

Προσεγγίσεις του τοπίου

Ευάγγελος Β. Τσακνάκης

Φοιτητική Εργασία (ΕΛΠ4965, ΑΠΚΥ)
Αθήνα, 2-2013

Περιεχόμενα:

Εισαγωγή

i. Το τοπίο της βυζαντινής τέχνης μέσα από τα έργα του Φ. Κόντογλου και άλλων Ελλήνων καλλιτεχνών που επηρεάστηκαν από την αισθητική της γενιάς του '30

ii. Το ιδεαλιστικό-ηρωικό τοπίο της ευρωπαϊκής τέχνης του 17ου αιώνα και η συνέχεια ή η διαφοροποίηση των συμβολισμών του σε σχέση με την Αναγέννηση

iii. Οι συνθήκες και οι διεργασίες με τις οποίες αυτονομήθηκε οριστικά το τοπίο στον 19ο αιώνα

iv. Το υποκειμενικό τοπίο του ιμπρεσιονισμού, οι συνθήκες κάτω από τις οποίες έγινε γνωστός ο Ιμπρεσιονισμός στην Ελλάδα στις αρχές του 20ου αιώνα και τα θέματα με τα οποία συνδέεται

v. Σύγκριση του έργου «Femmes au bain» του γάλλου Ιμπρεσιονιστή Pierre-Auguste Renoir με το ιμπρεσιονιστικό έργο «Λουόμενες» του Έλληνα ζωγράφου Κ. Παρθένη των αρχών του 20ου αιώνα

Επίλογος

Πίνακας Εικόνων

Βιβλιογραφία

Εισαγωγή

Το τοπίο, σε συνδυασμό με την ανθρώπινη μορφή, κυριαρχούσε στη ζωγραφική των τελευταίων αιώνων. Στην παρούσα μελέτη εξετάζεται το τοπίο της Βυζαντινής τέχνης όπως απαντάται στο έργο κυρίως του Φ. Κόντογλου, το ηρωικό-ιδεαλιστικό τοπίο της ευρωπαϊκής τέχνης του 17ου αιώνα και το υποκειμενικό τοπίο του Ιμπρεσιονισμού. Ειδικότερα, εξετάζεται ο σκοπός της σύνδεσης του τοπίου με την ανθρώπινη μορφή στη Βυζαντινή τέχνη στις σύγχρονες αναβιώσεις της, η διαφοροποίηση των συμβολισμών του ηρωικού-ιδεαλιστικού τοπίου του 17ου αιώνα σε σχέση με την Αναγέννηση και η αυτονόμηση του τοπίου του 19ου αιώνα. Τέλος, περιγράφονται οι συνθήκες κάτω από τις οποίες έγινε γνωστός ο Ιμπρεσιονισμός στην Ελλάδα, καθώς και τα θέματα με τα οποία συνδέεται, ενώ συγκρίνονται δύο έργα: το έργο «Λουόμενες Γυναίκες» (1916) του Γάλλου ιμπρεσιονιστή Pierre – Auguste Renoir και το ιμπρεσιονιστικό έργο «Λουόμενες» του Κ. Παρθένη (πριν το 1919).

i. Το τοπίο της βυζαντινής τέχνης μέσα από τα έργα του Φ. Κόντογλου και άλλων Ελλήνων καλλιτεχνών που επηρεάστηκαν από την αισθητική της γενιάς του '30

Το τοπίο συνδέθηκε άμεσα με την ανθρώπινη μορφή στις σύγχρονες αναβιώσεις της στις αρχές του 20ου αιώνα ώστε να ενταχθούν θέματα από την ιστορία και τη μυθολογία των Ελλήνων. Ο Φ. Κόντογλου (1895-1965) υπήρξε ο κύριος εκπρόσωπος της ενσάρκωσης της επαφής της ελληνικής τέχνης του 20ου αιώνα με τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή παράδοση. Συνέβαλε στη διακόσμηση του Δημαρχείου της Αθήνας (1937-9), όπου, πραγματευόμενος κοσμικές σκηνές της βυζαντινής τεχνοτροπίας, ιστόρησε την πορεία των Ελλήνων από την εποχή του μύθου μέχρι την Επανάσταση του Εικοσιένα. Οι νωπογραφίες που ζωγράφησε στο σπίτι του (1932) είχαν, επίσης, κοσμικά θέματα, ενώ ήταν χωρισμένες κατά το βυζαντινό πρότυπο σε τρεις ζώνες, αποτυπώνοντας το προσωπικό του ιδίωμα που αποτελεί μίξη της βυζαντινής και λαϊκής τέχνης¹ Διακόσμησε πλήθος εκκλησιών με προσωπογραφίες και τοπιογραφίες, ενώ το έργο του είτε έγινε αποδεκτό είτε επικρίθηκε από ομάδες κριτών.²

Ο Κόντογλου «ενσάρκωσε» τον αγιογράφο της βυζαντινής τέχνης, ενώ τα ιδιότυπα έργα του μαθητή και φίλου του, του Τσαρούχη, την περίοδο της μαθητείας του, έφεραν εμφανείς ομοιότητες, που ήταν αποτέλεσμα μίξης βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής με στοιχεία της ελληνικής παράδοσης, ενώ εμφανή ήταν και τα ρεύματα τόσο της Δύσης όσο και της Ανατολής.³ Ο Κόντογλου με τους δύο μαθητές του, Γ. Τσαρούχη και Ν. Εγγονόπουλο, καθώς και ο Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας και Γ. Μόραλης, ήταν οι καλλιτέχνες που διαμόρφωσαν τον εκφραστικό τους τρόπο τη δεκαετία του '30.⁴

Ο Κόντογλου συνδύασε το λαϊκό μύθο με τις πηγές της χριστιανιστικής ώστε το έργο του να αποτελεί μείγμα παγανιστικής ιδεολογίας και μυστικισμού φανατισμού. Διακρίνονται τα ιδανικά του αρχαίου κόσμου, καθώς και η αγάπη για τον άνθρωπο και τη φύση.⁵ Με βαριούς χρωματισμούς και με κυρίαρχο το σκούρο καφέ χρώμα, ο Τσαρούχης επιδόθηκε στην απεικόνιση τοπίων εφαρμόζοντας τη βυζαντινή τεχνική, παρ' όλο που οι Βυζαντινοί δεν είχαν ασχοληθεί ιδιαίτερα με αυτό το θέμα.⁶ Ο Αγήνορας Αστεριάδης (1898-1978), ακόμη, ο οποίος θα συνδυάσει τη θρησκευτική με τη λαϊκή τέχνη, θα δώσει έμφαση στην πρωτοποριακή

¹ Ιωαννίδου (2011), σ. 67.

² Ό.π. σ. 68.

³ Ξύδης (1976), σ. 136.

⁴ Ιωαννίδου (2011), σ. 68.

⁵ Νεοελληνική Τέχνη (1978), σ. 508.

⁶ Ξύδης (1976), σ. 139.

πανοραμική και επιπεδική αντίληψη του τοπίου με εμφανή την προσωπική του αισθαντικότητα.⁷

ii. Το ιδεαλιστικό-ηρωικό τοπίο της ευρωπαϊκής τέχνης του 17ου αιώνα και η συνέχεια ή η διαφοροποίηση των συμβολισμών του σε σχέση με την Αναγέννηση

Την εποχή της Αναγέννησης η τοπογραφική πιστότητα, αρχικά, αποτέλεσε το ζητούμενο των καλλιτεχνών με εμφανή την απουσία της ανθρώπινης μορφής. Κατά το 16^ο αιώνα, στη Βενετία, η οποία υπήρξε κύριο κέντρο εξέλιξης της τοπογραφίας, καλλιεργήθηκε ο τύπος του *αρκαδικού* και *ποιμηνικού* τοπίου. Η ανθρώπινη μορφή εμφανιζόταν σε νέες και νέους που απολάμβαναν τη φύση, καθώς και σε βοσκούς, κυνηγούς, νύμφες και σατύρους που ζουν ανέμελα.⁸ Οι ζωγράφοι της «Σχολής του Δούναβη» (16^ο αιώνα) σαγηνεύτηκαν από τη φύση και την απέδωσαν στους πίνακές τους με τέτοιο τρόπο ώστε η ανθρώπινη μορφή να χάνεται μέσα στο σύνολο.⁹

Η τοπογραφία στην ευρωπαϊκή ζωγραφική αυτονομήθηκε το 17^ο αιώνα, όταν άρχισαν να γράφονται πλέον τα πρώτα σχετικά θεωρητικά κείμενα στο πλαίσιο της Ακαδημίας.¹⁰ Το λεγόμενο ιδεαλιστικό-ηρωικό τοπίο, το οποίο καλλιεργήθηκε στη Ρώμη, περιλάμβανε μυθολογικά, ιστορικά ή βιβλικά πρόσωπα, ενώ η φύση παρέμεινε κυρίαρχο θέμα. Ο Claude Lorrain, ζωγράφος αυτού του είδους, εστίαζε στο φως των πινάκων του που έρχεται από το βάθος του ορίζοντα προς τα έξω και διαφαίνεται η αναζήτηση της αρμονίας ανάμεσα στον άνθρωπο και τη φύση. Ο Roussin Nicolas, χρησιμοποιώντας θέματα από την ελληνική μυθολογία και ιστορία καθώς και αρχαία αρχιτεκτονήματα και ερείπια, παρέπεμπε στην ιδεώδη υπερχρονική ομορφιά του Κλασικού κόσμου.¹¹

iii. Οι συνθήκες και οι διεργασίες με τις οποίες αυτονομήθηκε οριστικά το τοπίο στον 19ο αιώνα

Η τοπογραφία, η οποία είχε υποβαθμιστεί ως θεματική κατηγορία το 18^ο αιώνα, αναβίωσε τον επόμενο αιώνα στους κόλπους, αρχικά, του Ρομαντισμού. Η αναβίωση οφειλόταν στην ανάγκη επιστροφής στη φύση ειδικά όταν η Βιομηχανική Επανάσταση ανέτρεψε τις βασικές συνθήκες της αγροτικής ζωής. Τα τυποποιημένα πλέον σωληνάρια των χρωμάτων που χρησιμοποιούσαν οι Γάλλοι καλλιτέχνες επέτρεψαν τη στροφή της ζωγραφικής από τον εσωτερικό χώρο του εργαστηρίου στην ύπαιθρο (1820-30).¹²

⁷ Νεοελληνική Τέχνη (1978), σ. 508.

⁸ Χαραλαμπίδης (2010), σ.σ. 120-121.

⁹ Ο.π. σ.σ. 12 1-123.

¹⁰ Ο.π. σ. 123.

¹¹ Ο.π. σ. 124.

¹² Ο.π. σ.σ. 125-126.

iv. Το υποκειμενικό τοπίο του ιμπρεσιονισμού, οι συνθήκες κάτω από τις οποίες έγινε γνωστός ο Ιμπρεσιονισμός στην Ελλάδα στις αρχές του 20ου αιώνα και τα θέματα με τα οποία συνδέεται

Ο Ιμπρεσιονισμός εμφανίστηκε ως αισθητικό ρεύμα τη δεκαετία του 1870. Οι ιμπρεσιονιστές αγωνίζονταν να αποδώσουν την εντύπωση (impression) στους πίνακές τους και με την εφαρμογή του φωτός και του πλούσιου χρώματος επιχειρούσαν να καταγράψουν μία στιγμιαία εντύπωση στο εικονιζόμενο τοπίο. Ο κίνδυνος που απέρρευε από την τεχνική αυτή έγκειτο στην υπερβολική επιφανειακή θεώρηση της πραγματικότητας.¹³

Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα επικρατούσε η αντίληψη του υψηλού προτύπου του πολιτισμού της αρχαίας Ελλάδας και ο προσανατολισμός προς την αναπτυσσόμενη Δύση.¹⁴ Τη δεκαετία του 1920, μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή, αναζητήθηκε ένα νέο «εθνικό πρόσωπο», αφού είχε καταλυθεί η πολιτική, οικονομική και η πνευματική ωρίμανση της χώρας.¹⁵ Η «ελληνικότητα» αναζητούταν σε κάθε πνευματική και καλλιτεχνική δραστηριότητα.¹⁶ Οι Έλληνες καλλιτέχνες, προκειμένου να αποκτήσουν διαφορετική υπόσταση από τους Ευρωπαίους, προσπάθησαν να εντοπίσουν στοιχεία της αυτόχθονης ελληνικής παράδοσης και να τα συνδυάσουν με τις πρωτοποριακές κατακτήσεις της σύγχρονης τέχνης.¹⁷

Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα ήταν εμφανής η αντίληψη για τη σπουδαιότητα του κάθε «ελληνικού» και οι καλλιτέχνες ενέταξαν στα έργα τους πρότυπα της βυζαντινολαϊκής παράδοσης.¹⁸ Στην αρχική του μορφή ο Ιμπρεσιονισμός στην Ελλάδα έφερε τα γερμανικά χαρακτηριστικά του, ενώ στη συνέχεια, με τα έργα του Οδ. Φωκά (1865-1928) και του Γ. Χατζόπουλου (1858-1932) και με τα έργα του Κ. Μαλέα (1879-1928) και Κ. Παρθένη (1879-1967) έπειτα, ο Ιμπρεσιονισμός έφερε κατ' εξοχήν τα γαλλικά στοιχεία. Ήταν το πρώτο ρεύμα που επιχειρήσε να ανεξαρτητοποιήσει την τέχνη από τον αυστηρό ακαδημαϊσμό.¹⁹ Οι Έλληνες ζωγράφοι διαπραγματεύονταν το ιδιαίτερο ελληνικό φως το οποίο επιχειρούσαν να αναδείξουν στα έργα τους. Τα θέματα της ζωγραφικής τους αποτελούσαν αφηγηματικά ή ηθογραφικά στοιχεία ειδικά εκείνων των ζωγράφων που η τέχνη τους είχε επηρεαστεί από το γερμανικό Ιμπρεσιονισμό. Οι επηρεασμένοι καλλιτέχνες από το γαλλικό ρεύμα δεν ασπάζονταν απόλυτα τις ιμπρεσιονιστικές αρχές.²⁰

Η «Ομάδα Τέχνη» ιδρύθηκε το 1917 στο κλίμα του φιλελευθερισμού του Βενιζέλου και αποτέλεσε σταθμό

¹³ Ο.π. σ. 129.

¹⁴ Ιωαννίδου (2011), σ. 53.

¹⁵ Ο.π. σ. 53.

¹⁶ Ο.π. σ. 54.

¹⁷ Ο.π. σ. 54.

¹⁸ Σπητέρης (1979), σ.σ. 24-25.

¹⁹ Νεοελληνική Τέχνη (1978), σ. 504.

²⁰ Ο.π. σ. 504.

για την ελληνική τέχνη. Οι ιδρυτές της ήταν κυρίως τοπιογράφοι σπουδαγμένοι στην πλειοψηφία τους στο Παρίσι.²¹ Η πρώτη εμφάνιση των έργων του Μαλέα και του Παρθένη πραγματοποιήθηκε το 1909 όταν η τέχνη τους δεν έτυχε ευρύτερης αποδοχής όπως συνέβη αργότερα, το 1919, όταν παρουσιάστηκαν έργα τους στο Ζάππειο μέχρι και το 1929.²² Τα έργα τους περιλάμβαναν αρχαιοϊδελαστικά στοιχεία, ενώ πραγματεύονταν την ουσία της ελληνικότητας εμπνευσμένοι από την ελληνική φύση.²³ Ο Κ. Παρθένης άντλησε στοιχεία από την αρχαία, τη βυζαντινή και τη λαϊκή παράδοση και πραγματεύτηκε μυθολογικά, ιστορικά, αλληγορικά, θρησκευτικά και τοπιογραφικά θέματα τα οποία απέδωσε με ένα ιδιαίτερο δικό του ιδίωμα που προϋποθέτει όμως τον ιμπρεσιονισμό.²⁴ Ήδη, από την πρώτη δεκαετία του 20^{ου} αιώνα, τα έργα του Παρθένη πραγματεύονται ιμπρεσιονιστικά τη φύση.²⁵ Ο Μαλέας δημιούργησε το δικό του ιδίωμα στην ιμπρεσιονιστική τοπιογραφία του, προσθέτοντας τοπία της Ανατολής.²⁶ Στο έργο του, το ιμπρεσιονιστικό τοπίο έφερε αντιρεαλιστικά και διανοητικά χαρακτηριστικά, ενώ τη φύση συνέθετε ο αφαιρετικός λογισμός του καλλιτέχνη και η εκλεκτικότητα του, εστιάζοντας στο ουσιώδες.²⁷ Το έργο του Μαλέα και του Παρθένη ήταν καθοριστικό για την εξέλιξη της ελληνικής ζωγραφικής του 20ου αιώνα, καθώς συνδύαζε την κατάκτηση της νεότερης τέχνης, ανεξαρτητοποιημένη από τις επιδράσεις των ξένων εργαστηρίων.²⁸

Ο Σπ. Παπαλουκάς (1893-1957) προσάρμοζε στα έργα του την ελληνική πραγματικότητα διατηρώντας τα ιμπρεσιονιστικά στοιχεία και απομακρύνοντας από την πραγματικότητα αναζήτησε το βαθύτερο νόημα των πραγμάτων, ενώ εστίαζε στην απόδοση του ελληνικού φωτός. Η ζωγραφική του Ουμβέρτου Αργυρού (1892-1963) αποτέλεσε το τελευταίο στάδιο του ιμπρεσιονισμού που από τα μυθολογικά και συμβολικά θέματα κατέληξε στα ηθογραφικά. Υπήρξαν, ασφαλώς, και άλλοι ιμπρεσιονιστές καλλιτέχνες, οι οποίοι όμως αρκέστηκαν σε έναν τυποποιημένο ακαδημαϊκό ιμπρεσιονισμό.²⁹

v. Σύγκριση του έργου «Femmes au bain» του γάλλου ιμπρεσιονιστή Pierre-Auguste Renoir με το ιμπρεσιονιστικό έργο «Λουόμενες» του Έλληνα ζωγράφου Κ. Παρθένη των αρχών του 20ου αιώνα

²¹ Ιωαννίδου (2011), σ. 60.

²² Νεοελληνική Τέχνη (1978), σ. 504.

²³ Σπητέρης (1979), σ. 26.

²⁴ Ιωαννίδου (2011), σ.σ. 57-58.

²⁵ Ό.π. σ. 58.

²⁶ Ό.π. σ. 60.

²⁷ Νεοελληνική Τέχνη (1978), σ. 505.

²⁸ Χρήστου (2000), σ.σ. 16-17.

²⁹ Νεοελληνική Τέχνη (1978), σ. 506.



Εικόνα 1: Pierre-Auguste Renoir, *Women Bathers* (Λουόμενες Γυναίκες 1916)
Φωτ. στη Wikipedia

Το έργο «Λουόμενες Γυναίκες» (1916) του Pierre – Auguste Renoir (1841-1919) απεικονίζει τη στιγμή που δυο γυναίκες λαμβάνουν το μπάνιο τους στην εξοχή. Ο πίνακας αποτελείται κυρίως από το συνδυασμό του μπλε και του καφέ ανοικτού χρώματος, ενώ το φως κατερχόμενο από την αριστερή πλευρά της εικόνας προκαλεί την εντύπωση της στιγμιαίας απεικόνισης. Ο γαλλικός ουρανός αναμιγνύεται από το μπλε και το λευκό χρώμα, δίχως να διακρίνονται τα σύννεφα. Ακόμη, η ιμπρεσιονιστική άποψη επιτυγχάνεται από τη στιγμιαία αποτύπωση της κίνησης των προσώπων σε μια συχνή δραστηριότητά τους, καθώς φαίνεται ότι δεν «ποζάρουν» για να τις ζωγραφίσει ο καλλιτέχνης. Η κίνηση του νερού και η κίνηση των δέντρων από τον αέρα αποδίδουν την αποτύπωση της στιγμής στο πλαίσιο του ιμπρεσιονισμού.

Οι «Λουόμενες» του Κ. Παρθένη απεικονίζονται με τις κυρίαρχες αποχρώσεις του γαλάζιου και του άσπρου χρώματος, οι οποίες συμβάλλουν στην απόδοση του ελληνικού φωτός. Διακρίνεται το μπλε χρώμα του ουρανού με τα άσπρα σύννεφα, ένας ορεινός όγκος σε γαλάζια απόχρωση, όπως δηλαδή τον αντιλαμβάνεται η ανθρώπινη ματιά και στην πραγματικότητα, καθώς και η γαλάζια λίμνη στην οποία αντανακλάται το χρώμα του ουρανού. Σε μικρότερη κλίμακα περιλαμβάνονται τα χρώματα του πράσινου και του κίτρινου για να συμβάλλουν στην απόδοση των δέντρων του τοπίου.

Οι κινούμενες μορφές των λουομένων γυναικών φωτίζονται από τη λευκή απόχρωση, ενώ το πλωτό στα αριστερά της λίμνης, το οποίο οδηγεί μια ανδρική μορφή, αντανακλά τη σκιά του κατακόρυφα στο νερό, προδίδοντας τη θέση του ήλιου που βρίσκεται ακριβώς στη μέση του ουρανού. Το δε πλωτό, με τα λευκά πανιά, παραπέμπει συνειρμικά στην εικόνα του ελληνικού караβιού, στο ελληνικό σύμβολο, καθώς και το οικοδόμημα στα δεξιά της εικόνας παραπέμπει σε χριστιανικό ναό. Το έργο, που περιλαμβάνει στοιχεία της φύσης και ανθρώπινες μορφές, απεικονίζει τη στιγμιαία αποτύπωση της διαρκής κίνησης του

συνόλου. Με την τεχνική της επιλογής και χρήσης των χρωμάτων για την απόδοση του φωτός επιτυγχάνεται η ιμπρεσιονιστική απόδοση των «Λουόμενων» στην ελληνικότητα της ιδιότυπης τέχνης του Κ. Παρθένη.



Εικόνα 2: Κ. Παρθένης, *Λουόμενες* (πριν το 1919)

Φωτ. στην *Εθνική Πινακοθήκη* «Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου, Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη»

Επίλογος

Η βυζαντινή και μεταβυζαντινή παράδοση στην ελληνική τέχνη του 20^{ου} αιώνα ενσαρκώθηκε κυρίως από το έργο του Φ. Κόντογλου και τους μαθητές του. Τα ιδιότυπα έργα του, που έφεραν χαρακτηριστικά της Ανατολής και της Δύσης, περιλάμβαναν τα ιδανικά του αρχαίου κόσμου και την αγάπη για τον άνθρωπο και τη φύση. Το τοπίο του Κόντογλου απεικονίζεται με τη βυζαντινή τεχνική, εφαρμόζοντας βαριούς χρωματισμούς.

Την εποχή της Αναγέννησης, αρχικά, το ζητούμενο ήταν η τοπογραφική πιστότητα, ενώ κατά την εξέλιξη της εντάχθηκε η ανθρώπινη μορφή στη ζωγραφική έστω με τέτοιο τρόπο ώστε να χάνεται μέσα στο σύνολο. Το 17^ο αιώνα, όταν άρχισαν πλέον να γράφονται τα πρώτα σχετικά θεωρητικά κείμενα στο πλαίσιο της Ακαδημίας, η τοπιογραφία στην ευρωπαϊκή ζωγραφική αυτονομήθηκε. Στον επόμενο αιώνα είχε υποβαθμιστεί, ενώ στον 19^ο αιώνα, λόγω της Βιομηχανικής Επανάστασης και της διάθεσης των χρωμάτων σε τυποποιημένα σωληνάρια, η τοπιογραφία αυτονομήθηκε οριστικά, αφού οι καλλιτέχνες μετέφεραν τα εργαστήριά τους στην ύπαιθρο.

Το υποκειμενικό τοπίο του Ιμπρεσιονισμού (αισθητικό ρεύμα που εμφανίστηκε τη δεκαετία του 1870) αποδίδεται ως στιγμιαία αντίληψη της πραγματικότητας, χρησιμοποιώντας την τεχνική των χρωμάτων που επηρεάζονται άμεσα από το φως. Στην Ελλάδα εμφανίστηκε στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, όταν η

ελληνική κοινωνία αντιλαμβανόταν ως υψηλό πρότυπο τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό, ενώ ήταν προσανατολισμένη προς τη Δύση. Μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή αναζητήθηκε η ιδιαίτερη ελληνικότητα σε κάθε πνευματική δραστηριότητα, στο πλαίσιο της οποίας οι καλλιτέχνες προσπάθησαν να εντοπίσουν στοιχεία της αυτόχθονης ελληνικής παράδοσης και να τα συνδυάσουν με τις πρωτοποριακές κατακτήσεις της σύγχρονης τέχνης. Ο Ιμπρεσιονισμός στην Ελλάδα, αρχικά έφερε τα γερμανικά του χαρακτηριστικά, ενώ στη συνέχεια τα γαλλικά. Ήταν το πρώτο ρεύμα που επιχειρήσει να ανεξαρτητοποιήσει την τέχνη από τον αυστηρό ακαδημαϊσμό και οι Έλληνες ζωγράφοι διαπραγματεύονταν το ιδιαίτερο ελληνικό φως το οποίο επιχειρούσαν να αναδείξουν στα έργα τους. Τα αφηγηματικά ή ηθογραφικά στοιχεία, ειδικά εκείνων των ζωγράφων που η τέχνη τους είχε επηρεαστεί από το γερμανικό ρεύμα, αποτελούσαν τα θέματα της ζωγραφικής τους, ενώ οι καλλιτέχνες του γαλλικού ρεύματος δεν ασπάζονταν απόλυτα τις ιμπρεσιονιστικές αρχές. Τα έργα των δύο κυριότερων εκπροσώπων του ελληνικού Ιμπρεσιονισμού, Κ. Μαλέα και Κ. Παρθένη, περιλάμβαναν στοιχεία από την αρχαία, τη βυζαντινή και τη λαϊκή παράδοση, αλλά και στοιχεία της Ανατολής, πραγματεύοντας μυθολογικά, ιστορικά, αλληγορικά, θρησκευτικά και τοπιογραφικά θέματα. Το έργο *Femmes au bain* του γάλλου Ιμπρεσιονιστή Pierre-Auguste Renoir με αποχρώσεις του μπλε και καφέ χρώματος επιχειρεί να αποδώσει τη στιγμή μιας δραστηριότητας που λαμβάνει χώρα στη φύση με τη συμμετοχή ανθρώπινων μορφών. Το ίδιο συμβαίνει και με τις *Λουόμενες* του Κ. Παρθένη, έργο στο οποίο όμως κυριαρχούν αποχρώσεις του γαλάζιου χρώματος και σε συνδυασμό με την απεικόνιση ενός караβιού και ενός ναού ενισχύεται η «ελληνικότητα» της απόδοσης.

Πίνακας Εικόνων

Εικόνα 1: Pierre-Auguste Renoir, *Women Bathers* (Λουόμενες Γυναίκες 1916). National Museum, Stockholm, Sweden. Φωτ. στη Wikipedia. Ημερομηνία Πρόσβασης: 15.02.2013. http://en.wikipedia.org/wiki/File:Pierre-Auguste_Renoir_-_Femmes_au_bain.jpg

Εικόνα 2: Κ. Παρθένης, *Λουόμενες* (πριν το 1919) Φωτ. στην *Εθνική Πινακοθήκη* <http://www.nationalgallery.gr> «Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου, Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη» <http://194.30.227.189/assets/artworks/MaxSize/P.6504.jpg>

Βιβλιογραφία

Ιωαννίδου, Μ. 2011. *Ελληνική Ζωγραφική και Χαρακτική, από τον 18^ο στον 20^ο αιώνα*. Λευκωσία: Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου.

Ξύδης, Α. 1976. *Προτάσεις για την Ιστορία της Νεοελληνικής Τέχνης. Α. Διαμόρφωση –Εξέλιξη*. Αθήνα: Ολκός.

Νεοελληνική Τέχνη 1913-1941. 1978. Στο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*. τ. ΙΕ΄. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, σ.σ. 504-515.

Σπητέρης, Τ. 1979. *3 Αιώνες Νεοελληνικής Τέχνης 1660-1967*, τ. Α΄. Αθήνα: Πάπυρος.

Χαραλαμπίδης, Α. 2010. *Τέχνη. Βλέπω – Γνωρίζω – Αισθάνομαι*. επιμ. Ιωαννίδου, Μ. Θεσσαλονίκη: Univercity Studio Press.

Χρήστου, Χ. 2000. *Η Ελληνική Ζωγραφική στον Εικοστό Αιώνα*. τ. Α΄ (1882-1922). Αθήνα: Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφέλιμων Βιβλίων.