

# Ο ΧΡΥΣΟΣ ΑΙΩΝΑΣ ΤΗΣ ΟΛΜΑΝΔΙΚΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΑΠΟ ΤΗ ΣΥΛΛΟΓΗ ΤΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΤΗΣ ΝΤΟΡΝΤΡΕΧΤ

## Σκέψεις γύρω από μια σημαντική έκθεση στην Εθνική Πινακοθήκη

Αγγέλα Ταμβάκη

Επιμελήτρια Τμήματος Διπλοευρωπαϊκής Ζωγραφικής  
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξανδρού Σούτζου

Η έκθεση «Ο Χρυσός Αιώνας της Ολλανδικής Ζωγραφικής από τη συλλογή του Μουσείου της Ντόρντρεχτ» παρουσιάστηκε στην Εθνική Πινακοθήκη από τις 27 Φεβρουαρίου έως τις 19 Μαΐου 2002. Η αρμονική συνεργασία μεταξύ των δύο μουσείων, που είχε ξεκινήσει με την έκθεση «Έλληνες θεοί και ήρωες στον καιρό του Ρούμπενς και του Ρέμπραντ» (Αθήνα, 28 Σεπτεμβρίου 2000 - 7 Ιανουαρίου 2001 / Ντόρντρεχτ, Φεβρουάριος-Μάιος 2001) εξασφάλισε και την αξιόλογη αυτή συνέχεια. Οι εργασίες ανακαίνισης, που επέβαλαν το κλείσιμο του μουσείου της πόλης αυτής για μερικούς μήνες, έδωσαν την ευκαιρία. Επιμελητές της έκθεσης ήταν, και στις δύο περιπτώσεις, ο σημερινός διευθυντής του Μουσείου της Ντόρντρεχτ Dr. Peter J. Schoon, ο επιμελητής του ίδιου μουσείου Sander Paarlberg, και από ελληνικής πλευράς η γράφουσα.

Και στις δύο περιπτώσεις επρόκειτο για συμπαραγωγές, με ισότιμη συμμετοχή και των δύο μουσείων σε όλες τις φάσεις της έρευνας και της προετοιμασίας, και όχι για απλά «πακέτα» που μεταφέρονται έτοιμα από τη μια πόλη στην άλλη. Και ο δυο εκθέσεις μπορούν να χαρακτηρίσονται συνοπτικά ως θεματικές, παρά τις πολλές και ουσιαστικές διαφορές του θεματικού περιεχομένου τους. Στην περίπτωση των «Έλληνων θεών και ήρωών» επρόκειτο για την προσωπική μας συμβολή σε μια συζήτηση που άρχισε το 1981, και προχώρησε με τη διοργάνωση μιας σειράς σημαντικών εκθέσεων, που είχαν ως αποτέλεσμα τη ριζική αναθεώρηση του ρόλου της λεγόμενης «ζωγραφικής της ιστορίας», στην οποία συμμετείλαμβανόνται θέματα από την Παλαιά και την Καινή Διαθήκη, την αρχαία ελληνική και τη ρωμαϊκή μυθολογία και ιστορία, στην Ολλανδία.

**Ε**ίναι γνωστό πως στην κοινή συνείδηση της ζωγραφικής του Χρυσού Αιώνα της χώρας αυτής ταυτίζεται με πανέμορφα τοπία, φουρτουνασμένες θάλασσες, εκφραστικά πορτρέτα, ολοσχόντανες νεκρές φυσεις. Στη θεματική οώσας ιεραρχίης της ευρωπαϊκής ζωγραφικής της «ζωγραφική της ιστορίας» κατείχε την εποχή εκείνη την πρώτη θέση. Η έρευνα των τελευταίων είκοσι επτάντελέκι πώς και στην Ολλανδία δεν συνέβαινε, θεωρητικά τουλάχιστον, κάπι διαφορετικό: οι περισσότεροι κορυφαίοι επιτρόπωποι της τέχνης της έχουν να επιδείξουν ενδιαφέροντα έργα που ανήκουν στην κατηγορία αυτή. Η διαφορά είναι πως εδώ, στο διάφανο του 17ου αιώνα, το «γούστο της εποχής» και οι ιδιαι-

τερες προτομήσεις των εύπορων αστών περιόρισαν σταδιακά τη ζήτηση για «ιστορίες» που δεν θα έβρισκαν ίσως εύκολα θέση στον οικείο χώρο των καλαίσθητων σπιτών τους.

«Ο Χρυσός Αιώνας της Ολλανδικής Ζωγραφικής από τη συλλογή του Μουσείου της Ντόρντρεχτ», που θα μας απασχολήσει εδώ, ήταν μια παρουσίαση των εικαστικών επιτευγμάτων της περιλαμπτήρα εκείνης της ποικιλίας, μέσα από την παραγωγή ενός σημαντικού κέντρου της. Με την ευκαιρία και των δύο εκθέσεων εκδόθηκαν επιστημονικοί καταλόγοι: τρίγλωσσος (ελληνικά, ολλανδικά, αγγλικά) στην περίπτωση των «Έλληνων θεών», δίγλωσσος (ελληνικά, αγγλικά) σ' εκείνη του «Χρυσού Αιώνα». Στην πρώτη έκθεση υπήρ-

χε και μικρός κατάλογος (ελληνικά, αγγλικά) με περιληπτικά κείμενα και σχέρμωμες απεικονίσεις πολλών έργων. Και για τις δύο εκθέσεις συνέγραψα επιτοχία κείμενα (ελληνικά, αγγλικά), για να πατέλεσουν την εισαγωγή στις ενότητες στις οποίες είχαν διαρθρωθεί. Για την κατανόηση μάλιστα του ευρύτερου ιστορικού και καλλιτεχνικού πλαισίου και τη διευκόλυνση του επισκέπτη σε μια προσπάθεια ένταξης των συγκεκριμένων έργων, προετοίμασα και δύο ημίωρα βιντεο. Οι θεατές είχαν εδώ την ευκαιρία να θαυμάσουν 360 σχολιασμένα αριστουργήματα σχετικά με τα θέματα των δύο εκθέσεων (Παραγωγή Actuel). Στο διάστημα και των δύο εκθέσεων ένιναν αρκετές ξεναγήσεις. Χορηγοί του «Χρυσού Αιώνα» ήταν η Εμπορική Τράπεζα και η ΕΒΓΑ, ενώ χορηγός επικοινωνίας ήταν η ΕΡΤ.

Πριν προχωρήσουμε στις επιμέρους παρατηρήσεις, ας μου επιτραπεί να πω δύο λόγια για τον όχι προφανή σε όλους, και ωπωδήστος ασαφή σε πολλούς, ρόλο του επιμελητή τέτοιων μουσειακών εκδηλώσεων. Σε κάθε έκθεση που οργανώνει ένα μουσείο, είτε πρόκειται για δική

του παραγωγή, είτε για συμπαραγωγή, είτε για «πακέτο», που απλά φιλοξενείται στο χώρο του, ο επιμελητής έχει την ευκαιρία να βάλει, προουμών των αναλογών, την προσωπική του σφραγίδα. Στις παραγωγές και τις συμπαραγωγές εκθέσεων ο ρόλος του είναι πολύ πιο καθοριστικός απ' ό,τι στις φιλοξενίες. Ακόμα όμως και εδώ μπορεί να συνεισφέρει ουσιαστικά με τη συγγραφή κειμένων, την προετοίμασία οπτικοακουστικών προγραμμάτων, τις διαλέξεις και τις ξεναγήσεις, αξιοποιώντας τον ερευνητικό-παιδευτικό ρόλο τόσο του μουσείου, όσο και της συγκεκριμένης έκθεσης.

Η διεύθυνση του μουσείου επωμίζεται βέβαια τον τεραπότο φόρτο των διαπραγματεύσεων και της αναζήτησης χορηγών, την ευθύνη των αποφάσεων, την προβολή και τη δημοσιότητα και μηριές άλλες δραστηριότητες, χωρίς τις οποίες δεν είναι δυνατόν να υλοποιηθούν ούτε και τα πιο ενδιαφέροντα προγράμματα. Είναι όμως εκ των πραγμάτων αδύνατο να ασχολείται διαρκώς με την κάθε λεπτομέρεια. Στις φάσεις της προετοίμασίας και της παρουσίασης

1. Γιαν βαν Χόγεν,  
Άποψη της Ντόρτρεκτ.  
Λάδι σε ξύλο, 1651.



ένα μεγάλο μέρος της ευθύνης μεταποιείται προς την πλευρά του επιμελητή, πάντα σε συνεργασία με τη διεύθυνση και με την ένκρισή της. Μια αποκλειστική παραγωγή, αλλά και μια συμπαραγωγή, δίνουν βέβαια την ευκαρία στον επιμελητή να ασχοληθεί από την αρχή με την έρευνα ενός θέματος και να συμμετάσχει ενεργά στις διαπραγματεύσεις για τους δανεισμούς και τις ανταλλαγές.

«Ο Χρυσός Αιώνας της Ολλανδικής Ζωγραφικής από τη ουλλαγή του Μουσείου της Ντόρντρεχτ» έφερε στην Αθήνα 77 εκλεκτά και αντιπροσωπευτικά έργα «ποστίχη». Για την ακριβεία ήταν 81, αι λάθισμε υπόψη ότι ορισμένα αποτελούσαν λεπτήγιη ή σινολά με κοινό αριθμό. Κάθε διευθυντής η επιμελητής μουσείου γιαφέρει καλά πόσο δύσκολο θα είναι να εξαφανίσει το δανεισμό έπειτα και των μισών έργων υψηλής ποιότητας. Σποραδικές είναι έξαλλοι οι προσπάθειες που έχουν γίνει ως τώρα για μια στενότερη γνωριμία του ελληνικού καινού με τον Χρυσό Αιώνα της ολλανδικής ζωγραφικής.

Επίτιο που οι τακτικοί επικούρεις της Εθνικής Πινακοθήκης να μούμονται ακόμα την επιβλητική Σάσκα της Μπελόνια του Ρέμπραντ, το παρουσιάστηκε στο πλαίσιο της έκθεσης «Μνήμες και αναμνήσεις του κλασικού πνεύματος», η οποία οργανώθηκε σε συνεργασία με το Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης (1979). Μερικά χρόνια αργότερα (1985) στις ενυπωσιακές σε αριθμό και ανάμεκτες σε περιεχόμενο εκδηλώσεις για την Αθήνα - Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης αντάχθηκε και μια σύνοψη της κοινωνιαγάπτης ολλανδικής τοπιογραφίας, όπου όλα τα γνωστά ανόματα έδωσαν το παρόν.

To 1989 μια ευτυχής συγκυρία έγινε η αφορμή να έρθει στην Αθήνα μαζί με αρχαιολογικούς θησαυρούς από το Ερματά, η Αγία Οικουγνεία με αγγελίους του Ρέμπραντ, η σύνθετη της οποίας επιπρέπειας καθοριστικά αρκετούς μαζίτες του. Τέλος, η έκθεση «Από τον Θεοτοκόπουλο στον Σεζάν. Αριστουργήματα της ευρωπαϊκής ζωγραφικής από το Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης και την Εθνική Πινακοθήκη της Ουαλάνγκτον» (1992), συμπεριέλαβε, στο ευρύ χρονολογικό φάσμα των 300 χρόνων που κάλυπτε, μερικά εκλεκτά δείγματα ολλανδικής ζωγραφικής. Το ελληνικό κοινό είχε έτοι την ευκαρία να γνωρίσει μια πλειάδα ζωγράφων του 17ου αιώνα, ειδικεύμενων στα θέματα εκείνα που έκαναν την ολλανδική ζωγραφική διάσητη ανά τον κόσμο: τις ηδογραφικές σκηνές, τα πορτρέτα, τα τοπικά και τις νεκρές φιγούρες. Το ζητούμενο είναι τώρα, μετά τις πρόσφατες δύο εκδηλώσεις, μια επιλεκτική παρουσίαση δειγμάτων ζωγραφικής του Χρυσού Αιώνα από όλα τα μεγάλα κέντρα, σύντος ώστε να αξιολογηθεί τόσο η συνεισφορά του καθενός, όσο και εκείνη των μεμονωμένων ζωγράφων που τα λάμπρυναν με την παρουσία τους.

Υποτονική είναι επίσης η εκπροσώπηση της φλαμανδικής και της ολλανδικής ζωγραφικής στη συλλογή Δυτικοευρωπαϊκής ζωγραφικής της Εθνικής Πινακοθήκης. Η συμπληκτική μελέτη με σκοπό τη ρίζικη επανεκτίμησή της, που ανέλαβε τα τελευταία δέκα χρόνια η γράφουσα, δεν έρεψε ακόμα στο φως μοναδικά ενυπόγραφα αριστουργήματα. Αντίθετα, έσβησε από τη λίστα

μερικά γνωστά ονόματα για να τα αντικαταστήσει με όλα μικρότερης εμβέλειας, πλήν μως ενδιαφέροντα για τους ειδικούς μελετητές και τους οργανωτές μονογραφικών και θεματικών εκθέσεων.

Τις ενεγένεις δυσκολίες και τις σημαντικές ελλείψεις της συλλογής μας αντισταθμίζει, σε κάποιο βαθμό, η ανακαλύψη στην αποθήκη ορισμένων δημητριγών ευρωπαϊκών ζωγράφων, που αναφέρονται ως χαρακές στη διεθνή βιβλιογραφία, προφανώς γιατί κανένας μελετητής δεν μπόρεσε να αξιοποιήσει μιαν αγνωστή σ' εκείνην την πηγή. Σε μια χώρα όπου δεν υπάρχουν αρχεία συλλογών ευρωπαϊκού τύπου, η έτσι κι αλλιώς δύσκολη ταυτιστική συγκεκριμένων έργων με βάση αρχειακές μαρτυρίες, γίνεται αδύνατη. Η πρόσφατη μελέτη μου μας επενδύεις βεβαια και επιτήγεις. Παρά τον αποσταματικό χαρακτήρα της συνάλογης, ορισμένα έργα προσφέρονται, εξαιτίας ακριβώς της πανοποίησής τους, για συμμετοχή σε ειδικές εκθέσεις, κάτι που μας ενδιαφέρει βέβαια ίδιατερα.

Το φηματινό Μουσείο της Ντόρντρεχτ, που είναι η αρχαιοτέρη πόλη της Ολλανδίας, ιδρύθηκε πριν από 160 χρόνια κι έχει καθειρώθει ως το σημαντικότερο μεσαίου μεγέθους μουσείο της. Η συλλογή του περιλαμβάνει πίνακες χρονολογημένους σε διαφορετικούς περιόδους από τον 160 αιώνα, σταν δεν υπήρχε στην πόλη κανένας έκουστος ζωγράφος, ως τις μέρες μας. Είναι χαρακτηριστικό το ότι σταν το 1629 το Συμβούλιο της Πόλης της Ντόρντρεχτ αποφάσισε να παραγγείλει ενα «συνολικό πορτρέτο της πόλης», επέλεξε για το σκοπού αυτό ένα βαλασσογράφη με από την Ουτρέχτη, τον Άνταν Βίλλαρτς (Adam Willaerts, 1577-1664). Αν Αν και η Ντόρντρεχτ δεν έπαιξε ουσιαστικό ρόλο στις καλλιτεχνικές εξελίξεις του 16ου αιώνα, εντούτοις η εντυπωσιακή και χρονολογημένη Σταύρωση (1554) του Γιάκομου Χέριτζουν Μπόρνβιτερ (Jacob Gerritsz. Bontwater, εργάστηκε στην Ντόρντρεχτ 1554-1588), το παλαιότερο έργο της έκθεσης μας, δείχνει πώς υπήρχαν στην πόλη ταλαντούχοι ζωγράφοι, που είχαν αφρούσιωσει τα διδάγματα του Αλπρεχτ Ντύρερ (Albrecht Dürer) και του Λούκας φαν Λάινεντ (Lucas van Leyden) και κατόρθωσαν να ευδοκμήσουν για αρκετά χρόνια χάρη στην τέχνη τους.

Τον πυρήνα της διάστασης ανά τον κόσμο συλλογής του μουσείου αυτού αποτελούν τα πολλά και γνωστά έργα ζωγράφων, που κατάγονται από την πόλη κι έζησαν εκεί κατά τον 17ο αιώνα. Η μεγάλη οικonomική ευμάρεια συνοδεύτηκε και από αξιόλογη καλλιτεχνική ακμή, που έπειρνε διάρκεια του Χρυσού Αιώνα. Η στρατηγική θέση της πόλης στη συμβολή τριών ποταμών, η σημασία της ως εμπορικού λιμένα, κατά τη δερδή από το εμπορίο της ζώνειας δημιουργήσαν συσσωρευτική πλούσιοτη και αιχμημένη ζήτηση για έργα τέχνης. Ως υμητύριωμα της κυριαρχίας έκθεσης είχαμε την ευκαρία να δούμε και μια άλλη, πολύ ενδιαφέρουσα στο παρελθόντα σχέδια, υδατογραφίες και χαρακτικά από τα Δημιοτικά Αρχεία της Ντόρντρεχτ. Χάρη σ' αυτήν την πήραμε μια γεύση της ζωής και των ασχολιών των κατοίκων της ως το 1850 περίπου.

Τη συνολική εικόνα συμπληρώνουν ορισμένοι διάστημοι καλλιτέχνες που επελεξαν την πό-



λη αυτή ως τόπο διαμονής για μικρότερα ή μεγαλύτερα διαστήματα, όπως είναι ο γνωστός τοπιογράφος Γιαν βαν Χόγεν (Jan van Goyen, 1596-1656), που φιλοτέχνησε αμέτρητες απόψεις της γοητευμένης από τη γραφικότητά της.

Εκτός από τον ώραιο πίνακα του 1651 (εικ. 1), είχαμε την ευκαρία να δούμε κι ένα σχέδιό του από τις μονιμες συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης, που παρουσιάστηκε μεν στο κοινό για πρώτη φορά, ήταν όμως γνωστό στους ειδικούς από το 1971, όταν συμπεριλήφθηκε σε μονογραφία για τον καλλιτέχνη. Άλλοι ζωγράφοι, που δεν έχουν άμεση σχέση με την Ντόρντρεχτ, αλλά αντιπροσωπεύονται με ωραια δειγμάτα της τέχνης τους στο μουσείο της, όπως είναι ο Γάικομπ βαν Χέιλ (Jacob van Geel, 1584/85-1638 ή αργότερα), ο Αντριάν Κόορτε (Adriaen Coorte, εργάστηκε στο Μίντελμπερχ π. 1683-1707) βρήκαν επίσης εδώ τη θέση που τους αξέι. Με τα έργα αυτά το μουσείο συμμετέχει τακτικά σε μεγάλες θεματικές και μονογραφικές παρουσιάσεις ανά τον κόσμο. Ορισμένες απουσίες από την έκθεση μας οφείλονται ακριβώς σε τέτοιες ανελιγμητικές υποχρεώσεις.

Ενδιαφέρουσα είναι η επίσης η τοπική αναβίωση, ή μάλλον η νοσταλγική επιστροφή, στις καλλιτεχνικές αξεις του Χρυσού Αιώνα, έτσι όπως εκφράστηκαν μεσά από τις δημιουργίες εκλεκτών ζωγράφων, που εργάστηκαν στην Ντόρντρεχτ γύρω στο τέλος του 18ου και στις αρχές του 19ου αιώνα. Οι καλλιτέχνες αυτοί δεν είναι επιγόνοι, αλλά προεκτείνουν την καλλιτεχνική ακμή της πόλης εώς το 1830 περίπου. Η πρόσφατη αναδρομική έκθεση των έργων των αδελφών Άμτραχαμ βαν Στράι (Abraham van Strij, 1753-1826) και Γιάκομπ βαν Στράι (Jacob van Strij, 1756-1815)

έδειξε την έκταση και της προσωπικής συνεισφοράς τους, πέρα από το ρόλο τους στην αναβίωση. Η προσθήκη ποιέμενως 20 νέργων που χρονολογούνται στη δεύτερη αυτή περίοδο δεν είναι καθόδους άκαρη.

Η ποικιλία του περιεχομένου της έκθεσης σηματοδότησε τις διάφορες εξελίξεις σ' όλα τα είδη ζωγραφικής, στις οποίες διέπρεψαν τόσο οι γνωστοί εκπρόσωποι της τέχνης του 17ου αιώνα, όσο και οι επιγόνοι τους. Η θεματική εξελίκευση αποτελεί τον κανόνα, με πλήθος όμως εξαιρέσεων. Στο καλλιτεχνικό προσκήνιο των Κάτω Χωρών υπάρχει, κατά τον Χρυσό Αιώνα, πολύ έντονη η αισθηση της άμιλλας, είτε των μαθητών με τους δασκάλους τους, είτε των καλλιτεχνών με τους θρυλικούς ζωγράφους της κλασικής αρχαιότητας. Η μεγαλύτερη τιμή ήταν τότε, για έναν ζωγράφο, να του απονεμιθεί ο τίτλος του «Απελλή της εποχής του». Συχνές είναι εξάλλου οι αναφορές στον περίφημο διαγωνισμό μεταξύ του Ζεύδος και του Παρρασίου που αναφέρει ο Πλίνιος ο Πρεσβύτερος (23/24 μ.Χ.-79 μ.Χ.) στη *Φυσική Ιστορία* του (*Naturalis Historia*). Η περίφημη *Αυτοπροσωπογραφία* (1668) ενός από τους διασημότερους ζωγράφους της Ντόρντρεχτ, του Κορνέλις Μπισσόχο (Cornelis Bisschop, 1630-1674), οπου ο ίδιος τραβάει μια κουρτίνα, που παρουσιάστηκε στην Αθήνα στο πλαίσιο της έκθεσης «Έλληνες θεοί και ήρωες στον καρό του Ρουμπενς και του Ρέμπραντ», αποτελεί σαφή αναφορά σ' αυτόν ακριβώς το διαγωνισμό.

Στην Ολλανδία, που είχε τον 17ο αιώνα, πλήθυσμο πέντε περίπου εκατομμυρίων και μπορούσε να απορροφήσει μια παραγωγή αρκετών εκατομμυρίων έργων, ο συναγωνισμός ήταν σκληρός. Οι ζωγράφοι είχαν επομένων κάθε συμφέρον να ειδεύειν σ' ένα θέμα, προκειμένου ν' αειδήσουν την πελατεία τους. Κορυφαίο παράδειγμα ζωγράφου που καταπιάστηκε με πολλά διαφορετικά θέματα ήταν ο Ρέμπραντ (Rembrandt Harmensz van Rijn, 1606-1669), που εργάστηκε αρχικά στο Λάιντεν και στη συνέχεια στο Αμστερνταμ. Κατεξοχήν εκπρόσωπος της «ζωγραφικής της ιστορίας» και αυστηνήστα αισθητικής προσωπογραφίας, ο Ρέμπραντ καταπιάστηκε πειραστικά και με την τοπιογραφία και με τη νεκρή φύση και με την ηθογραφία. Αεσπέραστος παραμενεί εξάλλου ο τρόπος με τον οποίο προσεγγίζει τα θέματα από την αρχαία ελληνική μυθολογία τις λυγοτές φορές που ασχολήθηκε μ' αυτά. Είναι άντως κάπιας παράδοξο το πώς ένας τελείως αντι-συμβατικός ζωγράφος γίνεται σύμβολο μιας ολοκλήρωτης εποχής. Το ίδιο μά του είναι γνωστό ακόμα και στους λιγότερο εξικειωμένους με θέματα τέχνης, και δεν υπάρχει κανένας επισκέπτης του περίφημου Rijksmuseum του Αμστερνταμ, που να μη στάθκε για λίγα λεπτά μπροστά στην ατμοσφαιρική Νυχτερινή περιπολία του. Τη λαμπτή τριανδρία των κορωφών της ολλανδικής ζωγραφικής του 17ου αιώνα συναποτελούν μαζί του οι Γιοχάνες Βερμέερ (Johannes Vermeer, 1632-1675) και Φρανς Χαλς (Frans Hals, 1582/83-1666).

Ο Βερμέερ, που εργάστηκε στην Ντελφτ, είναι γνωστός ως ζωγράφος ηθογραφικών κυριών σκηνών, αν και από το ρεπερτόριο του δεν λειπουν και μια-δυο μοναδικές απόψεις της Ντελφτ.

2. Σάμουελ βαν Χόχστρατεν,  
Απογεύτη ποτού βόρειο  
κλίτος του αββαείου του  
Γουεστμπάντερ στο Λονδίνο.  
Άδι σε μουσαμά  
(φιλοτεχνήθηκε μεταξύ  
του 1662 και 1668).

3. Σάμουελ βαν Χόχστρατεν,  
Διοικητές και σεβηματούμοι  
του Νομιμοτοπείου της  
Ολλανδίας στην Ντόρντρεχτ.  
Λόδι σε μουσαμά, 1674.



Στη μοναδική όμως μυθολογική σκηνή που πρόρχεται από το χέρι του, την Άρτεμι και τις νύμφες της, η μυθολογία προσαρμόζεται στο οικείο πλαίσιο της θησογραφίας. Ο Φρανς Χαλς, που ειδικεύτηκε στην προσωπογραφία, εργάστηκε στο Χαρόλεμ. Σε διάφορες πόλεις της Ολλανδίας, με πρώτο παράδειγμα το Άμστερνταμ, υπάρχουν δρόμοι που φέρουν το όνομα γνωστών ζωγράφων που καταγόνται από εκεί. Η οικονομική ευμάρεια και η καλλιτεχνική άνθηση, που χαρακτηρίζουν τον ολλανδικό Χριστό Αιώνα, παραπρούνται σε πολλά συγχρόνως κέντρα: στο Άμστερνταμ, στην Ουτρέχτη, στη Λάιντεν, στην Ντελφτ και στην Ντόρντρεχτ. Η τελευταία πτήριδες αναμφισβήτητα σημαντικό κέντρο, η καλλιτεχνική παραγωγή του οποίου φέρει τη σφραγίδα πολλών εξαιρετικών ζωγράφων.

Οι ολλανδοί καλλιτέχνες είχαν γενικά την ευκαιρία να ταξιδεύουν στο εξωτερικό -στην Ιταλία, την Αγγλία και τη Γαλλία- και να εντμερώνονται για τις σύγχρονες τάσεις της τέχνης. Η Ιταλία υπήρξε γι' αιτούς ο κύριος πόλος έλξης, και επηρέασε καθοριστικά το έργο των λεγόμενων «ταλάριστων» ζωγράφων, αλλά και άλλων. Ο Ρέμπραντ επιλέξει να μην την επισκεφθεί ποτέ, η μελέτη όμως του έργου του πιστοποιεί την αφομοίωση του μηνύματος του Καραβάτζο (Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1573-1610) με πολύ προσωπικό τρόπο.

Την αποσίδια του Ρέμπραντ από την έκθεση, επειδή το Μουσείο της Ντόρντρεχτ δεν διαθέτει

κανένα έργο του, αντιστάθμισε, σε κάποιο βαθμό, η παρουσία ενός ικανού αριθμού άλιμων μαθητών του. Όταν το 1991 ανακοινώθηκαν, με την ευκαιρία μιας θρυλικής έκθεσης για το δάσκαλο και το εργαστήριό του, ορισμένα πορίσματα του περιόριμου «Rembrandt Project», που μετατόπισαν έργα-κλειδιά προς την κατεύθυνση μαθητών και συνεργάτων του, οι προτεινόμενες απόδοσεις δεν έγιναν αυτομάτως αποδεκτές όπως απ'όλα τα μουσεία, ούτε από όλους τους ειδικούς. Οι μελιτέπτες και οι οργανωτές της τονίζουν όμως, στην εισαγωγή του καταλόγου, ότι πρόθετη τους δεν ήταν να υποβαθμίσουν τη συμβολή του, αλλά να αναδείξουν κακείνη του περιγρου. Ξεχωριστό ενδιαφέρον παρουσίαζαν στην έκθεση μας οι μαθητής εκείνοι του Ρέμπραντ που άφησαν τη γενέτειρά τους Ντόρντρεχτ για να μαθητεύουν κοντά του στο Άμστερνταμ. Λιγότερο εντυπωσιακές είναι ίσως οι περιπτώσεις του Γιακόμπους Λεβέκ (Jacobus Leveck, 1634-1675), και του Πάουλους Λεσίρ (Paulus Lesire, 1612 - π. 1654-1656). Πέρα όμως από την πρόσληψη του ρεμπραντικού μηνύματος, η προσωπική συμβολή είναι ιδιαιτερά σημαντική στις περιπτώσεις άλλων μαθητών του μεγάλου δάσκαλου, όπως είναι οι Σάμουελ βαν Χόχστρατεν (Samuel van Hoogstraten, 1627-1678), Νικόλας Μας (Nicoles Maes, 1634-1693), Φερντίναντ Μπολ (Ferdinand Bol, 1616-1680) και Αρεντ ντε Χέλντερ (Arent de Gelder, 1645-1727).

Ο «αναγεννησιακός» καλλιτέχνης, θεωροπίκος της τέχνης, θεατρικός συγγραφέας και ποιητής Σάμουελ βαν Χόχστρατεν διακρίθηκε και στην Αγγλία, όπου φιλοτέχνησε και τα περίφημα «προσωπικά» πορτρέτα του, όπως η θαυμάσια Άποψη από το βόρειο κλίτος του αββαείου του Γουεστμίνστερ του Λονδίνου της έκθεση (εικ. 2). Τα διάφορα έργα χάρη στα οποία τον γνωρίσαμε εδώ καλύτερα, δείχνουν την ευεία γκάμα των αναζήτησεων του, από την πρώιμη, ρεμπραντική *Προσκύνηση* των ποιμένων (1647) έως τα μοναδικά αυτά πορτρέτα του. Αποτελεί σίγουρα ειρωνεία για τον πουσιδιό θεωροπίκο της τέχνης βαν Χόχστρατεν, ο οποίος το ποτεύότας στη ζωγραφική της ιστορίας στην πρώτη θέση της θεματικής ιεραρχίας, το ότι η νεκρή φύση, που κατέχει εδώ την τελευταία θέση, ήταν εκείνη που του χάρισε τη μεγαλύτερη δόξα. Τα πολύ πρωτότυπα *trompe l'oeil* με άκρως ευρυποτικά ψευδοισθητικά εφέ που ζωγράφισε, και που δεν απολαύσαμε στην έκθεση, ήταν εκείνα που του χάρισαν ένα χρυσό μετάλλιο από τον αυτοκράτορα της Αυστρίας. Άλλοι ακόμη και να αναφέρουμε και το μοναδικό δείγμα συντεχνιακού πορτρέτου στο οποίο διέπρεψαν και ο Ρέμπραντ και ο Φρανς Χαλ, τους Διοικητές και άξιωματούχους του *Νομοσατοκοπείου* της Ολλανδίας στην Ντόρντρεχτ (1674, εικ. 3), αλλά και την Πρωτογραφία του Ματέους βαν ντεν Μπρούκε (1676) με τους βενετικούς απόχρων.

Στην *Αυτοπροσωπογραφία* με μπερέ (1646, εικ. 4) ο Φέρντναντ Μπολ ξεπέρασε ακόμα και το

διασκαλό του, του οποίου έχει εδώ ως πρότυπο μια αυτοπροσωπογραφία εμπνευσμένη από τον Τιτάνιο, (Τίτανο, 1480-1576). Ενδιαφέρον παρουσιάζει όμως και το οπι ο Ρέμπραντ, που φιλοτέχνησε τις περίφημες ψυχογραφικές αυτοπροσωπογραφίες του σε διαφορετικές γηλικές, μετέδωσε από το πάθος και σε άλλους αποδέκτες του μηνύματός του, όπως τον Χόντρφριν Σχάλκεν (Godfrid Schalcken, 1643-1706), μια αυτοπροσωπογραφία του οποίου θαυμάσαμε επίσης στην έκθεση.

Εκεινώντας τη σταδιοδρομία του με λαμπρά μεμπραντικά πορτρέτα, ο Νίκολας Μας ειδίκευτας οινόπου έναν τύπο ηθογραφικών οικιών με πρωταριανούς υπηρέτριους που παραμελούν το καθήκον τους και φανερά ηθικοπλαστική διάθεση (εικ. 5). Μετά τα μέσα όμως του 17ου αιώνα ασχολείται αποκλειστικά μ' έναν τύπο προσωπογραφίας των ανωτέρων τάξεων, η κομψότητα του οποίου παραπέμπει στη Γαλλία.

Ο Άρεντ ντε Χέλντερ υπήρξε ο τελευταίος και πιο αφοισιανός μαθητής του Ρέμπραντ. Η οικονομική άνεση του επέτρεψε να παραμείνει πιστός στο ύφος των τελευταίων έργων του δασκάλου του, κοντά στον οποίο μαθήτευσε στις αρχές της δεκαετίας του 1660, ακόμη κι όταν αυτό φωνάνταν πια ξεπερασμένο. Το επιβλητικό στιγμάτικο από την ιστορία της Εσθήρ, αλλά και τα εντυπωσιακά πορτρέτα της έκθεσης, προβάλλουν τόσο το προσωπικό ύφος, σαστική και την ενδιαφέρουσα τεχνική του, που αναδείχτηκαν πλήρως στην αναδρομική του έκθεση που οργάνωσε το Μουσείο της Ντόρντρεχτ το 1998.

Συζητήσμη παραμένει, τέλος, η σχέση του Μπένιαμιν Χέρταζον Κάιπ (Benjamin Gerritsz. Cuyp, 1612-1652), θείου του διάσημου τοπιογράφου Άλμπερτ Κάιπ (Aelbert Cuyp, 1620-1691), αλλά και του πατέρα του τελευταίου Γιάκομο Χέρταζον Κάιπ (Jacob Gerritsz. Cuyp, 1594-1652). Και τα τρία αυτά μέλη μιας μεγάλης καλλιτεχνικής οικογένειας της Ντόρντρεχτ αντιπροσωπεύτηκαν πολύ ικανοποιητικά στην έκθεση. Η μεγάλη όμως έκθεση έργων του Άλμπερτ, που παρουσιάστηκε την ίδια εποχή στη National Gallery του Λονδίνου μετά τη National Gallery της Ουανγκικόντ, για να καταλήξει τελικά στο Rijksmuseum του Άμστερνταμ, μας στέρησε διάσημη έργα του. Ο Μπένιαμιν Κάιπ, που ενδιαφέρθηκε ιδιαίτερα για τη ζωγραφική των μελών των κατώτερων τάξεων, χρησιμοποιεί τις ίδιες, κάπως άρεστες και μη εξίδανικευμένες μορφές και στις θρησκευτικές συνθέσεις του. Το στοιχείο αυτό οδηγεί, μαζί με το chiaroscuro, προς την κατεύθυνση του ρεαλισμού του Καραβάτζο, και τελικά και του Ρέμπραντ.

Τη θεματική εξειδίκευση είχε ως επικεντρό και η ανάπτυξη της έκθεσης στο χώρο της Εθνικής Πινακοθήκης, όπου διαρθρώθηκε σε εξι ενότητες. Η αρχική μας επιθυμία ήταν να δηλώσουμε μέσα από μια τέτοια παρουσίαση και την ιεράρχηση των θεμάτων, κάτιον που απορρίψαμε στη συνέχεια για καθαρά εκθεσιακούς λόγους. Τρεις ενότητες, η Τοπογραφία, η Θαλασσογραφία και η Νεκρή Φύση, παρουσιάστηκαν έτσι στον πρώτο όροφο, στη μαρμάρινη αίθουσα, κι άλλες τρεις, η Ηθογραφία, η Πρωτογραφία και η Ζωγραφική της Ιστορίας στο υπόγειο, στην ξύλινη αίθουσα. Η διαφοροποίηση της κάθε ενότητας επιτεύχθη-

4. Φέρντναντ Μπολ,  
Αυτοπροσωπογραφία  
με μπερέ.  
Λόδι σε μουσαρά, 1646.



5. Νικόλαος Μας,  
Η υπέρτερια.  
Λάδι σε ξύλο  
(τέλη δεκαετίας 1650( ));

κε χάρη στις λεπταιάθητες χρωματικές διαιροφο-  
ποιησεις, τις εμπνευσμένες από τα χρώματα των  
έργων και το κλίμα της εποχής. Η ελκυστική πα-  
ρουσίαση της έκθεσης όφελε πολλά στην ευαι-  
σθησία και τις γνώσεις της λένας Καποσανίκα, που  
ανέλαβε τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό της.

Αξέγει να αναφέρθουμε, ως πολύ συνοπτικά, στο  
περιεχόμενο της κάθε ενόπτητας, αρχίζοντας από  
την τοπογραφία. Στην Ολλανδία εμφανίζεται κα-  
τά τον 17ο αιώνα η πρώτη ρεαλιστική απόδοση  
του τοπίου, που συνδέεται με πολλά δάσματα  
ονόματα: του Γιάκομπ βαν Ρέυνσταλ (Jacob van  
Ruysdael, 1628/29-1682), του Σάλομον βαν Ρέυν-  
σταλ (Salomon van Ruysdael, 1600/03-1670), του  
Μάιντερτ Χόμπεμα (Meindert Hobbema, 1638-  
1709), του Φίλιπς Κόνινκ (Philips Koninck, 1619-  
1688), του Εζαΐας βαν της Βέλντε (Esaias van de  
Veldt, 1587-1630), του μαθητή του Γιαν βαν Χό-  
γεν, κ.ά.

Οι απόγοι μιας υστερο-μανιεριστικής αντί-  
ληψής τοπίου αναγνωρίζονται εύκολα στο Δασώ-  
δες τοπίο με ελάφια (1622) του Ρούλαντ Σάβερα  
(Roelant Savery, 1576-1639), που αντιπαραβέσσα-  
με στην έκθεση με την πιο φυσιοκρατική αντιμε-  
τώπιση του Ντιρκ Ντάλενς Α' (Dirck Dalens I,  
1600-1676) στο Τοπίο στο δάσος (1640), μια πι-  
θανή πηγή εμπνευστού για ορισμένα πρώιμα έργα  
του Άλμπερτ Κάιπ (εικ. 6).

Εντυπωσιακά διαφορετική ήταν εξάλλου η  
Σκηνή στο δάσος του Γιάκομπ βαν Χέιλ, η προ-  
σέγγιση του οποίου θυμίζει τα ποιητικά οράμα-  
τα του Ξέρκουλες Σέχερς (Hercules Seghers,  
1589/90-1638).

Ο Άλμπερτ Κάιπ, ο διασημότερος ανά τον  
κόσμο ζωγράφος της Ντόρντρεχτ, δεν ήταν τον  
17ο αιώνα γνωστός έχω από τα περίχωρα της



γενέτειρά του, της οποίας οι απώνεις κατέ-  
χουν ξεχωριστή θέση στο έργο του. Στα παλαιότε-  
τέρα έργα του φαίνεται επιτρέασμένος από τον  
Γιαν βαν Χόγεν. Την πρώτη περίοδο των ανατη-  
τήσεών του στο χώρο της φυσιοκρατικής τοπογ-  
ραφίας, που αντιπροσωπεύουν στην έκθεση  
δύο έργα, διαδέχεται η φάση της ωρμήστας, με σήμα κατατεθέν το ζεστό φως του ήλιου του  
νότου, δείγμα της οποίας είναι το Τοπίο με βο-  
σκό που παίζει φλογέρα (π. 1645, εικ. 8). Ο Κάιπ,  
ο οποίος δεν επισκέφθηκε ποτέ την Ιταλία, ανα-  
καλύπτει μια φανταστική χώρα, κάτι σαν τη μυ-  
θική Αρκαδία, μέσα από τα παλτότροπα τοπία  
του Γιαν Μποτ (Jan Both, (-)1652) και του Νίκο-  
λας Μπέρχεμ (Nicholas Berchem, 1620-1683).

Η επίδραση του Άλμπερτ Κάιπ είναι φενέρη  
και στα έργα του πρώιμου μητρή και ίσως και  
μαθητή του, Άμπραχαμ βαν Κάλρα (Abraham  
van Calraet, 1642-1722), καθώς και σ' εκείνη του  
Γιάκομπ βαν Στράι που ιδίασε κι εδώ. Ένα έργο  
μάλιστα του τελευταίου μας, θύμισε και τα κο-  
σμαγόπτηρα παιχνίδια στον πάγο, στα οποία ειδι-  
κεύτηκε ο Χέντρικ Αβέρκαμπ (Hendrik Aver-  
camp, 1585-1634). Επιτρέασμένος από τον Πά-  
ολους Πότερ (Paulus Potter, 1625-1654), και ει-  
δικότερα από τον Νεάρδο ταύρο του, του Μουσείου  
Mauritshuis της Χάγης, φάνεται ο Χίλις Σμάκ  
Χρεχόρ (Gillis Smak Gregoor, 1770-1843). Οι ε-  
ντυπωσιακές, τέλος, επενδύσεις τούχου του Αρτ  
Σχάδουμαν (Art Schouman, 1710-1792, εικ. 7)  
και του Γιάκομπ βαν Στράι, που δεσπόζουν στο  
κέντρο της μαρμάρινης αίθουσας, ανά δύο στην  
πρώτη περίπτωση και ανά τρεις στη δεύτερη,  
αποτελούν εκλεκτά δείγματα του τύπου αυτού  
της διακομιτικής ζωγραφικής. Οι καλλιτέχνες  
της Ντόρντρεχτ δινούν και στον τομέα αυτό ένα  
δυναμικό παρόν, ανατρέχοντας και πάλι στις δη-  
μιουργίες των επιφανών προκατόχων τους.

6. Ντιρκ Ντάλενς Α'.  
Δασώδες τοπίο.  
Λάδι σε ξύλο.  
1640.



Η θαλασσογραφία, με τη μορφή που καλλιεργήθηκε στην Ολλανδία από ζωγράφους όπως ο Βίλεμ βαν ντε Βέλντε τον Πρεσβύτερο (Willem van de Velde the Elder, π. 1611-1693), και κυρίως ο γιος του Βίλεμ βαν ντε Βέλντε ο Νέοτερος (Willem van de Velde the Younger, 1633-1707), λουντορλ Μπακχούζεν (Ludolf Backhuysen, 1631-1708), Γιαν Πορσέλις (Jan Porcellis, 1580/84-1632) και Γιαν βαν ντε Καπέλε (Jan van de Cappelle, 1624/26-1679) αποτελεί, όπως και η τοπογραφία, την αφετηρία διάλων των μεταγενέστερων εξέλιξηών στους αντίστοιχους τομείς. Η Ντόρντρεχτ δεν έχει όμως να παρουσιάσει κατά τον 17ο αιώνα κανένα διακεκριμένο εκπρόσωπό της. Ο Άλμπερτ Κάιπ φιλοτέχνησε βέβαια και αρκετές παραποτάμες απόνεις της πόλης, που προκάλεσαν στη συνέχεια μεγάλο θαυμασμό. Ο ποταμός Μας με τρικυμία, όπως τον απεικόνισε μοναδικό τρόπο, έδωσε την αφορμή για κάποια εκπατική σχολή του Τζον Κόνσταμπλ (John Constable, 1776-1837).

Στην Ντόρντρεχτ ακμάζει, στις αρχές του 19ου αιώνα, μια τοπική σχολή θαλασσογραφίας, με πρωταγωνιστές τον Μαρτίνους Σχάουμαν (Martinus Schouman, 1770-1848), τον ταλαντούχο μαθητή του Γιοχάνες Κρίστιαν Σχότελ (Johannes Christiaan Schotet, 1787-1838) και τον Φρανς βαν ντε Μπλάικ (Frans van de Blijk, 1806-1876), μαθητή του τελευταίου. Ενώ όμως εκείνοι είχαν διατρέψει στην απεικόνιση ναυμαχιών και ναυάγιων, οι επίγονοι τους προτιμούσαν γενικά τα πιο ήρεμα στηγμότυπα. Εξαίρεση αποτε-

λούν ιδίων φάσεις του ναυαγίου του πλοίου Ντελφίνι του Σχότελ (1822, εικ. 9), δύο έργα που παραγγέλθηκαν σε ανάμνηση ενός τραγικού συμβάντος. Η έντονη συναισθηματική φόρτιση, ο απέραντος συνενφιασμένος ουρανός, και τα αφρισμένα κύματα εντάσσουν τα έργα αυτά στη μεγάλη παράδοση που καθέρωσαν οι κορυφαίοι πρωτοπόροι του είδους.

Εξαιρετική σε ποιότητα και ποικιλία είναι και η συλλογή νεκρών φύσεων του Μουσείου της Ντόρντρεχτ, που υπογράφονται από εκλεκτούς, αν και μερικές φορές σχετικά άγνωστους εκπρόσωπους του καθαρά αστικού αυτού είδους. Χαρακτηριστικές είναι μεταξύ άλλων, για την ολλανδική εκδοχή του, οι πληθωρικές νεκρές φύσεις του τύπου που καλλέργησαν με πολλή επιτυχία ο Πίτερ Κλάσζον (Pieter Claeisz., 1597/8-1660), ο Βίλεμ Κλάσζον Χέντα, (Willem Claeisz. Heda 1593/94-1680), ο Γιαν Ντάβιντσον της Χέδη (Jan Davidsz. de Heem, 1606-1683/84) και Αμπραχαμ βαν Μπεγέρεν (Abraham van Beijeren, 1620/21-1690). Εκτός από τις πιο συμβατικές νεκρές φύσεις με φρούτα, λουλούδια και λαχανικά, υπήρχαν στην έκθεση και εντελώς ασυνήθιστες, καθώς και εντυπωσιακά στην απλότητά τους δείγματα με πουλερικά, κυνήγι ή φώρια. Η νεκρή φύση με σπαράγγια, λαγοκέρδα και φράουλες (1690), είναι ένα από τα λίγα γνωστά έργα του Αντριαν Κόορτε, που δεν καταγόταν από την Ντόρντρεχτ. Η νεκρή φύση με νεκρό κόκκαρα και γάτα (1669) του Σάμιουελ βαν Χόχστρατεν, παραπέμπει και πάλι σε κάποιο ρεμπραντικό πρό-



7. Άρτ Σχόουμαν,  
Ζωγραφισμένη επένδυση  
τοίχου με πογώνι και πάτης.  
Άδι σε μουσαμά, πλ. 1645.

9. Γιοχάνες Κριστιανός  
Σχόλη, Το τρικάπτορο πλοίο  
Ντελέφι πέφτει έξω.  
Λάδι σε μουσαμά, 1822.



τυπο. Η γάτα όμως που κοιτάζει κατάματα τον θεατή αποτελεί το σήμα κατατεθέν του εξαιρετικού αυτού καλλιτέχνη. Οι Τουλίπες (1638) του Γιάκομπ Χέριτσον Κάιπ, με τις οποίες ο ζωγράφος επιχειρεί ιώσα ένα ειρωνικό σχόλιο σπην «τουλιπομανίας» που μόλις είχε κοπάσει, είναι πιθανό πως αντλούν την έμπνευσή τους από μια παρόμοια σύνθεση του Γιοχάνες Μπόσαρτ (Johannes Bosschaert, εργάστηκε στο Μίντελμπερχ το 1606/08 και στην Ντόρντρεχτ μετά το 1628). Τα δύο αυτά παραδείγματα είναι τα μοναδικά όπου οι τουλίπες απεικονίζονται ελεύθερα, στη φύση, κι όχι μέσα σε βάρο. Μοναδικά είναι και τα Κοχύλια (1654) του όχι τόσο γνωστού Άμπραχαμ Σουζενίρ (Abraham Susenier, (:)1666/72) τα οποία παραγγέλθηκαν ιώσα από κάποιο συλλέκτη (εικ. 10).

Η νεκρή φύση του τύπου της *vanitas* του Ζακ Χριψίτε ντε Κλέδο (Jacques Grief de Claeuw, 1623-μετά το 1694, εικ. 11) μας θυμίζει μια ιδιαίτερη καπηγορία, που εμφανίζεται για πρώτη φορά στην Ολλανδία, στην πανεπιστημιούπολη του Λάιντεν, ενώ απαντάται και σε άλλες χώρες της Ευρώπης τις πρώτες δεκαετίες του 17ου αιώνα. Οι καλλιτέχνες εικονογράφουν έδω με διάφορα σύμβολα, όπως είναι το κρανίο, η κλεψύδρα, το μισοκαμένο κερί, αλλά και τα βιβλία ή τα έργα τέχνης κ.ά. τη ρήση του Εκκλησιαστή (1. 2): «ματαιότης ματαιότητων τα πάντα ματαιότης». Όταν βέβαια υπάρχουν βιβλία και έργα τέχνης είναι δυνατό να διακρίνει κανείς και μια νότα αισιοδοξίας μέσα από την βοήθεια των πνευματικών και καλλιτεχνικών επιτευγμάτων.

Οι νεκρές φύσεις εμπεριέχουν και συμβολισμούς, όπως αυτούς που παρουσιάζουν εντόμων, μαρμαρέων, λουλουδιών, πουλιών και σπιναγόντων αντικεμένων. Στις τελευταίες άμως νεκρές φύσεις της εκθέσης, που υπογράφουν ο Βίλεμ βαν Λέεν (Willem van Leen, 1753-1825) και ο Άμπραχαμ βαν Στράι, το συμβολικό περιε-

χόμενο έχει απονήσει, ενώ αναδεικνύεται με πολύ ελκυστικό τρόπο ο διακοσμητικός τους χαρακτήρας.

Εντυπωσιακές στην πολυμορφία τους, αλλά και σημαντικές για τις πληροφορίες που εμπεριέχουν ήταν και οι θιβογραφικές σκηνές της έκθεσης. Απουσιάζαν εντελώς οι διασκεδάστες των μελών των ανωτέρων τάξεων, στις οποίες



10. Άμπραχαμ Σουζενίρ,  
Νεκρή φύση με κοχύλια.  
Λάδι σε μουσαμά, 1659.

ειδικεύτηκαν οι Πέτερ Κόντε (Pieter Codde, 1599-1678), Ντιρκ Χαλς (Dirck Hals, 1591-1656) και Άντονι Παλαμέντεζον (Anthony Palamedesz., 1601-1673), αλλά και κάποιες άλλες, όπου νεράρια ζευγάρια πίνουν κρασί, ερωτοτροπούν, ή παιζουν μουσική, όπως εκείνες που ζωγράφισαν οι Γιοχάνες Βερμέερ, Πέτερ ντε Χοχ (Pieter de Hooch, 1629-1684) και Γκάμπριελ Μέτσου (Gabriel Metsu, 1629-1667). Τις γυναικες που διαβάζουν ένα γράμμα, ή ασχολούνται με την τουαλέτα τους σε κάπιο εσωτερικό, σαν εκείνες που ζωγράφισαν κυρίως ο Βερμέερ και ο Χέραρντ ντε Μπιρό (Gerard ter Borch, 1617-1681) θυμίζει το Εσωτερικό με κυρία και σκύλο του Σάμιουελ βαν Χόχστρατεν (εικ. 12). Η παρουσία της γάτας που κοιτάζει κατάματα το θεατή είναι, όπως είδαμε και σε άλλα έργα του, κάτι σήμα κατατεθεί για τον μαθητή αυτό του Ρέμπραντ. Στη μοναδική του Φωραγόρα (1627) ο πατέρας του Άλμπερτ Γιάκομπ Χερίτζον Κάιπ δείχνει την αξιόλογη επίδοση του σε τρία ταυτόχρονα ειδή ζωγραφικής: την θιβογραφία, την προσωπογραφία και τη νεκρή φύση. Δύο έργα του διακεκριμένου μαθητή του Ρέμπραντ Νίκολας Μας, η Υπηρέτρια (εικ. 5) και ο Παικτής του οργανετού, ήταν ξεχωριστά δείγματα μιας πολύ προσωπικής ηθογραφικής ζωγραφικής με έντονα θημικοπλαστικά μηνύματα, που καλλιέργησε με τόση επιτυχία.

Η Απογióυ από το βθύρο κλίτος του αββαείου του Γουεστμίνστερ στο Λονδίνο του Σάμιουελ βαν Χόχστρατεν (εικ. 2) είναι ένα από τα «προστικά πορτρέτα» που φιλοτέχνισε στην Αγγλία, ανανεώντας δυναμικά τις κατεξοχήν φλαμανδική ολλανδική ζωγραφική εσωτερικών εκκλή-

σιών. Αποτελεί επομένως έναν ιδιοφυή συνδυασμό πορτρέτου, που στηριζόταν στην περίπτωση αυτή κατέχει δευτερεύουσα θέση, και απεκόνισης ενός πασίγνωστου εσωτερικού ναού από μια ασυνήθιστη οπτική γωνία. Το ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τις ασυνήθιστες προσωπικές λύσεις που δείχνει ο Βαν Χόχστρατεν, διαπιστώνουμε την ίδια εποχή και σε έργα των συμπατριωτών του Νίκολας Μας και Κορνέλις Μπίσχοπ, αλλά και ζωγράφων από άλλες πόλεις της Ολλανδίας.

Οι σκηνές από τη ζωή των κατώτερων τάξεων αποτελούν μια ξεχωριστή υποκατηγορία, της οποίας ο γωναστήρειοι εκπρόσωποι είναι οι Άντριαν βαν Οστάντε (Adriaen van Ostade, 1610-1685) και Άντριαν Μπράουερ (Adriaan Bouwer, 1606-1638). Ειδικότερα όμως οι σκηνές από τη ζωή των χωρικών συνεχίζουν μια φλαμανδική παράδοση που εγκαίνιαζε περιλαμπτρα ο Πέτερ Μπρέχελ ο Πρεσβύτερος (Pieter Brueghel the Elder, π. 1525-1569) και τα μέλη της οικογένειάς του.

Ο Μπένιαμιν Κάιπ ειδικεύτηκε σε συνθέσεις με χωρικούς που πίνουν, καπνίζουν ή καβγαδίζουν, όπως στο Εσωτερικό πανδοχείου της έκθεσης (εικ. 13). Στο συγκεκριμένο όμως παράδειγμα η έμφαση δινεται στη κάπινα μ' ένα ειδός μακριάς πίπας, που εισήγαγαν οι Αγγλοι στην Ολλανδία. Οι σκηνές με χωρικούς που πίνουν, καπνίζουν ή παίζουν χαρτιά ή τρικ τρακ, εμπερικλείουν συχνά ήθηκοπλαστικές παρανέσεις σχετικές με τις συνέπειες των παρεκτρούν, όπως στους Στρατιώτες σε εσωτερικό του Γιαν Όλις (Jan Olie, 1610-1676), όπου αναγνωρίζουμε και πάλι τον ίδιο τύπο πίπας. Στο Εσωτερικό κουζίνας (1645) του ίδιου καλλιέρχη, η ανθρώπινη

παράδοση της ζωής των οικογενειών στην Ολλανδία

11. Ζωγραφική που επονομαζόταν Ντε Κλάου. Νεκρή φύση του τύπου της Vanitas. Λαδί σε μουσαμά, β' μισό του 17ου αιώνα.



12. Σάμουσελ βαν  
Χόχτρατεν, Εσωτερικό με  
κυρία και σκύλο. Λόδι σε  
μουσαμά.

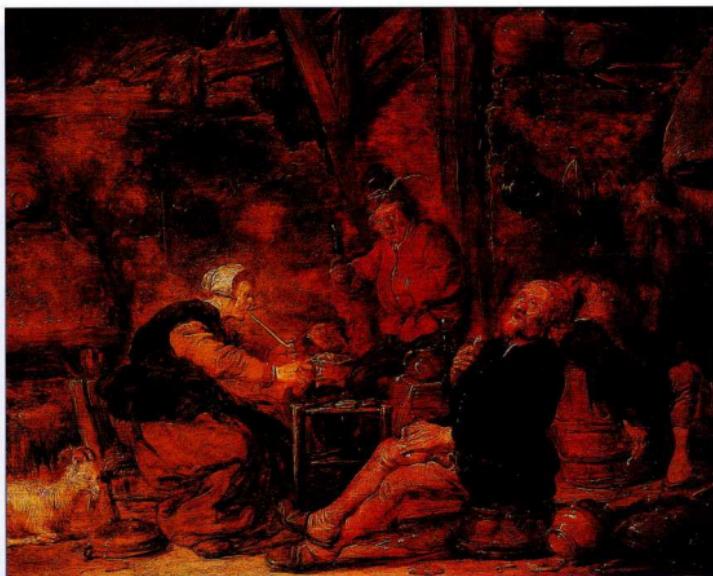
δραστηριότητα περιορίζεται στο βάθος και διαπνέεται από έντονο ερωτισμό, ενώ κυριαρχεί μια νεκρή φύση με φαγώσιμα σε πρώτο πλάνο. Η επίδραση σκηνών κουζίνας, που είχαν ζωγραφισεί οι Πίτερ Αέρτσεν (Pieter Aertsen, 1509-1575) και Γιοακίμ Μπέκελαρ (Joachim Beuckelaer, π. 1530-1575) ήταν εδώ φανερή. Μια χαρτιώμενη απλοίκοττη ζωγραφίσε το Εσωτερικό στάβλου με χοιροσφάγια (π. 1645), που γίνονταν τον Νοέμβριο, ο Άντριαν βαν Έενμοντ (Adriaen van Eeemondt, π. 1627-1662) χρησιμοποιώντας ίσως ως πρότυπο ένα χαρακτικό. Η επίδραση, τέλος, του περίφημου Εσωτερικού στάβλου του Άλμπερτ Κάιπ, ήταν φανερή και σ' ένα ομόθεμο έργο του Χιούμπερτ βαν Ράμβεσταϊν (Hubert van Ravesteyn, 1638-1683/91), που μας το θύμισε στην έκθεση (εικ. 14).

Τον επιλογό της ηθογραφίας αποτέλεσαν τα έργα των ολλανδών εκείνων καλλιτεχνών, που στις τελευταίες δεκαετίες του 18ου αιώνα αναζήτησαν όλο και περισσότερο τις πηγές της έμπνευσής τους στα έργα των μεγάλων δασκάλων του Χρυσού Αιώνα. Ξωρίς να αντιγράφουν κατά λέξη δάστημα πρότυπα, επιλέγουν θέματα της εποχής εκείνης, όπως οι ηθογραφικές σκηνές, τα τοπία και οι νεκρές φύσεις, ή συμπεριλαμβάνουν στους πίνακές τους μοτίβα από παλαιότερα έργα. Η τάση αυτή αναζωογόνησε την καλλιτεχνική κίνηση της Ντόρντρεχτ κι έδωσε αφορμή για τη δημιουργία αξιόλογων έργων, όπου οι αίγιες του παρελθόντος διασταυρώνονται με στοιχεία της τέχνης της εποχής, όπως η φως, τα χρώματα, η επιπλωση και η διακόσμηση των εσωτερικών.



Βαθιά επιρρεασμένος από την τέχνη του Γιοχάνες Βερμέερ και του Πίτερ ντε Χοχ, ο Αμπραχαμ βαν Στράι ζωγράφισε τυπικά ολλανδικά εσωτερικά, όπου γυναίκες ασχολούνται με διάφορες εργασίες. Η Ηλικιωμένη γυναίκα που διαβάζει κοντά στο παράθυρο δείχνει την επίδραση ανάλογων σκηνών που ζωγράφισαν τόσο ο Ρέμπραντ (1606-1669), όσο και οι μαθητές του Χέραρντ Ντάου (Gerard Dou, 1613-1675) και Νικολάς Μας. Στο Εσωτερικό με γυναίκα που δίνει

13. Μπένιαμιν Κάιπ,  
Εσωτερικό πανδοχείου.  
Λόδι σε μουσαμά.



σ' ένα παιδί να πιει (1811) ο Άμπραχαμ Βαν Στράι είχε ως πρότυπο τη Γυναικα με παιδί στην κουζίνα του Πέτερ ντε Χοχ στο Rijksmuseum του Αμστερνταμ. Τέλος, στο Μάθημα Σχεδίου, εκτός από τις αναφορές Ντε Χοχ και των Μέτσου υπάρχει πάνω στο τραπέζι το εκμαγείο ενός λυσίππειου έργου, του Σύληνού με τον Διόνυσο βρέφος στην αγκαλιά του.

Έχουμε ήδη αναφερθεί σε αρκετά από τα θουδιάτερα δείγματα της επόμενης ενόπτης, της προσωπογραφίας, και δεν θα επανέλθουμε εδώ. Αξίζει όμως να σημειώσουμε ότι πρεσβείες είναι βασικά οι κατευθύνσεις της οποίες ακολουθήσαν στα πορτρέτα τους οι ζωγράφοι της έκθεσης. Την πρώτη αντιπροσωπεύουν τα έργα του Γιάκομπ Χέρταζον Κάιπ, η δεύτερη πικεντρέχει στον Ρέμπραντ και τους μαθητές του (εικ. 4), ενώ μια τρίτη ποιητεύεται στο τέλος του 17ου αιώνα και αναγνωρίζεται στις δημιουργίες του Άρεντ για την Χέλγκτερ και του Νίκολας Μας της δεύτερης περιόδου. Ο Γιάκομπ Κάιπ υπήρξε ο επιφανέστερος πορτρέτιστας της Ντόρντρεχτ στο πρώτο μισό του 17ου αιώνα. Τα πορτρέτα του ήταν περιζήτητα, ενώ από το εργαστήριό του πέρασαν πολλοί μαθητές, στους οποίους συγκαταλέγονται και ο επερθαλής άδελφος του Μπιένιμπιν και ο γιος του Άλμπερτ. Από τις τρεις προσωπογραφίες επώνυμων μελών της τοπικής κοινωνίας έχουνται εκείνη του εξάχρονου Μιχέλ Πόπμε Βαν Σίνγελεντ (Michiel Pompe van Slingelandt) (εικ. 15) έμβλημα της έκθεσης, εξώφυλλο του καταλόγου, κι ένα από τα ωραιότερα παιδικά πορτρέτα που φιλοτεχνήθηκαν

ποτέ. Οι αρετές του φαίνονται ακόμα πιο καθαρά αν το συγκρίνουμε με τη χαριτωμένη, πλην όμως μέτρια Προσωπογραφία κοριτσιού του Άρνολντ Χάουμπρακεν (Arnold Houbraken, 1660-1719). Ο δημιουργός της υπήρξε αναμφισβήτητα πιο σημαντικός ως θεωρητικός της τέχνης. Το Μεγάλο θέατρο των ολλανδών ζωγράφων, αδρών και γυναικών, που κυκλοφόρησε σε τρεις τόμους από το 1718 έως το 1721, αποτελεί πολυτιμή βιογραφική πηγή για τους καλλιτέχνες του Χριστού Αιώνα, και τη συνέχεια του Βιβλίου των ζωγράφων του Κάρελ Βαν Μάντερ (1604), του επονομαζόμενου Ολλανδού Βαζάρι (Giorgio Vasari).

Ενδιմιστη θέση ανάμεσα στην προσωπογραφία και τη ζωγραφική της ιστορίας καταλαμβάνει το λεγόμενο «πορτρέτο με ιστορική μεταμφίεση» (*portrait historié*). Στον τύπο αυτό της προσωπογραφίας ο απεικονιζόμενος ποζάρει με κάποια μεταμφίεση από τον κύκλο της «ζωγραφικής της ιστορίας»: βιβλική, μυθολογική ή ιστορική. Στην Ολλανδία του Χριστού Αιώνα τα μέλη της ανερχόμενης αστικής τάξης εκδηλώνουν όλο και πιο συχνά την επιθυμία να οικειοποιηθούν το ένδυμα, και μαζί και τα γνωρίσματα, γνωστών ήρωών από τους κύκλους αυτούς. Τη σχετική έλλειψη ενδιαφέροντος για τα μυθολογικά θέματα, που παραπρούμε στους ζωγράφους της Ντόρντρεχτ, αντισταθμίσει στην έκθεση η παρουσία δύο θαυμάσιων τέτοιων πορτρέτων Μοναδική και σημαντικός είναι η απεικόνιση ενός ζευγαριού με το παιδί τους με τη μορφή του Πάρι, της Αφροδίτης και του Έρωτα από τον Φέρντιναντ Μπίολ (1656, εικ. 16). Η απεικόνι-



14. Χιούμπερτ Βαν  
Ρέβεσταϊν,  
Επιτερικό στάβλου.  
Άλιδι σ μουσερά.



15. Γιάκομπ Χέριτσον  
Κατ., Προσωπογραφία του  
Μωγίλ Πόμπη βαν Σλινελαντ.  
Λάδι σε ξύλο, 1649.

ση ενός παιδιού με τη μορφή του Γανυμήδητην προσφύτος στον Νίκολας Μας (1674, εικ. 17). Ο ωραίος έφηβος μετατρέπεται εδώ σε μικρό παιδί, η ψυχή του οποίου ανέρχεται προς τον ουρανό. Τέλος, βιβλική είναι ίσως η μεταφύσειος ενός ζευγαριού στο τοπίο, που ζωγράφισε και πάλι ο Φέρντναντ Μπόλ.

Η τελευταία ενότητα της έκθεσης περιέλαβε θέματα από τη «ζωγραφική της ιστορίας», σε μερικά από τα οποία έχουμε αναφέρεθε ήδη. Η τεχνοτροπία, το chiaroscuro, η επιλογή κάποιων ασυνήθιστων θεμάτων και η έντονη δραματικότητα παραπέμπουν σαφώς στα περισσότερα παραδείγματα προς την κατεύθυνση του Ρέμπραντ. Οι απόχρως ορισμένων νεανικών έργων του Ρέμπραντ αναγνωρίζονται τόσο στα τρία έργα του Μπενιάντιν Καϊτ, όσο και στον Οβολό της χήρας (π. 1632) του Πάουλους Λεξίρ. Η συνθέση εξάλου της Προσκύνησης των πομφών (1647) του Σάμιουελ βαν Χόχστρατεν παρουσιάζει πολλές αναλογίες με την Αγία Οικογένεια με αγγέλους του Ρέμπραντ που βρίσκεται στο Ερμιτάζ. Την ίδια σύνθεση χρησιμοποιήσε επίσης σε μια

σκηνή ηθογραφικού περιεχομένου ο Νίκολας Μας.

Η Μετάνοια του αποστόλου Πέτρου (1644) του Πάουλους Λεξίρ είναι μια έντονα συγκινητικά φορτισμένη προσέγγιση ενός θέματος που αγάπτησαν τόσο οι καραβατζιστές της Ουτρέχτης. Στην περίπτωση αυτή, όπως και σ' εκείνη της μητέρας του Σάμιουελ Άννας, πρόκειται για εκφραστικά πορτρέτα, όπου αναγνωρίζουμε και κάποιους επιδράση του ρεαλισμού του Καραβατζό. Η προσευχή ίδιας της Άννας στο ναό (1643) που επέλεξε ο μαθητής του Ρέμπραντ Γιαν Βίκτορς, είναι ένα θέμα που δεν απεικονίστηκε ποτέ στη ζωγραφική. Το σημαντότερο εξάλου από την ιστορία της Εσθήρ, που ζωγράφισε ο Άρεντ ντε Χέλντερ, πιστοποιεί το έντονο ενδιαφέρον του ζωγράφου για τη βιβλική αυτή δημήτη, που τον απασχόλησε 17 φορές μέσα σε λίγα μόνο χρόνια. Το μοναδικό και πολύ μεταγενέστερο έργο με μιθολογικό θέμα του Αρτ Σάχουμαν με το οποίο έκλεισε η εκθεσή είναι ένα επεισόδιο από την ιστορία της Ιούνις που δεν απεικονίστηκε συνχρόνως. Οι εκπρόσωποι της τέχνης του Χρυσού Αιώνα είχαν δεξείς παλαιότερα προτίμηση για τη σκηνή όπου ο Ερμῆς αποκοινώπιζε τον Άργο με τον ήχο της φλογέρας του, για να τον σκοτώσει στη συνέχεια. Η έλλειψη ενδιαφέροντος για μιθολογικά θέματα που δεχόνται, τηρούμενων των αναλογιών, οι ταλαντούχοι και καλλιεργημένοι ζωγράφοι της Ντόροντρεχτ, εγέρονται εύκολα κάποια ερωπιστικά. Κάτι τέτοιο μπορεί να οφείλεται στην επιδράση του Ρέμπραντ ή του Καραβατζό, οι οποίοι δεν ασχολήθηκαν ιδιαίτερα με τέτοια θέματα. Η μπορεί απλά να οφείλεται στο γούντο μιας συγκεκριμένης πελατείας, που καθορίζει συνήθως τέτοιες επιλογές.

Ο επιλογές την έκθεση επισκέφθηκαν γύρω στους 50.000 επισκέπτες. Ο αριθμός αυτός κρίνεται απόλυτα ικανοποιητικός, αν λάθομες υπόψη τη δεδομένη απροθυμία ενός μεγάλου μέρους του κοινού να ανακαλύψει αγνωστούς σ' αυτό, έστω και μεγάλους ζωγράφους. Όπως περιμέναμε, η απουσία της επιφανούς τριανδρίας της ολλανδικής ζωγραφικής (Ρέμπραντ, Βερμέρ, Χάλς) λειτούργησε καταλυτικά. Οι αριθμοί άλιμας παγκόδιμα ρεκόρ (600.000) που αναφέρονται για την Εθνική Πινακοθήκη, σε σχέση με εκθέσεις διότια, οι «Ελ Κρέκο - Ταυτότητα και Μεταμόρφωση» ή «Από τον Θεοτοκόπουλο στον Σεζάν», δεν αποτελούν τον κανόνα. Ας μην ξεχνάμε ότι για τους Έλληνες ο Γρέκο είναι ένα είδος εθνικού ήρωα, το ονόμα του οποίου προσκελεύει, διότι είναι φυσικό, λαϊκό προσκόνιμα. Εξάλου, πριν από μερικά χρόνια η περίφημη έκθεση Βερμέρ που είχε πρωτοπορηθεί, κοσμούσηρη, σχεκτέρωσε σε πέντε ή έξι μήνες συνολικής λειτουργίας στο Mauritshuis της Χάγης και στη National Gallery της Washington συνολικά 400.000 θεατές.

Σε καμιά ίδια όμως περίπτωση δεν επιτρέπεται να υιοθετησεις ένα μουσείο μια λογική εμπορικής επιχείρησης και να καλωσορίζει μόνο τις εκθέσεις «blockbusters» που «πάτζαν τα ταμεία». Κάτι τέτοιο αντιτίθεται και στους κανονισμούς του Διεθνούς Συμβουλίου Μουσείων (ICOM) που ωθεί την έρευνα πρωταρχικό μέλλομα του. Όταν το περασμένο καλοκαίρι το Μουσείο της Ντόροντρεχτ οργάνωσε, παράλληλα με την

έκθεση του Άλμπερτ Κάιπ στο Άμστερνταμ, εκείνη του πατέρα του Γιάκομπ, ο αναμενόμενος αριθμός επισκεπτών ήταν, για τρεις περίπου μήνες λεπτομερίας, 20.000. Ο στόχος αυτός δεν επιτεύχθη τελικά, η έκθεση όμως θεωρήθηκε μείζον διεθνής, εξαιτίας των νέων στοιχείων που έφερε στο φως και της επιστημονικής προσφοράς του καταλόγου, του σημειώσου κ.ά. Για την ιστορία: τον Φεβρουάριο του 2001 η βασιλισσα της Ολλανδίας Βεατρίκη εγκαινίασε στην Ντόρτρεχτ την έκθεση «Έλληνες θεοί και ήρωες στον καρό του Ρούμπενς και του Ρέμπραντ». Μόλις έμαθα ότι το Μουσείο της Ντόρτρεχτ επέλεγε για να διοργανώσει μια έκθεση έργων του «Χριστού Αιώνα της Ολλανδικής Ζωγραφικής», στη Χίλη την διοίκηση του 2003 μετανιώσατο της βασιλικής επισκεψής, κάτιο που ενισχύει οπωδόποτε το προφίλ του.

Οι τελευταίες δύμας μέρες της έκθεσης μας επιφύλαξαν και μια απογοητευτική: μια ξενάγηση για παιδιά προγραμματισμένη από καρό ματαίωθηκε γιατί είχε δύο μόνο συμμετοχές. Κι εγώ λυπτήθηκα περισσότερο για αυτά τα δύο παιδιά, που τολμήσαν να κωφεύσουν στις σειρήνες μιας εποχής αντι-πνευματικής και βαθιάτα αποπροσανταλιστικής και ν' αναζητήσουν εναλλακτικούς τρόπους επιμόρφωσης τη ψυχαγωγίας. Λίγες φορές συμβαίνει ίσως αυτό, αύριο όμως θα είναι κάπως περισσότερες και μεθαύριο το ίδιο. Κάνουμε περισσότερα απ' όσα μπορούμε, όχι όμως και θαυματά. Θα συνεχίσουμε όσο αντέξουμε.

### **"The Golden Age of Dutch Painting from the Collection of the Dordrecht's Museum" at the National Gallery and Alexandros Soutzos Museum, Athens: A Brief Commentary**

Angela Tamvakis

This exhibition marked the fruitful collaboration between the Greek National Gallery and the Dutch Dordrecht's Museum, which commenced two years earlier with another similar event entitled "Greek Gods and Heroes in the Age of Rubens and Rembrandt", a significant contribution to an ongoing dialogue about the role of "history painting" in the Netherlands. The Athenian exhibition was a presentation of some of the most spectacular artistic accomplishments of the Dutch Golden Age through the individual case of one of its main centers: that of Dordrecht, the oldest city of Holland. Curators of both exhibitions were Peter J. Schoon, Director, and Sander Paarberg, Curator of the Dordrecht's Museum, and the author.

The show, including 77 items, was divided in six thematic units and was laid out in the building on two floors: Landscape painting, marine painting, and still life upstairs; genre painting, portraiture and history painting downstairs.

Among the painters represented in the exhibition were Rembrandt's distinguished pupils, who left their native Dordrecht in order to study under the great master in Amsterdam: Ferdinand Bol (1616-1680), Samuel van Hoogstraten (1627-1678), Nicolas Maes (1634-1693), and Arendt Gelder (1645-1627). Dordrecht's most famous landscape painter Albert Cuyp (1620-1691), who led, during the same period, his large retrospective exhibitions in Washington, London and Amsterdam, was represented by three paintings of his specialist genre. The presence of two more members of the Cuyp family, the father Jacob Gerritsz. Cuyp (1594-1652) and Benjamin Gerritsz. Cuyp (1612-1652), was also significant, since Jacob was Dordrecht's leading portraitist in the first half



16. Φέρμαντ Μπολ,  
Σεγγαρά με παιδί ως Πάρις,  
Αεροδίτη και Ήρως.  
Λάδι σε μουσαμά, 1656.

of the seventeenth century, while Benjamin received Rembrandt's message in quite an intriguing way. The Dordrecht's Museum also owns exceptional works by a few painters who are not natives of the city, such as Jan van Goyen (1596-1656), Jacob van Geel (1584/5-1638 or later) or Adriaen Coorte (active around 1683-1707). Finally, a local revival, or rather a return to the values of the Dutch Golden Age, best represented in the works of Abraham (1753-1826) and Jacob van Strij (1756-1815) and Christiaan Schotel (1787-1838) prolonged the artistic flourishing in Dordrecht until, approximately, 1830.

A smaller show, consisting of drawings and prints from the Dordrecht's Municipal Archives, which illustrate the city's life and activities in the seventeenth and eighteenth centuries, complemented the main exhibition. The Commercial Bank of Greece, EBT'A and EPT sponsored the exhibition and the communication of the event.

A.T.



17. Νικόλας Μας, Πορτρέτο  
τεσσάρων παιδιών με τη  
μορφή μυθολογικών  
προσωπών. Λάδι σε  
μουσαμά, 1674.