



Ἡ ἐκθεση αὐτή ὁργανώθηκε ἀπὸ τὴν Ἑθνικὴ Πινακοθήκη σὲ συνεργασία μὲ τὸ Βρετανικὸ Συμβούλιο. Τὰ ἔργα παραχωρήθησαν ἀπὸ τὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο καὶ τὴν Τέτη Γκάλερι σὲ ἀντάλλαγμα τῆς ἐκθέσεως τῆς συλλογῆς Ν.Π. Γουλανδρῆ στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο.

This exhibition was organized by the National Pinakothiki in collaboration with the British Council. The works are lent by the British Museum and the Tate Gallery, in exchange for the exhibition of the N.P. Goulandris collection in the British Museum.

MINISTRY FOR CULTURE AND SCIENCES

J.M.W. TURNER
(1775 - 1851)

NATIONAL PINAKOTHIKI
ALEXANDER SOUTZOS MUSEUM
ATHENS 1981

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

A
1981-1
c.2.

ΤΖ.Μ.Γ. ΤΕΡΝΕΡ
(1775 - 1851)

ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ
ΜΟΥΣΕΙΟ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΣΟΥΤΖΟΥ
ΑΘΗΝΑ 1981



Ἐξώφυλλο: Σκηνή στὸν Τάμεση μὲ ποταμόπλοια
καὶ μιὰ βάρκα μὲ σταλίκι (ἄρ. κατ. 12)

Ἔκδοση: Ἐθνικὴ Πινακοθήκη καὶ Μουσεῖο Ἀλεξάνδρου Σούτζου
Ἐκτύπωση: Γραφικὲς Τέχνες Κ. Μιχαλᾶς Α.Ε.

Ἀθήνα, Ἰανουάριος 1981

© 1981 Ἐθνικὴ Πινακοθήκη καὶ Μουσεῖο Ἀλεξάνδρου Σούτζου

Cover: A scene on the Thames with barges
and a punt (cat. no. 12)

Published by the National Pinakothiki and Alexander Soutzos Museum
Printed by K. Mihalas S.A., Graphic Arts

Athens, January 1981

© 1981 National Pinakothiki and Alexander Soutzos Museum

ΥΠΟ ΤΗΝ ΑΙΓΙΔΑ ΤΗΣ Α.Ε. ΤΟΥ ΠΡΟΕΔΡΟΥ
ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑΣ ΚΥΡΙΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΚΑΡΑΜΑΝΛΗ

UNDER THE AUSPICES OF H.E. THE PRESIDENT
OF THE HELLENIC REPUBLIC MR KONSTANTINOS KARAMANLIS



1900 - 1981

Contents

Address, <i>Dimitrios Papastamos</i>	13
Foreword, <i>Dimitrios Papastamos</i>	16
Light and colour in Turner's landscapes, <i>Dimitrios Papastamos</i>	21
Turner and the Greek spirit, <i>John Gage</i>	38
Biographical Outline	51
General Bibliography	53
CATALOGUE ENTRIES, <i>Lindsay Stainton</i>	
England, France, Italy (1789 - 1832)	57
Petworth	106
The French rivers	118
Venice and Switzerland	130
Late works	148
Greek subjects	159
Illustrations to Lord Byron's life and works	159

Περιεχόμενα

Προσφώνηση, <i>Δημήτριος Παπαστάμος</i>	11
Πρόλογος, <i>Δημήτριος Παπαστάμος</i>	15
Φῶς καὶ χρῶμα στὰ τοπία τοῦ Τέρνερ, <i>Δημήτριος Παπαστάμος</i>	17
Ὁ Τέρνερ καὶ τὸ ἐλλήνικὸ πνεῦμα, <i>Τζὼν Γκέητς</i>	24
Βιογραφικὸ σημεῖωμα	50
Βιβλιογραφία	53
ΠΕΡΙΓΡΑΦΕΣ ΚΑΤΑΛΟΓΟΥ, <i>Λίντσαιη Σταίηντον</i>	
Ἀγγλία, Γαλλία, Ἰταλία (1789 - 1832)	57
Πέτγουερθ	106
Οἱ ποταμοὶ τῆς Γαλλίας	118
Βενετία καὶ Ἑλβετία	130
Τελευταῖα ἔργα	148
Ἑλληνικὰ θέματα	154
Εἰκονογραφήσεις γιὰ τὸ βίο καὶ τὰ ἔργα τοῦ Λόρδου Βύρωνα	159



Τζ. Μ.Γ. Τέρνερ, Αυτοπροσωπογραφία, π. 1798
J.M.W. Turner, *Self portrait*, c. 1798

Προσφώνηση του Διευθυντή της Έθνικής Πινακοθήκης Δρα Δημητρίου Παπαστάμου προς τους καλεσμένους για τα εγκαίνια της έκθεσης Τζ.Μ.Γ. Τέρνερ που έγιναν παρουσία της Α.Ε του Προέδρου της Έλληνικής Δημοκρατίας Κυρίου Κωνσταντίνου Καραμανλή και της Α.Β.Υ. Πριγκίπισσας Μαργαρίτας της Αγγλίας, κόμισσας του Σνόουντον.

Ἡ Ἐθνικὴ Πινακοθήκη, ποὺ ἔχω τὴν τιμὴ νὰ ἐκπροσωπῶ σὰς καλοσωρίζει μὲ εἰλικρινὴ χαρὰ στὴν ἀποψινὴ συγκέντρωση τῶν ἐγκαίνιων τῆς ἐκθέσεως ἔργων τοῦ J.M.W. Turner.

Ἡ παρουσία σας ἐδῶ λαμπρύνει τὴν ἐκδήλωση, συμβάλλει στὴν προώθηση τῶν διακρατικῶν πολιτιστικῶν ἀνταλλαγῶν καὶ τιμᾷ τὴν ἐκθεση τοῦ μεγαλύτερου ἐκπροσώπου τῆς ρομαντικῆς τοπιογραφίας στὴν ἀγγλικὴ ζωγραφικὴ τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ 19ου αἰώνα, ποὺ γιὰ πρώτη φορὰ ὀργανώνεται στὴν Ἑλλάδα.

Χαίρομαστε γιὰ τὰ ἀποψινὰ ἐγκαίνια ὅπως καὶ γιὰ ὅλες τὶς ἐκθέσεις ποὺ παρουσιάστηκαν ἀπὸ τὶς αἴθουσες τῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκης γιατί ἡ προσπάθεια ὁλῶν αὐτῶν ποὺ ἐργάστηκαν ἐδῶ τὰ τελευταῖα πέντε χρόνια – ἀπὸ τὴν ἡμέρα ποὺ Ἑσεῖς κ. Πρόεδρε μαζί μὲ τὸν τότε Πρόεδρο τῆς Ἑλληνικῆς Δημοκρατίας κ. Κωνσταντῖνο Τσάτσο ἀνοίξατε τὴν Πινακοθήκη – δημιούργησε τὶς προϋποθέσεις ὥστε νὰ εἴμαστε σὲ θέση νὰ συνεργαζόμαστε μὲ τὰ μεγαλύτερα Μουσεῖα τοῦ κόσμου. Ἀναφέρουμε τὶς ἐκθέσεις ποὺ πέρασαν «Μεσαιωνικὴ γαλλικὴ γλυπτικὴ», «Γάλλοι ἱμπρεσιονιστὲς καὶ μεταἱμπρεσιονιστὲς ζωγράφοι», «Μνῆμες καὶ ἀναβιώσεις τοῦ κλασικοῦ πνεύματος» μὲ ἔργα ἀπὸ τὸ Μητροπολιτικὸ Μουσεῖο τῆς Νέας Ὑόρκης καὶ τὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη τῆς Οὐάσιγκτον, καθὼς καὶ αὐτὲς ποὺ εἶναι προγραμματισμένες ὅπως «Τρεῖς αἰῶνες ἰαπωνικὴ ζωγραφικὴ καὶ χαρακτικὴ» ἀπὸ τὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο τοῦ Τόκυο, «Ἐξπρεσιονισμὸς» ἀπὸ τὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη τοῦ Βερολίνου καὶ «Ἡ Σχολὴ τοῦ Μονάχου τοῦ 19ου αἰώνα» ἀπὸ τὴν Νέα Πινακοθήκη καὶ Λέμπαχχαους τοῦ Μονάχου.

Θὰ πρέπει ὁμως νὰ τονίσω ὅτι καμιά ἀπὸ τὶς μέλλουσες ἐκθέσεις δὲν θὰ ἦταν δυνατό νὰ πραγματοποιηθεῖ χωρὶς τὴν εὐγενικὴ παραχώρηση τῆς συλλογῆς Νίκου καὶ Ντόλλυς Γουλανδρῆ, ἡ ὁποία μὲ τὸ ἀνυπολόγιστης καλλιτεχνικῆς καὶ ἱστορικῆς σημασίας περιεχόμενό της καὶ τὴν ἀξία ποὺ τῆς προσδίδουν τὰ περίφημα κυκλαδικὰ εἰδώλια κάνει ἐφικτὲς τὶς μοναδικὲς αὐτὲς ἐκθέσεις μέσα στὸ κυβερνητικὸ πρόγραμμα ἀνταλλαγῶν. Γιὰ τὴν συμβολὴ τους αὐτὴ καὶ στὴν πραγματοποίησή τῆς ἐκθέσεως Turner ἐκφράζουμε τὶς θερμὲς μας εὐχαριστίες.

Στήν προετοιμασία τῆς ἐκθέσεως στηριχθήκαμε στο ὕλικό πού ἐπεξεργάστηκαν μεθοδικά καί ἐπιστημονικά οἱ ἄγγλοι συνάδελφοι. Ἐδῶ πρέπει νά ἐκφραστεῖ ἓνα εἰλικρινές εὐχαριστῶ πρὸς τὴν Δεσποινίδα *Lindsay Stainton* καί τὸν Κύριο *R.H. Williams* καί τοὺς συνεργάτες τους, πού μὲ τὴν βοήθειά τους ἐκδόθηκε ἀπὸ τὴν Ἑθνικὴ Πινακοθήκη ὁ ἐπιστημονικὸς κατάλογος τῆς ἐκθέσεως.

Ἐπίσης ἐπιθυμῶ νά ἐκφράσω τίς θερμές μας εὐχαριστίες πρὸς τὸν πρέσβη τῆς Ἀγγλίας Κύριο *I.J.M. Sutherland* καί τοὺς συνεργάτες του καί ἰδιαίτερα τὸν κύριο *D.J.M. Dain*, πρὸς τοὺς κ.κ. *J.M.E. Took* καί *M.J. Bootle* τοῦ Βρετανικοῦ Συμβουλίου, καί πρὸς τοὺς συναδέλφους τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου καί τῆς *Tate Gallery*. Ἡ ἰδέα τῆς ἐκθέσεως αὐτῆς ξεπήδησε ἀπὸ τὸν κύκλο τῶν συζητήσεων πού εἶχαν οἱ ὑπουργοὶ Πολιτισμοῦ καί Ἐπιστημῶν κ.κ. Δημήτριος Νιάνιας καί Ἀνδρέας Ἀνδριανόπουλος μὲ τοὺς ὑπεύθυνους τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου καί τὴν κ. Ντόλλυ Γουλανδρῆ. Στὶς ἐπὶ μέρους διαδικαστικὲς ἐργασίες βοήθησαν σημαντικὰ οἱ Γενικοὶ Διευθυντὲς Πολιτιστικῶν Ὑποθέσεων κ.κ. Γεώργιος Μαραγκίδης καί Παῦλος Χατζηθωμάς. Ὅλους τοὺς ὑπεύθυνους τοῦ Ὑπουργείου Πολιτισμοῦ καί Ἐπιστημῶν εὐχαριστῶ θερμά.

Ἡ παρουσία ὅλων σας καί ἡ σημασία πού ἀποκτᾷ ἡ ἐκθεση αὐτὴ μὲ τὴ συμμετοχὴ σας δίνει τὴ δυνατότητα συνεχίσεως τοῦ προγράμματος τῆς Ἑθνικῆς Πινακοθήκης μὲ ἐκθέσεις – εἰκόνες μεγάλων ἐποχῶν τῆς τέχνης, πλασιωμένες ἀπὸ διαλέξεις καί κινηματογραφικὲς ταινίες σχετικὲς μὲ τὸ περιεχόμενό τους. Μ' αὐτὴ τὴ βάση ἀρχίζει καί τὸ νέο πενταετὲς πρόγραμμα τῆς Ἑθνικῆς Πινακοθήκης σὲ μιὰ προσπάθεια συνεργασίας μὲ ὅλα τὰ Μουσεῖα καί τίς Πινακοθήκες μέσα στὸν ἀσυνόρευτο κόσμος τῆς τέχνης.

Address of the Director of the National Pinakothiki Dr Dimitrios Papastamos to the guests of the opening of the J.M.W. Turner exhibition in the presence of the President of the Hellenic Republic Mr Konstantinos Karamanlis and Her Royal Highness, The Princess Margaret Countess of Snowdon.

As the representative of the National Pinakothiki, I have the honour and the pleasure to welcome you to this gathering on the occasion of the opening of the Turner exhibition. Your presence among us adds a particular tone of splendour to this event, and makes the first exhibition in Greece of works by the greatest representative of romantic landscape painting in early nineteenth century art a very special occasion.

We are delighted to have the opportunity to organize this opening, as well as the exhibitions previously presented in the rooms of the National Pinakothiki, because we are now in the position to collaborate with the major museums of the world. This has become possible through the efforts of all those who have worked in this institution for the last five years, namely since the day that Your Excellency, Mr President, together with Mr Konstantinos Tsatsos, then President of the Hellenic Republic, inaugurated our museum. Since then we have presented exhibitions such as the «Medieval French sculpture», the «French impressionist and post impressionist painters», and «Under the classical spell» — an exhibition of works from the collections of the Metropolitan Museum of Art, and the National Gallery of Art in Washington. Our future programme includes the following exhibitions: «Three centuries of Japanese paintings and prints» from the National Museum of Tokyo, «Expressionism» from the National Gallery of Berlin, and «The nineteenth century School of Munich», from the Neue Pinakothek and the Lembachhaus of Munich.

In this connection I would like to point out the fact that none of these future exhibitions could materialise without the generous collaboration of Nicos and Dolly Goulandris, who kindly made their collection available for exhibition in major museums of the world, as part of our government's cultural exchanges. This collection, enriched with the added glamour of its famous cycladic figurines is of invaluable artistic and historical importance, and makes possible the organisation of such unique foreign exhibitions which we receive in exchange. We are very

grateful to Mr and Mrs Goulandris for their contribution to the realisation of the Turner exhibition in particular.

In the course of the preparation of this exhibition we have worked with material handled by our British colleagues in a most methodical and scholarly way. We would like to thank Miss Lindsay Stainton, Mr R.H. Williams and their colleagues, who prepared the texts and other material included in the scholarly catalogue published by the National Pinakothiki and Alexander Soutzos Museum.

Thanks are also due to the Ambassador of Great Britain Mr I.J. Sutherland and his staff, and particularly Mr David Dain, to Messrs J.M.E. Took and M.J. Bootle of the British Council, and to all our colleagues from the British Museum and the Tate Gallery.

The idea of the organization of this exhibition emerged in the course of discussions between the Ministers for Culture and Sciences Messrs D. Nianias and Andreas Andrianopoulos with the officials of the British Museum and Mrs Dolly Goulandris. The General Directors for Cultural Affairs, Messrs Yeoryios Maranghidis and Pavlos Chatzithomas, greatly assisted us in individual administrative procedures. Our warm thanks are also due to all the officials of the Ministry for Culture and Sciences.

It is nevertheless thanks to the presence of all of you here and the importance bestowed on this exhibition through your participation that we are enabled to continue the programme of the National Pinakothiki. This programme includes exhibitions which offer a picture of great periods in the history of art, enriched with lectures and films related to their content. The programme of our museum for the next five years is based on our endeavour to collaborate with all museums and art galleries, since the world of art has no geographical boundaries.

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Ἡ ἔκθεση αὐτὴ ὑδατογραφίων καὶ ἐλαιογραφίων τοῦ J.M.W. Turner ἐντάσσεται στὸ πρόγραμμα τῶν διακρατικῶν πολιτιστικῶν ἀνταλλαγῶν. Ἀπὸ ἐλληνικῆς πλευρᾶς θὰ παρουσιαστῇ στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο τὸν Μάιο τοῦ 1983 ἡ συλλογὴ κυκλαδικῆς τέχνης Ν.Π. Γουλανδρῆ. Στὶς διαπραγματεύσεις γιὰ τὴν πραγμάτωση τῶν ἐκθέσεων αὐτῶν πῆραν μέρος ἀρμόδιοι παράγοντες τοῦ Ὑπουργείου Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν, τῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκης καὶ Μουσείου Ἀλεξάνδρου Σούτζου, τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου, καὶ τοῦ Βρετανικοῦ Συμβουλίου.

Γιὰ τὴν ἔκθεση αὐτὴ εὐχαριστοῦμε τὸν πρέσβη τῆς Μεγάλης Βρετανίας στὴν Ἀθήνα κ. I.J.M. Sutherland, τὸν Διευθυντὴ καὶ τὸν Ὑποδιευθυντὴ τοῦ Βρετανικοῦ Συμβουλίου κ.κ. J.M.E. Took, καὶ M.J. Bootle, καὶ τὸν Διευθυντὴ τοῦ πολιτικοῦ τμήματος τῆς ἀγγλικῆς πρεσβείας κ. D.J.M. Dain.

Τὶς θερμὲς μας εὐχαριστίες ἐκφράζουμε ἐπίσης πρὸς τὸν πρῶν Ὑπουργὸ Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν Καθηγητὴ κ. Δημήτριο Νιάνια ὁ ὁποῖος ἔθεσε τὶς βάσεις γιὰ τὶς ἀπρόσκοπτες διαπραγματεύσεις, τὸν σημερινὸ Ὑπουργὸ Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν κ. Ἀνδρέα Ἀνδριανόπουλο γιὰ τὴν βοήθειά του στὴν ὑλοποίηση τῆς ἔκθεσης, τὸν Σύμβουλο τοῦ ἰδίου Ὑπουργείου κ. Γεώργιο Μαραγκίδη, τὸν ἀναπληρωτὴ Γενικὸ Διευθυντὴ κ. Παῦλο Χατζηθωμᾶ καὶ τὸν Διευθυντὴ Μορφωτικῶν Σχέσεων κ. Ἀνδρέα Βασιλόπουλο.

Τὴ μεγάλη συμβολὴ τοῦ Νίκου καὶ τῆς Ντόλλυς Γουλανδρῆ στὴν πραγματοποίηση τῆς ἔκθεσης αὐτῆς μὲ τὴν παραχώρηση τῆς συλλογῆς τους, τονίζουμε ἰδιαίτερα καὶ τοὺς εὐχαριστοῦμε θερμᾶ.

Γιὰ τὴν παραχώρηση τῶν ἔργων τῆς ἐκθέσεως εὐχαριστίες ὀφείλονται πρὸς τὰ Διοικητικὰ Συμβούλια τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου, τῆς Tate Gallery, τῶν Μουσείων Ashmolean τῆς Ὁξφόρδης καὶ Fitzwilliam τοῦ Καίμπριτζ, καὶ πρὸς τὸ Συμβούλιο τῆς Πόλης καὶ τὴν Πινακοθήκη καὶ τὸ Μουσεῖο τοῦ Towneley Hall τοῦ Μπέρνλυ.

Θὰ ἦταν ὅμως παράλειψη νὰ μὴν ἐκφράσουμε τὶς εὐχαριστίες μας γιὰ τὴ βοήθειά τους στὴν προετοιμασίᾳ τῆς ἐκθέσεως πρὸς τοὺς κυρίους John Gere, Ἐφορο τοῦ Τμήματος Χαρακτικῶν καὶ Σχεδίων τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου, καὶ Martin Butlin, Ἐφορο τῆς Συλλογῆς Ἀγγλικῆς Τέχνης τῆς Tate Gallery, τὴ δεσποινίδα Lindsay Stainton, Ἐπιμελήτρια τοῦ Τμήματος Χαρακτικῶν καὶ Σχεδίων τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου πὺ ἐγράψε καὶ τὶς περιγραφὰς τοῦ καταλόγου, τὸν κ. R.H. Williams, ἐπιστημονικὸ συνεργάτη τοῦ τμήματος Χαρακτικῶν καὶ Σχεδίων τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου, καὶ τὸν κ. John Gage, συγγραφέα τῆς μελέτης «Ὁ Τέρνερ καὶ τὸ ἐλληνικὸ πνεῦμα», πὺ περιλαμβάνεται στὸν κατάλογό μας, τὸ ἐπιστημονικὸ καὶ τεχνικὸ προσωπικὸ τῶν μουσείων Ashmolean τῆς Ὁξφόρδης, Fitzwilliam τοῦ Καίμπριτζ, τῆς Πινακοθήκης καὶ τοῦ Μουσείου τοῦ Towneley Hall τοῦ Μπέρνλυ, καὶ τέλος πρὸς τὶς δεσποινίδες Margaret McLeod καὶ Barbara Putt τοῦ Βρετανικοῦ Συμβουλίου.

Δρ Δημήτριος Παπαστάμιος

FOREWORD

This exhibition of watercolours and oil-paintings by J.M.W. Turner is part of the programme of cultural exchanges between states. The Turner exhibition will be seen in Greece as part of this programme, and in return the N.P. Goulandris collection of Cycladic Art will be seen at the British Museum in 1983.

The realisation of these exhibitions was the result of discussions between the appropriate authorities of the Ministry for Culture and Sciences, the National Pinakothiki and Alexander Soutzos Museum, the British Museum and the British Council.

We would like to express our gratitude to H.E. the Ambassador of Great Britain in Athens Mr. I.J.M. Sutherland, to the Representative and the Assistant Representative of the British Council Messrs J.M.E. Took and M.J. Bootle, and to the Head of Chancery of the British Embassy Mr. D.J.M. Dain.

Thanks are also due to the former Minister for Culture and Sciences Prof. Dimitrios Nianias, whose early involvement paved the way for the successful realisation of the project, to the present Minister for Culture and Sciences Mr. Andreas Andrianopoulos for his assistance in the realisation of the exhibition, to the Counsellor of the same Ministry Mr. Yeoryios Maranghidis, to its Deputy General Director Mr. Pavlos Chatzithomas, and to the Director of Cultural Affairs Mr. Andreas Vassilopoulos.

A particular word of thanks is due to Nicos and Dolly Goulandris who kindly made their collection available for exhibition in foreign museums; their contribution made the realisation of this exhibition possible.

We would like to express our gratitude to the Trustees of the British Museum and to the Trustees of the Tate Gallery, to the Visitors of the Ashmolean Museum, Oxford, to the Syndics of the Fitzwilliam Museum, Cambridge, and to the Burnley Borough Council and the Towneley Hall Art Gallery and Museum, for kindly lending us the works included in the exhibition.

For their work on the exhibition thanks are also due to Messrs John Gere, Keeper of the Department of Prints and Drawings, British Museum, and Martin Butlin, Keeper of the British Collection, Tate Gallery, to Miss Lindsay Stainton, Assistant Keeper, Department of Prints and Drawings, British Museum, who also wrote the catalogue entries, to Messrs R.H. Williams, Research Assistant, Department of Prints and Drawings, British Museum, and John Gage, author of the essay «Turner and the Greek spirit» included in our catalogue, to the staff of the Ashmolean Museum, Oxford, the Fitzwilliam Museum, Cambridge, and the Towneley Hall Art Gallery and Museum, Burnley, and to Miss Margaret McLeod and Miss Barbara Putt of the British Council.

Dr Dimitrios Papastamos

Φῶς καὶ χρῶμα στὰ τοπία τοῦ Τέρνερ

Γύρω στὸ 1800 ἡ τοπιογραφία ἄρχισε σιγὰ-σιγὰ νὰ στρέφεται ἀπὸ τὴ διακοσμητικὴ ἀπεικόνιση ἀπόψεων πάρκων πρὸς τὴ νατουραλιστικὴ ἀπόδοση τῆς ἀτμόσφαιρας καὶ τοῦ φωτός. Στὴν Ἀγγλία ἡ ἀλλαγὴ αὐτὴ τοῦ ὅφους συνδέεται μὲ τὴ ζωγραφικὴ τοῦ Κόνσταμπλ καὶ τοῦ Τέρνερ. Ὁ Κόνσταμπλ ἦταν ὁ παρατηρητὴς τῶν ἰδιαίτερων ἐπιδράσεων τῶν ἀλλαγῶν τοῦ φωτός στὴ φύση, ποὺ προσπάθησε νὰ τὶς ἀπεικονίσει μὲ ρεαλιστικὸ τρόπο καὶ μὲ τὴν ποικιλία τῶν χρωματικῶν τόνων, ἐνῶ ὁ Τέρνερ ὑπῆρξε ὁ ρομαντικὸς ζωγράφος μὲ τὴν πλούσια φαντασία ποὺ ἐνδιαφερόταν κυρίως γιὰ τοὺς παράξενους φωτισμοὺς καὶ τὸ παιχνίδι τῶν χρωμάτων.

Δεκατριῶν χρονῶν ἄρχισε νὰ σχεδιάζει, καὶ στὰ δεκατέσσερα ἦταν ἤδη μαθητὴς τοῦ Τζόσουα Ρένολντς στὴν Ἀκαδημία. Τὸ 1793 ἀνέλαβε τὴν παραγγελία τοῦ χαρακτὴ Τζέιμς Γουῶκερ νὰ σχεδιάσει τὴν εἰκονογράφηση τοῦ περιοδικοῦ «Κόππερπλετ Μαγκαζίν». Στὸ πλαίσιο τῆς ἐργασίας αὐτῆς ἔπρεπε νὰ διασχίσει ὅλες τὶς ἐπαρχίες τῆς Μεγάλης Βρετανίας καὶ νὰ καταγράψει παλιὰ παλάτια, καθεδρικοὺς ναοὺς, λιμάνια, πόλεις καὶ ρομαντικὰ τοπία τῶν ἀκτῶν, σὲ σχέδια ποὺ κατόπιν θὰ μεταφέρονταν σὲ χαλκογραφία. Τὸ 1807 πῆρε τὴ θέση τοῦ καθηγητῆ τῆς προοπτικῆς στὴ Βασιλικὴ Ἀκαδημία. Ἐξῆσε τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς ζωῆς του στὸ Λονδίνο, μὲ ἀπλότητα καὶ χωρὶς ὑπερβολικὲς καὶ ἐξεζητημένες ἐμφανίσεις. Ἐκανε πολλὰ ταξίδια στὴν Εὐρώπη. Τὸ πρῶτο, στὰ 1802, τὸν ἔφερε μέχρι τὴ Λουκέρνη καὶ τὸ δεύτερο, στὰ 1819, τὸν ἔφερε γιὰ πρώτη φορὰ σὲ νότιες περιοχές, ὅπως ἡ Ρώμη καὶ ἡ Νεάπολη.

Τὸ φῶς ποὺ ἀντανακλᾶται πάνω στὶς λιμνοθάλασσες καὶ τὸ βαθὺ γαλάζιο χρῶμα τῆς θάλασσας τῆς Ἀδριατικῆς καὶ τῆς Νεάπολης τὸν γέμισαν μ' ἐνθουσιασμό, καὶ ὅλα τὰ βιώματα τῶν διωσμένων γιὰ χρώματα ματιῶν τοῦ ἔγιναν ἐντονώτερα, ὅταν ἐπιχείρησε ἓνα δεύτερο ταξίδι στὴν Ἰταλία τὸ 1828. Ὁ Γάλλος σύγχρονος τοῦ Πουσσέν, Κλώντ Λορραὶν ὑπῆρξε τὸ πρότυπό του καὶ σὲ πολλὰ, ἀκόμα καὶ μεταγενέστερα, ἔργα του, ὅπως εἶναι «Ἡ Διδὼ κτίζει τὴν Καρχηδόνα» (1815) καὶ «Ἡ πτώση τῆς αὐτοκρατορίας τῆς Καρχηδόνας» (1817), «Ἡ Ἀγριππὶνα βγαίνει στὴν ξηρὰ μὲ τὴν τέφρα τοῦ Γερμανικοῦ» (1839), «Ὁ κόλπος τῶν Βαίων μὲ τὸν Ἀπόλλωνα καὶ τὴ Σίβυλα» (1823), ἐπηρεάστηκε φανερά ἀπ' αὐτόν. Ἡ λάμψη τοῦ φωτός καὶ τῶν χρωμάτων τὸν ἀπασχολοῦσε ὅλο καὶ περισσότερο ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν ἀπόδοση τοῦ θέματος. Ὁ Τέρνερ ἀκολούθησε τὸ παράδειγμα τοῦ Κλώντ Λορραὶν καὶ στὸ ὅτι ἀπὸ τὸ 1807 ἄρχισε νὰ κρατᾷ ἓνα «liber studiorum» μὲ σπουδὲς τῶν ἔργων του. Μετὰ τὸ δεύτερο ταξίδι στὴν Ἰταλία σχεδίασε καὶ ζωγράφησε τὶς ἐκτεταμένες ἀπόψεις καὶ τὰ ἐφφὲ τοῦ φωτός στὰ βουνὰ καὶ τὶς λίμνες μὲ τὴ γνωστὴ πλέον δική του τεχντροπία, ποὺ χαρακτηρίζεται ἀπὸ ἀπαλούς, ὀμιχλώδεις τόνους. Οἱ θαλασσινὲς τοῦ εἰκόνες μὲ τὰ μεγαλοπρεπῆ ἱστιοφόρα ὅπως εἶναι τὸ «Προσκύνημα τοῦ Τσαίλντ Χάρολντ» (1832), «Ἡ θεὰ τῆς διχόνοιας διαλέγει τὸ μῆλο τῆς ἀπόλαυσης στὸν κήπο τῶν Ἑσπερίδων» (1806) ἢ «Ὁ χλευασμὸς τοῦ Πολύφημου ἀπὸ τὸν Ὀδυσσεά» (1829), λουσμένες στὸ διάχυτο φῶς εἶναι στὴ σκηνικὴ τους σύνθεση πραγματικὲς ἀπόψεις πόλεων, ἀλλὰ στοὺς χρωματισμοὺς τοὺς ζωγραφικὰ ὁράματα ποὺ πλουτίζουν τὴν τοπιογραφία μὲ ἐντελῶς καινούργια στοιχεῖα. Κατὰ τὴ μεταγενέστερη περίοδο τῆς ἐργασίας του, ἀπὸ τὴν ὁποία προέρχεται καὶ τὸ μεγαλύτερο μέρος τῶν ἔργων τῆς ἐκθέσεώς του στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη, ὁ

Τέρνερ διαμόρφωσε στην ύδατογραφία μιὰ τεχνική ἐπεξεργασίας τοῦ χρώματος ποὺ ἄφηνε τὶς εἰκόνες νὰ ξεπροβάλλουν σὰν μέσα ἀπὸ σύννεφα χρωμάτων, ἀναταραχὴ τῆς θάλασσας καὶ ἄπλετο φῶς, μὲ μιὰ συνεχὴ κίνηση. Τὸ φαινόμενο τῆς φύσης, μεταφρασμένο σὲ χρώματα καὶ ζωγραφικὴ, ἀπελευθερώνεται ἀπὸ τὴν ἀντικειμενικότητα καὶ ἀπὸ κάθε περιορισμό. Στὴν πατρίδα του ἡ ύδατογραφία ἀπέκτησε ὡς νέος τρόπος ἔκφρασης τὴν ἴδια βαρύτητα μὲ τὴ λιθογραφία, ποὺ εἶχε μόλις ἀνακαλυφθεῖ στὴν Εὐρώπη. Ἔτσι ἔγινε τὸ μέσο μιᾶς ἀπαλῆς, ρευστῆς καὶ γεμάτης φῶς καὶ σκιᾶς ἀπόδοσης τῆς πραγματικότητας, ὅπου τὰ συγκεκριμένα στοιχεῖα τοῦ ἔργου διαλύονται καὶ τὰ περιγράμματα τῶν μορφῶν χάνονται μὲ τὴν ἀφάνταστη ποικιλία τῶν χρωματικῶν τόνων. Ἡ τεχνικὴ αὐτὴ τῆς ύδατογραφίας ἀνταποκρίνεται στὴ ρομαντικὴ ἀντίληψη σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία ἡ πραγματικότητα μεταβάλλεται ἀπὸ τὴ μαγικὴ λάμψη τῆς φαντασίας, ἐνῶ συγχρόνως ἐπιδέχεται ἐρεθίσματα καὶ ἐπιδράσεις ἀπὸ τὴν ὕλη καὶ τὶς αἰσθήσεις. Ἀπὸ τὴν ἐποχὴ αὐτὴ καὶ μέχρι τὸ θάνατό του ὁ Τέρνερ κάνει τὴν προσωπικὴ του τεχνικὴ τῆς ύδατογραφίας ἀποκλειστικὴ ἀρχὴ τῆς ἐλαιογραφίας καὶ τῆς ζωγραφικῆς του γενικά. Στὴ Μεσόγειο ἦρθε σὲ ἐπαφὴ μὲ ὅλα τὰ φωτεινὰ φαινόμενα τοῦ ἡλίου μὲ τὶς ἀντανakλάσεις του στὴ θάλασσα, καὶ οἱ ἐντυπώσεις του αὐτὲς ἀπὸ τὸ νότο ἀνεμείχθησαν στὴ φαντασία του μὲ τὸ ὄραμα τῆς σκοτεινόχρωμης καὶ θολῆς ὁμίχλης τοῦ Λονδίνου. Μὲ τὴ ζωγραφικὴ του ὁ Τέρνερ ἐξέφρασε τὴ νοσταλγία του γιὰ τὶς ἐμπειρίες του ἀπὸ τὴν ὁμίχλη τῆς πατρίδας του μὲ μεταβιβάσεις τόνων

Ἡ Διδὼ κτίζει τὴν Καρχηδόνα
Dido building Carthage





Ἡ Θεὰ τῆς διχόνοιας διαλέγει τὸ μῆλο τῆς ἀπόλαυσης στὸν κήπο τῶν Ἑσπερίδων
The Goddess of Discord choosing the apple of contention in the garden of the Hesperides

και πρωτόφαντες ἐπεξεργασίες τῶν χρωμάτων. Ἡ ἐπιλογή τῶν θεμάτων ὁμως θυμίζει συνεχῶς τὶς ρομαντικὲς ἀφετηρίες τῆς ζωγραφικῆς αὐτῆς, διότι ὁ Τέρνερ διάλεγε ξεχωριστὰ φυσικὰ φαινόμενα, ὅπως εἶναι οἱ τρικυμίες, οἱ καταιγίδες, οἱ φωτιὲς ποὺ καταναγάζουν τὸν οὐρανό, καὶ ἀκόμα στιγμὲς τῆς φύσης ἀπεικονισμένες μὲ ἀποχρώσεις ποὺ δίνουν τὴν εὐκαιρία νὰ ἀπλώσει πάνω στὸ μουσαμὰ τὴ χρωματικὴ κλίμακα τῆς μεγαλόπνοης φαντασίας του. Τὸ 1843 φιλοτέχνησε τοὺς πίνακες «Φῶς καὶ χρῶμα» καὶ «Σκιὲς καὶ σκοτάδι». Σ' αὐτὰ τὰ ἔργα ὁ Τέρνερ ἤθελε νὰ ἀποδώσει μὲ χρώματα τὸ κλίμα τὸ πρωῒ καὶ τὸ βράδυ τῆς ἡμέρας τοῦ κατακλυσμοῦ. Ἄν καὶ στὰ τοπία αὐτὰ δὲν θέλησε νὰ ἀπαρνηθεῖ τὶς ρομαντικὲς ἀντιλήψεις, ἐντούτοις ἔδειξε, μὲ τὴν ἐκλογή τοῦ τίτλου, ὅτι τὸ πραγματικό του ἐνδιαφέρον ἦταν τὰ φαινόμενα τῆς ἐπίδρασης τοῦ φωτός πάνω στὰ χρώματα, τὰ ὁποῖα ἐπεδίωξε νὰ ἀποδώσει πάνω στὸ μουσαμὰ μὲ τὴ φανταστικὴ ἱκανότητα ἐνὸς ἀλχημιστῆ.

Ὅπως ὅλοι οἱ ζωγράφοι τῶν ἀρχῶν τοῦ δέκατου ἑνατου αἰῶνα, ἔτσι καὶ ὁ Τέρνερ κατέληξε μετὰ ἀπὸ πολλὴ μελέτη σὲ μιὰ ἀπελευθέρωση ἀπὸ κάθε δεσμό καὶ νόμο, ποὺ μὲ τόση ἐπιμέλεια παρέδωσαν οἱ ζωγράφοι τοῦ δέκατου ὀγδοοῦ αἰῶνα. Ζωγράφοι ὅπως ὁ Τέρνερ ἢ ὁ Ντελακρουά, ποὺ ἀνήκουν στὴ γενιά ποὺ ἔζησε ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς καὶ τοὺς ἀμέσως ἐπόμενους ἱμπρεσιονιστές, προσπάθησαν μὲ ὅλη τους τὴ δύναμη νὰ πετύχουν μιὰ ζωντανὴ ἀπόδοση τῆς ἐνέργειας τοῦ χρώματος. Ἡ ἐκθεση τῶν ἱμπρεσιονιστῶν καὶ μεταἱμπρεσιονιστῶν ζωγράφων ποὺ παρουσίασε

ἡ Ἑθνικὴ Πινακοθήκη τὸν χειμῶνα τοῦ 1979/80 μᾶς ἔδειξε ὅτι ἐκεῖνοι δὲν ἐπιζητοῦσαν μὲ κανένα τρόπο τὴν ἀπεικόνιση ἐξαιρετικῶν καταστάσεων καὶ τυχαίων λεπτομερειῶν τῆς φύσης ποὺ ἔψαχνε κάποιος σὰν τὸν Τέρνερ, ὁ ὁποῖος μετουσίωνε τὸ τοπίο ποὺ ξεπρόβαλε μέσα ἀπὸ τὴν ὁμίχλη σὲ μιὰ ὄνειρική σύνθεση.

Γιὰ τοὺς ἱμπρεσιονιστὲς οἱ ἀλλαγὲς τῶν χρωματικῶν τόνων μὲ τὴν ἐπίδραση τοῦ φωτὸς ἦταν ἤδη ἐξαιτίας τοῦ Τέρνερ, τοῦ Ντελακρουὰ καὶ τῶν ἐκπροσώπων τῆς Σχολῆς τῆς Μπαρμιζόν, κάτι αὐτονόητο καὶ ἀποτελοῦν νόμο. Γι' αὐτοὺς ἡ διάσπαση καὶ ἡ διάθλαση ἐνυπάρχει ἤδη στὸ ἴδιο τὸ ἡλιακὸ φῶς. Καὶ ἀκόμα εἶναι νόμος τῆς ἀνθρώπινης ὁρασης, τὸ ὅτι ἐδῶ ὅλα, καὶ τὸ καθένα χωριστά, ἐμφανίζονται ὁμοιόμορφα μόνο σὰν ἓνα παιχνίδι τῆς τύχης.

Ἡ συνολικὴ ἐντύπωση ποὺ ἀποκομίζει ὁ θεατὴς ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Τέρνερ τὸν κάνει νὰ συνειδητοποιήσει ὅτι στὴν πρώτη πεντηκονταετία τοῦ δέκατου ἑνατοῦ αἰῶνα εἶναι ὁ μόνος καλλιτέχνης ποὺ, ἀπειθαρχώντας στοὺς νόμους τῆς ζωγραφικῆς τῆς ἐποχῆς του, ὄχι μόνο δὲν ἐπεδίωξε νὰ ἀντιλαμβάνεται τὸ μάτι ἀμέσως τίς μεγάλες μορφές καὶ νὰ συλλαμβάνει τίς σχέσεις ποὺ ὑπάρχουν ἀνάμεσα σὲ τρισδιάστατα ἀντικείμενα, ἀλλὰ καὶ κατόρθωσε νὰ ἀγνοεῖ σχεδὸν τὴ γεωλογικὴ σύνθεση τῆς ἐπιφάνειας τῆς γῆς, τὴ μεγάλη σχέση τοῦ νεροῦ καὶ τῶν ὁροσειρῶν, στὴν προσπάθειά του νὰ μεταδώσει τίς ἐντυπώσεις ποὺ ἤθελε μὲ τὴν ἀπόδοση τῆς ἀφάνταστης ποικιλίας τῶν ἀποχρώσεων ποὺ δημιουργοῦν καὶ οἱ εὐαίσθητες καὶ σταδιακές, ἀλλὰ καὶ οἱ ἀπτόμετες καὶ τολμηρὲς μεταβολές τοῦ φωτὸς καὶ τῶν καιρικῶν φαινομένων. Ὁ Τέρνερ ὅμως ποὺ παρατήρησε μὲ τόση προσοχὴ τὴν ἀσταθὴ κατάσταση τοῦ οὐρανοῦ καὶ τὴν ποικιλία τῶν μεταβολῶν τοῦ φωτὸς, καὶ τίς ἀπεικόνισε μὲ ξεχωριστὴ δεξιολογία καὶ ἐπιμέλεια, χρησιμοποίησε τὴν ἀνθρώπινη παρουσία ὥς κάτι ποὺ ἄξιζε ἴσως λιγώτερη προσοχή. Ὁ ἄνθρωπος ἦταν γι' αὐτὸν μόνο κάποιος περαστικός, ποὺ ἀφήνει πίσω του μόνον ἵχνη ἀπὸ τὸ πέρασμά του. Ἀντίθετα, ἡ ἐπιφάνεια τῆς γῆς, καθὼς καὶ οἱ μεγάλες ἐπιφάνειες τῆς ζῆρας, τοῦ νεροῦ καὶ τοῦ οὐρανοῦ, εἶναι στοιχεῖα αἰώνια καὶ ἄφθαρτα, ποὺ ἡ φύση τοὺς δικαιώνει κάθε προσπάθεια γιὰ τὴν ὅσο τὸ δυνατό ἐντυπωσιακώτερη ἀπεικόνισή τους.

Light and colour in Turner's landscapes

Landscape painting makes a significant turn around 1800; the decorative views of parks are gradually replaced by scenes in which the rendering of the atmosphere and the light is more or less naturalistic. In England, this change of style is related to work of the painters John Constable and Joseph Mallord William Turner. Constable observed the particular effects of the changes of the light on nature, and attempted to indicate them in a realistic manner in his paintings, through the variety of the shades of the colours. On the other hand, Turner was a romantic and imaginative painter, particularly interested in unusual lighting and its effect on the colours.

Turner began to draw at the age of thirteen, and the next year he became a pupil of Joshua Reynolds at the Royal Academy. In 1793, the engraver James Walker entrusted him with the preparation of drawings for the illustration of the «Copperplate Magazine». In order to fulfil the requirements of that commission, he was obliged to travel through all the provinces of Great Britain, and to record views of old palaces, cathedrals, harbours, towns and romantic coastal landscapes, which were subsequently going to be engraved. In 1807 he was appointed Professor of Perspective at the Royal Academy. He spent most of his time in London, where he led a simple life, without any exaggeration and affectation. He made several trips to Europe; the first, in 1802 brought him as far as Lucerne, while the second, in 1819 brought him further south and gave him the opportunity to visit Rome and Naples. The reflections of the light on the water of the lakes and the sea, the deep blue colour of the Adriatic and of the sea of Naples filled him with enthusiasm. During his second visit to Italy in 1828, his eyes, longing for colour, were dazzled by its infinite richness and variety in that part of the world, and his records of those impressions were full of intensity. The paintings of Poussin's contemporary Claude Lorrain served as the models for a number of his paintings, and even for some of those dated to the late periods of his activity. Such works are «Dido building Carthage» (1815), «The decline of the Carthaginian Empire» (1817), «The bay of Baiae with Apollo and the Sibyl» (1823), and «Agrippina landing with the ashes of Germanicus» (1839). He was generally more preoccupied with the rendering of the brightness of the light and the colours, than with that of the subject itself. Following Claude Lorrain's example he started keeping a «Liber Studiorum» containing studies of his works in 1807. After his second visit to Italy, he drew and painted the extensive views and the extraordinary effects of the light on the mountains and the lakes in his own distinctive style, marked by the use of soft, misty tones. In his paintings with marine subjects, which sometimes include splendid sailing boats, the diffusion of the light is particularly noteworthy; such paintings are «The goddess of discord choosing the apple of contention from the garden of the Hesperides» (1806), «Ulysses deriding Polyphemus» (1829), and «Child Harold's pilgrimage», (1832). Although the composition of the scenes is that of the typical views of cities (Vedutae), his

pictorial visions which introduce completely new elements in landscape painting enrich their colours. In the course of the late period of his activity, to which a large number of the works in our exhibition belong, Turner developed a personal technique of treating the colour in his watercolours; this technique gave the impression that the pictures were emerging from clouds of colour, turmoil of the sea and dazzling light in an endless movement. Nature as a phenomenon transformed in colours and painting techniques, is thus liberated from all limitations imposed by objective reality.

In England his technique of watercolour soon acquired the same importance as those of lithography, which was recently discovered in Europe; it became the ideal medium for the expression of a soft and flowing reality, full of light and colours, in which all concrete elements seem blurred, and the outlines of the forms are lost through the incredible variety of the chromatic tones. Turner's technique of watercolour is in tune with the romantic concept, according to which reality is transformed by the spell of the imagination, while receiving stimuli and influences from matter and the senses as well. From this time on and up to his death, Turner made that personal technique of watercolour the exclusive principle of his oil-paintings and of his painting in general. In the mediterranean countries he had had the chance to observe all the luminous phenomena of the sun with its reflections on the sea; those impressions from the south were mingled in his imagination with the vision of the dark and foggy London. In his paintings, Turner expressed nostalgic feelings for his experiences of the misty atmosphere of his native

Ὁ κόλπος τῶν Βαίων μετὸν Ἀπόλλωνα καὶ τὴ Σίβυλα
The bay of Baiae, with Apollo and the Sybil



city, through gradual changes of tones and novel treatment of colour. However, the choice of his themes is a constant reminder of the romantic origins of his painting, for he chose to illustrate exceptional natural phenomena, such as tempests, storms, fires illuminating the sky, and even different natural conditions, through tones which enabled him to spread the chromatic scale of his inspired imagination on the canvas.

The paintings «Light and colour - The morning of the deluge» and «Shade and darkness - The evening of the deluge» were made in 1843. In these, Turner attempted to indicate the climatic conditions of the morning and the evening of the deluge through the treatment of the colours. Although he did not wish to abandon the romantic character of his painting, his choice of titles indicates that he was mainly interested in the phenomena caused by the influence of the light on the colours, which he attempted to render on the canvas with the phantastic skill of an alchemist.

After considerable study, Turner like all the early nineteenth century painters came to the liberation from every bond and law which were so carefully transmitted by their eighteenth century predecessors. Painters like Turner and Delacroix, who belong to the generation which is intermediate between those and the impressionists, directed their efforts towards a lively rendering of the chromatic energy. The exhibition of impressionist and post impressionist painters presented by the National Pinakothiki and Alexander Soutzos Museum in the course of the winter 1979 - 80 demonstrated their lack of interest in extraordinary situations and accidental details of nature; on the contrary, Turner transformed the landscape emerging from the mist into a dreamlike composition.

The achievements of Turner, Delacroix and the representatives of the French School of Barbizon enabled the impressionists to view the changes of the chromatic tones through the influence of the light like something which had the validity of a given and self-evident law. The diffusion and the reflections of the light are thus treated like something inherent. Moreover, it is a law that all things in their totality and each thing separately may accidentally give the impression of uniformity to the human eye.

Turner's complete work helps its viewer realise that he was the only artist of the first half of the nineteenth century who did not conform to the pictorial laws of his time; thus, he did not seek to help the eye perceive the large forms and the relations between three-dimensional objects. In addition to this, he managed to deliberately ignore the geological composition of the surface of the earth, and the close affinities of the surface of the water to those of the mountains, in his attempt to convey the desired impression through the incredible variety of chromatic tones; this variety is due to the changes of the light and the climatic conditions, whether these are imperceptible and gradual, or sudden and abrupt. However, Turner who observed the unsteady condition of the sky and the variety of the changes of the light with such care, and rendered them with unusual skill and diligence, seems to have treated the human figure like something which deserved less attention. The human presence is for him something transient, and only traces of its passage are left behind. In contrast to this, the large surfaces of the earth, the water and the sky are imperishable and eternal elements, the nature of which justifies all care and effort aiming at their attractive and worthy representation.

‘Ο Τέρνερ και τὸ ἑλληνικὸ πνεῦμα

«Εἶναι ἀδύνατο νὰ σᾶς δώσω κάποια ἰδέα γιὰ τὰ χρώματα τῆς Ἑλλάδας· θὰ χρειαζόταν πρῶτα νὰ δείξω τὸν ἐκθαμβωτικὸ ἥλιο τῶν κλιμάτων αὐτῶν. Ὁ λόρδος Βύρων ἔκανε ὅ,τι μποροῦσε νὰ κάνει ἡ ποίηση, ἀλλὰ ἀκόμα καὶ αὐτὸς ἔμεινε πολὺ πίσω. Ἡ τέχνη εἶναι ἀδύνατο νὰ ἀποδώσει τὸν σκοῦρο μπλὲ οὐρανὸ καὶ τὴ σκούρα μπλὲ θάλασσα. Τώρα ἐκτιμῶ τὸν καλλιτέχνη μας Τέρνερ περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλη φορά, γιατί χωρὶς νὰ ἔχει ποτὲ οὔτε κἀν ἐπισκεφθεῖ τὴν Ἰταλία, μάντεψε τὰ ἐμφεῖ ἑνὸς ἰταλικοῦ ἡλίου καὶ ἡ τέχνη του ἀρχίζει τώρα ν’ ἀποκτᾷ ἕναν ἐξωτικὸ χαρακτήρα» (Τζῶρτζ Μπασέβι, 1819).

Ὅταν γράφτηκε τὸ κείμενο αὐτό, ὁ Τέρνερ ἦταν σχεδὸν ἔτοιμος νὰ κάνει τὴν πρώτη του ἐπίσκεψη στὴν Ἰταλία, ἀπ’ ὅπου θὰ ἔφερνε πίσω μιὰ ἐντυπωσιακὴ καταγραφὴ τῆς πρώτης του γνωριμίας μὲ τὸν χῶρο αὐτὸ (βλ. ἀρ. κατ. 15 - 19), ἀλλὰ δὲν ἐπισκέφθηκε ποτὲ τὴν ἴδια τὴν Ἑλλάδα: ὁ ζωγράφος, ὅπως κι ὁ πιὸ ἐνθερμος ὑποστηρικτὴς τῆς ἑλληνικῆς τέχνης κατὰ τὸν δέκατο ὀγδοὺ αἰῶνα Γ.Γ. Βίνκελμαν, ποὺ δὲν ταξίδεψε ποτὲ πέρα ἀπὸ τὴ νότια Ἰταλία, εἶχε κι αὐτὸς ἕνα φανταστικὸ ὄραμα τοῦ ἑλληνικοῦ πολιτισμοῦ ποὺ θὰ ἐμψύχωνε τὴ δουλειά του σ’ ὅλη τὴ μακρόχρονη ζωὴ του.

Ὁ Τέρνερ σκόπευε νὰ ἐπισκεφθεῖ τὴν Κωνσταντινούπολη τὸ 1799, ἀλλὰ τὸ σχέδιο αὐτὸ δὲν πραγματοποιήθηκε. Ἡ πρώτη ἐμπειρία ποὺ εἶχε ὁ ζωγράφος ἀπὸ τὸν κόσμον τῆς κλασσικῆς ἀρχαιότητος, προερχόταν στὴν πραγματικότητά κυρίως ἀπὸ τὴ Ρώμη, καὶ τοῦ τὴ μετέδωσαν ὁ σερ Τζόσουα Ρένολντς, ὁ πιστὸς καὶ ἐμπιστος σύμβουλός του στὴ Βασιλικὴ Ἀκαδημία, ὅπου σπούδασε ὁ Τέρνερ τὸ 1789, ἐνῶ δέκα χρόνια ἀργότερα ἔγινε καὶ μέλος τῆς, καὶ οἱ χρηματοδότες τῶν ἔργων του ποὺ ἀνῆκαν σὲ μιὰ παλαιότερη γενιά, ὅπως ἦταν ὁ Σερ Ρίτσαρντ Κόλτ Χόορ, ποὺ προετοίμασε τὸν Τέρνερ γιὰ τὴ γνωριμία του μὲ τὴν Ἰταλία μὲ τὸ νὰ τὸν φέρει σὲ ἐπαφὴ μὲ τοὺς ζωγραφικοὺς πίνακες τοῦ Κλώντ Λορραίν, τοῦ Νικολά καὶ τοῦ Γκασπάρ Πουσέν, καὶ τοῦ Ἀγγλοῦ συνεχιστῆ τοῦ ἔργου τους κατὰ τὸν δέκατο ὀγδοὺ αἰῶνα Ρίτσαρντ Γουίλσον, καθὼς καὶ μὲ τὴν ποίηση τοῦ Ὁράτιου, τοῦ Ὀβίδιου καὶ τοῦ Βιργίλιου καὶ τῶν Ἀγγλῶν μιμητῶν τους τοῦ δέκατου ὀγδοοῦ αἰῶνα. Ἕνας ἀπὸ τοὺς πιὸ ἀφοσιωμένους χρηματοδότες τοῦ Τέρνερ σ’ ὁλόκληρη τὴ ζωὴ του ὑπῆρξε ὁ τρίτος Κόμης Ἐγκρεμοντ, ποὺ ἡ κατοικία του, ἡ οἰκία Πέτγουερθ στὸ Σάσεξ (βλ. ἀρ. κατ. 14, 32 - 40) στέγαζε καὶ μιὰ ἀπὸ τίς σημαντικώτερες συλλογὲς κλασσικῆς γλυπτικῆς τῆς Ἀγγλίας, ποὺ σχηματίστηκε κατὰ κύριο λόγο στὴ Ρώμη μεταξὺ τοῦ 1750 καὶ τοῦ 1760 ἀπὸ τὸν πατέρα τοῦ Ἐγκρεμοντ: ὁ τρίτος ὁμως Κόμης, ποὺ ἔδειξε μιὰ πιὸ ἐκδηλῆ προτίμηση γιὰ τὰ ἑλληνικὰ ἔργα σὲ ἀντίθεση μὲ τὰ ρωμαϊκά, τὴν ἔβαλε σὲ τάξη καὶ τὴν ἐπεξέτεινε. Ὁ ἴδιος ὁ Ἐγκρεμοντ ἀνέθεσε στὸν Τέρνερ τὴν προσπάθεια γιὰ τὴν ἀπόκτηση ἑνὸς κορμοῦ τοῦ Πολυκλείτου, κατὰ τὴ διάρκεια τῆς δεύτερης ἐπίσκεψής

Σημείωση: Πληροφοριακὰ στοιχεῖα γιὰ τὰ πρόσωπα ποὺ ἀναφέρονται στὸ κείμενο αὐτὸ ἀκολουθοῦν στὶς σελίδες 34 - 37.

του στη Ρώμη τὸ 1828, καὶ ζήτησε νὰ τοῦ τὸν «συμπληρώσουν» γιὰ νὰ πάρει τὴ μορφή
ἐνὸς «Διονύσου». Ἐνα κεφάλι τῆς Ἀφροδίτης, ποὺ τὸ ἀπέδιδαν τότε στὸν Πραξιτέλη,
καὶ τώρα πιστεύεται πὼς εἶναι τὸ πρότυπο τοῦ κεφαλιοῦ τῆς Ἀφροδίτης Μέντιτσι στὴ
Φλωρεντία, συγκαταλεγόταν ἀνάμεσα στὰ καλύτερα κομμάτια τῆς συλλογῆς.

Ἡ πιὸ ἄμεση ἐμπειρία τῆς ἐλληνικῆς τέχνης ποὺ εἶχε ὁ Τέρνερ προήλθε, ὅπως θὰ
περίμενε κανεῖς, ἀπὸ τὴ γλυπτική. Κατὰ τὴν πρώτη του ἐπίσκεψη στὴ Ρώμη γέμισε
πολλὲς σελίδες ἐνὸς τετραδίου σκίτσων (T.B. CLXXX) μὲ γρήγορες σπουδὲς ἐλληνικῶν
καὶ ρωμαϊκῶν ἀγαλμάτων στὸ Μουσεῖο Πίο-Κλεμεντίνο τοῦ Βατικανοῦ, καὶ τὸ 1842
παρουσίασε στὴ Βασιλικὴ Ἀκαδημία τοῦ Λονδίνου ἓνα ἐκμαγεῖο τῆς μορφῆς ἐκείνης
τῆς ἐλληνικῆς γλυπτικῆς ποὺ εἶχε τὴ μεγαλύτερη συμπυκνωμένη ζωτικότητα, δηλαδὴ
τοῦ κορμοῦ τοῦ Ἡρακλῆ (τοῦ λεγόμενου κορμοῦ Μπελβεντέρε), τῆς ἴδιας συλλογῆς. Ἡ
λάξευση τοῦ ἔργου αὐτοῦ εἶχε συνεπάρει ἰδιαίτερα τὸν Μιχαὴλ Ἀγγελο, καὶ σ' αὐτὴ
ἀπευθυνόταν ἓνα γεμάτο φαντασία ἐγκώμιο τοῦ Βίνκελμαν, ποὺ ἀναφέρει τὰ ἑξῆς: «Ὅπως
ὅταν σηκώνεται φουσκοθαλασσιά, ἡ ἐπιφάνεια τοῦ νεροῦ ποὺ ἦταν κάποτε ἀκίνητη,
γεμίζει μὲ παιχνιδιάρικα κύματα μὲ μιὰ ἀνεπαίσθητη ἀναταραχὴ, ὅπου τὸ ἓνα κύμα
καταπίνει τὸ ἄλλο, ποὺ στὴ συνέχεια κάνει κι αὐτὸ νὰ στροβιλίζεται, ἔτσι κι ἐδῶ ἓνας
μῦθος, ποὺ φουσκώνει ἐλαφρὰ κι ἀναγκάζεται νὰ κινηθεῖ, κυλάει μέσα στὸν ἄλλο, κι
ἓνας τρίτος, ποὺ ξεπετάγεται ἀνάμεσά τους καὶ μοιάζει νὰ ἐνδυναμώνει τὴν κίνησή τους

Ὁ Χρύσης
Chryses



καταβροχθίζεται στη συνέχεια απ' αυτούς παίρνοντας μαζί του και το βλέμμα μας ... 'Από την πίσω όψη βλέπω την πιο τέλεια δομή όλων των μελών του σώματος, της πηγής των μυώνων και της βάσης για την τοποθέτηση και την κίνησή τους. 'Όλα αυτά αποκαλύπτονται σαν ένα τοπίο που βλέπει κανείς από το ύψος ενός βουνού, και στο όποιο ή φύση διοχέτευσε τον πολύμορφο πλούτο της. 'Όπως ακριβώς τα ύψώματα που αναγαλλιάζουν χάνονται και μεταμορφώνονται σε απαλές πλαγιές, μέχρι τις βαθειές κοιλάδες, τη μία με το να πλησιάζουν το ένα το άλλο, και την άλλη με το να απλώνονται για μια ακόμη φορά, έτσι κι εδώ οι φουσκωμένοι λόφοι των μυώνων ύψώνονται, σ' όλη τους την ποικιλία, επιβλητικοί και ώραϊοι, και γύρω τους περιστρέφονται συχνά ανεπαίσθητα βάθη, σαν τον ποταμό Μαίανδρο, που γίνονται αντιληπτά περισσότερο με το αίσθημα παρά με την όραση».

Στο κείμενο αυτό η γλυπτική παρομοιάζεται μ' αυτά τα ίδια τα μεγαλειώδη στοιχεία του τοπίου, δηλαδή τη θάλασσα και τα βουνά, που τόσο αγαπούσε ο Τέρνερ. 'Ο ίδιος όμως ο Τέρνερ δεν ήταν γλύπτης, και δεν έχει καθόλου ξεκαθαριστεί το πώς ή κατά κύριο λόγο ρωμαϊκή θεώρηση του κλασικού κόσμου που κληρονόμησε από τον δέκατο όγδοο αιώνα αντικαταστάθηκε από πιο καθαρά ελληνικές πηγές με το καταστάλαγμα της τέχνης του. Είναι βέβαιο πως γύρω στο 1800, σχεδόν μόλις άρχισε να ζωγραφίζει πίνακες με μυθολογικά θέματα, ο Τέρνερ ενδιαφερόταν και για ελληνικά και για ρωμαϊκά θέματα: τέτοιοι πίνακες είναι ο *Ίάσων*, χρονολογημένος στο 1802, που δείχνει ότι ο ζωγράφος είχε διαβάσει τον *Απολλώνιο* το Ρόδιο, και ο *Απόλλων και Πύθων*, που εκτέθηκε το 1811 με μια λεζάντα από τον *Ύμνο στον Απόλλωνα* του Καλλιμάχου· και οι δύο αυτοί πίνακες βρίσκονται στην Τέητ Γκάλερι του Λονδίνου. 'Επίσης στη μεγάλων διαστάσεων ύδατογραφία φιλοτεχνημένη τον ίδιο αυτό χρόνο, που βρίσκεται σε κάποια ιδιωτική συλλογή και φέρει τον τίτλο *Χρύσης*, παίρνει την έμπνευσή του από την *Ιλιάδα*, που τη διάβασε στη μετάφραση του 'Αλεξάντερ Πόουπ, ενώ ο *Αποχωρισμός της 'Ηρώς και του Λεάνδρου* της 'Εθνικής Πινακοθήκης του Λονδίνου, που εξέθεσε ο ζωγράφος το 1837, με μια επιγραφή που ανέφερε πως ο ζωγράφος άντλησε την έμπνευσή του από «το ελληνικό κείμενο του Μουσαίου», συνδέεται με ένα σχέδιο που χρονολογείται γύρω στο 1802. Τα έργα αυτά δείχνουν πως ο Τέρνερ άρχισε να άντλει άπευθείας την έμπνευσή του από τις κύριες και δευτερεύουσες πηγές της κλασικής και της ελληνιστικής λογοτεχνίας της 'Ελλάδος. 'Επίσης υπάρχουν όρισμένα αποδεικτικά στοιχεία, που δείχνουν πως έκανε κάποια μάταιη προσπάθεια να μάθει και την ίδια τη γλώσσα. Μόνο όμως στη δεκαετία του 1810 αρχίζουμε να συνειδητοποιούμε πως μια πιο έπιτακτική νότα της σύγχρονης εποχής εισδύει μέσα στο δράμα του Τέρνερ για την 'Ελλάδα, και τώρα, όπως ήταν φυσικό, οι δραστηριότητες και οι εκδόσεις των έργων του Λόρδου Βύρωνα, που είχε κάνει το περίφημο προσκύνημά του στα 1809 - 1811, αποτελούν το κατάλληλο πλαίσιο.

'Ο Τέρνερ φιλοτέχνησε τις περισσότερες εικόνες της σύγχρονης 'Ελλάδας με το σκοπό να μεταφερθούν σε χαλκογραφίες για την εικονογράφηση του έργου *Βίος και έργα του Λόρδου Βύρωνα*, που εκδόθηκε από τον Τζών Μάрайη στις δεκαετίες του 1820 και 1830 (βλ. αρ. κατ. 68 - 71). 'Ο καλλιτέχνης είχε όμως ζωγραφίσει τη σύγχρονη 'Ελλάδα σε μεγαλειώδη κλίμακα, ήδη το 1816, σ' έναν πίνακα που τον φαντάστηκε ως συμπλήρωμα μιας άποψης της αρχαίας 'Ελλάδας. Και τα δύο αυτά έργα είχαν σκοπό να τονίσουν την όδυνηρή μοίρα ενός μεγάλου καταπιεσμένου έθνους. Αυτό ήταν το πρώτο δείγμα μιας

σειράς εικόνων που συμπληρώνουν ή μια την άλλη και έχουν θέματα παρμένα από την αρχαία και τη σύγχρονη ζωή. Ο Τέρνερ ασχολήθηκε μ' αυτή τη σειρά ως το τέλος της δεκαετίας του 1830. Η διαφορά είναι πώς ενώ τα έργα αυτά είχαν θέματα παρμένα από την ιστορία της Ιταλίας, οι εικόνες για τα έργα του Λόρδου Βύρωνα είχαν καθαρά ελληνικά θέματα. Τέτοια θέματα έχουν ο *Ναός του Πανελλήνιου Δία αναστηλωμένος* – ένα έργο που χάθηκε – και ή *Αποψη του Ναού του Πανελλήνιου Δία στην Αίγινα, με τόν έθνικό ελληνικό χορό Ρωμαϊκά και την Ακρόπολη στο βάθος* (στη συλλογή του δούκα του Νορθάμπερλαντ). Η λεξάντα της πρώτης από τις δύο εικόνες, είναι παρμένη από το ποίημα του Ρόμπερτ Σάδου *Ροδερίκος, ο τελευταίος των Γότθων*, που είχε δημοσιευτεί πρόσφατα. Στο ποίημα αυτό οι Γότθοι της Ισπανίας, που είχαν άσπαστεί τόν Χριστιανισμό όδηγοῦνται στη νίκη ενάντια στους Μαυριτανούς κατακτητές, και γίνεται μιá αναφορά στην αύγή ενός πολιτισμού μέσα από πευκόφυτα άλση που «μοιάζουν με κίονες του ναού». Τό θέμα της αύγης τονίζεται ίσως ιδιαίτερα με τό ανάγλυφο στ' άριστερά της εικόνας, που εικονίζει ένα ήνιοχο τήν ώρα που τόν στεφανώνει μιá νίκη, καθώς και τήν ελληνική επιγραφή άριστερά:

ANNIKEPIS

ΑΡΜΗΛΑΤΗΣ

Η πρώτη από τις δύο αυτές λέξεις φαίνεται πώς είναι μιá άλλη γραφή της λέξης

Ο ναός του Δία στην Αίγινα, χαλκογραφία από σχέδιο του Τέρνερ
The temple of Jupiter in Island of Aegina, engraving after Turner



«Ἀνίκητος», πού ἦταν μιὰ ἀπὸ τὶς χαρακτηριστικὲς ιδιότητες τοῦ θεοῦ τοῦ ἡλίου Μίθρα, ἐνῶ ἡ δευτέρη εἶναι μόνο μιὰ ἄλλη ὀνομασία τοῦ ἡνίοχου. Τὸ ἀνάγλυφο εἰκονίζει μιὰ παράσταση τοῦ νικηφόρου ἄρματος τοῦ ἡλίου. Στὸ κέντρο τοῦ πίνακα εἰκονίζεται μιὰ νυφικὴ πομπή, μὲ τὴ νύφη πού φοράει πέπλο καὶ ἱπεύει ἓνα βόδι, τὴν ὥρα πού στρίβει καὶ κατευθύνεται πρὸς τὴν περιοχὴ τοῦ ναοῦ μὲ δάδες, μουσικὴ καὶ χορό:

../ «ἐν τῇ μὲν ῥα γάμοι τ' ἔσαν εἰλαπῖναι τε,
νύμφαι δ' ἐκ θαλάμων δαΐδων ὑπο λαμπομενάων
ἡγίνεον ἀνὰ ἄστν, πολὺς δ' ὑμέναιος ὀρώρει·
κούροι δ' ὀρχηστήρες ἐδίνεον, ἐν δ' ἄρα τοῖσιν
αὐλοὶ φόρμιγγες τε βοὴν ἔχον».

Ἰλιάδα, Σ 491 κ. ἑ.

Ἀντίθετα, στὴν εἰκόνα πού τὴ συμπληρώνει ἡ σκηνὴ τοποθετεῖται στὸ ἡλιοβασίλεμα, καὶ τὸ πρῶτο πλάνο ζωντανεῖ μετὰ τὴν παρουσία μιᾶς ὁμάδας κοριτσιῶν πού χορεύουν τὰ *Ρωμαϊκά*, πού κι αὐτά, ὅπως καὶ τὰ ἐρεῖπια τοῦ ναοῦ στὸ βάθος ἀντιμετωπίζονται ὡς μιὰ ἐπιβίωση ἀπὸ τὴν κλασικὴ ἐποχὴ. Ὁ Χένρυ Γκάλυ Νάιτ, πού εἶχε προμηθέψει στὸν Τέρνερ ἓνα σκίτσο τῶν ἐρεπίων, τοῦ ἔδωσε καὶ μιὰ ἰδέα γιὰ τὸ μέρος τῆς σκηνῆς πού ἀναφέρεται στὴ σύγχρονη ἐποχὴ στὸ ποίημά του *Φροσύνη: μιὰ ἐλληνικὴ διήγηση* (1813):

Ὁ ὄμιλος τῶν παρθένων πού γρήγορα συμπληρώθηκε κάτω ἀπὸ τὸν οὐρανὸ/ Προχωροῦσε χορεύοντας τὸν συνηθισμένον χορὸ καὶ πιάνοντας τὰ χέρια, / Οἱ νέοι, χωριστὰ ἀπὸ τὶς ὁμορφες, / Σχημάτισαν μὲ τὰ βήματά τους, τὸν ἴδιον λαβύρινθο, ἀλλὰ τοὺς ἔλειπε ὅλη ἡ τέχνη./ Οἱ ἄρχοντες, πού σχημάτισαν ἓναν ἐπιβλητικὸ ὄμιλον, κάθισαν,/ Καὶ καπνίζοντας τὸ τσιμπούκι παράτειναν τὴ σοβαρὴ συζήτηση./ Οἱ σεβάσμιες δέσποινες σὲ μιὰ πομπή, φλυαρώντας χαρούμενα,/ Παρατάσσονται σὲ μιὰ σειρὰ, γιὰ νὰ κουτσομπολέψουν καὶ νὰ δοῦν./ Ὁ ὄχλος τῶν πληβείων σκορπίζεται ὀλόγυρα / Καὶ παρέες ἀπὸ παιδιὰ παίζουν γύρω / Ὅλη ἡ σκηνὴ χαμογελάει καὶ δίνει στὰ μάτια τῆς φαντασίας / Μιὰν εἰκόνα τῆς ἀρχαίας Ἑλλάδας καὶ τῆς Ἑλευθερίας./

(*Ὠδὴ I*, v. 184 - 195).

Ἡ ἐλληνικὴ ζωτικότητα καὶ οἱ ἐλληνικὲς ἀξίες ἐπιζοῦν μέσα στὴν παρακμὴ καὶ τὴν καταπίεση, ἀλλὰ ἐδῶ ἔχουμε καὶ τὸ ἡλιοβασίλεμα, καὶ ὑπάρχει σίγουρα μιὰ νότα ἀπαισιοδοξίας. Ἡ ἴδια ἀπαισιοδοξία διαπνέει τὴν Ὠδὴ II τοῦ *Προσκυνήματος τοῦ Τσάιλντ Χάρολντ* πού δημοσιεύτηκε τὸ 1812:

/Μόνο ἐκεῖ πού θρηνεῖ κάποια μοναχικὴ κολῶνα / Πάνω ἀπὸ τ' ἀδέλφια τῆς τὰ ξαπλωμένα στὴ σπηλιά / Μόνο ἐκεῖ ὅπου ἡ Τριτονία στολίζει τὸ εὐάερο ἱερὸ / Πάνω στὸ λόφο τῆς Κολώνας, καὶ ἀκτινοβολεῖ πάνω στὸ κύμα,/ Μόνο πάνω ἀπὸ τὸν τάφο κάποιου μισοξεχασμένου πολεμιστῆ,/ Ὅπου οἱ γκρίζες πέτρες καὶ τ' ἀνέγγιχτο χορτάρι / Ἀψηφοῦν ἀδύναμα τὸν χρόνον, μὰ ὄχι καὶ τὴ Λήθη./ Ἐνῶ μόνο ξένοι περνοῦν, ὄχι βέβαια ἀδιάφορα,/ Ἀργοδιαβαίνοντας, ὅπως ἐγώ, ἴσως γιὰ ν' ἀτενίσουν καὶ ν' ἀναστενάξουν «Ἀλλοίμονο»! /

/Ὅμως οἱ οὐρανοὶ σου εἶναι τὸ ἴδιον γαλάζιοι, κι οἱ βράχοι σου τὸ ἴδιο ἄγριοι,/ Τὰ ἄλση

σου είναι ευχάριστα, κι οί άγροί σου κατάφυτοι,/ Οί έλιές σου ώριμάζουν όπως τότε που
χαμογέλασε ή 'Αθηνά,/ Κι ό 'Υμηττός χαρίζει ακόμα πλουσιοπάροχα τό μέλι του./ Έδω
ή χαρωπή μέλισσα χτίζει τό ευωδιαστό κάστρο της,/ Διαβάτης του βουνίσιου άγέρα, που
γεννήθηκε λεύτερος./ 'Ο 'Απόλλωνας ακόμα χρυσώνει τό μακρύ, μακρύ καλοκαίρι,/ Κι
άκόμα οί άχτίδες του λούζουν τά μάρμαρα της Πεντέλης./ 'Η Τέχνη, ή Δόξα κι 'Ελευθερία
δοκιμάζονται, άλλ' ή Φύση είναι ακόμα ωραία./

/ 'Όπου κι άν πατήσουμε, τό έδαφος είναι στοιχειωμένο και ιερό,/ Κανένα μέρος της γής
σου δέν χαραμίστηκε σέ χυδαίους σχηματισμούς./ 'Αλλ' ένας άπέραντος θαυμασμός
άπλώνεται όλόγυρα,/ Κι όλες οί διηγήσεις της Μούσας φαίνονται αληθινές,/ Μέχρι που
ή αίσθηση πονάει από την προσπάθεια νά συλλάβει μέ τό βλέμμα / Τis σκηνές που
γέμισαν τά πρώτα μας όνειρα./ Κάθε λόφος και κοιλάδα, κάθε βαθιά χαράδρα και κάμ-
πος./ Αντιστέκεται στη δύναμη που σώριασε τους ναούς σου σέ έρείπια./ 'Ο χρόνος
τραντάζει τόν πύργο της 'Αθήνας, άλλ' άφήνει άθικτο τόν γκρίζο Μαραθώνα./

(Ωδή II, LXXXVI - LXXXVIII).

Και ό Βύρων και ό Τέρνερ άντλησαν την έμπνευσή τους από μιá σημαντική κατά
παράδοση άνταπόκριση των 'Αγγλων στη μοίρα της 'Ελλάδας κάτω από τόν Τουρκικό
ζυγό, ένω τό πώς αυτό θά μπορούσε νά δώσει ένα μάθημα στην 'Αγγλία της εποχής του
ζωγράφου είχε υπογραμμιστεί πρόσφατα από τόν Φ.Σ.Ν. Ντάγκλας, στο έργο του *Μελέτη
για μερικά κοινά σημεία των 'Αρχαίων και των Σύγχρονων 'Ελλήνων* (1813). 'Η αντιπαρά-
θεση του άρχαίου γάμου και των σύγχρονων *Ρωμαϊκών* που κάνει ό Ντάγκλας στο
τέταρτο κεφάλαιο του βιβλίου του, δείχνει πραγματικά πώς ό Τέρνερ τό είχε υπόψη του
όταν έμπνεύστηκε τους δυό αυτούς πίνακες τό 1816. Τέτοιες σκέψεις γίνονταν βέβαια όλο
και πιό οικείες στόν καλλιτέχνη: τό 1812 είχε ήδη άρχίσει νά άντλεί ένα επίκαιρο δίδαγμα
από μιá άρχαία ιστορία μέ τόν πίνακα *Χιονοθύελλα, ό 'Αννίβας και ό Στρατός του ένω
διασχίζουν τις 'Αλπεις*, που βρίσκεται στην Τέητ Γκάλερι του Λονδίνου. 'Ο Τέρνερ όμως,
μέ την έπιλογή της άπεικόνισης του ναού της Αίγινας σ' αυτό τό πλαίσιο, δέν έκανε μόνον
έναν υπαινιγμό για τό ότι ή λατρεία του Διός 'Ελλανίου ήταν κοινή για όλους τους
'Ελληνες (τόρα βέβαια έχει αναγνωριστεί πώς ό ναός ήταν αφιερωμένος στη μητέρα-θεά
'Αφαία), αλλά συγκέντρωνε και την προσοχή στην πιό πρόσφατη, κι όπως πιστευόταν
τότε και πιό σημαντική, άρχαιολογική ανακάλυψη της εποχής: τις άνασκαφές του
θαυμάσιου αυτού δωρικού ναού από μιá άγγλογερμανική αποστολή τό 1811. 'Ο Χένρυ
Γκάλυ Νάιτ, που είχε ταξιδέψει στην 'Ελλάδα στά 1810 - 1811, κι είχε συναντήσει στην
'Αθήνα τό λόρδο Βύρωνα, έναν παλιό σύντροφο των σχολικών του χρόνων, προμήθεψε
στόν Τέρνερ ένα σκίτσο του έρειπώμένου κτιρίου. 'Ο Νάιτ είναι τώρα περισσότερο
γνωστός από τις μεταγενέστερες επιθέσεις του Λόρδου Βύρωνα έναντίον των δημοσιευ-
μένων του κειμένων, που έχουν άρκετές αδυναμίες, αλλά την εποχή αυτή φαίνεται πώς
είχε καλές σχέσεις μέ τόν ποιητή, και στη συνέχεια έγινε φίλος και του Τέρνερ. 'Εκτός
όμως από την εικόνα του «άναστηλωμένου» ναού του Δία (τά θαυμάσια κτίρια γύρω
φαίνεται πώς είναι έντελώς φανταστικά), ό Τέρνερ θά πρέπει νά ζήτησε τή συμβουλή των
πιό ειδικών, και ή μετωπική παράσταση της δυτικής άνύψωσης δείχνει σίγουρα πώς πήγε
στο γραφείο κάποιου άρχιτέκτονα. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, ό άρχιτέκτονας ήταν

ίσως ο Τόμας Άλλασον, που φαίνεται πώς ανήκε κι αυτός στον κύκλο του Νάιτ και του στενού φίλου του Τέρνερ Τζέιμς Χόλγουερθ, και που ο Τέρνερ πρέπει να τον γνώριζε καλά γύρω στο 1817. Το 1814, όταν βρισκόταν στην Αθήνα, ο Άλλασον είχε ανταλλάξει ιδέες με τον κυριώτερο ανασκαφέα του ναού της Αΐγινας, τον αρχιτέκτονα Τζ. Ρ. Κόκερελ. Το γλυπτικό σύμπλεγμα του αετώματος του ναού στο έργο του Τέρνερ, φαίνεται πώς συνδέεται στενά με την αναπαράσταση που πρότεινε ο Κόκερελ, αν και ο ζωγράφος φαίνεται πώς αντικατέστησε την κεντρική μορφή της Αθηνάς του σχεδίου του Κόκερελ με τη μορφή του καθιστού Δία. Ο Κόκερελ επέστρεψε στην Αγγλία από την Ελλάδα το 1817, και στη δεκαετία του 1820 συνδέθηκε πολύ στενά με τον Τέρνερ· κάτω από την επίδρασή του, ο ζωγράφος απέκτησε ίσως τον πρώτο του οδηγό της Ελλάδας από πρώτο χέρι, που ήταν το όγκωδες και λόγιο έργο του Τ.Σ. Χιού *Ταξίδια στη Σικελία, την Ελλάδα και την Αλβανία*, που εκδόθηκε το 1820, με θαυμάσιες εικονογραφήσεις φιλοτεχνημένες από τον ίδιο τον Κόκερελ. Ο Τέρνερ είχε την πρόθεση να ζωγραφίσει αρκετές ύδατογραφίες του ναού της Αΐγινας, βασισμένες στα σχέδια αυτού του αρχιτέκτονα, και από σημειώσεις του ήμερολογίου του Κόκερελ φαίνεται πώς ήδη από το 1821 σχεδιαζόταν μια εκτεταμένη δημοσίευση του ναού. Εντούτοις, γύρω στις αρχές του 1825, ο Τέρνερ είχε κάνει πολύ λίγα πράγματα, και όταν έφτασε ο καιρός, φαίνεται πώς ένα μόνο σχέδιο είχε συμπληρωθεί και μεταφερθεί σε χαλκογραφία: η *Αποψη του Ναού του Πανελλήνιου Δία στην Αΐγινα κατά τη διάρκεια των ανασκαφών* (Γουίλτον 493). Αυτή ήταν η μόνη διακόσμηση που έκανε ο Τέρνερ για την περίφημη μονογραφία του Κόκερελ *Οί ναοί του Πανελλήνιου Δία στην Αΐγινα και του Επικούριου Απόλλωνα στις Βάσσεις* που εκδόθηκε τελικά το 1860, αρκετό καιρό μετά το θάνατο του ζωγράφου.

Γύρω στο 1816, ή Ελλάδα έφερε τον Τέρνερ για πρώτη φορά στον κύκλο του λόρδου Βύρωνα, και έμψυχωσε την ενασχόλησή του με το διδακτικό δυναμικό του ιστορικού τοπίου. Στα επόμενα χρόνια ακολούθησε τα βήματα του Τσάιλντ Χάρολντ στα μέρη που ήταν πιο κοντά στην πατρίδα του, όπως είναι ο Ρήνος (βλ. αρ. κατ. 28, 58, 63), ή Κεντρική Ιταλία (βλ. αρ. κατ. 73, 15, 17 - 19) και πάνω απ' όλα ή Βενετία (βλ. αρ. κατ. 77, 17, 53 - 7), όπου ο Τέρνερ απεικόνισε τη μοίρα της Αυτοκρατορίας που ανατράπηκε πιο πρόσφατα από έναν τύραννο, δηλαδή το Ναπολέοντα, ως αποτέλεσμα των συνδυασμένων και εξουθενωτικών επιδράσεων της χλιδής και της δύναμης, σε μία λαμπρή σειρά από ύδατογραφίες και ζωγραφικούς πίνακες που χρονολογούνται στις δύο τελευταίες δεκαετίες της ζωής του. Το ότι ο εκδότης Τζών Μάрайη διάλεξε τον Τέρνερ για να φιλοτεχνήσει μερικές εικονογραφήσεις των διαδοχικών εκδόσεων του έργου *Βίος και Έργα του Βύρωνα*, μεταξύ του 1825 και του 1834, και το ότι δώδεκα από τις δεκαεφτά εικονογραφήσεις που έκανε είχαν ελληνικά θέματα, που πολλά τα εμπνεύστηκε στον κολοφώνα του αγώνα των Ελλήνων για την ανεξαρτησία (βλ. αρ. κατ. 68 - 71), ήταν έντελως φυσικό.

Δεν είναι ακόμα τυχαίο το ότι ή επαφή του Τέρνερ με το ελληνικό πνεύμα, που είχε μεγαλύτερη διάρκεια και ήταν πιο στενή, έγινε μέσα από την αρχιτεκτονική. Γιατί ο ζωγράφος είχε εκπαιδευθεί στο αρχιτεκτονικό σχέδιο (βλ. αρ. κατ. 1) και παρόλο που όταν ήταν παιδί οι περισσότερες από τις πρώιμες ύδατογραφίες με αρχιτεκτονικά θέματα απεικόνιζαν θέματα τοπογραφικά και γοτθικά (βλ. αρ. κατ. 2, 3, 6, 7), εντούτοις είχε μεγαλύτερη σχέση με την αρχιτεκτονική και τους αρχιτέκτονες της εποχής του κλασικι-



Ὁ ναὸς τοῦ Δία στὴν Αἴγινα, ὁζυγραφία ποὺ ἀποδίδεται στὸν Τέρνερ
The temple of Jupiter in the Island of Aegina, etching attributed to Turner

σμοῦ, ὅπως εἶναι οἱ Σόον, Ἄλλασον, Κόκερελ καὶ Νάς. Ἐξάλλου, τὰ δικά του ἀρχιτεκτονικὰ σχέδια ἀντανάκλουν τὴν πίστη του στὰ πρότυπα αὐτά: πρόσθεσε λεπτομέρειες δωρικοῦ ρυθμοῦ στὴ βίλα ποὺ ἔκτισε γιὰ λογαριασμό του στὸ Τουίκεναμ, κοντὰ στὸ Λονδίνο, καθὼς καὶ στὴν ἔπαυλη τῆς ὁποίας ἐτοίμασε τὰ σχέδια στὸ Φάρνλυ Χάλ τοῦ Γιόρκσαϊρ. Ἐπίσης, στίς διαλέξεις γιὰ τὴν προοπτικὴ ποὺ ἐτοίμασε καὶ ἔδωσε στὴ Βασιλικὴ Ἀκαδημία τὰ χρόνια αὐτά, ἀντλήσε ἐπανειλημμένα τὴν ἐμπνευσή του ἀπὸ ἐκεῖνη τὴν πολὺ ἐκτενὴ ἀνθολογία ἐλληνικῶν ἀρχιτεκτονικῶν καταλοίπων, δηλαδὴ τὸ ἔργο τῶν Στιούαρτ καὶ Ρέβελ *Ἀρχαιοότητες τῶν Ἀθηνῶν*. Ὁ Τέρνερ ἀγαποῦσε τὸν βασικὸ χαρακτῆρα τῆς ἐλληνικῆς ἀρχιτεκτονικῆς, γιὰτὶ ἀνταποκρινόταν στὴν ὄλο καὶ μεγαλύτερη γοητεία ποὺ ἐνιωθε γιὰ τὸ πρωτόγονο, καὶ σὲ μιὰ αἴσθηση πὼς ἡ τέχνη ἀντλεῖ τὶς δυνάμεις τῆς ἀπὸ τὶς ἀρχές τῆς ποὺ βρίσκονται στὴ φύση. Σ' ἓνα γράμμα ποὺ ἔστειλε στὸν Τζῶν Σόον τὸ 1806 ὁ Τέρνερ περιέλαβε τὸν ἀκόλουθο στίχο:

/Σίγουρος γιὰ τὴν ἐπιτυχία προχωράει ὁ Ἄνθρωπος / Ποὺ σύμφωνα μ' ἓνα προμελετημένο σχέδιο / Χτίζει πρῶτα μιὰ καλύβα μὲ ξύλα καὶ φύλλα / Πρὶν γεμίσει τὸν Παρθενῶνα / Μὲ μονοτρίγλυφα-διάστυλα./ Τότε ἡ Ἀρχιτεκτονικὴ ἀπλώνει τὴ μαγεία τῆς / Κι ἀπορημένοι μαθητὲς περνοῦν τὸν καιρὸ τους μ' ἀνοιχτὸ τὸ στόμα / Μὴ ξέροντας τί νὰ προτιμήσουν, τὸ Ἀττικὸ ἀλάτι ἢ τὸ Ρωμαϊκὸ λάδι./

Ο Τέρνερ γνώριζε σίγουρα το σύνολο των σκέψεων γύρω από την αρχή της αρχιτεκτονικής, που αναπτύχθηκε με τον πληρέστερο τρόπο κατά τον δέκατο όγδοο αιώνα στο έργο του Μ.Α. Λωζιέ *Μελέτη για την Αρχιτεκτονική* (1753), και που ο πιο αξιολογός εκφραστής του στην Αγγλία ήταν, ακριβώς, ο φίλος του Τέρνερ Τζών Σόον. Η αρχιτεκτονική ήταν για τον Τέρνερ ή κατ'έξοχή τέχνη, που επιδίωκε τη διαύγεια της άπλης στερεομετρίας, όπως διακήρυξε σε μία διάλεξη που έδωσε το 1818:

«Η Αρχιτεκτονική κινείται σταθερά και ομοιόμορφα προς τη γεωμετρική μορφή για λόγους αρχής, προς τη γεωμετρική μορφή κατά την κρίση της, προς τη γεωμετρική μορφή γιατί έτσι είναι σωστό, προς τις γεωμετρικές μορφές για να τις κάνει να έχουν πρακτική χρησιμότητα, γιατί κάθε σχέδιο έχει κάτι από τη γεωμετρία, και αποκτά περισσότερη δύναμη από ότι στους άλλους τομείς της τέχνης με τη χρησιμοποίηση λιγότερων μορφών».

Η στερεομετρία όμως, όπως επεξηγείται στο εγχειρίδιο του Τζόσουα Κέρμπυ το σχετικό με την προοπτική, το οποίο συμβουλευόταν διαρκώς ο Τέρνερ, έχει επίσης την αρχή της στη φύση, και στη λεξάντα του για το έργο *Ο Ναός του Πανελλήνιου Δία* αναστηλωμένος υπήρχε επίσης κάποια υπόνοια επίκλησης του φυσικού πρότυπου της αρχιτεκτονικής. Ο ζωγράφος κατάλαξε να τη θεωρήσει ως κάτι πιο διάχυτο από εκείνο, γιατί η ίδια η φύση αποκάλυψε τους κανόνες της δομής που αποτελούν τη βάση της. Το 1818 ο καλλιτέχνης δήλωσε ότι η μελέτη της γεωμετρίας ήταν βασική γι' αυτόν γιατί «δεν μπορούμε να ξεφύγουμε από τον πυρήνα των γεωμετρικών μορφών, που είναι οι κανόνες της δομής κάθε μορφής, κι επομένως γιατί είναι υποτιμητικό να τους αφήσουμε να εφαρμοστούν στην τέχνη, που εισέδουσε στη φύση, στην οποία ανήκουν και τα συστατικά μέρη της γεωλογικής έρευνας, γιατί τα φυτικά και όρυκτα στοιχεία δεν ξεφεύγουν απ' αυτούς τους κανόνες, αλλά τους διατηρούν, και γιατί η κηρύθρα της μέλισσας και η μάζα του βασάλτη δείχνουν την ίδια γεωμετρική μορφή, που η φύση έχει όλες τις βασικές αρχές της».

Και σε κάποια άλλη διάλεξη που έδωσε λίγα χρόνια νωρίτερα, ο Τέρνερ παράθεσε μερικούς στίχους ενός αγαπημένου ποιητή του δέκατου όγδοου αιώνα, του Μάρκ Έγκενσαϊντ, που αναφέρονται σ' αυτή την πλατωνική γεωμετρία της οικουμένης:

/ Τέτοιος είναι ο θρόνος που ο άνθρωπος για την αλήθεια / Είχε κτίσει ανάμεσα στα μονοπάτια της μεταβλητότητας / Ασφαλής, ακλόνητος, ήρεμος, και από εκεί παρατηρεί γύρω / Μέσα σε ύλες που αποσυντίθενται τις καθαρές μορφές / Του τριγώνου, του κύκλου, του κύβου και του κώνου.

Η σύλληψη αυτή της αλληλεξάρτησης ανάμεσα στη δομή της φύσης και της τέχνης παρουσιάστηκε με τον πιο έντυπωσιακό τρόπο στην τέχνη του Τέρνερ γύρω στο 1820, όταν άρχισε να φιλοτεχνεί τα σχέδια τοπίων του με βάση μία άπλη, αλλά συνήθως εκπληκτικά επιδέξια τοποθέτηση λίγων χρωμάτων, που ήταν συνήθως τα τρία πρωτογενή ή πρωτόγονα χρώματα, δηλαδή το κόκκινο, το κίτρινο και το μπλέ. Οι «αρχικές επεξεργασίες των χρωμάτων» στο έργο *Ακρόπολη* (βλ. αρ. κατ. 67) είναι δυο ωραία παραδείγματα της εφαρμογής της μεθόδου αυτής σ' ένα ελληνικό θέμα. Φαίνεται πως η διαδικα-

σία άρχισε με ύδατογραφίες, αλλά κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1830 άρχισε να γίνεται όλο και περισσότερο ή συνηθισμένη μέθοδος του Τέρνερ για τις έλαιογραφίες (άρ. κατ. 74, 76): ό ζωγράφος έμοιαζε να έλπίζει να συναγωνιστεί τις διαδικασίες της ίδιας της φύσης, στην έξελικτική της πρόοδο από τó άπλό πρós τó πιό σύνθετο, και ακόμα και οί τελικοί, έκτεθειμένοι ζωγραφικοί πίνακες και οί ύδατογραφίες δίνουν συχνά κάποια ιδέα για τά πρότυπά τους. Πολλά σχέδια δέν έγκατέλειψαν πραγματικά ποτέ τó στάδιο αυτό της μορφικής άφαίρεσης, και άποτελούν τó μεγαλύτερο μέρος τών σωζόμενων μεταγενέστερων έργων του Τέρνερ. Αυτά άντιπροσωπεύουν, στο ζωγραφικό χώρο, εκείνο που ό Σόον όνόμασε «τó πρωτόγονο πρότυπο τών Έλλήνων».

Έντούτοις τó πιό σημαντικό ίσως στοιχείο της έλληνικής έμπειρίας του Τέρνερ ήταν ίσως ή δύναμη, ή ενέργεια της φύσης: ή όρμη του νερού, όπως άποκαλύπτεται στο ποίημα του Μουσαίου *Οί έρωτες της Ήρώς και του Λέανδρου* ή στόν *Ύμνο στη Δήλο* του Καλλιμάχου ή ακόμα και ή όρμη του φωτός, που ένα τυπικό παράδειγμά της είναι ό διπλός ρόλος του 'Απόλλωνα και του Διόνυσου, που ένσωματώνουν τήν καταστροφική και τήν παραγωγική δύναμη του ήλιου. 'Ο χαρακτήρας που έδωσε ό Τέρνερ στους Δελφούς, με τόν Παρνασσό και τήν Κασταλία Κρήνη (άρ. κατ. 70), είτε ό ίδιος διάλεξε τó θέμα είτε όχι, δείχνει πάνω άπ' όλα τó ένδιαφέρον του για τις υπέρτατες χθόνιες δυνάμεις της φύσης, για τις δυνάμεις που είχε ήδη ανακαλύψει στόν δράκοντα του 'Ιάσωνα και τόν Πύθωνα του 'Απόλλωνα. Κατά τήν περίοδο αυτή τά ίχνη μιās άρχαίας έγκατάστασης στους Δελφούς ήταν τελείως κρυμμένα και δέν μπορούσε να τά δεϊ κανείς. 'Η άποψη του Τέρνερ πλησίαζε περισσότερο εκείνη του φίλου του και ζωγράφου Τσάρλς Λόκ 'Ηστλεγκ, που έπισκέφθηκε τó χώρο αυτό τó 1818: «Οί δύο βράχοι του Παρνασσού είναι υπέροχοι άπό μόνοι τους, αλλά ή γεμάτη λάσπη πόλη δέν έχει να προσφέρει τίποτα. Σχηματίζει, όπως ή παλιά πόλη, ένα άμφιθέατρο, που τó στήριζαν κάποτε υπερυψωμένα Κυκλώπεια τείχη, μερικά άπό τά όποια σώζονται άκόμη· έπειδή όμως χρειάζονται κι άλλα, τó έδαφος έχει άπότομες κατηφοριές με βράχους και άμμο, άπό τήν πόλη ως μιá άπέραντη κοιλάδα, που βρίσκεται μίλια πιό κάτω, και που κάποτε τήν πότιζε ό Πλιστός, [sic] που τή διασχίζει ακόμα τó χειμώνα... Οί βάσεις μερικών άπό τά υπερυψωμένα μέρη, με μερικά ίχνη του Σταδίου και μερικούς τάφους λαξεμένους στους βράχους, είναι τά μόνα έρείπια τών Δελφών. Σώζεται ή Κασταλία Κρήνη· είναι ένα μικρό ρυάκι που ή πηγή του βρίσκεται ανάμεσα στους δύο βράχους. Έκεί βρίσκεται ένα μικρό παρεκκλήσι, που έχει επάνω του τó όνομα του Λόρδου Βύρωνα... 'Ακόμα και χωρίς καμιá σύνδεση, τó μέρος αυτό έχει και ρομαντισμό και ποίηση... Δέν υπάρχουν δέντρα ή πράσινο· ή άθλια πόλη και τó υπέροχο βουνό είναι έπίσης γυμνά... Τό βουνό... και τó βάθος και ή άπόσταση που προκαλούν τρόμο, παρόλο που έμφανίζονται προοδευτικά, όταν τά βλέπει κανείς άπό ψηλά, σχηματίζουν μιá άπό τις πιό μεγαλειώδεις σκηνές».

Μέσα σέ λίγα έκατοστά, στη λαμπρή εικονογράφηση για τó έργο *Τσάιλντ Χάρολντ* (Ωδή Ι, Ι) του Βύρωνα, καταστάλαξε και ή έμπειρία του Τέρνερ άπό τήν άρχαία Έλλάδα, και τó όραμα της σύγχρονης Έλλάδας.

Σερ Τζόσουα Ρένολντς (1723 - 1792)

Ο Τζόσουα Ρένολντς σπούδασε ζωγραφική με καθηγητή τόν Τόμας Χάντσον (1740 - 3), και εργάστηκε για άρκετο καιρό ως προσωπογράφος στην περιοχή του Ντέβον, πριν να ταξιδέψει στην Ίταλία όπου πέρασε ένα μεγάλο διάστημα μελετώντας το έργο των ζωγράφων Ραφαήλ, Κορέτζιο, Τισιανού και Μιχαήλ Άγγελου. Στη συνέχεια έγινε ο πιο σημαντικός καλλιτέχνης της εποχής του και με την ίδρυση της Βασιλικής Ακαδημίας (1768) εξελέγη πρώτος πρόεδρός της. Το 1769 πήρε τον τίτλο του ιππότη.

Ρίτσαρντ Γουίλσον (1714 - 1782)

Ο Ρίτσαρντ Γουίλσον, που γεννήθηκε στην Ουαλία πήγε στο Λονδίνο το 1729 όπου εργάστηκε κοντά στον προσωπογράφο Τόμας Ράιτ, και οι προσωπογραφίες που φιλοτέχνησε απέκτησαν γρήγορα φήμη. Η εξάχρονη διαμονή του στην Ίταλία (1749 - 1756) ήταν μια κρίσιμη καμπή της σταδιοδρομίας του, γιατί εκεί αποφάσισε να αποσιωθεί αποκλειστικά στην τοπιογραφία. Υπήρξε ιδρυτικό μέλος της Βασιλικής Ακαδημίας το 1768 και το 1776 διορίστηκε βιβλιοθηκάριος της.

Σερ Ρίτσαρντ Κόλτ Χόορ (1758 - 1838)

Ο ιστορικός Ρίτσαρντ Κόλτ Χόορ σπούδασε ύδατογραφία κοντά στον Τζών «Γουόρικ» Σμίθ και κληρονόμησε το Στάουρχεντ στο Γουίλτσαρ το 1785, προτού συμπληρώσει τη «Μεγάλη Περιοδεία» στα 1786 - 7. Ανάμεσα στα έργα που εξέδωσε συγκαταλέγονται ημερολόγια περιοδειών στην Ίρλανδία, τόν Έλβα, την Ίταλία και τη Σικελία, καθώς και μονογραφίες για τις γενεολογίες των οικογενειών, την τοπογραφία και την αρχαιολογία του Γουίλτσαρ. Γύρω στο 1799 ο Κόλτ Χόορ έγινε ένα από τους πιο σημαντικούς χρηματοδότες έργων του Τέρνερ, κι ο σύνδεσμός τους εξακολούθησε και στην δεκαετία του 1820.

Σερ Τζών Ο' Μπράιεν Γουίνταμ, τρίτος κόμης Έγκρεμοντ (1751 - 1837)

Ο Έγκρεμοντ, που ήταν ιδιοκτήτης αγροκτήματος έτρεφε άλογα για ιπποδρομίες και χρηματοδοτούσε και έργα τέχνης, ταξίδεψε στη νεανική του ηλικία στη Γερμανία και την Αυστρία, και άρχισε να κάνει συλλογή έργων αγγλικής τέχνης από το 1775 και έξης. Έγινε ένας από τους τακτικούς αγοραστές έργων του Τέρνερ, κάνοντας αρχή το 1802 με το έργο *Πλοία που έτοιμάζονται ν' άγκυροβολήσουν* και ανάμεσα στους άλλους καλλιτέχνες που χρηματοδοτούσε συγκαταλέγονταν οι Μπέντζαμιν Ρόμπερτ Χέντεν, Τόμας Φίλιπς, Τζών Φλάξμαν, Τζόζεφ Νόλλεκενς και Τζών Κόνσταμπλ.

Σερ Τσάρλς Λόκ Ήστλεηκ (1793 - 1865)

Ο Σερ Τσάρλς Ήστλεηκ, ζωγράφος που ειδικεύτηκε στα ήθογραφικά θέματα και τις προσωπογραφίες από την ιστορία και σε έλαιογραφίες και σε ύδατογραφίες, διακρίθηκε

καί σέ διοικητικά ἐπαγγέλματα σέ ιδρύματα τέχνης. Ὑπῆρξε Βιβλιοθηκάριος τῆς Βασιλικῆς Ἀκαδημίας (1842 - 1845), Ἐφορος τῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκης (1843 - 1847), ἐξελέγη Πρόεδρος τῆς Βασιλικῆς Ἀκαδημίας τὸ 1850, καί διορίστηκε Διευθυντὴς τῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκης τὸ 1855. Συνδέθηκε μὲ φιλία μὲ τὸν Τέρνερ γύρω στὸ 1811 καί ἔμενε στὸ ἴδιο σπίτι μ' ἐκεῖνον τὸ 1828. Διαπραγματεύθηκε τὸ ἔργο τοῦ Τέρνερ στὰ βιβλία *Ὑλικά γιὰ μιὰ Ἱστορία τῆς Ἐλαιογραφίας* (1847) καὶ *Συμβολές στὴ βιβλιογραφία τῶν Καλῶν Τεχνῶν* (Δεύτερη σειρά, 1870) καί ὁ Τέρνερ εἶχε στὴν κατοχή του τὴ μετάφραση τῆς *Θεωρίας τῶν Χρωμάτων* τοῦ Γκαῖτε ἀπὸ τὸν Ἡστλεγκ, σχολιασμένη ἀπὸ τὸν ἴδιο.

Τόμας Μπρούς, Ἑβδομοῦ Κόμητος Ἐλγίνος (1766 - 1841)

Τὸ 1799 ὁ διπλωμάτης καὶ ἀρχαιολόγος λόρδος Ἐλγίνος ἦταν ἐπικεφαλῆς μιᾶς ἀποστολῆς στὴν Κωνσταντινούπολη καὶ τὴν Ἑλλάδα ποὺ εἶχε ὡς ἀποτέλεσμα τὴ μεταφορά στὴν Ἀγγλία τῶν μαρμάρων τοῦ Παρθενῶνα, ποὺ τώρα βρίσκονται στὸ Βρεττανικὸ Μουσεῖο. Ὁ Τόμας Γκέρτεν καὶ ὁ Τέρνερ συγκαταλέγονταν στοὺς καλλιτέχνες ἀπὸ τοὺς ὁποίους ζήτησε νὰ λάβουν μέρος στὴν ἀποστολὴ ὡς σχεδιαστές, ἀλλὰ κι οἱ δύο τοὺς ἀρνήθηκαν.

Τζ. Γ. Κόκερελ (1788 - 1863)

Ὁ τελευταῖος ἀπὸ τοὺς μεγάλους ἄγγλους κλασικοὺς ἀρχιτέκτονες Κόκερελ ταξίδεψε ἀπὸ τὸ 1810 ὡς τὸ 1817 στὴ Μικρὰ Ἀσία, τὴ Σικελία καὶ τὴν Ἑλλάδα, ὅπου ἀπέκτησε φήμη ὡς ἀρχαιολόγος καὶ ἔπαιξε ἓνα σημαντικὸ ρόλο στὴν ἀνακάλυψη τῶν μαρμάρινων γλυπτῶν ἀπὸ τὴ Φιγάλεια, ποὺ τώρα βρίσκονται στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο. Ὑπῆρξε ἐπόπτης τῆς ἐκκλησίας τοῦ Ἁγίου Παύλου καὶ Καθηγητὴς Ἀρχιτεκτονικῆς στὴ Βασιλικὴ Ἀκαδημία ἀπὸ τὸ 1840 ὡς τὸ 1857.

Τόμας Ἀλλασον (1790 - 1852)

Ὁ Τόμας Ἀλλασον σπούδασε στὶς Σχολές τῆς Βασιλικῆς Ἀκαδημίας (ὅπου τοῦ ἀπονεμήθηκε τὸ Ἀργυρὸ Μετάλλιο τὸ 1809) καὶ ταξίδεψε στὴν Ἑλλάδα τὸ 1814, ὡς σχεδιαστὴς ἀρκετῶν ἐκδόσεων τοῦ οἴκου Σπένσερ Στάνχοουπ. Ὑπῆρξε ἐπόπτης τοῦ Χρηματιστηρίου καὶ τοῦ γραφείου τῆς Ἐνώσεως Πυροσβεστῶν, (ποὺ τὸ κτίριό τους στὴ Μπαρθόλομιου Λέην ὑπῆρξε τὸ κυριώτερο δημόσιο ἔργο του) καὶ ἦταν ὑπεύθυνος γιὰ τὶς προσθήκες στὰ κτήρια τοῦ σπιτιοῦ καὶ τοῦ κήπου τοῦ Κόμητα τῶν Πύργων τοῦ Ὡλτον στὸ Σρόσμπερυ, καθὼς καὶ γιὰ ἐκτεταμένες ἐπισκευές στὸ Παλάτι τοῦ Μπλένεμ.

Τζέημς Χόλγουερθ (1781 - 1841)

Ὁ φίλος τοῦ Τέρνερ Τζέημς Χόλγουερθ ὑπῆρξε ζωγράφος ὑδατογραφιῶν καὶ δάσκαλος ποὺ εἶχε σπουδάσει κοντὰ στὸν Τζὼν Γκλόβερ. Ὑπῆρξε ἓνα ἀπὸ τὰ ἀρχικὰ μέλη τῆς Παλιᾶς Ἑταιρείας Ὑδατογραφίας, καὶ ἐξέθεσε ἀπόψεις ἀπὸ τὴν Οὐαλία στὴ Βασιλικὴ Ἀκαδημία στὰ 1803 - 4, καὶ στὴν Παλιὰ Ἑταιρεία Ὑδατογραφίας ὡς τὸ 1824.

Τζὼν Νάς (1752 - 1835)

Ὁ Νάς, ποὺ ὑπῆρξε ὁ πιὸ πετυχημένος ἀρχιτέκτονας τῶν ἀρχῶν τοῦ δέκατου ἑνατοῦ αἰῶνα, ἄφησε ἔντονα τὰ ἴχνη του στὸ Λονδίνο. Ἐκανε τὴ διαρρύθμιση τοῦ Ρήτζεντ' ς

Πάρκ, και τα σχέδια των περισσότερων ομάδων σπιτιών που είχαν κτιστεί πάνω σε ανωφέρειες κοντά σ' αυτό, έκανε σχέδια για τη Ρήτζεντ Στρήτ, ξαναδημιούργησε το Παλάτι του Μπάκιγγαμ από την Παλιά Έπαυλη του Μπάκιγγαμ, και έκανε το σχέδιο της Μαρμάρινης 'Αψίδας που αρχικά ύψωνόταν μπροστά απ' αυτό.

Σέρ Τζών Σόον (1753 - 1837)

Ο Σέρ Τζών Σόον, τελευταίος σημαντικός αρχιτέκτονας πριν από τη βικτωριανή εποχή των αναβιώσεων, έκανε τα σχέδια για την Τράπεζα της 'Αγγλίας, και υπήρξε καθηγητής της 'Αρχιτεκτονικής στη Βασιλική 'Ακαδημία από το 1806 και έξης. Και ο Τέρνερ και ο Σόον ήταν μέλη του Συμβουλίου της 'Ακαδημίας το 1803, και συνδέθηκαν με άφορμη τις δραστηριότητές τους στο Γενικό 'Αγαθοεργό 'Ιδρυμα για τους καλλιτέχνες. Και οι δύο υπήρξαν διευθυντές, το 1818 και μέλη του διοικητικού Συμβουλίου τον επόμενο χρόνο.

Φρέντερικ Συλβέστερ Νόρθ Ντάγκλας (1791 - 1819)

Ο συγγραφέας Φρέντερικ Συλβέστερ Νόρθ Ντάγκλας εκπαιδεύτηκε στο Σχολείο του Γουεστμίνστερ και στο κολλέγιο Κράιστ Τσέρτς της 'Οξφόρδης, και υπήρξε βουλευτής του Μπάνμπερυ στα 1812 και 1818. Το έργο του *Μελέτη για μερικές όμοιότητες ανάμεσα στους αρχαίους και σύγχρονους Έλληνες* εκδόθηκε το 1813.

Τζέιμς Στιούαρτ (1713 - 1788) και Νίκολας Πέβερ (1720 - 1804)

Οι δύο αυτοί αρχιτέκτονες γνωρίστηκαν στη Ρώμη και ταξίδεψαν μαζί στην Ελλάδα το 1751, και τ' αποτελέσματα της αποστολής αυτής δημοσιεύτηκαν στο έργο *Αρχαιότητες των Αθηνών* το 1762, που έγινε άφορμη για την παρουσίαση της ελληνικής αρχιτεκτονικής στο Λονδίνο.

Χένρυ Γκάλυ Νάιτ (1786 - 1846)

Ο Χένρυ Γκάλυ Νάιτ υπήρξε συγγραφέας έργων για την αρχιτεκτονική και Μέλος της Βουλής εκπροσωπώντας αρχικά την περιοχή του Ώλντμπορω (1824 - 8), στη συνέχεια του Μώλτον (1830) και τέλος του Βόρειου Νότινγκχαμ (1835 και 1837). Η *Αρχιτεκτονική Περιοδεία στη Νορμανδία* (1836), και η *Εκκλησιαστική Αρχιτεκτονική της Ιταλίας* (1842 - 1844) συγκαταλέγονται ανάμεσα στα έργα του. Ο Νάιτ προμήθευσε το σκίτσο από το οποίο ο Τέρνερ ζωγράφισε το *Ναό του Πανελλήνιου Δία*.

Ρόμπερτ Σάδν (1774 - 1843)

Ο ποιητής Ρόμπερτ Σάδν πήρε την εκπαίδευσή του στο Γουέστμινστερ (απ' όπου αποβλήθηκε γιατί εφαρμόζε τις Ιακωβινικές αρχές του σ' ένα σχολικό περιοδικό) και στο Κολέγιο Μπέλιολ της 'Οξφόρδης. Ταξίδεψε δύο φορές στη Λισαβόνα (1795 και 1800) και στη συνέχεια, αφού σπούδασε νομικά εγκαταστάθηκε στο Κέζικ όπου και παρέμεινε. Υπήρξε δαφνοστεφής ποιητής στην υπηρεσία της βασιλικής οικογένειας το 1813, και από το 1835 έπαιρνε σύνταξη 300 λιρών που του χορήγησε ο Πήλ. Επί τριάντα χρόνια υπήρξε τακτικός συνεργάτης του περιοδικού *Κουώρτερλν*.

Λόρδος Βύρων (1788 - 1824)

*Ο Λόρδος Βύρων, πήρε την εκπαίδευση του στο Σχολείο του Χάροου, και στη συνέχεια στο Κολέγιο Τρίνιτι του Καϊήμπριτζ, όπου διάβαζε πολύ, κολυμπούσε, έκανε πυγμαχία και περνούσε μια έκλυτη ζωή. Μια πρώιμη ποιητική συλλογή ανατυπώθηκε το 1807 με τον τίτλο *Ωρες Σχολής*, και ακολούθησε το Προσκύνημα του *Τσάιλντ Χάρολντ* (Ώδες I και II) το 1812, μερικά κομμάτια από την *Ανατολή* στα 1814/15, οι Ώδες III και IV από τον *Τσάιλντ Χάρολντ* στο 1816 και 1817, και τέλος τα έργα *Μπέπο* (1818), *Ένα όραμα της κρίσης* το 1822, και *Ο Ντόν Χουάν* στα 1819 - 24. Ταξίδεψε πολύ στο Βέλγιο και την περιοχή του Ρήνου και στην Έλβετία όπου συνάντησε τον ποιητή Σέλυ, και από κει προς τη Βενετία (όπου πέρασε δυο χρόνια) και τη Ρώμη. Βοήθησε ενεργά τους Ιταλούς Έπαναστάτες, και το 1823 βρέθηκε στο πλευρό των επαναστατημένων Ελλήνων που είχαν ξεσηκωθεί ενάντια στους Τούρκους. Πέθανε από έλώδη πυρετό στο Μεσολόγγι τον επόμενο χρόνο.

Άλεξάντερ Πόουπ (1688 - 1774)

*Ο Άλεξάντερ Πόουπ, γιός ενός Λονδρέζου εμπόρου υφασμάτων που αποσύρθηκε από την ενεργό ύπηρεσία τη χρονιά που γεννήθηκε ο ποιητής, γνώρισε τη ζωή της πόλης από ένα πνευματώδη άνθρωπο μιās κάποιας ηλικίας, τον Γουίλιαμ Γουίτσερλυ. Το έργο του έγινε γνωστό για πρώτη φορά το 1709, με την δημοσίευση των *Ποιμενικών* στα *Ποιητικά Ανάλεκτα* του Τόνσον. Ακολούθησε *ο Μεσίας* που δημοσιεύτηκε στο *Θεατή* το 1712, *Η κλοπή της μπούκλας* που δημοσιεύτηκε στα *Ανάλεκτα* του Λίντοτ το 1712 (και χωριστά το 1714) και *το Δάσος* του Γουίντσορ. Άλλα γραπτά έργα είναι οι μεταφράσεις της *Ιλιάδας* και της *Οδύσσειας* και η πρώτη έκδοση των *άπάντων* του έγινε το 1751. Τα σατυρικά γραπτά του αντανακλούν τις τάσεις του καιρού του.

Μάρκ Έηκενσαϊντ (1721 - 1770)

*Ο άγγλος ποιητής και γιατρός Μάρκ Έηκενσαϊντ εγκατέλειψε τις θεολογικές σπουδές του, για χάρη της ιατρικής και έγινε τελικά διάσημος στο επάγγελμα που διάλεξε, και προσωπικός γιατρός της Βασίλισσας το 1761. Έγραψε στίχους στο *Περιοδικό για κυρίους* ήδη το 1737 και δημοσίευσε ένα διδακτικό ποίημα, τις *Χαρές της Φαντασίας* το 1744. Τα *άπαντα* των ποιημάτων του εκδόθηκαν το 1772.

Turner and the Greek Spirit

«To convey to you an idea of the colouring of Greece is impossible, it would be first necessary to shew the sun which glows in these climates. Lord Byron has done all that Poetry can do, but even he is very far behind; the dark blue sky, the deep blue sea are beyond the reach of art. I now value our artist Turner more than ever; without having even ever visited Italy, he has devined the effect of an Italian sun, and borders on the Eastern».

(George Basevi, 1819)

Turner was just about to make his first visit to Italy when this was written, and to bring back some dazzling records of the encounter (see Nos. 15 - 19), but he never did visit Greece itself: like that warmest advocate of Greek art in the eighteenth century, the German historian J.J. Winckelmann, who also travelled no further than southern Italy, it was an imaginative vision of Greek culture that was to animate his work throughout his long life.

Turner had intended to go to Constantinople in 1799, but the project came to nothing. The painter's first experience of the Classical world was, in the event, an essentially Roman one, transmitted through his mentor, Sir Joshua Reynolds, at the Royal Academy, where Turner had been a student in 1789, and an Academician ten years later; and through patrons of an older generation like Sir Richard Colt Hoare, who prepared Turner for his encounter with Italy by exposing him to the paintings of Claude, Nicholas and Gaspar Poussin, and their English eighteenth-century follower Richard Wilson, and to the poetry of Horace, Ovid and Virgil, and their eighteenth-century English imitators. One of Turner's most devoted and lifelong patrons was the third Earl of Egremont, whose home, Petworth House, in Sussex (see Nos. 14, 32 - 40), was also the home of one of the most important collections of classical sculpture in England, gathered chiefly in Rome by Egremont's father between 1750 and 1760, but arranged and extended by the third Earl, who showed in the 1820s a more pronounced taste for Greek, as opposed to Roman examples. Turner was himself entrusted with the acquisition of a Polykleitan torso, on his second visit to Rome in 1828, and Egremont had this «completed» as a *Dionysos*. Among the best marbles in the collection was a head of Aphrodite attributed to Praxitiles, and now thought to be the prototype of the head of the Medici Venus in Florence.

Thus Turner's most direct experience of Greek art came, not surprisingly, through sculpture. On his first visit to Rome he filled many pages of a sketchbook (T.B. CLXXX) with swift studies of Greek and Roman statuary in the Museo Pio-Clementino in the Vatican, and in 1842 he presented to the Royal Academy in London a cast of that most concentratedly vital of Greek figure sculptures, the torso of Herakles (The Belvedere

Note: Pages 46 - 49 include information on individual people mentioned in the text.

Torso) in the same collection; a carving which had especially excited Michelangelo, and which had been the subject of a particularly imaginative eulogy by Winckelmann:

«Just as in the rising swell of the sea, the once motionless surface grows with playful waves into a barely perceptible (*nebligen*) commotion, where one wave is swallowed up by the next, and then in turn is whirled up by it, so here one muscle, swelling gently and drawn into movement, flows into another, and a third, which rises between them, and seems to reinforce their motion, is then itself swallowed up, taking our gaze with it... [From the back] I see the most perfect structure of the members of this body, the source of the muscles, and the basis of their positioning and movement; and all this reveals itself like a landscape seen from the mountain-height, over which nature has poured her manifold riches. Just as the rejoicing heights are lost in gentle slopes down to the deep valleys, now drawing together, now opening out again, so here the swelling hills of muscles raise themselves, various, imposing and beautiful, and around them twist often imperceptible depths, like the river Meander, more apparent to the feeling than to the sight».

Sculpture is seen in terms of just those sublime landscape elements, sea and mountains, so dear to Turner.

But Turner was not himself a sculptor, and it is not at all clear how the essentially Roman view of the Classical world which he inherited from the eighteenth century came to be supplemented by more purely Greek sources in the distillation of his art. Certainly,

Ὁ ἀποχωρισμὸς τῆς Ἡρώς καὶ τοῦ Λεάνδρου
The parting of Hero and Leander



almost as soon as turned to mythological subject - pictures about 1800, Turner was interested in Greek as well as Roman themes: the *Jason* of 1802, which reflects a reading of Apollonius Rhodius; the *Apollo and Python* exhibited in 1811 with a caption from Callimachus' *Hymn to Apollo* (both London, Tate Gallery), the large watercolour of *Chryses* of the same year, from the *Iliad*, which Turner read in the translation of Alexander Pope (Private Collection), and *The Parting of Hero and Leander* (London, National Gallery), with an attribution to «the Greek of Musaeus», which he exhibited in 1837, but which goes back to a drawing of about 1802 — all these show that Turner was beginning to go directly to the highways and byways of Classical and Hellenistic Greek literature for his inspiration; and there is even evidence to suggest that he took some trouble (in vain) to acquire the language itself. But it is not until the 1810s that we begin to feel a more urgent, contemporary note creeping into Turner's vision of Greece, and now, not surprisingly, the context is provided, most of all, by the activities and the publications of Lord Byron, who had made his celebrated pilgrimage in 1809 - 1811.

By far the majority of Turner's images of modern Greece were produced for engravings to illustrate the *Life and Works of Lord Byron*, published by John Murray in the 1820s and 1830s (see Nos. 68 - 71). But already in 1816 he painted contemporary Greece on a grand scale in a picture conceived as a companion to a view of ancient Greece, so that together they would underline the poignant fate of a great nation oppressed. This was the first instance of a series of companion-pictures on the theme of ancient and modern life, which was to occupy Turner until the end of the 1830s; but there the subject matter was taken from the history of Italy; here it was purely Greek: *The Temple of Jupiter Panhellenius Restored* (lost), and *View of the Temple of Jupiter Panhellenius, in the Island of Aegina, with the Greek National Dance of the Romaika: the Acropolis of Athens in the Distance* (Northumberland Collection). The caption to the first picture of the pair, taken from a recently-published poem by Robert Southey, *Roderick, the last of the Goths* (in which the Christian Goths in Spain are led to victory against the occupying Moors), suggests the dawning of a civilisation among groves of pines, «like pillars of the temple». The dawn theme is reinforced, perhaps, by the sculpted relief to the left of the picture, which shows a charioteer crowned by a victory, and, on the left, the Greek inscription:

ANNIKEPIΣ
APMHAATHΣ

The larger word above seems to be a version of *Ἀνίκητος*, *Invictus*, «The Unconquered», used as an attribute of the Roman sun-god, Mithra, and the smaller word below is simply «charioteer». The relief is a representation of the victorious chariot of the sun. In the centre of the painting a bridal procession, the bride veiled and seated on an ox, winds its way with torches, music and dancing to the temple-precinct:

Along the street the new-made brides are led,
With torches flaming to the nuptial bed.
The youthful dancers in a circle bound
To the soft flute and cittern's silver sound.

(*Iliad*, Bk. XVIII, v.491 ff. trans. Pope)



Ὁ ναὸς τοῦ Δία στὴν Αἴγινα, σχέδιο γιὰ ὁξυγραφία

The temple of Jupiter in the Island of Aegina, drawing for an etching

The action in the companion-picture takes place, by contrast, at sunset, and the foreground is animated by a group of girls dancing the *Romaika*, which, like the ruins of the temple in the background, was also seen as a survival from Classical times. Henry Gally Knight, who had provided Turner with a sketch of the ruins, had also, in his poem *Phrosyne: A Grecian Tale* (1813) given the painter a cue for this modern motif:

Full soon, beneath the plane, the virgin band,
 In wonted dance advancing, join'd the hand:
 The youths, divided from the fair, apart
 Trod the same maze, but wanted all the art.
 Met in a solemn knot the archons sate,
 And o'er the pipe prolonged the grave debate;
 The matron train, loquacious in their glee,
 Range in a line, to gossip and to see;
 Th'ignobler crowd are scattered o'er the ground;
 And, join'd in troops, the children sport around -
 Smiles all the scene, and gives to Fancy's eye
 One glimpse of ancient Greece and Liberty.

(Canto I, v. 184 - 195)

Greek vitality and Greek values persist amid decay and oppression, but here it is also sunset, and the note is, surely, one of pessimism: the pessimism of Byron's *Childe Harold's Pilgrimage*, Canto II, which had appeared in 1812:

Save where some solitary column mourns
Above its prostrate brethren of the cave;
Save where Tritonia's airy shrine adorns
Colonna's cliff, and gleams along the wave;
Save o'er some warrior's half-forgotten grave,
Where the gray stones and unmolested grass
Ages, but not Oblivion, feebly brave;
While strangers, only, not regardless, pass,
Lingering, like me perchance to gaze, and sigh «Alas!»

Yet are thy skies as blue, thy crags as wild;
Sweet are thy groves, and verdant are thy fields,
Thine olive ripe as when Minerva smiled,
And still his honied wealth Hymettus yields;
There the blithe bee his fragrant fortress builds,
The free-born wanderer of thy mountain-air;
Apollo still thy long, long summer gilds,
Still in his beam Pedeli's marbles glare:
Art, Glory, Freedom fail, but Nature still is fair.

Where'er we tread 'tis haunted, holy ground;
No earth of thine is lost in vulgar mould,
But one vast realm of wonder spreads around,
And all the Muse's tales seem truly told,
Till the sense aches with gazing to behold
The scenes our earliest dreams have dwelt upon;
Each hill and dale, each deepening glen and wold
Defies the power which crushed thy temples gone:
Age shakes Athenae's tower, but spares gray Marathon.

(Canto II, lxxxvi - lxxxviii)

Both Byron and Turner were drawing on a substantial tradition of English response to the fate of Greece under Turkish domination, and the way in which it might offer a lesson for contemporary England had recently been underlined by F.S.N. Douglas in his *Essay on Certain Points of Resemblance between the Ancient and Modern Greeks* (1813). Douglas's juxtaposition of the ancient wedding and the modern *Romaika* in Chapter IV of his book suggests, indeed, that Turner had it in mind when he conceived his pair of paintings in 1816. Certainly such meditations were becoming increasingly congenial to him: in 1812 he had already begun to draw a modern moral from an ancient story in *Snowstorm, Hannibal and his Army Crossing the Alps* (London, Tate Gallery). But by choosing to

present the temple at Aegina in this context, Turner was not simply alluding to the unity of the Greek people under Zeus Hellanios (the temple has now been recognized as dedicated to the mother-goddess Aphaia), but he was also drawing attention to the most recent, and, it was thought, the most important archaeological discovery of the period: the excavation of this magnificent Doric temple by an Anglo-German expedition in 1811. Turner had been provided with a sketch of the building in its ruinous state by Henry Gally Knight, who had travelled in Greece in 1810 - 1811, and had met Byron, an old school-companion, in Athens. Knight is now chiefly known for Byron's later attacks on his published writings, which are feeble enough, but at this time he seems to have been on good terms with the poet, and he subsequently became a friend of Turner's. But for his picture of the *restored* Temple of Jupiter (the surrounding magnificent buildings seem to be entirely fanciful), Turner must have depended upon more expert advice, and his frontal presentation of the west elevation certainly suggests the architect's office. Here his source may have been Thomas Allason, an architect who also seems to have been in the circle of Knight and Turner's close friend James Holworthy, and whom Turner must have known well by 1817. In Athens in 1814 Allason had exchanged ideas with the chief excavator of the Aegina temple, the architect C.R. Cockerell. The sculptural group on the pediment of Turner's temple seems close to the reconstruction proposed by Cockerell, although he seems to have substituted for Cockerell's central figure of Minerva, the seated figure of Zeus. Cockerell returned from Greece to England in 1817, and during the 1820s he and Turner became very close; it was probably through his influence that the painter acquired his first first-hand guide to Greece, T.S. Hughes' substantial and scholarly *Travels in Sicily, Greece and Albania* of 1820, for which Cockerell had himself provided the splendid illustrations. Turner proposed to paint a number of watercolours of the temple at Aegina, based on the architect's drawings; and from notes in Cockerell's diary, it seems that an extensive publication of the temple was already planned in 1821. By the beginning of 1825, however, Turner had done very little, and in the event only one drawing seems to have been completed and engraved: *View of the Temple of Jupiter Panhellenius in Aegina during the Excavations* (Wilton 493). This was the only embellishment provided by Turner to Cockerell's great monograph, *The Temples of Jupiter Panhellenius at Aegina, and of Apollo Epicurius at Bassae*, which was eventually published in 1860, well after the painter's death.

It was Greece that first brought Turner, about 1816, into the orbit of Lord Byron, and that had stimulated his involvement in the didactic potential of historical landscape; but in the following years he followed in the footsteps of Childe Harold closer to home, in the Rhineland (see Nos. 28, 58, 63), in Central Italy (see Nos. 15, 17 - 19, 73), and, most of all, in Venice (see Nos. 16, 53 - 57, 77), where, in a brilliant series of watercolours and paintings from the last two decades of his life, Turner presented the fate of the most recent Empire to be overthrown by a tyrant, namely Napoleon, as a result of the combined and debilitating effects of luxury and power. It is entirely appropriate that the publisher John Murray should have chosen Turner to provide some of the illustrations to successive editions of Byron's *Life and Works* between 1825 and 1834, and that a dozen of the

seventeen illustrations he executed should have been of Greek subjects, several of them conceived at the height of the Greek War of Independence (see Nos. 68 - 71).

But it is also no accident that Turner's most sustained and intimate involvement with the Greek spirit should have been an architectural one. As a boy he had been trained as an architectural draughtsman (see No. 1), and although the vast majority of his early architectural watercolours are Picturesque and Gothic (see Nos. 2, 3, 6, 7), it was with classicising architecture, and with the architects of Neo-Classicism — with Soane, with Allason, with Cockerell and with Nash — that he always showed most affinity. His own architectural designs reflect these allegiances: he gave Doric detailing to the villa he built for himself at Twickenham, near London, and to the lodge he designed at Farnley Hall in Yorkshire; and in the lectures on perspective which he prepared and gave at the Royal Academy during these same years, he drew repeatedly on that most extensive anthology of Greek architectural remains, Stuart and Revett's *Antiquities of Athens*. What most of all Turner liked about Greek architecture was its fundamentality: it satisfied his growing fascination with the primitive, a sense that the strengths of art lie in art's origins in nature. In a letter to John Soane of 1806 Turner included this verse:

Sure of success proceeds the Man
Who from a preconcerted plan
With sticks and leaves a hut first builds
Before the Parthenon he fills
With monotriglyphs - diastyle
Then Architecture spreads her guile
And wondering students gape the while
Twixt Attic-Salt and Roman oil.

Turner was clearly familiar with a body of thought on the origin of architecture which had been developed most fully in the eighteenth century by M.A. Laugier in his *Essay on Architecture* (1753), and whose most notable exponent in England was, precisely, Turner's friend John Soane. Architecture, for Turner, was the art *par excellence* that aspired to the lucidity of simple stereometry; as he proclaimed in a lecture of 1818:

«Architecture moves steadily and uniformly towards geometric form by principle, towards geometric form by judgement, towards geometric form by propriety, towards geometric forms to render them practical, for every design partakes of geometry, and evinces the more power by the arrangement of fewer forms than in the other departments of the arts».

But stereometry, as illustrated by Joshua Kirby's handbook on perspective, to which Turner had such constant recourse, also had its origin in nature; and an appeal to architecture's natural model was, of course, also implicit in Turner's caption to *The Temple of Jupiter Panhellenius Restored*. The painter came to see it as far more pervasive than that, for nature herself displayed underlying structural regularities; the study of geometry was essential to the artist, he stated in 1818, because

«We cannot evade those Geometric forms in the Bone, the *machinery of all form*, and therefore why is it *degrading* to allow *that* to accompany art which pervaded through Nature, the component parts of which Geological research maintains; the vegetable and mineral evade not, but conform to; the cell of the Bee and the Basaltic mass display the like Geometric form, of whose elementary principles all nature partakes».

And in another lecture given a few years earlier, Turner had quoted from a favourite eighteenth-century poet, Mark Akenside, on this Platonic geometry of the Universe:

Such is the throne which man for truth amid
The paths of mutability hath built
Secure, unshaken, still, and whence he views
In matter's mouldering structures, the pure forms
Of Triangle, or Circle, Cube, or Cone.

This conception of a structural interrelationship of art and nature was introduced most dramatically into Turner's art about 1820, when he began to build up his landscape designs on the basis of a simple, but usually breathtakingly subtle, arrangement of a few colours, often the three primary or «primitive» colours, red, yellow and blue. Two fine examples of the method applied to a Greek subject are the «colour-beginnings» of the Acropolis of Athens (see No. 67). The procedure seems to have begun with watercolours, but during the 1830s it also came increasingly to be Turner's practice in oils (see Nos. 74, 76): it was as if the painter hoped to emulate the processes of nature herself, in her evolutionary progress from the simple to the more complex; and even the final, exhibited paintings and watercolours often reveal something of their prototypes. Many designs, indeed, never left this stage of formal abstraction, and they constitute the majority of Turner's surviving later works. They represent, in painterly terms, what Soane called, «the primitive model of the Greeks».

And yet perhaps even more important to Turner in his Greek experience was the power, the energy of nature: the violence of water as revealed in Musaeus' poem, *The Loves of Hero and Leander*, or Callimachus' *Hymn to Delos*; or of the light as exemplified in the dual roles of Apollo and Dionysos, the destructive and generative embodiments of the sun. Turner's characterisation of Delphi, with Parnassus and the Castalian Spring (see No. 70), whether or not the subject was chosen by the artist himself, shows above all his concern for the sublime chthonic powers of nature, the subterranean energies he had already deployed in Jason's dragon and Apollo's Python. At this period the remains of ancient settlement at Delphi were themselves very much hidden from sight. Turner's view was close to that of his friend, the painter Charles Lock Eastlake, who was there in 1818:

«The two rocks of Parnassus are fine as such, but the mud town situated at their foot has nothing to recommend it. It forms, like the old town, an amphitheatre, which was once sustained by terraces of Cyclopean walls, some of which remain; but for want of others the ground is one of rapid descent of rocks and sand from the

town to a vast valley miles below, once watered by the Plistus, which still flows through it in winter... The bases of some of the terraces, with some traces of the Stadium, and a few tombs hewn in the rocks, are absolutely all that remains of Delphi. The Castalian fountain exists; it is a little stream that issues from between the two rocks. A little chapel is there, with Lord Byron's name on it.... Without any associations even, this is a romantic and poetical place... There are no trees or verdure; the miserable town and fine mountain are equally bare... The mountain ... and the tremendous depth and distance, gradual as they are, which you look down upon, form a scene of the sublimest kind».

Within the space of a few centimetres, in this brilliant illustration to Byron's *Childe Harold* (Canto I, i), Turner has distilled both his experiences of ancient, and his vision of contemporary Greece.

Sir Joshua Reynolds (1723 - 1792)

Joshua Reynolds studied painting under Thomas Hudson (1740 - 3) and spent some time working as a local portraitist in Devon before travelling to Italy where he made a prolonged study of Raphael, Correggio, Titian and Michelangelo. He subsequently became the most important artist of his day and on the establishment of the Royal Academy (1768) was elected its first President. In 1769 he was knighted.

Richard Wilson (1714 - 1782)

Born in Wales, Richard Wilson came to London in 1729 and worked under Thomas Wright, the portrait painter, his own portraits gaining early recognition. His six year stay (1749 - 56) in Italy marked a turning point in his career for it was there that he decided to devote himself exclusively to landscape. He became a Foundation member of the Royal Academy in 1768 and was appointed its librarian in 1776.

Sir Richard Colt Hoare (1758 - 1838)

The historian, Richard Colt Hoare studied watercolour with John «Warwick» Smith and inherited Stourhead in Wiltshire in 1785, before completing the Grand Tour 1786 - 7. His published works include journals of tours in Ireland, Elba, Italy and Sicily and monographs on Wiltshire genealogy, topography and archaeology. By 1799 Colt Hoare had become a major patron of Turner and the association continued into the 1820s.

Sir George O'Brien Wyndham, 3rd Earl of Egremont (1751 - 1837)

Farmer, racehorse breeder and art patron, Egremont travelled as a young man in Germany and Austria, and began collecting British art from 1775. He became a regular buyer of Turner's work, starting with *Ships bearing up for Anchorage* in 1802, and among the other artists he patronised were Benjamin Robert Haydon, Thomas Phillips, John Flaxman, Joseph Nollekens and John Constable.

Sir Charles Lock Eastlake (1793 - 1865)

An historical genre and portrait painter in oil and watercolour, Sir Charles Eastlake was also a distinguished art administrator. He was Librarian of the RA (1842 - 1845), Keeper of the National Gallery (1843 - 1847), elected President of the Royal Academy in 1850 and appointed Director of the National Gallery in 1855. He was friendly with Turner by 1811 and shared a house with him there in 1828. He discussed Turner's work in *Materials for a History of Oil Painting* (1847) and *Contributions to the Literature of the Fine Arts* (2nd series 1870) and Turner owned and annotated his translation of Goethe's *Theory of Colours*.

Thomas Bruce, 7th Earl of Elgin (1766 - 1841)

In 1799 the diplomat and archaeologist Lord Elgin led the expedition to Constantinople and Greece which brought back the Parthenon marbles now in the British Museum. Among the artists he approached to join the expedition as draughtsmen were Thomas Girtin and Turner, both of whom declined.

C R Cockerell (1788 - 1863)

The last great English classical architect, Cockerell spent the years 1810 - 17 travelling to Asia Minor, Sicily and Greece, where he made a name for himself as an archaeologist and was instrumental in the discovery of the Phigaleian marbles (now in the British Museum). He became a Surveyor to St Paul's, and was Professor of Architecture at the Royal Academy 1840 - 57.

Thomas Allason (1790 - 1852)

Thomas Allason trained at the Royal Academy Schools (where he won the Silver Medal in 1809) and travelled in Greece in 1814 as draughtsman to Messrs Spencer Stanhope for

several of their publications. He was Surveyor to the Stock Exchange, and to the Alliance Fire Office (whose building in Bartholomew Lane was his chief public work) and was responsible for the additions to house and garden buildings of the Earl of Shrewsbury's Alton Towers, as well as extensive repairs to Blenheim Palace.

James Holworthy (1781 - 1841)

A friend of Turner, James Holworthy was a watercolour painter and teacher who had studied under John Glover. He was an original member of the Old Water-Colour Society and an exhibitor at the Royal Academy (Welsh views) 1803 - 4, and at the Old Water-Colour Society until 1824.

John Nash (1752 - 1835)

The most successful English architect of the early 19th Century, Nash left a strong imprint on London. He laid out Regent's Park, designing most of the terraces near it, planned Regent Street, re-created Buckingham Palace out of the old Buckingham House and designed the Marble Arch which originally stood in front of it.

Sir John Soane (1753 - 1837)

The last great English architect before the Victorian age of revivals, Sir John Soane designed the Bank of England and was Professor of Architecture at the Royal Academy from 1806 onwards. Turner and Soane were both on the Academy Council in 1803 and they were brought together by their activities in the Artists' General Benevolent Institution (both were Directors in 1818 and Trustees the following year).

Frederick Sylvester North Douglas (1791 - 1819)

The author F S N Douglas was educated at Westminster School and Christ Church Oxford, and was MP for Banbury in 1812 and 1818. His work *An Essay on certain Points of Resemblance between the Ancient and Modern Greeks* was published in 1813.

James Stuart (1713 - 1788) and Nicholas Revett (1720 - 1804)

These two architects became acquainted in Rome and travelled to Greece together in 1751, the result of this expedition being published in *The Antiquities of Athens* in 1762, which led to the introduction of Greek architecture in London.

Henry Gally Knight (1786 - 1846)

Henry Gally Knight was a writer on architecture and a Member of Parliament — for Aldborough (1824 - 8), Malton (1830), and north Nottingham (1835 and 1837). His works include *Architectural Tour in Normandy* (1836), and *The Ecclesiastical Architecture of Italy* (1842 - 1844). It was Knight who supplied the sketch from which Turner painted the *Temple of Jupiter Panhellenius*

Robert Southey (1774 - 1843)

The poet Robert Southey was educated at Westminster (whence he was expelled for applying his Jacobin principles to a school magazine), and Balliol College, Oxford. He made two trips to Lisbon (1795 and 1800) and then after studying law settled at Keswick where he remained. He became Poet Laureate in 1813 and from 1835 enjoyed a pension of £300 granted by Peel. For thirty years he was a regular contributor to the *Quarterly*.

Lord Byron (1788 - 1824)

Lord Byron was educated at Harrow School, proceeding to Trinity College, Cambridge, where he read widely, swam, boxed and led a dissipated life. An early collection of poems was reprinted in 1807 under the title of *Hours of Idleness*, followed by *Childe Harold's Pilgrimage* (Cantos I & II) in 1812, some oriental pieces in 1814/15, Cantos III and IV of *Childe Harold* in 1816 and 1817, *Beppo* (1818), *A Vision of Judgment* in 1822, and *Don Juan* in 1819 - 24. He travelled widely – through Belgium and the Rhine country to Switzerland where he met Shelley and on to Venice (where he lived for two years) and Rome. He gave active help to the Italian revolutionaries and in 1823 joined the Greek insurgents who had risen against the Turks. He died of marsh fever at Missolonghi the following year.

Alexander Pope (1688 - 1744)

Son of a London linen draper who retired in the year the poet was born, Alexander Pope was introduced to town life by the elderly wit William Wycherley. His work first became known in 1709, with the publication of the *Pastorals* in Tonson's *Poetic Miscellanies*. This was followed by *Messiah* published in the *Spectator* 1712, *Rape of the Lock* published in Lintot's *Miscellanies* 1712 (and separately in 1714), and *Windsor Forest*. Other writings include translations of the *Iliad* and the *Odyssey* and the first collected edition of his work was published in 1751. His satiric writings accurately reflect the tendencies of his age.

Mark Akenside (1721 - 70)

The English poet and physician, Mark Akenside abandoned his studies in theology for medicine in 1740 and ultimately rose to eminence in the profession he had chosen, becoming physician to the Queen in 1761. He contributed verses to the *Gentleman's Magazine* as early as 1737, and published a didactic poem, *Pleasures of the Imagination* in 1744. His collected poems were published in 1772.

Βιογραφικό Σημείωμα

- 1775 Στις 23 Ἀπριλίου γεννιέται ὁ Τζόζεφ Μάλορντ Γουίλιαμ Τέρνερ, πρῶτος γιὸς ἐνὸς κουρέα, σ' ἓνα σπίτι στὸν ἀριθμὸ 21 τοῦ Μαΐνηντεν Λαίην, στὴν περιοχή τοῦ Κόβεντ Γκάρντεν τοῦ Λονδίνου.
- 1789 Ἀρχίζει τὶς σπουδές του στὴ Βασιλικὴ Ἀκαδημία τοῦ Λονδίνου. Παράλληλα παίρνει μαθήματα ἀπὸ τὸν Τόμας Μῶλτον, ἓνα ζωγράφο ποὺ εἰδικεύτηκε στὰ ἀρχιτεκτονικὰ θέματα σὲ ὕδατογραφία.
- 1790 Γιὰ πρώτη φορὰ ἐκτίθεται ἔργο του – μιὰ ὕδατογραφία – στὴ Βασιλικὴ Ἀκαδημία.
- 1791 Πρώτη σχεδιαστικὴ περιοδεΐα στὴ Δυτικὴ Ἀγγλία.
- 1792 Πρώτη ἐπίσκεψη στὴν Οὐαλία.
- 1794 Ἐκδοσὴ τῆς πρώτης χαλκογραφίας στὴν ὁποία μεταφέρθηκε ἓνα σχέδιό του. Γύρω σ' αὐτὴ τὴν ἐποχὴ συνδέεται γιὰ πρώτη φορὰ μὲ τὸν Δρα Τόμας Μάνρο καὶ παρακολουθεῖ μαθήματα στὴν ἀνεξάρτητη «ἀκαδημία» σχεδίου ποὺ αὐτὸς εἶχε ἰδρύσει.
- 1796 Ἐκτίθεται γιὰ πρώτη φορὰ ἐλαιογραφία του στὴ Βασιλικὴ Ἀκαδημία.
- 1797 Πρώτη περιοδεΐα στὴ Βόρεια Ἀγγλία καὶ στὴν περιοχή τῶν Λιμνῶν (Λαίηκ Ντίστρικτ).
- 1799 Σχεδιάζει ἓνα ταξίδι στὴν Ἑλλάδα. Ἐκλέγεται Ἐταῖρος τῆς Βασιλικῆς Ἀκαδημίας.
- 1802 Ἐκλέγεται πλῆρες μέλος τῆς Βασιλικῆς Ἀκαδημίας. Πρώτη περιοδεΐα στὴν Εὐρώπη, κατὰ τὴ διάρκεια τῆς ὁποίας ἐπισκέπτεται τὴ Γαλλία καὶ τὴν Ἑλβετία.
- 1804 Πεθαίνει ἡ μητέρα τοῦ Τέρνερ. Τελειώνει μιὰ πινακοθήκη στὸ σπίτι του γιὰ τὴν ἔκθεση τῶν ζωγραφικῶν πινάκων του.
- 1807 Ἐκδοσὴ τοῦ πρώτου τόμου τοῦ *Βιβλίου τῶν Σπουδῶν*. Ἐκλέγεται Καθηγητὴς Προοπτικῆς στὴ Βασιλικὴ Ἀκαδημία.
- 1809 Πρώτη ἐπίσκεψη στὴν Οἰκία Πέτγουερθ, στὸ Σάσεξ, κατοικία τοῦ Λόρδου Ἐγκρεμοντ.
- 1811 Δίνει τὶς πρώτες του διαλέξεις ὡς καθηγητὴς τῆς Προοπτικῆς. Ἀρχίζει νὰ κτίζει ἓνα σπίτι στὸ Τουίκεναμ, κοντὰ στὸν ποταμὸ Τάμεση, σχεδιασμένο ἀπὸ τὸν ἴδιο.
- 1817 Πρώτη ἐπίσκεψη στὶς Κάτω Χῶρες καὶ τὴν Κοιλιάδα τοῦ Ρήνου.
- 1819 Οἱ ἐκθέσεις ἔργων του στὸ Λονδίνο, στὰ σπίτια δύο ἀπὸ τοὺς χρηματοδότες ἔργων του, τοῦ Σέρ Τζῶν Λέστερ καὶ τοῦ Γουῶλτερ Φώουκς, σημειώνουν ἐξαιρετικὴ ἐπιτυχία. Τὸν Αὐγούστο ξεκινάει γιὰ τὴν πρώτη του ἐπίσκεψη στὴν Ἰταλία.
- 1820 Τὸν Φεβρουάριο ἐπιστρέφει ἀπὸ τὴν Ἰταλία.
- 1821 Συμπληρώνονται σημαντικὲς ἀλλαγές στὸ σπίτι καὶ τὴν πινακοθήκη του.
- 1822 Ὁργανώνεται ἔκθεση ὕδατογραφικῶν γιὰ μεταφορὰ σὲ χαλκογραφίες ἀπὸ τὸν ἐκδότη Γ. Μπ. Κούκ. Ἄλλες ἐκθέσεις του γίνονται τὸ 1823 καὶ τὸ 1824.
- 1825 Περιοδεΐα στὶς Κάτω Χῶρες καὶ τὸν Ρήνο.
- 1826 Ἐκτεταμένη περιοδεΐα στὴ Γαλλία.
- 1827 Τὸ καλοκαίρι αὐτὸ κάνει ἴσως τὴν πρώτη ἀπὸ τὶς τακτικὲς του ἐπισκέψεις στὸ Πέτγουερθ.

- 1828 Δίνει τις τελευταίες διαλέξεις ως Καθηγητής της Προοπτικής.
Δεύτερη επίσκεψη στην Ίταλία.
- 1829 Τὸν Φεβρουάριο ἐπιστρέφει στὴν Ἀγγλία. Τὸ καλοκαίρι περιοδεύει στὴ βορειοδυτική Γαλλία. Θάνατος τοῦ πατέρα του.
- 1833 Ἐπισκέπτεται τὸ Παρίσι, καὶ ἴσως τὴ Βενετία, ταξιδεύοντας μέσα ἀπὸ τὴ Βαλτική, τὸ Βερολίνο, τὴ Δρέσδη, τὴν Πράγα καὶ τὴ Βιέννη.
- 1834 Ἐκθεση τῶν εἰκονογραφήσεων γιὰ τὰ *Ποιήματα* τοῦ Λόρδου Βύρωνα στὸ Λονδίνο. Περιοδεῖα στὴ Βόρεια Γαλλία καὶ τὴ Γερμανία.
- 1836 Ἐπισκέπτεται τὴ Γαλλία καὶ τὴν Ἱταλία.
- 1837 Πεθαίνει ὁ φίλος καὶ χρηματοδότης ἔργων τοῦ Λόρδος Ἐγκρεμοντ. Παραιτεῖται ἀπὸ τὴ θέση τοῦ Καθηγητῆ τῆς Προοπτικῆς.
- 1840 Ἐπίσκεψη στὴν Ἱταλία, ποὺ περιλαμβάνει καὶ τὴ Βενετία.
- 1841 Ἐπισκέπτεται τὴν Ἑλβετία καὶ τὴν ξαναεπισκέπτεται τὸ 1842, 1843 καὶ 1844.
- 1843 Ἀνώνυμη ἔκδοση τοῦ πρώτου τόμου τοῦ ἔργου τοῦ Τζὼν Ράσκιν *Σύγχρονοι Ζωγράφοι* ποὺ κύριος προορισμός του ἦταν ἡ υπεράσπιση τοῦ Τέρνερ. Δύο σύντομες ἐπισκέψεις τοῦ Τέρνερ στὶς ἀκτὲς τῆς Γαλλίας ἀποτελοῦν τὰ τελευταῖα ταξίδια του στὸ ἐξωτερικό.
- 1848 Ἀνάρτηση ἑνὸς πίνακα τοῦ Τέρνερ στὴν Ἑθνικὴ Πινακοθήκη τοῦ Λονδίνου.
- 1850 Τελευταῖες ἐκθέσεις στὴ Βασιλικὴ Ἀκαδημία.
- 1851 Στὶς 19 Δεκεμβρίου πεθαίνει ὁ Τέρνερ στὸ ἐξοχικὸ του σπίτι στὸ Τσέλση, στὶς ὄχθες τοῦ Τάμεση, καὶ ἐνταφιάζεται στὸν καθεδρικὸ ναὸ τοῦ Ἁγίου Παύλου στὶς 30 Δεκεμβρίου.

Biographical Outline

- 1775 23 April. Joseph Mallord William Turner born at 21 Maiden Lane, Covent Garden, London, the eldest son of a barber.
- 1789 Admitted as a student at the Royal Academy Schools. Also studying with Thomas Malton, the watercolour painter of architectural subjects.
- 1790 First exhibit, a watercolour, at the Royal Academy.
- 1791 First sketching tour in the West of England.
- 1792 First visit to Wales.
- 1794 Publication of the first engraving after one of his drawings.
Probably at about this time that he became associated with the patron and collector Dr Thomas Monro, whose informal drawing «academy» Turner attended.
- 1796 First oil painting exhibited at the Royal Academy.
- 1797 First tour in the North of England, including the Lake District.
- 1799 Contemplated a visit to Greece. Elected an Associate of the Royal Academy.
- 1802 Elected a full member of the Royal Academy. First Continental tour, during which he visited France and Switzerland.

- 1804 Death of Turner's mother. Completion of a gallery at his house for the exhibition of his paintings.
- 1807 Publication of the first volume of the *Liber Studiorum*. Elected Professor of Perspective at the Royal Academy.
- 1809 First visit to Petworth House, Sussex, the home of Lord Egremont.
- 1811 Delivered first lectures as Professor of Perspective. Began to build a house near the River Thames at Twickenham to his own design.
- 1817 First visit to the Low Countries and the Rhine Valley.
- 1819 Highly successful exhibitions of his works at the London homes of two of his patrons, Sir John Leicester and Walter Fawkes. Set out in August on his first visit to Italy.
- 1820 Returned from Italy in February.
- 1821 Major alterations to his house and gallery in London completed. Visit to France.
- 1822 Exhibition of watercolours made for engravings organized by the publisher W.B. Cooke. Further exhibitions in 1823 and 1824.
- 1825 Tour of the Low Countries and the Rhine.
- 1826 Extensive tour in France.
- 1827 The first of his regular visits to Petworth probably this summer.
- 1828 Last lectures as Professor of Perspective. Second visit to Italy.
- 1829 Returned to England in February. Toured north-west France in the summer. Death of his father.
- 1833 Visited Paris, and probably Venice, travelling via the Baltic, Berlin, Dresden, Prague and Vienna.
- 1834 Illustrations to Byron's *Poems* exhibited in London. Toured in northern France and Germany.
- 1836 Visited France and Italy.
- 1837 Death of his patron and friend Lord Egremont. Resignation as Professor of Perspective.
- 1840 Visit to Italy, including Venice.
- 1841 Visits Switzerland and again in 1842, 1843 and 1844.
- 1843 Anonymous publication of the first volume of John Ruskin's *Modern Painters*, intended largely as a defence of Turner.
- 1845 Turner's last journeys abroad – two brief visits to the French coast.
- 1848 A painting by Turner hung in the National Gallery.
- 1850 Last exhibits at the Royal Academy.
- 1851 19 December. Death of Turner at his Thames-side cottage in Chelsea. Buried in St Paul's Cathedral on 30 December.

General Bibliography

- John Ruskin, *Modern Painters*, 5 vols, 1843 - 60, reprinted in *Library Edition*, edited by E.T. Cook and Alexander Wedderburn, vols. III - VII, 1903 - 5.
- Walter Thornburg, *The Life of J M W Turner R.A.*, 2 vols., 1862.
- W.G. Rawlinson, *The Engraved Work of J M W Turner R.A.*, 2 vols., 1901, 1913.
- A.J. Finberg, *Complete Inventory of the Drawings of the Turner Bequest*, 2 vols, 1909.
- A.J. Finberg, *The Life of J M W Turner, R.A.*, 1939; 2nd edition, 1961.
- Martin Butlin, *Turner Watercolours*, 1912 and subsequent editions.
- Michael Kitson, *Turner*, 1964.
- John Gage, *Colour in Turner*, 1969.
- Graham Reynolds, *Turner*, 1969.
- Gerald Wilkinson, *Turner's Early Sketchbooks*, 1972.
- Gerald Wilkinson, *The Sketches of Turner RA 1802 - 20*, 1974.
- Michael Kitson, *Turner Watercolours from the Collection of Stephen Courtauld*, 1974.
- Martin Butlin, John Gage and Andrew Wilton, *Turner 1775 - 1851*, Bicentenary exhibition catalogue, 1975.
- Andrew Wilton, *Turner in the British Museum*, Bicentenary exhibition catalogue 1975.
- John Russell and Andrew Wilton, *Turner in Switzerland*, 1976.
- Gerald Wilkinson, *Turner's Colour Sketches 1820 - 34*, 1975.
- Martin Butlin and Evelyn Joll, *The Paintings of J M W Turner*, 2 vols., 1977.
- Andrew Wilton, *Turner* 1979.
- John Gage, *Collected Correspondence of J M W Turner*, 1980.

Εισαγωγικό σημείωμα στὸν κατάλογο

Ὅλα τὰ σχέδια τῆς ἐκθεσης αὐτῆς, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ἔργα με ἀρ. κατ. 68 - 77, προέρχονται ἀπὸ τὰ τετράδια σκίτσων, σχεδίων καὶ ὕδατογραφιῶν ποὺ ἀποτελοῦν μέρος τοῦ Κληροδοτήματος Τέρνερ ποὺ βρίσκεται στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο.

Ὁ Α. Τζ. Φίνμπεργκ, στὸ δίτομο ἔργο του *Πλήρης Κατάλογος τοῦ Κληροδοτήματος Τέρνερ* ποὺ ἐκδόθηκε τὸ 1909 ἔκανε ἕναν κατάλογο καὶ μιὰ σύντομη περιγραφή τοῦ συνόλου τῶν ἔργων ποὺ τὸ ἀποτελοῦν, καὶ ποὺ ὁ ἀριθμὸς τους φτάνει τὰ 20.000 φύλλα. Ἡ ἔρευνα ποὺ ἐγίνε στὰ κατοπινὰ χρόνια εἶχε ὡς ἀναπόφευκτο ἀποτέλεσμα τὴν ἀναθεώρηση καὶ τροποποίηση τῆς χρονολόγησης καὶ ταύτισης ὀρισμένων τετραδίων σκίτσων καὶ σχεδίων, ἀλλὰ τὸ σύστημα ἀρίθμησης τοῦ Φίνμπεργκ ἐξακολουθεῖ νὰ χρησιμοποιεῖται σὲ κάθε ἀναφορά στὸ Κληροδότημα.

Τὸ Κληροδότημα περιλαμβάνει πολὺ λίγες τελειωμένες ὕδατογραφίες, ποὺ ὁ Τέρνερ σκόπευε νὰ πουλήσει. Τὸ μεγαλύτερο μέρος του ἀποτελεῖται ἀπὸ προκαταρκτικὲς μελέτες ποὺ χρησίμευσαν με κάποιο τρόπο γιὰ τὴν προετοιμασία τῶν ἔργων ποὺ ἐξέθεσε, ἢ ὡς τελειωμένα σχέδια γιὰ χαλκογραφίες, καὶ ἡ ποικιλία τῶν θεμάτων τους μᾶς δίνει μιὰ μοναδική θεώρηση τῆς ἐξέλιξης καὶ τῶν ἐπιτευγμάτων τοῦ Τέρνερ.

Λίντσαιη Σταϊντον
Ἐπιμελήτρια τοῦ Τμήματος
Χαρακτικῆς καὶ Σχεδίων τοῦ
Βρετανικοῦ Μουσείου

Introductory Note to Catalogue

All the drawings in this exhibition, with the exception of nos. 68 - 77, are from the Turner Bequest of sketchbooks, drawings and watercolours deposited at the British Museum. This Bequest, which numbers almost 20,000 sheets, was listed and briefly described in A.J. Finberg's *Complete Inventory of the Turner Bequest* (2 vols., 1909). Finberg's dating and identification of particular sketchbooks and drawings has inevitably been modified over the years as a result of further research, but his system of numbering is invariably used when referring to the Bequest.

The Bequest includes very few of the finished watercolours that Turner intended for sale. It consists, for the most part, of preliminary studies which served in one way or another for the preparation of his exhibited works or as finished designs for engravings, and in its range of subject matter provides a unique insight into Turner's development and achievement.

Lindsay Stainton
Assistant Keeper
Department of Prints and Drawings
British Museum

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ — CATALOGUE

Σημείωση: Ἡ ἔνδειξη TB στοὺς τίτλους τῶν ἔργων ἀντιστοιχεῖ στὰ ἀρχικά τοῦ κληροδοτήματος Τέρνερ (Turner Bequest). Οἱ ἀριθμοὶ ποὺ ἀκολουθοῦν ἀναφέρονται στὸ εὐρετήριο τοῦ κληροδοτήματος.

Note: In the titles of the works the indication TB stands for Turner Bequest. The accompanying numbers are their inventory numbers in the Bequest.

Ἀγγλία, Γαλλία, Ἰταλία 1789 - 1832

England, France, Italy 1789 - 1832

1 Τὸ Ράντλν Χώλ ἀπὸ τὰ νοτιοανατολικά, 1789

(T.B. III - D)

Μολύβι καὶ ὕδατογραφία, με πενάκι καὶ καφέ μελάνι, $0,294 \times 0,438$ μ.

Ὑπογραφή: Wm Turner *pinxit*

Ὁ Τέρνερ ζωγράφησε τὴν ἄποψη αὐτὴ τοῦ Ράντλν Χώλ κοντὰ στὴν Ὁξφόρδη τὸ 1789, σὲ ἡλικία δεκατεσσάρων ἐτῶν. Τὸ καλοκαίρι τοῦ ἴδιου χρόνου ἔμεινε στὸ σπίτι ἐνὸς θείου τοῦ ποὺ κατοικοῦσε στὸ γειτονικὸ χωριὸ Σάνινγκγουελ. Ἐνα τετράδιο σκίτσων ποὺ συγκαταλέγεται στὰ ἔργα ποὺ ἀνήκουν στὸ Κληροδότημα (T.B. II) περιλαμβάνει ἄρκετὰ σχέδια με μολύβι ποὺ συνδέονται με τὴν ὕδατογραφία αὐτὴ, καθὼς καὶ μιὰ συμπληρωματικὴ ἄποψη τοῦ ἴδιου σπιτιοῦ ἀπὸ τὰ βορειοδυτικὰ (T.B. III - C). Ἡ φροντίδα καὶ ἡ προσοχὴ με τὴν ὁποία ὁ Τέρνερ ἀπέδωσε τίς ἀρχιτεκτονικὲς λεπτομέρειες, καὶ ὁ τρόπος με τὸν ὁποῖο πλαισίωσε προσεκτικὰ τὸ σπίτι ἀπὸ δύο συμμετρικὰ δέντρα δείχνουν τὴν ἐπίδραση τοῦ Τόμας Μῶλτον (1748 - 1804), ἐνὸς καλλιτέχνη με ἰδιαίτερη ἐπίδοση σὲ τοπογραφικὰ θέματα.

1 Radley Hall from the south-east, 1789

(T.B. III - D)

Watercolour over pencil strengthened with pen and brown ink, 294×438 mm

Signed: Wm Turner *pinxit*

This view of Radley Hall, near Oxford, was drawn by Turner in 1789 at the age of fourteen. In the summer of that year he stayed with an uncle who lived in the nearby village of Sunningwell. A sketchbook in the Bequest (T.B. II) includes a number of pencil sketches related to the watercolour and a companion view of the same house from the north-west (T.B. III - C). The influence of the topographical artist Thomas Malton (1748 - 1804) is apparent in Turner's careful attention to architectural detail, and the way in which he has carefully framed the house between two *répoussoir* trees.

2 Τὸ Κράιστ Τσέρτς τῆς Ὁξφόρδης, ἀπὸ τὰ λιβάδια τοῦ Μέρτον, 1791

(T.B. VIII - A)

Μολύβι καὶ ὕδατογραφία, $0,273 \times 0,332$ μ.

Ὑπογραφή καὶ ἐπιγραφή: William Turner καὶ στὸ περιθώριο τοῦ ὕδατοχρώματος ποὺ χρησιμοποίησε ὁ καλλιτέχνης: Κράιστ Τσέρτς

Ὅπως καὶ ἡ προηγούμενη, ἔτσι καὶ αὐτὴ ἡ ὕδατογραφία πρέπει νὰ φιλοτεχνήθηκε κατὰ τὴ διάρκεια μιᾶς καλοκαιριάτικης ἐπίσκεψης τοῦ ζωγράφου στὸ σπίτι τοῦ θείου του, ἢ

λίγο μετά ἀπ' αὐτή. Τὰ φωτεινὰ χρώματα τῶν πρώιμων αὐτῶν σχεδίων, στὰ ὁποῖα ὁ Τέρνερ χρησιμοποίησε συχνὰ ζωηρὰ κίτρινα, δείχνουν τὸ πρώιμο ἐνδιαφέρον του γιὰ τὰ ἐμφεῖς ποὺ δημιουργεῖ τὸ φῶς τοῦ ἡλίου, καὶ εἶναι πολὺ χαρακτηριστικὰ γιὰ τὴν παλέτα του ὥς τὸ 1793 περίπου.

2 *Christ Church, Oxford, from Merton Fields, 1791*

(T.B. VIII - A)

Watercolour over pencil, 273 × 332 mm

Signed and inscribed: *William Turner* and on the artist's wash border *Christ Church*

Like the preceding watercolour, this must also have been made during or shortly after a summer visit to his uncle. The bright colouring of these early drawings, in which Turner frequently used vivid yellows, shows his early interest in effects of sunlight and is very characteristic of his palette up to about 1793.

3 *Τὸ ἐσωτερικὸ τοῦ ἀβαείου τοῦ Τίντερν στὸ Μόνμοθσαρ, 1794*

(T.B. XXIII - A)

Μολύβι καὶ ὕδατογραφία, 0,360 × 0,255 μ.

Ὁ Τέρνερ ἐπιχείρησε τὴν πρώτη σχεδιαστικὴ του ἐξόρμηση στὴν κεντρικὴ καὶ τὴ νότια Οὐαλία τὸ 1792, καὶ κατὰ τὴ διάρκειά της ἐπισκέφθηκε τὰ γεμάτα ρομαντισμὸ ἐρείπια τοῦ ἀβαείου τοῦ Τίντερν, ποὺ ἀνῆκε παλιότερα στὸ τάγμα τῶν Κιστερκιανῶν μοναχῶν. Ἐκεῖ φιλοτέχνησε μιὰ λεπτομερὴ μελέτη μὲ μολύβι (T.B. XII - E), πάνω στὴν ὁποία βασίστηκε ἡ ὕδατογραφία αὐτὴ τοῦ 1794. Μιὰ ὕδατογραφία ποὺ ἀπεικονίζει μιὰ πτέρυγα τοῦ ἀβαείου τοῦ Τίντερν, καὶ ποὺ βασιζόταν κι αὐτὴ πάνω σ' ἓνα παλαιότερο σχέδιο μὲ μολύβι, ἐκτέθηκε τὸ 1795 στὴ Βασιλικὴ Ἀκαδημία. Τὸ Τίντερν ἀποτέλεσε ἓνα ἀπὸ τὰ ἀγαπημένα θέματα τῶν ζωγράφων τῆς ἐποχῆς ποὺ εἰδικεύτηκαν στὴν ἀπεικόνιση τοπογραφικῶν θεμάτων καὶ σκηνῶν ὅπου τὸ τοπίο μετατρέπεται σὲ μιὰ γραφικὴ ἀπεικόνιση.

3 *The interior of Tintern Abbey, Monmouthshire, 1794*

(T.B. XXIII - A)

Watercolour over pencil, 360 × 255 mm

In 1792 Turner went on his first sketching tour of Central and South Wales, visiting the romantic ruins of the former Cistercian abbey at Tintern; he made a detailed pencil study (T.B. XII - E) on which this watercolour of 1794 was based. In 1795 he exhibited a watercolour of the transept of Tintern Abbey at the Royal Academy, again based on an earlier pencil drawing. Tintern was a favourite subject for topographical and picturesque artists of the period.



3 Τὸ ἐσωτερικὸ τοῦ ἀβαείου τοῦ Τίντερν στὸ Μόνμοθσαρ
The interior of Tintern Abbey, Monmouthshire



1 Τὸ Ράντλυ Χώλ ἀπὸ τὰ νοτιοανατολικά
Radley Hall from the south-east

2 Τὸ Κραίστ Τσέρτς τῆς Ὁξφόρδης ἀπὸ τὰ λιβάδια τοῦ Μέρτον
Christ Church, Oxford, from Merton Fields





4 Ἐσωτερικὸ ἐξοχικοῦ σπιτιοῦ μὲ γυναῖκα ποὺ κάθεται κοντὰ στὴ φωτιά
A cottage interior with a woman seated by a fire

4 Ἑσωτερικὸ ἐξοχικοῦ σπιτιοῦ μὲ γυναῖκα ποὺ κάθεται
κοντὰ στὴ φωτιά, π. 1796
(T.B. XXIX - X)

Μολύβι καὶ ὕδατογραφία, $0,200 \times 0,271 \mu$.

Ὑπογραφή (σὲ τρία μέρη): W. Turner

Ἡ ὕδατογραφία αὐτὴ εἶχε ἴσως ἐκτεθεῖ στὴ Βασιλικὴ Ἀκαδημία τὸ 1796 μὲ τὸν τίτλο Ἑσωτερικὸ ἐνὸς ἐξοχικοῦ σπιτιοῦ. Τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ Τέρνερ γιὰ τὴν ὀλλανδικὴ ζωγραφικὴ τοῦ δέκατου ἑβδομοῦ αἰῶνα φαίνεται ἀπὸ τὴ σχολαστικὴ προσοχὴ στὴν ἀπόδοση τῶν λεπτομερειῶν. Τὸ στοιχεῖο αὐτὸ ἀπαντᾷ ἀργότερα στὰ ἔργα Ἀγγλῶν ζωγράφων τῶν ἀρχῶν τοῦ δέκατου ἑνατοῦ αἰῶνα, ποὺ εἰδικεύτηκαν στὴν ἀπεικόνιση ἠθογραφικῶν σκηνῶν, καὶ ἰδιαίτερα στὴ δουλειὰ τοῦ Σέρ Ντέιβιντ Γουίλκι (1785 - 1841).

4 *A cottage interior with a woman seated by a fire*, c 1796
(T.B. XXIX - X)

Watercolour over pencil, $200 \times 271 \text{ mm}$

Signed (in three places): W. Turner

This watercolour may have been exhibited at the Royal Academy in 1796 as the *Internal of a cottage*. The meticulous attention to still-life detail reflects Turner's interest in Dutch seventeenth-century painting, and also seems to anticipate early nineteenth-century British paintings in this genre, particularly the work of Sir David Wilkie (1785 - 1841).

5 Ἀποψη ἰστιοφόρου ἀπὸ τὴν ἀκτὴ, π. 1796 - 7
(T.B. XXXIII - X)

Ὑδατογραφία, $0,100 \times 0,145 \mu$.

Τὸ ἔργο αὐτὸ εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς πολλὰς σπουδὲς γιὰ θαλασσογραφίες ποὺ φιλοτέχνησε ὁ Τέρνερ γύρω στὰ 1796 - 7. Ἡ θάλασσα θὰ ἐξακολουθοῦσε νὰ γοητεύει τὸν Τέρνερ σ' ὁλόκληρη τὴ ζωὴ του, καὶ ἡ πρώτη ἐλαιογραφία ποὺ ἐξέθεσε στὴ Βασιλικὴ Ἀκαδημία —τὸ 1796— ἦταν ἡ Ἀποψη τῆς θάλασσας τοῦ Τσόμλν (τῆς Τέητ Γκάλερι). Ἄν καὶ ἡ ζωγραφικὴ ἀπόδοση τῆς ὕδατογραφίας αὐτῆς εἶναι κάπως πειραματικὴ, ἐντούτοις ἀποτελεῖ μιὰ ἀπὸ τὶς παλαιότερες μελέτες αὐτοῦ τοῦ εἶδους.

5 *A sailing vessel seen from the shore*, c 1796 - 7
(T.B. XXXIII - X)

Watercolour, $100 \times 145 \text{ mm}$

One of a number of marine studies made by Turner in about 1796 - 7. Turner was to have a life-long fascination with the sea, and the first oil painting that he exhibited at the Royal Academy —in 1796— was *The Cholmeley Sea Piece* (Tate Gallery). This watercolour, though drawn in a rather tentative manner, is among the earliest of such studies.

6 *Τὸ ἀβαεῖο τοῦ Ἀμποτσμπερυ στὸ Ντόρσετ, π. 1796*
(T.B. XXXIII - V).

Μολύβι καὶ ὑδατογραφία, $0,142 \times 0,212 \mu$.

Τὰ ἔργα τοῦ Ἐντουαρντ Ντέης (1763 - 1804), ἐνὸς σχεδιαστῆ πού εἰδικεύτηκε στὴν ἀπεικόνιση τοπογραφικῶν καὶ ἀρχαιολογικῶν θεμάτων ἀποτέλεσαν τὰ πρότυπα γιὰ ἀρκετὲς ἀπὸ τὶς πρώιμες ὑδατογραφίες τοῦ Τέρνερ. Ἡ ὑδατογραφία αὐτὴ εἶναι στὴν πραγματικότητα ἀντίγραφο κάποιας ὑδατογραφίας τοῦ Ντέης, πού ἐμφανίστηκε γιὰ μιὰ ἀκόμη φορὰ στὸ ἐμπόριο ἔργων τέχνης τοῦ Λονδίνου τὸ 1977, καὶ ἀπεικονίζει τὸν μεγάλο ἀχυρώνα τοῦ ἀβαείου τοῦ Ἀμποτσμπερυ, πού εἶναι τὸ πιὸ ἐντυπωσιακὸ καὶ καλύτερα διατηρημένο μέρος τῶν ἑρειπίων του. Σκηνές πού ἀπεικονίζουν τοπογραφικά θέματα, ὅπως εἶναι αὐτὴ ἐδῶ, ἀπαντοῦν συχνὰ ἀνάμεσα στὰ πρώιμα ἔργα τοῦ Τέρνερ.

6 *Abbotsbury Abbey, Dorset, c 1796*
(T.B. XXXIII - V)

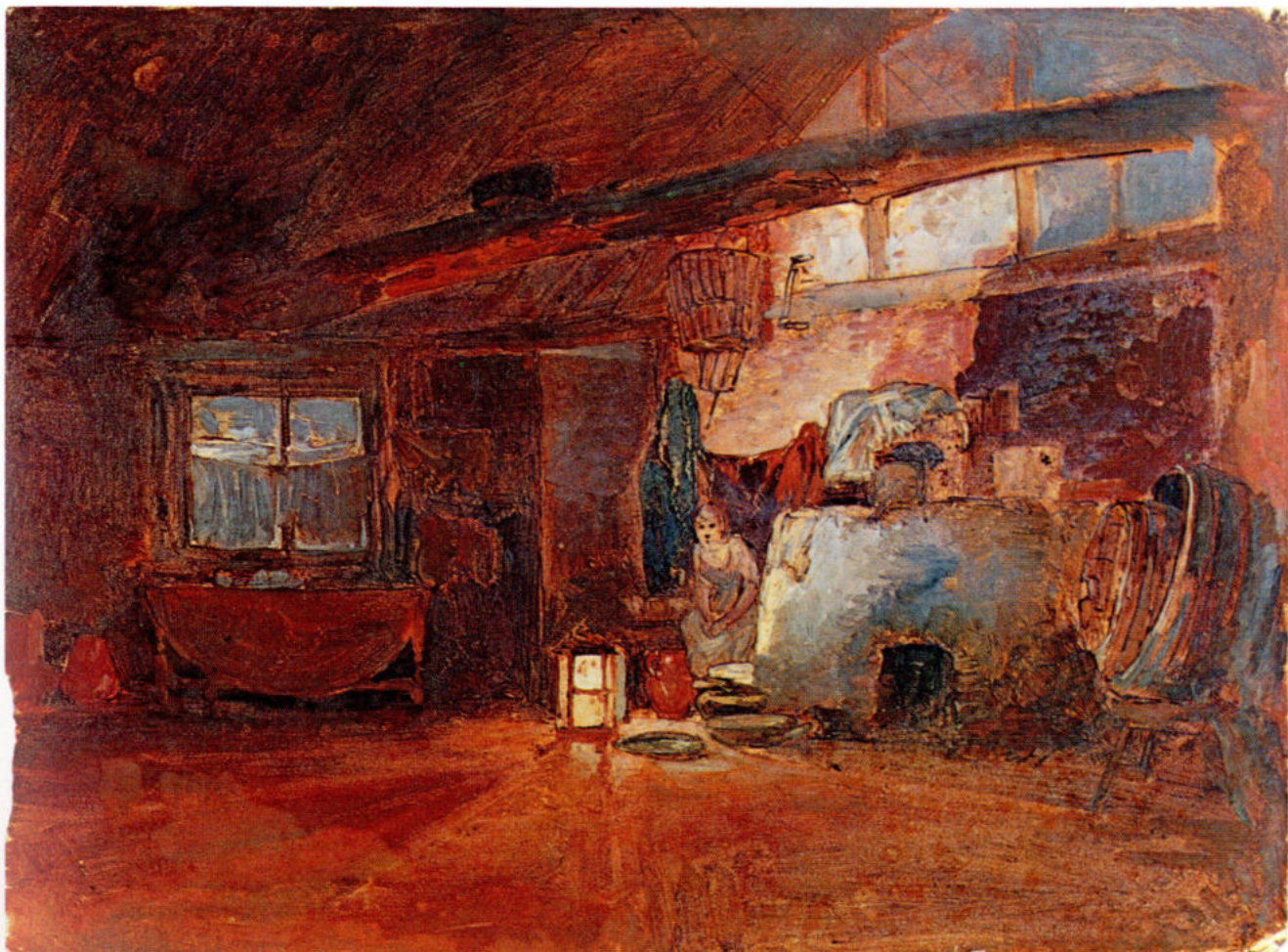
Watercolour over pencil. $142 \times 212 \text{ mm}$

Turner modelled a number of his early watercolours on the work of Edward Dayes (1763 - 1804), a topographical and antiquarian draughtsman: this watercolour is in fact a copy of one by Dayes — the original reappeared on the London art market in 1977. It shows the great barn at Abbotsbury, the most impressive and best preserved part of the Abbey ruins. Picturesque subjects such as this occur frequently in Turner's early work.

7 *Τὸ κάστρο τοῦ Ντάνστανμπρω, στὸ Νορθάμπερλαντ, π. 1798*
(T.B. XXXIII - 5).

Μολύβι, πινέλο καὶ μαῦρο μελάνι, ὑδατογραφία καὶ πυκνόρρευση τέμπερα σὲ κιτρινωπὸ χαρτί,
 $0,200 \times 0,277 \mu$.

Τὸ ἔργο αὐτὸ ἀνήκει σὲ μιὰ ομάδα ἀπὸ ἐπίσης τολμηρὲς μελέτες μὲ ἀραιὴ καὶ πυκνόρρευση τέμπερα πάνω σὲ χοντρὸ χαρτί, πού φιλοτέχνησε ὁ Τέρνερ κατὰ τὴ διάρκεια τῆς πρώτης σχεδιαστικῆς του περιόδου στὴ βόρεια Ἀγγλία τὸ καλοκαίρι τοῦ 1797. Ἡ ὑδατογραφία αὐτή, καθὼς καὶ μιὰ ἄλλη παρόμοια ἄποψη τοῦ Κάστρου τοῦ Ντάνστανμπρω (T.B. XXXVI - 5) συνδέονται μὲ μιὰ ἐλαιογραφία πού ἐξέθεσε ὁ Τέρνερ στὴ Βασιλικὴ Ἀκαδημία τὸ 1798, καὶ πού τώρα βρίσκεται στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη τῆς Βικτόρια στὴ Μελβούρνη τῆς Αὐστραλίας. Τὸ 1828 ὁ Τέρνερ φιλοτέχνησε μιὰ τελειωμένη ὑδατογραφία τοῦ κάστρου αὐτοῦ, παίρνοντας ὡς βάση σχέδια ζωγραφισμένα τὸ 1797, πού τὴν προόριζε γιὰ τὴ σειρά *Γραφικὲς ἀπόψεις τῆς Ἀγγλίας καὶ τῆς Οὐαλίας*. Αὐτὸ ἀποτελεῖ ἓνα χαρακτηριστικὸ παράδειγμα τῆς συνήθειας τοῦ Τέρνερ νὰ ξαναχρησιμοποιεῖ διαρκῶς σκίτσα φιλοτεχνημένα ἀρκετὰ χρόνια πρίν.

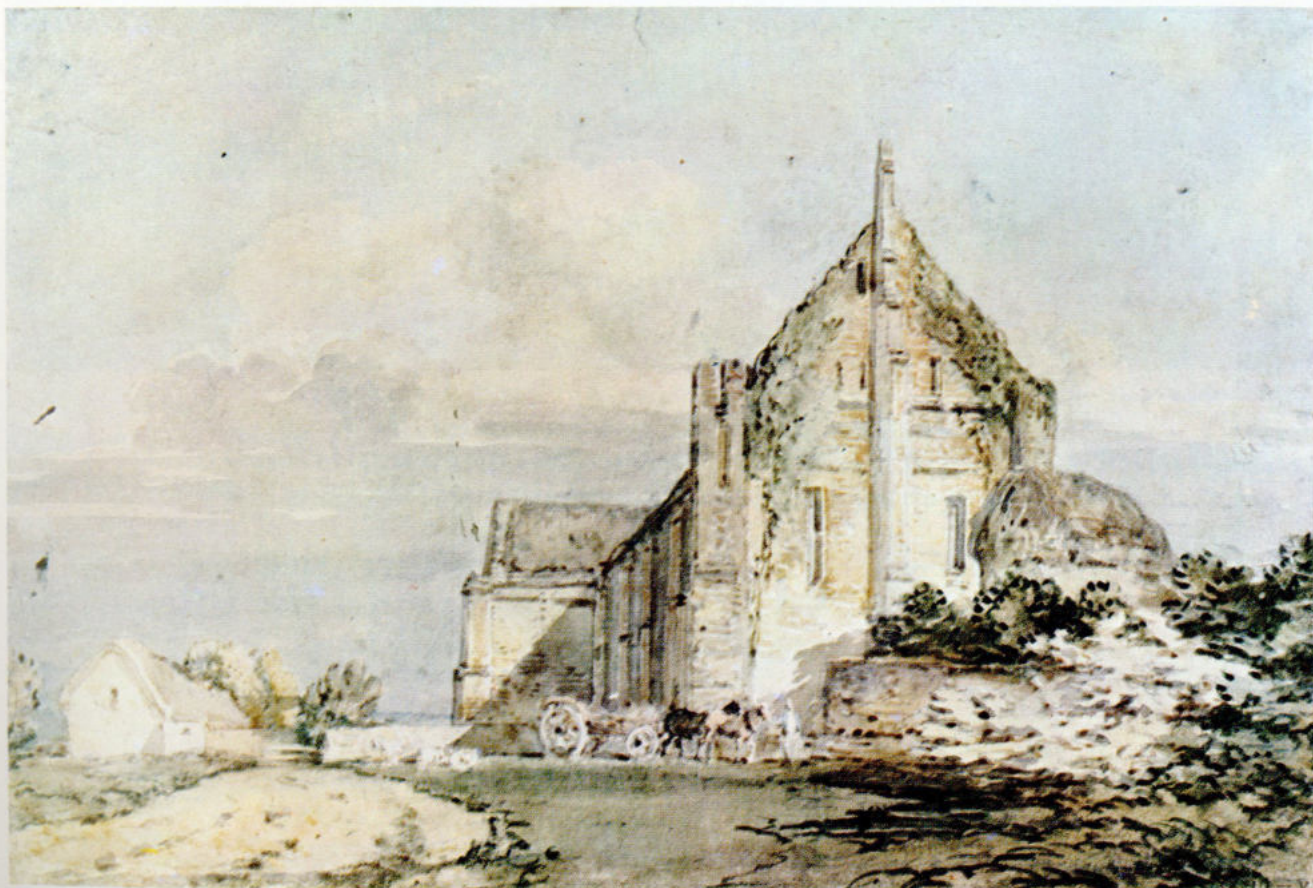


8 Ἡ κουζίνα τοῦ ἐξοχικοῦ σπιτιοῦ τοῦ Γουέλς στὸ Νόκχολτ τοῦ Κέντ
The kitchen of Wells's cottage, Knockholt, Kent



5 "Αποψη ιστιοφόρου από την ακτή
A sailing vessel seen from the shore

6 Τὸ ἀβαεῖο τοῦ Ἀμποτσμπερν στὸ Ντόρσετ
Abbotsbury Abbey, Dorset





7 Τὸ κάστρο τοῦ Ντάνστανμπρῶ, στὸ Νορθάμπερλαντ
Dunstanborough Castle, Northumberland

7 *Dunstanborough Castle, Northumberland, c 1798*

(T.B. XXXIII - 5)

Pencil, brush and black ink, watercolour and bodycolour on buff paper, 200 × 277 mm

One of a group of similarly bold studies in wash and bodycolour on coarse paper made by Turner during or shortly after his first sketching tour of the north of England in the summer of 1797. This watercolour, and another very similar view of Dunstanborough Castle (T.B. XXXVI - 5), are both related to an oil painting exhibited by Turner at the Royal Academy in 1798 (now at the National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia). In 1828 Turner made a finished watercolour of the Castle for the series *Picturesque Views in England and Wales*, which he based on drawings made in 1797: a characteristic example of Turner's constant use of sketches made years earlier.

8 *Ἡ κουζίνα τοῦ ἐξοχικοῦ σπιτιοῦ τοῦ Γουέλς στὸ Νόκχολτ τοῦ Κέντ, π. 1800* (TBXCV (a) - A).

Πενάκι καὶ μαῦρο μελάνι καὶ λαδομπογιὰ σὲ χαρτί, 0,274 × 0,375 μ.

Ἐπιγραφή στὸ πίσω μέρος: 101 Ἡ κουζίνα τοῦ Γουέλς στὸ Νόκχολτ

Ὁ τοπιογράφος καὶ δεξιότηχνης τοῦ σχεδίου Γουίλιαμ Φρέντερικ Γουέλς (1762 - 1836) καὶ ὁ Τέρνερ ἔγιναν φίλοι γύρω στὸ 1800, καὶ ὁ ζωγράφος συνήθιζε νὰ ἐπισκέπτεται τὸν ἴδιο καὶ τὴν οἰκογένειά του στὸ σπίτι τους στὴ Μάουντ Στρήτ τοῦ Λονδίνου, καθὼς καὶ στὸ ἐξοχικὸ του σπίτι στὸ Νόκχολτ. Ἡ σύγκριση τῆς γεμάτης τόλμης αὐτῆς σπουδῆς σὲ μεικτὴ τεχνικὴ μὲ τὸ παλαιότερο ἔργο *Ἑσωτερικὸ ἐξοχικοῦ σπιτιοῦ μὲ γυναῖκα ποὺ κάθεται κοντὰ στὴ φωτιά* (ἄρ. κατ. 4) εἶναι ἐνδιαφέρουσα. Ἄν καὶ ἡ σύνθεση εἶναι παρόμοια, ἐντούτοις τὸ ἰδιαίτερο στοιχεῖο τῆς σχολαστικῆς ἐπεξεργασίας τῶν λεπτομερειῶν τῆς «νεκρῆς φύσης» ἔδωσε τὴ θέση του σὲ μιὰ διάθεση γενικὰ πιὸ δραματικὴ καὶ μυστηριώδης. Ἡ τεχνικὴ τοῦ Τέρνερ ἔχει προχωρήσει ἀπὸ τὴ συμβατικὴ χρῆση τῆς ὕδατογραφίας σὲ ἓνα πολὺ εὐρηματικὸ χειρισμὸ τῆς μεικτῆς τεχνικῆς. Ὁ Μάρτιν Μπάτλιν καὶ ὁ Ἡβλυν Τζὸλ χρονολόγησαν τὴ μελέτη αὐτὴ στὰ 1805 - 6, ἀλλὰ ὁ Ἄντριου Γουίλτον πρότεινε μιὰ παλαιότερη χρονολογία, γύρω στὸ 1800, βασισμένη στὴ σύγκριση μὲ ἄλλες ὕδατογραφίες χρονολογημένες μὲ μεγαλύτερη ἀκρίβεια στὴν περίοδο αὐτή.

8 *The Kitchen of Wells's Cottage, Knockholt, Kent, c 1800*

(T.B. XCV (a) - A)

Pen and black ink and oil paint on paper, 274 × 375 mm

Inscribed verso: 101 Wells' Kitchen Knockholt

The landscape artist and drawing master William Frederick Wells (1762 - 1836) befriended Turner in about 1800, and Turner used to visit him and his family both at their house in Mount Street, London, and at their country cottage at Knockholt. This bold study in mixed technique makes an interesting comparison with the earlier *Cottage Interior with a Woman seated by a Fire* (no. 4). Although the composition is similar, the earlier meticulous still-life quality has been transformed into an altogether more dramatic and

mysterious mood. Technically, Turner has progressed from the conventional use of watercolour to a highly inventive manipulation of mixed media. Martin Butlin and Evelyn Joll have dated this study to c. 1805 - 6, but Andrew Wilton has proposed the earlier date of c. 1800, through comparison with other watercolours more firmly datable to this period.

9 *Άποψη μιᾶς κοιλάδας*, 1801

(T.B. LVIII - 6).

Μολύβι, κάρβουνο καὶ ἄσπρη πυκνόρρευστη τέμπερα σὲ ἄσπρο χαρτί, πάνω στὸ ὁποῖο ἔχει τοποθετηθεῖ γκριζο-κιτρινωπὸ ἀραιὸ ὑδατόχρωμα. 0,305 × 0,479 μ.

Τὸ τοπίο αὐτό, ποὺ ὁ Φίνμπεργκ ταύτισε μὲ ἐπιφύλαξη μ' ἓνα τοπίο «κοντὰ στὸ "Αρρο-
χαρ» στὰ βορειοδυτικὰ τῆς Γλασκώβης, εἶναι ἓνα ἀντιπροσωπευτικὸ ἔργο ἀπὸ μιὰ ὁμάδα
σχεδίων ζωγραφισμένων τὸ 1801, ποὺ ὁ Τέρνερ τὰ ἀποκαλοῦσε τὰ *Σκωτσέζικα Μολύβια*
του. Αὐτὰ δείχνουν τὶς πρῶτες προσπάθειες τοῦ ζωγράφου νὰ ἐρευνήσῃ τὶς ἐκφραστικὲς
δυνατότητες τοῦ μονόχρωμου σχεδίου, ἀποδίδοντας τὶς ἀποχρώσεις, τὸ φῶς, τὴ σκιά καὶ
τὴν ὑφὴ μὲ πλατιεὲς μάζες χρώματος. Τὰ παλαιότερα σχέδια μὲ μολύβι τοῦ καλλιτέχνη
ἦταν γρήγορα σκίτσα σὲ περίγραμμα, ποὺ τὰ ἔκανε συνήθως γιὰ νὰ ὑποβοηθήσῃ τὴ
μνήμη του στὶς τοπογραφικὲς ἀναφορές. Οἱ μελέτες αὐτὲς ἀπὸ τὴ Σκωτία μπορεῖ νὰ ἔχουν
σχέση μὲ τὰ σχέδια ποὺ φιλοτέχνησε ὁ ζωγράφος στὶς Γαλλικὲς "Αλπεὶς τὸ 1802 (ἀρ. κατ.
10, 11). Ἡ χρησιμοποίησις μιᾶς ἐπιφάνειας μετὰ τὴν ἐπεξεργασία της μὲ «ἓνα μίγμα ἀπὸ
ἰνδικὸ μελάνι καὶ χυμὸ ἀπὸ ταμπάκο», ὅπως ἀναφέρει ὁ σύγχρονος τοῦ Τέρνερ χρονικο-
γράφος Τζόζεφ Φάρινγκτον, προαναγγέλει τὶς τεχνικὲς ποὺ χρησιμοποίησε ὁ ζωγράφος
στὶς ἀπόψεις τοῦ Ρήνου τοῦ 1817, καθὼς καὶ στὶς ἀπόψεις τῆς Ἰταλίας τοῦ 1819 (βλ. ἀρ.
κατ. 17).

9 *View over a valley*, 1801

(T.B. LVIII - 6)

Pencil, charcoal and white bodycolour on white paper prepared with a grey-buff wash, 305 × 479 mm

Tentatively identified by Finberg as «near Arrochar», north-west of Glasgow, this is typical of a group of drawings made in 1801 and referred to by Turner as his *Scottish Pencils*. They show Turner beginning to explore the expressive potential of monochrome drawing, working in broad masses of tone, light, shade and texture. His earlier pencil drawings were rapid outline sketches, usually made as *aides mémoire* for topographical reference. These Scottish studies can be related to the drawings made in the French Alps in 1802 (see nos. 10, 11). The use of a prepared surface — reported by the contemporary diarist Joseph Farington to have been made from «a mixture of Indian ink and tobacco juice» — anticipates the techniques employed by Turner in his 1817 Rhine views and those made in Italy in 1819 (see no. 17).

10 *Τὸ Μαρτινὸ τῆς Γαλλίας*, 1802

(T.B. LXXIV - 54).

Μολύβι, κάρβουνο καὶ ἄσπρη πυκνόρρευστη τέμπερα σὲ γκριζο χαρτί, 0,284 × 0,213 μ.



12 Σκηνή στὸν Τάμεση μὲ ποταμόπλοια καὶ μιὰ βάρκα μὲ σταλίκι
A scene on the Thames with barges and a punt



9 "Αποψη μιᾶς κοιλάδας
View over a valley



11 'Ο καταρράκτης τῆς Γκραντ Σαρτρῆζ τῆς Γαλλίας
The cascade of the Grande Chartreuse, France



10 Τὸ Μαρτινὺ τῆς Γαλλίας
Martigny, France

10 *Martigny, France, 1802*

(T.B. LXXIV - 54)

Pencil, charcoal and white bodycolour on grey paper, 284 × 213 mm

11 *Ο καταρράκτης της Γκραντ Σαρτρές της Γαλλίας, 1802*

(T.B. LXXIV - 31).

Μολύβι, κάρβουνο και άσπρη πυκνόχρωστη τέμπερα σέ γκριζο χαρτί, 0,282 × 0,213 μ.

Τὸ Μάρτιο τοῦ 1802 ἡ Ἀγγλία συνῆψε μὲ τὴ Γαλλία, τὴν Εἰρήνη τῆς Ἀμιένης ποὺ ἦταν μιὰ προσωρινὴ διακοπὴ τῶν Ναπολεόντειων πολέμων, καὶ γιὰ πρώτη φορὰ ἀπὸ τὸ 1793 οἱ Ἀγγλοὶ μπόρεσαν νὰ ταξιδέψουν ξανά στὴν Εὐρώπη. Ὁ Τέρνερ ξεκίνησε γιὰ τὴν πρώτη του περιοδεία στὸ ἐξωτερικὸ τὸν Ἰούλιο, περνώντας ἀπὸ τὴ Γαλλία καὶ κατευθυνόμενος πρὸς τὶς Ἑλβετικὲς Ἀλπεις, ποὺ τὶς γνώριζε ἤδη ἀπὸ δεύτερο χέρι ἀπὸ τὶς ὕδατογραφίες τοῦ Τζ. Ρ. Κάζενς (1752 - 1797), γιὰ τὶς ὁποῖες ἔτρεφε μεγάλο θαυμασμό. Τὰ δύο αὐτὰ σχέδια προέρχονται ἀπὸ τὸ τετράδιο σκίτσων ποὺ χρησιμοποίησε ὁ Τέρνερ στὴν ὄρεινὴ περιοχὴ γύρω ἀπὸ τὴ Γκρενόμπλ καὶ τὶς Γαλλικὲς Ἀλπεις. Ἡ τεχνολογία τους ἀποτελεῖ μιὰ ἐξέλιξη τῆς τεχνικῆς ποὺ χρησιμοποίησε ὁ Τέρνερ στὰ *Σκωτσέζικα Μολύβια* του (ἀρ. κατ. 9).

11 *The cascade of the Grande Chartreuse, France, 1802*

(T.B. LXXIV -31)

Pencil, charcoal and white bodycolour on grey paper, 282 × 213 mm

In March 1802 the Peace of Amiens (a temporary break in the Napoleonic Wars) was concluded with France and for the first time since 1793 travel on the Continent was again possible. In July Turner set out on his first foreign tour, travelling through France to the Swiss Alps, already familiar to him at second hand through the watercolours of J.R. Cozens (1752 - 1797) which he much admired. These two drawings are from the sketch-book used by Turner in the mountainous area around Grenoble and the French Alps. Stylistically, they are a development of the technique used by Turner in his *Scottish Pencils* (no. 9).

12 *Σκηνὴ στὸν Τάμεση μὲ ποταμόπλοια καὶ μιὰ βάρκα μὲ σταλίκι, π. 1806*
(T.B. XCV - 49).

Ὑδατογραφία καὶ πινάκι, 0,256 × 0,368 μ.

Τὸ ἔργο αὐτὸ ἀνήκει σὲ μιὰ σειρὰ ἀπὸ ὕδατογραφίες ποὺ ἀπεικονίζουν ἀπόψεις τοῦ Τάμεση, καὶ φιλοτεχνήθηκαν ἀπὸ τὸν Τέρνερ γύρω στὰ 1806 - 1808. Τὸ μικρὸ κτίριο στὴν ὄχθη τοῦ ποταμοῦ στὸ βάθος τῆς σύνθεσης καὶ δεξιὰ εἶναι ἴσως ὁ «Σηκός» τοῦ Ἀισλγουερθ, ἓνα κυνηγετικὸ περίπτερο μὲ μορφή ἰωνικοῦ ναοῦ, κτισμένο γιὰ λογαριασμό τοῦ δεύτερου Δούκα τοῦ Νορθάμπερλαντ. Ὁ Τέρνερ ἄρχισε νὰ ἐνδιαφέρεται γιὰ τὴν περιοχὴ αὐτὴ τοῦ Τάμεση, ποὺ βρίσκεται λίγο πιὸ ἔξω ἀπὸ τὸ Λονδίνο, σχεδὸν ἀμέσως μετὰ τὴν

ἐπιστροφή του ἀπὸ τὴν πρώτη του ἐπίσκεψη στὴν Εὐρώπη τὸ 1802. Τὸ 1804 ὁ ζωγράφος ἔμεινε ὡς ἐνοικιαστής σ' ἓνα σπίτι τοῦ "Αἰσλγουερθ, καὶ ἄρχισε νὰ κτίζει τὸ δικό του σπίτι στὸ Τουίκεναμ, τὴν «Οἰκία Σόλος» ποὺ ἀργότερα ὀνομάστηκε «Οἰκία Σάντυκομπ» τὸ 1810. Τὰ δέντρα, τὰ λιβάδια καὶ τὸ νερὸ μὲ τὶς σκόρπιες μικρὲς βάρκες, καθὼς καὶ τὰ ἀραιὰ σπίτια ποὺ πλαισιώνουν τὴ σκηνή, ἀποτελέσαν τὸ ὕλικὸ ποὺ χρησιμοποίησε ὁ Τέρνερ σὲ ἀπλὰ σκίτσα ἐκ τοῦ φυσικοῦ, καὶ γιὰ ἐλαιογραφίες, ποὺ μιὰ ομάδα τους ἡ ὁποία χρονολογεῖται συνήθως γύρω στὸ 1807, βρίσκεται στὴν Τέττ Γκάλερι, καὶ γιὰ ὕδατογραφίες, ὅπως ἐδῶ. Τὸ ἰδιαίτερο χαρακτηριστικὸ τῶν ἔργων αὐτῶν εἶναι ἓνα εἶδος νατουραλισμοῦ ποὺ συνδέεται πιὸ συχνὰ μὲ τὴ ζωγραφικὴ τοῦ Κόνσταμπλ παρὰ μὲ τοῦ Τέρνερ, καὶ ὁ καλλιτέχνης ἔδειξε ἐδῶ μιὰ καινούργια ἐμπιστοσύνη καὶ ἐλευθερία στὴν ἐπεξεργασία τῆς ὕλης.

12 *A scene on the Thames with barges and a punt*, c 1806

(T.B. XCV - 49)

Watercolour and pen, 256 × 368 mm

This is one of a series of watercolours of the Thames made by Turner in about 1806 - 1808. The small building on the far bank of the river to the right of the composition is probably the «Alcove» at Isleworth, a shooting-box in the form of an Ionic temple built for the second Duke of Northumberland. Turner first became interested in this area of the Thames just beyond London shortly after returning from his first visit to the Continent in 1802. He had lodgings nearby at Isleworth in 1804, and began building his own house, Solus Lodge (later Sandycombe Lodge) at Twickenham in 1810. Turner used the trees, meadows and water, dotted with small boats and flanked by the occasional building, as material for direct uncomplicated sketches from nature, both in oils (a group of these, usually dated to c. 1807, is in the Tate Gallery) and, as here, watercolour. Their naturalism is of a kind more often associated with Constable than with Turner, and in them the artist showed a new confidence and freedom in his handling of the medium.

13 *Κύμα ποὺ σκάζει*, π. 1809

(T.B. CXV - 7).

*Αραιὸ ὕδατόχρωμα, γκρίζο καὶ καφέ, 0,229 × 0,375 μ.

Τὸ σχέδιο αὐτὸ φιλοτεχνήθηκε τὴν ἴδια ἐποχὴ μὲ μερικὲς σπουδὲς σὲ ἀραιωμένη σέπια, στὶς ὁποῖες ὑπάρχει ἴσως μιὰ ὑποδήλωση τῶν κυμάτων τῆς θάλασσας, ἢ μιὰ ἀπλὴ ἀπεικόνιση ταινιῶν φωτὸς καὶ ἀποχρώσεων χωρὶς ἰδιαίτερο θέμα. Ἡ ἀφαίρεση ποὺ χαρακτηρίζει τὰ σχέδια αὐτὰ ὑπάρχει στὰ ὕστερα ἔργα τοῦ Τέρνερ.

13 *A breaking wave*, c 1809

(T.B. CXV 7)

Grey and brown wash 229 × 375 mm

This drawing was made at the same time as a number of similar studies in sepia wash

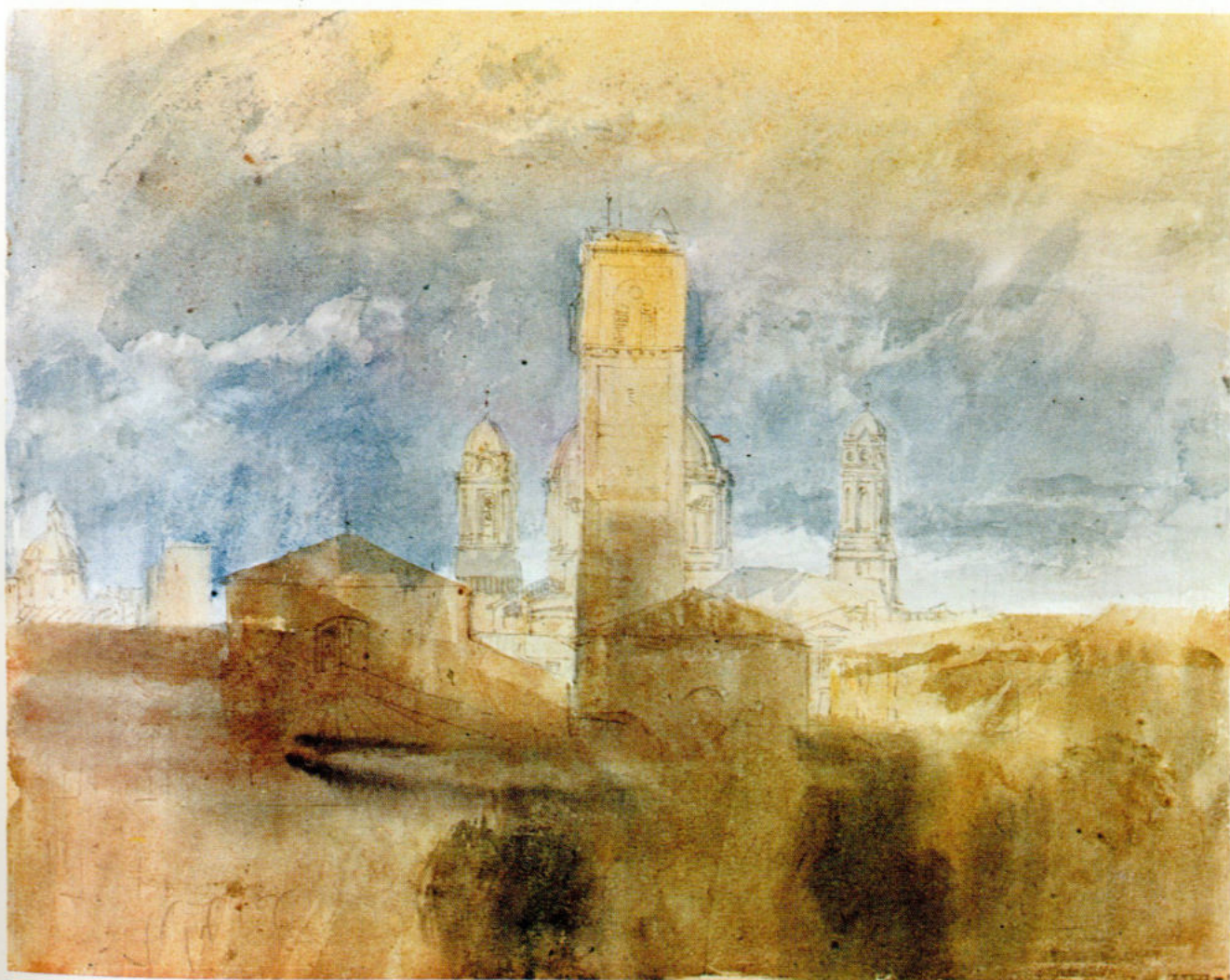


14 "Αποψη του Πέτγουερθ από τη λίμνη
Petworth from the lake



13 Κύμα πὸ σκάζει
A breaking wave

15 Οί στέγες μιᾶς ἰταλικῆς πόλης
View over the roofs of an italian town





16 Βενετία: Τὸ καμπαναριὸ τοῦ Ἁγίου Μάρκου καὶ τὸ παλάτι τοῦ Δόγη
Venice: The campanile of St Mark's and the Doge's Palace

which seem to suggest the waves of the sea, or simply indicate bands of light and tone without a specific subject. The abstract character of these drawings seems to anticipate Turner's later work.

14 *Άποψη του Πέτγουερθ από τη λίμνη, 1809 - 10*

(T.B. CIX - 4).

Μολύβι, 0,228 × 0,375 μ.

Το έργο αυτό είναι μία προκαταρκτική σπουδή για τον ζωγραφικό πίνακα *Δροσοσκέπαστο πρωινό στο Πέτγουερθ του Σάσεξ, έδρα του Κόμη Έγκρεμοντ*, χρονολογημένο στο 1810, που εκτέθηκε στη Βασιλική Ακαδημία τον ίδιο αυτό χρόνο. Ο πίνακας βρίσκεται ακόμα στο Πέτγουερθ. Το σχέδιο αυτό προέρχεται από ένα τετράδιο σκίτσων που χρησιμοποίησε ο Τέρνερ το καλοκαίρι του 1809, και περιλαμβάνει αρκετές σπουδές και του Πέτγουερθ και του Κάστρου του Κόκερμαουθ, που αποτελούσε κι αυτό μέρος της ακίνητης περιουσίας του Έγκρεμοντ στη βόρεια Αγγλία. Ο λόρδος Έγκρεμοντ ήταν ένας από τους πιο σημαντικούς πελάτες που επιχορηγούσαν έργα του Τέρνερ (βλ. αρ. κατ. 32 - 40).

14 *Petworth from the lake, 1809 - 10*

(T.B. CIX - 4)

Pencil, 228 × 375 mm

A preparatory study for the painting *Petworth, Sussex, the seat of the Earl of Egremont: Dewy Morning*, dated 1810, and exhibited at the Royal Academy in that year. The painting is still at Petworth. This drawing is from a sketchbook used by Turner in the summer of 1809 and includes a number of studies both of Petworth and another Egremont property in the north of England, *Cockermouth Castle*. Lord Egremont was one of Turner's most important patrons; see nos. 32 - 40.

15 *Οί στέγες μιάς Ιταλικής πόλης, 1819*

(T.B. CLXXXI - 3).

Μολύβι και ύδατογραφία, 0,224 × 0,287 μ.

Ο Τέρνερ έφυγε από την Αγγλία στις αρχές Αυγούστου του 1819, και ταξίδεψε προς το Τουρίνο, περνώντας από το Παρίσι, τη Λυών και το Σαμπερύ. Κατά τη διάρκεια της πρώτης του αυτής επίσκεψης στην Ιταλία, πέρασε από το Μιλάνο και προχώρησε προς τη Βενετία και ύστερα προς τη Ρώμη, περνώντας από τη Μπολόνια, το Ρίμινι και την Αγκόνα. Η άποψη αυτή δεν έχει ακόμα ταυτιστεί με ακρίβεια, αν και ίσως απεικονίζει κάποια πόλη της βόρειας Ιταλίας, αφού προέρχεται από το τετράδιο σκίτσων που χρησιμοποίησε ο ζωγράφος στην περιοχή γύρω από το Κόμο και τη Βενετία.

15 *View over the roofs of an Italian town, 1819*

(T.B. CLXXXI - 3)

Pencil and watercolour, 224 × 287 mm

Turner left England in early August 1819, travelling by way of Paris, Lyons and Chambery to Turin. On this, his first visit to Italy, he went on through Milan to Venice, and then to Rome via Bologna, Rimini and Ancona. The exact location of this view has not been identified, though since it comes from a sketchbook used in the area around Como and Venice it presumably shows a town in northern Italy.

16 *Βενετία: Τὸ καμπαναριὸ τοῦ Ἀγίου Μάρκου καὶ τὸ παλάτι τοῦ Δόγη, 1819*

(T.B. CLXXXI - 7).

Μολύβι καὶ ὑδατογραφία, 0,225 × 0,287 μ.

Ὁ Τέρνερ ἐπισκέφθηκε γιὰ πρώτη φορὰ τὴ Βενετία τὸ Σεπτέμβριο τοῦ 1819, καὶ ἔμεινε τότε ἐκεῖ γιὰ δεκαπέντε περίπου μέρες. Ὁ ζωγράφος κατέγραψε τὶς ἐντυπώσεις τοῦ ἀπὸ τὴν πόλη σὲ μιὰ ομάδα ἀπὸ ὀγδόντα περίπου μικρὰ σχέδια μὲ μολύβι καὶ σὲ τέσσερις ὑδατογραφίες, μιὰ ἀπὸ τὶς ὁποῖες εἶναι καὶ αὕτη. Ἡ φρεσκάδα καὶ ὁ αὐθορμητισμὸς ποὺ χαρακτηρίζουν τὶς ὑδατογραφίες αὐτές, στὶς ὁποῖες ἡ ἐξαιρετικὰ εὐαίσθητη χρῆση τοῦ ἀραιωμένου ὑδατοχρώματος ἀπὸ τὸν Τέρνερ δίνει μιὰ λάμψη στὸ λευκὸ χαρτί, δείχνουν τὴ γοργὴ ἐξέλιξη τῆς ἐπίδοσης τοῦ Τέρνερ στὴ χρῆση τοῦ μέσου αὐτοῦ. Ὁ βιογράφος τοῦ Τέρνερ Α. Τζ. Φίνμπεργκ ἔγραψε ὅτι ἡ σπουδὴ αὐτὴ «κάρφωσε στὸ μυαλό του γιὰ ὅλη τὴν ὑπόλοιπὴ ζωὴ του τὸ ὄραμα ἐκεῖνο μιᾶς πόλης ἀπὸ ἀστραφτερὸ μάρμαρο ποὺ βγαίνει ἀπὸ τὴ θάλασσα». Οἱ ἀρ. κατ. 53 - 57 εἶναι ὑδατογραφίες ποὺ ὁ ζωγράφος φιλοτέχνησε κατὰ τὶς μεταγενέστερες ἐπισκέψεις του στὴ Βενετία.

16 *Venice: the campanile of st Mark's and the Doge's Palace, 1819*

(T.B. CLXXXI - 7)

Pencil and watercolour, 225 × 287 mm

Turner's first visit to Venice was in September 1819, when he seems to have stayed for about a fortnight. He recorded his impressions of the city in a group of about eighty small pencil drawings, and in four watercolours, of which this is one. The freshness and spontaneity of these watercolours, on which the whiteness of the paper glows through the most delicate of translucent washes, suggests Turner's rapidly developing subtlety in the use of the medium. Turner's biographer A.J. Finberg wrote of this study that «it fixed upon his mind for the remainder of his life that vision of a city of gleaming marble rising from the sea». For later watercolours made in Venice, see nos. 53 - 57.

17 *Ρώμη: ἡ βασιλικὴ τοῦ Κωνσταντίνου καὶ τὸ Κολοσσαῖο, 1819*

(T.B. CLXXXIX - 20).

Μολύβι, ὑδατογραφία καὶ πυκνόρρευστὴ τέμπερα σὲ ἄσπρο χαρτί πάνω στὸ ὁποῖο ἔχει τοποθετηθεῖ γκρίζο ἀραιωμένο ὑδατόχρωμα, 0,228 × 0,368 μ.

Ὁ Τέρνερ ἔφτασε στὴ Ρώμη στὰ μέσα Ὀκτωβρίου τοῦ 1819 καὶ ἔμεινε ἐκεῖ συνέχεια ὡς



18 Τὸ Τίβολι με τοὺς καταρράκτες
Tivoli with the cascades



17 Ρώμη: ἡ βασιλικὴ τοῦ Ἀγίου Κωνσταντίνου καὶ τὸ Κολοσσαῖο
Rome: the basilica of Constantine and the Colosseum

19 Αύγη στο Καστέλ ντέλ "Οβο της Νεάπολης, με τὸ Κάπρι καὶ τὸ Σορρέντο στὸ βάθος
The Castel dell' Ovo, Naples, with Capri and Sorrento in the distance: early morning





21 Τὸ πάρκο τοῦ Ἀραντελ στὶς ὄχθες τοῦ ποταμοῦ Ἀραν
Arundel Park, on the river Arun

τὰ μέσα Δεκεμβρίου, ἐπισκεπτόμενος μόνο μιὰ φορά τὴ Νεάπολη. Ὅπως καὶ στὴ Βενετία, ἔτσι κι ἐδῶ πέρασε πολὺ καιρὸ κάνοντας μικρὰ σκίτσα μὲ μολύβι, ἀλλ' ἐκτὸς ἀπ' αὐτὰ γέμισε καὶ ἀρκετὰ μεγάλα τετράδια σκίτσων μὲ πάνω ἀπὸ διακόσια πενήντα πιὸ δουλεμένα σχέδια, μερικὰ ἀπὸ τὰ ὁποῖα ἦταν καὶ χρωματιστά. Τὸ σχέδιο αὐτὸ προέρχεται ἀπὸ ἓνα τετράδιο σκίτσων στὰ ὁποῖα ὁ Τέρνερ ἐτοίμασε ἀρχικὰ ἓνα γκρίζο φόντο, δημιουργώντας ἀποχρώσεις μὲ τὸ ξάνοιγμα τοῦ χρώματος. Στὴ συνέχεια σχεδίασε ἐλαφρὰ περιγράμματα μὲ μολύβι, ζωγραφισμένα ἴσως ἐπὶ τόπου, ἂν καὶ φαίνεται πὼς συνήθιζε νὰ προσθέτει καμιά φορά τὸ χρῶμα στὸ ξενοδοχεῖο ἢ τὸ σπίτι ποὺ νοίκιαζε, τὸ βράδυ. Ἡ ἄποψη αὐτὴ τῆς Ρωμαϊκῆς Ἀγορᾶς ἀπὸ τοὺς Κήπους Φαρνέζε περιλαμβάνει ἀπὸ ἀριστερὰ πρὸς τὰ δεξιὰ τὴ Βασιλικὴ τοῦ Κωνσταντίνου, τὴν ἐκκλησίαν τῆς ἁγίας Φραγκίσκης τῆς Ρωμαίας μὲ τὸ ρομαντικὸ καμπαναριὸ της, τὴν ἀψίδα τοῦ Τίτου, καὶ τὸ Κολοσσαῖο.

17 *Rome: the basilica of Constantine and the Colosseum*, 1819

(T.B. CLXXXIX - 20)

Pencil, watercolour and bodycolour on white paper prepared with grey wash, 228 × 368 mm

Turner arrived in Rome in mid-October 1819 and, apart from a visit to Naples, remained there until mid-December. As in Venice, he spent much time in making small pencil sketches, but he also filled a number of large sketchbooks with over two hundred and fifty more elaborate drawings, a number of which were coloured. This drawing comes from a sketchbook which Turner first prepared with a grey tinted ground. Soft pencil outlines followed, probably drawn on the spot, while the colour seems, at least on occasion, to have been added by Turner at his hotel or lodgings in the evening. This view of the Roman Forum, taken from the Farnese Gardens, includes from left to right; the Basilica of Constantine, the Church of S. Francesca Romana with its Romanesque campanile; the Arch of Titus; and the Colosseum.

18 *Τὸ Τίβολι μὲ τοὺς καταρράκτες*, 1819

(T.B. CLXXCVII - 32).

Μολύβι καὶ ὕδατογραφία, 0,253 × 0,403 μ.

Ἕνας ἀπὸ τοὺς τόπους ποὺ ἀγαποῦσαν νὰ ἐπισκέπτονται οἱ καλλιτέχνες ἤδη ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ δέκατου ἑβδόμου αἰῶνα ἦταν τὸ Τίβολι. Ἡ ἐντυπωσιακὴ θέση τῆς πόλης αὐτῆς, ποὺ βρίσκεται σὲ ἀπόσταση 25 χιλιομέτρων ἀπὸ τὴ Ρώμη, πάνω ἀπὸ τοὺς καταρράκτες καὶ οἱ διάφορες ἀπόψεις τοῦ Λατίου ποὺμποροῦσε νὰ δεῖ κανεὶς ἀπὸ κεῖ, ἄρχισαν νὰ γοητεύουν τοὺς καλλιτέχνες ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Κλώντ Λορραὶν καὶ ἐξῆς. Ὁ Τέρνερ δὲν ἀποτέλεσε ἐξαίρεση, κι ἔτσι ζωγράφισε τουλάχιστον δύο ὕδατογραφίες μὲ γενικὲς ἀπόψεις τοῦ Τίβολι καὶ ἀρκετὲς σπουδὲς μὲ μολύβι. Ἡ ὕδατογραφία αὐτή, ποὺ εἰκονίζει μιὰ ἄποψη τῆς πόλης ἀπὸ τοὺς καταρράκτες, ζωγραφίστηκε ἀπὸ ἓνα σημεῖο ποὺ πρέπει νὰ γνῶριζε ὁ Τέρνερ ἀπὸ τοὺς πίνακες ζωγραφικῆς τοῦ Ρίτσαρντ Γουίλσον (1713/14 - 1782), ὁ ὁποῖος εἶχε ἐπισκεφθεῖ τὴ Ρώμη στὴ δεκαετία τοῦ 1750 καὶ ζωγράφισε τὸ Τίβολι ἀπὸ τὸ ἴδιο μέρος. Ἡ ἄποψη αὐτὴ συγκεντρώνει ὅλα τὰ στοιχεῖα ποὺ δείχνουν ὅτι τὰ χρώματα προστέθηκαν στὸ ὑπαιθρο, ἀντὶ νὰ τὰ ἐπεξεργαστεῖ ὁ καλλιτέχνης τὸ βράδυ.

18 *Tivoli with the cascades, 1819*

(T.B. CLXXXVII - 32)

Watercolour over pencil, 253 × 403 mm

Tivoli had been a favourite place for artists to visit since the mid-seventeenth century; situated 25 kilometres of Rome, the dramatic setting of the town above the cascades and the views that it afforded over the campagna attracted painters from Claude Lorrain onwards. Turner was no exception, and drew at least two general views of Tivoli in watercolour and a number of pencil studies. This watercolour, looking across the cascades to the town, was taken from a viewpoint which must have been familiar to Turner from the paintings of Richard Wilson (1713/14 - 1782), who had visited Rome in the 1750s and painted Tivoli from the same spot. This view has all the appearance of being coloured in the open air, rather than having been worked up in the evening.

19 *Αύγη στο Καστέλ ντελ Όβο της Νεάπολης, με τὸ Κάπρι καὶ τὸ Σορρέντο στὸ βάθος, 1819*

(T.B. CLXXXVII - 2).

Μολύβι καὶ ὕδατογραφία, 0,257 × 0,403 μ.

Ὁ Τέρνερ ἀποφάσισε νὰ ἐπισκεφθεῖ τὴ Νεάπολη ὅταν βρισκόταν στὴ Ρώμη, καὶ γιὰ ἄλλους λόγους ἀλλὰ καὶ γιὰ νὰ παρατηρήσει μιὰ ἔκρηξη τοῦ Βεζούβιου ποὺ ἄρχισε γύρω στὸ τέλος Ὀκτωβρίου τοῦ 1819. Ἐπέστρεψε στὴ Ρώμη ἀπὸ κεῖ στὰ μέσα Νοεμβρίου. Κατὰ τὴ διάρκεια τῆς παραμονῆς του στὴ Νεάπολη ζωγράφισε ἀρκετὲς ἀπόψεις, ἀτενίζοντας τὴ θάλασσα ἀπὸ τὸ ἴδιο σημεῖο, ἀλλὰ μὲ διαφορετικὲς καιρικὲς συνθήκες. Τὰ θαυμαστὰ φωτεινὰ χρώματα καὶ ἡ ἐντύπωση ποὺ προκαλοῦν αὐθόρμητα οἱ ὕδατογραφίες αὐτὲς, θὰ πρέπει νὰ κατέπληξαν τοὺς σύγχρονους τοῦ Τέρνερ. Ὁ Φίνμπεργκ, στὴ βιογραφία τοῦ καλλιτέχνη, μεταφέρει τὰ λόγια ἑνὸς σύγχρονου του: «Ὁ Τέρνερ βρίσκεται στὰ περίχωρα τῆς Νεάπολης καὶ κάνει πρόχειρα σκίτσα ξαφνιάζοντας τοὺς «μοντέρνους» ποὺ ἀναρωτιοῦνται σὲ τί θὰ μπορέσουν νὰ τοῦ χρησιμεύσουν αὐτὰ τὰ πρόχειρα [sic] ἀλήθεια, τί ἀπλοϊκὲς ψυχὲς!».

19 *The Castel dell'Ovo, Naples, with Capri and Sorrento in the distance; early morning, 1819*

(T. B. CLXXXVII - 2)

Pencil and watercolour, 257 × 403 mm

Turner went to Naples from Rome partly to observe an eruption of Vesuvius which began towards the end of October 1819; he returned to Rome in mid-November. While there, he made a number of views looking out to sea from the same viewpoint, but under differing weather conditions. The marvellously clear colours and spontaneous effect of these watercolours must have startled his contemporaries. Finberg, in his *Life of Turner* quotes a contemporary: «Turner is in the neighbourhood of Naples making rough sketches to



22 Τὸ Μέντγουαι
The Medway



20 Τὸ Μὸρ Πάρκ, κοντὰ στὸ Γουᾶτφορντ στὶς ὄχθες τοῦ ποταμοῦ Κόλν
Moor Park, near Watford on the river Colne

23 'Ατμόπλοιο με κουπί και βάρκες για κωπηλασία έξω από την ακτή
A paddle steamer and rowing boats off the coast



the astonishment of the Fashionables, who wonder of what use these rough draughts [sic] (ie. drafts) can be — simple souls».

20 *Tò Mòρ Πάρκ, κοντά στο Γουότφορντ στις όχθες του ποταμού Κόλν,*

π. 1823

(T.B. CCVIII - H).

*Υδατογραφία, 0,157 × 0,221 μ.

*Η υδατογραφία αυτή, καθώς και η επόμενη ανήκουν σε μία σειρά από δεκαοχτώ υδατογραφίες που φιλοτέχνησε ο καλλιτέχνης γύρω στα 1823 - 4 για λογαριασμό του εκδότη Γ. Μπ. Κούκ, που ήθελε να τις χρησιμοποιήσει ως εικονογράφηση μιᾶς σειρᾶς με τίτλο *Οἱ ποταμοὶ τῆς Ἀγγλίας ἢ Ἀπόψεις ποταμῶν*. Τὰ ἐπόμενα δέκα χρόνια ὁ Τέρνερ ἐπρόκειτο νὰ ἐπιδοθεῖ στὴ φιλοτέχνηση σχεδίων γιὰ εἰκονογραφήσεις με ἐξαιρετικὴ ἐπιμέλεια. *Η περίοδος αὐτὴ συνέπεσε με τὶς πρόσφατες τεχνικὲς ἐξελίξεις τῆς χαλκογραφίας (μετζο-τίντου) πάνω σὲ ἀτσάλι, καὶ ὄχι, ὅπως προηγουμένως, πάνω σὲ πλάκες χαλκοῦ, ποὺ φθειρόνται γρήγορα. *Ένα σχέδιο με μολύβι (T.B. XCVI - 76) ποὺ εἶχε κάνει ὁ Τέρνερ γύρω στὰ δέκα χρόνια νωρίτερα καὶ μεταφέρθηκε καὶ σὲ χαλκογραφία τὸ 1824, ἀποτέλεσε τὴ βάση τῆς σύνθεσης αὐτῆς. Στὸ βάθος δεξιὰ διακρίνεται μόλις ἡ πρόσοψη με τὶς κιονοστοιχίες τοῦ Μὸρ Πάρκ, ἐνὸς ωραίου σπιτιοῦ κτισμένου σύμφωνα με τὶς ἀρχὲς τῆς ἀρχιτεκτονικῆς ποὺ καθιέρωσε ὁ Παλλάντιο.

20 *Moor Park, near Watford on the river Colne, c 1823*

(T.B. CCVIII - H)

Watercolour, 157 × 221 mm

This and the following watercolour are from the series of eighteen watercolours made for the publisher W.B. Cooke between 1823 and 1824 to illustrate a series called *The Rivers of England or River Scenery*. Over the next ten years Turner was to be extraordinarily industrious in designing illustrations; this period coincided with the recent technical developments of mezzotinting on steel (rather than on copper plates as before, which quickly wore out). The composition is based on a pencil drawing (T.B. XCVI - 76) made by Turner about ten years earlier, and was engraved in 1824. The colonnaded façade of Moor Park, a fine Palladian house north of London, can just be glimpsed high in the distance right of centre.

21 *Τὸ πάρκο τοῦ "Αραντελ στὶς όχθες τοῦ ποταμοῦ "Αραν, π. 1824*

(T.B. CCVIII - G).

*Υδατογραφία, 0,159 × 0,228 μ.

*Η γραφικὴ αὐτὴ σύνθεση ποὺ δὲν ἔχει καθορισμένο πλαίσιο καὶ τὰ ἄκρα τῆς συγχωνεύονται με τὸ φόντο, ἀπεικονίζει ἓνα ἐξοχικὸ σπίτι στὸ βάθος κι ἓνα κοπάδι ἀπὸ ἐλάφια σὲ πρῶτο πλάνο, καὶ εἶναι ἓνα χαρακτηριστικὸ δείγμα τῶν τοπογραφικῶν εἰκονογραφήσεων



24 Ἡλιοβασίλεμα πάνω ἀπὸ τὴ θάλασσα σὲ πορτοκαλιὰ ὁμίχλη
The sun setting over the sea in orange mist

τῆς περιόδου αὐτῆς, ἀλλ' ἐκεῖνο πού ξεχωρίζει εἶναι ὁ ἐμπλουτισμός τῆς παλέτας πού κάνει τὰ χρώματα νὰ λάμπουν σάν τὰ κοσμήματα, καθὼς καὶ ἡ ἐκπληκτικὴ τεχνικὴ τελειότητα. "Ἀλλες σπουδὲς μὲ μολύβι πού συνδέονται μ' αὐτὴ τὴν ὑδατογραφία περιλαμβάνονται στὸ τετράδιο σκίτσων ἀπὸ τὸ Μπράιτον καὶ τὸ "Αραντελ (T.B. CCX 69 - 70). Ἡ ὑδατογραφία αὐτὴ μεταφέρθηκε καὶ σὲ χαλκογραφία (μετζοτίντο) τὸ 1827. Τὸ κάστρο τοῦ "Αραντελ στὴν περιοχὴ τοῦ Σάσεξ εἶναι ἡ ἔδρα τῶν δουκῶν τοῦ Νόρφολκ.

21 *Arundel Park, on the river Arun, c 1824*

(T.B. CCVIII - G)

Watercolour, 159 × 228 mm

This picturesque composition of vignette-like-construction with a country house in the distance and a herd of deer in the foreground is characteristic of topographical illustrations of the period, but what distinguishes it is the jewel-like palette and astonishing degree of technical accomplishment. Pencil studies connected with this watercolour are in the Brighton and Arundel sketchbook (T.B. CCX 69 - 70). It was engraved in mezzotint in 1827. Arundel Castle, Sussex, is the seat of the Dukes of Norfolk.

22 *Τὸ Μέντγουαιη, π. 1824*

(T.B. CCVIII - P).

Μολύβι καὶ ὑδατογραφία, 0,156 × 0,218 μ.

Ἡ ὑδατογραφία αὐτὴ, πού ἴσως ὁ ἀρχικὸς προορισμός τῆς ἦταν νὰ ἀποτελέσει ἓνα ἀπὸ τὰ σχέδια γιὰ τὴν εἰκονογράφηση τοῦ ἔργου *Οἱ ποταμοὶ τῆς Ἀγγλίας*, δὲν μεταφέρθηκε τελικὰ σὲ κάποια χαλκογραφία τῆς σειρᾶς αὐτῆς. Ὁ ἴδιος ὁ Τέρνερ μετέφερε μιὰ παραλλαγὴ τοῦ σχεδίου αὐτοῦ σὲ χαλκογραφία (μετζοτίντο) γιὰ τὴ σειρὰ πού εἶχε τὸν τίτλο *Τὸ Μικρὸ Βιβλίον*, γύρω στὸ 1825. Τὰ σκάφη στὴ μέση καὶ πρὸς τὸ βάθος τοῦ πίνακα ἦταν δύο πολεμικὰ πλοῖα χωρὶς ἰστούς, πού χρησιμοποιήθηκαν ἀρχικὰ ὡς πλωτὲς φυλακὲς γιὰ τοὺς Γάλλους ναῦτες πού οἱ Ἀγγλοὶ συνέλαβαν ὡς αἰχμαλώτους κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ Ναπολεόντειου Πολέμου.

22 *The Medway, c 1824*

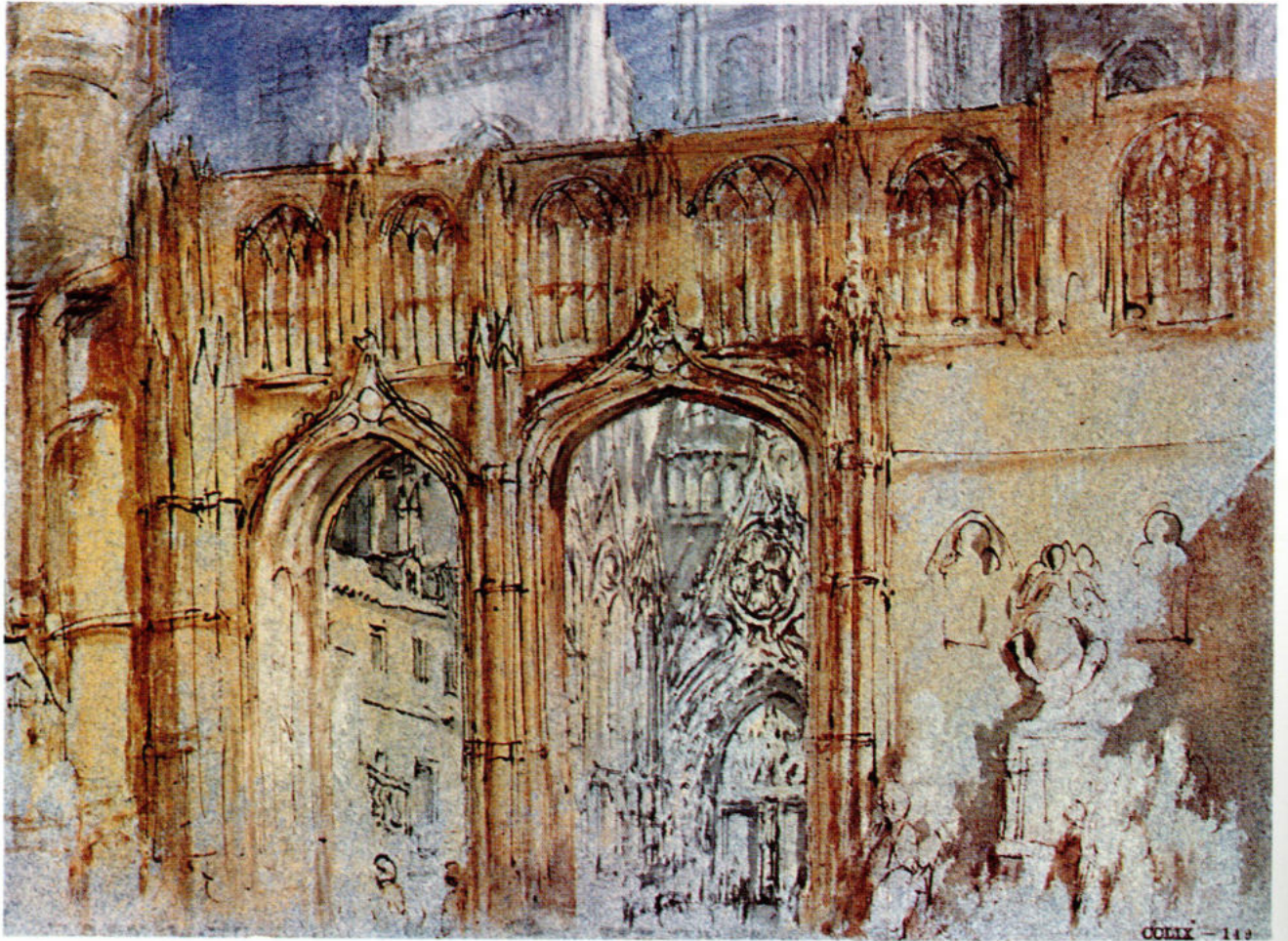
(T.B. CCVIII - P)

Pencil and watercolour, 156 × 218 mm

Probably originally intended as a design for *The Rivers of England*, this watercolour was not engraved for the series. A modified version of the design was mezzotinted by Turner himself for a series called *The Little Liber*, c. 1825. The vessels in the middle distance were two dismasted war ships that served as prison hulks originally for French sailors captured in the Napoleonic War.



31 Ἡ μαύρη βάρκα
The black boat



27 Τέμπλο γοτθικού ρυθμού στὸν καθεδρικό ναὸ τῆς Ρουέν
A gothic screen in Rouen cathedral



26 Πόλη στην περιοχή του Μοζέλλα;
A town on the Moselle?



28 Ἀποψη τοῦ Μπερνκαστέλ καὶ τοῦ Λάντσχουτ
Berncastel and the Landshut

23 Ἀτμόπλοιο μὲ κουπί καὶ βάρκες γιὰ κωπηλασία ἔξω ἀπὸ τὴν ἀκτὴ, π. 1825
(T.B. CCLXIV - 14)

Ὑδατογραφία, 0,225 × 0,280 μ.

Ἄν καὶ τὸ σχέδιο αὐτὸ συνδέεται τεχνολογικὰ μὲ τοὺς πίνακες ποὺ ἀπεικονίζουν θαλασσινὰ θέματα τῆς δεκαετίας τοῦ 1840, καὶ ἴσως ἰδιαίτερα μὲ τὸ ἔργο *Χιονοθύελλα καὶ ἀτμόπλοιο ἔξω ἀπὸ τὴν εἴσοδο ἐνὸς λιμανιοῦ* τοῦ 1842, ἐντούτοις ἡ τεχνικὴ καὶ τὰ χρώματά του θυμίζουν περισσότερο μερικὲς ἀπὸ τὶς σπουδὲς γιὰ θαλάσσια θέματα σὲ ὑδατογραφίες τῆς δεκαετίας τοῦ 1820. Τὰ ἀτμόπλοια καὶ οἱ μηχανεὲς τῶν σιδηροδρόμων, μὲ τὰ ἐντυπωσιακὰ φουγάρα τους καὶ τὰ κυματιστὰ σύννεφα τοῦ καπνοῦ, φαίνεται ὅτι γοήτευαν ἰδιαίτερα τὸν Τέρνερ.

23 *A paddle steamer and rowing boats off the coast*, c 1825
(T.B. CCCLXIV - 147)

Watercolour, 225 × 280 mm

Although the drawing has a stylistic relationship with marine paintings of the 1840s, especially perhaps the *Snow Storm – Steam Boat off a Harbour's mouth* of 1842, in technique and colouring it resembles more closely some of the watercolour studies for marine subjects of the 1820s. Turner seems to have been fascinated by steam ships and railway engines, with their dramatic funnels and billowing clouds of steam.

24 Ἡλιοβασίλεμα πάνω ἀπὸ τὴ θάλασσα σὲ πορτοκαλιὰ ὁμίχλη, π. 1825
(T.B. CCLXIII - 210).

Ὑδατογραφία, 0,243 × 0,345 μ.

Ἡ ὑδατογραφία αὕτῃ ἀνήκει σὲ μιὰ ομάδα ἀπὸ σπουδὲς γιὰ τὴν ἀπεικόνιση τοῦ οὐρανοῦ κατὰ τὸ ἥλιοβασίλεμα, ποὺ ξεχωρίζουν μὲ τὰ πλούσια χρώματά τους καὶ εἶναι δύσκολο νὰ χρονολογηθοῦν μὲ κάποια ἀκρίβεια. Μιὰ ἀπὸ αὐτὲς φέρει τὴ χρονολογία 1823 στὸ ὑδατόσημο, καὶ ἡ τεχνολογικὴ σύγκριση μὲ ἄλλες ὑδατογραφίες ποὺ χρονολογοῦνται στὰ μέσα τῆς δεκαετίας τοῦ 1820, δείχνει πῶς τὸ σχέδιο αὐτὸ πρέπει νὰ ἀνήκει στὴν ἴδια ἐποχὴ.

24 *The sun setting over the sea in orange mist*, c 1825
(T.B. CCLXIII - 210)

Watercolour, 243 × 345 mm

One of a group of richly coloured studies of sunset skies which are difficult to date with any accuracy. Among them is one on paper watermarked 1823, and stylistic comparison with other watercolours of the mid-1820s suggests a similar dating for this drawing.

- 25 *Κάστρο στην περιοχή του Μοζέλλα(;) π. 1827*
(T.B. CCLIX - 143).

Πυκνόρρευστη τέμπερα σὲ μπλὲ χαρτί, 0,140 × 0,190 μ.

- 25 *A fortress on the Moselle? c 1827*
(T.B. CCLIX - 143)

Bodycolour on blue paper, 140 × 190 mm

- 26 *Πόλη στην περιοχή του Μοζέλλα(;) π. 1827*
(T.B. CCLIX - 144)

Πυκνόρρευστη τέμπερα σὲ μπλὲ χαρτί, 0,140 × 0,191 μ.

- 26 *A town on the Moselle?, c 1827*
(T.B. CCLIX - 144)

Bodycolour on blue paper, 140 × 191 mm

- 27 *Τέμπλο γοτθικοῦ ρυθμοῦ στὸν καθεδρικό ναὸ τῆς Ρουέν, π. 1828 - 9;*
(T.B. CCLIX - 149)

Πυκνόρρευστη τέμπερα σὲ μπλὲ χαρτί, 0,141 × 0,192 μ.

Τὰ δύο προηγούμενα σχέδια (ἄρ. κατ. 25, 26) προέρχονται ἴσως ἀπὸ σπουδὲς ποὺ φιλοτέχνησε ὁ Τέρνερ κατὰ τὴ διάρκεια τῆς περιοδείας του στὶς περιοχὲς τοῦ Μόζα καὶ τοῦ Μοζέλλα τὸ 1825. Ἡ μεγάλη ἐκκλησία μὲ τοὺς διπλοὺς πύργους στὸ δυτικὸ μέρος, πρέπει νὰ εἶναι ἡ ἐκκλησία τοῦ Κάρντεν στὶς ὄχθες τοῦ ποταμοῦ ποὺ βρίσκεται μεταξὺ τοῦ Κόχεμ καὶ τοῦ Κόμπλεντς. Τὸ σχέδιο τοῦ τέμπλου τοῦ καθεδρικοῦ ναοῦ τῆς Ρουέν χρονολογεῖται στὴν ἴδια ἐποχὴ μὲ τοὺς *Ποταμοὺς τῆς Γαλλίας* (ἄρ. κατ. 41 - 46), ἀλλὰ δὲν προοριζόταν γιὰ δημοσίευση. Ἐνα σκίτσο μὲ μολύβι στὸ τετράδιο σκίτσων ἀπὸ τὴ Διέππη, τὴ Ρουέν καὶ τὸ Παρίσι (T.B. CCLVIII) ἀποτέλεσε τὴ βάση τοῦ ἔργου αὐτοῦ.

- 27 *A gothic screen in Rouen cathedral, c 1828 - 9?*
(T.B. CCLIX - 149)

Bodycolour on blue paper, 141 × 192 mm

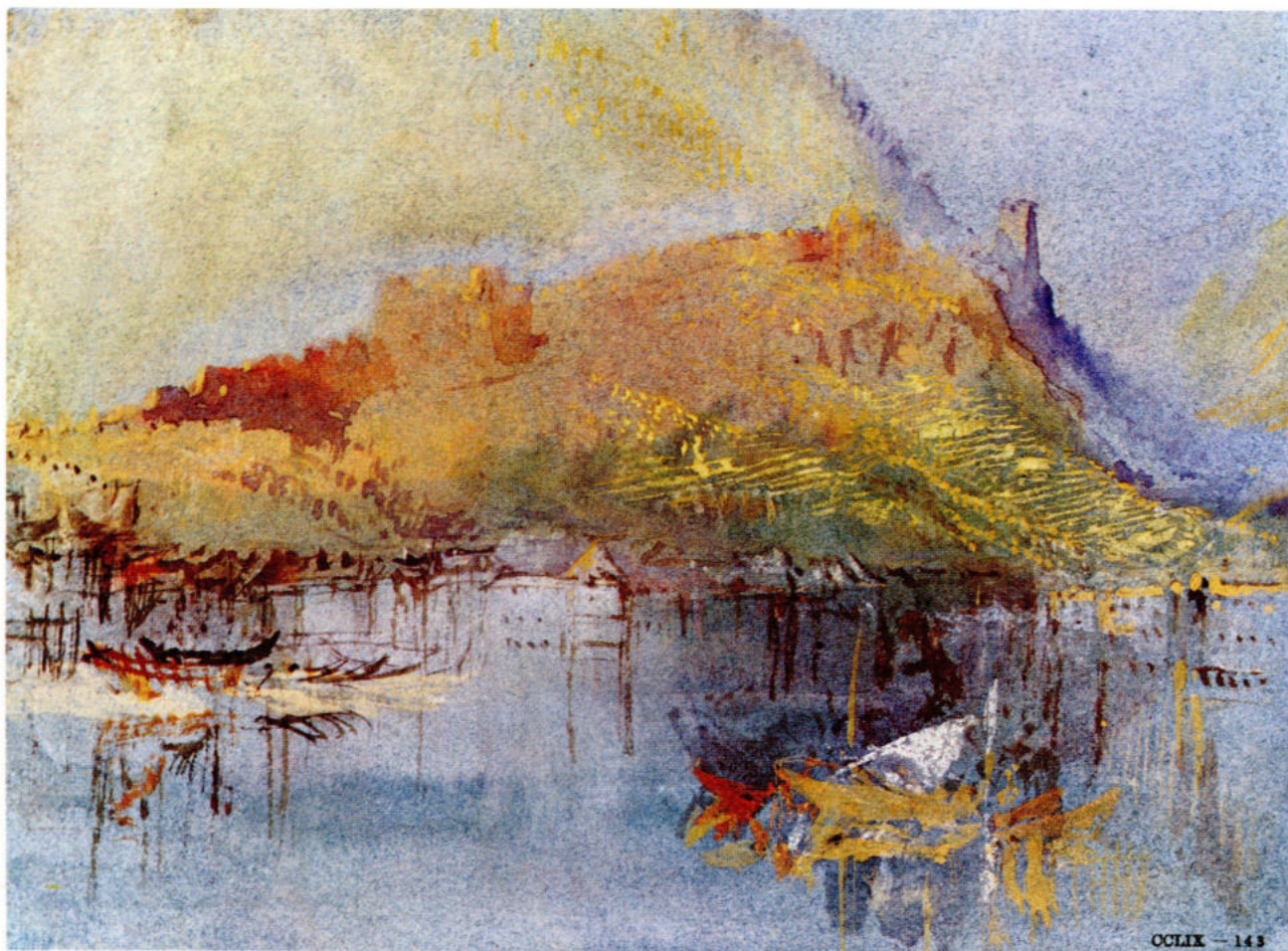
The first two drawings were probably derived from studies made by Turner on his tour of the Meuse and Moselle in 1825. The large church with twin western towers seems to be that of Karden on the river between Cochem and Koblenz. The drawing of the screen in Rouen Cathedral dates from the same period as the *French Rivers* (see nos 41 - 46), but was not intended for publication. It was based on a pencil sketch in the Dieppe, Rouen and Paris sketchbook, T.B. CCLVIII.

- 28 *Ἀποψη τοῦ Μπερνκαστέλ καὶ τοῦ Λάντσχουτ, π. 1827*
(T.B. CCXXI - D)

Πυκνόρρευστη τέμπερα σὲ μπλὲ χαρτί, 0,140 × 0,190 μ.

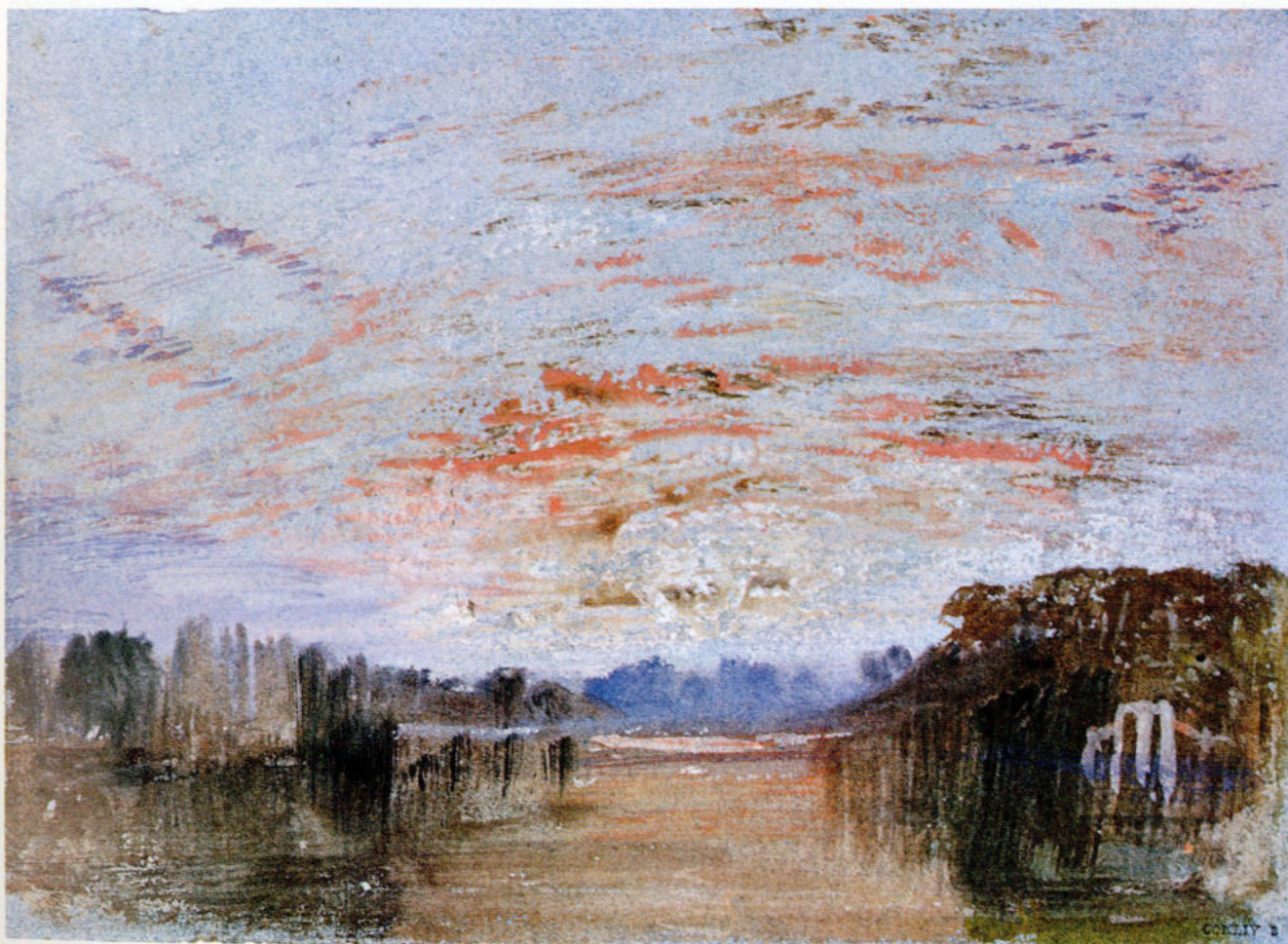


29 Ἐρειπωμένο κάστρο σὲ βράχο πάνω ἀπὸ πόλη στὶς ὄχθες ἐνὸς ποταμοῦ
A ruined castle on a rock above a town by a river



25 Κάστρο στην περιοχή του Μοζέλλα;
A fortress on the Moselle?

32 Πέτγουερθ: ό ούρανός τώ ήλιοβασίλεμα πάνω άπό τή λίμνη
Petworth: sunset sky over the lake





33 Πέτγουερθ: ο ουρανός τὸ βράδυ πάνω ἀπὸ τὴ λίμνη, μὲ μιὰ βάρκα καὶ ἓνα πύργο στὸ βάθος
 Petworth: evening sky over the lake with a boat and distant tower

28 *Berncastel and the Landshut, c 1827*

(T.B. CCXXI - D)

Bodycolour on blue paper, 140 × 190 mm

29 *Ερειπωμένο κάστρο σὲ βράχο πάνω ἀπὸ πόλη κοντὰ σὲ ποταμό, π. 1827*

(T.B. CCXXI - F).

Πυκνὸρρευσητέ τέμπερα σὲ μπλε χαρτί, 0,139 × 0,191 μ.

Τὰ δύο τελευταῖα ἔργα εἶναι χαρακτηριστικὰ δείγματα τῶν σχεδίων ποὺ φιλοτέχνησε ὁ Τέρνερ κατὰ τὴ διάρκεια τῆς περιοδείας του στὶς περιοχὲς τοῦ Μόζα καὶ τοῦ Μοζέλλα τὸ 1825.

29 *A ruined castle on a rock above a town by a river, c 1827*

(T.B. CCXXI - F)

Bodycolour on blue paper, 139 × 191 mm

Both these drawings are typical of those resulting from Turner's tour of the Meuse and Moselle in 1825.

30 *Τὸ κακὸ πνεῦμα, π. 1832*

(T.B. CCLXXX - 202)

Βινιέτα σὲ ὕδατογραφία καὶ μολύβι, 0,118 × 0,160 μ.

30 *The evil spirit, c 1832*

(T.B. CCLXXX - 202)

Vignette in watercolour and pencil, 118 × 160 mm

31 *Ἡ μαύρη βάρκα, π. 1832*

(T.B. CCLXXX - 209)

Βινιέτα σὲ ὕδατογραφία, 0,120 × 0,160 μ.

Ὁ Σάμουελ Ρότζερς (1763 - 1855), ἓνας τραπεζίτης γνώστης τῶν θεμάτων τέχνης, μέλος τῆς ὕψηλης κοινωνίας καὶ ἐρασιτέχνης ποιητής, ἀνάθεσε στὸν Τέρνερ τὴν εἰκονογράφηση τῶν *Ἀπάντων* τοῦ ποιητικοῦ του ἔργου. Ἡ παραγγελία αὐτὴ ἐγίνε ἐξαιτίας τῆς τεράστιας ἐπιτυχίας ποὺ σημείωσαν οἱ εἰκονογραφήσεις τοῦ Τέρνερ γιὰ τὸ μακροσκελὲς ποίημα τοῦ Ρότζερς *Ἡ Ἰταλία* (1830). Φαίνεται πὼς ἡ ἐπεξεργασία αὐτῶν τῶν σχεδίων ἀπασχόλησε τὸν Τέρνερ γιὰ πολὺ καιρό, καὶ ὁ ζωγράφος κράτησε μὲ προσοχὴ ἐπισημειώσεις σὲ μιὰ παλαιότερη ἐκδοση τῶν *Ἀπάντων* ποὺ κυκλοφόρησε τὸ 1827. Τὸ *Κακὸ Πνεῦμα* μεταφέρθηκε καὶ σὲ χαλκογραφία ἀπὸ τὸν Ἐντουαρντ Γκούντωλ, μὲ σκοπὸ νὰ ἀποτελέσει τὸ ὑστερόγραφο τῆς Δωδέκατης Ὠδῆς τοῦ ποιήματος *Τὸ ταξίδι τοῦ Κολόμβου* στὴν ἐκδοση τῶν *Ἀπάντων* τοῦ 1834. Ἡ *Μαύρη Βάρκα* ὑπῆρξε ἴσως ἓνα σχέδιο γιὰ τὸ

βιβλίο που έμεινε τελικά άχρησιμοποίητο. Το ποιητικό έργο του Ρότζερς, που δέν θεωρείται σήμερα ιδιαίτερα σημαντικό, έγινε της μόδας τήν εποχή εκείνη, και ή εικονογράφηση του Τέρνερ για τὸ ποίημα *Η Ίταλία* έξήψε για πρώτη φορά τή φαντασία του Τζών Ράσκιν, που ήταν τότε δεκατριών ετών.

31 *The black boat*, c 1832

(T.B. CCLXXX - 209)

Vignette in watercolour, 120 × 160 mm

Turner was commissioned by Samuel Rogers (1763 - 1855), a banker, connoisseur, socialite and amateur poet, to illustrate the *Collected Poems*. This commission followed the enormous success of Turner's illustrations to Rogers's lengthy poem *Italy* (1830). Turner seems to have spent a good deal of time working on these drawings, and carefully annotated an earlier edition of the *Poems*, published in 1827. *The Evil Spirit* was engraved by Edward Goodall as the tailpiece to Canto XII of the *Voyage of Columbus* in the *Poems*, 1834. *The Black Boat* appears to have been an unused design for the book. Rogers's poetry, nowadays little esteemed, enjoyed a vogue at the time, and it was Turner's illustration to *Italy* that first captivated the imagination of the thirteen year old John Ruskin.

Πέτγουερθ

Ο Τζώρτζ Γουίνταμ, τρίτος Κόμης Έγκρεμοντ (1751 - 1837), υπήρξε ένας από τους σημαντικότερους πελάτες που χρηματοδοτούσαν έργα του Τέρνερ. Το Πέτγουερθ του Σάσεξ, ένα από τα ωραιότερα έξοχικά σπίτια του δέκατου έβδομου αιώνα ήταν ή κατοικία του. Το σπίτι αυτό σώζεται ακόμα, είναι άνοιχτό για τὸ κοινό, και τὸ περιεχόμενό του έχει αλλάξει ελάχιστα από τήν εποχή του Τέρνερ. Ο Έγκρεμοντ υπήρξε ένας περίφημος συλλέκτης έργων συγχρόνων του βρετανών καλλιτεχνών, και στήν περίοδο μεταξύ του 1802 και του 1813 αγόρασε πολλά έργα του Τέρνερ. Στο τέλος τής δεκαετίας του 1820 και τήν αρχή τής δεκαετίας του 1830 ο Τέρνερ έμενε ταχτικά σ' αυτό τὸ σπίτι, και διατηρούσε εκεί ακόμα και προσωπικό εργαστήριο.

Petworth

George Wyndham, 3rd Earl of Egremont (1751 - 1837), was one of the most important of Turner's patrons. He lived at Petworth in Sussex, one of the finest seventeenth century houses in the country. It still stands with the contents little altered since Turner's day and is open to the public. Egremont was a celebrated collector of works by contemporary British artists and bought a large number of Turner's works between 1802 and 1813. In the late 1820s and early 1830s Turner stayed there regularly, even having his own studio.

32 *Πέτγουερθ: ὁ οὐρανὸς τὸ ήλιοβασίλεμα πάνω από τή λίμνη*, π. 1828

(T.B. CCXLIV - 3).

Πυκνὸρρευση τέμπερα σέ μπλέ χαρτί, 0,139 × 0,189 μ.

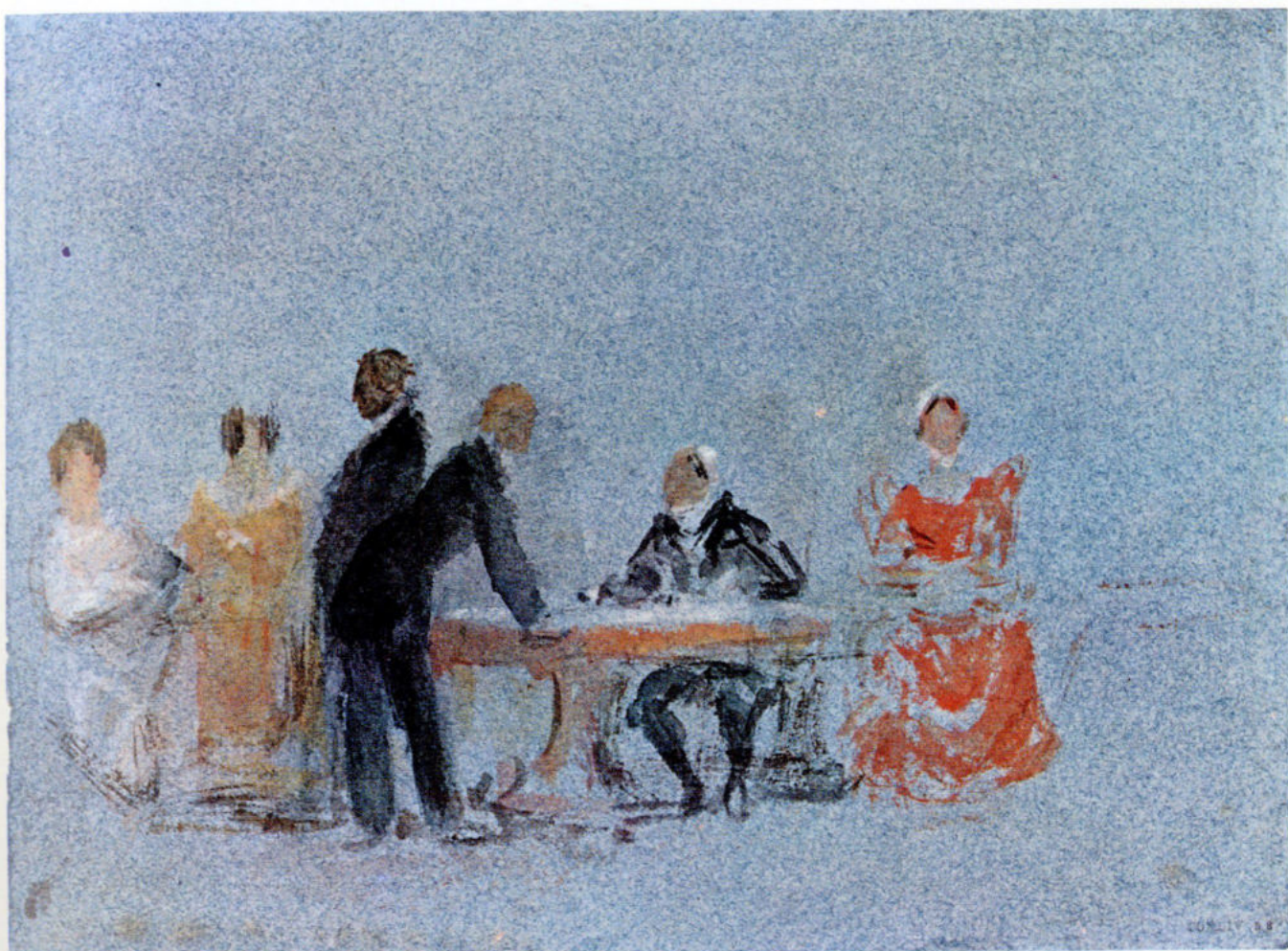


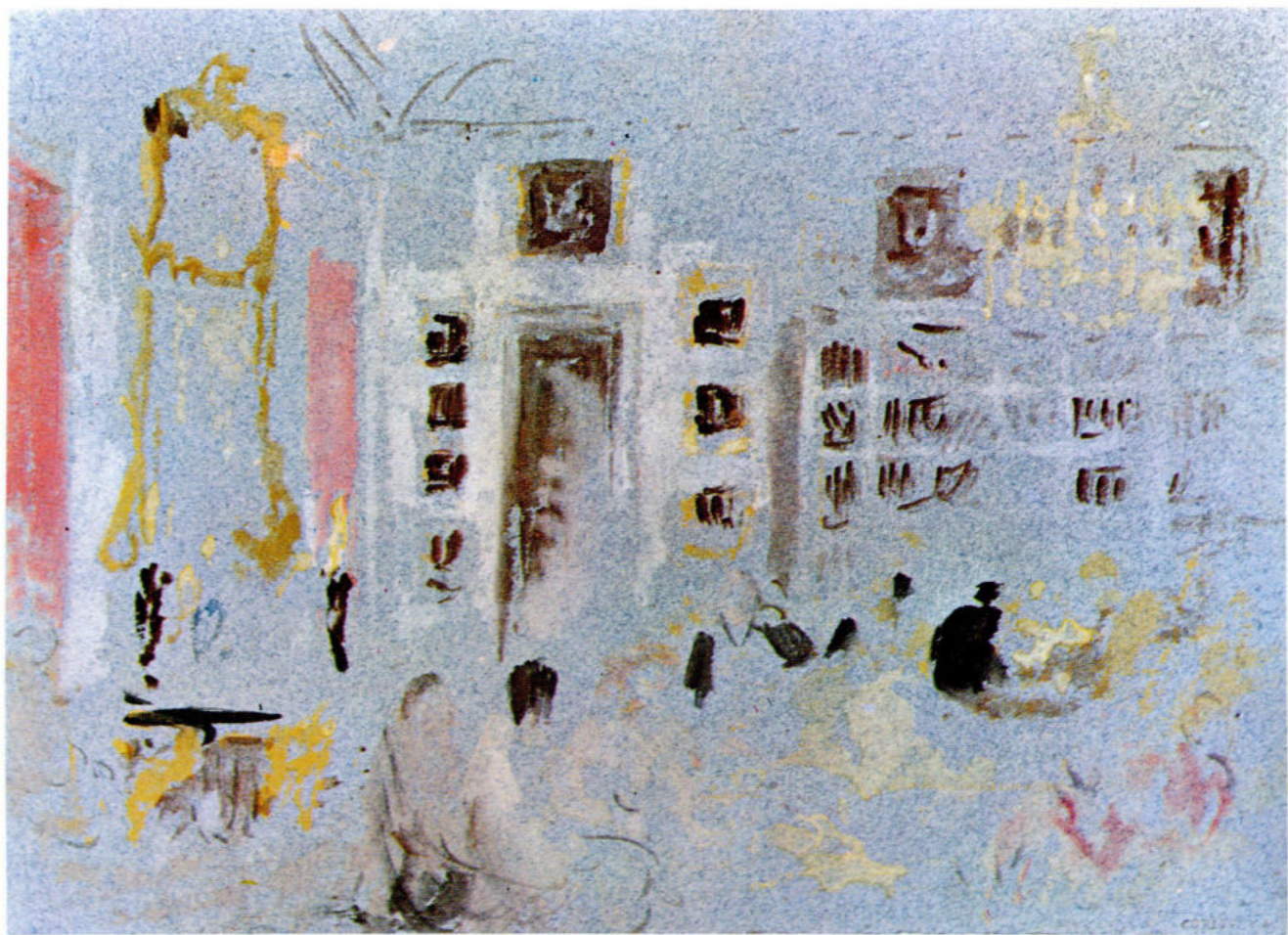
34 Πέτγουερθ: συννεφιασμένο ήλιοβασίλεμα πάνω από τη λίμνη
Petworth: cloudy sunset over the lake



39 Πέτγουερθ: ένας άνδρας και μία γυναίκα που παίζουν τάβλι
Petworth: a man and a woman playing backgammon

40 Πέτγουερθ: έξι μορφές όρθιες και καθιστές κοντά σέ τραπέζι
Petworth: six figures standing and seated near a table





38 Πέτγουερθ: ένα δωμάτιο με βιβλιοθήκη, ένα ρολόι ροκοκό και πολλές μορφές
 Petworth: a room with bookshelves and a rococo pier-glass with several figures

32 *Petworth: sunset sky over the lake, c 1828*

(T.B. CCXLIV - 3)

Bodycolour on blue paper, 139 × 189 mm

33 *Πέτγουερθ: ὁ οὐρανὸς τὸ βράδυ πάνω ἀπὸ τὴ λίμνη, με μιὰ βάρκα καὶ ἕναν πύργο στὸ βάθος, π. 1828*

(T.B. CCXLIV - 4).

Πυκνόρρευση τέμπερα σὲ μπλὲ χαρτί, 0,139 × 0,190 μ.

33 *Petworth: evening sky over the lake, with a boat and distant tower, c 1828*

(T.B. CCXLIV - 4)

Bodycolour on blue paper, 139 × 190 mm

34 *Πέτγουερθ: συννεφιασμένο ἡλιοβασίλεμα πάνω ἀπὸ τὴ λίμνη, π. 1828*

(T.B. CCXLIV - 18)

Πυκνόρρευση τέμπερα σὲ μπλὲ χαρτί, 0,139 × 0,190 μ.

Οἱ σπουδὲς αὐτὲς ἀπὸ τὸ Πέτγουερθ (ἄρ. κατ. 32 - 34) δὲν μποροῦν νὰ χρονολογηθοῦν με ἀκρίβεια, ἀλλὰ φαίνεται πὼς συνδέονται τεχνοτροπικὰ με παρόμοια σχέδια ποὺ ἀνήκουν στὴ σειρὰ *Οἱ ποταμοὶ τῆς Γαλλίας* (ἄρ. κατ. 41 - 46), ποὺ ἄρχισε νὰ ἐπεξεργάζεται ὁ Τέρνερ γύρω στὰ 1826 - 1827, καὶ ποὺ ἔγιναν κι αὐτὰ με πυκνόρρευση τέμπερα πάνω σὲ μικρὰ φύλλα μπλὲ χαρτί. Ὅποια κι ἂν εἶναι ἡ ἀκριβὴς τους χρονολογία, οἱ σπουδὲς αὐτὲς ἀπὸ τὸ Πέτγουερθ, ἔγιναν ὅλες μαζί μέσα σ' ἕνα μικρὸ χρονικὸ διάστημα, ποὺ μπορεῖ νὰ ἦταν μόνο λίγες μέρες. Τὴν ἴδια περίπου ἐποχὴ μ' αὐτὰ τὰ σχέδια, ὁ Τέρνερ ἀνέλαβε νὰ ζωγραφίσει γιὰ λογαριασμὸ τοῦ Λόρδου Ἐγκρεμοντ μιὰ ὁμάδα ἀπὸ τέσσερις ἐλαιογραφίες με θέματα τοπία, δύο ἀπὸ τίς ὁποῖες ἀπεικονίζουν ἀπόψεις τῆς περιοχῆς τοῦ Πέτγουερθ.

34 *Petworth: cloudy sunset over the lake, c 1828*

(T.B. CCXLIV - 18)

Bodycolour on blue paper, 139 × 190 mm

There is no certain dating for these Petworth studies, but they seem stylistically linked with similar drawings in the *French Rivers* series (see nos. 41 - 46) which Turner began to work on c. 1826 - 1827, and which are also in bodycolour on small sheets of blue paper. Whatever their precise date, it is likely that these Petworth studies were made in one concentrated period, probably over a few days. At about the same time as these drawings, Turner was also engaged in painting for Lord Egremont a group of four landscapes in oils, two of which showed views of the grounds at Petworth.

35 *Πέτγουερθ: ἡ Πινακοθήκη μετὸν «Ἅγιος Μιχαὴλ» τοῦ Φλάξμαν, π. 1828*
(T.B. CCXLIV - 3)

Μολύβι, ὕδατογραφία καὶ πυκνόρρευση τέμπερα σὲ μπλὲ χαρτί, 0,138 × 0,189 μ.

Ὁ Λόρδος Έγκρεμοντ εἶχε ἐκθέσει τὴν προσωπικὴ του συλλογὴ ἀγγλικῆς ζωγραφικῆς καὶ γλυπτικῆς στὴ Βόρεια Στοὰ τοῦ Πέτγουερθ. Τὸ κεντρικὸ σύμπλεγμα ποὺ εἰκονίζεται στὸ σχέδιο αὐτὸ εἶναι τὸ κολοσσιαῖο μαρμάρينو γλυπτὸ Ὁ Ἅγιος Μιχαὴλ νικάει τὸ Σατανὰ τοῦ κορυφαίου Ἀγγλοῦ γλύπτη τῆς ἐποχῆς τοῦ κλασικισμοῦ Τζὼν Φλάξμαν (1755 - 1826) ποὺ παραγγέλθηκε τὸ 1819 καὶ ἔφθασε στὸ Πέτγουερθ τὸ 1826.

35 *Petworth: the picture gallery with Flaxman's «St Michael», c 1828*
(T.B. CCXLIV - 13)

Pencil, watercolour and bodycolour on blue paper, 138 × 189 mm

The North Gallery at Petworth was devoted by Lord Egremont to his collection of British painting and sculpture. The central group in this drawing is the colossal marble sculpture, *St Michael defeating Satan*, by the leading British neoclassical sculptor John Flaxman (1755 - 1826), which had been commissioned in 1819 and arrived at Petworth in 1826.

36 *Πέτγουερθ: τὸ ἄσπρο καὶ χρυσὸ δωμάτιο, π. 1828*
(T.B. CCXLIV - 14)

Ὑδατογραφία καὶ πυκνόρρευση τέμπερα σὲ μπλὲ χαρτί, 0,133 × 0,190 μ.

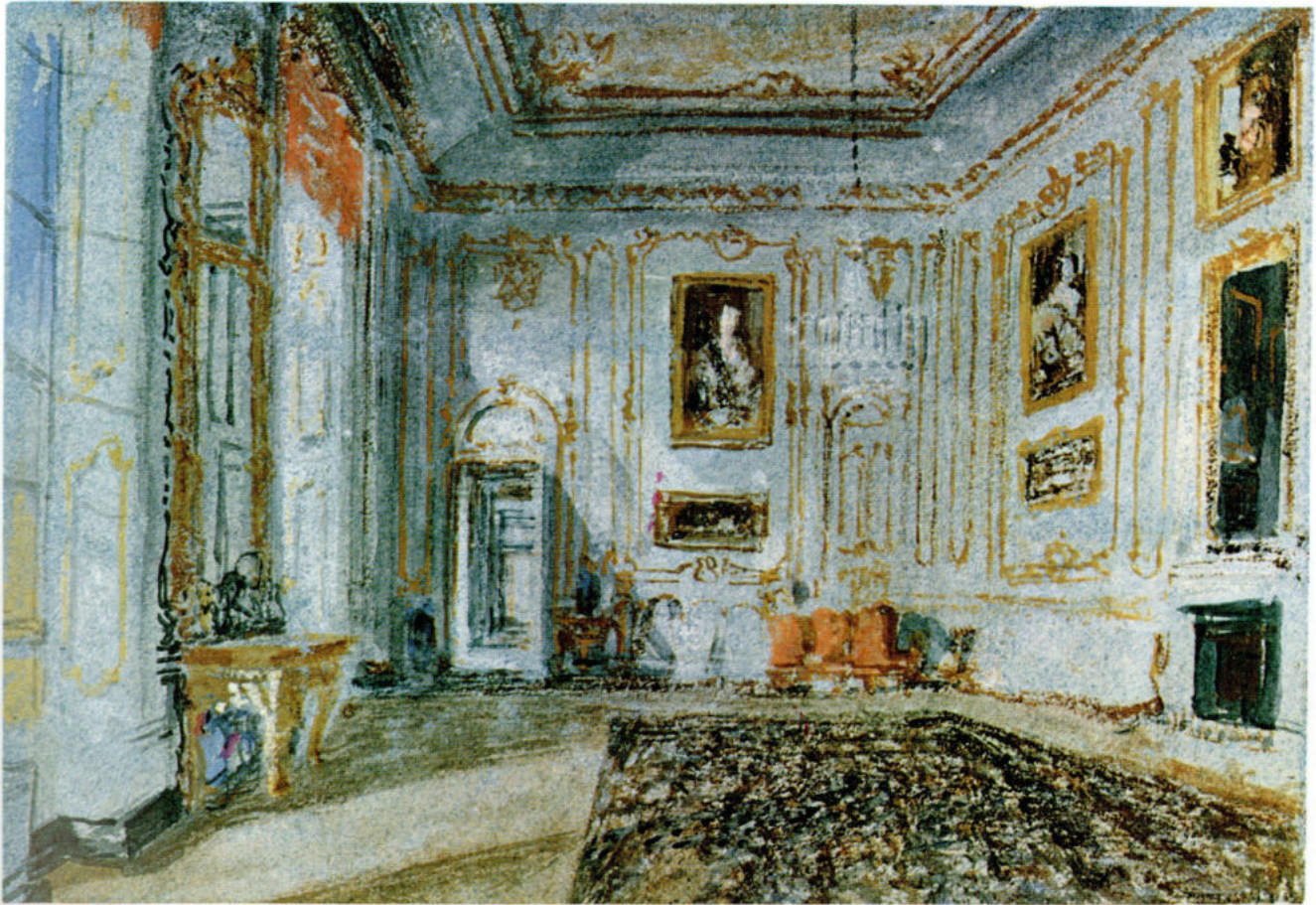
36 *Petworth: the white and gold room, c 1828*
(T.B. CCXLIV - 14)

Watercolour and bodycolour on blue paper, 133 × 190 mm

37 *Πέτγουερθ: ἡ βιβλιοθήκη, π. 1828*
(T.B. CCXLIV - 16)

Ὑδατογραφία καὶ πυκνόρρευση τέμπερα σὲ μπλὲ χαρτί, 0,140 × 0,190 μ.

Ὁ συνδυασμὸς τῆς προσεκτικῆς παρατήρησης τῶν χαρακτηριστικῶν στοιχείων καὶ τῆς θέσης τῶν πινάκων ζωγραφικῆς καθὼς καὶ τῶν ἄλλων ἀντικειμένων μετὰ τὰ ὥραϊα ἐμφὰ τοῦ ἐσωτερικοῦ φωτισμοῦ, ποὺ πέτυχε ὁ Τέρνερ στίς σπουδὲς τῶν ἐσωτερικῶν χώρων τοῦ Πέτγουερθ, τοὺς δίνουν μιὰν ἰδιαίτερη γοητεία. Ἡ τοποθέτηση καὶ τῶν ζωγραφικῶν ἔργων καὶ τῶν ἐπίπλων στὴν ἄποψη αὐτὴ τῆς Βιβλιοθήκης εἶναι πολὺ χαρακτηριστικὴ γιὰ τὴν ἐποχὴ: μέσα στὸ ἄσπρο καὶ χρυσὸ δωμάτιο μετὰ τὴν ξύλινη ἐπένδυση, οἱ καρέκλες στηρίζονται στὸν τοῖχο μετὰ τὸν τυπικὸ τρόπο τοῦ δέκατου ὀγδοοῦ αἰῶνα, ἐνῶ στὴ βιβλιοθήκη, οἱ ἄνετες πολυθρόνες μετὰ τὰ πρόσθετα καλύμματα ἔχουν τοποθετηθεῖ στὸ κέντρο τοῦ δωματίου χωρὶς νὰ ἀκολουθοῦν κανένα συγκεκριμένο τύπο.

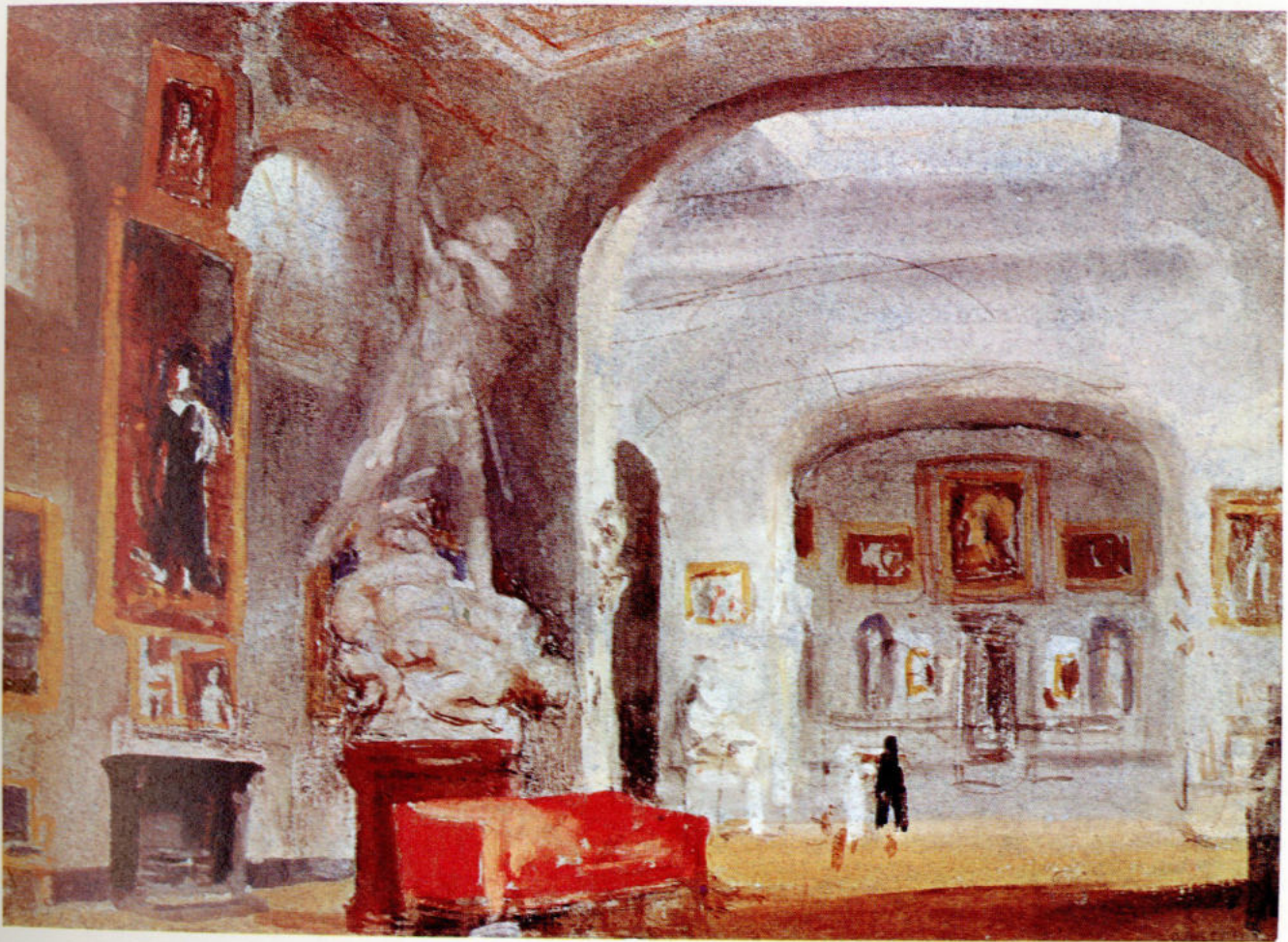


36 Πέτγουερθ: τὸ ἄσπρο καὶ χρυσὸ δωμάτιο
Petworth: the white and gold room



37 Πέτγουερθ: ή βιβλιοθήκη
Petworth: the library

35 Πέτγουερθ: ή Πινακοθήκη με τόν Άγιο Μιχαήλ τοῦ Φλάξμαν
Petworth: the picture gallery with Flaxman's St Michael





30 Τὸ κακὸ πνεῦμα
The evil spirit

37 *Petworth: the library*, c 1828

(T.B. CCXLIV - 16)

Watercolour and bodycolour on blue paper, 140 × 190 mm

The combination of the careful observation of the identity and position of pictures and objects, together with the beautiful effects of indoor light which Turner achieved in his studies of interiors at Petworth, make them particularly attractive. The arrangement of both paintings and furniture in the view of the Library is very characteristic of the date: in the panelled White and Gold Room, the chairs are pushed back against the wall in the formal early-eighteenth century manner, while in the Library, the comfortable loose-covered armchairs are informally arranged in the centre of the room.

38 *Πέτγουερθ: ένα δωμάτιο με βιβλιοθήκη, ένα ρολόι ροκοκò και πολλές μορφές*, π. 1828

(T.B. CCXLIV - 24)

Υδατογραφία και πυκνόρρευστη τέμπερα, σέ μπλέ χαρτί, 0,138 × 0,193 μ.

38 *Petworth: a room with bookshelves and a rococo pier-glass, with several figures*, c 1828

(T.B. CCXLIV - 24)

Watercolour and bodycolour on blue paper, 138 × 193 mm

39 *Πέτγουερθ: ένας άντρας και μία γυναίκα που παίζουν τάβλι*, π. 1828

(T.B. CCXLIV - 27)

Υδατογραφία και πυκνόρρευστη τέμπερα σέ μπλέ χαρτί, 0,140 × 0,189 μ.

39 *Petworth: a man and a woman playing backgammon*, c 1828

(T.B. CCXLIV - 27)

Watercolour and bodycolour on blue paper, 140 × 189 mm

40 *Πέτγουερθ: έξι μορφές, όρθιες και καθιστές κοντά σέ τραπέζι*, π. 1828

(T.B. CCXLIV - 38)

Υδατογραφία και πυκνόρρευστη τέμπερα, σέ μπλέ χαρτί, 0,140 × 0,189 μ.

Τα τελευταία έργα (άρ. κατ. 38 - 40) είναι τρία από τα πολυάριθμα σχέδια του Πέτγουερθ, στα όποια ο Τέρνερ αποτύπωσε τις δραστηριότητες των μελών της οικογένειας, καθώς και των άλλων επισκεπτών. Μερικά απ' αυτά εικονίζουν σκηνές από δείπνα για πολλά πρόσωπα, ενώ άλλα πιο μικρές, φιλικές ομάδες δύο ή τριών προσώπων που συζητούν, ή που παίζουν τάβλι, όπως έδω.

40 *Petworth: six figures standing and seated near a table, c 1828*

(T.B. CCXLIV - 38)

Watercolour and bodycolour on blue paper, 140 × 189 mm

Three of the numerous Petworth drawings that record the activities of members of the family and Turner's fellow guests. Some of them show large dinner-parties in progress, others more intimate groups of two or three people talking or, as here, playing a game of backgammon.

Οἱ ποταμοὶ τῆς Γαλλίας

Τό 1833 ὁ ἐκδότης Τσάρλς Χήθ ἔκανε τὴν ἀναγγελία μιᾶς ἐπικείμενης μεγαλεπίβολης ἔκδοσης ποὺ θὰ εἶχε τὸν τίτλο *Οἱ Μεγάλοι Ποταμοὶ τῆς Εὐρώπης*. Στὴν ἔκδοση αὐτὴ θὰ περιλαμβανόταν μιὰ σειρὰ ἀπὸ τόμους εἰκονογραφημένους μὲ χαλκογραφίες πάνω σὲ ἀτσάλι, μεταφερμένες ἀπὸ ὕδατογραφίες τοῦ Τέρνερ, ποὺ καθεμίᾳ τους εἶχε ἀφιερωθεῖ σὲ διαφορετικοὺς ποταμοὺς. Τὸ ὁλοκληρωμένο ἔργο θὰ συμπεριλάμβανε καὶ τὰ σχέδια ἀπὸ τὸν Μόζα καὶ τὸν Μοζέλλα, ποὺ εἶχε ἀρχίσει νὰ φιλοτεχνεῖ ὁ Τέρνερ μετὰ τὸ ταξίδι του στὶς περιοχὲς τῶν ποταμῶν αὐτῶν τὸ 1825, καὶ ὁ ζωγράφος ἐπιχείρησε ἀρκετὲς περιοδεῖες μέσα στὴ δεκαετία τοῦ 1830 ἴσως γιὰ τὸ λόγο αὐτό. Στὴν πραγματικότητα τυπώθηκαν μόνο τρεῖς τόμοι: τὸ 1833 ἡ *Ἐτήσια περιοδεῖα* τοῦ Τέρνερ ποὺ ἦταν ἀφιερωμένη στὴν περιοχὴ τοῦ Λίγηρα, καὶ τὸ 1834 καὶ 1835 δυὸ ὁμοιόμορφοι τόμοι γιὰ τὸν Σηκουάνα. Ἡ ἀρχικὴ εἰκονογράφηση γιὰ τὴν περιοδεῖα στὴν περιοχὴ τοῦ Λίγηρα συμπληρώθηκε ἴσως γύρω στὰ 1826 - 8, ἐνῶ οἱ εἰκονογραφήσεις γιὰ τὴν περιοχὴ τοῦ Σηκουάνα μπορεῖ νὰ ὁλοκληρώθηκαν γύρω στὸ 1830. Ἐν τούτοις, ἡ ἀκριβὴς χρονολόγηση τῶν σειρῶν αὐτῶν παραμένει πρὸς τὸ παρὸν προβληματικὴ.

The french rivers

In 1833 the publisher Charles Heath announced a grand publication, to be called *The Great Rivers of Europe*. This was to be a series of volumes, illustrated with steel engravings after watercolours by Turner, each devoted to separate rivers. The scheme would have included the Meuse and Moselle designs which Turner had begun to make after his journey along these rivers in 1825, and was probably the reason for a number of tours in the 1830s. In the event, only three volumes were actually published: in 1833 Turner's *Annual Tour*, which was devoted to the Loire, and in 1834 and 1835 two uniform volumes for the Seine. The original illustration for the *Loire* may have been completed c 1826 - 8; those for the *Seine* perhaps c. 1830. However, the exact dating of these series remains at present a problem.

41 *Γέφυρα πάνω ἀπὸ ποταμὸ κάτω ἀπὸ ἓναν ψηλὸ βράχο, π. 1826 - 8*

(T.B. CCLIX - 159).

Πυκνόρρευστη τέμπερα σὲ μπλέ χαρτί, 0,139 × 0,188 μ.

Τὸ ἔργο αὐτὸ φαίνεται πῶς εἰκονίζει τὸ φρούριο πάνω ἀπὸ τὸν Μόζα στὸ Ὑύ, στὰ



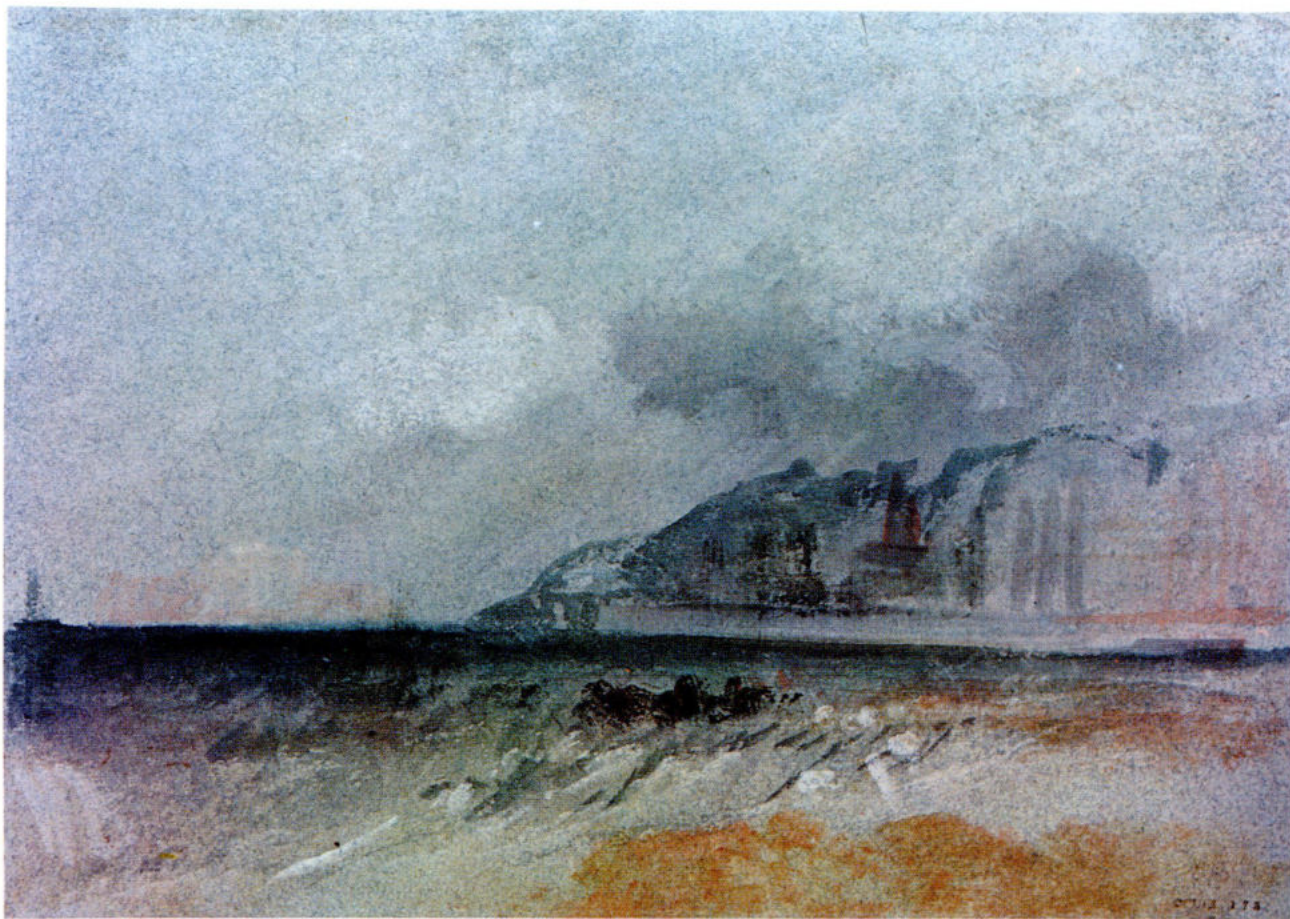
43 Κυμπέφ
Quilleboeuf



41 Γέφυρα πάνω από ποταμό κάτω από ψηλό βράχο
A bridge over a river under a high cliff

45 Βερνόν
Vernon





42 Κάστρο στη θάλασσα με χαμηλούς βράχους κάτω από γκρίζο σύννεφο
A fortress on the sea with low cliffs under a grey cloud

νοτιοανατολικά τῶν Βρυξελλῶν, καὶ ἔχει ὡς βάση τοῦ ἑνὸς σχέδιου μὲ μολύβι ποὺ περιλαμβάνεται στὸ τετράδιο σκίτσων ἀπὸ τὶς περιοχὲς τοῦ *Μόζα καὶ τοῦ Μοζέλλα* (T.B. CCXVI).

41 *A bridge over a river under a high cliff*, c 1826 - 8
(T.B. CCLIX - 159)

Bodycolour on blue paper, 139 × 188 mm

This seems to show the fortress overlooking the Meuse at Huy, southeast of Brussels, and is based on a pencil drawing in the *Meuse and Moselle* sketchbook (T.B. CCXVI).

42 *Κάστρο στὴ θάλασσα μὲ χαμηλοὺς βράχους καὶ γκριζο σύννεφο*,
π. 1826 - 8
(T.B. CCLIX - 173).

Πυκνόρρευστη τέμπερα σὲ μπλέ χαρτί, 0,137 × 0,191 μ.

Ἡ τοποθεσία ποὺ εἰκονίζεται εἶναι ἴσως τὸ Οὐιμερέ, στὰ βόρεια τῆς Βουλῶνης τῆς Γαλλίας. Τὸ ἔργο αὐτὸ φαίνεται πὼς συνδέεται μὲ ἄρκετὰ σκίτσα μὲ μολύβι καὶ πενάκι (T.B. CCXXIV), ἓνα ἀπὸ τὰ ὁποῖα φέρει τὴν ἐπιγραφὴ «Viemirux».

42 *A fortress on the sea with low cliffs under a grey cloud*, c 1826 - 8
(T.B. CCLIX - 173)

Bodycolour on blue paper, 137 × 191 mm

Perhaps at Wimereux, north of Boulogne in France; it seems related to a number of pencil and pen sketches (T.B. CCXXIV), one of which is inscribed «Viemirux».

43 *Κιγμπέφ*, π. 1830
(T.B. CCLIX - 103).

Ὑδατογραφία, πυκνόρρευστη τέμπερα καὶ πενάκι σὲ μπλέ χαρτί, 0,140 × 0,189 μ.

Τὸ ἔργο αὐτὸ μεταφέρθηκε καὶ σὲ χαλκογραφία γιὰ τὸ βιβλίο *Ἐτήσια περιοδεΐα τοῦ Τέρνερ – Ὁ Σηκουάνας*, 1834. Ὁ Τέρνερ θὰ χρησιμοποιοῦσε τὸ ἴδιο μοτίβο στὴν ἐλαιογραφία του *Τὸ στόμιο τοῦ Σηκουάνα στὸ Κιγμπέφ*, ποὺ ἐκτέθηκε στὴ Βασιλικὴ Ἀκαδημία τὸ 1833, καὶ τώρα βρίσκεται στὸ ἴδρυμα Καλοῦστ Γκουλμπενκιάν στὴ Λισαβόνα.

43 *Quilleboeuf*, c 1830
(T.B. CCLIX - 103)

Watercolour, bodycolour and pen, on blue paper, 140 × 189 mm

Engraved for *Turner's Annual Tour – The Seine*, 1834. Turner was to employ the same motif in his oil painting *The Mouth of the Seine, Quilleboeuf*, exhibited at the Royal Academy in 1833 (now Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon).

44 *Μεταξὺ Κιγμπέφ καὶ Βιλκιέ, π. 1830*

(T.B. CCLIX - 104)

Ὑδατογραφία, πυκνόρρευστη τέμπερα καὶ πενάκι σὲ μπλὲ χαρτί, 0,138 × 0,190 μ.

Τὸ σχέδιο αὐτό, ποὺ ἔχει ὡς βάση τοῦ ἑνα σχέδιο μὲ μολύβι στὸ τετράδιο σκίτσων ἀπὸ τὴν Τανκαρβίλ καὶ τὴ Λιλμπὸν (T.B. CCLIII - 55v) μεταφέρθηκε καὶ σὲ χαλκογραφία γιὰ τὸ βιβλίο *Ἡ Ἑτήσια Περιοδεία τοῦ Τέρνερ – Ὁ Σηκουάνας*, τοῦ 1834. Φαίνεται πὼς ὁ Τέρνερ γοητευόταν ἀπὸ τὰ ἀτμόπλοια, μὲ τὸ ἐντυπωσιακὸ τοὺς προφίλ καὶ τὰ πυκνὰ σύννεφα τοῦ σκουρόχρωμου καπνοῦ.

44 *Between Quilleboeuf and Villequier, c 1830*

(T.B. CCLIX - 104)

Watercolour, bodycolour and pen, on blue paper, 138 × 190 mm

Based on a pencil drawing in the Tancarville and Lillebonne sketchbook (T.B. CCLIII - 55v), this design was engraved for *Turner's Annual Tour – The Seine*, 1834. Steam-boats, with their dramatic profile and dense clouds of dark smoke, seem to have fascinated Turner.

45 *Βερνόν, π. 1830 - 1*

(T.B. CCLIX - 129)

Ὑδατογραφία μὲ λίγο πενάκι σὲ μπλὲ χαρτί, 0,138 × 0,194 μ.

45 *Vernon, c 1830 - 1*

(T.B. CCLIX - 129)

Bodycolour with some pen, on blue paper, 138 × 194 mm

46 *Μεταξὺ Νάντης καὶ Βερνόν, π. 1830 - 1*

(T.B. CCLIX - 114)

Ὑδατογραφία μὲ λίγο πενάκι σὲ μπλὲ χαρτί, 0,142 × 0,193 μ.

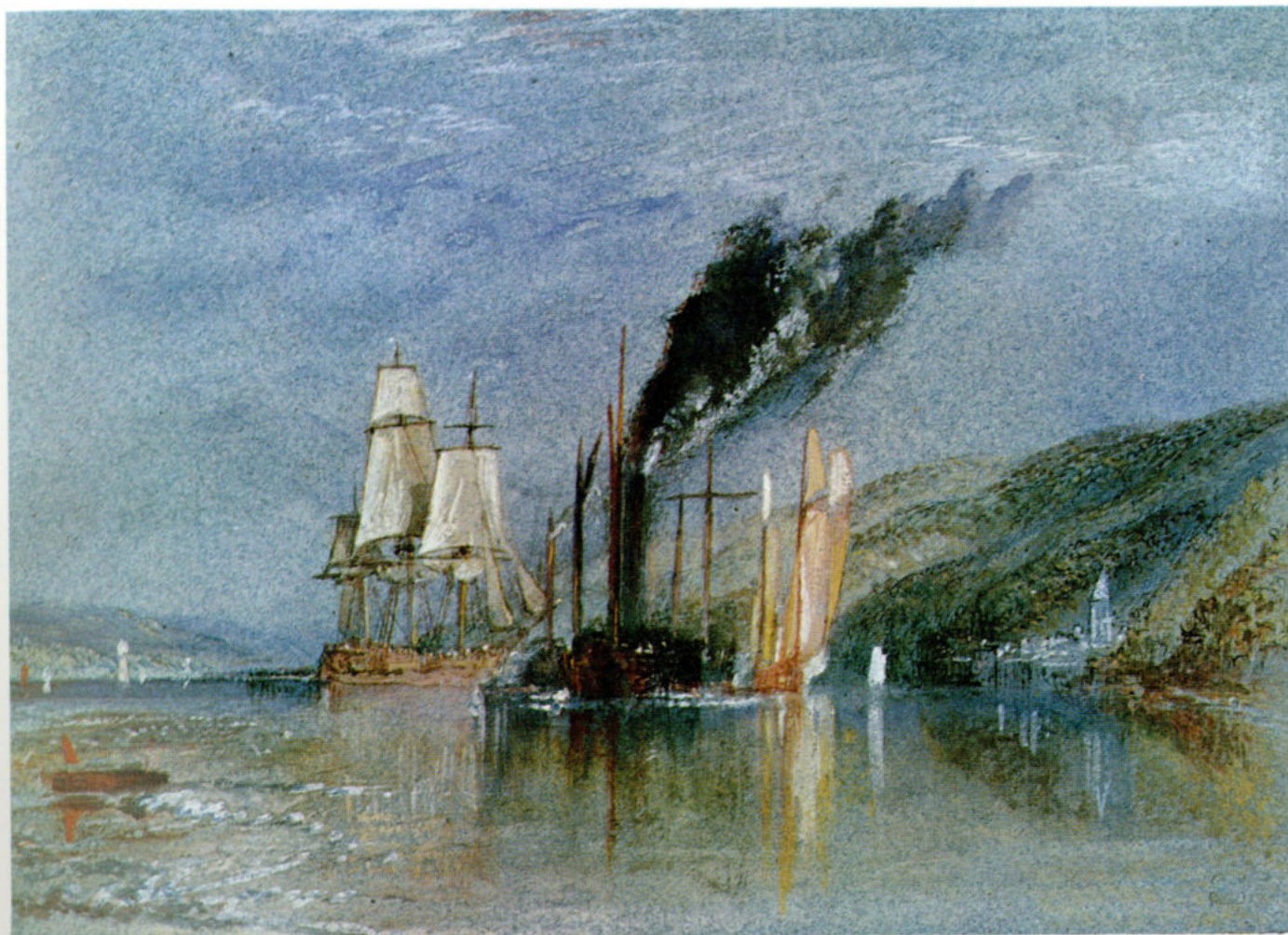
Τὰ δύο τελευταῖα σχέδια (ἀρ. κατ. 45, 46) μεταφέρθηκαν καὶ σὲ χαλκογραφίες γιὰ τὸν δεῦτερο τόμο τοῦ ἔργου *Ἡ Ἑτήσια Περιοδεία τοῦ Τέρνερ – Ὁ Σηκουάνας*, τοῦ 1835.

46 *Between Nantes and Vernon, c 1830 - 1*

(T.B. CCLIX - 114)

Bodycolour with some pen, on blue paper, 142 × 193 mm

Both of these drawings were engraved for the second volume of *Turner's Annual Tour – The Seine*, 1835.



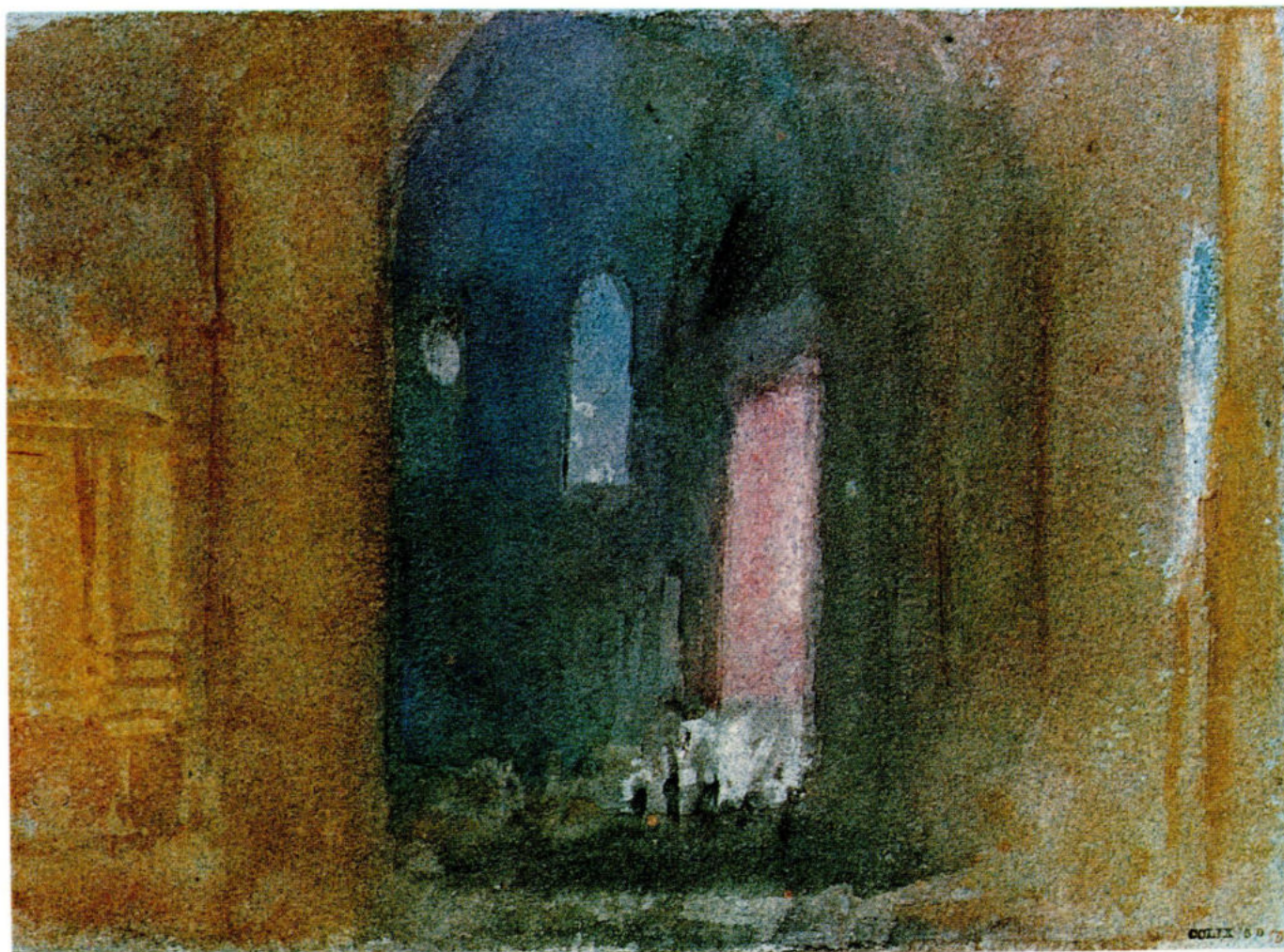
44 Μεταξύ Κιγμπέφ και Βιλκιέ
Between Quilleboeuf and Villequier



46 Μεταξύ Νάντης και Βερνόν
Between Nantes and Vernon

47 Ἀποψη τοῦ κήπου τῶν Βερσαλλιῶν
View in the gardens of Versailles





49 Τὸ ἐσωτερικὸ μιᾶς ἐκκλησίας
The interior of a church

- 47 *Άποψη τοῦ κήπου τῶν Βερσαλιῶν*, π. 1830
(T.B. CCLIX - 46).

Πυκνόρρευστη τέμπερα σὲ μπλὲ χαρτί, 0,142 × 0,190 μ.

- 47 *View in the gardens of Versailles*, c 1830
(T.B. CCLIX - 46)

Bodycolour on blue paper, 142 × 190 mm

- 48 *Ἐκτεταμένη ἄποψη μὲ τὴ θάλασσα στὸ βάθος*, π. 1830
(T.B. CCLIX - 49).

Μολύβι καὶ πυκνόρρευστη τέμπερα, 0,319 × 0,189 μ.

- 48 *Extensive view with the sea in the distance*, c 1830
(T.B. CCLIX - 49)

Pencil and bodycolour on blue paper, 319 × 189 mm

- 49 *Τὸ ἐσωτερικὸ μιᾶς ἐκκλησίας*, π. 1830
(T.B. CCLIX - 50)

Ὑδατογραφία σὲ μπλὲ χαρτί, 0,141 × 0,189 μ.

Ἄν καὶ κανένα ἀπὸ τὰ σχέδια αὐτὰ δὲν μεταφέρθηκε σὲ χαλκογραφία γιὰ τὸ ἔργο *Οἱ ποταμοὶ τῆς Γαλλίας*, ἐντούτοις γνωρίζουμε ὅτι φιλοτεχνήθηκαν τὴν ἐποχὴ κατὰ τὴν ὁποία ὁ Τέρνερ σχεδίαζε τὴ σειρὰ αὐτή. Ἀρκετὲς ἀπὸ τὶς ἀπόψεις τοῦ Παρισιοῦ καὶ τῶν περιχώρων του μεταφέρθηκαν καὶ σὲ χαλκογραφίες, καὶ φαίνεται ὅτι τὸ σχέδιο τῶν Βερσαλιῶν ἔχει σχέση μὲ αὐτές. Μία ὁμάδα σχεδίων μὲ μολύβι μὲ ἀπόψεις τῶν κήπων περιλαμβάνονται στὸ τετράδιο σκίτσων ἀπὸ τὸ Παρίσι καὶ τὰ περίχωρα (T.B. CCLVII).

- 49 *The interior of a church*, c 1830
(T.B. CCLIX - 50)

Bodycolour on blue paper, 141 × 189 mm

Although none of these drawings were engraved for the *French Rivers*, they were made at the time Turner was planning the series. A number of views in and around Paris were engraved, and it seems that the Versailles drawing is probably connected with those. A group of pencil studies of the gardens is in the Paris and Environs sketchbook (T.B. CCLVII).

- 50 *Ἡ πύλη τῆς εἰσόδου μιᾶς πόλης ἀνάμεσα σὲ προμαχώνες*, π. 1830
(T.B. CCLIX - 13)

Πυκνόρρευστη τέμπερα σὲ μπλὲ χαρτί, 0,140 × 0,191 μ.

Ἡ ταυτότητα τῆς πόλης αὐτῆς δὲν εἶναι γνωστή, ἀλλ' ἡ τεχνοτροπία τοῦ σχεδίου τὸ τοποθετεῖ στὴν ἴδια περίοδο μὲ τὸ ἔργο *Οἱ ποταμοὶ τῆς Γαλλίας*.

50 *Entrance gate of a town between bastions*, c 1830

(T.B. CCLIX - 13)

Bodycolour on blue paper, 140 × 191 mm

The town has not been identified, but the style of the drawing suggests that it belongs to the period of the *French Rivers*.

Βενετία καὶ Ἑλβετία, π. 1836 - 40

Ὁ Τέρνερ ταξίδεψε στὴν Εὐρώπη τὸ 1834, μαζί με τὸν καινούργιο του φίλο, τὸν Σκωτσέζο μεγαλοκτηματία Χ.Α. Τζ. Μάνρο τοῦ Νοβάρ, ποὺ ἐπιχορηγοῦσε ἔργα του καὶ ἀσχολήθηκε ἐρασιτεχνικά καὶ με τὴν τέχνη, κατευθυνόμενος πρὸς τὴν κοιλάδα τῆς Ἀόστης καὶ περνώντας ἀπὸ τὴ Γαλλία καὶ τὴν Ἑλβετία. Τὸ ταξίδι αὐτὸ φαίνεται πὼς ἀναζωπύρωσε τὸν ἐνθουσιασμό τοῦ Τέρνερ γιὰ τὴν ἀπεικόνιση ὄρεινων τοπίων, καὶ στὸ διάστημα ποὺ μεσολάβησε ὡς τὴ δεκαετία τοῦ 1840 ξαναεπισκέφθηκε ἀρκετὲς φορὲς τὶς Ἀλπεις, διασχίζοντας συχνὰ τὴ Γερμανία, ἀπὸ τὴν ὁποία ἐμπνεύστηκε ἐπίσης θέματα γιὰ τοὺς ζωγραφικοὺς πίνακές του. Τὸ 1842 καὶ τὸ 1843 ὁ Τέρνερ ἀνάθεσε στὸν ἔμπορο Τόμας Γκρίφφιθς νὰ ἀσχοληθεῖ με τὴν πώληση τῶν ἔργων του, ἀλλ' ἡ μέθοδος αὐτὴ πώλησης δὲν ἀποδείχτηκε ἐξαιρετικά πετυχημένη.

Ὑπάρχει κάποια ἀβεβαιότητα στὴ χρονολόγηση τῶν ὕδατογραφιῶν ποὺ ἔχουν ὡς θέματα ἀπόψεις τῆς Βενετίας. Τὸ Κληροδότημα Τέρνερ περιλαμβάνει πολλὰ τέτοια ἔργα, ποὺ πρέπει νὰ συνδέονται με κάποια ἀπὸ τὶς δύο τελευταῖες ἐπισκέψεις τοῦ ζωγράφου στὴν πόλη αὐτή, τὸ 1833 καὶ τὸ 1840. Τὸ πρόβλημα τῆς χρονολόγησης συγκεκριμένων σχεδίων σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς δυὸ αὐτὲς ἐποχὲς δὲν ἔχει λυθεῖ ἀκόμα, ἂν καὶ μποροῦν νὰ χωριστοῦν σὲ ὁμάδες ποὺ φαίνεται ὅτι συνανήκουν καὶ ἔχουν φιλοτεχνηθεῖ μαζί.

Venice and Switzerland, c 1836 - 46

Turner went to the Continent in 1836 with his new friend and patron, the Scottish landowner and amateur artist, H.A.J. Munro of Novar, travelling through France and Switzerland to the Val d'Aosta. The journey seems to have re-kindled Turner's enthusiasm for mountainous subjects, and he was to return to the Alps on several occasions in the 1840's, often travelling via Germany which was also to provide him with subjects for paintings. In 1842 and 1843 Turner invited commissions through the dealer Thomas Griffiths, but this method of selling did not prove very successful.

There is some uncertainty as to the dating of the Venetian watercolours. The Turner Bequest includes a large number which must be connected with either of his last visits to the city, in 1833 and 1840. The problem of deciding to which of the two dates particular drawings belong has not yet been solved, though they can be arranged into groups which seem to belong together and appear to have been executed at one time.

51 *Ἀποψη κοντὰ στὸ πέρασμα τοῦ Φάιντο*, π. 1836;

(T.B. CCCLXIV - 128)

Ὑδατογραφία πάνω ἀπὸ μολύβι, 0,255 × 0,280 μ.

Ἡ ὕδατογραφία αὐτὴ χρονολογήθηκε δοκιμαστικά γύρω στὸ 1836, γιὰ τὸ χρῶμα καὶ ἡ



57 Βενετία: τὸ καμπαναριὸ ἀπὸ τὸ αἶθριο τοῦ βασιλικοῦ παλατιοῦ
Venice: the campanile seen from the atrio of the Palazzo Reale



50 Ἡ πύλη τῆς εἰσόδου μιᾶς πόλης ἀνάμεσα σὲ προμαχῶνες
Entrance gate of a town between bastions

58 Μάιντς;
Mainz?





53 Βενετία: ἡ πλατεία τοῦ Ἀγίου Μάρκου
Venice: the Piazza of St Mark's

τεχνική της παρουσιάζουν σημαντικές διαφορές από εκείνες που χαρακτηρίζουν τις απόψεις της Έλβετίας, που χρονολογούνται στη δεκαετία του 1840. Η σταθερότητα της απεικόνισης των μορφών και των χρωμάτων τους συνηγορεί επίσης για μια πρωιμότερη χρονολόγηση, γιατί στις μεταγενέστερες ύδατογραφίες απεικονίζονται σπάνια μορφές.

51 *View near the pass of Faido, c 1836?*

(T.B. CCCLXIV - 128)

Watercolour over pencil, 255 × 280 mm

This watercolour has been tentatively dated c. 1836 because in colour and technique it is markedly different from the Swiss views of the 1840s. The solidity of modelling and colouring in the figures also supports an earlier dating — in the later watercolours, figures are rarely present.

52 *Η λίμνη της Λουκέρνης από το Μπρούνεν προς το Γιούρι
με το Σίλλερστάϊν στα δεξιά, π. 1836*

(T.B. CCCLXIV - 127)

Ύδατογραφία πάνω από μολύβι, 0,223 × 0,280 μ.

Το έργο αυτό είναι μία από αρκετές σπουδές γι' αυτή την άποψη που περιλαμβάνονται στο Κληροδότημα Τέρνερ.

52 *The lake of Lucerne looking from Brunnen towards Uri;
The Schillerstein on the right, c 1836*

(T.B. CCCLXIV - 127)

Watercolour over pencil, 223 × 280 mm

One of a number of studies of this view in the Turner Bequest.

53 *Βενετία: η πλατεία του Αγίου Μάρκου, 1840;*

(T.B. CCCXVIII - 1)

Ύδατογραφία και πυκνόρρευστη τέμπερα σέ καφέ χαρτί, 0,148 × 0,228 μ.

Η θεατρική ύψη της σύνθεσης και του φωτισμού είναι χαρακτηριστική για την ομάδα αυτή των σχεδίων από τη Βενετία που φιλοτέχνησε ο ζωγράφος σέ καφέ χαρτί. Άρκετά απ' αυτά απεικονίζουν νυχτερινές σκηνές με λάμπες φωτός που δημιουργούν έντυπωση ακά σχήματα. Στα σχέδια αυτά ο Τέρνερ χρησιμοποίησε πυκνόρρευστη τέμπερα σέ χαρτί πάνω στο οποίο ή ανάμειξη των χρωμάτων δημιούργησε αποχρώσεις, με μεγαλύτερη ακόμα δεξιοτεχνία απ' ότι στις σειρές *Οί Ποταμοί της Γαλλίας* και *Πέτρονερθ*.

53 *Venice: the Piazza of St Mark's 1840?*

(T.B. CCCXVIII - 1)

Watercolour and bodycolour on brown paper, 148 × 228 mm

The theatrical quality of the composition and lighting is characteristic of this group of Venetian drawings made on brown paper. A number of them are of night scenes, with particularly dramatic shapes thrown into silhouette by flashes of light. In these drawings Turner used bodycolour on tinted paper with even greater virtuosity than in the *Rivers of France* or *Petworth* series.

54 *Βενετία: άποψη διαγώνιου καναλιού κοντά στο όπλοστάσιο(;) , π. 1840*

(T.B. CCCXVII - 29)

Μολύβι, ύδατογραφία καί πυκνόρρευση τέμπερα με πανάκι σέ γκριζο χαρτί, 0,188 × 0,278 μ.

Ένα σχέδιο πού συνδέεται με αύτή την ύδατογραφία ύπάρχει στο τετράδιο σκίτσων άπό τη Βενετία καί τó Μπότσεν τοϋ 1840. Καί τά άλλα σχέδια άπό τη σειρά τών σπουδών σέ γκριζο χαρτί χρονολογούνται ίσως στην έποχή της επίσκεψής του στη Βενετία τó 1840. Ό Τέρνερ κατόρθωσε έδω νά άποδώσει καί τη μεγαλοπρέπεια της άρχιτεκτονικής, καί την κάπως άπόκοσμη άτμόσφαιρα πού επικρατεί σέ πολλά άπό τά στενώτερα κανάλια της Βενετίας.

54 *Venice: view on a cross canal near the arsenal(?), c 1840*

(T.B. CCCXVII - 29)

Pencil, watercolour and bodycolour with pen on grey paper, 188 × 278 mm

A drawing related to this watercolour occurs in the Venice and Botzen sketchbook of 1840. It seems probable that this and the rest of the series of grey-paper studies date from Turner's 1840 visit to Venice. Turner has caught both the grandeur of the architecture and the somewhat eerie atmosphere that pervades many of Venice's narrower canals.

55 *Βενετία: στέγες άπό τó ξενοδοχείο «Εϋρώπη» με τούς πύργους τοϋ Άγίου Μωυσίου, τοϋ Άγίου Μωϋσή καί τοϋ Άγίου Μάρκου, 1840*

(T.B. CCXVI - 3)

Μολύβι καί ύδατογραφία με λίγη πυκνόρρευση τέμπερα, 0,194 × 0,281 μ.

Έπιγραφή στο πίσω μέρος: «Βενετία, άπό την κρεβατοκάμαρά μου».

Τó έργο αύτό άνήκει σέ μιά όμάδα άπόψεων πού ζωγράφισε ό Τέρνερ άπό τó παράθυρο τοϋ δωματίου του στο ξενοδοχείο «Εϋρώπη». Σ' αύτά άπέδωσε με πολλή έλευθερία τίς λεπτομέρειες της τοπογραφίας, συμπεριλαμβάνοντας συχνά καί κτίρια πού δέν θά μπορούσε νά δεί κανείς άπό μιά μόνο όπτική γωνία.



54 Βενετία: άποψη διαγώνιου καναλιού κοντά στο όπλοστάσιο;
Venice: view on a cross canal near the arsenal?



55 Βενετία: στέγες από τὸ ξενοδοχεῖο Εὐρώπη μὲ τοὺς πύργους τοῦ Ἁγίου Μαυρικίου, τοῦ Ἁγίου Μωϋσῆ καὶ τοῦ Ἁγίου Μάρκου
Venice: view over roofs from the hotel Europa, with the towers of St Maurizio, St Moisé and St. Marco

- 56 Βενετία: τὸ τελωνεῖο, τὸ καμπαναριὸ τοῦ Ἁγίου Μάρκου καὶ τὸ παλάτι τοῦ Δόγη
Venice: the dogana, campanile of St. Mark's and Doge's palace





48 Ἐκτεταμένη ἄποψη με τὴ θάλασσα στὸ βάθος
Extensive view with the sea in the distance

55 *Venice: view over roofs from the hotel Europa, with the towers of S. Maurizio, S. Moisè and S. Marco, 1840*

(T.B. (T.B. CCXVI - 3)

Pencil and watercolour with some bodycolour, 194 × 281 mm. Inscribed.

Verso: *From my Bedroom, Venice.*

One of a group of views from Turner's window in the Hotel Europa. In their topography he used considerable licence, often including buildings that could not have been seen from only one angle.

56 *Βενετία: τὸ Τελωνεῖο, τὸ καμπαναριὸ τοῦ Ἀγίου Μάρκου καὶ τὸ Παλάτι τοῦ Δόγη, 1840*

(T.B. CCCXVII - 20)

Μολύβι, ὕδατογραφία καὶ πυκνόρρευση τέμπερα σὲ γκρίζο χαρτί, 0,192 × 0,281 μ.

Ἐπιγραφή κάτω ἀριστερά : «8V»

Τὸ σχέδιο αὐτὸ ἀνήκει στὴν ἴδια ομάδα μετὰ τὸ ἔργο ἀρ. κατ. 54. Τὸ γράμμα «V» ποὺ ἔχει γραφτεῖ ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν καλλιτέχνη εἶναι τὸ ἀρχικὸ τοῦ ὀνόματος τῆς Βενετίας, ὅπως καὶ τὸ γράμμα «L» σὲ μερικὲς ἄλλες ἀπόψεις ποὺ ἀνήκουν στὸ κληροδότημα Τέρνερ, εἶναι τὸ ἀρχικὸ τοῦ ὀνόματος τῆς πόλης Λουκέρνης.

56 *Venice: the Dogana, campanile of St. Mark's and Doge's palace, 1840*

(T.B. CCCXVII - 20)

Pencil, watercolour and bodycolour on grey paper, 192 × 281 mm. Inscribed bottom left: «8V».

Another drawing from the same group as no 54. The «V» inscribed by the artist refers to Venice, as other views in the Turner Bequest inscribed «L» refer to Lucerne.

57 *Βενετία: τὸ καμπαναριὸ ἀπὸ τὸ αἶθριο τοῦ Βασιλικοῦ παλατιοῦ, 1840;*

(T.B. CCCXVIII - 26)

Ὑδατογραφία καὶ πυκνόρρευση τέμπερα σὲ καφέ χαρτί, 0,305 × 0,233 μ.

Ὅπως καὶ τὸ ἔργο ἀρ. κατ. 53, ἔτσι καὶ αὐτὸ ἀνήκει στὴν ομάδα τῶν σπουδῶν σὲ καφέ χαρτί. Ὁ ἰδιαίτερος τρόπος μετὰ τὸν ὁποῖο ὁ Τέρνερ χρησιμοποίησε τὴν πυκνόρρευση τέμπερα στὶς σπουδὲς αὐτὲς δείχνει ὅτι ἀνήκουν σὲ μιὰ κάπως πρωιμότερη ἐποχὴ, ἀφοῦ φαίνεται πὼς εἶναι μιὰ ἐξέλιξη τῆς τεχνοτροπίας τῶν *Ποταμῶν τῆς Γαλλίας*, ἄλλες ὁμῶς σπουδὲς ἀπὸ τὴ Βενετία σὲ πυκνόρρευση τέμπερα μποροῦν νὰ χρονολογηθοῦν στὸ 1840. Ὁ ἐντυπωσιακὸς τρόπος μετὰ τὸν ὁποῖο ὁ Τέρνερ πλαισίωσε τὸ Καμπαναριὸ μετὰ μιὰ ἀψίδα θυμίζει τοὺς ζωγράφους ἀπόψεων (*vedutisti*) ὅπως εἶναι ὁ Καναλέττο καὶ ὁ Γκουάρντι.

57 *Venice: the campanile seen from the atrio of the Palazzo Reale*,
1840?

(T.B. CCCXVIII - 26)

Watercolour and bodycolour on brown paper, 305 × 233 mm

Like no. 53, this is from the group of studies on brown paper. The particular way in which Turner has used bodycolour in these has suggested a rather earlier date, since they seem a development of the *French Rivers* style, but other Venetian studies using bodycolour can be dated to 1840. The dramatic way in which Turner has framed the Campanile in an arch recalls eighteenth-century Venetian *vedutisti* painters, such as Canaletto and Guardi.

58 *Μάιντς*, 1840;

(T.B. CCCLXIV - 293)

Μολύβι, ύδατογραφία και πυκνότερη τέμπερα με πένακι και μπλε και κόκκινο μελάνι σε μπλε γκριζό χαρτί, 0,193 × 0,282 μ.

Το έργο αυτό ανήκει σε μία σειρά απόψεων που φιλοτέχνησε ο Τέρνερ στο Ρήνο και το Μπότσεν, και έχουν στενή τυπολογική σχέση με αρκετές απόψεις της Βενετίας, που τις ζωγράφισε την ίδια εποχή.

58 *Mainz*, 1840?

(T.B. CCCLXIV - 293)

Pencil, watercolour and bodycolour with pen and blue and red ink on blue-grey paper, 193 × 282 mm

One of a sequence of views, made along the Rhine and at Botzen, which correspond closely in type with a number of Venetian views of the same date.

59 *Το Φράμπουργκ της Έλβετίας*, π. 1841

(T.B. CCCXXXV - 19)

Μολύβι και ύδατογραφία με πένακι και κόκκινο και γκριζό μελάνι, 0,233 × 0,335 μ.

Η σπουδή αυτή με το συνδυασμό της σχεδόν μονόχρωμης αραιωμένης ύδατογραφίας, που έχει δουλευτεί με πολύ λεπτό πένακι με κόκκινο μελάνι, είναι αντιπροσωπευτική μιάς μεγάλης ομάδας απόψεων που ζωγράφισε ο Τέρνερ στο Ρήνο, το Νέκαρ και την Έλβετία στα 1840 - 41.

59 *Friburg, Switzerland*, c 1841

(T.B. CCCXXXV - 19)

Pencil and watercolour with pen and red and grey ink, 233 × 335 mm

This study, with its combination of almost monochrome wash worked up with fine penwork in red ink, is typical of a large group of views drawn along the Rhine and Neckar and in Switzerland in 1840 - 1.



61 Τὸ πέρασμα τοῦ Ἁγίου Γκόταρντ· ἡ πρώτη γέφυρα πάνω ἀπὸ τὸ Ἀλτντορφ
The pass of St Gothard; the first bridge above Altdorf



60 Τὸ Ρίγκι μὲ πανσέληνο καὶ τὰ «βέλη» τοῦ καθεδρικοῦ ναοῦ τῆς Λουκέρνης
The Rigi with a full moon and the spires of Lucerne cathedral

62 Θύελλα και λιακάδα πάνω από τη θάλασσα
A rainstorm and sunshine over the sea





52 Ἡ λίμνη τῆς Λουκέρνης ἀπὸ τὸ Μπροῦνεν πρὸς τὸ Γιοῦρι μετὰ τὸ Σίλλερσταϊν στὰ δεξιὰ

The lake of Lucerne looking from Brunnen towards Uri; the Shillerstein on the right

60 *Τὸ Ρίγκι μὲ πανσέληνο καὶ τὰ «βέλη» τοῦ καθεδρικοῦ ναοῦ τῆς Λουκέρνης,*
π. 1841

(T.B. CCCLXIV - 221)

Υδατογραφία, 0,233 × 0,311 μ.

Στὴν ἀρχὴ τῆς δεκαετίας τοῦ 1840 τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ Τέρνερ γιὰ τὶς λίμνες τῆς Ἑλβετίας, καὶ ἰδιαίτερα γιὰ τὴ λίμνη τῆς Λουκέρνης ἔγινε σχεδὸν ἔμμονη ἰδέα. Στὴ σειρὰ τῶν σχεδίων ἀπὸ τὸ Ρίγκι, ἓνα βράχο μὲ χαρακτηριστικὸ σχῆμα στὴν ἄλλη ὄχθη τῆς λίμνης καὶ ἀπέναντι ἀπὸ τὴν πόλιν τῆς Λουκέρνης ποὺ ζωγράφισε ὁ Τέρνερ, ἀποτύπωσε ἓνα ἐντυπωσιακὸ ὁρόσημο μὲ πολλοὺς διαφορετικοὺς φωτισμοὺς. Ἔτσι τὸ Ρίγκι ἔγινε γιὰ τὸν Τέρνερ ὅτι θὰ γινόταν ἀργότερα τὸ Βουνὸ Σαϊντ Βικτουάρ γιὰ τὸν Σεζάν, δηλαδὴ μιὰ εἰκόνα ποὺ κυριάρχησε στὸ ἔργο του. Μὲ τὴν ἐνατένισή της, τὸ καλλιτεχνικὸ ὄραμα τοῦ Τέρνερ ἔφτασε σὲ νέα ὕψη ἐλεγειακοῦ μεγαλείου.

60 *The Rigi with a full moon and the spires of Lucerne cathedral, c 1841*

(T.B. CCCLXIV - 221)

Watercolour, 233 × 311 mm

During the early 1840s the lakes of Switzerland, especially Lake Lucerne, became an almost obsessive preoccupation for Turner. In his series of studies of the Rigi (a distinctively formed rock facing Lucerne across the lake) Turner records one dramatic landmark in many different lights. The Rigi became for Turner, as the Mont Sainte Victoire was to be for Cezanne, a dominating image. In its contemplation Turner's vision was raised to new levels of elegiac grandeur.

61 *Τὸ πέρασμα τοῦ Ἁγίου Γκότάρντ, ἡ πρώτη γέφυρα πάνω ἀπὸ τὸ Ἀλτντορφ,*
π. 1843

(T.B. CCCLXIV - 283)

Μολύβι, ὑδατογραφία καὶ πενάκι, 0,237 × 0,295 μ.

Ἐπιγραφή στὸ πίσω μέρος: Ἀλτντορφ

Τὸ σχέδιο αὐτὸ ὑπῆρξε ἴσως ἡ βάση γιὰ μιὰ ὑδατογραφία ποὺ φιλοτεχνήθηκε γιὰ λογαριασμὸ τοῦ Ράσκιν τὸ 1845. Τὸ πέρασμα τοῦ Ἁγίου Γκότάρντ ὑπῆρξε ἓνα ἀπὸ τὰ μοτίβα ἀπὸ τὴν Ἑλβετία ποὺ ἀπεικόνισε συχνὰ ὁ Τέρνερ, καὶ ὁ Ράσκιν εἶχε στὴν κατοχὴ του ἀρκετὲς ἀπὸ τὶς μεταγενέστερες ἀπόψεις του.

61 *The pass of St. Gothard; the first bridge above Altdorf, c 1843*

(T.B. CCCLXIV - 283)

Pencil, watercolour and pen, 237 × 295 mm

Inscribed on verso: Altdorf

This drawing was probably the basis for a watercolour made for Ruskin in 1845. The St. Gothard Pass was one of the Swiss motifs frequently drawn by Turner, of which Ruskin owned several late views.

Τελευταία έργα

Οί προσπάθειες του Τέρνερ να αποδώσει στις τελευταίες του ύδατογραφίες ατμοσφαιρικά έμφε που δημιουργούν διάφορες έντυπώσεις είναι ιδιαίτερα αξιοπρόσεχτες, αλλά και συχνά βασανιστικά ανεπαίσθητες και δύσκολες στην αποκρυπτογράφηση τους. Τα σχήματα και τα χρώματα που δημιούργησε ο ζωγράφος έντυπώνονται με ασυνήθιστη δύναμη στη μνήμη του θεατή, αλλά δυστυχώς η ιδέα του Τέρνερ ότι τα σχέδια αυτά θα αποδεικνύονταν τόσο δημοφιλή όσο οι τελειωμένες του ύδατογραφίες των προηγούμενων έτων που σημείωσαν επιτυχία, δεν ανταποκρίθηκε στην πραγματικότητα. Είναι ενδιαφέρον το ότι οι ύστερες έλαιογραφίες, στις οποίες ο ζωγράφος δημιουργεί παρόμοια έμφε, μοιάζουν να μιμούνται τις ύδατογραφίες, που ζωγραφίστηκαν με μεγάλη ευαισθησία στο άραιωμα των χρωμάτων πάνω σε λευκό έδαφος. Οι τελευταίες ύδατογραφίες του Τέρνερ στις οποίες μπορεί να δοθεί κάποια χρονολογία τοποθετούνται στο 1846, και αν και εξέθεσε λίγες έλαιογραφίες πριν από το θάνατό του το 1851, εντούτοις φαίνεται ότι τα τελευταία πέντε χρόνια της ζωής του σταμάτησε ουσιαστικά να σχεδιάζει και να ζωγραφίζει ύδατογραφίες.

Late works

In his last works in watercolour, Turner's attempts at evocative atmospheric effects were very remarkable, but often tantalizingly slight and difficult to decipher. The shapes and colours he created are extraordinarily haunting, but sadly Turner's idea that these drawings would prove as popular as his successful finished watercolours of earlier years was incorrect. Interestingly, the late oil-paintings, in which he creates similar effects, seem to imitate the watercolours, being painted with delicate coloured washes over a white ground. Turner's last datable watercolours are from 1846, and although he exhibited a few oil-paintings before his death in 1851, he seems virtually to have stopped drawing and painting in watercolours in the last five years of his life.

62 Θύελλα και λιακάδα πάνω από τη θάλασσα, π. 1843

(T.B. CCCLXV - 20)

Ύδατογραφία, 0,290 × 0,437 μ.

Με βάση ένα ύδατόσημο στο χαρτί ενός άλλου σχεδίου, που ανήκει στην ίδια ομάδα με αυτό και φέρει την χρονολογία 1842, μπορεί όλη ή σειρά να αποδοθεί σε μια περίοδο λίγο μετά από τη χρονολογία αυτή. Το κοινό χαρακτηριστικό όλων των έργων που την αποτελούν είναι μια όμοιόμορφα ελεύθερη και συχνά κάπως τραχιά τεχνική.

62 *A rainstorm and sunshine over the sea*, c 1843

(T.B. CCCLXV - 20)

Watercolour, 290 × 437 mm

On the evidence of a watermark dated 1842 in the paper of another drawing from the same



65 Οὐρανὸς με προμηνύματα θύελλας πάνω ἀπὸ τὴ θάλασσα
Stormy sky over the sea



59 Τὸ Φράιμπουργκ τῆς Ἑλβετίας
Friburg, Switzerland

- 63 Χαϊδελβέργη: ή πόλη από τήν άπέναντι όχθη τοῦ Νέκαρ
Heidelberg: The city from the opposite bank of the Neckar





64 Ἀντίο Φονταίνμπλώ
Adieu Fontainebleau

group as this, the whole series may be assigned to a period shortly after that date. They all share a uniformly free, often rather rough, technique.

63 *Χαϊδελβέργη: ἡ πόλη ἀπὸ τὴν ἀπέναντι ὁχθῆ τοῦ Νέκαρ, 1844*
(T.B. CCCLII - 17)

Μολύβι καὶ ὕδατογραφία, 0, 230 × 0,328 μ.

Τὸ ἔργο αὐτὸ ἀνήκει στὸ τετράδιο σκίτσων ἀπὸ τὴ Χαϊδελβέργη τοῦ 1844, ποὺ χρησιμοποίησε ὁ Τέρνερ κατὰ τὴ διάρκεια τῆς τελευταίας ἴσως περιοδείας του στὴ Γερμανία καὶ τὴν Ἑλβετία. Τὸ τετράδιο σκίτσων φέρει ὕδατόσημο μὲ χρονολογία 1844, καὶ γνωρίζουμε πὼς ὁ Τέρνερ ἔκανε τὸ ταξίδι αὐτὸ τὸν Αὐγούστο καὶ τὸ Σεπτέμβριο ἀπὸ δύο ἐπιστολές. Ὁ Τέρνερ εἶχε κάνει ἀρκετὲς ἐπισκέψεις στὴν πόλη αὐτὴ, καὶ εἶχε φιλοτεχνήσει ἀρκετὲς τελειωμένες ὕδατογραφίες ἀπόψεων τῆς στὸ τέλος τῆς δεκαετίας τοῦ 1830 καὶ στὴν ἀρχὴ τῆς δεκαετίας τοῦ 1840.

63 *Heidelberg: the city from the opposite bank of the Neckar, 1844*
(T.B. CCCLII - 17)

Pencil and watercolour, 230 × 328 mm

From the Heidelberg sketchbook of 1844. This was drawn on what seems to have been Turner's last tour of Germany and Switzerland. The sketchbook is watermarked 1844, and from two letters we know that Turner made the journey in August and September. Turner had visited the city often, and had made a number of finished watercolours of the city in the late 1830s and early 1840s.

64 «Ἀντίο Φονταινμπλώ», 1845(;)
(T.B. CCLXXX - 29)

Ὑδατογραφία, 0,219 × 0,291 μ.

Ἐπιγραφή: «Ἀντίο Φονταινμπλώ»

Τὸ ἔργο αὐτὸ φιλοτεχνήθηκε σ' ἓνα ἀπὸ τὰ δεκατρία χωριστὰ φύλλα χαρτιοῦ ποὺ εἶχαν τοποθετηθεῖ μέσα στὸ κάλυμμα τοῦ τετραδίου σκίτσων μὲ τὴ χρονολογία 1825 στὸ ὕδατόσημο. Ἐντούτοις, σὲ ἀντίθεση μὲ τὸ ὕδατόσημο, ἐπικρατεῖ γενικὰ ἡ πεποίθηση ὅτι τὰ σκίτσα αὐτὰ ποὺ τὰ χαρακτηρίζει ἐξαιρετικὴ ἐλευθερία χρονολογοῦνται στὰ τελευταῖα χρόνια τῆς δημιουργικῆς δουλειᾶς τοῦ Τέρνερ. Πολλὰ ἀπ' αὐτὰ φέρουν ἐπιγραφές ποὺ σχεδὸν δὲν διαβάζονται.

64 *Adieu Fontainebleau, 1845?*
(T.B. CCLXXX - 29)

Watercolour, 219 × 291 mm

Inscribed: «Adieu Fontainebleau»

One of thirteen loose sheets in the covers of a sketchbook watermarked 1825. However,

despite the watermark, these extremely free sketches are generally believed to date from the last years of Turner's active life. Many bear practically illegible inscriptions.

65 *Οὐρανὸς μὲ προμηνύματα θύελλας ἐπάνω ἀπὸ τῆ θάλασσα*, π. 1845
(T.B. CCCLVII - 2)

Ὑδατογραφία, 0,237 × 0,366 μ.

Ἡ ὑδατογραφία αὐτὴ φιλοτεχνήθηκε κατὰ τὴ διάρκεια τῆς τελευταίας περιοδείας τοῦ Τέρνερ στὴν Εὐρώπη, τὸ Σεπτέμβριο τοῦ 1845, τότε ποὺ ἐπισκέφθηκε διάφορα μέρη τῆς Βόρειας Γαλλίας ὅπως εἶναι ἡ Διέππη, τὸ Ἔ και τὸ Τρεπόρ.

65 *Stormy sky over the sea*, 1845
(T.B. CCCLVII - 12)

Watercolour, 237 × 366 mm

A watercolour from Turner's last continental tour, made in September 1845, when he visited northern France, including Dieppe, Eu and Tréport.

66 *Βράχοι στὶς ἀκτὲς τῆς Γαλλίας*, 1845
(T.B. CCCLIX - 14)

Μολύβι καὶ ὑδατογραφία, 0,230 × 0,329 μ.

Ἡ ὑδατογραφία αὐτὴ μπορεῖ, ὅπως καὶ ἡ προηγούμενη, (ἀρ. κατ. 65), νὰ ἀποδοθεῖ χρονολογικὰ στὴν τελευταία ἐπίσκεψη τοῦ Τέρνερ στὴ Γαλλία. Πολλὰ ἀπὸ τὰ τελευταῖα αὐτὰ σχέδια εἶναι σχετικὰ ἐπιμελημένα στὶς λεπτομέρειες, καὶ ἡ δημιουργία μαγευτικῶν ἀτμοσφαιρικῶν ἐμφεῖς θυμίζει συχνὰ ἀνάλογα χαρακτηριστικὰ ἔργων ποὺ ἀνήκουν στὶς σειρὲς σχεδίων ἀπὸ τὴ Βενετία τοῦ 1840.

66 *Cliffs on the coast of France*, 1845
(T.B. CCCLIX - 14)

Pencil and watercolour, 230 × 329 mm

Like no. 65, this watercolour can also be dated to Turner's last visit to France. Many of these late drawings are comparatively elaborate, with evocations of atmospheric effect which sometimes approach those of the Venetian series of 1840.

Ἑλληνικὰ Θέματα

67 *Ἡ Ἀκρόπολη μαζί μὲ μιὰ σπουδὴ γιὰ γαλάζια καὶ μπλὲ σύννεφα*, π. 1831;
(T.B. CCLXIII - 253)

Ὑδατογραφία, 0,372 × 0,223 μ.

Τὸ ἔργο αὐτὸ εἶναι μιὰ προκαταρκτικὴ σπουδὴ ποὺ συνδέεται μὲ τὴν εἰκονογράφηση ποὺ



66 Βράχοι στις άκτες της Γαλλίας
Cliffs on the coast of France



51 "Αποψη κοντά στο πέρασμα του Φάιντο
View near the pass of Faido



67 Ἡ Ἀκρόπολη μαζί με μιὰ σπουδὴ γιὰ γαλάζια καὶ μπλε σύννεφα
The Acropolis, Athens and a study of pink and blue clouds



68 Ὁ ναὸς τῆς Ἀθηνᾶς στὶς Καβοκολῶνες
The temple of Minerva, Cape Colonna

φιλοτέχνησε ο Τέρνερ για τον τρίτο τόμο του έργου του Φίντεν Βύρων, και είχε ως βάση του ένα σκίτσο του Τόμας Άλλασον, που μεταφέρθηκε και σε χαλκογραφία το 1832. Η διαφάνεια των χρωμάτων θυμίζει όρισμένες άλλες προκαταρκτικές σπουδές για εικονογραφήσεις, αλλά ο θαυμαστά ελεύθερος και ιμπρεσιονιστικός χαρακτήρας της ύδατογραφίας αυτής την κάνει να έχει ολοφάνερες διαφορές από τα τελειωμένα σχέδια, που οι χαρακτές οι ειδικευμένοι στις χαλκογραφίες είχαν την απαίτηση να είναι όσο γινόταν περισσότερο ακριβή και λεπτομερή: βλ. αρ. κατ. 68 - 71.

Greek Subjects

67 *The Acropolis, Athens; and a study of pink and blue clouds*, c 1831? (T.B. CCLXIII - 253)

Watercolour, 372 × 223 mm

A preliminary study connected with the illustration which Turner made for volume III of Finden's *Byron*, based on a sketch by Thomas Allason, and engraved in 1832. The translucent colouring is similar to that of certain other preliminary studies for illustrations, but the marvellously free and impressionistic character of this watercolour is markedly different from the finished designs, which were required by the engravers to be as precise and detailed as possible: see nos. 68 - 71.

Εικονογραφήσεις για το βίο και τα έργα του Λόρδου Βύρωνα

Ο Τέρνερ φιλοτέχνησε είκοσιέξι συνολικά σχέδια, που χρησιμοποιήθηκαν ως εικονογραφήσεις των έργων του Λόρδου Βύρωνα, και συμπεριλήφθηκαν σε τρεις διαφορετικές εκδόσεις που έγιναν μεταξύ του 1825 και του 1834. Μόνο δέκα από αυτά τα σχέδια βασίστηκαν στην προσωπική ζωγραφική έμπνευση του Τέρνερ, ενώ τα υπόλοιπα ήταν διασκευές σχεδίων που έγιναν επί τόπου από άλλους καλλιτέχνες ή έρασιτέχνες. Η ιδιαίτερη προσοχή που έδωσε ο ζωγράφος στα πραγματικά μέρη όπου έζησε ή που επισκέφθηκε ο ποιητής, ανταποκρίνεται πάρα πολύ στο πνεύμα του ίδιου του Βύρωνα που έγραψε τα εξής: «Δέν ζω κλεισμένος μέσα στον εαυτό μου, αλλά έγινα ένα μέρος εκείνου που με περιβάλλει». (*Τσάιλντ Χάρολντ*, Ώδη 3, στροφή 72).

Illustrations to Lord Byron's life and works

Altogether Turner designed twenty-six illustrations for Lord Byron's works; these appeared in three different editions between 1825 and 1834. Only ten of these were based on Turner's own pictorial sources, the remainder being adapted from drawings made on the spot by other artists or amateurs. The special attention given to the actual places which the poet had lived or visited was very much in the spirit of Byron himself, who wrote «I live not in myself but I became portion of that around me» (*Childe Harold*, Canto III, stanza 72).

68 Ὁ ναός τῆς Ἀθηνᾶς στίς Καβοκολῶνες, π. 1823 - 4

Υδατογραφία, 0,160 × 0,219 μ.

Τὸ ἔργο αὐτὸ μεταφέρθηκε σὲ χαλκογραφία ἀπὸ τὸν Ἐντουαρντ Φίντεν γιὰ τὰ *Ἔργα τοῦ Λόρδου Βύρων* τὸ 1825. Ἡ πλάκα αὐτὴ ξαναχρησιμοποιήθηκε γιὰ τὸ ἔργο *Τοπία καὶ πορτραῖτα γιὰ τὴν εἰκονογράφηση τῆς Ζωῆς καὶ τῶν ἔργων τοῦ Λόρδου Βύρων*, 1833 - 4.

Τὸ θέμα αὐτὸ, ποὺ προέρχεται ἀπὸ τὴ δευτέρη ὥδῃ τοῦ Τσαίλντ Χάρολντ ἀπεικονίζει ἓνα τοπίο τῆς Ἑλλάδος, ποὺ ὁ ἴδιος ὁ Τέρνερ δὲν εἶδε ποτέ, καὶ ποὺ εἶχε ὡς βάση τοῦ ἓνα σκίτσο ποὺ ἔκανε ὁ Τόμας Ἀλλασον. Ἡ ἐντυπωσιακὴ καὶ γεμάτη φαντασία φύση τῆς σύνθεσης, μὲ τὸ φεγγάρι ποὺ ξεπροβάλλει μέσα ἀπὸ ἓνα συννεφιασμένο οὐρανὸ καὶ ἀντανakλάται στὴ θάλασσα στὰ δεξιὰ τῆς εἰκόνας, παίρνει ἀναμφισβήτητα περισσότερο τὴν ἔμπνευσή της ἀπὸ τὸν Τέρνερ παρὰ ἀπὸ τὸν Ἀλλασον. «Ρώτησε τὸν ταξιδιώτη», ἔγραψε ὁ Βύρων, – σ' ἓνα γράμμα ποὺ δημοσιεύτηκε στὴ σελ. 239 τοῦ ἔργου τοῦ Χάμερτον *Ἡ ζωὴ τοῦ Τέρνερ* (1879) – σὰν νὰ ἤθελε νὰ ἐξηγήσει καὶ τὸ ἔργο του καὶ τὴν εἰκόνα τοῦ Τέρνερ, «τί τοῦ φαίνεται πιὸ ποιητικὸ – οἱ κίονες στίς Καβοκολῶνες ἢ τὸ ἴδιο τὸ ἀκρωτήριο; Ὑπάρχουν χιλιάδες βράχοι καὶ ἀκρωτήρια, ποὺ εἶναι ἀπὸ μόνον τοὺς πολὺ πιὸ γραφικὰ ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη καὶ τὸ ἀκρωτήριο τοῦ Σουνίου. Τί εἶναι αὐτὸ μπροστὰ σὲ χίλιες σκηνὲς ἀπὸ τίς πιὸ ἄγριες περιοχὲς τῆς Ἑλλάδος, τῆς Μικρᾶς Ἀσίας, τῆς Ἑλβετίας ἢ ἀκόμα καὶ τῆς Θίντρα τῆς Πορτογαλίας, ἢ μπροστὰ σὲ πολλὰ σκηνὲς ἀπὸ τὴν Ἰταλία καὶ τίς ὁροσειρὲς τῆς Ἰσπανίας. Ἡ τέχνη ὅμως, οἱ κίονες, ὁ ναός, τὰ ναυαγισμένα σκάφη, δίνουν στοὺς βράχους καὶ στὰ ἀκρωτήρια τοῦ Σουνίου μιὰ ποίηση ποὺ εἶναι καὶ ἀρχαία καὶ σύγχρονη».

Ἀνήκει στὴν Πινακοθήκη καὶ τὸ Μουσεῖο τοῦ Τάουνλνυ Χώλ.

68 *The temple of Minerva, Cape Colonna, c 1823 - 4*

Watercolour, 160 × 219 mm

Engraved by Edward Finden for *Lord Byron's Works*, 1825; the plate was used again for Finden's *Landscape and Portrait Illustrations to the Life and Works of Lord Byron*, 1833 - 4.

The subject from *Childe Harold*, canto II, depicts a landscape in Greece that Turner himself never saw, and was based on a sketch made by Thomas Allason. The dramatic and imaginative nature of the composition — the moon revealed through a cloudy sky reflected in the sea to the right — doubtless owes more to Turner than Allason. «Ask the traveller» wrote Byron, as if to explain himself as well as Turner, «what strikes him as most poetical — the columns of Cape Colonna or the Cape itself? .. There are a thousand rocks and capes far more picturesque than those of the Acropolis and Cape Sunium in themselves. What are they to a thousand scenes in the wilder parts of Greece, of Asia Minor, Switzerland, or even of Cintra in Portugal, or to many scenes of Italy and the sierras of Spain? But it is the *art*, the columns, the temple, the wrecked vessels, which gives them their antique and their modern poetry» (a letter by Byron, quoted in Hamerton's *Life of Turner*, 1879, p. 239).

Lent by the Towneley Hall Art Gallery and Museum, Burnley Borough Council.



69 "Αποψη της Κορίνθου από την Ἀκρόπολη
Corinth from the Acropolis



70 Ὁ Παρνασσὸς καὶ ἡ Κασταλία κρήνη
Parnassus and the Castalian spring



72 Καλλιεργώντας ρέβες κοντά στο Σλάου
Ploughing up turnips, near Slough



71 Ἡ σχολή τοῦ Ὅμηρου στὴ Χίο
The school of Homer, Scio

69 Ἀποψη τῆς Κορίνθου ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη, π. 1832

Βινιέτα με ὕδατογραφία καὶ μολύβι, 0,210 × 0,267 μ.

Τὸ ἔργο αὐτὸ μεταφέρθηκε καὶ σὲ χαλκογραφία ἀπὸ τὸν Ἐντουαρντ Φίντεν τὸ 1832, γιὰ τὰ Ἔργα τοῦ Λόρδου Βύρωνα... ποὺ ἐκδόθηκαν τὸ 1832 - 4. Ἡ πλάκα ξαναχρησιμοποιήθηκε γιὰ τὰ Τοπία καὶ προσωπογραφίες γιὰ τὴν εἰκονογράφηση τῆς Ζωῆς καὶ τῶν Ἔργων τοῦ Λόρδου Βύρωνα, τοῦ Φίντεν ποὺ ἐκδόθηκαν στὰ 1833 - 34.

Τῇ βάσει τῆς ὕδατογραφίας τοῦ Τέρνερ ἀποτέλεσε ἓνα σκίτσο τοῦ Γουίλιαμ Πέητς (1794 - 1872), ἐνὸς ὄχι πολὺ σημαντικοῦ ἐπαγγελματία τοπογράφου ποὺ εἶχε ἐπισκεφθεῖ τὴν Ἑλλάδα. Ἡ χαλκογραφία ποὺ ἐγίνε ἀπὸ τὴ βινιέτα αὐτὴ δημοσιεύτηκε γιὰ πρώτη φορὰ ὡς προμετωπίδα τοῦ δέκατου τόμου τῶν Ἔργων τοῦ Βύρωνα.

Ἀνήκει στὸ Μουσεῖο Φιτζβίλιαμ, Καίμπριτζ.

69 *Corinth from the Acropolis*, c. 1832

Vignette in watercolour over pencil, 210 × 267 mm

Engraved by Edward Finden, 1832, for the *Works of Lord Byron ...*, 1832 - 4; the plate was used again for Finden's *Landscape and Portrait Illustrations to the Life and Works of Lord Byron*, 1833 - 4.

Turner's watercolour is based on a sketch by the minor professional topographer William Page (1794 - 1872), who had visited Greece. In its engraved form this vignette was first published as a frontispiece to volume X of Byron's *Works*.

Lent by the Syndics of the Fitzwilliam Museum, Cambridge.

70 Ὁ Παρνασσὸς καὶ ἡ Κασταλία Κρήνη, π. 1832

Βινιέτα σὲ ὕδατογραφία καὶ πυκνόρρευση τέμπερα, 0,184 × 0,140 μ.

Τὸ ἔργο αὐτὸ μεταφέρθηκε καὶ σὲ χαλκογραφία ἀπὸ τὸν Ἐντουαρντ Φίντεν τὸ 1833, γιὰ νὰ χρησιμοποιηθεῖ στὴν εἰκονογράφηση τῶν Ἔργων τοῦ Λόρδου Βύρωνα.. ποὺ ἐκδόθηκαν στὰ 1832 - 4. Ἡ πλάκα ξαναχρησιμοποιήθηκε γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Φίντεν Τοπία καὶ Πορτραῖτα γιὰ τὴν εἰκονογράφηση τῆς Ζωῆς καὶ τῶν Ἔργων τοῦ Λόρδου Βύρωνα, ποὺ ἐκδόθηκαν στὰ 1833 - 4.

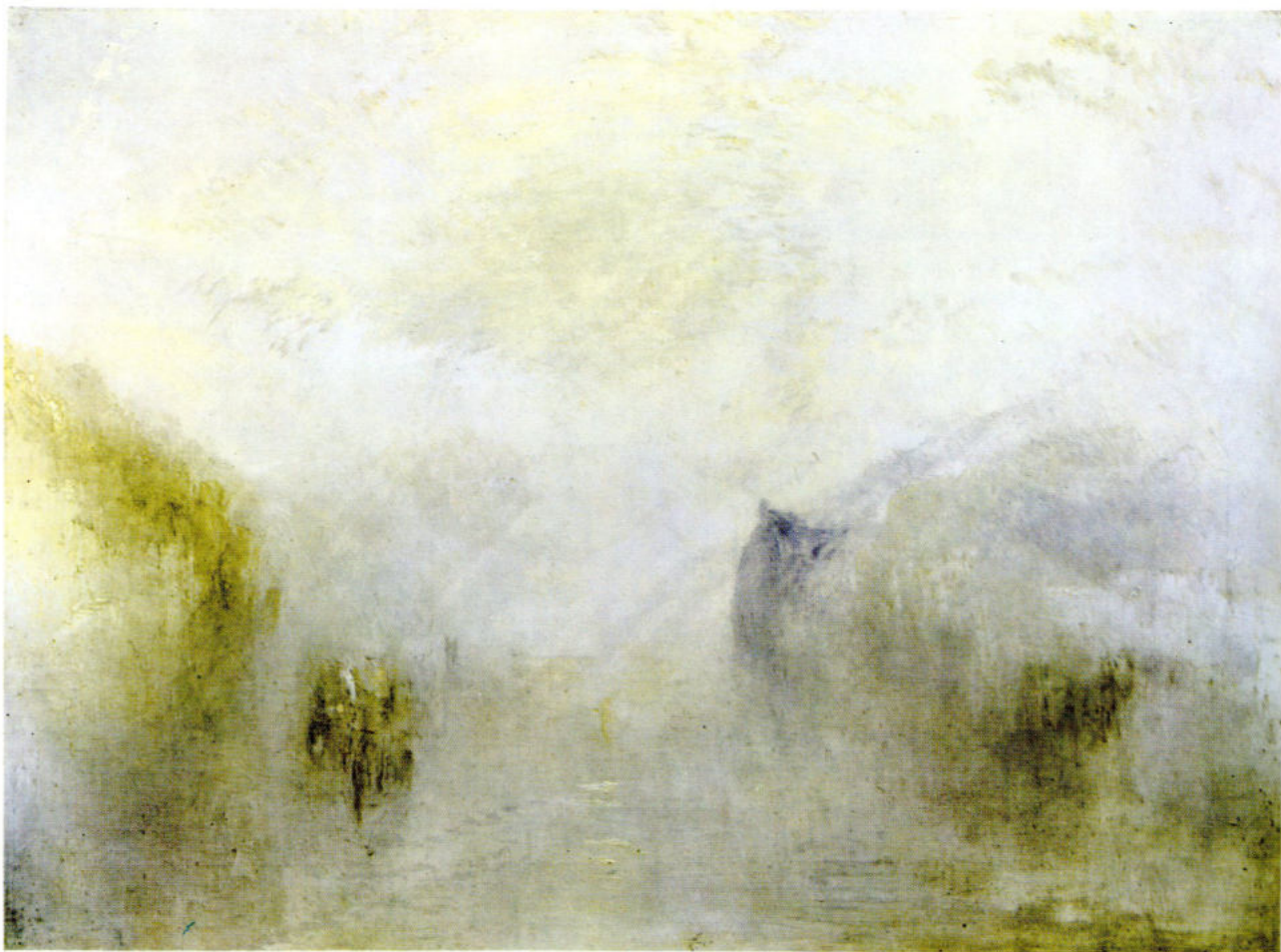
Τὸ σχέδιο αὐτὸ γιὰ τὴ βινιέτα τῆς προμετωπίδας τοῦ δέκατου τέταρτου τόμου τῶν Ἔργων τοῦ Βύρωνα εἶχε ὡς βάση του ἓνα σκίτσο τοῦ Γουίλιαμ Πέητς.

Ἀνήκει στὴν Τέχνη Γκάλερι, Λονδίνο.

70 *Parnassus and the Castalian spring*, c. 1832

Vignette in watercolour and bodycolour, 184 × 140 mm

Engraved by Edward Finden, 1833, for *The Works of Lord Byron ...*, 1832 - 4; the plate



74 *Ανατολή του ήλιου με βάρκα ανάμεσα σε ακρωτήρια
Sunrise, with a boat between headlands

73 Ἡ λίμνη Νέμι
Lake Nemi



was used again for Finden's *Landscape and Portrait Illustrations to the Life and Works of Lord Byron*, 1833 - 4.

The design for the frontispiece vignette to volume XIV of Byron's *Works*, based on a sketch by William Page.

Lent by the Tate Gallery, London.

71 Ἡ Σχολή τοῦ Ὁμήρου στὴ Χίο, π. 1832

Βινιέτα σὲ ὕδατογραφία καὶ πενάκι, 0,210 × 0,200 μ.

Τὸ ἔργο αὐτὸ μεταφέρθηκε καὶ σὲ χαλκογραφία ἀπὸ τὸν Ἔντουαρντ Φίντεν γιὰ τὴν εἰκονογράφηση τῶν *Ἔργων τοῦ Λόρδου Βύρωνα*... ποὺ ἐκδόθηκαν στὰ 1832 - 4. Ἡ πλάκα ξαναχρησιμοποιήθηκε στὸ ἔργο *Τοπία καὶ προσωπογραφίες γιὰ τὴν εἰκονογράφηση τῆς Ζωῆς καὶ τῶν Ἔργων τοῦ Λόρδου Βύρωνα* τοῦ Φίντεν, ποὺ ἐκδόθηκε στὰ 1833 - 4. Καὶ αὐτὴ ἡ ὕδατογραφία, ὅπως καὶ οἱ δύο προηγούμενες, εἶχε ὡς βάση τῆς ἓνα σχέδιο τοῦ Γουίλιαμ Πέητζ. Ἡ βινιέτα αὐτὴ ἦταν γιὰ ἓνα διάστημα στὴν κατοχὴ τοῦ μεγάλου θαυμαστῆ τοῦ Τέρνερ, Τζὼν Ράσκιν, ποὺ τὴν ἀγόρασε γιὰ 50 γκινέες καὶ τὴ χάρισε στὸ Μουσεῖο Ἀσμόλιαν, τὸ 1861.

Ἀνήκει στὸ Μουσεῖο Ἀσμόλιαν, Ὁξφόρδη.

71 *The school of Homer, Scio, c 1832*

Vignette in watercolour and pen, 210 × 200 mm

Engraved by Edward Finden, 1833, for *The Works of Lord Byron ...*, 1832 - 4; the plate was used again for Finden's *Landscape and Portrait Illustrations to the Life and Works of Lord Byron*, 1833 - 4. Based, like the two preceding watercolours, on a drawing by William Page. This vignette was at one time owned by Turner's great admirer John Ruskin, who bought it for 50 guineas and presented it to the Ashmolean in 1861.

Lent by the Visitors of the Ashmolean Museum, Oxford.

Ἑλαιογραφίες

72 Καλλιεργώντας ρέβες κοντὰ στὸ Σλάου χρονολογία ἐκθεσης: 1809

Ἑλαιογραφία σὲ μουσαμά, 1,02 × 1,30 μ.

Ἐκτέθηκε στὴν πινακοθήκη τοῦ Τέρνερ τὸ 1809.

Τὸ ἔργο αὐτὸ ἦταν παλαιότερα γνωστὸ ὡς *Γουίντσορ* ἐξαιτίας τοῦ βασιλικοῦ ἀνακτόρου ποὺ ξεπροβάλλει μέσα ἀπὸ τὴν ὁμίχλη. Ὁ τωρινὸς του τίτλος χρησιμοποιήθηκε στὸν κατάλογο τῆς ἐκθεσης ποὺ ἐγίνε τὸ 1809 στὴν πινακοθήκη τοῦ Τέρνερ, καὶ δείχνει ὅτι ἡ γεωργικὴ ἐργασία ποὺ ἀπεικονίζεται στὸ πρῶτο πλάνο ἦταν γιὰ τὸ ζωγράφο τὸ πιό

σημαντικό μέρος του πίνακα. Οί μορφές είχαν ως βάση τους αρκετά σκίτσα με μολύβι που έκανε ο Τέρνερ στο Γουίντσορ και την περιοχή του λίγα χρόνια πριν.

Ανήκει στην Τέτη Γκάλερι, Λονδίνο.

Oil-Paintings

72 *Ploughing up turnips, near Slough*

(exhibited 1809)

Oil on canvas, 102 × 130 cm

Exhibited at Turner's gallery, 1809

Formerly known as *Windsor*, because of the royal castle that looms through the haze. The present title is that used in the catalogue of the 1809 exhibition at Turner's gallery, and suggests that for him the agricultural activity in the foreground was the most important aspect of the painting. The figures were based on a number of pencil sketches made in and around Windsor some years earlier.

Lent by the Tate Gallery.

73 *Η λίμνη Νέμι, π. 1828*

Έλαιογραφία σε μουσαμά, 0,605 × 0,995 μ.

Το έργο αυτό ανήκει σε μια ομάδα από επτά σκίτσα με λάδι που είχαν αρχικά ζωγραφιστεί πάνω σ' ένα μεγάλο μουσαμά και αποχωρίστηκαν στα 1913 - 14. Όλα είναι σκίτσα και όχι «ατέλειωτοι» ζωγραφικοί πίνακες που ο ζωγράφος θα μπορούσε να τους είχε συνεχίσει. Ο Τέρνερ μπορεί να τα έκανε κατά τη διάρκεια της δεύτερης επίσκεψής του στην Ιταλία στα 1828 - 9. Αντίθετα με μερικά άλλα σκίτσα με λάδι του Τέρνερ, τα έργα αυτά δεν ζωγραφίστηκαν επί τόπου, ή ακόμα και ως άμεσο αποτέλεσμα της επίσκεψης του σ' ένα συγκεκριμένο μέρος, αλλά είναι ασκήσεις σύνθεσης. Ο Τέρνερ πειραματίζεται εδώ με επίπεδες επιφάνειες χρώματος που παρουσιάζουν έντονες αντιθέσεις σε διάφορες περιοχές του πίνακα, και ζωντανεύουν με τη χρήση χοντρού παστόζικου χρώματος σε μερικά κομμάτια. Ο ζωγράφος επισκέφθηκε τη Λίμνη Νέμι, που βρίσκεται σε μικρή απόσταση από τη Ρώμη το 1819, όταν έκανε τα σχέδια της περιοχής που τώρα συμπεριλαμβάνονται στο Κληροδότημα Τέρνερ, και θα μπορούσε άνετα να είχε ξαναεπισκεφθεί τη λίμνη στα 1828 - 9. Μπορεί ακόμα να είχε αποκτήσει οικειότητα με τη μορφή της από τους ζωγραφικούς πίνακες και τα σχέδια άλλων καλλιτεχνών.

Ανήκει στην Τέτη Γκάλερι, Λονδίνο.

73 *Lake Nemi, c. 1828*

Oil on canvas, 605 × 995 mm

One of a group of seven oil sketches originally on one large canvas; they were separated in



75 Θαλασσογραφία με σημαδόρα
Seascape with a buoy



76 "Αποψη ποταμού από ένα λόφο
A river seen from a hill

1913 - 14. All of them are sketches rather than «unfinished» paintings which could have been taken further. They were probably painted during Turner's second visit to Italy in 1828 - 9. Unlike some other oil sketches by Turner, these were not painted on the spot, or even as the immediate result of visiting a particular place, but are exercises in composition. Here Turner is experimenting with strongly contrasted areas of flatly applied paint, enlivened with patches of heavy impasto. Turner visited Lake Nemi (which is not far from Rome) in 1819, when he made drawings of the area (now in the Turner Bequest), and could easily have revisited the lake in 1828 - 9. He would also have been familiar with its appearance from paintings and drawings by other artists.

Lent by the Tate Gallery.

74 *Ἀνατολή τοῦ ἡλίου με̐ βάρκα ἀνάμεσα σὲ ἀκρωτήρια*, π. 1835 - 40

Ἐλαιογραφία σὲ μουσαμά, 0,915 × 1,22 μ.

Τὸ ἔργο αὐτό, ποὺ ζωγραφίστηκε γύρω τὰ 1835 - 40, εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς ἀτέλειωτες ἐλαιογραφίες ποὺ ἡ τεχνοτροπία καὶ ἡ ὑφή τους τὶς συνδέει στενὰ με̐ τὶς τελευταῖες ὕδατογραφίες τοῦ Τέρνερ, καὶ ἰδιαίτερα με̐ ὅσες ἀπεικονίζουν λίμνες τῆς Ἑλβετίας. Φαίνεται πὼς εἶναι με̐ ἀνεξάρτητη σύνθεση, ποὺ δὲν συνδέεται με̐ κανένα ἄλλο ἔργο.

Ἀνήκει στὴν Τέχνη Γκάλερι, Λονδίνο.

74 *Sunrise, with a boat between headlands*, c. 1835 - 40

Oil on canvas, 91.5 × 122cm

Painted c. 1835 - 40, this is one of the unfinished oil-paintings which is similar in style and mood to Turner's late watercolours, particularly those of Swiss lakes. It seems to be an independent composition, unrelated to any other work.

Lent by the Tate Gallery.

75 *Θαλασσογραφία με̐ σημαδούρα*, π. 1840

Ἐλαιογραφία σὲ μουσαμά, 0,915 × 1,22 μ.

Ἡ ἔλξη ποὺ αἰσθανόταν ὁ Τέρνερ γιὰ τὴ θάλασσα εἶχε ὡς ἀποτέλεσμα τὴ φιλοτέχνηση ἀρκετῶν ζωγραφικῶν πινάκων γεμάτων δύναμη στὸ τέλος τῆς δεκαετίας τοῦ 1830 καὶ στὴν ἀρχὴ τῆς δεκαετίας τοῦ 1840, ὁ περιφημότερος ἀπὸ τοὺς ὁποῖους φέρει τὸν τίτλο *Χιονοθύελλα: ἀτμόπλοιο ἔξω ἀπὸ τὴν εἴσοδο ἐνὸς λιμανιοῦ*, καὶ ἐκτέθηκε στὴ Βασιλικὴ Ἀκαδημία τὸ 1842. Στὸν πίνακα ποὺ βλέπουμε, ποὺ χρονολογήθηκε δοκιμαστικὰ γύρω στὸ 1840, ἡ προσοχὴ τοῦ ζωγράφου συγκεντρώνεται ἀποκλειστικὰ στὴν ἀπεικόνιση τῆς θάλασσας καὶ τοῦ οὐρανοῦ. Ἡ σημαδούρα, ποὺ ἴσως προστέθηκε ἐκ τῶν ὑστέρων, δὲν ζωγραφίστηκε με̐ λαδομπογιά, ἀλλὰ με̐ εὐδιάλυτο νερόχρωμα.

Ἀνήκει στὴν Τέχνη Γκάλερι, Λονδίνο.

75 *Seascape with a buoy*, c 1840

Oil on canvas, 91.5 × 122 cm

Turner's fascination with the sea in all its moods resulted in a number of powerful paintings during the late 1830s and early 1840s, the most famous of which was *Snow Storm: Steam Boat off a Harbour's Mouth* (R.A. 1842). This picture, which has been tentatively dated to c. 1840, concentrates exclusively on the depiction of the sea and sky. The buoy — perhaps added as an afterthought — is painted not in oils, but in water soluble paint.

76 *Αποψη ποταμού από ένα λόφο*, π. 1840 - 45

Ελαιογραφία σε μουσαμά, 0,79 × 0,795 μ.

Το έργο αυτό που χρονολογείται ίσως στην αρχή της δεκαετίας του 1840, είναι μια από τις πρώτες ελαιογραφίες της τελευταίας περιόδου της δημιουργικής εργασίας του ζωγράφου. Το τοπίο με τις δυο λευκές και μια γέφυρα στη μέση και προς το βάθος της εικόνας, δείχνουν ίσως ότι ο Τέρνερ είχε στο μυαλό του κάποιο θέμα από την Ιταλία.

Ανήκει στην Τέτη Γκάλερι, Λονδίνο.

76 *A river seen from a hill*, c 1840 - 45

Oil on canvas, 79 × 79.5 cm.

One of Turner's late oil beginnings probably dating from the early 1840s. The landscape with two poplar trees and a bridge in the middle distance, seems to suggest that Turner had an Italian subject in mind.

Lent by the Tate Gallery.

77 *Βενετία: Βράδυ, πηγαίνοντας στο χορό*

χρονολογία έκθεσης: 1845

Ελαιογραφία σε μουσαμά, 0,615 × 0,925

Το έργο εκτέθηκε στη Βασιλική Ακαδημία το 1845.

Ο Τέρνερ εξέθεσε δύο ζωγραφικούς πίνακες με τους τίτλους *Πηγαίνοντας στο χορό* και *Επιστρέφοντας από το χορό* το 1845, και άλλους δύο με τα ίδια θέματα το 1846 — πάντοτε στη Βασιλική Ακαδημία. Ο άσυνήθιστος τίτλος μπορεί να αναφέρεται σε μία *Γιορτή της Αγίας Μάρθας*, στην οποία περιλαμβάνονταν βάρκες με λαμπρό φωτισμό και διακόσμηση από μπαλόνια, καθώς κι' ένα συμπόσιο που κρατούσε ως την αυγή. Ένα τέτοιο θέμα θα μπορούσε σίγουρα να γοητεύσει τον Τέρνερ. Η ελαιογραφία που βλέπουμε έχει χάσει πολλές από τις αρχικές αρετές της. Μια κριτική της έκθεσης του 1845, που δημοσιεύτηκε σε εφημερίδα της εποχής, υπογραμμίζει το πώς οι πίνακες του Τέρνερ

μπορούσαν να γίνουν καλύτερα αντιληπτοί από κάποια απόσταση. Στην εικόνα αυτή «τὸ φεγγάρι πὸν βγαίνει ... μὲ τὴ λάμψη τοῦ φωτός του πὸν διαχέεται στὰ νερὰ εἶναι πραγματικά κάτι ἀσυνήθιστο πὸν ἀξίζει νὰ μελετηθεῖ. Ἔτσι ὅπως εἶναι κολλημένο μὲ τὸ μαχαίρι τῆς παλέτας ἢ μὲ τὸν ἀντίχειρα, ποιὸς θὰ μπορούσε νὰ πιστέψει ὅτι θὰ ἔδινε τὸ ἀπαλὸ καὶ ἤρεμο φῶς πὸν δίνει...»

Ἀνήκει στὴν Τέτη Γκάλερι, Λονδίνο.

77 *Venice: evening, going to the ball*

Exhibited 1845

Oil on canvas, 61.5 × 92.5 mm

Exhibited at the Royal Academy, 1845

Turner exhibited two pairs of *Going to* and *Returning from the Ball* at the Academy in 1845 and 1846. The unusual title may perhaps refer to a *Festa Santa Marta*, which included brilliantly lit boats decorated with balloons, and a banquet which lasted until dawn: a subject which would certainly have appealed to Turner. This painting has lost much of its original quality. A newspaper review of the 1845 exhibition noted the way in which Turner's late pictures made sense at a distance. In this picture «the rising moon.. with its long gleam of light coming across the waters, is really a curiosity worthy of study. Stuck on with the palette knife or the thumb, who would think it would give the soft cool light it does...».

Lent by the Tate Gallery.



77 Βενετία: βράδυ πηγαίνοντας στο χορό
Venice: evening going to the ball

Λίντσαιη Σταιήντον: Περιγραφές έργων
Ἀγγέλα Ταμβάκη: Μετάφραση

Οἱ φωτογραφίες καὶ διαφάνειες παραχωρήθηκαν ἀπὸ:

Βρετανικὸ Μουσεῖο (ἀρ. κατ. 1 - 67)

Τέητ Γκάλερι (ἀρ. κατ. 70, 72 - 77)

Μουσεῖο Ἀσμόλιαν τῆς Ὁξφόρδης (ἀρ. κατ. 71)

Μουσεῖο Φιτζβίλιαμ τοῦ Καίημπριτζ (ἀρ. κατ. 69)

Πινακοθήκη Τέχνης καὶ Μουσεῖο Τάουνλυ Χώλ τοῦ Μπέρνλυ (ἀρ. κατ. 68)

Lindsay Stainton: Catalogue entries

Angela Tamvaki: Translation

The following museums provided us with transparencies and photographs:

British Museum (cat. no. 1 - 67)

Tate Gallery (cat. no. 70, 72 - 77)

Ashmolean Museum (cat. no. 71)

Fitzwilliam Museum (cat. no. 69)

Towneley Hall Art Gallery and Museum (cat. no. 68)



ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ
ΜΟΥΣΕΙΟ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΣΟΥΤΣΟΥ

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ



036000012903

