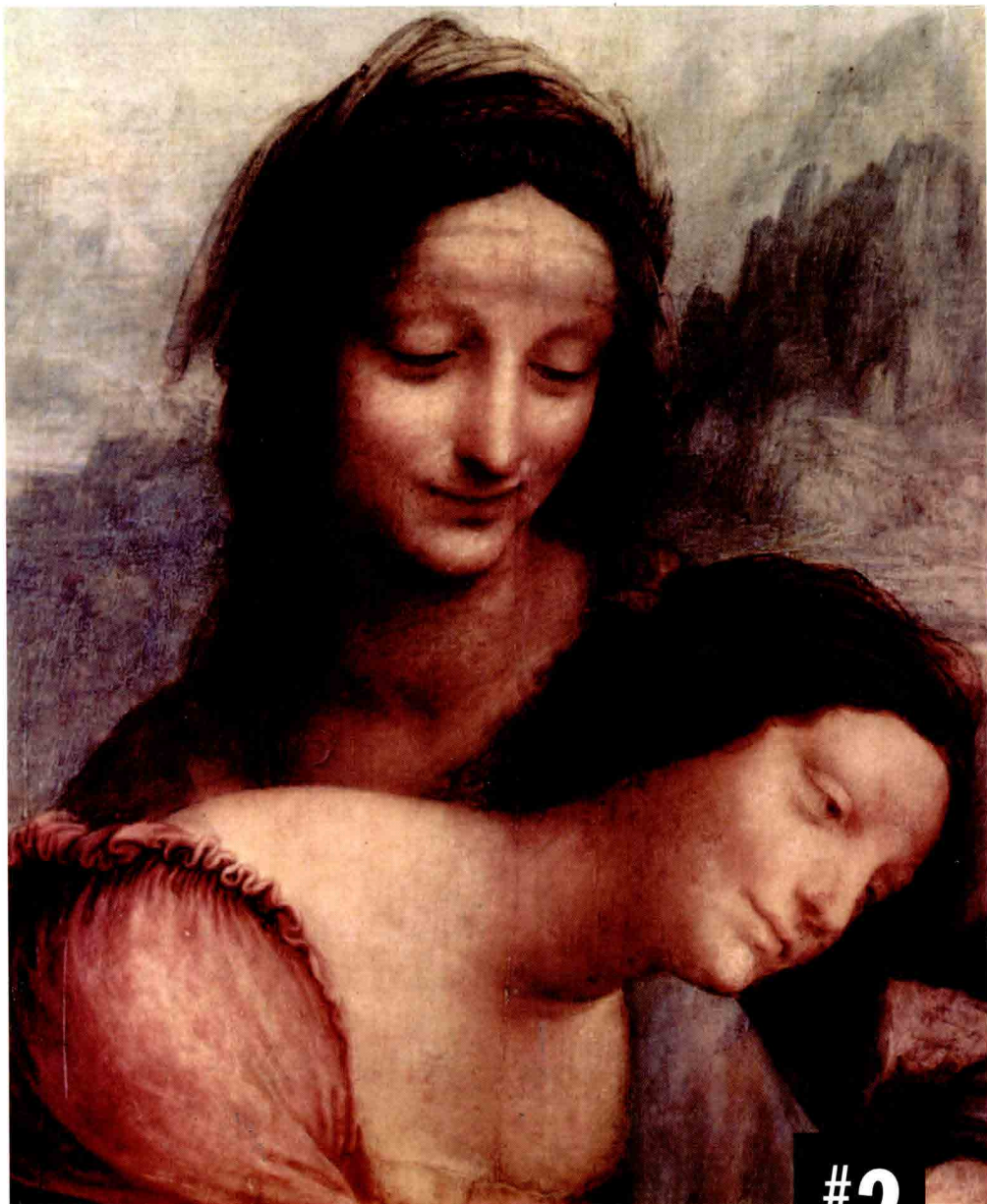


# ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΕΡΙΟΔΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ  
ΓΙΑ ΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ  
ΤΗ ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΤΕΥΧΟΣ 2  
ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ 2014  
10,00 ΕΥΡΩ



#2

# Καλλιτεχνικές εκθέσεις, σύλλογοι, εταιρείες και ενώσεις στην Αθήνα του 19ου αιώνα

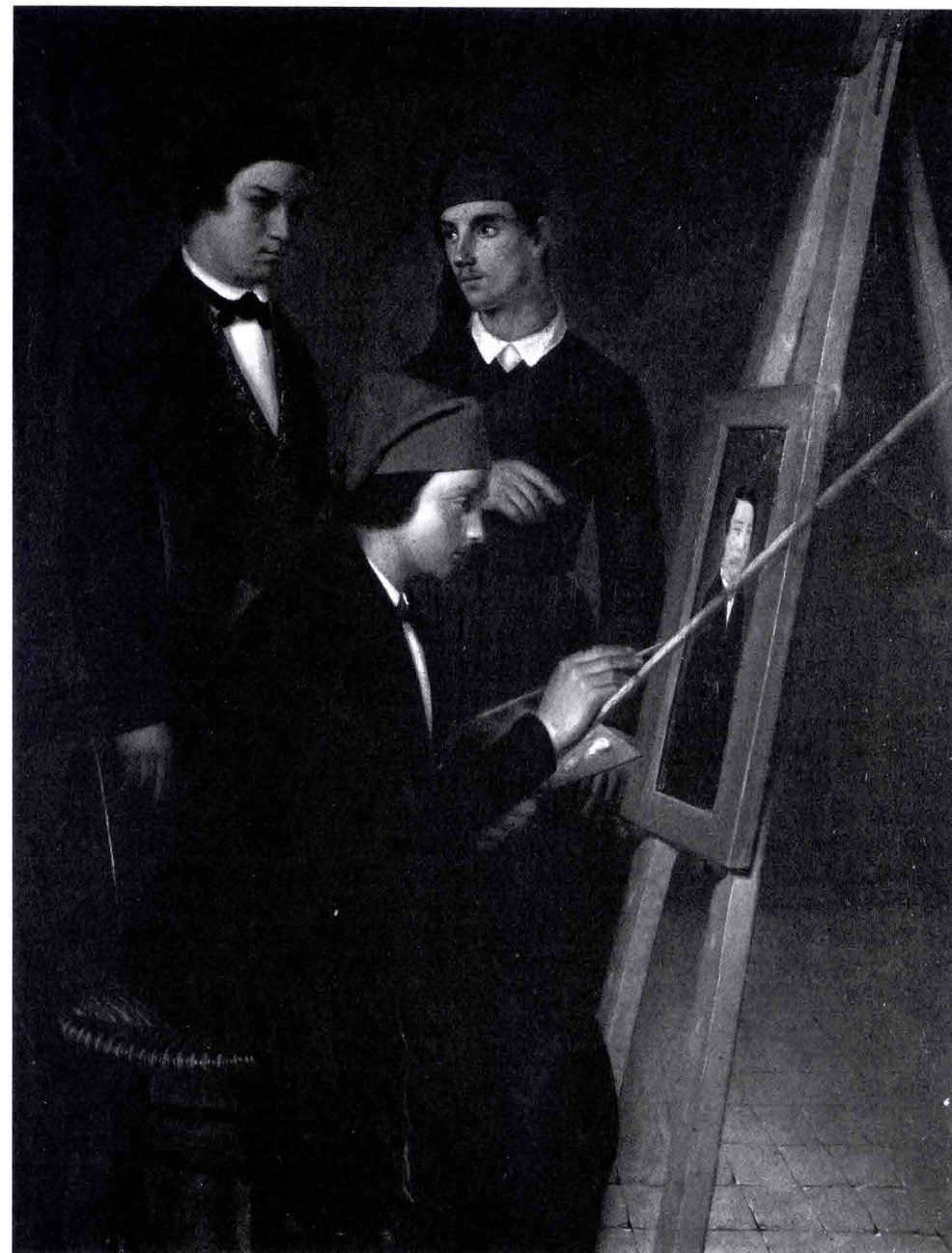
Γιάννης Μπόλης

## Το Σχολείο και η «Εταιρία των Ωραίων Τεχνών»

«**Ε**ις τούτον λοιπόν τον τόπον, εις την ώραν ταύτην, ω νέοι τεχνίται, ζητεί η πατρίς να εγερθήτε υπέρ της ειρηνικής δόξης της»<sup>1</sup>. Με αυτή την ενθουσιώδη προτροπή, τον Οκτώβριο του 1844, ο καθηγητής της αρχαιολογίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, λογοτέχνης και πολιτικός, Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής καλούσε τους νεαρούς σπουδαστές του Βασιλικού Σχολείου των Τεχνών (Πολυτεχνείου)<sup>2</sup> να αρθούν στο ύψος των περιστάσεων, με αφορμή την επίσημη τελετή έναρξης του μαθήματος της ζωγραφικής με καθηγητή τον Ιταλό Ραφαέλο Τσέκολι, σηματοδοτώντας την καλλιτεχνική κατεύθυνση του ιδρύματος που είχε συσταθεί με βασιλικό διάταγμα της 31ης Δεκεμβρίου 1836 («Περί εκπαιδύσεως εις την Αρχιτεκτονικήν»).

Η συνταγματική επανάσταση της 3ης Σεπτεμβρίου 1843 είχε τις επιπτώσεις της και στο Πολυτεχνείο, με την απομάκρυνση των ξένων, την αναβάθμιση και τη διαίρεσή του σε τρία τμήματα: το Σχολείον των Κυριακών και των εορτών για τους επαγγελλόμενους «διαφόρους τέχνας», το Καθημερινόν για «τας βιομηχανικές τέχνας» και το Ανώτερο για την «καθημερινήν διδασκαλίαν των ωραίων τεχνών». Ο νέος διευθυντής, αρχιτέκτονας Λύσανδρος Καυτανζόγλου<sup>3</sup>, που αντικατέστησε τον Βαυαρό αξιωματικό του Μηχανικού Σώματος Φρειδερίκο Τσέντνερ, επικέντρωσε τις προσπάθειές του στη χάραξη μιας νέας πολιτικής, ώστε το Πολυτεχνείο να ξεπεράσει τον χαρακτήρα του απλού και υποτυπώδους σχολείου τεχνικής και καλλιτεχνικής εκπαίδευσης της προηγούμενης περιόδου (1837-1843). Με προσανατολισμό τις ευρωπαϊκές ακαδημίες καλών τεχνών, ιδιαίτερα εκείνη του Αγίου Λουκά στη Ρώμη, όπου είχε σπουδάσει και ο ίδιος,

*Ο Γιάννης Μπόλης είναι διδάκτωρ ιστορίας της τέχνης (ΑΠΘ) και εργάζεται ως επιμελητής στο Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης-Συλλογή Κωστάκη. Έχει συγγράψει δύο μελέτες για την ελληνική χαρακτική του 19ου αιώνα και μονογραφίες για Έλληνες καλλιτέχνες, έχει επιμεληθεί εκθέσεις ελληνικής τέχνης και έχει συνεργαστεί στην οργάνωση και την παραγωγή διεθνών εκθέσεων [bolis@greekstatemuseum.com].*



1. Άγνωστος. Μάθημα ζωγραφικής, π. 1840-1845, λάδι σε χαρτόνι, 66 x 50 εκ. Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, ευγενική παραχώρηση.



έδωσε προτεραιότητα στη συστηματοποίηση της διδασκαλίας των ωραίων τεχνών, με αποτέλεσμα το Σχολείο να αρχίσει να καθιερώνεται, στο επίπεδο της κοινής γνώμης, ως το κατεξοχήν σύμβολο της καλλιτεχνικής αναγέννησης του έθνους.

Με τη λήξη του σπουδαστικού έτους 1843-1844, λίγους μήνες μετά τον διορισμό του, ο Καυταντζόγλου διοργάνωσε έκθεση των μαθητών στην οποία παρευρισκόταν, μεταξύ των πολλών επισήμων, και ο πρωθυπουργός Αλέξανδρος Μαυροκορδάτος. Ο λόγος του διευθυντή είχε προγραμματικό χαρακτήρα: με καθαρότητα και σαφήνεια προσδιόριζε την απαρχή της τέχνης του νεότερου ελληνικού κράτους στη βάση της άμεσης διασύνδεσής της με την αρχαία, υποσχόμενος, ταυτόχρονα, την ελπιδοφόρα «σύνταξη» της με την τέχνη των πολιτισμένων κρατών της Ευρώπης. Ο Καυταντζόγλου δήλωνε εμφατικά ότι προς αυτήν την κατεύθυνση θα μεθόδευε το σύνολο των προσπαθειών του. Η έκθεση ήταν «η πρώτη μετά την πτώση των πατέρων μας τελουμένη εν Ελλάδι Ολυμπιάς της καλλιτεχνίας» και τα παρουσιαζόμενα έργα, παρότι «πενιχρά έτι και μηδέν την ευρωπαϊκήν τελειότητα, μηδέ την προγονικήν πρωτοτυπίαν φέροντα», φανέρωναν «χρηστίτην την νεαράν ελπίδα, ευρύ το στάδιο της ελληνικής ευφυΐας, αόρατον μόνον εις τον εμπάθη ή κυδαίον όχλον, και είναι προϊόν της κοινωνικής ημών προόδου, το οποίον η πατρίς ασπάζεται σήμερον ως φίλιον τέκνον μετά μακράν περιπλάνησιν, επανερχόμενον εις τους κόλπους της». Οι ωραίες τέχνες «αι οποίαι προ αιώνων είχαν φυγαδευθή» στη Δύση, επέστρεφαν στην αρχαία κοιτίδα τους, «εις την Ελλάδα, την μητέρα της καλλιτεχνίας». Το περιγραφικό αυτό σχήμα καθόρισε την ιδεολογική βάση οργάνωσης του Σχολείου. Μέσα στα ευρύτερα πλαίσια των εννοιών της μεταλαμπάδευσης, του ενιαίου της ελληνικής φυλής και του δόγματος της Μεγάλης Ιδέας, ο διευθυντής διατύπωνε τις φιλοδοξίες που έτρεφε για τη σημαντικότητα της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης, υποστηρίζοντας ότι το πλήθος των μαθητών εξέφραζε μια μεγάλη και αδιαμφισβήτητη αλήθεια, ότι «η Ελλάς, όχι η μικρή αυτή, αλλά σύμπαν το μέγα γένος, διψαλέον προσέρχεται προς ανάκτησιν της προγονικής ευκλείας, το δε κατάστημα τούτο, αν και ανεπαρκές, δια τας πολυειδείς ανάγκας και περιστάσεις της πατρίδος, έχει μέγαν προορισμόν»<sup>4</sup>.

Την ίδια περίοδο, με βασιλικό διάταγμα της 17ης Οκτωβρίου 1844 ιδρύθηκε «Η εν Αθήναις Εταιρία των Ωραίων Τεχνών», απόρροια της πρωτοβουλίας «των εν τη πρωτεύουση του Βασιλείου της Ελλάδος ομογενών, παρατηρούντες τον προς τας Ωραίας Τέχνας οργασμόν της ελληνικής νεολαίας, και επιθυμούντες να εμψυχώσουσι την προς την καλλιτεχνίαν έμφυτον ροπήν αυτής»<sup>5</sup>. Έχοντας εξασφαλίσει την υποστήριξη της κυβέρνησης, η Εταιρεία, έμβλημα της οποίας ήταν ζωγραφική σύνθεση που παρίστανε τις καλές τέχνες στην Αρχαία Ελλάδα, τελούσε υπό την υψηλή προστασία του Όθωνα. Πρόεδρος του διοικητικού της συμβουλίου ήταν η Αμαλία και μέλη της μεγαλόσχημοι κοινωνικοί και οικονομικοί παράγοντες, Έλληνες και ξένοι. Στο καταστατικό της ως στόχους έθετε την ανάπτυξη της ζωγραφικής, της γλυπτικής, της αρχιτεκτονικής και της μουσικής, τη δημιουργία συλλογών «εξόχων καλλιτεχνημάτων», μουσείου, πινακοθήκης και «τεχνοδιδασκαλικού σχολείου», τη στήριξη «των καταγινόμενων εις ανεύρεσιν

των κανόνων ή συστημάτων των παρά τοις αρχαίοις Ωραίων Τεχνών», καθώς και των καλλιτεχνών με διαγωνισμούς, βραβεία και υποτροφίες. Επιθυμώντας να επεκταθεί και να συμπεριλάβει στους κόλπους της ομογενείς και φιλέλληνες, υπόδουλους Έλληνες της Μακεδονίας και της Μικράς Ασίας, η Εταιρεία διόρισε (Απρίλιος 1845) επιτρόπους στα σημαντικότερα κέντρα της Ευρώπης και της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας με ακμαίο το ελληνικό στοιχείο, που ανέλαβαν την εγγραφή μελών, τη συγκέντρωση χρημάτων και δωρεών, ανάμεσα στις οποίες και αντίγραφα αγαλμάτων της αρχαίας ελληνικής τέχνης. Η ίδρυση της Εταιρείας συνδέεται με την αναδιοργάνωση του Πολυτεχνείου και, αρχικά, η πορεία της, συμβάδιζε μ' αυτό, αφού στο πρώτο διοικητικό της συμβούλιο συναντάμε τα ονόματα του Καυταντζόγλου και του Τσέκολι. Γρήγορα ωστόσο η πορεία των δύο θεσμών θεωρήθηκε ανταγωνιστική. Ο καθηγητής της καλλιτεχνολογίας στο Σχολείο, Γρηγόριος Παππαδόπουλος, επέκρινε σε έντονο ύφος την Εταιρεία που προσανατολιζόταν στην ίδρυση αυτόνομης Σχολής των Ωραίων Τεχνών, υποστηρίζοντας ότι θα έπρεπε να συνδράμει την ήδη υπάρχουσα Καλλιτεχνική Σχολή του Πολυτεχνείου<sup>6</sup>. Η δράση της Εταιρείας συνεχίσθηκε έως το 1853, χωρίς όμως αξιόλογα αποτελέσματα, οπότε και διαλύθηκε αφού «δεν είχε προκύψει από τη διεύθυνση των πολιτιστικών και αισθητικών κοινωνικών αναγκών αλλά αποτελούσε μια νεοσύστατη δομή ελιτίστικου χαρακτήρα»<sup>7</sup>.

Το Πολυτεχνείο, με τον θεσμικό του ρόλο και τη δυναμική προσωπικότητα του Καυταντζόγλου, έγινε το επίκεντρο της εικαστικής ζωής και της αισθητικής παιδείας<sup>8</sup>. Από τις τάξεις του, τη δεκαετία του 1850, θα αποφοιτήσουν οι πρώτοι καλλιτέχνες που θα αναλάβουν να πραγματώσουν το όραμα της αναγεννώμενης ελληνικής τέχνης. Έως το 1862, η στοιχειώδης γραφική, η αγαματογραφία, η ζωγραφική, η γλυπτική, η ξυλογραφία και η χαλκογραφία, η καλλιτεχνολογία, η μυθολογία και η ερμηνεία των αγαλμάτων και των μινάκων –μάθημα θεωρητικής κατάρτισης– αποτέλεσαν τον πυρήνα του προγράμματος σπουδών [εικ. 1]. Ανάμεσα στους δασκάλους και τους καθηγητές συναντάμε ξένους –τους ζωγράφους Ραφαέλο Τσέκολι και Λουδοβίκο Θεΐρσιο, και τον γλύπτη Κρίστιαν Ζίγκελ– και Έλληνες, οι οποίοι είτε είχαν σπουδάσει στην Ευρώπη –οι ζωγράφοι Γεώργιος και Φίλιππος Μαργαρίτης και ο Πέτρος Παυλίδης Μινώτος– είτε ήταν από τους πρώτους απόφοιτους του Σχολείου –ο γλύπτης Γεώργιος Φυτάλης–, ενώ τη διδασκαλία της χαρακτικής ανέλαβε ο λαϊκός αυτοδίδακτος ξυλογλύπτης, ιερομόναχος Αγαθάγγελος Τριανταφύλλου. Η καθιέρωση επίσιων διαγωνισμών, που ήταν «το βέβαιον τούτο και ελατήριον μέσον της των μαθητών προόδου, κατά μίμησιν των εν τη Εσπερία καλλιτεχνικών σχολείων»<sup>9</sup>, υπήρξε κομβικής σημασίας προτεραιότητα για τον Καυταντζόγλου, ο οποίος υπερασπιζόταν με θέρμη το νέο θεσμό, που διασφάλιζε την άμιλλα, την αξιοκρατία και την ομαλή λειτουργία του Πολυτεχνείου, επιτρέποντάς του «να φθάση κατά μικρόν εις τοιούτον βαθμόν ενεργείας»<sup>10</sup>. Στο τέλος κάθε σπουδαστικού έτους, οι μαθητές –«απόγονοι» του Φειδία και του Απελλή, θεματοφύλακες και συνεχιστές μιας μεγάλης παράδοσης– καλούνταν να φιλοτεχνήσουν έργα που θα ήταν φορείς υψηλών μνηυμάτων και πθικών αξιών, έργα προορισμένα για τη διαπαιδαγώγηση και την εξύψωση του φρονήματος της κοινωνίας, για την καλλιέργεια της



αρείτης και του αισθήματος του καλού. Καλούνταν επίσης να πρωτοστατήσουν στη διαμόρφωση μιας εγχώριας καλλιτεχνικής σκηνής, να αποδείξουν την εξοικείωση και την προσήλωσή τους στους αυστηρούς κανόνες της τέχνης, την πειθαρχία και την τεχνική επιδεξιότητα που απαιτούσε το εκπαιδευτικό μοντέλο με τις ευρωπαϊκές ακαδημαϊκές βλέψεις, να αποδώσουν ηθογραφίες με αλληγορικό περιεχόμενο και θέματα της «μεγάλης ζωγραφικής» εμπνευσμένα από τη μυθολογία, την ιστορία και τη θρησκεία, να χαράξουν ξυλογραφίες και χαλκογραφίες αντιγράφοντας δυτικά τυπώματα, να πλάσουν σε γύψο ή πηλό προτομές, ανάγλυφες συνθέσεις και αγάλματα με βάση τα εκμαγεία των αριστουργημάτων της αρχαίας γλυπτικής, που το Σχολείο είχε εξασφαλίσει με δωρεές και συλλογές θεμελιώδεις διδακτικό μέσο και, τέλος, να κριθούν και να βραβευθούν από επιτροπές συγκροτούμενες κυρίως από ξένους καλλιτέχνες, που ζούσαν ή παρεπιδημούσαν στην Ελλάδα την περίοδο των διαγωνισμών και ήταν οι πλέον αρμόδιοι να πιστοποιήσουν τη συντελούμενη πρόοδο.

### Οι καλλιτεχνικές εκθέσεις και η δραστηριότητα του Καυταντζόγλου

Οι εκθέσεις που ακολουθούσαν τους διαγωνισμούς ήταν ένα κοινωνικό γεγονός με ευρεία απήχηση υπό την επίσημη κρατική αιγίδα. Συνολικά την περίοδο αυτή πραγματοποιήθηκαν 13 εκθέσεις. Η «επίσημη» αρίθμησή τους ξεκινάει το 1845, χρονιά που αντιστοιχεί στο «Α΄ Καλλιτεχνικόν Έτος» (1844-45), όπως εμφaticά προσδιορίζεται από τον Καυταντζόγλου, όταν το Πολυτεχνείο λειτούργησε πλήρως υπό τη διεύθυνσή του με διαμορφωμένο ένα βασικό πρόγραμμα καλλιτεχνικών μαθημάτων. Στις εκθέσεις, εκτός από τους μαθητές, δικαίωμα συμμετοχής είχαν δόκιμοι καλλιτέχνες, τεχνίτες του Κυριακάτικου Σχολείου (ξυλουργοί, σιδηρουργοί, τέκτονες, ράπτες, αγγειοπλάστες, κ.ά.) και «βιομήχανοι» με δείγματα και προϊόντα των «εργοστασίων» τους. Η εφημερίδα *Αθηνά*<sup>11</sup> διασώζει μια μοναδική περιγραφή της ημέρας των εγκαίνιων, η οποία, αν και αναφέρεται στην έκθεση του 1856, είναι ενδεικτική του συμβολικού τελετουργικού, της μεγαλοπρέπειας και της σχεδόν σκηνογραφικής εκζήτησης που επικρατούσε. Ο Όθωνας καθόταν σε θρόνο ανάμεσα σε μαρμάρινους λυχνοστάτες, έργα του Κρίστιαν Ζίγκελ που είχαν βραβευθεί στην Παγκόσμια Έκθεση του Παρισιού (1855). Λίγο πιο πίσω βρίσκονταν οι επίσημοι και συμμετρικά γύρω-γύρω στην αίθουσα ήταν τοποθετημένα αντίγραφα κλασικών γλυπτών. Ο διευθυντής εκφωνούσε τον λόγο του σε ειδικά διαμορφωμένο βήμα ανάμεσα στα αγάλματα της Αιγιναίας Αθηνάς και της Αφροδίτης της Μήλου.

Οι λόγοι του Καυταντζόγλου, εκτός από τεράστια σημασία μαρτυρίες και πηγές για την οργάνωση του Πολυτεχνείου και την εικαστική ζωή της οθωνικής περιόδου, αντανακλούν τη μόρφωση και τη συνεχή ενημέρωσή του πάνω σε καλλιτεχνικά ζητήματα, την πρόθεσή του να αναλάβει πρωταγωνιστικό ρόλο, να παρέμβει άμεσα, αποφασιστικά και μαχητικά στη διαμόρφωση της τέχνης του νεοσύστατου κράτους, αρθρώνοντας, παρά τις όποιες αντιφάσεις, αμφιγλωσσίες και απλοποιήσεις, έναν θεωρητικό λόγο για την τέχνη –ουσιαστικά χωρίς αντίπαλο– ενισχύοντας την εντύπωση πως η θεωρία στην τέχνη είναι

μία και μοναδική. Ο διευθυντής παρέδιδε μαθήματα ιστορίας της τέχνης, όπου ξεδίπλωνε τις απόψεις του με εξαντλητική χρήση παραδειγμάτων, αναφορών και παραπομπών σε αρχαίες και σύγχρονες πηγές. Η «αξιωματική» ανωτερότητα και υπεροχή της αρχαίας ελληνικής τέχνης, η απόδειξη του «πρωτοτύπου» και του «αυτόχθονου» της, η πίστη στους αιώνιους κανόνες της και την αυστηρή, χωρίς παρεκκλίσεις, τήρησή τους, η τέχνη ως έκφραση πολιτισμού και κοινωνικής προόδου, η διάκριση σε ωραίες και «βάνουσες» τέχνες, η σύζευξη ηθικών και καλλιτεχνικών αξιών, η αναγκαιότητα συνδυασμού θεωρητικής κατάρτισης και πρακτικής εφαρμογής είναι μόνο μερικά από τα θέματα που ο Καυταντζόγλου θα αναπτύξει μεθοδικά, εκτεταμένα και τεκμηριωμένα σε συνδυασμό με τις συνεχείς εκκλήσεις για οικονομική ενίσχυση, κρατική και ιδιωτική προστασία και συνδρομή. Το 1858 πραγματοποιήθηκε η τελευταία έκθεση της περιόδου, σε μια χρονική στιγμή που για το Σχολείο όλα έδειχναν ότι προχωρούσαν προς τα εμπρός και οι προσπάθειες καρποφορούσαν. Ο Καυταντζόγλου ωστόσο είχε να αντιμετωπίσει και επικρίσεις, με σημαντικότερη εκείνη που αφορούσε στη διδασκαλία της αρχιτεκτονικής και την παραμέληση των τεχνικών σπουδών. Η φιλοσθωνική του τοποθέτηση ενέτεινε τις επιθέσεις εναντίον του, καθώς ο αντισθωνικός αγώνας κορυφωνόταν και η επικίνδυνα φορτισμένη πολιτική κατάσταση οδηγούσε σε ακρότητες – το 1860 έγιναν δύο προσπάθειες πυρπόλησης του Πολυτεχνείου. Η επανάσταση της 10ης Οκτωβρίου 1862 είχε ως αποτέλεσμα την έξωση του Όθωνα και τη λήξη της θητείας του Καυταντζόγλου, ο οποίος υπέβαλε την παραίτησή του μέσα σε ατμόσφαιρα έντονου φανατισμού.

Με το θέσπισμα της 26ης Αυγούστου 1863 («Περί νέου διοργανισμού και διεύθυνσως του Σχολείου των Τεχνών») ο ρόλος του Σχολείου επαναπροσδιοριζόταν σε νέα βάση με τον διαχωρισμό της εκπαίδευσης σε τεχνική (Καθημερινόν Σχολείον) και καλλιτεχνική (Καλλιτεχνικόν Σχολείον). Μέχρι τα τέλη του αιώνα, τέθηκε υπό στρατιωτική διοίκηση· οι δύο επόμενοι διευθυντές, ο λοχαγός Δημήτριος Σκαλιούτης και ο ταγματάρχης Δημήτριος Αντωνόπουλος, εκφράζοντας θεικιστικό-τεχνοκρατικό πνεύμα, εστίασαν στην ανάπτυξη των τεχνικών σπουδών επιδεικνύοντας προκλητική κάποιες φορές αδιαφορία για τις ωραίες τέχνες, η οποία, σε συνδυασμό με την αυταρχική συμπεριφορά και την υιοθέτηση συντηρητικών θέσεων, πυροδοτούσε την αντίδραση και τις εκρήξεις των καθηγητών του Καλλιτεχνικού Τμήματος, με πρωτοστάτη τον Νικηφόρο Λύτρα. Οι επίσημοι διαγωνισμοί παρέμειναν, οι εκθέσεις όμως σταμάτησαν, για να επανέλθουν όταν ανέλαβε για μια διετία (1876-1878) ένας πολιτικός διευθυντής, ο φιλόλογος Γεράσιμος Μαυρογιάννης, ο οποίος ενδιαφέρθηκε για τον περιορισμό της στρατιωτικής παρουσίας, την επικράτηση ενός πιο φιλελεύθερου πνεύματος, τη διοικητική οργάνωση και τη συστηματικοποίηση των καλλιτεχνικών σπουδών. Οι εκθέσεις συνεχίστηκαν, αποτελώντας ωστόσο καθαρά σπουδαστική υπόθεση, και την περίοδο διεύθυνσης (1878-1901) ενός ακόμη στρατιωτικού, του ταγματάρχη Αναστάσιου Θεοφιλά, για τον οποίον η αναβάθμιση των σπουδών, η απόδοση των σπουδαστών και η επιβολή αυστηρής τάξης και πειθαρχίας ήταν πρωταρχικά ζητούμενα στην επιδίωξή του να προσδώσει στο Πολυτεχνείο το κύρος ενός σοβαρού εκπαιδευτικού ιδρύματος<sup>12</sup>.



## Τα Ολύμπια

Το 1853, ο Καυταντζόγλου είχε προσπαθήσει να προωθήσει, χωρίς όμως αποτέλεσμα, τη θεσμοθέτηση μιας εκτεταμένης διοργάνωσης με διαγωνιστικό χαρακτήρα<sup>13</sup>, όπου τα καλλιτεχνικά έργα θα συνυπήρχαν με τα δείγματα της προόδου σ' όλους τους κλάδους της παραγωγικής δραστηριότητας, ιδέα που υλοποιήθηκε, λίγα χρόνια αργότερα, με τις «γενικές εκθέσεις» των Ολυμπίων<sup>14</sup>, οι οποίες θεσπίστηκαν το 1858 με την οικονομική υποστήριξη του βαθύπλουτου ομογενή από τη Ρουμανία Ευαγγέλη Ζάππα και πρότυπο τις Παγκόσμιες και Διεθνείς εκθέσεις σε μια διαφορετικών καταβολών ελληνική εκδοχή της όσμωσης τέχνης, τεχνολογίας και οικονομίας που αυτές αντιπροσώπευαν. Στα Ολύμπια προβάλλεται η εθνική σημασία του θεσμού, ο οικονομικός και πολιτικός χαρακτήρας του, η επιθυμία για ανάπτυξη και συμπίεση με τα ευρωπαϊκά κράτη αλλά, ταυτοχρόνως, επιχειρείται και η ανάδειξη της ελληνικής υπεροχής στην περιοχή της Ανατολικής Μεσογείου. Εδώ εκφράζεται η ιδέα μιας «πανελληνίου εορτής» που, ανά τετραετία, συγκεντρώνει, αξιολογεί, παρουσιάζει και βραβεύει την πρόοδο σε όλους τους τομείς και γίνεται σημείο σύγκλισης και συνοχής ολόκληρου του ελληνικού στοιχείου. Η Α΄ έκθεση των Ολυμπίων εγκαινιάστηκε τον Οκτώβριο του 1859 και, σύμφωνα με τους πανηγυρικούς που εκφωνήθηκαν, μπορούσε να θεωρηθεί «ως άριστος οιωνός δια την μέλλουσαν... πρόοδον, ως το σπέρμα εξ ου μέλλει να βλαστήσει το μέγα και εύκαρπον δένδρον του Ελληνικού πολιτισμού, ως ο πρώτος σπινθήρ, ο μέλλων να εξανάψει το ευγενές υπέρ της των καλών αμίλλης ζώπυρον»<sup>15</sup>. Τα εκθέματα συνωθούνταν στις αίθουσες του Πολυτεχνείου και την προέκτασή του, ένα ξύλινο προσωρινό «κατάστημα» που χτίστηκε για την περίπτωση από τον Γάλλο αρχιτέκτονα Φρανσουά Μπουλανζέ. Η καλλιτεχνική παραγωγή δεν αναφερόταν ούτε στο βασιλικό διάταγμα σύστασης των Ολυμπίων αλλά ούτε και στο πρόγραμμα και τον κανονισμό της έκθεσης με τον οποίο γίνονταν δεκτά «πάντα τα προϊόντα της εθνικής ενεργείας» ταξινομημένα σε 22 κλάσεις-τμήματα. Αντίθετα, προβλέπονταν μουσικά και θεατρικά έργα, ενώ ένα ξεχωριστό τμήμα («Σχέδιον και πλαστική εφηρμοσμένη εις την βιομηχανίαν») περιλάμβανε την τυπογραφία, τη βιβλιοδετική, τη λιθογραφία, τη χαλκογραφία και τη φωτογραφία. Οι καλλιτέχνες και οι μαθητές του Πολυτεχνείου, κάμποσοι από τους οποίους είχαν συμμετάσχει στην Πρώτη Διεθνή Έκθεση του Λονδίνου (1851) και στην Παγκόσμια Έκθεση του Παρισιού (1855), αρχικά αποκλείστηκαν για να γίνουν δεκτοί στη συνέχεια, ύστερα από διαμαρτυρίες, με την εσπευσμένη δημιουργία μιας πρόσθετης κλάσης, αυτής «των ωραίων τεχνών, της γραφικής και πλαστικής». Ανάμεσα σε γεωργικά, κτηνοτροφικά, βιοτεχνικά προϊόντα και κάθε είδους χειροτεχνήματα, ο επισκέπτης μπορούσε να δει τις πρωτόλειες ζωγραφικές και γλυπτικές συνθέσεις των Νικηφόρου Λύτρα, Σπυρίδωνα Χατζηγιαννόπουλου, Βασίλειου Καρούμπα-Σκόπα, Γεώργιου και Λάζαρου Φυτάλη, Φραγκίσκου και Ιάκωβου Μαλακατέ, Ιωάννη Κόσσου, Λεωνίδα Δρόση και πολλών άλλων. Τα έργα τους ακολουθούσαν την ιεραρχική κατάταξη της παραδοσιακής καλλιτεχνικής εικονογραφίας (ιστορικά θέματα-μεγαλογραφίες),

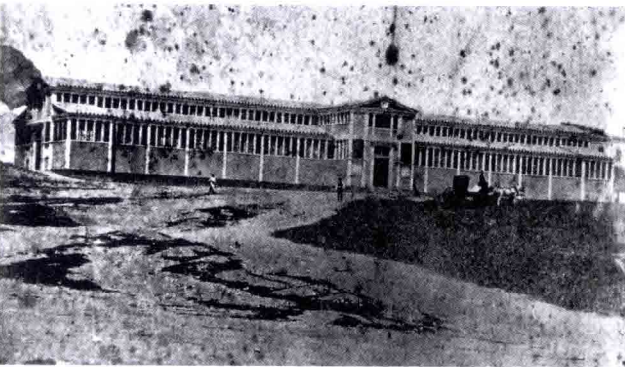
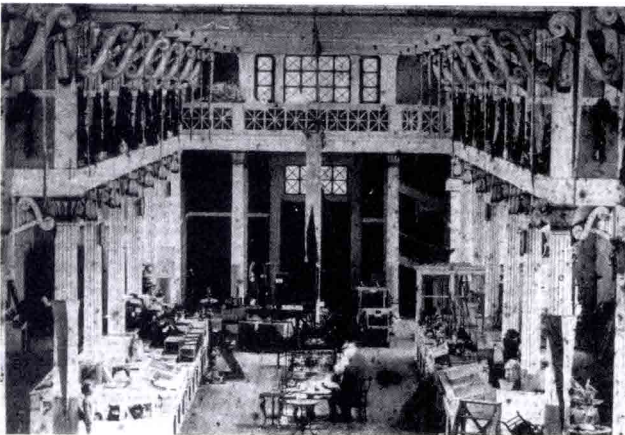
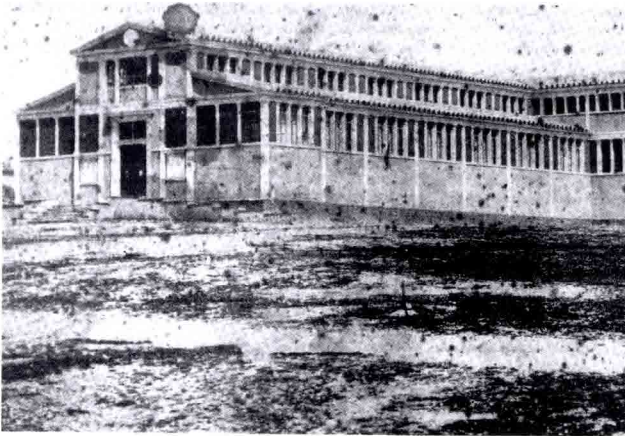
πθογραφίες-«ειδογραφίες», προσωπογραφίες και αντιγραφές, γλυπτά, προτομές και ανάγλυφα με αρχαίους θεούς και ήρωες), επικύρωναν την ποιότητα, τις καταβολές και το επίπεδο της μαθητείας τους, με δυο λόγια, την πλήρη επικράτηση του ακαδημαϊκού προτύπου που επέβαλε το Πολυτεχνείο, αφού οι περισσότεροι από όσους εξέθεταν είχαν περάσει από τις αίθουσές του. Το ίδιο πνεύμα αποτυπώθηκε και στις βραβεύσεις από την τριμελή επιτροπή των ελλανοδικών, αποτελούμενη από τον Αλέξανδρο Ρίζο Ραγκαβή, τον Γρηγόριο Παππαδόπουλο και τον ζωγράφο Διονύσιο Τσόκο.

Τη δεκαετία του 1860 η υπόθεση των Ολυμπίων προχώρησε με αργούς ρυθμούς. Τόσο η παραγμένη πολιτική κατάσταση μετά την έξωση του Όθωνα (1862), την επέμβαση των μεγάλων δυνάμεων, τον ερχομό του Γεωργίου Α΄ (1863), την ένωση των Επανήσων με την Ελλάδα (1864) και την κρητική επανάσταση (1866), όσο και η αρρώστια και ο θάνατος του Ζάππα (1865), οι διεκδικήσεις για την περιουσία του και η γενικότερη οικονομική δυσπραγία του ελληνικού κράτους σταμάτησαν κάθε πρόοδο του ζητήματος. Ο Ζάππας, που με θέρμη είχε πιστέψει στην ιδέα, φρόντισε για τη συνέχισή της αφήνοντας στον εξάδελφό του Κωνσταντίνο Ζάππα ολόκληρη την κτηματική του περιουσία με τον όρο να διαθέσει μέρος των εσόδων της για τα Ολύμπια. Το 1869 ήταν η καθοριστική χρονιά. Μέχρι τότε είχαν γίνει ελάχιστα για το κτήριο των εκθέσεων: προτάσεις για τη θέση στην οποία θα ανεγειρόταν, ανυρρήσεις για τη λειτουργικότητα και την καλαισθησία των προτάσεων του Μπουλανζέ, ο οποίος είχε αναλάβει τη σχεδιάσή του. Το 1869 η ελληνική κυβέρνηση με νόμο παραχώρησε την έκταση που απαιτούνταν για την ανέγερση του μεγάρου που θα έφερε το όνομα «Ζάππειον» και αποφασίστηκε τα Β΄ Ολύμπια να συμπέσουν με τους εορτασμούς των πενήντα χρόνων από την επανάστασή του 1821. Για τη διοργάνωση (1870) ο Μπουλανζέ σχεδίασε ένα νέο «προσωρινό» κατάστημα, ένα απλό, επίμηνες ορθογώνιο κτήριο σε κλασικιστικό ρυθμό με αετωματικές απολήξεις, κοντά στους στύλους του Ολυμπίου Διός, το οποίο χρησιμοποιήθηκε και για τα Γ΄ Ολύμπια το 1875 [εικ. 2, 3, 4].

Στα Ολύμπια, οι ζωγράφοι και οι γλύπτες είχαν τη μοναδική ευκαιρία συμμετοχής σε μια κρατική διοργάνωση με εξασφαλισμένο, εκ των προτέρων, ένα μεγάλο κοινό. Οι εικαστικές τέχνες είχαν τη θέση μιας συμπληρωματικής αλλά απαραίτητης όσο και σημαντικής ενότητας. Στα καλλιτεχνικά τμήματα των Ολυμπίων εκτέθηκε ένας μεγάλος αριθμός έργων επιτρέποντας στον σημερινό ερευνητή να ανιχνεύσει κατευθύνσεις και επιλογές, να εμβαθύνει στην κυρίαρχη αισθητική και να εντοπίσει τις ρήξεις της με αυτήν.

Στο τμήμα της γλυπτικής των Β΄ Ολυμπίων η επιβολή των Λεωνίδα Δρόση, Γεωργίου Βιτάλη και Ιωάννη Κόσσου, κύριων εκπροσώπων του κλασικισμού, ήταν απόλυτη. Η επικράτηση του κλασικισμού, ήδη από τη δεκαετία του 1830, δεν ήταν απλώς η επιφανειακή μίμηση και αποδοχή ενός ευρωπαϊκού κινήματος. Παραπέμποντας στην αρχαιότητα, ο κλασικισμός γνώρισε την καταξίωση, επιβλήθηκε στις αισθητικές προτιμήσεις του κοινού, απέκτησε ισχύ, υπόβαθρο και χρονική διάρκεια· στιδήποτε παρέκκλινη από τις αρχές του θεωρούνταν καταδικαστέο. Ο κλασικισμός συνιστούσε την πλέον κατάλληλη και αποδεκτή





2-3-4.  
Η εξωτερική και εσωτερική όψη του προσωρινού «καταστήματος» που φιλοξένησε τα Β΄ και Γ΄ Ολύμπια. Φωτογραφίες του Πέτρου Μωραΐτη, 1875. Συλλογή Εθνικού Ιστορικού Μουσείου, ευγενική παραχώρηση.

έκφραση για τους γλύπτες του νεότερου ελληνικού κράτους, οι οποίοι είχαν το μοναδικό προνόμιο να βρίσκονται σε άμεση επαφή με τα λείψανα μιας ανώτερης τέχνης απ' όπου μπορούσαν, απευθείας και χωρίς διαμεσολαβήσεις, να εμπνευσθούν και να δανειστούν μορφές και τύπους. Στο αντίστοιχο τμήμα των Γ΄ Ολυμπίων, καταγράφονται τα πρώτα ρήγματα στην κλασικιστική σύμβαση. Δίπλα στα έργα των Γεωργίου Βρούτου, Γεωργίου Βιτάλη και Γιαννούλη Χαλεπά, τα οποία μορφοποιούσαν το πνεύμα και το ιδεώδες της «κλασικής σχολής», εκείνα των Δημήτριου Φιλιππότη και Ιωάννη Βιτσάρη πρότειναν μια διαφορετική κατεύθυνση. Τα καθημερινά θέματα του Φιλιππότη, που ξεπερνούσαν την αίσθηση της ισορροπίας, της συμμετρίας και της εξιδανίκευσης, αλλά κυρίως το γύψινο πρόπλασμα ενός Αιθίοπα δούλου του Βιτσάρη, προκαλούσαν εντύπωση ανάμεσα στα αγάλματα των θεών και των ηρώων, τις αλληγορικές και διακοσμητικές αρχαιοπρεπείς συνθέσεις. Αν και η συμμετοχή ζωγράφων στα Β΄ Ολύμπια δεν ήταν ικανοποιητική και ανιμωροσυνεπής σε σχέση με εκείνη των γλυπτών, η επιτροπή των ελλανοδικών, στην οποία μετείχαν ως «εμπειρογνώμονες» ο Νικηφόρος Λύτρας και η Ελένη Μπούκουρα-Αλταμούρα, επισήμαινε την πολλαπλότητα των επιρροών από διάφορες ευρωπαϊκές σχολές στο τμήμα της ζωγραφικής, όπου υπερίσχυαν οι προσωπογραφίες και οι συνθέσεις με ιστορικό περιεχόμενο – δύο είδη που κυριάρχησαν τις πρώτες μετεπαναστατικές δεκαετίες –, ενώ οι υδατογραφίες με αρχαία μνημεία του Βικέντιου Λάντσα έδιναν ακόμη μια χαρακτηριστική θεματική επιλογή.

Σε μια περίοδο που ολοκληρώνεται η καθιέρωση της ηθογραφίας με εισήγησή τον Λύτρα, η δουλειά των περισσότερων ζωγράφων στα Γ΄ Ολύμπια κινείται σε τυπικά ακαδημαϊκά πλαίσια, τεχνοτροπικά και θεματογραφικά. Οι συνθέσεις δύο νέων καλλιτεχνών, του Περικλή Πανταζή και του Ιωάννη Αλταμούρα, αντιπαρέθεταν μια «σύγχρονη» αντίληψη, θεωρούμενες ως οι «άριστες» της έκθεσης. Ιδιαίτερα για τον Πανταζή είχε διαμορφωθεί πρόσφορο έδαφος για την υποδοχή του με την αναδημοσίευση σε ελληνικές εφημερίδες άρθρων από τον γαλλικό και τον βελγικό Τύπο που εξυμνούσαν το ταλέντο του, θεωρώντας τον «ως τον μέλλοντα εισηγητή εις την Ελλάδα σχολής ζωγραφικής» και κατατάσσοντάς τον στη «σχολή του ρεαλισμού» του Κουρμπέ, η οποία αντικατέστησε «την λαιρείαν του ιδανικού δια του αισθήματος του πραγματικού»<sup>16</sup>. Η βράβευση του Πανταζή μαζί με τον Αλταμούρα, που απεικόνιζε τον φυσικό χώρο βασιζόμενος στις αξίες του χρώματος και του φωτός, δεν σήμαινε κατ' ανάγκη και κατανόηση των νέων δεδομένων που έθετε η δημιουργία τους. Η θεϊκή αξιολόγησή τους σπηρίχθηκε, κατά κύριο λόγο, στην τεχνική δεξιότητά τους και στο γεγονός ότι τιμούσαν την ελληνική τέχνη στο εξωτερικό.

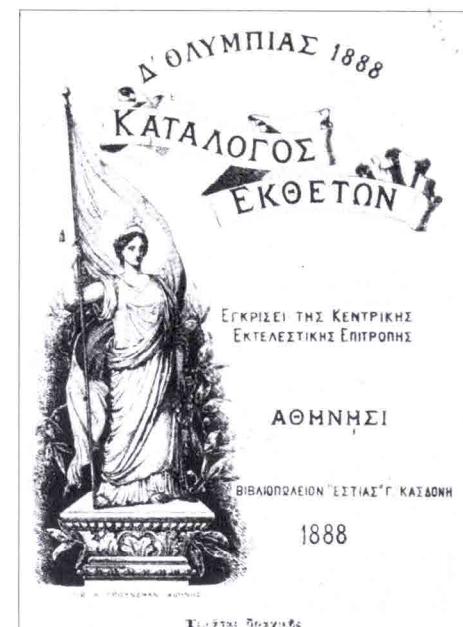
Τα Δ΄ –και τελευταία– Ολύμπια πραγματοποιήθηκαν το 1888 [εικ. 5] με την ολοκλήρωση του Ζαπφείου Μεγάρου, η οικοδόμηση του οποίου είχε ξεκινήσει το 1874 σε σχέδια του Μπουλανζέ με σημαντικές τροποποιήσεις του Θεόφιλου Χάνσεν· ο Ερνστ Τοίλλερ είχε την επίβλεψη των εργασιών. Στη συγκεκριμένη διοργάνωση οι ωραίες τέχνες εμφανίζονταν προνομιούχες, με το καλλιτεχνικό τμήμα να είναι το πιο εκτεταμένο καλύπτοντας το 1/3 του συνολικού εκθεσιακού χώρου. Περισσότερα από 400 έργα προσέφεραν ένα ολοκληρωμένο



πανόραμα, συγκεντρώνοντας τις περισσότερες φορές μια πολυετή παραγωγή ζωγράφων και γλυπτών, εγείροντας επισταμένα το ζήτημα της ύπαρξης ή μη «εθνικής» σχολής.

### Τέχνη και καλλιτέχνες σε μια μεταβατική περίοδο

Από τις αρχές της δεκαετίας του 1880 εκδηλώνεται ένα μεγαλύτερο ενδιαφέρον για τις καλές τέχνες με τις πρώτες συστηματικές προσπάθειες ίδρυσης καλλιτεχνικών συλλόγων, την απαρχή διοργάνωσης εκθέσεων, την επισήμανση ελλείψεων (απουσία πινακοθήκης), τον τονισμό της ανάγκης παρεμβάσεων και καθοριστικών μεταρρυθμίσεων (αυτονόμηση του Καλλιτεχνικού Τμήματος του Πολυτεχνείου) μέσα στο γενικότερο κλίμα της κοινωνικής ανασυγκρότησης και του εκσυγχρονισμού που ενέπνευσε η άνοδος του Χαρίλαου Τρικούπη στην εξουσία. Ωστόσο, παρά τις όποιες ρομαντικές, πθικιστικές και αφηρημένες ιδεαλιστικές θεωρήσεις και διατυπώσεις για τη θέση και τον ρόλο του καλλιτέχνη ως ενός αληθινού «μυσταγωγού» και για την τέχνη ως δείκτη πολιτισμού, όχημα έκφρασης ενός υψηλού ιδανικού, θεμέλιο κοινωνικής ανάπτυξης, σημαντικό κεφάλαιο της ελληνικής ιστορίας και της εθνικής ταυτότητας, ανώτατο στάδιο πνευματικότητας του λαού, η καθημερινότητα ακόμη και για τους πιο προβεβλημένους καλλιτέχνες, όπως ο Νικηφόρος Λύτρας ή ο Κωνσταντίνος Βολανάκης, ήταν σκληρή αφού εργάζονταν σε δύσκολες και αντίζοες συνθήκες. Ο Λύτρας, παρά την αποδοχή και τη θεσμική του παρουσία ως καθηγητής του Πολυτεχνείου, ήταν αναγκασμένος να ασχολείται, κατά κύριο λόγο, με προσωπογραφίες, ενώ η μελαγχολική ατμόσφαιρα των υπολοίπων έργων του αποδιδόταν από τους συγχρόνους του σε ψυχολογικούς παράγοντες, όπως το αίσθημα απογοήτευσης και δυσθυμίας που γεννούσαν στην ψυχή του η συνειδητοποίηση της καλλιτεχνικής του απομόνωσης αλλά και η πίεση να ανταπεξέλθει στις κάθε είδους υλικές δυσχέρειες<sup>17</sup>. Το 1880, η επιλογή του Βολανάκη να επιστρέψει στην Ελλάδα και να εγκατασταθεί στον Πειραιά χαιρετίσθηκε ως μια μεγάλη του «θυσία» για τη στήριξη της ελληνικής τέχνης. Μια δεκαετία αργότερα (1891), η απόπειρα αυτοκτονίας του<sup>18</sup> εξαιτίας χρεών αποκάλυπτε μια αδυσώπητη πραγματικότητα. Ο αγώνας για την επιβίωση αντικατοπτριζόταν στην ποιοτική κάμψη της τέχνης του: «τα έργα του είνε έργα προς εμπορίαν, εικόνες που κατασκευάζει πετώντι χρωστήρι, ίνα τας πωλήση όσα-όσα και κερδίση τον άρτον των τέκνων του! Δεν είνε έργα ανέσεως και μελέτης. Αι υλικάί στεναχώρια δεν του δίδουν ούτε τον καιρόν, ούτε την ψυχικήν γαλήνην να αποτυπώση εις την ζωγραφικήν οθόνην όλων την ποίησιν των ελληνικών θαλασσών, την οποίαν εγκλείει εν τη ψυχή του ο καλλιτέχνης. Πώς θέλετε να μεταδώση ό,τι έχει η ψυχή του, αφού η απογοήτευσις έχει εισδύσει εις αυτήν;». Τέτοιες τραγικές ιστορίες επιβεβαίωναν, με τον πιο απροκάλυπτο και κυνικό τρόπο, την αδιαφορία και τη «βάνανση ξηρότητα των αισθημάτων» μιας «άμουσης, ακαλαίσθητης, ακαλλιέργητης και αναίσθητης» κοινωνίας, η οποία δεν θεωρούσε «ζημία» την απώλεια καλλιτεχνών «εν μέσω στερήσεων και απογοητεύσεων» και έκρινε «με το ημεροκάματον» τη δημιουργία τους<sup>19</sup>.



5. Το εξώφυλλο του καταλόγου που εκδόθηκε για τα καλλιτεχνικά έργα των Δ' Ολυμπίων, 1888.

Η κατάσταση έβαινε επί τα χείρω για τους νεότερους, λιγότερο γνωστούς και καταξιωμένους καλλιτέχνες που, τις περισσότερες φορές, ζούσαν στα όρια της ανέχειας και της αβεβαιότητας, αφού η δυνατότητα της αγοράς να συντηρήσει την καλλιτεχνική παραγωγή ήταν εξαιρετικά περιορισμένη και η επίσημη πολιτεία απουσίαζε: «Εις άλλα κράτη δαπανώσιν άπειρα χρήματα προς εμπύχωση των καλών τεχνών... Δυστυχώς ό,τι παρ' άλλους λαοίς θεωρείται ως αναγκαίον, παρ' ημίν θεωρείται ως περιττόν, ή ... και πολυτέλεια αξιοκατάκριτος»<sup>20</sup>. Το γεγονός ότι οι ζωγράφοι αναλώνονταν σε προσωπογραφίες επί παραγγελία και οι γλύπτες σε προτομές και επιτύμβια, με τις μεγαλόπνοες συλλήψεις τους να παραμένουν στο στάδιο των προσχεδίων και των προπλασμάτων περιμένοντας τον γενναϊόδωρο μαϊκίνα, ή, πάλι, το ότι ένας δημιουργός του επιπέδου του Πολυχρόνη Λεμπέση βίωνε συνθήκες δραματικής φτώχειας, «χωρίς η τεχντροπία ή τα θέματά του να θεωρηθούν εμπόδιο για την αποδοχή του»<sup>21</sup>, δίνει ένα αποκαλυπτικό μέγεθος της κατάστασης. Το 1889, συντάκτης της *Εφημερίδος* διαπίστωσε ότι «ελλείπει η καλλιτεχνική ατμόσφαιρα... ελλείπει ο περιβάλλον απή... εντός των τελμάτων της γενικής αδιαφορίας, σχεδόν περιφρονήσεως, οι καλλιτέχνη μας μαραίνονται, σήπονται. Παραλύει η παραγωγική δύναμις αυτών και τα νεύρα των χαλαρούνται»<sup>22</sup>.

Αυτό το «άξεστο» περιβάλλον ήταν ο κρίσιμος παράγοντας που καθόριζε την απόφαση σημαντικών καλλιτεχνών, όπως ο Νικόλαος Γύζης, να παραμένουν και να εργάζονται μακριά από την πατρίδα τους. Κάθε είδηση που τους αφορούσε, είτε επρόκειτο για πωλήσεις έργων τους είτε για τη φήμη που απολάμβαναν



στις ευρωπαϊκές πρωτεύουσες, δεν ερχόταν μόνο ως «παρηγορία» για τις προόδους και τις επιτυχίες της ελληνικής τέχνης, που εμφανιζόταν να ανθίζει έξω από τα σύνορα του επίσημου κράτους, αλλά, παράλληλα, επέτεινε τη «λύπνη δια την τύχην των Ελλήνων καλλιτεχνών, δηλ. των εν Ελλάδι βιώντων»<sup>23</sup>, οι οποίοι συνήθως ήταν καταδικασμένοι σε δημιουργικό μαρασμό και οικονομική εξαθλίωση. «Κοινωνία αδιαφορούσα προς τα προϊόντα της τέχνης και της διάνοιας», σημείωνε ο Αντώνιος Μηλιαράκης το 1881, «απογοιτεύει τον εν αυτή ζώντα καλλιτέχνην, περιορίζει την ελευθερίαν του, τας σκέψεις του, αποθαρρύνει πάσαν απαρχήν και συντριβεί πολλάκις λελπηθώς εν αυτή τη γενέσει αναφαινόμενν έξοχον διάνοιαν»<sup>24</sup>.

Καθώς η απουσία καλλιτεχνικού συλλόγου ήταν «αληθώς καταφανής εν τη χώρα ταύτη, ήτις υπήρξεν η μήτηρ πάσης καλλιτεχνίας»<sup>25</sup>, η απόφαση των καλλιτεχνών να προωθήσουν τα δικαιώματά τους και να επιδιώξουν την επίλυση των προβλημάτων τους χαιρέτισθη με ευνοϊκά σχόλια σε μια περίοδο που εμφανίζεται, για πρώτη φορά, μια έντονη συνδικαλιστική δραστηριότητα και διάφορες επαγγελματικές τάξεις της πρωτεύουσας οργανώνονταν σε σωματεία με συντεχνιακό χαρακτήρα: «ήτο καιρός πλέον να μη καθυστερώσι οι καλλιτέχναι μεταξύ των συντεχνιών των άλλων τεχνών»<sup>26</sup>.

### Ο «Σύλλογος των Ωραιών Τεχνών»

Ο «Σύλλογος των Ωραιών Τεχνών»<sup>27</sup> ιδρύθηκε στις αρχές Ιουνίου του 1882 από σαράντα περίπου ζωγράφους, γλύπτες, αρχιτέκτονες και φιλότεχνους –ανάμεσά τους οι Ιωάννης Δούκας, Γεώργιος Βρούτος, Δημήτριος Φιλιππίτης, Κοσμάς Απέργης, Σπυρίδων Χατζηγιαννόπουλος, Πολυχρόνης Λεμπέσης, Κωνσταντίνος Βολανάκης και Αριστείδης Οικονόμος–, οι οποίοι «εώρτασαν δια κοινού γεύματος εις την θέσιν Αγία Γλυκερία, προπιόντες υπέρ ευοδώσεως των καλών τεχνών εν Ελλάδι και ανταλλάξαντες θερμάς διαβεβαιώσεις συνεταιρισμού»<sup>28</sup>. Το προεδρείο που εκλέχθηκε απαρτιζόταν από τους Αριστείδη Οικονόμο (πρόεδρο), Νικόλαο Φαρμακίδη, Κοσμά Απέργη και Ιωάννη Δούκα, ο διάδοχος Κωνσταντίνος έθεσε τον Σύλλογο υπό την υψηλή προστασία του ενώ η αναγύρευση σε επίτιμα μέλη των Νικόλαου Γύζη και Κλεονίκης Γενναδίου και προσωπικοτήτων όπως ο αρχιτέκτονας Κωνσταντίνος Φρεαρίτης, ο πρύτανης του Πανεπιστημίου Πέτρος Κυριακού, ο αρχιτέκτονας Θεόφιλος Χάνσεν και ο Άγγλος πολιτικός Γλάδστων προσέδιδε το απαιτούμενο κύρος. Η ανάπτυξη της ελληνικής καλλιτεχνίας μέσα από την αλληλοϋποστήριξη και την κοινή δράση των μελών του Συλλόγου συνιστούσε θεμελιώδη αρχή, ο αποκλεισμός, όμως, από την ιδρυτική πράξη και τις αρχαιρεσίες εκλογής προεδρείου καλλιτεχνών, κυρίως των καθηγητών του Πολυτεχνείου, οι οποίοι, εν συνεχεία, κλήθηκαν να συμμετάσχουν, προκάλεσε αντεγκλήσεις υπονομεύοντας εξαρχής την ενόπιτα: «έπρεπε να επικρατήσωσιν άλλαί σκέψεις, ότι δηλαδή άνευ των προσώπων τούτων ο σύλλογος δε δύναται να οικειοποιηθεί όνομα, όπερ αυθωρεί τώρα αν θέλουν αυτά τα πρόσωπα, δίδουσι δικαιωματικώτατα εις έτερον σύλλογον, ον αίφνης συγκροτούσιν»<sup>29</sup>.

Οι επαγγελματικές διεκδικήσεις (όπως η επαναφορά του μαθήματος της καλλιγραφίας και της ικνογραφίας στα δημοτικά σχολεία ή ο διορισμός γλυπτών στο Μουσείο των Αγαλμάτων και στο Μουσείο της Ακρόπολης), το θέμα των διαγωνισμών και των αναθέσεων με τη διασφάλιση ίσων ευκαιριών για όλους τους καλλιτέχνες και την αποτροπή φαινομένων αυθαιρεσίας, ευνοιοκρατίας και παρασκηνιακής δραστηριότητας έδιναν το πρακτικό και ιδεολογικό στίγμα δράσης του Συλλόγου, ο οποίος επιθυμούσε να αποβεί το «νομοθετικόν σώμα», η εγγυήτρια δύναμη, το σημείο αναφοράς και συσπείρωσης όλων των Ελλήνων καλλιτεχνών, όχι μόνο όσων ζούσαν στα όρια του κράτους αλλά και εκείνων που δραστηριοποιούνταν στον ευρύτερο χώρο της Ανατολής και της Ευρώπης. Προς την ίδια κατεύθυνση κινούνταν και οι προσπάθειες καθιέρωσης μιας επίσημης έκθεσης με πρότυπο το παρισινό Salon ή τις εκθέσεις του Μονάχου, σε συνδυασμό με διακηρύξεις για την ανωτερότητα της αρχαίας ελληνικής τέχνης. Πολλοί καλλιτέχνες –Ελληνες και αλλοδαποί– προσκλήθηκαν να συμμετάσχουν στη μεγάλη έκθεση που προετοιμάζε ο Σύλλογος για την άνοιξη του 1883. «Θέλομεν δε κατορθώσι, πεπείσεμεθα», τόνιζε σε αγόρευσή του ο Κοσμάς Απέργης, «να έχωμεν περί το έαρ απαρχήν τινά καλλιτεχνικήν εν Αθήναις εκθέσεως, ην δεν θέλουσι λείψει να υποστηρίξωσιν άνδρες φιλότεχνοι και φιλοπάτριδες, διά του προσωπικού αυτών κύρους και της λοιπής αυτών πνευματικής υπεροχής. Ούτω δε, θέλει τέλος εγκαθιδρυθή διαρκές το έθιμο, ίνα ετησίως συνέρχωνται εν τη αρχαία και ενδόξω ταύτη κοιτίδι της τέχνης καλλιτέχναι Έλληνες τε και αλλοδαποί, όπως εξετάζωσι και κρίνωσι τας προόδους της ελληνικής συγχρόνου καλλιτεχνίας»<sup>30</sup>. Ο αμφιλεγόμενος ωστόσο διαγωνισμός για την ανέγερση του ανδριάντα του Γλάδστων στα Προπύλαια του Πανεπιστημίου Αθηνών και οι εκρηκτικές αντιδράσεις που προκάλεσε –με την ενεργό εμπλοκή του Συλλόγου– στάθηκε η αφορμή για να ανέλθει στην επιφάνεια η λανθάνουσα ένταση, να κυριαρχήσουν οι συγκρούσεις και οι προσωπικές φιλοδοξίες, με αποτέλεσμα τη δημιουργία δύο ομάδων με εκατέρωθεν αποδοκιμασίες, κατηγορίες και καταγγελίες για κακοδιαχείριση, βίαιες επιθέσεις και εισαγγελικές παρεμβάσεις. Τα γεγονότα αυτά οδήγησαν στη διάσπαση, στην παρακμή και, σταδιακά, στη σιωπηρή διάλυση του Συλλόγου τα επόμενα χρόνια.

### Η «Εταιρεία των Φιλοτέχνων»

Στα τέλη του 1887, ανιχνεύεται μια βραχύβια προσπάθεια σύστασης εταιρείας με τη σύμπραξη φιλότεχνων και καλλιτεχνών. Η «Εταιρεία των Φιλοτέχνων»<sup>31</sup> ιδρύθηκε με πρωτοβουλία του Αναστάσιου Θεοφιλά. Η συγκεκριμένη κίνηση θα πρέπει να σχετισθεί με την πρόθεση του διευθυντή του Πολυτεχνείου να εντατικοποιήσει τις προσπάθειές του –ύστερα από την ανασυγκρότηση του τεχνικού τμήματος με τη δημιουργία την ίδια χρονιά του «Σχολείου των Βιομηχανών Τεχνών»– για την ίδρυση ανεξάρτητης Καλλιτεχνικής Σχολής, που θα περιλάμβανε τρία τμήματα (ζωγραφικής, γλυπτικής και αρχιτεκτονικής), ώστε το Πολυτεχνείο να σταματήσει να δίνει την εντύπωση ενός «αλλόκοτου ιδρύματος», ενός «πνευματικού παντοπωλείου»<sup>32</sup>, όπου στους χώρους του συμβίωναν



προβληματικά και ανορθόδοξα οι πιο ετερόκλητες σπουδές. Η συμμετοχή στην Εταιρεία των καθηγητών του Καλλιτεχνικού Τμήματος (Νικηφόρος Λύτρας, Κωνσταντίνος Βολανάκης, Γεώργιος Βρούτος) προσέφερε τα απαραίτητα εχέγγυα, ενώ η αποδοχή γυναικών με δικαίωμα ψήφου ήταν μια καινοτομία για την οποία η Εταιρεία χαιρέτισε ως «πρόδρομος της χειραφετήσεως του γυναικείου φύλου»<sup>33</sup>. «Η θεραπεία των εικαστικών τεχνών, η ανάπτυξή της του αισθήματος του καλού παρά τω ελληνικώ λαώ, και η εκ της τέχνης απόλαυσις»<sup>34</sup> στοιχειοθετούσαν τους σκοπούς της «Εταιρείας των Φιλότεχνων», με μέσα για την επίτευξή τους τη διοργάνωση εκθέσεων, την ίδρυση μουσείου, βιβλιοθήκης και αναγνωστηρίου, την έκδοση περιοδικού και επιστημονικών συγγραμμάτων, τις διαλέξεις και τη διασφάλιση υποτροφιών για τη μετεκπαίδευση νέων καλλιτεχνών στο εξωτερικό – προτάσεις ενός φιλόδοξου προγράμματος που δεν συμβάδιζε με τις πραγματικές συνθήκες της εποχής. Η παρουσία στο εκλεγμένο προεδρείο της Εταιρείας αποκλειστικά και μόνο φιλότεχνων, η συμβολή των οποίων παρέμεινε στο επίπεδο της καλής θέλησης, των αγνών προθέσεων και των μεγαλόπνοων διακηρύξεων, ήταν το στοιχείο που οδήγησε, αρκετά σύντομα, στην αποδυνάμωση και, εντέλει, στην ακύρωση της πρωτοβουλίας. «Δια τοιούτου είδους εργασίας», υποστήριζε συντάκτης της *Ακροπόλεως*, «είνε ανάγκη να προσλαμβάνονται εις την υπηρεσίαν των συλλόγων άνθρωποι ενδιαφερόμενοι δια την προκοπήν της υποθέσεως, εις ενεργητικός καλλιτέχνης... Ας γίνη λοιπόν μια συνέλευσις των μελών, ας εκλεχθεί εις τοιούτους και θα ιδίτε εάν δύναται να πάη μπροστά το πράγμα»<sup>35</sup>.

### Εκθέσεις «εις τας βιτρίνας» και τα εργαστήρια

Για τους ζωγράφους και τους γλύπτες η ύπαρξη εκθεσιακής δραστηριότητας ήταν η αιχμή του δόρατος για την προώθηση του έργου τους. Η απουσία εκθέσεων εκτιμούνταν πράγματι –ορθώς– ως η σημαντικότερη έλλειψη της εικαστικής ζωής. Η έκθεση αποτελούσε το αποφασιστικής και ζωτικής σημασίας μέσο για την ανάδειξη, την προβολή και την «επιβολή» των καλλιτεχνών στο κοινό, τη διαφυγή από την απομόνωση και την ανωνυμία των εργαστηρίων τους. Η παρουσίαση των έργων τους σε μια αίθουσα και η αντιπαράθεση μ' αυτά των ομοτέχνων τους θα αναδείκνυε την αξία και το ταλέντο τους, την ποιότητα και τις ενδεχόμενες τεχνολογικές τους ιδιαιτερότητες, θα βοηθούσε να ξεχωρίσουν και να προκριθούν οι καλύτεροι και οι «άριστοι». Ταυτόχρονα, η έκθεση πέρα από την πρωταρχική της σημασία στην προώθηση και την τόνωση της αγοράς έργων θεωρούνταν δείκτης ζωντανής και υγιούς καλλιτεχνικής ζωής, χώρος ανταλλαγής ιδεών και απόψεων για την τέχνη, γόνιμων επιρροών και αλληλοεπιδράσεων μεταξύ των καλλιτεχνών, «σχολείο» για την αισθητική διαπαιδαγώγηση και την καλλιέργεια του κοινωνικού συνόλου. Η έλλειψη ουσιαστικής εκθεσιακής δραστηριότητας, σχεδόν μέχρι τα τέλη του 19ου αιώνα, ανάγκασε τους καλλιτέχνες να χρησιμοποιήσουν διάφορους χώρους για να παρουσιάσουν τη δουλειά τους.

«Οι διερχόμενοι την οδόν Σταδίου πολλάκις εις τας προθήκας των διαφόρων καταστημάτων σταματούν και βλέπουν εκτεθειμένας εικόνες γνωστών καλλιτεχνών μας. Εις ταύτας δύναται τις να ιδη εικόνες κάποτε του κ. Λύτρα, άλλοτε του κ. Βολανάκη, του κ. Προσαλέντη και άλλων νεωτέρων ζωγράφων... Αφού δεν έχομεν πινακοθήκην, δεν έχομεν διαρκή τινά έκθεσιν... αι προθήκαι των καταστημάτων χρησιμεύουσι σπουδαίως διά τους νέους καλλιτέχνης μας»<sup>36</sup>. Αυτά επεσήμαινε χρονικογράφος της *Εφημερίδος* το 1893. Την επόμενη χρονιά, συντάκτης της *Ακροπόλεως* σχολίαζε: «Εις κάθε υέλωμα, εις έκαστην προθήκην καταστήματος και ανά μία ελαιογραφία, προσωπογραφία ή οιονδήποτε άλλο σκαρίφημα. Πώς καταντήσαμεν! Μεγαλύτερος εξευτελισμός της καλλιτεχνίας δεν πδύνατο να γίνει. Επιτέλους τόσο μέγαν, τόσο δύσκολον, τόσο ακατόρθωτον είνε να ευρεθή μία αίθουσα και να καταρτίξεται εκάστοτε μικρά τις καλλιτεχνική έκθεσις ή δειγματισμός τις ως έλεγον οι αρχαίοι αυτού του είδους τας μικράς ιδίως προς πόλποιν γινόμενας κοινάς επιδείξεις των προϊόντων;»<sup>37</sup>.

Σε διάστημα τριάντα χρόνων (1840-1870) εντοπίστηκαν μόνο 22 παρουσιάσεις έργων σε διάφορους χώρους: εργαστήρια, βιτρίνες καταστημάτων, οικίες πλουσίων Αθηναίων, δημόσια ιδρύματα<sup>38</sup>. Σε αίθουσα του Πανεπιστημίου, το 1845, ο Γεώργιος Μαργαρίτης παρουσίασε την ελαιογραφία του *Καραϊσκάκη ελαύνοντα προς την Ακρόπολιν* και στη συνέχεια μαζί με τον αδελφό του Φίλιππο προσωπογραφίες αγωνιστών και ιστορικά θέματα στην οικία του καθηγητή Κυριάκου Δομνάδου. Το 1864, ο Νικηφόρος Λύτρας έστειλε από το Μόναχο πίνακα με θέμα τον *Απαγχονισμό του Πατριάρχη Γρηγορίου Ε'*, που εκτέθηκε στην οικία Νάζου, και δύο χρόνια αργότερα, λίγο μετά την επιστροφή του στην Αθήνα, παρουσίασε την *Αντιγόνη* στο Πολυτεχνείο και σειρά έργων του στο εργαστήριο του<sup>39</sup>. Την ίδια περίοδο, τα ερμολογία του Ιωάννη Κόσσου και των αδελφών Γεώργιου και Λάζαρου Φυτάλη, που είχαν ιδρύσει ο πρώτος το 1856 και οι δεύτεροι το 1858, λειτουργούσαν και ως μόνιμες εκθέσεις των έργων τους.

Από τις αρχές της δεκαετίας 1870 και μέχρι το τέλος του αιώνα, το «σύστημα της εκθέσεως εις τας βιτρίνας» γνώρισε μεγάλη άνθηση, βοηθώντας σε ικανοποιητικό βαθμό, πέρα από τις όποιες ενστάσεις, ώστε οι καλλιτέχνες και τα έργα τους να γίνουν γνωστά εξασφαλίζοντας μια σίγουρη προβολή, αφού όλο και κάποια εφημερίδα θα δημοσίευε ένα σύντομο σχόλιο ή μια εκτενή περιγραφή εξαίροντας τις σχεδιαστικές και χρωματικές ποιότητες του δημιουργού, τις ικανότητές του ως προς την «επιμελημένην εκτέλεσιν» και την «ακριβήν αποτύπωσιν», με μόνιμη επωδό, όπως σε όλα τα κείμενα που δημοσιεύονται για την τέχνη τον 19ο αιώνα, την επείγουσα ανάγκη για ενίσχυση και προστασία.

Πιλοπωλεία, βιβλιοπωλεία, χαρτοπωλεία, φωτογραφεία και κάθε είδους καταστήματα, δικηγορικά, μεσιτικά και γραφεία εφημερίδων, ξενοδοχεία, αίθουσες συλλόγων και καφενεία, στους πιο εμπορικούς και πολυσύχναστους της πρωτεύουσας, στις οδούς Ερμού, Αιόλου και Σταδίου, χρησιμοποιήθηκαν από τους πιο πολλούς ζωγράφους, παλαιότερους και νεότερους, καταξιωμένους ή μη. Από θεματική άποψη κυριαρχούσαν οι προσωπογραφίες και ακολουθούσαν οι ηθογραφίες, οι θαλασσογραφίες και οι νεκρές φύσεις, ενώ παρούσες ήταν, σε μικρό βεβαίως ποσοστό, και οι αντιγραφές, καθώς και οι μυθολογικές

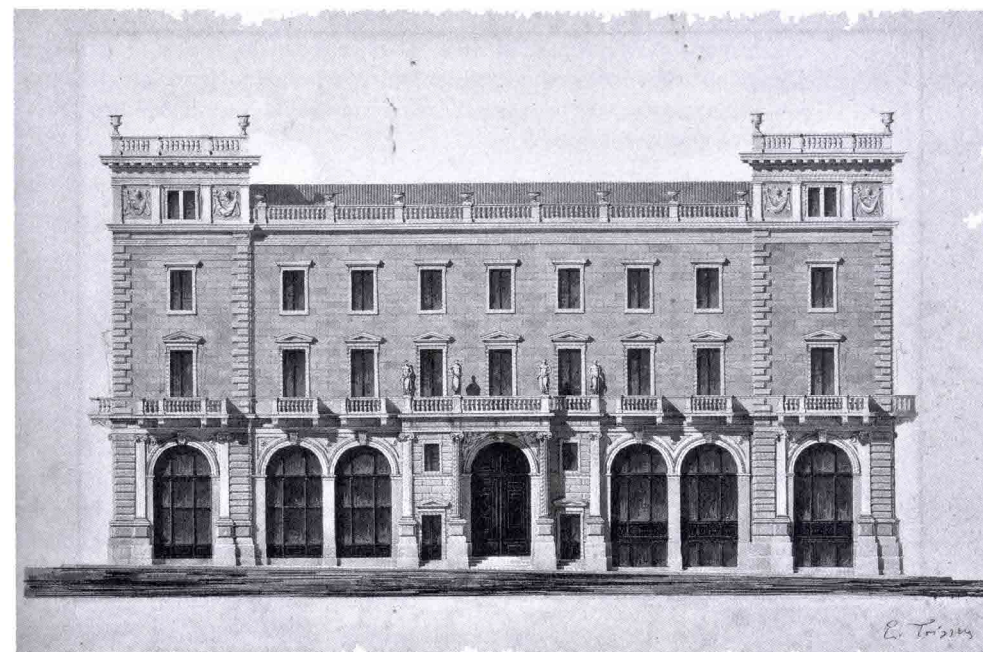


και οι ιστορικές συνθέσεις. Από τη δεκαετία του 1880 εμφανίσθηκαν και τα πρώτα καταστήματα, κατά κύριο λόγο αρχαιοπωλεία και πλαισιοπωλεία, που εμπορεύονταν κάθε είδους, ποιότητας και τιμής εικόνες, ανάμεσα στις οποίες και έργα Ελλήνων ζωγράφων της εποχής. Το 1896, το πλαισιοπωλείο του Φ. Λάβδα διαφημιζόταν ως το «μοναδικόν εν Αθήναις καλλιτεχνικόν κέντρον»<sup>40</sup>, όπου ήταν σταθερά εκτεθειμένοι πίνακες του Κωνσταντίνου Βολανάκη, του Αιμίλιου Προσαλέντη και αρκετών άλλων καλλιτεχνών.

Οι γλύπτες περιορίστηκαν σχεδόν αποκλειστικά στα εργαστήριά τους. Συνήθως με την ολοκλήρωση μιας παραγγελίας ή μιας καινούργιας ελεύθερης σύνθεσης καλούσαν το κοινό με ανακοινώσεις στον Τύπο να επισκεφθεί τα εργαστήριά τους. Στο εργαστήριό του ο Γιαννούλης Χαλεπάς εξέθεσε το γύψινο πρόπλασμα της *Μήδειας* (1876) και τη μαρμάρινη εκδοχή του *Σάτυρου που παίζει με τον Ερωτα* (1878), ενώ ο Γεώργιος Βρούτος και ο Δημήτριος Φιλιππίτης ήταν οι γλύπτες που συστηματικά επέλεγαν έναν τέτοιο τρόπο παρουσίασης. Ο Βρούτος είχε οργανώσει το εργαστήριό του στην οδό Φιλελλήνων με εκθεσιακή αντίληψη, δημιουργώντας στην πρόσοψή του μια μεγάλη γυάλινη προθήκη, όπου παρουσίαζε τα νέα έργα του, ενώ στο εσωτερικό υπήρχαν δύο μεγάλες αίθουσες διαμορφωμένες με μοναδική πολυτέλεια: στην πρώτη, διακοσμημένη με φυτά και τοίχους σε έντονο κόκκινο πομπιανό χρώμα, εκτίθεντο τα αγάλματα πάνω σε κομψά κυλινδρικά βάθρα, και στη δεύτερη τα ανάγλυφα<sup>41</sup>. Ο χώρος αποτύπωνε την καταξίωση, την επιτυχία και την προβολή που απολάμβανε ο Βρούτος. Η εικόνα, αντίθετα, του εργαστηρίου του Φιλιππίτη σε τίποτε δεν θύμιζε αυτό του ομοτέχνου του, μια και ήταν φτωχικό και απόκεντρο, υπενθυμίζοντας την περιθωριοποίηση και τη σταδιακή απομόνωσή του παρά τις παραγγελίες για ταφικά μνημεία και προτομές που αναλάμβανε. Η απόφασή του να εκθέσει το, φιλοτεχνημένο από τις αρχές της δεκαετίας του 1870, πρόπλασμα του *Ξυλοθραύστη*, στεφανωμένο με λουλούδια και περιτριγυρισμένο με αναμμένα κεριά, στην είσοδο του εργαστηρίου του, τη νύχτα της Πρωτομαγιάς του 1896, δεν ήταν μόνο μια «ιδιοτροπία καλλιτεχνική» αλλά κυρίως μια «διαμαρτυρία της τέχνης κατά της επικρατούσης αμουσίας»<sup>42</sup>.

### Οι πρώτες εκθέσεις ιδιωτών

Τον Ιανουάριο του 1881 έχουμε την πρώτη απόπειρα διοργάνωσης αυτόνομης καλλιτεχνικής έκθεσης, πέρα από τις θεσμοθετημένες του Πολυτεχνείου και τα καλλιτεχνικά τμήματα των Ολυμπίων, οργανωμένη από τον Μιχαήλ Μελά, που είχε φιλανθρωπικό χαρακτήρα «υπέρ του Ερυθρού Σταυρού» σε τέσσερις αίθουσες του μεγάρου του επιχειρηματία Βασιλείου Μελά [εικ. 6] συγκεντρώθηκαν, τοποθετημένα «μετά φιλοκαλίας και προσοχής ως προς τον φωτισμόν και την θέσιν»<sup>43</sup>, περίπου 170 έργα ζωγραφικής και γλυπτικής, ξένων και Ελλήνων καλλιτεχνών –όπως οι Νικηφόρος Λύτρας, Νικόλαος Γύζης, Κωνσταντίνος Βολανάκης, Ιωάννης Δούκας, Πολυχρόνης Λεμπέσης, Περικλής Πανταζής, Βικέντιος Λάντσας, Ιωάννης Βισσάρης, Γεώργιος Βρούτος, Δημήτριος Φιλιππίτης, κ.ά.– πολλά εκ των οποίων προέρχονταν από συλλογές πλούσι-



6. Σχέδιο του αρχιτέκτονα Ερνστ Τσίλλερ για το Μέγαρο Βασιλείου Μελά, όπου το 1881 πραγματοποιήθηκε η έκθεση «υπέρ του Ερυθρού Σταυρού» οργανωμένη από τον Μιχαήλ Μελά. Αρχείο Ziller, Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, ευγενική παραχώρηση.

ων αθηναϊκών οικογενειών, που συστηματικά αγόραζαν τέχνη. Σύλλογοι, όχι αμιγώς καλλιτεχνικοί, μεμονωμένα άτομα και επιτροπές συγκροτημένες από προσωπικότητες της δημόσιας ζωής –τραπεζίτες, δημοσιογράφοι, λογοτέχνες, άνθρωποι της αυλής, εκδότες, πολιτικοί– προωθούσαν και αναλάμβαναν τη διοργάνωση εκθέσεων μέχρι και την πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα<sup>44</sup>. Οι οργανωτές δραστηριοποιούνταν έντονα για την επιτυχία των προσπαθειών τους, συνέτασσαν αναλυτικούς κανονισμούς λειτουργίας, προσκαλούσαν το σύνολο των καλλιτεχνών να ανταποκριθεί, δημοσίευαν εκτενείς ανακοινώσεις στον Τύπο, εξασφάλιζαν την εύνοια και την αιγίδα μελών της βασιλικής οικογένειας· επιθυμούσαν να καταστήσουν τους χώρους των εκθέσεων «εντευκτήρια» της καλής αθηναϊκής κοινωνίας, φωτίζοντας τις βραδινές ώρες με ηλεκτρικό φως και πλαισιώνοντας τις με εσπερίδες και μουσικές εκδηλώσεις. Μέσα από αυτές τις εκθέσεις διαφαίνεται η φιλοδοξία τους να μονοπωλήσουν την καλλιτεχνική ζωή, να προβληθούν και να καταξιωθούν ως προστάτες και σημαντικοί μακίηνες των τεχνών. Υπό αυτό το πρίσμα μπορούν εύκολα να ερμηνευθούν ανταγωνισμοί και αντιπαράθεσεις χωρίς να αναιρούνται τα φιλόξενα αισθήματα, το ειλικρινές ενδιαφέρον, η διάθεση προσφοράς. Ενδεικτική είναι η δραστηριότητα του Φιλολογικού Συλλόγου «Παρνασσός», αλλά και του Αλέ-



ξανδρου Φιλαδελφέως, βασικού υπεύθυνου για όλες σχεδόν τις εκθέσεις που πραγματοποιήθηκαν μέχρι το 1896. Όλες αυτές οι «ευγενείς» και «αξιέπαινες» πρωτοβουλίες δεν έπαυαν να είναι ατομικές και αποσπασματικές παρεμβάσεις που επιχειρούσαν να υποκαταστήσουν την απουσία καλλιτεχνικών θεσμών και οργανωμένων κρατικών δομών.

### Ο Φιλολογικός Σύλλογος «Παρνασσός»

Η δυναμική ανάπτυξη και η ολοένα αυξανόμενη αποδοχή της δραστηριότητας του Φιλολογικού Συλλόγου «Παρνασσός» (ιδρύθηκε το 1865), με τη «σχολή των απόρων παιδών», την έκδοση του ομώνυμου μηνιαίου περιοδικού, τον εκπαιδευτικό προσανατολισμό και τη δηλωμένη στόχευσή του στη διανοητική και ηθική εξύψωση της ελληνικής κοινωνίας, οδήγησε στη συγκρότηση (1882) πέντε αυτόνομων τμημάτων (νομικό και πολιτικών επιστημών, καλών τεχνών, φιλολογικό και αρχαιολογικό, θεολογικό, φυσιογνωσιακό), τα οποία δραστηριοποιήθηκαν με επιτυχία στελεχωμένα με σημαντικούς εκπροσώπους της πνευματικής και επιστημονικής ζωής αλλά και της αθηναϊκής ελίτ. Σκοπός του τμήματος καλών τεχνών, σύμφωνα με την προκήρυξη-κανονισμό της πρώτης καλλιτεχνικής του έκθεσης, που εγκαινιάστηκε με επισημότητα στις 21 Απριλίου 1885, ήταν η επιθυμία του Συλλόγου να συντελέσει καθοριστικά «αφ' ενός μεν εις την υποστήριξιν των απανταχού ελλήνων καλλιτεχνών, αφ' ετέρου δε εις την ανάπτυξιν του καλλιτεχνικού αισθήματος παρά τοις πολλοίς»<sup>45</sup>. Ο μεγάλος αριθμός επισκεπτών «πάσης τάξεως» (περίπου 12.000) δεν συμβάδιζε με τις απογοητευτικά μικρές πωλήσεις έργων (περίπου 10 σ' ένα σύνολο 226), ενώ η προσπάθεια του Συλλόγου να καθιερώσει την έκθεση σε ετήσια βάση ναυάγησε. Την αποτυχημένη «απόπειρα» μιας διαρκούς έκθεσης (1887) που, κατά τις πιο σκληρές επικρίσεις, επέφερε αντίθετα από τα προσδοκώμενα αποτελέσματα και ήταν χαρακτηριστικό παράδειγμα για το «πώς εις σύλλογος, από προστάτης της φιλολογίας και των καλών τεχνών, δύναται να μεταβάλλεται εις προστάτην παρωδιών»<sup>46</sup>, διαδέχθηκε η «έκθεσις των σκαριφημάτων» (1890) με διαγωνιστικό χαρακτήρα, η οποία, αν και θεωρήθηκε μικρή και «άνευ αξιώσεων», συγκέντρωσε περίπου 5.000 επισκέπτες με τις αγορές να αγγίζουν το «πρωτοφανές», για τα ελληνικά δεδομένα ποσό των 6.000 δραχμών. Παρόλ' αυτά, για ακόμη μια φορά, το γενικό συμπέρασμα ήταν ότι οι πλούσιοι αθηναίοι «δεν έδειξαν την δέουσαν σπουδήν για αγορά εικόνων»<sup>47</sup>.

Το στοιχείο εκείνο που χαρακτηρίζει τις εκθέσεις του «Παρνασσού», αλλά και πολλές άλλες που θα ακολουθήσουν, είναι η προχειρότητα με την οποία γίνονταν αποδεκτά τα έργα από τις κριτικές επιτροπές, χωρίς την ύπαρξη οποιουδήποτε κριτηρίου, συσσωρευόμενα, στις περισσότερες περιπτώσεις, σε αίθουσες τελείως ακατάλληλες. Κοντά στις συνθέσεις έγκριτων καλλιτεχνών εμφανίζονταν κάθε είδους προσπάθειες ερασιτεχνών που δεν έχαναν την ευκαιρία να παρουσιαστούν στο κοινό. Έτσι, δίπλα στην αγωνία των ζωγράφων και των γλυπτών να εκθέσουν τα έργα τους προστέθηκε η ανάγκη αυτοπροβολής κάποιων, ενάντια σε κάθε αίσθηση σεμνότητας, μέτρου και αυτογνωσίας.

Οι προσπάθειες διοργάνωσης εκθέσεων που έπονται του «Παρνασσού» ήταν χωρίς αποτέλεσμα, είχαν ελάχιστη απήχηση ή εξειδικευμένο περιεχόμενο όπως η «Καλλιτεχνική έκθεσις των κυριών» (1891). Η προσπάθεια του Φιλαδελφέως να οργανώσει έκθεση (1892) «υπέρ της Φιλαρμονικής Εταιρείας» δεν ευοδώθηκε, ενώ το 1894 η διαρκής έκθεση του «Ομίλου των Φιλόμουσων» –μουσικού σωματείου που είχε ιδρυθεί την προηγούμενη χρονιά– κινήθηκε στα όρια μιας μικρής, ευπρόσωπης συγκέντρωσης έργων με θετικό πρόσημο την περιορισμένη παρουσία ερασιτεχνών. Δεν είχε όμως καμία συνέχεια παρά την εκπεφρασμένη πρόθεση του Ομίλου να καθιερώσει βαθμιαία «εν ευπρεπές καλλιτεχνικόν κέντρον κοινωφελές υπό ποικίλας επόψεις» με δύο εκθέσεις, μιας διαρκούς με περισσότερο εμπορικό χαρακτήρα και μιας ετήσιας με εκπαιδευτικό ρόλο που θα περιελάμβανε όχι «μόνον έργα συγχρόνων Ελλήνων ζωγράφων, αλλά πάσης εποχής και πάσης χώρας»<sup>48</sup>.

### Η πρώτη «εθνική καλλιτεχνική έκθεσις»

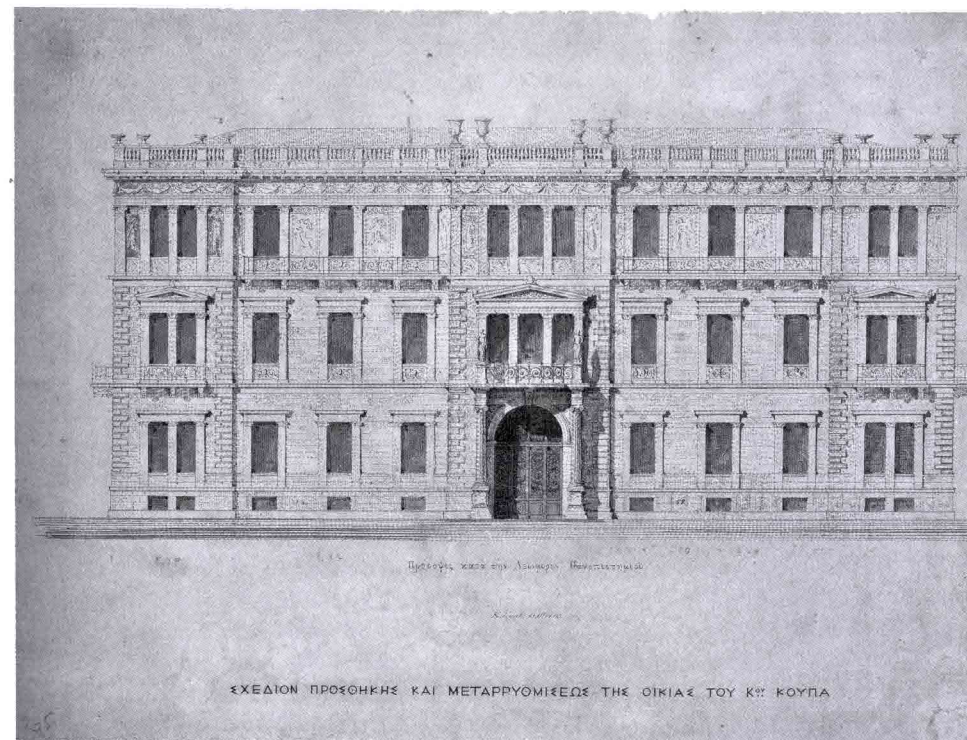
Το 1896 πραγματοποιήθηκε στο Ζάππειο Μέγαρο, σχεδιασμένη από επιτροπή φιλότεχνων, ψυχή της οποίας ήταν ο δημοσιογράφος Θεόδωρος Βελλιανίτης, η «Καλλιτεχνική Έκθεσις Αθηνών» που, κατά γενική παραδοχή, αιτιολούσε την «πρώτην αληθινήν εθνικήν καλλιτεχνικήν έκθεσιν»<sup>49</sup>, την πιο σημαντική και αξιόλογη απ' όσες είχαν προηγηθεί. Ο Βελλιανίτης σε συνέντευξή του τονίζει ότι η μεγαλύτερη δυσκολία ήταν να πεισθούν οι «απογοητευμένοι» καλλιτέχνες να συμμετάσχουν<sup>50</sup>. Στις ανακοινώσεις της η επιτροπή διατύπωνε την ανάγκη ύπαρξης ενός σταθερού «καλλιτεχνικού κέντρου» και συνόψιζε μια σειρά στόχων ανάλογων με εκείνους που έθεταν όλες οι αντίστοιχες πρωτοβουλίες: ευνοϊκότερες συνθήκες για την καλλιτεχνική δημιουργία, τόνωση της περιορισμένης, έως ανύπαρκτης, αγοράς, διείσδυση της τέχνης στο ευρύ κοινό. Η έκθεση που, κατά τον Παύλο Νιρβάνα, ήταν ένας «ιστορικός»<sup>51</sup> σταθμός για την τέχνη του νεότερου ελληνικού κράτους, γνώρισε απροσδόκητη επιτυχία επιτυγχάνοντας τους δυο βασικούς στόχους των διοργανωτών: οικονομική και ηθική ενίσχυση των καλλιτεχνών, δυνατότητα αισθητικής καλλιέργειας του κοινού. Η συνέχιση της «Καλλιτεχνικής εκθέσεως Αθηνών» και τις επόμενες χρονιές (1898, 1899) καταδείκνυε τη σοβαρότητα του εγχειρήματος, επιτείνοντας το ευφρόσυνο κλίμα, και παρά τις αιτιάσεις ορισμένων καλλιτεχνών, χρονιά με την χρονιά, οι συμμετοχές εμφανίζονταν αυξημένες, το ίδιο και ο αριθμός των έργων, με την επιτροπή να εστιάζει όχι μόνο στην ποσότητα αλλά πρωτίστως στην ποιότητα. Η επιτυχημένη πορεία της διακόπηκε με την παρέμβαση της Επιτροπής των Ολυμπίων, που απαγόρευε την παραχώρηση του Ζαππείου σε ιδιώτες, δεσμευόμενη για τη θεομοθέτηση μιας ετήσιας έκθεσης με «επισημότερο» χαρακτήρα. Η συγκεκριμένη ενέργεια ήταν ουσιαστικά προσπάθεια καπήλευσης και οικειοποίησης μιας ήδη καταξιωμένης διοργάνωσης. Η Επιτροπή των Ολυμπίων κατόρθωσε να πραγματοποιήσει μόνο μία έκθεση (Δεκέμβριος 1899), με προκριματικό χαρακτήρα για την επιλογή των έργων που θα συγκροτούσαν το ελληνικό καλλιτεχνικό τμήμα στην Παγκόσμια Έκθεση του Παρισιού το 1900.



### Μια αναδυόμενη «καλλιτεχνική ατμόσφαιρα»

Από το 1898, μια νέα «Εταιρεία των Φιλοτέχνων» (που είχε ιδρυθεί το 1894, με αρχική ονομασία «Σύλλογος των Φιλοτέχνων») φιλοδοξούσε με τη σειρά της να αποιελέσει το «μόνον κέντρον της εν Ελλάδι καλλιτεχνικής κινήσεως»<sup>52</sup>, που θα αναλάμβανε την εκπροσώπηση και την προώθηση της ελληνικής τέχνης τόσο στο εσωτερικό όσο και στο εξωτερικό. Έχοντας ως μέλη «εκ των αριστων της Αθηναϊκής κοινωνίας», ανάμεσά τους και πολλούς πολιτικούς που της εξασφάλιζαν οικονομική στήριξη από τον κρατικό προϋπολογισμό, η Εταιρεία δραστηριοποιήθηκε με αξιώσεις την τριετία 1899-1901. Εκτός από τις τρεις περιόδους της διαρκούς της έκθεσης στην Αθήνα [εικ. 7] και τη διοργάνωση εκθέσεων στον Πειραιά, την Πάτρα και τα Χανιά, η Εταιρεία προχώρησε επίσης στην ίδρυση βιβλιοθήκης με ειδικά συγγράμματα, αναγνωστηρίου και γυναικείας καλλιτεχνικής σχολής (ύστερα από την κατάργηση της αντίστοιχης στο Πολυτεχνείο), στην έκδοση και στην ευρεία διανομή φωτοτυπιών έργων τέχνης. Επιπλέον, ευρωπαϊκοί καλλιτεχνικοί φορείς χρησιμοποιούσαν την Εταιρεία ως σημείο αναφοράς για θέματα της ελληνικής καλλιτεχνικής πραγματικότητας. Η ενθουσιώδης αποδοχή της βραχύβιας *Επιτηρίδος των Φιλοτέχνων*, στις αρχές του 1901, ισχυροποίησε την απόφαση για την έκδοση ενός αμιγούς καλλιτεχνικού περιοδικού, με πρότυπο αντίστοιχα ευρωπαϊκά. Τον Μάρτιο της ίδιας χρονιάς κυκλοφόρησε, με διευθυντή τον Δ.Ι. Καλογερόπουλο, το πρώτο τεύχος της *Πινακοθήκης*, του μακροβιότερου ελληνικού καλλιτεχνικού περιοδικού. Η έκδοση την περίοδο αυτή δύο πολυτελών περιοδικών τέχνης, των φιλελεύθερων *Παναθηναίων* (1900-1915), του Κίμωνα Μιχαηλίδη, και της συντηρητικής *Πινακοθήκης* (1901-1926), συνιστούσε θετική εξέλιξη για την εικαστική ζωή στην Ελλάδα.

Τόσο η «Καλλιτεχνική Έκθεσις Αθηνών» όσο και η διαρκής έκθεση της «Εταιρείας των Φιλοτέχνων» ήταν ευπρεπείς διοργανώσεις, διακρίνονταν για την καλύτερη διεύθυνση πρακτικών ζητημάτων και ήταν δομημένες στην αντίληψη μιας ευρείας και ελεύθερης ομαδικής παρουσίας με αρκετά αξιόλογα έργα. Είχαν επίσης να επιδείξουν ικανοποιητική επισκεψιμότητα και αξιοπρεπείς πωλήσεις<sup>53</sup>, που οδηγούσαν, κάποιες φορές, σε αισιόδοξες εκτιμήσεις, οι οποίες βεβαίως ανατρέπονταν μετά από μια πιο ψύχραιμη και αντικειμενική θεώρηση, αφού η καλλιτεχνική δημιουργία εξακολουθούσε να κατέχει περιθωριακή θέση. Φαίνεται ωστόσο ότι είχε αρχίσει να διαμορφώνεται ο πυρήνας ενός φιλοτέχνου κοινού, εντοπισμένου σε μια ανερχόμενη αστική τάξη, στα ανώτερα οικονομικά και μορφωμένα κοινωνικά στρώματα, και μια στοιχειώδους αγοράς. Τα έργα που παρουσιάζονταν στις εκθέσεις ήταν στη συντριπτική τους πλειοψηφία ζωγραφικές συνθέσεις, καταδεικνύοντας το προβάδισμα που είχε πάρει η τέχνη αυτή σε σχέση με τη γλυπτική, δίνοντας, ταυτόχρονα, μια πλήρη εικόνα της ζωγραφικής της περιόδου, αφού οι γηραιότεροι και πλέον αναγνωρισμένοι καλλιτέχνες συνυπήρχαν με νεότερους και πρωτοεμφανιζόμενους. Επίσης, η ανταπόκριση στις προσκλήσεις συμμετοχής όσων ζούσαν στο εξωτερικό ήταν θερμή, μια και οι καλλιτέχνες αυτοί προφανώς επιθυμούσαν



7. Σχέδιο του αρχιτέκτονα Γερνοί Γισίλλερ για το Μέγαρο Γ. Κούπα, όπου φιλοξενήθηκαν (1899-1900) οι δύο πρώτες περίοδοι της διαρκούς έκθεσης της «Εταιρείας των Φιλοτέχνων». Αρχείο Ziller, Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, επιγενική παραχώρηση.

όχι μόνο τη διατήρηση δεσμών με την πατρίδα αλλά και την έμπρακτη συμβολή τους στη διαμόρφωση ενός διαφορετικού τοπίου.

Αυτή η αύξηση του αριθμού των εκθέσεων (το 1899 π.χ. πραγματοποιήθηκαν τέσσερις) δημιουργούσε προβληματισμούς και τον φόβο «μήπως επέλθη ο κόρος και η αποθάρρυνσις»<sup>54</sup> με αντίθετα από τα προσδοκώμενα αποτελέσματα. Η εικαστική παραγωγή δεν ήταν τέτοια ώστε να τροφοδοτεί τόσες εκθέσεις. Ο Γύζης, αν και θετικός στην ύπαρξη μιας διαρκούς έκθεσης με εμπορική στόχευση, εξέφραζε επιφυλάξεις για την προοπτική μιας ετήσιας έκθεσης, αφού για τη θεομοθέτησή της έπρεπε πρώτα «να προηγηθώσιν άλλα ινὰ μέτρα αναγκαιότητας». Σε συνέντευξή του δήλωνε: «Πόσοι νομίζετε ότι είναι οι Έλληνες καλλιτέχναι οι δυνάμενοι να εκθέσωσι αξία λόγου έργα; Θέλετε να τους αναβιβάσωμεν εις δέκα; Αλλά με δέκα μόνον καλλιτέχνας πως είναι δυνατόν να διοργανούται επισημώς έκθεσις καλλιτεχνική; Σημειώσατε μάλιστα ότι μεταξὺ των ὀλίγων τοιούτων καλλιτεχνῶν μερικοί διαμένουσιν εις το εξωτερικόν, αυτοὶ δε δύνανται μὲν πρῶτην καὶ δευτέραν φοράν ἐκ πατριωτισμοῦ ν' αποστείλωσιν ἰδίους ἐξόδοις



έργα εις Αθήνας, αλλά δεν θα δυνηθώσι να πράξωσι και εις το μέλλον το τοιούτον, εάν μάλιστα βλέπωσιν ότι ουδέν των αποστελλομένων έργων πωλείται»<sup>55</sup>. Ιδιαίτερα δριμύς και υποιμμητικός ο Παύλος Νιρβάνας, αναπαράγοντας μια γενικότερη εκτίμηση ότι η ελληνική τέχνη διατελούσε σε μια παρατεταμένη «σπαργανώδη» και «νπιώδη» κατάσταση, αμφέβαλλε για την πρόοδο και το επίπεδο της, καταδίκασε τον τρόπο με τον οποίο οργανώνονταν οι εκθέσεις, «αι πολλαπλασιάζουσαι καθ' εκάστην εις απελπιστικόν σημείον τους ερασιτέχνους της ζωγραφικής» προκαλώντας ένα είδος «καλλιτεχνικής αναρχίας»<sup>56</sup>, ενώ ο Γεώργιος Ιακωβίδης, περισσότερο ήπιος και μετριοπαθής, αναγνώριζε τη σημασία τους υποστηρίζοντας ότι, με προϋποθέσεις, μπορούσαν να συμβάλουν στη δημιουργία «καλλιτεχνικής ατμόσφαιρας».

Μέσα σ' ένα τέτοιο πλαίσιο, οι προσπάθειες των καλλιτεχνών να οργανωθούν και να διεκδικήσουν την ανεξαρτησία και την αυτοτέλειά τους συνεχίστηκαν και την τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα με πενιχρά ή μηδαμινά αποτελέσματα. Η «Καλλιτεχνική Ένωσις», η οποία ιδρύθηκε το 1895 με πρωτοβουλία του Νικηφόρου Λύτρα προτάσσοντας τον συνδικαλισμό των επαγγελματιών καλλιτεχνών, τη συλλογική δράση και τη θεομοθέτηση μιας ειδικής έκθεσης, παρέμεινε απλώς στα χαρτιά. Στις αρχές του 1900 συστάθηκε η «Ένωσις των Ελλήνων Καλλιτεχνών» με πρόεδρο τον Πολυχρόνη Λεμπέση και μέλη τους Κωνσταντίνο Βολανάκη, Γεώργιο Ροϊλό, Ερμανουήλ Λαμπάκη, Αλέξανδρο Καλούδη, κ.ά., «οίτινες ταλαιπωρούμενοι, παραγνωριζόμενοι, παλαιότες ημεράν και νύκτα προς τα ιδεώδη της τέχνης των και προς τας απηνείς ανάγκας του βίου, εσκέφθησαν επιτέλους και επείσθησαν και απεφάσισαν ν' αντλήσουν αφ' εαυτών και ο εις αιώνιον άλλων μίαν δύναμιν υπέρμαχον διά του μετ' αλλήλων συνδέσμου, δια της ενώσεως των ατομικών δυνάμεων, των χανομένων αδικώς και ατελεσφορήτως τεινομένων μέσα εις την άγονον κοινωνίαν»<sup>57</sup>. Αντιδρώντας στις εκθέσεις της «Εταιρείας των Φιλοτέχνων» με τη μεγάλη παρουσία ερασιτεχνών, η Ένωσις προχώρησε άμεσα στην οργάνωση μιας διαρκούς έκθεσης που δεν θα είχε μόνο εμπορικό χαρακτήρα αλλά και θα λειτουργούσε ως «μουσείον της συγχρόνου ελληνικής τέχνης». Σε ισόγεια αίθουσα της οδού Φιλελλήνων, οι ζωγραφικές συνθέσεις που παρουσιάστηκαν προκάλεσαν θετικά σχόλια για την ποιότητά τους ενώ η επισκεψιμότητα και οι πωλήσεις κινήθηκαν σε ικανοποιητικά επίπεδα. Παράλληλα με την Ένωσις, ο «Σύνδεσμος των Ελλήνων Καλλιτεχνών», με πρωτεργάτη τον Γεώργιο Ιακωβίδη, προωθούσε τον «γενικόν συνασπισμόν όλων των καλλιτεχνικών δυνάμεων της χώρας και την ενιαίαν δια παν καλλιτεχνικόν γεγονός παράστασιν και αντιπροσώπευσιν»<sup>58</sup>. Η εκθεσιακή δράση δεν συνιστούσε προτεραιότητα για τον Σύνδεσμο, που ανακοίνωσε ότι θα είχε απλώς συμβουλευτικό ρόλο, καθοδηγώντας τους καλλιτέχνες σε ποια από τις ήδη υπάρχουσες εκθέσεις θα μπορούσαν να συμμετάσχουν με αξιοπρέπεια. Η παρουσία του Ιακωβίδη, ο οποίος είχε επιστρέψει από τη Γερμανία ύστερα από πρόσκληση της ελληνικής κυβέρνησης για να αναλάβει τη διεύθυνση της νεοσύστατης Εθνικής Πινακοθήκης, σηματοδοτούσε μια πρώτη απόπειρα συγκρότησης ενός θεσμικού πλαισίου για τις εικαστικές τέχνες, γεννιούσε ελπίδες για μια διαφορετική τάξη πραγμάτων: «Μετά την εγκατάστασιν

ενταύθα καλλιτέχνου της περιωπής του κ. Ιακωβίδου, δεν επιτρέπετο πλέον ο καλλιτεχνικός μας μικρόκοσμος σήμερα να σύρεται από τον δεινά κύριον και αύριον από τον άλλον. Η καλλιτεχνία νύρε τον αρχηγόν της και εννοεί να τεθεί υπό σύνταξιν»<sup>59</sup>.

Στο θέμα των εκθέσεων, ωστόσο, η εικόνα δεν διαφοροποιήθηκε σημαντικά την πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα. Σύλλογοι και αστικές εταιρείες φιλότεχνων, με σημαντικότερη την «Ελληνική Καλλιτεχνική Εταιρεία», η οποία επικεντρώθηκε σε μια εκθεσιακή πολιτική (1907-1910), έχουν την πρωτοκαθεδρία. Οι ζωγράφοι και οι γλύπτες, αν και δυσαρεστημένοι με μια τέτοια συνεχιζόμενη κατάσταση, αδυνατούσαν να αντιδράσουν αποφασιστικά, εμφανίζονταν σε πλήρη ασυμφωνία, διασπασμένοι «εις ομίλους και φατρίες και παρασυναγωγάς». Η κάθε εκδήλωση πρόθεσης οργάνωσής τους σε μια ανεξάρτητη, αυστηρά καλλιτεχνική ομάδα, αντιμετωπιζόταν με επιφυλακτικότητα, δυσπιστία ή και ειρωνική διάθεση. Τα όσα επισημαίνει ο Δ. Ι. Καλογερόπουλος στο περιοδικό *Πινακοθήκη* είναι ενδεικτικά: «Και ημείς επληροφορηθημεν ότι κυφορείται δι' εικοστήν φοράν σύστασις Καλλιτεχνικής Εταιρείας. Ατυχώς η πείρα είνε τόσω δυσμενής και αι μεταξύ των καλλιτεχνών αντιπάθειαι τόσω γνωσταί, ώστε πολύ αμφιβάλλομεν περί τελεσφόρου επιτυχίας. Ο Θεός να δώση να δούμη τέτοιο θαύμα»<sup>60</sup>.

Την περίοδο αυτή αναδύεται και κερδίζει έδαφος το αίτημα μιας επίσημης «γενικής» έκθεσης εποικευμένης και στηριζόμενης από το κράτος, τόσο οικονομικά όσο και υλικά, με την παραχώρηση ενός κτηρίου, όπως το Ζάππειο ή το Πανεπιστήμιο. Ο Παύλος Μαθιόπουλος, το 1900, πρότεινε: «Οχι τέσσαρες εκθέσεις καθ' έτος εν Αθήναις εξ' ων εκάστη εγκυμονεί από μίαν νέαν διά το προσεχές εκ των δυσαρεστημένων και αι οποίαί τόσον ανωμόνων φθείρουν το κεφάλαιο της σοβαρότητος των τόσων και τόσων αξιοτίμων και ευποληπτών διοργανωτών των, οίτινες ουδέν με τας τέχνας κοινόν έχουσιν. Αλλά μία και μόνη, σοβαρά και επίσημος ανεγνωρισμένη παρά της κυβερνήσεως με σχετικήν τινά επιχορήγησιν και με περιορισμένον αριθμόν έργων, όπου να μη έχωσι θέσιν ει μη τα έργα των οποίων την είσοδον ενέκρινεν η καλλιτεχνική μας Τριανδρία (Λύτρας, Γύζης, Ιακωβίδης)... Μια έκθεσις επαγωγός η οποία να περικλείη τέχνην υγιή εις ζωγραφικήν, γλυπτικήν, διακοσμητικήν ή αρχιτεκτονικήν, όπου αι ειλικρινείς προσπάθειαι και το τάλαντον να ευρίσκωσιν ανταμοιβήν και όπου θα πλασθή το πρώτον σκιαγράφημα μιας Τέχνης Νεοελληνικής»<sup>61</sup>.

Στη χαραυγή του νέου αιώνα, η ελληνική τέχνη παρουσιάζεται να βρίσκεται σ' ένα μεταίχμιο, σ' ένα οριακό σημείο. Η ανάγκη υπέρβασης και ο γενικότερος προβληματισμός για τη μέχρι τότε πορεία της, η αυξανόμενη προβολή των αιτημάτων της «πρωτοτυπίας» και της «ελληνικότητας», η αναζήτηση διαφορετικών κριτηρίων, η εμφάνιση νέων τάσεων στη δουλειά τουλάχιστον ορισμένων δημιουργών, συντελούν στη δημιουργία ενός διαφορετικού κλίματος και αναδεικνύουν μια σειρά θεμάτων και προβληματισμών που θα τεθούν σε έκταση, πιο ώριμα και πιο συγκροτημένα, στα χρόνια που θα ακολουθήσουν.



## Σημειώσεις

- <sup>1</sup> Αιών, 11 Οκτωβρίου 1844.
- <sup>2</sup> Για την ίδρυση και την ιστορία του Πολυτεχνείου καθώς και για την οργάνωση των καλλιτεχνικών σπουδών τον 19ο αιώνα, βλ. Κώστας Η. Μπίρης, *Ιστορία του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου*, Αθήνα, Εθνικόν Μετσόβιον Πολυτεχνείον, 1957· Δήμητρα Τσούχλου – Ασαντούρ Μπαχαριάν, *Η Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών. Χρονική 1836-1984*, Αθήνα, Αποψη, 1984· Ιωάννης Ν. Μπόλης, *Οι καλλιτεχνικές εκθέσεις. Οι καλλιτέχνες και το κοινό τους στην Αθήνα του 19ου αιώνα*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2000· Αντωνία Μερτύρη, *Η καλλιτεχνική εκπαίδευση των νέων στην Ελλάδα (1836-1945)*, Αθήνα, Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολογίας Γενικής Γραμματείας Νέας Γενιάς, Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Ε.Ι.Ε., 2000· Νίκος Δασκαλοθανάσης, «Η ιστορία της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών από τον Όθωνα στον Μεταπολεμο», κατάλογος έκθεσης, *Διδάσκοντας την τέχνη. Η ιστορία της ΔΣΚΤ μέσα από τα έργα των δασκάλων της 1840-1974*, επιμέλεια: Νίκος Δασκαλοθανάσης, Αθήνα, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών «το εργοστάσιο», 2004.
- <sup>3</sup> Για τη ζωή, τη δράση και το έργο του Λ. Καυταντζόγλου, βλ. Δημήτρης Φιλίππιδης, *Η ζωή και το έργο του αρχιτέκτονα Λύσανδρου Καυταντζόγλου (1811-1885)*, Αθήνα, Υπουργείο Πολιτισμού – Πολιτιστικό Τεχνολογικό Ίδρυμα ΕΤΒΑ, 1995.
- <sup>4</sup> Αθηνά, 8 Ιουλίου 1844 (όπου υπάρχει εκτενής περιγραφή της έκθεσης και ο λόγος που εκφώνησε ο Καυταντζόγλου).
- <sup>5</sup> Για την ίδρυση και τη δράση της Εταιρείας, βλ. Εμμ. Γ. Πρωτοψάλτης, «Εταιρεία των Ωραίων Τεχνών», *Βιβλιόφιλος*, 2-4, 1958, σσ. 23-29· Δήμητρα Τσούχλου – Ασαντούρ Μπαχαριάν, *Η Ανωτάτη Σχολή...*, σσ. 28-34 (όπου δημοσιεύεται η αγγελία και το καταστατικό ίδρυσης της Εταιρείας)· Κώστας Μπαρούτας, *Η εικαστική ζωή και η αισθητική παιδεία στην Αθήνα του 19ου αιώνα*, Αθήνα, εκδόσεις Σμίλη, 1990, σσ. 13-14· Ιωάννης Ν. Μπόλης, *Οι καλλιτεχνικές εκθέσεις...*, σσ. 22-24· Ευθυμία Ε. Μαυρομιχάλη, «Οι καλλιτεχνικοί σύλλογοι και οι στόχοι τους (1880-1910)», *Μνήμων*, 23, 2001, σσ. 223-224. Στις αρχές του 1845 ανακοινώθηκε και η ίδρυση της «Ελληνικής Εταιρείας των Επιστημών και Τεχνών» με παρόμοιους στόχους, βλ. Αιών, 17 Ιανουαρίου 1845.
- <sup>6</sup> Γρηγόριος Γ. Παπαδόπουλος, *Λόγος περί του Ελληνικού Πολυτεχνείου*, Αθήνα, 1845. Για τη διδασκαλία και τη σκέψη του Γρηγόριου Παπαδόπουλου, βλ. Ελεονώρα Βρατσικίδου, «Αρχαιολογία και ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα του 19ου αιώνα: η διδασκαλία του Γρηγόριου Παπαδόπουλου και του Στυλιανού Κωνσταντινίδη στο Σχολείο των Τεχνών (I)», *Ιστορία της τέχνης*, 1, Χειμώνας 2013, σσ. 10-45.
- <sup>7</sup> Ευγένιος Δ. Μαθιόπουλος, «Από τον "Σύλλογο των Ωραίων Τεχνών" στους "Νέους Έλληνες Ρεαλιστές". Καλλιτεχνικές ομάδες και οργανώσεις στην Ελλάδα (1882-1910)», στο Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα (επιμ.), *Εθνική Πινακοθήκη 100 χρόνια*, Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, 2001, σσ. 156-157.
- <sup>8</sup> Για τη λειτουργία του Πολυτεχνείου υπό τη διεύθυνση του Α. Καυταντζόγλου, βλ. Κώστας Η. Μπίρης, *Ιστορία...*, σσ. 73-158· Ιωάννης Ν. Μπόλης, *Οι καλλιτεχνικές εκθέσεις...*, σσ. 17-43, 195-343· Αντωνία Μερτύρη, *Η καλλιτεχνική εκπαίδευση...*, σσ. 79-135.
- <sup>9</sup> Λύσανδρος Καυταντζόγλου, *Λόγος εκφωνηθείς κατά την επέτειον τελετήν του Βασιλικού Πολυτεχνείου, επί της κατά το τρίτον καλλιτεχνικόν έτος εκθέσεως των διαγωνισμών*, Αθήνα, 1847, σ. 9.
- <sup>10</sup> Λύσανδρος Καυταντζόγλου, *Λόγος εκφωνηθείς κατά την επέτειον τελετήν του Βασιλικού Πολυτεχνείου (τη κε' Νοεμβρίου 1856) επί της κατά το ενδέκατον έτος εκθέσεως των διαγωνισμών*, Αθήνα, 1858, σ. 7.
- <sup>11</sup> Αθηνά, 8 Δεκεμβρίου 1856.
- <sup>12</sup> Για τη λειτουργία του Πολυτεχνείου υπό τις διευθύνσεις των Σκαλιστήρη, Αντωνόπουλου, Μαυρογιάννη και Θεοφιλά, βλ. Κώστας Η. Μπίρης, *Ιστορία...*, σσ. 159-384· Ιωάννης Ν. Μπόλης, *Οι καλλιτεχνικές εκθέσεις...*, σσ. 43-58, 343-410· Αντωνία Μερτύρη, *Η καλλιτεχνική εκπαίδευση...*, σσ. 179-260.
- <sup>13</sup> «Ειδοποίησις», *Αιών*, 8 Ιουλίου 1853.
- <sup>14</sup> Για τη σύσταση των Ολυμπίων, τα καλλιτεχνικά τμήματα των τεσσάρων διοργανώσεων (1859, 1870, 1875, 1888), τα προσωρινά «καταστήματα» και την ανέγερση του Ζαππείου Μεγάρου, βλ. Ηλίας Μυκονιάτης, «Το καλλιτεχνικό τμήμα των "Ολυμπίων" στην Αθήνα του 19ου αιώνα», *Εργατία*, 3, 1991-1992, σσ. 75-143· Κώστας Μπαρούτας, *Η εικαστική ζωή...*, σσ. 32-34, 43-44, 52-54, 90-95· Ιωάννης Ν. Μπόλης, *Οι καλλιτεχνικές εκθέσεις...*, σσ. 59-129, 411-464.
- <sup>15</sup> Αυτά ανέφερε ο πρόεδρος της Επιτροπής των Ολυμπίων Νικόλαος Θεοχάρης. Βλ. *Ολύμπια του 1859. Γενική έκθεση, υποβληθείσα εις την Α.Μ. του Βασιλέα, υπό του προέδρου της επί των Ολυμπίων Επιτροπής*, Αθήνα, 1860, σσ. 41-42.
- <sup>16</sup> Βλ. *Εφημερίς*, 25 Αυγούστου 1875, όπου αναδημοσιεύεται εγκλημαστικό άρθρο για τον ζωγράφο από το γαλλικό καλλιτεχνικό περιοδικό *L'Art Universel*.
- <sup>17</sup> Βλ. ενδεικτικά όσα αναφέρονται στο άρθρο «Εκθέσεις. Αίθουσα 4η. Τμήμα ζωγραφικής και γλυπτικής. Η ζωγραφική», *Εφημερίς*, 10 Νοεμβρίου 1888.
- <sup>18</sup> «Απόπειρα αυτοκτονίας καλλιτέχνου», *Εφημερίς*, 11 Αυγούστου 1891· Φ., «Ο Βολανάκης αυτοκτονεί», *Ακρόπολις*, 12 Αυγούστου 1891· «Ο κ. Βολωνάκης», *Παλιγγενεσία*, 12 Αυγούστου 1891.
- <sup>19</sup> Β., «Καλλιτεχνία και κοινωνία», *Το Άστυ*, 23-24 Αυγούστου 1891.
- <sup>20</sup> *Εκθέσεις των Ελλανοδικών Μ. Μελά και Ν. Λύτρα επί των εκτεθέντων έργων της ζωγραφικής κατά την Γ' περίοδο των Ολυμπίων*, Αθήνα, 1875.
- <sup>21</sup> Αντώνης Κωτίδης, *Ζωγραφική 19ου αιώνα*, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών (Ελληνική τέχνη), 1995, σ. 44.
- <sup>22</sup> Παρατηρητής, «Καλλιτεχνική ατμόσφαιρα», *Εφημερίς*, 27 Ιουνίου 1889.
- <sup>23</sup> Ναβάβ, «Καλλιτεχνικά. Ολίγα περί εκθέσεως», *Ακρόπολις*, 21 Μαρτίου 1889.
- <sup>24</sup> Α. Μπλιαράκης, «Καλλιτεχνική εν Αθήναις έκθεσις», *Δελτίον της Εστίας*, 18 Ιανουαρίου 1889.
- <sup>25</sup> *Νέαι Ιδέαι*, 2 Ιουνίου 1882.
- <sup>26</sup> *Νέαι Ιδέαι*, 12 Μαΐου 1882.
- <sup>27</sup> Για τον Σύλλογο και τη δράση του, βλ. Κώστας Μπαρούτας, *Η εικαστική ζωή...*, σσ. 73-74· Ιωάννης Ν. Μπόλης, *Οι καλλιτεχνικές εκθέσεις...*, σσ. 153-160· Ευγένιος Δ. Μαθιόπουλος, «Από τον "Σύλλογο των Ωραίων Τεχνών" στους "Νέους Έλληνες Ρεαλιστές"», σ. 157· Ευθυμία Ε. Μαυρομιχάλη, «Οι καλλιτεχνικοί σύλλογοι και οι στόχοι τους», σσ. 231-232. Ο Σύλλογος δεν ήταν, ωστόσο, το πρώτο καλλιτεχνικό σωματείο. Το 1865, οι Λεωνίδας Δρόσης, Δημήτριος Δομβριάδης, Στέφανος Βαρούτης, Δημήτριος Κερατιώτης, Κοσμάς Απέργης, Δημήτριος Φιλιππίτης και Αντώνιος Φραγκούλης, οι οποίοι ζούσαν στην ιταλική πρωτεύουσα, είχαν ιδρύσει την «Εταιρία των εν Ρώμη Ελλήνων καλλιτεχνών», βλ. «Ελληνική Καλλιτεχνική εν Ρώμη Εταιρία», *Πανδώρα*, 441, 1 Αυγούστου 1868, σσ. 181-183· Ευθυμία Ε. Μαυρομιχάλη, *Ο γλύπτης Δημήτριος Φιλιππίτης και η εποχή του*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 1999, σσ. 47-48.
- <sup>28</sup> *Νέα Εφημερίς*, 4 Ιουλίου 1882.
- <sup>29</sup> *Νέα Εφημερίς*, 13 Ιουνίου 1882.
- <sup>30</sup> *Νέα Εφημερίς*, 8 Νοεμβρίου 1882.
- <sup>31</sup> Για την «Εταιρεία των Φιλοτέχνων», βλ. Ιωάννης Ν. Μπόλης, *Οι καλλιτεχνικές εκθέσεις...*, σσ. 183-186· Ευθυμία Ε. Μαυρομιχάλη, «Οι καλλιτεχνικοί σύλλογοι και οι στόχοι τους», σσ. 234-238.
- <sup>32</sup> «Το Πολυτεχνείον», *Νέα Εφημερίς*, 26 Σεπτεμβρίου 1887.
- <sup>33</sup> *Εφημερίς*, 28 Δεκεμβρίου 1887.
- <sup>34</sup> Αιών, 23 Ιανουαρίου 1888 (όπου δημοσιεύεται ολόκληρο το καταστατικό της Εταιρείας).
- <sup>35</sup> Ναβάβ, «Καλλιτεχνικά. Ολίγα περί εκθέσεως. Καλλιτεχνικός Σύλλογος».
- <sup>36</sup> Περαισιτικός, «Η κακοτεχνία εν Αθήναις», *Εφημερίς*, 23 Οκτωβρίου 1893.
- <sup>37</sup> «Φύλλα της ανοίξεως», *Ακρόπολις*, 11 Απριλίου 1894.
- <sup>38</sup> Για την παρουσίαση μεμονωμένων έργων σε διάφορους χώρους και στα εργαστήρια των καλλιτεχνών τα χρόνια 1839-1900, βλ. Ιωάννης Ν. Μπόλης, *Οι καλλιτεχνικές εκθέσεις...*, σσ. 137-149, 467-488.
- <sup>39</sup> «Εδώ βλέπτε τις προσεδάσεις του Αρχιμήδους βαθέως σκεπτομένου ενώπιον των κύκλων του, ενώ βαδίζουσι προς θανάτωσίν του οι στρατιώται της Ρώμης, εκεί την Σαπφώ υπό του φλέγοντος αυτήν πάθους κρημνιζομένην εις τα κύματα, αλλού ελληνίδα της επαναστάσεως φονεύουσαν δια των ιδίων αυτού όπλων τον σφαγέα των τέκνων της άραβα, και εν γένει έργα τεκμηριούντα και προοιωνιζόμενα τεχνίτην έξοχον και διακεκριμένον», σχολιάζε αρθρογράφος της εποχής, βλ. *Αλήθεια*, 30 Δεκεμβρίου 1866.
- <sup>40</sup> *Πρωία*, 27 Σεπτεμβρίου 1896.
- <sup>41</sup> «Καλλιτεχνικά. Το εργαστήριον του Βρούτου», *Σκριπ*, 10 Ιανουαρίου 1896.
- <sup>42</sup> Δ. Ι. Καλογερόπουλος, «Επίσκεψις εις το εργαστήριον του Φιλίππου», *Παλιγγενεσία*, 1 Ιουνίου 1896.
- <sup>43</sup> Α. Μπλιαράκης, «Καλλιτεχνική εν Αθήναις έκθεσις».
- <sup>44</sup> Για τις καλλιτεχνικές εκθέσεις, ενώσεις, συλλόγους και εταιρείες την περίοδο 1880-1900, βλ. Κώστας Μπαρούτας, *Η εικαστική ζωή...*, σσ. 67-180· Ιωάννης Ν. Μπόλης, *Οι καλλιτεχνικές εκθέσεις...*, σσ. 149-284· Ευγένιος Δ. Μαθιόπουλος, «Από τον "Σύλλογο των Ωραίων Τεχνών" στους "Νέους Έλληνες Ρεαλιστές"», σσ. 157-158· Ευθυμία Ε. Μαυρομιχάλη, «Οι καλλιτεχνικοί σύλλογοι και οι στόχοι τους», σσ. 238-256.
- <sup>45</sup> *Εφημερίς*, 17 Φεβρουαρίου 1885.
- <sup>46</sup> «Η καλλιτεχνική έκθεση του Παρνασσού», *Εφημερίς*, 7 Ιανουαρίου 1888.
- <sup>47</sup> «Καλλιτεχνική έκθεση Παρνασσού», *Ακρόπολις*, 29 Απριλίου 1890.
- <sup>48</sup> Ολιέγ, «Καλλιτεχνική έκθεση», *Εφημερίς*, 8 Νοεμβρίου 1894.
- <sup>49</sup> Σ., «Η Καλλιτεχνική», *Εστία*, 22 Απριλίου 1896.
- <sup>50</sup> «Η καλλιτεχνική έκθεση. Ολόκληρος ιστορία», *Εστία*, 3 Μαΐου 1899.
- <sup>51</sup> Ν. [Ιρβάνας], «Η έκθεση του Ζαππείου», *Η Τέχνη*, 7, Μάιος 1899, σσ. 190-191.
- <sup>52</sup> Δ. Ι. Καλογερόπουλος, «Η Εταιρεία των Φιλοτέχνων», *Επετηρίς των Φιλοτέχνων*, Αθήνα, 1901, 27.
- <sup>53</sup> Την πρώτη εβδομάδα της «Α' Καλλιτεχνικής Εκθέσεως Αθηνών» κόπηκαν 1.000 εισιτήρια και η οργανωτική επιτροπή, μη έχοντας προβλέψει μια τέτοια ανταπόκριση από το κοινό, προχώρησε



στην έκδοση νέων εισιτηρίων και ανακοίνωσε την παράταση της έκθεσης κατά μία εβδομάδα. Την πρώτη ημέρα λειτουργίας της πουλήθηκαν 20 έργα που η αξία τους ξεπερνούσε τις 2.000 δραχμές. Οι πωλήσεις συνεχίστηκαν με ικανοποιητικό ρυθμό και οι συνολικές εισπράξεις ξεπέρασαν τις 40.000 δραχμές. Οι τιμές της πλειοψηφίας των έργων κυμαίνονταν από 60 έως 600 δραχμές, η ακριβότερη σύνθεση ήταν το *Η παιδική συναυλία* του Ιακωβίδη (15.000 χρυσά φράγκα), πολλοί καλλιτέχνες εξασφάλισαν παραγγελίες, ενώ εμπορικότερος καλλιτέχνης αναδείχθηκε ο Άγγελος Γιαλλινάς. Βλ. «Η καλλιτεχνική έκθεση», *Πρωία*, 10, 17 και 30 Απριλίου 1896· *Σκριπ*, 10 Απριλίου 1896· *Ακρόπολις*, 19 και 22 Απριλίου 1896· *Ακρόπολις*, 8 Μαΐου 1896· Θ.Β.[ελληνίσις], «Άγγελος Γιαλλινάς», *Πρωία*, 27 Μαΐου 1896. Για τη δεύτερη (1898) και την τρίτη (1899) διοργάνωση της «Καλλιτεχνικής Εκθέσεως Αθηνών», ο Τύπος αναφέρεται σε μεγάλο αριθμό επισκεπτών σε καθημερινή βάση, χωρίς όμως συγκεκριμένα στοιχεία. Στην έκθεση του 1898, σε σύνολο 200 έργων πουλήθηκαν τα 39 συνολικής αξίας 39.000 δραχμών, εκ των οποίων οι 3.500 παρέμειναν στο ταμείο της οργανωτικής επιτροπής. Βλ. «Αι αγορασθείσαι εικόνες της Καλλιτεχνικής Εκθέσεως», *Εμπρός*, 7 Απριλίου 1898· *Το Άστυ*, 7 και 11 Απριλίου 1898· «Καλλιτεχνική Έκθεση», *Πρωία*, 8 και 11 Απριλίου 1898· «Εν τη Καλλιτεχνική Έκθεσει», *Σκριπ*, 11 Απριλίου 1898· *Εστία*, 11 Απριλίου 1898· *Εμπρός*, 12 Απριλίου 1898· «Π Καλλιτεχνική Έκθεση», *Ακρόπολις*, 9 Μαΐου 1898. Στην έκθεση του 1899 παρουσιάστηκαν 167 έργα και οι εισπράξεις από τις πωλήσεις ανήλθαν στις 27.000 δραχμές. Βλ. *Εστία*, 28 Μαρτίου 1899· «Η Καλλιτεχνική Έκθεση». Τα πωληθέντα έργα», *Ακρόπολις*, 8 Απριλίου 1899· «Η Καλλιτεχνική Έκθεση. Ποια έργα επωλήθησαν», *Εστία*, 14 Απριλίου 1899· «Από την Καλλιτεχνική Έκθεση», *Εμπρός*, 15 Απριλίου 1899. Σύμφωνα με τα επίσημα στοιχεία του απολογισμού της δράσης της «Εταιρείας των Φιλοτέχνων», στις δύο πρώτες περιόδους της διαρκούς της έκθεσης, καθώς και στις εκθέσεις που διοργάνωσε στον Πειραιά και στην περιφέρεια (Πάτρα, Χανιά), παρουσιάστηκαν 646 έργα «αναγόμενα εις πάντα σχεδόν τα είδη της καλλιτεχνίας», συμμετείχαν 53 επαγγελματίες ζωγράφοι και γλύπτες, πουλήθηκαν 73 έργα συνολικής αξίας 11.715 δραχμών, ενώ ο αριθμός των επισκεπτών ξεπέρασε τις 8.000. Βλ. «Η Εταιρεία των Φιλοτέχνων», *Επετηρίς των Φιλοτέχνων*, 1901.

<sup>54</sup> Φιλότεχνος, «Καλλιτεχνικά εκθέσεις», *Παλιγγενεσία*, 4 Μαΐου 1899.

<sup>55</sup> «Η καλλιτεχνική κίνηση εν Ελλάδι. Γνώμαι και προτάσεις των Ελλήνων ζωγράφων Κύζη

– Ιακωβίδου», *Ακρόπολις*, 13 Οκτωβρίου 1899.

<sup>56</sup> Π. Νβ., «Τα Ωραία γράμματα και αι Τέχναι. Η ζωγραφική. Αι καλλιτεχνικά εκθέσεις και η Πινακοθήκη», *Το Περιοδικό μας*, Μάρτιος-Ιούλιος 1900, 28.

<sup>57</sup> Ι. Π., «Ένωσις Καλλιτεχνών», *Το Άστυ*, 6 Μαΐου 1900.

<sup>58</sup> «Ένωσις Καλλιτεχνών υπό την προεδρείαν του κ. Ιακωβίδου. Πώς θα γίνονται στο μέλλον αι καλλιτεχνικά εκθέσεις», *Ακρόπολις*, 29 Ιουνίου 1900.

<sup>59</sup> «Ένωσις Καλλιτεχνών υπό την προεδρείαν...».

<sup>60</sup> Δ. Ι. Καλογερόπουλος, «Τηλέφωνον», *Πινακοθήκη*, 63. Οκτώβριος 1906, σ. 149.

<sup>61</sup> Π. Μαθιοπούλος, «Τα καλλιτεχνικά μας. Η κατάσταση», *Ακρόπολις*, 27 Νοεμβρίου 1900.