



**ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ**  
**ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ**

ΤΜΗΜΑ ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ  
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ  
Η ΥΠΟΔΟΧΗ ΤΟΥ ΤΟΠΙΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ ΟΔΥΣΣΕΑ ΦΩΚΑ  
ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ 1890 – 1920

ΛΑΜΠΡΙΝΗ Χ. ΚΑΡΑΚΟΥΡΤΗ

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ  
ΕΛΕΟΝΩΡΑ ΒΡΑΤΣΚΙΔΟΥ

ΑΘΗΝΑ 2022



**ATHENS SCHOOL OF FINE ARTS**

**SCHOOL OF FINE ARTS**

POSTGRADUATE STUDIES

DEPARTMENT OF HISTORY AND THEORY OF ART

POSTGRADUATE THESIS

THE RECEPTION OF ODYSSEAS FOKAS' LANDSCAPE PAINTINGS

DURING THE 1890–1920 PERIOD

LABRINI CH. KARAKOURTI

SUPERVISOR TEACHER

ELEONORA VRATSKIDOU

ATHENS 2022

## **ΠΕΡΙΛΗΨΗ**

Η ζωγραφική στο ύπαιθρο εμφανίστηκε στην Ελλάδα στο τέλος του 19ου αιώνα, ως μια νέα θεματική σε σχέση με τις μέχρι τότε επικρατούσες ιστορικές και ηθογραφικές σκηνές της επίσημης ακαδημαϊκής ζωγραφικής, μεταφέροντας στον καμβά εικόνες του φυσικού περιγύρου του ανθρώπου και αποδίδοντας τις με ιδιαίτερο ενδιαφέρον ως προς τον χειρισμό του φωτός σε συνάρτηση με τον χρόνο.

Κεντρικός στόχος της εργασίας αναδεικνύεται η μελέτη της υποδοχής του τοπιογραφικού έργου του Οδυσσέα Φωκά (1857-1946), κατά την περίοδο 1890-1920, βάσει κριτικών κειμένων και άρθρων τεχνοκριτών στον ελληνικό περιοδικό τύπο, με σκοπό να εντοπιστούν οι διαφορετικές αισθητικές και ιδεολογικές οπτικές του έργου του. Η μελέτη του κριτικού λόγου γύρω από το έργο του ζωγράφου συνδυάστηκε με μία σύντομη τεχνοτροπική πραγμάτευση των έργων, από το κληροδότημά του στην Εθνική Πινακοθήκη, ενός συνόλου που δεν έχει τύχει ακόμα καμίας συστηματικής μελέτης.

Το τοπιογραφικό έργο του Οδυσσέα Φωκά κινείται μεταξύ μιας νατουραλιστικής ζωγραφικής και μιας ζωγραφικής, στην οποία ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί κριτικά και ανανεωτικά τις φόρμες της ακαδημαϊκής τέχνης, θέλοντας να ερμηνεύσει το φυσικό τοπίο μέσα στο οποίο δημιουργεί. Οι αντινατουραλιστικές αποδόσεις των τοπίων του -με τις απλοποιήσεις, τις φωτεινές επιφάνειες και την απόρριψη της γραμμικής προοπτικής- φανερώνουν τους προβληματισμούς του στην φόρμα και στο χρώμα και καταδεικνύουν την ουσιαστική σχέση του καλλιτέχνη με το φυσικό περιβάλλον. Μία σχέση που ερμηνεύεται από διαφορετικές αισθητικές απόψεις και μάλιστα προσανατολίζεται, όπως ανέδειξε η παρούσα εργασία, στη συμβολιστική διάσταση της καλλιτεχνικής δημιουργίας του Οδυσσέα Φωκά.

### **Λέξεις-Κλειδιά**

Υπαιθριστική ζωγραφική, Οδυσσέας Φωκάς, ορίζοντας υποδοχής, κριτικός λόγος, νατουραλισμός, συμβολισμός, Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου.

## **ABSTRACT**

Plein-air painting emerged in Greece in the late nineteenth century as a new genre, departing from the hitherto prevailing historical and genre scenes of official academic painting; it transferred to the canvas images of the natural human surroundings, rendered with a particular interest in the handling of light in relation to time.

The main focus of this study is the reception of the landscape paintings of Odysseas Fokas (1857–1946) during the 1890–1920 period, based on critical essays and articles in the Greek periodical press, and aiming to identify the different aesthetic and ideological viewpoints on his work. The examination of the critical discourse on the painter's work is supplemented by a brief stylistic analysis of the works in the National Gallery's Odysseas Fokas Bequest, a body of work that is yet to be the subject of systematic study.

The landscape paintings of Odysseas Fokas range from naturalism to a style in which the artist adopts the forms of academic painting in a critical and refreshing manner, seeking to interpret the natural landscape within which he produced them. His antinaturalistic rendering of landscapes – with their simplifications, luminous surfaces and rejection of linear perspective – reveal his concerns with form and colour, and demonstrate the artist's essential relationship with the natural environment. A relationship which has been interpreted from different points of view in terms of aesthetics and in fact leans, and is in fact oriented, as this study has shown, towards the symbolist aspects of Odysseas Fokas' creative output.

### **Keywords:**

Plein-air painting, Odysseas Fokas, reception of painting, critical discourse, naturalism, symbolism, National Gallery-Alexandros Soutsos Museum.

**ΜΕΛΗ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ**

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΔΑΣΚΑΛΟΘΑΝΑΣΗΣ

ΚΩΣΤΑΣ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ

ΕΛΕΟΝΩΡΑ ΒΡΑΤΣΚΙΔΟΥ

**MEMBERS OF EXAMINATION COMMITTEE**

NIKOLAOS DASKALOTHANASIS

KOSTAS IOANNIDIS

ELEONORA VRATSKIDOY

«Δηλώνω ότι είμαι η αποκλειστική δημιουργός της παραπάνω πρωτότυπης εργασίας, νόμιμος 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 προσβάλλει 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 παρακάτω 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 απαραίτητως την αποδοχή των απόψεων του/της συγγραφέα/ως από την Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών (Ν. 5343/1932, άρθρο 202, παρ.2)»



## Περιεχόμενα

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ .....	11
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	12
1. ΤΟ ΤΟΠΙΟ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ.....	15
1.1 Ο κόσμος της τέχνης στην Ελλάδα στα τέλη του 19ου αιώνα.....	15
Θεσμική συγκρότηση και εκθεσιακή δραστηριότητα.....	15
1.2 Η τοπιογραφία στην Ελλάδα.....	19
2. Ο ΤΟΠΙΟΓΡΑΦΟΣ ΟΔΥΣΣΕΑΣ ΦΩΚΑΣ (1857-1946).....	25
2.1 Η ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΟΔΥΣΣΕΑ ΦΩΚΑ.....	25
2.2 Ο Οδυσσέας Φωκάς και το τοπίο.....	30
Μνημεία-Ακροπόλεις.....	31
Υπαίθριες Ηθογραφικές Σκηνές.....	35
Υπαίθρια τοπία.....	38
Τοπία με υγρό στοιχείο.....	40
3. Η ΥΠΟΔΟΧΗ ΤΟΥ ΤΟΠΙΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ ΟΔΥΣΣΕΑ ΦΩΚΑ.....	43
3.1 Το πεδίο της τεχνοκριτικής και ο ορίζοντας υποδοχής των έργων τέχνης.....	43
Αισθητικές αναζητήσεις των τεχνοκριτικών.....	45
Ο Οδυσσέας Φωκάς ως ακαδημαϊκός-νατουραλιστής ζωγράφος:.....	50
Ο Οδυσσέας Φωκάς ως συμβολιστής ζωγράφος.....	56
ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	63
ΑΠΟΔΕΛΤΙΩΣΗ ΠΗΓΩΝ.....	66

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	69
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Α .....	73
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Β .....	94
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Γ.....	105

### Πίνακας εικόνων

Εικόνα 1 Παύλος Μαθιόπουλος (1876-1956) <i>Προσωπογραφία Οδυσσέα Φωκά</i> , 1897 Εθνική Πινακοθήκη - Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου .....	24
Εικόνα 2 Το αργυρό μετάλλιο που απονεμήθηκε στον Οδυσσέα Φωκά στη Διεθνή Έκθεση Χανίων (1900)-Αρχείο Οδυσσέα Φωκά-ΕΠΜΑΣ.....	24
Εικόνα 3 Το τιμητικό δίπλωμα της απονομής του χάλκινου μεταλλίου στον Οδυσσέα Φωκά στη Διεθνή Έκθεση του Παρισιού (1900)-Αρχείο Οδυσσέα Φωκά-ΕΠΜΑΣ.....	25
Εικόνα 4 Το τιμητικό δίπλωμα της απονομής του χάλκινου μεταλλίου στον Οδυσσέα Φωκά (Δ΄ Ολύμπια 1888)-Αρχείο Οδυσσέα Φωκά-ΕΠΜΑΣ.....	25
Εικόνα 5 Δίπλωμα συνεργασίας στον ελλανοδίκη Οδυσσέα Φωκά για τη διοργάνωση της Διεθνούς έκθεσης Αθηνών (1903)- Αρχείο Οδυσσέα Φωκά - ΕΠΜΑΣ .....	26
Εικόνα 6 <i>Ακρόπολις</i> , Υδατογραφία, 68 x 100 εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλ. Σούτσου .....	30
Εικόνα 7 <i>Ναός Απτέρου Νίκης</i> , 1895, Υδατογραφία 33 x 53 εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλ. Σούτσου .....	30
Εικόνα 8 <i>Τοπίο</i> , Υδατογραφία, 38 x 56 εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλ. Σούτσου.....	31
Εικόνα 9 <i>Άποψη Αθήνας</i> , Υδατογραφία, 22,7 x 36 εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλ. Σούτσου.....	31
Εικόνα 10 <i>Τοπίο</i> , Υδατογραφία 24 x 30 εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλ. Σούτσου ....	32
Εικόνα 11 <i>Τοπίο</i> , Υδατογραφία 16 x 13,5 εκ., Εθνική Πινακοθήκη - Μουσείο Αλ. Σούτσου .....	32
Εικόνα 12 <i>Από την Ακρόπολη</i> , Υδατογραφία 19 x 31 εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλ. Σούτσου.....	32
Εικόνα 13 <i>Από την Πνύκα</i> , Λάδι σε μουσαμά, 21 x 27 εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλ. Σούτσου.....	33

Εικόνα 14 <i>Οι φυλακές του Σωκράτους</i> , Λάδι σε μουσαμά, 26 x 36 εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλ. Σούτσου.....	33
Εικόνα 15 <i>Τοπίο με βοσκό και πρόβατα</i> , Λάδι σε μουσαμά, 63 x 99 εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλ. Σούτσου.....	34
Εικόνα 16 <i>Τοπίο</i> , Λάδι σε ξύλο, 21 x 27 εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλ. Σούτσου....	34
Εικόνα 17 <i>Τοπίο με την Πεντέλη στο βάθος</i> , Λάδι σε μουσαμά, 43 x 73 εκ. Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλ. Σούτσου .....	34
Εικόνα 18 <i>Τοπίο Αττικής</i> , 1899, Λάδι σε μουσαμά, 41 x 63 εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλ. Σούτσου.....	35
Εικόνα 19 <i>Υμηττός</i> , π. 1900, Λάδι σε μουσαμά, 133 x 112 εκ., ΕΠΜΑΣ .....	37
Εικόνα 20 <i>Αγγελόκαστρο</i> , Λάδι σε μουσαμά, 63,5 x 79 εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλ. Σούτσου.....	37
Εικόνα 21 <i>Τοπίο</i> , Λάδι σε μουσαμά, 21 x 28 εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλ. Σούτσου .....	37
Εικόνα 22 <i>Τοπίο</i> , Λάδι σε ξύλο, 27 x 41 εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλ. Σούτσου	38
Εικόνα 23 <i>Τοπίο</i> , Λάδι και παστέλ σε μουσαμά, 56 x 75 εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλ. Σούτσου .....	387
Εικόνα 24 <i>Τοπίο</i> , Λάδι σε ξύλο, 22 x 41 εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλ. Σούτσου.	398
Εικόνα 25 <i>Από τον Αρδηττό</i> , Λάδι σε μουσαμά, 40 x 56 εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλ. Σούτσου.....	398
Εικόνα 26 <i>Τοπίο</i> , Λάδι σε μουσαμά, 28 x 33εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλ. Σούτσου .....	419
Εικόνα 27 <i>Τοπίο σε ποτάμι</i> , Λάδι σε μουσαμά, 66 x 83 εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλ. Σούτσου.....	419
Εικόνα 28 <i>Το παγωμένο ρυάκι</i> , π.1907-1910, Λάδι σε χαρτόνι, 54 x 91 εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλ. Σούτσου .....	40
Εικόνα 29 Εξώφυλλο περιοδικού <i>ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗΣ</i> .....	43
Εικόνα 30 Εξώφυλλο του περιοδικού <i>Ο ΚΑΛΙΤΕΧΝΗΣ</i> .....	43
Εικόνα 31 Εξώφυλλο του περιοδικού <i>ΠΑΝΑΘΗΝΑΙΑ</i> .....	44
Εικόνα 32 Εξώφυλλο του περιοδικού <i>Η ΤΕΧΝΗ</i> .....	44
Εικόνα 33 Το έργο <i>Αθάνατα</i> στο <i>Παναθήναια</i> , Έτος Ε΄, 15-31 Ιουλίου 1905. ....	51



## **ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ**

Ευχαριστώ πολύ την επιβλέπουσα καθηγήτρια κυρία Ελεονώρα Βρατσκίδου για την επιστημονική καθοδήγηση και για την ηθική υποστήριξη και ενθάρρυνση της κατά τη διάρκεια εκπόνησης της παρούσας μεταπτυχιακής εργασίας.

Ένα μεγάλο ευχαριστώ σε όλους τους καθηγητές μου στο τμήμα Θεωρίας και Ιστορίας της Τέχνης ΜΕ.Θ.ΙΣ.ΤΕ της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών, για το επιστημονικό υπόβαθρο που μου προσέφεραν.

Ιδιαίτερα ευχαριστώ τη Διευθύντρια της Εθνικής Πινακοθήκης-Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτσου, Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα για την παραχώρηση του υλικού για την εκπόνηση της εργασίας.

Ξεχωριστές ευχαριστίες στον άντρα μου και τα παιδιά μου για την αμέριστη στήριξή τους καθ' όλη τη διάρκεια του Μεταπτυχιακού Προγράμματος.

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η ζωγραφική στο ύπαιθρο εμφανίστηκε στην Ελλάδα στο τέλος του 19ου αιώνα, ως μια νέα θεματική σε σχέση με τις μέχρι τότε επικρατούσες ιστορικές και ηθογραφικές σκηνές της επίσημης ακαδημαϊκής ζωγραφικής, μεταφέροντας στον καμβά εικόνες του φυσικού περιγύρου του ανθρώπου και αποδίδοντας τες με ιδιαίτερο ενδιαφέρον ως προς την απόδοση του φωτός σε συνάρτηση με τον χρόνο. Στις αρχές του 20ού αιώνα, το τοπίο κυριαρχεί στην ελληνική ζωγραφική, καθώς δίνει δυνατότητες ελευθερίας έκφρασης στους Έλληνες καλλιτέχνες, οι οποίοι ήρθαν σε επαφή με τα ευρωπαϊκά καλλιτεχνικά κέντρα και υιοθέτησαν μια νέα αντίληψη για το εικαστικό έργο.

Ο Οδυσσέας Φωκάς (1857-1946) ανήκει στους Έλληνες τοπιογράφους, με αξιόλογη εκθεσιακή δραστηριότητα και παραγωγή έργων. Στο ζωγραφικό του έργο έχουν αναφερθεί ο Τώνης Σπητέρης,<sup>1</sup> ο Χρύσανθος Χρήστου,<sup>2</sup> ο Μιλτιάδης Μ. Παπανικολάου,<sup>3</sup> ο Αντώνης Κωτίδης<sup>4</sup> κ.ά. και έργα του περιλαμβάνονται σε καταλόγους εκθέσεων. Εργάστηκε στην Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου, ως β' επιμελητής, από το 1915 έως το 1946. Μετά τον θάνατό του, άφησε με διαθήκη ένα σύνολο τοπιογραφικών έργων στην Εθνική Πινακοθήκη, στα οποία και επικεντρώνεται η παρούσα εργασία.

Κεντρικός στόχος της εργασίας αναδεικνύεται η μελέτη της υποδοχής<sup>5</sup> του τοπιογραφικού έργου του Οδυσσέα Φωκά κατά την περίοδο 1890 - 1920 και η διερεύνηση των ιδεολογικών και αισθητικών προσδοκιών των τεχνοκριτικών ως προς την πρόσληψη του έργου του. Παράλληλα παρουσιάζεται το τοπιογραφικό του έργο, μέσα από μια επιλογή των πιο αντιπροσωπευτικών από αυτά, τα οποία διερευνώνται τεχνολογικά. Μέσω της μελέτης αυτής του έργου του Οδυσσέα Φωκά

---

<sup>1</sup>Βλ. (Σπητέρης, 1979, σσ. 13, 15, 19, 27, 34, 35).

<sup>2</sup>Βλ. (Χρήστου, 1981, σ. 88).

<sup>3</sup>Βλ. (Παπανικολάου, 2006, σσ. 33-34).

<sup>4</sup>Βλ. (Κωτίδης, 1993, σ. 182) και (Κωτίδης, 1995, σσ. 15, 42, 250, 251, 255, 265).

<sup>5</sup> «Η θεωρία της υποδοχής ανήκει στην ευρύτερη ερμηνευτική παράδοση που διερευνά τους τρόπους πρόσληψης του νοήματος πνευματικών έργων και ειδικότερα βάσει της θεωρίας της υποδοχής που έθεσε ο Jauss, στο κείμενό του «Literary History as a Challenge to Literary Theory». Σύμφωνα με τις θέσεις αυτές, το καλλιτεχνικό έργο πρέπει να εξεταστεί διαχρονικά, συγχρονικά και τέλος ιστορικά, σε σχέση με το ιστορικό του περιβάλλον και τις γενικότερες εξελίξεις του. Κανένας από τους τρεις παράγοντες -καλλιτέχνης-έργο-κοινό-δεν έχει παθητικό ρόλο» (Κωτίδης, 1993, σ. 58).

– του οποίου το μεγαλύτερο μέρος παραμένει ασχολίαστο μέχρι σήμερα- αναλύονται τα ιδιαίτερα εκφραστικά του μέσα και κυρίως παρουσιάζεται η υποδοχή του έργου του υπό το πρίσμα της ακαδημαϊκής-νατουραλιστικής και συμβολιστικής ζωγραφικής, μιας διάστασης που επίσης δεν έχει ερευνηθεί.

Η θεωρητική τεκμηρίωση της εργασίας παρουσιάζεται μέσω επισκόπησης της ελληνικής βιβλιογραφίας, αναφορικά με την τοπιογραφία στην ελληνική ζωγραφική του 19ου αιώνα και των αρχών του 20ού αιώνα. Η πρωτογενής έρευνα επικεντρώνεται στην αποδελτίωση των κριτικών κειμένων από τον περιοδικό τύπο, και συγκεκριμένα των τεχνοκριτικών κειμένων της περιόδου 1890-1920, που δημοσιεύθηκαν στα περιοδικά *Πινακοθήκη*, *Παναθήναια*, *Ο Καλλιτέχνης* και *Η Τέχνη*. Τα καλλιτεχνικά αυτά περιοδικά-η έκδοση των οποίων χρονολογείται από το 1900-αποτελούν πολύτιμη πηγή άντλησης πληροφοριών για την καλλιτεχνική ζωή στην Ελλάδα την περίοδο αυτή. Παράλληλα συνεξετάζεται το έργο του καλλιτέχνη με τα κριτικά κείμενα του Εμμανουήλ Ροΐδη, «*Η εν Ελλάδι ζωγραφική*» (1896) και του Περικλή Γιαννόπουλου, «*Η Ελληνική γραμμή και το ελληνικό χρώμα*» (1903-1904),<sup>6</sup> τα οποία εκφράζουν αισθητικές αντιλήψεις σχετικά με την πρόσληψη της νεωτερικής τέχνης στην Ελλάδα. Η επιλογή των κριτικών κειμένων των διανοούμενων Εμμανουήλ Ροΐδη και Περικλή Γιαννόπουλου, στοχεύει να εξετάσει εάν ο Οδυσσέας Φωκάς παρακολουθεί τις νέες τεχνοτροπίες, που προτείνει ο Ροΐδης ή η παραγωγή των τοπίων του προσανατολίζεται προς την αισθητική εθνοκεντρική διάσταση του Περικλή Γιαννόπουλου. Η εργασία επιχειρεί μια πρώτη προσέγγιση ως προς την πρόσληψη του έργου του καλλιτέχνη κυρίως στη διάσταση του συμβολισμού, που δεν έχει ερευνηθεί. Φιλοδοξεί να θέσει τις βάσεις για μια ευρύτερη ερευνητική εργασία, η οποία θα οδηγήσει σε μονογραφία για τον Οδυσσέα Φωκά.

Η εργασία αποτελείται από τέσσερα κεφάλαια. Στο πρώτο κεφάλαιο εξετάζεται η διαμόρφωση του κόσμου της τέχνης -στα τέλη του 19ου αιώνα- στην Ελλάδα και η ιστορία της ελληνικής τοπιογραφίας. Στο δεύτερο κεφάλαιο παρουσιάζονται τα βιογραφικά στοιχεία του ζωγράφου Οδυσσέα Φωκά, η εκθεσιακή του δραστηριότητα του καθώς και μία σύντομη τεχνοτροπική πραγμάτευση των έργων, από το κληροδότημά του στην Εθνική Πινακοθήκη, ενός συνόλου που δεν έχει τύχει ακόμα καμίας συστηματικής μελέτης. Στο τρίτο κεφάλαιο η εργασία επικεντρώνεται στην υποδοχή του τοπιογραφικού έργου του Οδυσσέα Φωκά κατά την περίοδο 1890 -

---

<sup>6</sup> Πρώτη δημοσίευση: Η ελληνική γραμμή, περιοδικό *Ανατολή*, Μάρτιος 1903. Το ελληνικό χρώμα, *Το Άστυ*, Σεπτέμβριος 1904.

1920, βάσει κριτικών κειμένων και άρθρων τεχνοκριτών στον ελληνικό περιοδικό τύπο, με σκοπό να εντοπιστούν οι διαφορετικές αισθητικές και ιδεολογικές οπτικές του έργου του, σε συνδυασμό με τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά τους. Ειδικότερα μελετάται η πρόσληψη της υποδοχής του έργου του καλλιτέχνη ως προς τις αρχές του ακαδημαϊσμού και του συμβολισμού.

Τέλος παρατίθενται αποδελτίωση των πηγών, βιβλιογραφία, κατάλογος των τοπιογραφικών έργων του Οδυσσέα Φωκά, κατάλογος εκθέσεων στις οποίες ο ζωγράφος έλαβε μέρος καθώς και παράρτημα τεχνοκριτικών κειμένων.

# 1. ΤΟ ΤΟΠΙΟ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

## 1.1 Ο κόσμος της τέχνης στην Ελλάδα στα τέλη του 19ου αιώνα

### Θεσμική συγκρότηση και εκθεσιακή δραστηριότητα

Η περίοδος που εξετάζει η συγκεκριμένη μελέτη, από το 1890 έως 1920, χαρακτηρίζεται από κρίσιμες πολιτικές, οικονομικές αλλά και πολιτιστικές εξελίξεις. Οι καλλιτέχνες της εποχής αυτής βιώνουν την χρεοκοπία του 1893, την καταστροφή του 1897, τον Μακεδονικό Αγώνα, το κίνημα του «Στρατιωτικού Συνδέσμου» το 1909, την άνοδο του Ελευθερίου Βενιζέλου στην εξουσία, το 1910, τους νικηφόρους πολέμους 1912-13 και την καταστροφή της Σμύρνης. Παράλληλα η εκπαιδευτική αναγέννηση του ελληνικού σχολείου, το γλωσσικό ζήτημα και η μεταρρύθμιση του 1917 με την εισαγωγή της δημοτικής, ο πολεοδομικός και κτιριολογικός εκσυγχρονισμός του αστικού και φυσικού τοπίου<sup>7</sup> και η πρόοδος προς τον τεχνολογικό εκσυγχρονισμό (1906-1914) αποφέρουν σημαντικές αλλαγές στο σύνολο της ελληνικής κοινωνίας. Όλα αυτά τα γεγονότα και πολλές άλλες πολιτικές και κοινωνικές αλλαγές είχαν τον αντίκτυπό τους στην καλλιτεχνική ζωή στην Αθήνα.

Μέσα σε αυτό το περιβάλλον, των βαθύτερων αλλαγών στην κρατική μηχανή, την οικονομία και την κοινωνία, μια σειρά από γεγονότα επιβεβαιώνουν ότι είχε αρχίσει να δημιουργείται ένα ενδιαφέρον τόσο από το κράτος όσο και από τις ανώτερες κοινωνικές τάξεις για τις καλές τέχνες. Είχε αρχίσει να εδραιώνεται μια έστω, όπως χαρακτηρίζει ο Ευγένιος Μαθιόπουλος, «υβριδικής μορφής, καλλιτεχνική ζωή στην Αθήνα» (Μαθιόπουλος, 2002, σ. 325).

Αρχικά λόγω έλλειψης εκθεσιακών χώρων, τα έργα παρουσιάζονται σε καταστήματα, όπως πιλοπωλεία, βιβλιοπωλεία και στα εργαστήρια των καλλιτεχνών.<sup>8</sup> Συγχρόνως παρατηρείται μια συσπείρωση των Αθηναίων φιλότεχνων διανοούμενων σε διάφορες οργανώσεις και συλλόγους με πολιτιστικό κυρίως χαρακτήρα και δραστηριότητα, όπως η καλλιτεχνική έκθεση, που διοργανώθηκε «υπέρ του Ερυθρού Σταυρού» το 1881, στην οικία Βασιλείου Μελά, και αποτελεί την «πρώτη απόπειρα εκθεσιακής καλλιτεχνικής έκθεσης πέρα από τις θεσμοθετημένες του Πολυτεχνείου» (Μπόλης, 2000, σ. 153).

<sup>7</sup> Βλ. (Κολώνας, 2002, σ. 256).

<sup>8</sup> Βλ. (Μπόλης, 2000, σσ. 141-146).

Την τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα, ο αριθμός των εκθέσεων αυξάνει<sup>9</sup> στην Αθήνα και στις ελληνικές επαρχίες, όπως στην Κωνσταντινούπολη, τη Σμύρνη, την Αλεξάνδρεια, τα Χανιά, την Πάτρα κ.α. Η καθιέρωση της Καλλιτεχνικής έκθεσης Αθηνών και η δημιουργία της «Εταιρείας των Φιλοτέχνων» και της «Ένωσις των Ελλήνων Καλλιτεχνών», που αναλαμβάνουν την ενίσχυση και προβολή των καλλιτεχνών, τονίζουν την έλλειψη μιας κρατικής θεσμικής υποστήριξης της καλλιτεχνικής ζωής.

Το τέλος του 19ου αιώνα σηματοδοτείται αφενός από την ίδρυση της Νέας Καλλιτεχνικής Ακαδημίας<sup>10</sup> από φοιτητές του Πολυτεχνείου, ως μια προσπάθεια αυτονομίησης από τον ακαδημαϊσμό και αφετέρου από τον ιδρυτικό νόμο της Εθνικής Πινακοθήκης, του πρώτου Μουσείου Εικαστικών Τεχνών στην Ελλάδα (Λαμπράκη-Πλάκα, 2001, σσ. 22-23), το οποίο θα διαδραματίσει ένα σπουδαίο ρόλο στην καλλιτεχνική ζωή.

Ο 20ός αιώνας ξεκινά με τον διορισμό του Γεώργιου Ιακωβίδη, ως εφόρου της νεοσύστατης Εθνικής Πινακοθήκης, του οποίου η παρουσία γεννά ελπίδες στον καλλιτεχνικό κόσμο για την ανανέωση της καλλιτεχνικής παιδείας. Άλλωστε δική του ήταν η πρωτοβουλία να δημιουργήσει τον «Σύνδεσμο των Ελλήνων Καλλιτεχνών», με βασικό σκοπό τον συνασπισμό τους, προσπάθεια που δεν ευδόωσε παρά μόνο το 1910, με την εκ νέου συγκρότηση του Συνδέσμου, ως το πρώτο συνδικαλιστικό καλλιτεχνικό σωματείο για την προάσπιση των συμφερόντων των καλλιτεχνών (Μοσχονάς, 2010, σ. 117).

Τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, στο πλαίσιο της γενικότερης ανάπτυξης της καλλιτεχνικής ζωής, εντάσσεται η αναβάθμιση του Σχολείου των Τεχνών<sup>11</sup> και η ίδρυση της Διαρκούς Καλλιτεχνικής Έκθεσης, από την κυβέρνηση των

---

<sup>9</sup> Οι κυριότερες εκθέσεις που διοργανώθηκαν στα τέλη του 19ου-αρχές 20ού αι.: η Καλλιτεχνική Έκθεση Αθηνών (1899), οι εκθέσεις της «Εταιρείας Φιλοτέχνων» στο Ζάππειο (1896 και 1899), οι εκθέσεις στην οικία Κούπα (1900) και στο «Ακταίον»-στο Νέο Φάληρο (1902), η «Καλλιτεχνική Ένωση» (1900), οι εκθέσεις του «Φιλολογικού Συλλόγου Παρνασσός» (1901, 1902, 1903), η Διεθνής Έκθεση Αθηνών στο Ζάππειο (1903), η «Ελληνική Καλλιτεχνική Εταιρεία» στο Ζάππειο (1907, 1908, 1909, 1910), οι εκθέσεις του «Συνδέσμου Ελλήνων Καλλιτεχνών» (1911, 1912, 1915, 1916, 1917, 1919), κ.ά. Σχετικά για την ιστορία των καλλιτεχνικών εκθέσεων, βλ. (Μπόλης, 2000) και (Μοσχονάς, 2010).

<sup>10</sup> «Συνέπεια των προ τινός καιρού εν τω ημετέρω Πολυτεχνείω διαδραματισθέντων, πλείστοι των σπουδαστών του καλλιτεχνικού τμήματος αποχωρισθέντες των συναδέλφων των, ιδρύσαν μικράν νέαν καλλιτεχνικήν σχολή[...]Επί του παρόντος οι μαθηταί των ανωτέρων τάξεων και απόφοιτοι του ημετέρου Πολυτεχνείου εποπτεύουσι τα έργα των αρχαίων, αργότερον δε, καθ' α δηλοί και το πρόγραμμα της σχολής, εν τω οποίω αναφέρεται και η διδασκαλία, αισθητικής,- προοπτικής και εισαγωγικής εν τη καλλιτεχνία, θα αναλάβωσι την εν τη νέα ταύτη νεαρά καλ. Σχολή».

«Νέα Καλλιτεχνική Σχολή», *Εφημερίς*, 24 Μαρτίου 1895.

<sup>11</sup> Το Σχολείο των Τεχνών, το 1910, αυτονομείται από το Μετσόβιο Πολυτεχνείο και με νέο νόμο (Νόμος 521, Ε.τ.Κ., φ.399, 29 Δεκεμβρίου 1914) ρυθμίζεται ο κανονισμός της λειτουργίας του.

Φιλελευθέρων. Η ανάγκη για κρατική μέριμνα για τη διοργάνωση των καλλιτεχνικών εκθέσεων απασχολούσε τους καλλιτέχνες, τους τεχνοκρίτες και τα καλλιτεχνικά σωματεία ήδη από το τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα. Γι' αυτό και ο Νόμος 241/1914 με τον οποίο θεσπίστηκαν θεμελιώδεις τροποποιήσεις στην εικαστική δημιουργία, (Γαρδίκια-Κατσιαδάκη, 2017, σσ. 29-31) συνέβαλε στην ανάπτυξη των τεχνών και στη καλλιτεχνική ζύμωση του κοινού. Επίσης από το 1915 έως το 1920, στην Αθήνα διοργανώνονται εκθέσεις του «Συνδέσμου Ελλήνων Καλλιτεχνών» (1912, 1915, 1916, 1917, 1919), οι οποίοι είχαν ανεξαρτητοποιηθεί από την Καλλιτεχνική Εταιρεία και διαπνέονταν από φιλελεύθερες δημοκρατικές ιδέες. Ειδικότερα μετά την άνοδο του Ελευθέριου Βενιζέλου στην εξουσία, ο οποίος υπήρξε υποστηρικτής των φιλελευθέρων καλλιτεχνών, παρατηρείται μια κινητικότητα στην κοινωνία των καλλιτεχνών. Οι πιο φιλελεύθεροι νεωτεριστές καλλιτέχνες συσπειρώθηκαν στο πλευρό του Βενιζέλου και δημιούργησαν την «Ομάδα Τέχνη» το 1917, η οποία προκάλεσε αίσθηση στους κριτικούς και το κοινό για το «νεωτεριστικό» της χαρακτήρα (Περπινιώτη-Αγκαζίρ, 2017, σσ. 36-37). Στην «Ομάδα» εκτός από τον Νικόλαο Λύτρα, που είχε την πρωτοβουλία, συμμετείχαν οι Κωνσταντίνος Παρθένης, Κωνσταντίνος Μαλέας, Θεόφρατος Τριανταφυλλίδης, Νικόλαος Οθωναίος, Λυκούργος Κογεβίνας, Περικλής Βυζάντιος, Όθων Περβολαράκης, Δημήτριος Στεφανόπουλος, Οδυσσέας Φωκάς, Σταύρος Παπαπαναγιώτου, και οι γλύπτες Μιχαήλ Τόμπρος και Γρηγόριος Ζευγώλης (Μεντζαφού-Πολύζου, 2017, σ. 18). Η ίδρυση της Ομάδας «απηχούσε την εμπειρία των καλλιτεχνικών ενώσεων και εκθέσεων, όπως των Sezession του Βερολίνου και της Βιέννης ή του Salon des Indépendants στο Παρίσι» (Ματθιόπουλος, 2001, σσ. 158-160) Οι καλλιτέχνες αυτοί ήταν προσανατολισμένοι κυρίως προς τις ιμπρεσιονιστικές και μεταϊμπρεσιονιστικές τεχνοτροπίες και αντιμετώπιζαν το έργο τέχνης σύμφωνα με τις νεότερες τάσεις που κυριαρχούσαν στα ευρωπαϊκά καλλιτεχνικά κέντρα. Ωστόσο οι μεν συντηρητικοί Έλληνες τεχνοκρίτες άσκησαν αρνητική κριτική στις αφαιρετικές και νεωτερικές τεχνοτροπίες των καλλιτεχνών, οι δε Γάλλοι «αναζητούσαν την τέχνη της αρχαίας Ελλάδας και το εθνικό χρώμα του τοπικού χρώματος» (Κούρια, 2017, σσ. 43-47) στα έργα, γεγονός που φανερώνει τις περιορισμένες δυνατότητες ανάπτυξης της «Ομάδας Τέχνης», η οποία και διαλύθηκε αμέσως μετά την εκλογική ήττα του Ελευθέριου Βενιζέλου.

Στην ανάπτυξη του καλλιτεχνικού ενδιαφέροντος και της εν γένει παιδείας του κοινού συνέτεινε και η κυκλοφορία των καλλιτεχνικών περιοδικών *Παναθήναια*

(1900-1915) του Κίμωνα Μιχαηλίδη, *Πινακοθήκη* (1900-1926) του Δημητρίου Ι. Καλογερόπουλου και *Ο Καλλιτέχνης* (1910-1912) του Γεράσιμου Βώκου, που άρχισαν να κυκλοφορούν τα πρώτα χρόνια του 20ού αιώνα και ενημέρωναν το κοινό για τα καλλιτεχνικά τεκταινόμενα. Τα περιοδικά αυτά αποτελούν χρήσιμη πηγή πληροφοριών για τις σύγχρονες καλλιτεχνικές εξελίξεις, τη διοργάνωση των εκθέσεων στα ευρωπαϊκά κέντρα, τα κινήματα του μοντερνισμού και την παρουσίαση των κατά τόπων *Αποσχίσεων* (*Sezession*). Εκτός από τις καλλιτεχνικές ειδήσεις, προβάλλουν τους φορείς και τους κανονισμούς των καλλιτεχνικών σωματείων και των διεθνών εκθέσεων, ως πρότυπα για τη δημιουργία ανάλογων πρακτικών στην Ελλάδα (Μοσχονάς, 2010, σσ. 46-47).

Σε γενικές γραμμές οι Έλληνες ενημερώνονταν για τις διεθνείς εξελίξεις μέσα από τα άρθρα των περιοδικών, αλλά αυτό δεν ήταν αρκετό για την ανάπτυξη της καλλιτεχνικής παιδείας τους. Η καλλιτεχνική ζωή χρειαζόταν την κρατική ενίσχυση και τη συσπείρωση όλων των καλλιτεχνών για τη δημιουργία καλλιτεχνικών εκθέσεων, με αξιόπιστες επιτροπές και επιλογές έργων με ποιοτικά κριτήρια, που θα προάγουν την καλλιτεχνική δημιουργία, τη διασφάλιση διάφανων διαδικασιών και θα επιφέρουν ίσες ευκαιρίες για τους καλλιτέχνες.

## 1.2 Η τοπιογραφία στην Ελλάδα

Ο ιστορικός τέχνης Jacob Burckhardt στο βιβλίο του, *Ο πολιτισμός της Αναγέννησης στην Ιταλία*<sup>12</sup> ιχνηλατούσε τις ομορφιές του τοπίου μέσα από την εξερεύνηση του εσωτερικού του κόσμου, αποκαλύπτοντας την αντικειμενική όψη της φύσης σε αντιδιαστολή με τον υποκειμενικό της κόσμο. Αυτήν την φύση του τοπίου οι καλλιτέχνες στο τέλος του 19ου και στις αρχές του 20ού προσπάθησαν να εξερευνήσουν με τις υποκειμενικές και αφαιρετικές τεχνοτροπίες των πρωτοποριακών τάσεων. Αλλά και ο Sir Kenneth Clark στο βιβλίο, *Το τοπίο στην τέχνη*<sup>13</sup> ερευνούσε το φανταστικό, το πραγματικό και ιδανικό τοπίο στη ζωγραφική. Το τοπίο γίνεται προσφιλέθ θέμα της καλλιτεχνικής δημιουργίας, που αποδίδεται ποικιλοτρόπως<sup>14</sup> και μελετάται, σε όλον τον 20ό αιώνα, ως έννοια υπό το πρίσμα της φιλοσοφίας, της αισθητικής και της ιστορίας της τέχνης.<sup>15</sup>

Στο νεοσύστατο ελληνικό κράτος, η απόδοση των αρχαιολογικών τόπων και μνημείων αποτέλεσε το κυρίαρχο θέμα της τοπιογραφίας, σύμφωνα με τη ρομαντική θέαση του αρχαίου κόσμου. Από τα πρώτα μετεπαναστατικά χρόνια, έχουμε απεικονίσεις μνημείων ρομαντικού τύπου, που προσφέρονται ως οπτικές μαρτυρίες του φυσικού τοπίου της νεότερης Ελλάδας (Τσιγκάκου, 2005, σσ. 221-223). Οι καλλιτέχνες που δίδαξαν στο Σχολείο των Τεχνών, όπως ο Ραφαήλ Τσέκολι (19ος αιώνας) και ο Ιταλός Βικέντιος Λάντσα (1822-1902), ασχολήθηκαν με το ιστορικό τοπίο και ζωγράρισαν αθηναϊκά τοπία με αρχαιότητες, μέσα σε ένα ρομαντικό

<sup>12</sup> Βλ. (Burckhardt, 1997, σσ. 204-211)

<sup>13</sup> Βλ. (Clark, 2018, σσ. 15-110).

<sup>14</sup> «Με τον όρο τοπίο νοείται ένα μέρος μιας γεωγραφικής περιοχής, έτσι όπως αυτό γίνεται αντιληπτό από τους ανθρώπους, και του οποίου ο χαρακτήρας προκύπτει από τη δράση φυσικών και ανθρωπογενών παραγόντων, όπως και από τις αναμεταξύ τους αμοιβαίες επιδράσεις». Με τις λέξεις αυτές ορίζεται στην ευρωπαϊκή σύμβαση το τοπίο. Στον ορισμό αυτό εμπεριέχονται οι δύο βασικές τάσεις που απαντώνται περί τοπίου, στην τρέχουσα επιστημονική βιβλιογραφία. Η πρώτη το αντιμετωπίζει ως μία γεωγραφική ενότητα, οριζόμενη επακριβώς με βάση κάποια συγκεκριμένης φύσεως κριτήρια (π.χ. γεωμορφολογικά, γεωλογικά, πολιτιστικά, ιστορικά κ.λπ.). Εντός των ορίων αυτής της γεωγραφικής περιοχής επιχειρείται η προσέγγιση και η ερμηνεία των ποικίλων όσων φυσικών και ανθρωπογενών παραγόντων που δρουν, είτε αυτόνομα είτε αλληλένδετα, διαμορφώνοντας διαρκώς την εικόνα ή/ και τις φυσικές και κοινωνικές δομές που επιχωριάζουν στο υπό εξέταση τοπίο. Η δεύτερη τάση αποσπά το ερώτημα από τις φυσικές και τις ανθρωπολογικές συνιστώσες του τοπίου και το μεταφέρει στο επίπεδο του παρατηρητή του: πώς ένας συγκεκριμένος άνθρωπος ή κάποια συγκεκριμένα κοινωνικά σύνολα αντιλαμβάνονται, ενδεχομένως οικειοποιούνται και ασφαλώς εκφράζουν την άποψή τους για το τοπίο που τους περιβάλλει. Σε αυτήν την περίπτωση, το τοπίο προσεγγίζεται ως αντικείμενο πρόσληψης.[...] Με βάση τον ορισμό αυτό πολλές μελέτες πραγματεύονται πτυχές του ελληνικού τοπίου στη μεγάλη ιστορική του διάρκεια, τόσο υπό το πρίσμα της περιφερειακής αρχαιολογικής και ιστορικής προσέγγισης, όσο και υπό το πρίσμα μιας φαινομενολογικής ανάγνωσης εικαστικών, φιλολογικών ή άλλων δεδομένων που σχετίζονται με την πρόσληψη του τοπίου. Συχνά τα όρια ανάμεσα στις δύο αυτές τάσεις είναι δυσδιάκριτα. Διότι σε τελική ανάλυση, η αναπαράσταση και η πραγματικότητα κατοικούν στον αυτό χώρο (Λ. Βίγκενσταϊν, *Philosophical Investigations*, Οξφόρδη 1958)» (Δουκέλλης, 2005, σσ. 9-10).

<sup>15</sup> Σχετικά με την ανάδυση του τοπίου, τη φιλοσοφία του, τη λειτουργία του στη νεωτερική κοινωνία και τη φύση ως τοπίο, βλ. Georg Simmel, Joachim Ritter, Ernst H. Gombrich, *Το Τοπίο* (επιστ. επιμ.) Νίκος Δασκαλοθανάσης, εκδόσεις Ποταμός, 2004.

πνεύμα νοσταλγίας. Στη τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα, Έλληνες ζωγράφοι, όπως ο Άγγελος Γιαλλινάς (1857-1939) και ο Αιμίλιος Προσαλέντης (1859-1926), συνέχισαν στο ίδιο πνεύμα με τους πρώτους καθηγητές του Σχολείου των Τεχνών και απέδωσαν απεικονίσεις μνημείων και όψεις πόλεων, χρησιμοποιώντας κατά κύριο λόγο την υδατογραφία και καθιερώνοντας αυτό το είδος της τοπιογραφίας.

Η απόδοση του τοπίου, όλον τον 19ο αιώνα βασιζόταν στη νατουραλιστική αντικειμενική απεικόνιση της εξωτερικής πραγματικότητας, σύμφωνα με τις αρχές της ακαδημαϊκής διδασκαλίας, που κυριαρχούσαν στη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας και καλλιέργησαν οι εκπρόσωποι της Ακαδημίας του Μονάχου, όπως οι Νικηφόρος Λύτρας (1832-1904), Κωνσταντίνος Βολανάκης (1837-1907), Γεώργιος Ιακωβίδης (1853-1932) και Δημήτριος Γερασιώτης (1871-1966). Ωστόσο στη Σχολή Καλών Τεχνών δίδασκαν και ζωγράφοι, οι οποίοι δεν σπούδασαν αποκλειστικά στην Ακαδημία του Μονάχου, όπως ο Σπυρίδων Προσαλέντης (1830-1895) στην Ακαδημία Καλών Τεχνών της Βενετίας, ο Αλέξανδρος Καλ(λ)ούδης (1850-1923) στην Ακαδημία Καλών Τεχνών στο Παρίσι, ο Βικέντιος Μποκατσιάμπης (1856-1932) στην Καλλιτεχνική Ακαδημία της Μασσαλίας και στη συνέχεια στη Φλωρεντία και τη Ρώμη, ο Γεώργιος Ροϊλός (1867-1928) εκτός από το Μόναχο, παρακολούθησε μαθήματα στην Ακαδημία Julian στο Παρίσι και στο Λονδίνο και ο Επαμεινώνδας Θωμόπουλος (1878-1976) στην Ακαδημία Καλών Τεχνών στη Ρώμη και στη Βενετία. Οι ποικίλες αυτές μαθητείες μαρτυρούν ότι ο ακαδημαϊσμός που επικρατεί στην ελληνική τοπιογραφία, δεν οφείλεται αποκλειστικά στην Ακαδημία του Μονάχου, αλλά στο γεγονός ότι οι Έλληνες δεν ήταν έτοιμοι να απομακρυνθούν από την τάση απόδοσης της αντικειμενικής εξωτερικής πραγματικότητας. Απομακρύνονται μεν από τα ιστορικά και μυθολογικά θέματα της κλασικής ζωγραφικής, καθώς επικρατεί ο ρομαντισμός, στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, αλλά η τέχνη δεν απομακρύνεται από την ορατή-αντικειμενική πραγματικότητα. Τώρα οι καλλιτέχνες ενδιαφέρονται για την καθημερινή ζωή, τη σύγχρονη πραγματικότητα και ζωγραφίζουν οικεία τοπία όχι όπως πρέπει να είναι αλλά αυτό που είναι, λαμβάνοντας υπόψη τους το φυσικό φως και τις επιδράσεις του πάνω στους όγκους των αντικειμένων. Βέβαια αυτό «το πέρασμα από το ιστορικό τοπίο στο φυσικό τοπίο πραγματοποιείται με πολλές ενδιάμεσες παραχωρήσεις» (Κωτίδης, 1995, σ. 42), υιοθετώντας πιο υποκειμενικές εκφράσεις, χωρίς όμως να απομακρυνθούν από την ορατή πραγματικότητα. Καλλιτέχνες, όπως ο Περικλής Πανταζής (1849-1884), ο Ιωάννης Αλταμούρας (1873-1876) και ο Συμεών Σαββίδης

(1859-1927) αν και σπούδασαν σε διαφορετικά κέντρα, ο πρώτος στο Παρίσι και στις Βρυξέλλες, ο δεύτερος στην Κοπεγχάγη και ο τρίτος στο Μόναχο, ήδη από το τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα, ζωγράφισαν τοπία, με περισσότερη ελευθερία και χρησιμοποίησαν νέα εκφραστικά μέσα για να αποδώσουν «την ενέργεια του φωτός, τις οπτικές εντυπώσεις και τις χρωματικές αρμονίες που προκαλεί η φύση» (Καφέτση, 1992, σ. 25).

Από τις δύο τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα, η ελληνική κοινωνία αρχίζει να εκσυγχρονίζεται, να αναπτύσσεται και να εδραιώνεται μια υβριδική μορφή αστικής συνείδησης, στα μεγάλα κέντρα της Ελλάδας. Τότε οι Έλληνες καλλιτέχνες αποδίδουν μια νέα εικόνα της φύσης, αισθανόμενοι τις δυνατότητες που προσφέρουν οι «επί τόπου» καταγραφές της (Μεντζαφού-Πολύζου, 1999, σ. 101).

Η επικράτηση της τοπιογραφίας είναι έκδηλη στις καλλιτεχνικές εκθέσεις των Ελλήνων καλλιτεχνών στα χρόνια 1896-1900, στις οποίες δίπλα στις προσωπογραφίες και στις ηθογραφίες κυριαρχούν οι νεκρές φύσεις και τα τοπία. Στις Καλλιτεχνικές Εκθέσεις των Αθηνών παρουσιάζονται έργα των Ράλλη, Γερασιώτη, Ροϊλού, Μαθιόπουλου, Φλωρά, Χατζόπουλου, Φωκά, Γιαλλινά, Λασκαρίδου, Μποκατσιάμπη, τα οποία σχολιάζονται από τους τεχνοκρίτες της εποχής στον ημερήσιο τύπο.<sup>16</sup> Ο Εμμανουήλ Ροΐδης ειδικά στο κριτικό άρθρο του «*Η εν Ελλάδι Ζωγραφική*» (1896), σχολιάζει τα έργα των Φωκά, Χατζόπουλου, Ιωαννίδη, Μποκατσιάμπη και Γιαλλινά και καλεί τους Έλληνες τοπιογράφους να ανανεώσουν την ελληνική τοπιογραφία, έχοντας πρότυπο τα τοπία του συμβολιστή Boecklin. Οι καλλιτέχνες Βικέντιος Μποκατσιάμπης, Οδυσσέας Φωκάς (1857-1946), Γεώργιος Χατζόπουλος (1859-1935), Συμεών Σαββίδης, Νικόλαος Φερεκείδης (1862-1929), Γεώργιος Ροϊλός, Δημήτριος Γερασιώτης, Θάλεια Φλωρά-Καραβία (1871-1960), Σοφία Λασκαρίδου (1882-1965), Ουμβέρτος Αργυρός (1884-1963) κ.ά. φιλοτεχνούν αυτήν την περίοδο, χαρακτηριστικά έργα, στα οποία υιοθετούν ανοιχτά χρώματα και απεικονίζουν μία φύση που μεταβάλλεται κάτω από την επίδραση του φωτός. Αυτές τις πολλές όψεις του φυσικού τοπίου θα προσπαθήσουν να αποδώσουν οι τοπιογράφοι, προσανατολισμένοι προς την αισθητική και την τεχνοτροπία του ιμπρεσιονισμού.

Στις αρχές του 20ού αιώνα οι περισσότεροι καλλιτέχνες απεικονίζουν το φυσικό τοπίο χρησιμοποιώντας τις νέες εκφραστικές δυνατότητες του χρώματος. Άλλοτε το

---

<sup>16</sup> Βλ. (Μπόλης, 2000, σσ. 222-252).

χρώμα χρησιμοποιείται ως εκφραστικό μέσο για να καταγράψει τις εντυπώσεις της στιγμής, «τη φαινομενικότητα των πραγμάτων» (Καφέτση, 1992, σ. 25), στα ιμπρεσιονιστικά έργα, όπως στη *Σπουδή για το χρώμα* (1910) του Συμεών Σαββίδη, άλλοτε χρησιμοποιείται ως μέσο έκφρασης μιας μυστικιστικής συμβολιστικής δύναμης στα έργα των συμβολιστών, όπως στο έργο *Η πλαγιά* (1908) του Κωνσταντίνου Παρθένη και άλλοτε χρησιμοποιείται ως μέσο έκφρασης της μορφολογίας του τοπίου, όπως στο *Τοπίο Λαυρίου* του Κωνσταντίνου Μαλέα.

Το τοπίο θα αποτελέσει το κύριο θεματικό αντικείμενο της καλλιτεχνικής πορείας των Ελλήνων καλλιτεχνών στην αυγή του 20ού αιώνα. Ο τεχνοκρίτης Γεράσιμος Βώκος στο κριτικό σημειώμά του για την Α΄ Καλλιτεχνική έκθεση των μελών του «Συνδέσμου Ελλήνων Καλλιτεχνών» στο Ζάππειο την άνοιξη του 1912, σημειώνει:

«Το κυριαρχούν είδος είναι το τοπίον, [...]τούτο είναι ανάλογον προς την σύγχρονον ελληνικὴν διανόησιν και οιοινεί συνέπεια ταύτης. Η τέχνη δεν φανερώνει ισχυράς ιδέας και μεγάλα αισθήματα ειμή εφ' όσον ταύτα υπάρχουν, η δε σημερινή κακοδαιμονία και νάρκη της ελληνικής φυλής αποκλείει τοιαύτας εκδηλώσεις. Και οι έλληνες καλλιτέχνηαι σύρονται απλώς ως εις μίαν απαρχήν αντιδράσεως προς την ατομικήν και ερημικήν ενατένισιν, προς το τοπίον. Με τον καιρόν όμως θα έχωμεν μεγαλειτέρα αποτελέσματα[...]πλησίον εις τας χάρας του μεγάλου πολιτισμού».<sup>17</sup>

Ο τεχνοκρίτης υποδηλώνει πως οι οικονομικές συνέπειες που ακολούθησαν μετά την ήττα του πολέμου του 1897, αλλά και οι Βαλκανικοί Πόλεμοι απομάκρυναν τους καλλιτέχνες από εμπνευσμένες δημιουργίες, γι' αυτό και κατέφυγαν στην υποκειμενική ενατένιση του φυσικού τοπίου. Η φύση μέσα από αυτή τη βιοματική όραση έγινε το όχημα της ελληνικής τέχνης προς τα πρωτοποριακά τεχνοτροπικά ρεύματα της Ευρώπης. Ο Αντώνης Κωτίδης στο βιβλίο του, *Μοντερνισμός και «Παράδοση»*, αναφέρει ότι κατά τη δεύτερη δεκαετία του 20ού αιώνα, τα τοπία των Νικόλαου Οθωναίου (1877-1950), Κωνσταντίνου Παρθένη (1878-1967), Κωνσταντίνου Μαλέα (1879-1928), Νικόλαου Λύτρα (1883-1927), Όθωνα Περβολαράκη (1887-1974), Λυκούργου Κογεβίνα (1887-1940), Μιχάλη Οικονόμου

<sup>17</sup> Βλ. «Η καλλιτεχνική έκθεσις του Ζαππειού», *Ο ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ*, Έτος Γ', τεύχος 26, Μάιος 1912, σ. 66.

(1888-1933) και Περικλή Βυζάντιου (1893-1972) «έχουν εκφραστικά μέσα που περιλαμβάνονται στο λεξιλόγιο του μοντερνισμού», όπως την επίπεδη απεικόνιση, την αντιφυσιοκρατική αναπαράσταση, και την προβολή της ιδιοσυστασίας των υλικών (Κωτίδης, 1993, σσ. 38-39). Στα έργα αυτά παρατηρούνται τομές σε σχέση με την αντιμετώπιση του έργου τέχνης. Τώρα η τέχνη απομακρύνεται από την προοπτική αναπαράσταση και επιδιώκεται η ανάδειξη της ζωγραφικής αυτονομίας μέσω της επίπεδης απεικόνισης. Η επίπεδη απεικόνιση ήταν γνώριμη στους Έλληνες καλλιτέχνες, καθώς αποτελεί χαρακτηριστικό της λαϊκής τέχνης αλλά και παραπέμπει στην τεχνική της λιθογραφίας που ήταν διαδεδομένη τον 19ο αιώνα «και διέδωσε πολλές εικόνες τοπίων».<sup>18</sup> Επίσης οι Έλληνες καλλιτέχνες που είχαν σπουδάσει στα ευρωπαϊκά κέντρα είχαν έρθει σε επαφή με τα τυπώματα της κινέζικης και ιαπωνικής τέχνης, τα οποία χαρακτηρίζονται από επιπεδότητα. Άλλο ένα χαρακτηριστικό του λεξιλογίου της μοντέρνας τέχνης είναι η προβολή της ιδιοσυστασίας των υλικών. Η προβολή του πινέλου του δημιουργού καθώς και ο υλικός χαρακτήρας του χρώματος είναι διακριτά στοιχεία πάνω στη ζωγραφική επιφάνεια. Αυτά τα εκφραστικά μέσα σε συνδυασμό με την παραμόρφωση ή διάσπαση της μορφής αποτελούν επιδιώξεις του μοντερνισμού στη ζωγραφική. Οι καλλιτέχνες επέλεξαν «ταπεινά» θέματα, όπως το τοπίο και αισθάνθηκαν ελεύθεροι, αποδεσμευμένοι από τις συμβάσεις του ωραίου, να αποδώσουν τον φυσικό κόσμο, μέσω μορφολογικών σχημάτων που ανατρέπουν τις σχέσεις κλίμακας των στοιχείων του έργου. «Ο θεατής εστιάζει όχι στο τι παριστάνεται αλλά στο πώς παριστάνεται το έργο τέχνης» (Κωτίδης, 1993, σ. 38). Η επιλογή του θέματος γίνεται πρόφαση για τη δημιουργία του έργου ως αποτέλεσμα μιας αισθητής εμπειρίας και διανοητικής επεξεργασίας. και αρχίζει να επικρατεί η αποσπασματικότητα.

Λαμβάνοντας υπόψη τις θέσεις του θεωρητικού του μοντερνισμού Clement Greenberg<sup>19</sup> και το άρθρο του Νίκου Δασκαλοθανάση, Μοντερνισμός και εικαστικές τέχνες: η ελληνική περίπτωση (Δασκαλοθανάσης, 2015, σσ. 115-135), διαπιστώνουμε ότι οι νεωτερικές προσπάθειες των Ελλήνων καλλιτεχνών εστίασαν αποκλειστικά στη μορφολογική ανανέωση. Η ελληνική κοινωνία δεν ήταν ακόμη έτοιμη να αποδεχτεί την ανανέωση των εκφραστικών μέσων στο πεδίο των εικαστικών τεχνών, γιατί αφενός απουσίαζαν σημαντικές παράμετροι της μοντέρνας ζωής, όπως η ταχεία

<sup>18</sup> Βλ. (Δασκαλοθανάσης, 2004, σ. 82).

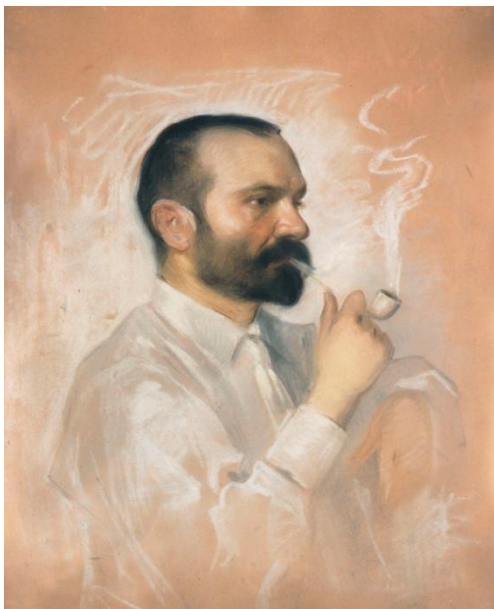
<sup>19</sup> Σχετικά περί του ρόλου της φύσης στη μοντερνιστική ζωγραφική, βλ. Clement Greenberg, *Τέχνη και Πολιτισμός*, (μετάφραση-επιμέλεια) Νίκος Δασκαλοθανάσης, εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 2007, σσ. 281-285.

εκβιομηχάνιση και η εντατικοποιημένη αστικοποίηση και αφετέρου η έλλειψη λόγιας καλλιτεχνικής παράδοσης, ώστε να εκδηλωθεί η οποιαδήποτε ρήξη απέναντί της. Επομένως «προδρομικά φανερώματα του μοντέρνου» (Καφέτση, 1992, σ. 27), όπως αναφέρει και η Άννα Καφέτση, παρατηρούνται αυτήν την περίοδο και νεωτερικοί πειραματισμοί, χωρίς το τοπίο να απομακρύνεται από την αναγνώριση της ορατής πραγματικότητας.

Στο πνεύμα αυτό εντάσσεται και η ίδρυση της «Ομάδος Τέχνη», το 1917, από καλλιτέχνες όπως οι Κωνσταντίνος Παρθένης, Κωνσταντίνος Μαλέας, Νικόλαος Λύτρας κ.ά. για να δηλώσουν τις νεωτερικές τους τάσεις στο πεδίο των εικαστικών τεχνών, μέσω της χρωματικής εκφραστικότητας και της μορφολογικής ανανέωσης των έργων τους. Η τοπιογραφία στις δύο πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα υιοθετεί τα εκφραστικά μέσα του μοντερνισμού και γίνεται το όχημα για μια τέχνη υποκειμενική που αποδεσμεύεται από το παραστατικό θέμα. Οι Έλληνες καλλιτέχνες αποδίδουν τα τοπία τους με νέα πλαστικά μέσα και κυρίως με την χρήση του εκφραστικού χρώματος. Άλλοι καταγράφουν τις εντυπώσεις-ατμόσφαιρα του τοπίου και άλλοι μέσω των μεγάλων χρωματικών πεδίων αποδίδουν υποκειμενικά το τοπίο, χωρίς να επιδιώκουν να αναπαραστήσουν ένα συγκεκριμένο τοπίο. Δεν υπερβαίνουν την ορατή πραγματικότητα και χρησιμοποιούν το λεξιλόγιο της μοντέρνας ζωγραφικής για να παράγουν έναν ζωγραφικό χώρο που επικεντρώνεται στην οπτική εμπειρία. Ο ζωγραφικός αυτός χώρος-τοπίο «δεν προσπαθεί να αναπαραστήσει έναν προϋπάρχοντα και αυθύπαρκτο χώρο, αλλά παράγεται από την ίδια τη ζωγραφική δραστηριότητα» (Φουκώ, 2017, σ. 62). Αυτή ακριβώς η προβληματική γύρω από την απόδοση του τοπίου είναι κυρίαρχη τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα. Το τοπίο χωρίς να αποδεσμευτεί πλήρως από την αναπαράσταση, γίνεται το όχημα για την κυριαρχία της υποκειμενικής θεώρησης του κόσμου.

## 2. Ο ΤΟΠΙΟΓΡΑΦΟΣ ΟΔΥΣΣΕΑΣ ΦΩΚΑΣ (1857-1946)

### 2.1 Η ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΟΔΥΣΣΕΑ ΦΩΚΑ



Εικόνα 1 Παύλος Μαθιόπουλος (1876-1956) Προσωπογραφία Οδυσσέα Φωκά, 1897Εθνική Πινακοθήκη - Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου

Ο Οδυσσέας Φωκάς γεννήθηκε στο Χαλαστέρι,<sup>20</sup> κοινότητα του Γαλατσίου της Ρουμανίας το 1857<sup>21</sup>. Ο πατέρας του ήταν ένας πλούσιος Κεφαλλονίτης έμπορος, που δραστηριοποιείτο στην ιστορική περιοχή της Μολδαβίας, στην ανατολική Ρουμανία, καλλιεργώντας μεγάλες εκτάσεις στην επαρχία Γαλατσίου<sup>22</sup> και η μητέρα του από τη Ρουμανία. Τελείωσε το δημοτικό σχολείο στο Γαλάτσι της Ρουμανίας και μετά τον χωρισμό των γονιών του επέστρεψε στην

Ελλάδα και τελείωσε το Γυμνάσιο στην Αθήνα.

Το 1875 εγκαταστάθηκε στο Aix-en-Provence της Γαλλίας, όπου άρχισε να παρακολουθεί μαθήματα στη Νομική Σχολή. Στη συνέχεια

εγκαταστάθηκε στο Παρίσι, όπου παράλληλα με τη Νομική, παρακολούθησε και μαθήματα ζωγραφικής σε ελεύθερες ακαδημίες του Παρισιού με δασκάλους τους Emmanuel Frémiet (1824-1910) και Raphael Collin (1850-1916) (Μεντζαφού, 2000, σ. 393) και Karl Cartier (1855-1925), με τον οποίο είχε κοινό εργαστήριο (Κατσανάκη, 2006, σ. 49).<sup>23</sup> Μετά την απόκτηση του πτυχίου της Νομικής, αφοσιώθηκε ολοκληρωτικά στη



Εικόνα 2 Το αργυρό μετάλλιο που απονεμήθηκε στον Οδυσσέα Φωκά στη Διεθνή Έκθεση Χανίων (1900)-Αρχείο Οδυσσέα Φωκά-ΕΠΜΑΣ

<sup>20</sup> Βλ. Δ. Α. ΚΟΚΚΙΝΟΣ, «Οδυσσεύς Φωκάς», *Νέα Εστία*, Φεβρουάριος 1934, σσ. 161-163.

<sup>21</sup> Για την ημερομηνία γέννησης βλ., Μαρίνος Καλλιγιάς, «Οδυσσεύς Φωκάς», *Ζυγός*, Μάιος 1965, σσ. 58 - 68.

<sup>22</sup> Βλ. Δ. Α. ΚΟΚΚΙΝΟΣ, «Οδυσσεύς Φωκάς», *Νέα Εστία*, Φεβρουάριος 1934, σσ. 161-163.

<sup>23</sup> Η Κατσανάκη αποθησαύρισε την πληροφορία από το άρθρο του Δ.Α.ΚΟΚΚΙΝΟΥ, «Οδυσσεύς Φωκάς» στην *Νέα Εστία* (Φεβρουάριος 1934), στο οποίο αναφέρεται: «(Ο Φωκάς) γνωρίστηκε μ' ένα ζωγράφο, τον Καρτιέ, που ήταν δάσκαλος σ' ένα λύκειο, έγιναν φίλοι, και σε λίγον καιρό ο νεαρός φοιτητής διάβαζε τα νομικά του σ' ένα ατελιέ που το είχε νοικιάσει μαζί με τον Παρισινό ζωγράφο».

ζωγραφική, συνεχίζοντας τις σπουδές του<sup>24</sup> στην Académie Colarossi.<sup>25</sup>

Το 1885, επέστρεψε στην Ελλάδα και άρχισε να παρουσιάζει έργα του σε ομαδικές καλλιτεχνικές εκθέσεις. Συμμετείχε στην έκθεση των Δ' Ολυμπίων (1888),<sup>26</sup> όπου και βραβεύτηκε με χάλκινο μετάλλιο, στις Καλλιτεχνικές εκθέσεις Αθηνών (1896-1900), στις εκθέσεις του «Φιλολογικού Συλλόγου Παρνασσού», σε Διεθνείς Εκθέσεις, όπως των Χανίων (1900), όπου βραβεύτηκε με αργυρό μετάλλιο,



Εικόνα 3 Το τιμητικό δίπλωμα της απονομής του χάλκινου μεταλλίου στον Οδυσσέα Φωκά στη Διεθνή Έκθεση του Παρισιού (1900)-Αρχείο Οδυσσέα Φωκά-ΕΠΜΑΣ



Εικόνα 4 Το τιμητικό δίπλωμα της απονομής του χάλκινου μεταλλίου στον Οδυσσέα Φωκά (Δ' Ολύμπια 1888)-Αρχείο Οδυσσέα Φωκά-ΕΠΜΑΣ

και του Παρισιού (1900), όπου του απονεμήθηκε χάλκινο μετάλλιο, στις Εκθέσεις του «Συνδέσμου Ελλήνων Καλλιτεχνών», στην έκθεση της «Ομάδας Τέχνη» (1917),<sup>27</sup> στην Biennale της Βενετίας (1934)<sup>28</sup> και στις Πανελλήνιες (1938, 1939, 1940).<sup>29</sup> Στο τέλος της εργασίας παρατίθεται παράρτημα με την εκθεσιακή δραστηριότητα του καλλιτέχνη.

Ο Οδυσσέας Φωκάς, εκτός από την ενεργό συμμετοχή του στις καλλιτεχνικές εκθέσεις, υπήρξε μέλος της επιτροπής της Ζ' Καλλιτεχνικής Έκθεσης του Συλλόγου

<sup>24</sup> Για την ακριβή ημερομηνία εγγραφής του στη σχολή Colarossi, δεν έχουμε στοιχεία. Η Ιστορικός Τέχνης Κλεάνθη-Χριστίνα Βαλκανά δεν εντόπισε -σε σχετική έρευνά της- κάποιο τεκμήριο εγγραφής-παρακολούθησης του Οδυσσέα Φωκά, στο αρχείο της Σχολής. Σύμφωνα με όσα αναφέρει ο Δ. Κόκκινος στο άρθρο του στην *Νέα Εστία*, συμπεραίνουμε ότι πρέπει να γράφτηκε στη Σχολή, το 1882. Βλ. Δ. Α. ΚΟΚΚΙΝΟΣ, Οδυσσεύς Φωκάς, *Νέα Εστία*, Φεβρουάριος 1934, σσ.161-163.

<sup>25</sup> Η περίφημη ιδιωτική Σχολή ζωγραφικής Colarossi είχε ιδρυθεί από τον Ιταλό γλύπτη Colarossi, που εργάστηκε το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα στο Παρίσι. Στην Ακαδημία Colarossi φοίτησαν σημαντικοί καλλιτέχνες, όπως ο Gauguin το 1875, ο Lyonel Feininger το 1892-93 και αρκετοί άλλοι. Βλ. Χρυσάνθος Χρήσου, *Η Ελληνική Ζωγραφική 1832-1922*, Αθήνα, Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, 1981, σ. 140.

<sup>26</sup> Υπάρχει τιμητικό δίπλωμα της απονομής του χάλκινου μεταλλίου στον Οδυσσέα Φωκά, στο Αρχείο της Εθνικής Πινακοθήκης.

<sup>27</sup> Βλ. (Περπινιώτη-Αγκαζίρ, 2017, σ. 35).

<sup>28</sup> (Μεντζαφού, 2000, σ. 395).

<sup>29</sup> Βλ. (Μεντζαφού, 2000, σ. 395).



Εικόνα 5 Δίπλωμα συνεργασίας στον ελλανοδική Οδυσσέα Φωκά για τη διοργάνωση της Διεθνούς έκθεσης Αθηνών (1903)- Αρχείο Οδυσσέα Φωκά -ΕΠΜΑΣ

«Παρνασσού» και από τα ιδρυτικά μέλη του «Συλλόγου Ελλήνων Καλλιτεχνών», το 1900 (Μοσχονάς, 2010, σσ. 96, 99). Από πολύ νωρίς απέκτησε κύρος και υπήρξε μέλος της ελλανοδικού επιτροπής<sup>30</sup> στις περισσότερες εκθέσεις<sup>31</sup> του «Συνδέσμου Ελλήνων Καλλιτεχνών», με πρόεδρο τον Γεώργιο Ιακωβίδη, τον οποίο και διαδέχτηκε (Μοσχονάς, 2010, σ. 860).

Όταν επέστρεψε στην Αθήνα, από τις σπουδές του στο Παρίσι, συνεργάστηκε με το περιοδικό *Το Άστυ* και την εφημερίδα *Ακρόπολις* (Σπητέρης, 1979, σ. 302), ως εικονογράφος και ενίοτε ως ανταποκριτής τους, όπου δημοσίευσε σχέδια εμπνευσμένα από την επικαιρότητα, όπως την πορεία των έργων για τη διάνοιξη του Ισθμού της Κορίνθου ή την παρουσία του στόλου στο Φάληρο, εκτελώντας μια εργασία που σήμερα είναι συνυφασμένη με την φωτογραφία. Την ενασχόλησή του αυτή την αντιλαμβανόμαστε ως ένα μέσο βιοπορισμού εκείνη την περίοδο. Με αυτό το σκεπτικό εξηγείται και η συμμετοχή του Οδυσσέα Φωκά στην αγιογράφιση οκτώ εικόνων του τέμπλου στο ναό του Αγ. Κωνσταντίνου μαζί με τον Βύρωνα Κοντόπουλο (1862/66-1941), τις οποίες τελικά ο Δήμαρχος της πόλης αρνήθηκε να παραλάβει, ορίζοντας επιτροπή για την αξιολόγησή τους. Η επιτροπή στην οποία ανήκε και ο Γεώργιος Ιακωβίδης τις απέρριψε με αποτέλεσμα να προκληθούν ποικίλα σχόλια στους καλλιτεχνικούς κύκλους.<sup>32</sup> Το θέμα αφορά την ανάθεση της εκκλησιαστικής τέχνης, η οποία μέχρι τότε γινόταν χωρίς αυστηρές προδιαγραφές και κυρίως η ανάθεση των εκκλησιαστικών έργων δινόταν σε λαϊκούς τεχνίτες. Το γεγονός ότι ο Γεώργιος Ιακωβίδης, με το κύρος του ως έφορος της Εθνικής Πινακοθήκης, καθηγητής και εν συνεχεία Διευθυντής της Σχολής Καλών Τεχνών, δεν μπόρεσε να επιβάλει το έργο των εικαστικών καλλιτεχνών, δείχνει πόσο πολύ ήταν εδραιωμένη η λαϊκή

<sup>30</sup> ΕΚΘΕΣΕΙΣ, *Πινακοθήκη*, Έτος Γ', τεύχος 35. Ιανουάριος 1904, σ. 225.

<sup>31</sup> Ενδεικτικά ο Μοσχονάς αναφέρει: «Την κριτική επιτροπή της α' έκθεσης του ΣΕΚ, το 1912, απάρτιζαν οι ζωγράφοι Γ. Ιακωβίδης, Οδ. Φωκάς, Ν. Λύτρας και οι γλύπτες Θ. Θωμόπουλος, Γρ. Ζευγώλης. Αντίστοιχα, στη β' έκθεση, του 1915, μετείχαν οι ζωγράφοι Γ. Ιακωβίδης, Οδ. Φωκάς, Ν. Λύτρας, οι γλύπτες Ν. Γεωργαντής, Γρ. Ζευγώλης και ο Αρχιτέκτονας Δ. Τσιπούρας - Σαλωνίτης. Στην γ' έκθεση του 1916, οι ζωγράφοι Γ. Ιακωβίδης, Οδ. Φωκάς, Ν. Λύτρας και ο γλύπτης Μ. Τόμπρος. Έναν χρόνο αργότερα το 1917, μέλη της επιτροπής ήσαν οι ζωγράφοι Γ. Ιακωβίδης, Ν. Λύτρας, Θ. Τριανταφυλλίδης, οι γλύπτες Θ. Θωμόπουλος και Ι. Βούλγαρης, οι αρχιτέκτονες Τσίλλερ και Μάζης. Στην ε' έκθεση του ΣΕΚ, το 1921, την κριτική επιτροπή την απαρτίζουν-με εξαίρεση τον Γ. Ιακωβίδη, ο Κ. Παρθένης, ο Οδ. Φωκάς και ο Θθ. Τριανταφυλλίδης» (Μοσχονάς, 2010, σσ. 185-186).

<sup>32</sup> ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ, *Πινακοθήκη*, Έτος Ε', τεύχος 58, Δεκέμβριος 1905, σ. 197.

εκκλησιαστική δημιουργία. Έξι χρόνια αργότερα ο Σύνδεσμος Ελλήνων Καλλιτεχνών, με πρόεδρο τον Γεώργιο Ιακωβίδη, υπέβαλε υπόμνημα στον Υπουργό της Εκκλησιαστικής Εκπαίδευσης για έλεγχο της εκκλησιαστικής δημιουργίας και την ανάθεση σε καλλιτέχνες με πτυχίο από τη Σχολή Καλών Τεχνών (Μοσχονάς, 2010, σ. 129).

Παρακολουθώντας την εκθεσιακή δραστηριότητά του και τις συνεργασίες του, διαπιστώνουμε πως ο Οδυσσεύς Φωκάς επιλέγει θεσμικούς φορείς για να παρουσιάσει τα έργα του, όπως τις Διαρκείς Καλλιτεχνικές Εκθέσεις του Κράτους,, τις εκθέσεις του Συνδέσμου Ελλήνων Καλλιτεχνών και συνδιαλέγεται με καλλιτέχνες που ενδιαφέρονται για τη θεσμική υποστήριξη των τεχνών και την παρουσίαση της τέχνης τους έξω από τα ελληνικά σύνορα, με τη συμμετοχή σε διεθνείς εκθέσεις.

Ο Οδυσσεύς Φωκάς, μετά από μια απουσία τριών χρόνων, από το 1907 έως το 1910 στη Ρουμανία για οικογενειακούς λόγους,<sup>33</sup> επέστρεψε στην Αθήνα<sup>34</sup> και το 1915 διορίστηκε β' επιμελητής στην Εθνική Πινακοθήκη.<sup>35</sup> Αυτή η θέση του εξασφαλίζει οικονομική άνεση και ασφάλεια, σε μία περίοδο που οι καλλιτέχνες μετά τους Βαλκανικούς πολέμους και κυρίως με τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο ανέστειλαν τις καλλιτεχνικές τους δραστηριότητες. Ο Οδυσσεύς Φωκάς με τη θέση του Επιμελητή της Εθνικής Πινακοθήκης, παρακολουθεί τα εικαστικά δρώμενα, συμμετέχει σε εκθέσεις με ποιοτικά κριτήρια και συνεργάζεται με το Υπουργείο Οικονομίας<sup>36</sup> και τους κρατικούς θεσμούς ως επαΐων στα θέματα των εικαστικών τεχνών.

Στην Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου, στην οποία υπηρέτησε για 31 χρόνια, αποφάσισε να κληροδοτήσει, εκτός από τη συλλογή του με έργα τέχνης και αντικείμενα, και όλη του την περιουσία (Καλλιγιάς, 1965, σσ. 58-68). Στην ιδιόχειρη διαθήκη του, εξηγούσε τον λόγο της δωρεάς του, κάνοντας σαφή την πρόθεσή του να εμπλουτίζονται οι συλλογές του μουσείου με έργα Γάλλων ζωγράφων κυρίως του 19ου αιώνα, αποκλείοντας έργα της μοντέρνας τέχνης.<sup>37</sup> Αν

<sup>33</sup> Βλ. Μαρίνος Καλλιγιάς, Οδυσσεύς Φωκάς, *Ζυγός*, Μάιος 1965, σσ. 58-68.

<sup>34</sup> «Ο εκ Βουκουρεστίου επανελθών ζωγράφος κ. Ο. Φωκάς έφερε πολλά τοπία εμπνευσμένα κατά την εις Ρουμανίαν διαμονήν του». Ανώνυμος, «ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ», *Ο Καλλιτέχνης*, Έτος Β', τεύχος 15, Ιούνιος 1911, σ. 116.

<sup>35</sup> «Η Εθνική Πινακοθήκη, η πολυθρύλλητος-διότι δεν την είδομεν ακόμη- δι ην εδαπανήθησαν μεγάλα ποσά από δεκαπενταετίας δια μισθολόγια και όχι δι' έργα –αποκτά και δεύτερον επιμελητήν, δηλαδή, διορθωτήν με 300 δρ. κατά μήνα. Πρώτος είναι ως γνωστόν ο κ. Χατζόπουλος. Δεύτερος θα διορισθή ο κ. Φωκάς». Ανώνυμος, ΤΟ ΚΡΑΤΟΣ ΚΑΙ Η ΤΕΧΝΗ, *Πινακοθήκη*, Έτος ΙΔ', τεύχος 165-66, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1914, σ. 124.

<sup>36</sup> Βλ. Καλογερόπουλος, «ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΑΙ ΕΚΘΕΣΕΙΣ», *Πινακοθήκη*, Έτος ΙΘ', τεύχος 217-218 Μάρτιος-Απρίλιος 1919, σ. 12.

<sup>37</sup> Ο Οδυσσεύς Φωκάς άφησε την περιουσία του στην Εθνική Πινακοθήκη «δια να πλουτίζεται με τα εισοδήματα το διεθνές τμήμα της νεωτέρας τέχνης (και) να επιδιωχθή η ως άριστα εμφανίσις της Γαλλικής τέχνης κυρίως του

συνεξετάσουμε αυτήν την επιθυμία του με τις απόψεις του για το φυσικό τοπίο: «Πρέπει να βλέπη κανείς τη φύσι και να την μεταχειρίζεται για να δώση εκείνο που θέλει. Και όσο μπορεί με πιο απλό τρόπο.[...](Θαυμάζω) τον Ντα Βίντσι, τον Τισιανό. Αλλά αγαπώ εξαιρετικά τους Γάλλους των αρχών του 19ου αιώνας, τον Έγκρ, τον Ντελακρουά, το Κορό, και ακόμη τον Ρουσσώ»,<sup>38</sup> αντιλαμβανόμαστε καλύτερα τον καλλιτεχνικό του προσανατολισμό στη δημιουργία των τοπίων του. Με τις σπουδές του στη Γαλλία έχει γνωρίσει το έργο του E. Delacroix, κύριο εκπρόσωπο του ρομαντισμού και πρόδρομο ουσιαστικά της υπαιθριστικής ζωγραφικής, με κύριους εκπροσώπους τους Camille Corot και Théodore Rousseau. Οι τελευταίοι αρχίζουν να ζωγραφίζουν έξω στο ύπαιθρο, στο χωριό Barbizon, στο δάσος του Fontainebleau, έξω από το Παρίσι, και ενδιαφέρονται για την επίδραση του φωτός γενικότερα πάνω στα αντικείμενα. Ο Οδυσσέας Φωκάς ακολουθεί την τεχνική τους και το παράδειγμά τους καθώς ζωγραφίζει εκ του φυσικού τοπία στο ύπαιθρο, για τα οποία θα γίνει εκτενέστερη αναφορά στην επόμενη ενότητα.

---

19<sup>ου</sup> αιώνας εις όλας τας τάσεις πλην της cubist και των συναφών εξωφρενικών», όπως αναφέρεται στην ιδιόχειρη διαθήκη του, στο Αρχείο της Εθνικής Πινακοθήκης. Χάρη στο κληροδότημα Οδυσσέα Φωκά η Εθνική Πινακοθήκη απέκτησε, επί διευθύνσεως Μαρίνου Καλλιγά, σημαντικά χαρακτηριστικά έργα Γάλλων καλλιτεχνών (Dürer, Goya, Rembrandt, Daumier κ.ά.).

<sup>38</sup> Δ. Α. ΚΟΚΚΙΝΟΣ, «Οδυσσεύς Φωκάς», *Νέα Εστία*, Φεβρουάριος 1934, σ. 162.

## 2.2 Ο Οδυσσέας Φωκάς και το τοπίο

Ο Οδυσσέας Φωκάς ασχολείται σε όλη την καλλιτεχνική του πορεία με το τοπίο. Ως προς μια πρώτη προσέγγιση, το έργο του εμφανίζει ορισμένα χαρακτηριστικά, που μπορούν να προσδιοριστούν. Παρουσίασε αξιόλογη εκθεσιακή δραστηριότητα στην Αθήνα και στα μεγάλα κέντρα του ελληνισμού, στην Αλεξάνδρεια, στη Σμύρνη, στο Κάιρο και σε διεθνείς εκθέσεις στο Παρίσι και στη Βενετία. Στο έργο του, ο κόσμος της φύσης δεν έχασε ποτέ την αντικειμενική ορατή υπόστασή του. Στα πρώιμα τοπία του ακολουθεί τις τεχνοτροπικές αντιλήψεις που επικρατούσαν στην ελληνική ζωγραφική της εποχής του, δηλαδή την προοπτική απόδοση του χώρου, τις απαλές φωτοσκιάσεις και την πλαστική απόδοση των όγκων που συγκροτούν τη μορφολογία του έργου. Στη συνέχεια οι φόρμες του γίνονται αφαιρετικές και ενδιαφέρεται να αποδώσει την ενέργεια του φωτός πάνω στα αντικείμενα. Βγαίνει από το εργαστήριο και ζωγραφίζει στο ύπαιθρο,<sup>39</sup> κατά το πρότυπο των τοπιογράφων της Σχολής Barbizon. Χρησιμοποιεί κυρίως για την απεικόνιση των αρχαιολογικών μνημείων την υδατογραφία,<sup>40</sup> μια τεχνική που διακρίνεται για την διαφάνεια των τόνων και την χρωματική της σύνθεση. Πρόκειται για μια τεχνική που προϋποθέτει σχεδιαστική ικανότητα και άριστη αναλογία χρώματος για την επιτυχή χρήση των χρωματικών αξιών και των τόνων.

Η συνοπτική παρουσίαση του τοπιογραφικού έργου του Οδυσσέα Φωκά, αποκλειστικά από το κληροδοτήμά του, -ένα σύνολο έργων που δεν έχει παρουσιαστεί, παρά μόνο μεμονωμένα έργα, και δεν έχει αξιολογηθεί τεχνοτροπικά- αποσκοπεί στο να παρακολουθήσουμε την τεχνοτροπική εξέλιξη του καλλιτέχνη στον χρόνο, με στόχο την ανάλυση των ιδιαίτερων εκφραστικών του μέσων και την ένταξή του στις ιδεολογικές αντιλήψεις της εποχής. Τα έργα παρουσιάζονται στις ακόλουθες θεματικές κατηγορίες για να παρακολουθήσουμε την τεχνοτροπική και μορφολογική ανανέωση του Οδυσσέα Φωκά:

---

<sup>39</sup> Η ομπρέλα που έπαιρνε μαζί του, όταν ζωγράφιζε στο ύπαιθρο ανήκει στα αντικείμενα που κληροδότησε στην Εθνική Πινακοθήκη.

<sup>40</sup> Οι Thomas Girtin και William Turner είναι οι κύριοι εκπρόσωποι της υδατογραφίας. Στο α' μισό του 19ου αιώνα αναπτύσσεται στη Γαλλία και στη Γερμανία, ενώ στην Ελλάδα οι Επτανήσιοι καλλιτέχνες καθιέρωσαν την τεχνική αυτή για τις απεικονίσεις κυρίως των αρχαίων μνημείων. Άριστος κάτοχος αυτής της τεχνικής υπήρξε ο Άγγελος Γιαλλινάς.

## Μνημεία-Ακροπόλεις

Τα έργα με θέμα αρχαιολογικά μνημεία και τόπους ανήκουν κυρίως στα πρώτα



Εικόνα 6 *Ακρόπολις*, Υδατογραφία, 68 x 100 εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλ. Σούτσου

χρόνια της καλλιτεχνικής του διαδρομής και με αυτά συμμετέχει στα Δ΄ Ολύμπια (1888) και στις καλλιτεχνικές εκθέσεις του Ζαπείου (1896, 1898, 1899).<sup>41</sup>

Η αναπαράσταση των ερειπίων και των μνημείων, όλον τον 19ο αιώνα (Παπαϊωάννου, 2014, σ.

141) μετατράπηκε σε αυτόνομη αισθητική κατηγορία, ενισχύοντας τη νοσταλγία για το ένδοξο παρελθόν. Αυτές «οι αρχαιογραφίες, όπως θα ονομάσει ο Ροϊδής<sup>42</sup> τις απεικονίσεις αρχαιοτήτων, θα αποτελούν όλο τον 19ο αιώνα τη σαφή απόδειξη της διαχρονικής συνέχειας του ελληνικού έθνους»



Εικόνα 7 *Ναός Απτέρου Νίκης*, 1895, Υδατογραφία 33 x 53 εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλ. Σούτσου

(Μεντζαφού-Πολύζου, 1999, σ. 103). Ο Φωκάς στο έργο *Ακρόπολις* (εικ. 6) χρησιμοποιώντας ως μέσο έκφρασης την υδατογραφία, η οποία με την απαλή, ρευστή και ανάλαφρη πινελιά της, ανταποκρίνεται στη ρομαντική αντίληψη της εποχής. Ο καλλιτέχνης ζωγραφίζει εκ του φυσικού, σχεδιάζοντας με προοπτική αναπαράσταση την Ακρόπολη και δημιουργώντας στον θεατή τη ψευδαίσθηση ότι ο πίνακας είναι τρισδιάστατος. Η κατανομή του φωτισμού αποδίδει πλαστικά τους όγκους και το έργο διακρίνεται για τον φυσιοκρατικό σχεδιασμό του. Στο έργο *Ναός Απτέρου Νίκης*, (1895) (εικ. 7), που παρουσιάστηκε στην Α΄ Καλλιτεχνική Έκθεση του Ζαπείου (1896), ο Φωκάς απέδωσε τον ναό ολόφωτο κάτω από τον αττικό ήλιο, «στο πρότυπο του Ναού της Απτέρου Νίκης (1877), του Carl Friedrich Werner (1808-1894), που

<sup>41</sup> Δ.Ι.Κ., ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ-Καλλιτεχνική Έκθεση, ΠΑΛΙΤΕΝΕΣΙΑ, 28 Απριλίου 1896. ΑΝΩΝΥΜΟΣ., Η ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΚΘΕΣΙΣ-ΚΡΙΤΙΚΗ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΙΣ, ΕΦΗΜΕΡΙΣ, 9 Απριλίου 1898.

Θεόδ. Βελιανίτης, Καλλιτεχνική Έκθεση του Ζαπείου, ΕΜΠΡΟΣ, 15 Δεκεμβρίου 1899.

<sup>42</sup> Βλ. Εμμανουήλ Ροϊδής, «Η εν Ελλάδι Ζωγραφική. Περιήγησις εις την έκθεσιν», *Ακρόπολις*, 1 Ιουνίου 1896.

αποτελεί ύμνο για το φως της Ελλάδας» (Τσιγκάκου, 2005, σ. 216). Εδώ βέβαια ο καλλιτέχνης με την χρήση της υδατογραφίας πετυχαίνει μια λυρική ποιητική εικόνα σε σχέση με το ρεαλιστικό έργο του Werner. Ταυτόχρονα το θέμα ως κεντρική παράσταση φαίνεται να έλκει το αγοραστικό κοινό και να ανταποκρίνεται στον ορίζοντα υποδοχής της ελληνικής κοινωνίας. Στο κριτικό σημείωμά του στην «Παλιγγενεσία», ο Δ. Ι. Καλογερόπουλος επαινεί τον Φωκά για τις υδατογραφίες του: «Ο κ. Φωκάς ελκύει την προσοχήν του επισκέπτου δι' εννέα υδατογραφιών. Πάσαι είναι απόψεις των μνημείων της Ακροπόλεως, εκτάκτου επιτυχίας. Και αι τελευταίαι λεπτομέρεια ικανοποιούν, ως προς την παραστατικότητα των γραμμών και τον δυσκολότερον κριτήν...πρώτην φοράν τας αποτύπωσεν ούτω καλλιτέχνης».<sup>43</sup> Γίνεται φανερό ότι ο Φωκάς διακρίνεται για την άριστη σχεδιαστική ικανότητά του, ώστε να γίνεται λόγος ότι πρώτη φορά καλλιτέχνης αποτύπωσε με τέτοιο τρόπο το μνημείο.



Εικόνα 8 Τοπίο, Υδατογραφία, 38 x 56 εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλ. Σούτσου



Εικόνα 9 Άποψη Αθήνας, Υδατογραφία, 22,7 x 36 εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλ. Σούτσου

Συγχρόνως αποδεικνύεται ότι χειρίζεται άριστα την τεχνική της υδατογραφίας καθώς αποδίδει την πλαστικότητα των όγκων του μνημείου.

Τα έργα *Άποψη Αθήνας* (εικ. 9) και *Τοπίο* (εικ. 8) ανήκουν στην κατηγορία των υδατογραφιών με αρχαιότητες, που παρουσιάζονται στις εκθέσεις στα τέλη του 19ου αιώνα και διακρίνονται για τη ζωηρότητα των χρωμάτων, όπως σημειώνει ο Δ. Ι. Καλογερόπουλος στην εφημερίδα *Παλιγγενεσία*: «Ο καλλιτέχνης εξωγράφισι τα μνημεία από θέσεως εξόχως αρμοδίας [...] ούτε πρόσοψις, ούτε σύνολον. Κατατομαί μόνον, μέρη στηλών, κιονοκράνων, τειχών, αναβαθμίδων. Ιδίως ο Παρθενών και οι στύλοι του Ολ. Διός είναι ελκυστικώτατοι·εις τούτο συντείνει εκτός της τέχνης και η ζωηρότης, υπερβολική εν τισι, των χρωμάτων, και η ποικιλία. Αλλά η τέχνη εις τα συντρίμματα, τα αποτμήσεις των στηλών, υπερβαίνει κάπου και αυτό το φυσικόν».<sup>44</sup>

<sup>43</sup> Δ.Ι.Κ., ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ-Καλλιτεχνική Έκθεσις, ΠΑΛΙΓΓΕΝΕΣΙΑ, 29 Απριλίου 1896.

<sup>44</sup> Δ.Ι.Κ., ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ-Καλλιτεχνική Έκθεσις, ΠΑΛΙΓΓΕΝΕΣΙΑ, 28 Απριλίου 1896.

Ο τεχνοκρίτης υπογραμμίζει τη ζωντάνια και τις λεπτές διαβαθμίσεις των χρωμάτων. Το θέμα του ζωγραφικού έργου μπορεί πλέον να είναι ένα τμήμα του μνημείου, το



Εικόνα 10 Τοπίο, Υδατογραφία 24 x 30 εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλ. Σούτσου

οποίο καταλαμβάνει όλο τον χώρο της ζωγραφικής επιφάνειας και πλησιάζει τον θεατή. Ο Οδυσσέας Φωκάς παρατηρεί τα τοπία του εξ απόπτου, οπτική που του επιτρέπει την ανάπτυξη τη σύνθεσής του ανοδικά, καλύπτοντας όλη την επιφάνεια, στοιχείο της λαϊκής και μοντέρνας τέχνης. Την περίοδο αυτή, η αντιγραφή των μνημείων και των ερειπίων εν γένει αποσκοπούσε στην πνευματική διάσταση του παρελθόντος και

εναντιώνονταν στον υλισμό και τον ορθολογισμό της υπό διαμόρφωσης αστικής τάξης.

Ο Φωκάς, όπως αναφέρθηκε, μετά την επιστροφή του από τη Γαλλία, άρχισε να εργάζεται ως ανταποκριτής στο περιοδικό *Το Άστυ* και την εφημερίδα *Ακρόπολις*, χρησιμοποιώντας την φωτογραφία προκειμένου να αποθησαυρίσει γεγονότα και σκηνές από τον καθημερινό βίο της Ελλάδας. Αυτή η ενασχόλησή του τον έφερε στο ύπαιθρο και άρχισε να παρατηρεί τα αρχαιολογικά μνημεία και τις φωτεινότητες του τοπίου σε συνάρτηση με τον παράγοντα χρόνο. Παρατηρώντας το έργο *Τοπίο* (εικ. 11) διαπιστώνουμε ότι η παντοδυναμία της Φύσης πρωταγωνιστεί, ενώ το μνημείο στο βάθος υποδηλώνει την ιστορική διάστασή του. Σε πρώτο πλάνο, η



Εικόνα 11 Τοπίο, Υδατογραφία 16 x 13,5 εκ., Εθνική Πινακοθήκη - Μουσείο Αλ. Σούτσου

βλάστηση αποδίδεται με πολλές λεπτές διαβαθμίσεις του πράσινου, πολύ κοντά στον



Εικόνα 12 Από την Ακρόπολη, Υδατογραφία 19 x 31 εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλ. Σούτσου

θεατή. Παρόλο που ο καλλιτέχνης σέβεται τη γεωμετρική προοπτική, διατηρεί την ένταση των χρωμάτων αμείωτη ακόμη και στα πιο μακρινά επίπεδα.

Ειδικότερα το έργο *Από την Ακρόπολη* (εικ. 12)- και το *Τοπίο* (εικ. 10) αποτελούν ποιητικές

εικόνες του αττικού τοπίου, στις οποίες ο ζωγράφος καταγράφει τις οπτικές χρωματικές αλλαγές της ατμόσφαιρας. Και μάλιστα στο έργο *Τοπίο* (εικ. 10), ο ζωγράφος χρησιμοποιεί το δέντρο σε πρώτο πλάνο για να δηλώσει το βάθος της σύνθεσής του, της οποίας η ενοποίηση επιτυγχάνεται μέσα από την παράθεση των συμπληρωματικών χρωμάτων. Και στο έργο *Από την Ακρόπολη* (εικ. 12), ο Φωκάς μετατοπίζει την οπτική γωνία του θεατή από το κέντρο στη δεξιά πλευρά του πίνακα, μια νέα συνθετική σύμβαση που προσδίδει μια δυναμική στο έργο και δηλώνει την κυριαρχία της αποσπασματικότητας στο ζωγραφικό έργο.

Στα έργα *Από την Πνύκα* (εικ. 13) και *Οι φυλακές του Σωκράτους* (εικ. 14), ο Φωκάς



Εικόνα 13 *Από την Πνύκα*, Λάδι σε μουσαμά, 21 x 27 εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλ. Σούτσου



Εικόνα 14 *Οι φυλακές του Σωκράτους*, Λάδι σε μουσαμά, 26 x 36 εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλ. Σούτσου

ζωγραφίζει τα μνημεία σύμφωνα με τις υποκειμενικές αναζητήσεις και τις εκφραστικές δυνατότητες του χρώματος στο πλαίσιο του εικαστικού χώρου. Το θέμα καταλαμβάνει όλο τον πίνακα, χωρίς καμία πρόθεση σχεδιαστικών χαρακτηριστικών και με κύριο δομικό υλικό του έργου, το χρώμα. Με τις έντονες αντιθέσεις θερμών και φωτεινών χρωμάτων επιδιώκει να συλλάβει την απόδοση του φωτός πάνω στους όγκους των μνημείων, ενώ η υλική υπόσταση του χρώματος στους όγκους του εδάφους, μαρτυρά το νέο μορφολογικό στοιχείο στην τεχνοτροπία του καλλιτέχνη. Τα μνημεία ωθούνται στην άκρη του πίνακα, αφήνοντας ελεύθερο το οπτικό πεδίο στην άλλη πλευρά, η οποία εμψυχώνεται από το μοναχικό σχηματοποιημένο κυπαρίσσι, σηματοδότης του αττικού τοπίου, όπως αναφέρει και ο Περικλής Γιαννόπουλος στην περιγραφή του αττικού τοπίου (Γιαννόπουλος, 1981, σ. 77). Και τα δύο έργα έρχονται πολύ κοντά στο μάτι του θεατή και εγκαταλείπεται η προοπτική.

## Υπαίθριες Ηθογραφικές Σκηνές

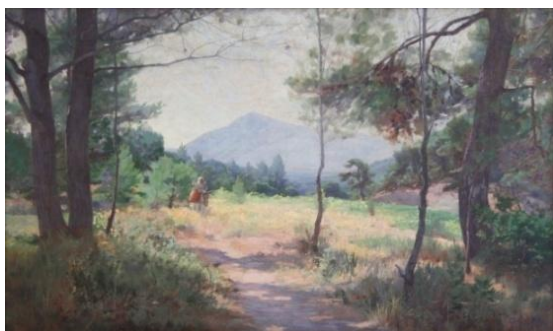


Εικόνα 15 *Τοπίο με βοσκό και πρόβατα*, Λάδι σε μουσαμά, 63 x 99 εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλ. Σούτσου



Εικόνα 16 *Τοπίο*, Λάδι σε ξύλο, 21 x 27 εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλ. Σούτσου

Ο Οδυσσέας Φωκάς ζωγραφίζει ηθογραφικές σκηνές στο ύπαιθρο, όπως τα έργα *Τοπίο με βοσκό και πρόβατα* (εικ. 15) και *Τοπίο* (εικ. 16), που κινούνται στις ιδεολογικές αντιλήψεις της εποχής, καθώς εκείνη την περίοδο στην Ελλάδα η ηθογραφία συμπίπτει με την εδραίωση μιας αστικής τάξης που ξανααγυρίζει νοσταλγικά στις ρίζες της (Λαμπράκη Πλάκα, 2001, σ. 270). Γι' αυτό οι καθημερινές εργασίες των ανθρώπων και το αγροτικό τοπίο αποτελούν αγαπημένο θέμα, υπενθυμίζοντας την ήσυχη ζωή στην εξοχή, άποψη που εδραιώνεται όλο και περισσότερο στη νέα γενιά των αστών. Ο Φωκάς και στα δύο αυτά έργα ακολουθεί πιστά την παραδοσιακή προοπτική: η φύση γίνεται πρόφαση για τη μελέτη των ανακλάσεων του φωτός πάνω στα δέντρα και την επιφάνεια του εδάφους.



Εικόνα 17 *Τοπίο με την Πεντέλη στο βάθος*, Λάδι σε μουσαμά, 43 x 73 εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλ. Σούτσου

Το έργο *Τοπίο με την Πεντέλη στο βάθος*, (1896) (εικ. 17) ανήκει στις πρώιμες τοπιογραφίες του. Αποτελεί τυπικό έργο που δηλώνει τις αντιλήψεις, τεχνοτροπικές και ιδεολογικές που επικρατούσαν την περίοδο αυτή στην ελληνική ζωγραφική. Ο

φυσιοκρατικός σχεδιασμός, η προοπτική απόδοση του θέματος, η αρμονικά ζυγισμένη σύνθεση, το χρώμα και η κατανομή του φωτισμού σε θερμές και ψυχρές ζώνες αποτελούν τα κύρια χαρακτηριστικά του έργου. Ο κεντρικός κορμός του δέντρου αποδίδεται με πιο ανοιχτό χρώμα με φόντο

τον ήλιο σε σχέση με τους άλλους σκούρους κορμούς σε σκιερό φόντο. Το έδαφος αναζωογονείται από την εναλλαγή των θερμών και ψυχρών λωρίδων γης, που δημιουργούνται από τις φωτεινές ακτίνες του φωτός που διεισδύουν μέσα στα φυλλάματα και στα απλωμένα κλαδιά των δέντρων, το οποία αποδίδονται με ελεύθερες χρωματικές φόρμες. Η μορφή στο κέντρο της σύνθεσης είναι απόλυτα συγχωνευμένη και έχει αποδοθεί αφαιρετικά.

Μία κριτική στην Εφημερίδα *Εφημερίς* αναφέρεται στις τοπιογραφίες της τελευταίας δεκαετίας του 19ου αιώνα και εξάγει τον τρόπο χειρισμού του φωτός.

«Την τέχνην του φωτός ανέπτυξεν ο Φωκάς θαυμασίως εις τας τοπιογραφίας του εκ Δεκελείας. Η μεγαλειτέρα εξ αυτών αποδίδει πιστώς τον χαρακτήρα της φύσεως και διακρίνεται ιδίως δια τους πίπτοντας επί των δένδρων ελαφρώς ιοχρούς φωτισμούς τόσον αληθώς απεικονίζοντας την διά μεσου των ατμών του δάσους διείσδυσιν των ακτίνων του φωτός. Την αρμονικὴν σύνθεσιν των χρωμάτων εξάγει η εν τω βάθει του πίνακος αντίθεσις του εν πλήρει φωτί και ευδία μακρόθεν φαινομένου κυανού όρους, του δε πρασίνου φυλλάματος των δένδρων, και του ιχρού φωτισμού των κορμών την γλυκείαν εντύπωσιν επιτείνει ο χρωματισμός της διαγραφομένης ανά μέσων των δένδρων οδού και η αμφίεσις της επί όνου προχωρούσης χωρικής. Τα έργα του κ. Φωκά εν γένει διακρίνονται και δια την ακρίβεια της προοπτικής. Τα έργα ταύτα του Φωκά διακρίνει η επιμέλεια της σπουδής και η οξεία παρατήρησις, προ πάντων δε η μελέτη των αποχρώσεων και ανταυγείων του φωτός και των επ' αυτού επιδράσεων της ατμόσφαιρας, μελέτη αποτελούσα την βάσιν της επιτυχίας εν τη αποδόσει του χαρακτήρος της φύσεως».<sup>45</sup>



**Εικόνα 18 Τοπίο Αττικής, 1899, Λάδι σε μουσαμά, 41 x 63 εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλ. Σούτσου**

Ο άγνωστος τεχνοκρίτης εξάγει την απεικόνιση της τοπιογραφίας και εστιάζει στους ποιητικούς τόνους των χρωμάτων και την απόδοση των

χρωματικών αντανακλάσεων από την ενέργεια του φωτός, στοιχείο που αποδίδει τον χαρακτήρα της φύσης. Ο ζωγράφος ενδιαφέρεται να αποδοθεί η ζωγραφική ατμόσφαιρα του τοπίου μέσω των χρωμάτων και η ιεράρχηση των σχημάτων μέσα

<sup>45</sup>Βλ. *Εφημερίς*, 10 Απριλίου 1898.

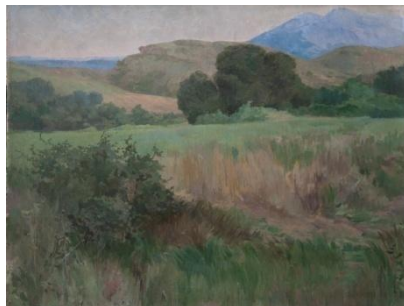
στη σύνθεση. Το έργο δημιουργεί μια ποιητική αντίληψη της υπαίθρου και και μαρτυρά την επί τόπου παρατήρηση του ζωγράφου.

Στο έργο του *Τοπίο Αττικής* (εικ. 18), τρία χρόνια αργότερα, το 1899, ο ζωγράφος, αν και μένει πιστός στην φυσιοκρατική απόδοση του τοπίου και στις τονικές διαβαθμίσεις του χρώματος για την απόδοση του βάθους, ζωγραφίζει με περισσότερη ελευθερία. Φέρνει το θέμα του πιο κοντά στον θεατή τοποθετώντας ψηλούς κορμούς δέντρων σε πρώτο πλάνο εκατέρωθεν της κεντρικής μορφής. Η επαφή του με τα τοπία των ζωγράφων Théodore Rousseau, Jean-François Millet και Charles-François Daubigny της Σχολής Barbizon, κατά τα χρόνια των σπουδών του στη Γαλλία, θα τον οδηγήσουν στο να ενδιαφέρεται περισσότερο για την επίδραση του φωτός πάνω στα αντικείμενα. Δεν αναπαριστά απλά την επιστροφή του χωρικού με τα φορτωμένα ζώα του, αλλά ζωγραφίζει την αίσθηση του φωτός πάνω στο αττικό τοπίο, την ώρα του μεσημεριού. Οι κορμοί των δέντρων αποδίδονται άλλοτε λευκοί και άλλοτε γκριζοί ανάλογα με την πρόσπτωση του φωτός πάνω τους, και συγχρόνως δημιουργούν ανεξάρτητες χρωματικές ζώνες και υποβάλλουν το βάθος του τοπίου. Οι σκιές κάτω από τα φορτία των ζώων αποδίδονται με μωβ χρώμα, στοιχείο που μαρτυρά την επαφή του ζωγράφου με τον ιμπρεσιονισμό, στον οποίο οι σκιές είναι χρωματιστές.

## Υπαίθρια τοπία



Εικόνα 19 *Υμηττός*, π. 1900, Λάδι σε μουσαμά, 133x 112 εκ., ΕΠΜΑΣ



Εικόνα 20 *Αγγελόκαστρο*, Λάδι σε μουσαμά, 63,5 x 79 εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλ. Σούτσου



Εικόνα 21 *Τοπίο*, Λάδι σε μουσαμά, 21 x 28 εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλ. Σούτσου

Στο έργο *Υμηττός*, (π. 1900) (εικ. 19), ο ζωγράφος αποδεσμεύεται από την αντικειμενική-ορατή πραγματικότητα και την περιγραφική απεικόνιση και προβάλλει μια πιο υποκειμενική εικόνα. Η ταύτιση χρώματος και φόρμας στα χορτάρια στο πρώτο επίπεδο του πίνακα, υποβάλουν την κίνηση του αέρα στο φυσικό τοπίο. Η χρήση των συμπληρωματικών χρωμάτων και η αντιπαράθεση ψυχρών και θερμών εντείνουν τη λάμψη του φωτός, το οποίο διαλύει το περίγραμμα των λουλουδιών, σύμφωνα με τη γαλλική εμπρεσιονιστική αισθητική. Ο κορμός του δέντρου έρχεται πολύ κοντά στον θεατή, ενοποιώντας το φυσικό τοπίο που δίνει την εντύπωση ενός χώρου ασυνεχούς, ενός χώρου «κομματιασμένου» σε παράλληλες προς τον ορίζοντα χρωματικές ζώνες» (Καφέτση, 1992, σσ. 25-27). Στο ίδιο πνεύμα ζωγραφίζει τα έργα *Στο Αγγελόκαστρο* (εικ. 20) και *Τοπίο* (εικ. 21), στα οποία προβάλλεται η χειρονομία του καλλιτέχνη και η υλική υπόστασή του



Εικόνα 22 *Τοπίο*, Λάδι σε ξύλο, 27 x 41 εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλ. Σούτσου



Εικόνα 23 *Τοπίο*, Λάδι και παστέλ σε μουσαμά, 56 x 75 εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλ. Σούτσου

χρώματος. Στα έργα αυτά παρατηρείται μια άλλη οπτική και χρωματική άποψη ως προς το φυσικό τοπίο: Η γραμμή του ορίζοντα ανεβαίνει καλύπτοντας όλη σχεδόν τη ζωγραφική επιφάνεια, υποδηλώνοντας την επίπεδη απόδοση των τοπίων. Η όλη πραγμάτευση και στα δύο έργα (εικ. 20 και εικ. 21) ενεργοποιεί τον θεατή όχι στο επίπεδο της νόησης αλλά στο επίπεδο της αίσθησης.

Σε αυτό το πνεύμα εντάσσονται και τα έργα *Τοπίο* (εικ. 22) και *Τοπίο* (εικ. 23), των οποίων η οργάνωση είναι απλή και τυπική και το υγρό στοιχείο κατευθύνει το βλέμμα του θεατή στον ήρεμο και απαλό ορίζοντα των κορυφογραμμών, οι οποίες είναι αβαρείς και επιπεδοποιημένες.<sup>46</sup>

Στο έργο *Τοπίο* (εικ. 24), το φυσικό τοπίο γίνεται πεδίο άσκησης της ζωγραφικής πράξης και η υποκειμενική ματιά του ζωγράφου δίνει μια άλλη διάσταση στον χώρο. Δουλεύει με πιο

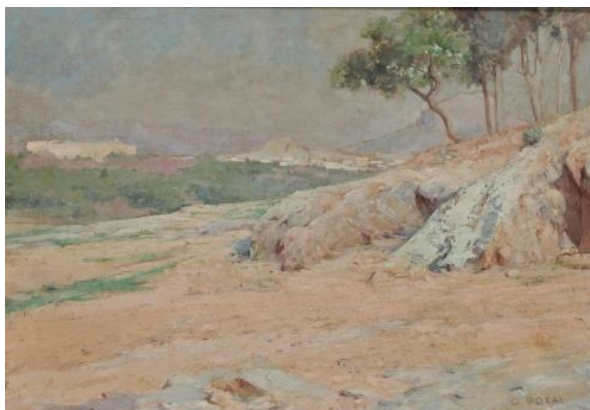


Εικόνα 24 *Τοπίο*, Λάδι σε ξύλο, 22 x 41 εκ.,  
Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλ. Σούτσου

πλατιές και ελεύθερες πινελιές το τοπίο, το οποίο δίνει την εντύπωση του ακατέργαστου, καθώς ο ζωγράφος δεν ενδιαφέρεται πλέον να

δώσει τοπία θελκτικής γραφικότητας αλλά τη φυσιογνωμία της υπαίθρου. Η διαδρομή του πινέλου είναι εμφανής, στοιχείο της μοντέρνας ζωγραφικής και τα

καφετιά, οι ώχρες, το λαδί και τα πράσινα χρώματα μεταδίδουν την αίσθηση της γης, του εδάφους και του χρώματος.



Εικόνα 25 *Από τον Αρδηττό*, Λάδι σε μουσαμά, 40 x 56 εκ.,  
Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλ. Σούτσου

Ακριβώς αυτή την ανάδειξη της φυσιογνωμίας του εδάφους και της ατμόσφαιρας παράγει και στο έργο

<sup>46</sup> Η κριτική που δημοσιεύτηκε στον *Ταχυδρόμο* του 1909 θα μπορούσε να σχολιάζει, όπως αναφέρει η Μαρία Κατσανάκη, τα τοπία αυτά (εικ. 22 και εικ. 23): «Ο Φωκάς κατέστη ο δυνατότερος τοπιογράφος της νεωτέρας Ελλάδας. Τα κάλλη της ελληνικής φύσης, το ιόχρουν του ελληνικού βουνού, με τις ήρεμες γραμμές του, και ο ουρανός της Αττικής, ο οποίος δεν έχει αέρα, [αλλά αιθέρα], ο θαυμάσιος ουρανός του απλέτου φωτός και της καθαρωτέρας διανυγίας, όλα τα μάγια της Ελλάδος που έψαλαν περιπαθώς οι ποιηταί εύρον εις τον Φωκά το πρόσωπον τον αριστοτέχνην ερμηνέα. Ο Φωκάς είναι προ πάντων απαράμιλλος όταν αποδίδει τας διαβαθμίσεις του αιθέρος με το μυστήριον εκείνου των αρμονικών χρωματισμών του που σου δίδουν ένα αμέτρητον του ουρανού βάθος με εντέλεια προοπτικής» (Κατσανάκη, 2011, σ. 27).

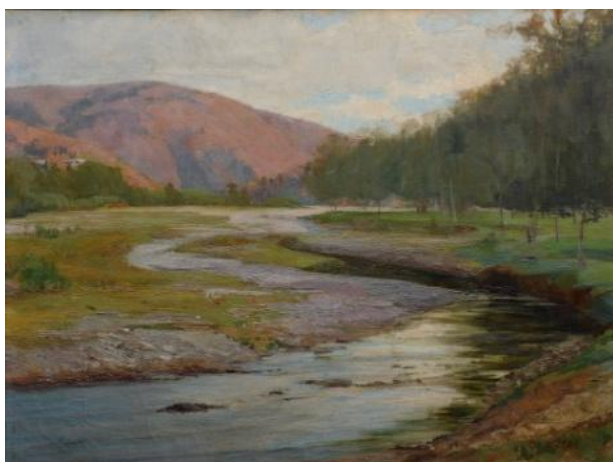
Από τον *Αρδηττό* (εικ. 25), στο οποίο το εκτυφλωτικό φως της Αττικής διαλύει τα περιγράμματα και οι όγκοι σχηματίζουν φωτεινές φόρμες που συγχωνεύονται κάτω από την επίδραση του φωτός και μετριάζουν την εντύπωση του υλικού χρώματος.

### Τοπία με υγρό στοιχείο

Στα έργα *Τοπίο* (εικ. 26) και *Τοπίο με ποτάμι* (εικ. 27) ο Οδυσσέας Φωκάς εστιάζει την προσοχή του στον αντικατοπτρισμό. Το *Τοπίο* (εικ. 26) ανήκει στην κατηγορία των έργων του «διωτικού τοπίου», του *paysage intime*, με εσωτερικές αναφορές (Κασιμάτη, 2006, σ. 283). Ο τρόπος που χρησιμοποιεί το χρώμα για την επίτευξη των



Εικόνα 26 *Τοπίο*, Λάδι σε μουσαμά, 28 x 33 εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλ. Σούτσου



Εικόνα 27 *Τοπίο με ποτάμι*, Λάδι σε μουσαμά, 66 x 83 εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλ. Σούτσου

στόχων του μαρτυρά τις παρατηρήσεις των Γάλλων ιμπρεσιονιστών. Ο κορμός και τα κλαδιά του δέντρου δημιουργούν κάθετες γραμμές πάνω στην επιφάνεια του νερού. Κεντρικό σημείο του έργου τέχνης αποτελεί ο αντικατοπτρισμός του δέντρου.

Στο δεύτερο έργο *Τοπίο με ποτάμι* (εικ. 27) ο Φωκάς δεν ενδιαφέρεται να ζωγραφίσει ένα συγκεκριμένο τοπίο, αλλά να ερμηνεύσει ζωγραφικά ένα φυσικό τοπίο. Ζωγραφίζει, οργανώνοντας τον χώρο με τέτοιο τρόπο που να κατευθύνει το βλέμμα του θεατή από μια οπτική γωνία, που κατευθύνεται από κάτω προς τα πάνω, ανεβάζοντας τη γραμμή του ορίζοντα πολύ ψηλά και αφήνοντας μια μικρή λωρίδα ουρανού. Το τοπίο δομείται από παραθέσεις θερμών και ψυχρών χρωματικών τόνων και είναι εμφανής η απουσία σχεδιαστικών χαρακτηριστικών. Οι όγκοι και τα σχήματα αποδίδονται πλαστικά, ενώ το νερό με ποικίλες χρωματικές ανακλάσεις κατευθύνει το βλέμμα του θεατή προς το βάθος του πίνακα. Ο ελεύθερος χειρισμός

του χρώματος και η συγχώνευση του χρώματος και της φόρμας στην απόδοση της κίνησης και της ρευστότητας του νερού, είναι στοιχεία που δηλώνουν το πέρασμα από την ιδεαλιστική στην υλιστική αντίληψη της πραγματικότητας.



Εικόνα 28 *Το παγωμένο ρυάκι*, π. 1907-1910, Λάδι σε χαρτόνι, 54 x 91 εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλ. Σούτσου

Στο έργο *Παγωμένο Ρυάκι*, (π.1907-1910) (εικ. 28 ), ο Φωκάς απλώνει το χρώμα του σε ενιαία επιφάνεια χωρίς «επεισόδια» σκιοφωτισμού και με την χρήση της καμπύλης γραμμής δημιουργεί ένα μουσικό ρυθμό στο έργο. Ταυτόχρονα απωθεί τα στοιχεία του τοπίου στο βάθος, προβάλλοντας ένα εκτεταμένο πρώτο επίπεδο, στοιχεία που φανερόνουν ότι ο καλλιτέχνης αναζητά την αυτόνομη μορφική αξία του χρώματος μέσα στο ζωγραφικό έργο.

Μέσα από αυτή τη σύντομη εικαστική επισκόπηση του τοπιογραφικού έργου του Οδυσσέα Φωκά από το κληροδότημά του στην ΕΠΜΑΣ, είναι αυταπόδεικτο πως τα έργα αυτά αποτελούν μια σημαντική ενότητα στην ελληνική τοπιογραφία. Ωστόσο η απουσία χρονολογιών στα τοπία καθιστά δύσκολο την κατάταξή τους χρονολογικά. Η αναφορά τους όμως σε σημειώματα τεχνοκριτών και οι κατάλογοι των καλλιτεχνικών εκθέσεων μας δίνουν μια γενική άποψη για την πορεία της τοπιογραφικής διαδρομής του.

Η πρώτη θεματική κατηγορία με τις Ακροπόλεις και τα αρχαιολογικά τοπία, χρονολογείται κυρίως στις δύο τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα. Τα έργα αυτά χαρακτηρίζονται από τη φυσιοκρατική απόδοση και την χρήση της υδατογραφίας για

την παραγωγή τους, στοιχείο που δηλώνει το ενδιαφέρον του καλλιτέχνη για τις χρωματικές οπτικές εντυπώσεις της ατμόσφαιρας του τοπίου.

Στην τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα και στην αυγή του 20ού αιώνα, ο Φωκάς ζωγραφίζει αγροτικές σκηνές της υπαίθρου με την τεχνική της ελαιογραφίας, οι οποίες διακρίνονται για τον φυσιοκρατικό σχεδιασμό, την προοπτική τους απόδοση και την παρουσία θερμών και ψυχρών ζωνών, από την επίδραση του ηλιακού φωτός πάνω στις επιφάνειες των αντικειμένων. Την ίδια περίοδο ζωγραφίζει τοπία με εκφραστικά μέσα της ιμπρεσιονιστικής και υπαιθριστικής ζωγραφικής για την απόδοση των στοιχείων της φύσης, όπως μικρές εμφανείς πινελιές, ανοιχτά χρώματα, συγχωνεύσεις χρώματος και φόρμας, ισοδύναμες τονικά χρωματικές επιφάνειες κ.ά.

Στην πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα ο καλλιτέχνης ζωγραφίζει κυρίως τοπία στο ύπαιθρο με την τεχνική της ελαιογραφίας και υιοθετεί ζωγραφικά εκφραστικά μέσα που ανήκουν στο λεξιλόγιο της μοντέρνας ζωγραφικής, όπως την επιπεδότητα που εμφανίζεται στο τέλος της πρώτης δεκαετίας, την προβολή του πινέλου και της διαδρομής του πάνω στην επιφάνεια του ζωγραφικού έργου και την υλική υπόσταση του χρώματος. Οι συνθέσεις του είναι λιτές και το φυσικό τοπίο αποτελεί πρόφαση για τη δημιουργία του ζωγραφικού έργου. Παρ' όλα αυτά ο Οδυσσέας Φωκάς δεν απομακρύνεται από την αναπαράσταση του φυσικού κόσμου, αλλά το αναπαριστά με πλαστικά ισοδύναμα της πραγματικότητας μέσα από τις επιτόπιες παρατηρήσεις του.

### 3. Η ΥΠΟΔΟΧΗ ΤΟΥ ΤΟΠΙΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ ΟΔΥΣΣΕΑ ΦΩΚΑ

#### 3.1 Το πεδίο της τεχνοκριτικής και ο ορίζοντας υποδοχής των έργων τέχνης

Στο τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα, οι καλλιτεχνικές εκθέσεις αρχίζουν να πληθαίνουν και να τίθεται θέμα επιλογής των έργων τους αλλά και εκπαίδευσης του κοινού που τις επισκέπτεται. Συγχρόνως η ανάπτυξη της καλλιτεχνικής δημιουργίας συνδέεται και με τη σταδιακή συγκρότηση της αγοράς τέχνης των έργων, γεγονός που επιτείνει το ενδιαφέρον του κοινού και των φιλότεχνων Ελλήνων για τα καλλιτεχνικά τεκταινόμενα στην Αθήνα, αλλά και στα ευρωπαϊκά κράτη. Τότε εμφανίζεται ο τεχνοκριτικός λόγος τόσο στον ημερήσιο όσο και στον λογοτεχνικό περιοδικό τύπο. Δημοσιεύονται κριτικά σημειώματα για τα έργα τέχνης που παρουσιάζονται στις καλλιτεχνικές εκθέσεις, μεταφράσεις κριτικών άρθρων για καλλιτέχνες που δραστηριοποιούνται στην Ευρώπη και απόψεις για τον χαρακτήρα-αισθητική της ελληνικής τέχνης.

Η έλλειψη καλλιτεχνικής παιδείας σε συνάρτηση με την απουσία της ιστορίας τέχνης, ως συγκροτημένης επιστήμης εκείνη την περίοδο, ισχυροποιεί τη θέση των τεχνοκριτικών, οι οποίοι αναλαμβάνουν να αποκωδικοποιήσουν τα έργα στο ευρύτερο κοινό, που δεν είναι πεπαιδευμένο αισθητικά, και παράλληλα περιγράφουν και αποτυπώνουν τις εντυπώσεις τους από την έκθεση των έργων. Είναι συνήθως δημοσιογράφοι, λογοτέχνες, πνευματικοί άνθρωποι με ενεργό ενδιαφέρον για την τέχνη,<sup>47</sup> όπως οι Εμμανουήλ Ροΐδης, Δημήτριος Ι. Καλογερόπουλος, Παύλος Νιρβάνας, Νικόλαος Επισκοπόπουλος, Κίμωνας Μιχαηλίδης, Γιάννης Καμπύσης, Γεράσιμος Βώκος, Περικλής Γιαννόπουλος κ.ά. Ταυτόχρονα δημοσιεύονταν ανυπόγραφες κριτικές ή υπογεγραμμένες με ψευδώνυμο, π.χ. Ολιέγ, Ναβάβ, Ριπ, Daramol κ.ά. (Μπόλης, 2000, σ. 206). Τα κριτικά σημειώματά τους βρίθουν παρομοιώσεων, επιθέτων και λυρικών περιγραφών τοπίων και προσώπων, ενώ η ανάλυση των έργων γίνεται με μορφολογικούς-περιγραφικούς όρους. Πολλές φορές μάλιστα η εκάστοτε κριτική θεωρείται υπερβολική ή άδικη ως προς την αξιολόγηση των έργων τέχνης. Την έλλειψη καλλιτεχνικής παιδείας των τεχνοκριτών, είχε

<sup>47</sup> Βλ. (Μπόλης, 2000, σ. 205), υπάρχει κατάλογος ονομάτων τεχνοκριτών.

επισημάνει ο Γεώργιος Ιακωβίδης, ήδη από το 1899, όταν ανέφερε ότι οι Έλληνες κριτικοί δεν ήταν «εφωδιασμένοι με τα απολύτως αναγκαία προς κρίσιν έργων καλλιτεχνικά εφόδια» (Μπόλης, 2000, σ. 204), ενώ οι ίδιοι οι τεχνοκρίτες χρησιμοποιούσαν ξένους όρους στην περιγραφή των έργων, όπως *impressionisme*, *plein air*, *stimmung*, για να εντυπωσιάσουν τους αναγνώστες και να επιδείξουν ότι διέθεταν εξειδικευμένο λεξιλόγιο για την ανάγνωση των εικαστικών τεχνών (Μπαρούτας, 1990, σ. 183).

Οι Έλληνες τεχνοκρίτες δημοσιεύουν τις κριτικές τους στα καλλιτεχνικά περιοδικά που άρχισαν να κυκλοφορούν από το 1900 και αποτελούσαν πηγή άντλησης πληροφοριών για την εγχώρια καλλιτεχνική παραγωγή αλλά και για τα πρωτοποριακά καλλιτεχνικά ρεύματα που είχαν κάνει την εμφάνισή τους στον ευρωπαϊκό χώρο. Αυτά ήταν:



Εικόνα 29 Εξώφυλλο  
περιοδικού  
**ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗΣ**

το περιοδικό *Πινακοθήκη* (1901-1925), που ιδρύθηκε από τον λογοτέχνη και ιστορικό τέχνης Δημήτριο Ι. Καλογερόπουλο (1868-1954), ο οποίος υπέγραφε με τα αρχικά του (Δ.Ι.Κ.) αλλά και ως Δάφνις, Αμάραντος, Φιλότεχνος, Κάποιος. Στο εκδοτικό σημείωμα του πρώτου τεύχους του, αναγράφει ότι πρόκειται για «περιοδικόν καθαρώς καλλιτεχνικόν», στις σελίδες του οποίου δημοσιεύονται δοκίμια για την ελληνική τέχνη και κριτικά σημειώματα από τη διεθνή καλλιτεχνική κίνηση. Το περιοδικό ήταν όργανο της «Εταιρείας Φιλοτέχνων», η οποία διοργάνωνε ομαδικές καλλιτεχνικές εκθέσεις με συντηρητικό χαρακτήρα και φιλοξένησε, μεταξύ άλλων, άρθρα των Ν. Καζαντζάκη, Σπ. Λάμπρου, Σπ. Δε-Βιάζη, Π. Νιρβάνα, Φ. Γιοφύλλη (Κιλεσοπούλου, 2003, σ. 260).



Εικόνα 30 Εξώφυλλο  
του περιοδικού  
**Ο ΚΑΛΙΤΕΧΝΗΣ**

Το βραχύβιο περιοδικό με τον τίτλο *Ο Καλλιτέχνης* (1910-1912), κυκλοφορεί τον Απρίλιο του 1910 με εκδότη τον λόγιο και ζωγράφο Γεράσιμο Βώκο (1868-1927), ο οποίος επισήμανε από το δεύτερο τεύχος του περιοδικού, ότι «θα πραγματευέται το καλλιτεχνικόν ζήτημα αυστηρά και αμερόληπτα και όπως είναι σήμερον αποδεδειγμένον, ότι το απολύτως ωραίον είναι χίμαιρα, τοιουτοτρόπως και προ της αποκλειστικής και ωρισμένης εκ των προτέρων αισθητικής, ο «Καλλιτέχνης» θα παρακολουθή τα γεγονότα και τα πράγματα, αδιαφορών δια την εξέγερσιν ή την πολεμικήν των

ενδιαφερομένων»<sup>48</sup> (Παυλόπουλος, 1998, σ. 22). Από το τεύχος του Μαρτίου του 1911 καθιερώνει την προβολή των σύγχρονων Ελλήνων ζωγράφων: Θάλειας Φλωρά-Καραβία, Λουκά Γεραλή, Οδυσσέα Φωκά, Βασιλείου Χατζή, Παύλου Μαθιόπουλου, Ευάγγελου Ιωαννίδη, Γιώργου Μπουζιάνη.

Το περιοδικό *Παναθήναια*, ήταν δεκαπενθήμερο λογοτεχνικό εικονογραφημένο περιοδικό και εκδιδόταν υπό την ιδιοκτησία και τη συντακτική διεύθυνση του Κίμωνα Μιχαηλίδη, από τον Οκτώβριο του 1900 μέχρι το 1915. Δεν ήταν αμιγές εικαστικό περιοδικό, αλλά διέθετε στήλη για τα εικαστικά. Το ίδιο τα περιοδικά *Νουμάς* (1903-1924) και *Νέος Ελληνομήμων* (1904-1917).



Εικόνα 31  
Εξώφυλλο του  
περιοδικού  
**ΠΑΝΑΘΗΝΑΙΑ**



Εικόνα 32 Εξώφυλλο  
του περιοδικού **Η  
ΤΕΧΝΗ**

Στην χρονική περίοδο που εστιάζει η παρούσα εργασία, και το βραχύβιο περιοδικό *Τέχνη*, που κυκλοφόρησε για ένα μόλις χρόνο, από το 1898 έως το 1899, με εκδότη τον ποιητή Κώστα Χατζόπουλο. Το κύριο μέλημα των συντακτών του περιοδικού ήταν η ενημέρωση των Ελλήνων για τα σύγχρονα λογοτεχνικά ευρωπαϊκά ρεύματα, και κυρίως για τον συμβολισμό-κυρίαρχο ρεύμα κατά τη συγκεκριμένη περίοδο στην Ευρώπη.

## Αισθητικές αναζητήσεις των τεχνοκριτικών

Στις δύο τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα, οι τεχνοκρίτες αφενός αποκωδικοποιούν τα μορφοπλαστικά σχήματα των έργων, που παρουσιάζονται στις καλλιτεχνικές εκθέσεις και αφετέρου ανακινούν ζητήματα αισθητικής στα κριτικά τους σημειώματα και διαμορφώνουν την υποδοχή των έργων τέχνης και τον ορίζοντα προσδοκίας του κοινού.

«Η μελέτη της υποδοχής των έργων τέχνης μας επιτρέπει να διαπιστώσουμε όχι μόνο τις θεωρητικές αντιλήψεις και μορφολογικές τάσεις της περιόδου, όπου

<sup>48</sup> Ο Τεχνοκρίτης, «Η Δ΄ Καλλιτεχνική Έκθεση του Ζαπτείου», *Ο ΚΑΛΙΤΕΧΝΗΣ*, Έτος Α΄, τεύχος 2, Μάιος 1910, σ. 53.

φιλοτεχνούνται τα έργα, αλλά και τις αντιδράσεις που προκάλεσαν από την αντιπαράθεσή τους με νεωτεριστικές ιδεολογικές τάσεις της εποχής» (Ματθιόπουλος, 2005, σ. 20). Μέσα από τα κείμενα των τεχνοκριτών, διαπιστώνουμε ότι οι περισσότεροι προτάσσουν την αναπαραστατική, φυσιοκρατική ζωγραφική και είναι υπέρμαχοι των κανόνων του ακαδημαϊσμού, μιας τέχνης που στηρίζεται στην αυστηρά μελετημένη σύνθεση, στη σχεδιαστική και χρωματική αρμονία. Σε αυτήν την κατηγορία ανήκει ο Δημήτριος Ι. Καλογερόπουλος, ο οποίος αποτελεί τυπικό παράδειγμα συντηρητικού τεχνοκρίτη, που εξαίρει τη φυσιοκρατική απόδοση του ορατού κόσμου «σύμφωνα με το κλασικά ωραίο» (Ματθιόπουλος, 2005, σ. 20). Συγχρόνως και ο Κίμων Μιχαηλίδης, ο εκδότης των *Παναθηναίων*, του πρώτου περιοδικού λόγου και τέχνης στην Ελλάδα, υιοθέτησε ανάλογες ιδεολογικές κατευθύνσεις, πρεσβεύοντας όμως μια πιο προσεκτική μελέτη της φύσης, που οδηγούσε στην εσωτερική αλήθεια του τοπίου και στην έκφραση υποκειμενικών απόψεων. Ο Ματθιόπουλος χαρακτηρίζει την τεχνοκριτική του Κίμωνα Μιχαηλίδη, «ως αναπαραστατικών και ιμπρεσιονιστικών απαιτήσεων». (Ματθιόπουλος, 2005, σ. 20).

Στην Ελλάδα, στην αυγή του 20ού αιώνα, η πρώιμη αστική τάξη αντιμετωπίζει την ανάπτυξη της επιστήμης και τεχνολογίας και γενικά την ιδέα της προόδου αρνητικά, και πολλές φορές παρατηρούνται συγκρούσεις και δριμείες κριτικές ανάμεσα στους ακαδημαϊκούς και στους νεωτεριστές, που πρεσβεύουν την εξέλιξη και την πρόοδο των τεχνών, μακριά από την κλασική ακαδημαϊκή παράδοση. Χαρακτηριστική περίπτωση είναι ο Παύλος Νιρβάνας,<sup>49</sup> ο οποίος ήδη από το 1885 με το άρθρο του «Σύγχρονος εν Ελλάδι καλλιτεχνία. Α. Δρόσης» ασκούσε κριτική στην αισθητική, που κυριαρχούσε στον χώρο της εικαστικής δημιουργίας, δηλαδή στον κλασικιστικό προσανατολισμό της τέχνης (Μπαρούτας, 1990, σσ. 84-85).

Στη δεκαετία του 1890, στον ημερήσιο και περιοδικό τύπο, δημοσιεύονται αισθητικά ρεύματα, όπως «η τέχνη για την τέχνη»,<sup>50</sup> ο συμβολισμός και ο «παρακμισμός»,<sup>51</sup> αισθητικές κατευθύνσεις που λαμβάνουν χώρα στα ευρωπαϊκά κέντρα, όπως το

---

<sup>49</sup> Βλ. το κεφάλαιο «ΟΙ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΕΣ ΚΑΙ ΑΙΣΘΗΤΙΚΕΣ ΑΝΑΖΗΤΗΣΕΙΣ ΤΟΥ ΠΑΥΛΟΥ ΝΙΡΒΑΝΑ» στο (Ματθιόπουλος, 2005, σσ. 253-286).

<sup>50</sup> Το δόγμα «Η τέχνη για την τέχνη» δήλωνε ότι ο μοναδικός σκοπός της τέχνης είναι το ωραίο και ότι η τέχνη δεν έχει ηθικούς ή ωφελμιστικούς λόγους. Στη Γαλλία ο Theophile Gautier και οι οπαδοί του υποστήριζαν πως δεν πρόκειται για ένα αισθητικό ρεύμα αλλά για ένα σύνθημα ικανό να συσπειρώσει τους καλλιτέχνες που είχαν κουραστεί από τον ρομαντικό συναισθηματισμό και ένιωθαν την απέχθειά τους για το εμπορικό πνεύμα των αστών (Calinescu, 2011, σσ. 77-78).

<sup>51</sup> Κίνημα που εμφανίστηκε προς το τέλος του 19ου αιώνα τόσο στη λογοτεχνία όσο και στην τέχνη και δήλωνε ότι η τέχνη και η κοινωνία βρισκόταν σε κατάπτωση. Στη Γαλλία το κίνημα εμφανίστηκε ως απόληξη του Ρομαντισμού, όπως εκδηλώνεται στα *Άνθη του Κακού* του Baubelaire (1821-1867) (Λυδάκης, 2009, σ. 49).

Παρίσι, το Μόναχο, το Λονδίνο, το Βέλγιο, καθώς και μεταφρασμένα κριτικά σημειώματα για το έργο του συμβολιστή Arnold Böcklin (1827-1901) και την ομάδα των σετσεσιονιστών καλλιτεχνών<sup>52</sup> του Μονάχου, με κύριο εκπρόσωπο τον ζωγράφο Franz von Stuck (1803-1928). Ο συμβολισμός προβάλλεται ως μέσο απεικόνισης και υποβολής μυστικιστικών εμπειριών και αλληγορικών-συμβολιστικών ιδεών, σύμφωνα όμως με τις αναπαραστατικές-ακαδημαϊκές τεχνοτροπικές αντιλήψεις της εποχής (Ματθιόπουλος, 2005, σσ. 21-25). Σε αυτή την αισθητική αναζήτηση, το μανιφέστο του Έλληνα ποιητή Ζαν Μωρέας, που δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Le Figaro* του Παρισιού, το 1886, είχε ιδρυτικό χαρακτήρα και καταφερόταν εναντίον του ρεαλισμού και της πεζότητας του Θετικισμού.<sup>53</sup>

Ταυτόχρονα οι αρνητικές οικονομικές και πολιτικές εξελίξεις στον ελληνικό χώρο, με επιστέγασμα την ταπεινωτική ήττα στον ελληνοτουρκικό πόλεμο του 1897, επέφεραν ένα βαρύ αίσθημα αποτυχίας και ταπείνωσης, με αποτέλεσμα ο πνευματικός κόσμος να επιδιώκει την φυγή από την πραγματικότητα και την αναζήτηση άλλων δρόμων έκφρασης, αντίστοιχων με εκείνων του ευρωπαϊκού αισθητισμού.<sup>54</sup>

Σε αυτήν την κατηγορία των πνευματικών ανθρώπων ανήκει και ο Εμμανουήλ Ροΐδης, που δεν υποστηρίζει την φυσιοκρατική απόδοση του ελληνικού τοπίου, όπως διαβάζουμε στο άρθρο του, με θέμα «Η εν Ελλάδι ζωγραφική» που δημοσιεύτηκε, το 1896 στην εφημερίδα *Ακρόπολις*, και αποτελεί ένα αξιόπιστο κείμενο τεχνοκριτικής του 19ου αιώνα.<sup>55</sup> Στην κριτική του προτάσσει το αττικό τοπίο ως θεματογραφία, και προτείνει στους Έλληνες καλλιτέχνες να χρησιμοποιήσουν ως πρότυπα τα έργα του συμβολιστή Böcklin.

Αλλά και ο Γεράσιμος Βώκος στο περιοδικό *Ο Καλλιτέχνης* (1910-1912) ανέπτυξε μία πολεμική ενάντια στη Σχολή του Μονάχου και στον νατουραλισμό. Στο περιοδικό του δημοσιεύθηκαν μερικές σκέψεις του σχετικά με την καλλιτεχνική εργασία: «η τέχνη είναι μία σκέψις με χρώματα, μια σκέψις με αρμονία» και «η σκέψις του καλλιτέχνου πρέπει ελεύθερη να προστρέχει στην καθαρή και πάντοτε δροσερή πηγή της αιώνια νέας, αιώνια ωραίας, αιώνιας παρθενικής Φύσεως. Εκεί

<sup>52</sup> Η Sezession του Μονάχου δημιουργήθηκε το 1892 και οργανώθηκε από τους Franz Stuck, Wilhelm Trübner και Wilhelm Unde. Ακολούθησε το 1897 η βιεννέζικη Sezession, που καλλιεργούσε το Jugendstil υπό τον Gustav Klimt και η Sezession του Βερολίνου το 1899 υπό τον Max Liebermann (Λυδάκης, 2009, σ. 138).

<sup>53</sup> Μία θεωρία που ξεκίνησε από τον Γάλλο φιλόσοφο Auguste Comte (1798-1857), ο οποίος πρόσβευε ότι η γνώση πρέπει να βασίζεται στην εμπειρία και να επαληθεύεται πειραματικά. Στην τέχνη ο Θετικισμός εκφράστηκε με το κίνημα του Ρεαλισμού.

<sup>54</sup> Βλ. για τις αρνητικές και πολιτικές εξελίξεις στην Ελλάδα, (Ματθιόπουλος, 2005, σσ. 67-77).

<sup>55</sup> Βλ. (Μπαρούτας, 1990, σσ. 134-135).

είναι η πηγή της τέχνης, όπου η σκέψις γίνεται γόνιμη και πλουσία». (Μαθιόπουλος, 2005, σ. 561). Η φύση είναι η πηγή της τέχνης για τον Γεράσιμο Βόκο και μέσα από άρθρα του στο περιοδικό δίνει μια «θεωρητική ώθηση για μια σύγχρονη ζωγραφική με κοινωνικό προβληματισμό» (Μαθιόπουλος, 2005, σ. 623).

Στην αποτίμηση του τοπίου ως αισθητική αξία, τοποθετήθηκε και ο Περικλής Γιαννόπουλος στο κείμενο «Η Ελληνική γραμμή και το ελληνικό χρώμα» (1903-1904),<sup>56</sup> ανιχνεύοντας τα πρότυπα και την ουσία του ελληνικού υπαίθρου στη «διανυγή ελληνική γραμμή», στην «αιθέρια καμπυλότητα» και στο «ελληνικό χρώμα» του τοπίου (Γιαννόπουλος, 1981, σσ. 80-81, 92). Η αισθητιστική προσέγγιση του Γιαννόπουλου καταδικάζει την ευρωπαϊκή μίμηση,<sup>57</sup> προτρέποντας τους καλλιτέχνες να στραφούν στην ελληνική γη, να τη δουν και να την εμπιστευτούν, με γνώμονα τη σαφήνεια της γραμμής και την αϋλότητα του χρώματος. Και πρωτίστως προσκαλεί τους τοπιογράφους να την αναπαραστήσουν, αναγγέλλοντας την ελληνικότητα του ελληνικού τοπίου:

«Αποστρέψωμεν λοιπόν το πρόσωπον περιφρονητικώς από κάθε ξένην Βαρβαρότητα, στραφόμεν προς την ΓΗ ΜΑΣ και προσπαθήσωμεν να αρμονίσωμεν το ΣΩΜΑ, τας Γραμμάς μας, τα Επιφανείας και τα Χρώματα παντός Τεχνουργήματος προς ΑΥΤΗΝ...απομακρυνόμεθα της Βαρβαρότητας και πλησιάζομεν την Φυσικήν ΜΑΣ ΕΥΓΕΝΕΙΑΝ. Και όσον περισσότερον πλησιάζωμεν την Γραμμήν και το Χρώμα του Τεχνουργήματος προς την ΓΗΝ και όσον υψηλότερον ανέλθωμεν εις την κλίμακα της ΛΕΠΤΟΤΗΤΟΣ ΑΥΤΗΣ, τόσον περισσότερον ευγενέστερον θα καταστήσωμεν αυτό, τόσον περισσότερον ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ.Και όταν βαθύτατα αισθανθώμεν την ΓΗΝ και μελετήσωμεν και εξ ΑΥΤΗΣ αντλήσωμεν τα ΠΑΝΤΑ, ΣΑΦΕΣΤΑΤΗ και ΔΥΝΑΤΩΤΑΤΗ θα προκύψη η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ, ΚΑΙ ΘΑ ΕΙΝΑΙ Ριζηδόν

---

<sup>56</sup> Πρώτη δημοσίευση: «Η ελληνική γραμμή», περιοδικόν *Ανατολή*, Μάρτιος 1903. Και «Το ελληνικόν χρώμα», *Το Άστυ*, Σεπτέμβριος 1904.

<sup>57</sup> Ο Γιαννόπουλος αντιπαρατίθεται στους νεωτεριστές που μιμούνται τις ξένες τάσεις και χαρακτηρίζει τη «σύγχρονη ζωγραφική από της απόψεως της αισθητικής» ότι «είναι αισθητική απλού φουστανελλά[...]παλαβού φουστανελλά. Δηλαδή του φουστανελλά του πετώντος την φουστανελλά και μιμούμένου μανιωδώς τα ξένα και τα άγνωστα». Και επισημαίνει ότι :«οι ζωγράφοι ενώ βλέπουν μίαν φύσιν ιδιόρρυθμον, εντελώς παρθένον ενωπιόν των και όταν δεν ζωγραφίζουν και όταν δεν ζωγραφίζουν δεν βλέπουν την φύσιν αυτήν, το χόμα, τα δένδρα, τα όρη, τον άνθρωπον, αλλ' ενώ βλέπουν και νομίζουν ότι βλέπουν αυτά, αντιγράφουν τον εσωτερικόν κόσμον, τον συνθετιμένον από τα χρώματα και τα σχήματα της ευρωπαϊκής ζωγραφικής. Διόλου δεν βλέπουν, διόλου δεν αισθάνονται κατ' ευθείαν την ζωήν. Και αυτοί οι ολίγοι οι αντιγράφωντες την φύσιν, την αντιγράφουν τόσον στενά ώστε να στερήται εντελώς ενδιαφέροντος» (Γιαννόπουλος, 1981, σσ. 29-30).

άλλη της Ευρωπαϊκής και θα είναι ΝΕΩΤΑΤΗ και προς αυτήν ανάλογος πάσα εκδήλωση πάσης παρελθούσης και μελλούσης εποχής, διότι θα είναι: η μια Αισθητική της Αιωνίας ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΓΗΣ και του ΕΝΟΣ Αιωνίου ΕΛΛΗΝΟΣ». <sup>58</sup>

Στον τομέα της τεχνοκριτικής εντάσσεται και η έρευνα της σχέσης έργου και κοινού, η διερεύνηση του πώς κατανοείται το έργο από τους θεατές του, ποιος είναι ο ορίζοντας υποδοχής του και ποια η λειτουργία των δομών του. Όλα αυτά τα ζητήματα αποτέλεσαν πεδίο μελέτης και έρευνας στους θεωρητικούς της υποδοχής <sup>59</sup> στον 20ό αιώνα. Ο Hans Robert Jauss (1921-1997), ο οποίος μελέτησε την υποδοχή του έργου στη θεωρία της λογοτεχνίας, ορίζει την έννοια της πρόσληψης της τέχνης ως εξής:

«Πρόσληψη της τέχνης σημαίνει εκείνη η δυσπόστατη πράξη, η οποία περικλείει την επίδραση που επικαθορίζεται από το έργο και τον τρόπο με τον οποίο το δεξιώνεται» (Ιωαννίδης, 2005, σ. 635).

Με γνώμονα αυτόν τον ορισμό, η μελέτη εκτός από τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά των έργων, που αναλύουν την έννοια της επίδρασης, θα επικεντρωθεί στα κριτικά κείμενα τεχνοκριτών, οι οποίοι λειτούργησαν ως διαμεσολαβητές ανάμεσα στο έργο του Οδυσσέα Φωκά και στο κοινό, σύμφωνα με τις δικές τους ιδεολογικές και αισθητικές αρχές και αποτελούν τον ορίζοντα υποδοχής της τέχνης. Επιπροσθέτως αν λάβουμε υπόψη μας, την έλλειψη καλλιτεχνικής παιδείας του κοινού και τις επικρατούσες τότε συνθήκες στην Αθήνα, οι οποίες δεν επέτρεπαν την επικοινωνία του καλλιτέχνη με το κοινό, τότε αντιλαμβανόμαστε τον ρόλο και τη σημασία των κριτικών αυτών κειμένων, για την υποδοχή του έργου του Οδυσσέα Φωκά στην καλλιτεχνική ζωή της εποχής του.

Ειδικότερα η μελέτη εστιάζει στο πεδίο της τεχνοκριτικής, σε κείμενα που γράφτηκαν ως ανταποκρίσεις στο έργο του Οδυσσέα Φωκά την περίοδο 1890-1920, και αποτελούν το ειδικό ομόχρονο υλικό της υποδοχής. Παράλληλα συνεξετάζεται το έργο του καλλιτέχνη με το ευρύτερο ομόχρονο υλικό της υποδοχής, <sup>60</sup> με τα κριτικά κείμενα των Εμμανουήλ Ροΐδη, «*Η εν Ελλάδι ζωγραφική*» (1896) και

---

<sup>58</sup> Βλ. (Γιαννόπουλος, 1981, σσ. 133-134).

<sup>60</sup> Σύμφωνα με τη διάκριση του Αντώνη Κωτίδη: «Η καταγραφή της υποδοχής της καλλιτεχνικής δημιουργίας διακρίνεται σε: ειδικό ομόχρονο υλικό της υποδοχής, άμεσο καθώς αποτελεί ανταπόκριση στο έργο του καλλιτέχνη την εποχή που εκτίθεται και σε ευρύτερο ομόχρονο υλικό της υποδοχής, έμμεσο γιατί δεν αποτελεί ανταπόκριση σε συγκεκριμένο έργο καλλιτεχνικής δημιουργίας, αλλά είναι κριτικός ή αισθητικός λόγος για την τέχνη» (Κωτίδης, 1993, σ. 48).

Περικλή Γιαννόπουλου, «*Η Ελληνική γραμμή και το ελληνικό χρώμα*» (1903-1904), που εκφράζουν αισθητικές αντιλήψεις σχετικά με την πρόσληψη της νεωτερικής τέχνης στην Ελλάδα.

Η υποδοχή του έργου του Οδυσσέα Φωκά και συγχρόνως η κατανόηση της τεχνοτροπικής εξέλιξης και της εν τέλει δημιουργικής του δράσης θα εξεταστεί με βάση τις κριτικές των έργων του για την καλύτερη κατανόηση της τότε παραδεκτής αισθητικής αξίας τους και ειδικότερα θα μελετηθεί ως προς τις αρχές του ακαδημαϊσμού και του συμβολισμού, των κυρίαρχων καλλιτεχνικών τεχνοτροπιών.

### Ο Οδυσσέας Φωκάς ως ακαδημαϊκός-νατουραλιστής ζωγράφος:

Ο Οδυσσέας Φωκάς αναδεικνύεται «ως ο ειλικρινέστερος μελετητής του ελληνικού τοπίου[...]Παντού τον περιβάλλει το φως και με το τραχύ εκείνο της παρατηρητικότητας βλέμμα εξεικονίζει την οργιάζουσαν φύσιν με το λευκόν και το πράσινον, με το ροδόχρουν και το γαλάζιο»,<sup>61</sup> αναφέρει ο ανώνυμος τεχνοκρίτης για τα έργα του, στην έκθεση του Παρνασσού, το 1901. Στην αυγή του 20ού αιώνα ο καλλιτέχνης έχει καθιερωθεί με το τοπιογραφικό έργο του και οι επί τούτου καταγραφές της φύσης και η μελέτη της απόδοσης του φωτός τον οδηγούν σε μια νατουραλιστική αναπαραστατική εικόνα της φύσης.

Την ίδια περίοδο, ο Κίμων Μιχαηλίδης, ο εκδότης των *Παναθηναίων*, στην επόμενη έκθεση του Παρνασσού, το 1902, αναφέρεται στον Φωκά και περιγράφει το έργο του, με θέμα «*Νερόμυλος*»<sup>62</sup> ως εξής:

---

<sup>61</sup> «Η εντύπωσις είνε ευχαριστος εις τον εισερχόμενον εις την γνωστήν αίθουσαν των διαλέξεων. Η πληθύς των έργων, οι διάφοροι χρωματισμοί, η ποικιλία των θεμάτων αποτελούν ωραίον σύνολον δια τον οφθαλμόν του επισκέπτου. Εις του παρατηρητού όμως την προσοχήν παραμένει σταθερά η εντύπωσις αύτη; Ίσως χαρακτηρίσθωμεν μεμψίμοιροι αν απαντήσωμεν όχι. Ίσως απαιτητικοί πολύ, αν είπωμεν ότι θα ηθέλαμεν περισσότεράν ζώην, περισσότεράν αλήθειαν, περισσότεράν προσπάθειαν. Επίδειξις τέχνης θα ήτο ίσως αυστηρά έκφρασις-αλλά πώς να χαρακτηρίσωμεν τους ανύπαρκτους χρωματισμούς, τα δύσκαμπτα σώματα, τα φωτογραφικά τοπία, τα έργα τα κατάλληλα δι' αρχιγρονιάτικα δώρα παιδιών; Αν εξαιρέσωμεν τον «Ξυλοθραύστην» του Φιλιππότη, την «Ευχήν» του Ράλλη, τον «Καπνιστήν» και την προσωπογραφία του Fink του Ιακωβίδη, της «Πικροδάφνης» του Φωκά και τον «Καλλιτέχνην» της Δδος Ασπριώτου, τίποτε νέον δεν παρουσιάζει η εφετεινή έκθεσις του Παρνασσού[...]

Η Ελληνική τοπιογραφία ομολογουμένως έχει να επιδείξει κάτι δια του οποίου αληθώς αρχίζομεν να βλέπωμεν με ελληνικά μάτια την ελληνικήν φύσιν. Ο Φωκάς ιδίως με της Πικροδάφνης αναδεικνύεται ως ο ειλικρινέστερος μελετητής του ελλ. Τοπίου. Παντού τον περιβάλλει το φως και με το τραχύ εκείνο της παρατηρητικότητος βλέμμα εξεικονίζει την οργιάζουσαν φύσιν με το λευκόν και το πράσινον, με το ροδόχρουν και το γαλάζιο. Η τέχνη του είνε σταθερά και δια συνεχούς μελέτης κυριαρχεί και δεσπόζει του μεγάλου φωτός της ελληνικής φύσεως[...]. Ανώνυμος, «*Η ΕΚΘΕΣΙΣ ΤΟΥ ΠΑΡΝΑΣΣΟΥ*», *Παναθήναια*, Έτος Β'-15 Δεκεμβρίου 1901, σσ. 169-171.

<sup>62</sup> Βλ. φωτογραφία του έργου «*Ο Νερόμυλος*», *Πινακοθήκη*, Έτος Ε', Σεπτέμβριος 1905, σ. 128

«Ο κ. Φωκάς, ο πιστός εραστής της ελληνικής φύσεως, έχει και εφέτος ένα δυνατόν έργον τον «Νερόμυλον». Το θέμα φαίνεται πεζόν. Και φαίνεται και πεζή και η εικών κατά πρώτον εις τον παρατηρητήν. Εκείνα τα χονδρόξυλα του μύλου εις τον πρόσθιον μέρος με κάτι πέτρες, συσσωρευμένες σιμά, με κάτι χρώματα ωσάν παράδοξα, εναλλάσσοντα, διαθέτουν επιφυλακτικώς. Κι προχωρεί το μάτι προς το βάθος όπου αισθάνεται όλην την δρόσον του νερού και υγρά από την ζωήν τα καλάμια εις τα δύο όχθας, με ωραιότατας αποχρώσεις πρασίνου και κυανίζον ολοέν προς το τέλος το τοπίον, απαλά, απαλά σβυνόμενον μαζί με Και επιστρέφεις σιγά σιγά οπίσω κατά μήκος του νερού, το οποίον αφρισμένον κοντά εις τον μύλον χύνεται, και φθάνεις εκ νέου εις τα χονδρόξυλα και τα πέτρες τας εναλλασσούσας, και τώρα πλέον δεν είναι χρώματα παράδοξα αλλ' αποτελούν μίαν ωραίαν αφετηρίαν, και μίαν ωραίαν οπταπάτην».<sup>63</sup>

Εδώ ο Μιχαηλίδης επιστρατεύοντας τις αισθήσεις διαγράφει την φυσιογνωμία του τοπίου και επισημαίνει ότι τα χρώματα «αποτελούν μίαν ωραίαν αφετηρίαν, και μίαν ωραίαν οπταπάτην» Ο τεχνοκρίτης επικροτεί την ακαδημαϊκή τέχνη, η οποία ήταν κατά κανόνα φυσιοκρατική και αντέγραφε τη φύση προοπτικά -δίνοντας την ψευδαίσθηση ότι είναι τρισδιάστατη. Συγχρόνως όμως επειδή η αναπαραστατική τέχνη ήταν και συναισθηματική τέχνη, απέδιδε και την ατμόσφαιρα του τοπίου, χρησιμοποιώντας το φως και τη σκιά στην απόδοση των σχημάτων. Η εικόνα μετέφερε στον θεατή την ομορφιά ενός μέσου προβιομηχανικής τεχνολογίας, άμεσα συνυφασμένου με τις ασχολίες της αγροτικής ελληνικής κοινωνίας και γινόταν το αντικείμενο που έλκυε το βλέμμα του θεατή. Ο φυσιοκρατικός σχεδιασμός και η απόδοση των χρωμάτων ανταποκρίνονταν στην αισθητική του τεχνοκρίτη, που πρέσβευε την προσεκτική μελέτη της φύσης και συγχρόνως οδηγούσε σε πιο υποκειμενικές εικόνες, καθώς αναφέρει: «την εικόνα την οποίαν αρχίζεις παρασυρόμενος να πλάττης μέσα σου». Το κριτικό σημείωμα έδινε έμφαση στην περιγραφή της φύσης, στο ορατό και αισθητό κόσμο όπως ήταν φυσικό την περίοδο εκείνη και η οποιαδήποτε υπαινικτική φράση του τεχνοκρίτη για μια υποκειμενική βιωματική σχέση με τη φύση δεν γινόταν αντιληπτή στο ευρύ κοινό.

<sup>63</sup> «ΚΙΜΩΝ ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ, «Η ΕΚΘΕΣΙΣ ΤΟΥ ΠΑΡΝΑΣΣΟΥ», *Παναθήναια*, Έτος Γ' -31 Οκτωβρίου 1902, σσ. 52-55.

Σε αυτό το πνεύμα της υποδοχής του Οδυσσέα Φωκά ως νατουραλιστή ζωγράφου κινείται και το κριτικό σημείωμα του Δ. Ι. Καλογερόπουλου, που δημοσιεύει το 1905, στο περιοδικό *Πινακοθήκη*:

«Ο κ. Φωκάς γίνεται ολοέν εγκρατέστερος, τεχνικώτερος. Φαίνεται λησμονήσας την ατίθασσον τεχνοτροπίαν και ήδη με τα «αθάνατα» και τους «Ασφοδελούς» αποδεικνύει εν βαθύ αίσθημα αντιλήψεως και σταθερότητας εις τον χρωστήρα. Δια τούτο υπερέχει όλων των εν τη Εκθέσει τοπειογράφων, ων οι πλείστοι αποπειρώνται ν' απεικονίσωσι την θαυμασίαν Ελλ. Φύσιν. Η τοπογραφία από ολίγων ετών έσχε εκ των παρ' ημιν καλλιτεχνικών κύκλων πολλούς ενθέρμους θιασώτας και εν τη εκθέσει δε υπό έποψιν πληθύος κυριαρχεί το τοπίον. Και ο κ Χατζόπουλος και ο κ. Επ. Θωμόπουλος[...], όλοι ζητούν να μας δείξουν την Ελλ. Φύσιν όσον το δυνατόν αληθέστερον, όλοι γίνονται φυσιολάτραι».<sup>64</sup>



Εικόνα 33 Το έργο *Αθάνατα* στο *Παναθήναια*, Έτος Ε', 15-31 Ιουλίου 1905.

Γίνεται σαφές ότι ο Καλογερόπουλος υποστηρίζει την αντικειμενική φυσιοκρατική απόδοση του ελληνικού τοπίου «όσον το δυνατόν αληθέστερον», για να τονίσει την αντίθεσή του σε έργα, όπως οι *Ασφόδελοι* και τα *Αθάνατα*, τα οποία

τα χαρακτηρίζει ως «ατίθασσον τεχνοτροπίαν», εννοώντας την χρωματική ελευθερία με την οποία

είναι αποδοσμένα και την υπαινικτική επίπεδη απόδοση του θέματος (εικ. 33).

Η εκδοτική ομάδα του περιοδικού *Πινακοθήκη* προβάλλει την ακαδημαϊκή ζωγραφική και μάλιστα συνηγορεί υπέρ της φυσιοκρατικής ζωγραφικής, δημοσιεύοντας περιγραφές τοπίων, που οδηγούν πολλούς ανθρώπους στο ύπαιθρο για να γνωρίσουν και να φωτογραφίσουν τις ομορφιές της φύσης. Εκείνη την περίοδο κυκλοφορεί και το περιοδικό *Φύσις*, που δημοσιεύει γλαφυρές περιγραφές τοπίων και καταδεικνύει ότι η ελληνική κοινωνία αρέσκεται να απολαμβάνει γραφικές απεικονίσεις της φύσης (Παπαϊωάννου, 2014, σ. 217). Μια αντίληψη που επικρατεί μέχρι τη δεύτερη δεκαετία του 20ού αιώνα και καταδεικνύεται από το κριτικό σημείωμα του ανωνύμου τεχνοκρίτη για τη συμμετοχή του Φωκά στην έκθεση της «Ομάδας Τέχνη»:

<sup>64</sup> Δάφνης, «Η ΕΚΘΕΣΙΣ ΤΟΥ «ΠΑΡΝΑΣΣΟΥ», *Πινακοθήκη*, Έτος Ε', τεύχος 51, 1905, σσ. 61-62.

«Ο κ. Φωκάς διατί έλαβε μέρος εις την έκθεσιν;»<sup>65</sup> Ανεξήγητον! Έχειν τόσω καλήν φήμην, ώστε να μη παρίσταται ανάγκη εμφανίσεων, όταν δεν έχει τίποτε άξιον της φήμης του να παρουσιάση. Μόνον το υπ. αριθ. 133 τοπίον της Σιναΐας, παλαιόν και αυτό, ημπορεί να αξιωθεί μνείας».<sup>66</sup>

Αντίστοιχα γράφει και ο Δ. Ι. Καλογερόπουλος για την έκθεση στα γραφεία της διαφημιστικής εταιρείας «Ανατολή», την τρίτη παρουσίαση της «Ομάδας Τέχνη».<sup>67</sup>

Ο τεχνοκρίτης διατυπώνει ανοικτά τη δυσαρέσκειά του απέναντι στα νεωτερικά έργα των καλλιτεχνών, που χαρακτηρίζονται από ιμπρεσιονιστικές και μεταϊμπρεσιονιστικές τεχνοτροπίες. Ειδικότερα για το έργο του Οδυσσέα Φωκά εκφράζει θετικά σχόλια «υπερέχει όλων των τοπειογράφων» και τοποθετείται υπέρ της φυσιοκρατικής απόδοσης του τοπίου του, στο οποίο καταγράφονται οι οπτικές και χρωματικές αρμονίες που προκαλεί η φύση: «Ο κ. Φωκάς παρουσιάζει όλον τον πλούτον του πρασίνου και του ιώδους εις τα έργα του. Η Λίμνη Τριχωνίας είνε πολύ καλή».<sup>68</sup>

Στο ίδιο πνεύμα της παραδοχής του Οδυσσέα Φωκά ως «ακαδημαϊκού-νατουραλιστή ζωγράφου» τοποθετείται και ο Εμμανουήλ Ροΐδης που υποστήριζε την ανανέωση της ελληνικής καλλιτεχνικής ζωής και αντιδρούσε στην προσήλωση των καλλιτεχνών στα αρχαία μνημεία. Παρ' όλα αυτά ξεχωρίζει τον Οδυσσέα Φωκά ως «ευσυνείδητο τεχνίτη» που απομακρύνεται από την ψυχρή ρεαλιστική απόδοση των αρχαιολογικών μνημείων και τα αποδίδει, λαμβάνοντας υπόψη του το φως και τις επιδράσεις του πάνω σε αυτά:

«Ενώ η υδατογραφία πλησιάζει παρ' ημίν να υποβιβασθή εις εφάμιλλον της φωτογραφίας βιομηχανίαν, μόνον προορισμόν

<sup>65</sup> Εννοεί την έκθεση της «Ομάδας Τέχνη», το 1917, στην οποία συσπειρώθηκαν καλλιτέχνες που δεν εστίαζαν τόσο στη θεματική αλλά στη μορφολογική ανανέωση των τοπίων.

<sup>66</sup> Ανώνυμος, ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΑΙ ΕΚΘΕΣΕΙΣ ΤΗΣ ΟΜΑΔΟΣ «ΤΕΧΝΗ», *Πινακοθήκη*, Έτος ΙΣΤ', τεύχος 202, Δεκέμβριος 1917, σσ. 113-114.

<sup>67</sup> «Ο Φωκάς συμμετέχει στην έκθεση «Ανατολή» (διαφημιστική εταιρεία «Κου Ρουζ» μετονομασθείσα εις «Ανατολήν»). Στην έκθεση αναφέρεται: «...Οι Κογεβίνας και Μαλέας εμφανίζονται με έργα πολύ γνώριμα εκ της τεχνοτροπίας των, της νεωτεριστικής... Ο Φωκάς υπερέχει όλων των τοπειογράφων».

Και αναφέρεται ότι την πρώτην μέρα επωλήθησαν 20 έργα Γάλλων και Ελλήνων δε των κ. Λύτρα, Μαλέα, Περιβολαράκη, Τριανταφυλλίδου, Φωκά, Κογεβίνα, και Ζευγολή».

Καλογερόπουλος, «ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΑΙ ΕΚΘΕΣΕΙΣ», *Πινακοθήκη*, Έτος ΙΘ', τεύχος 217-218 Μάρτιος-Απρίλιος 1919, σσ. 1-2.

<sup>68</sup> «Ο κ. Φωκάς παρουσιάζει όλον τον πλούτον του πρασίνου και του ιώδους εις τα έργα του. Η Λίμνη Τριχωνίας είνε πολύ καλή· αι Πικροδάφνηι του Αχελώου έχουν ικανόν φως. Δια το Δάσος του Αγγελοκάστρου ας μου επιτρέψη ο μετριόφρων καλλιτέχνης να είμαι επιφυλακτικός. Δια να μη απομακρυνθώ δε των τοπειογράφων, θα προσθέσω ότι αι σπουδαί του κ. Χατζόπουλου δεν εμποιούν καμμίαν απολύτως εντύπωσιν, ο δε ελαιών του με τους ατεχνοτάτους κορμούς μας έκαμε να αναμνησθώμεν τον Ελαιώνα του κ. Μποκατσιάμπη, το θαυμάσιον εκείνο έργον, μετα το οποίον δύσκολον είνε να σταθούν άλλοι ελαιώνες».

ΚΑΠΟΙΟΣ, Η ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΚΘΕΣΙΣ ΤΟΥ «ΠΑΡΝΑΣΣΟΥ», *Πινακοθήκη*, Έτος Α', τεύχος 11, 1919, σσ. 252-254.

έχουσα να παρέχη εις τους πλουσιωτέρους περιηγητάς στερεοτύπους τινάς απόψεις των αρχαίων μνημείων, ο κ. Φωκάς, αντί να πολλαπλασιάζη τα αντίγραφα των όσα άπαξ απεικόνισεν, εξακολουθεί να εργάζεται εν τω υπαίθρω απέναντι των προτύπων του, προσπαθών να τα παραστήση υπό άλλας απόψεις και διαφόρους του φωτός συμπτώσεις. Τούτο μεταδίδει εις έκαστον των έργων του δόσιν τινά πρωτοτυπίας. Όπως ο κ. Ιακωβίδης και ο κ. Λεμπέσης, φαίνεται ημίν και ο κ. Φωκάς αγαπών πάρα πολύ το χρώμα του ίου. Αι Αθήναι επωνομάσθησαν μεν ιοστέφανοι υπό των αρχαίων, δεν μας φαίνεται όμως ότι δύναται να ονομασθώσι και ιόχροοι μετ' ίσης ακρίβειας. Εκ των εκτεθειμένων έργων του κ. Φωκά μας ήρесе πολύ μία, η ελαιογραφία του Ερεχθείου και η μεσαία μικρά υδατογραφία του, η παριστώσα οικία επί του παριλισσίου λόφου».<sup>69</sup>

Γίνεται φανερό ότι στις αρχές του 20ού αιώνα, όταν πραγματοποιήθηκε ένα πρώτο στάδιο εκβιομηχάνισης και αστικοποίησης, προτάσσεται η ελληνική φύση και το τοπίο ως πηγή καλλιτεχνικής έμπνευσης. Ο Φωκάς λοιπόν ενδιαφέρεται για τις οπτικές εντυπώσεις και για τις χρωματικές αρμονίες που προκαλεί η φύση. Χρησιμοποιεί με μεγαλύτερη ελευθερία τα μορφολογικά και χρωματικά μέσα, χωρίς να απομακρύνεται από τη φυσιοκρατική απόδοση του τοπίου. Εστιάζει σε ένα κομμάτι της φύσης, φυτό ή μνημείο και αποδίδει τις επιδράσεις του φωτός πάνω στο θέμα του. Η αλλαγή αυτή στην απόδοση του τοπίου εκφράζεται στο παρακάτω κριτικό σημείωμα:

«Του κ. Φωκά ιδιαίτερος ωραία η υπ αριθμόν 120 σπουδή του. Δεν δυσκολευόμεθα να το ονομάσωμεν τέλειον έργον. Έχει τόσον χαρακτήρα το τοπίον αυτό, τόσην ελευθερίαν εκτελέσεως, τόσον διαφανή χρώματα, τόσην ζώην, ώστε δεν διστάζομεν να το κατατάξωμεν μεταξύ των ολίγων καλών έργων της Εκθέσεως. Όλαι αι σπουδαί και τα τοπία του κ. Φωκά μας δείχνουν καλλιτέχνην αισθανόμενον την ελληνικήν φύσιν και γνωρίζοντα να την αποδόση γελαστήν και δροσεράν. Αι αρχαιότητές του όμως δεν μας συγκινούν. Διατί επιμένει τόσον εις τα αρχαία μνημεία; Με όλην την προς αυτά αγάπην του δεν κατώρθωσε ακόμη να μας δώση έναν έργον τέχνης.

<sup>69</sup> Εμμανουήλ Ροΐδης, «Η εν Ελλάδι Ζωγραφική. Περιήγησις εις την έκθεσιν», *Ακρόπολις*, 1 Ιουνίου 1896.

Νομίζεις ότι δεν συμερίζονται την αγάπην του καλού αυτού ζωγράφου-φευ! ο αιώνιος νόμος και εδώ ακόμη και κλείουν την ψυχήν των από τα μάτια του καλλιτέχνου». <sup>70</sup>

Σε αυτές τις οπτικές εντυπώσεις και τον ρόλο του χρώματος και της εκφραστικότητάς του αναφέρεται και ο Περικλής Γιαννόπουλος στο αισθητικό κείμενό του:

«ο Πρώτος, ο ευσυνειδητότατος Καλλιτέχνης, ο Τοπιογράφος ΦΩΚΑΣ, ο Πρώτος καθήσας απέναντι της Γης και ειλικρινώς και βαθύτατα τιμίως εργασθείς, αναζητεί τα υγρά, τα σκούρα, τα σκιερά, τα πράσινα», ενώ «απορεί και σκιάζεται τα Φώτα, ζωγραφίζει εντελώς ευρωπαϊστί». <sup>71</sup> Ο Γιαννόπουλος επικρίνει εδώ τον Φωκά, γιατί ακολουθεί τη γενική εντύπωση της ορατής πραγματικότητας, τον ελεύθερο χειρισμό που απαλύνει τα περιγράμματα και ενοποιεί τις επιφάνειες των ζωγραφικών έργων. Ο συγγραφέας άλλωστε ασκεί δριμεία κριτική στους ιμπρεσιονιστές <sup>72</sup> και πρεσβεύει την «αίσθηση του χρώματος και της σαφήνειας της γραμμής», γι' αυτό και χρησιμοποιεί επικριτικά λόγια για τον Φωκά.

Συγχρόνως ο Περικλής Γιαννόπουλος κατατάσσει τα έργα του Οδυσσέα Φωκά, που έχουν θέμα αρχαιολογικά τοπία, στην ακαδημαϊκή νατουραλιστική ζωγραφική, όπως αυτή αναπτύχθηκε στις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα, και τα σχολιάζει αναφέροντας, ότι οι Ακροπόλεις του δεν συγκινούν, γιατί δεν προκαλούσαν την ενεργοποίηση όλων των ανθρώπινων αισθήσεων στη θέασή τους. Παρέμεναν ρομαντικές αναπολήσεις του παρελθόντος, τις οποίες αναπαρήγαγε ο ζωγράφος χωρίς τη βιωματική προσέγγιση και περισυλλογή, που ο ίδιος ο τεχνοκρίτης πρότεινε:

«Παραβάλετε την ζωγραφικήν γραμμήν των όλων μέχρι τούδε ζωγραφημάτων, δηλαδή την τωρινήν πάστα-γραμμήν αυτών των λεπτομερών και δυνατοσχεδιασμένων αντιγραφών αρχαίων μνημείων του Φωκά, προς την εσωτερικήν πύλην του Παρθενώνος του Αννίνου-ένα στιγμιαίον χρωμοσχεδίασμα-και προς τα άνθη αυτού, θα ιδήται συγχρόνως την διαφοράν και την τωρινήν

<sup>70</sup> Ανώνυμος, «Από την Έκθεσιν του Παρνασσού», *Παναθήναια*, Έτος Γ' -30 Νοεμβρίου 1903, σ. 124-125.

<sup>71</sup> Βλ. (Γιαννόπουλος, 1981, σ. 119).

<sup>72</sup> Ο Περικλής Γιαννόπουλος απέρριπτε τις μεταϊμπρεσιονιστικές χρωματικές θεωρίες, καθώς χαρακτήριζε τα έργα αυτά ως: «Ομίχλαι ζωγραφημένοι από Στραβούς, με δυναμωμένα φώτα βγαίνοντα εις πηκτομοιογίες σαν δάκτυλα» Έργα στα οποία απουσιάζει «η Αίσθησις της ηδονής του χρώματος από τα αυτού καθ'εαυτού» και παράλληλα είναι έργα στα οποία τα στοιχεία της ελληνικής φύσης-άνθη-φύλλα- δεν γίνονται διακριτά καθώς η Ευρωπαϊκή Αισθητική δεν έχει καμία αίσθηση του χρώματος και της σαφήνειας της γραμμής», βλ. (Γιαννόπουλος, 1981, σ. 126).

νεκρότητα, απάθεια, ασυγκινησίαν και χόνδρωσιν των τωρινών  
ματιών·σημειωτέον δε ότι ο Φωκάς είναι σχεδιαστής δυνατός»<sup>73</sup>

Ανεξάρτητα από τις κριτικές, οι οποίες προκαλούν επικρίσεις ή ενθαρρυντικές ανταποκρίσεις, ανάλογα με τις ιδεολογικές-αισθητικές ιδέες των τεχνοκριτών, ο Οδυσσέας Φωκάς μένει πιστός στην απόδοση του φυσικού τοπίου, το οποίο μελετά προσεκτικά και επεξεργάζεται ώστε να αποδώσει την όλη αίσθηση του φυσικού τοπίου, κάτω από την επίδραση του φωτός. Ειδικότερα η εκδοτική ομάδα του περιοδικού *Πινακοθήκη*, σύμφωνα με το υπό εξέταση υλικό της παρούσης εργασίας, εξακολουθεί να τον ξεχωρίζει από τους άλλους τοπιογράφους, γιατί προβάλλει τα στοιχεία εκείνα που κάνουν αναγνωρίσιμο το τοπίο και δεν απομακρύνουν τον θεατή «από το θεμελιώδες αίτημα της αληθοφάνειας και πειστικότητας» (Καφέτση, 1992, σ. 25), που χαρακτήριζε την ακαδημαϊκή ζωγραφική.

### Ο Οδυσσέας Φωκάς ως συμβολιστής ζωγράφος

Στις αρχές του 20ού αιώνα, η πρόσληψη των τεχνοτροπικών νεωτερισμών δεν εξαρτιόταν μόνο από την αποδοχή τους αλλά και από την ικανότητα κατανόησης των αισθητικών ιδεών που υπαινίσσονταν. Αυτό δεν ήταν εύκολο καθώς η ελληνική κοινωνία δεν μπορούσε να απεμπολήσει μια παράδοση τεσσάρων αιώνων παραστατικής ζωγραφικής. Οι καλλιτέχνες δεν μπορούν να ξεπεράσουν τη ρεαλιστική-φυσιοκρατική αισθητική τους γι' αυτό και παρατηρούνται συμβολιστικές τάσεις στα έργα τέχνης, που υποδηλώνουν την προσπάθειά τους να εναρμονισθούν σε νεωτερικές κατευθύνσεις. Συμβολιστικές τάσεις ανιχνεύουμε στο έργο του Οδυσσέα Φωκά, όπως διαφαίνεται μέσα από το κριτικό κείμενο του Μιχαηλίδη στο περιοδικό *Παναθήναια*, το 1905:

«Η πανέμορφη εταίρα, η Φύσις, που δέχεται χωρίς αντίστασιν όλων τους εναγκαλισμούς, και εις όλους προσφέρει θερμά τα χείλη, έχει και αυτή τας προτιμήσεις της. Και η αγάπη της, εκείνη που κρύβει τα ηδονικότερα λόγια και τα πιο περιπαθή φιλήματα, δίδεται εις ολίγους μόνον, εκείνους που ημπόρεσαν να την συλλάβουν γυμνήν μέσα στην πιο ονειρεμένην της εμορφιά και της είπαν με συγκίνησιν ωραία πράγματα. Σ' αυτούς θ' αποκαλύψει όλα της τα κάλλη και θα ειπή όλα τα μυστικά της, θερμή και γλυκειά ερωμένη

<sup>73</sup> Βλ. (Γιαννόπουλος, 1981, σ. 89).

η οποία έχει ανάγκη να κάμει την ερωτική της εξομολόγηση. Ένας από τους εκλεκτούς αυτούς, οπού με μάτι τεχνίτου ευρίσκει την στιγμήν του οργασμού της φύσεως, και την αποδίδει με χρώματα, τα οποία επήρε αληθινά από την ζώην που περιγράφει, είναι ο κ. Φωκάς. Τα «Αθάνατα» του είναι μία τέτοια στιγμή. Η φύσις απεκαλύφθη γυμνή εις τα μάτια του ζωγράφου, σαν άγαλμα αρχαίας θεάς, και παρεδόθη όλη, με όλην την ζωικήν θέρμην, η οποία δεν γνωρίζει περιορισμούς, αληθινή, ορμητική, χωρίς αιδώ. Είναι αι γάμοι του ήλιου και της γης, μέσα εις μίαν μικράν, μικροτάτην εικόνα βλαστήσεως. Και τούτο, μου φαίνεται, είναι ένα από τα χαρακτηριστικά του κ. Φωκά. Εκλέγει συνήθως ένα τσουτούτικο κομματάκι της φύσεως, και χύνει μέσα εις αυτό τόσην δύναμιν ζωής, τόσον φως, τόσην αλήθειαν, που το μικρόν αυτό κομματάκι γίνεται μια μεγάλη εικόν. Και τα ολίγα αθάνατα είνε ένας ολόκληρος κόσμος αγρίας και ισχυράς βλαστήσεως, που σου δίδει την εντύπωσιν πλήρη και τελείαν της μεγάλης εικόνας, την οποίαν ο ζωγράφος εμελέτησε και είδε και αγκάλιασε με τα εταστικά του μάτια του, όχι μίαν και δύο φορές αλλά διαρκώς, με επιμονήν και με έρωτα. Παρέκει οι «Ασφόδελοι» του-παστέλ- μία εκδήλωσις της ίδιας οργώδης φύσεως, απαλωτέρα αυτή ως εκ του είδους που ζωγραφίζει και ως εκ του είδους της ζωγραφικής, με όχι ολιγωτέραν όμως πραγματικότητα, σαν αντίθεσις, σαν άλλος τόνος της ίδιας πλουσίας και χυμώδους υπάρξεως, λεπτοτέρας όχι εις την σύλληψιν αλλ' εις αυτήν την υπόστασίν της. Το τονίζω αυτό δια να δείξω την τέχνην του κ.Φωκά, η οποία, με πλήρη ελευθερίαν τεχνικήν, δίδει και πλήρη την πραγματικήν εικόνα του θέματός του».<sup>74</sup>

Ο εκδότης των *Παναθηναίων*, περιγράφει το τοπίο με έναν διαφορετικό τρόπο, σε αντίθεση με την περιγραφικότητα του νατουραλισμού. Εδώ μας αποκαλύπτει μια υποκειμενική κατασκευή της φύσης, όπου η φύση ως «αρχαία θεά», ηδονική «γλυκειά ερωμένη» και «χωρίς αιδώ» παρουσιάζεται στους θεατές και αποκαλύπτει τον μυστικό ανεξερευνήτο κόσμο της. «Οι γάμοι του ήλιου και της γης»

---

<sup>74</sup> ΚΙΜΩΝ ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ, Η έκθεσις του «Παρνασσού», *Παναθήναια*, Έτος Ε' -15 Μαΐου 1905, σσ. 89-91.

πραγματοποιούνται μέσα στο φυσικό τοπίο, παραπέμποντας στους κρυφούς νόμους της φύσης και προβάλλοντας τον ανθρωπομορφισμό της. Η περιγραφή του έργου αποκαλύπτει τις ιδέες των συμβολιστών, αλλά και τον τρόπο που ο τεχνοκρίτης ερμηνεύει τις υπαιθριστικές τάσεις του Φωκά ως προς την απόδοση των «*Αθανάτων*». Ο εκδότης των *Παναθηναίων*, δημοσιεύοντας ένα άλλο κριτικό σημείωμα για το έργο του Οδυσσέα Φωκά *Αμάραντα* ή *Ροδοδάφνες*, δηλώνει ξεκάθαρα ότι τα καλλιτεχνικά έργα έχουν απομακρυνθεί από τους κανόνες της ακαδημαϊκής ζωγραφικής και έχουν αποκτήσει μια μυστικιστική συμβολική διάσταση. Έγραφε λοιπόν για την Α΄ Πανελλήνιο Καλλιτεχνική Έκθεση του «Συνδέσμου Ελλήνων Καλλιτεχνών», στο Ζάππειο, το 1912: «Οραματισμός είναι η τέχνη και τίποτε άλλο. Μπόρεσε λοιπόν ο Φωκάς αυτό να κάμη. Εψυχολόγησε την αττική φύσιν».<sup>75</sup> Ο Φωκάς ανήκε στους καλλιτέχνες, σύμφωνα με τον τεχνοκρίτη, που «εψυχολόγησε» το ελληνικό τοπίο, δεν απέδωσε δηλαδή τα στοιχεία της τοπογραφικής του ταυτότητας αλλά αυτοσημαίνουσες όψεις της ελληνικής φύσης, μέσα από μια διαδικασία περισυλλογής: «[...]Τις ώρες που διαβάζει, που περπατεί, που χαζεύει σ' ένα πεζοδρόμιο ή σε μια πλατεία, αργός δεν είναι. Δουλεύει μέσα του ολοένα μια εντύπωση, όπου δεν βρήκε ακόμη τα λόγια τα απλά και έμορφα που θα μπορέσουν να την κάμουν να μιλήση[...]».<sup>76</sup> Το τοπίο δηλαδή γίνεται το μέσο με το οποίο, ο καλλιτέχνης εκφράζεται ελεύθερα και αποκαλύπτει τις υποκειμενικές σημάνσεις του εσωτερικού του κόσμου.

Πρόκειται για μια κριτική που γίνεται με ψυχογραφικούς όρους, η οποία αντιπαρατίθεται στη ζωγραφική του ιμπρεσιονισμού, της τέχνης των αισθητών εντυπώσεων. Ο Μιχαηλίδης φανερά επηρεασμένος από τις ιδέες του Συμβολισμού, αναζητά στις εικόνες της φύσης την επίκληση των ψυχικών διαθέσεων και συναισθημάτων, που προκαλούνται από την χρωματική αρμονία του πίνακα. Αυτήν την εσωτερική αλήθεια και έκφραση του ωραίου ερμήνευε στις κριτικές του για τα έργα του Οδυσσέα Φωκά, διαμορφώνοντας τον ανάλογο ορίζοντα υποδοχής του έργου του.

Ο Παύλος Νιρβάνας στο άρθρο του «Η Έκθεση του Ζαπείου» στο βραχύβιο προοδευτικό περιοδικό *Η Τέχνη*, το 1899, αποστρέφεται την ακαδημαϊκή ζωγραφική

<sup>75</sup> ΚΙΜΩΝ ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ, «Αη Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Έκθεσις του Συνδέσμου Ελλήνων Καλλιτεχνών-Ζάππειον», *Παναθήναια*, Έτος ΙΒ΄-15 Απριλίου 1912, σσ. 29-30.

<sup>76</sup> ΚΙΜΩΝ ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ, «Αη Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Έκθεσις του Συνδέσμου Ελλήνων Καλλιτεχνών-Ζάππειον», *Παναθήναια*, Έτος ΙΒ΄-15 Απριλίου 1912, σσ. 29-30.

«τη στερημένη από κάθε ποίηση, στις παραμονές της εγχρώμου φωτογραφίας»,<sup>77</sup> και αντιπροτείνει την υποκειμενική έκφραση και την προβολή των ψυχικών συναισθημάτων. Αναζητά την ψυχή της ελληνικής ατμόσφαιρας στις εικόνες της φύσης, «ένα δέντρο λυπημένο και μιαν αυγή παραπονεμένη»,<sup>78</sup> σύμφωνα με τις τάσεις του συμβολισμού, γι' αυτό ξεχωρίζει τα έργα του Φωκά και του Ροϊλού ως έμψυχα τοπία σε αντίθεση με τα άψυχα τοπία της ακαδημαϊκής τεχνοτροπίας. Διαβλέπει στην τέχνη του Οδυσσέα Φωκά μια εσωτερική αλήθεια, που πηγάζει από τον τρόπο με τον οποίο ο καλλιτέχνης αναπαριστά τα τοπία του, εκφράζοντας τις υποκειμενικές σημάνσεις των φυσικών στοιχείων, σύμφωνα με τον μυστικιστικό χαρακτήρα του συμβολισμού.

Η φύση είναι ένα δάσος από σύμβολα, έγραφε ο Charles Baudelaire στα *Άνθη του Κακού* (1857), όπου χρώματα, ήχοι και μυστηριώδεις σχέσεις, καλείται ο ποιητής (εν προκειμένω ο ζωγράφος) να αποκωδικοποιήσει και να αποκαλύψει την εσωτερική ομορφιά της φύσης στον θεατή (Εκο, 2004, σσ. 346-348). Αυτήν την τέχνη, που ανοίγει ένα παράθυρο στην ελληνική φύση και εν προκειμένω η τοπιογραφία, ο Παύλος Νιρβάνας την χαρακτηρίζει «αγνή τέχνη», και μέσω αυτής ανέμενε την αναγέννηση της καλλιτεχνικής ζωής. Ανάμεσα στους καλλιτέχνες που θα ανοίξουν τον δρόμο της ανανέωσης κατατάσσει και τον Οδυσσέα Φωκά.

Τέλος και ο Γεράσιμος Βώκος στο αφιέρωμα για τον Οδυσσέα Φωκά στο περιοδικό που εκδίδει, με τίτλο *Ο Καλλιτέχνης*, πέρα από ένα σύντομο βιογραφικό, εστιάζει στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του χαρακτήρα του<sup>79</sup> και τον παρουσιάζει ως «συμπαθή καλλιτέχνη» και «καλοκάγαθο» με κύριο γνώρισμα του χαρακτήρα του την ολιγόμιλη επικοινωνία του με τους φίλους και συνεργάτες του.<sup>80</sup> Επισημαίνει πως ο ζωγράφος με εργαλεία «τη γαλήνη της σκέψης του και την εμορφιά της ψυχής του ευρίσκει πάντοτε δια να του κινήσουν τον χρωστήρα εις τας στιγμάς της εκλεκτής εμπνεύσεως εις τας ώρας της ευσυνειδήτου εκτελέσεως», τονίζοντας εμφατικά: «Τούτο είνε σημείον», ότι πρωτίστως πρέπει να υπάρχει ο άνθρωπος δια να υπάρξει ο

<sup>77</sup> Ν., Η έκθεση του Ζαπτείου, *ΤΕΧΝΗ*, Έτος Α', τεύχος 7, Μάιος 1899, σσ. 190-191.

<sup>78</sup> Ν., Η έκθεση του Ζαπτείου, *ΤΕΧΝΗ*, Έτος Α', τεύχος 7, Μάιος 1899, σσ. 190-191.

<sup>79</sup> «Ο περισσότερον Έλλην των Ελλήνων τοπιογράφων. Απαθής, αμίλητος. Τα χείλη του υπανοίγει ειρωνικόν χαμόγελο και ένα αιώνιον υπόλοιπον τσιγάρου».

«ΟΛΙΓΟΣΤΙΧΑ», *Παναθήναια*, Έτος Β'-31 Δεκεμβρίου 1901, σ. 208.

<sup>80</sup> Αναφέρει χαρακτηριστικά: «Η σιγή είναι χρυσός» αποτελεί το πραγματικό γνώρισμα του χαρακτήρα του». Β., «Η καλλιτεχνική έκθεσις του Ζαπτείου», *Ο ΚΑΛΙΤΕΧΝΗΣ*, Έτος Γ', τεύχος 26, Μάιος 1912, σ. 66.

καλλιτέχνης. Διότι ο καλλιτέχνης δεν αποδίδει ή ό,τι κατά προτίμησιν βλέπει και αισθάνεται».<sup>81</sup>

Ο Γεράσιμος Βώκος υποστηρίζοντας την άποψή του ότι «ο καλλιτέχνης οφείλει να μην ζωγραφίζει ό,τι κατά προτίμησιν βλέπει και αισθάνεται» και ασκώντας δριμεία κριτική στους ρεαλιστές<sup>82</sup> αλλά και στους μπρεσιονιστές,<sup>83</sup> προτείνει στους καλλιτέχνες να στραφούν στη φύση, να τη δουν με καθαρό βλέμμα και να αποτελέσει γι' αυτούς πηγή έμπνευσης και ενατένισης.

Σχετικά με την έκθεση του Ζαπείου το 1912, γράφει ότι το τοπίο αποτελεί την κύρια θεματική στην έκθεση καθώς «τούτον είναι ανάλογον προς την σύγχρονον ελληνικήν διανόησιν και οιονεί συνέπεια ταύτης» καθώς «η σημερινή κακοδαιμονία και νάρκη της ελληνικής φυλής» οδηγεί τους «έλληνες καλλιτέχνες προς την ατομικήν και ερημικήν ενατένισιν προς το τοπίον».<sup>84</sup> Ξεχωρίζει τον Οδυσσέα Φωκά ως τοπιογράφο, γιατί βλέπει «από της πνευματικώτερας σκοπιάς και με την μεγαλειτέραν ψυχικήν γαλήνην» το τοπίο, το οποίο είναι «πάντοτε σκάνδαλον εις την ζωγραφικήν». Ο Φωκάς απαλλαγμένος «από την ακαδημαϊκή φόρμα και παράδοση, η οποία πνίγει το τοπίο και το παραμορφώνει η κατά συνθήκην απομίμησις» ζωγραφίζει ό,τι βιώνει και αισθάνεται. Βέβαια λόγω του μετριοπαθούς και γαλήνιου χαρακτήρα του δεν απομακρύνεται από την αντικειμενικότητα, «η οποία προσδίδει εις τα έργα του μίαν κλασικήν μορφήν χωρίς να τα αποστερή των προσωπικών εντυπώσεων[...]Μαζί του αισθανόμεθα με ηρεμίαν[...]με ολύμπιον γαλήνην», και προτρέπει ότι «όχι μόνον αι σκέψεις μας πρέπει να είνε απολύτως αγναί, αλλά και ρωμαλέαι ως αι ιδικαί του».<sup>85</sup>

Πέρα από την αισθητική άποψη της τέχνης του Οδυσσέα Φωκά, ο Βώκος επικεντρώνεται στην τεχνική του ζωγράφου, τον οποίον χαρακτηρίζει:

<sup>81</sup> ΓΕΡ. ΒΩΚΟΣ, «ΣΥΓΧΡΟΝΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΑΙ. ΟΔΥΣΣΕΥΣ ΦΩΚΑΣ», *Ο ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ*, Έτος Β', τεύχος 17, Αύγουστος 1911, σσ. 163-167.

<sup>82</sup> «στερούνται του ανώτερου αισθήματος της επιλογής. Οι λεγόμενοι πραγματισταί, οι οποίοι πάλιν σήμερον σωριάζουν χιλιάδας πινάκων, κάμνουν ολίγον καλλίτερα το έργον ενός φωτογράφου. Επηρεασμένοι από τας ταπεινάς βλέψεις του συγχρονισμού, υποχείριοι εις κοινωνικόν περιβάλλον, το οποίον νομίζουν άφθαρτον και αιώνιον, αρέσκονται να το αποδίδουν με ζημίαν της επιδράσεως των υψηλότερων αισθημάτων. Η πεζή αυτή τέχνη θα ημπορούσε να ονομασθή η τέχνη μιας ανθρωπίνης παραμορφώσεως».

<sup>83</sup> «Χωρίς τας χρωματικές υπερβολάς και τας χιμαιρικές εκστάσεις του μπρεσιονισμού, ο οποίος καταντά γελοιογραφία της τέχνης όταν εκφράζεται μία αδύνατος ψυχή, η απεικόνισις του τοπίου είνε πρωτίτως δημιουργική εργασία όπως και η απεικόνισις του ανθρώπου».

<sup>84</sup> «Η σύγχρονος ζωή...η οποία κατέστρεψε κάθε γραφικότητα, κάθε ειδυλλιακή γαλήνην, η οποία με την κερδοσκοπικήν της κίνηση και μανίαν έγεινε μία αφόρητος δυσθυμία για κάθε ψυχήν, που δεν αρέσκειται να βλέπη την ευτυχίαν της εις την πεζήν πραγματικότητα, δεν μας άφησε παρά μίαν διέξοδον, την επιστροφήν εις την φύσιν. Η τέχνη, η οποία έχει την αξίωσιν της εκλεκτικότητος, επομένως την αξίωσιν της διαρκείας, δεν δύναται ή να είνε εμπνευσμένη από τοιαύτας τάσεις».

Β., «Η καλλιτεχνική έκθεσις του Ζαπείου», *Ο ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ*, Έτος Γ', τεύχος 26, Μάιος 1912, σ. 66.

<sup>85</sup> ΓΕΡ. ΒΩΚΟΣ, «ΣΥΓΧΡΟΝΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΑΙ. ΟΔΥΣΣΕΥΣ ΦΩΚΑΣ», *Ο ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ*, Έτος Β', τεύχος 17, Αύγουστος 1911, σσ. 163-167.

«[...] τεχνίτην του καλού σχεδίου, της σταθεράς γραμμής, του μη εξεζητημένου, αλλά φυσικού χρωματισμού. Μία καταπληκτική ευχέρεια διακρίνει την όλην αυτήν εργασίαν και μία επιμελής αφοσίωσις εις την ακριβεστέραν απόδοσιν του όλου και των λεπτομερειών. Αι απόψεις των όσων δι' αυτού βλέπομεν εξελίσσονται όλαι από το επίκαιρον σημείον, που εγκλείει την φυσικήν εμορφίαν. Έχομεν τότε πάλιν την ψυχήν του καλλιτέχνου εις το θέλγητρον αυτής της ενατενίσεως. Μη ζητήσετε και πάλιν τίποτε το ανήσυχον, τίποτε το προκαλούν εις ωρισμένας σκέψεις, εις παράφορα ονειροπολήματα, εις χμαιρικούς εξάρσεις. Ομοιάζει αυτό το θέλγητρον με μίαν γερή περιγραφικήν μουσικήν ενός Χάϋδν. Όλα είνε ατάραχα και ήρεμα και αι σκέψεις, τας οποίας είχεν ο ζωγράφος βλέπων προς αυτά και αι σκέψεις οι αναλόγως προκαλούμεναι εις ημάς. Και ο ζωγράφος μας λέγει σχεδόν: όπως είσθε ελεύθεροι να ιδήτε, είσθε ελεύθεροι και να σκεφθήτε και ο ίδιος εξαφανίζεται, η αντικειμενικότης με την οποίαν εξωγράφησε είνε επιτακτική».<sup>86</sup>

Σε αυτό ακριβώς το σημείο επισημαίνει πως θα ήθελε «το έργο του Φωκά να ήταν περισσότερο ανέκφραστο δια να είνε υποκινηματικώτερον εις ιδικάς μας σκέψεις», θέτοντας τον ερώτημα ποιος από τους δύο τρόπους απόδοσης, ο πιο εκφραστικός ή ο πιο ανέκφραστος «θα ημπορεί να είνε η ανωτέρα τέχνη», στο οποίο και ο ίδιος ο Βώκος παραδέχεται ότι δεν γνωρίζει. Κατανοεί βέβαια πως η τέχνη του Οδυσσέα Φωκά είναι εναρμονισμένη με την ιδιοσυγκρασία του χαρακτήρα του, που είναι συγκρατημένη και αυτάρκης, στοιχείο που παίζει πρωτεύοντα ρόλο στη δημιουργία των τοπίων του: «Η τέχνη όμως λέγουν, δύναται να εναρμονίση ένα τοπίον προς την υψηλοτέραν ανθρωπίνην διανόησιν. Το ευρίσκει άραγε πάντοτε αυτούσιον μέσα εις την φύσιν ή το διαπλάσσει η ίδια και το δημιουργεί; Είνε και εξ αυτού η μεγαλειτέρα συγκίνησις εκ του «όπως έπρεπε να είνε» σύμφωνα με την ενδιάθετον γραφικήν παραστατικότητα της ψυχής μας; Ιδού εις τι δεν έφθασε η τέχνη του κ. Φωκά και ίσως δεν θα φθαση ποτέ. Διότι τούτο είνε ζήτημα ιδιοσυγκρασίας και ο καλλιτέχνης είνε αυτάρκης εις τας ψυχικάς του απαιτήσεις, τας οποίας θα ημπορούσαμεν να ονομάσωμεν ιδεώδη, επομένως διατρέχει και ολιγωτέρους κινδύνους να περιπέση εις

---

<sup>86</sup> Ό.π. σσ.163-167

την σύγκρισιν προς ανεγνωρισμένας δημιουργικάς μεγαλοφυΐας και να χάση πολύ εκ της συγκρίσεως αυτής».<sup>87</sup>

Το έργο του Οδυσσέα Φωκά και σε άλλα άρθρα του περιοδικού *Ο Καλλιτέχνης*, προβάλλεται θετικά και επισημαίνεται η προσφορά του στην πρόοδο της ελληνικής καλλιτεχνικής ζωής. Ειδικότερα στο άρθρο, με τίτλο «ΤΟ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΟΝ 1911», που αποτελεί απολογισμό της πνευματικής κίνησης του ελληνικού έθνους, ο Βώκος κατατάσσει τον Οδυσσέα Φωκά στους ανανεωτές της ελληνικής τέχνης.<sup>88</sup>

Με αυτές τις σκέψεις και απόψεις ο Γεράσιμος Βώκος προβάλλει τα τοπία του Οδυσσέα Φωκά, ως μια προοδευτική αντίληψη για την τέχνη. Τώρα η τέχνη μπορεί να συμπεριλάβει και άλλες θεματικές, εκτός των ιστορικών και μυθολογικών θεμάτων, πιο καθημερινές και οικείες στον σημερινό θεατή. Εικόνες από το φυσικό περιβάλλον του σύγχρονου ανθρώπου που προκαλούν την ελεύθερη έκφραση των συναισθημάτων του καλλιτέχνη και καταδεικνύουν την ομορφιά της φύσης. Ο ίδιος γράφει:

«Πέρα και γύρω πλήθος είνε άλλα ωραία καταφύγιο. Στον κάμπο με τα δάση των ελαιών απλώνεται το μεγάλο χωριό και πάρα πάνω άλλο ξεχωρίζει στο πλευρό του βουνού. Μονοπάτια γράφονται σε ωραίες καμπύλες και σύδενδροι μικροί αγροτικοί συνοικισμοί σου δίδουν όλοι ένα σταθμό ευτυχίας. Καμιά αγορά δεν υπάρχει για να αγοράσης αυτά με κανενός είδους νόμισμα όσω και αν διαλαλήσης πώς είνε το δικαιότερα μοιρασμένο σε όλους τους ανθρώπους. Αλλά και κανείς δεν είνε ικανός να τα διακρίνη με τη λεπτομερή τους άυλη σχεδόν διαφάνεια όπως φαίνονται στους πίνακες της Δημιουργίας αν δεν είνε ψυχική ανάγκη να δίδη την προτίμησί του εις αυτά και όχι εις άλλα, που ποτέ δεν ημπορούν να συγκριθούν με αυτά. Γι' αυτό όσω κανείς και αν ομιλή γι' αυτά εάν έδωκε όλη την

<sup>87</sup> ΓΕΡ. ΒΩΚΟΣ, «ΣΥΓΧΡΟΝΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΑΙ. ΟΔΥΣΣΕΥΣ ΦΩΚΑΣ», *Ο ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ*, Έτος Β', τεύχος 17, Αύγουστος 1911, σσ. 163-167.

<sup>88</sup> «[...]ως προς την πρόοδον των εικαστικών τεχνών, πρόοδον τοιαύτην, η οποία μας δίδει όχι πλέον ελπίδας, αλλά σχεδόν βεβαιότητα περί ενός προσεχούς μέλλοντος ευρωστοτέρας ακμής και ίσως πρωτοβουλίας, αληθινής υπάρξεως τέχνης και δημιουργίας...Υπάρχουν εδώ εν Αθήναις καλλιτέχνη, οι οποίοι θα είχαν οπουδήποτε την θέσιν των, πολύ περισσότερον, εάν ο τόπος μας έδιδεν εις αυτούς την αφορμήν της πνευματικής μεγάλης επικοινωνίας και τα απαραίτητα υλικά μέσα...Όταν έχομεν ζωγράφους ως τους κ. Ροϊλόν, Γερασιώτην, Χατζήν, Φωκάν, Μαθιόπουλον, Θάλεια Φλωρά-Καραβία, Σοφίαν Λασκαρίδου ...πάντοτε έχομεν τας απαραίτας μιας καλλιτεχνικής απιστεύτου ακμής. Είνε δε σπουδαίον, ότι η νεότης, η οποία παρουσιάζεται φέρει τας ελπίδας, ότι θα προκύψη εκ της τωρινής νέας ζυμώσεως μία αυθύπαρκτος τέχνη».  
ΓΕΡ. ΒΩΚΟΣ, «ΤΟ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΟΝ 1911», *Ο ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ*, Έτος Β', τεύχος 22, Ιανουάριος 1912, σσ. 347-352.

αγάπη του σ' αυτά τότε μπορεί να πη πως ευρίσκει τους αληθινότερους νόμους της ζωής».<sup>89</sup>

Οι απόψεις του απηχούν τη ρομαντική αντίληψη για την τέχνη, σύμφωνα με την οποία «η τέχνη αποτελεί το πεδίο της ανάπτυξης των ευγενών συναισθημάτων, όπως αναπτύσσεται στο έργο *L' esthétique* (1878) του Eugène Véron (Beardsley, 1989, σ. 238).

## ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Μέσα από αυτή τη παράθεση των κριτικών σημειωμάτων, αναφορικά με το καλλιτεχνικό έργο του Οδυσσέα Φωκά, διαπιστώνουμε πως ο ζωγράφος μένει πιστός στην αναπαραστατική φυσιοκρατική ζωγραφική, την οποία όμως ανανεώνει τεχνοτροπικά καθώς αναζητά να φανερώσει την εσωτερική αλήθεια του τοπίου. Ιδιαίτερα στις αρχές του 20ού αιώνα παρατηρείται μια αλλαγή του βλέμματος προς το τοπίο, η οποία επισημαίνεται και στην κριτική για την έκθεση του «Συνδέσμου Ελλήνων Καλλιτεχνών»,<sup>90</sup> το 1912, και στην οποία διατυπώνεται ανοικτά η δυσαρέσκεια στον μιμητισμό των ξένων τεχνοτροπιών, με σαφή έπαινο στους Έλληνες ζωγράφους που ασχολούνται με το τοπίο.

Η πρόσληψη λοιπόν του τοπιογραφικού έργου του Οδυσσέα Φωκά, αντικατοπτρίζει τις αισθητικές-ιδεολογικές θέσεις των τεχνοκριτών, αλλά και τις δυνατότητες πρόσληψης των νεωτεριστικών τεχνοτροπιών από τον ίδιο τον καλλιτέχνη. Όλοι οι τεχνοκρίτες γράφουν για έναν καλλιτέχνη «αισθανόμενο την ελληνική φύσιν», και με αυτόν τον χαρακτηρισμό περιγράφουν έναν καλλιτέχνη που παρατηρεί και απολαμβάνει με όλες του τις αισθήσεις το τοπίο. Άλλοτε ζωγραφίζει ρομαντικά αρχαιολογικά τοπία σύμφωνα με την ακαδημαϊκή νατουραλιστική ζωγραφική, άλλοτε μνημεία σύμφωνα με τις υποκειμενικές αναζητήσεις και τις εκφραστικές δυνατότητες του χρώματος, άλλοτε αποσπασμένα κομμάτια της φύσης με μια εσωτερική ενατένιση, η οποία του επιτρέπει να απομακρύνεται από τις αρχές της ακαδημαϊκής ζωγραφικής και άλλοτε τοπία που αποτελούν πρόφαση για ζωγραφική πράξη. Αυτός ο διαφορετικός τρόπος θέασης, που αντανακλά και τις αισθητικές θεωρίες και αναζητήσεις της εποχής, εξηγεί το διαφορετικό πνεύμα, στο οποίο

<sup>89</sup> ΓΕΡ. ΒΩΚΟΣ, «ΕΛΛΗΝΙΚΑΙ ΣΥΜΦΩΝΙΑΙ. ΑΓΑΠΗΜΕΝΑ ΜΕΡΗ», *Ο ΚΑΛΙΤΕΧΝΗΣ*, Έτος Β', τεύχος 17, Αύγουστος 1911, σσ. 187-188.

<sup>90</sup> «Η Καλλιτεχνική Έκθεση του «Συνδέσμου των Ελλήνων Καλλιτεχνών», *Πινακοθήκη*, τευχ. 135, Μάιος 1912, σ. 49.

κινούνται οι τεχνοκρίτες, δηλαδή το πνεύμα της νατουραλιστικής ή συμβολικής αντίληψης.

Ο Φωκάς απέδωσε το τοπίο, μέσω της ενατένισης της φύσης, με μια πιο εσωτερική αλήθεια και υποκειμενική ερμηνεία του θέματος. Μπορεί να μην πορεύτηκε σύμφωνα με τις επιταγές του Περικλή Γιαννόπουλου για την απόδοση του αττικού τοπίου στην πλήρη διάστασή τους, αλλά σίγουρα ανήκει στους καλλιτέχνες, όπως και ο Γιαννόπουλος αναγνωρίζει,<sup>91</sup> που οδήγησαν στην ανανέωση της ελληνικής τέχνης. Από την αυγή του 20ού αιώνα ο Οδυσσεάς Φωκάς αναζητά να αποδώσει τις επιδράσεις του φωτός πάνω στην ελληνική φύση και δημιουργεί φωτεινά τοπία, με παραθέσεις ψυχρών-θερμών και συμπληρωματικών χρωμάτων, με εμφανείς απλοποιημένες πινελιές και με διακριτή τη διαδρομή του πινέλου του πάνω στη ζωγραφική επιφάνεια, με επίπεδη απεικόνιση και ανατροπή των σχέσεων κλίμακας των στοιχείων του έργου. Και είναι απόλυτα κατανοητή η ανανέωση του ζωγραφικού εκφραστικού λεξιλογίου του, που παρουσιάζει σε κάποια έργα του τη δεύτερη δεκαετία του 20ού αιώνα, καθώς η Ελλάδα βιώνει τις συνέπειες του εκσυγχρονισμού και η τέχνη καλείται να αναπροσανατολιστεί από την ακαδημαϊκή στη μοντέρνα της μορφή.

Η παραγωγή των τοπίων του, μαρτυρά έναν αισθαντικό παρατηρητή, που επιζητά να συνταιριάζει το συναίσθημα με τη συνολική θεώρηση του τοπίου. Γι' αυτό και οι περισσότεροι τεχνοκρίτες ερμηνεύουν το έργο του με τις ιδέες του Συμβολισμού, καθώς δεν έχουν κατανοήσει αλλά και ούτε μπορούν να αποδεχτούν ακόμα τα νεωτερικτικά στοιχεία και τις τάσεις του Μοντερνισμού.

Εν κατακλείδι, το τοπιογραφικό έργο του Οδυσσεά Φωκά κινείται μεταξύ μιας νατουραλιστικής ζωγραφικής και μιας ζωγραφικής, στην οποία ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί κριτικά και ανανεωτικά τις φόρμες της ακαδημαϊκής τέχνης, θέλοντας να ερμηνεύσει το φυσικό τοπίο μέσα στο οποίο δημιουργεί. Γι' αυτό οι αντινατουραλιστικές αποδόσεις των τοπίων του, με τις απλοποιήσεις, τις φωτεινές επιφάνειες που φανερώνουν τους προβληματισμούς του όσον αφορά στη φόρμα και στο χρώμα και την απόρριψη της γραμμικής προοπτικής, αποτελούν συνθέσεις που φανερώνουν την ουσιαστική σχέση του καλλιτέχνη με το περιβάλλον του. Μία σχέση

---

<sup>91</sup> «Ο Λύτρας, ο Βολωνάκης, ο Λάντσας, αποτελούν λοιπόν την πρώτη χρονολογική σειρά. Αυτού διδάσκουν ή καθοδηγούν τους άλλους. Περί αυτών και μετ'αυτών μία Δευτέρα σειρά, Ροϊλός, Φωκάς, Γιαληνάς, Πορσαλέντης, Χατζόπουλος, Λαμπάκης, Οικονόμου, Κοντόπουλος, Μποκατσιάμπης, Λεμπέσης, Χατζής... σχηματίζουν ένα σώμα. Τινές εκ των νεωτέρων αυτών των εδώ διδάσκουν και προσελκύουν περισσότερους μαθητές, δημιουργούν φιλοτέχνους και δια της προσωπικής των ενεργείας αρχίζουν να ελκύουν το ενδιαφέρον του κοινού προς την ζωγραφικήν». (Γιαννόπουλος, 1981, σ. 19).

που ερμηνεύεται από διαφορετικές αισθητικές απόψεις και μάλιστα προσανατολίζεται, όπως κατέδειξε η παρούσα εργασία, στη συμβολιστική διάσταση της καλλιτεχνικής δημιουργίας του. Η συγκεκριμένη διάσταση του, ως συμβολιστή ζωγράφου, μέλλει να μελετηθεί με μια συνολική θεώρηση όλης της καλλιτεχνικής πορείας του, ώστε να αξιολογηθεί σφαιρικά και να αποτιμηθεί υπό το πρίσμα της ιστορίας της τέχνης, της φιλοσοφίας και της αισθητικής.

## ΑΠΟΔΕΛΤΙΩΣΗ ΠΗΓΩΝ

1. «Εικαστικά Τέχνη», *Παναθήναια*, Οκτώβριος 1900-Μάρτιος 1901.
2. Θωμάς Θωμόπουλος, «Καλλιτέχνη της σήμερον και καλλιτέχνη της αύριον», *Παναθήναια*, Οκτώβριος 1900-Μάρτιος 1901.
3. «Η έκθεσις του Παρνασσού », *Παναθήναια*, Έτος Β΄, 15 Δεκεμβρίου 1901.
4. «Ολιγόστιχα», *Παναθήναια*, Έτος Β΄, 31 Δεκεμβρίου 1901.
5. Κίμων Μιχαηλίδης, «Η έκθεσις του Παρνασσού», *Παναθήναια*, Έτος Γ΄, 31 Οκτωβρίου 1902.
6. Κωνσταντίνος Μακρής, Έκθεσις Αθηνών, *Παναθήναια*, Έτος Γ΄, 15 Νοεμβρίου 1902.
7. Α. Αλυάτης, Διεθνής Έκθεσις Αθηνών, *Παναθήναια*, Έτος Γ΄, 15 Ιουνίου 1903.
8. Ανώνυμος, «Από την Έκθεσιν του Παρνασσού», *Παναθήναια*, Έτος Γ΄, 30 Νοεμβρίου 1903.
9. *Παναθήναια*, Έτος Δ΄, 31 Δεκεμβρίου 1903.
10. Καλλιτεχνία, *Παναθήναια*, Έτος Δ΄, 31 Ιανουαρίου 1904.
11. Κίμων Μιχαηλίδης, «Η έκθεσις του Παρνασσού», *Παναθήναια*, Έτος Ζ΄, 15 Μαΐου 1905.
12. *Παναθήναια*, Έτος Ε, 15-31 Ιουλίου 1905.
13. Κίμων Μιχαηλίδης, «Αη Πανελληνιος Καλλιτεχνική Έκθεσις του Συνδέσμου Ελλήνων Καλλιτεχνών-Ζάππειον», *Παναθήναια*, Έτος ΙΒ΄-15 Απριλίου 1912.
14. *Παναθήναια*, Έτος ΙΒ, 15-31 Ιουλίου 1912.
15. *Παναθήναια*, Απρίλιος 1912-Σεπτέμβριος 1912.
16. Κάποιος, Η καλλιτεχνική έκθεσις του «Παρνασσού», *Πινακοθήκη*, Έτος Α΄, τεύχος 11, Ιανουάριος 1902.
17. Έκθεσις Πανιωνίου, *Πινακοθήκη*, Έτος Β΄, τεύχος 15, Μάιος 1902.
18. Κάποιος, Η καλλιτεχνική έκθεσις του «Παρνασσού», *Πινακοθήκη*, Έτος Β΄, τεύχος 21, Νοέμβριος 1902.

19. Εκθέσεις, *Πινακοθήκη*, Έτος Γ', τεύχος 27, Μάιος 1903.
20. Η καλλιτεχνική έκθεσις του «Παρνασσού», *Πινακοθήκη*, Έτος Γ', τεύχος 34, Δεκέμβριος 1903.
21. Εκθέσεις, *Πινακοθήκη*, Έτος Γ', τεύχος 35, Ιανουάριος 1904.
22. Δ.Ι.Κ., Η Νέα Τέχνη, *Πινακοθήκη*, Έτος Δ', τεύχος 39, Μάιος 1904.
23. Δάφνις, «Η έκθεσις του «Παρνασσού», *Πινακοθήκη*, Έτος Ε', τεύχος 51, Μάιος 1905.
24. *Πινακοθήκη*, Έτος Ε', τεύχος 55, Σεπτέμβριος 1905.
25. *Πινακοθήκη*, Έτος Ε', τεύχος 54, Αύγουστος 1905.
26. Καλλιτεχνική κίνησις, *Πινακοθήκη*, Έτος Ε', τεύχος 58, Δεκέμβριος 1905.
27. *Πινακοθήκη*, Έτος Ε', τεύχος 55, Σεπτέμβριος 1905.
28. Καλλιτεχνική κίνησις, *Πινακοθήκη*, Έτος Ε', τεύχος 59, Ιανουάριος 1906.
29. Δάφνις, Η καλλιτεχνική έκθεσις του Ζαππείου, *Πινακοθήκη*, Έτος Ζ', τεύχος 75, Μάιος 1907.
30. *Πινακοθήκη*, Έτος Ε', τεύχος 55, Σεπτέμβριος 1905.
31. Ανώνυμος, Το κράτος και η Τέχνη, *Πινακοθήκη*, Έτος ΙΔ', τεύχος 165-66, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1914.
32. Ανώνυμος, Καλλιτεχνικά εκθέσεις της ομάδος «Τέχνη», *Πινακοθήκη*, Έτος ΙΣΤ', τεύχος 202, Δεκέμβριος 1917.
33. Ανώνυμος, «Σύμμικτα», *Πινακοθήκη*, Έτος ΙΗ', τεύχος 205, Μάρτιος 1918.
34. άποιος, Η καλλιτεχνική έκθεσις του «Παρνασσού», *Πινακοθήκη*, Έτος Α', τεύχος 11, 1919.
35. Καλογερόπουλος, «Καλλιτεχνικά εκθέσεις», *Πινακοθήκη*, Έτος ΙΘ', τεύχος 217-218 Μάρτιος-Απρίλιος 1919.
36. «Εικαστικά Τέχνη», *Πινακοθήκη*, Έτος ΙΘ', τεύχος 217-218, Μάρτιος-Απρίλιος 1919.
37. Η πνευματική κίνησις εν Ευρώπη, *Πινακοθήκη*, Έτος ΙΘ', τεύχος 224-225, Οκτώβριος-Νοέμβριος 1919.
38. Ν., «Η έκθεση του Ζαππείου», *Τέχνη*, Έτος Α', τεύχος 7, Μάιος 1899.

39. Γερ. Βώκος, «Σύγχρονοι Έλληνες Καλλιτέχναι. Οδυσσεύς Φωκάς», *Ο Καλλιτέχνης*, Έτος Β΄, τεύχος 17, Αύγουστος 1911.
40. Γερ.. Βώκος, «Ελληνικά Συμφωνία. Αγαπημένα μέρη», *Ο Καλλιτέχνης*, Έτος Β΄, τεύχος 17, Αύγουστος 1911.
41. Ανώνυμος, «Ζωγραφική», *Ο Καλλιτέχνης*, Έτος Β΄, τεύχος 14, Μάιος 1911.
42. Ανώνυμος, «Ζωγραφική», *Ο Καλλιτέχνης*, Έτος Β΄, τεύχος 15, Ιούνιος 1911.
43. Γερ. Βώκος, «Το Πνευματικόν 1911», *Ο Καλλιτέχνης*, Έτος Β΄, τεύχος 22, Ιανουάριος 1912.
44. Β., «Η καλλιτεχνική έκθεσις του Ζαπτείου», *Ο Καλλιτέχνης*, Έτος Γ΄, τεύχος 26, Μάιος 1912.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Beardsley, M. C. (1989). *Ιστορία των Αισθητικών θεωριών. Από την κλασική αρχαιότητα μέχρι σήμερα*. (Π. Χριστοδουλίδης, Επιμ., Δ. Κούρτοβικ, & Π. Χριστοδουλίδης, Μεταφρ.) Αθήνα: Νεφέλη.
- Burckhardt, J. (1997). *Ο πολιτισμός της Αναγέννησης στην Ιταλία*. (Μ. Τοπάλη, Μεταφρ.) Αθήνα: Νεφέλη.
- Calinescu, M. (2011). *Πέντε όψεις της Νεωτερικότητας. Μοντερνισμός, Πρωτοπορία, Παρακμή, Κιτς, Μεταμοντερνισμός*. (Α. Παππάς, Μεταφρ.) Αθήνα: ΑΣΚΤ.
- Clark, K. (2018). *Το τοπίο στην τέχνη*. (Ι. Π. Βογιατζής, Μεταφρ.) Αθήνα: Νησίδες.
- Αγαθονίκου, Έ. (2006). Η Συμμετοχή των Ελλήνων Ζωγράφων και Χαρακτών στις Εκθέσεις του Παρισιού 1855 -1914. Στο *ΠΑΡΙΣΙ-ΑΘΗΝΑ*. Αθήνα: ΕΠΜΑΣ.
- Γαρδίκια-Κατσιαδάκη, Ε. (2017). Πολιτιστική πολιτική κατά την πολεμική δεκαετία 1912-1922. Στο *"Ομάδα Τέχνη" 100 Χρόνια*. Αθήνα: ΕΠΜΑΣ.
- Γιαννόπουλος, Π. (1981). *Η ελληνική γραμμή* (Τόμ. 19). Αθήνα: ΕΡΜΕΙΑΣ.
- Δασκαλοθανάσης, Ν. (2015). "Μοντερνισμός" και εικαστικές τέχνες: η ελληνική περίπτωση. Στο *Restitutions:13 κείμενα ιστορίας της τέχνης*. Αθήνα: Futura.
- Δασκαλοθανάσης, Ν. (2003). Η χρήση των όρων "Μοντέρνο" και "Μοντερνισμός" στην ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα. Στο Ε. Δ. Ματθιόπουλος, & Ν. Χατζηνικολάου (Επιμ.), *Η Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Δασκαλοθανάσης, Ν. (2004). *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο από τον 19ο στον 21ο αιώνα*. Αθήνα: Άγρα.
- Δουκέλλης, Π. Ν. (2005). Αναζητώντας το τοπίο. Στο Π. Ν. Δουκέλλης (Επιμ.), *Το Ελληνικό Τοπίο. Μελέτες Ιστορικής Γεωγραφίας και Πρόσληψης του Τόπου*. Αθήνα: βιβλιοπωλείον της ΕΣΤΙΑΣ.
- Έκο, Ο. (2004). *Ιστορία της ομορφιάς*. (Δ. Δότση, & Χ. Ρομποτής, Μεταφρ.) Αθήνα: Καστανιώτη Α.Ε.
- Ιωαννίδης, Κ. (2005). Ο θεατής εντός του έργου: Ένα ζήτημα αισθητικής της πρόσληψης. Στο *Β' Συνέδριο Ιστορίας της Τέχνης. Προσεγγίσεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας από την Αναγέννηση έως τις μέρες μας*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Καλλιγιάς, Μ. (1965, Μάιος). *Οδυσσεύς Φωκάς. Ο καλλιτέχνης - ο ευεργέτης. Ζυγός*.
- Κασμάτη, Μ. Ζ. (2006). *Σαββίδης*. Αθήνα, ΑΔΑΜ-ΠΕΡΓΑΜΟΣ.

Κατσανάκη, Μ. (2006). Έλληνες ζωγράφοι στο Παρίσι, 1863 -1900. Στο Μ. Λαμπράκη-Πλάκα, & Ό. Μεντζαφού-Πολύζου (Επιμ.), *Παρίσι - Αθήνα*. Αθήνα: ΕΠΜΑΣ.

Κατσανάκη, Μ. (2011). Μία επιλογή έργων από τη Συλλογή της Ελληνικής Ζωγραφικής του 19ου αιώνα της Εθνικής Πινακοθήκης. Στο *Στα άδυτα της Εθνικής Πινακοθήκης. Άγνωστοι θησαυροί από τις συλλογές της*. ΕΠΜΑΣ.

Καφέτση, Ά. (1992). *Μεταμορφώσεις του Μοντέρνου. Η Ελληνική εμπειρία*. Αθήνα: ΕΠΜΑΣ.

Κιλεσοπούλου, Κ. (2003). Η προβληματική συμπίεση στην Ελλάδα τεχνοκριτικής και ιστορίας της τέχνης. Στο Ε. Δ. Ματθιόπουλος, & Ν. Χατζηνικολάου (Επιμ.), *Η Ιστορία της Τέχνης*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Κόκκινος, Δ. Α. (1934, Φεβρουάριος). Οδυσσεύς Φωκάς. *Νέα Εστία*, 161-163.

Κολώνας, Β. Σ. (2002). Αρχιτεκτονική. Στο Χ. Χατζηιωσήφ (Επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα. Οι Απαρχές 1900-1922*. (Τόμ. Α΄). Αθήνα: Βιβλιόραμα.

Κούρια, Α. (2017). Η έκθεση της γκαλερί La Boetie στον καθρέφτη της γαλλικής τεχνοκριτικής. Στο Μ. Λαμπράκη-Πλάκα, & Ό. Μεντζαφού-Πολύζου (Επιμ.), *"Ομάδα Τέχνη" 100 Χρόνια*. Αθήνα: ΕΠΜΑΣ.

Κούρια, Α. (1992). Οι Έλληνες ζωγράφοι και το κίνημα των Ναμπί. Στο Ά. Καφέτση (Επιμ.), *Μεταμορφώσεις του Μοντέρνου. Η Ελληνική εμπειρία*. Αθήνα: ΕΠΜΑΣ.

Κωτίδης, Α. (2001). 20ός Αιώνας. Τα πρώτα τριάντα χρόνια. Στο Μ. Λαμπράκη-Πλάκα (Επιμ.), *Εθνική Πινακοθήκη 100 χρόνια. Τέσσερις αιώνες Ελληνικής Ζωγραφικής. Από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης και του Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη*. (Β΄ εκδ.). Αθήνα: ΕΠΜΑΣ.

Κωτίδης, Α. (1995). Ελληνική Τέχνη-Ζωγραφική 19ου αιώνα. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.

Κωτίδης, Α. (1995). Η Ζωγραφική του 19ου αιώνα. Στο *Ελληνική Τέχνη- Ζωγραφική 19ου Αιώνα*. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.

Κωτίδης, Α. (2000). *Μαλέας (1879-1928)*. ΑΘΗΝΑ: ΑΔΑΜ.

Κωτίδης, Α. (1993). *Μοντερνισμός και "Παράδοση" στην ελληνική τέχνη του μεσοπολέμου*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press Α.Ε.

Λαμπράκη Πλάκα, Μ. (2001). Η Αστική Τάξη και οι ζωγράφοι της. Στο Μ. Λαμπράκη-Πλάκα, *Εθνική Πινακοθήκη 100 Χρόνια. Τέσσερις αιώνες Ελληνικής Ζωγραφικής*. Αθήνα: ΕΠΜΑΣ.

Λαμπράκη-Πλάκα, Μ. (2001). Από το "Παντεχνείον" στην ίδρυση της Εθνικής Πινακοθήκης. Στο *Εθνική Πινακοθήκη 100 Χρόνια. Τέσσερις αιώνες Ελληνικής Ζωγραφικής*. Αθήνα: ΕΠΜΑΣ.

Λαμπράκη-Πλάκα, Μ. (2001). Τέχνη και Ιδεολογία στη Νεότερη Ελλάδα. Στο *Εθνική Πινακοθήκη 100 Χρόνια. Τέσσερις αιώνες Ελληνικής Ζωγραφικής*. ΕΠΜΑΣ.

Λαμπράκη-Πλάκα, Μ., & Μεντζαφού-Πολύζου, Ό. (2017). "Ομάδα Τέχνη" 100 Χρόνια. Αθήνα: ΕΠΜΑΣ.

Λυδάκης, Σ. (2009). *Ορολογία εικαστικών τεχνών*. Αθήνα: Μέλισσα.

Ματθιόπουλος, Ε. Δ. (2001). Από τον "Σύλλογο των Ωραίων Τεχνών" στους "Νέους Έλληνες Ρεαλιστές". *Καλλιτεχνικές Ομάδες και Οργανώσεις στην Ελλάδα (1882-1974)*. Στο *Εθνική Πινακοθήκη 100 ΧΡΟΝΙΑ. Τέσσερις αιώνες Ελληνικής Ζωγραφικής*. Αθήνα: ΕΠΜΑΣ.

Ματθιόπουλος, Ε. Δ. (2002). *Εικαστικές Τέχνες*. Στο Χ. Χατζηιωσήφ (Επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα. Οι Απαρχές 1900-1922*. (Τόμ. Α'). Αθήνα: Βιβλιόραμα.

Ματθιόπουλος, Ε. Δ. (2005). *Η Τέχνη Πτεροφύει εν οδύνη. Η πρόσληψη του νεορομαντισμού στο πεδίο της ιδεολογίας, της θεωρίας της τέχνης και της τεχνοκριτικής στην Ελλάδα*. Αθήνα: Ποταμός.

Μεντζαφού, Ό. (2000). *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών* (Τόμ. Δ). (Ε. Δ. Ματθιόπουλος, Επιμ.) Αθήνα: ΜΕΛΙΣΣΑ.

Μεντζαφού-Πολύζου, Ό. (2017). "Ομάδα Τέχνη" 1917-1919. Στο "Ομάδα Τέχνη" 100 Χρόνια (σ. Αθήνα). ΕΠΜΑΣ.

Μεντζαφού-Πολύζου, Ό. (1999). Η τοπιογραφία στην ελληνική ζωγραφική του 19ου αιώνα. Στο Μ. Λαμπράκη-Πλάκα (Επιμ.), *Εθνική Πινακοθήκη 100 Χρόνια. Τέσσερις αιώνες Ελληνικής Ζωγραφικής από τις Συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης και του Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη*. Αθήνα: ΕΠΜΑΣ.

Μοσχονάς, Σ. (2010). *Καλλιτεχνικά σωματεία και ομάδες τέχνης στην Ελλάδα κατά το α΄ μισό του 20ού αιώνα: η σημασία και η προσφορά τους*. (Διδακτορική διατριβή εκδ.). Αθήνα: Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.

Μπαρούτας, Κ. (1990). *Η εικαστική ζωή και η αισθητική παιδεία στην Αθήνα του 19ου αιώνα. Οι εκθέσεις Τέχνης, η Τεχνοκριτική, οι διαγωνισμοί, τα έντυπα τέχνης, οι έριδες των καλλιτεχνών και άλλα γεγονότα*. Αθήνα: Σμίλη.

Μπόλης, Ι. Ν. (2000). *Οι καλλιτεχνικές εκθέσεις. Οι καλλιτέχνες και το κοινό τους στην Αθήνα του 19ου αιώνα*. (Διδακτορική διατριβή εκδ.). Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

Παπαϊωάννου, Η. (2014). *Η φωτογραφία του ελληνικού τοπίου. Μεταξύ μύθου και ιδεολογίας*. Αθήνα: Άγρα Α.Ε.

Παπανικολάου, Μ. Μ. (2006). *Η Ελληνική Τέχνη του 20ού αιώνα. Ζωγραφική-Γλυπτική*. Θεσσαλονίκη: Βάνιας.

Παυλόπουλος, Δ. (1998, Μάρτιος). *Περιοδικά για τα εικαστικά. Η Καθημερινή-Επτά Ημέρες*.

Περπινιώτη-Agazir, Κ. (2006). *Οι εντυπώσεις που προκάλεσε στο παρισινό κοινό η έκθεση της "Ομάδας Τέχνη" το 1919. Στο Παρίσι-Αθήνα*. ΕΠΜΑΣ.

Περπινιώτη-Αγκαζίρ, Κ. (2017). Ομάδα Τέχνη 1917-1919. Ένας καινούριος αέρας εφύσηξε την ημέρα εκείνη για τη ζωγραφική στην Ελλάδα. Στο Μ. Λαμπράκη-Πλάκα, & Ό. Μεντζαφού-Πολύζου (Επιμ.), *ΟΜΑΔΑ ΤΕΧΝΗ 100 ΧΡΟΝΙΑ*. Αθήνα: ΕΠΜΑΣ.

Σπητέρης, Τ. (1979). *3 Αιώνες Νεοελληνικής Τέχνης 1660-1967* (Τόμ. Γ'). Αθήνα: Πάπυρος.

Τσιγκάκου, Φ.-Μ. (2005). Το ελληνικό τοπίο του 19ου αιώνα. Στο Π. Ν. Δουκέλλης (Επιμ.), *Το Ελληνικό Τοπίο. Μελέτες Ιστορικής Γεωγραφίας και Πρόσληψης του Τόπου*. Αθήνα: βιβλιοπωλείον της ΕΣΤΙΑΣ.

Φουκώ, Μ. (2017). *Η ζωγραφική του Μανέ*. (Π. Καπόλα, & Γ. Κουζέλης, Μεταφρ.) Αθήνα: Νήσος.

Χρήστου, Χ. *Η Ελληνική Ζωγραφική 1832-1922*. Αθήνα: Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος.

Χρήστου, Χ. (1981). *Η Ελληνική Ζωγραφική 1832-1922*. Αθήνα: Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος.

**ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Α**  
**ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΡΓΩΝ**  
**ΟΔΥΣΣΕΑ ΦΩΚΑ**  
**ΤΗΣ ΕΘΝΙΚΗΣ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗΣ**  
**ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΣΟΥΤΣΟΥ**



*Ακρόπολις*  
Υδατογραφία σε χαρτί, 68 x 100 εκ.



*Ναός Απτέρου Νίκης*  
Υδατογραφία σε χαρτί, 33 x 53 εκ.



*Άποψη Αθήνας*  
Υδατογραφία σε χαρτί, 22,7 x 36 εκ.



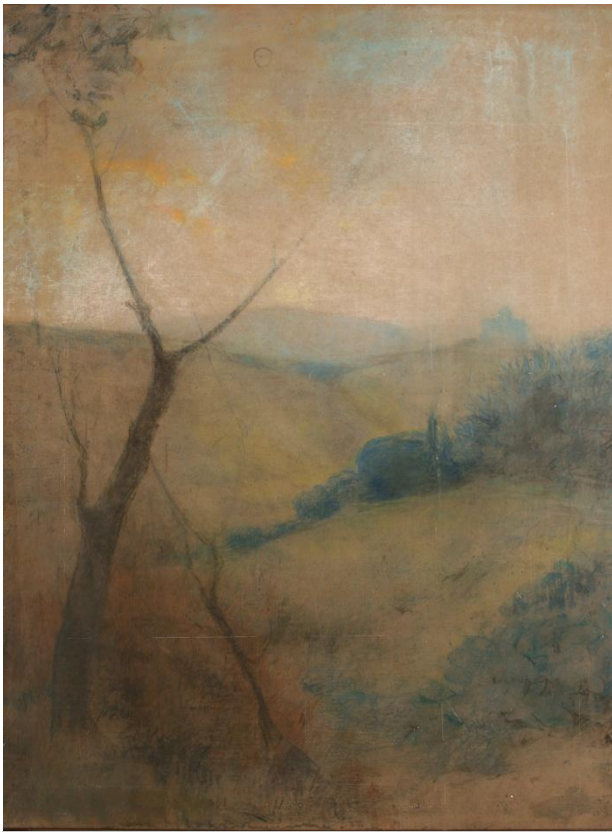
*Τοπίο*  
Υδατογραφία σε χαρτόνι, 24 x 30 εκ.



*Τοπίο*  
Υδατογραφία σε χαρτί, 16 x 13,5. εκ.



*Τοπίο*  
Παστέλ σε χαρτί, 75 x 57 εκ.



*Τοπίο*  
Παστέλ σε χαρτί, 92 x 65 εκ.



*Από την Ακρόπολη*  
Υδατογραφία σε χαρτί, 19 x 31 εκ.



*Οι φυλακές του Σωκράτους*  
Λάδι σε μουσαμά, 26 x 36 εκ.



*Από την Πνύκα*  
Λάδι σε μουσαμά, 21 x 27 εκ.



*Τοπίο*  
Υδατογραφία σε χαρτί, 23 x 31 εκ.



*Τοπίο, 1892*  
Υδατογραφία σε χαρτί, 14 x 18 εκ.



*Τοπίο με βοσκό και πρόβατα*  
Λάδι σε μουσαμά, 63 x 99 εκ.



*Τοπίο*  
Λάδι σε ξύλο, 21 x 27 εκ.



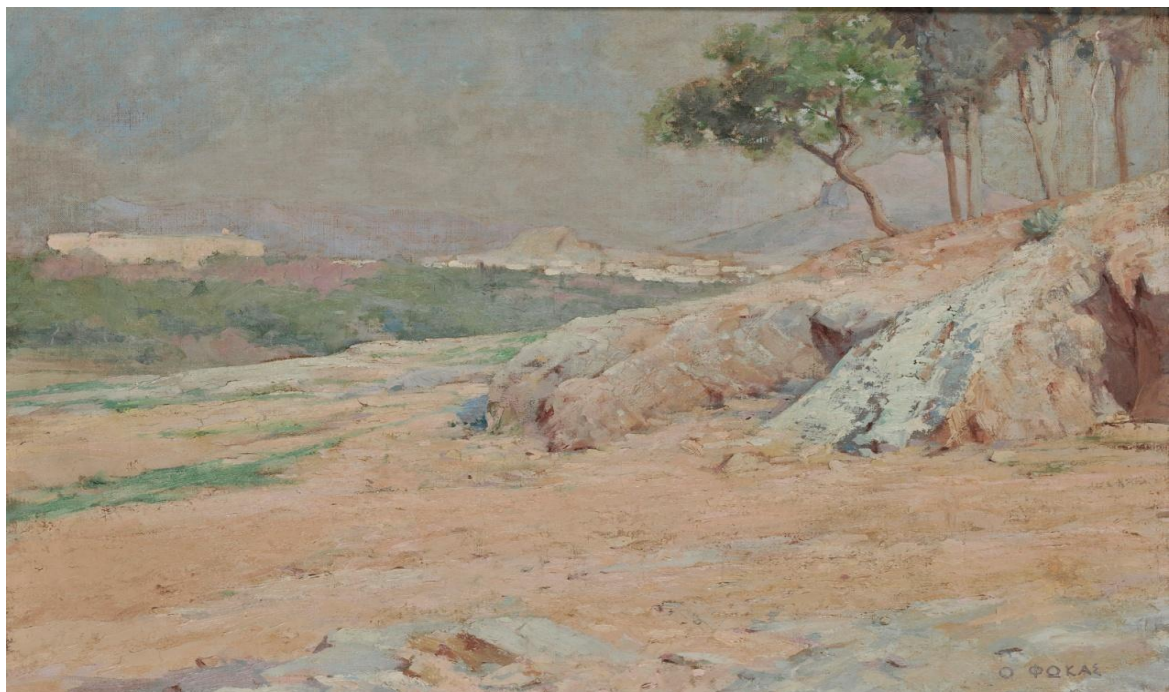
*Τοπίο με την Πεντέλη στο βάθος, 1896*  
Λάδι σε μουσαμά, 43 x 73 εκ.



*Τοπίο Πεντέλης*  
Λάδι σε ξύλο, 27 x 43,5 εκ.



*Τοπίο Αττικής, 1899*  
Λάδι σε μουσαμά, 41 x 63 εκ.



*Από τον Αρδηττό*  
Λάδι σε μουσαμά, 40 x 56 εκ.



*Υμηττός, π.1900*  
Λάδι σε μουσαμά, 133 x 112 εκ.



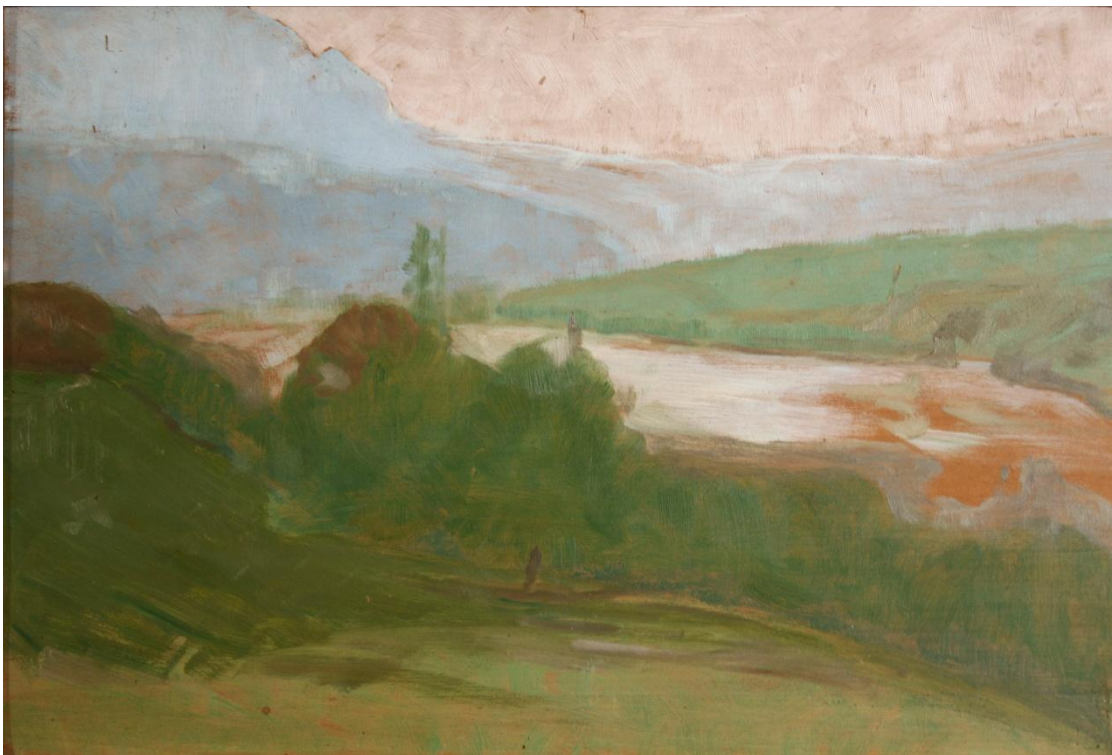
*Στο Αγγελόκαστρο*  
Λάδι σε μουσαμά, 63,5 x 79 εκ.



*Τοπίο*  
Λάδι σε μουσαμά, 21 x 28 εκ.



*Τοπίο*  
Λάδι και παστέλ σε μουσαμά, 56 x 75 εκ.



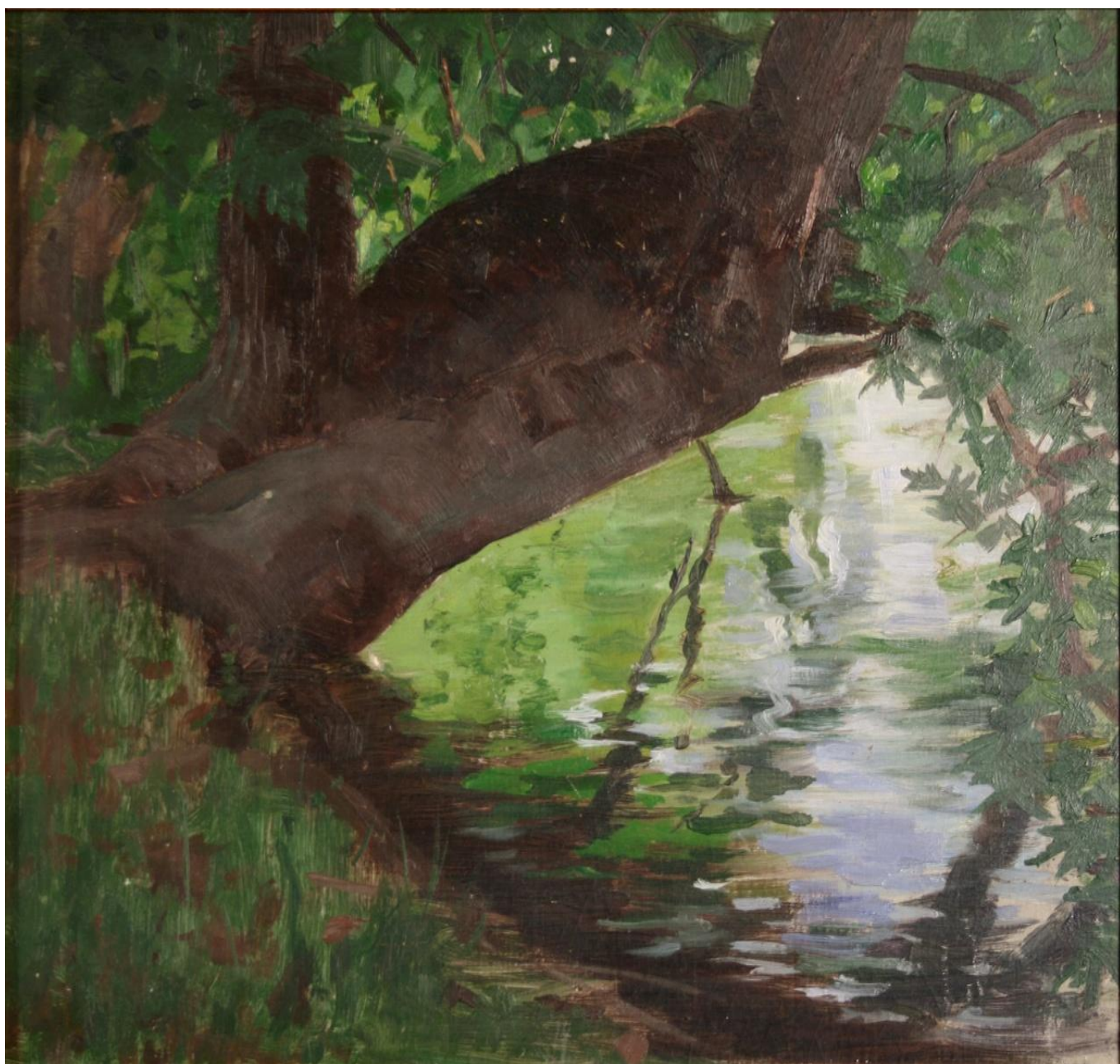
*Τοπίο*  
Λάδι σε ξύλο, 27 x 41εκ.



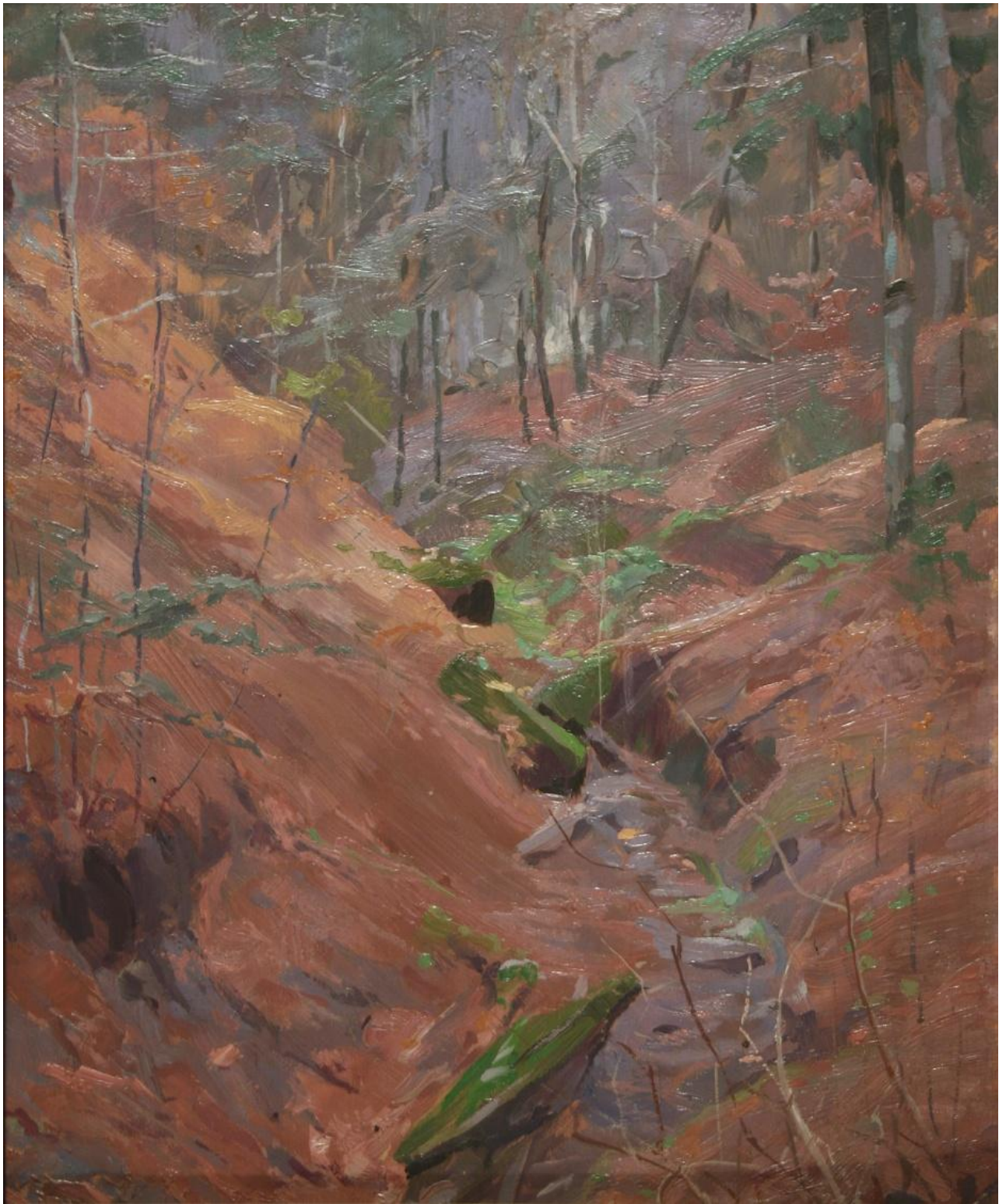
*Τοπία*  
Λάδι σε μουσαμά, 21 x 27 εκ.



*Τοπία*  
Παστέλ σε χαρτί, 60 x 98 εκ.



*Τοπίο*  
Λάδι σε μουσαμά, 28 x 33 εκ.



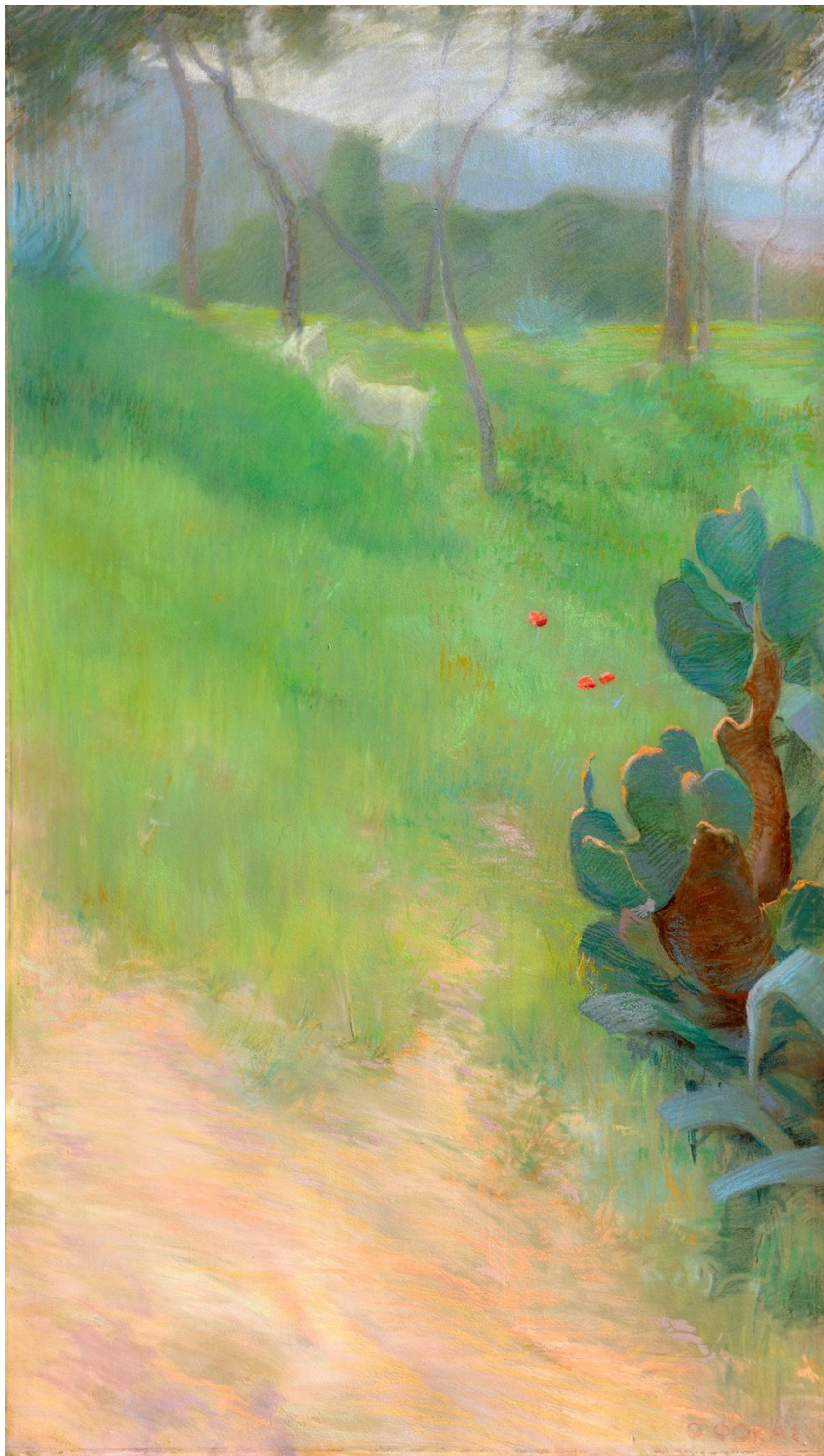
*Η ρεματιά*  
Λάδι σε μουσαμά, 28 x 21 εκ.



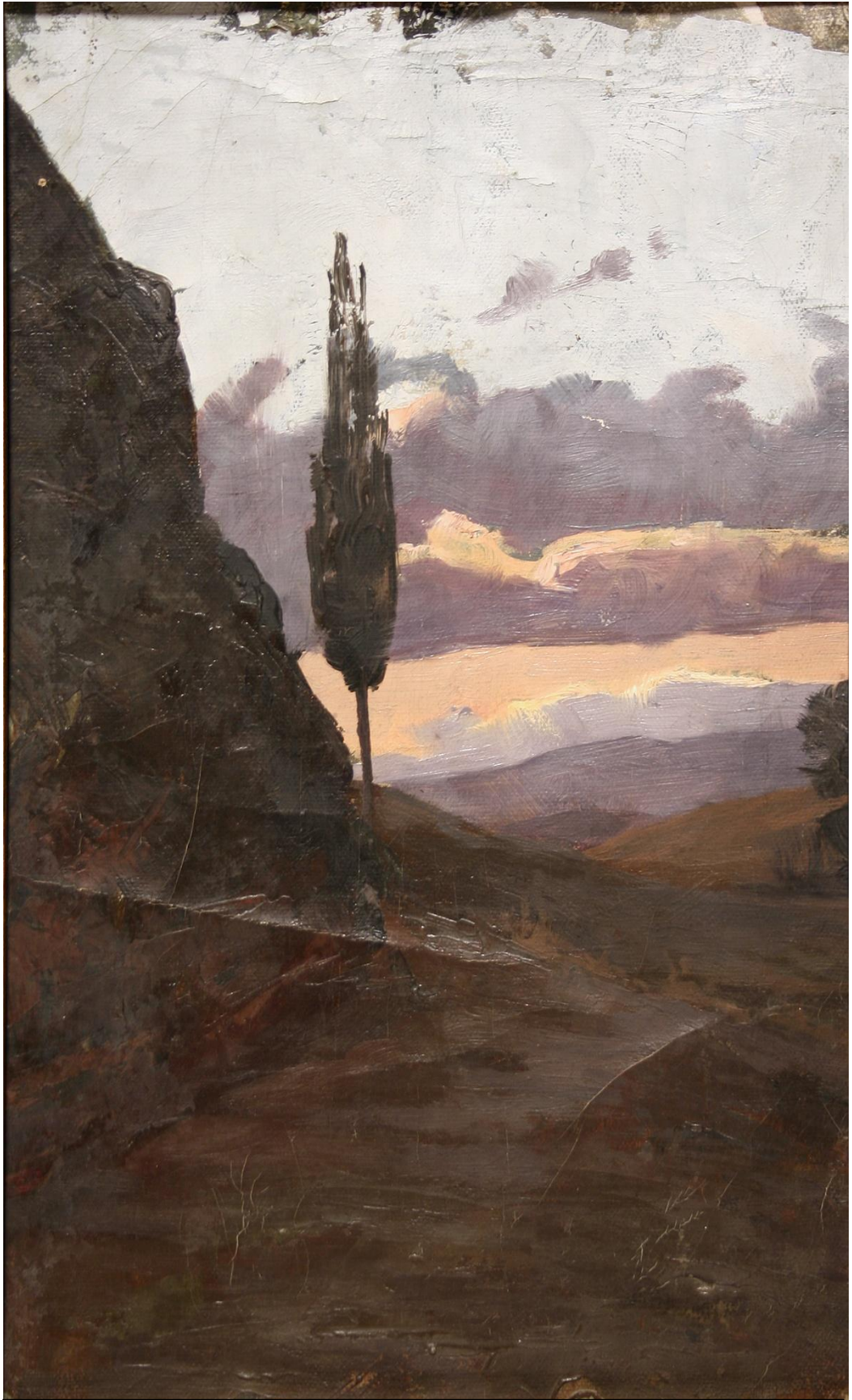
*Τοπία*  
Λάδι σε μουσαμά, 27 x 34,8 εκ.



*Τοπία*  
Λάδι σε ξύλο, 14 x 23 εκ.



*Ορυντία*, π. 1910  
Παστέλ σε χαρτόνι, 93 x 53 εκ.



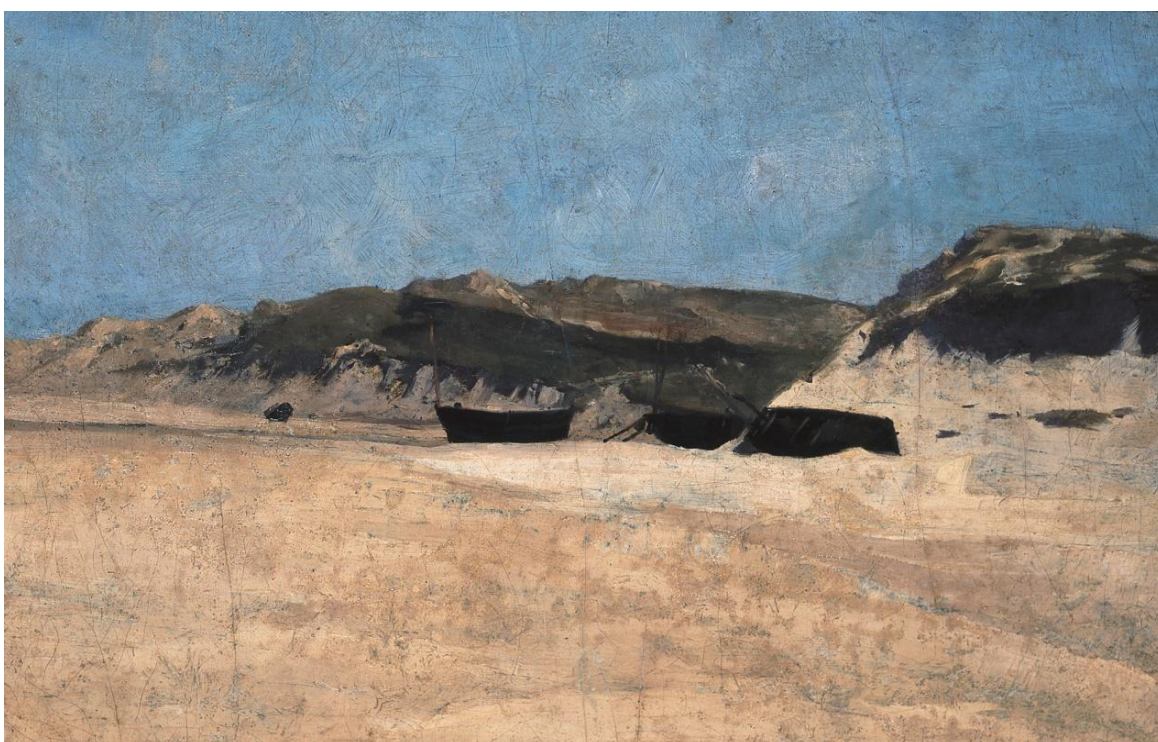
*Τοπίο*  
Λάδι σε μουσαμά, 34 x 25 εκ.



*Τοπίο με χιόνια*  
Λάδι σε μουσαμά, 21 x 28 εκ.



*Τοπία*  
Λάδι σε ξύλο, 22 x 41 εκ.



*Βάρκες στη Βρετάνη*  
Λάδι σε μουσαμά, 36 x 54 εκ.



*Τοπίο με ποτάμι*  
Λάδι σε μουσαμά, 66 x 83 εκ.



*Το παγωμένο ρυάκι, π.1907-1910*  
Λάδι σε χαρτόνι, 54 x 91 εκ.

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Β

### ΠΑΡΑΘΕΜΑΤΑ ΚΕΙΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΟΚΡΙΤΙΚΗΣ

#### Καλλιτεχνική ζωή

#### Η έκθεσις του «Παρνασσού»

Η πανέμορφη εταίρα, η Φύσις, που δέχεται χωρίς αντίστασιν όλων τους εναγκαλισμούς, και εις όλους προσφέρει θερμά τα χείλη, έχει και αυτή τας προτιμήσεις της. Και η αγάπη της, εκείνη που κρύβει τα ηδονικώτερα λόγια και τα πιο περιπαθή φιλήματα, δίδεται εις ολίγους μόνον, εκείνους που ημπόρεσαν να την συλλάβουν γυμνήν μέσα στην πιο ονειρεμένην της εμορφιά και της είπαν με συγκίνησιν ωραία πράγματα. Σ' αυτούς θ' αποκαλύψει όλα της τα κάλλη και θα ειπή όλα τα μυστικά της, θερμή και γλυκειά ερωμένη η οποία έχειν ανάγκην να κάμη την ερωτικήν της εξομολόγησιν.

Ένας από τους εκλεκτούς αυτούς, οπού με μάτι τεχνίτου ευρίσκει την στιγμήν του οργανισμού της φύσεως, και την αποδίδει με χρώματα, τα οποία επήρε αληθινά από την ζωήν που περιγράφει, είναι ο κ Φωκάς. Τα «Αθάνατα» του είναι μία τέτοια στιγμή. Η φύσις απεκαλύφθη γυμνή εις τα μάτια του ζωγράφου, σαν άγαλμα αρχαίας θεάς, και παρεδόθη όλη, με όλην την ζωικήν θερμην, η οποία δεν γνωρίζει περιορισμούς, αληθινή, ορμητική, χωρίς αιδώ. Είναι αι γάμοι του ηλίου και της γης, μέσα εις μίαν μικράν, μικροτάτην εικόνα βλαστήσεως. Και τούτο, μου φαίνεται, είναι ένα από τα χαρακτηριστικά του κ. Φωκά. Εκλέγει συνήθως ένα τοσούτσικο κομματάκι της φύσεως, και χύνει μέσα εις αυτό τόσην δύναμιν ζωής, τόσον φως, τόσην αλήθειαν, που το μικρόν αυτό κομματάκι γίνεται μια μεγάλη εικόν. Και τα ολίγα αθάνατα είνε ένας ολόκληρος κόσμος αγρίας και ισχυράς βλαστήσεως, που σου δίδει την εντύπωσιν πλήρη και τελείαν της μεγάλης εικόνας, την οποίαν ο ζωγράφος εμελέτησε και είδε και αγκάλιασε με τα εταστικά του μάτια του, όχι μίαν και δύο φορές αλλά διαρκώς, με επιμονήν και με έρωτα. Παρέκει οι «Ασφόδελου» του-παστέλ- μία εκδήλωσις της ίδιας οργώδης φύσεως, απαλωτέρα αυτή ως εκ του είδους που ζωγραφίζει και ως εκ του είδους της ζωγραφικής, με όχι ολιγοτέραν όμως πραγματικότητα, σαν αντίθεσις, σαν άλλος τόνος της ίδιας πλουσίας και χυμώδους υπάρξεως, λεπτοτέρας όχι εις την σύλληψιν αλλ' εις αυτήν την υπόστασιν της. Το

τονίζω αυτό δια να δείξω την τέχνην του κ. Φωκά, η οποία, με πλήρη ελευθερίαν τεχνικήν, δίδει και πλήρη την πραγματικήν εικόνα του θέματός του.

Έτσι, τα μικρά αυτά θέματα, αυτά καθ' εαυτά ασήμαντα, απλώνονται ολοένα και μεγαλώνουν εμπρός εις τον παρατηρητήν και παρουσιάζουν όχι πλέον το ασήμαντον εκείνο θέμα αλλά την καθολικήν ιδέαν από την οποίαν ορμάται ο ζωγράφος. Αι δύο «Σπουδαί» του συμπληρώνουν εις την έκθεσιν αυτήν το έργον του κ. Φωκά το οποίο ιδιαιτέρως μας ελκύει και ιδιαιτέρως το αγαπώμεν [...].»

KIMΩΝ ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ, *Παναθήναια*, Έτος Ε' -15 Μαΐου 1905.

### **Αη Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Έκθεσις**

#### **του Συνδέσμου Ελλήνων Καλλιτεχνών-Ζάππειον**

Κάθε τόσο γίνεται στις Αθήνας και μια Πρώτη Καλλιτεχνική Έκθεσις. Και -πολύ φυσικά- καθετί που είναι πρώτο, δεν θα είναι εύκολο και τέλειο. Γίνονται έτσι όλα στον τόπο μας: Αρχίζομε. Έπειτα πάλι ξαναρχίζομε. Ύστερα από καιρό, τα ίδια. Και βρισκόμεθα πάντα στην αρχή. Το' χει η μοίρα μας.

Όμως μ' ενδιαφέρει περισσότερο, άλλον ζήτημα· η εσώτερη αιτία που δεν παρουσιάζονται έργα. Λείπει από τους τεχνίτες μας η αγάπη προς την τέχνη; Τη μεγάλη αγάπη θέλω να ειπώ. Εκείνη που ζητεί όλο το είναι μας σ' αυτήν σκλαβωμένο: όνειρα, ζωή, σκέψι, στα πόδια της όλα.

[...]Και ο Φωκάς, δίνοντας σε μικρά θέματα την ελληνικήν φύσιν, ζωγραφίζει κάτι που είδε πιο μέσα παρά στην επιφάνεια. Τη λαγνεία του αττικού ήλιου την ένοιωσε, περισσότερο από παντού αλλού, σε μια εικόνα του που την ωνόμασε αν θυμούμαι «Αμάραντα ή Ροδοδάφνες».

Ίσως να είναι και δύο εικόνες χωριστές. Μπορεί να λησμονώ αυτή τη λεπτομέρεια, μένει όμως πάντα μπροστά μου ο ιδιαίτερος αυτός τύπος του μεσημεριάτικου καλοκαιριού, όχι αυτού που στεγνώνει μέσα στις φλέβες τον χυμόν των φυτών και των ανθρώπων και τους κάνει να γέρνουν αποκαμωμένοι, μα εκείνου που γεννά μέσα τους τον πόθο και δίνει στο αίμα ορμή, να γκρεμίση κάθε εμπόδιο που θέλει να το ανακόψη. Πάνω στη θερμή σάρκα του φυτού ακροάσθηκε το μυστικό του. Άλλοι σ' εκείνον τον ζωγράφο που, φεύγοντας μακριά απ' το μοντέλο του -τοπίον, άνθρωπος, ό,τι άλλο- δεν ημπορεί να διηγηθή πάνω στην οθόνη την ιστορία του. Ο καλλιτέχνης είναι ένας διηγηματογράφος. Με το να έχη μπροστά του εκείνο που θα ζωγραφίση,

δεν θα μπορέσει να πη τίποτε μεγάλο. Τα έμορφα λόγια που θα συγκινήσουν-όχι με δάκρυα, αλλά με τη γνώση της ζωής του αντικειμένου που βλέπομε ζωγραφισμένο-θα τα εύρη οραματιζόμενος. Οραματισμός είναι η τέχνη και τίποτε άλλο.

Μπόρεσε λοιπόν ο Φωκάς αυτό να κάμει. Εψυχολόγησε την αττικήν φύσιν. Και περιορίσθηκε σε μικρά θεματάκια. Πρώτα - πρώτα τα' αγάπησε. Και στην αγάπη του κανείς είναι αποκλειστικός. Κάθε εικόνα του Φωκά και μια όψις, ή, καλύτερα, η ίδια όψις του μοντέλου, σε τόνον διαφορετικό. Το ίδιο τραγούδι με μια νότα λιγότερο ή περισσότερο βαρεία, που θα σε κάνη να ζήσης μαζί του τη στιγμή όπου άγγιξε τη φαντασία το χρυσόνειρο. Πορτραίτα θα τα έλεγα μερικά τέτοια έργα του Φωκά. Και είναι το πιο δύσκολο είδος, αυτό. Το πιο απλό φαινομενικώς, μα και το πιο βαθύ. Μια το πολύ εικόνα ζωγραφίζει ίσως κάθε χρόνο. Και γι' αυτό, ακόμα, πολύ αμφιβάλλω. Τις ώρες που διαβάσει, που περπατεί, που χαζεύει σ' ένα πεζοδρόμιο ή σε μια πλατεία, αργός δεν είναι. Δουλεύει μέσα του ολοένα μια εντύπωση, όπου δεν βρήκε ακόμη τα λόγια τα απλά και έμορφα που θα μπορέσουν να την κάμουν να μιλήσει.

Ο Φωκάς κάμποσα χρόνια τώρα, έζησε μακριά από την παλιά του αγάπη, σε ξένη χώρα. Νέες πολιτείες, άλλοι άνθρωποι. Άνοιξε τα μάτια μπροστά σε καινούργια σχήματα που του έδειξε η φύσις. Και μας έφερε από το ταξίδι του καινούργιες ιστορίες. Και εντυπώσεις. Πιο ζωγραφικές αυτές, και πιο απλωμένες. Δεν θα ρίζωσε, βέβαια, ο νους του, ούτε η ψυχή του στην ξένη γη. Άφησε το μάτι του να πέσει όσο μακριά μπορούσε, και ζωγράφισε ό,τι είδε μέσα στο θέαμα που του φανέρωσε η φύσις με τις μεγάλες της πινελιές. Δεν κάθησε να διαβάσει το βιβλίο που έχει γραμμένη τη ζωή της. Και η ξένη γη έχει το κρυμμένο το εγώ της, ποιος ξέρει πόσο έμορφο και ποιητικό. Μιμήθηκε μόνο τα δένδρα, τα χωριατόσπιτα, τα ποτάμια, τα χιόνια της, που κι αυτά θα κρύβουν ζεστασιά και ζωή και ποίηση. Το παραμύθι που μιλάει για το αγόρι που χάθηκε σε μια παγωμένη νύχτα ή για την καμπάνα που η φωνή της πνίγηκε μέσα στα σπλάχνα της για πάντα, δεν τα διάβασε. Μας έδωσε ηθογραφίες μόνον. Τώρα γύρισε πάλι στην πατρίδα. Και περιμένομε νέα έργα του. Όχι μεγάλα, σαν αυτά τα τελευταία. Τραγούδια μονάχα, από κείνα που μας έλεγε μια φορά. Πιο μεγάλο και πιο βαθύ από το δράμα είναι πολλές φορές, το τραγούδι».

ΚΙΜΩΝ ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ, *Παναθήναια*, Έτος ΙΒ' -15 Απριλίου 1912.

## **Καλλιτεχνικοί περίπατοι**

### **Οδυσσέας Φωκάς**

Το εργαστήριο του κ. Φωκά, στην οδόν Ανακρέοντος, στην Καλλιθέα, είναι σαν ν' αφηγείται μια παλιά ιστορία. Μια ιστορία τέχνης, αγάπης και πίστewος.

Μια κομψή βίλλα στη μέση ενός κήπου με δέντρα που νομίζεις πως είναι εκεί έτσι βαλμένα από τον ίδιο τον καλλιτέχνη για να έχη τα στοιχεία που του χρειάζονται για διακοσμητικές συνθέσεις με όλους τους τόνους του πρασίνου. Και τι απίθανη συντροφιά φυτών. Αντιπροσωπεύεται εκεί η βλάστησις διαφόρων ζωνών της γης. Δένδρα των ψυχρών κλιμάτων, ότι μπορεί να υπάρξη σ' έναν κήπο από την ελληνική χλωρίδα, φοίνικες, κακτοειδή. Αλλά ένας τέτοιος κήπος είναι ένα έργο. Θέλησε ο κ. Φωκάς, που τα φύτεψε όλ' αυτά μόνος του προ πολλών χρόνων κι' έκαμε να δασώση στη στεγνή κι' εντελώς φαλακρή τότε Καλλιθέα μια λόχμη από φυτά κάθε γεωγραφικού πλάτους, να δημιουργήση ένα υπαίθριο ατελιέ, όπου να έχη πρόχειρο κάθε φυσικό πράσινο; Γιατί αυτό μπορεί να είναι τώρα ο θαυμαστός κήπος του. Αλλά ένας ζωγράφος δεν φυτεύει σήμερα ένα κλαδί για να το ζωγραφίση ύστερα από είκοσι χρόνια όταν θα γίνει δένδρο. Ο κ. Φωκάς τον εφύτεψε από βαθύτατη εσωτερική ανάγκη. Ο κήπος του είναι μια δημιουργία αγάπης. Ο άνθρωπος που φυτεύει ένα κομματάκι χλωρό κλαδί προωρισμένο να γίνη κορμός και ν' ανοίξη κλαδιά και φυλλώματα στον ήλιο, όχι από το κίνητρο της καλλιέργειας μιας περιουσίας αλλά με μόνη διάθεση να χαρή την ανάπτυξί του, την ομορφιά του και τη σκιά του που θάρθουν σε πολλά χρόνια, δίνει, χωρίς να το έχη σκεφθή, την απλή και γνησία εικόνα της αγάπης προς τη ζωή και προς την ομορφιά της. Είναι ο πιστός για τον οποίο δεν υπάρχει θάνατος, αλλ' αδιάκοπη προσπάθεια για μια ανύψωσι.

Δεν κάνουμε μεταφυσική. Θέλουμε μόνο να εξηγήσουμε το φαινόμενο ενός ζωγράφου, που και με μόνη την είσοδο στον κήπο του και με γνώσι της μικρής ιστορίας του έχη κανείς την εντύπωσι ότι εκεί υπάρχει η εστία ανθρώπου με δυνατό αίσθημα. Αυτή η αγάπη, το βαθύτατο, πρωταρχικό, γενεσιουργικό στοιχείο που κάνει να γονιμοποιούνται οι ανθρώπινες δυνάμεις και οι ιδιότητες τους, ωδήγησε τον κ. Φωκά στη ζωγραφική έπειτα από την αναπόφευκτη περιπέτεια. Γιατί είχε κι' αυτός, όπως όλοι σχεδόν οι καλλιτέχνες, μεγάλοι και μικροί, την περιπέτεια του, τη μοιραία δοκιμασία από την οποία περνούν τα ταλέντα ως που να τους μορφωθή η συνήδησις των κρυφών των δυνάμεων.

Είδε το φως σ' ένα χωριό της Μολδαβίας, το Χαλαστέρι στο εσωτερικό του Γαλασίου, όπου ο πατέρας του, ένας πλούσιος και δραστήριος Κεφαλλονίτης, είχε νοικιάσει ένα μούλκι, πελώριο αγρόκτημα που είχε στην περιοχή του τρία χωριά. Η οικογένεια Φωκά έμενε το καλοκαίρι σ' αυτό το χωριό και το χειμώνα τον περνούσε στο Μπουρλάτι, τη μικρή πρωτεύουσα της περιφέρειας. Οι πρώτες οπτικές εντυπώσεις του Φωκά ήσαν από τα γόνιμα αυτά εδάφη. Πράσινο σ' όλες της εναλλαγές. Δέδρα, χλόη δημητριακών, ποτάμια, λίμνες, ατελείωτο δίχτυ αρτηριών νερού στην πλουσίαν γή. Οι παιδικές αυτές πρώτες εντυπώσεις θα ήσαν πολύ δυνατές, αφού τις βλέπουμε αργότερα να κυριαρχούν στο ζωγραφικό του έργο, που εξαντλείται ολόκληρο σχεδόν σε τέτοια θέματα. Αλλά ούτε στα παιδικά, ούτε στα εφηβικά του χρόνια φαίνεται ο νεαρός Φωκάς να είχε σκεφθή τη ζωγραφική. Αφού πέρασε το ελληνικό σχολείο του Γαλασίου ήρθε στην Αθήνα όπου κι' ετελείωσε το γυμνάσιο. Ο κρίσιμος χρόνος για τα παιδιά που πήραν την πρώτη μόρφωση κι' ετοιμάζονται για τη σπουδή που θα τα φέρη σ' ένα επαγγελματικό στάδιο. Ο γερό - Φωκάς ήθελε να σπουδάση το γιού του νομικά. Αυτή η επιστήμη δεν έλεγε πολλά πράγματα στο νέο. Ήθελε να γίνει ζωγράφος; Ούτε ιδέα τέτοια του είχε περάσει τότε. Ο δάσκαλος της ιχνογραφίας, που είχε στο γυμνάσιο, καθηγητής και στο πολυτεχνείο, edίδασκε κάτι περισσότερο στα παιδιά, αγαματογραφία, αλλ' αυτό δεν είχε ξυπνήσει τίποτε στο Φωκά. Θα προτιμούσε να σπούδαζε ιατρική. Τη θεωρούσε περισσότερο «επιστήμη», αφού έχει αφετηρία της τη φυσιολογία και οδηγεί στην έρευνα του φαινομένου της ζωής, έδαφος ικανοποιητικώτερο για να κινηθή ένα ανήσυχο πνεύμα. Αλλά φαίνεται ότι ο πατέρας του, ένας Κεφαλλονίτης που ήξερε να κάνη καλές δουλειές στα πλουτοπαραγωγά ρουμανικά μούλκια, και ήθελε την επιστήμη που και στα κέρδη οδηγεί ευκολώτερα, αλλά και στα αξιώματα, δεν εδεχόταν δεύτερη γνώμη, ή ασκούσε την πειστικότητα που έχουν όλοι οι άνθρωποι που πιτυχαίνουν στη δουλειά τους. Και ο Φωκάς έφυγε για το Αίξ αν Προβάνς για να σπουδάση νομικά. Ήταν το 1877. Στο Αίξ, ενώ φοιτούσε στη νομική σχολή, του ήρθε μια διάθεσι για τη ζωγραφική και πήγαινε σε μια νυχτερινή σχολή σχεδίου. Ερασιτεχνική απασχόλησις. Σ' ένα χρόνο επήγε στο Παρίσι για να συνεχίση τα νομικά του. Εκεί η τάσις του προς την τέχνη έγινε ζωηρότερη. Γνωρίστηκε μ' ένα ζωγράφο, τον Καρτιέ, που ήταν δάσκαλος σ' ένα λύκειο, έγιναν φίλοι, και σε λίγον καιρό ο νεαρός φοιτητής διάβαζε τα νομικά του σ' ένα ατελιέ που το είχε νοικιάσει μαζί με τον Παρισινό ζωγράφο. Ορίστε η περιπέτεια του ταλέντου. Έχασε τέσσερα χρόνια διαβάζοντας νομικά. Καλός γιός, πιστός στη θέλησι του πατέρα, έκαμε

ολόκληρη τη σπουδή του και στο τέλος πήρε και το πρώτο πτυχίο των νομικών σπουδών. Αλλά στο μεταξύ ζωγράφιζε με τον Καρτιέ, η διάθεσις του για την τέχνη έγινε πλημμύρα που εκάλυψε όλα τα άλλα το πτυχίο της νομικής, την πειθαρχία στη θέλησι του πατέρα, και ο Φωκάς αποφασισμένος πια να πάρη το δρόμο της ζωγραφικής, εφοίτησε στην Ακαδημία Κολαρόσσι, μια ιδιωτική σχολή ζωγραφικής που διέθετε πάντοτε μοντέλα. Και άρχισε το επάγγελμα από τότε. Στα 1883 εργάσθηκε σ' ένα «Διόραμα» που σκοπό είχε να δώση σε σειρά μεγάλων εικόνων απόψεις και εποχές της ζωής του Παρισιού. Ήρθε, ζωγράφος πιά, στην Αθήνα το 1886, αλλά σε μια τόσο αντικαλλιτεχνική ακόμη εποχή. Ο κ. Γεώργιος Χατζόπουλος ήταν η στενότερη καλλιτεχνική του γνωριμία. Χάρις σ' αυτή την επαφή απασχολήθηκε από το 1911 με την εργασία των παλαιών πινάκων στα εργαστήρια της Εθνικής Πινακοθήκης, όπου και διωρίσθη και εργάζεται από το 1915.

Ο κ. Φωκάς εκαλλιέργησε κυρίως το τοπίο. Εγράψαμε για τις πρώτες του οπτικές συγκινήσεις προς τις οποίες, ίσως θα μπορούσε ν' αναχθή η προτίμησις του στο πράσινο. Όλο του το έργο σχεδόν εξαντλείται στο δασύ τοπίο, που ζωντανεύεται από νερά. Δένδρα που τα φύλλα τους ανασαίνουν στον άνεμο, ρυάκια μυλάλαυκα, νερά που ακινητούν και κυρίως που τρέχουν, πρανή που χλοάζουν.

Το έργο του προδίδει λυρική διάθεσι. Σε κανένα του κομμάτι δεν δίνεται η εντύπωσις ότι έχει αντιγραφή από το φυσικό. Δεν παρέχει ωρισμένο τοπίο. Παίρνει από αυτό που του δίνει μια άποψις τα στοιχεία που του χρειάζονται και το τοπίο που δημιουργεί έχει γενικό χαρακτήρα. Δεν είναι ένα κομμάτι που το αναγνωρίζουν εκείνοι που το είδαν στο φυσικό, και που αφήνει αδιάφορο τον άλλο. Είναι η φύσις που τη γνωρίζουμε όλοι, χάρις στο αίσθημα και στη σκέψι του καλλιτέχνη που κατορθώνει να μας την υποβάλλη. Έτσι, ο Φωκάς έφθασε σε έργα όπως το θαυμαστό τοπίο που υπάρχει στην Πινακοθήκη και ο περίφημος «Μύλος» του, που το πράσινο του είναι από τα ωραιότερα που επέτυχε, και το νερό του δεν είναι απλώς υγρό στοιχείο που κινείται, αλλά πέφτει με ορμή.

Περάσαμε τρία τέταρτα με τον καλλιτέχνη στη βίλλα του. Μας συνόδευε την περισσότερη ώρα με τη γνωστή σιωπή του. Άλλ' ο σιωπηλός αυτός άνθρωπος με το κεφάλι που καταλήγει στα σταχτιά κοντά γένεια και το πρόσωπο που το καταυγάζουν με γαλήνιο φως και καλοσύνη δυο μαύρες κόρες κάτω από ευκίνητα φρύδια και που θυμίζει τους θαλερούς γέρους με την αγαθή αρχοντική όψι που βλέπαμε ακόμη στο 1900, ήταν σα να μας μιλούσε ολοένα για παλιές ιστορίες και για αιώνια πράγματα. Μιλούσε το έργο του το απλωμένο σε σειρά πινάκων, στους

τοίχους όλων των δωματίων, ακόμη και της σκάλας, ένας δοξαστικός ύμνος στη βλάστηση με το χρώμα. Μιλούσαν ακόμη οι πλούσιες συλλογές των αντικειμένων τέχνης και παλιών πραγμάτων που έχει αποθησαυρίσει εκεί και που φανερώνουν την εξαιρετική του ευαισθησία μπροστά στο ωραίο και το χαρακτηριστικό έργο που έχει τόση αξία ώστε να μείνει κληροδοτημένο από το παρελθόν στο παρόν και στο μέλλον-άλλο στοιχείο που δείχνει τον ψυχικό του πλούτο.

Ορίστε λίγα από τα μετρημένα λόγια του:

-Πρέπει να βλέπη κανείς τη φύση και να την μεταχειρίζεται για να δώσει εκείνο που θέλει. Και όσο μπορεί με πιο απλό τρόπο. Από όλα τα καλλιτεχνήματα μου έκαμαν εξαιρετική εντύπωση τα αγάλματα του ναού της Αιγίνης, που είδα στο Μόναχο. Είναι η αρχαϊκή τέχνη, που με την απλούστευση των σχημάτων και των όγκων έδωσε ζωντανά, αιώνια πράγματα.

-Ποιοι είναι οι θαυμασμοί σας στον κόσμο των διδασκάλων;

- Ο Ντα Βίντσι, ο Τιτσιάνο. Αλλά αγαπώ εξαιρετικά τους Γάλλους των αρχών του 19ου αιώνα, τον Έγκρ, τον Ντελακρουά, το Κορό, και ακόμη τον Ρουσσώ.

-Και οι ιδέες σας για την ελεύθερη τέχνη που ακολουθούν οι περισσότεροι νέοι;

-Νομίζω ότι δεν θα μπορούσε να μείνει όπως έχει εμφανισθεί. Ο Ματίς, για να αναφέρουμε ένα από τους κυριωτέρους, έχει παρουσιάσει στοιχεία ενδιαφέροντα. Προσπαθεί με το χρώμα να δώσει την εντύπωση που θέλει. Δεν ξέρω όμως γιατί στρεβλώνει τα σχέδια. Κάνουν υπερβολές χωρίς να μας εξηγούν πού ανταποκρίνονται. Αλλά από το κίνημα αυτό θα μείνει και κάτι καλό. Μια απλούστευση, μια ελευθερία.

Ο κ. Φωκάς εξακολουθεί να εργάζεται. Μας έδειξε δύο πίνακες με ανθισμένα κακτοειδή, από το πλήθος που έχει στον κήπο του και που έχουν εισβάλει σε γλάστρες και γλαστράκια στο χώλο της βίλλας. Είναι τα τελευταία του έργα. Και με πόση απλότητα καμωμένα. Την ελευθερία στην τέχνη για την οποία emίλησε ο ζωγράφος του 1886 κατορθώνει να την εφαρμόζει στο 1934, έπειτα από ένα τόσο παλαιότερο έργο. Την τέχνη του την κρατούν σ' όλη της την ενέργεια η αγάπη και η πίστις που ωδήγησαν τη ζωή του και που του δίνουν μια τόση ζωτικότητα, ώστε ολόκληρο το μεγάλο αυτό σπίτι να παρέχη την εντύπωση απέραντου ατελεί όπου κινείται με ανήσυχο πνεύμα ένας ζωγράφος στην ακμή του.

Δ. Α. ΚΟΚΚΙΝΟΣ, «Οδυσσεύς Φωκάς», *Νέα Εστία*, Τεύχος 172, Φεβρουάριος 1934.

## Σύγχρονοι Έλληνες καλλιτέχναι

### Οδυσσέας Φωκάς

Ο συμπαθής αυτός εκ Κεφαλληνίας καλλιτέχνης εστάλη από τον πατέρα του πλούσιον έμπορον αποκατεστημένον εν Ρουμανία, να σπουδάση εις το Αίξ της Γαλλίας τα νομικά. Έχων έμφυτον το τάλαντον της ζωγραφικής επεδόθη εις την σπουδήν της, μη θέλων όμως να δυσαρεστήση και τον πατέρα του εσπούδασε τα νομικά μέχρι του να λάβη δίπλωμα, το οποίον του δίδει το δικαίωμα να είνε συμβολαιογράφος στο Παρίσι.

Ο κ. Φωκάς δεν έχει αυτό μόνον το παράδοξον εις την ζωή του. Ως χαρακτήρ είνε από τους περιεργότερους. Δι' αυτόν το αξίωμα: «Η σιγή είνε χρυσός» δεν αποτελεί μόνον αρετή, αλλά είνε πραγματικόν γνώρισμα χαρακτήρος. Φημίζεται διά την σιωπήν του. Ομιλεί πάντοτε με μονοσύλλαβα και με νεύματα της κεφαλής. Ο κ. Μήτσος Χατζόπουλος εις τας καλλιτεχνικάς συνεντεύξεις που εδημοσιεύθησαν εις τας «Αθήνας» κατώρθωσε να του πάρη μίαν συνέντευξιν και αυτό εθεωρήθη εις τους γνωρίμους καλλιτεχνικούς κύκλους ένα από τα επτά θαύματα του κόσμου. Περισσότερον εξεπλάγη ο επιμελητής της Εθνικής Πινακοθήκης και στενός του φίλος κ. Γ. Χατζόπουλος με τον οποίον είχε πάντοτε κοινόν ατελιέ. «Αυτό είνε πραγματικόν θαύμα, λέγει ο κ. Χατζόπουλος. Να ομιλήση ο Φωκάς με τον οποίον εγώ συνέζησα χρόνια και δεν άκουσα από το στόμα του περισσότερες από δέκα λέξεις! Το τελευταίον εργαστήριον που είχαν μαζί ήτο εις το Βατραχονήσι. Διά μίαν ολόκληρον ημέραν ο Φωκάς θα έλεγε μίαν λέξιν και όχι πάντοτε. Κατά τα άλλα είχε πάντοτε την «άφωνον φλυαρία του» όπως έλεγε ποτε ο Γαβριηλίδης δια τον Σουρήν δια να εκφράση την γοητείαν της συντροφιάς του ποιητού, ο οποίος χωρίς να λέγη πολλά λόγια αποδίδει δια της σιωπής του την χαράν της συναναστροφής που ζητούμεν από τους καλούς μας φίλους.

Η καλοκαγαθία του Φωκά είνε ανάλογος. Ο άνθρωπος εκπλήσσει δια της μετριοφροσύνης του και της ηρεμίας του. Εκπλήσσει ακόμη δια της παροιμιώδους εργατικότητάς του, δια της ποσότητος των έργων του. Η πολλή παραγωγή εις την τέχνην όταν δεν είνε λόγω της ποιότητος δείγμα αδυναμίας, είνε φαινόμενον άξιον θαυμασμού. Ο Φωκάς την γαλήνην της σκέψεως του και την εμορφιά της ψυχής του ευρίσκει πάντοτε διά να του κινήσουν τον χρωστήρα εις τας στιγμάς της εκλεκτής εμπνεύσεως, εις τας ώρας της ευσυνειδήτου εκτελέσεως. Τούτο είνε σημείον, ότι πρωτίστως πρέπει να υπάρχη ο άνθρωπος δια να υπάρξη ο καλλιτέχνης. Διότι ο καλλιτέχνης δεν αποδίδει η ότι κατά προτίμησιν βλέπει και αισθάνεται.

Επί του προκειμένου θα ηθέλαμεν να κάμωμεν και μίαν άλλην παρατήρησιν διά τους ζωγράφους εκείνους, οι οποίοι στερούνται του ανωτέρου αισθήματος της επιλογής, όσω και αν είνε προικισμένοι με την δύναμιν και την χάριν της εκτελέσεως. Οι λεγόμενοι πραγματισταί, οι οποίοι πάλιν σήμερον σωριάζουν χιλιάδας πινάκων, κάμουν ολίγον καλλίτερα το έργον ενός φωτογράφου. Επηρεασμένοι από τας ταπεινάς βλέψεις του συγχρονισμού, υποχείριοι εις κοινωνικόν περιβάλλον, το οποίον νομίζουν άφθαρτον και αιώνιον, αρέσκονται να το αποδίδουν με ζημίαν της επιδράσεως των υψηλοτέρων αισθημάτων. Η πεζή αυτή τέχνη θα ημπορούσε να ονομασθή η τέχνη μιας ανθρωπίνης παραμορφώσεως. Ακόμη δε και το τοπίον που προϋποθέτει ως βάσιν την ακριβή απόδοσιν, υφίσταται και αυτό τας ψυχικάς αποτυπώσεις εκείνων που το αποδίδουν. Διά να βλέπη κανείς, αλλά πρωτίστως διά να εκφράζη ότι υπάρχει ένθεον εις τας εικόνας της φύσεως πρέπει να είνε ποιητική ψυχή, η οποία να γνωρίζη, ότι η επιστροφή του ανθρώπου είνε μόνον προς τα εκεί. Χωρίς τας χρωματικάς υπερβολάς και τας χιμαιρικές εκστάσεις του ιμπρεσιονισμού, ο οποίος καταντά γελοιογραφία της τέχνης όταν εκφράζεται μία αδύνατος ψυχή, η απεικόνισις του τοπίου είνε πρωτίστως δημιουργική εργασία όπως και η απεικόνισις του ανθρώπου. Και λόγω της αγνότητος του θέματος και λόγω των ευρυτέρων σκέψεων, τας οποίας φέρει, γοητεύει περισσότερο και συγκινεί σφοδρότερον από κάθε άλλο είδος. Αισθανόμεθα εις αυτό ελεύθεροι από τα δεσμά της συμβατικής ζωής, βλέπομεν με καθαρότερον βλέμμα, διανοούμεθα με αγιωτέρας σκέψεις, ονειροπολούμεν εις απερίοριστον έκτασιν. Η σύγχρονος ζωή πράγματι, η οποία κατέστρεψε κάθε γραφικότητα, κάθε ειδυλλιακήν γαλήνην, η οποία με την κερδοσκοπικήν της κίνησιν και μανίαν έγεινε μία αφόρητος δυσθυμία για κάθε ψυχήν, που δεν αρέσκεται να βλέπη την ευτυχίαν της εις την πεζήν πραγματικότητα, δεν μας άφησε παρά μίαν διέξοδον, την επιστροφήν εις την φύσιν. Η τέχνη, η οποία έχει την αξίωσιν της εκλεκτικότητας, επομένως την αξίωσιν της διαρκείας, δεν δύναται η να είνε εμπνευσμένη από τοιαύτας τάσεις.

Ο κ.Φωκάς είνε κατά προτίμησιν τοπιογράφος βλέπων από της πνευματικωτέρας σκοπιάς και με την μεγαλειότεραν ψυχικήν γαλήνην. Το τοπίον είνε πάντοτε σκάνδαλον εις την ζωγραφικήν. Το πνίγει η ακαδημαϊκή φόρμα και η παράδοσις. Το παραμορφώνει η κατά συνθήκην απομίμησις. Ο κ. Φωκάς είνε απηλλαγμένος από αυτάς τας αδυναμίας. Ότι ζωγραφίζει το ζή πρώτον και το αισθάνεται. Αλλά μετριοπαθής και γαλήνιος ως είνε εκφράζεται με μίαν θέλγουσαν αντικειμενικότητα, η οποία προσδίδει εις τα έργα του μίαν κλασικήν μορφήν χωρίς να τα αποστερή των

προσωπικών εντυπώσεων, τας οποίας θα ηδυνάμεθα να ζητήσωμεν από τον καλόν αυτόν τεχνίτην. Μαζή του αισθανόμεθα με ηρεμίαν, θα έλεγα με ολύμπιον γαλήνην. Όχι μόνον αι σκέψεις μας πρέπει να είνε απολύτως αγναί, αλλά και ρωμαλέαι ως αι ιδικαί του.

Φεύγοντες δε από το προσωπικόν αισθηματικόν μέρος της τέχνης του κ. Φωκά, την οποίαν εγώ θα ήθελα ως προς αυτό περισσότερον ανέκφραστον εις τινας λεπτομερείας, και αποβλέποντες εις την τεχνοτροπίαν του έχομεν σοβαρώς να θεωρήσωμεν πλέον τον τεχνίτην του καλού σχεδίου, της σταθεράς γραμμής, του μη εξεζητημένου, αλλά φυσικού χρωματισμού. Μία καταπληκτική ευχέρεια διακρίνει την όλην αυτήν εργασίαν και μία επιμελής αφοσίωσις εις την ακριβεστέραν απόδοσιν του όλου και των λεπτομερειών. Αι απόψεις των όσων δι' αυτού βλέπομεν εξελίσσονται όλαι από το επίκαιρον σημείον, που εγκλείει την φυσικήν εμορφιάν. Έχομεν τότε πάλιν την ψυχήν του καλλιτέχνου εις το θέλγητρον αυτής της ενατενίσεως. Μη ζητήσετε και πάλιν τίποτε το ανήσυχο, τίποτε το προκαλούν, εις ωρισμένας σκέψεις, εις παράφορα ονειροπολήματα, εις χιμαιρικάς εξάρσεις. Ομοιάζει αυτό το θέλγητρον με μίαν γερήν περιγραφικήν μουσικήν ενός Χαΰδν. Όλα είνε ατάραχα και ήρεμα και αι σκέψεις τας οποίας είχεν ο ζωγράφος βλέπων προς αυτά και αι σκέψεις αι αναλόγως προκαλούμεναι εις ημάς. Και ο ζωγράφος μας λέγει σχεδόν: όπως είσθε ελεύθεροι να ιδήτε, είσθε ελεύθεροι και να σκεφθήτε και ο ίδιος εξαφανίζεται, η αντικειμενικότης με την οποίαν εξωγράφησε είνε επιτακτική.

Δι' αυτό επαναλαμβάνω, ότι θα ήθελα κάτι το περισσότερον ανέκφραστον δια να είνε υποκινηματικώτερον εις ιδικάς μας σκέψεις. Τοιαύτην ανάγκην δεν αισθάνεται ο Φωκάς. Θέλω να ειπώ, ότι δεν αισθάνεται την ανάγκην μιας τοιαύτης τέχνης. Δεν ηξεύρω ακόμη αν αυτή ημπορεί να είνε η ανωτέρα τέχνη και η άλλη να είνε απλή αποτύπωσις αισθητών αντικειμένων. Προ των εικόνων του κ. Φωκά σας κυριεύει αμέσως η ιδέα, ότι το τοπίον αυτό έχει ακριβώς όπως και εις την φύσιν, είνε πανομοιότυπον του έργου του Μεγάλου Δημιουργού, συνεπώς εγκλείει ακεραίας τας καλλονάς του δια παν βλέμμα. Η τέχνη όμως λέγουν, δύναται να εναρμονίση ένα τοπίον προς την υψηλοτέραν ανθρωπίνην διανόησιν. Το ευρίσκει άραγε πάντοτε αυτούσιον μέσα εις την φύσιν ή το διαπλάσσει η ίδια και το δημιουργεί. Είνε και εξ αυτού η μεγαλειτέρα συγκίνησις εκ του «όπως έπρεπε να είνε» σύμφωνα με την ενδιάθετον γραφικήν παραστατικότητα της ψυχής μας. Ιδού εις τι δεν έφθασε η τέχνη του κ. Φωκά και ίσως δεν θα φθάση ποτέ. Διότι τούτο είνε ζήτημα ιδιοσυγκρασίας και ο καλλιτέχνης είνε αυτάρκης εις τας ψυχικάς του απαιτήσεις, τας οποίας θα

ημπορούσαμεν να ονομάσωμεν ιδεώδη, επομένως διατρέχει και ολιγωτέρους κινδύνους να περιπέση εις την σύγκρισιν προς ανεγνωρισμένας δημιουργικάς μεγαλοφυίας και να χάση πολύ εκ της συγκρίσεως αυτής.

Εκ των εδώ παρατιθεμένων έργων του ο αναγνώστης έχει να θαυμάση πολλά. Ημάς μας διαθέτουν ευαρέστως όλα. Από τεχνικής δε απόψεως βλέπομεν μίαν επαιετήν εξέλιξιν εις τα αναφερόμενα εις την κοιλάδα της Σινάγιας της Ρουμανίας, όπου τελευταίον είχε διαμείνει ο κ. Φωκάς επί τινα έτη. Είναι τα τελευταία ταύτα όχι μόνον μία πρόοδος αυτά καθ' εαυτά διά την τέχνην του, αλλά και ένα κριτήριον, ότι ο χρωστήρ του αποδίδει όλην την φυσικήν αλήθειαν και ότι τίποτε το πλαστόν και κατά συνθήκην δεν υπάρχει εις την τεχνοτροπία του ευσυνειδήτου αυτού καλλιτέχνου, ο οποίος δεν τιμά μόνον την ελληνικήν τέχνην, αλλά την εξυψοί μέχρι του δυνατού της συγκρίσεως προς ανάλογα έργα, τα οποία θα είχαν περίοπτον θέσιν εις ανώτερον του ιδικού μας καλλιτεχνικόν περιβάλλον.

ΓΕΡ. ΒΩΚΟΣ, ΣΥΓΧΡΟΝΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΑΙ. ΟΔΥΣΣΕΥΣ ΦΩΚΑΣ, Ο ΚΑΛΙΤΕΧΝΗΣ, Έτος Β', τεύχος 17, Αύγουστος 1911.

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Γ

### ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΚΘΕΣΕΩΝ ΤΟΥ ΟΔΥΣΣΕΑ ΦΩΚΑ :

Ο κατάλογος εκθέσεων περιλαμβάνει τα έργα του Οδυσσέα Φωκά με τα οποία συμμετείχε στις καλλιτεχνικές εκθέσεις. Το υλικό προέρχεται από:

- ▶ καταλόγους των εκθέσεων, στο αρχείο της Εθνικής Πινακοθήκης
- ▶ Ιωάννης Μπόλης: *Οι καλλιτεχνικές εκθέσεις: οι καλλιτέχνες και το κοινό τους στην Αθήνα του 19ου αιώνα*, Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2000.
- ▶ Όλγα Μεντζαφού, *Φωκάς Οδυσσεύς*, στο Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών, Εκδοτικός όμιλος Μέλισσα, Αθήνα 2000
- ▶ τα τιμητικά διπλώματα απονομής μεταλλίων του καλλιτέχνη στο αρχειακό υλικό της ΕΠΜΑΣ.
- ▶ Έφη Αγαθονίκου, *Η Συμμετοχή των Ελλήνων Ζωγράφων και Χαρακτών στις Εκθέσεις του Παρισιού(1855-1914)*, στον κατάλογο *Παρίσι-Αθήνα*, ΕΠΜΑΣ, 2006.
- ▶ Η ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΚΘΕΣΙΣ ΤΟΥ «ΠΑΡΝΑΣΣΟΥ», *Πινακοθήκη*, Έτος Α΄, τεύχος 11, Ιανουάριος 1902.
- ▶ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ, *Πινακοθήκη*, Έτος Ε΄, τεύχος 59, Ιανουάριος 1906.
- ▶ *Παναθήναια*, Έτος Ε΄, 15-31 Ιουλίου, 1905.
- ▶ Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, «*ΟΜΑΔΑ ΤΕΧΝΗ*» 100 ΧΡΟΝΙΑ, (επιμ.) Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου, κατάλογος έκθεσης, ΕΠΜΑΣ, Αθήνα 2017.

Στον κατάλογο δεν έχουν αποδελτιωθεί οι εκθέσεις του Οδυσσέα Φωκά στη Ρουμανία και στη Γαλλία κατά τη διάρκεια των σπουδών του, καθώς το υλικό αυτό παραμένει αχαρτογράφητο και δεν εντοπίστηκε κάποια πληροφορία από το προσωπικό αρχείο του καλλιτέχνη.

## **ΕΚΘΕΣΗ ΟΛΥΜΠΙΩΝ -1888**

**Έργα:**

- Το Τζαμίον (υδατογραφία)

## **Α΄ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΚΘΕΣΗ ΑΘΗΝΩΝ – 1896**

**Έργα:**

- Υδατογραφίες με θέμα αρχαία μνημεία και αθηναϊκές «τοπογραφίες».

## **Β΄ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΚΘΕΣΗ ΑΘΗΝΩΝ – 1898**

**Έργα:**

- Τοπία της Δεκέλειας και της Κρήτης

## **Γ΄ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΚΘΕΣΗ ΑΘΗΝΩΝ – 1899**

**Έργα:**

- Τοπείον
- Σπουδή
- Ακρόπολις
- Από του Αρδητού
- Τοπείον
- Εσπέρα (υδατογραφία)
- Πρωία (υδατογραφία)

## **Δ΄ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΚΘΕΣΗ ΑΘΗΝΩΝ – 1899**

**Έργα:**

- Τοπία

## **ΔΙΕΘΝΗΣ ΕΚΘΕΣΗ ΧΑΝΙΩΝ – 1900**

**Έργα:**

- Η οδός Τατοΐου

## **ΕΚΘΕΣΗ «ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ ΤΩΝ ΦΙΛΟΤΕΧΝΩΝ» - 1900**

**Έργα:**

·Τοπία

## **ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΚΘΕΣΗ ΠΑΝΙΩΝΙΟΥ ΣΥΛΛΟΓΟΥ ΣΤΗ ΣΜΥΡΝΗ – 1902**

**Έργα:**

·Απεικονίσεις αρχαίων μνημείων

## **ΕΚΘΕΣΗ ΣΤΗΝ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑ – 1905**

## **ΕΚΘΕΣΗ ΣΤΟ ΚΑΪΡΟ - 1909**

## **ΔΙΕΘΝΗΣ ΕΚΘΕΣΗ ΣΤΟ ΠΑΡΙΣΙ -- 1900**

### **Έκθεση Καλών Τεχνών-Grand Palais**

**Έργα:**

Στα περίχωρα των Αθηνών

·Τοπίο

·Τοπίο

·Τοπίο

·Τατόι(Υδατογραφία)

·Στις όχθες του Μάρνη

## **ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΚΘΕΣΙΣ ΠΑΡΝΑΣΣΟΥ – 1901**

**Έργα:**

·Λίμνη Τριχωνίας

·Πικροδάφνες Αχελώου

·Δάσος του Αγγελόκαστρου

## **ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΚΘΕΣΙΣ ΠΑΡΝΑΣΣΟΥ – 1902**

### **Έργα:**

- Νερόμυλος
- Εσπέρα

## **ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΚΘΕΣΣΙΣ ΠΑΡΝΑΣΣΟΥ – 1905**

### **Έργα:**

- Αθάνατα
- Ασφόδελοι

## **ΕΚΘΕΣΗ «ΟΜΑΔΑΣ ΤΕΧΝΗ» - 1917**

### **Έργα:**

- Τοπίο με ποτάμι[τοπείον –Σινάια], π.1907-1910
- Χειμωνιάτικο τοπίο π.1907-1910
- Oruntia, π. 1910
- Παγωμένο ρυάκι, π.1907-1910
- Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, πριν από το 1917

## **ΔΙΑΡΚΗΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΚΘΕΣΙΣ ΤΟΥ ΚΡΑΤΟΥΣ (περίοδος Α΄) – 1917**

### **Έργα:**

- Αγγελόκαστρον
- Το δένδρον
- Τέλος χειμῶνος

**ΔΙΑΡΚΗΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΚΘΕΣΙΣ ΤΟΥ ΚΡΑΤΟΥΣ  
(περίοδος Β΄) - 1917**

**Έργα:**

- Φθινόπωρον
- Ποτάμι
- Χιόνια

**ΕΛΛΗΝΟΓΑΛΛΙΚΗ ΕΚΘΕΣΙΣ – 1918**

**Έργα:**

- Νύκτα
- Η ρεματιά
- Σπουδή Artois
- Ο Μάρνης

**ΕΚΘΕΣΗ ΔΙΑΦΗΜΙΣΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ «ΑΝΑΤΟΛΗ» - 1919**

**Έργα:**

- Χιόνια
- Τοπείον
- Τοπείον
- Μέθανα
- Τοπείον

**Ε΄ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΚΘΕΣΙΣ ΤΟΥ ΣΥΝΔΕΣΜΟΥ ΕΛΛΗΝΩΝ  
ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ – 1920**

**Έργα:**

- Χιόνια
- Χιονισμένο χωριό
- Φθινόπωρο
- Κίτρινα φύλλα
- Μετά τη βροχή

**Ζ΄ ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΟΣ ΕΚΘΕΣΙΣ ΤΟΥ «ΣΥΝΔΕΣΜΟΥ ΕΛΛΗΝΩΝ  
ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ» – 1929**

**Έργα:**

- Το γρασίδι
- Νερόμυλος
- Χρυσάνθεμα (παστέλ)
- Αγγελόκαστρον
- Η Γρηά (υδατογραφία)
- Κάκτος

**ΕΚΘΕΣΙΣ ΚΑΛΛΙΘΕΑΤΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ - 1934-35**

**Έργα:**

- Νερόμυλος
- Τριγωνίς
- Τοπέιον
- Γύρω από την Ακρόπολι
- Το Αστεροσκοπείο
- Χρυσάνθεμα (παστέλ)
- Καρπουζάκι
- Κακτοειδή

**ΕΚΘΕΣΗ ΣΤΗ BIENNALE ΤΗΣ ΒΕΝΕΤΙΑΣ – 1934**

**ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΕΣ ΕΚΘΕΣΕΙΣ - 1938, 1939, 1940.**