ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ATHENS SCHOOL OF FINE ARTS
SCHOOL OF FINE ARTS
DEPARTMENT OF ART THEORY AND HISTORY

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΘΕΩΡΙΑ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ
POSTGRADUATE STUDIES PROGRAM
THEORY AND HISTORY OF ART

Μεταπτυχιακή Εργασία
Postgraduate (Master) Thesis

Τίτλος Εργασίας

«ΣΥΝΤΗΡΩΝΤΑΣ ΤΗ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΕΧΝΗ»:
Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ *ΣΤΟ ΜΕΤΩΠΟ* ΤΟΥ ΒΑΣΟΥ ΓΕΡΜΕΝΗ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΟΠΤΙΚΗ ΤΟΥ ΣΥΝΤΗΡΗΤΗ ΓΙΑΝΝΗ ΣΠΑΝΟΥ

Title of Postgraduate (Master) Thesis
"Conserving Modern Greek Art": The Case of *On the Front* by Vasos Germenis Through the Perspective of Conservator Giannis Spanos

Όνομα Επώνυμο / Name Surname
Όλγα Μπαντάν / Olga Badan
A.M. / R.N. : ΜΕΘΙΣΤΕ2020039

Επιβλέπων Καθηγητής/Supervisor Professor
Όνομα Επώνυμο/ Name Surname
Ελεονώρα Βρατσκίδου/ Eleonora Vratskidou

Τριμελής Εξεταστική Επιτροπή

1. Βρατσκίδου, Ελεονώρα

2. Ιωαννίδης, Κώστας

3. Γερογιάννη, Ειρήνη

Copyright © [Badan Olga]

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. Απαγορεύεται η αντιγραφή, αναδημοσίευση, μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της παρούσας εργασίας χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη άδεια του/της συγγραφέα/ως. Κατ' εξαίρεση, επιτρέπεται η μεμονωμένη αντιγραφή τμημάτων του περιεχομένου για εκπαιδευτικό σκοπό, χωρίς πρόθεση εμπορικής ή άλλης εκμετάλλευσης, και πάντα υπό την προϋπόθεση της αναγραφής της πηγής προέλευσής του, χωρίς αυτό να σημαίνει καθ' οποιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η έγκριση της μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας από την Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών δεν υποδηλώνει απαραιτήτως και αποδοχή των απόψεων του/της συγγραφέα/ως.

ΔΗΛΩΣΗ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ

«Δηλώνω ότι είμαι η αποκλειστική δημιουργός της πρωτότυπης εργασίας, νόμιμη κάτοχος των πνευματικών δικαιωμάτων της και ότι έχω το δικαίωμα, να παραχωρήσω τα δικαιώματα που αναφέρονται στην παρούσα άδεια.

Βεβαιώνω, ότι το σύνολο του τεκμηρίου που καταθέτω αποτελεί γνήσιο έργο παραχθέν από εμένα και δεν παραβιάζει τα δικαιώματα άλλου δημιουργού με οποιονδήποτε τρόπο.

Το τεκμήριο/α που καταθέτω είναι το τελικό εγκεκριμένο έργο από την εξεταστική επιτροπή, δεν προκύπτει από λογοκλοπή ή νοθευμένη έρευνα, δεν προσβάλει πνευματικά δικαιώματα άλλων δημιουργών και δεν παραβιάζει προσωπικά δεδομένα.

Ως κάτοχος των πνευματικών δικαιωμάτων της εργασίας αυτής, παραχωρώ στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών το μη-αποκλειστικό δικαίωμα δημοσίευσης και διάθεσης της ψηφιακής μορφής της εργασίας μου, εντός και εκτός του δικτύου, μέσω του Ιδρυματικού Αποθετηρίου «Art-IA», με την προϋπόθεση ότι διατίθεται με μία από τις άδειες που έχω επιλέξει κατά την αυτό-απόθεση. Η εν λόγω παραχώρηση δεν συγκρούεται με δικαιώματα πνευματικής ιδιοκτησίας τρίτων ή με παραχωρηθέντα ήδη από εμένα σε τρίτους σχετικά δικαιώματά μου. Η βιβλιοθήκη δεν ασκεί κανενός είδους επιμέλεια στο περιεχόμενο της εργασίας μου και αναλαμβάνω πλήρως την ευθύνη του περιεχομένου της.

Η έγκριση της παρούσας εργασίας δεν υποδηλώνει απαραιτήτως την αποδοχή των απόψεων του/της συγγραφέα/ως από την Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών.

Ευχαριστίες - Αφιερώσεις

Η ολοκλήρωση της παρούσας εργασίας δε θα ήταν δυνατή χωρίς τη συμβολή πολλών φορέων και ανθρώπων.

Αρχικά, θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τη Σχολή Καλών Τεχνών, η οποία μου προσέφερε τη δυνατότητα να παρακολουθήσω το δωρεάν μεταπτυχιακό πρόγραμμα ΜΕΘΙΣΤΕ, προσφέροντάς μου την ευκαιρία να επικεντρωθώ απερίσπαστα στην ερευνά μου. Θερμές ευχαριστίες οφείλω στο προσωπικό της βιβλιοθήκης και του αρχείου της Εθνικής Πινακοθήκης - Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου για τη βοήθεια στην πρόσβαση σε σημαντικό αρχειακό υλικό. Επιπλέον, θα ήθελα να ευχαριστήσω το προσωπικό του Πολεμικού Μουσείου Αθηνών καθώς και του Ναυτικού Μουσείου της Ελλάδος για τη διευκόλυνση στη μελέτη των συλλογών τους.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες απευθύνω στην επιβλέπουσα καθηγήτρια, Ελεονώρα Βρατσκίδου. Η συμβολή της υπήρξε καθοριστική, όχι μόνο στη κατεύθυνση και στη διεύρυνση της θεματολογίας αλλά και στη διαμόρφωση της τελικής μορφής της εργασίας. Η ενθάρρυνση και η αμέριστη υποστήριξή της έπαιξαν καίριο ρόλο στην ολοκλήρωση αυτής της έρευνας.

Ευχαριστώ επίσης την Κωνσταντίνα Ντακόλια για τη συνδρομή της στην ταυτοποίηση έργου του Βάσου Γερμενή (1896-1966), καθώς και τον συντηρητή Γιάννη Σπανό, ο οποίος παραχώρησε πολύτιμο υλικό σχετικά με τη συντήρηση του έργου *Στο μέτωπο* και πρόσφερε τις γνώσεις του γύρω από το ίδιο θέμα μέσω προφορικών συνεντεύξεων. Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω τους ιδιοκτήτες του έργου *Στο μέτωπο* για την άδεια που μου παρείχαν να μελετήσω το αντικείμενο της έρευνας.

Τέλος, εκφράζω τη βαθιά μου ευγνωμοσύνη προς την οικογένειά μου και τους φίλους μου, οι οποίοι με στήριξαν συναισθηματικά καθ' όλη τη διάρκεια αυτής της διαδικασίας, επιτρέποντάς μου να φέρω εις πέρας αυτό το εγχείρημα. Κυρίως, όμως, ευχαριστώ τους γονείς μου, Νικόλαο και Μαρία, οι οποίοι με στήριξαν στην επιλογή μου με πολλούς τρόπους. Ως ελάχιστη ένδειξη εκτίμησης και αναγνώρισης της ανεκτίμητης προσφοράς τους, η παρούσα εργασία αφιερώνεται σε αυτούς.

14 Φεβρουαρίου 2025

Όλγα Μπαντάν

Περίληψη

Η παρούσα μελέτη διερευνά τη σχέση μεταξύ ιστορίας της τέχνης και συντήρησης έργων τέχνης, εστιάζοντας στη διαδικασία συντήρησης μιας ελαιογραφίας της νεοελληνικής ζωγραφικής, *Στο μέτωπο* του Βάσου Γερμενή (1896-1966). Κεντρικός άξονας της έρευνας είναι οι αποφάσεις που λαμβάνει ο συντηρητής σχετικά με το τι διατηρείται και τι απορρίπτεται από την ιστορία ενός έργου, καθώς και ο ρόλος της συντήρησης στη διευκόλυνση της έρευνας των ιστορικών τέχνης, συμβάλλοντας στην πληρέστερη κατανόηση του δημιουργού του.

Η εργασία δομείται σε τρία κεφάλαια. Το πρώτο εξετάζει τη θεωρία της συντήρησης, το δεύτερο επικεντρώνεται στη ζωή και το έργο του Γερμενή, ενώ το τρίτο αναλύει τη διαδικασία συντήρησης της ελαιογραφίας *Στο μέτωπο* και διατυπώνει τα βασικά συμπεράσματα της έρευνας.

Η πρωτοτυπία της μελέτης έγκειται στη συστηματική διερεύνηση του έργου ενός καλλιτέχνη που έως σήμερα δεν έχει μελετηθεί εκτενώς. Οι αποσπασματικές αναφορές στο έργο του Γερμενή εξετάστηκαν για πρώτη φορά χρονολογικά και συγκριτικά, εντάσσοντάς τον στο ιστορικό και καλλιτεχνικό του πλαίσιο. Η έρευνα βασίστηκε σε αρχειακό υλικό, με έμφαση σε πρωτογενείς πηγές, όπως εφημερίδες και περιοδικά της εποχής, κατάλογοι και προσκλήσεις εκθέσεων, καθώς και άλλα έγγραφα που καλύπτουν την περίοδο από τη δεκαετία του 1920 έως και τη δεκαετία του 1960. Το υλικό αυτό εντοπίστηκε κυρίως στη βιβλιοθήκη της Εθνικής Πινακοθήκης-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου και στο Επιμελητήριο Εικαστικών Τεχνών Ελλάδος (Ε.Ε.Τ.Ε.). Παράλληλα, η έρευνα επεκτάθηκε στο Πολεμικό Μουσείο της Αθήνας και στο Ναυτικό Μουσείο της Ελλάδος, όπου αναζητήθηκαν έργα που σχετίζονται με την πολεμική θεματογραφία του ζωγράφου.

Για τη διευκόλυνση της ανάγνωσης και αξιοποίησης των ευρημάτων, η μελέτη συνοδεύεται από έξι παραρτήματα που παρέχουν συμπληρωματικές πληροφορίες για διάφορες πτυχές του έργου του Γερμενή.

Παρά τις προκλήσεις και τις αντιφάσεις που προέκυψαν, η έρευνα προσφέρει ένα ερμηνευτικό πλαίσιο για τον καλλιτέχνη και τη συμβολή του, θέτοντας τις βάσεις για περαιτέρω μελέτες. Επιπλέον, αναδεικνύει τη σημασία της συντήρησης έργων τέχνης όχι μόνο ως τεχνικής διαδικασίας, αλλά και ως εργαλείου ιστορικής έρευνας.

Λέξεις Κλειδιά: Νεοελληνική ζωγραφική, *Στο μέτωπο*, Γερμενής, συντήρηση έργων τέχνης.

ABSTRACT

This study explores the relationship between art history and art conservation, focusing on the conservation process of a Greek modern oil painting, *On the Front* by Vasos Germenis (1896–1966). The central axis of the research is the decisions made by the conservator regarding what is preserved and what is discarded from an artwork's history, as well as the role of conservation in facilitating art historical research and contributing to a more comprehensive understanding of the artist.

The thesis is structured into three chapters. The first examines conservation theory, the second focuses on the life and work of Germenis, and the third analyzes the conservation process of *On the Front*, presenting the key findings of the research.

The originality of the study lies in the systematic investigation of an artist whose work has not yet been extensively studied. The scattered references to Germenis's oeuvre were examined for the first time in a chronological and comparative manner, situating him within his historical and artistic context. The research was based on archival material, with an emphasis on primary sources such as period newspapers and magazines, exhibition catalogs and invitations, as well as other documents covering the period from the 1920s to the 1960s. This material was primarily located in The Library and Archive of National Gallery – Alexandros Soutzos Museum and the Chamber Of Fine Arts Of Greece (EETE). Additionally, the research extended to the Athens War Museum and the Hellenic Maritime Museum, where works related to the artist's military-themed paintings were investigated.

To facilitate the reading and use of the findings, the study is accompanied by six appendices that provide supplementary information on various aspects of Germenis's work.

Despite the challenges and contradictions encountered, this research offers an interpretative framework for the artist and his contribution, laying the groundwork for further studies. Furthermore, it highlights the significance of art conservation not only as a technical process but also as a tool for historical research.

Keywords: Greek modern painting, *On the Front*, Germenis, art conservation.

Περιεχόμενα

Πρόλογος 6

Εισαγωγή 7

Κεφάλαιο 1: Οι αξίες των έργων τέχνης και οι πρακτικές της συντήρησης: θεωρητικό πλαίσιο 11

1.1. Μια σύντομη ιστορία της συντήρησης ως πολιτισμικής πρακτικής και ως επιστήμης 11

1.2. Βασικές έννοιες της συντήρησης 16

1.3. Αξίες των έργων τέχνης 18

Κεφάλαιο 2: Βάσος Γερμενής και η ελαιογραφία *Στο μέτωπο* 24

2.1. Ο Β. Γερμενής: μια συνοπτική παρουσίαση της ζωής και του έργου του 24

2.2. Ο πόλεμος στο εικαστικό έργο του Γερμενή 31

2.3. Ο πίνακας *Στο μέτωπο* του Βάσου Γερμενή 45

Κεφάλαιο 3: Η συντήρηση του έργου *Στο μέτωπο* από τον Γιάννη Σπανό 53

3.1. Ο συντηρητής Γιάννης Σπανός 53

3.2. Η μεθοδολογία του Σπανού για τη μελέτη του αντικειμένου 58

3.3. Η κατάσταση διατήρησης του έργου *Στο μέτωπο* 62

3.4. Τα στάδια συντήρησης της ελαιογραφίας *Στο μέτωπο* 65

3.5. Οι εργασίες που απομένουν και οι προτάσεις του Γιάννη Σπανού. 69

Συμπεράσματα 73

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ 77

Παράρτημα 1. Η δράση του Β. Γερμενή στον κόσμο της τέχνης το πρώτο μισό του 20ου αιώνα 77

Παράρτημα 2. Η εικαστική παραγωγή του Β. Γερμενή: κύριες θεματικές και υφολογικά χαρακτηριστικά 85

Παράρτημα 3. Β. Γερμενής: ατομικές εκθέσεις 98

Παράρτημα 4. Β. Γερμενής: ομαδικές εκθέσεις 113

Παράρτημα 5. Έργα του Β. Γερμενή σε δημόσιες και ιδιωτικές συλλογές 123

Παράρτημα 6. Εικόνες 144

Βιβλιογραφία 172

Πρόλογος

Το θέμα της παρούσας μελέτης συγκεράζει δυο κλάδους που συνδέονται βαθύτατα με τα προσωπικά μου ενδιαφέροντα, αλλά και το υπόβαθρό μου. Ο συνδυασμός της ιστορίας της τέχνης με την συντήρηση επιλέχθηκε, καθώς η δεύτερη είναι ένα πεδίο στο οποίο έχω βαθιά πρακτική γνώση και εμπειρία, γεγονός που μου επιτρέπει να διεξάγω μια διεπιστημονική μελέτη με ερευνητικό βάθος. Συγκεκριμένα, οι προβληματισμοί που αφορούν το ερευνητικό ερώτημα της μελέτης σχετίζονται άμεσα με ζητήματα με τα οποία έρχομαι αντιμέτωπη σε καθημερινή βάση στο πεδίο της εργασίας μου.

Σε αυτό το πλαίσιο, η επιλογή του Alois Riegl ως βασικού θεωρητικού στηρίχθηκε στην διττή δράση του, τόσο στον τομέα της ιστορίας της τέχνης όσο και στην συντήρηση. Αν και ήταν ιστορικός τέχνης, συνέδραμε σε σημαντικό βαθμό στη θεωρία της συντήρησης. Όσον αφορά την επιλογή του Γιάννη Σπανού και της δουλειάς του ως κεντρικού αντικειμένου της έρευνας, αυτή προέκυψε από το γεγονός ότι πρόκειται για έναν συντηρητή με πολύχρονη επαγγελματική αλλά και ακαδημαϊκή εμπειρία, ο οποίος υπήρξε πρωτοπόρος στη διαμόρφωση της επιστήμης της συντήρησης στον ελλαδικό χώρο, όντας ένας από τους πρώτους καθηγητές συντήρησης έργων τέχνης στην Ελλάδα.

Τέλος, εξαιτίας της συνεργασίας μου με τον συγκεκριμένο συντηρητή, κατέστη δυνατό να έχω πρόσβαση σε εξειδικευμένες πληροφορίες που αφορούν το υπό εξέταση έργο του Βάσου Γερμενή και τα στάδια συντήρησής του, καθώς και με τις σκέψης του Σπανού σχετικά με κάθε ένα από τα βήματα που ακολούθησε κατά τις εργασίες. Η προσβασιμότητα αυτή αφορούσε τόσο αρχεία, όπως το δελτίο συντήρησης, όσο και άμεση επικοινωνία με τον συντηρητή μέσω προφορικής συνέντευξης και παράθεσης περαιτέρω ερωτημάτων για την αποσαφήνιση ζητημάτων που προέκυπταν κατά τη διαδικασία συγγραφής.

Εισαγωγή

Η συγκεκριμένη εργασία έχει διεπιστημονικό χαρακτήρα, συνδυάζοντας τα πεδία της ιστορίας της τέχνης και της επιστήμης της συντήρησης. Στον πυρήνα της μελέτης βρίσκονται οι πολύπλοκες προκλήσεις, οι αποφάσεις και οι μεθοδολογίες που αντιμετωπίζουν οι συντηρητές και οι συντηρήτριες κατά την προσέγγιση ενός έργου τέχνης. Ως μελέτη περίπτωσης επιλέχθηκε η συντήρηση ενός έργου της νεοελληνικής ζωγραφικής, της ελαιογραφίας *Στο μέτωπο* του Βάσου Γερμενή (1896-1966). Υπεύθυνος για τη συντήρηση του έργου που πραγματοποιήθηκε το 2020, ήταν ο Γιάννης Σπανός (1956-), του οποίου οι πρακτικές και οι επιλογές αναλύονται με βάση τη θεωρία της συντήρησης.

Πιο συγκεκριμένα, το ερευνητικό ερώτημα της μελέτης αφορά τους προβληματισμούς και τις αποφάσεις που καλείται να λάβει ένας συντηρητής ή μια συντηρήτρια σχετικά με το τι θα διατηρηθεί και τι θα απορριφθεί από την ιστορία ενός έργου. Μέσα από την περίπτωση του πίνακα του Γερμενή και τη συντήρησή του από τον Σπανό, θα διερευνηθούν τα πολυδιάστατα ζητήματα που προκύπτουν στο πεδίο της συντήρησης έργων τέχνης με την εφαρμογή σύγχρονων τεχνικών. Αυτά τα ζητήματα σχετίζονται με την ηθική ευθύνη των συντηρητών απέναντι στο έργο τέχνης και την ιστορία του και αφορούν τις επιλογές που προκύπτουν με βάση διαφορετικές αξίες του έργου τέχνης. Τέλος, θα μελετηθεί ο τρόπος με τον οποίο η συντήρηση και οι αποφάσεις γύρω από τη διαχείριση ενός έργου μπορούν να συμβάλλουν στην έρευνα των ιστορικών της τέχνης αναφορικά με τους αντίστοιχους καλλιτέχνες.

Η πρωτοτυπία αυτής της μελέτης έγκειται κυρίως στην εστίαση σε ένα έργο για το οποίο υπάρχουν ελάχιστες διαθέσιμες πληροφορίες. Η ελαιογραφία *Στο μέτωπο*, που πωλήθηκε το 2015 από τον αγγλικό οίκο δημοπρασιών Bonhams και βρίσκεται πλέον σε ιδιωτική συλλογή, επιλέχθηκε λόγω του μεγάλου ενδιαφέροντος που παρουσίασε η συντήρησή της. Εκτός από την απομάκρυνση των ακατάλληλων επεμβάσεων του παρελθόντος, μέσα από την διαδικασία της συντήρησης αποκαλύφθηκαν νέες πληροφορίες για την ίδια την ελαιογραφία. Παράλληλα, αυτή η εργασία φωτίζει την προσωπικότητα και την πορεία ενός Έλληνα καλλιτέχνη, που δεν έχουν τύχει έως τώρα συστηματικής διερεύνησης. Για τις ανάγκες της παρούσας μελέτης, οι αποσπασματικές αναφορές στο πρόσωπο και στο έργο του Γερμενή αξιοποιήθηκαν έτσι ώστε η συνολικότερη δράση του και η ελαιογραφία που εξετάζεται να ενταχθούν στο ιστορικό πλαίσιο της εποχής τους, κάτι που επιχειρείται για πρώτη φορά με συστηματικότητα για τον συγκεκριμένο

καλλιτέχνη. Για το σκοπό αυτό μελετήθηκε, μεταξύ άλλων, αρχειακό υλικό, τόσο δημοσιευμένο όσο και αδημοσίευτο. Επιπλέον, όσον αφορά τη συντήρηση του πίνακα, η μελέτη αυτή βασίζεται σε πρωτότυπο υλικό που δεν έχει μέχρι στιγμής δημοσιευθεί, το οποίο προσεγγίζεται εδώ τόσο από τη σκοπιά της επιστήμης της συντήρησης όσο και από αυτήν της ιστορίας της τέχνης.

Το περιεχόμενο της εργασίας αναπτύσσεται σε τρία κεφάλαια. Στο πρώτο κεφάλαιο αναλύεται το θεωρητικό πλαίσιο της επιστήμης της συντήρησης, παρουσιάζοντας συνοπτικά την ιστορική διαμόρφωσή της μέχρι και το δεύτερο μισό του 20ου αιώνα, καθώς και κάποιες βασικές έννοιες της. Επιπλέον, παρουσιάζονται οι αξίες των έργων τέχνης με έμφαση στο θεωρητικό σχήμα που επεξεργάστηκε ο ιστορικός τέχνης Alois Riegl (1858-1905). Το δεύτερο κεφάλαιο αποτελείται από τρία μέρη. Στο πρώτο μέρος παρουσιάζονται τα βασικά βιογραφικά στοιχεία του Γερμενή, με σκοπό να προσφερθεί μια συνολική εικόνα της ζωής και της καλλιτεχνικής του πορείας. Στο δεύτερο μέρος εξετάζεται η θεματική του πολέμου, με την οποία καταπιάστηκε ο καλλιτέχνης, ενώ στο τρίτο αναλύεται ο πίνακας *Στο μέτωπο*. Στο τελευταίο κεφάλαιο αναλύεται τόσο η κατάσταση διατήρησης του έργου όσο και η συντήρησή του από τον Γιάννη Σπανό. Σε αυτό το κεφάλαιο μελετώνται η μεθοδολογία και τα στάδια εργασιών συντήρησης, καθώς και το θεωρητικό υπόβαθρο πίσω από κάθε επέμβαση. Επιπλέον, παρουσιάζονται τα προβλήματα που κλήθηκε να αντιμετωπίσει ο Σπανός, ενώ αναλύονται και οι προτάσεις του για τις υπολειπόμενες εργασίες συντήρησης και αποκατάστασης του έργου. Τέλος, τα συμπεράσματα συνοψίζουν τα βασικά ευρήματα των όσων παρουσιάστηκαν.

Η εργασία περιλαμβάνει έξι παραρτήματα που προσφέρουν λεπτομερείς πληροφορίες για διάφορες πτυχές του έργου του Γερμενή. Το Παράρτημα 1 επικεντρώνεται στην εκθεσιακή δραστηριότητά του, αναλύοντας τόσο τις ατομικές όσο και τις ομαδικές εκθέσεις του, ενώ τον τοποθετεί στο θεσμικό και καλλιτεχνικό πλαίσιο της εποχής του, με αναφορές στις σχέσεις του με φορείς και ομάδες. Το Παράρτημα 2 αναλύει την εικαστική του παραγωγή, εστιάζοντας στις θεματικές του επιλογές και την εξέλιξή τους, με βάση τους καταλόγους των εκθέσεών του και την πρόσληψη του έργου του από τον τύπο της εποχής. Τα Παραρτήματα 3 και 4 παρουσιάζουν, σε χρονολογική σειρά, όλες τις εκθέσεις στις οποίες συμμετείχε, περιλαμβάνοντας λίστες έργων, φωτογραφική τεκμηρίωση και πληροφορίες από πηγές. Το Παράρτημα 5 συγκεντρώνει τα έργα του Γερμενή που έχουν εντοπιστεί σε δημόσιες και ιδιωτικές συλλογές, ενώ το Παράρτημα 6 περιλαμβάνει όλες τις υπόλοιπες εικόνες για τις οποίες γίνεται λόγος στην μελέτη.

Κατά τη διάρκεια της έρευνας αξιοποιήθηκε δευτερογενής βιβλιογραφία του πεδίου της συντήρησης και της ιστορίας της τέχνης. Ωστόσο, η περίπτωση του Γερμενή δεν έχει μελετηθεί σε βάθος, καθώς δεν υπάρχει κάποια μονογραφία αφιερωμένη στον καλλιτέχνη. Επομένως, πέρα από κάποιες σύντομες αναφορές σύγχρονων ιστορικών τέχνης, υπήρξε η ανάγκη η έρευνα να στραφεί προς το αρχειακό υλικό, έτσι ώστε να αντληθούν απαραίτητες πληροφορίες γύρω από ζητήματα όπως η ζωή και η καλλιτεχνική δημιουργία του Γερμενή, αλλά και η πρόσληψη του έργου του.

Πιο συγκεκριμένα, για τη σύνταξη του πρώτου κεφαλαίου αξιοποιήθηκαν κατά κύριο λόγο μελέτες παλαιότερων θεωρητικών της συντήρησης, όπως ο Alois Riegl και ο Cesare Brandi, αλλά και νεότερων όπως η Barbara Appelbaum, η Lisa Giombini, η Μαρίνα Λυκιαρδοπούλου, ο Γιώργος Καραδέδος, η Φανή Μαλλούχου-Τούφανο και άλλοι. Όσον αφορά ζητήματα γύρω από την ιστορική διαμόρφωση της συντήρησης, κύρια πηγή πληροφοριών αποτέλεσε το άρθρο της συντηρήτριας αρχαιοτήτων Μαρίνας Λυκιαρδοπούλου, «Ιστορική εξέλιξη της συντήρησης. Διαμόρφωση σύγχρονων τάσεων», το οποίο δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Αρχαιολογία* το 1987. Επιπρόσθετα, μελετήθηκαν τα βιβλία *Ιστορία και θεωρία της αποκατάστασης* (2009) του αρχιτέκτονα Γιώργου Καραδέδου, *Προστασία και Διαχείριση Μνημείων, Ιστορικές και Θεωρητικές Προσεγγίσεις* (2016) της συντηρήτριας αρχαιοτήτων Φανής Μαλλούχου-Τούφανο και *Διατήρηση & τεκμηρίωση πολιτιστικών αγαθών. Βασικές έννοιες* (2019) της συντηρήτριας έργων τέχνης Βασιλικής Κόκλα. Σχετικά με τις βασικές έννοιες της συντήρησης, αξιοποιήθηκαν τα έργα *Teoria del restauro* (1977) του ιστορικού τέχνης και θεωρητικού της συντήρησης Cesare Brandi και *Conservation Treatment Methodology* (2010) της συντηρήτριας έργων τέχνης Barbara Appelbaum. Το τελευταίο χρησιμοποιήθηκε επίσης και στη μελέτη της έρευνας σχετικά με τις αξίες των έργων τέχνης, σε συνδυασμό με το δοκίμιο *Der moderne Denkmalkultus: Sein Wesen und seine Entstehung* (1903) (*Ουσία και γένεση της μοντέρνας λατρείας των μνημείων*) του Alois Riegl και το άρθρο «Artworks and their Conservation. A (Tentative) Philosophical Introduction» της Lisa Giombini, το οποίο δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Preprint* το 2019.

Για τη συγγραφή του δεύτερου κεφαλαίου αξιοποιήθηκε σε μεγάλο βαθμό πρωτογενές υλικό, όπως ο τύπος της εποχής, κατάλογοι εκθέσεων, προσκλήσεις σε εγκαίνια εκθέσεων και άλλου τύπου έγγραφα. Τα παραπάνω εντοπίστηκαν στην βιβλιοθήκη της Εθνικής Πινακοθήκης-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου και στο Επιμελητήριο Εικαστικών Τεχνών Ελλάδος (Ε.Ε.Τ.Ε.). Οι πηγές αυτές προσέφεραν πληροφορίες αναφορικά με την καλλιτεχνική δραστηριότητα του

Γερμενή, την πρόσληψή της από το σύγχρονό του κοινό, αλλά και την εμπλοκή του καλλιτέχνη στο θεσμικό πλαίσιο της εποχής του. Επίσης, η έρευνα διευρύνθηκε τόσο στο Πολεμικό όσο και στο Ναυτικό Μουσείο της Ελλάδος, όπου αναζητήθηκαν έργα γύρω την πολεμική θεματογραφία του ζωγράφου. Το υλικό αυτό μελετήθηκε συνδυαστικά με ιστορικές μελέτες για την περίοδο, όπως αυτές του Ευγένιου Ματθιόπουλου και του Σπύρου Μοσχονά, αλλά και με παλαιότερες τοποθετήσεις γύρω από τον ζωγράφο και την εποχή του, από τους Φώτο Γιοφύλλη (1887-1981), Δημήτριο Καλλονά (1907-1965) και άλλους.

Το τρίτο κεφάλαιο δομήθηκε με βάση τις πληροφορίες που παρείχε ο συντηρητής Γιάννης Σπανός, τόσο μέσα από το δελτίο συντήρησης του συγκεκριμένου πίνακα όσο και από τις απαντήσεις του σε προφορική συνέντευξη που πραγματοποιήθηκε από την γράφουσα τον Ιανουάριο του 2024. Οι πληροφορίες αυτές μελετήθηκαν και αξιολογήθηκαν με βάση τη βιβλιογραφία που εξετάστηκε στο πρώτο κεφάλαιο, σχετικά με τη θεωρία της συντήρησης.

Βάσει των παραπάνω, η παρούσα μελέτη επιδιώκει όχι μόνο να συμβάλει στη βαθύτερη κατανόηση των θεωρητικών προκλήσεων που αντιμετωπίζουν οι συντηρητές έργων τέχνης, αλλά και να αναδείξει τη σημασία της συντήρησης ως αναπόσπαστο κομμάτι της ιστορικής έρευνας. Μέσα από την ανάλυση της συντήρησης του έργου του Βάσου Γερμενή, η εργασία αυτή φιλοδοξεί να προσφέρει νέες γνώσεις και προοπτικές στην ακαδημαϊκή συζήτηση, διευρύνοντας τον διάλογο γύρω από τη συντήρηση της πολιτιστικής κληρονομιάς και την καλλιτεχνική παραγωγή του πρώτου μισού του 20ού αιώνα στην Ελλάδα.

Κεφάλαιο 1: Οι αξίες των έργων τέχνης και οι πρακτικές της συντήρησης: θεωρητικό πλαίσιο

1.1. Μια σύντομη ιστορία της συντήρησης ως πολιτισμικής πρακτικής και ως επιστήμης

Η επιστήμη της συντήρησης, όπως αυτή έχει διαμορφωθεί στις αρχές του 21ου αιώνα, αποτελεί τον τελευταίο κρίκο σε μια μακρά διαδικασία μεταβολών, ακολουθώντας τις αλλαγές στον τρόπο με τον οποίο οι κοινωνίες έχουν προσεγγίσει και συνεχίζουν να προσεγγίζουν τα πολιτιστικά αγαθά. Προσπάθειες συγκρότησης οργανωμένων ενεργειών με στόχο τη συντήρηση μπορούν να εντοπιστούν στην αρχαιότητα, καθώς νόμοι για την προστασία των ιστορικών μνημείων θεσπίζονταν ήδη από τη ρωμαϊκή εποχή (Μαλλούχου-Τούφανο, 2016: 34-38). Στη βυζαντινή περίοδο πραγματοποιούνταν επεμβάσεις ανακαίνισης και προσθήκης, οι οποίες συνήθως αλλοίωναν τα μνημεία. Με σημερινούς όρους, θα λέγαμε ότι υπερίσχυαν οι χρηστικές αξίες έναντι των αισθητικών ή ιστορικών (Καραδέδος, 2009).

Το ουσιαστικό ενδιαφέρον για τα αρχαία μνημεία ξεκινά στη Φλωρεντία της Αναγέννησης, όταν πολλοί καλλιτέχνες άρχισαν να μελετούν και να αποτυπώνουν ρωμαϊκές αρχαιότητες. Οι αρχιτέκτονες της εποχής μελετούσαν τα αρχιτεκτονήματα της αρχαιότητας και χρησιμοποιούσαν τα συμπεράσματά τους για τη δημιουργία των δικών τους αναγεννησιακών κτισμάτων (Μαλλούχου-Τούφανο, 2016: 43˙ Καραδέδος, 2009). Ωστόσο, έργα του παρελθόντος δε θεωρούνταν ακόμη ως ιστορικά τεκμήρια, και γι' αυτό τα τροποποιούσαν ριζικά σε πολλές περιπτώσεις, ενώ συχνά τα αντικαθιστούσαν σχεδόν στο σύνολό τους, ακολουθώντας την αισθητική της εποχής (Μαλλούχου-Τούφανο, 2016: 47). Πολλά από αυτά καταστρέφονταν ή χρησιμοποιούνταν ως πρώτη ύλη για άλλα έργα (Καραδέδος, 2009). Την ίδια περίοδο, η δημιουργία ιδιωτικών συλλογών συνέβαλε στη διαμόρφωση της ιδέας της συντήρησης, καθώς είχε προκύψει έντονη ανάγκη για τη φροντίδα των αντικειμένων που περιλαμβάνονταν στις συλλογές, είτε επρόκειτο για σύγχρονα έργα είτε για παλαιότερα. Οι πρακτικές συντήρησης ακολουθούσαν την αισθητική και τις αντιλήψεις που επικρατούσαν σε κάθε τόπο και εποχή, οι οποίες διαφοροποιούνταν με την πάροδο του χρόνου (Λυκιαρδοπούλου, 1987: 9˙ Ιωαννίδης Α., 1987: 6). Το σύγχρονο γούστο αποτελούσε τη βάση για την ανανέωση των προγενέστερων έργων, μια πρακτική που εντατικοποιήθηκε κατά τον 16ο με 17ο αιώνα. Κατά το Μπαρόκ, οι συνήθεις επεμβάσεις προκάλεσαν τόσο μεγάλες αλλαγές στα πολιτιστικά αγαθά, ώστε πολλές φορές δεν ήταν πλέον αναγνωρίσιμα (Καραδέδος, 2009˙ Μαλλούχου-Τούφανο, 2016: 51).

Η κατάσταση άλλαξε άρδην κατά τη διάρκεια του 18ου αιώνα. Από τα μέσα του αιώνα, τα κινήματα του Διαφωτισμού και του Κλασικισμού συνέβαλαν στην υιοθέτηση μιας πιο μετριοπαθούς στάσης, καθώς πλέον τα έργα τέχνης της αρχαιότητας αναγνωρίζονταν ως φορείς ιστορικής μνήμης. Επιπρόσθετα, στην Ιταλία το επάγγελμα του συντηρητή αναγνωρίστηκε ως αυτόνομο πεδίο, διαχωρισμένο από τη ζωγραφική και τη γλυπτική (Μαλλούχου-Τούφανο, 2016: 70, 74˙ Δελή, 2019: 23). Κατά την περίοδο αυτή, επιχειρήθηκε για πρώτη φορά η θεμελίωση κάποιων θεωρητικών βάσεων όσον αφορά τις επεμβάσεις σε έργα της αρχαιότητας (Δελή, 2019: 21). Στο πεδίο της αποκατάστασης γλυπτών πρωτοστάτησε ο Ιταλός συντηρητής (*restauratore*) Bartolomeo Cavaceppi (1716-1799), ο οποίος υποστήριζε πως ένας συντηρητής όφειλε να έχει γνώσεις γύρω από την αισθητική και τους αρχαίους πολιτισμούς, και θεωρούσε ότι η συμπλήρωση κατεστραμμένων τμημάτων γλυπτών ήταν δικαιολογημένη μόνο όταν υπήρχε απόλυτη ασφάλεια για το θέμα του έργου. Τέλος, ανέδειξε τη σημασία της αναλυτικής γραπτής τεκμηρίωσης σχετικά με κάθε επέμβαση, ιδιαίτερα με κάθε νέα προσθήκη (Δελή, 2019: 21). Οι απόψεις αυτές αποκρυσταλλώθηκαν στο θεωρητικό έργο του Αυστριακού Johann Joachim Winckelmann (1717-1768). Ιδιαίτερα η δημοσίευση του έργου του *Ιστορία της Τέχνης της Αρχαιότητας* το 1764 διαδραμάτισε σημαντικότατο ρόλο στη διαμόρφωση της θεωρίας της επιστήμης της συντήρησης (Μαλλούχου-Τούφανο, 2016: 71).

Στις αρχές του 19ου αιώνα διαμορφώθηκε σταδιακά μια νέα προσέγγιση για την αποκατάσταση των αρχαίων μνημείων, η οποία στην ελληνική βιβλιογραφία αναφέρεται ως «νεοκλασική αντίληψη». Αυτή η αντίληψη διαμορφώθηκε αρχικά σε θεωρητικό πλαίσιο στη Γαλλία και δοκιμάστηκε επί τω έργω στη Ρώμη. Υπάρχουν δύο διαφορετικές τάσεις στη νεοκλασική αντίληψη, με βάση τη διαχείριση των ρωμαϊκών αρχαιοτήτων από Γάλλους θεωρητικούς. Η πρώτη εστίαζε στη διάκριση των νέων προσθηκών από τα αυθεντικά τμήματα του μνημείου, με βασικό εκπρόσωπο τον φιλόσοφο της αισθητικής Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849). Η δεύτερη τάση, εκπροσωπούμενη από τον Eugène Emmanuel Viollet le Duc (1817-1879), υποστήριζε την αναγκαιότητα της πλήρους αποκατάστασης των μνημείων. Αυτή η τάση πρότεινε επεμβάσεις αρχαιολογικού χαρακτήρα, με πιστές, μιμητικές ως προς το αρχαίο, συμπληρώσεις, με απώτερο σκοπό την επίτευξη της χαμένης στυλιστικής, μορφολογικής ενότητας. Η τάση αυτή επεκτάθηκε και σε άλλες ευρωπαϊκές περιοχές, διαδραματίζοντας σημαντικότατο ρόλο στην αρχιτεκτονική του 19ου αιώνα (Μαλλούχου-Τούφανο, 2016: 79-80, 90-99).

Την ίδια περίοδο στην Αγγλία αναπτύχθηκε ένα κίνημα[1] υπέρ της συντήρησης και κατά της αποκατάστασης, που αντιτίθεται στις πρακτικές του Viollet le Duc. Είχε ως κύριους εκπροσώπους τους John Ruskin (1819-1900) και William Morris (1834-1896). Ο Ruskin υποστήριξε πως κάθε παρέμβαση αλλοιώνει και παραποιεί το μνημείο. Σε αντίθεση με τον Quatremère de Quincy, ο οποίος δεχόταν μικρές συμπληρώσεις, ο Ruskin απαιτούσε να μην υπάρχουν καθόλου προσθήκες ή παρεμβάσεις. Ο ριζοσπαστισμός των απόψεών του εκφράζεται χαρακτηριστικά στο έργο του *The Seven Lamps of Architecture* του 1849, στο οποίο υπερασπίζεται την άποψη ότι οι φθορές των μνημείων αποτελούν την απόδειξη της ηλικίας τους και δεν πρέπει να αλλοιώνονται ή να εξαφανίζονται (Ruskin, 1849: 60-80˙ Morris, 1877: 30-50˙ Καραδέδος, 2009: 45-60). Σε αυτό το πλαίσιο εντάσσονται οι Alois Riegl και Max Dvořák (1874-1921), οι οποίοι έδρασαν στις αρχές του 20ου αιώνα. Ειδικότερα, ο Riegl, με το έργο του *Ουσία και γένεση της μοντέρνας λατρείας των μνημείων* (1903), έθεσε τα θεμέλια για τις σύγχρονες προσεγγίσεις γύρω από την προστασία των μνημείων (Μαλλούχου-Τούφανο, 2016: 125-126,131).

Στις αρχές του 20ου αιώνα, στη Δυτική Ευρώπη, υπήρχαν διαφορετικές προσεγγίσεις σχετικά με τη συντήρηση των μνημείων, ανάλογα με τις τάσεις που επικρατούσαν σε κάθε χώρα. Μία πρώτη προσπάθεια για την καθιέρωση ενός κοινού πλαισίου πραγματοποιήθηκε το 1905 στη Βιέννη, όπου έλαβε χώρα μια διεθνής συνάντηση συντηρητών. Μια επόμενη συνάντηση με παρόμοιο στόχο ήταν το συνέδριο της Ρώμης του 1930. Το αμέσως επόμενο έτος, το 1931, πραγματοποιήθηκε στην Αθήνα το πρώτο Διεθνές Συνέδριο Αρχιτεκτονικής και Πολεοδομίας, αποτέλεσμα του οποίου ήταν η συγκρότηση της Χάρτας των Αθηνών (Charter of Athens) (Λυκιαρδοπούλου, 1987: 11). Η τελευταία αποτελεί τον πρώτο ευρωπαϊκό καταστατικό Χάρτη της Αποκατάστασης των Μνημείων της Τέχνης και της Ιστορίας και θεωρείται ότι όρισε τις απαρχές ενός νέου τρόπου προσέγγισης στον τομέα της συντήρησης των μνημείων (Μαλλούχου-Τούφανο, 2016: 135-136).

Η δραστηριότητα γύρω από τη θέσπιση συγκεκριμένων κανονισμών και πρακτικών για την προστασία των έργων τέχνης εντατικοποιήθηκε από τα μέσα του 20ου αιώνα και ύστερα, λόγω των άνευ προηγουμένου κινδύνων που απείλησαν τα πολιτιστικά αγαθά. Οι κίνδυνοι αυτοί προέκυψαν από παράγοντες όπως ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, η έντονη αστικοποίηση και ο τουρισμός. Καθένα από αυτούς κατέστησε με διαφορετικούς τρόπους τα πολιτιστικά αγαθά

[1] Το κίνημα αυτό, γνωστό ως «Anti-restoration Movement», πρέσβευε πως η ύλη πρέπει να παραμένει άθικτη καθώς είναι ο φορέας της μνήμης.

ευάλωτα. Οι συνθήκες αυτές υπογράμμισαν την ανάγκη για τη θέσπιση συγκεκριμένης δεοντολογίας αναφορικά με τη διατήρηση και την προστασία των πολιτιστικών αγαθών (Κόκλα, 2019: 14-16). Παράλληλα, οι αρχαιολογικές ανασκαφές είχαν ενταθεί, καθιστώντας απαραίτητη την ύπαρξη μιας δομημένης και επιστημονικής φροντίδας των αρχαιολογικών ευρημάτων (Λυκιαρδοπούλου, 1987: 11).

Στο πλαίσιο των νέων αυτών συνθηκών οργανώθηκαν σημαντικοί διεθνείς οργανισμοί που διασφαλίζουν την προστασία των πολιτιστικών αγαθών. Ανάμεσά στους πιο σημαντικούς είναι η UNESCO (Εκπαιδευτική, Επιστημονική και Πολιτιστική Οργάνωση των Ηνωμένων Εθνών, ιδρύθηκε το 1945), το ICOM (Διεθνές Συμβούλιο Μουσείων, ιδρύθηκε το 1946), η IUCN (Παγκόσμια Ένωση για τη Συντήρηση, ιδρύθηκε το 1948), το IIC (Διεθνές Ινστιτούτο για την Συντήρηση των ιστορικών και καλλιτεχνικών έργων, ιδρύθηκε το 1950), το ICCROM (Διεθνές Κέντρο Συντήρησης και Αποκατάστασης της Πολιτιστικής Κληρονομιάς, ιδρύθηκε το 1956) και το ICOMOS (Διεθνές Συμβούλιο Μνημείων και Τοποθεσιών, ιδρύθηκε το 1965).

Όσον αφορά την Ελλάδα, ο κύριος φορέας προστασίας των πολιτιστικών αγαθών είναι το Υπουργείο Πολιτισμού, το οποίο είναι υπεύθυνο για την προστασία, διάσωση, ανάδειξη και προβολή της εθνικής πολιτιστικής κληρονομιάς, και απαρτίζεται από διάφορες κεντρικές και περιφερειακές υπηρεσίες. Εκτός αυτού, σημαντική είναι η συμβολή του Υπουργείου Περιβάλλοντος, Ενέργειας και Κλιματικής Αλλαγής στην προστασία των ενεργών παραδοσιακών οικισμών, των ελληνικών τμημάτων του ICOMOS (ιδρύθηκε το 1972) και του ICOM, της Αρχαιολογικής Εταιρείας και των Πανεπιστημιακών Αρχαιολογικών Σχολών της Ελλάδας αλλά και του εξωτερικού (Λυκιαρδοπούλου, 1987: 11˙ Κόκλα, 2019: 16-18).

Κατά το δεύτερο μισό του 20ου αιώνα, διοργανώθηκαν διεθνή συνέδρια που οδήγησαν στη διαμόρφωση θεμελιωδών κειμένων γύρω από τις αρχές της συντήρησης. Ανάμεσα στα σημαντικότερα περιλαμβάνονται η Χάρτα της Βενετίας το 1964, η οποία αποτέλεσε ένα σύνολο αρχών που διέπουν γενικότερα τη διατήρηση του υλικού πολιτισμού, και η Διεθνής Σύμβαση του Παρισιού το 1972, η οποία συμπληρώνει το θεσμικό πλαίσιο προστασίας της παγκόσμιας πολιτιστικής κληρονομιάς. Ειδικότερα, η Χάρτα της Βενετίας αποτελεί κοινή αναφορά για την επιστήμη της συντήρησης σε παγκόσμιο επίπεδο, καθώς πάνω σε αυτήν δομήθηκαν οι αρχές προστασίας και συντήρησης των έργων τέχνης (Κόκλα, 2019: 14-16).

Μέσα σε αυτό το κλίμα διαρκώς αναπτυσσόμενων διαλόγων μέσω διεθνών συνεδρίων, συγκροτήθηκαν σταδιακά κάποιες συγκεκριμένες γενικές αρχές που διέπουν την επιστήμη της

συντήρησης (Λυκιαρδοπούλου, 1987: 11-12). Ανάμεσα σε αυτές, βασική θέση κατέχει η αρχή της ελάχιστης επέμβασης, σύμφωνα με την οποία οι συντηρητές και οι συντηρήτριες οφείλουν να επιλέγουν κάθε φορά τις λιγότερο παρεμβατικές μεθόδους (Clarkson, 1999). Εξίσου σημαντική είναι η αρχή της αντιστρεψιμότητας, κατά την οποία κάθε επέμβαση θα πρέπει, στο μέτρο του δυνατού, να είναι αντιστρέψιμη. Επομένως, κάθε υλικό που προστίθεται κατά τη διαδικασία της συντήρησης θα πρέπει να μπορεί να αφαιρεθεί (Appelbaum, 1987: 65-73˙ Λυκιαρδοπούλου, 1987: 12). Αυτό διασφαλίζει ότι το εκάστοτε αντικείμενο μπορεί να επιστρέψει στην κατάσταση που είχε πριν από τις εργασίες συντήρησης, επιτρέποντας παράλληλα μελλοντικές επεμβάσεις. Ακολουθεί η αρχή της συμβατότητας, σύμφωνα με την οποία οι τεχνικές και τα υλικά που χρησιμοποιούνται κατά τις εργασίες πρέπει, όσο αυτό είναι δυνατό, να είναι συμβατά με τις αντίστοιχες τεχνικές και τα υλικά που είχαν στην διάθεσή τους οι καλλιτέχνες κατά την εποχή δημιουργίας του εκάστοτε έργου. Τέλος, μια ακόμη σημαντική γενική αρχή είναι η αρχή των διακριτών επεμβάσεων και νέων υλικών, σύμφωνα με την οποία κάθε επέμβαση και κάθε προσθήκη νέου υλικού πρέπει να είναι διακριτή από το πρωτότυπο αντικείμενο, ακόμη και από άτομα που δεν διαθέτουν ειδικές γνώσεις (Λυκιαρδοπούλου, 1987: 12˙ Ζερβός, 2015: 190-191).

Οι αρχές αυτές αποτελούν τη βάση της επιστήμης της συντήρησης μέχρι και σήμερα. Η τήρησή τους έχει διευκολυνθεί από τις σύγχρονες μεθόδους διάγνωσης και επέμβασης, καθώς και από τα νέα υλικά, τα οποία διασφαλίζουν σε μεγάλο βαθμό την αποφυγή λανθασμένων επεμβάσεων, τη διάκριση των εργασιών συντήρησης από τα πρωτότυπα τμήματα των αντικειμένων που συντηρούνται, αλλά και την αντιστρεψιμότητα των ενεργειών των συντηρητών και των συντηρητριών (Desvallées, Mairesse, 2014: 39).

1.2. Βασικές έννοιες της συντήρησης

Η συντήρηση είναι η επιστήμη που ασχολείται με την προστασία της πολιτιστικής κληρονομιάς. Πρωταρχικός στόχος της συντήρησης είναι η παράταση της ζωής των πολιτιστικών αγαθών, καθώς και ο περιορισμός και η επιβράδυνση, όσο αυτό είναι δυνατόν, της φυσικής φθοράς τους, αλλά και της φθοράς που προκαλείται από περιβαλλοντικούς παράγοντες. Τα αντικείμενα που τίθενται στο επίκεντρο των εργασιών συντήρησης μπορούν να χωριστούν σε δύο βασικές κατηγορίες, τα κινητά και τα ακίνητα. Τα κινητά πολιτιστικά αγαθά περιλαμβάνουν, μεταξύ άλλων, ζωγραφικά έργα, γλυπτά, έργα αγγειοπλαστικής, αρχαιολογικά ευρήματα, αλλά και αντικείμενα καθημερινής χρήσης. Από την άλλη, τα ακίνητα αναφέρονται σε έργα αρχιτεκτονικής, αρχαιολογικούς χώρους και ιστορικά τοπία (Λυκιαρδοπούλου, 1987: 8).

Τρεις από τις βασικότερες έννοιες της συντήρησης της πολιτιστικής κληρονομιάς είναι η συντήρηση (conservation), η αποκατάσταση (restoration) και η διατήρηση ή προληπτική συντήρηση (preservation). Η συντήρηση αποτελεί το σύνολο των ενεργειών (μελέτη, έρευνα, τεκμηρίωση, διαδικασίες εφαρμογής) που εφαρμόζονται στα πολιτιστικά αγαθά, ώστε αυτά να διατηρηθούν στο μέλλον. Πρόκειται για την επιστημονική διαδικασία που οδηγεί τελικά σε μια απόφαση επέμβασης με σκοπό να επιβραδυνθεί ή ακόμη και να σταματήσει η διαδικασία φθοράς ενός πολιτιστικού αγαθού, ώστε αυτό να διασωθεί για τις μελλοντικές γενιές (Kokla, 2006: 1-2). Πέραν αυτού, η έννοια της συντήρησης μπορεί να περιλαμβάνει σε κάποιες περιπτώσεις ενέργειες αποκατάστασης της λειτουργικότητας και ακεραιότητας ενός αντικειμένου. Οι εργασίες συντήρησης, ακόμη και σε περιπτώσεις που κινητοποιούνται από αισθητικές ανάγκες ή από την ανάγκη επιμήκυνσης της διάρκειας ζωής τους, μπορούν να συνεισφέρουν στη βελτίωση της χρησιμότητάς τους (utility). Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η συντήρηση βιβλιοδεσίας, αφού τα βιβλία είναι αντικείμενα που πρέπει πρώτα απ' όλα να μπορούν να ανοίξουν για να χρησιμοποιηθούν. Το ίδιο ισχύει γενικότερα για αντικείμενα που έχουν σκιστεί ή σπάσει (Appelbaum, 1987: 19˙ Ζερβός, 2015: 189). Ωστόσο, ο Cesare Brandi υπογραμμίζει πως στην περίπτωση ενός έργου τέχνης, η βελτίωση της λειτουργικότητας ενός αντικειμένου έχει δευτερεύουσα σημασία, αφού συνήθως αυτή προκύπτει ως αποτέλεσμα ενεργειών που στοχεύουν κυρίως στις αισθητικές και καλλιτεχνικές αξίες (Brandi, 2001: 21-23).

Με τον όρο αποκατάσταση εννοείται η επιστροφή ενός πολιτιστικού αγαθού στην αρχική του κατάσταση. Σε αυτήν περιλαμβάνονται ενέργειες που στοχεύουν στη βελτίωση της

αναγνώρισης, της κατανόησης ή και της χρήσης του εκάστοτε αγαθού, όταν υπάρχει τέτοια ανάγκη. Αφορμή για τέτοιες ενέργειες αποτελεί η απώλεια μέρους του αγαθού που επηρεάζει τη λειτουργία του, τη σημασία του ή και τη χρήση του (Desvallées, Mairesse, 2014: 39). Ωστόσο, σύμφωνα με τα σύγχρονα δεδομένα στον τομέα της συντήρησης, όπως αυτά έχουν διαμορφωθεί μέσα από διεθνείς συνόδους και διεθνείς χάρτες, θεωρείται πλέον μη αποδεκτός στόχος κάθε εργασίας συντήρησης η προσπάθεια επαναφοράς του εκάστοτε αντικειμένου στην αρχική του κατάσταση (Χάρτα των Αθηνών, 1931˙ Venice Charter, 1964). Η στάση αυτή προκύπτει από τη συνειδητοποίηση πως, για να επιτευχθεί κάτι τέτοιο, χρησιμοποιούνται αρκετές φορές μέθοδοι που εισάγουν κιβδηλεία, καθώς προστίθενται στο αντικείμενο ξένα στοιχεία που τελικά μεταβάλλουν δραστικά τη δομή του και τις πληροφορίες που μπορεί να παρέχει στους ερευνητές (Ζερβός, 2015: 190). Επιπλέον, ένα πολύ σημαντικό στοιχείο, ιδιαίτερα σε σχέση με τις απόψεις του Alois Riegl, που θα σχολιαστούν παρακάτω, είναι πως τέτοιες ενέργειες επιχειρούν να εξαλείψουν την επίδραση του χρόνου πάνω στα αντικείμενα.

Τέλος, η διατήρηση ή προληπτική συντήρηση αποσκοπεί στην πρόληψη των φθορών ενός πολιτιστικού αγαθού και όχι στην αποκατάστασή του. Σε αυτήν περιλαμβάνονται όλα τα μέτρα και οι ενέργειες που αποβλέπουν στην αντιμετώπιση παραγόντων που βλάπτουν την αντοχή ενός αντικειμένου, ώστε να επιτευχθεί η παράταση της ζωής του (Ζερβός, 2015:190). Αντικείμενο της προληπτικής συντήρησης δεν είναι τα ίδια τα πολιτιστικά αγαθά, αφού δεν τροποποιείται η εμφάνισή τους, αλλά το περιβάλλον τους (Desvallées, Mairesse, 2014: 38). Σε αυτό το πλαίσιο, λαμβάνονται μέτρα που αφορούν τις συνθήκες φύλαξης, οι οποίες ορίζονται με γνώμονα το ιδανικότερο περιβάλλον που απαιτεί το κάθε αντικείμενο, και εν συνεχεία ελέγχονται στενά ώστε να διατηρούνται στο ίδιο επίπεδο (Ζερβός, 2015: 190).

Συνοψίζοντας, η συντήρηση της πολιτιστικής κληρονομιάς δεν είναι απλώς μια τεχνική διαδικασία, αλλά μια πράξη βαθιάς ευθύνης απέναντι στην ιστορία και την ποικιλία πολιτισμικών εκφράσεων της ανθρωπότητας. Η ισορροπία ανάμεσα στη διατήρηση της αυθεντικότητας και στη διαφύλαξη της αισθητικής και λειτουργικής αξίας των αντικειμένων είναι κρίσιμη. Οι επεμβάσεις που πραγματοποιούνται δεν πρέπει να εξαλείφουν τη φυσική φθορά, η οποία αποτελεί και αυτή μέρος της ιστορίας των αντικειμένων, αλλά να συμβάλλουν στη διατήρηση της αυθεντικής τους μορφής και πληροφορίας. Με τον τρόπο αυτό, διασφαλίζεται ότι τα πολιτιστικά αγαθά θα παραμείνουν ζωντανοί μάρτυρες του παρελθόντος και θα συνεχίσουν να εκπαιδεύουν και να εμπνέουν τις μελλοντικές γενιές.

1.3. Αξίες των έργων τέχνης

Πέρα από την υλική υπόσταση ενός μνημείου, υπάρχουν και κάποιοι άυλοι παράγοντες που σχετίζονται άμεσα με το τελευταίο και μπορούν να διαδραματίσουν κεντρικό ρόλο στη διαδικασία λήψης αποφάσεων για τη συντήρησή του. Ανάμεσα στους θεωρητικούς που ασχολήθηκαν με την οργάνωση αυτών των άυλων παραγόντων, οι οποίοι ωστόσο μπορούν να επηρεάσουν βαθιά την υλική υπόσταση ενός μνημείου, συμπεριλαμβάνεται ο Alois Riegl (1858-1905) (Cordileone, 2014˙ Giombini, 2019). Γνωστός ως ένας από τους κύριους εκπροσώπους της ιστορίας της τέχνης στα τέλη του 19ου αιώνα και στις αρχές του 20ου, ο Riegl διετέλεσε μεταξύ άλλων Διευθυντής της Αυτοκρατορικής Επιτροπής για τη Διατήρηση Μνημείων από το 1902 μέχρι τον πρόωρο θάνατό του το 1905, διαμορφώνοντας την πολιτική της Αυστροουγγρικής Αυτοκρατορίας για τη διατήρηση των ιστορικών μνημείων (Cordileone, 2014:16).

Στο δοκίμιο που δημοσίευσε ο Riegl το 1903, με τίτλο «Ουσία και γένεση της μοντέρνας λατρείας των μνημείων»[2] επεξεργάζεται έννοιες των εγγενών αξιών των μνημείων μέσω του συσχετισμού τους με τις ανάγκες της δυτικής κοινωνίας των αρχών του 20ου αιώνα (Μαλλούχου-Τούφανο, 2016: 132). Το σύστημα ταξινόμησης του Riegl αναφέρεται στον όρο «μνημείο» με διαφορετική έννοια από αυτή που συνηθίζεται. Συγκεκριμένα, με τον όρο αυτό εννοεί το έργο τέχνης εν γένει.[3] Στην ανάλυσή του κάνει μια καίρια διάκριση των αξιών των μνημείων σε δύο ομάδες, τις αναμνηστικές και τις ενεστώσες αξίες.[4] Οι αναμνηστικές αξίες συνδέονται με το παρελθόν, ενώ οι ενεστώσες αφορούν την παρουσία του μνημείου στο παρόν.

Οι αναμνηστικές αξίες περιλαμβάνουν την ηθελημένη αναμνηστική αξία, την ιστορική αξία και την αξία παλαιότητας. Αυτές οι αξίες, σύμφωνα με ορισμένους μελετητές, συνδέονται με γνωστικά και πνευματικά ενδιαφέροντα (Giombini, 2019: 18). Η ηθελημένη αναμνηστική αξία, κατά τον Riegl, αναγνωρίζεται σε μνημεία που έχουν στόχο τη διατήρηση της μνήμης ενός συγκεκριμένου γεγονότος (Riegl, 2006: 63).

---

[2] Alois Riegl, *Der moderne Denkmalkultus: Sein Wesen und seine Entstehung*, Βιέννη, W. Braumüller, 1903.

[3] «Υπό τον όρο μνημείο […] εννοούμε ένα έργο ανθρώπινων χεριών, προορισμένο να διατηρεί στη συνείδηση των μεταγενέστερων διαρκώς παρούσες και ζωντανές πράξεις ή τεχνικές (ή συνθέσεις τους)» (Riegl, 2006: 25).

[4] Η ορολογία που χρησιμοποιείται στην παρούσα μελέτη έχει αντληθεί από την ελληνική μετάφραση του δοκιμίου του Riegl, η οποία πραγματοποιήθηκε από την Τούλα Σιετή σε επιμέλεια του Παναγιώτη Πούλου (Riegl, 2006).

Αντιθέτως, τα μνημεία που δεν έχουν στόχο τη συνειδητή διατήρηση μιας ανάμνησης χαρακτηρίζονται από τον Riegl ως «αθέλητα ιστορικά» μνημεία. Τα «αθέλητα ιστορικά» μνημεία ορίζονται από τον Riegl ως οι περιπτώσεις εκείνες στις οποίες ένα μνημείο συνδέεται αναπόδραστα με μία εποχή ή ένα ιστορικό γεγονός. Στις περιπτώσεις αυτές υπερισχύει η λεγόμενη ιστορική αξία (Riegl, 2006: 26-27, 31, 54). Το έργο λειτουργεί ως ντοκουμέντο μέσω του οποίου μπορούν να αντληθούν πληροφορίες σχετικά με την ιστορική περίοδο που αυτό εκπροσωπεί (Giombini, 2019: 18).

Τέλος, η αξία παλαιότητας συνδέεται από τον Riegl με την ηλικία του μνημείου και τη φθορά του από την πάροδο του χρόνου. Τα μνημεία στα οποία επικρατεί αυτή η αξία, τα αποκαλεί «ηλικιωμένα» (Riegl 2006: 34,48). Η αξία παλαιότητας αφορά την εκτίμηση που τείνουν να δείχνουν οι κοινωνίες στα σημάδια που αφήνει ο χρόνος σε ένα έργο. Αυτή η αξία διαφέρει από την ιστορική, καθώς δεν απαιτεί μελέτη του αντικειμένου για να προσφέρει απόλαυση στο κοινό, σε αντίθεση με την ιστορική αξία, η οποία προϋποθέτει έρευνα για το αντικείμενο και την εποχή του (Giombini, 2019: 18-19).

Όσον αφορά τις ενεστώσες αξίες, αυτές περιλαμβάνουν την αξία χρήσης και την καλλιτεχνική αξία, και σχετίζονται με την παρούσα κατάσταση του μνημείου. Στο πλαίσιο διερεύνησης των ενεστώτων αξιών, το πέρασμα του χρόνου θεωρείται καταστροφικός παράγοντας που πρέπει να αφαιρεθεί από την εικόνα του μνημείου (Riegl, 2006: 64). Η αξία χρήσης αναφέρεται στη σύγχρονη λειτουργικότητα του μνημείου και υπάρχει όταν αυτό συνεχίζει να ικανοποιεί πρακτικές ανάγκες, όπως θα έκανε και ένα νέο έργο (Riegl, 2006: 66). Πρόκειται για περιπτώσεις όπου το μνημείο συνεχίζει να καλύπτει συγκεκριμένες κοινωνικές ή λειτουργικές ανάγκες των χρηστών του (Giombini, 2019: 18).

Η καλλιτεχνική αξία διακρίνεται σε δύο πτυχές, την αξία του νέου και τη σχετική καλλιτεχνική αξία. Η αξία του νέου αφορά την προσπάθεια εξάλειψης των σημαδιών του χρόνου και της φθοράς και την δημιουργία της εντύπωσης ότι το έργο είναι καινούργιο και άθικτο (Riegl, 2006: 70). Τα μνημεία που φέρουν αυτή την αξία προσφέρουν στο κοινό την αίσθηση της ικανοποίησης, όπως συμβαίνει με κάθε νέο έργο. Η ερευνήτρια Lisa Giombini, που δραστηριοποιείται στον τομέα της αισθητικής φιλοσοφίας, συνέδεσε την αξία του νέου με τις αισθητικές αξίες, επισημαίνοντας ότι η προσέγγιση αυτή στηρίζεται σε καθαρά αισθητικά κριτήρια. Αυτό έρχεται σε αντίθεση με την πιο ερευνητική και διανοητική διάσταση της ιστορικής αξίας και της αξίας παλαιότητας (Giombini, 2019: 18).

Η σχετική καλλιτεχνική αξία, από την άλλη, εξαρτάται από τις απαιτήσεις της κυρίαρχης καλαισθησίας μιας εποχής (Riegl, 2006: 81-82). Σύμφωνα με τον Riegl, ορισμένα μνημεία διατηρούν μια εικόνα που βρίσκεται πιο κοντά στις αισθητικές απαιτήσεις της εποχής των σύγχρονων ερευνητών και συντηρητών σε σχέση με την εικόνα που παρουσιάζουν μετά από τη φθορά του χρόνου. Σε αυτές τις περιπτώσεις, μπορεί να προταθούν παρεμβάσεις που στοχεύουν στην αποκατάσταση του μνημείου στην αρχική του κατάσταση, ακυρώνοντας την επίδραση του χρόνου (Riegl, 2006: 84).

Η αξία παλαιότητας, η οποία υπογραμμίζει τη «πάτινα του χρόνου», αντιπαρατίθεται στην αξία του νέου και της ακεραιότητας, ενώ η αξία χρήσης αντιπαρατίθεται στην ιστορική αξία. Τέλος, η σχετική καλλιτεχνική αξία συνδέεται με τις αισθητικές προτιμήσεις της εκάστοτε κοινωνίας και συγκρούεται με την ηθελημένη αναμνηστική αξία (Riegl, 2006: 70). Παρά τις αντιθέσεις τους, πολλές από αυτές τις αξίες συχνά συνυπάρχουν σε ένα μνημείο. Το πρόβλημα προκύπτει όταν ξεκινά η συζήτηση για τη φροντίδα και τη διαχείριση του έργου, καθώς οι υπεύθυνοι πρέπει να επιλέξουν ποια αξία θα προκρίνουν, καθοδηγώντας έτσι τη συντήρηση ή αποκατάστασή του (Giombini, 2019: 19).

Τα αντιθετικά ζεύγη αυτών των αξιών εμφανίζονται σε διάφορους συνδυασμούς στο έργο του Riegl. Ένα ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί το εξής απόσπασμα: «Μόνο τα ακατάλληλα προς χρήση έργα είμαστε σε θέση να τα θεωρούμε δίχως να μας παρασύρει η αξία χρήσης, και επομένως να τα απολαμβάνουμε από την άποψη της αξίας παλαιότητας, ενώ στην περίπτωση των κατάλληλων προς χρήση έργων, όταν αυτά δεν είναι φορείς της συνηθισμένης ενεστώσας αξίας, δυσκολευόμαστε να τα δούμε έτσι» (Riegl, 2006: 68).

Οι αξίες αυτές καθοδηγούν τον τρόπο προσέγγισης της προστασίας των μνημείων. Για παράδειγμα, η αξία παλαιότητας υποβαθμίζεται από τις επεμβάσεις αποκατάστασης, ενώ οι επεμβάσεις προληπτικής συντήρησης είναι συμβατές με αυτήν, καθώς προστατεύουν το μνημείο από φυσικές καταστροφές. Η ιστορική αξία απειλείται από δραστικές επεμβάσεις αποκατάστασης, που θέτουν σε κίνδυνο την αυθεντικότητα του μνημείου ως ιστορικού τεκμηρίου, αλλά επιτάσσει εργασίες συντήρησης, που στόχο έχουν τη διατήρηση των μνημείων ως ιστορικών μαρτυριών. Από την άλλη, η ηθελημένη αναμνηστική είναι συμβατή ακόμη και ριζικές επεμβάσεις αποκατάστασης. Ο συνδυασμός πολλαπλών αξιών σε ένα μνημείο οδηγεί συχνά σε δύσκολα διλήμματα κατά τη διαμόρφωση πολιτικών προστασίας. Οι αξίες και οι θεωρίες του Riegl

αποτέλεσαν θεμελιώδεις αρχές για σημαντικά κείμενα όπως η Χάρτα των Αθηνών (1931) και η Χάρτα της Βενετίας (1964) (Ahmer, 2020: 1).

Το μοντέλο του Riegl χρησιμοποιήθηκε ως βάση για μεταγενέστερους θεωρητικούς, οι οποίοι με τη σειρά τους το εμπλούτισαν με νέες κατηγορίες. Η πρώτη ανάμεσά τους είναι η καλλιτεχνική αξία, η οποία, αν και περιλαμβάνεται στο σύστημα του Riegl, χρησιμοποιήθηκε διαφορετικά από μεταγενέστερους ερευνητές, όπως η συντηρήτρια Barbara Appelbaum. Στη μεταγενέστερη έρευνα, η καλλιτεχνική αξία[5] αναφέρεται στη σημασία ενός έργου μέσα στο πλαίσιο της καλλιτεχνικής παραγωγής εν γένει, η οποία προκύπτει από παράγοντες όπως η φήμη του/της δημιουργού, η τεχνική του έργου, και η θέση τόσο του καλλιτέχνη όσο και του έργου στην ιστορία της τέχνης. Στο βαθμό που οι δημιουργοί τίθενται στο επίκεντρο, οποιαδήποτε μεταγενέστερη προσθήκη θεωρείται ανεπιθύμητη, ανεξαρτήτως της αξίας του ίδιου του έργου (Appelbaum, 2010: 93).

Μια άλλη κατηγορία που δεν ανήκει στο αξιακό σύστημα του Riegl είναι η αισθητική αξία, η οποία αφορά στοιχεία που σχετίζονται με τη μορφή ενός έργου, όπως τα χρώματά του, η σύνθεση, και σε ορισμένες περιπτώσεις, η παρουσία σημαδιών φθοράς. Όλα τα παραπάνω συμβάλλουν στο να καθιστούν το αντικείμενο ελκυστικό από αισθητικής άποψης. Αυτή η αξία έχει τον μεγαλύτερο βαθμό υποκειμενικότητας, καθώς ο τρόπος με τον οποίο κάθε κοινό αντιλαμβάνεται τη σημασία του ελκυστικού και της αισθητικής απόλαυσης εν γένει διαφέρει. Επομένως, παρόλο που η αισθητική αξία αποτελεί ένα από τα πιο αδιαμφισβήτητα γνωρίσματα ενός έργου τέχνης, θεωρείται ιδιαίτερα επισφαλής για τη λήψη αποφάσεων αναφορικά με εργασίες συντήρησης (Appelbaum, 2010: 94-95).

Η Appelbaum επισημαίνει επίσης την ερευνητική αξία, η οποία αφορά τη δυνατότητα ενός έργου να συμβάλλει στην εξέλιξη της ακαδημαϊκής έρευνας. Τα πεδία τα οποία αφορά κατά κύριο λόγο αυτή η πτυχή είναι η ιστορία της τέχνης, η ιστορία, η επιστήμη των υλικών και η συντήρηση (Appelbaum, 2010: 101-102). Όταν ένα έργο συντηρείται αποσκοπώντας στην ανάδειξη της ερευνητικής του αξίας, πραγματοποιούνται ενέργειες όπως η αφαίρεση επιπρόσθετου υλικού για τη μελέτη της τεχνικής του καλλιτέχνη και των υλικών της εποχής του, καθώς και η αποκατάσταση

[5] Η ορολογία των αξίων που δεν περιλαμβάνονται στο αρχικό μοντέλο του Riegl προκύπτει από τη μετάφραση των όρων που χρησιμοποιεί η Barbara Appelbaum στο βιβλίο της *Conservation Treatment Methodology* (2010) και οφείλεται στην γράφουσα.

της αυθεντικής σύνθεσης που μπορεί να συμβάλλει στην έρευνα γύρω από την καλλιτεχνική παραγωγή ενός/μιας συγκεκριμένου/ης δημιουργού.

Η εκπαιδευτική αξία είναι επακόλουθο της ερευνητικής και σχετίζεται με την αξιοποίηση και την επικοινωνία πορισμάτων που προκύπτουν από την ανάλυση ενός έργου. Στο πλαίσιο της εκπαιδευτικής αξίας, το έργο αξιοποιείται ως φορέας πληροφοριών που απευθύνονται είτε σε ένα εξειδικευμένο κοινό, όπως ιστορικούς τέχνης, συντηρητές/τριες και φοιτητές/τριες διαφόρων σχετικών πεδίων, είτε και στο ευρύτερο γενικό κοινό (Appelbaum, 2010: 102-103).

Μια άλλη κατηγορία που έχει προστεθεί είναι η συναισθηματική αξία, που αναφέρεται στον προσωπικό δεσμό ανάμεσα στο έργο τέχνης και σε αυτούς/ες που το προσλαμβάνουν. Αυτός ο δεσμός είναι ιδιαίτερα υποκειμενικός, δημιουργείται μέσω προσωπικών αναμνήσεων, σκέψεων ή συναισθημάτων που προκαλεί το έργο. Παρόλο που η συναισθηματική αξία μοιράζεται με την αισθητική την υποκειμενικότητα, μπορεί να λειτουργεί ανεξάρτητα, καθώς ένα άτομο μπορεί να συνδέεται συναισθηματικά με ένα έργο που δεν ανταποκρίνεται στις αισθητικές του προτιμήσεις. Όταν ζητείται από κάποιον/α συντηρητή/τρια να γίνουν εργασίες βάσει της συναισθηματικής αξίας, η διαδικασία μπορεί να είναι περίπλοκη, καθώς οι εκάστοτε ιδιοκτήτες/τριες, παρακινούμενοι/ες από τη συναισθηματική τους σύνδεση με το έργο, μπορεί να ζητήσουν αντιδιαμετρικά αντίθετα αποτελέσματα (Appelbaum, 2010: 106-108).

Στο σύστημα αξιών που διέπει τις παρεμβάσεις συντήρησης έχει προστεθεί και η οικονομική αξία, η οποία προκύπτει από στοιχεία όπως η φήμη ενός καλλιτέχνη ή μιας καλλιτέχνιδας, η μοναδικότητα του έργου, και η σύνδεσή του με συγκεκριμένα ιστορικά γεγονότα. Η οικονομική αξία μπορεί να διαφοροποιείται ανάλογα με τις συνθήκες και δεν αφορά μόνο τα στοιχεία που ενσωματώνονται στο ίδιο το έργο, αλλά και εξωγενείς παράγοντες. Αν και θεωρείται επισφαλής λόγω της μεταβλητότητάς της, η οικονομική αξία μπορεί να συμβάλλει στην ανάδειξη άλλων αξιών, όπως η ιστορική και η ερευνητική, προσφέροντας περισσότερες δυνατότητες αναλυτικής μελέτης και ορθότερης συντήρησης του έργου (Appelbaum, 2010: 108-109).

Τέλος, η αξία συσχέτισης[6] αφορά τη σύνδεση του έργου με ένα συγκεκριμένο πρόσωπο ή γεγονός. Αυτή μπορεί να αναδειχθεί σε περιπτώσεις όπου το έργο αναπαριστά μια γνωστή προσωπικότητα ή ιστορικό γεγονός, ή αν ανήκε προηγουμένως σε κάποιο σημαντικό πρόσωπο (Appelbaum, 2010: 109).

[6]Ο όρος μεταφράζει τον αγγλικό «associative value», ο οποίος δεν εντοπίστηκε στην ελληνική βιβλιογραφία (Appelbaum, 2010: 109).

Συνοψίζοντας, οι αξίες που αποδίδονται στα έργα τέχνης είναι πολυδιάστατες και συχνά αλληλεπιδρούν με ποικίλους τρόπους. Κάθε μία από τις προαναφερθείσες αξίες συμβάλλει στη συνολική αξία ενός έργου και μπορεί να επηρεάσει τις αποφάσεις που σχετίζονται με τη συντήρηση, την έκθεση και την αποτίμησή του. Οι θεωρίες του Alois Riegl, οι οποίες θέτουν τα θεμέλια για την κατανόηση αυτών των αξιών, συνεχίζουν να είναι επίκαιρες και να καθοδηγούν τις σύγχρονες πρακτικές συντήρησης. Μέσα από τις αξίες που αποδίδονται στα έργα, όπως η ιστορική, η καλλιτεχνική, η αισθητική και η οικονομική, διαφαίνεται η πολυπλοκότητα των επιλογών που καλούνται να κάνουν οι συντηρητές και οι συντηρήτριες, προκειμένου να διατηρήσουν την ουσία των έργων χωρίς να θίγουν την αυθεντικότητά τους. Οι εξελίξεις στον τομέα της συντήρησης και οι νέες προσεγγίσεις εμπλουτίζουν το αρχικό μοντέλο του Riegl, προσαρμόζοντάς το στις σύγχρονες ανάγκες και αξίες.

Κεφάλαιο 2: Βάσος Γερμενής και η ελαιογραφία *Στο μέτωπο*

2.1. Ο Β. Γερμενής: μια συνοπτική παρουσίαση της ζωής και του έργου του

Ο Βάσος Γερμενής (1896 - 1966) υπήρξε ένας ζωγράφος και γλύπτης του πρώτου μισού του 20ού αιώνα, με την εικαστική του παραγωγή να εκτείνεται από τις αρχές της δεκαετίας του 1920 έως και τη δεκαετία του 1960, καλύπτοντας πάνω από τέσσερις δεκαετίες δημιουργικής δραστηριότητας. Πέρα από τη ζωγραφική και τη γλυπτική **[εικ. 20]**, ο Γερμενής ασχολήθηκε επίσης με την εικονογράφηση βιβλίων **[εικ. 75 - 81]**, τη χαρακτική, τη σκηνογραφία, τη διακοσμητική, τη χαλκογραφία, τη ξυλογραφία και τη ξυλογλυπτική (Μαρκάτου, 1994: 38˙ Δ. Κ., *Τόλμη*, 15 Σεπτεμβρίου 1956). Θεματικά κινήθηκε στο ευρύ πεδίο της ηθογραφίας, όπως αυτό διαμορφώνεται στις αρχές του 20ού αιώνα, καθώς και της τοπιογραφίας[7]. Οι επιλογές των θεμάτων του περιλάμβαναν τη ζωή στην ύπαιθρο, με αγροτικές σκηνές και απεικονίσεις ζώων,[8] τη θαλασσογραφία και τη ζωή στα ελληνικά νησιά,[9] καθώς και τη ζωγραφική πολεμικών σκηνών στη στεριά[10] και τη θάλασσα.[11] Παρά τις ακαδημαϊκές βάσεις της ζωγραφικής του, αφομοίωσε στο έργο του και πιο σύγχρονες τάσεις στο φάσμα του μεταϊμπρεσιονισμού, ιδιαίτερα όσον αφορά τη χρήση του χρώματος και τη διαχείριση του φωτός, επιχειρώντας να συνδυάσει την καταγραφή της καθημερινής ζωής με πιο ελεύθερες εκφραστικές τεχνοτροπίες. Πληροφορίες για την καλλιτεχνική του παραγωγή παρουσιάζονται στο Παράρτημα 2, όπου η έρευνα εστιάζει στις θεματικές του επιλογές και τον τρόπο που διαμορφώνονται κατά τη διάρκεια της καλλιτεχνικής του πορείας. Επιπλέον, ο Γερμενής τοποθετείται στο θεσμικό και καλλιτεχνικό πλαίσιο της εποχής του, με αναφορές στους φορείς και τις ομάδες με τις οποίες συνεργάστηκε (Παράρτημα 1). Από το υλικό που μελετήθηκε στο πλαίσιο αυτής την έρευνας, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι ο Γερμενής ήταν ένας καλλιτέχνης που συμμετείχε ενεργά στους καλλιτεχνικούς θεσμούς της εποχής του, με σημαντική εκθεσιακή δραστηριότητα τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό, καθώς συμμετείχε σε μεγάλες καλλιτεχνικές διοργανώσεις, όπως η Μπιενάλε Βενετίας του 1934

---

[7] **[εικ. 22, 32, 42, 65,]**

[8] **[εικ. 1 - 4, 9 - 12, 14, 15, 17,18 , 21, 26, 28 - 30, 33, 37, 38, 59, 60, 67, 94]**

[9] **[εικ. 6, 13, 16, 19, 23, 24, 27, 31, 34 - 36, 39, 40, 41, 61 - 64, 66, 68]**

[10] **[εικ. 25, 56, 57, 83, 84, 85]**

[11] **[εικ. 43 – 55, 58]**

[εικ. 23-24], και εκθέσεις σε πόλεις όπως το Παρίσι, η Στοκχόλμη, το Λονδίνο, η Νέα Υόρκη, αλλά και στην Αιθιοπία.[12]

Σε αυτό το υποκεφάλαιο επιχειρείται μια παρουσίαση βασικών βιογραφικών στοιχείων του Γερμενή, τα οποία παραμένουν ανεπαρκώς γνωστά, με στόχο την τεκμηρίωσή τους μέσω της αξιοποίησης γραπτών πηγών και αρχειακού υλικού. Αν και οι διαθέσιμες πληροφορίες παραμένουν σε ορισμένα σημεία αντιφατικές, η ανάλυση αυτή έθεσε το υπόβαθρο για μια πιο σύνθετη κατανόηση της ζωής του καλλιτέχνη, εστιάζοντας κυρίως στις καλλιτεχνικές του σπουδές και τις επαγγελματικές του επιλογές. Στη δευτερογενή βιβλιογραφία, το ερευνητικό ενδιαφέρον για τον ζωγράφο δεν υπερβαίνει τα όρια του βιογραφικού λήμματος, με πλέον αξιόπιστα δείγματα του είδους αυτά του Ευγένιου Ματθιόπουλου και του Δημήτρη Παυλόπουλου.[13]

Ο Βάσος (Βασίλης) Γερμενής **[εικ. 69, 70, 71, 74]** γεννήθηκε το 1896[14] στο Φισκάρδο της Κεφαλονιάς και γνωρίζουμε ότι ο πατέρας του ήταν πλοίαρχος (Ματθιόπουλος, 1996:344-346). Έλαβε τα πρώτα μαθήματα ζωγραφικής στην Καλλιτεχνική Σχολή της Κέρκυρας κοντά στους ζωγράφους Σπυρίδωνα Πλατσαίο (1855-1920) και Στέφανο Τριβόλη (1883-1944). Το 1915 συνέχισε τις σπουδές του στην Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας, όπου σπούδασε ζωγραφική με τους Γεώργιο Ιακωβίδη (1852-1932), Γεώργιο Ροϊλό (1867-1928), Δημήτριο Γερανιώτη (1871-

---

[12] Καλλονάς, 1944: 149-155˙ Κωνσταντόπουλος, *Απογευματινή*, 10 Φεβρουαρίου 1959˙ Κ. Μ., *Ανένδοτος,* 22 Ιουνίου 1966˙ Α. Κ., *Ελευθερίας,* 14 Αυγούστου 1966˙ Σπητέρης, 1979: 374˙ Παπαστάμος, 1981: 242,247,248˙ Μισιρλή, 1993: 206˙ Παυλόπουλος, 1997: 248˙ Σαββανή, 2018: 81˙ «Υπεύθυνη δήλωσις, 1945», φάκελος Β. Γερμενή, αρχείο Ε.Ε.Τ.Ε.

Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με την εκθεσιακή δραστηριότητα του Γερμενή βλ. Παράρτημα 1, 3 και 4.

[13] Το σύνολο των βιογραφικών λημμάτων που εντοπίστηκαν είναι: Καλλιγάς, Ζίας, Κουρτικάκης, Σπητέρης, Λυδάκης, Οράτη, Αράπογλου, Σκαλτσά, Γαλερίδης, Μισιρλή, Μαρκάτου, Στεφανίδης, Μεντζαφού-Πολύζου, Σαββανή.

[14] Η έρευνα συμφωνεί πως η χρονολογία γέννησης του καλλιτέχνη είναι του 1896, κάτι το οποίο μάλιστα πιστοποιεί και ο ίδιος σε υπεύθυνη δήλωση του προς την Διεύθυνση της Σχολής Καλών Τεχνών (*Υπεύθυνη δήλωσις*, 1945, φάκελος Β. Γερμενή, αρχείο Ε.Ε.Τ.Ε.˙ Καλλιγάς, Ζίας, 1970: 22˙ Κουρτικάκης, 1975: 23˙ Σπητέρης, 1979: 59˙ Λυδάκης, 1981: 301˙ Οράτη, 1988: 22-23˙ Αράπογλου, 1989: 150˙ Σκαλτσά, 1990: 56˙ Γαλερίδης, 1990:94-95). Ωστόσο έχουν εντοπιστεί τρία άρθρα στον τύπο του 1959 στα οποία αναφέρεται ως έτος γέννησής του το 1898 (Ανώνυμος, *Καθημερινής*, 30 Ιανουαρίου 1959 ˙ Κωνσταντόπουλος, *Απογευματινή,* 10 Φεβρουαρίου 1959˙ Κωνσταντόπουλος, *Ακροπόλεως*, 18 Φεβρουαρίου 1959). Μετά το θάνατό του οι αναφορές στον τύπο υποδεικνύουν και αυτές με την σειρά τους ως έτος γέννησης του Γερμενή το 1896 (Ανώνυμος, *Βραδυνή,* 16 Ιουνίου 1966 ˙ Κ. Μ., *Ανένδοτος,* 22 Ιουνίου 1966 ˙ Α. Κ., *Ελευθερία*, 14 Αυγούστου 1966).

1966) και Σπυρίδωνα Βικάτο (1878-1960) και γλυπτική με τον Θωμά Θωμόπουλο (1878-1976). Παράλληλα σπούδαζε στη Νομική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών, την οποία ωστόσο εγκατέλειψε το 1918, θέλοντας να επικεντρωθεί στις σπουδές του στην Σχολή Καλών Τεχνών.[15] Δημοσιεύματα του τύπου αναφέρουν ότι κατά την διάρκεια των σπουδών του έλαβε βραβεία και επαίνους (Κωνσταντόπουλος, *Απογευματινή*, 10 Φεβρουαρίου 1959˙ Ανώνυμος, *Καθημερινή*, 30 Ιανουαρίου 1959), κάτι που δεν στάθηκε δυνατό να τεκμηριωθεί από αρχειακό υλικό. Ο ίδιος ο Γερμενής, σε υπεύθυνη δήλωσή του στις 10 Απριλίου του 1945 προς την Διεύθυνση της Σχολής Καλών Τεχνών, που εντοπίστηκε στο αρχείο της Ε.Ε.Τ.Ε., αναφέρει ότι ολοκλήρωσε τις σπουδές του κατά το ακαδημαϊκό έτος 1921-1922 (*Υπεύθυνη δήλωσις,* 1945, φάκελος Β. Γερμενή, αρχείο Ε.Ε.Τ.Ε.).

Κατά πάσα πιθανότητα, ο Γερμενής δεν συνέχισε τις σπουδές του στο εξωτερικό. Ο Παύλος Νιρβάνας σε άρθρο του 1925 αφήνει να εννοηθεί ότι ο καλλιτέχνης επιδίωξε να ταξιδέψει εκτός Ελλάδας για εκπαιδευτικούς σκοπούς, χωρίς όμως το πλάνο να ευοδωθεί (Νιρβάνας, *Εστία,* 8 Νοεμβρίου 1925).[16] Σε άρθρο εφημερίδας του 1959 αναφέρεται ότι ο Γερμενής μετέβη στο Παρίσι και τη Ρώμη με σκοπό τη φοίτησή του στις τοπικές σχολές (Κωνσταντόπουλος, *Απογευματινή,* 10 Φεβρουαρίου 1959). Ο ιστορικός τέχνης Τώνης Σπητέρης αναφέρει δε ότι σπούδασε στο Μόναχο, ισχυρισμός που παραμένει ατεκμηρίωτος (Σπητέρης, 1979: 396-397).[17] Σε αντίθεση με αυτές τις μαρτυρίες, ο Ευγένιος Ματθιόπουλος αναφέρει πως ο Γερμενής παρέμεινε στην Ελλάδα μετά την αποφοίτησή του από τη Σχολή Καλών Τεχνών (Ματθιόπουλος, 1996: 344), κάτι που αποτελεί την πιθανότερη εκδοχή και σύμφωνα με την γράφουσα. Σε κάθε περίπτωση, το δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1920 ο Γερμενής βρισκόταν στην Ελλάδα και ταξίδευε σε νησιά του Αιγαίου, όπως στην Τήνο, στην Μύκονο και τη Σκύρο φιλοτεχνώντας έργα.

---

[15] Ανώνυμος, *Καθημερινή*, 30 Ιανουαρίου 1959˙ Α. Κ., *Ελευθερία,* 14 Αυγούστου 1966˙ Σπητέρης, 1979: 59˙ Λυδάκης, 1981: 301-302˙ Γαλερίδης, 1990: 94-95˙ Μισιρλή, 1993: 206˙ Μαρκάτου, 1994: 38˙ Στεφανίδης, 1996: 439˙ Ματθιόπουλος, 1996: 344-346˙ Μεντζαφού-Πολύζου, 2008: 118˙ Σαββανή, 2018: 81.

[16] «μεταβάς από το εργαστήριον εις το στρατόπεδον, δεν έλαβε τον καιρόν να συμπληρώση τα σπουδάς του, όπως οι παλαιότεροι συνάδελφοί του, εις τα ξένα, μεγάλα καλλιτεχνικά κέντρα» (Νιρβάνας, *Εστία,* 8 Νοεμβρίου 1925).

[17] Ο Σπητέρης συμπεριέλαβε τον Γερμενή σε κατάλογο με τίτλο «Έλληνες καλλιτέχνες στη Γερμανία το 19ο αιώνα» [sic], χωρίς χρονολογικά στοιχεία που παρέχονται για τους λοιπούς καλλιτέχνες της λίστας (Σπητέρης, 1979: 394-397). Η αξιοπιστία των πληροφοριών του Σπητέρη στη συγκεκριμένη μελέτη ελέγχεται ως προβληματική.

Στη συνέχεια, μέχρι και το 1931, στους ταξιδιωτικούς του προορισμούς προστέθηκε και η Πελοπόννησος (Καλλονάς, 1944: 152-153).

Γνωρίζουμε ότι στις αρχές της δεκαετίας του 1940 ο Γερμενής διατηρούσε παράλληλα δυο ατελιέ (Καλλονάς, 1944: 149-150). Το πρώτο βρισκόταν στην οδό Βεΐκου 68 στο Κουκάκι, ενώ το δεύτερο στο Νέο Φάληρο. Η επιλογή της τοποθεσίας του δεύτερου ατελιέ φαίνεται να συνδέεται με την αγάπη του καλλιτέχνη για τη θάλασσα και το ενδιαφέρον του για το θαλασσινό τοπίο (Καλλονάς, 1944: 150).[18] Πέρα από τη ζωγραφική, η κύρια επαγγελματική του δραστηριότητα ήταν η προετοιμασία μαθητών και μαθητριών για τις εισαγωγικές εξετάσεις της Σχολής Καλών Τεχνών, καθώς και η διδασκαλία γενικότερα. Ο Ματθιόπουλος κάνει λόγο για μια «δική του ιδιωτική σχολή» (Ματθιόπουλος, 1996: 345). Εφόσον δεν βρέθηκαν πιο συγκεκριμένες πληροφορίες αναφορικά με το που στεγαζόταν η σχολή αυτή, μπορούμε να υποθέσουμε πως ο Γερμενής χρησιμοποιούσε για τις ανάγκες της διδασκαλίας ένα από τα δυο προαναφερθέντα ατελιέ. Ειδικότερα, έχουν εντοπιστεί πληροφορίες πως μέχρι και τις αρχές του ‘50 μαθήτευσαν κοντά του ζωγράφοι όπως η Δώρα Μπούκη,[19] η Μαρία Λεδάκη, η Εύα Μπουλγουρά και ο Νίκος Βακαλόπουλος (Βακλός).[20]

Πέρα από τα έσοδα που του εξασφάλιζε η διδασκαλία, ο Γερμενής είχε δηλώσει πως κύρια πηγή εσόδων του ήταν η ζωγραφική δραστηριότητα (*Υπεύθυνη δήλωσις*, 1945, φάκελος Β. Γερμενή, αρχείο Ε.Ε.Τ.Ε.).[21] Συγκεκριμένα, ο Ματθιόπουλος υποστηρίζει πως ο Γερμενής υπήρξε ένας εμπορικός ζωγράφος (Ματθιόπουλος, 1996: 345). Η εκθεσιακή δραστηριότητα του καλλιτέχνη υπήρξε συστηματική και εκτενής, καθώς συμμετείχε σε πολυάριθμες ατομικές και

---

[18] Σύμφωνα με τον Καλλονά, το ατελιέ αποτελούνταν από «ένα τεράστιο δωμάτιο με περίφημο μπαλκόνι που βλέπει στο Σαρωνικό, την Καστέλλα, το Παληό Φάληρο από τη δύση [...] Από κει, ο Βάσος Γερμενής, έχει της φουρτούνες, της μπουνάτσες, της τράτες, τα παραγάδια, το πέρασμα των καραβιών και της μαγείες των Αττικών δειλινών [sic]» (Καλλονάς, 1944: 150).

[19] Στον τύπο της εποχής υπογραμμίστηκε ιδιαίτερα η επίδραση που άσκησε το ύφος και η θεματολογία του Γερμενή στο έργο της Μπούκη: «Ισχυρήν επίδρασι της τέχνης του κ. Βάσου Γερμενή που υπήρξε δάσκαλος της» (Παναγιωτόπουλος, *Έθνος,* 24 Οκτωβρίου 1951), «Μαθήτρια του Βάσου Γερμενή, έχει μάθει από τον δάσκαλό της ν’αγαπάη τη θάλασσα, τα σκαριά των καραβιών, [...] και τα κινούμενα νερά» (Καλλονάς, *Βραδυνή (Η)*, 12 Ιανουαρίου 1953).

[20] Ανώνυμος, *Νέα (Τα),* 20 Μαρτίου 1962˙ Κ. Μ., *Ανένδοτος,* 22 Ιουνίου 1966˙ Κωνσταντόπουλος, *Ημερήσια,* 26 Ιανουαρίου 1969˙ Γιαννουδάκη, 2009: 287.

[21] Συγκεκριμένα, ο Γερμενής αναφέρει: «Από το πολυτεχνείο (Σχολή Κάλων Τεχνών) απεφοίτησα το σχολικόν έτος 1921-1922 και από τότε μέχρι σήμερα εργάζομαι και ζω από τη ζωγραφική» (*Υπεύθυνη δήλωσις*, 1945, φάκελος Β. Γερμενή, αρχείο Ε.Ε.Τ.Ε.).

ομαδικές εκθέσεις από το 1922 έως το 1961, τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό.[22] Επιπλέον, αξίζει να σημειωθεί πως ο Γερμενής συμμετείχε ενεργά σε θεσμούς όπως ο Σύνδεσμος Ελλήνων Καλλιτεχνών (ΣΕΚ) και το Καλλιτεχνικό Επαγγελματικό Επιμελητήριο (ΚΕΕ).[23] Λαμβάνοντας υπόψη τον μεγάλο αριθμό έργων που φιλοτέχνησε κατά τη διάρκεια της ζωής του, θα μπορούσε κανείς να συμπεράνει ότι η έντονη καλλιτεχνική του δραστηριότητα αντανακλούσε την εμπορική του επιτυχία.

Μια τομή στην καριέρα του Γερμενή ήταν η πρόσκλησή του από τον Αυτοκράτορα Haile Selassie (1892-1975) στην Αιθιοπία το 1950. Πριν από την πρόσκληση, είχε προηγηθεί η προσφορά εκ μέρους του Γερμενή στον Αυτοκράτορα ενός πορτραίτου του που φιλοτέχνησε με βάση μια φωτογραφία, δώρο το οποίο ο τελευταίος εκτίμησε ιδιαίτερα.[24] Σύμφωνα με συνέντευξη του ίδιου του ζωγράφου, στην πρόσκληση αυτή συνέδραμε η παρότρυνση του Έλληνα γιατρού Ιάκωβου Ζερβού, ο οποίος βρισκόταν στην αυλή του Αυτοκράτορα (Ανώνυμος, *Μακεδονία Θεσσαλονίκης,* 23 Απριλίου 1954). Ο καλλιτέχνης αποδέχτηκε την πρόταση και ταξίδεψε στην Αιθιοπία δύο χρόνια αργότερα, το 1952, για να αναλάβει καθήκοντα επίσημου ζωγράφου του Selassie (Ανώνυμος, *Μακεδονία Θεσσαλονίκης,* 23 Απριλίου 1954˙ Κωνσταντόπουλος, *Απογευματινή*, 10 Φεβρουαρίου 1959).[25] Αξίζει να σημειωθεί πως η παρουσία Ελλήνων καλλιτεχνών στην αυτοκρατορική αυλή της Αιθιοπίας είχε ξεκινήσει ήδη από τις αρχές του 20ου αιώνα, όταν ο ζωγράφος Γιώργος Προκοπίου (1876-1940) ταξίδεψε στην Αντίς Αμπέμπα για να φιλοτεχνήσει τα πορτραίτα του αυτοκρατορικού ζεύγους (Προκοπίου, 2010: 31-61).[26] Την περίοδο της βασιλείας του Selassie, η Αντίς Αμπέμπα είχε μεταμορφωθεί σε ένα κοσμοπολίτικο

---

[22] Η εκθεσιακή δραστηριότητα του Γερμενή παρουσιάζεται στο Παράρτημα 1, ενώ οι ατομικές και ομαδικές εκθέσεις του παρουσιάζονται στα Παραρτήματα 3 και 4, αντίστοιχα

[23] Για αναλυτικότερες πληροφορίες σχετικά με το θεσμικό και καλλιτεχνικό πλαίσιο της εποχής του Γερμενή, καθώς και αναφορές στους φορείς και τις ομάδες με τις οποίες συνεργάστηκε, βλ. Παράρτημα 1.

[24] Κουμαριανός, *Ακρόπολις*, 23 Ιουνίου 1953˙ Ανώνυμος, *Μακεδονία Θεσσαλονίκης*, 23 Απριλίου 1954˙ Κριναίος, *Βραδυνή (Η)*, 24 Απριλίου1954.

[25] Για πληροφορίες σχετικά με τα έργα που φιλοτέχνησε ο Γερμενής κατά τη διαμονή του στην Αντίς Αμπέμπα βλ. Παράρτημα 2 σελίδες 84 και 85.

[26] Ο Γιώργος Προκοπίου διετέλεσε ζωγράφος στην αυτοκρατορική αυλή της Αντίς Αμπέμπα μετά από συμμετοχή του σε διεθνή διαγωνισμό το 1904 για την προσωπογραφία του αυτοκράτορα Μενελίκ του Β΄. Μεταξύ άλλων στο πλαίσιο της παραμονής του στη Αιθιοπία φιλοτέχνησε το πορτραίτο της αυτοκράτειρας Ταϊτού, κι άλλων πριγκίπων, υπουργών και πρεσβευτών (Προκοπίου, 2010: 31-61). Ευχαριστώ την Ελεονώρα Βρατσκίδου για την επισήμανση αυτή.

κέντρο, αποτελώντας πόλο έλξης για πολλούς Ευρωπαίους. Ανάμεσα σε αυτούς, Έλληνες καταλάμβαναν υψηλές θέσεις τόσο στην αυτοκρατορική αυλή, όσο και σε κρατικούς φορείς (Χασιώτης, Κατσιαρδή-Hering, Αμπατζή, 2006: 235). Σύμφωνα με τα λεγόμενα του Γερμενή στην προαναφερθείσα συνέντευξη, την ίδια περίοδο με εκείνον εργάζονταν στην αυλή του Selassie ένας Ιταλός ζωγράφος, Γερμανοί καλλιτέχνες και άλλοι Ευρωπαίοι ζωγράφοι (Ανώνυμος, *Μακεδονία Θεσσαλονίκης*, 23 Απριλίου 1954).

Για μια μακρά περίοδο, ο Γερμενής μετακινούνταν μεταξύ Ελλάδας και Αιθιοπίας (Ανώνυμος, *Βραδυνή*, 15 Σεπτεμβρίου 1956˙ Μ., *Έθνος*, 22 Αυγούστου 1956). Φαίνεται να επέστρεψε μόνιμα στην Ελλάδα μετά το 1959.[27] Αυτό υποδηλώνεται και από την απουσία του από τις Πανελλήνιες Εκθέσεις του 1952 και 1957, ενώ ο καλλιτέχνης μετείχε στην Πανελλήνια Έκθεση του 1960.

Ο Γερμενής κατά τη διάρκεια της ζωής του τιμήθηκε με τον Χρυσό Σταυρό του Γεωργίου Α΄ και με τον Χρυσό Σταυρό του Φοίνικος.[28] Σχετικά με την απονομή του Χρυσού Σταυρού του Γεωργίου Α΄ εντοπίστηκαν αναφορές στον τύπο της δεκαετίας του 1950, σύμφωνα με τις οποίες ο Γερμενής έλαβε το παράσημο από τον Έλληνα Πρέσβη Δημήτρη Παππά στην Αντίς Αμπέμπα το 1956 (Ανώνυμος, *Βραδυνή*, 15 Σεπτεμβρίου 1956). Το γεγονός πως τουλάχιστον ένα από τα προαναφερθέντα βραβεία του απονεμήθηκε την περίοδο που βρισκόταν στην αυτοκρατορική αυλή του Selassie, υποδηλώνει ότι ο Γερμενής τιμήθηκε για την προσφορά του στις τέχνες και πιθανότατα πιο συγκεκριμένα για την προώθηση του γοήτρου της Ελλάδας στο εξωτερικό.[29] Δεν

---

[27] Σε δημοσιεύματα της ίδιας χρονιάς αναμενόταν η επιστροφή του Γερμενή στην Αθήνα (Ανώνυμος, *Ελευθερία,* 15 Ιανουαρίου 1959˙ Δόξας, *Υγειονομική Φωνή Αθηνών*, 5 Φεβρουαρίου 1959˙ Παναγιωτόπουλος, *Έθνος*, 11 Φεβρουαρίου 1959). Ο Παυλόπουλος και η Σαββανή ορίζουν τη διάρκεια της παραμονής του Γερμενή στην Αιθιοπία στα πέντε έτη, εκκινώντας το 1955 (Παυλόπουλος, 1997: 248˙ Σαββανή, 2018: 81).

[28] Δ. Κ., *Τόλμη,* 15 Σεπτεμβρίου 1956˙ Κωνσταντόπουλος, *Απογευματινή,* 10 Φεβρουαρίου1959˙ Καλλιγάς, Ζίας, 1970: 22˙ Μαρκάτου 1994: 38.

[29] Αναφορικά με την βράβευση του Γερμενή εντοπίστηκε ένα δηκτικό σχόλιο στην εφημερίδα *Τόλμη* σχετικά με την αδυναμία των Ελληνικών θεσμών να αναγνωρίσουν την αξία του Γερμενή πριν από την μετάβαση του στην Αιθιοπία και το έργο που πραγματοποίησε εκεί: «έπρεπε να πάει στην Αβησσυνία […] να κατακτήσει τη συμπάθεια και την εκτίμησι του Αυτοκράτορα να επιβληθεί στους ξένους καλλιτέχνες, για να παρασημοφορηθεί». Στο ίδιο δημοσίευμα υπογραμμίζεται πως στην Ελλάδα τη δεκαετία του ‘50, η απονομή του Χρυσού Σταυρού του Τάγματος του Φοίνικος ήταν ιδιαίτερα σπάνια, αφού η συνηθισμένη τιμητική διάκριση για καλλιτέχνη ή διανοούμενο ήταν η απονομή του Αργυρού Σταυρού του ίδιου Τάγματος (Δ. Κ., *Τόλμη*, 15 Σεπτεμβρίου 1956).

στάθηκε δυνατόν να εντοπιστούν πληροφορίες σχετικά με το πότε τιμήθηκε με τον Χρυσό Σταυρό του Φοίνικος.

Η καλλιτεχνική πορεία του Βάσου Γερμενή αποτυπώνει την πολύπλευρη δημιουργική του ταυτότητα και την αφοσίωσή του στην τέχνη, η οποία εξελίχθηκε μέσα από ποικίλα εικαστικά μέσα και θεματικές. Η σύνδεσή του με την ελληνική φύση, τη θαλασσογραφία, τις αγροτικές σκηνές και τις πολεμικές αναπαραστάσεις, καθώς και η διεθνής του αναγνώριση μέσω εκθέσεων και συνεργασιών, καταδεικνύουν την ευρύτητα του έργου του και τις καλλιτεχνικές του ανησυχίες. Παρά τις όποιες αμφιβολίες ή ασάφειες που περιβάλλουν ορισμένες πτυχές της ζωής του, η παρούσα ανάλυση θέτει τα θεμέλια για μια βαθύτερη κατανόηση της συνολικής καλλιτεχνικής του παραγωγής.

2.2. Ο πόλεμος στο εικαστικό έργο του Γερμενή

Στο υποκεφάλαιο αυτό θα μελετηθούν έργα του Γερμενή που απεικονίζουν πολεμικές σκηνές, καθώς και οι σχέσεις που διατηρούσε ο καλλιτέχνης με στρατιωτικούς κύκλους γενικότερα, και με το Βασιλικό Ναυτικό ειδικότερα. Η κατηγορία αυτή είναι ιδιαίτερα σημαντική στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης, καθώς σε αυτήν ανήκει η ελαιογραφία το *Στο μέτωπο*, που αποτελεί και το αντικείμενο έρευνας. Από τα 302 έργα που εντοπίστηκαν από τη γράφουσα για τις ανάγκες της μελέτης, μόλις 29 σχετίζονται με πολεμικές θεματικές, συμπεριλαμβανομένων των ναυτικών θεμάτων.[30] Λαμβάνοντας υπόψη ότι ο Γερμενής υπήρξε ένας ιδιαίτερα παραγωγικός καλλιτέχνης καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του, τα πολεμικά θέματα φαίνεται να αποτελούν ένα σχετικά μικρό μέρος της συνολικής του παραγωγής, αφού, σύμφωνα με τα παραπάνω δεδομένα, αντιπροσωπεύουν περίπου το 9,6% του συνολικού έργου που εντοπίστηκε. Στην συγκεκριμένη έρευνα, τα πολεμικά επεισόδια του Γερμενή χωρίζονται σε δυο κατηγορίες. Η πρώτη κατηγορία περιλαμβάνει ιστορικές αναπαραστάσεις του παρελθόντος και η δεύτερη απεικονίσεις πολεμικών συρράξεων της εποχής του. Η τελευταία κατηγορία έχει οργανωθεί σε δύο μέρη, εκ των οποίων το πρώτο αφορά αναπαραστάσεις της δράσης του Βασιλικού Ναυτικού[31] και περιλαμβάνει πληροφορίες σχετικά με τις σχέσεις του Γερμενή με το Ναυτικό και το στρατό, ενώ το δεύτερο επικεντρώνεται καθαρά σε έργα χερσαίων και αεροπορικών επιχειρήσεων που πραγματοποιήθηκαν κατά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Η διάκριση της δεύτερης αυτής κατηγορίας είναι επιφανειακή, καθώς το σύνολο αυτών των έργων αφορά εν τέλει την εικαστική μνημόνευση του Β΄ Παγκόσμιου Πολέμου. Η ειδική μνεία στις απεικονίσεις του ναυτικού στόχο έχει την ανάδειξη της δικτύωσης του καλλιτέχνη και οφείλεται στο ότι βρέθηκαν πληροφορίες σχετικά με την παραγγελία αυτών των έργων, κάτι που απουσιάζει για τα λοιπά έργα. Επιπρόσθετα, στο υποκεφάλαιο αυτό σκιαγραφείται η πιθανολογούμενη στάση του καλλιτέχνη απέναντι στον πόλεμο, όπως αυτή αποτυπώνεται στις αντίστοιχες συνθέσεις. Παρά τις επαφές και τα δίκτυά του με στρατιωτικούς κύκλους, που τείνουμε να συνδέουμε με την επίσημη κρατική ιδεολογία, ορισμένα από τα έργα του Γερμενή φαίνεται να περιέχουν στοιχεία μιας λιγότερο συμβατικής

[30] Βλ. Παραρτήματα 3, 4, 5 και 6.

[31] Από το 1936 μέχρι το 1974, το ελληνικό ναυτικό ονομαζόταν «Βασιλικόν Ναυτικόν» (Β.Ν.), ενώ αργότερα μετονομάστηκε σε «Πολεμικό Ναυτικό». Στην έρευνα επιλέχθηκε να χρησιμοποιείται η ορολογία της εποχής του καλλιτέχνη.

πολεμικής εικονογραφίας. Αυτά τα στοιχεία ενδέχεται να εμπεριέχουν μια κριτική στάση απέναντι στον πόλεμο. Παρότι σε κάποιες περιπτώσεις ο Γερμενής υμνεί τις πολεμικές επιτυχίες των Ελλήνων, υπάρχουν έργα, όπως η υπό εξέταση ελαιογραφία *Στο μέτωπο*, που μπορούν να ερμηνευθούν ως έκφραση αντιπολεμικής θέσης, αποδεικνύοντας ότι ο καλλιτέχνης μπορεί να μην ήταν απόλυτα δεσμευμένος σε μια δοξαστική προσέγγιση του πολέμου. Τα έργα που αναλύονται σε αυτό το υποκεφάλαιο βρίσκονται στο Πολεμικό Μουσείο Αθηνών, στη συλλογή του Ναυτικού Μουσείου της Ελλάδος και στη συλλογή του Γενικού Επιτελείου Ναυτικού, αλλά και σε ιδιωτικές συλλογές όπου ανήκει και το έργο *Στο μέτωπο*. Το υλικό που αξιοποιήθηκε προέρχεται από πρωτογενείς πηγές των δεκαετιών 1920 έως 1960, στο οποίο περιλαμβάνονται μεταξύ άλλων δείγματα από τον τύπο της εποχής και κατάλογοι εκθέσεων, ενώ επιπλέον πληροφορίες αντλήθηκαν από σύγχρονους ερευνητές όπως ο Ευγένιος Ματθιόπουλος, ο Σπύρος Μοσχονάς και η Αιτωλία - Αικατερίνη Μαρτίνη.

Μια ανεκδοτολογική αφήγηση, που καταγράφει ο Καλλονάς, αναφέρεται στα σχολικά χρόνια του Γερμενή και περιστρέφεται γύρω από ένα υποτιθέμενο επεισόδιο όπου ο καλλιτέχνης ζωγράφισε με κιμωλία στον πίνακα της τάξης μια μάχη στα τείχη της Τροίας, απεικονίζοντας τον Έκτορα, τον Αχιλλέα, τον Πάτροκλο και τον Αγαμέμνονα (Καλλονάς, 1944: 151). Το ανέκδοτο, κατά την τυπική του λειτουργία, έχει βέβαια στόχο να υπογραμμίζει την πρώιμη σχέση του Γερμενή με πολεμικά θέματα της αρχαιότητας. Παρ' όλα αυτά, τα ιστορικά έργα του καλλιτέχνη που αφορούν πολεμικές συγκρούσεις αποτελούν μια σχετικά μικρή κατηγορία στο υπο σύνολο της παραγωγής του που μας ενδιαφέρει εδώ. Συγκεκριμένα, οι σχετικές συνθέσεις που εντοπίστηκαν από την γράφουσα και ανήκουν στην πρώτη κατηγορία, αυτή των ιστορικών αναπαραστάσεων του παρελθόντος, περιλαμβάνουν τις ελαιογραφίες *Η σφαγή της Χίου* **[εικ. 83]** και *Σκηνές από τους Βαλκανικούς πολέμους* **[εικ. 84]** ενώ επιπλέον σε αυτήν την κατηγορία της ιστορικής ζωγραφικής μπορούν να ενταχθούν και οι τοιχογραφίες που φιλοτέχνησε στο μαυσωλείου του Selassie **[εικ. 72, 73]**.[32]

Η ελαιογραφία *Η σφαγή της Χίου* **[εικ. 83]**, αγνώστου χρονολογίας[33], έχει διαστάσεις 33 επί 47,5 εκατοστά. Η μοναδική πληροφορία που κατέστη δυνατό να εντοπιστεί σχετικά με τον πίνακα αφορά την πώληση του στη δημοπρασία με τίτλο *The Greek sale*, η οποία

[32] Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τις τοιχογραφίες που φιλοτέχνησε ο Γερμενής κατά την παραμονή του στην Αντίς Αμπέμα, βλ. Παράρτημα 2, σελίδες 84 και 85.

[33] Το έργο είναι γνωστό μόνο μέσω αναπαραγωγής δημοσιευμένης στο Artmarket.com.

πραγματοποιήθηκε στις 24 Μαΐου του 2006 από τον οίκο Sotheby's στο Λονδίνο, όπου και πουλήθηκε για 3.166 ευρώ.[34] Το έργο αυτό αποτελεί μια αναπαράσταση των γεγονότων της Σφαγής της Χίου τον Απρίλιο του 1822, όταν οι Οθωμανοί στρατιώτες επιτέθηκαν στον άμαχο πληθυσμό του νησιού ως αντίποινα για τη συμμετοχή τους στην Ελληνική Επανάσταση. Στη σύνθεση, οι πεσμένοι και τραυματισμένοι Έλληνες τοποθετούνται στο πρώτο πλάνο, προσφέροντας στον θεατή μια άμεση και ωμή εικόνα της ανθρώπινης απώλειας. Σε αυτό το επίπεδο, απεικονίζεται επίσης ένας Οθωμανός στρατιώτης έφιππος, με την πλάτη στραμμένη προς τον θεατή. Το άλογο, υψώνοντας τον αναβάτη πάνω από το επίπεδο των υπολοίπων, λειτουργεί ως σύμβολο εξουσίας και κυριαρχίας στο πεδίο. Αυτός ο συγκεκριμένος τρόπος απόδοσης που δεν μας επιτρέπει να δούμε το πρόσωπό του, μπορεί να υπονοεί την αποπροσωποποίηση της βίας και της καταστολής. Δεν πρόκειται για ένα συγκεκριμένο άτομο, αλλά για έναν εκπρόσωπο της οθωμανικής εξουσίας που λειτουργεί με σκληρότητα και χωρίς συναισθηματισμό. Το μεγάλο και στιβαρό σώμα του αλόγου προσφέρει μια οπτική σταθερότητα στη σύνθεση και δημιουργεί μια αίσθηση ισορροπίας, σε αντίθεση με την αποδιοργάνωση των πεσμένων σωμάτων. Ο καλλιτέχνης, με αυτήν την επιβλητική μορφή, μας οδηγεί στο να αντιληφθούμε τη σύγκρουση ως άνιση. Ο καβαλάρης γίνεται το σύμβολο της επιβολής και της εξουσίας, σε αντίθεση με τα θύματα της σφαγής, που έχουν χάσει κάθε έλεγχο της κατάστασης. Ο αναβάτης, τοποθετημένος στο αριστερό μέρος της σκηνής, βοηθά στην κατεύθυνση της ματιάς του θεατή προς το κέντρο και στο δεύτερο επίπεδο της σύνθεσης, όπου οι κάτοικοι της Χίου βρίσκονται γονατιστοί στο έδαφος χωρίς καμία ένδειξη αντίστασης ή ελπίδας. Η κάθετος της σύνθεσης που τέμνεται με την κεντρική διαγώνιο των σφαγιασμένων και εξανδραποδιζόμενων, δημιουργεί ένταση και οδηγεί το βλέμμα στο βάθος. Το έργο αυτό, παρά την αναφορά του σε ένα ιστορικό γεγονός της Επανάστασης, εστιάζει στις τραγικές συνέπειες που βιώνει ο άμαχος πληθυσμός. Η έμφαση που δίνεται στην ανθρώπινη απώλεια, η αποπροσωποποίηση των στρατιωτών και η απουσία οποιουδήποτε ηρωισμού καθιστούν το έργο ένα σχόλιο για τη φρίκη του πολέμου. Μέσα από αυτή την τραγική εικόνα, ο καλλιτέχνης καταφέρνει να μεταδώσει την απόλυτη ματαιότητα της βίας και της καταστροφής, παρουσιάζοντας τη σφαγή ως ένα ανηλεές και απάνθρωπο γεγονός.

---

[34] Artmarket.com, «Vasilis Germenis» [online]
Διαθέσιμο στο: https://www.artprice.com/artist/110591/vasilis-germenis [Πρόσβαση 25 Φεβρουαρίου 2024]

Η ελαιογραφία *Σκηνές από τους Βαλκανικούς πολέμους* **[εικ. 84]**, επίσης αγνώστου χρονολογίας, είναι 70 επί 90 εκατοστά. Ο πίνακας πωλήθηκε στη δημοπρασία *The Greek sale* που πραγματοποιήθηκε στις 18 Μαΐου του 2022 από τον οίκο Bonhams στο Παρίσι, με την τελική τιμή πώλησης να ανέρχεται στα 19.125 ευρώ.[35] Ο λόγος για τον οποίον η συγκεκριμένη ελαιογραφία επιλέχθηκε να συμπεριληφθεί στα ιστορικά έργα του Γερμενή, παρότι τα γεγονότα των Βαλκανικών Πολέμων ήταν σύγχρονα του καλλιτέχνη, είναι μια υπόθεση που εισάγεται στην παρούσα μελέτη σχετικά με το ίδιο το θέμα της σύνθεσης. Ειδικότερα, η απόδοση του τίτλου *Σκηνές από τους Βαλκανικούς πολέμους* στο εν λόγω έργο μοιάζει να είναι ιδιαίτερα αμφισβητήσιμη. Η σκηνή πιθανότατα αναφέρεται σε επεισόδιο από τον Ελληνοτουρκικό Πόλεμο του 1897, και συγκεκριμένα στη συνθηκολόγηση των Ελλήνων μετά την ήττα τους από τους Τούρκους.[36] Στο πρώτο πλάνο της σύνθεσης *Σκηνές από τους Βαλκανικούς πολέμους*, εμφανίζονται δυο έφιπποι αξιωματικοί. Ο ένας φοράει πράσινη στρατιωτική στολή και κρατάει λευκή σημαία, ενώ ο δεύτερος φορά μπλε στολή με διπλή κόκκινη ρίγα, στοιχείο που πιθανόν υποδεικνύει ότι πρόκειται για υψηλόβαθμο αξιωματικό. Μπροστά από αυτόν, στο κέντρο της σύνθεσης, ένας στρατιώτης της αντίπαλης πλευράς κρατά το άλογο του αξιωματικού, σαν να προσπαθεί να το ακινητοποιήσει, δημιουργώντας μια δυναμική στιγμή αλληλεπίδρασης μεταξύ των δύο πλευρών. Στο δεύτερο επίπεδο και προς τα δεξιά του πίνακα, ο Γερμενής απεικονίζει στρατιώτες της αντίπαλης πλευράς έτοιμοι να ορμηθούν με υψωμένα τα σπαθιά τους.

Η υπόθεση σχετικά με την ταύτιση του θέματος με τον Ελληνοτουρκικό Πόλεμο του 1897 στηρίζεται στις ενδυμασίες των απεικονιζόμενων μορφών. Ο ελληνικός στρατός κατά τον πόλεμο του 1897 φορούσε μπλε στολές, ενώ στους Βαλκανικούς Πολέμους του 1912-1913 φορούσε πράσινες στολές.[37] Επιπλέον, εικάζεται ότι οι δυο έφιπποι αξιωματικοί στον πίνακα είναι ο διάδοχος Κωνσταντίνος (1868 - 1923), στα δεξιά, και ο αδελφός του, ο πρίγκιπας Γεώργιος (1869 - 1957), στα αριστερά. Μια σύγκριση με την λιθογραφία του Frank Dadd (1851-1929) *The Crown*

---

[35] Artmarket.com, «Vasilis Germenis» [online]
Διαθέσιμο στο: https://www.artprice.com/artist/110591/vasilis-germenis [Πρόσβαση 20 Φεβρουαρίου 2024]

[36] Είμαι ευγνώμων στην Ελεονώρα Βρατσκίδου και την Κωνσταντίνα Ντακόλια για την βοήθειά τους ως προς αυτήν την ταύτιση.

[37] Γενικό Επιτελείο Στρατού, *Οι στολές του ελληνικού στρατού κατά περιόδους*. [online] Διαθέσιμο στο: https://army.gr/istoria/oi-stoles-tou-ellinikou-stratou-kata-periodous/ [Πρόσβαση 20 Αυγούστου 2024]

Prince of Greece on his way to the Front with his Aides-de-Camp **[εικ. 89]**,[38] η οποία απεικονίζει τον Κωνσταντίνο να καθοδηγεί τις ελληνικές δυνάμεις στο μέτωπο, ενισχύει αυτήν την ταύτιση. Στη λιθογραφία του Dadd, που απεικονίζει βεβαιωμένα σκηνή του Πολέμου του 1897, διακρίνεται η διπλή ρίγα στην ενδυμασία του Κωνσταντίνου, ένα στοιχείο που παρατηρείται και στο έργο του Γερμενή. Αντίθετα, στους Βαλκανικούς Πολέμους, αυτό το χαρακτηριστικό δεν εμφανίζεται στις στρατιωτικές στολές.[39] Επιπλέον, η μελέτη έργων που απεικονίζουν στιγμιότυπα από τους Βαλκανικούς Πολέμους ενισχύει τον επαναπροσδιορισμό του θέματος της ελαιογραφίας. Για παράδειγμα, στην υδατογραφία του Georges Scott (1873-1943), *Ο Βασιλιάς Κωνσταντίνος συνομιλεί με τον Βίκτορα Δούσμανη* **[εικ. 90]** του 1913, ο Κωνσταντίνος παρουσιάζεται με πράσινη στολή, σε αντίθεση με το έργο του Γερμενή, όπου απεικονίζεται με μπλε. Αντίστοιχα, στην υδατογραφία *Gli avvenimenti d'Oriente - Il principe Constantino arriva agli avamposti greci* (άγνωστου καλλιτέχνη) **[εικ. 91]**, η οποία δημοσιεύτηκε στο ιταλικό περιοδικό *La Tribuna Illustrata* στις 18 Απριλίου του 1897,[40] ο Κωνσταντίνος εμφανίζεται επίσης με μπλε στολή, όπως στο έργο του Γερμενή. Αυτά τα στοιχεία ενισχύουν την άποψη ότι ο τίτλος *Σκηνές από τους Βαλκανικούς Πολέμους* είναι λανθασμένος και ότι ο πίνακας αναφέρεται στον Ελληνοτουρκικό Πόλεμο του 1897. Ως εκ τούτου, στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης, η συγκεκριμένη ελαιογραφία θα αναφέρεται εφεξής ως *Σκηνή από τον Ελληνοτουρκικό Πόλεμο του 1897*.

Μια ενδιαφέρουσα λεπτομέρεια στο *Σκηνή από τον Ελληνοτουρκικό Πόλεμο του 1897* είναι η απεικόνιση του αντιπάλου στρατιώτη, ο οποίος κρατά το άλογο του Κωνσταντίνου στο κέντρο της σύνθεσης. Αυτό το σημείο δημιουργεί ερωτήματα σχετικά με την πρόθεση του καλλιτέχνη, καθώς είναι εύλογο να υποθέσουμε ότι ο πρίγκιπας Κωνσταντίνος πιθανότατα θα έπρεπε να διατηρεί μια ασφαλή απόσταση από τον εχθρό.[41] Μια πιθανή ερμηνεία είναι ότι η σκηνή

---

[38] Η λιθογραφία δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *The Graphic*, 1 Μαΐου 1897.
Βλ. Λιθογραφία του Frank Dadd (1851-1929) [online] https://www.mediastorehouse.com/fine-art-finder/artists/english-school/crown-prince-greece-way-aides-de-camp-litho-22515898.html [Πρόσβαση 1 Αυγούστου 2024]

[39] Γενικό Επιτελείο Στρατού, *Οι στολές του ελληνικού στρατού κατά περιόδους*. [online] Διαθέσιμο στο: https://army.gr/istoria/oi-stoles-tou-ellinikou-stratou-kata-periodous/ [Πρόσβαση 20 Αυγούστου 2024]

[40] Πηγή εικόνας, [online] Διαθέσιμο στο: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Tribuna_Illustrata_1897,_No._16_-_Gli_avvenimenti_d'Oriente_-_Il_principe_Constantino_arriva_agli_avamposti_greci.jpg [Πρόσβαση 8 Αυγούστου 2024]

[41] Ευχαριστώ την Κωνσταντίνα Ντακόλια για την επισήμανση αυτή.

υποδηλώνει την ύπαρξη αμοιβαίου σεβασμού και κατανόησης ή προσωρινής συμφωνίας ανάμεσα στους αντιπάλους. Μπορούμε επίσης να υποθέσουμε ότι ο Κωνσταντίνος, ως ηγετική φιγούρα, έχει πλησιάσει για διαπραγμάτευση ή συνθηκολόγηση. Η απεικόνιση του Κωνσταντίνου τόσο κοντά στον εχθρό μπορεί επίσης να έχει στόχο να ενισχύσει τη δραματική ένταση της σκηνής, χωρίς απαραίτητα να αντανακλά ένα πραγματικό γεγονός.

Όπως θα φανεί στη συνέχεια, αναφορικά με τις συνθέσεις του Γερμενή με θέμα το Βασιλικό Ναυτικό, ο καλλιτέχνης σε κάποιες περιπτώσεις υπήρξε υμνητής των πολεμικών επιτυχιών των Ελλήνων. Εντούτοις, στο *Σκηνή από τον Ελληνοτουρκικό Πόλεμο του 1897*, επέλεξε να απεικονίσει μια ήττα, και μάλιστα ιδιαίτερα ταπεινωτική τόσο για τα ελληνικά στρατεύματα ειδικότερα, όσο και για τη χώρα γενικότερα. Παρ' όλα αυτά, η ελληνική πλευρά που φέρει τη λευκή σημαία απεικονίζεται με αταραξία, πραότητα και αξιοπρέπεια. Η σύνθεση επικεντρώνεται στη σταθερή και αγέρωχη στάση των Ελλήνων αξιωματικών, παρά την ταπεινωτική κατάσταση, δημιουργώντας μια εικόνα αξιοπρέπειας και ηρεμίας, ακόμα και σε μια στιγμή στρατιωτικής αποτυχίας. Η ευθυτενής και σταθερή στάση των αναβατών μπορεί να αντιπαραβληθεί προς την αναταραχή της ομάδας στα δεξιά. Άγνωστο παραμένει το άμεσο συγκείμενο παραγωγής του έργου και το εάν αυτό προέκυψε ως αποτέλεσμα κάποιας παραγγελίας. Περαιτέρω έρευνα απαιτείται για μια ερμηνευτική προσέγγιση αυτής της θεματικής επιλογής, αλλά και για να κατανοήσουμε με ποιους όρους μπορεί να ενδιαφέρεται κανείς ζωγραφικά για τον Πόλεμο του 1897 την περίοδο του μεσοπολέμου, όπου εικάζουμε ότι το έργο τοποθετείται χρονικά, καθώς και τι μπορεί αυτό να δηλώνει για τις ιδεολογικές τοποθετήσεις του Γερμενή.

Η δεύτερη κατηγορία έργων με πολεμικά θέματα επικεντρώνεται καθαρά σε πολεμικές σκηνές της εποχής του καλλιτέχνη, οι οποίες, όπως προαναφέρθηκε, ενδέχεται να αντανακλούν προσωπικές εμπειρίες ή παρατηρήσεις του κατά τη διάρκεια της στρατιωτικής του θητείας. Στο πρώτο μέρος αυτής της ανάλυσης παρέχονται πληροφορίες για τις σχέσεις του Γερμενή με το Ναυτικό και τον στρατό, και σχολιάζονται έργα του καλλιτέχνη που αναπαριστούν τη δράση του Βασιλικού Ναυτικού. Στο δεύτερο μέρος, η έρευνα επικεντρώνεται σε έργα που απεικονίζουν χερσαίες και αεροπορικές επιχειρήσεις κατά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.

Παρόλο που δεν υπάρχουν στοιχεία που να υποδηλώνουν ότι ο Γερμενής υπήρξε πολεμικός ανταποκριτής, είναι γνωστό ότι κατά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο υπηρέτησε ως

στρατιώτης και συμμετείχε στο καμουφλάρισμα στρατιωτικών στόχων.[42] Ωστόσο, η εμπλοκή του περιοριζόταν σε στρατιωτική δράση, όχι στη δημοσιογραφική ή καλλιτεχνική καταγραφή των γεγονότων, με τον τρόπο που θα το έκανε ένας πολεμικός ανταποκριτής. Παρ' όλα αυτά, μπορούμε να υποθέσουμε ότι η εμπλοκή του στις πολεμικές επιχειρήσεις προσέφερε στον καλλιτέχνη χρήσιμο υλικό για τις πολεμικές σκηνές που φιλοτέχνησε αργότερα.

Ένα πρώτο σύνολο έργων στην κατηγορία των σύγχρονων πολεμικών σκηνών αφορά το πεδίο της ναυτικής θεματολογίας. Το ενδιαφέρον του Γερμενή για τη συγκεκριμένη θεματική φαίνεται να σχετίζεται τόσο με τις επαφές του με το Βασιλικό Ναυτικό και το Υπουργείο Ναυτικών, όσο και, πιθανώς, με το γεγονός πως ο πατέρας του ήταν πλοίαρχος (Καλλονάς, 1944: 151). Σύμφωνα με σχετική μελέτη των Μαρτίνη και Μοσχονά, το Βασιλικό Ναυτικό μετά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο ανέθεσε σε καλλιτέχνες - ανάμεσα στους οποίους και ο Γερμενής - τη δημιουργία έργων που απεικόνιζαν την δράση του ναυτικού στο πλευρό των συμμάχων κατά τη διάρκεια του πολέμου. Συγκεκριμένα, καταγράφονται δυο έργα του Γερμενή που προέκυψαν στο πλαίσιο αυτό (Martinis, Moschonas, 2012: 276-277). Στόχος των κρατικών αυτών παραγγελιών, σύμφωνα με τους δυο συγγραφείς, ήταν η ανάδειξη των ναυτικών μαχών και η ενίσχυση της εθνικής ταυτότητας μέσω της τέχνης (Martinis, Moschonas, 2012: 274-275). Αξίζει να σημειωθεί πως σύμφωνα με την ιστοσελίδα του Ναυτικού Μουσείου της Ελλάδος, ο Γερμενής δημιούργησε συνθέσεις που αφορούσαν τη δράση του Πολεμικού Ναυτικού και κατά τη διάρκεια του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου.[43] Παρόλο που δεν έχουν εντοπιστεί συγκεκριμένα έργα που να σχετίζονται άμεσα με αυτή την περίοδο, μπορούμε να υποθέσουμε ότι αυτά τα θέματα εντάσσονταν στο πλαίσιο των παραγγελιών από το Βασιλικό Ναυτικό.

Αναφορικά με το χρονικό πλαίσιο της συνεργασίας του Γερμενή με το Βασιλικό Ναυτικό, η μόνη πληροφορία στο προαναφερθέν άρθρο προκύπτει από τη χρονολόγηση των ελαιογραφιών

---

[42] Στην εφημερίδα *Ελευθερία* αναφέρεται ότι ο Γερμενής συμμετείχε στο καμουφλάρισμα στρατιωτικών στόχων, συμπεριλαμβανόμενων των Ναυπηγείων του Σκαραμαγκά, και ότι το 1917 παρακολούθησε μαθήματα σχετικά με την τέχνη του καμουφλάζ σε ένα «γαλλικό συνεργείο» (Α. Κ., *Ελευθερία*, 14 Αυγούστου 1966). Παρά τη συγκεκριμένη αναφορά, δεν έχει καταστεί δυνατό να εντοπιστούν περαιτέρω πληροφορίες που να διευκρινίζουν τον ακριβή ρόλο αυτού του «συνεργείου» ή τη φύση της εκπαίδευσης που έλαβε εκεί. Μπορούμε να υποθέσουμε ότι επρόκειτο για κάποιο στρατιωτικό κέντρο εκπαίδευσης ή ειδικό τμήμα σχεδιασμού καμουφλάζ που οργανώθηκε από Γάλλους.

[43] Ιστοσελίδα του Ναυτικού Μουσείου της Ελλάδος, «Εικαστική Συλλογή». Πρόσβαση 26 Μαΐου 2024: https://www.hmmuseum.gr/Συλλογές/Μόνιμη-Έκθεση/Εικαστική-Συλλογή

Το αντιτορπιλικό «Βασίλισσα Όλγα» 1943 (1943-1949) **[εικ. 44]** και *Πόντισις Ναρκών* (1945-1949) **[εικ. 46]**, τα οποία βρίσκονται στη συλλογή του Ναυτικού Μουσείου της Ελλάδας (Martinis, Moschonas, 2012: 276-277). Ο Καλλονάς το 1944 καθώς και άρθρο της εφημερίδας *Ελευθερία* του 1966 παραθέτουν την πληροφορία πως ο καλλιτέχνης παρακολούθησε από κοντά τα γυμνάσια του Βασιλικού Ναυτικού, χωρίς όμως να διευκρινίζεται η ακριβής περίοδος (Καλλονάς, 1944: 154˙ Α. Κ., *Ελευθερία,* 14 Αυγούστου 1966). Συγκεκριμένα στο άρθρο του 1966, η εμπειρία αυτή του Γερμενή συνδέεται με την ικανότητά του να αποδίδει με λεπτομέρεια τις ναυτικές σκηνές, χωρίς ωστόσο να γίνεται αναφορά σε κάποιο συγκεκριμένο έργο: «τα απόδωσε με εξαιρετική λεπτότητα κι' ευαισθησία, αφού παρακολούθησε, για χρόνια, τα καράβια του Βασιλικού Ναυτικού» (Α. Κ., *Ελευθερία,* 14 Αυγούστου 1966).[44] Πέραν των αναφορών αυτών, δεν εντοπίστηκαν περαιτέρω στοιχεία σχετικά με την παρακολούθηση των εν λόγω ασκήσεων από τον καλλιτέχνη.

Με βάση τα έργα που καταγράφηκαν κατά την έρευνα, μπορούμε να υποθέσουμε ότι η σχέση του Γερμενή με το Βασιλικό Ναυτικό είχε ξεκινήσει το δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1930. Τα πρώτα έργα με σχετικά θέματα εντοπίζονται στην έκθεση του ΣΕΚ το 1936, όπου ο Γερμενής παρουσίασε τις ελαιογραφίες *Αντιτορπιλικά εις τάξιν παραγωγής* και *Αντιτορπιλικό «Λέων» σε τρικυμία* (*Η΄ Καλλιτεχνική Έκθεσις*, ΣΕΚ, Κατάλογος, 1936). Την ίδια περίοδο χρονολογείται η ελαιογραφία *Το Α/Τ «Βασίλισσα Όλγα» σε ναυτική άσκηση* (1937) **[εικ. 47]**, η οποία φιλοξενείται στη Συλλογή Ναυτικού Μουσείου της Ελλάδος. Επιπλέον, το 1939 εξέθεσε στην Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση το έργο *Αντιτορπιλικό «Υδρα»* (τέμπερα), ενώ στην αντίστοιχη έκθεση του 1940 παρουσίασε το έργο *Πλώρη αντιτορπιλικού* (τέμπερα) (*Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Εκθεσις,* Κατάλογος, 1939˙ *Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Εκθεσις,* Κατάλογος, 1940). Η συνεργασία του Γερμενή με το Βασιλικό Ναυτικό, χωρίς να είμαστε σε θέση να προσδιορίσουμε την ακριβή της φύση, φαίνεται να επεκτάθηκε έως και τις αρχές τις δεκαετίας του 1950. Αυτό τεκμηριώνεται τόσο από τη χρονολόγηση του *Μνημείου των πεσόντων Αξιωματικών, Υπαξιωματικών και Ναυτών του Πολεμικού Ναυτικού (1940-1945)*[45] **[εικ. 82]** (για το οποίο θα

[44] Σύμφωνα με το ίδιο άρθρο, την δεκαετία του 1960 κάποια από τα έργα που απεικόνιζαν τα γυμνάσια του Βασιλικού Ναυτικού βρίσκονταν «στο Υπουργείο Ναυτικών και στα Ανάκτορα του Βασιλέως» (Α. Κ., *Ελευθερία,* 14 Αυγούστου 1966).

[45] Α. Κ., *Ελευθερία,* 14 Αυγούστου 1966˙ Καλλιγάς, Ζίας, 1970: 22˙ Λάχανου, 1991: 247-248˙ Ναουμίδη, 2018: 150.

γίνει λόγος παρακάτω), όσο και από τη χρονολόγηση της ελαιογραφίας *Βύθιση ιταλικού πλοίου από υποβρύχιο Παπανικολής* (1950) **[εικ. 43]** στο Ναυτικό Μουσείο της Ελλάδος,[46] όπως επίσης και της ελαιογραφίας *Αεροναυμαχία* 1950 **[εικ. 53]**, η οποία φιλοξενείται στη συλλογή Γενικού Επιτελείου Ναυτικού.[47] Στη Μεγάλη Έκθεση Θαλασσογραφιών του 1952, ο Γερμενής εξέθεσε την ελαιογραφία *Αντιτορπιλικόν Β. Ολγα* (Ανώνυμος, *Στρατιωτικά Νέα*, 2 Νοεμβρίου 1952), πιθανόν ένα από τα έργα που αναφέρθηκαν παραπάνω. Κατά τη διάρκεια της διαμονής του στην Αιθιοπία το μεγαλύτερο μέρος της δεκαετίας του 1950 η ενασχόλησή του με την θεματική φαίνεται να διακόπτεται. Η τελευταία αναφορά σε ναυτικής θεματολογίας έργο του Γερμενή εντοπίζεται σε δημοσίευμα της εφημερίδας *Βραδυνή* το 1961. Σύμφωνα με το άρθρο ο Γερμενής συμμετείχε στην Έκθεση Θαλασσογραφιών και Θαλασσινού Τοπίου την ίδια χρονιά, με τις ελαιογραφίες *Περιπολία αντιτορπιλικών* και *Διάσωσις ναυαγών* (Κωνσταντόπουλος, *Βραδυνή (Η),* 24 Ιουλίου 1961). Ωστόσο, δεν υπάρχουν περαιτέρω πληροφορίες σχετικά με τη χρονολόγηση αυτών των έργων, αφήνοντας κενά για τη συνέχιση της ενασχόλησής του με τη ναυτική θεματολογία την περίοδο αυτή.

Με βάση τυχαίες αναφορές στο ημερολόγιο του ζωγράφου Βάλια Σεμερτζίδη, συμπεραίνεται πως ο Γερμενής είχε επαφές στο Υπουργείο Ναυτικών στα τέλη της δεκαετίας του 1930. Συγκεκριμένα, αναφέρεται κάποιος Σακελλαρίδης, με τον οποίο επικοινώνησε ο Γερμενής το 1939 για την επίλυση ζητήματος σχετικά με τη στρατιωτική θητεία του Σεμερτζίδη (Χατζηνικολάου, 2023: 783).[48] Αν και φαίνεται ότι ο Σεμερτζίδης επιχείρησε να μειώσει τη διάρκεια της θητείας του, το Υπουργείο Ναυτικών δεν ανταποκρίθηκε στο αίτημα αυτό. Στο ίδιο πλαίσιο γίνεται αναφορά στη φιλική σχέση του Γερμενή με τον γραμματέα του Οργανισμού Λιμένος (Χατζηνικολάου, 2023: 703-704). Επιπλέον, είναι χρήσιμο να υπογραμμιστεί ότι, σύμφωνα με τον Καλλονά, στο ατελιέ του Γερμενή στο Κουκάκι, συνταξιούχοι στρατιωτικοί

---

[46] Στη Συλλογή Ναυτικού Μουσείου της Ελλάδος φυλάσσονται συνολικά εννέα έργα του Γερμενή. Πέραν των προαναφερθέντων έργων τα οποία είναι χρονολογημένα, τα υπόλοιπα έργα του Γερμενή τα οποία δεν είναι χρονολογημένα και βρίσκονται στη Συλλογή Ναυτικού Μουσείου είναι οι ελαιογραφίες *Θέμα από Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο* **[εικ. 45]** και *Κ/Δ «Έλλη»* **[εικ. 49]**, δύο σχέδια με κάρβουνο σε χαρτί, το *Α/Τ «Ύδρα»* **[εικ. 48]** και *Α/Τ «Ύδρα»* **[εικ. 51]**, καθώς και μια υδατογραφία *Υ/Π «Παπανικολής»* **[εικ. 50].**

[47] Ιστοσελίδα Πολεμικού Ναυτικού, «Ιστορία και τέχνη» [online] Διαθέσιμο στο: https://hellenicnavy.gr/istorikoi-pinakes-polemikoy-naytikoy/paristanon-aeronaymachia/ [Πρόσβαση 2 Αυγούστου 2024]

[48] Ευχαριστώ την Ελεονώρα Βρατσκίδου για την επισήμανση αυτή.

συγκαταλέγονταν στους μαθητές του (Καλλονάς, 1944: 150). Οι πληροφορίες αυτές αναδεικνύουν τη διευρυμένη δικτύωση του καλλιτέχνη στους στρατιωτικούς κύκλους και τις σχέσεις που διατηρούσε με σημαντικούς παράγοντες της εποχής.

Η επαγγελματική αλλά και φιλική σχέση του Γερμενή με κρατικούς και στρατιωτικούς αξιωματούχους υπογραμμίζει τον βαθμό στον οποίο η τέχνη του λειτουργούσε ως μέσο ενίσχυσης των επίσημων εθνικών αφηγημάτων της εποχής. Ειδικότερα, η συνεργασία του με το Βασιλικό Ναυτικό, καθώς και η πληροφορία ότι τιμήθηκε με διάφορα στρατιωτικά μετάλλια, αν και δεν υπάρχουν περαιτέρω λεπτομέρειες,[49] ενισχύει την εικόνα του ως καλλιτέχνη που υπηρέτησε ενεργά την ελληνική πολιτεία μέσω της καλλιτεχνικής του δημιουργίας. Πιθανός λόγος βράβευσής του φαίνεται να αποτελεί η σύνδεσή του με το Βασιλικό Ναυτικό, αν και κάτι τέτοιο δεν μπορεί να υποστηριχθεί με ασφάλεια.[50]

Από τα προαναφερθέντα έργα που ανέλαβε ο Γερμενής στο πλαίσιο της συνεργασίας του με το Βασιλικό Ναυτικό, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το *Μνημείο των πεσόντων Αξιωματικών, Υπαξιωματικών και Ναυτών του Πολεμικού Ναυτικού (1940-1945)* **[εικ. 82]** στον Σκαραμαγκά (Α. Κ., *Ελευθερία,* 14 Αυγούστου 1966˙ Καλλιγάς, Ζίας, 1970: 22˙ Λάχανου, 1991: 247-248˙ Ναουμίδη, 2018: 150). Το μνημείο αποτελείται από ένα μεγάλο μαρμάρινο σταυρό ύψους περίπου 14 μέτρων και από υπόγεια κρύπτη διαστάσεων 4,40 x 5,30 μέτρα (Α. Κ., *Ελευθερία,* 14 Αυγούστου 1966˙ Λάχανου, 1991: 247-248˙ Ναουμίδη, 2018: 150). Στην υπόγεια κρύπτη ο Γερμενής φιλοτέχνησε τις τοιχογραφίες οι οποίες απεικονίζουν «στιγμιότυπα από τις ένδοξες σελίδες που έγραψε η ηρωική δράση του Πολεμικού Ναυτικού» (Ναουμίδη, 2018: 150). Πέρα από αυτές, ο Γερμενής φαίνεται πως φιλοτέχνησε μια ολόσωμη εικόνα του Αγίου Νικολάου, εκατέρωθεν της οποίας γράφτηκαν τα ονόματα των 540 νεκρών του Πολεμικού Ναυτικού κατά την διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου (Λάχανου, 1991: 247-248˙ Ναουμίδη, 2018: 150). Δεν είναι δυνατόν με βάση τις πηγές να εξαχθεί ένα ασφαλές συμπέρασμα σχετικά με το εάν ο Γερμενής φιλοτέχνησε μόνο τις τοιχογραφίες, ή και το μνημείο στο σύνολό του, όπως επίσης δεν βρέθηκε φωτογραφική τεκμηρίωση των τοιχογραφιών ούτε στάθηκε δυνατή η αυτοψία από την γράφουσα, ώστε να διαπιστωθεί τι τεχνοτροπίας είναι η εικόνα του Αγίου Νικολάου και να

[49]Κωνσταντόπουλος, *Απογευματινή,* 10 Φεβρουαρίου1959˙ Κωνσταντόπουλος, *Ακροπόλεως,* 18 Φεβρουαρίου 1959˙ Α. Κ. *Ελευθερίας*, 14 Αυγούστου 1966.

[50] Α. Κ., Ελευθερία, 14 Αυγούστου 1966˙ Ιστοσελίδα του Ναυτικού Μουσείου της Ελλάδος, πρόσβαση 26 Μαΐου 2024.

μελετηθεί το ύφος και των υπόλοιπων τοιχογραφιών. Το συγκεκριμένο έργο δίνει μια αίσθηση του εύρους της εικαστικής δημιουργίας του Γερμενή, που φαίνεται να υπερβαίνει τον ορίζοντα των ηθογραφικών θεμάτων και της ευπώλητης ελαιογραφίας, με τα οποία συνήθως ταυτίζεται το έργο του.

Στα έργα του Γερμενή τα οποία φιλοξενούνται στο Ναυτικό Μουσείο της Ελλάδας και αποτελούν καρπό της συνεργασίας του με το Βασιλικό Ναυτικό, οι Μαρτίνη και Μοσχονάς παρατηρούν ότι ο καλλιτέχνης επικεντρώνεται στη λεπτομερή παρουσίαση των πολεμικών πλοίων και του εξοπλισμού τους (Martinis, Moschonas, 2012: 276-277). Αυτό το στοιχείο εξυπηρετεί τη γενικότερη σκοπιμότητα των παραγγελιών να προβάλλουν την εθνική υπερηφάνεια για τις τεχνικές ικανότητες και τη δράση του ελληνικού στόλου, ιδίως κατά τη διάρκεια της γερμανικής κατοχής. Ειδικά στον πίνακα *Πόντησις ναρκών* (1944-1949) **[εικ. 46]**, οι Μαρτίνη και Μοσχονάς υπογραμμίζουν το ενδιαφέρον του καλλιτέχνη για τις επικίνδυνες αποστολές των πληρωμάτων (Martinis, Moschonas, 2012: 276-277), κάτι που μπορεί να ερμηνευθεί ως φόρος τιμής στον ανθρώπινο παράγοντα. Οι ναύτες που συμμετέχουν σε αυτή την επικίνδυνη αποστολή αποδίδονται με κίνηση και ως ένα ενιαίο σύνολο, εν ώρα δράσης, ενώ τα πλοία απεικονίζονται με τεχνική ακρίβεια, αναδεικνύοντας τη ναυτική υπεροχή την ελληνικής δράσης και τον εξοπλισμό που χρησιμοποιούνταν σε αυτές τις επιχειρήσεις.

Η δεύτερη υποομάδα των έργων που ανήκουν στην κατηγορία των σύγχρονων πολεμικών θεμάτων περιλαμβάνει έργα του Γερμενή που απεικονίζουν επεισόδια χερσαίων στρατιωτικών επιχειρήσεων του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, καθώς και τη δράση της Ελληνικής Αεροπορίας (Μπαχαριάν, Ανταίος, 1985: 40˙ Παυλόπουλος, *Επτά ημέρες Η Καθημερινή*, 1997: 12). Σε αντίθεση με τα έργα που αφορούν το Πολεμικό ναυτικό, για αυτήν την θεματική δεν εντοπίζονται σχετικοί τίτλοι στις εκθέσεις του καλλιτέχνη. Ωστόσο, τρία έργα που συνδέονται με το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο εντοπίστηκαν στη συλλογή του Πολεμικού Μουσείου και είναι πιθανόν να παρήχθησαν κατόπιν παραγγελίας. Πρόκειται για τις ελαιογραφίες *Έπος Ηπείρου, 1940* **[εικ. 56]** και *Πολυχειρία αεροπλάνου* **[εικ. 57],** καθώς και ένα σχέδιο με κάρβουνο και μελάνι με τίτλο *Αντιτορπιλικό Ύδρα* **[εικ. 58]**, το οποίο ανήκει στην προηγούμενη υποομάδα της κατηγορίας αυτής. Παρά την επίσκεψη της γράφουσας στο Πολεμικό Μουσείο της Αθήνας και τη βιβλιογραφική έρευνα που πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης, δεν εντοπίστηκαν περαιτέρω πληροφορίες σχετικά με τα προαναφερθέντα έργα, καθιστώντας δύσκολη την πλήρη κατανόηση της συνεισφοράς του Γερμενή σε αυτή τη θεματική.

Στον πίνακα του Γερμενή *Πολυχειρία αεροπλάνου* **[εικ. 57]**, άγνωστης χρονολογίας, με διαστάσεις 35 επί 49 εκατοστά, απεικονίζεται η δράση της αεροπορίας κατά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Ο καλλιτέχνης απεικονίζει έναν αεροπόρο, έτοιμο να δράσει, με ένα μεγάλο αντιαεροπορικό όπλο σε πρώτο πλάνο, ενώ στο βάθος διακρίνεται ένα πολεμικό αεροσκάφος εν πτήσει. Η σκηνή αυτή αποπνέει δυναμισμό και ένταση, παρουσιάζοντας την αεροπορική διάσταση του πολέμου. Ο Γερμενής αποδίδει τον αεροπόρο με ιδιαίτερη προσοχή στις λεπτομέρειες της στολής του, όπως το δερμάτινο κράνος και τα προστατευτικά γυαλιά, που παραπέμπουν στο περιβάλλον της αερομαχίας. Το αντιαεροπορικό όπλο, τοποθετημένο στο κέντρο της προσοχής, ενδεχομένως αναδεικνύει την τεχνολογία και τα μέσα που χρησιμοποιούνται για την άμυνα και την επίθεση κατά τη διάρκεια των αερομαχιών. Ο κύκλος του σκοπευτικού μπροστά από τον αεροπόρο και η τοποθέτησή του στο κέντρο της σύνθεσης ενισχύουν την αίσθηση της δράσης και της έντασης του πολέμου στον αέρα.

Η ελαιογραφία *Έπος Ηπείρου, 1940*[51] **[εικ. 56]**, άγνωστης χρονολογίας, έχει διαστάσεις 64 επί 78,5 εκατοστά και αναπαριστά την απόκρουση του ιταλικού ιππικού από τον ελληνικό στρατό κατά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο (Μπαχαριάν, Ανταίος, 1985: 40˙ Παυλόπουλος, *Επτά ημέρες Η Καθημερινή*, 1997: 12). Στο πρώτο επίπεδο, Έλληνες στρατιώτες απεικονίζονται ξαπλωμένοι στο έδαφος και πυροβολούν προς την κατεύθυνση των Ιταλών ιππέων, οι οποίοι βρίσκονται στο βάθος της σύνθεσης. Αυτή η σκηνή ενδεχομένως τονίζει τη στρατηγική άμυνα των ελληνικών δυνάμεων, που αντιστέκονται απέναντι σε έναν πολυάριθμο και ισχυρότερο φαινομενικά εχθρό. Η συμμετρία στις θέσεις των σωμάτων των Ελλήνων στρατιωτών και η οργανωμένη αμυντική τους στάση υπογραμμίζουν την αποφασιστικότητα και το θάρρος τους. Τα πρόσωπά τους δεν είναι ορατά, και αυτό δίνει έμφαση στην συλλογική δράση των στρατιωτών, καθώς δεν είναι οι ατομικοί ήρωες που προβάλλονται, αλλά η ίδια η στρατιωτική δράση, κάτι το οποίο παρατηρείται και στην ελαιογραφία *Πόντησις ναρκών* **[εικ. 46]**. Στο βάθος της σκηνής, οι Ιταλοί ιππείς προσπαθούν να συγκρατήσουν τα άλογά τους, που απεικονίζονται ταραγμένα και ανήσυχα, μερικά να σηκώνονται στα πίσω πόδια τους. Αυτή η λεπτομέρεια εντείνει την αίσθηση χάους και αβεβαιότητας, ενώ ένας ιππέας φαίνεται έτοιμος να πέσει, και ένας άλλος βρίσκεται ήδη στο έδαφος, δίπλα σε ένα τραυματισμένο ή νεκρό άλογο.

[51] Οι Μπαχαριάν και Ανταίος δημοσιεύουν το έργο με τον τίτλο *Απόκρουση επιθέσεως Ιταλικού ιππικού* (Μπαχαριάν, Ανταίος, 1985: 40).

Αδιαμφισβήτητα, ο στόχος του πίνακα *Έπος Ηπείρου, 1940* είναι η απεικόνιση της ανδρείας των Ελλήνων στρατιωτών, ειδικά αν υποθέσει κανείς ότι πρόκειται για παραγγελία. Ωστόσο, αν παρατηρήσει κανείς προσεκτικότερα την εικόνα και αν συγκρίνει με αντίστοιχα έργα άλλων καλλιτεχνών, θα μπορούσε ίσως να διακρίνει χαρακτηριστικά μιας λιγότερης συμβατικής πολεμικής εικονογραφίας, που ίσως ενέχει στοιχεία μιας κριτικής αντιμετώπισης του ίδιου του πολέμου. Η απεικόνιση του τραυματισμένου στρατιώτη στο πρώτο επίπεδο του πίνακα προσθέτει μια διάσταση τραγικότητας και αναδεικνύει τη θυσία των Ελλήνων στρατιωτών. Ενώ οι υπόλοιποι στρατιώτες είναι σε θέση μάχης, έτοιμοι να αποκρούσουν την επίθεση, ο τραυματισμένος στρατιώτης μπορούμε να υποθέσουμε πως θεματοποιεί τη θυσία στον πόλεμο. Η παρουσία του στο πρώτο επίπεδο, κοντά στους υπόλοιπους στρατιώτες, αντιπαραβάλλει ηρωισμό και τη δόξα που συνεπάγεται με τις συνέπειες του πολέμου. Η στάση του σώματος, πεσμένος στο έδαφος με έναν τρόπο που μοιάζει να υποδηλώνει σοβαρό τραυματισμό ή θάνατο, αποτελεί στοιχείο που προσθέτει ρεαλισμό στη σύνθεση και καθιστά την εικόνα πιο περίπλοκη από την τυπική αναπαράσταση ηρωισμού και νίκης. Αυτό το στοιχείο ίσως προσκαλεί μια πιο κριτική ματιά στον πόλεμο, υποδηλώνοντας ότι η θυσία είναι αναπόφευκτη, ακόμα και σε περιπτώσεις στρατηγικής επιτυχίας. Παράλληλα, στο δεύτερο επίπεδο του πίνακα, οι Ιταλοί ιππείς και τα άλογά τους παρουσιάζονται σε κατάσταση αταξίας, ενισχύοντας την αίσθηση αποτυχίας της επίθεσής τους. Αυτή η αποτύπωση της αταξίας προσδίδει αντίθεση στη συντεταγμένη στάση των Ελλήνων στρατιωτών. Τα άλογα, ως αθώα πλάσματα που παρασύρονται στη βία της μάχης, λειτουργούν ως σύμβολα των καταστροφικών συνεπειών του πολέμου, ο οποίος δεν κάνει διακρίσεις ανάμεσα σε ανθρώπους και ζώα. Το γεγονός ότι οι ιππείς χάνουν τον έλεγχο των αλόγων τους αντικατοπτρίζει την αδυναμία των ίδιων των στρατιωτών να επιβληθούν σε μια κατάσταση που ξεπερνά τις δυνατότητές τους, αποκαλύπτοντας την αβεβαιότητα και το χάος που συνοδεύει την πολεμική σύγκρουση. Η σύνθεση δημιουργεί μια ατμόσφαιρα αποπνικτική, με τη γκριζωπή σκόνη να καλύπτει το πεδίο της μάχης, υπογραμμίζοντας την καταστροφικότητα του πολέμου.

Ο πίνακας *Έπος Ηπείρου,* 1940, μπορούμε να υποθέσουμε πως λειτουργεί όχι μόνο ως ένδοξη αναπαράσταση της επιτυχίας της ελληνικής άμυνας απέναντι στο ιταλικό ιππικό, αλλά και ως ένας κριτικός αναστοχασμός πάνω στο ίδιο το θέμα του πολέμου. Μέσα από το χάος του πεδίου της μάχης, στον πίνακα υπογραμμίζεται η ματαιότητα της σύγκρουσης και η τραγική απώλεια ζωής, αφήνοντας χώρο για έναν βαθύτερο προβληματισμό σχετικά με την ανθρώπινη κατάσταση και τις καταστροφικές συνέπειες του πολέμου. Η πολεμική αναμέτρηση, όπως παρουσιάζεται στον

πίνακα, θα μπορούσε κανείς να εικάσει πως δεν αναδεικνύει μόνο τους ήρωες, αλλά και τα θύματα, τονίζοντας την απώλεια και κατά κάποιον τρόπο την ανυπαρξία πραγματικών νικητών.

2.3. Ο πίνακας *Στο μέτωπο* του Βάσου Γερμενή

Στο παρόν υποκεφάλαιο εξετάζεται το έργο του Βάσου Γερμενή με τίτλο *Στο μέτωπο* **[εικ. 85]**, που αποτελεί το κύριο αντικείμενο αυτής της μελέτης και εντάσσεται στο ευρύτερο πλαίσιο της πολεμικής θεματογραφίας του καλλιτέχνη. Πρόκειται για μια ελαιογραφία σε μουσαμά, διαστάσεων 67 επί 97 εκατοστά, στην οποία απεικονίζεται ένα πολεμικό στιγμιότυπο, με πιθανό πλαίσιο αναφοράς τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Η υπογραφή του καλλιτέχνη βρίσκεται στη δεξιά κάτω γωνία, ωστόσο απουσιάζει η χρονολογία. Ο πίνακας πωλήθηκε στις 28 Απριλίου του 2015 από τον αγγλικό οίκο δημοπρασιών Bonhams στην τιμή 5.589 ευρώ και βρίσκεται πλέον σε ιδιωτική συλλογή. Δεν κατέστη δυνατόν να εντοπιστούν πληροφορίες σχετικά με το πώς περιήλθε το έργο στην ιδιοκτησία του συγκεκριμένου οίκου, ούτε αναφορικά με το πώς επιλέχθηκε το συγκεκριμένο θέμα από τον καλλιτέχνη και το ποια πολεμική σύγκρουση απεικονίζει (Bonhams, 2015: 65). Στόχος της ανάλυσης είναι να διερευνήσει τις μορφολογικές και εκφραστικές πτυχές του έργου. Θα προσπαθήσω να δείξω, ότι η επιλογή της σύνθεσης υποδηλώνει έναν γενικότερο αναστοχασμό πάνω στον πόλεμο και τις συνέπειές του, όπως αυτή αποκαλύπτεται μέσα από την κεντρική θέση του αλόγου και την αποπροσωποποιημένη φιγούρα του πεσμένου στρατιώτη. Η προσέγγισή μου εστιάζει στη χρήση της κίνησης και της ακινησίας ως μέσο δημιουργίας έντασης, και επιχειρεί να τοποθετήσει το έργο σε διάλογο με άλλες πολεμικές συνθέσεις του καλλιτέχνη, εμβαθύνοντας στη συμβολική χρήση των μορφών και τη σχέση ανθρώπου-ζώου σε συνθήκες πολέμου.

Το θέμα του πίνακα *Στο μέτωπο* αποδίδεται με έναν ιδιαίτερα μινιμαλιστικό τρόπο, καθώς η σύνθεση περιλαμβάνει μονάχα δυο βασικές μορφές, ένα άλογο και έναν στρατιώτη, σε έναν αφαιρετικό υπαίθριο χώρο. Στο πρώτο επίπεδο, στο κέντρο, κυριαρχεί η μορφή του αλόγου, το οποίο φαίνεται να τρέπεται σε φυγή. Το σώμα του βρίσκεται σε έντονη κίνηση, ισορροπώντας στο ένα πίσω πόδι του, με τα υπόλοιπα να αιωρούνται στον αέρα. Το κεφάλι του στρέφεται προς τα αριστερά, ενώ το βλέμμα του κατευθύνεται τρομαγμένα προς το κοινό, με το στόμα μισάνοιχτο, αποκαλύπτοντας μια έντονη έκφραση πανικού.

Ο τρόπος με τον οποίο ο Γερμενής διαχειρίζεται τα άκρα του αλόγου δίνει την αίσθηση του φευγαλέου, υποδηλώνοντας ότι το ζώο βρίσκεται σε διαρκή κίνηση, έτοιμο να αλλάξει στάση.

Η στάση του αλόγου θα μπορούσε να παραλληλιστεί με τον τύπο της *figura serpentinata*,[52] καθώς το ζώο συστρέφεται στον άξονά του, με τον κορμό του να κοιτά προς μία κατεύθυνση και το κεφάλι του προς την αντίθετη. Αυτή η στάση μοιάζει να αποκρυσταλλώνει μια αίσθηση αστάθειας και ακατάπαυστης ενέργειας. Παράλληλα, το έργο εντάσσεται σε μία καλλιτεχνική παράδοση που δημιουργεί την ψευδαίσθηση ότι δεν υπάρχει σαφής διαχωρισμός μεταξύ της εικαστικής επιφάνειας και του πραγματικού χώρου. Το άλογο τρέχει αφηνιασμένο προς την κατεύθυνση του κοινού, σαν να πρόκειται να εισβάλει με ορμή στον χώρο των θεατών/τριών. Η έντονη αυτή κίνηση χρησιμοποιείται αντιστικτικά προς την ακινησία που κυριαρχεί στην υπόλοιπη σύνθεση.

Στο δεύτερο επίπεδο του πίνακα, λίγο πίσω από το άλογο, βρίσκεται η δεύτερη μορφή, αυτή του στρατιώτη, που κείτεται στο έδαφος σε πλήρη ακινησία, πιθανόν νεκρός ή τραυματισμένος. Η στάση του σώματός του δείχνει αδυναμία και εγκατάλειψη, με τα χέρια και τα πόδια να μην φαίνεται να διατηρούν καμία τάση κίνησης και τα χαρακτηριστικά του προσώπου του να μην είναι καθόλου εμφανή. Η ενδυμασία του παραπέμπει σε κάποια στρατιωτική στολή πράσινου χρώματος, με μαύρες μπότες και με το όπλο του, που μοιάζει με σπαθί, αν και δεν αποδίδεται με λεπτομέρεια, να βρίσκεται στο έδαφος, κοντά στο σώμα του. Επιπλέον, ούτε οι λεπτομέρειες των ενδυμάτων δεν είναι εμφανείς, επιτρέποντας στο θεατή να επικεντρωθεί περισσότερο στο δραματικό περιεχόμενο της σκηνής και λιγότερο στην ακριβή ταυτότητα του στρατιώτη. Το γεγονός ότι είναι ξαπλωμένος δίπλα στο άλογό του επιτρέπει να υποθέσει κανείς ότι βρισκόταν εν μέσω μάχης, πριν τραυματιστεί ή σκοτωθεί, από την οποία προσπάθησε να απομακρυνθεί, δεδομένου ότι το άλογο είναι σε φυγή. Ίσως επίσης ο στρατιώτης να υπέκυψε στα τραύματά του και να έπεσε μόλις από τη ράχη του αλόγου που τρέπεται σε φυγή. Ακόμα το άλογο θα μπορούσε να έχει ήδη χάσει τον καβαλάρη του και να διατρέχει πανικόβλητο ένα πεδίο μάχης, όπου κείτονται νεκρά, εγκαταλελειμμένα σώματα. Η απουσία αίματος ή έντονων τραυμάτων

[52] Αποτελεί μια στάση σώματος που αξιοποιήθηκε κατά κύριο λόγο από τον Μανιερισμό και το Μπαρόκ, με στόχο να δοθεί ένταση στο εικονιζόμενο θέμα. Στη *figura serpentinata* η μορφή συστρέφεται στον άξονά της, με τα κάτω άκρα, τον κορμό και το κεφάλι να είναι στραμμένα σε διαφορετικές κατευθύνσεις. Χρησιμοποιήθηκε κατά κύριο λόγο στην γλυπτική, με χαρακτηριστική την περίπτωση του Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), ωστόσο αξιοποιήθηκε σε μεγάλο βαθμό και σε ζωγραφικά έργα. Συγκεκριμένα μπορεί κανείς να δει παραδείγματα της χρήσης της *figura serpentinata* και σε ζώα, όπως συμβαίνει χαρακτηριστικά σε μορφές αλόγων στα έργα *Η αρπαγή των θυγατέρων του Λευκίππου (*1618) **[εικ. 86]**, *Το κυνήγι του λιονταριού* (1621) **[εικ. 87]** και *Το κυνήγι λύκων και αλεπούδων* (1616) **[εικ. 88]** του Peter Paul Rubens (1577-1640).

μπορεί να παραπέμπει σε μια πιο εξιδανικευμένη ή συμβολική απεικόνιση του θανάτου, όπου το σώμα δεν γίνεται αντικείμενο βίας, αλλά φορέας του συμβολισμού του θανάτου σε πεδίο μάχης. Αν ο στρατιώτης στο έδαφος παραπέμπει στην προσωπική θυσία ενός πολεμιστή που έχασε τη ζωή του στο πεδίο της μάχης, το άλογο λειτουργεί ενδεχομένως ως σύμβολο της συνέχισης της ζωής και του αγώνα, έστω και χωρίς τον ανθρώπινο έλεγχο.

Ο χώρος όπου εκτυλίσσεται η σκηνή είναι σε μεγάλο βαθμό απροσδιόριστος, καθώς περιορίζεται στην αφαιρετική απόδοση μιας πεδιάδας και μίας κορυφογραμμής στο βάθος δεξιά. Αυτά τα στοιχεία αποδίδονται με γαλάζιες και πράσινες πινελιές, ενώ στα αριστερά διαφορετικές αποχρώσεις ώχρας δημιουργούν μια αίσθηση στροβίλου.

Ο Γερμενής έχει επιλέξει να συνδέσει φορμαλιστικά, μέσω του χρώματος, τις δυο μορφές του πίνακα στο σημείο όπου μοιάζουν να έρχονται σε επαφή. Η τεχνική της λαζούρας[53] χρησιμοποιείται για να αποδώσει τη σκόνη που υψώνεται από το ποδοβολητό του αλόγου, και με αραιωμένο μπεζ χρώμα συνδέεται ο κορμός και τα χέρια του στρατιώτη με τα πόδια του ζώου. Ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί σχετικά παχιές πινελιές και μια αρκετά ελεύθερη τεχνική στη χρήση του χρώματος, ειδικά για το φόντο. Τα χρώματα του πίνακα είναι μουντά και γήινα, με τόνους του καφέ, του πράσινου και του λευκού, τα οποία δημιουργούν μια μελαγχολική ατμόσφαιρα που ταιριάζει στη θεματική. Αυτές οι υφολογικές επιλογές επιτρέπουν στον θεατή να εστιάσει στην κεντρική δράση της σκηνής, χωρίς να αποσπάται η προσοχή από άλλες λεπτομέρειες. Το φόντο λειτουργεί υποστηρικτικά, προσθέτοντας κίνηση και ατμόσφαιρα, χωρίς όμως να υπερισχύει των κεντρικών μορφών.

Ο Γερμενής επιλέγει να δώσει περισσότερη έμφαση στην υφή του αλόγου και του στρατιώτη σε σχέση με το φόντο, χρησιμοποιώντας πιο καθαρά περιγράμματα και πιο γεμάτες χρωματικές επιφάνειες. Το άλογο αποδίδεται με μια ιδιαίτερη αίσθηση κίνησης, με τις μυϊκές του μάζες να διαγράφονται με έμφαση. Το σώμα του στρατιώτη είναι επίσης σχετικά προσεκτικά αποδοσμένο, αν και όχι τόσο λεπτομερώς όσο το άλογο, αναδεικνύοντας ίσως την πρόθεση του καλλιτέχνη να επικεντρωθεί στη σχέση μεταξύ των δύο μορφών και τη συμβολική τους αντίθεση.

Η χρήση του φωτός, οι ευρείες πινελιές και η απόδοση του τοπίου χωρίς σαφή όρια παραπέμπουν σε στοιχεία του ιμπρεσιονισμού. Ο Γερμενής φαίνεται να χρησιμοποιεί συναφείς

[53] Με τον όρο λαζούρα εννοείται η ζωγραφική τεχνική κατά την οποία εφαρμόζεται ένα πολύ αραιωμένο χρώμα πάνω από ένα στεγνό χρωματικό στρώμα με αποτέλεσμα, όταν το αραιωμένο αυτό χρώμα στεγνώσει, να δίνεται η αίσθηση της διαφάνειας.

τεχνικές για να αποδώσει την αίσθηση της στιγμιαίας καταγραφής της σκηνής και της υποκειμενικής εμπειρίας του πολέμου. Αντί να επιδιώκει μια απόλυτα ρεαλιστική απεικόνιση, επιλέγει να επικεντρωθεί στη διάθεση και τα συναισθήματα που προκαλεί η σκηνή.

Όπως προαναφέρθηκε, ο Γερμενής φιλοτέχνησε έναν κύκλο έργων που απεικόνιζαν σκηνές από τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Ένα από τα έργα αυτά φαίνεται να σχετίζεται με το *Στο μέτωπο* περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη σύνθεσή του που κατέστη δυνατό να εντοπιστεί. Στην ελαιογραφία *Έπος Ηπείρου, 1940* **[εικ. 56]** τα ζεύγη ιππέων και αλόγων παρουσιάζουν ομοιότητες με το έργο που εξετάζεται στην παρούσα μελέτη, καθώς οι στάσεις που παρατηρούνται στο *Έπος Ηπείρου, 1940* επαναλαμβάνονται και στο *Στο μέτωπο*. Ιδιαίτερη σημασία έχει η παρουσία ταραγμένων αλόγων που προσπαθούν να διαφύγουν από το πεδίο της μάχης, με δυο από αυτά να είναι ορθωμένα στα πίσω τους πόδια, όπως ακριβώς και το άλογο στον πίνακα *Στο μέτωπο*. Παράλληλα, οι ιππείς τους καταβάλλουν κάθε προσπάθεια να διατηρήσουν τον έλεγχο, όμως χωρίς επιτυχία, καθώς στα δεξιά του πίνακα ένας ιππέας απεικονίζεται έτοιμος να πέσει, ενώ άλλος βρίσκεται ήδη στο έδαφος δίπλα στο άλογό του και ένας τρίτος φαίνεται να χάνει την ισορροπία του και να πέφτει μπροστά **[εικ. 92]**. Το ταραγμένο άλογο που τρέπεται σε φυγή και ο αναβάτης που έχει χάσει την ισορροπία του και κείτεται στο έδαφος, όπως παρουσιάζονται στο έργο *Στο μέτωπο*, θα μπορούσαν να θεωρηθούν κατά κάποιον τρόπο ένα είδος λεπτομέρειας σε μεγέθυνση από το *Έπος Ηπείρου, 1940*. Η διαφορά που εντοπίζεται ανάμεσα σε αυτά τα δυο έργα είναι η απουσία αντιπάλου στην περίπτωση του πίνακα *Στο μέτωπο* που παραπέμπει σε μια πιο αφαιρετική προσέγγιση της βίας και του πολέμου, εστιάζοντας στον απόηχο της σύγκρουσης αντί για την άμεση απεικόνιση της μάχης, όπως παρουσιάζεται στο έργο *Έπος Ηπείρου, 1940*.

Οι ομοιότητες που παρουσιάζει το *Έπος Ηπείρου, 1940* με το *Στο μέτωπο* περιλαμβάνουν και τα ίδια τα στρατιωτικά ενδύματα. Σε αυτό το πλαίσιο μπορούμε να υποθέσουμε πως η θεματολογία του *Στο μέτωπο* αφορά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.[54] Επίσης, στην ελαιογραφία *Έπος Ηπείρου, 1940*, ο Γερμενής αναπαριστά τα ενδύματα τόσο των Ελλήνων όσο και των Ιταλών με τρόπο που τα δυο στρατεύματα δεν ξεχωρίζουν εύκολα το ένα από το άλλο. Με αυτό το δεδομένο, δεν μπορεί να καθοριστεί με ασφάλεια αν ο στρατιώτης που αναπαρίσταται στο *Στο μέτωπο* είναι Έλληνας ή Ιταλός. Επίσης, το γεγονός ότι ο στρατιώτης κρύβει μεγάλο μέρος της στολής του εξαιτίας της στάσης του, σε συνδυασμό με τον τρόπο που ο Γερμενής παραλείπει τις λεπτομέρειες

[54] Γενικό Επιτελείο Στρατού, *Οι στολές του ελληνικού στρατού κατά περιόδους*. [online] Διαθέσιμο στο: https://army.gr/istoria/oi-stoles-tou-ellinikou-stratou-kata-periodous/ [Πρόσβαση 15 Σεπτεμβρίου 2024]

στην ενδυμασία της πεσμένης μορφής, καθιστά αδύνατη την ακριβή ταυτοποίησή του με κάποιο συγκεκριμένο στρατόπεδο. Ωστόσο, κάτι τέτοιο θα μπορούσε ενδεχομένως να υποδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο ο καλλιτέχνης διαχειρίζεται το θέμα του πολέμου στην παρούσα σύνθεση, καθώς η γενικευμένη απεικόνιση της ενδυμασίας και η αποπροσωποποίηση του στρατιώτη μπορεί να υπονοεί πως ο Γερμενής επιλεγεί να δώσει στο έργο του αντιπολεμική χροιά. Η απουσία εξατομικευμένων χαρακτηριστικών καθιστά κατά κάποιο τρόπο τη μορφή του στρατιώτη μια πανανθρώπινη φιγούρα, χωρίς να περιορίζεται η ερμηνεία του έργου από τον προσδιορισμό της συγκεκριμένης ταυτότητας.

Αξίζει να σημειωθεί ότι το έργο *Στο μέτωπο* έχει τις μεγαλύτερες διαστάσεις συγκριτικά με τα υπόλοιπα έργα του Γερμενή που έχουν εντοπιστεί και ανήκουν στην ίδια πολεμική θεματική. Αν και οι ακριβείς συνθήκες δημιουργίας του δεν είναι γνωστές (θα μπορούσε να ήταν παραγγελία ή να σχετίζεται με κάποια έκθεση που απαιτούσε συγκεκριμένες διαστάσεις), μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα είναι ότι το *Στο μέτωπο* ξεχωρίζει λόγω των διαστάσεών του. Αυτό προσδίδει στο έργο αυξημένη καλλιτεχνική και οικονομική αξία. Για παράδειγμα, σε σύγκριση με το *Έπος Ηπείρου, 1940* (64 επί 78,5 εκ.), και παρά το γεγονός ότι το *Στο μέτωπο* (67 επί 97 εκ.) μπορεί να ερμηνευθεί ως μεγέθυνση μιας λεπτομέρειας του, το δεύτερο είναι σαφώς μεγαλύτερο. Αυτό αποκαλύπτει τη βαρύτητα που ο καλλιτέχνης ήθελε να αποδώσει σε αυτή τη σύνθεση, ενισχύοντας τη σημασία της στο πλαίσιο της καλλιτεχνικής παραγωγής του Γερμενή.

Στην ελαιογραφία *Σκηνή από τον Ελληνοτουρκικό Πόλεμο του 1897* **[εικ. 84]** σημαντική είναι η παρουσία αλόγων. Στην σύνθεση αυτή, ο Γερμενής έχει χρησιμοποιήσει τις ίδιες τεχνικές με αυτές που έθεσε σε εφαρμογή στην ελαιογραφία *Στο μέτωπο* για να αποδώσει την κίνηση στα πόδια των αλόγων. Ωστόσο, υπάρχει σημαίνουσες διαφοροποιήσεις μεταξύ των δυο έργων, τόσο στο περιεχόμενο όσο και στο ύφος. Το *Σκηνή από τον Ελληνοτουρκικό Πόλεμο του 1897,* οι Έλληνες που αιτούνται ανακωχή, κρατώντας λευκή σημαία, απεικονίζονται με ψυχραιμία και αξιοπρέπεια. Αντίθετα, στην ελαιογραφία *Στο μέτωπο* ο Γερμενής δεν φαίνεται να δίνει έμφαση σε αυτές τις αξίες. Ένα από τα κεντρικά θέματα του πίνακα είναι ο πανικός και η προσπάθεια διαφυγής, όπως αποτυπώνεται στο άλογο, ενώ ο στρατιώτης εκφράζει την αίσθηση της ήττας. Στα δυο έργα, ο Γερμενής παρουσιάζει δύο διαφορετικές πλευρές της πολεμικής εμπειρίας, από τη μια, την ψυχραιμία και την αξιοπρέπεια της διαπραγμάτευσης, και από την άλλη, τον πανικό και την καταστροφή του πολέμου. Επιπλέον, στο *Σκηνή από τον Ελληνοτουρκικό Πόλεμο του 1897*, η σύνθεση εστιάζει στη στιγμή της ανακωχής, με την αντίπαλη ομάδα στα δεξιά να βρίσκεται σε

συνεχή κίνηση. Αντίθετα, στο *Στο μέτωπο*, η απουσία του αντιπάλου και της ίδιας της σύγκρουσης επικεντρώνει την προσοχή στις απομονωμένες μορφές του αφηνιασμένου αλόγου και του πεσμένου στρατιώτη, αναδεικνύοντας την αίσθηση αποδιοργάνωσης και ήττας που συνδέεται με την εμπειρία του πολέμου.

Ένα επιπλέον σχόλιο που αφορά τη σύγκριση τόσο του *Σκηνή από τον Ελληνοτουρκικό Πόλεμο του 1897* όσο και του *Η σφαγή της Χίου* με το *Στο μέτωπο,* σχετίζεται με χρήση της κίνησης και της ακινησίας. *Στο μέτωπο*, η κίνηση του αλόγου σε αντίθεση με την ακινησία του στρατιώτη δημιουργεί ένταση και μπορούμε να υποθέσουμε πως αναδεικνύει τη διαφορά μεταξύ ζωής και θανάτου. Αντίθετα, στο έργο *Σκηνή από τον Ελληνοτουρκικό Πόλεμο του 1897*, η κίνηση διατρέχει ολόκληρη τη σύνθεση, υποδηλώνοντας πως η σκηνή βρίσκεται ακόμα σε εξέλιξη. Στον πίνακα *Η σφαγή της Χίου*, η στατικότητα κυριαρχεί, αποδίδοντας μια αίσθηση απόλυτης αδράνειας και ήττας.

Παρότι πρόκειται για πολεμική σκηνή, το έργο του Γερμενή *Στο μέτωπο* μπορεί να αναλυθεί και υπό το πρίσμα της ζωγραφικής ζώων (peinture animalière), είδος που είχε εξάλλου απασχολήσει τον Γερμενή ήδη από τις πρώτες εκθέσεις του.[55] Η σύνθεση του Γερμενή δίνει τη δυνατότητα στο σύγχρονο κοινό να αναλογιστεί πάνω στη συνύπαρξη διαφορετικών ειδών, καθώς και στην ηθική που διέπει τη σχέση των ανθρώπων με τα ζώα. Στο εν λόγω έργο, το ζώο τοποθετείται εντός μιας πολεμικής σκηνής. Η παρουσία του σε ένα πεδίο μάχης παραμένει ενταγμένη στη λογική της χρησιμοποίησης των ζωών για ανθρώπινους σκοπούς, συγκεκριμένα στον πόλεμο. Ωστόσο, η κεντρική θέση του αλόγου στο έργο του Γερμενή, και η εκφραστική αυτοδυναμία που τείνει να αποκτήσει το μοτίβο του ζώου, υπονοεί μια πιο δυναμική και ενδεχομένως πιο εξισωτική σχέση ανάμεσα στα δυο είδη, ειδικά εν μέσω της έντασης του πολέμου. Στην ίδια βάση της διερεύνησης των σχέσεων μεταξύ των ειδών σε μια λογική που υπερβαίνει τον ανθρωποκεντρισμό, θα μπορούσε επίσης να υποστηριχθεί, ότι παρ' όλο που το άλογο έχει ενταχθεί ακούσια σε μια ανθρώπινη συνθήκη υψηλού κινδύνου, αποτελεί, σε σχέση με τον πεσμένο στρατιώτη, το όν που έχει τις περισσότερες πιθανότητες να διαφύγει και να επιβιώσει.[56] Κρίνεται ωστόσο σημαντικό να σημειωθεί πως άλλα έργα του Γερμενή, στα οποία

[55] Βλ. σχετικά Παράρτημα 2.

[56] Πρβλ. τον τρόπο με τον οποίο η Valérie Bienvenue αναλύει το έργο *Η αγορά αλόγων (The Horse Fair*) (1853-1855) **[εικ.93]** της Rosa Bonheur (1822-1899), στο οποίο η καλλιτέχνιδα υπονόμευσε το αδιαμφισβήτητο της ανθρώπινης κυριαρχίας πάνω σε μια ομάδα αλόγων. Αντί τα άλογα να

συνυπάρχουν άλογα και άνθρωποι, δεν φαίνεται να χαρακτηρίζονται από κάποιο ενδιαφέρον σχετικά με την μελέτη των σχέσεων εξουσίας ανάμεσα στα δύο είδη. Σκηνές όπως το *Όργωμα* **[εικ. 94]** αποδίδουν κυρίως μια καθημερινή σκηνή της ζωής στην ύπαιθρο με απροβλημάτιστο τρόπο, και ενδεχομένως μια διάθεση εξιδανίκευσης.

Στον πίνακα *Στο μέτωπο*, ο καλλιτέχνης φαίνεται να προσδίδει έναν αντιπολεμικό χαρακτήρα. Το άλογο, γεμάτο τρόμο, τρέπεται σε φυγή, αφήνοντας πίσω έναν στρατιώτη ξαπλωμένο στο έδαφος, αναίσθητο, τραυματισμένο ή και νεκρό. Η απουσία εχθρών, το αφαιρετικό τοπίο και η αντίθεση ανάμεσα στην έντονη κίνηση του αλόγου και την απόλυτη ακινησία του στρατιώτη δημιουργούν μια απόσταση από τη δοξαστική διάθεση και θριαμβολογία που χαρακτηρίζουν συνήθως τις πολεμικές σκηνές. Η επιλογή αποτύπωσης της απόγνωσης και του πανικού, χωρίς να υπάρχει κάποιο ορατό αντίπαλο στρατόπεδο, φαίνεται να υπογραμμίζει την καταστροφική φύση του πολέμου, χωρίς να προσφέρει κανένα θετικό στοιχείο νίκης ή ηρωισμού.

Κλείνοντας αυτό το υποκεφάλαιο, διαπιστώνεται ότι ορισμένα από τα πολεμικά έργα του Βάσου Γερμενή, αν και περιορισμένα σε αριθμό, καταδεικνύουν την διαφοροποιημένη προσέγγισή του απέναντι στη θεματική του πολέμου. Παρότι όλα τα στοιχεία που έχουμε στη διάθεσή μας τον συνδέουν στενά με στρατιωτικούς κύκλους, τα έργα του δεν τον εμφανίζουν ως έναν μονοδιάστατο υμνητή της πολεμικής ανδρείας των Ελλήνων. Η ίδια η επιλογή του να απεικονίσει την ήττα του 1897 είναι από μόνη της αξιοσημείωτη σε αυτή τη συνάφεια, ακόμα κι αν δεν γνωρίζουμε το ακριβές πλαίσιο παραγωγής του έργου. Με το έργο *Στο μέτωπο*, ο Γερμενής φαίνεται να επικεντρώνει την προσοχή του στην ανθρώπινη τραγωδία και τις οδυνηρές συνέπειες του πολέμου. Αντί να αναδείξει τον ηρωισμό και τη δόξα του πολέμου, ο καλλιτέχνης εστιάζει στις συνέπειες της βίας, αποτυπώνοντας την ανθρώπινη οδύνη και την καταστροφή που επιφέρει ο πόλεμος. Η έντονη κίνηση του αλόγου που τρέπεται σε φυγή, σε συνδυασμό με την ακινησία του πεσμένου στρατιώτη, δημιουργεί μια αίσθηση αποδιοργάνωσης, υπογραμμίζοντας την ανθρώπινη θυσία και την αποπροσωποποίηση του πολεμιστή. Αυτή η σύνθεση έρχεται σε

παρουσιάζονται ως απλά υποκείμενα της ανθρώπινης βούλησης, απεικονίζονται ως πρωταγωνιστές με εκφραστική δύναμη και αυτονομία, προσδίδοντας μια αυθεντικότητα που ξεπερνά την απλή αναπαράσταση. Αυτό προτρέπει το κοινό να αναλογιστεί τις σχέσεις εξουσίας μεταξύ ανθρώπου και ζώου (Bienvenue, 2022: 12-14, 24).

αντίθεση με άλλα έργα του Γερμενή, όπως το *Έπος Ηπείρου, 1940*, όπου η στρατιωτική δράση παρουσιάζεται με περισσότερη έμφαση στη συλλογική αντίσταση και τον ηρωισμό. Στο *Στο μέτωπο,* ο καλλιτέχνης εστιάζει στις τραγικές συνέπειες που επιφέρει ο πόλεμος για τους ανθρώπους και για τα ζώα, προσδίδοντας στο έργο μια αντιπολεμική διάσταση, που το διαφοροποιεί από τις περισσότερες πολεμικές συνθέσεις του. Το γεγονός ότι δεν εξυμνεί τον πόλεμο αλλά τον απογυμνώνει, σε κάποιες περιπτώσεις, από τη δόξα και τη νίκη, υποδηλώνει μια κριτική στάση απέναντι στην πολεμική βία και το ατομικό πεπρωμένο που αυτή διαμορφώνει.

Κεφάλαιο 3: Η συντήρηση του έργου *Στο μέτωπο* από τον Γιάννη Σπανό

3.1. Ο συντηρητής Γιάννης Σπανός

Το παρόν υποκεφάλαιο εξετάζει την επαγγελματική και καλλιτεχνική πορεία του συντηρητή και ζωγράφου Γιάννη Σπανού, εστιάζοντας στις συνεισφορές του στο πεδίο της συντήρησης από το 1980 και έπειτα. Ο Σπανός έχει συνεργαστεί με σημαντικούς φορείς, συμβάλλοντας στη διατήρηση και ανάδειξη της πολιτιστικής κληρονομιάς, ενώ έχει επίσης προσφέρει τις γνώσεις του μέσω της διδασκαλίας στη συντήρηση έργων τέχνης. Παράλληλα, η καλλιτεχνική του παρουσία με ατομικές και ομαδικές εκθέσεις στην Ελλάδα και το εξωτερικό αναδεικνύει τη διττή του πορεία ως συντηρητή και καλλιτέχνη. Η συγγραφή του υποκεφαλαίου βασίστηκε σε στοιχεία από το βιογραφικό σημείωμα του Σπανού και σε προφορική συνέντευξη που παραχώρησε στη γράφουσα τον Ιανουάριο του 2024, προσφέροντας μία άμεση και προσωπική ματιά στις εμπειρίες και τη φιλοσοφία του έργου του.

Ο Γιάννης Σπανός γεννήθηκε στην Κόρινθο το 1956, όπου και ολοκλήρωσε τις εγκύκλιες σπουδές του. Κατά το διάστημα 1973-1974 παρακολούθησε μαθήματα ελεύθερου σχεδίου στο εργαστήριο του Βρασίδα Βλαχόπουλου (1927-1993) στην Αθήνα. Την επόμενη χρονιά ταξίδεψε στην Ιταλία για να σπουδάσει στην Accademia di Belle Arti di Firenze μελετώντας ζωγραφική στο εργαστήριο του Fernando Farulli (1923-1997) και χαρακτική, από όπου αποφοίτησε το 1978. Στη συνέχεια, ο Σπανός φοίτησε στο τμήμα της αποκατάστασης και συντήρησης έργων τέχνης του Universita Internazionale dell'Arte (U.I.A) στη Φλωρεντία, με ειδίκευση στη συντήρηση φορητής εικόνας, ελαιογραφίας, τοιχογραφιών, χαρτιού και ξυλόγλυπτων έργων, από όπου αποφοίτησε το 1980. Επιπροσθέτως, το 2012 ολοκλήρωσε τις σπουδές του στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα Βυζαντινής Αρχαιολογίας του τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας της Φιλοσοφικής σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Από το 1978 είναι μέλος του Επιμελητηρίου Εικαστικών Τεχνών Ελλάδος (Ε.Ε.Τ.Ε) στο τμήμα Ζωγραφικής. Επιπλέον, είναι μέλος του Ελληνικού τμήματος του Διεθνούς Συμβουλίου Μνημείων και Τοποθεσιών (I.C.O.M.O.S.), και από το 2012 είναι γενικός γραμματέας της Ένωσης Συντηρητών Αρχαιοτήτων και Έργων Τέχνης Ελλάδας (Ε.Σ.Α.Ε.Τ.Ε.) (Σπανός, Βιογραφικό σημείωμα).

Ο Σπανός είναι εγκατεστημένος στην Αθήνα, με το εργαστήριό του να βρίσκεται στην Ηλιούπολη, όπου εργάζεται ως συντηρητής από το 1980. Στο πλαίσιο αυτό, αναλαμβάνει τη συντήρηση και αποκατάσταση κινητών αλλά και ακίνητων πολιτιστικών αγαθών,

συνεργαζόμενος με ιδιωτικές συλλογές, πινακοθήκες, δημόσιες βιβλιοθήκες, μουσεία, εφορείες αρχαιοτήτων και με το Υπουργείο Πολιτισμού (Σπανός, Βιογραφικό σημείωμα).

Τα ακίνητα πολιτιστικά αγαθά που έχει συντηρήσει ο Σπανός από την αρχή της επαγγελματικής του δραστηριότητας μέχρι και σήμερα περιλαμβάνουν τοιχογραφίες και ξυλόγλυπτα τέμπλα σε βυζαντινούς και μεταβυζαντινούς ναούς, καθώς και οροφογραφίες και τοιχογραφίες σε διατηρητέα κτίρια. Μερικά από τα σημαντικότερα έργα συντήρησης τοιχογραφιών που έχει αναλάβει είναι στον Ιερό Ναό Κοιμήσεως της Θεοτόκου Λίνδου στη Ρόδο το 1998,[57] στην Ιερά Μονή Οσίου Μελετίου Κιθαιρώνος το 1999, στον Ιερό Ναό και την Κρύπτη της Αγίας Βαρβάρας στην Αθήνα το 2002-2003, καθώς και στη Μονή Φανερωμένης της Σαλαμίνας το 2008-2013. Ειδικά για τον ναό της Αγίας Βαρβάρας, οι εργασίες του αφορούσαν τις τοιχογραφίες στην Κρύπτη, αλλά και τις αγιογραφίες του Φώτη Κόντογλου (1895-1965) στον κυρίως ναό (Σπανός, Προσωπική συνέντευξη, 2024).

Από την άλλη, τα κινητά πολιτιστικά αγαθά που έχει αναλάβει περιλαμβάνουν ζωγραφικά έργα τέχνης θρησκευτικού και κοσμικού περιεχομένου σε καμβά, χαρτί και ξύλο. Ενδεικτικά παραδείγματα των συνεργασιών του είναι με τη Δημοτική Πινακοθήκη Λιβαδειάς το 1992, το Μουσείο Μαρίκας Κοτοπούλη του Δήμου Ζωγράφου το 1993 και τη Δημόσια Ιστορική Βιβλιοθήκη Ζαγοράς το 1996. Επιπλέον, το 2009 συνεργάστηκε με το Μουσείο Χιονιαδιτών Ζωγράφων-Αγιογράφων, στους Χιονιάδες του Δήμου Κόνιτσας, για την αποκατάσταση ανθίβολων σχεδίων Χιονιαδιτών ζωγράφων. Τέλος, από το 2021 βρίσκεται σε μια εν εξελίξει συνεργασία με τη Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη Ηρακλείου Κρήτης, που αφορά τη συντήρηση χαρτώου υλικού.

Κατά τη συνεργασία του με τη Δημοτική Πινακοθήκη Λιβαδειάς, ο Σπανός κλήθηκε να συντηρήσει τη συλλογή του ζωγράφου Θεόδωρου Λαζαρή (1882-1978). Αυτή η συνεργασία αποτέλεσε την αφορμή για την περαιτέρω συμβολή του Σπανού στην εκθεσιακή δραστηριότητα της Πινακοθήκης, καθώς ανέλαβε και την επιμέλεια της έκθεσης *Συλλογή έργων ζωγραφικής Θ. Λαζαρή*, η οποία περιλάμβανε έργα που δώρισε ο καλλιτέχνης στη γενέτειρά του, όπως ελαιογραφίες, πορτρέτα και τοπιογραφίες. Επιπλέον, ο Σπανός ανέλαβε και την επιμέλεια του λευκώματος της έκθεσης, σε συνεργασία με τον Λευτέρη Κότσενο.[58] Εν συνεχεία, συμμετείχε

[57] Συντήρηση των τοιχογραφιών και ξύλινου τέμπλου του ναού.

[58] *Συλλογή έργων ζωγραφικής Θ. Λαζαρή*, κείμενο: Χρύσανθος Χρήστου, επιμέλεια έκδοσης Λευτέρης Κότσενος, Γιάννης Σπανός, Δημοτική Πινακοθήκη Λιβαδειάς, 1992.

στην διοργάνωση και επιμέλεια επόμενων εκθέσεων του ίδιου φορέα, όπως της έκθεσης του Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα (1906-1994) το 1993, του Αλέκου Φασιανού (1935-2022) και του Φώτη Κόντογλου το 1995. Την ίδια χρονιά, επιμελήθηκε επίσης την έκθεση συλλογής χαρακτικών της Ιονικής Τράπεζας. Όσον αφορά το Μουσείο Μαρίκας Κοτοπούλη, η συνεργασία του πραγματοποιήθηκε μέσω της διαμεσολάβησης του συλλέκτη Κώστα Ιωαννίδη (1933-2021) και αφορούσε τη συντήρηση των πινάκων της συλλογής. Τέλος, κατά τη συνεργασία του με τη Δημόσια Ιστορική Βιβλιοθήκη Ζαγοράς πραγματοποίησε συντήρηση και αποκατάσταση πινάκων της συλλογής της.

Στο πεδίο της νεοελληνικής τέχνης, το οποίο αποτελεί το επίκεντρο της συγκεκριμένης μελέτης, ο Σπανός δραστηριοποιήθηκε συντηρώντας, μεταξύ άλλων, πίνακες των Γεώργιου Ροϊλού (1867-1928), Παύλου Διονυσόπουλου (Pavlos) (1930-2019), Αλέκου Φασιανού (1935-2022), Σωτήρη Σόρογκα (1936) και Γιώργου Λάππα (1950-2016).

Η δραστηριότητά του περιλαμβάνει και τον θεωρητικό τομέα, καθώς έχει ασχοληθεί με τον χώρο της εκπαίδευσης όσον αφορά τη συντήρηση έργων τέχνης, αλλά και καλλιτεχνικά μαθήματα γενικής φύσης. Συγκεκριμένα, έχει διδάξει το αντικείμενο της Συντήρησης Φορητής Εικόνας στο Τεχνολογικό Εκπαιδευτικό Ίδρυμα Αθήνας (σημερινό Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής) κατά την περίοδο 1993-2005. Επιπλέον, είχε ασχοληθεί με τη διδασκαλία στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση από το 1985 έως το 2011 (Σπανός, Προσωπική συνέντευξη, 2024).

Παράλληλα, ως ζωγράφος, έχει παρουσιάζει τα έργα του σε ατομικές και ομαδικές εκθέσεις. Σχετικά με τις ατομικές εκθέσεις, τα έργα του έχουν παρουσιαστεί το 1980 στη Galleria Uraniadue στη Φλωρεντία, το 1983 στη γκαλερί DADA στην Αθήνα, το 1984 και το 1985 στη γκαλερί Μπεχράκη στην Κόρινθο και στο Λουτράκι αντίστοιχα, το 1986 στην αίθουσα «Ο Δαναός» στο Άργος, το 1988 στη γκαλερί Ζαλοκώστα 7 στην Αθήνα και το 1991 στην αίθουσα «Velosa» στην Κόρινθο.

Από την άλλη πλευρά, οι ομαδικές καλλιτεχνικές εκθέσεις στις οποίες έλαβε μέρος πραγματοποιήθηκαν τόσο στο εξωτερικό όσο και στην Ελλάδα. Συγκεκριμένα, στη Φλωρεντία, ο Σπανός συμμετείχε σε τρεις ομαδικές εκθέσεις, με την πρώτη να έχει πραγματοποιηθεί το 1978 στο California State University. Ακολούθησαν άλλες δυο εκθέσεις το 1980, εκ των οποίων η μια έλαβε χώρα στη Galleria IL Cenacolo και η άλλη στο Centro Artistico Culturale Toscano. Στην πρώτη έκθεση του 1980, ο Σπανός έλαβε διάκριση, ενώ στη δεύτερη, που επρόκειτο συγκεκριμένα για τον *Εθνικό Διαγωνισμό Ιταλίας*, απέσπασε το βραβείο ζωγραφικής Santa Croce. Πέραν αυτών

ο Σπανός έλαβε μέρος με το Ε.Ε.Τ.Ε. στην έκθεση *Σύγχρονοι Έλληνες Ζωγράφοι* η οποία πραγματοποιήθηκε στη Σόφια της Βουλγαρίας το 1987, ενώ το επόμενο έτος συμμετείχε στην «*Έκθεση Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης*» στη Λευκωσία στη Κύπρο (Σπανός, Προσωπική συνέντευξη, 2024).

Όσον αφορά την ομαδική εκθεσιακή δραστηριότητα του Σπανού στη Ελλάδα, συμμετείχε σε πολυάριθμες εκθέσεις στην Αθήνα και τον Πειραιά το διάστημα από το 1982 μέχρι και το 2002. Επιπλέον, την ίδια περίοδο, το έργο του παρουσιάστηκε σε ομαδικές εκθέσεις στο Ναύπλιο, στη Λαμία, στον Βόλο και στην Πάτρα. Η πιο πρόσφατη έκθεση πραγματοποιήθηκε στη Δημοτική Πινακοθήκη Θεσσαλονίκης - Casa Bianca το 2018 με τίτλο *Κοινός Τόπος - 23 εικαστικοί από την Accademia di Belle Arti di Firenze στην Villa Bianca*, και ήταν αφιερωμένη στο έργο των Ελλήνων καλλιτεχνών που σπούδασαν στη Φλωρεντία από τα μέσα της δεκαετίας του 1970 έως και τα μέσα του 1980. Στην προφορική συνέντευξη που πραγματοποίησε η γράφουσα με τον Γιάννη Σπανό τον Ιανουάριο του 2024, ο τελευταίος ανέφερε ότι ξεχώρισε ανάμεσα στους καλλιτέχνες και στις καλλιτέχνιδες της έκθεσης τους Γέρο Βασίλη, Μαρούδα Κατερίνα, Καλαφάτη Νίκο, Τσακίρη Γιώργο.[59] Επιπλέον, ο Σπανός υπογράμμισε το γεγονός πως την ίδια περίοδο υπήρχαν και άλλοι φοιτητές και φοιτήτριες από την Ελλάδα που σπούδασαν στη Σχολή Καλών Τεχνών της Φλωρεντίας, μεταξύ των οποίων οι Γιάννης Λασηθιωτάκης και Μιχάλης Δουλγερίδης (Σπανός, Προσωπική συνέντευξη, 2024). Σε αντίθεση με τον Λασηθιωτάκη, ο οποίος παραμένει μέχρι και σήμερα στο πεδίο της ζωγραφικής, ο Δουλγερίδης υπηρέτησε ως Διευθυντής Καλλιτεχνικής Συντήρησης και Αποκατάστασης των Έργων Τέχνης της Εθνικής Πινακοθήκης - Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτσου για 38 έτη (1990- 2018).[60]

Μια παρατήρηση σχετικά τα προαναφερθέντα είναι ότι η Φλωρεντία φαίνεται να αποτελούσε πόλο έλξης για τους καλλιτέχνες και τις καλλιτέχνιδες από την Ελλάδα που επιθυμούσαν να εξελίξουν την καλλιτεχνική τους παιδεία στο εξωτερικό κατά τις δεκαετίες του 1970 και του 1980. Κατά την συγκεκριμένη περίοδο, στην ιταλική τέχνη επικρατούσε το κίνημα της Arte Povera, το οποίο εναντιωνόταν τόσο στον καταναλωτισμό της Pop Art όσο και στην

[59] Οι υπόλοιποι/ες συμμετέχοντες/ουσες ήταν οι: Αντωνέλλος Μιχάλης, Βενετσάνου Έρση, Βεργιτσάκης Γιώργος, Βουλγαρέλη Κική, Βρούβας Κώστας, Καλογερή Ρένα, Καρυστινός Πέτρος, Κατρακάζου Ντίνα, Κολτσίδας Δημήτρης, Μουσμουλίδης Χρυσόστομος, Ρόμπολας Βαγγέλης, Παπασπύρος Σπύρος, Σαμαράς Νίκος, Σιγάλας Γιώργος, Ταστσιόγλου Νάκης, Χορδάκης Δημήτρης, Χριστιανού Αγλαΐα και Ψαρού Λίλιαν.
[60] Επιπλέον, ο Δουλγερίδης διδάσκει στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας, στο Τμήμα Θεωρίας και Ιστορίας της Τέχνης.

εμπλοκή της σύγχρονης τεχνολογίας στην τέχνη (Dagbert, 1991: 39-40). Το κίνημα της Arte Povera αναδείκνυε τη χρήση φυσικών υλικών όπως ο πηλός, το κάρβουνο και η πέτρα, ενώ παράλληλα στόχος του ήταν η επαναδιαπραγμάτευση των σχέσεων μεταξύ των καλλιτεχνών και του κοινού, υπονομεύοντας τον τρόπο που αυτές οι σχέσεις είχαν δομηθεί στο πλαίσιο του μοντερνισμού. Στα τέλη της δεκαετίας του 1970, οι Ιταλοί καλλιτέχνες και καλλιτέχνιδες διαμόρφωσαν μια τοπική ιταλική εκδοχή του νεοεξπρεσιονισμού, γνωστή ως Transavanguardia. Ο όρος αυτός σημαίνει κυριολεκτικά «πέρα από την avant-garde» και προωθούσε την επιστροφή της τέχνης στην αναπαραστατικότητα και στις παλαιότερες τεχνικές, με στόχο να απευθυνθεί στο κοινό σε μια γλώσσα πιο κατανοητή από εκείνη που διαμόρφωσαν τα κινήματα του μοντερνισμού.[61]

[61] Joppolo, 1991:251-252˙ Κατάλογος έκθεσης «Κοινός Τόπος», Casa Bianca Δημοτική Πινακοθήκη Θεσσαλονίκης, 2018.

3.2. Η μεθοδολογία του Σπανού για τη μελέτη του αντικειμένου

Το υποκεφάλαιο αυτό εστιάζει στην ανάλυση της μεθοδολογίας συντήρησης του πίνακα *Στο μέτωπο* του Βάσου Γερμενή, όπως αυτή εφαρμόστηκε από τον Γιάννη Σπανό. Στόχος είναι να αναδειχθούν τα στάδια που ακολουθούνται κατά τη συντήρηση έργων τέχνης, οι αποφάσεις που απαιτούνται για τη διαχείριση των διαφόρων προκλήσεων και ο ρόλος των βασικών αρχών της συντήρησης στην προστασία και διαχείριση ενός έργου. Οι πληροφορίες αντλούνται τόσο από την προσωπική συνέντευξη της γράφουσας με τον συντηρητή, η οποία πραγματοποιήθηκε τον Ιανουάριο του 2024, όσο και από βιβλιογραφικές πηγές, παρέχοντας μια ολοκληρωμένη εικόνα για τις μεθόδους και τις επιλογές που καθοδηγούν τη διαδικασία συντήρησης.

Ξεκινώντας την διαδικασία της συντήρησης, κάθε συντηρητής ακολουθεί συγκεκριμένα βήματα και αποβλέπει σε συγκεκριμένους στόχους. Οι συντηρητές έρχονται αντιμέτωποι με διαφορετικές και συνήθως αντικρουόμενες απαιτήσεις τις οποίες καλούνται να διαχειριστούν λαμβάνοντας συγκεκριμένες αποφάσεις ανάμεσα από ένα φάσμα διαφορετικών δυνατοτήτων. Σύμφωνα με την Barbara Appelbaum η ενδεδειγμένη μεθοδολογία είναι η εξής:

1. Χαρακτηρισμός του αντικειμένου
2. Δημιουργία μιας ιστορίας σχετικά με το αντικείμενο
3. Ορισμός της *ιδανικής κατάστασης* του αντικειμένου
4. Λήψη αποφάσεων σχετικά με κάποιον *ρεαλιστικό στόχο* αναφορικά με την διαχείριση του αντικειμένου
5. Επιλογή της μεθόδου που θα χρησιμοποιηθεί και των αντίστοιχων υλικών
6. Τεκμηρίωση του αντικειμένου πριν την έναρξη των εργασιών
7. Εφαρμογή των επεμβάσεων συντήρησης
8. Σύνταξη έκθεσης γινομένων εργασιών συντήρησης (Appelbaum, 2010: 14).

Ακολουθώντας τα προαναφερθέντα βήματα, η πρώτη ενέργεια ενός συντηρητή μετά την παραλαβή του αντικειμένου είναι η περιγραφή του. Αυτή περιλαμβάνει πληροφορίες τόσο για την υλική διάσταση του έργου όσο και για της μη υλικές πτυχές του, οδηγώντας σε κάτι που έχει ονομαστεί ¨διττή φύση¨[62] του αντικειμένου. Αναφορικά με την πρώτη κατηγορία, η περιγραφή αναμένεται να περιέχει στοιχεία σχετικά με γνωρίσματα του αντικειμένου όπως τα υλικά που

[62] Με τον τρόπο αυτό αποδίδεται ο όρος «dual nature of an object» (Appelbaum, 2010: 24).

έχουν χρησιμοποιηθεί σε αυτό και η κατάσταση στην οποία αυτά βρίσκονται. Η δεύτερη κατηγορία αφορά χαρακτηριστικά του έργου τέχνης τα οποία σχετίζονται με κοινωνικά δεδομένα που, ακόμη και εάν δεν βρίσκονται στο ίδιο το αντικείμενο, συνδέονται με ποικίλες πτυχές γύρω από αυτό. Μεταξύ αυτών θα μπορούσε κανείς να αναφέρει ενδεικτικά το νόημα πίσω από το έργο, τις προθέσεις του δημιουργού του ή και του παραγγελιοδότη, όπως και διάφορες άλλες αξίες με τις οποίες μια κοινωνία το νοηματοδοτεί. Τα γνωρίσματα αυτά αφορούν επί της ουσίας τις απόψεις της αντίστοιχης κοινωνίας σχετικά με το ίδιο το έργο.

Ο λόγος για τον οποίο θεωρείται κομβικό η περιγραφή του αντικειμένου από τον συντηρητή να περιέχει και τις μη υλικές πτυχές που το αφορούν, είναι πως κάθε ενέργεια του συντηρητή επηρεάζει αναπόδραστα όχι μόνο τις υλικές ιδιότητες του έργου αλλά και τις μη υλικές. Η συμβολή του συντηρητή σχετικά με την νοηματοδότηση ενός έργου είναι σημαντική, καθώς η κάθε επιλογή του σε πρακτικά ζητήματα έχει αποτελέσματα σε αυτήν. Το στοιχείο που ξεχωρίζει τους συντηρητές από άλλα επαγγέλματα που ασχολούνται με την πολιτιστική κληρονομιά είναι πως εκείνοι/-ες επεμβαίνουν όχι στις απόψεις του κοινού γύρω από ένα έργο τέχνης αλλά στο ίδιο το έργο. Μέσα από την περιγραφή των μη υλικών πτυχών του αντικειμένου αναδεικνύεται το επιθυμητό αποτέλεσμα και η κατάλληλη μέθοδος για να φτάσει κανείς σε αυτό, έχοντας ως γνώμονα την καλύτερη δυνατή διαχείριση του ίδιου του έργου όπως και τις ανάγκες των ιδιοκτητών του είτε πρόκειται για κάποιο ίδρυμα είτε για ιδιώτες (Appelbaum, 2010: 24-28˙ Talley, 1996: 275).

Με βάση τα προαναφερθέντα, ο Γιάννη Σπανός ακολούθησε τα συγκεκριμένα βήματα που αποτελούν θεμελιώδεις αρχές της θεωρίας της συντήρησης, με τη διαχείριση του έργου του Γερμενή, *Στο μέτωπο*. Ο πίνακας δόθηκε στις 28 Σεπτεμβρίου του 2020 στο εργαστήριό του καθώς έχρηζε επεμβάσεων συντήρησης. Υπεύθυνος της συντήρησης του πίνακα ήταν ο ίδιος και τα στοιχεία τα οποία παρατίθενται στα επόμενα υποκεφάλαια έχουν αντληθεί από το δελτίο συντήρησης του αντικειμένου (Σπανός, Δελτίο συντήρησης αντικειμένου, 2020). Επιπρόσθετα, για τις ανάγκες της παρούσας μελέτης πραγματοποιήθηκε προφορική συνέντευξη με τον συντηρητή τον Ιανουάριο του 2024, η οποία αποτέλεσε με τη σειρά της πηγή πολύτιμων πληροφοριών.

Η πρώτη ενέργεια μετά την παραλαβή του πίνακα ήταν η καταγραφή του στα έγγραφα του εργαστηρίου. Στη συνέχεια συμπληρώθηκε το δελτίο συντήρησης του έργου με όλες τις γνωστές πληροφορίες που υπήρχαν για αυτό. Πριν την έναρξη των εργασιών συντήρησης

πραγματοποιήθηκε φωτογραφική τεκμηρίωση ώστε, να εξεταστεί η κατάσταση του έργου, όπως επίσης και των υλικών από τα οποία απαρτίζεται. Για τον σκοπό αυτό, πραγματοποιήθηκε μακροφωτογράφηση[63] χρησιμοποιώντας πήγες ορατού φωτός, εφαπτομενικής[64] ακτινοβολίας αλλά και υπεριώδους[65] ακτινοβολίας φθορισμού, ώστε να εντοπιστούν όλες οι φθορές και οι προγενέστερες επεμβάσεις του έργου (Σπανός, Προσωπική συνέντευξη, 2024). Με τον τρόπο

[63] Μακροφωτογράφηση ή μακροφωτογραφία ονομάζεται η φωτογράφιση της επιφάνειας του αντικειμένου που μελετάται στην εκάστοτε περίπτωση και περιλαμβάνει τη μεγέθυνσή του από 1 μέχρι 10 περίπου φορές. Για τον σκοπό αυτό χρησιμοποιούνται διαφορετικά ήδη ακτινοβολίας όπως το ορατό φως, η μονοχρωματική ακτινοβολία νατρίου, η εφαπτομενική ακτινοβολία, και η υπεριώδης ή υπέρυθρη ακτινοβολία. Η μακροφωτογραφία χρησιμοποιείται για να απομονωθούν και να φωτογραφηθούν ξεχωριστά τμήματα της ζωγραφικής επιφάνειας τα οποία παρουσιάζουν ιδιαίτερο αισθητικό ή καλλιτεχνικό ενδιαφέρον (Αλεξοπούλου-Αγορανού, Χρυσουλάκης, 1993: 128).

[64] Η φωτογράφιση με εφαπτομενικά προσπίπτουσα ακτινοβολία είναι μια μέθοδος που διεξάγεται με την χρήση μιας ισχυρής ακτινοβολίας της ορατής περιοχής του φάσματος. Η ακτινοβολία αυτή προσπίπτει στην επιφάνεια σε γωνία περίπου 5°-10°. Η γωνία αυτή μεταβάλλεται επιτρέποντας στους συντηρητές να έχουν διαφορετικές όψεις της ίδιας ζωγραφικής επιφάνειας. Σε πρώτο στάδιο η μέθοδος αυτή αποκαλύπτει την κατάσταση διατήρησης του έργου αλλά και την τεχνική του ζωγράφου. Η εικόνα του έργου παραμορφώνεται, καθώς τονίζονται όλες οι ανωμαλίες της επιφάνειάς του οι οποίες προκλήθηκαν από κλιματικές συνθήκες η μηχανικές καταπονήσεις. Παρ' όλα αυτά, τελικά αναδεικνύονται τα διάφορα στρώματα της ζωγραφικής επιφάνειας και του φέροντος υλικού (ύφασμα, ξύλο, πέτρα κλπ.). Επιπρόσθετα αναφορικά με την τεχνική του ζωγράφου, ο εφαπτομενικός φωτισμός αποκαλύπτει στοιχεία σχετικά με την προσωπική πινελιά, την τεχνική αλλά και τους αισθητικούς προσανατολισμούς του ανά περίπτωση καλλιτεχνών/ιδων (Αλεξοπούλου-Αγορανού, Χρυσουλάκης, 1993: 127-128).

[65] Η υπεριώδης ακτινοβολία ανάκλασης και φθορισμού χρησιμοποιεί διάφορες πηγές υπεριώδους ακτινοβολίας, οι οποίες εκπέμπουν στην υπεριώδη περιοχή του φάσματος (10nm – 400nm). Η μελέτη των έργων τέχνης αξιοποιεί την υπεριώδη ακτινοβολία μέσω δυο φαινομένων που προκαλεί η ηλεκτρομαγνητική ακτινοβολία: την ανάκλαση και τον φθορισμό. Η περίπτωση της υπεριώδης ακτινοβολίας φθορισμού αφορά την καταγραφή της ακτινοβολίας φθορισμού που εκπέμπει μια επιφάνεια στην ορατή περιοχή του φάσματος, όταν εφαρμοστεί σε αυτή υπεριώδης ακτινοβολία. Η αρχή αυτή στηρίζεται στην ιδιότητα ορισμένων ουσιών να φθορίζουν στην ορατή περιοχή του φάσματος έπειτα από την έκθεση του αντικειμένου σε υπεριώδη ακτινοβολία μήκους κύματος μεταξύ 300nm – 400nm. Κατά αυτόν τον τρόπο, οι ουσίες αυτές διαχωρίζονται από όσες δεν έχουν αυτή την ιδιότητα. Επομένως οι συντηρητές μπορούν με την μέθοδο αυτή να διακρίνουν εύκολα φθορές, αλλοιώσεις ή επεμβάσεις καθώς οι περιοχές αυτές εμφανίζονται σκοτεινές σε αντίθεση με το βερνίκι το οποίο φθορίζει. Τέλος, η μέθοδος καθιστά δυνατή την αναγνώριση δυσανάγνωστων επιγραφών και υπογραφών, όπως και των στρωμάτων διαφορετικών χρωστικών. Για το τελευταίο απαιτείται πριν από την φωτογράφιση η αφαίρεση του βερνικιού (Αλεξοπούλου - Αγορανού, Χρυσουλάκης, 1993: 135-136,142-143).

αυτόν επιτυγχάνεται η λεπτομερής μελέτη του έργου, επιτρέποντας να αναλυθεί η τεχνική και το προσωπικό στυλ των ανά περίπτωση καλλιτεχνών. Μεταξύ άλλων αποκαλύπτεται η κατάσταση των στρωμάτων τόσο του χρώματος όσο και του βερνικιού. Συγχρόνως, η μακροφωτογράφηση συνεισφέρει στην καταγραφή των διαφόρων ρωγμών, σχισμών ή άλλων φθορών της ζωγραφισμένης επιφάνειας, της προετοιμασίας ή του φέροντος υλικού. Έτσι επιτυγχάνεται ο εντοπισμός της πλαστογράφησης, αλλά και μεταγενέστερων επεμβάσεων (Αλεξοπούλου-Αγορανού, Χρυσουλάκης, 1993: 128). Επιπλέον, οι ενέργειες του Σπανού αποσκοπούσαν και στον εντοπισμό των ζητημάτων που έχρηζαν επεμβάσεων, όπως και των καταλληλότερων τρόπων προσέγγισης ανά περίπτωση. Οι αποφάσεις αυτές πάρθηκαν με βάση τις γενικές αρχές της συντήρησης, οι οποίες αναλύθηκαν λεπτομερέστερα στο πρώτο κεφάλαιο. Στην συγκεκριμένη περίπτωση, εκείνες που κρίθηκαν σύμφωνα με τον συντηρητή ως οι βασικότερες είναι η αρχή της αντιστρεψιμότητας, η αρχή της ελάχιστης επέμβασης, η αρχή των διακριτών επεμβάσεων και νέων υλικών και η αρχή της συμβατότητας (Σπανός, Προσωπική συνέντευξη, 2024).

Η διαδικασία της τεκμηρίωσης πέρα από την αρχική φάση, επαναλαμβάνεται και κατά τα διάφορα στάδια των εργασιών συντήρησης. Το βήμα αυτό θεωρείται αναγκαίο έτσι ώστε μεταγενέστεροι συντηρητές, ιστορικοί, και άλλοι ερευνητές να είναι σε θέση να γνωρίζουν την εικόνα που παρουσίαζε το έργο τέχνης τόσο πριν τη συντήρησή του όσο και κατά τις διαφορετικές φάσεις των επεμβάσεων. Η καταγραφή αυτή καθιστά προσβάσιμους τους λόγους για τους οποίους πάρθηκαν συγκεκριμένες αποφάσεις από τους εκάστοτε συντηρητές. Τα δελτία συντήρησης συντάσσονται με βάση συγκεκριμένα διεθνή πρότυπα που προέρχονται από τη συντήρηση έργων τέχνης αλλά και από τη μουσειολογία (Καρύδης, 2006: 11-12).

3.3. Η κατάσταση διατήρησης του έργου *Στο μέτωπο*

Το υποκεφάλαιο αυτό εξετάζει τις κατηγορίες φθορών καθώς και τις προκλήσεις που αντιμετωπίζουν οι συντηρητές κατά τη διαδικασία συντήρησης ενός έργου τέχνης, με αναφορά στην περίπτωση του πίνακα *Στο μέτωπο* του Βάσου Γερμενή. Οι πληροφορίες αντλούνται από το δελτίο συντήρησης του έργου, το οποίο συνέταξε ο Γιάννης Σπανός, καθώς και από τη συνέντευξη που παραχώρησε στη γράφουσα τον Ιανουάριο του 2024, ενώ παράλληλα στηρίζονται στη σχετική βιβλιογραφία. Η μελέτη αναδεικνύει τη σημασία της αρχής της ελάχιστης επέμβασης και της συμβατότητας των υλικών, θεμελιώδεις αρχές που περιγράφονται στο πρώτο κεφάλαιο και διασφαλίζουν τη διατήρηση της αυθεντικής μορφής και των αξιών του έργου.

Η διατήρηση ενός έργου τέχνης εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από τα υλικά που το απαρτίζουν. Για παράδειγμα πέτρινα ή μεταλλικά έργα θεωρούνται γενικότερα πιο ανθεκτικά σε σχέση με άλλα, όπως τα χάρτινα. Παρ' όλα αυτά, σπουδαιότατος είναι ο ρόλος των συνθηκών στις οποίες ένα έργο εκτίθεται. Έχει παρατηρηθεί πως έργα δημόσιων συλλογών διατηρούνται κατά κύριο λόγο σε καλύτερη κατάσταση σε σχέση με αυτά που είναι στην κατοχή ιδιωτών, καθώς τα πρώτα βρίσκονται εκτεθειμένα σε σταθερές συνθήκες σε αντίθεση με τα δεύτερα που βρίσκονται σε μη ελεγχόμενο περιβάλλον (Κάμπας, 2003: 69). Όσον αφορά τις ελαιογραφίες, πρόκειται για έργα που είναι ιδιαίτερα ευαίσθητα στη φθορά. Ο λόγος είναι πως τα υλικά από τα οποία αυτές αποτελούνται δημιουργούν τις συνθήκες για να ευδοκιμήσουν διάφορες χημικές αντιδράσεις που καταλήγουν σε φαινόμενα όπως η δημιουργία ρωγματώσεων, το κιτρίνισμα, η μείωση της συνοχής του μέσου και η κονιοποίηση του χρώματος οδηγώντας στην απώλειά του (Appelbaum, 2010: 71˙ Ιωακείμογλου, 2011: 52).

Από τις διαφορετικές κατηγορίες φθορών, εκείνες που εντοπίστηκαν κατά την μελέτη του πίνακα του Γερμενή είναι οι χημικές και φυσικές φθορές[66]. Οι χημικές φθορές που παρουσίαζε ο πίνακας προκλήθηκαν κυρίως από περιβαλλοντικούς παράγοντες. Στους περιβαλλοντικούς παράγοντες που επηρεάζουν τη σταθερότητα των πινάκων περιλαμβάνονται η θερμοκρασία, η υγρασία, το φως και οι ατμοσφαιρικοί ρύποι. Οι προαναφερθέντες δρουν συνήθως συνδυαστικά, γεγονός που τους καθιστά καταστροφικότερους για την κατάσταση των έργων. Είναι συχνό φαινόμενο οι αλλαγές να λαμβάνουν χώρα με αργούς ρυθμούς, κάτι που δυσκολεύει σε ορισμένες

[66] Για την κατηγοριοποίηση των φθορών βλ. Καρύδης, 2006: 18-19 και Moncmanová, 2007: xv.

περιπτώσεις τον εντοπισμό τους (Κάμπας, 2003: 69-70). Σε αυτό το πλαίσιο, στις χημικές φθορές λόγω περιβαλλοντικών παραγόντων που εντοπίστηκαν στον εν λόγω πίνακα, περιλαμβάνονταν επικαθίσεις σκόνης και ρύποι σε όλη την επιφάνεια του έργου **[εικ. 95]**. Επιπλέον, ένα ακόμα ζήτημα ήταν η οξείδωση που είχε υποστεί το προστατευτικό βερνίκι στο σύνολο της εικαστικής επιφάνειας, αλλοιώνοντας την όψη της **[εικ. 95, 96]**. Τέλος, μια ακόμη χημική φθορά είναι η παρουσία ρωγμών κυρίως σε σημεία στα οποία είχαν προηγηθεί προγενέστερες επεμβάσεις συντήρησης **[εικ. 97, 102]**.

Από την άλλη, οι φυσικές φθορές που εντοπίστηκαν στο έργο είναι αποτέλεσμα κατά κύριο λόγο, αν όχι αποκλειστικά και μόνο, ανθρώπινου παράγοντα. Πιο συγκεκριμένα, αναφορικά με το τελευταίο, παράγοντες που οδήγησαν στις αντίστοιχες φθορές συνδέονται με προγενέστερες εργασίες συντήρησης. Στην παρούσα περίπτωση, όσον αφορά τη σημασία του όρου ¨φθορά¨, εάν και υπάρχει διχογνωμία στην αντίστοιχη βιβλιογραφία, φαίνεται πως τελικά οι περισσότεροι συντηρητές τείνουν να συμφωνήσουν πως φθορά ονομάζεται μια ενέργεια που αλλοιώνει το έργο και επιδρά αρνητικά στις αξίες του (Appelbaum, 2010: 252-253). Οι φυσικές φθορές, στο έργο του Γερμενή, αποτέλεσαν εκείνες που θεωρήθηκε πως χρειάζονταν την αμεσότερη αντιμετώπιση. Δεν έχει σταθεί δυνατό να ταυτοποιηθούν οι υπεύθυνοι για τις εργασίες αυτές ούτε και πότε έλαβαν χώρα. Ένα από τα βασικότερα σχετικά προβλήματα προκλήθηκε από το γεγονός πως είχε επιχειρηθεί ολικό φοδράρισμα[67] με χαρτόνι από την πίσω πλευρά του πίνακα **[εικ. 98, 99]** (Σπανός, Δελτίο συντήρησης αντικειμένου, 2020). Αυτό εικάζεται πως ήταν η αφορμή για μία σειρά προβλημάτων που προέκυψαν εξαιτίας της ακαμψίας της ζωγραφικής επιφάνειας, όπως για παράδειγμα η εκτεταμένη απολέπιση του ζωγραφικού στρώματος σε πολλά σημεία του έργου.

Επιπλέον, κάτι που ήταν ιδιαίτερα εμφανές ήταν η λανθασμένη εφαρμογή του στόκου. Από την εξέταση του έργου προέκυψε πως κάποια στιγμή στο παρελθόν είχαν δημιουργηθεί δυο σκισίματα, πρόβλημα το οποίο επιχειρήθηκε να λυθεί με τη χρήση στόκου στις αντίστοιχες περιοχές. Από τεχνικής άποψης, αυτό φαίνεται να οδήγησε με την σειρά του σε πληθώρα προβλημάτων, ιδιαίτερα δε αφού ο στόκος συνοδεύτηκε και από χρήση πάστας χρώματος για την κάλυψή του **[εικ. 100-104, 114-116]**. Ανάμεσα στα προβλήματα περιλαμβάνονταν τμήματα της ζωγραφικής επιφάνειας που εμφάνιζαν κρακλέ **[εικ. 97, 102]**, ενώ στη μια μάλιστα περίπτωση

[67] Το φοδράρισμα είναι η επέμβαση κατά την οποία εφαρμόζεται ένα νέο ενισχυτικό υποστήριγμα στην ελαιογραφία, δηλαδή, στην πίσω όψη της ελαιογραφίας, επάνω στο αυθεντικό ύφασμα συγκολλάται ένα νέο το οποίο πρέπει να πληροί τις προδιαγραφές της συντήρησης.

που αφορούσε και το μεγαλύτερο σκίσιμο, πάνω στον στόκο εμφανίστηκε ρωγμή **[εικ. 102, 103, 117, 118]**. Η επέμβαση με στόκο δεν είχε περιοριστεί μόνο στα όρια της απώλειας, αλλά είχε εφαρμοστεί με τέτοιον τρόπο που κάλυπτε μεγάλο τμήμα της ζωγραφικής επιφάνειας (Σπανός, Δελτίο συντήρησης αντικειμένου, 2020). Αυτός ο τρόπος εφαρμογής δεν είναι αποδεκτός με βάση τους κανόνες της συντήρησης, καθώς καταπατά την αρχή της ελάχιστης επέμβασης με αποτέλεσμα, στην συγκεκριμένη περίπτωση, να χάνεται η πληροφορία του πρωτοτύπου. Άλλο ζήτημα που προέκυψε ήταν η ανομοιομορφία του ανάγλυφου του ζωγραφικού στρώματος **[εικ. 103]** (Σπανός, Δελτίο συντήρησης αντικειμένου, 2020). Το τελευταίο συνδέεται με το γεγονός πως δεν υπήρξε μέριμνα ώστε η εφαρμογή του στόκου να εντάσσεται οργανικά στο σύνολο. Επιπλέον, ένα ακόμα θέμα σχετίζεται με τη μη συμμόρφωση με την αρχή της συμβατότητας των υλικών, αφού τα υλικά που χρησιμοποιήθηκαν είχαν διαφορετικές μηχανικές ιδιότητες (Σπανός, Προσωπική συνέντευξη, 2024). Η συμβατότητα είναι η επιθυμητή κατάσταση κατά την οποία η αλληλεπίδραση των υλικών δεν δημιουργεί φθορές στο έργο. Στην αντίθετη περίπτωση υπάρχουν παραδείγματα όπως οι λανθασμένοι συνδυασμοί υλικών που αντιδρούν διαφορετικά στις περιβαλλοντικές συνθήκες, οδηγώντας σε καταστροφικά αποτελέσματα (Appelbaum, 2010: 276-277). Στη συγκεκριμένη περίπτωση, η μη συμβατότητα των υλικών αφορά το γεγονός πως η σκληρότητα του στόκου θα μπορούσε να σταθεί αιτία για την περαιτέρω καταστροφή της αρχικής επιφάνειας, εφόσον σε περίπτωση που ξεκολλούσε θα παράσερνε μαζί του και το αυθεντικό ζωγραφικό στρώμα.

3.4. Τα στάδια συντήρησης της ελαιογραφίας *Στο μέτωπο*

Το υποκεφάλαιο αυτό αναλύει τις επεμβάσεις που πραγματοποίησε ο συντηρητής Γιάννης Σπανός για την αποκατάσταση του πίνακα *Στο μέτωπο* του Βάσου Γερμενή. Οι ενέργειες του συντηρητή, που βασίζονται στις θεμελιώδεις αρχές της συντήρησης όπως αναπτύχθηκαν στο πρώτο κεφάλαιο, συσχετίζονται με τις αξίες που εισήγαγε ο Alois Riegl, ιδιαίτερα την αξία χρήσης και την αξία του νέου. Οι πληροφορίες προέρχονται από το δελτίο συντήρησης του έργου, την προσωπική συνέντευξη του συντηρητή και τη σχετική βιβλιογραφία.

Λόγω των φθορών που παρουσίαζε η ελαιογραφία του Γερμενή, ο Σπανός προχώρησε σε συγκεκριμένες αποφάσεις για την αποκατάστασή της. Αυτές οι αποφάσεις εστιάζουν κυρίως σε δύο από τις αξίες που εισήγαγε στην θεωρία της συντήρησης ο Alois Riegl και συγκαταλέγονται ανάμεσα στις ενεστώσες αξίες, όπως τις όρισε ο αυστριακός ιστορικός τέχνης. Συγκεκριμένα, οι επεμβάσεις συντήρησης που πραγματοποιήθηκαν από τον Σπανό αποσκοπώντας στην αντοχή του έργου στο χρόνο, θα μπορούσε να υποστηριχθεί πως έγιναν με βάση την αξία χρήσης. Η αξία χρήσης αναφέρεται στη σημερινή χρήση ενός έργου. Οι επεμβάσεις που γίνονται με βάση αυτήν έχουν ως στόχο το έργο να ικανοποιεί και πάλι λειτουργικές ανάγκες όπως θα τις ικανοποιούσε αμέσως μετά τη δημιουργία του (Riegl, 2006: 66). Στην περίπτωση του έργου του Γερμενή, η λειτουργία του πίνακα είναι καθαρά αισθητική, καθώς πρόκειται για έργο τέχνης του οποίου η κατοχή δεν αποσκοπεί σε κάποια περαιτέρω πρακτική χρήση. Επομένως η ανάδειξη της αξίας χρήσης του στοχεύει ακριβώς στη διατήρηση του πίνακα σε μια κατάσταση κατά την οποία μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως έργο τέχνης. Από την άλλη, η καλλιτεχνική αξία διαιρείται σε δύο σκέλη, ένα από τα οποία είναι η αξία του νέου. Η αξία του νέου, αποσκοπεί στην εξάλειψη κάθε ίχνους από το πέρασμα του χρόνου, με την πρόθεση το έργο να δίνει την ίδια εντύπωση όπως και κατά τη στιγμή της δημιουργίας του (Riegl, 2006: 70). Σε αυτό το πλαίσιο μεταγενέστερες αλλαγές αφαιρούνται, καθώς δεν αποτελούν τμήμα της πρωτότυπης σύνθεσης.

Στις επεμβάσεις οι οποίες στόχευαν στην ανάδειξη της αξίας χρήσης του έργου, περιλαμβάνονταν εργασίες που σχετίζονταν με την διαχείριση τόσο των χημικών όσο και των φυσικών φθορών. Το πρώτο βήμα ήταν η απομάκρυνση της κορνίζας από το έργο. Στη συνέχεια, η ζωγραφική επιφάνεια καλύφθηκε με προστατευτικό χαρτί, συγκεκριμένα ιαπωνικό χαρτί τύπου Eltoline, και συνθετική ρητίνη **[εικ. 105, 106].** Η ενέργεια αυτή κρίθηκε απαραίτητη έτσι ώστε να προστατευθεί η κύρια όψη του πίνακα, ενώ θα λάμβαναν χώρα εργασίες στο πίσω τμήμα του.

Ακολούθησε η απόσπαση του έργου από το τελάρο, ώστε να σταθεί δυνατόν να πραγματοποιηθούν οι επεμβάσεις που ακολουθήσαν, ξεκινώντας από την αφαίρεση του χαρτονιού που βρισκόταν στο πίσω μέρος του πίνακα **[εικ. 107, 108]**. Ο λόγος για τον οποίον ο Σπανός προέβη σε αυτό το βήμα ήταν πως, όπως προαναφέρθηκε, το χαρτόνι είχε δημιουργήσει εκτεταμένα προβλήματα σε όλη την έκταση του πίνακα, καθώς καθιστούσε την επιφάνειά του άκαμπτη. Το χαρτόνι έχρηζε αφαίρεσης, καθώς δεν πληρούσε τις προϋποθέσεις των γενικών αρχών της συντήρησης. Αυτή που πληττόταν αμεσότερα ήταν η αρχή της συμβατότητας, εφόσον το χαρτόνι έχει διαφορετικές μηχανικές ιδιότητες σε σχέση με το ύφασμα αλλά και την κόλλα που χρησιμοποιήθηκε. Πέραν των φθορών που είχαν ήδη προκύψει, υπήρχε και μια σειρά προβλημάτων που θα εμφανίζονταν με την πάροδο του χρόνου εάν αυτά τα υλικά δεν αφαιρούνταν από το σώμα του έργου. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η οξείδωση της κόλλας που χρησιμοποιήθηκε για το κόλλημα του χαρτονιού. Η οξείδωση του υλικού μπορεί με την πάροδο του χρόνου, να περάσει από το υφασμάτινο υπόστρωμα του έργου και να φτάσει ακόμη και στο ζωγραφικό στρώμα, με αποτέλεσμα να κιτρινίσει το έργο στο σύνολό του. Πρόκειται για μια φθορά που δεν παρατηρήθηκε ακόμη στο έργο, παρ' όλα αυτά κρίθηκε αναγκαία η συγκεκριμένη ενέργεια για την αποφυγή μελλοντικής της εμφάνισης. Αντί του χαρτονιού το οποίο αφαιρέθηκε, χρησιμοποιήθηκε για την ενίσχυση του καμβά ένα νέο ύφασμα **[εικ. 109, 110]**. Τόσο αυτό όσο και η επιλογή της κόλλας έγινε με γνώμονα την παρουσία συγκεκριμένων προδιαγραφών σύμφωνα με τις αρχές της συντήρησης.[68] Επιπλέον αφού ολοκληρώθηκε το φοδράρισμα, το έργο επανατοποθετήθηκε σε νέο τελάρο **[εικ. 111, 124]**. Τόσο το προστατευτικό χαρτί, το οποίο τοποθετήθηκε πριν τις εργασίες συντήρησης, όσο και η ρητίνη αφαιρέθηκαν μετά το πέρας των προαναφερθέντων επεμβάσεων(Σπανός, Δελτίο συντήρησης αντικειμένου, 2020).

Επόμενο βήμα ήταν η αφαίρεση του προηγούμενου βερνικιού που είχε οξειδωθεί **[εικ. 112 - 114]**. Η επέμβαση αυτή επιβαλλόταν από το γεγονός πως με το πέρασμα του χρόνου, οι αλλαγές στη σύσταση του βερνικιού επηρεάζουν τα χρώματα του έργου. Αφού αφαιρέθηκε το προστατευτικό βερνίκι, ακολούθησε ο καθαρισμός της ζωγραφικής επιφάνειας **[εικ. 115 - 118,**

[68] Το νέο ύφασμα έχει προδιαγραφές οι οποίες αφορούν στοιχεία όπως η ύφανση ή το πάχος κλπ., από την άλλη για την κόλλα χρησιμοποιήθηκε Beva Film, μια επιλογή που έδωσε τη δυνατότητα ομοιόμορφης εφαρμογής σε όλη την επιφάνεια. Επιπλέον η ενέργεια αυτή είναι αντιστρέψιμη καθώς το υλικό μπορεί να αφαιρεθεί απλά με θέρμανση. Επίσης η συγκεκριμένη κόλλα είναι καθαρή από άλλες προσμίξεις με αποτέλεσμα να μην οξειδώνεται.

120] (Σπανός, Δελτίο συντήρησης αντικειμένου, 2020). Οι ενέργειες αυτές στόχευαν τόσο στην ανάδειξη της αξίας χρήσης, όσο και στην αξία του νέου. Σε αυτές περιλαμβανόταν η αφαίρεση στοιχείων που είχαν να κάνουν με προγενέστερες εργασίες συντήρησης, δηλαδή την προσθήκη στόκου και μερικών επιζωγραφίσεων που είχαν πραγματοποιηθεί στο πλαίσιο της αισθητικής αποκατάστασης του έργου.

Συγκεκριμένα η αφαίρεση των επιζωγραφίσεων είναι κομβικής σημασίας στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης, αφού στο στάδιο αυτό εντοπίζονται κατά κύριο λόγο οι προβληματισμοί με τους οποίους ήρθε αντιμέτωπος ο Σπανός κατά τη διαδικασία της συντήρησης του εν λόγω έργου. Αφού ξεκίνησε η αφαίρεση των επιζωγραφίσεων, αποδείχτηκε πως οι τελευταίες κάλυπταν ένα εκτεταμένο τμήμα του πίνακα (Σπανός, Προσωπική συνέντευξη, 2024). Οι επιζωγραφίσεις αφαιρέθηκαν στο σύνολό τους με εξαίρεση την μεγαλύτερη από αυτές, όπως θα αναλυθεί στο επόμενο υποκεφάλαιο.

Στη συνέχεια οι εργασίες επικεντρώθηκαν γύρω από την προσθήκη νέου στόκου σε τμήματα που παρουσίαζαν απώλεια υλικού. Σε αυτά περιλαμβάνονται η απολέπιση της ζωγραφικής επιφάνειας, οι μεγάλες ρωγμές που δημιουργήθηκαν σε σημεία που είχαν αποκατασταθεί προγενέστερα, και το σκίσιμο **[εικ. 119]**. Τα παραπάνω έλαβαν χώρα ώστε να εξασφαλισθεί η συνοχή του υλικού και να προληφθούν περαιτέρω φθορές (Σπανός, Δελτίο συντήρησης αντικειμένου, 2020).

Το βήμα που ακολούθησε αφορούσε την αισθητική αποκατάσταση του πίνακα, δηλαδή την επιζωγράφιση στα τμήματα που στοκαρίστηκαν εκ νέου **[εικ. 122]**. Σε αυτήν την περίπτωση, εάν και πρόκειται και πάλι για ενέργεια που αποσκοπούσε τόσο στην αξία χρήσης όσο και στην αξία του νέου, φαίνεται πως η τελευταία είχε μεγαλύτερη βαρύτητα. Το στάδιο της τελικής επιζωγράφισης πραγματοποιήθηκε αφού πρώτα εφαρμόστηκε βερνίκι μεταξύ αυτής και της πρωτότυπης ζωγραφικής επιφάνειας **[εικ. 121]** (Σπανός, Δελτίο συντήρησης αντικειμένου, 2020). Η απόφαση αυτή σχετίζεται τόσο με την ανάγκη προστασίας του αυθεντικού στρώματος, όσο και με την διασφάλιση της αρχής της αντιστρεψιμότητας (Σπανός, Προσωπική συνέντευξη, 2024). Η τελευταία αφορά την θεμελιώδη αρχή της επιστήμης της συντήρησης σύμφωνα με την οποία, όποτε αυτό είναι δυνατόν, η οποιαδήποτε εργασία να μπορεί να αντιστραφεί στο μέλλον.

Το τελευταίο στάδιο περιλάμβανε την εφαρμογή ενός ακόμα στρώματος βερνικιού για να διασφαλιστεί η προστασία του τελικού συνόλου. Εν συνεχεία το έργο επανατοποθετήθηκε στην κορνίζα του η οποία, παράλληλα με το έργο, καθαρίστηκε, ενώ αφαιρέθηκαν και όλα τα

υπολείμματα χαρτιού που είχε στην πίσω όψη της **[εικ. 123-126]**. Το ένθετο αυτοκόλλητο πιστοποίησης αγοραπωλησίας του έργου το 2015 φυλάχθηκε ξεχωριστά (Σπανός, Δελτίο συντήρησης αντικειμένου, 2020).

3.5. Οι εργασίες που απομένουν και οι προτάσεις του Γιάννη Σπανού.

Το υποκεφάλαιο αυτό επικεντρώνεται στην αναγνώριση και αξιολόγηση της εκτεταμένης επιζωγράφισης στον πίνακα *Στο μέτωπο* του Βάσου Γερμενή και στις αποφάσεις του συντηρητή Γιάννη Σπανού για τη διαχείριση αυτού του ζητήματος. Η ανάλυση βασίζεται σε συνέντευξη του συντηρητή με τη γράφουσα, που πραγματοποιήθηκε τον Ιανουάριο του 2024, και ακολουθεί το πλαίσιο αξιών του Alois Riegl, με έμφαση στην ιστορική, καλλιτεχνική και αξία χρήσης του έργου. Επιπλέον, το υποκεφάλαιο διερευνά πως η επιζωγράφιση επηρεάζει την αισθητική και ιστορική αξία του πίνακα, προτείνοντας την αφαίρεσή της ως μέσο ανάδειξης της αυθεντικής σύνθεσης του Γερμενή. Αυτή η προσέγγιση επιτρέπει μια βαθύτερη κατανόηση της καλλιτεχνικής πρόθεσης του Γερμενή και συμβάλλει στην εμπλουτισμένη ερμηνεία του έργου στο πλαίσιο της ιστορίας της τέχνης.

Κατά τη διάρκεια της τεκμηρίωσης αλλά και των επεμβάσεων συντήρησης του πίνακα του Γερμενή, αποδείχτηκε ότι ένα μεγάλο τμήμα του αποτελεί νεότερη επιζωγράφιση και όχι τμήμα του αυθεντικού ζωγραφικού στρώματος **[εικ. 127]**. Πρόκειται συγκεκριμένα για το πάνω αριστερό τμήμα, το οποίο στην ανάλυση του έργου, στο υποκεφάλαιο 2.3, ερμηνεύθηκε ως αναπαράσταση στροβίλου **[εικ. 128]**. Η υποψία για την ύπαρξη επιζωγράφισης υπήρχε ήδη πριν από τη συντήρηση, όμως δεν ήταν δυνατό να αποδειχθεί με απόλυτη βεβαιότητα. Οι φυσικοχημικές μέθοδοι που εφαρμόστηκαν, όπως η χρήση UV ακτινοβολίας, δεν επέτρεπαν τη σαφή διάκριση μεταξύ του πρωτότυπου ζωγραφικού στρώματος και της επιζωγράφισης, καθώς και στα δύο επίπεδα είχε χρησιμοποιηθεί το ίδιο υλικό, δηλαδή λαδομπογιά. Αυτός είναι και ο λόγος που δεν μπορεί να εξαχθεί ασφαλές συμπέρασμα σχετικά με το εάν σώζεται ακέραια η αρχική σύνθεση, αφού με τις φυσικοχημικές μέθοδοι που εφαρμόστηκαν δεν μπόρεσαν να διακριθούν τα διαφορετικά στρώματα. Μόνο κατά τη διάρκεια των επεμβάσεων συντήρησης έγινε δυνατή η οπτική αναγνώριση των δύο ζωγραφικών στρωμάτων, γεγονός που επιβεβαίωσε την ύπαρξη της επιζωγράφισης (Σπανός, Προσωπική συνέντευξη, 2024).

Ο Γιάννης Σπανός αποφάσισε να μην προχωρήσει στην αφαίρεση της επιζωγράφισης χωρίς να ενημερώσει τους ιδιοκτήτες του πίνακα, καθώς θεώρησε ότι μια τέτοια ενέργεια θα ήταν μη αναστρέψιμη και αφορούσε ένα ιδιαίτερα εκτεταμένο τμήμα της σύνθεσης. Μετά την ολοκλήρωση των εργασιών, σε δεύτερο χρόνο, συνέταξε μια έκθεση, στην οποία πρότεινε στους ιδιοκτήτες του πίνακα την πιθανότητα αφαίρεσης του τμήματος που μοιάζει με στρόβιλο (Σπανός,

Προσωπική συνέντευξη, 2024). Κάτω από αυτό το τμήμα, υπήρχε ενδεχομένως κάποιο διαφορετικό στοιχείο της αρχικής σύνθεσης, το οποίο θα μπορούσε να αποκαλυφθεί με την αφαίρεση της επιζωγράφισης.

Η πρόταση του συντηρητή να αφαιρεθεί η εκτεταμένη επιζωγράφιση αποσκοπούσε στην ανάδειξη της αξίας χρήσης, όπως άλλωστε και οι προαναφερθείσες επεμβάσεις. Σε αυτή την περίπτωση, η κύρια αξία που καθοδηγεί την απόφαση είναι η επιστροφή του έργου στην πρωτότυπη μορφή του, όπως είχε ολοκληρωθεί από τον καλλιτέχνη. Σε αντίθεση με την αισθητική αποκατάσταση που είχε πραγματοποιήσει ο Σπανός για να δώσει στον πίνακα την αίσθηση ενός νέου έργου, η προτεινόμενη αφαίρεση της επιζωγράφισης αποσκοπεί στην ανάδειξη της αυθεντικής μορφής του πίνακα, ενισχύοντας την ιστορική του αξία (Σπανός, Προσωπική συνέντευξη, 2024). Αυτή η αξία είναι ίσως η πιο σημαντική από τη σκοπιά της ιστορίας της τέχνης, καθώς συνδέεται άμεσα με την αυθεντικότητα και τη διατήρηση του έργου όπως το ολοκλήρωσε ο δημιουργός του. Η αποκατάσταση της αυθεντικής σύνθεσης επιτρέπει την πιστότερη κατανόηση της δημιουργικής πρόθεσης του καλλιτέχνη, του καλλιτεχνικού ρεύματος στο οποίο ανήκει, και του πολιτισμικού και ιστορικού πλαισίου της εποχής του. Αντιθέτως, η διατήρηση της επιζωγράφισης εισάγει ξένα στοιχεία στο πρωτότυπο έργο, παραμορφώνοντας έτσι την ιστορική του ταυτότητα.

Πέρα από τις προαναφερθείσες αξίες οι οποίες αντλούνται από το σύστημα του Riegl, θα μπορούσαν να αναφερθούν κάποιες ακόμα αξίες οι οποίες υπονομεύονται όσο το έργο του Γερμενή παραμένει στην τωρινή του κατάσταση. Πρώτη ανάμεσα σε αυτές είναι η αισθητική αξία. Η αισθητική αξία σε μια περίπτωση αφαίρεσης επιζωγράφισης, είναι ένας κατά κύριο λόγο υποκειμενικός παράγοντας, οπότε δεν θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί για να ορίσει τις επιλογές του συντηρητή. Παρ’ όλα αυτά, μια ενδιαφέρουσα πτυχή είναι το πώς ενδεχομένως επηρεάζεται η αισθητική εμπειρία του κοινού, όταν γνωρίζουν πως ένα μεγάλο κομμάτι του έργου δεν είναι το αυθεντικό, αλλά αποτελεί επιζωγράφιση. Επιπλέον, μετά το πέρας των εργασιών της αφαίρεσης του οξειδωμένου βερνικιού, η διαφοροποίηση ανάμεσα στο πρωτότυπο και το πρόσθετο στρώμα είναι ιδιαίτερα εμφανής **[εικ. 123, 125]**. Επομένως, θα μπορούσε κανείς να αποφανθεί πως η αισθητική αξία του πίνακα έχει πληγεί από τις παλαιότερες επεμβάσεις, καθώς τροποποιείται η εμφάνιση του ίδιου του έργου και οι αισθητικές επιλογές του Γερμενή. Επιπρόσθετα, άλλη μια αξία που επηρεάζεται είναι η οικονομική, καθώς η αξία του πίνακα μπορεί να μεταβληθεί από τη γνωστοποίηση της ύπαρξης μιας εκτεταμένης, μη αυθεντικής ζωγραφικής επιφάνειας.

Τέλος, θεωρείται ιδιαίτερα κρίσιμο να υπογραμμιστεί ο τρόπος με τον οποίον μια τέτοια επέμβαση προάγει την έρευνα στην ιστορία της τέχνης. Ο Γερμενής αποτελεί μια περίπτωση καλλιτέχνη που μέχρι στιγμής δεν έχει μελετηθεί εις βάθος. Επιπλέον, δεν σώζεται κάποια ανάλυση της αυθεντικής σύνθεσης, ούτε και κάποια φωτογραφική τεκμηρίωση. Σε αυτό το πλαίσιο καθίσταται αδύνατο για τους/τις ιστορικούς της τέχνης που επιθυμούν να ερευνήσουν το έργο του καλλιτέχνη να οδηγηθούν σε ασφαλή συμπεράσματα, εφόσον μια από τις διαθέσιμες ελαιογραφίες του είναι πλέον γνωστό πως καλύπτεται σε μεγάλο τμήμα της από επιζωγράφιση. Η επιτακτικότητα της αποκατάστασης της αυθεντικής εικόνας που παρουσίαζε ο πίνακας γίνεται εντονότερη από το γεγονός πως υπάρχουν έργα που φέρουν την υπογραφή του Γερμενή, ωστόσο είναι πλαστά (Λιναρδάτος, *Τα Νέα*, 8 Απριλίου, 1969˙ Κιλεσοπούλου, 2006: 219).[69] Κάτι τέτοιο συσκοτίζει σε μεγαλύτερο βαθμό την εικόνα γύρω από την καλλιτεχνική του παραγωγή. Προς αυτή τη κατεύθυνση, οι αναμενόμενες εργασίες συντήρησης ενδέχεται να συμβάλλουν καθοριστικά στη μελλοντική ερευνητική αξία του έργου.

Ο τρόπος με τον οποίον το έργο θα μπορούσε να συμβάλλει στην έρευνα γύρω από τον Γερμενή είναι διττός. Πρώτον στην περίπτωση που το πρωτότυπο στρώμα διατηρεί κάποια από τα στοιχεία του, η αποκάλυψή του θα παρέχει στους ερευνητές και ερευνήτριες πρόσβαση στην αυθεντική εικόνα που διασώζει τις προθέσεις και την τεχνοτροπία του καλλιτέχνη. Μεταξύ άλλων κάτι τέτοιο θα μπορούσε να συμβάλλει μελλοντικά στην χρονική τοποθέτηση του έργου σε σχέση με άλλες συνθέσεις του Γερμενή οι οποίες έχουν χρονολογηθεί με ασφάλεια.

Από την άλλη, αν τελικά αποδειχθεί πως το αρχικό στρώμα είναι σε μεγάλο βαθμό κατεστραμμένο, η αφαίρεση της επιζωγράφισης που το καλύπτει μπορεί και πάλι να είναι ευεργετική, καθώς κάτι τέτοιο θα απομάκρυνε ένα στοιχείο που είναι ξένο σε σχέση με την υπόλοιπη σύνθεση και θα επέτρεπε την εκ νέου αισθητική αποκατάσταση του τμήματος αυτού με τρόπο που να προσεγγίζει πολύ περισσότερο την παλέτα και τα υλικά του Γερμενή.

Σε κάθε περίπτωση, η συστηματική εξέταση των πτυχών ή των μερών ενός αντικειμένου που αντιπροσωπεύουν τις αξίες του, παρέχει ενδείξεις για το τι πρέπει να διατηρηθεί σε ένα έργο. Η ανάλυση αξιών βοηθά τους συντηρητές και τις συντηρήτριες να αποφασίσουν ποιες πτυχές ενός

[69] Σύμφωνα με τις πηγές που ερευνήθηκαν για τις ανάγκες αυτής της μελέτης, δεν εντοπίστηκαν αναφορές σε συγκεκριμένα έργα τα οποία να έχουν ταυτοποιηθεί ως πλαστά. Οι πηγές περιορίζονται σε γενικές αναφορές περί ύπαρξης πλαστών έργων με την υπογραφή του Γερμενή, χωρίς να παρέχουν περαιτέρω πληροφορίες για τα χαρακτηριστικά ή τις τοποθεσίες των εν λόγω έργων.

αντικειμένου δεν χρειάζεται να διατηρηθούν, επειδή δεν συμβάλλουν σε καμία από τις αξίες του (Appelbaum, 2010: 91). Ορισμένοι/ες συντηρητές/ριες διστάζουν να αφαιρέσουν τις προγενέστερες επεμβάσεις συντήρησης επειδή αποτελούν μέρος της ιστορίας ενός αντικειμένου, αλλά αυτό έχει νόημα όταν οι επεμβάσεις έχουν ιστορική αξία, κάτι το οποίο μάλλον δεν μπορεί να υποστηριχθεί στην συγκεκριμένη περίπτωση.

Η επιλογή της διαχείρισης αφορά μια πληθώρα ατόμων που ενδιαφέρονται για το αντικείμενο από διαφορετικές σκοπιές. Ανάμεσά τους μπορούν να αναφερθούν οι ιστορικοί τέχνης και οι μουσειολόγοι. Σπουδαιότατη, όμως, είναι σαφώς και η στάση των ιδιοκτητών του εκάστοτε έργου τέχνης. Οι ιδιοκτήτες του πίνακα του Γερμενή δέχτηκαν εν τέλει την πρόταση του Σπανού, επομένως σε μια μελλοντική δεύτερη φάση συντήρησης αναμένεται να αποκαλυφθεί η αυθεντική επιφάνεια στο σύνολό της.

Συνοψίζοντας, η διαδικασία συντήρησης του πίνακα *Στο μέτωπο* του Γερμενή όχι μόνο διασφάλισε τη διατήρηση του έργου, αλλά παράλληλα αποτέλεσε πρόσφορο έδαφος για περαιτέρω ενέργειες που θα μπορούσαν να φωτίσουν νέες διαστάσεις της αρχικής σύνθεσης. Το γεγονός ότι η συντήρηση φανέρωσε μια εκτεταμένη επιζωγράφιση, η οποία αρχικά ερμηνεύτηκε ως στρόβιλος, αλλά αποδείχθηκε ότι δεν ήταν μέρος της αυθεντικής σύνθεσης, εγείρει ενδιαφέροντα ερωτήματα. Είναι πιθανό κάτω από αυτή την επιζωγράφιση να κρύβονται στοιχεία τα οποία μπορούν να προσθέσουν βάθος στην αφήγηση του πίνακα. Η πιθανότητα ότι κάτω από την επιζωγράφιση βρίσκεται μια σκηνή μάχης μοιάζει ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα, καθώς αυτή η υπόθεση θα ενίσχυε το αντιπολεμικό μήνυμα του έργου. Παρουσιάζοντας μια μάχη από την οποία στρατιώτες, σε πρώτο πλάνο, τρέπονται σε φυγή, θα καθίστατο πιο σαφής η κριτική τοποθέτηση απέναντι στον πόλεμο. Η ανάλυση αυτή αποκτά ιδιαίτερη σημασία αν λάβουμε υπόψη τον κοινωνικό και ιστορικό ρόλο του έργου τέχνης ως μέσο έκφρασης και σχολιασμού των τραγικών εμπειριών του πολέμου. Σε περίπτωση που κάτω από την επιζωγράφιση το τοπίο συνεχίζεται κενό όπως συμβαίνει στην δεξιά πλευρά της σύνθεσης, θα μπορούσε πλέον να θεωρηθεί επιλογή του καλλιτέχνη να απομονώσει το θέμα του και να αναδείξει όχι τόσο τον ιστορικό χαρακτήρα ενός συγκεκριμένου συμβάντος, αλλά τον τρόμο και την απόγνωση που προκαλεί ο πόλεμος ως μια άχρονη αλληγορία. Κάθε μία από αυτές τις υποθέσεις θα μπορούσε να συμβάλει στο να ερμηνευτεί ο πίνακας του Γερμενή ως μια καταδίκη του πολέμου και των συνεπειών του, αναδεικνύοντας την πολυπλοκότητα της σχέσης του καλλιτέχνη με το θέμα της πολεμικής σύγκρουσης.

Συμπεράσματα

Στην εν λόγω έρευνα επιχειρήθηκε να διερευνηθούν οι προβληματισμοί με τους οποίους έρχονται αντιμέτωποι οι συντηρητές και οι συντηρήτριες αναφορικά με το τι θα διατηρήσουν και τι θα απορρίψουν από ένα έργο τέχνης. Εκτός αυτού, τα ερωτήματα αυτά συνδέθηκαν με την ιστορία της τέχνης, καθώς οι αποφάσεις που λαμβάνονται εντός του πλαισίου της συντήρησης μπορούν τελικά να συμβάλλουν στην έρευνα γύρω από τους καλλιτέχνες και τις καλλιτέχνιδες που φιλοτέχνησαν τα αντίστοιχα έργα.

Στο επίκεντρο αυτής της μελέτης τέθηκε η διαδικασία συντήρησης ενός έργου του Βάσου Γερμενή από τον Γιάννη Σπανό. Η συγκεκριμένη περίπτωση προσέφερε ένα εύφορο πεδίο για την μελέτη των ζητημάτων που απασχολούν όσους και όσες εργάζονται στον τομέα της συντήρησης, καθώς επρόκειτο για ένα έργο που φέρει εκτεταμένη επιζωγράφιση. Εξαιτίας του τελευταίου, εγείρονται προβληματισμοί γύρω από τον βαθμό επεμβατικότητας των εργασιών συντήρησης, αλλά και γύρω από τους τρόπους με τους οποίους οι αποφάσεις ενός συντηρητή ή μιας συντηρήτριας μπορούν να συμβάλλουν στην έρευνα στο πεδίο της ιστορίας της τέχνης. Επιπλέον, το έργο που τέθηκε στο επίκεντρο δεν έχει μελετηθεί ούτε δημοσιευτεί έως τώρα, ενώ ο ίδιος ο καλλιτέχνης που το φιλοτέχνησε δεν έχει αποτελέσει μέχρι στιγμής αντικείμενο συστηματικής έρευνας.

Σε πρώτο επίπεδο, κρίθηκε αναγκαίο να παρατεθούν κάποιες βασικές πληροφορίες σχετικά με το θεωρητικό πλαίσιο της επιστήμης της συντήρησης, όπως και της ιστορικής διαμόρφωσης της τελευταίας. Σε αυτή τη συνάφεια, υπογραμμίστηκε η συμβολή του ιστορικού τέχνης Alois Riegl, καθώς το αξιακό σύστημα αναφορικά με τα έργα τέχνης που συγκρότησε στις αρχές του 20^{ου} αιώνα χρησιμοποιήθηκε έκτοτε ευρύτατα στον τομέα της συντήρησης.

Στη συνέχεια, εξετάστηκαν η ζωή και το έργο του Βάσου Γερμενή, ενώ ειδική έμφαση δόθηκε στο έργο *Στο μέτωπο*, το οποίο αποτέλεσε το κεντρικό αντικείμενο αυτής της μελέτης. Δεδομένης της πλήρους έλλειψης στοιχείων για το συγκεκριμένο έργο, αλλά και συνολικότερα για τον καλλιτέχνη, κρίθηκε αναγκαία μια συστηματική έρευνα που να καλύπτει το ιστορικό πλαίσιο της δράσης του, την εκθεσιακή του δραστηριότητα, την εμπλοκή του σε θεσμούς, καθώς και την εικαστική του παραγωγή. Λόγω οικονομίας χώρου, μεγάλο μέρος των ευρημάτων αυτής της μονογραφικής προσέγγισης τοποθετήθηκε στα παραρτήματα, με στόχο να ενισχύσει μελλοντικές έρευνες. Το δεύτερο μέρος της μελέτης επικεντρώθηκε ειδικά στην ενασχόληση του

Γερμενή με τη θεματική του πολέμου και στην ανάλυση του εξεταζόμενου έργου. Η συγκεκριμένη μελέτη συγκεντρώνει στοιχεία που στοιχειοθετούν την πρωτοτυπία της εν λόγω έρευνας και την συμβολή της στην κατανόηση και ανάδειξη ενός Έλληνα καλλιτέχνη που έχει σε μεγάλο βαθμό παραμεληθεί. Στην ανάλυση αυτή αξιοποιήθηκαν πρωτογενείς πηγές, με βάση τις οποίες επιχειρήθηκε να σκιαγραφηθεί το πορτραίτο του Γερμενή και η δράση του στον ελληνικό κόσμο της τέχνης τόσο στην περίοδο του Μεσοπολέμου όσο και μεταπολεμικά.

Στο τρίτο μέρος εξετάστηκε η κατάσταση διατήρησης του έργου και τα στάδια των εργασιών συντήρησης από τον Σπανό. Οι καινούργιες πληροφορίες που παρουσιάστηκαν στο κεφάλαιο αυτό συσχετίστηκαν με το θεωρητικό υπόβαθρο που είχε παρουσιαστεί στην αρχή της μελέτης. Έτσι, αναδείχθηκε η πρακτική πλευρά της θεωρίας της συντήρησης, ενώ αντίστοιχα οι επιλογές του Σπανού τεκμηριώθηκαν από θεωρητικής άποψης, καθώς σε κάθε ενέργεια υπογραμμίζονταν οι προβληματισμοί με τους οποίους ερχόταν αντιμέτωπος, αλλά και οι λόγοι που δικαιολογούσαν τις αποφάσεις του. Τέλος, αναλύθηκαν οι προτάσεις του συντηρητή σχετικά με μεταγενέστερες εργασίες, οι οποίες, εξαιτίας της επεμβατικότητας τους, μπορούν να θεωρηθούν ενδεικτικό παράδειγμα του τρόπου σκέψης γύρω από τη διατήρηση και την απόρριψη στοιχείων ενός έργου.

Αναφορικά με τα ερευνητικά ερωτήματα, το πρώτο που αφορά τους προβληματισμούς και τις αποφάσεις των συντηρητών/τριων απαντάται μέσω της λεπτομερούς ανάλυσης των βημάτων που ακολούθησε ο Σπανός, αλλά και μέσω των ζητημάτων που προέκυψαν σχετικά με τις μελλοντικές εργασίες συντήρησης. Το δεύτερο ερώτημα αφορά την πιθανή συμβολή των αποφάσεων κατά τις εργασίες συντήρησης στην έρευνα των ιστορικών τέχνης. Η πραγμάτευσή του εντοπίζεται στον προβληματισμό που τίθεται στο τελευταίο τμήμα της παρούσας μελέτης, όπου παρουσιάζεται η διερεύνηση της πιθανότητας υλοποίησης μιας ενέργειας με ιδιαίτερα επεμβατικό χαρακτήρα. Η ενέργεια αυτή αφορά την αφαίρεση της επιζωγράφισης, η οποία καλύπτει μεγάλο τμήμα του εν λόγω έργου. Οι λόγοι που δικαιολογούν την απόφαση του Σπανού να προτείνει αυτό το βήμα περιλαμβάνουν, μεταξύ άλλων, την περαιτέρω προώθηση της έρευνας στο πεδίο της ιστορίας της τέχνης. Μπορεί κανείς να κάνει κάποιες υποθέσεις σχετικά με το αυθεντικό στρώμα που κρύβεται κάτω από την επιζωγράφιση, και κάθε μία από αυτές τις υποθέσεις θα μπορούσε να συμβάλει στο να ερμηνευτεί ο πίνακας του Γερμενή ως μια καταδίκη του πολέμου και των συνεπειών του, αναδεικνύοντας την πολυπλοκότητα της σχέσης του καλλιτέχνη με το θέμα της πολεμικής σύγκρουσης. Σε κάθε περίπτωση, η αποκάλυψη του

πρωτότυπου στρώματος θα μπορούσε να δώσει περαιτέρω πληροφορίες σχετικά με τη στάση του καλλιτέχνη. Η συμβολή των προτεινόμενων εργασιών στην προώθηση της έρευνας των ιστορικών τέχνης αποτελεί λοιπόν μια από τις σημαντικότερες πτυχές στις οποίες διαφαίνεται η σημασία των αποφάσεων που λαμβάνουν οι συντηρητές και οι συντηρήτριες σε άλλα πεδία που σχετίζονται με τη μελέτη και διαχείριση των έργων.

Με βάση τα στοιχεία που συλλέχθηκαν κατά την διάρκεια αυτής της μελέτης, το έργο δεν στάθηκε δυνατό να χρονολογηθεί με ασφάλεια, όπως άλλωστε και το ιστορικό πλαίσιο του ίδιου του θέματος που αυτό αναπαριστά. Ωστόσο, οι αναμενόμενες εργασίες συντήρησης θα μπορούσαν να συμβάλλουν και προς αυτήν τη κατεύθυνση, αποκαλύπτοντας ενδεχομένως πληροφορίες που θα συνεισφέρουν και στη χρονολόγηση του έργου. Επιπρόσθετα, η αποκάλυψη του πρωτότυπου στρώματος, που διατηρεί ατόφια την πληροφορία του ύφους και της πινελιάς του καλλιτέχνη, θα μπορούσε να συμβάλλει προς την κατεύθυνση μιας πιο ολοκληρωμένης οργάνωσης του έργου του Γερμενή στο σύνολό του, εντάσσοντας τη συγκεκριμένη ελαιογραφία στο ευρύτερο πλαίσιο της εικαστικής του παραγωγής.

Σε κάθε περίπτωση, η παρούσα μελέτη επιχείρησε να συγκεντρώσει τον μεγαλύτερο δυνατό όγκο πληροφοριών που αφορούν την περίπτωση του Γερμενή, να τις αναλύσει και να προχωρήσει σε ορισμένες πρώτες ερμηνευτικές προτάσεις αλλά και στην ανάδειξη ερωτημάτων που θα μπορούσαν να αποτελέσουν σημεία εκκίνησης για μεταγενέστερους προβληματισμούς στο πεδίο της ιστορίας την νεοελληνικής τέχνης. Με αυτόν τον τρόπο, αναδεικνύεται η ανάγκη για περαιτέρω διερεύνηση του έργου του Γερμενή, αλλά και η σημασία των αποφάσεων που λαμβάνουν οι συντηρητές και οι συντηρήτριες στην αποκάλυψη και διατήρηση της ιστορικής και καλλιτεχνικής αξίας ενός έργου τέχνης.

Τέλος, τα συμπεράσματα της παρούσας μελέτης δεν περιορίζονται μόνο στην περίπτωση του πίνακα *Στο μέτωπο*, αλλά προσφέρουν ευρύτερες επισημάνσεις για τη σημασία της συντήρησης ως πρακτικής που επηρεάζει την κατανόηση και την ερμηνεία της τέχνης. Η συντήρηση δεν είναι απλώς μια διαδικασία διατήρησης της υλικής κατάστασης ενός έργου, αλλά ένα εργαλείο που μπορεί να αναδείξει αθέατες πτυχές της καλλιτεχνικής δημιουργίας και να επαναπροσδιορίσει τη θέση ενός έργου στην ιστορία της τέχνης.

Η αποδοχή της πολυπλοκότητας των έργων τέχνης και των στρωμάτων που τα συνθέτουν, σε συνδυασμό με μια ευαίσθητη και προσεκτική προσέγγιση στη συντήρηση, μπορεί να συμβάλει στην ανάδειξη της πλούσιας πολιτιστικής κληρονομιάς και στην προώθηση της κατανόησης της

καλλιτεχνικής δημιουργίας σε όλο της το εύρος. Η περίπτωση του Γερμενή και του έργου *Στο μέτωπο* μας υπενθυμίζει ότι κάθε έργο τέχνης είναι ένας ζωντανός οργανισμός που διαμορφώνεται μέσα στον χρόνο, και η συντήρηση αποτελεί ένα από τα κλειδιά για την κατανόηση αυτής της διαμόρφωσης.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

Παράρτημα 1. Η δράση του Β. Γερμενή στον κόσμο της τέχνης το πρώτο μισό του 20ου αιώνα

Το παράρτημα που ακολουθεί επικεντρώνεται στην εκθεσιακή δραστηριότητα του Βάσου Γερμενή, με έμφαση τόσο στις ατομικές όσο και στις ομαδικές εκθέσεις του, αξιοποιώντας πρωτογενείς πηγές και αρχειακό υλικό. Στη συνέχεια, ο καλλιτέχνης τοποθετείται στο θεσμικό και καλλιτεχνικό πλαίσιο της εποχής του, με αναφορές στους φορείς και στις ομάδες με τις οποίες συνδέθηκε, καθώς και στους ευρύτερους κύκλους με τους οποίους βρισκόταν σε επαφή. Για το σκοπό αυτό χρησιμοποιήθηκε αρχειακό υλικό από τις δεκαετίες του 1920 έως του 1960, καθώς και μελέτες ιστορικών τέχνης, με βασικότερες αυτές των Ευγένιου Ματθιόπουλου, Σπύρου Μοσχονά, Δημήτρη Παυλόπουλου, Ειρήνης Σαββανή και Μάνου Στεφανίδη.

Ο ακριβής αριθμός των εκθέσεων στις οποίες συμμετείχε ο Γερμενής δεν είναι απολύτως σαφής, καθώς αρκετοί ερευνητές έχουν κατά καιρούς παραθέσει ατεκμηρίωτες και αμφισβητούμενες πληροφορίες. Για παράδειγμα, οι Δημήτρης Παυλόπουλος, Ειρήνη Σαββανή και Μάνος Στεφανίδης, υποστηρίζουν εσφαλμένα ότι οι ατομικές εκθέσεις του καλλιτέχνη περιορίζονται σε τρεις, όλες πραγματοποιημένες στην Αθήνα. Συγκεκριμένα, ο Παυλόπουλος και η Σαββανή αναφέρουν πως οι εκθέσεις αυτές πραγματοποιήθηκαν το 1923, το 1929 και το 1931 στον Φιλολογικό Σύλλογο «Παρνασσός» (Στεφανίδης, 1996: 439˙ Παυλόπουλος, 1997: 248˙ Σαββανή, 2018: 81). Αντίθετα, σύμφωνα με το πρωτογενές υλικό, οι ατομικές εκθέσεις του καλλιτέχνη φαίνεται να ανέρχονται σε έντεκα, οι οποίες πραγματοποιήθηκαν τα έτη 1925[70], 1928, 1929, 1931, 1935, 1939, 1946, 1951, 1952, 1959 και 1961.[71] Από αυτές, οι εκθέσεις του 1925, του

[70] Ο Δημήτριος Καλλονάς, ο Δημήτρης Παυλόπουλος και η Ειρήνη Σαββανή υποστηρίζουν πως η πρώτη ατομική έκθεση του Γερμενή έλαβε χωρά το 1923 (Καλλονάς, 1944: 149-155˙ Παυλόπουλος, 1997: 248˙ Σαββανή, 2018: 81). Επιπλέον, σε ορισμένα δημοσιεύματα του τύπου το 1959 αναφέρεται ότι η πρώτη έκθεση πραγματοποιήθηκε το 1926 (Ανώνυμος, *Καθημερινή,* 30 Ιανουαρίου 1959˙ Κωνσταντόπουλος, *Απογευματινή*, 10 Φεβρουαρίου1959). Δεν στάθηκε δυνατό να πιστοποιηθεί κάτι τέτοιο με βάση το πρωτογενές υλικό. Σύμφωνα με το τελευταίο, η πρώτη του ατομική έκθεση φαίνεται να πραγματοποιήθηκε το 1925 (*Έκθεσις έργων Β. Γερμενή*, Κατάλογος, 1925).

[71] Στα Παραρτήματα 3 και 4 παρουσιάζονται με χρονολογική σειρά όλες οι εκθέσεις που εντοπίστηκαν κατά την διάρκεια της παρούσας μελέτης, στις οποίες έλαβε μέρος ο Γερμένης, τόσο ατομικές όσο και ομαδικές. Τα Παραρτήματα περιλαμβάνουν τις λίστες των έργων, φωτογραφική τεκμηρίωση από όσα έργα έχουν εντοπιστεί, καθώς και από το σύνολο των πηγών από τις οποίες αντλήθηκαν πληροφορίες για την κάθε έκθεση.

1929, του 1931, του 1946 και του 1959 έλαβαν χώρα στον «Παρνασσό». Οι συγκεκριμένες εκθέσεις στον «Παρνασσό» είναι οι μόνες για τις οποίες κατέστη δυνατή η διασταύρωση και επιβεβαίωση των πληροφορίων με τη χρήση καταλόγων και προσκλήσεων εκθέσεων[72].

Σύμφωνα με υπεύθυνη δήλωση του Γερμενή προς τη Διεύθυνση της Σχολής Καλών Τεχνών το 1945, η πρώτη συμμετοχή του σε ομαδική έκθεση έλαβε χώρα το 1922, στο πλαίσιο της Πανελλήνιας Καλλιτεχνικής Έκθεσης που διοργάνωσε ο Σύνδεσμος Ελλήνων Καλλιτεχνών (ΣΕΚ)[73] «*Υπεύθυνη δήλωσις, 1945*», φάκελος Βάσου Γερμενή, αρχείο Ε.Ε.Τ.Ε.). Ωστόσο, από το πρωτογενές υλικό προκύπτει ότι η πρώτη έκθεση του ΣΕΚ, στην οποία η συμμετοχή του Γερμενή μπορεί να επιβεβαιωθεί, ήταν αυτή του 1925 στον Εθνικό Κήπο. Ο Γερμενής συνέχισε να εκθέτει με τον ΣΕΚ έως το 1936,[74] ενώ συμμετείχε και στις Πανελλήνιες Καλλιτεχνικές Εκθέσεις που διοργανώθηκαν από το κράτος το 1938, 1939, 1940, 1948 και 1960. Δεν κατέστη δυνατό να διασταυρωθούν οι πληροφορίες για άλλες ομαδικές εκθέσεις στις οποίες φέρεται να συμμετείχε, καθώς οι αναφορές σε αυτές προέρχονται από μεμονωμένα δημοσιεύματα στον τύπο της περιόδου 1920-1970. Πέρα από την Ελλάδα, το έργο του παρουσιάστηκε και σε διεθνές πλαίσιο, όπως στη Μπιενάλε Βενετίας του 1934 **[εικ. 23 - 24]**, στην Ακαδημία Καλών Τεχνών της Στοκχόλμης το 1947, καθώς και σε εκθέσεις στο Παρίσι, στο Λονδίνο και στη Νέα Υόρκη, αλλά και στην Αιθιοπία.[75]

Το πρώιμο στάδιο της εκθεσιακής δραστηριότητας του Γερμενή εντάσσεται στην περίοδο του Μεσοπολέμου, μια εποχή έντονων πολιτικών και κοινωνικών αναταραχών και μετασχηματισμού για την Ελλάδα, με σημαντικές επιπτώσεις στην καλλιτεχνική σκηνή. Ήδη από

---

[72] Χρήσιμη ως προς αυτό υπήρξε και η μελέτη *Το Χρονικόν του «Παρνασσού» (1865-1950)* του Κωνσταντίνου Βοβολίνη, που εκδόθηκε από τον εν λόγω σύλλογο το 1951.

[73] Εφεξής θα χρησιμοποιείται η συντομογραφία ΣΕΚ.

[74] Σύμφωνα με τον Παυλόπουλο, ο Γερμενής είχε λάβει μέρος σε όλες τις εκθέσεις του ΣΕΚ (Παυλόπουλος, 1997: 248), ωστόσο κάτι τέτοιο φαίνεται να μην ισχύει εφόσον, για παράδειγμα, σύμφωνα με τον κατάλογο της έκθεσης, ο καλλιτέχνης δεν είχε συμμετάσχει στην *Θ΄ Καλλιτεχνική Έκθεση* του 1939 (*Θ΄ Καλλιτεχνική Εκθεσις,* Κατάλογος, ΣΕΚ, 27 Φεβρουαρίου- 26 Μαρτίου 1939). Συγκεκριμένα, ο Γερμενής είχε λάβει μέρος στις εκθέσεις του 1925, 1926, 1929 και το 1936. Όλες οι σχετικές πηγές αναγράφονται στο Παράρτημα 4.

[75] Καλλονάς, 1944: 149-155˙ Κωνσταντόπουλος, *Απογευματινή*, 10 Φεβρουαρίου 1959˙ Κ. Μ., *Ανένδοτος,* 22 Ιουνίου 1966˙ Α. Κ., *Ελευθερίας,* 14 Αυγούστου 1966˙ Σπητέρης, 1979: 374˙ Παπαστάμος, 1981: 242,247,248˙ Μισιρλή, 1993: 206˙ Παυλόπουλος, 1997: 248˙ Σαββανή, 2018: 81˙ «Υπεύθυνη δήλωσις, 1945», φάκελος Βάσου Γερμενή, αρχείο Ε.Ε.Τ.Ε.

τη δεκαετία του 1910 παρατηρούνται σημαντικές μεταβολές στην ελληνική τέχνη. Από τη μια πλευρά, οι καλλιτέχνες που σπούδαζαν στο εξωτερικό, στρέφονται πλέον στο Παρίσι, απορρίπτοντας τον ακαδημαϊσμό του Μονάχου και υιοθετώντας στοιχεία των μοντερνιστικών τάσεων. Από την άλλη, στην Ελλάδα εμφανίζεται η ανάγκη για μια εθνική καλλιτεχνική έκφραση, εμπνευσμένη από τη λαϊκή και τη βυζαντινή τέχνη (Ματθιόπουλος, 2003: 408-457˙ Αλεξανδρή, 2009). Η βυζαντινή τέχνη, που έως τότε θεωρούνταν περιορισμένης αισθητικής αξίας, άρχισε να αναγνωρίζεται ως σημαντική πτυχή της ελληνικής καλλιτεχνικής παράδοσης και αποτέλεσε βασική πηγή έμπνευσης. Η ιδέα μιας αδιάσπαστης συνέχειας της ελληνικής τέχνης, από την αρχαιότητα έως τη σύγχρονη εποχή, αποτέλεσε έναν από τους δύο βασικούς τρόπους με τους οποίους η τέχνη συνέβαλε στην τόνωση του εθνικού αισθήματος των Ελλήνων. Ο δεύτερος τρόπος ήταν η αναπαράσταση της συμμετοχής της Ελλάδας στις πολεμικές συγκρούσεις, με στόχο τη δημιουργία μια ηρωικής εικόνας της χώρας (Μοσχονάς, 2010: 243-245).

Σημαντική πηγή για την κατανόηση των αιτημάτων των Ελλήνων καλλιτεχνών στα μέσα της δεκαετίας του 1920 αποτελούν οι συνεντεύξεις που παραχώρησαν καλλιτέχνες στον Φώτο Γιοφύλλη (1887-1981) για την εφημερίδα *Η Πρωΐα*, από τον Νοέμβριο του 1925 έως τον Ιανουάριο του 1926.[76] Σε αυτές τις συνεντεύξεις, οι καλλιτέχνες εξέφραζαν τις απόψεις τους σχετικά με τις συντεχνιακές συνθήκες στη χώρα, την κρατική παρέμβαση, την αγορά των έργων τέχνης αλλά και τις σχέσεις μεταξύ τους. Στις τοποθετήσεις τους, υπήρχε διάχυτη η αίσθηση πως το κράτος παραμελούσε πλήρως την καλλιτεχνική παραγωγή. Ανάμεσα στους καλλιτέχνες που συμμετείχαν στις συνεντεύξεις ήταν και ο Γερμενής, καθώς και ο καθηγητής του στην ΑΣΚΤ, Γεώργιος Ροϊλός (Γιοφύλλης, *Η Πρωΐα,* 4 Δεκεμβρίου 1925˙ Γιοφύλλης, *Η Πρωΐα*, 29 Δεκεμβρίου 1925). Στις απόψεις τους υπογραμμιζόταν η γενικότερη έλλειψη ενδιαφέροντος από το ελληνικό κράτος να αποκτήσει έργα τους, στερώντας τους έτσι οικονομική υποστήριξη. Αυτή η κατάσταση αντανακλούσε και την απουσία μέριμνας από τους κρατικούς θεσμούς για τη δημιουργία κρατικών συλλογών.[77] Η έλλειψη αξιοκρατίας ενδεχομένως να συνέβαλε στην απουσία

[76] Οι καλλιτέχνες οι οποίοι ερωτήθηκαν, με τη σειρά, ήταν οι εξής: Επαμεινώνδας Θωμόπουλος (1878-1976), Γεώργιος Ροϊλός (1867-1928), Θωμάς Θωμόπουλος (1873-1937), Νικόλαος Λύτρας (1883-1927), Οδυσσέας Φωκάς (1857-1946), Αντώνιος Σώχος (1888-1975), Γρηγόριος Ζευγώλης (1886-1950), Δημήτριος Δήμας (1886-1957), Ο Κωνσταντίνος Μαλέας (1879-1928), Βασος Γερμενής, Περικλής Λύτρας (1888-1940) και Χριστόδουλος Ροΐμπης (1900-1963) (Γιοφύλλης, *Η Πρωΐα,* 10 Ιανουαρίου 1926).

[77] Ειδικότερα, ο Γερμενής αναφέρει: «Τα Κράτος έδειξεν ανέκαθεν αδιαφορία για την Τέχνη μας. […] Υπήρχον στους προϋπολογισμούς των Υπουργείων μερικά χρηματικά ποσά δια ν'αγοράζωνται έργα των

αλληλοϋποστήριξης μεταξύ των καλλιτεχνών της εποχής, ένα θέμα που επίσης αναδείχθηκε στις συνεντεύξεις του Γιοφύλλη.[78]

Τέλος, ένα ακόμα ζήτημα που αναδεικνύεται μέσα από τις συνεντεύξεις των καλλιτεχνών ήταν η ανάγκη ύπαρξης ενός σταθερού εκθεσιακού πλαισίου για την προώθηση της καλλιτεχνικής παραγωγής στη χώρα (Ματθιόπουλος, 1996: 75-76). Ο Ροϊλός, συγκεκριμένα, θεωρούσε πως ο τρόπος για να αναπτύξει το ελληνικό κοινό το αισθητικό του κριτήριο ήταν μέσω της διαρκούς συνύπαρξης διαφορετικών καλλιτεχνών στον ίδιο χώρο, ώστε οι θεατές να μπορούν να αντιπαραβάλλουν τα έργα μεταξύ τους (Γιοφύλλης, *Η Πρωΐα,* 4 Δεκεμβρίου 1925).[79] Το ίδιο θέμα απασχολούσε και τον Γερμενή, ο οποίος τασσόταν υπέρ της δημιουργίας ενός χώρου αφιερωμένου στη σύγχρονη ελληνική τέχνη, θεωρώντας ότι αυτό θα οδηγούσε το ελληνικό κοινό να αγαπήσει και να εκτιμήσει τη σύγχρονη καλλιτεχνική δημιουργία (Γιοφύλλης, *Η Πρωΐα*, 29 Δεκεμβρίου 1925).[80] Ο Ροΐλός σχολίασε επιπλέον ότι αυτές οι μόνιμες εκθέσεις θα μπορούσαν να αποτελέσουν την ιδανική συνθήκη για την «διαπαιδαγώγηση» των ίδιων των κριτικών τέχνης. Το ανεπαίσθητα δηκτικό αυτό σχόλιο εκφράζει την αμφισβήτησή του σχετικά με τις ικανότητες των Ελλήνων τεχνοκριτικών της εποχής του.[81]

καλλιτεχνών μας, αλλά και αυτά τα έκοψε τελείως η Επιτροπή οικονομικών!» (Γιοφύλλης, *Η Πρωΐα*, 29 Δεκεμβρίου 1925). Σχετικά με το ίδιο ζήτημα, ο Ροϊλός παραθέτει: « Έχω την αντίληψιν πως ουδέποτε το Κράτος το Ελληνικόν έδειξεν ενδιαφέρον δια την ζωγραφικήν και δια την γλυπτικήν μας» (Γιοφύλλης, *Η Πρωΐα,* 4 Δεκεμβρίου 1925).

[78] Ο Γερμενής πρόσθεσε για το συγκεκριμένο θέμα: «Ο Σύνδεσμος Καλλιτεχνών […] δεν μπόρεσε να προοδεύση γιατί αλληλοτρωγόμεθα. […] οι περισσότεροι, καλλιτέχναι μας, απ' εκείνους που έχουν κάποιο όνομα, απεσύρθηκαν» (Γιοφύλλης, *Η Πρωΐα*, 29 Δεκεμβρίου 1925).

[79]Κατά τον Ροϊλό: «Η μονομερής εμφάνισις έργων ενός καλλιτέχνου δεν δεικνύει τίποτε. Μόνον εις το σύνολον, όπου καθείς θέτει το έργον του πλησίον εις το έργο του άλλου καλλιτέχνου, φαίνεται η αξία καθενός» (Γιοφύλλης, *Η Πρωΐα,* 4 Δεκεμβρίου 1925).

[80] Στην απάντηση του Γερμενή μπορεί να ξεχωρίσει το εξής απόσπασμα: «Είνε αναγκαιοτάτη μια Διαρκής Έκθεσις […]. Εάν το Κράτος εφρόντιζε να υπήρχεν ένα μέρος, όπου συνεχώς να εκθέτουν οι καλλιτέχναι τα έργα των, δηλαδή εάν υπήρχεν ένα συνεχές πρατήριον καλλιτεχνικών έργων, και η Τέχνη θα διεδίδετο και ο κόσμος θα εσυνήθιζε να αγαπά τα Ελληνικά έργα Τέχνης. Αλλά δυστυχώς το Κράτος δεν τα προσέχει αυτά» (Γιοφύλλης, *Η Πρωΐα*, 29 Δεκεμβρίου 1925).

[81]Συγκεκριμένα, ο Ροϊλός αναφέρει: «Αλλά από τας γενικάς αυτάς καλλιτεχνικάς εκθέσεις θα διδαχθούν και θα μορφωθούν και οι γράφοντες περί της Τέχνης μας και οι μελετηταί της. Θα λάβουν ευκαιρίαν να μορφωθούν κριτικοί πραγματικοί. Και δεν θα γίνεται κριτικός ο καθένας μόνον διότι το θέλει να παρουσιάζεται ως κριτικός» (Γιοφύλλης, *Η Πρωΐα,* 4 Δεκεμβρίου 1925).

Αιτήματα όπως τα παραπάνω εκφράζονται σε μια περίοδο κατά την οποία το μοναδικό συνδικαλιστικό όργανο των Ελλήνων καλλιτεχνών ήταν ο Σύνδεσμος Ελλήνων Καλλιτεχνών (ΣΕΚ). Στην αρχική διοικητική ομάδα, ο Γεώργιος Ιακωβίδης ήταν πρόεδρος, ο Γεώργιος Ροϊλός αντιπρόεδρος, και ο Αλέξανδρος Φιλαδελφέυς (1867-1955) γενικός γραμματέας (Μοσχονάς, 2010: 106). Μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1920, η διοίκηση του ΣΕΚ βρισκόταν στα χέρια μιας ομάδας, της οποίας η αισθητική παρέπεμπε στην ακαδημαϊκή τέχνη, συνδυασμένη με ορισμένες ιμπρεσιονιστικές τάσεις. Στο κέντρο αυτή της ομάδας βρίσκονταν καλλιτέχνες από τον στενό κύκλο του Ιακωβίδη, ο οποίος πρωτοστατούσε στους καλλιτεχνικούς θεσμούς της χώρας στις αρχές του 20ου αιώνα (Μοσχονάς, 2010: 279-280).

Όπως είδαμε και κατά την εξέταση των εκθέσεών του, ο Γερμενής δραστηριοποιήθηκε ενεργά στο πλαίσιο του ΣΕΚ, διατελώντας μάλιστα γενικός γραμματέας του συνδέσμου. Από το αρχειακό υλικό που εξετάστηκε, δεν προκύπτει με σαφήνεια το ακριβές χρονικό διάστημα κατά το οποίο κατείχε αυτή τη θέση. Κατά τη διάρκεια της έρευνας εντοπίστηκαν μόνο δύο χρονολογίες, το 1926 και το 1932, στις οποίες αναφέρεται ότι ο Γερμενής είχε τη θέση του γραμματέα (*Στ΄ Πανελλήνιος έκθεσις*, Κανονισμός της έκθεσης, 1926).[82] Το γεγονός πως ο Γερμενής εξελέγη γραμματέας ήδη από το 1926 ενδέχεται να συνδέεται με την παρουσία μελών της διοικητικής ομάδας, που ήταν καθηγητές του στη Σχολή Καλών Τεχνών. Ωστόσο, την περίοδο κατά την οποία ο Γερμενής ανέλαβε διοικητική θέση στον σύνδεσμο, ο τελευταίος είχε εισέλθει σε μια φάση παρακμής. Επικρατούσε μάλλον ένα αίσθημα ηττοπάθειας, καθώς ο σύνδεσμος δεν είχε επί της ουσίας καταφέρει να προωθήσει τα αιτήματά των καλλιτεχνών στην πολιτεία. Μετά την αποστασιοποίηση αυτών που πρωτοστάτησαν στην ίδρυση του συνδέσμου, ανέλαβαν νέοι καλλιτέχνες, όπως ο Χριστοφής, ο Γερμενής, ο Μαγιάσης, ο Περικλής Λύτρας (1888-1940) και ο Μιχαήλ Αξελός (1877-1965), οι οποίοι, ωστόσο, δεν διέθεταν το εκτόπισμα των προηγούμενων (Μοσχονάς, 2010: 279-280). Η αποδυνάμωση του ΣΕΚ εντατικοποιήθηκε στα τέλη της δεκαετίας του 1920, με την απόσπαση της ομάδας γλυπτών, οι οποίοι ίδρυσαν το δικό τους αυτόνομο σωματείο, το Σωματείο Ελλήνων Γλυπτών, το 1929. Επίσης, απομακρύνθηκαν οι πλέον προοδευτικοί ζωγράφοι που το 1930 ανασύστησαν την Ομάδα Τέχνη (Μοσχονάς, 2010: 279-

[82] Μοσχονάς, 2010: 264-265 και 282. Η πληροφορία για την εκλογή του το 1932 προκύπτει από δημοσίευμα στην εφημερίδα *Ελεύθερον Βήμα*, Ανώνυμος, «Ο σύνδεσμος των Ελλήνων καλλιτεχνών», *Ελεύθερον Βήμα,* 7 Ιουλίου 1932, που παραθέτει ο Μοσχονάς.

280).[83] Η ακριβής διάρκεια παραμονής του Γερμενή στον ΣΕΚ δεν μπορεί να προσδιοριστεί με βεβαιότητα. Η μόνη καταγεγραμμένη αναφορά στη σχέση του καλλιτέχνη με τον ΣΕΚ μετά το 1932 αφορά την έκθεση του 1936, που φαίνεται να είναι η τελευταία φορά που συμμετείχε σε έκθεση του Συνδέσμου. Στην έκθεση αυτή, μάλιστα, ο Γερμενής υπήρξε μέλος της οργανωτικής επιτροπής (*Η΄ Καλλιτεχνική Έκθεσις*, ΣΕΚ, Κατάλογος, 1936). Είναι πιθανόν, μετά το 1926, να εκλέχθηκε εκ νέου γραμματέας το 1932 και να παρέμεινε στη θέση αυτή έως το 1936, όταν η συμμετοχή του στον Σύνδεσμο φαίνεται να μειώθηκε ή να έπαψε.

Κατά την περίοδο του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου οι καλλιτέχνες/ιδες είχαν διαχωριστεί σε στρατόπεδα, κατά κύριο λόγο με βάση πολιτικά κριτήρια. Ο διαχωρισμός αυτός εκφράστηκε τόσο μέσα από την επιλογή θεμάτων, όσο και ύφους. Οι αριστεροί καλλιτέχνες απεικόνισαν θέματα της Ελληνικής Αντίστασης, χρησιμοποιώντας τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό και τον εξπρεσιονισμό για να εκφράσουν τις κοινωνικές τους αντιλήψεις. Από την άλλη μεριά, οι μη πολιτικοποιημένοι καλλιτέχνες απέκλεισαν από το έργο τους θέματα που αφορούσαν τον πόλεμο και την αντίσταση, ενώ υφολογικά θα μπορούσε κανείς να κάνει έναν διαχωρισμό ανάμεσα σε εκείνους που συνέχιζαν να επιλέγουν τον ακαδημαϊσμό και μια όψιμη εκδοχή του υπαιθρισμού, και σε εκείνους που στράφηκαν προς τις καινοτομίες του μοντερνισμού (Μοσχονάς, 2010: 524-526).

Το 1944 δημιουργήθηκε το Καλλιτεχνικό Επαγγελματικό Επιμελητήριο (ΚΕΕ), ένα συλλογικό όργανο που στόχευε στην ενίσχυση των δικαιωμάτων και των συμφερόντων των καλλιτεχνών. Μετά την απελευθέρωση, το 1945, το ΚΕΕ απέκτησε νομική υπόσταση ως Νομικό Πρόσωπο Δημοσίου Δικαίου, αποτελώντας τον πρώτο θεσμικό φορέα που εκπροσωπούσε συνολικά τους/ις καλλιτέχνες/ιδες στην Ελλάδα. Στόχος του ήταν η διασφάλιση επαγγελματικών δικαιωμάτων, η δημιουργία ταμείων πρόνοιας και σύνταξης, καθώς και η επίλυση διαφόρων συνδικαλιστικών ζητημάτων που απασχολούσαν τους/τις καλλιτέχνες/ιδες από τις αρχές του 20ού αιώνα. Το Επιμελητήριο αποτέλεσε μια πλατφόρμα στην οποία καλλιτέχνες/ιδες διαφορετικών τάσεων και προελεύσεων ένωσαν τις δυνάμεις τους, ενώ παράλληλα προσπάθησε να αφομοιώσει τις διάφορες καλλιτεχνικές ομάδες που είχαν αναπτυχθεί κατά τον μεσοπόλεμο (Μοσχονάς, 2010: 526-527, 531-532). Ο Γερμενής συμμετείχε στις διαδικασίες συγκρότησης του ΚΕΕ αμέσως μετά

[83] Η πρώτη Ομάδα Τέχνη ιδρύθηκε το 1917 και διασπάστηκε το 1919. Ήταν πρώτη ομάδα που αντιπροσώπευσε τάσεις του μοντερνισμού στην Ελλάδα. Ιδρυτικά της μέλη ήταν μεταξύ άλλων ο Νικόλαος Λύτρας, ο Κωνσταντίνος Παρθένης, ο Κωνσταντίνος Μαλέας, ο Περικλής Βυζάντιος και ο γλύπτης Μιχάλης Τόμπρος. Η δεύτερη Ομάδα Τέχνη διαλύθηκε το 1935.

την απελευθέρωση της χώρας, την άνοιξη του 1945 (Μοσχονάς, 2010: 532). Συγκεκριμένα, στις 10 Απριλίου του 1945, ο Γερμενής υπέβαλε επίσημη αίτηση ένταξης στο Επιμελητήριο, όπως αποδεικνύεται από την υπεύθυνη δήλωσή του προς την Διεύθυνση Καλών Τεχνών, η οποία βρίσκεται στο αρχείο του Επιμελητηρίου Εικαστικών Τεχνών Ελλάδος (Ε.Ε.Τ.Ε.).[84] Η συμμετοχή του στο ΚΕΕ ήταν άμεση και ενεργή, καθώς επιλέχθηκε να συμμετάσχει στην επιτροπή κατάταξης των μελών. Η διαδικασία συγκρότησης του επιμελητήριου ολοκληρώθηκε τον Αύγουστο του 1945 με την ένταξη 364 μελών (Μοσχονάς, 2010: 532). Η επιτροπή στην οποία συμμετείχε ο Γερμενής αποτελούσε κρίσιμη δομή σε αυτή τη διαδικασία, δεδομένου ότι είχε την ευθύνη να καθορίσει ποιοι/ες καλλιτέχνες/ιδες θα εντάσσονταν στις τάξεις του Επιμελητηρίου. Η συμβολή του στην επιτροπή κατάταξης, μαζί με ζωγράφους όπως ο Ουμβέρτος Αργυρός (1882 ή 1884-1963) από την Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών, οι Δ. Δήμας και Αν. Γεωργιάδης (1892-1981) από τον Σύνδεσμο Ελλήνων Καλλιτεχνών, και οι Αγ. Αστεριάδης και Σπ. Βασιλείου από την Ομάδα Τέχνη (Μοσχονάς, 2010: 531-532), καταδεικνύει την εμπειρία του στην θεσμική εκπροσώπηση και την αναγνώριση που είχε κερδίσει από τους συναδέλφους του.[85] Αναφερόμενος στα μέλη της επιτροπής του ΚΕΕ, ο Σπύρος Μοσχονάς σημειώνει πως ο Γερμενής ήταν μέλος της Εταιρείας Ελλήνων Καλλιτεχνών (Μοσχονάς, 2010: 532), αλλά στο πλαίσιο αυτής της έρευνας δεν στάθηκε δυνατό να διερευνήσουμε περισσότερο την εμπλοκή και τη δράση του στο συγκεκριμένο σωματείο.

Παρά τη συμμετοχή του κατά τα πρώτα στάδια της οργάνωσης του ΚΕΕ, ο Γερμενής φαίνεται πως σταδιακά αποστασιοποιήθηκε από τις συνδικαλιστικές διαδικασίες. Σε αχρονολόγητη επιστολή του προς τον πρόεδρο του ΚΕΕ, εξέφρασε την επιθυμία του να απομακρυνθεί από τα ψηφοδέλτια του Επιμελητηρίου, κάτι που πιθανότατα αναφέρεται σε κάποια εσωτερική εκλογική διαδικασία του τελευταίου, υποδεικνύοντας ότι ο καλλιτέχνης δεν

[84] Η υπεύθυνη δήλωση του Γερμενή προς τη Διεύθυνση Καλών Τεχνών, με ημερομηνία 10 Απριλίου 1945, περιλαμβάνει την αίτηση του καλλιτέχνη για ένταξη ως τακτικό μέλος στο ΚΕΕ και συγκεκριμένα στο τμήμα ζωγραφικής («Υπεύθυνη δήλωσις, 1945», φάκελος Β. Γερμενή, αρχείο Ε.Ε.Τ.Ε.).

[85] Μαζί με τον Γερμενή στην επιτροπή του Επιμελητηρίου συμμετείχαν οι Άγ. Θεοδωρόπουλος και Γ. Γουναρόπουλος από τον Κύκλο Τέχνης, οι Αλ. Κοντόπουλος και Κ. Θετταλός από την Ένωση Ελεύθεροι Καλλιτέχναι, καθώς και ο Κ. Πλακωτάρης εκπροσωπώντας τους ανένταχτους. Από τους γλύπτες συμμετείχαν οι Θ. Απάρτης, Μπ. Ραφτοπούλου, Γ. Ζογγολόπουλος, Β. Φαληρέας, και Κ. Γεωργακάς, ενώ από τους χαράκτες οι Ευθ. Παπαδημητρίου, Δ. Γιαννουκάκης, Τάσσος, Γ. Βελισσαρίδης και Αλ. Κορογιαννάκης. Στην επιτροπή συμμετείχαν, επίσης, οι διακοσμητές Ν. Καστανάκης, Γ. Βαλσαμάκης, Γ. Βακαλό, Τερζόπουλος και Γ. Λυδάκης (Μοσχονάς, 2010: 531-532).

επιθυμούσε να αναλάβει διοικητικά καθήκοντα («Επιστολή», φάκελος Β. Γερμενή, αρχείο Ε.Ε.Τ.Ε.). Η επιστολή αυτή, η οποία μπορεί να χρονολογηθεί το νωρίτερο κατά το δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1940, αποτελεί την τελευταία αναφορά που εντοπίστηκε στο πλαίσιο αυτής της μελέτης σχετικά με τη σχέση του Γερμενή με καλλιτεχνικές ομάδες και θεσμούς. Πιθανόν ο Γερμενής επέλεξε να αποσυρθεί από τον συνδικαλιστικό βίο για να επικεντρωθεί στο καλλιτεχνικό του έργο.

Συνοψίζοντας, η εκθεσιακή και θεσμική δράση του Βάσου Γερμενή αναδεικνύει τη σημαντική παρουσία του στην ελληνική καλλιτεχνική σκηνή του πρώτου μισού του 20ού αιώνα. Η συμμετοχή του τόσο στον ΣΕΚ όσο και στο ΚΕΕ καταδεικνύει τον ενεργό του ρόλο στα συλλογικά καλλιτεχνικά δρώμενα, ενώ η συμμετοχή του σε εκθέσεις εντός και εκτός Ελλάδας επιβεβαιώνει την ιδιαίτερη παραγωγικότητα αλλά και την κινητικότητα που ανέπτυξε. Παρόλο που φαίνεται να αποστασιοποιήθηκε σταδιακά από τον συνδικαλιστικό βίο, η περίπτωσή του παρουσιάζει ενδιαφέρον προσφέροντας πληροφορίες για τη θέση και τις προκλήσεις των καλλιτεχνών στην εποχή του.

Παράρτημα 2. Η εικαστική παραγωγή του Β. Γερμενή: κύριες θεματικές και υφολογικά χαρακτηριστικά

Το παράρτημα αυτό έχει ως στόχο την ανάλυση της εικαστικής παραγωγής του Βάσου Γερμενή, εστιάζοντας στις θεματικές του επιλογές και τον τρόπο που διαμορφώνονται κατά τη διάρκεια της καλλιτεχνικής του πορείας με βάση το υλικό από τους καταλόγους των εκθέσεών του, αλλά και στοιχεία πρόσληψης του έργου του από τον τύπο της εποχής. Λόγω των περιορισμένων δεδομένων, όπως η απουσία χρονολογιών για πολλά από τα έργα του, δεν ήταν δυνατή η πραγματοποίηση μιας συστηματικής μελέτης της διαμόρφωσης των τεχνοτροπικών του χαρακτηριστικών στο χρόνο. Ωστόσο, παρατηρούνται υφολογικές διαφορές ανάμεσα σε έργα του. Συγκεκριμένα διαπιστώνεται κυρίως μια μετάβαση από μια πιο μεταιμπρεσιονιστική μανιέρα με εξπρεσιονιστική χρήση του χρώματος, όπως στο *Τοπίο* **[εικ. 32]**, που θυμίζει τη γραφή του Νικόλαου Λύτρα (1883 - 1927), σε διατυπώσεις ακαδημαϊκού ρεαλισμού. Δεδομένης της έλλειψης χρονολογικών δεδομένων, δεν στάθηκε εφικτό να διαπιστωθεί σε ποιο βαθμό αυτά τα υφολογικά ιδιώματα δεν τελούν απλώς σε χρονική διαδοχή αλλά ενδεχομένως και συνυπάρχουν, ανάλογα με το κοινό στο οποίο απευθύνεται ο καλλιτέχνης. Με βάση τα παραπάνω, στο παράρτημα εικόνων (Παράρτημα 5) επιλέχθηκε και η παρουσίαση των έργων που εντοπίστηκαν ανά συλλογή και όχι με χρονολογική σειρά.[86] Οι πηγές που χρησιμοποιήθηκαν περιλαμβάνουν

[86] Έργα του Γερμενή βρίσκονται σήμερα σε δημόσιες και ιδιωτικές συλλογές όπως στην Δημοτική πινακοθήκη Λάρισας - Μουσείο Γ. Ι. Κατσίγρα **[εικ. 26 - 30],** στην Εθνική Πινακοθήκη - Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου (ΕΠΜΑΣ)- Συλλογή Ε. Κουτλίδη **[εικ. 31 - 34]**, στην Πινακοθήκη Ε. Αβέρωφ **[εικ. 35 - 37]**, στην Πινακοθήκη του Δήμου Αθηναίων **[εικ. 38, 39]**, Συλλογή Δήμου Μυκόνου **[εικ. 40]**, στη Πινακοθήκη Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης Καλαμάτας, στη Συλλογή της Δημοτικής Πινακοθήκης Ρόδου **[εικ. 41]**, Συλλογή Έργων Τέχνης της Βουλής των Ελλήνων **[εικ. 49]**, στο Μουσείο της Πόλεως των Αθηνών- Ίδρυμα Βούρου Ευταξία, στη Συλλογή Ναυτικού Μουσείου της Ελλάδος **[εικ. 43 - 51]**, στη Συλλογή Γενικού Επιτελείου Ναυτικού **[εικ. 52 - 55],** στο Πολεμικό Μουσείο Αθηνών **[εικ. 56 - 58],** στη Συλλογή της Εθνικής Τράπεζας **[εικ. 59, 60]**, στη Συλλογή του Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης (ΜΙΕΤ) **[εικ. 61]**, στη Συλλογή της Τράπεζας της Ελλάδος **[εικ. 62-64]** και στις ιδιωτικές συλλογές Α.Γ. Λεβέντη **[εικ. 65]**, Νίκης Παπαντωνίου **[εικ. 66]** και Ηλία Ε. Δαραδήμου **[εικ.67, 68]** (Μαμάκης, *Έθνος*, 11 Ιανουαρίου 1961˙ Μαμάκης, *Έθνος*, 21 Ιουνίου 1961˙ Αράπογλου, 1989:150˙ Σκαλτσά, 1990:56˙ Βλάχος, 1993:297˙ Μισιρλή, 1993:206˙ Κυριαζή, 1994:74˙ Ρογκάν, 1994: 57, 97˙ Ρογκάν, 2003: 37,129˙ Παυλόπουλος, 1997: 248˙ Καμπουρίδης Χ., Λεβούνης Γ., 1999: 332˙ Martinis, Moschonas, 2012: 292˙ Σαββανή, 2018:81˙ Κοφίνης, Πάλλα, Βλάχος, Κουτσογιάννης, 2023: 56-57˙ Στεφανίδης, 2023: 76). Επιπλέον, εντοπίστηκε αναφορά στην εφημερίδα *Ελευθερία* του 1966 σύμφωνα με την οποία έργα του

καταλόγους εκθέσεων, κριτικές της εποχής, αρχειακό υλικό και τη σχετική δευτερογενή βιβλιογραφία.

Κατά την πρώιμη περίοδο της καλλιτεχνικής του δημιουργίας, ο Γερμενής ασχολήθηκε κυρίως με μελέτες γυμνού και με συνθέσεις εσωτερικού χώρου. Παράλληλα, είχε ήδη αρχίσει να καταπιάνεται με υπαιθριστικά θέματα, τα οποία θα εξελίσσονταν στο βασικό του αντικείμενο ενδιαφέροντος (Γιοφύλλης, *Η Πρωΐα*, 29 Δεκεμβρίου 1925). Από τους τίτλους των έργων που παρουσίασε στην πρώτη του ατομική έκθεση το 1925, προκύπτει ότι ο Γερμενής καταπιάστηκε κυρίως με θέματα από την καθημερινή ζωή, όπως αγροτικές σκηνές και απεικονίσεις ζώων **[εικ. 1 - 4]** (*Έκθεσις έργων Β. Γερμενή ζωγράφου*, Κατάλογος, 1925). Εξετάζοντας την λίστα με τα 69 έργα που εκτέθηκαν το 1925, διαπιστώνουμε ότι δέκα από αυτά φέρουν τίτλο που παραπέμπουν στην αγροτική ζωή. Ενδεικτικά αναφέρονται οι ελαιογραφίες *Το πότισμα*, *Το θέρισμα* και *Το όργωμα*, καθώς και τα σχέδια *Το θέρισμα*, *Η Βοσκή*, *Το πότισμα της αγελάδας*, *Αργοτική σκηνή*, *Όργωμα* και άλλα. Αναφορικά με τις απεικονίσεις ζώων, ο καλλιτέχνης έλαβε αρκετά εύσημα στον τύπο της εποχής ήδη από την αρχή της εκθεσιακής του δραστηριότητας (Δ. Κ., *Τόλμη*, 15 Σεπτεμβρίου 1956). Ο Παύλος Νιρβάνας (1866-1937) σχολιάζοντας την έκθεση του 1925, τον χαρακτήρισε ως τον πρώτο «peintre animalier της Ελλάδος», προσθέτοντας συγκεκριμένα πως οι απεικονίσεις των ζώων από τον Γερμενή, ειδικά οι αγελάδες και τα άλογα, παρουσιάζουν μια πρωτοτυπία στην ελληνική τέχνη, καθώς μέχρι τότε δεν είχαν υπάρξει αντίστοιχες αναπαραστάσεις τους στις ελληνικές εκθέσεις (Νιρβάνας, *Εστία*, 8 Νοεμβρίου 1925). Στην έκθεση του 1925 οκτώ από έργα που εκτέθηκαν φέρουν τίτλο που συμπεριλαμβάνει κάποιο ζώο. Συγκεκριμένα, οι ελαιογραφίες *Κατσίκες* και *Το άλογο*, καθώς και τα σχέδια *Η βοσκή*, *Το πότισμα της αγελάδας*, *Οι χήνες*, *Κατσίκες*, *Κοττόπουλα* και *Άλογο*. Παρά το γεγονός ότι δεν εντοπίστηκαν τα έργα αυτά, που γνωρίζουμε μόνο με βάση τους τίτλους, μπορούμε να υποθέσουμε ότι αρκετές από τις υπόλοιπες συνθέσεις που εκτέθηκαν περιλάμβαναν ζώα, όπως σε αγροτικές σκηνές ή σκηνές της καθημερινής ζωής. Για παράδειγμα, η ελαιογραφία *Επιστροφή στο χωρίο*, σύμφωνα με άρθρο στο περιοδικό *Πινακοθήκη*, απεικονίζει «μια γυναίκα επί όνου με τα δεμάτια και την κατσίκα της» (Ανώνυμος, *Πινακοθήκη*, Ιούλιος-Νοέμβριος 1925). Ένα ακόμη παράδειγμα είναι

Γερμενή βρίσκονταν σε πινακοθήκες και ιδιωτικές συλλογές στην Γαλλία, τη Γερμανία, την Αγγλία, την Αμερική, την Αυστραλία και στην Αιθιοπία (Α. Κ., *Ελευθερία*, 14 Αυγούστου 1966). Έργα των παραπάνω συλλογών παρουσιάζονται στο Παράρτημα 5, ακολουθώντας την προαναφερθείσα σειρά, με εξαίρεση τις συλλογές του εξωτερικού οι οποίες δεν έχουν εντοπιστεί στο πλαίσιο αυτής της έρευνας.

ένα έργο με άγνωστο τίτλο που αναπαρίσταται στον κατάλογο της έκθεσης **[εικ. 1].** Βάσει του εικονιζόμενου θέματος, μπορεί να ταυτιστεί με την ελαιογραφία *Το όργωμα*, καθώς φαίνεται να αναπαριστά μια αγροτική σκηνή με έναν γεωργό να οργώνει το χωράφι με τη βοήθεια ενός βοδιού (*Έκθεσις έργων Β. Γερμενή ζωγράφου,* Κατάλογος, 1925). Πέρα από την παραπάνω θεματική ο Γερμενής παρουσίασε στην έκθεση του 1925 τρία έργα που αφορούσαν τη θάλασσα, *Ο Ναυαγός, Η ψαρόβαρκα* και *Από τα ναυπηγεία του Πειραιώς*. Επίσης, παρουσίασε μια ελαιογραφία με τίτλο *Από τα δράματα του πολέμου*, η οποία εντάσσεται στην θεματική του πολέμου. Σε άρθρο του περιοδικού Πινακοθήκη αναφέρεται συγκεκριμένα πως μεταξύ των έργων που ξεχώρισαν στην έκθεση ήταν και ο «πολεμικός πίναξ παριστάνων πολεμιστάς οι οποίοι διέρχονται ακροβολιστά την ράχιν ενός βουνού» (Ανώνυμος, *Πινακοθήκη,* Ιούλιος-Νοέμβριος 1925). Δεδομένου ότι δεν υπάρχει άλλος τίτλος στην λίστα με τα εκτιθέμενα έργα που παραπέμπει σε πολεμικό πίνακα, ενδεχομένως η πληροφορία αφορά την ελαιογραφία *Από τα δράματα του πολέμου*.

Μετά την πρώτη του έκθεση, ο καλλιτέχνης στράφηκε και προς τη θαλασσογραφία ως θεματική. Το β΄ μισό της δεκαετίας του 1920 ταξίδεψε επί δυο χρόνια με ένα μικρό προσωπικό σκάφος σε νησιά όπως η Σκύρος, η Μύκονος και η Τήλος (Καλλονάς, 1944: 152). Η ναυτική εμπειρία του, πιθανόν επηρεασμένη από το γεγονός ότι, όπως προαναφέρθηκε, ο πατέρας του ήταν πλοίαρχος, του επέτρεψε να εξερευνήσει τη νησιώτικη ζωή από κοντά: μελέτησε, όπως αναφέρει ο Καλλονάς, «τους τύπους του χωριού, τη ζωή των λιμανιών, την πάλη των ψαράδων και των χαμάληδων» (Καλλονάς, 1944: 152-153).

Η παραγωγή της περιόδου αυτής παρουσιάζεται στην δεύτερη ατομική έκθεση του 1929, η οποία πραγματοποιήθηκε στον «Παρνασσό», όπου η θεματολογία του Γερμενή παρουσιάζεται εμπλουτισμένη με παραστάσεις από τη θάλασσα και τη ζωή στα ελληνικά νησιά (*Έκθεσις έργων Β. Γερμενή ζωγράφου,* Κατάλογος, 1929). Από τα 46 έργα που εκτέθηκαν, οι δώδεκα τίτλοι αναφέρονται στη Μύκονο, όπως για παράδειγμα *Παναγία η Παραπορτιανή (Μύκονος), Η Φτελιά (Μύκονος), Από ψηλά (Μύκονος), Μελτεμάκι (Μύκονος), Στενό Μυκόνου, Μυκονίατικα σπίτια, Σκάλα μυκονιάτικου σπιτιού* και άλλοι. Άλλοι τίτλοι αφορούν τη ζωή στα λιμάνια και τους ψαράδες, όπως *Ψαράδικη εγκατάστασις, Ψάχνοντας για καβούρια, Ψαρόβαρκα, Ο μικρός καπετάνιο*ς και άλλα. Ένα ενδιαφέρον στοιχείο αυτής της έκθεσης είναι το έργο που απεικονίζεται στο εξώφυλλο του καταλόγου **[εικ. 7]**. Το έργο αναπαριστά μια φιγούρα ανδρός σε στυλιζαρισμένη μορφή, πιθανώς ένα πορτραίτο. Ο άντρας είναι ντυμένος επίσημα, με κοστούμι και γραβάτα και στο χέρι κρατά ένα αντικείμενο που μοιάζει με πινέλο. Το πρόσωπο του άντρα

φαίνεται να είναι μισοφωτισμένο με έντονες αντιθέσεις μεταξύ φωτός και σκιάς. Παρόλο που το έργο αυτό δεν φέρει τίτλο, ένα όμοιό του εντοπίστηκε στην ιστοσελίδα του οίκου δημοπρασιών Cypria Auctions με τίτλο *Το πορτραίτο του Απόστολου Γεραλή* **[εικ. 8]**. (Cypria Auctions, χ.χ.). Ωστόσο, καθώς στους καταγεγραμμένους τίτλους της έκθεσης δεν αναφέρεται κάποιο πορτραίτο, μπορούμε να υποθέσουμε πως το έργο αυτό, του εξωφύλλου, αποτελούσε προσωπική παραγγελία και δεν προοριζόταν προς πώληση με αποτέλεσμα να μην συμπεριλήφθηκε στον κατάλογο της έκθεσης. Ο Α. Δρίβας αναφέρει ότι ο καλλιτέχνης θεωρούσε τους Νικόλαο Λύτρα και Απόστολο Γεραλή ως τους σημαντικότερους δασκάλους του (Ματθιόπουλος, 1996: 346), γεγονός που πιθανώς υποδηλώνει μια προσωπική σχέση ή φιλία με τον Γεραλή.

Κατά την περίοδο που μεσολάβησε μέχρι την τρίτη του ατομική έκθεση του 1931, ο Γερμενής συνέχιζε να ταξιδεύει σε νησιά και στην Πελοπόννησο, μελετώντας τις χρωματικές «αρμονίες» και προσπαθώντας να συνδυάσει καλύτερα τις μορφές με το φως (Καλλονάς, 1944: 153). Στην έκθεση αυτή, παρουσίασε παρόμοια θέματα με εκείνα την προηγούμενης ατομικής του έκθεσης, εστιάζοντας ξανά στο υγρό στοιχείο (*Έκθεσις έργων Β. Γερμενή,* Κατάλογος, Παρνασσός, 1-25 Νοεμβρίου 1931). Ο Καλλονάς αναφέρεται συγκεκριμένα στο έργο *Περιμένοντας το καράβι,* το οποίο, κατά τον ίδιο, αργότερα εστάλη στην Μπιενάλε της Βενετίας και αγοράστηκε από το Υπουργείο Παιδείας (Καλλονάς, 1944: 154). Ο Ματθιόπουλος συσχέτισε το έργο αυτό με την ελαιογραφία *Il quai dell' isola Hydra* (*Στην αποβάθρα της νήσου Ύδρας*) που παρουσιάστηκε στο πλαίσιο της πρώτης ελληνικής συμμετοχής στην Μπιενάλε της Βενετίας το 1934 **[εικ. 24]** (Ματθιόπουλος, 1996: 344). Παρόλο που κανένας από τους δυο τίτλους δεν εμφανίζεται στον κατάλογο της έκθεσης του 1931, είναι πιθανό να πρόκειται για το έργο του καταλόγου με τίτλο *Γιὰ τὸ καράβι*, που είχε τιμή 8.000 δραχμές. Εκτός από αυτό το έργο, στη Μπιενάλε της Βενετίας το 1934, ο Γερμενής είχε στείλει και μια δεύτερη η ελαιογραφία, με τίτλο *Un angolo dell' isola Mykonos* (*Μια γωνιά της νήσου Μύκονος*) **[εικ. 23]** η οποία, σύμφωνα με τον Ματθιόπουλο, ανήκει στη Συλλογή Χαλκιόπουλου (Ματθιόπουλος, 1996: 344).

Μετά το 1935, μια ιδιαίτερη κατηγορία στην ευρύτερη αυτή θεματική που έχει σχέση με τη θάλασσα αφορά τις απεικονίσεις πολεμικών πλοίων, που, όπως θα αναλυθεί στο κεφάλαιο 2.4, προέκυψε από την παρατήρηση των ασκήσεων του Βασιλικού Ναυτικού (Καλλονάς, 1944:154˙ Α. Κ., *Ελευθερία,* 14 Αυγούστου 1966). Τα πρώτα έργα που να αναπαριστούν πολεμικά πλοία εμφανίζονται στην *Η΄ Πανελλήνιο έκθεσι* του ΣΕΚ το 1936. Συγκεκριμένα, είχε εκθέσει τις ελαιογραφίες *Αντιτορπιλικά εις τάξιν παραγωγής* και *Αντιτορπιλικό «Λέων» σε τρικυμία*, με τιμές

20.000 και 3.000 δραχμές αντίστοιχα (*Η΄ Καλλιτεχνική Εκθεσις*, ΣΕΚ, Κατάλογος, 1-29 Νοεμβρίου, 1936). Πέραν αυτών των δυο πινάκων, ο Γερμενής είχε εκθέσει ακόμη δυο έργα, τις ελαιογραφίες, *Ήσυχη γωνιά* (χ.δ., 25.000) και *Το πότισμα* (χ.δ., 12.000). Όσον αφορά το πρώτο, το έργο έχει ταυτιστεί με την ελαιογραφία *Ήσυχη γωνιά*, η οποία βρίσκεται στην Πινακοθήκη του Δήμου Αθηναίων **[εικ. 39]**. Αυτή η υπόθεση ενισχύεται από αναφορές σε άρθρα του τύπου της εποχής, όπου αναφέρεται ότι ο δήμαρχος Αθηναίων, Πλυτάς, είχε αγοράσει έργα από την έκθεση, μεταξύ των οποίων και ένα του Γερμενή.[87]

Μια ακόμα θεματική με την οποία καταπιάστηκε ο Γερμένης, είναι τα πολεμικά επεισόδια. Αυτή η κατηγορία είναι ιδιαίτερα σημαντική στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης, καθώς περιλαμβάνει το έργο *Στο μέτωπο*, το οποίο αποτελεί το αντικείμενο έρευνας. Ένα από τα παραδείγματα αυτής της κατηγορίας είναι η ελαιογραφία *Έπος Ηπείρου, 1940* **[εικ. 56]**, η οποία φιλοξενείται στη συλλογή του Πολεμικού Μουσείου της Αθήνας και αναπαριστά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο (Μπαχαριάν, Ανταίος, 1985:40˙ Παυλόπουλος, *Επτά ημέρες Η Καθημερινή*, 1997:12). Αναλυτικότερες πληροφορίες για τη θεματική των ναυτικών και πολεμικών επεισοδίων παρουσιάζονται στο κεφάλαιο 2.

Μια ιδιαίτερη ομάδα στο σώμα της εικαστικής του παραγωγής αποτελούν τα έργα που προέκυψαν κατά την παραμονή του στην Αντίς Αμπέμπα καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του 1950. Ένα έργο που ξεχώρισε από αυτή την περίοδο ήταν ένα μεγάλων διαστάσεων πορτραίτο του αυτοκράτορα Selassie που τον απεικονίζει με στρατιωτική στολή και παράσημα **[εικ. 71]**. Η ελαιογραφία χαρακτηρίστηκε «αριστουργηματικό[ς] πίνακα[ς] ύψους 2 ½ επί 2 μέτρων που παρουσιάζει εις όλην την αίγλην και το επιβλητικόν μεγαλείον του τον Νεγκούς» (Κριναίος, *Βραδυνή (Η),* 24 Απριλίου 1954). Το πορτραίτο σχολιάστηκε επίσης και από τον σουδανικό, αιγυπτιακό, αγγλικό και γαλλικό τύπο, ενώ αναφορές για τη δράση του Γερμενή στην Αιθιοπία, με αφορμή αυτό το έργο, προβλήθηκαν ευρέως και στις ελληνικές εφημερίδες (Κριναίος, *Βραδυνή (Η),* 24 Απριλίου 1954). Πέρα από τα πορτραίτα την αυτοκρατορικής οικογένειας, ο Γερμενής αξιοποίησε την παραμονή του στην Αιθιοπία για να ζωγραφίσει θέματα που αφορούσαν την καθημερινή ζωή της χώρας. Επιπλέον, υπήρξε υπεύθυνος για την αγιογράφηση του ναού της Αγίας

[87] Ανώνυμος, *Ελεύθερον Βήμα*, 21 Νοεμβρίου 1936˙ Ανώνυμος, *Εστία,* 20 Νοεμβρίου 1936˙ Ανώνυμος, *Η Πρωία,* 14 Νοεμβρίου 1936˙ Ανώνυμος, *Ελεύθερον Βήμα,* 24 Νοεμβρίου 1936˙ Ανώνυμος, *Η Καθημερινή,* 24 Νοεμβρίου 1936˙ Ανώνυμος, *Η Πρωία,* 27 Νοεμβρίου 1936.

Τριάδας στην Αντίς Αμπέμπα, τον οποίο ο Selassie μετέτρεψε σε μαυσωλείο του **[εικ. 72 - 74]**.[88] Μαζί με τον Γερμενή δούλεψε και ο γλύπτης Κώστας Γεωργακάς (1904-1991), υπεύθυνος για την φιλοτέχνηση των γλυπτών των αετωμάτων του ναού (Στεφανίδης, 1996: 439˙ Σαββανή, 2018: 81). Στο πλαίσιο των εργασιών αυτών, ο Γερμενής φιλοτέχνησε μια τοιχογραφία με την αποθέωση του Selassie, στην οποία ο τελευταίος απεικονίζεται «έφιππος στο λευκό του άλογο εξορμά και απελευθερώνει την Ερυθραίαν που παριστάνεται ως λευχειμονούσα Ιέρεια την οποίαν καταυγάζει το ουράνιον φως» **[εικ. 72]** (Παναγιωτόπουλος, *Έθνος,* 11 Φεβρουαρίου 1959). Στο έργο αυτό ο Αυτοκράτορας απεικονίζεται με ιδιαίτερα δοξαστικό τρόπο, με το άλογό του να στέκεται στα δύο πόδια, μια στάση που προσδίδει μεγαλοπρέπεια. Πίσω του αναπαρίστανται προηγούμενοι αυτοκράτορες της Αιθιοπίας, όπως ο Μενελίκ, ο Ιωάννης και ο «τραγικός Θεόδωρος» (Κριναίος, *Βραδυνή (η),* 24 Απριλίου 1954). Στα αριστερά της σύνθεσης εμφανίζεται ένα μεγαλόπρεπο κτίσμα, που ενδεχομένως λειτουργεί ως αλληγορία των νέων κτήσεων της χώρας (Ανώνυμος, *Μακεδονία Θεσσαλονίκης,* 23 Απριλίου 1954). Στη σύνθεση αυτή, η δοξαστική απεικόνιση του Selassie σε έφιππη στάση ενισχύει την μνημειακή διάσταση του έργου, με τον αυτοκράτορα να παρουσιάζεται ως σύμβολο απελευθέρωσης και συνέχειας της αιθιοπικής μοναρχίας.

Η συγκεκριμένη τοιχογραφία, καθώς και οι προγενέστερες τοιχογραφίες στο *Μνημείο των πεσόντων Αξιωματικών, Υπαξιωματικών και Ναυτών του Πολεμικού Ναυτικού (1940-1945)* **[εικ. 82]** στον Σκαραμαγκά για τις οποίες έγινε λόγος στο υποκεφάλαιο 2.2, αποτελούν δείγματα κοσμικής και θρησκευτικής ζωγραφικής μνημειακού χαρακτήρα, που ξεπερνά τα όρια της μέχρι τότε δημιουργίας του καλλιτέχνη, η οποία περιοριζόταν κυρίως στο πεδίο του καβαλέτου. Οι τοιχογραφίες της Αγίας Τριάδας, όπως και εκείνες στο *Μνημείο των πεσόντων Αξιωματικών, Υπαξιωματικών και Ναυτών του Πολεμικού Ναυτικού* πραγματοποιήθηκαν κατόπιν παραγγελίας. Το γεγονός αυτό δικαιολογεί σαφώς τόσο τον μνημειακό χαρακτήρα των αντίστοιχων συνθέσεων όσο και τη δοξαστική αναπαράσταση των θεμάτων, τουλάχιστον στην περίπτωση των τοιχογραφιών στην Αντίς Αμπέμπα για τις οποίες σώζεται φωτογραφικό υλικό. Στην εν λόγω τοιχογραφία, ο Selassie δεν παρουσιάζεται απλώς ως ιστορικός ή πολιτικός ηγέτης, αλλά αποδίδεται με έναν δοξαστικό τρόπο, σε μια σύνθεση που τον συνδέει με τους προηγούμενους αυτοκράτορες της χώρας δημιουργώντας μια αίσθηση ιστορικής συνέχειας. Η τοιχογραφία της αποθέωσης του Selassie αποτελεί μέρος της προσπάθειας του Γερμενή να συνδέσει το εικαστικό

[88] Ανώνυμος, *Μακεδονία Θεσσαλονίκης*, 23 Απριλίου 1954 ˙ Δόξας, *Υγειονομική Φωνή Αθηνών*, 5 Φεβρουαρίου 1959 ˙ Παναγιωτόπουλος, *Έθνος,* 11 Φεβρουαρίου 1959.

έργο του με τις ιδεολογικές προθέσεις της αιθιοπικής μοναρχίας και να δημιουργήσει ένα αφήγημα που εξυψώνει τον αυτοκράτορα ως σύμβολο της εθνικής και θρησκευτικής ταυτότητας της Αιθιοπίας. Κάποια από τα έργα που είχε φιλοτεχνήσει ο καλλιτέχνης κατά την παραμονή του στην Αιθιοπία παρουσιάστηκαν στην έκθεση του 1959 (*Έκθεσις Ζωγραφικής & Γλυπτικής Βάσου Γερμενή*, 1959). Μέσα από την έρευνα στον τύπο της εποχής, εντοπίστηκαν φωτογραφικές αναπαραγωγές δέκα έργων που εκτέθηκαν σε αυτήν την έκθεση **[εικ. 10 - 20]**.[89]

Μια αξιοσημείωτη πτυχή της καλλιτεχνικής πορείας του Γερμενή είναι η ενασχόλησή του με τη γλυπτική. Ο Καλλονάς σημειώνει πως ο Γερμενής ξεκίνησε να ασχολείται και με την γλυπτική στα μέσα της δεκαετίας του 1940 (Καλλονάς, 1944: 155). Σύμφωνα με το αρχειακό υλικό που εξετάστηκε για τις ανάγκες της παρούσας μελέτης, ο Γερμενής εκθέτει για πρώτη φορά έργο γλυπτικής στην Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση του 1948, παρουσιάζοντας το έργο *Τσοπάνος* (πέτρα), το οποίο είχε κοστολογηθεί στα 2.000.000 δραχμές (*Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Εκθεσις,* Κατάλογος, Ζάππειον Μέγαρον, 1 Νοεμβρίου -15 Δεκεμβρίου 1948). Η επόμενη αναφορά σε έργα γλυπτικής του καλλιτέχνη είναι στην ατομική έκθεση του 1959 στον Παρνασσό, με τίτλο *Έκθεσις Ζωγραφικής & Γλυπτικής Βάσου Γερμενή*, όπου εκτέθηκαν 58 έργα, από τα οποία τα εννέα ήταν γλυπτά. Συγκεκριμένα, παρουσιάστηκαν τα έργα *Προτομὴ ἀκαδημαϊκοῦ Κοκκίνου*, *Προτομὴ Λασκαράτου*, *Ο τσοπάνος*, *Ψάρι*, *Κεφαλὴ γέροντος*, *Προτομή Μ. Τ.* και *Προτομή Γ. Τ.* (*Έκθεσις Ζωγραφικής & Γλυπτικής Βάσου Γερμενή,* Κατάλογος, 1959). Από τα γλυπτά αυτά, μόνο η *Προτομὴ ἀκαδημαϊκοῦ Κοκκίνου* μπορεί να ταυτοποιηθεί με βάση φωτογραφία που δημοσιεύθηκε σε άρθρο για την έκθεση **[εικ. 20]** (Κωνσταντόπουλος, *Απογευματινή,* 11 Φεβρουαρίου, 1959). Προτομή του ακαδημαϊκού Διονύσιου Κόκκινου (1884-1967) (*Ο Ακαδημαϊκός κ. Κόκκινος*, γύψος), την ίδια κατά πάσα πιθανότητα, παρουσίασε και την επόμενη χρονιά, στην Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση (*ΣΤ΄ Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Έκθεσις*,

[89] Συγκεκριμένα, τα έργα με τους τίτλους, όπως αναγράφονται στις αντίστοιχες εφημερίδες, *Η επιστροφή στο χωριό* **[εικ. 10]**, *Κόρη της Ζούγκλας (Αιθιοπία*) **[εικ. 11]**, *Αγορά* **[εικ. 12]**, *Μπονάτσα στην Αλευκάντρα (Μύκονος)* **[εικ. 13]**, *Γυναίκα στη Ζούγκλα* **[εικ. 14]**, *Ύδρευσις Αιθιόπων από την λίμνην Κόκα* **[εικ. 15]**, *Μύκονος* **[εικ. 16]**, *Η γυναίκα με την γκαμήλα (Αιθιοπία)* **[εικ. 17]**, *Προς τα χειμαδιά* **[εικ. 18]**, *Μυκονιάτικος Μύλος* **[εικ. 19],** *Ο Ακαδημαικός Διονύσιος Κόκκινος* [**Εικ. 20**] (Μαμάκης, *Έθνος*, 4 Φεβρουαρίου 1959˙ Δόξας, *Υγειονομικής Φωνής Αθηνών,* 5 Φεβρουαρίου 1959˙ Καλλονάς, *Βραδυνή,* 7 Φεβρουαρίου, 1959˙ Κωνσταντόπουλος, *Απογευματινή,* 10 Φεβρουαρίου,1959˙ Κωνσταντόπουλος, *Απογευματινή,* 11 Φεβρουαρίου, 1959˙ Κωνσταντόπουλος, *Απογευματινή*, 16 Φεβρουαρίου, 1959˙ Κωνσταντόπουλος, *Ακροπόλεως*, 18 Φεβρουαρίου, 1959˙ Αναγνωστοπούλου, *Ελευθερία,* 8 Φεβρουαρίου 1959)

Κατάλογος, 1960). Πέραν των προαναφερθέντων έργων που εντοπίστηκαν σε καταλόγους εκθέσεων, στη βιβλιογραφία αναφέρεται ότι ο Γερμενής φιλοτέχνησε και προτομές του Διονύσιου Σολωμού (1798-1857), του Λορέντζου Μαβίλη (1860-1912) και του Ανδρέα Λασκαράτου (1811-1901) (Καλλιγάς, Ζίας, 1970: 22).

Η στροφή αυτή του Γερμενή προς την γλυπτική μπορεί να συνδεθεί με την εμπειρία που του παρείχε η συνεργασία του με τον Κώστα Γεωργακά κατά την παραμονή του στην Αιθιοπία. Η στενή επαφή με τον γλυπτή, ο οποίος, όπως προαναφέρθηκε, ήταν υπεύθυνος για τα γλυπτά του ναού της Αγίας Τριάδας στην Αντίς Αμπέμπα (Στεφανίδης, 1996: 439˙ Σαββανή, 2018: 81), πιθανώς ενέπνευσε τον Γερμενή να εξερευνήσει τη γλυπτική ως μέσω έκφρασης παράλληλα με τη ζωγραφική. Αυτή η στροφή πιθανόν αντανακλά και το ενδιαφέρον του για νέες μορφές δημιουργίας, οι οποίες θα του επέτρεπαν να συνδεθεί με τη δημόσια και μνημειακή τέχνη και κυρίως την εξασφάλιση παραγγελιών ευρύτερης κλίμακας, δημόσιων ή ιδιωτικών,

Πέρα από τη γλυπτική και τη ζωγραφική, ο Γερμενής ασχολήθηκε επίσης με την εικονογράφηση βιβλίων, τη χαρακτική, τη σκηνογραφία, τη διακοσμητική, τη χαλκογραφία, τη ξυλογραφία και τη ξυλογλυπτική (Μαρκάτου, 1994: 38˙ Δ. Κ., *Τόλμη*, 15 Σεπτεμβρίου 1956). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η ενασχόλησή του με την εικονογράφηση βιβλίων, στο πλαίσιο της οποίας συνεργάστηκε με σημαντικούς λογοτέχνες και εκδότες της εποχής του. Ενδεικτικά παραδείγματα της δραστηριότητας του στον τομέα αυτό αποτελούν η θεατρική διασκευή του έργου *Ο Αντώνιος και η Κλεοπάτρα* του Σαίξπηρ, με πρόλογο του Στρατή Δούκα (1895-1983), που κυκλοφόρησε το 1924 από το εκδοτικό οίκο Ζηκάκη **[εικ. 75]**, καθώς και το βιβλίο του Τάκη Λάππα (1904-1995) *Βοιωτικά Μοναστήρια* (1950) από τις εκδόσεις Κένταυρος, για την εικονογράφηση του οποίο ο Γερμενής συνεργάστηκε με τον Γιώργο Βακιρτζή (1923-1988). Επίσης, το βιβλίο *Μνημεία Τουρκοκρατίας Αθηνών* του Γεώργιου Μαλτέζου (1873-1941) που εκδόθηκε το 1960 από τον εκδοτικό οίκο Χαραλ. Σπανού. Μια μαρτυρία για την εικονογράφηση σχολικών βιβλίων από τον Γερμενή εντοπίζεται στην εφημερίδα *Ανένδοτος* στις 22 Ιουνίου του 1966, όπου αναφέρεται στα εξώφυλλα σχολικών βιβλίων της δεκαετίας του 1930 που έφεραν πολεμικά στοιχεία τα οποία αναδείκνυαν τη δόξα της ελληνικής ιστορίας (Κ. Μ., *Ανένδοτος,* 22 Ιουνίου 1966˙ Ανδρειωμένος, 2022: 244, 246, 252).[90] Επιπλέον, ο καλλιτέχνης εικονογράφησε

[90] «Είχαν, λοιπόν εκείνα τα εξώφυλλα σκίτσα τις [sic] δόξας των Ελλήνων, πολεμικά μας καράβια με φόντο την κυανόλευκη σημαία και εύζωνους να εξορμούν με την ξιφολόγχη και, κάπου, η υπογραφή τους "Βασ. Γερμ."» (Κ. Μ., *Ανένδοτος,* 22 Ιουνίου 1966).

πολλά αναγνωστικά, όπως τα *Παιδικά Αναγνώσματα* της Δ΄ και ΣΤ΄ τάξης δημοτικού σχολείου του Παναγή Δημητράτου (1886 - 1944), τα οποία εκδόθηκαν το 1932 από τον εκδοτικό οίκο Ιωάννης Δ. Κολλάρος και Σία στη Αθήνα **[εικ. 76, 77]**, καθώς και τα *Νεοελληνικά Αναγνώσματα* του 1939 **[εικ. 78]** και 1940 **[εικ. 79]** για τάξεις του γυμνασίου των Νικόλαου Κοντόπουλου (1889-1958), Μιχάλη Οικονόμου (1896-1984) κ.α. από τον ΟΕΣΒ. Ένα άλλο παράδειγμα είναι το βιβλίο *Ραζακί σταφύλι* (1933) των Ανδρέα Καρκαβίτσα (1865-1922) και Νώντα Έλατου **[εικ. 80, 81]** (Σκλαβενίτη, 2010: 151-153˙ Ανδρειωμένος, 2022: 244, 246, 252).

Η καλλιτεχνική δραστηριότητα του Γερμενή, όπως προκύπτει από την παραπάνω ανάλυση, διακρίνεται από την ποικιλομορφία της. Αυτή η ευρύτητα αποδεικνύει την ικανότητα που είχε να προσαρμόζεται και να ενσωματώνει διαφορετικά υλικά και τεχνικές, αντανακλώντας τόσο την επιθυμία του για καλλιτεχνικό πειραματισμό όσο και την πρόθεσή του να επικοινωνεί με ένα ευρύτερο κοινό.

Το ύφος του Γερμενή έχει χαρακτηριστεί ως ακαδημαϊκό, αν και αντλεί στοιχεία από μεταϊμπρεσιονιστικά ρεύματα. Από τον ιμπρεσιονισμό, ο καλλιτέχνης υιοθέτησε την υπαιθριστική θεματογραφία, συνθέτοντας τα έργα του με αμεσότητα και έντονη εκφραστικότητα **[εικ. 42, 65]**.[91] Η χρήση του χρώματος, με παχιά στρώματα και πλατιές πινελιές, αναδεικνύει τον μεταϊμπρεσιονιστικό χαρακτήρα της τεχνοτροπίας του **[εικ. 32, 35, 36, 41, 60]**.[92] Παράλληλα, οι Παυλόπουλος, Λυδάκης και Μεντζαφού-Πολύζου τονίζουν την παρουσία ρεαλιστικών τάσεων στο έργο του **[εικ. 62]** (Λυδάκης, 1981: 301-302˙ Παυλόπουλος, 1997: 248˙ Μεντζαφού-Πολύζου, 2008: 118). Σε έργα όπως ο *Χωρικός με κατσίκες* **[εικ. 59]** και *Αγρότισσες* **[εικ. 60],** η Ντόρα Ηλιοπούλου-Ρογκάν σημειώνει ότι η τεχνοτροπία του αποπνέει έναν «προσωπικό ρεαλισμό» (Ρογκάν, 1994: 57, 97).

Αυτές οι τάσεις επισημάνθηκαν ήδη από το 1936, όταν, με αφορμή την έκθεση του ΣΕΚ, σχολιάστηκε πως ο Γερμενής καλλιεργούσε μια πιο ελεύθερη προσέγγιση του νατουραλισμού (Κόκκινος, *Νέα Εστία,* Νοέμβριος 1936: 1595). Ωστόσο, η συσχέτιση του έργου του Γερμενή με τον ρεαλισμό αποτέλεσε αντικείμενο διχογνωμίας στην κριτική της ατομικής έκθεσης του

---

[91] Δ. Κ., *Τόλμη,* 15 Σεπτεμβρίου 1956˙ Κωνσταντόπουλος, *Ακροπόλεως*, 18 Φεβρουαρίου 1959˙ Παπαστάμος, 1991: 105,108˙ Χρήστου, 1992: 247˙ Παυλόπουλος, 1997: 248˙ Μεντζαφού-Πολύζου, 2008: 118

[92] Γαλερίδης, 1990: 94-95˙ Χρήστου, 1992: 247˙ Παπαστάμος 1991: 105,108˙ Μεντζαφού-Πολύζου, 2008: 118.

καλλιτέχνη το 1959 **[εικ. 10-20]** (*Έκθεσις Ζωγραφικής & Γλυπτικής Βάσου Γερμενή*, Κατάλογος, 1959). Η ανταπόκριση του ελληνικού τύπου ήταν κυρίως θετική. Επισημάνθηκε ιδιαίτερα η ικανότητά του να συνδυάζει ηθογραφικά θέματα με μια ρωμαλέα, ελεύθερη χρωματικότητα που προσεγγίζει τον νατουραλισμό και ταυτόχρονα διατηρεί έναν διακριτικό λυρισμό (Δόξας, *Υγειονομικής Φωνής Αθηνών*, 5 Φεβρουαρίου 1959).[93]Από την άλλη πλευρά, η Ελένη Βακαλό (1921-2001) εξέφρασε μια διαφορετική άποψη, αμφισβητώντας τη συνέχιση του ρεαλιστικού ύφους του Γερμενή (Βακαλό, *Νέων,* 20 Φεβρουαρίου 1959). Χωρίς να αναφέρει συγκεκριμένα έργα, υποστήριξε ότι ο καλλιτέχνης απομακρύνθηκε από τον ρεαλισμό, καταλήγοντας σε έναν ακαδημαϊσμό που διέψευδε τις προσδοκίες που είχαν δημιουργηθεί γύρω από το έργο του εκείνη την εποχή. Σύμφωνα με τη Βακαλό, ενώ άλλοι καλλιτέχνες, όπως ο Γεραλής, κατάφεραν να ανανεώσουν τον ρεαλισμό μέσω πιο ελεύθερων χρωματικών προσεγγίσεων, ο Γερμενής φαινόταν να ακολουθεί μια συντηρητική και παρωχημένη διαχείριση των θεμάτων του, η οποία θύμιζε περισσότερο περιγραφική απεικόνιση παρά ουσιαστική ανάλυση του νοήματος των περιστατικών που απεικόνιζε. Η Βακαλό επέμεινε ότι ο ρεαλισμός δεν θα έπρεπε να αφορά απλώς τη μίμηση της εξωτερικής πραγματικότητας, αλλά να αναδεικνύει τον εκφραστικό πυρήνα των θεμάτων, κάτι που, κατά την άποψή της, έλειπε από το έργο του Γερμενή στην εν λόγω έκθεση. Συνοψίζοντας την κριτική της, ανέφερε πως το έργο του χαρακτηριζόταν από «ένα σχέδιο χωρίς χαρακτήρα», «χρώμα που χλωμαίνει» και «φως που καμώνεται το φως», στοιχεία που, για εκείνη, υποδήλωναν έναν καλλιτεχνικό εκφυλισμό του ρεαλισμού (Βακαλό, *Νέων*, 20 Φεβρουαρίου 1959).

Η κριτική της Ελένης Βακαλό προς τον Γερμενή αξίζει να διαβαστεί στο πλαίσιο των αισθητικών και ιδεολογικών αντιπαραθέσεων της εποχής. Σύμφωνα με τον Ματθιόπουλο, η Βακαλό ανήκε σε μια γενιά τεχνοκριτών που προωθούσαν την αφηρημένη τέχνη και είχαν ενεργό ρόλο στην αναβάθμιση του λόγου περί τέχνης στην Ελλάδα των μεταπολεμικών χρόνων (Ματθιόπουλος 2009: 215-216). Επιπλέον, σύμφωνα με τον Μοσχονά, κατά τη διάρκεια των δεκαετιών του 1950 και 1960 υπήρχε έντονη σύγκρουση μεταξύ της διοίκησης του ΚΕΕ και θεωρητικών της τέχνης, όπως η Βακαλό, που προωθούσαν πιο σύγχρονες αισθητικές τάσεις (Μοσχονάς, 2010: 531). Αυτή η σύγκρουση μπορεί να παίζει ενδεχομένως κάποιο ρόλο για την αυστηρή κριτική της προς τον Γερμενή, τον οποίο σαφώς θεωρούσε εκπρόσωπο ενός πιο

[93] «μια στερεή εμπρεσιονιστική τεχνοτροπία, με σχέδιο γερό και χρωματικότητα ρωμαλέα, ελεύθερη και αβίαστη, που ξαίρει [sic] και μπορεί να συνδυάζη έναν ασκέπαστο νατουραλισμό μ' ένα διακριτικό λυρισμό» (Δόξας, *Υγειονομικής Φωνής Αθηνών*, 5 Φεβρουαρίου 1959).

συντηρητικού και παραδοσιακού καλλιτεχνικού ρεύματος. Η κριτική της Βακαλό φαίνεται να εξέφραζε πράγματι μια βαθύτερη σύγκρουση ανάμεσα στις προοδευτικές φωνές της εποχής και τους/ις καλλιτέχνες/ιδες που παρέμεναν προσκολλημένοι/ες σε πιο ακαδημαϊκές ή νατουραλιστικές προσεγγίσεις.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η μετριοπαθής στάση του καλλιτέχνη απέναντι στον μοντερνισμό, όπως αυτή εκφράστηκε το 1933 στη συνέντευξη του με τον ποιητή και τεχνοκριτικό Κλέων Παράσχος (1894-1964) και το 1944 στο βιβλίο του Καλλονά (Παράσχος, *Θεατής*, 16 Απριλίου 1933: 6˙ Καλλονάς, 1944: 154). Παρά το ύφος που επέλεγε ο ίδιος ο Γερμενής για τα έργα του, η στάση του απέναντι στον μοντερνισμό παρουσιάζεται θετική σε ορισμένα σημεία. Ο καλλιτέχνης εξέφρασε τόσο την εκτίμησή του απέναντι σε νεωτερικές τάσεις που εμφανίζονταν μεταξύ των Ελλήνων ζωγράφων, όσο και τη διστακτικότητα του απέναντι σε οποιαδήποτε «παραμόρφωση» μπορούσε να επέλθει εξαιτίας των καινοτομιών αυτών (Παράσχος, *Θεατής,* 16 Απριλίου 1933: 6).[94] Σύμφωνα με τα λόγια του, ο μοντερνισμός «φέρνει την πρόοδο στην τέχνη». Τόνιζε ωστόσο ότι οι καλλιτέχνες/-ιδες δεν θα πρέπει να ακολουθούν αποκλειστικά αυτή την κατεύθυνση μόνο λόγω της καινοτομίας της (Καλλονάς, 1944: 154).[95] Ο Ματθιόπουλος επισημαίνει ότι αυτές οι απόψεις ήταν χαρακτηριστικές για πολλούς νέους Έλληνες ζωγράφους της εποχής, οι οποίοι παρέμεναν μεν προσκολλημένοι σε συντηρητικές καλλιτεχνικές αρχές, αλλά ταυτόχρονα ήταν ανοιχτοί σε κάποια στοιχεία της νεωτερικής τέχνης, εκφράζοντας μια πιο ελεύθερη γραφή στα έργα τους. Στην ουσία, ο Γερμενής κινείτο ανάμεσα στον ακαδημαϊσμό και το νεωτερισμό (Ματθιόπουλος, 1996: 346).

Το ύφος και οι θεματικές του Γερμενή αξίζει να συσχετισθούν με το έργο των δασκάλων του στη Σχολή Καλών Τεχνών και στο ύφος που χαρακτήριζε τον καθένα από αυτούς. Το ύφος του Γεώργιου Ροϊλού και του Σπυρίδωνα Βικάτου ήταν ακαδημαϊκό και ασχολούνταν και οι δυο

---

[94] Συγκεκριμένα, κατά τον Γερμενή: «μεταξύ των Ελλήνων "πρωτοπόρων" δεν λείπουν οι αξιοπρόσεκτοι ζωγράφοι, οι προικισμένοι με αληθινό ταλέντο. Ως ένα σημείο καταλαβαίνω την τέχνη των, ως το σημείο που σέβονται το σχέδιο και δεν παραμορφώνουν τη φύσι. Από εκεί και πέρα όμως παύω να τους παρακολουθώ. Για εμένα, κάθε αντικείμενο, όταν ζωγραφίζεται, πρέπει να διατηρή τη φόρμα του. Το καλαμάρι να μείνη καλαμάρι, αδιάφορο αν θα το κάνει ο ζωγράφος με δυο ή με είκοσι πινελιές. […] Ο μοντερνισμός, ασφαλώς θα επικρατήση αλλά προσανατολιζόμενος εις τις συνθήκες και τις ανάγκες της συγχρόνου ζωής» (Παράσχος, *Θεατής,* 16 Απριλίου 1933: 6).

[95]Κατά τον Καλλονά, ο Γερμενής «παραδέχεται τον μοντερνισμό γιατί φέρνει την πρόοδο στην τέχνη, δεν εννοεί όμως να εκβιάση την εξέλιξη» (Καλλονάς, 1944: 154).

με ανθρωποκεντρικά θέματα. Από τη μια, ο Ροϊλός ήταν ένας από τους σημαντικότερους πολεμικούς ζωγράφους ακολουθώντας τον ελληνικό στρατό στη Θεσσαλία το 1897 και στη συνέχεια στη Μακεδονία κατά τη διάρκεια των Βαλκανικών Πολέμων. Παρά την ακαδημαϊκή του παιδεία σε ορισμένα πρώιμα έργα του Ροϊλού υπερισχύει το στοιχείο του χρώματος, το οποίο συχνά διαχειρίζεται με ιμπρεσιονιστικό τρόπο, ειδικά σε έργα που δημιούργησε κατά την παραμονή του στο Λονδίνο (Παπανικολάου, 2006: 24-27˙ Μερτύρη, 2000: 304). Ως καθηγητής στη Σχολή Καλών Τεχνών από το 1910 έως 1927, ο Ροϊλός επιχείρησε να μεταδώσει όσα είχε μάθει κατά την παραμονή του και την εκπαίδευσή του στο Μόναχο και το Παρίσι (Μερτύρη, 2000: 306). Από την άλλη, ο Βικάτος, με σπουδές στην Ακαδημία του Μονάχου, επικεντρώθηκε συχνά σε σκηνές της καθημερινής ζωής και στις προσωπογραφίες. Όπως και ο Ροϊλός, ο Βικάτος, χωρίς να παραβαίνει τους ακαδημαϊκούς κανόνες, χρησιμοποιούσε συχνά το χρώμα με μια εξπρεσιονιστική τάση (Παπανικολάου, 2006: 24-27). Μάλιστα, η Αντωνία Μερτύρη συσχέτισε τη χρήση του χρώματος από τον καλλιτέχνη με τους Max Slevogt (1868-1932), Lovis Corinth (1858-1925) και Max Liebermann (1847-1935) που θεωρούνται πρόδρομοι της γερμανικής πρωτοπορίας. Παρ' όλα αυτά, η διδασκαλία του στη Σχολή Καλών Τεχνών φαίνεται να υπηρέτησε ένα κατά κύριο λόγο ακαδημαϊκό ύφος, αναπαράγοντας με προσωπικό τρόπο το κλίμα που επικρατούσε στην ακαδημία του Μονάχου (Μερτύρη, 2000: 334-335).

Ο Γεώργιος Ιακωβίδης εντάσσεται και αυτός στη "λεγόμενη" σχολή του Μονάχου και κατόρθωσε να φτάσει την προσωπογραφία της εποχής του σε ένα επίπεδο υψηλού ρεαλισμού. Πέρα από τα πορτραίτα, διακρίθηκε ιδιαίτερα και στα ηθογραφικά θέματα (Μερτύρη, 2000: 324˙ Παπανικολάου, 2006: 29, 30). Ο καλλιτέχνης διέμενε στο Μόναχο για μεγάλο μέρος της ζωής του, από όπου επέστρεψε στην Αθήνα το 1900 για να αναλάβει τη διεύθυνση της «Εν Αθήναις Συλλογής Εικόνων», δηλαδή της μεταγενέστερης Πινακοθήκης. Ξεκίνησε να διδάσκει στην διοικητικά πλέον αυτόνομη από το Πολυτεχνείο Σχολή των Καλών Τεχνών, όπου του δόθηκε και η θέση του διευθυντή (Μερτύρη, 2000: 322). Η παρουσία του στη Σχολή θεωρείται κομβικής σημασίας για τη διαμόρφωση του ιδιώματος της νεοελληνικής τέχνης, καθώς, αν και η προσέγγιση του ήταν ακαδημαϊκή, κατάφερε να διευρύνει τα πεδία των καλλιτεχνικών αναζητήσεων των ομοτέχνων του (Μερτύρη, 2000: 323).

Ο Δημήτριος Γερανιώτης ασχολήθηκε και αυτός με πορτραίτα, κυρίως αστικά, με τα έργα του να αποτελούν παραδείγματα ακαδημαϊκής τελειότητας, καθώς εργαζόταν ιδιαίτερα στην απόδοση των εκφράσεων και των λεπτομερειών του προσώπου (Παπανικολάου, 2006: 29,30). Η

δραστηριότητά του παρέμεινε σχεδόν αποκλειστικά στο πεδίο των προσωπογραφιών, ενώ οι συνθέσεις του χαρακτηρίζονται από την προσήλωσή του στις αρχές του ακαδημαϊσμού, με κάποιες ωστόσο επιρροές από τον ρεαλισμό. Σε αυτό το πλαίσιο μπορεί να ενταχθεί και η συμβολή του τόσο ως καθηγητή όσο και υποδιευθυντή στη Σχολή των Καλών Τεχνών (Μερτύρη, 2000: 314, 393).

Ο Θωμάς Θωμόπουλος, από την άλλη, ήταν ένας από τους γλύπτες που ακολούθησαν τάσεις εκλεκτικισμού, αντλώντας στοιχεία από διάφορα καλλιτεχνικά ρεύματα, όπως ο συμβολισμός, η Αρ Νουβό και ο Νεοϊδεαλισμός. Ήταν οπαδός του Auguste Rodin (1840-1917), και τα έργα του χαρακτηρίζονται από έντονο συναισθηματισμό. Εάν και στα πρώτα του βήματα αντιτάχθηκε στους κανόνες του ακαδημαϊσμού, στη διάρκεια της πορείας του στρεφόταν όλο και περισσότερο προς τον ρεαλισμό (Μερτύρη, 2000: 475˙ Παπανικολάου, 2006: 76-78).

Οι καθηγητές του Γερμενή αποτέλεσαν καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της καλλιτεχνικής του πορείας, καθώς φαίνεται ότι τον έθεσαν σε επαφή με την πρόσφατη ζωγραφική παράδοση του Μονάχου και τις παραδοσιακές ακαδημαϊκές αξίες, μεταδίδοντάς του την αγάπη για ανθρωποκεντρικά θέματα. Η θεματολογία του συγκλίνει κυρίως με αυτή των Σπυρίδωνα Βικάτου και Γεώργιου Ιακωβίδη δεδομένου ότι και οι δύο ασχολήθηκαν με σκηνές της καθημερινής ζωής, κάτι που αντανακλάται στο έργο του Γερμενή. Η ρεαλιστική απεικόνιση της ανθρώπινης δράσης από τον Ροϊλό ενδέχεται να ενέπνευσε τον Γερμενή στις πολεμικές συνθέσεις του. Όσον αφορά τη διαχείριση του χρώματος, η ελεύθερη και σε ορισμένες περιπτώσεις εξπρεσιονιστική πινελιά του Γερμενή μπορεί να συνδέεται με τις τεχνικές των δασκάλων του, ιδιαίτερα του Βικάτου και του Ροϊλού. Παρά τις ακαδημαϊκές βάσεις του, ο Γερμενής φαίνεται πως προσπάθησε να ενσωματώσει πιο σύγχρονες τάσεις στο φάσμα του μεταϊμπρεσιονισμού, ειδικά στη χρήση του χρώματος και στη διαχείριση του φωτός, επιχειρώντας να συνδυάσει την καταγραφή της καθημερινής ζωής με πιο ελεύθερες εκφραστικές τεχνοτροπίες.

Παράρτημα 3. Β. Γερμενής: ατομικές εκθέσεις

1. Τίτλος έκθεσης: «Έκθεσις Έργων Β. Γερμενή Ζωγράφου»[96]

Χρονολογία: 1925

Εκθεσιακός χώρος: «Παρνασσός»

Διάρκεια έκθεσης: 15 Οκτωβρίου - 10 Νοέμβριου

Αριθμός έργων που παρουσίασε ο Γερμένης: 69

Τίτλοι έργων:[97]

Ελαιογραφίες

1. *Το πότισμα*
2. *«Ο Άρης» στο πηγάδι*
3. *Επιστροφή στο χωριό*
4. *Στο μοναστήρι*
5. *Μακρυά απ΄τόν κόσμο*
6. *Ο Ναυαγός*
7. *Η μελέτη της ζωής*
8. *Το πεύκο*
9. *Από τα δράματα του πολέμου*
10. *Ακροβολιστά*
11. *Καισσαριανή*
12. »
13. »
14. »
15. »
16. *Ο Πάτερ Θεόδωρος*
17. *Το θέρισμα*
18. *Το όργωμα*
19. *Το σύννεφο*
20. *Χάνι*
21. *Κατσίκες*
22. *Σπουδή*
23. *Η ψαρόβαρκα*
24. *Αναφιώτικα*
25. »
26. »
27. »
28. *Το άλογο*
29. *Συννεφιά*
30. *Τοπείον*
31. »
32. *Πηγάδι*
33. *Αυλή*
34. *Πόρτα*

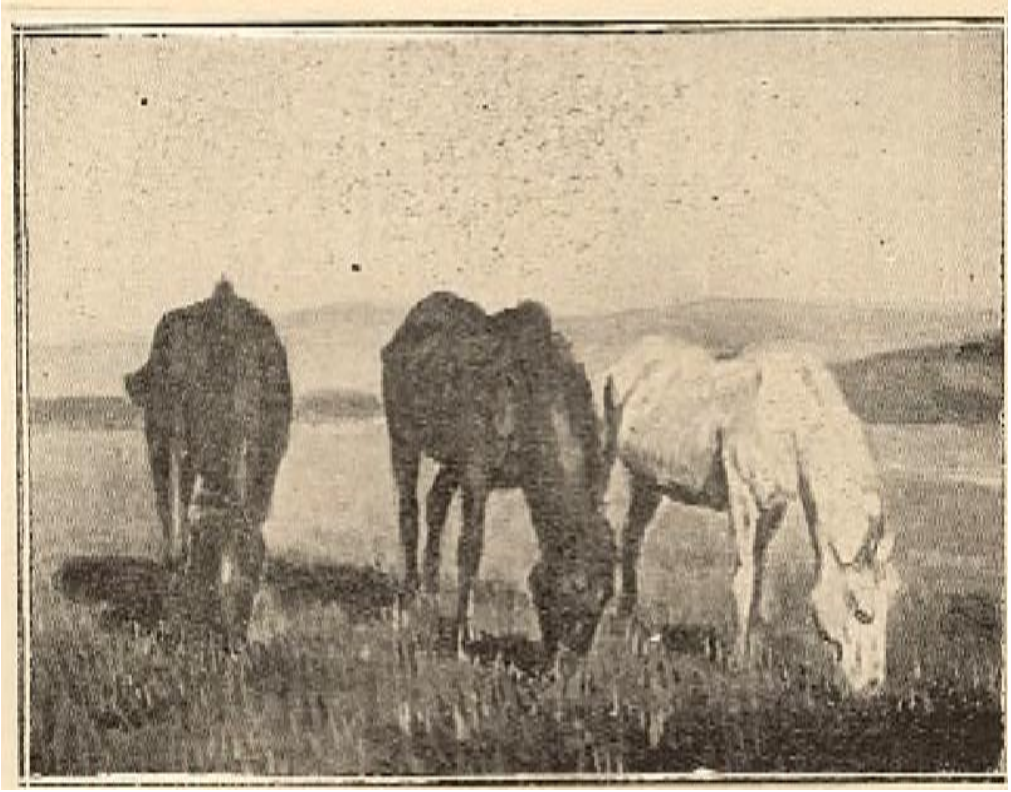
Σχέδια

35. *Το θέρισμα*
36. *Η Βοσκή*
37. *Η «Αλίκη» στο πηγάδι*
38. *Το πείσμα του Λιλίκου*
39. *Το πότισμα της αγελάδας*
40. *Επιστροφή στο χωριό*
41. *Αργοτική σκηνή*
42. *Οι χήνες*
43. *Στο πηγάδι*
44. *Ο Λατόμος*
45. *Φούρνος χωρικός*
46. *Όργωμα*
47. *Οι δυο σύντροφοι*
48. *Ο Βασιλεύς του κάμπου*
49. *Το σκάψιμο*
50. *Το κάρρο*
51. *Από τα ναυπηγεία του Πειραιώς*
52. »
53. »
54. »
55. »
56. *Αναφιώτικα*
57. *Το φόρτωμα*
58. *Ο Κατάσκοπος*
59. *Κατσίκες*
60. *Σπουδή* (μολύβι)
61. *Στο πηγάδι*
62. *Αναφιώτικα*
63. »
64. *Κοττόπουλα*
65. *Αναφιώτικα*
66. »
67. »
68. *Άλογο*
69. *Ο Βλάχος*

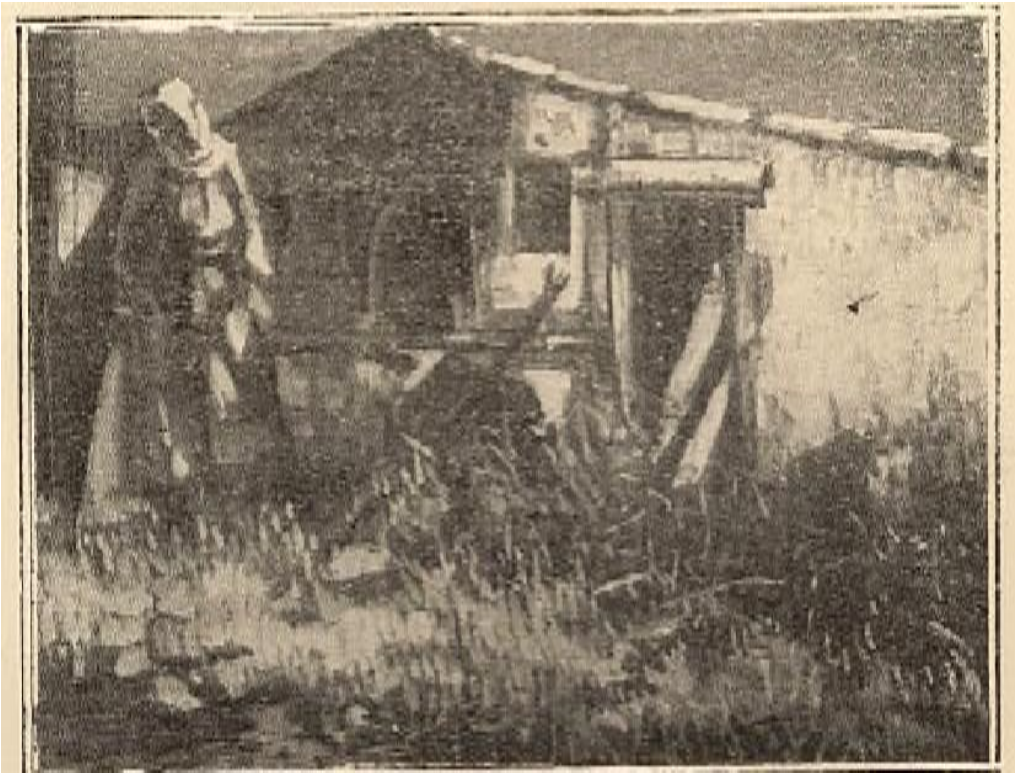
[96] Για την κάθε έκθεση που ακολουθεί στο παράρτημα 3 και 4, σε αυτό το σημείο θα παρατίθενται όλες οι πηγές που αναφέρονται στην αντίστοιχη έκθεση Για την έκθεση του 1925, βλ. *Έκθεσις έργων Β. Γερμενή ζωγράφου,* Κατάλογος, 1925˙ Νιρβάνας, *Εστία,* 8 Νοεμβρίου 1925˙ *Άγνωστος, Πινακοθήκη (περιοδικό), Ιούλιος-Νοέμβριος, 1925*˙ Κανέλλης, *Καθημερινή,* 6 Δεκέμβριου 1925˙ Γιοφύλλης, *Η Πρωΐα,* 29 Δεκεμβρίου 1925˙ Καλλονάς, 1944:149-155˙ Βοβολίνη, 1951:337.

[97] Οι τίτλοι έχουν καταγραφεί με την ορθογραφία που εμφανίζεται στους καταλόγους των αντίστοιχων εκθέσεων.

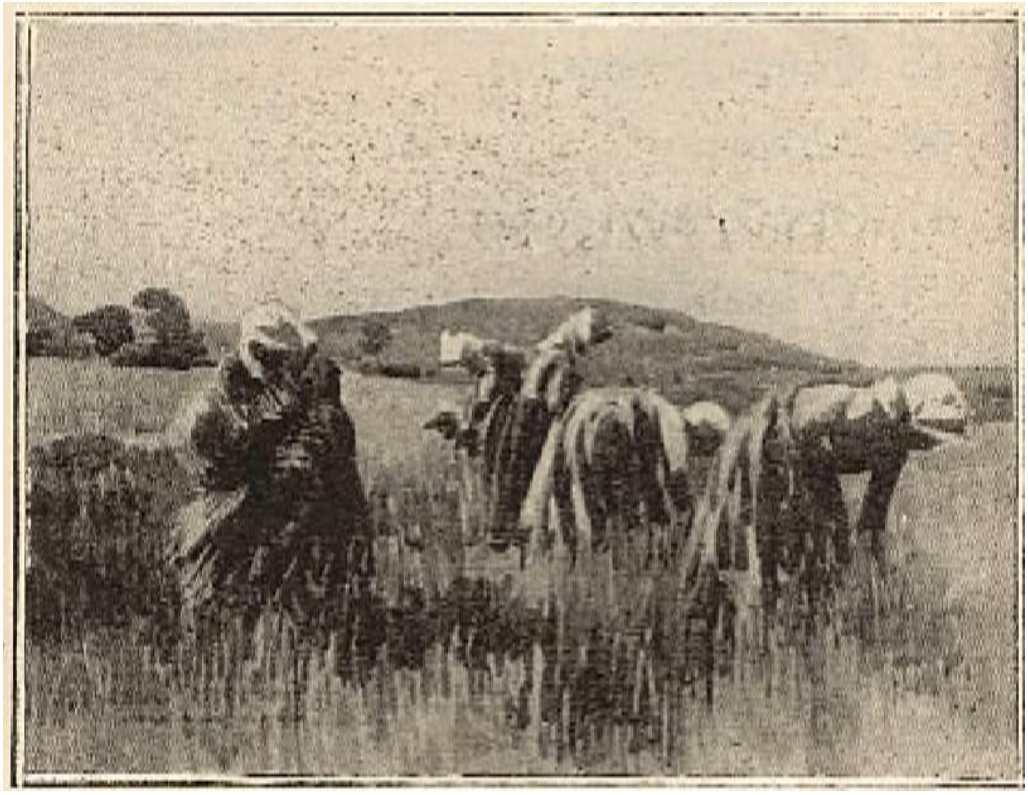
Εικ. 1: Βάσος Γερμενής, τίτλος, χρονολογία, διαστάσεις, τοποθεσία: άγνωστα. Πηγή: *Έκθεσις έργων Β. Γερμενή ζωγράφου*, Κατάλογος, 1925.



Εικ. 2: Βάσος Γερμενής, τίτλος, χρονολογία, διαστάσεις, τοποθεσία: άγνωστα. Πηγή: *Έκθεσις έργων Β. Γερμενή ζωγράφου*, Κατάλογος, Παρνασσός, 1925.



Εικ. 3: Βάσος Γερμενής, τίτλος, χρονολογία, διαστάσεις, τοποθεσία: άγνωστα. Πηγή: *Έκθεσις έργων Β. Γερμενή ζωγράφου*, Κατάλογος, 1925.



Εικ. 4: Βάσος Γερμενής, τίτλος, χρονολογία, διαστάσεις, τοποθεσία: άγνωστα. Πηγή: *Έκθεσις έργων Β. Γερμενή ζωγράφου*, Κατάλογος, 1925.

2. Τίτλος έκθεσης: άγνωστος [98]

Χρονολογία: 1928

Εκθεσιακός χώρος: Ηράκλειο Κρήτης

Διάρκεια έκθεσης: -

Αριθμός έργων που παρουσίασε ο Γερμένης: -

Τίτλοι έργων: -

3. Τίτλος έκθεσης: «Έκθεσις έργων Β. Γερμενή ζωγράφου»[99]

Χρονολογία: 1929

Εκθεσιακός χώρος: «Παρνασσός»

Διάρκεια έκθεσης: 15 Μαρτίου - 10 Απριλίου

Αριθμός έργων που παρουσίασε ο Γερμένης: 46

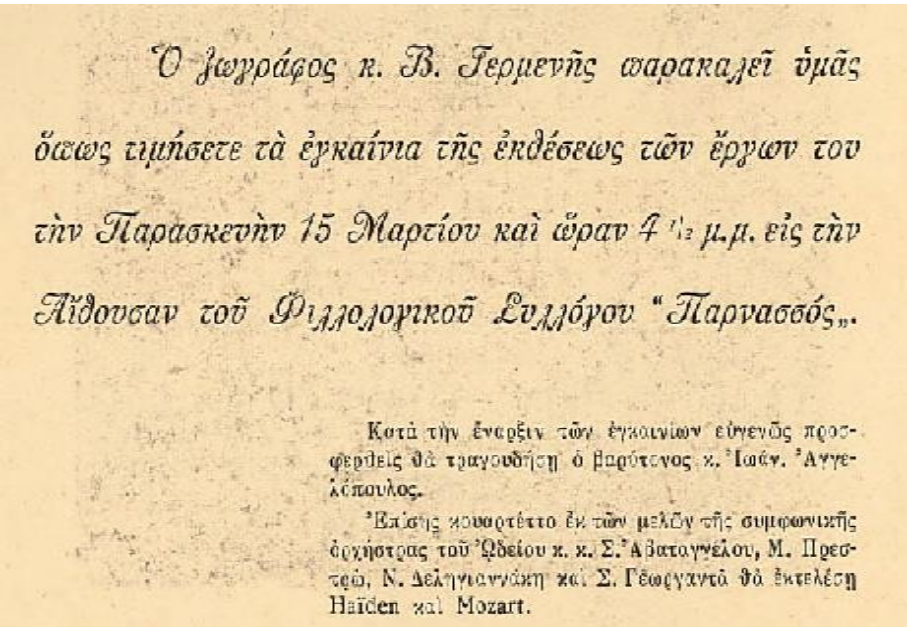
Τίτλοι έργων:

1. *Η ανηφοριά*
2. *Το ξεφόρτωμα*
3. *Ψαράδικη εγκατάστασις*
4. *Μετά το λουτρό*
5. *Παναγία η Παραπορτιανή (Μύκονος)*
6. *Ψάχνοντας για καβούρια*
7. *Η Φτελιά (Μύκονος)*
8. *Από ψηλά (Μύκονος)*
9. *Ψαρόβαρκα*
10. *Το νοικοκυριό*
11. *Επιστροφή από τη βρύσι*
12. *Ο μικρός καπετάνιος*
13. *Μελτεμάκι (Μύκονος)*
14. *Πρόβατα*
15. *Παιχνίδια στ΄ ακρογιάλι*
16. *Ετοιμάζοντας το παιχνίδι του*
17. *Κοντά στα περιστέρια*
18. *Ο κόκκινος βράχος (Καβούρι)*
19. *Απ΄ το Καβούρι*
20. *Βάρκιζα*
21. *Χειμωνιάτικες ετοιμασίες*
22. *Απ΄τον Κοσμά της Κυνουρίας*
23. *Η Κατσίκα*
24. *Το σπίτι του τσέλιγκα (Κοσμάς Κυνουρίας)*
25. *Κορυφαί Πάρνωνος*
26. *Ανωμεριά Μυκόνου*
27. *Αλευκάνδρα »*
28. *Μυκονίατικα σπίτια*
29. *Σκάλα μυκονιάτικου σπιτιού*
30. *Στενό Μυκόνου*
31. *Το άπλωμα*
32. *Κουβαλώντας νερό*
33. *Η νοικοκυρά*
34. *Θάλασσα (Μύκονος)*
35. *Με τη Ρόκα* Σχέδιον
36. *Αρχοντοπουλα Πελοποννήσου* Σχέδιον
37. *Ο Βρακας* Σχέδιον
38. *Τα σύννεφα »*
39. *Πλένοντας ρούχα (Πελοπόν.)* Σχέδιον
40. *Σπίτια στη θάλασσα (Μύκονος)* Μολύβι
41. *Θάλασσα »*
42. *Ψαρόβαρκα* Μολύβι
43. *Ψαρόβαρκα* Σχέδιον
44. *Παιδί στα βράχια* Μολύβι
45. *Παράγκες απ΄τον Πειραιά* Μολύβι
46. *Ειδύλλιον*

---

[98] «*Υπεύθυνη δήλωσις, 1945*», φάκελος Βάσου Γερμενή, αρχείο Ε.Ε.Τ.Ε

[99] *Έκθεσις έργων Β. Γερμενή ζωγράφου,* Κατάλογος, 1929˙ *Έκθεσις έργων Β. Γερμενή ζωγράφου,* Πρόσκλησις, 1929˙ Ασημάκης, *Βραδυνή,* 20 Μαρτίου 1929˙ Καλλονάς, 1944:149-155˙ Βοβολίνη, 1951:351˙ Δ. Κ., *Τόλμη*, 15 Σεπτεμβρίου 1956.



Ὁ ζωγράφος κ. Β. Γερμενῆς παρακαλεῖ ὑμᾶς ὅπως τιμήσετε τὰ ἐγκαίνια τῆς ἐκθέσεως τῶν ἔργων του τὴν Παρασκευὴν 15 Μαρτίου καὶ ὥραν 4 ½ μ.μ. εἰς τὴν Αἴθουσαν τοῦ Φιλολογικοῦ Συλλόγου "Παρνασσός".

Κατὰ τὴν ἔναρξιν τῶν ἐγκαινίων εὐγενῶς προσφερθεὶς θὰ τραγουδήσῃ ὁ βαρύτονος κ. Ἰωάν. Ἀγγελόπουλος.

Ἐπίσης κουαρτέττο ἐκ τῶν μελῶν τῆς συμφωνικῆς ὀρχήστρας τοῦ Ὠδείου κ. κ. Σ. Ἀβαταγγέλου, Μ. Πρεστρῶ, Ν. Δελιγιαννάκη καὶ Σ. Γεωργαντᾶ θὰ ἐκτελέσῃ Haïden καὶ Mozart.

Εικ. 5: ***Έκθεσις έργων Β. Γερμενή*****, Πρόσκλησις ΔΙ΄ εγκαίνια, 1929.**

Εικ. 6: Βάσος Γερμενής, τίτλος, χρονολογία, διαστάσεις, τοποθεσία: άγνωστα. Πηγή: ***Έκθεσις έργων Β. Γερμενή*****, Κατάλογος, 1929.**

Εικ. 7: Εξώφυλλο του φυλλαδίου της έκθεσης 1929. Το έργο που αναπαρίσταται στο εξώφυλλο είναι με ελάχιστες εξαιρέσεις πανομοιότυπο με υδατογραφία του Γερμενή που φέρει τον τίτλο *Το Πορτραίτο του Απόστολου Γεραλή* [Εικ. 8]. Ωστόσο σύμφωνα με τον κατάλογο της εν λόγω έκθεσης δεν περιλαμβανόταν σε αυτήν έργο με αυτήν την ονομασία. Πηγή: *Έκθεσις έργων Β. Γερμενή, Κατάλογος*, 1929.

Εικ. 8: Βάσος Γερμενής, *Το Πορτραίτο του Απόστολου Γεραλή*, χρονολογία: άγνωστη, μικτή τεχνική σε χαρτί, 41 x 32 εκ., ιδιωτική συλλογή. Πηγή: https://cypriaauctions.com/lot/vasilis-germenis/

4. Τίτλος έκθεσης: «Έκθεσις έργων Β. Γερμενή ζωγράφου»[100]

Χρονολογία: 1931 [101]

Εκθεσιακός χώρος: «Παρνασσός» (Ατελιέ: Βεϊκου 68)

Διάρκεια έκθεσης: 1-25 Νοεμβρίου

Αριθμός έργων που παρουσίασε ο Γερμένης: 45

Τίτλοι έργων:

Ελαιογραφίες

1. *Αλευκάνδρα Μυκόνου 8.000*
2. *Από ψηλά (Μύκονος) 8.000*
3. *Θάλασσα Μυκόνου 9.000*
4. *Αὐλὴ μοναστηριού (Τήνος) 7.000*
5. *Παναγία Παραπορτιανή (Μύκονος) 5.000*
6. *Το λιμάνι της Τήνου 7.000*
7. *Ἡ συνάντησις 9.000*
8. *Τοπείον Πάρνηθος 6.000*
9. *Πρὸς τὸ βουνό 3.000*
10. *Ἅγιος Κοσμάς 6.000*
11. *Γιὰ τὸ καράβι 8.000*
12. *Καβάλλα 10.000*
13. *Ὁ ἀγωγιάτης (Μύκονος) 3.500*
14. *Συννεφιά (Αττική) 6.000*
15. *Αγιος Μάρκος Τήνου 10.000*
16. *Κοτόπουλα 2.500*
17. *Κοτόπουλα 3.000*
18. *Γιὰ τὸ μύλο 2.000*
19. *Ὁ πλανήτης (Τήνος) 7.000*
20. *Λαϊκὴ ἀγορὰ (ἀνήκει)*
21. *Nature Morte 3.000*
22. *Μελτέμι (Μύκονος) (ἀνήκει)*
23. *Το στάλισμα 2.000*

Σχέδια

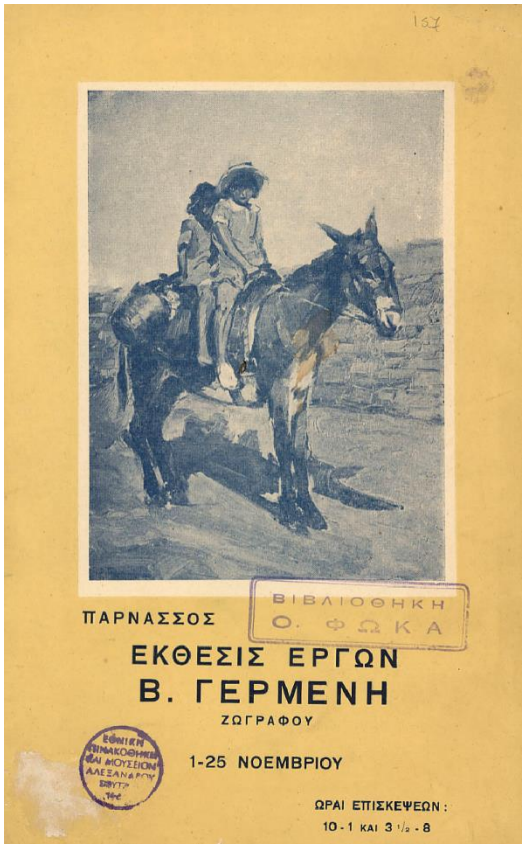
24. *Καΐκι 1.500*
25. *Πρωϊνό 1.500*
26. *Τρεχαντήρι 1.500*
27. *Πάπιες 2.000*
28. *Στὸ πέλαγος 1.500*
29. *Καΐκια στο λιμάνι 1.500*
30. *Γιὰ ταξείδι 1.500*
31. *Ὁ Τσέλιγκας 1.500*
32. *Μύλος (Μύκονος) 1.000*
33. *Οἱ δύο φίλοι 3.000*
34. *Κατσίκια 2.000*
35. *Αεροπλάνον 3.000*
36. *Ὁ ἀπόμαχος (καΐκι) 1.200*
37. *Εξωκκλήσι (Τήνος) 1.000*
38. *Καΐκι 1.200*
39. *Τὰ δυὸ ἀδέλφια 1.500*
40. *Σπίτια μυκονιάτικα 1.200*
41. *Βενζίνα (καΐκι) 1.200*
42. *Καΐκι ἀπ' τὴ Δήλο 2.000*

43-44-45. Σκίτσα του έργο *«Λαϊκή αγορά»*

---

[100] *Έκθεσις έργων Β. Γερμενή,* Κατάλογος, 1931˙ Καλλονάς, 1944:149-155˙ Βοβολίνη, 1951:388˙ Δ. Κ., *Τόλμη,* 15 Σεπτεμβρίου 1956˙ Παυλόπουλος, 1997:248˙ Σαββάνη, 2018:81.

[101] Παρόλο που ο κατάλογος της έκθεσης δεν φέρει χρονολογία, σύμφωνα με το βιβλίο *Το Χρονικόν του Παρνασσού 1865-1950,* του 1951, η έκθεση φαίνεται να πραγματοποιήθηκε το 1931. Ο Παπαστάμος αναφέρεται σε ατομική έκθεση του Γερμενή στον «Παρνασσό», η οποία έλαβε χώρα το 1930. Ωστόσο, αυτό δεν επιβεβαιώνεται από το βιβλίο *Το Χρονικόν του Παρνασσού 1865-1950,* σύμφωνα με το οποίο εκθέσεις κατά την περίοδο αυτή πραγματοποιήθηκαν το 1929 και το 1931 (*Έκθεσις έργων Β. Γερμενή,* Κατάλογος, 1931˙ Παπαστάμος, 1981:242˙ Βοβολίνη, 1951:387).



Εικ. 9: Εξώφυλλο φυλλαδίου της έκθεσης του Β. Γερμενή το 1931. Πηγή: *Έκθεσις έργων Β. Γερμενή*, Κατάλογος, 1931.

5. **Τίτλος έκθεσης: άγνωστος**

   Χρονολογία: 1935

   Εκθεσιακός χώρος: -

   Διάρκεια έκθεσης: -

   Αριθμός έργων που παρουσίασε ο Γερμένης: -

   Τίτλοι έργων: -

6. **Τίτλος έκθεσης: άγνωστος**[102]

   Χρονολογία: 1939

   Εκθεσιακός χώρος: -

[102] Οι μοναδικές αναφορές στις εκθέσεις του 1935 και του 1939 προέρχονται από τις εφημερίδες *Απογευματινή και Καθημερινή*. Δεν κατέστη δυνατό να επιβεβαιωθεί η πραγματοποίησή τους με βάση άλλες πηγές, ούτε και να εντοπιστούν πληροφορίες σχετικά με τον τόπο διεξαγωγής, τη διάρκειά τους καθώς και έργα που εκτέθηκαν σε αυτές (Κωνσταντόπουλος, *Απογευματινή,* 10 Φεβρουαρίου 1959· Ανώνυμος, *Καθημερινή,* 30 Ιανουαρίου 1959).

Διάρκεια έκθεσης: -

Αριθμός έργων που παρουσίασε ο Γερμένης: -

Τίτλοι έργων: -

7. **Τίτλος έκθεσης: άγνωστος** [103]

Χρονολογία: 1946

Εκθεσιακός χώρος: «Παρνασσός»

Διάρκεια έκθεσης: -

Αριθμός έργων που παρουσίασε ο Γερμένης: -

Τίτλοι έργων: -

8. **Τίτλος έκθεσης: άγνωστος**[104]

Χρονολογία: 1951

Εκθεσιακός χώρος: -

Διάρκεια έκθεσης: -

Αριθμός έργων που παρουσίασε ο Γερμένης: -

Τίτλοι έργων: -

9. **Τίτλος έκθεσης: άγνωστος** [105]

Χρονολογία: 1952

Εκθεσιακός χώρος: -

Διάρκεια έκθεσης: -

Αριθμός έργων που παρουσίασε ο Γερμένης: -

Τίτλοι έργων: -

---

[103] Στην περίπτωση της συγκεκριμένης έκθεσης, οι αναφορές των δυο εφημερίδων επιβεβαιωθήκαν, καθώς διασταυρώθηκε από το βιβλίο *Το χρονικόν του Παρνασσού 1865-1950* ότι ο Γερμενής πραγματοποίησε έκθεση στον χώρο το 1946 (Βοβολίνη, 1951: 458˙ Κωνσταντόπουλος, *Απογευματινή,* 10 Φεβρουαρίου 1959˙ Ανώνυμος, *Καθημερινή,* 30 Ιανουαρίου 1959).

[104] Τα μοναδικά στοιχεία για την έκθεση του 1951 προέρχονται από τις εφημερίδες *Απογευματινή και Καθημερινή.* Δεν κατέστη δυνατό να επιβεβαιωθεί η πραγματοποίησή της, ούτε να εντοπιστούν πληροφορίες σχετικά με τον τόπο διεξαγωγής, τη διάρκειά της, καθώς και τα έργα που εκτέθηκαν σε αυτή (Κωνσταντόπουλος, *Απογευματινή,* 10 Φεβρουαρίου1959˙ Ανώνυμος, *Καθημερινή,* 30 Ιανουαρίου 1959).

[105] Κωνσταντόπουλος, *Απογευματινή,* 10 Φεβρουαρίου 1959

10. Τίτλος έκθεσης: άγνωστος[106]

Χρονολογία: 1959

Εκθεσιακός χώρος: «Παρνασσός»

Διάρκεια έκθεσης: 28 Ιανουάριου -18 Φεβρουαρίου

Αριθμός έργων που παρουσίασε ο Γερμένης: 58

Τίτλοι έργων:

1. *Πρὸς τὰ χαμηλὰ* 12000 δραχ.
2. *Επιστροφὴ στὸ χωριὸ* 6000
3. *Μύκονος Σοκάκι* 6000
4. » *Αὐλὴ* 6000
5. » *Ἡ γιαγιά* 7000
6. » *Πρὸς τὸ Μύλο* 7000
7. » *Επιστροφὴ* 10000
8. » *Αγ. Χαράλαμπος* 7000
9. » » 6000
10. » *Ἀλευκάνδρα μελτέμι* 9000
11. » » » 6000
12. » » *με γαλήνη* 5000
13. » » 6000
14. » » 6000
15. » *Επιστροφή στη χώρα* 8000
16. » *Ἄποψις μύλων από ψηλά* 10000
17. » *Ταΐζοντας τις κότες »* 8000
18. » *Μύλοι ἀπό ψηλά* 7000
19. » *Πηγαίνοντας στο μύλο* 8000
20. » *Βάρκες* 8000
21. » *Από ψηλὰ* 7000
22. » *Τὸ λιμάνι ἀπὸ ψηλὰ* 7000
23. » *Μύλος* 6000
24. » *Πηγαίνοντας στὸ μύλο* 7000
25. » *Αποψις* 6000
26. » *Στὴν ἀγορὰ (Ρόδος)* 8000
27. » *Τὸ θέρισμα* 12000
28. *Πρὸς τὸ χωριὸ* 5000
29. *Αγορά* 7000
30. *Αγορά* 5000
31. *Αραχωβίτισα* 5000
32. *Πανηγύρι στὴ Πεντέλη* 6000
33. *Η Έλλη* 5000
34. *Γυναίκα στη βρύση Ρόδος* 4000
35. *Σαντορίνη* 7000
36. *Πρόβατα στο βουνό* 8000
37. *Επιστροφή ἀπὸ τὴ βοσκή* 6000
38. *Θρησκευτ. σκηνή Αιθιοπία* 6000
39. *Κόρη της Ζούγκλας* 7000
40. *Πολεμιστής* 10000
41. *Ένας ἀρχηγός* 9000
42. *Το πότισμα στο πηγάδι* 9000
43. *Στη λίμνη* 10000
44. *Γυναῖκα με γκαμήλα* 12000
45. *Γυναίκες στὴ λίμνη* 12000
46. *Εργασία* 12000
47. *Κοντά στη λίμνη* 10000
48. *Ζεύγος χωρικών* 4000
49. *Πρόσφυγες (προσχέδιο γιὰ ἐλαιογραφία)*

<u>Γλυπτική</u>

50. *Προτομὴ ἀκαδημαϊκοῦ Κοκκίνου*
51. » *Λασκαράτου*
52. *Ο τσοπάνος*
53. *Ψάρι*
54. *Κεφαλὴ γέροντος*
55. *Προτομή Μ. Τ.*
56. » *Γ. Τ.*
57. *Αλογο*
58. *Χαϊλέ Σελασιε*

---

[106] *Έκθεσις Ζωγραφικής & Γλυπτικής Βάσου Γερμενή,* Κατάλογος 1959˙ Μαμάκης, *Έθνος,* 14 Ιανουάριου 1959˙ Ανώνυμος, *Ελευθερία*, 15 Ιανουαρίου 1959˙ Κ., *Καθημερινή,* 16 Ιανουαρίου 1959˙ Μαμάκης, *Έθνος,* 4 Φεβρουαρίου 1959˙ Δοξας, *Υγειονομικής Φωνής Αθηνών*, 5 Φεβρουαρίου 1959˙ Καλλονάς, *Βραδυνή,* 7 Φεβρουαρίου 1959˙ Αναγνωστοπούλου, *Ελευθερία*, 8 Φεβρουαρίου 1959˙ Κωνσταντόπουλος, *Απογευματινή,* 10 Φεβρουαρίου 1959˙ Κωνσταντόπουλος, *Απογευματινή,* 11 Φεβρουαρίου, 1959˙ Κωνσταντόπουλος, Απογευματινή, 16 Φεβρουαρίου, 1959˙ Κωνσταντόπουλος, Ακροπόλεως, 18 Φεβρουαρίου, 1959˙ Βακαλό, *Νέων*, 20 Φεβρουαρίου, 1959˙ Καλλονάς, *Βραδυνή,* 21 Νοεμβρίου, 1960

Εικ. 10: Βάσος Γερμενής, *Η επιστροφή στο χωριό*, χρονολογία, τεχνική, διαστάσεις, τοποθεσία: άγνωστα. Πηγή: Μαμάκης, *Έθνος*, 4 Φεβρουαρίου 1959.

Εικ. 11: Βασος Γερμενής, *Κόρη της Ζούγκλας (Αιθιοπία*), χρονολογία: άγνωστη, ελαιογραφία, διαστάσεις, τοποθεσία: άγνωστα. Πηγή: Δόξας, *Υγειονομικής Φωνής Αθηνών,* 5 Φεβρουαρίου 1959

Εικ. 12: Βάσος Γερμενής, *Αγορά*, χρονολογία, τεχνική, διαστάσεις, τοποθεσία: άγνωστα. Πηγή: Καλλονάς, *Βραδυνή,* 7 Φεβρουαρίου, 1959

Εικ. 13: Βάσος Γερμενής, *Μπονάτσα στην Αλευκάντρα (Μύκονος)*, χρονολογία: άγνωστη, ελαιογραφία, διαστάσεις, τοποθεσία: άγνωστα. Πηγή: Δόξας, *Υγειονομικής Φωνής Αθηνών*, 5 Φεβρουαρίου 1959

Εικ. 14: Βάσος Γερμενής, *Γυναίκα στη Ζούγκλα*, χρονολογία, τεχνική, διαστάσεις, τοποθεσία: άγνωστα. Πηγή: Καλλονάς, *Βραδυνή*, 7 Φεβρουαρίου 1959

Εικ. 15: Βάσος Γερμενής, *Ύδρευσις Αιθιόπων από την λίμνην Κόκα*, χρονολογία, τεχνική, διαστάσεις, τοποθεσία: άγνωστα. Πηγή: Κωνσταντόπουλος, *Απογευματινή*, 10 Φεβρουαρίου 1959

Εικ. 16: Βάσος Γερμενής, *Μύκονος*, χρονολογία, τεχνική, διαστάσεις, τοποθεσία: άγνωστα. Πηγή: Αναγνωστοπούλου, *Ελευθερία*, 8 Φεβρουαρίου 1959

Εικ. 17: Βάσος Γερμενής, *Η γυναίκα με την γκαμήλα (Αιθιοπία)*, χρονολογία: άγνωστη, ελαιογραφία, διαστάσεις, τοποθεσία: άγνωστα. Πηγή: Κωνσταντόπουλος, *Απογευματινή*, 16 Φεβρουαρίου, 1959

Εικ. 18: Βάσος Γερμενής, *Προς τα χειμαδιά,* χρονολογία: άγνωστη, ελαιογραφία, διαστάσεις, τοποθεσία: άγνωστα. Πηγή: Κωνσταντόπουλος, *Ακροπόλεως*, 18 Φεβρουαρίου, 1959

Εικ. 19: Βάσος Γερμενής, *Μυκονιάτικος Μύλος,* χρονολογία: άγνωστη, ελαιογραφία, διαστάσεις, τοποθεσία: άγνωστα. Πηγή: Κωνσταντόπουλος, *Απογευματινή,* 10 Φεβρουαρίου,1959

Εικ. 20: Βάσος Γερμενής, *Ο Ακαδημαϊκός Διονύσιος Κοκκίνος*, χρονολογία, τεχνική, διαστάσεις, τοποθεσία: άγνωστα Πηγή: Κωνσταντόπουλος, *Απογευματινή*, 11 Φεβρουαρίου, 1959

11. Τίτλος έκθεσης: άγνωστος [107]

Χρονολογία: 1961

Εκθεσιακός χώρος: Νίκης 33

Διάρκεια έκθεσης:

Αριθμός έργων που παρουσίασε ο Γερμένης: -

Τίτλοι έργων:

[107] Κ., *Καθημερινή,* 7 Νοεμβρίου 1961· Ανώνυμος, *Καθημερινή*, 14 Νοεμβρίου 1961· Κ., *Καθημερινή,* 12 Δεκεμβρίου 1961

Παράρτημα 4. Β. Γερμενής: ομαδικές εκθέσεις

1. **Τίτλος έκθεσης: Έκθεση του ΣΕΚ**[108]

   Χρονολογία: 1925

   Εκθεσιακός χώρος: Αίθουσα του Εθνικού Κήπου

   Διάρκεια έκθεσης: 30 Νοεμβρίου - ;

   Αριθμός έργων που παρουσίασε ο Γερμένης: -

   Τίτλοι έργων: -

2. **Τίτλος έκθεσης: ΣΕΚ, Στ΄ Πανελλήνιος έκθεσις**[109]

   Χρονολογία: 1926

   Εκθεσιακός χώρος: Ζάππειον Μέγαρον

   Διάρκεια έκθεσης: 16 Απριλίου-6 Ιουνίου

   Αριθμός έργων που παρουσίασε ο Γερμένης: 7

   Τίτλοι έργων:[110]

Ελαιογραφίες	**Σχέδια**	
1. *Μετά το αμάρτημα* 7.000 δχ.	3. *Το άπλωμα των ρούχων* 3.000 δχ.	6. *Αναφιώτικα* 1.500 δχ.
2. *Εσωτερικόν μοναστηρίου* 5.000 δχ.	4. *Φούρνος χωριάτικος* 2.000 δχ.	7. *Κοττόπουλα* 1.500 δχ.
	5. *Το πότισμα* 2.000 δχ.	

[108] *Κανονισμός Εκθέσεως Κήπου,* ΣΕΚ, 1924 - 1925˙ Ανώνυμος, *Εστία*, 30 Νοεμβρίου 1925˙ Ανώνυμος, *Πολιτεία*, 1 Δεκεμβρίου 1925˙ Μοσχονάς, 2010: 259

[109] *Στ΄ Πανελλήνιος έκθεσις*, Κανονισμός της έκθεσης, 1926˙ Ανώνυμος, *Εστία*, 23 Απριλίου 1926˙ Ανώνυμος, *Η Πρωία*, 17 Απριλίου 1926˙ Ανώνυμος, *Η Πρωία*, 14 Μαΐου 1926˙ Ανώνυμος, *Η Καθημερινή*, 8 Απριλίου 1926˙ Μοσχονάς, 2010: 266, 911, 914

Στην έκθεση αυτή, ο Γερμενής ήταν μέλος της οργανωτικής επιτροπής μαζί με τους Οδ. Φωκά, Ελ. Γεωργαντή, Ν. Γεωργαντή, Λ. Γεραλή, Β. Μαγιάση, Αλ. Χριστοφή και τον Δ. Τσιπούρα (*Στ΄ Πανελλήνιος έκθεσις*, Κανονισμός της έκθεσης, ΣΕΚ, 1926 ˙ Μοσχονάς, 2010: 264-265).

[110] Οι τίτλοι των έργων του Γερμενή αντλήθηκαν από τον κατάλογο της έκθεσης του 1926 (*Στ΄ Πανελλήνιος έκθεσις*, Κατάλογος, 1926)

3. Τίτλος έκθεσης: ΣΕΚ, Ζ΄ Πανελλήνιος Έκθεσις[111]

Χρονολογία: 1929

Εκθεσιακός χώρος: Αίθουσα Στρατηγοπούλου, Λεωφόρος Αμαλίας,10[112]

Διάρκεια έκθεσης: 10-30(;) Οκτωβρίου

Αριθμός έργων που παρουσίασε ο Γερμένης: 6

Τίτλοι έργων:

1. *Πηγαίνοντας στη βρύσι* (ελαιογραφία), χ.δ., 10.000
2. *Προς το χωριό* (ελαιογραφία), χ.δ., 10.000
3. *Από τη βρύσι* (ελαιογραφία), χ.δ., 10.000
4. *Από ψηλά* (ελαιογραφία), χ.δ., 3.000
5. *Το αλογάκι* (σχέδιον), χ.δ., 3.000
6. *Κατσίκια* (ελαιογραφία), χ.δ., 1.500

Εικ. 21: Βάσος Γερμενής, *Βραδυνή επάνοδος*, ελαιογραφία, από την Ζ΄ έκθεση του ΣΕΚ. Πηγή: Μοσχονάς, 2010, Εικόνες: 49.

[111] *Ζ΄ Πανελληνίος Έκθεσις,* Κατάλογος, ΣΕΚ, Αθήνα, Οκτώβριος 1929˙ Μοσχονάς, 2010: 915

[112] Σύμφωνα με τον κατάλογο της έκθεσης του 1929, ο Βάσος Γερμενής παρουσίασε τα έργα του στη Βεΐκου 68 (*Ζ΄ Πανελληνίος Έκθεσις,* Κατάλογος, ΣΕΚ, Αθήνα, Οκτώβριος 1929).

Εικ. 22: Βάσος Γερμενής, *Μια άποψις από την Σκύρον*, ελαιογραφία, από την Ζ΄ έκθεση του ΣΕΚ. Πηγή: Μοσχονάς, 2010 Εικόνες: 49

4. Τίτλος έκθεσης: Μπιεννάλε της Βενετίας[113]

Χρονολογία: 1934

Εκθεσιακός χώρος: Βενετία

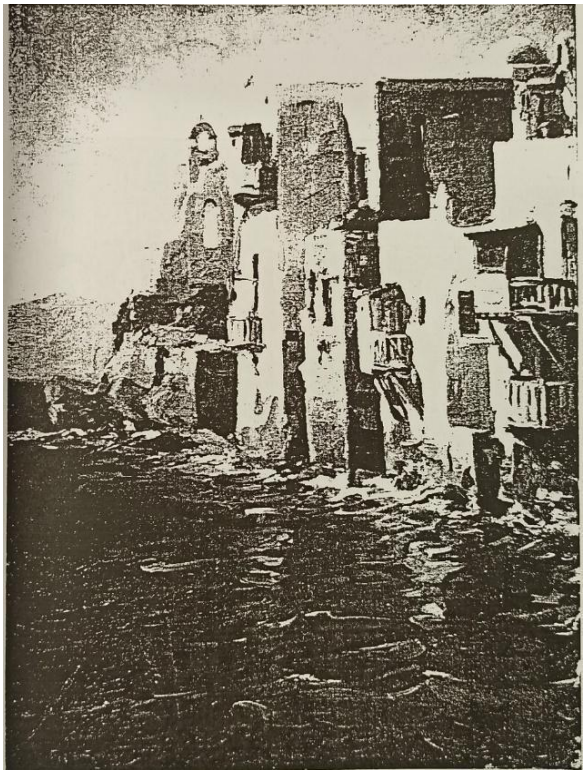
Αριθμός έργων που παρουσίασε ο Γερμένης: 2

Τίτλοι έργων:[114]

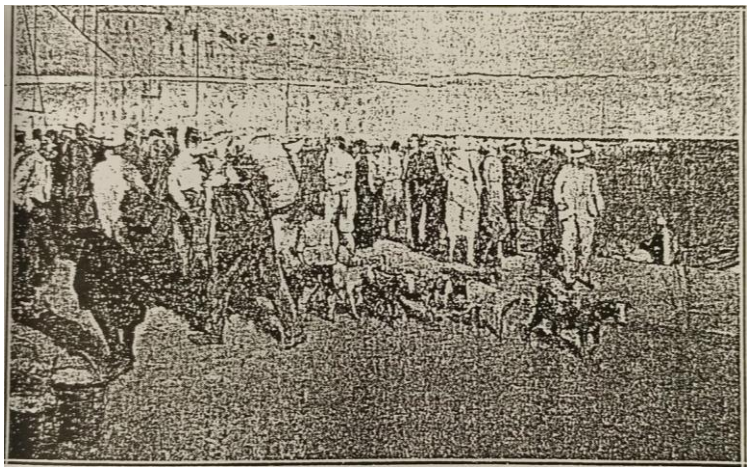
1. *Un angolo dell' isola Mykonos,* (*Μια γωνιά της νήσου Μύκονος*) ελαιογραφία [**Εικ. 23**]
2. *Il quai dell' isola Hydra* (*Στην αποβάθρα της νήσου Ύδρας*) ελαιογραφία, 30.000 δρχ. [**Εικ. 24**]

[113] Σπητέρης, 1979: 374˙ Παπαστάμος, 1981: 247 ˙ Μισιρλή,1993: 206˙ Ματθιόπουλος, 1996: 344-346

[114] Ματθιόπουλος, 1996:344



Εικ. 23: Βασος Γερμενής, *Σπίτια στη θάλασσα. - Un angolo dell' isola Mykonos, (Μια γωνιά της νήσου Μύκονος)*- ελαιογραφία, 0.73x0.54 εκ., Συλλογή κας. Χαλκιόπουλου.[115]



Εικ. 24: Βάσος Γερμενής, *Περιμένοντας το καράβι, -Il quai dell' isola Hydra (Στην αποβάθρα της νήσου Ύδρας)*- ελαιογραφία, 1.60x1.00 εκ., αγοράστηκε από το Υπουργείο Παιδείας.[116]

---

[115] Η αντιστοίχιση του έργου *Σπίτια στη θάλασσα* με το *Un angolo dell' isola Mykonos*, (*Μια γωνιά της νήσου Μύκονος*) έγινε από τον Ματθιόπουλο στη διδακτορική διατριβή *Η συμμετοχή της Ελλάδας στην Μπιεννάλε της Βενετίας 1934-1940* (1996) (Ματθιόπουλος, 1996: 344).

[116]Η αντιστοίχιση του έργου *Il quai dell' isola Hydra* (*Στην αποβάθρα της νήσου Ύδρας*) με το *Περιμένοντας το καράβι* έγινε από τον Ματθιόπουλο στη διδακτορική διατριβή *Η συμμετοχή της Ελλάδας στην Μπιεννάλε της Βενετίας 1934-1940* (1996) (Ματθιόπουλος, 1996: 344).

5. Τίτλος έκθεσης: ΣΕΚ, Η΄ Πανελλήνιος Έκθεσις [117]

Χρονολογία: 1936

Εκθεσιακός χώρος: Αίθουσα Λέσχης Καλλιτεχνών «Ατελιέ» (Καραγεώργη της Σερβίας, 8) [118]

Διάρκεια έκθεσης: 1-29 Νοεμβρίου

Αριθμός έργων που παρουσίασε ο Γερμένης: 5

Τίτλοι έργων:

1. *Ήσυχη γωνιά* (ελαιογραφία, χ.δ., 25.000)[119] **[εικ. 39]**
2. *Αντιτορπιλικά εις τάξιν παραγωγής* (ελαιογραφία, χ.δ., 20.000)
3. *Το πότισμα* (ελαιογραφία, χ.δ., 12.000)[120] **[εικ. 59]**
4. *Όργωμα* (ελαιογραφία, χ.δ., 4.000)
5. *Αντιτορπιλικό «Λέων» σε τρικυμία* (ελαιογραφία, χ.δ., 3.000)

---

[117] *Η΄ Καλλιτεχνική Έκθεσις*, ΣΕΚ, Κατάλογος, 1936˙ Κόκκινος, *Νέα Εστία*, Νοέμβριος 1936: 1595˙ Παπαστάμος, 1981: 248˙ Μοσχονάς, 2010: 288-294, 916-917

Στην συγκεκριμένη έκθεση, ο Γερμενής ήταν ένας από τους καλλιτέχνες που αποτελούσαν την οργανωτική επιτροπή, μαζί με τους Π. Λύτρα, Αλ. Χρηστοφή, Στ. Παπαπαναγιώτου, Δ. Δήμα και Π. Βυζάντιο (*Η΄ Καλλιτεχνική Έκθεσις*, ΣΕΚ, Κατάλογος, 1936˙ Μοσχονας, 2010: 288).

[118] Σύμφωνα με τον κατάλογο της έκθεσης, ο Βάσος Γερμενής παρουσίασε τα έργα του στην Βεΐκου 68 (*Η΄ Καλλιτεχνική Έκθεσις*, ΣΕΚ, Κατάλογος, 1936)

[119]Σε άρθρα της εποχής αναφέρεται ότι ο δήμαρχος Αθηναίων, Πλυτάς, είχε αγοράσει έργα από την έκθεση, μεταξύ των οποίων και ένα του Γερμενή (Ανώνυμος, *Ελεύθερον Βήμα*, 21 Νοεμβρίου 1936˙ Ανώνυμος, *Εστία,* 20 Νοεμβρίου 1936˙ Ανώνυμος, *Η Πρωία,* 14 Νοεμβρίου 1936˙ Ανώνυμος, *Ελεύθερον Βήμα,* 24 Νοεμβρίου 1936˙ Ανώνυμος, *Η Καθημερινή,* 24 Νοεμβρίου 1936˙ Ανώνυμος, *Η Πρωία,* 27 Νοεμβρίου 1936). Το έργο το οποίο αγόρασε ήταν η ελαιογραφία *Ήσυχη γωνιά*, η οποία σήμερα βρίσκεται στην Πινακοθήκη του Δήμου Αθηναίων [**εικ. 39**].

[120]Στο βιβλίο *Καλλιτεχνική συλλογή της Εθνικής Τράπεζας* του 1994, η Ντόρα Ηλιοπούλου - Ρογκάν αναφέρεται σε ελαιογραφία του Γερμενή που υπάρχει στη συλλογή με τον τίτλο *Χωρικός με Κατσίκες* **[εικ. 59**], ενώ στο βιβλίο *Κεφάλληνες Ζωγράφοι και Γλύπτες Δέκατου Ένατου και Εικοστού Αιώνα* του 1994 αναφέρεται ότι στη συλλογή της Εθνικής Τράπεζας υπάρχει έργο με τον τίτλο *Χωρικός ποτίζων κατσίκες* (Μαρκάτου, 1994:45˙ Ρογκάν, 1994:57, 97). Δεδομένου ότι δεν υπάρχει καταγεγραμμένο έργο με κάποιον από τους δυο τίτλους στον κατάλογο της έκθεσης, πιθανολογείται ότι ο τίτλος *Το πότισμα* είναι εναλλακτικός τίτλος για το συγκεκριμένο έργο. Αυτό ενισχύεται από άρθρα της εποχής, στα οποία αναφέρεται ότι ο διοικητής της Εθνικής Τράπεζας, Ι. Δροσόπουλος, είχε αγοράσει για την τράπεζα έργα, μεταξύ άλλων και του Γερμενή (Ανώνυμος, Ελεύθερον Βήμα, 18 Νοεμβρίου 1936˙ Ανώνυμος, Εστία, 15 Νοεμβρίου 1936).

6. **Τίτλος έκθεσης: Ετήσια Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Έκθεσις**[121]

Χρονολογία: 1938

Εκθεσιακός χώρος: Ζάππειον Μέγαρον[122]

Διάρκεια έκθεσης: Μάρτιος – Απρίλιος

Αριθμός έργων που παρουσίασε ο Γερμένης: 1

Τίτλοι έργων:

1. *Περιμένοντας αγώγι* (ελαιογραφία, Δραχ. 60.000) **[εικ. 38]**[123]

7. **Τίτλος έκθεσης: Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Έκθεσις** [124]

Χρονολογία: 1939

Εκθεσιακός χώρος: Ζάππειον Μέγαρον [125]

Διάρκεια έκθεσης: Μάρτιος – Απρίλιος

Αριθμός έργων που παρουσίασε ο Γερμένης: 3

Τίτλοι έργων:

1. *Ξημέρωμα στο λιμάνι* (ελαιογραφία, Δραχ. 30.000)
2. *Σκίτσο από τη Μακεδονία* (» » 10.000)
3. *Αντιτορπιλλικό «Υδρα»* (τέμπερα » 25.000)

8. **Τίτλος έκθεσης: Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Έκθεσις** [126]

Χρονολογία: 1940

Εκθεσιακός χώρος: Ζαππειον Μεγαρον [127]

Διάρκεια έκθεσης: Μάρτιος – Απρίλιος

Αριθμός έργων που παρουσίασε ο Γερμένης: 2

Τίτλοι έργων:

1. *Το κουρασμένο παιδί* (ελαιογραφία)

---

[121] *Ετήσια Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Έκθεσις 1938,* Κατάλογος, 1938

[122] Σύμφωνα με τον κατάλογο της έκθεσης του 1938, ο Βάσος Γερμενής εξέθεσε στην αίθουσα *Βεΐκου 68* (*Ετήσια Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Έκθεσις 1938,* Κατάλογος, 1938).

[123] Στην Πινακοθήκη του Δήμου Αθηναίων υπάρχει έργο του Γερμενή με τον ίδιο τίτλο **[εικ. 38].**

[124] *Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Έκθεσις,* Κατάλογος, 1939

[125] Σύμφωνα με τον κατάλογο της έκθεσης, ο Βάσος Γερμενής εξέθεσε στην αίθουσα *Βεΐκου 68 (Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Έκθεσις,* Κατάλογος, 1939).

[126] *Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Έκθεσις,* Κατάλογος, 1940.

[127]Σύμφωνα με τον κατάλογο της έκθεσης, ο Γερμενής εξέθεσε στην αίθουσα *Βεΐκου 68 (Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Έκθεσις,* Κατάλογος, 1940).

2. *Πλώρη αντιτορπιλλικού* (τέμπερα)

9. Τίτλος έκθεσης: Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Έκθεσις[128]

Χρονολογία: 1948

Εκθεσιακός χώρος: Ζάππειον Μέγαρον [129]

Διάρκεια έκθεσης: 1 Νοεμβρίου -15 Δεκεμβρίου

Αριθμός έργων που παρουσίασε ο Γερμένης: 4

Τίτλοι έργων:

1. *Απόβροχο* (ελαιογραφία, Δραχμαί -)
2. *Αγορά* (» Δραχμαί 8.000.000)
3. *Το αλώνισμα (Ρόδος)* (» Δραχμαί 3.000.000)
4. *Τσοπάνος* (πέτρα/ τμήμα γλυπτικής Δραχμαί 2.000.000)

10. Τίτλος έκθεσης: Η μεγάλη έκθεσις θαλασσογραφιών [130]

Χρονολογία: 1952

Εκθεσιακός χώρος: αίθουσα του «Παρνασσού»

Διάρκεια έκθεσης: 22 Οκτωβρίου – 5 Νοεμβρίου

Αριθμός έργων που παρουσίασε ο Γερμένης:[131] 1

Τίτλοι έργων:

1. *Αντιτορπιλλικόν Β. Ολγα (67)*[132].

11. Τίτλος έκθεσης: Διαρκής Έκθεσις Ζωγραφικής Ελλήνων Καλλιτεχνών[133]

Χρονολογία: 1955

Εκθεσιακός χώρος: Αίθουσα του λογοτέχνη Άλκη Κωστάκη (Δαιδάλου, 1)

Διάρκεια έκθεσης: -

Αριθμός έργων που παρουσίασε ο Γερμένης:-

---

[128] *Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Έκθεσις,* Κατάλογος, 1948

[129] Σύμφωνα με τον κατάλογο της έκθεσης, ο Γερμενής εξέθεσε στην αίθουσα *Βεΐκου 68 (Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Έκθεσις,* Κατάλογος, 1948).

[130] Κατσαρός, *Νέα (Τα),* 8 Οκτωβρίου, 1952· Μαμάκης, *Έθνος*, 22 Οκτωβρίου,1952· Κριναίος, *Βραδυνή (Η),* 29 Οκτωβρίου, 1952· Παναγιωτόπουλος, *Έθνος*, 31 Οκτωβρίου 1952· Ανώνυμος, *Στρατιωτικά Νέα,* 2 Νοεμβρίου 1952· Ανώνυμος, *Ναυτική Ελλάς* (περιοδικό), Νοεμβρίου 1952

[131]Κατσαρός, *Νέα (Τα),* 8 Οκτωβρίου, 1952

[132] Ανώνυμος, *Στρατιωτικά Νέα,* 2 Νοεμβρίου 1952

[133] Βώκος, *Ακροπόλεως,* 1 Ιανουαρίου 1955.

Τίτλοι έργων:- [134]

12. Τίτλος έκθεσης: ΣΤ΄ Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Έκθεσις (6η)[135]

Χρονολογία: 1960

Εκθεσιακός χώρος: Ζάππειον Μέγαρον [136]

Διάρκεια έκθεσης: Οκτώβριος - Νοέμβριος

Αριθμός έργων που παρουσίασε ο Γερμένης: 2

Τίτλοι έργων:

1. *Αιθίοψ Πολεμιστής* 96 (ελαιογραφία, Δραχ. 10.000) **[εικ. 25]**
2. *Ο Ακαδημαϊκός κ. Κόκκινος* 699 (γύψος, δραχμ. -)

Εικ. 25: Βάσος Γερμενής, *Αιθιόψ πολεμιστής*, ελαιογραφία, χρονολογία, διαστάσεις, τοποθεσία: άγνωστα. Πηγή: Καλλονάς, *Βραδυνή*, 21 Νοεμβρίου, 1960

[134] Στον τύπο της εποχής εντοπίστηκε πως στη συγκεκριμένη έκθεση ο Γερμενής συμμετείχε με αγιογραφίες (Βώκος, *Ακροπόλεως,* 1 Ιανουαρίου 1955).

[135] *ΣΤ΄ Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Έκθεσις*, Κατάλογος, 1960

[136] Σύμφωνα με τον κατάλογο της έκθεσης, ο Γερμενής εξέθεσε τα έργα του στην αίθουσα *Βεΐκου 68.* (*ΣΤ΄ Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Έκθεσις*, Κατάλογος, 1960)

13. Τίτλος έκθεσης: Έκθεσις θαλασσογραφιών και θαλασσινού τοπίου[137]

Χρονολογία: 1961

Εκθεσιακός χώρος: Αίθουσα του «Παρνασσού»

Διάρκεια έκθεσης: 20 - 30 Ιουνίου

Αριθμός έργων που παρουσίασε ο Γερμένης: 2

Τίτλοι έργων:[138]

1. *Περιπολία αντιτορπιλλικών*
2. *Διάσωσις ναυαγών*

14. Τίτλος έκθεσης: Έκθεσις έργων ζωγραφικής Ελλήνων και ξένων ζωγράφων του 19ου και 20ου αιώνος[139]

Χρονολογία: 1963

Εκθεσιακός χώρος: Γκαλερί Βέλτσου (Βας. Κων/τίνου, 25)

Διάρκεια έκθεσης: Φεβρουάριος - ;

Αριθμός έργων που παρουσίασε ο Γερμένης: 1

Τίτλοι έργων:

1. *Αγορά Ρόδου*

15. Τίτλος έκθεσης: Έκθεση θαλασσογραφίας [140]

Χρονολογία: 1965

Εκθεσιακός χώρος: Ναυτικό Όμιλο Βουλιαγμένης

Διάρκεια έκθεσης: 19 Ιουνίου - 31 Αυγούστου

Αριθμός έργων που παρουσίασε ο Γερμένης: -

Τίτλοι έργων:-

---

[137] Κ., *Καθημερινή,* 20 Ιουνίου 1961· Κωνσταντόπουλος, *Ακροπόλεως*, 23 Ιουλίου 1961· Κωνσταντόπουλος, *Απογευματινή,* 27 Ιουνίου 1961· Κωνσταντόπουλος, *Απογευματινή*, 2 Αυγούστου 1961.

[138] Κωνσταντόπουλος, *Βραδυνή (Η),* 24 Ιουλίου 1961

[139] Σπυρόγλου, *Ν. Αλήθειας θες/νίκης*, 18 Φεβρουαρίου 1963

[140] Ανώνυμος, *Νέων,* 8 Ιουνίου 1965· Ανώνυμος, *Νέων,* 22 Ιουνίου 1965· Κοτζ., *Εικόνες* (περιοδικό), 2 Ιουλίου 1965· Ανώνυμος, *Ναυτεμπορική*, 2 Αυγούστου 1965

16. Τίτλος έκθεσης: Γ΄ έκθεση Δημοτικής Πινακοθήκης Αθηνών[141]

Χρονολογία: 1966

Εκθεσιακός χώρος: Δημοτικής Πινακοθήκης Αθηνών

Διάρκεια έκθεσης: Ιανουάριος- Ιούνιος

Αριθμός έργων που παρουσίασε ο Γερμένης: -

Τίτλοι έργων:-

17. Τίτλος έκθεσης: άγνωστος [142]

Χρονολογία: 1966

Εκθεσιακός χώρος: αίθουσα «Κένεντυ» (Μασσαλίας 22)

Διάρκεια έκθεσης: 11 Ιουλίου - 30 Σεπτεμβρίου

Αριθμός έργων που παρουσίασε ο Γερμένης: -

Τίτλοι έργων:-

[141] Κ., *Καθημερινή*, 25 Ιανουαρίου 1966

[142] Κ., *Καθημερινή*, 5 Ιουνίου 1966

Παράρτημα 5. Έργα του Β. Γερμενή σε δημόσιες και ιδιωτικές συλλογές

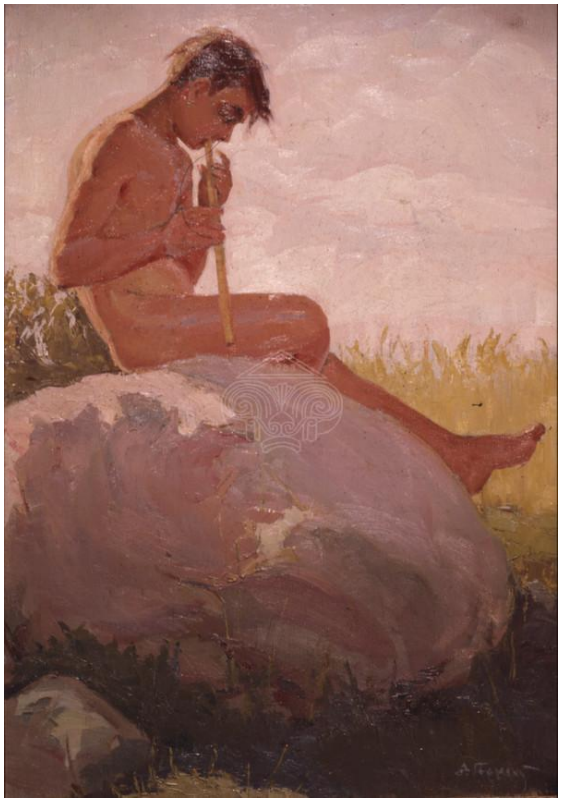
1. **Δημοτική πινακοθήκη Λάρισας - Μουσείο Γ. Ι. Κατσίγρα (Συλλογή Γεωργίου Ι. Κατσίγρα)**

Εικ. 26: Βάσος Γερμενής, *Ρόδος*, ελαιογραφία σε χάρντμπορντ, 33 x 48 εκ., Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας Μουσείο Γ. Ι. Κατσίγρα. Πηγή: *http://www.larissa-katsigras-gallery.gr/gallery/el/work/rodos/from/digitallibrary*

Εικ. 27: Βάσος Γερμενής, *Βάρκα*, ελαιογραφία σε χάρντμπορντ, 15.5 x 19 εκ., Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας Μουσείο Γ. Ι. Κατσίγρα. Πηγή: *http://www.larissa-katsigras-gallery.gr/gallery/el/work/varka/from/digitallibrary*

Εικ. 28: Βάσος Γερμενής, *Αράχοβα*, ελαιογραφία, 48 x 64 εκ., Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας Μουσείο Γ. Ι. Κατσίγρα. Πηγή: *http://www.larissa-katsigras-gallery.gr/gallery/el/work/araxova/from/digitallibrary*

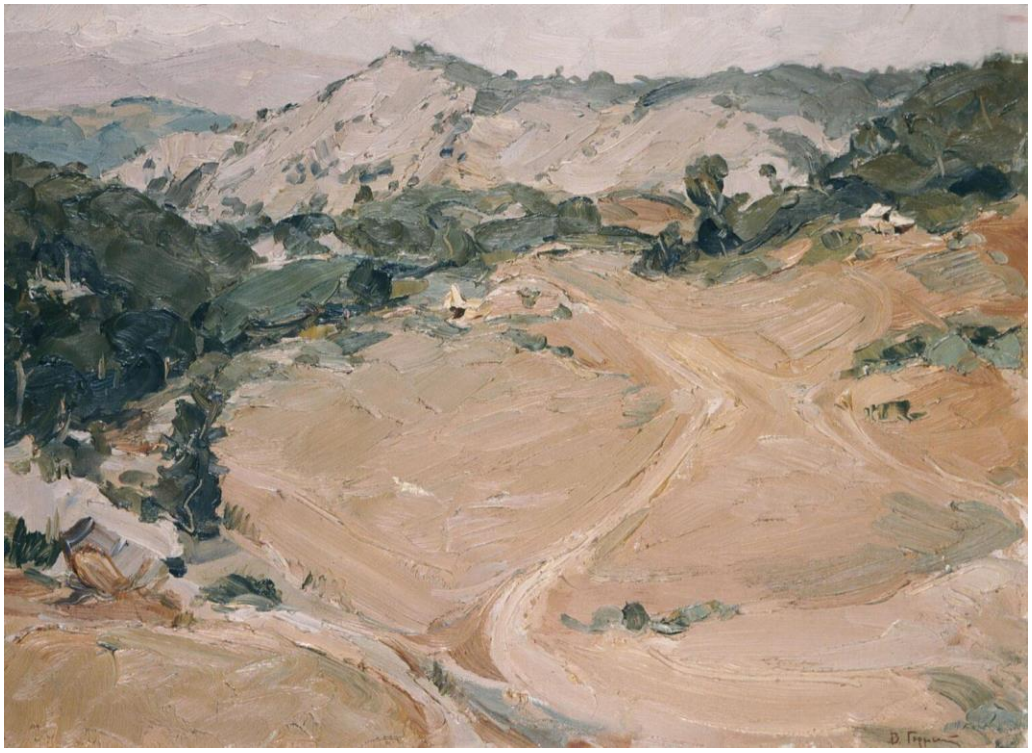
Εικ. 29: Βάσος Γερμενής, *Η γυναίκα με το βαρέλι*, ελαιογραφία σε χάρντμπορντ, 32.5 x 47, 5 εκ., Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας Μουσείο Γ. Ι. Κατσίγρα. Πηγή: *http://www.larissa-katsigras-gallery.gr/gallery/en/work/i-gunaika-me-to-vareli/from/digitallibrary*



Εικ. 30: Βάσος Γερμενής, *Φαύνος*, ελαιογραφία, 104 x 73 εκ., Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας Μουσείο Γ. Ι. Κατσίγρα. Πηγή: *http://www.larissa-katsigras-gallery.gr/gallery/el/work/faunos/from/digitallibrary*

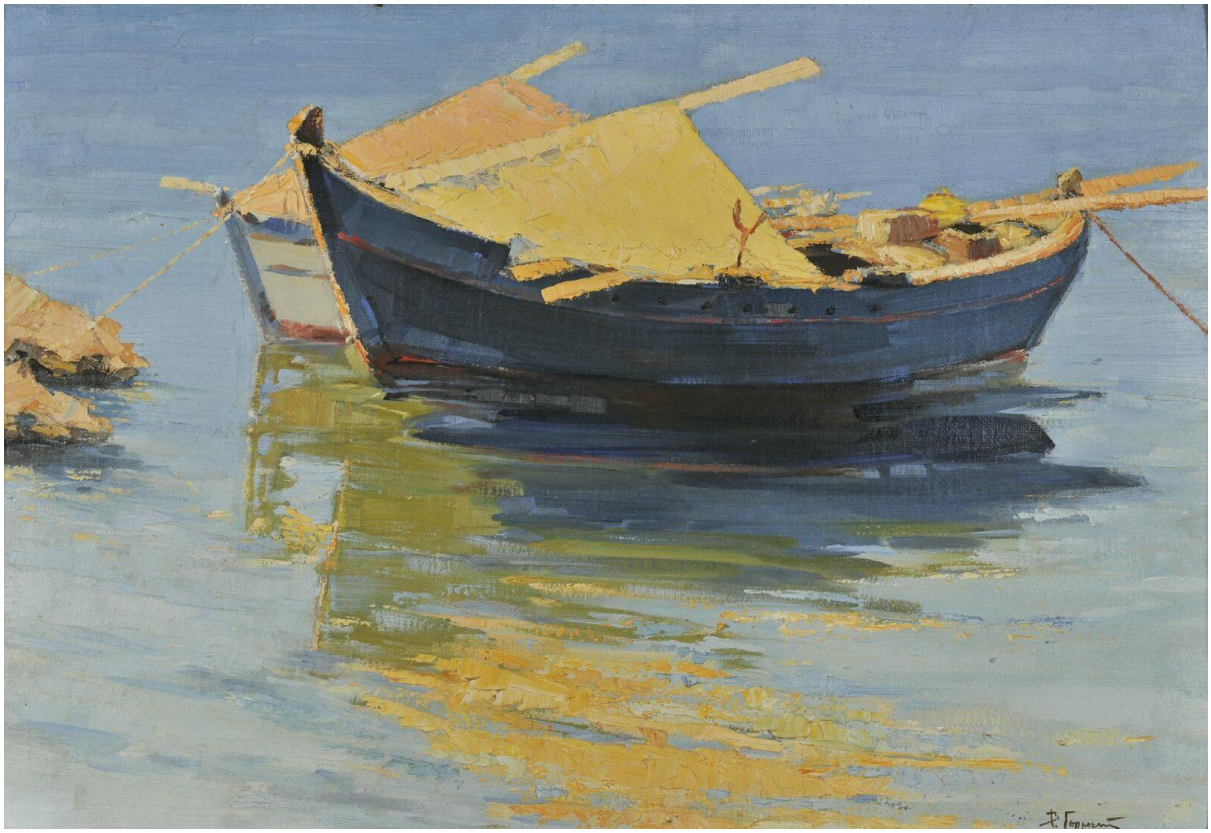
2. Εθνική Πινακοθήκη - Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου (ΕΠΜΑΣ)- Συλλογή Ε. Κουτλίδη

Εικ. 31: Βάσος Γερμενής, *Γεφυράκι στην Ύδρα*, χρονολογία: άγνωστη, ελαιογραφία σε καμβά, 54 x 73 εκ., συλλογή Εθνικής Πινακοθήκης- Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου (ΕΠΜΑΣ). Πηγή: *https://www.nationalgallery.gr/en/artwork/little-bridge-on-hydra/*



Εικ. 32: Βάσος Γερμενής, *Τοπίο*, χρονολογία: άγνωστη, ελαιογραφία σε καμβά, 53 x 71 εκ., συλλογή Εθνικής Πινακοθήκης- Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου (ΕΠΜΑΣ). Πηγή: *https://www.nationalgallery.gr/en/artwork/landscape-14/*

Εικ. 33: Βάσος Γερμενής, *Προς το χωριό*, χρονολογία: άγνωστη, ελαιογραφία σε καμβά, 54 x 73 εκ., συλλογή Εθνικής Πινακοθήκης- Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου (ΕΠΜΑΣ). Πηγή: *https://www.nationalgallery.gr/en/artwork/towards-the-village/*

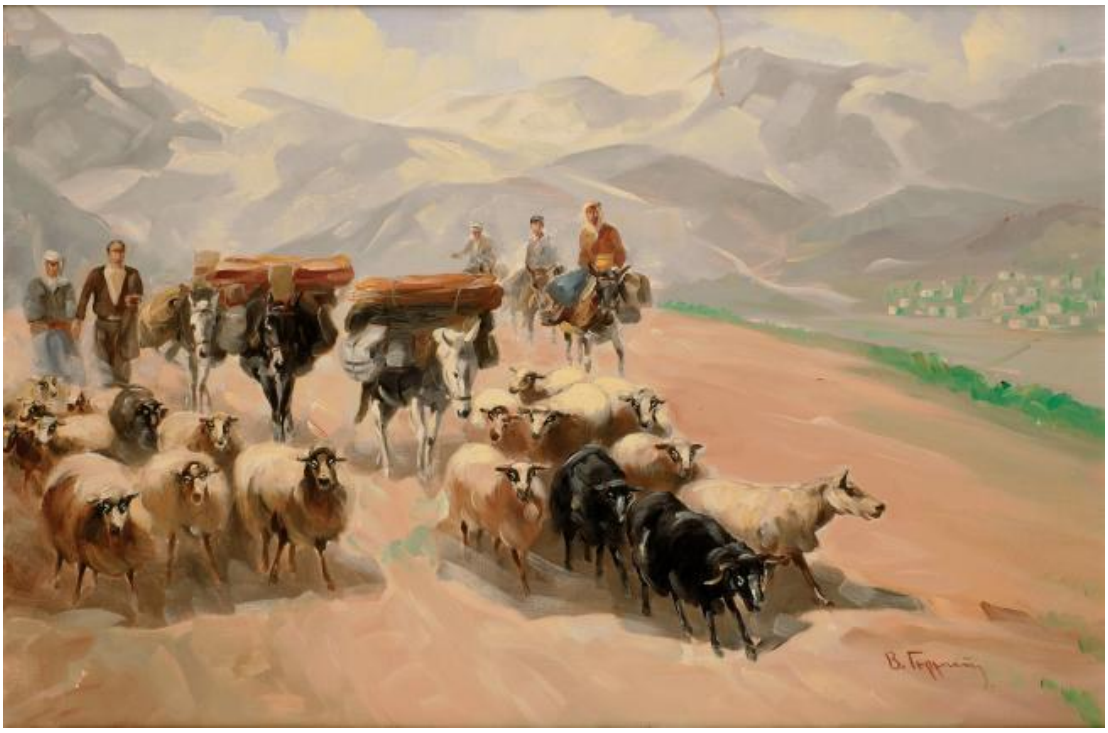


Εικ. 34: Βάσος Γερμενής, *Βάρκες*, χρονολογία: άγνωστη, ελαιογραφία σε χάρντμπορντ, 54,5 x 80,5 εκ., συλλογή Εθνικής Πινακοθήκης- Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου (ΕΠΜΑΣ). Πηγή: *https://www.nationalgallery.gr/en/artwork/boats-2/*

3. Πινακοθήκη Ε. Αβέρωφ

Εικ. 35: Βάσος Γερμενής, *Θαλασσογραφία*, π. 1915-1920, ελαιογραφία σε ξύλο, 10 x 17 εκ., Πινακοθήκη Ε. Αβέρωφ. Πηγή: *https://www.averoffmuseum.gr/zografiki/thalassografia-p-1915-1920*

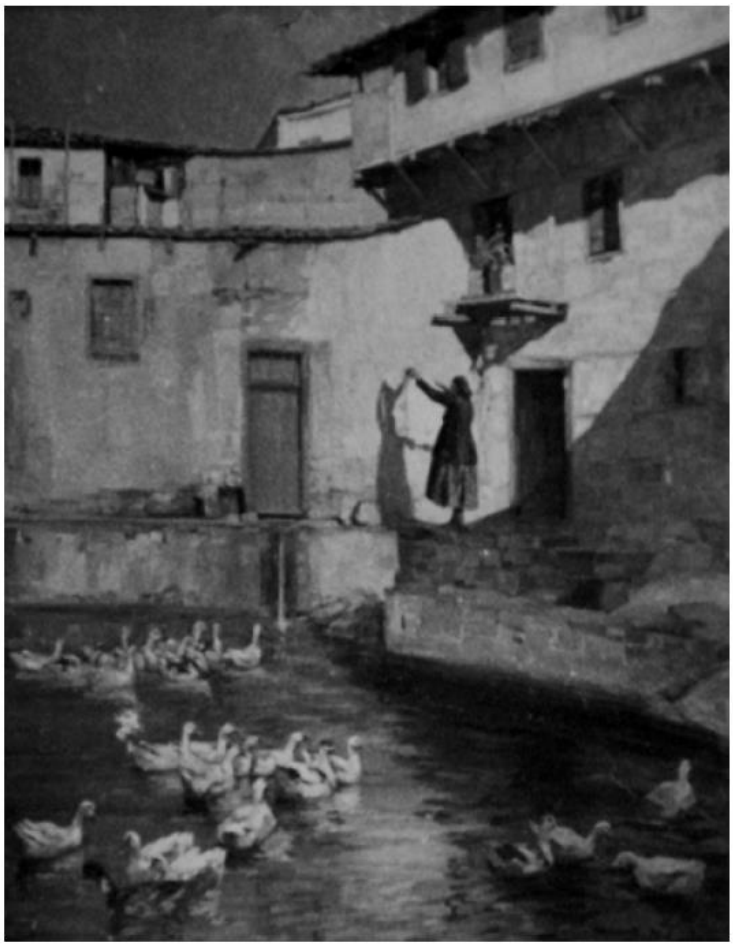
Εικ. 36: Βάσος Γερμενής, *Η επιστροφή του «Αβέρωφ»*, π. 1920, ελαιογραφία σε μουσαμά, 69,5 x 102 εκ., Δωρεά Μαρίχεν Μιχαηλίδη, Πινακοθήκη Ε. Αβέρωφ. Πηγή: *https://www.averoffmuseum.gr/zografiki/i-epistrofi-toy-aberof-p-1920*



Εικ. 37: Βάσος Γερμενής, *Κοπάδι προβάτων*, π. 1930-1940, ελαιογραφία σε μουσαμά, 60 x 90 εκ., Πινακοθήκη Ε. Αβέρωφ, Πηγή: *https://www.averoffmuseum.gr/zografiki/kopadi-probaton-p-1930-1940*

4. Πινακοθήκη του Δήμου Αθηναίων

Εικ. 38: Βάσος Γερμενής, *Περιμένοντας αγώγι*, χρονολογία: άγνωστη, ελαιογραφία, 135 x 180 εκ., Πινακοθήκη του Δήμου Αθηναίων. Πηγή: Κυριαζή, 1994:74



Εικ. 39: Βάσος Γερμενής, *Ήσυχη Γωνία*, ελαιογραφία σε καμβά, 115 x 92 εκ. Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων (Μοσχονάς, 2010 εικόνες: 58)

5. Συλλογή Δήμου Μυκόνου

Εικ. 40: Βάσος Γερμενής, χωρίς τίτλο, χρονολογία: άγνωστη, λάδι σε καμβά, 43 x 58 εκ., Συλλογή Δήμου Μυκόνου. Πηγή: Σαββανή, 2018: 81.

6. Πινακοθήκη Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης Καλαμάτας

Δεν κατέστη δυνατή η διεξαγωγή έρευνας για τον εντοπισμό των έργων του Βάσου Γερμενή που ανήκουν στη συλλογή της Πινακοθήκης Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης της Καλαμάτας.

7. Συλλογή της Δημοτικής Πινακοθήκης Ρόδου

Εικ. 41: Βάσος Γερμενής, *Σκούνα σε Φουρτούνα*, χρονολογία: άγνωστη, ελαιογραφία σε μουσαμά, 54 x 66 εκ., συλλογή της Δημοτικής Πινακοθήκης Ρόδου. Πηγή: Καμπουρίδης Χ., Λεβούνης Γ., 1999: 332

8. Συλλογή Έργων Τέχνης της Βουλής των Ελλήνων

Εικ. 42: Βάσος Γερμενής, *Σπίτια σε ποτάμι*, χρονολογία: άγνωστη, λάδι σε χαρτόνι, 34 x 48 εκ. 18. Συλλογή Έργων Τέχνης της Βουλής των Ελλήνων. Πηγή: Κουτσογιάννης, 2023: 56-57

9. Μουσείο της Πόλεως των Αθηνών-Ίδρυμα Βούρου Ευταξία

Δεν κατέστη δυνατή η διεξαγωγή έρευνας για τον εντοπισμό των έργων του Βάσου Γερμενή που ανήκουν στη συλλογή του Μουσείου της Πόλεως των Αθηνών - Ίδρυμα Βούρου Ευταξία.

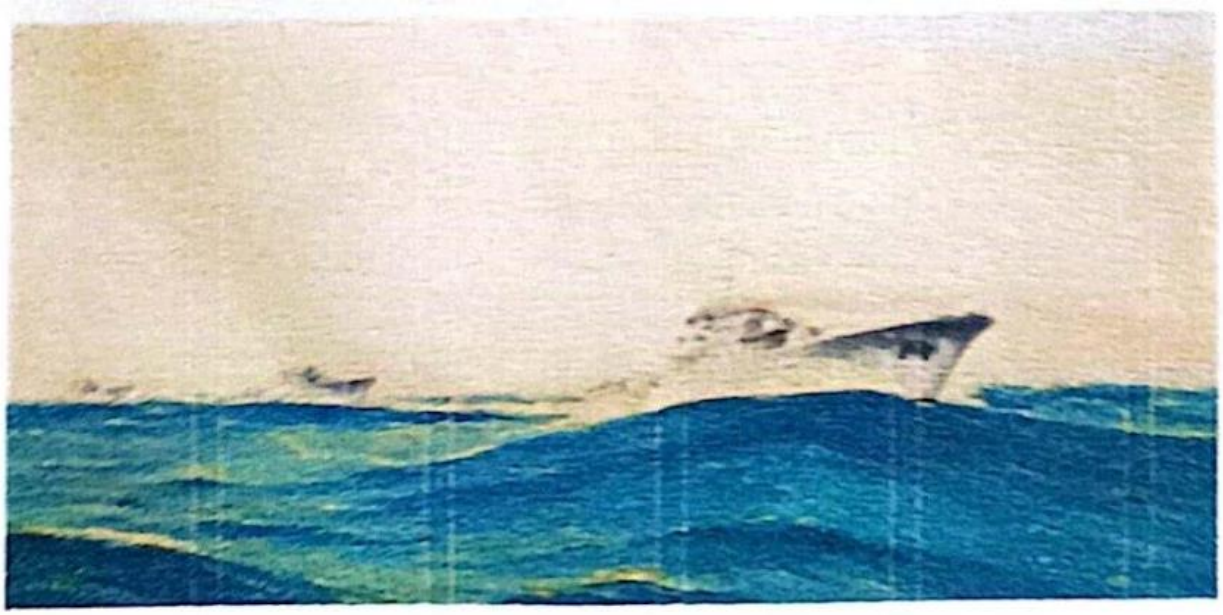
10. Συλλογή Ναυτικού Μουσείου της Ελλάδος

Εικ. 43: Βάσος Γερμενής, *Βύθιση ιταλικού πλοίου από υποβρύχιο Παπανικολής*, 1950, ελαιογραφία σε καμβά, 97 x 271 εκ., συλλογή Ναυτικού Μουσείου της Ελλάδος, Πηγή: *https://paletaart3.wordpress.com/2015/06/13/%CE%B3%CE%B5%CF%81%CE%BC%CE%B5%CE%BD%CE%AE%CF%82-%CE%B2%CE%B1%CF%83%CE%AF%CE%BB%CE%B5%CE%B9%CE%BF%CF%82-vassilios-germenis-1896-1966-part-ii/#jp-carousel-6893*

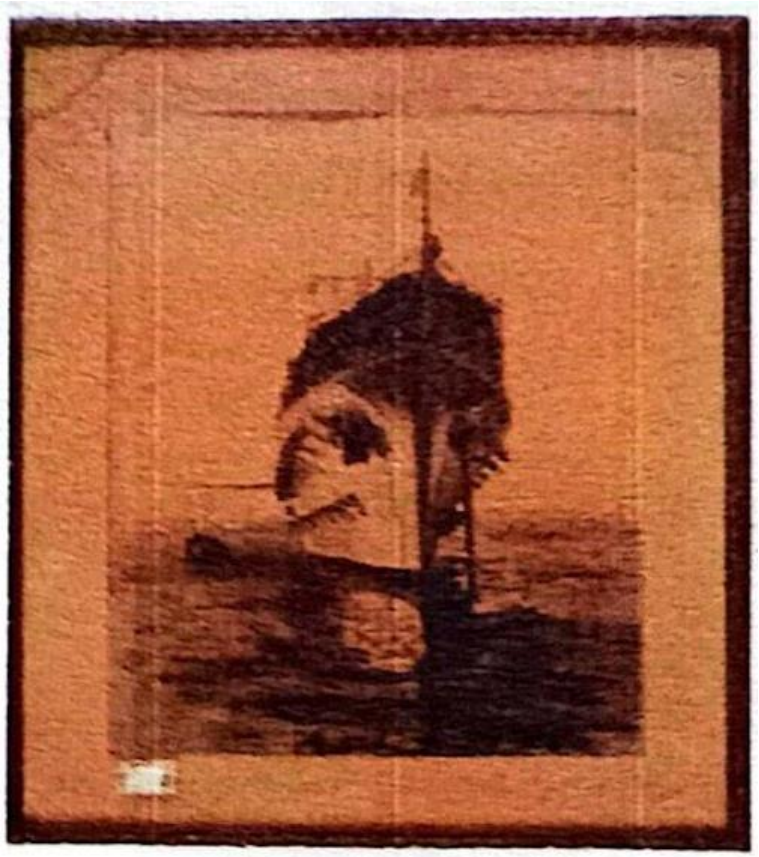
Εικ. 44: Βάσος Γερμενής, *Το αντιτορπιλικό «Βασίλισσα Όλγα», 1943,* 1943-1949, Λάδι σε καμβά, 97 x 271 εκ., συλλογή Ναυτικού Μουσείου της Ελλάδος. Πηγή: Martinis, Moschonas, 2012:290

Εικ. 45: Βάσος Γερμενής, *Θέμα από Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο*, χρονολογία: άγνωστη, ελαιογραφία, 97 x 269,5 εκ., συλλογή Ναυτικού Μουσείου της Ελλάδος. Πηγή: Φωτογραφικό αρχείο της γράφουσας

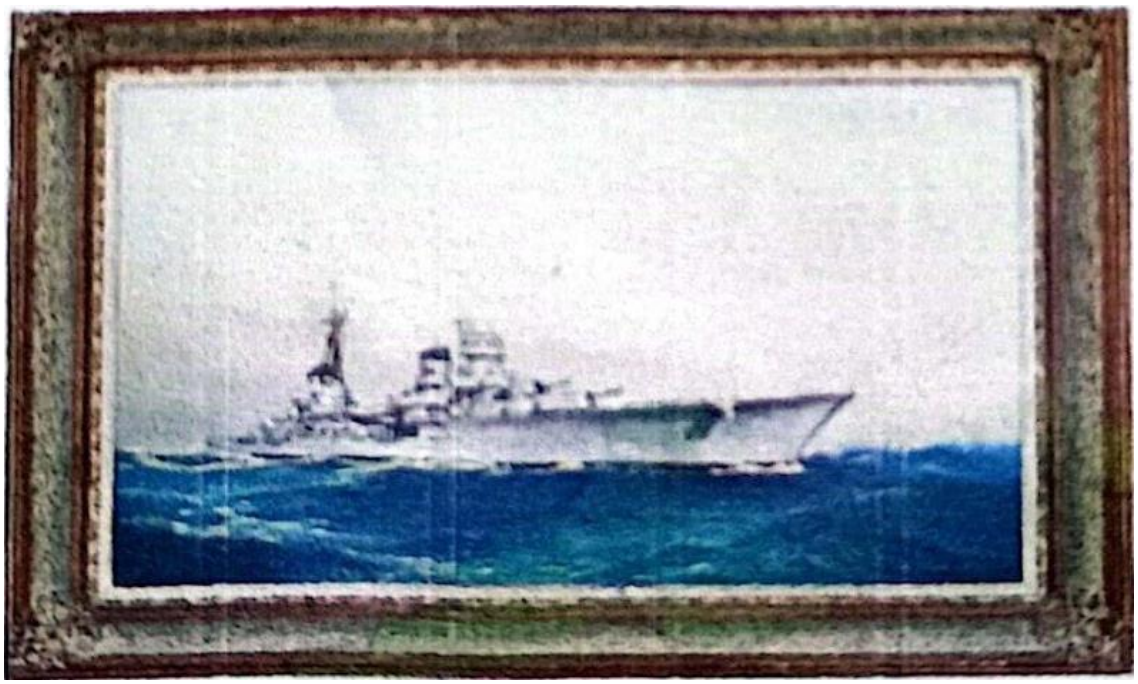
Εικ. 46: Βάσος Γερμενής, *Πόντισις Ναρκών,* 1945-1949, ελαιογραφία σε καμβά, 52 x 70 εκ., συλλογή Ναυτικού Μουσείου της Ελλάδος. Πηγή: Martinis, Moschonas, 2012: 292.



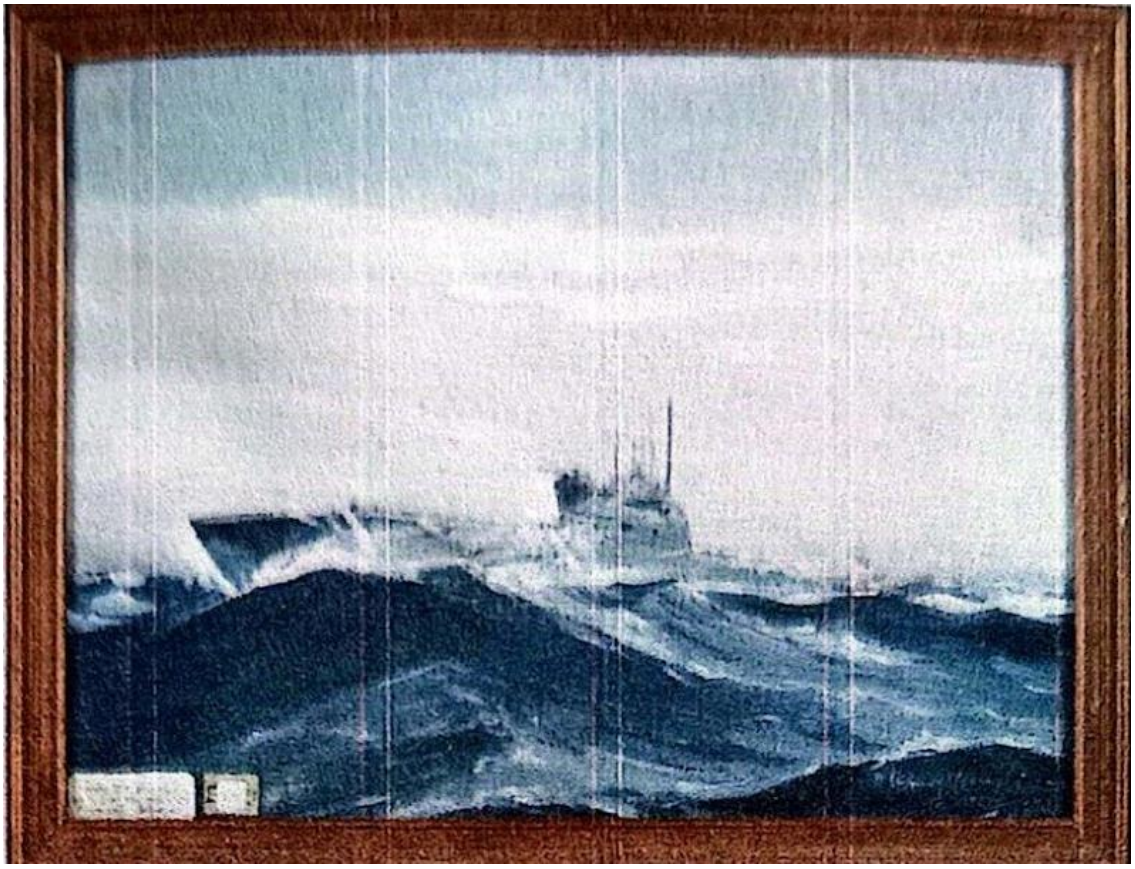
Εικ. 47: Βάσος Γερμενής, *Το Α/Τ «Βασίλισσα Όλγα» σε ναυτική άσκηση,* 1937, ελαιογραφία, 67 x 94 εκ. συλλογή Ναυτικού Μουσείου της Ελλάδος. Πηγή: Φωτογραφικό αρχείο της γράφουσας



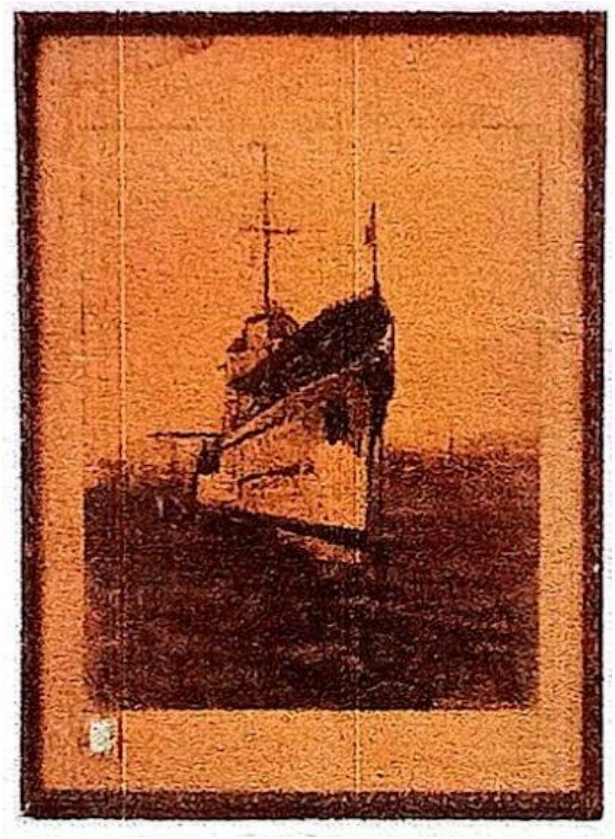
Εικ. 48: Βάσος Γερμενής, *Α/Τ «Ύδρα»*, χρονολογία: άγνωστη, κάρβουνο, 46 x 31 εκ., συλλογή Ναυτικού Μουσείου της Ελλάδος. Πηγή: Φωτογραφικό αρχείο της γράφουσας



Εικ. 49: Βάσος Γερμενής, *Κ/Δ «Έλλη»*, χρονολογία: άγνωστα, ελαιογραφία, 65 x 96 εκ., συλλογή Ναυτικού Μουσείου της Ελλάδος. Πηγή: Φωτογραφικό αρχείο της γράφουσας



Εικ. 50: Βάσος Γερμενής, *Υ/Π «Παπανικολής»*, χρονολογία: άγνωστη, υδατογραφία, 46 x 67 εκ., συλλογή Ναυτικού Μουσείου της Ελλάδος. Πηγή: Φωτογραφικό αρχείο της γράφουσας



Εικ. 51: Βάσος Γερμενής, *Α/Τ «Ύδρα»*, χρονολογία: άγνωστη, κάρβουνο σε χαρτί, 34 x 49 εκ., συλλογή Ναυτικού Μουσείου της Ελλάδος. Πηγή: Φωτογραφικό αρχείο της γράφουσας

11. Συλλογή Γενικού Επιτελείου Ναυτικού

Εικ. 52: Βάσος Γερμενής, *Το Αντιτορπιλικό Ύδρα*, χρονολογία: άγνωστη, λάδι σε καμβά, 106 x 152 εκ., Γενικό Επιτελείο Ναυτικού. Πηγή: Κοφίνης, Πάλλα, Βλάχος, Στεφανίδης, 2023: 76.

Εικ. 53: Βάσος Γερμενής, *Αεροναυμαχία*, 1950, λάδι σε καμβά, 110 x 286 εκ., Γενικό Επιτελείο Ναυτικού. Πηγή: https://hellenicnavy.gr/istorikoi-pinakes-polemikoy-naytikoy/paristanon-aeronaymachia/

Εικ. 54: Βάσος Γερμενής, *Ναρκαλιεία*, χρονολογία: άγνωστη, λάδι σε καμβά, 175 x 112 εκ., Γενικό Επιτελείο Ναυτικού. Πηγή: https://hellenicnavy.gr/istorikoi-pinakes-polemikoy-naytikoy/narkalieia/

Εικ. 55: Βάσος Γερμενής, *Ελληνική σημαία*, 1950, λάδι σε μουσαμά, 160 x 97 εκ., Γενικό Επιτελείο Ναυτικού. Πηγή: https://hellenicnavy.gr/istorikoi-pinakes-polemikoy-naytikoy/elliniki-simaia/

12. Πολεμικό Μουσείο Αθηνών

Εικ. 56: Βάσος Γερμενής, *Έπος Ηπείρου, 1940,*[143] χρονολογία: άγνωστη, ελαιογραφία, 64 x 78,5 εκ., συλλογή Πολεμικού Μουσείου. Πηγή: Φωτογραφικό αρχείο της γράφουσας.

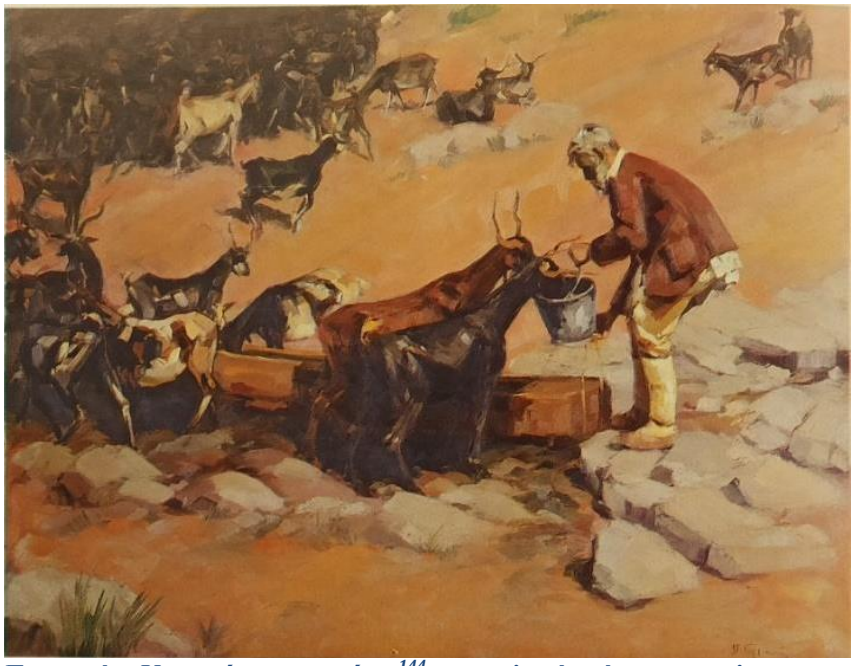
Εικ. 57: Βάσος Γερμενής, *Πολυχειρία αεροπλάνου*, χρονολογία: άγνωστη, ελαιογραφία, 35 x 49 εκ., συλλογή Πολεμικού Μουσείου. Πηγή: Φωτογραφικό αρχείο της γράφουσας

---

[143] Στο Πολεμικό Μουσείο Αθηνών, το έργο φέρει τον τίτλο *Έπος Ηπείρου, 1940.* Αντιθέτα, οι Ασαντούρ Μπαχαριάν και Πέτρος Ανταίος, στο βιβλίο *Εικαστικές μαρτυρίες, ζωγραφική-χαρακτική, στον πόλεμο στην κατοχή και την αντίσταση* (1985), αναφέρουν την ελαιογραφία με τον τίτλο *Απόκρουση επιθέσεως Ιταλικού ιππικού* (Μπαχαριάν, Ανταίος, 1985:40).

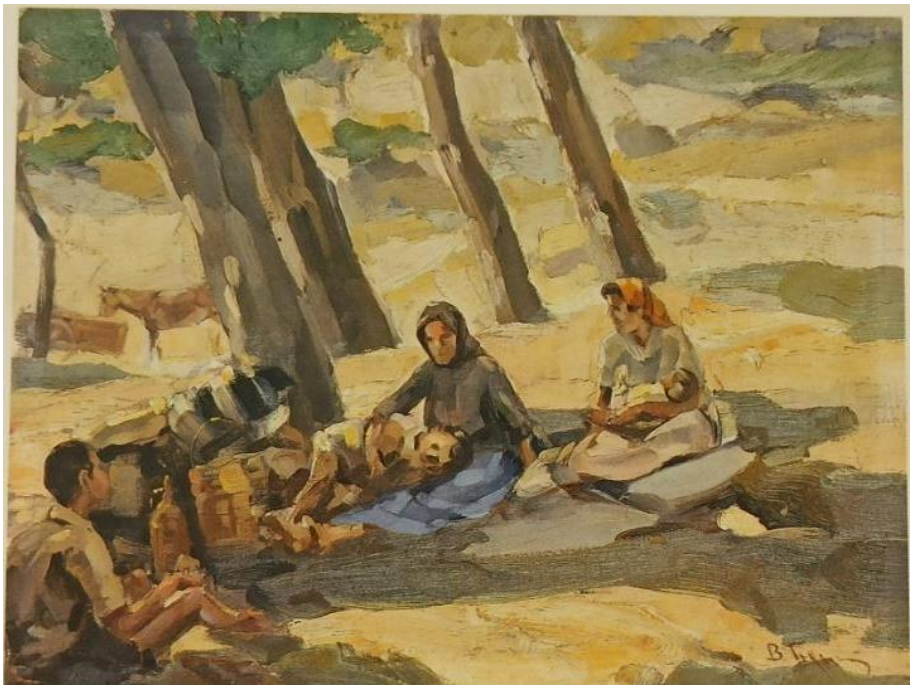
Εικ. 58: Βάσος Γερμενής, *Αντιτορπιλικό Ύδρα*, χρονολογία: άγνωστη, κάρβουνο με μελάνι, διαστάσεις: άγνωστα, συλλογή Πολεμικού Μουσείου. Πηγή: Φωτογραφικό αρχείο της γράφουσας

13. Συλλογή της Εθνικής Τράπεζας



Εικ. 59: Βάσος Γερμενής, *Χωρικός με κατσίκες*[144], χρονολογία: άγνωστη, ελαιογραφία σε μουσαμά, 73 x 91.5 εκ., συλλογή της Εθνικής Τράπεζας. Πηγή: Ρογκάν, 1994: 57, 97

[144] Αυτό ενδεχομένως είναι η ελαιογραφία *Το πότισμα*, η οποία εκτέθηκε στην έκθεση του ΣΕΚ το 1936. Αυτή η υπόθεση στηρίζεται στο γεγονός ότι στο βιβλίο *Κεφάλληνες Ζωγράφοι και Γλύπτες Δέκατου Ένατου και Εικοστού Αιώνα* (1994), ένα από τα έργα της συλλογής της Εθνικής Τράπεζας φέρει τον τίτλο *Χωρικός ποτίζων κατσίκες* (Μαρκάτου Δ., 1994:38).

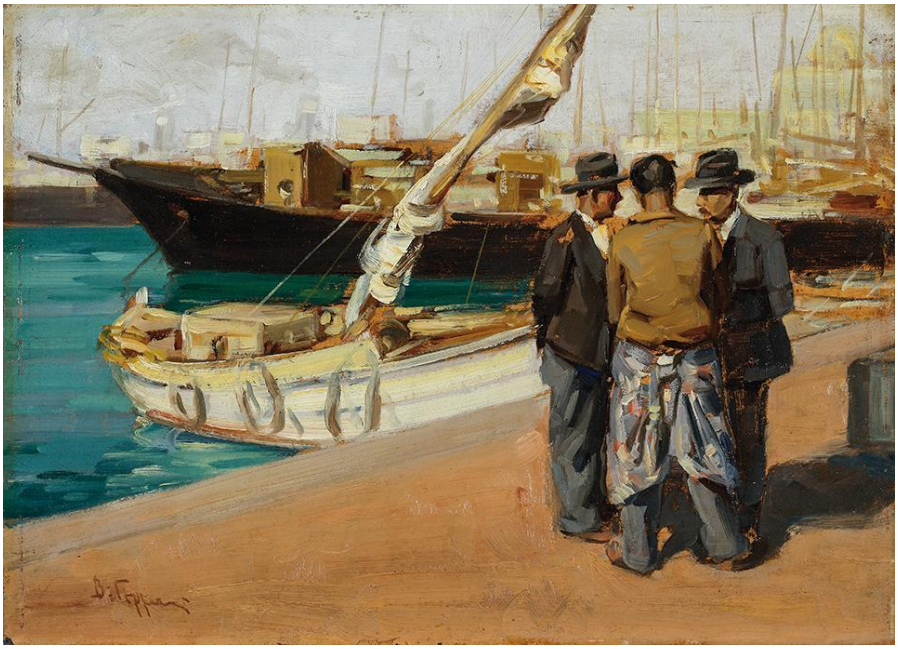


Εικ. 60: Βάσος Γερμενής, *Αγρότισσες*, χρονολογία: άγνωστη, ελαιογραφία σε μουσαμά, 45 x 59 εκ., συλλογή της Εθνικής Τράπεζας. Πηγή: Ρογκάν, 1994: 57, 97· Ρογκάν, 2003: 37,129

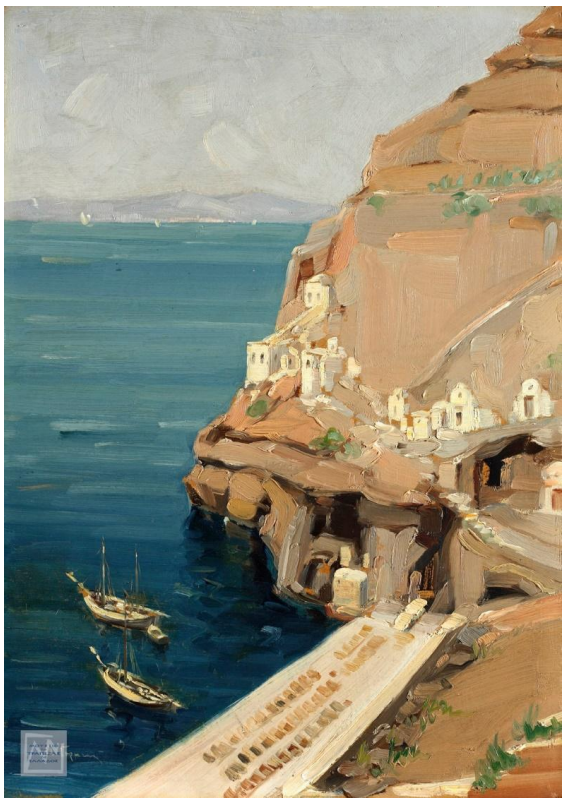
14. Συλλογή του Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης (ΜΙΕΤ)

Εικ. 61: Βάσος Γερμενής, *Τοπίο από τη Σαντορίνη*, δεκαετία 1960, ελαιογραφία, 53 x 64 εκ., συλλογή του Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης (ΜΙΕΤ). Πηγή: Σκαλτσά, 1990:56

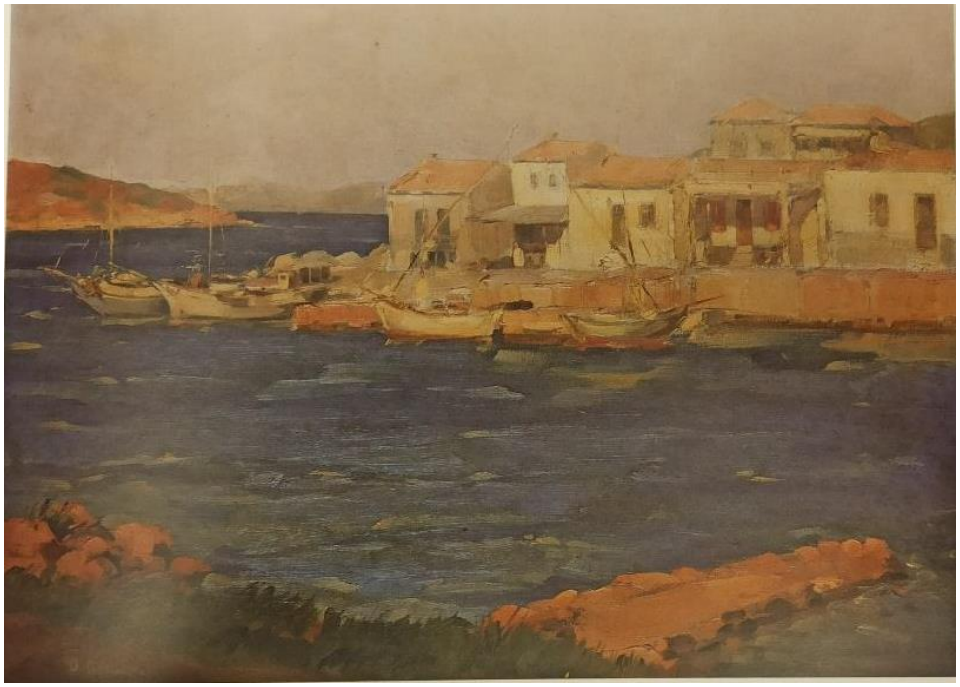
15. Συλλογή της Τράπεζας της Ελλάδος



Εικ. 62: Βάσος Γερμενής, *Προκυμαία,* 1935-1938, ελαιογραφία σε χαρτόνι, 26 x 35,8 εκ., συλλογή της Τράπεζα της Ελλάδος (έτος κτήσης 1938). Πηγή: https://museum.bankofgreece.gr/topoianaforas/everyday/404_Germenis.html



Εικ. 63: Βάσος Γερμενής, *Τοπίο της Σαντορίνης,* χρονολογία: άγνωστη, ελαιογραφία σε χαρτόνι, 47,8 x 34 εκ., συλλογή της Τράπεζα της Ελλάδος (έτος κτήσης 1938). Πηγή: *https://museum.bankofgreece.gr/objects/1324/--*



Εικ. 64: Βάσος Γερμενής, *Θαλασσογραφία (Πόρτο- Ράφτη)*, χρονολογία: άγνωστη, ελαιογραφία σε καμβά, 60 x 80 εκ., συλλογή της Τράπεζα της Ελλάδος (έτος κτήσης 1938). Πηγή: Μισιρλή,1993:206

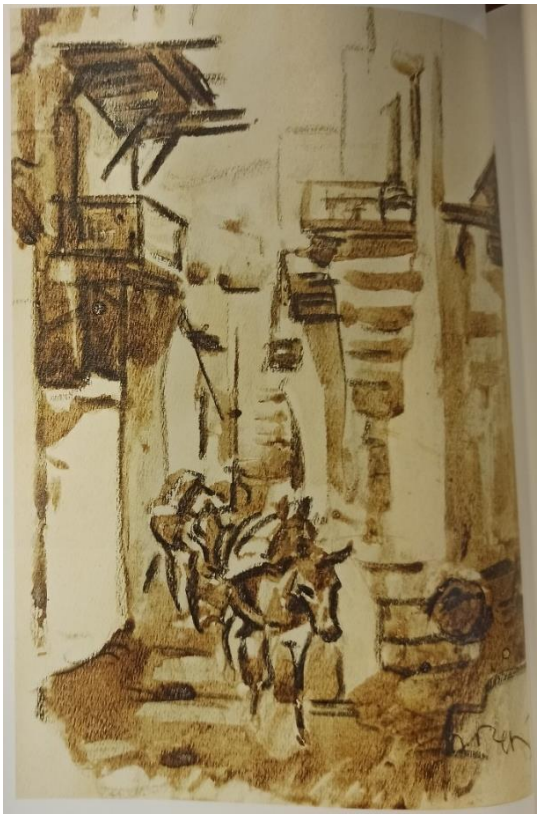
16. Ιδιωτική συλλογή Α.Γ. Λεβέντη.

Εικ. 65: Βάσος Γερμενής, *Αγροτικό σπίτι το καλοκαίρι*, χρονολογία: άγνωστη, ελαιογραφία σε ξύλο, 39.5 x 53 εκ., συλλογή Α.Γ. Λεβέντη. Πηγή: Αράπογλου, 1989:150

17. Ιδιωτική συλλογή Νίκης Παπαντωνίου

Εικ. 66: Βάσος Γερμενής, *Ο Ψαράς*, χρονολογία: άγνωστη, ελαιογραφία σε καμβά, 60 x 80 εκ., συλλογή Νίκης Παπαντωνίου. Πηγή: Βλάχος, 1993:297

18. Συλλογή Ηλία Ε. Δαραδήμου



Εικ. 67: Βάσος Γερμενής, *Μύκονος*, χρονολογία: άγνωστη, ακουαρέλα σε χαρτί, 28 x 20 εκ. Συλλογή Ηλία Ε. Δαραδήμου. Πηγή: Σαββανή, 2018:81

Εικ. 68: Βάσος Γερμενής, Χωρίς τίτλο, χρονολογία: άγνωστη, λάδι σε χάρντμπορντ, 50 x 72 εκ. Συλλογή Ηλία Ε. Δαραδήμου. Πηγή: Σαββανή, 2018:81

Παράρτημα 6. Εικόνες

Εικ. 69: Βάσος Γερμενής. Πηγή: Α. Κ., *Ελευθερία,* 14 Αυγούστου 1966.

Εικ. 70: Βάσος Γερμενής. Πηγή: Κ. Μ., *Ανένδοτος,* 22 Ιουνίου 1966.

Εικ. 71: Ο πίνακας του αυτοκράτορα Haile Selassie και δεξιά ο Β. Γερμενής. (Φωτογραφία του Γ. Ταλιάνους). Πηγή: Ανώνυμος, *Μακεδονία Θεσσαλονίκης*, 23 Απριλίου 1954.

Εικ. 72: Η τοιχογραφία που φιλοτέχνησε ο Γερμενής στον δεξιό τοίχο του εσωνάρθηκα του καθεδρικού ναού Αγ. Τριάδος. Πηγή: Κριναίος, *Βραδυνή (η),* 24 Απριλίου1954.

Εικ. 73: Το εξωτερικό του ναού Αγ. Τριάδος στην Αντίς Αμπέμπα. Πηγή: Ανώνυμος, *Μακεδονία Θεσσαλονίκης*, 23 Απριλίου 1954.

Εικ. 74: Ο Γερμενής μπροστά από τον ναό Αγ. Τριάδος (Αντίς Αμπέμα) μαζί με τον κ. Κουτσούμπην (συνεργάτης του Έθνους). Πηγή: Μαμάκης, *Έθνος*, 23 Ιουνίου 1954.

Εἶναι λοιπὸν ἡμίφτημα νὰ ῥιχτοῦμε στοὺς σκοτεινοὺς τόπους τοῦ θανάτου, προτοῦ νὰ πάρει κουράγιο ὁ θάνατος γιὰ νἄρθει νὰ μᾶς βρεῖ: — Πῶς εἶσαστε ἀγαπημένες μου: . . Τί τρέχει: . . . Τί τρέχει: . . . Θίφρος! . . Λοιπὸν Χάρμιον: . . . Ἐ καλό μου κορίτσια . . . Γιὰ κοιτάτε, σβήφηκε, πάει, σβύστηκε ἡ λαμπάδα . . Θίφρος;... θίφρος. — Θὰ τὸν θάφουμε ὅπως τοὺς μεγάλους τῆς Ρώμης. Θὰ κάνουμε ὅτι εἰγενικὸ καὶ γενναῖο τοῦ πάει, ὅσπου κ' αὐτὸς ὁ θάνατος νὰ περηφανευτεῖ καὶ νὰ μᾶς καλέσει κοντά του. Ἄς βγοῦμε· Ἄς βγοῦμε. Πάγωσε ἡ θίφη τῆς ἀπέφαντης αὐτῆς ψυχῆς. Ὤ! Ἐλᾶτε γυναῖκες μου . . . Ἄλλοι φίλοι δὲ μᾶς ἀπομεῖναν παρὰ ἡ ἀπόφαση κ' ὁ γρήγορος θάνατος. Βγαίνουν κέφοντας τὸ σῶμα τοῦ Ἀντώνιου. Ἀκούφοντοι Ρωμαϊκὰ σαλπίσματα

ΚΛΕΟΠΑΤΡΑ. Ἀρχίζω νὰ ξεχνῶ τὴ θλίψη μου. Δὲν ἀξίζει νἄναι κανένας Καίσαρας καὶ νικητής. — Μήπως κ' αὐτὸς κάνει ὅτι θέλει τὴν τύχη; — Ἕνα μονάχα βρίσκω ἐγὼ μεγάλο· Τὸ ἔργο ποὺ τελειώνει τὰ πάντα, ποὺ φυλακίζει κάθε συμφορὰ καὶ σφαλᾶ τὴν πόρτα σὲ κάθε περιπέτεια. Τὸ ἔργο ποὺ ἀποκοιμίζει κ' ἀποχωρίζει γιὰ πάντα τὴ λύπη, ποὺ ἴδια συντηρεῖ καὶ τὸ ζητιάνο καὶ τὸν Καίσαρα.

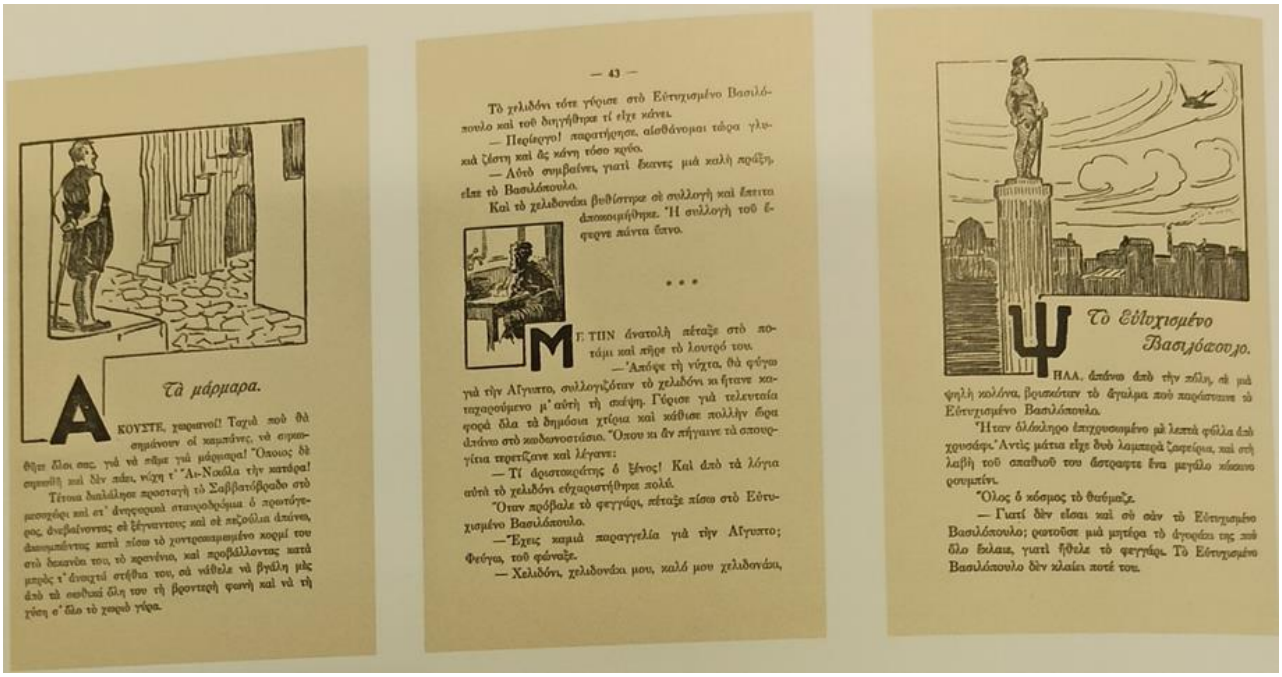
ΠΡΟΚΛΗΪΟΣ. Ἀα' ἔξω. Ὁ Καίσαρας στέλνει τὰ χαιρετισματά του στὴ Βασίλισσα τῆς Αἰγύπτου καὶ τὴν περιμένει νὰ σκεφτεῖ ἀπάνω σὲ κάθε δίκαιη ἀπαίτηση ποὺ θἄχε κατὰ νοῦ νὰ τοῦ ζητήσει.

ΚΛΕΟΠ. Πῶς σὲ λένε;

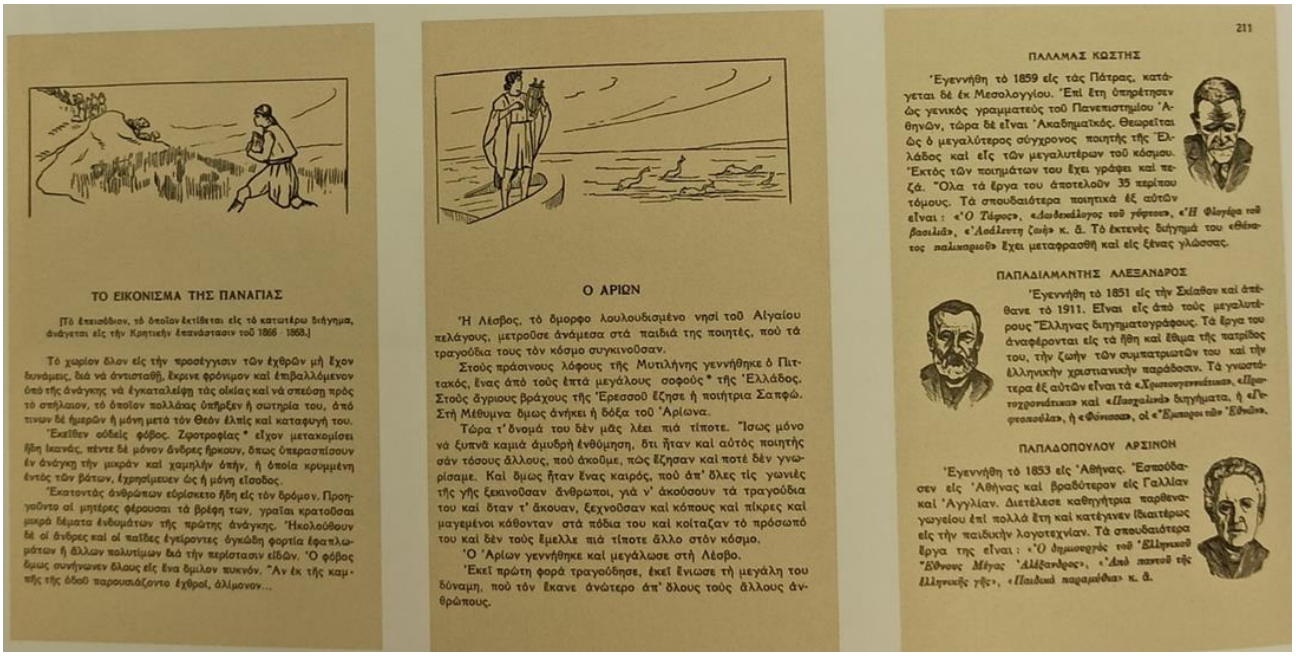
61

Εικ. 75: Θεατρική διασκευή του έργου *Ο Αντώνιος και η Κλεοπάτρα του Σαίξπηρ*, με πρόλογο του Στρατή Δούκα που εκδόθηκε το 1924 από το εκδοτικό οίκο Ζηκάκη. Δεξιά το εξώφυλλο και αριστερά οι σελίδες 60 και 61 του βιβλίου. Πηγή: *https://anemi.lib.uoc.gr/metadata/d/7/3/metadata-643545571f45bc9afd9f677ee3debdab_1220279313.tkl*

Εικ. 76: Εξώφυλλο του *Παιδικά Αναγνώσματα* του Παναγή Δημητράτου (Δημοδιδασκάλου), Για την Δ΄ τάξη του Δημοτικού Σχολείου. Έκδοση 1932. Εικονογράφηση Β. Γερμενή, εκδ. οίκ. Ιωάννης Δ. Κολλάρος & Σία, Αθήνα, 1932. Πηγή: https://skasiarxeio.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/03/oi_filies_twn_paidiwn_web_version-low_res.pdf



Εικ. 77: Σελίδες από τα *Παιδικά Αναγνώσματα* του Παναγή Δημητράτου (Δημοδιδασκάλου), Για την ΣΤ΄ τάξη του Δημοτικού Σχολείου. Έκδοση 1932. Εικονογράφηση Β. Γερμενή, εκδ. οίκ. Ιωάννης Δ. Κολλάρος & Σία, Αθήνα, 1932. Πηγή: Σκλαβενίτη, 2010:152.



ΤΟ ΕΙΚΟΝΙΣΜΑ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ

[Τό ἐπεισόδιον, τό ὁποῖον ἐκτίθεται εἰς τό κατωτέρω διήγημα, ἀνάγεται εἰς τήν Κρητικήν ἐπανάστασιν τοῦ 1866 - 1868.]

Τό χωρίον ὅλον εἰς τήν προσέγγισιν τῶν ἐχθρῶν μή ἔχον δυνάμεις, διά νά ἀντισταθῆ, ἔκρινε φρόνιμον καί ἐπιβαλλόμενον ὑπό τῆς ἀνάγκης νά ἐγκαταλείφῃ τάς οἰκίας καί νά σπεύσῃ πρός τό σπήλαιον, τό ὁποῖον πολλάκις ὑπῆρξεν ἡ σωτηρία του, ἀπό τινων δέ ἡμερῶν ἡ μόνη μετά τόν Θεόν ἐλπίς καί καταφυγή του.

Ἐκεῖθεν οὐδεείς φόβος. Ζφοτροφίας * εἶχον μετακομίσει ἤδη ἱκανάς, πέντε δέ μόνον ἄνδρες ἤρκουν, ὅπως ὑπερασπίσουν ἐν ἀνάγκῃ τήν μικράν καί χαμηλήν ὀπήν, ἡ ὁποία κρυμμένη ἐντός τῶν βράτων, ἐχρησίμευεν ὡς ἡ μόνη εἴσοδος.

Ἑκατοντάς ἀνθρώπων εὑρίσκετο ἤδη εἰς τόν δρόμον. Προηγοῦντο οἱ μητέρες φέρουσαι τά βρέφη των, γραῖαι κρατοῦσαι μικρά δέματα ἐνδυμάτων τῆς πρώτης ἀνάγκης. Ἠκολούθουν δέ οἱ ἄνδρες καί οἱ παῖδες ἐγείροντες ὀγκώδη φορτία ἐφαπλωμάτων ἢ ἄλλων πολυτίμων διά τήν περίστασιν εἰδῶν. Ὁ φόβος ὅμως συνήγαγεν ὅλους εἰς ἕνα ὅμιλον πυκνόν. Ἄν ἐκ τῆς καμπῆς τῆς ὁδοῦ παρουσιάζοντο ἐχθροί, ὁλίμονον...

Ο ΑΡΙΩΝ

Ἡ Λέσβος, τό ὄμορφο λουλουδισμένο νησί τοῦ Αἰγαίου πελάγους, μετροῦσε ἀνάμεσα στά παιδιά της ποιητές, πού τά τραγούδια τους τόν κόσμο συγκινοῦσαν.

Στοὺς πράσινους λόφους τῆς Μυτιλήνης γεννήθηκε ὁ Πιττακός, ἕνας ἀπό τοὺς ἑπτά μεγάλους σοφοὺς * τῆς Ἑλλάδος. Στοὺς ἄγριους βράχους τῆς Ἐρεσσοῦ ἔζησε ἡ ποιήτρια Σαπφώ. Στή Μέθυμνα ὅμως ἀνήκει ἡ δόξα τοῦ Ἀρίωνα.

Τώρα τ' ὄνομά του δέν μᾶς λέει πιά τίποτε. Ἴσως μόνο νά ξυπνᾶ καμιά ἀμυδρή ἐνθύμηση, ὅτι ἦταν καί αὐτός ποιητής σάν τόσους ἄλλους, ποὺ ἀκοῦμε, πὼς ἔζησαν καί ποτέ δέν γνωρίσαμε. Καί ὅμως ἦταν ἕνας καιρός, ποὺ ἀπ' ὅλες τίς γωνιές τῆς γῆς ξεκινοῦσαν ἄνθρωποι, γιά ν' ἀκούσουν τά τραγούδια του καί ὅταν τ' ἄκουαν, ξεχνοῦσαν καί κόπους καί πίκρες καί μαγεμένοι κάθονταν στά πόδια του καί κοίταζαν τό πρόσωπό του καί δέν τοὺς ἔμελλε πιά τίποτε ἄλλο στόν κόσμο.

Ὁ Ἀρίων γεννήθηκε καί μεγάλωσε στή Λέσβο.

Ἐκεῖ πρώτη φορά τραγούδησε, ἐκεῖ ἔνιωσε τή μεγάλη του δύναμη, ποὺ τόν ἔκανε ἀνώτερο ἀπ' ὅλους τοὺς ἄλλους ἀνθρώπους.

211

ΠΑΛΑΜΑΣ ΚΩΣΤΗΣ

Ἐγεννήθη τό 1859 εἰς τάς Πάτρας, κατάγεται δέ ἐκ Μεσολογγίου. Ἐπί ἔτη ὑπηρέτησεν ὡς γενικός γραμματεύς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, τώρα δέ εἶναι Ἀκαδημαϊκός. Θεωρεῖται ὡς ὁ μεγαλύτερος σύγχρονος ποιητής τῆς Ἑλλάδος καί εἰς τῶν μεγαλυτέρων τοῦ κόσμου. Ἐκτός τῶν ποιημάτων του ἔχει γράψει καί πεζά. Ὅλα τά ἔργα του ἀποτελοῦν 35 περίπου τόμους. Τά σπουδαιότερα ποιητικά ἐξ αὐτῶν εἶναι: «Ὁ Τάφος», «Δωδεκάλογος τοῦ γύφτου», «Ἡ Φλογέρα τοῦ βασιλιᾶ», «Ἀσάλευτη ζωή» κ. ἄ. Τό ἐκτενές διήγημά του «Θάνατος παλικαριοῦ» ἔχει μεταφρασθῆ καί εἰς ξένας γλώσσας.

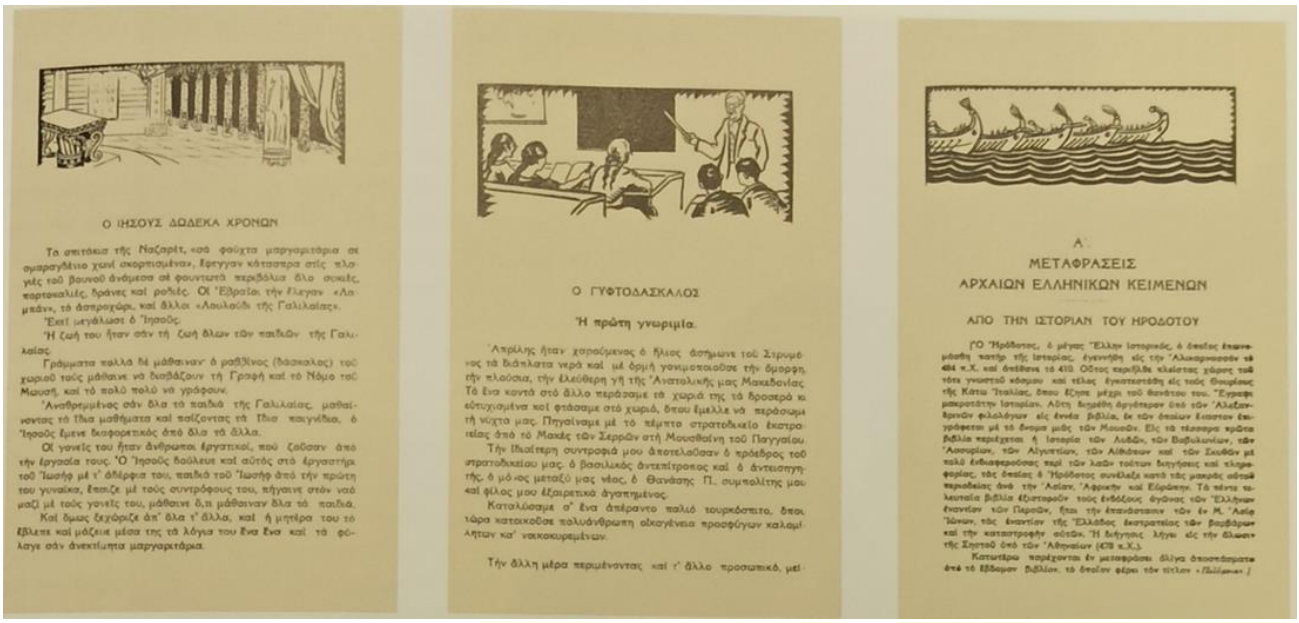
ΠΑΠΑΔΙΑΜΑΝΤΗΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ

Ἐγεννήθη τό 1851 εἰς τήν Σκίαθον καί ἀπέθανε τό 1911. Εἶναι εἷς ἀπό τοὺς μεγαλυτέρους Ἕλληνας διηγηματογράφους. Τά ἔργα του ἀναφέρονται εἰς τά ἤθη καί ἔθιμα τῆς πατρίδος του, τήν ζωήν τῶν συμπατριωτῶν του καί τήν ἑλληνικήν χριστιανικήν παράδοσιν. Τά γνωστότερα ἐξ αὐτῶν εἶναι τά «Χρυσοσυγγενικά», «Ἐξαστοχρονιάτικα» καί «Πασχαλιά» διηγήματα, ἡ «Γιορτοπούλα», ἡ «Φύσσα», οἱ «Ἔμπαροι τῶν Ἐθνῶν».

ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ ΑΡΣΙΝΟΗ

Ἐγεννήθη τό 1853 εἰς Ἀθήνας. Ἐσπούδασεν εἰς Ἀθήνας καί βραδύτερον εἰς Γαλλίαν καί Ἀγγλίαν. Διετέλεσε καθηγήτρια παρθεναγωγείου ἐπί πολλά ἔτη καί κατέγινεν ἰδιαιτέρως εἰς τήν παιδικήν λογοτεχνίαν. Τά σπουδαιότερα ἔργα της εἶναι: «Ὁ δημιουργός τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους Μέγας Ἀλέξανδρος», «Ἀπό παντοῦ τῆς Ἑλληνικῆς γῆς», «Παιδικά παραμύθια» κ. ἄ.

Εικ. 78: Σελίδες από τα *Νεοελληνικά Αναγνώσματα* του 1939 για τάξεις του γυμνασίου των Νικόλαου Κοντόπουλου (1889-1958), Μιχάλη Οικονόμου (1896-1984) κ.α. από τον ΟΕΣΒ. Εικονογράφηση Β. Γερμενή. Πηγή: Σκλαβενίτη, 2010: 152.



Ο ΙΗΣΟΥΣ ΔΩΔΕΚΑ ΧΡΟΝΩΝ

Τό σπιτάκι τῆς Ναζαρέτ, «σά φούχτα μαργαριτάρια σε σμαραγδένιο χωνί σκορπισμένα», ἔφεγγαν κάτασπρα στίς πλαγιές τοῦ βουνοῦ ἀνάμεσα σέ φουντωτά περιβόλια ὅλο συκιές, πορτοκαλιές, δράνες καί ροδιές. Οἱ Ἑβραῖοι τήν ἔλεγαν «Λαμπάνν», τό ἀσπροχώρι, καί ἄλλοι «Λουλούδι τῆς Γαλιλαίας».

Ἐκεῖ μεγάλωσε ὁ Ἰησοῦς.

Ἡ ζωή του ἦταν σάν τή ζωή ὅλων τῶν παιδιῶν τῆς Γαλιλαίας.

Γράμματα καλά δέ μάθαιναν· ὁ μαθητής (δάσκαλος) τοῦ χωριοῦ τοὺς μάθαινε νά διαβάζουν τή Γραφή καί τό Νόμο τοῦ Μουσῆ, καί τό πολύ πολύ νά γράφουν.

Ἀνοιξημένος σάν ὅλα τά παιδιά τῆς Γαλιλαίας, μαθαίνοντας τί ἔθιμα μαθήματα καί παίζοντας τά ἔθιμα παιχνίδια, ὁ Ἰησοῦς ἔμεινε διαφορετικός ἀπό ὅλα τά ἄλλα.

Οἱ γονεῖς του ἦταν ἀνθρωποι ἐργατικοί, ποὺ ζοῦσαν ἀπό τήν ἐργασία τους. Ὁ Ἰησοῦς βοήθευε καί αὐτός στό ἐργαστήρι τοῦ Ἰωσήφ μέ τ' ὀλίγφα του, παιδιά τοῦ Ἰωσήφ ἀπό τήν πρώτη του γυναίκα, ἔπαιζε μέ τοὺς συντρόφους του, πήγαινε στόν ναό μαζί μέ τοὺς γονεῖς του, μάθαινε ὅ,τι μάθαιναν ὅλα τά παιδιά.

Καί ὅμως ξεχώριζε ἀπ' ὅλα τ' ἄλλα, καί ἡ μητέρα του τό ἔβλεπε καί μόζευε μέσα της τά λόγια του ἕνα ἕνα καί τά φύλαγε σάν ἀνεκτίμητα μαργαριτάρια.

Ο ΓΥΦΤΟΔΑΣΚΑΛΟΣ

Ἡ πρώτη γνωριμία.

Ἀπρίλης ἦταν χτυπούμενος ὁ ἥλιος δσημωνε τοῦ Σιρυμόνος τά διάπλατα νερά καί μέ ὁρμή γανωμενοιοῦσε τήν ὀμορφη, γήν πλούσια, τήν ἐλεύθερη γῆ τῆς Ἀνατολικῆς μας Μακεδονίας. Τό ἕνα κοντά στό ἄλλο περάσαμε τά χωριά της τά βροσερά κι εὐτυχισμένα καί φτάσαμε στό χωριό, ὅπου ἔμελλε νά περάσουμε τή νύχτα μας. Πηγαίναμε μέ τό πέμπτο στρατοδικεῖο ἐκστρατείας ἀπό τό Μακές τῶν Σερρῶν στή Μουσθένη τοῦ Παγγαίου.

Τήν Ἰδιαίτερη συντροφιά μου ἀποτελοῦσαν ὁ πρόεδρος τοῦ στρατοδικείου μας, ὁ βασιλικός ἀντεπίτροπος καί ὁ ἀντεισαγγελέας, ὁ μόνος μεταξύ μας νέος, ὁ Θανάσης Π., συμπολίτης μου καί φίλος μου ἐξαιρετικό ἀγαπημένος.

Καταλύσαμε σ' ἕνα ἀπέραντο παλιό τουρκόσπιτο, ὅπου τώρα κατοικοῦσε πολυάνθρωπη οἰκογένεια προσφύγων καλαμιῆτων κα' νακοκουρεμένων.

Τήν ἄλλη μέρα περιμένοντας καί τ' ἄλλο προσωπικό, μεί-

Α'

ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ
ΑΡΧΑΙΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΚΕΙΜΕΝΩΝ

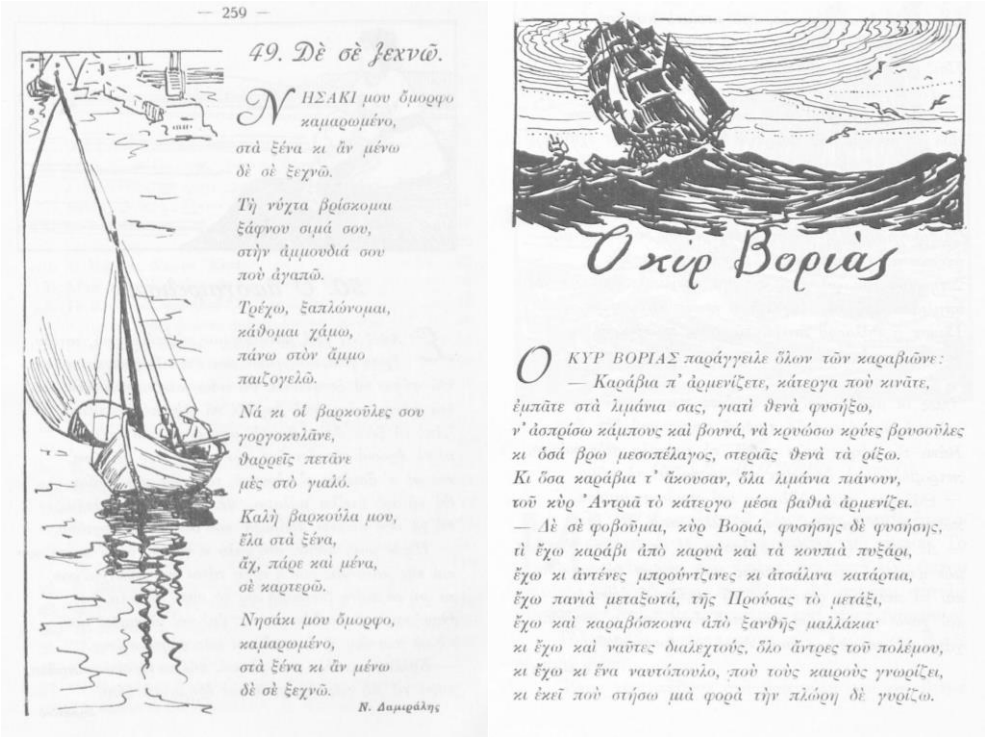
ΑΠΟ ΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑΝ ΤΟΥ ΗΡΟΔΟΤΟΥ

[Ὁ Ἡρόδοτος, ὁ μέγας Ἕλλην ἱστορικός, ὁ ὁποῖος ἐπονομάσθη πατήρ τῆς ἱστορίας, ἐγεννήθη εἰς τήν Ἁλικαρνασσόν τό 484 π.Χ. καί ἀπέθανε τό 413. Ὅλος περιβλθε κλεῖστος χώρος τοῦ τότε γνωστοῦ κόσμου καί τέλος ἐγκατεστάθη εἰς τοὺς Θουρίους τῆς Κάτω Ἰταλίας, ὅπου ἔζησε μέχρι τοῦ θανάτου του. Ἔγραψε μακροπόνιν ἱστορίαν. Αὕτη διηρέθη ἀργότερον ὑπό τῶν Ἀλεξανδρινῶν φιλολόγων εἰς ἐννέα βιβλία, ἐκ τῶν ὁποίων ἔκαστον ἐπωνυμάζεται μέ τό ὄνομα μιᾶς τῶν Μουσῶν. Εἰς τά τέσσαρα πρῶτα βιβλία περιέχεται ἡ ἱστορία τῶν Λυδῶν, τῶν Βαβυλωνίων, τῶν Ἀσσυρίων, τῶν Αἰγυπτίων, τῶν Αἰθιόπων καί τῶν Σκυθῶν μέ πολύ ἐνδιαφερούσας περί τῶν λαῶν τούτων διηγήσεις καί πληροφορίας, τάς ὁποίας ὁ Ἡρόδοτος συνέλεξε κατά τάς μακρᾶς αὐτοῦ περιοδείας ἀνά τήν Ἀσίαν, Ἀφρικήν καί Εὐρώπην. Τά πέντε τελευταῖα βιβλία ἐξιστοροῦν τούς ἐνδόξους ἀγῶνας τῶν Ἑλλήνων ἐναντίον τῶν Περσῶν, ἤτοι τήν ἐπανάστασιν τῶν ἐν Μ. Ἀσίᾳ Ἰώνων, τάς ἐναντίον τῆς Ἑλλάδος ἐκστρατείας τῶν βαρβάρων καί τήν κατατροπήν αὐτῶν. Ἡ διήγησις λήγει εἰς τήν ἄλωσιν τῆς Σηστοῦ ὑπό τῶν Ἀθηναίων (478 π.Χ.).

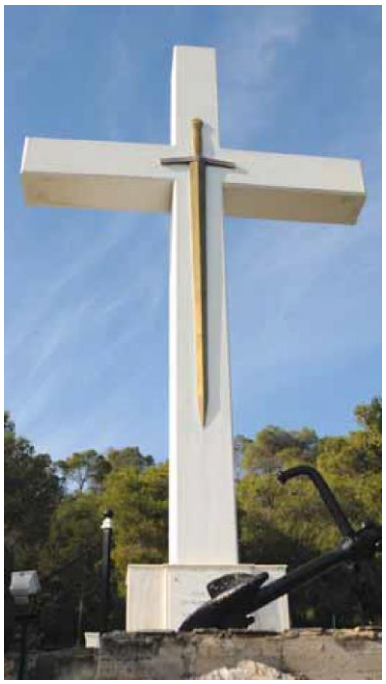
Κατωτέρω παρέχονται ἐν μεταφράσει δίλογα ὁποσοδήποτε ἀπό τό ἑβδομον βιβλίον, τό ὁποῖον φέρει τόν τίτλον «Πολύμνια».]

Εικ. 79: Σελίδες από τα *Νεοελληνικά Αναγνώσματα* του 1940 για τάξεις του γυμνασίου των Νικόλαου Κοντόπουλου (1889-1958), Μιχάλη Οικονόμου (1896-1984) κ.α. από τον ΟΕΣΒ. Εικονογράφηση Β. Γερμενή. Πηγή: Σκλαβενίτη, 2010: 153.

Εικ. 80: ***Το ραζακί σταφύλι*** **του Α. Καρκαβίτσα- Νώντα Έλατου. Αναγνωστικό για την Δ΄ Δημοτικού. Αριστερά το εξώφυλλο και δεξιά σελίδες του βιβλίου. Εικόνες Β. Γερμενή. Αθήνα, 1932. Πηγή: *http://e-library.iep.edu.gr/iep/collection/browse/item.html?code=03-20563896&tab=02***



Εικ. 81: Σελίδες από *Το ραζακί σταφύλι* του Α. Καρκαβίτσα- Νώντα Έλατου. Αναγνωστικό για την Δ΄ Δημοτικού. Εικόνες Β. Γερμενή. Αθήνα, 1932. Πηγή: *http://e-library.iep.edu.gr/iep/collection/browse/item.html?code=03-20563896&tab=02*



Εικ. 82: ***Το Μνημείο των Πεσόντων Αξιωματικών, Υπαξιωματικών και Ναυτών του Πολεμικού Ναυτικού (1940-1945)*** **(Ναουμίδη, 2018:150). Βρίσκεται στον Σκαραμαγκά και αποτελείται από ένα μεγάλο μαρμάρινο σταυρό ύψους περίπου 14 μέτρων και από υπόγεια κρύπτη διαστάσεων 4,40x5,30 μέτρα (Λάχανου, 1991:247-248˙ Ναουμίδη, 2018:150).**

Εικ. 83: Βάσος Γερμενής, ***Η σφαγή της Χίου*****, ελαιογραφία, 33 x 47,5 εκ. χρονολογία, τοποθεσία: άγνωστα. Πωλήθηκε στις 24 Μαΐου του 2006 στο οίκο δημοπρασιών Sotheby's (Λονδίνο)**
Πηγή: *https://www.artnet.com/artists/vasilis-germenis/massacre-at-chios-vbhqD59h8m_hwOX1XxYsMA2*

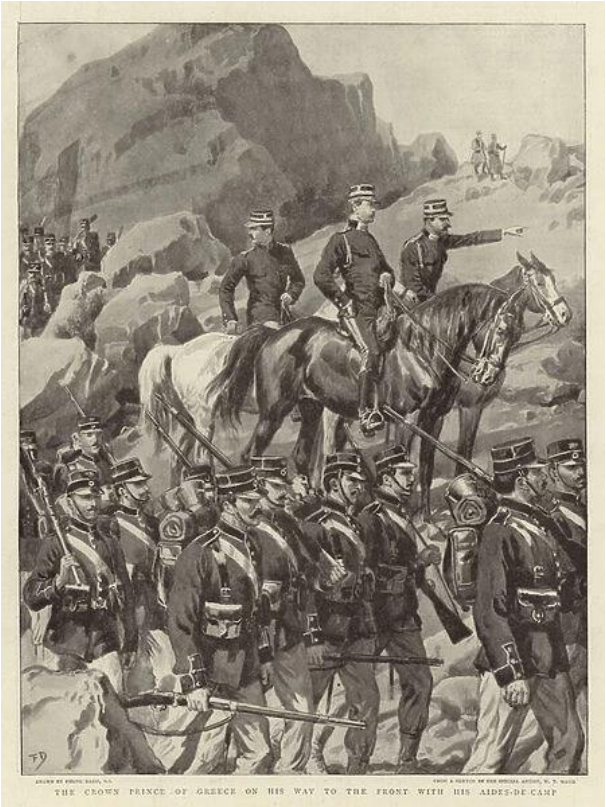
Εικ. 84: Βάσος Γερμενής, *Σκηνή από τον Ελληνοτουρκικό Πόλεμο του 1897* (λανθασμένος τίτλος *Σκηνές από τους Βαλκανικούς πολέμους*), χρονολογία: άγνωστη, ελαιογραφία 70 x 90 εκ. Πηγή: *https://www.bonhams.com/auction/27809/lot/17/vassilis-germenis-greek-1896-1966-scene-des-guerres-des-balkans-signed-in-greek-lower-leftoil-on-canvas/*

Εικ. 85: Βάσος Γερμενής, *Στο μέτωπο*, χρονολογία: άγνωστη, ελαιογραφία 67 x 97 εκ., τοποθεσία: ιδιωτική συλλογή. Πηγή: Bonhams, 2015:65

Εικ. 86: Peter Paul Rubens, *Η αρπαγή των θυγατέρων του Λευκίππου*, 1618, ελαιογραφία, 224 x 209 εκ., Μόναχο, Alte Pinakothek. Πηγή: *https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5d/Peter_Paul_Rubens_-_Rape_of_the_Daughters_of_Leucippus_-_WGA20299.jpg*

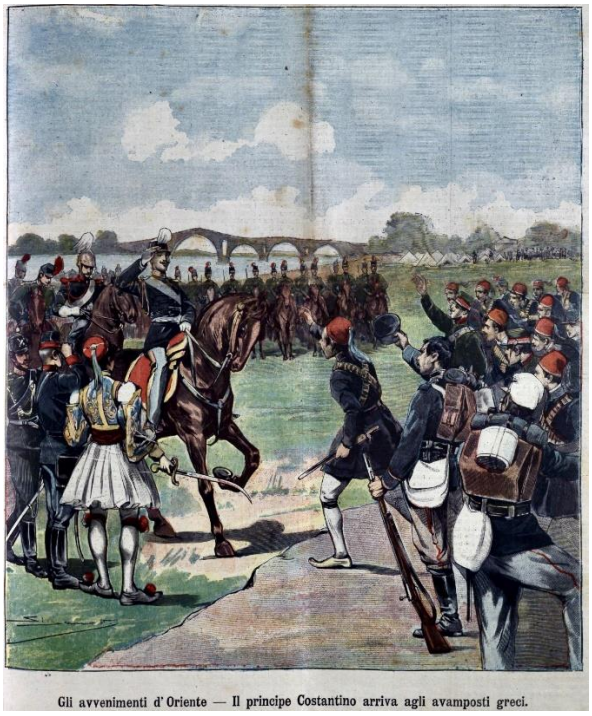
Εικ. 87: Peter Paul Rubens, *Το κυνήγι του λιονταριού*, 1621, ελαιογραφία, 377 x 249 εκ., Μόναχο, Alte Pinakothek. Πηγή: *https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/98/L%C3%B6wenjagd_%281621%29.JPG*

Εικ. 88: Peter Paul Rubens, *Το κυνήγι λύκων και αλεπούδων*, 1616, ελαιογραφία, 245.4 x 376.2 εκ., Νέα Υόρκη, Metropolitan Museum of Art. Πηγή: *https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/42/La_Chasse_au_loup_et_au_renard_-_Rubens.jpg*



Εικ. 89: Frank Dadd, *The Crown Prince of Greece on his way to the Front with his Aides-de-Camp*, 1897, λιθογραφία, διαστάσεις: άγνωστα, Πηγή: https://www.mediastorehouse.com/fine-art-finder/artists/english-school/crown-prince-greece-way-aides-de-camp-litho-22515898.html

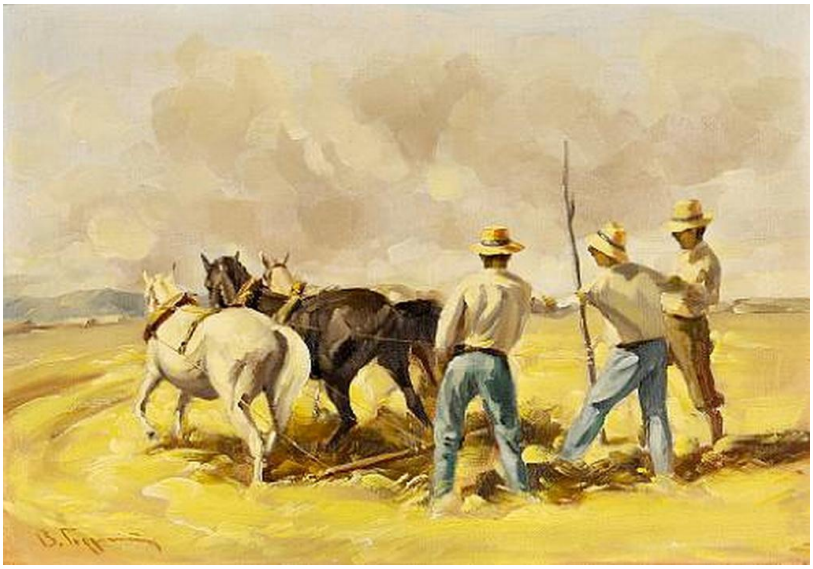
Εικ. 90: Georges Scott, *Ο Βασιλιάς Κωνσταντίνος συνομιλεί με τον Βίκτορα Δούσμανη*, 1913, υδατογραφία σε χαρτί, 61 x 47 εκ. πηγή: https://vergosauctions.com/auctions/detail/category/4/auction/3167/item/21443



Εικ. 91: *Gli avvenimenti d'Oriente - Il principe Constantino arriva agli avamposti greci,* 1897, υδατογραφία, καλλιτέχνης, διαστάσεις άγνωστα. Πηγή : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Tribuna_Illustrata_1897,_No._16_-_Gli_avvenimenti_d'Oriente_-_Il_principe_Constantino_arriva_agli_avamposti_greci.jpg

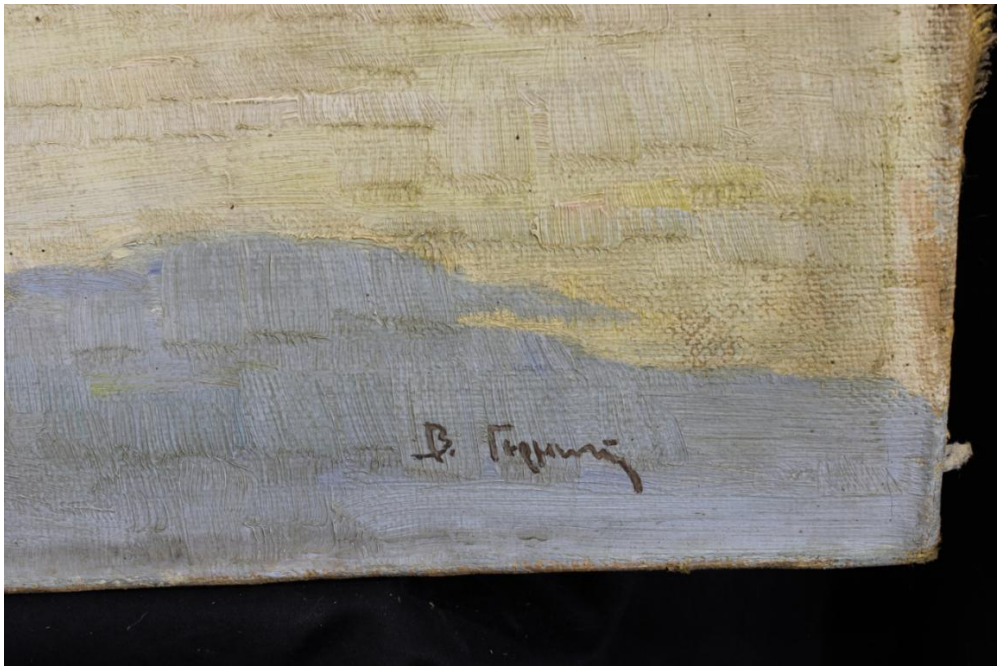
Εικ. 92: Βάσος Γερμενής, *Έπος Ηπείρου, 1940,* χρονολογία: άγνωστη, ελαιογραφία, 64 x 78,5 εκ., συλλογή Πολεμικού Μουσείου. Λεπτομέρεια της εικόνας 123. Πηγή: φωτογραφικό αρχείο της γράφουσας.

Εικ. 93: Nach Rosa Bonheur (1822-1899) *Η αγορά αλόγων* (*Le Marché aux chevaux*), 1853–55, ελαιογραφία, 244.5 x 506.7 εκ., Νέα Υόρκι, Metropolitan Museum of Art. Πηγή: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435702



Εικ. 94: Βάσος Γερμενής, *Όργωμα*, χρονολογία: άγνωστη, ελαιογραφία, 35 x 50 εκ. τοποθεσία: άγνωστη. Πηγή: *http://www.nikias.gr/view_artist_additional.php?mode=fullpainting&mtag=&prod_id=87&ptid=21917&page=10*.

Εικ. 95: Βάσος Γερμενής, *Στο μέτωπο*, χρονολογία: άγνωστη, ελαιογραφία 67x97 εκ., τοποθεσία: ιδιωτική συλλογή. Ο πίνακας πριν τις εργασίες συντήρησης. Πηγή: Δελτίο συντήρησης, Αθήνα, 2020.



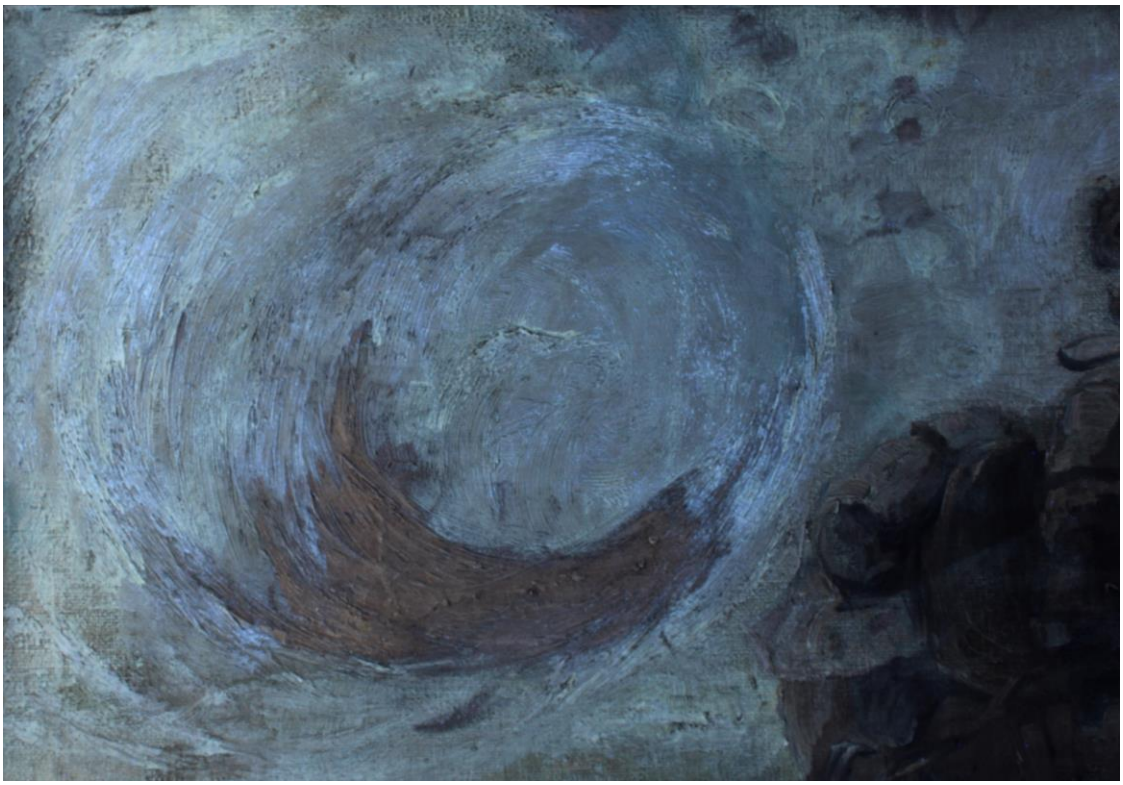
Εικ. 96: Κιτρίνισμα από την οξείδωση του βερνικιού. Κάτω δεξιά η υπογραφή του καλλιτέχνη Β. Γερμενής, Πηγή: Δελτίο συντήρησης, Αθήνα, 2020.

Εικ. 97: Κρακελάρισμα και αποφλοιώσεις του ζωγραφικού στρώματος στην πάνω αριστερή γωνία. Πηγή: Δελτίο συντήρησης, Αθήνα, 2020.

Εικ. 98: Η πίσω όψη του έργου κατά την αφαίρεση του χαρτιού της κορνίζας. Πηγή: Δελτίο συντήρησης, Αθήνα, 2020.

Εικ. 99: Η κάτω δεξιά γωνία, με εμφανή τα καρφάκια στερέωσης του έργου στην κορνίζα. Πηγή: Δελτίο συντήρησης, Αθήνα, 2020.

Εικ. 100: Το έργο φωτογραφισμένο κάτω από υπεριώδη ακτινοβολία φθορισμού (UV). Παρατηρούνται οι προγενέστερες επεμβάσεις συντήρησης. Πηγή: Δελτίο συντήρησης, Αθήνα, 2020.

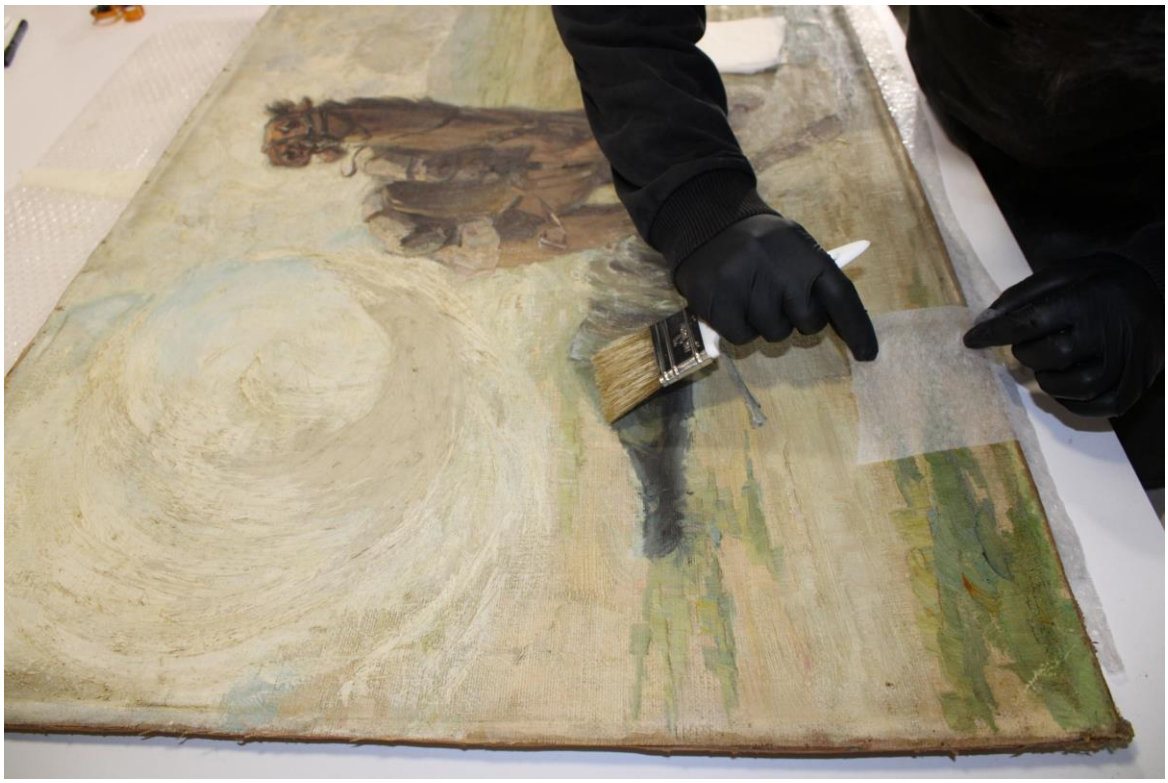


Εικ. 101: Λεπτομέρεια των προγενέστερων επεμβάσεων στο UV. Πηγή: Δελτίο συντήρησης, Αθήνα, 2020.

Εικ. 102: Το κεντρικό σχίσιμο, η επιζωγράφιση και οι επιφανειακές ρωγμές στη ζωγραφική επιφάνεια. Πηγή: Δελτίο συντήρησης, Αθήνα, 2020.

Εικ. 103: Το κεντρικό σχίσιμο, η επιζωγράφιση και οι ανωμαλίες του ζωγραφικού στρώματος. Φωτογράφιση με εφαπτομενικά προσπίπτουσα ακτινοβολία φωτός. Πηγή: Δελτίο συντήρησης, Αθήνα, 2020.

Εικ. 104: Λεπτομέρεια των μεταγενέστερων επεμβάσεων στο UV. Πηγή: Δελτίο συντήρησης, Αθήνα, 2020.

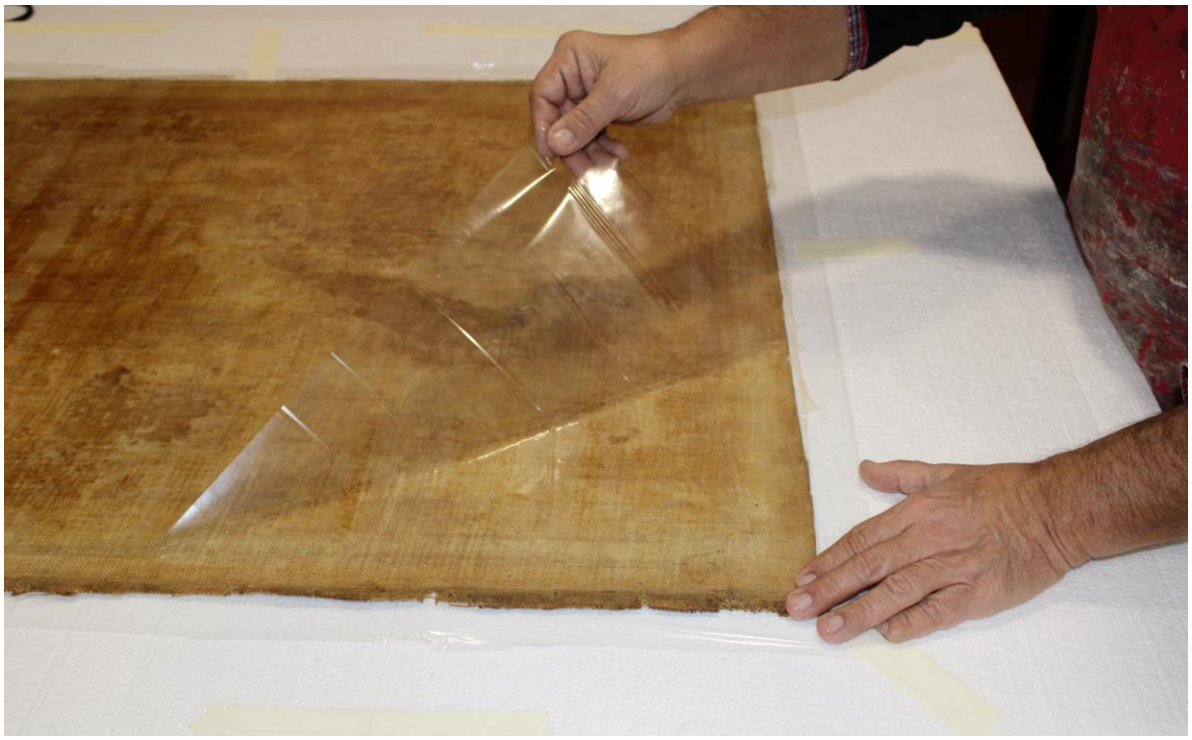


Εικ. 105: Τοποθέτηση προστασίας - facing - στη ζωγραφική επιφάνεια πριν τις εργασίες συντήρησης. Πηγή: Δελτίο συντήρησης, Αθήνα, 2020.

Εικ. 106: Τοποθέτηση προστασίας - facing - στη ζωγραφική επιφάνεια πριν τις εργασίες συντήρησης. Πηγή: Δελτίο συντήρησης, Αθήνα, 2020.

Εικ. 107: Αφαίρεση του χαρτονιού στην πίσω όψη. Πηγή: Δελτίο συντήρησης, Αθήνα, 2020.

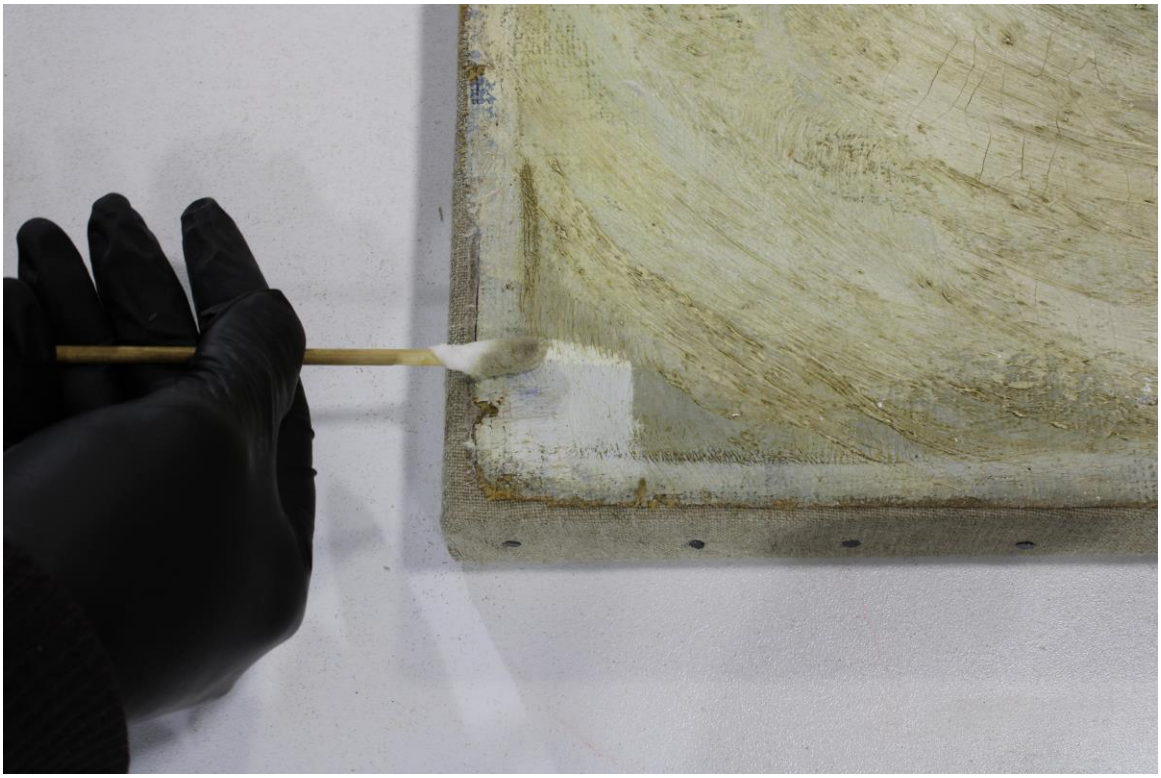
Εικ. 108: Καθαρισμός του υφασμάτινου υποστρώματος. Πηγή: Δελτίο συντήρησης, Αθήνα, 2020.



Εικ. 109: Τοποθέτηση συγκολλητικής ουσίας σε μορφή film. Πηγή: Δελτίο συντήρησης, Αθήνα, 2020.

Εικ. 110: Ενεργοποίηση της συγκολλητικής ουσίας με θερμότητα και τοποθέτηση του έργου σε νέο ύφασμα. Πηγή: Δελτίο συντήρησης, Αθήνα, 2020.

Εικ. 111: Επανατοποθέτηση του έργου σε νέο τελάρο. Πηγή: Δελτίο συντήρησης, Αθήνα, 2020.



Εικ. 112: Δείγμα καθαρισμού, αφαίρεσης του οξειδωμένου βερνικιού από την ζωγραφική επιφάνεια. Πηγή: Δελτίο συντήρησης, Αθήνα, 2020.

Εικ. 113: Κατά τη διάρκεια του καθαρισμού αφαίρεσης του οξειδωμένου βερνικιού από την ζωγραφική επιφάνεια. Πηγή: Δελτίο συντήρησης, Αθήνα, 2020.

Εικ. 114: Κατά τη διάρκεια του καθαρισμού αφαίρεσης του οξειδωμένου βερνικιού από την ζωγραφική επιφάνεια. Πηγή: Δελτίο συντήρησης, Αθήνα, 2020.

Εικ. 115: Αφαίρεση της επιζωγράφισης. Πηγή: Δελτίο συντήρησης, Αθήνα, 2020.

Εικ. 116: Αφαίρεση της επιζωγράφισης. Πηγή: Δελτίο συντήρησης, Αθήνα, 2020.

Εικ. 117: Μηχανικός περιμετρικός καθαρισμός του σχισίματος. Πηγή: Δελτίο συντήρησης, Αθήνα, 2020.

Εικ. 118: Μηχανικός περιμετρικός καθαρισμός του σχισίματος. Πηγή: Δελτίο συντήρησης, Αθήνα, 2020.

Εικ. 119: Στοκάρισμα και επιπεδοποίηση των απωλειών. Πηγή: Δελτίο συντήρησης, Αθήνα, 2020.

Εικ. 120: Μηχανική μερική αφαίρεση των νεότερων επεμβάσεων. Πηγή: Δελτίο συντήρησης, Αθήνα, 2020.

Εικ. 121: Εφαρμογή νέου βερνικιού πριν την αισθητική αποκατάσταση. Πηγή: Δελτίο συντήρησης, Αθήνα, 2020.

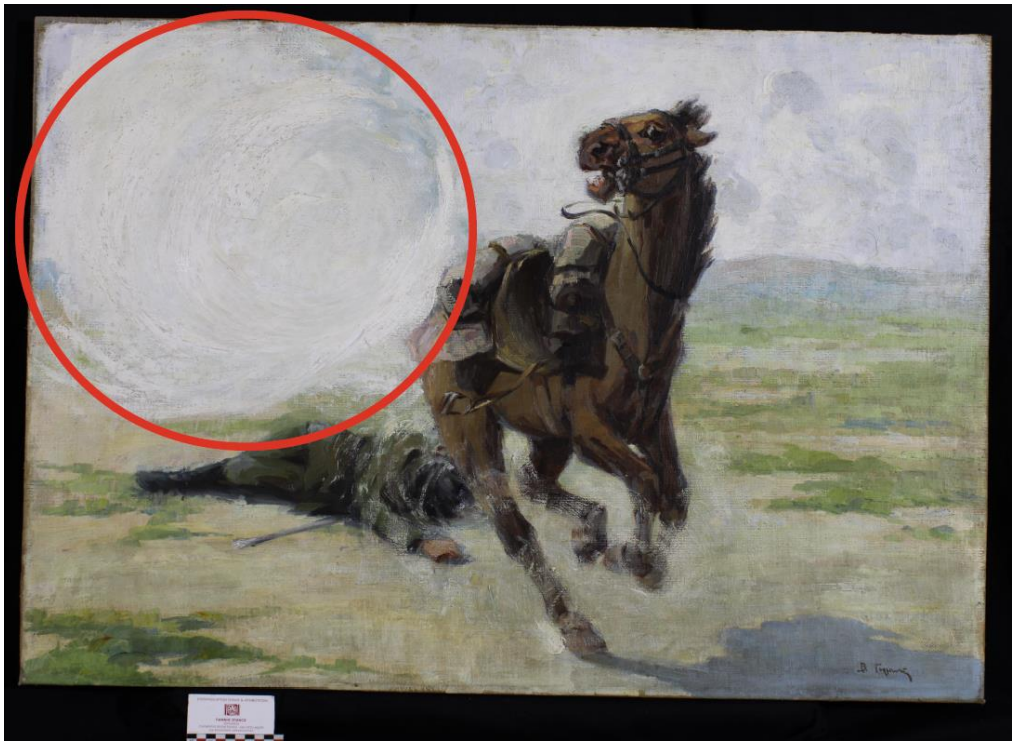
Εικ. 122: Αισθητική αποκατάσταση. Πηγή: Δελτίο συντήρησης, Αθήνα, 2020.

Εικ. 123: Το έργο *Στο μέτωπο* μετά τις εργασίες συντήρησης. Πηγή: Δελτίο συντήρησης, Αθήνα, 2020.

Εικ. 124: Η πίσω όψη του έργου *Στο μέτωπο*. Πηγή: Δελτίο συντήρησης, Αθήνα, 2020.

Εικ. 125: Το έργο *Στο μέτωπο* με την κορνίζα, μετά τις εργασίες συντήρησης. Πηγή: Δελτίο συντήρησης, Αθήνα, 2020.

Εικ. 126: Το έργο με την κορνίζα, μετά τις εργασίες συντήρησης. Πηγή: Δελτίο συντήρησης, Αθήνα, 2020.



Εικ. 127: Η παλαιότερη επέμβαση χρωματικής αποκατάστασης παρέμεινε σε αυτήν την φάση των εργασιών αποκατάστασης. Πηγή: Δελτίο συντήρησης, Αθήνα, 2020.

Εικ. 128: Η παλαιότερη επέμβαση χρωματικής αποκατάστασης παρέμεινε σε αυτήν την φάση των εργασιών αποκατάστασης. Πηγή: Δελτίο συντήρησης, Αθήνα, 2020.

Βιβλιογραφία

Πρωτογενείς πηγές

1. Αρχεία

Αρχείο της Εθνικής Πινακοθήκης, Φάκελος Β. Γερμενή, Αθήνα.

Αρχείο Ε.Ε.Τ.Ε, Φάκελος Β. Γερμενή, Αθήνα.

Σπανός, Γ., Δελτίο συντήρησης αντικειμένου (ελαιογραφία *Στο μέτωπο*, Β. Γερμενή), Αθήνα, 28 Σεπτεμβρίου 2020.

Σπανός, Γ., Προσωπική συνέντευξη, Αθήνα, Ιανουάριος 2024.

Σπανός, Γ., Βιογραφικό σημείωμα, Αθήνα.

2. Άρθρα εφημερίδων και περιοδικών

Α. Κ. «Βάσος Γερμενής», *Ελευθερία,* 14 Αυγούστου 1966. Ανακτήθηκε από: https://library.nationalgallery.gr/el/el_1966269_00003_0001.html Προσπελάστηκε: 07/01/2024

Αναγνωστοπούλου, Γ., Μ., «Εκθέσεις Γ. Βακαλό και Βάσου Γερμενή», *Ελευθερία,* 8 Φεβρουαρίου 1959. Ανακτήθηκε από: https://library.nationalgallery.gr/el/el_1959149_00004_0001.html Προσπελάστηκε: 07/01/2024

Ανώνυμος, «Καλλιτεχνικαί Εκθέσεις», *Πινακοθήκη,* Ιούλιος-Νοέμβριος, 1925. Ανακτήθηκε από: https://library.nationalgallery.gr/el/el_1909192915_00001_0001.html Προσπελάστηκε: 07/01/2024

Ανώνυμος, «Έκθέσις» *Εστία*, 30 Νοεμβρίου 1925. Ανακτήθηκε από: https://library.nationalgallery.gr/el/el_1909192910_00009_0001.html Προσπελάστηκε: 09/11/2023.

Ανώνυμος, «Εκθέσεις», *Πολιτεία*, 1 Δεκεμβρίου 1925. Ανακτήθηκε από: https://library.nationalgallery.gr/el/el_1909192911_00002_0001.html Προσπελάστηκε: 02/03/2024

Ανώνυμος, «Η έκθεσις Ελλήνων καλλιτεχνών», *Η Καθημερινή,* 8 Απριλίου 1926

Ανώνυμος, «Η Πανελλήνιος Έκθεσις», *Η Πρωία,* 17 Απριλίου 1926

Ανώνυμος, «Η έκθεσις του Ζαππείου», *Εστία*, 23 Απριλίου 1926

Ανώνυμος, «Από την έκθεσιν του Ζαππείου», *Η Πρωία*, 14 Μαΐου 1926

Ανώνυμος, «Ο σύνδεσμος των Ελλήνων καλλιτεχνών», *Ελεύθερον Βήμα,* 7 Ιουλίου 1932.

Ανώνυμος, «Η Έκθεσις του Συνδέσμου Ελλήνων Καλλιτεχνών», *Η Πρωία*, 14 Νοεμβρίου 1936.

Ανώνυμος, «Εκθέσεις», *Εστία,* 15 Νοεμβρίου 1936

Ανώνυμος, «Εκθέσεις», 1936, *Ελεύθερον Βήμα*, 18 Νοεμβρίου 1936

Ανώνυμος, «Εκθέσεις», *Εστία*, 20 Νοεμβρίου 1936.

Ανώνυμος, «Η έκθεσις των Ελλήνων καλλιτεχνών», *Ελεύθερον Βήμα,* 21 Νοεμβρίου 1936.

Ανώνυμος, «Η έκθεσις του συνδέσμου Ελλήνων καλλιτεχνών», *Ελεύθερον Βήμα*, 24 Νοεμβρίου 1936.

Ανώνυμος, «Η Έκθεσις Συνδέσμου Ελλήνων καλλιτεχνών», *Η Καθημερινή*, 24 Νοεμβρίου 1936.

Ανώνυμος, «Η Έκθεσις του Συνδέσμου Ελλήνων Καλλιτεχνών», *Η Πρωία,* 27 Νοεμβρίου 1936

Ανώνυμος, «Οι Έλληνες ακαδημαϊκοί ζωγράφοι», *Ελεύθερον Βήμα,* 14 Νοεμβρίου 1937.

Ανώνυμος, «Μία καλλιτεχνική κίνησις», *Η Πρωία*, 14 Νοεμβρίου 1937

Ανώνυμος «Κατάλογος έργων ζωγραφικής και γλυπτικής που αγοράστηκαν από τον δήμο Αθηναίων από τη 1η Απριλίου 1936 ως την 1η Απριλίου 1936», *Τέχνη εφημερίς των εικαστικών τεχνών,* Έτος Α', αρ. φύλλου 1, σελ. 5. 1938.

Ανώνυμος, «Εκθέσις θαλασσογραφίας στον "Παρνασσό"», *Στρατιωτικά Νέα,* 2 Νοεμβρίου 1952.
Ανακτήθηκε από: https://library.nationalgallery.gr/el/el_1952245_00002_0001.html
Προσπελάστηκε: 02/02/2024

Ανώνυμος, «Η Εκθέσις Θαλασσογραφιών εις τον "Παρνασσόν"», *Ναυτική Ελλάς* (περιοδικό), Νοεμβρίου 1952.
Ανακτήθηκε από: https://library.nationalgallery.gr/el/el_1952243_00001_0001.html
Προσπελάστηκε: 02/02/2024

Ανώνυμος, «Ο Κ. Βάσος Γερμενής Ιδιαίτερος Ζωγράφος Του Χαΐλε Σελασσιέ», *Μακεδονία Θεσσαλονίκης,* 23 Απριλίου 1954.
Ανακτήθηκε από: https://library.nationalgallery.gr/el/el_1954180_00001_0001.html
Προσπελάστηκε: 10/02/2024

Ανώνυμος, «Εις τον Β. Γερμενήν ο Χρυσός Σταύρος», *Βραδυνή,* 15 Σεπτεμβρίου 1956.
Ανακτήθηκε από: https://library.nationalgallery.gr/el/el_19562104_00001_0001.html

Προσπελάστηκε: 05/02/2024

Ανώνυμος, «Καλές/ Τέχνες», *Ελευθερία*, 15 Ιανουαρίου 1959.

Ανακτήθηκε από: https://library.nationalgallery.gr/el/el_1959120_00005_0001.html

Προσπελάστηκε: 05/02/2024

Ανώνυμος, «Έκθεσις Βάσου Γερμενή», *Καθημερινή*, 30 Ιανουαρίου 1959.

Ανακτήθηκε από: https://library.nationalgallery.gr/el/el_1959140_00006_0001.html

Προσπελάστηκε: 10/02/2024

Ανώνυμος, «Εικαστικαί τέχναι», *Καθημερινή,* 14 Νοεμβρίου 1961.

Ανακτήθηκε από: https://library.nationalgallery.gr/el/el_1961196244_00001_0001.html

Προσπελάστηκε: 12/02/2024

Ανώνυμος, «Τα καλλιτεχνικά νέα της Τρίτης», *Νέα (Τα),* 20 Μαρτίου 1962.

Ανακτήθηκε από: https://library.nationalgallery.gr/el/el_1962172_00001_0001.html

Προσπελάστηκε: 05/02/2024

Ανώνυμος, «Εκλεκτοί ζωγράφοι στην έκθεση θαλασσογραφίας», *Νέων,* 8 Ιουνίου 1965.

Ανακτήθηκε από: https://library.nationalgallery.gr/el/el_1965188_00002_0001.html

Προσπελάστηκε: 10/02/2024

Ανώνυμος, «Η έκθεση θαλασσογραφίας στη Βουλιαγμένη», *Νέων,* 22 Ιουνίου 1965.

Ανακτήθηκε από: https://library.nationalgallery.gr/el/el_1965198_00001_0001.html

Προσπελάστηκε: 15/02/2024

Ανώνυμος, «Η Έκθεσις Θαλασσογραφιών εις Βουλιαγμένην» *Ναυτεμπορική*, 2 Αυγούστου 1965.

Ανακτήθηκε από: https://library.nationalgallery.gr/el/el_1965213_00001_0001.html

Προσπελάστηκε: 15/02/2024

Ανώνυμος, «Απέθανεν ο ζωγράφος και γλύπτης Β. Γερμενής», *Καθημερινή*, 15 Ιουνίου 1966.

Ανακτήθηκε από: https://library.nationalgallery.gr/el/el_1966211_00006_0001.html

Προσπελάστηκε: 18/03/2024

Ανώνυμος, «Β. Γερμενής», *Βραδυνή*, 16 Ιουνίου 1966.

Ανακτήθηκε από: https://library.nationalgallery.gr/el/el_1966212_00009_0001.html

Προσπελάστηκε: 18/03/2024

Βακαλό Ε., «Νατουραλισμός και ζωγραφική», *Νέων,* 20 Φεβρουαρίου 1959.

Ανακτήθηκε από: https://library.nationalgallery.gr/el/el_1959159_00003_0001.html Προσπελάστηκε: 18/03/2024

Βώκος Γ., «Εκθέματα Μωσαϊκών Στεφάνου Κατσάμπη» *Ακροπόλεως,* 1 Ιανουαρίου 1955. Ανακτήθηκε από: https://library.nationalgallery.gr/el/el_1955102_00005_0001.html Προσπελάστηκε: 18/03/2024

Γιοφύλλης Φ., «Το κατηγορητήριον των ζωγράφων κατά της Κρατικής αδιαφορίας», *Η Πρωΐα,* 4 Δεκεμβρίου1925. Ανακτήθηκε από: https://library.nationalgallery.gr/assets/apokomata/1909_1929_10.jpg Προσπελάστηκε: 05/12/2023.

Γιοφύλλης Φ., «Εις τα ατελιέ των καλλιτεχνών μας. Αι γνώμαι των νέων ζωγράφων» (συνέντευξη του Β. Γερμενή στον Φ. Γιοφύλλη), *Η Πρωΐα*, 29 Δεκεμβρίου 1925. Ανακτήθηκε από: https://library.nationalgallery.gr/assets/apokomata/1909_1929_19_1_01.jpg Προσπελάστηκε: 25/4/2024.

Γιοφύλλης Φ., «Η ερευνά μας δια τα καλλιτεχνικά ζητήματα», *Η Πρωΐα*, 10 Ιανουαρίου 1926. Ανακτήθηκε από: https://library.nationalgallery.gr/el/el_1909192920_00002_0001.html Προσπελάστηκε: 08/03/2024.

Δελτίο συντήρησης της ελαιογραφίας «Στο μέτωπο, του Βάσου Γερμενή», υπεύθυνος συντηρητής Σπανός Γιάννης, Αθήνα, 2020.

Δ. Κ., «Ο ζωγράφος Βάσος Γερμενής», *Τόλμη*, 15 Σεπτεμβρίου 1956. Ανακτήθηκε από: https://library.nationalgallery.gr/el/el_19562104_00006_0001.html Προσπελάστηκε: 18/03/2024

Δόξας Α., «Έκθεσις Βάσου Γερμενή», *Υγειονομική Φωνή Αθηνών*, 5 Φεβρουαρίου 1959. Ανακτήθηκε από: https://library.nationalgallery.gr/el/el_1959145_00006_0001.html Προσπελάστηκε: 18/03/2024

Καλλονάς Δ., «Ομαδική έκθεσις εις τον Πειραιά», *Βραδυνή (Η),* 12 Ιανουαρίου 1953. Ανακτήθηκε από: https://library.nationalgallery.gr/el/el_1953107_00008_0001.html Προσπελάστηκε: 18/02/2024

Καλλονάς Δ., «Εκθέσις Ζωγραφικής, με έργα του Βάσου Γερμενή», *Βραδυνή (Η),* 7 Φεβρουαρίου 1959.

Ανακτήθηκε από: https://library.nationalgallery.gr/el/el_1959147_00008_0001.html
Προσπελάστηκε: 18/02/2024

Καλλονάς Δ., «Επτακόσιοι πενήντα καλλιτέχνες εκθέτουν εις το Ζάππειο 1080 έργα» *Βραδυνή,* 21 Νοεμβρίου, 1960.
Ανακτήθηκε από: https://library.nationalgallery.gr/el/el_1960334_00001_0001.html
Προσπελάστηκε: 18/02/2024

Κατσαρός, «Μεγάλη έκθεσις θαλασσογραφιών», *Νέα (Τα),* 8 Οκτωβρίου, 1952.
Ανακτήθηκε από: https://library.nationalgallery.gr/el/el_1952231_00006_0001.html
Προσπελάστηκε: 02/02/2024

Κανέλλης Μ., «Η Εκθεσις του κ. Γιολδάση», *Καθημερινή,* 6 Δεκεμβρίου 1925.
Ανακτήθηκε από: https://library.nationalgallery.gr/el/el_1909192913_00001_0001.html
Προσπελάστηκε: 09/02/2024

Κ., «Εκθέσις Κ. Φάσσου», *Καθημερινή*, 16 Ιανουαρίου 1959.
Ανακτήθηκε από: https://library.nationalgallery.gr/el/el_1959121_00006_0001.html
Προσπελάστηκε: 09/02/2024

Κ., «Εικαστικαί τέχναι», *Καθημερινή,* 20 Ιουνίου 1961.
Ανακτήθηκε από: https://library.nationalgallery.gr/el/el_1961243_00003_0001.html
Προσπελάστηκε: 05/02/2024

Κ., «Αι Εικαστικαί τέχναι», *Καθημερινή,* 12 Δεκεμβρίου 1961.
Ανακτήθηκε από: https://library.nationalgallery.gr/el/el_1961196274_00001_0001.html
Προσπελάστηκε: 05/02/2024

Κ. «Αι Εικαστικαί τέχναι», *Καθημερινή*, 25 Ιανουαρίου 1966.
Ανακτήθηκε από: https://library.nationalgallery.gr/el/el_19561966137_00002_0001.html
Προσπελάστηκε: 05/02/2024

Κ. «Αι Εικαστικαί τέχναι», *Καθημερινή,* 5 Ιουνίου 1966.
Ανακτήθηκε από: https://library.nationalgallery.gr/el/el_1966235_00006_0001.html
Προσπελάστηκε: 05/02/2024

Κ. Μ., «Βάσος Γερμενής», *Ανένδοτος,* 22 Ιουνίου 1966.
Ανακτήθηκε από: https://library.nationalgallery.gr/el/el_1966218_00004_0001.html
Προσπελάστηκε: 18/03/2024

Κοτζ., *Εικόνες* (περιοδικό), 2 Ιουλίου 1965.

Ανακτήθηκε από: https://library.nationalgallery.gr/el/el_19651107_00004_0001.html
Προσπελάστηκε: 12/03/2024

Κόκκινος Δ., «Η ζωγραφική. Έκθεσις Συνδέσμου Ελλήνων Καλλιτεχνών», *Νέα Εστία*, τεύχος 238, Νοέμβριος 1936.

Κουμαριανός Κ. Α. «Έλλην Ζωγράφος Διακοσμεί Το Παλάτι Του Χαϊλέ Σελασιέ» *Ακρόπολις*, 23 Ιουνίου 1953.
Ανακτήθηκε από: https://library.nationalgallery.gr/el/el_19531123_00008_0001.html
Προσπελάστηκε: 18/03/2024

Κριναίος Π., «Έλληνες Που Είναι Επιστήθιοι Φίλοι Του Αυτοκράτορος Σελασιέ» *Βραδυνή (Η)*, 24 Απριλίου 1954.
Ανακτήθηκε από: https://library.nationalgallery.gr/el/el_1954181_00001_0001.html
Προσπελάστηκε: 18/03/2024

Κριναίος, «Οι ζωγραφιές της θάλασσας», *Βραδυνή (Η),* 29 Οκτωβρίου, 1952.
Ανακτήθηκε από: https://library.nationalgallery.gr/el/el_1952241_00004_0001.html
Προσπελάστηκε: 02/02/2024

Κωνσταντόπουλος Μ. Χ. «Εκθέσις Βάσου Γερμενή», *Απογευματινή,* 10 Φεβρουαρίου 1959.
Ανακτήθηκε από: https://library.nationalgallery.gr/el/el_1959150_00003_0001.html
Προσπελάστηκε: 05/02/2024

Κωνσταντόπουλος, Μ. Χ., «Αισθητικοί περίπατοι», *Απογευματινή*, 11 Φεβρουαρίου, 1959.
Ανακτήθηκε από: https://library.nationalgallery.gr/el/el_1959151_00004_0001.html
Προσπελάστηκε: 05/02/2024

Κωνσταντόπουλος, Μ. Χ., «Αισθητικοί περίπατοι», *Απογευματινή,* 16 Φεβρουαρίου, 1959.
Ανακτήθηκε από: https://library.nationalgallery.gr/el/el_1959157_00001_0001.html
Προσπελάστηκε: 05/02/2024

Κωνσταντόπουλος Μ., Χ., «Εκθέσις Ζωγραφικής Β. Γερμενή», *Ακροπόλεως*, 18 Φεβρουαρίου 1959.
Ανακτήθηκε από: https://library.nationalgallery.gr/el/el_1959156_00003_0001.html
Προσπελάστηκε: 21/02/2024

Κωνσταντόπουλος, «Αισθητικοί περίπατοι», *Απογευματινή*, 27 Ιουνίου 1961.
Ανακτήθηκε από: https://library.nationalgallery.gr/el/el_1961248_00007_0001.html
Προσπελάστηκε: 05/02/2024

Κωνσταντόπουλος, «Εκθέσις θαλασσογραφιών και θαλασσινού τοπίου», *Ακροπόλεως*, 23 Ιουλίου 1961.
Ανακτήθηκε από: https://library.nationalgallery.gr/el/el_1961275_00003_0001.html Προσπελάστηκε: 05/02/2024

Κωνσταντόπουλος, «Εκθέσις θαλασσογραφιών και θαλασσινού τοπίου», *Βραδυνή (Η),* 24 Ιουλίου 1961.
Ανακτήθηκε από: https://library.nationalgallery.gr/el/el_1961276_00005_0001.html Προσπελάστηκε: 05/02/2024

Κωνσταντόπουλος, «Η Εκθέσις θαλασσογραφιών» *Απογευματινή*, 2 Αυγούστου 1961.
Ανακτήθηκε από: https://library.nationalgallery.gr/el/el_1961283_00003_0001.html Προσπελάστηκε: 05/02/2024

Κωνσταντόπουλος, Μ. Χ., «Εκθέσεις - Τεχνοκριτική – Τέχνη», *Ημερήσια,* 26 Ιανουαρίου 1969.
Ανακτήθηκε από: https://library.nationalgallery.gr/el/el_1969113_00004_0001.html Προσπελάστηκε: 08/02/2024

Μαμάκης, «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ της εβδομάδος», *Έθνος*, 22 Οκτωβρίου 1952.
Ανακτήθηκε από: https://library.nationalgallery.gr/el/el_1952238_00003_0001.html Προσπελάστηκε: 05/02/2024

Μαμάκης Αχ., «Το Καλλιτεχνικόν Ρεπορτάζ Της Εβδομάδος», *Έθνος*, 23 Ιουνίου 1954.
Ανακτήθηκε από: https://library.nationalgallery.gr/el/el_19541118_00002_0001.html Προσπελάστηκε: 05/02/2024

Μαμάκης Αχ. «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ της εβδομάδος», *Έθνος*, 4 Φεβρουαρίου 1959.
Ανακτήθηκε από: https://library.nationalgallery.gr/el/el_1959144_00005_0001.html Προσπελάστηκε: 05/02/2024

Μαμάκης Αχ., «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ της εβδομάδος», *Έθνος*, 21 Ιουνίου 1961.
Ανακτήθηκε από: https://library.nationalgallery.gr/el/el_1961244_00001_0001.html Προσπελάστηκε: 05/02/2024

Μαμάκης Αχ., «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ της εβδομάδος», *Έθνος,* 11 Ιανουαρίου 1961.
Ανακτήθηκε από: https://library.nationalgallery.gr/el/el_1961112_00001_0001.html Προσπελάστηκε: 05/02/2024

Μ., «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ της εβδομάδος», *Έθνος*, 22 Αυγούστου 1956. Ανακτήθηκε από: https://library.nationalgallery.gr/el/el_1956285_00006_0001.html Προσπελάστηκε:

05/02/2024

Μπρισκόλα Η., «Έφυγαν νωρίς από κοντά μας» *Εικαστική Παιδεία* (περιοδικό) τεύχος 16 2000.

Νιρβάνας Π., «Η έκθεσις Γερμενή», *Εστία*, 8 Νοεμβρίου 1925. Ανακτήθηκε από: https://opac.nationalgallery.gr/webopac/covers/138_1929.pdf Προσπελάστηκε: 05/02/2024

Παναγιωτόπουλος Σ., «Εκθέσεις», *Έθνος,* 24 Οκτωβρίου 1951. Ανακτήθηκε από: https://library.nationalgallery.gr/el/el_1951234_00006_0001.html Προσπελάστηκε: 12/03/2024

Παναγιωτόπουλος, *«Εκθέσεις», Έθνος*, 31 Οκτωβρίου 1952. Ανακτήθηκε από: https://library.nationalgallery.gr/el/el_1952242_00002_0001.html Προσπελάστηκε: 06/02/2024

Παναγιωτόπουλος Σ., «Εκθέσεις», *Έθνος* 28 Απριλίου 1954. Ανακτήθηκε από: https://library.nationalgallery.gr/el/el_1954182_00009_0001.html Προσπελάστηκε: 10/02/2024

Παναγιωτόπουλος Σπ. «Εκθέσεις» *Έθνος*, 11 Φεβρουαρίου 1959. Ανακτήθηκε από: https://library.nationalgallery.gr/el/el_1959152_00008_0001.html Προσπελάστηκε: 10/02/2024

Παράσχος Κ., «Με τον ζωγράφο κ. Β. Γερμνήν», *Θεατής,* 16 Απριλίου 1933.

Παυλόπουλος, Δ. «Το Έπος του ΄40 εμπνέει», στο «Πόλεμος του ’40 Εικαστικά και Σκιτσογραφία», *Η Καθημερινή Επτά ημέρες, 1997.*

Σπυρόγλου, «Εκθεσις έργων ζωγραφικής Ελλήνων και ξένων ζωγράφων του 19 και 20 αιώνος», *Ν. Αλήθειας θες/νίκης*, 18 Φεβρουαρίου 1963. Ανακτήθηκε από: https://library.nationalgallery.gr/el/el_19621963131_00001_0001.html Προσπελάστηκε: 05/02/2024

Λιναρδάτος Κ. Δ., «Κυκλοφορούν πλαστά έργα των σύγχρονων ζωγράφων», *Νέων*, 8 Απριλίου, 1969. Ανακτήθηκε από: https://library.nationalgallery.gr/el/el_1969189_00003_0001.html Προσπελάστηκε: 09/02/2024.

3. Κατάλογοι εκθέσεων

Έκθεσις έργων Β. Γερμενή ζωγράφου, Κατάλογος, Παρνασσός, Αθήνα, 15 Οκτωβρίου -10 Νοεμβρίου 1925.

Ανακτήθηκε από: https://opac.nationalgallery.gr/webopac/covers/190_1925.pdf Προσπελάστηκε: 04/03/2024.

Έκθεσις έργων Β. Γερμενή, Κατάλογος, Παρνασσός, Αθήνα, 15 Μαρτίου -10 Απριλίου 1929. Ανακτήθηκε από: https://opac.nationalgallery.gr/webopac/covers/138_1929.pdf Προσπελάστηκε: 09/02/2024

Έκθεσις έργων Β. Γερμενή ζωγράφου, Πρόσκλησις, Παρνασσός, Αθήνα, 15 Μαρτίου -10 Απριλίου 1929˙ Ανακτήθηκε από: https://opac.nationalgallery.gr/webopac/covers/138_1929.pdf Προσπελάστηκε: 09/02/2024

Έκθεσις έργων Β. Γερμενή, Κατάλογος, Παρνασσός, Αθήνα, 1-25 Νοεμβρίου 1931˙

Έκθεσις Ζωγραφικής & Γλυπτικής Βασου Γερμενή, Αίθουσα Παρνασσού, 28 Ιανουαρίου – 18 Φεβρουαρίου 1959

Ετήσια Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Έκθεσις 1938, Κατάλογος των εκτιθέμενων έργων, Ζάππειον Μέγαρον, Μάρτιος – Απρίλιος 1938.

Θ΄ Καλλιτεχνική Έκθεσις, Κατάλογος, ΣΕΚ, στέγη γραμμάτων των τεχνών, 27 Φεβρουαρίου- 26 Μαρτίου 1939. Ανακτήθηκε από: https://opac.nationalgallery.gr/webopac/covers/540_1939.pdf Προσπελάστηκε: 09/02/2024

Κανονισμός Εκθέσεως Κήπου, ΣΕΚ, 1924 – 1925. Ανακτήθηκε από: https://opac.nationalgallery.gr/webopac/covers/1924/477_1924.pdf Προσπελάστηκε: 04/03/2024.

Κοινός τόπος, Κατάλογος, Casa Bianca Δημοτική Πινακοθήκη Θεσσαλονίκης, 10 Μαρτίου- 27 Απριλίου 2018.

Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Έκθεσις, Κατάλογος των εκτιθέμενων έργων, Ζάππειον Μέγαρον, Μάρτιος – Απρίλιος 1939.

Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Έκθεσις, Κατάλογος των εκτιθέμενων έργων, Ζάππειον Μέγαρον, Μάρτιος – Απρίλιος 1940.

Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Έκθεσις, Κατάλογος των εκτιθέμενων έργων, Ζάππειον Μέγαρον, 1 Νοεμβρίου -15 Δεκεμβρίου 1948.

Στ΄ Πανελλήνιος Έκθεσις, Κανονισμός της έκθεσης, ΣΕΚ, Ζάππειον Μέγαρον, 16 Απριλίου- 6 Ιουνίου 1926. Ανακτήθηκε από: https://opac.nationalgallery.gr/webopac/covers/1926/474_1926.pdf Προσπελάστηκε: 20/03/2024.

Στ΄ Πανελλήνιος Έκθεσις, Κατάλογος, ΣΕΚ, Ζάππειον Μέγαρον, 16 Απριλίου- 6 Ιουνίου 1926) Ανακτήθηκε από: https://opac.nationalgallery.gr/webopac/covers/katalogos_SEK_1926_jpg2pdf.pdf Προσπελάστηκε: 20/03/2024.

Στ΄ Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Έκθεσις, Κατάλογος, Ζάππειον Μέγαρον, Οκτώβριος - Νοέμβριος, 1960

The Greek sale, Κατάλογος έργων, δημοπρασία Bonhams, Λονδίνο 28 Απριλίου 2015.

Ζ΄ Πανελληνίος Έκθεσις, Κατάλογος, ΣΕΚ, Αθήνα, Οκτώβριος 1929. Ανακτήθηκε από: https://opac.nationalgallery.gr/webopac/covers/1929/461_1929.pdf Προσπελάστηκε: 09/02/2024

Η΄ Καλλιτεχνική Έκθεσις, ΣΕΚ, Κατάλογος, 1-29 Νοεμβρίου, 1936. Ανακτήθηκε από: https://opac.nationalgallery.gr/webopac/covers/503510_1936.pdf Προσπελάστηκε: 09/02/2024

Δευτερογενή βιβλιογραφία

Ahmer, C. *Riegl's 'Modern Cult of Monuments' as a theory underpinning practical conservation and restoration work.* 2020.

Αλεξανδρή, Ι., (επιμ.). *Το Βυζάντιο και η νεώτερη τέχνη. Η πρόσληψη της βυζαντινής τέχνης στην ελληνική ζωγραφική του α΄μισού του 20ου αιώνα*. Αθήνα, 2009.

Αλεξοπούλου – Αγορανού, Α. και Χρυσουλάκης, Γ., *Θετικές επιστήμες και έργα τέχνης*. Αθήνα, 1993.

Ανδρειωμένος, Γ. «Ο Ανδρέας Καρκαβίτσας και η νεοελληνική εκπαίδευση (1913-1937)». *Παρνασσός. Φιλολογικό Περιοδικό*, τόμος ΝΗ, 2022.

Αράπογλου, Ε. *Συλλογή Α.Γ. Λεβέντη. Πίνακες Ελλήνων ζωγράφων του 19ου και 20ου αιώνα*. Αθήνα, 1989.

Appelbaum, B. «*Criteria for treatment: reversibility*». *Journal of the American Institute for Conservation*, vol. 26, no. 2, pp. 65-73, 1987.

Ανακτήθηκε από: https://cool.culturalheritage.org/jaic/articles/jaic26-02-001.html Προσπελάστηκε: 05/10/2023.

Appelbaum, B. *Conservation Treatment Methodology.* New York, 2010.

Bienvenue, V. «Voir le Marché aux chevaux: l'éthique animalière de Rosa Bonheur». *RACAR:*

Revue d'art Canadienne Canadian Art Review, vol. 47, no.1, 2022.

Βλάχος, Μ. *Η ελληνική θαλασσογραφία και η Ευρωπαϊκή θαλάσσια εικόνα*. Αθήνα, 1993.

Βοβολίνη, Α. Κ. *Το χρονικόν του «Παρνασσού» (1865-1950)*, Αθήνα, 1951.

Γαλερίδης, Ι. *Μυθολογικές παραστάσεις στους Νεοέλληνες ζωγράφους του 19ου και αρχών του 20ου αιώνα.* Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Αθηνών, 1990.

Γιαννουδάκη, Α. *Η συλλογή νεοελληνικής γλυπτικής και η ιστορία της 1900-2006*. Διδακτορική διατριβή, 2009.

Γιοφύλλης, Φ. *Ιστορία τής νεοελληνικής τέχνης,* τόμος Β', Αθήνα, 1963.

Γυιόκα, Λ., Τενεκετζής, Α., (επιμ.). *Εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα τη δεκαετία του 1940*, 2023.
Ανακτήθηκε από:
https://eeit.org/3d-flip-book/eikastikes-technes-stin-ellada-ti-dekaetia-toy-1940/
Προσπελάστηκε: 10/11/2023.

Cordileone D., Reynolds. *Alois Riegl in Vienna 1875–1905*. USA, 2014.

Clarkson, C. «Minimum intervention in treatment of books». *9th International Congress of IADA*, August 15-21, Copenhagen, 1999.
Ανακτήθηκε από: https://cool.culturalheritage.org/iada/ta99_089.pdf
Προσπελάστηκε: 10/11/2023.

Dagbert, A. «Arte Povera». Στο *Ομάδες, κινήματα, τάσεις της σύγχρονης τέχνης μετά το 1945*, επιμέλεια Τομάνας, Β., και μετάφραση Καραγιάννη, Μ., 1991.

Δελή, Ε. *Ένας αιώνας συντήρησης στην Ελλάδα και την Κρήτη (Από τα τέλη του 19ου αιώνα έως τη Μεταπολίτευση)*, 2019.
Ανακτήθηκε από: https://freader.ekt.gr/eadd/index.php?doc=45993&lang=el#p=20
Προσπελάστηκε: 6/06/2024.

Giombini, L. «Artworks and Their Conservation. A (Tentative) Philosophical Introduction», *Aesthetica Preprint* , n. 110, January-April, 2019.

Ζερβός, Σ., *Συντήρηση και διατήρηση χαρτιού, βιβλίων και αρχειακού υλικού.* Αθήνα, 2015.

Ιωακείμογλου, Ε. *Τα οργανικά υλικά στην τέχνη και την αρχαιολογία*. Αθήνα, 2011.

Joppolo G., «Trans- avanguardia». Στο: *Ομάδες, κινήματα, τάσεις της σύγχρονης τέχνης μετά το 1945*, επιμέλεια Τομάνας, Β., και μετάφραση Καραγιάννη, Μ., 1991.

Καλλιγάς, Μ., και Ζίας, Ν. *Σύγχρονη ελληνική τέχνη- ζωγράφοι, γλύπτες, χαράκτες*. Αθήνα, 1970.

Καλλονάς, Δ. *Σύγχρονοι Έλληνες ζωγράφοι και γλύπτες*. Αθήνα, 1944.

Κάμπας, Κ. Α. *Η φυσική στην υπηρεσία της τέχνης, ένας διάλογος μεταξύ τέχνης και φυσικής*. Θεσσαλονίκη, 2003.

Καμπουρίδης, Χ., και Λεβούνης, Γ. *Νεοελληνική τέχνη 20ος αιώνας ζωγραφική – χαρακτική- γλυπτική. Οι πολύτιμες συλλογές της πινακοθήκης Ρόδου*. Αθήνα, 1999.

Καραδέδος, Γ. *Ιστορία και θεωρία της αποκατάστασης.* Θεσσαλονίκη, 2009.

Καρύδης, Χ. *Εισαγωγή στην προληπτική συντήρηση των υφασμάτινων έργων τέχνης*, 2006.

Kokla, V. *Image-based analysis of inks for art conservation*. PhD Thesis, University of Westminster, 2006.

Κουτσογιάννης, Θ. *Ο τόπος του φωτός. Μοντέρνα ελληνική ζωγραφική από τη συλλογή έργων ΄τέχνης της Βουλής των Ελλήνων*. Αθήνα, 2023.

Κοφίνης, Κ., Πάλλα, Ε., Βλάχος, Θ., και Στεφανίδης, Μ. *Πολεμικό Ναυτικό - Ιστορία και τέχνη Γενικό Επιτελείο Ναυτικού*. Αθήνα, 2023

Κιλεσοπούλου, Α. *Οι καλές τέχνες στη Θεσσαλονίκη κατά την περίοδο 1912-1967*. Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2006. Ανακτήθηκε από: https://ikee.lib.auth.gr/record/77907/files/Binder1.pdf Προσπελάστηκε: 6/06/2024.

Κυριαζή, Ν. *Η πινακοθήκη του δήμου Αθηναίων, Ελληνική ζωγραφική- χαρακτική- γλυπτική*. Αθήνα, 1994.

Κωτίδης, Α. *Μοντερνισμός και 'παράδοση' στην Ελληνική τέχνη του μεσοπολέμου*, τόμος 1, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1993.

Λάχανου, Ν. Ι. *Δόξα και δάφνες. Τιμητικές διακρίσεις που απενεμήθηκαν εις το προσωπικό του Πολεμικού Ναυτικού κατά τον Πόλεμο 1940-1945.* Αθήνα, 1991.

Λυδάκης, Σ. *Οι Έλληνες γλύπτες – Η νεοελληνική γλυπτική: ιστορία – τυπολογία – λεξικό γλυπτών*. τόμος 5. Αθήνα, 1981.

Λυκιαρδοπούλου, Μ. «Ιστορική εξέλιξη της συντήρησης. Διαμόρφωση σύγχρονων τάσεων». *Αρχαιολογία & Τέχνες,* Τεύχος 22, 1987. Ανακτήθηκε από: https://www.archaiologia.gr/%ce%b1%cf%81%cf%87%ce%b5%ce%af%ce%bf-%cf%84%ce%b5%cf%85%cf%87%cf%8e%ce%bd/?fc=1136&is=1613 Προσπελάστηκε: 6/10/2023.

Mairesse, F., Desvallées, A., Deloche, B., Chaumier, S., Scharer, M., Montpetit, R., Bergeron, Y., Drouguet, N., Davallon, J. *Βασικές έννοιες της μουσειολογίας*, επιμέλεια Desvallées. A., και Mairesse F., ICOM, Armand Colin, 2014.

Μαλλούχου-Τούφανο, Φ., *Προστασία και διαχείριση μνημείων. Ιστορικές και θεωρητικές προσεγγίσεις.* Αθήνα, 2016.

Martinis, E.E., και Moschonas S., «Configuring the Identity of a Sea-Fighting Nation: Modern Greek Paintings depicting Naval Battles at the Hellenic Maritime Museum». *Mediterranean Chronicle*, Vol. 2, 2012.

Μαρκάτου, Δ. λήμμα «Γερμενής Βάσος». Στο Αντωνακάτου Ντ. (επιμ.) *Κεφάλληνες ζωγράφοι και γλύπτες δέκατου ένατου και εικοστού αιώνα*, Νομαρχία Κεφαλονιάς και Ιθάκης 1994.

Ματθιόπουλος, Ε. Δ. *Η συμμετοχή της Ελλάδας στην Μπιενάλε της Βενετίας 1934-1940,* τόμος Β, διδακτορική διατριβή, Ρέθυμνο, 1996.

Ματθιόπουλος, Ε. Δ. «Ιδεολογία και τεχνοκριτική τα χρόνια 1949-1967: ελληνοκεντρισμός, σοσιαλιστικός ρεαλισμός, μοντερνισμός», στο *1949-1967: Η εκρηκτική εικοσαετία στοιχειοθετήθηκε στην «πορεία»*, Καϊάφα Ου. (επιμ) 2002.

Ματθιόπουλος, Ε. Δ. «Οι εικαστικές τέχνες». Στο: Χατζηιωσήφ, Χ. (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα. – Ο Μεσοπόλεμος 1922-1940,* Β΄ τόμος, μέρος 2ο Αθήνα, 2003.

Ματθιόπουλος, Ε. Δ. «Οι εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα τα χρόνια 1945-1953». Στο: Χατζηιωσήφ, Χ. (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα. Ανασυγκρότηση- Εμφύλιος Παλινόρθωση 1945-1952*, Δ΄ τόμος, μέρος 2ο, Αθήνα, 2009.

Ματθιόπουλος, Ε. Δ. *Ο θεσμός της Πανελλήνιας Καλλιτεχνικής Έκθεσης 1938-1987,* Αθήνα, 2022.

Μεντζαφού-Πολύζου, Ό. (επιμ.), *Πινακοθήκη Ε. Αβέρωφ/Μέτσοβο. Ζωγραφική - χαρακτική – γλυπτική*, Αθήνα 2008.

Μερτύρη, Α. *Η καλλιτεχνική εκπαίδευση των νέων στην Ελλάδα (1836-1945),* Αθήνα, 2000.

Μισιρλή, Ν. (επιμ), *Συλλογή τράπεζας της Ελλάδος. Ελληνική ζωγραφική και χαρακτική*, 1993.

Morris, W. *The Restoration of Old Buildings,* London: Longmans, Green, and Co., 1877.

Moncmanová, A. *Environmental Deterioration of Materials,* Great Britain, 2007.

Μοσχονάς, Ν. «Ιστοριογραφία της νεοελληνικής τέχνης», *Νεοελληνική Τέχνη 7 Ημέρες Καθημερινή,* 2002.

Μοσχονάς, Σ. *Καλλιτεχνικά σωματεία και ομάδες τέχνης στην Ελλάδα κατά το α΄ μισό του 20ού αιώνα: η σημασία και η προσφορά τους.* Διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2010.

Μπαχαριάν, Α., και Ανταίος, Π. *Εικαστικές μαρτυρίες, ζωγραφική-χαρακτική, στον πόλεμο στην*

κατοχή και την αντίσταση, Αθήνα, 1985.

Μπόλης, Γ. «Οι πρώτοι τεχνοκρίτες» στο Παυλόπουλος Δ. (επιμ.), *Νεοελληνική Τέχνη Επτά ημέρες Η Καθημερινή*, Αθήνα, 2002.

Ναουμίδη, Σ. «Μνημείο των πεσόντων Αξιωματικών, Υπαξιωματικών και Ναυτών του Πολεμικού Ναυτικού (1940-1945)». *Ναυτική επιθεώρηση*, τεύχος 547, τόμος 170, Σεπτέμβριος, Οκτώβριος, Νοέμβριος, 2018.

Neuwirth, F., «Values of a Monument in a New World». Στο : *Old cultures in new worlds*, πρακτικά του 8ου General Assembly and International Symposium του I.C.O.M.O.S., Washington,1987. Ανακτήθηκε από: https://openarchive.icomos.org/id/eprint/690/ Προσπελάστηκε: 12/05/2024.

Οράτη, Ε. *Νεοελληνική τέχνη της συλλογής Γ.Ι. Κατσίγρα*, Λάρισα, 1988.

Παπανικολάου, Μ. Μ. *Η Ελληνική Τέχνη του 20ου αιώνα. Ζωγραφική- γλυπτική*, Θεσσαλονίκη, 2006.

Παπαστάμος, Δ. *Ζωγραφική 1930-40.* Αθήνα, 1981.

Παπαστάμος, Δ. *Πινακοθήκη Αβέρωφ, Ίδρυμα Ευάγγελου Αβέρωφ/Τοσίτσα, Μέτσοβο,* Αθήνα, 1991.

Παυλόπουλος, Δ. λήμμα «Βάσος Γερμενής», στο Ευγένιος Ματθιόπουλος (επιμ.), *Λεξικό Ελλήνων καλλιτεχνών. Ζωγράφοι – γλυπτες- χαράκτες, 16ος – 20ος αιώνας*, Αθήνα, 1997.

Προκοπίου, Α. Γ. και Ξανθάκης, Α., (επιμ.), *Γιώργος Προκοπίου. Ζωγραφίζοντας τον πόλεμο και την ειρήνη*, Αθήνα, 2010.

Riegl, A. «Ουσία και γένεση της μοντέρνας λατρείας των μνημείων», [=*Der moderne Denkmalkultus: Sein Wesen und seine Entstehung*, W. Braumuller, Βιέννη 1903], μετ. Τούλα Σιέτη, στο Παναγιώτης Πούλος (επιμ.), *Έννοιες της τέχνης τον 20ο αιώνα*, Αθήνα, 2006.

Ρογκάν, Ντ. Η. *Καλλιτεχνική συλλογή της Εθνικής Τράπεζας*, Αθήνα 1994.

Ρογκάν, Ντ. Η. *Το φως της Ελλάδας. Από την καλλιτεχνική συλλογή της Εθνικής Τράπεζας,* Αθήνα 2003.

Ruskin, J. (1849), *The Seven Lamps of Architecture*, London: Smith, Elder & Co.

Σαββανή, Ε. *Μύκονος. Μέσα από το βλέμμα των καλλιτεχνών. Από το μεσοπόλεμο έως το 1960,* Μύκονος 2018.

Σκαλτσά, Μ. *Συλλογή Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης*, Θεσσαλονίκη 1990.

Σκουτέλης, Ν. *Στάδια αξιολόγησης των μνημείων στο έργο του Alois Riegl*, Αρχιτέκτονες, τεύχος 47 – περίοδος Β, Σεπτέμβριος/Οκτώβριος 2004.

Σκλαβενίτη, Κ. *Καλλιτέχνες και λογοτέχνες στα αναγνωστικά 1860-1960*, ΜΙΕΤ Αθήνα, 2010.

Σπητέρης, Τ. *Τρεις αιώνες νεοελληνικής τέχνης 1660-1967*, τόμος Γ', Αθήνα 1979.

Στεφανίδης, Μ. «Γερμενής, Βάσος» (λήμμα), *Εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος - Λαρούς-Μπριτάνικα,* τόμ. 16, Αθήνα 1996.

Talley, Jr. M. K. *Conservation Science and Art: Plum Puddings, Towels and Some Steam,* MMC15, 1996.

Χαρίτου, Ε. Μ. *Ο λόγος των καλλιτεχνών της γενιάς του '30 στον περιοδικό τύπο της εποχής και η εικαστική του αντιστοίχιση*. διπλωματική μεταπτυχιακή εργασία, Επιβλέπων καθηγητής: Άλκης Χαραλαμπίδης, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Τομέας Ιστορίας της Τέχνης, Θεσσαλονίκη 2011.

Χασιώτης, Ι. Κ., Κατσιαρδή-Hering, Ό., Αμπατζή, Ε. Α. *Οι Έλληνες στη διασπορά: 15ος – 21ος αιώνας*, Αθήνα 2006.

Χατζηνικολάου, Ν. (επιμ.), *Βάλια Σεμερτζίδη. Ημερολόγιο 1929-1939*, Αθήνα. 2023.

Χάρτα των Αθηνών, 1931.

Ανακτήθηκε από: https://www.themata-archaiologias.gr/wp-content/uploads/2021/10/charter-of-athens-2021-5-1-22-51.pdf Προσπελάστηκε: 26/12/2023.

Χρήστου, Χ. *Η Εθνική Πινακοθήκη. Ελληνική ζωγραφική 19ος 20ος αιώνας*, Αθήνα 1992.

Venice Charter, 1964.

Ανακτήθηκε από: https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/Venice_Charter_EN_2023.pdf Προσπελάστηκε: 09/11/2023.

Ηλεκτρονικές πηγές

Artmarket.com, «Vasilis Germenis» [online]

Διαθέσιμο στο: https://www.artprice.com/artist/110591/vasilis-germenis [Πρόσβαση 25 Φεβρουαρίου 2024]

Ιστοσελίδα του Ναυτικού Μουσείου της Ελλάδος. Διαθέσιμο στο: https://www.hmmuseum.gr/Συλλογές/Μόνιμη-Έκθεση/Εικαστική-Συλλογή [Πρόσβαση 26 Μαΐου 2024].

Ιστοσελίδα Πολεμικού Ναυτικού, «Ιστορία και τέχνη» [online] Διαθέσιμο στο: https://hellenicnavy.gr/istorikoi-pinakes-polemikoy-naytikoy/paristanon-aeronaymachia/ [Πρόσβαση 2 Αυγούστου 2024]

Γενικό Επιτελείο Στρατού, *Οι στολές του ελληνικού στρατού κατά περιόδους*.. Διαθέσιμο στο: https://army.gr/istoria/oi-stoles-tou-ellinikou-stratou-kata-periodous/ [Πρόσβαση 20 Αυγούστου 2024]

«Fernando Farulli (1923-1997)» *Accademia di Belle Arti di Firenze* Διαθέσιμο στο: https://www.accademia.firenze.it/it/component/k2/342-eventi/fernando-farulli-1923-1997. [Πρόσβαση 10 Αυγούστου 2024].

«The Pros and Cons», *Ca' d'Oro Gallery*. Διαθέσιμο στο: https://ca-doro.com [Πρόσβαση 3 Αυγούστου 2024].

The Crown Prince of Greece on his way to the Front with his Aides-de-Camp *Gli avvenimenti d'Oriente - Il principe Constantino arriva agli avamposti greci* [online] Διαθέσιμο στο: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Tribuna_Illustrata_1897,_No._16_-_Gli_avvenimenti_d'Oriente_-_Il_principe_Constantino_arriva_agli_avamposti_greci.jpg [Πρόσβαση 8 Αυγούστου 2024]

Cypria Auctions. (χ.χ.). *Vasilis Germenis* - Το Πορτρέτο του Απόστολου Γεραλή. Ανακτήθηκε από https://cypriaauctions.com/lot/vasilis-germenis/

Λιθογραφία του Frank Dadd (1851-1929). Ανακτήθηκε από https://www.mediastorehouse.com/fine-art-finder/artists/english-school/crown-prince-greece-way-aides-de-camp-litho-22515898.html [Πρόσβαση 1 Αυγούστου 2024]