικές προεκτάσεις της κοινωνίας της εποχής. Η αποτύπωση του συγκεκριμένου γεγονότος, σαφώς χρονολογημένου (1766) και με την παρουσία της αυτοπροσωπογραφίας του ζωγράφου έχει τον ρόλο τεκμηρίου για τον τρόπο με τον οποίο τελούνταν οι λιτανείες²⁴⁹ και αποτελεί εύγλωττη προσωπογραφία της κοινωνικής διαστρωμάτωσης της πόλης τη δεδομένη στιγμή. Η αυτοπροσωπογραφία του ίδιου του Κουτούζη, ακριβώς επάνω από τη χρονολόγηση του έργου και από την υπογραφή του ισοδυναμεί με την καταγραφή ενός ιστορικού γεγονότος και το ότι ο ίδιος παρουσιάζεται με κοσμικό ένδυμα και όχι με ράσο επιβεβαιώνει την χειροτόνησή του μετά το 1766. Σε αντίθεση με άλλες αυτοπροσωπογραφίες καλλιτεχνών που περιλαμβάνονται σε ομαδικές συνθέσεις, εδώ ο Κουτούζης δεν έχει τον ρόλο διαμεσολαβητή, δεν κοιτάζει κατάματα τον θεατή ούτε μεταμφιέζεται για να υποδυθεί στην παράσταση κάποιο άλλο πρόσωπο. Γυρίζει την πλάτη προς τον επαίτη που βρίσκεται δεξιά του – σχόλιο του ίδιου για την κοινωνική κατάσταση στη Ζάκυνθο, πιθανόν και προς τις μεγάλες κοινωνικές αντιθέσεις – και απεικονίζεται μέσα στην ομάδα των ευγενών και των αστών, δηλώνοντας έτσι πού τοποθετεί τον εαυτό του ο ίδιος, με πλήρη επίγνωση, ότι ως καλλιτέχνης ανήκει στην ανώτερη κοινωνική τάξη.

Στο σύνολό της *Η λιτανεία του Αγ. Διονυσίου* είναι μία αρκετά απαιτητική σκηνή που συνδυάζει πλήθος ζωγραφικών ειδών. Από την ιστορική σκηνή και την ομαδική προσωπογραφία – με εμφανή τον πλήρη αποκλεισμό των γυναικών από

²⁴⁹ Σήμερα στις λιτανείες χρησιμοποιούνται, εκτός των λειψάνων των αγίων ή των εικόνων τους, και άλλα θρησκευτικά σύμβολα, όπως είναι τα εξαπτέρυγα. Η απουσία τους από τις ζακυνθινές λιτανείες ενισχύει τον κοσμικό χαρακτήρα τους.

ένα δημόσιο γεγονός²⁵⁰ – έως την αυτοπροσωπογραφία, την τοπιογραφία και τα ηθογραφικά μοτίβα, ο καλλιτέχνης φιλοτεχνεί μια σύνθεση που περιλαμβάνει πάνω από τριακόσια άτομα με ρεαλιστικό τρόπο και με γνώση της δυτικής παράδοσης τη στιγμή που η ηλικία του δεν ξεπερνά τα 25 έτη.

13. Κουτούζης Νικόλαος, *Λιτάνευση του ιερού λειψάνου του Αγίου Διονυσίου στα Στροφάδια. Το θαύμα της εκδίωξης των ακρίδων, 1799*, λάδι σε ξύλο, 71,5x142 εκ., Ζάκυνθος, Μουσείο Εκκλησιαστικής Τέχνης Ιεράς Μονής Στροφάδων και Αγίου Διονυσίου.

Στην παράσταση απεικονίζεται η λιτανεία του λειψάνου του Αγίου Διονυσίου στα Στροφάδια και θεματολογικά το έργο ακολουθεί την παράδοση της απεικόνισης των λιτανειών που εγκαινίασε ο Κοράης.

Στη σύνθεση του Κουτούζη δεν αποδίδεται μια παρατακτική πομπή σε εξέλιξη, αλλά η λιτανεία αναπτύσσεται σε καμπύλη με αποτέλεσμα οι περισσότερες μορφές να έχουν στραμμένα τα νώτα τους προς τον θεατή. Στην κεφαλή της πομπής διακρίνονται παιδιά και λαϊκοί με τέσσερις λαμπάδες και σταυρό, ενώ στη συνέχεια ακολουθεί ο κλήρος με πολύχρωμα άμφια. Στο δεξιό τμήμα της σύνθεσης δεσπόζει το λείψανο του Αγ. Διονυσίου πλαισιωμένο από τέσσερις λαμπάδες που τις κρατούν νεαρές μορφές και ακολουθείται από τους μοναχούς της Μονής Στροφάδων. Στο βάθος δεξιά διακρίνεται μεγάλο κτήριο που ταυτίζεται με τη Μονή Στροφάδων, στοιχείο που επιτρέπει την ταύτιση του χώρου της λιτανείας.²⁵¹ Η σύνθεση ολοκληρώνεται από διάφορες ανθρώπινες - παραπληρωματικές μορφές σε πρώτο επίπεδο που έχουν τον ρόλο θεατών και

²⁵⁰ Για τον αποκλεισμό των γυναικών από τη δημόσια σκηνή, βλ. Ευθυμία Μαυρομιχάλη, «Στοιχεία λαϊκού πολιτισμού στον ζωγραφικό τύπο της λιτανείας. Η Λιτανεία του Αγίου Χαραλάμπους του Γιαννάκη Κοράη», *Λαογραφία – Εθνογραφία στα Επτάνησα. Γηγενή στοιχεία – επιρροές – αφομοιώσεις – σύγχρονη πραγματικότητα*», Πρακτικά Συνεδρίου (Κεφαλονιά 27-29 Μαΐου 2005), Αργοστόλι 2008, σ. 739-748.

²⁵¹ Αχειμάστου – Ποταμιάνου 1997, σ. 246-7.

δηλώνουν έτσι τη συμμετοχή τους στο θρησκευτικό γεγονός. Αριστερά διακρίνονται δύο μορφές στρατιωτών μέσα σε βάρκα, στο κέντρο μορφή σε στάση προσκύνησης, ενώ, περνά από μπροστά της το λείψανο του αγίου, και στην κάτω δεξιά γωνία παιδική μορφή μαζί με ημίγυμνο άνδρα. Η λιτανεία λαμβάνει χώρα σε παράλιο τοπίο, του οποίου ελάχιστα στοιχεία αποδίδονται, όπως τα βουνά στο βάθος αριστερά, ενώ η σκηνή προβάλλεται πάνω στον γαλαζοπράσινο ουρανό με τα χρυσίζοντα σύννεφα.

Παρότι η λιτανεία στις Στροφάδες δεν απεικονίζει τόσα κοινωνικά στοιχεία, όσα «Η λιτανεία του Αγ. Διονυσίου στη Ζάκυνθο» ή «Η λιτανεία του Αγ. Χαραλάμπη» του Κοράη, πρόκειται για ένα έργο πολύ πιο ώριμο, αποκομμένο πλήρως από τις μεταβυζαντινές επιρροές με ελεύθερη πραγμάτευση του χώρου και του χρώματος, απόδοση της ατμοσφαιρικότητας και με σαφείς επιδράσεις από τη δυτική τέχνη. Η απόδοση της μορφής που προσκυνεί με προοπτική βράχυνση δεν αφήνει καμία αμφιβολία για τη γόνιμη επαφή του Κουτούζη με την τέχνη της Αναγέννησης. Το μοτίβο της καθιστής μορφής ή του επαίτη απαντάται και στις δύο λιτανείες του Κουτούζη αλλά και στον πίνακα «Ο Αγ. Διονύσης σώζει τον φονιά του αδελφού του» (1799). Πρόκειται για ένα στοιχείο από την καθημερινότητα που συμβάλλει στην εκκοσμίκευση θρησκευτικών σκηνών και συγχρόνως λειτουργεί ως κοινωνικό σχόλιο.

14. Κουτούζης Νικόλαος, Άγιος Σπυρίδων, λάδι σε ξύλο, 121x70 εκ., ΜΖ 164, Ζάκυνθος, Μουσείο Ζακύνθου.

Στο έργο, το οποίο προέρχεται από το ναό του Αγίου Αντωνίου του Ανδρίτση, απεικονίζεται η μορφή του Αγίου Σπυρίδωνα μπροστά από ακαθόριστο βάθος με τοξωτή, φωτισμένη άνω απόληξη. Ο Άγιος απεικονίζεται όρθιος, με πολυτελή άμφια και κρατεί με το δεξί του χέρι φλεγόμενο αντικείμενο, αναφορά στο θαύμα της φλεγόμενης κεράμου που επιτέλεσε κατά την διάρκεια της πρώτης Οικουμενικής Συνόδου στη Νίκαια. Κοιτά προς τα επάνω, με τα χέρια ανοικτά, με έντονη συστροφή του άνω κορμού.

Η μορφή χαρακτηρίζεται από έντονη θεατρικότητα και δραματικότητα, που επιτείνει τη θρησκευτική διάσταση του έργου, καθώς η μορφή φαίνεται σα να έχει

καταληφθεί από θεία έκσταση. Όπως και στα κοσμικά έργα του Κουτούζη, ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στην απόδοση του προσώπου και στον ψυχισμό του απεικονιζομένου. Εδώ ο Άγιος φαίνεται απορροφημένος από το θαύμα που επιτελείται, απεικονίζεται συγκινημένος, όπως υποδηλώνει το προσηλωμένο προς τον ουρανό βλέμμα και το μισάνοιχτο στόμα. Με ιδιαίτερη επιμέλεια απεικονίζονται τα χέρια, τα οποία φαίνονται να αποκολλώνται από το βάθος και επιτείνουν την εκφραστικότητα του προσώπου.

Ο Κουτούζης, τεχνοτροπικά πλήρως προσανατολισμένος στη δυτική τέχνη, αποδίδει τη μορφή πλαστικά και με ρεαλιστικά χαρακτηριστικά προσώπου, με ασαφή περιγράμματα και ελεύθερη χρήση του χρώματος. Είναι φανερό ότι ενδιαφέρεται για την απόδοση του δράματος και της θρησκευτικότητας. Έτσι, η μορφή του Αγίου διαφοροποιείται από τις συλιζαρισμένες μορφές της μεταβυζαντινής παράδοσης και αποτυπώνει το προσωπικό ιδίωμα του καλλιτέχνη σχετικά με τον τρόπο που αυτός αντιλαμβάνεται το θείο.

Άννινος Αθανάσιος, Βημόθυρα με τους τρεις Ιεράρχες, πριν το 1748, λάδι σε ξύλο, Περσάτα Κεφαλονιάς, Μονή Αγίου Ανδρέου Μηλαπιδιάς:

15. Μέγας Βασίλειος, 211x61 εκ.,

16. Ιωάννης ο Χρυσόστομος, 207x72 εκ.,

17. Γρηγόριος ο Θεολόγος, 210x60 εκ.,

Ένα από τα ελάχιστα σωζόμενα έργα του Αθανασίου Άννινου αποτελεί το σύνολο τριών βημόθυρων στη Μονή του Αγ. Ανδρέα Μηλαπιδιάς στην Κεφαλονιά, στα οποία απεικονίζονται οι Τρεις Ιεράρχες, Βασίλειος, Γρηγόριος και Χρυσόστομος. Τα βημόθυρα προέρχονταν από τον μη σωζόμενο ναό του Αγ. Χαραλάμπους στο

Λοιμοκαθαρτήριο Αργοστολίου, τα οποία από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα μεταφέρθηκαν στον Αγ. Ανδρέα Μηλαπιδιάς.²⁵²

Στο αριστερό βημόθυρο και μπροστά από σκουρόχρωμο βάθος απεικονίζεται η όρθια μορφή του Μεγάλου Βασιλείου με το σώμα σε κίνηση προς τα δεξιά και το κεφάλι στραμμένο προς τα κάτω σε αντίθετη φορά. Αποδίδεται με μακριά μαύρη γενειάδα και φέρει το δεξί του χέρι σε έντονη κίνηση με τον δείκτη να δείχνει προς τα δεξιά. Φορά πολυτελή άμφια, ενώ γύρω από το κεφάλι του οι χρωματικές αντιθέσεις δημιουργούν ένα ανοιχτόχρωμο στεφάνι, που θυμίζει φωτοστέφανο. Ο καλλιτέχνης επικεντρώνεται στην απεικόνιση των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών της μορφής με έμφαση στην εκφραστικότητα, όπως οι ρυτίδες στο μέτωπο και μεταξύ των ματιών και καταφέρνει έτσι να εξανθρωπίσει την μορφή του, χωρίς να μειώνει την πνευματικότητα του. Παρότι ο ιεράρχης φέρει πολύτιμα και βαριά ενδύματα, ο Άννινος διαχειρίζεται με άνεση το πλάσιμο του σώματος, με κατά τόπους σχεδόν ελεύθερη πινελιά, που χαρίζει πλαστικότητα στο σύνολο του έργου. Τα «σπασμένα» χρώματα και οι αντιθετικοί άξονες του σώματος του Μ. Βασιλείου δηλώνουν επιρροές από τον μανιερισμό και δείχνουν την αποδέσμευση του καλλιτέχνη από τη μεταβυζαντινή παράδοση και τον σαφή προσανατολισμό του προς τη Δύση.

Στο κεντρικό βημόθυρο, μπροστά από σκουρόχρωμο βάθος απεικονίζεται η μορφή του Ιωάννη του Χρυσοστόμου, του μικρότερου ηλικιακά ιεράρχη. Αποδίδεται όρθιος, με τα χέρια ανοικτά προς τα κάτω και τις παλάμες προς τα έξω σε στάση ικεσίας, το κεφάλι στραμμένο προς τα επάνω και φορά επίσης πολυτελή άμφια. Οι στάσεις των χεριών και του κεφαλιού προσδίδουν έντονη θεατρικότητα στη σύνθεση συνδυαστικά με το ικετευτικό βλέμμα. Ιδιαίτερη έμφαση αποδίδεται στην έκφραση του προσώπου που χαρακτηρίζεται από ηρεμία και θρησκευτική πραότητα, σε αντίθεση όμως με την απόδοση του υπόλοιπου σώματος της μορφής που παρουσιάζεται κάπως άκαμπτο, ενώ κάτω από τα ενδύματα δεν διακρίνεται πλαστικότητα. Ο καλλιτέχνης επιμένει στην απόδοση των πολυτελών ενδυμάτων με χρυσούς και ζεστούς χρωματικούς τόνους που ανακαλούν τα διδάγματα του βενετσιάνικου εργαστηρίου. Αντιστοίχως, στα πλήρως διακοσμημένα με σταυρούς

²⁵² Τσιτσέλης, 1904, σ. 4.

άμφια φαίνεται και η προσπάθεια απόδοσης λεπτομερειών, όπως η σκηνή της Σταύρωσης στο επιγονάτιο που κρέμεται από το αριστερό χέρι του ιεράρχη.

Στο δεξιό βημόθυρο απεικονίζεται η μορφή του Γρηγορίου του Θεολόγου σε κατατομή προς τ' αριστερά. Αποδίδεται σε μεγάλη ηλικία με λευκή γενειάδα και έντονες ρυτίδες στο πρόσωπο. Παρουσιάζεται ελαφρώς κυρτωμένος και σοβαρός, με σχεδόν βλοσυρό ύφος. Παρότι το έργο έχει αρκετές φθορές και το μεγαλύτερο μέρος των ενδυμάτων του αναπτύσσεται με σκούρους χρωματικούς τόνους, είναι αντιληπτή η προσπάθεια του καλλιτέχνη να αποδώσει με πλαστικότητα το σώμα της μορφής που διαμορφώνεται μέσα από τις έντονες πτυχές των αμφίων και όπως στην περίπτωση του Μ. Βασιλείου, έτσι και εδώ η πινελιά του γίνεται ελεύθερη και ξεφεύγει από τις συμβατικές απεικονίσεις.²⁵³

Στο σύνολο των τριών βημοθύρων ο Α. Άννινος επικεντρώνεται στην απόδοση των στάσεων και της εκφραστικότητας των μορφών, επιτυγχάνοντας ένα εξαιρετικό αποτέλεσμα που φθάνει στον εξανθρωπισμό των ιερών προσώπων. Οι μορφές του αποκόβονται πλήρως από τη μεταβυζαντινή παράδοση και στρέφονται σε μια πιο ελεύθερη απόδοση με προσανατολισμό προς τη Δύση. Ενδιαφέρον προκαλεί το γεγονός ότι ο καλλιτέχνης επιλέγει να αποδώσει πραγματικά πρόσωπα και όχι τύπους, ενώ οι φαινομενικά αντίθετες στάσεις και ηλικίες των προσώπων λειτουργούν αρμονικά ως σύνολο, καθώς οι ακραίες μορφές με το πρόσωπο ή με το σώμα τους στρέφονται προς το κεντρικό βημόθυρο, στο οποίο η μορφή του Χρυσοστόμου βρίσκεται σε στάση ικεσίας. Αντιστοιχίες με τις μορφές των τριών ιεραρχών εντοπίζουμε στα βημόθυρα που φιλοτέχνησε μεταγενέστερα ο Νικόλαος Κουτούζης για το ναό του Αγ. Γεωργίου των Καλογραιών στη Ζάκυνθο.²⁵⁴ Στο συγκεκριμένο σύνολο ο Επτανήσιος ζωγράφος δίνει επίσης έμφαση στην θεατρικότητα των μορφών, όμως με μεγαλύτερη απόδοση των λεπτομερειών και πιο σταθερό σχέδιο.

Η συχνή απεικόνιση των ιεραρχών στα βημόθυρα των επτανησιακών τέμπλων, όπως και στην περίπτωση της Μονής του Αγίου Ανδρέα, είχε ως σκοπό την

²⁵³ Μαυρογιάννης 1890, σ. 285-286.

²⁵⁴ Μυλωνά, 1998, σ. 374-379.

ενίσχυση του φρονήματος των ορθοδόξων στα ενετοκρατούμενα νησιά, καθώς με την διδασκαλία τους διαμόρφωσαν το ορθόδοξο δόγμα.²⁵⁵

18. Κουτούζης Νικόλαος, *Ο Διονύσιος Σολωμός βρέφος*, π. 1799-1800, λάδι σε μουσαμά, 55x40 εκ., Αθήνα, Συλλογή Γιάννη Περδίου.

Στο έργο προβάλλεται μπροστά από σκουρόχρωμο βάθος η μορφή του εθνικού ποιητή σε έναν πίνακα που έχει την αξία τεκμηρίου, καθώς αποτυπώνει τα χαρακτηριστικά του Δ. Σολωμού στην πρώτη απεικόνιση βρέφους της κοσμικής νεοελληνικής τέχνης.²⁵⁶ Η μορφή χαρακτηρίζεται από ένα τρυφερό πλάσιμο στην απόδοση των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών σε ένα εξαιρετικά ενεργητικό πρόσωπο, τυλιγμένη μέσα σε φασκιά που δεν επιτρέπει την ανατομική περιγραφή της μορφής. Ο καλλιτέχνης φαίνεται ότι δεν είναι εξοικειωμένος με την απόδοση της βρεφικής ηλικίας αν κρίνουμε από το βαθύ βλέμμα και τον τρόπο τοποθέτησης της μορφής στον εικαστικό χώρο σαν να αιωρείται. Δημιουργείται έτσι η εντύπωση ότι ο ζωγράφος προσπαθεί να την προσαρμόσει σε μια σύνθεση που θα ταίριαζε σε προσωπογραφία ενηλίκου. Η απεικόνιση της βρεφικής μορφής είναι ένα εξαιρετικά σπάνιο θέμα στη νεοελληνική τέχνη και απαντάται και στο νεώτερο Επτανήσιο ζωγράφο, τον Νικόλαο Τυπάλδο – Ξυδιά.²⁵⁷

19. Κουτούζης Νικόλαος (;), *Ο δάσκαλος του Σολωμού Μαρτελάος*, χ.χ., λάδι σε καμβά, 45x35 εκ., Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών.

²⁵⁵ Στο ίδιο, ό.π., σ. 374.

²⁵⁶ Δρακοπούλου 1996, σ. 26.

²⁵⁷ Στεφανίδης 1996, χ.σ.

Δεν είναι γνωστή η προέλευση του έργου, το οποίο μέχρι τώρα παρέμενε άγνωστο. Πιθανολογείται ότι προέρχεται από δωρεά του Αντώνη Μπενάκη προς την ΑΣΚΤ, στο αρχείο της οποίας το έργο αποδίδεται στον Κουτούζη και αναφέρεται με τον τίτλο «Ο δάσκαλος του Σολωμού Κατελάνος». Είναι γνωστό, όμως, ότι δάσκαλος του Σολωμού, όπως και του Ugo Foscolo,²⁵⁸ ήταν ο Ζακύνθιος ποιητής, Αντώνιος Μαρτελάος, ένας από τους σφοδρότερους αντιπάλους του Ν. Κουτούζη.²⁵⁹

Ο Μαρτελάος απεικονίζεται μπροστά από σκουρόχρωμο βάθος έως το ύψος του θώρακα, σε στάση τριών τετάρτων προς τ' αριστερά, αγένειος, με βλέμμα που κοιτά κατάματα τον θεατή. Φορεί ιερατικό ένδυμα, καθώς από μικρή ηλικία θέλησε να γίνει κληρικός και με αντίστοιχο ένδυμα απεικονίζεται σε πίνακες του Σπυρίδωνος Πελεκάση και του Νικολάου Καντούνη.²⁶⁰ Στο αριστερό άνω τμήμα του έργου φέρει δυσανάγνωστο επίγραμμα, από το οποίο διακρίνεται μόνο η λέξη «Μαρτελάος». Στη σύνθεση, που αναπτύσσεται χωρίς παραπληρωματικά στοιχεία, ο ζωγράφος εστιάζει στα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά της μορφής με τα έντονα εκφραστικά μάτια και διεισδύει στον ψυχικό κόσμο του απεικονιζομένου. Όπως και στα περισσότερα έργα του Κουτούζη, αποκλειστικός φορέας εκφραστικών αξιών γίνεται το πρόσωπο, το οποίο αποδίδεται χωρίς διάθεση ωραιοποίησης και εξιδανίκευσης. Στο οστεώδες πρόσωπο, με τις έντονες ρυτίδες γύρω από το στόμα και ανάμεσα στα φρύδια αποτυπώνεται η ώριμη ηλικία του Μαρτελάου. Το διεισδυτικό βλέμμα και το σφιγμένο στόμα ολοκληρώνουν την εκφραστικότητα του προσώπου. Πρόκειται για ένα έργο με δυναμικό σχέδιο, ρεαλιστική αντίληψη και πιθανώς με καυστική και δηκτική διάθεση, που λειτουργεί ως ψυχογράφημα του εικονιζομένου. Αυτά τα χαρακτηριστικά μας κάνουν να θεωρούμε πιθανό, ότι το έργο ανήκει στον Κουτούζη.

Με δεδομένο τον θάνατο του Ν. Κουτούζη το 1813 και τον θάνατο του Α. Μαρτελάου το 1819 συμπεραίνουμε ότι το έργο πρέπει να ανήκει στην ώριμη περίοδο του καλλιτέχνη λαμβάνοντας υπόψη και την μεγάλη ηλικία στην οποία

²⁵⁸ Ζώης 1898, σ. 581.

²⁵⁹ Δε Βιάζης 1909, σ. 354-368. Δεν θα πρέπει να μας ξενίζει η απεικόνιση του Μαρτελάου από τον Κουτούζη, δεδομένης της αντιπάθειας του δεύτερου, καθώς ο καλλιτέχνης πολλές φορές απεικόνιζε πρόσωπα με καυστικό ή σατιρικό τρόπο.

²⁶⁰ Σπυρίδωνος Πελεκάση, *Αντώνιος Μαρτελάος*. Για την απεικόνιση του έργου βλ. Εθνικό Κέντρο Τεκμηρίωσης, πρόγραμμα Πανδέκτης στο <http://pandektis.ekt.gr/pandektis/handle/10442/64649> (στις 20.12.2013). Για το έργο του Ν. Καντούνη βλ. Σπητέρης 1979, τ.Α', σ. 74.

απεικονίζεται ο Μαρτελάος. Σε σύγκριση με προσωπογραφίες του Κουτούζη που χρονολογούνται μετά το 1800 παρατηρούμε ότι η μορφή του Μαρτελάου φέρει κοινά χαρακτηριστικά με έργα όπως η *Προσωπογραφία Λογίου* (π. 1803, ΕΠΜΑΣ) ή η *Προσωπογραφία Γεωργίου Πυρρή* (ΕΠΜΑΣ – Συλλογή Κουτλίδη) σε σχέση με τον τρόπο επεξεργασίας των κεντρικών αξόνων του προσώπου, των έντονων και εκφραστικών ματιών, των παριών, του σφιχτού στόματος και των έντονα δουλεμένων ρυτίδων που διαμορφώνουν την βασική δομή της κεφαλής. Σε σχέση με την πλειονότητα των έργων του Κουτούζη όμως, εντύπωση προκαλεί η πλήρης έλλειψη παραπληρωματικών στοιχείων στο έργο. Οι περισσότερες προσωπογραφίες της πρώτης φάσης της Επτανησιακής Σχολής ακολουθούν τον τύπο που θέλει το απεικονιζόμενο πρόσωπο να περιστοιχίζεται από αντικείμενο που δηλώνουν την κοινωνική του τάξη ή υπαινίσσονται τις καθημερινές του ασχολίες. Αυτή ακριβώς η απουσία παραπληρωματικών στοιχείων στην προσωπογραφία του Μαρτελάου πιστεύουμε ότι αποτελεί σχόλιο του καλλιτέχνη απέναντι στον απεικονιζόμενο και συνάδει με την καυστική και δηκτική του διάθεση.

20. Κουτούζης Νικόλαος, *Αυτοπροσωπογραφία*, π. 1800, λάδι σε μουσαμά, 68x53 εκ., Ζάκυνθος, Μουσείο Ρώμα.

Μια από τις πρώτες αυτοπροσωπογραφίες της νεοελληνικής τέχνης είναι αναμφίβολα η αυτοπροσωπογραφία του Κουτούζη της συλλογής Ρώμα στη Ζάκυνθο, με την οποία ο καλλιτέχνης αυτοπαρουσιάζεται με όλες τις ιδιότητές του, σε μια σύνθεση με πολλαπλά επίπεδα ερμηνείας.

Μπροστά από σκουρόχρωμο βάθος απεικονίζεται σε πρώτο επίπεδο η μορφή του Ν. Κουτούζη έως το ύψος της μέσης περίπου. Το σώμα του είναι στραμμένο προς τ' αριστερά, ενώ κοιτά κατάματα τον θεατή. Φορεί άμφια και κρατεί παλέτα, προβάλλοντας και τονίζοντας με αυτό τον τρόπο δύο βασικές του

ιδιότητες: του ιερέα και του ζωγράφου. Σύμφωνα με ορισμένους μελετητές, ο καλλιτέχνης προσπαθεί να αποδώσει και μια τρίτη ιδιότητα του, αυτή του σατιρικού ποιητή, η οποία στο έργο δηλώνεται με το σαρκαστικό του ύφος και με την εικονογραφική λεπτομέρεια του Σάτυρου στο τελάρο πίσω του. Σύμφωνα με άλλους μελετητές απεικονίζει τον Γέρο – Χρόνο που παραπέμπει στην αθανασία.²⁶¹

Πρόκειται για μια ρεαλιστική προσωπογραφία, χωρίς τάσεις εξιδανίκευσης, που ακολουθεί την τυπολογία της Επτανησιακής Σχολής, όσον αφορά στο πορτραίτο, όπως αυτή διαμορφώνεται μέχρι τις πρώτες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα: ο απεικονιζόμενος τοποθετείται σε πρώτο επίπεδο και πλαισιώνεται από παραπληρωματικά στοιχεία που δηλώνουν τις βασικές του ιδιότητες. Στο πρόσωπο του Κουτούζη με τα ρεαλιστικά χαρακτηριστικά δεσπόζουν το βαθύ, διεισδυτικό βλέμμα, το οποίο σε συνδυασμό με το υπομειδίαμα χαρίζουν εκφραστικότητα και αφήνουν την υπόνοια ειρωνικής διάθεσης. Ο Ν. Κουτούζης απεικονίζει τον εαυτό του όπως τους παραγγελιοδότες του και τους αστούς της εποχής, θέλοντας να δηλώσει με αυτό τον τρόπο την ισάξια με αυτούς θέση του στην κοινωνία. Από αυτή την άποψη, το έργο είναι σημαντικό γιατί βρίσκεται στην αφετηρία του εικαστικού είδους της αυτοπροσωπογραφίας στη νεοελληνική τέχνη, η οποία θα αποτελέσει πρότυπο και για άλλα ομοειδή έργα, όπως είναι η *Αυτοπροσωπογραφία* του Νικολάου Καντουνή που φιλοτεχνήθηκε μερικά χρόνια αργότερα.

21. Καντουνής Νικόλαος, *Αυτοπροσωπογραφία*, π. 1815, λάδι σε καμβά, 109x84 εκ., Π. 2978, ΕΠΜΑΣ.

Στα χνάρια της αυτοπροσωπογραφίας του Ν. Κουτούζη κινείται και η αυτοπροσωπογραφία του Ν. Καντουνή. Μπροστά από σκουρόχρωμο βάθος απεικονίζεται καθιστή προς τα δεξιά η μορφή του ιερέα καλλιτέχνη, ο οποίος με το δεξιό του χέρι δείχνει σε φύλλο χαρτί που κρατεί στο αριστερό. Σε δεύτερο επίπεδο δεξιά, απεικονίζεται καβαλέτο με αλληγορική σύνθεση.

Το χαρτί που κρατεί φέρει το επίγραμμα: «Καιρός και μόχθος edídaxé me πάντως / και ουδείς άλλος τήνδε την επιστήμην / του αυτοφαούς όμματος τη

²⁶¹ Κωτίδης 1995, σ. 203 – 204. Μαρκάτου 2003, σελ. 115, Μαρκάτου 2006 β, σ. 152-154.

δυνάμει / του βλέποντος τε τα της γης τε και του πόλου / θύτης Νικόλαος Καντούνης / ειμί ο λαλών και μέμνησθέ μοι φίλοι». Με τον τρόπο αυτό δηλώνεται ότι το απεικονιζόμενο πρόσωπο ταυτίζεται με τον καλλιτέχνη, αλλά και ότι ο Καντούνης υπήρξε – κατά δήλωσή του – αυτοδίδακτος ζωγράφος. Επίσης, είναι σημαντικό ότι χαρακτηρίζει την τέχνη του «επιστήμη», δηλώνοντας με τον τρόπο αυτό και σε συνδυασμό και με την πολυτελή αμφίεση, την αυτοσυνειδησία του ως καλλιτέχνη και διακηρύσσοντας έτσι, ότι οι ζωγράφοι δεν είναι χειρώνακτες. Η αλληγορική σκηνή που απεικονίζεται σε δεύτερο επίπεδο δεξιά παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον από πλευράς συμβολισμού και συμπληρώνει την ερμηνεία του έργου. Η ανδρική φτερωτή μορφή με το δρεπάνι και την κλεψύδρα ταυτίζεται στη δυτική εικονογραφία με τη μορφή του Γέρο – Χρόνου. Η γυναικεία μορφή στα δεξιά έχει ταυτιστεί από παλαιότερους μελετητές με την προσωποποίηση της Τέχνης²⁶². Όμως, νεώτεροι μελετητές παρατηρούν ότι η μορφή με την έντονη συστροφή του κεφαλιού συνδέεται με την *Pictura* και την ποιητική έμπνευση της ζωγραφικής που θεωρείται ότι εκφράζει πνευματικότητα.²⁶³ Αντιστοίχως, η δέλτος που κρατεί η γυναικεία μορφή παραπέμπει στην Ιστορία και τα ρόδα στην *vita brevis*.²⁶⁴ Έτσι, ο Καντούνης εκτός από την αυτοπαρουσίασή του ως καλλιτέχνη, δηλώνει ότι το έργο του θα νικήσει τον χρόνο, η τέχνη του θα γραφτεί στην ιστορία και θα παραδοθεί στις επόμενες γενιές.²⁶⁵ Όλα τα παραπάνω είναι αποτέλεσμα του προσωπικού του μόχθου αλλά και της βοήθειας που του παρείχε η θεία δύναμη, η οποία συμβολίζεται με το μάτι του Θεού, επάνω από την αλληγορική γυναικεία μορφή.

Ο αόριστος ζωγραφικός χώρος με τις σκούρες χρωματικές διαβαθμίσεις συμβάλλει στη δημιουργία ενός κλίματος μυσταγωγίας, ενώ τα επιμέρους στοιχεία που αποκωδικοποιούν ουσιαστικά το περιεχόμενο του πίνακα τονίζονται χρωματικά. Βασική μορφοπλαστική αξία παραμένει το σχέδιο, όπως και στα περισσότερα έργα του Ν. Καντούνη, ενώ παρατηρείται προσπάθεια απόδοσης της διαφορετικής υφής των υφασμάτων, όπως του μπροκάρ της ενδυμασίας του και των δαντελένιων λεπτομερειών στο τελείωμα των μανικιών των αμφίων.

²⁶² Γ. Ε. Μαυρογιάννης, «Δύο έργα του ζωγράφου Καντούνη», *Εστία* 8 (1893), σ. 200.

²⁶³ Μαρκάτου, 2006 Β, σ. 155.

²⁶⁴ Μαρκάτου 2006 Β, σ. 155.

²⁶⁵ Κωτίδης 1995, σ. 203-204.

22. Καντούνης Νικόλαος, *Προσωπογραφία Ελισάβετ Μουτζάν – Μαρτινέγκου*, π. 1832, λάδι σε μουσαμά, 88x68,5 εκ., Π. 2173, ΕΠΜΑΣ.

Η προσωπογραφία της Ελισάβετ Μουτζάν – Μαρτινέγκου (1801 – 1832) είναι ένα τυπικό δείγμα της τέχνης του Ν. Καντούνη αλλά και της αντίληψης της πρώτης γενιάς καλλιτεχνών της Επτανησιακής Σχολής σχετικά με τη σύνθεση της προσωπογραφίας.

Μπροστά από ουδέτερο, σκουρόχρωμο βάθος απεικονίζεται γυναικεία μορφή σε στάση τριών τετάρτων προς τ' αριστερά έως το ύψος της μέσης περίπου να κοιτά κατάματα τον θεατή. Αποδίδεται με καπέλο στο κεφάλι με μακριά λυτή μπλε κορδέλα, ένδυμα αστής και στο αριστερό της χέρι κρατά κλειστή βεντάλια. Έμφαση δίνεται στα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά της απεικονιζόμενης, η οποία αποδίδεται σε ένα κλίμα που αντανakλά θλίψη και δίνει την εντύπωση μιας λεπτεπίλεπτης και εύθραυστης μορφής, ενώ διακρίνεται και η προσπάθεια απόδοσης της υφής των υφασμάτων που ανακαλεί επιρροές από την ιταλική και τη φλαμανδική σχολή. Η απουσία δήλωσης του χώρου αλλά και παραπληρωματικών στοιχείων, σε αντίθεση με τις αυτοπροσωπογραφίες και τις ανδρικές προσωπογραφίες του καλλιτέχνη έχει ως αποτέλεσμα να προβάλλεται η μορφή μνημειακά. Παράλληλα, ο χωρίς καμία αναφορά χώρος ίσως υποκρύπτει τη θέση της γυναίκας στην κοινωνία της Επτανήσου, όπου οι αστές στην πλειονότητά τους ζούσαν έγκλειστες στο πατρικό τους σπίτι, αποκομμένες από την κοινωνική και πνευματική ζωή. Στη συγκεκριμένη προσωπογραφία αυτή η αντίληψη έχει ιδιαίτερη βαρύτητα, καθώς η Ελισάβετ Μουτζάν – Μαρτινέγκου, κόρη αριστοκρατικής και πολιτικής οικογένειας της Ζακύνθου, που αντιτάχθηκε με τον τρόπο της στον πατρικό αυταρχισμό, θεωρείται ως η πρώτη Ελληνίδα πεζογράφος, της οποίας η

αυτοβιογραφία, που εκδόθηκε το 1881,²⁶⁶ «ανήκει στην ιστορία της ελληνικής φεμινιστικής σκέψης».²⁶⁷

23. Καντούνης Νικόλαος, Αποκαθήλωση, 1825, λάδι σε μουσαμά, 105x132,5 εκ., ΜΖ 195, Ζάκυνθος, Μουσείο Ζακύνθου.

Μπροστά από απροσδιόριστο, σκουρόχρωμο βάθος απεικονίζεται σκηνή Πάθους που συνδυάζει την Αποκαθήλωση και τον Επιτάφιο Θρήνο.²⁶⁸ Στο κέντρο της σύνθεσης δεσπόζει το άψυχο σώμα του Ιησού, το οποίο πλαισιώνεται από τις υπόλοιπες μορφές που θρηνούν με έντονες χειρονομίες. Πίσω από τον Ιησού διακρίνεται η μορφή της Παναγίας με πορτοκαλί και γαλάζια ενδύματα να σταυρώνει τα χέρια μπροστά από το στήθος της. Στο κάτω μέρος αριστερά η Μαρία η Μαγδαληνή γονατιστή κρατεί το άψυχο σώμα του και ασπάζεται το χέρι του. Οι υπόλοιπες μορφές απεικονίζονται επίσης ψυχολογικά φορτισμένες και εκδηλώνουν τον πόνο τους με έντονες χειρονομίες. Στο κάτω μέρος της σύνθεσης και επάνω σε ορθογώνιο λίθο αναγράφεται αφιερωματική επιγραφή με την ημερομηνία δημιουργίας του έργου: *Μνήσθητι Κύριε του δούλου σου Αναστασίου / Τσαγκαρουσιάνου κ(αι) των γονέων αυτού / 1825 Μαΐου 14.*

Ο στενός εικαστικός χώρος, ο συνωστισμός των μορφών, οι διαγώνιοι άξονες της σύνθεσης, τα επιμηκυσμένα σώματα, η *forma serpentinata* (σιγμοειδής μορφή) σε ορισμένες μορφές, οι εκφράσεις και οι χειρονομίες των μορφών, καθώς και τα «σπασμένα» ζωηρά χρώματα, που έρχονται σε αντίθεση με το πελιδνό άψυχο σώμα του Ιησού, παραπέμπουν σε μανιεριστικά πρότυπα. Τέλος, η απόδοση του σώματος του Ιησού μαρτυρεί επιρροές από τον τύπο της *pieta*, με τον οποίο φαίνεται να είναι εξοικειωμένος ο Καντούνης.

²⁶⁶ Η αυτοβιογραφία της εκδόθηκε από τον γιο της, Ελισαβέτιο Μαρτινέγκο.

²⁶⁷ Αθανασόπουλος, 1999, σ. 50. Για το έργο βλ. και Κωτίδης 1995, σ. 204.

²⁶⁸ Για την απόδοση του θέματος ο ζωγράφος αντλεί στοιχεία από δύο πηγές: Συνέκδημος, *Μέγας και Ιερός Συνέκδημος Ορθοδόξων*, χ.τ.χ., σ. 559 και Ιωάννου, ιθ', 39-40.

24. Βεντούρας Σπυρίδων, *Αλή Πασάς*, 1818, λάδι σε μουσαμά, 71x58 εκ., Ιδιωτική Συλλογή.

Φιλοτεχνημένη στα 1818,²⁶⁹ η συγκεκριμένη προσωπογραφία δεν παρουσιάζει ενδιαφέρον μόνο για τη μελέτη του καλλιτεχνικού ιδιώματος του Σπ. Βεντούρα αλλά και γιατί το έργο αυτό βρέθηκε στο μέσο δικαστικής διαμάχης μεταξύ καλλιτέχνη και παραγγελιοδότη, όπως αποτυπώνεται σε αρχειακές πηγές. Πληροφορίες για τη χρονολόγηση του έργου, την παραγγελία και την κοστολόγησή του σώζονται στο Αρχαιοφυλακείο Λευκάδος, όπου συγκαταλέγεται δικογραφία που σχηματίστηκε μετά από αγωγή του Σπ. Βεντούρα κατά του προξενικού πράκτορα του Αλή Πασά, Μαρίνου Λάζαρη, ο οποίος παράγγειλε το έργο για να το χαρίσει στον «αφέντη του».²⁷⁰

Μπροστά από σκουρόχρωμο βάθος απεικονίζεται η μορφή του Αλή Πασά, έως το ύψος της μέσης περίπου, σε στάση τριών τετάρτων προς τα δεξιά. Αποδίδεται σε μεγάλη ηλικία, φορά φέσι στο κεφάλι, φέρει μακριά πυκνή γενειάδα και πολύτιμα ενδύματα σε κόκκινους και καφέ τόνους. Το ένδυμα του φέρει έντονα διακοσμητικά στοιχεία που αποδίδονται με λεπτομέρεια, όπως τα χρυσά κεντίδια με τα κουμπιά στον θώρακα του και φαίνεται στη μέση του να έχει περασμένο ένα πιστόλι, το οποίο ακουμπά με το δεξί του χέρι. Έμφαση δίνεται στην απόδοση των χαρακτηριστικών του προσώπου του, με ρυτιδωμένο το μέτωπο και έντονο βλέμμα που στρέφεται κατάματα προς τον θεατή. Η μορφή αποδίδεται με αυτοπεποίθηση και μνημειακότητα, χαρακτηριστικά που ταιριάζουν με την ηγεμονική μορφή που απεικονίζεται, παρά το προχωρημένο της ηλικίας του.

²⁶⁹ Η χρονολόγηση του έργου προκύπτει από την αναφορά του Σπ. Βεντούρα προς το Δικαστήριο της Αγ. Μαύρας στις 30 Ιουνίου 1819, βλ. Θεμελή – Κατηφόρη 1960, σ. 210.

²⁷⁰ Αναλυτικά για τη διαμάχη Βεντούρα – Αλή Πασά βλ. Θεμελή – Κατηφόρη 1960, σ. 203-215.

25. Βεντούρας Σπυρίδων, Χειρουργική επέμβαση, λάδι σε μουσαμά, 78,5x100,5 εκ. (χωρίς πλαίσιο), Ιδιωτική συλλογή.

26. Πιτσαμάνος Γεράσιμος, Η Πολιτεία των Επτά Νήσων – Ελλάδος Δαίμων, χαλκογραφία, 21,5x31,5 εκ., Αθήνα, Εθνικό Ιστορικό Μουσείο.

Στο αριστερό μέρος της σύνθεσης απεικονίζεται μισόγυμνη γυναικεία μορφή με κράνος, καθισμένη επάνω σε πλώρη караβιού που συμβολίζει την Πολιτεία των Επτά Νήσων, ενώ γράφει σε δέλτο τους Νόμους. Στα πόδια της διακρίνεται άγκυρα που συμβολίζει την ελπίδα. Στο κέντρο της παράστασης απεικονίζεται βωμός, επάνω στον οποίο κάθεται μια γλαύκα, το σύμβολο της Αθηνάς, και στην πρόσθια όψη του βωμού απεικονίζεται το ρόπαλο του Ηρακλή, σύμβολο της Σπάρτης. Στο δεξιό άκρο της σύνθεσης απεικονίζεται όρθια και σε στάση χαλαρή η μορφή φτερωτού δαίμωνος σε ηρωική γυμνότητα, ενώ ακουμπά επάνω στον βωμό. Ενδιαφέροντα στοιχεία της σύνθεσης είναι το λιοντάρι στα πόδια της Πολιτείας που προστατεύει μια δέσμη από επτά λόγχες, αναφορά στην Επτάνησο Πολιτεία (Repubblica Settinsulare), καθώς και το μετάλλιο στο αριστερό τμήμα που φέρει τα εμβλήματα των επτά νησιών και στη μέση τον μονόκερω, σύμβολο ισχύος του αγγλικού στέμματος.²⁷¹

Η συμβολική χαλκογραφία του Γ. Πιτσαμάνου επηρεάζεται έντονα από τις νεοκλασικές τάσεις της εποχής. Δημιουργεί μία σύνθεση με αρχαιοπρεπή στοιχεία που συνδυάζονται με σύγχρονα του καλλιτέχνη σύμβολα, όπως ο λέοντας με τις επτά λόγχες και το μετάλλιο με τα σύμβολα των επτά νησιών. Η μορφή του φτερωτού δαίμωνος φαίνεται να επηρεάζεται από το ανάγλυφο *A genio lumen* (1808) του νεοκλασικιστή γλύπτη Β. Thorvaldsen,²⁷² το οποίο είχε αναπαραχθεί στην συνέχεια από Ιταλούς χαρακτές και πιθανόν ο καλλιτέχνης το είχε δει κατά την

²⁷¹ Η αποκρυπτογράφηση των συμβόλων επιτυγχάνεται με την βοήθεια ιταλικού κειμένου, το οποίο είναι γραμμένο κάτω από τη χαλκογραφική σύνθεση.

²⁷² Καλλιγάς 2003 (1982), σ. 583-584.

παραμονή του στην Ιταλία. Ο συμβολισμός του έργου του Πιτσαμάνου φαίνεται ότι εστιάζει στην προσπάθεια ανάδειξης της ενότητας της Επτανήσου με την Ελλάδα και την εθνική συνέχεια από την αρχαιότητα έως τον 19^ο αιώνα, στοιχείο που δηλώνει και τη γενικευμένη προσπάθεια των Επτανησίων να υπερασπιστούν την ελληνική τους ταυτότητα πολύ πριν από την Ελληνική Επανάσταση. Η προσπάθεια αυτή επιτυγχάνεται με τους παραλληλισμούς των συμβόλων που επιχειρεί, προβάλλοντας τα σύμβολα των Επτανήσων μαζί με τα σύμβολα των δύο κυρίαρχων πόλεων – κρατών της ελληνικής αρχαιότητας (η γλαύκα για την Αθήνα και το ρόπαλο του Ηρακλή για τη Σπάρτη). Επίσης, η γυναικεία προσωποποίηση της Πολιτείας των Επτών Νήσων που γράφει τους Νόμους στο αριστερό τμήμα της χαλκογραφίας έρχεται σε άμεση σύγκριση με τις λέξεις ΚΥΡΒΕΙΣ και ΡΗΤΡΑΙ που αναγράφονται δεξιά επάνω σε σχηματοποιημένη στήλη και πάπυρο, λέξεις που με την σειρά τους συνδέονται με τον Σόλωνα και τον Λυκούργο, βασικούς νομοθέτες της Αθήνας και της Σπάρτης αντίστοιχα. Μέσα στο κλίμα του Νεοκλασικισμού θα πρέπει να ενταχθεί και ο τρόπος υπογραφής του Γ. Πιτσαμάνου κάτω αριστερά (ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ/ΠΙΤΖΑΜΑΝΟΣ/ΚΕΦΑΛΛΗΝΕΥΣ/ΕΠΟΙΕΙ) που ακολουθεί τον τρόπο υπογραφής αρχαίων καλλιτεχνών και υποδηλώνει την ανάγκη να θεωρηθεί η νεοελληνική τέχνη ως συνέχεια της αρχαίας με κάθε τρόπο.

27. Πιτσαμάνος Γεράσιμος, Αυτοπροσωπογραφία, π. 1820, λάδι σε χαρτί, 43x33 εκ., Αθήνα, Εθνικό Ιστορικό Μουσείο.

Συνεχίζοντας την παράδοση που εγκαινίασε ο Ν. Κουτούζης πριν από το 1800, ο Γ. Πιτσαμάνος φιλοτεχνεί την αυτοπροσωπογραφία του λίγα χρόνια αργότερα γύρω στα 1820.

Σε ουδέτερο βάθος ο Πιτσαμάνος απεικονίζει τον εαυτό του, σχεδόν μετωπικό μέχρι τον θώρακα με μοντέρνο ένδυμα και αριστοκρατικό αέρα. Στο έργο δίνεται ιδιαίτερη βαρύτητα στην ψυχική κατάσταση της μορφής με το έντονο και διεισδυτικό βλέμμα. Ενώ φαίνεται ότι ο εικονιζόμενος κοιτάζει κατάματα τον θεατή, αυτός διακατέχεται μάλλον από ένα εσωτερικό όραμα που αποτελεί και την πηγή της έμπνευσής του, στοιχείο ρομαντικό που προδίδει και την αυτοσυνειδησία του καλλιτέχνη: εκπληρώνει τις ιδιότητες του *homo universalis* της εποχής του και του πολυπράγμονος Επτανησίου.

Αρχιτέκτονας, αρχαιολόγος, μηχανικός, χαράκτης, θεωρητικός της αρχιτεκτονικής και καθηγητής στο «Κατάστημα των Ωραίων Τεχνών» της Κέρκυρας, μέλος της Ακαδημίας του Αγ. Λουκά στη Ρώμη, παρασημοφορημένος από τον Ναπολέοντα, μέλος της Φιλικής Εταιρείας και προσωπικός φίλος του Αδ. Κοραή, ο Πιτσαμάνος είναι ο καλλιτέχνης που εκφράζεται με τη γλώσσα του Ρομαντισμού που εκείνη τη στιγμή εμφανιζόταν στην Ευρώπη: το χρώμα ως κύρια μορφοπλαστική αξία, η ελεύθερη πινελιά και η φλογισμένη έκφραση. Και ενώ το μέχρι τώρα γνωστό του έργο είναι κλασικιστικό, με την αυτοπροσωπογραφία του στρέφεται στον Ρομαντισμό, τη στιγμή μάλιστα που ο Ρομαντισμός εμφανίζεται στην Ευρώπη.²⁷³ Άλλωστε η ρήξη με τον Νεοκλασικισμό διαφαίνεται και στο θεωρητικό του έργο *Saggio d' architettura civile con alcune cognizioni commune a tutte le belle arti*.²⁷⁴

28. Πιτσαμάνος Γεράσιμος, Παπάς και παπαδιά της Κεφαλονιάς, υδατογραφία, 31x22 εκ., Αθήνα, Εθνικό Ιστορικό Μουσείο.

Στην υδατογραφία του Εθνικού Ιστορικού Μουσείου ο Γ. Πιτσαμάνος απεικονίζει σε εσωτερικό εκκλησίας ένα ζευγάρι παπά και παπαδιάς. Οι μορφές απεικονίζονται όρθιες, στραμμένες προς τα αριστερά, αφοσιωμένες μάλλον σε κάποιο γεγονός,

²⁷³ Περισσότερα βλ. Markatou 2011, σ. 356.

²⁷⁴ Περισσότερα βλ. Ωραιόπουλος .

άγνωστο προς τον θεατή. Ο ζωγράφος, ορμώμενος από την αποτύπωση μιας απλής καθημερινής σκηνής, αποδίδει ουσιαστικά δύο τύπους. Ο παπάς με την χαρακτηριστική ιερατική ενδυμασία απεικονίζεται σε μια χαλαρή στάση που δεν προσδίδει θρησκευτικότητα, αλλά στοχεύει στην απόδοση μιας καθημερινής στιγμής. Αντίστοιχα, η μορφή της παπαδιάς ντυμένη με καθημερινό ένδυμα και μαντήλι στο κεφάλι, που προσιδιάζει σε κατώτερα κοινωνικά στρώματα της εποχής, αποδίδεται ως μια μορφή που εκφράζει πραότητα και συστολή. Σταυρώνει τα χέρια της μπροστά της και παρακολουθεί με σοβαρότητα το γεγονός που εκτυλίσσεται στον χώρο. Το ενεργητικό βλέμμα του παπά και το παθητικό της παπαδιάς, η χαλαρότητα της στάσης της ανδρικής μορφής και η συστολή της γυναικείας, καθώς και η τοποθέτηση της δεύτερης λίγο πιο πίσω από την μορφή του παπά μπορεί να θεωρηθεί και ως σχόλιο για τη θέση της γυναίκας κατά τον 19^ο αιώνα, όπως παρατηρήσαμε και στο *Ανδρόγυνο* του Δ. Καλλυβωκά. Η σύνθεση χαρακτηρίζεται από τη σχεδιαστική άνεση, όπως διακρίνεται η γραμμή κάτω από το αραιό χρώμα το οποίο σε ορισμένα σημεία, όπως στις αγιογραφίες στο βάθος, είναι ελάχιστο. Φαίνεται ότι τον ενδιαφέρει να αποδώσει την ατμόσφαιρα, το ήθος των μορφών και τη συναισθηματική κατάσταση, χωρίς να στοχεύει στη λεπτομέρεια. Πάντως, βασική μορφοπλαστική αξία είναι το χρώμα, γεγονός που διαφοροποιεί τον Πιτσαμάνο από τους περισσότερους συγχρόνους του Επτανήσιους.

29. Μηνιάτης Γεώργιος, *Το σθήσιμο του κεριού*, λάδι σε καμβά, 38x31 εκ., Κεφαλονιά, Αργοστόλι, Κοργιαλένιο Ιστορικό και Λαογραφικό Μουσείο.

Στο *Σθήσιμο του κεριού*, ο Γ. Μηνιάτης σε μία από τις λίγες ηθογραφικές σκηνές που γνωρίζουμε ότι έχει φιλοτεχνήσει, απεικονίζει σε πρώτο επίπεδο γυναικεία νεανική μορφή μέχρι τη μέση που κρατεί κερί, ενώ από τα δεξιά προβάλλει το κεφάλι μιας δεύτερης μορφής που ετοιμάζεται να σβήσει τη φλόγα, σε μια σκηνή με παιγνιώδη διάθεση.

Ιδιαίτερη βαρύτητα για το σύνολο της σκηνής δίνεται στη φωτεινή πηγή του έργου που δηλώνει την εξοικείωση του ζωγράφου σε σχέση με τη χρήση του φωτός και του χρώματος και ανακαλεί επιδράσεις από νυκτερινές σκηνές με τεχνητό

εσωτερικό φωτισμό, όπως σε έργα του Georges de LaTour (1593 – 1653) και πιθανότερα του Godfried Schalken (1643 – 1706), του οποίου έργα πρέπει να είχε δει στην Ιταλία. Παρότι η σκουρόχρωμη χρωματική παλέτα δεν επιτρέπει την πλήρη εξέταση του ιδιώματος του ζωγράφου, είναι εμφανής η κατά τόπους προσπάθειά του για απόδοση λεπτομερειών, όπως το σκουλαρίκι στο αυτί της γυναίκας ή η υφή του μπροκάρ φορέματός της με τα αντανακλώμενα στο φως χρυσαφένια διακοσμητικά μοτίβα. Ο Μηνιάτης, κινούμενος μέσα στην παράδοση της δυτικής ζωγραφικής, απεικονίζει μία ευγενική, σχεδόν αναγεννησιακή μορφή, με την αύρα του ρομαντισμού της εποχής, όπως δείχνει το μισάνοιχτο στόμα, η οποία κοιτά με ευχάριστη διάθεση τον θεατή. Μοναδική παραφωνία στο έργο μπορεί να θεωρηθεί η αδύναμη μορφή, δεξιά, με τον ασχεδίαστο λαιμό.

30. Μηνιάτης Γεώργιος, *Δύο παιδιά με σταφύλια*, 1870, λάδι σε μουσαμά, 31x23 εκ., Μέτσοβο, Πινακοθήκη Ευαγγέλου Αβέρωφ.

Ελάχιστα είναι μέχρι σήμερα τα γνωστά έργα του Γεωργίου Μηνιάτη. Έτσι, ο πίνακας στο Μέτσοβο παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Στο έργο αυτό απεικονίζονται δύο όρθιες παιδικές μορφές στην ύπαιθρο να κρατούν μαζί ένα τσαμπί από σταφύλια. Πρόκειται για παιδιά αγροτικής περιοχής που παριστάνονται ξυπόλητα, να φορούν καθημερινά ρούχα σε μια κάπως επιτηδευμένη στάση: αριστερά, το αγόρι πατεί με το αριστερό του πόδι σε ένα χοντροκομμένο ξύλινο σκαμνάκι και κρατεί στο δεξιό ανυψωμένο χέρι ένα σταφύλι, το οποίο προσφέρει στο κορίτσι δεξιά, το οποίο απεικονίζεται σοβαρό να σφίγγει τη μέση του με το αριστερό του χέρι.

Η σύνθεση φαίνεται ότι αποδίδει ένα τρυφερό ειδύλλιο. Το κορίτσι που μόλις έχει βγει από το αγροτόσπιτο, του οποίου διακρίνεται μόνο μια γωνία πίσω και δεξιά δέχεται από το αγόρι ως δώρο ένα σταφύλι που μόλις έχει πάρει από ένα πανέρι που βρίσκεται ανάμεσα στα πόδια τους. Η σύνθεση αποτυπώνει μια σκηνή

της απλής καθημερινής ζωής της υπαίθρου, θεματική ανεπτυγμένη στην ιταλική ζωγραφική των μέσων του 19^{ου} αιώνα.²⁷⁵

Η παιδική μορφή απασχόλησε σε όλη τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα την ελληνική ζωγραφική, ιδιαίτερα την ηθογραφία. Είτε ως αντίστιξη με την τρίτη ηλικία, είτε ως αποτύπωση της καθημερινής ζωής των παιδιών, οι συνθέσεις αυτές αποκαλύπτουν τη θετική στάση του ζωγράφου απέναντι στο κοινότοπο και λειτουργούν ως σύμβολα αθωότητας και αρμονίας. Οι ανάλαφρες αυτές σκηνές που ήταν κατάλληλες για τη διακόσμηση σπιτιών γνώρισαν μεγάλη ζήτηση στο εμπόριο τέχνης της εποχής.

31. Καλυβωκάς (Καλλιβωκάς) Διονύσιος, Προσωπογραφία Ανδρόγυνου, 1858, λάδι σε καμβά, 48x59 εκ., Κ. 769, ΕΠΜΑΣ – Συλλογή Κουτλίδη.

Μπροστά σε ουδέτερο απροσδιόριστο χώρο απεικονίζεται μια διπλή προσωπογραφία ανδρόγυνου που φέρει τη χρονολογία 1858 στο δεξί μέρος του πίνακα. Αριστερά, απεικονίζεται ανδρική μορφή με επίσημο ένδυμα και δεξιά, εμφανώς λίγο πιο πίσω, γυναικεία μορφή που ακουμπά το χέρι της στον ώμο του συζύγου της. Φέρει επιμελημένη κόμμωση, βελούδινο ένδυμα και χρυσή καρφίτσα στον δαντελένιο γιακά.

Ο Δ. Καλυβωκάς είναι ο εισηγητής του τύπου της προσωπογραφίας που θα επιβληθεί στο εξής στα Επτάνησα και θα προωθήσει μια κλασικιστική αντίληψη: ανοιχτά χρώματα, εκλεπτυσμένο σχέδιο και απουσία παραπληρωματικών στοιχείων, υποδηλωτικών των ιδιοτήτων του εικονιζομένου. Στο εξής θα επικρατεί μια «αστική αντίληψη» όσον αφορά στην απόδοση της προσωπογραφίας, που συνδέεται με την άνοδο της αστικής τάξης στα Επτάνησα.

²⁷⁵ Αν και δεν εντοπίσαμε συγκεκριμένο ιταλικό πρότυπο, σκηνές με αγροτόπαιδα αποδίδονται με παρόμοιο τρόπο, στην ιταλική ζωγραφική. Απικ. βλ. Biotoletti – Dantini , 2002, διάσπαρτα.

Στην *Προσωπογραφία Ανδρόγυνου* η γυναικεία μορφή αποδίδεται με τρόπο που απηχεί τις αντιλήψεις που επικρατούσαν για τη θέση της γυναίκας μέσα στην κοινωνία. Εδώ, παρότι πρόκειται για μια διπλή προσωπογραφία, η γυναικεία μορφή δεν τοποθετείται ισάξια δίπλα στην ανδρική αλλά ελαφρώς πιο πίσω, σε δεύτερο επίπεδο, ώστε να υποδηλώνεται ο συμπληρωματικός ρόλος της, ενώ η τοποθέτηση της παλάμης της στον ώμο του συζύγου της απηχεί την αντίληψη της αδύναμης, απροστάτευτης παρουσίας που ακουμπά για βοήθεια επάνω στον ώμο του ισχυρού. Η ανδρική μορφή είναι στητή με ζωηρό βλέμμα, ενώ η γυναικεία κάμπτει το κεφάλι και έχει ρηχό βλέμμα.

Όπως και στα έργα των περισσότερων Επτανησίων, έτσι και εδώ φαίνεται η προσπάθεια απόδοσης της διαφορετικής υφής των υφασμάτων, η επιμονή στο σχέδιο και η διάθεση αρμονίας και ισορροπίας στη σύνθεση, χωρίς ιδιαίτερες τονικές εξάρσεις.²⁷⁶

32. Ιατράς Κωνσταντίνος, Αγωνιστής, Ίδρυμα Μιχελή [–ελλιπής λεζάντα]

Προβληματική σύνθεση με ελλιπή στοιχεία τεκμηρίωσης. Η σύνθεση τοποθετείται σε εξωτερικό χώρο, πιθανόν έξω από ναό, όπως συμπεραίνουμε από την τοιχοποιία και το αποσπασματικά αποδοσμένο δίλοβο παράθυρο που διακρίνεται στο βάθος. Στο κέντρο της σκηνής απεικονίζεται ευσταλής ανδρική νεανική μορφή, καθιστή σε απροσδιόριστο αντικείμενο, ενώ διαβάζει από βιβλίο που κρατεί στα χέρια της. Φέρει λυμένα μακριά μαλλιά που φτάνουν στους ώμους της, φορεί ανοιχτόχρωμα ενδύματα που ομοιάζουν με βράκα, μπλε καλτσοδέτες και είναι ξυπόλυτη. Αριστερά και δεξιά πλαισιώνεται από δύο ανδρικές και δύο γυναικείες μορφές αντίστοιχα, οι οποίες αποδίδονται λίγο πιο πίσω σε δεύτερο επίπεδο. Οι ανδρικές μορφές αριστερά φορούν βράκες που παραπέμπουν σε νησιωτική ενδυμασία και είναι επίσης ξυπόλυτες. Η πρώτη από τις ανδρικές στρέφει τον δείκτη προς την κεντρική μορφή του πίνακα. Δεξιά, απεικονίζονται δύο γυναικείες

²⁷⁶ Κωτίδης 1995, σ. 209.

μορφές με πράσινα ενδύματα και μαντήλια στο κεφάλι που φαίνεται να έχουν τον ρόλο παρατηρητή.

Ο τίτλος του έργου *Αγωνιστής* προφανώς παραπέμπει στην κεντρική μορφή που διαβάζει και υπαινίσσεται τον αγωνιστή της ζωής που προσπαθεί να μάθει γράμματα. Η όρθια ανδρική μορφή που δείχνει με το δάχτυλο υποθέτουμε ότι έχει τον ρόλο του δασκάλου ή του εξεταστή. Το έργο χαρακτηρίζεται από το καθαρό ακαδημαϊκό σχέδιο, τα φωτεινά χρώματα, τη συμμετρία στη σύνθεση και τον συνδυασμό οργανικών και γεωμετρικών θεμάτων. Η δόμηση του εικαστικού χώρου αποκλίνει από τον κανόνα της γεωμετρικής προοπτικής με αποτέλεσμα η μορφή του νεαρού να αποδίδεται δυσανάλογα μεγάλη σε σχέση με τις υπόλοιπες μορφές, ενώ το αντεστραμμένο τρίγωνο, η κορυφή του οποίου εγγίζει το κεφάλι του, προκαλεί ένα αίσθημα δυσαρμονίας στον θεατή του έργου.

33. Ιατράς Κωνσταντίνος, Προσωπογραφία Ισαβέλλας Ιατρά, 1860-1865, λάδι σε καμβά, 61x49 εκ., Π.2669, Κληροδότημα Ν. Αντωνόπουλου, ΕΠΜΑΣ.

Στην *προσωπογραφία της Ισαβέλλας Ιατρά* ή αλλιώς *Το Ζαμπελάκι*, το πιο γνωστό έργο του Ζακυνθινού καλλιτέχνη, απεικονίζεται η κόρη του, αοιδός²⁷⁷ και σύζυγος του Παύλου Καρρέρ. Απεικονίζεται σε στάση τριών τετάρτων, καθιστή σε μεγάλη κόκκινη πολυθρόνα μπροστά από σκουρόχρωμο βάθος. Πρόκειται για μία προσωπογραφία που ακολουθεί τις κλασικιστικές τάσεις και τα ζεστά χρώματα του βενετσιάνικου εργαστηρίου. Η μορφή αποδίδεται εξιδανικευμένη, λεπτεπίλεπτη και εύθραυστη, με πορσελάνινη υφή στην επιδερμίδα. Η επιμελημένη σύνθεση διακρίνεται για την επιμονή στην απόδοση των λεπτομερειών, όπως τα δαντελένια στοιχεία του φορέματος αλλά και εν γένει στην απόδοση της διαφορετικής υφής των υφασμάτων που πλαισιώνουν τη μορφή.

²⁷⁷ Ζώης 1898, σ. 129, Μισιρλή 1993, σ. 33.

34. Βέγιας Διονύσιος , Προσωπογραφία Νικηφόρου Θεοτόκη, Κέρκυρα, Αναγνωστική Εταιρεία

35. Βέγιας Διονύσιος, Προσωπογραφία Ευγένιου Βούλγαρη, Κέρκυρα, Αναγνωστική Εταιρεία

36. Μαντζαβίνος Μάρκος, Προσωπογραφία, 1855, λάδι σε καμβά, ιδιωτική συλλογή.

37. Παχής Χαράλαμπος, Προσωπογραφία Παναγιώτη Αραβαντινού, πιθανότατα μετά το 1870, λάδι σε καμβά

38. Τσόκος Διονύσιος, Προσωπογραφία Ν. Πετσάλη, λάδι σε μουσαμά, 120x88 εκ., Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.

39. Προσαλέντης Σπυρίδων, Προσωπογραφία Μάρκου Ρενιέρη, Εθνική Βιβλιοθήκη Ελλάδος.

40. Προσαλέντης Σπυρίδων, Προσωπογραφία Νικολάου Βαλσαμάκη, 1878, λάδι σε καμβά, 107x86 εκ., Κοργιαλέναιο Ιστορικό και Λαογραφικό Μουσείο.

Η ανάπτυξη της προσωπογραφίας στα Επτάνησα είναι άμεσα συνδεδεμένη με την εμφάνιση και την άνοδο της αστικής τάξης. Η μακρόχρονη βενετική αλλά και η γαλλική κυριαρχία βοήθησε την επαφή με τη δυτική τέχνη και την πρόσληψη του ζωγραφικού είδους από τους αστούς που θέλησαν με αυτό τον τρόπο να δηλώσουν τη θέση τους μέσα στο κοινωνικό σύνολο, πολλές φορές όπως συνήθιζαν παλαιότερα και οι ευγενείς. Από την ομάδα των δασκάλων της Επτανησιακής Σχολής έως και τους επιγόνους, σχεδόν όλοι οι καλλιτέχνες ασχολήθηκαν με την προσωπογραφία, καθώς το συγκεκριμένο είδος υπήρξε η βασικότερη πηγή εσόδων για τους καλλιτέχνες βάσει του συστήματος παραγγελιών έργων.

Ο καλλιτέχνης που έδωσε ώθηση στην προσωπογραφία, στην κατεύθυνση μάλιστα της ψυχολογικής διερεύνησης των εικονιζομένων, είναι ο Διονύσιος Βέγιας. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν οι προσωπογραφίες του Νικηφόρου Θεοτόκη (πιν. 34) και του Ευγένιου Βούλγαρη (πιν. 35), στις οποίες ο ζωγράφος περιορίζει τα εξωτερικά χαρακτηριστικά, τονίζει το σπινθηροβόλο βλέμμα και δίνει έμφαση στην απόδοση της πνευματικότητάς τους.

Πολλοί άλλοι καλλιτέχνες επιδόθηκαν στην προσωπογραφία και έχει διασωθεί πλήθος ενυπόγραφων και ανυπόγραφων έργων, που δηλώνουν τη ζήτηση που είχε το είδος και τις εκφραστικές δυνατότητες των καλλιτεχνών. Χαρακτηριστικά αναφέρουμε την προσωπογραφία που φιλοτέχνησε ο Μ. Μαντζαβίνος (πίν.36) που φαίνεται να ακολουθεί τον τρόπο απεικόνισης που χρησιμοποιεί ο καλλιτέχνης για το χαρακτηριστικό των *Βουλευτών Ριζοσπαστών*,²⁷⁸ χωρίς χρήση παραπληρωματικών στοιχείων, με επίσημο ένδυμα και εστίαση στα φυσιολογικά χαρακτηριστικά.

Συνήθως, οι απεικονιζόμενοι αποδίδονται με συμβατικό τρόπο, με επίσημο ένδυμα, ολόσωμοι ή έως το ύψος του θώρακα. Στην πλειονότητα τους είναι λόγιοι, ευεργέτες, ιατροί, δικηγόροι, καθηγητές πανεπιστημίων, άνθρωποι του πνεύματος και σημαντικές προσωπικότητες της περιόδου. Ενδεικτικά, η *Προσωπογραφία του Παναγιώτη Αραβαντινού* του Χ. Παχή (πίν.37) αποδίδει τον Ηπειρώτη λόγιο και ιστοριοδίφη του 19^{ου} αιώνα και ακολουθεί επίσης την παράδοση της απεικόνισης σε μπούστο, χωρίς παραπληρωματικά στοιχεία και με έμφαση στην απόδοση της φυσιολογίας. Σε αντίθετο κλίμα κινείται πολλές φορές ο Δ. Τσόκος, ο οποίος αποτέλεσε και επίσημο παραγγελιολήπτη του Πανεπιστημίου Αθηνών και της ανερχόμενης αθηναϊκής αστικής τάξης. Στην περίπτωση της *Προσωπογραφίας του Ν. Πετσάλη* (πίν. 38), ο απεικονιζόμενος καθηγητής Ιατρικής αποδίδεται όρθιος, σε συμβατική στάση, με επίσημο ένδυμα, χρυσό ρολόι, νυστέρι στο χέρι, ενώ στο βάθος αριστερά τοποθετείται κουτί με χειρουργικά αντικείμενα και βιβλία που παραπέμπουν στην επαγγελματική του ιδιότητα και στην πνευματική του θέση.

Οι δύο τελευταίες προσωπογραφίες που παρουσιάζουμε εδώ είναι έργα του Σπυρίδωνος Προσαλέντη, από τις τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα και από τις

²⁷⁸ Για το έργο αυτό βλ. αναλυτικότερα στο Μαρκάτου 2006 Α, 489-492.

τελευταίες συμβατικές προσωπογραφίες πριν την ανανέωση του είδους από τον Ξυδιά και τον Άβλιχο. Οι προσωπογραφίες αυτές εξάλλου είναι ενδεικτικές του τρόπου με τον οποίο πραγματεύεται τις μορφές των εικονιζομένων. Στην περίπτωση της *Προσωπογραφίας του Μάρκου Ρενιέρη* (πιν. 39).....

.....
.....
Στην *Προσωπογραφία του Νικόλαου Βαλσαμάκη* (εικ. 40) είναι εμφανής η προσπάθεια του ζωγράφου να αποδώσει με ρεαλιστικό τρόπο την μορφή του εικονιζομένου και να εμβαθύνει στον χαρακτήρα του, σε μια σύνθεση απαλλαγμένη από κάθε παραπληρωματικό στοιχείο.

41. Τσόκος Διονύσιος, *Παιδί που οδηγεί τυφλό*, 1849, λάδι σε μουσαμά, 37x32 εκ., Κ. 750, Συλλογή Κουτλίδη, ΕΠΜΑΣ.

Αγαπητό θέμα στην ζωγραφική του Τσόκου είναι η απεικόνιση των Αγωνιστών της Ελληνικής Επανάστασης, θεματική που εντάσσεται στα πλαίσια της πατριωτικής ηθογραφικής σκηνής.

Σε εξωτερικό χώρο απεικονίζεται όρθια γεροντική μορφή με κλειστά τα μάτια, που καθοδηγείται από νεαρό αγόρι ακουμπώντας στον ώμο του. Και οι δύο μορφές εμφανίζονται με σκισμένα ρούχα, ενώ παρουσιάζονται μελαγχολικές και κουρασμένες. Πρόκειται για μια λιτή σύνθεση που στοχεύει στην ρεαλιστική απεικόνιση του θέματος, με σταθερό σχέδιο, ενιαίο φωτισμό και ζεστή χρωματική κλίμακα που αποδίδει ενότητα και αρμονία στην σκηνή. Ο καλλιτέχνης με το έργο αυτό προσπαθεί να αποτυπώσει την κατάσταση που αντιμετώπιζαν οι Αγωνιστές μετά το τέλος του πολέμου και την αδυναμία αποκατάστασής τους από το κράτος.²⁷⁹ Χρησιμοποιεί στον πίνακα μορφές από δύο ευαίσθητες κοινωνικά ομάδες για να αποδώσει την έλλειψη πρόνοιας κατά την περίοδο της

²⁷⁹ Κωτίδης 1995, σ. 197.

Βαυαροκρατίας σε μια σύνθεση που προσπαθεί να αποδώσει μια εικόνα της ελληνικής πραγματικότητας κατά τις πρώτες μετεπαναστατικές δεκαετίες, χωρίς όμως την ιδεαλιστική και εξιδανικευτική διάθεση που έχουν οι αντίστοιχες συνθέσεις του Θ. Βρυζάκη, ο οποίος κινείται στο κλίμα της Σχολής του Μονάχου.

42. Τσόκος Διονύσιος, *Η δολοφονία του Καποδίστρια*, 1850, λάδι σε καμβά, 124x185 εκ., Τεργέστη, Πινακοθήκη Ελληνικής Κοινότητας.

Στο έργο απεικονίζεται το γεγονός της δολοφονίας του πρώτου κυβερνήτη της Ελλάδας, Ι. Καποδίστρια και αποτελεί μια από τις γνωστότερες ιστορικές σκηνές της νεοελληνικής τέχνης. Πρόκειται για παραγγελία του τραπεζίτη Άγγελου Γιαννηκέση, προξένου της Ελλάδας στην Τεργέστη και προσωπικού φίλου του Ι. Καποδίστρια.²⁸⁰

Μπροστά από το ναό του Αγ. Σπυρίδωνα στο Ναύπλιο απεικονίζεται η σκηνή της δολοφονίας του Ι. Καποδίστρια, κατά την έξοδο του από την εκκλησία στις 27 Σεπτεμβρίου 1831. Ο Καποδίστριας αποδίδεται στις τελευταίες του στιγμές στα χέρια των συνοδών του που προσπαθούν να σηκώσουν το άψυχο κορμί του. Αριστερά απεικονίζεται ο Κωνσταντίνος Μαυρομιχάλης με τα πόδια δεμένα να σέρνεται απ' το οργισμένο πλήθος, ενώ ένας αξιωματικός του επιτίθεται με ξιφολόγχη. Ο υπόλοιπος πίνακας διαρθρώνεται από ομάδες ανθρώπων σε ενεργητικές στάσεις που δηλώνουν την έκπληξη τους απέναντι στο απροσδόκητο γεγονός.

Ανάμεσα στις μορφές του πλήθους ο ζωγράφος επιλέγει να τοποθετήσει διάφορα ιστορικά πρόσωπα ως μάρτυρες του γεγονότος, συνθέτοντας έτσι μία ομαδική προσωπογραφία από άτομα που σχετίζονταν με τον Ι. Καποδίστρια και τον Αγώνα. Ενδεικτικά, στην δεξιά πολυπρόσωπη ομάδα του έργου η ανδρική μορφή που τοποθετείται με την πλάτη στραμμένη προς τον θεατή, την κόκκινη στολή και το τουρμπάνι ταυτίζεται με τον Χριστόδουλο Χατζηπέτρο, στα χέρια του οποίου

²⁸⁰ Σπετσιέρη – Beschi 1976, σ. 109-126.

ξεψύχησε ο Καραϊσκάκης.²⁸¹ Αντιστοίχως, η γυναικεία μορφή με το πράσινο ένδυμα που με θλίψη σκύβει στον ώμο της διπλανής της ταυτίζεται με την Μαντώ Μαυρογένους, που συνδεόταν συναισθηματικά με τον Κυβερνήτη. Ιδιαίτερης σημασίας είναι η μορφή του νέου με την γενειάδα που απεικονίζεται στο δεξί άκρο του πίνακα, κοιτά επίμονα τον θεατή και φαίνεται να μην συμμετέχει στο δράμα. Πρόκειται για την αυτοπροσωπογραφία του ζωγράφου Δ. Τσόκου που με τον τρόπο αυτό γίνεται κοινωνός του γεγονότος. Αντίστοιχες αυτοπροσωπογραφίες καλλιτεχνικών μας είναι γνωστές από την περίοδο την Αναγέννησης, όπως στην *Προσκύνηση των Μάγων* (1465-1467) του Sandro Botticelli.

Ο Τσόκος ο οποίος μετέβη με έξοδα του Γιαννηκέση στο Ναύπλιο για να μελετήσει τον τόπο του εγκλήματος χρησιμοποιεί στο έργο του ένα φυσικό αρχιτεκτονικό τοπίο – ο δρόμος που απεικονίζεται η σκηνή ταυτίζεται με την σημερινή οδό Καποδιστρίου – δημιουργώντας όμως μια ακαδημαϊκή σύνθεση, επηρεασμένη από τα φιλελληνικά έργα του L. Lipparini, όπως *Ο θάνατος του Μάρκου Μπότσαρη*. Ο Τσόκος φαίνεται να έχει πραγματοποιήσει μια εξαντλητική έρευνα του θέματος του, όπως προκύπτει από το προσχέδιο του έργου που σήμερα βρίσκεται στο Μουσείο Μπενάκη, αλλά και από τις πολυάριθμες σπουδές μεμονωμένων προσώπων της σύνθεσης.²⁸²

Ενδιαφέροντα στοιχεία του έργου είναι η τοποθέτηση του σώματος του Καποδιστρία, που επηρεάζεται από τον τύπο της *pieta*²⁸³ και επιτρέπει τους αντίστοιχους θρησκευτικούς συνειρμούς, καθώς και η παρουσία ενός ζητιάνου σε κεντρική θέση του πίνακα που μπορεί να έχει τον ρόλο υπόμνησης για το θέμα της αποκατάστασης των Αγωνιστών του '21. Η παράσταση διαρθρώνεται με καθαρό σχέδιο, συνθετικά επηρεάζεται από τον ιταλικό κλασικισμό και χρησιμοποιεί ζεστούς και λαμπερούς χρωματικούς τόνους, επιρροή που πρέπει να οφείλεται στην εξοικείωση του Τσόκου με το βενετσιάνικο εργαστήριο.

²⁸¹ Σπετσιέρη – Beschi *ibid.*, σ. 109-126.

²⁸² Σπουδές των μορφών της σύνθεσης σώζονται στην Συλλογή Κουτλίδη, στο Εθνικό Ιστορικό Μουσείο και στο Μουσείο Μπενάκη. Ενδεικτικά αναφέρουμε: *Ο Κοζώνης*, σπουδή για την *Δολοφονία του Καποδιστρία*, τέμπρα σε χαρτόνι, 28x17 εκ., Μουσείο Μπενάκη, *Ο διάκος*, σπουδή για την *Δολοφονία του Καποδιστρία*, τέμπρα σε χαρτόνι, 26x19 εκ., Μουσείο Μπενάκη, *Η Μαντώ Μαυρογένους*, σπουδή για την *Δολοφονία του Καποδιστρία*, τέμπρα σε χαρτί, 33x21 εκ., Μουσείο Μπενάκη. Οι σπουδές της σύνθεσης επιτρέπουν την ταύτιση με ιστορικά πρόσωπα.

²⁸³ Εκτός από την επίδραση του Lipparini, ο Μυκονιάτης έχει δείξει ομοιότητες του έργου και με άλλες συνθέσεις της ευρωπαϊκής ζωγραφικής. Βλ. Μυκονιάτης 1979, σ. 87.

43. Παχής Χαράλαμπος, *Η δολοφονία του Καποδίστρια*, β' μισό του 19^{ου} αιώνα, λάδι σε καμβά, 80x101 εκ., Κέρκυρα, Δημοτική Πινακοθήκη.

Στο έργο του Χ. Παχή απεικονίζεται το γεγονός της δολοφονίας του Ιωάννη Καποδίστρια, σε μια διαφορετική απόδοση από τη σύνθεση του Δ. Τσόκου.

Σε ανοιχτό χώρο, έξω από εκκλησία απεικονίζεται η στιγμή της δολοφονίας με κεντρική μορφή τον Καποδίστρια, ο οποίος δεν έχει πέσει ακόμη στο έδαφος και οι άνθρωποι γύρω του προσπαθούν να συγκρατήσουν το κορμί του. Λίγο δεξιότερα απεικονίζεται η μορφή του Κ. Μαυρομιχάλη σε συστροφή, καθώς προσπαθεί να διαφύγει προς διαφορετική κατεύθυνση. Στο αριστερό τμήμα διακρίνεται πολυπρόσωπη ομάδα ανθρώπων κατά την έξοδό τους από την εκκλησία να αντικρίζουν το τραγικό γεγονός. Η ένταση της στιγμής μεταδίδεται σε όλα τα πρόσωπα της σύνθεσης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί γυναικεία μορφή στο δεξιό άκρο του πίνακα που προσπαθεί, σε μια μητρική στάση, να προστατέψει το παιδί της.

Παρότι δεν γνωρίζουμε πολλά στοιχεία για το έργο, θεωρείται πιθανό η δημιουργία του να συνδέεται με τον επίσημο εορτασμό για τα αποκαλυπτήρια του ανδριάντα του Καποδίστρια από τον Λ. Δρόση στην Σπιανάδα της Κέρκυρας το 1887. Άλλωστε, μετά την ένωση της Επτανήσου με την Ελλάδα ο Καποδίστριας αναδείχθηκε σε στοιχείο της επτανησιακής ταυτότητας, οπότε η ενασχόληση ενός Κερκυραίου καλλιτέχνη με ένα διακεκριμένο συμπολίτη του είναι αυτονόητη.²⁸⁴

Ο Χ. Παχής χρησιμοποιεί τα διδάγματα του κλασικισμού για να διαρθρώσει την ιστορική σκηνή, όμως καταλήγει σε αδύναμα αποτελέσματα. Εστιάζει στα εξωτερικά χαρακτηριστικά και σε πομπώδεις χειρονομίες που επαναλαμβάνονται, χωρίς να μπορεί να διεισδύσει στον ψυχισμό των μορφών. Οι στάσεις των

²⁸⁴ Κουλούρη – Λούκος 1996, σ.93-94.

προσώπων φαίνονται άκαμπτες κι χωρίς πλαστικότητα σε μια σκηνή πλήρους έντασης και εξαιρετικής σημασίας για την ελληνική ιστορία.

44. Προσαλέντης Παύλος ο νεώτερος, Άραβας μουσικός, 1880, ελαιογραφία, 103x69 εκ., Κέρκυρα, Δημοτική Πινακοθήκη.

Τα ηθογραφικά θέματα της Ανατολής είναι προσφιλή θεματική του Π. Προσαλέντη και πιθανόν επιρροή από τη μακρόχρονη παραμονή του στην Αίγυπτο.²⁸⁵ Σε εσωτερικό απροσδιόριστο χώρο που κοσμεύεται με ανάγλυφα και αραβουργήματα απεικονίζεται η μορφή νεαρού Άραβα μουσικού. Φορεί πολύχρωμο τουρμπάνι στο κεφάλι, μακριά σκουρόχρωμη κελεμπία και λευκό ένδυμα. Η μορφή αποδίδεται με μισόκλειστα μάτια και μισάνοιχτο στόμα και μοιάζει απορροφημένη από την μελωδία της λύρας που κρατεί. Ο καλλιτέχνης αποδίδει με ρεαλιστικό τρόπο την σύνθεση και με ρομαντική και εξιδανικευτική διάθεση. Επιδέξιος προσωπογράφος, φαίνεται να επηρεάζεται από τα διδάγματα της γαλλικής σχολής και αποδίδει ουσιαστικά έναν τύπο και όχι ένα συγκεκριμένο πρόσωπο με ωραιοποιημένο τρόπο.²⁸⁶ Άλλωστε, στην περίπτωση των Ελλήνων η θεώρηση της Ανατολής είναι μια βιωμένη πραγματικότητα και όχι μια φολκλορική αντίληψη όπως την αντιλαμβάνονταν οι υπόλοιποι Ευρωπαίοι.

45. Τυπάλδος - Ξυδιάς Νικόλαος, Σπύρος Νικολάου Δελλαπόρτας, λάδι σε καμβά, 73x48 εκ., Κεφαλονιά, Αργοστόλι, Κοργιαλένειο Ιστορικό και Λαογραφικό Μουσείο.

²⁸⁵ Γιοφύλλης 1958, σελ. 23.

²⁸⁶ Για τον οριενταλισμό στη νεοελληνική τέχνη βλ. Κατσανάκη 2001, σ. 89-99.

Η προσωπογραφία του Σπ. Δελλαπόρτα²⁸⁷ κινείται στα συμβατικά πρότυπα απεικόνισης μορφών στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, στα οποία ο καλλιτέχνης εστιάζει στην απόδοση της μορφής σε ουδέτερο βάθος και χωρίς παραπληρωματικά στοιχεία. Σε πρώτο επίπεδο απεικονίζεται όρθιο ένα αγόρι να κρατεί με το αριστερό του χέρι μήλο και με το δεξί να ακουμπά σε πολυθρόνα. Η επιμελημένη ενδυμασία και ο χώρος γύρω του που υπαινίσσεται αστικό σαλόνι δηλώνουν ότι πρόκειται για ένα γόνιο αστικής τάξης και πιθανόν πρόκειται για προσωπογραφία κατόπιν παραγγελίας.

Πρόκειται για ένα συμβατικό παιδικό πορτραίτο το οποίο ως προς τη στάση της μορφής παραπέμπει στο έργο *Κύριος με ζακέτα* (Συλλ. Εθνικής Πινακοθήκης), είναι όμως εμφανής η προσπάθεια του ζωγράφου να αποδώσει την τρυφερή του ηλικία. Η άδεια πολυθρόνα στην οποία ακουμπά το αγόρι είναι ένα σύνηθες μοτίβο στις παιδικές προσωπογραφίες με συμβολική λειτουργία: υποκαθιστά την παρουσία του ενηλίκου και δηλώνει προστασία. Όπως αποδεικνύεται από σωζόμενες φωτογραφίες στο φωτογραφικό αρχείο του Ιστορικού και Λαογραφικού Μουσείου Αργοστολίου (εικ.), ο ζωγράφος αποδίδει πιστά το αγόρι, με τα φυσιογνωμικά του χαρακτηριστικά και με παρόμοιο ναυτικό κοστούμι, όπως αυτό απεικονίζεται στις φωτογραφίες δηλώνοντας τη μόδα της εποχής στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, όταν επέστρεψε ο Ξυδιάς από το Παρίσι και πιθανότατα φιλοτέχνησε το πορτραίτο.

Το έργο ακολουθεί μια ελεύθερη γραμμή και ως ένα βαθμό ξεφεύγει από τις ακαδημαϊκές απεικονίσεις. Ιδιαίτερα αδρά έχει αποδοθεί ο όγκος του μήλου, το οποίο ουσιαστικά δομείται βάσει του χρώματος και δείχνει τις διαφορετικές κατευθύνσεις που ακολουθούσαν οι καλλιτέχνες που γνώρισαν τα διδάγματα του Παρισιού, σε αντιδιαστολή με τους ζωγράφους της ομάδας του Μονάχου.

46. Τυπάλδος – Ξυδιάς Νικόλαος, Αυτοπροσωπογραφία, 1888, λάδι σε καμβά, 100x80 εκ., Κ. 303, Συλλογή Ε. Κουτλίδη – ΕΠΜΑΣ.

²⁸⁷ Το έργο στην έκδοση του Κοργιαλενείου Ιστορικού και Λαογραφικού Μουσείου, *Προσωπογραφίες και Συνθέσεις (17^{ος} – 20^{ος} αιώνας)*, Αθήνα 2004, σ. 83 αναφέρεται ως «Σπύρος Νικολάου Δελλαπόρτας», όμως στο φωτογραφικό αρχείο του ίδιου μουσείου, η φωτογραφία του Σπ. Δελλαπόρτα φέρει το πατρώνυμο Χριστόδουλος.

Η παρούσα αυτοπροσωπογραφία είναι ένα από τα τελευταία έργα της παρισινής περιόδου²⁸⁸ και η τελευταία γνωστή αυτοπροσωπογραφία του ζωγράφου.

Ο Ν. Ξυδιάς απεικονίζει τον εαυτό του καθιστό σε καρέκλα, με στραμμένο το σώμα προς τα δεξιά και το κεφάλι σχεδόν μετωπικό να κοιτά κατάματα τον θεατή. Στα χέρια κρατεί τα σύνεργα της τέχνης του, πινέλο και ζωγραφική παλέτα. Αποδίδεται σε μεγάλη ηλικία και φαίνεται ότι το πρόβλημα στραβισμού που ήταν εμφανές σε παλαιότερες αυτοπροσωπογραφίες²⁸⁹ του έχει μάλλον διορθωθεί ιατρικά.²⁹⁰ Το σοβαρό και σίγουρο ύφος της μορφής, σε μια σχεδόν ιερατική και μνημειακή πόζα τονίζουν την αυτοσυνειδησία του ζωγράφου και συνάδουν με την ανώτερη κοινωνική θέση που επεδίωκαν οι Έλληνες καλλιτέχνες κατά τον 19^ο αιώνα. Δίνεται έμφαση στα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά χωρίς διάθεση εξιδανίκευσης, παρατηρείται επιμονή στο σχέδιο και υιοθέτηση ακαδημαϊκών στοιχείων με κλασικιστικές επιρροές. Ο τύπος της αυτοπροσωπογραφίας του Ν. Ξυδιά φαίνεται να ακολουθεί τον τύπο που εισήγαγε ο Raffaello με την προσωπογραφία του Baltassare Castiglione²⁹¹ και επηρεάζεται από τις αντίστοιχες συνθέσεις του Jacques – Louis David (1749) και του E. Manet (1879).

47. Τυπάλδος – Ξυδιάς Νικόλαος, *Νεκρή φύση με φρούτα, λάδι σε χαρτόνι, 33x54 εκ., Μέτσοβο, Πινακοθήκη Αβέρωφ.*

Η νεκρή φύση φαίνεται να παίζει ιδιαίτερο ρόλο στο έργο του Ν. Ξυδιά, καθώς το συγκεκριμένο είδος καλύπτει σημαντικό μέρος της δημιουργίας του.

Στη *Νεκρή φύση με φρούτα* της Πινακοθήκης Αβέρωφ, ο Ξυδιάς απεικονίζει, πάνω σε αδρό τραπέζι, κεραμικό πιάτο γεμάτο φράουλες, ενώ γύρω

²⁸⁸ Βλ. παρακάτω Βιογραφικά Καλλιτεχνών

²⁸⁹ Βλ. Αυτοπροσωπογραφία ΕΠΜΑΣ – Συλλογής Κουτλίδη (Κ. 98)

²⁹⁰ Στεφανίδης 1996, χ.σ.

²⁹¹ Μαρκάτου 2013, σελ. 14.

του ισορροπούν μεταξύ τους φρούτα διαφορετικής υφής και εποχής: ένα πορτοκάλι, ένα λεμόνι και πιθανότατα κεράσια. Πίσω από τα φρούτα τοποθετεί ένα γυάλινο και ένα πήλινο ανθοδοχείο με φρέσκα άνθη, που λειτουργούν ως βάθος της σύνθεσης. Επικεντρώνεται στο ουσιαστικό και φαίνεται να πλάθει με ευαισθησία και προσοχή τα αντικείμενα που τοποθετεί στον χώρο. Δημιουργεί δύο εφαπτόμενες ανισοϋψείς πυραμίδες, μέσα στις οποίες εντάσσει τα φρούτα και χρησιμοποιεί ουδέτερους τόνους γύρω από αυτές (το σκουρόχρωμο βάθος και το λευκό τραπέζι) για να δώσει ένταση στο κεντρικό θέμα.

Η τάση του Ξυδιά να απεικονίζει πραγματικά αντικείμενα συνδέεται με τα διδάγματα των Γάλλων ρεαλιστών και ιδιαίτερα με τον C. Corot, από τον οποίο επηρεάζεται τεχνοτροπικά, αισθητικά και πολιτικά.²⁹² Στη *Νεκρή φύση με φρούτα* επηρεάζεται από τις ρεαλιστικές και προϋμπρεσιονιστικές φόρμες της γαλλικής ζωγραφικής, που είχε γνωρίσει κατά την παραμονή του στο Παρίσι και τις προσαρμόζει στο προσωπικό του ιδίωμα. Όπως παρατηρεί ο Γ. Κολοκοτρώνης,²⁹³ οι νεκρές φύσεις του Ξυδιά, όπως και των ρεαλιστών, δίνουν την εντύπωση ότι έχουν κοινωνική ταυτότητα, καθώς μοιάζουν να περιγράφουν τον κόσμο των μεσαίων κοινωνικών στρωμάτων (αν και αγοράζονται από ευκατάστατους συλλέκτες) και ο καλλιτέχνης εστιάζει στο ουσιαστικό και όχι στο διακοσμητικό.

48. Τυπάλδος – Ξυδιάς Νικόλαος, Στ' Αναφιώτικα, π. 1897, λάδι σε χαρτόνι, 68x53 εκ., Κ. 249, Συλλογή Ε. Κουτλίδη, ΕΠΜΑΣ.

²⁹² Παπαστάμος Δ., 1991, σ. 31-33.

²⁹³ Κολοκοτρώνης Γ., 1992, σ. 56.

Σε ένα από τα πρωιμότερα αστικά τοπία της νεοελληνικής ζωγραφικής, ο Ν. Ξυδιάς απεικονίζει άποψη της συνοικίας των Αναφιώτικων στους πρόποδες της Ακρόπολης στην Αθήνα.

Σε πρώτο επίπεδο απεικονίζεται ομάδα γυναικών διαφόρων ηλικιών με την συνοδεία παιδιών. Διακρίνονται δύο μαντηλοφορεμένες γυναίκες που παραπέμπουν σε γηραιές μορφές, μια γυναικεία μορφή με μωρό στην αγκαλιά της και ένα κοριτσάκι που αποδίδεται απορροφημένο από αντικείμενο που κρατεί στα χέρια του. Ο υπόλοιπος ζωγραφικός χώρος καταλαμβάνεται από ταπεινά, κεραμοσκεπή μονώροφα και διώροφα κτίσματα, ενώ στο βάθος διακρίνεται ο βράχος της Ακρόπολης με τον ναό της Απτέρου Νίκης.

Η συνοικία των Αναφιώτικων δημιουργήθηκε στα μέσα του 19^{ου} αιώνα από Αναφιώτες χτίστες, που ήρθαν στην Αθήνα για να εργαστούν στην ανέγερση των ανακτόρων του Όθωνα και στην ανοικοδόμηση της πόλης. Το έργο του Ξυδιά αποτυπώνει ένα λαϊκό τμήμα της πόλης των Αθηνών στα τέλη του 19^{ου} αιώνα και εγκαινιάζει το νέο ενδιαφέρον των καλλιτεχνών για το περιθωριακό, σύμφωνα με το πνεύμα του γαλλικού ρεαλισμού. Οι μορφές του έργου απεικονίζονται απορροφημένες στην καθημερινότητά τους και φαίνονται να αγνοούν την παρουσία του ζωγράφου- θεατή, που παραπέμπει στον Γάλλο *flaneur*.²⁹⁴ Η απομόνωση και η παραμονή των γυναικών στον χώρο της εστίας, η απουσία του ανδρικού στοιχείου που εργάζεται, καθώς και η απόδοση των κτισμάτων από ευτελή υλικά λειτουργούν ως εργαλεία του ζωγράφου για να σχολιάσει την κοινωνική σύσταση των κατοίκων της περιοχής που απεικονίζει και που βρίσκονται πολύ μακριά από την προσπάθεια εξευρωπαϊσμού της πόλης στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Ενδιαφέρον στοιχείο του έργου θεωρείται η ένταξη στον πίνακα άποψης της Ακρόπολης στο βάθος, στοιχείο που λειτουργεί ως αντίστιξη μεταξύ του ένδοξου παρελθόντος της πόλης και του ζοφερού παρόντος, ως «σύμβολο ενός χαμένου παραδείσου».²⁹⁵

Αν και από πολλούς μελετητές το έργο έχει χαρακτηριστεί ηθογραφία,²⁹⁶ η έλλειψη εξωραιοτικών στοιχείων της πραγματικότητας δεν επιτρέπουν την

²⁹⁴ Μαρκάτου 2009, σελ. 11.

²⁹⁵ ό. π., σ. 7.

²⁹⁶ Παπανικολάου 1978, σ. 107.

κατάταξη του έργου σε αυτό το ζωγραφικό είδος. Ο Ξυδιάς χρησιμοποιεί ρεαλιστικά στοιχεία για την απόδοση του έργου και με σκουρόχρωμους, γαιώδεις τόνους αποδίδει μια πτυχή της καθημερινότητας των κατοίκων της Αθήνας χωρίς διάθεση ωραιοποίησης αλλά επιμένοντας στην απόδοση του πραγματικού που ανακαλεί τα διδάγματα του γαλλικού ρεαλισμού αλλά και της αγγλικής τοπιογραφίας.

49. Παχής Χαράλαμπος, Πρωτομαγιά στην Κέρκυρα, λάδι σε καμβά, 61x50 εκ., Π. 483, ΕΠΜΑΣ.

Πρόκειται για μία από τις πρωιμότερες ηθογραφίες της νεοελληνικής τέχνης και αποτελεί μαρτυρία για την κοινωνία της Κέρκυρας του 19^{ου} αιώνα.

Στο έργο απεικονίζεται ο τοπικός εορτασμός του εθίμου της Πρωτομαγιάς στο νησί. Η σκηνή λαμβάνει χώρα σε κεντρικό σημείο της πόλης, στην αγορά, καθώς διακρίνονται δύο καταστήματα και πλήθος κόσμου, τόσο σε πρώτο επίπεδο, όσο και στο βάθος. Στο κέντρο της σύνθεσης απεικονίζεται ανδρική μορφή που κρατεί κυπαρίσσι στολισμένο με κορδέλες, στεφάνια, αβγά και άλλα διακοσμητικά στοιχεία. Γύρω του αναπτύσσεται μια ομάδα μουσικών, τους οποίους παρακολουθούν παιδικές μορφές και βρακοφόροι.²⁹⁷ Τα κτήρια που πλαισιώνουν τη σύνθεση με τη χαρακτηριστική επτανησιακή αρχιτεκτονική τους, αποτελούν ένα ενδιαφέρον αστικό σκηνικό.

Η παράσταση αποδίδει ένα έθιμο που μας παραπέμπει στον τρόπο με τον οποίο οι αθίγγανοι, οι οποίοι είχαν δικό τους τιμάριο στην Κέρκυρα από τον 14^ο αιώνα, έδειχναν στον βαρώνο – άρχοντά τους την υποταγή τους. Κάθε νυμφευμένος τσιγγάνος όφειλε την Πρώτη Μαΐου να αποδώσει στον βαρώνο «έναν Μάη» ή πέντε αργυρά σολδία. Ο «Μάης» αναφέρεται στο στολισμένο δέντρο του

²⁹⁷ Για την αναλυτική παρουσίαση του έργου βλ. Μαρκάτου 2008, σ. 885-896.

οποίου οι καρποί και τα στολίδια ισοδυναμούσαν με τα πέντε σολδία. Με την πάροδο του χρόνου η συνήθεια αλλοιώθηκε και οι τσιγγάνοι όφειλαν κάθε πρωτομαγιά να προσέρχονται στον βαρώνο κρατώντας την σημαία του. Τα πανί που ανεμίζει στην κορυφή του στολισμένου κυπαρισσιού πρέπει να παραπέμπει ακριβώς στη σημαία του βαρώνου. Ο πανηγυρικός τρόπος τέλεσης του εθίμου συνετέλεσε στην διατήρησή του μέσα στον χρόνο.

Με αφορμή το λαϊκό έθιμο ο ζωγράφος δράττεται της ευκαιρίας να κάνει νύξεις σχετικά με τη σύνθεση του πληθυσμού της Κέρκυρας και τις καθημερινές τους ασχολίες. Έτσι παρουσιάζει στη δημόσια σκηνή όλες τις κοινωνικές τάξεις, από τους γαλατάδες και τους πλανόδιους μουσικούς έως τους αστούς με τα ημίψηλα καπέλα και τις κυρίες με τα ομπρελίνα στο βάθος. Απ' αυτή την άποψη ο πίνακας αποτελεί ένα δείγμα της ανθρωπογεωγραφίας του επτανησιακού χώρου στο δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα. Αξιοπρόσεκτη είναι η απεικόνιση των παιδιών, τα οποία αποδίδονται ως μικρόσωμοι ενήλικες, χωρίς παιδικά χαρακτηριστικά, στοιχείο που παραπέμπει σε αντιλήψεις σχετιζόμενες με την παιδική ηλικία και ίσως με την έλλειψη εξοικείωσης του καλλιτέχνη με την εικαστική απόδοση της παιδικής μορφής. Μπορεί όμως να απηχεί και πρώιμη ωρίμανση μέσα από την βιοπάλη και τη ζωή των παιδιών στους δρόμους.

Μορφοπλαστικά το έργο βασίζεται στο σχέδιο και στην προοπτική και τονίζεται η γεωμετρικότητα των κτηρίων. Φέρει έντονες τις επιρροές του ιταλικού ακαδημαϊσμού, τα διδάγματα του οποίου έλαβε ο Παχής κατά τη διάρκεια των σπουδών του στην Ακαδημία του Αγ. Λουκά στη Ρώμη.

50. Άβλιχος Γεώργιος, *Κοπέλα στο παράθυρο*, 1877, λάδι σε καμβά, 63x50 εκ., Π.4167, ΕΠΜΑΣ.

Στο έργο απεικονίζεται η Ρουμπίνα, κόρη του Γεράσιμου Καβαλλιεράτου, μπροστά σε παράθυρο της οικογενειακής της οικίας²⁹⁸ στα Βλαχάτα Σάμης

²⁹⁸ Τα ερείπια της οικίας σώζονται μέχρι σήμερα.

Κεφαλονιάς. Πρόκειται για ένα από τα πιο γνωστά έργα της Επτανησιακής Σχολής και της Νεοελληνικής Ζωγραφικής.

Η νεανική μορφή της Ρουμπίνας απεικονίζεται μέχρι λίγο κάτω από τη μέση να ακουμπά στο περβάζι ενός ανοικτού παραθύρου και να κοιτά προς τα έξω, κρατώντας στην αγκαλιά της ένα σκυλάκι. Φορεί πλούσια λευκά ενδύματα με κόκκινη κορδέλα στον λαιμό, από το χέρι της κρέμεται μια βεντάλια και στα μαλλιά της φέρει τριαντάφυλλο. Αποδίδεται σε κατατομή προς τα αριστερά ως προς τον θεατή, σε μια στάση που επιτρέπει στον ζωγράφο να αποδώσει πάνω στη μορφή την επενέργεια του αέρα που μπαίνει από το ανοικτό παράθυρο. Τα μαλλιά της Ρουμπίνας φαίνεται να ανεμίζουν προς τα πίσω, μαζί με τα ροδοπέταλα από το τριαντάφυλλο που μοιάζουν να αιωρούνται στον χώρο και συμβολίζουν τη νιότη που θα παρέλθει. Ο αρχιτεκτονικός χώρος γύρω από τη μορφή διαμορφώνεται με έμφαση στη γεωμετρία και στις καθαρές γραμμές.

Το έργο φέρει χρονολογία 1877 και ανήκει στη γόνιμη περίοδο του Γ. Άβλιχου. Δείχνει προσήλωση στον ρεαλισμό και στον ιταλικό κλασικισμό, ενώ η αμεσότητα της μορφής και η άνεση με την οποία τοποθετείται στον χώρο μπορεί να αντιπαρατεθεί με τυποποιημένες προσωπογραφίες άλλων καλλιτεχνών της ίδιας περιόδου. Κυριαρχούν τα έντονα, ζεστά χρώματα, το άρτιο σχέδιο με τις καθαρές γραμμές, η προσπάθεια απόδοσης των διαφορετικών υφών των υφασμάτων. Επιδιώκεται η φυσιογνωμική πιστότητα και η ψυχογράφηση της μορφής, με αποτέλεσμα την αμεσότητα προς τον θεατή. Τα συμβολικά στοιχεία του έργου όπως είναι τα ροδοπέταλα, το βλέμμα της μορφής που ατενίζει σε απροσδιόριστο εξωτερικό χώρο και ο κλειστός εσωτερικός χώρος που αποδίδεται ελλειπτικά δηλώνουν φιλοσοφική διάθεση θεώρησης των πραγμάτων. Η χρήση του φωτός στη σύνθεση, ως βασικό μορφοπλαστικό στοιχείο, χαρίζει στο έργο έναν υπερβατικό και αινιγματικό χαρακτήρα.

Η μελετημένη σκηνοθεσία της σύνθεσης,²⁹⁹ η ψυχολογική διερεύνηση της μορφής και τα παραπληρωματικά στοιχεία γεννούν συνειρμούς προς την κατεύθυνση της κοινωνικής θέσης των γυναικών των αριστοκρατικών οικογενειών

²⁹⁹ Για τη σύνθεση βλ. Κωτίδης 1995, σ. 212.

της Επτανήσου: περιορισμένες στον ιδιωτικό χώρο, ονειρεύονται να αποδράσουν από το «χρυσό κλουβί» που επιβάλλουν τα αυστηρά αστικά ήθη της εποχής.

51. Άβλιχος Γεώργιος, *Κοριτσάκι*, 1888, λάδι σε μουσαμά, 61x51 εκ., Κ. 175, Συλλογή Ε. Κουτλίδη, ΕΠΜΑΣ.

Η παιδική προσωπογραφία, ως υποκατηγορία της προσωπογραφίας, είναι μια θεματική με μικρή παραγωγή στη νεοελληνική τέχνη και αφορά κυρίως σε απεικονίσεις γόνων αστικών και μεγαλοαστικών οικογενειών.

Στο έργο της Συλλογής Κουτλίδη ο Γ. Άβλιχος απεικονίζει μια κοριτσίστικη μορφή, καθιστή σε στάση τριών τετάρτων προς τ' αριστερά. Κοιτά κατάματα τον θεατή και κρατά με τα χέρια της λεμονανθό. Φορά λευκό μπροκάρ ένδυμα, με κόκκινους φιόγκους και ζώνη, δηλωτικά της κοινωνικής της θέσης αλλά και της μόδας της εποχής. Ανάλογη ενδυμασία απαντάται στο έργο του Σπ. Προσαλέντη *Το κοριτσάκι με το κάνιστρο*.³⁰⁰ Η χρήση του σκουρόχρωμου βάθους βοηθά τον θεατή να επικεντρωθεί στην αποτύπωση της μορφής χωρίς να αποσπάται από τυχόν παραπληρωματικά στοιχεία στον χώρο. Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του έργου είναι η απόδοση του ψυχικού κόσμου της μορφής και είναι ενδεικτικό των επιτευγμάτων του Γ. Άβλιχου στη σύνθεση της προσωπογραφίας. Ο καλλιτέχνης επικεντρώνεται στο σοβαρό και μελαγχολικό πρόσωπο, με τα μεγάλα μάτια και το σφιγμένο στόμα, που δεν συνάδει με το αθώο της ηλικίας της μορφής και τα πολυτελή της ενδύματα, τα οποία θα μπορούσαν να υποκρύπτουν αφέλεια, χαρά και ξεγνοιασιά. Το μελαγχολικό της ύφος, η ματιά κατάματα στον θεατή και το σκουρόχρωμο βάθος στοχεύουν στην ψυχολογική διερεύνηση της μορφής και στην αποτύπωση των συναισθημάτων της. Έτσι προκύπτει ένα ψυχολογικό πορτραίτο, το οποίο επιτρέπει μια πιο βαθιά ανάγνωση της προσωπογραφίας πέρα από την αποτύπωση των

³⁰⁰ Για την απεικόνιση του έργου βλ. Λυδάκης 1976, σ. 369, εικ. 3 και εδώ [Εισαγωγή σ.](#)

φυσιognωμικών χαρακτηριστικών και από την ομοιότητα με τον απεικονιζόμενο. Η στάση του κοριτσιού παραπέμπει στον τρόπο απόδοσης ενηλίκων μορφών και ίσως σχετίζεται με τις αντιλήψεις του 19^{ου} αιώνα σύμφωνα με τις οποίες θεωρούσαν τα παιδιά ως εν «δυνάμει» ενήλικες.³⁰¹ Τεχνοτροπικά, επικρατεί το σχέδιο ως βασική μορφοπλαστική αξία, με σταθερά περιγράμματα και συγκρατημένη τοπική χρήση του χρώματος. Η μορφή αποδίδεται ρεαλιστικά, χωρίς διάθεση ωραιοποίησης ή εξιδανίκευσης.

52. Άβλιχος Γεώργιος, Αυτοπροσωπογραφία, 1893, λάδι σε ξύλο, 24x19 εκ., Κ. 677, Συλλογή Ε. Κουτλίδη, ΕΠΜΑΣ.

Στην αυτοπροσωπογραφία της Συλλογής Κουτλίδη, που χρονολογείται στα 1893, αποτυπώνεται η γεροντική μορφή του Γ. Άβλιχου, του τελευταίου σημαντικού καλλιτέχνη της Επτανησιακής Σχολής.

Πρόκειται για ένα έργο μικρού μεγέθους που απεικονίζει μετωπικά τη μορφή του ζωγράφου, η οποία πλαισιώνεται από μακριά γενειάδα και φορέι γυαλιά. Ο Άβλιχος αποδίδει τον εαυτό του με ρεαλιστικό τρόπο,³⁰² γερασμένο και ταλαιπωρημένο, σε ένα έργο που αποτυπώνει ένα κλίμα μελαγχολίας και μοναξιάς. Σύμφωνα με τη Δ. Φ. Μαρκάτου,³⁰³ το παρόν έργο φορτίζεται ιδεολογικά με την χρήση ανοικτότερου χρώματος γύρω από το κεφάλι της μορφής, που σχηματίζει ένα είδος φωτοστέφανου,³⁰⁴ και αντανakλά την άποψη για τον καλλιτέχνη επαναστάτη ή μάρτυρα, η οποία επικρατούσε τον 19^ο αιώνα.

Η αυτοπροσωπογραφία του Άβλιχου απογυμνωμένη από κάθε παραπληρωματικό στοιχείο, εντάσσεται μέσα στην παραγωγή

³⁰¹ Κούρια 1985, σ. 104.

³⁰² Ήταν φιλάσθενος, δύσμορφος και μονήρης.

³⁰³ Δ. Μαρκάτου «Αυτοσυνειδησία και εικαστικές συμβάσεις: Αυτοπροσωπογραφίες Ελλήνων ζωγράφων του 19^{ου} αιώνα». (Υπό έκδοση στην Επιστημονική επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής Ιωαννίνων Δωδώνη).

³⁰⁴ Βλ. επίσης Χαραλαμπίδης 1976, σ. 80.

αυτοπροσωπογραφιών πολλών Ελλήνων καλλιτεχνών στα τέλη του 19^{ου} αιώνα και συνάδει με τον τρόπο απόδοσης όλων των προσωπογραφιών που ο ίδιος φιλοτέχνησε: εξωτερική πιστότητα και ψυχολογική διερεύνηση.

53. Μποκατσιάμπης Βικέντιος, *Κέρκυρα*, λάδι σε καμβά, 28x53 εκ., Κ. 348, Συλλογή Ε. Κουτλίδη, ΕΠΜΑΣ.

Αγαπημένο θέμα απεικόνισης στη ζωγραφική του Β. Μποκατσιάμπη αποτελεί το κερκυραϊκό τοπίο, με το οποίο εγκαινίασε μια νέα ζωγραφική αντίληψη, σε σχέση με τις παλαιότερες γενιές καλλιτεχνών.

Στον πίνακα της συλλογής Κουτλίδη αποτυπώνεται άποψη του νησιού με ορεινό τοπίο και μικρό οικισμό στο βάθος. Η σύνθεση του Μποκατσιάμπη αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα των επιδράσεων της γαλλικής τοπιογραφίας και των Ιταλών *macchiaioli*, σε ένα έργο που αρθρώνεται βάσει του χρώματος, με έντονη και διακριτή πινελιά σε μια προσπάθεια απόδοσης του τοπίου.³⁰⁵ Οι εναλλαγές φωτός – σκιάς βοηθούν στην απόδοση της ατμοσφαιρικής προοπτικής και των υψομετρικών διαφορών του χώρου σε ένα ζωγραφικό έργο που εγκαταλείπει την αντικειμενική απόδοση της φύσης, αλλά στοχεύει στην εντύπωση που αυτή δίνει στον θεατή.

54. Γιαλλινάς Άγγελος, *Το Θησείο και η Ακρόπολη*, υδατογραφία, 41x74 εκ., Π. 1120, Κληροδότημα Μ. Κοργιαλένιου, ΕΠΜΑΣ.

Ο σημαντικότερος Επτανήσιος υδατογράφος, ο Κερκυραίος Α. Γιαλλινάς, απεικονίζει εδώ άποψη της περιοχής του Θησειού με την Ακρόπολη στο βάθος. Κυρίαρχο ρόλο

³⁰⁵ Απεικονίσσεις ιταλικών έργων με τα οποία τα έργα του Μποκατσιάμπη παρουσιάζουν συγγένεια, βλ. Bietoletti, 2001, ενδεικτικά : Odoardo Borrani, “Altura”, σ. 68, Lorenzo Gelati, “Paesaggio” σ. 156, Telemaco Signorini, “Un giorno di vento”, σ. 215.

στην απεικόνιση έχουν τα αρχαιολογικά μνημεία που τοποθετούνται εμβληματικά σε περίοπτες θέσεις της σύνθεσης και περιτριγυρίζονται από μικρά γραφικά σπίτια. Φως, χρώμα και σχέδιο συνεργάζονται αρμονικά για να αποδοθεί η γαλήνη που βασιλεύει στον χώρο.

Ο Γιαλλινάς επιδίδεται στην αποτύπωση άποψης της αθηναϊκής πρωτεύουσας και παρουσιάζει την εικόνα της σύγχρονης του Ελλάδας, η οποία συνδυάζει εμβληματικά αρχαιολογικά μνημεία με τα ταπεινά ενδιαιτήματα της νεόδμητης Αθήνας. Παρότι στην υδατογραφία συνυπάρχει το οικοδομικό παρελθόν με το παρόν και δηλώνεται μέσα σε έναν αστικό χώρο, η βαρύτητα της σύνθεσης πέφτει στην απεικόνιση του Θησείου και της Ακρόπολης, με τον νέο πολεοδομικό ιστό που αναπτύσσεται γύρω τους να έχει δεύτερο «ρόλο», σχεδόν διακοσμητικό. Με τον τρόπο αυτό ο καλλιτέχνης δεν επιτρέπει στον θεατή να παρατηρήσει το σύγχρονο αστικό τοπίο αλλά επικεντρώνει – κατευθύνει το βλέμμα του στα εμβληματικά αρχαία κτίρια που τοποθετούνται σε «στρατηγικά» σημεία της σύνθεσης.

Το συγκεκριμένο έργο αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της παραγωγής του Γιαλλινά, του οποίου οι υδατογραφίες γνώρισαν μεγάλη εμπορική επιτυχία και τον οδήγησαν σε μαζική παραγωγή με επανάληψη των ίδιων μορφοπλαστικών χαρακτηριστικών.³⁰⁶

Το έργο, το οποίο προέρχεται από το κληροδότημα του Κεφαλονίτη εθνικού ευεργέτη Μ. Κοργιαλένιου πέρασε μετά τον θάνατό του μαζί με έργα Ευρωπαίων καλλιτεχνών της συλλογής του στις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης, ίδρυμα για το οποίο θέλησε να συνδράμει και με οικονομική ενίσχυση. Ο Κοργιαλένιος είναι από τους εθνικούς ευεργέτες που γνωρίζουμε, ο οποίος επεδείκνυε καλλιτεχνική ευαισθησία και συλλεκτική δραστηριότητα και επιδόθηκε στην συστηματική ενίσχυση της παιδείας στην Ελλάδα, όπως γνωρίζουμε από την διαθήκη του.³⁰⁷

³⁰⁶ Για την καλλιτεχνική παραγωγή του Α. Γιαλλινά βλ. Σκαλτσά, 1991, σ. 279-300.

³⁰⁷ Για τη συλλογή του Μ. Κοργιαλένιου βλ. Σ. Βουτσινά, «Η συλλογή έργων τέχνης του Μαρίνου Κοργιαλένιου», ανακοίνωση στο Επιστημ. Συνέδριο «Τέχνη και Εθνική Ευεργεσία», 28-30 Νοεμβρίου 2008, στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων (υπό έκδοση στα Πρακτικά).

55. Βέγιας Διονύσιος, *Η Ένωση της Επτανήσου με την Ελλάδα, post quem 1864*, ελαιογραφία, 84x67 εκ., Ιδιωτική Συλλογή.

56. Βέγιας Διονύσιος, *Η Ένωση της Επτανήσου με την Ελλάδα*

57. Βέγιας Διονύσιος, *Δανάη*, 1870, λάδι σε μουσαμά, 75x64 εκ., Τήνος, Πινακοθήκη Πανελληνίου Ιερού Ιδρύματος Ευαγγελιστρίας.

Στη μυθολογική παράσταση της *Δανάης* ο Δ. Βέγιας ακολουθεί τον μύθο της μεταμόρφωσης του Δία σε χρυσή βροχή. Σε πρώτο επίπεδο, κοντά στον θεατή, απεικονίζεται μέσα σε οβάλ πλαίσιο ημίσωμη γυναικεία μορφή με την πλάτη προς το κοινό, το πρόσωπο σε κατατομή προς τα δεξιά και το δεξί της χέρι σηκωμένο, καθώς δέχεται τη χρυσή βροχή. Είναι ντυμένη με αρχαιοπρεπές ένδυμα, φέρει μακριά κόμμωση και παρατηρεί την δεξιά παλάμη της.

Η *Δανάη* είναι ένα από τα ελάχιστα μυθολογικά θέματα που απαντώνται στην επτανησιακή τέχνη. Ο Βέγιας στο έργο αυτό αποκαλύπτει εκλεκτικιστική διάθεση, επηρεασμένος από τη χρωματική λεπτότητα του ροκοκό και την αρχαιοπρέπεια των κλασικιστικών τάσεων, με αποτέλεσμα μια αδύνατη σύνθεση που δεν υποστηρίζει επαρκώς το απεικονιζόμενο θέμα: το πρόσωπο με την αρχαιοελληνική κατατομή παραμένει ήρεμο και δεν συνάδει προς την ένταση που απαιτεί η συγκεκριμένη σκηνή.

58. Τυπάλδος – Ξυδιάς Νικόλαος, *Αλληγορική σκηνή*, 1862, λάδι σε ξύλο, διαμ. 62 εκ., Μέτσοβο, Πινακοθήκη Αβέρωφ.

Μπροστά από σκουρόχρωμο βραχώδες τοπίο απεικονίζεται στο κέντρο του πίνακα σύμπλεγμα τεσσάρων γυναικείων μορφών.³⁰⁸ Οι τρεις από αυτές αποδίδονται σε διάφορες στάσεις και φέρουν πολύχρωμα υφάσματα που καλύπτουν τμήματα των σωμάτων τους. Η τέταρτη απεικονίζεται σε ψηλότερο επίπεδο να ίπταται, φορεί βαρύτιμα ενδύματα και χύνει από ένα αγγείο υγρό προς την κύλικα που κρατεί η μορφή, που τυλίγεται με το κόκκινο ύφασμα. Δεξιά και αριστερά τοποθετούνται παιδικές μορφές και ερωτιδείς που συμπληρώνουν την παράσταση και της προσδίδουν ένα κλίμα αθωότητας και αφέλειας.

Η σύνθεση επηρεάζεται από κλασικιστικές συνθέσεις και την ιταλική ζωγραφική του 18^{ου} αιώνα. Ο καλλιτέχνης φιλοτεχνεί το έργο του στον τύπο του *tondo*, ο οποίος είναι ασυνήθιστος στη νεοελληνική ζωγραφική, διαδεδομένος όμως στη δυτική τέχνη από την εποχή της Αναγέννησης, δηλαδή σε μια περίοδο που οι αλληγορικές και μυθολογικές παραστάσεις γνώρισαν μεγάλη άνθιση. Οι καταβολές της ιταλικής του μαθητείας είναι έντονες στο έργο, το οποίο οργανώνεται σε πυραμιδοειδή σύνθεση, με προσωπική όμως έκφραση σε ένα θέμα που είναι σχετικά σπάνιο στη νεοελληνική τέχνη.

Το *chiaroscuro* στο βάθος, οι απαλοί χρωματικοί τόνοι, η παρουσία των παιδικών μορφών και η χαλαρότητα των στάσεων των γυναικείων δημιουργούν μία σύνθεση ανάλαφρη, σχεδόν ονειρική που έρχεται σε πλήρη αντίθεση με μεταγενέστερα έργα του καλλιτέχνη στα οποία υιοθετεί πιο σκούρα χρωματική παλέτα και δείχνει το εύρος των δυνατοτήτων του τόσο σε επίπεδο θεματολογίας, όσο και σε επίπεδο σύνθεσης.

³⁰⁸ Ο Γ. Γαλερίδης προτείνει για το έργο τον τίτλο *Οι τρεις ώρες* και θεωρεί ότι πρόκειται για μία αλληγορία που σχετίζεται με την αφύπνιση της φύσης. βλ. Γαλερίδης 1990, σ. 78. Ο Παπαστάμος πιθανολογεί ότι το έργο ταυτίζεται με τον πίνακα «Δροσοσταλίδες» που ο καλλιτέχνης έστειλε στο 1862 στην Διεθνή Έκθεση Λονδίνου, χωρίς όμως να τεκμηριώνεται η υπόθεση. Βλ. Παπαστάμος 1991, σ. 32.

**59. Γαζής Σπυρίδων, *Το πήδημα της Σαπφούς*, λάδι σε μουσαμά, 104x77 εκ.,
Λευκάδα, Δημοτική Πινακοθήκη .**

Στην ελαιογραφία του Σπυρίδωνα Γαζή αναπαρίσταται η στιγμή της αυτοκτονίας της Σαπφούς με την πτώση της από τα βράχια της Λευκάδας.

Σε πρώτο επίπεδο και μπροστά από εξωτερικό χώρο απεικονίζεται όρθια, σε κατατομή η μορφή της ποιήτριας καθώς πατεί στην κόψη του βράχου και κάμπτει το κορμί της για να πέσει στο κενό. Κρατεί στα χέρια της λύρα και φορεί αρχαιοπρεπή ενδύματα, τα οποία φαίνεται να ανεμίζουν αντίθετα από τη φορά της κίνησής της. Στο αριστερό μέρος του πίνακα αποδίδεται αποσπασματικά βωμός με φωτιά και δεξιά απεικονίζεται, σε χαμηλό σημείο του ορίζοντα, ο ήλιος που φαίνεται να δύει, ορίζοντας έτσι τη χρονική στιγμή που συντελείται το τραγικό γεγονός. Ο υπόλοιπος ζωγραφικός χώρος καταλαμβάνεται από το υγρό στοιχείο της θάλασσας και στο βάθος διακρίνεται οροσειρά περιληπτικά αποδοσμένη.

Ο Γαζής πραγματεύεται τον μύθο της Σαπφούς, όπως αυτός αποδίδεται από τις αρχαίες πηγές,³⁰⁹ και σύμφωνα με τον οποίο η Σαπφώ απογοητευμένη από τον ανεκπλήρωτο έρωτά της για τον Φάωνα πέφτει από το ακρωτήριο Λευκάτα της Λευκάδας. Η περιγραφή του Στράβωνα για τέμενος του Απόλλωνα στον Λευκάτα³¹⁰ μας βοηθά να κατανοήσουμε την ύπαρξη του βωμού στο αριστερό μέρος της σύνθεσης και βλέπουμε ότι ο Γαζής ακολουθεί τις γραπτές πηγές για να διαμορφώσει τη σύνθεσή του.

Πρόκειται για ένα έργο με έντονη δραματικότητα που ανταποκρίνεται στη φύση του γεγονότος που απεικονίζει με αδυναμίες όμως στο σχέδιο και στην απόδοση των αναλογιών του σώματος της μορφής, η οποία εμφανίζεται ογκώδης. Η σύνθεση επηρεάζεται από τις κλασικιστικές και ρομαντικές τάσεις και φαίνεται αρκετά στιλιζαρισμένη, χωρίς να επιτυγχάνει ένα άρτιο αποτέλεσμα.

³⁰⁹³⁰⁹ Τον μύθο πραγματεύεται ο Μένανδρος στο έργο του *Λευκαδία*, βλ. Στράβων, 10.2.9. Για τη σχέση Σαπφούς και Φάωνα βλ. επίσης Οβίδιος, *Ηρωίδες*, 15.185,207.

³¹⁰ Βλ. Στράβων, ό. π.

60. Παυλίδης – Μινώτος Πέτρος, *Ο Αρχιτέκτων Λύσανδρος Καυταντζόγλου*, 1858, λιθογραφία, Αθήνα, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο.³¹¹

Το 1858, έτος που ο Μινώτος αναλαμβάνει να διδάξει ελαιογραφία στο *Σχολείο των Τεχνών*, φιλοτεχνεί την προσωπογραφία του Διευθυντή του ιδρύματος Λύσανδρου Καυταντζόγλου. Το έργο φέρει εκτός πλαισίου την επιγραφή : Ο ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ /ΛΥΣΑΝΔΡΟΣ ΚΑΥΤΑΝΤΖΟΓΛΟΥ/ Διευθυντής του εν Αθήναις Βασιλικού Πολυτεχνείου, και εκ των εν τη αλλοδαπή κατ' αξίαν / Ακαδημαϊκών της εν Ρώμης καλλιτεχνικής Ακαδημίας του Αγίου Λουκά. / κτλ. κτλ. κτλ. Δεύτερη επιγραφή³¹² με μικρότερου μεγέθους γραμματοσειρά φέρει μακροσκελή αφιέρωση προς τον Καθηγητή Ιατρικής Γ. Μακκά, με τον οποίο συνδεόταν ο Λ. Καυταντζόγλου αφού είχε σχεδιάσει την οικία του λίγα χρόνια νωρίτερα.³¹³

Η λιθογραφία του Μινώτου απεικονίζει τον σπουδαίο αρχιτέκτονα σε εσωτερικό χώρο, σχεδόν ολόσωμο, να κάθεται σε καρέκλα που σκεπάζεται από πολυτελές ύφασμα, σε στάση τριών τετάρτων προς τα δεξιά. Κοιτά προς την μεριά του θεατή, ενώ με το δεξιό του χέρι κρατεί βιβλίο. Σε δεύτερο επίπεδο αριστερά απεικονίζεται τραπέζι με βιβλία και στο βάθος προτομή, ενώ στο δεξιό άκρο του χαρακτηριστικού απεικονίζεται ζωγραφικός πίνακας.

Αποδίδεται σοβαρός και συνοφρυωμένος, απορροφημένος στη σκέψη του και φορεί πολυτελές ένδυμα, δηλωτικό της κοινωνικής του θέσης και του επαγγελματικού του κύρους. Τα δευτερεύοντα στοιχεία που πλαισιώνουν την

³¹¹ Για τη δημοσίευση του έργου βλ. Καλαφάτη 2007, σ. 30. Αναζητήσαμε την λιθογραφία στη συλλογή του ΕΜΠ χωρίς αποτέλεσμα. Κατά τη διάρκεια της έρευνάς μας εντοπίσαμε έγχρωμη λιθογραφική εκδοχή του θέματος δημοσιευμένη στο περιοδικό *Μουσείο Μπενάκη*, 8,2008, σ. 150.

³¹² *Προς τον Κύριον ΓΕΩΡΓΙΟΝ Α. ΜΑΚΚΑΝ διδάκτορα της ιατρικής, χειρουργικής και μαιευτικής, τακτικόν καθηγητήν της ειδικής νοσολογίας και / θεραπευτικής και της κλινικής Ιατρικής εν τω Πανεπιστημίω Όθωνος, μέλος τακτικόν της εν Αθήναις ιατρικής Εταιρείας, και αντεπιστέλλοντα της εν Βιέννη/ Αυτοκρ. Βασιλ. Εταιρείας των ιατρών, και της εν Κωνσταντινουπόλει Αυτοκρ. Ιατρικής Εταιρείας, Ιππότην του Ελλην. Βασιλ. τάγματος του Σωτήρος.*

³¹³ Καλαφάτη 2007, σ. 31.

κεντρική μορφή δεν πρέπει να θεωρούνται τυχαία, αλλά συνδέονται άμεσα με τη μορφή του Καυταντζόγλου. Αριστερά η ανδρική προτομή, φυσικού μεγέθους, που αποδίδεται σε κατατομή, απεικονίζει τον Όθωνα – προστάτη του Καυταντζόγλου – να φορεί τη χαρακτηριστική ελληνική ενδυμασία. Τα βιβλία που τοποθετούνται ακριβώς κάτω από την προτομή φέρουν στις ράχες τους τα ονόματα των συγγραφέων τους, Palladio και Vignola, δηλ. δύο εκ των τριών σημαντικότερων αρχιτεκτόνων της Αναγέννησης, που αφενός δηλώνουν την επαγγελματική ταυτότητα του απεικονιζόμενου, αφετέρου την επιρροή των ιταλικών διδαγμάτων που δέχτηκε κατά την διάρκεια των σπουδών του. Επιπλέον, η τοποθέτηση του δεξιού χεριού της μορφής να κρατεί ένα βιβλίο και με το δάχτυλό του να σημαδεύει τη σελίδα που διάβαζε, δηλώνει την ουσιαστική και όχι επιφανειακή σχέση του απεικονιζόμενου με τη γνώση και υπογραμμίζει την κυριαρχική του θέση στο Πολυτεχνείο. Αινιγματική παραμένει η προσωπογραφία στο δεξιό άκρο του πίνακα, που όμως θεωρούμε πιθανό ότι ανήκε στην ιδιωτική συλλογή του Καυταντζόγλου³¹⁴ και επιπροσθέτως μπορεί να δηλώνει ότι το έργο του Μινώτου φιλοτεχνήθηκε στον προσωπικό χώρο του Διευθυντή του Βασιλικού Πολυτεχνείου.

Στο έργο ο Καυταντζόγλου απεικονίζεται σφριγηλός και ρωμαλέος και αποδίδεται με διάθεση μνημειακότητας. Το βλέμμα του που οδηγείται διαγώνια έξω από τα όρια του έργου και η αποτύπωση των έντονων μορφασμών του προσώπου δηλώνουν την προσπάθεια ψυχογράφησης της μορφής και τη διάθεση του Μινώτου να διεισδύσει στην προσωπικότητα του, χωρίς να αρκείται σε μια απλή πιστότητα των φυσιογνωμικών του χαρακτηριστικών.

Πρόκειται για τη μόνη γνωστή, έως σήμερα, προσωπογραφία του Λ. Καυταντζόγλου από την περίοδο 1843-1862, περίοδο κατά την οποία είναι ο Διευθυντής του Βασιλικού Πολυτεχνείου. Συνθετικές ομοιότητες με το έργο παρουσιάζει η μεταγενέστερη *Προσωπογραφία του Λύσανδρου Καυταντζόγλου* (Συλλογή ΕΠΜΑΣ), την οποία φιλοτέχνησε ο Ν. Λύτρας και χρονολογείται γύρω στα 1886. Εδώ, παρότι ο Καυταντζόγλου απεικονίζεται σε μεγαλύτερη ηλικία, ο Λύτρας

³¹⁴ Φιλιππίδης 1990, σ.36, υποσ. 86 : *Η ίδια παράσταση επιζωγραφισμένη και ξακρισμένη, βρίσκεται σήμερα στην κατοχή της οικογένειας Καυταντζόγλου. Στο ίδιο κείμενο ο Φιλιππίδης πιθανολογεί ότι πρόκειται για τη μητέρα του Καυταντζόγλου.*

τον τοποθετεί σε παρόμοια στάση σώματος, να κάθεται σε πολυθρόνα που σκεπάζεται με ύφασμα και κρατεί επίσης με το χέρι του ένα βιβλίο.

61. Ζαβιτζιάνος Μάρκος, *Του προαστίου τα κορίτσια εσεργιάνιζαν*, 1914, χαλκογραφία.

Το παρόν χαρακτηριστικό προέρχεται από την εικονογράφηση του βιβλίου του Κωνσταντίνου Θεοτόκη «*Η τιμή και το χρήμα*» που δημοσιεύτηκε το 1914.

Σε πρώτο επίπεδο και από το κέντρο της σύνθεσης προς τα δεξιά απεικονίζονται τρεις όρθιες γυναικείες μορφές να περιπατούν πιασμένες αγκαζέ. Σε δεύτερο επίπεδο πίσω από τις τρεις γυναίκες απεικονίζονται γυναίκες με παιδιά και άντρες σε διάφορες στάσεις, ενώ στο βάθος διακρίνεται θαλασσινό τοπίο με βάρκες. Πρόκειται για απόδοση μιας καθημερινής σκηνής, μιας σκηνής ξεγνοιασιάς, την ώρα περιπάτου. Τα ενδύματα όλων δηλώνουν ότι πρόκειται για άτομα λαϊκών τάξεων. Η οριζόντια γραμμή της οροσειράς στο βάθος προκαλεί ένα αίσθημα ηρεμίας. Η σύνθεση απηχεί επιδράσεις από τον ρεαλισμό και τη γαλλική ζωγραφική που γενικά επηρέασε τον καλλιτέχνη. Οι μορφές και η απόδοση του χώρου χαρακτηρίζονται από σχεδιαστική ευχέρεια, αρμονική ανάπτυξη των σκούρων και φωτεινών περιοχών και τη διαβάθμιση του μαύρου χρώματος από πολύ σκοτεινούς έως γκρι τόνους, χαρακτηριστικό που παραπέμπει σε επιδέξια διαβαθμιζόμενη χάραξη. Πρόκειται για μια ελεύθερη σύνθεση, που αποδεσμεύεται από το αυστηρό σχέδιο, επιτυγχάνει τη διαφορετική απόδοση των υφών με τη βοήθεια του σκιοφωτισμού και απομακρύνεται από την ακαδημαϊκή αντίληψη της χαρακτηριστικής που επικρατούσε στον ελλαδικό χώρο.

62. Προσαλέντης Παύλος, *Πλάτων*, 1815, μάρμαρο, 50x34x20 εκ., αρ. έργου 3717, Εθνική Γλυπτοθήκη.

Η προτομή του *Πλάτωνα* του Π. Προσαλέντη αποτελεί την πρώτη προτομή της κερκυραϊκής τέχνης,³¹⁵ σύμφωνα με την επιγραφή που ο καλλιτέχνης χάραξε στην αριστερή πλευρά του έργου: *ΕΡΜΟΓΛΥ/ ΦΙΚΗΣ / ΑΥΘΙΣ ΤΕΧΝΗΣ / ΚΟΡΚΥΡΑΙΩΝ / ΔΕΙΓΜΑ ΠΡΩΤΟΝ / ΤΟΥΤΟ ΠΑΥΛΟΣ / ΕΠΟΙΕΙ / ΑΩΙΕ*.

Η μορφή του *Πλάτωνα* αποδίδεται μετωπικά, στιβαρή, με σοβαρό και στοχαστικό βλέμμα. Φέρει επιμελημένη κόμμωση, με βοστρύχους να πλαισιώνουν τους ώμους, ταινία στο κεφάλι και γενειάδα. Το έργο βασίζεται σε αρχαία πρότυπα και προσαρμόζεται στα διδάγματα του Νεοκλασικισμού και στο κλίμα του Ακαδημαϊσμού. Η αυστηρότητα της μορφής, το αγέρωχο ύφος και η ιδεαλιστική απόδοση δηλώνουν επιρροές από τον Antonio Canova, δάσκαλο του Προσαλέντη στη Ρώμη.

Πρόκειται για το πρώτο έργο της ώριμης περιόδου του Προσαλέντη και με την επιγραφή στην αριστερή πλευρά της προτομής δηλώνεται η πρόθεση και η προσπάθεια του καλλιτέχνη να συνδέσει τη νεώτερη με την αρχαία ελληνική γλυπτική,³¹⁶ ενώ παράλληλα μιμείται τον τρόπο υπογραφής αρχαίων καλλιτεχνών με την λέξη *ΕΠΟΙΕΙ*. Η επιγραφή *ΔΑΙΜΟΝΙΟΥ ΠΛΑΤΩΝΟΣ* στην μπροστινή πλευρά της προτομής δηλώνει επίσης την κλασική παιδεία του καλλιτέχνη, καθώς αφορά σε χαρακτηρισμό του φιλοσόφου από τον Πλούταρχο και τον Διονύσιο Αλικαρνασσία,³¹⁷ καθώς και την έκφραση σεβασμού του προς την αρχαία διανόηση.

³¹⁵ Δεν πρόκειται για το πρώτο έργο του καλλιτέχνη, πιθανόν όμως το φιλοτέχνησε μόνος του, αφού μέχρι το 1809 εργαζόταν με τον Δ. Τριβώλη – Πιέρη.

³¹⁶ Λυδάκης 1981, σ. 26-27.

³¹⁷ *Εθνική Γλυπτοθήκη, Μόνιμη Συλλογή*, 2006, σ. 28.

63, 63^α. Προσαλέντης Παύλος Ανδριάντας *Frederick Adam*, 1832, ορείχαλκος, Κέρκυρα, Σπιανάδα.

Μπροστά από το ανάκτορο των Αγίων Μιχαήλ και Γεωργίου, στην κεντρική πλατεία της Κέρκυρας, βρίσκεται τοποθετημένος, επάνω σε ψηλό κυλινδρικό βάθρο, ο ανδριάντας του Fr. Adam, αρμοστή τον Ιονίων Νήσων. Ο Adam αποδίδεται όρθιος, φορεί αρχαιοπρεπή μανδύα που καλύπτει το μεγαλύτερο μέρος του σώματός του, με το δεξιό του χέρι ακουμπά απροσδιόριστο όγκο που εξωτερικά διακοσμείται με ξίφος και με το αριστερό δείχνει προς το σημείο, όπου βρισκόταν η δημόσια βρύση της πόλης.

Το έργο παραγγέλθηκε μετά από απόφαση της νομοθετικής συνέλευσης, με έξοδα της κυβέρνησης, ως ένδειξη ευγνωμοσύνης του Ιονικού λαού προς τον Κυβερνήτη.³¹⁸ Εξάλλου, η τοποθέτηση του ανδριάντα στη μέση μιας δεξαμενής με νερό, στη θέση όπου βρισκόταν η δημόσια βρύση της Κέρκυρας συνδέεται άμεσα με την προσφορά του Adam, αφού ίδρυσε υδραγωγείο που συνέδεε την πόλη με τις Μπενίτσες.³¹⁹

Ο ανδριάντας του Adam βασίζεται στον τύπο των Ρωμαίων αυτοκρατόρων, με επιρροές από τον ανδριάντα του Αυγούστου της *Primaporta*.³²⁰ Το αρχαιοπρεπές ένδυμα με τις πλούσιες πτυχώσεις και το ξίφος που βρίσκεται τοποθετημένο στα δεξιά της μορφής προσδίδουν κύρος και μεγαλοπρέπεια, τονίζοντας την ιδιαίτερη θέση του Adam στην κοινωνία της Κέρκυρας, και δημιουργούν συνειρμούς με αυτοκρατορικές μορφές του παρελθόντος. Τεχνοτροπικά, στοιχεία όπως τα γενικευτικά χαρακτηριστικά του προσώπου, το μακρινό βλέμμα που δεν συνδέεται

³¹⁸ *Gazetta degli stati uniti delle isole Ionie*, φ. 74, 26 Μαΐου 1832. Στην απόφαση της συνέλευσης αναφέρεται συγκεκριμένα ότι ο ανδριάντας θα φιλοτεχνηθεί από *μπρούτζο*, στοιχείο που δηλώνει έναν βαθμό εξοικείωσης με το υλικό το 1832 και ότι το έργο θα φιλοτεχνηθεί από τον *Ιππέα Προσαλέντη* : Απόφασις της Ευγενεστάτης Νομοθετικής Συνελεύσεως / Κόρφου, 1 Μαΐου 1832 Ε.Ν./ Εις την Δημόσιαν πλατείαν της Σπιανάδας εις τους Κόρφους/ όπου είναι η Δημόσιος Βρύση, να ανεγερθή με έξοδα της Κυ-/ βερνήσεως επάνω σε ανήκοντα Στυλοβάτην ο Ανδριάς από Μπρουν-/ τζον της Αυτού Εξοχότητος του ΣΙΡ ΦΡΕΙΔΕΡΙΚΟΥ ΑΝΤΑΜ, Λορδ/ Μεγάλου Αρμοστού, κατασκευασμένος από τον περίφημον / Γλύπτην μας τον Ιππέα Προσαλέντην με ανάλογον επιγραφήν / αιωνίου Μνημείου αφιερωμένου από την ευγνωμοσύνην του Ιονικού / Λαού προς τον ένδοξον ευεργέτην.

³¹⁹ Χρήστου Α., 1995, σ. 48.

³²⁰ ό. π., σ. 48.

με τον θεατή, η εξιδανίκευση και η τοποθέτηση του ανδριάντα σε μακρινή απόσταση από το έδαφος ακολουθούν τα διδάγματα του Νεοκλασικισμού και κυρίως των διδαγμάτων του Α. Canova, κοντά στον οποίο είχε μαθητεύσει ο Π. Προσαλέντης.

Ο ανδριάντας του Adam, έργο της ώριμης περιόδου του Προσαλέντη, αντανakλά τις αναζητήσεις και τις επιδιώξεις του καλλιτέχνη αναφορικά με τη νεοελληνική γλυπτική και τον τρόπο απόδοσης των μορφών σε προτομές, ανάγλυφα ή ανδριάντες, όπως στην προκειμένη περίπτωση. Το εξαιρετικό σημαντικό όμως επίτευγμα του Π. Προσαλέντη έγκειται στο γεγονός, ότι είναι ο πρώτος Έλληνας καλλιτέχνης που χυτεύει, και μάλιστα συστηματικά, ορειχάλκινα γλυπτά στον ελλαδικό χώρο. Για τη μέθοδο αυτή φαίνεται ότι στηρίχτηκε σε εργαστήρια χαλκοχυτικής που λειτουργούσαν για την κατασκευή καμπανών στα Επτάνησα και συγκεκριμένα στο εργαστήριο του Κεφαλονίτη Χαραλάμπη Μικελέτη στην Κέρκυρα, το οποίο κατασκεύασε το 1803 την καμπάνα του ναού του Παντοκράτορα, της οικογενειακής εκκλησίας των Προσαλέντηδων.³²¹

64. Καλοσγούρος Ιωάννης – Βαπτιστής, *Προτομή Φρειδερίκου Γκίλφορντ*, 1827, μάρμαρο, 90x63x31 εκ., αρ. έργου 1556, Εθνική Γλυπτοθήκη.

Ο Frederick North, κόμης του Guilford, υπήρξε φιλέλληνας και ιδρυτής της Ιονίου Ακαδημίας στην Κέρκυρα το 1824. Στην προτομή ο Frederick North απεικονίζεται ντυμένος με την ειδικά σχεδιασμένη στολή του Άρχοντα της Ιονίου Ακαδημίας³²² σε αρχαιοπρεπές ύφος. Αποδίδεται σε μεγάλη ηλικία, με έντονες ρυτίδες, μεγάλα μάτια και σαρκώδη χείλη που μειδιούν. Στο κεφάλι φέρει ταινία με κουκουβάγια στο κέντρο, σύμβολο της παιδείας και της σοφίας, ενώ το ένδυμα του συγκρατείται με πόρπη στον δεξιό ώμο. Το έργο ακολουθεί τα κλασικιστικά πρότυπα του Antonio Canova και τα διδάγματα του Joacim Winkelmann «ευγενική απλότητα και ήρεμο

³²¹ ό. π., σ. 34, υποσ. 28.

³²² Εθνική Γλυπτοθήκη, *Μόνιμη Συλλογή*, 2006, σ. 30.

μεγαλείο». Αποτελεί αντίγραφο προτομής του Guilford που είχε φιλοτεχνήσει ο Παύλος Προσαλέντης, κατά παραγγελία του συλλόγου καθηγητών της Ιονίου Ακαδημίας, η οποία καταστράφηκε από τους βομβαρδισμούς το 1943.³²³

65. Ιωάννης – Βαπτιστής Καλοσγούρος, *Αμάλθεια*, 1843, ορείχαλκος, Κέρκυρα, Οβελίσκος Χάουαρντ Ντάγκλας.

Στις τέσσαρες πλευρές του υποβάθρου της στήλης-οβελίσκου προς τιμή του άγγλου αρμοστή Χάουαρντ Ντάγκλας, έχουν ενσωματωθεί ανάγλυφες ορειχάλκινες πλάκες που φέρουν τις εξής παραστάσεις: 1. Αμάλθεια, 2. το οικόσημο του τιμωμένου, 3. στεφάνι πλεγμένο από κλωρανάκια δρυός με καρπούς και 4. κεφαλαιογράμματα επιγραφή με έξεργα ψηφία. Η επιγραφή κλείνει με τη χρονολογία ΑΩΜΓ (=1843).³²⁴

Η σημαντικότερη παράσταση βρίσκεται στην μπροστινή πλευρά του οβελίσκου (προς τον παραλιακό δρόμο) και φέρει παράσταση της Αμάλθειας. Η γυναικεία αλληγορική μορφή παριστάνεται καθιστή να κρατεί με το αριστερό της το κέρα με τους καρπούς και με το δεξιό της κλαδί δάφνης μπροστά από βωμό. Το κατώτερο μέρος του σώματος εικονίζεται κατά τρία τέταρτα αριστερά ως προς τον

³²³ Χρήστου, 1995, σ. 55, υποσ. 110.

³²⁴ Ουάρδω Δουγλασίω / Ιππότη Αρχιστρατήγῳ Μεγάλῳ Αρμοστή / Ευεργέτῃ Γενομένῳ ταις επτά νήσοις / κοινή μεν ἀπάσαις τῇ επαυξήσει των / ακαδημαϊκῶν παιδευμάτων και τῇ καθιδρύσει του Ιονιακοῦ Γυμνασίου και τῇ των πρωτευόντων σχολείων βελτιώσει / ου μην ἀλλά και τῇ συστάσει των Τραπεζῶν τῇ τε Ιονιακῇ και / των ἐκ περισώσεως και τῇ των νόμων / συντάξει και ἐνεργείᾳ και των οδῶν / των δημοσίων τῇ ἐπεκτάσει και / ἐπιτελειώσει ἰδίᾳ δε τῇ Κερκύρῃ τῇ τῇ ἐπιθαλαττίαν οδὸν ἀνοίξει ἐπ' οὐ σμικραί / ωφέλειαι τῇ τε τῇ πόλιν οἰκοῦσι και / τῇ ἐπὶ τῇ χώρας και τὰ κοιμητήρια / θείναι ταις ἐκκλησίαις τῇ ἀνατολικῇ ὀρθοδόξῳ / και τῇ λατινικῇ και προνοήσαι / τους οἴκους εἰς υποφυγὴν τοῖς / ἐνδεομένοις και τοῖς παραφρονούσι και / το νοσοκομεῖον ἰδρύσαι και το σωφρονιστήριον / και τον υδραγωγὸν τον ὑπὸ Φεδερίχου / Αδάμου πεποιημένον ἐπισκευάσαι / και βελτίῳ ἀποτελέσαι και το Χρηματιστήριον / τοῖς ἐμπόροις οἰκοδομήσασθαι / ἀρωγὸν γενέσθαι και τῇ ἐπικοινωνίᾳ / τῇ πόλει και τῇ ἔξω χώραν / τὰ μεν ἀποξηράνσεσιν ἐλὼν τὰ δε / γεφυρῶν κατασκευαίς / ῥάονα ἀπεργάσασθαι / το Κοινόν των Κερκυραίων / ἑσαεὶ εὐχαριστοῦντες ἔθεντο ἐν ἔτει / ΑΩΜΓ.

θεατή, σχεδόν μετωπικά το στήθος και το στέρνο, και κατά τομή προς τα αριστερά το κεφάλι.

Η Αμάλθεια συμβολίζει την Κέρκυρα, η οποία, κάτω από τη διοίκηση του τιμωμένου, ευημερεί. Στην επιγραφή απαριθμούνται τα κοινωφελή έργα που πραγματοποιήθηκαν κατά τη διάρκεια της θητείας του και αποκαλείται, εκτός των άλλων, ευεργέτης, ενώ γνωρίζουμε ότι ήταν ένας ιδιαίτερα σκληρός με τους κατοίκους ηγεμόνας. Βέβαια, το κοινόν της Κέρκυρας που παρήγγειλε το μνημείο αποτελείτο κυρίως από ευγενείς και αστούς συνεργάτες των Άγγλων. Η ανέγερση του τιμητικού αυτού μνημείου από τους Κερκυραίους εντάσσεται μέσα στο κλίμα αποθέωσης των σημαντικών ιστορικών προσωπικοτήτων, αλλά και ορισμένων σημαντικών συγχρόνων, τον δέκατο ένατο αιώνα. Μπορεί να μην προτιμάται ένα έργο με τη μορφή του τιμωμένου, αλλά η επιλογή του οβελίσκου, που είναι πανάρχαιο σύμβολο αιωνιότητας, δείχνει ότι το κερκυραϊκό μνημείο έχει επιφορτιστεί από τους εμπνευστές του με την ίδια λειτουργία: να καταστήσει αθάνατο το όνομα του τιμωμένου και συγχρόνως να αποτελεί ένα ηθικό παράδειγμα χρηστού κυβερνήτη εις το διηνεκές.³²⁵

Ως σύνθεση αποκαλύπτει την αδυναμία του δημιουργού της να εντάξει μια πλαστική μορφή στον δισδιάστατο εικαστικό χώρο. Αρκεί να προσέξει κανείς τον αδέξιο τρόπο με τον οποίο προβάλλει το δεξιό σκέλος στο δεύτερο επίπεδο και τα ασχεδίαστα δάκτυλα του προτεινόμενου σκέλους. Συγχρόνως ο γλύπτης δεν κατορθώνει να αξιοποιήσει τους αντιθετικούς άξονες που δημιουργούνται από τις διαφορετικές κατευθύνσεις των μερών του σώματος, ώστε αφ' ενός να προσδώσει ενεργητικότητα στη μορφή και αφ' ετέρου να φθάσει σε ένα αρμονικό αποτέλεσμα. Όσον αφορά στις σχεδιαστικές αξίες του έργου, όπως είναι οι οργανικές πτυχώσεις στο αριστερό σκέλος, φαίνεται ότι ο γλύπτης τις αντιμετωπίζει με μεγαλύτερη επιτυχία. Το πρότυπο της σύνθεσης προέρχεται από την παρουσία του Νεοκλασικισμού και είναι πολύ πιθανόν να είχε υπόψη του κάποιο έργο του

³²⁵ Πόσο αυθόρμητη ήταν μια τέτοια εκδήλωση, δεν είναι γνωστό: ήταν ενέργεια υποβολιμαία από τον ίδιο τον τιμώμενο ή ήταν πρωτοβουλία των παραγγελιοδοτών, προκειμένου να είναι αρεστοί στον Άγγλο με τον οποίο συνεργάζονταν; Ένα είναι βέβαιο, ότι ο λαός στον οποίο υποτίθεται ότι απευθύνονται αυτά τα μνημεία που οι εκπρόσωποί του παραγγέλλουν, δεν είχε λόγο.

Αντόνιο Κανόβα, ³²⁶ του οποίου η αισθητική αποτελούσε οδηγό για πολλές γενεές μετά τον θάνατό του το 1822. Θεωρούμε βέβαιο, ότι ο Καλοσγούρος γνώριζε το έργο του Κανόβα και μέσω των σπουδών του στη Βενετία και μέσα από τον δάσκαλό του Προσαλέντη.³²⁷

ΚΕΝΗ

³²⁶ Η στάση των διαφόρων μερών του σώματος σε τρεις διαφορετικές κατευθύνσεις, μπορεί να είναι εμπνευσμένη από τον Άγγελο στη δεξιά πλευρά του Μνημείου για τον Πάπα Κλήμεντα τον ΙΓ΄ του Κανόβα.

³²⁷ Για το έργο του Καλοσγούρου γενικά βλ. και Χρήστου 2001, σ. 51-56.

Αβλιχος Γεώργιος

(Κεφαλονιά 1842 – 1909)

Σπούδασε ζωγραφική και νομικά στη Νάπολη της Ιταλίας και αναφέρεται ότι συνέχισε τις ζωγραφικές του σπουδές στη Γερμανία. Στη συνέχεια εγκαταστάθηκε στο Αργοστόλι, όπου παρέδιδε μαθήματα ζωγραφικής και παράλληλα απασχολήθηκε στη Βιβλιοθήκη Αργοστολίου ως βιβλιοθηκάριος. Ήταν αδελφός του σατιρικού ποιητή Μικέλη Αβλιχου και εκτός από τη ζωγραφική ασχολήθηκε με την ποίηση, τη λογοτεχνία και τη μουσική. Το 1883 εξέδωσε το θεατρικό έμμετρο δράμα *Η καταστροφή των Ψαρών*, το πρώτο νεοελληνικό ιστορικό δράμα. Φιλοτέχνησε κυρίως προσωπογραφίες, ηθογραφικές σκηνές και εσωτερικά σπιτιών. Δεν διαθέτουμε πολλές πληροφορίες για το εκθεσιακό του έργο, όμως μας παραδίδονται πληροφορίες για συμμετοχή του σε έκθεση του *Παρνασσού* το 1885 και για τα *Ολύμπια* στο Ζάππειο το 1888. Αντιστοίχως, μαρτυρείται καλλιτεχνική του δραστηριότητα στην Σύρο το 1883. Το έργο του επηρεάζεται από την ιταλική ακαδημαϊκή τέχνη και θεωρείται από τους ανανεωτές της επανησιακής ζωγραφικής με ιδιαίτερη κλίση στην προσωπογραφία. Τα πορτραίτα του χαρακτηρίζονται από ψυχογραφική διάθεση και δίνει έμφαση στο φως και στα μάτια, ως φορείς συναισθημάτων. Μορφοπλαστικά

επιλέγει ρεαλιστικά χαρακτηριστικά και κινείται σε μια κλασικιστική αντίληψη που προσαρμόζει στο προσωπικό, καλλιτεχνικό του ιδίωμα. Έργα του βρίσκονται στην Συλλογή Κουτλίδη, στο Κοργιαλένιο Διοικητικό Συμβούλιο και σε ιδιωτικές συλλογές.

Βιβλιογραφία: Τσιτσέλης, 1904, σ. 843, Γιοφύλλης, τ. Α', 1962, σ. 222, Λυδάκης, *Ζωγραφική*, 1976, σ. 48-49, Χαραλαμπίδης, 1976, σ. 76-80, Κούρια, 1985, σ. 108, 233, Μισιρλή, 1993, σ. 38-39, 194, *ΛΕΚ*, τ. Α', 1997, σ. 3-4 (συγγραφή λήμματος Δ. Μαρκάτου), Μαρκάτου, 1997.

Άννινος Αθανάσιος

(Κεφαλονιά 1713 – Κεφαλονιά (;) 1748)

Έχουμε ελάχιστες πληροφορίες για τον συγκεκριμένο καλλιτέχνη, που προέρχονται από τον Η. Τσιτσέλη. Υπήρξε αγιογράφος και μαθήτευσε αρχικά στην Κεφαλονιά κοντά στον Αρχιεπισκόπο Α. Καραντινό. Στην συνέχεια σπούδασε στην Βενετία (κοντά στους P. Longhi, G. B. Piazzetta και G. B. Tiepolo), στη Ρώμη και στη Φλωρεντία. Του αποδίδονται έργα που σώζονται στην Κεφαλονιά (Μονή Αγ. Ανδρέα Μηλαπιδιάς, Παναγία Δραπάνου, Κάστρο).

Βιβλιογραφία: Τσιτσέλης, 1904, σ. 3-9, Κονόμος, 1966, σ. 20, *ΛΕΚ*, 1997, τ. Α', σ. 62 (χ. συγγρ.).

Βέγιας Διονύσιος

(Κεφαλονιά π. 1810 – Κέρκυρα 1884)

Σπούδασε αρχικά κοντά στον γλύπτη Π. Προσαλέντη και στη συνέχεια μετέβη στην Ιταλία για να σπουδάσει ζωγραφική στην Ακαδημία του Αγίου Λουκά της Ρώμης με δαπάνη των Ιονίων Νήσων, όπου και διακρίθηκε. Παρέμεινε για ένα διάστημα στην Ιταλία και ασχολήθηκε με τις αντιγραφές αναγεννησιακών έργων,

είδος ζωγραφικής συχνά προσοδοφόρο για τους καλλιτέχνες της εποχής. Το 1839 επέστρεψε στην Κέρκυρα και δίδαξε ιχνογραφία στην Καλλιτεχνική Σχολή του Π. Προσαλέντη, όπου ανέλαβε και διευθυντής στη συνέχεια. Αντιστοίχως, δίδαξε σκιαγραφία στο Λύκειο Κερκύρας. Συμμετείχε στη *Διεθνή Έκθεση Λονδίνου* (1862) και στα *Ολύμπια* (1875) και υπήρξε ιδρυτικό μέλος της Αναγνωστικής Εταιρείας Κέρκυρας. Το ζωγραφικό του έργο περιλαμβάνει προσωπογραφίες, ιστορικές σκηνές, αγιογραφίες και μυθολογικές σκηνές («Δανάη», 1870), κατηγορία σχετικά σπάνια στην Επτανησιακή Τέχνη. Επηρεάζεται από την ιταλική ζωγραφική και εμμένει στην εξιδανίκευση των μορφών και στον ιδεαλιστικό χαρακτήρα της απόδοσής τους.

Βιβλιογραφία: Δε Βιάζης, 1903, σ. 259, Δε Βιάζης, 1910, σ. 211-212, Γιοφύλλης, τ. Α', 1962, σ. 41, 83, 98-99, Ιωάννου, 1974, σ. 170-171, Χαραλαμπίδης, 1978, σ. 63,86,94,98, Σπητέρης, 1979, τ.Α', σ. 116, τ. Γ', σ. 35-36, Μαρκάτου Δ., 1997, χ. σ., *ΛΕΚ*, τ. Α', σ. 167-168 (συγγραφή λήμματος Γ. Μπόλης), Μπόλης – Παυλόπουλος 2003, σ. 16, Μαρκάτου 2006, σ. 495-496.

Βεντούρας Σπυρίδων

(Λευκάδα 1761 – Λευκάδα 1835)

Ζωγράφος κοσμικών και θρησκευτικών θεμάτων. Θεωρείται πιθανόν ότι το 1785 μετέβη στη Βενετία για να σπουδάσει ζωγραφική, χωρίς όμως να επιβεβαιώνεται αρχειακά αυτή η πληροφορία. Η χρήση ελαιοχρώματος αντί αβγοτέμπερας στα έργα του υποδεικνύει ότι ήταν γνώστης της δυτικής παράδοσης και είχε απομακρυνθεί από τα χριστιανικά πρότυπα. Φιλοτέχνησε θρησκευτικά έργα για τους ναούς του Αγ. Νικολάου, Αγ. Μηνά και του Παντοκράτορος στην Λευκάδα και την ουρανία στο ναό της Πλατυτέρας στην Κέρκυρα. Από το κοσμικό του έργο ιδιαίτερη μνεία γίνεται για την *Προσωπογραφία του Αλή Πασά* (1818), έργο για το οποίο ενεπλάκη σε δικαστική διαμάχη με τον απεικονιζόμενο και τον πρόξενο του, Μαρίνο Λάζαρη, εξαιτίας της μη πληρωμής του ζωγράφου για τη φιλοτέχνηση του έργου. Επίσης, αρχιτεκτονικά – οικοδομικά σχέδια του ζωγράφου σώζονται στο Αρχαιοφυλακείο Λευκάδας.

Βιβλιογραφία: Δε Βιάζης, 1884, **χ.σ.**, Θεμελή – Κατηφόρη 1960, σ. 203-215, Ροντογιάννης, 1974, σ. 379-399, Χατζηδάκης, 1987, σ. 189-190, *ΛΕΚ*, 1997, τ. Α', σ. 176 (συγγραφή λήμματος Γ. Ρηγόπουλος), Λαμπρινού, 2007, σ. 67.

Γαζής Σπυρίδων

(Λευκάδα 1835 – Λευκάδα 1920)

Μαθήτευσε κοντά στον Γεώργιο Πατζαρά από τη Λευκάδα και στον Νίκα ή Πλαίσια από τη Ζάκυνθο. Γύρω στα 1870 μετέβη για σπουδές στην Ιταλία, χωρίς να γνωρίζουμε αν φοίτησε σε συγκεκριμένη σχολή.

Ασχολήθηκε κυρίως με την αγιογραφία και το καλλιτεχνικό του έργο χωρίζεται σε δύο φάσεις. Η πρώτη χρονολογείται πριν το 1862 και φαίνεται να επηρεάζεται από τους δασκάλους του και η δεύτερη χρονολογείται μετά το 1880, στην οποία αναγνωρίζεται η επιρροή από την ιταλική ζωγραφική. Το παλαιότερο υπογεγραμμένο ζωγραφικό του έργο χρονολογείται στα 1856 (από το ναό του Αγ. Γεωργίου Λευκάδας). Έργα του επίσης βρίσκονται στην Λευκάδα, στους Παξούς, στην Πρέβεζα, στο Μεσολόγγι κ. ά.

Βιβλιογραφία: Ροντογιάννης 1974, σ. 442-458, Λυδάκης 1976, σ. 66, *ΛΕΚ*, τ. 1, 1997, σ. 233-234 (συγγραφή λήμματος Γιάννης Ρηγόπουλος).

Γιαλλινάς Άγγελος

(Κέρκυρα 1857 – Κέρκυρα 1939)

Το διάστημα 1872-1875 έλαβε τα πρώτα μαθήματα ζωγραφικής κοντά στον Χ. Παχή. Στη συνέχεια, την περίοδο 1875- 1878, ταξίδεψε στην Ιταλία (Ρώμη, Βενετία, Νάπολη) σπουδάζοντας ζωγραφική. Το 1878 επέστρεψε στην Κέρκυρα και ασχολήθηκε με την απεικόνιση τοπιογραφιών του νησιού, κυρίως με υδατογραφίες. Γύρω στα 1886 γνώρισε στην Κέρκυρα τον Άγγλο πρεσβευτή Ford με τον οποίο συνδέθηκε φιλικά. Ο Ford οργάνωσε εκθέσεις για τον Γιαλλινά στην Αθήνα, την Ισπανία και το Λονδίνο (1891, 1892) και τον συνέστησε σε ευρωπαϊκούς αυλικούς κύκλους, που αποτέλεσαν μέρος του αγοραστικού του κοινού. Το 1897 εικονογράφησε, μαζί με άλλους καλλιτέχνες, τα «Διηγήματα» του Δ. Βικέλα. Το 1902 ίδρυσε την Καλλιτεχνική και Βιοτεχνική Σχολή στην Κέρκυρα και το διάστημα

μεταξύ 1907 και 1908 φιλοτέχνησε τοιχογραφίες για το «Αχίλλειον», την εξοχική έπαυλη της αυτοκράτειρας Ελισάβετ της Αυστρίας στο ίδιο νησί. Το εικαστικό του έργο αποτελείται κυρίως από τοπιογραφίες και ηθογραφικά θέματα. Μαζί με τον Β. Μποκατσιάμπε είναι οι βασικοί θεμελιωτές του είδους της υδατογραφίας. Δούλεψε σχεδόν αποκλειστικά σε ακουαρέλες και τα τοπία του αποδίδονται σε πολυάριθμες παραλλαγές. Χρησιμοποιεί τα διδάγματα του ρομαντισμού και του κλασικισμού αλλά προσαρμόζοντάς τα σε ένα ιδιαίτερο μορφοπλαστικό ιδίωμα. Πρόκειται για έναν από τους παραγωγικότερους και πιο επιτυχημένους ζωγράφους της εποχής του και έργα του αγοράστηκαν από τις βασιλικές οικογένειες της Γερμανίας και της Αγγλίας. Ωστόσο, η εμπορική επιτυχία των υδατογραφιών του φαίνεται ότι από ένα σημείο και μετά οδήγησε στην θεματική και μορφολογική επανάληψη των έργων του, με διάθεση τυποποίησης.

Βιβλιογραφία: Γιοφύλλης, τ. Α', 1962, σ. 215-217, Ιωάννου, 1974, σ. 188-191, Σπητέρης, 1979, τ. Α', σ. 322, τ. Γ', σ. 69-70, Χρήστου, 1981, σ. 83, Σκαλτσά, 1991, σ. 279-300, Μισσιρλή, 1993, σ. 192, 197, Γρηγοράκης, 1997, χ. σ., *ΛΕΚ*, τ. Α', 1997, σ. 270-271 (συγγραφή λήμματος Π. Ιωάννου), Ιοαννου, 2011, σ. 309.

Δοξαράς Νικόλαος

(Καλαμάτα 1700/6 – Ζάκυνθος 1775)

Γιος του Παναγιώτη Δοξαρά, πιθανώς γεννήθηκε στην Καλαμάτα. Κατά την παιδική του ηλικία έζησε στη Ζάκυνθο και στη Λευκάδα και το 1722 εγκαταστάθηκε στην Κέρκυρα. Κατετάγη στον στρατό υπό τον κόμη M. von Schulenburg και κατά την περίοδο 1729 – 1738 μετέβη στη Βενετία για να σπουδάσει ζωγραφική και στρατιωτικός μηχανικός. Στη συνέχεια, επέστρεψε στη Λευκάδα και το 1745 διορίστηκε αξιωματικός της χωροφυλακής στην Κέρκυρα, ενώ στη συνέχεια υπηρέτησε στην Κεφαλονιά και στη Ζάκυνθο ως το τέλος της ζωής του. Το ζωγραφικό του έργο περιλαμβάνει την ουρανία της Φανερωμένης Ζακύνθου (1754-65), όπου ζωγράφησε τα τρία κεντρικά διάχωρα με την *Γέννηση της Θεοτόκου*, την *Κοίμηση* και τη *Μετάσταση*. Το μεγαλύτερο μέρος της διακόσμησης καταστράφηκε στους σεισμούς του 1953 και σήμερα σώζεται μόνο η *Γέννηση της Θεοτόκου*, καθώς και κάποια σχέδια της διακόσμησης στην Εθνική Πινακοθήκη. Επίσης, φιλοτέχνησε την ουρανία του Αγίου Μηνά στην Λευκάδα (1762) που όμως καταστράφηκε σε πυρκαγιά το 1976. Μεμονωμένοι πίνακες του βρίσκονται στην Εθνική Πινακοθήκη

και στη Συλλογή Λοβέρδου. Εξαιτίας της μικρής έκτασης του ζωγραφικού του έργου δεν επιτρέπεται μια ασφαλής αξιολόγηση του τεχνοτροπικού του ιδιώματος. Από τους σωζόμενους πίνακες του αντιλαμβανόμαστε τη θεωρητική του κατάρτιση, βάσει της οργάνωσης του ζωγραφικού χώρου και της χρήσης των κάθετων αξόνων στα έργα του που δηλώνουν τη γνώση της προοπτικής. Παρότι οι μορφές του δεν χαρακτηρίζονται από μεγάλο βαθμό πνευματικότητας, συνέβαλε στη νατουραλιστική παράδοση που προσπάθησε να επιβάλει ο πατέρας του επικουρώντας στην επικράτηση της δυτικής ζωγραφικής αντίληψης.

Βιβλιογραφία: Μουστοξύδης, 1843, σ. 17, Μαυρογιάννης, 1894, σ. 177-179, Δε Βιάζης, 1968, σ. 39-43, Ζώη, 1906, σ. 119-120, Προκοπίου, 1936, σ. 94-102, Σπητέρης, τ. Α', 1979, σ. 69-70, Κονόμος, 1967, σ. 76-82, Μισιρλή, 1993, σ. 24-25, 199-200, *ΛΕΚ*, τ. Α', Αθήνα 1997, σελ. 380-381 (συγγραφή λήμματος Ν. Ζίας).

Δοξαράς Παναγιώτης

(Κουτήφαρι Μάνης (;) 1662 – Κέρκυρα 1729)

Σε μικρή ηλικία η οικογένειά του εγκαταστάθηκε στη Ζάκυνθο, όπου έλαβε μαθήματα ζωγραφικής από τον Λέο Μόσκο. Το διάστημα 1694-1699 πολέμησε στο πλευρό των Βενετών, σε σώμα μισθοφόρων και για την προσφορά του τιμήθηκε με τον τίτλο του Ιππότη (Ιππέα), καθώς και με κτηματικές εκτάσεις. Την περίοδο 1699 – 1704 εγκαταστάθηκε στην Ιταλία, όπου πιθανόν σπούδασε ζωγραφική και στην συνέχεια επέστρεψε στην ενετοκρατούμενη Καλαμάτα έως το 1715. Το 1720 ταξίδεψε στη Βενετία και ασχολήθηκε με τη μετάφραση του θεωρητικού έργου του Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura*, του οποίου δύο χειρόγραφοι κώδικες σώζονται σήμερα στη Μαρκιανή Βιβλιοθήκη της Βενετίας (1720) και στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδας (1724).

Το 1722 εγκαταστάθηκε στην Κέρκυρα και ασχολήθηκε με τη συγγραφή της δικής του πραγματείας για τη ζωγραφική υπό τον τίτλο *Περί ζωγραφίας χειρόγραφον, κατά το ΑΨΚς'* (1726), για το οποίο η νεώτερη έρευνα έχει δείξει ότι πρόκειται για ανθολογία μεταφράσεων με επιλεγμένα κείμενα από την ιστοριογραφία της τέχνης της Ιταλίας και όχι για πρωτότυπο κείμενο.

Το ζωγραφικό του έργο χωρίζεται ουσιαστικά σε δύο άξονες. Ο πρώτος ακολουθεί τα διδάγματα του Λ. Μόσκου μαζί με τα δυτικά στοιχεία της κρητοεπτανησιακής ζωγραφικής και αποτελείται από κατεξοχήν θρησκευτικά έργα όπως ο *Χριστός Μέγας Αρχιερέας* στην Ζάκυνθο (1691), τον *Άγιο Δημήτριο*, τον *Χριστό*, την *Θεοτόκο* και τον *Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο* στην Λευκάδα και ένα βημόθυρο στη Άνω Γαρούνα Κέρκυρας. Ο δεύτερος άξονας του έργου του ακολουθεί ευκρινώς την ζωγραφική παράδοση της Δύσης. Περιλαμβάνει την προσωπογραφία του *Κόμητος Schulenburg* (1719) που αποτελεί την πρώτη προσωπογραφία της νεοελληνικής τέχνης, μικρογραφίες από τη μετάφραση του *Trattato della Pittura* του Leonardo da Vinci (1724), μία ακόμη προσωπογραφία του *Κόμητος Schulenburg* (1725), σε μινιατούρα και τη φιλοτέχνηση της ουρανίας του Αγίου Σπυρίδωνα στην Κέρκυρα, η οποία δεν διασώζεται, διότι την επιζωγράφησε το 1852 ο ζωγράφος Ν. Ασπιώτης.

Από το σύνολο των μελετητών της νεοελληνικής τέχνης, ο Π. Δοξαράς θεωρείται ως ο γενάρχης της Επτανησιακής Σχολής βάσει των καινοτομιών που εισήγαγε. Ορθότερα, ο Π. Δοξαράς είναι το πρόσωπο που κωδικοποιεί και καθιερώνει μία σειρά ζωγραφικών κατακτήσεων που επιτεύχθηκαν, αφού οι καλλιτέχνες διέρρηξαν τα δεσμά της παραδοσιακής ζωγραφικής της Ορθόδοξης Εκκλησίας. Εκτός από το θεωρητικό του έργο, που σηματοδοτεί την αρχή της θεωρίας της τέχνης στην Ελλάδα, εισάγει την τεχνική της ελαιογραφίας αντί της αβγοτέμπερας που είχε ευρεία έως τότε χρήση και τη χρήση της γεωμετρικής προοπτικής, επιτυγχάνοντας την ψευδαίσθηση του χώρου στα ζωγραφικά έργα. Επίσης, εισάγει την προσωπογραφία στη νεοελληνική τέχνη και με την ουρανία του Αγίου Σπυρίδωνα προχωρεί όχι μόνο στην εκκοσμίκευση της θρησκευτικής τέχνης και στην κατά το *naturale* απόδοση της ανθρώπινης και της θείας μορφής, αλλά αλλάζει και το εικονογραφικό πρόγραμμα των ναών.

Βιβλιογραφία: Μουστοξύδης, 1843, σ. 17 - 40, Ζώης, 1908, σ. 39-40, Προκοπίου, 1936, σ. 69-85, Σπητέρης, 1953, σ. 7-8, Σπητέρης, 1956 α, σ. 8-10, Σπητέρης, 1956 β, 1956, σ. 12-13, Λυδάκης, 1976, σ. 27, Χαραλαμπίδης, 1978, σ. 25-44, Μισιρλή, 1993, σ. 9,22,23,41,199-201, *ΛΕΚ*, 1997, τ. Α', σ. 382-383 (συγγραφή λήμματος Ν. Ζίας), Αλεβίζου, 2005.

Ζαβιτζιάνος Μάρκος

(Κων/πολη 1884 – Γενεύη 1923)

Καταγόμενος από Κερκυραίο πατέρα και Γαλλίδα μητέρα γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη και μαθήτευσε στη Μεγάλη του Γένους Σχολή. Το 1906 μετέβη στην Γερμανία και σπούδασε ζωγραφική στην Ακαδημία του Μονάχου. Το 1909 μετακόμισε στο Παρίσι και έναν χρόνο αργότερα εγκαταστάθηκε στην Κέρκυρα. Κατά την παραμονή του στη Γερμανία συμμετείχε στην ίδρυση της «Σοσιαλιστικής Δημοκρατικής Ένωσης» (μαζί με τους Γ. Σκληρό, Α. Δελμούζο, Δ. Γληνό κ. ά.) και κατά την παραμονή του στην Κέρκυρα συμμετείχε στην οργάνωση του «Σοσιαλιστικού Κέντρου Κερκύρας». Την ίδια περίοδο δημοσίευσε στον *Νουμά* κείμενα ενάντια στις ρατσιστικές θεωρίες του Ίωνα Δραγούμη και του Πέτρου Βλαστού και άρθρα για τους «αριστοκράτες» και τους «ιμπεριαλιστές». Αν και ο Ζαβιτζιάνος είναι γνωστός σήμερα κυρίως για το χαρακτηριστικό του έργο, δεν γνωρίζουμε τίποτα για τις σπουδές του σε αυτό τον τομέα, αλλά θεωρείται πιθανό να ήρθε σε επαφή με τις τεχνικές της χαρακτηριστικής κατά τη μετάβαση του στο Παρίσι, όπου συνδέθηκε με τον επίσης Κερκυραίο χαρακτή Λ. Κογεβίνα. Το 1914 συμμετείχε στην ίδρυση της λογοτεχνικής και καλλιτεχνικής ομάδας «Η Συντροφιά των 9» και την ίδια περίοδο δημοσίευσε ποιήματα, σχέδια και χαρακτηριστικά στην *Κερκυραϊκή Ανθολογία*. Ασχολήθηκε συστηματικά με την εικονογράφηση βιβλίων, παρότι ελάχιστα δείγματα της δουλειάς του εκδόθηκαν κατά τη διάρκεια της ζωής του. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της δουλειάς του είναι «Η τιμή και το χρήμα» (1914) του Κ. Θεοτόκη, που περιλαμβάνει έξι οξυγραφίες. Οι υπόλοιπες εικονογραφήσεις που φιλοτέχνησε για κείμενα του Κ. Θεοτόκη εκδόθηκαν το 1982 («Διηγήματα – Κορφιάτικες Ιστορίες», «Το βίος της κυρά Κερκύρας»), ενώ το 1922 εικονογράφησε το βιβλίο «Iphigenie» του Alfred Maria Ellis. Γύρω στα 1917 εγκαταστάθηκε στην Αθήνα και το 1922 πραγματοποίησε ατομική έκθεση στο Ζάππειο με ζωγραφικά και χαρακτηριστικά έργα. Η ενασχόληση του με την εικονογράφηση βιβλίων θα πρέπει να συνδεθεί με την ανάπτυξη του είδους την ίδια περίοδο στον ευρωπαϊκό χώρο αλλά και με την αντίληψη του καλλιτέχνη για τον κοινωνικό και παιδαγωγικό ρόλο της τέχνης. Στα έργα του δείχνει προτίμηση στα ηθογραφικά θέματα και την τοπιογραφία και είναι ο πρώτος καλλιτέχνης που μεταφέρει στη χαρακτηριστική θέματα της καθημερινής ζωής. Ασχολείται κυρίως με οξυγραφίες, στις οποίες μπορεί να δώσει έμφαση σε μικρογραφικά χαρακτηριστικά και να επιτύχει τις διαβαθμίσεις μεταξύ

μαύρου και άσπρου προσαρμόζοντάς τες σε ένα λιτό μορφοπλαστικό λεξιλόγιο. Ουσιαστικά ακολουθεί μία ρεαλιστική τεχνοτροπία και πολλές φορές στο έργο του ανιχνεύονται στοιχεία των E. Vuillard, P. Bonnard και F. Vallotton. Το ζωγραφικό του έργο έχει εμφανείς επιρροές από τον ιμπρεσιονισμό και τον μετεμπρεσιονισμό και πραγματεύεται προσωπογραφίες, τοπιογραφίες και εσωτερικούς χώρους.

Βιβλιογραφία: Σπητέρης, 1979, τ. Γ', σ. 93-93, Μαυρομμάτης, 1983, σ. 51-62, 205-207, Κούρια, 1985, σ. 201-209, Γρηγοράκης, 1987, Χρήστου, 1989, σ. 46-48, του ιδίου, 1994, σ. 72-73, 227-228, Γρηγοράκης, 1997, χ.σ., *ΛΕΚ*, τ. Α', 1997, σ. 416-418 (συγγραφή λήμματος E. Δ. Μ.).

Ιατράς Κωνσταντίνος

(Ζάκυνθος 1811 – 1888)

Έλαβε μαθήματα ζωγραφικής στη γενέτειρά του και στη συνέχεια φοίτησε στη Βενετία (1847). Μετά την ολοκλήρωση των σπουδών του επέστρεψε στην Ελλάδα και δίδαξε ζωγραφική στην Κέρκυρα, στη Ζάκυνθο και στη Σμύρνη. Φιλοτέχνησε σειρά υδατογραφιών με θέμα τα λαϊκά κοστούμια και διάφορα στιγμιότυπα, βασισμένος σε πρόσφυγες και αγωνιστές, οι οποίοι είχαν καταφύγει την περίοδο εκείνη στα Επτάνησα. Σημαντική θέση στην καλλιτεχνική του δημιουργία κατέχουν οι προσωπογραφίες που διακρίνονται για την έμφαση στο σχέδιο και την τάση εξιδανίκευσης των μορφών, που βρίσκονται σε απόλυτη αρμονία με την ακαδημαϊκή παράδοση της εποχής. Χαρακτηριστικό του έργο είναι το «Ζαμπελάκι» (Συλλογή ΕΠΜΑΣ), η προσωπογραφία της κόρης του, Ισαβέλλας Ιατρά, με σχέδιο και χρωματικούς τόνους που ανακαλούν τα διδάγματα του βενετσιάνικου εργαστηρίου.

Βιβλιογραφία: *Ολύμπια*, 1875, σ. 174, Ζώης, 1898, σ. 327, Παπανικολάου, 1982, σ. 8, Χαραλαμπίδης 1976, σ. 28, Λυδάκης, *Ζωγραφική*, 1976, σ. 44, Μισιρλή, 1993, σ. 33, 197, Κωτίδης, 1995, σ. 30-31, 85, 261, *ΛΕΚ*, τ. Β', Αθήνα 1997, σ. 40-41 (συγγραφή λήμματος Μ. Στεφανίδης), Ιοαννου, 2011, σ. 308.

Καλυβωκάς (Καλλιβωκάς) Διονύσιος

(Ζάκυνθος 1806- Αθήνα 1877)

Μαθήτευσε κοντά στον Ν. Καντούνη. Στην συνέχεια σπούδασε ζωγραφική στην Ακαδημία του Αγίου Λουκά στη Ρώμη και αργότερα στη Βασιλική Ακαδημία της Φλωρεντίας με δασκάλους τους Regguli, Gazzarini και Servolini. Παρέμεινε για δώδεκα χρόνια στη Φλωρεντία και στη συνέχεια επέστρεψε στη Ζάκυνθο, όπου ασχολήθηκε με τη ζωγραφική και την αγιογραφία. Το 1858 διορίστηκε στην Ιόνιο Ακαδημία της Κέρκυρας ως καθηγητής ιχνογραφίας, μετά από εισήγηση του Ανδρέα Μουστοξύδη. Το 1867 πήρε μέρος στην Exposition Universelle στο Παρίσι. Τρία χρόνια μετά εξέθεσε στα «Β' Ολύμπια» στην Αθήνα το έργο «Ο Εσταυρωμένος» για το οποίο τιμήθηκε με το χάλκινο βραβείο, ενώ το 1875 στα «Γ' Ολύμπια» κέρδισε αργυρό «νομισματοσημο» β' τάξεως για 59 αντίγραφα ζωγράφων. Ασχολήθηκε συστηματικά με τις αντιγραφές πινάκων, που λειτούργησε ως βιοποριστικό του μέσο τόσο στην Ιταλία, όσο και στην Ελλάδα. Το έργο του χαρακτηρίζεται από τις προσωπογραφικές συνθέσεις. Ακολουθεί τα διδάγματα της κλασικιστικής προσωπογραφίας και παρουσιάζει συχνά πρόσωπα της επτανησιακής κοινωνίας, με αδυναμίες όμως στο σχέδιο και χωρίς να πετυχαίνει εξαιρετικά ψυχογραφικά αποτελέσματα.

Βιβλιογραφία : *Ολύμπια*, 1870, σ. 7, 13, 224, *Ολύμπια*, 1875, σ. 58, 103, 311, 439, Δε Βιάζης, 1909 γ, σ. 186-187, Σπητέρης, 1953, σ. 10, Σπητέρης, 1954, σ. 1095, Σπητέρης, 1979, τ. Γ', σ. 116-117, Χαραλαμπίδης 1978, σ. 93-94, Χρήστου, 1981, σ. 22-23, Μισιρλή, 1993, σ. 32, 202, Κωτίδης, 1995, σ. 29, 41, 209, *ΛΕΚ*, τ. Β', Αθήνα 1997, σ. 83-84 (συγγραφή λήμματος Κ. Μπαρούτας), Ιοαννου, 2011, σ. 307-308.

Καλοσγούρος Ιωάννης Βαπτιστής

(Κέρκυρα 1794- Κέρκυρα 1878)

Σε μικρή ηλικία έλαβε μαθήματα ιχνογραφίας και αρχιτεκτονικής κοντά σε Ρώσο συνταγματάρχη του μηχανικού, που βρισκόταν εκείνη την περίοδο στην Κέρκυρα. Το 1815 γράφτηκε στο «Κατάστημα των Ωραίων Τεχνών» και το 1817

μετέβη στη Βενετία για να σπουδάσει γλυπτική στην Ακαδημία Καλών Τεχνών για δύο έτη. Το 1820 επέστρεψε στην Κέρκυρα και του ανατέθηκε από του Άγγλους η ίδρυση Σχολής Καλών Τεχνών στην Ιθάκη, που θα λειτουργούσε στα πρότυπα της σχολής του Προσαλέντη, η οποία όμως είχε βραχύβιο χαρακτήρα. Μετά την κατάργηση της σχολής διορίστηκε μηχανικός των Ιονίων Νήσων, ενώ συνέχισε να διδάσκει στο εργαστήριο του, στην περιοχή Καστράδες της Κέρκυρας. Το γλυπτικό του έργο είναι μικρής έκτασης και από τα δέκα έργα που αναφέρονται στην βιβλιογραφία, διασώζονται μόλις τα τέσσερα: ένα υπέρθυρο ανάγλυφο στην είσοδο της Μονής Αγ. Ευθυμίας Παλαιόπολης με το οικόσημο του T. Maitland (1816), μια προτομή του F. Guilford (μετά το 1827), τέσσερα ανάγλυφα στην βάση του οβελίσκου του αρμοστή Douglas (1843) και μια προτομή της κόμισσας *Ελένης Αρμένη – Μοντσενίγου* (1847). Πρόκειται για έναν καλλιτέχνη που ακολουθεί με συμβατικό τρόπο τα διδάγματα του κλασικισμού χωρίς να πετυχαίνει εξαιρετικά αποτελέσματα και να προχωρεί σε προσωπικές διατυπώσεις. Για μεγάλο χρονικό διάστημα έζησε στη σκιά του Π. Προσαλέντη, ο οποίος, όσο ζούσε, λάμβανε το μεγαλύτερο μέρος των παραγγελιών στην Κέρκυρα. Εκτός από τη γλυπτική παρουσιάζει μικρό ζωγραφικό έργο που αποτελείται από προσωπογραφίες και σώζονται τρία χαρακτηριστικά του, μεταξύ των οποίων, μία λιθογραφία με κραγιόνι που απεικονίζει τον Π. Προσαλέντη και χρονολογείται γύρω στα 1840.

Βιβλιογραφία: Βροκίνης, 1877, σ. 433, Δε Βιάζης, 1909 β, σ. 186-187, Γιοφύλλης, τ. Α', 1962, σ. 100, 142, Σπητέρης, 1979, τ. Α', σ. 119-120, τ. Γ', σ. 118-119, Χρήστου – Αναστασιάδη, 1982, σ. 193, Χρήστου, 1995, σ. 51-56, Χρήστου, 1997, χ. σ., *ΛΕΚ*, τ. Β', σ. 95 (συγγραφή λήμματος Α. Χρήστου).

Καντούνης Νικόλαος

(Ζάκυνθος 1767 – Ζάκυνθος 1834)

Έλαβε τα πρώτα μαθήματα ζωγραφικής κοντά στον Α. Μαρκελάο και στον Ι. Κοράη, ενώ πιθανολογείται ότι μαθήτευσε και κοντά στον Ν. Κουτούζη, που λέγεται ότι από φθόνο τον απέβαλε από το εργαστήριό του. Αν και ο ίδιος υποστήριζε ότι ήταν αυτοδίδακτος, και το δήλωνε με κάθε τρόπο, ακόμη και με επιγραφές στα

ζωγραφικά του έργα, είναι εμφανείς οι επιρροές του από τη ζωγραφική του Κουτούζη. Το 1786 χειροτονήθηκε ιεροδιάκονος και τον επόμενο χρόνο ιερέας. Αργότερα, έγινε μέλος της Φιλικής Εταιρείας και τον Μάιο του 1821 εξορίστηκε στο νησάκι Δίας στην Κεφαλονιά, επειδή αντιστάθηκε κατά των Άγγλων και του πρωθυερέα Γαρζώνη. Το ζωγραφικό του έργο χωρίζεται σε θρησκευτικό και κοσμικό. Έργα του σώζονται στον ναό της Αγ. Αικατερίνης του Σινά στη Ζάκυνθο και στο Καθολικό της Μονής της Πλατυτέρας στην Κέρκυρα. Αντιθέτως, τα μεγάλα εικονογραφικά σύνολα των ναών των Αγίων Πάντων και Αγίων Αποστόλων Ζακύνθου έχουν καταστραφεί σήμερα. Το κοσμικό του έργο αποτελείται κυρίως από προσωπογραφίες με χαρακτηριστικά παραδείγματα την *Προσωπογραφία του Φαρμακοποιού Δικόπουλου* και την *Προσωπογραφία της Ελισάβετ Μαρτινέγκου*. Οι προσωπογραφίες του επηρεάζονται από την ιταλική και φλαμανδική τέχνη, βασίζονται στην τυποποίηση και στην περιγραφή του θέματος με τη χρήση παραπληρωματικών στοιχείων, αλλά δεν αναπτύσσουν την ίδια δυναμική με τα πορträίτα του Ν. Κουτούζη. Ιδιαίτερη μνεία πρέπει να γίνει και στην *Αυτοπροσωπογραφία* (1815) του Ν. Καντούνη με την οποία δηλώνει την κοινωνική του θέση.

Βιβλιογραφία: Δε Βιάζης, 1891-92 σ. 436-442, Δε Βιάζης, 1902 Β, σ. 206-210, Καλογερόπουλος, 1926, σ. 160-167, Πελεκάσης, 1927, σ. 8-9, Παπαντωνίου, 1933, Σισιλιάνος, 1935, σ. 103-106, Προκοπίου, 1936, σ. 127-135, Σπητέρης, 1954, σ. 1092-1095, Κονόμος 1973, Ιωάννου, 1974, σ. 14, Λυδάκης, *Ζωγραφική*, 1976, σ. 34-35, Χαραλαμπίδης, 1978, σ. 55-62, Σπητέρης, 1979, τ. Α', σ. 88,89, τ. Γ', σ. 123-125, Μισιρλή, 1993, σ. 28-30, 203, Κωτίδης, 1995, σ. 203-204, 261-262, Αχειμάστου – Ποταμιάνου 1997, σ. 12,38,233, 240, 258, 260, 262, *ΑΕΚ*, τ. Β', Αθήνα 1997, σ. 120-121 (συγγραφή λήμματος Γ. Ρηγόπουλος), Χαραλαμπίδης Α., 2001, σ. 53-54, Μαρκάτου, 2006 Β, σ. 151-158.

Κοράης (Καστρινός) Γιαννάκης

(Ζάκυνθος (;) – Ζάκυνθος 1799)

Γνωρίζουμε ελάχιστα πράγματα για τη ζωή και την καλλιτεχνική του δημιουργία. Είναι πιθανό να μαθήτευσε κοντά στον παππού του Μιχαήλ Κοράη, «Χιώτη πιτόρο στο νατουράλε», φράση που υποδεικνύει τη δημιουργία βάσει δυτικών προτύπων. Ο Ζώης μας πληροφορεί ότι στη διαθήκη του κληροδότησε στον επίσης ζωγράφος ανιψιό του, Ιωάννη Κοράη του Αθανασίου, σχέδια και χαλκογραφίες που είχε στην κατοχή του, καθώς και όλα τα σύνεργα της τέχνης του, γεγονός που υποδηλώνει την επαγγελματική του ενασχόληση με τη ζωγραφική. Επίσης, βιβλιογραφικά αναφέρεται ότι εικόνες του υπήρχαν στις εκκλησίες των Αγ. Αποστόλων, Αγ. Στεφάνου και Αγ. Βασιλέως του Απάνου, χωρίς όμως να επιβεβαιώνεται. Είναι γνωστός για τον πίνακά του «Η λιτανεία του Αγ. Χαραλάμπη» (1756, σήμερα στο Μουσείο Ζακύνθου) και εισηγητής του συγκεκριμένου εικονογραφικού θέματος στη νεοελληνική τέχνη. Το έργο του παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον από θρησκευτική, κοινωνική, πολιτιστική άποψη. Εκτός απ' ότι απεικονίζει μια συγκεκριμένη έκφανση λατρείας στον επτανησιακό χώρο, ο πίνακας αποτελεί μαρτυρία της κοινωνικής διάρθρωσης της Ζακύνθου, των κοινωνικών ομάδων που λάμβαναν μέρος στη λιτανεία και της κοινωνικής τους θέσης βάσει της σειράς που κατείχαν κατά την περιφορά της εικόνας. Το έργο του Κοράη αποτέλεσε το εικονογραφικό πρότυπο για τα αντίστοιχα έργα και άλλων Ζακυνθίων καλλιτεχνών, όπως του Ν. Κουτούζη και Ν. Καντούνη.

Βιβλιογραφία: Καλογερόπουλος 1926, σ. 167, Παπαντωνίου, 1933, Πελεκάσης, 1934, Προκοπίου, 1936, σ. 129-130, σελ. 315, Χαραλαμπίδης, 1978, σ. 14, 55,56, Χατζηδάκης, 1987, σ. 127 κ.ε., Δελλαπόρτα, 1993, σ. 167-176, Δελλαπόρτα 1996, Αχειμάστου – Ποταμιάνου, 1997, σ. 224 κ.ε., *ΛΕΚ*, τ. Β', 1997, σ. 254-255 (συγγραφή λήμματος Γ. Ρηγόπουλος), Μαυρομιχάλη 2008, σ. 739-748.

Κουτούζης Νικόλαος

(Ζάκυνθος 1741 – Ζάκυνθος 1813)

Δεν γνωρίζουμε με βεβαιότητα τις καλλιτεχνικές του σπουδές, αν και είναι πιθανό ότι μαθήτευσε για ένα διάστημα στο εργαστήριο του Ν. Δοξαρά. Επίσης, κατά το διάστημα 1760-64 αλλά πιθανότατα και αργότερα ταξίδεψε τουλάχιστον δύο

φορές στη Βενετία, όπου εκπαιδεύτηκε στη ζωγραφική. Το 1766 χρονολογείται η *Λιτανεία του Αγίου Διονυσίου* που βρίσκεται στο μέτωπο του γυναικωνίτη του ομώνυμου ναού στη Ζάκυνθο, γεγονός που δηλώνει ότι θα πρέπει να είχε ολοκληρώσει την καλλιτεχνική του εκπαίδευση, ώστε να του ανατεθεί η φιλοτέχνηση ενός μεγάλου έργου από τους επιτρόπους του ναού. Αναφέρεται ως ιδιόρρυθμη και πολυσχιδής προσωπικότητα που εκτός των άλλων ασχολήθηκε με τη σατιρική ποίηση μέσω της οποίας ασκούσε κοινωνική κριτική και το 1777 χειροτονήθηκε ιερέας στη Λευκάδα. Μάλιστα, το 1808 ο ιδιόρρυθμος τρόπος ζωής του και η σατιρική του ποίηση τον οδήγησαν σε καταδίκη από το ιερατείο και του απαγορεύτηκε να ιερουργεί. Το ζωγραφικό του έργο χωρίζεται σε θρησκευτικό και κοσμικό. Κυριότερα παραδείγματα του θρησκευτικού του έργου είναι τα ζωγραφικά σύνολα του ναού Αγ. Σπυρίδωνος του Φλαμπουριάρη και του Αγ. Γεωργίου του Πετρούτσου στη Ζάκυνθο. Η σημαντικότερη συμβολή του όμως εντοπίζεται στην κοσμική ζωγραφική, καθώς αναφέρεται ως ο πιο σημαντικός και προικισμένος ζωγράφος που τεκμηριώνει τις κατακτήσεις της Επτανησιακής Σχολής και είναι ο κυριότερος εκπρόσωπος του ψυχολογικού πορτραίτου στα Επτάνησα. Χαρακτηριστικά παραδείγματα της κατηγορίας αυτής είναι η *Προσωπογραφία Κυρίας με διάδημα* και η *Προσωπογραφία Λογίου* που χαρακτηρίζονται από την ρεαλιστική αντίληψη του καλλιτέχνη, το δυναμικό σχέδιο και την κριτική στάση απέναντι στους απεικονιζομένους. Ιδιαίτερη μνεία πρέπει να γίνει επίσης για την *Αυτοπροσωπογραφία* (π. 1800) του καλλιτέχνη, στην οποία τονίζεται η εικαστική του ενασχόληση και δηλώνει την αυτοσυνειδησία του ως μέρος ενός ευρύτερου κοινωνικού συνόλου.

Βιβλιογραφία: Κατραμής, 1880, σ. 418-420, Χιώτης, 1903, σ. 237-242, Δε Βιάζης, 1912, σ. 134-135, Δε Βιάζης 1921, σ. 22-23, Ζώης, 1923, σ. 202-203, Καλογερόπουλος, 1926, σ. 154-160, Παπαντωνίου, 1933, Σισιλιάνος, 1935, σ. 120-122, Προκοπίου 1936, σ. 103-126, Λαδάς, 1953, Σπητέρης, 1954 β, σ. 271-272, Κονόμος, 1955, σ. 243, Ξυγγόπουλος, 1957, σ. 350, Κονόμος Ν. 1962, Κονόμος, 1967 β, σ. 27 κ.ε., Δε Βιάζης, 1968, σ. 47-58, Κονόμος, 1974, Ιωάννου 1974, σ. 14, Ροντογιάννης, 1974, σ. 299-302, Χαραλαμπίδης, 1978, σ. 19-23, 45-55, 88-90, 91, Σπητέρης, 1979, τ. Α', σ. 87-88, τ. Γ', σ. 148-150, Μισιρλή, 1993, σ. 26, 204-205, *ΛΕΚ*, τ. 2, Αθήνα 1997, σ. 314-316 (συγγραφή λήμματος Γ. Ρηγόπουλος), Αχειμάστου – Ποταμιάνου, 1997, σ. 244-257, Μαρκάτου Δ., 2003, σ. 109-119, Μαρκάτου Δ., 2006 Β, σ. 151-158.

Μαντζαβίνος Μαρίνος

(Κεφαλονιά ή Κέρκυρα (;) – Κέρκυρα, β' μισό 19^{ου} αιώνα)

Για τη ζωή και το έργο του έχουμε λίγα στοιχεία με αποσπασματικό χαρακτήρα. Από τη βιβλιογραφία πληροφορούμαστε ότι σπούδασε ζωγραφική στην Ιταλία, ότι ασχολήθηκε συστηματικά με τη χαρακτηριστική και αναφέρεται ως αντιγραφέας έργων. Πήρε μέρος στα *Ολύμπια* του 1870 και έλαβε αργυρό βραβείο β' τάξεως. Στην παραπάνω έκθεση εξέθεσε τα έργα: «Ρώμος και Ρωμύλος κατά Ρούβενς» (αντίγραφο), «Ιωάννης ο Πρόδρομος» (αντίγραφο), «Εσωτερική Σκιαγραφία της εν Ρώμη βασιλικής του Αγ. Πέτρου» (χάλκινο νομισματούχημα), «Ο Μάρκος Βότσαρης προσερχόμενος προς μετάληψιν των αχράντων μυστηρίων», «Το ιερόν λείψανον του Αγίου Σπυρίδωνος» και το «Η εν Κερκύρα βάπτισις του βασιλόπαιδος Γεωργίου». Έργα του βρίσκονται σήμερα στην Εθνική Πινακοθήκη και στην Συλλογή Κουτλίδη.

Βιβλιογραφία: *Ολύμπια 1870*, Αθήνα 1872, σ. 7, , Μπαρούτας, 1990, σ. 44, 133, *ΛΕΚ*, τ. Γ', 1997, σ. 45-46 (συγγραφή λήμματος Κ. Μπαρούτας), Μπόλης, 2000, σ. 82,85,422-423, Καλλιγάς, 2003, σ. 589. Μαρκάτου 2006 Α, σ. 489-493

Μηνιάτης Γεώργιος

(Αργοστόλι 1820 – Livorno 1895)

Μαθήτευσε στην Αγγλική Σχολή Αργοστολίου και στη συνέχεια έλαβε ιδιωτικά μαθήματα ζωγραφικής από τον Α. Ρίφιο. Το 1843 συνέχισε τις σπουδές ζωγραφικής στην Ακαδημία Καλών Τεχνών της Ρώμης και καθηγητές τους Minardo και Silvani. Ένα χρόνο μετά παντρεύτηκε την λόγια Κερκυραία Μαργαρίτα Αλβάνα και το 1848 εγκαταστάθηκαν στη Φλωρεντία διαμορφώνοντας γύρω τους έναν ευρύ κοινωνικό κύκλο από διανοούμενους της εποχής. Επίσης, για σειρά ετών υπήρξε

ανταποκριτής και (πιθανόν) σχεδιαστής της εφημερίδας *The illustrated London News* και είναι πιθανό ότι για ένα διάστημα διέμεινε στο Λονδίνο. Ασχολήθηκε με αρκετά καλλιτεχνικά είδη, αλλά από το έργο του ξεχωρίζουν οι πολυπρόσωπες συνθέσεις και τα ιστορικά θέματα, με πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα τις «Σουλιώτισσες» (Πιν. Κέρκυρας). Επίσης, ιδιαίτερη θέση στο έργο του καταλαμβάνουν οι προσωπογραφίες και οι ηθογραφίες, όπως «Το σβήσιμο του κεριού» (Κοργιαλένιο Ιστορικό και Λαογραφικό Μουσείο) όπου φαίνεται η εξοικειώσή του σε σχέση με τη χρήση του φωτός και του χρώματος για να δώσει το απαιτούμενο αποτέλεσμα, έργο πολύ πιο ώριμο μορφοπλαστικά από τις «Σουλιώτισσες», με επιδράσεις από την απόδοση του χώρου και του φωτός από τον Georges de LaTour. Τιμήθηκε από τον βασιλιά Γεώργιο Α' με τον Αργυρό Σταυρό του Σωτήρος και το 1869 από τον Ιταλό βασιλιά Vittorio Emanuele με τον Σταυρό του Ιταλικού Στέμματος.

Βιβλιογραφία: εφ. *Nazione*, Φλωρεντία, 17.3.1850, *Πανδώρα*, τ. ΙΔ', 1863, σ. 285, *Rivista Italiana*, 27.7.1863, *Athenaeum*, Λονδίνο, Dec. 1863, *Εθνικόν Ημερολόγιον* 1868, Αθήνα 1868, σ. 48, 256, 365, 368, 449, 471, Δ' Ίστρια Δ., 1871, σ. 217-219, Δ' Ίστρια Δ., 1871 Β, σ. 209-210, εφ. *Έγερσις*, Κεφαλονιά, 14.1.1895, Τσιτσέλης, 1904, σ. 451-455, Δε Βιάζης 1905, σ. 161-162, Γιοφύλλης, τ. Α', 1962, σ. 101-102, Κονόμος, 1966, σ. 27, Λυδάκης, 1976, σ. 44, Χαραλαμπίδης, 1978, σ. 93, 96-97, Σπητέρης, 1979, τ. Γ', σ. 178, Χρήστου, 1981, σ. 23, Παπαστάμος, 1981, σ. 23, 25-26, 168, Μυκονιάτης, 1987, σ. 360-368, *Κεφαλλήνες*, 1994, σ. 10, 33, 38, Μαρκάτου, 1997, *Προσωπογραφίες και συνθέσεις*, 2004, σ. 59-60, *ΛΕΚ*, τ. Γ', Αθήνα 1997, σ. 114 (συγγραφή λήμματος Π. Ιωάννου), Ιοαννου, 2011, σ. 307, 310.

Μποκατσιάμης Βικέντιος

(Κέρκυρα 1856 – Αθήνα 1932)

Σπούδασε στην Καλλιτεχνική Ακαδημία της Μασσαλίας και στη συνέχεια μετέβη στην Ιταλία για να συνεχίσει τις σπουδές του στη Φλωρεντία και στη Ρώμη. Παρέμεινε στην Ιταλία για 15 χρόνια και το 1895 επέστρεψε στην Κέρκυρα. Το 1899 εγκαταστάθηκε στην Αθήνα και τον επόμενο χρόνο διορίστηκε καθηγητής Σκιαγραφίας, Κοσμηματογραφίας και Προοπτικής στο Σχολείο των Τεχνών της

Αθήνας, μετά τον θάνατο του Β. Λάντσα, θέση στην οποία παρέμεινε έως το 1928. Παράλληλα δίδαξε στην Καλλιτεχνική Σχολή της «Εταιρείας των Φιλοτέχνων». Υπήρξε, επίσης, ιδρυτικό μέλος της «Εταιρείας Γραμμάτων και Τεχνών» και είχε μακρά εκθεσιακή δραστηριότητα. Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι από το 1906 έως το 1924 εξέθετε κάθε φθινόπωρο στο εργαστήριο του στην οδό Ζαΐμη στην Αθήνα. Ασχολήθηκε με τη φιλοτέχνηση προσωπογραφιών και τοπικών ενδυμασιών. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έδειξε στην τοπιογραφία και μαζί με τον Α. Γιαλλινά είναι οι βασικοί εισηγητές της υδατογραφίας στα Επτάνησα. Απεικόνισε κυρίως τοπία της Κέρκυρας και της Αθήνας, χωρίς όμως να ακολουθεί τις πολυάριθμες παραλλαγές του Γιαλλινά. Τα έργα του χαρακτηρίζονται από έναν ειδυλλιακό χαρακτήρα και ατμοσφαιρική απόδοση, ενώ συχνά στα έργα του απηχούνται επιρροές από τον ιμπρεσιονισμό.

Βιβλιογραφία: περ. *Πινακοθήκη*, ετ. Β' (1902), τχ. ΚΑ', σ. 197, περ. *Πινακοθήκη*, ετ. Γ' (1903), τχ. Λ', σ. 117, περ. *Πινακοθήκη*, ετ. Γ' (1903), τχ. ΛΑ', σ. 137, Καλογερόπουλος, 1918, σ. 10, Γιοφύλλης, 1962, τ. Α', σ. 214-215, Σπητέρης, 1979, τ. Γ', σ. 189-190, Χρήστου, 1981, σ. 82, Μισιρλή, 1993, σ. 190, 208-209, Γρηγοράκης, 1997, *ΛΕΚ*, τ. Γ', σ. 203-205 (συγγραφή λήμματος Ε. Γεωργιάδου – Κούντουρα), Μερτύρη, 2000, σ. 262, 269, 270, 310-312.

Παυλίδης – Μινώτος Πέτρος

(Ιωάννινα π. 1810 – Βενετία μετά το 1861)

Δεν έχουμε επαρκή στοιχείο για το ζωγραφικό – χαρακτηριστικό του έργο. Σπούδασε ζωγραφική στην Βενετία (1822-1831) και επιδόθηκε στην αντιγραφή κλασικών έργων, δραστηριότητα που λειτουργούσε ως βιοποριστικό μέσο για τους καλλιτέχνες της εποχής. Φιλοτέχνησε κυρίως προσωπογραφίες, πολλές από τις οποίες λιθογράφησε ο ίδιος. Το 1845 εξέδωσε το ποίημα *Πτηνιάς* στο τυπογραφείο «Ο Φοίνιξ» της Βενετίας. Το διάστημα 1858-1861 δίδαξε ελαιογραφία στο Σχολείο των Τεχνών. Το 1861 προσβλήθηκε από οφθαλμικό νόσημα και μετέβη στη Βενετία, όπου

και πέθανε. Έργα του βρίσκονται στην Εθνική Πινακοθήκη, στην Αναγνωστική Εταιρεία Κέρκυρας κ. ά.

Βιβλιογραφία: Γιοφύλλης 1963, τ. Β', σ. 102, Μπίρης 1951, σ. 498-499, Ιωάννου 1974, σ. 160-161, Σπητέρης 1979, τ. Γ', σ. 180, Χαραλαμπίδης 1978, σ. 86, 93, 94, 96, Χρήστου 1994, σ. 215, *ΛΕΚ*, τ. Δ', 2000, σ. 8 (συγγραφή λήμματος Δ. Παυλόπουλος), Μερτύρη 2000, σ. 128, 131, 160, 184, 185, 186. Μαρκάτου 2006 Α, σ. 492-496, Ιοαννου, 2011, σ. 303, 312.

Παχής Χαράλαμπος

(Κέρκυρα 1844 – Κέρκυρα 1891)

Το διάστημα 1868-1869 σπούδασε ζωγραφική στην Ακαδημία του Αγίου Λουκά στη Ρώμη. Το 1870 επέστρεψε στην Κέρκυρα και δίδαξε για μικρό χρονικό διάστημα στο εκπαιδευτήριο «Καποδίστριας», ενώ στη συνέχεια ίδρυσε ιδιωτική καλλιτεχνική σχολή, στην οποία φοίτησαν, μεταξύ άλλων, οι Α. Γιαλλινάς και Γ. Σαμαρτζής. Ασχολήθηκε με αρκετά είδη ζωγραφικής, όπως η αγιογραφία, η προσωπογραφία και η τοπιογραφία. Έδειξε ιδιαίτερη προτίμηση στις ιστορικές σκηνές που σχετίζονταν με την Ελληνική Επανάσταση, με χαρακτηριστικά έργα τις «Σουλιώτισσες», τον «Ρήγα στη φυλακή» και το «Αρκάδι», που επηρεάζονται από ιταλικά και γαλλικά πρότυπα χωρίς να επιτρέπουν την ανάπτυξη ενός προσωπικού ιδιώματος. Επίσης, είναι ένας από τους πρώτους ζωγράφους που ασχολήθηκε με την ηθογραφία και με το έργο του εισάγει τις ηθογραφικές σκηνές που διαδραματίζονται στην ύπαιθρο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το έργο «Πρωτομαγιά στην Κέρκυρα» που αποτελεί μαρτυρία για την φυσιογνωμία της πόλης και τα έθιμα των Επτανήσων. Οι συνθέσεις του χαρακτηρίζονται από τη λεπτομερειακή απόδοση, με συμβατικό πολλές φορές τρόπο, και τη μη διαβάθμιση των χρωμάτων που κατά κανόνα είναι ψυχρά. Εξέθεσε στα *Ολύμπια* (1875, 1888) και στην *Exposition Universelle Internationale* του Παρισιού (1878) και έργα του βρίσκονται Εθνική Πινακοθήκη, στην Τράπεζα της Ελλάδας, στη Δημοτική Πινακοθήκη Κέρκυρας κ. α.

Βιβλιογραφία: Γιοφύλλης, τ. Α', 1962, σ. 212-213, Ιωάννου, 1974, σ. 180-181, Χαραλαμπίδης, 1976, σ. 180-181, του ιδίου, 1978, σ. 89-90, Σπητέρης, τ.Γ', 1979, σ.

224, Χρήστου, 1981, σ. 72-73, Μισιρλή, 1993, σ. 40-41, 211, Μαρκάτου, 1997, *ΛΕΚ*, τ. Δ', σ. 13 (συγγραφή λήμματος Ε. Γεωργιάδου – Κούντουρα), Μαρκάτου 2008, σ. 885-898.

Πιτσαμάνος Γεράσιμος

(Αργοστόλι 1787 – Κέρκυρα 1825)

Σε παιδική ηλικία έλαβε τα πρώτα μαθήματα ζωγραφικής από τον ιερέα – αγιογράφο πατέρα του, Βικέντιο Πιτσαμάνο. Το 1804 και ενώ είχε καταταχθεί σε επιτελείο Ρώσου στρατηγού στη Ζάκυνθο -κατά την περίοδο της Ρώσικης Κατοχής των Επτανήσων- μαθήτευσε κοντά στον Ν. Καντούνη. Το 1809 μετέβη στη Ρώμη με έξοδα της Ιονίου Γερουσίας για να σπουδάσει, δημοσία δαπάνη, ζωγραφική και αρχιτεκτονική στην Ακαδημία του Αγίου Λουκά και το 1812 έγινε επίτιμο μέλος της ίδιας ακαδημίας. Το 1813 παρασημοφορήθηκε από τον Ναπολέοντα και φιλοτέχνησε αρχιτεκτονικά σχέδια για τη θριαμβευτική ασίδα του αυτοκράτορα, που θα στηνόταν με αφορμή τους γάμους του Ναπολέοντα και των νικών του στη Γερμανία. Τον αμέσως επόμενο χρόνο πήγε στο Παρίσι για να συνεχίσει τις σπουδές του, κατά την διάρκεια των οποίων γνωρίστηκε με τον Αδ. Κοραή. Το 1817 επέστρεψε στην Κέρκυρα μετά από πρόσκληση του Τ. Maitland και διορίστηκε καθηγητής πολιτικής αρχιτεκτονικής το 1818 στο «Κατάστημα των Ωραίων Τεχνών», όπου δίδασκαν επίσης οι Π. Προσαλέντης και Ι. Καλοσγούρος. Στις 16 Ιουνίου 1821 μυήθηκε στη Φιλική Εταιρεία και λίγους μήνες μετά διορίστηκε αρχιτέκτονας του Αυτοκράτορα της Ρωσίας μετά από σύσταση του Ι. Καποδίστρια. Ασχολούμενος στο μεγαλύτερο μέρος της ζωής του με την αρχιτεκτονική, το 1820 εξέδωσε το *Saggio d' architettura civile con alcune cognizioni commune a tutte le belle arti*, στο οποίο χαρακτηρίζεται ως μηχανικός, ζωγράφος και αρχαιολόγος και αποτελεί το πρώτο θεωρητικό έργο αρχιτεκτονικής στον ελλαδικό χώρο. Η εικαστική δημιουργία του Γ. Πιτσαμάνου αποτελείται από ένα μεγάλο σώμα υδατογραφιών που αποτυπώνουν τοπία, παραδοσιακές ενδυμασίες και μνημεία όπως η Πύλη των Λεόντων στις Μυκήνες ή η Αγία Σοφία στην Κωνσταντινούπολη, που έχουν κατά κύριο λόγο τον χαρακτήρα ιστορικής μαρτυρίας και σχετίζονται με τα αρχιτεκτονικά του ενδιαφέροντα. Στο καθεαυτό ζωγραφικό του έργο επηρεάζεται αφενός από τα διδάγματα του Ν.

Καντούνη, αφετέρου από τον γαλλικό ρομαντισμό, επιρροή που πιθανόν προέρχεται από το διάστημα της παραμονής του στο Παρίσι.

Βιβλιογραφία: Μαζαράκης, 1843, σ. 343-355, 657-658, Τσιτσέλης, 1904, σ. 540, Μελετόπουλος 1977, Χαραλαμπίδης, 1978, σ. 93,94, , Μισιρλή – Λυδάκης, 1998, σ. 50-51, Ωραιόπουλος, 1998, σ. 380-389, *ΛΕΚ*, τ. 4, Αθήνα 2000, σ. 43-44 (συγγραφή λήμματος Γ. Ρηγόπουλος), Κουτσογιάννης 2007, σ. 607, Markatou 2011, σ. 356-357, Κούλη, .τ Α', τ. Β', 2013.

Πλακωτός (Πιττόρος ή Στράτης) Ιερώνυμος (Γερόλυμος) (Ζάκυνθος (;) 1670 (;) – Ζάκυνθος 1728)

Δεν έχουμε πολλά στοιχεία για το καλλιτεχνικό του έργο, καθώς πέθανε σε επιδημία πανώλους το 1728 και όλα του τα υπάρχοντα κάηκαν για προληπτικούς λόγους από υγειονομικούς υπαλλήλους. Ο Λ. Ζώης υποστήριξε ότι μαθήτευσε κοντά στους αγιογράφους Ν. Ζαβραδινό και Η. Μόσκο, χωρίς όμως να στηρίζει περαιτέρω την άποψη αυτή. Θεωρείται βέβαιο ότι γνώρισε τα διδάγματα της δυτικής τέχνης και τα εφήρμοσε στο έργο του. Ο Σπ. Δε Βιάζης αναφέρει χαρακτηριστικά για τον Πλακωτό ότι «είναι ο πρώτος Έλλην καλλιτέχνης, όστις καταγίνεται εις την εικονογράφησιν του οικογενειακού βίου και της εν γένει αφύχου φύσεως» και ότι «έστηκε άριστος πιτόρος εις το νατουράλε».

Στα έργα που του αποδίδονται συγκαταλέγονται οι επτά προφήτες από τον Ιερό Ναό της Φανερωμένης (σήμερα στο Μουσείο Ζακύνθου), οι *Τρεις Ιεράρχες* (1699, Ναός Αγ. Ιωάννου Θεολόγου στις τρεις πόρτες του Κάστρου στη Ζάκυνθο) και τρία σχέδια στην Εθνική Πινακοθήκη.

Βιβλιογραφία:, Σισιλιάνος 1935, σ. 172-174, Δε Βιάζης 1968, σ. 43 κ.ε., Χαραλαμπίδης 1978, σ. 81 κ.ε., Ρηγόπουλος 1997, σ. 268-279, Μυλωνά 1998, 474-

479, Λούντζης Ν., 1999, σ. 41-123, *ΛΕΚ*, τ. 4, 2000, σ. 45-46 (συγγραφή λήμματος Γιάννης Ρηγόπουλος), Χαραλαμπίδης 2001, σ. 53-54.

Προσαλέντης Παύλος

(Κέρκυρα 1784 – Κέρκυρα 1837)

Έλαβε τα πρώτα μαθήματα ζωγραφικής από τον ξυλογλύπτη L. Bossi στην Κέρκυρα μαζί με τον παιδικό του φίλο Δ. Τριβώλη – Πιέρη. Το 1803 συνέχισε τις σπουδές του στην Ακαδημία του Αγίου Λουκά της Ρώμης, με καθηγητή τον A. Canova. Το 1806 επέστρεψε στην Κέρκυρα, όπου άρχισε να δημιουργεί τα πρώτα ζωγραφικά και γλυπτικά του έργα, ενώ το διάστημα 1808-1809 συμμετείχε στην ίδρυση της Ακαδημίας Επιστημών από τους Γάλλους. Το 1811 ίδρυσε στο σπίτι του το «Διδασκαλείο των Ωραίων Τεχνών», την πρώτη καλλιτεχνική σχολή σε ελληνικό χώρο, που το 1815 μετατράπηκε σε δημόσια, με απόφαση του αρμοστή T. Maitland και μετονομάστηκε σε «Κατάστημα των Ωραίων Τεχνών». Το 1820 παρασημοφορήθηκε για τις υπηρεσίες του στην τέχνη και ονομάστηκε Ιππότης του Τάγματος των Αγίων Μιχαήλ και Γεωργίου. Ο Π. Προσαλέντης παρουσίασε πλούσια καλλιτεχνική δραστηριότητα και μαζί με τον Δ. Τριβώλη – Πιέρη θεωρούνται οι εισηγητές του Νεοκλασικισμού στην Ελλάδα. Μεταξύ άλλων, σχεδίασε τις ενδυμασίες των καθηγητών και σπουδαστών της Ιονίου Ακαδημίας και υπήρξε διαπραγματευτής της Γερουσίας για την αγορά γλυπτών. Επίσης, χύτευσε πρώτος ορειχάλκινα γλυπτά στην Ελλάδα, πιθανόν βασιζόμενος στις πρακτικές που ακολουθούσαν τα εργαστήρια χαλκοχυτικής που υπήρχαν αυτή την περίοδο στα Επτάνησα και κατασκεύαζαν καμπάνες. Μια τέτοια περίπτωση ήταν το εργαστήριο του Κεφαλονίτη Χαραλάμπη Μικελέτη στην Κέρκυρα που κατασκεύασε καμπάνα για την οικογενειακή εκκλησία των Προσαλέντηδων το 1803. Τα έργα της πρώιμης περιόδου του, δηλ. έως το 1815, έγιναν σε συνεργασία με τον φίλο και συνάδελφο του Δ. Τριβώλη – Πιέρη, όμως είτε έμειναν ανολοκλήρωτα, είτε δεν γνωρίζουμε τη σημερινή τους θέση. Από το 1815 έως το 1837 ο Προσαλέντης διανύει την ώριμη περιόδό του, όπου φαίνονται ευκρινώς οι καλλιτεχνικές του κατακτήσεις και καλύπτει το μεγαλύτερο μέρος των παραγγελιών της Κέρκυρας. Μεταξύ των έργων του θα πρέπει να αναφέρουμε την προτομή του «δαιμονίου» *Πλάτωνα* (1815), το οποίο ο ίδιος θεωρούσε ως το πρώτο γλυπτό της νεοελληνικής γλυπτικής, αλλά και

την προτομή *T. Maitland* (1821-22) που θεωρείται η πρώτη ορειχάλκινη προτομή της νεοελληνικής τέχνης. Η υπόλοιπη γλυπτική του δημιουργία περιλαμβάνει έργα όπως η προτομή του *F. Adam* (1825), ο ανδριάντας του *T. Maitland* (1821-2), τα ανάγλυφα του βάθρου της προτομής του *Βασιλιά της Αγγλίας Γεωργίου Δ'* (1826), η προτομή του *Guilford* (1827), ο ανδριάντας του *F. Adam* (1832), αλλά και έργα μυθολογικού χαρακτήρα όπως το *Άγαλμα της Ηρούς* (1836) και η *Αγραία Άρτεμις* (1835). Όλη η καλλιτεχνική του πορεία εκφράζει τεχνοτροπικές εξαρτήσεις από τη γλυπτική του Α. Canova και την αρχαία ελληνική γλυπτική. Οι ιδεαλιστικές εκφράσεις των μορφών του, η επιλογή των στάσεων και η αυστηρότητα των προσώπων συνδυαστικά με την πλαστικότητα των όγκων του και τη σχεδιαστική του καθαρότητα, καθώς και τα επιτεύγματά του στο επίπεδο της χύτευσης ορειχάλκινων γλυπτών, τον καθιστούν ηγετική φυσιογνωμία για τη νεοελληνική τέχνη και μαζί με τον Δ. Τριβώλη – Πιέρη εισηγητή του Νεοκλασικισμού στην Ελλάδα.

Βιβλιογραφία: Βροκίνης 1877, σ. 221, 223, 227-236, Δε Βιάζης, 1916, σ. 51-51, Δε Βιάζης, 1916 β, σ. 74-75, Δε Βιάζης, 1916 γ, σ. 90-91, Γιοφύλλης, 1960, Χρήστου – Αναστασιάδη, 1982, σ. 24-26, 191-193, Χρήστου, 1995, σ. 28-49, Παυλόπουλος 1997, σ. 3-4, Χρήστου 1997, σ. 9-10, *ΛΕΚ*, τ. Δ', 2000, σ. 74 – 77 (συγγραφή λήμματος Α. Χρήστου).

Προσαλέντης Παύλος (ο νεότερος)

(Βενετία (;) 1857- Αλεξάνδρεια 1894)

Εγγονός του Παύλου Προσαλέντη του πρεσβύτερου και γιος του Σπυρίδωνα Προσαλέντη. Σπούδασε ζωγραφική στο Σχολείο των Τεχνών, στη Νάπολη κοντά στον D. Morelli και στη συνέχεια στο Παρίσι. Για μεγάλο χρονικό διάστημα έζησε και εργάστηκε στην Αίγυπτο. Ασχολήθηκε κυρίως με την προσωπογραφία και με ηθογραφικά θέματα της Ανατολής. Στη ζωγραφική του ακολουθεί τις ακαδημαϊκές τάσεις και ρεαλιστικούς τύπους. Έργα του βρίσκονται στην Εθνική Πινακοθήκη, στην Πινακοθήκη Αβέρωφ, στη Δημοτική Πινακοθήκη Κέρκυρας κ. ά.

Βιβλιογραφία: Γιοφύλλης, τ. Α', 1962, σ. 230, Ιωάννου 1974, σ. 256-257, Σπητέρης, τ. Γ', 1979, σ. 244-245, Χρήστου 1981, σ. 84, *ΛΕΚ*, τ. Δ', 2000, σ. 77 (συγγραφή λήμματος Αθ. Χρήστου), Ιοαννου, 2011, σ. 309.

Προσαλέντης Σπυρίδων

(Κέρκυρα 1830 – Αθήνα 1895)

Γιος του γλύπτη Παύλου Προσαλέντη και πατέρας του Αιμίλιου, του Παύλου Προσαλέντη του Νεότερου, της Ελένης και της Όλγας Προσαλέντη που ήταν επίσης ζωγράφοι. Έλαβε τα πρώτα μαθήματα ζωγραφικής κοντά στον πατέρα του και στη συνέχεια σπούδασε στην Ακαδημία Καλών Τεχνών της Βενετίας. Δίδαξε στο Σχολείο των Τεχνών της Αθήνας για τις περιόδους 1865-66 και 1876-95. Το ζωγραφικό του έργο αποτελείται κυρίως από προσωπογραφίες και λίγα ηθογραφικά θέματα. Με εντολή του Γεωργίου Α΄ ζωγράφισε το παρεκκλήσι των Παλαιών Ανακτόρων το 1870 και έλαβε παραγγελίες για τη φιλοτέχνηση των προσωπογραφιών του Πανεπιστημίου Αθηνών και για τις προσωπογραφίες των Αγωνιστών, που δεν είχε προλάβει να ολοκληρώσει ο Δ. Τσόκος. Το 1870 στην έκθεση των *Ολυμπίων* έλαβε Χρυσό Μετάλλιο Β΄ τάξεως. Οι προσωπογραφίες του κινούνται στα πλαίσια του ακαδημαϊκού ρεαλισμού με τάση εξιδανίκευσης των μορφών του και επιμονή στα διακοσμητικά, παραπληρωματικά στοιχεία. Χρησιμοποιεί σκοτεινά και ζεστά χρώματα στα έργα του και παραμένει σε έναν συμβατικό τρόπο απόδοσης των μορφών με εμφανή την αδυναμία ψυχογράφησής τους.

Βιβλιογραφία: Γιοφύλλης, 1962, σ. 101-102, Ιωάννου, 1974, σ. 176-179, Χαραλαμπίδης Α., 1976, σ. 63-68, Σπητέρης, τ. Γ΄, σ. 245, Χρήστου, 1992, σ. 192, 212, Μαρκάτου, 1997, Μισιρλή – Λυδάκης, 1998, σ. 78-81, *ΛΕΚ*, τ.Δ΄, 2000, σ. 77 (συγγραφή λήμματος Θ. Χρήστου).

Τσόκος Διονύσιος

(Ζάκυνθος 1820 – Αθήνα 1862)

Κατά την παραμονή του στη Ζάκυνθο, σε νεαρή ηλικία, αναφέρεται ότι έλαβε μαθήματα ζωγραφικής από τον Ν. Καντούνη, ενώ από το 1843 έως το 1845 βρίσκεται γραμμένος στην Ακαδημία Καλών Τεχνών της Βενετίας με καθηγητή τον L.

Lipparini. Κατά την διάρκεια των σπουδών του στην Ιταλία παίρνει μέρος στη Δημόσια Έκθεση της Βενετίας (1845) με μια προσωπογραφία και στην Έκθεση της Βενετίας (1846) με το έργο «Ο Μάρκος Μπότσαρης αποχαιρετά την οικογένειά του», θέμα που είχε επεξεργαστεί ο Lipparini στο παρελθόν και δείχνει την επίδραση που άσκησε επάνω στον Τσόκο. Το 1847 επιστρέφει στην Ελλάδα και εγκατεστημένος στην Αθήνα διορίζεται καθηγητής σχεδίου και ζωγραφικής στο Αρσάκειο (1856-1862). Ασχολείται κατ' εξοχήν με τις προσωπογραφίες και τις ιστορικές σκηνές, ενώ μέρος της εικαστικής του δημιουργίας καταλαμβάνουν και οι ηθογραφίες πατριωτικού χαρακτήρα. Καθιερώθηκε ως ένας από τους επίσημους προσωπογράφους της αθηναϊκής κοινωνίας, απεικονίζοντας επιφανείς προσωπικότητες και καθηγητές του Πανεπιστημίου της Αθήνας. Μετά από παραγγελία της κυβέρνησης ανέλαβε την φιλοτέχνηση προσωπογραφιών των ηρώων της ελληνικής Επανάστασης και παρότι δεν πρόλαβε να ολοκληρώσει την παραγγελία εξαιτίας του θανάτου του, θεωρείται ως ένας από τους πιο παραγωγικούς ζωγράφους του 19^{ου} αιώνα. Οι προσωπογραφίες του συνδυάζουν στοιχεία της επτανησιακής σχολής και των διδαγμάτων του Ν. Καντούνη, κυρίως στην έμφαση στην επεξεργασία των λεπτομερειών και των ματιών των μορφών του, και της ιταλικής τέχνης με τα θερμά χρώματα του βενετσιάνικου εργαστηρίου και τον συνδυασμό κλασικιστικών και ρομαντικών στοιχείων. Οι προσωπογραφούμενοι των έργων του διατηρούν γενικευτικά χαρακτηριστικά και τυπικές στάσεις στην σύνθεση, ενώ οι προσωπογραφίες των Αγωνιστών διαφοροποιούνται μερικώς βάσει της ιδεαλιστικής διάθεσης που θέλει να αποδώσει ο ζωγράφος. Μεγάλο άξονα στην καλλιτεχνική του δημιουργία καταλαμβάνουν και οι ιστορικές συνθέσεις, που σχετίζονται είτε με γεγονότα της Ελληνικής Επανάστασης είτε με τα Επτάνησα και τη Φιλική Εταιρεία. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτής της ζωγραφικής είναι «Ο Όρκος των Φιλικών» (1849) και η «Δολοφονία του Καποδίστρια» (1847- 1850, σε δύο παραλλαγές) που φανερώνουν τις επιρροές του Lipparini για την ιστορική σύνθεση και την ακαδημαϊκή διάθεση του ζωγράφου για την απόδοση τέτοιων θεμάτων σε συνδυασμό με λαϊκότροπα στοιχεία.

Βιβλιογραφία: εφ. *Αθηνά*, 29 Νοεμβρίου 1856, Γιοφύλλης, τ. Α', 1962, σ. 100-101, Χαραλαμπίδης, 1976, σ. 19, 91, 96, Σπετσιέρη – Beschi, 1976, σ. 109-126, Σπητέρης, 1979, τ. Α', σ. 90, 275, 279, 314, τ. Γ', σ. 287-288, Κούρια , 1985, σ. 26,27,30, Χρήστου, 1981, σ. 27-28, Μισιρλή, 1993, σ. 34-37, 215, Μισιρλή – Λυδάκης , 1998,

σ. 54-59, *ΛΕΚ*, τ. Δ', Αθήνα 2000, σ. 346-347 (συγγραφή λήμματος Ε. Γεωργιάδου – Κούντουρα), Ιοαννου, 2011, σ. 306, 308.

Τυπάλδος - Ξυδιάς Νικόλαος

(Κεφαλονιά 1828 – Αθήνα 1909)

Φοίτησε στην Ακαδημία Καλών Τεχνών της Βενετίας με καθηγητή τον L. Lipparini μεταξύ των ετών 1845-1847 και στη συνέχεια ολοκλήρωσε τις σπουδές του στη Φλωρεντία και στη Ρώμη. Ταξίδεψε για ένα διάστημα στο Λονδίνο και το 1866 εγκαταστάθηκε στο Παρίσι, όπου έζησε περίπου 30 χρόνια και λέγεται ότι μαθήτευσε κοντά στον C. Corot. Το 1899 επέστρεψε στην Ελλάδα και έζησε απομονωμένος στην Αθήνα. Ασχολήθηκε με τα περισσότερα είδη ζωγραφικής, αλλά έδειξε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την προσωπογραφία και τις νεκρές φύσεις, ενώ μετά την εγκατάστασή του στην Ελλάδα, ασχολήθηκε και με την ηθογραφία. Θεωρείται ως ένας από τους πιο χαρισματικούς προσωπογράφους, που εμβαθύνει στον ψυχισμό του απεικονιζομένου και είναι ο πρώτος καλλιτέχνης που αντιμετωπίζει την προσωπογραφία ως έργο τέχνης και όχι ως ιστορική μαρτυρία. Κινείται στα πλαίσια του ακαδημαϊκού ρεαλισμού συνδυάζοντας αρκετά νεωτεριστικά στοιχεία, πιθανόν επιρροή από την περίοδο παραμονής του στο Παρίσι. Χαρακτηριστικά παραδείγματα προσωπογραφιών του είναι η «Προσωπογραφία του Δ. Βικέλα» (ΕΠΜΑΣ), η «Αυτοπροσωπογραφία» του (Συλλογή Κουτλίδη) και η «Προσωπογραφία του Εμ. Ροΐδη» (Συλλογή Κουτλίδη). Τα ηθογραφικά του έργα επηρεάζονται από την ιταλική παράδοση, την ολλανδική σχολή του 17^{ου} αιώνα και τον ρεαλισμό. Συνδυάζει τις ακαδημαϊκές με τις νεωτερικές τάσεις, δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στην πλαστικότητα και συχνά επιλέγει πρωτότυπα θέματα προς απεικόνιση, όπως η «Νεκρή φύση με αγκινάρες» (Συλλογή Κουτλίδη). Ιδιαίτερη μνεία πρέπει να γίνει στις αστικές ηθογραφικές σκηνές του, όπου αναπλάθει σκηνές από τη λαϊκή ζωή της πόλης, χωρίς διάθεση εξιδανίκευσης και εγκαινιάζει έτσι ένα νέο ενδιαφέρον των καλλιτεχνών για το φαινομενικά περιθωριακό. Τέτοιες εκφάνσεις της αστικής ζωής παρουσιάζονται σε έργα όπως «Τα Αναφιώτικα» (Συλλογή Κουτλίδη) και το «Καφενείο στην πλατεία Βάθης» (Συλλογή Κουτλίδη). Επίσης, ασχολήθηκε με την αγιογραφία και τις ιστορικές σκηνές που κινούνται στα όρια της ακαδημαϊκής παράδοσης.

Βιβλιογραφία: Τσιτσέλης, τ. Α', 1904, σ. 642, Γιοφύλλης, τ. Α', 1962, σ. 211,227,242, Ιωάννου, 1974, σ. 216, 222-227, Χαραλαμπίδης, 1976, σ. 50-56, Παπανικολάου, 1978, σ. 103-110, 119, 180, Σπητέρης, 1979, τ. Β', σ. 25,26,37, τ. Γ', σ. 204-205, Χρήστου, 1981, σ. 36-39, Κούρια, 1985, σ. 61-62, 102-103, 108, 113, 130-132, Κολοκοτρώνης, 1992, σ. 40, 43-45, 47, 54-57, 63-64, 74, 86, 94, 130, Μοσχονάς, 1997, *ΛΕΚ*, τ. Γ', 1997, σ. 327-328 (συγγραφή λήμματος Δ. Μαρκάτου), Μαρκάτου 2004 β, Markatou 2006, σ. 170-171, Μαρκάτου 2009, σ. 515-531, Markatou 2011, σ. 460-461, Ioannou, 2011, σ. 306.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΓΕΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ³²⁸

Αγοροπούλου – Μπιρμπίλη 1976

Αγοροπούλου – Μπιρμπίλη Αφροδίτη, *Η αρχιτεκτονική της Κέρκυρας*, διδακτορική διατριβή, ΕΜΠ, Αθήνα 1976

Αγοροπούλου – Μπιρμπίλη 1977

Αγοροπούλου – Μπιρμπίλη Αφροδίτη, *Η αρχιτεκτονική της πόλεως της Κέρκυρας κατά την περίοδο της Ενετοκρατίας*, Αθήναι 1977

Αγοροπούλου – Μπιρμπίλη 1984

Αγοροπούλου – Μπιρμπίλη Αφροδίτη, «Η πολεοδομική εξέλιξη της Κέρκυρας», Κέντρο Μελετών Ιονίου, *Το Ιόνιο. Περιβάλλον – Κοινωνία – Πολιτισμός*, Πρακτικά Συμποσίου 1984 (Αθήνα, 15-17 Οκτωβρίου), Αθήνα 1984, σ. 13-23.

Αγοροπούλου – Μπιρμπίλη 1987

Αγοροπούλου – Μπιρμπίλη Αφροδίτη, «Ιωάννης Χρόνης», Κατάλογος Έκθεσης, Τ.Ε.Ε., Τμήμα Κέρκυρας 1997, σ. 28-32 .

³²⁸ Στην παρούσα βιβλιογραφία έχουν ενσωματωθεί η βιβλιογραφία του ιστορικού κειμένου καθώς και η βιβλιογραφία των αναλύσεων και των βιογραφικών των καλλιτεχνών.

Αγοροπούλου – Μπιρμπίλη 2003

Αγοροπούλου – Μπιρμπίλη Αφροδίτη, *Κέρκυρα. Αστική Αρχιτεκτονική περιόδου Αγγλοκρατίας 1814-1864*, Αθήνα 2003

Αθανασόπουλος 1999

Αθανασόπουλος Βαγγέλης (επιμ.), *Ελισάβετ Μουτζάν – Μαρτινέγκου, Αυτοβιογραφία*, Αθήνα 1997.

Εφ. Αθηνά, 29 Νοεμβρίου 1856

Αλεβίζου 2003

Αλεβίζου Ντενίζ - Χλόη, «Η σχέση του Νικολάου Δοξαρά με το γραπτό έργο του Πατέρα του Παναγιώτη», *Μνήμων* 25 , Αθήνα, 2003, σ. 209-215.

Αλεβίζου 2005

Αλεβίζου Ντενίζ – Χλόη, *Ο Παναγιώτης Δοξαράς, το περί ζωγραφίας κατά το αψκστ' και οι άλλες μεταφράσεις*, Θεσσαλονίκη 2005.

Αλεβίζου 2009

Ντενίζ – Χλόη Αλεβίζου, «Ο ρόλος των Τεχνών κατά την Καποδιστριακή περίοδο. Κριτήρια και αξίες», Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας Τομέας Ιστορίας της Τέχνης, *Η τέχνη του 20^{ου} αιώνα. Ιστορία – Θεωρία – Εμπειρία*, Γ' Συνέδριο Ιστορίας της Τέχνης, Θεσσαλονίκη 2009, σ. 37-46.

Αλεξοπούλου – Καλλιγιάννη 1992

Αλεξοπούλου – Καλλιγιάννη Ιωάννη, *Η νεοελληνική ζωγραφική – γλυπτική – λογοτεχνία (Σχέσεις ζωγραφικής, γλυπτικής και ποίησης, 1830-1922)*, διδακτορική διατριβή, τόμος Α' Αθήνα 1992.

Άνταλ 1999

Άνταλ Φρέντερικ, *Μελέτες Ιστορίας της Τέχνης*, μετάφρ. Ανδρέας Παππάς, πρόλογος Νίκος Χατζηνικολάου, Ηράκλειο 1999.

Αργυρού – Λευκόκοιλος – Φίλιππα 1972

Αργυρού Κ., Λευκόκοιλος Σπύρος, Φίλιππα Μ., «Η Αρχιτεκτονική της Λευκάδος», *Επετηρίς Εταιρείας Λευκαδικών Μελετών*, 1 (1972), σ. 175-208.

Ασδραχάς 2014

Ασδραχάς Ι. Σπύρος, «Οι ανανεούμενοι ορίζοντες της επτανησιακής ιστοριογραφίας», Εταιρεία Παξινών Μελετών, *Θ' Πανιώνιο Συνέδριο, Παξοί, 26-30 Μαΐου 2010, Πρακτικά – Τόμος Α'*, επιμ. Αλίκη Δ. Νικηφόρου, Παξοί 2014, σ. 60-64.

εφ. *Athenaeum*, Λονδίνο, Δεκ. 1863.

Αφιέρωμα στον Ξυδιά 1996

Δήμος Αργοστολίου – Δ.Ε.Π.Α.Ψ., *Αφιέρωμα στον Νικόλαο Ξυδιά – Τυπάλδο*, Κατάλογος έκθεσης Δημοτικό Θέατρο Αργοστολίου «Ο Κέφαλος», 27 Ιουλίου – 31 Αυγούστου 1996

Αχειμάστου – Ποταμιάνου 1997

Αχειμάστου – Ποταμιάνου Μυρτάλη, *Εικόνες της Ζακύνθου*, Αθήνα 1997.

Augliera 2002

Ch. Augliera, “Panagiotis Doxaràs artista di frontiera nel Settecento eptanesiaco tra la “divota maniera” greca e le “ricche minere” veneziane”, *Studi Veneziani*, XLIV (2002), Σ. 91-128.

Augliera 2004

Ch. Augliera, “La prima traduzione in Greco dei Trattati della Pittura di Leonardo e Alberti nel codice Marciano Graec.IV, 50 (=117)”, *Studi Veneziani XLVIII (2004)*, σ. 331-340.

Bietoletti – Dantini 2002

Silvestra Bietoletti - Michele Dantini, *L’ Ottocento Italiano. La storia, Gli Artisti, Le Opere*, Giunti Gruppo Editoriale, Φλωρεντία 2002.

Βρέλλη – Ζάχου 2003

Βρέλλη – Ζάχου Μαρίνα, *Η ενδυμασία στη Ζάκυνθο μετά την Ένωση (1864-1910)*, Αθήνα 2003.

Βροκίνης 1877

Βροκίνης Λαυρέντιος, *Βιογραφικά σχεδάρια των εν γράμμασιν, ωραίαις τέχναις και άλλοις κλάδοις του κοινωνικού βίου δαιλαμφάντων Κερκυραίων από των μέσων της παρελθούσης εκατονταετηρίδος μέχρις αρχών της ενεστώσης*, Κέρκυρα 1877.

Γαλερίδης 1990

Γαλερίδης Ιωάννης, *Μυθολογικές παραστάσεις στους Νεοέλληνες ζωγράφους του 19^{ου} και αρχών του 20^{ου} αιώνα*, αδημοσίευτη Διδακτ. διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 1990.

Γεωργιλάκης 2010

Γεωργιλάκης Μάρκος, «Το εργαστήριο χαλκοχυτικής της Α.Σ.Κ.Τ.» στον Κατάλογο, *Το Εργαστήριο Χαλκοχυτικής της Α.Σ.Κ.Τ., Τεχνόπολις Δήμου Αθηναίων*, Αθήνα 2010, σ. 28-29.

Γιοφύλλης 1958

Γιοφύλλης Φώτος, *Η ζωγραφική στην Κέρκυρα (1550-1958): Μελέτη*, χ.ε. 1958.

Γιοφύλλης 1960

Γιοφύλλης Φώτος, «Η γλυπτική στην Κερκυρα. Β'. Ο Παύλος Προσαλέντης και οι μαθητές του Δημήτρης Τριβώλης – Πιέρρης και Ιωάννης Βαπτιστής Καλοσγούρος», εφ. *Η Φωνή της Κέρκυρας*, 9 Νοεμβ. 1960.

Γιοφύλλης, τ. Α', 1962

Γιοφύλλης Φώτος, *Ιστορία της νεοελληνικής τέχνης*, τ. Α', Αθήνα 1962.

Calabrese 2006

Calabrese Omar, *Die Geschichte des Selbstportäts*, Μόναχο, Hirmer, 2006.

Castellan 1809

Castellan A. L. , *Briefe über Morea und die Inseln Cerigo, Hydra und Zante, Weimar 1809*.

Cennino Cennini 1991

Το βιβλίο της τέχνης ή Πραγματεία Περί ζωγραφικής από τον Cennino Cennini, μετάφρ. από τη γαλλική μετάφραση του πρωτοτύπου Παναγιώτης Τέτσης, έκδοση Artigraf, β' έκδοση, Αθήνα 1991.

Clark 1962

Clark Kenneth , *Landschaft wird Kunst*, μετάφρ. από τα αγγλικά Hanna Kiel, Λονδίνο 1962(τίτλος πρωτοτύπου: Landscape into Art).

Gazzetta Ionia, Κέρκυρα, 4.2.1821.

Gazzetta degli Stati Uniti delle Isole Ionie, φ. 74, Κέρκυρα, 26.5.1832.

Γρηγοράκης 1987

Γρηγοράκης Νίκος, *Μάρκος Ζαβιτζιάνος*, Αθήνα 1987.

Γρηγοράκης 1997

Γρηγοράκης Νίκος, «Υδατογράφοι της Κέρκυρας», εφ. *Η Καθημερινή (Επτά Ημέρες)*, 23 Φεβρ. 1997.

Γρηγοράκης 1997^α

Γρηγοράκης Νίκος, «Χαράκτες της Κέρκυρας. Από τα πρώτα έργα του 19^{ου} αι. στους τρεις πατριάρχες της νεοελληνικής χαρακτικής», εφ. *Η Καθημερινή (Επτά Ημέρες)*, 23 Φεβρουαρίου 1997.

Δ' Ιστρία 1871

Δ' Ιστρία Δόρα, «Οι Έλληνες καλλιτέχναι. Γεώργιος Μηνιάτης», περ. *Ιλισσός*, ετ. Δ', φ. Ι', 30 Σεπτεμβρίου 1871, σ. 217-219.

Δ' Ιστρία 1871 Β

Δ' Ιστρία Δόρα, «Ο Γεώργιος Μηνιάτης και η θυγάτηρ αυτού Ασπασία», περ. *Ευρυδίκη*, αρ. 46, 16 Σεπτεμβρίου 1871, ετ. Α', σ. 209-210.

Δε Βιάζης 1884

Δε Βιάζης Σπυρίδων, «Σπυρίδων Βεντούρας», *Εβδομάς*, 11 (1884).

Δε Βιάζης 1891-92

Δε Βιάζης Σπυρίδων. «Ν. Καντούνης», περ. *Παρνασσός*, τ. 14 (1891-92), σ. 436-442.

Δε Βιάζης 1892

Σπυρίδων Δε Βιάζης, «Ιερώνυμος Πλακωτός», *Καλλιτεχνικός Κόσμος*, τχ. 3, 31 Οκτωβρίου 1892

Δε Βιάζης 1902

Δε Βιάζης Σπυρίδων, «Η ζωγραφική εν Ελλάδι», περ. *Πινακοθήκη*, ετ. Β' (1902), τχ. 15, σ. 49-51.

Δε Βιάζης 1902 Β

Δε Βιάζης Σπυρίδων, «Η ζωγραφική εν Ελλάδι», περ. *Πινακοθήκη*, ετ. Β' (Δεκ. 1902), τχ. KB, σ. 206-210.

Δε Βιάζης 1903

Δε Βιάζης Σπυρίδων, «Η ζωγραφική εν Ελλάδι. Ιστορική Μελέτη», περ. *Πινακοθήκη*, ετ. Β', Φεβρ. 1903, τχ. ΚΔ', σελ. 259 – 261.

Δε Βιάζης 1905

Δε Βιάζης Σπυρίδων, «Γ. Μηνιάτης», *Πινακοθήκη*, 57 (1905), σελ. 161-162.

Δε Βιάζης 1906

Σπυρίδων Δε Βιάζης, «Λησμονηθείς Καλλιτέχνης», *Πινακοθήκη*, τόμος 6 (1906), τχ. 64-65, σ. 66-67.

Δε Βιάζης 1909

Δε Βιάζης Σπυρίδων, «Επτανήσιοι Ποιηταί: Αντώνιος Μαρτελάος», περ. *Νέα Ζωή*, τ. 5, τχ. 59 (1909), σελ. 354-368.

Δε Βιάζης 1909 β

Δε Βιάζης Σπυρίδων, «Ι. Καλοσγούρος», περ. *Πινακοθήκη*, ετ. Θ' (Νοεμβ. 1909), τχ. 106, σελ. 186-187.

Δε Βιάζης 1909 γ

Δε Βιάζης Σπυρίδων, «Έλληνες καλλιτέχναι: Διονύσιος Καλλυβωκάς», περ. *Πινακοθήκη*, ετ. Θ' (Δεκ. 1909), τχ. 106, σελ. 186-187.

Δε Βιάζης 1910

Δε Βιάζης Σπυρίδων, «Ιωάννης Χρόνης και Διονύσιος Βέγιας», περ. *Πινακοθήκη*, ετ. Θ', Ιαν. 1910, τχ. 107, σελ. 211-212.

Δε Βιάζης 1912

Δε Βιάζης Σπυρίδων, «Ο εκκεντρικότερος των ορθοδόξων ιερέων», *Μικρασιατικόν Ημερολόγιον*, τ. 6, 1912, σ. 134-135.

Δε Βιάζης 1916

Δε Βιάζης Σπυρίδων., «Πάυλος Προσαλέντης», περ. *Πινακοθήκη*, ετ. ΙΣΤ' (Ιουν. – Ιουλ. 1916), τχ. 184-185, σελ. 51-51.

Δε Βιάζης 1916 β

Δε Βιάζης Σπυρίδων, «Πάυλος Προσαλέντης», περ. *Πινακοθήκη*, ετ. ΙΣΤ' (Αυγ. 1916), τχ. 186, σελ. 74-75.

Δε Βιάζης 1916 γ

Δε Βιάζης Σπυρίδων, Δε Βιάζης, «Σπυρίδων Πελεκάσης», *Πινακοθήκη*, 1916, τχ. 181, σ. 6.

Δε Βιάζης 1916 δ

Σπυρίδων Δε Βιάζης, «Πάυλος Προσαλέντης», περ. *Πινακοθήκη*, ετ. ΙΣΤ' (Σεπτ. 1916), τχ. 187, σελ. 90-91.

Δε Βιάζης 1921

Δε Βιάζης Σπυρίδων, «Δισεύρετος σελίς περί Κουτούζη», περ. *Πινακοθήκη*, ετ. ΚΑ' (Ιουν. – Αυγ. 1921), τχ. 244-246, σελ. 22-23.

Δε Βιάζης 1968

Δε Βιάζης Σπυρίδων, *Η ζωγραφική εν Ελλάδι*, Ζάκυνθος 1968.

Δελλαπόρτα 1993

Δελλαπόρτα Αικατερίνη, «Ύπαιθρος και πόλη της Ζάκυνθος μέσα από τις παραστάσεις των 'Λιτανειών'. Μερικές αρχαιολογικές παρατηρήσεις», *Οι οικισμοί της Ζακύνθου από την αρχαιότητα μέχρι το 1953*, Α' Συνέδριο – Ζάκυνθος 1989, Αθήνα 1993, σ. 167-176.

Δελλαπόρτα 1996

Δελλαπόρτα Αικατερίνη, «Ζακυνθινές λιτανείες», εφ. *Η Καθημερινή (Επτά Ημέρες)*, 22 Δεκ. 1996.

Δελλαπόρτα 2010

Δελλαπόρτα Αικατερίνη, «Οι ζακυνθινές λιτανείες στην επτανησιακή ζωγραφική», *Φιόρα Τιμής Για το Μητροπολίτη Ζακύνθου Χρυσόστομο Β' Συνετό*, β' έκδοση, Ζάκυνθος 2010, σ. 279-292.

Δελλαπόρτα 2014

Δελλαπόρτα Αικατερίνη – Μαρία – Ρόζα Π. , *Οι παραστάσεις λιτανειών στη ζωγραφική της Ζακύνθου. Μία πραγματολογική προσέγγιση*, διδακτορική διατριβή, τόμοι Α' - Β', ΕΚΠΑ, Αθήνα 2014.

Δημακόπουλος 1994

Δημακόπουλος Ιορδάνης, *Ο George Whitmore στην Κέρκυρα. Το ανάκτορο των Αγίων Μιχαήλ και Γεωργίου και το μνημείο Μαίτλαντ* / Jordan Dimakopoulos, *George Whitmore on Corfu The Palace of St. Michael and St George and the Maitland Monument*, Υπουργείο Πολιτισμού – ICOM Ελληνικό Τμήμα /Greek Ministry of Culture – ICOM- Hellenic Committee, Αθήνα 1994

Δημακόπουλος 2005

Δημακόπουλος Ιορδάνης Ε., "Whitmore of Corfu", Ιορδάνης Δημακόπουλος, *Scripta Minora. Έρευνες στην αρχιτεκτονική και έργα για τη συντήρηση των μνημείων*, Υπουργείο Πολιτισμού, Δημοσιεύματα του Αρχαιολογικού Δελτίου αρ. 88, Αθήνα 2005, σ. 347-352 (αναδημοσίευση από *The Architectural Review* (Λονδίνο), τομ. CLXVI, no 994, (Δεκέμβριος 1979), σ. 356-359).

Δημακόπουλος 2005α

Δημακόπουλος Ιορδάνης Ε., «Roman Manifestations in Neo-classical Greece. A town Plan of Patras by Stamati Boulgari», Ιορδάνης Δημακόπουλος, *Scripta Minora. Έρευνες στην αρχιτεκτονική και έργα για τη συντήρηση των μνημείων*, Υπουργείο Πολιτισμού, Δημοσιεύματα Αρχαιολογικού Δελτίου αρ. 88. Αθήνα 2005, σ. 353-372 (αναδημοσίευση από *Archotectura. Zeitschrift für Geschichte der Baukunst* (Μόναχο – Βερολίνο, τόμος 16, αριθ. 1 (1986), σ. 22-41).

Δουλγερίδης 1993

Δουλγερίδης Μιχάλης, «Οι καινοτομίες των Επτανήσιων καλλιτεχνών κατά το 18^ο και 19^ο αιώνα», *Επτανήσιοι Καλλιτέχνες του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα*, Κατάλογος έκθεσης ΕΠΜΑΣ – Παράρτημα Κέρκυρας, Κέρκυρα 1993, σ. 21-27.

εφ. Έγερσις, Κεφαλονιά, 14 Ιανουαρίου 1895.

Εθνική Γλυπτοθήκη, Μόνιμη Συλλογή 2006

Γιαννουδάκη Τώνια (επιμ.), *Εθνική Γλυπτοθήκη, Μόνιμη Συλλογή*, Αθήνα 2006.

Εθνικόν Ημερολόγιον 1868, ετ. Η', Αθήνα 1868.

Έργουιν 1999

Έργουϊν Ντέιβιντ, *Νεοκλασικισμός*, μετάφρ. Χίλντα Παπαδημητρίου, Αθήνα 1999.

Ζακυθινός 1969

Ζακυθινός Α. Διονύσιος, «Αι τύχαι της Επτανήσου και η διαμόρφωσις του Επτανησιακού πολιτισμού», ανάπτυπο από τα Πρακτικά του *Τρίτου Πανιονίου Συνεδρίου*, Αθήνα 1969, σ. 357-380.

Ζάνου 2014

Ζάνου Κωνσταντίνα, «Προς μια συνολική θεώρηση του εθνικού χρόνου: Πνευματικές ζυμώσεις στον ιταλο-επτανησιακό χώρο κατά το α' μισό του 19ου αιώνα», Εταιρεία

Παξινών Μελετών, Θ΄ Πανιόνιο Συνέδριο, Παξοί, 26-30 Μαΐου 2010, Πρακτικά – Τόμος Β΄, Παξοί 2014, σ. 323-348.

Ζαπάντη, Παΐζη – Αποστολοπούλου 2006

Οικιστικά της Ιθάκης. Αρχιτεκτονικά σχέδια από την περίοδο 1820-1865, πρόλογος Σταματούλας Ζαπάντη, Εισαγωγή Μάχης Παΐζη – Αποστολοπούλου, Γενικά Αρχεία του Κράτους – Τοπικό Αρχείο Ιθάκης, Πηγές II, Ιθάκη 2006

Ζήβας 1970

Ζήβας Διονύσης, *Αρχιτεκτονική της Ζακύνθου*, έκδοση Τ.Ε.Ε., Αθήνα 1970 (β΄ έκδοση 1984 και γ΄ έκδοση 2002).

Ζήβας 1972

Ζήβας Διονύσης, «Υπάρχει ελληνικό μπαρόκ;», εις *Μνήμην Παναγιώτου Μιχελή*, έκδοση «Ελληνικής Εταιρείας Αισθητικής», Αθήναι 1972, σ. 364-369.

Ζήβας 1984

Ζήβα Διονύση Α., «Η αρχιτεκτονική παράδοση του Ιονίου. Οι ρίζες, οι επιρροές, το αποτέλεσμα», Κέντρο Μελετών Ιονίου, *Το Ιόνιο. Περιβάλλον – Κοινωνία – Πολιτισμός*, Πρακτικά Συμποσίου 1984, (Αθήνα 15-17 Οκτωβρίου), Αθήνα 1984, σ. 83-89.

Ζήβας 1991

Ζήβας Διονύσης Α., «Παρατηρήσεις στη θρησκευτική τέχνη των Επτανήσων», Εταιρεία Κεφαλληνιακών Ιστορικών Ερευνών, *Πρακτικά του Ε΄ Διεθνούς Πανιονίου Συνεδρίου* (Αργοστόλι –Ληξούρι, 21-27 Μαΐου 1986), Αργοστόλι 1991, σ. 77-95.

Ζήβας 2005

Ζήβας Διονύσης Α., «Μια άδεια οικοδομής από τη Ζάκυνθο του 1848», *Μουσείο Μπενάκη* 5, 2005, σ. 155-162.

Ζήβας 2007

Διονύσης Α. Ζήβας, «Η Αρχιτεκτονική των Επτανήσων» / "The architecture of the Ionian Islands", Περιφέρεια Ιονίων Νήσων, *Ιόνιοι Νήσοι Ιστορία και Πολιτισμός History and Culture of the Ionian Islands, Region of the Ionian Islands*, Αθήνα 2007, σ. 225-237, 375-381.

Ζώης 1898

Ζώης Λεωνίδας, *Λεξικόν Φιλολογικόν και Ιστορικόν Ζακύνθου*, Ζάκυνθος 1898.

Ζώης 1906

Ζώης Λεωνίδας, «Καλλιτεχνικός ναός εν Ζακύνθω», περ. *Πινακοθήκη*, ετ. ΣΤ' (Σεπτ. 1906), τχ. ΞΖ', σελ. 119-120.

Ζώης 1908

Ζώης Λεωνίδας, «Δοξαράς και Μόσχος», περ. *Πινακοθήκη*, ετ. Η' (1908), τχ. 86, σ. 39-40.

Ζώης 1923

Ζώης Λεωνίδας, «Κουτούζης Νικόλαος», περ. *Ανάπλασις*, τχ. 12-13, 1923, σελ. 202-203.

Θέμελη – Κατηφόρη 1960

Θέμελη – Κατηφόρη Δέσποινα, «Ο Σπυρίδων Βεντούρας και η αντιδικία του με τον Αλή Πασά», *Επτανησιακή Πρωτοχρονιά* 1960, σελ. 203-215.

Ιωάννου 1970

Ιωάννου Ανδρέα, *Ιερώνυμος Πλακωτός ή Πιττόρος. Ένας λησμονημένος ζωγράφος της Ζακύνθου*, Μελέτες Τέχνης 2, Αθήνα 1970 (ανατύπωση από το περ. *Ορίζοντες*, αριθ. 4)

Ιωάννου 1974

Ιωάννου Ανδρέας, *Η ελληνική ζωγραφική, 19^{ος} αιώνας*, Αθήνα 1974.

Ιωάννου

Ιωάννου Ανδρέας, *Η Πραγματεία του Παναγιώτη Δοξαρά Περί Ζωγραφικής και η κριτική τοποθέτησή της*, Αθήνα

Ιωάννου 2003

Ιωάννου Παναγιώτης Κ., «Ο Σπυρίδων Λάμπρος ως ιστορικός τέχνης», Ευγένιος Ματθιόπουλος – Νίκος Χατζηνικολάου (επιμ.), *Η Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης , Ηράκλειο 2003, σ. 117-159.

Ιοαννου 2011

Ιοαννου Panayotis, “Studenti greci alle Accademie di Belle Arti d’ Italia (XIX secolo)”, (ανάτυπο) από το *L’ Adriatico: incontri e separazioni (XVIII – XIX secolo)*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Corfu, 29-30 aprile 2010, Venezia – Atene 2011.

Ιωάννου 2012

Ιωάννου Παναγιώτης, «Ελληνοϊταλική», «Βενετική», «Νεοελληνική», «Μεταβυζαντινή»...: Ορισμοί ερμηνείες για την εικαστική παραγωγή στα Επτάνησα (17^{ος} – 19^{ος} αι.), Εταιρεία Παξινών Μελετών, *Θ’ Πανιώνιο Συνέδριο, παξοί, 26-30 Μαΐου 2010 Πρακτικά – Τόμος Β’*, Παξοί 2014, σ 175-192.

Καζανάκη – Λάππα 2014

Καζανάκη – Λάππα Μαρία, «Η συμβολή της Κρητικής Σχολής στη διαμόρφωση της ζωγραφικής των εικόνων στα Επτάνησα», Εταιρεία Παξινών Μελετών, *Θ’ Πανιώνιο Συνέδριο, Παξοί, 26-30 Μαΐου 2010, Πρακτικά – Τόμος Β’*, Παξοί 2014, σ. 149-167.

Καιροφύλλας 1967

Καιροφύλλας Κ., *άπαντα και ανέκδοτα δ. σολωμού*, Κριτική και βιογραφικό σημείωμα Κ. Παλαμά, εκδόσεις Παρθενών , Αθήναι 1967.

Καλαφάτη 2007

Καλαφάτη Ελένη (επιμ.), *Το Πολυτεχνείο ευγνωμονούν. Ευεργέτες και δωρητές του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου, 1837-2000*, Αθήνα 2007.

Καλλιγιάς 2003

Καλλιγιάς Μαρίνος, *Τεχνοκριτικά, 1937-1982*, (συλλογή κειμένων), Αθήνα 2003.

Καλογερόπουλος 1918

Καλογερόπουλος Δ., «Β. Μποκατσιάμπης», περ. *Πινακοθήκη*, ετ. ΙΔ', (1918), τχ. 205, σ. 10.

Καλογερόπουλος 1926

Καλογερόπουλος Νικόλαος, *Μεταβυζαντινή και Νεοελληνική τέχνη*, Αθήνα 1926.

Καρδαμίτση – Αδάμη 2001

Καρδαμίτση – Αδάμη Μάρω, «Οι επτανήσιοι τεχνικοί και η συμβολή τους στη διαμόρφωση του νεότερου ελληνικού κράτους», *Πρακτικά ΣΤ' Πανιονίου Συνεδρίου*, τόμος Β', Αθήνα 2001, σ. 517-526.

Καρκαζής 2001

Μίλτος Καρκαζής, «Ο ζωγράφος Σπυρίδων Πελεκάσης (1843-1916): το πέρασμα από τον πατέρα στον γιο», Μίλτος Καρκαζής (επιμ.), *Δημήτριος Σπυρίδωνος Πελεκάσης Ζωγράφος*, Αθήνα «Πλατύφορος», 2001, σ. 186-202.

Κασιμάτης 1967

Κασιμάτης Π. Γρηγόριος, «Περί Επτανησιακού 'Πολιτισμού'», στα πρακτικά του *Τρίτου Πανιονίου Συνεδρίου* (23-29 Σεπτεμβρίου 1965), τ. Α', Εν Αθήναις 1967, σ. 115-136.

Κατραμής 1880

Κατραμής Νικόλαος, *Φιλολογικά ανάλεκτα Ζακύνθου*, εν Ζακύνθω 1880.

Κατσανάκη 2001

Κατσανάκη Μαρία, «Εικόνες της Ανατολή στην ελληνική ζωγραφική του 19^{ου} αιώνα», *Εθνική Πινακοθήκη 100 χρόνια. Τέσσερις αιώνες Ελληνικής Ζωγραφικής*.

Από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης και του Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη, Επιστημονική επιμέλεια – εισαγωγικά κείμενα ενοτήτων Μαρίνα Λαμπράκη – Πλάκα, β' έκδοση, Αθήνα 2001, σ. 89-99.

Κεφαλλήνες 1994

Κεφαλλήνες Ζωγράφοι και Γλύπτες 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα, κατάλογος έκθεσης, Αργοστόλι 1994.

Κολοκοτρώνης 1992

Κολοκοτρώνης Γιάννης, Η νεκρή φύση στη νεοελληνική τέχνη από τον 19^ο αιώνα ως τις μέρες μας, Θεσσαλονίκη 1992.

Κονόμος 1955

Κονόμος Ντίνος, «Νικόλαος Κουτούζης», Επτανησιακά Φύλλα, 8-9 (1955), σ. 243.

Κονόμος 1962

Κονόμος Ντίνος, Κουτουζικά, Αθήνα 1962.

Κονόμος 1966

Κονόμος Ντίνος, Η χριστιανική τέχνη στην Κεφαλονιά, Αθήνα 1966.

Κονόμος 1967

Κονόμος Ντ., «Ανέκδοτες μακέτες του Νικόλα Δοξαρά», περ. Επτανησιακά Φύλλα, τ. ΙΔ' 2, 1967, σελ. 76-82.

Κονόμος 1967 β

Κονόμος Ντίνος, Το μουσείο Ζακύνθου, Αθήνα 1967.

Κονόμος 1973

Κονόμος Ντίνος, Ο Νικόλαος Καντούνης και άλλοι Ζακυνθινοί Φιλικοί: Ανέκδοτα κείμενα – Οι πρώτοι μήνες του Εικοσιένα στη Ζάκυνθο – Άγνωστα έργα τέχνης από τη συλλογή Κολαίτη, Αθήνα 1973.

Κονόμος 1974

Κονόμος Ντίνος, Νικόλαος Κουτούζης: *Μυθιστορηματική βιογραφία*, Αθήνα 1974.

Κονόμος 1988

Κονόμος Ντίνος, Ζάκυνθος *Πεντακόσια Χρόνια (1478-1978) Τόμος πέμπτος Τέχνης Οδύσσεια* τεύχος Α' *Θρησκευτική Τέχνη Ζωγραφική*, Αθήνα 1988

Κονόμος 1989

Κονόμος Ντίνος, Ζάκυνθος *Πεντακόσια Χρόνια (1478-1978) Τόμος Πέμπτος Τέχνης Οδύσσεια* Τεύχος Β', *Θρησκευτική Τέχνη Αρχιτεκτονική – Ξυλογλυπτική – Αργυρογλυπτική*, Αθήνα 1989.

Κονόμος 1989α

Κονόμος Ντίνος, Ζάκυνθος *Πεντακόσια Χρόνια (1478-1978), Τόμος Πέμπτος Τέχνης Οδύσσεια* Τεύχος Γ' *Κοσμική Τέχνη Ζωγραφική – Αρχιτεκτονική*, Αθήνα 1989.

Κοσμετάτος 1962

Κ.Π. Φωκάς - Κοσμετάτος, *Κεφαλληνιακά Β' Αρχιτεκτονικά*, Αθήνα 1962.

Κούλη 2013

Κούλη Αναστασία, *Ιππότης Γεράσιμος Πιτζαμάνος (1787-1825), ζωγράφος και αρχιτέκτων*, Αθήνα 2013.

Κουλούρη – Λούκος 1996

Κουλούρη Χριστίνα– Λούκος Χρήστος, *Τα πρόσωπα του Καποδίστρια. Ο πρώτος Κυβερνήτης της Ελλάδας και η νεοελληνική ιδεολογία (1831-1996)*, Αθήνα 1996

Κουμανούδης 1845

Κουμανούδης Στέφανος, *Πού σπεύδει η τέχνη των Ελλήνων την σήμερον;*, Βελιγράδι 1845

Κούρια 1985

Κούρια Αφροδίτη, *Το παιδί στη νεοελληνική τέχνη 1833-1922*, Αθήνα 1985.

Κουρκουμέλης 1997

Κουρκουμέλης Νίκος Κ., «Η καλλιτεχνική εκπαίδευση στο Ιόνιο Κράτος», Κέντρο Μελετών Ιονίου, *Το Ιόνιο Κράτος 1815-1864*, Πρακτικά του Διεθνούς Συμποσίου Ιστορίας (Κέρκυρα, 21-24 Μαΐ ου 1988), Αθήνα 1997, σ. 207-228.

Κουρκουμέλης 2002

Κουρκουμέλης Νίκος Κ., *Η εκπαίδευση στην Κέρκυρα κατά τη διάρκεια της Βρεταννικής Προστασίας (1816-1864)*, Σύλλογος προς διάδοσιν των Ελληνικών Γραμμάτων, Αθήνα 2002, σ. 208-258.

Κωτίδης 1995

Κωτίδης Αντώνης, *Η Ζωγραφική του 19^{ου} αιώνα*, σειρά *Η ελληνική τέχνη*, Αθήνα 1995.

Κουτσογιάννης 2007

Κουτσογιάννης Θεωдорής, «Ο ρομαντικός κλασικιστής Γεράσιμος Πιτσαμάνος (1787-1825): Το καλλιτεχνικό και θεωρητικό έργο του», *Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην εποχή του Διαφωτισμού και στον εικοστό αιώνα*, Πρακτικά του Τρίτου Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (ΕΕΝΣ), Βουκουρέστι 2-4 Ιουνίου 2006, τ. Γ', Αθήνα 2007, σ. 599-623.

Λαδάς 1953

Λαδάς Γεώργιος, «Ο Ζακύνθιος ζωγράφος Νικόλαος Κουτούζης ως ιερέυς και ως εκκλησιαστικός υμνογράφος», *Αιξωνή*, 32-35 (1953).

Λαμπράκη – Πλάκα 1988

Λαμπράκη – Πλάκα Μαρίνα, *Οι πραγματείες περί ζωγραφικής Αλμπέρτι και Λεονάρντο*, Ηράκλειο 1988.

Λαμπράκη – Πλάκα 1994

Λεόν Μπατίστα Αλμπέρτι, *Περί Ζωγραφικής*. Εισαγωγή – Μετάφραση – Σχόλια Μαρίνα Λαμπράκη – Πλάκα, Αθήνα 1994

Λαμπράκη – Πλάκα 2003

Μαρίνα Λαμπράκη – Πλάκα, *Ιταλική Αναγέννηση. Τέχνη και Κοινωνία – Τέχνη και*

Λαμπράκη-Πλάκα χ.χ.

Λαμπράκη – Πλάκα Μαρίνα, “Επτανησιακή Σχολή, Ιστορική ζωγραφική, Πρώιμη ελληνική προσωπογραφία, Πρώιμη ελληνική τοπιογραφία. Ionian School, Historical Painting, First Greek Portraiture. First Greek Landscape Painting”, Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Παράρτημα Κέρκυρας National Gallery – Alexandros Soutzos Museum, Annex of Corfu, *Ελληνική Ζωγραφική Greek Painting Μόνιμες Συλλογές Permanent Collection*, Αθήνα χ.χ., σ. 45-49 και διάσπαρτα.

Λαμπρινού 2007

Λαμπρινού Μαρία, «Η ιστορική φυσιογνωμία της Λευκάδας», περ. *Αρχαιολογία και Τέχνες*, τχ. 103, Ιουν. 2007, σ. 66-69.

Λάμπρος 1871

Παναγιώτου Δοξαρά Περί ζωγραφίας χειρόγραφον του ΑΨΚΣΤ', νυν το πρώτον μετά προλόγου εκδιδόμενον υπό Σπυρίδωνος Λάμπρου, εν Αθήναις 1871

ΛΕΚ 1997-2000

Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών: ζωγράφοι, γλύπτες, χαράκτες, 16^{ος} – 20^{ος} αιώνας, Μαθιόπουλος Ευγένιος (επιμ.), τ. Α' – Δ', Αθήνα 1997-2000.

Λεοντσίνης 1991

Λεοντσίνης Γ., «Κοινωνική και πολιτική αλλαγή στα Επτάνησα (1780-1817)», Εταιρεία Λευκαδικών Μελετών Πρακτικά Β' Συνεδρίου «Επτανησιακού Πολιτισμού»(Λευκάδα 3-8 Σεπτεμβρίου 1984) «Πολιτισμικές επαφές στα Επτάνησα και αναμεταδόσεις στον υπόλοιπο Ελλαδικό χώρο, 16^{ος}-20^{ος} αι.», σ. 220-263.

Λουκάτος 1990

Λουκάτου Σπύρου Δ., «Η αναθεμελίωση των Πατρών στα Καποδιστριακά χρόνια», Τόμος Τιμητικός Κ. Ν. Τριανταφύλλου, Πάτρα 1990, σ. 323-345.

Λούντζης 1999

Λούντζης Νίκιας, Φανερωμένης της Ζακύνθου, προφήτες και ζωγράφοι, Αθήνα 1999.

Λυδάκης 1976

Λυδάκης Στέλιος, Λεξικό Ελλήνων Ζωγράφων και Χαρακτών, Αθήνα 1976.

Λυδάκης Ζωγραφική 1976

Λυδάκης Στέλιος, Η ιστορία της νεοελληνικής ζωγραφικής (16^{ος} – 20^{ος} αιώνας), Αθήνα 1976.

Λυδάκης 1981

Λυδάκης Στέλιος, Η νεοελληνική γλυπτική. Ιστορία, τυπολογία, λεξικό γλυπτών, Αθήνα 1981.

Μαζαράκης 1843

Μαζαράκης Άνθιμος, *Βιογραφίαι των ενδόξων ανδρών της νήσου Κεφαλληνίας*, Βενετία 1843.

Μαρίνος 1939

Μαρίνος Π[αναγιώτης], «Γερ. Πλακωτός και Ν. Δοξαράς», *Ελληνικά*, τόμος ενδέκατος (1939), σ. 293-298

Μαρκάτου 1996

Μαρκάτου Θεοδώρα Φ, «Δικέφαλοι αετοί από την Κεφαλονιά. Πρώτη προσέγγιση στον γλυπτό διάκοσμο των εκκλησιαστικών μνημείων», Γιώργος Μοσχόπουλος (επιμ.) – Μαρίνος Κοσμετάτος (φωτ.), *Κεφαλονιά Ένα Μεγάλο Μουσείο. Εκκλησιαστική Τέχνη*, τόμος 3, Αργοστόλι 1996, σ. 232-241 (ελληνικά και αγγλικά).

Μαρκάτου 1997

Μαρκάτου Δώρα, «Γεώργιος Γ. Άβλιχος», εφ. *Η Καθημερινή (Επτά Ημέρες)*, 23 Φεβρουαρίου 1997.

Μαρκάτου 2003

Μαρκάτου Δώρα, «Οι εικαστικές τέχνες στα Επτάνησα την περίοδο της Επτανήσου Πολιτείας (1800-1807). Η αυτοπροσωπογραφία του Νικολάου Κουτούζη», στο Πρακτικά Συνεδρίου *Επτάνησος Πολιτεία (1800-1807): 200 χρόνια από την ίδρυσή της (1800-2000)*, Αργοστόλι 28-31 Οκτωβρίου 2000, Εταιρεία Κεφαλληνιακών Ιστορικών Μελετών, Αργοστόλι 2003, σελ. 109-119.

Μαρκάτου 2004

Μαρκάτου Δώρα, «Η εικαστική δημιουργία στα Επτάνησα (18^{ος}-19^{ος} αι.): Απόηχος της δυτικής και πρόδρομος της νεοελληνικής τέχνης», Εταιρεία Λευκαδικών

Μελετών, Ζ' Πανιόνιο Συνέδριο (Λευκάδα, 26-30 Μαΐου 2002), Πρακτικά τόμος Α' Πρώτο Τμήμα Ζητήματα Πολιτισμικής Ιστορίας, Αθήνα 2004, σ. 227-238.

Μαρκάτου 2004 β

Μαρκάτου Δώρα, «Απόψεις της πόλης προς τα τέλη του 19^{ου} αιώνα», εφ. *Η Καθημερινή (Επτά Ημέρες)*, 6 Ιουν. 2004.

Μαρκάτου 2006 α

Μαρκάτου Δώρα, «Εικαστικά έργα για τους ριζοσπάστες και την Ένωση της Επτανήσου με την Ελλάδα», , Επιστημονικό Συνέδριο *Η Ένωση της Επτανήσου με την Ελλάδα 1864-2004*, Πρακτικά, τόμος Β' Ιδεολογία-Πολιτισμός, Εταιρεία κεφαλληνιακών Ιστορικών Ερευνών, Αθήνα 2006, σ. 487-510.

Μαρκάτου 2006 β

Μαρκάτου Δώρα, «Οι αυτοπροσωπογραφίες του Νικολάου Κουτούζη και Νικολάου Καντούνη», στο *Χρυσάνθος Χρήστου Αφιέρωμα*, Θεσσαλονίκη, Α.Π.Θ. – Τομέας Ιστορίας της Τέχνης, 2006, σ. 151-158.

Markatou 2006 γ

Markatou F. Dora, "Depictions of the Athenian landscape in the last decades of the 19th century", *Μουσείο Μπενάκη* 5 (2005), Αθήνα 2006, σ. 163-173.

Μαρκάτου 2008

Μαρκάτου Δώρα, «Ο πίνακας του Χαράλαμπου Παχή 'Πρωτομαγιά στην Κέρκυρα'», στο *Λαογραφία – Εθνογραφία στα Επτάνησα. Γηγενή στοιχεία – Επιρροές – Αφομοιώσεις – Σύγχρονη πραγματικότητα*, Πρακτικά Συνεδρίου Κεφαλονιά 27-29 Μαΐου 2005, Μνήμη Δημητρίου Σωτ. Λουκάτου, Εταιρεία Κεφαλληνιακών Ιστορικών Μελετών, Αργοστόλι 2008, σ. 885-896.

Μαρκάτου 2009

Μαρκάτου Δώρα, «Τα αθηναϊκά «τοπία» του Νικολάου Ξυδιά», Πρακτικά *Η' Διεθνούς Πανιονίου Συνεδρίου*, Κύθηρα 21-25 Μαΐου 2006, τ. IVα, «Επτανησιακός Πολιτισμός» (Μέρος Α'), Κύθηρα 2009, σ. 515-531.

Markatou 2011

Markatou Dora, "Self-Portraits by Nineteenth-Century Greek Painters", Proceedings of the Eighth Biennial International Conference of Greek Studies Flinders University June 2009, *Greek Research in Australia*, editors Marietta Rossetto, Michael Tsianikas, George Couvalis, Maria Palaktsoglou, Department of Languages-Modern Greek Flinders University, Adelaide 2011, σ. 354-368

Μαυρική 2011

Μαυρική Φωφώ Ν., *Πάνος Αραβαντινός*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2011

Μαυρογιάννης 1866

Γεράσιμος Ε. Μαυρογιάννης, «Η Γραφική εν Επτανήσω και Κρήτη», *Αττικών Ημερολόγιον του έτους 1867 υπό Ειρηναίου Ασωπίου* Αθήνησι 1866, σ. 104-113

Μαυρογιάννης 1890

Μαυρογιάννης Γεράσιμος, «Η τέχνη εν Κρήτη και εν Επτανήσω», *Αττικών Ημερολόγιον 1890*, σ. 279-294.

Μαυρογιάννης 1893

Μαυρογιάννης Γεράσιμος, «Δύο έργα του ζωγράφου Καντούνη», *Εστία* 8 (1893), σ. 200

Μαυρογιάννης 1894

Μαυρογιάννης Γεράσιμος, «Η εν Επτανήσω σχολή των Δοξαράδων», *Εστία* 12 (1894), σ. 177-179 και 13(1894), σ. 198-202.

Μαυρομμάτης 1983

Μαυρομμάτης Εμμανουήλ, *Μορφοπλαστικές και τεχνικές αναζητήσεις της ελληνικής χαρακτηριστικής (1892-1982)*, Ρόδος 1983.

Μαυρομιχάλη 2008

Μαυρομιχάλη Ευθυμία, «Στοιχεία λαϊκού πολιτισμού στον ζωγραφικό τύπο της λιτανείας. Η λιτανεία του Αγίου Χαραλάμπους του Γιαννάκη Κοράη», στο *Λαογραφία – Εθνογραφία στα Επτάνησα*, Πρακτικά Συνεδρίου (Κεφαλονιά 27-29 Μαΐου 2005), Αργοστόλι 2008, σ. 739-748.

Μελέντη 1998

Μελέντη Μαρία, «Αρχειακές ειδήσεις για τη ζωγραφική των εικόνων στην Κέρκυρα τον 18^ο αιώνα», *Άνθη Χαρίτων*, Βενετία 1998, σ. 338-344.

Μελετόπουλος 1977

Μελετόπουλος Ιωάννης, *Γεράσιμος Πιτσαμάνος: Ένας σοφός επιστήμων τεχνικός και ζωγράφος μνημείων και ανθρώπων την εποχή της δουλείας 1787 – 1825*, Αθήνα 1977.

Μερτύρη 2000

Μερτύρη Αντωνία, *Η καλλιτεχνική εκπαίδευση των νέων στην Ελλάδα (1836-1945)*, Αθήνα 2000.

Μισιρλή 1986

Μισιρλή Νέλλη, «Η αρχή της χαρακτηριστικής στην Ελλάδα», *Διπλή Εικόνα*, τχ. 7 (1986), σ. 51-59.

Μισιρλή 1993

Μισιρλή Νέλλη, *Ελληνική ζωγραφική, 18^{ος}-19^{ος} αιώνας*, Αθήνα 1993.

Μισιρλή 1996

Μισιρλή Νέλλη, «Η τεχνική της υδατογραφίας. Σύντομη αναδρομή», Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου, *Η ελληνική υδατογραφία τον 19^ο και τον 20^ο αιώνα*, Κουμαντάρειος Πινακοθήκη Σπάρτης, Νοέμβριος 1996 – Μάιος 1997.

Μισιρλή – Λυδάκης 1998

Μισιρλή Νέλλη – Λυδάκης Στέλιος, *Θησαυροί της νεοελληνικής τέχνης. Η συλλογή Γιάννη Περδίου*, Αθήνα 1998.

Μοσχονάς 1997

Μοσχονάς Ν. Γ., «Νικόλαος Ξυδιάς – Τυπάλδος», εφ. *Η Καθημερινή (Επτά Ημέρες)*, 23 Φεβρ. 1997.

Μοσχονάς, Καρδαμίτση – Αδάμη, Μπεριάτος 2013

Μοσχονάς Ν. Γ., Καρδαμίτση-Αδάμη Μάρω, Μπεριάτος Ηλίας, *Αρχιτεκτονικά – Πολεοδομικά Σχέδια Κεφαλονιάς στην περίοδο του Ιονίου Κράτους*, Κέντρο Μελετών Ιονίου – Ίδρυμα Κεφαλονιάς και Ιθάκης, Αθήνα 2013.

Μοσχόπουλος – Κοσμετάτος 1989

Μοσχόπουλος Γιώργος (επιμ.) – Κοσμετάτος Μαρίνος (φωτ.), *Κεφαλονιά Ένα Μεγάλο Μουσείο. Εκκλησιαστική Τέχνη*, τόμος 1, Αργοστόλι 1989

Μοσχόπουλος – Κοσμετάτος 1996

Μοσχόπουλος Γιώργος (επιμ.) –Κοσμετάτος Μαρίνος (φωτ.), *Κεφαλονιά Ένα Μεγάλο Μουσείο. Εκκλησιαστική Τέχνη*, τόμος 3, Αργοστόλι 1996

Μοσχόπουλος 2002

Μοσχόπουλος Γεώργ. Ν., *Ιστορία της Κεφαλονιάς*, Γ΄ έκδοση βελτιωμένη, τόμος πρώτος, Αθήνα 2002.

Μουστοξύδης 1843

Μουστοξύδης Ανδρέας, «Παναγιώτης Δοξαράς», *Ελληνομνήμων*, τχ. 1, Ιανουάριος 1843, σ. 17-40.

Μπαρούτας 1990

Μπαρούτας Κώστας, *Η Εικαστική Ζωή και η Αισθητική Παιδεία στην Αθήνα του 19^{ου} αιώνα*, Αθήνα 1990.

Μπεριάτος 1989

Μπεριάτος Ηλίας, «Η εκκλησιαστική αρχιτεκτονική στην Κεφαλονιά», Γιώργος Μοσχόπουλος (επιμ.) – Μαρίνος Κοσμετάτος (φωτ.), *Κεφαλονιά Ένα Μεγάλο Μουσείο. Εκκλησιαστική Τέχνη*, τόμος 1, Αργοστόλι 1989, σ. 235-241 (ελληνικά και αγγλικά).

Μπεριάτος 1996

Μπεριάτος Ηλίας, «Ο ναός του Αγίου Σπυρίδωνος στα Πουλάτα», Γιώργος Μοσχόπουλος (επιμ.) – Μαρίνος Κοσμετάτος (φωτ.), *Κεφαλονιά Ένα Μεγάλο Μουσείο. Εκκλησιαστική Τέχνη*, τόμος 3, Αργοστόλι 1996, σ. 197-204 (ελληνικά και αγγλικά).

Μπίρης 1951

Μπίρης Κώστας, *Ιστορία του Εθνικού Μετσοβείου Πολυτεχνείου: Αι σχολαί, οι καθηγηταί, οι ενέργειαι, τα κτίρια*, Αθήναι 1951.

Μπόλης 2000

Μπόλης Ιωάννης, *Οι καλλιτεχνικές εκθέσεις. Οι καλλιτέχνες και το κοινό τους στην Αθήνα του 19^{ου} αιώνα*, αδημ. Διδακτορική Διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2000.

Μπόλης – Παυλόπουλος 2003

Μπόλη Γιάννη - Παυλόπουλου Δημήτρη, *Διδάσκαλοι της Χαρακτικής 1843-1915. Αγαθάγγελος Τριανταφύλλου Αριστείδης Λ. Ροβέρτος Νικόλαος Ι. Φέρμπος. Ελληνική Χαρακτική 19^{ος} Αιώνας, 1*, Αθήνα, Εργαστήριο Χαρακτικής Ηλία Ν. Κουβέλη, 2003

Μυκονιάτης 1987

Μυκονιάτης Ηλίας, «Με αφορμή μια προσωπογραφία του Γεωργίου Μηνιάτη», *Ελληνικά*, 38 (1987), σ. 360-368.

Μυκονιάτης 1979

Μυκονιάτης Η.Γ., *Το Εικοσιένα στη ζωγραφική. Συμβολή στη μελέτη της εικονογραφίας του αγώνα*, διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη 1979 (Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής Παράρτημα αριθ.25)

Μυλωνά 1998

Μυλωνά Ζωή, *Μουσείο Ζακύνθου*, Αθήνα 1998.

Μυλωνά 2011

Μυλωνά Α. Ζωή, *Μουσείο Εκκλησιαστικής Τέχνης Ιεράς Μονής Στροφάδων και Αγίου Διονυσίου*, Αθήνα 2011

εφ. *Nazione*, Φλωρεντία, 17 Μαρτίου 1850.

Νικηφόρου 1999

Νικηφόρου Αλίκη, *Δημόσιες τελετές στην Κέρκυρα κατά την περίοδο της βενετικής κυριαρχίας 14^{ος}-18^{ος} αι.*, Αθήνα 1999.

Ξυγγόπουλος 1957

Ξυγγόπουλος Ανδρέας, *Σχεδιάσμα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την άλωση*, Αθήνα 1957.

Ολύμπια 1870

Ολύμπια του 1870. Περίοδος Δευτέρα. Υπό της επί των Ολυμπίων και των κληροδοτημάτων επιτροπής, Αθήναι, εκ του εθνικού τυπογραφείου, 1872.

Ολύμπια 1875

Ολύμπια του 1875. Περίοδος Τρίτη. Υπό της επί των Ολυμπίων και των άλλων κληροδοτημάτων επιτροπής, Αθήναι, εκ του εθνικού τυπογραφείου, 1878.

περ. Πανδώρα, τ. ΙΔ', 1863, σ. 285.

Παπαδάτου – Γιαννοπούλου 1991

Χ. Παπαδάτου – Γιαννοπούλου, «Διερεύνηση της δομής και μορφολογίας του οικισμού της Χώρας (Λευκάδας). Επίδραση από τη Δύση, Εταιρεία Λευκαδικών Μελετών, Πρακτικά Β' Συνεδρίου «Επτανησιακού Πολιτισμού' (Λευκάδα: 3-8 Σεπτεμβρίου 1984), «Πολιτισμικές επαφές στα Επτάνησα και αναμεταδόσεις στον υπόλοιπο Ελλαδικό χώρο, 16^{ος}-20^{ος} αι.», Αθήνα 1991, σ. 27-54.

Παπανικολάου 1978

Παπανικολάου Μιλτιάδης, *Η ελληνική ηθογραφική ζωγραφική του 19^{ου} αιώνα*, διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη 1978.

Παπανικολάου 1982

Παπανικολάου Μιλτιάδης, «Ο ευρωπαϊκός κλασικισμός και η νεοελληνική τέχνη», *Ζυγός*, τχ. 51 (Ιαν. – Φεβρ. 1982), σελ.

Παπαντωνίου 1933

Παπαντωνίου Ζαχαρίας, «Η λιτανεία και οι τρεις ζωγράφοι της: Κοράης, Κουτούζης, Καντούνης», εφ. *Ελεύθερο Βήμα*, 1 Ιανουαρίου 1933.

Παπαστάμος 1981

Παπαστάμος Δημήτρης, *Νεοελληνική Ζωγραφική*, Αθήνα 1981.

Παπαστάμος 1991

Παπαστάμος Δημήτρης, *Πινακοθήκη Αβέρωφ, Ίδρυμα Ευαγγέλου Αβέρωφ – Τοσίτσα*, Μέτσοβο 1991.

Παυλόπουλος 1997

Παυλόπουλος Δημήτρης, «Σχολές Καλών Τεχνών τον 19^ο αι. Καθηγητές, μαθητές, διδασκαλία στο «Κατάστημα των Ωραίων Τεχνών» της Κέρκυρας», εφ. *Η Καθημερινή (Επτά Ημέρες)*, 23 Φεβρουαρίου 1997, σ. 3-4.

Παυλόπουλος 1998

Παυλόπουλος Δημήτρης, «Λόγιοι μελετητές της επτανησιακής τέχνης», *Νέα Εστία*, τχ. 1695 1998, σ. 237.

Passarelli 2001

Le iconostasi di Livorno. Patrimonio iconografico post – bizantino, a cura di Gaetano Passarelli, Λιβόρνο 2001.

Πελεκάσης 1927

Πελεκάσης Δημήτριος, *Μεγάλοι ζακυνθινοί ζωγράφοι. Νικόλαος Καντούνης, Ζάκυνθος* 1927.

Πελεκάσης 1934

Πελεκάσης Δημήτριος, *Τεχνοκριτική μελέτη επί του έργου του ζωγράφου Ιω. Κοράη*, Αθήνα 1934.

Pignatorre Marino e Nicolo, *Memorie storiche e critiche dell' isola di Cefalonia*, 2 vols, τόμος Α' Corfu 1887, τόμος Β' Corfu 1889.

περ. *Πινακοθήκη*, ετ. Β' (1902), τχ. ΚΑ', σ. 197.

περ. *Πινακοθήκη*, ετ. Γ' (1903), τχ. Λ', σ. 117.

περ. *Πινακοθήκη*, ετ. Γ' (1903), τχ. ΛΑ', σ. 137.

Πινακοθήκη Λευκάδας 2010

Πνευματικό Κέντρο Δήμου Λευκαδίων, *Πινακοθήκη*, Λευκάδα 2010, σ. 20, 140.

Πλουμίδης 1996

Πλουμίδης Γεώργιος, «Κοινωνικές παράμετροι της επτανησιακής τέχνης», Γεώργιος Ν. Μοσχόπουλος(επιμ.)-Μ. Κοσμετάτος (φωτ.), *Κεφαλονιά ένα Μεγάλο Μουσείο. Εκκλησιαστική τέχνη*, τόμος 3 Σάμη - Πρόννοι, Αργοστόλι 1996, σ. 187-188.

Preimesberger 1999(2003)

Preimesberger Rudolf, Baader Hannah, Suthor Nicola (εκδ.), *Porträt*, Dietrich Reimer Verlag, 1999, επανέκδοση Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Βερολίνο 2003

Προκοπίου 1936

Προκοπίου Άγγελος, *Νεοελληνική τέχνη. Βιβλίο πρώτο, Επτανησιακός Νατουραλισμός*, Αθήνα 1936.

Procopiou 1939

Procopiou Angelo G., *La peinture religieuse dans les isles Ioniennes pendant le XVIII siècle. Essai sur le peinture byzantine en baroque*, Αθήνα 1939.

Προκοπίου 1969

Προκοπίου Άγγελος, «Γραπτές, εικονογραφικές και μορφολογικές μαρτυρίες για τις σχέσεις της δυτικής με την Ιόνιο ζωγραφική στον ΙΗ' αιώνα», ανάτυπο από τα Πρακτικά του Τρίτου Πανιονίου Συνεδρίου, Αθήναι 1969, σ.

Προσωπογραφίες και συνθέσεις 2004

Γεώργιος Μοσχόπουλος (επιμ.) – Κώστας Ευαγγελάτος (κειμ.), *Προσωπογραφίες και συνθέσεις (17^{ος} – 20^{ος} αιώνες)*, Αθήνα 2004.

Ρηγόπουλος 1997

Ρηγόπουλος Γιάννης, «Εργογραφία Ιερώνυμου (Γερόλυμου) Στράτη ή Πλακωτού ή Πιτ(τ)όρου (1670; - 26-2-1728) Έλεγχος πληροφοριών», *Επτανησιακά Φύλλα*, τόμος ΙΗ΄, 3-4, Ζάκυνθος, Φθινόπωρο – Χειμώνας 1997, σ. 268-279.

Ρηγόπουλος 1997^α

Ρηγόπουλος Γιάννης, «Π. Προσαλέντης και Μπ. Θορβάλντσεν. Η συμβολή του έλληνα γλύπτη στη δημιουργία μνημείων του Μέτλαντ σε Ιθάκη και Ζάκυνθο», εφ. *Η Καθημερινή (Επτά Ημέρες)*, 23 Φεβρουαρίου 1997.

Ρηγόπουλος 2006

Ρηγόπουλος Γιάννης, «Το μνημείο του Μαίτλαντ στη Ζάκυνθο και η εικονολογία του», Βουλή των Ελλήνων – Ακαδημία Αθηνών, επιστημονικό συνέδριο *Η Ένωση της Επτανήσου με την Ελλάδα 1864-2004*, Πρακτικά, τόμος Β΄, Ιδεολογία – Πολιτισμός, Αθήνα 2006, σ. 510-523.

Ρηγόπουλος 2009

Ρηγόπουλος Γιάννης, «Περί χρωμάτων σύντομος διήγησις Νικολάου Βισκόντη». Παρουσίαση ανεκδότου δοκιμίου που περιέχεται στον κώδικα: Αδάμ Κιουζόλ *Περί των εντολών της ζωγραφίας, Ζάκυνθος 1820*, στον χαριστήριο τόμο *Φιόρα Τιμής για τον Μητροπολίτη Ζακύνθου Χρυσόστομο Β΄ Συνετό*, Ζάκυνθος 2009, σ. 821-850.

Ροντογιάννης 1974

Ροντογιάννης Γ. Πάνος, *Η Χριστιανική Τέχνη στη Λευκάδα*, Εταιρεία Λευκαδικών Μελετών, *Επετηρίς*, τ. Γ΄ -1973, Αθήναι 1974.

Σαββίδης 1986

Σαββίδης Κ. Αλέξης, *Τα βυζαντινά Επτάνησα 11^{ος} – αρχές 13^{ου} αιώνα. Το Ναυτικό Θέμα Κεφαλληνίας στην Υστεροβυζαντινή περίοδο*, Αθήνα , Βιβλιοπωλείο των Βιβλιοφίλων, 1986.

Σάθας 1868

Σάθα Κωνσταντίνου Ν., *Βιογραφίαι τοις εν τοις γράμμασι διαλαμπάντων Ελλήνων . Από της καταλύσεως της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας μέχρι της Ελληνικής Εθνεγερσίας (1453-1821)*, εν Αθήναις 1868.

Σισιλιάνος 1935

Σισιλιάνος Δημήτριος, *Ελληνική αγιογραφία μετά την Άλωση (1450-1800)*, Αθήνα 1935.

Σκαλτσά 1991

Σκαλτσά Ματούλα, «Α.Γιαλλινάς – A. Giallina – Giallina. Σημεία στη διεθνή του πορεία», Πρακτικά Ε΄ Διεθνούς Πανιονίου Συνεδρίου (Αργοστόλι – Ληξούρι, 17-21 Μαΐου 1986), τ. 3, Αργοστόλι 1991, σελ. 279-300.

Σπετσιέρη – Beschi 1976

Σπετσιέρη – Beschi Κατερίνα, «Η «Δολοφονία του Ιωάννη Καποδίστρια» και ο ζωγράφος Διονύσιος Τσόκος», περ. *Ζυγός*, αρ. 22-23, Σεπτέμβριος – Δεκέμβριος 1976, σ. 109-126.

Spetsieri – Beschi Caterina, “*Artisti italiani in Grecia e artisti greci in Italia*”, *Risorgimento Greco e filellenismo italiano: lotte, cultura, arte*”, Guida Fr / Lucarelli Eur. / Spetsieri – Beschi C. (επιμ.), Ρώμη 1986.

Σπητέρης 1953

Σπητέρης Τώνης, *Οι πρώτοι σταθμοί της νεοελληνικής τέχνης*, Αθήνα 1953.

Σπητέρης 1954

Σπητέρης Τώνης, «Η προσωπογραφία στην Επτάνησο», περ. *Νέα Εστία*, τ. 649, 15 Ιουλ. 1954, σ. 1092-1095.

Σπητέρης 1954 β

Σπητέρης Τώνης, «Η αυτοπροσωπογραφία του Ν. Κουτούζη», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 639 (1954), σελ. 271-272,

Σπητέρης 1956 α

Σπητέρης Τώνης, «Παναγιώτης Δοξαράς», περ. *Ζυγός*, τχ. 3, Ιανουάριος 1956, σελ. 8-10

Σπητέρης 1956 β

Σπητέρης Τώνης, *Η Ουρανία του Αγίου Σπυρίδωνος*, περ. *Ζυγός*, τχ. 4, Φεβρουάριος 1956, σελ. 12-13.

Σπητέρης 1979

Σπητέρης Τώνης, *Τρεις αιώνες νεοελληνικής τέχνης 1660-1967*, τ. Α', τ. Γ', Αθήνα 1979.

Στεφανίδης 1996

Στεφανίδης Μάνος (επιμ.), *Αφιέρωμα στον Νικόλαο Ξυδιά – Τυπάλδο*, Αργοστόλι 1996.

Τριανταφυλλίδου 1993

Ζωή – Μαρίνα Τριανταφυλλίδου, *Μετάλλια και Πλακέττες. Απόψεις από το έργο των γνωστών ελλήνων γλυπτών και ζωγράφων μεταλλιστών 1850 – 1986/7, μέσα σταπλαισία της σύγχρονης διεθνούς αναγέννησης του είδους*, τόμοι Α' - Δ', Αθήνα 1993

Triantaphyllopoulos 1985

Triantaphyllopoulos Demetrios, *Die Nachbyzantinistische Wandmalerei auf Kerkyra und den anderen Ionischen Inseln. Untersuchungen zur Konfrontation zwischen*

ostkirchlicher und abendländischer Kunst (15-18 Jahrhundert. I: Band: Text,
<Miscellanea Byzantina Monacensia 30A>, Μόναχο 1985, σ. 251-274.

Τριανταφυλλόπουλος 1988

Δημήτρης Τριανταφυλλόπουλος, «Ενετοκρατούμενη και τουρκοκρατούμενη Ελλάδα: πολιτιστικές παραλληλίες και αντιθέσεις», *Festschrift für Klaus Wesel zum 70 Geburtstag in Memoriam*, επιμ. Marcel Resle, editio Maris 1988, σ. 343-359.

Τριανταφυλλόπουλος 1993

Δημήτρης Δ. Τριανταφυλλόπουλος, *Από το Βυζάντιο στο Μεταβυζάντιο: οίνος παλαιός εις ασκούς καινούς- και αντίστροφα*, Ίδρυμα Γουλανδρή – Χορν, Αθήνα 1993, σ. 17-37

Τριανταφυλλόπουλος 1994

Δημήτριος Τριανταφυλλόπουλος, «Κιβωτός Κερκόπορτα ή κατ' άμφω; (Μερικές αιρετικές απόψεις για τον ρόλο της Κρητικής Σχολής ζωγραφικής), *Παλίμψηστον*, τχ. 14-15, Δεκέμβριος 1994, Ηράκλειον Κρήτης, σ. 169-180.

Τριανταφυλλόπουλος 2000

Τριανταφυλλόπουλος Δ. Δημήτριος, «Πρόοδος» και «Συντήρηση» στο πεδίο της εκκλησιαστικής και θρησκευτικής ζωγραφικής. *Η περίπτωση του 18^{ου} αιώνα*, Ίδρυμα Γουλανδρή – Χορν, Αθήνα 2000.

Τσιτσέλης 1904

Τσιτσέλης Ηλίας, *Κεφαλληνιακά Σύμμικτα: συμβολαί εις την ιστορίαν και λαογραφίαν της νήσου Κεφαλληνίας εις τόμους τρεις*, Αθήνα 1904.

Τσιτσέλης 1960

Τσιτσέλης Ηλίας, *Κεφαλληνιακά Σύμμικτα*, τόμος Β', Αθήνα 1960.

Turner 1996

Turner Jane (ed), *The dictionary of art*, vl. 32, London – New York 1996.

Φίλιππα – Αποστόλου 1991

Φίλιππα – Αποστόλου Μ., «Επτανησιακά χαρακτηριστικά και ιδιομορφίες στην αρχιτεκτονική της Λυκάδας», Εταιρεία Λευκαδικών Μελετών, *Πρακτικά Β΄ Συνεδρίου «Επτανησιακού Πολιτισμού»*(Λευκάδα 3-8 Σεπτεμβρίου 1984), *Πολιτισμικές επαφές στα Επτάνησα και αναμεταδόσεις στον υπόλοιπο Ελλαδικό χώρο, 16^{ος} – 20^{ος} αι.*», Αθήνα 1991, σ. 17-26.

Φιλιππίδης 1990

Φιλιππίδης Δημήτρης, *Λύσανδρος Καυταντζόγλου 1811-1885. Το ιστορικό αποτύπωμα ως οδηγός συνεκδοχικών παρεμβάσεων και διαμεσολαθήσεων με το παρόν*, Αθήνα 1990.

Χαραλαμπίδης 1976

Χαραλαμπίδης Αλκιβιάδης, *Η ελληνική προσωπογραφία του δέκατου ένατου αιώνα*, διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη 1976.

Χαραλαμπίδης 1978

Χαραλαμπίδης Αλκιβιάδης, *Συμβολή στη μελέτη της εφτανησιώτικης ζωγραφικής του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα*, Ιωάννινα 1978.

Χαραλαμπίδης 2001

Χαραλαμπίδης Άλκης, «Η ζωγραφική στα Επτάνησα. 18^{ος} – 20^{ος} αιώνες», *Εθνική Πινακοθήκη 100 Χρόνια. Τέσσερις αιώνες ελληνικής ζωγραφικής από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης και του Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη*», Επιστημονική επιμέλεια – εισαγωγικά κείμενα ενοτήτων Μαρίνα Λαμπράκη – Πλάκα, β΄ έκδοση, Αθήνα 2001, σ. 51-61

Χαραλαμπίδης 2003

Χαραλαμπίδης Άλκης, «Η τέχνη στα Επτάνησα. Δημιουργοί και Μελετητές», *Η Ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα*, επιμέλεια Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, Νίκος Χατζηνικολάου, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2003, σ. 39-50.

Χατζηδάκης 1956

Μανόλης Χατζηδάκης, «Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες στη Ζάκυνθο», *Ζυγός*, τχ. 5 (Μάρτιος 1956), σ. 14-16 και τχ. 6 (Απρίλιος 1956), σ. 17-20.

Χιώτης 1903

Χιώτης Παναγιώτης, «Ν. Κουτούζης», *Αι Μούσαι*, τ. 11, Ζάκυνθος, 1903, σ. 237-242.

Χρήστου 1995

Χρήστου Αθανάσιος, *Η γλυπτική στα ιόνια νησιά (19^{ος} αιώνας)*, τ. Α', διδακτορική διατριβή, Κέρκυρα 1995.

Χρήστου 2007

Χρήστου Θάνος, «Η τέχνη στα Επτάνησα (18^{ος}-20^{ος} αιώνας) / Art in the Ionian Islands (18th-20th Century) Περιφέρεια Ιονίων Νήσων, *Ιόνιοι Νήσοι. Ιστορία και Πολιτισμός / Region of the Ionian Islands, History and Culture of the Ionian Islands*, Αθήνα 2007, σ. 205-223, 367-373..

Χρήστου 1997

Χρήστου Αθανάσιος, «Επτανησιακή γλυπτική. Γλύπτες πριν και μετά την Ένωση των Επτανήσων με την Ελλάδα», εφ. *Η Καθημερινή (Επτά Ημέρες)*, 23 Φεβρουαρίου 1997, σ. 9-11.

Χρήστου 2009

Θάνος Χρήστου, «Η ομαδική προσωπογραφία στη νεοελληνική τέχνη», *Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης – Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας – Τομέας Ιστορίας της Τέχνης, Η τέχνη του 20^{ου} αιώνα. Ιστορία – Θεωρία – Εμπειρία*, Γ' Συνέδριο Ιστορίας της Τέχνης, Θεσσαλονίκη 2009, σ. 653-666.

Χρήστου 1981

Χρήστου Χρύσανθος, *Η Ελληνική Ζωγραφική, 1832-1922*, Αθήνα 1981.

Χρήστου – Αναστασιάδη 1982

Χρήστου Χρύσανθος, Κουμβακάλη – Αναστασιάδη Μυρτώ, *Νεοελληνική γλυπτική 1800-1940*, Έκδοση της Εμπορικής Τράπεζας της Ελλάδος, Αθήνα 1982.

Χρήστου 1989

Χρήστου Χρύσανθος, *Νεοελληνική χαρακτική*, (Ιονική Τράπεζα), Αθήνα 1989.

Χρήστου 1994

Χρήστου Χρύσανθος, *Νεοελληνική χαρακτική*, Σειρά: *Ελληνική Τέχνη*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1994.

Χυτήρης 2010

Γεράσιμος Χυτήρης, «Η ιστορία του αγάλματος του Άνταμς», Γεράσιμος Χυτήρης, *Σημειώσεις ενός Κερκυραίου*. Εισαγωγή – επιμέλεια Θεοδόσης Πυλαρινός, Εκδόσεις Γαβριηλίδης 2010, σ. 338-340.

Ωραιόπουλος 1998

Ωραιόπουλος Φίλιππος, *Ο νεοελληνικός λόγος για την αρχιτεκτονική και την πόλη. Το χωρικό μοντέλο της ελληνικής Ανατολής*, Αθήνα 1998.

West 2004

Shearer West, *Portraiture*, Oxford University Press, 2004

KENH

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΡΓΩΝ ΚΑΙ ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ³²⁹

ΑΒΛΙΧΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ

- *Κοπέλα στο παράθυρο*, 1877, λάδι σε καμβά, 63x50 εκ., Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Π.4167. **50**
- *Κοριτσάκι*, 1888, λάδι σε μουσαμά, 61x51 εκ., Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου – Συλλογή Κουτλίδη, Κ. 175. **51**
- *Αυτοπροσωπογραφία*, 1893, λάδι σε ξύλο, 24x19 εκ., Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου - Συλλογή Κουτλίδη, Κ. 677. **52**

ΑΝΝΙΝΟΣ ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ

- *Μέγας Βασίλειος*, πριν το 1748, λάδι σε ξύλο, 211x61 εκ., Περσάτα Κεφαλονιάς, Μονή Αγίου Ανδρέα Μηλαπιδιάς. **15**
- *Ιωάννης ο Χρυσόστομος*, πριν το 1748, λάδι σε ξύλο, 207x72 εκ., Περσάτα Κεφαλονιάς, Μονή Αγίου Ανδρέα Μηλαπιδιάς. **16**
- *Γρηγόριος ο Θεολόγος*, πριν το 1748, λάδι σε ξύλο, 210x60 εκ., Περσάτα Κεφαλονιάς, Μονή Αγίου Ανδρέα Μηλαπιδιάς. **17**

ΒΕΓΙΑΣ ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ

- *Δανάη*, 1870, λάδι σε μουσαμά, 75x64 εκ., Τήνος, Πινακοθήκη Πανελληνίου Ιερού Ιδρύματος Ευαγγελιστρίας. **57**
- *Προσωπογραφία Νικηφόρου Θεοτόκη* **34**
- *Προσωπογραφία Ευγένιου Βουλγάρεως* **35**
- *Η Ένωση της Επτανήσου με την Ελλάδα* **55**
- *Η Ένωση της Επτανήσου με την Ελλάδα* **56**

ΒΕΝΤΟΥΡΑΣ ΣΠΥΡΙΔΩΝ

- *Αλή Πασάς*, 1818, λάδι σε μουσαμά, 71x58 εκ., Ιδιωτική Συλλογή. **24**

³²⁹ Οι αριθμοί με σκούρο μαύρο χρώμα αντιστοιχούν στην αρίθμηση των πινάκων.

- *Χειρουργική επέμβαση*, λάδι σε μουσαμά, 78,5x100,5 εκ. (χωρίς πλαίσιο), Ιδιωτική Συλλογή. **25**

ΓΑΖΗΣ ΣΠΥΡΙΔΩΝ

- *Σαπφώ*, λάδι σε μουσαμά, μετά το 1880, 104x77 εκ., Λευκάδα, Δημοτική Πινακοθήκη Λευκάδας. **59**

ΓΙΑΛΛΙΝΑΣ ΑΓΓΕΛΟΣ

- *Το Θησείο και η Ακρόπολη*, υδατογραφία, 41x74 εκ., Π. 1120, Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Κληροδότημα Μ. Κοργιαλένιου. **54**

ΔΟΞΑΡΑΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ

- *Η Γέννηση της Θεοτόκου*, 1754-1759, λάδι σε μουσαμά, 313x209 εκ., ΜΖ 201, Ζάκυνθος, Μουσείο Ζακύνθου. **5**

- *Η Γέννηση της Θεοτόκου*, λάδι σε καμβά, 45x34 εκ., Π. 149, Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, **6**

- *Η Κοίμηση της Θεοτόκου*, λάδι σε καμβά, 45x34 εκ., Π. 148, Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου. **7**

- *Η Μετάσταση της Θεοτόκου*, λάδι σε καμβά, 45x34 εκ., Π.150, Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου. **8**

- *Η Αναχώρηση του Οδυσσέα*, 1769, λάδι σε μουσαμά, 170x257 εκ., Ζάκυνθος, Ξενοδοχείο Strada Marina (αποδίδεται). **9**

- *Αγαμέμνων και Ιφιγένεια*, 1769, λάδι σε μουσαμά, 170x257 εκ., Ζάκυνθος, Ξενοδοχείο Strada Marina (αποδίδεται). **10**

ΔΟΞΑΡΑΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ

- *Προσωπογραφία του Κόμητος Schulenburg*, 1719, λάδι σε μουσαμά, 240x189, Συλλογή Περδίου. **1**

- *Προσωπογραφία του Κόμητος Schulenburg*, 1725, λάδι σε χαλκό, 85x65 εκ., Κ. 131, Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου – Συλλογή Κουτλίδη. **2**

ΖΑΒΙΤΖΙΑΝΟΣ ΜΑΡΚΟΣ

- *Του προαστίου τα κορίτσια εσεργιάνιζαν*, 1914, χαλκογραφία. **61**

ΙΑΤΡΑΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ

- *Προσωπογραφία Ισαβέλλας Ιατρά*, 1860-1865, λάδι σε καμβά, 61x49 εκ., Π.2669 , Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου - Κληροδότημα Ν. Αντωνόπουλου, **33**

- *Αγωνιστής*, λάδι σε καμβά, 51x39 εκ., Αθήνα, Ίδρυμα Αισθητικής Παναγιώτη και Έφης Μιχελή **32**

ΚΑΛΟΣΓΟΥΡΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ – ΒΑΠΤΙΣΤΗΣ

- *Προτομή Φρειδερίκου Γκίλφορντ*, 1827, μάρμαρο, 90x63x31 εκ., αρ. έργου 1556, Εθνική Γλυπτοθήκη. **64**

ΚΑΛΥ(ΛΙ)ΒΩΚΑΣ ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ

- *Προσωπογραφία Ανδρόγυνου*, 1858, λάδι σε καμβά, 48x59 εκ., Κ. 769, Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου - Συλλογή Κουτλίδη. **31**

ΚΑΝΤΟΥΝΗΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ

- *Αυτοπροσωπογραφία*, π. 1815, λάδι σε καμβά, 109x84 εκ., Π. 2978, Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου. **21**

- *Αποκαθήλωση*, 1825, λάδι σε μουσαμά, 105x132,5 εκ., ΜΖ 195, Μουσείο Ζακύνθου. **23**

- *Προσωπογραφία Ελισάβετ Μουτζάν – Μαρτινέγκο*, π. 1832, λάδι σε μουσαμά, 88x68,5 εκ., Π. 2173, Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου. **22**

ΚΟΡΑΗΣ ΙΩΑΝΝΗΣ

- *Κοράης Ιωάννης, Η λιτανεία του λειψάνου του Αγίου Χαραλάμπη*, 1756, λάδι σε μουσαμά, 78,5x775 εκ., ΜΖ 210, Μουσείο Ζακύνθου. **11**

ΚΟΥΤΟΥΖΗΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ

- *Η Λιτανεία του Αγίου Διονυσίου*, 1766, λάδι σε μουσαμά, 89x810 εκ., Ναός Αγίου Διονυσίου Ζακύνθου. **12**

- *Λιτάνευση του Αγίου Διονυσίου στις Στροφάδες*, 1799, ελαιογραφία, 71,5x142 εκ., Στροφάδες, Μονή Στροφάδων και Αγίου Διονυσίου. **13**

- *Ο Διονύσιος Σολωμός βρέφος*, π. 1799-1800, λάδι σε μουσαμά, 55x40 εκ., Αθήνα, Συλλογή Γιάννη Περδίου. **18**

- *Αυτοπροσωπογραφία*, π. 1800, λάδι σε μουσαμά, 68x53 εκ., Συλλογή Ρώμα, Ζάκυνθος. **20**

- *Άγιος Σπυρίδων*, λάδι σε ξύλο, 121x70 εκ., ΜΖ 164, Μουσείο Ζακύνθου. **14**

- *Ο δάσκαλος του Σολωμού Μαρτελάος*, χ.χ., λάδι σε καμβά, 45x35 εκ., Αθήνα, Ανωτάτη Σχολή των Καλών Τεχνών. **19**

ΜΑΝΤΖΑΒΙΝΟΣ ΜΑΡΙΝΟΣ

- *Προσωπογραφία*, 1855, λάδι σε καμβά, Ιδιωτική Συλλογή. **36**

ΜΗΝΙΑΤΗΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ

- *Το σβήσιμο του κεριού*, λάδι σε καμβά, 38x31 εκ., Αργοστόλι, Κοργιαλένιο Ιστορικό και Λαογραφικό Μουσείο. **29**

- *Δύο παιδιά με σταφύλια*, 1870, λάδι σε μουσαμά, 31x23 εκ., Μέτσοβο, Πινακοθήκη Ευαγγέλου Αβέρωφ. **30**

ΜΠΟΚΑΤΣΙΑΜΠΗΣ ΒΙΚΕΝΤΙΟΣ

- *Κέρκυρα*, λάδι σε καμβά, 28x53 εκ., Κ. 348, Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου - Συλλογή Κουτλίδη. **53**

ΞΥΔΙΑΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ (βλ. Τυπάλδος – Ξυδιάς Νικόλαος)

ΠΑΥΛΙΔΗΣ – ΜΙΝΩΤΟΣ ΠΕΤΡΟΣ

- *Ο Αρχιτέκτων Λύσανδρος Καυταντζόγλου*, 1858, λιθογραφία, Αθήνα, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο. **60**

ΠΑΧΗΣ ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΣ

- *Πρωτομαγιά στην Κέρκυρα*, λάδι σε καμβά, 61x50 εκ., Π. 483, Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου. **49**
- *Προσωπογραφία Παναγιώτη Αραβαντινού*, λάδι σε καμβά, 68,5x53,5 εκ. (οβάλ), Ιωάννινα, Εταιρεία Ηπειρωτικών Μελετών. **37**
- *Η δολοφονία του Καποδίστρια*, β' μισό του 19^{ου} αιώνα, λάδι σε καμβά, 80x101 εκ., Δημοτική Πινακοθήκη Κέρκυρας. **43**

ΠΙΤΣ(Ζ)ΑΜΑΝΟΣ ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ

- *Αυτοπροσωπογραφία*, π. 1820-1823, λάδι σε χαρτί, 43x33 εκ., Αθήνα, Εθνικό Ιστορικό Μουσείο. **27**
- *Η Πολιτεία των Επτά Νήσων – Ελλάδος Δαίμων*, χαλκογραφία, 21,5x31,5 εκ., Αθήνα, Εθνικό Ιστορικό Μουσείο. **26**
- *Παπάς και παπαδιά της Κεφαλονιάς*, υδατογραφία, 31x22 εκ., Αθήνα, Εθνικό Ιστορικό Μουσείο. **28**

ΠΛΑΚΩΤΟΣ ΙΕΡΩΝΥΜΟΣ

- *Προφήτης Δανιήλ*, πριν το 1728, αυγοτέμπερα σε ξύλο με προετοιμασία, 105x123 εκ., ΜΖ 208 (Ναός Παναγίας Φανερωμένης), Μουσείο Ζακύνθου. **4**
- *Προφήτης Δαβίδ*, πριν το 1728, αυγοτέμπερα σε ξύλο με προετοιμασία, 113,5x121,5 εκ., ΜΖ 202 (Ναός Παναγίας Φανερωμένης), Μουσείο Ζακύνθου. **3**

ΠΡΟΣΑΛΕΝΤΗΣ ΠΑΥΛΟΣ

- *Πλάτων*, 1815, μάρμαρο, 50x34x20 εκ., αρ. έργου 3717, Αθήνα, Εθνική Γλυπτοθήκη. **62**
- *Ανδριάντας Άνταμ*, 1832, ορείχαλκος, **63, 63α**

ΠΡΟΣΑΛΕΝΤΗΣ ΠΑΥΛΟΣ Ο ΝΕΩΤΕΡΟΣ

- Άραβας μουσικός, 1880, ελαιογραφία, 103x69 εκ., Δημοτική Πινακοθήκη Κέρκυρας. **44**

ΠΡΟΣΑΛΕΝΤΗΣ ΣΠΥΡΙΔΩΝ

- Προσωπογραφία Μάρκου Ρενιέρη, Εθνική Βιβλιοθήκη Ελλάδος. [εν αναμονή στοιχειών λεζάντας] **39**
- Προσωπογραφία Νικολάου Βαλσαμάκη, 1878, λάδι σε καμβά, 107x86 εκ., Αργοστόλι, Κοργιαλένιο Ιστορικό και Λαογραφικό Μουσείο. **40**

ΤΣΟΚΟΣ ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ

- Παιδί που οδηγεί τυφλό, 1849, λάδι σε μουσαμά, 37x32 εκ., Κ. 750, Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου - Συλλογή Κουτλίδη. **41**
- Η δολοφονία του Καποδίστρια, 1850, λάδι σε καμβά, 124x185 εκ., Τεργέστη, Πινακοθήκη Ελληνικής Κοινότητας. **42**
- Προσωπογραφία Ν. Πετσάλη, λάδι σε μουσαμά, 120x88 εκ., Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών. **38**

ΤΥΠΑΛΔΟΣ – ΞΥΔΙΑΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ

- Αυτοπροσωπογραφία, 1888, λάδι σε καμβά, 100x80 εκ., Κ. 303, Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου– Συλλογή Κουτλίδη. **46**
- Στ' Αναφιώτικα, π. 1897, λάδι σε χαρτόνι, 68x53 εκ., Κ. 249, Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου - Συλλογή Κουτλίδη. **48**
- Σπύρος Χριστοδούλου Δελλαπόρτας, λάδι σε καμβά, 73x48 εκ., Κοργιαλένιο Ιστορικό και Λαογραφικό Μουσείο. **45**
- Αλληγορική σκηνή, 1862, λάδι σε ξύλο, 62 εκ. διαμ., αρ. έργου 28, Μέτσοβο, Πινακοθήκη Ε. Αβέρωφ. **58**
- Νεκρή φύση με φρούτα, π. 1880, λάδι σε χαρτόνι, 33x54 εκ., αρ. έργου 72, Μέτσοβο, Πινακοθήκη Ε. Αβέρωφ. **47**

