

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

***Η** ΕΚΔΟΣΗ ΑΥΤΗ συνέπεσε με τους εορτασμούς των 200 χρόνων από την έναρξη της Ελληνικής Επανάστασης. Όμως δεν είναι ούτε θα μπορούσε να είναι επετειακή. Δεν γράφτηκε για την επέτειο ούτε με αφορμή αυτήν. Είναι, αντίθετα, καρπός μιας εικοσαετούς ερευνητικής ενασχόλησης με την ιστορική εικόνα.*

Οι εικόνες των πατέρων του ελληνικού εθνικού κράτους και των γεγονότων της Ελληνικής Επανάστασης είναι παντού: στα σπίτια, στα σχολεία, στα κρατικά κτίρια, στα καφενεία και στα εμπορικά καταστήματα. Με αυτές έζησαν οι γονείς και οι παππούδες μας, με αυτές μεγαλώσαμε εμείς, με αυτές μεγαλώνουν τα παιδιά και τα εγγόνια μας. Εικονογραφούν την ιστορική φαντασία μας, δίνουν χρώμα και μορφή στη συλλογική υπερηφάνεια μας, σφυρηλατούν τις ταυτοτικές βεβαιότητές μας. Έχοντας αγιογραφήσει πλέον το συλλογικό μας ασυνείδητο, κατοικούν σε μια ιστορική οντοπία που φαντάζει να έχει καταλύσει τον χώρο και τον χρόνο. Ωστόσο, οι εικόνες δεν έχουν μόνο ιστορία. Έχουν και ιστορικότητα.

Οι ιστορικές εικόνες του 19ου αιώνα μάς είναι τόσο γνώριμες και οικείες, που ξεχνάμε να τις ρωτήσουμε, να αποκαλύψουμε τα μικρά και μεγάλα μυστικά τους, να ανακαλύψουμε τον κόσμο στον οποίο γεννήθηκαν — όπως και τις πολλές ζωές που έζησαν μετέπειτα και συνεχίζουν να ζουν μέχρι σήμερα. Δεν συνειδητοποιούμε τον γενετικό προορισμό τους και την υπαρξιακή ιστορικότητά τους. Παραβλέπουμε ότι πολλές από αυτές δημιουργήθηκαν για να διασώσουν στη συλλογική μνήμη του έθνους τα πρόσωπα των αγωνιστών της Επανάστασης, γεννήθηκαν δηλαδή για να ζήσουν αιώνια· και κρίνοντας από το αποτέλεσμα, το πέτυχαν. Δεν αντιλαμβανόμαστε, επίσης, ότι σε κάθε νέο κύκλο της ιστορικής ζωής τους επενδύονταν με νέα νοήματα και υπηρετούσαν νέα οράματα, προσαρμοζόμενες στις εκάστοτε συνθήκες και συγκυρίες του εθνικού και κοινωνικού υποκειμένου. Ανέπτυξαν, με άλλα λόγια, επιβιωτικές ιδιότητες, συναρμολόγοντας τη στατικότητα του ηρωικού χρόνου με τη δυναμικότητα του ιστορικού επέκεινα.

Με την εργασία αυτή δεν επιχείρησα να γράψω άλλη μία μελέτη για την ιστορία της νεοελληνικής τέχνης του 19ου αιώνα, παρά το γεγονός ότι αξιοποιώ σχεδόν το σύνολο της σχετικής βιβλιογραφίας και συζητώ τις υφιστάμενες εννοιολογήσεις και ερμηνευτικές οπτικές. Επιδιώκω να χρησιμοποιήσω την καλλιτεχνική εικόνα σαν πύλη εισόδου σε έναν ιστορικό κόσμο που μας είναι οικείος και συγχρόνως ξένος. Αυτό που αναζήτησα δεν είναι η ιστορική πραγματικότητα της επαναστατημένης και μετεπαναστατικής Ελλάδας, για την οποία ειδικά τα τελευταία χρόνια έχουν δημοσιευτεί σπουδαίες σχετικές μελέτες συναδέλφων. Τα θεμελιώδη ερωτήματα που εκκινούν και διατρέχουν τη μελέτη των εικόνων είναι: Πώς έβλεπαν τον εαυτό τους οι Έλληνες; Ποιον ρόλο πίστευαν πως καλούνταν να διαδραματίσουν στη νέα εποχή; Πώς επιθυμούσαν να εγγραφούν στη συλλογική μνήμη και πώς ήθελαν να τους θυμούνται οι επόμενες γενιές του έθνους;

Ως βάση αυτού του εγχειρήματος έθεσα την υπόθεση πως η ιστορική εικόνα όχι μόνο αντανακλά —με τους δικούς της, βέβαια, όρους και με την ιδιαίτερη γλώσσα της— τον κόσμο μέσα στον οποίο γεννήθηκε, αλλά και ότι αλληλεπιδρά ατέρμονα με αυτόν, μπολιάζοντας πολυποίκιλα τις ιδέες, τις αντιλήψεις και τις πρακτικές του βίου του. Γι' αυτό και μετέφερα τις εικόνες στο ερευνητικό εργαστήριο της ιστορικής συνείδησης και κουλτούρας. Μεταχειρίστηκα εννοιολογικές κατηγορίες και δανείστηκα ερμηνευτικά εργαλεία από τα πεδία της πολιτικής, της στρατιωτικής, της κοινωνικής και της πολιτισμικής ιστορίας, της δημόσιας ιστορίας, της τοπικής ιστορίας και της μικροϊστορίας, της εθνογραφίας, της λαογραφίας, της κοινωνικής ανθρωπολογίας και των μνημονικών σπουδών.

Προκειμένου να διερευνηθεί η ποικιλότητα της πτυχολογίας της ιστορικής συνείδησης, εστίασα τόσο στη «μεγάλη τέχνη» Ευρωπαίων και Ελλήνων δημιουργών, που ακολουθούσαν ακαδημαϊκές νόρμες, όσο και στις λαϊκότροπες εικόνες. Γι' αυτό και μελέτησα συγκριτικά αφενός τις τοιχογραφίες του βασιλικού κήπου του Μονάχου και του ανακτόρου της Αθήνας, τους ελαιογραφικούς πίνακες και τα πολυτελή λευκώματα που εκδίδονταν στο εξωτερικό και αφετέρου τα ευτελή τυπώματα που οι απλοί άνθρωποι κρεμούσαν στους τοίχους των σπιτιών, στα καφενεία και στα κουρεία των πόλεων και των χωριών της Ελλάδας και των παροικιών. Οφείλω να σημειώσω ότι κατέληξα στη διαπίστωση πως η διάκριση ανάμεσα στην ακαδημαϊκή και στη λαϊκή τέχνη —τουλάχιστον, όσον αφορά τον 19ο αιώνα— είναι μάλλον επίπλαστη, αν λάβει κανείς υπόψη ότι τα έργα, για παράδειγμα, του *Ες* και του *Βρυζάκη* αναπαράγονται με πλείστες μορφές σε λαϊκές εικόνες, ενώ οι σπουδαγμένοι και αυτοδίδακτοι ζωγράφοι συνήθως εμπνέονται από τα ίδια εικονογραφικά αρχέτυπα. Αναζήτησα, επίσης, την ιστορική συνείδηση των Ελλήνων του 19ου αιώνα περιδιαβάζοντας ανάμεσα στα επιτύμβια μνημεία της νεκρόπολης της Αθήνας — έναν πολυσήμαντο, υβριδικό μνημονικό τόπο δημόσιας έκ-

φρασης του ιδιωτικού πένθους, όπου το νεωτερικό παρόν συγχωνεύεται με το αρχαίο προγονικό παρελθόν.

Φυσικά, η ερμηνευτική προσέγγιση των ιστορικών εικόνων είναι από μόνη της ένα εγχείρημα με υψηλό βαθμό δυσκολίας. Ειδικά η ερμηνεία τους μέσα από τους φακούς της ιστορικής συνείδησης και κουλτούρας απαιτεί τη συνδρομή όχι μόνο της δευτερογενούς βιβλιογραφίας, αλλά κυρίως την προσφυγή σε ένα πλήθος πρωτογενών πηγών, όπως οι εφημερίδες, τα περιοδικά, τα απομνημονεύματα, οι βιογραφίες, τα ιστοριογραφικά κείμενα, οι λογοτεχνικές εκδόσεις, οι διαλέξεις, τα δοκίμια, οι επετειακές προσφωνήσεις, τα πρακτικά ιδρυμάτων, οι εκθέσεις πεπραγμένων, οι επικήδειοι λόγοι και οι νεκρολογίες στον Τύπο.

Η βύθιση στην επικράτεια των εικόνων αποκάλυψε έναν κόσμο απρόσμενα διαφορετικό απ' ό,τι φανταζόμαστε: συναρπαστικά ενδιαφέροντα, με ετερογένεια και ποικιλότητα, με υπαρξιακές αναζητήσεις, με πικρίες, αυταπάτες, νοσταλγία, οραματισμούς, αντιφάσεις, διλήμματα, συγκρούσεις — έναν κόσμο που ζούσε ανάμεσα σε αυτό που ήταν και σε εκείνο που προσδοκούσε να είναι ή που πίστευε ότι θα γίνει. Για την κατανόηση και ερμηνεία των εικονιστικών αναπαραστάσεων, παράλληλα και σε συνάφεια με τις πηγές, επιστράτευσα ένα μεθοδολογικό εργαλείο εν πολλοίς υποτιμημένο: την περιγραφή. Η περιγραφή, όταν δεν περιορίζεται στη σχολαστική παράθεση των επιφανειακών στοιχείων της εικόνας, μπορεί να αποτελέσει ένα πολυσήμαντο και πολυπρισματικό εργαλείο προσέγγισης με πολλαπλά ερευνητικά και παιδαγωγικά οφέλη: εκτός από το γεγονός ότι προϋποθέτει και ενθαρρύνει την ενδελεχή παρατήρηση, οργάνωση και συστηματοποίηση των εικονιζόμενων στοιχείων και τη μεταγλώττιση των οπτικών κωδίκων σε λεκτικούς, η περιγραφή μπορεί να φωτίσει τον εσωτερικό κόσμο του δημιουργού· μας προτρέπει να «ψηλαφίσουμε» το έργο του, να ιχνηλατήσουμε τις κινήσεις του πινέλου, της γραφίδας ή της σμίλης του, να ανακαλύψουμε τα διλήμματα με τα οποία αναμετρήθηκε και τις επιλογές που τελικά έκανε — κοντολογίς, να δούμε την εικόνα με το βλέμμα του δημιουργού την ώρα που της έδινε μορφή. Μάλιστα, η συγκριτική μελέτη διαφορετικών εικονιστικών εκδοχών του ίδιου ιστορικού θέματος από τον ίδιο καλλιτέχνη ή από άλλους μπορεί όχι μόνο να εμπλουτίσει με πολύτιμα στοιχεία τις γνώσεις και τον προβληματισμό μας, αλλά και να γεννήσει ουσιώδη ερευνητικά ερωτήματα, όπως: Από ποιο άλλο έργο δανείστηκε εικονογραφικούς τύπους και μοτίβα; Σε τι διαφοροποιήθηκε; Τι άλλαξε σε μεταγενέστερους πίνακές του με το ίδιο θέμα; Δεδομένου ότι πολλοί ιστορικοί πίνακες λιθογραφήθηκαν, σε τι διαφέρει η λιθογραφική αναπαραγωγή από το πρωτότυπο;

Ασφαλώς, τέτοιου τύπου εγχειρήματα, πέραν των μεθοδολογικών απαιτήσεων, πρέπει να πληρούν και δύο τεχνικές προϋποθέσεις: να είναι υψηλή η ποιότητα αφερός της φωτογράφισης των πρωτότυπων έργων και αφετέρου της τυπογραφικής

τους έκδοσης. Οφείλω να ομολογήσω ότι, παρατηρώντας εκ του φυσικού τα έργα που συμπεριέλαβα στη μελέτη μου και συγκρίνοντάς τα με τις υφιστάμενες εκδόσεις, διαπίστωσα ουσιώδεις αποκλίσεις τόσο στη χρωματική κλίμακα όσο και στην απόδοση λεπτομερειών. Αντίστοιχες διαφορές εντόπισα στις τυπογραφικές αποτυπώσεις των ίδιων έργων σε διαφορετικές εκδόσεις.

Γι' αυτό, θέλω να ευχαριστήσω θερμά τους παρακάτω φορείς για την υψηλή ποιότητα των φωτογραφιών, την παραχώρηση των δικαιωμάτων δημοσίευσης των εικόνων και τις κάθε είδους διευκολύνσεις κατά τη διάρκεια της έρευνας: το Εθνικό Ιστορικό Μουσείο και ιδιαίτερα τη Δήμητρα Κουκίου και τον Γιώργο Νικολάου· την Εθνική Πινακοθήκη και ιδιαίτερα τη διευθύντρια Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα και τον φωτογράφο Σταύρο Ψηρούκη· την Ελληνική Κοινότητα Τεργέστης και ιδιαίτερα τον πρόεδρό της, Στυλιανό Ρίτσο· τη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη, τη Βιβλιοθήκη της Βουλής των Ελλήνων και το Μουσείο Μπενάκη.

Στο μακρό και γεμάτο περιπέτειες ταξίδι που κατέληξε στην παρούσα έκδοση, εμπλούτισαν τη σκέψη μου και γονιμοποίησαν τους προβληματισμούς μου ποικίλα διαβάσματα, πολύτιμες εμπειρίες στην Ελλάδα και στο εξωτερικό και ανεκτίμητης αξίας συζητήσεις με σπουδαίους συναδέλφους από διάφορα πεδία των ανθρωπιστικών και κοινωνικών επιστημών. Πολύτιμες υπήρξαν για μένα οι συζητήσεις, οι ιδέες και οι συμβουλές αγαπητών συναδέλφων. Να μου επιτραπεί να ξεχωρίσω τη Δώρα Μαρκάτου, τη Χριστίνα Κουλούρη, τον Βαγγέλη Καραμανωλάκη, τη Δήμητρα Κουκίου, τον Κωνσταντίνο Χατζόπουλο, τον Γιώργο Κόκκινο, τον Γιώργο Τσιγάρα, την Ελένη Αγγελομάτη-Τσουγκαράκη, τη Νικολέτα Τζάνη και την Κωνσταντίνα Μπάδα. Μάλιστα, λίγους μήνες νωρίτερα κυκλοφόρησε το βιβλίο της Χριστίνας Κουλούρη με τίτλο Φουστανέλες και χλαμύδες. Ιστορική μνήμη και εθνική ταυτότητα 1821-1930 — μια ιστορική μελέτη στην οποία το εικονιστικό υλικό καταλαμβάνει προνομιακή θέση και ανοίγει νέα ερευνητικά πεδία. Επίσης, συμπίπτει με την κυκλοφορία του βιβλίου του Παναγιώτη Πυρπυρή με τίτλο Μια ανάγνωση της εικονογραφίας του 1821.

Η διδασκαλία προπτυχιακών και μεταπτυχιακών μαθημάτων με θεματικές ενότητες πάνω στην ιστορική εικόνα, καθώς και η πραγματοποίηση σχετικών διαλέξεων και εκπαιδευτικών σεμιναρίων υπήρξε εξίσου πολύτιμη. Απαίτησε από εμένα την επιλογή και συστηματοποίηση της βιβλιογραφίας και του πρωτογενούς υλικού και τον μετασχηματισμό τους σε διδακτικό. Το σημαντικότερο όμως είναι ότι δημιούργησε ένα οικείο περιβάλλον ανταλλαγής απόψεων, υποβολής πολύτιμων «αφελών» και κριτικών ερωτημάτων από φοιτητές, εκπαιδευτικούς και φιλόστοργες — δηλαδή ένα κλίμα έμπνευσης και αναστοχασμού.

Τέλος, θέλω να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου στον Κώστα Δαρδανό και στις εκδόσεις Gutenberg για την έμπρακτη στήριξη σε ένα δύσκολο και δαπανηρό εγ-

χείρημα, το οποίο πολλοί Έλληνες εκδότες θα απέφευγαν, στην επιμελήτρια Μαρία Σεβαστιάδου για την άψογη συνεργασία και τη σχολαστική και εμβριθή επεξεργασία του κειμένου μου και στον σχεδιαστή της έκδοσης Γιάννη Μαμάη για την πολλαπλή συμβολή του στη δημιουργία ενός βιβλίου που θέλει να σέβεται τόσο τον συγγραφέα του όσο κυρίως τους αναγνώστες και τις αναγνώστριές του.

Κλείνω με την ευχή ότι η μελέτη της ιστορικής συνείδησης των προπατόρων του ελληνικού κράτους θα μας βοηθήσει να βαθύνουμε και να πλατύνουμε τη δική μας συνείδηση σε ατομικό και συλλογικό επίπεδο και κυρίως να αναστοχαστούμε κριτικά πάνω στις αντιλήψεις μας για το ιστορικό παρελθόν. Και είναι ανάγκη όσο ποτέ ο κριτικός αναστοχασμός να αρχίσει από την εκπαίδευση.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑ

ΣΤΟΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟ 19ο ΑΙΩΝΑ

ΣΤΟΝ ΠΡΩΤΟ ΑΙΩΝΑ ιστορίας της νεοελληνικής τέχνης από την ίδρυση του ελληνικού κράτους δεν μπορούμε να μιλάμε ούτε για ιστορικούς της τέχνης ούτε για ιστοριογραφία της τέχνης στην Ελλάδα. Όπως, τουλάχιστον, την εννοούμε σήμερα, η ιστορία της τέχνης άργησε πολύ να συγκροτηθεί στη χώρα μας σε σύγκριση με άλλες χώρες του δυτικού (και όχι μόνο) κόσμου.¹ Όπως και να έχει, η σύνθεση ιστοριογραφικών αφηγήσεων πάνω σε καλλιτέχνες, ρεύματα, σχολές και έργα, η ανάλυση και η ερμηνεία τους ή, ακόμα, και η ταξινόμηση, κατηγοριοποίηση και κατάταξή τους σε περιόδους —που σημαίνει η μεθοδική και με όρους επιστημονικής

1. Η Εταιρεία Ελλήνων Ιστορικών της Τέχνης ιδρύθηκε μόλις το 2001 με πρωτοβουλία του Νίκου Χατζηνικολάου, καθηγητή ιστορίας της τέχνης στο Πανεπιστήμιο Κρήτης. Έναν χρόνο νωρίτερα, είχε πραγματοποιηθεί στο Ρέθυμνο το πρώτο συνέδριο ιστορίας της τέχνης. Για το συνέδριο αυτό, η Νίκη Λοιζίδη, στην εισαγωγική της ομιλία στο δεύτερο συνέδριο της εταιρείας, το οποίο πραγματοποιήθηκε το 2005 στην Αθήνα, σχολίασε σκαμπτικά ότι καθυστέρησε πάνω από 130 χρόνια, αφού το πρώτο Διεθνές Συνέδριο Ιστορίας της Τέχνης είχε διεξαχθεί στη Βιέννη μόλις το 1873 (Λοιζίδη, Ν., «Εισαγωγική ομιλία» στο Ν. Δασκαλοθανάσης [επιμ.], *Προσεγγίσεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας από την Αναγέννηση έως τις μέρες μας*, Νεφέλη, Αθήνα 2008, 16-21). Ο Νίκος Χατζηνικολάου, στην εισαγωγική του ομιλία στο συ-

νέδριο αυτό, επιχείρησε να ορίσει τον κλάδο και να εξηγήσει τη μεγάλη καθυστέρηση με την οποία συγκροτήθηκε οργανωμένα στην Ελλάδα. Απέδωσε αυτή την υστέρηση σε μια σειρά από παράγοντες που έχουν να κάνουν με το ακαδημαϊκό κατεστημένο, με τον σφετερισμό του κλάδου κυρίως από αρχαιολόγους και βυζαντινολόγους, με τον μονοδιάστατο και μυωπικό ελληνοκεντρικό προσανατολισμό του ερευνητικού ενδιαφέροντος ταυτόχρονα με την αδιαφορία για την ευρωπαϊκή και παγκόσμια τέχνη και, τέλος, με την ταύτιση στη συνείδηση ειδικών και μη της ιστορίας της τέχνης με την τεχνοκριτική (Χατζηνικολάου, Ν., «Εισαγωγική ομιλία», στο Ν. Χατζηνικολάου, Ευ. Ματθιόπουλος [επιμ.], *Η Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2003, 1-14).

ιστοριογραφίας ενασχόληση με την τέχνη— είναι στοιχεία που αρχίζουν να εμφανίζονται στην Ελλάδα προς το τέλος του Μεσοπολέμου. Ακόμη και τότε όμως τα όρια ανάμεσα στην ιστορία της τέχνης και στην τεχνοκριτική παραμένουν ασαφή και ρευστά, ενώ οι άνθρωποι που δραστηριοποιούνταν στους δύο κλάδους συνήθως ασκούν συγχρόνως και τις δύο δραστηριότητες.²

Αυτό δεν σημαίνει, ωστόσο, ότι στην ελληνική κοινωνία του 19ου αιώνα δεν διεξάγονται συζητήσεις και δεν διατυπώνονται θεωρίες γύρω από τη σχέση των Ελλήνων με την τέχνη και κυρίως γύρω από τη θέση που, κατά την άποψή τους, πρέπει να της δοθεί στο νεοσύστατο κράτος. Ζώντας σε μια οντολογική αντίφαση ανάμεσα σε αυτό που είναι και σε αυτό που θα ήθελαν να είναι ή, ακόμα, σε αυτό που προσδοκά η φιλελληνική Ευρώπη να γίνουν, οι Έλληνες των πρώτων μετεπαναστατικών δεκαετιών βιώνουν την πρώτη κρίση ταυτότητας. Στο πεδίο της εικαστικής αναπαράστασης, αμφιταλαντεύονται ανάμεσα σε μια βαθιά εμπεδωμένη στη συνείδησή τους λαϊκή κουλτούρα συνυφασμένη με τη χριστιανική τελετουργική καθημερινότητα, από τη μια πλευρά, και στον ιδανικό κόσμο των αρχαίων Ελλήνων, ανάμεσα στους ερειπιώνες του οποίου οι ίδιοι ζουν, από την άλλη. Εξάλλου, τουλάχιστον έως την ίδρυση του ελληνικού κράτους, η ζωγραφική εικόνα παρέμενε αποκλειστικά αντικείμενο λατρείας, επενδυμένη—όχι σπάνια— με μεταφυσικές ιδιότητες. Σε αυτήν έβλεπαν τα πρόσωπα στα οποία απηύθυναν τις προσευχές τους, καθώς και τον ουράνιο κόσμο της μεταθανάτιας ζωής, όπου προσδοκούσαν να μετοικήσουν. Θα μπορούσε να πει κανείς πως η βυζαντινή και μεταβυζαντινή εικόνα λειτουργούσε σαν ένα ανοιχτό παράθυρο προς έναν άυλο, μυστηριακό, νοητό κόσμο με αφηρημένη υπόσταση· έναν κόσμο που, με όρους θεωρίας της ιστορίας, επαγγέλλεται την αχρονικότητα έναντι της ιστορικότητας, την αιωνιότητα έναντι του εφήμερου.

2. Ο Νίκος Ζίας, αναφερόμενος στη σχέση τεχνοκριτικής και ιστορίας της τέχνης, κατατάσσει σε τρεις κατηγορίες όσους ασχολούνται θεωρητικά με την τέχνη στην Ελλάδα: α) Στην πρώτη κατηγορία εντάσσονται οι κατεξοχήν τεχνοκριτικοί, αυτοί δηλαδή που αναλύουν και αξιολογούν σύγχρονά τους έργα με αισθητικά και μορφολογικά κριτήρια, ενώ μετέχουν ενεργά στην καλλιτεχνική ζωή, β) στη δεύτερη κατηγορία εντάσσονται εκείνοι οι οποίοι στις τεχνοκριτικές αναλύσεις τους λαμβάνουν υπόψη και κοινωνικο-ιστορικά κριτήρια, ενώ διερευνούν το περιβάλλον, τις επιδράσεις και τις πηγές έμπνευσης των δημιουργών, επιχειρώντας να τους εντάξουν σε ευρύτερα ρεύματα και εξελικτικά σχήματα—πολλοί από αυτούς έχουν γράψει επιτο-

μές για την ιστορία της ελληνικής τέχνης, αρχαίας, βυζαντινής και νεότερης— και γ) στην τρίτη κατηγορία ανήκουν οι επιστήμονες που ασχολούνται αποκλειστικά με την ιστορία της τέχνης, θεμελιώνουν θεωρητικά τις προσεγγίσεις τους, παρακολουθούν και συνδιαλέγονται με τη σύγχρονη ιστοριογραφία και τις κοινωνικές επιστήμες, χρησιμοποιούν στέρεη μεθοδολογία, προκρίνουν την πραγματολογική τεκμηρίωση και απορρίπτουν τις αισθητικές αξιολογήσεις (βλ. αναλυτικά Ζίας, Ν., «Η συμπίεση τεχνοκριτικής και Ιστορίας της Τέχνης στην Ελλάδα», στο Ν. Χατζηνικολάου, Ευ. Ματθιόπουλος [επιμ.], *Η Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2003, 299).

Οι πρώτες γενιές του ελληνικού κράτους, όντας σχεδόν αποκλειστικά γαλουχημένες με τέτοιες εικαστικές αντιλήψεις, έρχονται αντιμέτωπες με μια εκ διαμέτρου αντίθετη εικαστική κουλτούρα: την ευρωπαϊκή. Δομημένη από την περίοδο της Αναγέννησης πάνω στις φυσιοκρατικές αρχές της οπτικής ψευδαίσθησης, η ζωγραφική εικόνα στη Δύση λειτουργεί σαν παράθυρο προς τον αισθητό κόσμο της φύσης και τον εφήμερο βίο των ανθρώπων. Ο δημιουργός κάνει το ίδιο ακόμη και όταν περιγράφει φαντασιακούς κόσμους εξεικονίζοντας μυθολογικά ή θρησκευτικά θέματα. Η ευρωπαϊκή ζωγραφική, με στραμμένο σταθερά το βλέμμα προς τον περιβάλλοντα κόσμο της φύσης και των ανθρώπων και εμπνεόμενη από αυτόν, καθιστά την εικόνα κατεξοχήν ιστορική: από τον 18ο αιώνα και κυρίως μέσα στον 19ο, την καθιστά και ιστοριογραφική. Οι επαναστατικές εξεγέρσεις και τα απελευθερωτικά κινήματα που κατακλύζουν τις αυτοκρατορίες της Ευρώπης και κλυδωνίζουν τα πολιτικά τους θεμέλια γίνονται ανεξάντλητες πηγές έμπνευσης για τους εικαστικούς δημιουργούς. Η συγκρότηση των εθνικών κρατών και η ανάγκη κατασκευής νέων ιδρυτικών μύθων και συλλογικών αφηγημάτων θα βρει ειδικά στη ζωγραφική έναν από τους πιο επιδέξιους εκφραστές της. Η ρομαντική ιστορική ζωγραφική θα αφηγηθεί με δραματική ενάργεια τους άθλους των νέων ηρώων του έθνους, τους καθγιασμένους μάρτυρες μιας νέας θρησκείας. Εντούτοις, παρόλο που περιγράφει το εφήμερο, επιδιώκει να το καταστήσει αιώνιο και να αποτελέσει, από κοινού με την ιστοριογραφία, τον επίσημο φορέα της ιστορικής μνήμης, καθώς και ένα αποτελεσματικό μέσο συλλογικής διαπαιδαγώγησης των μελλοντικών γενιών του έθνους.³

Η σύγκριση των εικόνων του ελλαδικού χώρου με τις σύγχρονες δυτικές θα πρέπει να αποτέλεσε για τους πρώτους υπηκόους του ελληνικού κράτους μια καταλυτική εμπειρία. Για πρώτη φορά βλέπουν εικόνες που δεν παρουσιάζουν καμία ομοιότητα με τις εικόνες του τέμπλου των ναών τους και του εικονοστασίου των σπιτιών τους — με τις εικόνες δηλαδή των προσευχών τους. Στη θέση των αγίων βλέπουν τις συγκαιρινές μορφές των αγωνιστών της Επανάστασης (Εικ. ΕΙΣ. 1), ενώ η μορφή της Παναγίας υποχωρεί μπροστά στην αρχαιοπρεπώς ενδεδυμένη αλληγορία της Ελλάδας. Βέβαια, ήδη πριν από τον Αγώνα και κυρίως κατά τη διάρκειά του, κυκλοφορούσαν τέτοιες εικόνες στον ελλαδικό χώρο — φιλοτεχνημένες στη συντριπτική τους πλειονότητα από ξένους ζωγράφους και χαράκτες. Κατά τις πρώτες δεκαετίες του ελεύθερου εθνικού βίου όμως, η παραγωγή προσωπογραφιών —«ηρωογραφιών», όπως τις αποκαλούσαν— και αναπαραστάσεων ιστορικών γεγονότων γίνεται καταιγιστική. Σε μια εποχή όπου οι καλλιτέχνες εργάζονται συνήθως κατά

3. Βλ. σχετικά Rauch, A., «Ο Νεοκλασικισμός και το Ρομαντικό Κίνημα: Η Ζωγραφική στην Ευρώπη μεταξύ δύο Επανάστασεων 1789-1948», στο R. Toman, *Νεοκλασικισμός και*

Ρομαντισμός, μτφρ. Μ. Σητριάκη, Αθήνα 2008, 318-479. Άνταλ, Φ., *Μελέτες Ιστορίας της Τέχνης*, μτφρ. Α. Παππάς, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1999, 155-249.



Εικόνα ΕΙΣ. 1. Διονύσιος Τσόκος, *Προσωπογραφία Αθανάσιου Λιδωρίκη*, λάδι σε μουσαμά, 1855, Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη.

παραγγελία, τα εργαστήρια Ελλήνων και ξένων ζωγράφων και γλυπτών κατακλύζονται από κρατικά και ιδιωτικά αιτήματα για έργα με ιστορικό περιεχόμενο.⁴

Η μετάβαση προς μια νέα οπτική αντίληψη, από κάθε άποψη διαμετρικά αντίθετη με την υφιστάμενη, απαιτούσε η ελληνική κοινωνία να υιοθετήσει μια νέα εικαστική κουλτούρα, την ευρωπαϊκή, και να εξορίσει στην επικράτεια του ιερού ή της ατομικής προσευχής μια μακρά λαϊκή εικαστική αντίληψη, η οποία έμελλε έκτοτε να θεωρείται «γραφική» ή, στην καλύτερη περίπτωση, «παράδοση». Αντίθετα με ό,τι ευρέως πιστεύεται, η μετάβαση αυτή δεν έγινε χωρίς αντιστάσεις — τουλάχιστον, στους κύκλους της διανοήσης. Η τέχνη αποτέλεσε πεδίο ιδεολογικής αντιπαράθεσης πολύ πριν από τον Μεσοπόλεμο, όταν και βρέθηκε στο επίκεντρο της δημόσιας διαμάχης η έννοια της «ελληνικότητας». Απλώς, μέχρι τουλάχιστον τις αρχές του 20ού αιώνα, η συζήτηση εκκινούσε από διαφορετική αφετηρία και διεξαγόταν σε διαφορετικό πλαίσιο. Αντίθετα, στον Μεσοπόλεμο, η αναζήτηση της ελληνικότητας βασίστηκε στην άρνηση της ελληνικότητας της τέχνης του 19ου αιώνα· οι διανοούμενοι της περιόδου, θεωρώντας την τέχνη των Ελλήνων εικαστικών του περασμένου αιώνα ξενόφερτη και αποτιμώντας την ως δουλική απομίμηση της ευρωπαϊκής, διακηρύσσουν την επανασύνδεση με τη βυζαντινή τέχνη και τη λαϊκή παράδοση, τις οποίες απαρνήθηκαν, κατά τη γνώμη τους, οι Έλληνες «ακαδημαϊκοί» καλλιτέχνες του 19ου αιώνα.⁵ Τα διλήμματα όμως που είχαν να αντιμετωπίσουν και τα ερωτήματα στα οποία καλούνταν να απαντήσουν οι εικαστικοί και οι διανοούμενοι του Μεσοπολέμου στην Ελλάδα του 19ου αιώνα ήταν αδιανόητα. Ζώντας μέσα σε ένα έθνος που πίστευε πως αναγεννήθηκε ή, έστω, αφυπνίστηκε έπειτα από λήθαργο αιώνων,⁶ οι Έλληνες καλλιτέχνες του 19ου αιώνα μπορούσαν να επιλέξουν τα καλλιτεχνικά τους πρότυπα ανάμεσα σε

4. Για τη θέση του καλλιτέχνη στη γαλλική κοινωνία του 19ου αιώνα βλ. Χατζηνικολάου, Ν., *Νοήματα της εικόνας*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ρέθυμνο 1999, 247-261. Για τη θέση του καλλιτέχνη στην ελληνική κοινωνία βλ. Μαρκάτου, Δ.Φ., «Η κοινωνική θέση του εικαστικού καλλιτέχνη στην Ελλάδα τον 19ο αιώνα», στο: Ν. Δασκαλοθανάσης (επιμ.), *Προσεγγίσεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας από την Αναγέννηση έως τις μέρες μας*, Νεφέλη, Αθήνα 2008, 185-210.

5. Βλ. σχετικά Τζιόβας, Δ., *Οι μεταμορφώσεις του εθνικισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο Μεσοπόλεμο*, Οδυσσέας, Αθήνα 1989. Κωτίδης, Α., *Μοντερνισμός και «παράδοση» στην ελληνική τέχνη του Μεσοπολέ-*

μου, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1993. Για την αναθεώρηση της στάσης απέναντι στη βυζαντινή τέχνη και τη συσχέτισή της με τα μοντέρνα καλλιτεχνικά ρεύματα βλ. Τσιγάρας, Γ., «Βυζαντινή και μοντέρνα τέχνη, συγκλίσεις και αποκλίσεις», στο Γ. Τσιγάρας, Ε. Ναξίδου, Δ. Στρατηγόπουλος (επιμ.), *Ανδρεί κόσμος. Τιμητικός τόμος στον Καθηγητή Κωνσταντίνο Κ. Χατζόπουλο*, εκδ. Σταμούλη, Θεσσαλονίκη 2019, 647-669.

6. Βλ. σχετικά Πολίτης, Α., *Ρομαντικά χρόνια. Ιδεολογίες και νοοτροπίες στην Ελλάδα τον 1830-1880*, ΕΜΝΕ-Μνήμων, Αθήνα 1993, 107-111. Παπαγεωργίου Σ., *Από το γένος στο έθνος. Η θεμελίωση του ελληνικού κράτους 1821-1862*, Παπαζήσης, Αθήνα 2005, 79-81.

δύο κόσμους: είτε μέσα από την εικαστική πραγματικότητα της ελληνικής κοινωνίας, που δεν ήταν άλλη από τη λαϊκή μεταβυζαντινή παράδοση, είτε από τον εξιδανικευμένο ιδεότυπο της ελληνικής αρχαιότητας και την τέχνη της ευρωπαϊκής νεωτερικότητας, με την οποία οραματίζονταν να συγκλίνουν. Με όρους ιστορικής συνείδησης, είχαν να επιλέξουν ανάμεσα σε τρία καθεστώτα χρονικότητας: στο παρόν του παρελθόντος, στο παρελθόν του μέλλοντος και στο μέλλον του παρόντος. Για τα λαϊκά επαναστατικά στρώματα, που κατά τα άλλα υιοθετούσαν τον ευρωπαϊκό φιλελευθερισμό —τουλάχιστον, στη ρομαντική εκδοχή του—, η απάρνηση της μακράς παράδοσης πιθανώς δεν ήταν ούτε ευκαταία ούτε εφικτή. Για τους λόγιους υποστηρικτές της θεωρίας της παλιγγενεσίας όμως, οι οποίοι επί πολλές δεκαετίες κυριαρχούσαν ιδεολογικά, το ερώτημα δεν υφίστατο καν. Για αυτούς ήταν όχι μόνο επιβεβλημένη, αλλά και εν πολλοίς εφικτή η σύγκλιση του έθνους-κληρονόμου της αρχαιότητας με την Ευρώπη, δηλαδή του ένδοξου παρελθόντος με το νεωτερικό μέλλον. Αν μη τι άλλο, τους ήταν αδιανόητο να συμβιβαστούν με το ταπεινό παρόν. Τα ζητήματα που τους απασχολούσαν ήταν άλλα: Πώς θα επιτυγχανόταν αυτή η σύγκλιση ταχύτερα και ποια έπρεπε να είναι η θέση που θα καταλάμβει ο νεότερος ελληνικός πολιτισμός στον δυτικό κόσμο;

Μολονότι δεν διατυπώνεται συστηματικός και επιστημονικά θεμελιωμένος λόγος για την ιστορία και την αισθητική της ελληνικής τέχνης —τα όρια, τις τομές, τον χαρακτήρα και τα χαρακτηριστικά της—, όλα δείχνουν ότι επί δεκαετίες σπούσε η σύγκρουση ανάμεσα στους δύο εικαστικούς κόσμους. Η νέα τέχνη εξ αρχής αναγορεύτηκε κληρονόμος του ευκλεούς αρχαίου πολιτισμού και όχημα του ευρωπαϊκού προσανατολισμού της χώρας —γι' αυτό και αρνούνταν να συνυπάρξει με τη βυζαντινή, τη μεταβυζαντινή και τις λαϊκές εκφάνσεις της. Εξάλλου το ζήτημα της τέχνης, άμεσα ή έμμεσα, συνδέθηκε με τη μακρά δημόσια αντιπαράθεση για το ποιος θα έπρεπε να είναι ο ιδρυτικός μύθος του ελληνικού κράτους: Το ιδεολόγημα της αναγέννησης του ελληνικού έθνους ή το σχήμα της αδιάλειπτης εθνικής συνέχειας από τη μυκηναϊκή εποχή ως το δημώδες παρόν;⁷

Όσο προχωρά ο 19ος αιώνας και αποκρυσταλλώνονται τα ρεύματα αυτά, αναδύεται στην ελληνική ιστοριογραφία και διανόηση η βαθιά διχοτομία και διαπάλη ανάμεσα στον κλασικισμό και στον ρομαντισμό. Τα πρώτα επεισόδια αυτής της αντιπαράθεσης εκδηλώνονται μετά την έκδοση της μικρής *Ιστορίας του Ελληνικού Έθνους* του Παπαρρηγόπουλου το 1853, με αφορμή το αίτημά του να διδάσκεται ως εγχειρίδιο στα σχολεία. Η αντιπαράθεση αυτή υποβόσκει ως τη δεκαετία του

7. Για τα ιδεολογικά-αισθητικά ρεύματα και τις διαμάχες γύρω από τις εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα κατά τον 19ο αιώνα βλ. Ιωαννίδης, Κ., *Ο λόγος περί εικαστικών τεχνών στην*

Ελλάδα τον 19ο αιώνα, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2002.

1870, με την ολοκλήρωση της μεγάλης έκδοσης, όταν η πλάστιγγα γέρνει οριστικά προς την πλευρά των ρομαντικών.⁸ Όπως θα διαπιστώσουμε στη συνέχεια, μέσα σε αυτή την κρίσιμη εικοσαετία και λίγο αργότερα, στον χώρο της καλλιτεχνικής παραγωγής έλαβαν χώρα πολλά γεγονότα που, σε μικρό ή μεγάλο βαθμό, συμβαδίζουν με τον ιδεολογικό μετασχηματισμό της ελληνικής κοινωνίας. Θα διαπιστώσουμε, επίσης, ότι η κατίσχυση του σχήματος της συνέχειας και η θριαμβευτική ενσωμάτωση του Βυζαντίου στο εθνικό συνεχές δεν σήμαινε αυτονόητα και την αισθητική εξέλιξη της βυζαντινής τέχνης με την αρχαία.

Οι ανταγωνιστικοί λόγοι λοιπόν για την τέχνη αποτέλεσαν μέρος μιας ευρύτερης υπαρξιακής-ταυτοτικής σύγκρουσης στην ελληνική κοινωνία, που εκδηλώθηκε πάνω στα ταυτοτικά διλήμματα «Δύση ή Ανατολή», «αρχαιότητα ή Βυζάντιο», «Διαφωτισμός ή χριστιανισμός», «κλασικισμός ή ρομαντισμός». Δεδομένου ότι από τότε η τέχνη και η ιστορία της στην Ελλάδα θα δομηθούν και θα εξελιχθούν για περισσότερο από ενάμιση αιώνα πάνω σε αυτά τα δίπολα, είναι αναγκαίο να ταξινομήσουμε τις τάσεις που διαμορφώθηκαν έως τις αρχές του 20ού αιώνα με βάση τις θέσεις που πήραν Έλληνες λόγιοι με ευρεία απήχηση στην εκπαίδευση και στη δημόσια ζωή.

Από τους εκφραστές αυτών των τάσεων θα εστιάσουμε σε εκείνους που διατύπωσαν ιστοριογραφικές, ιδεολογικές και αισθητικές θέσεις για τη σημασία των ιστορικών μορφών της τέχνης στο ελληνικό κράτος. Την πρώτη τάση εκπροσωπεί ο Στέφανος Κουμανούδης (1818-1899), καθηγητής Λατινικής Φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο και σφοδρός πολέμιος του Κωνσταντίνου Παπαρρηγόπουλου, σε μια αντιπαράθεση που με τον καιρό παίρνει προσωπικές διαστάσεις. Μαζί με τον Κωνσταντίνο Ασώπιο και τον Ευθύμιο Καστόρχη, ο Κουμανούδης ηγείται μιας ομάδας λογίων και καθηγητών του Πανεπιστημίου οι οποίοι υπερασπίζονται με σθένος το αξίωμα ότι η αρχαιομάθεια θα πρέπει να είναι ο κύριος, αν όχι ο αποκλειστικός, προσανατολισμός της ελληνικής εκπαίδευσης. Σύμφωνα με αυτούς, η αρχαιομάθεια θα αναδεικνύει εις το διηνεκές την ανωτερότητα της πολιτισμικής ταυτότητας του ελληνισμού, θα εγγυάται τη συμπόρευσή του με την Ευρώπη του Διαφωτισμού και του κλασικισμού και θα αποτελεί τη βάση της εκπαίδευσης μεταδίδοντας

8. Για τη εισαγωγή και την εξέλιξη της ιστορίας στους εκπαιδευτικούς θεσμούς του ελληνικού κράτους κατά τον 19ο αιώνα βλ. Κουλούρη, Χ., *Ιστορία και Γεωγραφία στα ελληνικά σχολεία (1834-1914). Γνωστικό αντικείμενο και ιδεολογικές προεκτάσεις*, Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας-Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς, Αθήνα 1988, 31-56. Για το πλαίσιο της διαμάχης μεταξύ κλασικιστών και ρομαντικών

με επίκεντρο τη σχολική ιστορία βλ. Αθανασιάδης, Χ., *Τα αποσυνθρόντα βιβλία. Έθνος και σχολική Ιστορία στην Ελλάδα, 1858-2008*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2015, 224-285. Για τις αντίστοιχες διαμάχες στους πανεπιστημιακούς κύκλους βλ. Καραμανωλάκης, Β., *Η συγκρότηση της ιστορικής επιστήμης και η διδασκαλία της ιστορίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών (1837-1932)*, ΙΑΕΝ-ΙΕΕ, Αθήνα 2006, 87-150.

ηθοποιά πρότυπα για τις νέες γενιές.⁹ Ο Κουμανούδης υπήρξε σε όλη του τη ζωή αντι-βυζαντινιστής. Ήδη το 1843, σε ηλικία 25 ετών, έγραψε στο Παρίσι ένα κείμενο με τίτλο «Πού σπεύδει η τέχνη των Ελλήνων την σήμερον» και το εξέδωσε έπειτα από δύο χρόνια στο Βελιγράδι.¹⁰ τηρουμένων των αναλογιών, η εργασία του αυτή μπορεί να θεωρηθεί ως ένα από τα πιο πρώιμα δοκίμια θεωρίας της ιστορίας της τέχνης στην Ελλάδα.

Ο Κουμανούδης στο κείμενο αυτό διαπιστώνει την απόλυτη ένδεια της γλυπτικής και της ζωγραφικής στην Ελλάδα, παρά τα ενθαρρυντικά βήματα που πιστεύει πως έχουν αρχίσει να γίνονται προς την κατεύθυνση των κλασικών γραμμάτων και της ευρωπαϊκής παιδείας. Ως γνήσιος κλασικιστής και αμύντορας των ιδεών του Διαφωτισμού, υποστηρίζει ότι, για ιστορικούς λόγους, τη σκυτάλη της ανυπέρβλητης αρχαίας τέχνης πήρε η Ευρώπη και όχι το Βυζάντιο, αφού «επιτοπίως κατηντήσαμεν σχεδόν παντελῶς ἄμοιροι ἀξίου τρόπου παραστάσεως θείων κ' ἀνθρωπίνων ἀντικειμένων», γι' αυτό και μόνο «ἡ ζωγραφικὴ τῶν Εὐρωπαϊῶν [...] εἶναι ἐξακολούθησις τῆς ἀρχαίας τῶν Ἑλλήνων».¹¹ Αυτό σημαίνει ότι η επανασύνδεση των νέων Ελλήνων με την τέχνη των αρχαίων προγόνων τους δεν μπορεί να επιτευχθεί παρά μόνο με τη μίμηση της νεότερης ευρωπαϊκής τέχνης. Παρά το γεγονός ότι μέχρι τότε δεν είχε βιωματική εμπειρία της ελληνικής πραγματικότητας, ο Κουμανούδης σχηματοποιεί το πιο κρίσιμο, ίσως, ιστορικό δίλημμα της ελληνικής αισθητικής κουλτούρας σε ένα σχόλιό του, που αξίζει να παρατεθεί αυτούσιο:

«Ἡμεῖς δὲ οἱ Ἕλληνες καίτοι τῆς αὐτῆς ἡπείρου κάτοικοι [ἐνν. τῆς Εὐρώπης], καὶ μάλιστα φύσεως ὀξυτέρως καὶ νοημονεστέρας προσέτι, ἐμφορηθέντες ὅμως καθ' ὑπερβολὴν τῶν ξένων ἡμῖν Ἀσιατικῶν ιδεῶν εἰς ἐποχὴν χρόνου μεταβατικὴν καὶ μορφωτικὴν νέου βίου [ἐνν. τῆς βυζαντινῆς], ἐμείναμεν ὡς ἐκ τούτου νεναρκωμένοι, ἀκίνητοι καὶ πιστοὶ εἰς τοὺς ἅπαξ ἐν καιρῷ τεχνικῆς παρακμῆς παραδεδεγμένους τύπους, τοὺς νεκρώνοντας πᾶσαν φυσικὴν γονιμότητα τῶν ζωγράφων καὶ μὴ ἐμφαίνοντας κατ' ἀξίαν τὰς ιδέας τῶν ζωγραφισμένων ἀντικειμένων. Εἶναι δὲ περιεργώτατον νὰ ἀνέλθῃ τις διὰ τοῦ νοὸς εἰς τοὺς πρώτους αἰῶνας τοῦ Χριστιανισμοῦ καὶ νὰ ἰδῇ τὴν πάλιν δύο συστημάτων ὡς πρὸς τὴν τέχνην, τοῦ μὲν ἀσπαζομένου τὸ κάλλος ὡς ιδιότητα καὶ ἀπόρροιαν τοῦ θείου, τοῦ δὲ ἀποδοκιμάζοντος αὐτὸ ὡς πρὸς τὴν ἐπικινδυνωδεστάτην παγίδα τοῦ δαίμονος. Ἀντιπροσωπεύοντο καὶ οἱ δύο αὗται γνῶμαι ἀπὸ ἐπισήμους πατέρας· ἐνίκησε δὲ τέλος, ὅχι ὅμως ἐπισήμως διὰ κανονικοῦ θεσπίσματος, ἀλλ' ὡς καὶ τόσα ἄλλα, ἡτύχησε νὰ γένῃ ὡς ἐκ ταυτόματα κοινὴ γνώμη τοῦ λαοῦ πρὸς μεγάλην βλάβην τῆς τέχνης καὶ ἔτι μεγαλυτέραν θλῖψιν τῶν ὀλίγων εὖ φρονούντων».¹²

9. Καραμανωλάκης, Β., *Η συγκρότηση της ιστορικής επιστήμης*, 124-134.

10. Κουμανούδης, Σ.Α., *Πού σπεύδει η τέχνη των Ελλήνων σήμερον. Προσετέθησαν και*

δύο πραγματεΐαι Ιωάννου Βιγκελμάννου περί τέχνης, εκ του Γερμανικού, Βελιγράδι 1845.

11. Κουμανούδης, στο ίδιο, 8.

12. Κουμανούδης, στο ίδιο, 10.

Στο δεύτερο μισό του βιβλίου του, ο Κουμανούδης συμπεριλαμβάνει δύο πραγματείες του Johann Joachim Winckelmann (Γιόχαν Γιόαχιμ Βίνκελμαν), μεταφρασμένες από τον ίδιο στα ελληνικά. Πρόκειται πιθανώς για τα πρώτα κείμενα του εμβληματικού θεωρητικού της αρχαίας τέχνης, εισηγητή του νεοκλασικισμού και, για πολλούς, πατέρα της ανασκαφικής αρχαιολογίας, τα οποία εισάγονται στην Ελλάδα.¹³ Στο προλογικό σημείωμά του με τίτλο «Προειδοποιήσεις», ο Κουμανούδης δηλώνει το πλαίσιο και αποκαλύπτει τον στόχο αυτού του εγχειρήματος:

«Τὸ ἡμετέρον γένος δὲν ἐσχόλαζε μέχρι τοῦδε, διὰ τὰ θρέψῃ τὰ ὅμματά του πρὸς τὴν ἀκτῖνα τοῦ κάλλους· ἀλλὰ τώρα εἶναι πλέον καιρὸς ν' ἀντιληφθῇ καὶ ταύτης τῆς ιδέας, διὰ τὰ προάγῃ ὁμοιομόρφως τὸν πολιτισμὸ του, καὶ τὰ μὴν ἀπολείπεται τῶν λοιπῶν ἐθνῶν. Ἡ θέα, νομίζομεν, τῶν ἀνασκαπτομένων πανταχοῦ τῆς Ἑλλάδος τεχνουργημάτων καὶ τῶν ἐπιδεικνυμένων εἰκόνων, καθὼς καὶ ἡ μελέτη συγγραμμάτων, ὡς τὰ δημοσιευόμενα ταῦτα τοῦ μεγάλου ἐκείνου ἀνδρός, θέλουσι συντελέσει εἰς τὴν ἀνάπτυξιν καὶ μόρφωσιν τῆς φιλοκαλίας καὶ παρ' ἡμῖν».¹⁴

Στην ἄλλη ἄκρη του φάσματος ανήκουν αναμφίβολα οι απόψεις του Σπυρίδωνα Ζαμπέλιου, ζηλωτή του μεσαιωνικού ελληνισμού και συν-εισηγητή, μαζί με τον Κ. Παπαρρηγόπουλο, του ιδεολογήματος της ιστορικής ενότητας και συνέχειας του ελληνικού έθνους.¹⁵ Το 1852, ο Ζαμπέλιος εξέδωσε έναν ογκώδη τόμο με συλλογές

13. Winckelmann, J.-J., *Ιστορία της Αρχαίας Τέχνης. Η τέχνη των Ανατολικών Λαών, των Ετρούσκων, των Ελλήνων και των Ρωμαίων*, μετάφραση Λευτέρης Αναγνώστου, εισαγωγή Γεράσιμος Μαρκαντωνάτος, Gutenberg, Αθήνα 2010, 10-11. Στην Ελλάδα, παρά την κυριαρχία του νεοκλασικισμού, τουλάχιστον κατά τον πρώτο αιώνα ζωής του ελληνικού κράτους, ο Βίνκελμαν παρέμενε μάλλον άγνωστος και αμετάφραστος. Μόλις το 1996 κυκλοφόρησε το πρώτο σημαντικό κείμενό του, το οποίο στην εποχή του θεωρήθηκε μαניφέστο του νεοκλασικισμού. Τίτλοφορείται *Σκέψεις για τη μίμηση των ελληνικών έργων στη ζωγραφική και τη γλυπτική (Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst [1755])* (μετάφραση Νικόλαος Μ. Σκουτερόπουλος, Ίνδικτος). Το 2010 εκδόθηκε από τις εκδόσεις Gutenberg σε ελληνική μετάφραση το πιο ώριμο και πανοραμικό, ως προς την έκταση των πολιτισμών και την ιστορική εξέλιξη της τέχνης, έργο του με τίτλο *Geschichte der Kunst*

des Alterthums (1764). Για την επίδραση που ο Βίνκελμαν άσκησε με το έργο του στην εποχή του βλ. Kultermann, U., *Geschichte der Kunstgeschichte*, Prestel, München & New York 1996, 56-61.

14. Κουμανούδης, *Πού σπεύδει η τέχνη*, 31-32.

15. Η διαμάχη ανάμεσα στις δύο πλευρές, τη ρομαντική και την κλασικιστική, σοβεί στο Πανεπιστήμιο και στον δημόσιο χώρο, με αφορμή την έκδοση το 1853 ως σχολικού εγχειριδίου της *Ιστορίας του Ελληνικού Έθνους*. Έκτοτε οι καθηγητές και οι λόγιοι λίγο ή πολύ θα συμπαραταχθούν με τη μια ή την άλλη πλευρά, ως την οριστική επικράτηση, προς το τέλος του αιώνα, της «ζαμπελο-παπαρρηγοπούλειου» σχολής, όπως την αποκαλούσε ειρωνικά ο Σ. Κουμανούδης (βλ. σχετικά Καραμανωλάκης, *Η συγκρότηση της ιστορικής επιστήμης*, 123-134). Για τον Ζαμπέλιο βλ. Σβορώνος, Ν.Γ., «Ο Σπυρίδων Ζαμπέλιος», *Μνήμων*, 14 (1992), 11-20.

δημοτικών τραγουδιών, στον οποίο συμπεριέλαβε και μια ιστορική πραγματεία με τίτλο «Περί Μεσαιωνικού Ελληνισμού».¹⁶ Σε αυτήν επιχειρεί αφενός να τεκμηριώσει με όρους («ιστοριονομίας»), όπως ονομάζει ο ίδιος το ερμηνευτικό σχήμα που υιοθετεί, την αδιάλειπτη συνέχεια και πρόοδο του ελληνισμού και αφετέρου να διακηρύξει την αυτονομία και την υπεροχή του ελληνοχριστιανικού πολιτισμού απέναντι στον δυτικοευρωπαϊκό, κυρίως κατά τη μεσαιωνική περίοδο.¹⁷ Ανάμεσα σε ιστορικές αφηγήσεις, προορατικές ρήσεις, λογοτεχνικές εξάρσεις και θεολογικές αναλύσεις, ο Ζαμπέλιος, εστιάζοντας στις εικαστικές αποτυπώσεις της Παναγίας, εξηγεί γιατί η ορθόδοξη χριστιανική τέχνη του Βυζαντίου είναι πιο συνεπής προς τις πατερικές παραδόσεις και ανώτερη από την αντίστοιχη αναγεννησιακή και τις νεότερες απεικονίσεις της στη δυτική τέχνη. Στο ίδιο χωρίο διατυπώνει την άποψη πως η μυστηριακή μορφή της βυζαντινής Παναγίας στα μάτια των Ελλήνων συνάδει με την εξίσου μυστηριακή αρχετυπική ιδέα της ιστορίας του έθνους:

«Τὸ δὲ πνευματικώτατον τῆς Θεομητορικῆς προσωποποιήσεως οἱ χοῖκοι Λατίνοι παραγνωρίσαντες, χοϊκῶς καὶ υλικῶς ἐξεικόνισαν ἐν ζωγραφήμασι τὴν αἰθεροειδῆ καὶ ἄσπilon καὶ ἀμόλυντον αὐτῆς καλλονήν.

Ὅμως ἡ Ἀνατολικὴ Ὁρθόδοξος Ἐκκλησία τὴν παράδοσιν σεβομένη τῶν Πατέρων ἐπέθηκε φραγμὸν εἰς τὴν αὐθαιρεσίαν τῆς Τέχνης. — Εἷς καὶ μόνος τύπος ἐξεικονί-

16. Ζαμπέλιος, Σ., *Ἄσματα δημοτικά της Ελλάδος εκδοθέντα μετὰ μελέτης ιστορικής περὶ Μεσαιωνικού Ελληνισμού*, Κέρκυρα 1852.

17. Ο όρος «ιστοριονομία» ανάγεται στη φιλοσοφία της ιστορίας και ειδικά στις θεωρίες του Giambattista Vico (Τζιαμπατίστα Βίκο) και του Herder (Χέρντερ), ενώ συνιστά νεοελληνικό νεολογισμό του Σπυρίδωνα Ζαμπέλιου. Ο Ζαμπέλιος και ο Ρενιέρης, προσαρμόζοντας τις παραπάνω θεωρίες στην ελληνική ιστορική περίπτωση, επιχειρήσαν να διαμορφώσουν ένα ολιστικό εξελικτικό σχήμα για την ελληνική ιστορία, το οποίο θα ανταποκρινόταν καλύτερα στα ιδεολογικά προτάγματα του νεότερου ελληνισμού. Οι ιδέες τους φαίνεται ότι επηρέασαν τον Κ. Παπαρρηγόπουλο και γενικά την εθνική ρομαντική ιστοριογραφία, όπως αυτή διαμορφώθηκε σταδιακά με την υιοθέτηση του τρίσημου σχήματος και την ωρίμανση της Μεγάλης Ιδέας. Η ιστοριονομία συνθέτει ιστορικές κοσμοθεωρίες που επιχειρούν να συγκροτήσουν καθολικά και διαχρονικά σχήματα ερμηνείας της ιστορίας

του κόσμου και των εθνών. Αναζητά άρα τους μηχανισμούς κίνησης των ανθρώπινων κοινωνιών στον χρόνο — μηχανισμούς που άένα εξυφαίνουν την ακμή και την παρακμή των λαών ή απεργάζονται τον αφανισμό τους. Στην Ελλάδα του 19ου αιώνα, η ιστοριονομία καλείται να ορίσει τα ειδοποιά χαρακτηριστικά της ελληνικής ταυτότητας απαντώντας ταυτόχρονα στα υπαρκτά ερωτήματα του νεότερου ελληνισμού, τα οποία αφορούν τη θέση και τον προορισμό του στον κόσμο, καθώς και τον δρόμο όχι μόνο που διήνυσε στο παρελθόν, αλλά κυρίως που προορίζεται να διανύσει στο μέλλον. Γενικότερα για την ιστοριονομία στην Ελλάδα του 19ου αιώνα και τα ερμηνευτικά σχήματα πάνω στην εξέλιξη του ιστορικού χρόνου βλ. Δημαράς, Κ.Θ., *Ελληνικός ρωμαντισμός*, Ερμής, Αθήνα, 383-385 και 442-452. Λιάκος, Α., «Προς επισκευήν ολομέλειας και ενότητος: η δόμηση του εθνικού χρόνου», *Επιστημονική Συνάντηση στη μνήμη του Κ.Θ. Δημαρά*. Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών/ΕΙΕ, Αθήνα 1994, 171-199.

σεως εἶναι θεμιτός, καθὼς καὶ μία καὶ μόνη ὑπάρχει ἡ ἐκφραζομένη ἰδέα τῆς ἀδιαιρέτου Ἐκκλησίας. Εἰς δὲ τοὺς ὀφθαλμοὺς τῶν Ἑλλήνων, τὸ ἀρχαιότυπον τῆς προσωπογραφίας καὶ τοῦ χρωματισμοῦ, ἡ αὐστηρότης συγχρόνως τῶν γραμμῶν καὶ σεμνότης, αἱ μυστηριώδεις σκιαὶ αἱ ἐπιχεόμεναι ἐπ' ἐκείνην τὴν πάνσεπτον ὄψιν, ὁ κεκρυέφαλος δι' οὗ σταθερῶς ἡμικαλύπτεται ἡ παρθενικὴ κεφαλὴ, πάντα συνάδουσι μὲ τὸ ἀρχαιότυπον καὶ παρθενικὸν καὶ μυστηριῶδες τῆς ἐθνικῆς ἱστορίας. — Ἡ Τέχνη, καὶ ἂν τελειοποιηθῇ παρ' ἡμῖν, ὀφείλει νὰ σεβασθῇ πιστῶς ἀείποτε τῆς Βυζαντινῆς ζωγραφικῆς τὴν ἀπλότητα καὶ σεμνότητα. Ἄλλοι δὲ ἄς μιμῶνται δουλικῶς τὸ κυανοῦν χρῶμα τοῦ στερεώματος· ἡμῖν ἀρμόζει ὁ χρυσοφεγγὴς ἐκεῖνος οὐρανός, διότι ὁ γλαυκὸς εἰς τὸ εὐκρατον κλίμα μας εἶναι κοινὸς καὶ καθημερινός. Ἀφ' ἐτέρου, πρὸς τίνα γενεὰν στίλβουσιν οἱ Οὐρανοὶ τοσοῦτον, ὅσον ἔστιψαν καὶ στίλβουσι πρὸς ἡμᾶς;»¹⁸

Ο Λευκαδίτης λόγιος εἶναι προφανές ὅτι δεν στρέφεται ἐνάντια μόνο στὴν ἀναγεννησιακὴ χριστιανικὴ ζωγραφικὴ, ἀλλὰ καὶ σε ὅσους εἰσήγαγαν καὶ καθιέρωσαν τὴ νατουραλιστικὴ τεχνοτροπία στα Επτάνησα πρὶν ἀπὸ ἓνα καὶ πλέον αἰῶνα. Πράγματι, στα Επτάνησα ἔχει διαμορφωθεῖ μιὰ δυτικότεροπὴ εἰκαστικὴ παράδοση με ἀφετηρία τὸ ζωγραφικὸ καὶ συγγραφικὸ ἔργο τοῦ Παναγιώτη Δοξαρά, ὁ ὁποῖος ἀπορρίπτει καταστατικά τὴ βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ τέχνη καὶ ἀνάγει τὶς ἀπαρχές τῆς τέχνης στα θεωρητικὰ κείμενα τοῦ Leon Battista Alberti (Λέον Μπατίστα Αλμπέρτι) καὶ τοῦ Leonardo da Vinci (Λεονάρντο ντα Βίντσι) — γι' αὐτὸ καὶ τα μεταφράζει στα ἐλληνικά.¹⁹

Σε ἓνα ἐνδιάμεσο χωρὶ ἀισθητικῆς ιδεολογίας ἐντάσσεται ἡ προσέγγιση τοῦ Γρηγόριου Παππαδόπουλου (1818 ἢ 1819-1873). Ο Παππαδόπουλος, ἱστορικός με καταγωγή ἀπὸ τὴν Αἴγυπτο καὶ σπουδὲς στὴ Γαλλία, χρημάτισε ἐπιμελητὴς στο Ἑλληνικὸ Ἐκπαιδευτήριον καὶ καθηγητὴς στο Γυμνάσιον Ἀθηνῶν (ἀπὸ τὸ 1844) καὶ στο Σχολεῖον τῶν Τεχνῶν (ἀπὸ τὸ 1846), ὅπου δίδασκε ἱστορίαν τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν καὶ ἐρμηνεῖα τῶν πινάκων, ἐνῶ εἶχε πολυποίκιλὴ ἐμπλοκὴ στα πολιτικὰ πράγματα, ὡς ἀπόρροια τῆς προνομιακῆς σχέσης τοῦ με τὸν Επαμεινώνδα Δεληγιώργη.

18. Ζαμπέλιος, *Ἀσματα δημοτικά*, 203-204.

19. Μαρκάτου, Δ. (ἐπιμ.), *Ἡ Τέχνη τῆς Επτανησιακῆς Σχολῆς*, Τεχνολογικὸ Ἐκπαιδευτικὸ Ἰδρυμα Ἰονίων Νήσων, Ἀργοστόλι 2014, 18. Κατὰ τὸν 18ο καὶ τὶς πρώτες δεκαετίες τοῦ 19ου αἰῶνα, ὅταν κυριαρχεῖ στὸν ὑπὸ ὀθωμανικὴ κυριαρχία ἐλλαδικὸ χωρὶ ἡ μεταβυζαντινὴ ζωγραφικὴ καὶ ἡ γλυπτικὴ περιορίζεται στα ξυλόγλυπτα τέμπλα τῶν ἐκκλησιῶν καὶ στα ἀκρόπρωρα τῶν πλοίων, στα Επτάνησα διαμορφώνεται μιὰ εἰκαστικὴ παράδοση ποὺ ἀκολουθεῖ

τὰ πρότυπα τῆς Ἰταλικῆς Ἀναγέννησης καὶ τοῦ Μπαρόκ. Δικαίως αὕτὴ ἡ παράδοση θεωρεῖται ὅτι συνιστᾷ «σχολή», ἐνῶ ἐπηρεάζεται με πολλοὺς τρόπους τὴν ἀνάλογη στρόφῃ ποὺ θὰ σημειωθεῖ στὴν ἐλεύθερη ἐλληνικὴ ἐπικράτεια μετὰ τὴν ἰδρυση τοῦ ἐλληνικοῦ κράτους καὶ ἐπίσημα με τὴν ἐνσωμάτωση τῶν Επτανήσων στὴν Ἑλλάδα. (Βλ. σχετικὰ Λαμπράκη-Πλάκα, Μ., *Ἐθνικὴ Πινακοθήκη – Μουσείο Ἀλέξανδρου Σούτσου. Τέσσερις αἰῶνες ἐλληνικῆς ζωγραφικῆς*, Ἀθήνα 2000, 52).

Σε επίπεδο ιστορικής εκπαίδευσης, ο Παππαδόπουλος είχε αντιπαρατεθεί σφοδρά με τον Κωνσταντίνο Παπαρρηγόπουλο, μετά την άρνησή του το 1846 να χρησιμοποήσει ως διδακτικό εγχειρίδιο το βιβλίο ιστορίας του Lévi Alvarès (Λευί-Αλβαρές), το οποίο είχε μεταφράσει ο Παπαρρηγόπουλος, με το επιχείρημα ότι απουσίαζε από αυτό η βυζαντινή ιστορία — μια στάση που αργότερα θα υιοθετούσε, φυσικά, και ο ίδιος Παπαρρηγόπουλος.²⁰ Μολονότι δεν κατέλαβε, τελικά, θέση καθηγητή στο Πανεπιστήμιο, αφού ακυρώθηκε ο διορισμός του από τον Αλέξανδρο Κουμουνδούρο το 1870, ο Παππαδόπουλος διορίστηκε επανειλημμένα σε υψηλές θέσεις στην εκπαιδευτική διοίκηση του κράτους, ενώ κατείχε διακεκριμένη θέση στην αθηναϊκή ελίτ. Η μακρά θητεία του σε ανώτερα, για τα μέτρα της εποχής, σχολεία, στα οποία εκπαιδεύονταν οι γόνοι της αστικής τάξης, καθώς και οι συχνές δημόσιες παρεμβάσεις και η αρθρογραφία του στον Τύπο επιτρέπουν να υποθέσουμε βάσιμα πως οι απόψεις του είχαν ευρεία απήχηση στην ελληνική κοινωνία.

Σε μια, αν μη τι άλλο, ιδιάζουσα προσέγγισή του, ο Παππαδόπουλος υποστηρίζει πως, αν ένας σύγχρονος καλλιτέχνης παρατηρήσει προσεκτικά μια βυζαντινή αγιογραφία, όχι μόνο θα αναγνωρίσει σε αυτήν τα ουσιώδη χαρακτηριστικά της αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής, αλλά και σχετικά εύκολα —με ορισμένες τεχνικές παρεμβάσεις— θα καταφέρει να επανορθώσει τις «ατέλειές» της στην προοπτική και στο χρώμα:

«Ἄν ἐκ τῶν φαινομένων κακοτέχνων ἀγιογραφημάτων, τῶν λεγομένων βυζαντινῶν, λαβόντες τινὰ ἀναθέσωμεν εἰς δόκιμόν τινα περὶ τὴν προοπτικὴν ζωγράφον νὰ διορθώσῃ τὰ ἐν αὐτῷ προοπτικὰ λάθη, οὐδὲν τι τῶν κειμένων ἐν τῇ εὐρέσει ἄλλων μετακινῶν καὶ τούτου γενομένου, μεταβιβάσωμεν τὴν εἰκόνα εἰς δόκιμον περὶ τὴν ἀνατομίαν ζωγράφον, ὅπως διορθώσῃ καὶ οὗτος τὰ ἐν αὐτῇ ἀνατομικὰ λάθη καὶ τέλος εἰς δόκιμόν τινα περὶ τὴν χρωματιστικὴν ζωγράφον, ὅπως ἐπανορθώσῃ τὰ κακῶς ἔχοντα ἐν τε τῇ ἰχνογραφίᾳ καὶ ἐν τῇ ἀερίῳ προοπτικῇ, δι' ἀναλόγου ἀποχρώσεως καὶ φθορᾶς τῶν χρωμάτων, θέλομεν παραδόξως ἐκπλαγῇ ἀποβλέποντες, μετὰ τὴν μεταβολὴν ταύτην, εἰς τὴν εἰκόνα, διὰ τε τὸ κάλλος τῆς ἰδέας καὶ τὸ εὐσύνθετον τῆς εὐρέσεως. Θέλομεν πρὸ πάντων θαυμάσῃ διὰ τὴν εὐκολίαν μεθ' ἧς οἱ νεκροὶ ἐκεῖνοι ἀνέστησαν [...]. Καλλιτέχνημά τι λοιπὸν ἀξιόλογον ὑπελάνθανεν ἐν τῇ δοκούσῃ κακοτέχνῳ ἐκείνῃ εἰκόνι, ἐξ οὗ ἡ ἐπιστήμη καὶ ἡ τέχνη τῶν διορθωτῶν ἀφεῖλον τὸ ἐπικείμενον σάβανον καὶ ἀνέθορεν ἡ καθειργμένη ζωὴ, ὡς ἐάν τις χημικὸς ἀπέτριψεν ἀπὸ καλοῦ τινός, ἀλλὰ δυσμόρφου γενομένου διὰ τὴν ἀκαθαρσίαν ἀγάλματος, τὴν ἐπικαθημένην ἄσβεστον καὶ ἄργιλλον».²¹

20. Βλ. σχετικά Καραμανωλάκης, *Η συγκρότηση της ιστορικής επιστήμης*, 90 και 125-126. Επίσης, περιοδικό *Τεχνικά Χρονικά*, 181 (1939), 93, όπου και το αφιέρωμα *Η εκατοταετηρίδα του Εθν. Μ. Πολυτεχνείου 1837-1937*.

21. *Εκθεσις περὶ του Ἑλληνικοῦ Εκπαιδευτηρίου κατά το σχολικόν ἔτος 1869-1870, ἐπὶ τη 28 Ἰουνίου 1870 το δέκατον ἑβδομον γενομένης διανομῆς των βραβείων προς τους αριστεύσαντας των μαθητῶν, ὑπὸ του Σεβασμιω-*

Ωστόσο, παρά την εκλεκτική συγγένεια που διαπιστώνει πως έχει η βυζαντινή με την αρχαία τέχνη, ο Παππαδόπουλος θα καταλήξει στο συμπέρασμα ότι η βυζαντινή τέχνη είναι πλέον νεκρή και ότι είναι αδήριτη η ανάγκη να αντικατασταθεί από μια «εθνική ιερή γραφική», όπως την αποκαλεί, μια τεχνοτροπία δηλαδή που, ακολουθώντας τα ευρωπαϊκά πρότυπα, θα είναι σε θέση να δημιουργεί «εθνικές αγιογραφίες»:

«[...] τὸ ἔργον τοῦ καταρτισμοῦ ἐθνικῆς ἱερᾶς γραφικῆς εἶναι πολὺ τοῦ κατὰ τὴν μουσικὴν εὐκολότερον καὶ ἀσφαλέστερον· διότι πρόκειται μόνον νὰ συναγάγωμεν ἐκ τῶν πολυπληθῶν ἀγιογραφημάτων, πάσας τὰς ἀγιογραφικὰς ὑποθέσεις. Ὑποβάλλοντες δὲ αὐτὰς εἰς τὴν ὑποδειχθεῖσαν δοκιμασίαν, ἥτοι διὰ τῆς γεωμετρικῆς καὶ ἀερίου προοπτικῆς καὶ διὰ τῆς ἀνατομίας ἐπανορθοῦντες τὰ ὑπὸ τῆς βαρβάρου τεχνοτροπίας ἐν αὐταῖς ἡμαρτημένα, ἀπορρίπτοντες τέλος τὰς μετὰ τὴν δοκιμασίαν ταύτην βάρβαρον αὐτῶν καταγωγὴν ἐμφαινούσας, θέλομεν ἀποκτήσει μέγαν χριστιανικῶν ἰδεῶν πλοῦτον, καὶ λεληθότως θέλομεν καταρτίσει πολύτιμον συλλογὴν, ἀποτελοῦσαν ἀξιόζηλον ἐθνικὴν ἱερὰν τέχνην, ἥτις προσαρμοζομένη εἰς τὸν καθ' ἡμᾶς βίον, δύναται καὶ ν' ἀκμάσῃ ἐπ' ἀγαθῷ καὶ αὐτῆς τῆς εὐρωπαϊκῆς τέχνης».²²

Οι ιστορικοί και οι λόγιοι του 19ου αιώνα είτε ασχολήθηκαν με την ιστορία της τέχνης περιστασιακά είτε την επικαλούνταν προς ενίσχυση της ιδέας πως οι νεότεροι Έλληνες έπρεπε να στραφούν προς τη Δύση. Κοινή συνισταμένη στα κείμενά τους —κατά κανόνα, αισθητικά δοκίμια διανθισμένα με φιλοσοφικές ιδέες και επικαιρικά σχόλια— είναι η διττή κατεύθυνση που, κατά τη γνώμη τους, οφείλει να έχει η τέχνη στο ελληνικό κράτος: να υπηρετεί την ιδέα του έθνους και να συγκλίνει ειδολογικά και μορφολογικά προς τον σύγχρονο ευρωπαϊκό πολιτισμό.

Ο μελετητής που μας ενδιαφέρει περισσότερο, ακριβώς επειδή ασχολήθηκε μεθοδικά και συστηματικά με την τέχνη και επιχείρησε να αποτυπώσει την εξέλιξή της με τρόπο ανάλογο της πολιτικής και στρατιωτικής ιστοριογραφίας, είναι ο Σπυρίδων Λάμπρος. Ο πρώτος θετικιστής Έλληνας ιστορικός, εκτός από την εργώδη επιστημονική δραστηριότητά του, ενεπλάκη ενεργά στα πολιτικά πράγματα, ιδίως την εποχή του Εθνικού Διχασμού, ενώ ανέπτυξε και εθνική δράση, αφού πίστευε πως όφειλε να υπηρετεί το έθνος ως επιστήμονας και ως στρατιώτης συνάμα. Ο Λάμπρος, παράλληλα με τη εθνική ιστορία, ασχολήθηκε επί μακρόν και επιστημένα με την ιστορία της τέχνης.²³ Έγραψε δεκάδες άρθρα, εξέδωσε σώματα πη-

τάτου Αρχιεπισκόπου Αργολίδος Κυρίου Δαυινίηλ. Προτέταται λόγος περί της καθ' ημάς Εκκλησιαστικής Τέχνης και ιδιαιτέρως περί της ελληνικής αγιογραφίας, υπό του καθηγητού Γ.Γ. Παπαδοπούλου επιμελητού του Ελληνικού Εκπαιδευτηρίου, εν Αθήναις 1870, 11.

22. Στο ίδιο, 12.

23. Για το έργο του Σπ. Λάμπρου στο πεδίο της ιστορίας της τέχνης βλ. Ιωάννου, Π.Κ., «Ο Σπυρίδων Λάμπρος ως ιστορικός της τέχνης», στο Ν. Χατζηνικολάου, Ευ. Ματθιόπουλος (επιμ.), *Η Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2003, 117-160. Για τη συγκρότηση της

γών και συνέταξε καταλόγους ζωγράφων, ενώ πήρε μέρος σε διεθνή συνέδρια ιστορικών της τέχνης εκπροσωπώντας την Ελλάδα και διοργάνωσε καλλιτεχνικές εκθέσεις. Ενεργό μέλος της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας από την ίδρυσή της, το 1882, ο Λάμπρος οραματιζόταν ένα μουσείο «ἐθνικόν, κτῆμα καὶ προσκύνημα τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ!», όπως το αποκαλούσε ο ίδιος, το οποίο θα διέσωζε τα αντικείμενα και τα σύμβολα του ελληνικού πολιτισμού και θα αποτελούσε εθνική παρακαταθήκη για τις μελλοντικές γενιές.²⁴ Το έργο του Λάμπρου στο πεδίο της ιστορίας της τέχνης αρχίζει τη δεκαετία του 1870, εστιάζει στη μεσαιωνική εποχή και μπορεί να χωριστεί σε δύο περιόδους. Την πρώτη περίοδο, ο ιστορικός συγκεντρώνει τεκμήρια για Έλληνες ζωγράφους που, κατά την κρίση του, «μεγαλούργησαν» στη Δύση. Στόχος του είναι να αναδείξει καλλιτεχνικές μορφές που διέπρεψαν μακριά από τον αφιλόξενο για την τέχνη οθωμανοκρατούμενο ελλαδικό χώρο και συνέβαλαν αποφασιστικά στην καλλιτεχνική πρόοδο της Ευρώπης. Ο Λάμπρος αποδίδει τα χαρίσματα αυτών των καλλιτεχνών στην εθνική καταγωγή τους και προβάλλει τα έργα τους ως τεκμήρια επιβίωσης του καλλιτεχνικού πνεύματος των Ελλήνων από την αρχαιότητα. Πολύ γρήγορα όμως εγκαταλείπει αυτή την, από πολλές απόψεις, αμφιλεγόμενη ερευνητική δραστηριότητα, προκειμένου να αφιερωθεί, παράλληλα με τις μεσαιωνικές ιστορικές μελέτες του, στη βυζαντινή τέχνη.²⁵ Στο μεταίχμιο του 20ού αιώνα, η διεθνής συγκυρία για μια τέτοια επιστημονική ενασχόληση είναι ευνοϊκή, καθώς αναβαθμίζονται οι μεσαιωνικές σπουδές στην Ευρώπη και οι αντιλήψεις για τη βυζαντινή τέχνη αρχίζουν να αναθεωρούνται.²⁶ Άλλωστε είναι η περίοδος που στα αρτισύστατα εθνικά κράτη οι ιστορικοί συνθέτουν ενοποιητικά εθνικά αφηγήματα και επιφυλάσσουν για τον Μεσαίωνα κομβική θέση σε αυτά, είτε ανάγοντάς τον σε εθνογενετική αφετηρία της ιστορίας των λαών τους είτε ορίζοντάς τον ως ενδιαμέσο κρίκο στη μακρά αλυσίδα που συνδέει την αρχαιότητα με το εθνικό παρόν, όπως συμβαίνει στην ελληνική περίπτωση.²⁷

θετικιστικής ιστοριογραφίας στην Ελλάδα και τη σύνδεσή της με την εθνική ιδεολογία βλ. Gazi, E., “Scientific” National History: The Greek Case in Comparative Perspective (1850-1920), Frankfurt am Main, 2000.

24. Βλ. *Πρακτικά της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος*, ἐν Ἀθήναις 1885, 15.

25. Ιωάννου, *Ο Σπυρίδων Λάμπρος*, ό.π.

26. Σκοπετέα, Έ., *Το «πρότυπο βασιλείο» και η Μεγάλη Ιδέα. Όψεις του εθνικού προβλήματος στην Ελλάδα (1830-1880)*, Αθήνα 1988,

273-286. Καραμανωλάκης, Β., Στάθης, Π., «Ιστορίες από την Άλωση στον πρώτο αιώνα του ελληνικού βασιλείου», στο Τ. Κιουσοπούλου (επιμ.), *Η Άλωση της Κωνσταντινούπολης και η μετάβαση από τους μεσαιωνικούς στους νεότερους χρόνους*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2005, 227-257.

27. Berger, S., “The Power of National Pasts: Writing National History in Nineteenth- and Twentieth-Century Europe”, στο S. Berger (επιμ.), *Writing the Nation. A Global Perspective*. Palgrave Macmillan, London 2007, 30-62.