

ΔΩΡΑ Φ. ΜΑΡΚΑΤΟΥ

ΑΥΤΟΣΥΝΕΙΔΗΣΙΑ ΚΑΙ ΕΙΚΑΣΤΙΚΕΣ ΣΥΜΒΑΣΕΙΣ:
ΑΥΤΟΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΕΣ ΕΛΛΗΝΩΝ
ΖΩΓΡΑΦΩΝ ΤΟΝ 19^ο ΑΙΩΝΑ

Η αυτοπροσωπογραφία, ως εικαστικό είδος που επιδέχεται πολυεπίπεδη ανάγνωση, αποτελεί ένα πολύ ελκυστικό πεδίο έρευνας για τους ιστορικούς της τέχνης. Με καταβολές που χάνονται στα βάθη του χρόνου, η αυτοπροσωπογραφία γεννήθηκε στην Πρώιμη Αναγέννηση ως υποκατηγορία της προσωπογραφίας, στην εμφάνιση της οποίας συνέβαλε η νεοπλατωνική φιλοσοφία, που επεφύλασσε για τον άνθρωπο κεντρική θέση στον κόσμο. Η αυτοπροσωπογραφία ακολούθησε τη θεωρία της τέχνης, η οποία από τον δέκατο πέμπτο αιώνα έγινε όπλο στα χέρια των καλλιτεχνών στον αγώνα τους που είχε ως στόχο να αποσειεί την κατηγοριοποίησή τους στους χειρώνακτες που τους βάραινε από την Αρχαιότητα, να αναγνωριστούν ως πνευματικοί δημιουργοί και να διεκδικήσουν υψηλή θέση στην κοινωνική πυραμίδα. Η αυτοπροσωπογραφία παρέπεμπε στην κοινωνική καταξίωση των ίδιων και στην πνευματικότητα του έργου τους, ενώ λειτουργούσε και ως υπογραφή, ως καλλιτεχνική ταυτότητα, ως αυτοβιογραφία, ως ιστορική μαρτυρία, ως εφαρμογή στην πράξη της θεωρίας της τέχνης, ως παράδειγμα για τον πρακτικό και τον θεωρητικό βίο *la (vita activa και la vita contemplativa)* κ.ά.¹

Η αυτοπροσωπογραφία, καθώς παρακολουθεί την τεχνοτροπία του κάθε καλλιτέχνη, εκφράζει και το στιλ και τις απόψεις του για την τέχνη, αλλά και την κοσμοθεωρία του και το κοινωνικό του περιβάλλον. Γι' αυτό θεωρείται ότι αποτελεί «ένα εξαιρετικά πρωτότυπο ερμηνευτικό εργαλείο όσον αφορά στις γνώσεις μας για τη ζωγραφική»². Η αυτοπροσω-

1. Περισσότερα για την ιστορία και τις λειτουργίες της αυτοπροσωπογραφίας βλ., Calabrese 2006.

2. Paolucci 2007, σ. 16 (η μετάφραση του παρόντος χωρίου και όσων ακολουθούν ανήκει στη συγγραφέα).

πογραφία διαδόθηκε γρήγορα, αγαπήθηκε και κίνησε ενωρίς το ενδιαφέρον των συλλεκτών. Αρχικά εντάχθηκε στις συλλογές ως αξιοπερίεργο είδος (curiosity), χαρακτηρισμός που βάραινε ιδιαίτερα τη γυναικεία αυτοπροσωπογραφία. Και αυτό ισχύει ακόμη και για τον καρδινάλιο Λεοπόλδο των Μεδίκων, τον θεμελιωτή της διασημότερης Συλλογής Αυτοπροσωπογραφιών στον κόσμο, που απόκειται στην *Galeria degli Uffizi* στη Φλωρεντία και της οποίας η συγκρότηση άρχισε το 1664. Στις 15 Σεπτεμβρίου 1666, έγραφε σε έναν από τους πράκτορες, στους οποίους είχε αναθέσει την αγορά έργων για τις συλλογές του: «Ίσως η εξοχότητά σας είναι τόσο ευγενής, ώστε να ενθυμείσθε ότι, ανάμεσα στα αξιοπερίεργα που έχω συναθροίσει στις συλλογές μου, υπάρχουν προσωπογραφίες ζωγράφων από το ίδιο τους το χέρι, και έχω ικανό αριθμό από αυτές»³.

Λόγω των ιστορικών συγκυριών, η αυτοπροσωπογραφία έφτασε στον ελληνικό χώρο με καθυστέρηση αιώνων και μάλιστα πρώτα εκεί που οι συνθήκες το επέτρεπαν: στα τέλη του 18^{ου} αιώνα στα βενετοκρατούμενα Επτάνησα και στο πλαίσιο του Επτανησιακού Πολιτισμού που συνέθετε την ελληνική σοφία με τις κατακτήσεις στη Δύση από την Αναγέννηση και μετά. Με τις πρώτες επτανησιακές αυτοπροσωπογραφίες που ανήκουν στους ζωγράφους Νικόλαο Κουτούζη (1741-1813) και Νικόλαο Καντούνη (1767-1834) ασχολήθηκα σε δύο παλαιότερα άρθρα μου⁴. Εδώ αναφέρω μόνο, ότι πρόκειται για αυτοπροσωπογραφίες στον τύπο του ανθρωπιστικού πορτραίτου και ότι η πολυεπίπεδη ανάγνωσή τους φωτίζει το πνευματικό κλίμα που είχε διαμορφωθεί στα νησιά κάτω από την επίδραση του Διαφωτισμού.

Στο παρόν άρθρο, θα εστιάσω την προσοχή μου σε ορισμένες αντιπροσωπευτικές αυτοπροσωπογραφίες που φιλοτεχνήθηκαν από ζωγράφους τον δέκατο ένατο αιώνα, με στόχο να ερευνήσω τη λειτουργία τους και τις σχέσεις τους με την ευρωπαϊκή τέχνη. Τότε, στα μεν Επτάνησα συνεχιζόταν η παράδοση των δασκάλων της Επτανησιακής Σχολής, στο δε νεοσύστατο ελληνικό κράτος, θεσμοθετήθηκε αμέσως η διδασκαλία των Ωραίων Τεχνών-ως απόρροια κυρίως του πρωταρχικού πολιτικού στόχου να ενταχθεί η Ελλάδα στα πολιτισμένα κράτη-και υιοθετήθηκε, με βάση και τη γνωστή θεωρία της μετακένωσης του Κοραή, η ευρωπαϊκή τέχνη.

3. Sframeli 2007, σ. 24.

4. Μαρκάτου 2003, σσ. 109-119. Μαρκάτου 2006, σσ. 151-158.

Οι δύσκολες συνθήκες, κάτω από τις οποίες εξασκούσαν την τέχνη τους οι εικαστικοί καλλιτέχνες στην Ελλάδα τον δέκατο ένατο αιώνα, τους καθήλωναν στο επίπεδο των βιοπαλαιστών. Συνακόλουθα και η κοινωνική τους θέση απείχε πολύ από τη θέση που είχαν κατακτήσει οι Ευρωπαίοι συνάδελφοί τους⁵. Ωστόσο, η αυτοπροσωπογραφία εμφανίστηκε ενωρίς στο νεοελληνικό κράτος.

Ήδη ο Λύσανδρος Καυταντζόγλου, στους Λόγους που εξεφώνησε στο Σχολείο των Τεχνών το 1846 και το 1847, ανέφερε ότι μεταξύ των εκθεμάτων των μαθητών του Σχολείου υπήρχαν και αυτοπροσωπογραφίες: το 1846 ο μαθητής Α. Δαμίρης⁶ εξέθεσε «την εικόνα αυτού»⁷ και το 1847 ομοίως την «εικόνα»⁸ τους εξέθεσαν οι μαθητές Π. Δημητρίου, Β. Κ. Σκόπας⁹ και Σ. Χατζογιαννόπουλος (sic)¹⁰. Για την αυτοπροσωπογραφία προφανώς τους μιλούσαν οι Ευρωπαίοι και οι σπουδασμένοι στο εξωτερικό Έλληνες που δίδασκαν τότε ζωγραφική: από τους πρώτους ήταν ο Γεώργιος Μαργαρίτης και ο Raffaello Ceccoli. Το γεγονός αυτό, βέβαια, δεν πρέπει να μας παρασύρει σε βιαστικές εκτιμήσεις, ότι, δηλαδή, πρόκειται για έργα που οφείλουν την ύπαρξή τους στη φιλοδοξία των εκκολλητόμενων καλλιτεχνών να αναγνωριστούν ως πνευματικοί δημιουργοί. Δεδομένου ότι πολύ συχνά τα έργα που εξέθεταν οι μαθητές στις ετήσιες εκθέσεις του Σχολείου ήταν προσωπογραφίες, κάποτε και προσωπογραφίες συμμαθητών τους¹¹, συμπεραίνουμε ότι οι ίδιοι οι μαθητές χρη-

5. Περισσότερα βλ. Μαρκάτου 2008.

6. Πρέπει να ταυτίζεται με τον Ηπειρώτη Αλέξανδρο Δαμίρη (Καλαρρύτες 1820-;). Σχετικά βλ. Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών 1 (Αθήνα 1997), σ. 338.

7. Καυταντζόγλου 1846, σ. 14. Ibid 1847, σ. 14, υποσ. α.

8. Δεν είναι γνωστό πότε και από ποιον χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά στα ελληνικά ο όρος αυτοπροσωπογραφία. Πιθανότατα εμφανίστηκε στο διάστημα 1883-1900. Σχετικά βλ. Κουμανούδης 1883 (δεν αναφέρεται) και Κουμανούδης 1900 I, σ. 189, χωρίς παραπομπή σε πηγές.

9. Πρόκειται για τον Βασίλειο Καρούμπα, τον επονομασθέντα Σκόπα (Αθήνα π. 1820-Αθήνα μετά το 1883). Σχετικά βλ. Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών 4 (Αθήνα 2000), σ. 177.

10. Πρέπει να ταυτίζεται με τον γνωστό ζωγράφο Σπυρίδωνα Χατζογιαννόπουλο (Φουρνά Ευρυτανίας 1820-Αθήνα 1905). Σχετικά βλ. Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών 4 (Αθήνα 2000), σ. 433.

11. Καυταντζόγλου 1851, σ. 15, υποσ., ο Σ. Χατζογιαννόπουλος (sic) εξέθεσε την προσωπογραφία του συμμαθητή του Γ. Παπααργυρίου.

σίμειναν και ως μοντέλα. Εκτιμώντας, λοιπόν, τις συνθήκες της εποχής, καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι, κυρίως λόγω έλλειψης μοντέλων, οι σπουδαστές κατέφευγαν στον καθρέφτη τους¹², μια πρακτική δοκιμασμένη σε διάφορες περιστάσεις από διάσημους καλλιτέχνες του αναστήματος του Ρέμπραντ. Αυτοπροσωπογραφίες από δόκιμους καλλιτέχνες δεν συναντάμε πριν από τα τέλη της δεκαετίας του 1860, παρά μόνο εκείνες που ανήκουν σε καλλιτέχνες που ζούσαν εκτός των ορίων του νεοελληνικού κράτους.

Η επτανησιακή παράδοση συνεχίστηκε εντός και εκτός των νησιών του Ιονίου, με χαρακτηριστικά παραδείγματα τις περιπτώσεις των ζωγράφων Γεράσιμου Πιτζαμάνου (Αργοστόλι 1787-Κέρκυρα 1825) και Γεωργίου Μηνιάτη (Αργοστόλι 1820-Λιβόρνο 1895).

Η αυτοπροσωπογραφία του Πιτζαμάνου (εικ.1), με πρώτη μορφοπλαστική αξία το χρώμα και με ευδιάκριτη την πινελιά, είναι ένα ρομαντικό έργο που, όπως παρατηρεί ο Αντώνης Κωτίδης, δημιουργείται συγχρόνως με ανάλογα έργα των δασκάλων του Ρομαντισμού στην Ευρώπη¹³. Αν λάβουμε υπόψη μας ότι ο Ρομαντισμός στη ζωγραφική εμφανίζεται με συγκροτημένα τα χαρακτηριστικά του με τη «Σχεδία της Μέδουσας του Gericault» το 1819, ενώ η αυτοπροσωπογραφία του Πιτζαμάνου, με βάση την ηλικία του εικονιζομένου, χρονολογείται γύρω στο 1820¹⁴, αντιλαμβανόμαστε ότι πρόκειται για ένα πρωτοποριακό έργο για την εποχή του και για την ελληνική τέχνη. Η συμπόρευση του Επτανησίου καλλιτέχνη με όσα συνέβαιναν στα μεγάλα ευρωπαϊκά κέντρα είναι αποτέλεσμα των σπουδών του και της διαμονής του στη Ρώμη και στο Παρίσι. Και εκείνο που έχει σημασία είναι, ότι ένας από τους επιγόνους των δασκάλων της Επτανησιακής Σχολής δεν κινείται στον απόηχο των ευρωπαϊκών κινημάτων, αλλά συντονίζεται με τους Ευρωπαίους στην καρδιά των εξελίξεων. Αν και το μεγαλύτερο μέρος του μέχρι τώρα γνωστού έργου του ανήκει στον Νεοκλασικισμό, η ρομαντική αυτοπροσωπογραφία έχει ξεχωριστή θέση στην αφετηρία της νεοελληνικής τέχνης. Απ' αυτή την άποψη ο

12. Απαραίτητη προϋπόθεση για την ανάπτυξη της αυτοπροσωπογραφίας αποτελεί η δυνατότητα χρήσης του καθρέφτη. Η τελειοποίηση των καθρεφτών στη Βενετία τον 16ο αιώνα έδωσε ώθηση στην ανάπτυξή της.

13. Κωτίδης 1995, σ. 203.

14. Ο Κουτσογιάννης 2007, σ. 607, τη χρονολογεί στα 1815-1818 και τη θεωρεί προρομαντικό έργο.

πρόωρος θάνατος του Γεράσιμου Πιτζαμάνου σημαίνει πραγματική απώλεια για την εξέλιξη της τέχνης στα Επτάνησα και τη διαμόρφωση της φυσιογνωμίας της τέχνης στο νεοσύστατο ελληνικό κράτος.

Από ιδεολογική άποψη, επίσης, έχει ξεχωριστό ενδιαφέρον ως έκφραση της αυτοσυνειδησίας του καλλιτέχνη. Το φλογισμένο βλέμμα, τα ακατάστατα μαλλιά, το μισάνοιχτο στόμα, η περιποιημένη σύγχρονη ενδυμασία και η αριστοκρατική αύρα συνθέτουν μια ανήσυχη καλλιτεχνική φυσιογνωμία, η οποία απευθύνεται, πλήρης αυτοπεποίθησης, σ' ένα παρόντα εκτός του ζωγραφικού χώρου θεατή. Αν και τον κοιτάζει κατάματα, το πυρετώδες βλέμμα του φαίνεται να είναι συγκεντρωμένο σ' ένα εσωτερικό όραμα. Ως μέλος της Ακαδημίας του Αγίου Λουκά ασφαλώς και θα είχε δει την προτομή-αυτοπροσωπογραφία του Antonio Canova (1812), η οποία έγινε πρότυπο για τις προσωπογραφίες καλλιτεχνών. Ο γλύπτης, κατά το ιδεώδες του Νεοκλασικισμού, παριστάνεται ως κοσμικός άγιος να στρέφει το βλέμμα προς τα άνω, δηλαδή, προς τη θεϊκή πηγή της έμπνευσης¹⁵. Αντίθετα, ο Πιτζαμάνος φαίνεται ότι εμφορείται από το ιδεώδες του ρομαντικού καλλιτέχνη, του οποίου η έμπνευση πηγάζει από την εσωτερική του ζωή¹⁶. Έτσι η αυτοπροσωπογραφία του γίνεται σύμβολο της πνευματικής του αυτονομίας.

Με σπουδές ζωγραφικής και αρχιτεκτονικής στη Γαλλική Ακαδημία των Ωρραίων Τεχνών στη Ρώμη και στην Πολυτεχνική Σχολή στο Παρίσι, ήταν χαρακτηριστικό δείγμα του πολυπράγμονος Επτανησίου: ήταν αρχαιολόγος, ζωγράφος, αρχιτέκτονας, μηχανικός, συγγραφέας Πραγματείας περί Αρχιτεκτονικής, καθηγητής στη Δημόσια Ακαδημία των Ωρραίων Τεχνών στην Κέρκυρα¹⁷, και χαράκτης¹⁸, ιδιότητες στο πρότυπο του οικουμενικού αναγεννησιακού καλλιτέχνη. Τα επιστημονικά και καλλι-

15. Απεικ. βλ. Janson 1985, σ. 56, εικ. 48.

16. Oliver – Sturgis – Wilson 2006, σ. 45.

17. Στον τίτλο της Πραγματείας του αναφέρει όλες τις ιδιότητές του: *Saggio d' Architettura Civile con alcune cognizioni/ communi a tutte le belle Arti/ del Cavaliere Gerasimo Pizzamano, di Cefallonia, / Archeologo, Pittore, Architetto ed Ingegniere, pubblico professore d' Architettura Civile nell' Accademia delle Belle Arti negli Stati Uniti del Ionio [...]*, στο Ωραιόπουλος 1998, σ. 380.

18. Θεωρείται ο εισηγητής της τέχνης της κοσμικής χαρακτικής στον ελληνικό χώρο. Βλ. Καλλιγιάς 1982, σσ. 386-406, ειδικά σσ.388-390.

τεχνικά του προσόντα, σε συνδυασμό με τις εξέχουσες θέσεις που κατέλαβε εντός και εκτός του Κράτους των Ιονίων Νήσων¹⁹, αντανakλώνται στην αυτοπροσωπογραφία του, η οποία λειτουργεί ως μανιφέστο για την κοινωνική και καλλιτεχνική του καταξίωση. Θεωρώ ότι αποτελεί τομή και για τον καλλιτεχνικό του προσανατολισμό πέραν των ορίων του Νεοκλασικισμού, τον οποίο ακολουθεί και στο εικαστικό και στο θεωρητικό του έργο, και γι' αυτό η χρονολόγηση του πίνακα γύρω στο 1820²⁰ είναι πιο πιθανή. Σ' αυτή την περίπτωση, η ρομαντική αυτοπροσωπογραφία του φαίνεται ότι είναι προάγγελος της αμφισβήτησης του Νεοκλασικισμού και συνάδει με την πραγματεία του, στην οποία, όπως παρατηρεί ο Φίλιππος Ωραιόπουλος, απαντάται και «η πρώτη αμφισβήτηση του κλασικισμού της ελληνικής αρχαιότητας [...]»²¹.

Ο Ωραιόπουλος, αναλύοντας το θεωρητικό έργο του Πιτζαμάνου, την «Πραγματεία περί Αρχιτεκτονικής», υποστηρίζει ότι δεν πρόκειται για απλή μετακένωση του αρχιτεκτονικού υλικού της ευρωπαϊκής παράδοσης, αλλά είναι αποτέλεσμα και της προσωπικής του επεξεργασίας και συμβολής, ώστε ο θεωρητικός του λόγος να αποτελεί τομή ως προς το παρελθόν στον ελληνικό χώρο²². Και αυτό ακριβώς, η προσωπική συμβολή, έχει ιδιαίτερη σημασία για τις δυνατότητες του Πιτζαμάνου και μας βοηθάει να καταλάβουμε και τον τεχνοτροπικό νεωτερισμό στην αυτοπροσωπογραφία του.

Ανάλογες παρατηρήσεις μπορούμε να κάνουμε για την αυτοπροσωπογραφία του εγκατεστημένου στη Φλωρεντία Γεωργίου Μηνιάτη

19. Εκτός από καθηγητής της Δημόσιας Ακαδημίας των Ωραίων Τεχνών, διετέλεσε μηχανικός του γαλλικού στρατού στην Κέρκυρα (1807), έκτακτος απεσταλμένος των Γάλλων στον Αλή Πασά, ταγματάρχης του Μηχανικού του αγγλικού στρατού στην Κέρκυρα, μέλος της ακολουθίας του Αρμοστή των Ιονίων Νήσων, Φρειδερίκου Άνταμ, κατά την περιοδεία του στην τουρκοκρατούμενη Ελλάδα, αρχιτέκτων του τσάρου και καθηγητής της Ακαδημίας Ωραίων Τεχνών στην Πετρούπολη, ενώ εξελέγη το 1812 μέλος της Ακαδημίας του Αγίου Λουκά στη Ρώμη, κ. ά. Σχετικά βλ. Τσιτσέλης 1904, σσ. 538-540.

20. Το 1820 συνέγραψε την «Πραγματεία περί Αρχιτεκτονικής» για τους σπουδαστές της Δημόσιας Σχολής των Ωραίων Τεχνών στην Κέρκυρα, στην οποία δίδασκε από το 1815, βλ. Κουρκουμέλης 1997, σ. 211.

21. Ωραιόπουλος 1998, σ. 387.

22. Ωραιόπουλος 1998, σσ. 380-389.

(εικ. 2)²³, η οποία αν και είναι φιλοτεχνημένη περί τα μέσα του αιώνα, διακρίνεται για το κλασικιστικό της σχέδιο. Τα σταυρωμένα μπροστά στο στήθος χέρια, καθώς ακουμπούν πάνω σε τραπέζι, παραπέμπουν σε ανάλογες συνθέσεις του Ρέμπραντ²⁴, συνιστούν μια εξωτερικά ήρεμη στάση, ενώ υπογραμμίζουν την αυτοσυγκέντρωση και την πνευματικότητα που εκπέμπει το διεισδυτικό βλέμμα. Η εντύπωση της ακινησίας και η βαθιά περισυλλογή συμβάλλουν στην εδραίωση της εικόνας του διανοούμενου καλλιτέχνη. Πράγματι ο ζωγράφος, παντρεμένος με την Κερκυραία λογία Μαργαρίτα Αλβάνο, ανήκε σε ένα κύκλο λογίων της Ιταλίας και ανέπτυξε μεγάλη καλλιτεχνική, επαγγελματική και εθνική δραστηριότητα στην Ευρώπη²⁵. Ωστόσο, η ελαφρά μελαγχολία στο βλέμμα και τα σταυρωμένα χέρια συνειρμικά παραπέμπουν και στην επικρατούσα από την Αναγέννηση άποψη για την εγγενή μελαγχολία του προικισμένου δημιουργού. Βέβαια, το γνωστό εικαστικό έργο του, που μέχρι τώρα είναι ελάχιστο, κρίνεται ως μέτριο.

Γύρω στο 1850 χρονολογείται και η αυτοπροσωπογραφία της Ελένης Μπούκουρη Αλταμούρα (Σπέτσες 1821;-Σπέτσες 1900), φιλοτεχνημένη

23. Από ασφαλή πληροφορία, σε προηγούμενο άρθρο, βλ. Markatou 2011, σ. 358, εικ. 2, αναφέρεται ότι βρίσκεται στην Εθνική Πινακοθήκη στην Αθήνα. Το έργο, χωρίς πλήρη στοιχεία, δημοσίευσε ο Λυδάκης 1976, σ. 46, αριθ. 48. Συνεχίζοντας την έρευνα εντόπισα στο φωτογραφικό αρχείο του Ιστορικού Μουσείου Αθηνών, φωτογραφία της εξεταζόμενης αυτοπροσωπογραφίας (Φωτ. Αρχείο ΚΓ 70), την οποία δώρισε στο Μουσείο ο Γεώργιος Χοϊδάς (αριθ. εισαγωγής 4261α/20 Μαΐου 1937). Αυτή τη φωτογραφία πρέπει να είχε υπόψη του ο Λυδάκης και όχι την ίδια την αυτοπροσωπογραφία που λανθάνει. Για τη βοήθεια ευχαριστώ την ιστορικό τέχνης του Μουσείου, κ. Αναστασία Κούλη. Την ίδια φωτογραφία εντόπισα και στο Αρχείο του Κοργιαλενείου Ιστορικού & Λαογραφικού Μουσείου στο Αργοστόλι, την οποία επίσης δώρισε ο Γ. Χοϊδάς. Ότι όντως πρόκειται για απεικόνιση του Μηνιάτη συνηγορεί λιθογραφημένη προσωπογραφία του ζωγράφου που δημοσίευσε ο Μαρίνος Βρετός Παπαδόπουλος στο Εθνικόν Ημερολόγιον του 1868. Απεικ. βλ. <http://pandektis.ekt.gr/dspace/handle/123456789/65801>. Παρά τη διαφορά ηλικίας, τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά δείχνουν ότι πρόκειται για το ίδιο άτομο και στις δύο περιπτώσεις.

24. Για παράδειγμα αυτοπροσωπογραφία του 1648 για ένα περιοδικό, βλ. Pächt 2005, σ. 71, απεικ. 36.

25. Βιογραφικά βλ. Τσιτσέλης 1904, σσ. 451-455.

γύρω στο 1850, κατά την περίοδο, κατά την οποία η πρώτη σπουδασμένη Ελληνίδα ζωγράφος φοιτούσε στη Σχολή του Overbeck στη Ρώμη, μεταμφιεσμένη σε άντρα, αφού απαγορευόταν στις γυναίκες η φοίτηση στις Σχολές Καλών Τεχνών²⁶. (εικ. 3).

Η αξία του έργου βρίσκεται κυρίως στο γεγονός, ότι είναι η πρώτη γυναικεία αυτοπροσωπογραφία στην Ελλάδα, η οποία μάλιστα δεν ακολουθεί τις καθιερωμένες συμβάσεις: η ζωγράφος δεν στρέφεται στον θεατή για να επιδείξει το έργο της, όπως ήταν κοινός τόπος στις γυναικείες αυτοπροσωπογραφίες, αλλά με απόλυτη πνευματική συγκέντρωση αποσιώνεται στο έργο της. Έτσι, καθώς δεν γνωρίζουμε τι ζωγραφίζει, εκείνο που εξαιρείται δεν είναι το αποτέλεσμα της ζωγραφικής πράξης αλλά η ίδια η ζωγραφική πράξη. Το γεγονός, ότι επιλέγει να αναπαραστήσει τον εαυτό της όχι μετωπικά αλλά κατά τομή, δεν πρέπει να είναι τυχαίο. Σύμφωνα με όσα υποστηρίζονται, η κατά τομή προσωπογραφία δεν προϋποθέτει οπωσδήποτε την παρουσία παρατηρητή, ούτε αποδίδει εξιδανικευμένα και τυπική τη μορφή του προσωπογραφουμένου, όπως συμβαίνει με τη μετωπική. Εκείνο που ενδιαφέρει τον καλλιτέχνη είναι να επιτύχει μια διαδικασία εξατομίκευσης και να προσδώσει στην εικόνα του μια λειτουργία βιογραφική²⁷. Απ' αυτή την άποψη, αντιμετωπίζουμε την αυτοπροσωπογραφία της Ελένης ως μια συνειδητή ενέργειά της να καταγράψει εικαστικά την περιπέτειά της στην τέχνη και να μεταφέρει σ' ένα συμβολικό επίπεδο την αντίθεσή της στο αντρικό προνόμιο, να σπουδάζουν, δηλαδή, μόνο άντρες σε Σχολές Καλών Τεχνών και να αξιώνονται μόνο αυτοί της κοινωνικής αναγνώρισης μέσω του καλλιτεχνικού έργου τους²⁸. Η αυτοπροσωπογραφία της Ελένης έμεινε η μοναδική γυναικεία αυτοπροσωπογραφία στην Ελλάδα μέχρι το τέλος του αιώνα. Η για δεκαετίες μοναδικότητά της συνιστά την αξία της για την ιστορία της ελληνικής τέχνης και είναι ενδεικτική της απουσίας της Ελληνίδας εικαστικής καλλιτέχνης από τη δημόσια επαγγελματική και καλλιτεχνική σφαίρα.

Ενδιαφέρουσες αυτοπροσωπογραφίες, ως προς την επαφή του με τις θεωρητικές αναζητήσεις της εποχής του, φιλοτέχνησε ο Νικόλαος Κουνελάκης (Χανιά 1829-Κάιρο 1869).

26. Βιογραφικά στοιχεία βλ. Γαλανάκη 1997, σσ. 29-33 και Μαρκάτου 2009, σσ. 357-360.

27. Calabrese 2006, σσ. 130-133.

28. Μαρκάτου 2009, σσ. 362-363.

Η αυτοπροσωπογραφία της Συλλογής Κουτλίδη (εικ. 4), χρονολογημένη στα 1860-62, ανήκει εικονογραφικά σ' ένα συχνό τύπο που απαντάται από την Πρώμη Αναγέννηση: εικονίζεται μέχρι το στήθος, έχοντας στραμμένο το σώμα κατά τρία τέταρτα προς τα αριστερά ως προς τον θεατή, ενώ στρέφει, με μια χαρακτηριστική κίνηση της κόρης των ματιών, το βλέμμα του προς τα δεξιά, μια κίνηση που ερμηνεύεται ως στοιχείο αυτοπροσδιορισμού, ενώ απευθύνεται στον θεατή με πιο δραστικό τρόπο σε σχέση με τις μετωπικές προσωπογραφίες²⁹.

Ο τύπος της αυτοπροσωπογραφίας κατά τρία τέταρτα έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, διότι παρουσιάζει την προοπτική σχέση του εικονιζομένου με τον χώρο. Η στάση αυτή του επιτρέπει να «κινείται» μέσα στον χώρο και με χειρονομίες ή με τις γραμμές και τα χαρακτηριστικά του προσώπου, όπως ήδη ο Λεονάρντο Ντα Βίντσι είχε σημειώσει, να εκφράζει με λεπτό τρόπο την υποκειμενικότητά του. Η στάση αυτή, επειδή μπορεί να αλλάξει, εμπεριέχει και τον χρόνο, ενώ προϋποθέτει μια προηγούμενη στάση. Έτσι ο καλλιτέχνης αυτοπροσδιορίζεται ως «εμπειρικός συγγραφέας», ο οποίος καταγράφει μια πράξη με παρελθόν και μέλλον, της οποίας στον πίνακα απεικονίζεται μόνο μια παροντική στιγμή³⁰. Στην περίπτωση του Κουνελάκη, η «χωρικότητα» του πίνακα δηλώνεται με το γλυπτό που εικονίζεται αριστερά, ενώ η «χρονικότητα» δηλώνεται έξοχα με την κίνηση του βλέμματος που μπορεί ανά πάσα στιγμή να αλλάξει κατεύθυνση. Η ενσωμάτωση του χώρου και του χρόνου στον πίνακα έχει ως αποτέλεσμα μια μορφή με εσωτερική ζωή και πνευματικότητα, έναν σκεπτόμενο καταξιωμένο καλλιτέχνη³¹. Η ακινησία της κεφαλής, όπως

29. Calabrese 2006, σ.134.

30. Περισσότερα βλ. Calabrese *ibid.* σσ. 142-146.

31. Ο Χαραλαμπίδης 1976, σ. 164, α/α 179 και η Μισιρλή 1994, σ. 57 αναφέρουν μια προσωπογραφία στην Galleria degli Uffizi, την ύπαρξη της οποίας επιβεβαίωσε η παρούσα έρευνα. Ασπρόμαυρη απεικ. βλ. Αθανάσογλου 1974, σ. 352, αριθ. 8. Θα μπορούσε να υποθέσει κανείς, ότι η παρουσία του έργου στη διάσημη συλλογή αυτοπροσωπογραφιών σημαίνει καταξίωση σε μια πόλη με μεγάλη καλλιτεχνική παράδοση. Ωστόσο, πρέπει να λάβουμε υπόψη μας, ότι πολλά έργα προσφέρονταν από τους ίδιους τους καλλιτέχνες, που επιθυμούσαν μια θέση ανάμεσα στις μεγάλες μορφές της ιταλικής και ευρωπαϊκής τέχνης, όπως υποστηρίζει η Sframeli 2007, σ. 32. Ο Rigoni 1890, σ. 114, αναφέρει ότι η συλλογή αυξάνεται «χρόνο με το χρόνο με εκείνους από τους σύγχρονους καλλιτέχνες,

δείχνει η κίνηση της κόρης των ματιών, είναι ένα χαρακτηριστικό, το οποίο ο Κουνελάκης πρέπει να χρησιμοποιεί κατ' επίδραση των Ναζαρητών³². Όπως οι Ναζαρηνοί, ο Έλληνας καλλιτέχνης προσπαθεί να εξισορροπήσει μια αυστηρή αντικειμενική σύλληψη της μορφής με την απόδοση της υποκειμενικότητας³³.

Το γλυπτό που απεικονίζεται αριστερά είναι αντίγραφο κλασικού έργου³⁴ και παραπέμπει στην πεποίθηση ότι η αρχαιότητα αποτελεί πρότυπο. Συγκεκριμένα το γλυπτό ερμηνεύεται ως «μορφή εμβληματική της παράδοσης στην οποία ο ίδιος τοποθετεί τον εαυτό του», όπως σημειώνει ο Κωτίδης³⁵, ή κατά τη Μισιρλή «αποτελεί αναφορά στα ιδανικά και στα οράματα ενός ζωγράφου με κλασική παιδεία και κατεύθυνση»³⁶. Η χρήση γλυπτών, εξάλλου, σε συνθέσεις νεκρών φύσεων με αυτοπροσωγραφικές αναφορές, απαντάται ήδη στη φλαμανδική τέχνη του 17^{ου} αιώνα, και μάλιστα σε έργο του Adriaen Valk απεικονίζεται το ίδιο γλυπτό που χρησιμοποιεί και ο Κουνελάκης³⁷.

Στο έργο, Η οικογένεια του καλλιτέχνη, (εικ. 5) που χρονολογείται περίπου στα 1864, είναι εμφανείς οι θεωρητικοί του προβληματισμού. Εικονίζεται ο ζωγράφος όρθιος δεξιά να στρέφει το βλέμμα προς τον θεατή, ενώ σχεδιάζει τον τρούλλο του καθεδρικού ναού της Φλωρεντίας. Μπροστά του και σε πρώτο επίπεδο απεικονίζονται καθιστές αριστερά η πεθερά του που διαβάζει και δεξιά η γυναίκα του που γράφει νότες μουσικής. Πίσω από την πεθερά του εικονίζεται αντίγραφο ενός γυναικείου

των οποίων η διασημότητα τους καθιστά άξιους να θαυμάζονται στο Πάνθεον». Στον αλφαβητικό κατάλογο που παραθέτει (σσ. 115-128), δεν αναφέρεται ο Κουνελάκης.

32. Για παράδειγμα, ανάλογη στάση και κίνηση της κόρης του ματιού έχει και η αυτοπροσωπογραφία του Friedrich Overbeck (1843-1844), απεικ. βλ. Die Nazarener 1977, σ. 222, αρθμ. E 20.

33. Jensen 1981, σ. 42.

34. Θυμίζει το κεφάλι της Νιοβίδος που προσπαθεί να βγάλει το βέλος από την πλάτη της, στο Εθνικό Μουσείο Θερών της Ρώμης (μετά το 430 π.χ.), που έχει αντιγραφεί και από τους νεοκλασικιστές γλύπτες. Απεικ. βλ. Μπακαλάκης 1990, σ. 321, πίνακας 135α.

35. Κωτίδης 1995, σ. 208.

36. Μισιρλή 1994, σ. 57.

37. Calabrese 2006, σ. 347, απεικ. βλ. σ. 344.

κλασικού κεφαλιού. Εικονογραφικά και τεχνοτροπικά έχει αναλύσει με εύστοχες παρατηρήσεις τον πίνακα ο Κωτίδης³⁸. Γι' αυτό θα προσθέσω μόνο ορισμένες σκέψεις σχετικά με την εικονογραφία και κυρίως με την προβολή θεωρητικών απόψεων.

Πρόκειται για αυτοπροσωπογραφία του καλλιτέχνη, ενταγμένη στο πλαίσιο μιας οικογενειακής σκηνής³⁹, με τρόπο που συνδυάζεται η οικογενειακή εικόνα με την απεικόνιση της καλλιτεχνικής δραστηριότητας. Ο ζωγράφος επέλεξε να απεικονίσει μια στιγμή της καλλιτεχνικής διαδικασίας, ενώ συγχρόνως στον ίδιο χώρο λαμβάνουν χώρα και άλλες δευτερεύουσες πράξεις⁴⁰. Στην ουσία είναι μια ομαδική προσωπογραφία, στην οποία κάθε εικονιζόμενος έχει τη δική του δραστηριότητα και δεν συμμετέχει πνευματικά στην καλλιτεχνική διαδικασία. Αυτός ο τύπος αυτοπροσωπογραφίας, που είναι γνωστός από τον 16^ο αιώνα⁴¹ και χαρακτηρίζεται από τον περιορισμένο χώρο εργασίας που έχει στη διάθεσή του ο καλλιτέχνης⁴², συνηθίζεται από τον 18^ο αιώνα και αφού ο εικαστικός καλλιτέχνης εντάχθηκε στην κοινωνία. Ισοδυναμεί, δηλαδή, με ένα είδος δήλωσης ότι είναι και αυτός μέλος της αστικής τάξης⁴³. Στην περίπτωση του πίνακα του Κουνελάκη, η αστική ατμόσφαιρα δομείται από τα έπιπλα και τα υφάσματα, την περιποιημένη εμφάνιση του καλλιτέχνη, τις ενδυμασίες των γυναικών, την αξιοπρέπεια απέναντι στον θάνατο-η νεαρά σύζυγος έχει ήδη προσβληθεί από φυματίωση-και προπαντός από τις ασχολίες όλων των απεικονιζομένων, μέσω των οποίων διευκολύνεται η συσώρευση αναφορών για όλες τις τέχνες: της ζωγραφικής, ακριβέστερα του σχεδίου, μέσα από τη δραστηριότητα του αυτοπροσωπογραφουμένου, της αρχιτεκτονικής μέσα από το σχέδιο του τρούλλου, της γλυπτικής μέσα από το αντίγραφο του γλυπτού, της μουσικής μέσα από

38. Κωτίδης 1995, σσ. 209-210.

39. Ο Χρήστου 2009, σ. 660, την εντάσσει στις ομαδικές προσωπογραφίες.

40. Αυτός ο τρόπος απεικόνισης, σύμφωνα με τον Le Brun (Marin, 1992, σ. 148), ταιριάζει στην ιστορική σκηνή.

41. Raupp 1984, σ. 39.

42. Σύμφωνα με τον Raupp (1984, σ. 41), το στενό εργαστήριο αποτελεί σταθερό χαρακτηριστικό αυτού του τύπου αυτοπροσωπογραφίας από τα τέλη του 16^{ου} και τις αρχές του 17^{ου} αιώνα.

43. Kluxen 1989, σ. 141.

τη δραστηριότητα της συζύγου και της ποίησης⁴⁴, μέσα από την ανάγνωση της πεθεράς. Το χέρι του καλλιτέχνη, όμως, καθώς προβάλλεται πάνω από τα κεφάλια των γυναικών, μαζί με το κεφάλι με το διαπεραστικό βλέμμα που βρίσκεται στο ίδιο ύψος, τονίζονται περισσότερο. Στην ουσία προβάλλονται τα στοιχεία που ήδη από τον Alberti κάνουν τον καλλιτέχνη: το πνεύμα (*ingenium*) και το χέρι (*manus*)⁴⁵. Ειδικά το χέρι μπορούμε να το εντάξουμε στην κατηγορία των «ομιλούντων» χεριών, από την άποψη ότι επιτρέπει στον καλλιτέχνη να μιλήσει για τον εαυτό του και τη δραστηριότητά του⁴⁶. Με άλλα λόγια, αντιστοιχεί σε μια ρητορική χειρονομία, με την οποία ο ζωγράφος δεν επιθυμεί να απευθυνθεί στους συνεικονιζομένους του, αλλά να στρέψει την προσοχή του θεατή στον πίνακα, και μάλιστα σε συγκεκριμένο σημείο, εκείνο που ο ίδιος θεωρεί κεντρικό.

Η συμβολική παρουσία όλων των τεχνών στον πίνακα προκαλεί συνειρμούς που αναπόφευκτα παραπέμπουν στις συζητήσεις που διατρέχουν τον 19^ο αιώνα, για τη σύνθεση των τεχνών, προκειμένου να επιτευχθεί το συνολικό έργο, το *Gesamtkunstwerk*. Ο όρος που πρωτοχρησιμοποιήθηκε από τον Richard Wagner το 1849, αναφορικά με το θέατρο, εφαρμόστηκε αναδρομικά και για τις άλλες τέχνες. Αυτό ισχύει ιδιαίτερα για την αρχιτεκτονική, στους χώρους της οποίας αναπτύσσονται όλες οι άλλες τέχνες, ώστε με τη συνεργασία τους, βάσει προγράμματος, να επιτευχθεί ένα ενιαίο έργο. Τον δέκατο ένατο αιώνα που ολοένα αυξανόταν η αποξένωση του καλλιτέχνη από το έργο του και το περιβάλλον του, η ιδέα του Wagner υιοθετήθηκε από τους εικαστικούς καλλιτέχνες, σε μια προσπάθεια, στα τέλη του αιώνα, να φθάσουν σε μια οικουμενική γλώσσα για την τέχνη⁴⁷. Για τον Κουνελάκη, είναι φυσικό επακόλουθο η εμ-

44. Ο Χαραλαμπίδης (1976, σ. 59), πιθανολογεί ότι μελετά το Ευαγγέλιο. Αν λάβουμε, όμως, υπόψη μας, ότι οι Ναζαρηνοί επηρεάζονται από τους Αδελφούς August Wilhelm και Friedrich Schlegel, οι οποίοι υποστηρίζουν την ανωτερότητα της ποίησης σε σχέση με τις άλλες τέχνες, τότε είναι φυσικό, ο Κουνελάκης που επηρεάζεται από τους Ναζαρηνούς να χρησιμοποιεί εδώ τον συμβολισμό της ποίησης. Περισσότερα βλ. Piantoni 1981, σσ. 18-26.

45. Calabrese 2006, σ. 249.

46. Calabrese *ibid*, σσ. 146-149.

47. Περισσότερα, βλ. Szeeman 1983. Συνοπτικά βλ. *Lexikon der Kunst* 1971, II, σσ. 53-54. *The Dictionary of Art* 1996, 12, σσ. 496-498, όπου και βιβλιογραφία.

πλοκή του σε αυτού του είδους τις αναζητήσεις, αφού ζούσε στην Ευρώπη και μάλιστα είχε επηρεαστεί από τους Ναζαρηγούς, οι οποίοι κατέθεταν και τη δική τους άποψη και πίστευαν ότι οι καλλιτέχνες, “οργανωμένοι σε κοινότητες και με κοινό φρόνημα, μπορούσαν να επιτύχουν ένα μεγάλο κοινό έργο”⁴⁸.

Σχετικά με τους καλλιτεχνικούς του προβληματισμούς, αξίζει την προσοχή μας και το σχέδιο στο καβαλέτο, το οποίο με πρώτη ανάγνωση παραπέμπει στη Φλωρεντία, όπου ο καλλιτέχνης διαμένει. Δεδομένου, όμως, ότι αυτός απεικονίζεται κατά τη διάρκεια της ζωγραφικής πράξης, θεωρώ ότι το σχέδιο παραπέμπει στη θεωρητική διένεξη για το *disegno e colore*, αν δηλαδή, η αξία της ζωγραφικής βρίσκεται στην ιδέα του καλλιτέχνη που αισθητοποιείται με το σχέδιο, που είναι το πνευματικό στοιχείο της ζωγραφικής, ή έχει προτεραιότητα το χρώμα, που επιτρέπει την πιστή εμπειρική απόδοση της φύσης και κατά τους υποστηρικτές του είναι η ψυχή της ζωγραφικής. Η διένεξη που άρχισε στην Ιταλία τον δέκατο έκτο αιώνα από τον Giorgio Vasari, συνεχίστηκε τον δέκατο έβδομο αιώνα στην Αγγλία και στη Γαλλία, με τη διένεξη Πουσενικών και Ρουμπενικών, και αναζωογονήθηκε τον δέκατο ένατο με την αντίθεση του Ingres (σχέδιο) και του Delacroix (χρώμα)⁴⁹. Ο Κουνελάκης, απεικονίζοντας τον εαυτό του να σχεδιάζει, φαίνεται ότι προβάλλει το σχέδιο. Παρατηρώντας, όμως, κανείς συνολικά τον πίνακα, έχει την αίσθηση, ότι, παρά τα σαφή περιγράμματα, ο καλλιτέχνης έχει επιτύχει να εξισορροπήσει τις δύο βασικές μορφοπλαστικές αξίες, δηλαδή το σχέδιο και το χρώμα, και να φθάσει σε μια ζωγραφική που είναι «ποίηση με σχήματα και χρώματα», κατά τις απόψεις των Ναζαρηγών⁵⁰.

Διάφορους τύπους αυτοπροσωπογραφίας φιλοτέχνησε ο Νικόλαος Τυπάλδος-Ξυδιάς (Ληξούρι 1828-Αθήνα 1909). Αφού έζησε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του στο Παρίσι, μετά το 1889 εγκαταστάθηκε στην Αθήνα. Ανάμεσα στα γνωστά έργα του, συγκαταλέγονται τέσσαρες αυτοπροσωπογραφίες από την παρισινή του περίοδο.

Στην αυτοπροσωπογραφία K 98 της Συλλογής Κουτλίδη (εικ. 6), που

48. Περισσότερα, βλ. Bachleitner 1976, σσ. 176-181.

49. Περισσότερα, βλ. M. Kemp 1990, σ. 274 κ.ε. Συνοπτικά, βλ. *The Dictionary of Art* 1996, 9, σσ. 6-9.

50. Piantoni 1981, σσ. 21-23.

απεικονίζεται μετωπικά το κεφάλι του ζωγράφου σε νεαρή ηλικία, είναι εμφανής ο αλλοιθωρισμός του, πρόβλημα που μόλις διακρίνεται σε περίπου σύγχρονη αυτοπροσωπογραφία κατά τρία τέταρτα αριστερά⁵¹, ενώ είναι εμφανές και σε μεταγενέστερη αυτοπροσωπογραφία μέχρι τα γόνατα⁵². Η τεκμηρίωση ενός φυσικού ελαττώματος δείχνει ότι ο καλλιτέχνης, επηρεασμένος από τον ρεαλισμό, δεν εξωραΐζει τη μορφή του, αλλά αποδίδει με ειλικρίνεια το αποτέλεσμα της αυτοπαρατήρησης μακράν από κάθε εξιδανίκευση, που απαιτούσε την απόκρυψη των ανωμαλιών της φύσης⁵³ ή την κάθαρση της μορφής από κάθε υποκειμενικό στοιχείο⁵⁴. Η αντικειμενικότητα με την οποία αποδίδει ο Ξυδιάς τη μορφή του καθιστά αυτή την αυτοπροσωπογραφία ένα κατάλληλο παράδειγμα για την κατανόηση της διαδικασίας αποξένωσης και εσωτερικού διχασμού, στην οποία υποβάλλεται ο ζωγράφος κατά την αυτοπαρατήρηση, δηλαδή, όταν το υποκείμενο ταυτίζεται με το αντικείμενο και ο ζωγράφος διχάζεται ανάμεσα στον ορώντα και στον ορώμενο εαυτό του, που είναι η αντανakλώμενη στον καθρέφτη εικόνα του.

Ο αλλοιθωρισμός που διακρίνεται σε προγενέστερες αυτοπροσωπογραφίες έχει διορθωθεί, ίσως ιατρικά⁵⁵ στην τελευταία αυτοπροσωπογραφία που γνωρίζουμε. (εικ. 7). Ο ζωγράφος παριστάνεται έως τη μέση καθιστός να κρατεί παλέτα και πινέλα, να στρέφει τον κορμό κατά τρία τέταρτα προς τα δεξιά και να κοιτάζει κατάματα τον θεατή. Χρονολογημένη στα 1888, η προσωπογραφία αυτή ανήκει σ'ένα τύπο που εισήγαγε ο Raffaello με την προσωπογραφία του Baltassare Castiglione⁵⁶ και υιοθέτησαν οι μεταγενέστεροι. Η μνημειακή πόζα, το ερευνητικό βλέμμα παραπέμπουν σε διάσημα έργα, όπως είναι η αυτοπροσωπογραφία του Jacques-Louis David (1794)⁵⁷, του Francesco Hayez (1862)⁵⁸ ή του Edouard

51. Απεικ. βλ. Κεφαλλήνες 1994, σ. 8, εικ. 1.

52. Απεικ. βλ. Αφιέρωμα στον Ξυδιά 1996, χ.σ. (χ.σ.= χωρίς σελιδαρίθμηση).

53. Για παράδειγμα, όπως συνιστούσε ο Paolo Lomazzo (1584), βλ. Preimesberger 1999, σσ. 307-310, ιδιαίτερα σσ. 308, 310.

54. Για παράδειγμα, όπως συνιστούσε ο Carl Ludwig Fernow (1806), βλ. Preimesberger *ibid*, σ. 391

55. Στεφανίδης 1996, χ.σ.

56. Απεικ. βλ. Campbell 1990, σ. 221.

57. Απεικ. Βλ. Wilson 2006, σ. 12, εικ.. 4.

58. Απεικ. Βλ. Calabrese 2006, σ. 256, εικ. 235.

Manet (1879)⁵⁹ και το τοποθετούν στη μεγάλη ευρωπαϊκή παράδοση που τον δέκατο ένατο αιώνα φτάνει στο τέλος της.

Από τα τέλη του δεκάτου ογδόου αιώνα στις αυτοπροσωπογραφίες αρχίζει να υποχωρεί ο τύπος που δηλώνει το επάγγελμα και να αυξάνεται ο αριθμός των έργων χωρίς επαγγελματικές αναφορές. Αυτό οφείλεται στην αυτοπεποίθηση που έχει κερδίσει ο καλλιτέχνης και στην εισαγωγή της λατρείας του πνεύματος που καθιστούν περιττή οποιαδήποτε επαγγελματική αναφορά⁶⁰. Ο τύπος της αυτοπροσωπογραφίας που προτιμάται στο εξής επηρεάζεται από τις αυτοπροσωπογραφίες του Sir Joshua Reynolds, στις οποίες ο καλλιτέχνης, ενσωματώνοντας χαρακτηριστικά από διάσημες αυτοπροσωπογραφίες, όπως είναι του Τiziano ή του Rembrandt, αυτοπαρουσιάζεται ως ήρωας της καθεστηκυίας τάξης. Ιδιαίτερη επίδραση άσκησε η αυτοπροσωπογραφία του Reynolds που χρονολογείται 1779-80 και απεικονίζει τον καλλιτέχνη και θεωρητικό της τέχνης με πολυτελή αστική ενδυμασία και καπέλο αλλά και με πνευματική αυτοσυγκέντρωση⁶¹. Μετά τα μέσα του δεκάτου ενάτου αιώνα, λόγω ακριβώς της αλλαγής της θέσης του καλλιτέχνη και των κοινωνικών συνθηκών, αλλά και λόγω της παρακμής της προσωπογραφίας γενικότερα⁶², ουσιαστικά «αποδομείται»⁶³ η αυτοπροσωπογραφία και χωρίς να εκλείψει δεν αισθητοποιεί θεωρητικές απόψεις, ενώ ολοένα και περισσότερο δεν διαφοροποιείται εικονογραφικά από την προσωπογραφία.

Στην κατηγορία αυτή ανήκουν αυτοπροσωπογραφίες πολλών Ελλήνων ζωγράφων, οι οποίοι από τα τέλη της δεκαετίας του 1860 και μετά ασχολήθηκαν με την εξερεύνηση της φυσιογνωμίας τους και της ψυχής τους μία ή περισσότερες φορές ο καθένας: οι Νικόλαος Γύζης, Νικηφόρος Λύτρας, Πολυχρόνης Λεμπέσης, Ιάκωβος Ρίζος, Περικλής Πανταζής, Διονύσιος Τσόκος, Γεώργιος Άβλιχος, Γεώργιος Ροϊλός, Θάλεια Φλωρά –Καραβία και άλλοι άφησαν έργα, τα οποία τεκμηριώνουν την επίδοση των

59. *Ibid.*, σ. 260, εικ. 238.

60. Kluxen 1989, σσ. 138-142.

61. Απεικ. βλ. Oliver – Sturgis – Wilson 2006, σ. 47.

62. Καίριο πλήγμα κατέφερε στην προσωπογραφία η φωτογραφία, η κρίση των αξιών ως προς τους κοινωνικούς ρόλους και γενικά η κρίση σχετικά με την αξία της ατομικότητας. Περισσότερα βλ. Mc Pherson 2001, σσ. 3-9.

63. Calabrese 2006, σ. 24.

Ελλήνων ζωγράφων στην αυτοπαρατήρηση. Στις περισσότερες περιπτώσεις πρόκειται για στερεοτυπικές απεικονίσεις της κεφαλής ή μέχρι τη μέση σε ουδέτερο βάθος, ώστε να προβάλλεται το πρόσωπο, είναι μετωπικές με προφανή τη διάθεση για εξιδανίκευση, ή κατά τρία τέταρτα, με ορισμένες εξαιρέσεις: π.χ. ο Περικλής Πανταζής, γύρω στα 1880⁶⁴, απεικονίζεται στο εργαστήριό του, καθιστός μέχρι τα γόνατα, σε μια στάση πνευματικής ετοιμότητας και με αναμνήσεις από ανάλογες αυτοπροσωπογραφίες του Anthonis van Dyck⁶⁵ ή του Courbet⁶⁶ (εικ. 8).

Εκτός από την καλλιτεχνική τους αξία στο πλαίσιο των επιτευγμάτων της νεοελληνικής τέχνης, οι αυτοπροσωπογραφίες, ιδιαίτερα των εγκατεστημένων στην Ελλάδα καλλιτεχνών, παραπέμπουν και στην επιδίωξή τους να καταξιωθούν στη συνείδηση των συμπολιτών τους ως πνευματικοί δημιουργοί και να καταστήσουν το επάγγελμα του εικαστικού καλλιτέχνη απαραίτητο και διακριτό συστατικό στοιχείο της διαμορφούμενης αστικής κοινωνίας⁶⁷. Αυτή η επιδίωξη ερμηνεύει και το γεγονός, ότι οι περισσότεροι Έλληνες καλλιτέχνες, και όχι μόνο όσοι ζουν εντός των ορίων της ελληνικής επικράτειας, αρχίζουν να αυτοπροσωπογραφούνται σε νεαρή ηλικία, σε αντίθεση με τους άνδρες Ευρωπαίους συναδέλφους τους, οι οποίοι, εκτός ελαχίστων εξαιρέσεων όπως είναι ο Parmigianino και ο Rembrandt, καταφεύγουν στην αυτοπαρατήρηση και στην ενδοσκοπήση σε ώριμη ηλικία, όταν, δηλαδή, έχουν καθιερωθεί και είναι έτοιμοι να γίνουν δεκτοί στην Ακαδημία. Οι γυναίκες, με ελάχιστες εξαιρέσεις, όπως είναι η Sofonisba Anguissola και η Rosalba Carriera, αυτοπροσωπογραφούνται μόνο σε νεαρή ηλικία, ακριβώς γιατί νιώθουν την ανάγκη να σπεύσουν να δηλώσουν τις ικανότητές τους, διεκδικώντας κοινωνική καταξίωση και ισότιμη μεταχείριση με τους άντρες συναδέλφους τους.

Στην περίπτωση των Ελληνίδων, είναι ενδεικτική η σειρά των αυτοπροσωπογραφιών της Θάλειας Φλωρά – Καραβία (1871-1960)⁶⁸, η οποία ως γυναίκα κατέκτησε όσα διεκδικούσε⁶⁹ και τόσο το έργο της όσο και η

64. Μισιρλή – Λυδάκης 1999, σσ. 194-195.

65. Απεικ. βλ. Calabrese *ibid.*, σ.151, εικ.143.

66. Απεικ. βλ. Calabrese *ibid.*, σ. 327, εικ. 297.

67. Μαρκάτου 2008, σ. 198, 199, *passim*.

68. Οι περισσότερες αυτοπροσωπογραφίες ανήκουν στον εικοστό αιώνα.

69. Δεν φοίτησε βέβαια σε Σχολή Καλών Τεχνών, αλλά μαθήτευσε κοντά σε αναγνωρισμένους Έλληνες και Γερμανούς καλλιτέχνες στο Μόναχο. Είναι εξάλ-

ζωή της⁷⁰ δεν φέρουν στοιχεία θηλυκής ταυτότητας που να τη διαχωρίζουν από τη ζωή και το έργο των αντρών συναδέλφων της. Μια αυτοπροσωπογραφία της που ανήκει στην περίοδο που εξετάζουμε είναι αρκετά εύγλωττη για τον βαθμό αυτοπεποίθησης της ίδιας και τις ζωγραφικές της ικανότητες. Πρόκειται για το έργο Π 6432 της Εθνικής Πινακοθήκης–Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτσου που χρονολογείται το 1896⁷¹ (εικ. 9). Η εικοσιπεντάχρονη σπουδάστρια ζωγράφος απεικονίζεται σχεδόν ημίσωμη κατά τρία τέταρτα προς τα δεξιά, ενώ στρέφει με ιδιαίτερη ένταση το βλέμμα της προς τον θεατή. Η μορφή με το σκούρο ασαφές ένδυμα συμψύρεται με το σκοτεινό ουδέτερο βάθος. Έτσι εξαφανίζεται κάθε στοιχείο θηλυκότητας και εξαίρεται το κεφάλι με το καθαρό πρόσωπο και τα σπινθηροβόλα μάτια. Αν και σε αυτή τη στάση αυτοπροσωπογραφούνται συχνά και οι άντρες συνάδελφοί της, συνειρμικά ανακαλούμε στη μνήμη μας τις αυτοπροσωπογραφίες των πρωτοπόρων καλλιτεχνίδων. Για παράδειγμα την αυτοπροσωπογραφία της Sofonisba Anguissola (περ. 1535-1625) από το 1554⁷², με την οποία ανακαλύπτουμε αντιστοιχίες ως προς την έκφραση και το ήθος κυρίως η ένταση και το βάθος του βλέμματος προδίδουν και στις δύο περιπτώσεις εσωτερική ζωή, εκφράζουν πείσμα και αυτοπεποίθηση. Στην περίπτωση της Ελληνίδας ζωγράφου που τον προηγούμενο χρόνο, το 1895, είχε φθάσει στο Μόναχο για σπουδές, η αυτοπροσωπογραφία αποτελεί μαρτυρία των ζωγραφικών της ικανοτήτων, αφού δείχνει ότι έχει ήδη αφομοιώσει τα διδάγματα της Σχολής του Μονάχου και είναι σε θέση να δημιουργήσει έργα ισάξια εκείνων των δασκάλων της και των ανδρών συναδέλφων της. Συγχρόνως, η ελευθερία που νιώθει, φοιτώντας σε διάφορα εργαστήρια Ελλήνων και Γερμανών στο Μόναχο, αφού ακόμη δεν είχε επιτραπεί η φοίτηση γυναικών σε Σχολές Καλών Τεχνών, και οι οριζόντες

λου ενδεικτικό της ανατροφής της, ότι, μετά τον θάνατο του πατέρα της, ο αδελφός της που σπούδαζε ζωγραφική στην Αθήνα, εγκατέλειψε τις δικές του σπουδές, προκειμένου να βοηθήσει την αδελφή του που τη θεωρούσε ταλέντο (Σκλάβου -Μαυροειδή 1974, σ. 406).

70. Είναι η μοναδική γυναίκα που ακολούθησε τον στρατό στο μακεδονικό και στο ηπειρωτικό μέτωπο κατά τη διάρκεια των Βαλκανικών Πολέμων (1912-13) και έχει αφήσει σειρά σχεδίων που απόκεινται στη Δημοτική Πινακοθήκη Ιωαννίνων.

71. Τσούργιαννη 2005, σ. 35.

72. Απεικ. βλ. Italian Women Artists 2007, σ. 111.

που διανοίγονταν για καλλιτεχνική σταδιοδρομία⁷³ τονώνουν την αυτοπεποίθησή της και τολμά να κοιτάξει κατάματα τον θεατή της. Το ήθος που εκφράζει αυτή η αυτοπροσωπογραφία⁷⁴ παραπέμπει στις διεκδικήσεις των Ελληνίδων καλλιτέχνιδων, όπως είχαν αρχίσει να εκδηλώνονται, με επικεφαλής τη Σοφία Λασκαρίδου (1882-1965)⁷⁵. Σύμφωνα, εξάλλου, με όσα υποστηρίζει η Γκότση για τον τύπο τη χειραφετημένης γυναίκας και την αυτοπροσωπογραφία της Θάλειας Φλωρά – Καραβία του 1900⁷⁶, η λίγο παλαιότερη που αναλύουμε εδώ προοιωνίζεται τον τύπο της «Νέας Γυναίκας» που αποτυπώνει το νεότερο έργο: «[...] εκείνης που γεμάτη ενεργητικότητα και ψυχική δύναμη επιδίδεται στη δράση, συμμετέχοντας ισότιμα με τους άνδρες σε επιστήμες, τέχνες, επαγγέλματα.[...]»⁷⁷.

Από το πλήθος των αντρικών αυτοπροσωπογραφιών από τα τέλη του δεκάτου ενάτου αιώνα, ξεχωρίζω ένα ταπεινό έργο, ίσως σπουδή, του τελευταίου σημαντικού Επτανήσιου, του Γεωργίου Άβλιχου (Ληξούρι 1842-Αργοστόλι 1909), φιλοτεχνημένο το 1893 (εικ. 10). Πρόκειται για μετωπική απεικόνιση του κεφαλιού του ηλικιωμένου γενειοφόρου ζωγράφου, που προκαλεί μια ιδιάζουσα γοητεία. Με βαθιά αποτυπωμένα τα σημάδια του χρόνου και μια φυσική ασχήμια, υπενθυμίζει ότι η ομορφιά στην τέχνη είναι η αλήθεια. Εκείνο, όμως, που την κάνει να ξεχωρίζει και που τη φορτίζει ιδεολογικά, είναι η χρήση ανοικτότερου χρώματος γύρω από το κεφάλι, με τρόπο που κάνει τη μορφή να αναδύεται μέσα από το σκοτεινό πρασινόχροο βάθος και το φως που την περιβάλλει να σχηματίζει ένα είδος φωτοστέφανου, το οποίο επιτείνει την εξιδανίκευση που επιδιώκει ο καλλι-

73. Αν και η συνείδηση του φύλου είχε αρχίσει να διαμορφώνεται στην Ελλάδα περί τα μέσα του 19^{ου} αιώνα, η ανάπτυξη της αστικής ηθικής, που περιόριζε τη δράση των γυναικών στο σπίτι, εμπόδιζε την Ελληνίδα να αναμετρηθεί στον επαγγελματικό στίβο με τον άνδρα.

74. Για τις αυτοπροσωπογραφίες που η Θάλεια Φλωρά – Καραβία φιλοτέχνησε από το 1900 και μετά, βλ. Τσούργιαννη 2005, σσ. 52, 86, 133, 153 και Χαμαλίδη 2008, σσ. 92-95.

75. Το 1894, οι γυναίκες άρχισαν να φοιτούν ως ακροάτριες στο Σχολείο των Τεχνών, μετά από την προσωπική παρέμβασή της στον Βασιλιά Γεώργιο Α΄, αλλά το δικαίωμα να φοιτούν μαζί με τους άντρες σε μικτά τμήματα το κατέκτησαν το 1901.

76. Γκότση 2002, σσ. 88-91.

77. Γκότση *ibid.*, σ. 89.

τέχνης με τη μετωπικότητα. Έτσι ο ζωγράφος περιβάλλεται την αύρα ενός κοσμικού αγίου⁷⁸, αντανακλώντας την άποψη που επικρατούσε τον δέκατο ένατο αιώνα για τον καλλιτέχνη επαναστάτη ή μάρτυρα, και που στα τέλη του αιώνα είχε γίνει κοινός τόπος⁷⁹. Στην περίπτωση του Άβλιχου ταιριάζουν και οι δύο χαρακτηρισμοί. Είναι γνωστό, ότι τόσο ο αδελφός του, γνωστός ποιητής Μικέλης Άβλιχος (Ληξούρι 1844-1917), όσο και εκείνος ήταν οπαδοί του Μπακούνιν, ενώ ο ίδιος είχε μια πολύ δύσκολη ζωή: ήταν δύσμορφος, από νεαρή ηλικία υπέφερε από επώδυνη ασθένεια και οι σχέσεις με τον αδελφό του ήταν πολύ άσχημες, με αποτέλεσμα τα προβλήματα αυτά να επηρεάζουν τον χαρακτήρα του και τις σχέσεις του με τους άλλους ανθρώπους και να ζήσει μια ζωή μέσα στη μοναξιά. Έτσι, στο τέλος της ζωής του που η υγεία του δεν του επέτρεπε να εργάζεται, αντιμετώπιζε σοβαρά προβλήματα επιβίωσης. Αν, λοιπόν, απεικονίζει τη μορφή του με τρόπο που μας δημιουργεί θρησκευτικούς συνειρμούς, ενώ λέγεται ότι ουδεμία σχέση είχε ο ίδιος με την εκκλησία, θέλει να αναδείξει αυτή τη διάσταση της καλλιτεχνικής δημιουργίας, τον πόνο με τον οποίο αυτή είναι συνυφασμένη⁸⁰.

Ως κατακλείδα αυτής της πορείας για τη διερεύνηση της ανάδυσης της αυτοπροσωπογραφίας στην ελληνική εικαστική σκηνή, θα αναφέρω την περίπτωση του Νικηφόρου Λύτρα (1832-1904), ο οποίος αρκετές φορές κατέφυγε στον καθρέφτη του, για να κλείσει στον μικρόκοσμο της αυτοπροσωπογραφίας του την υποκειμενικότητά του και να εκφράσει την επιτυχία που ως καλλιτέχνης γνώρισε. Το 1867 φιλοτέχνησε μια αυτοπροσωπογραφία (εικ. 11), προφανώς επηρεασμένος από τον διορισμό του το προηγούμενο έτος στο Σχολείο των Τεχνών⁸¹. Με διερευνητικό βλέμμα και στον τύπο του καλοντυμένου αστού, προοιωνίζεται την αποφασιστικότητα που θα δείξει ως δάσκαλος και θεμελιωτής σχολής ζωγραφικής με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά. Σε μια άλλη σε ώριμη ηλικία και με

78. «Ο καλλιτέχνης αυτοπαρουσιάζεται σαν ασκητής ή άγιος [...]», παρατηρεί εύστοχα ο Χαράλαμπίδης 1976, σ. 80.

79. Sturgis, Christiansen, Oliver and Wilson 2006, σ. 139.

80. Βέβαια, σύμφωνα με τον Mcpherson 2001, σ. 3, την ίδια εποχή, με θρησκευτική αύρα περιέβαλλε τις μοντέρνες προσωπογραφίες ο Van Gogh.

81. Περίπου σύγχρονη είναι και άλλη αυτοπροσωπογραφία, κατά τρία τέταρτα αριστερά, στην Ε.Π.Μ.Α.Σ (α/α Π2597).

καπέλο⁸² (εικ. 12), κατά το παράδειγμα του Reynolds αλλά και του συμφοιτητή του Hans Mackart⁸³, εμφανίζεται ως επιτυχημένος αστός, υπογραμμίζοντας τόσο την προσωπική του καταξίωση όσο και την κοινωνική ανέλιξη του Έλληνα καλλιτέχνη γενικά.

Λαμβάνοντας υπόψη όλες τις παρατηρήσεις για όλα τα έργα που σχολιάστηκαν, συμπεραίνουμε, ότι οι αυτοπροσωπογραφίες των Ελλήνων καλλιτεχνών, όλες μαζί και η κάθε μια χωριστά, συναιρούν τα συστατικά μιας επιτυχημένης προσωπογραφίας: α) εξωτερική πιστότητα (στον βαθμό που τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά αποδίδονται πιστά), β) εσωτερική διερεύνηση (απόδοση του χαρακτήρα, της ιδιοσυγκρασίας και του πνεύματος του καλλιτέχνη), δηλαδή, προσπάθεια απόδοσης της ψυχής του, και γ) ένταξη στο κοινωνικό και πνευματικό περιβάλλον, στο οποίο καθένας ανήκει, μέσω της ενδυμασίας και των παραπληρωματικών στοιχείων. Με άλλα λόγια, όλες οι αυτοπροσωπογραφίες στοχεύουν στην απόδοση «της επιφάνειας και του βάθους»⁸⁴ (της φυσικής ομοιότητας και της ψυχολογικής ή ηθικής ουσίας), μένουν, δηλαδή, προσκολλημένες στον παραδοσιακό τρόπο αναπαράστασης, ακόμα και οι πολύ όψιμες που συμπύκνουν χρονικά με τις αυτοπροσωπογραφίες καλλιτεχνών, όπως του Van Gogh ή του Cezanne⁸⁵. Και αυτό είναι φυσικό: αφού η ελληνική ζωγραφική μένει προσκολλημένη στην παράδοση και η αυτοπροσωπογραφία, που δεν διαφοροποιείται τεχνοτροπικά από το λοιπό έργο του αυτοπροσωπογραφούμενου ζωγράφου, ακολουθεί το ιδίωμά του.

Ως αυτοπροσωπογραφίες, ωστόσο, κάθε μια πιστοποιεί την ειδοποιό

82. Στην Ε.Π.Μ.Α.Σ. σώζεται αυτοπροσωπογραφία με καπέλο σε μεγαλύτερη ηλικία και με πολύ σκληρά χαρακτηριστικά (α/α Π 6797) και ένα σχέδιο, ολόσωμος με καπέλο, που ταυτίστηκε από τη Μαριλένα Κασμάτη (α/α Π 3688/368).

83. Σχετικά βλ. Trnek 2005, σ. 238, απεικ. 239.

84. McPherson 2001, σ. 198.

85. Τα έργα των δύο πρωτοπόρων καλλιτεχνών σήμαναν το τέλος της παραδοσιακής αυτοπροσωπογραφίας, μέσα στο πλαίσιο της μοντέρνας προσωπογραφίας, που μετατόπισε την προβληματική της αναπαράστασης από τη σύλληψη της ατομικότητας και την εικαστική μετάπλασή της στη μη αναφορικότητα και στην απόδοση, κατά προτεραιότητα, των πλαστικών αξιών. Για τις αυτοπροσωπογραφίες του Van Gogh και του Cezanne, βλ. Mc Pherson 2001, σσ. 9-12 και 117-144, αντίστοιχα.

διαφορά από την κοινή προσωπογραφία, δηλαδή, την απουσία παραγγελιοδότη, ώστε καθεμία να ισοδυναμεί με διακήρυξη της πλήρους αυτονομίας της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Και από αυτή την άποψη, εκτιμάται, ότι ο Έλληνας καλλιτέχνης του δεκάτου ενάτου αιώνα, κυρίως εκείνος που ζει στην Ελλάδα και αντιμετωπίζει πολλά προβλήματα, καταφεύγει στην αυτοπροσωπογραφία όχι μόνο για να εκφράσει την αυτοσυνειδησία του αλλά και ως μια συμβολική πράξη απελευθέρωσης και ανεξαρτησίας.

Καταλήγοντας διαπιστώνουμε, ότι οι Έλληνες ζωγράφοι του δεκάτου ενάτου αιώνα, κάποτε συγχρονιζόμενοι και συνηθέστερα ακολουθώντας τους Ευρωπαίους συναδέλφους τους, προσπάθησαν και επέτυχαν σε μεγάλο βαθμό να δεξιωθούν τις κατακτήσεις αιώνων της ευρωπαϊκής παράδοσης και να αισθητοποιήσουν, μέσω των εικαστικών συμβάσεων, τη συνείδηση της ατομικότητάς τους στο πλαίσιο της τέχνης του νεοσύστατου κράτους, η οποία, όπως συμπεραίνει κανείς και από τον τρόπο ανάπτυξης της αυτοπροσωπογραφίας, εξελίσσεται καθόλα, έστω και με χρονική υστέρηση, ως μια πτυχή της νεότερης ευρωπαϊκής τέχνης.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αθανάσογλου 1974 = Ν. Αθανάσογλου, «Νικόλαος Κουνελάκης», *Οι Έλληνες Ζωγράφοι* τόμος πρώτος. Από τον 19^ο αιώνα στον 20^ο (εκδ. Μέλισσα), (Αθήνα 1974), σσ. 340-369.
- Αφιέρωμα στον Ξυδιά 1996 = Δήμος Αργοστολίου-Δ.Ε.Π.Α.Ψ., *Αφιέρωμα στον Νικόλαο Ξυδιά -Τυπάλδο*, Κατάλογος έκθεσης (Αργοστόλι 1996).
- Bachleitner 1976 = R. Bachleitner, *Die Nazarener* (Μόναχο 1976).
- Calabrese 2006 = O. Calabrese, *Die Geschichte des Selbstporträts* (Μόναχο 2006).
- Γαλανάκη 1997 = Ρ. Γαλανάκη, «Ελένη Αλταμούρα», εις *Ο Πολίτης* 42 (7 Νοεμβρίου 1997), σσ. 29-33.
- Campbell 1990 = L. Campbell, *Renaissance Portraits. European Portrait Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries* (New Haven και Λονδίνο 1990).
- Γκότση 2002 = Χ. Γ. Γκότση, *Ο λόγος για τη γυναίκα και τη γυναικεία καλλιτεχνική δημιουργία στην Ελλάδα (τέλη 19^{ου} - αρχές 20^{ου} αιώνα)*, (αδημ. Διδακτ. Διατριβή), (Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης 2002).
- Die Nazarener 1977 = *Städtische Galerie, Die Nazarener*, Κατάλογος έκθεσης (Φρανκφούρτη/ Μ1977).
- Gallwitz 1981 = K. Gallwitz (επιμ.), *Die Nazarener in Rom. Ein deutscher Künstlerbund der Romantik* (Μόναχο 1981).
- Italian Women Artists 2007 = *National Museum of Women in the Arts, Washington D.C., Italian Women Artists from Renaissance to Baroque*, (Κατάλογος έκθεσης 16 Μαρτίου -15 Απριλίου 2007), (Ουάσινγκτον 2007).
- Ιωάννου 1997 = Π.Ι. Ιωάννου στο: *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών* 1 (Αθήνα 1997), λ. *Δαμίρης Αλέξανδρος*.
- Janson 1985 = H.W. Janson, *19th - Century Sculpture* (Νέα Υόρκη 1985).
- Jensen 1981 = J.C. Jensen, «Die Bildniskunst der Nazarener», εις Klaus Gallwitz (έκδ.), *Die Nazarener in Rom Ein deutscher Künstlerbund der Romantik* (Μόναχο 1981).
- Καλλιγιάς 1982 = Μ. Καλλιγιάς, «Το ξεκίνημα της κοσμικής Χαρακτικής στα Επτάνησα», εις *Κερκυραϊκά Χρονικά ΚΣΤ* (Κέρκυρα 1982), σσ. 386-406.
- Καυταντζόγλου 1846 = *Λόγος εκφωνηθείς κατά την επέτειον τελετήν του*

Βασιλικού Πολυτεχνείου επί της κατά το δεύτερον καλλιτεχνικόν έτος εκθέσεως των διαγωνισμών υπό του Διευθυντού Λυσάνδρου Καυταντζόγλου, εν Αθήναις Τύποις Χ. Νικολαΐδου Φιλαδελφείως (Αθήναι 1846).

Καυταντζόγλου 1847 = *Λόγος ... κατά το τρίτον έτος...*, *ibid.*

Καυταντζόγλου 1851 = *Λόγος...κατά το έβδομον έτος...*, *ibid.*

Kemp 1990 = M. Kemp, *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat* (Λονδίνο1990).

Κεφαλλήνες 1994 = Νομαρχία Κεφαλονιάς και Ιθάκης, Δήμος Αργοστολίου-Δ.Ε.Π.Α.Ψ., *Κεφαλλήνες Ζωγράφοι και Γλύπτες δεκάτου ενάτου και εικοστού αιώνα* (Κατάλογος έκθεσης), (Αργοστόλι 1994).

Kluxen 1989 = A.M. Kluxen, *Das Ende des Standesporträts. Die Bedeutung der englischen Malerei für das deutsche Porträt von 1760 bis 1848* (Μόναχο 1989).

Κουμανούδης 1883 = Σ.Α. Κουμανούδης, *Συναγωγή λέξεων αθησαυρίστων εν τοις ελληνικοίς λεξικοίς υπό Στεφάνου Αθ. Κουμανούδη Ανδριανοπλίτου* (εν Αθήναις 1883).

Κουμανούδης 1900 = Σ.Α. Κουμανούδης, *Συναγωγή νέων λέξεων υπό των λογίων πλασθεισών από της Αλώσεως μέχρι των καθ' ημάς χρόνων υπό Στεφάνου Α. Κουμανούδη, τόμος πρώτος* (εν Αθήναις 1900).

Κουρκουμέλης 1997 = Ν.Κ. Κουρκουμέλης, «Η καλλιτεχνική εκπαίδευση στο Ιόνιο Κράτος. Η εικαστική, η θεατρική και η μουσική παιδεία στην Κέρκυρα», στο: Κέντρο Μελετών Ιονίου, *Το Ιόνιο Κράτος 1815-1864*, Πρακτικά του Διεθνούς Συμποσίου Ιστορίας (Κέρκυρα, 21-24 Μαΐου 1988), (επιμ. Παναγιώτα Μοσχονά), (Αθήνα 1997), σ. 207-228.

Κουτσογιάννης 2007 = Θ. Κουτσογιάννης, «Ο ρομαντικός κλασικιστής Γεράσιμος Πιτσαμάνος (1787-1825): Το καλλιτεχνικό και θεωρητικό έργο του. Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην εποχή του Διαφωτισμού και του εικοστού αιώνα», εις *Πρακτικά του Γ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών* (ΕΕΝΣ), (Βουκουρέστι 2-4 Ιουνίου 2006), Γ' (Αθήνα 2007), σσ. 599-622.

Κωτίδης 1995 = Α. Κωτίδης, *Ζωγραφική 19^{ου} αιώνα* (Αθήνα 1995).

Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών 1997-2000 = *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών 1-4* (επιμ. Ε. Ματθιόπουλος), (Αθήνα 1997-2000).

Marin 1992 = L. Marin, «Zu einer Theorie des Lesens in den bildenden Künsten: Poussins Arkadische Hirten», εις Wolfgang Kemp (Hg), *Der Betrachter ist im Bild* (Βερολίνο1992), σσ. 142-168.

Μαρκάτου 2003 = Δ. Μαρκάτου, «Οι εικαστικές τέχνες στα Επτάνησα την περίοδο της Επτανήσου Πολιτείας (1800-1807). Η αυτοπροσωπογρα-

- φία του Νικολάου Κουτούζη», εις *Πρακτικά του Συνεδρίου Επτάνησος Πολιτεία (1800-1807). 200 χρόνια από την ίδρυσή της (1800-2000)*, (Αργοστόλι 28-31 Οκτωβρίου 2000), (Αργοστόλι 2003), σσ. 109-119.
- Μαρκάτου 2006 = Δ. Μαρκάτου, «Οι αυτοπροσωπογραφίες του Νικολάου Κουτούζη και του Νικολάου Καντούνη», εις Χ. Χρήστου, *Αφιέρωμα* (Θεσσαλονίκη 2006), σσ. 151-158.
- Μαρκάτου 2008 = Δ. Μαρκάτου, «Η κοινωνική θέση του εικαστικού καλλιτέχνη στην Ελλάδα τον 19^ο αιώνα», εις *Προσεγγίσεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας από την Αναγέννηση έως τις μέρες μας* (επιμ. Ν. Δασκαλοθανάσης), (Αθήνα 2008), σσ. 185-210.
- Μαρκάτου 2009 = Δ. Μαρκάτου, «Ελένη Μπούκουρη-Αλταμούρα: Συμβολή στη μελέτη της ζωής και του έργου της», εις *Η τέχνη του 20^{ου} αιώνα: Ιστορία - Θεωρία - Εμπειρία, Γ΄ Συνέδριο Ιστορίας της Τέχνης* (Θεσσαλονίκη 2009), σσ. 357-373.
- Markatou 2011 = D.F. Markatou, "Self-portraits by Nineteenth-Century Greek Painters", *Proceeding of the Eighth Biennial International Conference of Greek Studies Flinders University June 2009*, εις *Greek Research in Australia* (εκδ. M. Rossetto, M. Tsianikas and others), Department of Languages-Modern Greek Flinders University (Adelaide 2011), σσ. 354-368.
- Mc Pherson 2001 = H. Mc Pherson, *The Modern Portait in Nineteenth Century France* (Καίμπριτζ 2001).
- Μισιρλή 1994 = Ν. Μισιρλή, *Ελληνική Ζωγραφική 18^{ος} - 19^{ος} αιώνας* (Αθήνα 1994).
- Μισιρλή - Λυδάκης 1998 = Ν. Μισιρλή - Σ. Λυδάκης, *Θησαυροί της Νεοελληνικής Τέχνης. Η Συλλογή Περδίου* (Αθήνα 1998).
- Μπακαλάκης 1990 = Γ. Μπακαλάκης, *Από τον Φειδία ως τον Πραξιτέλη* (Θεσσαλονίκη 1990).
- Μπόλης 2000 = Γ. Μ. Μπόλης, εις *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών 4* (Αθήνα 2000), σ. 433, λ. *Χατζηγιαννόπουλος Σπυρίδων*.
- Oliver - Sturgis - Wilson 2006 = L. Oliver - A. Sturgis - M. Wilson, «Catalogue», εις *Sturgis, Christiansen, Oliver and Wilson 2006*, σσ. 44-189.
- Pächt 2005 = O. Pächt, *Rembrandt* (Μόναχο 2005).
- Paolucci 2007 = A. Paolucci, «Self-Portraits from the Uffizi: The Cardinal and the Mirror of Narcissus», εις *Self-Portraits 2007*, σσ. 15-19.
- Παυλόπουλος 2000 = Δ.Π. Παυλόπουλος, εις *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών 4* (Αθήνα 2000), σ. 177, λ. *Σκόπας* (Καρούμπας Αθηναίος) Βασίλειος.
- Piantoni 1981 = G. Piantoni, «Aspekte des Nazarenischen Gedankens», εις

- Gallwitz (επιμ.), 1981, σσ. 18-26.
- Preimesberger 1999 = R. Preimesberger, *H. Baader und N. Suthor* (επιμ.), *Porträt, mit Beiträgen von Karin Hellwig, Ulrike Müller Hofstede, Barbara Wittmann und Gerhard Wolf* (Βερολίνο 1999).
- Raupp 1984 = H.-J. Raupp, *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert* (Χιλντερσχάιμ-Ζυρίχη-Νέα Υόρκη 1984).
- Rigoni 1890 = *Catalogue of the Royal Uffizi Gallery in Florence by Caesar Rigoni* (Φλωρεντία 1890).
- Self-Portraits 2007 = *Artists' Self-Portraits from the Uffizi* (Κατάλογος), (Μιλάνο 2007).
- Sframeli 2007 = M. Sframeli, «Consecrated to Eternity by their Own Hands: Leopoldo de' Medici's Collection of Self-Portraits», εις *Self-Portraits* (2007), σσ. 21-33.
- Σκλάβου-Μαυροειδή 1974 = Μ. Σκλάβου-Μαυροειδή, «Θάλεια Φλωρά-Καραβία (1871-1960)», εις *Οι Έλληνες Ζωγράφοι I Από τον 19^ο στον 20^ο αιώνα* (Αθήνα 1974), σσ. 406-409.
- Στεφανίδης 1996 = Μ. Στεφανίδης, «Μικρό αφιέρωμα στον Νικόλαο Ξυδιά-Τυπάλδο», εις *Αφιέρωμα στον Νικόλαο Ξυδιά-Τυπάλδο* (Αργοστόλι 1996).
- Sturgis – Christiansen – Oliver – Wilson 2006 = A. Sturgis – R. Christiansen L. Oliver – M. Wilson, *Rebels and Martyrs. The Image of the Artist in the Nineteenth-Century* (Λονδίνο 2006).
- Szeeman 1983 = H. Szeeman (εκδ.), *Der Hang zum Gesamtkunstwerk Europäische Utopien seit 1800* (Φρανκφούρτη/Μ 1983).
- Trnek 2005 = R. Trnek, *Selbstbild. Der Künstler und sein Bildnis* (Βιέννη 2005).
- Τοιτσέλης 1904 = Η.Α. Τοιτσέλης, *Κεφαλληνιακά Σύμμεικτα. Συμβολαί εις την Ιστορίαν και Λαογραφίαν της Νήσου Κεφαλληνίας I* (εν Αθήναις 1904).
- Τσούργιαννη 2005 = Δ.Μ. Τσούργιαννη, *Θάλεια Φλωρά-Καραβία* (Αθήνα 2005).
- Χαμαλίδη 2008 = Έ. Χαμαλίδη, «Ελληνίδες εικαστικοί στην καμπή του 19^{ου} προς τον 20^ο αι. και στον Μεσοπόλεμο: Υποδοχή του Μοντερνισμού και έμφυλη αναπαράσταση», εις Σ. Ντενίση (επιμ.), *Η γυναικεία εικαστική και λογοτεχνική παρουσία στα περιοδικά Λόγου και Τέχνης* (1900-1940), στα Πρακτικά Ημερίδας (Αθήνα 2008), σσ. 69-139.
- Χαραλαμπίδης 1976 = Αλ. Γ. Χαραλαμπίδης, *Η ελληνική προσωπογραφία του δεκάτου ενάτου αιώνα* (διδασκατορική διατριβή, Α.Π.Θ. 1976).
- Χρήστου 2009 = Χρήστου, «Η ομαδική προσωπογραφία στη νεοελληνική τέ-

χνη», εις *Η τέχνη του 20^{ου} αιώνα. Ιστορία Θεωρία Εμπειρία Γ΄ Συνέδριο Ιστορίας της Τέχνης*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης - Τμήμα Ιστορίας & Αρχαιολογίας - Τομέας Ιστορίας της Τέχνης (Θεσσαλονίκη 2009), σσ. 653-666.

Ωραιόπουλος 1998 = Φ. Ωραιόπουλος, *Ο Νεοελληνικός Λόγος για την Αρχιτεκτονική και την πόλη. Το χωρικό μοντέλο της ελληνικής Ανατολής* (Αθήνα 1998).

Wilson 2006 = M. Wilson, «Rebels and Martyrs», εις *Sturgis - Christiansen, Oliver - Wilson 2006*, σσ. 6-29.

DORA F. MARKATOU

ABSTRACT

SELF-CONCIENCE AND VISUAL CONVENTIONS: SELF –
PORTRAITS BY NINETEENTH – CENTURY GREEK PAINTERS

The subject of this paper is the self portrait, and, in particular, the ways in which Greek painters of the 19th century supported and expanded the genre. After a short introduction to the subject, a series of self-portraits of painters who lived beyond the borders of the newly established Greek state are analysed in this paper. From an iconographic aspect, their works follow the established visual conventions and they are created within the frame of a specific artistic trend, reflecting theoretical discussions and conflicts of their times.

By the end of the 19th century the self portrait had lost its distinctive elements and was usually not considered as different from the portrait. From the 1860's, many Greek painters created portraits of themselves in order to express their personal success, and also, to manifest the improvement of the social position of the Greek artists, in general. A leading example of such a focus of intention can be seen in the self portraits of Nikeforos Lytras.

Summing up, the Greek painters of 19th Century have followed their west European colleagues and have achieved to express their self - conscience by their self-portraits. This proves that Greek art has evolved as a branch of European art in this specific field too.



Γεράσιμος Πιτσαμάνος,
«Αυτοπροσωπογραφία», λάδι σε
χαρτί, 43x33 εκ., περ. 1820, Αθήνα,
Εθνικό Ιστορικό Μουσείο



Γεώργιος Μηνιάτης,
«Αυτοπροσωπογραφία», σχέδιο σε
χαρτί, περ. 1850, λανθάνει



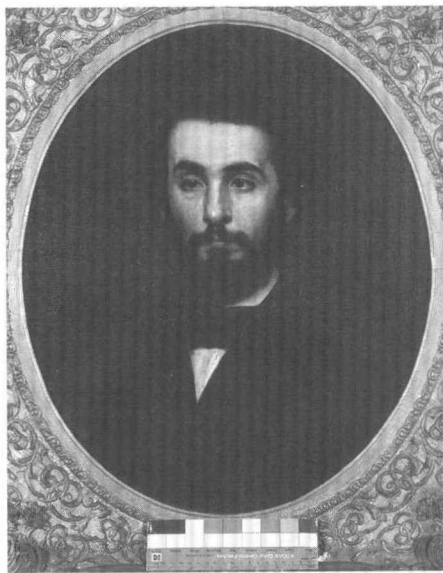
Ελένη Μπούκουρη – Αλταμούρα,
«Αυτοπροσωπογραφία», λάδι σε
καμβά, 33,5x26 εκ., περ. 1850,
Αθήνα, ιδιωτική συλλογή



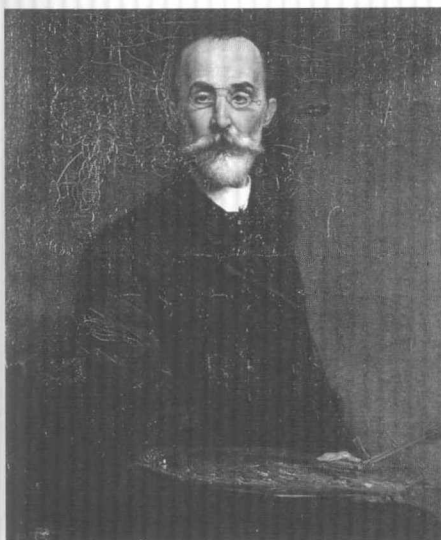
Νικόλαος Κουνελάκης,
«Αυτοπροσωπογραφία», λάδι σε
μουσαμά, 47x37 εκ., περ. 1860-1862,
Αθήνα, ΕΠΜΑΣ Κ 816



Νικόλαος Κουνελάκης,
«Η Οικογένεια του καλλιτέχνη»,
λάδι σε μουσαμά, 94x73 εκ., περ.
1862-1864, Αθήνα, ΕΠΜΑΣ Π476



Νικόλαος Ξυδιάς,
«Αυτοπροσωπογραφία», λάδι σε
καμβά, 60x50 εκ., περ. 1860, Αθήνα,
ΕΠΜΑΣ-Συλλογή Κουτλίδη Κ 98



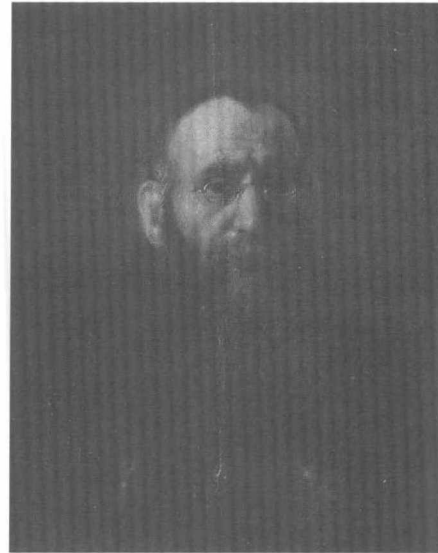
Νικόλαος Ξυδιάς, «Αυτοπροσωπογρα-
φία», λάδι σε καμβά, 100x82 εκ., περ.
1888, ΕΠΜΑΣ-Συλλογή Κουτλίδη Κ 303



Περικλής Πανταζής, «Αυτοπροσωπογρα-
φία», λάδι σε καμβά, 60x45 εκ., περ. 1880,
Αθήνα, Συλλογή Γιάννη Πεردίου



Θάλεια Φλωρά – Καραβία,
«Αυτοπροσωπογραφία», λάδι σε
καμβά, 1896, ΕΠΜΑΣ Π 6432



Γεώργιος Άβλιχος, «Αυτοπροσωπο-
γραφία», λάδι σε ξύλο, 1893,
ΕΠΜΑΣ – Συλλογή Κουτλίδη



Νικηφόρος Λύτρας, «Αυτοπροσωπο-
γραφία», λάδι σε καμβά, 53,5x43,5
εκ., 1867, Αθήνα, ΕΠΜΑΣ Π 1851.



Νικηφόρος Λύτρας, «Αυτοπροσωπο-
γραφία με καπέλλο», λάδι σε καμβά,
27x22 εκ., Ιδιωτική Συλλογή.