

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ
ΤΟΜΕΑΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Η τέχνη του 20^{ού} αιώνα:

Ιστορία-Θεωρία-Εμπειρία

Θεοχάρης Τσάμπουρας

*Αντιγραφές δυτικών έργων τέχνης από λαϊκούς
ζωγράφους και αγιογράφους στη Δυτική Μακεδονία
από το 17^ο έως και τον 20^ο αιώνα*



Γ' Συνέδριο Ιστορίας της Τέχνης

Θεσσαλονίκη 2009

Θεοχάρης Τσάμπουρας

Αντιγραφές δυτικών έργων τέχνης από λαϊκούς ζωγράφους και αγιογράφους στη Δυτική Μακεδονία από το 17^ο έως και τον 20^ο αιώνα

«Immature artists imitate. Mature artists steal»

Lionel Trilling¹

«Οι ανώριμοι ποιητές μιμούνται, ενώ οι ώριμοι κλέβουν» γράφει ο ποιητής Τ. S. Eliot το 1920² και επιχειρηματολογώντας προσθέτει ότι οι κακοί ποιητές παραμορφώνουν τα πρότυπά τους, ενώ οι καλοί τα μεταπλάθουν δημιουργώντας με βάση αυτά κάτι καλύτερο ή τουλάχιστον κάτι διαφορετικό. Τη ρήση του Eliot θα παραφράσουν μισό αιώνα αργότερα ο συνθέτης Igor Stravinsky και ο κριτικός και συγγραφέας Lionel Trilling αναφερόμενοι στους μουσικοσυνθέτες και στους καλλιτέχνες αντίστοιχα.³ Ακόμα λοιπόν και στον εικοστό αιώνα, παρά την έμφαση στην πρωτοπορία και την εμμονή στη μοναδικότητα του καλλιτέχνη η αντιγραφή ενός έργου τέχνης μοιάζει να είναι ένα φαινόμενο που απασχολεί τόσο δημιουργούς, όσο και θεωρητικούς της τέχνης.⁴ Στο παρόν κείμενο αναζητείται η καλλιτεχνική αξία ενός λαϊκού⁵ δημιουργήματος, του οποίου πρωταρχικός στόχος είναι η πιστότητα της αντιγραφής του προτύπου του.

Η Δυτική Μακεδονία λαμβάνεται ως ενδεικτικό γεωγραφικό όριο της παρούσας αναζήτησης, καθώς στο χώρο αυτό εκδηλώνονται παράλληλα οι κοινωνικοοικονομικοί μετασχηματισμοί και οι πολιτιστικές ζυμώσεις του υπόδουλου ελληνισμού. Τα ιστορικά τεκμήρια και τα μνημεία της περιοχής προσφέρουν τη σπάνια δυνατότητα μιας ακριβούς ανασύστασης του πολιτισμικού σκηνικού της εποχής μέσα σ' ένα αυτοαναφορικό και πληροφοριακά φειδωλό τουρκοκρατούμενο περιβάλλον. Στη Δυτική Μακεδονία παρουσιάζεται ανάγλυφα η δράση των δύο πόλων της πνευματικής κίνησης: Οι έμποροι από τη μια -και υπό τον όρο αυτό υποδηλώνονται οι μεταπράτες που πλουτίζουν στις πόλεις της Ευρώπης, οι νέοι επιχειρηματίες με τις καινοτόμες ιδέες, οι πραγματευτάδες που κινούνται εντός και εκτός των Βαλκανίων⁶- και από την άλλη τα δραστήρια καλλιτεχνικά εργαστήρια της εποχής, ένα σύνολο από πολύτεχνιτες και καλλιτέχνες, η παλέτα των δραστηριοτήτων των οποίων περιλαμβάνει από περίπλοκες αγιογραφήσεις εκκλησιών έως απλές

1. «Οι ανώριμοι καλλιτέχνες μιμούνται. Οι ώριμοι καλλιτέχνες κλέβουν» βλ. T. Augarde, *The Oxford Dictionary of Modern Quotations*, Oxford University Press 1991, σ.218.

2. T. S. Eliot, *The Sacred Wood*, London, 1969, σ.125.

3. Augarde, ό.π., σ.210.

4. W. Benjamin, 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction', στο Clive Cazeaux (επιμ.), *The Continental Aesthetics Reader* Routledge 2000, σ.322-343. D. Crane, *The Transformation of the Avant-Garde: The New York Art World, 1940-1985*, University of Chicago Press 1989, σ.20-22. R. Murphy, *Theorizing the Avant-Garde: Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*, Cambridge University Press 1999, σ.11-16. M. Pabst Battin, 'Exact Replication in the Visual Arts', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, τ.38, αρ.2 (Χειμώνας 1979), σ.153-158.

5. Για τον όρο «λαϊκός» βλ. Δ. Φιλιππίδης, *Διακοσμητικές Τέχνες, Τρεις Αιώνες Τέχνης στην Ελληνική Αρχιτεκτονική*, Αθήνα 1998, σ.12.

6. T. Stoianovich, 'Διασπορές και Εδαφική Τριμερής Κατανομή', σ.448, 452, 455-456 και Ο. Κατσιαρδή-Hering, 'Τα Δίκτυα της Ελληνικής Εμπορικής Διακίνησης', σ.461-465, 472 στο *Ελληνική Οικονομική Ιστορία ΙΕ'-ΙΘ' αιώνας*, τ.1, Αθήνα 2003.

διακοσμήσεις οικιών⁷.

Ο συνδυασμός της δράσης εμπόρων και καλλιτεχνικών εργαστηρίων σφραγίζει τον ιδιαίτερο χαρακτήρα της δυτικομακεδονικής τέχνης ήδη από τον 17^ο αιώνα. Η παραδοξότητα της «λαϊκής»⁸ αυτής τέχνης έγκειται στο γεγονός ότι οι διαμορφωτικοί παράγοντες των καλλιτεχνικών εξελίξεων δεν είναι ούτε φορείς των ίδιων οικονομικών και πολιτικών ιδεών ούτε κοινωνοί των ίδιων φιλοσοφικών και καλλιτεχνικών δεδομένων. Παραγγελιοδότες και παραγγελιοδόχοι συμπράττουν μεν, οι πνευματικές αφετηρίες και φιλοδοξίες τους όμως είναι ολωσδιόλου διαφορετικές.⁹

Νέες ιδεολογίες

Η οικονομική ιστορία της Δυτικής Μακεδονίας, αλληλένδετη με τις πολιτισμικές ζυμώσεις των τοπικών κοινωνιών, φαίνεται να εισέρχεται σε νέα τροχιά από το 16^ο αιώνα κι έπειτα με την καθιέρωση ενός νέου δικτύου εμπορικών συναλλαγών με αστικά κέντρα εκτός των συνόρων της Οθωμανικής αυτοκρατορίας¹⁰, για να κορυφωθεί από τα μέσα του 18^{ου} αιώνα, οπότε και η παρουσία τωνπραματευτάδων στις πόλεις των Βαλκανίων και της κεντρικής Ευρώπης λαμβάνει διαφορετικό χαρακτήρα, σαφώς δυναμικότερο ποσοτικά όσο και ποιοτικά.¹¹

Οι δυτικομακεδόνες έμποροι μετέχουν εκ των πραγμάτων στις ανανεωτικές εξελίξεις της εποχής. Στις πόλεις του εξωτερικού έρχονται σε επαφή με τη χρηματική οικονομία και αρχίζουν να αντιλαμβάνονται τον πλούτο με τα δυτικά μέτρα, την οικονομική στάθμη μέσα από μια σύγχρονη ευρωπαϊκή ματιά.¹² Συνδιαλέγονται δίχως αμφιβολία και με τους λόγιους της Δύσης και τους δραστήριους Έλληνες της Διασποράς.¹³ Είναι εύλογο συνεπώς οι έμποροι της Δυτικής Μακεδονίας, επιστρέφοντας στις εστίες τους, να θέλουν αφενός να μετακενώσουν τις νέες, λόγιες και ρηξικέλευθες -μερικές φορές μάλιστα και επαναστατικές- ιδέες τους, αφετέρου να επιδείξουν στις τοπικές κοινωνίες των συμπολιτών τους την οικονομική ευρωστία που απέκτησαν στο εξωτερικό, με τον τρόπο που έμαθαν εκεί.¹⁴ Και η κίνηση αυτή πολιτιστικών αγαθών δεν έχει μόνο θεωρητικό χαρακτήρα. Οι έμποροι φέρνουν πίσω από τις πόλεις του εξωτερικού πληθώρα αντικειμένων (σεντούκια, υφάσματα, βιτρώ, βιβλία, χαρακτηριστικά).¹⁵

7. Δ. Φιλίππιδης, ό.π., σ.41-45. Κ. Μακρής, *Επιδράσεις του Νεοκλασικισμού στην Ελληνική Λαϊκή Ζωγραφική 1880-1930*, Θεσσαλονίκη 1986, σ.31-32, Γ. Πετρή, *Λαϊκή Ζωγραφική*, Αθήνα 1988, σ.22.

8. Ο όρος «αστική» σε αντικατάσταση του προσδιορισμού «λαϊκή» ζωγραφική έχει προταθεί από τη Μένη Κανατσούλη με πειστικά επιχειρήματα στο Μ. Κανατσούλη, 'Με Αφορμή μια Τοιχογραφία στο Αρχοντικό Μανούση στη Σιάτιστα', *Μακεδονικά*, 24, σ.195-196.

9. Βλ. Γ. Πετρή, ό.π., σ.48, όπου γίνεται λόγος για ταξική υφή της κοινωνικής δομής. Συγκεκριμένα υποστηρίζει ότι οι πλούσιοι παραγγελιοδότες ανήκουν σε μια νεοανερχόμενη αστική τάξη που εκφράζεται με λόγιο τρόπο, ενώ τα σινάφια των ζωγράφων και οι εκπρόσωποί τους ανήκουν ξεκάθαρα σε μια λαϊκότερα εκφραζόμενη τάξη.

10. T. Stoianovich, 'The Conquering Balkan Orthodox Merchant', *Between East and West, The Balkan and the Mediterranean Worlds*, τ.2, New Rochelle 1992, σ.37-38.

11. Ζ. Γοδόση, *Παραστάσεις Απόψεων Πόλεων και Αρχιτεκτονημάτων στην Ελληνική Λαϊκή Ζωγραφική (Δυτική Μακεδονία 18ος-19ος αι.)*, (ανέκδ. διδακτ. διατρ.), Θεσσαλονίκη 1998, σ.17-22.

12. Σ. Ασδραχάς, 'Οι Χαρακτήρες του Εκχρηματισμού', *Ελληνική Οικονομική Ιστορία ΙΕ'-ΙΘ' αιώνας*, ό.π., σ.310-311, 322-326, 331-333.

13. Α. Βακαλόπουλος, *Οι Δυτικομακεδόνες Απόδημοι επί Τουρκοκρατίας*, Θεσσαλονίκη 1958, σ.9.

14. Περί της επιδεικτικής κατανάλωσης των Ελλήνων της εποχής βλ. Α. Ματθαίου, 'Η Καθημερινή Αγορά και η Βίωση του Οικονομικού', στο *Ελληνική Οικονομική Ιστορία ΙΕ'-ΙΘ' αιώνας*, ό.π., σ.534-548.

15. Ν. Μουτσόπουλος, *Τα Αρχοντικά της Μακεδονίας 15^{ου}-19^{ου} Αιώνας*, Θεσσαλονίκη 1993, σ.67, 72-

Η επαφή των εμπορών της Μακεδονίας με τις εκφάνσεις της δυτικής αστικής κοσμοθεωρίας είναι βαθιά και πολύπλευρη, και αλλάζει άρδην τη νοοτροπία και τους προσανατολισμούς τους.

Στις εκσυγχρονιστικές τους προσπάθειες, στην πρωτοπορία που θέλουν να μετακινώσουν στις πατρίδες τους και στην εκδήλωση μιας επιδειξιμανούς διαγωγής, που θα τους διαφοροποιούσε σε πνευματικό και κοινωνικό επίπεδο¹⁶, συναντούν ένα σημαντικό, αν όχι ανυπέρβλητο, εμπόδιο: Το συντηρητισμό των τοπικών πληθυσμών και κυρίως το χαμηλό καλλιτεχνικό επίπεδο των ντόπιων τεχνιτών.¹⁷

Τα χαρακτηριστικά των δημιουργών

Στη Δυτική Μακεδονία των αρχών του 17^{ου} αιώνα δεν υπάρχουν ντόπιοι καλλιτέχνες και αγιογράφοι αξιολογής ποιότητας. Καλούνται κατά συνέπεια από τις γύρω περιοχές, κυρίως από την Ήπειρο και τα βλάχικα χωριά του Γράμμου.¹⁸ Μόνο το 19^ο αιώνα με τις κινήσεις βλάχικων πληθυσμών στην περιοχή αρχίζει να αναπτύσσεται μια αυτάρκης τοπική καλλιτεχνική παραγωγή. Μελετώντας τα προϊόντα των εργαστηρίων αυτών καταλήγει κανείς ότι πρόκειται μάλλον για τεχνίτες παρά για καλλιτέχνες, τουλάχιστον όχι με την αναγεννησιακή έννοια του όρου. Είναι συνηθέστερα οργανωμένοι σε ομάδες οικογενειακού πυρήνα και ασχολούνται κυρίως με την τοιοχογράφηση ναών. Η τέχνη τους περνά από τη μια γενιά στην επόμενη και η μαθητεία των νέων ζωγράφων γίνεται ενδοεργαστηριακά.¹⁹ Οι μεταβυζαντινοί αυτοί ζωγράφοι αναπαράγουν με τη δραστηριότητά τους ένα ήδη διαμορφωμένο τεχνοτροπικό σύστημα και καθίστανται συνεχιστές μιας συντηρητικής τέχνης, η οποία δεν έχει σκοπό την καινοτομία. Οι επιρροές που δέχονται οι αγιογράφοι αυτοί από τα σύγχρονα δυτικά ρεύματα είναι ελάχιστες και σε αυτό συντελεί σαφώς και το χαμηλό μορφωτικό τους επίπεδο. Θα πρέπει να αντιμετωπίσουμε τους μεταβυζαντινούς ζωγράφους των πρώτων αιώνων μετά την Άλωση ως χειροτέχνες²⁰, που απέχουν παρασάγγας από την έννοια του «*homo universalis*». Η προσκόλλησή τους αυτή στο χειροτεχνικό επίπεδο θα συνεχιστεί τουλάχιστον έως τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, οπότε και η Μακεδονία θα ενταχθεί στα γεωγραφικά και καλλιτεχνικά πλαίσια του ελληνικού κράτους.²¹ Οι μεταβυζαντινοί αγιογράφοι θα μετεξελιχθούν στους λεγόμενους «χωρικούς ζωγράφους» του 19^{ου} και του 20^{ου} αιώνα, όπως χαρακτηριστικά τους ονομάζει ο Κίτσος Μακρής.²² Ο Γιώργος Σίμος Πετρής συμφωνεί με το χαρακτηρισμό αυτό και γράφει: «Ο ζωγράφος στην περίοδο που μελετάμε είναι άνθρωπος του λαού, συχνότερα χωρικός, κι επιδίδεται και σε άλλες χειρωνακτικές εργασίες εκτός από τη ζωγραφική του, δηλαδή δεν είναι διανοούμενος. Συνήθως είναι μέλος μιας κομπανίας που τριγυρίζει στην Ελλάδα για

73και Δ. Φιλιππίδης, ό.π., σ.131-132.

16. Ε. Γεωργιάδου-Κούντουρα, 'Η Λαϊκή Τέχνη από το 18^ο ως τον 20^ο Αιώνα', *Κοζάνη και Γρεβενά, Ο Χώρος και οι Άνθρωποι*, Θεσσαλονίκη 2004 σ.324.

17. Γ. Πετρής, ό.π., σ.222, 227, 260 και 265.

18. Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες Ζωγράφοι μετά την Άλωση, 1450-1830*, τ.1, Αθήνα 1987, σ.109-110.

19. Α. Βαρσαμίδης, 'Η Αγιογραφία της Εράτυρας (Σέλιτσας) Τέλος 18^{ου} Αιώνα ως τις Αρχές του 20^{ου}', *Η Δυτική Μακεδονία κατά τους Χρόνους της Τουρκικής Κυριαρχίας με Έμφαση στους Δυτικομακεδόνες Απόδημους στις Βαλκανικές Χώρες (15^ο Αιώνας έως το 1912)*, Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου, Σιάτιστα 2003, σ. 146-150 και Σ. Ασδραχάς, 'Τα Θεσμικά Μορφώματα: Μαθητεία και Συντεχνίες', στο *Ελληνική Οικονομική Ιστορία ΙΕ'-ΙΘ' Αιώνας*, ό.π., σ.411-413.

20. Δ. Φιλιππίδης, ό.π., σ.44 και Ν. Μουτσόπουλος, ό.π., σ.84.

21. Ζ. Γοδόση, ό.π., σ.192-194.

22. Κ. Μακρής, ό.π., σ.34.

να βρει δουλειά».²³

Όταν οι μεταβυζαντινοί αγιογράφοι κληθούν να επιδοθούν σε διακοσμήσεις κοσμικών κτηρίων, η μεταφορά των τρόπων και των τεχνικών της εκκλησιαστικής τέχνης γίνεται σχεδόν ακούσια. Η μαθητεία τους έχει γίνει πάνω στην εκκλησιαστική τέχνη και αγνοούν τους τρόπους με τους οποίους πρέπει να κινηθούν για τη διακόσμηση ενός αστικού σπιτιού.²⁴ Είναι αναγκαίο να αντιληφθούμε ότι η εξεργαστηριακή έμπνευση δεν ήταν πλέον θέμα επιλογής για τους ζωγράφους αυτούς, ήταν θέμα επιβίωσης.

Πρωταρχικός παραμένει ο ρόλος του αντιβόλου για το μεταβυζαντινό καλλιτέχνη.²⁵ Οι τεχνίτες ζωγράφοι δεν έχουν συνηθίσει τους ζωγραφικούς τρόπους του «al naturale», αλλά εξαρτώνται αποκλειστικά από τα αντιβόλα που έχουν στη διάθεσή τους και τη σπουδή τους στα ήδη διαμορφωμένα βυζαντινά εικονογραφικά πρότυπα.²⁶ Μέσα σε αυτό το κλειστό σύστημα της μεταβυζαντινής εκκλησιαστικής ζωγραφικής η καινοτομία δεν είναι ευπρόσδεκτη από τους απλούς τεχνίτες. Όταν όμως η ίδια η έννοια του νεωτερισμού γίνει το ζητούμενο από τους παραγγελιοδότες τους, δε θα διστάσουν να τροποποιήσουν τις καλλιτεχνικές τους πρακτικές.

Το εικονογραφικό σύστημα της μεταβυζαντινής εκκλησιαστικής ζωγραφικής επιβάλλεται ως σύστημα ακέραιο και αρραγές στους χειριστές του. Όταν όμως εναρμονίζονται με τις προσδοκίες των παραγγελιοδοτών και τις δυνατότητες των ζωγράφων, ταμπολιάσματα της δυτικής πρωτοπορίας αφομοιώνονται σε τέτοιο βαθμό, ώστε λαμβάνουν παγιωμένη πλέον μορφή.²⁷ Με άλλα λόγια, η εικονογραφική καινοτομία καμουφλάρεται από τους εισηγητές της ως μέρος του παγιωμένου συστήματος, αφενός μεν επειδή δεν υπάρχει η τεχνική γνώση για την επακριβή της μεταφορά, αφετέρου δε εκουσίως, ώστε να μη διαταράσσεται η καθιερωμένη εικονογραφική παράδοση και η αρμόζουσα ορθόδοξη ιερότητα.

Στην κοσμική ζωγραφική η ελευθερία είναι μεγαλύτερη. Από την πλευρά τους οι παραγγελιοδότες λαχταρούν περισσότερο την τάση προς την καλλιτεχνική πρωτοπορία²⁸, ενώ ταυτόχρονα παρατηρείται η απουσία ενός διαμορφωμένου εικονογραφικού συστήματος διακόσμησης μιας οικίας ή ενός δημοσίου κτηρίου στο βαλκανικό, τουλάχιστον, χώρο.²⁹ Για τους ζωγράφους, όμως, η κοσμική ζωγραφική δεν αποτελεί μόνο το ευρύ πεδίο της καλλιτεχνικής τους ελευθερίας, αποτελεί κατά βάση ένα μεγάλο πρόβλημα. Τα θέματα που τους ζητούνται να ζωγραφίσουν, τους ήταν παντελώς άγνωστα και οι ενδεδειγμένοι έως τότε τρόποι της βυζαντινής ζωγραφικής δεν έβρισκαν πάντοτε εφαρμογή.³⁰

Ο ανεικονικός χαρακτήρας της οθωμανικής διακοσμητικής και η απουσία σύγχρονης

23. Γ. Πετρήs, ό.π., σ.49.

24. Μ. Γαρίδης, *Διακοσμητική Ζωγραφική, Βαλκάνια-Μικρασία 18^{ος}-19^{ος} Αιώνας*, Αθήνα 1996, σ.36.

25. Μ. Βασιλάκη, 'Η Συμβολή των Σχεδίων Εργασίας των Ζωγράφων στη Μελέτη των Μεταβυζαντινών Εικόνων', στο *Ζητήματα Μεταβυζαντινής Ζωγραφικής στη Μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη*, Αθήνα 2002, όπου παρατίθεται και η προγενέστερη βιβλιογραφία πάνω στο ζήτημα της χρήσης αντιβόλων.

26. Μ. Γαρίδης, 'Καινούργια Χαλκογραφικά Πρότυπα για την Κοσμική Διακοσμητική Ζωγραφική το 18^ο και 19^ο Αιώνα', *Μακεδονικά* 22 (1982), σ.2.

27. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα των αντιγραφών του Θεοφάνη από πρότυπα του Marcantonio Raimondi, μια εικονογραφική καινοτομία που εντάσσεται τόσο βαθιά στο παγιωμένο εικονογραφικό σύστημα των μεταβυζαντινών καλλιτεχνών που γίνεται αναπόσπαστο μέρος αυτού. Βλ. σχετικά: Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, 'Ο Θεοφάνης, ο Marcantonio Raimondi, Θέματα all' Antica και Grottesche', *Ευφρόσυνον, Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, τ.1, Αθήνα 1991, σ.270-282, όπου παρατίθεται και η προγενέστερη βιβλιογραφία πάνω στο συγκεκριμένο θέμα.

28. Μ. Κανατσούλη, ό.π., σ.50.

29. Μ. Γαρίδης, *Ζωγραφική*, ό.π., σ.14.

30. Γ. Πετρήs, ό.π., σ.22, 195-196 και 202-206.

τούρκικης καλλιτεχνικής κίνησης στην περιοχή της Δυτικής Μακεδονίας³¹ δυσκολεύουν τα σινάφια των ζωγράφων στην αναζήτηση των εικονογραφικών προτύπων τους. Οι χαλκογραφίες της «φωτισμένης Δύσης» γίνονται για τους ζωγράφους τα νέα τους ανθίβωλα και ταυτόχρονα η λύση στο πρόβλημα της διαμόρφωσης μιας θεματολογίας κοσμικού προσανατολισμού.

Το κράμα της περίπλοκης ώσμωσης που επιτελείται, συγκερασμός ουσιαστικά Ανατολής και Δύσης, θρησκευτικού και κοσμικού, παγιωμένου και πειραματικού είναι πράγματι ιδιαίτερο και μοναδικό, δεν δίνει τους καρπούς όμως της καλλιτεχνικής ελευθερίας που θα περίμενε κανείς, ακριβώς επειδή η καλλιτεχνική ελευθερία δεν είναι το ζητούμενο των δημιουργών. Καταλυτικός αποδεικνύεται ο ρόλος του παραγγελιοδότη ο οποίος είναι ο μόνος που αποζητά τη δημιουργία ενός πρωτότυπου έργου.³² Ο παραγγελιοδότης είναι αυτός που ορίζει τα βασικά στοιχεία του εικονογραφικού προγράμματος, αυτός που αναζητεί και μεταφέρει τα χαλκογραφικά πρότυπα, αυτός που κατά τη Μ. Κανατσούλη «βγάζει το ζωγάφο από την αμμηχανία του να αναζητήσει τα πρότυπά του».³³ Ο ζωγάφος καθίσταται απλώς το μέσο μιας ανανεωτικής πορείας, ο δίαυλος των νέων καλλιτεχνικών ιδεών στον τουρκοκρατούμενο ελληνισμό. Η μειωμένη σημασία της προσωπικότητας του ζωγράφου³⁴, το γεγονός δηλαδή ότι ο ρόλος του έχει υποπέσει από δημιουργού σε τεχνίτη, έχει σαν άμεση συνέπεια η πρωτοπορία να μη περάσει στα χέρια των ζωγράφων, με αποτέλεσμα να μην πάρει ποτέ οργανωμένη μορφή. Για το λόγο αυτό η εξέλιξη της ζωγραφικής, εκκλησιαστικής και κοσμικής, στη Δυτική Μακεδονία την εποχή του Νεοελληνικού Διαφωτισμού δεν έχει γραμμική πορεία (και με αυτό τον όρο εννοείται μια πορεία όπου η επιμέρους καινοτομία συσσωρεύεται ως ζωγραφική παρακαταθήκη για μελλοντική της αξιοποίηση), αλλά αποσπασματική και συνηθέστερα οπισθοδρομική.

Τα δείγματα μιας χειροπιαστής ώσμωσης

Παρά το γεγονός ότι ο εκκλησιαστικός συντηρητισμός λειτούργησε ως τροχοπέδη τις περισσότερες φορές στις δυτικότροπες καινοτομίες, ένα από τα πρωιμότερα παραδείγματα επακριβούς αντιγραφής ευρωπαϊκών χαλκογραφικών προτύπων στη Δυτική Μακεδονία εντοπίζεται σε ένα εκκλησιαστικό μνημείο, στο καθολικό της Μονής Μεταμορφώσεως Δρυοβούνου, έργο του 1652 υπογεγραμμένο από το ζωγάφο Νικόλαο από το Λινοτόπι.³⁵ Τα στοιχεία στα οποία πρέπει να επικεντρώσει κανείς την προσοχή του είναι η μη απαγκίστρωση από το χαλκογραφικό πρότυπο του Israhel van Meckenem -οι διαφορές είναι

31. Μ. Γαρίδης, *Ζωγραφική*, ό.π., σ.36. Παρόλα αυτά στοιχεία της οθωμανικής διακοσμητικής φαίνεται να έχουν διεισδύσει ακόμα και στο συντηρητικό εκκλησιαστικό εικονογραφικό σύστημα ήδη από το 15^ο αιώνα βλ. Χ. Μεράντζας, *Ο «Τόπος της Αγιότητας» και οι Εικόνες του*, Ιωάννινα 2007, σ.120-141 και Θ. Τσάμπουρας, *Το Έργο του Ζωγράφου Νικολάου από το Λινοτόπι στο Καθολικό της Μονής Μεταμορφώσεως Δρυοβούνου*, (μπτχ. εργ.), Θεσσαλονίκη 2005, σ.152.

32. Γ. Πετρή, ό.π., Αθήνα, 1988, σ.23.

33. Μ. Κανατσούλη, ό.π., σ.195.

34. Η προσωπικότητα του μεταβυζαντινού χωρικού ζωγράφου έρχεται σε αντιδιαστολή τόσο με τον «Ανώνυμο» Βυζαντινό καλλιτέχνη, όσο και με τον επώνυμο Κρητικό ή Ευρωπαϊό ζωγάφο. Έχοντας τις περισσότερες φορές απλώς το ρόλο του χειροτέχνη, χωρίς να είναι πάντα ο κυρίαρχος διαμορφωτής του καλλιτεχνικού του αποτελέσματος, δεν διστάζει να τοποθετήσει δίπλα στο έργο την υπογραφή του. Βλ. σχετικά Μ. Βασιλάκη, 'Από τον «Ανώνυμο» Βυζαντινό Καλλιτέχνη στον «Επώνυμο» Κρητικό Ζωγάφο του 15^{ου} Αιώνα', *Το Πορτραίτο του Καλλιτέχνη στο Βυζάντιο*, (επιμ. της ίδιας), Ηράκλειο 2000, σ.161-201 και Γ. Πετρή, ό.π., σ.194-195.

35. Η επιγραφή του μνημείου δημοσιεύεται στο Α. Τούρτα, *Οι Ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι*, Αθήνα 1991, σ.38-39.

πράγματι ελάχιστες- και το γεγονός ότι η τοποθέτηση του μεταγραμμένου θέματος γίνεται με αρμονικό τρόπο και χωρίς ιδιαίτερη διαφοροποίηση μέσα στο βυζαντινότροπο εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού (εικ. 1).³⁶ Οι αλλαγές, όμως, γενικότερα στη θρησκευτική ζωγραφική γίνονται με εξαιρετικά αργό ρυθμό και φαίνεται ότι οι όποιες περιστασιακές επιρροές από τη Δύση δεν αλλάζουν ριζικά το συντηρητικό προσανατολισμό της.³⁷

Η κοσμική ζωγραφική από την άλλη έχει να επιδείξει μια πληθώρα αντιγραφών από δυτικά έργα τέχνης κυρίως από το β' μισό του 18^{ου} αιώνα και έπειτα. Απόψεις πόλεων³⁸, μυθολογικά θέματα³⁹, ανεικονικά μοτίβα και διακοσμητικά cartouche⁴⁰ αντιγράφονται με ακρίβεια από χαλκογραφικά πρότυπα για να κοσμήσουν τα αρχοντόσπιτα των νεόπλουτων εμπόρων. Μετααναγεννησιακά μοτίβα Λουδοβίκου 14^{ου}, γερμανικά μπαρόκ στοιχεία και στιλιζαρισμένα ροκοκό σχέδια συνδυάζονται σε ένα ετερόκλητο χορό τεχνοτροπιών για να φιλτραριστούν μέσα από ένα γενικότερο τουρκομπαρόκ πρίσμα.⁴¹

Μια σημαντική προσπάθεια για απεμπλοκή από την πιστή αντιγραφή των χαρακτηρισμών γίνεται από τον τεχνίτη που εργάζεται στο αρχοντικό Πουλκίδη της Σιάτιστας.⁴² Για την απεικόνιση της Κωνσταντινούπολης λαμβάνεται υπόψη μια χαλκογραφία που απεικονίζει τη μονή Βατοπεδίου.⁴³ Ο ζωγράφος δεν διστάζει να αντιγράψει επακριβώς το πρότυπό του, αλλά και να του δώσει διαφορετικό χαρακτήρα. Στην τοιχογραφία του το σχέδιο της μονής Βατοπεδίου χρησιμοποιείται για την απεικόνιση ενός μέρους του πολεοδομικού ιστού της Κωνσταντινούπολης. Η κίνηση αυτή του ζωγράφου είναι ιδιαίτερα αξιόλογη καθώς σηματοδοτεί τη θέληση του ζωγράφου να κάνει χρήση των προτύπων του κατά τον τρόπο που ο ίδιος θέλει και ορίζει.

Κινούμενος προς την ίδια κατεύθυνση, ο ζωγράφος του λεγόμενου «Πανθέου» του αρχοντικού Κανατσούλη στη Σιάτιστα⁴⁴ φαίνεται να αγγίζει μια ποιοτικά υψηλότερη καλλιτεχνική στάθμη. Έργο του 1811 οι τοιχογραφίες αυτές του νοτιοδυτικού οντά του αρχοντικού σηματοδοτούν, κατά το Μ. Γαρίδη, «το τέλος μιας εποχής, το σπάσιμο των δεσμών με την παράδοση»⁴⁵. Και αυτό όχι μόνον εξαιτίας του νέου θεματολογικού προσανατολισμού που προτείνει ή της αυστηρής κλασικίζουσας τεχνοτροπίας, αλλά κυρίως επειδή ο ζωγράφος, κύριος των προτύπων του, φαίνεται να γνωρίζει τον τρόπο οργάνωσης ενός εικονογραφικού προγράμματος με εικονιστικές παραστάσεις δεν πρόκειται για ακόμα ένα διακοσμητικό παροξυσμό με εμβόλιμες παραστάσεις πόλεων και οικιών πρόκειται για μια οργανωμένη σύνθεση άκρως ταιριαστή σε ένα απαιτητικό παραγγελιοδοτικό κοινό, κατανοητή μόνον από τους πολυμαθείς λόγιους και τους πολυταξιδεμένους εμπόρους.⁴⁶ Κι

36. Για την αντιγραφή της χαλκογραφίας του Meckenem από το Λινοτοπίτη Νικόλαο βλ. Θ. Τσάμπουρας, ό.π., σ.114-116.

37. Δ. Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση στο Έργο των Ζωγράφων από το Καπέσοβο της Ηπείρου*, Αθήνα 2001, σ.135-140 και Ι. Βιταλιώτης, 'Ζωγραφική-Γενικά Χαρακτηριστικά της Μεταβυζαντινής Τέχνης' στο *Ιστορία των Ελλήνων*, Δομή 2006, τ.8, σ.257-265.

38. Μ. Γαρίδης, *Πρότυπα*, ό.π., σ.3.

39. Κ. Μακρής, ό.π., σ.26-30.

40. Μ. Κανατσούλη, ό.π., σ.191-193.

41. Μ. Γαρίδης, *Ζωγραφική*, ό.π., σ.44-45 και 127-130.

42. Για τις τοιχογραφίες του αρχοντικού Πουλκίδη (1752-1759) βλ. Ν. Μουτσόπουλος, ό.π., σ. 68-71, Μ. Γαρίδης, *Ζωγραφική*, ό.π., σ.44-46.

43. Μ. Γαρίδης, *Πρότυπα*, ό.π., σ.8-13.

44. Ν. Μουτσόπουλος, ό.π., σ.77-78 και Γαρίδης, *Ζωγραφική*, σ.51-55.

45. Μ. Γαρίδης, *Ζωγραφική*, ό.π., σ.53.

46. Δ. Φιλιππίδης, ό.π., σ.182, όπου γίνεται λόγος για «κοινωνική επίδειξη του ιδιοκτήτη μέσω της επίδειξης των ικανοτήτων του τεχνίτη».

αν το τοιχογραφικό αυτό σύνολο αντιγράφει επακριβώς δυτικά πρότυπα, όπως φαίνεται και από μια απλή σύγκριση με ανάλογες απεικονίσεις της «πεφωτισμένης Δύσεως»⁴⁷, ο ζωγράφος ξέρει τουλάχιστον να τα χειρίζεται. Γνωρίζει, δηλαδή, τα απεικονιζόμενα θέματα και τον τρόπο με τον οποίο πρέπει να τα οργανώσει, ώστε να προκύψει ένα ομοιογενές και κατανοητό εικονογραφικό σύνολο.

Η ηθελημένη εισβολή της προσωπικότητας του ζωγράφου στο παριστανόμενο θέμα είναι ένα φαινόμενο δίχως συνέχεια, το οποίο έχει ήδη αρχίσει να φθίνει, όπως αποδεικνύεται στις ζωγραφικές επιφάνειες του αρχοντικού Μαλιόγκα της Σιάτιστας.⁴⁸ Για τις τοιχογραφημένες αποδόσεις της Φραγκφούρτης και της Μαδρίτης θα χρησιμοποιηθούν ως πρότυπα χαλκογραφίες του 18^{ου} αιώνα.⁴⁹ Ο ζωγράφος του αρχοντικού προσθέτει αθέλητα τον απλοϊκό χαρακτήρα του προσωπικού του ύφους, το δυτικοευρωπαϊκό πρότυπο όμως παραμένει εικονογραφικά αναλλοίωτο. Πρόκειται ουσιαστικά για ένα χαρακτηριστικό δείγμα καλλιτεχνικής υπαναχώρησης, που δείχνει ότι ο τεχνίτης των μέσων του 19^{ου} αιώνα δεν έχει καταφέρει να δαμάσει τις καλλιτεχνικές του επιρροές, ώστε να φτάσει την ποιότητα της ζωγραφικής των προκατόχων του. Είναι φανερό ότι στην εκτέλεση της ζωγραφικής δεν έχει συλλάβει εκ των προτέρων ένα ενιαίο εικονογραφικό πρόγραμμα, αλλά καθοδηγείται αποκλειστικά από το σύνολο των χαλκογραφιών που έχει στην κατοχή του. Η έλλειψη εικονογραφικής οργάνωσης στο αρχοντικό Μαλιόγκα τις Σιάτιστας είναι καταφανής. Οι μεταγραφές των χαλκογραφικών προτύπων, τα οποία φαίνεται να προέρχονται από διάφορες πηγές, διαφορετικών μάλιστα χρονολογιών, παρατίθενται συσσωρευτικά, με την όποια καλλιτεχνική αξία ενός ερανισμού υπό την απουσία ενός κεντρικού εικονογραφικού άξονα.

Η εξέταση της ζωγραφικής του αρχοντικού Μαλιόγκα θέτει δύο κυρίαρχα ερωτήματα στο μελετητή της ζωγραφικής της Δυτικής Μακεδονίας: Το πρώτο σχετίζεται με το καλλιτεχνικό επίπεδο των ζωγράφων που εργάζονται στην περιοχή το 19^ο αιώνα και την εικαστική παρακαταθήκη που αφήνουν στους δημιουργούς της επόμενης γενιάς. Το δεύτερο ερώτημα που προκύπτει είναι η στάση των ίδιων των καλλιτεχνών απέναντι στα χαλκογραφικά τους πρότυπα.

Όσον αφορά στις καλλιτεχνικές δυνατότητες των σιναφιών των ζωγράφων της Δυτικής Μακεδονίας θα πρέπει να συμφωνήσουμε με το Μ. Γαρίδη, ο οποίος αποδεικνύει ότι οι ζωγράφοι του 19^{ου} αιώνα είναι ικανοί να ελίσσονται με επιδεξιότητα ανάμεσα σε ένα ύστερο ροκοκό σύστημα διακόσμησης και στα πρώιμα δείγματα νεοκλασικιστικών τάσεων που φτάνουν στην τουρκοκρατούμενη Μακεδονία.⁵⁰ Από άποψη εικαστικής ποιότητας όμως η ζωγραφική βρίσκεται στο χαμηλότερο έως τότε επίπεδο. Οι αγιογράφοι παράγουν χαμηλής ποιότητας βυζαντινότροπη ζωγραφική ή αμήχανα και άνευρα σύνολα που ακολουθούν ασθμαίνοντας δυτικοευρωπαϊκές τάσεις. Η καλλιτεχνική απλοϊκότητα των ίδιων δημιουργών φαίνεται και στα κοσμικά τους έργα, ιδιαίτερα σε αυτά όπου αντιγράφεται ευλαβικά ένα δυτικό έργο.

Ένας από τους σημαντικότερους παράγοντες της πτώσης αυτής του καλλιτεχνικού

47. Ζ. Γοδόση, ό.π., σ.82.

48. Για τις τοιχογραφίες του αρχοντικού Μαλιόγκα (1846) βλ. Μ. Γαρίδης, *Ζωγραφική*, ό.π., σ. 55-57.

49. Στην αρχική ταύτιση των παραστάσεων με συγκεκριμένα χαλκογραφικά πρότυπα προβαίνει ο Μακρής στο: Κ. Μακρής, 'Ένα Ευρωπαϊκό Πρότυπο Βορειοελλαδίτικης Τοιχογραφίας', *Το Βήμα*, 25 Ιουνίου 1978, σ.4, ενώ ενδελεχείς συγκρίσεις γίνονται στα: Μ. Γαρίδης, *Πρότυπα*, ό.π., σ.1-13 και Ν. Μουτσόπουλος, ό.π., σ.72-74.

50. Μ. Γαρίδης, *Ζωγραφική*, ό.π., σ.55.

επιπέδου είναι σαφώς η αλλαγή των ζωγραφικών προτύπων. Ο Νεοκλασικισμός έχει πάρει το 19^ο αιώνα διεθνή χαρακτήρα και οι ζωγράφοι που εργάζονται στη Δ. Μακεδονία πασχίζουν να ακολουθήσουν τις καλλιτεχνικές απαιτήσεις του καιρού τους⁵¹, εντάσσοντας τις δημιουργίες τους σε ένα περίπλοκο παρακλάδι του Νεοκλασικισμού με τη μορφή που λαμβάνει στην Οθωμανική αυτοκρατορία του 19^{ου} αιώνα⁵² και όχι με τη μορφή που παίρνει ο γερμανικός Νεοκλασικισμός στο νέο ελληνικό κράτος. Για τους Έλληνες παραγγελιοδότες της υπό τουρκική κατάκτηση Μακεδονίας τα νεοκλασικά θέματα σηματοδοτούν την ένωση με ένα μακρινό ξεχασμένο παρελθόν, αυτό της κλασικής αρχαιότητας, απηχούν όμως ταυτόχρονα και την εθνική τους ταυτότητα⁵³ (εικ. 2). Η ζήτηση είναι συνεπώς μεγάλη, αλλά οι τεχνίτες δεν έχουν την απαιτούμενη παιδεία ώστε να δημιουργήσουν εικονογραφικά προγράμματα διακόσμησης που να συμφωνούν με τις επιθυμίες του αγοραστικού τους κοινού. Τη λύση δίνουν τα πρότυπα που φτάνουν από τη Δύση και αντιγράφονται μέχρι τελικής λεπτομέρειας χωρίς κανένα δισταγμό⁵⁴ (εικ. 3, 4). Δεν υπάρχει κανένας ενδοιασμός για την ίδια την πράξη της αντιγραφής, καμία ανησυχία για την καλλιτεχνική αξία του παραγόμενου έργου. Για τον λαϊκό τεχνίτη το νεοκλασικό έργο ταυτίζεται με το απεικονιζόμενο θέμα, δε θα μπορούσε στο μυαλό του να απεικονιστεί αλλιώς, αλλά ούτε και ο ίδιος είχε την ικανότητα ή τη θέληση να το τροποποιήσει. Η ποιότητα της ζωγραφικής καταλήγει να είναι ιδιαίτερα χαμηλή, καθώς το εικαστικό αποτέλεσμα παραπέμπει άμεσα σε ένα άλλο έργο τέχνης.⁵⁵

Η αξία μιας καθ' ομοίωση προόδου

Έχει ιδιαίτερη αξία να αναζητηθεί στο σημείο αυτό, έστω και ακροθιγώς, η φιλοσοφία της αντιμετώπισης του χαλκογραφικού προτύπου από τον αντιγραφέα του. Ο λαϊκός τεχνίτης είναι ειλικρινής: Έχει επίγνωση των περιορισμένων καλλιτεχνικών του αρετών και δεν καρπώνεται την πατρότητα του υποδείγματος. Θα πρέπει να φανταστούμε μάλλον τον λαϊκό τεχνίτη περήφανο για την αντιγραφή του, γι' αυτό που πέτυχε, από τη μια δηλαδή να «κάνει τέχνη»⁵⁶ κι από την άλλη να φτάσει στο επίπεδο των φωτισμένων δασκάλων της Δύσης.⁵⁷ Ένα πρόσθετο επιχείρημα προς αυτή τη συλλογιστική πορεία προσφέρει η παράσταση της *Κρίσης του Χριστού από τους Ιουδαίους*, που βρίσκεται στο νότιο προστώ του ναού των Ταξιαρχών στη Σιάτιστα (εικ. 5). Το έργο δεν είναι σημαντικό για την καλλιτεχνική του αξία. Η σχέση του άλλωστε με το δυτικό πρότυπο είναι φανερή: Η στάση του Χριστού, ο Καϊάφας, που μόλις διακρίνεται στη μισοκατεστραμμένη τοιχογραφία μας, οι επιγραφές των αρχιερέων, η απόδοση του εσωτερικού χώρου και του προοπτικού βάθους δείχνουν την προσήλωση στο τύπωμα που έχει υπόψη ο τεχνίτης μας.⁵⁸ Η επιγραφή που παρατίθεται κάτω από την παράσταση μάλιστα, είναι ακριβής μετάφραση, λέξη προς

51. Ν. Μουτσόπουλος, ό.π., σ.76-77.

52. Μ. Γαρίδης, *Ζωγραφική*, ό.π., σ.12-15 και Κ. Μακρής, *Επιδράσεις*, ό.π., σ.13.

53. Ζ. Γοδόση, ό.π., σ.22-23.

54. Ό.π., σ.142-143.

55. Κ. Μακρής, *Επιδράσεις...*, ό.π., σ.41-42 και D. Avital, 'Art as a Singular Role', *Journal of Aesthetic Education*, τ.41, αρ.1, Άνοιξη 2007, σ.31-34.

56. Γ. Πετρής, ό.π., σ.214.

57. Α. Κωτίδης, 'Η Επίγνωση της Ασυνέχειας και ο Τρόμος του Κενού', *Ελληνικός Παραδοσιακός Πολιτισμός, Λαογραφία και Ιστορία*, πρακτικά συνεδρίου στη μνήμη της Άλκης Κυριακίδου-Νέστορος, Θεσσαλονίκη 2001, σ.345-346.

58. Το χαρακτηριστικό που πιθανότατα έχει στα χέρια του ο ζωγράφος του ναού είναι η ελληνική εκδοχή του δυτικού προτύπου, μια χαλκογραφία του 1816, η οποία δημοσιεύεται στο: Κ. Μακρής, *Η Λαϊκή Τέχνη του Πηλίου*, Αθήνα 1976, σ.146.

λέξη, της ευρωπαϊκής χαλκογραφίας. Στο τέλος της επιγραφής, όμως, ο ζωγράφος σπεύδει να δηλώσει ευθαρσώς ότι το εικονιζόμενο έργο δεν είναι δικής του συλλήψεως⁵⁹.

Συμπεραίνουμε συνεπώς ότι ο τεχνίτης της Δυτικής Μακεδονίας καταφεύγει σε ένα χαλκογραφικό πρότυπο όχι μόνον επειδή δεν έχει τα μέσα, καλλιτεχνικά ή άλλα, για να δημιουργήσει το δικό του εικονογραφικό ρεπερτόριο, αλλά κυρίως επειδή θεωρεί την ίδια την πράξη της αντιγραφής πρόκληση δεξιοτεχνίας. Για έναν καλλιτέχνη της τουρκοκρατούμενης Μακεδονίας το αποτέλεσμα μιας αντιγραφής δεν ταυτίζεται με την καλλιτεχνική στασιμότητα, αλλά αποτελεί μια περήφανη δήλωση τεχνικών δυνατοτήτων. Μια σπουδή εξ αποστάσεως κοντά στους μεγάλους δασκάλους της Δύσης⁶⁰ (εικ. 6) που θα τον οδηγήσει σε μια βαθμιαία απεμπλοκή από τις βυζαντινές ζωγραφικές συμβάσεις⁶¹.

Οι χαλκογραφίες θα αντικατασταθούν τον 20^ο αιώνα με σχέδια, cartes postales και φωτογραφίες πόλεων και έργων τέχνης⁶² και οι τεχνίτες θα πορευτούν όπως και οι προγενέστεροί τους ζωγράφοι, «*περιεργαζόμενοι ό,τι αν πίπτη υπό τους αυτών οφθαλμούς προσοχής άξιον*».⁶³ Η έμπνευση δεν είναι ανάμεσα στις αρμοδιότητές τους, η συμβολή τους συνίσταται στη δευτερογενή επεξεργασία ενός ήδη απεικονισθέντος θέματος. Γι' αυτό και αναζητούν τα θέματά τους στα βιβλία ή τα περιοδικά της εποχής και όχι στην ίδια τη φύση, παράγοντας ουσιαστικά μια νόθα σύνθεση. Και η διαδικασία αυτή της αντιγραφής θα συνεχιστεί έως τα μέσα περίπου του εικοστού αιώνα, ακόμα και μετά την ένωση της Μακεδονίας με το ελεύθερο ελληνικό κράτος. Και δεν ευθύνονται αποκλειστικά οι ζωγράφοι γι' αυτό.

Σύμφωνα με τον Αδορνο «*η σπουδαία αυτόνομη τέχνη γεννήθηκε σε σύμπνοια με τη χειραφέτηση του Πνεύματος*».⁶⁴ Καθώς όμως καμία απτή πνευματική αυτονόμηση δεν προήλθε από τον Νεοελληνικό Διαφωτισμό στη Δυτική Μακεδονία, καμία καλλιτεχνική αναγέννηση δεν ευδοκίμησε εδώ ή τουλάχιστον δεν πήρε ποτέ οργανωμένη μορφή. Πράγματι μας βρίσκει σύμφωνους η διαπίστωση του Γ. Πετρή ότι «*τα πρότυπα ήταν δυτικά, το αποτέλεσμα όμως που έβγαινε από τα χέρια του ρωμιού λαϊκού τεχνίτη ήταν λαϊκό*».⁶⁵ Στηριζόμενοι οι τεχνίτες στη διαρκώς αυξανόμενη αγοραστική ζήτηση για νεωτεριστικά έργα, έχασαν την προσωπική τους ταυτότητα κι απέμειναν παράγοντας λαϊκές ζωγραφικές παραλλαγές πάνω σε θέματα τρίτων. Και αν ακόμα «*η ξενομανία συνιστά το χαμηλότερο πνευματικό επίπεδο που γνώρισε ποτέ το εθνικό μας σύνολο*»⁶⁶, δεν πρέπει να λησμονείται η πραγματική αξία της μίμησης των «άλλων» υπό το πρίσμα της απέλπιδας προσπάθειας ενός υπόδουλου πληθυσμού για αυτονόμηση του Πνεύματος, έστω και αν αυτή έγινε αποκλειστικά κατ' εικόνα και ομοίωση της φωτισμένης Δύσης.

59. Σημειώνει συγκεκριμένα: «*τοῦτο τό [ἐν]τυπον εὑρηται ἐν Βιένῃ τῆς [Αυσ]τρίας, [πλα]κί λιθίνῃ ἐγκεχαραγμένον, ἥδη δέ εἰς φῶς ἐξε[δόθη]...*» τεκμηριώνοντας ότι το συγκεκριμένο έργο είναι μια αντιγραφή από ένα χαλκογραφικό πρότυπο. Η παράσταση είναι δημοσίευτη και διατηρείται σήμερα σε άσημη κατάσταση. Την ίδια ακριβώς επιγραφή φέρει και το τύπωμα που αντιγράφει ο αγιογράφος του ναού: βλ. σχετικά Κ. Μακρής, *ό.π.*, σ.270.

60. Για την αντιγραφή θέματος του Millet στο σπίτι του Λάτσκου βλ. Κ. Μακρής, *Οι Τοιχογραφίες των Σπιτιών της Εράτυρας-Σέλιτσας*, Θεσσαλονίκη 1986, σ.28-30 και 44-45.

61. Κ. Μακρής, *Επιδράσεις...*, *ό.π.*, σ.32.

62. Α. Βαρσαμίδης, *ό.π.*, σ.154-158.

63. Κ. Μακρής, *Επιδράσεις...*, *ό.π.*, σ.7, 22, 41.

64. Τ. Αντόρνο, *Αισθητική Θεωρία*, μτφρ. Λ. Αναγνώστου, Αθήνα 2000, σ.339.

65. Γ. Πετρή, *Ζωγραφική*, *ό.π.*, σ.50.

66. *Ό.π.*, σ.48.

*Theocharis Tsampouras***European art replications made by folk painters and icon-painters in Western Macedonia (17th-20th c.)**

Originating from the 17th century and thenceforth, a great amount of wall paintings in churches and mansions of Western Macedonia is being commissioned by a newly formed Greek 'bourgeoisie', influenced and inspired by the ideas of the Enlightenment, but trapped into the Ottoman cultural reality. The local painting workshops try to cope with the sumptuous demands of these patrons by westernising their iconography, but not their painting techniques. The results of this unsuccessful effort, usually awkward replicas of European art masterpieces, mark the character of Western-Macedonian painting and are easily explained by the poor education of the painters, who even in the early 20th century cannot get disengaged from the Byzantine tradition. This paper is attempting to detect the ideology embedded in this practice of replication, as well as to locate the traces of an unfinished cultural transition from the rural simplicity to the bourgeois sophistication in Western Macedonia under the Ottoman rule.



Εικ. 1. Αριστερά: Israhel van Meckenem, *Μαστίγωση*, 1480, χαλκογραφία, Staatliche Graphische Sammlung, Μόναχο. Δεξιά: Νικόλαος από το Λιντόπι, *Μαστίγωση*, 1652, τοιχογραφία, Καθολικό Μονής Μεταμόρφωσης, Δρυόβουνο Κοζάνης



Εικ. 2. Αριστερά: *Αθηνά Giustiniani*, ρωμαϊκό αντίγραφο αγάλματος των αρχών του 4ου αι. π.Χ., Μουσείο Pio-Clementino, Μουσεία του Βατικανού. Δεξιά: Παναγιώτης Μουστακλής, *Αθηνά*, αρχές 20ού αι., Οικία Δημητρίου Μπεκιάρη, Πελεκάνος Κοζάνης



Εικ. 3. Αριστερά: Χ. Δ. Μεγδάνη. *Αθηνά*, 1812, Χαλκογραφία για το «Ελληνικόν Πάνθεον» Δεξιά: *Αθηνά*, αρχές 20^{ου} αι., Οικία κληρονόμων Κωνσταντίνου Σωσσίδη, Νυμφαίο



Εικ. 4. Αριστερά: Χ. Δ. Μεγδάνη, *Άρης*, 1812, Χαλκογραφία για το «Ελληνικόν Πάνθεον». Δεξιά: *Άρης*, αρχές 20^{ου} αι., Οκία κληρονόμων Κωνσταντίνου Σωσσίδη, Νυμφαίο



Εικ. 5. Πάνω: Joseph Friedrich Leopold, *Η παρουσίαση του Χριστού στον Καϊάφα*, 1701, χαλκογραφία, Graphische Sammlung, Νυρεμβέργη. Κάτω: *Κρίσις αιμοβόρος των Ιουδαίων κατά του Ιησού Χριστού Σωτήρος του Κόσμου*, 1840, τοιχογραφία, Ναός Ταξιαρχών, Σιάτιστα



Εικ. 6. Πάνω: Jean-François Millet, *Οι σταχομαζώχτες*, 1857, λάδι σε καμβά, Musée d'Orsay, Παρίσι. Κάτω: *Οι σταχομαζώχτες*, πρώτη δεκαετία 20^{ου} αι., 29x20 εκ., οικία Λάτσου, Εράτρυρα