

Η ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΣΥΜΜΕΤΟΧΗ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΑΣ
ΣΤΙΣ ΔΙΕΘΝΕΙΣ ΕΚΘΕΣΕΙΣ
ΛΟΝΔΙΝΟΥ 1851, 1862 ΚΑΙ ΠΑΡΙΣΙΟΥ 1855

Ἡ κατάσταση τῶν εἰκαστικῶν πραγμάτων στὰ χρόνια τοῦ Ὀθῶνα (1833-1862) δὲν ὑπῆρξε ἀντικείμενο ἰδιαίτερης μελέτης μέχρι σήμερα. Γνωρίζουμε φυσικὰ μιὰ σειρά ἀπὸ ζωγράφους, γλύπτες καὶ χαράκτες ποὺ δούλεψαν στὴν Ἀθήνα τὴν περίοδο αὐτή, ὅπως καὶ ἀριθμὸ ἀπὸ ἔργα τους. Λεῖπουν ὥστόσο πληροφορίες ποὺ θὰ μᾶς βοηθοῦσαν νὰ δοῦμε τοὺς καλλιτέχνες αὐτοὺς μέσα στὸ πλαίσιο τῶν κοινωνικῶν, οἰκονομικῶν καὶ πολιτιστικῶν ἐκδηλώσεων τῆς ἐποχῆς. Ἡ στάση τῆς Πολιτείας ἀπέναντί τους, ἡ οἰκονομικὴ τους κατάσταση καὶ ἡ διακίνηση τοῦ ἔργου τέχνης, οἱ αἰσθητικὲς προτιμήσεις τῶν καλλιτεχνῶν ἀλλὰ καὶ τοῦ φιλότεχνου κοινοῦ, καὶ οἱ θεωρητικὲς ἀντιλήψεις περὶ τέχνης τῶν διανοούμενων εἶναι θέματα ἄγνωστα μὲ τὰ ὁποῖα ὁ ἐρευνητὴς ἐρχεται συχνὰ ἀντιμέτωπος.

Τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ κράτους γιὰ τὰ καλλιτεχνικὰ πράγματα δὲ φαίνεται μὲ συγκεκριμένη μορφή πρῶτον ἀλλοῦ παρὰ μόνο στὴν ἴδρυση τοῦ Πολυτεχνικοῦ Σχολείου (1837)¹. Στὴν ἀρχὴ αὐτὸ ἦταν καθαρὰ τεχνικὸ σχολεῖο. Γρηγόρα ἕμως δημιουργήθηκε καλλιτεχνικὸ τμήμα καθὼς εἰσάγεται ἡ διδασκαλία τῆς ζωγραφικῆς (1840), γλυπτικῆς (1847) καὶ χαρακτικῆς (1843)². Τὸ τμήμα αὐτό, Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν γιὰ τὰ μέτρα τῆς ἐποχῆς, δὲν ἐξυπηρέτησε μόνο ἐκπαιδευτικοὺς σκοποὺς, ἀλλὰ ἦταν γιὰ πολλὰ χρόνια τὸ κέντρο τῆς καλλιτεχνικῆς δραστηριότητος στὴν Ἀθήνα. Στὶς ἐτήσιες ἐκθέσεις του ἔπαιρναν μέρος ὄχι μόνο οἱ δάσκαλοι καὶ οἱ μαθητὲς του, ἀλλὰ ὅλο τὸ καλλιτεχνικὸ δυναμικὸ ποὺ διέθετε ἡ ἐλληνικὴ πρωτεύουσα.

Οἱ εὐκαιρίες γιὰ ἀτομικὲς ἐκθέσεις ἦταν σπάνιες ἂν καὶ φαίνεται ὅτι ὀργανώνονταν περιστασιακὰ. Τὸ 1839 ὁ Λύσανδρος Καυταντζόγλου (1811-1885) ἐξέθεσε σχέδιά του στὸ Ἐθνεῖο. Ἀνάμεσά τους ἦταν καὶ ἐκεῖνα γιὰ τὸ

1. Σχετικὰ βλ. Κ. Η. Μπίρη, *Ἱστορία τοῦ Ἐθνικοῦ Μετσοβίου Πολυτεχνείου*, Ἀθήνα 1956.

2. Στὴν ἀρχὴ διδάχτηκε μόνο ἡ ξυλογραφία. Ἀπὸ τὸ 1854 τὸ μάθημα συμπληρώθηκε μὲ τὴ χαλκογραφία. Βλ. Κ. Η. Μπίρη, ὁ.π., σ. 93.

Ἡρῶο τῶν ἀγωνιστῶν τοῦ Εἰκοσιένα¹. Τὸ 1845 πραγματοποιήθηκε «Ἐκθεσις εἰκόνων» τῶν ἀδελφῶν Φίλιππου (1810-1892) καὶ Γεώργιου (1814-1884) Μαργαρίτη στὸ σπίτι τοῦ Δομνάνδου², ἐνῶ διαρκῆς ἐκθεση ἔργων τους ἦταν πάντοτε ἀνοιχτὴ σὲ ὅποιον ἤθελε νὰ τὴν ἐπισκεφτεῖ στὸ δικό τους σπίτι³.

Παράλληλα παρατηρεῖται μιὰ προσπάθεια γιὰ τὴν ἀνάπτυξη τῶν Καλῶν Τεχνῶν καὶ τὴ συλλογὴ καλλιτεχνημάτων μέσα ἀπὸ τὴ δημιουργία καὶ τοὺς σκοποὺς ὀρισμένων σωματείων. Στὰ τέλη τοῦ 1844 ἰδρύθηκε ἡ Ἑταιρεία Ὁραίων Τεχνῶν⁴ ἐνῶ λίγους μῆνες ἀργότερα διαβάζουμε στὸν τύπο τῆς ἐποχῆς γιὰ τὴ σύσταση Ἑλληνικῆς Ἑταιρείας τῶν Ἐπιστημῶν καὶ Τεχνῶν⁵. Τὰ μέλη τους ἀνῆκαν στοὺς πολιτικούς, οἰκονομικούς καὶ πανεπιστημιακοὺς κύκλους. Ἡ δραστηριότητά τους ὅμως εἶναι σχεδὸν ἄγνωστη σήμερα καὶ δὲν εἶναι βέβαιο ἂν τελικὰ πραγματοποιήσαν κανέναν ἀπὸ τοὺς στόχους τους.

Τὸ πρόβλημα τῆς ξενοκρατίας ὑπῆρξε καὶ στὸν καλλιτεχνικὸ χῶρο τὸ ἴδιο ἔντονο, ὅπως καὶ στὶς ἄλλες ἐκδηλώσεις τῆς ζωῆς τοῦ νεοσύστατου κράτους ιδιαίτερα μέχρι τὸ 1843. Μὲ τὸ Σύνταγμα τοῦ 1844 ἀναγνωρίστηκαν στοὺς πολίτες βασικῆς ἐλευθερίας ὅπως ἰσότητα μπροστὰ στὸ νόμο, ἐγγύηση τῆς ἀτομικῆς ἐλευθερίας, τῆς ἐλευθερίας τοῦ τύπου, μὴ ἀναγκώριση τῆς δουλείας στὴν Ἑλλάδα, τὸ δικαίωμα τοῦ συνεταιρίζεσθαι. Οἱ ξένοι τυπικὰ τουλάχιστον ἀποκλείστηκαν ἀπὸ τὶς δημόσιες θέσεις. Πολλοὶ Εὐρωπαῖοι καλλιτέχνες ὅμως ἐξακολούθησαν νὰ δουλεύουν στὴν Ἀθήνα καὶ μετὰ τὸ 1844. Ἡ ἀντίδραση ἀπέναντι στὴν κατάσταση αὐτὴ φαίνεται μέσα ἀπὸ τὶς ἐφημερίδες. Ἀναφέρονται συχνὰ στὸ θέμα τοῦ παραγκωνισμοῦ τῶν Ἑλλήνων μὲ τὴν ἀνάθεση καλλιτεχνικῶν ἐργασιῶν σὲ ξένους. Χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ διαμάχη ποὺ ζέσπασε τὸ 1844 μὲ ἀφορμὴ τὸ διορισμὸ τοῦ Raffaello Ceccoli ὡς δασκάλου τῆς Ἀνωτάτης Ζωγραφικῆς καὶ Ἐλαιογραφίας στὸ Πολυτεχνικὸ Σχολεῖο. Τὴ θέση διεκδικοῦσε καὶ ὁ Γ. Μαργαρίτης, ποὺ ζήτησε μάλιστα «συναγωνισμόν μετὰ τοῦ Ἰταλοῦ». Τελικὰ ἡ διένεξη διευθετήθηκε μὲ τὸ διορισμὸ καὶ τοῦ Μαργαρίτη· καὶ οἱ δυὸ δίδαξαν ὡς ἄμισθοι⁶.

Οἱ γνώσεις ἱστορίας τῆς τέχνης καὶ οἱ αἰσθητικῆς προτιμήσεις τῆς ἐποχῆς περιορίζονταν στὴν Κλασικὴ ἑλληνικὴ τέχνη καὶ τὴν τέχνη τῆς Ἰταλι-

1. Ἐφημ. Αἰών, φ. 11/30-10-1838.

2. Ἐφημ. Αἰών, φ. 629/9-6-1845.

3. Ἐφημ. Ζέφυρος, φ. 175/23-9-1844.

4. Ἐφημ. Αἰών, φ. 570/21-10-1844, 571/25-10-1844, 586/23-12-1844, 587/1-1-1845.

5. Ἐφημ. Αἰών, φ. 591/17-1-1845.

6. Ἐφημ. Νίκη, φ. 8/16-9-1844, 14/28-10-1844, 17/17-11-1844, 20/9-12-1844. Ἐφημ. Ζέφυρος, φ. 179/9-11-1844. Τὸ θέμα ἀπασχόλησε ὡς καὶ τὴν Ἀμάθεια τῆς Συμῶνως προφανῶς γιατί οἱ ἀδελφοὶ Μαργαρίτη ἦταν Συμῶνιοι.

κῆς Ἀναγέννησης πού τὴν ἐβλεπαν ὡς συνέχειά της. Συνδέονταν μάλιστα πάντοτε μὲ τὸ θέμα τῆς ἐπιστροφῆς τῶν Μουσῶν στὴν Ἑλλάδα, τὴν πανάρχαια κοιτίδα τους, καὶ συνοδεύονταν ἀπὸ ἔντονο διδακτισμὸ. Ἔλειπε ἡ γνώση καὶ πολὺ περισσότερο ὁ προβληματισμὸς πάνω στὶς σύγχρονες ἐξελίξεις τῆς εὐρωπαϊκῆς τέχνης. Ὁ λόγος πού ἐκφώνησε ὁ Α. Ρ. Ραγκαβῆς στὶς 9 Ὀκτωβρίου 1844 κατὰ τὴν ἑναρξὴ τῶν μαθημάτων στὸ Πολυτεχνικὸ Σχολεῖο¹ εἶναι ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτῆ ἐνδεικτικὸ παράδειγμα. Τὰ ὀνόματα τοῦ Ραφαήλ καὶ τοῦ Περουτζίνο ἀναφέρονται δίπλα στοῦ Φειδία, Ζεῦξη καὶ Ἀπελλῆ. Ἡ ἀκμὴ τῶν τεχνῶν στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα γίνεται ἀφορμὴ γιὰ ἠθικοπλαστικὰ διδάγματα καὶ παραινέσεις στοὺς νέους νὰ ἀναδείξουν «πάλιν τὸν ὠραῖον καρπὸν τῶν ἐλευθερίων τεχνῶν» στὴν Ἀθήνα, πού ὑπῆρξε καθέδρα τῆς καλλιτεχνίας².

Ἐνῶ λοιπὸν τὰ καλλιτεχνικὰ πράγματα παρουσιάζονται μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ στενάχωρα, ἡ Ἑλλάδα θὰ κληθεῖ μεταξὺ 1851-1862 νὰ παρουσιάσει τὰ ἐπιτεύγματά της στὸν τομέα αὐτὸ σὲ τρεῖς διεθνεῖς συναντήσεις. Στὶς παγκόσμιες ἐκθέσεις τοῦ Λονδίνου τὸ 1851 καὶ 1862 καὶ τοῦ Παρισιοῦ τὸ 1855. Οἱ Καλὲς Τέχνες βέβαια ἦταν μιὰ μόνο ἀπὸ τίς δεκάδες κατηγορίες προϊόντων μὲ τὰ ὁποῖα ζητήθηκε ἀπὸ τὰ κράτη νὰ μετάσχουν. Στὴν εἰκαστικὴ παρουσίαση ὡστόσο δόθηκε ἀπὸ τοὺς ὀργανωτὲς ξεχωριστὴ προσοχή, ἰδιαίτερα ἀπὸ τὴν παρισινὴ Ἐκθεση καὶ μετὰ. Ἡ συμμετοχὴ τῆς Ἑλλάδας στὶς ἐκθέσεις αὐτὲς ὑπῆρξε περιορισμένη. Αὐτὸ ὀφειλόταν ὄχι μόνο στὸ γεγονός ὅτι στὶς δυὸ πρῶτες δεκαετίες τῆς ὀθωνικῆς διακυβέρνησης δὲν εἶχε ληφθεῖ κανένα οὐσιαστικὸ μέτρο γιὰ τὴ διοργάνωση καὶ οἰκονομικὴ ἀνάπτυξη τῆς χώρας, ἀλλὰ καὶ στὰ δξύτατα προβλήματα τῆς δεκαετίας 1850-1860. Ἀρκεῖ νὰ ἀναφέρει κανεὶς ὅτι ἡ Ἑλλάδα προετοίμασε τὴ συμμετοχὴ της στὴν ἔκθεση τοῦ Λονδίνου τὸ 1851 κάτω ἀπὸ τὸν ἀγγλικὸ ἀποκλεισμὸ, πῆγε στὸ Παρίσι τὸ 1855 ἐνῶ ἡ Ἀγγλία καὶ ἡ Γαλλία εἶχαν καταλάβει τὸν Πειραιᾶ γιὰ νὰ τὴν ἐπιτηροῦν (Κριμαϊκὸς πόλεμος), καὶ τὸ 1862 δὲν εἶχε κλείσει ἀκόμη τίς πύλες της ἡ ἔκθεση τοῦ Λονδίνου ὅταν καταλύθηκε ἡ βασιλεία τοῦ Ὀθωνα.

A. Ἡ διεθνὴς ἔκθεση τοῦ Λονδίνου 1851

Τὴν 1η Μαΐου 1851 ἡ βασίλισσα Βικτωρία ἐγκαινίασε τὴ διεθνὴ ἔκθεση τοῦ Λονδίνου στοὺς χώρους τοῦ ἐντυπωσιακοῦ Crystal Palace, πού κτίστηκε εἰδικὰ γιὰ τὴν περίσταση στὸ Hyde Park³. Ἦταν ἡ πρώτη ἐκδήλωση

1. Ὁ λόγος δημοσιεύτηκε στὴν ἐφημερίδα *Αἰών*, φ. 567/11-10-1844.

2. Μὲ ἀνάλογο πνεῦμα εἶναι γραμμένος καὶ ὁ λόγος τοῦ Γ. Γ. Παπαδόπουλου, καθηγητῆ τῆς Ἱστορίας τῆς Τέχνης στὸ Πολυτεχνικὸ Σχολεῖο, πού ἐκφωνήθηκε στὸ Ἰδρυμα αὐτὸ τὸ 1845. Βλ. *Λόγος περὶ τοῦ Ἑλληνικοῦ Πολυτεχνείου, συνταχθεὶς ὑπὸ Γ. Γ. Παπαδοπούλου*, Ἀθήνα 1845.

3. Ὅ,τι ἀφορᾷ τὴν Ἐκθεση αὐτὴ μπορεῖ νὰ τὸ βρεῖ κανεὶς σήμερα στὸν ἐξαιρετικὰ

τοῦ εἴδους αὐτοῦ στὸν κόσμον καὶ ἀφρητρία γιὰ ὅσες ἀκολούθησαν ἀπὸ τότε¹. Μὲ τὸ πρωτοφανὲς πλῆθος τῶν ἐκθεμάτων καὶ τὴν ἄρτια ὅσο καὶ ἐντυπωσιακὴ ὀργανώσῃ τῆς ὑπῆρξε πρῶτα ἀπὸ ὅλα ἓνα θαυμάσιο μέσο προπαγάνδας γιὰ τὰ βρετανικὰ ἐπιτεύγματα καὶ τὸ βρετανικὸ τρόπο ζωῆς, σημειώνοντας τὴν ἐναρξὴ τῆς χρυσῆς ἐποχῆς γιὰ τὴ βικτωριανὴ Ἀγγλία. Ὁργανωμένη ὡστόσο ἀμέσως μετὰ τὴ θυελλώδη σὲ πολιτικὰ γεγονότα περίοδο 1848-50 προβλήθηκε τότε ὡς σύμβολο εἰρήνης καὶ συνεργασίας τῶν ἐθνῶν, ἂν καὶ εἶναι γεγονός ὅτι «ἐξῶ ἀπὸ τὸ Ἡνωμένο Βασίλειο ἡ ἡρεμία ὀφειλόταν λιγότερο στὴ βιομηχανικὴ εὐημερία ἀπὸ ὅτι στὴν προσωρινὴ ἐξάντληση τῶν ἐπαναστατικῶν κινήσεων, στὴν ἀποκατάσταση ἰσορροπίας δυνάμεων στὴν Εὐρώπη καὶ στὴν ἀναβίωση μὲ διαφοροποιημένη μορφή τῆς Ἱερῆς Συμμαχίας ἐνάντια στὴν ἐπανάσταση»².

Τὰ ἐκθέματα ἦταν κυρίως προϊόντα τῆς σύγχρονης τεχνολογίας καὶ βιομηχανίας. Ἀκόμη καὶ ἐκεῖνα ποὺ κατατάσσονται στὸν κατάλογο τῆς Ἐκθεσης στὴν κατηγορία «Καλὲς Τέχνες»³ ἀνήκουν περισσότερο στὶς λεγόμενες ἐφαρμοσμένες τέχνες. Εἶναι πολὺτιμα ἐπιπλα καὶ σκεύη, εἶδη διακόσμησης καὶ πορσελάνες, ἀντικείμενα τορευτικῆς καὶ μικρογλυπτικῆς.

Ἡ Ἑλλάδα πῆρε μέρος μὲ τριάντα τρεῖς ἐκθέτες συμπεριλαμβανομένης καὶ τῆς ἑλληνικῆς Κυβέρνησης⁴. Σ' ἓνα χῶρο χιλίων τετραγωνικῶν ποδῶν⁵ ἐκτέθηκαν κυρίως πρῶτες ὕλες, ἀλλὰ καὶ δείγματα κεντητικῆς καὶ γλυπτικῆς⁶.

λεπτομερῆ καὶ κατατοπιστικὸ Ἐπίσημο Κατάλογο: *Official Descriptive and Illustrated Catalogue of the Great Exhibition 1851*, τ. I-IV, Λονδίνο 1851.

1. Σχετικὰ βλ. «Exhibitions and Fairs», *Encycl. Britannica*, τ. 8, σσ. 465-467.

2. Βλ. David Thomson, *England in the Nineteenth Century, 1815-1914*, ἔκδ. Pelican 1978²⁰, σσ. 99 κ.έ., καὶ τοῦ ἴδιου *Europe since Napoleon*, ἔκδ. Pelican, 1978¹⁹, σσ. 240 κ.έ.

3. Τὰ ἐκθέματα εἶχαν ταξινομηθεῖ σὲ τριάντα κατηγορίες. Ἡ κατηγορία «Καλὲς Τέχνες» ἦταν ἡ τελευταία. Βλ. *Off. Cat.*, τ. I, σσ. 89 κ.έ.

4. Σχετικὰ μὲ τὸ ἑλληνικὸ περίπτερο, τοὺς ἐκθέτες καὶ τὰ ἐκθέματα βλ. *Off. Cat.*, τ. III, σσ. 1400-1407. Γιὰ τὰ ἑλληνικὰ βιομηχανικὰ προϊόντα ποὺ ἐκτέθηκαν στὴν Ἐκθεση αὐτῆ ὅπως καὶ σὲ ἐκεῖνες τοῦ Παρισίου τὸ 1855 καὶ Λονδίνου 1862 ἐπίσης βλ. Γ. Ἀναστασόπουλου, *Ἡ ἱστορία τῆς ἑλληνικῆς βιομηχανίας 1840-1940*, Ἀθήνα 1947, τ. Α', σσ. 107 κ.έ., 118 κ.έ., 386-87.

5. Σὲ ἴδια ἔκταση ἐξέθεσαν χῶρες ὅπως ἡ Βραζιλία, Πορτογαλία καὶ τὸ Μεξικό, ἐνῶ σὲ μικρότερη πολλὲς χῶρες τῆς Λατινικῆς Ἀμερικῆς. Ἐνδεικτικὰ ἀναφέρουμε ὅτι ἡ Τουρκία κατέλαβε χῶρο 5.000 τ.π., ἡ Δανία 2.500, ἡ Ρωσία 7.500, τὸ Βέλγιο 15.000 καὶ ἡ Γαλλία 65.000 (*Off. Cat.*, τ. I, εἰσαγωγή, σ. 16). Ἀρχικὰ στὴν Ἑλλάδα παραχωρήθηκαν 2.000 τ.π. Στὴν πρώτη ὡστόσο ἐπαφῇ ποὺ εἶχε ἡ ἑλληνικὴ ἐπιτροπὴ μὲ τὴ διεύθυνση τῆς Ἐκθεσης ζητήθηκε νὰ περιοριστοῦν σὲ 1.500 τ.π. ποὺ τελικὰ ἔμειναν 1.000. Σχετικὰ βλ. *The Journal of the Great Exhibition of 1851*, 2, 23 Νοεμβρίου 1850, σ. 45.

6. Μὲ κεντήματα καὶ κοσμήματα σὲ χρυσὸ καὶ ἀσήμι πῆραν μέρος καὶ τὰ Ἴονια νησιά, ξεχωριστὰ ὅμως ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα γιὰτὶ ἦταν ἀκόμη κάτω ἀπὸ τὴν ἀγγλικὴ κατοχὴ. Βλ. *Off. Cat.*, τ. II, σσ. 947-948.

«Ένα από τὰ σημαντικότερα ἐκθέματα ἦταν μιὰ χρυσοκέντητη φορεσιὰ «παλι-καριοῦ» τοῦ ἀθηναϊκοῦ ἐργαστηρίου Σαρῆς - Ρέγκος. Ἀνάμεσα στὶς ἄλλες πληροφορίες πού δίνει ὁ κατάλογος διαβάζουμε καὶ τὰ ἑξῆς: «Οἱ τεχνίτες πού κέντησαν τὴ φορεσιὰ αὐτὴ εἶναι ἀπὸ τοὺς πιὸ ἐπιδέξιους στὸ εἶδος. Σπούδα-σαν στὸ Σχολεῖο τῶν Τεχνῶν καὶ στὴ συνέχεια χρησιμοποίησαν τὶς γνώσεις πού ἀπέκτησαν ἐκεῖ στὴ βιομηχανία»¹.

Τὸ Σχολεῖο τῶν Τεχνῶν μετέχει ὥστόσο ἀκόμη πιὸ ἄμεσα στὴν παρου-σίαση τῆς Ἑλλάδας στὴν Ἐκθεση. Ὁ διευθυντὴς του Λ. Καυταντζόγλου ἦταν μέλος τῆς ὑπεύθυνης ἐπιτροπῆς γιὰ τὴν ὀργάνωση τῆς ἐλληνικῆς συμμετοχῆς². Δυὸ ἐξάλλου γνωστοὶ γλύπτες, μαθητὲς τότε τῆς Σχολῆς, οἱ ἀδελφοὶ Λάζαρος (1831-1909) καὶ Γεώργιος (1832-1901) Φυτάλης συμμετέχουν μὲ ἓνα ἀνά-γλυφο ὁ καθένας σὲ πεντελίσιο καὶ παριανὸ μάρμαρο ἀντίστοιχα. Ἦταν ἀντί-γραφα ἀπὸ τὴ ζωφόρο τοῦ Παρθενώνα καὶ παρίσταναν δυὸ ἱππεῖς στὸ μισὸ μέγεθος τοῦ πρωτότυπου³. Παρόλο πού στὸν κατάλογο τονίζεται ὅτι τὰ ἔργα αὐτὰ στάλθηκαν ὡς δείγματα τοῦ μαρμάρου στὸ ὁποῖο δουλεύτηκαν καὶ ὄχι ὡς ἔργα γλυπτικῆς, ἐνδιαφέρον παρουσιάζει τὸ παρακάτω σχόλιο πού ὑπάρχει: «Μόνο λίγα κατάλοιπα τῆς τέχνης τῆς γλυπτικῆς (ἢ ὁποῖα ἔφτασε σὲ τέτοιο βαθμὸ τελειότητος τὰ ἀρχαῖα χρόνια) μπορεῖ νὰ βρεῖ κανεὶς σήμερα καὶ κυρί-ως σὲ μερικὰ νησιὰ τοῦ Αἰγαίου πελάγους, ὅπου οἱ κάτοικοι ἀκόμη καλλιερ-γοῦν τὴν τέχνη αὐτὴ σὲ ὑποτυπώδη ἔστω βαθμὸ. Ὑπάρχουν πολλὰ μαρμαρά-δικα στὴν Ἀθήνα πού κάνουν ὅλα καλὲς δουλειὲς μὲ τὴν οἰκοδόμησι σπιτιῶν καὶ μεγαλόπρεπων δημόσιων κτιρίων. Ἡ ἐλληνικὴ Κυβέρνησι πρὶν μερικὰ χρόνια γιὰ νὰ ἐνθαρρύνει τὴν παραπέρα βελτίωσι τῆς τέχνης αὐτῆς διόρισε κα-θηγητὴ τῆς γλυπτικῆς στὸ Σχολεῖο τῶν Τεχνῶν στὴν Ἀθήνα, ἀπὸ ὅπου στὴ συνέχεια οἱ μαθητὲς στέλνονται στὴ Ρώμη γιὰ νὰ τελειοποιήσουν τὴν τέχνη τους».

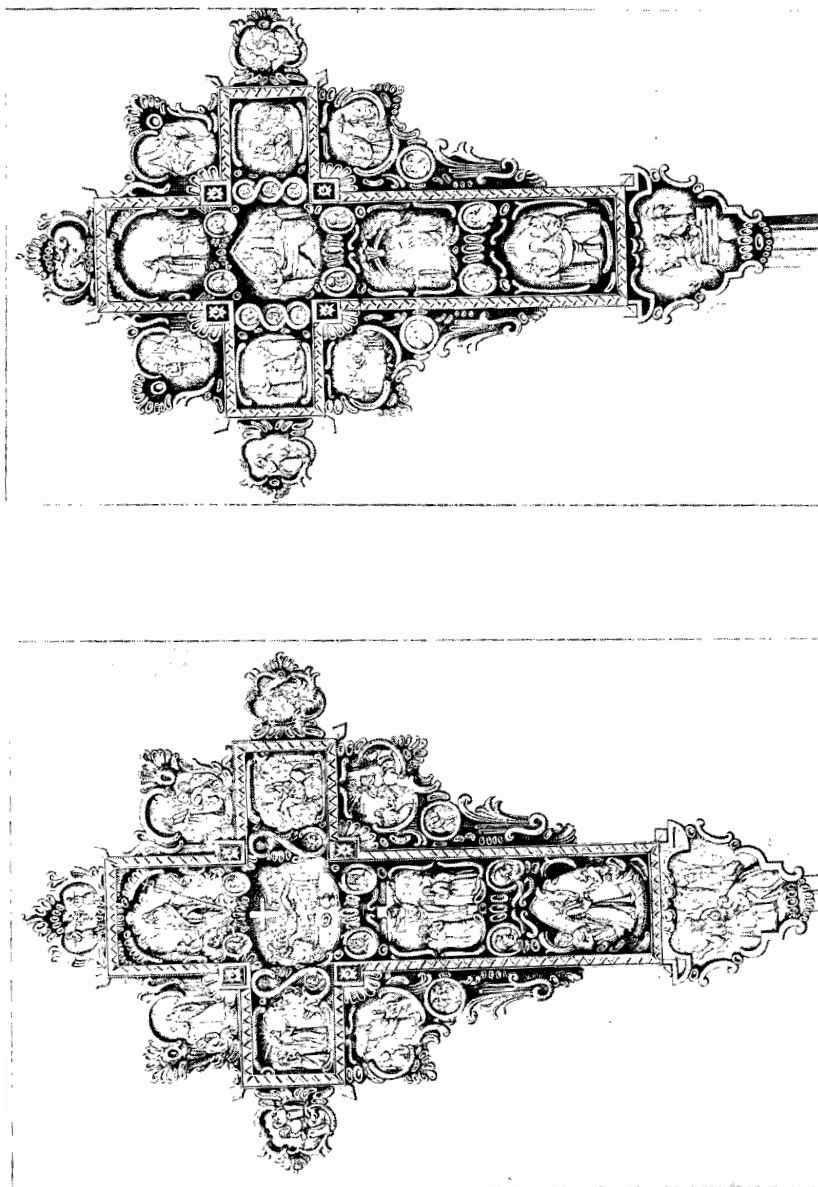
Σὲ σχέση μὲ τὶς ἐργασίαι μαρμάρου ἐμφανίζονται στὸν κατάλογο καὶ ἄλ-λα δυὸ γνωστὰ ὀνόματα τῆς ἐποχῆς. Τὸ πρῶτο εἶναι τοῦ Σταμάτη Κλεάνθη (1802-1862). Ἀρχιτέκτονας καὶ ἐργολάβος πού συνέδεσε τὸ ὄνομά του μὲ τὸν ἓνα ἢ τὸν ἄλλο τρόπο μὲ σημαντικὰ οἰκοδομήματα τῆς ὀθωνικῆς περιόδου, ὁ Κλεάνθης παρουσιάζεται ἐδῶ ὡς εἰσαγωγέας μαρμάρων ἀπὸ τὴν Πάρο, λευ-κοῦ λεπτόκοκκου λυχνίτη καὶ λυχνίτη ὑπόλευκου⁴. Τὸ δεύτερο εἶναι τοῦ Ἰά-

1. Off. Cat., τ. III, σ. 1406, ἀρ. 56, πίν. 113.

2. Πρόεδρος τῆς ἐπιτροπῆς ἦταν ὁ Λουκάς Ράλλης, γραμματέας ὁ Σ. Α. Σπηλιωτά-κης καὶ μέλη ἐκτός ἀπὸ τὸν Α. Καυταντζόγλου οἱ Γ. Τομπάζης, Γ. Α. Σίμος, Κ. Δομνάν-δος, Κ. Γ. Δοροῦτης, Κ. Ν. Δόσιος, Ξ. Λάνδερερ καὶ Γ. Π. Σκουζές. Κομισάριοι ἐξάλλου στὸ Λονδίνο ἦταν ὁ Π. Ράλλης καὶ ὁ Δ. Π. Σκαραμαγκιάς, ἐνῶ πράκτορας ὁ C. J. Major.

3. Off. cat., τ. III, σ. 1407, ἀρ. 60-61.

4. Off. Cat., τ. III, σ. 1405, ἀρ. 40-42.



Εἰκ. 1-2. Ἀγαθόγγελο Τριανταφύλλου, Εὐλόγγυτος σταυρός (ἔψεις Α, Β).
(Οἱ φωτογραφίες ἀπὸ τὸν Κατάλογο τῆς Παγκόσμιας Ἐκθέσεως Λονδίνου 1851).

κωβου Μαλακατέ, ιδιοκτήτη λατομείου στην Τήνο¹, πού ή δραστηριότητά του, ὅπως καὶ ἄλλων μελῶν τῆς οἰκογένειάς του, ἐπεκτείνεται τὴν ἐποχὴ αὐτὴ καὶ στὴν Ἀθήνα.

Τὰ πιὸ σημαντικὰ ὡστόσο ἐκθέματα θεωρήθηκαν τότε δυὸ ξυλόγλυπτα, ἔργα τοῦ μοναχοῦ Ἀγαθάγγελου Τριανταφύλλου, «σχεδιαστῆ καὶ καλλιτέχνη»



Εἰκ. 3. Ἀγαθάγγελου Τριανταφύλλου, Εὐαγγελισμός, ξυλόγλυπτο.
(Ἡ φωτογραφία ἀπὸ τὸν Κατάλογο τῆς Παγκόσμιας Ἐκθεσῆς Λονδίνου 1851).

καθηγητῆ στο Σχολεῖο τῶν Τεχνῶν. Τὸ πρῶτο ἦταν ἓνας σταυρὸς μὲ σκαλιστὲς παραστάσεις ἀπὸ τὴν Παλαιὰ καὶ Καινὴ Διαθήκη καὶ τὸ δεῦτερο μιὰ ἀπεικόνιση Εὐαγγελισμοῦ καὶ ὀλόγυρα προτομὲς ἁγίων σὲ μετάλλια² (εἰκ. 1-3), «καὶ τὰ δυὸ σκαλισμένα σὲ βυζαντινὸ στυλ πού διατηρεῖται ἀκόμη στὴν Ἑλλάδα». «Αὐτὸ τὸ εἶδος τῆς δουλειᾶς — διαβάζουμε στὴ συνέχεια στὸν κα-

1. Off. Cat., τ. III, σ. 1404, ἀρ. 25.

2. Off. Cat., τ. III, σ. 1407, ἀρ. 59, πίν. 88, 89, 158.

τάλογο— εἶναι ἀπομεινάρι τῆς Βυζαντινῆς τέχνης. Καλλιεργεῖται σὲ μερικὰ μοναστήρια τῆς Ἑλλάδος καὶ ἰδιαίτερα στὸν Ἄθω, ὅπου οἱ καλόγεροι ἀσχολοῦνται φιλόπονα μὲ αὐτό. Ἀλλὰ καθὼς τὰ μικροτεχνήματα ἀπαιτοῦν μεγάλη λεπτολογία προτιμοῦν νὰ καταπιάνονται μὲ πιὸ εὐκόλα ἔργα· ἔτσι λίγοι μόνο μποροῦν νὰ ἐκτιμήσουν τὴν τέχνη αὐτή. Ἐδῶ καὶ λίγα χρόνια ἡ ἑλληνικὴ Κυβέρνηση κάλεσε ἀπὸ τὸν Ἄθω ἕναν ἀπὸ τοὺς πιὸ ἔμπειρους καλλιτέχνες καὶ τὸν διόρισε καθηγητὴ στὸ Σχολεῖο τῶν Τεχνῶν στὴν πρωτεύουσα. Ἡ παράσταση σχεδιάζεται πρῶτα πάνω στὸ ξύλο (συνήθως πυξάρι ποὺ φύεται ἀφθονο στὴν Ἑλλάδα), καὶ μετὰ σκαλίζεται μὲ εἰδικὰ ἐργαλεῖα. Τὰ δυὸ παραδείγματα ποὺ ὑπάρχουν στὴν Ἐκθεση σκαλίστηκαν ἀπὸ αὐτὸν τὸν καλόγερο. Τὸ ἓνα ἀπεικονίζει τὴ Σταύρωση καὶ τὸ ἄλλο τὸν Εὐαγγελισμό καὶ ὀλόγυρα μερικὲς τυπικὲς παραστάσεις ἀπὸ τὰ σημαντικότερα γεγονότα τῆς Ἀγίας Γραφῆς».

Ὁ Στέφανος Θ. Ξένος (1821-1894)¹ στὸ βιβλίο του *Ἡ Παγκόσμιος Ἐκθεση, δημοσιευθεῖσα εἰς τὴν Ἀμάθειαν καὶ Ἀθηρᾶν*, τὸ 1851, Λονδίνο 1852, θεωρεῖ τὸ σταυρὸ τοῦ Ἀγαθὰγγελου «πρᾶγμα ἀξιοσπούδαστον» καὶ τὸν περιγράφει ὡς ἐξῆς: «Φαντασθῆτε ἐπὶ τοῦ ἐνὸς μετώπου τοῦ σπιθαμιαίου τούτου ἔργου περίπου 85 ἀναγεγλυμμένους μικροὺς ἀγίους μετὰ τῆς Θεοτόκου καὶ τοῦ Ἰησοῦ τῶν ὁποίων αἱ κεφαλαί, αἵτινες εἶναι ὀλίγον τι μεγαλύτεραι τῶν κεφαλῶν τῶν καρφίδων, εἶναι ἐκφραστικώταται καὶ ζωηρόταται. Θεωρήσατε εἰς τὴν ὁποίαν δίδω εἰκονογραφίαν αὐτῆς ὅλα τὰ λοιπὰ σκαλίσματα, ὧν τὸ ἓν εἶναι καλλίτερον τοῦ ἄλλου, ἅπαντα κατειργασμένα μὲ χεῖρα σταθερᾶν, συνειθισμένην εἰς τὴν ὑπομονήν, μὲ φαντασίαν καλλιτεχνικὴν καὶ μὲ ἰκονογραφίαν τῆς ἀρχαίας ἐκείνης Βυζαντινῆς σχολῆς, ἥτις, φυλάξασα τὸν μέσον ὅρον μετὰ τῆς περιπεπλεγμένης Γοτθικῆς καὶ ἀπλῆς Ἑλληνικῆς προσφέρει καὶ τὸ περιπεπλεγμένον καὶ πλούσιον τῆς μιᾶς, καὶ τὸ ἀπλοῦν καὶ ἀφελὲς συγχρόνως τῆς ἄλλης, θεωρήσατε, λέγω, τὸν μικρὸν τοῦτον σταυρόν, τὸ ἀξίεπαινον τοῦτο ἔργον, ὅπερ παρέβαλον πρὸς τὰ λεπτὰ ἐκεῖνα ξυλουργήματα τῆς Ἑλβετίας, τὰ ὁποῖα τόσον ταχέως ἐπωλήθησαν, καὶ θέλετε εὐρεῖ τὴν ὑπεροχὴν ὅσην ἔχουν τὰ Ῥωμαϊκὰ μωσαϊκὰ ἀπὸ τὰ τῶν λοιπῶν ἐθνῶν»².

Στὴν Ἀθήνα ἡ Ἐκθεση προκάλεσε ζωηρὸ ἐνδιαφέρον. Ὁ τύπος δημοσίευσε εἰδήσεις καὶ περιγραφὰς γιὰ ὅλες τὶς φάσεις τῆς. Τὸ βιβλίο ὥστόσο τοῦ Ξένου ἔδωσε στὸ ἑλληνικὸ κοινὸ τὴν πληρέστερη εἰκόνα τῆς ἐκδήλωσης. Γρά-

1. Πρόκειται γιὰ τὸ συγγραφέα τῶν ἔργων *Ὁ διάβολος ἐν Τουρκίᾳ*, *Ἡ ἡρωὶς τῆς ἑλληνικῆς Ἐπανάστασης*, *Ἡ Κιβδηλεία*, γιὰ νὰ ἀναφέρουμε μόνο τὰ κυριότερα ἀπὸ ὅσα ἔγραψε. Γιὰ τὴ δράση του εἰδικότερα στὸ Λονδίνο, ὅπου ἐγκαθίσταται γύρω στὰ 1845 βλ. Β. Τσιμπιδάρου, *Οἱ Ἕλληνες στὴν Ἀγγλία*, Ἀθήνα 1974, σσ. 120 κ.έ.

2. Σ. Ξένου, *Ἡ Παγκόσμιος Ἐκθεση*, σ. 163.

φτηκε και δημοσιεύτηκε σε μικρό χρονικό διάστημα, δεδομένου ότι περιλαμβάνει και τετρακόσιους περίπου πίνακες. Ο συγγραφέας βέβαια βασίστηκε στον τετράτομο επίσημο κατάλογο της Έκθεσης για το κείμενο και τις εικόνες. Άλλα ή μετάφραση και μόνο τόσων καινούριων τεχνικών έργων και εννοιών ήταν αρκετά δύσκολη δουλειά¹. Υπήρξε όπωσδήποτε χρήσιμο βοήθημα για την ελληνική τεχνολογία της εποχής. Ο ίδιος ο Ξένος στην άγγελία του βιβλίου έγραψε ότι απέβλεπε στο «έθνικόν όφελος»², εννοώντας ότι με τον τόμο αυτόν ή ελληνική βιβλιογραφία πλουτιζόταν με ένα έγχειρίδιο, που έδινε ένα πανόραμα των πλέον σύγχρονων τεχνικών εξελίξεων. Αυτό ήταν άναμφίβολα σημαντικό για ένα νέο και ύποανάπτυκτο κράτος όπως ήταν ή Ελλάδα της εποχής εκείνης.

Άπό τά όνόματα των συνδρομητών που άναφέρονται στο τέλος του βιβλίου φαίνεται ότι αυτό βρήκε σημαντική απήχηση στους Έλληνες εμπόρους, βιομήχανους και τεχνοκράτες. Πεντακόσια αντίτυπα δωρήθηκαν άπό τον Ξένο στα σχολεία του ελληνικού κράτους, και τó βιβλίό χρησιμοποιήθηκε ως έγχειρίδιο στο Πολυτεχνείο της Αθήνας. Έτσι στους διαγωνισμούς του 1853 ένα άπό τά θέματα στην ξυλογραφία ήταν ó κλασικιστικός *Έλληνας κυνηγός* του Άγγλου γλύπτη John Gibson (1790-1866)³, που εκτέθηκε στην Έκθεση και ύπάρχει περιγραφή και απεικόνισή του στο βιβλίό του Ξένου⁴. Στο διαγωνισμό εξάλλου της ξυλογραφίας τó 1855 τέθηκε ως θέμα πάλι ένας πίνακας άπό τον Ξένο με φαγιάντσες της άγγλικής φίρμας Green⁵.

Τó 1855 όμως ήταν ή χρονιά που όργανώθηκε ή παγκόσμια έκθεση του Παρισιού. Τó Πολυτεχνικό Σχολείο κλήθηκε τότε νά πάρει ενεργό μέρος στην ελληνική εκπροσώπηση.

Β. Η διεθνής έκθεση του Παρισιού 1855

Η παρισινή Έκθεση συναγωνίστηκε σε μέγεθος και λαμπρότητα εκείνην του Crystal Palace στο Λονδίνο τó 1851, και έδειξε ότι ή Γαλλία κάθε άλλο παρά ύπολειπόταν σε επιτεύγματα άπέναντι στην κατά παράδοση αντί-

1. Σχετική βιβλιοκρισία βλ. Πανώρα, τεύχος 59, Ι Σεπτ. 1852, σσ. 263-64.

2. Ο Σ. Ξένος άργότερα προσπάθησε νά όργανώσει ετήσιες εκθέσεις ελληνικών προϊόντων στο Λονδίνο, πράγμα όμως που φαίνεται ότι τελικά δέν πέτυχε. Για τó σκοπό αυτό μάλιστα εξέδωσε τó 1860 ένημερωτικό φυλλάδιο με τον τίτλο: *Ένιαύσιος Έκθεσις των έξ Ελλάδος και Τουρκίας καλλιτεχνικών και βιομηχανικών προϊόντων εν Λονδίνω. Γενικαί οδηγίαι πρós τους έκθέτας*.

3. Βλ. Πανώρα, τεύχ. 88, 15 Νοεμβρ. 1853, σ. 387, πίν. σ. 398.

4. Σ. Ξένου, ό.π., σ. 93, πίν. 137.

5. Βλ. Πανώρα, τεύχ. 126, 15 Ίουν. 1855, σ. 137, πίν. σσ. 138-139. Σ. Ξένου, ό.π., σ. 57, πίν. 166.

παλὸ τῆς Ἀγγλίας. Γιὰ πρώτη φορά στὴν ἱστορία τῶν ἐκθέσεων περιελάμβανε δυὸ ξεχωριστὰ τμήματα, ἓνα βιομηχανικὸ καὶ ἓνα ἐποικειστικὰ μὲ εἰκαστικὰ ἔργα.

Ἡ ἀντιπροσώπευση τῆς Ἑλλάδας ἦταν πλουσιότερη καὶ πληρέστερη ἀπὸ ὅτι στὴν ἐκθεση τοῦ Λονδίνου¹. Ἰδιαιτέρο ὅμως ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἡ παρουσία τῆς στὸ τμήμα «Καλὰς Τέχνες», μιὰ καὶ ἦταν οὐσιαστικὰ ἡ πρώτη φορά πού συμμετεῖχε σὲ παρόμοια διεθνή συνάντηση. Στὸν ἐπίσημο κατάλογο² περιλαμβάνονται τὰ ὀνόματα τριῶν ζωγράφων καὶ ἐννέα γλυπτῶν, ἐνῶ ὁ ἀριθμὸς τῶν ἔργων εἶναι τέσσερις ζωγραφικὸι πίνακες καὶ δεκατέσσερα γλυπτά. Οἱ πίνακες ἦταν: Θεόδωρου Βρυζάκη, Ἑπεισόδιο ἀπὸ τὴν πολιορκία τοῦ Μεσολογγίου, Νικηφόρου Λύτρα, Παναγία μὲ Χριστὸ καὶ Γεώργιου Μηγιάτη ἢ Μαργαρίτα στὴ φυλακὴ (Γκαῖτε, Φάουστ) καὶ ὁ Ἀποχαιρετισμὸς τοῦ κουρσάρου (Λόρδος Βύρων)³. Ἀπὸ τοὺς γλύπτες ὁ Δημήτριος Κόσσοσ συμμετέχει μὲ δυὸ προπλάσματα μεταλλίων, τὸ ἓνα μὲ τὸν Ὄθωνα καὶ τὴν Ἀμαλία καὶ τὸ ἄλλο μὲ τοὺς Βασιλεῖς τῆς Βαυαρίας, καὶ μὲ τρεῖς προτομὲς πάντοτε σὲ πρόπλασμα, Στρατηγὸς Favier, Ἅγιος Μάρκος Girardin καὶ Κορίτσι. Ὁ Ἰωάννης Κόσσοσ ἔστειλε δυὸ προτομὲς-προπλάσματα, Δία καὶ Λόρδο Βύωνα, ἐνῶ ὁ Λάζαρος καὶ Γεώργιος Φυτάλης ἀπὸ ἓνα ἀγαλματίδιο σὲ πεντελίσιο μάρμαρο, τὸ Βοσκὸ ὁ πρῶτος καὶ τὸ Στρατιώτῃ ὁ δεύτερος. Στὸν ἀριθμὸ 2291 τοῦ καταλόγου ἀναφέρεται τὸ ἀγαλμα σὲ ξύλο μὲ τίτλο Καλυψώ, ἔργο τοῦ Ἀντώνη Φραγκούλη ἀπὸ τὴ Σύρο, ἐνῶ ὁ Φίλιππος Πέμμασ συμμετέχει μὲ τὴν Ἀπτερο Νίκη, ἀνάγλυφο σὲ ξύλο. Ἐκτὸς ἀπὸ τὰ παραπάνω ἔργα στὴν Ἐκθεση ὑπῆρχαν λυχνοστάτης νεοκλασικοῦ ρυθμοῦ τοῦ Βαυαροῦ Chr. Siegel, πρῶτου καθηγητῆ τῆς γλυπτικῆς στὸ Σχολεῖο τῶν Τεχνῶν, ὁ Ναύαρχος Μιαούλης, μπρούτζινη προτομή, ἔργο τοῦ Λεωνίδα Τῶρος ἢ Τόρση ἢ Δρόση, καὶ ἓνα ξυλόγλυπτο τοῦ Ἀγαθάγγελου μὲ τὰ «κυριότερα ἐπεισόδια τῆς Παλαιᾶς καὶ Καινῆς Διαθήκης»⁴.

Ὁ ἐντοπισμὸς καὶ ἡ ταύτιση τῶν παραπάνω ἔργων συναντᾶ σήμερα μεγάλα ἐμπόδια. Ἡ παράσταση τοῦ Θ. Π. Βρυζάκη (1814-1878) εἶναι γνω-

1. Πῆραν μέρος 121 ἐκθέτες συμπεριλαμβανομένης καὶ τῆς ἐλληνικῆς Κυβέρνησης μὲ προτόντα πού ἀνήκαν σὲ δεκατέσσερις διαφορετικὲς κατηγορίες. Βλ. *Exposition des produits de l'industrie de toutes les nations, 1855, Catalogue officiel*, Παρίσι 1855, σσ. 355-358.

2. *Exposition universelle de 1855. Explication des ouvrages de peinture, sculpture gravure, lithographie et architecture des artistes vivants étrangers et français, exposés au Palais des Beaux-Arts, Avenue Montaigne, le 15 mai 1855*, Παρίσι 1855, σσ. 609-610. Κομισάριοι ἦταν ὁ Σ. Σπηλιωτάκης, τμηματάρχης τοῦ ὑπουργείου Ἑσωτερικῶν, ὁ Γ. Ζιζινίος, πρόξενος τῆς Ἑλλάδας στὴ Μασσαλία καὶ ὁ Α. Ἰωνίδης, Γενικὸς πρόξενος τῆς Ἑλλάδας στὸ Λονδίνο.

3. Βλ. *Exposition universelle*, δ.π., ἀρ. 2280-2283.

4. *Exposition universelle*, δ.π., ἀρ. 2284-2297.

στή. Ὁ ζωγράφος ὅμως, ὅπως τὸ συνήθιζε, τὴν ἐπανάλαβε σὲ τρία τουλάχιστον ἀντίγραφα¹. Ἀπὸ αὐτὰ γνωρίζουμε σήμερα ἓνα ποὺ βρίσκεται στὴν ἑλληνικὴ Πρεσβεία τῆς Ρώμης. Δὲν ὑπάρχει ὅμως κανένα βοθητικὸ στοιχεῖο γιὰ νὰ τὸ ταυτίσουμε μὲ τὸν πίνακα ποὺ ἐκτέθηκε στὸ Παρίσι. Τὸ μόνο βέβαιο



Εἰκ. 4. Νικηφόρου Λύτρα, Παναγία με Χριστό, 1855. Ἐλαιογρ. σὲ μουσαμά, 240 × 151 ἐκ., ἐνυπ. Τῆνος, Μοναστήρι Παναγίας.

εἶναι ὅτι μὲ βάση αὐτὸν τυπώθηκε ἡ λιθογραφία τῆς παράστασης τὸ 1856 στὸ παρισινὸ λιθογραφεῖο τοῦ Lemercier. Ἡ ἐνθρονη Παναγία τοῦ Ν. Λύτρα (1832-1904), μαθητῆ ἀκόμη τότε στὸ Πολυτεχνικὸ Σχολεῖο, ἦταν μεταφορὰ σὲ φορητὴ εἰκόνα μὲ ἐλαιοχρώματα τῆς παράστασης τοῦ Λουδοβίκου Θεέρ-

1. Η. Γ. Μυκονιάτη, *Τὸ Εἰκοσιένα στὴ ζωγραφικὴ*, (διδακτ. διατρ.), Θεσσαλονίκη 1979, σ. 65 κ.έ.

σιου (1825-1909) στὴν κόγχη τῆς Σωτείας τοῦ Λυκοδήμου (ρωσικῆς ἐκκλησίας) στὴν Ἀθήνα¹. Ἡ εἰκόνα αὐτὴ (εἰκ. 4) βρίσκεται σήμερον στὸ Μουσεῖο τοῦ Ἰδρυματός τῆς Εὐαγγελίστριας στὴν Τήνο. Ἄγνωστα παραμένουν τὰ ἔργα τοῦ κεφαλονίτη Γ. Μηλιάτη (1820-1895)· ἄλλωστε δὲ γνωρίζουμε καὶ πολλὰ πράγματα γιὰ τὴ ζωὴ καὶ τὸ ὑπόλοιπο ἔργο του².

Στὴν Ἐκθεση στάλθηκαν καὶ δύο ξυλογραφίες γιὰ τίς ὁποῖες δὲ γίνεται λόγος στὸν ἐπίσημο κατάλογο³. Ἡ μιὰ παρίστανε τὸν Ἀλέξανδρο Μαυροκορδάτο καὶ τὴν ἔκανε ὁ Περικλῆς Σκιαδόπουλος ἀπὸ φωτογραφία. Ἡ ἄλλη ἦταν ἔργο τοῦ Γεωργίου Παναγιωτάκη. Καὶ οἱ δύο αὐτοὶ χαρακτερες πέρασαν ἀπὸ τὸ Σχολεῖο τῶν Τεχνῶν. Δὲν ἔχουμε ἄλλα στοιχεῖα γιὰ τὴ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο τους⁴.

Ἀνάλογες δυσκολίες ὑπάρχουν καὶ σχετικὰ μὲ τὰ γλυπτικὰ ἔργα. Γιὰ τὸν Ἀντώνη Φραγκοῦλη καὶ τὸν Φίλιππο Πέμμα πού μαθήτευσαν στὸ Πολυτεχνεῖο, γνωρίζουμε πολὺ λίγα πράγματα⁵. Ὁ Καυταντζόγλου στὸ ἄρθρο του στὴν *Πανδώρα* περιγράφει τὴ *Νίκη* τοῦ τελευταίου, λέγοντας ὅτι ἀεκίνησε τὸν θαυμασμὸν τῶν ἐνταῦθα εἰδημόνων, ἐπισκεπτομένων μάλιστα τὸν τεχνίτην ἐν τῇ πενιχρᾷ καὶ ταπεινῇ καλύβῃ ὅπου εἰργάζετο· ὥστε, ἂν σὺν τῷ ἔργῳ τούτῳ ἀπεστέλλετο καὶ ὁ τεχνίτης καὶ τὸ ἐργαστήριον αὐτοῦ εἰς τὴν ἐκθεσιν, ἤθελε κινήσει βεβαίως εἰς τὸ φιλότεχνον κοινὸν τῶν Παρισίων τὴν περιέργειαν, καὶ γνωστοποιήσει πραγματικῶς εἰς αὐτό, ὁποῖαν περιποίησιν καὶ ἐμφύχωσιν εὐρίσκει ἢ παρ' αὐτοῦ θαυμαζομένη καλλιτεχνία ἐν τῇ Ἑλλάδι⁶.

Λίγες εἶναι καὶ οἱ πληροφορίες πού ἔχουμε γιὰ τὸ Δημήτριον Κόσσο. Σπού-

1. Βλ. Λ(ύσανδρος) Κ(αυταντζόγλου), Ἔργα καλλιτεχνικὰ σταλέντα ἐξ Ἑλλάδος εἰς Παρισίους, *Πανδώρα*, τεύχ. 124, 15 Μαΐου 1855, σσ. 78-79.

2. Βλ. Φ. Γιοφύλλη, *Ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς τέχνης*, Ἀθήνα 1962, τ. Α', σσ. 101-102.

3. Σχετικὰ βλ. Λ(ύσανδρος) Κ(αυταντζόγλου), ὁ.π., σ. 79 καὶ *Le spectateur de l'orient*, τεύχ. 46-47, 25 Ἰουλ./26 Αὐγ. 1855.

4. Ὁ Π. Σκιαδόπουλος ὑπῆρξε συνεργάτης τῆς *Πανδώρας*, ὅπου ἔδινε συχνὰ ξυλογραφίες. Γιὰ ἓνα χρονικὸ διάστημα μεταξὺ 1856-1859 πῆγε στὸ Παρίσι γιὰ νὰ τελειοποιήσῃ τὴν τέχνην του. Βλ. *Πανδώρα*, τεύχ. 133, 1 Ὀκτ. 1855, σ. 358 καὶ τεύχ. 215, 1 Μαρτ. 1859, σ. 524. Ὁ Γ. Παναγιωτάκης παίρνει τὸ πρῶτο βραβεῖο στὴ Γ' τάξη Ξυλογραφίας στὸ διαγωνισμὸ τοῦ 1853, ἐνῶ τὸ 1855 τὸ πρῶτο βραβεῖο στὴν κατώτερη τάξη Ἀγαλματογραφίας. Βλ. *Πανδώρα*, τεύχ. 88, 15 Νοέμβρ. 1853, σσ. 398-99 καὶ τεύχ. 126, 15 Ἰουν. 1855, σ. 137.

5. Ὁ Α. Φραγκοῦλης ἐξέθεσε τὸ 1855 στὸ Πολυτεχνεῖο ἀδύο ξυλογραφικὰ ἔργα, τὸ μὲν λέοντα ἀκροστολίου, τὸ δὲ ἀγαλμάτιον τῆς Ἀριάδνης, *Πανδώρα*, τεύχ. 126, 15 Ἰουν. 1855, σ. 138. Ὁ Φ. Ἰωάννου Πέμμας ἀπὸ τὴν Ἠπειρο μοιράζεται μὲ τὸ Λεωνίδα Δρόση τὸ πρῶτο βραβεῖο τῆς Α' τάξης Πλαστικῆς τὸ 1853. Βλ. *Πανδώρα*, τεύχ. 88, 15 Νοεμβρ. 1853, σ. 398.

6. Λ. Κ(αυταντζόγλου), ὁ.π., σ. 78.

δασε στην Αθήνα και στο Μόναχο και έζησε για μερικά χρόνια στο Παρίσι, προφανώς μέχρι το 1863 όποτε και επέστρεψε στην Αθήνα¹. Για το διάστημα 1865-68 διορίστηκε καθηγητής τής Καλλιτεχνικής Βιομηχανίας και Πλαστικής στο Πολυτεχνικό Σχολείο. Πέθανε το 1872. Οί έπόμενοι τέσσερις γλύπτες τής έλληνικής συμμετοχής είναι γνωστά όνόματα τής γλυπτικής στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα.

Ό Ιωάννης Κόσσοσ (1822-1878)², άδελφός του Δημητρίου, αποφοίτησε από το τμήμα γλυπτικής του Σχολείου των Τεχνών και συνέχισε τις σπουδές του στη Ρώμη. Από το 1855 διεύθυνε στην Αθήνα το πρώτο «ερμογλυφείον» τής νεότερης Ελλάδας. Ασχολήθηκε με θέματα κλασικιστικά, το κύριο όμως έργο του είναι άνδριάντες και προτομές των άρχηγών τής επανάστασης του Εικοσιένα. Με την ύλική ύποστήριξη του Γεώργιου Π. Λασκαρίδη από την Προύσα προσπάθησε να δημιουργήσει μια σειρά από προτομές άγωνιστών. Είναι αυτές που τελικά τοποθετήθηκαν στους έξωστες των αυλών του Πανεπιστημίου των Αθηνών και θεωρούνται σήμερα από τα πρώτα δείγματα νεοελληνικής γλυπτικής. Ό Λόρδος Βύρων που έστειλε στο Παρίσι είναι πιθανότατα πρόπλασμα τής προτομής από τη σειρά αυτή. Για το Δία είναι δύσκολη ή προσπάθεια ταυτισμού του.

Για τα δυό έργα των Φυτάληδων ό Καυταντζόγλου έγραψε: «Τά άγαλμάτια αυτών κατ' έξοχήν, άν και μικρά κατá το μέγεθος, φέρουσιν όμως το μέγα πλεονέκτημα ότι είναι τά πρώτα άγάλματα εκ μαρμάρου τά όποια έξέρχονται εκ τής Έλληνικής γής όλως Έλληνικά, ξένα πάσης έπιρροής τής άναγεννηθείσης εν Ευρώπη γλυπτικής και τής Ρωμαϊκής τέχνης, ώστε δύνανται να θεωρηθώσιν ως ή άρχή τής άναγεννωμένης εν Έλλάδι γλυπτικής, και ως κύριος κρϊκος του συνδέσμου τής άρχαίας λιθοξοίας μετα τής νέας, του από τοσούτων αίωνων διακοπέντος». Και σχετικά με τις εικονογραφικές τους λεπτομέρειες: «Ό μόν του Λαζάρου ποιμήν, κρατών ήρέμα αυλόν, εν έαυτῷ όλος ών συγκεντρωμένος, εκφράζει θαυμασίως την γαλήνην τής ψυχής αυτού, και την τής περιστοιχιζούσης αυτον φύσεως, δια την του κυνός προς τον αυλόν μάλιστα προσοχήν. Η άπλότης του χαρακτήρος, το μελαγχολικόν αίσθημα τής εκφράσεως του προσώπου, ή γραφική ένδυμασία του Έλληνοσ χωρικού, και ό ποιμενικός άμέριμνος βίος, ούτω καλῶσ διατετυπωμένα είναι εις

1. Βλ. Πανδώρα, τευχ. 197, 1 Ιουν. 1858, σ. 102, τευχ. 215, 1 Μαρτ. 1859, σ. 524, όπου παρατίθεται και σχετικό σχόλιο τής παρισινής Union, 18 Όκτ. 1858, και τευχ. 369, 1 Αύγ. 1865, σ. 240.

2. Παρουσίαση του Ι. Κόσσοσ και τής δουλειάς του, που συνοδεύεται μάλιστα με άρκετες άπεικονίσεις έργων του, γίνεται μέσα από τον τόμο ΣΤ' (1855/56) τής Πανδώρασ, τευχ. 133, σσ. 355-57, 135, σσ. 409-10, 136, σ. 434, 138, σ. 479, 140, σ. 527, 142, σ. 579, 143, σ. 614. Επίσης βλ. Φ. Γιοφύλλη, ό.π., τ. Α', σσ. 148-49.

τὸν ἀυλοῦντα, ὥστε τὸ ἀγαλμάτιον τοῦτο ἀρκούντως ἐπέτυχε τοῦ σκοποῦ τοῦ τεχνίτου, καί, διὰ τὴν ἀκρίβειαν τῆς ὅλης ἐργασίας, τῶν ἐπαίνων τοῦ θεατιῦ. Ὁ δὲ τοῦ Γεωργίου ἐλεύθερος Ἕλληνας, καθήμενος ἐπὶ βράχου, φαίνεται ὡς ἀνορθούμενος, καὶ τὴν μὲν ἀριστερὰν πρὸς τὸ μέτωπον ἔχει καὶ μακρὰν ἐπισκοπεύει, διὰ δὲ τῆς δεξιᾶς τὸ ὄπλον ἀναλαμβάνων, ἔτοιμος εἶναι καὶ προσεκτικὸς ἵνα προλάβῃ τὸν προσερχόμενον κίνδυνον. Ἡ αὐτόματος, οὕτως εἰπεῖν, κινήσεις τοῦ ὄπλοφόρου, ἡ ἔκφρασις τοῦ προσώπου, ἡ ἐνέργεια ὅλου τοῦ σώματος, ἐνῶ ἔτι φαίνεται καθήμενος, ἐκπληροῦ θαυμασίου τὸν ὑπὸ τῆς γλυπτικῆς ἀπαιτούμενον δύσκολον ὄρον, τὴν παράστασιν τῆς κινήσεως ἅμα καὶ τῆς ἡρεμίας. Ἡ ζωὴ εἰς τὸ πρόσωπον εἶναι τόσον καλῶς ἐκπεφρασμένη, ὥστε ὁ ἀτενίζων εἰς αὐτὸ νομίζει ὅτι ἀκούει ψιθυρίζομενον ἐντὸς τῶν χειλέων αὐτοῦ τὸ «πολλὴ μαυρίλα πλάκωσε μαυρὴν σὰν Καλιακούδα», ἐκ τοῦ ὁποίου τραγωδίου φαίνεται μάλιστα ὅτι ἐνεπνεύσθη καὶ ὁ τεχνίτης»¹.

Γιὰ τὴν μπρούτζινη προτομὴ τοῦ *Μιαούλη* τοῦ Λεωνίδα Δρόση (1836-1882), ποὺ βρισκεται σήμερον στὸ Ναυτικὸ Μουσεῖο στὸν Πειραιᾶ² διαβάζουμε: «Αὕτη κατὰ τε τὴν ὁμοιότητα τοῦ χαρακτῆρος ἐκρίθη παρά τε τῶν συγγενῶν καὶ φίλων τοῦ μακαρίτου Μιαούλη ὡς ἀκριβεστάτη, ὑπολογιζομένων μάλιστα τῶν ἀναριθμητῶν δυσκολιῶν τὰς ὁποίας ὁ τεχνίτης ὑπέστη κατὰ τὴν ἐκτέλεσιν τοῦ ἔργου, ὥστε πρὸς τοῖς πλεονεκτήμασι τούτοις ἡ προτομὴ φέρει ἐν ἑαυτῇ καὶ τὸ κυριώτερον τοῦτο διὰ τὴν ἱστορίαν τῆς νέας Ἑλληνικῆς τέχνης, ὅτι μετὰ τοσοῦτους αἰῶνας ὀλοτελοῦς παύσεως τῆς μεταλλουργικῆς ἐν Ἑλλάδι, αὕτη εἶναι ἡ πρώτη προτομὴ, ἡ ἐξερχομένη τῶν χωνευτηρίων τῶν Ἀθηνῶν, καθ' ὅλην τὴν ἐντέλειαν καὶ ἐκ μετάλλου μάλιστα χρησιμεύσαντος εἰς ὄργανον τῆς δουλείας αὐτοῦ»³.

Παρέθεσα σχετικὰ μεγάλα ἀποσπάσματα ἀπὸ τὸ ἄρθρο τοῦ Καυταντζόγλου ὄχι μόνον γιατί μᾶς βοηθοῦν νὰ σχηματίσουμε μιὰ πληρέστερη εἰκόνα γιὰ τὰ ἔργα αὐτά, ἀλλὰ καὶ γιατί εἶναι ἀπὸ τὰ πρῶτα δείγματα νεοελληνικῆς καλλιτεχνικῆς κριτικῆς. Ὁ κάπως ἐνθουσιώδης τόνος του θὰ μπορούσε ἴσως νὰ ἐ-

1. Α. Κ(αυταντζόγλου), ὁ.π., σ. 79. Πρόπλασμα τοῦ *Βοσκού* ἀναφέρεται ὅτι ὑπάρχει στὴ Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν στὴν Ἀθήνα. Βλ. J. G. Manolikakis, *The Sculpture of Modern Athens*, Ἀθήνα 1966, σ. 36. Ἡ φωτογραφία ποὺ δημοσιεύει ὁ Κ. Μπίρης, ὁ.π., σ. 109, εἶναι προφανῶς τραβηγμένη ἀπὸ τὸ πρόπλασμα αὐτό.

2. Σημείωμα γιὰ τὸ γλύπτη μὲ ἀφορμὴ τὸ θάνατό του στὴ Νεάπολη τῆς Ἰταλίας βλ. *Ἐσπερος* (Λειψία), τεύχ. 45, 1/13 Μαρτίου 1883, σσ. 333-334. Ἡ προτομὴ στὴ συλλογὴ (Δ. 25) τοῦ Ναυτικοῦ Μουσείου Ἑλλάδος φέρει τὶς ἐπιγραφὰς ΑΝΔΡΕΑΣ ΜΙΑΟΥΛΗΣ, ΕΝ ΤΩΙ ΑΘΗΝΗΣΙ/ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΙΩΙ/ΑΩΝΕ, καὶ ΛΕΩΝΙΔΑΣ ΤΟΡΣΗΣ/ΝΑΥ-ΠΛΙΕΥΣ/ΕΠΟΙΕΙ.

3. Ὁ Δρόσης ὡστόσο, παρουσίασε ὀρυχάλκινον ἔργο, ἓνα κεφάλι Ἀθηνᾶς, καὶ παλιότερα στὴν ἐκθεση τοῦ Πολυτεχνείου τὸ 1853. Βλ. *Πανδώρα*, τεύχ. 88, 15 Νοεμβρ. 1853, σ. 400.

ξηγηθεῖ ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι κάνει λόγο γιὰ ἔργα μαθητῶν τῆς Σχολῆς ποῦ δι-
εύθυνε ὁ ἴδιος¹, ἐνῶ στὴν περίπτωση τοῦ καλόγερου Ἀγαθάγγελου ἀπὸ τῆ
Νιγρίτα τῆς Μακεδονίας πρόκειται γιὰ τὸ δάσκαλο τῆς ξυλογραφίας στὸ ἴδιο
Ἰδρυμα.

Τὸ ἔργο τοῦ τελευταίου ἦταν ἓνα μικρὸ εἰκονοστάσι, μισὸ μέτρο ὕψος καὶ
σαράντα ἑκατοστὰ πλάτος, διαιρεμένο σὲ διάχωρα μὲ παραστάσεις ἀπὸ τὴν
Ἀγία Γραφή. Ἡ παρουσία τοῦ Ἀγαθάγγελου στὸ Λονδίνο τὸ 1851 θεωρή-
θηκε, ὅπως εἶδαμε, ἰδιαιτέρα πετυχημένη, πράγμα ποῦ τοῦ ἐξασφάλισε τὴ συμ-
μετοχὴ του τόσο στὴν παρισινὴ Ἐκθεση ὅσο καὶ σὲ ἐκείνη τοῦ Λονδίνου τὸ
1862, ποῦ ὑπῆρξε καὶ ἡ τελευταία ἐμφάνιση τῆς ὀθωνικῆς Ἑλλάδας σὲ διεθνή
συνάντηση αὐτοῦ τοῦ εἴδους.

Γ. Ἡ διεθνὴς ἐκθεση τοῦ Λονδίνου 1862

Ἡ Ἐκθεση αὐτῆ² διαιρέθηκε σὲ δύο τμήματα σύμφωνα μὲ τὸ πρότυπο
τῆς παρισινῆς τοῦ 1855. Τὸ ἓνα περιελάμβανε τὰ ἐπιτεύγματα τῶν χωρῶν ποῦ
συμμετεῖχαν στοὺς διαφόρους τεχνολογικοὺς καὶ παραγωγικοὺς τομεῖς καὶ τὸ
ἄλλο ἦταν καθαρὰ εἰκαστικό. Ἡ Ἑλλάδα πῆρε μέρος στὸ δεύτερο μὲ τέσσερα
ἔργα τοῦ Βρυζάκη, Ἡ Ἐξοδος τῆς φρουρῆς τοῦ Μεσολογγίου, τὸ Στρατόπεδο
τοῦ Καραϊσκάκη στὸν Πειραιά, ἡ Ἑλλάς συνάζουσα τὰ τέκνα της, ὁ Λόρδος
Βύρων στὸ Μεσολόγγι (εἰκ. 5) καὶ μὲ τὸ ἔργο τοῦ Ε. Παλαιολόγου ἡ Ἐξορία
τοῦ Ἀριστείδη³.

Ὅσον ἀφορᾷ τὰ ἔργα τοῦ Βρυζάκη ἡ Ἐξοδος εἶναι ἀναμφίβολα τὸ ἴδιο
θέμα ποῦ ἐκτέθηκε καὶ στὸ Παρίσι, ἄγνωστο ὅμως ἂν πρόκειται καὶ γιὰ τὸν
ἴδιο πίνακα. Ἀβεβαιότητα ὑπάρχει καὶ γιὰ τὰ τρία ἄλλα ἔργα ποῦ συμπεριλαμ-
βάνονται σήμερα στὴ συλλογὴ τῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκης⁴. Ἐπειδὴ μπορεῖ
νὰ ἔγιναν σὲ περισσότερα ἀπὸ ἓνα ἀντίγραφα δὲν εἶναι βέβαιο ὅτι εἶναι τὰ ἴδια
ποῦ παρουσιάστηκαν στὸ Λονδίνο. Εἶναι ἐνδεικτικὸ ὅτι ἡ Ἐθνικὴ Πινακοθή-

1. Ὁ Καυταντζόγλου δὲν κάνει λόγο γιὰ τὰ ἔργα τοῦ Βρυζάκη, Μηλιάτη καὶ Δ. Κόσ-
σου γιατί αὐτὰ στάλθηκαν στὴν Ἐκθεση ἀπὸ τὸ ἐξωτερικό, ὅπου ζοῦσαν οἱ δημιουργοὶ τους
καὶ ἐπομένως δὲν τὰ εἶχε δεῖ. Ὁ Ἰωάννης Κόσσης ὅμως, ὁ Φραγκούλης καὶ ὁ Siegel (1808-
1883) βρῖσκονταν τὴν ἐποχὴ ἐκείνη στὴν Ἀθήνα.

2. Ἡ Ἐκθεση ἄνοιξε ἐπίσημα τὴν 1η Μαΐου 1862 σὲ κτίριο ποῦ χτίστηκε εἰδικὰ γιὰ
τὴν ἐκδήλωση στὸ South Kensington. Λεπτομερὴς κατατόπιση τοῦ ἑλληνικοῦ κοινοῦ γιὰ
τὴν Ἐκθεση, καὶ ἰδιαιτέρα γιὰ τὴν ἑλληνικὴ συμμετοχὴ γίνεται ἀπὸ τὸ Βρετανικὸ Ἀ-
σιέρα, ποῦ ἐξέδιδε τὴν ἐποχὴ ἐκείνη στὸ Λονδίνο ὁ Σ. Ξένος. Βλ. Τόμος Δ' (1862), σσ.
146, 258, 290, 314, 322, 339, 357, 362, 378, 406.

3. *International Exhibition 1862. Official Catalogue of the Fine Art Department*,
Λονδίνο 1862, σ. 275, ἀρ. 2791-2795.

4. Γιὰ τοὺς πίνακες αὐτοὺς βλ. Η. Γ. Μυκονιάτη, ὁ.π., σσ. 67 κ.έ.

κη κατέχει δυὸ πίνακες μὲ θέμα τὴν ἀλληγορική παράσταση τῆς Ἑλλάδας καὶ ὀλόγουρά τῆς ἀγωνιστὲς τοῦ Εἰκοσιένα. Φαίνεται ὅμως ὅτι κανένας ἀπὸ τοὺς δυὸ δὲν ἦταν αὐτὸς ποὺ στάλθηκε στὸ Λονδίνο, ἀλλὰ μιὰ τρίτη ἀπόδοση τοῦ θέματος ποὺ βρίσκεται σήμερα σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ στὴν ἀγγλικὴ πρωτεύουσα¹.



Εἰκ. 5. Θ. Π. Βρυζάκη, Ἡ Ὑποδοχὴ τοῦ Λόρδου Βύρωνα στὸ Μεσολόγγι, 1861. Ἐλασιογρ. σὲ μουσαμά, 155 × 213 ἐκ., ἐνυπ., Ἐθνικὴ Πινακοθήκη.

Γιὰ τὸν Ε. Παλαιολόγο δὲ γνωρίζουμε σχεδὸν τίποτε. Τὸ ὄνομά του δὲν ἀναφέρεται σὲ καμιὰ ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς ζωγραφικῆς ἢ σχετικὸ λεξικό. Γιὰ τὴν Ἐξορία τοῦ Ἀριστείδου διαβάζουμε τὰ ἀκόλουθα στὸ Βρετανικὸ Ἀστέρα²: «Ἡ εἰκὼν αὕτη παρίστησι τὸν Ἀθηναῖον πλησιάζοντα τὸν ἐξοστρακιζόμενον καὶ αἰτούμενον παρ' αὐτοῦ νὰ γράψῃ ἐπὶ ὄστρακος τὸ ὄνομά του. Τὸ ὑπομειδιάμα τοῦ δικαίου Ἀριστείδου πλήρες ἡμιοικτιρμοῦ, καὶ τὸ χαῖνον καὶ σκαιὸν τοῦ χωρικοῦ φαίνονται ὡσεὶ ὁμιλοῦντα. Κατὰ τὴν γνώμην πλείστων καλλιτεχνῶν ἢ σύνθεσις τῆς εἰκόνος ταύτης εἶναι εὐγενῆς, ἀκριβῆς, ἐκφραστι-

1. Ὁ πίνακας ἐκτέθηκε στὴν ἐκθεση ποὺ ὀργανώθηκε στὸ Victoria and Albert Museum, Λονδίνο, γιὰ τὰ 150 χρόνια ἀπὸ τὸ θάνατο τοῦ Λόρδου Βύρωνα. Βλ. Victoria and Albert Museum, *Byron, 30 May-25 August 1974, Catalogue by A. Burton-J. Murdoch*. Προσθῆκες στὸν Κατάλογο.

2. Τεύχ. 104, 26 Ἰουν. 1862, σ. 407.

κή και έντεχνος μετά χρωμάτων όρμονικοτάτων». Είναι δυστύχημα που δέ σώθηκε τὸ έργο αυτό, γιατί θά πλούτιζε κάπως τήν πτωχή σέ θέματα από τήν άρχαία ιστορία και φιλολογία νεοελληνική ζωγραφική.

Τά Ίόνια νησιά, τότε ακόμη κάτω από τήν άγγλική κατοχή, συμμετείχαν με δικό τους περίπτερο και εξέθεσαν τά έξής ζωγραφικά έργα: *Ίερή Έξέταση* του Γ. Μηνιατή, που στήν παρισινή Έκθεση όπως είδαμε αντιπροσώπευσε τήν Ελλάδα, *Καλόγερος* του Σπύρου Προσαλέντη (1830-1895), ή *Οικογένεια τής Δέσπως-έπεισόδιο από τον πόλεμο των Σουλιωτών* του Διονύσιου Βέγια (1819-1884), και τους πίνακες του Νικόλαου Ξυδιά *Αποθέωση* (σχέδιο), *ὁ Θάνατος τής Σαφώς, Δροσοσταλίδες* και *Ύψηρής*¹. Οί έπτανήσιοι αυτοί καλλιτέχνες αποτελούν σήμερα μέρος τής ιστορίας τής νεοελληνικής ζωγραφικής, και όπωσδήποτε ή ταύτιση των παραπάνω έργων τους θά συνέβαλλε στή σωστότερη αντιμετώπιση τής δουλειάς τους.

Περισσότερο πλούσια από αριθμητική τουλάχιστον άποψη ύπήρξε ή αντιπροσώπηση τής γλυπτικής². Έκτέθηκαν δεκατρία έργα των άδελφών Λάζαρου και Γεώργιου Φυτάλη, *ὁ Κόδρος θανάσιμα πληρωμένος* (πρόπλασμα), *Διάκος* (άγαλμα, πρόπλασμα), *Μιχαήλ Τοσίτσας* (άγαλμα, μέρος μνημείου που ανεγέρθηκε στήν Αθήνα), *Ανάγλυφο* (μέρος από τὸ ίδιο μνημείο), *Έλληνας βοσκός* (μαρμάρινο άγαλμάτιο), *Έλληνας του 1821* (μαρμάρινο άγαλμάτιο), και οί προτομές *Πρωί, Μαρία Φιλήμων, Μαρία Φυτάλη, Dora d'Istria, Ναύαρχος Hamilton, Γ. Εύμορφόπουλος, Α. Μπαλτατζή*. Ὁ Δημήτριος Κόσσος έστειλε τόν *Όμηρο* (μαρμάρινη προτομή), ενώ ὁ Ίωάννης Κόσσος τίς μαρμαρίνες προτομές *Διάκος, Πατριάρχης Γρηγόριος, Ίωάννης Καποδίστριας, Hastings, Λόρδος Βύρων, Ὀλύμπιος Ζεύς, Αἴας, Έρωτας, Έρωτας* (άντίγραφο), *Ψυχή, Ψυχή* (άντίγραφο), δυὸ άγαλματίδια *Έλλάδα και Ρήγας Φεραίος*, κεφάλι *Έλλάδας* και τὸ έργο *Απόλλων Belvedere* (δυὸ άποδόσεις). Ὁ Φ. Μαλακατές εξέθεσε τή *Νιόβη* και τὸ *Κεφάλι του Κανάρη* (μαρμάρινα άνάγλυφα) ενώ ὁ Ίάκωβος Μαλακατές μαρμάρινο *Ταφικό μνημείο*.

Στόν Κατάλογο τής Έκθεσης δέν γίνεται διάκριση σέ ποιόν από τους άδελφούς Φυτάλη ανήκει τὸ καθένα από τά έργα. Ὁ *Έλληνας βοσκός* είναι ένδεχόμενα του Λάζαρου και ὁ *Έλληνας του 1821* του Γεώργιου, και πιθανόν τά ίδια που έκτέθηκαν σὸ Παρίσι τὸ 1855. Δέν αποκλείεται όμως ὁ *Βοσκός* νά έγινε με βάση τὸ ένα από τά δυὸ προπλάσματα με τά όποια τά δυὸ άδέλφια κέρδισαν από κοινου τὸ Κοντοσταύλειο βραβεῖο τὸ 1855³. Στὸ Βρετανικό *Άστέρα*⁴ διαβάζουμε ότι από τὸ *Διάκο* έφτασε σὸ Λονδίνο μόνο τὸ κεφάλι γιατί

1. *Inter. Exhibition 1862*, δ.π., σ. 75, άρ. 1452-1458.

2. *Inter. Exhibition, 1862*, δ.π., σσ. 275-276, άρ. 2797-2827.

3. Κ. Μπίρη, δ.π., σσ. 100-102.

4. Τεύχ. 104, 26 Ίουν. 1862, σ. 406.



Εἰκ. 6. Λάζαρου καὶ Γεώργιου Φυτᾶλη, Ταφικὸ μνημεῖο τοῦ Μιχαήλ Τσοῦτσα, Α' Νεκροταφεῖο Ἀθηνῶν.



Εἰκ. 7. Λεπτομέρεια τοῦ ταφικοῦ μνημείου τῆς εἰκ. 6.

τὸ σῶμα ἔσπασε καὶ χάθηκε στὴ μεταφορά. Τὸ ἄγαλμα τοῦ *Τοσίτσα* ὅπως καὶ τὸ *Ἀνάγλυφο* εἶναι αὐτὰ ποὺ κοσμοῦν τὸ ταφικὸ του μνημεῖο στὸ Α΄ Νεκροταφεῖο Ἀθηνῶν (εἰκ. 6-7). Ἐχοντας τὴ μορφή σύνθρονου κάτω ἀπὸ τὸ στωϊκὸ βλέμμα τοῦ Τοσίτσα, καθισμένου στὴν κορυφὴ τῆς ταφικῆς στήλης, τὸ μνημεῖο διακοσμεῖται μὲ μιὰ σειρὰ ἀπὸ παγανιστικὰ καὶ χριστιανικὰ νεκρικὰ σύμβολα. Εἶναι δουλεμένο μὲ ἀδρότητα καὶ δὲ λείπουν λάθη, ὅπως στὴν ὀργάνωση τῶν μορφῶν στὸ δεξιὸ μέρος τῆς σύνθεσης τοῦ κλασικιστικοῦ ἀναγλύφου στὴ βάση τῆς στήλης. Ἀπὸ τὰ ὑπόλοιπα ἔργα τῶν Φυτάληδων εἶναι πιθανὸ ὀρισμένα νὰ ἐντοπιστοῦν καὶ νὰ ταυτιστοῦν στὸ μέλλον.

Ὁ Ἰωάννης Κόσσος ἔστειλε περισσότερα ἔργα στὴν Ἐκθεση ἀπὸ τοὺς ἄλλους γλύπτες. Ἐνῶ γιὰ τὰ μυθολογικὰ καὶ συμβολικὰ του θέματα δὲ μπορούμε νὰ ποῦμε τίποτε, οἱ μαρμάρινες προτομὲς τῶν ἀρχηγῶν τῆς Ἐπανάστασης, καὶ συγκεκριμένα ὁ *Διάκος*, *Βύρων*, *Hastings* καὶ *Γρηγόριος Ε΄* μπορούν πιθανότατα νὰ ταυτιστοῦν μὲ αὐτὲς ποὺ βρίσκονται στὸ Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν. Ὁ *Καποδίστριας* δὲν ἀποκλείεται νὰ εἶναι ἡ ἴδια προτομή, ποὺ μὲ χρονολογία 1866 στήθηκε στὸν Ἐθνικὸ κήπο (εἰκ. 8). Ἀλλὰ καὶ αὐτὸ νὰ μὴ συμβαίνει ἀναμφίβολα ἢ τελευταία μᾶς ἐπιτρέπει νὰ φανταστοῦμε πῶς ἦταν περὶπου. Ἀνάλογα μπορεῖ νὰ σκεφτεῖ κανεὶς καὶ γιὰ τὸ ἀγαλματίδιο τοῦ *Ρήγα Φεραίου*: νὰ τὸ θεωρήσει δηλαδὴ ὡς μιὰ πρώτη δοκιμὴ τοῦ ἀνδριάντα ποὺ στήθηκε στὸ Πανεπιστήμιο τῆς Ἀθήνας. Φαίνεται ὅτι τὰ ἔργα τοῦ Ι. Κόσσου ἔκαναν κάποια ἐντύπωση. Στὸ Βρετανικὸ Ἀστέρο¹ διαβάζουμε: «...Ἄλλ' ὁ Πατριάρχης Γρηγόριος ὁποία προτομὴ σοβαρότητας ἐκφράσεως καὶ μεγαλείου εἶναι! Τοῦτο δὲν εἶναι ἡμετέρα γνώμη, ὁ πατριάρχης Γρηγόριος εἶναι ἔργον ἄξιον τῶν χρόνων τῆς ὠραιότερας μας ἐποχῆς καὶ κατὰ τοὺς λόγους τοῦ κ. Ῥαφαέλου Μόνιη², ἐνὸς τῶν πρωτίστων τοῦ αἰῶνος τούτου γλυπτῶν, τοῦ καλλιτέχνου λέγομεν τῆς νέας Γεωργιάνας, τῆς Λύπης καὶ τῆς Ἡδονῆς, ὀλίγιστα ἀγάλματα εἶναι ὡς τοῦτο ἐν ὅλῃ τῇ ἀπεράντῳ ταύτῃ τοῦ παλατίου συλλογῇ τῆς γλυπτικῆς». Ἀναμιμνήσκει τῶντι εἰς τὸν ἄνθρωπον ἢ κεφαλὴ αὕτη τὴν πνευματώδη ἐκείνην κεφαλὴν τοῦ βασιλέως τῶν ποιητῶν Ὀμήρου ποιηθεῖσαν εἰς τὰς ἡμέρας τοῦ δαιμονίου Φειδίου».

Ἐνδιαφέρουσα ὑπῆρξε ἐξάλλου καὶ ἡ παρουσία τῆς ἐλληνικῆς ξυλογλυπτικῆς στὴν Ἐκθεση. Ὁ Παπαγεωργίου, ὁ μοναχὸς Μεθόδιος Πραουδάκης καὶ ὁ Π. Σκιαδόπουλος ἐξέθεσαν ξυλόγλυπτα μὲ θέματα θρησκευτικὰ καὶ ἱ-

1. Τεῦχ. 104, 26 Ἰουν. 1862, σ. 406.

2. Raffaello Monti (1818-1881), Ἰταλὸς γλύπτης καὶ θεωρητικὸς τῆς τέχνης, ποὺ ἔζησε ἀπὸ τὸ 1848/49 μέχρι τὸ θάνατό του στὸ Λονδίνο. Βλ. Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, τ. XXV, σ. 95.

στορικά¹. Ὁ Ἀγαθάγγελος ἔστειλε τὸ ἔργο ἢ *Ἐλευση τοῦ Κυρίου* πού προκάλεσε ἰδιαίτερη ἐντύπωση, ὅπως τουλάχιστο φαίνεται ἀπὸ σχετικὸ δημοσίευμα τοῦ *Art Journal* τῆς 1ης Ἰανουαρίου 1863, ἀπὸ τὸ ὁποῖο καὶ παραθέτουμε: «Ὁ συνοπτικὸς ἀλλὰ ἐκφραστικὸς ἕρος ἱερῆ μικρογραφία (sacred mi-



Fig. 8. Ἰωάννη Κόσσου, Ἰωάννης Καποδίστριας, 1866, Ἐθνικὸς Κήπος, Ἀθήνα.

crography) ἀποδόθηκε σὲ μιὰ ξύλινη πλάκα μικρῶν συγκριτικὰ διαστάσεων, ὅπου σκαλίστηκαν μιὰ σειρά ἀπὸ λεπτὲς παραστάσεις, τέτοιες πού δύσκολα συναντᾶ κανεὶς παρὰ μόνο στὰ καλύτερα καὶ πιὸ σπάνια σκαλιστὰ ἔλεφαντοστά. Αὐτὸ τὸ ἀξιόλογο ἔργο, δουλειὰ τοῦ Ἀγαθάγγελου ἀπὸ τὴν Ἀθήνα ἦταν τὸ στολίδι τοῦ ἑλληνικοῦ περιπτέρου καὶ τράβηξε τὴ γενικὴ προσοχή. Ἡ ἔ-

1. *Inter. Exhibition 1862*, δ.π., σ. 276.
- 2828 Papageorgiou, C., Wood-carving — Sacred Micrography
- 2829 Praoudakes, M., Micrography of Biblical Subjects in Wood
- 2830 Schiadopoulos, P., Wood-carving — Our Lord Driving out the Money Changers from the Temple
- 2831 Schiadopoulos, P., Wood-carving — The Battle of the Granicus.

φταστη όμορφιά και λεπτότητα του σκαλίσματος σε συνδυασμό με τη σπάνια καθαρότητα και δύναμη της έκφρασης ήταν πέρα από κάθε έπαινο. Η σύνθεση περιελάμβανε μιá σειρά από μικρά μετάλλια, μιá κεντρική παράσταση, και παραστάσεις στο επάνω μέρος. Όλες ήταν γεμάτες μορφές και απέδιδαν με εξαιρετική δύναμη τὰ παριστανόμενα γεγονότα. Ο καλλιτέχνης έδειξε τη δύναμη της ανεξάρτητης και δημιουργικής του σκέψης, ενώ τήν ίδια στιγμή δούλεψε με βαθύ αίσθημα σεβασμού στη βυζαντινή παράδοση, που έτσι τιμήθηκε σε αυτό τὸ παράδειγμα της συνεχούς επίδρασής της ὅσο καμιá άλλη μορφή αρχαίας τέχνης στη σύγχρονη εποχή». Και συνεχίζει τὸ άρθρο: «Στὸ σύνολό του τὸ ἑλληνικὸ περίπτερο στη Μεγάλη Έκθεση ήταν ἑξαιρετικὰ ἐνδιαφέρον, ἀπὸ τὰ πλούσια κεντήματα της ἑθνικῆς φορεσιᾶς και τὰ δείγματα τῶν ἑλληνικῶν λατομειῶν ἕως τὰ ἐμπνευσμένα γλυπτά, τὰ ὁποῖα ἀπέδειξαν ὅτι τὸ πνεῦμα τοῦ Φειδία εἶναι ζωντανὸ ἀκόμη μεταξὺ τῶν σύγχρονων Ἀθηναίων. Ἀρκετὰ ἀπὸ τὰ μαρμάρινα αὐτὰ ἔργα ήταν γεμάτα ἀπὸ τὴ δύναμη της αρχαίας τέχνης και φανέρωσαν με χαρακτηριστικὸ τρόπο τὴν ὑπαρξὴ μιᾶς ἑλληνικῆς ἀναγέννησης».

Εἶναι φανερό ὅτι ἡ ἑλληνικὴ καλλιτεχνικὴ παρουσία στις διεθνεῖς ἐκθέσεις πού προσπαθήσαμε νὰ περιγράψουμε, δημιουργεῖ ὀρισμένα ἐρωτήματα ἀλλὰ και ὀδηγεῖ σε μερικὲς διαπιστώσεις, χαρακτηριστικὲς γιὰ τὴν κατάσταση τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν τὴν ἐποχὴ τοῦ Ὁθωνα. Καὶ πρῶτα ὁ λόγος γιὰ τὴν ζωγραφικὴ. Εἶναι φυσικὸ νὰ ἀναρωτηθεῖ κανεὶς με ποῖο κριτήριο ἐπιλέγησαν οἱ ζωγράφοι και τὰ συγκεκριμένα ἔργα ἢ γιὰτὶ ἀντιπροσώπευσαν μόνο αὐτοὶ οἱ καλλιτέχνες τὴν Ἑλλάδα και ὄχι περισσότεροι. Τὰ ἐρωτήματα μάλιστα αὐτὰ γίνονται πιὸ εὔλογα ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι ἀπὸ τοὺς τέσσερις ζωγράφους πού πῆραν μέρος στις ἐκθέσεις ὁ Βρυζάκης και ὁ Μηνιάτης δὲ δούλεψαν ποτὲ στὴν Ἑλλάδα, ὁ Λύτρας τὴν ἐποχὴ ἐκεῖνη ήταν ἀκόμη μαθητῆς, ἐνῶ τὸ ὄνομα τοῦ Ε. Παλαιολόγου δὲ ξανακούστηκε ἀπὸ τότε.

Εἶναι ἀλήθεια ὅτι τὰ περιθώρια ἐπιλογῆς ήταν στενὰ γιὰτὶ οἱ Ἕλληνες ζωγράφοι πού δούλευαν τότε στὴν Ἀθῆνα ήταν λίγοι. Ἀλλὰ ὀνόματα σχετικὰ ἀξιόλογων ζωγράφων πού θὰ μπορούσαν νὰ ἀναφερθοῦν εἶναι τῶν ἀδελφῶν Φίλιππου και Γεώργιου Μαργαρίτη και τοῦ Διονύσιου Τσόκου (1820-1862). Αὐτοὶ ἀσχολήθηκαν κυρίως με τὴν προσωπογραφία και τὴν ἠθογραφικὴ σκηνή. Ἀπὸ τὰ θέματα ὅμως πού παρουσιάστηκαν στις ἐκθέσεις ἔξι εἶναι ἱστορικά, δύο ἐμπνευσμένα ἀπὸ τὴ λογοτεχνία και ἓνα θρησκευτικὸ. Μποροῦμε λοιπὸν εὔκολα νὰ ὑποθέσουμε ὅτι ἡ ὑπεύθυνη ἐπιτροπὴ γιὰ τὴν ἐπιλογὴ τῶν ἔργων ἐπιδίωξε νὰ παρουσιαστοῦν τέτοια θέματα στις Ἑκθέσεις, πού θὰ ἔκαναν φανερό ὅτι οἱ Ἕλληνες ζωγράφοι εἶχαν τὸ ταλέντο και τὴν τεχνικὴ κατάρτιση νὰ ἀσχοληθοῦν με τὸ εἶδος της ζωγραφικῆς πού θεωροῦσαν τὴν ἐποχὴ ἐ-

κείνη σάν τὸ πιὸ δύσκολο καὶ σπουδαῖο, τὰ ἐμπνευσμένα δηλαδὴ ἀπὸ τὴν ἱστορία καὶ λογοτεχνία θέματα. Μὲ ἄλλα λόγια τὰ θεματικὰ κριτήρια πρέπει νὰ ὑπῆρξαν ἀποφασιστικῆς σημασίας, καὶ νὰ ὑπαγόρευσαν ὡς ἓνα σημεῖο τὰ ὀνόματα τῶν καλλιτεχνῶν ποὺ ἀντιπροσώπευσαν τὴν Ἑλλάδα. Αὐτὸ ὅμως σήμαινε ἓναν ἐπιπλέον περιορισμὸ στὴν ἤδη ἀπὸ τὰ πράγματα ὑπάρχουσα ἑλλειψη ζωγράφων.

Τὰ ἐλληνικὰ ὥστόσο ἔργα δὲ φαίνεται νὰ προξένησαν ἰδιαίτερη ἐντύπωση. Αὐτὸ εἶναι εὐκολονόητο γιὰτὶ οὔτε ὁ Βρυζάκης οὔτε ὁ Μηνιάτης μπορούσαν νὰ τραβήξουν τὴν προσοχὴ κριτικῆς καὶ κοινοῦ τῆ στιγμῆ ποὺ ἡ γαλλικὴ ἱστορικὴ ζωγραφικὴ ἀντιπροσωπευόταν μὲ ἔργα τοῦ Paul Delaroche (1797-1856), ἡ βελγικὴ μὲ πίνακες τοῦ Gallait (1810-1887) καὶ ἡ γερμανικὴ μὲ τὸν Piloty (1826-1886). Καὶ αὐτὰ βέβαια ὅσον ἀφορᾷ τὴν ποιότητα τῶν ἔργων. Ὑπῆρχαν ὅμως καὶ ἄλλα μειονεκτήματα στὴν ἀντιπροσώπηση τῆς ἐλληνικῆς ζωγραφικῆς. Ἐνα ἀπὸ αὐτὰ ἦταν ὁ μικρὸς ἀριθμὸς τῶν ἔργων ποὺ στάλθηκαν. Στὴν παρισινὴ Ἐκθεση τοῦ 1855 ὑπῆρχαν ὅπως εἶδαμε μόνον τέσσερα. Στὴν ἑκθεση τοῦ Λονδίνου τὸ 1862 μαζὶ μὲ τὰ ἔργα τῶν Ἑπτανησιωτῶν παρουσιάστηκαν συνολικὰ δώδεκα, ἔναντι 215 τῆς γαλλικῆς συμμετοχῆς, 155 τῆς γερμανικῆς, 71 τῆς αὐστριακῆς, ἐνῶ μὲ λιγότερα ἔργα ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα συμμετεῖχαν μόνον χῶρες ὅπως ἡ Τουρκία, Πορτογαλία ἢ ἡ Βραζιλία. Μπορεῖ ἐξάλλου νὰ παρατηρήσει κανεὶς ὀργανωτικὰς ἐλλείψεις. Τὸ 1862 στὸ Λονδίνο οἱ πέντε πίνακες καὶ τὰ τριάντα ὀκτὼ γλυπτὰ, τὸ σύνολο δηλαδὴ τῆς ἐλληνικῆς καλλιτεχνικῆς συμμετοχῆς, ἐκτέθηκαν μαζὶ μὲ τὰ ὀρυκτὰ, τὰ γεωργικὰ καὶ βιομηχανικὰ προϊόντα καὶ ὄχι στὸ δεύτερο ὄροφος τῆς Ἐκθεσης ποὺ εἶχε διατεθεῖ ἀποκλειστικὰ γιὰ τὴν ξεχωριστὴ παρουσίαση τῶν εἰκαστικῶν ἔργων. Αὐτὸ εἶχε ὡς συνέπεια τὰ ἐλληνικὰ ἔργα νὰ μείνουν ἀπομονωμένα, πράγμα ποὺ φαίνεται στὸ γεγονός ὅτι ἐκτὸς ἀπὸ τὸν ἐπίσημο κατάλογο οἱ ὑπόλοιποι «ὀδηγοὶ»¹ τοῦ εἰκαστικοῦ τμήματος τῆς Ἐκθεσης ἀγνοοῦν τὴν ἐλληνικὴ συμμετοχή.

Ὅσον ἀφορᾷ τὴ γλυπτικὴ ἢ περισσότερο πετυχημένη ἐμφάνισή της ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ στίς διεθνεῖς αὐτὲς συναντήσεις εἶναι φανερὴ. Τὴν ὀθωνικὴ περίοδο παρατηρεῖται κάποια ἔμφαση στὴν τέχνη αὐτὴ γιὰ δυὸ βασικὰ λόγους. Ὁ πρῶτος ὑπῆρξε ὁ οἰκοδομικὸς ὀρασμὸς καὶ ἡ ἀνάγκη γιὰ διακόσμηση τῶν σπιτιῶν καὶ τῶν δημόσιων κτιρίων. Τὸ γεγονός αὐτὸ ἔκανε ἀπαραίτητη τὴν παρουσία μαρμαράδων καὶ γλυπτῶν στὴν Ἀθήνα. Σὲ ὀρισμένα νησιὰ καὶ κυρίως στὴν Τήνη ὑπῆρχε μιὰ παράδοση ἐπεξεργασίας μαρμάρου καὶ μαρμαρογλυπτικῆς. Τὸ ἐπίσημο κράτος προσπάθησε ἀπὸ τὴν πλευρὰ του νὰ βελτιώσει

1. Βλ. F. T. Palgrave, *Handbook to the Fine Art Collections in the Exhibition of 1862*, Λονδίνο 1862· T. Taylor, M. A., *Handbook of the Pictures in the International Exhibition of 1862*, Λονδίνο 1862.

καὶ νὰ ἀξιοποιήσῃ αὐτὸ τὸ δυναμικὸ μὲ τὴν εἰσαγωγὴ τῆς διδασκαλίας τῆς γλυπτικῆς στὸ Σχολεῖο τῶν Τεχνῶν. Ὁ δεῦτερος λόγος εἶναι ὅτι ἡ πλαστικὴ ἦταν ἡ μόνη πού μποροῦσε νὰ συνδέσῃ τὴ νεότερη Ἑλλάδα μὲ τὸ κλασικὸ τῆς παρελθόντος τὸν τομέα τῆς τέχνης, ἀφοῦ αὐτὴ μᾶς κληροδότησε κυρίως ἡ ἀρχαιότητα, ἐνῶ γιὰ τὴ ζωγραφικὴ τῆς ἐξακολουθοῦμε ἀκόμη καὶ σήμερα νὰ γνωρίζουμε συγκριτικὰ λίγα πράγματα. Τῆ σύνδεση τοῦ παρόντος μὲ τὸ παρελθόν μὲσω τῆς πλαστικῆς μπορεῖ νὰ τὴ διαπιστώσῃ κανεὶς καὶ στὰ θέματα πού διαλέγουν οἱ γλύπτες. Εἴτε εἶναι ἀπὸ τὴν ἀρχαία ἱστορία καὶ μυθολογία — πολλὲς φορὲς ἀκόμη καὶ ἀντίγραφα γνωστῶν κλασικῶν ἔργων—, εἴτε ἀπὸ τὸ πρόσφατο ἱστορικὸ παρελθόν καὶ τὸν ἀγώνα γιὰ τὴν Ἀνεξαρτησία. Ἔτσι δίπλα στὸ Δία καὶ τὸν Αἴαντα ἔχουμε τὸν Πατριάρχη Γρηγόριο καὶ τὸ Διάκο, καὶ τὸ Ρήγα Φεραῖο πλάι στὸν Ἀπόλλωνα.

Τὸν Ὀκτώβριο τοῦ 1862 οἱ Ἕλληνες ἐδιώξαν τὸν Ὅθωνα. Τὸ σχόλιο τοῦ *Art Journal* στὸ ὁποῖο ἀναφερθήκαμε παραπάνω καταλήγει ὡς ἐξῆς: «Δὲ μένει παρὰ νὰ δοῦμε κατὰ πόσο ἡ πρόσφατη πολιτικὴ ἀλλαγὴ θὰ κατανοήσῃ τὰ ὅσα ὑπόσχονταν τὰ γλυπτὰ τοῦ ἑλληνικοῦ περιπτέρου. Ὅπως ὅμως καὶ νὰ ἔχουν τὰ πράγματα ἡ ἑλληνικὴ σημαία πού ὑπῆρχε ἐκεῖ ἔπαψε πιά νὰ ἔχει τὸ βαυαρικὸ ἔμβλημα καὶ τὸ στέμμα πάνω στὸν ἀσημένιο σταυρό». Σὲ λίγο ὡστόσο ἓνα ἄλλο στέμμα πῆρε τὴ θέση του. Ἡ ζωγραφικὴ κάτω ἀπὸ τὴ μοναρχία τῶν Γκλύξπουργκ βρῆκε γρήγορα τὴ φυσικὴ τῆς θέση ὡς ἡ κατεξοχὴ εἰκαστικὴ τέχνη. Ὁ λόγος εἶναι ὅτι μπόρεσε νὰ ἐκφράσῃ πληρέστερα ὅ,τι ζητοῦσε ἡ ἐποχὴ. Ἡ γλυπτικὴ πέρασε σὲ δεῦτερο ἐπίπεδο ὄχι μόνον γιὰτὶ δὲν εἶχε νὰ προσθέσῃ τίποτε, ἀλλὰ καὶ γιὰτὶ ἔδειξε φανερὴ ἀδυναμία νὰ παρακολουθήσῃ τὶς νατουραλιστικὰς τάσεις πού ἐπέβαλαν τὴ ζωγραφικὴ στὶς προτιμήσεις τῆς ἑλληνικῆς ἀστικῆς τάξης.