

Η αυτοπροσωπογραφία ως ζωγραφικό είδος, που υποθέτει τη χρήση καθρέφτη και την πρόθεση του ζωγράφου να διερευνήσει και να εκθέσει τον ίδιο τον εαυτό του, εμφανίστηκε αυτοτελώς τον δέκατο πέμπτο αιώνα και καθιερώθηκε από τον δέκατο έκτο. Συγκεκριμένα, η αυτοπροσωπογραφία μετατοπίστηκε από το περιθώριο στο προσκήνιο της ευρωπαϊκής τέχνης στο διάστημα από c. 1402 έως 1500¹. Ανάμεσα, δηλαδή, στη μικρογραφία εικονογραφημένου χειρογράφου που απεικονίζει τη ζωγράφο Marcia να ζωγραφίζει τον εαυτό της κρατώντας καθρέφτη² και στην αυτοπροσωπογραφία του Albrecht Dürer, στην οποία ο ζωγράφος απεικονίζεται με χαρακτηριστικά που παραπέμπουν στον Χριστό³, αναπτύχθηκαν εκείνοι οι τεχνικοί και κοινωνικοί παράγοντες που επέτρεψαν στους καλλιτέχνες να καταστήσουν τους εαυτούς τους μοντέλα και να τονίσουν «την όραση ως την υψίστη ποιότητα της αναπαραστατικής πράξης»⁴: η παραγωγή στη Βενετία επίπεδων καθρεφτών, η ανάπτυξη της αυτοσυνειδησίας του ατόμου, η θεωρία της τέχνης και οι σημαντικές αλλαγές στην κοινωνική θέση του καλλιτέχνη συνέβαλαν, ώστε ο δημιουργός και το μοντέλο του να ταυτιστούν⁵.

1. *Five Hundred Self-Portraits*, εισαγωγή J. Bell, Λονδίνο 2000, σ. 6.

2. Απεικ. βλ. δ.π., εσώφυλλο.

3. Απεικ. βλ. N. Schneider, *The Art of the Portrait. Masterpieces of European Portrait Painting 1420-1670*, Κολωνία 2002, σ. 105.

4. E. Mai, *Rembrandt Selbstbildnis als Zeuxis*, Βερολίνο 2002, σ. 10.

5. S. West, *Portraiture*, Οξφόρδη 2004, σ. 163-164.

Οι αυτοπροσωπογραφίες του Νικολάου Κουτούζη και του Νικολάου Καντούνη

Δώρα Μαρκάτου

Επίκουρη Καθηγήτρια της Ιστορίας της Τέχνης
του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Αυτή η σύμπτωση καλλιτέχνη και θέματος, υποκειμένου και αντικειμένου, καθιστά την αυτοπροσωπογραφία ένα πολύ ιδιαίτερο ζωγραφικό είδος, που κίνησε ενωρίς το ενδιαφέρον των συλλεκτών, ώστε η αφετηρία της πιο διάσημης συλλογής αυτοπροσωπογραφιών στην Πινακοθήκη Uffizi στη Φλωρεντία να χρονολογείται από το 1664⁶. Σημαντικοί καλλιτέχνες, εξάλλου, έχουν επανειλημμένως ζωγραφίσει το είδωλό τους, διερευνώντας όχι μόνο τον εαυτό τους αλλά και ζωγραφικά προβλήματα. Για παράδειγμα, οι δεκάδες αυτοπροσωπογραφίες του Rembrandt δεν συλλαμβάνουν μόνο τα ιδιαίτερα γνωρίσματά του σε διάφορες φάσεις της ηλικίας του, αλλά τεκμηριώνουν και τους καλλιτεχνικούς πειραματισμούς του⁷. Σήμερα η αυτοπροσωπογραφία, έργο πλουσιότα-

6. Περισσότερα βλ. W. Prinz, *Die Sammlung der Selbstbildnisse in den Uffizien*, Βερολίνο 1971.

7. Για τις αυτοπροσωπογραφίες του Rembrandt ενδεικτικά βλ. C. Wright, *Rembrandt: Self-Portraits*, Λονδίνο 1982.

το σε «σημασίες κρυφές και φανερές»⁸, αποτελεί ένα συναρπαστικό πεδίο στην έρευνα της ιστορίας της τέχνης. Δεν αντιμετωπίζεται μόνο ως έργο τέχνης και ως ένα είδος αυτοεξέτασης ή αυτοπροσδιορισμού αλλά και από την άποψη ποικίλων άλλων λειτουργιών: ως υπογραφή, ως καλλιτεχνική ταυτότητα, ως αυτοβιογραφία, ως μαρτυρία, ως εφαρμογή στην πράξη της θεωρίας της τέχνης, ως παράδειγμα για την *vita activa* και *vita contemplativa* κ.ά.⁹ Έτσι υπό το φως των σύγχρονων αντιλήψεων, ο αυτοπροσωπογραφηθείς καλλιτέχνης δύσκολα μπορεί να θεωρηθεί φίλαντος (*selbstlieber*), κατηγορία που παλαιότερα αποδόθηκε στον Rembrandt¹⁰.

Εικόνα 1: Νικόλαος Καντούνης, *Αυτοπροσωπογραφία*, 1767-1834, περσινό χαρτί, 19,5 x 25,5 cm, Εθνική Πινακοθήκη, Αθήνα.

Στον ελληνικό χώρο, η αυτοπροσωπογραφία πρωτοεμφανίστηκε στα Επτάνησα στα τέλη του δεκάτου ογδόου αιώνα. Από τους πρώτους Επτανήσιους που υπέκυψαν στην πρόκληση του Νάρκισσου ήταν ο Νικόλαος Κουτούζης (1741-1813) και ο Νικόλαος Καντούνης (1767-1834). Του Κουτούζη μας είναι γνωστές τρεις αυτοπροσωπογραφίες: δύο ελαιογραφίες, από μία στη συλλογή Γιάννη Περδίου και στη συλλογή Διονυσίου Ρώμα στη Ζάκυνθο, και ένα σχέδιο με μολύβι στη συλλογή Τώνη Σπητέρη. Οι δύο ελαιογραφίες πρέπει να ταυτίζονται με τις αυτοπροσωπογραφίες που αναφέρεται ότι βρίσκονταν στη Ζάκυνθο στον οίκο Μουζάκη και στον οίκο Μαρτινέγκου αντίστοιχα¹¹.

Οι γνωστές αυτοπροσωπογραφίες του Νικολάου Καντούνη είναι περισσότερες: δύο στην Εθνική Πινακοθήκη, μία στη συλλογή Γιάννη Περδίου

ου¹², δύο ακόμη, μάλλον σπουδές, στη συλλογή Κουτλίδη¹³, ενώ του αποδίδεται και μια άλλη στη συλλογή Κολαίτη στη Ζάκυνθο¹⁴. Ο Λεωνίδας Ζώης, χωρίς ν' αναφέρει πού βρισκόταν, περιγράφει μια ακόμη¹⁵, ενώ ο Τώνης Σπητέρης απαριθμεί έξι¹⁶. Από τα έργα αυτά θα μας απασχολήσουν εδώ η αυτοπροσωπογραφία του Νικολάου Κουτούζη της συλλογής Ρώμα και οι δύο αυτοπροσωπογραφίες του Νικολάου Καντούνη της Εθνικής Πινακοθήκης. Πρόκειται για έργα στα οποία οι καλλιτέχνες απεικονίζονται με τα εμβλήματα της τέχνης τους και αποτελούν τα πρώτα δείγματα στον ελληνικό χώρο αυτού του ιδιαίτερου πολιτισμικού φαινομένου.

Παλαιότερη είναι η αυτοπροσωπογραφία του Νικολάου Κουτούζη¹⁷ (εικ. 1), στην οποία ο ζωγράφος απεικονίζεται σε ώριμη ηλικία και το έργο χρονολογείται γύρω στα 1800¹⁸. Παριστάνεται μέγχι τη μέση κατά τρία τέταρτα προς τ' αριστερά,

12. Απεικ. βλ. *Θησαυροί της νεοελληνικής τέχνης. Η συλλογή Γιάννη Περδίου*, κείμενα Ν. Μισιρλή – Σ. Λυδάκης, Αθήνα 1998, σ. 45.

13. α/α 847, ελαιογρ. επί θβόνης, 0,25 x 0,19, ενυπόγραφο, απεικονίζεται να ζωγραφίζει θρησκευτική σύνθεση. α/α 868, ελαιογρ. επί ξύλου, 0,25 x 0,20, ενυπόγραφο: «Ο Καντούνης με την παλέτα του».

14. Ν. Κονόμος, «Άγνωστα έργα τέχνης από τη Συλλογή Κολαίτη», *Επτανησιακά Φύλλα*, 8, Αθήνα 1973, σ. 6 (ανάτυπο). Δεν εντοπίστηκε η συλλογή και η φωτογραφία μας υποχρεώνει να διατηρούμε επιφυλάξεις. Ο Κονόμος βεβαιώνει ότι το έργο, φωτογραφία του οποίου δημοσίευσε ο Α. Procoriou, *La peinture religieuse dans les îles ioniennes pendant le XVIII siècle*, Αθήνα 1939, πίνακας 16, είναι πλαστό.

15. Λ.Χ. Ζώης, ό.π., σ. 266, την περιγράφει ως εξής: «Εικών παριστά την αυτοπροσωπογραφίαν τον εμφανίζει ιερέα ενδεδυμένον μεγαλοπρεπή αμπεχόνην, κρατούντα διά μεν της δεξιᾶς χροστήρα και ζωγραφίζοντα Παναγίαν, διά δε της αριστερᾶς σαινίδιον μετά χρωμάτων. Δύο περισσότεραί περιπτώται φέρουσαι εἰς το στόμα στέφανον ἐξ ἀνθέων επικοσμούντα το καλλιτέχνημα». Ανάλογη είναι η σύνθεση του έργου α/α 847 στη Συλλογή Κουτλίδη.

16. Τ. Σπητέρης, *3 αιώνας νεοελληνικής τέχνης, 1660-1967*, Αθήνα 1979, τ. Γ', σ. 123.

17. Το έργο και η πολυεπίπεδη ανάγνωσή του μας απασχολήσει και σε άλλο άρθρο μας, βλ. Θ. Μαρκάτου «Οι εικαστικές τέχνες στα Επτάνησα την περίοδο της Επτανήσου Πολιτείας (1800-1807)». Η αυτοπροσωπογραφία του Νικολάου Κουτούζη». *Πρακτικά του Συνεδρίου «Επτανήσος Πολιτεία (1800-1807). 200 χρόνια από την ίδρυσή της (1800-2000)»*, Αργοστόλι 2003, σ. 109-119.

8. S. Meloni, «La collezione dei ritratti di pittori», *Mina Gregori, Uffici e Pitti. I dipinti gli artisti le scuole*, Φλωρεντία 2000, σ. 596.

9. S. West, ό.π. σ. 163-185. Rudolf Preimesberger, «Einleitung», στο Rudolf Preimesberger, Hannah Baader und Nicola Suthor (επιμ.) *Porträt* στη σειρά «Geschichte der Klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren», Βερολίνο 1999, σ. 13-64.

10. E. Verhaeren, *Rembrandt* (μτφρ. Stefan Zweig), Λειψία 1912, σ. 29.

11. Α.Γ. Προκοπίου, *Νεοελληνική Τέχνη*, 1, *Επτανησιώτικος Νατουραλισμός*, Αθήνα 1936, σ. 122. Ο Νικόλαος Κατραμής, *Φιλολογικά Ανάλεκτα Ζακύνθου*, Εν Ζακύνθω 1880, σ. 420, αναφέρει ότι στην οικογένεια Βλαστού σώζεται «η εἰκὼν αὐτοῦ μεθ' ἐτέρων φιλοτεχνημάτων του». Πιθανότατα πρόκειται για αυτοπροσωπογραφία.



Εικ. 1. Νικόλαος Κουτούζης, *Αυτοπροσωπογραφία*, ελαιογραφία σε μουσαμά, 68 × 53 εκ., Συλλογή Διονυσίου Ρώμα, Ζάκυνθος.

να κοιτάζει κατευθείαν μπροστά τον θεατή. Φέρει το αριστερό του χέρι λυγισμένο παράλληλα με το σώμα του με ανοικτά τα δάκτυλα, δείκτη και αντίχειρα, προς την παλέτα του, την οποία προφανώς κρατεί με το δεξί του χέρι που δεν διακρίνεται. Πίσω αριστερά μόλις διαγράφεται καβαλέτο με πίννακα, όπου απεικονίζεται ημίγυμνος Σάτυρος¹⁹. Η μορφή του ιερωμένου γέροντα συμψύρεται με το σκούρο βάθος και με τον κατάλληλο φωτισμό εξαίρεται το πρόσωπο και το χέρι. Τα αδρά χαρακτηριστικά με το διαπεραστικό βλέμμα, με το πέρασμα του χρόνου και σε σύγκριση με τα νεανικά χαρακτηριστικά της αυτοπροσωπογραφίας της συλλογής Περγίου (εικ. 2), έγιναν σκληρότερα. Η έκ-



Εικ. 2. Νικόλαος Κουτούζης, *Αυτοπροσωπογραφία με ψαλτήρι*, ελαιογραφία σε μουσαμά, 94,5 × 77 εκ., Συλλογή Γιάννη Πετρίδη, Αθήνα.

φραση του προσώπου, ενισχυμένη και από την κίνηση των δακτύλων, και η μνημειακή ανάπτυξη του κορμού, σχεδόν ο' όλο τον ζωγραφικό χώρο και σε πρώτο επίπεδο, συνιστούν ένα επιβλητικό παρουσιαστικό, μια φυσιογνωμία με ψυχολογικό βάθος.

Η ιερατική αμφίεση, εξάλλου, η παλέτα-σύνεργο του ζωγράφου και ο Σάτυρος είναι στοιχεία δηλωτικά όλων των ιδιοτήτων του εικονιζόμενου: ιερέας-ζωγράφος-σατιρικός ποιητής. Επομένως, η αυτοπροσωπογραφία αυτή δεν παρουσιάζει μόνο τη μοναδικότητα του εικονιζόμενου υποκειμένου, βάσει των φυσιογνωμικών και ψυχολογικών χαρακτηριστικών του, αλλά περιλαμβάνει και όλες εκείνες τις εικαστικές συμβάσεις που αναδεικνύουν τον τριπλό ρόλο του στην κοινωνία. Πρόκειται, λοιπόν, για μια προσωπογραφία «οπτικό μανιφέστο»²⁰, που συνειδητά συναιρεί και αφαιρετικά αισθητοποιεί πληροφορίες που θα περιλάμβανε και μια βιογραφία²¹ και ανταποκρίνονται στην εικόνα που ο ίδιος ο καλλιτέχνης είχε διαμορφώσει για

18. Πρί το 1800 χρονολογεί το έργο ο Τώνης Σπητέρης, βλ. «Η αυτοπροσωπογραφία του Ν. Κουτούζη», *Νέα Εστία*, 639 (1954), σ. 272. Ο Ν. Κονόμος, *Νικόλαος Κουτούζης, Μυθιοποιητική βιογραφία*, Αθήνα 1974, σ. 106, χρονολογεί στα τέλη 1802. Για τη χρονολόγηση βλ. και Θ. Μαρκάτου, *ό.π.*, σ. 114, υποσ. 19.

19. Για τον προβληματισμό αν απεικονίζεται Σάτυρος ή ο Γερό-Χρόνος, βλ. Θ. Μαρκάτου, *ό.π.*, σ. 115.

20. S. West, *ό.π.*, σ. 165.

τον εαυτό του τη δεδομένη στιγμή. Στην παρούσα ανάλυση μας ενδιαφέρει από την άποψη προβολής της ιδιότητας του ζωγράφου, γιατί είναι το πρώτο γνωστό παράδειγμα στη νεοελληνική τέχνη και θα το θίξουμε, αφού παρουσιάσουμε και τις υπόλοιπες αυτοπροσωπογραφίες. Στην Ευρώπη το είδος είχε ήδη παράδοση αιώνων και ήταν εύκολο για τον ζωγράφο να εντοπίσει μορφολογικά πρότυπα²². Το σχέδιο πάντως (εικ. 3), που ο Τώνης Σπητέρης θεωρούσε προσχέδιο για την προηγούμενη αυτοπροσωπογραφία²³, δεν σχετίζεται μ' αυτό, αφού ο Κουτούζης εικονίζεται όχι μόνο σε ελαφρά διαφορετική στάση, με μελαγχολική και παθητική έκφραση στο βλέμμα, αλλά και σε μεγαλύτερη ηλικία, ώστε αυτό να χρονολογείται γύρω στο 1810²⁴.

Η αυτοπροσωπογραφία του Νικολάου Καντούνη, α/α 2211 της Εθνικής Πινακοθήκης²⁵ (εικ. 4), με βάση την ηλικία του εικονιζομένου χρονολογείται γύρω στα 1800. Εικονίζεται ημίσωμος, κατά τρία τέταρτα προς τα δεξιά, να ζωγραφίζει κορμό μικρού παιδιού, το οποίο αποδίδεται με έντονη πλαστικότητα σαν να είναι γλυπτό, που ο ζωγράφος το περιβάλλει με τ' αριστερό του χέρι, ενώ ο κορμός του ίδιου συμφύρεται με το σκοτεινό βάθος. Η στάση του χεριού του θα μπορούσε να παραπέμπει σε πρότυπο αυτοπροσωπογραφίας, στην οποία ο εικονιζόμενος κρατεί γλυπτό²⁶. Πάνω, όμως, από το χέρι του ζωγράφου με τον χρωστήρα αιωρείται, ασύνδετη με το υπό-



Εικ. 3. Νικόλαος Κουτούζης, Αυτοπροσωπογραφία, μολύβι σε χαρτί. Συλλογή Τώνη Σπητέρη.

λοιπο σώμα, η παλάμη του παιδιού. Προφανώς από ατυχή συντήρηση²⁷ έχουν απαλειφθεί στοιχεία που θα παρουσίαζαν τον ζωγράφο να κρατεί ολόκληρο τον πίνακα, τον οποίο ζωγραφίζει, όπως μπορούμε να συμπεράνουμε από ανάλογα δυτικά έργα²⁸.

Η επόμενη Αυτοπροσωπογραφία, α/α 2978 της Εθνικής Πινακοθήκης (εικ. 5), είναι η πιο απαιτητική σύνθεση από την ομάδα των αυτοπροσωπογραφιών των δύο καλλιτεχνών που εξετάζουμε²⁹. Ο Καντούνης, φορώντας πολυτελή άμφια, εικονίζεται καθιστός, σχεδόν μέχρι τα γόνατα, κατά τρίτα τέταρτα προς τα δεξιά να κοιτάζει τον θεατή. Με το

21. Ό.π., σ. 50.

22. Δεν είναι απαραίτητο να στηρίζεται σε ένα συγκεκριμένο έργο. Όμως το στήσιμο του κορμού και η κάποια αναλογία στη στάση των χεριών μπορεί να παραπέμπουν στη διάσημη αυτοπροσωπογραφία του Giorgio Vasari. Απεικ. βλ. *Five Hundred Self-Portraits*, ό.π., σ. 105.

23. Τ. Σπητέρης, ό.π., τόμ. Α', σ. 87. Το σχέδιο δημοσίευσε ο Ν. Κονόμος, «Κουτουζικά», *Παρνασσός*, 8 (1962), σ. 358, 356.

24. Ο Α. Χαλαμπίδης, *Συμβολή στη μελέτη της εφτανησιώτικης ζωγραφικής του 18ου και 19ου αιώνα*, Ιωάννινα 1978, σ. 91, ορθά χρονολογεί γύρω στα 1810. Αν λάβουμε υπόψη μας και τη μελαγχολία που αποπνέει η γεροντική μορφή, μπορεί να χρονολογηθεί στο διάστημα της δίωξης του από την εκκλησία (1808-1810).

25. Αγοράστηκε το 1958, αντί 6.000 δραχμών, από την Ελ. Χρηστομάνου.

26. Ενδεικτικά βλ. Αυτοπροσωπογραφία του Isaac Fuller, c. 1670, *Five Hundred Self-portraits*, ό.π., σ. 184.

27. Ίχνη ατυχών επεμβάσεων παρατηρούνται και στις αυτοπροσωπογραφίες του Νικολάου Κουτούζη και του Νικολάου Καντούνη στη συλλογή Περγίου. Ιδιαίτερα στην αυτοπροσωπογραφία του Κουτούζη είναι εξέτηλη και η επιγραφή, η οποία έχει ιδιαίτερη βαρύτητα για την ερμηνεία του έργου.

28. Ενδεικτικά βλ. Αυτοπροσωπογραφία με το πορτραίτο της γυναίκας του και της κόρης του, του Adriaen van der Werf (1699), *Hundred Self-Portraits*, ό.π., σ. 189.

29. Αγοράστηκε το 1964, αντί 17.000 δραχμών, από κάποιον Παμπούκη.



Εικ. 4. Νικόλαος Κουντούζης, *Αυτοπροσωπογραφία*, ελαιογραφία δε μουσαμά, 75 x 60,3 εκ., Αθήνα ΕΠΙΜΑΣ (a/a2211).

δεξί του χέρι δείχνει προς επίγραμμα που κρατεί με τ' αριστερό του. Δεξιά και πίσω του, προβάλλει, από το σκοτεινό βάθος και μέσα από σύννεφα, καθαλμένο με έναν πίνακα. Σ' αυτόν και κάτω από έναν οφθαλμό μέσα σε φωτεινό τρίγωνο, εικονίζεται καθιστή κατά τρία τέταρτα προς τα δεξιά νεαρή γυναίκα. Στηρίζει με τ' αριστερό της χέρι δέλτο, ενώ στρέφεται προς τ' αριστερά και με προτεταμένο το δεξί της χέρι κρατεί δέσμη τριαντάφυλλα, πάνω από ηλικιωμένη αντρική φτερωτή μορφή που κρατεί μεγάλο δρεπάνι και κλεψύδρα και εύκολα ταυτίζεται με τον Γερο-Χρόνο³⁰. Με βάση την ηλικία του εικονιζομένου, το έργο μπορεί να χρονολογηθεί ανάμεσα στα 1815-1820³¹. Παρά τη ρητορική στάση, το πρόσωπο παραμένει απαθές και υπολείπεται σε εκφραστικότητα όλων των αυ-

τοπροσωπογραφιών του Κουντούζη. Το έργο, όμως, παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον από πλευράς εικονογραφίας και συμβολισμού. Είναι προφανές, ότι ο Καντούνης αυτοπροσδιορίζεται ως ιερέας και, με τα σύνεργα της ζωγραφικής στα πόδια της γυναίκας μορφής, και ως ζωγράφος.

Η γυναικεία αλληγορική μορφή, από τους παλαιότερους κυρίως ερευνητές³², ερμηνεύεται ως προσωποποίηση της τέχνης. Ένα χαρακτηριστικό, όμως, η έντονη στροφή του κεφαλιού, που ήδη από τον δέκατο πέμπτο αιώνα συνδέεται με την Ρίσινα και την ποιητική έμπνευση της ζωγραφικής³³ και οπωσδήποτε θεωρείται ότι εκφράζει πνευματικότητα³⁴, τη συνδέει με τη ζωγραφική. Η δέλτος, ωστόσο, που κρατεί παραπέμπει στην ιστορία, ενώ τα ρόδα με τα οποία ραίνει τον Γερο-Χρόνο παραπέμπουν στη *Vita brevis*³⁵. Επομένως πρόκειται για συμφυρμό ζωγραφικής-ιστορίας και βραχέος βίου, με στόχο να αυτοπροσδιοριστεί ο Καντούνης ως ζωγράφος, ο οποίος με την τέχνη του θα νικήσει τον χρόνο και το όνομά του θα γραφτεί στην Ιστορία. Την ιδιότητα του ζωγράφου τονίζει και το επίγραμμα: «Καιρός και μόχθος έδω-δαξέ με πάντως και ουδείς άλλος τήνδε τήν επι-στήμην· του αυτοφαούς ὄμματος τῇ δυνάμει του βλέποντός τε τά τῆς γῆς τε και πόλου, θύτης ταπεινός Καντούνης εἰμί ὁ λαλῶν και μέμνησθέ μου φίλοι». Η παράθεση κειμένου, συνήθεια καθιερωθείσα τον δέκατο πέμπτο αιώνα, καθιστά την προσωπογραφία τεκμήριο³⁶. Στην προκειμένη περίπτωση, ο Καντούνης θέλει να τεκμηριώσει ότι είναι αυτοδίδακτος και ν' αποσειεί έτοι τη φήμη, ότι ο Κουντούζης, κοντά στον οποίο αρχικά λέγεται ότι μαθήτευσε, τον απέπεμψε από φθόνο³⁷. Τονίζει ότι έγινε ζωγράφος με την πάροδο του

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

33. H. Joachim Raupp, *Untersuchungen zu künstlerbildnis und künstlerdarstellung in der Niederlanden im 17. Jahrhundert*, Hildesheim-Zürich-New York 1984, σ. 193-194.

34. Ό.π., σ. 194, υποσ. 117.

35. Cesare Ripa, *Iconologia*, Tozzi 1618, επανέκδοση TEA Μιλάνο 1993, σ. 475-77.

36. S. West, ό.π., σ. 53-54.

37. Σ. Δε Βιάζης, «Νικόλαος Καντούνης», *Παρνασσός* ΙΔ', 1891, σ. 436-442. Δεν γνωρίζουμε εάν οι σχέσεις τους είχαν πράγματι διαταραχθεί. Το γεγονός όμως ότι ο Καντούνης το 1809 συνυ-

30. Περισσότερα βλ. Έ. Πανόφσκα, *Μελέτες Εικονολογίας. Ουμανιστικά Θέματα στην Τέχνη της Αναγέννησης* (μτφρ. Ανδρέας Παππάς), Αθήνα 1991, σ. 121-174, ιδιαίτερα σ. 138.

31. Γύρω στα 1820 χρονολογούν το έργο σχεδόν όλοι οι ερευνητές. Ενδεικτικά βλ. Α. Κωτίδης, *Ζωγραφική δέκατου ενάτου αιώνα*, Αθήνα 1995, σ. 203. Η Ν. Μισοιρή, *Ελληνική ζωγραφική 18ος-19ος αιώνας*, Αθήνα 1994, σ. 30.

χρόνου, με προσωπική προσπάθεια³⁸ και με τη βοήθεια θείας δύναμης. Γι' αυτό και στο άνω μέρος του πίνακα απεικονίζεται το μάτι του Θεού. Αξίζει, όμως, να σημειωθεί ότι στο επίγραμμα αλλά και αλλού³⁹ αποκαλεί την τέχνη του επιστήμη, που προϋποθέτει σπουδή. Η αντίφαση αυτή οφείλεται στην πρόθεσή του να διακηρύξει συγχρόνως ότι δεν είναι χειρώνας και να τονίσει μια ακόμη φορά την πνευματικότητα του λειτουργήματός του και επομένως και την ανώτερη κοινωνική θέση που ως καλλιτέχνης κατέχει. Ο παραλληλισμός της τέχνης με την επιστήμη, που ως γνωστό ανάγεται στην Πρώιμη Αναγέννηση, φαίνεται ότι του ήταν γνωστός. Αν και δεν υπάρχουν στοιχεία που να πιστοποιούν τη διάδοση θεωρητικών έργων, στα οποία η τέχνη αποκαλείται επιστήμη, όπως είναι η μετάφραση της *Πραγματείας Περί Ζωγραφικής* του Leonardo Da Vinci⁴⁰ από τον Παναγιώτη Δοξαρά⁴¹ ή η πραγματεία του ίδιου του Δοξαρά *Περί ζωγραφίας κατά το αψκστ*⁴², φαίνεται ότι ο Καντύνης είχε πρόσβαση σε τέτοια κείμενα, ενώ και το πνευματικό κλίμα στα Επτάνησα είχε διαμορφωθεί και από τη διάχυση τέτοιων ιδεών⁴³. Άλλωστε και τα

πογράφει έγγραφο για να υποστηρίξει τον Κουτούζη, όταν ο τελευταίος κατηγορήθηκε για τρόπο ζωής απάδοντα προς την ιεροσύνη, υποδηλώνει ότι ο νεότερος ζωγράφος έτρεφε τουλάχιστον σεβασμό προς τον πρεσβύτερο. Σχετικά βλ. Ν. Κονόμος, «Κουτουζικά», ό.π., σ. 343. Βέβαια, όταν αποκήρυξε οποιαδήποτε μαθητεία, τόσο ο Κουτούζης όσο και ο Γιαννάκης Κοράης (+1799), που επίσης θεωρείται δάσκαλός του, είχαν πεθάνει. Ότι επικρατούσε καχυποψία μεταξύ των ζωγράφων μαρτυρεί και ο Α. L. Castellan, *Briefe über Morea und die Inseln Cerigo, Hydra und Zante*, Weimar 1809, σ. 213.

38. Στην αποδιδόμενη προσωπογραφία της Συλλογής Κολαίτη υπάρχει η εξής επιγραφή: «Ζεύξιν γραφέα εκβάλε τότε γραφής ό Χρόνος. Νυν δέ θύτην Καντύνιον ό πλείστος αυτού πόνος». Αν η επιγραφή προέρχεται από το χέρι του Καντύνη, τότε όχι μόνο αντιπαραβάλλεται με τον Ζεύξη, αλλά τονίζει και πάλι ότι είναι αυτοδίδακτος.

39. Ν. Κονόμος, «Ανέκδοτη διαθήκη του Νικολάου Καντύνη», *Επτανησιακά Φύλλα*, ΣΤ', 1968, σ. 5.

40. Ο Leonardo αποκαλεί τις εικαστικές τέχνες επιστήμες (=Le scienze imitattici). Ενδεικτικά βλ. *Trattato della Pittura di Leonardo Da Vinci: Rafaele Du Fresne*, Παρίσι MDCLI, σ. Α.

41. Στο χειρόγραφο της Μαρκανής Βιβλιοθήκης, κεφ. Β', σ. Diiii (αρίθμηση Ν. Δοξαρά) μεταφράζει «επιστήμους των όμοιώσεων».

42. Ο ίδιος, *Περί ζωγραφίας κατά τό αψκστ*, εκδ. Σ. Π. Λάμπρου, Αθήνα 1871, σ. 11, μιλώντας για τις τέχνες αναφέρει «υπερφυσικήν επιστήμην», ενώ στη σ. 21 για τον ζωγράφο Ρ. Veronese χρησιμοποιεί τον χαρακτηρισμό «επιστημονικώτατος».

εικονογραφικά πρότυπά του είναι δυτικά. Η απόδοση του σώματος του Γερο-Χρόνου και η θέασή του από χαμηλά καθώς και τα σύννεφα παραπέμπουν σε μπαρόκ διακοσμήσεις οροφής που θα γνώριζε από χαλκογραφίες. Δυτικό στοιχείο που απαντάται στον μανιερισμό και κυρίως στο μπαρόκ είναι και ο οφθαλμός⁴⁴, τον οποίο επίσης πρέπει να παρέλαβε από κάποια χαλκογραφία.

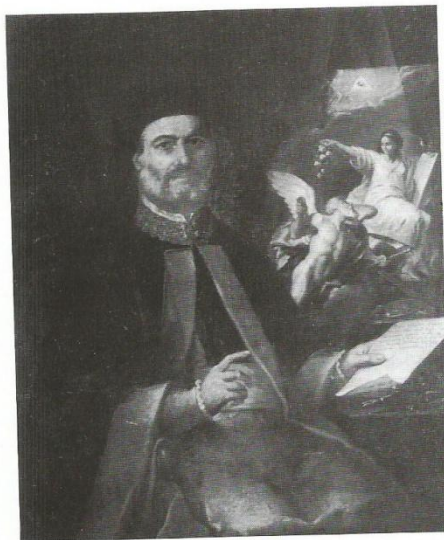
Η αυτοπροσωπογραφία του καλλιτέχνη με τα σύμβολα της τέχνης του είναι ένα πολιτισμικό προϊόν της Δύσης που εισήχθη στα Επτάνησα, όταν η άνοδος της αστικής τάξης και το νέο πνεύμα που καταξίωσε το άτομο τόνισαν και την αυτοπεποίθησή του καλλιτέχνη. Δεν είναι τυχαίο, ότι το πρώτο γνωστό επτανησιακό εμβληματικό έργο, η *Αυτοπροσωπογραφία* του Κουτούζη στη συλλογή Ρώμα αφορά σε καλλιτέχνη που διατηρούσε άμεση επαφή με τη Βενετία και μάλιστα τα κρίσιμα χρόνια του τέλους του 18ου αιώνα⁴⁵. Μπορεί ο Κουτούζης να περιφρονούσε τους ζακυνθινούς δημοκράτες, οι ιδέες όμως της Γαλλικής Επανάστασης που επαναπροσδιόρισαν τη θέση του καλλιτέχνη στην κοινωνία, σε συνδυασμό με τον χαρακτήρα του, την καλλιτεχνική του επιτυχία και τις εμπειρίες του από τα ταξίδια στη Βενετία, είχαν άμεσο αντίκτυπο και στον ίδιο, που ακολούθησε το παράδειγμα των ευρωπαϊών ομοτέχνων του: αυτοπροσωπογραφήθηκε με τα εμβλήματα της τέχνης του, για να τονίσει τη σημαντική θέση που ως καλλιτέχνης κατείχε στην κοινωνία.

Ότι ο Κουτούζης στηρίζεται στην αυτοπροσωπογραφία, όπως αυτή αναπτύχθηκε στη Δύση, ως επακόλουθο και δείγμα του αγώνα των καλλιτεχνών από την Αναγέννηση και μετά για κοινωνική καταξίωση, προκύπτει και από τις εικονογραφικές συμβάσεις του ουμανιστικού και καλλιτεχνικού πορτραίτου που παρατηρούμε να εφαρμόζονται και σ'

43. Βέβαια η τέχνη αποκαλείται επιστήμη και από τον Διονύσιο εκ Φουρνά, *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, υπό Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Πετρούπολη 1909, σ. 5, η οποία όμως δεν είχε ακόμη εκδοθεί. Άλλωστε, και ο Διονύσιος επηρεάζεται από τη Δύση, όπως απέδειξε ο Sergio Bettini, "Per un'edizione critica del manuale del Monte Athos di Dionisio da Fournà", στα *Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, C, II, 1941, σ. 179-196.

44. Hans Aurenhammer, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, I, Βιέννη 1959, σ. 259.

45. Θ. Μαρκάτου, ό.π., σ. 117.



Εικ. 5. Νικόλαος Κουντούζης, Αυτοπροσωπογραφία, ελαιογραφία σε μουσαμά, 109,5 × 84,5 εκ., Αθήνα ΕΠΙΜΑΣ (α/α2978).

αυτό το πρώτο ελληνικό παράδειγμα. Η διεισδυτικότητα και η ένταση του βλέμματος, σε συνδυασμό με την κάθετη ρυτίδα στη ρίζα της μύτης, τις ρυτίδες στο μέτωπο, τις σκιές στην περιοχή των ματιών και τον φωτισμό του αναγλύφου του προσώπου είναι τυπικά χαρακτηριστικά του ουμανιστή και της καλλιτεχνικής φουσιονωμίας. Ειδικά το εκφραστικό βλέμμα ισοδυναμεί με ρητορική χειρονομία και αποτελεί διακριτικό γνώρισμα της ικανότητας για πνευματική δραστηριότητα⁴⁶. Η στροφή του κεφαλιού, επίσης, προς τον θεατή δεν υποδηλώνει μόνο αυτομίμηση μέσω του καθρέφτη⁴⁷ ούτε έχει μόνο αισθητική σημασία, από την άποψη ότι προσδίδει στο

46. H. Joachim Raupp, ό.π., σ. 21-22 και passim.

47. Αποτέλεσμα της χρήσης καθρέφτη και του αντικατοπτρισμού είναι η αλλαγή του δεξιού χεριού σε αριστερό. Έτσι φαίνεται ανορθόδοξα να κρατεί την παλέτα με το δεξιό, το χέρι της ζωγραφικής δράσης. Τέτοια «λάθη» απαντώνται στη δυτική τέχνη, σχετικά βλ. H. Joachim Raupp, ό.π., σ. 309. Για τη σημασία του καθρέφτη στην τέχνη βλ. R. Preimesberger, "Selbstreflexivität, zweifach?", Κατάλογος, Remate Trnek (επιμ.), *Selbstbild. Der Künstler und sein Bildnis*, Βιέννη 2004, σ. 28- 29.

έργο ζωηρότητα και αμεσότητα, αλλά έχει και συμβολική λειτουργία: παραπέμπει στην ικανότητα του εικονιζομένου για πνευματική σύλληψη, απαραίτητη προϋπόθεση της καλλιτεχνικής δημιουργίας⁴⁸.

Η παλέτα, όπως και ο χρωστήρας, δεν διακρίνουν τον εικονιζόμενο μόνο από τους χειρώνακτες, αλλά επιβεβαιώνουν ότι αυτός είναι κάτοχος μιας ελεύθερης τέχνης κατά την ουμανιστική αντίληψη⁴⁹. Τέλος την επίσημη εμφάνιση του εκπροσώπου μιας εξευγενισμένης τέχνης συμπληρώνει η επιμελημένη ενδυμασία που αντιστοιχεί στην κοινωνική του θέση⁵⁰.

Το γεγονός ότι φορείς των νέων αντιλήψεων για τη θέση της τέχνης και του καλλιτέχνη στην κοινωνία είναι δύο ιερωμένοι και όχι κοσμικοί ζωγράφοι αξίζει να προσεχθεί ιδιαίτερα, γιατί θεωρούμε ότι δεν μπορεί να ερμηνευθεί ικανοποιητικά μόνο από την εκκοσμίκευση στον χώρο της εκκλησίας. Ο Καντούνης μας εκπλήσσει αρχικά, όταν αφήνει να εννοηθεί ότι, ενώ είναι ιερέας, προσδodκά την αθανασία μέσω της τέχνης του. Παράλληλα, όμως, απεικονίζοντας τον «οφθαλμόν» και τονίζοντας τον ρόλο της Θείας Δύναμης, αίρει κάθε αμφιβολία για τη θρησκευτική του συνείδηση, ενώ προσθέτοντας και τον ρόλο του προσωπικού του μόχθου, αναφορά στη θεωρία της μεσαιωνικής τέχνης αλλά και βασική αρετή κατά την αστική ηθική, εισάγει και μια αισθητική και μια πολιτική διάσταση. Έτσι ο Φιλικός ζωγράφος με το έργο του αποκλείει μονοδιάστατες ερμηνείες της καλλιτεχνικής δημιουργίας στα Επτάνησα.

Η ανάλυση, λοιπόν, των αυτοπροσωπογραφιών των καλλιτεχνών, με την πεποίθηση ότι τίποτε σ'αυτές δεν απεικονίζεται τυχαία, θεωρούμε ότι συμβάλλει σε μια συζήτηση με ευρύτερο ενδιαφέρον για το πνευματικό κλίμα στα Επτάνησα και την αφομοίωση και σύντηξη στοιχείων από διαφορετικές κατευθύνσεις, για τη δημιουργία του ιδιότυπου επτανησιακού πολιτισμού.

48. H. Joachim Raupp, ό.π., σ. 186 και passim.

49. Ό.π., σ. 22 και passim.

50. Ό.π., σ. 105 και passim. Ο Γ. Μαυρογιάννης, «Η τέχνη εν Κρήτη και Επτανήσω», *Αττικόν Ημερολόγιον*, 1890, σ. 288, βεβαιώνει ότι ο Κουντούζης «εθεώρει την κομψήν περιβολήν ως τι αναγκαίον του καλλιτέχνου προσόν».

Following a brief introduction regarding the history and the beginnings of emblematic self-portraiture in Europe, the three first greek examples of the kind present the artists with the tools of their art: the self-portrait of Nikolaos Koutouzis in Romas Collection in Zakynthos (c. 1800) and two self-portraits of Nikolaos Kantounis in the National Gallery (c. 1800 and 1815-1820 accordingly).

The pictures are analysed regarding their iconography and style and it has been shown that they follow the pictorial conventions of the humanistic portrait. Their great importance lies in their symbolism: it is considered that they express the new spirit that prevailed in the Ionian islands as a result of the development of the middle-class which established the individual and emphasised the self-confidence of the

The Self-Portraits of Nikolaos Koutouzis and Nikolaos Kantounis

Dora Markatou

artist. Thus, these works signal the artist's important position in society and the establishment of painting as a noble office. Moreover, taking for granted that nothing is accidental in self-portraits, it is stated that their multi-aspect analysis can contribute to a broader and interesting discussion about the intellectual milieu in the Ionian islands during the 18th and 19th centuries.

