

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ



ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟ
ΙΔΡΥΜΑ



Το εξώφυλλο φιλοτέχνησε ο Καθηγητής Ν. Σαχίνης

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟ ΙΔΡΥΜΑ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 1984

Γενική και καλλιτεχνική επιμέλεια εκδόσεως: Λούση Μπρατζιώτη

Φωτογραφίες: Μάκης Σκιαδαρέσης

Εκτύπωση: Αθ. Πετρουλάκης

© Τελλόγλειο Ίδρυμα
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

ΤΟ ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟ ΙΔΡΥΜΑ

Γοητευμένοι από τη μαγεία που ασκεί το έργο της Τέχνης, ο Νέστορας και η Αλίκη Τέλλογλου αποφάσισαν να πραγματοποιήσουν το όνειρο κάθε παθιασμένου εραστή της Τέχνης: να κάνουν μια συλλογή έργων Τέχνης. Ανήσυχτοι όπως ήταν κι οι δυο τους δε σταμάτησαν εδώ. Δεν τους ικανοποιούσε η ιδέα να οχυρωθούν πίσω από την ιδιωτική συλλογή τους, που στο μεταξύ άρχισε να παίρνει αξιόλογες διαστάσεις, και να μονοπωλήσουν για τον εαυτό τους τη θέα των καλλιτεχνικών τους αποκτημάτων. Σκέφτηκαν να παραχωρήσουν τη συλλογή σε κάποιο δημόσιο φορέα για να ιδρυθεί μια Πινακοθήκη της Θεσσαλονίκης. Διαπίστωσαν όμως ότι δεν αρκούσε η έκθεση των έργων της Τέχνης σ' ένα μουσείο για να μπορέσει το καλλιτέχνημα να μιλήσει στην ψυχή και στο νου του μη εξοικειωμένου θεατή. Ήξεραν πως η παιδεία στον τόπο μας δεν είχε προβλέψει τη διδασκαλία της Ιστορίας της Τέχνης στα σχολεία και έβλεπαν ότι είναι ελάχιστοι οι Έλληνες ιστορικοί της Τέχνης και ακόμα πιο λίγοι οι πανεπιστημιακοί δάσκαλοι, που καλλιεργού-

σαν τον κλάδο της Ιστορίας της Τέχνης. Έτσι πήραν τη γενναία απόφαση να δωρίσουν όλη τους την περιουσία στο Πανεπιστήμιο της Θεσσαλονίκης, για να συσταθεί ένα Ίδρυμα που θα καλλιεργεί τις σπουδές για την Τέχνη. Το Νοέμβριο του 1972 το Τελλόγλειο απέκτησε τη νομική του υπόσταση ως Ίδρυμα Ιδιωτικού Δικαίου του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Από κει και πέρα άρχισε η οδύσσεια των δωρητών και του πρώτου Διοικητικού Συμβουλίου για την υλοποίηση των επιδιώξεων του Ιδρύματος. Χρειάστηκαν σχεδόν δέκα χρόνια για να παραχωρηθεί οριστικά το οικόπεδο και να γίνει ο αρχιτεκτονικός διαγωνισμός για τη μακέτα του κτιρίου που θα στεγάσει το Τελλόγλειο. Στο μεταξύ, πλουτίστηκε η συλλογή με νέες αγορές έργων Ελλήνων καλλιτεχνών, προχώρησε η ετοιμασία του αρχείου των διαφανειών και ολοκληρώθηκε η αποδελτίωση των έργων της συλλογής.

Το πρώτο βήμα του Τελλογλείου προς τα έξω έγινε πριν από τρία χρόνια. Το 1981 το Ίδρυμα εξέδωσε το πρώτο του βιβλίο. Μια μονογραφία για το Θεσσαλονικιό ζωγράφο Όμηρο Γεωργιάδη. Τα κείμενα που υπομνηματίζουν το έργο γράφτηκαν από δύο γνωστούς ιστορικούς της Τέχνης (τους καθηγητές W. Haftmann και Χρ. Χρήστου) και τη γυναίκα του ζωγράφου Ηρώ Γεωργιάδη. Το βιβλίο αυτό, πλούσια εικονογραφημένο, δεν απευθύνεται αποκλειστικά στον ειδικό αλλά και στο ευρύτερο κοινό. Το δεύτερο δημοσίευμα του Τελλογλείου είναι καθαρά ερευνητικό και αναφέρεται στην αρχαία ελληνική ζωγραφική (Μ. Τιβέριος, Προβλήματα της μελανόμορφης αττικής κεραμικής). Το τρίτο βιβλίο, γραμμένο κι αυτό με απλό τρόπο και πλουτισμένο με πολλές εικόνες, παρουσιάζει τον Πάνο Βαλσαμάκη και το πολύπτυχο καλλιτεχνικό έργο του, με κείμενα του ίδιου του καλλιτέχνη, του Η. Βενέζη, του Άγγ. Προκοπίου και του Κ. Μακρή.

Με την οργάνωση του Συμποσίου Ελλήνων Ιστορικών της Τέχνης το Τελλόγλειο εγκαινιάζει ένα νέο κύκλο δράσης. Φιλοδοξία του Διοικητικού Συμβουλίου, στο οποίο μετέχει ενεργά και γόνιμα η Αλίκη Τέλλογλου, είναι να δημιουργήσει τις προϋποθέσεις, ώστε να αρχίσει και να προχωρήσει η συζήτηση των ειδικών ερευνητών, των ιστορικών της Τέχνης, πάνω στο θεμελιώδες θέμα της επιστημονικής προσέγγισης αυτού του τόσο σύνθετου και πολύπλοκου φαινομένου που είναι το έργο της Τέχνης. Ένας τέτοιος διάλογος είναι απαραίτητος και πρέπει να επεκταθεί και σε άλλα γενικά θέμα-

τα και προβλήματα της Ιστορίας της Τέχνης, ενός επιστημονικού κλάδου, που μόλις τα τελευταία χρόνια άρχισε να καλλιεργείται συστηματικά στα ανώτατα εκπαιδευτικά Ιδρύματα της χώρας μας. Η συμμετοχή στο πρώτο αυτό συμπόσιο παλαιότερων αναγνωρισμένων ερευνητών και πανεπιστημιακών δασκάλων, κυρίως όμως πολλών νέων ιστορικών της Τέχνης, επιτρέπει αισιόδοξες προβλέψεις για την καθιέρωση παρόμοιων επιστημονικών συναντήσεων.

Ωστόσο, το πρόσωπο του Τελλογλείου θα αποκτήσει το οριστικό του περίγραμμα μόνο όταν το Ίδρυμα στελεχωθεί με το απαραίτητο επιστημονικό προσωπικό. Προϋπόθεση όμως αναγκαία είναι η εξασφάλιση κατάλληλης στέγης, με την κατασκευή ενός ειδικού κτιρίου στην Πανεπιστημιούπολη της Θεσσαλονίκης. Το Διοικητικό Συμβούλιο ελπίζει ότι θα καταβληθεί προσπάθεια από κάθε πλευρά, ώστε να ολοκληρωθεί η προεργασία και να θεμελιωθεί σύντομα το κτίριο που θα στεγάσει τη συλλογή του Τελλογλείου, το επιστημονικό και διοικητικό προσωπικό, ενώ παράλληλα θα παρέχει τη δυνατότητα για επιστημονική δουλειά στη βιβλιοθήκη και τα αρχεία αλλά και ενημέρωση κάθε ενδιαφερομένου, προ πάντων των μαθητών και σπουδαστών στον τομέα της Ιστορίας της Τέχνης.

Η ιδιομορφία του Τελλογλείου προσδιορίζεται ακριβώς από το διπλό του στόχο: θέλει να συμβάλει στην πρόοδο της έρευνας αλλά και στη μόρφωση του κοινού. Είναι πρόθυμο να βοηθήσει και τον ειδικό ερευνητή της Ιστορίας της Τέχνης, αλλά και το νέο που θέλει να μάθει για την Τέχνη. Το διπλό αυτό στόχο επιδιώκει να τον πετύχει το Τελλόγλειο προχωρώντας με σύνεση, τόλμη και καθαρή ματιά, ακολουθώντας την πορεία που χάραξαν οι ιδρυτές του.

ΤΟ ΔΙΟΙΚΗΤΙΚΟ ΣΥΜΒΟΥΛΙΟ

Η ΣΥΛΛΟΓΗ ΤΟΥ ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ

Τα αντικείμενα των ιδιωτικών συλλογών είναι συνήθως ποικίλα κι αποτελούν έκφραση των προσωπικών προτιμήσεων του συλλέκτη. Στις συλλογές είναι σχεδόν πάντα φανερός ο σεβασμός του κατόχου για το παρελθόν και τις μαρτυρίες του υλικού πολιτισμού, καθώς και η ξεχωριστή γοητεία των περίεργων και περίτεχνων ειδών χειροτεχνίας από εξωτικές χώρες του ανατολικού κυρίως κόσμου. Αυτά ακριβώς τα στοιχεία χαρακτήριζαν από το 14ο αι. ακόμη τις διάφορες ιδιωτικές συλλογές στην Ευρώπη, γνωστές με την ονομασία *Cabinets de curiosités*.

Η συλλογή του Νέστορα και της Αλίκης Τέλλογλου, όταν δωρήθηκε στο Πανεπιστήμιο το 1971, για ν' αποτελέσει στη συνέχεια, με το Β.Δ. 694/1972, το Τελλόγλειο Ίδρυμα του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, συγκέντρωνε πολλά από τα παραπάνω γνωρίσματα. Περιλάμβανε ειδώλια κυρίως της ελληνιστικής εποχής, κορινθιακά, ελληνιστικά και ρωμαϊκά αγγεία, αφρικανικά και ινδικά ελεφαντοστά, περσικές μινιατούρες, κινέζικα πιάτα, βάζα και πανώ, αραβικά, ισπανικά και ταϋλανδέζικα ξυλόγλυπτα. Τον πυρήνα ωστόσο της συλλογής αποτελούσε ένας αξιόλογος αριθμός ε-

λαιογραφιών, υδατογραφιών και σχεδίων, έργα Ελλήνων και Ευρωπαίων ζωγράφων του 19ου και του 20ού αι. Υπήρχαν επίσης ελληνικές και ξένες λιθογραφίες και ξυλογραφίες και μια σειρά κεραμικών του Πάνου Βαλαμάκη.

Μετά τη σύσταση του Τελλογλείου Ιδρύματος η συλλογή πλουτίστηκε με αντιπροσωπευτικά έργα της νεοελληνικής τέχνης του 19ου και του 20ου αι., κυρίως ζωγραφικά και λιγότερα γλυπτά. Έτσι σήμερα, μέσα στα έργα του Τελλογλείου βλέπει κανείς αντιπροσωπευτικά δείγματα της Επτανησιώτικης Σχολής του 18ου αι. στους πίνακες του Καντούνη, της προσωπογραφίας, της ηθογραφίας και της τοπιογραφίας του τέλους του 19ου αι. και των αρχών του 20ου στους πίνακες του Ξυδιά, του Ράλλη, του Σαββίδη, του Ιωαννίδη, του Νικολάου Λύτρα, του Παρθένη, του Στέρη, του Μαλέα και του Κόντογλου.

Επίσης εκπροσωπούνται όλες οι τάσεις της σύγχρονης ελληνικής ζωγραφικής: η αφαίρεση με έργα του Σπυρόπουλου, του Τσίγκου, του Γεωργιάδη· ο σουρεαλισμός με έργα του Εγγονόπουλου, του Κοψίδη, του Γκίνη, του Καραβούζη, του Γεωργά και του Ίσαρη· ο εξπρεσιονισμός με έργα του Βακιριτζή και του Τέτση· ο κριτικός ρεαλισμός με έργα του Μυταρά και του Παπανελόπουλου· η ποπ αρτ με έργα του Ιωάννου.

Σημαντική είναι και η παρουσία έργων Θεσσαλονικέων ζωγράφων, του Πεντζίκη, του Λεφάκη, του Παραλή, των Ν. και Ξ. Σαχίνη, του Βενετούλια, του Λούστα, καθώς και μια σειρά έργων σύγχρονης κυπριακής ζωγραφικής, με αντιπροσωπευτικό το επικό έργο του Διαμαντή *Ο κόσμος της Κύπρου*.

Δυστυχώς η γλυπτική δεν εκπροσωπείται για την ώρα ισότιμα με τη ζωγραφική. Ωστόσο, τα λιγοστά γλυπτά του Σκλάβου, του Καπράλου, του Απάρτη, του Κουλεντιανού, του Αρμακόλα, της Σίμωση και του Καμπαδάκη δίνουν μια γεύση της σύγχρονης νεοελληνικής γλυπτικής.

Η συλλογή του Τελλογλείου, που πλουτίζεται συνεχώς με αγορές και δωρεές, είναι έτοιμη να χρησιμοποιηθεί ως υλικό για τη μελέτη και παιδείωση στον τομέα της Ιστορίας της Τέχνης μέσα και έξω από τον πανεπιστημιακό χώρο.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Γενικά βοηθήματα για τη νεοελληνική τέχνη

1. Ελ. Βακαλό, Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα: I. Αφαίρεση, Αθήνα 1981. II. Εξπρεσιονισμός. Υπερρεαλισμός, Αθήνα 1982. III. Ο μύθος της ελληνικότητας, Αθήνα 1983.
2. Οι Έλληνες ζωγράφοι. 1. Από το 19ο αι. στον 20ό. Μέλισσα, Αθήνα 1974.
3. Οι Έλληνες ζωγράφοι. 2. 20ός αι. Μέλισσα, Αθήνα 1975.
4. Στ. Λυδάκης, Ιστορία της νεοελληνικής ζωγραφικής. Οι Έλληνες ζωγράφοι, 3. Μέλισσα, Αθήνα 1976.
5. Στ. Λυδάκης, Η νεοελληνική γλυπτική. Οι Έλληνες γλύπτες, 5. Μέλισσα, Αθήνα 1981.
6. Αλ. Ξύδης, Προτάσεις για την ιστορία της νεοελληνικής τέχνης, Α'-Β', Αθήνα 1976.
7. Δ. Παπαστάμος, Ζωγραφική 1930-40. Ασφαλιστική Εταιρεία Αστήρ, Αθήνα 1981.
8. Τ. Σπητέρης, 3 αιώνες ελληνικής τέχνης, 1660-1967, Α'-Γ', Αθήνα 1979.
9. Αλκ. Χαραλαμπίδης, Συμβολή στη μελέτη της επτανησιώτικης ζωγραφικής του 18ου αι., Ιωάννινα 1978.
10. Χρ. Χρήστου, Μορφές και δημιουργοί της νεοελληνικής ζωγραφικής. Τέχνη, Θεσσαλονίκη 1977.
11. Χρ. Χρήστου, Δώδεκα ζωγράφοι της Θεσσαλονίκης. Τέχνη, Θεσσαλονίκη 1975.
12. Χρ. Χρήστου, Η ελληνική ζωγραφική 1832-1932. Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 1981.
13. Χρ. Χρήστου - Μ. Κουμβακάλη-Αναστασιάδη, Νεοελληνική γλυπτική 1880-1940. Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 1982.

Μονογραφίες

1. Πάνος Βαλσαμάκης, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης-Τελλόγλειο Ίδρυμα, Θεσσαλονίκη 1982.
2. Ο ζωγράφος Όμηρος Γεωργιάδης, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης-Τελλόγλειο Ίδρυμα, Θεσσαλονίκη 1981.
3. Στ. Λυδάκης, Έργα. Αλέκος Κοντόπουλος, ο άνθρωπος και το έργο του, Αθήνα 1975.
4. Χρήστος Λεφάκης, ο ζωγράφος και το έργο του, Θεσσαλονίκη 1978.
5. Αντ. Κωτίδης, Ο ζωγράφος Κ. Μαλέας, Θεσσαλονίκη 1982.
6. Χρ. Χρήστου, Γιάννης Σπυρόπουλος, Αθήνα 1962.

Κατάλογοι της Εθνικής Πινακοθήκης

- | | |
|------------------------------|------------|
| 1. Διαμαντής Διαμαντόπουλος, | Αθήνα 1978 |
| 2. Φώτης Κόντογλου, | Αθήνα 1978 |
| 3. Αλέκος Κοντόπουλος, | Αθήνα 1976 |
| 4. Κωνσταντίνος Μαλέας, | Αθήνα 1980 |
| 5. Γεώργιος Παραλής, | Αθήνα 1980 |
| 6. Γεράσιμος Στέρης, | Αθήνα 1982 |
| 7. Θάνος Τσίγκος, | Αθήνα 1980 |

Νικόλαος Καντούνης (1707-1834)

Ο *Αρχιερέας*, ελαιογραφία, 1,03 × 0,76, ανυπ.

Η προσωπογραφία στα Επτάνησα γνώρισε ιδιαίτερη άνθηση στο 18ο αι., στο πλαίσιο του λεγόμενου επτανησιώτικου νατουραλισμού.

Ο τελευταίος σημαντικός εκπρόσωπός της, ο Ν. Καντούνης, ιερέας, αυτοδίδακτος ζωγράφος και θαυμαστής του Ν. Κοντούζη, φιλοτέχνησε, παράλληλα με τις θρησκευτικές σκηνές, πολλές προσωπογραφίες ατόμων της άρχουσας τάξης ή κληρικών.

Στον *Αρχιερέα* συγκεντρώνονται τα κυριότερα χαρακτηριστικά της καλλιτεχνικής επίδοσης του Καντούνη, άψογη τεχνική εκτέλεση, ευαισθησία στην απόδοση, μαζί με κάποια εκζήτηση και κομψότητα στη στάση, που οφείλονται σε γαλλικές επιδράσεις της εποχής. Ο χώρος, επίσης, διαμορφώνεται με τρόπο που να υποδηλώνεται το φυσικό περιβάλλον του εικονιζομένου. Όπως και σε άλλες προσωπογραφίες του Καντούνη έτσι κι εδώ υπάρχει, όχι όμως σύντομο, όπως συνήθως, γράμμα, αλλά ειλητάριο με στίχους σε αρχαϊζουσα γλώσσα, που αναφέρονται στην προσωπικότητα του εικονιζομένου.



Νικόλαος Ξυδίας (1826-1909)

Προσωπογραφία ανδρός, ελαιογραφία, 0,45 x 0,44, ενυπ.

Η επίδοση στην προσωπογραφία χαρακτηρίζει το σύνολο σχεδόν των Ελλήνων ζωγράφων στα τέλη του 19ου αι.

Ο Ν. Ξυδίας, που καλλιέργησε όλα τα είδη της ζωγραφικής, ηθογραφικά θέματα, νεκρές φύσεις, μυθολογικές σκηνές, είναι και σημαντικός προσωπογράφος.

Στην *Προσωπογραφία ανδρός*, ο Ξυδίας χωρίς ν' απομακρύνεται από τους κανόνες της ακαδημαϊκής ζωγραφικής, με πολλή επιμέλεια αποδίδει το πρόσωπο του εικονιζομένου, διαλέγοντας τη στάση που τον βοηθά με τον κατάλληλο φωτισμό να υπερβεί τις φυσικές ατέλειες της μορφής. Η σοβαρότητα του προσώπου, το απλανές βλέμμα και η προβολή του εικονιζομένου σε ουδέτερο φόντο απομακρύνουν τη μορφή από το θεατή.



Συμεών Σαββίδης (1859 -1927)

Προσωπογραφία άνδρός, 1920, ελαιογραφία, 1,06 × 0,855, ενυπ.

Ο Σαββίδης σπούδασε στη Σχολή του Μονάχου, προοδευτικά όμως επηρεάστηκε από τις τάσεις της γαλλικής ζωγραφικής και μελέτησε ιδιαίτερα τις ιδιότητες του φωτός και τις επιδράσεις του στα χρώματα.

Η Προσωπογραφία του μεσήλικα καθισμένου άνδρα ανήκει στα έργα της τελευταίας περιόδου του Σαββίδη. Η απόδοση της μορφής είναι ρεαλιστική και η μεταφορά της σε πρώτο επίπεδο της προσδίνει μνημειακό χαρακτήρα. Ξεχωριστό ενδιαφέρον παρουσιάζει η χρήση των χρωμάτων στο πλάσιμο της μορφής, η εναλλαγή του φωτός και της σκιάς, καθώς και η διαμόρφωση του χώρου. Στην προσωπογραφία αυτή, καθώς και σε άλλα έργα της ίδιας περιόδου, ο Σαββίδης προχωρά στην πρακτική εφαρμογή της χρωματικής του θεωρίας, που τον απασχόλησε σοβαρά ως το τέλος της ζωής του.



Εμμανουήλ Ζαΐρης (1876-1948)

Ψαράδες, ελαιογραφία, 0,65 x 0,91, ενυπ.

Μαθητής του Γύζη στην Ακαδημία του Μονάχου, ο Ζαΐρης έζησε και δούλεψε αρκετά χρόνια στο Μόναχο, πριν επιστρέψει οριστικά στην Ελλάδα. Διορίστηκε διευθυντής του καλλιτεχνικού σταθμού της Σχολής Καλών Τεχνών στη Μύκονο, όπου και πέθανε. Στα έργα του ιστορεί κυρίως σκηνές από τη ζωή των εργατών και των ανθρώπων της θάλασσας.

Οι *Ψαράδες* αποτελούν χαρακτηριστικό έργο της καλλιτεχνικής δημιουργίας του Ζαΐρη. Η απεικόνιση της σκηνής είναι ιδιαίτερα λιτή και αποκτά μνημειακό χαρακτήρα με την παρουσία της πομπής των πέντε ανδρών δίπλα στη θάλασσα. Η τεχνική του διακρίνεται για τη χρήση της πλατιάς πινελιάς και των ανοιχτών χρωματικών τόνων.



Κωνσταντίνος Παρθένης (1878-1967)

Προσωπογραφία γυναίκας, ελαιογραφία, 0,84 x 0,73, ενυπ.

Ο Παρθένης από πολύ νωρίς διακρίθηκε για τις προσωπογραφίες του, αλλά μετά το 1920 καθιερώθηκε ως προσωπογράφος της επίσημης αθηναϊκής κοινωνίας της εποχής του και φιλοτέχνησε με ιδιαίτερη επιτυχία πορτρέτα ανδρών και γυναικών.

Στην *Προσωπογραφία γυναίκας* το ενδιαφέρον του Παρθένη συγκεντρώνεται σχεδόν αποκλειστικά στο πρόσωπο της εικονιζόμενης μορφής και, πέρα από την ακρίβεια στην απόδοση των χαρακτηριστικών, με οξυδέρκεια διεισδύει στο βαθύτερο ψυχισμό του ατόμου. Το υπόλοιπο σώμα παρουσιάζεται χωρίς ιδιαίτερη φροντίδα, ενώ το βάθος δίνεται με λίγες πινελιές πάνω στο μουσαμά που αφήνεται, στο μεγαλύτερό του μέρος, ακάλυπτος από χρώματα.



Κωνσταντίνος Μαλέας (1879-1928)

Λύρα, ελαιογραφία, 0,50 x 0,54, ενυπ.

Ο Μαλέας υπήρξε σχεδόν αποκλειστικά τοπιογράφος και προσέδωσε στα έργα του έναν τελείως προσωπικό χαρακτήρα με έντονη τάση για απλούστευση, γεωμετρικότητα και συμβολικές προεκτάσεις του θέματος, που μαρτυρούν τη σχέση του ζωγράφου με τη φύση.

Η *Λύρα*, ζωγραφισμένη το 1921 στο Θέρμο της Αιτωλίας, είναι ένας από τους πιο ενδιαφέροντες πίνακες του Μαλέα. Σε πρώτο επίπεδο επάλληλοι κορμοί δέντρων δίνουν το σχήμα της λύρας, ενώ στο βάθος απλώνεται ο κάμπος. Ο διακοσμητικός χαρακτήρας του έργου και τα έντονα χρώματα παρουσιάζουν αναλογίες με έργα του φωβισμού και της *art nouveau*.



Νικόλαος Λύτρας (1883-1927)

Αυτοπροσωπογραφία, ελαιογραφία, 0,68 x 8,48, ενυπ.

Από τους σημαντικότερους νεοέλληνες ζωγράφους ο Νικόλαος Λύτρας, με το έργο του και τη διδασκαλία του στη Σχολή Καλών Τεχνών, δημιούργησε τις προϋποθέσεις για τη στροφή της ζωγραφικής του τόπου μας προς τα μοντέρνα ευρωπαϊκά ρεύματα. Ασχολήθηκε κυρίως με την προσωπογραφία και το τοπίο.

Η *Αυτοπροσωπογραφία* του συγκεντρώνει τα κύρια χαρακτηριστικά της τεχνοτροπίας του, χρήση ελεύθερης πινελιάς και παχιάς πάστας στη διαμόρφωση της ζωγραφικής επιφάνειας και περιορισμό της χρωματικής κλίμακας, εδώ στους τόνους του γκριζου και της ώχρας.



Γεράσιμος Στέρης (1895-;)

Προσωπογραφία γυναίκας, ελαιογραφία, 0,64 x 0,51, ενυπ.

Η προσωπογραφία δεν είναι ένα είδος που καλλιέργησε ιδιαίτερα ο Στέρης. Προτιμούσε τις μυθολογικές σκηνές, τα νησιώτικα τοπία και είναι γνωστές λίγες προσωπογραφίες του, κι αυτές αποκλειστικά γυναικείες, εκτός από τις αυτοπροσωπογραφίες του.

Όπως όμως και στις άλλες του συνθέσεις έτσι και στην *Προσωπογραφία γυναίκας* το πλάσιμο της μορφής είναι λιτό και εκφραστικό, με ιδιαίτερη ένταση στην απόδοση των ματιών. Τα χρώματά του είναι καθαρά και διαυγή, με επικρατέστερο το γαλάζιο και το ανοιχτό πράσινο. Όπως ο ίδιος πίστευε, κατόρθωσε να υποτάξει «τα υλικά, τα τεχνικά στοιχεία, τείνοντας στην αποπνευμάτωση του θέματος».



Φώτης Κόντογλου (1895-1965)

Αλατότοπος κοντά στη θάλασσα της Μάκρης, 1938, τέμπερα, 0,31 x 0,40, ενυπ.

Η προσωπικότητα του Φ. Κόντογλου ως λογοτέχνη, ζωγράφου και δασκάλου σφράγισε τη νεοελληνική τέχνη και τα γράμματα από την τρίτη δεκαετία του αιώνα μας. Στον τομέα της κοσμικής ζωγραφικής, στα μεγάλα τοιχογραφικά σύνολα και στους μικρούς πίνακες, συνδύασε γόνιμα τους τύπους της παράδοσης με τα σύγχρονα καλλιτεχνικά ρεύματα.

Ο *Αλατότοπος* είναι ένας μικρός πίνακας, σύγχρονος με τις τοιχογραφίες του Δημαρχείου, που διακρίνεται για τη λιτή γραφή του. Χωρίς προοπτική και φωτοσκιάσεις, ο χώρος δίνεται με την ακριβή καταγραφή των όγκων και η φυσιογνωμία του τοπίου τονίζεται με την περιορισμένη χρωματική κλίμακα, τη μοναχική φιγούρα του ζώου και την ελάχιστη βλάστηση.

Χαρακτηριστική είναι η ιδιόχειρη επιγραφή του πίνακα με την ένδειξη ακόμη «χέρι» και όχι όπως αργότερα «χειρ» Φώτη Κόντογλου.



Ἐχάτο τόπος, κεντὰ τῆ Ἰάρασσα τῆς Μάκρης. ἔσει φώτι Κόντρες. α. π. π.

Πάνος Βαλσαμάκης (1900)

Ήλιος και φεγγάρι, 1968, ανάγλυφο πυρίμαχο, 0,35 x 0,35, ενυπ.

Ο Βαλσαμάκης υπήρξε ο θεμελιωτής της έντεχνης κεραμικής στην Ελλάδα. Σπούδασε ζωγραφική και κεραμική στη Μασσαλία και από το 1929 που γύρισε στην Ελλάδα ασχολήθηκε με την τέχνη του πηλού, εργαζόμενος διαδοχικά στον «Κεραμεικό», στην Α.Κ.Ε.Λ. και από το 1957 στο δικό του εργαστήριο στο Μαρούσι. Έφτιαξε και διακόσμησε πολλά πιάτα, κανάτια, πλάκες και φρίζες. Στο έργο του είναι φανερή η επίδραση της λαϊκής παράδοσης, τα ζωντανά στοιχεία της οποίας, όπως ο ίδιος ομολογεί, προσπάθησε να αξιοποιήσει και να συνεχίσει σε συνδυασμό με τις σύγχρονες αντιλήψεις. Τα ανάγλυφα κεραμικά απασχόλησαν επίσης το Βαλσαμάκη και σ' αυτή την κατηγορία εντάσσεται ο *Ήλιος και το φεγγάρι*. Εδώ η σχηματοποίηση είναι προχωρημένη και ο διακοσμητικός χαρακτήρας έντονος, ενώ η λιτότητα της σύνθεσης υπογραμμίζεται από τη χρωματική εναλλαγή δύο μόνο χρωμάτων, της ώχρας και του πράσινου.

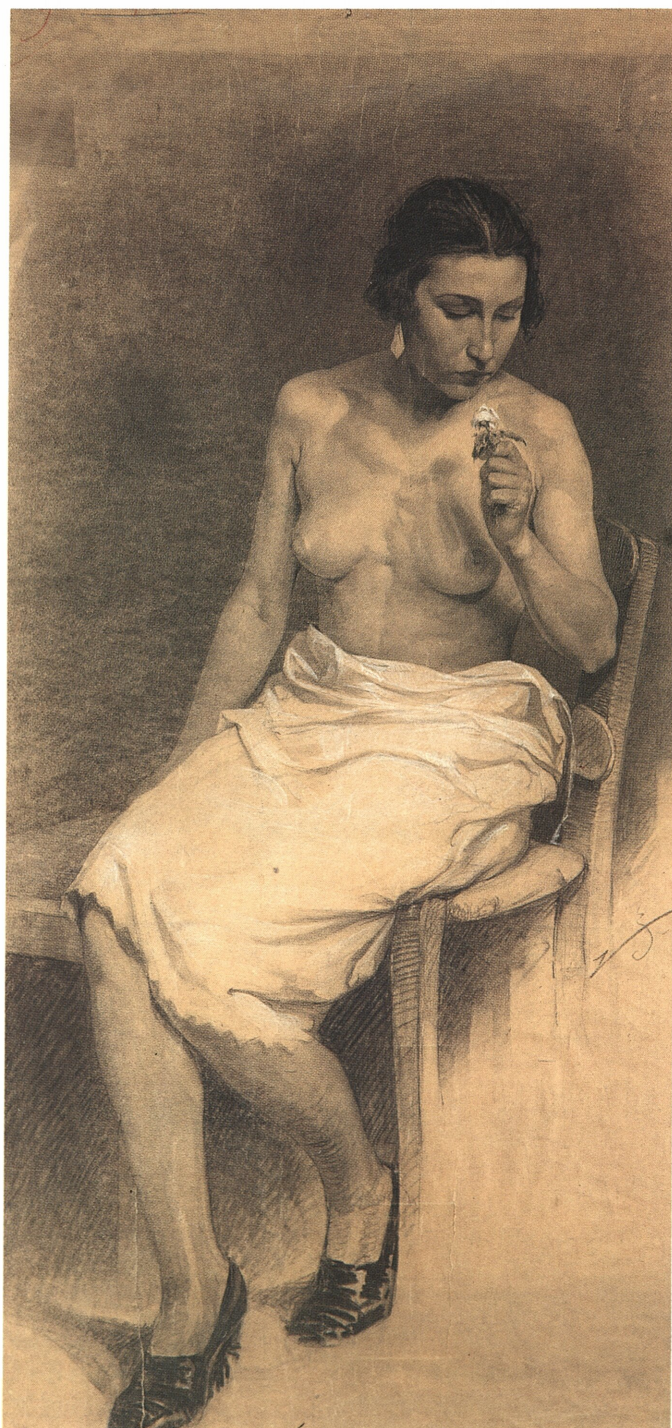


Αλέκος Κοντόπουλος (1905-1975)

Γυναικείο ημίγυμνο, 1926, σχέδιο με μολύβι, 1,42 × 0,42, ενυπ.

Το μεγάλου σχήματος σχέδιο του Κοντόπουλου ανάγεται στην εποχή της μαθητείας του στη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας. Πρόκειται για ακαδημαϊκό σχέδιο που παρουσιάζει ομοιότητες με ανάλογα έργα του δασκάλου του Γ. Ιακωβίδη.

Οι σχεδιαστικές αρετές του έργου είναι εμφανείς και μαζί με τη γνώση της αρχαίας τέχνης —εργάστηκε από το 1940 ως το 1969 στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Αθήνας— αποτέλεσαν τις προϋποθέσεις για τη μεταγενέστερη ζωγραφική του έκφραση που πέρασε από διάφορα στάδια ως τη στροφή του προς την αφηρημένη ζωγραφική, της οποίας υπήρξε ένας από τους πρωτοπόρους στην Ελλάδα κατά τη μεταπολεμική περίοδο.



Χρήστος Λεφάκης (1906-1968)

Οπτικός Διάλογος-Ανθέμια, 1967, ελαιογραφία, 2,00 x 1,60, ενυπ.

Στο ζωγραφικό έργο του Χρ. Λεφάκη διακρίνεται μια συνεχής προσπάθεια για την εναρμόνιση της ακαδημαϊκής του παιδείας και της πλούσιας εμπειρίας του από τις αρχαιολογικές αποτυπώσεις και τα αντίγραφα βυζαντινών ψηφιδωτών και τοιχογραφιών με τις πιο προχωρημένες τάσεις της αφηρημένης ζωγραφικής.

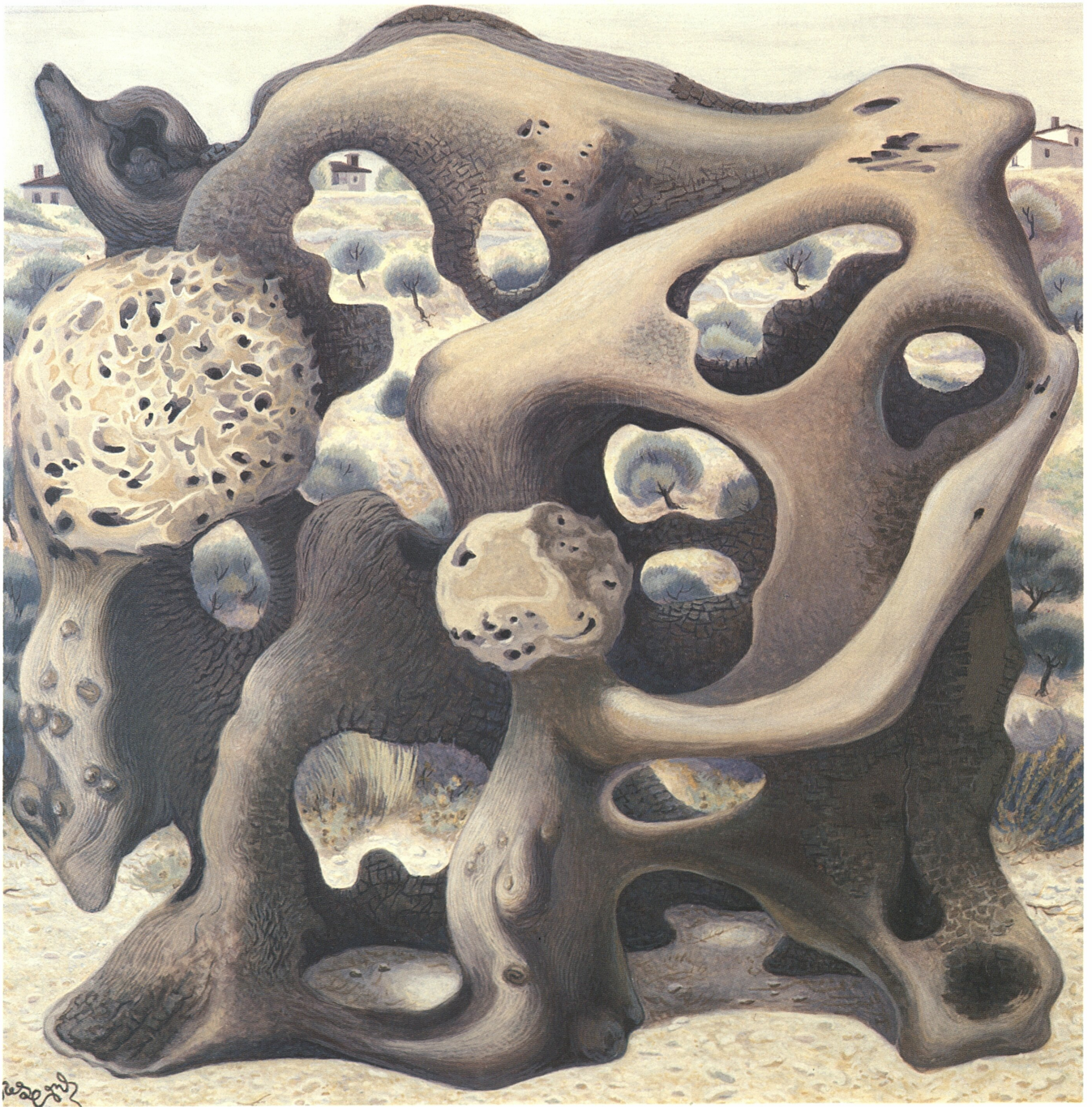
Το έργο που εικονίζεται εδώ είναι από τα τελευταία του ζωγράφου και ανήκει στη σειρά *Ανθέμια*, που εντάσσεται στη γενικότερη ενότητα *Οπτικός Διάλογος*. Το ανθέμιο —αναφορά στην αρχαία ελληνική τέχνη— προβάλλει πάνω σε ένα μέρος της επιφάνειας του πίνακα επεξεργασμένο σύμφωνα με μια ιδιόμορφη τεχνική (ροές, αδρό υλικό, οξειδωση), που περιορίζεται σε αυστηρές γεωμετρικές φόρμες, ορθογώνια και κύκλους, ενώ στον υπόλοιπο χώρο διαγράφονται κύκλοι φωτεινότεροι από το ζωγραφικό κάμπο.



Γεώργιος Παραλής (1908-1975)

Άθυτος, (1967), τέμπρα, 0,42 x 0,42, ενυπ.

Ακαδημαϊκός ζωγράφος στα πρώτα του έργα, ο Γ. Παραλής στράφηκε αργότερα σ' ένα είδος τοπιογραφίας με αλληγορικές προεκτάσεις. Η *Άθυτος* ανήκει στη σειρά *Λόφοι και ακρογιάλια της Κασσάνδρας* από τα χρόνια 1966-1970. Η ρεαλιστική περιγραφή του φαγωμένου από τη θάλασσα ξύλου και η επιμονή στην καταγραφή των λεπτομερειών συντελούν στο να κάνει «ορατή την ουσία των πραγμάτων... και να τ' αναδείξει σε σύμβολα εσωτερικής ανταπόκρισης». Όπως ο ίδιος, επίσης, δήλωνε, επιδίωξε «πέρα από τη γραφικότητα και τη θεματογραφία ν' απομονώσει τα πράγματα και να τα διασώσει μέσα από την κίνηση της δημιουργίας και της φθοράς που φέρνουν οι αιώνες...».



Νίκος-Γαβριήλ Πεντζίκης (1908)

Χέρια, 1975, τέμπερα, 0,325 x 0,245, ενυπ.

Ο Ν.-Γ. Πεντζίκης είναι μια ξεχωριστή φυσιογνωμία στο χώρο της Θεσσαλονίκης, τόσο για το ζωγραφικό όσο και για το λογοτεχνικό του έργο.

Στη ζωγραφική του επιχειρεί το συνδυασμό εμπρεσιονιστικών και μετεμπρεσιονιστικών στοιχείων με τύπους της βυζαντινής και της ορθόδοξης γενικότερα παράδοσης, της οποίας είναι έμπειρος γνώστης. Στα έργα του επιχειρεί τη μεταγραφή των οραμάτων του με την εφαρμογή μυστικών συμβολικών κωδίκων.

Τα *Χέρια* είναι ζωγραφισμένα με μικρές καμπυλόγραμμες πινελιές σε έντονα χρώματα, που διαλύουν το θέμα και το μεταβάλλουν σε καθαρά οπτική εντύπωση.



Όμηρος Γεωργιάδης (1912-1976)

Τοπίο, 70/178, ελαιογραφία, 1,02 x 1,22, ενυπ.

Αυτοδίδακτος καλλιτέχνης ο Ό. Γεωργιάδης, άρχισε να ασχολείται με τη ζωγραφική το 1945-46 και να πειραματίζεται σε διάφορες τεχνοτροπικές κατευθύνσεις, ενώ από το 1960 στράφηκε στο χώρο της αφηρημένης τέχνης.

Το *Τοπίο* αποτελεί ένα δείγμα της αφηρημένης τοπιογραφίας του Γεωργιάδη, που αποπνέει τη μαγεία ενός φανταστικού κόσμου. Κυριαρχούν οι μαλακές καμπύλες φόρμες και δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στη χρήση του χρώματος και του φωτός, που συγκεντρώνεται λίγο πιο κάτω από το μέσο και αναπτύσσεται προς τα πάνω.



Γιάννης Σπυρόπουλος (1912)

Εικόνα Β, 1980, ελαιογραφία, 0,80 × 0,60, ενυπ.

Ο Γ. Σπυρόπουλος μαζί με το Α. Κοντόπουλο υπήρξαν πρωτοπόροι στην κατεύθυνση της ανεικονικής τέχνης στην Ελλάδα στη δεκαετία του 50. Κάτω από τις επιδράσεις της γαλλικής ζωγραφικής, του Vlaminck, του Derain, αλλά και του Cézanne, και μετά από συνεχείς αναζητήσεις, στράφηκε τελικά στο χώρο της αφηρημένης ζωγραφικής που την υπηρετεί πιστά ως σήμερα.

Χωρίς να επιδιώκει εντυπωσιακές λύσεις, δε σταμάτησε ποτέ να προβληματίζεται και να επεξεργάζεται τη ζωγραφική επιφάνεια, πετυχαίνοντας έτσι μια ολοκληρωμένη καλλιτεχνική έκφραση με τελείως προσωπικό χαρακτήρα.

Στην *Εικόνα Β* η σκούρα επιφάνεια του πίνακα χαράζεται από κόκκινες λεπτές γραμμές που σχηματίζουν τυχαία θέματα και φωτίζεται σε ορισμένα σημεία, όπου διαφαίνονται ακαθόριστα σύμβολα.

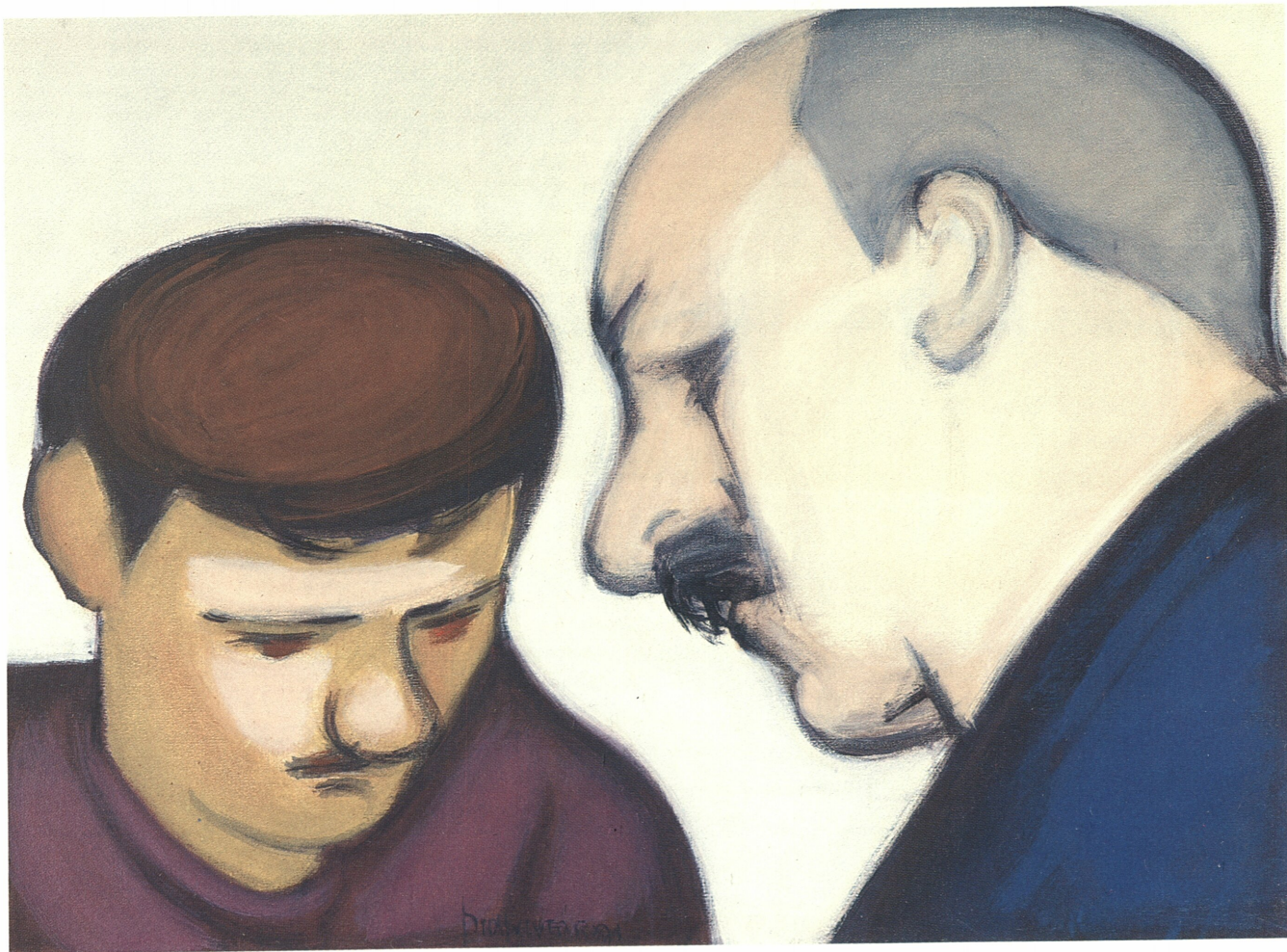


Διαμαντής Διαμαντόπουλος (1914)

Εργάτες, ελαιογραφία, 0,50 × 0,70, ενυπ.

Η μαθητεία του κοντά στον Παρθένη και η επαφή του με τον κύκλο του Κόντογλου και τον Πικιώνη, καθώς και η γνωριμία του με το έργο των κυβιστών, υπήρξαν καθοριστικές για την καλλιτεχνική δημιουργία του Διαμαντόπουλου. Έζησε για χρόνια απομονωμένος και ελάχιστες φορές εξέθεσε έργα του. Κύριο θέμα του είναι ο άνθρωπος — γυμνά, προσωπογραφίες και κυρίως οι άνθρωποι του καθημερινού μόχθου.

Οι *Εργάτες* χαρακτηρίζονται για την απλούστευση των εκφραστικών μέσων, την εμμονή στη στέρεη δομή των μορφών και την αναγωγή τους σε γεωμετρικές επιφάνειες, καθώς και την προβολή των όγκων με την επίδραση του φωτός στα χρώματα.



Νίκος Εγγονόπουλος (1916)

Οι αδιάφθοροι, (19)67, ελαιογραφία, 0,55 x 0,45, ενυπ.

Ο Εγγονόπουλος είναι ο μόνος γνήσιος εκπρόσωπος του σουρεαλισμού στη νεοελληνική ζωγραφική.

Οι αδιάφθοροι, είναι μορφές χωρίς πρόσωπα, με φανερά όμως τα χαρακτηριστικά του φύλου τους, και κινούνται σ' ένα χώρο που θυμίζει σκηνικό θέατρο. Ο σκούφος της Δημοκρατίας πάνω σε κοντάρι, στο κέντρο μιας οπής, η γυναικεία μορφή που ξεσκίζει με το σπαθί τη φύστα της λειτουργούν για το ζωγράφο συμβολικά στο χώρο του υπερπραγματικού. Εντυπωσιακά είναι τα έντονα και λαμπρά χρώματα της σύνθεσης, που επιτείνουν την ατμόσφαιρα του εξωπραγματικού.



Γεώργιος Βακιρτζής (1923)

Σχολή των Αθηνών, (19)75, ελαιογραφία, 0,92 x 0,93, με ημικυκλική απόκλιση, ενυπ.

Στη ζωγραφική του Γ. Βακιρτζή είναι φανερές οι επιδράσεις από την απασχόλησή του με τις γραφικές τέχνες και ειδικά με την αφίσα, δηλαδή τάση για σχηματοποίηση και αφαιρετική διατύπωση, ελευθερία στη διάπλαση των μορφών, μελετημένη απόδοση του χρώρου.

Η Σχολή των Αθηνών ανήκει στη σειρά των αναπλάσεων του γνωστού θέματος του Ραφαήλ στην Αίθουσα Υπογραφής του Βατικανού. Ο Βακιρτζής χρησιμοποιεί το σκηνικό του έργου του Ραφαήλ αλλά το συνδυάζει με γεγονότα της σύγχρονης εποχής και με έντονη διάθεση κοινωνικής κριτικής, που οξύνεται με μια σειρά αντιθέσεων, άνδρας-γυναίκα, γυμνό-ντυμένο, όρθιες και καθιστές μορφές.



Νίκος Σαχίνης (1920)

Σύνθεση, (19)61, μεικτή τεχνική, 1,21 x 1,51, ενυπ.

Ο Σαχίνης, μετά τις πρώτες ρεαλιστικές του δοκιμές, στράφηκε, γύρω στο 1960, προς την εξπρεσιονιστική αφαίρεση. Οι αφηρημένες συνθέσεις του, έστω κι αν φαίνεται πως ανήκουν στον κόσμο της ενόρασης και της φαντασίας, αποτελούν αντανάκλασεις της αντικειμενικής πραγματικότητας. Η *Σύνθεση* βασίζεται στην αυστηρή οργάνωση του χώρου και στη χρωματική λιτότητα, με την επικράτηση των γκριζων τόνων και του μαύρου.



Γεράσιμος Σκλάβος (1927-1967)

Γλυπτό, γρανίτης, 0,74 × 0,33 × 0,21

Ο Σκλάβος σπούδασε γλυπτική αρχικά στην Αθήνα, στην Α.Σ.Κ.Τ. κοντά στον Τόμπρο, κι ύστερα έφυγε στο Παρίσι όπου και εγκαταστάθηκε μόνιμα. Σκοτώθηκε μέσα στο εργαστήρι του από πτώση γρανιτένιας στήλης. Στο γλυπτικό του έργο ξεκίνησε από τους παραδοσιακούς ακαδημαϊκούς τύπους και πέρασε στην ανεικονική έκφραση, πετυχαίνοντας ένα προσωπικό και σύγχρονο μορφοπλαστικό ιδίωμα. Χρησιμοποίησε πρώτα το σίδηρο και το τσιμέντο κι ύστερα την πέτρα (γρανίτη, πορφυρίτη), που δε λάξευε αλλά έκαιγε με ειδικό εργαλείο. Το *Γλυπτό* διακρίνεται για τη συνθετική δομή του, την οργανική ανάπτυξη των όγκων και την αρμονική συνεργασία των επιπέδων.



Λουκάς Βενετούλιας (1930-1984)

Καρνάγιο, (19)63, ελαιογραφία, 1,08 x 0,81, ενυπ.

Το έργο του Λ. Βενετούλια τοποθετείται στο χώρο των ρεαλιστικών αναζητήσεων.

Το *Καρνάγιο* διακρίνεται για την ακριβή απόδοση του χώρου, την αυστηρή οργάνωση της ζωγραφικής επιφάνειας και τη χρήση μουντών χρωμάτων που δημιουργούν μια ατμόσφαιρα πειστική και καταθλιπτική, η οποία εντείνεται με την παρουσία της μισοκρυμμένης μικροσκοπικής ανθρώπινης φιγούρας στην είσοδο του χώρου.

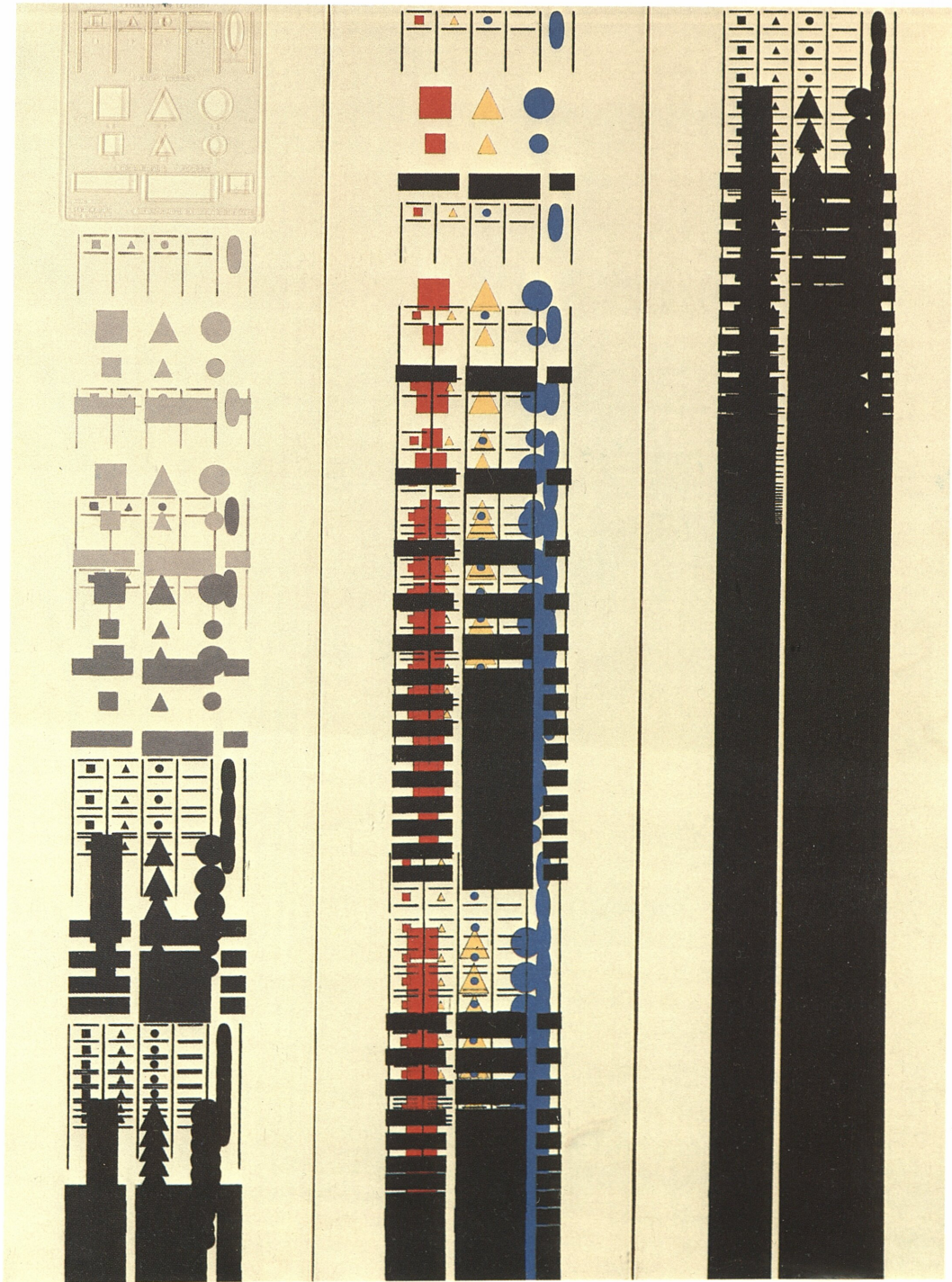


Κωνσταντίνος Ξενάκης (1931)

Λογική-τρίπτυχο, ακρυλικό, 0,87 x 0,22 (κάθε κομμάτι), ανυπ.

Με βάση την προηγμένη τεχνολογία και τις εφαρμογές της, ο Ξενάκης δημιούργησε έναν οπτικό κώδικα σημείων με αναφορές στο σύγχρονο πολιτιστικό, κοινωνικό και πολιτικό χώρο. Κι ενώ προσπαθεί με χιουμοριστική διάθεση να απομυθοποιήσει το μηχανιστικό κλίμα της σύγχρονης εποχής, παράλληλα επιβάλλει ένα νέο μύθο, το μύθο των σημείων.

Το τρίπτυχο της *Λογικής* συγκεντρώνει τα κύρια χαρακτηριστικά της καλλιτεχνικής δημιουργίας του Ξενάκη, αυστηρή οργάνωση, συνδυασμό μικρογραφικών τύπων και λαμπρών χρωμάτων, έμφαση στην κατασκευαστική λογική, ρυθμική επανάληψη και δυναμική ανοδική πορεία.

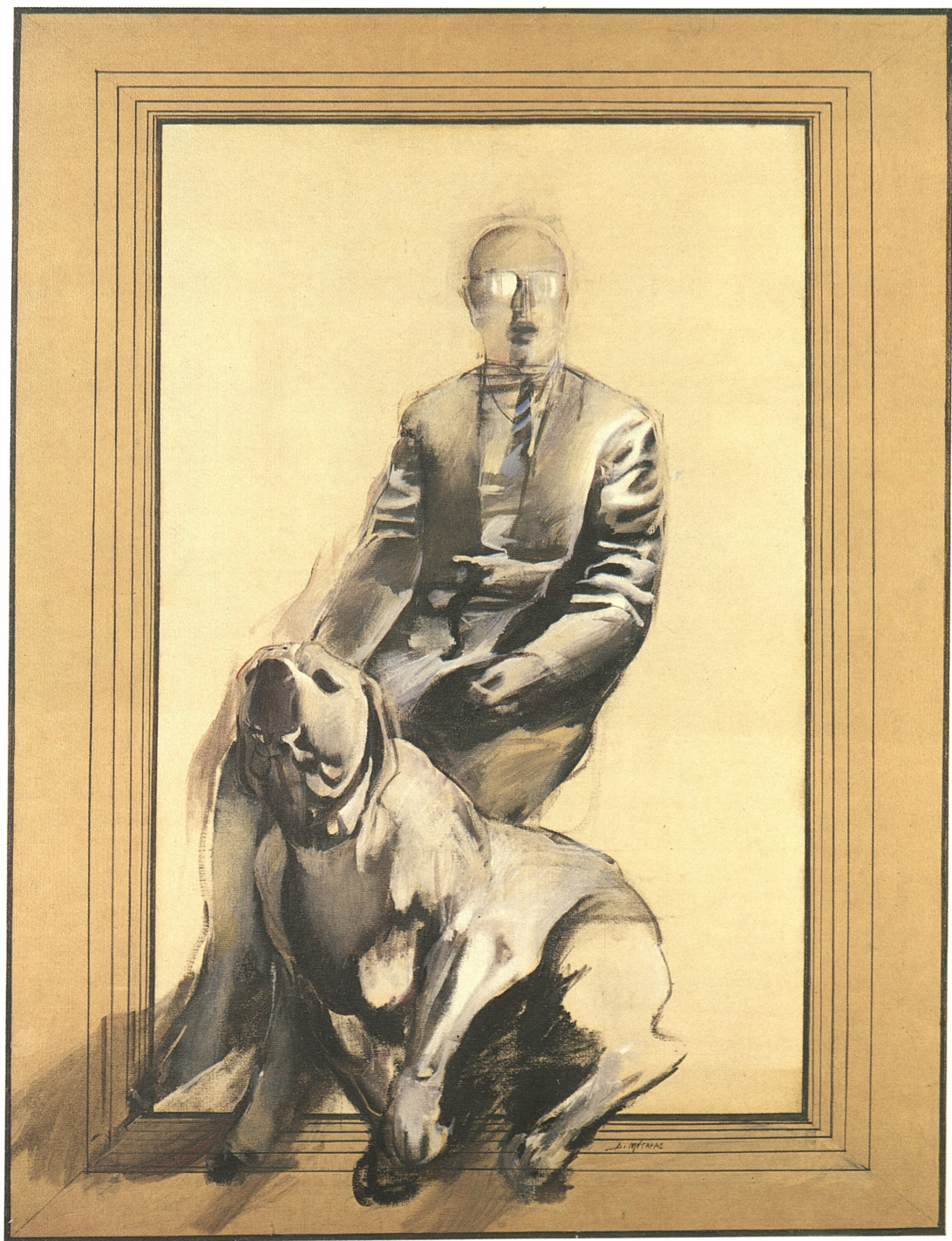


Δημήτριος Μυταράς (1934)

Μορφή, ακρυλικό, 1,60 x 1,25, ενυπ.

Σε μια σειρά έργων του από το 1977 ως το 1980, που ο ίδιος χαρακτηρίζει φανταστικά πορτρέτα, ο Μυταράς επιχειρεί την αντιπαραβολή του ανθρώπου της σύγχρονης βιομηχανικής εποχής με εικονιστικούς τύπους της αρχαιότητας.

Στην ενότητα αυτή ανήκει και η *Μορφή*. Η καθισμένη ανδρική μορφή με τα ακαθόριστα χαρακτηριστικά και το σκύλο στα πόδια παρουσιάζει αναλογίες με τις αρχαίες επιτύμβιες στήλες. Ενώ όμως ο εικονογραφικός τύπος παραμένει ο ίδιος, η διαπραγμάτευση του θέματος μαρτυρεί τη διάσταση ανάμεσα σε δύο διαφορετικές εποχές και σε διαφορετικούς τρόπους ζωής.





Γιώργος Μπουζιάνης
(1885-1959)

Σπούδασε στη
Σχολή Καλών
Τεχνών των
Αθηνών και στη
συνέχεια στο
Μόναχο και το
Βερολίνο.

Εγκαταστάθηκε στο
Μόναχο και
εργάστηκε εκεί με
επιτυχία.

Το 1935 τον
κάλεσαν στην
Ελλάδα με την
υπόσχεση να διδάξει
στη Σχολή Καλών
Τεχνών, κάτι που
δεν

πραγματοποιήθηκε.

Ο Μπουζιάνης
θεωρείται ο πιο
σημαντικός
Έλληνας
εξπρεσιονιστής
ζωγράφος.

Η θεματογραφία του
περιστρέφεται
κυρίως γύρω από
την ανθρώπινη
μορφή, η απόδοση
της οποίας
χαρακτηρίζεται από
μια προσωπική
μετάπλαση του
εξπρεσιονιστικού
ιδιώματος.