ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΤΗΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΚΗΣ
ΤΜΗΜΑ ΑΡΧΕΙΟΝΟΜΙΑΣ, ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΟΝΟΜΙΑΣ ΚΑΙ ΜΟΥΣΕΙΟΛΟΓΙΑΣ
Μ.Π.Σ. ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ ΤΕΚΜΗΡΙΩΝ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗΣ ΚΛΗΡΟΝΟΜΙΑΣ ΚΑΙ ΝΕΕΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΕΣ
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΜΟΥΣΕΙΟΛΟΓΙΑ

Μαρία Ασπιώτη

Η ΑΝΑΔΕΙΞΗ ΤΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΕΝΟΣ ΤΟΠΟΥ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΤΕΧΝΗΣ. ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΗΣ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗΣ ΚΕΡΚΥΡΑΣ.

Διπλωματική Εργασία

Τριμελής επιτροπή: Παπαθεοδώρου Χρήστος
Γεωργατσούλης Εμμανουήλ
Μεταλληνός Δημήτριος

Κέρκυρα, Σεπτέμβριος 2019

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Ο πολιτισμός και η τέχνη είναι δυο έννοιες άρρηκτα συνδεδεμένες μεταξύ τους, στο βαθμό που η μια ορίζεται μέσω της άλλης, και καθεμιά αντλεί περιεχόμενο και σημασία από την άλλη. Οι καλές τέχνες ως παράγωγα της τέχνης, και η ζωγραφική ως μια εξ' αυτών φιλοξενούνται ως προϊόντα του πολιτισμού στα μουσεία τέχνης και τις πινακοθήκες. Ένα τέτοιο μουσείο αποτελεί η Δημοτική Πινακοθήκη Κέρκυρας, η οποία περιλαμβάνει έργα τέχνης Κερκυραίων καλλιτεχνών, μέσω των οποίων αναδεικνύεται ο πολιτισμός της Κέρκυρας. Τα ζωγραφικά και χαρακτικά έργα της πινακοθήκης αποκαλύπτουν την άνθιση της αρχιτεκτονικής, της λογοτεχνίας και της ζωγραφικής στην Κέρκυρα, και αποδεικνύουν τη συνάντηση πολιτισμών και καλλιτεχνών, και την αλληλεπίδραση των τεχνών στο νησί. Από την άλλη πλευρά, οι ηθογραφικοί πίνακες της πινακοθήκης αποτυπώνουν τη ζωή των κατοίκων του τόπου στην ύπαιθρο και την πόλη του νησιού, προβάλλοντας τις αξίες, τις παραδόσεις, τα ήθη και τα έθιμα του. Η ζωή και το έργο των δημιουργών αυτών των ζωγραφικών και χαρακτικών πινάκων είναι πάντοτε πολύτιμοι αρωγοί στην ερμηνεία των έργων, και την κατανόηση της πολιτιστικής ιστορίας της Κέρκυρας.

Λέξεις κλειδιά: *πολιτισμός, τέχνη, ζωγραφική, ηθογραφία, Δημοτική Πινακοθήκη Κέρκυρας, αρχιτεκτονική, λογοτεχνία, ηθογραφία, ζωγράφοι, χαράκτες, έργα τέχνης, πίνακες ζωγραφικής.*

ABSTRACT

Culture and art are two concepts inextricably linked, as each one is defined and derives content and meaning from the other. The fine arts as derivatives of art, and painting as one of them, are hosted as products of culture in art museums and galleries. One of them is the Municipal Art Gallery of Corfu which includes works of art created by Corfu artists, and reveals the culture of Corfu. The paintings and engravings of the gallery reveal the development of architecture, literature and painting in Corfu, that point of meeting of cultures and artists, and the interaction of the arts on the island. On the other hand, the paintings of ethography of the gallery represent the lives of the locals in the villages and the city of the island, displaying their values, traditions, habits and customs. The life and work of the creators of these paintings and engravings are always determinants factors in the interpretation of their works, and the understanding of the cultural history of Corfu.

Key words: *culture, art, painting, Corfu Municipal Art Gallery, architecture, literature, ethography, painters, engravers, artworks, paintings.*

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Η παρούσα μελέτη δεν υπήρξε αποτέλεσμα μόνο προσωπικής προσπάθειας, αλλά και υποστήριξης ανθρώπων στους οποίους θα ήθελα να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου. Αρχικά, θα ήθελα να εκφράσω τις θερμές ευχαριστίες μου στους τρεις επιβλέποντες καθηγητές της διπλωματικής μου κκ. Γεωργατσούλη Εμμανουήλ και Μεταλληνό Δημήτριο, και φυσικά τον επόπτη μου κ. Παπαθεοδώρου Χρήστο, χωρίς την καθοριστική συμβολή του οποίου η παρούσα εργασία δε θα είχε ολοκληρωθεί. Ξεχωριστά οφείλω να ευχαριστήσω τον κ. Μεταλληνό Δημήτριο για την αμέριστη συμπαράσταση του και ψυχολογική υποστήριξη καθ' όλη τη διάρκεια της εργασίας μου, όπως και τον Πρόεδρο του Τμήματος κ. Σώζοντα Παπαβλασόπουλο για την πολύτιμη βοήθεια του. Δε θα μπορούσα ωστόσο με την ευκαιρία αυτή να παραλείψω να ευχαριστήσω τον καθηγητή του Μεταπτυχιακού Προγράμματος, το οποίο ολοκληρώνεται για εμένα με τη διπλωματική αυτή, κ. Παπαϊωάννου Γεώργιο, για τη ανεξάντλητη βοήθεια και τις πολύτιμες επιστημονικές συμβουλές του σε όλη την πορεία των σπουδών μου.

Οφείλω, τέλος, ένα ξεχωριστό ευχαριστώ στο εξαιρετικό προσωπικό της Δημοτικής Πινακοθήκης Κέρκυρας για τη συνεχή βοήθεια του, επιτρέποντας μου την πρόσβαση σε πολύτιμο αρχειακό υλικό, προκειμένου να ολοκληρώσω την προσπάθεια μου αυτή.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ……..1

ABSTRACT……..…2

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ……3

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΩΝ ΚΑΙ ΧΑΡΑΚΤΙΚΩΝ ΕΡΓΩΝ…….....7

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ……..8

ΠΡΟΛΟΓΟΣ…….9

ΕΙΣΑΓΩΓΗ……11

Κύριος σκοπός- επιμέρους στόχοι……..…15

Δομή- βιβλιογραφική επισκόπηση……17

Μεθοδολογία έρευνας…….31

Περιορισμοί της εργασίας……..33

Η Δημοτική Πινακοθήκη Κέρκυρας……....34

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΒΑΣΙΚΕΣ ΘΕΩΡΗΤΙΚΕΣ ΕΝΝΟΙΕΣ……..……38

1.1 Ο όρος "πολιτισμός"……..38

1.2 Η έννοια της "τέχνης"……42

1.3 Οι "καλές τέχνες"……...49

1.4 Τα μουσεία τέχνης: η πινακοθήκη……55

1.4.1 Διοίκηση- διαχείριση- οργάνωση- λειτουργία…….61

1.5 Η ζωγραφική……...66

1.6 Η ηθογραφία στη λογοτεχνία και τη ζωγραφική…….76

1.6.1 Η ελληνική ηθογραφική λογοτεχνία…….76

1.6.2 Η ελληνική ηθογραφική ζωγραφική…….79

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Ο ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΚΕΡΚΥΡΑΣ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΙΣ ΚΑΛΕΣ ΤΕΧΝΕΣ……..83

2.1 Η αρχιτεκτονική……...……84

2.1.1 *Παλαιό Φρούριο*- Φίλιππος Μάκοτσις……...……...89

2.1.2 *Η Πόλη που Αγαπά το Φρούριο*- Άγγελος Γερακάρης…….93

2.1.3 *Νέο Φρούριο*- Πέτρος Στραβοράβδης……...96

2.1.4 *Το Σπίτι του Γιαλλινά*- Νικόλαος Βεντούρας……...…100

2.2 Η λογοτεχνία……...…106

2.2.1 *Οι Γυναίκες με τις Ξέστες στο Κεφάλι*- Μάρκος Ζαβιτζιάνος……..110

2.2.2 *Κατίνα Παπά*- Αγλαΐα Παπά……..……..117

2.3 Η ζωγραφική και η χαρακτική……..……123

2.3.1 *Άγγελος Κόντης*- Ηλίας Γιαννούλας……..……..…129

2.3.2 *Αυτοπροσωπογραφία*- Αγλαΐα Παπά……..……....133

2.3.3 *Αυτοπροσωπογραφία*- Γιάννης (Τζίνος) Δημητράτος…..……..136

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Ο ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΚΕΡΚΥΡΑΣ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΗΘΟΓΡΑΦΙΑ……..…….140

3.1 Η ύπαιθρος: η καλλιέργεια της ελιάς……..…….141

3.1.1 *Δάσος- Κοπάδι*- Άγγελος Γιαλλινάς……..……..….144

3.1.2 *Καμένες Ελιές*- Νίκος Ζερβός……..……151

3.1.3 *Γυρισμός*- Γιώργος Κεφαλληνός……..…….……..155

3.2 Η πόλη: οι αγορές και τα επαγγέλματα……..…….….159

3.2.1 *Στην Πίνια*- Νικόλαος Βεντούρας……..……...…164

3.2.2 *Μαρκάς*- Άγγελος Γιαλλινάς……..……..168

3.2.3 *Οπωροπώλης*- Νίκος Βουτυράς……...……170

3.3 Η πόλη: η διασκέδαση……...174

3.3.1 *Νύξ ἐν Κερκύρα/ Λιστόν*- Γεώργιος Σαμαρτζής……..……...174

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ……..……..…….181

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ……..188

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1……..…….……203

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2……..…….……206

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΩΝ ΚΑΙ ΧΑΡΑΚΤΙΚΩΝ ΕΡΓΩΝ				
	Τίτλος Έργου	**Είδος έργου**	**Καλλιτέχνης**	**Έτος δημιουργίας**
1.	*Παλαιό Φρούριο*	Ζωγραφικό	Φίλιππος Μάκοτσις	1939
2.	*Η Πόλη που Αγαπά το Φρούριο*	Ζωγραφικό	Άγγελος Γερακάρης	2004
3.	*Νέο Φρούριο*	Ζωγραφικό	Πέτρος Στραβοράβδης	2005
4.	*Το Σπίτι του Άγγελου Γιαλλινά*	Χαρακτικό	Νικόλαος Βεντούρας	1983
5.	*Οι Γυναίκες με τις Ξέστες στο Κεφάλι*	Χαρακτικό	Μάρκος Ζαβιτζιάνος	1920
6.	*Κατίνα Παπά*	Ζωγραφικό	Αγλαΐα Παπά	Β' ήμισυ 20ου αι.
7.	*Κατίνα Παπά*	Ζωγραφικό και χαρακτικό	Αγλαΐα Παπά	Β' ήμισυ 20ου αι.
8.	*Άγγελος Κόντης*	Ζωγραφικό	Ηλίας Γιαννούλας	1991
9.	*Αυτοπροσωπογραφία*	Ζωγραφικό	Αγλαΐα Παπά	Β' ήμισυ 20ου αι.
10.	*Αυτοπροσωπογραφία*	Ζωγραφικό	Γιάννης (Τζίνος) Δημητράτος	1995
11.	*Δάσος*	Ζωγραφικό	Άγγελος Γιαλλινάς	αρχές 20ου αιώνα
12.	*Κοπάδι*	Ζωγραφικό	Άγγελος Γιαλλινάς	αρχές 20ου αιώνα
13.	*Καμένες Ελιές*	Ζωγραφικό	Νίκος Ζερβός	1970
14.	*Γυρισμός*	Χαρακτικό	Γιώργος Κεφαλληνός	1975
15.	*Στην Πίνια*	Χαρακτικό	Νικόλαος Βεντούρας	1980
16.	*Μαρκάς*	Ζωγραφικό	Άγγελος Γιαλλινάς	αρχές 20ου αιώνα
17.	*Οπωροπώλης*	Ζωγραφικό	Νίκος Βουτυράς	2004
18.	*Νύξ ἐν Κερκύρα/ Λιστόν*	Ζωγραφικό	Γεώργιος Σαμαρτζής	1913

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ	
19.	Το Παλαιό Φρούριο
20.	Το Νέο Φρούριο
21.	Το Αρχοντικό του Γιαλλινά
22.	Άποψη του Λιστόν και της Κάτω Πλατείας
23.	Η Δημοτική Πινακοθήκη Κέρκυρας
24.	Η Δημοτική Πινακοθήκη Κέρκυρας

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

"Όσο περισσότερες λέξεις υπάρχουν στον τοίχο μιας γκαλερί δίπλα σε έναν πίνακα, τόσο χειρότερος είναι αυτός ο πίνακας" είχε πει ο Γάλλος συγγραφέας Γκυστάβ Φλομπέρ. Και δε θα μπορούσε να το θέσει καλύτερα άλλος, αν συνειδητοποιήσει κάποιος πως η ζωγραφική είναι το μέσο με το οποίο οι εικόνες δίνουν τις περιγραφές και όχι οι περιγραφές τις εικόνες, είναι το μέσο με το οποίο οι λέξεις αποκτούν μορφή, οι σκέψεις γίνονται σχέδια, η φαντασία μετατρέπεται σε κάτι απτό, τα όνειρα γίνονται πραγματικότητα πάνω στο χαρτί. Όλα αυτά με τη βοήθεια των μέσων εκείνων χωρίς τα οποία τα πάντα και προπάντων η ίδια η ζωή θα ήταν άχρωμη, άτονη, μια ευθεία γραμμή. Των χρωμάτων. Των χρωμάτων που ζωντανεύουν όχι μόνο τη φύση, τον κόσμο, την ύπαρξη μας, αλλά δίνουν νόημα σε έναν πολιτισμό. Γιατί ο πολιτισμός κάθε τόπου χρωματίζεται με διαφορετικά χρώματα αφού είναι μοναδικός. Ο πολιτισμός της Κέρκυρας αν μπορούσε να απεικονιστεί με χρώματα αυτά θα ήταν αναρίθμητα, αφού το νησί νοείται όχι μόνο ως σταυροδρόμι ηπείρων, λαών και κουλτουρών, αλλά και ως σημείο τομής διαφορετικών πιστεύω, αξιών και θρησκειών, αποδεικνύοντας την εκπληκτική αφομοιωτική του δεινότητα καινούριων στοιχείων χωρίς να τα εξοστρακίζει ή να τα διαστρεβλώνει, και την προσαρμοστική της ικανότητα σε νέα δεδομένα και καταστάσεις. Αυτόν τον πολιτισμό που η Κέρκυρα εδώ και καιρό έχει λησμονήσει, επιδιώκει να παρουσιάσει και να αναδείξει η συγκεκριμένη μελέτη, μέσα από τα χρώματα και την τέχνη της ζωγραφικής. Αφορμή για το εγχείρημα αυτό στάθηκε ο χώρος της Δημοτικής Πινακοθήκης του νησιού, η οποία τα τελευταία χρόνια έχει καταβάλλει μια πολύ μεγάλη προσπάθεια με την ουσιαστική αναβάθμιση του περιεχομένου της, και την προσαρμογή της στις επιταγές των νέων καιρών, να

προσελκύσει στους κόλπους της όσους ενδιαφέρονται να ανακαλύψουν μέσα από πίνακες ζωγραφικής την Κέρκυρα. Μέσα από τους ίδιους τους πίνακες ζωγραφικής εμείς επιχειρούμε να ξαναθυμηθούμε και να αναδείξουμε τον πολιτισμό της.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Αν κάποιος επιχειρήσει να ανακαλύψει και να τοποθετήσει χρονικά και χωρικά την Κέρκυρα στο πέρασμα του χρόνου, θα εντοπίσει την παρουσία της -μυθολογικά- στις αναφορές του Ομήρου και τα έπη του, τον πολιτικό και διπλωματικό της ρόλο ιστορικά, από τα κείμενα του Θουκυδίδη έως την ένωση της με την Ελλάδα στη νεότερη ελληνική ιστορία, και το στίγμα της –γεωγραφικά- μέσα από τις διάφορες ιστορικοπολιτικές και κοινωνικοοικονομικές μελέτες και έρευνες, οι οποίες την ανάγουν σε σταυροδρόμι ηπείρων, και σημείο τομής πολιτισμών από την Ανατολή έως τη Δύση και το Βορρά μέχρι το Νότο. Αυτό ακριβώς το σημείο τομής είναι που καθορίζει το νησί των Φαιάκων ανά τους αιώνες, αφού κατόρθωσε μέσα στο χρόνο να διατηρήσει πολλά από τα στοιχεία του αρχαίου και βυζαντινού πολιτισμού του, μπολιάζοντας τα με εκείνα των διαφόρων λαών που πέρασαν από τον τόπο -κάποιοι ως κατακτητές, άλλοι με περισσότερο ειρηνικές διαθέσεις-, και άφησαν τη δική τους σφραγίδα, διαμορφώνοντας έτσι μια μοναδική ταυτότητα. Η ταυτότητα αυτή προκύπτει τόσο από την πρόοδο της Κέρκυρας στα γράμματα και τις επιστήμες, και την άνθιση των καλών τεχνών και των αθλημάτων, όσο από το λαϊκό της πολιτισμό σε ό,τι αυτός συνίσταται, από τις χειρωνακτικές τέχνες έως τις ψυχαγωγικές εκδηλώσεις και τις θρησκευτικές τελετές του νησιού.

Είναι εντυπωσιακό για τα δεδομένα της εποχής, και μάλιστα της βενετοκρατίας, το γεγονός πως η ανάπτυξη των γραμμάτων είχε φτάσει σε τόσο υψηλό επίπεδο, ώστε να δημιουργηθεί το πρώτο φιλολογικό φροντιστήριο με την επωνυμία "Ακαδημία των Εξησφαλισμένων", στη συνέχεια ένα δεύτερο, η "Ακαδημία των Γονίμων ή των Ευκάρπων", και αργότερα ένα άλλο ινστιτούτο με την επωνυμία "Ακαδημία των Περιπλανωμένων". Η ακαδημία αυτή δίνει τα σκήπτρα επί

γαλλοκρατίας στη διάδοχο της, την Ιονική Ακαδημία, στην οποία διδάσκονταν πέρα από τη λογοτεχνία, οι ηθικές επιστήμες, καθώς και οι πολιτικές και οι φυσικομαθηματικές. Όλα αυτά μέχρι τη γένεση του ιδρύματος που έμελε να προσδιορίσει την Κέρκυρα και την Επτάνησο για χρόνια, και να καθορίσει την πνευματική πορεία μετέπειτα ολόκληρης της Ελλάδας, την Ιόνιο Ακαδημία, το πρώτο ίδρυμα της χώρας με τέσσερις πανεπιστημιακές σχολές, που δημιουργήθηκε επί αγγλικής κατοχής, και στο οποίο επισημοποιείται για πρώτη φορά η χρήση της ελληνικής γλώσσας[1].

Η ελληνική γλώσσα θα προωθηθεί από τους ντόπιους και με έναν άλλο τρόπο, μέσω των θεατρικών παραστάσεων. Έτσι, δίπλα στα γράμματα αναπτύσσονται οι τέχνες, όπως η αρχιτεκτονική, η γλυπτική και η ζωγραφική, αλλά και το θέατρο που δεν έμεινε πίσω, αφού εκτός από το γνωστό επί βενετοκρατίας θέατρο San Giacomo στο οποίο καλλιεργήθηκε κυρίως η όπερα, ανεγέρθησαν το επιβλητικό Δημοτικό Θέατρο του νησιού και το θέατρο *Φοίνικας*, με το οποίο οι Κερκυραίοι φρόντισαν να προστατεύσουν την ελληνική γλώσσα ανεβάζοντας παραστάσεις σε αυτή. Πλάι σε αυτό που λειτουργούσε και ως κινηματογράφος, δημιουργήθηκε το θέατρο *Ποικιλιών*, που όπως και ο *Φοίνικας* λειτουργούσαν και ως κέντρα εκδηλώσεων και διασκέδασης[2], επιβεβαιώνοντας σε κάθε περίπτωση τη μεγάλη αγάπη των κατοίκων στην τέχνη του θεάτρου.

Πέρα όμως από την όπερα, βασικό συστατικό στοιχείο της μουσικής παιδείας και παράδοσης του τόπου ήταν και εξακολουθούν να είναι οι μπάντες του νησιού, οι Φιλαρμονικές, οι οποίες από τότε έως σήμερα επενδύουν μουσικά τις εθνικές επετείους και τις παρελάσεις, και τις θρησκευτικές εκδηλώσεις και γιορτές του

[1] Σπύρος Μπαλός, *Καλώς Ήλθατε στην Κέρκυρα,* χ.τ. χ.χ., σσ.28,31-33.
[2] Μαρία Σγούρου- Κρόκου, *Η Κέρκυρα που Έφυγε,* εκδ. α'πόστροφος, Κέρκυρα 2002, σσ.222,224,226-227.

προστάτη του νησιού, Αγίου Σπυρίδωνα[3]. Μέσα από ένα τέτοιο μουσικό πλαίσιο δεν αναδύθηκαν μόνο σημαντικές προσωπικότητες της μουσικής τέχνης, της σύνθεσης και της ποίησης, με πανελλαδική ακτινοβολία, όπως ο συνθέτης του Εθνικού Ύμνου Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος, και ο συνθέτης του Ολυμπιακού Ύμνου Σπύρος Σαμάρας, αλλά και ένα σημαντικά εκπαιδευμένο ακροατήριο, ιδιαιτέρως μυημένο στην τέχνη της μουσικής[4]. Επίσης, οι Κερκυραίοι ήταν μυημένοι στη λογοτεχνία, μέρος της οποίας αποτελεί η ποίηση και ο δεσμός της με το θέατρο είναι αδιάρρηκτος, και στην έβδομη τέχνη, δηλαδή το μεταγενέστερο χρονικά κινηματογράφο, αν κρίνει κανείς από τους πολλούς κινηματογράφους που υπήρχαν στο νησί, όπως οι *Φοίνικας* (βλέπε παραπάνω), *Ορφέας*, *Όασις*, *Άλσος* και *Ναυσικά*[5].

Μέσα σε ένα τέτοιο περιβάλλον δε θα μπορούσαν να μη γεννηθούν παραδόσεις και πρακτικές που προσθέτουν στην ξεχωριστή ταυτότητα του νησιού, υπό μια διαφορετική έννοια, αυτή του λαϊκού πολιτισμού και της λαϊκής τέχνης, και των αντιλήψεων, των ηθών και των εθίμων όπως προκύπτουν μέσα από την καθημερινότητα στο χωριό και την πόλη, τις αγροτικές εργασίες, τις αγορές και τα επαγγέλματα, και τη θρησκεία. Έτσι, η Κέρκυρα έχει να επιδείξει μια μεγάλη ιστορία στις πρακτικές τέχνες και τη χειροτεχνία, όπως στη λιθογλυπτική, την αργυροχρυσοχοΐα, την κεραμική, την ξυλογλυπτική, την υφαντική, τη χρυσοκεντητική, την καλαθοπλεκτική, πολλές από τις οποίες συνδέονται με τις παραδόσεις γύρω από τη θρησκεία[6].

Από τους Αποστόλους Πέτρο και Παύλο στους οποίους ήταν αφιερωμένη η Κορυφώ, η μητρόπολη εντός του οχυρωμένου Παλαιού Φρουρίου επί βυζαντινών χρόνων, τους Αγίους Ιάσωνα και Σωσίπατρο, μαθητές του Απόστολου Παύλου που

[3] Σγούρου- Κρόκου, ό.π., σσ.234,241.
[4] Μπαλός, ό.π., σ.34 και Σγούρου- Κρόκου, ό.π., σ.235.
[5] Σγούρου- Κρόκου, ό.π., σσ.230-231.
[6] Μπαλός, σσ.34-35 και Νικόλαος Πακτίτης, *Η Κερκυραϊκή Λαϊκή Παράδοση,* χ.τ. χ.χ.. σσ.328-330.

δίδαξαν πρώτοι το χριστιανισμό στην Κέρκυρα, και την Αγία Κερκύρα που μαρτύρησε για την πίστη της, μέχρι τον επίσκοπο Κέρκυρας και μετέπειτα Άγιο Αρσένιο, η Κέρκυρα επιδεικνύει μια μεγάλη παράδοση σχετικά με την πίστη της στα χριστιανικά ιδεώδη. Η παράδοση αυτή συνίσταται στην ανάδειξη Αγίων σε προστάτες της νήσου, και τη δημιουργία ενός ολόκληρου εθιμοτυπικού λατρείας γύρω από αυτούς με ό,τι αυτό περιλαμβάνει (λιτανείες, εορτές, εκδηλώσεις κ.λπ.). Η πραγματικότητα αυτή επισφραγίζεται από την ξεχωριστή θέση που προσέδωσε η Κέρκυρα στο θαυματουργό Άγιο Σπυρίδωνα, από την έλευση του λειψάνου του από την Κωνσταντινούπολη έως σήμερα, ανακηρύσσοντας τον πολιούχο του νησιού[7], συγκροτώντας μια πληθώρα δραστηριοτήτων γύρω από τη λατρεία του, ως μια πολύ σημαντική διάσταση του πολιτισμού της.

Αυτή η μικρή εισαγωγή η οποία σκιαγραφεί εξαιρετικά συνοπτικά την εικόνα της Κέρκυρας ανά τους αιώνες, ως προς την πνευματική, καλλιτεχνική και πολιτιστική της ανάπτυξη, παράδοση και κληρονομιά, αποτελεί μόνο μια πρόγευση της έρευνας της εν λόγω μελέτης. Αυτός είναι και ο λόγος που δεν αναφέρθηκε η εξέλιξη ορισμένων εκ των καλών τεχνών ή των εκφάνσεων του λαϊκού πολιτισμού της, με την προοπτική να διερευνηθούν, να μελετηθούν και να αναδειχθούν παρακάτω. Το πλαίσιο στο οποίο θα κινηθεί η έρευνα, και το συγκεκριμένο περιβάλλον μέσα από το οποίο θα αναδειχθεί ο κερκυραϊκός πολιτισμός θα αναφερθεί και θα εξεταστεί εκτενέστερα στην πορεία. Το προλογικό αυτό σημείωμα των όσων αναπτύχθηκαν παραπάνω αναμένεται να λειτουργήσει ως συνδετικός κρίκος για τα όσα θα ακολουθήσουν στη συνέχεια.

[7] Αλέξανδρος Αηδονίδης, "Οι άγιοι προστάτες του νησιού", *Πορτόνι* 5 (Απρίλιος 2018), σσ.8-11.

Κύριος σκοπός- επιμέρους στόχοι

Έτσι, ο κύριος σκοπός της παρούσας μελέτης είναι η ανάδειξη του πολιτισμού του τόπου αυτού, της νήσου της Κέρκυρας, μέσα από μια συγκεκριμένη κατηγορία μουσείων, το μουσείο τέχνης. Πιο συγκεκριμένα, βασική επιδίωξη της εν λόγω εργασίας είναι να αποκαλυφθεί ο πολιτισμός της Κέρκυρας στις διάφορες εκφάνσεις του, όπως αυτές εντοπίζονται στην πολιτιστική κληρονομιά, δηλαδή στα έργα τέχνης που φιλοξενεί η Δημοτική Πινακοθήκη του νησιού στους κόλπους της. Οι εκφάνσεις αυτές περιλαμβάνουν τόσο τη διαδρομή της Κέρκυρας και τα επιτεύγματα της στον τομέα των καλών τεχνών, όσο και τη διαμόρφωση της ιδιαίτερης παράδοσης του νησιού μέσα από πεποιθήσεις, αξίες, συνήθειες, ήθη και έθιμα στη διάρκεια των αιώνων. Η άντληση των πληροφοριών, των στοιχείων και των τεκμηρίων αυτών θα προέλθει από τα πολιτισμικά ντοκουμέντα της Δημοτικής Πινακοθήκης του τόπου, δηλαδή από τους πίνακες διαφόρων Κερκυραίων καλλιτεχνών που διαθέτει, και οι οποίοι ξεδιπλώνουν τη διαφορετική κουλτούρα του νησιού, και πιστοποιούν την ιδιαίτερη του παράδοση που είναι αρκετή ώστε να προκαλέσει κάποιον να την ανακαλύψει. Ειδικότερα, οι στόχοι της παρούσας έρευνας επιμερίζονται ως εξής:

- Ο εντοπισμός, η εξέταση και η παρουσίαση βασικών θεωρητικών όρων και ορισμών, προκειμένου να γίνουν ευρέως κατανοητές οι έννοιες του πολιτισμού, της τέχνης και του μουσείου τέχνης.
- Η μελέτη, παρουσίαση και σύνδεση των εννοιών των καλών τεχνών και της ζωγραφικής με τον όρο τέχνη, ώστε να δομηθεί η απαραίτητη για την κατανόηση τους απαγωγική σκέψη.

● Η μελέτη και η ανάδειξη του σύγχρονου τρόπου διοίκησης, διαχείρισης, οργάνωσης και λειτουργίας των μουσείων τέχνης, προκειμένου να ενταχθεί η Δημοτική Πινακοθήκη Κέρκυρας στο πλαίσιο της σημερινής πραγματικότητας.

● Η ανάλυση του όρου ηθογραφία στη λογοτεχνία και τη ζωγραφική, και η σύνδεση του με τις έννοια της ζωγραφικής, ώστε να γίνει αντιληπτή η σημασία του για τη νοηματοδότηση του όρου πολιτισμός.

● Η διερεύνηση του πολιτισμού της Κέρκυρας μέσα από τις τέχνες της αρχιτεκτονικής, της λογοτεχνίας και της ζωγραφικής, επιδιώκοντας να επιβεβαιωθεί η σημαντική καλλιτεχνική κληρονομιά του νησιού.

● Η ανάδειξη του πολιτισμού της Κέρκυρας διαμέσου των πολιτιστικών τεκμηρίων της Δημοτικής Πινακοθήκης Κέρκυρας, όπως αυτά αποτυπώνουν την αρχιτεκτονική, λογοτεχνική και ζωγραφική εξέλιξη του νησιού, επιβεβαιώνοντας τη σχετική βιβλιογραφία.

● Η διερεύνηση του λαϊκού πολιτισμού της Κέρκυρας, όπως αυτός αποτυπώνεται στην ύπαιθρο και το κέντρο του νησιού, ώστε να ξεχωρίσουν οι πεποιθήσεις, οι παραδόσεις και οι συνήθειες των κατοίκων του τόπου.

● Η ανάδειξη του πολιτισμού της Κέρκυρας μέσα από τα ηθογραφικά έργα και τις τοπιογραφίες που εμπίπτουν σε ηθογραφικό θέμα, πιστοποιώντας την κουλτούρα του άστεως και της υπαίθρου του νησιού.

● Η ανάδειξη του πολιτισμού της Κέρκυρας μέσα από διαφορετικά θεματολογικώς έργα τέχνης, όπως τοπιογραφίες, ηθογραφίες, προσωπογραφίες και συμβολικά έργα, προβάλλοντας τη μεγάλη γκάμα πινάκων της πινακοθήκης.

● Η αναζήτηση των εικαστικών που τίμησαν με το έργο τους την Κέρκυρα, και η προβολή τους μέσα από τα ζωγραφικά και τα χαρακτικά τους έργα,

επισημαίνοντας την ευρεία παλέτα των καλλιτεχνών του νησιού και της Δημοτικής Πινακοθήκης Κέρκυρας.

Οι στόχοι αυτοί λογίζονται ως η βάση πάνω στην οποία χωρίζονται και δομούνται τα κεφάλαια της συγκεκριμένης μελέτης, συγκροτούνται οι επιμέρους ενότητες, και στηρίζεται η συστηματοποίηση και μελέτη της βιβλιογραφίας για καθένα ξεχωριστά.

Δομή- βιβλιογραφική επισκόπηση

Μια έρευνα δεν είναι δυνατό να πραγματοποιηθεί, να εξελιχθεί και να δώσει καρπούς, αν δεν προηγηθεί η μελέτη του θεωρητικού της υποβάθρου, στο οποίο οφείλει να δομηθεί και να βασιστεί. Από τον παραπάνω κύριο σκοπό και τους επιμέρους στόχους της εργασίας αντλείται η βασική ορολογία της παρούσας μελέτης, δίνοντας το περίγραμμα στο οποίο θα κινηθεί η έρευνα. Μια πρώτη προσέγγιση, ωστόσο, όλων των προαναφερθέντων όρων είναι αρκετή για να αντιληφθεί κάποιος πως εγγίζουν στο σύνολο τους επιστήμες, όπως η φιλοσοφία, η κοινωνιολογία, η πολιτική, η ιστορία και η παιδαγωγική, με αποτέλεσμα να καθίστανται ιδιαιτέρως πολύπλοκοι και αρκούντως σύνθετοι για να νοηματοδοτηθούν με λίγες μόνο λέξεις και μέσα σε λίγες γραμμές. Ως εκ τούτου, στο πρώτο κεφάλαιο κρίνεται απαραίτητη η συγκρότηση ενός εννοιολογικού σχήματος που να α. να διακρίνει τους βασικούς θεωρητικούς άξονες εξέτασης της εν λόγω προσπάθειας β. να τους συνδέει σε ένα ενιαίο πλαίσιο νοηματοδότησης. Η βιβλιογραφική επισκόπηση ξεχωρίζει τους δυο πρωτεύοντες όρους του *πολιτισμού* και της *τέχνης*, με κριτήριο την αλληλεπίδραση και την αλληλεξάρτησή τους, σε μια εξίσωση που περιλαμβάνει επιπλέον μεταβλητές για τις οποίες θα γίνει λόγος στη συνέχεια. Ο ευρύτερος όρος του πολιτισμού περιλαμβάνει την έννοια της τέχνης, η οποία με τη σειρά της προσδιορίζεται μέσα

από τις επιμέρους κατηγορίες της, δηλαδή τις *καλές τέχνες* και τα προϊόντα τους, τα έργα τέχνης, και κατά συνέπεια μέσα από τους χώρους που τα φιλοξενούν, δηλαδή τα *μουσεία τέχνης*. Η έως τώρα παραγωγική αυτή σκέψη και μέθοδος εξασφαλίζει τη σύνδεση των εννοιολογικών προσδιορισμών της θεωρίας, επεξηγώντας τη σειρά διαδοχής τους. Συνεχίζοντας, η ανάδειξη του μουσείου τέχνης σε τεκμήριο ανάδειξης του πολιτισμού, προκρίνει εκ των πραγμάτων την τέχνη της *ζωγραφικής*, ανάγοντας την σε καθοριστικό συντελεστή της παρούσας μελέτης. Έτσι, η ζωγραφική συναρτάται προς τον πολιτισμό, τόσο ως ποιοτικός δείκτης μιας ιδιαίτερης κουλτούρας, αφού συνιστά εξ' ορισμού μια εκ των καλών τεχνών, όσο και ως υλικό αποτύπωσης της ξεχωριστής παράδοσης ενός τόπου, μέσω του καλλιτεχνικού ρεύματος της *ηθογραφίας*. Λόγω, λοιπόν, της πολυπλοκότητας των όρων, και της συνάφειας τους με πληθώρα επιστημών, ο αριθμός των θεωρητικών που ασχολήθηκαν με αυτές είναι ιδιαιτέρως μεγάλος, με συνέπεια η βιβλιογραφία να περιλαμβάνει πολλές μελέτες Ελλήνων και ξένων συγγραφέων.

Με οδηγούς τους θεωρητικούς Sewell[8] και Rosaldo[9], ο όρος πολιτισμός διαπιστώνεται πως ενέχει δυο διαφορετικές έννοιες. Συγγραφείς όπως οι Birukou and colleagues[10], Baecker[11] και Hall and Hall[12] ασχολούνται με τον ορισμό του πολιτισμού, εξετάζοντάς την πρώτη του έννοια, και τον συνδέουν με το κοινωνικό

[8] William H. Sewell Jr., "The Concept(s) of Culture", in: Gabrielle M. Spiegel (edited), *Practicing History: New Directions in Historical Writing after the Linguistic Turn*, Routledge, New York and London 2005.
[9] Renato I. Rosaldo, "Foreword: Defining Culture", in: John R. Baldwin, Sandra L. Faulkner, Michael L. Hecht and Sheryl L. Lindsley (edited), *Redefining Culture: Perspectives Across the Disciplines*, Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah- New Jersey- London 2006.
[10] Aliaksandr Birukou, Enrico Blanzieri, Paolo Giorgini and Fausto Giunchiglia, "A Formal Definition of Culture", *The Workshop on Modeling Intercultural Collaboration and Negotiation (MICON) at International Joint Conference on Artificial Intelligence (IJCAI'09)* (June 2009), χωρίς σελιδαρίθμηση, http://eprints.biblio.unitn.it/1604/1/021.pdf.
[11] Dirk Baecker, "The Meaning of Culture", *Thesis Eleven* 51/1 (1 November 1997).
[12] Edward T. Hall and Milred Reed Hall, "Key Concepts: Underlying Structures of Culture", in: D. C. Thomas (edition), *Readings and Cases in International Management: A Cross- cultural Perspective*, Sage Publications, 2003.

σύνολο και τον άνθρωπο μέσα σε αυτό, με τους Kroeber and Parsons[13] να υπογραμμίζουν τη σύνδεση αυτή, ενώ οι Baldwin and colleagues[14] και Vecco[15] βλέπουν τον όρο ως θεωρητική κατηγορία, με τον Geertz[16] να συνδέει τις έννοιες της κοινωνίας και του πολιτισμού με την τέχνη, προετοιμάζοντας το δρόμο για την αμέσως επόμενη έννοια. Έτσι, η Dissanayake[17] μελετά τη λέξη τέχνη από "εξελικτική" σκοπιά, και ο Dutton[18] την εξετάζει διαπολιτισμικά. Στο πλαίσιο τώρα μιας εισαγωγικής λογικής οι Zijlmans and van Damme[19] και ο Tatarkiewicz[20] παρουσιάζουν την εξέλιξη του όρου μέσα από τα μονοπάτια της ιστορίας, ενώ οι Davies[21], Danto[22] και Dickie[23] διαμέσου αρκετών διαφορετικών -αλλά με την απαραίτητη πάντα συνάφεια- θεωρητικών μελετών προσεγγίζουν διάφορους ορισμούς της τέχνης από διαφορετική προοπτική κάθε φορά. Οι D' Azevedo[24], Fokt[25] και Becker[26] ασχολούνται, επίσης, με την αναντίρρητη -όπως έγινε και με τον όρο πολιτισμό- ένταξη της τέχνης μέσα στο κοινωνικό της πλαίσιο. Με διαφορετική

[13] A. L. Kroeber and Talcott Parsons, "The Concepts of Culture and of Social System", *American Sociological Review* 23 (October 1958).
[14] John R. Baldwin, Sandra L. Faulkner and Michael L. Hecht, "A Moving Target: The Illusive Definition of Culture", in: John R. Baldwin, Sandra L. Faulkner, Michael L. Hecht and Sheryl L. Lindsley (edited), *Redefining Culture: Perspectives Across the Disciplines*, Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah- New Jersey- London 2006.
[15] Marilena Vecco, "A definition of cultural heritage: From the tangible to the intangible", *Journal of Cultural Heritage* 11/3 (July- September 2010).
[16] Clifford Geertz, "Art as a Cultural System", *MLN* 91/6 (December 1976).
[17] Ellen Dissanayake, "The Arts After Darwin: Does Art Have an Origin and Adaptive Function?", in: Kitty Zijlmans and Wilfried van Damme (edited), *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, Uitgeverij Valiz, Amsterdam 2008, https://ellendissanayake.com/publications/pdf/EllenDissanayake_ArtsAfterDarwinWAS08.pdf.
[18] Denis Dutton, "A Naturalist Definition of Art", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64/3 (30 June 2006).
[19] Kitty Zijlmans and Wilfried van Damme, "World Art Studies", in: Matthew Rampley et al (editors), *Art History and Visual Studies in Europe: a handbook*, Brill, Leiden 2010.
[20] Wladyslaw Tatarkiewicz, "What Is Art? The Problem of Definition Today", *The British Journal of Aesthetics* 11/2 (1 February 1971).
[21] Stephen Davies, "Definitions of Art", in: Berys Gaut and Dominic Mclver Lopes (edited), *The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, London and New York 2001.
[22] Arthur C. Danto, "Art and Meaning", in: Noel Caroll (edited), *Theories of Art Today*, WI: University of Wisconsin Press, Madison 2000.
[23] George Dickie, "Defining Art", *American Philosophical Quarterly* 6/3 (July 1969).
[24] Warren L. D' Azevedo, "A Structural Approach to Esthetics: Toward a Definition of Art in Anthropology", *American Anthropologist* 60/4 (August 1958).
[25] Simon Fokt, "The Cultural Definition of Art", *Metaphilosophy* 48/4 (21 July 2017).
[26] Howard S. Becker, "Art As Collective Action", *American Sociological Review* 39/6 (December 1974).

αφετηρία κάθε φορά (αισθητική, τέχνη, έργα τέχνης), οι Helmers[27] και Zuidervaart[28] πραγματεύονται από διαφορετική οπτική γωνία τη σύνδεση των καλών τεχνών με τα προϊόντα τους, τους δημιουργούς και το κοινό. Ο Fenollosa[29] ενδιαφέρεται για τις διαδικασίες ανάδυσης των καλών τεχνών, ο Kristeller[30] επικεντρώνεται στην ιστορική τους πορεία, ενώ οι Gaut and Lopes στο βιβλίο τους προσφέρουν μια επισκόπηση των επτά καλών τεχνών, παρουσιάζοντας σημαντικά στοιχεία για την καθεμία ξεχωριστά. Επιπλέον, οι Brigham[31] και McGrail[32] υπογραμμίζουν τη συνάρτηση των καλών τεχνών με το κοινωνικό τους πλαίσιο, από το οποίο επηρεάζονται και το οποίο επηρεάζουν. Με αφορμή τις έννοιες της τέχνης και των καλών τεχνών, το επόμενο βήμα είναι η σύνδεση τους με τους χώρους που τις φιλοξενούν, οι οποίοι αποτελούν και το περίγραμμα, το πεδίο έρευνας της εργασίας μας. Γίνεται, έτσι, αναφορά στη Duncan[33] και την ιστορική εξέλιξη των σύγχρονων μουσείων τέχνης, το εννοιολογικό τους περιεχόμενο, αλλά και τη σύνδεση τους με τον άνθρωπο, το παρελθόν και τις μνήμες του, με τη βοήθεια της αλληλεπίδρασης, των τεχνικών και των μέσων εκείνων, στα οποία αναφέρονται οι Sweet[34], Krukar and Dalton[35], Hetherington[36] και

[27] Marguerite Helmers, "Framing the Fine Arts Through Rhetoric", in: Charles A. Hill and Marguerite Helmes (edited), *Defining Visual Rhetorics,* Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah- New Jersey-London 2004.
[28] Lambert Zuidervaart, "Toward a Shared Understanding of the Arts", *Pro Rege* 11/2 (December 1982).
[29] Ernest F. Fenollosa, "The Fine Arts", *The Elementary School Teacher* 5/1 (September 1904).
[30] Paul Oskar Kristeller, "The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part I", *Journal of the History of Ideas* 12/4 (October 1951) και Paul Oskar Kristeller, "The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (II)", *Journal of the History of Ideas* 13/1 (January 1952).
[31] Don L. Brigham, *Focus on Fine Arts: Visual Arts,* National Education Association, Washington D.C. 1989.
[32] Ewa McGrail, "The Question of What and Where the Arts are Today", *The Journal of Literature Literacy, and the Arts, Research Strand* 1/1 (Winter 2014).
[33] Carol Duncan, "Art Museums and the Ritual of Citizenship", in: Susan M. Pearce (edited), *Interpreting Objects and Collections,* Routledge, London 1994 και Carol Duncan, "The Art Museum as Ritual", in: Carol Duncan (edited), *Civilizing Rituals- Inside Public Art Museums,* Routledge, London 1995.
[34] Jonathan Sweet, "Art Museums: Sites of Communication", *National Gallery of Australia & the National Portrait Gallery* (Canberra 14-15 March 2003).
[35] Jakub Krukar and Ruth Conroy Dalton, "Spatial Predictors of Eye Movement in a Gallery Setting", *1rst International Workshop on Eye Tracking for Spatial Research* (Scarborough 2 September 2013).

Wahab and Zuhardi[37]. Επίσης, οι Patel and colleagues[38] και Boghraty[39] συμπληρώνουν τη σύγχρονη εικόνα των μουσείων τέχνης και των πινακοθηκών μέσα από την τεχνολογία και την πληροφορική. Με την αποτελεσματικότερη διοίκηση και οργάνωση των εν λόγω χώρων ασχολούνται οι Weil and Cheit[40], ενώ ο Paroissien[41] δίνει την εικόνα του σύγχρονου management και marketing σε αυτούς. Ειδικότερα, οι Gilmore and Rentschler[42] και Janes and Sandell[43] δίνουν έμφαση στο πρόσωπο του διευθύνοντα, και τον καθοριστικό του ρόλο ως ηγέτη στο μουσείο τέχνης, η Friedman[44] ενδιαφέρεται για τη συμβολή του προσωπικού -σε ό,τι αυτή συνίσταται- στον πολιτιστικό οργανισμό, ενώ οι Genoways[45] και Shipp[46] κάνουν λόγο για το μουσειακό επάγγελμα, το οποίο έρχεται πλέον στο προσκήνιο όλο και περισσότερο. Με το εσωτερικό και το "περιεχόμενο" του μουσείου τέχνης, δηλαδή τη ζωγραφική

[36] Kevin Hetherington, "Review Article- The Empty gallery? Issues of subjects, objects and spaces", *Museum & Society* 8/2 (July 2010).
[37] Mohamad Hanif Abdul Wahab and Alia Fatin Ahmad Zuhardi, "Human Visual Quality: Art gallery exhibition", *Procedia- Social and Behavioral Sciences* 101 (8 November 2013).
[38] Menisha Patel, Christian Heath, Paul Luff, Dirk Vom Lehn and Jason Cleverly, "Playing with Words: Creativity and Interaction in Museums and Galleries", *Museum Management and Curatorship* 31/1 (2015), https://www.researchgate.net/profile/Paul_Luff/publication/286454853_Playing_with_Words_Creativity_and_Interaction_in_Museums_and_Galleries/links/5762d18308ae9964a16ba21b/Playing-with-Words-Creativity-and-Interaction-in-Museums-and-Galleries.pdf.
[39] Kaveh Boghraty, "Art Gallery Positioning System" (17 May 2007), http://static.cs.brown.edu/research/pubs/theses/masters/2007/boghraty.pdf.
[40] Stephen E. Weil and Earl F. Cheit, "The Well-managed Museum", in: Kevin Moore (edited), *Museum Management*, Routledge, London and New York 1994.
[41] Leon Paroissien, "Museum Governance and Funding: International Issues Requiring Local Analysis and Informed Solutions", *INTERCOM Conference Paper* (November 2006), http://intercom.museum/documents/4-3Paroissien.pdf.
[42] Audrey Gilmore and Ruth Rentschler, "Changes in Museum Management: A Custodial or Marketing Emphasis", *The Journal of Management Development* 21/10 (2002), http://dro.deakin.edu.au/eserv/DU%3A30008525/rentschler-changesinmuseum-post-2002.pdf.
[43] Robert R. Janes and Richard Sandell, "Complexity and Creativity in Contemporary Museum Management", in: Richard Sandell and Robert R. Janes (edited), *Museum Management and Marketing*, Routledge, London and New York 2007.
[44] Renée Friedman, "Museum People. The Special Problems of Personnel Management in Museums and Historical Agencies", in: Kevin Moore (edited), *Museum Management*, Routledge, London and New York 1994.
[45] Hugh H. Genoways, "To Members of the Museum Profession", in: Hugh H. Genoways (edited), *Museum Philosophy for the Twenty-first Century*, Altamira, USA 2006.
[46] John Neville Shipp, "Do I Really Need Specialist Qualifications to Work as a Professional in a Gallery, Library, Archive or Museum?", *The Australian Library Journal* 65/4 (2016).

τέχνη, καταπιάνεται ο Cox[47], κατατάσσοντάς τη σε διάφορες κατηγορίες ταξινόμησης, και αφηγείται την ιστορική της συνέχεια, επισημαίνοντας τη σχέση της με τις έννοιες της μίμησης και της αναπαράστασης. Ακολουθώντας οι Carter[48], Pepperrell[49], Pratchenko[50] και Xiaomeng[51] συνδέουν τη ζωγραφική με την αφηγηματική της ιδιότητα, τα βιώματα του καλλιτέχνη και την ιστορία, το παρελθόν και τις μνήμες των θεατών. Σε πιο πρακτικά ζητήματα γύρω από τη λειτουργία της ζωγραφικής προκειμένου να μεταδώσει τα πολυπόθητα μηνύματα στους αποδέκτες της, επικεντρώνονται οι Stiny and Gips[52] και Vesterby and Vesterby[53], ενώ οι Healy and Enns[54], Malmbak and Møller[55] και Parker[56] στις πνευματικές και ψυχικές διεργασίες πρόσληψης της από το κοινό. Οι Ivanova and colleagues[57] συμπληρώνουν την ενότητα με τα αμιγώς τεχνικά χαρακτηριστικά της ζωγραφικής, την οποία οι

[47] Kenyon Cox, "What Is Painting? I: Painting as an Art of Imitation", *The Art World* 1/1 (October 1916) και Kenyon Cox, "What Is Painting? Part II. Painting as an Art of Relation", *The Art World* 1/4 (January 1917).

[48] Curtis L. Carter, "Langer and Hofstadter on Painting and Language: A Critique", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 32/3 (Spring 1974), https://epublications.marquette.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1485&context=phil_fac.

[49] Robert Pepperell, "The Conscious Act of Looking at a Painting", *Consciousness Literature and the Arts* 10/2 (August 2009), https://blackboard.lincoln.ac.uk/bbcswebdav/users/dmeyerdinkgrafe/archive/pepperell2009.html.

[50] Paul Pratchenko, "Painting and Drawing as Manifestations of Visual Perception", *Leonardo* 16/4 (Autumn 1983).

[51] Ning Xiaomeng, "Painting as an Implicit Ontology- Merleau- Ponty's Phenomenological Interpretation of Cézanne's Painting", *The 3rd BESETO Conference of Philosophy* (Session 1), https://utcp.c.u-tokyo.ac.jp/events/pdf/027_Ning_Xiaomeng_BESETO.pdf.

[52] George Stiny and James Gips, "Shape Grammars and the Generative Specification of Painting and Sculpture", in: O R Petrocelli (edited), *The Best Computer Papers of 1971*, Auerbach, Philadelphia 1972.

[53] Pamela Vesterby and Vincent Vesterby, "General Systems and the Process of Creating a Painting", *The Proceedings of the 55th Annual Meeting of the International Society for the Systems Sciences*, http://journals.isss.org/index.php/proceedings55th/article/viewFile/1626/606.

[54] Christopher G. Healy and James T. Enns, "Perception and Painting: A Search for Effective, Engaging Visualizations", *IEEE Computer Graphics and Applications* 22/2 (March/April 2002), http://papers.cumincad.org/data/works/att/7683.content.pdf.

[55] Kim Malmbak and Meltofte Møller, "Experiencing a Painting: An Interdisciplinary Discussion Regarding Epistemology and Experiencing", *Academic Quarter* 16 (Autumn 2017).

[56] David Parker, "The Abstract Unconscious in Painting", https://aras.org/sites/default/files/docs/00025Parker.pdf.

[57] Krassimira Ivanova, Peter L. Stanchev and Boyan Dimitrov, "Analysis of the Distributions of Color Characteristics in Art Painting Images", *Serdica Journal of Computing* 2/2, (Sofia 2008).

Gillies and colleagues[58] και Sharma[59] επισημαίνουν ως μέσο επικοινωνίας. Ολοκληρώνοντας το κεφάλαιο, και επιστρέφοντας στην αφετηρία του όρου πολιτισμός, ο τελευταίος συνδέεται με τη ζωγραφική υπό το πρίσμα της ηθογραφίας την οποία μελέτησαν διάφοροι θεωρητικοί. Έτσι, με τις αφορμές και τις αιτίες μετάβασης από το ρομαντισμό στο ρεαλισμό, και το ρεύμα της ηθογραφίας στην ελληνική λογοτεχνία, ασχολούνται οι Βίττι[60], Beaton[61], Αναστασιάδου[62] και Πολίτης[63]. Με το κυρίως δε ζητούμενο της εργασίας, τη ζωγραφική, τους λόγους γένεσης της ηθογραφικής ζωγραφικής στην Ελλάδα, τη σχέση της με τη λογοτεχνία και την αντίστοιχη ευρωπαϊκή τάση, καθώς και με το τι περιλαμβάνει ο όρος ως προς τη θεματολογία και τα τεχνικά χαρακτηριστικά του, επικεντρωνόμαστε στις μελέτες του Παπανικολάου[64]. Μέσα σε αυτό το θεωρητικό αυτό πλαίσιο θα κινηθεί στη συνέχεια η πορεία της έρευνας, μέσα από την οποία θα αρχίσει να φαίνεται σε πρακτικό πλέον επίπεδο η προαναφερθείσα σύνδεση του πολιτισμού –με τη διττή έννοια του όρου- του τόπου, με ένα από τα μουσεία τέχνης του (πινακοθήκη) και με τα προϊόντα της ζωγραφικής τέχνης που φιλοξενεί στους κόλπους του.

Το δεύτερο, λοιπόν, κεφάλαιο περιλαμβάνει την έρευνα σχετικά με το ένα εκ των δύο περιεχομένων του πολιτισμού, το οποίο αφορά στη σύνθεση του ως θεωρητική κατηγορία, και τη σύνδεση του με τις καλές τέχνες. Πιο συγκεκριμένα, διερευνάται η κουλτούρα της Κέρκυρας σε ό,τι αφορά τις καλές τέχνες, σε ποιες από

[58] Val Gillies, Angela Harden, Katherine Johnson, Paula Reavey, Vicky Strange and Carla Willig, "Painting Pictures of Embodied Experience: the Use of Nonverbal Data Production for the Study of Embodiment", *Journal of Qualitative Research in Psychology* 2/3 (2005).
[59] Preeti Bala Sharma, "Painting: A Tool of Non- Verbal Communication", *Language in India* 13/7 (July 2013).
[60] Μάριο Βίττι, *Ιδεολογική Λειτουργία της Ελληνικής Ηθογραφίας,* εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1991[4].
[61] Roderick Beaton, *Εισαγωγή στη Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία,* μτφρ. Ευαγγελία Ζούργου- Μαριάννα Σπανάκη, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1996.
[62] Α. Αναστασιάδου, "Η Γενιά του 1880: Πεζογραφία- Ποίηση", στο: Συγγραφική Ομάδα ΕΑΠ, *Γράμματα ΙΙ: Νεοελληνική Φιλολογία (19ος και 20ος αιώνας)- Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία (19ος και 20ος αιώνας),* εκδ. ΕΑΠ, Πάτρα 2000.
[63] Λίνος Πολίτης, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας,* εκδ. Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 2001[11].
[64] Μιλτιάδης Παπανικολάου, *Η Ελληνική Ηθογραφική Ζωγραφική του Δεκάτου Ενάτου Αιώνα,* εκδ. Π. Πουρνάρας, Θεσσαλονίκη 1978.

αυτές επέδειξε μια ιδιαίτερη προσπάθεια, καθώς και στις ιδιαιτερότητες τους, συγκροτώντας έτσι έναν ξεχωριστό πολιτισμό. Η ανακάλυψη δε από την έρευνα της πολύ μεγάλης κερκυραϊκής παράδοσης σε όλες τις καλές τέχνες, είναι ο λόγος που επιλέγεται αυτή η διάσταση του πολιτισμού να μελετηθεί πρώτη. Ωστόσο, η επιλογή προς διερεύνηση τριών εξ' αυτών είναι συνάρτηση των έργων τέχνης της Δημοτικής Πινακοθήκης του νησιού, η θεματολογία των οποίων επικεντρώνεται –όπως θα δούμε παρακάτω- στις τέχνες της αρχιτεκτονικής, της λογοτεχνίας και της ζωγραφικής. Σε πρώτο επίπεδο διερευνώνται η ιστορία, τα στάδια ωρίμανσης, και οι βασικότεροι εκπρόσωποι της Επτανησιακής Σχολής και δη της Κερκυραϊκής Σχολής κάθε τέχνης, τα οποία σε δεύτερη φάση συναρτώνται και μελετώνται μέσα από ένα ξεχωριστό έργο τέχνης της πινακοθήκης κάθε φορά. Βασικό σημείο αναφοράς σε όλο το κεφάλαιο είναι η ιστορία των διαφόρων κατοχικών δυνάμεων της νήσου, η παρουσία των οποίων λειτούργησε ως καταλύτης στη διαμόρφωση της καλλιτεχνικής αυτής κληρονομιάς του τόπου. Επομένως, μέσα από τους πίνακες αυτούς επιτυγχάνεται η ανάδειξη του κερκυραϊκού πολιτισμού για την κάθε τέχνη ξεχωριστά. Επιλέγονται χαρακτηριστικά τέσσερις πίνακες αντιπροσωπευτικοί της αρχιτεκτονικής της Κέρκυρας, τρεις πίνακες σχετικοί με τη λογοτεχνία της νήσου, και τρεις πίνακες που προβάλλουν τη ζωγραφική παράδοση του τόπου. Το σύνολο αυτό των πινάκων περιλαμβάνει ζωγραφικά και χαρακτικά έργα, και πέραν της διαφορετικής καλλιτεχνικής γραφής και των διαφορετικών τεχνικών τους, εμφανίζουν μια πολύ διαφορετική θεματολογία, στην οποία συγκαταλέγονται τοπία, ηθογραφικά έργα, συμβολικές παραστάσεις και προσωπογραφίες. Όλα αυτά, βεβαίως, δε θα μπορούσαν να διερευνηθούν, να εξεταστούν και να μελετηθούν ανεξάρτητα από το δημιουργό του κάθε έργου τέχνης, στο βαθμό που η ιδιαίτερη τεχνική και κοσμοθεωρία του γύρω από την τέχνη, και τα προσωπικά βιώματα και οι εμπειρίες ζωής του

επηρεάζουν αθροιστικά την καλλιτεχνική του δημιουργία. Έτσι, για κάθε περιπτωσιακή ανάλυση του εκάστοτε πίνακα προηγείται ένα σύντομο βιογραφικό σημείωμα του καλλιτέχνη που τον δημιούργησε, σε συνδυασμό με την καλλιτεχνική του πορεία, προκειμένου να κατανοήσουμε βαθύτερα και εναργέστερα το έργο του. Στο κεφάλαιο αυτό η βιβλιογραφική επισκόπηση στηρίχτηκε -εξαιτίας της ειδικής φύσης του αντικειμένου- περισσότερο στην ελληνική βιβλιογραφία, και συγκεκριμένα στην πλούσια παράδοση της Επτανησιακής Συλλογής της Κέρκυρας γύρω από τα μνημεία, τα γράμματα και τις τέχνες.

Ξεκινώντας από την πορεία της αρχιτεκτονικής στην Κέρκυρα, βασιζόμαστε στα στοιχεία που προσφέρουν οι Κονιδάρης[65] και Παππάς[66] για τα ιστορικά κτήρια την περίοδο της βενετοκρατίας, στις έρευνες του Αγιούς[67] για τα αρχιτεκτονικά συγκροτήματα επί γαλλοκρατίας και αγγλικής κυριαρχίας, ενώ αντλούνται δεδομένα από την Αγοροπούλου- Μπιρμπίλη[68] αναφορικά με τα σημαντικότερα οικοδομήματα του νησιού μετά την Ένωση των Επτανήσων με την Ελλάδα. Επιπλέον, συμπληρωματικά στοιχεία για τις εξοχικές κατοικίες σημαντικών ιστορικών προσώπων που πέρασαν από τον τόπο παρουσιάζει ο Σουρτζίνος[69] στο έργο του. Όλα τα παραπάνω συνοδεύονται από τη συνδρομή των ιστορικών πληροφοριών του Πανόπουλου[70]. Αντιστοίχως, στη λογοτεχνία ο Δαφνής[71] ασχολείται με τους λόγους που επέτρεψαν την άνθηση της διακριτής Κερκυραϊκής Σχολής στην τέχνη αυτή, σε

[65] Διονύσιος Κ. Κονιδάρης, "Λέσχη Ευγενών- Θέατρο Σαν Τζιάκομο- Δημαρχείο: Οι τρεις χρήσεις ενός από τα σπουδαιότερα οικοδομικά στολίδια της Κέρκυρας", *'Εν Κερκύρα* 1 (Απρίλιος 2015).
[66] Θεόδωρος Παππάς (επιμ.), *Εστίες Πολιτισμού στη Νήσο Κέρκυρα,* εκδ. Εργαστήριο Τεκμηρίωσης Πολιτιστικής και Ιστορικής Κληρονομιάς Ιονίου Πανεπιστημίου, Κέρκυρα 2011.
[67] Αντώνιος Ι. Αγιούς, *Οδοιπορικό στην Παλιά Κέρκυρα,* εκδ. Σταμούλη Α.Ε., Κέρκυρα 2004.
[68] Αφροδίτη Αγοροπούλου- Μπιρμπίλη, "Το έργο του Κερκυραίου αρχιτέκτονα Ι. Χρόνη", στο: *Κερκυραϊκά Χρονικά XXVII,* Κέρκυρα 1983.
[69] Γιώργος Χ. Σουρτζίνος, *Κέρκυρα- Ταξίδι στο Χρόνο: ιστορία- μνημεία- μουσεία- ιστορικοί και αρχαιολογικοί χώροι- χαρακτικά,* εκδ. Ιστορική- Λαογραφική Εταιρεία Κέρκυρας, Θεσσαλονίκη 2006[3].
[70] Σπύρος Δ. Πανόπουλος, *Κέρκυρα: η ιστορία της, τα μνημεία της,* Κέρκυρα 1950.
[71] Κώστας Δαφνής, "Φιλολογικά Κείμενα", στο: Θεοδόσης Πυλαρινός (επιμ.), *Κερκυραϊκά Χρονικά Β',* τόμος Α', εκδ. Εταιρεία Κερκυραϊκών σπουδών, Κέρκυρα 2003.

συνδυασμό με τον Ζώρα[72], ο οποίος μας δίνει μια ολοκληρωμένη περιγραφή των βασικών χαρακτηριστικών της Επτανησιακής και συγκεκριμένα της Κερκυραϊκής Σχολής στην ποίηση, από τους προσολωμικούς μέχρι τους μετασολωμικούς ποιητές, και τους χαρακτηριστικότερους εκπροσώπους στην πεζογραφία, που συνέχισαν την παράδοση της λογοτεχνίας στον τόπο. Με τη βοήθεια του Αγιούς επιτυγχάνεται και η μελέτη της συνέχειας της ζωγραφικής τέχνης στον τόπο, με αφετηρία τους δημιουργούς που κληροδότησαν στην Κέρκυρα σπουδαίες αγιογραφίες, ενώ με τον Σπιτέρη[73] απαριθμούνται τα χαρακτηριστικά της νέας αυτής εποχής της βυζαντινής τέχνης. Η ιστορική αναδρομή του Γιοφύλλη[74] είναι καθοριστική για την κατανόηση μιας καινούριας εποχής στη ζωγραφική, βαθύτατα επηρεασμένης από την ιταλική τέχνη, παρουσιάζοντας τους χαρακτηριστικότερους εκπροσώπους της κάθε διακριτής περιόδου του 19ου και του 20ου αιώνα, οι οποίοι κατέστησαν την Κέρκυρα σταθμό στις εικαστικές τέχνες, αναδεικνύοντας τη σε τοπικό και ευρωπαϊκό επίπεδο. Ξεχωριστή αναφορά γίνεται στη χαρακτική τέχνη, έτσι όπως ξεδιπλώνεται η πορεία της στην Κέρκυρα από τον Χρήστου[75]. Οι πληροφορίες τώρα για τη βιογραφία, τις σπουδές, την επαγγελματική σταδιοδρομία, την καλλιτεχνική πορεία, την εικαστική παραγωγή, την καταξίωση και τις διακρίσεις, καθώς και για τα ξεχωριστά σημεία-σταθμούς που επηρέασαν τη ζωή και τη μετέπειτα καλλιτεχνική εξέλιξη των ζωγράφων και των χαρακτών του κεφαλαίου αυτού, προήλθαν από την έκδοση της Δημοτικής Πινακοθήκης Κέρκυρας[76](βλέπε παραπάνω) για τη συλλογή της, και τις

---

[72] Γεώργιος Θ. Ζώρας, *Επτανησιακά Μελετήματα Α΄: Εισαγωγή εις την Επτανησιακήν Σχολήν- Οι εκπρόσωποι της Επτανησιακής Σχολής- Επτανησίων δοκίμια περί γλώσσης,* εκδ. Σπουδαστήριον Βυζαντινής και Νεοελληνικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 1960.

[73] Τώνης Σπιτέρης, "Η εξέλιξη της μεταβυζαντινής τέχνης στην Επτάνησο", στο: Κ. Δαφνής και Ν. Καρύδης (επιμ.), *Κερκυραϊκά Χρονικά,* τόμος Β΄, εκδ. Δαφνής Κ. και Καρύδης Ν., Κέρκυρα 1952.

[74] Φώτιος Γιοφύλλης, *Η Ζωγραφική στην Κέρκυρα 1550-1958,* εκδ. Κερκυραϊκά Χρονικά, Κέρκυρα 1958.

[75] Θάνος Χρήστου (επιμ.), *Κερκυραίοι Χαράκτες: 19ος και 20ος Αιώνας,* εκδ. Δημοτική Πινακοθήκη Κέρκυρας, Κέρκυρα 2001.

[76] Θάνος Χρήστου (επιμ.), *Κερκυραίοι Ζωγράφοι του 19ου και του 20ου Αιώνα,* εκδ. Δημοτική Πινακοθήκη Κέρκυρας, Κέρκυρα χχ..

ηλεκτρονικές σελίδες της Εθνικής Πινακοθήκης- Μουσείου Αλέξανδρου Σούτσου- Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη[77], και της Κερκυραϊκής Πινακοθήκης[78], ενώ για τον καθέναν ξεχωριστά αντλήθηκαν στοιχεία από το έντυπο υλικό και τις εκδόσεις της Δημοτικής Πινακοθήκης του νησιού για τις κατά καιρούς περιοδικές εκθέσεις των καλλιτεχνών αυτών που έχει φιλοξενήσει στους χώρους της. Παρ' όλα αυτά, για ορισμένους εξ' αυτών υπήρξε ειδική μνεία στη βιβλιογραφία της Επτανησιακής Συλλογής, όπως για το χαράκτη Νικόλαο Βεντούρα στον Χαραλαμπίδη[79], τη ζωγράφο Αγλαΐα Παπά στο Δαφνή[80], και για το ζωγράφο Γιάννη (Τζίνο) Δημητράτο στη Μελέντη[81]. Ακόμη, λεπτομέρειες για την ιστορική εξέλιξη, την αρχιτεκτονική, τη χρήση και τη λειτουργία των μνημειακών κατασκευών, και των αρχοντικών τα οποία προβάλλονται μέσα από τους πίνακες της πινακοθήκης μας δίνει η Αγοροπούλου-Μπιρμπίλη[82], ενώ για τη ζωή, τις συνθήκες που καθόρισαν την καλλιτεχνική πρόοδο και το ποιητικό και πεζογραφικό έργο των λογοτεχνών, οι οποίοι έχουν άμεση σχέση με τα πολιτιστικά τεκμήρια της πινακοθήκης, εστιάζουμε στις μελέτες των Λευθεριώτη[83], Δεντρινού[84], Δαφνή[85] και Ιακωβίδη[86]. Έτσι, το κεφάλαιο αυτό δε διερευνά μόνο τους πίνακες ζωγραφικής και χαρακτικής της πινακοθήκης που έχουν με διαφορετικό τρόπο κάθε φορά σχέση με την κερκυραϊκή αρχιτεκτονική,

---

[77] Εθνική Πινακοθήκη Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου- Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη, https://www.nationalgallery.gr/el/.
[78] Κερκυραϊκή Πινακοθήκη, http://www.corfuartgallery.com/.
[79] Άλκης Χαραλαμπίδης, *Ο Χαράκτης Νικόλαος Βεντούρας,* εκδ. Μαλλιάρης- Παιδεία, Θεσσαλονίκη 1982.
[80] Κώστας Δαφνής, "Επιφυλλίδες", στο: Θεοδόσης Πυλαρινός (επιμ.), *Κερκυραϊκά Χρονικά Β΄,* τόμος Α΄, εκδ. Εταιρεία Κερκυραϊκών Σπουδών, Κέρκυρα 2003.
[81] Μαρία Μελέντη, "Ζωγραφική: Τζίνος Δημητράτος", *'Εν Κερκύρα* 6 (Δεκέμβριος 2017).
[82] Αφροδίτη Αγοροπούλου- Μπιρμπίλη, *Η Αρχιτεκτονική της Πόλεως της Κέρκυρας κατά την Περίοδο της Ενετοκρατίας* (Διδακτορική Διατριβή), Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα 1976.
[83] Νίκος Λευθεριώτης, "Ο Κωνστ. Θεοτόκης: ο άνθρωπος κι' ο συγγραφέας", στο: Κώστας Δαφνής (επιμ.), *Κερκυραϊκά Χρονικά,* τόμος 11, εκδ. Δαφνής Κώστας, Κέρκυρα 1965.
[84] Ειρήνη Α. Δεντρινού, *Κερκυραϊκά Χρονικά ΙΙΙ- Η Κερκυραϊκή Σχολή,* εκδ. Δαφνής Κώστας, Κέρκυρα 1971[2].
[85] Κώστας Δαφνής, "Κερκυραϊκά Σημειώματα: Ένα κείμενο του Α. Κεφαλληνού- Σταμάτιος Βούλγαρης- Μαβίλης και Σπ. Θεοτόκης- Κατίνα και Αγλαΐα Παπά. Μνημεία και τάφοι", στο: Κ. Δαφνής και Ν. Καρύδης (επιμ.), *Κερκυραϊκά Χρονικά,* τόμος Β΄, εκδ. Δαφνής Κ. και Καρύδης Ν., Κέρκυρα 1952.
[86] Λιλή Ιακωβίδη, *Κατίνα Παπά: από τη ζωή και το έργο της,* Αθήνα 1972.

λογοτεχνία και ζωγραφική, αλλά στηρίζει τα όποια αποτελέσματα στη θεωρητική εργασία και έρευνα που θα προηγηθεί, ώστε να τεκμηριωθούν τα διάφορα συμπεράσματα, καλύπτοντας συνάμα την πρώτη θεματική του πολιτισμού. Κατ' αυτόν τον τρόπο, αποτελεί έναν οδηγό για το επόμενο κεφάλαιο, το οποίο επίσης συνιστά μια συνάρτηση έρευνας και εξέτασης στης συναφούς βιβλιογραφίας προκείμενου να καλύψει τη δεύτερη πτυχή του όρου πολιτισμός.

Ειδικότερα, στις τελευταίες ενότητες της μελέτης εξετάζεται η δεύτερη πτυχή της λέξης πολιτισμός, προκειμένου να ολοκληρωθεί η εννοιολογική του εικόνα. Έτσι, το τρίτο και τελευταίο κεφάλαιο της εργασίας αφορά και αυτό στη διερεύνηση και ανάδειξη του πολιτισμού της Κέρκυρας, αυτή τη φορά ως άθροισμα αξιών και συνηθειών. Αυτός ο πολιτισμός του νησιού ιδωμένος μέσα από την καθημερινότητα των Κερκυραίων αποτυπώνεται στη ζωγραφική της ηθογραφίας. Η καθημερινότητα αυτή περιλαμβάνει σκηνές από τη ζωή του Κερκυραίου αγρότη, αλλά και του Κερκυραίου πολίτη, συμπυκνώνοντας στο κεφάλαιο το λαϊκό πολιτισμό της υπαίθρου, και τον ξεχωριστό πολιτισμό του άστεως. Και στις δυο περιπτώσεις, από τη βιβλιογραφική επισκόπηση ξεχώρισαν τα σημεία εκείνα τα οποία δίνουν το στίγμα της αγροτικής ζωής στα χωριά, και της τυπικής καθημερινότητας στην πόλη. Επομένως, η λαογραφική έρευνα μέσα από τα έργα τέχνης της Δημοτικής Πινακοθήκης επικεντρώνεται στην καλλιέργεια της ελιάς που είναι συνυφασμένη με την αγροτική ζωή του τόπου, και τις αγορές του κέντρου, οι οποίες αποτέλεσαν κέντρα ανάδυσης παραδοσιακών καταστημάτων, ανάδειξης επαγγελματικών ομάδων, και γένεσης διαφόρων ηθών και εθίμων. Σε πρακτικό επίπεδο ακολουθείται η ίδια λογική με το προηγούμενο κεφάλαιο, περιλαμβάνοντας τέσσερις πίνακες οι οποίοι περιγράφουν τη ζωή στα χωριά του τόπου, και τέσσερις πίνακες ενδεικτικούς των επαγγελματικών ομάδων και των μεγάλων αγορών του κέντρου, καθώς και της

διασκέδασης των κατοίκων του. Στο σημείο αυτό πρέπει να διευκρινιστεί πως όλες οι πληροφορίες που προβάλλουν την πολιτιστική εξέλιξη του τόπου μέσα από τη γένεση των ηθών και των εθίμων του, δεν περιορίζονται αυστηρώς στα ηθογραφικά έργα της πινακοθήκης, αλλά διευρύνονται και σε άλλες θεματολογικές κατηγορίες, όπως τα τοπία. Ομοίως, η βιογραφία και η καλλιτεχνική παραγωγή του εκάστοτε ζωγράφου ή χαράκτη παραμένουν συνοδοιπόροι στην καλλιτεχνική και νοηματική επεξήγηση του κάθε πίνακα. Προτού ολοκληρωθεί η βιβλιογραφική επισκόπηση, οφείλουμε να επισημάνουμε πως η επιλογή των συγκεκριμένων έργων της πινακοθήκης, και των δημιουργών τους σε ολόκληρη τη μελέτη, έγινε με γνώμονα την εκπροσώπηση καλλιτεχνικών ρευμάτων και εικαστικών από διαφορετικές χρονικές περιόδους της ζωγραφικής και χαρακτικής ιστορίας της Κέρκυρας, εκπροσωπώντας διαφορετική κάθε φορά εικαστική φιλοσοφία, προκειμένου να επιτευχθεί η πολυπόθητη πολυφωνία στην παρούσα προσπάθεια, και μια πιο ολιστική προσέγγιση της πολιτιστικής εικόνας του νησιού, υλικό το οποίο προσφέρει απλόχερα η Δημοτική Πινακοθήκη Κέρκυρας.

Συνεχίζοντας με τις πηγές της Επτανησιακής Συλλογής, γίνεται αναφορά γενικότερα στην αγροτική και κτηνοτροφική παραγωγή του νησιού, τις πρακτικές που αναπτύχθηκαν γύρω από αυτές, τις συνήθειες, τα ήθη και τα έθιμα, δηλαδή στην καθημερινότητα των Κερκυραίων αγροτών, όπως την περιγράφουν ο Πακτίτης (βλέπε παραπάνω) και η Αντζουλάτου- Ρετσίλα[87], και ειδικότερα στις συνθήκες και τους λόγους που οδήγησαν στην ιδιαίτερη παράδοση της ελαιοκαλλιέργειας στην Κέρκυρα, όπως αναφέρεται σε αυτή η Κουρούκλη[88]. Τα δεδομένα αυτά συμπληρώνει

[87] Ευρυδίκη Αντζουλάτου- Ρετσίλα, *Πολιτιστικά και Μουσειολογικά Σύμμεικτα,* εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 2005.
[88] Μαρία Κουρούκλη, *Έργα και Ημέρες στην Κέρκυρα: ιστορική ανθρωπολογία μιας τοπικής κοινωνίας,* μτφρ. Μαρία Γυπαράκη, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2008.

η ιστορική παράμετρος με τη βοήθεια του Μπουνιά[89], με την οποία σκιαγραφείται η ευρύτερη εικόνα της τοπικής κοινωνίας και συγκεκριμένα της κερκυραϊκής υπαίθρου. Με ανάλογο τρόπο διερευνάται το κέντρο του νησιού, η πόλη, και η ζωή των ανθρώπων σε αυτή, όπως καθορίζεται μέσα από την εργασία ή τη διασκέδαση. Ειδικότερα, για τις περιοχές στις οποίες αναπτύχθηκαν οι αγορές της Κέρκυρας, τους λόγους δημιουργίας τους, καθώς και για τον κοινωνικό τους χαρακτήρα ή τον κοσμικό τους ρόλο, προσφέρουν ικανό υλικό οι Αγιούς και Τσίτσας[90], ενώ για τους μαγαζάτορες σε αυτές ή τα όποια άλλα συναφή με το θέμα αυτό επαγγέλματα, τα χαρακτηριστικά και τους τρόπους συμπεριφοράς των επαγγελματιών τους, μας προμηθεύει με πληροφορίες ο Λουκάτος[91]. Από το προηγούμενο κεφάλαιο συνεχίζεται η βιβλιογραφική επισκόπηση σχετικά με τους καλλιτέχνες των έργων, βασιζόμενοι στην ηλεκτρονική βιβλιογραφία επίσημων ιστοσελίδων δημοσίων πινακοθηκών και μουσείων τέχνης, και κυρίως στο υλικό της μόνιμης βιβλιοθήκης της Δημοτικής Πινακοθήκης Κέρκυρας, το οποίο περιλαμβάνει εγκυκλοπαίδειες εικαστικών τεχνών, σχετικά βιβλία και περιοδικά, και υλικό περιοδικών εκθέσεων, προκειμένου να ενημερωθούμε για τη θεματολογία, τις τεχνοτροπίες, τα χρώματα, τα καλλιτεχνικά ρεύματα που προτιμούν, και τις εικαστικές τάσεις που επιλέγουν να ακολουθήσουν οι δημιουργοί, καθώς και για οτιδήποτε άλλο επηρέασε την καλλιτεχνική γραφή και το όραμα τους. Επικουρικά στην προσπάθεια αυτή λειτουργούν οι έρευνες των Μισιρλή[92] και Βελλιανίτη[93] για το ζωγράφο Άγγελο

[89] Ιωάννης Μπούνιας, *Κερκυραϊκά: ιστορία- λαογραφία,* τόμος Α΄, Αθήνα 1954.
[90] Χ. Α. Τσίτσας, *Κέρκυρα: Νοσταλγικές Αναδρομές,* εκδ. Εταιρεία Κερκυραϊκών Σπουδών, Κέρκυρα 1992.
[91] Δημήτριος Σ. Λουκάτος, "Οι πλανόδιοι μικροπωλητές- στοιχείο και τεκμήριο ζωής στην Επτάνησο", στο: Κώστα Δαφνής (επιμ.), *Κερκυραϊκά Χρονικά XXVI,* εκδ. Δαφνής Κώστας, Κέρκυρα 1982.
[92] Νέλλη Μισιρλή, *Ελληνική Ζωγραφική 18ος-19ος Αιώνας*, εκδ. Αδάμ, Αθήνα 1993,
[93] Θ. Βελλιανίτης, "Άγγελος Γιαλλινάς", στο: Κώστας Δαφνής (επιμ.), *Κερκυραϊκά Χρονικά,* τόμος 11, εκδ. Δαφνής Κώστας, Κέρκυρα 1965.

Γιαλλινά, και της Σαλιβέρου[94] για το ζωγράφο Γεώργιο Σαμαρτζή. Πέρα από τα βιογραφικά σημειώματα και το καλλιτεχνικό παρελθόν των δημιουργών, αντλήθηκαν πληροφορίες σχετικές με τα υπό μελέτη έργα τους από τη Σγούρου- Κρόκου (βλέπε παραπάνω) αναφορικά με τις αγορές, τα όσα συνέβαιναν στα καταστήματα τους, και τους επαγγελματίες του κλάδου, και από τον Χυτήρη[95] για τα νέα διάφορα επαγγέλματα που αναδύθηκαν στην Κέρκυρα στους χώρους αυτούς και σήμερα έχουν πλέον εκλείψει, ως συμπληρωματικές και πιο εξειδικευμένες προς τις έρευνες, τις μελέτες, τις επισημάνσεις και τις παρατηρήσεις των προηγουμένων συγγραφέων που ασχολήθηκαν με το ίδιο θέμα. Έτσι, το κεφάλαιο αυτό, ακολουθώντας τη φιλοσοφία του προηγουμένου, καλύπτει τη δεύτερη πτυχή του ζητουμένου της μελέτης, ενώ και τα δυο μαζί ολοκληρώνουν την εικόνα της Κέρκυρας όπως μας αφορά εδώ. Αυτό που προκύπτει ως συμπέρασμα από αυτό το κυρίως σώμα της έρευνας, είναι πως η διερεύνηση τόσο των βασικών θεωρητικών εννοιών, όσο και των πολιτισμικών τεκμηρίων της Δημοτικής Πινακοθήκης, λειτουργούν ως δομές αποκάλυψης της ιστορίας, της παράδοσης, της κληρονομιάς του νησιού και ως τέτοιες αναδεικνύουν τον πολιτισμό του.

Μεθοδολογία έρευνας

Από τη δομή, λοιπόν, και την εξέλιξη της εργασίας είναι προφανές, πως εξαιτίας του θέματος και της φύσης του αντικειμένου της στηρίχτηκε σε δυο παραμέτρους για να διερευνηθεί: τη βιβλιογραφική προσέγγιση και την προσωπική παρατήρηση. Ο εντοπισμός, η ταξινόμηση και η μελέτη ενός συνόλου βιβλιογραφικών πηγών, όπως εγκυκλοπαίδειες, λεξικά, κεφάλαια βιβλίων και

[94] Νεκταριάννα Κων. Σαλιβέρου, *Γεώργιος Σαμαρτζής: από τις συλλογές της Κέρκυρας,* εκδ. Δημοτική Πινακοθήκη Κέρκυρας, Κέρκυρα χ.χ., χωρίς σελιδαρίθμηση.
[95] Γεράσιμος Χυτήρης, *Σημειώσεις ενός Κερκυραίου,* εκδ. Γαβριηλίδης, Αθήνα 2010.

συλλογικών τόμων, άρθρα περιοδικών, πρακτικά συνεδρίων, σπάνιες εκδόσεις, και η επιλογή των απαραίτητων από αυτά στοιχείων, και η αναζήτηση και εξέταση της ηλεκτρονικής βιβλιογραφίας, κρίθηκαν αναγκαία προκειμένου να στηριχθεί σε πρώτο επίπεδο ο εννοιολογικός προσδιορισμός των βασικών όρων της μελέτης, για την κατανόηση της υπόλοιπης έρευνας και των υπολοίπων κεφαλαίων. Ακόμη, αποτέλεσε τον κεντρικό άξονα για την προσέγγιση των καλλιτεχνών και του έργου τους, και τη διατύπωση των σχετικών ερευνητικών ερωτημάτων της μελέτης για τον πολιτισμό της Κέρκυρας, και κατ' επέκταση για την τεκμηρίωση του κύριου σώματος της έρευνας πάνω σε αυτή. Η έρευνα αυτή βασίστηκε στη συνέχεια στην επιτόπια προσωπική παρατήρηση των ζωγραφικών και χαρακτικών έργων της Δημοτικής Πινακοθήκης Κέρκυρας, καθώς και τη διαδικτυακή ανακάλυψη τους, η οποία επιτρέπει πάντα την παρατήρηση από οποιοδήποτε χώρο, και σε οποιοδήποτε χρόνο, ούτως ώστε να συσχετισθούν τα έργα τέχνης με την καταχωρημένη πληροφορία, τη θεωρητική γνώση και την τεκμηριωμένη αντίληψη επί του θέματος. Επιβάλλεται να διευκρινιστεί πως η συμβολή της ανάρτησης σε ηλεκτρονική μορφή της μόνιμης έκθεσης της Δημοτικής Πινακοθήκης Κέρκυρας στην επίσημη ιστοσελίδα της μέσω της ψηφιακής της περιήγησης (για την οποία θα γίνει λόγος παρακάτω), υπήρξε καθοριστική, αφού μέχρι να ολοκληρωθεί η εν λόγω μελέτη, ένα τμήμα της έκθεσης χρειάστηκε να αποσυρθεί από τους χώρους της πινακοθήκης προκειμένου να στεγαστεί μια νέα μεγάλη περιοδική έκθεση. Όπως ήταν αναμενόμενο η διαδικασία και στις δυο περιπτώσεις (της βιβλιογραφικής προσέγγισης και της επιτόπιας παρατήρησης) δεν ήταν εύκολη, αφού στη διάρκεια της εμφανίστηκαν ορισμένοι περιορισμοί, και ανέκυψαν διάφορα προβλήματα που δυσχέραναν την πορεία της έρευνας, χωρίς ωστόσο να αποτελέσουν τροχοπέδη στη συνέχιση της μελέτης.

Περιορισμοί της εργασίας

Το σημαντικότερο πρόβλημα της μελέτης είχε να κάνει με τη βιβλιογραφική προσέγγιση της εργασίας, και συγκεκριμένα με τον κύριο όγκο της βιβλιογραφίας που αφορά στην ιστορία του κερκυραϊκού πολιτισμού και των εκφάνσεων του, που δεν είναι άλλος από την Επτανησιακή Συλλογή Κέρκυρας. Και αυτό γιατί η απουσία αντιτύπων της συντριπτικής πλειοψηφίας των πηγών αυτών, σε συνδυασμό με τα εξειδικευμένα τους αντικείμενα, τα καθιστούν πολύτιμα, και ως τέτοια φυλάσσονται στη Δημόσια Βιβλιοθήκη του νησιού και δε δανείζονται, γεγονός που επέβαλε τη φυσική παρουσία στους χώρους της και για περιορισμένο χρόνο (δεν παραμένει ανοιχτή πάρα πολλές ώρες), προκειμένου να μελετηθούν και αντληθούν τα απαραίτητα στοιχεία για την τεκμηρίωση της εργασίας. Το επιπλέον μειονέκτημα της διαδικασία αυτής ήταν η επιβεβλημένη πρακτική αποδελτίωσης και ταξινόμησης του υλικού που εντοπιζόταν κάθε φορά, με αποτέλεσμα να καταλήγει η όλη προσπάθεια εξαιρετικά χρονοβόρα. Ένας ακόμα περιορισμός που προέκυψε κατά την εκπόνηση της μελέτης αυτής, ήταν η αδυναμία σε ορισμένες περιπτώσεις εύρεσης επιθυμητού αριθμού πηγών για Κερκυραίους ζωγράφους και χαράκτες, εξαιτίας κυρίως του γεγονότος πως η καλλιτεχνική τους πορεία και παραγωγή συνεχίζεται ακόμα, και η βιβλιογραφία δεν έχει ασχοληθεί επαρκώς μαζί τους. Η προσπάθεια, λοιπόν, διενέργειας συνεντεύξεων μαζί τους, η οποία θα προσέθετε στην εργασία υλικό όχι μόνο για τη ζωή τους, αλλά και για τις αφορμές της έμπνευσης τους ή την ερμηνεία των έργων τους, δεν κατέστη δυνατή για λόγους οικονομίας χρόνου με δεδομένο τον φόρτο του προγράμματος τους. Σε κάθε περίπτωση, όμως, το υλικό της Δημοτικής Πινακοθήκης για ορισμένους εξ' αυτών των καλλιτεχνών, των οποίων εκθέσεις είχε φιλοξενήσει στο παρελθόν στους κόλπους της, κατέστη πολύτιμο ως προς την

αναπλήρωση των όποιων κενών της εργασίας. Είναι και αυτός ένας από τους λόγους που στη συνέχεια και πριν ξεκινήσει το κυρίως μέρος της μελέτης αυτής, θα γίνει λόγος για αυτό το μουσείο τέχνης της κερκυραϊκής ζωής, το βασικό πεδίο έρευνας μας, τη Δημοτική Πινακοθήκη Κέρκυρας.

Η Δημοτική Πινακοθήκη Κέρκυρας

Η Δημοτική Πινακοθήκη Κέρκυρας (εικόνες 23 και 24) είναι Νομικό Πρόσωπο Δημοσίου Δικαίου (Ν.Π.Δ.Δ.), ιδρύθηκε το 1991, και στεγάστηκε αρχικά στην οικία Δαλιέτου, ενώ από το 1995 στεγάζεται στην ανατολική πτέρυγα των Ανακτόρων Μιχαήλ και Γεωργίου στο κέντρο της πόλης της Κέρκυρας, όπου φιλοξενεί τη μόνιμη έκθεση της και έναν ικανό αριθμό κάθε χρόνο περιοδικών εκθέσεων, οι οποίες αφορούν σε έργα ζωγραφικής, γλυπτικής, χαρακτικής, καλλιτεχνικής φωτογραφίας και κατασκευών σύγχρονων καλλιτεχνών. Ένα τμήμα αυτής της μόνιμης συλλογής που αφορά στα έργα χαρακτικής τέχνης στεγάζεται στο κτήριο της Ιονίου Βουλής. Τα έργα τέχνης της πινακοθήκης καλύπτουν μια χρονική περίοδο από το 16^{ο} έως τον 20^{ο} αιώνα, και είναι δημιουργίες Κερκυραίων καλλιτεχνών ή εικαστικών που έζησαν και παρήγαγαν έργο στην Κέρκυρα. Η συλλογή τους προέκυψε σε ένα μεγάλο βαθμό από αγορές της Δημοτικής Πινακοθήκης, και κυρίως από κληροδοτήματα, δωρεές ή άλλες παραχωρήσεις πολλών Επτανησίων δημιουργών και των οικογενειών τους[96].

Σε μια εξαιρετικά σύντομη περιδιάβαση της Δημοτικής Πινακοθήκης στα Παλαιά Ανάκτορα, θα διαπιστώσει κανείς πως η μόνιμη έκθεση ακολουθεί μια

[96] Δημοτική Πινακοθήκη Κέρκυρας, *Ιστορικό- Ταυτότητα (ΔΣ),* http://artcorfu.gr/%ce%b1%cf%81%cf%87%ce%b9%ce%ba%ce%ae/%ce%b9%cf%83%cf%84%ce%bf%cf%81%ce%b9%ce%ba%cf%8c-%cf%84%ce%b1%cf%85%cf%84%cf%8c%cf%84%ce%b7%cf%84%ce%b1-%ce%b4%cf%83/ και Σπυρίδων Κανταρέλης, Σαράντος Καπιδάκης και Μαρία Μελέντη, *Ανάπτυξη πληροφοριακού συστήματος για την επτανησιακή τέχνη στην Κέρκυρα από την "Πινακοθήκη του Δήμου Κερκυραίων",* σσ.8-9, https://core.ac.uk/download/pdf/38299593.pdf.

χρονολογική ταξινόμηση ως προς τη νοηματική σύνδεση των έργων της, και τη μουσειογραφική διαδρομή της. Ξεκινώντας, λοιπόν, την περιήγηση της βλέπουμε τη συλλογή των βυζαντινών έργων να λειτουργεί ως προάγγελος των όσων θα επακολουθήσουν, αφού αποτελεί τη σύνδεση ανάμεσα στη βυζαντινή παράδοση και τη δυτική τέχνη, με έργα των Μιχαήλ Δαμασκηνού και Εμμανουήλ Λαμπάρδου του 16ου και 17ου αιώνα. Η συνέχεια βασίζεται σε αυτά ακριβώς τα νέα δεδομένα της τέχνης, παρουσιάζοντας πίνακες με θέμα πέρα από τη θρησκεία (Ιωάννης- Βαπτιστής Καλοσγούρος), την ιστορία του ελληνικού έθνους (Σπυρίδων Προσαλέντης και Γεώργιος Μηνιάτης), ή με την ευρεία γκάμα θεμάτων του Χαράλαμπου Παχή στην αυγή μιας νέας εποχής, όλα του 18ου και του 19ου αιώνα. Με τους μεγάλους ζωγράφους (υδατογράφους και ελαιογράφους) του 19ου αιώνα η έκθεση περνά στα πορτραίτα δημοσίων προσώπων ή γενικότερα (Βικέντιος Μποκατσιάμπης και Νικόλαος Ξυδιάς-Τυπάλδος), την ηθογραφία (Περικλής Τσιριγώτης), τα κερκυραϊκά –και όχι μόνο- τοπία (Άγγελος Γιαλλινάς, Σπυρίδων Σκαρβέλης, Λυκούργος Κογεβίνας), και τον Γεώργιο Σαμαρτζή που επίσης φιλοτεχνεί πίνακες με ένα μεγάλο αριθμό θεμάτων. Αξίζει να παρατηρηθεί πως η πινακοθήκη περιλαμβάνει και ιδιάζουσες περιπτώσεις καλλιτεχνών, όπως του ζωγράφου Περικλή Κόλλα (1860-1883), ο οποίος έφυγε από τη ζωή μόλις 23 ετών, πρόλαβε να δημιουργήσει μονάχα δυο έργα, εκ των οποίων ο ένας πίνακας βρίσκεται στους κόλπους της. Ακόμη, ο 20ος αιώνας εκπροσωπείται στην πινακοθήκη από τους Αγγελική Πανά, Τεν Φλωριά, Αγλαΐα Παπά, Περικλή Τσιριγώτη, Άγγελο Κόντη και Νίκο Ζερβό, με νέες ιδέες, τεχνικές και κατευθύνσεις, ολοκληρώνοντας έτσι μια σύντομη επισκόπηση των ζωγραφικών έργων που φιλοξενεί[97]. Βεβαίως, πολλοί από τους πίνακες αυτούς έχουν εκτεθεί και στο παρελθόν σε παλαιότερες εκθέσεις, ωστόσο, στόχος του ιδρύματος

[97] Δημοτική Πινακοθήκη Κέρκυρας, ό.π και Χρήστου, *Κερκυραίοι Ζωγράφοι του 19ου και του 20ου Αιώνα,* ό.π., σσ.2-14.

είναι πάντα η επανέκθεση τους, και η πλαισίωση τους από έργα νεότερων δημιουργών και καινούρια αποκτήματα του. Κατ' αυτόν τον τρόπο, επιβεβαιώνει την προθυμία της να δίνει πάντοτε χώρο και χρόνο σε νέους καλλιτέχνες, ρεύματα και τάσεις[98].

Πέρα, όμως, από τους πίνακες ζωγραφικής που στεγάζονται σε αυτή την πλευρά του ιδρύματος, και τη χαρακτική συλλογή στην Ιόνιο Βουλή, η Δημοτική Πινακοθήκη Κέρκυρας επηρεασμένη από τη σημερινή εποχή της κοινωνίας της πληροφορίας, και το γεγονός πως πολλοί σύγχρονοι οργανισμοί γνώσης και πολιτισμού έχουν ενταχθεί στην ψηφιακή υπηρεσία της πληροφορίας, αποφάσισε να λάβει και μια πιο μοντέρνα υπόσταση, αποκτώντας τη δική της ιστοσελίδα. Σκοπός της προσπάθειας αυτής ήταν να καταστεί προσιτή η πολιτισμική της κληρονομιά σε εκείνους που ενδιαφέρονται να την ανακαλύψουν και να τη γνωρίσουν, χωρίς χρονικούς, γεωγραφικούς, οικονομικούς ή άλλους περιορισμούς, καθιστώντας το αγαθό της τέχνης προσιτό σε όλους, και η συνεργασία της με άλλους ανάλογου περιεχομένου φορείς στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Στα κύρια χαρακτηριστικά αυτής της νέας μορφής της πινακοθήκης συγκαταλέγονται η ψηφιοποίηση της συλλογής της περιλαμβάνοντας όλα τα έργα από τη μόνιμη έκθεση με αποτύπωση σε αυτά ψηφιακών υδρογραφημάτων προς αποφυγή κακόβουλης χρήσης, η δυνατότητα εικονικής της περιήγησης, η διεύρυνση της με έργα που υπάρχουν στη συλλογή της αλλά φυλάσσονται στο αρχείο της, η δυνατότητα πρόσβασης σε ηλεκτρονικές πληροφορίες και πηγές γύρω από τα έργα, τους δημιουργούς τους και την επτανησιακή τέχνη γενικότερα, η τακτική ενημέρωση της ταυτότητα της, η δυνατότητα πρόσβασης σε πρακτικές πληροφορίες, καθώς και η ύπαρξη μιας πλατφόρμας ανακοινώσεων προς το κοινό. Έτσι, ο περιηγητής έχει την ευχέρεια να

[98] Χρήστου, *Κερκυραίοι Ζωγράφοι του 19ου και του 20ου Αιώνα,* ό.π., σ.1.

ερευνήσει στοιχεία στην ελληνική και την αγγλική γλώσσα για τους δημιουργούς και τα έργα τέχνης τους με διάφορα κριτήρια και τρόπους αναζήτησης, όπως τη χρονολογία, το είδος, το μέσο και το θέμα τους μέσω της εξειδικευμένης περιήγησης, ευρετηρίου ή της μηχανής αναζήτησης. Η σημαντική αυτή προσπάθεια ολοκληρώθηκε με τη συνεργασία μια πληθώρας επιστημόνων (ιστορικοί τέχνης, ζωγράφοι, επαΐοντες της πληροφορικής και φωτογράφοι), επιτυγχάνοντας έτσι όχι μόνο το "άνοιγμα" της προς το κοινό, και την ευκαιρία εξέλιξης και επέκτασης της στο μέλλον, αλλά και τη διεύρυνση του περιεχομένου της, καθώς ψηφιακώς περιλαμβάνει πλέον στη συλλογή της έργα *και* του 21^{ου} αιώνα[99].

Συνεπώς, αφενός η σύνθεση αυτή της Δημοτικής Πινακοθήκης Κέρκυρας, αφετέρου η πορεία της βιβλιογραφικής επισκόπησης και της συγγραφής της εργασίας, οι οποίες ανέδειξαν την ανάγκη για εντοπισμό και εύρεση περισσοτέρων πηγών και πολιτιστικών τεκμηρίων σχετικών με το αντικείμενο της μελέτης, διεύρυναν το πεδίο της έρευνας. Αυτή η νέα διευρυμένη προσέγγιση στηρίχτηκε εν τέλει στις τρεις διαφορετικές πηγές (αν μας επιτρέπεται ο όρος) ζωγραφικών και χαρακτικών έργων των συλλογών της Δημοτικής Πινακοθήκης Κέρκυρας: πρώτον, σε πίνακες της μόνιμης έκθεσης που στεγάζεται στα Ανάκτορα Μιχαήλ και Γεωργίου, δεύτερον, στα χαρακτικά έργα της συλλογής της που στεγάζονται στην Ιόνιο Βουλή και λειτουργεί ως παράρτημα της έκθεσης της, και τρίτον, στην ψηφιακή συλλογή των έργων της στην επίσημη ιστοσελίδα της. Για το λόγο αυτό κάθε φορά που στην παρούσα μελέτη θα γίνεται λόγος για τα έργα τέχνης ή τη συλλογή της Δημοτικής Πινακοθήκης Κέρκυρας, θα εννοείται η άντληση στο σύνολο τους από τις τρεις προαναφερθείσες πηγές.

[99] Κανταρέλης, Καπιδάκης και Μελέντη, ό.π., σσ.8-14.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΒΑΣΙΚΕΣ ΘΕΩΡΗΤΙΚΕΣ ΕΝΝΟΙΕΣ

1.1 Ο όρος "πολιτισμός"

Ένας από τους πιο γνωστούς στοχαστές και συγγραφείς του 20ου αιώνα, ο Ουαλός Raymond Williams, δήλωνε το 1983, πως *"ο πολιτισμός είναι μια από τις δύο ή τις τρεις πιο περίπλοκες λέξεις στην Αγγλική γλώσσα"*[100]. Πράγματι, ο όρος "πολιτισμός" εμφανίζεται στη βιβλιογραφία τόσο ως θεωρητική κατηγορία, όσο και ως άθροισμα πεποιθήσεων και πρακτικών. Υπ' αυτή τη δεύτερη έννοια, άπτεται των κοινωνικών και ανθρωπιστικών επιστημών, και συναρτάται με τα πιστεύω και τις πρακτικές μιας κοινωνίας, διαφοροποιώντας τη από άλλες κοινωνίες και πολιτισμούς[101]. Και παρόλο που οι διαχωρισμοί αυτοί έχουν περισσότερο συμβατικό χαρακτήρα[102], οι Tylor, Linton και Carley συμφωνούν πως ο πολιτισμός περιλαμβάνει γνώσεις, κανόνες, αξίες, ιδέες, πιστεύω, συνήθειες, ήθη και έθιμα, και τρόπους συμπεριφοράς, τα οποία μοιράζονται -σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό- οι άνθρωποι ως μέλη μιας κοινωνίας, και μεταφέρουν από γενιά σε γενιά[103], τείνοντας κατ' αυτόν τον τρόπο -σύμφωνα με τους Parsons (1958) και Luhmann (1996)-, να καθορίζει την ανθρώπινη συμπεριφορά ανά περιοχή και εποχή[104].

Ο πολιτισμός, λοιπόν, αποτελεί ένα ισχυρό και πολύπλοκο σύστημα συμβόλων και νοημάτων, μέσω των οποίων τα υποκείμενα προσδίδουν περιεχόμενο στις

[100] Sewell, ό.π., p.79.
[101] Στο ίδιο, pp.79-80 και Rosaldo, ό.π., p.xii.
[102] Ευγενία Π. Μπιτσάνη, *Πολιτισμική Διαχείριση & Περιφερειακή Ανάπτυξη: Σχεδιασμός Πολιτιστικής Πολιτικής και Πολιτιστικού Προϊόντος*, εκδ. Διόνικος, Αθήνα 2004, σ.30.
[103] Birukou, Blanzieri, Giorgini and Giunchiglia, ό.π..
[104] Baecker, ό.π., pp.37-38 και Μπιτσάνη, ό.π., σ.32.

σκέψεις τους, σημασία στις εμπειρίες τους, και νόημα στις πράξεις τους[105], ώστε να μπορούν να κατανοούν, να επικοινωνούν και να συνεργάζονται στον κόσμο στον οποίο ζουν. Επίσης, αυτά προϋποθέτουν τη μελέτη, ορισμένες φορές την αποκωδικοποίηση, και εν τέλει την ερμηνεία τους[106], καθώς διαφορετικοί πολιτισμοί συνθέτουν διαφορετικό πλαίσιο μηνυμάτων επηρεάζοντας διαφορετικά τους αποδέκτες τους, είτε αυτοί ανήκουν στο δικό τους πολιτισμό, είτε σε άλλους[107]. Γι' αυτό η κοινωνιολογία και η ανθρωπολογία μελέτησαν τη συμπεριφορά και τις πράξεις των ανθρώπων σε συνάρτηση με τον πολιτισμό, αλλά και με το ίδιο το κοινωνικό σύνολο, με την πρώτη να βλέπει τον πολιτισμό ως επακόλουθο της κοινωνικής δομής, και τη δεύτερη να βλέπει την κοινωνία ως κομμάτι του πολιτισμού. Ο διάλογος των δύο επιστημών γρήγορα κατανόησε και δικαιολόγησε την αλληλεπίδραση αυτή κοινωνίας και πολιτισμού, οδηγώντας στην ανάγκη συνεργασίας τους[108]. Σε κάθε περίπτωση, άνθρωποι, δηλαδή κοινωνικός ιστός, και πολιτισμός καταλήγουν να αποτελούν μια ολότητα, μέσα από την οποία προκύπτει η συνοχή των ιδεολογιών και των πρακτικών της, και η διαφοροποίησή της από άλλες.

Το σύνολο αυτό των πολιτιστικών δραστηριοτήτων και προϊόντων, ως ανθρώπινων δημιουργημάτων, το οποίο θεάται από την πλευρά της κοινωνιολογίας και της κοινωνικής ανθρωπολογίας[109] ως μια κινητήριος δύναμη των κοινωνικών σχέσεων και βασικό στοιχείο κοινωνικής συνοχής, δίνει με τη σειρά του έναυσμα στους διάφορους θεωρητικούς για διαφορετικούς στοχασμούς. Επί παραδείγματι, ο Axelrod επικεντρώνεται στην αλληλεπίδραση των ανθρώπων εντός του κοινωνικού

[105] John MacAloon, "On the Cultures of <<Culture>>: Definition and Overview", *Olympic Review XXVI-30'* (December 1999- January 2000), p.16.
[106] Linda Smircich, "Concepts of Culture and Organizational Analysis", *Administrative Science Quarterly* 28/3 (September 1983), p.342.
[107] Hall and Hall, ό.π., pp.200-201.
[108] Kroeber and Parsons, ό.π., pp.582-583.
[109] Albert Blumenthal, "A New Definition of Culture", *American Anthropologist* 42/4 (12 October 1940), pp.572,577,583.

τους πλαισίου ως συστατικό στοιχείο του πολιτισμού, ενώ ο Hofstede εστιάζει -στη βάση ενός κοινού παρανομαστή- στη διαφοροποίησή τους από άλλες ομάδες ατόμων με διαφορετικούς πολιτισμούς[110].

Η χρήση του πληθυντικού αριθμού του όρου (πολιτισμοί) υπογραμμίζεται, επισημαίνοντας το διαφορετικό νόημα που αυτός προσλαμβάνει όταν χρησιμοποιείται στον ενικό αριθμό (πολιτισμός), ως δηλαδή θεωρητική κατηγορία, η οποία αντανακλά μια πλευρά της κοινωνικής ζωής, και διαφοροποιείται από τις υπόλοιπες π.χ. πολιτική, οικονομία κ.ά.[111]. Της χρήσης αυτής του όρου, προηγείται ένας ορισμός του πολιτισμού στις αρχές του 18ου αιώνα, ως *"η διαδικασία της διανοητικής, πνευματικής και αισθητικής ανάπτυξης"* και προόδου του ατόμου, η ευρύτερη δηλαδή "καλλιέργεια" του ανθρώπου[112]. Εδώ η λέξη καλλιέργεια αποδίδεται με τον όρο culture, ο οποίος με τη σειρά του ταυτίζεται με τον πνευματικό πολιτισμό ή ακόμα και με την ίδια την τέχνη (με την ευρύτερη έννοια του όρου που δεν περιοριζόταν στους καλλιτεχνικούς τομείς)[113]. Έτσι, από τις περιόδους της φεουδαρχίας και της αριστοκρατίας, όταν η γνώση και η τέχνη αποτελούσαν προνόμια των ολίγων, μέχρι τις επαναστάσεις για τη διεκδίκηση των ίσων πολιτικών, οικονομικών και εκπαιδευτικών ευκαιριών και δικαιωμάτων, και τα συνακόλουθα αιτήματα για συμμετοχή όλων των ανθρώπων στον "προνομιακό" χώρο και κόσμο του πνεύματος και των τεχνών[114], ο πολιτισμός αποκτά ένα ακόμα νόημα. Συνδέεται με τις προσπάθειες και τα επιτεύγματα της πνευματικής και καλλιτεχνικής δραστηριότητας και δημιουργίας, και άπτεται της διανόησης και των καλών τεχνών[115].

---

[110] Birukou, Blanzieri, Giorgini and Giunchiglia, ό.π..
[111] Sewell, ό.π., p.79.
[112] Baldwin, Faulkner and Hecht, ό.π., p.6.
[113] Μπιτσάνη, ό.π., σσ.29,31.
[114] George Frederick McKay, "Toward Cultural Definition", *Journal of Research in Music Education* 3/2 (1 October 1955), pp.95,98.
[115] Rosaldo, ό.π., p.xii.

Κατά τον ίδιο τρόπο, η εξέλιξη του όρου πολιτισμός "υπαινίσσεται" την εξελιξιμότητα άλλων συναφών και ad hoc παραγώγων όρων, όπως αυτού των κληροδοτημάτων του πολιτισμού, δηλαδή της πολιτιστικής κληρονομιάς. Από την αναφορά του Έλληνα Ευριπίδη Φοντουκίδη στο Συνέδριο της Αθήνας το 1931 περί καλλιτεχνικής κληρονομιάς μέχρι σήμερα, η "πολιτιστική κληρονομιά" προσέλαβε διάφορες -ίσως όμως όχι ιδιαίτερα διαφορετικές- έννοιες. Με τη συνοδεία επιθέτων όπως καλλιτεχνική ή εθνική, η πολιτιστική κληρονομιά αφορούσε κατά κύριο λόγο σε ό,τι ενέπιπτε στις καλές τέχνες, ενώ μαρτυρούσε τη σημασία των κληροδοτημάτων του πολιτισμού στο πέρασμα του χρόνου για ανθρώπους με κοινό παρελθόν και κοινές μνήμες. Στο Συνέδριο της Unesco το 1972, ο όρος περιελάμβανε ήδη οτιδήποτε είχε εξασφαλίσει μια ευρέως αποδεκτή αξία στους τομείς της ιστορίας, της επιστήμης και της τέχνης (μνημεία, ολόκληρες περιοχές, φυσικά τοπία κ.λπ.), ενώ πλέον αφορά στην ικανότητα μιας κοινωνίας, μιας κοινότητας να αναγνωρίζει βάσει κοινών κριτηρίων σε κάτι υλικό ή άυλο την επιστημονική, ιστορική, κοινωνική ή καλλιτεχνική της ταυτότητα[116].

Η τελευταία αναφορά στην καλλιτεχνική ταυτότητα και δραστηριότητα, οδηγεί ξανά στο συμπέρασμα πως όχι μόνο η διανόηση, αλλά και η τέχνη -με την ευρύτερη σημασία της λέξης (προϊόντα και διαδικασίες)- γεννιέται μέσα από την ανθρώπινη εμπειρία και ύπαρξη, και καλλιεργείται, δικαιώνεται και ευδοκιμεί στο πλαίσιο του πολιτισμού, αποτελώντας έτσι πολιτισμικό αποτέλεσμα. Ομοίως, οι χώροι οι οποίοι φιλοξενούν τα προϊόντα της τέχνης (π.χ. μουσεία, βιβλιοθήκες, εκθέσεις κ.λπ.) συνιστούν φορείς πολιτισμού, και η πρόσβαση σε αυτούς μετατρέπεται σε ένα ατέρμονο ταξίδι στην ιστορία του πολιτισμού[117]. Άλλωστε, δεν πρέπει να ξεχνά κανείς πως η κοινωνία ίσως κάποιες φορές "υποκρύπτει", αλλά πρακτικά

[116] Vecco, ό.π., pp.321-323.
[117] Dutton, ό.π., pp.368-369,374.

προϋποθέτει, και ουσιαστικά ενθαρρύνει την τάση των μελών των ομάδων της να επικοινωνούν και να αλληλεπιδρούν μεταξύ τους, δηλαδή να κοινωνικοποιούνται μέσα σε αυτόν τον οργανισμό στον οποίο de facto ανήκουν[118]. Επομένως, η τέχνη δεν είναι αμέτοχη σε όλο αυτό, αφού ανθρώπινες αισθήσεις, βιώματα, καλλιτέχνες και έμπνευση συνεργάζονται με στόχο το κοινό να διαβλέπει -σε **δεύτερο χρόνο**- τις ευαισθησίες και τα μηνύματα του δημιουργού, δικαιώνοντας τοιουτοτρόπως την κοινωνική και πολιτιστική ταυτότητα του όρου. *"Η θεωρία της τέχνης είναι θεωρία του πολιτισμού και όχι αυτόνομο εγχείρημα"*[119].

Ως εκ τούτου, στο μέτρο που ταξινομούμε τη ζωή μας με πολλούς και διαφόρους τρόπους, και ο πολιτισμός είναι ένας από αυτούς, μπορεί να περιλαμβάνει πληθώρα πραγμάτων, όπως η πνευματική ζωή και οι καλές τέχνες, καθιστώντας το εννοιολογικό του πλαίσιο εξαιρετικά σύνθετο, κυρίως όσον αφορά στη σύνθεση των συστατικών του μερών. Αυτή η συνθετότητα, η πολυπλοκότητα και η ποικιλομορφία ανοίγει αναπόφευκτα το κεφάλαιο της ανάλυσης και της ανασύνθεσης τους. Προτού, λοιπόν, διεισδύσουμε ειδικότερα στο χώρο των καλών τεχνών, από τον οποίο θα προκύψει και το ζητούμενο της παρούσας μελέτης, είναι απαραίτητο να μελετήσουμε και να οριοθετήσουμε ένα από τα προαναφερθέντα συστατικά του μέρη, τη διακριτή έννοια της τέχνης.

1.2 Η έννοια της "τέχνης"

Μέσω της τέχνης οι ιστορίες της μυθολογίας παίρνουν μορφή, ο Θεός αποκαλύπτεται στους ανθρώπους, και τα συναισθήματα και οι ιδέες των καλλιτεχνών

[118] Geertz, ό.π., p.1485.
[119] Στο ίδιο, p.1488.

επικοινωνούν με τους αποδέκτες τους[120]. Ο Kant με τον ευρύτερο όρο αισθητική αναφέρεται σε κρίσεις γύρω από την ομορφιά όχι μόνο της τέχνης, αλλά και της φύσης (τρεις λέξεις τις οποίες θα δούμε στη συνέχεια πολλές φορές μαζί), δίνοντας ιδιαίτερη σημασία στην αρμονία, την ισορροπία και την ευχαρίστηση που προσφέρει ένα έργο τέχνης[121]. Η τέχνη συνιστά μέσο έκφρασης διαθέσεων και ερωτισμού, συμβάλλει καθοριστικά στην αύξηση της γνώσης, κοινωνικοποιεί τους ανθρώπους ή ενδυναμώνει τους υπάρχοντες κοινωνικούς δεσμούς, ενώ μετατρέπεται σε όπλο προπαγάνδας κατευθύνοντας σκέψεις και συναισθήματα σε συγκεκριμένες θέσεις και μηνύματα όταν το επιθυμεί ο δημιουργός- όλα στο πλαίσιο μιας πρώτης "εξελικτικής" διερεύνησης και θεώρησης του όρου[122]. Από την άλλη πλευρά, ο Dutton παρουσιάζει μια λίστα χαρακτηριστικών της τέχνης μέσα από μια διαπολιτισμική προοπτική: συστράτευση με κανόνες έκφρασης και τεχνικής, απόδοση του πραγματικού και του φανταστικού, ξεχωριστή ποιότητα, ιδιαιτερότητα και αισθητική απόλαυση προϊόντος, καινοτομία και δημιουργικότητα, ικανότητες, έμπνευση και προσωπική σφραγίδα δημιουργού, σύνδεση του έργου με την καλλιτεχνική ιστορία και παράδοση, συναισθηματική, διανοητική και φαντασιακή εγρήγορση δημιουργού και κοινού, δυνατότητα για αξιολόγηση και κριτική από ειδήμονες και μη. Βεβαίως, στο βαθμό που πολλά από τα χαρακτηριστικά αυτά δεν απαντώνται μόνο σε έργα τέχνης, η λίστα αυτή δεν μπορεί να θεωρηθεί απόλυτη[123]. Σε κάθε περίπτωση, όμως, προσφέρεται ως αφετηρία για να ξεκινήσει η συζήτηση γύρω από τον εννοιολογικό προσδιορισμό της λέξης "τέχνη".

[120] Stephen Davies, "First Art and Art's Definition", *The Southern Journal of Philosophy* 35/1 (March 1997), p.30.
[121] Alan Goldman, "The Aesthetic", in: Berys Gaut and Dominic Mclver Lopes (edited), *The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, London and New York 2001, pp.181,185.
[122] Dissanayake, ό.π., pp.7-9.
[123] Dutton, ό.π., pp.369-372.

Γλυπτά ή εικαστικές παραστάσεις, ως μια εξαιρετικά πρώιμη μορφή τέχνης, εμφανίζονται από τον homo sapiens χιλιάδες χρόνια πριν, ενώ στην Αφρική μέχρι και 100.000 χρόνια πριν[124]. Για ένα πολύ μεγάλο χρονικό διάστημα, από τον 5ο αι. π.Χ. μέχρι και το 16ο αι. μ.Χ. –οπότε τα δεδομένα αλλάζουν-, η τέχνη εθεάτο ως η ικανότητα να δημιουργεί κάποιος πράγματα συνειδητά, ακολουθώντας κανόνες και νόρμες, και όχι τα συναισθήματά του ή την έμπνευση της στιγμής. Διατηρούσε, έτσι, μια αρκετά ευρεία έννοια, η οποία περιελάμβανε ακόμη τις χειρωνακτικές πρακτικές και τις επιστήμες, αποκλείοντας βεβαίως τέχνες όπως η ποίηση και η μουσική. Η τομή στα προαναφερθέντα επήλθε ουσιαστικά το 18ο αι., όταν ο Batteux απαρίθμησε μόλις επτά καλές τέχνες (αρχιτεκτονική, γλυπτική, ζωγραφική, μουσική, ποίηση, απαγγελία και χορό) με έναν κοινό παρανομαστή, ο οποίος θεωρήθηκε συγχρόνως και για πολύ καιρό ο νέος γνώμονας για τον ορισμό της τέχνης: η επιδίωξη της ομορφιάς της φύσης[125].

Έκτοτε και με αιχμή τον 20ό αιώνα, η έννοια προσέλαβε αρκετά διαφορετικά περιεχόμενα –ανάλογα πολλές φορές προς εκείνα ορισμένων διανοουμένων του αρχαίου κόσμου, αφού ακόμα και ο Πλάτων είχε αναφερθεί στην ομορφιά της τέχνης, των τεχνών που υπηρετούσαν οι μούσες. Τέτοια ήταν η αναπαράσταση της πραγματικότητας (ο Σωκράτης είχε μιλήσει για την αναπαράσταση αυτών που βλέπουμε), η δημιουργία μορφών (ο Αριστοτέλης είχε εκφράσει μια αντίστοιχη άποψη), η έκφραση του δημιουργού, και η επιδίωξη της απόλαυσης ή της έκπληξης, ιδωμένη έτσι η τέχνη πότε ως αξία, πότε ως πρόθεση, πότε ως λειτουργία, και πότε ως αποτέλεσμα[126] -πάντα στο βαθμό που αισθητική εμπειρία και ανθρώπινα συναισθήματα είναι δύο έννοιες άρρηκτα συνδεδεμένες μεταξύ τους. Βεβαίως, όλα αυτά ήγειραν πληθώρα διαφωνιών γύρω από τον εννοιολογικό προσδιορισμό της

[124] Zijlmans and van Damme, ό.π., p.4.
[125] Tatarkiewicz, ό.π., pp.134,136-137.
[126] Στο ίδιο, pp.141-145.

λέξης, προσκρούοντας κατά καιρούς σε τρία ακόμη εμπόδια: πρώτον, η τέχνη ως έννοια -όπως και ο "πολιτισμός"- ενέχουν τα στοιχεία της ποικιλομορφίας, της συνθετότητας, της πολυπλοκότητας και της διαρκούς εξέλιξης, καθιστώντας δυσχερή την όποια προσπάθεια ορισμού τους[127] · δεύτερον, η έλλειψη επαρκών κριτηρίων, και η πληθώρα, η ασάφεια και η ρευστότητα των ήδη υπαρχόντων, συνιστούν τροχοπέδη στην περιγραφή της τέχνης[128] · και τρίτον, η "καθοριστική" (η επισήμανση είναι της συγγραφέως) ιστορική- αφηγηματική λογική συνιστά επαρκή παράμετρο, αλλά όχι απαραίτητη προϋπόθεση προκειμένου να εξασφαλίσει ένα έργο την καλλιτεχνική του υπόσταση, καθώς τα έργα τέχνης καθορίζουν την καλλιτεχνική ιστορία και όχι το αντίστροφο[129].

Η τελευταία αυτή παρατήρηση, ωστόσο, δε φαίνεται να βρίσκει σύμφωνους όλους τους ασχολούμενους με την τέχνη θεωρητικούς. Για τον Danto, για παράδειγμα, τα προϊόντα της τέχνης δεν μπορούν, ούτε είναι δυνατό να είναι ανεξάρτητα από τη θέση που κατέχουν στην καλλιτεχνική ιστορία και παραγωγή, αξιολογήσιμα ως τέτοια από τον καλλιτεχνικό κόσμο της εποχής, αφού η τέχνη του τώρα προσδιορίζεται μέσα από την τέχνη του παρελθόντος. Οι *ιστορικοί* αυτοί ορισμοί νοηματοδοτούν τα έργα τέχνης με κριτήριο την ιστορική τους συνέχεια στη βάση των προκατόχων τους[130], όχι ανεξάρτητα από την καλλιτεχνική πρόθεση του δημιουργού[131], χωρίς την οποία δεν μπορεί να επιτευχθεί η καλλιτεχνική συνέχεια. Δεν πρέπει να περνά απαρατήρητο το γεγονός πως στο παρελθόν υπήρξαν

[127] Louis Doulas, "Art: Definitions and Analyses" (18 May 2014), p.16, http://louisdoulas.info/wp-content/uploads/2014/01/Art-definitions.pdf.
[128] Lars- Olof Åhlberg, "Concepts and Conceptions of Art", *The Nordic Journal of Aesthetics* 6/10 (1993), p.136.
[129] Thomas Adajian, "On the Prototype Theory of Concepts and the Definition of Art", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63/3 (June 2005), pp.231,233.
[130] Davies, "Definitions of Art", ό.π., pp.173,176.
[131] Christian G. Say, "Problems with the Definition of Art: Intention, Theory, and the Transcendent in the work of Arthur Danto" (3 May 2016), p.7, https://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:26hCRLyumIIJ:scholar.google.com/+Problems+with+the+Definition+of+Art:&hl=el&as_sdt=0,5.

τοποθετήσεις και τελικώς αντεγκλήσεις, οι οποίες θεωρούσαν πως οτιδήποτε αφορά στην τέχνη δεν μπορεί να έχει χρησιμότητα, οφείλει να εμπεριέχει μηνύματα ή βαθύτερα νοήματα, ή ακόμη διαφωνούσαν με το επίθετο "κακή" μπροστά από το ουσιαστικό τέχνη, προσδίδοντάς της μόνο καλή έννοια[132]. Σύμφωνος δε με τα προαναφερθέντα περί καλλιτεχνικού κόσμου (καλλιτέχνες, χώροι τέχνης, κριτικοί τέχνης ή οι όποιοι σχετιζόμενοι με την τέχνη) -και μετά από πέντε διαρκώς ανανεούμενους ορισμούς της τέχνης-, ο Dickie βλέπει τον πρώτο ως το πλαίσιο για την παρουσίαση ενός έργου τέχνης από τον καλλιτέχνη στο κοινό, και την τέχνη ως στοιχείο του πολιτισμού (institutional theory)[133]. Κατά αυτόν τον τρόπο ο Dickie τοποθετεί σαφώς την τέχνη στο δημιουργικό πλαίσιο μιας πολιτιστικής διεργασίας, ανοίγοντας μας το δρόμο στην αντίληψη που επιθυμεί την τέχνη και όλα τα παρελκόμενα της στην υπηρεσία του πολιτισμού.

Σε κάθε περίπτωση, επιστρέφοντας στην προτέρα συζήτηση, τα παραπάνω εμπόδια δεν απέκλεισαν την ανάδυση ενός άλλου διαχωρισμού, ενός εκ των διαφόρων "συμβατικών" διαχωρισμών των ορισμών της τέχνης · αυτή τη φορά μεταξύ δύο ορισμών de facto διαφορετικών αλλά συχνά μη αντικρουόμενων, των "λειτουργικών" και των "διαδικαστικών". Για τους πρώτους, η τέχνη -για να οριστεί ως τέτοια- οφείλει να επιτελεί ένα σκοπό προσφέροντας μια αισθητική εμπειρία απόλαυσης, ενώ οι περιγραφικοί και λιγότερο αξιολογικοί διαδικαστικοί ορισμοί προσδίδουν νόημα στα έργα τέχνης, όταν αυτά ακολουθούν συγκεκριμένους κανόνες και διαδικασίες, και αξιολογούνται και αναγνωρίζονται ως τέτοια από τον καλλιτεχνικό κόσμο[134] (υπενθυμίζονται οι παρατηρήσεις πάνω στο ίδιο θέμα ενός χαρακτηριστικού εκπροσώπου της σχολής αυτής, του Dickie- βλέπε παραπάνω). Για

[132] Danto, ό.π., pp.130-132.
[133] Davies, "Definitions of Art", ό.π., p.172, Dickie, ό.π., p.254 και Doulas, ό.π., pp.11-15.
[134] Davies, "Definitions of Art", ό.π., pp..171-172 και Stephen Davies, "Functional and Procedural Definitions of Art", *The Journal of Aesthetic Education* 24/2 (Summer 1990), p.99.

τον Davies δε, η συνοχή των αξιολογήσεων του καλλιτεχνικού κόσμου και των κοινωνικών αυτών συμβάσεων ως θεσμικών πρακτικών, οδηγούν στο συμπέρασμα πως τέχνη και κοινωνία είναι -όχι τυχαία αλλά απαραίτητα- δύο πραγματικότητες συναφείς και αλληλένδετες[135].

Ορμώμενοι από τα προηγούμενα, βλέπουμε πως οι αξιολογήσεις αυτές του καλλιτεχνικού κόσμου για τα έργα τέχνης καθορίζονται βάσει των κριτηρίων που θέτει κάθε φορά, τα οποία με τη σειρά τους επηρεάζονται από τις ιστορικές αλλαγές. Οι ιστορικές αλλαγές συνιστούν επί της ουσίας αλλαγές στις πεποιθήσεις και τις πρακτικές των κοινωνιών και φυσικά του καλλιτεχνικού κόσμου ο οποίος ανήκει σε αυτές, και αναλόγως διαμορφώνει άποψη αναφορικά με τις έννοιες της τέχνης και του πολιτισμού[136]. Και αυτό γιατί, σύμφωνα με τον Becker, η τέχνη δεν παύει να είναι ένα συλλογικό αποτέλεσμα στο πλαίσιο μιας συνεργατικής προσπάθειας στην κοινωνία όπου εντάσσεται[137], και στην οποία διαδραματίζει διάφορους κοινωνικούς ρόλους, όπως η ψυχαγωγία του κόσμου, η διεύρυνση του ανθρώπινου πνεύματος, η κατανόηση του διαφορετικού, η αντίληψη του καινούριου, η διαμόρφωση ομαδικού κλίματος κ.λπ.. Ως εκ τούτου, ούτε οι αντιλήψεις, οι αξίες και οι τάσεις, όπως αυτές διαμορφώνονται από τις πολιτικές, οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες της εποχής, είναι ανεξάρτητες από την τέχνη[138], μέσα σε ένα "φαύλο" κύκλο αλληλεπίδρασης ιστορίας και αισθητικής. Σε ένα γαϊτανάκι ιδεών, αξιών, πολιτισμών δηλαδή, και καλλιτεχνικής παραγωγής. Ο ίδιος ο Adorno υπογραμμίζει το εύρος της, εντοπίζοντάς τη από το μαρξισμό και τον κοινωνικό ντετερμινισμό, μέχρι την ελευθερία από την

[135] Stephen Davies, "Definitions of Art", *Philosophy and Phenomenological Research* 54/2 (1994), p.494.
[136] Fokt, ό.π., pp.410-412.
[137] Becker, ό.π., pp.767,770.
[138] D' Azevedo, ό.π., p.702.

κυρίαρχη ιδεολογία[139]. Με άλλα λόγια, η τέχνη επιτελώντας -μέσα από τα προϊόντα της- κοινωνικές λειτουργίες (επιμόρφωση, ψυχαγωγία, διαμόρφωση ομαδικού πνεύματος κ.λπ.), επηρεάζει και επηρεάζεται από το πλέγμα των κοινωνικών σχέσεων και συστημάτων, συναρτώμενη προς την κοινωνική εμπειρία των υποκειμένων[140]. Ακόμη και ο ορισμός του Tolstoy για την τέχνη, αποτελεί εμμέσως μια τοποθέτηση πάνω στο ίδιο θέμα, κλείνοντας το μάτι στη σύνδεση καλλιτεχνικού κόσμου και κοινωνίας, αφού τα συναισθήματα τα οποία μεταδίδει ο καλλιτέχνης και εισπράττει το κοινό (όλοι βάσει καταβολών)[141], δεν είναι παρά μια άλλη κοινωνική θα μπορούσε να πει κανείς προέκταση της τέχνης. Τέχνη και κοινωνία ανοίγουν διάλογο στο περιβάλλον του πολιτισμού, επιβεβαιώνοντας τους τόνους μελάνης, οι οποίοι έχουν χυθεί για την προσπάθεια κατανόησης αυτών των εννοιών από τις επιστήμες της φιλοσοφίας, της κοινωνιολογίας και της ανθρωπολογίας, και δικαιολογώντας τον αρχικό συλλογισμό και έναυσμα αλληλεξάρτησης αυτών των όρων στην αρχή της ενότητας.

Πολιτισμός, τέχνη και κοινωνία, ως όροι αποτελούν ακόμα και σήμερα αιτίες – ίσως και αφορμές- επιστημονικής σύγκρουσης θεωρητικών διαφόρων κλάδων, ως περιεχόμενα καταδεικνύουν την ανάγκη οριοθέτησης τους (στο βαθμό που κάτι τέτοιο είναι εφικτό) και διάκρισης τους από άλλα συναφή πεδία, ενώ ως πραγματικότητες αποδεικνύουν πως συνιστούν συγκοινωνούντα δοχεία. Με αφορμή το γεγονός αυτό, η προσπάθεια νοηματοδότησης της ευρύτερης έννοιας της τέχνης λειτούργησε ως σύνδεσμος, για να καταστεί δυνατός στη συνέχεια ο εννοιολογικός προσδιορισμός της τέχνης που θα μας απασχολήσει περισσότερο στην παρούσα

[139] Andrew Edgar and Peter Sedgwick, *Key Concepts in Cultural Theory*, Routledge, London and New York 1999, pp.8-10.
[140] D' Azevedo, ό.π., pp.703,712.
[141] Derek Matravers, "Art, Expression and Emotion", in: Berys Gaut and Dominic Mclver Lopes (edited), *The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, London and New York 2001, p.353.

μελέτη, της ζωγραφικής. Η ζωγραφική, ως ένας ακόμη συνδετικός κρίκος της προαναφερθείσας αλυσίδας, καθιστά επίσης την κοινωνία πλαίσιο αναφοράς της, και εντάσσει τον άνθρωπο στο επίκεντρο αυτού του συστήματος, του ιδίου συστήματος που την ξεχωρίζει και εν τέλει την ανάγει σε μία εκ των καλών τεχνών.

1.3 Οι "καλές τέχνες"

Η "διαχωριστική" γραμμή η οποία θέλει η μοναδικότητα, η πρωτοτυπία, η επιδεξιότητα, η ελευθερία και η ομορφιά να συνηγορούν υπέρ της έννοιας της τέχνης, και οι πνευματικές ικανότητες και πρακτικές δεξιότητες, και η χρησιμότητα (στο πλαίσιο μιας συλλογικής αντίληψης) να συνάδουν πιο πολύ με τις πρακτικές τέχνες, ορισμένες φορές διαρρηγνύεται. Όταν οι καλλιτέχνες υποχρεώνονται να συμμορφώνονται με κανόνες και αυστηρά πλαίσια -τα οποία απαιτούν οι πρακτικές τέχνες-, θέτοντας υπό περιορισμό την ελευθερία που τους διακρίνει, η τέχνη επηρεάζεται καθοριστικά από αυτές. Ομοίως, όταν το κριτήριο της ομορφιάς -έναντι της χρησιμότητας- αναδεικνύεται σε πολύ σημαντικό παράγοντα στη δημιουργία, και τα υλικά και οι τεχνικές των πρακτικών τεχνών έχουν στόχο να προάγουν την καλλιτεχνική απελευθέρωση, οι τελευταίες εγγίζουν την τέχνη[142]. Σε κάθε περίπτωση η διαπίστωση που αναδεικνύεται μέσα από τη συζήτηση αυτή, είναι -για μία ακόμα φορά- πως η τέχνη δεν αποτελεί απλώς μια πτυχή της κοινωνικής ζωής, αλλά έναν τομέα της ζωής του ανθρώπου ο οποίος περιβάλλει, περιβάλλεται, επηρεάζει και επηρεάζεται από πολλούς άλλους (επαγγελματικούς, οικονομικούς, κοινωνικούς κ.λπ.), με διαφορετικό ίσως για τον καθένα τρόπο. Το γεγονός αυτό σε συνδυασμό με

[142] Howard S. Becker, "Arts and Crafts", *The American Journal of Sociology* 83/4 (January 1978), pp.864-871.

όσα αναφέρθηκαν σε προηγούμενες ενότητες επί του θέματος, επισημαίνουν την ανάγκη ενασχόλησης με το ευρύτερο σύστημα των καλών τεχνών.

Ο Κομφούκιος έλεγε πως οι ήρεμοι, ευγενικοί και ειλικρινείς άνθρωποι προέρχονται από το *"Βιβλίο της Ποίησης"*, ενώ οι ήπιοι, γενναιόδωροι και τίμιοι άνθρωποι προέρχονται από το *"Βιβλίο της Μουσικής"*[143]. Ο Lessing πιστεύει πως *"η ποίηση είναι η τέχνη του χρόνου, και η ζωγραφική είναι η τέχνη του χώρου"*[144], ενώ για την Helmers ένα έργο τέχνης είναι κάτι πολύ περισσότερο από την καλλιτεχνική του υπόσταση και την εκφραστική του δεινότητα- είναι η πρόθεση του δημιουργού, και τα μηνύματα που αυτός προβάλλει και επικοινωνεί με τους αποδέκτες του συναρτήσει των βιωμάτων του παρελθόντος τους[145]. Άλλωστε, όπως συμφωνεί και ο Wolterstorff, ένα έργο τέχνης είναι το προϊόν κάποιας εκ των καλών τεχνών, και εκ των πραγμάτων φορέας ανθρωπίνων προθέσεων, διαθέσεων, επιθυμιών και συναισθημάτων, ενώ ο Seerveld υποστηρίζει πως οι όροι αισθητική, τέχνη, και καλές τέχνες πρέπει να εμπεριέχουν απαραιτήτως το στοιχείο του υπαινιγμού, της υπόνοιας για να λογιστούν ως τέτοιες[146]. Για τους ίδιους λόγους συχνά στο παρελθόν το περιεχόμενο αυτό των καλών τεχνών συνδέθηκε με τους ανθρώπους οι οποίοι διέθεταν ιδιαίτερη μόρφωση, οικονομική επιφάνεια ή κοινωνικό status, ή ακόμη με τις προσπάθειες καθοδήγησης των μαζών προπαγανδίζοντας συγκεκριμένες απόψεις, κατευθύνσεις και πρακτικές[147]. Έτσι, τα έργα τέχνης ως ιδέες προέρχονται από το συναίσθημα και την εμπειρία, ως προϊόντα των καλών τεχνών μελετώνται βάσει υλικών, τεχνικής, μορφής και παρουσίασης, και ως σύμβολα αξίζουν την προστασία,

[143] McGrail,ό.π., p.2.
[144] Helmers, ό.π., p.63.
[145] Στο ίδιο, p.65.
[146] Zuidervaart, ό.π., pp.20-21.
[147] Omar Lizardo and Sara Skiles, "Cultural Consumption in the Fine and Popular Arts Realms", *Sociology Compass* 2/2 (13 March 2008), pp.486,490-491.

τη διαφύλαξη και την προσοχή μας[148]. Για άλλη μια φορά αποδεικνύεται πως η τέχνη -πλέον ως οι καλές τέχνες- υπάρχουν και ανθίζουν μέσα σε μια κοινωνία και τον όποιο τη δεδομένη χρονική στιγμή υπάρχοντα πολιτισμό, με αποτέλεσμα να αντικατοπτρίζουν επί της ουσίας τον πολιτισμό αυτό.

Καθώς, λοιπόν, όλα τα παραπάνω συνιστούν λειτουργίες της τέχνης, και έχει ήδη γίνει αναφορά στα "κίνητρα" των καλών τεχνών, όπως η μίμηση της ομορφιάς της φύσης, η αναπαράσταση της πραγματικότητας[149], η έκφραση των διαφόρων σκέψεων και συναισθημάτων, η αποτύπωση της φαντασίας κ.λπ., κρίνεται σκόπιμο να διερευνηθεί και η πορεία της εξέλιξής τους μέσα από την ιστορική τους διαδρομή. Οι καλές τέχνες είναι άρρηκτα συνδεδεμένες με τον άνθρωπο και τον πολιτισμό, ωστόσο η ομαδοποίηση τους βάσει του περιεχομένου που τους αποδίδουμε σήμερα, δεν υφίστατο εξαρχής. Στην αρχαία Ελλάδα η τέχνη η οποία έχαιρε μεγαλύτερης εκτίμησης ήταν η ποίηση, με τον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη να θεωρούν τη μουσική και το χορό αναπόσπαστα στοιχεία της, ενώ η γλυπτική και η ζωγραφική έτειναν προς τις πρακτικές τέχνες λόγω της απαιτούμενης χειρωνακτικής εργασίας. Αυτά, βεβαίως, σε μια εποχή όπου στη συνείδηση των ανθρώπων το αισθητικό στοιχείο (αν μπορούμε να μιλάμε για κάτι τέτοιο εκείνη την εποχή) ήταν συνυφασμένο με τη θρησκευτική και την ηθική σκέψη ή τις διάφορες πρακτικές ανάγκες και λειτουργίες. Αξίζει δε να σημειωθεί ότι η αντιστοίχιση των σημερινών καλών τεχνών και των μουσών της αρχαιότητας είναι σαφώς μεταγενέστερη[150]. Παρ' όλα αυτά, επί Μεσαίωνα οι καλές τέχνες παρέμειναν συνδεδεμένες με τις φυσικές επιστήμες και τις πρακτικές τέχνες, περιμένοντας την Αναγέννηση, όπου η άνοδος της μουσικής, και φυσικά της αρχιτεκτονικής, της γλυπτικής και της ζωγραφικής, σε

[148] Helmers, ό.π., p.63.
[149] Fenollosa, ό.π., pp.16-17.
[150] Kristeller, "The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part I", ό.π., pp.500-503,506.

συνάρτηση με τις επιστήμες, αλλά μακριά πλέον από τις πρακτικές τέχνες, κατέστησαν την περίοδο αυτή προάγγελο της οριοθέτησης και της ταξινόμησης των σημερινών καλών τεχνών[151]. Όλα αυτά μέχρι το 18ο αιώνα και τον Batteux, ο οποίος -όπως προαναφέρθηκε- κωδικοποίησε τις καλές τέχνες με γνώμονα τη μίμηση της ομορφιάς της φύσης. Ωστόσο, από το σύστημά του απουσίαζε αρχικά η αρχιτεκτονική, ώσπου ο D΄ Alembert και οι υπόλοιποι Εγκυκλοπαιδιστές την προσέθεσαν, συγκροτώντας ένα νέο σύστημα καλών τεχνών το οποίο διαδόθηκε τελικά σε ολόκληρη την Ευρώπη[152].

Η αρχιτεκτονική είναι η τέχνη του κτηρίου, η οποία θεάται με γνώμονα κριτήρια, όπως τα χαρακτηριστικά της χρησιμότητας, της λειτουργικότητας και της καταλληλότητας ενός κτηρίου, και τη χρήση των στοιχείων αυτών ως βάση για τη δόμηση μιας αισθητικής αξιολόγησης του[153]. Από την άλλη πλευρά, η γλυπτική ορίζεται ως η τέχνη των στερεών υλικών και των τριών διαστάσεων, δηλαδή ένα υβρίδιο οπτικής και απτικής τέχνης, το οποίο εξυπηρέτησε πολλές φορές την απόδοση θρησκευτικών μορφών ή συμβόλων, και μεταγενέστερα τη δράση διαφόρων πολιτικών και κοινωνικών ομάδων, προσλαμβάνοντας έναν πιο "δημόσιο" χαρακτήρα. Ωστόσο, η στενή της σχέση με τις υπόλοιπες καλές τέχνες και τις πρακτικές τέχνες, και η ευρεία γκάμα υλικών και τεχνικών που χρησιμοποιεί, κατέστησαν τα όρια της ασαφή στο παρελθόν, και οδήγησαν στο να αποκλειστεί ορισμένες φορές από το σύνολο των καλών τεχνών[154]. Ένας όχι αποκλεισμός αλλά διαχωρισμός αυτή τη φορά μεταξύ λογοτεχνίας και θεάτρου συμβαίνει επί τούτω, με

[151] Kristeller, "The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part I", ό.π., pp.508,513-514.
[152] Kristeller, "The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (II)", ό.π., pp.21-23.
[153] Edward Winters, "Architecture", in: Berys Gaut and Dominic Mclver Lopes (edited), *The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, London and New York 2001, pp.524-525,528.
[154] Curtis L. Carter, "Sculpture", in: Berys Gaut and Dominic Mclver Lopes (edited), *The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, London and New York 2001, pp.503-505.

τη λογοτεχνία να συνδέεται με έννοιες, όπως το σύνολο του γραπτού λόγου, η εκλεπτυσμένη γραφή ή τα γραπτά δημιουργήματα της φαντασίας, του συναισθήματος, της πραγματικότητας, του παραδόξου, της ειρωνείας, και της ανάδειξης (προφανούς ή συγκαλυμμένης) πολιτικών πεποιθήσεων, κοινωνικών ζητημάτων, και ηθικών διλημμάτων[155]. Από το 16ο μέχρι το 18ο αιώνα το θέατρο εθεωρείτο τμήμα της δραματικής ποίησης ή της λογοτεχνίας γενικότερα. Όμως το 19ου αιώνα η "διάκριση" της θεατρικής τέχνης από τη λογοτεχνία αρχίζει να διαφαίνεται[156]. Με βάση τα παραπάνω, η σημασία της μουσικής η οποία έγκειται στην ικανότητά της να γεννά συναισθήματα στους ανθρώπους, και η σύνδεση, εξωτερίκευση και αφύπνιση των συναισθημάτων αυτών, επιβεβαιώνουν για άλλη μια φορά την επιλογή τους ως κριτήρια ένταξής της στις καλές τέχνες[157]. Με τη μουσική συνδέεται ο χορός, ως η τέχνη του συνδυασμού των κινήσεων του ανθρωπίνου σώματος ή των ανθρωπίνων σωμάτων, η οποία με τη βοήθεια της (μουσικής) και των κοστουμιών, μετατρέπει την απλή κίνηση σε κάτι ξεχωριστό, σε φορέα μηνυμάτων[158], ενώ τέλος ο κινηματογράφος είναι η τέχνη η οποία μπορεί να μετατρέψει τις τρεις διαστάσεις σε δύο, την παλέτα όλων των χρωμάτων στην κλίμακα του γκρι, τον κόσμο της μουσικής στον κόσμο της εικόνας[159].

Αρχιτεκτονική, γλυπτική, ζωγραφική, λογοτεχνία, θέατρο, μουσική και χορός (και αργότερα ο κινηματογράφος) αποτέλεσαν και αποτελούν προϊόντα της δημιουργικής προσπάθειας του ανθρώπου, τα οποία ενυπάρχουν σε όλες τις εποχές και όλους τους τόπους, δίνοντας το στίγμα των διαφορετικών πολιτισμών, και

[155] Peter Lamarque, "Literature", in: Berys Gaut and Dominic Mclver Lopes (edited), *The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, London and New York 2001, pp.449-451.
[156] James R. Hamilton, "Theater", in: Berys Gaut and Dominic Mclver Lopes (edited), *The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, London and New York 2001, pp.557-558.
[157] Mark DeBellis, "Music", in: Berys Gaut and Dominic Mclver Lopes (edited), *The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, London and New York 2001, pp.531-532,537-541.
[158] Graham McFee, "Dance", in: Berys Gaut and Dominic Mclver Lopes (edited), *The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, London and New York 2001, pp.548-550.
[159] Murray Smith, "Film", in: Berys Gaut and Dominic Mclver Lopes (edited), The Routledge Companion to Aesthetics, Routledge, London and New York 2001, p.466.

συνακόλουθα των διαφόρων κοινωνικών δομών, λειτουργώντας συνάμα ως συνδετικοί κρίκοι στη συγκρότηση όλων των ανθρωπίνων σχέσεων (McGrail)[160]. Σύμφωνα με τον Brigham οι καλές τέχνες περιλαμβάνουν γνώση και συναίσθημα, φαντασία και πρωτοτυπία, ενώ η έφεση σε αυτές εγγίζει τα όρια μεταξύ έμφυτων και επίκτητων χαρακτηριστικών του ανθρώπου. Μέσα από τις καλές τέχνες τα άτομα δίνουν μορφή στα πιστεύω και τις ιδέες τους, και επικοινωνούν την ταυτότητα και την κοσμοθεωρία τους στους συνανθρώπους τους, τις οποίες πιθανώς να μην μπορούσαν να επικοινωνήσουν με καλύτερο τρόπο πέραν της τέχνης, αποκαλύπτοντας την πραγματικότητα τους στους άλλους, και ανακαλύπτοντας ταυτόχρονα τις δικές τους αντιλήψεις και συναισθήματα[161]. Ως εκ τούτου, συνιστούν αντικείμενα μελέτης συναρτώμενα πάντα προς την κοινωνική ζωή των υποκειμένων, της οποίας διαποτίζουν κάθε πτυχή και δραστηριότητα, βοηθώντας μας να γνωρίσουμε καλύτερα, να κατανοήσουμε και να μάθουμε από το παρελθόν, να αντιληφθούμε και να ερμηνεύσουμε το παρόν, και να οραματιστούμε, να διαβλέψουμε και να προσέξουμε το μέλλον των κοινωνιών μας[162]. Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο οι ειδήμονες της παιδαγωγικής υποστηρίζουν σθεναρά την ένταξη και τη διδασκαλία των καλών τεχνών στην εκπαίδευση ως μέσο έκφρασης και επικοινωνίας, όχι μόνο για να γνωρίσουν οι νέοι τον κόσμο γύρω τους, αλλά και για να κοινωνικοποιηθούν καλύτερα μέσα σε αυτόν[163].

Όλες οι προαναφερθείσες επισημάνσεις, αποτελούν επί της ουσίας διάφορες πτυχές των καλών τεχνών, καθιστώντας τες έτσι πολύπλευρες, εξαιρετικά ενδιαφέρουσες και καθοριστικώς καταλυτικές στις διάφορες πλευρές της ζωής του ανθρώπου. Η προσέγγιση, κατανόηση, και εστίαση στα βασικά σημεία και ζητήματα

[160] McGrail, ό.π., pp.2-3.
[161] Brigham, ό.π., pp.6-8.
[162] Στο ίδιο, p.6 και McGrail, ό.π., pp.2-3.
[163] Brigham, ό.π., pp.6-7,9.

που άπτονται των παραπάνω καλών τεχνών, συνιστά μιαν αφετηρία για την περαιτέρω εμβάθυνση και μελέτη τους. Για να καταστεί όμως κάτι τέτοιο δυνατό, προέχει και επιβάλλεται η ανακάλυψη και ενασχόληση με τους χώρους που τις στεγάζουν, τα μουσεία. Ως εκ τούτου, επόμενος σταθμός μελέτης δεν είναι απλά τα μουσεία, αλλά ειδικότερα οι πολιτιστικοί φορείς που στεγάζουν την τέχνη για την οποία δεν έγινε σκοπίμως λόγος έως τώρα, προκειμένου να εξεταστεί αργότερα εκτενέστερα, δηλαδή τη ζωγραφική. Αυτοί είναι τα μουσεία τέχνης και συγκεκριμένα οι πινακοθήκες.

1.4 Τα μουσεία τέχνης: η πινακοθήκη

Η πινακοθήκη θεάται ως ένας χώρος εμπειρικής, πνευματικής και συναισθηματικής "κατανάλωσης" τέχνης[164]. Η Γαλλική Επανάσταση (1789) ήταν ο λόγος που μετετράπη το βασιλικό παλάτι στο Μουσείο της Δημοκρατίας, αλλά και σε ένα μουσείο τέχνης. Οι πρίγκιπες χρησιμοποιούσαν τις "γκαλερί" τους για να "εκθέσουν" και να υπογραμμίσουν την πολυτέλεια της ζωής τους, ως ένδειξη πλούτου και χλιδής, αλλά και ως επίδειξη δύναμης και μεγαλοπρέπειας, στους αντίστοιχης θέσης και ευμάρειας επισκέπτες τους. Η "μετατροπή", ωστόσο, -από το 18^{ο} αιώνα- του Λούβρου σε δημόσιο μουσείο τέχνης, κίνηση με ιδεολογικές και πολιτικές συνισταμένες και προεκτάσεις[165], συνιστά επί της ουσίας μια αφετηρία για τις σημερινές γκαλερί. Άλλωστε τα μουσεία τέχνης ανέκαθεν δεν απέφευγαν τη σύγκριση με τα παλάτια και τους ναούς, αφού συχνά τους έμοιαζαν αρχιτεκτονικά, παρόλο που δεν πρέπει ποτέ να προσπερνάμε τη συζήτηση για το διαχωρισμό μεταξύ

[164] Ilpo Koskinen, Thomas Binder and Johan Redström, "Lab, Field, Gallery, and Beyond", *Artifact: Journal of Design Practice* 2/1 (1 March 2008), p.53.
[165] Duncan, "Art Museums and the Ritual of Citizenship", ό.π., pp.88,92-94.

θρησκευτικού και κοσμικού στοιχείου. Σε κάθε περίπτωση βέβαια, το μεγάλο ενδιαφέρον και η ιδιαίτερη ενασχόληση των ανθρωπιστικών επιστημών και σπουδών, όπως της ιστορίας, της αρχαιολογίας, της ιστορίας τέχνης, της μουσειολογίας κ.λπ., με τα μουσεία τέχνης, καθώς και η διατήρηση μέσω αυτών της πολιτισμικής μνήμης και καλλιτεχνικής συνέχειας, κατατάσσουν τις πινακοθήκες στον τομέα της κοσμικής γνώσης[166].

Η κοσμική τους υπόσταση "δικαιολογεί" και το γεγονός πως τα προϊόντα τους αφενός αποτελούν λάκτισμα για την περαιτέρω πολιτιστική –και όχι μόνο- ανάπτυξη των οργανισμών, και της κοινωνικής πραγματικότητας, και αφετέρου συνιστούν μια κληρονομιά μέσω της οποίας αναγιγνώσκεται η ιστορία και η παράδοση ενός τόπου και των ανθρώπων του. Επί της ουσίας, τα μουσεία τέχνης, όπως και οι υπόλοιποι αναλόγου περιεχομένου και ενδιαφέροντος χώροι, φιλοξενούν τα "πιστεύω" μας για τον κόσμο, την κοινωνία, και τη θέση του ανθρώπου μέσα σε αυτά, υπό το πρίσμα του παρελθόντος, του παρόντος και του μέλλοντος, αποκαλύπτοντας έτσι τον "τελετουργικό" τους χαρακτήρα σύμφωνα με τον Duncan. Ο χαρακτήρας αυτός και η αίσθηση της μουσειακής εμπειρίας στους συγκεκριμένους χώρους έγκεινται στην προσέλκυση και τη βαρύτητα της προσοχής και του ενδιαφέροντος σε αυτούς, συναρτήσει της χωρικής και χρονικής τους ποιότητας, αφού το κοινό συνδέεται -μέσω της ενεργοποίησης μιας συνειρμικής αντίδρασης- με την ιστορία ή/και τη σημασία του χώρου και των εκθεμάτων. Έτσι, ενώ κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα, τα μουσεία τέχνης είχαν επιφορτιστεί με την πολιτική, κοινωνική και ηθική εκπαίδευση και διάπλαση των επισκεπτών τους, τον 20^{ο} αιώνα, μέσα από τη θέαση των εκθεμάτων τους ως προϊόντων κάλλους, και συνακόλουθη "μέθεξη" στην έμπνευση του καλλιτέχνη, δημιούργησαν τις συνθήκες για μια φαντασιακή,

[166] Duncan, "Art Museums and the Ritual of Citizenship", ό.π., p.91 και Duncan, "The Art Museum as Ritual", ό.π., pp.7-9.

πνευματική και συναισθηματική εμπειρία στο κοινό τους. Είναι οι χώροι οι οποίοι διαμορφώνονται με τέτοιο τρόπο, ώστε οι επισκέπτες τους να δραπετεύουν από την καθημερινότητα της γήινης ζωής τους και να βιώνουν μια πολιτισμική εμπειρία, μέτοχοι σε μια ιστορία με σενάριο και φαντασία. Η διαδικασία αυτή επιτυγχάνεται μέσω της αρχιτεκτονικής και του φωτισμού των χώρων, και της τοποθέτησης και μουσειογραφικής διαδρομής των εκθεμάτων, εξυφαίνοντας μια ιστορία μέσα από μια αφηγηματική πρακτική, η οποία συνδέει τα έργα τέχνης με το πνεύμα του παρελθόντος, διατηρώντας τη συγκίνηση της μνήμης. Μια τέτοια αντιπροσωπευτική περίπτωση συνιστούν οι πίνακες ζωγραφικής στις γκαλερί, οι οποίοι πρέπει να έχουν μια ορισμένη απόσταση μεταξύ τους, ώστε το βλέμμα του επισκέπτη αφενός να επικεντρώνεται σε ένα έκθεμα κάθε φορά, αφετέρου να απολαμβάνει το έργο τέχνης σε όλη τη λαμπρότητά του, τη λαμπρότητα της ιστορίας του[167]. Και αυτό γιατί η λαμπρότητα των έργων τέχνης -των πινάκων ζωγραφικής εν προκειμένω- δεν αρκεί για να ασχοληθεί ο θεατής μαζί τους, παρόλο που εκ των πραγμάτων τον προσελκύουν, αλλά επιβάλλεται η προσεκτική χωροθέτησή τους στον αναλόγων απαιτήσεων χώρο. Η τελευταία είναι καθοριστική για την περαιτέρω προσέλκυση της προσοχής, τη σύνδεση με τη μνήμη και τη μετάδοση της πολυπόθητης γνώσης[168]. Η γκαλερί μετατρέπεται σε ένα υπόβαθρο πάνω στο οποίο τα έργα τέχνης στηρίζονται για να διεκδικήσουν και να κατακτήσουν την αξία που δικαιωματικά τους ανήκει.

Η απόσταση ανάμεσα στον πίνακα ζωγραφικής και το θεατή –εν προκειμένω- δεν είναι παρά μια ερμηνευτική διαδρομή αναμονής και ανακάλυψης, με κατάληξη το μοίρασμα της γνώσης ανάμεσα στον πομπό και το δέκτη, είναι μια πολιτιστική μεταβίβαση (Faggetter). Ωστόσο, αυτή η προσέγγιση της μεταβίβασης γνώσης και της εμπειρίας της ψυχαγωγίας, δυο παθητικών δηλαδή διαδικασιών, δε συνάδει

[167] Duncan, "The Art Museum as Ritual", ό.π., pp.8,12,16-20.
[168] Krukar and Dalton, ό.π., pp.14-15.

ολοκληρωτικά με τη φιλοσοφία του χώρου και την προαναφερθείσα κατάθεση προγενέστερης γνώσης και εμπειρίας των επισκεπτών σε αυτόν, οι οποίες τον καθιστούν πιο ενεργητικό. Στην πραγματικότητα, οι επισκέπτες αλληλεπιδρούν με τις γκαλερί, και μέσω αυτού τα μουσεία τέχνης επηρεάζουν ποικιλοτρόπως το φιλοθεάμον κοινό, λειτουργώντας σε δεύτερη ανάγνωση ως φορείς και καταλύτες κοινωνικής αλλαγής, αφού το περιβάλλον δραστηριοποίησης τους είναι η ίδια η κοινωνία[169]. Η κοινωνία τοποθετεί τα μουσεία τέχνης στους κόλπους της και εκείνα με τη σειρά τους εξυψώνουν τα έργα τέχνης στο βάθρο της μάθησης, της απόλαυσης και της δράσης.

Κατά τον Whitehead τα υπόβαθρα αυτά και οι τρόποι με τους οποίους τοποθετούνται τα έργα τέχνης σε αυτά, προσδιορίζουν την ταυτότητα των συλλογών και των εκθέσεων των μουσείων τέχνης και των πινακοθηκών[170], ενώ ο Conn καταπιάνεται με τα μουσεία, προχωρώντας και επιδιώκοντας να μελετήσει και να μιλήσει για αυτά υπό το πρίσμα της κοινωνιολογίας και των πολιτιστικών σπουδών[171]. Ο Klonk, ωστόσο, ανοίγει ξανά ζητήματα διαμόρφωσης των γκαλερί, όπως χρωμάτων στους τοίχους και τοποθέτησης των πινάκων ζωγραφικής σε αυτούς, υποστηρίζοντας τη σημασία όλων αυτών στην αξιολόγηση των έργων τέχνης από τους θεατές στο πλαίσιο μιας προσωπικής εκτίμησης[172].

Πιο συγκεκριμένα, ο Victor Klee από το 1973 έθεσε ζητήματα περί χωροθέτησης, ασφάλειας και προστασίας μιας γκαλερί[173]. Επίσης, οι ζωγράφοι -όπως και οι γλύπτες- χρησιμοποιούν το χρώμα σε συνδυασμό με το φωτισμό, προκειμένου να επιτύχουν το επιθυμητό αποτέλεσμα στους πίνακες ζωγραφικής τους,

[169] Sweet, ό.π., pp.5,6,10.
[170] Hetherington, ό.π., p.115.
[171] Στο ίδιο.
[172] Στο ίδιο, p.113.
[173] Prosenjit Bose, Jean- Lou De Carufel, Alina Shaikhet and Michiel Smid, "Art Gallery Localization", *The Journal of Computational Geometry: Theory and Applications (CGTA)* (21 June 2017), p.1, https://arxiv.org/pdf/1706.08016.pdf.

αναγνωρίζοντας τη σημασία του στην απόδοση ενός έργου τέχνης[174]. Ο τύπος, λοιπόν, η ποιότητα, η θέση και το χρώμα του φωτισμού μιας γκαλερί επηρεάζουν το χώρο και τους πίνακες ζωγραφικής, και κατ' επέκταση την οπτική σύλληψη και αντίληψη του κοινού. Επί παραδείγματι, οι σκιάσεις και οι αντανακλάσεις λόγω φωτισμού στους πίνακες ζωγραφικής με γυάλινο τζάμι -και όχι μόνο-, όπως και η παρουσία άλλων καλλιτεχνημάτων μπροστά στους πίνακες ζωγραφικής, είναι δυνατό να αλλοιώσουν την εικόνα των έργων τέχνης, και να δημιουργήσουν προβλήματα στην όραση (π.χ. ημικρανίες, κεφαλαλγίες), και κατ' επέκταση στην οπτική αντίληψη. Για τους λόγους αυτούς, σε μια γκαλερί πρέπει επίσης να λαμβάνονται υπόψη παράμετροι, όπως το ύψος και το μέγεθος του πίνακα ζωγραφικής σε συνάρτηση με την απόσταση από το θεατή που τον ατενίζει, ο στοχευμένος φωτισμός, και οι αντιθέσεις των επιπέδων φωτισμού ή των χρωμάτων μεταξύ εκθεμάτων και χώρου (π.χ. τοίχοι). Με άλλα λόγια, το ζητούμενο είναι η καλύτερη δυνατή οπτική ποιότητα και απόλαυση των πινάκων ζωγραφικής για το θεατή, χωρίς βεβαίως να τραυματίζονται η καλλιτεχνική και αισθητική αξία των έργων τέχνης, και η ομορφιά του χώρου[175].

Σε όλο αυτό συμβάλλει καθοριστικά μια άλλη παράμετρος για τους Patel and colleagues, η τεχνολογία. Όπως και οι υπόλοιποι φορείς πολιτισμού που εντάσσονται στην ίδια κατηγορία (π.χ. τα μουσεία), οι δημόσιες και οι ιδιωτικές πινακοθήκες αναζητούν, ανακαλύπτουν και υιοθετούν πρακτικές με τη βοήθεια του ψηφιακού κόσμου και της τεχνολογίας, με σκοπό να δημιουργήσουν ευκαιρίες για έκπληξη, εντυπωσιασμό, περιέργεια, ενδιαφέρον, αναζήτηση, εξερεύνηση και ανακάλυψη στο εσωτερικό τους, ώστε να ενισχύσουν τις διαδικασίες της μάθησης, της δημιουργικότητας, της συμμετοχής, της επικοινωνίας, της αλληλεπίδρασης, και της

[174] Peter Stupples, "Light, Art and Science Meet in the Gallery", *Junctures: The Journal of Thematic Dialogue* 16 (December 2013-2015), p.7.
[175] Wahab and Zuhardi, ό.π., pp.477-480,484-486.

συνεργασίας του κοινού σε όλα αυτά[176]. Έτσι, συχνά τα εκθέματα συνδέονται με τα μέσα τεχνολογίας (γραφικά, ήχοι και διάφορα άλλα αισθητικά στοιχεία), αλληλοδιαπλέκονται και συγκροτούν ένα περιβάλλον "επαυξημένης πραγματικότητας"[177]. Ένα τέτοιο παράδειγμα περιγράφει ο Boghraty, γνωστό ως Sonic Gallery project, το οποίο αφορά σε μια γκαλερί που χρησιμοποιεί τη φιλοσοφία της προσανατολισμένης στα εκθέματα μουσικής, με στόχο την καλύτερη και αποτελεσματικότερη κατανόηση και απόλαυση των έργων τέχνης από τους επισκέπτες, μέσα από τη σύνδεση της μουσικής με την αντίληψη και τη μνήμη[178]. Οι εξελίξεις αυτές της ψηφιακής εποχής στις γκαλερί πέρα από τη χρηστική τους αξία, αποκαλύπτουν τη βαθιά σύνδεση της ζωγραφικής με τις υπόλοιπες καλές τέχνες. Αναμφισβήτητα όλα αυτά που διευκολύνουν τη μουσειογραφική διαδρομή, την αντίληψη και την κατανόηση των επισκεπτών, δε διασφαλίζουν πως θα επέλθει η γνώση και η ψυχαγωγία τους, όμως προετοιμάζουν το έδαφος προκειμένου να λάβουν χώρα οι κατάλληλες εκείνες διεργασίες, οποίες θα επιτρέψουν τη μάθηση και τη αισθητική ικανοποίηση των ενδιαφερομένων[179].

Τεχνολογία, λοιπόν, εκθέματα, δημιουργοί και χώροι οφείλουν να συνεργάζονται ουσιαστικά προκειμένου να καθορίζουν κάθε φορά ένα ευρύτερο πλαίσιο δόμησης για την προσέλκυση του φιλοθεάμονος κοινού στη βάση της ψυχαγωγίας και της άντλησης γνώσης. Αλλά και της σύνδεσης του ως σύνολο με το χώρο και το παρελθόν, και ως κοινότητα με τον τόπο και τη μνήμη. Στο ζητούμενο μας, ο ψηφιακός κόσμος, η διαρρύθμιση, ο φωτισμός, και τα χρώματα του χώρου, και

[176] Patel, Heath, Luff, Vom Lehn and Cleverly, ό.π., pp.1,3.
[177] Chris Baber, Huw Bristow, Sean- Lee Cheng, Anna Hedley, Yuri Kuriyama, Marc Lien, James Pollard and Phil Sorrell, "Augmenting Museums and Art Galleries", Michitaka Hirose (edited), *Human- Computer Interaction INTERACT '01, IFIP TC- 13 International Conference on Human-Computer Interaction, IOS- IFIP* (Tokyo-Japan 9th-13th July 2001), χωρίς σελιδαρίθμηση, https://www.researchgate.net/profile/Chris_Baber/publication/2539487_Augmenting_Museums_and_Art_Galleries/links/0fcfd50b299bd9890b000000.pdf.
[178] Boghraty, ό.π., p.1.
[179] Sweet, ό.π., p.8.

η τοποθέτηση των έργων τέχνης σε αυτόν, αναδεικνύουν όχι μόνο την ανάγκη για ιδιαίτερη και προσεκτική διαχείριση των πινάκων ζωγραφικής, αλλά και την πολυπλοκότητα και δυσκολία δόμησης ενός μουσείου τέχνης και ειδικότερα μιας πινακοθήκης. Αυτό που, ωστόσο, δεν έχει ακόμα εξεταστεί, και αποτελεί επί της ουσίας το συνδετικό κρίκο μεταξύ του πολιτισμικού χώρου που μελετάμε και των προϊόντων τέχνης του, είναι η ίδια η τέχνη η οποία κυριαρχεί σε αυτόν και αναδεικνύεται μέσα από αυτόν, και συγκεκριμένα η τέχνη της ζωγραφικής.

1.4.1 Διοίκηση- διαχείριση- οργάνωση- λειτουργία

Προτού, ωστόσο, ξεκινήσει μια εκτενής συζήτηση για τη ζωγραφική, σε συνάρτηση με τις έννοιες της καλής τέχνης όπως της αποδίδεται ο τίτλος, του πολιτισμού όπως αναδεικνύεται μέσα από αυτή, και της πινακοθήκης όπως προβάλλεται μέσα από αυτή, αξίζει να ανοίξει μια παρένθεση γύρω από τη λειτουργία των μουσείων τέχνης και των πινακοθηκών με σκοπό την καλύτερη κατανόησή τους. Και ειδικότερα πρέπει να γίνει μια σύντομη αναφορά σε ορισμένα στοιχεία που συγκροτούν έναν πολιτιστικό οργανισμό, όπως η διοίκηση και το προσωπικό του, χωρίς τα οποία θα ήταν αδύνατη τόσο η εξέλιξη και η ανάδειξη των καλλιτεχνών και των καλών τεχνών, όσο και η προαγωγή του πολιτισμού.

Το βασικό κριτήριο για την ικανοποιητική διοίκηση των μουσειακών χώρων, κατά τους Weil and Cheit, είναι η εκ του αποτελέσματος καλύτερη δυνατή διαχείριση του πλούτου τους, δηλαδή η φροντίδα, διατήρηση, τοποθέτηση και προώθηση των συλλογών τους, η διαμόρφωση και επίβλεψη των δραστηριοτήτων και των προγραμμάτων τους, ο συντονισμός και η εκπαίδευση του προσωπικού, η

εξυπηρέτηση και ενημέρωση του κοινού, και η οργάνωση των οικονομικών τους. Όλο αυτό δε σημαίνει, βεβαίως, πως μια καλή διοίκηση υποδεικνύει απαραιτήτως έναν καλό χώρο πολιτισμού, σίγουρα όμως αποτελεί ένα από τα προαπαιτούμενα για να χαρακτηριστεί ως τέτοιος[180], όπως θα δούμε και στη συνέχεια.

Η εποχή της διοίκησης, διαχείρισης και προώθησης των μουσειακών χώρων αποκλειστικά από την πολιτεία, έχει ήδη παραδώσει τη σκυτάλη στην περίοδο του management και του marketing των μουσείων και των πινακοθηκών, τα οποία βασίζονται στην ιδιωτική πρωτοβουλία ή ακόμα περισσότερο στη συνεργασία μεταξύ δημόσιου και ιδιωτικού τομέα. Από το 1980 παρατηρείται μια έντονη άρνηση και συνακόλουθη μείωση της ολικής ή μερικής χρηματοδότησης των φορέων αυτών από το κράτος, γεγονός που οδήγησε αρκετές χώρες (π.χ. οι Η.Π.Α., η Αυστραλία, η Ιαπωνία, η Κίνα κ.ά.) να στραφούν με την πάροδο του χρόνου *και* στη στήριξη του ιδιωτικού κλάδου, και να επιδοθούν σε επιχειρηματικά εγχειρήματα και εμπορικές δραστηριότητες. Αυτά περιλαμβάνουν νέες και ενδιαφέρουσες περιοδικές εκθέσεις με την αντίστοιχη προώθησή τους στα Μ.Μ.Ε., υποδομές και παροχές για Α.μεΑ., ειδικά προνόμια στους δωρητές και τα μέλη, εκπαιδευτικά προγράμματα, εστιατόρια, καφέ, καταστήματα αναμνηστικών ειδών κ.ά.- χωρίς όλα αυτά να αποτελούν προτεραιότητες, εξασφαλίζοντας όμως χρήματα στους χώρους, και επιτρέποντας τους να ασχολούνται περισσότερο με τα ζητήματα που απασχολούν την τέχνη και τον πολιτισμό[181]. Η τελευταία παρατήρηση έχει τη δική της ξεχωριστή σημασία, αν αναλογιστεί κανείς πως ορισμένοι γνώστες του αντικειμένου επικεντρώνονται σε τρεις συγκεκριμένες και βασικές λειτουργίες των μουσείων και των πινακοθηκών, τις οποίες θεωρούν καθοριστικές για τον προσδιορισμό της πολιτιστικής τους

[180] Weil and Cheit, ό.π., pp.281-282.
[181] Paroissien, ό.π., pp.3-4,8,10.

ταυτότητας: ενημέρωση, ψυχαγωγία και έρευνα (Boas)[182]. Στο παρελθόν μάλιστα ο Baker υποστήριξε πως η πρωταρχική λειτουργία των χώρων πολιτισμού είναι η έρευνα, αφού η ύπαρξη και η συντήρηση των συλλογών υφίσταται επί της ουσίας προκειμένου αυτές να διερευνηθούν και να μελετηθούν στο πλαίσιο της έρευνας, με την παρουσίαση και την προώθηση τους να έρχονται σε δεύτερη μοίρα[183]. Στο σημερινό, ωστόσο, νέο περιβάλλον δεν αλλάζουν μόνο οι χώροι, αλλά δημιουργείται μια νέα πραγματικότητα με την οποία καλούνται να εναρμονιστούν, να προσαρμοστούν και να διαχειριστούν οι επαγγελματίες και το προσωπικό της μουσειακής ζωής.

Για παράδειγμα, για τους Gilmore and Rentschler, στο πλαίσιο της διαρκούς εξέλιξης ενός ζωντανού οργανισμού όπως το μουσείο και η πινακοθήκη, ο ρόλος του διευθυντή των φορέων αυτών αλλάζει, προχωρά και προσαρμόζεται στις νέες συνθήκες. Τον παραδοσιακό, διεκπεραιωτικό ρόλο του διευθυντή-επιβλέποντος που ασχολείτο με την έρευνα, τη φροντίδα και συντήρηση των συλλογών, τη συνακόλουθη συγκρότηση εκθέσεων με στόχο την παρουσίαση των έργων τέχνης στη βάση μιας παθητικής θέασης από τους αποδέκτες, και την επίβλεψη της τήρησης των κανόνων του μουσείου από το προσωπικό και το κοινό, αντικαθιστά ένας νέος ρόλος. Αυτός που θέλει ο διευθυντής να αντιμετωπίζει το μουσείο με επιχειρηματική διάθεση και προοπτική, δημιουργώντας διαρκώς νέες εκθέσεις, προσελκύοντας δωρητές και μέλη, εξασφαλίζοντας χρηματοδοτήσεις για νέα προγράμματα, δράσεις και δραστηριότητες, στηρίζοντας την ουσιαστική επικοινωνία μεταξύ προσωπικού και κοινού, και επιδιώκοντας την αλληλεπίδραση των επισκεπτών με τα εκθέματα και

[182] Franz Boas, "Some Principles of Museum Administration", *Science- New Series* 25/650 (14 June 1907), p.921.
[183] Frank C. Baker, "Some Observations on Museum Administration", *Science- New Series* 36/672 (5 November 1907), p.668.

τη συναισθηματική εμπλοκή τους με τα έργα τέχνης και το χώρο[184]. Έτσι, μέσα από την παρουσίαση και την προώθηση του πολιτιστικού φορέα με αρωγό πάντα το προσωπικό, καθιστά τον τελευταίο πηγή εσόδων και πόλο εισροής κεφαλαίων και άντλησης οικονομικής στήριξης, και θέτει τα θεμέλια για τη δημιουργία ουσιαστικών συναισθηματικών και μακροχρόνιων δεσμών μεταξύ χώρου, προσωπικού και κοινού, που είναι και το ζητούμενο για τη βιωσιμότητα και τη μακροημέρευση του φορέα. Αυτοί οι συναισθηματικοί δεσμοί, ως αποτέλεσμα της ικανοποίησης, της ανακάλυψης, της εξυπηρέτησης, της ασφάλειας και της εμπιστοσύνης στο μουσείο ή την πινακοθήκη, λογίζονται ως η συναισθηματικώς αμειβόμενη εμπειρία, δηλαδή η συναισθηματική αξία των επισκεπτών σύμφωνα με τη Sushy[185].

Μέσα στο ίδιο αυτό πλαίσιο ο διευθυντής λειτουργεί προνοητικά, καθώς αντιλαμβάνεται τις προτεραιότητες, και αξιολογεί τα νέα δεδομένα ως προκλήσεις και όχι ως εμπόδια[186]. Και κυρίως είναι ένας δημοκρατικός ηγέτης, ο οποίος δε διαχειρίζεται μόνος του τον πολιτιστικό φορέα, αλλά εμπνέει, δραστηριοποιεί, κατανέμει αρμοδιότητες, καθοδηγεί και πάνω από όλα εμπιστεύεται τους υπόλοιπους εργαζόμενους, αναγνωρίζοντας τις προσπάθειες τους και ανταμείβοντάς τους όταν πρέπει[187]. Έτσι, εκτός από το να ενδυναμώνει και να ενισχύει την επικοινωνία και τη συνεργασία τους -ειδικά όταν αυτή αφορά σε επαγγελματίες διαφορετικών ειδικοτήτων-, επιτρέπει την ανάδειξη και άλλων άτυπων "αρχηγών" μέσα στο φορέα, όχι βάσει ιεραρχίας αυτή τη φορά, αλλά με γνώμονα την υπευθυνότητα και την

[184] Gilmore and Rentschler, ό.π., pp.3,12.
[185] Sherene Suchy, "Museum Management: Emotional Value and Community Engagement", *INTERCOM Conference Paper* (Taiwan 2006), pp.2-3, http://intercom.museum/documents/3-1Suchy.pdf.
[186] Janes and Sandell, ό.π., p.8.
[187] Στο ίδιο, p.8 και Des Griffin and Morris Abraham, "The Effective Management of Museums: Cohesive leadership and visitor- focused public programming", in: Richard Sandell and Robert R. Janes (edited), *Museum Management and Marketing,* Routledge, London and New York 2007, pp.107-108.

αποτελεσματικότητά τους, αποκομίζοντας τα καλύτερα δυνατά οφέλη για τον οργανισμό[188].

Η υπευθυνότητα, ως συνάρτηση της αποτελεσματικότητας της επαγγελματικής κοινότητας των πολιτιστικών οργανισμών, είναι μία από τις μεταβλητές της εξίσωσης ευθύνης που φέρει η τελευταία απέναντι στο κοινό, την οποία αρχίζει να συνειδητοποιεί από τη δεκαετία του ‘50, όπως δείχνει η αντίστοιχη έρευνα στις Η.Π.Α. Τότε αρχίζει να διαφαίνεται η ανάγκη για εκπαίδευση και επαγγελματισμό στο μουσειακό επάγγελμα, μέχρι τις επόμενες δεκαετίες της πολιτιστικής έκρηξης, οι οποίες θα φέρουν στην επιφάνεια τα θέματα διοίκησης των φορέων πολιτισμού και διαχείρισης των μουσειακών επαγγελματιών και επαγγελμάτων, αλλά και της απαραίτητης προς αυτά συνάφειας των ακαδημαϊκών γνώσεων (αρχαιολογία, ιστορία, ιστορία τέχνης κ.λπ.)[189]. Ο Miles το 1985 ανέφερε πως η έλλειψη συνεννόησης και συνεργασίας στο προσωπικό, και η απουσία ενός ιθύνοντος-συντονιστή καθιστούσε τους μουσειακούς χώρους ανεπαρκείς οργανισμούς, καταδικασμένους στην αποτυχία[190]. Από την άλλη κατά τον Hatch, τα δύο επαγγελματικά κριτήρια τα οποία προσιδιάζουν στο μουσειακό επάγγελμα, είναι η εξυπηρέτηση του δημοσίου συμφέροντος και οι πανεπιστημιακές σπουδές, ενώ η άποψη πως οι μουσειακοί χώροι είναι φορείς πολιτισμού ανοιχτοί σε όλους τους ανθρώπους ανεξαρτήτως φυλής, θρησκείας, φύλου και ηλικίας, προσυπογράφει όχι μόνον τη σημασία τους για την κοινωνική εξέλιξη, αλλά και την ευθύνη του να λειτουργούν σοβαρά, με επαγγελματισμό και ακαδημαϊκή γνώση[191]. Άλλωστε η ποικιλία των πολιτιστικών οργανισμών (βιβλιοθήκες, μουσεία, πινακοθήκες κλπ.), η πληθώρα των δραστηριοτήτων τους, αλλά και οι διαρκώς αυξανόμενες απαιτήσεις τους

[188] Janes and Sandell, ό.π., p.5.
[189] Friedman, ό.π., pp.122-123.
[190] D. J. G. Griffin, "Managing in the Museum Organization II: Conflict, Tasks, Responsibilities", *International Journal of Museum Management and Curatorship* 7/1 (1988), p.12.
[191] Genoways, ό.π., pp.222-223.

προκειμένου να προσαρμοστούν στα δεδομένα της νέας εποχής, απαιτούν μορφωμένο, εκπαιδευμένο, εξειδικευμένο και συνεχώς εξελισσόμενο προσωπικό, μέσω εκπαιδευτικών προγραμμάτων, επαγγελματικής εμπειρίας και συνεργασίας με το υπόλοιπο μουσειακό δυναμικό[192].

Όλα τα παραπάνω ζητήματα, τα οποία άπτονται της διοίκησης, της οργάνωσης, και της λειτουργίας των μουσείων και των πινακοθηκών, και φθάνουν έως τις μέρες μας, παρουσιάστηκαν παραπάνω προκειμένου να αποδοθεί μια συνοπτική εικόνα διαχείρισης ενός μουσείου τέχνης και μιας πινακοθήκης, εισάγοντας τον αναγνώστη στον κόσμο της μουσειακής ζωής · και στο βαθμό που αυτή συνδέεται με την τέχνη, μας επιτρέπει να επιστρέψουμε στο επόμενο στάδιο ανάλυσης στο οποίο έχουμε ήδη αναφερθεί, την τέχνη της ζωγραφικής.

1.5 Η ζωγραφική

Ο φιλόσοφος και καλλιτέχνης του 15ου αιώνα Leon Battista Alberti εμπνευσμένος από το μύθο του Νάρκισσου, ο οποίος μεταμορφώθηκε πεθαίνοντας σε λουλούδι (σύμφωνα με την ιστορία, ο ξακουστός για την ομορφιά του νέος που αδιαφορούσε για τον έρωτα, είδε κάποια μέρα το είδωλο του στο νερό μιας πηγής, πλανεύτηκε και πέθανε μην μπορώντας να το πιάσει)[193], βλέπει σε αυτό το μυθικό ήρωα τον "εφευρέτη" της ζωγραφικής, και την τελευταία ως το άνθος των καλών τεχνών. Ως τέτοια επικεντρώνει την ουσία της στην έννοια της μεταμόρφωσης, της αλλαγής, προσδίδει χάρη και ομορφιά σε όλα τα πράγματα που πηγάζουν από αυτή, και καθίσταται έτσι το μέτρο που οδηγεί όλες τις υπόλοιπες καλές τέχνες στην

[192] Shipp, ό.π., pp.281,284,286.
[193] Πάπυρος Larousse, τόμος 4, εκδ. Πάπυρος, Αθήνα 2003, λήμμα: Νάρκισσος.

ολοκλήρωση. Η ζωγραφική είναι η τέχνη, η οποία παρουσιάζει όλα αυτά που δεν υπάρχουν ή αυτά που υπήρχαν και τώρα έχουν χαθεί, παρατείνοντας την ύπαρξη τους ή διατηρώντας τα στην αιωνιότητα μέσω της μίμησης[194].

Η ιστορία της τέχνης της ζωγραφικής είναι τόσο παλιά όσο και η ιστορία του ανθρώπινου είδους, αφού σκαλίσματα και σπηλαιογραφίες με αναπαραστάσεις ζώων κάνουν την εμφάνιση τους όπου εντοπίζεται ανθρώπινη παρουσία, ως άλλοι προάγγελοι της σημερινής γλυπτικής και ζωγραφικής (με τη δεύτερη να έπεται χρονολογικώς). Οι αναπαραστάσεις αυτές στηρίχτηκαν στη βάση μιας αρχής για την οποία έχει ήδη γίνει λόγος και θα μας απασχολήσει παρακάτω, τη μίμηση της φύσης[195]. Το κριτήριο της μίμησης έχει χρησιμοποιηθεί στο παρελθόν για να ταξινομήσει τις καλές τέχνες σε εκείνες οι οποίες μιμούνται τη φύση, όπως η γλυπτική, το θέατρο και η ζωγραφική, και σε αυτές οι οποίες μιμούνται κατά περίπτωση, όπως η αρχιτεκτονική και η μουσική, με το χορό να βρίσκεται κάπου στη μέση ως ένα κράμα θεάτρου και μουσικής. Από την άλλη πλευρά, οι καλές τέχνες ιδωμένες διαφορετικά, διακρίνονται στις τέχνες του χώρου και της όρασης, όπως η αρχιτεκτονική, η γλυπτική και η ζωγραφική, σε εκείνες του χρόνου και της ακοής, όπως η λογοτεχνία και η μουσική, ενώ για άλλη μια φορά ο χορός και το θέατρο ως συνδυασμοί των παραπάνω τοποθετούνται στο ενδιάμεσο της κλίμακας[196]. Προς τούτοις, ο Gadamer αναφέρεται συγκεκριμένα στην αναπαράσταση, ως τη στιγμή και την παρουσίαση μιας εικόνας, η οποία επιτρέπει στο θεατή να την κατανοήσει ως τέτοια[197]. Σε μια πρώτη προσέγγιση, λοιπόν, η ζωγραφική μπορεί να νοηθεί ως η

[194] Hubert Damisch, "The Inventor of Painting", translated by Kent Minturn and Eric Trudel, *Oxford Art Journal* 33/3 (1 October 2010), pp.304-306.
[195] Cox, "What Is Painting? I: Painting as an Art of Imitation", ό.π., p.29.
[196] Cox, "What Is Painting? Part II. Painting as an Art of Relation", ό.π., p.245.
[197] Christian Lotz, "Representation or Sensation? A Critique of Deleuze's Philosophy of Painting", *Symposium: Canadian Journal of Continental Philosophy* 13/1 (Spring/Printemps 2009), pp.64-65.

τέχνη, η οποία αναπαριστά σε μια επίπεδη επιφάνεια τα σχέδια και τα χρώματα των μορφών, μιμείται δηλαδή τη φύση σαν καθρέφτης σύμφωνα με τον da Vinci[198].

Από την πεποίθηση αυτή μέχρι τη διαπίστωση της πρακτικώς αδύνατης τέλειας και απόλυτης αναπαράστασης της φύσης, λόγω της περιπλοκότητας και των ακατάπαυστων αλλαγών της, και τη στροφή του ενδιαφέροντος των δημιουργών σε άλλες παραμέτρους, όπως στην απόδοση των πραγμάτων βάσει της δικής τους οπτικής αντίληψης και φιλοσοφίας, η τέχνη διένυσε έναν μακρύ δρόμο έως και τη μοντέρνα ζωγραφική[199]. Επί παραδείγματι, τους αναπαραστατικούς πίνακες ζωγραφικής, οι οποίοι μιμούνται πραγματικές εικόνες ή αναπαριστούν ιδέες στο πλαίσιο μιας νατουραλιστικής προσέγγισης, διαδέχτηκαν τα ζωγραφικά έργα του 20ου αιώνα, τα οποία δίνουν προτεραιότητα στις μεθόδους και τις διαδικασίες της ίδιας της ζωγραφικής τέχνης για να προβάλλουν τα μηνύματα που επιθυμούν (χαρακτηριστικό παράδειγμα η κατακερματισμένη εικόνα ή η αφηρημένη τέχνη)[200]. Παρ' όλα αυτά, και για τον Cox, όσο περίπλοκος και ανεπαρκής αν καθίσταται ο ορισμός της ζωγραφικής, δεν παύει να θεωρείται η τέχνη της αναπαράστασης πραγματικών ή φανταστικών προσώπων, πραγμάτων και καταστάσεων, μέσα από την ολοκληρωμένη σύνθεση των γραμμών, των σχεδίων, των φωτοσκιάσεων, των χρωμάτων και των τεχνικών τους σε μια επίπεδη επιφάνεια[201]. Στο ίδιο μήκος κύματος ο Lopes μιλάει για την αναπαράσταση ως απεικόνιση η οποία θα επιτρέπει να την αναγνωρίσει ο θεατής, ενώ η Lehrer επικεντρώνεται στους ζωγραφικούς πίνακες των οποίων το μήνυμα δεν "ταυτίζεται" με την εικόνα τους, και σε αυτούς των οποίων το περιεχόμενο είναι διαφορετικό από το εξωτερικό ερέθισμα που τελικά οδηγεί τον

[198] Cox, "What Is Painting? I: Painting as an Art of Imitation", ό.π., p.30.
[199] Στο ίδιο, p.31.
[200] Mary Jo Hatch and Dvora Yanow, "Methodology by Metaphor: Ways of Seeing in Painting and Research", *Organization Studies* 29/1 (1 January 2008), pp.26-28.
[201] Cox, "What Is Painting? Part II. Painting as an Art of Relation", ό.π., p.250.

καλλιτέχνη σε αυτό[202]. Αυτό το τρίπτυχο έμπνευσης, απεικόνισης και περιεχομένου, καθώς και η παράλληλη σχέση (Gombrich- Fry) ή η ιδωμένη ως δίπτυχο, δηλαδή ταυτόχρονη σχέση (Wollheim) των δύο τελευταίων εννοιών[203], είναι ζητήματα που θα συναντήσουμε και στη συνέχεια, σε συνάρτηση πάντα με τις διάφορες άλλες πλευρές της ζωγραφικής τέχνης.

Για αυτό και πέραν της μίμησης και της αναπαράστασης, ένα άλλο κίνητρο της ζωγραφικής τέχνης, ιστορικώς και κατά τον Pratchenko, είναι η ικανότητα της να αφηγείται. Ένας πίνακας ζωγραφικής δεν είναι απλώς ένα στατικό έργο τέχνης, αλλά μια ιστορία γεμάτη δράση, η οποία καθοδηγεί τα μάτια του θεατή με γνώμονα την εικαστική σύλληψη του καλλιτέχνη, και την οπτική γωνία του θεατή για τον κόσμο[204]. Η πολυπλοκότητα και η μεταβλητότητα των γραμμών, η συνθετότητα και η εναλλαγή των σχημάτων, και η ποικιλία και η διαβάθμιση των χρωμάτων συγκροτούν κέντρα ενδιαφέροντος, τα οποία συνδέονται δημιουργώντας ένα συνεκτικό πλαίσιο, μια ιστορία, και συνάμα μια ακολουθία για τα μάτια του θεατή σε αυτό το έργο τέχνης[205]. Αυτό αποτελείται δηλαδή, όπως συμφωνεί και ο Pepperell, από επιμέρους στοιχεία που συγκροτούν ένα όλον, μια ολοκληρωμένη εικόνα, "κρύβοντας" ένα τμήμα της εμπειρίας μας για τον κόσμο, το οποίο αποκαλύπτεται όταν την κοιτάμε, ενεργοποιώντας έτσι ό,τι υπάρχει στη συνείδησή μας διαμέσου της μνήμης, της αντίληψης, της γνώσης, της σκέψης, της φαντασίας και του συναισθήματος[206]. Πιο συγκεκριμένα, τόσο ο καλλιτέχνης όσο και ο θεατής κατανοούν τον κόσμο μέσα από την οπτική τους σύλληψη και αντίληψη, συγκρατώντας αυτά που έχουν νόημα για

[202] Keith Lehrer, "Representation in Painting and Consciousness", *Philosophical Studies* 117/1-2 (January 2004), pp.1-2.
[203] Dominic Mclver Lopes, "Painting", in: Berys Gaut and Dominic Mclver Lopes (edited), *The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, London and New York 2001, pp.497,499.
[204] Pratchenko, ό.π., pp.273,277 και Carolyne Quinn, "Perception and Painting in Merleau- Ponty's Thought", *Perspectives: International Postgraduate Journal of Philosophy* 2 (2009), p.19.
[205] Carter, "Langer and Hofstadter on Painting and Language: A Critique", ό.π., pp.6,12-13.
[206] Pepperell, ό.π.,pp.1,2,8.

εκείνους και απορρίπτοντας τα υπόλοιπα, βάσει προγενέστερης και καταχωρημένης γνώσης, πεποιθήσεων και κοινωνικών πιστεύω. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο καλλιτέχνης παρουσιάζει τις ιδέες του μέσα σε ένα αλληγορικό πλαίσιο, και το κοινό προσλαμβάνει τα μηνύματα αυτά μέσω των δικών του συμβολισμών, καταλήγοντας έτσι η ζωγραφική να αφηγείται την πορεία της ιστορίας, της πολιτικής, της φιλοσοφίας, της θρησκείας, της επιστήμης, και τρόπον τινά της ίδιας της τέχνης[207].

Στο ίδιο μήκος κύματος η Langer πιστεύει πως ένας πίνακας ζωγραφικής αποτυπώνει την εμπειρία, την εσωτερική γνώση, τα συναισθήματα και την ευαισθησία του καλλιτέχνη, ενώ για τον Hofstadter το καλλιτεχνικό του μήνυμα -η σημασία του οποίου δεν πρέπει ποτέ να υποβαθμίζεται- περιλαμβάνει στοιχεία γνώσης, συναισθήματος, καθώς και υπαινιγμού[208]. Από την άλλη πλευρά, ο Wollheim εστιάζει στην αλληλένδετη αισθητηριακή και συγκινησιακή εμπειρία γύρω από την κατανόηση ενός ζωγραφικού πίνακα, ενώ ο Gombrich δίνει έμφαση στο περιεχόμενο του, νοούμενο υπό το πρίσμα των παγιωμένων αντιλήψεων του κοινωνικού συνόλου στο μυαλό ενός υποκειμένου, με τους Lehrer and Lehrer να προσθέτουν σε αυτά την ελευθερία, τη δημιουργικότητα και τη φαντασία, επηρεάζοντας έτσι τις προαναφερθείσες συμβάσεις του μυαλού[209]. Ωστόσο, οι εκάστοτε εκτιμήσεις περί επιτυχημένων ή μη πινάκων ζωγραφικής στη βάση των μέσων, των τεχνικών, των κανόνων, των μεθόδων και των εργαλείων, τα οποία χρησιμοποιούνται για να ολοκληρωθούν, καθιστούν τη ζωγραφική τέχνη εκ των πραγμάτων πολιτισμική πρακτική και εκ του αποτελέσματος κοινωνικό φαινόμενο[210]. Παρ' όλα αυτά, η Graw παρουσιάζει τη ζωγραφική ως μια πιο προσωπική εμπειρία, υπογραμμίζοντας την

[207] Pratchenko, ό.π., pp.273-276.
[208] Carter, "Langer and Hofstadter on Painting and Language: A Critique", ό.π., pp.8,4.
[209] Lehrer, ό.π., pp.8,13.
[210] Valerie Peterson, "Painting Exposition and Throwing Persuasion: Art Metaphors as Communication Theory", *Grand Valley Review* 27/1/6 (1 January 2004), p.23.

ύπαρξη ενός στενού δεσμού μεταξύ ζωγράφου και ζωγραφικού έργου[211], ενώ τέλος ο Turnbull βρίσκει σημείο αναφοράς τη ζωγραφική στην ηθική φιλοσοφία, και την αλήθεια, μέσα από ιδέες και συναισθήματα, καθιστώντας τη ταυτόχρονα σημαντική για την εκπαιδευτική διαδικασία[212]. Όποια και αν είναι όμως η τοποθέτηση της κάθε σχολής και του κάθε θεωρητικού γύρω από τον ορισμό, τα κίνητρα, το περιεχόμενο, τις ιδιομορφίες, την ποιότητα, και την ουσία της ζωγραφικής, αυτό που συνάγεται και αξίζει να μελετηθεί είναι το γεγονός πως αποτελεί μια ακόμα πολύπλοκη και ανοιχτή σε νέες συζητήσεις τέχνη.

Αρχικό λάκτισμα της ζωγραφικής είναι η έμπνευση. Με αφετηρία τους Vesterby and Vesterby, βλέπουμε πως ο σωστός συνδυασμός των κατάλληλων συστατικών στη ζωγραφική βοηθά τον καλλιτέχνη να εξασφαλίσει μια συγκρότηση στο έργο του, ικανή να τραβήξει την προσοχή του αποδέκτη, για να του μεταδώσει το πολυπόθητο μήνυμα[213]. Γιατί αν ο λειτουργικός ορισμός της μορφής και της φόρμας περιλαμβάνει τα οπτικά χαρακτηριστικά ενός πίνακα ζωγραφικής, όπως τα θέματα, τα μέσα, τις τεχνικές, τα σχέδια και τα χρώματα, το περιεχόμενο αφορά σε εκείνο το βαθύτερο μήνυμα το οποίο ενέχει και μεταλαμπαδεύει το έργο τέχνης, κάνοντας επίκληση στα συναισθήματα του θεατή[214]. Ειδικότερα, στο βαθμό που η τέχνη είναι ένα συνεκτικό, δομημένο σύνολο, το οποίο εξετάζεται με όρους πολυπλοκότητας, διάταξης και αρμονίας, η ζωγραφική είναι η τέχνη των δύο διαστάσεων, των μορφών και των περιοχών που τις πλαισιώνουν, του μεγέθους και της τοποθέτησης τους μέσα στον πίνακα, η οποία συνδέει ένα σύνολο οπτικών πληροφοριών με τους διάφορους

[211] Louis Doulas, "Taking it Personally: On Isabelle Graw's Concept of Painting", *The Brooklyn Rail* (July/August 2015), pp.46,55.
[212] Masahiro Hamashita, "A Quest for the Universal- George Turnbull's Conception of Painting (2)", pp.53-54, https://scholar.google.gr/scholar?hl=el&as_sdt=0%2C5&q=A+Quest+for+the+Universal-+George+Turnbull%27s+Conception+of+Painting&btnG=.
[213] Vesterby and Vesterby, ό.π., p.6.
[214] Yung- Chin Tsao, Ching- Chih Liao and Shaio- Chung Chan, "The Influence of Visual Image Recognition Patterns on Product Design: Investigation of Perception and Text Description on Painting Selections for Conversion to Product Design", p.4, http://192.192.212.77/110/20100814053032.pdf.

δομικούς και υλικούς περιορισμούς τους (Stiny and Gips)[215]. Έτσι, ως η τέχνη των συσχετίσεων αποκαλύπτει τη σημασία της σύνθεσης των επιμέρους στοιχείων της (γραμμές, φωτοσκιάσεις, χρώματα, μεγέθη, βάθος κ.λπ.), προκειμένου να παραχθεί το επιθυμητό αποτέλεσμα (μεταβίβαση μηνυμάτων ζωγράφου και πρόκληση συναισθημάτων στους θεατές), αλλά και τη σχέση της με τις υπόλοιπες τέχνες[216]. Επί παραδείγματι, η είσοδος της προοπτικής που εισάγει την τρίτη διάσταση φέρνει τη ζωγραφική πιο κοντά στη γλυπτική, η σχέση της με τους χώρους και τα μεγέθη τη συνδέει με την αρχιτεκτονική, ενώ μέσα από την "αφήγηση" των ιστοριών της (όπως οι απεικονίσεις των παραβολών της Βίβλου στους ιερούς ναούς την περίοδο της Αναγέννησης, οι πομπώδεις εικαστικές παρουσιάσεις των κλασικιστών, οι λυρικές εικαστικές περιγραφές των ρομαντικών κ.λπ.)[217] η ζωγραφική εγγίζει τη λογοτεχνία. Δεν πρέπει να ξεχνά κανείς τη συμβολή του δημιουργού στη σύνδεση των σημείων και των στοιχείων αυτών, μέσω των συντονισμένων κινήσεων του μυαλού και της ψυχής του σε όλο αυτό[218]. Ο συντονισμός, λοιπόν, όλων των προαναφερθέντων απαραίτητων συστατικών της συνιστά προαπαιτούμενο για ό,τι θα ακολουθήσει στη συνέχεια.

Από εκεί και πέρα, όπως υποστηρίζουν οι Healy και Enns, η θέαση μιας εικόνας περιλαμβάνει διαδικασίες όπως η παρατεταμένη παρατήρηση, η συλλογή πολλών οπτικών δεδομένων -καθώς η μνήμη μετάβασης από τη μια πληροφορία στην άλλη είναι βραχυπρόθεσμη-, και η εστίαση σε σημεία που αποσπούν την προσοχή. Όλα αυτά συμβάλλουν καθοριστικά προκειμένου να καταστεί δυνατή η οπτική της σύλληψη, η οποία συνίσταται στην αφύπνιση των συναισθημάτων, και την

[215] Stiny and Gips, ό.π., pp.125-126,133-134.
[216] Cox, "What Is Painting? Part II. Painting as an Art of Relation", ό.π., pp.245,249.
[217] Cox, "What Is Painting? I: Painting as an Art of Imitation", ό.π., p.33 και Cox, "What Is Painting? Part II. Painting as an Art of Relation", ό.π., p.248.
[218] Mclver Lopes, ό.π., p.492.

κατανόηση της πολυπλοκότητας και του νοήματος της από το θεατή[219], όπως θα φανεί στην πορεία. Γιατί όταν το βλέμμα του θεατή καθοδηγείται στο ζωγραφικό πίνακα, ενεργοποιεί τις προσυνειδητές διεργασίες του μυαλού, προετοιμάζοντας το έδαφος, και λειτουργώντας παράλληλα ως καταλύτης στη συνειδητή διαδικασία της στιγμής, δημιουργώντας έτσι το σκελετό των σκέψεων και των συναισθημάτων, και συνακόλουθα του μηνύματος, του νοήματος, και της ερμηνείας του έργου[220]. Έτσι, ο Guirard θεωρεί πως ένα έργο τέχνης συνίσταται σε τρία πράγματα: τον τύπο, το περιεχόμενο και το νόημα του, και την ενέργεια που δραστηριοποιεί τα συναισθήματα του θεατή, αφού όταν ο εγκέφαλος εισπράττει τα μηνύματα που προσλαμβάνουν όλες οι αισθήσεις, τα μεταφράζει αναλόγως σε θετικά ή αρνητικά συναισθήματα[221]. Τώρα ο ζωγραφικός πίνακας δεν είναι απλώς η απεικόνιση μορφών και αντικειμένων, αλλά ένα έργο τέχνης, το οποίο αποκαλύπτει τα μυστικά του, και προσδίδει νόημα στον κόσμο με τη βοήθεια της όρασης και όχι των λέξεων (Merleau-Ponty)[222]. Η ζωγραφική μετατρέπεται σε ένα άλλο μέσο επικοινωνίας χωρίς να χρησιμοποιεί λέξεις, φράσεις, προτάσεις[223]. Μέγεθος, προοπτική, σχέδιο, χρώμα, φωτισμός και ρυθμός αποκαλύπτουν πράγματα που πιθανώς δε θα μπορούσαν να ειπωθούν ούτε με λέξεις, καθιστώντας τη ζωγραφική ένα μέσο επικοινωνίας και ερμηνείας ανάλογο του παρελθόντος, κατά το οποίο απέδιδε νόημα σε έννοιες, και διατηρούσε τη μνήμη της ιστορίας, δηλαδή της καθημερινής ζωής και σκέψης[224]. Ως τέτοια, δικαιολογημένα εντάσσεται στην κατηγορία εκείνη των ποικιλόμορφων και πολυσύνθετων τεχνών.

---

[219] Healy and Enns, ό.π., pp.3,8.
[220] Malmbak and Møller, ό.π., pp.66-67,70,72.
[221] Georges Meurant, "Painting a «Perpetuum Mobile»", *«George Meurant Page» of the Society for Gestalt Theory (GTA)* (2012), pp.2-3, http://www.gestalttheory.net/cms/uploads/pdf/arts/visual%20arts/Meurant2012PerpetuumMobile.pdf.
[222] Daniel Guentchev, "The Role of Painting in the Phenomenology of Merleau- Ponty", *American Society for Aesthetics Graduate E-journal (asage)* 2/2 (Spring/Summer 2010), pp.1,4-5.
[223] Sharma, ό.π., p.313.
[224] Gillies, Harden, Johnson, Reavey, Strange and Willig, ό.π., p.3 και Sharma, ό.π., p.313.

Άλλωστε ίδιον των έργων τέχνης είναι η πολυσημία τους, η οποία έγκειται στις ευκαιρίες που προσφέρουν για πολλαπλές ερμηνείες, με στόχο τον εντοπισμό και την εκμαίευση των βαθύτερων μηνυμάτων τους[225]. Πλέον ο ίδιος ο καλλιτεχνικός κόσμος διακατέχεται από έναν πλουραλισμό, ο οποίος συνίσταται αφενός στην απουσία κυρίαρχων-προτύπων μορφών, τεχνικών, μέσων κ.λπ. τέχνης, και αφετέρου στην ισότιμη αντιμετώπιση της κάθε μορφής τέχνης σε συνάρτηση πάντα με τον ιδιαίτερο πολιτισμό της, μακριά από οποιουδήποτε είδους φιλοσοφία περί ανωτερότητας και ελιτισμού (Fares)[226]. Επομένως, οι πολύπλευρες ερμηνείες και τα διάφορα μηνύματα υφίστανται και αναπτύσσονται στο πλαίσιο της ζωγραφικής τέχνης, και μεταλαμπαδεύονται από το ζωγράφο στο κοινό και αντίστροφα στη βάση μιας αμφίδρομης σχέσης. Για το λόγο αυτό, τα βιώματα του καλλιτέχνη όπως έχει ήδη ειπωθεί- δεν είναι μόνο η κληρονομιά του, μέσω της οποίας συνειδητοποιεί την ύπαρξη και τη θέση του σε αυτόν τον κόσμο, αλλά και η βάση που στηρίζεται, ώστε να χρησιμοποιεί όλες τις αισθήσεις του, την αντίληψη και την έκφραση για να ζωγραφίζει, μετατρέποντας τη σύλληψη της τέχνης σε προσωπική υπόθεση[227]. Ο Parker επισημαίνει τόσο για το ζωγράφο, όσο και για το θεατή, πως *"η ψυχολογία προμηθεύει τη ζωγραφική με έναν καθρέφτη"*[228], στον οποίο μπορεί κάποιος να μελετήσει τη φαντασία μέσα στην ψυχή του ατόμου. Η εμπειρία αλληλοδιαπλέκεται με τη φαντασία μέσα στον κόσμο του συνειδητού αλλά και του ασυνείδητου[229], μετατρέποντας τη ζωγραφική τέχνη, το συμβολισμό και την ερμηνεία σε διαδικασίες συναφείς και αλληλένδετες. Τα μηνύματα τώρα μεταφέρονται από το ζωγράφο στο

[225] Alessandro Antonnietti and Manuela Cantoia, "To See a Painting Versus to Walk in a Painting: an Experiment on Sense- Making Through Virtual Reality", *Computers & Education* 34/3-4 (April 2000), p.215.
[226] Gustavo Fares, "Painting in the Expanded Field", *Porto Arte: Revista de Artes Viisuais* 18/31 (2011), p.113.
[227] Xiaomeng, ό.π., pp.19,23.
[228] Parker, ό.π., p.6.
[229] Στο ίδιο, pp.2,6-7.

κοινό και αντίστροφα, μέσα σε έναν κύκλο επιθυμιών και επιδιώξεων, μυαλού και ψυχής.

Η ζωγραφική, λοιπόν, δεν είναι παρά ένας συνδυασμός νοητικών και ενστικτωδών λειτουργιών και πλαστικών στοιχείων (Negoescu)[230]. Παρόλο, όμως, που κάθε ζωγραφικός πίνακας, ως έργο τέχνης, είναι κάτι περισσότερο από αυτό που βλέπει κάποιος, διατηρεί μια δική του μη αληθινή ελευθερία, υπάρχουσα μόνο σε συνάρτηση με το θεατή όταν τον κατανοήσει, κάτι που δε γίνεται αντιληπτό στην αρχή, στο βαθμό που ο θεατής δεν μπορεί να επιτύχει από την πρώτη στιγμή την ολιστική του σύλληψη. Η αρχική οπτική και συνακόλουθη κατανόηση του θεατή είθισται να είναι επιλεκτική, δίνοντας έμφαση μόνο σε μια πλευρά του ζωγραφικού πίνακα, και μονάχα στα σημεία εκείνα που τραβούν την προσοχή του[231]. Και αυτό γιατί η εκφραστικότητα ενός πίνακα είναι συνάρτηση των παραμέτρων υλοποίησης του επηρεάζοντας ανάλογα τον αποδέκτη[232]. Επί παραδείγματι, τα χρώματα και συγκεκριμένα οι αποχρώσεις, η πυκνότητα και η φωτεινότητα τους επηρεάζουν θετικά ή αρνητικά, συνειδητά ή ασυνείδητα το θεατή. Ο ζωγράφος ξεκινά με ένα προσχέδιο βασισμένο στο άσπρο και το μαύρο, και συνεχίζει με τα μικρότερα σημεία του πίνακα, τις λεπτομέρειες και τα υπόλοιπα χρώματα, τα οποία χωρίζονται σε κύρια (κόκκινο, μπλε, κίτρινο), δευτερεύοντα (πράσινο, πορτοκαλί, μωβ) και ενδιάμεσα, με την κλίμακα του γκρι να διατηρείται[233]. Από εκεί και πέρα εκεί που τελειώνει το ένα χρώμα και αρχίζει το άλλο, ξεκινά να δημιουργείται ένα σχέδιο. Άλλωστε, τα χρώματα και οι συμβολισμοί τους εξαρτώνται και από το πλαίσιο στο οποίο εντάσσονται κάθε φορά, είτε αυτό αφορά σε κοινωνία είτε σε πολιτισμό,

[230] Liliana Negoescu, "Structural Attributes of the Image in Painting", *Procedia- Social and Behavioral Sciences* 93 (2013), p.1318.
[231] Feng Zhu and Jie Shao, "Logic Analysis of Painting Modeling Rules and Avoiding Narrative Viewing", *International Education Studies* 2/3 (August 2009), pp.127-128.
[232] Lotz, ό.π., pp.69-70.
[233] Ivanova, Stanchev and Dimitrov, ό.π., pp.111-113 και Peterson, ό.π., p.24.

επηρεάζοντας ανάλογα την ανθρώπινη αντίληψη, συμπεριφορά και συναισθηματική κατάσταση[234]. Επομένως, τα χρώματα, τα σχέδια, οι εικόνες, οι πίνακες, τα έργα τέχνης επιδρούν καταλυτικά στις αισθήσεις, το πνεύμα και την ψυχή του θεατή λίγο ή πολύ, αφήνοντας περιθώρια για νέες ανακαλύψεις κομματιών στο παζλ της έμπνευσης, και διατηρώντας πάντα τη δική τους ταυτότητα στη συνείδηση του ζωγράφου, τη δική τους ανεξαρτησία. Έτσι αβίαστα η ζωγραφική, οι ζωγράφοι, και το κοινό, με σημείο αναφοράς τον κόσμο των καλών τεχνών, και καταλυτική δύναμη τον πολιτισμό, μετατρέπονται σε συγκοινωνούντα δοχεία.

Η ζωγραφική καταλήγει αναπόσπαστο τμήμα του πολιτισμού, και ο πολιτισμός αναφαίρετο στοιχείο της ζωγραφικής, γεγονός που επιβάλλει τη διερεύνηση μιας συγκεκριμένης παράδοσης στη ζωγραφική και ταυτόχρονα συνοδοιπόρου της λογοτεχνίας, η οποία προέκυψε από αυτήν ακριβώς τη σύνδεση μιας κοινωνικής ομάδας με την κουλτούρα της, δηλαδή τη σύνδεση ενός τόπου με τον πολιτισμό του. Την ανάδειξη όλων αυτών μέσα από τη ζωγραφική προσέφερε η ηθογραφία. Η μελέτη της δε σε συνάρτηση με τη λογοτεχνία, γίνεται για λόγους διερεύνησης της αλληλεπίδρασης και αλληλεξάρτησης μεταξύ των καλών τεχνών, καλύτερης κατανόησης, και ιστορικής συνέχειας.

1.6 Η ηθογραφία στη λογοτεχνία και τη ζωγραφική

1.6.1 Ελληνική ηθογραφική λογοτεχνία

Το τέλος του 19ου αιώνα (συγκεκριμένα το 1883) σηματοδοτεί μια νέα εποχή για τη λογοτεχνία και δη για την πεζογραφία στην Ελλάδα, η οποία έμελλε να

[234] Sharma, ό.π., p.317.

επηρεάσει και άλλες τέχνες π.χ. τη ζωγραφική όπως θα δούμε παρακάτω. Το ιστορικό υπόβαθρο της εποχής αυτής αποκαλύπτει μια προσπάθεια μετάβασης από το ρομαντισμό στο ρεαλισμό, ο οποίος συνιστά ένα από τα νέα ευρωπαϊκά λογοτεχνικά ρεύματα μαζί με το νατουραλισμό. Η μετάβαση όμως αυτή δεν πραγματοποιήθηκε εύκολα, ούτε από τη μια στιγμή στην άλλη, καθώς η ανάγκη της Ελλάδας -σε αυτούς τους χαλεπούς μετεπαναστατικούς καιρούς- να μη καμφθεί το πατριωτικό της αίσθημα, και να διατηρήσει το γόητρο της στο εξωτερικό, με παράλληλες όμως κλεφτές ματιές στον διαρκώς εξελισσόμενο δυτικό κόσμο, έβρισκε καταφύγιο και απόλυτη λογοτεχνική έκφραση στο εξωραϊστικό πνεύμα και τις εξιδανικευμένες εικόνες του ρομαντικού ρεύματος. Όμως, το έντονο πατριωτικό συναίσθημα και οι συναφείς αλυτρωτικές τάσεις κυριαρχούν σε μια κοινωνία απλών καθημερινών ανθρώπων, και οι άνθρωποι αυτοί της υπαίθρου ζουν σε μια χώρα με ολοένα αυξανόμενη απαίτηση και τάση για αστικοποίηση, με το δυναμικό ξεκίνημα μιας νέας εποχής να λαμβάνει χώρα σε μια κατεξοχήν παραδοσιακή κοινωνία[235]. Η συνειδητοποίηση, λοιπόν, μέσω της ίδιας ανάγκης, ότι οι Έλληνες έπρεπε να αποδείξουν πως διαφέρουν, και να αναδείξουν τη δική τους ξεχωριστή και ιδιαίτερη ταυτότητα και ένδοξη καταγωγή από τους αρχαίους, εξακολουθώντας να έχουν τις ίδιες προσδοκίες ως έθνος -μέσα σε ένα εθνικιστικό περιβάλλον που αναδυόταν στην Ευρώπη-, έφερε στο προσκήνιο την ιστορία και τις παραδόσεις του λαού, η παρουσίαση των οποίων εξυπηρετούσε τους σκοπούς αυτούς μέσω πλέον μιας πιο ρεαλιστικής γραφής. Βεβαίως, η επίδραση του προηγούμενου διαστήματος ήταν καθοριστική, με συνέπεια η "ρεαλιστική" πεζογραφία της περιόδου να παραμένει στις αρχές εξωραϊσμένη και εξευγενισμένη, αποκρύπτοντας από φόβο τα όποια κοινωνικά προβλήματα της χώρας, μέχρι τελικά την πλήρη καταγραφή, απόδοση και

[235] Αναστασιάδου, ό.π., σ.135.

τοποθέτηση απέναντι στην κοινωνική πραγματικότητα, όπως επιθυμεί ο "αντικειμενικός" ρεαλισμός. Υπ' αυτή την έννοια σε πρώτη φάση η ρεαλιστική πεζογραφία αποτύπωνε μια συγκεκριμένη πραγματικότητα. Μέσα σε αυτό το αρχικό πλαίσιο, η συνάντηση της πεζογραφίας με αυτόν τον πρώιμο ρεαλισμό, και η αποτύπωση των παραδόσεων, των ηθών και των εθίμων των τόπων, και των ίδιων των ανθρώπων και της ζωής τους, δηλαδή του διακριτού πολιτισμού τους, ήρθε μέσα από την ηθογραφία[236].

Η ηθογραφία συνδέεται με τρία πράγματα, πέρα από το ρεαλισμό όπως αυτός αναλύθηκε προηγουμένως. Πρώτον, με το διήγημα το οποίο ως λογοτεχνικό είδος διαφέρει από το μυθιστόρημα, και λογίζεται ως ένα πεζογραφικό σύντομο κείμενο[237]. Δεύτερον, με τη λαογραφική παράδοση λόγω της σχέσης της με την ύπαιθρο (η εικόνα της οποίας προσδιορίζει το σύνολο του ελληνικού κόσμου τη δεδομένη περίοδο), τις παραδόσεις και τους ανθρώπους της. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός πως πολλοί ηθογράφοι της εποχής χρησιμοποιούν ως πλαίσιο αναφοράς στα έργα τους τον τόπο καταγωγής τους[238]. Τρίτον, με τη δημοτική γλώσσα -ανοίγοντας νέους ορίζοντες στο ελληνικό γλωσσικό ζήτημα-, αφού αρχίζει να διαφαίνεται δειλά μια μετατόπιση από την καθαρεύουσα στη δημοτική, όπως αυτή προκύπτει από τα γλωσσικά στοιχεία της ηθογραφίας: εύκολη πλοκή, απλή γλώσσα, χρήση πρώτου προσώπου, ζωντανοί διάλογοι, πολλές λεπτομέρειες, πιστή αναπαράσταση της κάθε στιγμής γεννώντας συναισθήματα, εικόνες και σκέψεις -όλα προκειμένου να αποδοθεί με πιστότητα η καθημερινή ζωή των κατοίκων του χωριού[239]. Έτσι, η ηθογραφία ως η "ελληνική

[236] Βίττι, ό.π., σσ.38-41,45,57,61,64-65,70,72-76 και Beaton, ό.π., σσ.106,108.
[237] Beaton, ό.π., σ.105.
[238] Πολίτης, ό.π., σ.200, Ιωάννης Παρίσης και Νικήτας Παρίσης, *Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων,* εκδ. Ο.Ε.Δ.Β., Αθήνα 2004, σ.77 και Mario Vitti, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας,* εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 2003, σ.311.
[239] Βίττι, ό.π., σσ.49,68,75 και Vitti, ό.π., σ.301.

εκδοχή του ρεαλισμού"[240], που κατηγορήθηκε και ως "μηχανική αναπαραγωγή μιας στατικής αντίληψης του κόσμου"[241], είναι η αποτύπωση της πραγματικότητας, η σκιαγράφηση αρχικώς των ηθών και των εθίμων της ελληνικής υπαίθρου, καθώς και του χαρακτήρα, των συμπεριφορών και της νοοτροπίας των κατοίκων της, και στη συνέχεια των πόλεων και των ανθρώπων του αστικού τρόπου ζωής[242]. Ο χαρακτηρισμός της δε "ελληνική εκδοχή του ρεαλισμού", αποκαλύπτει πως η ηθογραφία συνιστά ένα ελληνικό λογοτεχνικό είδος, το οποίο παρουσίαζε με ένα νέο τρόπο τη ζωή μιας περιοχής, και αναπόφευκτα επηρέασε μιαν άλλη τέχνη απεικόνισης του πολιτισμού ενός τόπου, της ζωγραφικής.

1.6.2 Ελληνική ηθογραφική ζωγραφική

Το κλειδί και ταυτοχρόνως το σημείο τομής της λογοτεχνίας με την ελληνική ηθογραφική ζωγραφική (αλλά και την ευρωπαϊκή), είναι αυτή ακριβώς η απόδοση του ανθρώπου στην καθημερινότητα του, της οποίας όμως δεν καταγγέλλονται τα κακώς κείμενα, αφού η ηθογραφική παραγωγή και των δύο παρουσιάζεται εξωραϊσμένη. Πιο συγκεκριμένα, η ηθογραφία στην ελληνική ζωγραφική άνθησε περίπου την ίδια περίοδο με τη λογοτεχνία, και ως όρος πρωτοχρησιμοποιήθηκε από το ζωγράφο, αρχαιολόγο και δημοσιογράφο Αλέξανδρο Φιλαδελφέα το 1890, συνδέοντάς τον με τον διεθνή όρο genre (δηλαδή γένος, τρόπος, είδος γαλλιστί), ενώ συνδέθηκε και με ελληνικούς όρους, όπως η εθιμογραφία και η ρωπογραφία. Τα αίτια της ανάπτυξης της ήταν η ανερχόμενη αστικοποίηση της ελληνικής κοινωνίας, η

[240] Παρίσης και Παρίσης, ό.π., σ.76.
[241] Ελένη Πολίτου- Μαρμαρινού και Σοφία Ντενίση, *Το Διήγημα στην Ελληνική και τις Ξένες Λογοτεχνίες. Θεωρία- Γραφή- Πρόσληψη*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2009, σ.157.
[242] Παρίσης και Παρίσης, ό.π., σ.76.

οποία ανέδειξε το νεοέλληνα που ήθελε να δείξει εμπιστοσύνη στις ιδιαίτερες ικανότητες και δυνατότητες του (έχει γίνει ανάλογη επισήμανση στη λογοτεχνία) για μια ήσυχη και όμορφη ζωή · οι λαογραφικές μελέτες των ηθών και των εθίμων των Ελλήνων του Νικόλαου Πολίτη · και η ρεαλιστική ηθογραφία των Κάτω Χωρών του 17ου αιώνα, και κυρίως η γερμανική ιδεαλιστική ηθογραφία του 19ου αιώνα, αφού οι περισσότεροι Έλληνες ζωγράφοι της περιόδου σπούδασαν στη Γερμανία και δικαίως επηρεάστηκαν καθοριστικά από τις τάσεις της. Έτσι, όπως και στη λογοτεχνία η ηθογραφία στη ζωγραφική συνιστά την αφετηρία μιας μετάβασης από το ρομαντισμό, τον κλασικισμό και γενικότερα τον ακαδημαϊσμό, στο ρεαλισμό και τον ιμπρεσιονισμό, με το ρεαλισμό να παρουσιάζει την κοινωνική πραγματικότητα κριτικάροντας τη, χωρίς να την ομορφαίνει και να τη στρογγυλεύει, και τον ιμπρεσιονισμό να "φυλακίζει" και να αποτυπώνει τη μεταβλητότητα του χρόνου, της στιγμής[243].

Για την καλύτερη κατανόηση της ηθογραφίας στη ζωγραφική, πρέπει να επεξηγηθεί ο προαναφερθείς όρος genre, ο οποίος παρότι δε θεωρήθηκε ποτέ ακριβής ή απόλυτος στην ηθογραφία, χρησιμοποιήθηκε για να προσδιορίσει τα μη μυθολογικά, ιστορικά και θρησκευτικά θέματα, αλλά τη θεματογραφία της καθημερινής ζωής των ανθρώπων (όχι μόνο της υπαίθρου αλλά και του άστεως, δηλαδή των αστών). Σκηνές από τις εργασίες και τις μικροασχολίες των χωρικών, τη διασκέδαση των ανθρώπων, τις χαλαρές οικογενειακές στιγμές, είναι μόνο ορισμένα από τα θέματα της ελληνικής ηθογραφίας, με τις εικόνες αυτές να συμπληρώνονται συχνά με διάφορα αντικείμενα καθημερινής χρήσης στα σπίτια, και τις χαρακτηριστικές φορεσιές των υποκειμένων, οι οποίες προσδιορίζουν δύο βασικά συστατικά στοιχεία της ελληνικής ηθογραφίας, τον τόπο και το χώρο. Στα τεχνικά της

[243] Παπανικολάου, ό.π., σσ.11-13,15,21,24,29-30,35,38.

χαρακτηριστικά συγκαταλέγονται η ακρίβεια στο σχέδιο και τις μορφές, και τα λαμπερά χρώματα τα οποία αποκτούν προβάδισμα έναντι των γραμμών στις οποίες έδιναν προτεραιότητα τα ιστορικά, θρησκευτικά και μυθολογικά θέματα, ενώ το πλέον σημαντικό μέσο που χρησιμοποιεί είναι το φως όπως αυτό πέφτει πάνω στα αντικείμενα[244]. Όλα αυτά συγκροτούνται μέσω μιας νατουραλιστικής γραφής, η οποία παρουσιάζει τους ανθρώπους αυτούς όμορφους και χαρωπούς μέσα σε έναν ιδανικό κόσμο, συνδυάζοντας έτσι το ρεαλισμό των θεμάτων της με τον ακαδημαϊσμό της ωραιοποίησης των ίδιων σκηνών, δηλαδή το νατουραλιστικό τους περίβλημα με το ιδεαλιστικό τους περιεχόμενο[245]. Οι εικόνες αυτές κάθε άλλο παρά δυσάρεστες φαντάζουν στο θεατή, αφού συστηματικά αποκρύπτονται οι δυσκολίες των ανθρώπων και τα προβλήματα της κοινωνίας, τα οποία αποφεύγει να παρουσιάσει η ηθογραφία, αφού μέλημα της είναι να τέρψει, να ψυχαγωγήσει και να διδάξει το φιλοθεάμον κοινό, και όχι να καυτηριάσει τα κακώς κείμενα και να αποκαλύψει την τραγικότητα της ζωής, όπως κάνει ο ρεαλισμός της αμέσως επόμενης περιόδου[246]. Σε κάθε περίπτωση, η ανάδειξη του εθνικού χαρακτήρα του λαού μέσα από τη ζωή, την καθημερινότητα, και τις δραστηριότητες των χωρικών και των αστών συναρτήσει των παραδόσεων, των ηθών και των εθίμων των τόπων τους, όπως τα προβάλλει η ελληνική ηθογραφική ζωγραφική, παρουσιάζει στην ουσία του το διακριτό πολιτισμό του.

Αυτός ήταν και ο λόγος για τον οποίο έγινε αναφορά στην ξεχωριστή παράδοση της ηθογραφίας στην ελληνική ζωγραφική, καθώς το είδος αυτό προσφέρει πληθώρα πληροφοριών για τον τρόπο ζωής και τις ανάλογες συμπεριφορές των

[244] Παπανικολάου, ό.π., σσ.12-13,27,30,40-41 και Νίκος Δασκαλοθανάσης, "Αρχές και αξίες της νεότερης ελληνικής τέχνης", στο: Νίκος Δασκαλοθανάσης και Αντώνης Κωτίδης, *Νεότερη και Σύγχρονη Τέχνη: Τέχνες Ι: Ελληνικές Εικαστικές Τέχνες, Επισκόπηση Ελληνικής Αρχιτεκτονικής και Πολεοδομίας*, τόμος Γ΄, εκδ. ΕΑΠ, Πάτρα 2000, σ.33.
[245] Παπανικολάου, ό.π., σσ.11,27,40.
[246] Στο ίδιο, σσ.27-28,40-41.

ανθρώπων ενός τόπου, δηλαδή την πλευρά του πολιτισμού για την οποία έγινε λόγος στην αρχή αυτού του κεφαλαίου. Ασφαλώς οι πληροφορίες των ζωγραφικών πινάκων καλλιτεχνών με κοινή καταγωγή συνδέονται και συνθέτουν έναν ξεχωριστό πολιτισμό, χωρίς ωστόσο να υποβαθμίζονται τα σημεία τομής του με άλλες κουλτούρες και πολιτισμούς, όπως θα φανεί στο παράδειγμα μας για την Κέρκυρα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Ο ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΚΕΡΚΥΡΑΣ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΙΣ ΚΑΛΕΣ ΤΕΧΝΕΣ

Μέσα από τα ομηρικά έπη μαθαίνουμε για τη σπουδαία γλυπτική από χρυσάφι, ασήμι και χαλκό του παλατιού του βασιλιά του νησιού των Φαιάκων, Αλκίνοου, και κατ' επέκταση για την αρχιτεκτονική μεγαλοπρέπεια του ίδιου του ανακτόρου. Για τη συναφή ζωγραφική τέχνη, που παρότι λόγω των υλικών της ο χρόνος δε μας προμηθεύει με επαρκείς αποδείξεις, συνόδευε και συνοδεύει πάντα τα βασιλικά παλάτια. Για τα ποιήματα του αοιδού Δημόδοκου και την απαγγελία τους με τη συνοδεία λύρας, ο οποίος συγκίνησε μέχρι δακρύων το ναυαγό Οδυσσέα. Η γραπτή αυτή μαρτυρία αποτελεί μια ένδειξη της ύπαρξης και ανάπτυξης των καλών τεχνών στην Κέρκυρα στο βάθος των αιώνων. Βεβαίως, οι απτές μαρτυρίες και αποδείξεις σχετικά με την εξέλιξη της αρχιτεκτονικής, της γλυπτικής, της ζωγραφικής, της ποίησης και της μουσικής στο νησί, εμφανίζονται πολύ αργότερα και σε διαφορετικές χρονικές περιόδους[247], με συνέπεια την απώλεια σημαντικών δεδομένων για το προγενέστερο μεγάλο χρονικό διάστημα. Ωστόσο, από την εμφάνιση τους και μετά επιτρέπουν αφενός τη νοηματική τους σύνδεση με τις καλές τέχνες και τη μακραίωνη καλλιτεχνική πρόοδο και παράδοση του τόπου, αφετέρου την εξέταση τους ως τεκμήρια πάνω στα όποια εγγράφεται η πολιτιστική ιστορία και κληρονομιά της Κέρκυρας. Οι αποδείξεις αυτές δεν είναι άλλες από τα ίδια τα προϊόντα των καλών τεχνών, τα έργα τέχνης.

Αυτά τα έργα τέχνης ή οι δημιουργοί τους συναρτήσει της κερκυραϊκής ιστορίας και των προσώπων που συνέβαλαν καθοριστικά στο να διαμορφωθεί ο πολιτισμός της νήσου, αποκαλύπτονται μέσα από την εικαστική κληρονομιά της

[247] Αγιούς, ό.π., σσ.331-332 και Γιοφύλλης, ό.π., σσ.6-7.

Δημοτικής Πινακοθήκης Κέρκυρας, αναδεικνύοντας στους επισκέπτες και τους ενδιαφερόμενους για τις τέχνες την καλλιτεχνική παράδοση του τόπου, και αποδεικνύοντας το πολιτιστικό του παρελθόν όχι μέσα από γραπτές αλλά οπτικές μαρτυρίες. Συνοδοιπόροι στο ταξίδι αυτό των καλών τεχνών στην Κέρκυρα είναι οι εμπνευστές και δημιουργοί των εικαστικών έργων, τα βιώματα και το ταλέντο των οποίων τους μετέτρεψαν σε "εικαστικούς κομιστές" μιας βαριάς κληρονομιάς.

2.1 Η αρχιτεκτονική

Από την ίδρυσή της στα τέλη του 8ου αιώνα π.Χ. (η αρχαία πόλη σήμερα), τη μεταφορά της στη χερσόνησο του Παλαιού Φρουρίου ως βυζαντινή πλέον Κορυφώ στις αρχές του 7ου αιώνα μ.Χ., μέχρι το 16ο αιώνα κατά τον οποίο έχει ήδη ξεκινήσει η ενετοκρατία (14ος-18ος αιώνας), η πόλη της Κέρκυρας διένυσε μια μακρά εποχή αρχιτεκτονικής διαδρομής, το τέλος της οποίας όμως χαρακτηρίζει το εξής παράδοξο: η ενετική κατοχή είναι υπόλογη για την καταστροφή της αρχαίας αρχιτεκτονικής κληρονομιάς του νησιού για την οποία πολλά δεν είναι γνωστά, ωστόσο υλικά της χρησιμοποίησαν οι Ενετοί για τα δικά τους αρχιτεκτονήματα, και την ίδια στιγμή είναι υπεύθυνη για την έναρξη μιας μακράς περιόδου σπουδαίας αρχιτεκτονικής παραγωγής, η οποία κληροδότησε στο νησί έργα υψηλής καλλιτεχνικής και αισθητικής αξίας[248].

Έτσι, η Κέρκυρα έχει να επιδείξει μια πλούσια αρχιτεκτονική παράδοση και ιστορία, η οποία οφείλεται ως επί το πλείστον στους διαφόρους κατακτητές που

[248] Πέτρος Καλλιγάς, "Τοπογραφικά της πόλης της αρχαίας Κέρκυρας", στο: Κώστας Δαφνής (επιμ.), *Κερκυραϊκά Χρονικά ΧΧΙΙΙ- Πρακτικά Δ΄ Πανιονίου Συνεδρίου,* τόμος Α΄, Κέρκυρα 1980, σσ.81-82,85,87.

πέρασαν από το νησί και άφησαν τη σφραγίδα τους μέσα από τα δημόσια έργα και το οικοδομικό τους πρόγραμμα, σε συνδυασμό με τη χωροταξική φιλοσοφία και την αισθητική τους. Επί βενετοκρατίας στην οποία αναπόφευκτα οδηγήθηκε η Κέρκυρα προκειμένου να προστατευτεί από τις βάναυσες επιθέσεις των Τούρκων[249], βλέπουμε την πρώτη σφραγίδα της αρχιτεκτονικής τέχνης στο νησί. Η ιστορική πόλη της Κέρκυρας προέκυψε από τη δόμηση της ανάμεσα στα δυο οχυρωματικά της έργα τα οποία δημιουργήθηκαν επί βενετοκρατίας, και αναπτύχθηκε σε ύψος καταλήγοντας αμφιθεατρικά χτισμένη, ενώ είχε διττό ρόλο: αφενός αποτέλεσε αμυντικό μηχανισμό και στρατιωτική και ναυτική βάση, αφετέρου κέντρο εμπορίου για το νησί. Τα δυο αυτά οχυρωματικά έργα είναι το Παλαιό και το Νέο Φρούριο (βλέπε παράρτημα, εικόνες 19 και 20), τα οποία εκτός από στρατιωτικά και διοικητικά κέντρα, αποτέλεσαν το βασικό άξονα για τη μορφολογική διαμόρφωση του οικιστικού προγράμματος της πόλης, και συνιστούν την αφετηρία της πορείας της αρχιτεκτονικής τέχνης στην Κέρκυρα το διάστημα αυτό, η οποία διακρίνεται για την απλή βενετσιάνικη συγκρότηση στις αστικές κατοικίες, και τη λιτή αλλά μνημειακή δόμηση των δημοσίων κτηρίων, των αρχοντικών και των εκκλησιών[250].

Στα πρώτα συγκαταλέγεται η Loggia, που ξεκίνησε ως η Στοά στην οποία συγκεντρώνονταν οι ευγενείς για να συζητήσουν και να ψυχαγωγηθούν, και μετετράπη το 18ο αιώνα στο περίφημο θέατρο San Giacomo, το πρώτο θέατρο της νεότερης Ελλάδας το οποίο πήρε το όνομα του από την παρακείμενη Λατινική Μητρόπολη του Αγίου Ιακώβου –επίσης δημόσιο κτήριο της βενετοκρατίας-, είχε χωρητικότητα 350 θεατών κάθε τάξης, και φιλοξένησε δράματα, κωμωδίες και όπερες στην ιταλική και ελληνική γλώσσα (Verdi, Rossini, Μάντζαρος, Σαμάρας, Ξύνδας κ.ά.), ενώ από τον 20ο αιώνα στεγάζει το Δημαρχείο της πόλης. Το

[249] Πανόπουλος, ό.π., σσ.9-10.
[250] Corfu history, *Αρχιτεκτονική της Παλιάς Πόλης,* https://www.corfuhistory.eu/?p=281.

οικοδόμημα είναι ορθογωνικό και συμμετρικό, και φέρει το σύμβολο της Κέρκυρας (απήδαλος ναυς)[251]. Στην ίδια περίοδο ανήκουν, λοιπόν, η Λατινική Μητρόπολη που ήταν αφιερωμένη στους Αγίους Ιάκωβο και Χριστόφορο και ονομάζεται διαφορετικά Ντόμος (Duomo)[252], η κατοικία του Λατίνου Αρχιεπισκόπου, η οποία επί αγγλοκρατίας και μετά την Ένωση στέγασε τα Δικαστήρια, και μεταπολεμικά το υποκατάστημα της Τράπεζας της Ελλάδος[253], το αρχοντικό του ζωγράφου Άγγελου Γιαλλινά[254], και οι στρατώνες Grimani που είναι η σημερινή Ιόνιος Ακαδημία. Η Ιόνιος Ακαδημία στέγασε την πρώτη Σχολή Εικαστικών Τεχνών και το πρώτο Πανεπιστήμιο, το οποίο λειτούργησε το 1824 (αργότερα δηλαδή, επί αγγλοκρατίας, με πρωτοβουλία του φιλέλληνα Guilford) έως την ένωση της Επτανήσου με την Ελλάδα (1864)[255].

Όμως, το τέλος της βενετικής κυριαρχίας (1797) –που βρισκόταν σε παρακμή- από τη γαλλική κατοχή, δε συνοδεύτηκε μόνο από το κάψιμο της σημαίας του Αγίου Μάρκου (της Γαληνοτάτης Δημοκρατίας της Βενετίας) και του χρυσού βιβλίου των ευγενών, Libro d' Oro, αλλά και από την είσοδο της γαλλικής αρχιτεκτονικής στο νησί[256]. Επιπλέον, το τέλος του Ναπολέοντα σηματοδότησε την είσοδο των Άγγλων στην Κέρκυρα (1814) υπό τη μορφή της αγγλικής προστασίας του ανεξάρτητου κράτους των Ηνωμένων Ιονίων Νήσων, οι οποίοι πέρα από τα μεγάλα έργα χρησιμότητας στον τόπο άφησαν το αρχιτεκτονικό τους στίγμα έως το 1864, οπότε επήλθε η ένωση της νήσου με την Ελλάδα[257].

[251] Κονιδάρης, ό.π., σσ.3-5.
[252] Αγιούς, ό.π., σ.172.
[253] Πέτρος Καλλιγάς, "Μνημεία της Νεώτερης Κέρκυρας: η κατοικία του Λατίνου Αρχιεπισκόπου", σσ.158,161-162, http://ir.lib.uth.gr/bitstream/handle/11615/14910/article.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
[254] Corfu history, ό.π..
[255] Παππάς, ό.π., σ.70.
[256] Πανόπουλος, ό.π., σ.12.
[257] Στο ίδιο, σ.13.

Έτσι, μεταξύ βενετοκρατίας και αγγλοκρατίας δημιουργήθηκε το ευρύτερο συγκρότημα της Σπιανάδας, η οποία αρχικώς λειτούργησε ως αγορά, μετά χρησιμοποιήθηκε για επίσημες τελετές, και αργότερα για εκδηλώσεις και περιπάτους. Ωστόσο, η δημιουργία της οφείλεται τόσο στην έλλειψη χώρων διαμονής για τους κατοίκους εντός της μεσαιωνικής πόλης του Φρουρίου, όσο και στους αμυντικούς λόγους που επέβαλλαν την ύπαρξη λίγο πριν το Φρούριο ενός "*ισοπεδωμένου ελεύθερου χώρου", "πεδίου βολής και οράσεως*"[258]. Επί αγγλοκρατίας οικοδομήθηκαν επίσης τα Ανάκτορα Μιχαήλ και Γεωργίου, τα οποία ανεγέρθησαν στο βορειότερο τμήμα της Σπιανάδας συμπληρώνοντας τη και χωρίζοντάς την πλέον σε Άνω και Κάτω Πλατεία, χτίστηκαν με "τουφόλιθο" πέτρα από τη Μάλτα, ενώ το αρχιτεκτόνημα ολοκληρώθηκε αργότερα με τους περίφημους κήπους των Ανακτόρων[259]. Σήμερα εντός τους στεγάζεται του Μουσείο Ασιατικής Τέχνης, το οποίο με την πάροδο του χρόνου συμπεριέλαβε συλλογές από την Ιαπωνία, την Κίνα, την Κεντρική και Νοτιοανατολική Ασία (αγαλμάτια, ανάγλυφα, κειμήλια, βιβλία κ.λπ)[260]. Επίσης, το Liston ως συγκρότημα κατοικιών και σημερινό σύνολο χώρων αναψυχής, οικοδομήθηκε επί γαλλοκρατίας, δίνοντας στη Σπιανάδα την ολοκληρωμένη εικόνα της με την περάτωση του από τους Άγγλους. Το Liston κατ' εικόνα οδών του Παρισιού, ξεκίνησε ως κτήριο δύο ορόφων (ισόγειο και πρώτος όροφος) για την ξεχωριστή διαμονή των Γάλλων αξιωματικών και των στρατιωτών τους, και αργότερα μετετράπη σε ξενοδοχείο για την ελίτ της Ευρώπης, ενώ στα δωμάτια του φιλοξένησε κατά καιρούς προσωπικότητες όπως ο Διονύσιος Σολωμός

[258] Αγιούς, ό.π., σσ.43-44 και Corfu history, ό.π..
[259] Αγιούς, ό.π., σσ.452,459 και Corfu history, ό.π..
[260] Πέτρος Καλλιγάς, *Αρχαιότητες και Μνημεία Ιονίων Νήσων- Ανάτυπον εκ των Χρονικών του Αρχαιολογικού Δελτίου,* τόμος 27, Αθήνα 1977, σ.484 και Αικατερίνη Κώστογλου, *Αρχαιότητες και Μνημεία Ιονίων Νήσων- Ανάτυπον εκ των Χρονικών του Αρχαιολογικού Δελτίου,* τόμος 27, Αθήνα 1977, σσ.475-476.

και ο Κωνσταντίνος Καβάφης[261]. Στον κατεξοχήν αρχαιολογικό χώρο της Κέρκυρας, την Παλαιόπολη, ανεγέρθη επί αγγλοκρατίας και το σημερινό ανάκτορο Mon Repos, στο μέσο ενός μεγάλου γεμάτου βλάστηση πάρκου, το οποίο αποτέλεσε εξοχική κατοικία της βασιλικής οικογένειας μέχρι να περάσει στο ελληνικό δημόσιο[262].

Από ελληνικά χέρια αργότερα παραδόθηκαν στην Κέρκυρα η Ιόνιος Βουλή, το κτήριο στο οποίο πάρθηκε η απόφαση ένωσης των Επτανήσων με την Ελλάδα και στη συνέχεια μετετράπη σε Αγγλικανική Εκκλησία[263], η Ιονική Τράπεζα με την αρχιτεκτονικώς τριμερή διαίρεση, η οποία υπήρξε πρώτο Τραπεζικό Ίδρυμα της Ελλάδας που δημιουργήθηκε με αφορμή την κακή οικονομική κατάσταση του νησιού λόγω των καταστροφών στις σοδειές της ελιάς και του αμπελιού, και σήμερα φιλοξενεί το μοναδικό στην Ελλάδα Μουσείο Χαρτονομισμάτων[264], και το τετραώροφο με ροζ σινιώτικη πέτρα και μάρμαρο αρχοντικό του πρώτου Κυβερνήτη της Ελλάδας Ιωάννη Καποδίστρια, το οποίο χτίστηκε με σχέδια του αρχιτέκτονα Ι. Χρόνη (όπως και η Ιόνιος Βουλή και η Ιονική Τράπεζα), και στέγασε για ορισμένο διάστημα τη Νομαρχία του νησιού[265]. Στο 19^{ο} αιώνα ανάγεται και η Αναγνωστική Εταιρεία, η οποία ξεκίνησε ως αρχοντικό επί βενετοκρατίας, και το 1836 αρχίζει να λειτουργεί ως πνευματικό ίδρυμα και χώρος πολιτισμού, ενώ σήμερα διατηρεί στενές επαφές με ξένα Πανεπιστήμια και Επιστημονικά Ιδρύματα. Η Αναγνωστική Εταιρεία ιδρύθηκε έπειτα από την πρωτοβουλία μιας ομάδας νέων με αρχηγό τον Πέτρο Βράιλα-Αρμένη στα πρότυπα της ομώνυμης Εταιρείας της Γενεύης, οι οποίοι είχαν σπουδάσει στη Γαλλία και την Ιταλία, και θέλησαν να μεταλαμπαδεύσουν τις φιλελεύθερες και ριζοσπαστικές ιδέες του εξωτερικού στην Κέρκυρα[266]. Ακόμη, στο

[261] Αγιούς, ό.π., σσ.64-65.
[262] Σουρτζίνος, ό.π., σσ.93-94.
[263] Αγοροπούλου- Μπιρμπίλη, ό.π., σ.136 και Αγιούς, ό.π., σ.146.
[264] Αγοροπούλου- Μπιρμπίλη, ό.π., σ.132 και Αγιούς, ό.π., σσ.247-248,250.
[265] Αγοροπούλου- Μπιρμπίλη, ό.π., σσ.128-131 και Αγιούς, ό.π., σσ.428,431.
[266] Ελένη Κομιανού- Αλαμάνου, *Η Κέρκυρα: Αναδρομή στο Χρόνο,* Κέρκυρα 1994, σσ.137-141 και

19ο αιώνα οφείλεται η ανοικοδόμηση της περίφημης διώροφης κατοικίας της Αυτοκράτειρας της Αυστροουγγαρίας, Ελισάβετ, η οποία διακοσμήθηκε από την ίδια την πριγκίπισσα, ούσα γεμάτη αναφορές στη μυθολογία και την ιστορία της αρχαίας Ελλάδας (τοιχογραφίες, αγάλματα κ.λπ.) όπως δείχνει και η ονομασία της, Αχίλλειο, και περιστοιχιζόταν από κήπους με μεγάλη βλάστηση, ενώ μετά τη δολοφονία της πριγκίπισσας αποτέλεσε την κατοικία του Κάιζερ της Γερμανίας, Γουλιέλμου του Β΄[267].

Η επιγραμματική αυτή αναφορά στα μνημεία και ιστορικά κτήρια της Κέρκυρας στο διάστημα περίπου έξι αιώνων, και η ιστορική σύνδεση τους με τις διάφορες κατοχικές δυνάμεις που πέρασαν από το νησί, στοχεύει στην κατανόηση της μακράς και πλούσιας αρχιτεκτονικής του παράδοσης, και της συνύπαρξης διαφορετικών οικοδομικών νοοτροπιών και διακοσμητικών στοιχείων, όλα ως βάση, προκειμένου στη συνέχεια να εξεταστούν ορισμένα από αυτά ξεχωριστά μέσα από πίνακες ζωγραφικής, ως αποδεικτικά στοιχεία της κερκυραϊκής πολιτισμικής κληρονομιάς που αναδεικνύουν τον τόπο και την ιστορία του.

2.1.1 *Παλαιό Φρούριο*- Φίλιππος Μάκοτσις

Ο Φίλιππος Μάκοτσις γεννήθηκε στην Κέρκυρα το 1911, σπούδασε στην Ιταλία και τη Γιουγκοσλαβία, και δίδαξε στην Καλλιτεχνική Σχολή Κέρκυρας, ενώ πίνακες του -εκτός από τις Πινακοθήκες του νησιού- φιλοξενούνται και στην Εθνική

Corfu history, ό.π..

[267] Σουρτζίνος, ό.π., σσ.108-109 και Καλλιόπη Πρέκα- Αλεξανδρή, *Κέρκυρα: από τη Ναυσικά στην Ευρώπη,* εκδ. Αδάμ, Αθήνα 1994, σ.226.

Πινακοθήκη- Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου ή βρίσκονται σε ιδιωτικές συλλογές. Πέθανε το 1985.

Πέρα από τη ζωγραφική ασχολήθηκε με τη γλυπτική, δημιουργώντας γλυπτά μικρού μεγέθους δουλεμένα σε μάρμαρο ή πηλό με ιδεαλιστικό προσανατολισμό. Ωστόσο, η μεγάλη του αγάπη παρέμενε η ζωγραφική και συγκεκριμένα η ελαιογραφία. Οι επιδράσεις των δασκάλων του έγκεινται κυρίως στα θρησκευτικά του έργα τα οποία χαρακτηρίζει ο μανιερισμός, όμως η υπόλοιπη ζωγραφική του κληρονομιά προσανατολίζεται στο ρεαλισμό. Αυτό εξυπηρέτησε ιδιαιτέρως τα προσφιλή του θέματα τα οποία αφορούν στα τοπία, την ύπαιθρο και την ανθρώπινη παρουσία μέσα σε αυτά, τα δημοφιλέστερα δηλαδή θέματα της ηθογραφίας[268]. Στον πίνακα του που θα μας απασχολήσει εδώ δεν καταπιάνεται με ηθογραφικό θέμα, παραμένει όμως πιστός στην απόδοση του τοπίου με την τεχνική της ελαιογραφίας.

[268] Χρήστου, *Κερκυραίοι Ζωγράφοι του 19ου και του 20ου Αιώνα,* ό.π., σ.50 και Κερκυραϊκή Πινακοθήκη, *Μάκοτσις Φίλιππος 1911-1985,* http://www.corfuartgallery.com/files/1414/9941/6516/makotsis-filippos-viografiko.pdf.

Εικ. 1 *Παλαιό Φρούριο*- Φίλιππος Μάκοτσις (Δημοτική Πινακοθήκη Κέρκυρας)

Η καλλιτεχνική φαρέτρα της Δημοτικής Πινακοθήκης Κέρκυρας περιλαμβάνει χαρακτηριστικά έργα τέχνης με αναφορές στην τέχνη της αρχιτεκτονικής, όπως αυτή αναπτύχθηκε στο νησί χάρη –όπως ήδη έχει αναφερθεί- στους κατακτητές της. Ένα από αυτά είναι το έργο του Φίλιππου Μάκοτσις με τίτλο *Παλαιό Φρούριο*. Ο πίνακας (39^{x}49) φιλοτεχνήθηκε το 1939 και αναπαριστά το Παλαιό Φρούριο, κάτω από έναν συννεφιασμένο ουρανό, μέσα σε ένα θολό τοπίο, όπως αυτό επιτυγχάνεται με τη βοήθεια της ελαιογραφίας. Η αντίστοιχα συννεφιασμένη θάλασσα σε αυτή τη βορινή άποψη του Φρουρίου, με την ψαρόβαρκα και τους δυο χαρακτηριστικούς φανούς, επιτρέπει την αναπαράσταση ενός τοπίου γεμάτου υγρασία το οποίο συμπληρώνει τη θολή εικόνα. Ο ζωγράφος χρησιμοποιεί σε πρώτο πλάνο την ψαρόβαρκα, αφήνοντας το φρούριο στο φόντο, και προσφέροντας βάθος και προοπτική στην εικόνα, γεγονός που σε συνδυασμό με το συννεφιασμένο ουρανό, την ήρεμη θάλασσα και τα λιγότερο

ζωηρά χρώματα του πίνακα χαρίζει στο τοπίο γαλήνη και ηρεμία. Όπως ήδη αναφέρθηκε, πρόκειται για μια πιστή απεικόνιση του τοπίου, καθώς το φρούριο, η βάρκα και τα διάφορα στοιχεία της φύσης αναπαριστώνται στην εικόνα χρησιμοποιώντας στοιχεία της ρεαλιστικής ζωγραφικής (εικόνα 1).

Η κατασκευή του Παλαιού Φρουρίου ξεκίνησε το 1402 και ολοκληρώθηκε μέχρι το 1797 -όποτε και επήλθε η πτώση της Βενετίας-, μέσα σε τέσσερις μεγάλες χρονικές περιόδους (1386-1537, 1537-1571, 1571-1669, 1669-1797). Πρόκειται για μια λίθινη κατασκευή, η οποία στηρίχτηκε πάνω σε παλαιότερες οχυρώσεις των βυζαντινών -και όχι μόνο-, και δομήθηκε πάνω σε ανώμαλο έδαφος και συγκεκριμένα σε βράχο, εξ' ου και το ακανόνιστο σχήμα του όπως φαίνεται από τον πίνακα[269]. Ωστόσο, η δραστική καινοτομία των Βενετών έγκειται στην απόφασή τους να χωρίσουν πλέον τη χερσόνησο του Φρουρίου από την υπόλοιπη ξηρά, δημιουργώντας ένα καινούριο τεχνητό νησί το οποίο επικοινωνούσε με την υπόλοιπη Κέρκυρα μέσω τεσσάρων πυλών από ξηρά και θάλασσα (οι δύο σήμερα είναι κλειστές), και μιας ξύλινης γέφυρας (σήμερα είναι μόνιμη και σιδερένια) πάνω από μια θαλάσσια τάφρο (contra fossa), και ένα μικρό τεχνητό λιμανάκι (Μανδράκι).[270] Η τελευταία αυτή πλευρά του Φρουρίου απεικονίζεται στον πίνακα.

Η σύντομη αυτή αναφορά στη θέση, τη δόμηση, την κατασκευή, τα υλικά, τα επιμέρους στοιχεία και τη λειτουργία του, αποδεικνύει πως το Παλαιό Φρούριο πέρα από οχυρωματικό έργο επί ενετοκρατίας, αποτέλεσε και αποτελεί ένα θαυμάσιο δείγμα αρχιτεκτονικής. Ως τέτοιο κατακτά επάξια μια θέση στην πολιτισμική ιστορία του τόπου, προβάλλοντάς την παράλληλα. Κατά τον ίδιο τρόπο ο πίνακας συνιστά το εργαλείο ανάδειξης του αρχιτεκτονήματος στο θεατή μέσω της ζωγραφικής τέχνης

[269] Αγοροπούλου- Μπιρμπίλη, *Η Αρχιτεκτονική της Πόλεως της Κέρκυρας κατά την Περίοδο της Ενετοκρατίας*, ό.π., σσ.35,41-42,50,67.
[270] Αγοροπούλου- Μπιρμπίλη, *Η Αρχιτεκτονική της Πόλεως της Κέρκυρας κατά την Περίοδο της Ενετοκρατίας*, ό.π., σσ.38,56,60.

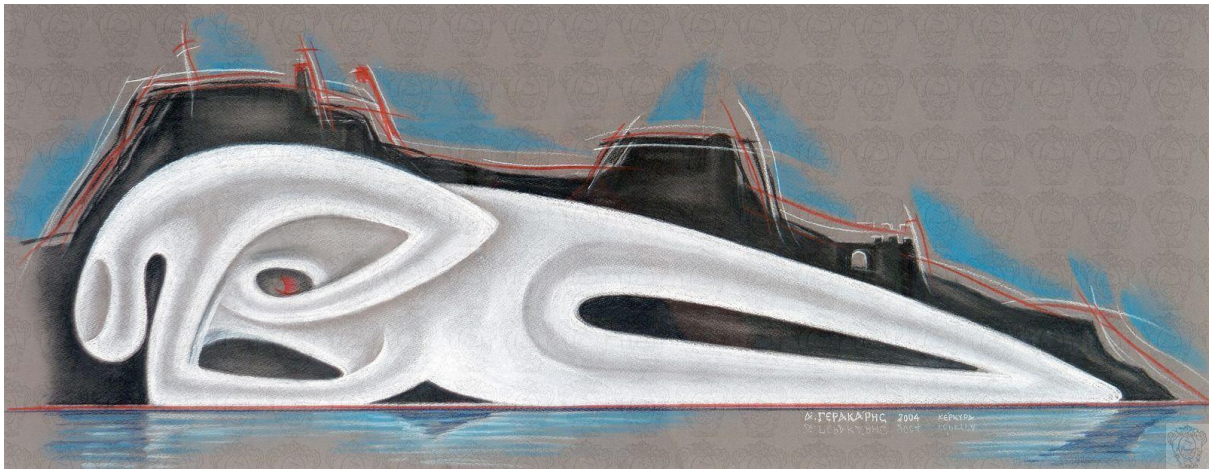
αυτή τη φορά, ως λαμπρού μνημείου του τόπου, ιδανικού να αναζητήσει κανείς πληροφορίες για να το επισκεφθεί. Πέρα όμως από την καλλιτεχνική αξία του, το φρούριο αποκαλύπτει μια ολόκληρη περίοδο της ιστορίας της πόλης, η οποία αποτελεί αναπόσπαστο τμήμα του πολιτισμού της, όπως αποτυπώνεται παρακάτω στα έργα τέχνης της πινακοθήκης.

2.1.2 *Η Πόλη που Αγαπά το Φρούριο*- Άγγελος Γερακάρης

Ο Άγγελος Γερακάρης γεννήθηκε στην Κέρκυρα το 1952. Η ευρεία παλέτα των γνώσεων και των σπουδών του πάνω στις εικαστικές –και όχι μόνο- τέχνες (ζωγραφική, γλυπτική, αρχιτεκτονική περιβάλλοντος, διακόσμηση, γραφικές τέχνες), και το πολύπλευρο ταλέντο του, του εξασφάλισαν μια υποτροφία στη Σχολή Τέχνης του Λονδίνου (μετά τις σπουδές στη Γαλλία), ενώ επαγγελματικά πέρα από τη ζωγραφική παραγωγή του, ασχολήθηκε με τη ζωγραφική διακόσμηση ορόφων και τοίχων κατοικιών στην Ελλάδα και το εξωτερικό, και τη διδασκαλία των εικαστικών στην πρωτοβάθμια και τη δευτεροβάθμια εκπαίδευση. Χαρακτηριστικές είναι επίσης οι εικονογραφήσεις του για λογοτεχνικά βιβλία, ποιητικές συλλογές, εξώφυλλα βιβλίων και περιοδικών κ.ά..

Τα θέματα με τα οποία συνήθως καταπιάνεται είναι τα τοπία (τοπιογραφίες) και η θάλασσα (θαλασσογραφίες), αλλά και οι προσωπογραφίες, στα οποία συνδυάζει λόγια και λαϊκά στοιχεία. Και ενώ στη γλυπτική του εκφράζεται μέσα από καμπυλόγραμμα σχήματα και χρησιμοποιώντας μια αφηρημένη προοπτική, στη ζωγραφική προτιμά περισσότερο τη γραμμική έκφραση και τις διακοσμητικές

προσθέσεις[271]. Ο πίνακας του που θα μας απασχολήσει στη συνέχεια, εμπεριέχει ένα συνδυασμό των πιο πάνω χαρακτηριστικών της τέχνης του, αφού αποτελεί ένα τοπίο γεμάτο συμβολισμούς, αφηγούμενο την ιστορία του στο θεατή μέσα από έντονες γραμμές, καμπυλωτά ανθρώπινα υποκείμενα, και αφαιρετική λογική υπό το πρίσμα πάντα του συμβολισμού.



Εικ. 2 ***Η Πόλη που Αγαπά το Φρούριο*****- Άγγελος Γερακάρης (Δημοτική Πινακοθήκη Κέρκυρας)**

Αφενός η προαναφερθείσα σύνδεση της Κέρκυρας με το νέο "νησί"- Παλαιό Φρούριο, αφετέρου το σχέδιο και το σχήμα του που δεν μπόρεσαν εκ των πραγμάτων να υπακούσουν στους κανόνες της απόλυτης ισορροπίας και αρμονίας, είναι δύο στοιχεία τα οποία παρουσιάζονται και σε ένα άλλο έργο τέχνης της Πινακοθήκης. Στον πίνακα του Άγγελου Γερακάρη με τίτλο *Η Πόλη που Αγαπά το Φρούριο* (38,5x98) του 2004. Εδώ ο ζωγράφος αποφεύγοντας τη μιμητική απεικόνιση, δημιουργεί με παστέλ την εικόνα του Παλαιού Φρουρίου, σχεδιάζοντας σχηματικά το αρχιτεκτόνημα με ανάστατες γραμμές, και το μέγεθος του να εκτείνεται μέχρι την πόλη της Κέρκυρας με την οποία συνορεύει. Το λίθινο φρούριο αποδίδεται με σκούρο χρώμα σε ένα γκρίζο φόντο. Το γαλάζιο, όμως, χρησιμοποιείται για να

[271] Κερκυραϊκή Πινακοθήκη, *Γερακάρης Άγγελος 1952,* http://www.corfuartgallery.com/files/8714/9604/8033/gerakaris-aggelos-viografiko_1.pdf.

υποδηλώσει ίσως τμήμα του ουρανού και το θαλασσινό νερό, ενώ ο σταυρός με το κόκκινο χρώμα συνιστά ένα πολύ σημαντικό χαρακτηριστικό του. Το καθοριστικότερο, ωστόσο, στοιχείο του πίνακα είναι η τοποθέτηση στο εσωτερικό του φρουρίου μιας ανθρώπινης μορφής (ασαφές αν είναι ανδρική ή γυναικεία), λευκής για να ξεχωρίζει από το οικοδόμημα, ξαπλωμένης με τα χέρια μαζεμένα και πιθανώς θλιμμένης (εικόνα 2).

Με αυτόν τον τρόπο των συμβολισμών ο καλλιτέχνης δημιουργεί περισσότερο ένα συναισθηματικό τοπίο, το οποίο δε συνδέει μόνο το φρούριο με την Κέρκυρα, αλλά και την πόλη με την ιστορία της, και τους ανθρώπους της με τις μνήμες και το παρελθόν τους. Είναι γνωστό πως οι σφοδρές επιθέσεις και οι πολιορκίες των Τούρκων την εν λόγω περίοδο υπήρξαν ιδιαιτέρως καταστροφικές, ωστόσο δεν κατόρθωσαν να οδηγήσουν στην κατάκτηση του νησιού[272]. Το απόρθητο, όπως αποδείχτηκε εκ του αποτελέσματος, Παλαιό Φρούριο αποτελεί ζωντανή απόδειξη του κατορθώματος αυτού, και ανάμνηση των αγώνων του λαού και της ένδοξης ιστορίας και του πολιτισμού του τόπου. Και αυτό γιατί σε δεύτερη ανάγνωση ουσιαστικά επέτρεψε, ως αμυντικός μηχανισμός, την οικονομική, κοινωνική και πολιτιστική άνθηση του νησιού, η οποία θα καθίστατο αδύνατη χωρίς την προστασία που του προσέφερε. Βεβαίως εύλογα προκύπτει το ερώτημα αν ο πολιτισμός που παρήγαγε η Κέρκυρα στη συνέχεια, θα μπορούσε να προκύψει χωρίς το σημείο τομής μεταξύ κερκυραϊκής και ενετικής κουλτούρας, δεδομένου του γεγονότος πως το αλισβερίσι μεταξύ πολιτισμών δεν αποφεύγεται ποτέ όταν αφορά στην κατάκτηση ενός τόπου. Το ερώτημα είναι ασφαλώς ρητορικό. Αναμφίβολα όμως η διαπίστωση είναι καθοριστική προκειμένου να κατανοήσουμε τη συγκρότηση του πολιτισμού της Κέρκυρας, όπως αυτός προέκυψε με τη συμβολή των Ενετών, μέσα από την

[272] Αγοροπούλου- Μπιρμπίλη, *Η Αρχιτεκτονική της Πόλεως της Κέρκυρας κατά την Περίοδο της Ενετοκρατίας,* ό.π., σ.42.

προσθήκη νέων και ετερογενών στοιχείων, και τη σύμπτυξη τους με τα ενυπάρχοντα. Κατά συνέπεια, ο συναισθηματικός δεσμός του νησιού με το φρούριο, ο οποίος αναδεικνύεται μέσα από τον πίνακα, έγκειται σε αυτόν τον πολυσύνθετο πολιτισμό συναρτήσει της ιστορίας του. Όλα τα προαναφερθέντα γύρω από τον πολιτισμό του τόπου προκύπτουν από ένα ακόμα τεκμήριο της Δημοτικής Πινακοθήκης, του ετέρου αμυντικού μηχανισμού του νησιού, του Νέου Φρουρίου.

2.1.3 *Νέο Φρούριο*- Πέτρος Στραβοράβδης

Ο Πέτρος Στραβοράβδης γεννήθηκε στην Κέρκυρα το 1949, σπούδασε οικονομικά στην Ανωτάτη Βιομηχανική Σχολή Πειραιά, ενώ πήρε παράλληλα μαθήματα ζωγραφικής, και υπήρξε ιδρυτικό μέλος της "Αίθουσας Τέχνης Κέρκυρας" και της "Εικαστικής Κίνησης Κέρκυρας". Στην ενεργό του δράση πέραν της ζωγραφικής του παραγωγής με τη στενή έννοια του όρου, συγκαταλέγονται η αγιογράφηση της εκκλησίας του Αγίου Ανδρέα στην Πρέβεζα, και οι σκηνογραφίες για την Κερκυραϊκή Σκηνή, ενώ έχει βραβευτεί στο φεστιβάλ της Ιθάκης[273].

Στα υλικά του περιλαμβάνονται το ακρυλικό σε πανί, η κόλλα, τα μολύβια και τα υδροχρώματα, και τεχνοτροπικώς κλίνει προς τον εξπρεσιονισμό. Τα θέματα του είναι κυρίως τοπία, χωρίς να εμφανίζονται ποτέ σε αυτά ανθρώπινες μορφές, οι οποίες ωστόσο πάντοτε υπονοούνται, και οι πίνακες του έχουν συχνά κοινωνικές προεκτάσεις ασκώντας έντονη κοινωνική κριτική στα κακώς κείμενα, ή διακατέχονται από μια απαισιόδοξη διάθεση για την πρόδηλη ή υφέρπουσα -υπαρκτή όμως- φθορά και καταστροφή των πάντων. Τα σχέδιά του εμφανίζονται

[273] Κερκυραϊκή Πινακοθήκη, *Στραβοράβδης Πέτρος 1949,* http://www.corfuartgallery.com/files/1015/1074/6679/stravoravdis-petros-viografiko.pdf.

παραμορφωμένα, τα σχήματά του οξυγώνια, τα περιγράμματα του ρευστά, οι γραμμές του ακολουθούν τη δική τους πορεία μεταφέροντας κίνηση στους πίνακές του. Σε όλα αυτά προστίθενται οι έντονοι χρωματικοί συνδυασμοί, οι οποίοι έχουν ως βάση τα θερμά χρώματα που διακόπτονται από ψυχρά χρώματα, προκειμένου να αποδώσουν τις μορφές με τον έντονο τρόπο που επιθυμεί ο ζωγράφος. Έτσι, η ένταση η οποία προκύπτει από το συνδυασμό αυτό επιτείνει τη φωτεινότητα των παραστάσεων, την κίνηση των εικόνων, και τη ζωηρότητα των έργων. Τόσο το σχέδιο όσο και το χρώμα στις συνθέσεις του Στραβοράβδη είναι προσεκτικά μελετημένα, ώστε να ενισχύσουν σε επιλεγμένους πίνακες την κριτική του απέναντι στην καταστροφή του περιβάλλοντος, τη σήψη της κοινωνίας, και τη φθορά των ανθρώπων μέσα σε αυτή[274]. Στον υπό εξέταση πίνακά του προσανατολίζεται περισσότερο στο φυσικό τοπίο της Κέρκυρας και το ιστορικό του παρελθόν, μέσα από μια διαχρονική ματιά και μια νοσταλγική διάθεση, που συνδέουν το παρελθόν με το παρόν, την ιστορία με την παράδοση, την κληρονομιά με τον πολιτισμό.

[274] Κερκυραϊκή Πινακοθήκη, *Στραβοράβδης Πέτρος 1949,* ό.π. και Θάνος Χρήστου, *Πέτρος Στραβοράβδης- Ζωγραφική,* εκδ. Δημοτική Πινακοθήκη Κέρκυρας, Κέρκυρα 1997, χωρίς σελιδαρίθμηση.

Εικ. 3 ***Νέο Φρούριο*****- Πέτρος Στραβοράβδης (Δημοτική Πινακοθήκη Κέρκυρας)**

Η καλλιτεχνική πατρότητα, λοιπόν, του επόμενου έργου τέχνης ανήκει στον Πέτρο Στραβοράβδη, δημιουργήθηκε το 2005, και έχει ως θέμα το τοπίο του Νέου Φρουρίου της Κέρκυρας, από το οποίο αντλεί και τον ομώνυμο τίτλο *Νέο Φρούριο* ($40^{x}50$). Ο πίνακας δεν ακολουθεί τους παραδοσιακούς κανόνες της αναπαραστατικής ζωγραφικής, αντιθέτως χρησιμοποιούνται σε αυτόν μια μικτή τεχνική και στοιχεία της εξπρεσιονιστικής τέχνης προκειμένου να αποδοθεί το τοπίο. Ο καλλιτέχνης αγαπά όπως είπαμε και χρησιμοποιεί συχνά ως θέμα το αστικό τοπίο, φέρνοντας στην προκειμένη περίπτωση σε πρώτο πλάνο την Παλαιά Πόλη της Κέρκυρας με το Φρούριο να περνά σε δεύτερο, και συγκεκριμένα στο βάθος της εικόνας με το χαρακτηριστικό του σταυρό. Η Παλαιά Πόλη παρουσιάζεται με τη μορφή πολλών ακατάστατων κτηρίων, με τη βοήθεια ρευστών γραμμών και ανάλογων περιγραμμάτων, και μεγάλων όγκων "ατάκτως ερριμμένων", και μια έντονη

χρωματική παλέτα εναλλαγής μεταξύ θερμών και ψυχρών χρωμάτων η οποία δίνει ζωή, ένταση και ρυθμό στο τοπίο (εικόνα 3).

Το Νέο Φρούριο άρχισε να οικοδομείται λίγο μετά το Παλαιό, από το 1576 έως και το 1645, στο πλαίσιο του εκσυγχρονισμού των αμυντικών έργων της Κέρκυρας εξαιτίας των έντονων επιθέσεων των Τούρκων. Τα γεγονότα αυτά ενέτειναν τις προσπάθειες οχύρωσης αυτή τη φορά στο λόφο του Αγίου Μάρκου, με αποτέλεσμα τη δημιουργία ενός ακόμη φρουρίου, μικρότερου αυτή τη φορά, το οποίο ήταν ο λόγος να ξεκινήσει η γνωστή έως σήμερα διάκριση μεταξύ Παλαιού και Νέου Φρουρίου. Η Κέρκυρα γίνεται έτσι η πόλη ανάμεσα στα δυο φρούρια. Το φρούριο είναι δομημένο σε δύο επίπεδα με διττό σκοπό: αφενός τον έλεγχο της Παλαιάς Πόλης, και αφετέρου την προστασία του λιμανιού από τους κατακτητές, και στα κοινά του χαρακτηριστικά με το Παλαιό συγκαταλέγονται η ύπαρξη πυλών προς τη στεριά και τη θάλασσα, και οι φτερωτοί λέοντες που τα διακοσμούν (σύμβολο της εξουσίας της Βενετίας). Προκείμενου να χτιστεί κατεδαφίστηκαν 2000 σπίτια και εκκλησίες, των οποίων τα υλικά χρησιμοποιήθηκαν ως οικοδομικά, και με αυτή τη μορφή –σε γενικές γραμμές- διατηρήθηκε, με εξαίρεση ορισμένες επεκτάσεις, ανακατασκευές και προσθήκες που έλαβαν την περίοδο της αγγλοκρατίας στο νησί. Μαζί με το Παλαιό Φρούριο αφοπλίστηκαν το 1864, όταν επετεύχθη η ένωση των Ιονίων Νήσων με την Ελλάδα[275].

Όπως και στην περίπτωση του Παλαιού Φρουρίου, επιστρατεύτηκαν από τη Βενετία οι καλύτεροι αρχιτέκτονες και μηχανικοί προκειμένου να δώσουν τα φώτα τους στην κατασκευή των οχυρωματικών αυτών έργων[276], γεγονός που επιβεβαιώνει την καλλιτεχνική τους αξία, καθιστώντας τα έτσι δυο σπουδαία κληροδοτήματα της

[275] Αγοροπούλου- Μπιρμπίλη, *Η Αρχιτεκτονική της Πόλεως της Κέρκυρας κατά την Περίοδο της Ενετοκρατίας*, ό.π., σσ.52-54,60,62,67,75.
[276] Αγοροπούλου- Μπιρμπίλη, *Η Αρχιτεκτονική της Πόλεως της Κέρκυρας κατά την Περίοδο της Ενετοκρατίας*, ό.π., σ.34.

αρχιτεκτονικής παράδοσης και κουλτούρας του νησιού. Άλλωστε αποτελούσαν επί της ουσίας το ζωτικό χώρο του νησιού, και ως τέτοια τα χαρακτηρίζει μια διαχρονικότητα, ως σύμβολα δύναμης και δίκαιων αγώνων. Η αρχιτεκτονική ως μια εκ των καλών τεχνών από την εποχή των εγκυκλοπαιδιστών, συναρτάται προς την κατοχική ιστορία του τόπου, και με αυτή την ιδιότυπη ιδιότητα μετατρέπεται σε κομμάτι του πολιτισμού της Κέρκυρας, και αναδεικνύεται με ρεαλιστικό ή αφηρημένο, αναπαραστατικό ή συμβολικό τρόπο μέσα από τα έργα τέχνης της Δημοτικής Πινακοθήκης.

2.1.4 *Το Σπίτι του Γιαλλινά*- Νικόλαος Βεντούρας

Ο Νικόλαος Βεντούρας γεννήθηκε από αρχοντική οικογένεια το 1899 στην Κέρκυρα και πέθανε το 1990. Σπούδασε χημεία στη Γερμανία αλλά δεν άσκησε ποτέ το αντίστοιχο επάγγελμα, όμως έλαβε μαθήματα ζωγραφικής και συγκεκριμένα υδατογραφίας από τον Άγγελο Γιαλλινά, ενώ είχε πάρει και μαθήματα λιθογραφίας. Ωστόσο, στη χαρακτική θεωρείται αυτοδίδακτος, και παρόλο που οι περισσότεροι χαράκτες ξεκίνησαν από τη ζωγραφική, τελικά τον κέρδισε η χαρακτική[277]. Έλαβε μέρος σε ομαδικές εκθέσεις με σημαντικότερη τη Biennale της Βενετίας το 1964, όμως πραγματοποίησε μόλις τρεις ατομικές εκθέσεις. Βαθιά επηρεασμένος από τον προκάτοχό του Κερκυραίο χαράκτη Μάρκο Ζαβιτζιάνο, ο οποίος είχε εικονογραφήσει το μυθιστόρημα του Κωνσταντίνου Θεοτόκη *Η Τιμή και το Χρήμα*, εικονογράφησε το 1928 με το ψευδώνυμο Ν. Γ. Βυρός το έτερο πεζογράφημα του Θεοτόκη *Η Ζωή και* ο *Θάνατος του Καραβέλα*. Παρ' όλα αυτά, η μετριοφροσύνη του

[277] Μαρίνα Παπασωτηρίου, "Νίκος Βεντούρας: επίμονα μοντέρνος…", στο: Μαρίνα Παπασωτηρίου (επιμ.), *Νικόλαος Βεντούρας: Αναδρομική,* εκδ. Δημοτική Πινακοθήκη Κέρκυρας, Κέρκυρα χχ., σσ.15-16.

και το γεγονός πως έζησε απομονωμένος το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του στην Κέρκυρα, τον κατέστησαν για πολλά χρόνια άγνωστο στο ευρύ κοινό[278].

Δημιούργησε ξυλογραφίες, λιθογραφίες και κυρίως χαλκογραφίες, και ως προς τα θέματά του προσανατολίστηκε στους ανοιχτούς χώρους, και συγκεκριμένα στα αστικά και αγροτικά τοπία κυρίως της Κέρκυρας (επηρεασμένος από τον Γιαλλινά), τις λιτανείες του νησιού, τα καράβια –σπανίως εν πλω και ως επί το πλείστον αραγμένα σε λιμάνια ή καρνάγια-, και τους αστερισμούς. Στα έργα του χρησιμοποιούσε διαφορετικές τεχνικές και σε διάφορες παραλλαγές με γνώμονα πάντοτε τα θέματά του συναρτώμενα προς μια κεντρική ιδέα. Έτσι, το καράβι, το δέντρο, η πόλη ως συνέχειες των φυσικών χώρων είναι οι κεντρικοί άξονες γύρω από τους οποίους ξεδιπλώνει το σκεπτικό του, και στους οποίους οι ανθρώπινες παρουσίες δεν έχουν πρωταγωνιστικό ρόλο, αλλά λειτουργούν μάλλον επικουρικά, υποδηλώνοντας την αποξένωση του σύγχρονου ανθρώπου από το περιβάλλον αυτό[279]. Στους πίνακές του κυριαρχούν οι δυναμικές, έντονες και γρήγορες γραμμές και οι αλληλοσυμπλεκόμενες μορφές. Ως προς τα χρώματα ήταν από τους πρώτους που δε δίστασε να αφήσει στην άκρη το ασπρόμαυρο και να στραφεί στο χρώμα δίνοντας έγχρωμες χαλκογραφίες. Έχοντας όλα αυτά ως εφόδια, ο καλλιτέχνης ξεκίνησε από το ειδύλλιο και το λυρισμό, με μια ρεαλιστική διάθεση μετά για να προχωρήσει σιγά σιγά στην αφαίρεση, ενώ μεταπολεμικά και αφού έχει βιώσει τη φρίκη του πολέμου, οδηγήθηκε στον εξπρεσιονισμό, καταλήγοντας στον κυβισμό και την αφηρημένη τέχνη[280].

---

[278] Παπασωτηρίου, ό.π., σσ.19-20, Χρήστου, *Κερκυραίοι Χαράκτες: 19ος και 20ος Αιώνας,* ό.π., σσ.9,63 και Κερκυραϊκή Πινακοθήκη, *Βεντούρας Νικόλαος 1899-1990*, http://www.corfuartgallery.com/files/6614/9604/8013/ventouras-nikolaos-viografiko_1.pdf.

[279] Χαραλαμπίδης, ό.π., σσ.13-14 και Χρήστου, *Κερκυραίοι Χαράκτες: 19ος και 20ος Αιώνας,* ό.π., σ.9.

[280] Κώστας Δαφνής, "Έκθεση Έργων του Χαράκτη Νίκου Βεντούρα"- Δημοσιευμένο άρθρο στα Κερκυραϊκά Νέα, στο: Πυλαρινός Θεοδόσης (επιμ.), *Κερκυραϊκά Χρονικά* Β΄, τόμος Α΄, εκδ. Εταιρεία Κερκυραϊκών Σπουδών, Κέρκυρα 2003, σ.217, Νικόλαος Βεντούρας, επίμονα μοντέρνος,

Ο Βεντούρας υπήρξε ιδιαιτέρως παρατηρητικός, είχε μια θαυμάσια φωτογραφική μνήμη, και ήταν εξαιρετικά σχολαστικός και τελειομανής ως δημιουργός. Αρκεί μόνο να αναφερθεί το γεγονός πως για κάθε έργο του κρατούσε σημειώσεις σχετικές με τα υλικά, τα μέσα και την τεχνοτροπία που χρησιμοποιούσε, και κυρίως σημείωνε την προσωπική του εκτίμηση για την καλλιτεχνική του αξία, και την ικανοποίηση του από την προσπάθεια του, η οποία συνίστατο στο να οδηγήσει το θεατή να ψάξει, να σκεφτεί, να συνθέσει και να αισθανθεί τις ιδέες και τα συναισθήματα που ως καλλιτέχνης πάσχιζε να αποτυπώσει και να του μεταδώσει[281]. Το υπό εξέταση έργο του εδώ αποτελεί και αυτό μια χαλκογραφία, η οποία περιλαμβάνει ένα από τα αγαπημένα του θέματα, το τοπίο, με μια χαρακτηριστική λεπτομέρεια: ο βασικός άξονας του πίνακα συνιστά σημείο τομής των τεχνών στην Κέρκυρα και συνάντησης των Κερκυραίων καλλιτεχνών.

http://www.ventouras.gr/persistently-modern/ και Κερκυραϊκή Πινακοθήκη, *Βεντούρας Νικόλαος 1899-1990*, ό.π..

[281] Νικόλαος Βεντούρας, επίμονα μοντέρνος, ό.π., και Χαραλαμπίδης, ό.π.σ.14.

Εικ. 4 ***Το Σπίτι του Γιαλλινά*- Νικόλαος Βεντούρας (Δημοτική Πινακοθήκη Κέρκυρας)**

Το Σπίτι του Γιαλλινά (45ˣ58) είναι πίνακας του χαράκτη Νικόλαου Βεντούρα και έχει μια ξεκάθαρη αναφορά στον πολύ γνωστό ευρωπαϊκής φήμης –κάτι για το οποίο θα μιλήσουμε παρακάτω- Κερκυραίο ζωγράφο Άγγελο Γιαλλινά. Ο πίνακας ανήκει στην κατηγορία των χαρακτικών έργων, και αποτελεί επί της ουσίας μια βαθυτυπία[282] του δεύτερου μισού του 20ου αιώνα (1983), στην οποία απεικονίζεται η κεντρική ιδέα του πίνακα, το σπίτι που ανήκε στην οικογένεια Γιαλλινά, και στο οποίο έζησε και δημιούργησε ο Κερκυραίος καλλιτέχνης. Παρότι το έργο δεν είναι ρεαλιστικό, ώστε να παρουσιάσει με ακρίβεια τα χαρακτηριστικά της κατοικίας του Γιαλλινά, εν τούτοις συνιστά μια ελεύθερη απόδοση του, με έντονες γραμμές και χρήση του ασπρόμαυρου που συχνά επιλέγει στη χαρακτική του. Το σπίτι

[282] Η βαθυτυπία (γκραβούρα) είναι μέθοδος εκτύπωσης, η οποία χρησιμοποιεί ως εκτυπωτική πλάκα ένα χάλκινο κύλινδρο εσώγλυφα χαραγμένο. Δημήτριος Μπιτζένης, *Τεχνολογία των εκτυπώσεων,* https://www.bizdim.gr/index.php/tehnologiaektyposeon/thebook/34--ba.

παρουσιάζεται με ορόφους και πολλά παράθυρα –πράγμα που ισχύει-, και ξεχωρίζει για τη δυναμική του ανάμεσα στο ήδη έντονο περιβάλλον των δέντρων και της βλάστησης. Το περιβάλλον δηλώνει την παρουσία του μέσα από τις γρήγορες και απότομες γραφικές κινήσεις του καλλιτέχνη, δίνοντας παλμό και ένταση στα δέντρα απέναντι στην ηρεμία που αποπνέουν το σπίτι και ο δρόμος. Το φανάρι, όμως, στην άκρη της εικόνας, και το αυτοκίνητο που περνά ενώ αλληλοσυμπλέκονται με το φυσικό περιβάλλον, ξεχωρίζουν, προσθέτοντας στο έργο δυο ακόμα χαρακτηριστικά στοιχεία της Κέρκυρας, τοποθετώντας επίσης το σπίτι στην περιοχή της Σπιανάδας, και συγκεκριμένα της Πάνω Πλατείας στην οποία βρίσκεται έως και σήμερα (εικόνα 4).

Το αρχοντικό του Άγγελου Γιαλλινά οικοδομήθηκε επί βενετοκρατίας, και είναι γνωστό όχι μόνο για την ιδιαίτερη αρχιτεκτονική του, η οποία το καθιστά ένα από τα ωραιότερα κτήρια της Κέρκυρας, αλλά και γιατί σε αυτό διέμειναν κατά το παρελθόν σημαντικές προσωπικότητες του νησιού, όπως ο ίδιος ο ζωγράφος Άγγελος Γιαλλινάς. Αρχιτεκτονικώς το αρχοντικό χτίστηκε στην Πάνω Πλατεία, έχει πλάτος 13 μέτρα και προέκυψε μετά από πολλές μετατροπές όπως τη συνένωση δυο κτηρίων, στα οποία στη συνέχεια προστέθηκε το προστώο, δηλαδή η βεράντα με τα τόξα και την ξεχυτή, και κάποτε είχε κολωνέτες στη θέση των σημερινών σιδερένιων κιγκλιδωμάτων, ενώ προστέθηκε και μια πέτρινη σκάλα που οδηγούσε στα πίσω διαμερίσματα. Εκτός από το ζωγράφο, στην ίδια οικία έζησε με τη σύζυγο του και πέθανε ο λογοτέχνης Κωνσταντίνος Θεοτόκης, γνωστός για τη σύνδεση του και με άλλους Κερκυραίους ζωγράφους, όπως θα δούμε παρακάτω. Η ημερομηνία θανάτου

του Θεοτόκη αναγράφεται σε μια μικρή πινακίδα σε τοίχο του σπιτιού του Γιαλλινά[283].

Ασφαλώς δεν περνά απαρατήρητο το γεγονός πως ο Βεντούρας αφενός σεβόταν πολύ τον Θεοτόκη αφού επέλεξε να εικονογραφήσει ένα μυθιστόρημά του, αφετέρου υπήρξε βαθύτατα επηρεασμένος ως προς αυτό από την εικονογράφηση του Ζαβιτζιάνου στο Θεοτόκη με τον οποίο ήταν φίλοι. Είναι σαφές πως τα αρχιτεκτονήματα της Κέρκυρας υπήρξαν σημεία συνάντησης -συμβολικής ή πραγματικής- πολλών Κερκυραίων οι οποίοι υπηρέτησαν τον πολιτισμό στον τόπο, αποκαλύπτοντας το αλισβερίσι μεταξύ καλών τεχνών, όπως η αρχιτεκτονική, η λογοτεχνία και η ζωγραφική. Έτσι, μέσα από τον πίνακα αυτόν αναδεικνύονται τόσο η ξεχωριστή αρχιτεκτονική του κτηρίου σε συνάφεια με την ιδιάζουσα καλλιτεχνική του αύρα λόγω των διαφόρων ενοίκων του, όσο και η ανάγκη αναζήτησης της πολιτιστικής αυτής ιστορίας και κληρονομιάς της Κέρκυρας από το θεατή. Μιας ιστορίας πολιτιστικών διεργασιών και καλλιτεχνικών ζυμώσεων σε έναν τόπο προικισμένο με σπουδαίους αγωνιστές του πνεύματος, γητευτές των συναισθημάτων και τεχνίτες της ύλης που κατέθεταν και αντάλλασαν στο χώρο αυτό το πολιτισμικό τους κεφάλαιο. Και μιας κληρονομιάς η οποία αναδείκνυε και αναδεικνύει τη λογοτεχνία και τη ζωγραφική μέσα από την αρχιτεκτονική, και την αρχιτεκτονική μέσα από τη ζωγραφική.

[283] Αγιούς, ό.π., σσ.78-79 και Ι. Σακελλαρίου, "Αρχιτεκτονικές Μορφές της Κέρκυρας", στο: Κ. Δαφνής και Ν. Καρύδης (επιμ.), *Κερκυραϊκά Χρονικά*, Κέρκυρα 1951, σ.29.

2.2 Η λογοτεχνία

Η επτανησιακή λογοτεχνία υφίστατο πολύ πριν το 19ο αιώνα, τον αιώνα- τομή για τα επτανησιακά φιλολογικά γράμματα, καθώς τότε εντάσσονται πλέον στο ευρύτερο πλαίσιο των ελληνικών γραμμάτων, και συντονίζουν την ελληνική λογοτεχνία ολόκληρης της χώρας. Έως τότε και από το 16ο αιώνα η επτανησιακή λογοτεχνία βρίσκεται πιο κοντά στη δυτική λογοτεχνία και σκέψη, με την οποία μοιράζονται κοινά στοιχεία, όπως τα θέματα (π.χ. η ταύτιση της έννοιας του έθνους με το λαό, οι λαϊκοί ήρωες ή η ιδέα της ελευθερίας στο πλαίσιο φιλοσοφικών και κοινωνικών ερωτημάτων και ζητημάτων περί ζωής κ.λπ.), και τα λογοτεχνικά είδη (π.χ. η γένεση της πεζογραφίας που θα εξυπηρετήσει στη συνέχεια το κίνημα του ρεαλισμού και η ποίηση που επιφορτίζεται πλέον με την αποστολή να αφυπνίσει)[284]. Η είσοδος των Γάλλων μετά την ενετοκρατία, η οποία επέτρεψε την ελεύθερη κυκλοφορία -στην ελληνική πλέον γλώσσα- εντύπων στην Κέρκυρα σε συνδυασμό με την ανάπτυξη της τυπογραφίας, και η λειτουργία της Ιονίου Ακαδημίας, δημιουργούν τις απαραίτητες εκείνες προϋποθέσεις για τη δημιουργία και εξέλιξη της Κερκυραϊκής Σχολής. Από τις ζυμώσεις που έλαβαν χώρα σε αυτή, προέκυψε μια πλούσια λογοτεχνική κληρονομιά διαφόρων μορφών λόγου: από τη φιλοσοφία με τον Πέτρο Βράιλα- Αρμένη (1812-1884), την ιστορία με τον Ανδρέα Μουστοξύδη (1785-1860), και την κριτική με τον Ιάκωβο Πολυλά, μέχρι την ποίηση και την πεζογραφία με εκπροσώπους που χάραξαν την πορεία σε πολλούς μεταγενέστερους συγγραφείς, και το όνομα και το έργο τους φτάνουν έως τις μέρες μας. Βασικά χαρακτηριστικά της ήταν η μετάφραση των λογοτεχνικών αριστουργημάτων του εξωτερικού ή

[284] André Mirambel, "Η Επτανησιακή λογοτεχνία και η Δυτική σκέψις εις τον 19ον αιώνα", στο: Φαίδωνας Κ. Μπουμπουλίδης και Μαρία Γ. Νυσταζοπούλου (επιμ.), *Πρακτικά Τρίτου Πανιονίου Συνεδρίου*, τόμος Β', Αθήνα 1969, σσ.119-123.

αρχαίων Ελλήνων και Λατίνων συγγραφέων, η επιδίωξη της τελειότητας και η δημοτική γλώσσα[285].

Η διατήρηση και χρήση της ελληνικής και δη της δημοτικής στην Κέρκυρα, έπειτα από τόσους αιώνες ξένης κυριαρχίας και συγκρότησης πολλαπλών γλωσσικών ιδιωματισμών, οφείλεται σε τέσσερις παράγοντες: πρώτον, στην ορθοδοξία, η οποία συνέβαλε καθοριστικά στη διατήρηση της ελληνικής γλώσσας · δεύτερον, στους Κρητικούς, οι οποίοι αναζητώντας καταφύγιο -λόγω τουρκοκρατίας- στα Επτάνησα, έφεραν μαζί τους τα κρητικά κείμενα που αφομοιώθηκαν από τους Κερκυραίους διατηρώντας την ελληνική · τρίτον, στους ανθρώπους της υπαίθρου, οι οποίοι δε διέθεταν τη μόρφωση των κατοίκων του άστεως, ούτε είχαν άμεσες επαφές με το κέντρο ώστε να υποχρεούνται στη χρήση της γλώσσας της Γαληνοτάτης της Βενετίας, επομένως δε χρησιμοποιούσαν την καθαρεύουσα ή την ιταλική αλλά τη δημοτική · και τέταρτον, στους λογίους της πόλεως της Κέρκυρας, οι οποίοι πέραν της ιταλικής χρησιμοποιούσαν την καθαρεύουσα και αργότερα τη δημοτική στα έργα τους. Έτσι, με πρωτοπόρο τον ποιητή Διονύσιο Σολωμό (1798-1857) που εγκαθίσταται στην Κέρκυρα, η Κερκυραϊκή Σχολή και η Επτανησιακή Σχολή εν γένει, χρησιμοποιούν κατά κόρον τη δημοτική γλώσσα με τις όποιες διαφοροποιήσεις αυτή υπέστη στην πορεία [286].

Με προάγγελους τους Ζακυνθινούς προσολωμικούς ποιητές, η ποίηση από τον Σολωμό και ύστερα διακρίνεται για τη μετριοφροσύνη και τη σεμνότητα των εκπροσώπων της, και έχει ως βασικό σημείο αναφοράς την ελληνική παράδοση. Στα κύρια χαρακτηριστικά της περιλαμβάνονται η επιδίωξη της τελειότητας –όπως προαναφέρθηκε-, η χρήση της ομοιοκαταληξίας (επηρεασμένη από την ιταλική σχολή) και του "δημοτικής προέλευσης" ιαμβικού δεκαπεντασύλλαβου, με τις όποιες

[285] Δαφνής, "Φιλολογικά Κείμενα", ό.π., σσ.183-184.
[286] Ζώρας, ό.π., σσ.70-71,73 και Δαφνής, "Φιλολογικά Κείμενα", ό.π., σσ.181-182.

αλλαγές σε όλα αυτά αργότερα (π.χ. ανομοιοκαταληξία), και μια κοινή θεματολογία, η οποία εκτείνεται από την υψηλή ιδέα της τέχνης, και την αγάπη για την πατρίδα που μετέτρεψαν τους Επτανήσιους ποιητές σε ένθερμους υποστηρικτές και θιασώτες της ελληνικής επανάστασης, έως την πίστη στη θρησκεία, τη λατρεία στη φύση, και τον αφιερωματικό λόγο στη γυναίκα και το γυναικείο έρωτα. Παρότι τα χαρακτηριστικά αυτά τη διακρίνουν από την αντίστοιχη Αθηναϊκή Σχολή, δε σημαίνει πως στους κόλπους της δεν υπήρξαν διαφοροποιήσεις και αντιθέσεις ως προς τη μορφή και το περιεχόμενο της ποιητικής της παραγωγής, σε σχέση με την κεφαλή της σχολής Διονύσιο Σολωμό, από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της. Παρ' όλα αυτά, πολλοί από τους οπαδούς του συνέχισαν την πορεία του, όπως οι Ιούλιος Τυπάλδος, Ιάκωβος Πολυλάς, Γεράσιμος Μαρκοράς, Γεώργιος Καλοσγούρος, Λορέντζος Μαβίλης, και Γεώργιος Τερτσέτης που ήταν επίσης πολιτικός, νομικός και ιστορικός, οι οποίοι έζησαν και παρήγαγαν λογοτεχνικό έργο στην Κέρκυρα[287]. Από την άλλη πλευρά, διαφορετική κατεύθυνση από τον Σολωμό ως προς τη γλώσσα, την τεχνική ή τη θεματολογία ακολούθησαν ο Ανδρέας Κάλβος, σφοδρός πολέμιος του Σολωμού και φανατικός υπέρμαχος της ελιτίστικης τέχνης και του κλασικισμού, και οι πιο μετριοπαθείς Αριστοτέλης Βαλαωρίτης, ο οποίος ήταν στραμμένος στο ρομαντισμό και τον ιδεαλισμό, και Ανδρέας Λασκαράτος που ενδιαφέρθηκε κυρίως για τα πολιτικά, θρησκευτικά και κοινωνικά προβλήματα της εποχής του[288].

Μετά τους σολωμικούς η Επτανησιακή Σχολή συνέχισε να υφίσταται με νέους εκπροσώπους, οι οποίοι μπορεί να μην υπήρξαν μαθητές του Διονύσιου Σολωμού, και οι περισσότεροι να μην έμειναν στην Κέρκυρα αλλά στην Αθήνα, και να επηρεάστηκαν από την Αθηναϊκή Σχολή, όμως συνέχισαν την ιστορία της σχολής. Σε αυτούς συγκαταλέγονται οι Γρηγόριος Ξενόπουλος, Θεόδωρος Βελλιανίτης, Ιωάννης

[287] Ζώρας, ό.π., σσ.69,84,89,91,94,96-97,102,109,112-114 και Πάπυρος Larousse, τόμος 5, εκδ. Πάπυρος, Αθήνα 2003, λήμμα: Τερτσέτης.
[288] Ζώρας, ό.π., σσ.117-118.

Ζερβός, Μαρίνος Σιγούρος, Γεράσιμος Σπαταλάς, και Διονύσιος Ρώμας, ορισμένοι από τους οποίους ήταν νομικοί και διετέλεσαν διπλωμάτες και πρόξενοι, η Ειρήνη Δενδρινού και ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης. Ο Κερκυραίος Κωνσταντίνος Θεοτόκης υπήρξε πραγματικός θεματοφύλακας της Κερκυραϊκής Σχολής, συνεχίζοντας να υπηρετεί δυο βασικούς πυλώνες της: τη συγγραφή στη δημοτική γλώσσα, και τη μετάφραση –όντας πολύγλωσσος- λογοτεχνικών έργων από τη Δύση και την Ανατολή. Σε κάθε περίπτωση, το λογοτεχνικό τους έργο μπορεί να θεωρηθεί η συνέχεια του Σολωμού, στο βαθμό που συνεχίζουν την κληρονομιά της Κερκυραϊκής Σχολής, ωστόσο επιδίδονται πλέον -δεδομένων των νέων συνθηκών- στην ανάπτυξη άλλων λογοτεχνικών ειδών πέραν της ποίησης, όπως το διήγημα, το μυθιστόρημα και το θέατρο[289]. Ορόσημο στην εξέλιξη της Κερκυραϊκής Σχολής την αργότερα υπήρξε και η έκδοση του περιοδικού *Κερκυραϊκή Ανθολογία,* με πρωτεργάτες τους Κωνσταντίνο Θεοτόκη και Ειρήνη Δενδρινού τους οποίους συνέδεε στενή φιλία, και μέλη τα υπόλοιπα άτομα της πνευματικής και καλλιτεχνικής ομάδας που αναδύθηκε την εν λόγω περίοδο με κοινές πολιτικές πεποιθήσεις και ιδεολογικές συνισταμένες, της "Συντροφιάς των Εννιά". Αυτοί ήταν οι Πέτρος Σταματόπουλος, Αντώνης Μουσούρος, Νίκος Λευθεριώτης, Γιάννης Χατζόπουλος, Λάμπρος Πορφύρας, οι χαράκτες Μάρκος Ζαβιτζιάνος και Λυκούργος Κογεβίνας, και τελευταίος ο καλλιτέχνης Δημήτρης Γαλάνης που προστέθηκε αργότερα[290]. Τη δεύτερη και καταληκτική περίοδο λειτουργίας του περιοδικού, σημαντικές κερκυραϊκές προσωπικότητες προστίθενται στο δυναμικό του, όπως ο Κωστής Παλαμάς και οι αδερφές Κατίνα και Αγλαΐα Παπά[291].

[289] Ζώρας, ό.π., σ.118 και Δεντρινού, ό.π., σσ.86-87,91.
[290] Δαφνής, "Φιλολογικά Κείμενα", ό.π., σ.196 και Μαρία Κρητικού, *Το Περιοδικό «Κερκυραϊκή Ανθολογία». Εισαγωγική Μελέτη και Ευρετηρίαση του Εντύπου* (Διπλωματική Εργασία), Πανεπιστήμιο Πατρών, Πάτρα 2011, σσ.12-13,18.
[291] Κρητικού, ό.π., σσ.28,30.

Η προαναφερθείσα επαφή με την Επτανησιακή Σχολή και την υποκατηγορία της, την Κερκυραϊκή Σχολή, εξυπηρετεί τη σύνδεση της λογοτεχνίας με τη ζωγραφική τέχνη, μέσα από τα τεκμήρια της Δημοτικής Πινακοθήκης, είτε αυτά αφορούν σε προσωπογραφίες λογοτεχνών της σχολής, είτε σε εικαστικά έργα που φιλοτεχνήθηκαν με αφορμή ένα λογοτεχνικό κείμενο των συγγραφέων. Και στις δυο περιπτώσεις οι Κερκυραίοι ποιητές και πεζογράφοι έρχονται στο προσκήνιο μέσω των πινάκων, και σε δεύτερη ανάγνωση μέσω του έργου τους, αναδεικνύοντας τη λογοτεχνική παράδοση της Κέρκυρας και την πολιτιστική της εξέλιξη. Όπως και στο παράδειγμα της αρχιτεκτονικής, τα ζωγραφικά και χαρακτικά έργα της πινακοθήκης γίνονται σταυροδρόμια συνάντησης, γνωριμίας και ανταλλαγής εμπνεύσεων, και ιστορικής συνέχειας των καλών τεχνών στο νησί, καταλήγοντας να μετουσιώνονται η μια στην άλλη μέσω των δημιουργών τους, όπως θα φανεί και από τους παρακάτω πίνακες.

2.2.1 *Οι Γυναίκες με τις Ξέστες στο Κεφάλι*- Μάρκος Ζαβιτζιάνος

Ο Μάρκος Ζαβιτζιάνος ήταν ζωγράφος και χαράκτης κερκυραϊκής καταγωγής. Γεννήθηκε το 1884 στην Κωνσταντινούπολη, επέστρεψε αργότερα με την οικογένεια του στην Κέρκυρα, και πέθανε το 1923 στη Γενεύη από πνευμονία σε νεαρή ηλικία. Φοίτησε στη Μεγάλη του Γένους Σχολή στο Φανάρι, και επηρεασμένος από τη μητέρα του η οποία ήταν ερασιτέχνης ζωγράφος με ανάλογες καλλιτεχνικές σπουδές, σπούδασε ζωγραφική και χαρακτική στο Μόναχο. Στη Γερμανία ανέπτυξε έντονη σοσιαλιστική δράση (συμμετέχοντας παράλληλα στην ίδρυση της Σοσιαλιστικής Δημοκρατικής Ένωσης), την οποία συνέχισε στην Ελλάδα, γεγονός που

αντικατοπτρίζεται στα γραπτά του όπως αυτά δημοσιεύτηκαν στα περιοδικά *Νουμάς* και *Κερκυραϊκή Ανθολογία,* με κείμενα ενάντια σε ρατσιστικές αντιλήψεις, τα οποία εξεδόθησαν από επιφανείς ανθρώπους του πνεύματος και καλλιτέχνες. Στο δεύτερο μάλιστα -του οποίου υπήρξε μέλος- παρουσίασε πέρα από τα λογοτεχνικά (κυρίως ποιήματα) και πολλά ζωγραφικά και χαρακτικά του έργα. Αρκεί μόνο μια φράση του για να κατανοήσει κάποιος τη σοσιαλιστική του ιδεολογία: "Ο λαός οφείλει να απαιτεί και όχι να επαιτεί". Εκθέσεις του παρουσιάστηκαν στην Αθήνα και το Παρίσι, με σταθμό αυτή της Bienalle της Βενετίας με χαρακτικά του έργα, για τα οποία έγινε ιδιαιτέρως γνωστός, όπως και για τις εικονογραφήσεις κυρίως βιβλίων[292].

Ο Ζαβιτζιάνος στη ζωγραφική του ασχολήθηκε κυρίως με τοπία και νεκρά φύση, αλλά και προσωπογραφίες, ενώ καμπή στην καλλιτεχνική του εξέλιξη ήταν η επίδραση που δέχτηκε από τον ιμπρεσιονισμό και τον μεταϊμπρεσιονισμό, αφού ενδιαφερόταν πολύ για τον τρόπο που πέφτει φως στη φύση και τους κλειστούς χώρους[293]. Παρ' όλα αυτά, η προτίμηση του στους ήρωες της καθημερινής ζωής και μόχθου είναι εμφανής, και υπήρξε μάλιστα ο πρώτος δημιουργός που εισήγαγε την ηθογραφία στη χαρακτική[294]. Ωστόσο, το χαρακτικό του έργο ήταν αυτό που τον έκανε ευρέως γνωστό, βαθιά επηρεασμένο από τον εξπρεσιονισμό. Και αυτό γιατί μαζί με τον Δημήτρη Γαλάνη αποκαλύπτουν πέρα από την πρακτική χρησιμότητα (πολλά αντίτυπα), την καλλιτεχνική διάσταση της χαρακτικής. Εμφορούμενος από τις σοσιαλιστικές του ιδέες επιδιώκει να καταστήσει τα έργα του -που παρουσιάζουν την

[292] Εθνική Πινακοθήκη- Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου- Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη, *Ζαβιτζιάνος Μάρκος,* https://www.nationalgallery.gr/el/zographikh-monimi-ekthesi/painter/zabitzianos-markos.html και Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, *Μάρκος Ζαβιτζιάνος. Έργα και Κείμενα,* https://www.miet.gr/en/book-list/book-Markos-Zabitzianos-Erga-kai-keimena και Δεντρινού, ό.π., σ.114.

[293] Μαρίνος Καλλιγάς, *Μάρκος Ζαβιτζιάνος 1884-1923- Έκθεσις Έργων Χαρακτικής και Ζωγραφικής,* εκδ. Αναγνωστική Εταιρεία Κέρκυρας, Κέρκυρα 1971, χωρίς σελιδαρίθμηση.

[294] Δώρα Φ. Μαρκάτου (επιμ.), *Η Τέχνη της Επτανησιακής Σχολής: 18ος- 19ος αι.,* Τεχνολογικό Εκπαιδευτικό Ίδρυμα Ιονίων Νήσων, Αργοστόλι 2014, σ.115.

κοινωνική πραγματικότητα- προσιτά σε όλα τα κοινωνικά στρώματα[295]. Έτσι, οι πίνακες χαρακτικής του παρότι συχνά απαρτίζονται από πολλά πρόσωπα, διακρίνονται για τις σαφείς εικόνες τους, με τα καθαρά περιγράμματα, τη συγκεκριμένη και περιορισμένη τονική χρωματική κλίμακα, και την απλότητά τους, προσφέροντας έτσι στο κοινό ξεκάθαρες αναπαραστάσεις στην περιγραφή, και σαφείς αναφορές στο θέμα. Ακόμα και στις πιο περιγραφικές του συνθέσεις ο Ζαβιτζιάνος επιλέγει μια πιο καθημερινή, λαϊκή τέχνη, η οποία συνάδει στους απλούς ανθρώπους. Αποφεύγει τις ατελείωτες λεπτομέρειες και προτιμά τη λιτότητα, γιατί στόχος του είναι η παρουσίαση της εικόνας, βάσει συχνά των κειμένων της λογοτεχνίας στα οποία θέλει να δώσει μορφή. Τα περιεχόμενα και οι επεξηγήσεις του είναι προφανείς στο θεατή από την πρώτη κιόλας ανάγνωση, στέλνοντας με άμεσο τρόπο τα μηνύματα που επιθυμεί να περάσει, χωρίς συμβολισμούς, υπερβολές και επιπλέον στοιχεία[296]. Ο πίνακας που θα μας απασχολήσει εδώ είναι ένα χαρακτικό έργο, το οποίο συνδυάζει τα βασικά χαρακτηριστικά της χαρακτικής πορείας του καλλιτέχνη, δηλαδή τα πολλά πρόσωπα και την περιγραφική αλλά κατανοητή απλότητα, τον κοινωνικό του χαρακτήρα, και την προσφιλή τακτική του Ζαβιτζιάνου να εικονογραφεί σκηνές από λογοτεχνικά κείμενα που εξυπηρετούσαν τη σοσιαλιστική του ιδεολογία.

[295] Χρήστου, *Κερκυραίοι Χαράκτες: 19ος και 20ος Αιώνας,* ό.π., σ.8 και Χαραλαμπίδης, ό.π., σ.11.
[296] Κερκυραϊκή Πινακοθήκη, *Ζαβιτζιάνος Μάρκος 1884-1923,* http://www.corfuartgallery.com/files/7614/9604/8112/zavitsianos-markos-viografiko_1.pdf.

Εικ. 5 *Οι Γυναίκες με τις Ξέστες στο Κεφάλι*- Μάρκος Ζαβιτζιάνος (Δημοτική Πινακοθήκη Κέρκυρας)

Οι Γυναίκες με τις Ξέστες στο Κεφάλι (10x14,5) του 1920 είναι δημιουργία του Μάρκου Ζαβιτζιάνου, και ανήκει στη συλλογή των χαρακτικών του έργων. Πιο συγκεκριμένα, πρόκειται για μια χαλκογραφία, η οποία απεικονίζει γυναίκες με τις παραδοσιακές τους φορεσιές να κουβαλούν ξέστες με νερό. Το τοπίο είναι ένα τμήμα της αγροτικής Κέρκυρας, με τα χωριατόσπιτα και τα μικρά παιδιά να συμπληρώνουν την ατμόσφαιρα, ενώ τα χαρακτηριστικά ελαιόδεντρα και τα ζώα που βόσκουν αποδίδουν με λεπτομέρεια και σαφήνεια την εικόνα της κερκυραϊκής υπαίθρου (εικόνα 5). Το έργο αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα προβολής και προώθησης της πολιτιστικής κληρονομιάς του νησιού στο βαθμό που "καταλήγει" επιφορτισμένο με τριπλό ρόλο. Πρώτον, αποτελεί δείγμα της άνθισης της χαρακτικής τέχνης στην Κέρκυρα σε βάθος χρόνου από σημαντικούς καλλιτέχνες · δεύτερον, συνιστά

απόδειξη της κληρονομιάς των ηθογραφικών έργων της Δημοτικής Πινακοθήκης αφού άπτεται της ζωής, των παραδόσεων και εν γένει του πολιτισμού της κερκυραϊκής υπαίθρου, και · τρίτον, είναι αποδεικτικό στοιχείο συνάντησης δύο διάσημων κερκυραίων καλλιτεχνών –πιστοποιώντας για μια ακόμη φορά την εξέλιξη των καλών τεχνών στον τόπο-, του εικαστικού Μάρκου Ζαβιτζιάνου και του λογοτέχνη Κωνσταντίνου Θεοτόκη.

Ο λογοτέχνης Κωνσταντίνος Θεοτόκης (1872-1923) ήταν Κερκυραίος ευγενής, γνωστός για τις γνώσεις του γύρω από τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό και τον πολιτισμό της Ανατολής, μέσα από σπουδές στη Γερμανία και πολλά ταξίδια. Θεωρείται –όπως προαναφέρθηκε- ένας από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της Κερκυραϊκής Σχολής, υποσχολής της Επτανησιακής Σχολής, και έδρασε στο ευρύτερο περιβάλλον που είχαν κληροδοτήσει στην Κέρκυρα η Ιόνιος Ακαδημία και η Αναγνωστική Εταιρεία, πνευματικά φυτώρια-σταθμοί στην εξέλιξη του νησιού και γενικότερα των Επτανήσων του 19ου αιώνα, ενώ υπήρξε ιδρυτικό μέλος του Περιοδικού *Κερκυραϊκή Ανθολογία* και της "Συντροφιάς των Εννιά", της πνευματικής και καλλιτεχνικής κίνησης που άνθησε την ίδια περίοδο στην Κέρκυρα[297].

Στην πεζογραφική του παραγωγή περιγράφει σκηνές από την ύπαιθρο ή τον αστικό χώρο με ρεαλισμό, πιστός στη δημοτική γλώσσα με στοιχεία κερκυραϊκής ντοπιολαλιάς, εγγίζοντας στις αρχές της λογοτεχνικής του καριέρας την ηθογραφία. Στα τέσσερα μυθιστορήματά του και τα υπόλοιπα διηγήματα του (*Ο Κατάδικος, Η Ζωή και ο Θάνατος του Καραβέλα, Η Τιμή και το Χρήμα, Οι Σκλάβοι στα Δεσμά τους*), δεν παρουσιάζει με στείρο τρόπο την καθημερινότητα των πρωταγωνιστών του, αλλά την καλοσύνη και τα βάρβαρα ένστικτα τους, μια απαίδευτη κοινωνία με προλήψεις και προκαταλήψεις αλλά και τα όμορφα συναισθήματά της. Μέσα από αυτές τις

[297] Vitti, ό.π., σσ.356-357, Πολίτης, ό.π, σ.258 και Κρητικού, ό.π., σσ.7-8,12.

σκηνές προβάλλει τις απόψεις του για τις αδικίες της κοινωνικοπολιτικής πραγματικότητας, και την αλλοτρίωση της κοινωνίας από τις καταστροφικές επιπτώσεις του χρήματος, μετατρέποντάς τα πεζογραφήματά του σε κοινωνικές σάτιρες του καιρού του. Ορμώμενος έτσι από μια ανθρωπολογική σκοπιά, και λαμβάνοντας το μέρος των αναξιοπαθούντων της ζωής και συμπονώντας την παρακμή του ανθρώπου, προβάλλει την ανάγκη για κοινωνική δικαιοσύνη, εισάγοντας στα έργα του μια σοσιαλιστική συνείδηση για την οποία αποποιήθηκε ακόμη και την κτηματική του περιουσία παρότι γόνος αριστοκρατικής οικογένειας. Παρά, ωστόσο, τη σφοδρή αυτή στήριξη στο σοσιαλισμό, το κομμουνιστικό κόμμα τελικά τον αποκήρυξε [298].

Το όνομα του είναι στενά συνδεδεμένο με εκείνο της Ειρήνης Δενδρινού, και κυρίως του Λορέντζου Μαβίλη με τον οποίο τους συνέδεε φιλία ζωής, αλλά και με του Μάρκου Ζαβιτζιάνου, αφού ο τελευταίος υπήρξε ένα από τα μέλη της "Συντροφιάς των Εννιά" και του περιοδικού *Κερκυραϊκή Ανθολογία*, και σθεναρός δημοτικιστής στα γραπτά του, ενώ ίδρυσαν με τον Θεοτόκη στην Κέρκυρα το Σοσιαλιστικό Όμιλο. Στους στενούς αυτούς δεσμούς οφείλεται η εικονογράφηση από τον Ζαβιτζιάνο ενός εκ των μυθιστορημάτων του Θεοτόκη (*η Τιμή και το Χρήμα*) στην πρώτη του έκδοση, ενώ τα χαρακτικά του συνοδεύουν για καιρό τη λογοτεχνική πορεία του Θεοτόκη. Για παράδειγμα η χαρακτική του δίνει ζωή σε σκηνές από τα διηγήματα του Θεοτόκη όπως στα *Βιος της κυρά Κερκύρας* και *Υπόληψη*, με το δεύτερο να αποτελεί ένα από τα διηγήματα της συλλογής του με τίτλο *Κορφιάτικες Ιστορίες*[299], στο οποίο δίδεται η εικόνα της κερκυραϊκής επαρχίας, και περιγράφονται χαρακτηριστικά οι γυναίκες με τις ξέστες στο κεφάλι:

[298] Beaton, ό.π., σσ.145-147, Κρητικού, ό.π., σσ.13,22-25, Δεντρινού, ό.π., σσ.90,93-94 και Λευθεριώτης, ό.π., σ.161.
[299] Δεντρινού, ό.π., σ.88, Εθνική Πινακοθήκη- Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου- Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη, *Ζαβιτζιάνος Μάρκος 1884-1923,* ό.π. και Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, ό.π..

"...Κάθε βράδυ του χωριού οι γυναίκες, παντρεμένες και κοπέλες, ερχόνταν στα Λαγγάδια να πάρουν νερό από ένα μεγάλο πηγάδι, σιμά στου χωριού τα σπίτια, στο σώσμα ενός κατήφορου φυτεμένου μ' ελιές και με κυπαρίσσια, σ' ένα ξέφωτο σιάδι, που από ψηλά εβίγγλιζε το πέλαγο. Ένα σιάδι στα πλευρά μιανής ράχης, που, απόγκρεμη, γιομάτη πέτρες και ανακατωμένη, κατέβαινε ύστερα προς το γιαλό ακαλλιέργητη...Στο πηγάδι επηγαιοερχόταν, ανεβοκατεβαίνοντας ένα γουλοστρωμένον δρόμο, μπουλούκια, μπουλούκια, οι γυναίκες με τες ξέστες στο κεφάλι, δίπλα όταν τες κατέβαζαν άδειες, ορθές όταν τες ανέβαζαν, εγιόμιζαν με τους σίκλους, αλλά δεν έφευγαν αμέσως γιατί στο πηγάδι συνομιλούσαν, έλεγαν τα νέα του χωριού, τους καημούς τους, τες ελπίδες τους..." (*Υπόληψη*- Κωνσταντίνος Θεοτόκης)[300].

Ο ίδιος ο τίτλος του πίνακα παραπέμπει στη σκηνή του διηγήματος, με τις περιγραφές του Θεοτόκη να ζωντανεύουν στον πίνακα, έτσι όπως τις οραματίστηκε ο Ζαβιτζιάνος. Το έργο αυτό πιστοποιεί τη συνάντηση της λογοτεχνίας με τη ζωγραφική ή μάλλον την ανακάλυψη της πεζογραφικής κληρονομιάς της Κέρκυρας μέσα από τη χαλκογραφία με τη βοήθεια δυο κερκυραίων καλλιτεχνών, προκαλώντας και προσκαλώντας το θεατή να ανακαλύψει την άγνωστη ιστορία του πίνακα που θα τον οδηγήσει στην καλλιτεχνική παράδοση του νησιού. Γιατί αυτό το οποίο αναδεικνύει ο πίνακας είναι οι έντονες εκείνες ζυμώσεις που λαμβάνουν χώρα στην Κέρκυρα στις αρχές την εν λόγω περίοδο στις πνευματικές ομάδες και τις καλλιτεχνικές ενώσεις γύρω από τα γράμματα, τις τέχνες, τον πολιτισμό. Άλλωστε η συνάντηση μέσα από αυτόν τον πίνακα δυο καλλιτεχνών που υπηρετούσαν διαφορετικές τέχνες, συγκροτώντας μια ομάδα- εργαστήριο πνευματικών και καλλιτεχνικών διεργασιών, και μια Κερκυραϊκή Σχολή που θα έδινε στη συνέχεια τα

[300] Κωνσταντίνος Θεοτόκης, *Κορφιάτικες Ιστορίες*, εκδ. Ιδέες, Κέρκυρα χ.χ., σσ.65-66.

φώτα τις μεταγενέστερες, αποτελεί από μόνη της τεκμήριο της πολιτιστικής ανάπτυξης του νησιού.

Επιπλέον, η σκηνή του διηγήματος και φυσικά του πίνακα αποτυπώνει στιγμές της καθημερινότητας –και συγκεκριμένα εκτέλεσης εργασιών- των ανθρώπων της υπαίθρου, όπως προστάζει η ηθογραφία. Οι ξέστες ή τσέστες της εικόνας είναι στάμνες συλλογής και μεταφοράς νερού χωρητικότητας 16 λίτρων, τις οποίες συχνά οι γυναίκες μετέφεραν στο κεφάλι. Επρόκειτο επί της ουσίας για μια οικιακή ασχολία όπως το ζύμωμα και το άλεσμα -σε αντιστοιχία προς τις ανδρικές δουλειές-, με την οποία καταπιάνονταν εκ των πραγμάτων οι γυναίκες, και τοποθετείται χωρικά στις αγροτικές περιοχές της Κέρκυρας[301]. Οι στιγμές της ζωής, οι δουλειές της καθημερινότητας, οι χειρονακτικές εργασίες στο χωριό ή την πόλη, διαμορφώνουν παράλληλα πρακτικές, νοοτροπίες, και συμπεριφορές στους αντίστοιχους χώρους, αποκαλύπτοντας έναν ολόκληρο πολιτισμό. Εν προκειμένω, η οικιακή αυτή εργασία στο χωριό λαμβάνει μέσα από τον πίνακα τη μορφή όχι μόνο ηθογραφικού λογοτεχνικού και εικαστικού τεκμηρίου, αλλά και εικαστικής μαρτυρίας της ζωής της υπαίθρου στην Κέρκυρα και κατά συνέπεια του λαϊκού πολιτισμού της, ως τμήμα της παράδοσης και της κουλτούρας της.

2.2.2 *Κατίνα Παπά-* Αγλαΐα Παπά

Λόγοι οικονομίας μας οδηγούν να εξετάσουμε το επόμενο καλλιτεχνικό δίδυμο ξεχωριστά, και όχι με τη συνήθη έως τώρα πρακτική σύνδεσης ζωγράφου και πίνακα ζωγραφικής. Πιο συγκεκριμένα, οι αδερφές Κατίνα και Αγλαΐα Παπά αποτελούν ένα

[301] Αντζουλάτου- Ρετσίλα, ό.π., σσ.61-63.

ξεχωριστό κεφάλαιο για τον τόπο, διότι αφενός υπηρετήσαν και οι δυο την τέχνη από διαφορετικό μετερίζι, αφετέρου ο συγγενικός τους δεσμός τους επέτρεψε τη σύνδεση της καλλιτεχνικής τους πορείας, συμβάλλοντας καθοριστικά η μία στην καλλιτεχνική διαδρομή της άλλης. Έτσι, η ζωγράφος Αγλαΐα Παπά φιλοτέχνησε δυο προσωπογραφίες της αδερφής της ποιήτριας και πεζογράφου Κατίνας Παπά, για την οποία θα μιλήσουμε σε λίγο. Η ξεχωριστή ωστόσο προσωπικότητα και το έργο της Αγλαΐας Παπά μελετώνται σε επόμενη ενότητα, όχι από τη σκοπιά της λογοτεχνίας, αλλά της ζωγραφικής αυτή τη φορά όπως θα δούμε στη συνέχεια.

Στον πρώτο πίνακα η καλλιτέχνης δίνει το όνομα της αδερφής της, και πρόκειται για μια ελαιογραφία (10x75) του δευτέρου μισού του 20ου αιώνα. Η Κατίνα Παπά κάθεται στο γραφείο της με αραδιασμένα βιβλία μπροστά της, αποτυπώνοντας η ζωγράφος μια στιγμή από τις μελέτες της. Το έργο είναι προσεκτικά σχεδιασμένο παρουσιάζοντας λεπτομέρειες της ενδυμασίας και των κοσμημάτων (καρφίτσα-δαχτυλίδι) της εικονιζόμενης, ενώ με την ίδια προσοχή περιγράφεται ζωγραφικά το δωμάτιο από τους τοίχους μέχρι το βάζο με τα λουλούδια. Τα στοιχεία αυτά συνδέονται με τέτοιο τρόπο, ώστε να αποδώσουν τη συγγραφέα στην καθημερινότητα της, σε μια σκηνή από τις καθημερινές της ασχολίες. Σε όλα αυτά συνεπικουρούν τα ζωηρά χρώματα της εικόνας τα οποία παρουσιάζουν με ρεαλισμό όχι μόνο το περιβάλλον, αλλά και τη στάση του σώματος της εικονιζόμενης, καθώς και την ηρεμία και γλυκύτητα που αποπνέει το πρόσωπό της, το ήθος της Κατίνας Παπά. Επιπλέον, τα χρώματα είναι έτσι μελετημένα, ώστε να αποδοθεί ο σωστός φωτισμός που μπαίνει από το παράθυρο και φωτίζει ολόκληρη την εικόνα (εικόνα 6).

Ομοίως, στο δεύτερο πίνακα η ζωγράφος δίνει το όνομα της αδερφής της, και ανήκει χρονικά πάλι στο δεύτερο μισό του 20ου αιώνα. Συνιστά μια μονοτυπία[302] (55x44) στην οποία η Κατίνα Παπά εμφανίζεται να κοιτά το θεατή, και να κρατά ένα ανοιχτό βιβλίο. Με διαφορετική τεχνική από τον προηγούμενο πίνακα, το δωμάτιο δεν αποδίδεται με πολλές λεπτομέρειες πέραν ίσως των ενδυμάτων της εικονιζομένης. Οι γραμμές είναι λιγότερες και πιο περιορισμένες προσδίδοντας μια γενικότητα στον πίνακα. Και αυτό γιατί η δυναμική του πίνακα επικεντρώνεται στο πρόσωπο της συγγραφέως, η οποία κρατώντας με το χέρι το κεφάλι της δείχνει να στοχάζεται. Τόσο η απεικόνιση της έχοντας πέσει σε περισυλλογή, όσο και το βιβλίο μαρτυρούν την ιδιότητα της συγγραφέως και τα πνευματικά της ενδιαφέροντα (εικόνα 7).

[302] Η μονοτυπία είναι είδος γραφικής και ζωγραφικής τεχνικής, η οποία συνίσταται στη μεταφορά του χρώματος από ένα σταθερό υπόβαθρο (χαρτί, γυαλί, μέταλλο) σε ένα φύλλο χαρτιού. Παράγεται ένα μόνο αντίτυπο που δεν επαναλαμβάνεται. Academic Dictionaries and Encyclopedias, *Μονοτυπία*, http://greek_greek.enacademic.com/102837/%CE%BC%CE%BF%CE%BD%CE%BF%CF%84%CF%85%CF%80%CE%AF%CE%B1

Εικ. 6 ***Κατίνα Παπά*****- Αγλαΐα Παπά (Δημοτική Πινακοθήκη Κέρκυρας)**

Εικ. 7 *Κατίνα Παπά*- Αγλαΐα Παπά (Δημοτική Πινακοθήκη Κέρκυρας)

Η Κατίνα Παπά (1900-1957) καταγόταν από τη Βόρειο Ήπειρο, και η οικογένεια της βρήκε καταφύγιο στην Κέρκυρα μετά τις διώξεις των Τουρκαλβανών. Γεννηθείσα εν Γιαννιτσάτες, φοίτησε στην Ιόνιο Ακαδημία στην οποία διακρίθηκε, και έπειτα στη Φιλοσοφική Σχολή Αθηνών και την Παιδαγωγική Ακαδημία στην Αθήνα. Οι εξαιρετικές τις επιδόσεις της της εξασφάλισαν μια υποτροφία, ώστε να συνεχίσει τις σπουδές της στη Γερμανία και την Αυστρία, όπου έλαβε εξειδίκευση στην ψυχολογία και τη θεραπευτική παιδαγωγική, ενώ την Ιταλία έλαβε μαθήματα γύρω από τα Α.μεΑ.. Ένας από τους δασκάλους της δε, υπήρξε ο Alfred Adler. Στην Κέρκυρα εργάσθηκε ως εκπαιδευτικός. Τη σφραγίδα της, όμως, στην κερκυραϊκή

εκπαίδευση -καθιστώντας εαυτόν μια σημαντική εκπρόσωπο της εξελικτικής πορείας του κερκυραϊκού πολιτισμού- την έβαλε με την ίδρυση του Παιδαγωγικού Εκπαιδευτικού Σταθμού στο νησί, ο οποίος είχε στόχο την πνευματική και ψυχική βελτίωση των παιδιών, την υπέρβαση των όποιων εμποδίων ανέστειλαν την ανάπτυξη της προσωπικότητας τους, και την καλλιέργεια της αυτοπεποίθησης και των δυνατοτήτων τους[303]. Ωστόσο, η συμβολή της στην πολιτιστική παράδοση της Κέρκυρας δεν περιορίστηκε στο παιδαγωγικό της έργο, αλλά οφείλεται και στη λογοτεχνική της κληρονομιά, συμβάλλοντας στην πρόοδο των καλών τεχνών στον τόπο.

Η Κατίνα Παπά, ως συγγραφέας, ανήκει στη γενιά του ’30, υπήρξε μέλος του Περιοδικού *Κερκυραϊκή Ανθολογία* και υπέρμαχος του δημοτικισμού, ενώ συνοδοιπόροι και κριτικοί των έργων της σε ολόκληρη τη λογοτεχνική της πορεία στάθηκαν οι φίλοι της Δημήτρης Καμπούρογλου και Γρηγόρης Ξενόπουλος. Το φιλολογικό της έργο όμως δεν περιορίστηκε στα λογοτεχνικά πονήματα, αλλά περιλαμβάνει ακόμη εργασίες, μελέτες, δοκίμια και κριτικές, στο βαθμό που η καλλιτέχνης δεν ενδιαφέρθηκε μόνο για την πεζογραφία και την ποίηση, αλλά για ένα ευρύ φάσμα θεμάτων με κυρίαρχα τα προβλήματα της εποχής της και τον αντίκτυπό τους στην κοινωνία. Τη δεύτερη περίοδο της Κερκυραϊκής Ανθολογίας -που ήταν και η τελευταία- ανέλαβε τη διεύθυνση του περιοδικού μαζί με την Ειρήνη Δεντρινού, στο οποίο παρουσίασε τα γραπτά της, ενώ πολλές ήταν οι συνεργασίες της με άλλα περιοδικά. Η λογοτεχνική της, ωστόσο, παραγωγή περιλαμβάνει ποιήματα και πεζογραφήματα, τα οποία ξεχωρίζουν για τη δύναμη και την πρωτοτυπία τους. Έτσι, ξεφεύγει από την ηθογραφία, εμπλουτίζει τα έργα της με αυτοβιογραφικά στοιχεία, και στρέφεται στην ψυχολογική ανάλυση των χαρακτήρων τους, ενώ η

[303] Ιακωβίδη, ό.π., σσ.13-14 και Εθνικό Κέντρο Βιβλίου, *Αρχείο Ελλήνων Λογοτεχνών: Παπά Κατίνα,* http://www.ekebi.gr/frontoffice/portal.asp?cpage=NODE&cnode=461&t=307.

συναισθηματική της εμπλοκή στις ιστορίες της, τους πρωταγωνιστές της, και τα όσα όμορφα και άσχημα τους συμβαίνουν είναι εμφανής**.** Τεχνικώς διακρίνεται για τα συναισθηματικά φορτισμένα της κείμενα, με την πλαστικότητα και το λυρισμό στην πλοκή και την έκφραση. Για όλα αυτά τιμήθηκε με βραβείο από την Ακαδημία Αθηνών, ενώ πολλά ποιήματα της μεταφράστηκαν στη Γερμανία[304], εξυψώνοντας τη λογοτεχνική παράδοση και τον πολιτισμό της Κέρκυρας σε εθνικό και ευρωπαϊκό επίπεδο. Η Κατίνα Παπά αποτελεί τμήμα της κερκυραϊκής κουλτούρας, γεγονός που γνώριζε η αδερφή της Αγλαΐα Παπά, και επεσήμανε φιλοτεχνώντας τις προσωπογραφίες της, και παραδίδοντας δυο ακόμη τεκμήρια πολιτιστικής ιστορίας στη Δημοτική Πινακοθήκη Κέρκυρας.

2.3 Η ζωγραφική και η χαρακτική

Από τη φυγή των Κρητικών ζωγράφων από το νησί τους εξαιτίας της τουρκικής εισβολής, και την αναζήτηση προστασίας στη Βενετία, και κατόπιν την επιστροφή τους στα Επτάνησα καταλήγοντας στην ίδρυση της Επτανησιακής Σχολής (στην αγιογραφία θα μπορούσε κάποιος να πει), η κερκυραϊκή ζωγραφική κληρονομεί πίνακες σπουδαίων ζωγράφων, οι οποίοι διακρίνονται για τα νέα χαρακτηριστικά τους: φαντασία και ελευθερία στο σχέδιο, την κίνηση και το χρώμα. Τέτοιοι είναι του δασκάλου του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου, Μιχαήλ Δαμασκηνού, του Φιλόθεου Σκούφου, του Εμμμανουήλ Τζάνε, του Θεόδωρου Πουλάκη και του Στέφανου Τζαγκαρόλου. Οι πέντε αυτοί Κρητικοί ζωγράφοι μπόλιασαν τη βυζαντινή

[304] Κρητικού, ό.π., σσ.6,10,19,28-30, Γιώργος Κάρτερ, *Οι Δικοί μου της Κέρκυρας,* εκδ. Αναγνωστική Εταιρεία Κέρκυρας, Κέρκυρα 2009, σσ.119-120, Δαφνής, "Κερκυραϊκά Σημειώματα: Ένα κείμενο του Α. Κεφαλληνού- Σταμάτιος Βούλγαρης- Μαβίλης και Σπ. Θεοτόκης- Κατίνα και Αγλαΐα Παπά. Μνημεία και τάφοι", ό.π., σσ.127-128 και Εθνικό Κέντρο Βιβλίου, ό.π..

τέχνη με στοιχεία της δυτικής κουλτούρας, μεταλαμπαδεύοντας τη φιλοσοφία αυτή στους Κερκυραίους μαθητές τους Παναγιώτη Παραμυθιώτη και Γεώργιο Χρυσολωρά, ενώ στην ίδια σχολή ανήκει και ο Εμμανουήλ Τζανφουρνάρης, γιος του Γεώργιου Τζανφουρνάρη, επίσης ζωγράφου βυζαντινών τοιχογραφιών[305].

Ίσως ο σημαντικότερος ζωγράφος της Επτανησιακής Σχολής του 18ου αιώνα είναι ο Παναγιώτης Δοξαράς, και μαζί με το γιο του Νικόλαο Δοξαρά και τους Επτανήσιους Κωνσταντίνο Κονταρίνη, Σπυρίδωνα Σπεράντσα, Νικόλαο Κουτούζη, και το σπουδαιότερο ζωγράφο της Ζακύνθου Νικόλαο Καντούνη, κληροδότησαν στα Επτάνησα και κυρίως στην Κέρκυρα, στην οποία έζησαν και παρήγαγαν έργο, σπουδαίες αγιογραφίες –και όχι μόνο, οι οποίες βρίσκονται σήμερα σε διάφορους χώρους, όπως εκκλησίες, μοναστήρια, μουσεία και δημόσια κτήρια. Όλοι οι προαναφερθέντες σηματοδοτούν το τέλος των άκαμπτων αρχών, της άτεγκτης αυστηρότητας και του γραμμικού τρόπου της βυζαντινής τέχνης, και την αρχή μιας πιο ελεύθερης τέχνης, μιας τέχνης τονικού τρόπου, μιας δυτικής τεχνοτροπίας, επηρεασμένης κατά κύριο λόγο από την ιταλική –και δη βενετσιάνικη- αναγεννησιακή ζωγραφική, που έμελλε να σημαδέψει μια ολόκληρη περίοδο στην τέχνη αυτή[306]. Εις επίρρωσιν της τελευταίας αυτής σημείωσης αρκεί μόνο να αναφερθεί πως στην περίοδο την οποία εξετάζουμε, η Ιταλία και -δη η Βενετία- αποτελούσε το κέντρο της καλλιτεχνικής ανάπτυξης σε παγκόσμιο επίπεδο. Στα συστατικά δε αυτής της νέας πιο ελεύθερης τέχνης συγκαταλέγονται τα εξωθρησκευτικά θέματα, η γεωμετρική προοπτική και το βαθύτερο φόντο, τα οποία ακολουθεί η αρχιτεκτονική, η μετατροπή του διακοσμητικού τοπίου σε ρεαλιστικό

[305] Αγιούς, ό.π., σσ.334,336,338,342-344,346 και Μαρία Καζανάκη- Λάππα, "Ειδήσεις από Αρχειακές Πηγές για τη Ζωγραφική και τους Ζωγράφους στην Κέρκυρα το 16ο αι.", *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας 13 (1985-1986) Δ΄* (Αθήνα 1988), σ.298.

[306] Αγιούς, ό.π., σσ.346-348,356 και Άγγελος Γ. Προκοπίου, "Γραπτές, εικονογραφικές και μορφολογικές μαρτυρίες για τις σχέσεις της Δυτικής με την Ιόνιο ζωγραφική στον ΙΗ΄ Αιώνα", στο: Φαίδωνας Κ. Μπουμπουλίδης και Μαρία Γ. Νυσταζοπούλου, *Πρακτικά Τρίτου Πανιονίου Συνεδρίου*, τόμος Β΄, Αθήνα 1969, σ.325.

που έδινε ζωή στην εικόνα, το σώμα και το πρόσωπο τα οποία αποκτούν ακρίβεια, κίνηση και πλαστικότητα, οι πολλές λεπτομέρειες έναντι της προγενέστερης σεμνοτυφίας, και τα πλουσιότερα χρώματα[307].

Σύγχρονος του Καντούνη είναι ο Παύλος Προσαλέντης, ένας από τους σημαντικότερους Κερκυραίους καλλιτέχνες του 19ου αιώνα, ο οποίος ίδρυσε την Καλλιτεχνική Σχολή Κέρκυρας, την πρώτη της Ελλάδας, και μαζί με το γιο του Σπυρίδωνα και τον εγγονό του Αιμίλιο, ξακουστό για τις θαλασσογραφίες του, τον Παύλο Προσαλέντη, τον Γεράσιμο Πιτζαμάνο, Κωνσταντίνο Γιατρά, και τους μαθητές του Διονύσιο Βέγια και Δημήτριο Τριβώλη Πιέρρη, συνέχισαν το δρόμο της ιταλικής τέχνης (οι Αιμίλιος και Παύλος Προσαλέντης ωστόσο υπήρξαν βαθιά επηρεασμένοι από το γαλλικό ρεαλισμό), και κλείνουν έναν κύκλο της ιστορίας της ζωγραφικής της Κέρκυρας με Κερκυραίους ή Επτανήσιους γενικότερα καλλιτέχνες έως το 1870, ανοίγοντας έναν καινούριο με ορισμένους από τους πιο αξιόλογους Κερκυραίους ζωγράφους του 19ου και του 20ου αιώνα[308].

Αυτός ανοίγει –με σταθερό σημείο αναφοράς την ιταλική τέχνη- με τον Χαράλαμπο Παχή, ο οποίος ξεχωρίζει για τα σύνθετα και πολυπρόσωπα έργα του, και την πολυθεματική των πινάκων του, όπως αγιογραφίες, ιστορικά θέματα, προσωπογραφίες, τοπία, και ηθογραφίες με έθιμα τα οποία δεν υφίστανται πλέον στην Κέρκυρα. Στην πορεία ο Σπυρίδων Πλατσαίος μαζί με τους Κερκυραίους ζωγράφους Βικέντιο Μποκατσιάμπη και Άγγελο Γιαλλινά εργάστηκαν σκληρά για την εξέλιξη της Καλλιτεχνικής Σχολής της Κέρκυρας. Ο Πλατσαίος ενδιαφέρθηκε ιδιαίτερα για την καλλιτεχνική αγωγή του κερκυραϊκού λαού, ενώ ο Μποκατσιάμπης με τις προσωπογραφίες, τα τοπία και τις θαλασσογραφίες, μέσα από τα παστέλ, τις ακουαρέλες και τις ελαιογραφίες του, αναδείχτηκε σε σημαίνον πρόσωπο στην

[307] Σπιτέρης, ό.π., σσ.81,83-89.
[308] Γιοφύλλης, ό.π., σσ.17-23.

εξέλιξη της ζωγραφικής τέχνης στην Κέρκυρα. Εκτός από τον Μποκατσιάμπη, αρκετοί ήταν οι Κερκυραίοι ζωγράφοι που εξύψωσαν το νησί στον τομέα της ζωγραφικής, όπως ο Γεώργιος Σαμαρτζής, ο Σπυρίδων Σκαρβέλης, ο οποίος ασχολήθηκε με τοπία σε ακουαρέλες, και συμμετείχε με ξένους καλλιτέχνες στη διακόσμηση του παλατιού της αυτοκράτειρας της Αυστρίας Σίσσυς, Αχίλλειο, ο Μάρκος Ζαβιτζιάνος, και ο Λυκούργος Κογεβίνας, ο οποίος εκτός από ζωγράφος με αγάπη στα τοπία και επηρεασμένος από τη γαλλική τέχνη, είναι γνωστός για μια σειρά χαλκογραφιών, ενώ τιμήθηκε με το χρυσό μετάλλιο στην Έκθεση Διακοσμητικών Τεχνών στο Παρίσι[309].

Σε συνέχεια της περιόδου αυτής πρέπει να αναφερθούν ακόμη καλλιτέχνες με κατεύθυνση την ελαιογραφία, όπως ο Περικλής Κόλλας που έφυγε νωρίς, ο ρεαλιστής Περικλής Τσιριγώτης που καταπιάστηκε με προσωπογραφίες, και ο ιερέας Στέφανος Βούλγαρης. Ακόμη, στην ελαιογραφία αλλά και την υδατογραφία ειδικεύτηκαν ο Σπύρος Πιζάνης, ο οποίος διακρίνεται για τη λεπτότητα και την ευαισθησία στις προσωπογραφίες και τα τοπία του, με τα οποία ασχολήθηκε και ο Στέφανος Τριβόλης, ο Μάρκος Πιέρρης που ενδιαφέρθηκε και για την αγιογραφία, και μαζί με τους Γεώργιο Στρατηγό, και Στέλιο Δεσύλλα που κινήθηκαν στα χνάρια του γερμανικού ιμπρεσιονισμού, κλείνουν έναν δεύτερο κύκλο ζωγραφικής στην Κέρκυρα που παραμένει ακόμα πιστή στην ιταλική τέχνη[310].

Η επιρροή αυτή της ιταλικής τέχνης δε σταματά ποτέ στο βαθμό των μεγάλων δανείων των Κερκυραίων καλλιτεχνών και κυρίως των ζωγράφων –συχνά λόγω σπουδών- από την ιταλική ζωγραφική, ωστόσο το πέρασμα του χρόνου συνάδει με την αυγή μιας νέας τέχνης στην Κέρκυρα, πιο μοντέρνας αυτή τη φορά. Βασικοί εκπρόσωποι της Επτανησιακής Σχολής αυτή τη νέα εποχή, είναι η Νάνσυ

[309] Γιοφύλλης, ό.π., σσ.23-26,29-30,32.
[310] Γιοφύλλης, ό.π., σσ.28-29,30-32,33.

Καποδίστρια η οποία απέδωσε τα τοπία της Κέρκυρας με ιμπρεσιονιστικό τρόπο, ο Τεν Φλωριάς, ο οποίος απέκτησε διεθνή φήμη λόγω της πολυσύνθετης θέασης της ζωγραφικής τέχνης και της πρόσληψης της πραγματικότητας, και του επαναπροσδιορισμού των συμβατικών χρωμάτων στη ζωγραφική του, καθιστώντας εαυτόν μοντέρνο εκπρόσωπό της, και ο Χριστόπουλος Ροΐμπης που διακρίνεται ακόμη για την τολμηρή απόδοση των θεμάτων του, την ιμπρεσιονιστική του τάση, και το ενδιαφέρον του για την τέχνη του βιτρό. Με τον ιερέα Χαρ. Αρώνη, τον Δημήτριο Χυτήρη και τις αλλαγές του στις μορφές και τα χρώματα, τον Ερνέστο Κάρτερ, τον Μίμη Άνθη, και τη Σαπφώ Κυριάκη, η κερκυραϊκή ζωγραφική αρχίζει να περνά πλέον στη μοντέρνα τέχνη και να προετοιμάζει το δρόμο για την αφηρημένη μετεξέλιξη της. Οι Αγλαΐα Παπά, Νίκος Ζερβός, Άγγελος Κόντης και Νικόλαος Βεντούρας συμπληρώνουν το νέο αυτό κύκλο με τον καλύτερο δυνατό τρόπο, καθώς εντάσσονται στους αξιολογότερους ζωγράφους της γενιάς τους στον τόπο[311].

Προτού ολοκληρωθεί αυτή η ενότητα της πορείας του πολιτισμού της Κέρκυρας μέσα από τη ζωγραφική και των βασικότερων εκπροσώπων της, επιβάλλεται να πραγματοποιηθεί μια επιγραμματική αναφορά στη συναφή με τη ζωγραφική τέχνη, χαρακτική, καθώς αρκετοί ζωγράφοι όχι μόνο στην Ελλάδα αλλά και το εξωτερικό υπήρξαν παράλληλα χαράκτες. Στην Ελλάδα αυτός ο κύκλος ανοίγει πάλι από τα Επτάνησα, αφού οι συνθήκες επέτρεπαν για άλλη μια φορά κάτι τέτοιο σε μια τέχνη πιο δημοκρατική λόγω του χαμηλού της κόστους, η οποία επέτρεπε την έκδοση πολλών αντιτύπων χωρίς να χάνεται η πρωτοτυπία και η μοναδικότητα του έργου τέχνης. Με πρωτοπόρους τους Επτανήσιους Γεράσιμο Πιτζαμάνο, Γεώργιο Παπαγεωργίου και Ιωάννη Βαπτιστή Καλοσγούρο και τα κοσμικά τους θέματα, φθάνουμε στους τρεις πιο αντιπροσωπευτικούς Κερκυραίους

[311] Γιοφύλλης, ό.π., σσ.35-39.

χαράκτες οι οποίοι μας έδωσαν έργα ξυλογραφίας, χαλκογραφίας και λιθογραφίας. Αυτοί είναι ο Μάρκος Ζαβιτζιάνος, ο οποίος επηρεασμένος από τις σοσιαλιστικές του ιδέες για μια κοινωνία ίσων δικαιωμάτων, δράττεται της δυνατότητας των πολλών αντιτύπων της χαρακτικής, και εικονογραφεί με τα χαρακτικά του λογοτεχνικά έργα, ο Λυκούργος Κογεβίνας που στρέφεται στην παρουσίαση τοπίων και μνημείων της Ελλάδας από τους αρχαίους και βυζαντινούς χρόνους, επισημαίνοντας τη διαχρονική τους σημασία και σφραγίζοντας ανεξίτηλα το παρελθόν, και ο τολμηρός και καινοτόμος Νικόλαος Βεντούρας για τον οποίο έχει ήδη γίνει λόγος. Η χαρακτική στην Κέρκυρα συνεχίζεται με τη νέα γενιά χαρακτών, όπως οι Αγλαΐα Παπά, Σπύρος Πογιάγος, Άγγελος Γερακάρης, Σπύρος Αλαμάνος και Άρια Κομιανού[312].

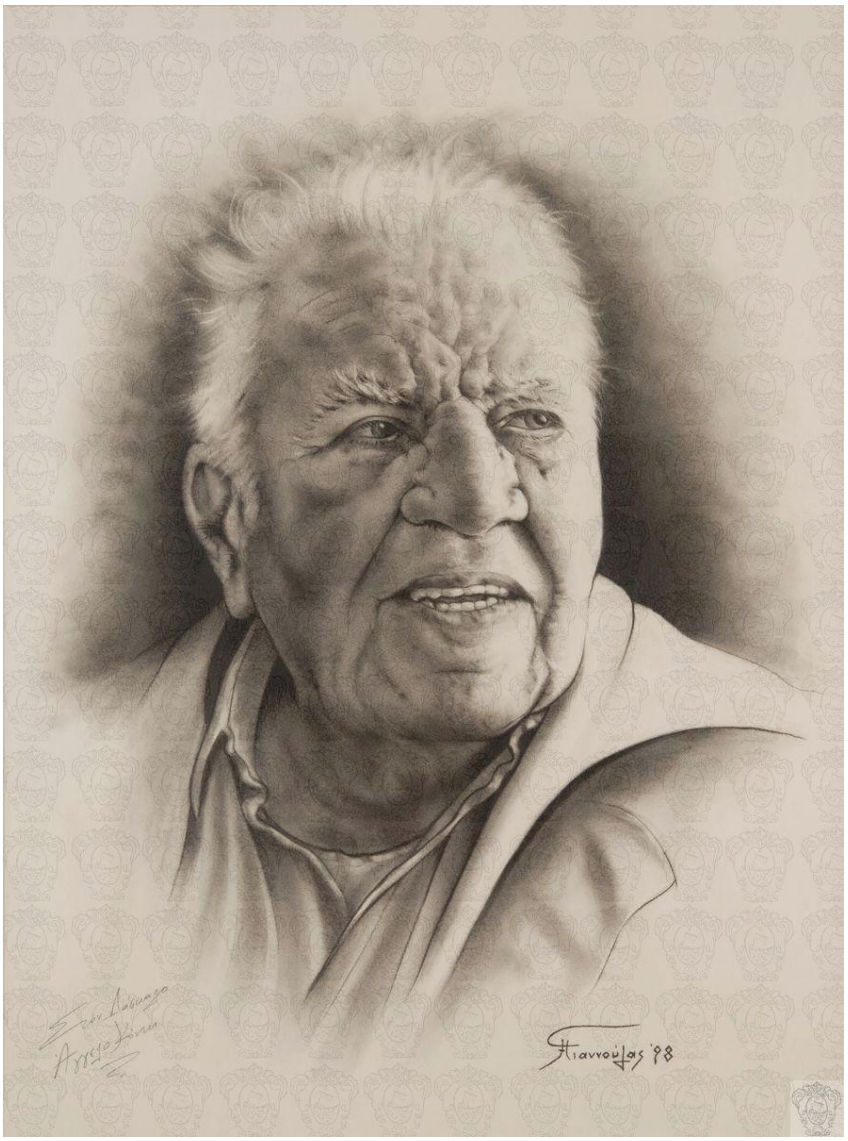
Η έμφαση στους εκπροσώπους της Επτανησιακής Σχολής, και συγκεκριμένα της Κερκυραϊκής Σχολής θα μπορούσε να πει κάποιος, έχει στόχο τη βαθύτερη κατανόηση της ύπαρξης και της εξέλιξης σε βάθος αιώνων της ζωγραφικής τέχνης στο νησί, μέσα από τις προτιμήσεις ζωγράφων και χαρακτών ως προς τα θέματα, τις τεχνοτροπίες, τα μέσα και τα ρεύματα που ακολούθησαν. Κατ' αυτόν τον τρόπο εξυπηρετείται η ουσιαστικότερη επαφή με τα έργα τέχνης της Δημοτικής Πινακοθήκης σε αυτή τη μελέτη, όπως αυτά συνιστούν τεκμήρια πολιτιστικής κληρονομιάς, μέρος των οποίων είναι οι προσωπογραφίες των ίδιων των καλλιτεχνών που ανέδειξαν την Κέρκυρα με το έργο τους, όπως θα φανεί παρακάτω.

[312] Χρήστου, *Κερκυραίοι Χαράκτες: 19ος και 20ος Αιώνας*, ό.π., σσ.7-12.

2.3.1 *Άγγελος Κόντης*- Ηλίας Γιαννούλας

Ο Ηλίας Γιαννούλας γεννήθηκε στην Κέρκυρα το 1953. Φοίτησε στην Ανωτέρα Δημόσια Σχολή Εμπορικού Ναυτικού στον Ασπρόπυργο, και είναι διπλωματούχος ασυρματιστής, όμως δεν παρακολούθησε κάποια μαθήματα στη ζωγραφική και είναι αυτοδίδακτος ζωγράφος. Έλαβε μέρος σε πολλές ομαδικές εκθέσεις, και έργα του συναντά κανείς στις πινακοθήκες της Κέρκυρας και σε ιδιωτικές συλλογές. Το πεδίο των ενδιαφερόντων του στη ζωγραφική είναι ευρύ, αφού ασχολήθηκε με την ελαιογραφία, την υδατογραφία και το κάρβουνο, δημιουργώντας τοπία, προσωπογραφίες και νεκρά φύση, ενώ επαγγελματικά καταπιάστηκε με την καλλιτεχνική- σατιρική μακέτα και τη μεταξοτυπία[313]. Το υπό εξέταση έργο του είναι μια προσωπογραφία ενός συναδέλφου του ζωγράφου, μια προσωπογραφία από εκείνες που συναντώνται συχνά στη Δημοτική Πινακοθήκη του νησιού και παρουσιάζουν Κερκυραίους εικαστικούς.

[313] Η μεταξοτυπία είναι τεχνική εκτύπωσης με τη χρήση ενός πλαισίου με τεντωμένο πάνω σε αυτό ένα πλέγμα. Μεταξοτυπία ονομάζεται, επίσης, και η εικόνα που εκτυπώνεται με αυτή την τεχνική. Imageprint, *Τι είναι η μεταξοτυπία,* http://www.imageprint.gr/index.php/27-home/welcome/23-ti-einai-h-metaxotypia.
Κερκυραϊκή Πινακοθήκη, *Γιαννούλας Ηλίας 1953,* http://www.corfuartgallery.com/files/3614/9820/8322/giannoulas-ilias-viografiko.pdf.



Εικ. 8 *Άγγελος Κόντης*- Ηλίας Γιαννούλας (Δημοτική Πινακοθήκη Κέρκυρας)

Ένα σημαντικό, λοιπόν, πλεονέκτημα της Δημοτικής Πινακοθήκης Κέρκυρας είναι πως στους κόλπους της δε φιλοξενεί μόνο σημαντικά ζωγραφικά και χαρακτικά έργα Κερκυραίων καλλιτεχνών, τα οποία αναδεικνύουν πτυχές του πολιτισμού του τόπου, αλλά και προσωπογραφίες ή αυτοπροσωπογραφίες των ίδιων των δημιουργών, προσφέροντας "αποδεικτικά" στοιχεία για τη διαχρονική πορεία και εξέλιξη των εικαστικών τεχνών στην Κέρκυρα, δηλαδή της καλλιτεχνικής κληρονομιάς της. Μια τέτοια δημιουργία είναι αυτή του Ηλία Γιαννούλα, ο οποίος απεικονίζει τον Κερκυραίο ζωγράφο Άγγελο Κόντη σε μια προσωπογραφία (65x55) του 1996, με τον

ομώνυμο τίτλο. Ο δημιουργός κινείται σε ρεαλιστικό πλαίσιο αναπαριστώντας το ζωγράφο σε μεγαλύτερη ηλικία χωρίς άλλα συμπληρωματικά θέματα. Ο Άγγελος Κόντης είναι προσεκτικά σχεδιασμένος με μολύβι, και με πολλές λεπτομέρειες όσον αφορά στα χαρακτηριστικά του προσώπου του, όπως τα μάτια, η μύτη και οι ρυτίδες κυρίως στο μέτωπο. Ακόμη, οι σκιάσεις τις οποίες επιτρέπει το ασπρόμαυρο του πίνακα στα μάγουλα και το σχεδόν χαμογελαστό στόμα, βοηθούν στο σχεδιασμό ενός μορφασμού στον εικονιζόμενο (εικόνα 8).

Ο Άγγελος Κόντης ήταν Κερκυραίος ζωγράφος και γεννήθηκε στην Κέρκυρα το 1912 και πέθανε το 2005. Φοίτησε στην Καλλιτεχνική Σχολή Κέρκυρας, της οποίας μελλοντικά υπήρξε διευθυντής, και μαθήτευσε δίπλα στο σπουδαίο Κερκυραίο ζωγράφο Γεώργιο Σαμαρτζή, ενώ συνέχισε τις σπουδές του στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών στην Αθήνα. Συμμετείχε σε ομαδικές εκθέσεις ενώ έκανε και πολλές ατομικές, και έργα του σήμερα φιλοξενούνται στην Εθνική Πινακοθήκη και σε διάφορες ιδιωτικές συλλογές[314].

Ο Άγγελος Κόντης αποτέλεσε ξεχωριστό κεφάλαιο στην ιστορία της κερκυραϊκής ζωγραφικής, καθώς ανέδειξε σημαντικά τον τόπο μέσα από την τέχνη του κάνοντας τη ευρέως γνωστή, ενώ τίμησε το νησί αφού του απενεμήθη βραβείο από το Πανευρωπαϊκό Συμβούλιο Λόγου και Τέχνης. Αναφορικά με την ανάδειξη του τόπου, και παρότι ασχολήθηκε με προσωπογραφίες, γυμνά και ελαιογραφίες, οι μεγάλες του αγάπες απεδείχθησαν η υδατογραφία (στην οποία είχε παράδοση η Κέρκυρα), και η απόδοση μέσα από αυτή του αστικού και αγροτικού τοπίου του νησιού, προσφιλές θέμα πολλών Κερκυραίων ζωγράφων και χαρακτών. Δείχνοντας ιδιαίτερη προτίμηση στα γραφικά χωριά της, στρέφεται στον εξπρεσιονισμό, και προσπαθεί να αποτυπώσει στα έργα του τη φύση και την ατμόσφαιρά της στιγμής που

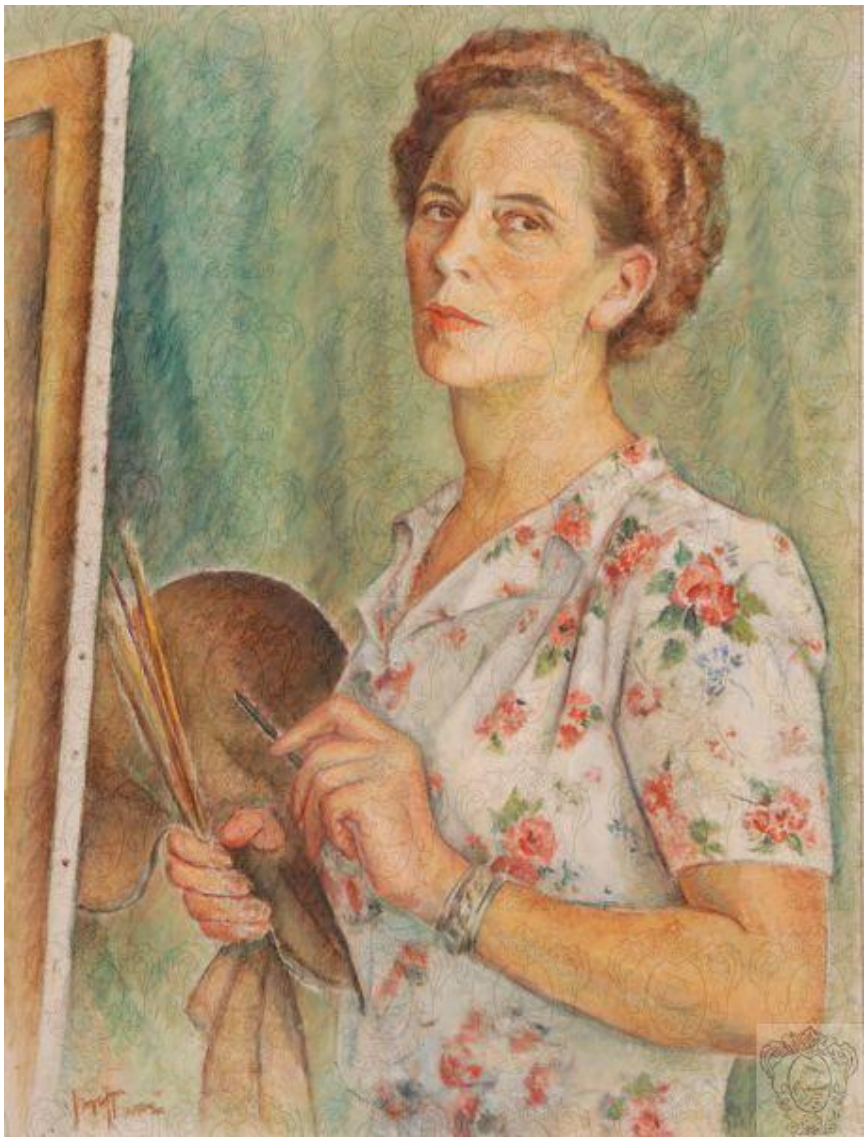
[314] Κερκυραϊκή Πινακοθήκη, *Κόντης Άγγελος 1912-2005,* http://www.corfuartgallery.com/files/3815/0045/8810/kontis-aggelos-viografiko.pdf.

εσωκλείει όλη τη μεταβλητότητα και τη ρευστότητα του χρόνου. Σε αντίθεση με άλλους ζωγράφους δεν τον ενδιαφέρει το θολό, γεμάτο υγρασία τοπίο του νησιού, αλλά απαθανατίζει τη λαμπερή πλευρά του, τη γεμάτη ήλιο και πλούσια και ζωηρά χρώματα που αγκαλιάζουν τη φύση του, αιχμαλωτίζοντας τη στιγμή ανάμεσα στη σκιά και το φως. Όσον αφορά στα τεχνικά χαρακτηριστικά του προτιμά τα κάθετα και οριζόντια θέματα, συμπληρώνοντας με διαγώνια και αποφεύγοντας τα καμπυλόγραμμα, προκειμένου να οργανώσει τη ζωγραφική επιφάνεια. Ακόμη, στη ζωγραφική του προτιμά τις γενικεύσεις, και αποφεύγει τα πολυσύνθετα και πολυποίκιλα στοιχεία, τα οποία στερούν από τη λιτότητα που ήθελε να προσδώσει στα έργα του, προκειμένου να αποδώσει το σημαντικό και το σπουδαίο. Αυτός είναι και ο λόγος που δεν εμφανίζει ανθρώπινες μορφές στους πίνακες του, αλλά επικεντρώνεται στα έντονα χρώματα και τις αλληλοδιαδοχές τους, και όχι στα σχέδια, για να δημιουργήσει τις μορφές του, εμφυσώντας ζωή στο τοπίο, καθιστώντας έτσι το οργανικό μέρος του συνόλου[315]. Ο Άγγελος Κόντης είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα Κερκυραίου ζωγράφου, ο οποίος αποτύπωσε την ομορφιά της Κέρκυρας προβάλλοντας την στο ευρύ κοινό, και αφήνοντας τα έργα του παρακαταθήκη μιας πολιτιστικής κληρονομιάς που άνθισε στο νησί και συνεχίζει να ανθίζει μέσω των επόμενων γενεών ζωγράφων, τους οποίους επηρέασε με την τέχνη και την προσωπικότητα του.

[315] Θάνος Χρήστου (επιμ.), *Άγγελος Κόντης,* εκδ. Δημοτική Πινακοθήκη Κέρκυρας, Κέρκυρα 1998, χωρίς σελιδαρίθμηση.

2.3.2 *Αυτοπροσωπογραφία*- Αγλαΐα Παπά

Η επόμενη προσωπογραφία που αφορά σε ζωγράφο που τίμησε με τη δράση και το έργο του τον πολιτισμό της Κέρκυρας, και με τη σειρά της η Δημοτική Πινακοθήκη Κέρκυρας τον αναδεικνύει, είναι η μικρότερη αδερφή της συγγραφέως Κατίνας Παπά στην οποία έχουμε ήδη αναφερθεί, η Αγλαΐα Παπά. Έτσι, ο πίνακας είναι η αυτοπροσωπογραφία (72x37) της ίδιας της ζωγράφου, δημιουργία του δευτέρου μισού του 20ου αιώνα, και πρόκειται για μια ελαιογραφία. Η δημιουργός - κατά την προσφιλή της πρακτική- απεικονίζεται στον οικείο της χώρο, ανάμεσα σε τρίποδα, παλέτα, πινέλα και μια γραφίδα από κάρβουνο, υποδηλώνοντας πως είναι ζωγράφος. Και σε αυτόν τον πίνακα επιλέγει θερμά χρώματα με στόχο να αποδοθούν λεπτομερώς το δωμάτιο ζωγραφικής και τα σύνεργα της, τα στοιχεία στα ρούχα της, και κυρίως η μορφή και η έκφραση του προσώπου της. Η δημιουργός εμφανίζεται να κοιτάζει προς το θεατή με μια αίσθηση πραότητας, ηρεμίας και γαλήνης που την κάνουν να δείχνει ιδιαιτέρως θελκτική (εικόνα 9).



Εικ. 9 *Αυτοπροσωπογραφία*- Αγλαΐα Παπά (Δημοτική Πινακοθήκη Κέρκυρας)

Η Αγλαΐα Παπά γεννήθηκε το 1903 στην Κέρκυρα και πέθανε το 1984 στον Πειραιά, και στο διάστημα του καλλιτεχνικού της βίου επέδειξε πλούσια δράση στον τομέα της ζωγραφικής με πολλές διακρίσεις. Μαθήτρια των Νικόλαου Λύτρα και Κωνσταντίνου Παρθένη και του Κερκυραίου Μάρκου Ζαβιτζιάνου, σπούδασε στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών από την οποία αποφοίτησε με άριστα, συνέχισε τις σπουδές της στην Ιταλία και τη Βιέννη όπου παρακολούθησε μαθήματα ιστορίας τέχνης, και δε σταμάτησε ποτέ τα ταξίδια σε εκθέσεις του εξωτερικού (Παρίσι, Μόναχο, Βιέννη, Ρώμη), στο πλαίσιο μιας διαρκούς επιμόρφωσης την οποία

θεωρούσε ιδιαιτέρως σημαντική. Στο Μιλάνο τελειοποιήθηκε στη χαλκογραφία και την ξυλογραφία, ασχολήθηκε με γυμνά, ενώ έμαθε να χειρίζεται εξαιρετικά τη μονοτυπία. Τα ατελιέ της βρίσκονταν στην Αθήνα και την Κέρκυρα, έλαβε μέρος σε πολλές ομαδικές εκθέσεις, ενώ παρουσίασε και ατομικές στην Ελλάδα και το εξωτερικό, και δημιούργησε πολλά αντίγραφα σπουδαίων έργων. Ακόμη συμμετείχε μαζί με την αδερφή της στην έκδοση του περιοδικού *Κερκυραϊκή Ανθολογία,* πολλές σελίδες του οποίου είναι φιλοτεχνημένες από την ίδια[316].

Ωστόσο, αυτά που αποδεικνύουν πως υπήρξε μια εκ των κορυφαίων Ελληνίδων ζωγράφων, και πρέσβειρα της κερκυραϊκής ζωγραφικής κληρονομιάς εντός και εκτός Ελλάδος, είναι τα έργα της που βρίσκονται σε πινακοθήκες του εξωτερικού, οι διθυραμβικές κριτικές που απέσπασε για τις χαλκογραφίες και τις μονοτυπίες της στο Λονδίνο, την Πράγα και το Σάο Πάολο, η επιλογή της από την Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος να φιλοτεχνήσει τον πίνακα που θα δώριζε η τράπεζα στο βασιλιά Κωνσταντίνο με θέμα την προικοδότηση των απόρων κορασίδων, και το αργυρό βραβείο για την *Αυτοπροσωπογραφία* της στη Διεθνή Έκθεση του Παρισιού. Όλα αυτά στο πλαίσιο μιας ζωγραφικής αντίληψης που αγαπούσε τα τοπία –ιδίως τα κερκυραϊκά- τη νεκρή φύση, τα λουλούδια, τα αφηρημένα στην πορεία έργα, και κυρίως τις προσωπογραφίες. Ειδικά στις τελευταίες, αυτά που χαρακτηρίζουν τη δημιουργό είναι οι πολλαπλοί άξονες στα έργα της, οι διαγώνιες και πλάγιες πινελιές, και οι έντονες σκιές. Χαρακτηριστικό είναι, επίσης, πως προτιμούσε να ζωγραφίζει τα πρόσωπα στον οικείο τους χώρο, γιατί θεωρούσε πως μόνο τότε αναδυόταν όπως έπρεπε η προσωπικότητα τους, δημιουργώντας το ψυχογράφημα τους. Προς

[316] Εθνική Πινακοθήκη Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου- Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη, *Παπά Αγλαΐα,* http://www.nationalgallery.gr/el/zographikh-monimi-ekthesi/painter/papa-aglaia.html, Δαφνής, "Επιφυλλίδες", ό.π., σσ.214-215, Κερκυραϊκή Πινακοθήκη, *Παπά Αγλαΐα 1903-1984,* http://www.corfuartgallery.com/files/5415/0031/2113/papa-aglaia-viografiko.pdf, και Κρητικού, ό.π., σσ.19,30,32.

επίρρωσιν αυτού αρκεί μόνο να αναφερθεί πως η Κατίνα Παπά στους προηγούμενους πίνακες αποδόθηκε με βιβλία, ενώ η Αγλαΐα εδώ με πινέλα και τρίποδα[317]. Όλα τα προαναφερθέντα αρκούν για πειστεί κάποιος πως τόσο η Αγλαΐα όσο και η Κατίνα τίμησαν με το έργο τους την Κέρκυρα, και την προέβαλαν παντού ως λίκνο πολιτισμού.

2.3.3 *Αυτοπροσωπογραφία*- Γιάννης (Τζίνος) Δημητράτος

Ο κύκλος των πολιτιστικών τεκμηρίων τα οποία αφηγούνται την ιστορία της ζωγραφικής τέχνης στην Κέρκυρα, κλείνει με την τελευταία προσωπογραφία που ολοκληρώνει την ανάδειξη της νήσου μέσα από τις καλές τέχνες. Η προσωπογραφία αυτή αφορά σε ένα ζωγράφο νεότερης γενιάς, και συνιστά επί της ουσίας την αυτοπροσωπογραφία του καλλιτέχνη, επιτρέποντάς μας για μια ακόμα φορά να ταυτίσουμε το δημιουργό με το περιεχόμενο του έργου και το εικαστικό τεκμήριο.

Ειδικότερα, η πατρότητα της αυτοπροσωπογραφίας ανήκει στο Γιάννη Δημητράτο, ο όποιος τον δημιούργησε το 1995, και συνιστά μια ελαιογραφία ($38^{x}35$). Το έργο είναι ρεαλιστικό και παρουσιάζει με λεπτομέρειες τα χαρακτηριστικά του ζωγράφου, όπως τα εκφραστικά μάτια και το μουστάκι. Ακόμη, ο ρουχισμός στη συγκεκριμένη εικόνα είναι καθοριστικός προκειμένου να αποδώσει ο δημιουργός την έκφραση, τη διάθεση και τη στάση του ατόμου όπως ακριβώς θέλει. Η εκφραστικότητα αυτή του προσώπου δεν οφείλεται μόνο στις φόρμες, αλλά κυρίως στα χρώματα με τα οποία ο καλλιτέχνης δημιουργεί έντονες σκιάσεις στο μέτωπο και τα ζυγωματικά, δίνοντας το περίγραμμα του προσώπου. Ωστόσο, οι αντιθέσεις των

[317] Δαφνής, "Επιφυλλίδες", ό.π., σσ.214-215 και Κερκυραϊκή Πινακοθήκη, *Παπά Αγλαΐα 1903-1984,* ό.π..

χρωμάτων είναι χαρακτηριστικές παρότι η παλέτα που επιλέγεται είναι περιορισμένη, όμως οι τονικότητες της είναι τέτοιες που επιφέρουν το επιθυμητό αποτέλεσμα του ύφους και της γενικότερης εμφάνισης (εικόνα 10).

Εικ. 10 ***Αυτοπροσωπογραφία*****- Γιάννης (Τζίνος) Δημητράτος (Δημοτική Πινακοθήκη Κέρκυρας)**

Ο Γιάννης (Τζίνος) Δημητράτος γεννήθηκε στην Κέρκυρα το 1943, φοίτησε στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, και μαθήτευσε δίπλα στους Άγγελο Κόντη -για τον οποίο έχει ήδη γίνει λόγος- και Νίκο Ζερβό που θα αναφέρουμε παρακάτω[318]. Σε τεχνικό επίπεδο τα έργα του είναι γεωμετρικά, κυβιστικά, αφού τα σχέδια

[318] Κερκυραϊκή Πινακοθήκη, *Δημητράτος Ιωάννης (Τζίνος) 1943,* http://www.corfuartgallery.com/files/5214/9604/8068/dimitratos-ioannis_tzinos_1.pdf.

τεμαχίζονται, και με τη βοήθεια των γραμμών ρευστοποιούνται, κυλώντας η μία εικόνα μέσα στην άλλη. Το πορφυρό χρώμα το οποίο κυριαρχεί στους πίνακες του, συνάδει με τη θεματολογία του που στρέφεται γύρω από τον άνθρωπο της προσπάθειας, του μόχθου και του διαρκούς αγώνα, με τις χαρές, τα προβλήματα και τις λύπες του. Αυτό που τον διαφοροποιεί από τη μεγάλη παράδοση της Κερκυραϊκής Σχολής, η οποία συχνά επιλέγει μετριοπαθείς αφηγήσεις και γνώριμα εκφραστικά μέσα, είναι πως ρισκάρει δημιουργώντας στα έργα του ένα συνονθύλευμα όλων των στοιχείων του 20ου αιώνα, καταλήγοντας ρηξικέλευθος, καινοτόμος και πρωτοπόρος, και αποτελώντας πρότυπο για πολλούς νέους ζωγράφους[319].

Η καθοριστική συμβολή του στην κερκυραϊκή ζωγραφική νοηματοδοτείται μέσα από την πεποίθηση του, πως η τέχνη πρέπει να διαδραματίσει πρωταγωνιστικό ρόλο στην κοινωνία και την πολιτική και τα όποια θέματα ανοίγονται γύρω από αυτές, θέτοντας τη ζωγραφική του στην υπηρεσία της ειρήνης και της κοινωνικής δικαιοσύνης. Γι' αυτό και εκείνο που τον ξεχωρίζει από τους υπόλοιπους ζωγράφους, είναι η έντονη προσπάθεια του να μην παρουσιάζει ποτέ βιβλία και κριτικές των εκθέσεων του, προσφέροντας την ευκαιρία στο κοινό να κρίνει τα έργα του απαλλαγμένο από προλόγους, αναλύσεις, κρίσεις και τα συναφή, σε μια προσπάθεια να σεβαστεί το θεατή. Οι απόψεις αυτές στηρίζονται στη βασική αρχή του δημιουργού για μια ελεύθερη, μη στρατευμένη τέχνη, η οποία θεωρεί πως αναπόφευκτα θα οδηγήσει στην παρακμή της[320]. Με τον Δημητράτο ολοκληρώνεται η εκπροσώπηση της ζωγραφικής τέχνης από ένα δημιουργό νέας γενιάς, ο οποίος δεν έχει κλείσει ακόμα τον καλλιτεχνικό του κύκλο, έχοντας ακόμη να δώσει πολλά, αποδεικνύοντας πως η ζωγραφική τέχνη και η καλλιτεχνική κίνηση συνεχίζονται

[319] Μελέντη, ό.π., σσ.25-27.
[320] Μελέντη, ό.π., σσ.27-28.

στην Κέρκυρα, σε αυτό το χωνευτήρι καλλιτεχνικών ειδών, μορφών και τάσεων, το ζωντανό εργαστήρι καλλιτεχνικών διεργασιών.

Τα ιστορικά κτήρια, τα αρχοντικά, τα οικοδομήματα και η αρχιτεκτονική συγκρότηση της Κέρκυρας, οι πεζογράφοι και ποιητές του νησιού ή τα έργα τους, και οι εκπρόσωποι της ζωγραφικής τέχνης, αντιπροσωπεύτηκαν μέσω συγκεκριμένων και χαρακτηριστικών ζωγραφικών και χαρακτικών έργων που βρίσκονται στη συλλογή της Δημοτικής Πινακοθήκης Κέρκυρας, με στόχο την παρουσίαση της αρχιτεκτονικής, λογοτεχνικής και ζωγραφικής ιστορίας στο νησί, της σημερινής κίνησης και των προοπτικών συνέχισης και εξέλιξης τους στο μέλλον. Είτε μέσω των τοπίων των μνημειακών αρχιτεκτονημάτων, είτε μέσω αναφορών σε άλλα έργα τέχνης, είτε μέσω των προσωπογραφιών των ίδιων των δημιουργών των έργων τέχνης, αυτό που αποδεικνύεται είναι η ύπαρξη πάμπολλων τεκμηρίων γένεσης και ανάπτυξης των τεχνών στο νησί, και αυτό που αναδεικνύεται είναι η ξεχωριστή πολιτιστική παράδοση του τόπου, η πολιτιστική κληρονομιά των κερκυραϊκών καλών τεχνών.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Ο ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΚΕΡΚΥΡΑΣ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΗΘΟΓΡΑΦΙΑ

Ως ύπαιθρος λογίζεται ο χώρος όπου οι άνθρωποι μένουν, και καλλιεργούν τη γη ζώντας από αυτή. Εν προκειμένω, η κερκυραϊκή ύπαιθρος πέρασε από διάφορα στάδια εξέλιξης εξαιτίας των κατακτητών της νήσου. Στις αρχές της βενετοκρατίας δεν υπήρχαν δρόμοι στο νησί, με αποτέλεσμα να εξελιχθούν διαφορετικά η πόλη και διαφορετικά τα χωριά, αφού η επικοινωνία ήταν εξαιρετικά δυσχερής, όπως και η μεταφορά των αγαθών. Επί γαλλοκρατίας καταστρέφονται τα δέντρα του νησιού από τους οι Γάλλους κατακτητές, προκειμένου να αποκτήσουν την απαραίτητη ξυλεία για τα καράβια τους, γεγονός που είχε καταστροφικές συνέπειες για την οικονομία του τόπου, παρότι δόθηκε έμφαση στην παραγωγή συγκεκριμένων προϊόντων (πατάτα, σιτάρι, καρότο). Και ενώ με τους Άγγλους κατακτητές αυξάνονται οι φόροι, την ίδια στιγμή ωριμάζουν οι συνθήκες που επέτρεψαν στους χωρικούς να αποκτήσουν για πρώτη φορά χωράφια και κτήματα[321]. Όλα αυτά δημιούργησαν το πλαίσιο μέσα στο οποίο γεννήθηκαν τα στοιχεία εκείνα που χαρακτήρισαν την κερκυραϊκή ύπαιθρο κατά το παρελθόν, προσδίδοντας μια ξεχωριστή ταυτότητα στον τόπο, συναρτώμενη προς τον πολιτισμό του. Η ζωγραφική και η χαρακτική τέχνη είναι ξανά παρούσες στην παρουσίαση των χαρακτηριστικών αυτών της υπαίθρου, μέσα από της κατεξοχήν σκηνές της αγροτικής ζωής, τις οποίες αναλαμβάνει να αποδώσει η κερκυραϊκή ηθογραφία.

[321] Νινέττα Ν. Λάσκαρι, *Κέρκυρα: Μια ματιά μέσα στο χρόνο, 1204-1864*, εκδ. Ι. Σιδέρης, Αθήνα 1997, σσ.300,306,311-313.

3.1 Η ύπαιθρος: η καλλιέργεια της ελιάς

Ο πολιτισμός της Κέρκυρας είναι συνυφασμένος στη σύγχρονη εποχή με τον τουρισμό και το εμπόριο, ως νησιωτική περιοχή σε καίρια θέση στη θάλασσα του Ιονίου Πελάγους. Ο τόπος, όμως, δεν παύει ακόμα και σήμερα να συνδέεται με την αγροτική παραγωγή, όχι μόνο λόγω του φυσικού πλούτου του, δηλαδή της πλούσιας βλάστησης που συναντά κανείς στα πολλά γραφικά χωριά του νησιού, αλλά και εξαιτίας της μακραίωνης ιστορίας του στην παραγωγή τοπικών αγαθών για την κάλυψη των αναγκών του νοικοκυριού ή προς εξαγωγή. Κατά το παρελθόν οι κάτοικοι της υπαίθρου ανέπτυξαν συνήθειες και πρακτικές πάνω στην αγροτική παραγωγή, από τις οποίες απέρρεε ένας ολόκληρος τρόπος ζωής που καθόριζε την παράδοση και την κουλτούρα του τόπου.

Ο μεγάλος φυσικός πλούτος του νησιού σε ελαιόδεντρα οδήγησε τους αγρότες στη συστηματική καλλιέργεια τους, η οποία μάλιστα εντάθηκε επί βενετοκρατίας. Ωστόσο, από τις φανταστικές μαρτυρίες των επών του Ομήρου, μέχρι τις ιστορικές πηγές των αρχών και των μέσων του 16^{ου} αιώνα, η Κέρκυρα φημιζόταν για τους ατέλειωτους αμπελώνες της, την οινοπαραγωγή της, και την εξαιρετική ποιότητα των κρασιών της[322]. Η αγροτική πολιτική, όμως, της Γαληνοτάτης Δημοκρατίας της Βενετίας δεν ενίσχυσε απλά, αλλά προσπάθησε εντόνως να επιβάλλει την καλλιέργεια της ελιάς στην Κέρκυρα, με συνέπεια να καταλήξει σε μονοκαλλιέργεια από το 18^{ο} και κυρίως από το 19^{ο} αιώνα στο νησί, όπως αντιστοίχως προσπάθησε να επιβάλλει τις μονοκαλλιέργειες του αμπελιού στην Κρήτη, και του βαμβακιού και του ζαχαροκάλαμου στην Κύπρο[323]. Ανοίγοντας παρένθεση, αρκεί να σημειωθεί μόνο

[322] Μπούνιας, ό.π., σσ.48-50.
[323] Κουρούκλη, ό.π., σσ.104,106,109.

πως σύμφωνα με τον κανόνα Paterna- Paternis Materna- Maternis περί περιουσιακών στοιχείων, ο οποίος ίσχυε στο παρελθόν στην κερκυραϊκή ύπαιθρο -όπως και σε άλλες περιοχές-, μετά το θάνατο του ενός μέλους του γένους (άνδρας ή γυναίκα), η περιουσία περνούσε στο γένος, και όχι τη χήρα ή το χήρο, επιβεβαιώνοντας τη σημασία ιδίως της συγκεκριμένης αγροτικής περιουσίας (ρίζες ελιές) για μια οικογένεια[324]. Από την αγροτική, ωστόσο, κουλτούρα του τόπου κατά το παρελθόν δε λείπει η παραγωγή –σε σαφώς μικρότερο βαθμό δεδομένων των νέων συνθηκών- του κρασιού, των σιτηρών, του κριθαριού, του καλαμποκιού, των δημητριακών και των οσπρίων, σε συνδυασμό με την κτηνοτροφία (πρόβατα και κατσίκια). Βεβαίως, η μονοκαλλιέργεια της ελιάς επέβαλλε την εξάρτηση από το εξωτερικό εμπόριο στα υπόλοιπα αγαθά, στα οποία το νησί παρουσίαζε ελλείψεις ακόμα και για την κάλυψη των βασικών αναγκών των νοικοκυριών[325]. Κατά συνέπεια, ήταν η ελαιοκαλλιέργεια που καθόριζε στο μεγαλύτερο βαθμό την εργασία, τη διαβίωση, τη ζωή των κατοίκων του νησιού στα χωριά.

Έτσι, οι χωρικοί ανέπτυξαν συγκεκριμένες πρακτικές ως προς τις προετοιμασίες για τη συγκομιδή της ελιάς (καθάριζαν το έδαφος δημιουργώντας μικρά αναχώματα), το χρόνο συγκομιδής των καρπών (γρήγορες διαδικασίες για να μη σαπίσει ο καρπός στο χώμα), τον τρόπο μαζέματος του προϊόντος (σκυμμένες οι γυναίκες στη γη και στα τέσσερα προκειμένου να τους μαζέψουν έναν έναν βάζοντας τους στα πόδια τους, τα καλάθια ή τα σακιά), την επεξεργασία τους και την παραγωγή ελαιολάδου, ενώ όλα τα μέλη της οικογένειας βοηθούσαν στις εργασίες, καθώς το νοικοκυριό χρειαζόταν εργατικά χέρια και οι παραγωγές ήταν συχνά οικογενειακές. Στις εργασίες αυτές παρατηρείται πως συμμετέχουν τα ηλικιωμένα

[324] Οδυσσέας- Κάρολος Κλήμης, *Δρώμενα και Έθιμα του Κερκυραϊκού Λαού,* εκδ. Γραφικές Τέχνες-Νίκος Χειμαριός, Κέρκυρα 1987[2], σσ.145-146.
[325] Κουρούκλη, ό.π., σσ.111-113.

μέλη της οικογένειας ή ακόμα και τα μικρά παιδιά[326]. Η συγκομιδή συνοδευόταν από τραγούδια των γυναικών για την αγάπη ή την παρέα, ενώ διαρκούσε μια ολόκληρη μέρα, και ολοκληρωνόταν με την επιστροφή των γυναικών στο σπίτι, φορτώνοντας τα τσουβάλια με τον καρπό στα γαϊδούρια ή στο κεφάλι τους (συνήθεια για την οποία έχουμε ξαναμιλήσει). Ακολουθούσε το πάτημα τους για να βγει η μούργα και να πάρουν το δρόμο του ελαιοτριβείου (λουτρουβειό)[327]. Παρόμοιες, βεβαίως, ήταν και οι διαδικασίες και πρακτικές συγκομιδής του καρπού των αμπελιών, και της παραγωγής κρασιού, το οποίο εξακολουθεί να μην είναι αμελητέα παραγωγή στο νησί, με τις γυναίκες να κόβουν τον καρπό, και τους άντρες να το κουβαλούν στο σπίτι. Ακολουθούσε το καλό πλύσιμο των βαρελιών που θα υποδέχονταν τα λευκά και τα μαύρα σταφύλια, και το πάτημα τους προκειμένου να βγει ο μούστος, που στη συνέχεια θα ξαναέμπαινε στα βαρέλια για να βράσει[328].

Όλα αυτά καθόριζαν την καθημερινότητα των αγροτικών οικογενειών, αποτελώντας τμήμα του τρόπου ζωής των ανθρώπων της υπαίθρου, των ασχολιών και των συνηθειών τους, και συνάμα μια ηθογραφική αποτύπωση της κερκυραϊκής υπαίθρου. Η όποια κτηνοτροφία, η παραγωγή κρασιού, και κυρίως η παραγωγή ελαιολάδου, δίνουν την εικόνα των χωριών του τόπου, σκιαγραφώντας μια πραγματικότητα διαφορετική από αυτή των ανθρώπων της πόλης, που όμως εξαρτιόταν άμεσα από τα προϊόντα της υπαίθρου. Αυτός είναι και ο λόγος που η μονοκαλλιέργεια της ελιάς στο νησί αποτελεί ξεχωριστό θέμα αναφοράς, αφού αποκαλύπτει μια σημαντική πλευρά του λαϊκού πολιτισμού της Κέρκυρας, με

[326] Κουρούκλη, ό.π., σσ.86-87,116 και Πακτίτης, ό.π., σσ.330-331.
[327] Πακτίτης, ό.π., σσ.330-331 και Γεράσιμος Ι. Σαλβάνος και Μαλβίνα Ι. Σαλβάνου-Παπαβλασοπούλου, *Λαογραφική ύλη εκ Κερκύρας: ανατύπωσις εκ του επιστημονικού περιοδικού της "Λαογραφίας"*, Αθήνα 1930, σ.43.
[328] Πακτίτης, ό.π., σσ.331-332.

αντίκτυπο στη γενικότερη εικόνα του τόπου, και είναι λογικό να προβάλλεται μέσα από μια τέχνη όπως η ζωγραφική.

3.1.1 *Δάσος- Κοπάδι-* Άγγελος Γιαλλινάς

Ο Άγγελος Γιαλλινάς ήταν Κερκυραίος ζωγράφος, προερχόμενος από αρχοντική οικογένεια, ο οποίος δημιούργησε σχολή στην υδατογραφία, όχι μόνο στην Κέρκυρα αλλά και την υπόλοιπη Ελλάδα. Γεννήθηκε το 1857 και πέθανε το 1939 στην Κέρκυρα. Ήταν μαθητής του άλλου γνωστού Κερκυραίου ζωγράφου Χαράλαμπου Παχή, φοίτησε στο εκπαιδευτήριο "Καποδίστριας", και αργότερα συνέχισε τις σπουδές του στη Ρώμη, τη Βενετία και τη Νάπολη, ενώ υπήρξε ένας από τους ιδρυτές της Καλλιτεχνικής Σχολής Κέρκυρας στην οποία δίδασκε και ο ίδιος[329].

Δεκάδες ήταν οι συμμετοχές του σε ατομικές και ομαδικές εκθέσεις στην Ελλάδα και το εξωτερικό, όπως στην Παγκόσμια Έκθεση του Παρισιού και την Αλεξάνδρεια, με σημεία- σταθμούς στην καριέρα του τη γνωριμία του με τον Άγγλο πρεσβευτή Ford, ο οποίος του ανέθεσε να φιλοτεχνήσει επτά λευκώματα με τοπία από τη Βενετία, την Ισπανία, την Κωνσταντινούπολη και τη Ρόδο, και τις δυο εκθέσεις ζωγραφικής με τη βοήθεια του οποίου διοργάνωσε στο Λονδίνο με έργα του τα έτη 1891 και 1892. Το γεγονός αυτό ήταν εξαιρετικής σημασίας για έναν Κερκυραίο ζωγράφο και για τα δεδομένα της εποχής, αν αναλογιστεί κανείς πως στο Λονδίνο η υδατογραφία είχε αγγίξει την τελειότητα, ως προς την αρχιτεκτονική ακρίβεια στο σχεδιασμό της και την αρτιότητα των χρωμάτων της, και το κοινό της δε συμβιβαζόταν με τίποτα

[329] Η πρώτη Καλλιτεχνική Σχολή Κέρκυρας δημιουργήθηκε από τον Παύλο Προσαλέντη στις αρχές του 19ου αιώνα μετετράπη από ιδιωτική σε δημόσια από τους Άγγλους, και λειτούργησε έως τα μέσα του. Μισιρλή, ό.π., σ.197 και Κερκυραϊκή Πινακοθήκη, *Γιαλλινάς Άγγελος 1857-1939,* http://www.corfuartgallery.com/files/9914/9820/8142/giallinas-aggelos-viografiko.pdf.

λιγότερο[330]. Πρέπει να παρατηρηθεί πως η διάκριση αυτή του άνοιξε τις πόρτες του ευρωπαϊκού αυλικού κόσμου, αφού πολλοί βασιλείς όπως της Αγγλίας, της Γερμανίας και της Αυστρίας και μεγάλες αριστοκρατικές οικογένειες αγόρασαν έργα του. Στην έκθεση του στο Παρίσι αμέσως μετά το Λονδίνο, τα 150 τοπία του πουλήθηκαν όλα εντός μιας ώρας! Άξιο αναφοράς είναι, επίσης, πως ο Γιαλλινάς υπήρξε ο δημιουργός των τοιχογραφιών που διακοσμούσαν την εξοχική κατοικία της βασίλισσας της Αυστρίας, Ελισάβετ, ενώ η Εθνική Πινακοθήκη διοργάνωσε αναδρομική έκθεση το 1974 με 74 υδατογραφίες του ζωγράφου, οι οποίες παρίσταναν τοπία στη βάση των φυσικών τους εναλλαγών και των φωτιστικών διαφοροποιήσεων[331].

Στους πίνακες του ασχολήθηκε κυρίως με τοπία και ηθογραφικά θέματα. Οι πίνακες του απεικονίζουν τοπία από τη Γαλλία, την Ελβετία, την Ιταλία, την Ισπανία, την Κωνσταντινούπολη, και την αγαπημένη και ιδιαίτερη πατρίδα του, την Κέρκυρα, προορισμούς στους οποίους είχε ταξιδέψει και μέρη τα οποία είχε επισκεφθεί. Η Κέρκυρα υπήρξε η πραγματική αιτία της έμπνευσης και τελειοποίησης της ζωγραφικής του, καθώς η δυσμενής οικονομική κατάσταση στην οποία περιήλθε η οικογένειά του, και η αναπόφευκτη εμπορευματοποίηση πλέον της ζωγραφικής του προκειμένου να ορθοποδήσει οικονομικά, τον οδήγησαν στην ακούραστη μελέτη της κερκυραϊκής υπαίθρου και την αναπαράσταση της ομορφιάς της με τον καλύτερο δυνατό τρόπο. Οι γεμάτοι βλάστηση λόφοι, το φυσικό πράσινο, οι ελαιοκαλλιέργειες, οι ακρογιαλιές, η θάλασσα, η έξοχη αρχιτεκτονική, τα μνημεία, τα αρχοντικά είναι μόνο μερικά από τα στοιχεία του νησιού που ενέπνευσαν το ζωγράφο να τα αποτυπώσει στον πίνακα, σε συγκεκριμένες ώρες της ημέρας όλες τις εποχές του

[330] Βελλιανίτης, ό.π., σσ.128-129 και Εθνική Πινακοθήκη- Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου- Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη, *Γιαλλινάς Άγγελος,* https://www.nationalgallery.gr/el/zographikh-monimi-ekthesi/painter/giallinas-aggelos.html.

[331] Μισιρλή, ό.π., σ.197 και Εθνική Πινακοθήκη- Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου- Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη, *Γιαλλινάς Άγγελος,* ό.π. και Γιοφύλλης, ό.π. σ.27.

χρόνου, και κυρίως σε πολλές και διαφορετικές ατμοσφαιρικές συνθήκες (όπως στην υγρασία του νησιού), παγώνοντας τη στιγμή, και επιδιώκοντας να πλημμυρίσει το θεατή από γοητεία και γαλήνη[332].

Σε τεχνικό επίπεδο ο Γιαλλινάς δημιουργεί σε μεγάλες επιφάνειες, οι οποίες με τη σειρά τους χωρίζονται σε πολύ μικρότερες, και αυτές με τη σειρά τους απαρτίζονται από πάμπολλες πινελιές, προσδίδοντας καθαρότητα, σαφήνεια, ισορροπία και ακρίβεια στο έργο τέχνης, και διασφαλίζοντας τη μεγαλύτερη δυνατή τελειότητα στο τοπίο. Έτσι, τα τοπία του διακρίνονται για τις πολλές λεπτομέρειες τους, την απαλότητα των σχεδίων και τα διαβαθμισμένα χρώματα (κυρίως ροζ, ανοιχτό μωβ και πορτοκαλί), προσθέτοντας το κλασικιστικό- ρομαντικό ύφος στην προσωπική σφραγίδα του Γιαλλινά. Η ενασχόληση του δε και η προσεκτική αναπαράσταση στα τοπία του των στοιχείων της φύσης, όπως τα βουνά, ο ουρανός, η θάλασσα, και των μνημείων στα οποία περιηγήθηκε στα ταξίδια του, εξασφαλίζουν στους πίνακες του την αποτύπωση του ψυχισμού του ζωγράφου, τη γραφική διάθεση του τοπίου και τον ποιητικό χαρακτήρα των έργων. Γιατί ο Γιαλλινάς στους πίνακες του συνδυάζει το λυρισμό, τη γλυκύτητα και το ρομαντισμό των τοπίων με τη μεγαλοπρέπεια και τον επικό χαρακτήρα του παρελθόντος τους. Δεν αναπαριστά απλώς τα τοπία, αλλά αποτυπώνει με ευπρέπεια και σεβασμό όλη την ιστορία και την παράδοσή τους, δεν εργάζεται τεχνικά και ψυχρά όπως οποιοσδήποτε τεχνίτης, αλλά δίνει ψυχή στα έργα, μεταφέρει σκέψεις και συναισθήματα, αναπόληση και συγκινήσεις, δημιουργεί, και μετατρέπει τη ζωγραφική σε ποίηση[333]. Στους υπό μελέτη πίνακες του βλέπουμε ένα συνονθύλευμα των βασικών στοιχείων της τέχνης του, δηλαδή την υδατογραφία, τα τοπία, τα ηθογραφικά θέματα, τη λεπτομέρεια, τα αγαπημένα του χρώματα, όλα στη βάση ενός κοινού παρανομαστή, της Κέρκυρας.

[332] Μισιρλή, ό.π., σ.197, Βελλιανίτης, ό.π., σσ.130,133-135 και Γιοφύλλης, ό.π., σ.27.
[333] Μισιρλή, ό.π., σ.197, Βελλιανίτης, ό.π., σσ.133-135, Εθνική Πινακοθήκη- Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου- Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη, *Γιαλλινάς Άγγελος*, ό.π. και Γιοφύλλης, ό.π., σ.28.

Εικ. 11 *Δάσος*- Άγγελος Γιαλλινάς (Δημοτική Πινακοθήκη Κέρκυρας)

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, η νήσος της Κέρκυρας είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με το δέντρο της ελιάς, όχι μόνο μορφολογικά καθώς ο τόπος είναι γεμάτος ελαιόδεντρα, αλλά και κοινωνιολογικά στο βαθμό που η ελαιοπαραγωγή καθόριζε σημαντικά την οικονομία του νησιού, και το επίπεδο ζωής και την καθημερινότητα των κατοίκων της υπαίθρου. Όλα αυτά δε θα μπορούσαν, λοιπόν, να μην επηρεάσουν τους Κερκυραίους καλλιτέχνες και δη τους ζωγράφους, των οποίων η τέχνη -ως συνάρτηση του χώρου και της όρασης-, αποτύπωσε αφενός την ομορφιά του νησιού μέσα από τα ελαιόδεντρα, αφετέρου την ενασχόληση των κατοίκων με αυτά στον εργασιακό τους βίο.

Ο πίνακας με τίτλο *Δάσος* (49x90) των αρχών του 20ου αιώνα του Άγγελου Γιαλλινά αποδίδει αυτό ακριβώς το χαρακτηριστικό τοπίο της κερκυραϊκής υπαίθρου. Ο πίνακας είναι μια υδατογραφία από τις χαρακτηριστικές του ζωγράφου, στην οποία απεικονίζονται με ακρίβεια τα ψηλά ελαιόδεντρα που υπάρχουν στο νησί, κλέβοντας το βλέμμα του θεατή από το υπόλοιπο λιτό σύνολο, στο οποίο διακρίνονται το χορταριασμένο έδαφος και ο σκυφτός -πιθανώς μεγάλης ηλικίας- άνδρας που κάνει

τον περίπατο του στο δάσος. Οι απαλοί τόνοι και η απουσία έντονων αντιθέσεων στη χρωματική της παλέτα, και η διαφάνεια του συνόλου της προσδίδουν μια ποιητικότητα και μια ηρεμία στην εικόνα, η οποία συμπληρώνεται από το μπλε της Πρωσίας που χρησιμοποίησε ο ζωγράφος για να προσδώσει στο τοπίο μια υγρή ατμόσφαιρα, τη χαρακτηριστική υγρασία που έχει όλο το χρόνο το νησί (εικόνα 11), κάτι που πολύ συχνά συναντάται και σε άλλους ζωγράφους για να περιγράψουν την Κέρκυρα. Χαρακτηριστικό ανάλογο παράδειγμα ήταν το *Παλαιό Φρούριο*, όπως είδαμε, του Φίλιππου Μάκοτσις.

Ο πίνακας δεν απεικονίζει μόνο ένα από τα αγαπημένα θέματα του Γιαλλινά, το τοπίο, αλλά παρουσιάζει ένα ηθογραφικό θέμα, καθώς οι ελιές και συγκεκριμένα ο συνολικός αριθμός των ελαιοδέντρων που είχε στην κατοχή της μια οικογένεια, καθώς και η δυνατότητα παραγωγής τους ως προς την ποσότητα ελαιολάδου που θα μπορούσαν να δώσουν και το εισόδημα που θα μπορούσαν να αποφέρουν, εθεωρείτο στα χωριά της Κέρκυρας (σε ορισμένα ισχύει ακόμα και σήμερα) δείκτης περιουσιακής κατάστασης, οικονομικής ευρωστίας και κοινωνικής θέσης. Επιβεβαιώνοντας, αναφέρουμε πως σύμφωνα με το πατριαρχικό σύστημα μέχρι τα μέσα του 20^{ου} αιώνα, η περιουσία που μεταβιβαζόταν στα αρσενικά μέλη της οικογένειας από την πατρική πάντα περιουσία, περιελάμβανε εκτός από σπίτια, κτήματα και πηγάδια, μεγάλους ελαιώνες ακόμα και ελαιοτριβεία[334]. Έτσι, η εργασία σε αυτές ήταν συχνό φαινόμενο, αφού η συγκομιδή, η επεξεργασία τους, και η συνακόλουθη παραγωγή ελαιολάδου προσδιόριζαν το επίπεδο διαβίωσης των χωρικών, και κατ' επέκταση καθόριζαν την εργασιακή καθημερινότητα του Κερκυραίου χωρικού. Η αποτύπωση δε των ψηλών ελαιοδέντρων είναι μια πολύ χαρακτηριστική λεπτομέρεια του πίνακα, καθώς οι ελιές του νησιού φημίζονται για

[334] Κουρούκλη, ό.π., σσ.48,124.

το ύψος τους, δυσχεραίνοντας συχνά τις εργασίες της συγκομιδής τους από τους κατοίκους της κερκυραϊκής υπαίθρου, γιατί επέβαλε την προσμονή των αγροτών μέχρι να πέσουν μόνοι τους οι καρποί των δέντρων για να τους μαζέψουν, αφού δεν ήταν δυνατή η πρακτική της αναρρίχησης –λόγω επικινδυνότητας- σε αυτά ώστε να τους ρίξουν στο έδαφος. Το ύψος αυτό των ελαιόδεντρων είναι απόρροια των υπεράριθμης καλλιέργειας ελαιοδέντρων επί βενετοκρατίας, η οποία στέρησε λόγω χώρου την ανάπτυξη τους σε πλάτος[335]. Ο πίνακας, αυτός όπως και ο αμέσως επόμενος στο ίδιο ύφος του Γιαλλινά, συνδέουν την ομορφιά του νησιού με την ελαιοκαλλιέργεια και την εκμετάλλευση των προϊόντων του τόπου ως κομμάτι της παράδοσης του νησιού, μέσα από τις πρακτικές που χρησιμοποιούν για να τα παράγουν, και τις συνήθειες που απορρέουν στην καθημερινότητά τους.

Εικ. 12 *Κοπάδι*- Άγγελος Γιαλλινάς (Δημοτική Πινακοθήκη Κέρκυρας)

Πιο συγκεκριμένα, ο πίνακας με τίτλο *Κοπάδι* (40x72) ανήκει και αυτός χρονολογικά στις αρχές του 20ου αιώνα -όπως και ο προηγούμενος-, και αποτελεί επίσης μια υδατογραφία. Παρουσιάζει, ωστόσο, περισσότερα στοιχεία ως σύνθεση από το *Δάσος*, με κοινό όμως παρανομαστή και σταθερό άξονα της θεματογραφίας

[335] Κουρούκλη, ό.π., σ.106.

τους τα ελαιόδεντρα. Τα ελαιόδεντρα δεσπόζουν στη μέση της εικόνας, η οποία παρουσιάζει μια κινητικότητα μέσω της γυναικείας μορφής που κουβαλά ένα φορτίο στο κεφάλι της, και φαίνεται να καθοδηγεί ένα κοπάδι προβάτων που βόσκουν, προσδιορίζοντας παράλληλα την αγροτική της ιδιότητα, και προσφέροντας την ενέργεια που απαιτεί το έργο. Όπως και ο προηγούμενος πίνακας περιλαμβάνει κοντινά και μακρινά πλάνα, τα οποία συνδυάζονται αρμονικά, προσφέροντας στην εικόνα βάθος και ζωντάνια. Οι ελιές εμφανίζονται πάλι ψηλές, ενώ η βλάστηση είναι περισσότερη, παραπέμποντας το θεατή σε ένα πιο πλούσιο, εξίσου όμως ήρεμο και γαλήνιο τοπίο. Αυτό οφείλεται στο συντονισμό των στοιχείων της εικόνας που την απαρτίζουν, τα οποία αποδίδονται με ρεαλισμό, προσοχή στη λεπτομέρεια και κατανοητό σχεδιασμό των πραγμάτων και των μορφών, ίδιον του Άγγελου Γιαλλινά στη ζωγραφική του. Επίσης, τα απαλά χρώματα τροφοδοτούν με ηρεμία το τοπίο, η οποία προκύπτει μέσω της στοιχείων της φύσης, αλλά και της πραότητας των ζώων και της χωρικής. Η Κερκυραία αγρότισσα με το φορτίο στο κεφάλι και το κοπάδι των προβάτων κατατάσσουν και αυτόν τον πίνακα πέρα από την κατηγορία της τοπιογραφίας, στη λίστα με τα ηθογραφικά θέματα της Δημοτικής Πινακοθήκης του νησιού (εικόνα 12).

Και σε αυτόν τον πίνακα τα ελαιόδεντρα παραπέμπουν στην αγροτική παραγωγή του νησιού, και τη σκηνή μιας τυπικής καθημερινής μέρας μιας χωρικής, αποκαλύπτοντας την παράδοση του τόπου στην ελαιοκαλλιέργεια και την ελαιοπαραγωγή. Μόνο που αυτή τη φορά σε αυτή προστίθεται η ενασχόληση με την κτηνοτροφία για την οποία έχει ήδη γίνει λόγος, ως πρακτική διατροφικής επάρκειας των νοικοκυριών στα χωριά, ενταγμένη στις δουλειές και τις εργασίες των αγροτών, και αναπόσπαστο στοιχείο του λαϊκού πολιτισμού της Κέρκυρας. Επίσης, η εικόνα της αγρότισσας με την παραδοσιακή κερκυραϊκή φορεσιά και το φορτίο στο κεφάλι,

παρουσιάζει μια άλλη σημαντική εικαστική πληροφορία για τον τρόπο μεταφοράς των αγαθών από τις γυναίκες του χωριού, οι οποίες ζαλώνονταν στην πλάτη τα αντικείμενα με τα διάφορα είδη παραγωγής, όπως στάμνες, σακιά, δέματα, καλάθια, αλλά κυρίως τα μετέφεραν στο κεφάλι[336]. Πρόκειται για μια ουσιαστική μαρτυρία για τις συνήθειες στις εργασίες των Κερκυραίων αγροτών, η οποία προστίθεται στις προαναφερθείσες πληροφορίες ανάδειξης της κουλτούρας της κερκυραϊκής υπαίθρου. Γιατί η ελαιοκαλλιέργεια εξαιτίας της ισχυρής παρουσίας της στην αγροτική παραγωγή, επηρέασε καταλυτικά όλους τους υπόλοιπους τομείς της καθημερινότητας των ανθρώπων της υπαίθρου, από το είδος και τη μορφή των δραστηριοτήτων μέχρι την ανάπαυλα τους, και από την επιβίωση μέχρι την οικονομική τους ευημερία και τη διαθήκη τους, καταλήγοντας ένα χαρακτηριστικό δείγμα της λαϊκής παρακαταθήκης της Κέρκυρας.

3.1.2 *Καμένες Ελιές*- Νίκος Ζερβός

Ο Νίκος Ζερβός γεννήθηκε το 1901 στην Κέρκυρα και πέθανε το 1988. Καταγόταν από εύπορη οικογένεια, και μάλιστα το σπίτι του ήταν το αρχοντικό των Ποσαλέντηδων, της οικογένειας εκείνης που ανέδειξε σπουδαίους εικαστικούς, οι οποίοι τίμησαν με το έργο τους την Κέρκυρα. Ορμώμενος από ένα τέτοιο περιβάλλον σπούδασε στην Καλλιτεχνική Σχολή Κέρκυρας, έλαβε μαθήματα ζωγραφικής και γλυπτικής από Ιταλούς και Γάλλους καλλιτέχνες, ενώ υπήρξε μαθητής του Κωνσταντίνου Παρθένη και του προαναφερθέντος Κερκυραίου Μάρκου Ζαβιτζιάνου. Αργότερα δίδαξε και ο ίδιος στην Καλλιτεχνική Σχολή Κέρκυρας, επηρεάζοντας μια ολόκληρη γενιά νέων καλλιτεχνών. Είχε στο ενεργητικό του

[336] Αντζουλάτου- Ρετσίλα, ό.π., σ.57.

πολλές ομαδικές εκθέσεις και ακόμα περισσότερες ατομικές, και είχε πολλές προτάσεις για να φιλοξενηθούν οι πίνακες του σε εκθέσεις του εξωτερικού, ενώ έχαιρε μεγάλης αναγνωρισιμότητας αφού ο τύπος ασχολήθηκε πολλές φορές μαζί του. Διατηρούσε, επίσης, στενούς δεσμούς με τη ζωγράφο Νάνσυ Καποδίστρια, και τη συγγραφέα Ειρήνη Δεντρινού, και μεγάλη φιλία με το ζωγράφο Τεν Φλωριά (βλ. παραπάνω), ενώ μυήθηκε στο σοσιαλισμό από τον Κωνσταντίνο Θεοτόκη, γεγονός που αποδεικνύει μια ζωγραφική πορεία μέσα σε ένα αμιγώς πνευματικό και καλλιτεχνικό περιβάλλον[337].

Λάτρης της Κέρκυρας, του τοπίου της και της ατμόσφαιράς της, δε θα μπορούσε παρά να ασχοληθεί εκτενώς με την τοπιογραφία, επιδιώκοντας να αποτυπώσει κάθε πιθαμή της Κέρκυρας, και να αιχμαλωτίσει με το πινέλο του τις διάφορες στιγμές της, την αέναη κίνηση του περιβάλλοντος της, τις εναλλαγές του τοπίου της στο χρόνο, μέσα από τα χρώματα και το φως. Για όλους αυτούς τους λόγους συγκαταλέγεται αρχικώς στους ζωγράφους του ιμπρεσιονισμού. Ο πόλεμος, ωστόσο, και ο εμφύλιος των οποίων βίωσε τη φρίκη, δεν ήταν δυνατόν να μη στιγματίσουν τον καλλιτέχνη, αφού τα δύσκολα χρόνια που πέρασε επέδρασαν καταλυτικά στο μυαλό, την ψυχή και την έμπνευση του. Συνέπεια όλων αυτών ήταν σε πολλούς από τους πίνακες του να υπάρχουν εμφανείς αναφορές (μέσα από τα τοπία του) στις κραυγές αντίστασης απέναντι στον παραλογισμό του πολέμου, το θάνατο, τα δεινά και τις συμφορές που επιφέρει, (μέσα από τους ναούς του) στη διαχρονικότητα του θρησκευτικού συναισθήματος και της πίστης, σε αντιδιαστολή προς τη στείρα αποτύπωση της θρησκείας, και (μέσα από το φυσικό περιβάλλον) στην αρχή, την πορεία και το τέλος της ανθρώπινης ύπαρξης. Γι' αυτό και παρότι

[337] Κερκυραϊκή Πινακοθήκη, *Ζερβός Νίκος 1901-1988,* http://www.corfuartgallery.com/files/3214/9858/3110/zervos-nikos-viografiko.pdf και Θάνος Χρήστου (επιμ.), *Νίκος Ζερβός,* εκδ. Δημοτική Πινακοθήκη Κέρκυρας, Κέρκυρα χ.χ., χωρίς σελιδαρίθμηση.

στους πίνακες του απουσιάζει η ανθρώπινη παρουσία, πάντοτε υπονοείται το άτομο, τα συναισθήματα, οι ελπίδες, οι φόβοι και οι τύψεις του, η μοίρα και το ταξίδι του[338]. Ο παρακάτω πίνακας ανήκει και αυτός στα τοπία του ζωγράφου, και συνδυάζει τα καθοριστικά της τέχνης του στοιχεία του φυσικού περιβάλλοντος και της κερκυραϊκής υπαίθρου, υπό το πρίσμα του βασικού άξονα της ενότητας, του δέντρου της ελιάς.

Εικ. 13 *Καμένες Ελιές*- Νίκος Ζερβός (Δημοτική Πινακοθήκη Κέρκυρας)

Ένας ακόμα ζωγράφος, λοιπόν, που έδειξε ενδιαφέρον και καταπιάστηκε με την αποτύπωση των ελαιοδέντρων της Κέρκυρας είναι ο Νίκος Ζερβός, ο οποίος υπογράφει την καλλιτεχνική πατρότητα του πίνακα *Καμένες Ελιές* (44x46). Ο πίνακας ανήκει χρονολογικώς στο 1970, θεματικώς στην κατηγορία της τοπιογραφίας, και τεχνικώς συνιστά μια ελαιογραφία που αποδίδει ένα δάσος, του οποίου τα

[338] Χρήστου, *Νίκος Ζερβός,* ό.π..

ελαιόδεντρα αποτελούν πλέον καμένους κορμούς δέντρων, παραπέμποντας σε πυρκαγιά. Ο σχεδιασμός των ελαιοδέντρων ακολουθεί μια ελευθερία στη φόρμα και μια άνεση στη σύνθεση, καταλήγοντας σε ρευστά περιγράμματα, τα οποία όμως με την προσθήκη πιο γήινων και σκούρων χρωμάτων, ξεχωρίζουν από το έντονο υπόβαθρο. Η δυναμική και η σπιρτάδα του φόντου εξυπηρετούνται επίσης από την επιλογή έντονων χρωμάτων, ζωηρών αντιθέσεων και των δυναμικών τους συνδυασμών, δημιουργώντας την εικόνα της πυρκαγιάς στην οποία οφείλεται η καταστροφή των δέντρων. Η εστίαση δε στα πορφυρά χρώματα, και οι ασύμμετρες πινελιές στα καμένα ελαιόδεντρα, προδίδουν την ένταση και τη σφοδρότητα του γεγονότος, παρά την ηρεμία του γαλανού ουρανού που συμπληρώνει το τοπίο. Όλα τα παραπάνω συνεργάζονται αρμονικά, αφήνοντας στο θεατή την εικόνα ενός κατεστραμμένου δάσους, και την αίσθηση ενός αποκρουστικού θεάματος και ενός θλιβερού περιβάλλοντος (εικόνα 13).

Η ενασχόληση του ζωγράφου -όπως και των υπολοίπων- με τα δέντρα της ελιάς, αποδεικνύει για μια ακόμα φορά την αποτύπωση του γεμάτου ελαιόδεντρα τόπου στη ζωγραφική, και τη σημασία τους στη ζωή και την καθημερινότητα των αγροτών. Εν προκειμένω, οι καμμένες ελιές και η φθορά που υπέστησαν λόγω της πυρκαγιάς, δεν παραπέμπουν απλά σε ένα απογοητευτικό τοπίο, αλλά παρουσιάζουν την απογύμνωση του νησιού από το φυσικό του κάλλος, και κατ' επέκταση τις δυσκολίες των χωρικών από μια κατεστραμμένη παραγωγή στην επιβίωση και το βιοτικό τους επίπεδο. Η συγκομιδή του καρπού των ελαιοδέντρων συνιστά από μόνη της μια δύσκολη και χρονοβόρα διαδικασία, διότι το προϊόν μαζεύεται συγκεκριμένους μήνες, και κατά κανόνα κάθε δυο χρόνια, αφού δεν είναι δυνατό να ξαναρχίσει ο κύκλος ζωής του δέντρου παρά μόνο αφότου πέσουν όλες οι ελιές στο έδαφος. Και παρά το γεγονός πως το ελαιόλαδο ως προϊόν μπορεί να φυλάσσεται για

χρόνια χωρίς προβλήματα[339], μια πυρκαγιά στα ελαιόδεντρα συνιστά πραγματική καταστροφή για το δάσος, και την παραγωγή των αγροτών, και φυσικά μια οικονομική καταστροφή, αφού η οικονομία τους εξαρτάται από την εξέλιξη των ελαιοδέντρων. Βεβαίως, γνωρίζοντας το έργο του ζωγράφου, δεν πρέπει να αποσυνδεθεί από την προφανή προσέγγιση η δεύτερη βαθύτερη –και πιο συμβολική- ανάγνωση του πίνακα των καμένων ελαιοδέντρων. Αυτή υποκρύπτει τις ενοχές και την αδιαφορία του ανθρώπινου γένους για την οικολογική καταστροφή, η οποία δεν αφορά μόνο στο θάνατο της φύσης, αλλά και την αναπόφευκτη και συνακόλουθη καταστροφή και απώλεια του ίδιου του ανθρώπου- μια εικόνα τραγικότητας που πιστοποιεί την αγανάκτηση και την απογοήτευση του καλλιτέχνη[340]. Σε κάθε περίπτωση αυτή η οικολογική καταστροφή είναι συνυφασμένη με την οικονομική προοπτική του νησιού διαμέσου της ελαιοκαλλιέργειας, και με τις όποιες δυνατότητες ανάπτυξης της αγροτικής παραγωγής, υπογραμμίζοντας έτσι το πλαίσιο ένταξης της Κέρκυρας στην αγροτική ζωή, και ταυτόχρονα τις συνήθειες και τις πρακτικές γύρω από αυτή, δηλαδή στην κουλτούρα της υπαίθρου του τόπου, η οποία αποτελεί αναπόσπαστο μέρος του ευρύτερου πολιτισμού της νήσου.

3.1.3 *Γυρισμός*- Γιώργος Κεφαλληνός

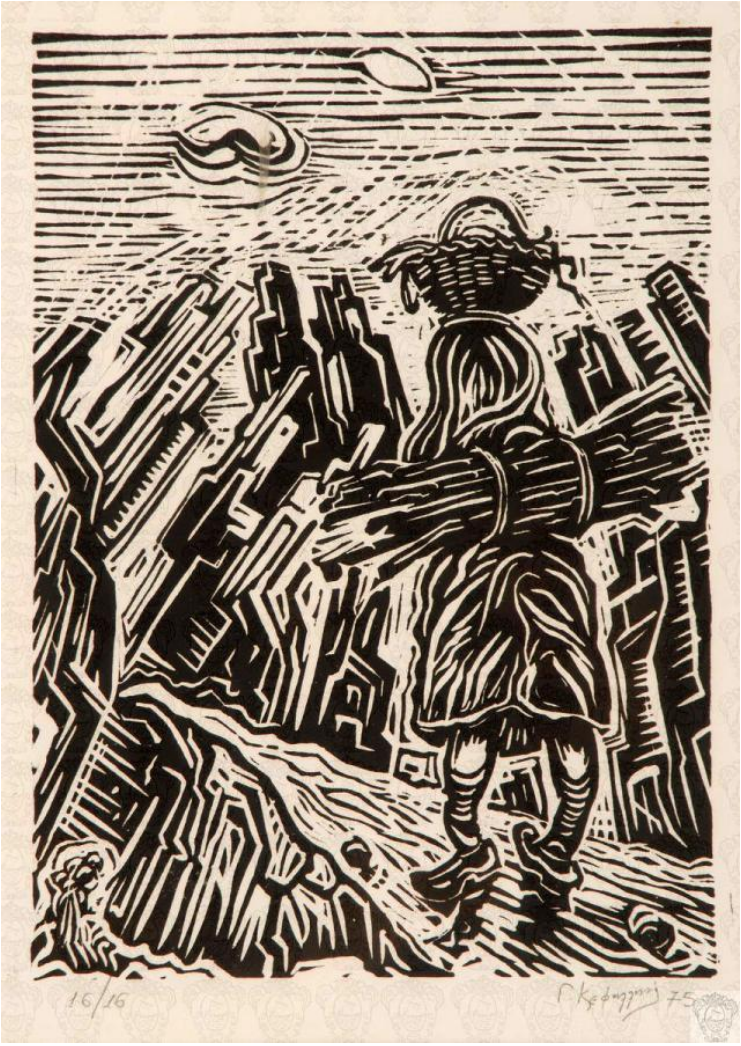
Ο Γιώργος Κεφαλληνός γεννήθηκε στην Κέρκυρα το 1931, σπούδασε στην Καλλιτεχνική Σχολή Κέρκυρας, και στη ζωγραφική υπήρξε μαθητής των Άγγελου Κόντη και Νίκου Ζερβού. Φοίτησε ακόμη στην Α.Β.Ε., χωρίς ωστόσο να πάρει μαθήματα χαρακτικής αφού θεωρείται αυτοδίδακτος. Παρουσίασε ατομικές εκθέσεις και συμμετείχε σε πολλές ομαδικές εντός και εκτός Ελλάδος, και έργα του βρίσκονται

[339] Κουρούκλη, ό.π., σσ.44,47.
[340] Χρήστου, *Νίκος Ζερβός,* ό.π..

σε δημόσιες και ιδιωτικές συλλογές. Είναι μέλος της Ένωσης Ελλήνων Χαρακτών, και υπήρξε ιδρυτικό μέλος της "Εικαστικής Κερκυραϊκής Ένωσης" και της "Αίθουσας Τέχνης Κέρκυρας"[341].

Η θεματολογία του περιστρέφεται γύρω από έναν βασικό άξονα, την Κέρκυρα, και περιλαμβάνει τοπιογραφίες και νεκρά φύση, αλλά και προσωπογραφίες, και κυρίως ηθογραφικά θέματα, αφού καταπιάνεται με τον άνθρωπο στο περιβάλλον του, δηλαδή την εργασία του και τη διασκέδαση του. Σε αντίθεση με άλλους χαράκτες, η προτίμηση του ήταν σαφώς η ξυλογραφία, και όσον αφορά στην τεχνοτροπία του επιλέγει στα πρώτα του έργα το ρεαλισμό, ενώ αργότερα μεταβαίνει στην αφαιρετική τέχνη. Ομοίως, χρωματικώς ξεκινάει με το κλασικό ασπρόμαυρο για να καταλήξει στις έγχρωμες ξυλογραφίες. Κατά τον ίδιο τρόπο περνά από τη λεπτομερειακή απεικόνιση των πραγμάτων και την ακρίβεια των εξωτερικών χαρακτηριστικών, στην εξέταση του βάθους των εικόνων, των θεμάτων και των ερμηνειών. Χαρακτηριστικό στοιχείο δε της τέχνης του είναι πως δε χρησιμοποιεί πρέσα στην εκτύπωση, αντιθέτως προτιμά τη χειρωνακτική εργασία στην αποτύπωση των χαρακτικών[342]. Ο υπό μελέτη πίνακας του Κεφαλληνού αποτελεί ένα συνονθύλευμα ορισμένων εκ των προαναφερθέντων στοιχείων, όπως του ασπρόμαυρου χρώματος, της αφαιρετικής φιλοσοφίας και αφηρημένης προοπτικής του, όπως αυτά αποδίδουν ένα πιο παραδοσιακό θέμα, αυτό της ηθογραφίας.

[341] Κερκυραϊκή Πινακοθήκη, *Κεφαλληνός Γιώργος 1931,* http://www.corfuartgallery.com/files/8414/9604/8132/kefallinos-giorgos-viografiko_1.pdf και Χρήστου, *Κερκυραίοι Χαράκτες: 19ος και 20ος Αιώνας,* ό.π., σ.64.
[342] Χρήστου, *Κερκυραίοι Χαράκτες: 19ος και 20ος Αιώνας,* ό.π., σσ.11,64.



Εικ. 14 *Γυρισμός*- Γιώργος Κεφαλληνός (Δημοτική Πινακοθήκη Κέρκυρας)

Προτού, λοιπόν, ολοκληρωθεί η ενότητα αυτή, η οποία στόχο έχει την ανάδειξη της Κέρκυρας με γνώμονα το λαϊκό της πολιτισμό, όπως αυτός διαμορφώθηκε στην ύπαιθρο της, οφείλουμε να εξετάσουμε έναν τελευταίο πίνακα για τη ζωή στο χωριό συναρτήσει των συνηθειών στην εργασία -όπως τις ανακαλύψαμε στους προηγούμενους-, και πάντα γύρω από την αγροτική παραγωγή εν γένει και την ελαιοκαλλιέργεια ειδικότερα. Στον πίνακα του Γιώργου Κεφαλληνού με τίτλο *Γυρισμός* ($26^{x}19$) απεικονίζεται μια γυναίκα να βαδίζει σε ένα δρόμο με προορισμό το σημείο γυρισμού της, δηλαδή το σπίτι της. Ο πίνακας είναι ένα χαρακτικό έργο του 1975, όπου με μέσο το λινόλεουμ (υλικό στοιχείο στη χαρακτική) ο χαράκτης

παρουσιάζει την Κερκυραία χωρική -καθώς επιστρέφει- σε ένα τοπίο της κερκυραϊκής υπαίθρου, στο οποίο ο καλλιτέχνης παρεμβαίνει με έντονα γεωμετρικά στοιχεία, εξαιρετικά πυκνά, προκειμένου να αποτυπώσει τα σπίτια του χωριού ή/και την πυκνή βλάστηση, και οριζόντιες γραμμές με τις οποίες αποδίδεται ο ουρανός που διακόπτεται από δυο σύννεφα. Ασφαλώς το έργο είναι εξπρεσιονιστικού χαρακτήρα, χωρίς αναπαραστατικές λεπτομέρειες και ρεαλιστικές απεικονίσεις, με ιδιαίτερη όμως δυναμική εξαιτίας των έντονων γραμμών, γεγονός που αφυπνίζει τα συναισθήματα του θεατή. Πρωταγωνίστρια, ωστόσο, στην εικόνα είναι η Κερκυραία αγρότισσα που γυρίζει σπίτι της, με ένα δεμάτιο ξύλα φορτωμένα στην πλάτη της, και ένα καλάθι γεμάτο προϊόντα του τόπου στο κεφάλι της, περικλείοντας όλη τη δύναμη του πίνακα σε αυτά τα δυο στοιχεία που χαρακτηρίζουν τη γυναίκα της υπαίθρου (εικόνα 14).

Αρκετά ήταν τα επαγγέλματα που εκ των πραγμάτων αναπτύσσονταν στο χωριό, τα οποία βεβαίως μονοπωλούσαν οι άντρες, αφού η οποιαδήποτε εργασία των γυναικών στα χωράφια, τις καλλιέργειες, και τους αγρούς λογιζόταν στο παρελθόν ως οικιακή εργασία ή απασχόληση. Ωστόσο, πολλές ήταν οι δραστηριότητες των γυναικών στην ύπαιθρο, έπειτα από τη συγκομιδή των καρπών των ελαιοδέντρων ή των αμπελιών, αρχής γενομένης από τη μεταφορά τους στο κατάλληλο μέρος. Συχνά τα ζώα βοηθούσαν, όπως τα άλογα ή τα γαϊδούρια, όμως η μεταφορά τους από τις ίδιες τις γυναίκες ήταν κυρίαρχη πρακτική, όπως σχολιάστηκε σε προηγούμενους πίνακες. Έτσι, είτε μετέφεραν νερό σε στάμνες, είτε δεμάτια ξύλα από τα ελαιόδεντρα -τα οποία θεωρούνται ένα εξαιρετικό είδος καυσόξυλων-, είτε το προϊόν της παραγωγής, σε δεμάτια ή μέσα σε καλάθια και σακιά, οι γυναίκες το κουβαλούσαν στην πλάτη ή το κεφάλι. Η Κερκυραία χωρική, όπως αυτή του πίνακα, μετέφερε τα προϊόντα στις αποθήκες του σπιτιού ή ακόμα στους χώρους που θα πραγματοποιούνταν η περαιτέρω επεξεργασία τους, όπως το ελαιοτριβείο (εάν

επρόκειτο για ελιές)[343], με πολύ κόπο και μεγάλη προσπάθεια. Η παρουσία αυτή της Κερκυραίας "ζαλωμένης αγρότισσας" δεν απαντάται μόνο στην ύπαιθρο, αλλά και στις καλές τέχνες, όπως στη γλυπτική, τη λογοτεχνία, τη ζωγραφική και τη χαρακτική, αποτελώντας όχι μόνο χαρακτηριστική εικόνα, αλλά συνήθεια, πρακτική, παράδοση και κουλτούρα ενός ολόκληρου πολιτισμού, του λαϊκού πολιτισμού της Κέρκυρας.

3.2 Η πόλη: οι αγορές και τα επαγγέλματα

Αφήνοντας το χωριό και προχωρώντας προς στην πόλη της Κέρκυρας, όπου μεταφέρονταν ορισμένα από τα αγαθά της υπαίθρου στις αγορές και τα καταστήματα της, οι κάτοικοι της τελευταίας είχαν τη συνήθεια να συγκεντρώνονται σε συγκεκριμένα σημεία του άστεως όπου υπήρχαν οι αγορές αυτές, και να επιδίδονται σε διάφορες δραστηριότητες κατά τη διάρκεια της ημέρας, και πιθανώς μεταξύ των εργασιών και των διαφόρων υποχρεώσεων τους. Ένα από αυτά τα σημεία ήταν η "Πίνια" (Pigna), ένα από τα κεντρικότερα σημεία της Κέρκυρας μέχρι και σήμερα, το οποίο στο παρελθόν υπήρξε ένας πραγματικός πνεύμονας ζωής για τους ανθρώπους του νησιού, όχι μόνο επειδή συνιστούσε τον πυρήνα των διαφόρων καταστημάτων της πόλης, αλλά και γιατί ήταν ένα παραδοσιακό σημείο συνάντησης και συνάθροισης των κατοίκων.

Πίνια σημαίνει Κουκουναριά (Pigna), από την ιταλική λέξη pino που σημαίνει πεύκο, και χαρακτηριστικό της σύμβολο έως και σήμερα παραμένει μια μεταλλική κουκουνάρα η οποία κρέμεται σε συγκεκριμένο σημείο της. Άλλες ονομασίες της

[343] Αντζουλάτου- Ρετσίλα, ό.π., σσ.56-57,62-63 και Πακτίτης, ό.π., σσ.331-332.

ήταν Φόρος από το ρωμαϊκό Forum που αργότερα σήμαινε δικαστήριο, ενώ ακόμα και τώρα οι ντόπιοι την αποκαλούν Πιάτσα, από το ιταλικό piazza που σημαίνει δημόσιος χώρος, αγορά. Πράγματι, η Πίνια ήταν μια από τις σημαντικότερες αγορές του νησιού, και αποτέλεσε την καρδιά του τόπου για τέσσερις αιώνες. Πολεοδομικώς εκτεινόταν δυτικά και νότια του ναού του Αγίου Σπυρίδωνος, πολιούχου του νησιού, και εντός των ορίων της περιλαμβάνει μια στέρνα. Επί αγγλοκρατίας αναπτύχθηκε πολύ ως χώρος διακίνησης και αγοράς εμπορευμάτων, συνδυάζοντας την αξιοπρέπεια, τη φινέτσα και την αρχοντιά των καταστημάτων του δυτικού κόσμου, με την εμπορική νοοτροπία του παζαριού της Ανατολής, ενώ διέθετε προϊόντα σε μεγάλη ποικιλία προσέχοντας ιδιαιτέρως την ποιότητά τους, καταλήγοντας έτσι εφάμιλλος των αγορών του εξωτερικού. Αυτός είναι και ο λόγος που σε κεντρικό σημείο της Πίνιας δέσποζε μια δημόσια ζυγαριά για την εξυπηρέτηση των εμπόρων και του κοινού[344]. Έτσι, στην Πίνια υπήρχε πληθώρα καταστημάτων -για τα δεδομένα της εποχής πάντα-, τα οποία προμήθευαν τους κατοίκους όλου του νησιού με όλα τα απαραίτητα για ένα νοικοκυριό, από τρόφιμα μέχρι υφάσματα ή οτιδήποτε χρηστικό για ένα σπίτι, αποτελώντας την κεντρική και πιο πολυσύχναστη αγορά του τόπου, χωρίς ωστόσο ο ρόλος της να περιορίζεται σε αυτό.

Η Πίνια αποτελούσε, επίσης, χώρο συγκέντρωσης των Κερκυραίων, όπου μέσα στα διάφορα μαγαζιά της συζητούσαν τα φλέγοντα θέματα της επικαιρότητας, και τα πολιτικά ζητήματα των καιρών, ενώ σημειώνεται ως ο χώρος των διανοουμένων του τόπου, στον οποίο ξεδιπλώνονταν ιδέες, σκέψεις, απόψεις και πεποιθήσεις γύρω από διάφορα φιλοσοφικά και φιλολογικά θέματα[345]. Αυτό το πολυσύχναστο σημείο υπήρξε ιδανικό για ανακοινώσεις, έτσι σε συγκεκριμένο τοίχο της περιοχής οι παρευρισκόμενοι παρακολουθούσαν συχνά τις αναρτήσεις των διαφόρων

[344] Αγιούς, ό.π., σσ.262-263,269 και Τσίτσας, ό.π., σσ.12,15-16,20-22.
[345] Αγιούς, ό.π., σσ.265,267.

αγγελτηρίων και των προγραμμάτων της όπερας -για την οποία έτρεφαν μεγάλη αγάπη οι Κερκυραίοι-, ενώ παρατηρούνταν ακόμα και το φαινόμενο δημοσίευσης σε αυτόν διαφόρων δυσφημιστικών κειμένων από ορισμένους πολίτες, για κάποιους από τους συμπολίτες τους. Κι αν το πρωί η Πίνια αποτελούσε χώρο συναντήσεων, συζητήσεων και κουτσομπολιού των Κερκυραίων, το βράδυ διατηρούσε έναν πιο κοσμικό ρόλο, αφού θεωρούνταν ιδανικός -μετά το Λιστόν- χώρος περιπάτου, ιδίως τα χειμωνιάτικα βράδια[346].

Η ευρύτερη περιοχή της Πίνιας ξετυλίγει έτσι τις καθημερινές συνήθειες, τις αξίες και τα πιστεύω του κερκυραϊκού λαού, και ειδικότερα συγκεκριμένων κοινωνικών κατηγοριών και επαγγελματικών ομάδων, αποκαλύπτοντας ορισμένα από τα στοιχεία της κουλτούρας του τόπου, και την παράδοση μιας ιδιαίτερης περιοχής στο νησί, ως σημείο αναφοράς της χαρακτηριστικής πολιτιστικής του κληρονομιάς.

Ωστόσο, στην αρχή της ενότητας δεν έγινε λόγος για μια μόνο αγορά στο νησί, αλλά για αγορές. Μια άλλη περιοχή της Κέρκυρας όπου υπήρχε αγορά, ήταν η Σπηλιά στην οποία βρισκόταν ο γνωστός "Μαρκάς". Στα τείχη της πόλης κοντά στο Νέο Φρούριο υπήρχαν οι βενετσιάνικοι στρατώνες που χτίστηκαν την αντίστοιχη περίοδο, και φιλοξένησαν για ένα διάστημα το Χρηματιστήριο, και των οποίων η πύλη εξυπηρετούσε τη διακίνηση των κατοίκων και των εμπορευμάτων από και προς το εξωτερικό. Οι ανάγκες των Κερκυραίων πέρα των τειχών οδήγησαν σε προέκταση της περιοχής με προσχώσεις προς τη θάλασσα, και τη ανέγερση περαιτέρω κτηρίων, δημιουργώντας ένα συγκρότημα εμπορικών καταστημάτων, το σημαντικότερο τμήμα του οποίου ήταν η λαϊκή του Μαρκά. Όπως και η Πίνια, ο Μαρκάς περιελάμβανε πολλά και διαφορετικά μαγαζιά, τα οποία ικανοποιούσαν τις επιθυμίες των ντόπιων, ενώ μια δεύτερη σημαντική ομοιότητα τους ήταν ο κοινωνικός τους χαρακτήρας,

[346] Αγιούς, ό.π., σ.268 και Τσίτσας, ό.π., σσ.26-29.

σύμφωνα με τον οποίο ο Μαρκάς αποτελούσε και αυτός πεδίο συνάντησης γνωστών και φίλων, πολλών συζητήσεων γύρω από τα θέματα που αφορούσαν στην επικαιρότητα, αλλά και κοινωνικής κριτικής[347]. Σε συνδυασμό με την Πίνια, οι δυο αγορές αποδεικνύουν την πρόοδο της Κέρκυρας στους τομείς του εμπορίου, και της οικονομίας, και αναδεικνύουν παραδόσεις και τρόπους συμπεριφοράς μιας ολόκληρης κοινωνίας.

Παρόλο που η κοινωνία αυτή του άστεως εξελίχθηκε με βασικό σημείο αναφοράς τις αγορές της, τα μαγαζιά που τις συγκροτούσαν, και τους επαγγελματίες του κλάδου που τα λειτουργούσαν, δηλαδή τους καταστηματάρχες και τους κάθε λογής πωλητές, η πορεία της πολιτιστικής ανάπτυξης της Κέρκυρας μέσα από το εμπόριο και την οικονομία βασίστηκε και σε μια άλλη συναφή, αλλά διαφορετική παράμετρο, τους μικροπωλητές του κέντρου. Η παράδοση των πλανόδιων μικροπωλητών έχει αναφορές στο Βυζάντιο και αργότερα στην τουρκοκρατία, και διαμέσου αυτών πέρασε στις τουρκοκρατούμενες –και όχι μόνο- περιοχές της Ελλάδας. Επί παραδείγματι, στα Επτάνησα και δη στην Κέρκυρα, οι πλανόδιοι μικροπωλητές προσαρμόστηκαν στην κουλτούρα την οποία άφησαν παρακαταθήκη στο νησί οι Ενετοί, οι Γάλλοι και οι Άγγλοι. Ειδικότερα, οι πλανόδιοι μικροπωλητές, οι οποίοι εντοπίζονται στους δρόμους, τις αγορές και τις πλατείες, πάσχιζαν να πείσουν με τις φωνές, τα διαλαλήματα, την πειθώ, το χιούμορ και τους τρόπους τους το κοινό, προκειμένου να ξεπουλήσουν την πραμάτεια τους ή να προσφέρουν τις παντός είδους υπηρεσίες τους (π.χ. την επισκευή αντικειμένων ή την αγορά άλλων). Στις προβιομηχανικές μάλιστα κοινωνίες παρατηρείται πως οι γυναίκες δεν έβγαιναν για ψώνια στις αγορές, πράγμα που σημαίνει ότι ο ρόλος των πραματευτάδων κάλυπτε σε σημαντικό βαθμό τις όποιες ανάγκες του νοικοκυριού. Στα Επτάνησα οι

[347] Αγιούς, ό.π., σσ.306,308-311.

πραματευτάδες χρησιμοποιούσαν ευφυέστερο χιούμορ και πιο αρχοντικές και προσεκτικές εκφράσεις με στις γεμάτες μουσικότητα φωνές τους, ώστε να πείσουν τις νοικοκυρές να αγοράσουν, οι οποίες απαιτούσαν πιο καθαρά, εκλεκτά, φίνα και με περιποιημένη παρουσίαση προϊόντα και κυρίως υφάσματα[348]. Ο ξεχωριστός αυτός τρόπος προώθησης των προϊόντων τους "προδίδει" σε κοινωνιολογικό και λαογραφικό επίπεδο την ανάπτυξη ενός ιδιαίτερου πολιτισμού των πραματευτάδων στην Κέρκυρα, πλάι στην κουλτούρα της ίδιας της παράδοσης των μικροπωλητών του δρόμου.

Αγορές, μαγαζάτορες και πραματευτάδες συνθέτουν την εικόνα της Κέρκυρας, αφηγούμενοι την ιστορία της νήσου την εποχή των μεγάλων κατακτητών, και σκιαγραφώντας την αναπτυσσόμενη οικονομία και την ευημερία της υπό το πρίσμα του εμπορίου και της επιχειρηματικότητας. Η οικονομική άνθηση του νησιού επέτρεψε αφενός την πολιτιστική του εξέλιξη μέσω της πνευματικής της ανάπτυξης, και της προόδου των καλών τεχνών που εξαρτώνται άμεσα από την οικονομική ευμάρεια, αφετέρου διαμόρφωσε μια διακριτή κουλτούρα στον τόπο, η οποία προέκυψε από το συγκερασμό του τοπικού τρόπου ζωής και των παραδόσεων, με τις συνήθειες, τα ήθη και τα έθιμα του ξένου στοιχείου, που παρά τα όποια προβλήματα αφομοιώθηκε και προσαρμόστηκε στα δεδομένα του ντόπιου πληθυσμού. Ως εκ τούτου, η Κέρκυρα διαμόρφωσε έναν τρόπο ζωής ανάλογο του πολυσύνθετου και πολυδιάστατου πολιτισμού της, του παραδοσιακού αξιακού της συστήματος και της διαφορετικής οπτικής του ξένου που μετουσιώνεται σε καινούριες απόψεις, ιδέες και αντιλήψεις.

[348] Λουκάτος, ό.π., σσ.19-24.

3.2.1 *Στην Πίνια*- Νικόλαος Βεντούρας

Οι χώροι στους οποίους ο κόσμος συγκεντρώνεται για οποιαδήποτε δραστηριότητα, είθισται να δίνουν πληροφορίες σχετικά με το αλισβερίσι των ανθρώπων και του πολιτισμού τους, πόσο μάλλον όταν αυτοί αποκαλύπτουν τους χαρακτήρες και τις συμπεριφορές τους στις εργασίες και τις ασχολίες τους, δηλαδή στη ρουτίνα της καθημερινότητας τους, όπως οι αγορές και οι πολυσύχναστοι δρόμοι καταστημάτων. Ένας τέτοιος χώρος παρουσιάζεται στον πίνακα του Νικόλαου Βεντούρα με τίτλο *Στην Πίνια* (16,5x10,5) του 1980. Δεινός χαράκτης ο καλλιτέχνης αποδίδει με λεπτομέρειες μέσα από μια χαλκογραφία την εικόνα μιας ολόκληρης περιοχής ή μάλλον μιαν άποψη της περιοχής της Πίνιας. Παρά την απουσία της όποιας πιστής αναπαράστασης, το έργο συνιστά μια πολυσύνθετη εικόνα, καθώς η σφοδρότητα και ανεξαρτησία των γραμμών σκιαγραφούν με πειθώ τα ψηλά κτήρια της περιοχής, τις στέγες, τα παράθυρα και τις καμινάδες τους, τις κολώνες και μέσα από το συνδυασμό τους τις καμάρες της Πίνιας. Επιπλέον, οι μικρότερες λεπτομέρειες, όπως οι πόρτες και οι τέντες προκαλούν το θεατή να σκεφτεί πως στα ισόγεια των κατοικιών στεγάζονται καταστήματα. Το μεγάλο φανάρι της εικόνας κλέβει την παράσταση, αφού έρχεται σε πρώτο πλάνο μέσα από την προοπτική που δημιουργεί ο καλλιτέχνης με την εναλλαγή σκούρων και ανοιχτών αποτυπώσεων, δίνοντας στην εικόνα βάθος και έκταση. Οι σκιάσεις αυτές προσθέτουν μια φυσική φωτεινότητα στη χαλκογραφία προβάλλοντας έτσι ένα τοπίο στη διάρκεια της ημέρας. Οι έντονες, ωστόσο, γραμμές επιχειρούνται με τρόπο που δεν διαμορφώνει απλά ανθρώπινες φιγούρες, αλλά αποτυπώνει ένα πολυσύχναστο δρόμο της πόλης. Ένα σημείο του κέντρου στο οποίο υπάρχουν μαγαζιά ή μια αγορά (εικόνα 15).

Εικ. 15 ***Στην Πίνια*****- Νικόλαος Βεντούρας (Δημοτική Πινακοθήκη Κέρκυρας)**

Αυτό που αποδίδει η εικόνα είναι η έντονη κίνηση σε μια από τις παλαιότερες και πιο γραφικές περιοχές της Κέρκυρας, σε μια από τις πιο πολυσύχναστες αγορές της. Η Πίνια βρισκόταν στο επίκεντρο της καθημερινότητας των Κερκυραίων, καθώς έσφυζε από κίνηση και ζωή λόγω των πολλών καταστημάτων, τα οποία είχαν εξαπλωθεί στην περιοχή της. Αυτά ήταν 11 ελαιοαποθήκες ("μπουτελιά"), ο αυξημένος αριθμός των οποίων οφείλεται στη μεγάλη παράδοση του νησιού -όπως έχουμε ήδη πει- στην καλλιέργεια της ελιάς και την παραγωγή ελαιολάδου, 3 φούρνοι που δέχονταν παραγγελίες ψησίματος φαγητών και γλυκών, 7 οπωροπωλεία ("φρουταριόλικα"), 7 τυροπωλεία, μια οικοτεχνία παραγωγής ζυμαρικών, 9 ταβερνεία με προσιτές τιμές για τον απλό, λαϊκό κόσμο, από τα οποία μερικά λειτουργούσαν ως

οινοπωλεία προσφέροντας κρασί και ξύδι, 1 τσαγκάρικο που δεν επιδιόρθωνε μόνο, αλλά έφτιαχνε και καινούρια υποδήματα, 1 πιλοποιείο, 1 κατάστημα δημοπρασιών καπνού, πολλά καταστήματα υφασμάτων, τα "μαρκαντικά", τα οποία στη συνέχεια μεταφέρθηκαν στην εβραϊκή συνοικία, και πωλούσαν υφάσματα για τη δημιουργία ρούχων ή υφάσματα για το σπίτι κ.λπ., κ.ά.[349]. Επιπλέον, στην Πίνια δεν υπήρχαν μόνο μαγαζιά, αλλά στους δρόμους της προσφέρονταν στους περαστικούς άφθονα φαγητά από τοπικά παραδοσιακά προϊόντα, εκτελεσμένα με κερκυραϊκές συνταγές, έναντι βεβαίως του ανάλογου αντιτίμου. Έτσι, στην Πίνια όποιος πεινούσε ήταν δυνατό να γευτεί πολλά κρέατα και αλλαντικά -κυρίως χοιρινά-, μικρά ψάρια και θαλασσινά τηγανητά, βραστά λαχανικά και χορταρικά, φρούτα εποχής, και ποικιλία γλυκισμάτων ανάλογα με την περίοδο, από κάστανα και παστέλια μέχρι πίτες και τηγανίτες[350].

Αξιοσημείωτο είναι, ωστόσο, το γεγονός πως στην Πίνια δεν προσάπτει κανείς το επίθετο πολυσύχναστη, μόνο λόγω της μεγάλης επισκεψιμότητάς της ως αγοράς από τους Κερκυραίους για τις προμήθειες του νοικοκυριού ή τον κορεσμό της πείνας τους, αλλά και γιατί συνιστούσε μια πολύβουη κυψέλη από τα όσα άλλα συνέβαιναν στα μαγαζιά της. Προς τούτοις, πρέπει να προσμετρηθούν στα προαναφερθέντα καταστήματά της, ακόμη, τα 7 κουρεία, στα οποία όχι μόνο κουρεύονταν οι βασιλείς της εποχής και οι κουρείς τους εκτελούσαν χρέη νοσοκόμων (ενέσεις, βεντούζες κ.λπ.), αλλά στους κόλπους τους λάμβαναν χώρα και πολλές συζητήσεις[351], και τα 2 καφενεία, που ήταν χώροι συνάντησης γνωστών και φίλων, τακτοποίησης οικονομικών συναλλαγών (λογιστικές εκκρεμότητες, δάνεια, παζαρέματα κ.λπ.), και ενημέρωσης των θαμώνων για τα τεκταινόμενα από διάφορες εφημερίδες,

[349] Αγιούς, ό.π., σ.264 και Σγούρου- Κρόκου, ό.π., σσ.30-31,53-54,105,120-122.
[350] Τσίτσας, ό.π., σσ.22-24.
[351] Σγούρου- Κρόκου, ό.π., σσ.64,66-67.

ανταλλαγής απόψεων και διαφωνιών, ακόμα και κουτσομπολιού[352]. Ειδική περίπτωση ήταν τα 4 φαρμακεία, το εσωτερικό των οποίων ήταν πραγματικό κομψοτέχνημα και στους χωριστούς χώρους τους οι γιατροί επέλεγαν να εξετάζουν τους ασθενείς τους κατά την προσφιλή συνήθεια της εποχής, διέθεταν τμήμα οπτικών, ενώ ήταν ο κατεξοχήν χώρος των συζητήσεων και των αναλύσεων των διανοουμένων του τόπου[353].

Αυτό που προκύπτει ως συμπέρασμα από την παραπάνω λεπτομερή ανάλυση των σημείων και των καταστημάτων της Πίνιας, είναι πως ολόκληρη η περιοχή της αγοράς λειτουργούσε για τους κατοίκους της πόλης της Κέρκυρας, ως χώρος εξυπηρέτησης των καθημερινών αναγκών του νοικοκυριού τους, και μέρος συνάντησης και κοινωνικοποίησης τους, ενώ σήμερα λειτουργεί ως πηγή άντλησης πληροφοριών για τους νεότερους, αναφορικά με τις συνήθειες, τις απόψεις, τις ιδέες, τα αξίες, τα πιστεύω, τους τρόπους συμπεριφοράς, τα ήθη και τα έθιμα του κερκυραϊκού λαού. Γιατί η Πίνια επέτρεπε και προέτρεπε τους Κερκυραίους να συναθροίζονται, να ενημερώνονται, να επικοινωνούν, να ανταλλάσσουν γνώμες, αντιλήψεις και πεποιθήσεις, να επιχειρηματολογούν, να διαφωνούν, να φιλονικούν, να λογομαχούν, και να αλληλοϋποστηρίζονται, παράγοντας και προάγοντας εν τέλει τον ξεχωριστό πολιτισμό του νησιού. Έτσι, αφενός η καθημερινότητά τους αποκαλύπτει -μέσω της ηθογραφίας- την ιστορία και την παράδοση μιας μεγάλης αγοράς, αφετέρου φέρνει στην επιφάνεια μια ολόκληρη κουλτούρα ενός τόπου με ισχυρούς δεσμούς με την Ανατολή και τη Δύση, και παραδόσεις με ψήγματα διαφορετικότητας, όπως αυτά προέκυψαν από την μακραίωνη ιστορική του πορεία. Υπ' αυτή την έννοια η Πίνια έβαλε τη σφραγίδα της στην ταυτότητα της Κέρκυρας.

[352] Σγούρου- Κρόκου, ό.π., σσ.114-115.
[353] Σγούρου- Κρόκου, ό.π., σσ.181-182,187-188 και Αγιούς, ό.π., σσ.265,267.

3.2.2 *Μαρκάς*- Άγγελος Γιαλλινάς

Πιθανώς δε θα μπορούσε να υπάρξει πιο παραστατική, πιο περιγραφική και πιο λεπτομερής απεικόνιση της άλλης αγοράς της Κέρκυρας, του Μαρκά, από αυτή του Άγγελου Γιαλλινά. Ο ζωγράφος επιλέγει την αγαπημένη του υδατογραφία, και δημιουργεί στις αρχές του 20ου αιώνα έναν πίνακα που εμπίπτει στο πλαίσιο της τοπιογραφίας και της ηθογραφίας, με τίτλο *Μαρκάς* (74x40), παρουσιάζοντας την ομώνυμη λαϊκή αγορά του νησιού. Η αγορά τοποθετείται στο λιμάνι της πόλης, με τα ψηλά κτήρια στα διάφορα χρώματα, τις χαρακτηριστικές κερκυραϊκές στέγες, τα μπαλκόνια, και τα πράσινα και κεραμιδί παντζούρια να προσφέρουν μια ρεαλιστική αναπαράσταση της Κέρκυρας της εποχής εκείνης, αντάξια θα μπορούσε να πει κάποιος της περιγραφής ενός λογοτεχνικού κειμένου. Βεβαίως, η τελειότητα στη λεπτομέρεια επέρχεται μέσα από το σχεδιασμό των πωλητών κάτω από τις αυτοσχέδιες τέντες, και των υποψήφιων αγοραστών που πηγαινοέρχονται για να δουν, να δοκιμάσουν, να παζαρέψουν λαχανικά, χορταρικά και φρούτα, χωρίς ωστόσο να υποβαθμίζονται τα χρώματα της εικόνας. Τα βαρέλια, τα καλάθια και τα κάθε λογής αντικείμενα ολοκληρώνουν τη σχεδιαστική περιγραφή, αποδίδοντας όσο το δυνατόν πιο λεπτομερώς τη λαϊκή αγορά της Κέρκυρας. Λευκά περιστέρια πετούν κοντά στις τέντες, ενώ η προσεκτική αφήγηση φθάνει στο ζενίθ της εμφανίζοντας το περιστέρι που κατεβαίνει στο έδαφος έχοντας βρει τροφή. Το αρτοποιείο στην άκρη της εικόνας συμπληρώνει εύστοχα το τοπίο της καθημερινότητας της Κέρκυρας, προσθέτοντας ένα ακόμα στοιχείο καταστημάτων (άρτου) στο Μαρκά, και ένα ηθογραφικό τεκμήριο στον πίνακα (εικόνα 16).

Εικ. 16 *Μαρκάς*- Άγγελος Γιαλλινάς (Δημοτική Πινακοθήκη Κέρκυρας)

Οι αγρότες από τα χωριά της Κέρκυρας ξεκινούσαν τα πρωινά με τα άλογα, τα γαϊδούρια και τα κάρα τους, και έφερναν τα τοπικά παραδοσιακά προϊόντα και τα αγαθά της παραγωγής τους στην αγορά του Μαρκά. Ο Μαρκάς ήταν ένα ισόγειο παραλληλόγραμμο κτήριο, με κωνοειδή, γεμάτη υαλόφρακτα τοιχώματα σκεπή, και μια μεγάλη σιδερένια πόρτα πάνω από την οποία υπήρχε ένα μεγάλο στρογγυλό ρολόι. Ολόκληρο το οικοδόμημα στηριζόταν σε πέτρινες κολώνες, και το εσωτερικό του χωριζόταν σε δυο ελλειψοειδή ημικύκλια με μαρμάρινους πάγκους, όπου δεξιά ήταν τα ψαράδικα και αριστερά τα κρεοπωλεία, και στον κεντρικό διάδρομο τα

μανάβικα. Βεβαίως, τα κρεοπωλεία δεν είχαν ακόμα ηλεκτρικά ψυγεία και ονομάζονταν "μακελάρικα", και τα ιχθυοπωλεία –όπως και τα κρεοπωλεία- δεν υπήρχαν μόνο εκεί, αλλά και σε συγκεκριμένο σημείο της Πίνιας από τα οποία μάλιστα πήρε και το όνομα του, τα γνωστά "ψαράδικα", ενώ τα μανάβικα και στις δυο περιοχές πουλούσαν πάντα λαχανικά και φρούτα εποχής. Ως λαϊκή αγορά ο Μαρκάς συνιστούσε, επίσης και αναπόφευκτα, σημείο συνάντησης φίλων και γνωστών και χώρο συνομιλιών, ανάπτυξης επίκαιρων θεμάτων, και κουτσομπολιού[354]. Έτσι, όπως και η Πίνια, ο *Μαρκάς* σκιαγραφεί μια καθημερινή μέρα ενός κατοίκου του κέντρου, που τον επισκεπτόταν για τις προμήθειες του σπιτιού, περιγράφοντας τις συνήθειες του νησιού στη διατροφή, τις γεύσεις και τα εδέσματα, αλλά και τα ήθη και τα έθιμα στις εμπορικές και οικονομικές συναλλαγές. Η κοινωνικοποίηση δε των πολιτών στις αγορές αυτές, αποκαλύπτοντας συνήθειες κακής κοινωνικής κριτικής, αλλά και προσπάθειες έντονης πολιτικοποίησης, ανάδυσης νέων ιδεών και διατύπωσης λύσεων, ανάγει τους χώρους σε φορείς ανάδειξης καινούριων (θετικών ή αρνητικών) πολιτιστικών στοιχείων του τόπου.

3.2.3 *Οπωροπώλης*- Νίκος Βουτυράς

Ο Νίκος Βουτυράς είναι ζωγράφος κερκυραϊκής καταγωγής και γεννήθηκε στην Αθήνα το 1957. Σπούδασε αρχιτεκτονική και ζωγραφική στην Ακαδημία Καλών Τεχνών στη Φλωρεντία, και έργα του βρίσκονται σε Πινακοθήκες και Μουσεία της Κέρκυρας, και σε ιδιωτικές συλλογές. Έχει παρουσιάσει ατομικές και έχει λάβει μέρος σε ομαδικές εκθέσεις, και επαγγελματικά αναλαμβάνει παραγγελίες έργων, όπως προσωπογραφίες, τοπιογραφίες, τοιχογραφίες και σκηνικά θεάτρου. Επιπλέον,

[354] Σγούρου- Κρόκου, ό.π., σσ.88,90,93,120-121 και Αγιούς, ό.π., σ.311.

η πληθώρα των ενδιαφερόντων του διευρύνεται πέραν των ορίων της ζωγραφικής τέχνης, καθώς εργάζεται ως δημοσιογράφος σε τοπικό τηλεοπτικό σταθμό, με εκπομπές πολιτιστικού περιεχομένου, και ως κριτικός τέχνης σε κερκυραϊκή εφημερίδα, ενώ είναι μέλος της "Εικαστικής Κερκυραϊκής Ένωσης" και της "Περιβαλλοντικής Πρωτοβουλίας Κέρκυρας"[355]. Στον υπό εξέταση πίνακα του θα παρακολουθήσουμε ωστόσο ένα πιο ηθογραφικό θέμα.

Ο Νίκος Βουτυράς ανήκει και αυτός στην κατηγορία των καλλιτεχνών που ενδιαφέρθηκαν για το λαϊκό πολιτισμό της Κέρκυρας, και σε συνέχεια των προηγουμένων ασχολήθηκε όχι με τις αγορές και τα μαγαζιά του νησιού, αλλά με τα επαγγέλματα. Από τον τίτλο και μόνο, *Οπωροπώλης*, ο πίνακας (50^{x}39,5), ο οποίος είναι μια ελαιογραφία του 2004, προδίδει το περιεχόμενο του που αποδίδει ένα κατεξοχήν ηθογραφικό θέμα, αυτό του πλανόδιου μικροπωλητή της Κέρκυρας. Ο πίνακας είναι ιδιαιτέρως περιγραφικός, καθώς ο προχωρημένης ηλικίας μικροπωλητής φοράει καθημερινά και απλά λαϊκά ρούχα, καπέλο, και μακριά ποδιά, με την οποία επισημαίνεται πως πρόκειται για έναν επαγγελματία του κλάδου. Το φόντο είναι εξαιρετικά απλό γιατί σημασία έχει το πρώτο πλάνο του μικροπωλητή, ενώ τα επιμέρους στοιχεία της εικόνας, τα δυο μεγάλα καλάθια με φρούτα και λαχανικά που κρατά ο εικονιζόμενος, ενισχύουν την ιδιότητά του ενημερώνοντας το θεατή πως πρόκειται για οπωροπώλη. Χαρακτηριστική λεπτομέρεια η ζυγαριά που κρέμεται από το χέρι του, δείχνοντας πως πρόκειται για πλανόδιο μικροπωλητή και όχι καταστηματάρχη, και υπογραμμίζοντας τη σημασία του έργου ως προς την

[355] Η Περιβαλλοντική Πρωτοβουλία Κέρκυρας αποτελεί ένα δίκτυο Κοινωνικής, Αλληλέγγυας και Συνεργατικής Οικονομίας στην Κέρκυρα. Μεταξύ των δράσεων της δημιουργήθηκε μια Εικαστική Ομάδα για το περιβάλλον με συντονιστή το μέλος του Δ.Σ. Βουτυρά Νίκο, μια ομάδα ζωγράφων και άλλων καλλιτεχνών με σκοπό την διοργάνωση εικαστικών δραστηριοτήτων σχετικών με περιβαλλοντικά και οικολογικά θέματα. Enallaktikos.gr, *Δίκτυα Αλληλεγγύης,* http://www.enallaktikos.gr/kg15el_perivallontiki-prwtovoylia-kerkyras_a3100.html
Κερκυραϊκή Πινακοθήκη, *Βουτυράς Νίκος 1957*,
http://www.corfuartgallery.com/files/9414/9815/3714/voutiras-nikos-viografiko.pdf.

απεικόνιση ενός επαγγέλματος το οποίο δεν υφίσταται πλέον στο νησί. Η απέριττη χρωματική παλέτα που περιορίζεται στο καφέ εξυπηρετεί τη λιτότητα του έργου, ενώ η έμφαση στο ύφος του πραματευτή αποτυπώνει τις διαθέσεις από τον κάματο ενός δύσκολου και απαιτητικού επαγγέλματος (εικόνα 17).

Εικ. 17 *Οπωροπώλης*- Νίκος Βουτυράς (Δημοτική Πινακοθήκη Κέρκυρας)

Όπως έχει ήδη ειπωθεί, πολλοί πλανόδιοι μικροπωλητές εντοπίζονται στην περιοχή της Κέρκυρας, πλάι στην εμπορική κίνηση των αγορών και των καταστημάτων του νησιού. Η λίστα των μικροπωλητών δεν περιλαμβάνει μονάχα όσους επιδίδονταν στην πώληση τροφίμων και αντικειμένων, αλλά και εκείνους που προσέφεραν τις υπηρεσίες τους εξυπηρετώντας τις ανάγκες της εποχής. Έτσι, στην

Πίνια κατά μήκος των οδών παρατάσσονταν οι λούστροι, οι οποίοι ασχολούνταν με το γρήγορο φρεσκάρισμα των υποδημάτων των περαστικών, σε μια περίοδο που πολλοί άνθρωποι δεν είχαν δεύτερο ζευγάρι παπουτσιών[356]. Από την άλλη πλευρά, στον Μαρκά αναδύθηκε ένα νέο επάγγελμα από εκείνα τα παιδιά με αγροτική καταγωγή (ενήλικες στην πορεία), τα οποία αναλάμβαναν τη μεταφορά των αγαθών που αγόραζαν τα πλούσια αφεντικά τους στα σπίτια, σε μια εποχή που οι γυναίκες δεν κατέβαιναν στην αγορά, και οι άντρες που τα αναλάμβαναν δεν μετέφεραν ποτέ τα ψώνια για να μη θιγεί το στάτους τους. Τα παιδιά αυτά είχαν τη συνήθεια να μεταφέρουν τα ψώνια σε καλάθια που στερέωναν στο κεφάλι τους (όπως οι γυναίκες της υπαίθρου στις οποίες πολλάκις έχουμε αναφερθεί), και ονομάζονταν "τα παιδιά τση σπέζας"[357].

Πλύστρες, αποχετευτές, ντόπιοι νερουλάδες με στάμνες, μπότηδες και ποτήρια με φρέσκο νερό από τις πηγές, "φαρσινελάδες" με καλά ξύλα από το βουνό, αβγουλάδες από τα χωριά[358], γαλατάδες και Μαλτέζοι με γάλα από γίδα που γύριζαν από σπίτι σε σπίτι προσφέροντας ποτήρια γάλα έναντι αντιτίμου, έμποροι με υφάσματα και ψιλικά[359], "μανταπράτες" (οπωροπώλες) με φρέσκα λαχανικά και φρούτα εποχής , "λαχανούδες" με καλοπλυμένα άγρια χόρτα, και ξένοι πραματευτάδες, όπως καραμελάδες και ρομπαβέκηδες (παλιατζήδες), κάνουν την εμφάνιση τους στην Κέρκυρα στο πλαίσιο συχνά ενός ανταλλακτικού εμπορίου. Σε ένα τέτοιο πλαίσιο όλα τα παραπάνω προϊόντα και κυρίως τα υφάσματα και ψιλικά, ανταλλάσσονταν με κοτόπουλα, αβγά ή τρυγιές (μούστος) των νοικοκυρών που είχαν πάντα στα σπίτια τους. Ίδιον, ακόμη, των Επτανησίων ήταν η μελωδική φωνή τους

[356] Τσίτσας, ό.π. σ.22 και Σγούρου- Κρόκου, ό.π., σ.57.
[357] Χυτήρης, ό.π., σσ.254-256.
[358] Λουκάτος, ό.π., σσ.24,26-27.
[359] Σγούρου- Κρόκου, ό.π., σσ.30-32,108-109.

την ώρα που διαλαλούσαν την πραμάτεια τους, στοιχείο που τους ξεχώριζε από όλους τους υπόλοιπους πραματευτάδες[360].

Έτσι, η απόδοση της εικόνας του οπωροπώλη του δρόμου δεν είναι τίποτε άλλο από την αποτύπωση της παράδοσης των πλανόδιων μικροπωλητών στο νησί, την απόδειξη ενός επαγγέλματος που στις μέρες μας έχει χαθεί, μιας εργασιακής και επαγγελματικής κουλτούρας που υφίστατο στην Κέρκυρα. Η αναζήτηση δε πίσω από αυτή, της γνώσης από το θεατή σχετικά με τις ιδιαιτερότητες των πραματευτάδων αυτών στα Επτάνησα και την Κέρκυρα ως προς τους τρόπους και τη συμπεριφορά (ευγένεια, διπλωματία, ήθος, διακριτικό χιούμορ), και την ποιότητα και την προώθηση των προϊόντων τους, ενισχύει την πεποίθηση του ξεχωριστού και ιδιαίτερου πολιτισμού του τόπου. Ακόμα και η τραγουδιστή φωνή τους προδίδει τη βαθιά επίδραση της προόδου των καλών τεχνών στην καθημερινότητα των πολιτών, και αντιστρόφως την εξέλιξη μιας κοινωνίας που συμμεριζόταν και ενίσχυε τα γράμματα και τον πολιτισμό μέσω της οικονομικής της ευρωστίας.

3.3 Η πόλη: η διασκέδαση

3.3.1 *Νύξ ἐν Κερκύρα*/ *Λιστόν*- Γεώργιος Σαμαρτζής

Ο Γεώργιος Σαμαρτζής γεννήθηκε το 1868 στην Κέρκυρα και πέθανε το 1925 στην Αθήνα. Φοίτησε στην Καλλιτεχνική Σχολή Κέρκυρας –όπως οι περισσότεροι από τους προαναφερθέντες καλλιτέχνες της Κερκυραϊκής Σχολής- στην οποία διακρίθηκε αποσπώντας το πρώτο βραβείο, και της οποίας αργότερα θα διατελέσει διευθυντής, και υπήρξε μαθητής των Άγγελου Γιαλλινά και Βικέντιου

[360] Λουκάτος, ό.π., σ.24.

Μποκατσιάμπη, και αργότερα του Χαράλαμπου Παχή. Συνέχισε τις σπουδές του με υποτροφία στο Βασιλικό Ινστιτούτο Καλών Τεχνών στη Νάπολη, δίπλα στους Vincenzo Marinelli και Domenico Morelli (δάσκαλος του νατουραλισμού), από όπου αποφοίτησε με βραβείο, χρηματικό έπαθλο και αργυρό μετάλλιο. Παρότι έζησε μια ζωή με πολλές στερήσεις, ταξίδεψε πολλές φορές στο εξωτερικό, προκειμένου να βρίσκεται κοντά στις εξελίξεις της τέχνης[361].

Ο Σαμαρτζής δημιούργησε σε μια εποχή που οι ειδήμονες της τέχνης στην Αθήνα αναγνώριζαν και αποδέχονταν την ανωτερότητα της γερμανικής σχολής στη ζωγραφική, την ίδια όμως περίοδο που η Επτανησιακή Σχολή είχε ήδη δημιουργήσει τη δική της παράδοση. Έτσι, ζωγράφισε εκατοντάδες πίνακες, οι οποίοι σήμερα βρίσκονται σε δημόσιες πινακοθήκες, δημόσια κτήρια, ιδιωτικές συλλογές και πολλές εκκλησίες. Ακόμη, στην Κέρκυρα εργάστηκε ως εκπαιδευτικός στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση, ενώ του προτάθηκε να αναλάβει έδρα στη Σχολή Καλών Τεχνών στην Αθήνα, πρόταση που απέρριψε λόγω οικογενειακών υποχρεώσεων στο νησί. Πράγματι, οι ανάγκες και η δεινή οικονομική κατάσταση της οικογένειας του, τον ανάγκασαν πολλές φορές να επιστρέψει ή να παραμείνει στην Κέρκυρα και να εργαστεί σκληρά, με αποτέλεσμα να μην οργανώσει στη διάρκεια του καλλιτεχνικού του βίου ούτε μια ατομική έκθεση ζωγραφικής, αλλά να συμμετάσχει μόνο σε ομαδικές εκθέσεις. Στη διάρκεια, ωστόσο, της πορείας του ως εκπαιδευτικός εξέδωσε τρία Λευκώματα ζωγραφικής και ένα καλλιγραφίας[362].

Στη ζωγραφική του ασχολήθηκε με πληθώρα θεμάτων, όπως τοπία, ιστορικά και θρησκευτικά θέματα, γυμνά, νεκρά φύση, και ηθογραφίες, όμως εκείνες που

[361] Εθνική Πινακοθήκη- Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου- Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη, *Σαμαρτζής Γεώργιος,* https://www.nationalgallery.gr/el/zographikh-monimi-ekthesi/painter/samartzis-georgios.html, Κερκυραϊκή Πινακοθήκη, *Σαμαρτζής Γεώργιος 1868-1925,* http://www.corfuartgallery.com/files/2315/0062/9773/samartzis-georgios-viografiko.pdf και Κάρτερ, ό.π., σσ.22-25,40.

[362] Κερκυραϊκή Πινακοθήκη, *Σαμαρτζής Γεώργιος 1868-1925,* ό.π. και Κάρτερ, ό.π., σσ. 22,24,27-29.

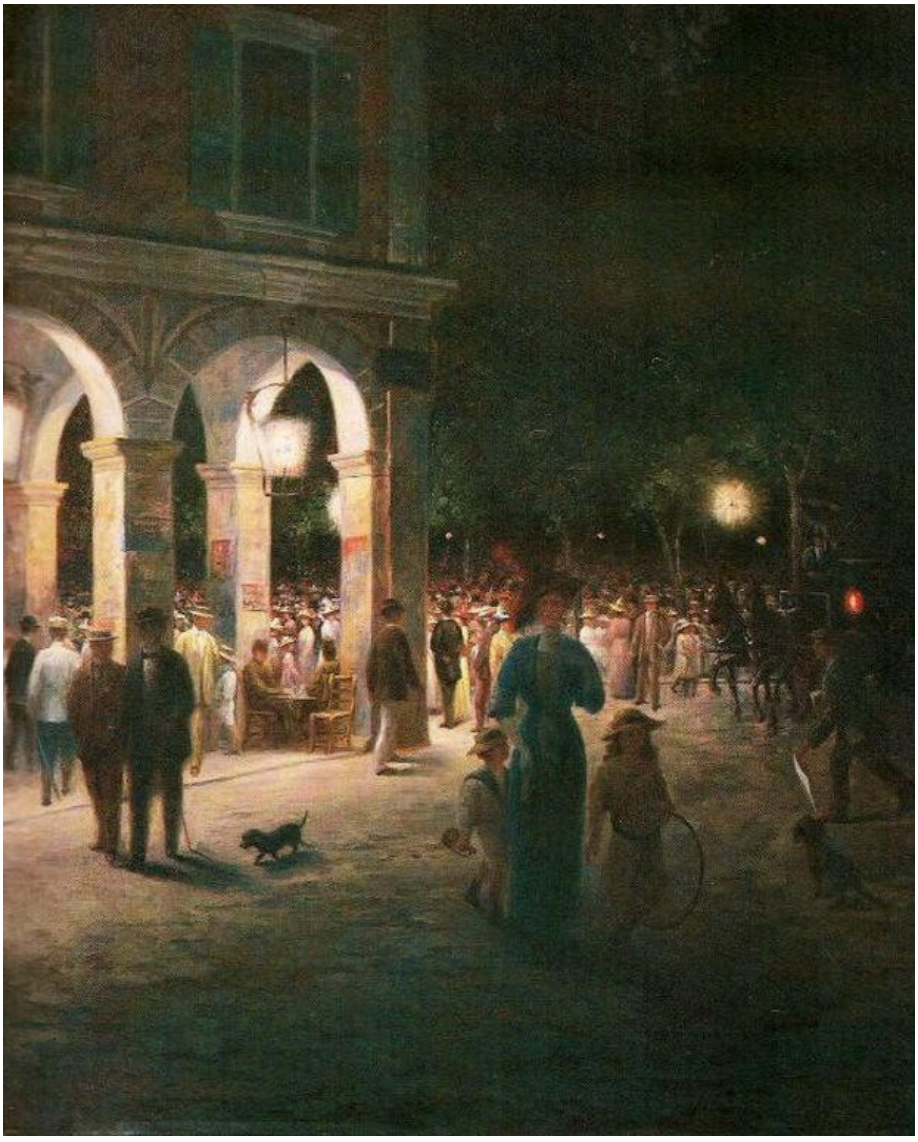
ανέδειξαν το μοναδικό ταλέντο του ήταν οι προσωπογραφίες[363]. Ορισμένα από τα πορτραίτα του ανήκαν σε βασιλείς που πέρασαν από την Κέρκυρα, και απέσπασε πολλές φορές διθυράμβους για αυτά από τους ίδιους τους εικονιζόμενους[364]. Στις προσωπογραφίες αυτές επιλέγει πιο σκούρα χρώματα και αυστηρό σχεδιασμό, με στόχο την εξιδανίκευση των μορφών και την ανάδειξη της προσωπικότητας και της εσωτερικής τους δύναμης, επηρεασμένος από τον ακαδημαϊκό ρεαλισμό της Ιταλίας όπου σπούδασε[365], ενώ στα θρησκευτικά του θέματα διακρίνεται η επίδραση των αναγεννησιακών στοιχείων (οργάνωση χώρου, αυστηρή σύνθεση κ.λπ.) και της βυζαντινογραφίας της Επτανησιακής Σχολής, με βασικό άξονα τις λιτανείες του Αγίου Σπυρίδωνα στο νησί, που είναι ένα από τα ισχυρότερα συστατικά της πολιτιστικής παράδοσης του τόπου[366]. Από την άλλη πλευρά, στις τοπιογραφίες του στρέφεται στη γαλλική σχολή και ζωγραφική της υπαίθρου, των εναλλαγών του φωτός στη φύση, της φωτεινότητας και των χρωμάτων, του ιμπρεσιονισμού, συνδυάζοντας το περιγραφικό τοπίο με το λυρισμό και το συναίσθημα[367], ενώ στις ηθογραφίες του προτιμά το ρεαλισμό, και κυρίως την αποτύπωση της στιγμής -που είναι το βασικό χαρακτηριστικό της ηθογραφίας- στις σκηνές από το δημόσιο και ιδιωτικό βίο των ανθρώπων[368].

Ακόμη, δεν πρέπει να λησμονηθεί το γεγονός της μουσικής κατάρτισης του δημιουργού, στο βαθμό που μας προσφέρει μια ολιστική εικόνα της καλλιτεχνικής του προσωπικότητας. Προς τούτοις, επισημαίνεται πως ο Σαμαρτζής είχε λάβει μαθήματα μουσικής στη Νέα Φιλαρμονική και έπαιζε φλάουτο, ενώ ασχολήθηκε με την ποίηση, τη μελοποίηση των στίχων του και τη σύνθεση. Οι συνθέσεις του

[363] Σαλιβέρου, ό.π..
[364] Κάρτερ, ό.π., σσ.29-30.
[365] Χρήστου, *Κερκυραίοι Ζωγράφοι του 19ου και του 20ου Αιώνα*, ό.π., σ.59 και Σαλιβέρου, ό.π..
[366] Χρήστου, *Κερκυραίοι Ζωγράφοι του 19ου και του 20ου Αιώνα*, ό.π., σ.59 και Σαλιβέρου, ό.π..
[367] Χρήστου, *Κερκυραίοι Ζωγράφοι του 19ου και του 20ου Αιώνα*, ό.π., σ.59 και Παπανικολάου, ό.π., σ.95.
[368] Σαλιβέρου, ό.π..

μάλιστα εκτελούνται από τις μουσικές μπάντες της Κέρκυρας. Για όλα τα παραπάνω, ο θάνατος του σήμανε ημέρα πένθους για την Κέρκυρα όπου τα σχολεία ύψωσαν μεσίστια τη σημαία τους[369].

Ο υπό εξέταση πίνακάς του δεν αποτελεί μια από τις αγαπημένες του προσωπογραφίες, αλλά ένα ηθογραφικό θέμα, ιδωμένο μέσα από ένα χαρακτηριστικό αρχιτεκτονικό συγκρότημα της Κέρκυρας, αποτυπώνοντας μια σκηνή όχι από την εργασιακή αυτή τη φορά καθημερινότητα, αλλά από τις στιγμές διασκέδασης των κατοίκων του νησιού.



Εικ. 18 ***Νύξ ἐν Κερκύρα/ Λιστόν*****- Γεώργιος Σαμαρτζής (Δημοτική Πινακοθήκη Κέρκυρας)**

[369] Κάρτερ, ό.π., σσ.41-42.

Το παζλ της πολιτιστικής απεικόνισης της Κέρκυρας μέσω της ηθογραφίας συμπληρώνεται με τον πίνακα του Γεώργιου Σαμαρτζή, *Νύξ ἐν Κερκύρα* ή *Λιστόν* (76ˣ54). Το έργο εντάσσεται στην ηθογραφική σειρά του δημιουργού, και αποτελεί μια ελαιογραφία του 1913, η οποία παραπέμπει σε στιγμές διασκέδασης, χαλάρωσης και ξενοιασιάς. Ο πίνακας συνδυάζει πάρα πολλά στοιχεία και σχεδιαστικώς εμφανίζει πολλές λεπτομέρειες, προκειμένου να εντυπώσει μια σκηνή από την καθημερινότητα των κατοίκων της Κέρκυρας, μια στιγμή από το δημόσιο βίο τους. Ιδωμένο από ένα σημείο του Λιστόν, πλήθος κόσμου είναι συγκεντρωμένοι κατά μήκος του αρχιτεκτονήματος, και αριστοκρατικώς ενδεδυμένοι κάνουν τον περίπατο τους. Από αυτή την άποψη της Σπιανάδας (ως τμήματος του ευρύτερου αυτού αρχιτεκτονικού συγκροτήματος), άντρες και γυναίκες, άνθρωποι μεγαλύτερης ηλικίας και παιδιά –πολλοί εξ' αυτών με τα σκυλάκια τους- απολαμβάνουν τη βόλτα τους σε ένα νυχτερινό σκηνικό. Ιμπρεσιονιστικά διατυπωμένο το αφήγημα δίνει έμφαση στην απόδοση των σκηνών, όπως των κινούμενων μορφών ή των καθισμένων στα τραπεζάκια θαμώνων, ενώ η άμαξα με τα άλογα στην άκρη της εικόνας συμπληρώνει ένα ιδιαίτερα προσεγμένο σχεδιαστικό σύνολο. Τα χρώματα συμβάλλουν καθοριστικά αποδίδοντας τη βραδινή ατμόσφαιρα, τις λεπτομέρειες των τοξοστοιχιών του Λιστόν, και τα δέντρα. Το ιδιαίτερο ταλέντο του καλλιτέχνη εντοπίζεται στη φωτεινότητα του περιβάλλοντος, καθώς με μεγάλη δεξιοτεχνία φωτίζει το νυχτερινό τοπίο, τόσο μέσα από την εσωτερική ένταση και το βάθος της εικόνας, όπως φαίνεται από το πρώτο πλάνο με τη γυναίκα και τα δυο παιδιά με τα παιχνίδια τους, όσο και από τα χαρακτηριστικά φανάρια της Κάτω Πλατείας, και το ακόμα πιο προσεγμένο κόκκινο φως του πυρσού της άμαξας (εικόνα 18).

Με αφορμή την εξέλιξη της τέχνης της αρχιτεκτονικής στην Κέρκυρα, αντλούμε στοιχεία από τον πίνακα για το ευρύτερο συγκρότημα του Λιστόν και της Σπιανάδας (εικόνα 22), τα οποία προσδιορίζουν την εικόνα χωρικά. Το Λιστόν πήρε το όνομα του από τη Λίστα, στην οποία ήταν γραμμένα τα ονόματα των ευγενών του νησιού, το Libro d' Oro, σύμφωνα με το οποίο, μόνο οι αριστοκράτες είχαν το δικαίωμα να κάνουν τον περίπατο τους στο χώρο εκείνο, κάτι που παρουσιάζεται και στον πίνακα, στον οποίο –παρότι μεταγενέστερος- οι φίνες ενδυμασίες των εικονιζομένων τους κατατάσσουν στην υψηλή κοινωνία[370]. Ακόμη, η Σπιανάδα ήταν ο κατεξοχήν χώρος περιπάτου για τους Κερκυραίους της πόλης, ιδίως τα πρωινά των Κυριακών ή τα ζεστά βράδια της άνοιξης και του καλοκαιριού (η Πίνια το χειμώνα)[371], και το σημείο από το οποίο ξεκινούσαν και τελείωναν οι παρελάσεις και οι λιτανείες του νησιού, και οι διάφορες πολιτιστικές και αθλητικές εκδηλώσεις, από τις μουσικές παραστάσεις των φιλαρμονικών στην Πάνω Πλατεία, μέχρι τους αγώνες του κρίκετ στην Κάτω Πλατεία ή τα τυχερά παιχνίδια με χρήματα που παίζονταν κάθε Κυριακή (π.χ. η τόμπολα)[372]. Το καλοκαίρι μάλιστα οι μανάβηδες πουλούσαν τα βράδια σπόρους και στραγάλια στους περαστικούς στη Σπιανάδα[373]. Η Κάτω Πλατεία και το Λιστόν που αποτελούν έως και σήμερα χώρους διασκέδασης, συνιστούσαν στο παρελθόν τόπο συνάντησης της κοινωνίας του νησιού, και μέρος αναψυχής των αριστοκρατών (στην αρχή τουλάχιστον) και των οικογενειών τους. Ως τέτοια είναι ενδεικτικά του τρόπου διασκέδασης της κερκυραϊκής κοινωνίας του παρελθόντος και κατ' επέκταση του κερκυραϊκού πολιτισμού.

[370] Αγιούς, ό.π., σ.65.
[371] Τσίτσας, ό.π., σ.26.
[372] Σγούρου- Κρόκου, ό.π., σ.241 και Εμμανουήλ Μαυρογιάννης, *Κερκυραϊκοί Τύποι και Κορφιάτικα Έθιμα,* Αθήνα 1949, σσ.131-133.
[373] Σγούρου- Κρόκου, ό.π., σ.95.

Σε κάθε περίπτωση το κέντρο της Κέρκυρας βασίστηκε στην οργανωμένη συγκρότηση του ως πόλη, προκειμένου να επιλύσει θέματα διαβίωσης, κάλυψης αναγκών, επαγγελματικής αποκατάστασης και οικονομικής ανάπτυξης, και να βοηθήσει ώστε να διαμορφώσουν οι κάτοικοί της ανάλογα την καθημερινότητα τους. Η προσαρμογή τους κινήθηκε γύρω από τα δεδομένα της οικονομικής ανάπτυξης του νησιού με όρους αγοραστικής κίνησης, όλα μέσα από την εξέλιξη του τόπου στο πέρασμα του χρόνου, ο οποίος έφερνε νέα δεδομένα, ήθη και όρους κάθε φορά από τους εκάστοτε κατακτητές. Ομοίως, η κοινωνική του εξέλιξη διαμορφώθηκε μέσα από το συγκερασμό της διαφορετικότητας με την οποία έρχονταν οι Κερκυραίοι αντιμέτωποι κάθε φορά, και της σταθεράς που καθοδηγούσε τη ζωή τους, όπως συμβαίνει σε όλες τις κοινωνίες -ειδικά όταν αυτές είναι μικρότερες- όλες τις εποχές σε όλους τους τόπους,. Η ψυχαγωγία τους, ως η επιλογή της διαχείρισης του ελεύθερου χρόνου, είναι ο τελικός δείκτης του επιπέδου της κοινωνίας που εξετάζουμε, της αλλαγής, της προόδου και του πολιτισμού της.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ο όρος πολιτισμός είναι επιφορτισμένος με διπλό ρόλο, και αποκαλύπτει αφενός την εξέλιξη ενός τόπου στα γράμματα και κυρίως τις τέχνες, και τη συνακόλουθη πνευματική και καλλιτεχνική του κληρονομιά, αφετέρου την ξεχωριστή κουλτούρα του, έτσι όπως αυτή προκύπτει από τις παραδόσεις, τις αντιλήψεις, τα ήθη και τα έθιμα του, στα οποία οφείλει τη διακριτή πολιτιστική του ταυτότητα, η οποία και στις δυο περιπτώσεις τον ξεχωρίζει από άλλους πολιτισμούς και τόπους. Η σύζευξη των δύο εννοιών προδίδει έτσι το ευρύτερο περιεχόμενο του όρου, σύμφωνα με τον οποίο υποδηλώνεται η διαφορετικότητα και η πρόοδος ενός τόπου, μιας περιοχής ή μιας κοινωνίας. Αυτή η εξ' ορισμού συσχέτιση του πολιτισμού με την έννοια της τέχνης, εκ των πραγμάτων συνδέει τις επιμέρους κατηγορίες και ορίζουσες της τέχνης, τις καλές τέχνες με αυτόν. Όλο αυτό συνιστά μια αμφίδρομη διαδικασία, στο βαθμό που καθεμιά από τις καλές τέχνες αποτυπώνει με το δικό της διαφορετικό και ξεχωριστό τρόπο, και προάγει τον πολιτισμό μιας κοινωνίας ή μιας ολόκληρης εποχής, και την ίδια στιγμή ο πολιτισμός αυτός διαμορφώνει τις συνθήκες εκείνες και προσδιορίζει τις κατευθύνσεις μέσα στις οποίες οι καλές τέχνες θα αποκτήσουν τα δικά τους χαρακτηριστικά, θα αναδυθούν και θα δώσουν αποτελέσματα, μέσα από μια ιδιόμορφη σχέση δούναι και λαβείν. Επομένως, η ζωγραφική ως μια εξ' αυτών γεννάται εφόσον το επιτρέπουν τα δεδομένα στον πολιτισμό αυτό, ωριμάζει και αναδεικνύεται, επιβεβαιώνοντας κατ' αυτόν τον τρόπο δυο υποθέσεις: η γένεση της σε έναν τόπο είναι ανάλογη της ικανότητας του να τη δημιουργήσει και να την εξελίξει, και ως τέτοια είναι συνάρτηση της ποιότητας του πολιτισμού αυτού, και δεύτερον αναπόφευκτα καταδεικνύει την ανάγκη για τη δημιουργία ενός νέου ζωγραφικού είδους, ικανού να αποτυπώσει τον πολιτισμό αυτό, που δεν είναι άλλη

από την ηθογραφία. Έτσι, η ηθογραφία γεννήθηκε μέσα από την ανάγκη αυτή του πολιτισμού να προβληθεί, ενώ παράλληλα εξέλιξε τη ζωγραφική τέχνη οδηγώντας τη σε νέους δρόμους έμπνευσης, και σε νέες κατευθύνσεις, χρώματα, σχέδια, μέσα και τεχνικές. Και είναι η πινακοθήκη και το μουσείο τέχνης γενικότερα ο χώρος εκείνος που φιλοξενεί τη ζωγραφική τέχνη, που επικοινωνεί το περιεχόμενο της με το κοινό, που προβάλλει τον πολιτισμό της. Μια πινακοθήκη δεν είναι μόνο ο χώρος που εκθέτει τις δημιουργίες της ζωγραφικής και των συναφών τεχνών, αλλά και το ίδρυμα που προάγει τον πολιτισμό ως θεωρητική παράμετρο και δείκτη ευημερίας και προόδου μιας κοινωνίας. Έτσι, η αποτελεσματική οργάνωση της εξυπηρετεί την καλύτερη ανάδειξη και άνθιση της τέχνης, και η συγκροτημένη διοίκηση της επιτρέπει την αισιοδοξία για περαιτέρω ανάπτυξη της σε μια κοινωνία που τη στηρίζει, την ενδυναμώνει και την προωθεί. Και αυτό γιατί γνωρίζει πως με αυτόν τον τρόπο είναι δυνατό να αποκτήσει αναγνωρισιμότητα και διαφήμιση, προκειμένου να εξασφαλίσει χρηματοδοτήσεις και να αντλήσει κεφάλαια. Ως εκ τούτου, όλες οι προαναφερθείσες έννοιες, οι οποίες έδωσαν το περίγραμμα της μελέτης αυτής και τη βασική ορολογία της, δεν είναι ανεξάρτητες μεταξύ τους. Τουναντίον, νοηματοδοτούνται η μια μέσα από την άλλη, και αποκτούν περιεχόμενο αλληλοσυναρτώμενες και αλληλοσυμπληρούμενες, αποδεικνύοντας τις πολλαπλές ερμηνείες τους, και τις αμέτρητες εκφάνσεις τους, και τη συνθετότητα του χαρακτήρα τους. Σε κάθε περίπτωση αυτό που συμπεραίνουμε είναι πως η χρήση τους δεν μπορεί να απομονώνεται, και πως η λειτουργία τους συνίσταται στην εξυπηρέτηση πολλαπλών νοημάτων, όπως προκύπτει μέσα από το σώμα της έρευνας της παρούσας εργασίας.

Ο πολιτισμός, ως θεωρητική κατηγορία, "βρίσκει εφαρμογή" στην περίπτωση της νήσου της Κέρκυρας μέσα από τις καλές τέχνες της αρχιτεκτονικής, της

λογοτεχνίας και της ζωγραφικής. Πίνακες όπως το *Παλαιό Φρούριο* του Φίλιππου Μάκοτσι, η *Πόλη που Αγαπά το Φρούριο* του Άγγελου Γερακάρη, και το *Νέο Φρούριο* του Πέτρου Στραβοράβδη, παρουσιάζουν την κερκυραϊκή αρχιτεκτονική μέσω δυο οχυρωματικών έργων και μνημειακών αρχιτεκτονημάτων της περιόδου της βενετοκρατίας, αποδεικνύοντας την τομή της καλλιτεχνικής ιστορίας της Κέρκυρας με τη μνημειακή αρχιτεκτονική των κατακτητών που πέρασαν από το νησί. Η αρχιτεκτονική –και δεν είναι η μόνη τέχνη- της Κέρκυρας προέκυψε από αυτήν ακριβώς τη σύζευξη των τοπικών πολιτισμικών στοιχείων με την ξένη καλλιτεχνική κουλτούρα, αναδεικνύοντας το διάλογο των καλών τεχνών και των πολιτισμών μέσα σε ένα ιστορικό πλαίσιο. Σε αυτή τη διαπίστωση οδηγεί και το *Σπίτι του Γιαλλινά* του Νικόλαου Βεντούρα, το οποίο υπογραμμίζει τη λειτουργία των αρχοντικών ως ιστορικών κτηρίων, δηλαδή οικοδομημάτων συνυφασμένων με μια ιστορική περίοδο ενός τόπου, ενώ τα όσα διαδραματίζονται σε αυτό αποκαλύπτουν μιαν άλλη οπτική της έρευνας και όψη του πολιτισμού, η οποία συνάδει με την αλληλεπίδραση και την αλληλεξάρτηση των τεχνών μέσω της ανταλλαγής ιδεών και αντιλήψεων των Κερκυραίων καλλιτεχνών τους, με κοινό παρανομαστή τον τόπο δημιουργίας τους, την Κέρκυρα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα προς την ίδια κατεύθυνση αποτελεί και ο πίνακας του Μάρκου Ζαβιτζιάνου *Οι Γυναίκες με τις Ξέστες στο Κεφάλι*, ο οποίος φανερώνει τη σχέση του δημιουργού με το λογοτέχνη Κωνσταντίνο Θεοτόκη, την άνθιση της λογοτεχνικής κίνησης στο νησί, και τη μετατροπή της Κέρκυρας σε εργαστήρι παραγωγής τέχνης και πολιτισμού, κάτι που επιβεβαιώνει η προσωπογραφία της συγγραφέως *Κατίνας Παπά* από τη ζωγράφο αδερφή της που ακολουθεί. Τα δυο αυτά έργα παρότι συνδέονται με διαφορετικό το καθένα τρόπο με τη λογοτεχνία, επιβεβαιώνουν την ανάπτυξη της στην Κέρκυρα, σε ένα περιβάλλον από το οποίο δανείζεται και στο οποίο δανείζει στοιχεία στις υπόλοιπες τέχνες, ως

τεκμήριο πολιτισμού. Το προαναφερθέν πορτραίτο, όπως η *Αυτοπροσωπογραφία* της εικαστικού Αγλαΐας Παπά, και η προσωπογραφία του ζωγράφου *Άγγελου Κόντη* από τον Ηλία Γιαννούλα, πιστοποιούν πέρα από την πεζογραφική και ποιητική παραγωγή, τη δημιουργία μέσα στο χρόνο μιας ζωγραφικής παράδοσης στον τόπο. Μιας ζωγραφικής κληρονομιάς που δε σταματά στο παρελθόν, αλλά όπως αποδεικνύει ο εικαστικός Τζίνος Δημητράτος με την *Αυτοπροσωπογραφία* του συνεχίζεται και έχει πολλά ακόμα να δώσει και να δείξει. Η περίπτωση μάλιστα της ζωγραφικής τέχνης στη Δημοτική Πινακοθήκη είναι χαρακτηριστική αν την ερμηνεύσουμε από τη διάσταση του πολιτισμού, αφού συμβαίνει το εξής ενδιαφέρον: οι προαναφερθείσες προσωπογραφίες αποτυπώνουν καταξιωμένους Κερκυραίους καλλιτέχνες είτε αυτοβιογραφικά, είτε μέσω άλλων Κερκυραίων εικαστικών, και όλα αυτά στο περιβάλλον ενός μουσείου τέχνης, του οποίου στόχος είναι να προάγει τη ζωγραφική τέχνη. Έτσι, οι ζωγράφοι και οι λογοτέχνες, οι οποίοι ανέδειξαν την Κέρκυρα εντός και εκτός Ελλάδος, προβάλλοντας παντού τον πολιτισμό της, αναδεικνύονται με τη σειρά τους από τους σημερινούς εικαστικούς- συνεχιστές αυτής της μακράς παράδοσης, που επίσης έρχονται στο προσκήνιο μέσα σε ένα χώρο εξ' ορισμού και εκ του αποτελέσματος φορέα πολιτισμού. Αυτή η λογοτεχνία και η ζωγραφική που προβάλλεται μέσα από τη ζωγραφική, μετατρέπεται και καταλήγει στον πολιτισμό που προβάλλεται μέσα από τον πολιτισμό του τότε και του τώρα. Όπως, λοιπόν, η πινακοθήκη συνιστά μέρος προστασίας, ανάδειξης και προαγωγής της τέχνης και του πολιτισμού, έτσι και η Κέρκυρα μετατρέπεται σε καταφύγιο και πρόσφορο έδαφος για να αναπτυχθούν και να ευδοκιμήσουν οι καλές τέχνες και ο πολιτισμός αυτός.

Ο ίδιος τώρα κερκυραϊκός πολιτισμός, ιδωμένος μέσα από την ηθογραφική παραγωγή της Δημοτικής Πινακοθήκης Κέρκυρας, οδηγεί σε άλλα μονοπάτια, αυτά της λαϊκής κουλτούρας του νησιού, και της συγκρότησης μιας ταυτότητας μέσα από

τις αξίες και τις συνήθειες του τόπου, τόσο στην πόλη όσο και την ύπαιθρο της. Προς αυτή την κατεύθυνση της καθημερινότητας της κερκυραϊκής υπαίθρου, οι πίνακες *Δάσος* και *Κοπάδι* του Άγγελου Γιαλλινά σκιαγραφούν την εικόνα της αγροτικής και κτηνοτροφικής παραγωγής του νησιού, των πρακτικών και των παραδόσεων της ζωής στο χωριό. Σε αυτά συνεπικουρεί ο πίνακας *Καμένες Ελιές* του Νίκου Ζερβού, με τον οποίο επιτυγχάνεται μια διπλή νοηματική προσέγγιση των ηθογραφικών αυτών δημιουργιών, εστιάζοντας έτσι σε ένα χαρακτηριστικό της αγροτικής ζωής και οικονομίας, που χαρακτήριζε και χαρακτηρίζει την Κέρκυρα, την καλλιέργεια του δέντρου της ελιάς, και καθιστώντας ταυτόχρονα τη λαϊκή κουλτούρα της υπαίθρου κομμάτι του πολιτισμού της. Αυτός ο λαϊκός πολιτισμός συμπληρώνεται από τον πίνακα του Γιώργου Κεφαλληνού *Γυρισμός,* παρουσιάζοντας διάφορες πληροφορίες ως προς τις συνήθειες και τις πρακτικές της καθημερινότητας των Κερκυραίων αγροτών. Ήταν αυτό το εύφορο έδαφος του νησιού που σε συνδυασμό με το καλό κλίμα του τόπου, έφεραν στην Κέρκυρα την ανάπτυξη και την οικονομική ευημερία, και δημιούργησαν τις κατάλληλες και απαραίτητες εκείνες προϋποθέσεις για τη γένεση και την άνθιση των γραμμάτων και των τεχνών -στις οποίες ήδη αναφερθήκαμε-, στο βαθμό που η ευμάρεια και η πολιτιστική πρόοδος είναι δυο έννοιες συναφείς και αλληλένδετες. Κατά τον ίδιο τρόπο, η ηθογραφία μέσα από τα έργα της πινακοθήκης και η λαογραφία μέσα από τις συναφείς βιβλιογραφικές πηγές, αποτυπώνουν τις δυο μεγάλες αγορές του κέντρου της Κέρκυρας, την *Πίνια* του Νικόλαου Βεντούρα και τον *Μαρκά* του Άγγελου Γιαλλινά, όπου οι τίτλοι των πινάκων ήταν ομώνυμοι των πραγματικών αγορών, περιγράφοντας τις πρακτικές των καταστηματαρχών, τα ήθη και τα έθιμα των πολιτών στη διάρκεια της επίσκεψης τους σε αυτές, τις αντιλήψεις των κατοίκων του κέντρου της Κέρκυρας. Στην ίδια κατηγορία ο πίνακας του Νίκου Βουτυρά *Οπωροπώλης* δίνει πληροφορίες για τα

επαγγέλματα εντός και εκτός των αγορών αυτών, όπως των πλανόδιων μικροπωλητών, ενώ η εικόνα του κερκυραϊκού άστεως ολοκληρώνεται με την ψυχαγωγία και τη διασκέδαση του κόσμου σε ένα από πιο γνωστά κεντρικά σημεία περιπάτου του νησιού, το Λιστόν, και τον πίνακα του Γεώργιου Σαμαρτζή *Νύξ ἐν Κερκύρα*. Ολόκληρος ο λαϊκός πολιτισμός της Κέρκυρας συνηγορεί βάσει των προαναφερθέντων υπέρ δυο συμπερασμάτων. Πρώτον, ο λαϊκός πολιτισμός με κάθε τρόπο και μέσο -εν προκειμένω μέσω της ζωγραφικής- συνιστά ένα ντοκουμέντο των πεπραγμένων προηγουμένων εποχών, ενημερώνοντας μας για συνήθειες και παραδόσεις που δεν υφίστανται πια, για ήθη και έθιμα που έχουν πλέον εκλείψει, καθιστώντας μας τελικά κοινωνούς της κουλτούρας του παρελθόντος. Δεύτερον, ο πολιτισμός ενός τόπου δεν είναι μόνο τα γράμματα και οι τέχνες, αλλά και τα επιμέρους στοιχεία της καθημερινότητας του, τα οποία του προσδίδουν μια μοναδική ταυτότητα που τον ξεχωρίζει από άλλα μέρη και πολιτισμούς, όχι με τη στενή έννοια του όρου της διάκρισης, αλλά με το χαρακτηριστικό μιας ποιότητας στο πλαίσιο της διαφορετικότητας.

Αυτή η διαφορετικότητα, ωστόσο, ενός πολιτισμού και κατ' επέκταση ενός τόπου δεν καλύπτεται με την ανάδειξη μόνο της άνθισης των τεχνών της αρχιτεκτονικής, της λογοτεχνίας και της ζωγραφικής σε αυτόν, ή των συνηθειών των ανθρώπων της υπαίθρου και των κατοίκων του κέντρου του, στη βάση των εργασιών τους και της οικονομικής τους ανάπτυξης. Οι καλές τέχνες στην Κέρκυρα δεν περιορίζονται στις τρείς προαναφερθείσες, αφού στην εισαγωγή έγινε λόγος με παραδείγματα στη μεγάλη μουσική και θεατρική της κληρονομιά. Στο πλαίσιο της ίδιας λογικής, δεν ήταν τυχαία η αναφορά στη θρησκευτική κουλτούρα του νησιού, μέσα από το ορθόδοξο δόγμα, και τους Αγίους οι οποίοι προσδιόρισαν την εικόνα της και τη ζωή των Κερκυραίων. Συνεπώς, θα είχε ιδιαίτερο ενδιαφέρον η ενασχόληση -

σε μια καινούρια μελέτη και με σημείο αναφοράς τη Δημοτική Πινακοθήκη- με τη θεατρική κίνηση στο νησί και τη μουσική του κουλτούρα κατά το παρελθόν, και με κατά πόσο αυτές το καθόρισαν. Τέλος, η θρησκευτική του παράδοση μπορεί να αποτελέσει γόνιμο έδαφος για διερεύνηση, μελέτη και εξαγωγή συμπερασμάτων για τον πολιτισμό της Κέρκυρας στη βάση της ίδιας πάντα αρχής: αυτό που καθορίζει έναν τόπο είναι ο πολιτισμός του.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

Adajian Thomas, "On the Prototype Theory of Concepts and the Definition of Art", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63/3 (June 2005), pp.231-236.

Åhlberg Lars- Olof, "Concepts and Conceptions of Art", *The Nordic Journal of Aesthetics* 6/10 (1993), pp.127-155.

Antonnietti Alessandro and Cantoia Manuela, "To See a Painting Versus to Walk in a Painting: an Experiment on Sense- Making Through Virtual Reality", *Computers & Education* 34/3-4 (April 2000), pp.213-223.

Baber Chris, Bristow Huw, Cheng Sean- Lee, Hedley Anna, Kuriyama Yuri, Lien Marc, Pollard James and Sorrell Phil, "Augmenting Museums and Art Galleries", Michitaka Hirose (edited), *Human-Computer Interaction INTERACT '01, IFIP TC, 13 International Conference on Human-Computer Interaction, IOS-IFIP* (Tokyo-Japan 9^{th}-13^{th} July 2001), pp.439-446, https://www.researchgate.net/profile/Chris_Baber/publication/2539487_Augmenting_Museums_and_Art_Galleries/links/0fcfd50b299bd9890b000000.pdf.

Baecker Dirk, "The Meaning of Culture", *Thesis Eleven* 51/1 (1 November 1997), pp.37-51.

Baker C. Frank, "Some Observations on Museum Administration", *Science- New Series* 36/672 (15 November 1907), pp.666-669.

Baldwin R. John, Faulkner L. Sandra and Hecht L. Michael, "A Moving Target: The Illusive Definition of Culture", in: John R. Baldwin, Sandra L. Faulkner, Michael L. Hecht and Sheryl L. Lindsley (edited), *Redefining Culture: Perspectives Across the Disciplines,* Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah- New Jersey- London 2006, pp.3-26.

Becker S. Howard, "Art As Collective Action", *American Sociological Review* 39/6 (December 1974), pp.767-776.

Becker S. Howard, "Arts and Crafts", *The American Journal of Sociology* 83/4 (January 1978), pp.862-889.

Birukou Aliaksandr, Blanzieri Enrico, Giorgini Paolo and Giunchiglia Fausto, "A Formal Definition of Culture", *The Workshop on Modeling Intercultural Collaboration and Negotiation (MICON) at International Joint Conference on Artificial Intelligence (IJCAI'09)* (June 2009), http://eprints.biblio.unitn.it/1604/1/021.pdf.

Blumenthal Albert, "A New Definition of Culture", *American Anthropologist* 42/4 (12 October 1940), pp.571-586.

Boas Franz, "Some Principles of Museum Administration" in *Science- New Series* 25/650 (14 June 1907), pp.921-933.

Boghraty Kaveh, "Art Gallery Positioning System" (17 May 2007), pp.1-8, http://static.cs.brown.edu/research/pubs/theses/masters/2007/boghraty.pdf.

Bose Prosenjit, De Carufel Jean- Lou, Shaikhet Alina and Smid Michiel, "Art Gallery Localization", *The Journal of Computational Geometry: Theory and Applications (CGTA)* (21 June 2017), pp.1-19, https://arxiv.org/pdf/1706.08016.pdf.

Brigham L. Don, *Focus on Fine Arts: Visual Arts,* National Education Association, Washington D.C. 1989.

Carter L. Curtis, "Sculpture", in: Berys Gaut and Dominic Mclver Lopes (edited), *The Routledge Companion to Aesthetics,* Routledge, London and New York 2001, pp.503-517.

Carter L. Curtis, "Langer and Hofstadter on Painting and Language: A Critique", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 32/3 (Spring 1974), pp.331-342, https://epublications.marquette.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1485&context=phil_fac.

Cox Kenyon, "What Is Painting? I: Painting as an Art of Imitation", *The Art World* 1/1 (October 1916), pp.29-33,73.

Cox Kenyon, "What Is Painting? Part II. Painting as an Art of Relation", *The Art World* 1/4 (January 1917), pp.245-250.

D' Azevedo L. Warren, "A Structural Approach to Esthetics: Toward a Definition of Art in Anthropology", *American Anthropologist* 60/4 (August 1958), pp.702-714.

Damisch Hubert, "The Inventor of Painting", translated by Kent Minturn and Eric Trudel, *Oxford Art Journal* 33/3 (1 October 2010), pp.301-316.

Danto C. Arthur, "Art and Meaning", in: Noel Caroll (edited), *Theories of Art Today*, WI: University of Wisconsin Press, Madison 2000, pp.130-140.

Davies Stephen, "Definitions of Art", in: Berys Gaut and Dominic Mclver Lopes (edited), *The Routledge Companion to Aesthetics,* Routledge, London and New York 2001, pp.169-179.

Davies Stephen, "First Art and Art's Definition", *The Southern Journal of Philosophy* 35/1 (March 1997), pp.19-34.

Davies Stephen, "Definitions of Art", *Philosophy and Phenomenological Research* 54/2 (1994), pp.492-494.

Davies Stephen, "Functional and Procedural Definitions of Art", *The Journal of Aesthetic Education* 24/2 (Summer 1990), pp.99-106.

DeBellis Mark, "Music", in: Berys Gaut and Dominic Mclver Lopes (edited), *The Routledge Companion to Aesthetics,* Routledge, London and New York 2001, pp.531-544.

Dickie George, "Defining Art", *American Philosophical Quarterly* 6/3 (July 1969), pp.253-256.

Dissanayake Ellen, "The Arts After Darwin: Does Art Have an Origin and Adaptive Function?", in: Kitty Zijlmans and Wilfried van Damme (edited), *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches,* Uitgeverij Valiz, Amsterdam 2008, pp.241-263, https://ellendissanayake.com/publications/pdf/EllenDissanayake_ArtsAfterDarwinWAS08.pdf.

Doulas Louis, "Taking it Personally: On Isabelle Graw's Concept of Painting", *The Brooklyn Rail* (July/August 2015), pp.45-57.

Doulas Louis, "Art: Definitions and Analyses" (18 May 2014), pp.1-22, http://louisdoulas.info/wp-content/uploads/2014/01/Art-definitions.pdf.

Duncan Carol, "The Art Museum as Ritual", in: Carol Duncan (edited), *Civilizing Rituals- Inside Public Art Museums,* Routledge, London 1995, pp.7-20.

Duncan Carol, "Art Museums and the Ritual of Citizenship", in: Susan M. Pearce (edited), *Interpreting Objects and Collections,* Routledge, London 1994, pp.88-103.

Dutton Denis, "A Naturalist Definition of Art", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64/3 (30 June 2006), pp.367-377.

Edgar Andrew and Sedgwick Peter, *Key Concepts in Cultural Theory,* Routledge, London and New York 1999.

Fares Gustavo, "Painting in the Expanded Field", *Porto Arte: Revista de Artes Viisuais* 18/31 (2011), pp.113-118.

Fenollosa F. Ernest, "The Fine Arts", *The Elementary School Teacher* 5/1 (September 1904), pp.15-28.

Fokt Simon, "The Cultural Definition of Art", *Metaphilosophy* 48/4 (21 July 2017), pp.404-429.

Friedman Renée, "Museum People. The Special Problems of Personnel Management in Museums and Historical Agencies", in: Kevin Moore (edited), *Museum Management,* Routledge, London and New York 1994, pp.121-127.

Geertz Clifford, "Art as a Cultural System", *MLN* 91/6 (December 1976), pp.1473-1499.

Genoways H. Hugh, "To Members of the Museum Profession", in: Hugh H. Genoways (edited), *Museum Philosophy for the Twenty-first Century,* Altamira, USA 2006, pp.221-234.

Gillies Val, Harden Angela, Johnson Katherine, Reavey Paula, Strange Vicky and Willig Carla, "Painting Pictures of Embodied Experience: the Use of Nonverbal Data Production for the Study of Embodiment", *Journal of Qualitative Research in Psychology* 2/3 (2005), pp.1-13.

Gilmore Audrey and Rentschler Ruth, "Changes in Museum Management: A Custodial or Marketing Emphasis", *The Journal of Management Development* 21/10 (2002), pp.745-760, http://dro.deakin.edu.au/eserv/DU%3A30008525/rentschler-changesinmuseum-post-2002.pdf.

Goldman Alan, "The Aesthetic", in: Berys Gaut and Dominic Mclver Lopes (edited), *The Routledge Companion to Aesthetics,* Routledge, London and New York 2001, pp.181-192.

Griffin D. J. G., "Managing in the Museum Organization II: Conflict, Tasks, Responsibilities", in *International Journal of Museum Management and Curatorship* 7/1 (1988), pp.11-23.

Griffin Des and Abraham Morris, "The Effective Management of Museums: Cohesive leadership and visitor- focused public programming", in: Richard Sandell and Robert R. Janes (edited), *Museum Management and Marketing,* Routledge, London and New York 2007, pp.104-141.

Guentchev Daniel, "The Role of Painting in the Phenomenology of Merleau- Ponty", *American Society for Aesthetics Graduate E-journal (asage)* 2/2 (Spring/Summer 2010), pp.1-6.

Hall T. Edward and Hall Mildred Reed, "Key Concepts: Underlying Structures of Culture", in: D. C. Thomas (edition), *Readings and Cases in International Management: A Cross- cultural Perspective,* Sage Publications, 2003, pp.199-210.

Hamashita Masahiro, "A Quest for the Universal- George Turnbull's Conception of Painting (2)", pp.53-64, https://scholar.google.gr/scholar?hl=el&as_sdt=0%2C5&q=A+Quest+for+the+Universal-+George+Turnbull%27s+Conception+of+Painting&btnG.

Hamilton R. James, "Theater", in: Berys Gaut and Dominic Mclver Lopes (edited), *The Routledge Companion to Aesthetics,* Routledge, London and New York 2001, pp.557-568.

Hatch Mary Jo and Yanow Dvora, "Methodology by Metaphor: Ways of Seeing in Painting and Research", *Organization Studies* 29/1 (1 January 2008), pp.23-44.

Healey G. Christopher and Enns T. James, "Perception and Painting: A Search for Effective, Engaging Visualizations", *IEEE Computer Graphics and Applications* 22/2

(March/April 2002), pp.10-15, http://papers.cumincad.org/data/works/att/7683.content.pdf.

Helmers Marguerite, "Framing the Fine Arts Through Rhetoric", in: Charles A. Hill and Marguerite Helmes (edited), *Defining Visual Rhetorics,* Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah- New Jersey- London 2004, pp.63-86.

Hetherington Kevin, "Review Article- The Empty gallery? Issues of subjects, objects and spaces", *Museum & Society* 8/2 (July 2010), pp.112-117.

Ivanova Krassimira, Stanchev L. Peter and Dimitrov Boyan, "Analysis of the Distributions of Color Characteristics in Art Painting Images", *Serdica Journal of Computing* 2/2 (Sofia 2008), pp.111-136.

Janes R. Robert and Sandell Richard, "Complexity and Creativity in Contemporary Museum Management", in: Richard Sandell and Robert R. Janes (edited), *Museum Management and Marketing,* Routledge, London and New York 2007, pp.1-14.

Koskinen Ilpo, Binder Thomas and Redström Johan, "Lab, Field, Gallery, and Beyond", *Artifact: Journal of Design Practice* 2/1 (1 March 2008), pp.46-57.

Kristeller Paul Oskar, "The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part I", *Journal of the History of Ideas* 12/4 (October 1951), pp.496-527.

Kristeller Paul Oskar, "The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (II)", *Journal of the History of Ideas* 13/1 (January 1952), pp.17-46.

Kroeber L. A. and Parsons Talcott, "The Concepts of Culture and of Social System", *American Sociological Review* 23 (October 1958), pp.582-583.

Krukar Jakub and Dalton Ruth Conroy, "Spatial Predictors of Eye Movement in a Gallery Setting", *1rst International Workshop on Eye Tracking for Spatial Research* (Scarborough 2 September 2013), pp.14-19.

Lamarque Peter, "Literature", in: Berys Gaut and Dominic Mclver Lopes (edited), *The Routledge Companion to Aesthetics,* Routledge, London and New York 2001, pp.449-461.

Lehrer Keith, "Representation in Painting and Consciousness", *Philosophical Studies* 117/1-2 (January 2004), pp.1-14.

Lizardo Omar and Skiles Sara, "Cultural Consumption in the Fine and Popular Arts Realms", *Sociology Compass* 2/2 (13 March 2008), pp.485-502.

Lotz Christian, "Representation or Sensation? A Critique of Deleuze's Philosophy of Painting", *Symposium: Canadian Journal of Continental Philosophy* 13/1 (Spring/Printemps 2009), pp.59-72.

MacAloon John, "On the Cultures of <<Culture>>: Definition and Overview", *Olympic Review XXVI-30'* (December 1999- January 2000), pp.15-16.

Malmbak Kim and Møller Meltofte, "Experiencing a Painting: An Interdisciplinary Discussion Regarding Epistemology and Experiencing", *Academic Quarter* 16 (Autumn 2017), pp.65-74.

Matravers Derek, "Art, Expression and Emotion", in: Berys Gaut and Dominic Mclver Lopes (edited), *The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, London and New York 2001, pp.353-362.

McFee Graham, "Dance", in: Berys Gaut and Dominic Mclver Lopes (edited), *The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, London and New York 2001, pp.545-556.

McGrail Ewa, "The Question of What and Where the Arts are Today", *The Journal of Literature Literacy, and the Arts, Research Strand* 1/1 (Winter 2014), pp.1-8.

Mclver Lope Dominic, "Painting", in: Berys Gaut and Dominic Mclver Lopes (edited), *The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, London and New York 2001, pp.491-502.

McKay George Frederick, "Toward Cultural Definition", *Journal of Research in Music Education* 3/2 (1 October 1955), pp.92-100.

Meurant Georges, "Painting a «Perpetuum Mobile»", «*George Meurant Page» of the Society for Gestalt Theory (GTA)* (2012), pp.1-5, http://www.gestalttheory.net/cms/uploads/pdf/arts/visual%20arts/Meurant2012PerpetuumMobile.pdf.

Negoescu, Liliana, "Structural Attributes of the Image in Painting", *Procedia- Social and Behavioral Sciences* 93 (2013), pp.1315-1318.

Parker David, "The Abstract Unconscious in Painting", pp.1-17, https://aras.org/sites/default/files/docs/00025Parker.pdf.

Paroissien Leon, "Museum Governance and Funding: International Issues Requiring Local Analysis and Informed Solutions", *INTERCOM Conference Paper* (November 2006), pp.1-14, http://intercom.museum/documents/4-3Paroissien.pdf.

Patel Menisha, Heath Christian, Luff Paul, Vom Lehn Dirk and Cleverly Jason, "Playing with Words: Creativity and Interaction in Museums and Galleries", *Museum Management and Curatorship* 31/1 (2015), pp.69-86, https://www.researchgate.net/profile/Paul_Luff/publication/286454853_Playing_with_Words_Creativity_and_Interaction_in_Museums_and_Galleries/links/5762d18308ae9964a16ba21b/Playing-with-Words-Creativity-and-Interaction-in-Museums-and-Galleries.pdf.

Pepperell Robert, "The Conscious Act of Looking at a Painting", *Consciousness Literature and the Arts* 10/2 (August 2009), pp.1-15, https://blackboard.lincoln.ac.uk/bbcswebdav/users/dmeyerdinkgrafe/archive/pepperell2009.html.

Peterson Valerie, "Painting Exposition and Throwing Persuasion: Art Metaphors as Communication Theory", *Grand Valley Review* 27/1/6 (1 January 2004), pp.16-33.

Pratchenko Paul, "Painting and Drawing as Manifestations of Visual Perception", *Leonardo* 16/4 (Autumn 1983), pp.273-279.

Quinn Carolyne, "Perception and Painting in Merleau- Ponty's Thought", *Perspectives: International Postgraduate Journal of Philosophy* 2 (2009), pp.9-30.

Rosaldo I. Renato, "Foreword: Defining Culture", in: John R. Baldwin, Sandra L. Faulkner, Michael L. Hecht and Sheryl L. Lindsley (edited), *Redefining Culture: Perspectives Across the Disciplines*, Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah- New Jersey- London 2006, pp.ix-xiii.

Say G. Christian, "Problems with the Definition of Art: Intention, Theory, and the Transcendent in the work of Arthur Danto" (3 May 2016), pp.1-25, https://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:26hCRLyumIIJ:scholar.google.com/+Problems+with+the+Definition+of+Art:&hl=el&as_sdt=0,5.

Sewell H. William Jr., "The Concept(s) of Culture", in: Gabrielle M. Spiegel (edited), *Practicing History: New Directions in Historical Writing after the Linguistic Turn*, Routledge, New York and London 2005, pp.76-95.

Sharma Preeti Bala, "Painting: A Tool of Non- Verbal Communication", *Language in India* 13/7 (July 2013), pp.312-318.

Shipp John Neville, "Do I Really Need Specialist Qualifications to Work as a Professional in a Gallery, Library, Archive or Museum?", *The Australian Library Journal* 65/4 (2016), pp.280-287.

Smircich Linda, "Concepts of Culture and Organizational Analysis", *Administrative Science Quarterly* 28/3 (September 1983), pp.339-358.

Smith Murray, "Film", in: Berys Gaut and Dominic Mclver Lopes (edited), *The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, London and New York 2001, pp.463-475.

Stiny George and Gips James, "Shape Grammars and the Generative Specification of Painting and Sculpture", in: O R Petrocelli (edited), *The Best Computer Papers of 1971*, Auerbach, Philadelphia 1972, pp.125-135.

Stupples Peter, "Light, Art and Science Meet in the Gallery", *Junctures: The Journal of Thematic Dialogue* 16 (December 2013-2015), pp.7-10.

Suchy Sherene, "Museum Management: Emotional Value and Community Engagement", *INTERCOM Conference Paper* (Taiwan 2006), pp.1-10, http://intercom.museum/documents/3-1Suchy.pdf.

Sweet Jonathan, "Art Museums: Sites of Communication", *National Gallery of Australia & the National Portrait Gallery* (Canberra 14-15 March 2003), pp.1-12.

Tatarkiewicz Wladyslaw, "What Is Art? The Problem of Definition Today", *The British Journal of Aesthetics,* 11/2 (1 February 1971), pp.134-153.

Tsao Yung- Chin, Liao Ching- Chih and Chan Shaio-Chung, "The Influence of Visual Image Recognition Patterns on Product Design: Investigation of Perception and Text Description on Painting Selections for Conversion to Product Design", pp.1-13, http://192.192.212.77/110/20100814053032.pdf.

Vecco Marilena, "A definition of cultural heritage: From the tangible to the intangible", *Journal of Cultural Heritage* 11/3 (July- September 2010), pp.321-324.

Vesterby Pamela and Vesterby Vincent, "General Systems and the Process of Creating a Painting", *The Proceedings of the 55th Annual Meeting of the International Society for the Systems Sciences,* pp.1-13, http://journals.isss.org/index.php/proceedings55th/article/viewFile/1626/606.

Wahab Mohamad Hanif Abdul and Zuhardi Alia Fatin Ahmad, "Human Visual Quality: Art gallery exhibition", *Procedia- Social and Behavioral Sciences* 101 (8 November 2013), pp.476-487.

Weil E. Stephen, and Cheit F. Earl, "The Well-managed Museum", in: Kevin Moore (edited), *Museum Management,* Routledge, London and New York 1994, pp.281-282.

Winters Edward, "Architecture", in: Berys Gaut and Dominic Mclver Lopes (edited), *The Routledge Companion to Aesthetics,* Routledge, London and New York 2001, pp.519-530.

Xiaomeng Ning, "Painting as an Implicit Ontology- Merleau- Ponty's Phenomenological Interpretation of Cézanne's Painting", *The 3rd BESETO Conference of Philosophy* (Session 1), pp.17-25, https://utcp.c.u-tokyo.ac.jp/events/pdf/027_Ning_Xiaomeng_BESETO.pdf.

Zhu Feng and Shao Jie, "Logic Analysis of Painting Modeling Rules and Avoiding Narrative Viewing", *International Education Studies* 2/3 (August 2009), pp.127-129.

Zijlmans Kitty and van Damme Wilfried, "World Art Studies", in: Matthew Rampley et al (editors), *Art History and Visual Studies in Europe: a handbook,* Brill, Leiden 2010, pp.1-11.

Zuidervaart Lambert, "Toward a Shared Understanding of the Arts", *Pro Rege* 11/2 (December 1982), pp.18-25.

Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

Αγιούς Ι. Αντώνιος, *Οδοιπορικό στην Παλιά Κέρκυρα,* εκδόσεις Σταμούλης Α. Ε., Κέρκυρα 2004.

Αγοροπούλου- Μπιρμπίλη Αφροδίτη, "Το έργο του Κερκυραίου αρχιτέκτονα Ι. Χρόνη", στο: *Κερκυραϊκά Χρονικά XXVII*, Κέρκυρα 1983, σσ.113-158.

Αγοροπούλου- Μπιρμπίλη Αφροδίτη, *Η Αρχιτεκτονική της Πόλεως της Κέρκυρας κατά την Περίοδο της Ενετοκρατίας* (Διδακτορική Διατριβή), Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα 1976.

Αηδονίδης Αλέξανδρος, "Οι άγιοι προστάτες του νησιού", *Πορτόνι* 5 (Απρίλιος 2018), σσ.8-11.

Αναστασιάδου Α., "Η Γενιά του 1880: Πεζογραφία- Ποίηση", στο: Συγγραφική Ομάδα ΕΑΠ, *Γράμματα ΙΙ: Νεοελληνική Φιλολογία (19ος και 20ος αιώνας)- Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία (19ος και 20ος αιώνας),* εκδόσεις ΕΑΠ, Πάτρα 2000, σσ.133-153.

Αντζουλάτου- Ρετσίλα Ευρυδίκη, *Πολιτιστικά και Μουσειολογικά Σύμμεικτα,* εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2005.

Beaton Roderick, *Εισαγωγή στη Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία,* μετάφραση Ευαγγελία Ζούργου- Μαριάννα Σπανάκη, εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1996.

Βελλιανίτης Θ., "Άγγελος Γιαλλινάς", στο: Κώστας Δαφνής (επιμ.), *Κερκυραϊκά Χρονικά,* τόμος 11, εκδ. Δαφνής Κώστας, Κέρκυρα 1965, σσ.128-135.

Βίττι Μάριο, *Ιδεολογική Λειτουργία της Ελληνικής Ηθογραφίας,* εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα 1991[4].

Γιοφύλλης Φώτιος, *Η Ζωγραφική στην Κέρκυρα 1550-1958,* εκδ. Κερκυραϊκά Χρονικά, Κέρκυρα 1958.

Δασκαλοθανάσης Νίκος, "Αρχές και αξίες της νεότερης ελληνικής τέχνης", στο: Νίκος Δασκαλοθανάσης και Αντώνης Κωτίδης, *Νεότερη και Σύγχρονη Τέχνη: Τέχνες Ι: Ελληνικές Εικαστικές Τέχνες, Επισκόπηση Ελληνικής Αρχιτεκτονικής και Πολεοδομίας,* τόμος Γ', εκδόσεις ΕΑΠ, Πάτρα 2000, σσ.15-78.

Δαφνής Κώστας, "Έκθεση Έργων του Χαράκτη Νίκου Βεντούρα"- Δημοσιευμένο άρθρο στα Κερκυραϊκά Νέα, στο: Πυλαρινός Θεοδόσης (επιμ.), *Κερκυραϊκά Χρονικά Β',* τόμος Α', εκδ. Εταιρεία Κερκυραϊκών Σπουδών, Κέρκυρα 2003, σσ.217-218.

Δαφνής Κώστας, "Επιφυλλίδες", στο: Θεοδόσης Πυλαρινός (επιμ.), *Κερκυραϊκά Χρονικά Β',* τόμος Α', εκδ. Εταιρεία Κερκυραϊκών σπουδών, Κέρκυρα 2003.

Δαφνής Κώστας, "Φιλολογικά Κείμενα", στο: Θεοδόσης Πυλαρινός (επιμ.), *Κερκυραϊκά Χρονικά Β',* τόμος Α', εκδ. Εταιρεία Κερκυραϊκών σπουδών, Κέρκυρα 2003.

Δαφνής Κώστας, "Κερκυραϊκά Σημειώματα: Ένα κείμενο του Α. Κεφαλληνού- Σταμάτιος Βούλγαρης- Μαβίλης και Σπ. Θεοτόκης- Κατίνα και Αγλαΐα Παπά. Μνημεία και τάφοι", στο: Κ. Δαφνής και Ν. Καρύδης (επιμ.), *Κερκυραϊκά Χρονικά,* τόμος Β', εκδ. Δαφνής Κ. και Καρύδης Ν., Κέρκυρα 1952, σσ.114-130.

Δεντρινού Α. Ειρήνη, *Κερκυραϊκά Χρονικά ΙΙΙ- Η Κερκυραϊκή Σχολή,* εκδ. Δαφνής Κώστας, Κέρκυρα 1971[2].

Ζώρας Θ. Γεώργιος, *Επτανησιακά Μελετήματα Α΄: Εισαγωγή εις την Επτανησιακήν Σχολήν- Οι εκπρόσωποι της Επτανησιακής Σχολής- Επτανησίων δοκίμια περί γλώσσης,* εκδ. Σπουδαστήριον Βυζαντινής και Νεοελληνικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 1960.

Θεοτόκης Κωνσταντίνος, *Κορφιάτικες Ιστορίες,* εκδόσεις Ιδέες, Κέρκυρα χ.χ..

Ιακωβίδη Λιλή, *Κατίνα Παπά: από τη ζωή και το έργο της,* Αθήνα 1972.

Καζανάκη- Λάππα Μαρία, "Ειδήσεις από Αρχειακές Πηγές για τη Ζωγραφική και τους Ζωγράφους στην Κέρκυρα το 16ο αι.", *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας 13 (1985-1986) Δ΄* (Αθήνα 1988), σσ.293-300.

Καλλιγάς Μαρίνος, *Μάρκος Ζαβιτζιάνος 1884-1923- Έκθεσις Έργων Χαρακτικής και Ζωγραφικής,* εκδ. Αναγνωστική Εταιρεία Κέρκυρας, Κέρκυρα 1971.

Καλλιγάς Πέτρος, "Τοπογραφικά της πόλης της αρχαίας Κέρκυρας", στο: Κώστας Δαφνής (επιμ.), *Κερκυραϊκά Χρονικά ΧΧΙΙΙ- Πρακτικά Δ΄ Πανιονίου Συνεδρίου,* τόμος Α', Κέρκυρα 1980, σσ.81-88.

Καλλιγάς Πέτρος, *Αρχαιότητες και Μνημεία Ιονίων Νήσων- Ανάτυπον εκ των Χρονικών του Αρχαιολογικού Δελτίου*, τόμος 27, Αθήνα 1977.

Καλλιγάς Πέτρος, "Μνημεία της Νεώτερης Κέρκυρας: η κατοικία του Λατίνου Αρχιεπισκόπου", σσ.158-162, http://ir.lib.uth.gr/bitstream/handle/11615/14910/article.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

Κανταρέλης Σπυρίδων, Καπιδάκης Σαράντος και Μελέντη Μαρία, *Ανάπτυξη πληροφοριακού συστήματος για την επτανησιακή τέχνη στην Κέρκυρα από την "Πινακοθήκη του Δήμου Κερκυραίων",* https://core.ac.uk/download/pdf/38299593.pdf.

Κάρτερ Γιώργος, *Οι Δικοί μου της Κέρκυρας,* εκδ. Αναγνωστική Εταιρεία Κέρκυρας, Κέρκυρα 2009.

Κλήμης Οδυσσέας- Κάρολος, *Δρώμενα και Έθιμα του Κερκυραϊκού Λαού,* εκδόσεις Γραφικές Τέχνες- Νίκος Χειμαριός, Κέρκυρα 1987[2].

Κομιανού- Αλαμάνου Ελένη, *Η Κέρκυρα: Αναδρομή στο Χρόνο,* Κέρκυρα 1994.

Κονιδάρης Κ. Διονύσιος, "Λέσχη Ευγενών- Θέατρο Σαν Τζιάκομο- Δημαρχείο: Οι τρεις χρήσεις ενός από τα σπουδαιότερα οικοδομικά στολίδια της Κέρκυρας ", *'Εν Κερκύρα* 1 (Απρίλιος 2015), σσ.2-5.

Κουρούκλη Μαρία, *Έργα και Ημέρες στην Κέρκυρα: ιστορική ανθρωπολογία μιας τοπικής κοινωνίας,* μετάφραση Μαρία Γυπαράκη, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2008.

Κρητικού Μαρία, *Το Περιοδικό Κερκυραϊκή Ανθολογία. Εισαγωγική Μελέτη και Ευρετηρίαση του Εντύπου* (Διπλωματική Εργασία), Πανεπιστήμιο Πατρών, Πάτρα 2011.

Κώστογλου Αικατερίνη, *Αρχαιότητες και Μνημεία Ιονίων Νήσων- Ανάτυπον εκ των Χρονικών του Αρχαιολογικού Δελτίου,* τόμος 27, Αθήνα 1977.

Λάσκαρι Ν. Νινέττα, *Κέρκυρα: Μια ματιά μέσα στο χρόνο, 1204-1864,* εκδόσεις Ι. Σιδέρης, Αθήνα 1997.

Λευθεριώτης Νίκος, "Ο Κωνστ. Θεοτόκης: ο άνθρωπος κι' ο συγγραφέας", στο: Κώστας Δαφνής (επιμ.), *Κερκυραϊκά Χρονικά,* τόμος 11, εκδ. Δαφνής Κώστας, Κέρκυρα 1965, σσ.158-162.

Λουκάτος Σ. Δημήτριος, "Οι πλανόδιοι μικροπωλητές- στοιχείο και τεκμήριο ζωής στην Επτάνησο", στο: Κώστας Δαφνής (επιμ.), *Κερκυραϊκά Χρονικά XXVI,* εκδ. Δαφνής Κώστας, Κέρκυρα 1982, σσ.19-35.

Μαρκάτου Φ. Δώρα (επιμ.), *Η Τέχνη της Επτανησιακής Σχολής: 18ος- 19ος αι.,* Τεχνολογικό Εκπαιδευτικό Ίδρυμα Ιονίων Νήσων, Αργοστόλι 2014.

Μαυρογιάννης Εμμανουήλ, *Κερκυραϊκοί Τύποι και Κορφιάτικα Έθιμα,* Αθήνα 1949.

Μελέντη Μαρία, "Ζωγραφική: Τζίνος Δημητράτος", *'Εν Κερκύρα* 6 (Δεκέμβριος 2017), σσ.24-28.

Mirambel André, "Η Επτανησιακή λογοτεχνία και η Δυτική σκέψις εις τον 19ον αιώνα", στο: Φαίδωνας Κ. Μπουμπουλίδης και Μαρία Γ. Νυσταζοπούλου (επιμ.), *Πρακτικά Τρίτου Πανιονίου Συνεδρίου,* τόμος Β', Αθήνα 1969, σσ.119-124.

Μισιρλή Νέλλη, *Ελληνική Ζωγραφική 18^{ος}-19^{ος} Αιώνας,* εκδόσεις Αδάμ, Αθήνα 1993.

Μπαλός Σπύρος, *Καλώς Ήλθατε στην Κέρκυρα,* χ.τ. χ.χ..

Μπιτσάνη Π. Ευγενία, *Πολιτισμική Διαχείριση & Περιφερειακή Ανάπτυξη: Σχεδιασμός Πολιτιστικής Πολιτικής και Πολιτιστικού Προϊόντος,* εκδόσεις Διόνικος, Αθήνα 2004.

Μπούνιας Ιωάννης, *Κερκυραϊκά: ιστορία- λαογραφία,* τόμος Α΄, Αθήνα 1954.

Πακτίτης Νικόλαος, *Η Κερκυραϊκή Λαϊκή Παράδοση,* χ.τ. χ.χ..

Πανόπουλος Δ. Σπύρος, *Κέρκυρα: η ιστορία της, τα μνημεία της,* Κέρκυρα 1950.

Παπανικολάου Μιλτιάδης, *Η Ελληνική Ηθογραφική Ζωγραφική του Δεκάτου Ενάτου Αιώνα,* εκδόσεις Π. Πουρνάρας, Θεσσαλονίκη 1978.

Παπασωτηρίου Μαρίνα, "Νίκος Βεντούρας: επίμονα μοντέρνος…", στο: Μαρίνα Παπασωτηρίου (επιμ.), *Νικόλαος Βεντούρας: Αναδρομική,* εκδ. Δημοτική Πινακοθήκη Κέρκυρας, Κέρκυρα χχ., σσ.14-31.

Παππάς Θεόδωρος (επιμ.), *Εστίες Πολιτισμού στη Νήσο Κέρκυρα,* εκδ. Εργαστήριο Τεκμηρίωσης Πολιτιστικής και Ιστορικής Κληρονομιάς Ιονίου Πανεπιστημίου, Κέρκυρα 2011.

Πάπυρος Larousse, τόμος 4, εκδόσεις Πάπυρος, Αθήνα 2003.

Πάπυρος Larousse, τόμος 5, εκδόσεις Πάπυρος, Αθήνα 2003.

Παρίσης Ιωάννης και Παρίσης Νικήτας, *Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων,* εκδόσεις Ο.Ε.Δ.Β., Αθήνα 2004.

Πολίτης Λίνος, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας,* εκδόσεις Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 2001[11].

Πολίτου- Μαρμαρινού Ελένη και Ντενίση Σοφία, *Το Διήγημα στην Ελληνική και τις Ξένες Λογοτεχνίες. Θεωρία- Γραφή- Πρόσληψη,* εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα 2009.

Πρέκα- Αλεξανδρή Καλλιόπη, *Κέρκυρα: από τη Ναυσικά στην Ευρώπη,* εκδόσεις Αδάμ, Αθήνα 1994.

Προκοπίου Γ. Άγγελος, "Γραπτές, εικονογραφικές και μορφολογικές μαρτυρίες για τις σχέσεις της Δυτικής με την Ιόνιο ζωγραφική στον ΙΗ΄ Αιώνα", στο: Φαίδωνας Κ. Μπουμπουλίδης και Μαρία Γ. Νυσταζοπούλου (επιμ.), *Πρακτικά Τρίτου Πανιονίου Συνεδρίου,* τόμος Β', Αθήνα 1969, σσ.318-325.

Σακελλαρίου Ι., "Αρχιτεκτονικές Μορφές της Κέρκυρας", στο: Κ. Δαφνής και Ν. Καρύδης (επιμ.), *Κερκυραϊκά Χρονικά,* εκδ. Δαφνής Κ. και Καρύδης Ν., Κέρκυρα 1951, σσ.25-29.

Σαλβάνος Ι. Γεράσιμος και Σαλβάνου- Παπαβλασοπούλου Ι. Μαρία, *Λαογραφική ύλη εκ Κερκύρας: ανατύπωσις εκ του επιστημονικού περιοδικού της "Λαογραφίας",* Αθήνα 1930.

Σαλιβέρου Κων. Νεκταριάννα, *Γεώργιος Σαμαρτζής: από τις συλλογές της Κέρκυρας,* εκδ. Δημοτική Πινακοθήκη Κέρκυρας, Κέρκυρα χ.χ..

Σγούρου- Κρόκου Μαρία, *Η Κέρκυρα που Έφυγε,* εκδόσεις α'πόστροφος, Κέρκυρα 2002.

Σπιτέρης Τώνης, "Η εξέλιξη της μεταβυζαντινής τέχνης στην Επτάνησο", στο: Κ. Δαφνής και Ν. Καρύδης (επιμ.), *Κερκυραϊκά Χρονικά,* τόμος Β', εκδ. Δαφνής Κ. και Καρύδης Ν., Κέρκυρα 1952, σσ.76-91.

Σουρτζίνος Χ. Γιώργος, *Κέρκυρα- Ταξίδι στο Χρόνο: ιστορία- μνημεία- μουσεία- ιστορικοί και αρχαιολογικοί χώροι- χαρακτικά,* εκδ. Ιστορική- Λαογραφική Εταιρεία Κέρκυρας, Θεσσαλονίκη 2006[3].

Τσίτσας Α. Χ., *Κέρκυρα: Νοσταλγικές Αναδρομές,* εκδ. Εταιρεία Κερκυραϊκών Σπουδών, Κέρκυρα 1992.

Vitti Mario, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας,* εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα 2003.

Χαραλαμπίδης Άλκης, *Ο Χαράκτης Νικόλαος Βεντούρας,* εκδόσεις Μαλλιάρης- Παιδεία, Θεσσαλονίκη 1982.

Χρήστου Θάνος (επιμ.), *Κερκυραίοι Χαράκτες: 19ος και 20ος Αιώνας*, εκδ. Δημοτική Πινακοθήκη Κέρκυρας, Κέρκυρα 2001.

Χρήστου Θάνος (επιμ.), *Άγγελος Κόντης,* εκδ. Δημοτική Πινακοθήκη Κέρκυρας, Κέρκυρα 1998.

Χρήστου Θάνος, *Πέτρος Στραβοράβδης- Ζωγραφική,* εκδ. Δημοτική Πινακοθήκη Κέρκυρας, Κέρκυρα 1997.

Χρήστου Θάνος (επιμ.), *Κερκυραίοι Ζωγράφοι του 19ου και του 20ου Αιώνα,* εκδ. Δημοτική Πινακοθήκη Κέρκυρας, Κέρκυρα χ.χ..

Χρήστου Θάνος (επιμ.), *Νίκος Ζερβός,* εκδ. Δημοτική Πινακοθήκη Κέρκυρας, Κέρκυρα χ.χ..

Χυτήρης Γεράσιμος, *Σημειώσεις ενός Κερκυραίου,* εκδόσεις Γαβριηλίδης, Αθήνα 2010.

Ηλεκτρονική βιβλιογραφία

Academic Dictionaries and Encyclopedias, *Μονοτυπία*, http://greek_greek.enacademic.com/102837/%CE%BC%CE%BF%CE%BD%CE%BF%CF%84%CF%85%CF%80%CE%AF%CE%B1.

Βεντούρας Νικόλαος, επίμονα μοντέρνος, http://www.ventouras.gr/persistently-modern/.

Corfu history, *Αρχιτεκτονική της Παλιάς Κέρκυρας,* https://www.corfuhistory.eu/?p=281.

Δημοτική Πινακοθήκη Κέρκυρας, *Ιστορικό- Ταυτότητα (ΔΣ),* http://artcorfu.gr/%ce%b1%cf%81%cf%87%ce%b9%ce%ba%ce%ae/%ce%b9%cf%83%cf%84%ce%bf%cf%81%ce%b9%ce%ba%cf%8c-

%cf%84%ce%b1%cf%85%cf%84%cf%8c%cf%84%ce%b7%cf%84%ce%b1-%ce%b4%cf%83/.

Εθνική Πινακοθήκη- Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου- Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη, *Γιαλλινάς Άγγελος,* https://www.nationalgallery.gr/el/zographikh-monimi-ekthesi/painter/giallinas-aggelos.html.

Εθνική Πινακοθήκη- Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου- Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη, *Παπά Αγλαΐα,* http://www.nationalgallery.gr/el/zographikh-monimi-ekthesi/painter/papa-aglaia.html.

Εθνική Πινακοθήκη- Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου- Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη, *Σαμαρτζής Γεώργιος,* https://www.nationalgallery.gr/el/zographikh-monimi-ekthesi/painter/samartzis-georgios.html.

Εθνικό Κέντρο Βιβλίου, *Αρχείο Ελλήνων Λογοτεχνών: Παπά Κατίνα,* http://www.ekebi.gr/frontoffice/portal.asp?cpage=NODE&cnode=461&t=307.

Enallaktikos.gr, *Δίκτυα Αλληλεγγύης,* http://www.enallaktikos.gr/kg15el_perivallontiki-prwtovoylia-kerkyras_a3100.html.

Imageprint, *Τι είναι η μεταξοτυπία,* http://www.imageprint.gr/index.php/27-home/welcome/23-ti-einai-h-metaxotypia.

Κερκυραϊκή Πινακοθήκη, *Βεντούρας Νικόλαος 1899-1990,* http://www.corfuartgallery.com/files/6614/9604/8013/ventouras-nikolaos-viografiko_1.pdf.

Κερκυραϊκή Πινακοθήκη, *Βουτυράς Νίκος 1957,* http://www.corfuartgallery.com/files/9414/9815/3714/voutiras-nikos-viografiko.pdf.

Κερκυραϊκή Πινακοθήκη, *Γερακάρης Άγγελος 1952,* http://www.corfuartgallery.com/files/8714/9604/8033/gerakaris-aggelos-viografiko_1.pdf.

Κερκυραϊκή Πινακοθήκη, *Γιαλλινάς Άγγελος 1857-1939,* http://www.corfuartgallery.com/files/9914/9820/8142/giallinas-aggelos-viografiko.pdf.

Κερκυραϊκή Πινακοθήκη, *Γιαννούλας Ηλίας 1953,* http://www.corfuartgallery.com/files/3614/9820/8322/giannoulas-ilias-viografiko.pdf.

Κερκυραϊκή Πινακοθήκη, *Δημητράτος Ιωάννης (Τζίνος) 1943,* http://www.corfuartgallery.com/files/5214/9604/8068/dimitratos-ioannis_tzinos_1.pdf.

Κερκυραϊκή Πινακοθήκη, *Ζαβιτζιάνος Μάρκος 1884-1923,* http://www.corfuartgallery.com/files/7614/9604/8112/zavitsianos-markos-viografiko_1.pdf.

Κερκυραϊκή Πινακοθήκη, *Ζερβός Νίκος 1901-1988,* http://www.corfuartgallery.com/files/3214/9858/3110/zervos-nikos-viografiko.pdf.

Κερκυραϊκή Πινακοθήκη, *Κεφαλληνός Γιώργος 1931,* http://www.corfuartgallery.com/files/8414/9604/8132/kefallinos-giorgos-viografiko_1.pdf.

Κερκυραϊκή Πινακοθήκη, *Κόντης Άγγελος 1912-2005,* http://www.corfuartgallery.com/files/3815/0045/8810/kontis-aggelos-viografiko.pdf.

Κερκυραϊκή Πινακοθήκη, *Μάκοτσις Φίλιππος 1911-1985,* http://www.corfuartgallery.com/files/1414/9941/6516/makotsis-filippos-viografiko.pdf.

Κερκυραϊκή Πινακοθήκη, *Παπά Αγλαΐα 1903-1984,* http://www.corfuartgallery.com/files/5415/0031/2113/papa-aglaia-viografiko.pdf.

Κερκυραϊκή Πινακοθήκη, *Σαμαρτζής Γεώργιος 1868-1925,* http://www.corfuartgallery.com/files/2315/0062/9773/samartzis-georgios-viografiko.pdf.

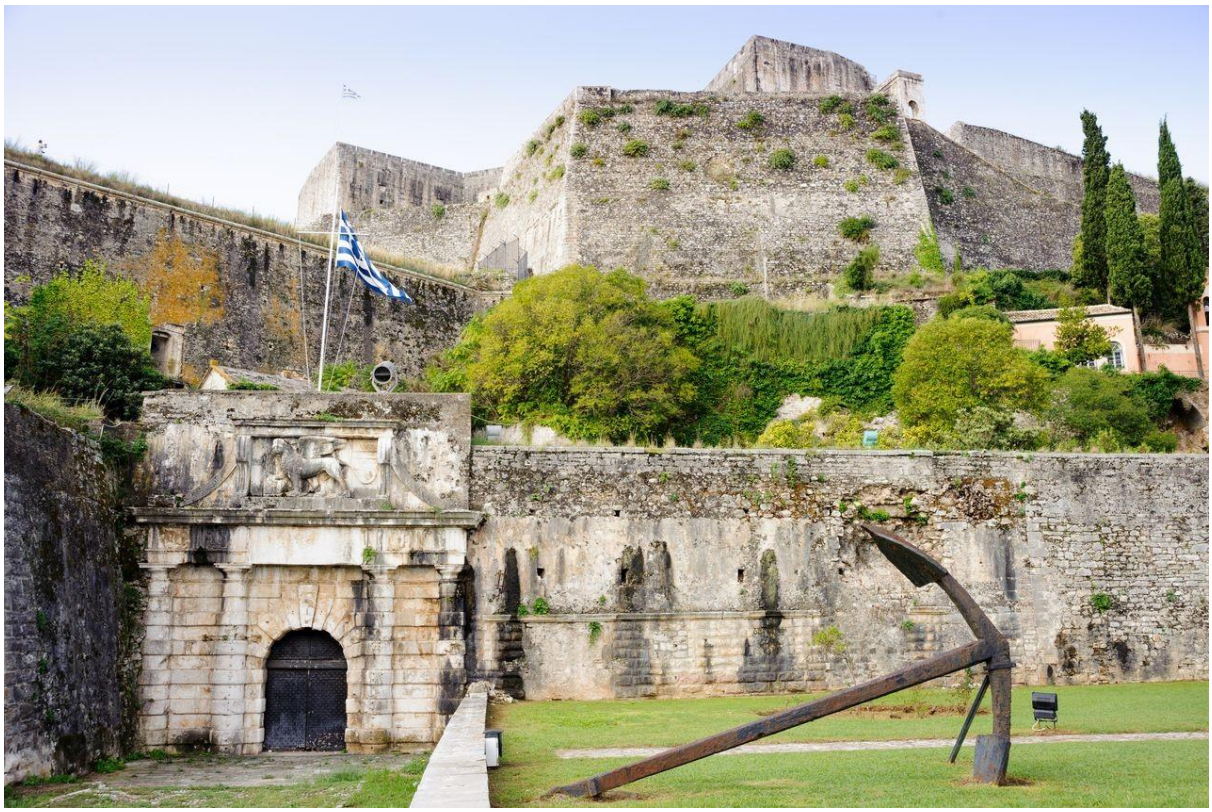
Κερκυραϊκή Πινακοθήκη, *Στραβοράβδης Πέτρος 1949,* http://www.corfuartgallery.com/files/1015/1074/6679/stravoravdis-petros-viografiko.pdf.

Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, *Μάρκος Ζαβιτζιάνος. Έργα και Κείμενα,* https://www.miet.gr/en/book-list/book-Markos-Zabitzianos-Erga-kai-keimena.

Μπιτζένης Δημήτριος, *Τεχνολογία των εκτυπώσεων,* https://www.bizdim.gr/index.php/tehnologiaektyposeon/thebook/34--ba.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1

Εικ. 19 Παλαιό Φρούριο (Wikipedia.org)



Εικ.20 Νέο Φρούριο (Terrabook.com)

Εικ. 21 Το Αρχοντικό του Γιαλλινά (Corfupress.com)

Εικ. 22 Άποψη του Λιστόν και της Κάτω Πλατείας (Corfuin.com)

Εικ. 23 Δημοτική Πινακοθήκη Κέρκυρας (Artcorfu.gr)

Εικ. 24 Δημοτική Πινακοθήκη Κέρκυρας (Artcorfu.gr)

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2

Κατάλογος δημιουργών	
1.	Βεντούρας Νικόλαος (1899-1990)
2.	Βουτυράς Νίκος (1957-)
3.	Γερακάρης Άγγελος (1952-)
4.	Γιαλλινάς Άγγελος (1857-1939)
5.	Γιαννούλας Ηλίας (1953-)
6.	Δημητράτος Γιάννης (Τζίνος) (1943-)
7.	Ζαβιτζιάνος Μάρκος (1884-1923)
8.	Ζερβός Νίκος (1901-1988)
9	Κεφαλληνός Γιώργος (1931-)
10.	Μάκοτσις Φίλιππος (1911-1985)
11.	Παπά Αγλαΐα (1903-1984)
12.	Σαμαρτζής Γεώργιος (1868-1925)
13.	Στραβοράβδης Πέτρος (1949-)