



**ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ**  
**ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ**  
**ΤΜΗΜΑ ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ**  
**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**  
**ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ**

**Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ ΤΟΥ ΥΨΗΛΟΥ ΚΑΙ Η ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΤΕΧΝΗ.**  
**Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ Π.Α. ΜΙΧΕΛΗ ΣΤΟ ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ ΣΥΓΚΕΙΜΕΝΟ**  
**ΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ ΜΙΣΟΥ ΤΟΥ 20<sup>ου</sup> ΑΙΩΝΑ**

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**ΜΑΡΙΑ Δ. ΛΕΜΟΝΗ**

Αθήνα 2021

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια:

**Καλλιρρόη Λινάρδου**, Επίκουρη Καθηγήτρια Ιστορίας της Τέχνης του Βυζαντίου  
και του Δυτικού Μεσαίωνα

Εξεταστική Επιτροπή:

**Ανδρέας Γιακουμακάτος**, Καθηγητής Ιστορίας, Κριτικής Ανάλυσης και Θεωρίας  
της Αρχιτεκτονικής

**Φωτεινή Ζήκα**, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, Φιλοσοφίας και Θεωρίας της Τέχνης

Copyright © ΛΕΜΟΝΗ ΜΑΡΙΑ

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. Απαγορεύεται η αντιγραφή, αναδημοσίευση, μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της παρούσας εργασίας χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη άδεια του/της συγγραφέα/ως. Κατ' εξαίρεση, επιτρέπεται η μεμονωμένη αντιγραφή τμημάτων του περιεχομένου για εκπαιδευτικό σκοπό, χωρίς πρόθεση εμπορικής ή άλλης εκμετάλλευσης, και πάντα υπό την προϋπόθεση της αναγραφής της πηγής προέλευσής του, χωρίς αυτό να σημαίνει καθ' οποιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η έγκριση της μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας από την Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών δεν υποδηλώνει απαραίτητως και αποδοχή των απόψεων του/της συγγραφέα/ως.

*Στην καθηγήτριά μου  
Κέλλυ Ανάρδου  
με ευγνωμοσύνη  
για την στήριξη και την ασφάλεια  
που μου προσέφερε*

## ΚΥΜΑ

Κάποτε ένα κύμα θα μας φέρει  
μιαν ιδέα που πέρασε  
μια στιγμή που πήγε χαμένη.

Τότε θα συνοψίσουμε πάλι τον κόσμο

Άγγελος Καλογερόπουλος  
*Το φωτεινό παράθυρο, Ίνδικτος 2004*

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ ..... σ. 5

ΕΙΣΑΓΩΓΗ ..... σ. 11

### ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ: ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ Π. ΜΙΧΕΛΗ ΚΑΙ ΤΟ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ ΤΟΥ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟΥ

Π. Α. Μιχελής (1903-1969) ... σ.17 \* Το συγγραφικό του έργο ... σ.18 \* Ο Μιχελής, αρχιτέκτονας και δάσκαλος ... σ.19 \* Η ίδρυση της Αρχιτεκτονικής Σχολής και ο εκλεκτικιστικός της προσανατολισμός ... σ.20 \* Η έδρα της Αρχιτεκτονικής Μορφολογίας και Ρυθμολογίας στο Μετσόβιο. Οι αντιλήψεις του Μιχελή για τη διδασκαλία της αρχιτεκτονικής και για το μοντέρνο κίνημα. ... σ.23 \* Οι απόψεις του Μιχελή για την ελληνική αρχιτεκτονική του μεσοπολέμου ... σ.26

### ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ: Η ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΤΕΧΝΗ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ ΚΑΙ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

Ο Μιχελής και η θέση του Βυζαντίου στο εθνικό αφήγημα ... σ.31 \* Ο ελληνικός πολιτισμός και η ιστορική συνέχεια ... σ.33 \* Οι βυζαντινές σπουδές στην Ευρώπη και η πρώτη ακαδημαϊκή έδρα Βυζαντινής ιστορίας στην Ελλάδα. ... σ.36 \* Η ενασχόληση με τη βυζαντινή τέχνη στην Ελλάδα ... σ.37 \* Η αισθητική κατηγορία του Υψηλού τόσο στη γοτθική, όσο και στη βυζαντινή αρχιτεκτονική ... σ.39 \* Η άρση του διλήμματος «Ρώμη ή Ανατολή;» έλαβε χώρα στην Κωνσταντινούπολη ... σ.41

### ΤΡΙΤΟ ΜΕΡΟΣ: Η ΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗ ΤΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΘΕΩΡΗΣΗΣ ΤΟΥ ΜΙΧΕΛΗ:

#### Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΚΑΙ Η ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Η Αισθητική ως ξεχωριστός φιλοσοφικός κλάδος ... σ.47 \* Ο Immanuel Kant και η αισθητική κρίση ... σ.49 \* Υψηλό: μια πολύπλοκη αισθητική κατηγορία ... σ.51 \* Η Σχολή της Βιέννης και ο Alois Riegl ... σ.57

### ΤΕΤΑΡΤΟ ΜΕΡΟΣ: Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Η θεωρία του Heinrich Wofflin ... σ.65 \* Από το ελληνικό στο χριστιανικό πνεύμα.  
Από το Ωραίο στο Υψηλό ... σ.69 Η έκφραση του Υψηλού στη βυζαντινή  
αρχιτεκτονική ... σ.73 \* Η έκφραση του Υψηλού στη βυζαντινή ζωγραφική ... σ.76 \*  
Η αντίστροφη προοπτική ... σ.78 \* Ο Otto Demus και το «εικονίδιο στον χώρο» - Η  
κριτική του Μιχελή ... σ.79

ΕΠΙΛΟΓΟΣ-ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ..... σ.85

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ..... σ. 89

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η εργασία αυτή αποτελεί τη διερεύνηση του διανοητικού πλαισίου της προσέγγισης της βυζαντινής τέχνης στο έργο του Π.Α. Μιχελή, *Αισθητική θεώρηση της βυζαντινής τέχνης*. Ο συγγραφέας επιχειρεί να αναδείξει τη σημασία της βυζαντινής τέχνης με τη βοήθεια ενός ερμηνευτικού σχήματος το οποίο αντλεί από τον κλάδο της φιλοσοφίας που ονομάζουμε Αισθητική.

Ο Μιχελής, που δίδαξε για πολλά χρόνια αρχιτεκτονική θεωρία στο Μετσόβιο Πολυτεχνείο, δεν επιχειρεί μια ακόμη ιστορική επισκόπηση της βυζαντινής τέχνης, αλλά επιδιώκει να τεκμηριώσει την ευρωπαϊκή της ταυτότητα, όχι βασιζόμενος στα μορφολογικά της χαρακτηριστικά, αλλά στον αισθητικό της χαρακτήρα. Εντάσσει την καλλιτεχνική δημιουργία εν γένει σε ένα σχήμα εναλλαγής των αισθητικών κατηγοριών του Ωραίου και του Υψηλού που κυριαρχούν κάθε φορά στην κοσμοθεωρία μιας εποχής και διαμορφώνουν την τέχνη της. Θεμελιώνει στη συνέχεια το επιχειρήμα του στο ότι, κατά τη γνώμη του, η αισθητική κατηγορία του Υψηλού κυριαρχεί στο σύνολο της μεσαιωνικής ευρωπαϊκής τέχνης, ανατολικής και δυτικής.

Καθώς ο συγγραφέας συνδιαλέγεται με έναν αριθμό συγχρόνων του στοχαστών, στην πλειοψηφία τους Ευρωπαίων, η εργασία αποσκοπεί αρχικά στην κατανόηση του διανοητικού περιβάλλοντος στο οποίο το βιβλίο συγκροτήθηκε και αρθρώνεται σε τρία κυρίως μέρη, εστιασμένα στις αντιλήψεις για την αρχιτεκτονική, το Βυζάντιο και την ιστορία της τέχνης τόσο στην Ευρώπη όσο και στην Ελλάδα κατά τα τέλη του 19ου και τις αρχές του 20ου αιώνα.

Το αίτημα διερεύνησης του περιεχομένου της εθνικής ταυτότητας στον ελληνικό μεσοπόλεμο συναντιέται με ανάλογα αιτήματα στο περιβάλλον της ευρωπαϊκής κρίσης που ακολουθεί τον μεγάλο πόλεμο. Όμως δεν είναι το Βυζάντιο που πρωταγωνιστεί στον σχετικό στοχασμό που είναι επηρεασμένος από τον γερμανικό ιδεαλισμό, αλλά η ελληνική αρχαιότητα. Χωρίς συγκρουσιακή πρόθεση, ο Μιχελής αρνείται να συνταχθεί με ένα ενδιαφέρον για τον βυζαντινό πολιτισμό που εξαντλείται στο κατά πόσο συνέβαλε στην κατασκευή της οργανικής συνέχειας του ελληνικού πολιτισμού από την αρχαιότητα ή στον εντοπισμό στοιχείων που συγκροτούν αποκλίσεις από τη γεωμετρική προοπτική της αναγέννησης και συναντήσεις με τη μοντέρνα τέχνη.

Υιοθετώντας μια μάλλον «εκλεκτικιστική» πρακτική επιχειρεί μία δυναμική ανάγνωση στους μετασχηματισμούς που έλαβαν χώρα στον χώρο της νοτιοανατολικής Μεσογείου κατά την ύστερη αρχαιότητα ερμηνεύοντάς την ως περίοδο μετάβασης από την κυριαρχία του Ωραίου σε αυτήν του Υψηλού στην κοσμοαντίληψη της εποχής.

Ένα ξεχωριστό τμήμα αυτής της εργασίας αναφέρεται στην κριτική που άσκησε ο Μιχελής στις απόψεις ορισμένων βυζαντινολόγων, όπως του Otto Demus για παράδειγμα, σχετικά με την εφαρμογή αντίστροφης προοπτικής στη βυζαντινή ζωγραφική, τη φροντίδα για οπτικές διορθώσεις προς χάρη του θεατή ή την κατάληψη, από τις απεικονιζόμενες μορφές, φυσικού χώρου μέσα στο ναό. Η κριτική του Μιχελή συνίσταται στο ότι παρόμοιες προσεγγίσεις προϋποθέτουν μια ορθολογική καλλιτεχνική πρόθεση, η οποία όμως στερεί από την τέχνη τη δυνατότητα της να βιωθεί.

Διατηρώντας στον χρόνο μια εύστοχη και οξυδερκή προσέγγιση της βυζαντινής τέχνης ο Μιχελής διεκδικεί και μια θέση στην αφετηρία της συζήτησης για το μερίδιο της βυζαντινής τέχνης στη συγκρότηση της ευρωπαϊκής ταυτότητας.

**Λέξεις- κλειδιά: Βυζαντινή τέχνη, Υψηλό, Αισθητική**

## ABSTRACT

This thesis is an exploration of the mental framework of P.A. Michelis regarding Byzantine art in his book *An Aesthetic Approach to Byzantine Art*. The author attempts to highlight the importance of Byzantine art by using the interpretive scheme of a branch of philosophy called Aesthetics.

Michelis, who taught theory of architecture for many years at the National Technical University of Athens, does not simply attempt another historical overview of Byzantine art, but instead, he seeks to substantiate its European identity. In doing so, he is not basing his concept on the morphological characteristics but on the aesthetical characteristics. He integrates the artistic creation in a form of aesthetic categories that alternate between the Beautiful and the Sublime that dominates the world view of each era and help to shape each era's art. According to his opinion, he bases his argument on the fact that the aesthetic category of Sublime dominates the entire Eastern and Western medieval European art.

Since the author had conversed with several contemporary thinkers, most of them European, therefore this thesis is primarily aimed at understanding the mental environment in which the book was structured. The book is divided into three main parts that focus on the concepts of: architecture, Byzantium, and in the history of art both in Europe and Greece during the late 19th and early 20<sup>th</sup> century.

The desire of the Greek people to define their national identity during the period between the two World Wars, coincides with a similar desire in the rest of Europe. However, it is not the Byzantium that played a key role in his thought, which had also been influenced by German idealism, it is the Greek antiquity instead. Without any confrontational intentions, Michelis refuses to conform to the idea that refers to how much the byzantine civilization has contributed to the organic continuation of the Greek civilization from antiquity or to the pinpointing of elements that consist of deviations from the geometric perspective of Renaissance and its encounters with modern art.

By adopting a rather "eclectic" stance, he attempts a powerful reading of the transformations that took place in the southeastern Mediterranean during late antiquity and by interpreting the transitional period from the dominance of Beautiful to this of High according to the perception of the era.

A separate part of this thesis refers to the critique that Michelis did regarding the views of certain byzantine scholars like Otto Demus for example, regarding the reverse perspective of the byzantine painting, the care for the visual corrections for the viewer's sake or the occupation, by the depicted figures of natural space inside the temple. His critique is composed of similar approaches which presuppose a rational artistic intention, which, nevertheless, deprives art the ability to be experienced.

Keeping an appropriate and insightful approach towards byzantine art, Michelis asserts a place at the starting point of the discussion in terms of the importance of the role of byzantine art to the formation of the European identity.

**Keywords: Byzantine art, Sublime, Aesthetics.**

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Αφορμή και αιτία για την παρούσα εργασία στάθηκε το βιβλίο του Παναγιώτη Μιχελή *Αισθητική θεώρηση της Βυζαντινής Τέχνης*, μια μονογραφία που εκδόθηκε το 1946. Μολονότι ως τίτλος περιλαμβάνεται από τότε μέχρι και σήμερα στις περισσότερες βιβλιογραφίες για την τέχνη της βυζαντινής εποχής, το ειδικό της θέμα δεν είναι ευρύτερα γνωστό. Η συγκεκριμένη αντίφαση εξηγείται από το γεγονός ότι το θέμα του βιβλίου δεν είναι ακριβώς μια διαχρονική επισκόπηση της τέχνης του Βυζαντινού πολιτισμού, αλλά η διατύπωση ενός αισθητικού σχήματος ανάγνωσης και ερμηνείας της Βυζαντινής τέχνης.

Με το σχήμα αυτό ο Μιχελής προσέγγισε γενικότερα την τέχνη της αρχιτεκτονικής και τα προβλήματά της και παρέμεινε συνεπής σε αυτή την προσέγγιση μέχρι το τέλος της ζωής του στο σύνολο των βιβλίων που εξέδωσε, αλλά και στη διδασκαλία των σπουδαστών στο Μετσόβιο Πολυτεχνείο όπου υπηρέτησε ως καθηγητής. Υπήρξε η μοναδική περίπτωση αρχιτέκτονα ο οποίος ασχολήθηκε αποκλειστικά με τα αισθητικά προβλήματα της αρχιτεκτονικής ήδη από το 1938, όταν παρουσιάστηκε στην Ελλάδα με την *Αισθητική τριλογία* του<sup>1</sup>.

Η προσωπική αισθητική θεώρηση του Μιχελή διαμορφώθηκε κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου, όταν σπούδαζε στην Αρχιτεκτονική Σχολή του Πανεπιστημίου της Δρέσδης στη Γερμανία, από όπου αποφοίτησε το 1926. Ο μεσοπόλεμος στις χώρες της κεντρικής Ευρώπης υπήρξε μια περίοδος κατά την οποία διαμορφώθηκε ένας στιβαρός θεωρητικός λόγος για την τέχνη, στενά συνδεδεμένος με τις ιδεολογικές συγκρούσεις για την καταγωγή των ευρωπαϊκών εθνικών κρατών<sup>2</sup>. Ο θεωρητικός αυτός λόγος επεδίωξε τη διατύπωση των θεμελιωδών αρχών που διέπουν τα καλλιτεχνικά έργα και ανέδειξε πολύ σημαντικούς στοχαστές, όπως οι Riegl, Wolfflin, Panofsky, Gombrich κ.α.

Στην εν λόγω μονογραφία του ο Μιχελής φαίνεται να είναι καλά εξοικειωμένος με το παραπάνω ευρωπαϊκό περιβάλλον, καθώς «συνδιαλέγεται» με τους περισσότερους από τους στοχαστές αυτούς, αλλά και με γνωστούς γάλλους αρχιτέκτονες και βυζαντινολόγους, άλλοτε επικαλούμενος τις απόψεις τους κι άλλοτε

---

<sup>1</sup> Δημήτρης Φιλιππίδης, *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική*, εκδ. Μελισσα, Αθήνα 1984, σελ.195.

<sup>2</sup> Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Ιστορία της Τέχνης. Η γέννηση μιας νέας επιστήμης. Από τον 19ο στον 20ο αιώνα*. εκδ. Άγρα, Αθήνα 2013, σελ. 36.

διαφωνώντας με αυτές. Το μεγάλο αυτό εύρος των αναφορών δεν αποκαλύπτει μόνο το εύρος των γνώσεών του, αλλά και το εύρος ενός ανοιχτού μυαλού που σε μια εποχή πολώσεων επέμενε να διατηρεί μια στάση σοβαρή και νηφάλια απέναντι στην επιστήμη του, ενδιαφερόμενος για όλες τις διατυπωμένες απόψεις.

Η αισθητική του θεώρηση βασίζεται κυρίως στην αισθητική κατηγορία του Υψηλού -μια κατηγορία που κυριαρχεί κατά τη γνώμη του στην βυζαντινή τέχνη- και στη διαλογική της σχέση με την κατηγορία του Ωραίου, η οποία κυριαρχεί στην κλασική τέχνη της αρχαιότητας. Η προσέγγιση του Μιχελή στην Αισθητική δεν είναι μια ιστορία της Αισθητικής, με την έννοια ότι δεν αναζητά μια βυζαντινή ή μια αρχαία αισθητική, αλλά πιστεύει στην ύπαρξη αιώνιων αρχών που διέπουν την πολύπλοκη σχέση του ανθρώπου με την τέχνη αλλά και το βίωμα της αισθητικής εμπειρίας. Με βάση αυτή τη θεώρηση επιχείρησε να αναλύσει τον χαρακτήρα της βυζαντινής τέχνης, αλλά και να κατανοήσει τον χαρακτήρα της σύγχρονής του, μοντέρνας αρχιτεκτονικής.

Ο Μιχελής πιστεύει ότι η μελέτη της βυζαντινής τέχνης έχει σημασία όχι μόνο για την κατανόηση της αρχαίας και ελληνορωμαϊκής τέχνης -στο βαθμό που, αποτελώντας ιστορικά την συνέχειά της, την μετασχηματίζει προς μια νέα κοσμοθεωρία-, αλλά έχει επίσης σημασία και για την κατανόηση της δυτικής χριστιανικής τέχνης στο βαθμό που την επηρεάζει μορφολογικά, καθώς προηγείται<sup>3</sup> χρονολογικά. Εν τέλει, ο Μιχελής θέλει να υπογραμμίσει κάτι που ενώ μοιάζει αυτονόητο, για μια σειρά από λόγους δεν ήταν πάντα δεδομένο: ότι το Βυζάντιο είναι μέρος της ευρωπαϊκής ταυτότητας.

Από τη σκοπιά αυτή θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι ο Μιχελής εμπλέκεται στη συζήτηση περί αναζήτησης της πολιτισμικής συνέχειας του ελληνικού πολιτισμού, ζήτημα που διατηρεί την επικαιρότητά του κατά την διάρκεια του μεσοπολέμου στην Ελλάδα και επηρεάζει κάποιες από τις τάσεις στην αρχιτεκτονική εκείνης της περιόδου. Τα ποιοτικά χαρακτηριστικά της εμπλοκής του Μιχελή σε αυτόν τον διάλογο, ο επιστημονικός δηλαδή και κριτικός τρόπος με τον οποίο αντιμετώπισε το Βυζάντιο σε μια εποχή που οι διχασμοί και οι αντιπαραθέσεις που σχετίζονταν μαζί του ήταν ο κανόνας, τόσο στον ελληνικό όσο και στον

---

<sup>3</sup> Παναγιώτης Μιχελής, «Η αισθητική της βυζαντινής τέχνης», στο *Αισθητικά θεωρήματα*, τόμος Β', Ίδρυμα Π. και Ε. Μιχελή, Αθήνα 1999, σελ. 3.

ευρωπαϊκό χώρο, είναι κατά τη γνώμη μου ο λόγος που η μονογραφία αυτή εξακολουθεί να έχει έναν κλασικό χαρακτήρα. Ανεξάρτητα από τη θέση του αναγνώστη ως προς τον κεντρικό τρόπο προσέγγισης, οι παρατηρήσεις του για την βυζαντινή τέχνη είναι διεισδυτικές και εύστοχες και μάλιστα σε μια περίοδο που πολλά από τα αριστουργήματα της τέχνης αυτής δεν είχαν αναδειχτεί.

Ο αρχικός προβληματισμός αυτής της εργασίας ήταν κατά πόσο το θεωρητικό σχήμα του Μιχελή μπορεί να καταστεί μια μέθοδος προσέγγισης της τέχνης του Βυζαντίου που να παραμένει χρήσιμη μέχρι σήμερα, με δεδομένο μάλιστα το γεγονός ότι το Υψηλό ως αισθητική κατηγορία έχει αποκτήσει τις τελευταίες δεκαετίες μian ασυνήθιστη επικαιρότητα στον χώρο της τέχνης και του στοχασμού γύρω από αυτή<sup>4</sup>. Ωστόσο, η προσεκτικότερη μελέτη του έργου του ανέδειξε και κάποιες παραμέτρους που δεν θα μπορούσα να αγνοήσω. Έτσι απέκτησε κεντρικό ενδιαφέρον η διερεύνηση του ιστορικού πλαισίου μέσα στο οποίο -και εξαιτίας του οποίου- διαμορφώθηκε η σκέψη του και ο τρόπος με τον οποίο αυτό μπορεί να συνέβαλε στη σύλληψη και την διατύπωση του βασικού αισθητικού σχήματος που προτείνει ο Μιχελής, καθώς αποτελεί την πρώτη απόπειρα εφαρμογής αρχών αισθητικής στην προ-νεωτερική τέχνη του Βυζαντίου.

---

<sup>4</sup> Για περισσότερα βλέπε: Βάσω Κιντή, Παναγιώτης Τουρνικιώτης, Κώστας Τσιαμπάος, (συλλογικό-επιμέλεια), *Το μοντέρνο στη σκέψη και τις τέχνες του 20ου αιώνα*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2013. Εδώ: Γιώργος Ξηροπαΐδης, «Η νεωτερική τέχνη ως τέχνη του υψηλού. Κριτικά σχόλια στην *Αισθητική θεωρία* του Adorno», σελ. 47-73.

## **Δυο λόγια για την δομή**

Επέλεξα στη δομή αυτής της εργασίας μου να αφιερώσω τα τρία πρώτα μέρη:

1. στο αρχιτεκτονικό περιβάλλον της εποχής -ευρωπαϊκό και ελληνικό- καθώς αυτό διαμορφώνει τη σκέψη του Μιχαήλ
2. στις επικρατούσες αντιλήψεις για το Βυζάντιο, τόσο στην Κεντρική Ευρώπη, όσο και στην Ελλάδα και
3. στον φιλοσοφικό στοχασμό περί τέχνης, όπως αυτός αναπτύχθηκε κυρίως στον γερμανόφωνο χώρο και κυρίως στην Αυστρία.

Έκρινα ότι όλα αυτά τα είχε υπόψιν του ο Μιχαήλ και μόνο έτσι θα μπορέσουμε να κατανοήσουμε και να προσεγγίσουμε την επιλογή του να ασχοληθεί με το Βυζάντιο αποκλειστικά σε μια μονογραφία, με δεδομένο ότι δεν ήταν βυζαντινολόγος.

Από την πλευρά μου δεν μπορώ παρά να υποθέσω ότι ένας Έλληνας φοιτητής στη Δρέσδη του μεσοπολέμου, όταν το Βυζάντιο πρωταγωνιστεί σε πολλές μελέτες και θεωρητικές αντιπαραθέσεις στη Δυτική Ευρώπη, νιώθει την ανάγκη να ασχοληθεί ιδιαίτερος μαζί του.

**ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ**

**ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ Π. Α. ΜΙΧΕΛΗ**

**ΚΑΙ**

**ΤΟ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ ΤΟΥ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟΥ**



## Π. Α. Μιχελής (1903-1969)

Ο Παναγιώτης Μιχελής γεννήθηκε στις 20 Δεκεμβρίου του 1903 στην Πάτρα και σπούδασε αρχιτεκτονική στο Πολυτεχνείο της Δρέσδης. Επέστρεψε στην Ελλάδα, εργάστηκε για λίγο ως αρχιτέκτονας και ξεκίνησε την ακαδημαϊκή του καριέρα αρχικά ως επιμελητής στην Αρχιτεκτονική Σχολή του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου και στη συνέχεια, το 1941, ως τακτικός Καθηγητής στην έδρα της Αρχιτεκτονικής Μορφολογίας και Ρυθμολογίας μέχρι το 1969, οπότε και συνταξιοδοτήθηκε. Τον ίδιο χρόνο πέθανε απροσδόκητα από καρδιακή προσβολή. Παρόλο που εκπόνησε κάποιες σημαντικές αρχιτεκτονικές μελέτες στην αρχή της σταδιοδρομίας του στην Δρέσδη, την Πάτρα και την Αθήνα, από πολύ νωρίς αφιερώθηκε σχεδόν αποκλειστικά στη θεωρία της αρχιτεκτονικής και την φιλοσοφία της τέχνης. Ο Μιχελής ήταν ουσιαστικά ο πρώτος αρχιτέκτονας που εργάστηκε ως θεωρητικός της αρχιτεκτονικής στην Ελλάδα. Δίδαξε ως επισκέπτης καθηγητής σε αρκετά ευρωπαϊκά και αμερικανικά πανεπιστήμια,<sup>5</sup> και πήρε ενεργό μέρος σε πολλά διεθνή συνέδρια, συμπόσια και συναντήσεις, μέσω ανακοινώσεων σχετικών με την αρχιτεκτονική, τη βυζαντινολογία και την αισθητική. Το 1960 διοργάνωσε ο ίδιος το Δ' Διεθνές Συνέδριο Αισθητικής των Αθηνών και φρόντισε για την έκδοση των *Πεπραγμένων* του, ενώ κατά τη διάρκεια του Συνεδρίου ίδρυσε την Ελληνική Εταιρεία Αισθητικής,<sup>6</sup> και πραγματοποίησε την έκδοση του ετήσιου περιοδικού της Εταιρείας, τα *Χρονικά Αισθητικής*<sup>7</sup>, το οποίο κυκλοφορεί έως και σήμερα.

Η ίδρυση της Εταιρείας, στην οποία διετέλεσε πρώτος πρόεδρος και διατήρησε αυτή τη θέση έως και τον θάνατό του το 1969, υπήρξε η έμπρακτη επιβεβαίωση της μεγάλης σημασίας που απέδιδε στην Αισθητική, καθώς και της ιδιαίτερης μέριμνας που επέδειξε για την ανάπτυξη του κλάδου αυτού στη χώρα μας.

---

<sup>5</sup> Κώστας Τσιαμπάος, *Αμφίθυμη Νεωτερικότητα 9+1 κείμενα για τη μοντέρνα αρχιτεκτονική στην Ελλάδα*, εκδ. Επίκεντρο, Αθήνα 2017, σελ. 19.

<sup>6</sup> Η Διεθνής Ένωση Αισθητικής (International Association for Aesthetics) είχε ήδη πραγματοποιήσει τρία Διεθνή Συνέδρια, στο Βερολίνο το 1913, στο Παρίσι το 1937 και στη Βενετία το 1956, όταν πραγματοποίησε, με πρωτοβουλία του Παναγιώτη Μιχελή, το τέταρτο στην Αθήνα το 1960. Η δράση της Ένωσης συνεχίζεται έως σήμερα. Μη διαθέτοντας μόνιμη έδρα αποφάσισε το 1998 να αναθέσει στη Βιβλιοθήκη του Ιδρύματος Μιχελή τη στέγαση του Αρχείου της, όπου και το υλικό αυτό ψηφιοποιείται. Ιστότοπος: [www.hellenicaesthetics.gr](http://www.hellenicaesthetics.gr)

<sup>7</sup> Για τη συσχέτιση αρχιτεκτονικής και Αισθητικής στην πορεία του συγκεκριμένου περιοδικού για τα επόμενα χρόνια από την ίδρυσή του, βλέπε Β. Πετρίδου, καθηγήτριας Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής στο Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του Πανεπιστημίου Πατρών, ομιλία με θέμα «Η αρχιτεκτονική ανάμεσα στην Επιστήμη και στην Τέχνη: Κείμενα αρχιτεκτονικής στα *Χρονικά Αισθητικής* (1962-2010)», στο Α' Συνέδριο Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής στην ΑΣΚΤ, Μάιος 2014 (Ανδρέας Γιακουμακάτος (επιμ.), *Ελληνική Αρχιτεκτονική στον 20ο και 21ο αιώνα. Ιστορία-Θεωρία-Κριτική*, Τόμος Πρακτικών, Gutenberg, Αθήνα 2016, σελ. 561-571).

Ιδρυτικά μέλη της Εταιρείας ήταν, μεταξύ άλλων, ο τεχνοκριτικός Αλέξανδρος Ξύδης, ο ζωγράφος Νίκος Χατζηκυριάκος Γκίκας, ο καθηγητής φιλοσοφίας Ευάγγελος Μουτσόπουλος, ο ποιητής Τάκης Παπατσώνης, ο αρχιτέκτονας Δημήτρης Φατούρος, ο καθηγητής φιλοσοφίας Δημήτρης Νιάνιας, και ο Παύλος Μυλωνάς που υπήρξε και τακτικός καθηγητής στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών από το 1956 έως το 1982 στην έδρα της Ρυθμολογίας.

### **Το συγγραφικό του έργο**

Τα βασικά συγγράμματα του Μιχελή είναι ενδεικτικά και των βασικών διανοητικών του ενδιαφερόντων. Σε αυτά παρέμεινε σταθερά προσηλωμένος μέχρι το θάνατό του, αποσαφηνίζοντας ή αναπτύσσοντας περαιτέρω διάφορα καίρια σημεία τους μέσα από ένα σύνολο δημοσιεύσεων που συγκέντρωσε, επιμελήθηκε και όπου ήταν απαραίτητο μετέφρασε, σε τρεις τόμους, υπό τον γενικό τίτλο *Αισθητικά Θεωρήματα*. Το 1937 με την έκδοση της *Αισθητικής Τριλογίας* εκδηλώνει συγγραφικά για πρώτη φορά τον φιλοσοφικό προσανατολισμό της σκέψης του με έναν ποιητικό τρόπο, ενώ με το δεύτερο, που έχει τον τίτλο *Η Αρχιτεκτονική ως Τέχνη* διερευνά τους βασικούς θεωρητικούς νόμους που συγκροτούν την τέχνη της αρχιτεκτονικής με έναν αυστηρά επιστημονικό τρόπο. Το βιβλίο αυτό, το οποίο παρουσιάστηκε από τον Αναστάσιο Ορλάνδο στην Ακαδημία το 1941, και συνόψιζε την αισθητική του θεώρηση, ήταν το κύριο εγχειρίδιο για τους σπουδαστές του στα επόμενα τριάντα χρόνια της διδασκαλίας του<sup>8</sup>.

Το 1946 εκδόθηκε η *Αισθητική Θεώρηση της Βυζαντινής Τέχνης*, που παρουσιάστηκε στην Ακαδημία το 1947 από τον βυζαντινολόγο Γεώργιο Σωτηρίου. Το 1955 το βιβλίο κυκλοφόρησε στην αγγλική γλώσσα με πρόλογο του Sir Herbert Read και το 1959 στη γαλλική γλώσσα. Τον ίδιο χρόνο, το 1946, δημοσιεύτηκε και η μελέτη του για την Αγία Σοφία Κωνσταντινουπόλεως, η οποία ασχολείται με την πρώτη, την αρχική μορφή του ναού, πριν την ανακατασκευή που υλοποιήθηκε από τον Ισίδωρο τον νεότερο, αλλά και με τη γενικότερη αισθητική αυτού του τόσο σημαντικού κτίσματος<sup>9</sup>. Ένα ακόμη βιβλίο, που εκδόθηκε το 1955 με τίτλο *Η Αισθητική της Αρχιτεκτονικής του Μπετόν-Αρμέ*, συμπληρώνει τα ενδιαφέροντά του, που εστιάστηκαν στην αισθητική προσέγγιση της αρχαίας ελληνικής κλασικής

---

<sup>8</sup> Δημήτρη Κωνσταντινίδη, «Τάκης Μιχελής», *Νέα Εστία*, 86/1018 (Δεκέμβριος 1969), σελ. 1710-1716, εδώ σελ.1712.

<sup>9</sup> ό.π., σελ. 1713.

τέχνης, της βυζαντινής και της σύγχρονης. Δημοσίευσε ακόμη συλλογές αρχιτεκτονικών μελετών και σχεδίων, καθώς και τέσσερις συλλογές ποιημάτων. Ο Μιχελής προσέγγισε την αρχιτεκτονική με την πεποίθηση ότι τη διέπουν σταθερές αισθητικές αρχές και με βάση τις αρχές αυτές μελέτησε την αρχαία ελληνική, την βυζαντινή, αλλά και την μοντέρνα αρχιτεκτονική, χωρίς να τον απασχολήσει ιδιαίτερα στο ζήτημα της ελληνικότητας, το οποίο διατηρούσε ακόμα στην εποχή του την επικαιρότητά του<sup>10</sup>.

### **Ο Μιχελής αρχιτέκτονας και δάσκαλος.**

Το συγγραφικό έργο του Παναγιώτη Μιχελή συνδέεται πολύ στενά με τη διδασκαλία του στο Μετσόβιο Πολυτεχνείο. Σε ομιλία του στο Συμπόσιο που οργάνωσε η Βρετανική Εταιρεία Αισθητικής στο Λονδίνο το 1969, έτος του θανάτου του, με τίτλο «Διδασκαλία Αισθητικής και καλλιτεχνική εμπειρία»,<sup>11</sup> χρησιμοποιεί α' ενικό πρόσωπο για να περιγράψει το μάθημα με το οποίο συνέδεσε τη διδακτική του εμπειρία «επί του θέματος της αισθητικής» στο Πανεπιστήμιο:

Η εμπειρία μου επί του θέματος της αισθητικής στο Πανεπιστήμιο προέρχεται από τη διδασκαλία της στο Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, και ειδικότερα στη Σχολή Αρχιτεκτόνων, όπου αρχικώς μου ανετέθη να διδάσκω Αρχιτεκτονική Μορφολογία και Ρυθμολογία. Το μάθημα συνεστήθη κατά τον 19ο αιώνα, όταν η αρχιτεκτονική ήτο κυρίως μίμησις της κλασικής ή μεσαιωνικής μορφολογίας. Περί το τέρμα του αιώνας μάλιστα, ότε επεκράτησε ο εκλεκτικισμός, η αρχιτεκτονική κατέστη καθαρή μίμησις κάθε ρυθμού του παρελθόντος.

Ο Αλέξανδρος Παπαγεωργίου, αρχιτέκτονας και καθηγητής στο Πολυτεχνείο, και παλαιότερα φοιτητής του Μιχελή, συμπληρώνει: Το αρχικό πρόγραμμα της έδρας, «που είχε καταρτιστεί το 1917 με την ίδρυση της Σχολής Αρχιτεκτόνων, στηριζόταν στην έρευνα της αρχιτεκτονικής μέσα από τους ρυθμούς και τις μορφές της τέχνης

---

<sup>10</sup> Κώστας Τσιαμπάος, *Αμφίθυμη Νεωτερικότητα, ...ό.π.*, σελ 19.

<sup>11</sup> Παναγιώτη Μιχελή, *Αισθητικά θεωρήματα*, Ίδρυμα Π.&Ε. Μιχελή τόμος Γ', Αθήνα 1990, σελ. 43-47.

αυτής, όπως άλλωστε υποδηλώνεται και με τον τίτλο της έδρας, και όχι αναγκαστικά των κανόνων Αισθητικής με βάση τους οποίους δημιουργούνται τα έργα αυτά»<sup>12</sup>.

### **Η ίδρυση της Αρχιτεκτονικής Σχολής και ο εκλεκτικιστικός της προσανατολισμός**

Η ευρωπαϊκή αρχιτεκτονική στον μεσοπόλεμο χαρακτηρίζεται από την κυριαρχία του λεγόμενου διεθνούς στυλ, μιας αρχιτεκτονικής που ήρθε σε ρήξη με ό,τι είχε προηγηθεί, δηλαδή με τη μορφοκρατία του νεοκλασικισμού, την πολυσυλλεκτικότητα του εκλεκτικισμού και τον τονισμένο διακοσμητισμό του μεταβατικού Art Nouvó<sup>13</sup>. Οι κοινωνικοοικονομικές όμως συνθήκες που επικρατούσαν στην Ελλάδα στις αρχές του αιώνα θα την κρατήσουν σε απόσταση από τις ευρωπαϊκές εξελίξεις και η μετάβαση από έναν κλασικίζοντα εκλεκτικισμό με μεγάλη χρονική διάρκεια, σε μια διαφορετική αρχιτεκτονική, θα αργήσει<sup>14</sup>. Παρ' όλ' αυτά, στον ακαδημαϊκό χώρο, ακόμη και στην εποχή του μοντερνισμού διατηρήθηκαν στη βάση της αρχιτεκτονικής διδασκαλίας οι θεωρίες περί μορφής, που προέκυψαν από τον εκλεκτικισμό<sup>15</sup>.

Η Αρχιτεκτονική Σχολή του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου ιδρύθηκε το 1917 «επί κυβερνήσεως Ελευθερίου Βενιζέλου και υπουργίας Αλεξάνδρου Παπαναστασίου»<sup>16</sup>. Πρωταγωνιστικές μορφές στην ίδρυσή της ήταν οι αρχιτέκτονες Αλέξανδρος Νικολούδης και Ernest Hebrard. Συνδεδεμένος με στενή φιλία με τον Βενιζέλο και τον Παπαναστασίου, ο Νικολούδης συνεργάστηκε μαζί τους στην υλοποίηση του οράματός τους για τον αστικό εκσυγχρονισμό της χώρας, ένα όραμα που προσέδιδε ιδιαίτερη βαρύτητα στην εκπαίδευση και μάλιστα στην επαγγελματική κατάρτιση.

---

<sup>12</sup> Αλέξανδρος Ν. Παπαγεωργίου, *Η ιδέα της αρχιτεκτονικής μέσα από τη στοχαστική διδασκαλία του Π.Α.Μιχελή*, σειρά Βιβλιοθήκη Αισθητικής, εκδ. Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή, Αθήνα 2010, σελ. 3.

<sup>13</sup> Αντώνης Κωτίδης, *Μοντερνισμός και «παράδοση» στην ελληνική τέχνη του μεσοπολέμου*, εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1993, σελ. 31.

<sup>14</sup> Αντρέας Γιακουμακάτος *Η Αρχιτεκτονική και η Κριτική*, εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 2009, σελ. 402.

<sup>15</sup> Αλέξανδρος Ν. Παπαγεωργίου, *Η ιδέα της αρχιτεκτονικής*, σελ.17.

<sup>16</sup> Αμαλία Κωτσάκη, «Οι προϋποθέσεις για την ίδρυση της Σχολής Αρχιτεκτόνων ΕΜΠ. Πρωταγωνιστικές μορφές και οργανωτικά πρότυπα» (εισήγηση από το Συνέδριο, σελ. 67-79, εδώ σελ.70) στο *170 χρόνια Πολυτεχνείο. Οι μηχανικοί και η τεχνολογία στην Ελλάδα*, τομ. Α', εκδ. Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα 2012, (πρακτικά Συνεδρίου που πραγματοποιήθηκε στην Πολυτεχνειούπολη Ζωγράφου στις 4 και 5 Μαρτίου 2009).

Ο στόχος του Νικολούδη ήταν η δημιουργία μιας Σχολής στα πρότυπα της École des Beaux-Arts του Παρισιού όπου και ο ίδιος είχε φοιτήσει. Ο λόγος για τον οποίο η επιλογή αυτή είχε έναν εκσυγχρονιστικό χαρακτήρα ήταν ότι η Σχολή είχε διεθνή καταξίωση, καθώς όλες οι νεοϊδρυθείσες σχολές Αρχιτεκτονικής στις αρχές του 20ου αιώνα είχαν υιοθετήσει το εκπαιδευτικό της πρόγραμμα και επίσης ευθυγραμμίζονταν με το γεγονός ότι μέχρι τότε ήταν σχεδόν πάγια επιλογή του Ελληνικού Κράτους να μεταφέρει αυτούσια θεσμικά πρότυπα από την Ευρώπη προκειμένου να επιτευχθεί ο στόχος του εξευρωπαϊσμού του<sup>17</sup>.

Η σχολή των Beaux-Arts εξέφραζε τις αρχές της γαλλικής αρχιτεκτονικής σκέψης, η οποία έχοντας τις ρίζες της στον ορθολογισμό του Διαφωτισμού, διαπνεόταν από ένα πνεύμα αμφισβήτησης όλων των κατεστημένων συστημάτων που βασιζόνταν στη μίμηση παλαιότερων αρχιτεκτονικών μορφών. Έτσι η τάση που επικρατούσε εκείνη την εποχή στη Σχολή ήταν η απόρριψη του νεοκλασικισμού και η κυριαρχία του εκλεκτικισμού. Αναγνωρίζοντας στον αρχιτέκτονα το δικαίωμα να επιλέγει με ελευθερία στοιχεία από διάφορες περιόδους του παρελθόντος της αρχιτεκτονικής και να τα χρησιμοποιεί στα κτίρια που σχεδιάζει, ο εκλεκτικισμός ήταν συνεπής με αυτήν την ορθολογιστική αντίληψη και ταυτόχρονα δημιουργούσε τις προϋποθέσεις για να παραχθεί ένας γόνιμος θεωρητικός λόγος για το μέλλον της αρχιτεκτονικής που θα αξιοποιούσε καινούργιες γνώσεις για το παρελθόν.<sup>18</sup>

Η περίοδος του εκλεκτικισμού, που επικρατεί στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα και στις αρχές του 20ου, συνδέει τον νεοκλασικισμό που προηγήθηκε με το μοντέρνο. Για όσο διάστημα η θεώρηση της αρχιτεκτονικής αυτής τάσης έγινε μέσα από το πρίσμα της μοντέρνας αρχιτεκτονικής που ακολούθησε, ο εκλεκτικισμός κατηγορήθηκε για την «δυσαρμονία του ρυθμολογικού περιβλήματος προς την κατασκευή και τη λειτουργική διάταξη των κτιρίων»<sup>19</sup>, για τη δυσκολία με άλλα λόγια να αναγνωριστεί στον σίδηρο κάτι περισσότερο από μια απλώς οικοδομική δυνατότητα. Όμως το ερώτημα «Σε ποιό στιλ θα έπρεπε να χτίζουμε;» βασάνισε τους αρχιτέκτονες της Ευρώπης όλο τον 19ο αιώνα<sup>20</sup>. Η προσπάθεια να δοθεί απάντηση σ' αυτό το ερώτημα γέννησε ορισμένες θεωρίες, οι οποίες αναζήτησαν τους νόμους που

---

<sup>17</sup> Αμ. Κωτσάκη, ό.π., σελ. 76.

<sup>18</sup> ό.π., σελ. 72.

<sup>19</sup> Από το άρθρο του Παναγιώτη Τουρνικιώτη, «Συμβολή στην ψύχραιμη θεώρηση μιας αμφιλεγόμενης περιόδου», *Αρχιτεκτονικά Θέματα*, 24/1990. Αφιέρωμα: «Από την κλασική παράδοση στον νεοτερισμό», σελ. 44-82. Επιμέλεια αφιερώματος: Παναγιώτης Τουρνικιώτης. Εδώ, σελ. 45.

<sup>20</sup> David Watkin, *Ιστορία της Δυτικής αρχιτεκτονικής*, εκδ. ΜΙΕΤ, Αθήνα 2005, σελ. 490.

διέπουν την δημιουργία των μορφών. Στην πραγματικότητα αποκαλύπτανε την ανάγκη να ανανεωθούν οι μορφές της κατασκευής χωρίς να θυσιαστεί η καλλιτεχνική διάσταση του έργου.

Ο Gottfried Semper (1803-1879), ο σπουδαιότερος θεωρητικός της αρχιτεκτονικής στη Γερμανία του 19ου αιώνα ο οποίος έχτισε τα πιο σημαντικά του κτίρια στη Δρέσδη, πίστευε πως το διακοσμητικό μοτίβο προηγείται της κατασκευής, αρκεί να συμβολίζει υψηλές ιδέες, πολιτικές και θρησκευτικές ιδέες, δηλαδή, που μπορεί να διαμορφώνουν την κατασκευή, και ηθικά στοιχεία, όπως, για παράδειγμα, το τζάκι στο κέντρο του σπιτιού. Αυτή η πλευρά της σκέψης του Semper άσκησε γοητεία σε σημαντικούς αρχιτέκτονες της προϊστορίας του Μοντέρνου, όπως ήταν φερ' ειπείν ο Frank Lloyd Wright στο Σικάγο<sup>21</sup>.

Η αμφισβήτηση του μοντερνισμού τώρα πια, δηλαδή μετά το πέρασμα στο μεταμοντέρνο, μας επιτρέπει να προσεγγίσουμε αυτή την περίοδο με τα δικά της κριτήρια και να την αντιμετωπίσουμε χωρίς προκατάληψη, ως μια περίοδο που «αμφισβήτησε τη μορφολογική συνοχή του κλασικισμού και πέρασε στη μορφολογική συνοχή του μοντερνισμού»<sup>22</sup>. Ως μια περίοδο δηλαδή που αναρωτήθηκε ξανά για το νόημα και τις αρχές της αρχιτεκτονικής και ανταποκρίθηκε στη νέα πλουραλιστική αντίληψη του κόσμου. Ιδωμένη μέσα από αυτό το πρίσμα μπορούμε να συμφωνήσουμε πως η εισαγωγή των αρχών της Beaux-Arts στην ελληνική Σχολή Αρχιτεκτονικής «προετοίμασε το έδαφος για τον εκσυγχρονισμό που προήλθε από το μοντέρνο κίνημα ως αποτέλεσμα κοινωνικών και οικονομικών συνθηκών»<sup>23</sup>.

Κατά μία έννοια, αυτό το πνεύμα του ορθολογισμού που διέκρινε τον εκλεκτικισμό διατηρήθηκε στον ευρωπαϊκό μεσοπόλεμο, στην αρχιτεκτονική που τη λέμε μοντέρνα, διεθνή ή φονξιοναλιστική, και η οποία κυρίως προσπάθησε να επιλύσει κοινωνικοπολιτικά και ιδεολογικά ζητήματα όπως ήταν ο πολεοδομικός σχεδιασμός, οι ανάγκες της στέγασης, η εκβιομηχάνιση της δόμησης και ο πολιτικός ρόλος που διαδραματίζει στην ανθρώπινη ζωή το δομημένο περιβάλλον<sup>24</sup>. Στην

---

<sup>21</sup> Watkin, ό.π., σελ.490-492.

<sup>22</sup> Π. Τουρνικιώτη, ό.π., σελ.45.

<sup>23</sup> Α. Κωτσάκη, ό.π., σελ.75.

<sup>24</sup> Αντρέας Γιακουμακάτος, «Ο ευρωπαϊκός ρασιοναλισμός και η Ελλάδα του μεσοπολέμου. Μια συγκριτική θεώρηση της αυτόχθονης σύγχρονης αρχιτεκτονικής παραγωγής», *Αρχιτεκτονικά Θέματα*, 16/1982, σ. 75-92. Βλ. και Αντρέας Γιακουμακάτος, *Η Αρχιτεκτονική και η Κριτική*, εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 2009, σελ. 161-191, όπου ο συγγραφέας εξηγεί για ποιο λόγο επιλέγει την χρήση του όρου ρασιοναλισμός για την ευρωπαϊκή αρχιτεκτονική του μεσοπολέμου, θεωρώντας τον πιο ακριβή.

Ελλάδα οι προβληματισμοί αυτοί μεταφέρονται από το ευρωπαϊκό περιβάλλον μέσω αρχιτεκτόνων που επιστρέφουν από σπουδές στο εξωτερικό, μέσω ξένων περιοδικών αρχιτεκτονικής, μέσω της διοργάνωσης του Δ΄ συνεδρίου των CIAM (Congrès Internationaux d' Architecture Moderne) στην Αθήνα το 1933, αλλά κυρίως μέσω της υλοποίησης των εκσυγχρονιστικών προγραμμάτων της κυβέρνησης Βενιζέλου, δηλαδή τη στεγαστική αποκατάσταση των προσφύγων με την ανέγερση προσφυγικών συνοικισμών, και με το πρόγραμμα οικοδόμησης σχολικών κτιρίων μεταξύ των ετών 1928-1932<sup>25</sup>. Ο Μιχελής αντιμετώπισε με κριτική στάση τη «νέα αρχιτεκτονική», όπως την ονόμαζε, θέλοντας να προλάβει τις αρνητικές πλευρές που θα προκαλούσε η άκριτη υιοθέτηση μιας μορφολογίας που ήταν φερμένη από το περιβάλλον που τη γέννησε σε ένα περιβάλλον με εντελώς διαφορετικές προϋποθέσεις και συνθήκες. Στην ουσία πίστευε στην αξία της μελέτης των μορφών, διότι η μελέτη αυτή σε συνδυασμό με τη διδασκαλία της θεωρίας της αρχιτεκτονικής θα μπορούσε να απελευθερώσει τους φοιτητές του.

### **Η έδρα της Αρχιτεκτονικής Μορφολογίας και Ρυθμολογίας στο Μετσόβιο. Οι αντιλήψεις του Μιχελή για τη διδασκαλία της αρχιτεκτονικής και για το μοντέρνο κίνημα.**

Το μάθημα, όπως έκρινε η Σχολή, διατήρησε τον τίτλο «Αρχιτεκτονική Μορφολογία και Ρυθμολογία», χωρίς να ακολουθήσει το παράδειγμα των αγγλοσαξονικών χωρών και να ονομαστεί «Θεωρία της Αρχιτεκτονικής», για δύο κυρίως λόγους, όπως εξηγεί ο Μιχελής. Ο πρώτος, για λόγους παραδόσεως, αλλά ο δεύτερος και πιο σημαντικός, διότι αυτό το μάθημα δεν είχε στην ουσία θεωρητικό χαρακτήρα: ήταν πρακτική διδασκαλία σύγχρονων μορφών, είχε δημιουργική και καλλιτεχνική ταυτότητα. Διατηρώντας λοιπόν την ονομασία, αλλά τροποποιώντας το περιεχόμενο, δηλαδή εισάγοντας τη διδασκαλία των σύγχρονων αρχιτεκτονικών μορφών, διατηρήθηκε ο μορφολογικός προσανατολισμός ως μοχλός ανάπτυξης της κρίσης των σπουδαστών: «Είναι ωσάν να συγκέντρωσε τις αισθητικές κρίσεις που ανταλλάσσονται μεταξύ δασκάλου (maître) και μαθητών στα εργαστήρια (ateliers), και να τους έδωσε ειρμό,

---

<sup>25</sup> Αντρέας Γιακουμακάτος, *Η Αρχιτεκτονική και η Κριτική*, ό.π., σελ.172.

καλύπτοντας τα κενά που παρουσιάζονται όταν οι κρίσεις αυτές δεν συστηματοποιούνται μεθοδολογικά».<sup>26</sup>

Ο Μιχελής κατανοούσε ότι δεν ήταν δυνατό να συνεχιστεί η διδασκαλία «της γραμματικής και του συντακτικού των ρυθμών του παρελθόντος» στους σπουδαστές, και ότι η επιθυμητή αναζήτηση σύγχρονων μορφών δεν μπορούσε να στηριχθεί στον Βιτρούβιο ή τον Παλλάντιο. Η διδασκαλία θα έπρεπε να συμβάλει στην κατανόηση των προτάσεων που είχαν κάνει οι πρωτοπόροι της νέας εποχής, όπως τους χαρακτηρίζει: ο Sullivan, ο Berlaghe, ο Wright, ο Le Corbusier, ο Gropius κ.α. Ο κίνδυνος που διέβλεπε ήταν να ανατραπεί η ισορροπία, να περάσει δηλαδή η διδασκαλία στο άλλο άκρο και να «ξεριζωθεί από την παράδοση της αρχιτεκτονικής που στην Ευρώπη ήταν μεγάλη και βαριά». Για τον Μιχελή μόνο «η φιλοσοφική ενατένιση της ουσίας, της μορφής, του ρυθμού και της τέχνης γενικότερα» θα μπορούσε να εξασφαλίσει μια τέτοια ισορροπία, έναν συνδυασμό στοχαστικής μελέτης του παρελθόντος και του παρόντος όχι σε μορφολογικό, αλλά σε καλλιτεχνικό επίπεδο. Μόνο η Αισθητική ήταν κατάλληλη, «ως πέραν τόπου και χρόνου θεώρηση της τέχνης»<sup>27</sup>. Διαμορφώθηκε λοιπόν μια αρχιτεκτονική διδασκαλία που δεν ήταν διδασκαλία της Αισθητικής με τρόπο φιλοσοφικό, αλλά ένας συνδυασμός θεωρίας και καλλιτεχνικής διδασκαλίας σύγχρονων μορφών.

Παρουσιάζει κατά τη γνώμη μου στο σημείο αυτό ιδιαίτερο ενδιαφέρον ότι ο Μιχελής προτείνει τη διεύρυνση αυτού του τρόπου διδασκαλίας σε όλες τις σχολές Καλών Τεχνών: «Θα έπρεπε ίσως να γίνεται και στα Πανεπιστήμια, όπου διδάσκεται η Αρχαιολογία και η Ιστορία της Τέχνης, χωρίς καμιά ταυτόχρονη καλλιτεχνική εμπειρία, και μάλιστα σε ανθρώπους που πρόκειται να ασχοληθούν με την τέχνη, όπως οι αρχαιολόγοι».<sup>28</sup>

Γνωρίζοντας τις θεωρητικές αλλά και τις πρακτικές δυσκολίες της πρότασής του, επιμένει πως η θεώρηση που δικαιώνει ένα έργο τέχνης είναι η φιλοσοφική και κριτική προσέγγιση, κι αυτό επιτυγχάνεται μόνο με την καλλιτεχνική εμπειρία, ενώ ο καλλιτέχνης από την άλλη μεριά, με τη θεωρητική κατάρτιση, αποφεύγει το δογματισμό καθώς, μέσω της καλλιτεχνικής διαίσθησης -μιας *ignorance savante* όπως

---

<sup>26</sup> Παναγιώτης Μιχελής, "Διδασκαλία αισθητικής και καλλιτεχνική εμπειρία", στο *Αισθητικά θεωρήματα*, εκδ. Ίδρυμα Π. και Ε. Μιχελή, τόμος Γ', Αθήνα 1990, σελ. 45.

<sup>27</sup> Μιχελή, ό.π., σελ. 44.

<sup>28</sup> Μιχελή, ό.π. σελ. 45.

χαρακτηριστικά γράφει- αντιλαμβάνεται τα μηνύματα, αλλά με τρόπο κυρίως διαισθητικό.

Στη σκέψη του Μιχελή η αισθητική, δηλαδή η φιλοσοφική θεώρηση της καλλιτεχνικής δημιουργίας, ήταν η μόνη που μπορούσε να παρακάμψει τις προφανείς δεσμεύσεις που προκύπτουν από κατασκευαστικές λεπτομέρειες ή μορφικές διαφοροποιήσεις, και να συνομιλήσει με τις βαθύτερες πολιτιστικές ροπές. Άλλωστε η βασική του διαφωνία με την αναζήτηση της λεγόμενης «λειτουργικότητας» στην μοντέρνα αρχιτεκτονική ήταν μήπως, διογκούμενη αυτή η τάση, οδηγήσει στην απόλυτη εξάρτηση της μορφής του κτιρίου από τεχνικούς παράγοντες. Ο βασικός του στόχος παρέμενε πάντα, όχι τόσο να διδάξει στους φοιτητές του την εξέλιξη των αρχιτεκτονικών μορφών του παρελθόντος, όσο να τους καλλιεργήσει τη δυνατότητα να τις αποτιμούν κριτικά, προκειμένου να δημιουργήσουν νέες.

Οι απόψεις του Μιχελή για τις εξελίξεις στην διεθνή αρχιτεκτονική παρουσιάζονται πολύ αναλυτικά στο βιβλίο του *Η Αρχιτεκτονική ως Τέχνη* και σε αυτές είναι δυνατό να κατανοήσει κανείς καλύτερα τις επιφυλάξεις του για την τροπή που έπαιρνε το κίνημα του μοντερνισμού και την πεποίθησή του ότι η διδασκαλία της αισθητικής θεώρησης ήταν απαραίτητη για την γενιά των αρχιτεκτόνων που ήταν τότε σπουδαστές του. Αναφερόμενος στην εποχή του εκλεκτικισμού, διακρίνει σε αυτήν την αγωνία για την αναζήτηση ενός νέου αρχιτεκτονικού ρυθμού, αλλά ασκεί κριτική στον εκλεκτικισμό για την περαιτέρω απομάκρυνση της τέχνης από την τεχνική, μια απομάκρυνση πάντως που θεμελίωσε η εκβιομηχάνιση. Παραθέτοντας την προκήρυξη του Συνεδρίου του Sarraz<sup>29</sup> γράφει πως η αρχιτεκτονική, στο διάστημα μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, «θέλοντας να κάνει περιεχόμενό της τη νέα κοινωνική πραγματικότητα και μέσο της τη νέα τεχνική» αρνήθηκε πλήρως τη μορφολογία του παρελθόντος και άρα και τη δυνατότητα του εξαγνισμού της, κάτι το οποίο την αποσυνέδεσε από το παρελθόν, αλλά και από το μέλλον της<sup>30</sup>.

Επιχειρώντας να κρίνει την νέα αρχιτεκτονική με βάση τις ίδιες τις αρχές της, εντοπίζει την αδυναμία της στην υπερβολική μέριμνα για την εξυπηρέτηση των λειτουργικών αναγκών του ανθρώπου χωρίς όμως την παράλληλη μέριμνα για τις

---

<sup>29</sup> Πρόκειται για το ιδρυτικό κείμενο των CIAM, των Διεθνών Συνεδρίων Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής, που θεσπίστηκαν το 1928 στη βίλα La Sarraz στην Ελβετία.

<sup>30</sup> Π. Μιχελή, *Η Αρχιτεκτονική ως Τέχνη*, Γ΄ έκδοση, Αθήνα 1965, σελ. 306.

ψυχικές και πνευματικές του ανάγκες<sup>31</sup>. Η εξυπηρετική «μηχανή-κατοικία», όπως την οραματίστηκε ο Le Corbusier, θέλησε να αντιμετωπίσει τον χαρακτήρα της «ομαδικότητας» των σύγχρονων πόλεων, όπως γράφει χαρακτηριστικά ο Μιχελής, «αλλά το πρόβλημα της σύγχρονης αρχιτεκτονικής και πολεοδομίας δεν είναι απλώς κοινωνικό, είναι και πολιτειακό και κατά βάση ανθρώπινο».<sup>32</sup>

### **Οι απόψεις του Μιχελή για την ελληνική αρχιτεκτονική του μεσοπολέμου.**

Η κυριαρχία του νεοκλασικισμού στην ελληνική αρχιτεκτονική του 19ου αιώνα συνέδεε την Αθήνα με την ελληνική αρχαιότητα αλλά και με την δυτική Ευρώπη. Ικανοποιούσε δηλαδή ταυτόχρονα το αίτημα της σύνδεσης με τις ευρωπαϊκές αρχιτεκτονικές τάσεις και το αίτημα της διαμόρφωσης μιας ελληνικής αρχιτεκτονικής ταυτότητας. Όταν ο νεοκλασικισμός υποχώρησε, το αίτημα της ταυτότητας διατήρησε τη ζωτικότητα του και νομιμοποίησε την επανεξέταση του παρελθόντος υπό το πρίσμα της αδιάσπαστης συνέχειας του ελληνικού πολιτισμού στο περιβάλλον του εκλεκτικισμού. Στη διάρκεια του μεσοπολέμου, αρχιτέκτονες όπως ο Αριστοτέλης Ζάχος ή ο Δημήτρης Πικιώνης μελέτησαν τη λαϊκή αρχιτεκτονική και ενσωμάτωσαν τις μορφές και τις κατασκευαστικές τεχνικές της στο έργο τους. Αρκετοί αρχιτέκτονες και θεωρητικοί της αρχιτεκτονικής στην Ευρώπη είχαν στο μεταξύ επισημάνει στην μοντέρνα αρχιτεκτονική και στον αφαιρετικό της χαρακτήρα κοινές αρχές με την αρχαία ελληνική και παραδοσιακή αρχιτεκτονική<sup>33</sup>. Η καταστροφή του 1922 επανέφερε το ζήτημα της ελληνικότητας στην αναζήτηση της ταυτότητας της ελληνικής τέχνης με διαφορετικούς όρους από πριν, αποσυνδεδεμένο πια από τη Μεγάλη Ιδέα. Ουσιαστικά το ζήτημα της ελληνικότητας δεν υποχωρεί ποτέ για την ελληνική κοινωνία, όμως μετασχηματίζεται ανάλογα με τις συνθήκες και ενίοτε εξυπηρετεί καθαρά πολιτικούς στόχους<sup>34</sup>.

Αλλά για τον Μιχελή το ζήτημα δεν ήταν μια ελληνική, αλλά μια σύγχρονη ταυτότητα. Δεν αναζητούσε μια απάντηση στο αίτημα της ελληνικότητας, αλλά πίστευε στην αναγκαιότητα διαμόρφωσης κριτηρίων με τα οποία ο δημιουργός της αρχιτεκτονικής τέχνης θα αποτιμά το αρχιτεκτονικό έργο, είτε αυτό είναι του παρόντος είτε είναι του μέλλοντος. Μολονότι οι αναφορές του Μιχελή σε ονόματα

---

<sup>31</sup> Μιχελής, ό.π., σελ. 313.

<sup>32</sup> Ό.π., σελ. 317.

<sup>33</sup> Κώστας Τσιαμπάος, «Παραλλαγές της ελληνικότητας στην ελληνική αρχιτεκτονική», *Cogito*, 9, Μάρτιος 2009, σελ. [προσβάσιμο στο [greekaarchitects.gr](http://greekaarchitects.gr) (επίσκεψη 9/6/2021)]

<sup>34</sup> Δημήτρης Φιλιππίδης, *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική*,...ό.π., σελ.183.

Ελλήνων αρχιτεκτόνων της περιόδου του μεσοπολέμου είναι ελάχιστες, μπορεί ωστόσο κανείς να ανιχνεύσει τις βασικές του θέσεις στο κεφάλαιο που αφιερώνει στη νεοελληνική αρχιτεκτονική<sup>35</sup>. Διατυπώνει λοιπόν παρόμοιες ενστάσεις για το μοντέρνο κίνημα στην ελληνική του εκδοχή, όπως αυτό υλοποιείται στο πρόγραμμα των σχολικών κτιρίων, αλλά και για την τοπικιστική εκδοχή του, που προσαρτά μορφές από την παραδοσιακή αρχιτεκτονική. Απέναντι στον ελληνοκεντρικό εκλεκτικισμό του Αριστοτέλη Ζάχου και στον συμβιβασμό με τις αρχές του μοντερνισμού που επιχειρεί ο Πικιώνης, ο Μιχελής επιμένει πως την ελληνικότητα συγκροτούν οι αρετές και όχι οι μορφές της<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> Π. Μιχελή, *Η Αρχιτεκτονική ως Τέχνη*,...ό.π., σελ. 346-362.

<sup>36</sup> Αντώνης Κωτίδης, *Μοντερνισμός και «Παράδοση» στην ελληνική τέχνη του μεσοπολέμου*,...ό.π., σελ. 156-157.



## **ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ**

### **Η ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΤΕΧΝΗ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ ΚΑΙ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ**



## Ο Μιχελής και η θέση του Βυζαντίου στο εθνικό αφήγημα

«Το αρχαίο ελληνικό πνεύμα νίκησε τη Ρώμη και η νίκη αυτή ενσαρκώθηκε αργότερα στο Βυζάντιο. Η αίγλη της γίνεται αισθητή στη βυζαντινή τέχνη». Ο Μιχελής ξεκινά τον πρόλογο του βιβλίου *Αισθητική Θεώρηση της βυζαντινής τέχνης* με τη φράση αυτή και συνεχίζει συνδέοντας τη χριστιανική ταυτότητα του Βυζαντίου με το ελληνικό πνεύμα, το οποίο της έδωσε το φιλοσοφικό έρεισμα. Ακολουθούν οι λόγοι που τον οδήγησαν, όπως γράφει, στη μελέτη αυτή:

Αν θελήσει κανείς να κατανοήσει την αληθινή πορεία του δυτικού πολιτισμού, το ρυθμό και τις αρρυθμίες του, την αναγνώριση και την παραγνώριση που έκαμε του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού, για τον οποίον δεν κουράζεται να διακηρύσσει πως τον συνεχίζει, οφείλει να αντιληφθεί το βαθύτερο νόημα της βυζαντινής τέχνης. Το καθήκον αυτό γίνεται επιτακτικότερο σε μας τους Έλληνες, που κρατούμε ακόμη τη μεταβυζαντινή παράδοση ξύπνια στη λαϊκή μας τέχνη<sup>37</sup>.

Και παρακάτω γράφει ότι όλα όσα έχει καταργήσει η σύγχρονη τέχνη στην αρχιτεκτονική, τη ζωγραφική, τη μουσική ή την ποίηση – όπως η κλασική διάρθρωση της μορφής, η ακαδημαϊκή προοπτική ή ο νατουραλιστικός σκιοφωτισμός – «δεν έχουν ανάλογο προηγούμενο στον δυτικό πολιτισμό παρά τη βυζαντινή τέχνη».<sup>38</sup>

Ο Μιχελής θα διατηρήσει αυτόν τον πρόλογο και στις εκδόσεις του βιβλίου που θα ακολουθήσουν την πρώτη, αυτή του 1946, και θα παραμείνει σταθερός στις ίδιες απόψεις και στα μετέπειτα κείμενά του. Ωστόσο το ύφος το οποίο χαρακτηρίζει αυτό το συγκεκριμένο κείμενο είναι τόσο κατηγορηματικό, που δίνει την εντύπωση πως απαντά σε πολύ συγκεκριμένες αντιλήψεις με τις οποίες κατά πάσα πιθανότητα διαφωνεί: «Αδίκως λοιπόν κατηγορήθηκε και κατηγορείται ακόμα το Βυζάντιο ως καλλιτεχνικά υποδεέστερο και άγονο. Το έργο που επιτέλεσε μπορεί να ξενίζει τους μορφοκρατούμενους αρχαιολάτρες, αλλά ήταν ένα έργο μεγάλο και βασικά αναγκαίο για την κατοπινή εξέλιξη του νεότερου πολιτισμού της Δύσης, που όφειλε ν' αφομοιώσει πρώτα του Χριστιανισμού τα νόματα».<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> Π. Α. Μιχελής, *Αισθητική Θεώρηση της Βυζαντινής Τέχνης*, εκδ. Ίδρυμα Π. και Ε. Μιχελή, Αθήνα 2001, σελ. 13.

<sup>38</sup> *ό.π.*, σελ. 13.

<sup>39</sup> *ό.π.*, σελ. 13.

Και ίσως το ύφος του να εκφράζει πραγματικά μια διαφωνία, με δεδομένο ότι η περίοδος του μεσοπολέμου που προηγήθηκε του βιβλίου, υπήρξε πολύ γόνιμη στη διατύπωση ενός λόγου για την τέχνη που θεμελίωσε επί της ουσίας τη μελέτη της με όρους επιστημονικούς. Ανάμεσα στο πλήθος των συζητήσεων για τη φιλοσοφία και την τέχνη, το ζήτημα της καλλιτεχνικής μορφής, της γέννησης και της εξέλιξής της είχε γίνει πολύ επίκαιρο<sup>40</sup>. Ο λόγος για την τέχνη και κατά συνέπεια και για την βυζαντινή τέχνη, αν δεν ήταν εντεταλμένος να υπηρετήσει τις ανάγκες της εθνικής ιστοριογραφίας, δύσκολα μπορούσε να αποφύγει τη σύνδεσή του με την αρχαιολογία, τουλάχιστον στο βαθμό της σταθερής σύνδεσης Αρχαιολογίας και Ιστορίας της Τέχνης, από τότε και, σε ένα βαθμό μέχρι και σήμερα<sup>41</sup>. Και στις δύο περιπτώσεις ήταν δύσκολη μια προσέγγιση της τέχνης του Βυζαντίου ως προς τα ιδιαίτερα, ειδοποιά χαρακτηριστικά της.

Από την πρώτη του πρόταση στον παραπάνω πρόλογο, ο τόνος του είναι επίσης προγραμματικός: η δική του μεθοδολογική προσέγγιση εξετάζει τον μετασχηματισμό του πνεύματος μέσα στον χρόνο και όχι τις διαφορές που παρουσιάζουν οι καλλιτεχνικές μορφές. Ακολουθώντας το κυρίαρχο ιστοριογραφικό σχήμα της εποχής του, που αντιμετώπιζε τον ελληνικό πολιτισμό ως μία οργανική συνέχεια από την αρχαιότητα μέχρι το σύγχρονο κράτος, ο Μιχαήλ δεν διαφοροποιείται και πιστεύει στη συνέχεια του ελληνικού πολιτισμού που συνεχίζεται μετά την άλωση στη μεταβυζαντινή και την λαϊκή μας τέχνη. Όμως η τεχνική της ανάλυσης που επιχειρεί δεν είναι η αναζήτηση των συνδέσεων από τη μια ιστορική περίοδο στην άλλη με κριτήριο τις μορφικές συγγένειες, αλλά η περιγραφή των μετασχηματισμών που λαμβάνουν χώρα από τη δυναμική κίνηση του ανθρώπινου πνεύματος μέσα στην Ιστορία, έτσι ώστε να καταστεί κατανοητός ο τρόπος με τον οποίο οι διαφορές αφομοιώνονται σε νέες καλλιτεχνικές πραγματικότητες. Είναι σημαντικό ωστόσο, στο σημείο αυτό της εργασίας, να παρουσιαστούν τα βήματα με τα οποία αναδείχθηκε στον 19ο αιώνα η παραπάνω αντίληψη για την ιστορική συνέχεια του Ελληνικού πολιτισμού.

---

<sup>40</sup> Παναγιώτη Μπίκα, «Ο θεωρητικός και κριτικός λόγος του Δημητρίου Ευαγγελίδη, η πρόσληψη της μορφολογικής θεωρίας στην Ελλάδα» στο Ευγένιος Δ. Μαθιόπουλος, Νίκος Χατζηνικολάου (επιμ.), *Η Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2003, σελ.189-206.

<sup>41</sup> ό.π., σελ.190.

## Ο ελληνικός πολιτισμός και η ιστορική συνέχεια

Ο 19ος αιώνας υπήρξε κομβικός για τον τρόπο με τον οποίο το ελληνικό κράτος διαμόρφωσε ιστοριογραφικά τη σχέση του με το παρελθόν. Και ενώ η σχέση του με την κλασική αρχαιότητα θεωρούνταν εξ αρχής αναμφισβήτητη, μια προκλητική νέα θεωρία, που αμφισβητούσε το ιδεολόγημα της προνομιακής σχέσης των σύγχρονων ελλήνων με τους αρχαίους προγόνους τους, πυροδότησε πολύ σημαντικές εξελίξεις.

Ο αυστριακός ιστορικός Jakob Phillip Fallmerayer δημοσίευσε το 1830 τον πρώτο τόμο του έργου *Ιστορία της χερσονήσου του Μορέως κατά τον Μεσαίωνα* στον πρόλογο του οποίου υποστήριζε την εξαφάνιση του αρχαίου γένους των Ελλήνων από ένα συνονθύλευμα σλαβικών φυλών που πήρε τη θέση του κατά τη διάρκεια του Μεσαίωνα<sup>42</sup>. Ο Fallmerayer ασχολήθηκε μέχρι το τέλος της ζωής του, το 1861, με το ζήτημα της καταγωγής των νεοελλήνων, γράφοντας άρθρα και βιβλιοκριτικές για λογαριασμό ξένων εφημερίδων. Μάλιστα στη δεκαετία του 1850, επηρεασμένος πολιτικά και από τις θέσεις των Marx και Engels σχετικά με το Ανατολικό ζήτημα, υποστήριξε την αναγκαιότητα να διατηρηθεί η ακεραιότητα του Οθωμανικού κράτους, το οποίο θα μπορούσε να αποτελέσει προπύργιο κατά του σλαβικού κινδύνου<sup>43</sup>, καθώς η Ελλάδα ήταν πολύ μικρή και ανοργάνωτη για να αναχαιτίσει τον ρωσικό επεκτατισμό. Οι θέσεις αυτές έθεσαν στο ελληνικό κράτος ένα διπλό πρόβλημα, σήμαιναν αφενός την αμφισβήτηση του λόγου της ύπαρξής του, καθώς αυτή είχε συνδεθεί από την πρώτη στιγμή με την αρχαία καταγωγή του, και αφετέρου την αμφισβήτηση των ελληνικών δικαιωμάτων, πνευματικών ή εδαφικών, στο σώμα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας<sup>44</sup>.

Παρόλα αυτά οι πρώτοι που επιχειρήσαν την αναίρεση της θεωρίας του το 1830 ήταν κυρίως Ευρωπαίοι φιλέλληνες και όχι οι ίδιοι οι Έλληνες που ζούσαν στο Ελληνικό Κράτος. Το 1830, όταν ο Fallmerayer έθετε φυλετικό ζήτημα, «ο φυλετισμός ήταν ακόμα άγνωστος στην Ελλάδα και οι Έλληνες διέρχονταν μια ειδυλλιακή φάση στις σχέσεις τους με τους αρχαίους»<sup>45</sup>. Άλλωστε η σύνδεση της εθνικής συνείδησης με την αρχαιότητα είχε ξεκινήσει πριν την ελληνική επανάσταση,

---

<sup>42</sup> Γιώργος Βελουδής, *Ο Jakob Phillip Fallmerayer και η γένεση του ελληνικού ιστορισμού*, εκδ. Ε.Μ.Ν.Ε- Μνήμων, Αθήνα 1982, σελ.30. Βλ. και Κ. Μαρξ-Φρ. Ένγκελς, *Η Ελλάδα, η Τουρκία και το Ανατολικό Ζήτημα*, (πρόλογος-μετάφραση Παναγιώτης Κονδύλης), εκδ. Γνώση, Αθήνα 1985.

<sup>43</sup> ό.π., σελ.42.

<sup>44</sup> Έλλη Σκοπετέα, *Το "Πρότυπο Βασίλειο" και η Μεγάλη Ιδέα. Όψεις του εθνικού προβλήματος στην Ελλάδα (1830-1880)*, Αθήνα 1988, σελ.172.

<sup>45</sup> ό.π., σελ.171.

από τους Έλληνες στα κέντρα της παρούσας, καθώς το ευρωπαϊκό κλίμα την εποχή της κυριαρχίας του κλασικισμού ήταν στραμμένο στην ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα. Η πνευματική κίνηση του Διαφωτισμού θαύμασε τον Λόγο που είχε εισηγηθεί η αρχαία σκέψη, και οι Έλληνες λόγιοι της εποχής σπούδαζαν στη Δύση όταν ο Διαφωτισμός ήταν το κυρίαρχο ιδεολογικό ρεύμα. Αλλά και ο ρομαντισμός στην Ελλάδα, στρεφόμενος στο παρελθόν, αρχικά συνδέεται με τον κλασικισμό. Για την ελληνική σκέψη και τα δύο ιδεολογικά ρεύματα που ήταν κυρίαρχα στο πρώτο μισό του 19ου αιώνα, συναντιούνται στην αρχαιολατρία, και εκεί ομολογουμένως δύσκολα θα έβρισκε κανείς μια θέση να «βολέψει» το Βυζάντιο<sup>46</sup>.

Στη δεκαετία του 1850 όμως οι ιστορικές συνθήκες άλλαξαν και η αναίρεση των ισχυρισμών του Fallmerayer είχε μεγαλύτερη σημασία για τους Έλληνες. Η λήξη του Κριμαϊκού πολέμου και η αλλαγή της στάσης των Μεγάλων Δυνάμεων απέναντι στο Ανατολικό ζήτημα υπέρ των συμφερόντων της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, η ρύθμιση των σχέσεων της Ελλαδικής Εκκλησίας με το Πατριαρχείο, οι αναδυόμενοι εθνικισμοί των γειτονικών κρατών και ο φόβος του πανσλαβισμού, καθιστούσαν αναγκαία μια εθνική ιστορία που θα ήταν διατυπωμένη από Έλληνες ιστορικούς<sup>47</sup>.

Στις ευρωπαϊκές αναγνώσεις του παρελθόντος μια στροφή προς τα μεσαιωνικά χρόνια είχε συντελεστεί ήδη από Γάλλους, Άγγλους και Γερμανούς ιστορικούς, καθώς τα εθνικά κράτη της Ευρώπης αναζήτησαν τις ρίζες της εθνικής τους ταυτότητας στον Μεσαίωνα<sup>48</sup>. Οι Έλληνες ιστορικοί έπρεπε να αποκαταστήσουν την ιστορική συνέχεια των Ελλήνων από την αρχαιότητα μέχρι τότε και έτσι αναζήτησαν μια γέφυρα σύνδεσης με την αρχαιότητα. Ακολουθώντας το ευρωπαϊκό παράδειγμα στράφηκαν στα μεσαιωνικά χρόνια. Η κατασκευή της ελληνικής ιστορικής συνέχειας έπρεπε να ορίσει τον ελληνικό μεσαίωνα κι αυτός ήταν το Βυζάντιο. Το έργο της αποκατάστασης συνδέθηκε με δύο ονόματα: με τον Σπυρίδωνα Ζαμπέλιο και τον Κωνσταντίνο Παπαρρηγόπουλο, ωστόσο, το έργο αυτό της αποκατάστασης από την πλευρά των δύο ιστορικών δεν μπορούσε να πραγματοποιηθεί με φυλετικά κριτήρια. Ο ίδιος ο Fallmerayer όμως, έχοντας εισαγάγει, εκτός από φυλετικά, και πολιτισμικά στοιχεία στην θεωρία του, με τα

---

<sup>46</sup> Φώτης Δημητρακόπουλος, *Βυζάντιο και νεοελληνική διανόηση (στα μέσα του 19ου αιώνα)*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1996, σελ.28-30.

<sup>47</sup> Βαγγέλης Καραμανωλάκης, *Η συγκρότηση της Ιστορικής Επιστήμης και η διδασκαλία της Ιστορίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών (1837-1932)* Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολογίας Γενικής Γραμματείας Νέας Γενιάς -42- Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών Ε.Ι.Ε, Αθήνα 2006, σελ.395.

<sup>48</sup> ό.π.,σελ. 395.

οποία βέβαια την πλούτιζε και την αδυνάτιζε ταυτόχρονα<sup>49</sup>, έδωσε τη δυνατότητα να αναζητηθούν συνδέσεις μεταξύ της αρχαιότητας και των σύγχρονων Ελλήνων στα ήθη και στα έθιμα, στην επιστήμη της λαογραφίας<sup>50</sup>. «Η αναθεώρηση της εικόνας του Βυζαντίου συνδεόταν με την ανακάλυψη της τέχνης και της λογοτεχνίας του, ιδιαίτερα της ακριτικής ποίησης, η οποία επέζησε στο στόμα του ελληνικού λαού»<sup>51</sup>. Ο Παπαρρηγόπουλος – και το Βυζάντιο – άργησαν να καθιερωθούν σε ολόκληρο τον λόγιο κόσμο. «Ένα ελληνικό Βυζάντιο ήταν βέβαια πολύτιμος κρίκος στην ελληνική συνέχεια»...και «ο σκοπός ήταν να αποκατασταθεί μεν το ελληνικό Βυζάντιο, χωρίς όμως να θιγεί η άρρηκτη σύνδεση με την Ευρώπη που εξασφάλιζε η αρχαιότητα, κι αυτό ήταν το πρόβλημα. Η Ευρώπη μπορεί να αναγνώριζε τις οφειλές της στην αρχαιότητα, αλλά, ποιά ήταν η σχέση της με το Βυζάντιο;»<sup>52</sup>

Το ερώτημα ήταν πολύ ζωτικό διότι η Ελλάδα, που από την πρώτη στιγμή επεδίωκε την ευρωπαϊκή νομιμοποίηση για την ύπαρξή της, την εξασφάλιζε μέσω της σύνδεσής της με την αρχαιότητα. Όμως η Ευρώπη περιφρονούσε το Βυζάντιο κι ενώ για τα ευρωπαϊκά έθνη-κράτη η σύνδεση των Ελλήνων με την αρχαία Ελλάδα ήταν αποδεκτή, δεν ίσχυε το ίδιο για το Βυζάντιο, του οποίου η απαξίωση είχε αρχίσει από την εποχή του Giorgio Vasari (1511-1574), για να θριαμβεύσει στο αντιχριστιανικό πνεύμα του Ευρωπαϊκού Διαφωτισμού του 18ου αιώνα, όταν ο βρετανός ιστορικός Edward Gibbon έγραψε την *Ιστορία της παρακμής και της πτώσης της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας*, όπου υποστήριξε ότι το Βυζάντιο αποτελεί τη συνέχεια της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας, αλλά ως η περίοδος της παρακμής της. Το βιβλίο του Gibbon βοήθησε στην εδραίωση μιας αρνητικής προκατάληψης για το Βυζάντιο, η οποία άρχισε σταδιακά να μεταβάλλεται τον 19ο αιώνα, καθιστούσε όμως πολύ δύσκολο το έργο του Παπαρρηγόπουλου που ήθελε να εντάξει το Βυζάντιο στο σχήμα της συνέχειας του εθνικού ιστορικού αφηγήματος<sup>53</sup>.

---

<sup>49</sup> Γ. Βελουδής *Ο Jakob Phillip Fallmerayer...*, ό.π., σελ.33.

<sup>50</sup> Έλλη Σκοπετέα *Το "Πρότυπο Βασίλειο" και η Μεγάλη Ιδέα...*, ό.π., σελ.173.

<sup>51</sup> Βαγγέλης Καραμανωλάκης, *Η συγκρότηση της Ιστορικής Επιστήμης...*, ό.π., σελ. 331.

<sup>52</sup> Έλλη Σκοπετέα, ό.π., σελ. 183.

<sup>53</sup> Βαγγέλης Καραμανωλάκης, ό.π., σελ. 106.

## **Οι βυζαντινές σπουδές στην Ευρώπη και η πρώτη ακαδημαϊκή έδρα Βυζαντινής ιστορίας στην Ελλάδα.**

Η μεταστροφή της αρνητικής άποψης για το Βυζάντιο σημειώθηκε στην ευρωπαϊκή ιστοριογραφία του 19ου αιώνα διά μέσου της συστηματικής ενασχόλησης της Δύσης με τη μεσαιωνική ιστορία. Η προοδευτική ανάδειξη της επικαιρότητας του Βυζαντίου οδήγησε το 1892 στην ίδρυση της πρώτης Ευρωπαϊκής πανεπιστημιακής έδρας με αντικείμενο το Βυζάντιο κατόπιν πρωτοβουλίας του Karl Krumbacher, και πιο συγκεκριμένα στο Πανεπιστήμιο του Μονάχου. Παράλληλα ιδρύθηκε το πρώτο βυζαντινολογικό περιοδικό και έπειτα, το 1899, το βυζαντινό φροντιστήριο, καθιστώντας το Μόναχο το πρώτο διεθνές κέντρο βυζαντινών σπουδών<sup>54</sup>. Το 1899 ακολούθησε η λειτουργία της έδρας Βυζαντινής Ιστορίας στη Σορβόνη με καθηγητή τον Ch. Diehl<sup>55</sup>. Αλλά όπως έχει σωστά επισημανθεί για την πορεία των βυζαντινών σπουδών στην Ελλάδα: «...σε αντίθεση με την Ευρώπη όπου η βυζαντινολογία γεννήθηκε ως μια ακαδημαϊκή επιστήμη, στην Ελλάδα οι βυζαντινές σπουδές καλλιεργήθηκαν για να πληρωθούν και να εξυπηρετηθούν υφιστάμενες εθνικές και ιδεολογικές ανάγκες. Αυτό χαρακτηρίζει και την ελληνική προϊστορία τους κατά τον 19ο αιώνα»<sup>56</sup>.

Η βυζαντινή περίοδος είχε γίνει αποδεκτή ως ένα οργανικό κομμάτι της εθνικής μας ιστορίας, αλλά η πρώτη έδρα Βυζαντινής Ιστορίας στο ελληνικό πανεπιστήμιο λειτούργησε το 1924, αφού είχε προηγηθεί η ίδρυση του Βυζαντινού Μουσείου το 1914, καθώς και η ίδρυση της Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών το 1918. Η Εταιρεία στόχευε στη διάδοση και εκλαΐκευση των βυζαντινών μελετών και λειτούργησε ως ένας μηχανισμός διάδοσης της εθνικής ιστορίας στον πληθυσμό<sup>57</sup>. Με στόχους πολιτικούς αλλά και επιστημονικούς, άσκησε πίεση ώστε να δημιουργηθεί η έδρα της Βυζαντινής Ιστορίας που σηματοδότησε μια «ιστορικότερη προσέγγιση» του Βυζαντίου στην Ελλάδα<sup>58</sup>.

---

<sup>54</sup> Τόνια Κιουσοπούλου, «Η πρώτη έδρα Βυζαντινής Ιστορίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών», *Μνήμων*, 15 (1993), σελ. 262.

<sup>55</sup> *ό.π.*, σελ. 262.

<sup>56</sup> *ό.π.*, σελ. 273.

<sup>57</sup> *ό.π.*, σελ. 266-270.

<sup>58</sup> *ό.π.*, σελ. 274.

## Η ενασχόληση με τη βυζαντινή τέχνη στην Ελλάδα

Το 1831 που δημιουργήθηκε το Ελληνικό κράτος, για τη μορφωμένη αστική τάξη της κεντρικής και δυτικής Ευρώπης ο κλασικός πολιτισμός αποτελούσε το πρότυπο της παιδείας της<sup>59</sup>. Το πρότυπο αυτό είχε βέβαια ως χρονική αφετηρία την Αναγέννηση, αλλά τον 18ο αιώνα τροφοδότησε και το καλλιτεχνικό κίνημα του νεοκλασικισμού, καθώς και το πνευματικό κίνημα του Διαφωτισμού. Η ελληνική αρχαιότητα δεν νομιμοποίησε μόνο τη δημιουργία του ελληνικού κράτους αλλά και τον αισθητικό του κανόνα, έναν κανόνα που βασιζόταν στις αισθητικές αναλύσεις του Johann Winckelmann, οι οποίες υποστήριζαν την ανωτερότητα της αρχαίας ελληνικής τέχνης<sup>60</sup>. Το 1764 ο Winckelmann, με το βιβλίο *Ιστορία της τέχνης της αρχαιότητας*, εδραίωσε την αρχαιολογία ως επιστήμη με καθορισμένο αντικείμενο και ιδιαίτερη μέθοδο, η οποία στάθηκε πρότυπο και για την συγκρότηση της ιστορία της νεότερης τέχνης, στα χρόνια του ρομαντισμού<sup>61</sup>. Ο κυρίαρχος λόγος για την τέχνη, «σε ευθυγράμμιση με την κανονιστική-αξιωματική αισθητική που κυριαρχούσε στην Ευρώπη – η οποία ήθελε την αρχαία ελληνική τέχνη ως ανυπέβλητο πρότυπο», έδωσε στις θεωρίες του Winckelmann ιδιαίτερο κύρος στην Ελλάδα μέχρι τα τέλη του 19ου αιώνα<sup>62</sup>. Αυτό, ως ένα βαθμό, ευθύνεται και για την καταστροφή δεκάδων εκκλησιών βυζαντινού ρυθμού με την ανοχή των κρατικών υπηρεσιών<sup>63</sup>.

Παρά τις ενστάσεις των αρχαιολατρών, η βυζαντινή τέχνη, ακολουθώντας την ανάπτυξη των ευρωπαϊκών βυζαντινών σπουδών, απέκτησε στα τέλη του 19ου αιώνα τον «εθνοποιητικό ιστοριογραφικό της ρόλο» υπηρετώντας τον μύθο της αδιάσπαστης πολιτιστικής συνέχειας του ελληνισμού<sup>64</sup>. Το 1911 ιδρύθηκε στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών η πρώτη έδρα για τη διδασκαλία της «Βυζαντινής Τέχνης και Αρχαιολογίας», με σκοπό να αναδειχθεί η ελληνικότητα του Βυζαντίου<sup>65</sup>. Κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου η λαϊκή παραδοσιακή τέχνη θα

---

<sup>59</sup> Παναγιώτης Κονδύλης, *Η παρακμή του Αστικού Πολιτισμού. Από τη μοντέρνα στη μεταμοντέρνα εποχή και από τον φιλελευθερισμό στη μαζική δημοκρατία*. εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα 1991, σελ.93.

<sup>60</sup> Ι.Ι. Βίνκελμαν, *Σκέψεις για την μίμηση των ελληνικών έργων στη ζωγραφική και την γλυπτική*, Μτφρ. Ν.Μ. Σκουτερόπουλου, εκδ. Ίνδικτος, Αθήνα 1996.

<sup>61</sup> Χρήστος Καρούζος, *Μικρά κείμενα*, επιμ. Β.Χ. Πετράκος, Αθήνα 1995, σελ.279 (από το «Η πνευματική ανανέωση στη μελέτη της αρχαίας τέχνης», *Νέα Εστία* 48, Χριστούγεννα 1950, 79-87).

<sup>62</sup> Ευγένιος Δ. Μαθιόπουλος, «Η Ιστορία της Τέχνης στα όρια του Έθνους», στο: *Η Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα*, επιμ. Ευγένιος Δ. Μαθιόπουλος, Νίκος Χατζηνικολάου, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2003, σελ.435.

<sup>63</sup> ό.π., σελ. 435.

<sup>64</sup> ό.π., σελ. 442.

<sup>65</sup> ό.π., σελ. 443.

προσθεθεί στο σχήμα της πολιτιστικής συνέχειας προκειμένου να το ολοκληρώσει, ενώ το ενδιαφέρον της «νεωτεριστικής» ευρωπαϊκής τέχνης για τον πριμιτιβισμό των λαϊκών τεχνών θα εξασφαλίσει και την απαραίτητη νομιμοποίηση ευρωπαϊκότητας, αλλά και νεωτερικότητας στους καλλιτέχνες που στήριζαν την αισθητική αξία της παραδοσιακής ελληνικής τέχνης<sup>66</sup>. Όμως «η αναγνώριση της βυζαντινής και της μεταβυζαντινής τέχνης, όπως και αυτή των "λαϊκών"/παραδοσιακών μορφών τέχνης, δεν σήμαινε ότι αυτές θεωρούνταν αυτομάτως ισότιμες προς την αρχαία ελληνική τέχνη. Ο εθνικιστικός λόγος των αρχαιολόγων διεκδικούσε και στις μεταγενέστερες περιόδους της τέχνης τα πρωτεία στον χώρο της αισθητικής-τεχνοκριτικής»<sup>67</sup>.

Στη δεκαετία του '40 το ιδεολόγημα της «συνέχειας» κλονίστηκε, καθώς αμφισβητήθηκε από προσωπικότητες του χώρου της Δεξιάς αλλά και της Αριστεράς. Για παράδειγμα, ο Παναγιώτης Κανελλόπουλος, αν και στη συνέχεια της ζωής του αναθεώρησε αυτή του τη θέση, στην *Ιστορία του Ευρωπαϊκού Πνεύματος* που δημοσίευσε το 1941, απέκλεισε το Βυζάντιο από τον ευρωπαϊκό πολιτισμό, διότι «στην τέχνη αγνόησε σχεδόν απολύτως την Ελλάδα κι έμεινε βυθισμένο κι αφοσιωμένο στην Ασία»<sup>68</sup>. Στο 7ο Συνέδριο του ΚΚΕ το 1945, ο Νίκος Ζαχαριάδης υποστήριξε πως «μόνον οι ρίζες του νεοελληνικού έθνους κρατούσαν από την περίοδο του Βυζαντίου, ενώ προσδιόριζε τη διαμόρφωση του έθνους αυτού, καθώς και του νεοελληνικού πολιτισμού στους τελευταίους αιώνες της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας»<sup>69</sup>, αμφισβητώντας κατά κάποιο τρόπο τη θέση της αρχαιότητας στο σχήμα του.

---

<sup>66</sup> Μαθιόπουλος, ό.π., σελ. 451.

<sup>67</sup> ό.π., σελ. 452.

<sup>68</sup> ό.π., σελ. 469. Ο Ευγένιος Μαθιόπουλος αναφέρεται στη μεταστροφή του Π. Κανελλόπουλου, όταν είκοσι πέντε χρόνια μετά, και ξαναγράφοντας την *Ιστορία του Ευρωπαϊκού Πνεύματος*, πρόσθεσε διακόσιες εξήντα σελίδες για τον πολιτισμό και την τέχνη του Βυζαντίου. Ο Κανελλόπουλος, απολογούμενος για τη θέση που είχε αποδώσει στο Βυζάντιο στην παλιά μορφή του έργου του, γράφει χαρακτηριστικά: «Τον Έλληνα του Βυζαντίου τον φέρνω στην επιφάνεια της πνευματικής ζωής της Ευρώπης. Τον παίρνω από τα όρια Ευρώπης και Ανατολής [...] και τον ενώνω με τη Δύση και το Βορρά. Χαίρω ότι, με την πρόοδο της ηλικίας, άρθασα στην ωριμότητα εκείνη του πνεύματος που μ' έκαμε να μπορώ ν' αποδώσω δικαιοσύνη στον τόσο βασανισμένο βυζαντινό ελλητισμό.», *Ιστορία του Ευρωπαϊκού Πνεύματος*, τομ. Ι, έκδ. 1976, σελ. 10.

<sup>69</sup> ό.π., σελ. 458-459. Επίσης και στο Επιστημονικό Συμπόσιο «1949-1967 Η εκρηκτική εικοσαετία (10-12 Νοεμβρίου 2000)». Οι εισηγήσεις του συνεδρίου εκδόθηκαν σε βιβλίο που στοιχειοθετήθηκε στην "Πορεία" το 2002 για την Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη), επιμ. Ουρανία Καϊάφα. Εισήγηση Ευγένιος Δ. Μαθιόπουλος με τίτλο *Ιδεολογία και τεχνοκριτική τα χρόνια 1949-1967: ελληνοκεντρισμός, σοσιαλιστικός ρεαλισμός μοντερνισμός*, σελ. 363-401. Στην εισήγηση γίνεται αναφορά στο 4ο Διεθνές Συνέδριο Αισθητικής που οργάνωσε ο Μιχάλης και στις ομιλίες των Παναγιώτη Κανελλόπουλου, Κωνσταντίνου Τσάτσου και Ιωάννη Θεοδωρακόπουλου. Οι ομιλίες τους αποτελούν μια φιλοσοφική επίθεση ενάντια στην αφηρημένη τέχνη με επιχειρηματολογία που στηρίζεται στην υπεροχή της αισθητικής κατηγορίας του

Το 1946, ταυτόχρονα με την σημαντική μελέτη του Μαρίνου Καλλιγά *Αισθητική του χώρου της ελληνικής εκκλησίας στο Μεσαίωνα*, ο Μιχελής εκδίδει την *Αισθητική Θεώρηση της Βυζαντινής Τέχνης*, την «πρώτη προσπάθεια, στη διεθνή βιβλιογραφία, για τη διατύπωση γενικών αισθητικών αρχών που διέπουν την καλλιτεχνική δημιουργία του μεσαιωνικού ελληνισμού», όπως γράφει ο Μ. Χατζηδάκης<sup>70</sup>. Προλογίζοντας την αγγλική έκδοση, ο Herbert Read επιβεβαιώνει: «Καμία περίοδος στην ιστορία της τέχνης δεν πάσχει από τόση άγνοια, σύγχυση και αμφισβήτηση. Λέει πολλά για την εγκυρότητα της αισθητικής προσέγγισης στην ιστορία της τέχνης το ότι ο Μιχελής τώρα, για πρώτη φορά, εισαγάγει τάξη και διαύγεια σε αυτό το γνωστικό χάος...»<sup>71</sup>.

### **Η αισθητική κατηγορία του Υψηλού τόσο στη γοτθική, όσο και στη βυζαντινή αρχιτεκτονική.**

Κατά τη χρονική περίοδο που ο Μιχελής έγραψε το *Η Αρχιτεκτονική ως Τέχνη*, τα αντίστοιχα ευρωπαϊκά έργα ιστορίας της αρχιτεκτονικής και αισθητικής της τέχνης περιορίζονταν στην αντιπαραβολή της γοτθικής με την κλασική τέχνη, χωρίς να καλύπτουν τη βυζαντινή. Η αφήγηση του Παπαρρηγόπουλου είχε αποπειραθεί να στοιχειοθετήσει την πολιτισμική συνέχεια από τον Παρθενώνα μέχρι την Αγια-Σοφιά, αλλά επικαλούμενος μια λογική συνύπαρξης. Δεν ενδιαφέρθηκε για τη διατύπωση ενός ενιαίου ερμηνευτικού σχήματος. «Οι έντονες διαφορές ανάμεσα στον αρχαίο ελληνικό και το βυζαντινό κόσμο αποθάρρυναν κάθε προσπάθεια ενοποίησης με επιστημονικά μέσα»<sup>72</sup>. Ο Μιχελής αποφάσισε να καταπιαστεί με αυτό το πρόβλημα. Αναζητώντας έναν αισθητικό κανόνα, άλλον από εκείνον του κλασικού ιδεώδους, που θα ήταν σε θέση να περιγράψει, να κατανοήσει και να ερμηνεύσει τη βυζαντινή τέχνη, κατέληξε στην αισθητική κατηγορία του Υψηλού (μια αισθητική κατηγορία

---

Ωραίου, από «τους τρεις σωματοφύλακες του αστικού στοχασμού στην Ελλάδα, την κραταιά τριανδρία της Χαϊδελβέργης», σελ 372-373.

<sup>70</sup> ό.π., σελ. 463.

<sup>71</sup> P.A. Michelis, *An Aesthetic Approach to Byzantine Art*, London, 1955, p.viii. Ελληνική μετάφραση του Γιώργου Καλογερόπουλου: Χέρμπερντ Ρηντ, «Πρόλογος», στο περ. *Το Κοινό των Ωραίων Τεχνών*, τχ 10, σελ. 20-21. Ο Μαθιόπουλος παραπέμπει στα ξενόγλωσσα ως εξής: P.A. Michelis, *An Aesthetic Approach to Byzantine Art*, προλ. Sir Herbert Read, Λονδίνο, β' έκδοση 1964 (α' εκδ. 1955). Του ίδιου, *Esthétique de l'art byzantin*, Παρίσι, 1959.

<sup>72</sup> Δημήτρης Φιλίππιδης, *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική*, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1984, σελ.257.

που είχε ήδη χρησιμοποιηθεί για την προσέγγιση της γοθτικής τέχνης<sup>73</sup>), και προσπάθησε με την *Αισθητική Θεώρηση της βυζαντινής τέχνης* να απαντήσει στο ερώτημα αν η έννοια του Υψηλού θα μπορούσε να επεκταθεί τόσο, ώστε να συμπεριλάβει και την βυζαντινή τέχνη. Η διερεύνηση του γοθτικού ρυθμού από Γάλλους θεωρητικούς της αρχιτεκτονικής είχε ξεκινήσει από τον 19ο αιώνα και είχε στρέψει το βλέμμα και σε άλλους μεσαιωνικούς ρυθμούς, δηλαδή στον βυζαντινό, τον ρυθμό του ανατολικού Μεσαίωνα<sup>74</sup>.

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα Ευρωπαίου αρχιτέκτονα που επικαιροποίησε τον μεσαίωνα με το αναστηλωτικό και θεωρητικό του έργο είναι ο Γάλλος Viollet-le-Duc. Ο συγκεκριμένος απέρριψε τον ακαδημαϊκό συντηρητισμό και ολοκλήρωσε μια σειρά αποκαταστάσεων σε γαλλικά μεσαιωνικά κτίρια. Επιπλέον, έγραψε θεωρητικά κείμενα – σε κάποιες περιπτώσεις αιρετικά και αμφιλεγόμενα – στα οποία συνέδεσε την αρχιτεκτονική μορφή με τους τρόπους κατασκευής των κτιρίων. Ο Viollet-le-Duc θέλησε «να παρουσιάσει το γοθτικό ρυθμό ως λειτουργική λύση υλικών προβλημάτων, και όχι ως έκφανση του καθολικισμού» και «εξηγούσε την ελληνική και τη βυζαντινή αρχιτεκτονική με παραπλήσιους όρους»<sup>75</sup>. Με μια παρόμοια προσέγγιση της αρχιτεκτονικής, ο Aug. Choisy, διακεκριμένος μηχανικός στη Σχολή Γεφυρών και Οδοστρωμάτων, στα έργα του *Η οικοδομική τέχνη στους Ρωμαίους, στους Βυζαντινούς και στους Αιγυπτίους* (1904), και *Ιστορία της Αρχιτεκτονικής* (1899),<sup>76</sup> κινείται προς την ίδια κατεύθυνση, δηλαδή την παραχώρηση προτεραιότητας στην αλήθεια της κατασκευής. Ανεξάρτητα όμως από τις απαντήσεις, ήταν σημαντικό το ότι διατυπώνονταν ερωτήσεις. Στο περιβάλλον αυτό η θεωρητική συζήτηση για την μεσαιωνική αρχιτεκτονική είχε φουντώσει για τα καλά.

Στον ακαδημαϊκό χώρο ο Μιχελής αποτελούσε μάλλον εξαίρεση στον κανόνα της ανύπαρκτης ενημέρωσης για τις διεθνείς εξελίξεις από την μεριά των καθηγητών της Σχολής Αρχιτεκτόνων<sup>77</sup>. Αναφέρεται συχνά στον Choisy, καθώς επηρέασε τους προβληματισμούς του για τη σχέση αρχιτεκτονικής μορφής και οικοδομικής τεχνικής<sup>78</sup>. Ωστόσο, η βασική ερμηνευτική θέση του Choisy ότι η μέθοδος

---

<sup>73</sup> Ο Μιχελής υποστηρίζει πως πρώτος ο Χέγκελ "είχε υπαγάγει σαφώς την χριστιανική στην τέχνη του Υψηλού", βλ. *Αισθητική Θεώρηση...*, ό.π., σελ. 24.

<sup>74</sup> David Watkin, *Ιστορία της δυτικής αρχιτεκτονικής*, εκδ., ΜΙΕΤ, Αθήνα, 2005, σελ. 450.

<sup>75</sup> ό.π., σελ.450.

<sup>76</sup> ό.π., σελ 441.

<sup>77</sup> Αντρέας Γιακουμακάτος, *Η Αρχιτεκτονική και η κριτική*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 2009, σελ.627.

<sup>78</sup> Για παράδειγμα δεξ τη διένεξή του με τον Κ. Δοξιάδη το 1938 στα *Τεχνικά χρονικά* σχετικά με την διαμόρφωση του χώρου στην αρχαία ελληνική αρχιτεκτονική. Εκεί ο Μιχελής προσφεύγει στον Choisy για να τον υποστηρίξει, ενώ ο Δοξιάδης για να τον απορρίψει. (Βλ. Δημήτρη Φίλιππδη,

κατασκευής των κτιρίων κάθε εποχής δημιουργεί και τις μορφές τους, τον βρίσκει σύμφωνο μέχρι ένα σημείο, γιατί όπως γράφει:

Ο άνθρωπος πρώτα αντιμάχεται τη φύση και τη νικάει με την τεχνική, και κατόπιν ζει σε αρμονία μαζί της με την τέχνη. Εμείς όμως εχάσαμε το σύνδεσμο με τη φύση και σχεδιάζουμε και την αρχιτεκτονική σε άψυχες προοπτικές παραστάσεις στο χαρτί, όπου το φως και η κίνηση λείπουν<sup>79</sup>.

Ο Μιχαήλ αναγνώριζε στο έργο αυτών των θεωρητικών, εκτός από τη συμμετοχή τους στη γενικότερη τάση της εποχής για την αισθητική μελέτη της μεσαιωνικής τέχνης, την επιτυχία τους να δημιουργήσουν από άμεση εμπειρία μιαν αισθητική «εκ των έσω» της δυτικής μεσαιωνικής τέχνης, της οποίας όμως τα συμπεράσματα δεν μπορούσαν απρόσκοπτα να προσαρμοστούν στα χαρακτηριστικά της βυζαντινής τέχνης. Διότι, παρ' όλων ό,τι, κατά βάθος, και οι δύο τέχνες προκαλούν στο θεατή ένα αίσθημα του Υψηλού, εν τούτοις δίστανται και στα μέσα εκφράσεως<sup>80</sup>.

Προσθέτει όμως πως το αίσθημα του Υψηλού, το οποίο είναι συμβατό με μια τέχνη χριστιανική που τη διακρίνει μια θεοκεντρική και όχι μια ανθρωποκεντρική αντιμετώπιση της ζωής, διαφέρει στον βυζαντινό τρόπο έκφρασης από τον γοτθικό, διότι εκφράζεται έτσι όπως το συνέλαβε η ελληνική ευαισθησία<sup>81</sup>. Προκειμένου, λοιπόν, να πάψει να αντιμετωπίζεται η βυζαντινή τέχνη ως μια νεκρή γλώσσα, ήταν απαραίτητη κυρίως η αισθητική της προσέγγιση και μόνο υποστηρικτικά και κατά περίπτωση η ιστορική, αρχαιολογική και θεολογική που μέχρι τότε συνηθίζονταν.

### **Η άρση του διλήμματος «Ρώμη ή Ανατολή;» έλαβε χώρα στην Κωνσταντινούπολη**

Το 1964, σε μια διάλεξη που διαβάστηκε στο ΣΤ΄ Διεθνές Συνέδριο της Fondation Européenne de la Culture, το οποίο πραγματοποιήθηκε στην Αθήνα και είχε για θέμα

---

*Νεοελληνική Αρχιτεκτονική*, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1984, υποσημείωση σελ.195). Ο Φίλιππιδης επισημαίνει ότι η επιχειρηματολογία του Μιχαήλ «επιβάλλει, για πρώτη φορά στην Ελλάδα μια συγκροτημένη αντίληψη για την αρχιτεκτονική, την οποία θα αναπτύξει σταδιακά με τις επόμενες του δημοσιεύσεις».

Βλ και: Π. Μιχαήλ, «Ο χώρος και τα πολυδομικά συγκροτήματα των αρχαίων Ελλήνων», *Αισθητικά Θεωρήματα*, εκδ. Ίδρυμα Π. και Ε. Μιχαήλ, Τομ.Β, Αθήνα 1999, σελ. 169-187.

<sup>79</sup> ό.π., σελ.187.

<sup>80</sup> Π. Μιχαήλ, «Νεοπλατωνική φιλοσοφία και βυζαντινή τέχνη», *Αισθητικά Θεωρήματα*, εκδ. Ίδρυμα Π. και Ε. Μιχαήλ, Αθήνα 1999, τομ Β΄, σελ.194.

<sup>81</sup> ό.π., σελ.194.

του την επιρροή των αξιών της αρχαιότητας στη σύγχρονη ζωή, ο Μιχελής επισημαίνει για μια ακόμη φορά την αναγκαιότητα της μελέτης της βυζαντινής τέχνης ενταγμένης στη λογική της συνέχειας. Το γεγονός μάλιστα ότι το αθηναϊκό συνέδριο συνέπιπτε με την Διεθνή Έκθεση Βυζαντινής Τέχνης που οργάνωσε το Συμβούλιο της Ευρώπης και είχε τίτλο «Βυζαντινή Τέχνη, Τέχνη Ευρωπαϊκή», τον έκανε να σχολιάσει πως «θέλει να τονίσει την ευρωπαϊκότητα μιας τέχνης που θεωρείται συνήθως ανατολική, δηλαδή κάπως ξένη προς ότι ονομάζουμε ευρωπαϊκό πολιτισμό».

Αν όμως σκεφτούμε ότι ο ευρωπαϊκός πολιτισμός δεν είναι άλλο τι παρά ένα κράμα ελληνικής παιδείας, ρωμαϊκού δικαίου και χριστιανικής θρησκείας, τότε το Βυζάντιο υπήρξε η πρώτη μορφή της Ευρώπης και η βυζαντινή τέχνη δικαιούται ασφαλώς του τίτλου: τέχνη ευρωπαϊκή. Επομένως η τέχνη του Βυζαντίου είναι κληρονόμος ορισμένων αξιών της αρχαιότητας, τις οποίες διαμέσου του Μεσαίωνα μεταλαμπαδεύει μέχρις ημών, δεδομένου ότι στο χώρο της Ανατολικής ορθόδοξου Εκκλησίας, και ιδιαιτέρως στην Ελλάδα, το Βυζάντιο εξακολουθεί να είναι παράδοση ζώσα<sup>82</sup>.

Και προσθέτει παρακάτω πως μέσα από τη μελέτη της βυζαντινής τέχνης κατανοούμε καλύτερα την κλασική, διότι αίρουμε μια παρεξήγηση: «Κακώς εθεωρείτο παλαιότερα [σημ.: η κλασική τέχνη] ως αποβλέπουσα στη γεωμετρική κανονικότητα, ως στερημένη αισθήματος του χώρου και δυναμισμού»<sup>83</sup>.

Η αισθητική ανάλυση που επιχείρησε ο Μιχελής στο βιβλίο του για την βυζαντινή τέχνη στηρίχθηκε σε μεγάλο βαθμό σε μια παρόμοια ανάδειξη των μετασχηματισμών που ενεργοποιεί η δεσπόζουσα κάθε φορά κοσμοθεωρητική αντίληψη από στοιχεία που προϋπάρχουν, αλλά η προηγούμενη κοσμοθεωρία τα διατηρεί σε σχετικά λανθάνουσα μορφή. Δηλαδή, ο χριστιανικός κόσμος προσλαμβάνει στοιχεία της αρχαίας ελληνικής τέχνης και τα μεταμορφώνει στο πλαίσιο της δικής του κοσμοθεωρίας. Αναφερόμενος στη βιεννέζικη διαμάχη των Wickhoff και Riegl, οι οποίοι έβλεπαν τη βυζαντινή τέχνη να γεννιέται στις ρωμαϊκές κατακόμβες, και του Stzrygowski από την άλλη, που έβλεπε στην Ανατολή την κοιτίδα της ριζικής μεταμόρφωσης, «σε περιοχές φανταστικές απ' όπου άντλησε

---

<sup>82</sup> Παναγιώτης Μιχελής, «Αισθητικοί διαλογισμοί επί της βυζαντινής τέχνης», *Αισθητικά Θεωρήματα*, τόμος Β', εκδ. Ίδρυμα Π. και Έ. Μιχελή, Αθήνα 1999, σελ.69.

<sup>83</sup> ό.π., σελ.70.

δήθεν επιρροές αφηρημένης τέχνης»<sup>84</sup>, ο Μιχελής καταλήγει ότι έχουμε πια την ψυχραιμία να αναγνωρίσουμε πως «το ανατολικό στοιχείο κατέστησε τις ελληνιστικές μορφές που δανείστηκε σε μορφές αντικλασικές, δηλαδή κατάλληλες να εκφράσουν τα νέα θρησκευτικά ιδεώδη»<sup>85</sup>.

Οι πολιτισμοί για τον Μιχελή διαλέγουν τις επιρροές που δέχονται, επιλέγουν εκ των έσω και όχι έξωθεν, και ο τρόπος με τον οποίο το κάνουν είναι ενεργητικός και όχι παθητικός. Έχει σημασία σήμερα «ότι αναγνωρίζεται ο βασικός και θεμελιώδης ρόλος που έπαιξε η Κωνσταντινούπολη στην ανάπτυξη της βυζαντινής τέχνης.[...] «Εκεί στο Βυζάντιο επλάστηκε το Βυζάντιο»<sup>86</sup>. Με μια τέτοια ταυτολογία, όπως την ονομάζει, υπογραμμίζει με έμφαση τη σημαντική παράλειψη όσων έψαχναν για επιρροές σε χώρους εκτός του ίδιου του Βυζαντίου, επιδιώκοντας στην ουσία την επίρρωση διανοητικών κατασκευών και προσωπικών αφηγημάτων:

Το Βυζάντιο αντέδρασε ενεργητικά και προς το ανατολικό πνεύμα, όσο και αν από εκεί επήρε τη θρησκεία του ενός και μόνο Θεού, διότι άμβλυσε τον ιουδαϊκό δογματισμό, τη ροπή προς την ανεικονικότητα και την αρχή της ατέρμονης συνέχειας στο κόσμημα. Αντέδρασε ακόμη και προς την ελληνική ορθολογιστική νοοτροπία και την παγανιστική θρησκεία, όσο κι αν από εκεί επήρε τη φιλοσοφία που του ήταν απαραίτητη για να καταστήσει το χριστιανικό Δόγμα θρησκεία βιώσιμη των φωτεινών συνειδήσεων, και να μετατρέψει την ανεικονική διάθεση και τα αντικλασσικά στοιχεία της ανατολικής τέχνης σε στοιχεία εκφραστικά του υπερβατικού. Δύο υπήρξαν λοιπόν οι βασικότερες πνευματικές επιρροές που αφομοίωσε το Βυζάντιο, το θεοκεντρικό πνεύμα της Ανατολής και το ανθρωποκεντρικό της Ελλάδος, των οποίων αμάλγαμα εξάισιο είναι και η θρησκεία και η τέχνη του Βυζαντίου<sup>87</sup>.

Διαβάζοντας κάποιος σ' ένα σχετικά πρόσφατο άρθρο την τοποθέτηση του ιστορικού της Τέχνης Robert S. Nelson για τη «θέση» της βυζαντινής τέχνης στις τρέχουσες επισκοπήσεις της ιστορίας της τέχνης τόσο στην Ευρώπη όσο και την Αμερική, δεν μπορεί να αποφύγει τη σκέψη ότι ο Μιχελής επιχείρησε κατά κάποιο τρόπο αυτό που προτείνει ο καθηγητής: να προσεγγίσει κανείς το Βυζάντιο ως μία πολιτιστική

---

<sup>84</sup> Μιχελής, ό.π., σελ.70.

<sup>85</sup> ό.π., σελ.71.

<sup>86</sup> ό.π., σελ.71.

<sup>87</sup> ό.π., σελ.72.

οντότητα έξω από εθνοκεντρικές αφηγήσεις<sup>88</sup>. Πιο συγκεκριμένα στο άρθρο αυτό ο Nelson διαπιστώνει ότι οι ιστορίες της τέχνης οι οποίες ακόμη περιλαμβάνονται ως βιβλιογραφικές αναφορές σε ερευνητικές εργασίες της εποχής μας, διαχωρίζουν τη Βυζαντινή από τη δυτική μεσαιωνική τέχνη με διάφορες τακτικές, καθώς ακολουθούν τη μεθοδολογική τάση των πρώτων εγχειριδίων που δημοσιεύτηκαν στη Γερμανία στα μέσα του 19ου αιώνα από τους Franz Kugler και Karl Schnaase, υπό τη θεωρητική επιρροή της εγγελιανής *Φιλοσοφίας της Ιστορίας*.

Πρόκειται για μια αναφορά στην ακαδημαϊκή γέννηση της ιστορίας της τέχνης «ως γνωστικού πεδίου διακριτού από την αποκλειστική επικέντρωση στην ιστορική εξέταση της τέχνης της αρχαιότητας»<sup>89</sup> που συνέβη στη Γερμανία του 19ου αιώνα, συνδεδεμένη με την λεγόμενη «Σχολή του Βερολίνου»<sup>90</sup>. Το 1842 ο Franz Kugler έγραψε, υιοθετώντας ένα οικουμενικό σχήμα προσέγγισης, το *Εγχειρίδιο ιστορίας της τέχνης*, μια επισκόπηση που παρουσιάζει μια γραμμική ιστορική εξέλιξη της τέχνης σε παγκόσμια κλίμακα, από τους προϊστορικούς χρόνους έως την εποχή του συγγραφέα. Με τον όρο "σχολή του Βερολίνου", περιγράφεται μια νέα κατεύθυνση στην ιστορία της τέχνης, στο πνεύμα του ιστορικού θετικισμού, η οποία επιχειρεί την ανασυγκρότηση του παρελθόντος με βάση τις αρχαιακές πηγές. Μια ανασυγκρότηση στενά συνδεδεμένη με την ευρύτερη πολιτιστική πολιτική της Πρωσίας που επιθυμεί να ηγεμονεύσει στη διαδικασία της γερμανικής ενοποίησης<sup>91</sup>. Στο σχήμα αυτό η δυτική Ευρώπη κατέχει εξέχουσα θέση, προκρίνεται η σημασία της τέχνης του δυτικού Μεσαίωνα, ενώ παραθεωρούνται άλλες πτυχές της ιστορίας της τέχνης, όπως είναι η βυζαντινή. «Μήπως θα έπρεπε να έχουμε μια διαφορετική ιστορία της τέχνης;», αναρωτιέται ο Robert Nelson.

Για μια τέτοια διαφορετική ιστορία της τέχνης, για μια ανάγνωση της μεσαιωνικής τέχνης απαλλαγμένης από τα κυρίαρχα στερεότυπα του εθνικισμού, το έργο του Μιχελή για τη θεώρηση της βυζαντινής τέχνης θέτει πρώιμα αιτήματα που έρχονται να συναντήσουν σύγχρονες αναζητήσεις.

---

<sup>88</sup> R. Nelson, 'Living on the Byzantine Borders of Western Art', *Gesta*, Vol.35, No. 1. (1996), σελ. 3-11.

<sup>89</sup> Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Ιστορία της Τέχνης. Η γέννηση μιας νέας επιστήμης. Από τον 19ο στον 20ο αιώνα*. εκδ. Άγρα, Αθήνα, 2013, σελ. 45.

<sup>90</sup> *ό.π.*, σελ. 55.

<sup>91</sup> *ό.π.*, σελ.52.

## **ΤΡΙΤΟ ΜΕΡΟΣ**

**Η ΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗ ΤΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΘΕΩΡΗΣΗΣ ΤΟΥ ΜΙΧΕΛΗ:**

**Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΚΑΙ Η ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ**



## Η Αισθητική ως ξεχωριστός φιλοσοφικός κλάδος

Ο Μιχαήλς εξηγεί με αναλυτικό τρόπο το περιεχόμενο της έννοιας «αισθητική θεώρηση» με την οποία προσεγγίζει τη βυζαντινή τέχνη, στα τρία μέρη στα οποία χωρίζει το βιβλίο του. Στο Α΄ μέρος εξετάζει τις διαφορές μεταξύ των δύο αισθητικών κατηγοριών, δηλαδή μεταξύ του Ωραίου και του Υψηλού, και εξηγεί τους λόγους για τους οποίους το Υψηλό και όχι το Ωραίο είναι αυτό που προσιδιάζει στα έργα της χριστιανικής τέχνης. Στο Β΄ μέρος περιγράφεται ο πρωτότυπος τρόπος με τον οποίο το Υψηλό εκφράζεται στην βυζαντινή τέχνη. Το Γ΄ μέρος, όπως γράφει, αποτελεί ένα δοκίμιο φιλοσοφικής θεώρησης της Ιστορίας της τέχνης με βάση τις αισθητικές κατηγορίες.

Η επιλογή αυτού του τρόπου ανάλυσης είναι κατά τη γνώμη του κατάλληλη για να εξηγήσει τον ριζικά διαφορετικό τρόπο καλλιτεχνικής διατύπωσης, κυρίως ως προς τη μορφή, ανάμεσα στην κλασική και τη χριστιανική τέχνη, κάτι το οποίο στο παρελθόν έκανε τη μία να φαίνεται ακατανόητη στην άλλη<sup>92</sup>. Στο σημείο αυτό θεωρώ ότι είναι χρήσιμη μια σύντομη, κατά το δυνατόν, παρουσίαση της ιστορίας της συγκρότησης της Αισθητικής σε αυτόνομο κλάδο της φιλοσοφίας και αυτό γιατί από τη δυναμική αυτή διαδικασία προκύπτουν τα στοιχεία με τα οποία ο Μιχαήλς συγκροτεί την προσωπική του αισθητική θεωρία για την τέχνη: δηλαδή από τον φιλοσοφικό προβληματισμό για την έννοια του Υψηλού, αλλά και από την επιρροή που ασκήθηκε από τη φιλοσοφία στη συγκρότηση της ιστορίας της τέχνης ως επιστήμης.

Η ιστορία της Αισθητικής επηρεάστηκε βαθιά από τη Γερμανική σκέψη κατά τη διάρκεια μιας περιόδου πλούσιας σε επιστημολογικές και μεταφυσικές αναζητήσεις, όπως επίσης και σε ζητήματα πρακτικής και θεωρητικής κριτικής. Κατά το χρονικό αυτό διάστημα, δηλαδή από το δεύτερο μισό του 18ου μέχρι τις αρχές του 19ου αιώνα, η ένταση και η ποικιλία του δημιουργικού στοχασμού για θεμελιώδη αισθητικά προβλήματα υπήρξε μεγάλη<sup>93</sup>. Ωστόσο η αφετηρία αυτών των εξελίξεων, βρίσκεται πιο πριν, στον 17ο αιώνα, στην καρτεσιανή αναζήτηση των βασικών

---

<sup>92</sup> Παναγιώτη Μιχαήλ, *Αισθητική θεώρηση της Βυζαντινής τέχνης*, εκδ. Ιδρύματος Π. και Ε. Μιχαήλ, Αθήνα 2001, σελ. 21-22.

<sup>93</sup> Monroe C. Beardsley, *Ιστορία των αισθητικών θεωριών*, μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ και Παύλος Χριστοδουλίδης, επιμ. Παύλος Χριστοδουλίδης, εκδ. Νηφέλη, Αθήνα 1989, σελ.199.

συστατικών της γνώσης, η οποία διαδόθηκε στην Ευρώπη και συνέβαλε στην πρόοδο πολλών κλάδων της φιλοσοφίας.

Και παρότι από τον ίδιο τον Descartes δε διατυπώθηκε καμία αισθητική θεωρία, ορισμένες από τις συνέπειες της φιλοσοφίας του αποτέλεσαν αντικείμενο μελέτης για τον Γερμανό φιλόσοφο Alexander Gottlieb Baumgarten, ο οποίος το 1735 στο έργο του *Σκέψεις για την Ποίηση* ονόμασε με τον όρο «αισθητική» έναν ειδικό ερευνητικό κλάδο της φιλοσοφίας. Στο έργο αυτό, όπως και στην *Αισθητική*, ένα ημιτελές έργο που ακολούθησε το 1750, επιχείρησε τη σύνθεση μιας αισθητικής θεωρίας βασισμένης στις καρτεσιανές αρχές. Σύμφωνα με την επιχειρηματολογία του, αν έργο της λογικής είναι να αναλύει την γνωστική ικανότητα για αντίληψη, κατ' αναλογία, έργο της αισθητικής είναι να αναλύει την αισθητηριακή αντίληψη. Η αισθητική λοιπόν είναι η επιστήμη της αισθητηριακής αντίληψης, «η οποία είναι ένας χαμηλότερος βαθμός γνώσης, αλλά αυτόνομος και με δικούς του νόμους»<sup>94</sup>. Η Αισθητική ως αυτόνομος φιλοσοφικός κλάδος είχε γεννηθεί.

Με βάση τα καρτεσιανά κριτήρια για την αναζήτηση της αλήθειας, η τέχνη, της ποίησης για παράδειγμα, δεν μπορεί να περικλείει κάτι που να μπορούμε να ονομάσουμε αλήθεια, ωστόσο από πολλούς φιλοσόφους του παρελθόντος είχε αναγνωριστεί στην τέχνη η δυνατότητα να είναι φορέας κάποιου είδους αλήθειας. Η απόπειρα του Baumgarten συνίσταται στη διερεύνηση μιας πιθανής λύσης αυτού του παραδόξου: προσπάθησε να αντιδιαστείλει τον σαφή και διακριτό λόγο της επιστήμης και τον συγκεχυμένο λόγο της ποίησης, που όμως συγκεκριμενοποιεί την αισθητηριακή εμπειρία<sup>95</sup>. Δηλαδή «η έννοια του αισθητού λόγου του Baumgarten είναι μια τεχνική παραλλαγή της κυρίαρχης θεωρίας, σύμφωνα με την οποία η τέχνη είναι μίμηση, αλλά μια παραλλαγή που απομακρύνει αυτή τη θεωρία από τη χονδροειδή μορφή της»<sup>96</sup>.

Η συζήτηση συστηματοποιήθηκε περαιτέρω από τον Γερμανό συγγραφέα Gotthold Ephraim Lessing, ο οποίος, το 1766 σε ένα μικρό βιβλίο που όμως άσκησε μεγάλη επιρροή, με τον τίτλο *Λαοκόων, ή για τα όρια της ζωγραφικής και της ποίησης*, διερωτήθηκε ποια είναι η ιδιαιτερότητα του μέσου κάθε τέχνης, προκειμένου να επιτύχει τον μεγαλύτερο βαθμό μίμησης. Τι είναι δηλαδή αυτό που μπορεί να μιμηθεί

---

<sup>94</sup>Beardsley, ό.π., σελ. 148.

<sup>95</sup> ό.π., σελ. 150.

<sup>96</sup> ό.π., σελ. 151.

μια δεδομένη τέχνη και πως αυτό μπορεί να το κάνει με τη μεγαλύτερη επιτυχία<sup>97</sup>. Ανεξάρτητα από την συνολική αντοχή της σκέψης του στον χρόνο, ο Lessing «θέσπισε ένα νέο πρότυπο σαφήνειας και ακρίβειας στην αισθητική συλλογιστική, προσπαθώντας να εκθέσει τα αξιώματα και τους συλλογισμούς του έτσι, ώστε όλοι να μπορούν να τους εξετάζουν και να τους συζητούν»<sup>98</sup>.

Παρά τον άκαμπο χαρακτήρα που έχουν πολλές φορές οι διακρίσεις του τύπου ρασιοναλισμός-εμπειριοκρατία, αν κάποιος τις συγκρίνει με τον σύνθετο χαρακτήρα της ανθρώπινης σκέψης, βοηθούν ωστόσο για λόγους μεθοδολογικούς, να παρακολουθήσουμε πνευματικές διεργασίες στη μακρά διάρκεια. Χάρη σε μια παρόμοια διάκριση θα μπορούσαμε να πούμε ότι οι στοχαστές που συνδέθηκαν με την καρτεσιανή μεθοδολογία και γνωσιολογία συγκροτούν μια ομάδα, που εκφράζει έναν «νεοκλασικό ρασιοναλισμό και φορμαλισμό»<sup>99</sup>, ενώ οι Βρετανοί στοχαστές της ίδιας περιόδου, τους οποίους σχηματικά και πάλι τους συνδέουμε με την φιλοσοφία του Διαφωτισμού και την εμπειριοκρατία, σημείωσαν πρόοδο στην έρευνα των ψυχολογικών αιτιών και των επιδράσεων των έργων της τέχνης, με άλλα λόγια στην έρευνα των ψυχολογικών διεργασιών που σχετίζονται με την τέχνη. Όμως μια τέτοιου είδους έρευνα απομάκρυνε την κριτική από την μίμηση των αρχαίων και υποστήριξε την καλλιτεχνική ιδιοφυΐα η οποία μπορεί να δημιουργεί μεγάλα έργα πέρα από τους κανόνες<sup>100</sup>. Κατά κάποιο τρόπο η εξέλιξη του στοχασμού αναζητούσε μια καινούργια θεωρία που θα γεφύρωνε την απόσταση ορθολογισμού και εμπειρισμού.

### **Ο Immanuel Kant και η αισθητική κρίση**

Ο Immanuel Kant έγινε «ο πρώτος μοντέρνος φιλόσοφος που έκανε την αισθητική θεωρία αναπόσπαστο τμήμα του φιλοσοφικού του συστήματος»<sup>101</sup>. Γι' αυτόν ο άνθρωπος έχει τρεις τρόπους συνειδητότητας, τη γνώση, την επιθυμία και το συναίσθημα και επιχείρησε με τις τρεις Κριτικές του να μελετήσει την κάθε μία από αυτές. Το 1790 αφιέρωσε την τρίτη Κριτική του, την *Κριτική της κριτικής Δύναμης*, στη μελέτη του τρόπου με τον οποίο ο άνθρωπος συγκροτεί την αισθητική κρίση. Διακρίνοντας τις αισθητικές κατηγορίες του Ωραίου και του Υψηλού, ξεκινά από το

---

<sup>97</sup> Beardsley ό.π., σελ. 152.

<sup>98</sup> ό.π., σελ. 153.

<sup>99</sup> ό.π., σελ. 158.

<sup>100</sup> ό.π., σελ. 159.

<sup>101</sup> ό.π., σελ. 200.

Ωραίο καθώς είναι αυτό που αποτελεί το κατηγόρημα της καλαισθητικής κρίσης<sup>102</sup>. Για τον Kant η αισθητική κρίση είναι «ανιδιοτελής»<sup>103</sup>, όμως δεν στερείται «τελικότητας». Η έννοια της «τελικότητας» που προκαλεί την αισθητική ικανοποίηση είναι ένα είδος «άσκοπης τελικότητας» που πηγάζει από την ίδια τη μορφή, «όταν η φαντασία αναγνωρίζει μια έκφραση του εαυτού της στο μορφικά ικανοποιητικό αντικείμενο»<sup>104</sup>.

Κινούμενος ανάμεσα στον ρασιοναλισμό και την εμπειριοκρατία, ο Kant πιστεύει πως η αισθητική ηδονή δεν ανήκει ούτε στην αίσθηση, ούτε στη διάνοια, αλλά είναι κάτι άλλο. Τόσο το Ωραίο όσο και το Υψηλό προκαλούν μια ηδονή που δεν εξαρτάται από τις αισθήσεις, ούτε όμως από μια καθορισμένη έννοια της διάνοιας. Το Ωραίο, από τη μία, συνδέεται με τη μορφή στο βαθμό που παρέχει μια αισθητική ικανοποίηση, η οποία προέρχεται «από το βίωμα της μορφικής τελικότητας» και συνδέεται με το βίωμα του πεπερασμένου. Το Υψηλό, από την άλλη, συνδέεται με το βίωμα του μη πεπερασμένου, οφείλεται σε αντικείμενα που φαίνεται να βιάζουν τη φαντασία μας<sup>105</sup>. Ο τρόπος με τον οποίο συλλαμβάνει ο Kant την αισθητική κατηγορία του Υψηλού είναι ένας σημαντικός σταθμός στην πορεία της πρόσληψης αυτής της έννοιας, η οποία έχει την αφετηρία της πολύ πιο πριν, στην ύστερη αρχαιότητα. Όπως επισημαίνει ο Samuel H. Monk, κατά τον 18ο αιώνα ο όρος Υψηλό «εξελισσόταν ραγδαία σε μια συλλογική έννοια για όλα τα στοιχεία της τέχνης, που η καρτεσιανή αισθητική τα είχε καταπνίξει, ή δεν τα είχε ερμηνεύσει»<sup>106</sup>. Ακριβώς αυτό το καντιανό Υψηλό που προσδιορίζεται από το βίωμα και όχι από τη μορφή, θα αποτελέσει την αισθητική κατηγορία με την οποία ο Μιχαήλ θα επιχειρήσει την αισθητική προσέγγιση της βυζαντινής τέχνης.

Ο Kant διακρίνει το Υψηλό σε μαθηματικό και δυναμικό Υψηλό: «ενώ όμως ορισμένες εντυπώσεις του Υψηλού, γράφει ο Μιχαήλ, μας υποβάλλονται μέσα από τη στατική ηρεμία των διαστάσεων, άλλες ζωντανεύουν μέσα από τη βία και την

---

<sup>102</sup> Beardsley ό.π., σελ. 202. Παρότι στα χωρία του βιβλίου στο οποίο παραπέμπω η γερμανική λέξη για το Υψηλό μεταφράζεται ως Υπέροχο, για λόγους νοηματικής συνέπειας την αντικαθιστώ με τη λέξη Υψηλό.

<sup>103</sup> Ο Beardsley γράφει χαρακτηριστικά πως «ο Kant παίρνει αυτή τη σημαντική έννοια από τους εμπειριοκράτες και την κάνει ακρογωνιαίο λίθο του συστήματός του». (ό.π.,σελ.202). Και πιο κάτω: «Η κύρια τάση της καντιανής φιλοσοφίας της τέχνης είναι να θεμελιώσει την αυτονομία του αισθητικού, την ανεξαρτησία του από την επιθυμία, από το ηθικό καθήκον και από τη γνώση». ό.π.,σελ. 214.

<sup>104</sup> ό.π., σελ. 207.

<sup>105</sup> ό.π., σελ. 208.

<sup>106</sup> ό.π., σελ. 188.

ένταση των δυνάμεων, γι αυτό και ο Καντ διακρίνει το "μαθηματικά Υψηλό" από το "δυναμικά Υψηλό". Η διάκριση είναι όμως εξωτερική»<sup>107</sup>. Το μαθηματικά Υψηλό συνδέεται με αντικείμενα που έχουν πελώριο μέγεθος, ενώ το δυναμικά Υψηλό με αντικείμενα που μας ασκούν απόλυτη κυριαρχία.

### **Υψηλό: μια πολύπλοκη αισθητική κατηγορία**

Η παρουσίαση των βασικών παραμέτρων της θεώρησης του Μιχελή μας οδηγεί και πάλι σε μια σύντομη χρονική αναδρομή, προκειμένου να παρακολουθήσουμε σε αδρές γραμμές τη διανοητική διαδρομή της έννοιας του Υψηλού από τότε που αυτή κάνει για πρώτη φορά την εμφάνισή της στο έργο του Λογγίνου, με το όνομα «Ύψος». Η πραγματεία *Περί Ύψους* γράφτηκε πιθανότατα κατά τον 1ο αιώνα μ.Χ. και ο συγγραφέας της είναι άγνωστος, αν και στα χειρόγραφα τα οποία διασώζουν το κείμενό της, το έργο αυτό αποδίδεται σε κάποιον Λογγίνο -μάλλον όχι τον Λογγίνο τον Κάσσιο που έζησε τον 3ο αιώνα μ.Χ.<sup>108</sup>.

Πρόκειται για μια μελέτη η οποία στρέφεται γύρω από την έννοια του Ύψους, της μεγαλοπρέπειας δηλαδή του λόγου και διερευνά την έννοια του υψηλού ρητορικού και λογοτεχνικού ύφους ως μία τεχνική συγγραφής. Η ίδια η έννοια του Ύψους δεν ορίζεται στο κείμενο, όμως γίνεται φανερό ότι δεν ταυτίζεται με κάποιο συγκεκριμένο συγγραφικό ύφος, αλλά με την παρουσία της βαθυστόχαστης σκέψης. Συγκεκριμένα ο Λογγίνος ορίζει το Ύψος ως «μεγαλοφροσύνης απήχημα»<sup>109</sup>. Απευθυνόμενος ίσως σε κάποιον μαθητή του, τον Παστούμιο Τερεντιανό, αναλύει το υψηλό ύφος χρησιμοποιώντας παραδείγματα από τη ρητορική αλλά και από τη λογοτεχνία. Αν και το *Περί Ύψους* επηρέασε ελάχιστα τους συγχρόνους του, έθεσε κάποια ζητήματα τα οποία είναι σημαντικά για την πρόσληψη της έννοιας μεταγενέστερα, και ειδικά από τον 16ο αιώνα και εξής.<sup>110</sup> Πιο συγκεκριμένα, θεωρώντας τη δυνατότητα του υψηλού λόγου αποτέλεσμα μελέτης, αλλά ταυτόχρονα

<sup>107</sup> Μιχελής, *Αισθητική Θεώρηση...ό.π.*, σελ.27.

<sup>108</sup> Για τη μακράωνη διαδρομή αυτής της κομβικής αισθητικής κατηγορίας δεξ: R. Dorian, *The Theory of the Sublime from Longinus to Kant*, Cambridge, 2015, ειδικά για τον Λογγίνο και το πρόβλημα της ταύτισης του συγγραφέα, σελ. 29-31.

<sup>109</sup> βλ 9.2 από την έκδοση: Λογγίνος, *Περί Ύψους*, μτφρ. φιλολογική ομάδα Κάκτου, εκδ. Κάκτος 1999, σελ.46. Λίγο πιο κάτω ο Λογγίνος συνδέει το ύψος με την εμβριθή σκέψη: «μεγάλοι δὲ οἱ λόγοι τούτων, κατὰ τὸ εἶκος, ὧν ἂν ἐμβριθεῖς ὡσιν αἱ ἔννοιαι», βλ 9.3, σελ. 46. Επίσης και από την έγκυρη έκδοση και μετάφραση του κειμένου, από τη σειρά: Loeb Classical Library, *Longinus on the Sublime*, translated by W.H.Fyfe, revised by Donald Russel, Λονδίνο 1995, σελ.190.

<sup>110</sup> Ναυσικά Λιτσαρδοπούλου, *Τα Συναισθήματα και το Υψηλό. Η Αντίληψη της Έκφρασής τους στην Ιστορική Ζωγραφική του Rembrandt*, Ευρασία, Αθήνα, 2019, σελ. 89-112, όπου και περισσότερη βιβλιογραφία.

και φυσικό χάρισμα, εισήγαγε την έννοια της μεγαλοφυΐας, ενώ, συνδέοντας το πάθος με τις υψηλές ιδέες, φάνηκε ότι υιοθετεί την πλατωνική άποψη περί ενθουσιασμού ως αιτίας της ποιητικής δημιουργίας. Θυμίζουμε ότι, όπως επισημάνθηκε και πιο πάνω, η αναγνώριση της καλλιτεχνικής ιδιοφυΐας απασχολούσε τους στοχαστές του αγγλικού εμπειρισμού, ενώ η έννοια του ενθουσιασμού προσδιορίζει την εμπειρία του βιώματος και όχι την καταγραφή της μορφής.

Η πραγματεία «Περί Ύψους» του (ψευδό)-Λογγίνου εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1554, αλλά έγινε ευρύτερα γνωστή χάρη στη μετάφραση του γάλλου ποιητή και κριτικού Nicolas Boileau το 1674<sup>111</sup>. Στην εισαγωγή της ελληνικής έκδοσης του 1933 στην οποία παραπέμπει ο Μιχελής<sup>112</sup>, ο Δημήτριος Γ. Κιουσόπουλος, που ανέλαβε την απόδοση στα Νέα Ελληνικά, γράφει πως «τέσσερις αιώνες τώρα η ευρωπαϊκή διάνοηση του έδειξε ιδιαίτερη στοργή και εκτίμηση»<sup>113</sup>. Πραγματικά το *Περί Ύψους* επρόκειτο να διαδραματίσει έναν εμβληματικό ρόλο στους μετασχηματισμούς της νεωτερικότητας καθώς, από τη μετάφραση του Boileau μέχρι και την εποχή μας ο λόγος για το Ύψηλό είναι κατά καιρούς εξαιρετικά επίκαιρος και πυκνός. Όπως γράφει ο Γιώργος Ξηροπαΐδης:

Τη δεκαετία του 1980 η φιλοσοφική συζήτηση για τις παθογένειες της νεωτερικότητας και τα εγγενή όρια του νεωτερικού προτάγματος συνδέθηκε παραδόξως με την αναθέρμανση του ενδιαφέροντος σχετικά με τη λησμονημένη και εν πολλοίς απαξιωμένη αισθητική κατηγορία του «υψηλού» [sublime, Erhabenes]<sup>114</sup>.

Κατά τη διάρκεια του 18ου και μέχρι τον 19ο αιώνα, η έννοια του λογγίνειου Ύψηλού θα επεκταθεί από τον χώρο της ρητορικής και της λογοτεχνίας στον χώρο

---

<sup>111</sup>Κατερίνα Καρακάση, Μαρία Σπυριδοπούλου, Γιώργος Κοτελίδης, *Ιστορία και θεωρία των λογοτεχνικών γενών και ειδών*, Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα Κάλλιππος, Αθήνα, 2015, σελ. 88.

<sup>112</sup>Μιχελής *Αισθητική θεώρηση*, σελ. 28. Ο Μιχελής παραπέμπει στην έκδοση: Διονυσίου ή Λογγίνου, *Περί Ύψους*, μπρ. Δημ. Γ. Κιουσόπουλου, Αθήνα, 1933.

<sup>113</sup>Διονυσίου ή Λογγίνου *Περί Ύψους*, μπρ. Δημ. Γ. Κιουσόπουλου, Αθήνα 1933, σελ.4. Η περίφημη μετάφραση του Boileau έκανε 18 ανατυπώσεις ως επίσημο εγχειρίδιο αισθητικής στα πρώτα 100 χρόνια. Ο Κιουσόπουλος αναφέρει επίσης ότι το έργο, αν εξαίρεσουμε δύο προεπαναστατικές εκδόσεις του στην Βενετία, το 1802 και το 1805, με μετάφραση στη νέα ελληνική, ήταν αγνοημένο στην Ελλάδα μέχρι το 1927, που ο Π.Σ. Φωτιάδης έκανε μια αξιόλογη κριτική έκδοση (σελ.4).

<sup>114</sup>Βάσω Κιντή, Παναγιώτης Τουρνικιώτης, Κώστας Τσιαμπάος, (συλλογικό- επιμέλεια), *Το μοντέρνο στη σκιά και τις τέχνες του 20ου αιώνα*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2013. Εδώ: Γιώργος Ξηροπαΐδης, «Η νεωτερική τέχνη ως τέχνη του υψηλού. Κριτικά σχόλια στην *Αισθητική θεωρία* του Adorno», σελ. 48.

της Αισθητικής, όπου θα συμπορευθεί με συγκεκριμένες αισθητικές αρχές. Βέβαια η εκδίπλωση μιας διττής φύσης στην έννοια του ύψους φαίνεται να κάνει την εμφάνισή της ήδη από την χρονική στιγμή κατά την οποία πρωτοπαρουσιάζεται. Γιατί η πραγματεία του Λογγίνου ανακαινίζει το είδος της ρητορικής τέχνης με το να το ελευθερώνει από τα «δεσμά της κλασικής ρητορικής σκοποθεσίας, δηλαδή από την πειθώ»<sup>115</sup>.

Ήδη από την εποχή του ρωμαϊκού κλασικισμού, ο Λογγίνος φαίνεται ότι υποσκάπτει την κλασικιστική καθαρότητα και ακρίβεια. Η χρήση ενός χωρίου από το βιβλίο της Γένεσης (1:3-9) της Παλαιάς Διαθήκης στην ελληνική μετάφραση των Εβδομήκοντα (Septuaginta), που μαζί με άλλα τέτοια παραδείγματα της ελληνικής γραμματείας αναφέρονται από τον Λογγίνο ως υποδείγματα υψηλής έκφρασης, αφήνουν να διαφανεί ο συμβιβαστικός ρόλος της πραγματείας περί Ύψους, καθώς ιστορικά κινείται ανάμεσα στον αρχαίο παγανιστικό κόσμο και τον χριστιανικό που σταδιακά αναδύεται<sup>116</sup>. Η θεώρηση του Μιχελή, η οποία υποστηρίζει ότι οι αισθητικές κατηγορίες, ακολουθώντας μια περιοδική εναλλαγή, κυριαρχούν σε κάθε εποχή με μια νέα κοσμοθεωρία, δίνει ιδιαίτερο βάρος στον εντοπισμό των ιχνών που προϋδεάζουν για αυτούς τους μετασχηματισμούς. Έτσι αναγνωρίζει ότι και το *Περί Ύψους* αποτελεί ένα τέτοιο ίχνος. Σ' ένα μεταγενέστερο άρθρο του χαρακτηρίζει ως «λανθάνουσα κίνηση προς το υψηλό στην αισθητική του τέλους της κλασικής εποχής» την διατριβή του Λογγίνου και το χωρίο της Γενέσεως, ενώ προσθέτει: «Είναι αρκετά περίεργο ότι πολύ αργότερα ο Έγγελος θα αναφερθή στο ίδιο χωρίο και με το ίδιο νόημα»<sup>117</sup>.

Ο μεταβατικός χαρακτήρας της πραγματείας του Λογγίνου και η ευκολία με την οποία την προσεταιρίστηκαν διαμετρικά αντίθετες σχολές σκέψης, θα διαφανεί όταν το κείμενο αυτό θα διασχίσει τη Μάγχη, από τον 17<sup>ο</sup> στο 18<sup>ο</sup> αιώνα, και πιο συγκεκριμένα από τη γαλλική διάνοηση και τον κλασικισμό προς την Αγγλία, εκεί δηλαδή που θα αποσυνδεθεί από τη λογοτεχνική παραγωγή και θα συνδεθεί με τη φύση. Τον 18ο αιώνα το έργο του Λογγίνου φτάνει στο αποκορύφωμα της

---

<sup>115</sup> Αγγέλα Γιώτη, *Ο Κάλβος στα ίχνη του «Λογγίνου»*. Ένας άνθρωπος των γραμμάτων στην Ευρώπη του 19ου αιώνα, εκδ. Αντίποδες, Αθήνα, 2019 σελ. 50.

<sup>116</sup> Συγκεκριμένα, είπε ο θεός, φησί τί; γενέσθω φῶς, καὶ ἐγένετο· γενέσθω γῆ, καὶ ἐγένετο: *Longinus on the Sublime*, μτφρ. W. H. Fyfe, εκδόσεις Loeb, Λονδίνο, 1995, σελ. 190.

<sup>117</sup> Παναγιώτη Μιχελή, «Σκέψεις επί της αισθητικής της Βυζαντινής τέχνης», από το *Αισθητικά θεωρήματα*, τομ. Γ', εκδ. Ίδρυματος Π. και Ε. Μιχελή, Αθήνα, 1990, σελ. 132.

δημοτικότητάς του και της επίδρασής του<sup>118</sup>. Οι Άγγλοι θεωρητικοί του 18ου αιώνα αναγνωρίζουν την αισθητική κατηγορία του ύψους στη φύση και το συνδέουν με το ενθουσιαστικό και θρησκευτικό πάθος που γεννιέται με την επαφή μαζί της. Το περιεχόμενο της έννοιας γίνεται εμπειρικό και διακριτό από αυτό του ωραίου. Όπως φαίνεται ακόμη και στον τίτλο του βιβλίου του Ιρλανδού φιλοσόφου Edmund Burke, *Φιλοσοφική έρευνα σχετικά με την προέλευση των ιδεών μας για το υπέροχο και το ωραίο*, που δημοσιεύθηκε το 1757, η διάκριση έχει συντελεστεί<sup>119</sup>.

Η κεντρική θέση πάνω στην οποία θα δομήσει το επιχείρημά του ο Μιχελής στην πραγματεία του για την αισθητική θεώρηση της βυζαντινής τέχνης είναι πως το στοιχείο εκείνο που χαρακτηρίζει συνολικά τη χριστιανική τέχνη, είναι ότι, ως καλλιτεχνική έκφραση καθοδηγείται από το αίσθημα που γεννά η αισθητική κατηγορία του Υψηλού σε αντίθεση με αυτό του Ωραίου. Και, «ανάλογα με τις συνθήκες του τόπου και του χρόνου, την ψυχολογία και την πνευματική κλίση του λαού που κάθε φορά την καλλιέργησε, βρήκε ο αισθητικός χαρακτήρας έναν ιδιαίτερο και πρωτότυπο ρυθμό, μια μορφή ξεχωριστή»<sup>120</sup>. Διότι, κατά τη γνώμη του, μια προσέγγιση της ετερότητας της βυζαντινής τέχνης που αγνοεί τη βίωση της διαφοράς ως αισθήματος, περιορισμένη σε μορφολογικές και μόνο αναγνώσεις, «εμπόδιζε και εμποδίζει ακόμη και σήμερα και αντιληφθούμε της βυζαντινής τέχνης την ιδιάζουσα έκφραση»<sup>121</sup>. Ο θεατής, γράφει ο Μιχελής, ελεύθερος από κάθε προκατάληψη που έχει διαμορφώσει με τα κριτήρια της αρχαιολογίας ή της ιστορίας της τέχνης, θα ανακαλύψει την ιδιάζουσα ομορφιά της βυζαντινής τέχνης αν προηγουμένως αναγνωρίσει το καλλιτεχνικό αίσθημα που τη γέννησε ως μια «έφεση ενδιάθετη» της καλλιτεχνικής ψυχής. Τα κριτήρια των αρχαιολόγων και των ιστορικών της τέχνης είναι «αναγκαία αλλά όχι αποκαλυπτικά, γιατί αποτελούν πειστήρια λογικά, γνώσεις περιγραφικές πρωθύστερες, και οι γνώσεις στα ζητήματα της τέχνης τουλάχιστον, αν όχι παντού, δεν πείθουν κατάβαθα κανέναν»<sup>122</sup>.

Για τον Μιχελή η χριστιανική τέχνη, βυζαντινή και γοτθική, είχε θεωρηθεί παλιότερα ανάξια ως τέχνη, συγκρινόμενη «με την κλασική της αρχαιότητας, την τέχνη της ιταλικής Αναγέννησης και την κατοπινή της νεοκλασικής περιόδου». Γιατί

---

<sup>118</sup> Beardsley, *Ιστορία των αισθητικών θεωριών... ό.π.*, σελ. 172.

<sup>119</sup> ό.π., σελ. 184.

<sup>120</sup> Μιχελής, *Αισθητική θεώρηση...ό.π.*, σελ.21.

<sup>121</sup> ό.π., σελ. 21.

<sup>122</sup> ό.π., σελ. 21.

«ο φανατισμός της ουμανιστικής νοοτροπίας, που από την Αναγέννηση κυρίεψε τη Δύση, καθιέρωσε το Μεσαίωνα σαν εποχή σκότους και καλλιτεχνικά άγονη»<sup>123</sup>. Για τις αντιλήψεις των νεοκλασικών, οποιαδήποτε μορφολογική απόκλιση ενός έργου από τα κλασικά πρότυπα απέκλειε από το δικαίωμα στην τέχνη, κάτι το οποίο για τον Μιχελή δεν αποτελούσε παρεξήγηση μόνο για τη βυζαντινή τέχνη, αλλά και για την ίδια την τέχνη της ελληνικής αρχαιότητας, η προσέγγιση της οποίας υπήρξε μορφολογική τόσο από τους Ρωμαίους όσο και από την Αναγέννηση και τον νεοκλασικισμό<sup>124</sup>. Στο Α΄ μέρος της μελέτης του, προκειμένου να αναλύσει την κεντρική του θέση, επιχειρεί να προσδιορίσει τη διαφορά του Υψηλού από το Ωραίο.

Η αισθητική μας παιδεία, η οποία βασίστηκε σχεδόν μεροληπτικά πάνω στην αισθητική κατηγορία του Ωραίου, καθώς η ίδια η Αισθητική διαμορφώθηκε κι αυτή κάτω από την επίδραση της ουμανιστικής αγωγής, «εκφύλισε το καλλιτεχνικό μας γούστο μέσα σε μια συμβατική ωραιοπάθεια»<sup>125</sup>. Το γεγονός αυτό απέτρεψε την μελέτη του Υψηλού ως ξεχωριστής και ισότιμης αισθητικής κατηγορίας με αυτήν του Ωραίου. Ακόμη και ο Hegel, γράφει ο Μιχελής, που «έχει υπαγάγει σαφώς την χριστιανική τέχνη στην "τέχνη του Υψηλού", αδιαφόρησε για την βυζαντινή τέχνη, θεώρησε μόνο την γοτθική τέχνη ως τέχνη χριστιανική, διότι το Υψηλό έπαψε ουσιαστικά μετά τον Καντ να ενδιαφέρει ως αισθητική κατηγορία»<sup>126</sup>.

Πραγματικά, σε ότι αφορά τον Γερμανικό Ιδεαλισμό, η έννοια του Υψηλού γνωρίζει μάλλον μια ολοκλήρωση της διερεύνησής της ως αισθητικής κατηγορίας στο έργο του Kant. «Η κύρια τάση της καντιανής φιλοσοφίας της τέχνης είναι να θεμελιώσει την αυτονομία του αισθητικού, την ανεξαρτησία του από την επιθυμία, από το ηθικό καθήκον και από τη γνώση»<sup>127</sup>. «Το σύστημα του απόλυτου Ιδεαλισμού που επεξεργάστηκε σ' όλες του τις εκφάνσεις ο Hegel αποδίδει έναν νέο και καθορισμένο, μεταφυσικό ρόλο στην τέχνη»<sup>128</sup>. Για τον Hegel το ωραίο, όταν επιτυγχάνεται στην τέχνη, είναι αποτέλεσμα μιας συμφιλίωσης ανάμεσα στην ύλη και το περιεχόμενο, ανάμεσα στην αισθητή επίφαση και την ενσαρκωμένη Ιδέα<sup>129</sup>.

---

<sup>123</sup> Μιχελής, ό.π., σελ. 17.

<sup>124</sup> ό.π., σελ. 18.

<sup>125</sup> ό.π., σελ. 23.

<sup>126</sup> ό.π., σελ. 24.

<sup>127</sup> Beardsley, *Ιστορία των αισθητικών θεωριών...* ό.π., σελ. 214.

<sup>128</sup> ό.π., σελ. 224.

<sup>129</sup> ό.π., σελ. 226.

Μία από τις σημαντικότερες προσφορές του Hegel στην πρόοδο της αισθητικής, είναι η απερίφραστη δήλωσή του ότι «η ομορφιά της τέχνης στέκει ψηλότερα από τη Φύση»<sup>130</sup>. Στον Hegel, το Υψηλό δεν είναι πια αυθύπαρκτη αισθητική κατηγορία καθώς, στο νέο μεταφυσικό ρόλο της τέχνης το υψηλό ενσωματώνεται στην ενσαρκωμένη Ιδέα. Εξαιτίας της ευρύτητας που δόθηκε στη συζήτηση για τη φύση της τέχνης από τους Γερμανούς Ιδεαλιστές, η ενασχόληση με τα αισθητικά προβλήματα συνεχίστηκε στη Γερμανία: ο Ernst Gombrich επεσήμανε τη δεκαετία του '60 την επίδραση της εγγελιανής φιλοσοφίας της ιστορίας στην οικουμενική κατεύθυνση που της αποδόθηκε κατά το ακαδημαϊκό της ξεκίνημα<sup>131</sup>. Στις αρχές του 19ου αιώνα, στο Πανεπιστήμιο του Βερολίνου, η Ιστορία της Τέχνης εγκατέλειψε τον αισθητικό στοχασμό και την κριτική αποτίμηση των έργων με βάση τα πρότυπα της αισθητικής και στράφηκε στην εμπειρική ιστορική έρευνα συμπορευόμενη με την ιστορική επιστήμη που έκανε το ίδιο<sup>132</sup>. Και οι δύο υπηρέτησαν τους στόχους του «πολιτικού προγράμματος της Πρωσίας κατά τη διαδικασία διαμόρφωσης της νέας, αυτοκρατορικών βλέψεων, πολιτιστικής της ταυτότητας»<sup>133</sup>. Πάντως η έννοια του Υψηλού κατά κάποιο τρόπο δείχνει να φτάνει - προς το παρόν- στα όρια της εννοιολογικής της επεξεργασίας.

Συνοψίζοντας μέχρι αυτό το σημείο, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι τα βασικά στοιχεία από τα οποία ο Μιχελής συγκροτεί την αισθητική του θεώρηση είναι τα ακόλουθα: αντλεί τον βιωματικό χαρακτήρα της αισθητικής κατηγορίας του υψηλού από τον Kant· αντλεί επίσης από τον Hegel τη «διαλεκτική», χάρη στην οποία το υψηλό συναιρεί τις διαφορές, αίρει τις αντιθέσεις και συνθέτει διαφορετικές μορφικές διατυπώσεις. Τέλος, διαφωνεί με την αντίληψη μιας γραμμικής και τελεολογικής ιστορικής ερμηνείας. Ίσως θα μπορούσαμε να διακινδυνεύσουμε τη χρήση του όρου «εκλεκτικισμός» προκειμένου να περιγράψουμε την ελεύθερη επιλογή από την σκέψη διαφορετικών στοχαστών, η οποία του επιτρέπει να διαμορφώσει το δικό του ερμηνευτικό εργαλείο για να προσεγγίσει τη Βυζαντινή τέχνη. Πάντως ο Μιχελής δεν φιλοδοξεί να γράψει μια ιστορία των φιλοσοφικών ιδεών, ούτε να δημιουργήσει ένα πρωτότυπο φιλοσοφικό σύστημα. Κρίνοντας από το σύνολο του έργου του, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι εκείνο που διαγράφεται

---

<sup>130</sup> ό.π., σελ. 227.

<sup>131</sup> Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Ιστορία της τέχνης. Η γέννηση μιας νέας επιστήμης. Από τον 19ο στον 20ό αιώνα*, εκδ. Άγρα, Αθήνα, 2013, σελ. 86.

<sup>132</sup> ό.π., σελ. 68.

<sup>133</sup> ό.π., σελ. 69.

αδρά στον στοχασμό του είναι η εμπιστοσύνη που δείχνει στην αισθητική παιδεία του υποκειμένου που ασχολείται παντοιοτρόπως με την τέχνη, καθώς και η μέριμνά του να διαμορφώσει μια θεώρηση του καλλιτεχνικού έργου που θα παρέχει τα εχέγγυα ότι η προσέγγιση αυτή θα γίνεται με τρόπο ουσιαστικό, στον ίδιο τον πυρήνα της τέχνης.

### **Η Σχολή της Βιέννης και ο Alois Riegl**

Στο Γ' μέρος της *Αισθητικής Θεώρησης* του Μιχελή διαφαίνεται μια ακόμη ομάδα στοχαστών με τους οποίους ο συγγραφέας μας «συνομιλεί». Πρόκειται για μια ομάδα ιστορικών της τέχνης που συναπαρτίζουν μια «σχολή», η οποία δημιουργήθηκε στην κεντρική Ευρώπη, εντός του Πανεπιστημίου της Βιέννης, και στους κόλπους της οποίας η θεωρία της ιστορίας της τέχνης καλλιεργήθηκε πιο συστηματικά από ό,τι στο Βερολίνο. Η Σχολή της Βιέννης, που ξεκίνησε με τους Franz Wickoff και Alois Riegl, διχάστηκε, όταν ο Πολωνο-Αυστριακός ιστορικός τέχνης Josef Strzygowski, ο οποίος διαδέχτηκε τον Wickoff μαζί με τον Max Dvorak, συγκρούστηκε με τον τελευταίο και ίδρυσε ένα δεύτερο, δικό του ερευνητικό ίδρυμα. Τα δύο Ινστιτούτα λειτούργησαν παράλληλα σε καθεστώς μόνιμης διαμάχης μέχρι το 1933 που ο Strzygowski συνταξιοδοτήθηκε<sup>134</sup>. Στην πραγματικότητα, η σύγκρουση είχε τις ρίζες της στο 1901, όταν ο Strzygowski δημοσίευσε το περίφημο βιβλίο του με τον τίτλο *Ανατολή ή Ρώμη*: Το ερώτημα ήταν σχετικό με την αναζήτηση της καταγωγής της ευρωπαϊκής τέχνης, και διερευνούσε το κατά πόσο η χριστιανική τέχνη της ύστερης αρχαιότητας άντλησε τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της από την ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα ή από τις αφαιρετικές και διακοσμητικές τέχνες της ασιατικής ανατολής. Πριμοδοτώντας κατηγορηματικά την Ανατολή, ο Strzygowski υπηρετούσε ένα αφήγημα που έδινε προτεραιότητα στην βόρεια ευρωπαϊκή τέχνη έναντι της νότιας, απέναντι στην προσπάθεια του Wickoff, ο οποίος αναζητούσε τις ρίζες της νεότερης ευρωπαϊκής τέχνης όχι στην ανατολική-ελληνική παράδοση, αλλά σε αυτό που αναγνώριζε ως δυτική-λατινική παράδοση<sup>135</sup>.

Η διαμάχη για τις καταβολές του ευρωπαϊκού πολιτισμού, αρχικά δεν φαινόταν επιλήψιμη, καθώς τέτοιου τύπου συγκριτικές προσεγγίσεις που στόχο είχαν τη διατύπωση μεγάλων ερμηνευτικών σχημάτων παγκόσμιου βεληνεκούς ήταν συνηθισμένες αυτή την εποχή. Η σφοδρότητα όμως των συγκρούσεων με τους

---

<sup>134</sup> Δασκαλοθανάσης, ό.π., σελ. 247.

<sup>135</sup> ό.π., σελ. 253.

συναδέλφους του, ο κάπως ανορθόδοξος τρόπος της έρευνάς του, η οποία κινήθηκε και εκτός ακαδημαϊκών κύκλων, καθώς και η υιοθέτηση από τη μεριά του των εθνικοσοσιαλιστικών ιδεών στα επόμενα χρόνια, έδειξαν ότι η μεθοδολογία του Strzygowski ήταν ιδεολογικά στρατευμένη και στόχο είχε να επιβεβαιώσει το αφήγημα υπεροχής και ανωτερότητας της Αρίας φυλής, συμπλέοντας με την τρέχουσα ναζιστική προπαγάνδα.<sup>136</sup> Παρά ταύτα, το γεγονός ότι με τις προσωπικές του έρευνες, την οργάνωση σεμιναρίων, και την συγκριτική του μέθοδο διεύρυνε τον γεωγραφικό χάρτη της ιστορίας της τέχνης, τον κατέστησε πρωταγωνιστικό συνομιλητή, και έτσι τα χρόνια του μεσοπολέμου οποιoσδήποτε είχε ανάλογα ενδιαφέροντα δεν μπορούσε να τον αγνοήσει.

Τον Alois Riegl από την άλλη, τον σημαντικότερο από τους εκπροσώπους της σχολής της Βιέννης, φαίνεται να απασχόλησε η διατύπωση ενός «καθολικού ιστορικού σχήματος, ικανού να εντάξει στο εσωτερικό του ένα σύνολο ετερόκλητων ιστορικών φαινομένων», ένα σχήμα διαφορετικό από τη «γενική» ιστορία του Franz Kugler της σχολής του Βερολίνου, καθώς η προσέγγισή του δεν είχε ταξινομητικό, ούτε αξιολογικό χαρακτήρα<sup>137</sup>. Ο Riegl στράφηκε στην αναζήτηση των αιτίων που γεννούν την ίδια την έννοια της διακόσμησης, αναμετρώμενος, αναπόφευκτα, με την «τεχνικο-υλιστική» θεωρία του Gottfried Semper<sup>138</sup>. Υποστήριξε δηλαδή ότι τις καλλιτεχνικές μορφές δεν τις συγκροτεί ούτε το τεχνολογικό επίπεδο της κάθε εποχής, ούτε το διαθέσιμο υλικό κατασκευής, αλλά ότι «η τέχνη πηγάζει από μια εσωτερική ανάγκη του ανθρώπου και δεν συνδέεται παρά μόνο έμμεσα με τις υλικές προϋποθέσεις της ύπαρξής του, ενώ τα θέματά της δεν προκύπτουν ευθέως από τη φύση, αλλά στην ουσία από την προϋπάρχουσα τέχνη»<sup>139</sup>.

Η σημασία της ύστερης ελληνορωμαϊκής αρχαιότητας ως το πεδίο συγκρότησης του ευρωπαϊκού πολιτισμού, ανατολικού και δυτικού, υπογραμμίστηκε, με εξαίρεση τον Strzygowski, από το σύνολο των ιστορικών της Σχολής της Βιέννης, αλλά ειδικά για τον Riegl, σε αντίθεση με τον Wickhoff, «η ύστερη αρχαιότητα είναι

---

<sup>136</sup> Γενικά για τον Στριγκόφσκι: Suzanne Marchand, “Appreciating the Art of Others: Joseph Strzygowski and the Austrian Origins of Non-Western Art History,” στο Magdalena Dglosz and Pieter O. Scholz, επιμ., *Von Biala nach Wien: Josef Strzygowski und die Kulturwissenschaften*, Βιέννη, 2015, 256-285. Και: Suzanne L. Marchand, «The Rhetoric of Artifacts and the Decline of Classical Humanism: The Case of Josef Strzygowski», *History and Theory*, Vol. 33, No. 4 (1994), pp. 106-130.

<sup>137</sup> Δασκαλοθανάσης, ό.π., σελ. 256.

<sup>138</sup> ό.π., σελ. 257.

<sup>139</sup> ό.π., σελ. 263.

η περίοδος "μεταβίβασης" της -τροποποιημένης- κλασικής παράδοσης». Δεν είναι πια η περίοδος της παρακμής του ελληνορωμαϊκού κόσμου, αλλά το περιβάλλον όπου συντηρήθηκε ο αρχαίος κόσμος. Ο Riegl διαφοροποιείται και από τη διάκριση ελληνικής και ρωμαϊκής τέχνης, αλλά και από το αφήγημα για την βόρεια καταγωγή του δυτικοευρωπαϊκού πολιτισμού<sup>140</sup>. Στη διατύπωση πως «η βυζαντινή τέχνη δεν είναι πρωτίστως τίποτε άλλο παρά η τέχνη της ύστερης αρχαιότητας εντός της ανατολικής ρωμαϊκής αυτοκρατορίας»<sup>141</sup>, εντοπίζουμε ένα πρώτο σημείο συνάντησης του Μιχελή με τον Alois Riegl.

Ένα άλλο σημείο συνάντησης των δύο στοχαστών είναι το *kunstwollen*, ένας νεολογισμός του Riegl που αποτελεί την πιο σημαντική προσφορά του στη συζήτηση περί τέχνης μέχρι και σήμερα. Υιοθετώντας τη μετάφραση του Ευάγγελου Παπανούτσου, ο Μιχελής αποδίδει τον όρο περιφραστικά ως «καλλιτεχνική βούληση»<sup>142</sup>. Το *kunstwollen*, ορίζεται από τον ίδιο τον Riegl:

...ως τελεολογική οπτική σύμφωνα με την οποία το καλλιτεχνικό έργο αποτελεί το αποτέλεσμα ενός ειδικού και εμπρόθετου *Kunstwollen* που αναδύεται από την πάλη εναντίον της χρήσης, του υλικού και της τεχνικής. Σύμφωνα μ' αυτή τη θεωρία οι τρεις προαναφερθέντες παράγοντες δεν κατέχουν τον θετικό δημιουργικό ρόλο που τους απέδιδε η θεωρία του Sempfer, αλλά αποκτούν έναν ρόλο μάλλον περιοριστικό και αρνητικό. Αποτελούν κατά κάποιον τρόπο, την τροχοπέδη του όλου εγχειρήματος<sup>143</sup>.

Επιχειρώντας ο Μιχελής μια φιλοσοφική θεώρηση της ιστορίας της τέχνης με βάση τις αισθητικές κατηγορίες, υπογραμμίζει ότι η τελεολογική άποψη του Hegel για την ιστορία, καθιστά κάθε μέρος του παρελθόντος μια κατώτερη βαθμίδα στην πορεία του Πνεύματος προς την αυτοεξέλιξή του: «επομένως και η τέχνη κάθε περασμένης εποχής είναι, από άποψη περιεχομένου τουλάχιστον, κατώτερη»<sup>144</sup>. Και παρόλο που στα πρώτα βήματα της επιστημονικής της συγκρότησης, η ιστορία της τέχνης συνδέθηκε με τη φιλοσοφία της ιστορίας, η αντίδραση όπως γράφει ο Μιχελής, δεν άργησε να έλθει. Οι νεώτεροι άρχισαν,

---

<sup>140</sup> Δασκαλοθανάσης, ό.π., σελ. 285 και 288.

<sup>141</sup> ό.π., σελ. 267.

<sup>142</sup> ό.π., σελ. 282.

<sup>143</sup> ό.π., σελ. 289.

<sup>144</sup> Μιχελής *Αισθητική θεώρηση*, σελ. 277.

...να εξετάζουν τα έργα τέχνης καθ' εαυτά, μορφολογικά κυρίως, για να βγάλουν συμπεράσματα ειδολογικά, αφορώντα δηλαδή ειδικά την τέχνη. Πρώτος ο Ριγκλ θέσπισε τον όρο «καλλιτεχνική βούληση», υποστηρίζοντας ότι αυτός καθορίζει την ιστορία της τέχνης ανεξάρτητα από την υπόλοιπη, και δεχόμενος ότι δεν υπάρχουν εποχές παρακμής της τέχνης. Εκτός αυτού η «καλλιτεχνική βούληση» θεωρεί το καλλιτέχνημα όχι προϊόν μηχανικό, όπως ο Semper, αλλά τελεολογικό. Πάντως η έννοια «καλλιτεχνική βούληση» έγινε η αρχική έννοια κάθε νεώτερης φιλοσοφίας της ιστορίας της τέχνης και γέννησε από τότε το πρόβλημα των ειδικών «βασικών εννοιών» της ιστορίας της τέχνης, ενώ προηγουμένως με τον Έγκελο δεν μπορούσε να γίνει λόγος γι' αυτές <sup>145</sup>.

Ο Μιχελής αναφέρεται και στις βασικές έννοιες του Wolfflin, ο οποίος όμως απομακρύνεται από την ιστορικο-πνευματική έκταση που αποδίδει στην καλλιτεχνική βούληση ο Riegl, περιορίζοντας την ανάλυσή του σε καθαρά μορφολογικό επίπεδο. Συνεχίζοντας την αναζήτηση των βασικών εννοιών της ιστορίας της τέχνης στη σκέψη πολλών στοχαστών, καταλήγει ότι εξακολουθεί να αναζητά την αιτία και όχι τον τρόπο, στον οποίο απαντούν οι βασικές έννοιες του Wolfflin, το αίσθημα της εποχής που θέλουν να εκφράσουν τα έργα τέχνης.

Θα απαντήσουν ότι το αίσθημα που αναζητώ είναι η «καλλιτεχνική βούληση». Αλλά η βούληση αυτή παραμένει ακαθόριστη εφ' όσον περιμένει να καθορισθεί εκ των έξω, από τα μορφολογικά χαρακτηριστικά των έργων ή του πολιτισμού, τις γνωσεολογικές κατευθύνσεις, και δεν αυτοχαρακτηρίζεται εκ των έσω μόνη της και σε συνάφεια με την αναγκαιότητα της ιστορικής εξέλιξης του καλλιτεχνικού αισθήματος στην τέχνη. Παραμένει λοιπόν μια βούληση τυφλή, που θέλει να φτιάσει τέχνη, αλλά δεν μπορεί να θέλει παρά όταν θέλει να εκφράσει κάτι <sup>146</sup>.

Και αργότερα, σε ένα άλλο κείμενό του γράφει: «Ανήγαγα τις αισθητικές κατηγορίες από έννοιες είδους, που είναι στην κανονική αισθητική, σε έννοιες γένους για τη φιλοσοφία της ιστορίας της τέχνης» <sup>147</sup>. Και σε μια υποσημείωση του ίδιου κειμένου,

---

<sup>145</sup> Μιχελής, ό.π., σελ. 277.

<sup>146</sup> ό.π., σελ. 279.

<sup>147</sup> Παναγιώτη Μιχελή, «Νεοπλατωνική φιλοσοφία και βυζαντινή τέχνη», στο *Αισθητικά θεωρήματα*, τομ.Β', εκδ. Ιδρύματος Π. και Ε. Μιχελή, Αθήνα, 1999, σελ. 195.

απαντώντας σε κριτική που του ασκήθηκε όταν το 1946 η *Αισθητική θεώρηση της βυζαντινής τέχνης* εκδόθηκε, γράφει:

Υπήρξε αντίρρηση ότι παίρνω την έννοια περί Υψηλού, που εισήγαγε η γερμανική ιδεαλιστική φιλοσοφία, για να κρίνω μια τέχνη ελληνική. Αλλά και γι' αυτό είχα προβλέψει τονίζοντας ότι οι αισθητικές κατηγορίες είναι ενδιάθετες στην καλλιτεχνική ψυχή παντού και πάντοτε. Η ιδεαλιστική φιλοσοφία ξαναζωντανεύοντας το Υψηλό δεν ανεκάλυψε κάτι νέο, αλλά απλώς απεκάλυψε εκ νέου κάτι που είχε ξεχασθεί. Απόδειξη αυτού ότι ο Λογγίνος είχε γράψει περί Ύψους ήδη κατά την ύστατη αρχαιότητα<sup>148</sup>.

---

<sup>148</sup> ό.π., σελ. 196-197.



**ΤΕΤΑΡΤΟ ΜΕΡΟΣ**  
**Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ**



## **Η θεωρία του Heinrich Wofflin.**

Η βυζαντινή όπως και η σύγχρονη τέχνη, γράφει ο Μιχελής, είναι αποτέλεσμα ριζικής αλλαγής των αξιών σε εποχές μεγάλων αναμοχλεύσεων για τον πολιτισμό. Η ζωτικότητα του Μεσαιωνικού πολιτισμού οφείλεται στο θρησκευτικό αίσθημα και όλα δείχνουν ότι ο θρησκευτικός μυστικισμός δεν πρέπει να υποτιμάται ως πηγή καλλιτεχνικής έμπνευσης<sup>149</sup>.

Η περιφρόνηση με την οποία αντιμετωπίστηκε, οφείλεται εν μέρει στην άγνοια, στην κυριαρχία των ουμανιστικών στερεοτύπων και στο γεγονός της μεγάλης πρωτοτυπίας της Βυζαντινής τέχνης, όπως την κατανοεί ο Μιχελής. Ο ουσιαστικός στόχος του είναι να εξηγήσει αυτή την πρωτοτυπία με βάση την αισθητική του θεώρηση και να περιγράψει τον τρόπο με τον οποίο η πρωτοτυπία αυτή πραγματώνεται στις συγκεκριμένες καλλιτεχνικές μορφές. Όπως έχουμε ήδη επισημάνει η αφετηρία του Μιχελή είναι ακριβώς αυτή και όχι το αντίστροφο. Δεν ξεκινά δηλαδή να δημιουργήσει μια αισθητική θεωρία για την προσέγγιση των καλλιτεχνικών φαινομένων εν γένει, αλλά επιχειρεί τη συγκρότηση μιας αισθητικής θεώρησης που θα είναι ικανή να εξηγήσει την πρωτοτυπία της Βυζαντινής τέχνης ειδικά.

Θα ήταν λάθος ωστόσο να δοθεί η εντύπωση πως κατασκευάζει μια θεωρία και ότι χρησιμοποιεί την έννοια του Υψηλού στα πλαίσια μιας εργαλειακής προσέγγισης. Η προσεκτική μελέτη του έργου του δείχνει πως η δική του διανοητική κινητοποίηση προς αυτή την κατεύθυνση σχετίζεται άμεσα και κατά κάποιο τρόπο εκκινεί από τον πλούσιο, γόνιμο και δυναμικό θεωρητικό λόγο του μεσοπολέμου στην Κεντρική Ευρώπη, στο πλαίσιο του οποίου η συζήτηση για το Βυζάντιο πρωταγωνιστεί. Επιπλέον, συνομιλεί με το ελληνικό διανοητικό περιβάλλον του μεσοπολέμου όπου και πάλι, το Βυζάντιο κατέχει κεντρική θέση στον διάλογο περί εθνικής ταυτότητας. Παρόλο που όλα αυτά έχουν επισημανθεί ήδη στην παρούσα εργασία, είναι διαφωτιστικό μερικές φορές να υπογραμμίζουμε ξανά τις πιο απλές πραγματικότητες, οι οποίες μέσα στην πυκνή παράθεση των διαφορετικών απόψεων προς στιγμή ξεχνιούνται: ο Μιχελής ενδιαφερόταν για το Βυζάντιο επειδή το θαύμαζε ως αρχιτέκτονα, διανοούμενο και Έλληνα, και το προσέγγισε με τη βοήθεια μιας

---

<sup>149</sup> Παναγιώτης Μιχελής, "Σκέψεις επί της αισθητικής της Βυζαντινής τέχνης", *Αισθητικά θεωρήματα*, τομ. Γ', εκδ. Ιδρύματος Π. και Ε. Μιχελή, Αθήνα 1990, σελ.125-126.

αισθητικής κατηγορίας για την οποία είχε την πεποίθηση ότι μπορεί να προσφέρει την πιο ουσιαστική κατανόηση της τέχνης αυτής της εποχής.

Στο σημείο αυτό είναι σκόπιμο να συνοψίσουμε τη θεωρία του Μιχελί, έτσι όπως διατυπώνεται στο βιβλίο του μετά την ανάλυση της θεωρίας του Heinrich Wölfflin, την οποία παραθέτει στην αρχή του Γ΄μέρους:

Η θεωρία, που σήμερα πια θεωρείται κλασσική και πραγματεύτηκε το θέμα των "βασικών εννοιών της ιστορίας της τέχνης" είναι του Βέλφλιν. Ο Βέλφλιν, στηριζόμενος πάνω σε μια βασική διαπίστωση του Ριγκλ, ότι κατά την ιστορική εξέλιξη στην τέχνη γίνεται μια μετάβαση της μορφής από τον απτικό στον οπτικό τύπο<sup>150</sup>, ανέλυσε συγκριτικά την τέχνη της ιταλικής αναγέννησης και του μπαρόκο και βρήκε πέντε ζεύγη "βασικών εννοιών" που χαρακτηρίζουν την εξέλιξη της τέχνης. Στα ζεύγη αυτά των εννοιών, κατά την Αναγέννηση, πέφτει το βάρος στο πρώτο σκέλος κάθε ζεύγους, ενώ κατά το μπαρόκο πέφτει στο δεύτερο σκέλος, κι έτσι έχουμε κάθε φορά πέντε έννοιες αλληλένδετες και απαραίτητες που χαρακτηρίζουν την ιστορική περίοδο της Αναγέννησης κι άλλες πέντε που χαρακτηρίζουν το μπαρόκο που τη διαδέχεται και υποτίθεται ότι εναλλάσσονται περιοδικά κατά τη εξέλιξη της όλης τέχνης<sup>151</sup>.

Λίγο παρακάτω, έχοντας ολοκληρώσει την παρουσίαση, ο Μιχελίς εξηγεί για ποιο λόγο θεωρεί απαραίτητη τη διερεύνηση της θεωρίας αυτής:

Ανέλυσα με συντομία τη θεωρία του Βέλφλιν για να βρω ένα σημείο σταθερό αφετηρίας για την εξέταση των βασικών εννοιών της ιστορίας της τέχνης. Κάμνοντας κριτική της θεωρίας αυτής, μπορούμε ν' αναζητήσουμε τώρα, και ίσως να βρούμε κάτι διαφορετικό ή πληρέστερο που να μας ικανοποιήσει στη λύση του προβλήματος. Το πρόβλημα είναι κεφαλαιώδες, αν πρόκειται η

---

<sup>150</sup> Χρήστος Ι. Καρούζος *Μικρά κείμενα* Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις αρχαιολογικής εταιρείας αρ. 149 εκδίδονται υπό Βασιλείου Χ. Πετράκου, Αθήνα 1995, σελ.280, όπου ο Καρούζος εξηγεί τη διαπίστωση του Riegl: "Επισκοπώντας την τέχνη των κλασσικών ελληνικών χρόνων και πιο πίσω την αιγυπτιακή διαπιστώνει μιαν αναμφίβολη εσωτερική λογική στην εξέλιξη από τον καθαρά "απτικό" χαρακτήρα των παλιών ανατολικών τεχνών (όπου η φόρμα διατυπώνεται με τόσο αισθητά σύνορα ώστε να μιλάει στο αισθητήριο της αφής) ως των καθαρά "οπτικό" χαρακτήρα της τέχνης των ρωμαϊκών χρόνων. Το άρθρο του Καρούζου είναι "Η πνευματική ανανέωση στη μελέτη της αρχαίας τέχνης" και δημοσιεύτηκε στη *Νέα Εστία* 48, Χριστούγεννα 1950, 79-87.

<sup>151</sup> Παναγιώτης Μιχελίς, *Αισθητική θεώρηση της Βυζαντινής τέχνης*, εκδ. Ίδρυματος Π. και Ε. Μιχελί, Αθήνα 2001, σελ.272.

ιστορία της τέχνης να μην αποτελείται από μίαν απλή κατά χρονολογική σειρά παράταξη έργων, που να τα περιγράφει μόνο. Για να κρίνει ορθά, ώστε να έχει και προορισμό διδακτικό βαθύτερον, οφείλει να στηρίζεται όχι μόνο στην αισθητική, αλλά και σ' ένα κοσμοθεωρητικό διάγραμμα, που να διαφωτίζει την ιστορία του πολιτισμού, του οποίου μίαν εκδήλωση αποτελεί και η τέχνη. Επομένως, οφείλει να διαγνώσει μήπως η αισθητική αντίληψη του ανθρώπου μεταβάλλεται αφ' εαυτής ή αναλόγως της κοσμοθεωρίας της εποχής, του πολιτισμού ή της προσωπικότητας<sup>152</sup>.

Στο σημείο αυτό φαίνεται να καταλήγει ο ιδιότυπος διάλογος του Μιχελή με τη σκέψη των στοχαστών της εποχής του από τους οποίους αντλεί τα στοιχεία της θεωρίας του. Για τον Riegl οι μεταβολές της τέχνης οφείλονται στη μεταβολή της "καλλιτεχνικής βούλησης" της ανθρώπινης ομάδας, και όχι στη μεγαλύτερη ή μικρότερη ικανότητα της τέχνης<sup>153</sup>. Ο Wolfflin όμως αναζητά "μέσα στην τέχνη μια εξήγηση της μεταμόρφωσης"<sup>154</sup>. Αυτό σημαίνει πως δεν την αναζητά στην ανθρώπινη ιστορία κι έτσι "το τελικό ιδανικό της επιστημονικής του προσπάθειας είναι μια ιστορία της καλλιτεχνικής όρασης του ευρωπαϊκού καλλιτέχνη"<sup>155</sup>. Για τον Wolfflin λοιπόν η όραση "έχει μια ιστορία, μια εξέλιξη λίγο πολύ δική της και δεν παραμένει η ίδια όπως ένας άψυχος καθρέφτης"<sup>156</sup>.

Η ενασχόληση του Wolfflin με την ουσία της εξέλιξης της καλλιτεχνικής μορφής αποτελεί και το σημείο συνάντησης με τη σκέψη του Μιχελή. Σύμφωνα με τον τελευταίο όμως, αν περιοριστούμε μόνο στην περιγραφή της μορφολογίας, πάλι μένει μετέωρο το ερώτημα που αφορά στην αιτία των μεταμορφώσεων της τέχνης, γιατί "η ιστορία της ανθρώπινης όρασης" όπως τη φαντάζεται ο Wolfflin δεν υπάρχει, γράφει ο Μιχελής, και συνεχίζει παραπέμποντας στα λόγια του Oskar Wulff με τον οποίο συμφωνεί και ο Erwin Panofsky, ότι δηλαδή "ο άνθρωπος βλέπει σε κάθε εποχή τον κόσμο κατά τον ίδιο τρόπο". Η διαφορά έγκειται όχι στο βλέπειν, αλλά στο διαμορφώνει<sup>157</sup>.

---

<sup>152</sup> Μιχελής, ό.π., σελ.276.

<sup>153</sup> Χ. Καρούζος, *Μικρά κείμενα*, ό.π., σελ. 280.

<sup>154</sup> ό.π., σελ.282.

<sup>155</sup> ό.π., σελ.283.

<sup>156</sup> Π. Μιχελής, *Αισθητική Θεώρηση*, ό.π., σελ. 275.

<sup>157</sup> ό.π., 277.

Παραθέτει στη συνέχεια την κριτική που ασκήθηκε στη θεωρία του Wolfflin από διάφορους στοχαστές, καθώς και τη δική του επιχειρηματολογία με την οποία τεκμηριώνει τις διαφωνίες του σε επιμέρους ζητήματα αυτής της θεωρίας<sup>158</sup>. Ωστόσο η εστίαση σε μια τέτοια αντιπαράθεση ξεπερνά τα όρια αυτής της εργασίας κι έτσι θα υπογραμμιστεί εδώ το σημείο της συμφωνίας. Το βιβλίο *Αισθητική θεώρηση της Βυζαντινής τέχνης* που ο Μιχελής έγραψε το 1946, αποτελεί εφαρμογή της προσωπικής του θεώρησης για την ιστορία της τέχνης. Την ονόμασε "αισθητική θεώρηση της ιστορίας της τέχνης" και με τη φράση αυτή εννοεί μια θεώρηση της ιστορίας της τέχνης διαμέσου των αισθητικών κατηγοριών, κυρίως του Ωραίου και του Υψηλού. Στον ορισμό του Μιχελή οι αισθητικές κατηγορίες, οι οποίες στον φιλοσοφικό κλάδο της Αισθητικής είναι έννοιες είδους, στην Ιστορία της Τέχνης γίνονται έννοιες γένους. Ως έννοιες γένους εισέρχονται στον ιστορικό χρόνο και κυριαρχούν σε κάθε μεγάλη περίοδο τέχνης. Στο κοσμοθεωρητικό σχήμα του Μιχελή αντικαθιστούν τις "βασικές αρχές"<sup>159</sup> του Heinrich Wolfflin, οι οποίες, ως μορφολογικές αρχές περιγράφουν, αλλά δεν εξηγούν τις αλλαγές στην πορεία της τέχνης.

Επιπλέον, η πορεία της τέχνης υπόκειται στην "ρυθμική ανακύκλιση", όπως την ονομάζει, των αισθητικών κατηγοριών, η οποία όχι μόνο δεν εμποδίζει την εμφάνιση νέων μορφών, αλλά αντίθετα παρέχει στην πρωτοτυπία μια σταθερή βάση, διότι οι αισθητικές κατηγορίες είναι ενδιάθετες στην ανθρώπινη ψυχή<sup>160</sup>. Τις αισθητικές κατηγορίες τις χαρακτηρίζει το καλλιτεχνικό αίσθημα που αντιστοιχεί στην ανθρωποκεντρική ή την θεοκρατική κοσμοθεωρία που κάθε φορά επικρατεί, γιατί "Θεός και άνθρωπος είναι τα έσχατα προβλήματα ή μάλλον οι βασικές συμβολικές μορφές των εσχατολογικών προβλημάτων, που ανακινούν όλα τα υπόλοιπα, όσα διαδραματίζονται στην ιστορία"<sup>161</sup>. Όταν κυριαρχεί το Ωραίο -κι αυτό συμβαίνει όταν κυριαρχεί μια ανθρωποκεντρική κοσμοθεωρία- ο άνθρωπος προσέχει στα έργα τέχνης τη μορφή και την τεκτονική σύνθεση του έργου, ενώ το βλέμμα του είναι αντικειμενικό. Όταν κυριαρχεί το Υψηλό, όταν δηλαδή κυριαρχεί η θεοκεντρική

---

<sup>158</sup> Μιχελής, ό.π., σελ. 276-282.

<sup>159</sup> Παναγιώτης Μιχελής, 'Κρίσεις επί της "Βυζαντινής αισθητικής" του Gervase Mathew', *Αισθητικά θεωρήματα*, τομ. Β', εκδ. Ιδρύματος Π. και Ε. Μιχελή, Αθήνα 1999, σελ. 226, υποσημ.1. Εδώ ο Μιχελής χρησιμοποιεί τη φράση "βασικές αρχές" για τον όρο Grundbegriffe, εννοεί όμως τις περιφημες "βασικές έννοιες" του Wolfflin, αφού τον ίδιο όρο, στην *Αισθητική θεώρηση της Βυζαντινής τέχνης*, στη σελίδα 272, τον μεταφράζει ως "βασικές έννοιες".

<sup>160</sup> Π. Μιχελή, *Αισθητική θεώρηση*, ό.π., σελ. 284.

<sup>161</sup> ό.π., σελ. 285.

κοσμοθεωρία, τότε έμφαση δίνει στο περιεχόμενο και στην έκφραση, ενώ βλέπει υποκειμενικά. "Η περιοδική αυτή εναλλαγή από το Υψηλό στο Ωραίο εκφράζεται εξωτερικώς κάθε φορά με διαφορετικό τρόπο, πρώτα χάρη στα τεχνικά μέσα, δεύτερο χάρη στο περιβάλλον και τρίτο χάρη στη διαφορετική ψυχοσύνθεση του καλλιτέχνη"<sup>162</sup>.

Έχοντας συνοψίσει το σχήμα της αισθητικής θεώρησης του Μιχελή, μπορούμε να περάσουμε στον τρόπο που το εφαρμόζει προκειμένου να κατανοήσει και να ερμηνεύσει τον χαρακτήρα της βυζαντινής τέχνης. Ξεκινά από την περίοδο της Ύστερης Αρχαιότητας, όταν υλοποιείται η μετάβαση από το Ωραίο στο Υψηλό.

### **Από το ελληνικό στο χριστιανικό πνεύμα. Από το Ωραίο στο Υψηλό.**

Η αλλαγή στη μορφή ενός έργου τέχνης μπορεί να επισημανθεί από μια περιγραφή ή από την υπογράμμιση των εμφανών επιρροών από κάποιον άλλο πολιτισμό, όμως όσο παραμένουμε στην εξωτερική μορφή, δεν αναρωτιόμαστε για την αιτία που οδήγησε στην αλλαγή της εσωτερικής διάθεσης. Έτσι, κατά τον Μιχελή, η αρχική ενασχόληση με τη βυζαντινή τέχνη η οποία ήταν κατά κύριο λόγο αρχαιολογικής υφής, αναζήτησε τις κομβικές επιρροές στην εξωτερική μορφή, χωρίς να επιχειρήσει την ερμηνεία της εσωτερικής αλλαγής.

Ο προσδιορισμός της επιρροής του ελληνικού στοιχείου κατά τα πρώτα χριστιανικά χρόνια προκάλεσε σύγχυση, διότι οι επιρροές αυτές αναζητήθηκαν όπως γράφει ο Μιχελής «στο γράμμα και όχι στο πνεύμα»<sup>163</sup>. Το αδιέξοδο στο οποίο οδηγεί η διάζευξη «Ρώμη ή Ανατολή» μπορεί να αρθεί κατά τη γνώμη του μόνο με την άμεση παρατήρηση των έργων και μόνο με κριτήρια αισθητικά. Για παράδειγμα, παρά τις εξωτερικές διαφορές, τόσο η δυτική όσο και η ανατολική μεσαιωνική τέχνη είναι τέχνες χριστιανικές και εκφράζουν το ίδιο ιδεώδες, «ασχέτως φυλής και τόπου»<sup>164</sup>.

Η αναζήτηση της καλλιτεχνικής ταυτότητας του Ανατολικού Μεσαίωνα αναπόφευκτα μας οδηγεί στα χνάρια μιας νέας τέχνης που αναδύεται από το περιβάλλον μιας ήδη υπάρχουσας. Δεν πρόκειται για μια απλουστευτική διαδικασία

---

<sup>162</sup> Μιχελής ό.π., σελ..286.

<sup>163</sup> Παναγιώτης Μιχελής, «Νεοπλατωνική φιλοσοφία και βυζαντινή τέχνη», *Αισθητικά Θεωρήματα*, τόμος Β', εκδ. Ιδρύματος Π. και Ε. Μιχελή, Αθήνα 1999, σελ. 192.

<sup>164</sup> Παναγιώτης Μιχελής, *Αισθητική Θεώρηση*, ό.π., σελ.284.

συγκριτικού συγκρητισμού, αλλά για πιο σύνθετες και μακροχρόνιες διαδικασίες που διέπονται τόσο από τη λογική της συνέχειας, όσο και του μετασχηματισμού. Η νέα θρησκεία δεν είχε την πρόθεση να καταργήσει το παρελθόν, αλλά να το ανανοηματοδοτήσει και να το ανακαινίσει. Ο γεωγραφικός χώρος στον οποίο επρόκειτο να εξαπλωθεί είχε μακρά ιστορία πολιτικής και θρησκευτικής οργάνωσης, οι πόλεις είχαν ιδρυτές, ήρωες, μαντεία. Η νέα θρησκεία έπρεπε να αποφασίσει ποιο μέρος αυτού του παρελθόντος έπρεπε να ενσωματωθεί και με ποιους όρους. Ήταν μια χρονική στιγμή συγκρότησης μιας καινούργιας ταυτότητας του κόσμου, ένα προϊόν διαλεκτικής. Όσο κι αν έγιναν καταστροφές στα έργα τέχνης που υπηρετούσαν την παγανιστική λατρεία, άλλο τόσο πολλά διασώθηκαν εκχριστιανισμένα. Η Κωνσταντινούπολη ως ρωμαϊκή πόλη και κέντρο του ανατολικού τμήματος της αυτοκρατορίας γέμισε αρχαία αγάλματα και οι πιστοί δεν έπρεπε να σκανδαλιστούν. Τα έργα του αρχαίου κόσμου θεωρήθηκαν έργα που προκαλούν αισθητική απόλαυση, άρα αθώα από τις θρησκευτικές τους συνδηλώσεις και ως εκ τούτου, συγκρινόμενα με τα χριστιανικά, αποκάλυπταν την υστέρησή τους<sup>165</sup>. Ο Μιχελής αναζητά την αφετηρία του μετασχηματισμού, τα στοιχεία της μεταβατικής διαδικασίας, την αλλαγής στην κοσμοθεωρία, καθώς το νέο διαμορφώνεται, συγκρίνεται ή και συγκρούεται με το παλιό, ενώ ταυτόχρονα επινοεί τρόπους δεξίωσης του προϋπάρχοντος, προκειμένου να ενσωματώσει όσα από τα στοιχεία του το υπηρετούν.

Για τον Μιχελή η απόλυτη και διαχρονική ταύτιση της ελληνικής τέχνης με το Ωραίο είναι ένα είδος ιστορικής προκατάληψης και πρέπει να εξεταστεί από την αρχή: η έννοια του Υψηλού πρέπει να αναζητηθεί και στην αρχαία τέχνη. Το αρχαιοελληνικό κλασικό ιδεώδες εξισώθηκε με συγκεκριμένα μορφολογικά χαρακτηριστικά ήδη από την εποχή που οι Ρωμαίοι το μιμήθηκαν: «το πνεύμα της ελληνικής τέχνης το είχαν παρεξηγήσει οι Ρωμαίοι πρώτοι και μαζί τους η Αναγέννηση και οι νεοκλασικοί»<sup>166</sup>. Ο Μιχελής μας θυμίζει πως η υψηλή διάθεση κρύβεται πίσω από κάθε θρησκευτική καλλιτεχνική εκδήλωση: αλλά "στην Ελλάδα

---

<sup>165</sup> A. Kaldelis, "The Christianization of the Past", στο *Heaven and Earth. Art of Byzantium from Greek Collections*, exhibition catalogue, Athens, 2013, pp. 44-48.

<sup>166</sup> Π. Α. Μιχελής *Αισθητική Θεώρηση*, ό.π., σελ. 18.

του Υψηλού η διάθεση γαληνεύει, γιατί ο άνθρωπος τότε ορθολογίζεται, ζει σε αρμονία με τη φύση κι εξανθρωπίζει τους θεούς"<sup>167</sup>.

Έτσι, λοιπόν, το Υψηλό εκφράζεται στην Αρχαία Ελλάδα διαφορετικά επειδή βιώνεται διαφορετικά. Στην Αρχαία Ελλάδα "η αναζήτηση της Αλήθειας ήταν ζήτημα φιλοσοφικής παιδείας, ζήτημα γνώσης.[...] Ακόμη και η μυστική αναζήτηση της Αλήθειας στα Ελευσίνια Μυστήρια ήταν έργο μόνο των ολίγων, που εγίνονταν δεκτοί ως μύστες". Όσο για τις διονυσιακές και τις «μανιακές» εμπειρίες, ήταν "υποβολή βιώσεων εκ των έξω"<sup>168</sup>. Η κάθαρση και η αποκάλυψη ήταν θρησκευτικά αιτήματα, αλλά η αναζήτησή τους περιορίζονταν στον εξωτερικό κόσμο, το ίδιο και η προέλευσή τους.

Ο Μιχελής εντοπίζει ένα ίχνος της στροφής "προς τα έσω" στη συνάντηση του Αποστόλου Παύλου με τους Αθηναίους, όταν ο Απόστολος διέκρινε στην αγορά έναν βωμό αφιερωμένο "τω Αγνώστω Θεώ": αυτόν τον Θεό που τον σέβονταν αν και τον αγνοούσαν, κήρυξε ότι έπρεπε να τον αναζητήσουν μέσα τους<sup>169</sup>. Τα ίχνη του Υψηλού έγιναν ορατά όταν η αναζήτηση της Αλήθειας στράφηκε εσωτερικά, στον κόσμο του υποκειμενικού βιώματος. Η μεγάλη παρανόηση της Αναγέννησης που διαμόρφωσε ορθολογικά κριτήρια για το έργο τέχνης είναι η παραγνώριση του ανορθολογισμού της αρχαιότητας. Αλλά ο Μιχελής διακρίνει την στροφή ακόμη νωρίτερα, στην φιλοσοφία του Πλάτωνα και στην αντίληψη ότι "ο έρωσ είναι δαίμων που κινεί την ψυχή ν' ανεβεί προς τα ύψη"<sup>170</sup>. Και μετά στους Νεοπλατωνικούς "όπου η φιλοσοφία -όπως γράφει- καταντά μεταφυσική". Και συνεχίζει:

Δίχως όμως τη Νεοπλατωνική φιλοσοφία το χριστιανικό Δόγμα δεν θα μπορούσε να στηλωθεί και να γίνει κτήμα των συνειδήσεων. Θ' απέμενε μόνο πίστη. Το μεγάλο αυτό έργο επετέλεσαν οι Έλληνες Πατέρες της εκκλησίας, απ' αυτούς δε, άντλησαν ο Αμβρόσιος και ο Αυγουστίνος και κατόπιν όλοι οι σχολαστικοί της Δύσεως. Δυστυχώς όμως η Παιδεία μας κάνει στο κεφάλαιο αυτό ένα μεγάλο πήδημα. Από τη φιλοσοφία του Αριστοτέλους και του

---

<sup>167</sup> ό.π., σελ. 35. Ο Μιχελής χρησιμοποιεί τις εκφράσεις "χτισμένο προς τα έσω" και "προς τα έξω" από τον Vischer, βλ. και σελ. 50.

<sup>168</sup> Μιχελής, ό.π., σελ. 37.

<sup>169</sup> ό.π., σελ. 36.

<sup>170</sup> Παναγιώτης Μιχελής, "Η Αισθητική της Βυζαντινής τέχνης", *Αισθητικά θεωρήματα*, τομ. Β', εκδ. Ιδρύματος Π. και Ε. Μιχελή, Αθήνα, 1999, σελ. 7.

Πλωτίνου βρίσκεται ξαφνικά στον Αυγουστίνου, αφήνοντας όλη τη φιλοσοφική προσφορά του ελληνικού Μεσαίωνα στο σκότος<sup>171</sup>.

Η νέα θρησκεία, ο χριστιανισμός, έχοντας ένα στιβαρό ιουδαϊκό υπόβαθρο, πορευόταν από έναν κόσμο μυστικισμού και ανεικονικότητας προς έναν κόσμο όπου η παραστατικότητα ήταν εδραιωμένη όχι μόνο στις καλλιτεχνικές εκδηλώσεις, αλλά και στη μεγάλη σημασία της μορφής και της τάξης ως τρόπου πρόσληψης της εξωτερικής πραγματικότητας. Η παραστατικότητα νίκησε, αλλά εκείνο που μεταφέρθηκε στη Δύση από την Αναγέννηση και μετά ήταν τελικά η δύναμη της μορφής πριν την συναίρεσή της με την αποκάλυψη, μια συναίρεση που στο Βυζάντιο έγινε η αφετηρία μιας καινούργιας πραγματικότητας<sup>172</sup>.

Στη φιλοσοφία του Πλωτίνου, αλλά και στην πραγματεία του Λογγίνου «Περί Ύψους», ο Μιχαήλ αναγνωρίζει το Ύψιλό: τόσο η πρόμη χριστιανική τέχνη με τις ιδιοτυπίες της, όσο και οι καλλιτεχνικές αντιλήψεις του Πλωτίνου είναι εκδηλώσεις του ίδιου πνεύματος και δεν είναι το πρώτο απότοκο του δεύτερου. Όπως γράφει ο Β. Τατάκης, το πέρασμα από τον αρχαίο στον χριστιανικό κόσμο συνιστά μια από τις δραματικότερες στιγμές στην πορεία της δυτικής συνείδησης<sup>173</sup>. Στο πέρασμα αυτό ο Μιχαήλ αναζητά τα κληροδοτημένα στοιχεία που υιοθετούνται και αυτά που είναι νέα.

Σύμφωνα με τον Μιχαήλ, ο Πλωτίνος, τον 3ο αιώνα μ.Χ., σηματοδότησε μια ριζική στροφή στην ελληνική σκέψη, καθώς έδωσε φιλοσοφικό έρεισμα στις μεταφυσικές τάσεις της Ύστερης Αρχαιότητας. Ανάμεσα στον πλατωνικό κόσμο των Ιδεών και τον αισθητό κόσμο, που αποτελεί απείκασμα του ιδεατού, υπάρχει μια σχέση υποταγής, ο δεύτερος υποτάσσεται στον πρώτο. Ωστόσο, το "πως προήλθε το ανάτυπο από το αρχέτυπο, μένει δευτερεύον θέμα"<sup>174</sup>. Εξηγεί ο Μιχαήλ: "Στον Πλωτίνου η πηγή είναι το Εν. [...] Από υπερχειλίση όμως, δι' "εκλάμψεως" γεννάει τα πολλά, όπως από τον ήλιο εκπέμπεται η θερμότητα, χωρίς αυτός να μεταβάλλεται. Αυτή είναι η θεωρία της «εκπομπής», ενώ "η πτώση από το πνευματικό στο υλικό" συνοδεύεται από μία διαρκή "τάση επιστροφής του υλικού στο πνευματικό. Η ύλη

---

<sup>171</sup> ό.π.,σελ. 7.

<sup>172</sup> Παναγιώτης Μιχαήλ, *Αισθητική Θεώρηση*, ό.π., σελ. 44.

<sup>173</sup> Β.Ν.Τατάκης, *Η Βυζαντινή Φιλοσοφία*, εκδόσεις Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα, 1977, σελ. 21.

<sup>174</sup> Παναγιώτης Μιχαήλ, "Νεοπλατωνική φιλοσοφία και Βυζαντινή τέχνη", *Αισθητικά θεωρήματα*, τομ.Β', ό.π., σελ.199.

μάλιστα γίνεται φορέας της επιστροφής αυτής. [...] Έτσι ο διχασμός του Πλάτωνος υπερπηδάται, και ο πλατωνικός κόσμος των Ιδεών μπαίνει σε ροή»<sup>175</sup>. Και πιο κάτω:

Καμιά φιλοσοφία δεν έδωσε τόση σημασία στον αισθητικό παράγοντα. Αλλά όσο κι αν η αισθητική του Πλωτίνου κάνει ασυναίσθητα τη στροφή προς το Υψηλό, μένει ακόμα ποτισμένη από το Ωραίο<sup>176</sup>.

Αυτό εκφράζει την τάση συμβιβασμού των αντιθέτων που χαρακτηρίζει την τέχνη της Ύστερης Αρχαιότητας και στην φάση αυτού του μετασχηματισμού, μπορούμε να κατανοήσουμε σύμφωνα με τον Μιχελή τόσο την φύση του Ωραίου, όσο και την φύση του Υψηλού.

Ο Herbert Read, ο οποίος προλογίζει τη μετάφραση της πραγματείας του Μιχελή στην αγγλική γλώσσα, φαίνεται να αναγνωρίζει τη σπουδαιότητα της αισθητικής κατηγορίας του Υψηλού και σημειώνει στον πρόλογο του βιβλίου ότι οι βασικές έννοιες των οποίων η εναλλαγή και η διαλεκτική αλληλεπίδραση μπορούν να εξηγήσουν την ιστορία όλης της τέχνης, δεν χρειάζονται καινούργια ορολογία για την περιγραφή τους, αλλά αρκούν οι όροι Υψηλό και Ωραίο: «Το ωραίο το είχαμε πάντα μαζί μας, μα μια επιστημονική εποχή τείνει να πετάξει τη λέξη την οποία πρώτα χρησιμοποίησε ο Λογγίνος, και την οποία ο Μπερκ και ο Καντ (για να μην αναφέρω άλλους) βρήκαν απαραίτητη»<sup>177</sup>.

### **Η έκφραση του Υψηλού στη βυζαντινή αρχιτεκτονική**

Ο Μιχελής αφιερώνει έναν πολύ μεγάλο αριθμό σελίδων από το βιβλίο του για να περιγράψει τον τρόπο με τον οποίο θεμελιώνεται η εντύπωση του Υψηλού στη Βυζαντινή τέχνη. Κυρίως αναφέρεται στην αρχιτεκτονική και τη μνημειακή ζωγραφική καθώς αυτές οι δύο συνεργάζονται για τη δημιουργία του χριστιανικού ναού και πιο συγκεκριμένα για τη δημιουργία του εσωτερικού χώρου του ναού. Παράλληλα αναφέρεται στην αρχαία ελληνική και στην γοτθική τέχνη επιχειρώντας, μέσω της ανάδειξης συγγενικών στοιχείων με τη βυζαντινή, να φωτίσει παραγνωρισμένες, κατά τη γνώμη του, πτυχές, ιδιαίτερα της αρχαίας ελληνικής τέχνης. Επιμένοντας συχνά στις συνοριακές περιοχές, όπου συντελούνται οι

---

<sup>175</sup> Παναγιώτης Μιχελής, "Νεοπλατωνική φιλοσοφία και Βυζαντινή τέχνη", ό.π., σελ. 200

<sup>176</sup> Μιχελής, ό.π., σελ. 201

<sup>177</sup> Herberd Read πρόλογος στο P.A. Michelis, *An Aesthetic Approach to Byzantine Art*, Λονδίνο, 1955, σελ. vii-viii. Ελληνική μετάφραση: Γιώργος Καλογερόπουλος, "Χέρμπερντ Ρηντ, Πρόλογος", *Το Κοινόν των Ωραίων Τεχνών*, τχ 10, Δεκ. 2020, σ. 20.

μετασχηματισμοί και μελετώντας συγκριτικά, αποδεικνύει την δυναμική και διαμορφωτική κίνηση των αισθητικών κατηγοριών<sup>178</sup>. Θα επιχειρήσουμε παρακάτω μια σύνοψη όλων αυτών αξιολογώντας και τα δικά του σχόλια σε μεταγενέστερα κείμενά του όπου επανέρχεται στα ερωτήματα αυτά.

Η βυζαντινή τέχνη ήταν το προϊόν της θεοκεντρικής φιλοσοφίας του χριστιανισμού κι αυτό εκδηλώθηκε με τον πιο σαφή τρόπο στο εσωτερικό του ναού. Καθώς η εκκλησία γίνεται ο χώρος της λατρείας και το σύμβολο του Σύμπαντος, ο χώρος αυτός αποκτά πρωτεύουσα σημασία<sup>179</sup>. Ο Μιχελής χρησιμοποιεί ειδικά μια διάκριση που είχε κάνει ο Friedrich Vischer στο *Aesthetik*, ο οποίος χαρακτηρίζει τον ναό των εθνικών ως "χτισμένον προς τα έξω" και τον ναό των χριστιανών, "ως χτισμένον προς τα έσω"<sup>180</sup>. Ουσιαστικά για τον Μιχελή η διάκριση αυτή γίνεται η αφετηρία της ανάλυσής του, προκειμένου να περιγράψει την έκφραση του Υψηλού στην Βυζαντινή αρχιτεκτονική. Σημειώνει ειδικά ότι ανακαλύπτει μία "ψυχική ροπή"<sup>181</sup>, μια ψυχική διάθεση του χριστιανού "να ζήσει περισσότερο με τον εσωτερικό του κόσμο παρά με τον εξωτερικό"<sup>182</sup>, "να λειτουργηθεί" μέσα στο ναό, σε αντίθεση με τον πιστό της κλασικής εποχής που παρέμενε έξω από τον ναό, σαν θεατής<sup>183</sup>. Η μεταστροφή αυτή οδηγεί και σε μια άλλη αντιμετώπιση του αρχιτεκτονικού χώρου, όχι καλλιτεχνικά ανώτερη, αλλά διαφορετική. Η χριστιανική αρχιτεκτονική έφερε ως νέο στοιχείο τη διάθεση να δημιουργηθεί και με τη διαχείριση του χώρου η εντύπωση του Υψηλού<sup>184</sup>. Η βασική προσφορά των Βυζαντινών, γράφει ο Μιχελής, είναι η δημιουργία ενός χώρου που είναι "φορέας υψηλού θρησκευτικού νοήματος". Ενός χώρου που επιδιώκει να εκφράσει μια υπερβατική έννοια, καθώς μέσα στον πεπερασμένο χώρο του κτίσματος αναδεικνύεται "το άπειρο του χώρου, που περιέχει το Σύμπαν, και όπου κατοικεί το πανταχού παρόν Πνεύμα του Δημιουργού"<sup>185</sup>.

---

<sup>178</sup> Παναγιώτης Μιχελής, "Η Αισθητική της Βυζαντινής τέχνης", *Αισθητικά θεωρήματα*, τομ.Β', ό.π., σελ. 9.

<sup>179</sup> Μιχελής, ό.π., σελ.9.

<sup>180</sup> Παναγιώτης Μιχελής, *Αισθητική Θεώρηση*, ό.π., σελ. 50. Στην υποσημείωση μάλιστα στο βιβλίο, παραπέμπει στους γερμανικούς όρους: Aussenbau και Innenbau.

<sup>181</sup> ό.π., σελ. 50.

<sup>182</sup> ό.π., σελ. 51.

<sup>183</sup> ό.π., σελ. 52.

<sup>184</sup> ό.π., σελ. 54.

<sup>185</sup> ό.π., σελ. 55.

Για να γίνει αυτό πιο συγκεκριμένο, μας καλεί να παρατηρήσουμε τις μεταβολές που γίνονται στον χώρο της ρωμαϊκής βασιλικής. Ο δρομικός της χαρακτήρας αναδεικνύεται καθώς τονίζεται ο επιμήκης άξονας του κτιρίου και η απόληξη/κορύφωσή του στην ημικυκλική αψίδα του Ιερού Βήματος. Το κεντρικό κλίτος ψηλώνει και φωτίζεται από σειρά παραθύρων που επιτείνουν το αίσθημα του απείρου. Τα τρουλαία περίκεντρα ρωμαϊκά κτίρια προσιωνίζονται τον χριστιανικό τρούλο ως συμβολική έκφραση του ουράνιου θόλου και, ως εκ τούτου, τον τονισμό και την ανάδειξη του κατακόρυφου άξονα. Ωστόσο, η τοποθέτηση του Ιερού στο κέντρο τέτοιου τύπου ναών, ανήγαγε το Ιερό Βήμα σε κάτι παρόμοιο με θεατρική σκηνή, όπως γράφει ο Μιχελής.<sup>186</sup> Η μετακίνηση του ιερού στα ανατολικά και ο τονισμός του επιμήκη άξονα καταδεικνύει πως ο συνδυασμός της βασιλικής με τον τρούλο, όπως για παράδειγμα στην Αγία Σοφία Κωνσταντινουπόλεως, για να αναφερθούμε σε έναν από τους πιο πετυχημένους και εντυπωσιακούς πειραματισμούς, έχει ξεκινήσει<sup>187</sup>.

Μαζί με την διάθεση της δημιουργίας της εντύπωσης απείρου εμφανίζεται και η διάθεση για μια εντύπωση εξαυλώσεως. Ο τεχνικός τρόπος με τον οποίο πραγματοποιείται αυτή η εντύπωση είναι με την χρήση του τρυπανιού στα αρχιτεκτονικά γλυπτά που κοσμούν το εσωτερικό των ναών. Το τελικό αισθητικό αποτέλεσμα των διάτρητων λεπτομερειών πάνω στον λίθο επιτυγχάνει ένα παιχνίδι σκιοφωτισμού. Ο Μιχελής παραθέτει πολλά παραδείγματα εφαρμογής αυτής της αρχής "της διατρήσεως" όπως την αποκαλεί<sup>188</sup>.

Η αξιοποίηση της ανθρώπινης κλίμακας και ο συνδυασμός της με την κλίμακα του απειροελάχιστου, όπως για παράδειγμα στις μικρές ψηφίδες των μωσαϊκών δαπέδων ή των επιτοιχείων ψηφιδωτών, πετυχαίνουν να βιωθεί το μέγεθος του κτιρίου και όχι να γίνει απλώς ορατό, όπως στον αρχαίο ναό. Ο κανόνας των αναλογιών στην κλασική αρχιτεκτονική του ελληνικού ναού υπηρετεί την ανάγκη της δημιουργίας μιας ιδανικής εξωτερικής μορφής που προορίζεται να γίνει αντικείμενο θέασης ώστε να εμπνέει στους πιστούς τις αξίες του μέτρου, της αρμονίας και του Ωραίου<sup>189</sup>. Η αρμονία του προκύπτει από την αναλογία, η οποία όμως είναι

---

<sup>186</sup> Μιχελής, ό.π., σελ. 62.

<sup>187</sup> Παναγιώτης Μιχελής, "Η Αισθητική της Βυζαντινής τέχνης", *Αισθητικά θεωρήματα*, τομ. Β', ό.π., σελ. 10-11.

<sup>188</sup> Παναγιώτης Μιχελής, *Αισθητική Θεώρηση...ό.π.*, σελ. 126-134.

<sup>189</sup> ό.π., σελ.68 .

ανεξάρτητη από το ανθρώπινο μέγεθος. Ο στόχος αυτός την εγκλωβίζει ταυτόχρονα στην απομονωμένη συνθήκη ενός «κόσμου μέσα στον κόσμο», την καθιστά αρχέτυπο Ιδέας<sup>190</sup>. Η εισαγωγή της ανθρώπινης κλίμακας στο αρχιτεκτονικό έργο, χωρίς να απουσιάζει εντελώς από την ελληνική αρχιτεκτονική, γίνεται όλο και πιο έντονη στα έργα των Ρωμαίων που όμως έχουν περισσότερο πρακτικό παρά λατρευτικό χαρακτήρα, προφανώς για να εξυπηρετήσει πρακτικούς στόχους<sup>191</sup>.

Τέλος, στη βυζαντινή αρχιτεκτονική το φως και το χρώμα εξαντλούν θα λέγαμε τις δυνατότητές τους να προκαλέσουν εντυπώσεις, να δημιουργήσουν ατμόσφαιρα να επιτείνουν την αίσθηση του μυστηρίου στο χώρο<sup>192</sup>.

### **Η έκφραση του Υψηλού στη βυζαντινή ζωγραφική**

Συμπορευόμενη με την αρχιτεκτονική του ναού, η ζωγραφική αξιοποιεί τα δικά της πλεονεκτήματα: ο αφηγηματικός και διδακτικός της χαρακτήρας την καθιστά περισσότερο άμεση και συγκεκριμένη από την αρχιτεκτονική, η οποία εκφράζεται κυρίως με αφηρημένες μορφές. Η μνημειακή ζωγραφική – ψηφιδωτό ή τοιχογραφία – ως αναπόσπαστο στοιχείο του αρχιτεκτονήματος, συμπαρασύρεται μαζί του σε μια από κοινού συμμόρφωση στην αισθητική κατηγορία που κυριαρχεί, ενώ αντίθετα η φορητή εικόνα επηρεάζεται από την ατομική καλλιτεχνική επινοητικότητα<sup>193</sup>.

Η σχεδόν ολοκληρωτική εξάλειψη της περίοπτης γλυπτικής από την τέχνη του Ανατολικού Μεσαίωνα είναι κάτι που από τον Μιχελή αποδίδεται στο γεγονός "ότι δεν μπορούσε να ικανοποιήσει πλέον τις απαιτήσεις της υπερβατικής εκφράσεως που ήθελε η χριστιανική θρησκεία"<sup>194</sup>.

Κατά την ελληνιστική περίοδο, η γλυπτική είχε αρχίσει εμφανώς να απομακρύνεται από την αξία της εξιδανίκευσης ως προς την απόδοση της ανθρώπινης μορφής. Η σαφής υποχώρηση της γλυπτικής, η οποία υπογραμμίζει την εγγενή απτικότητα των υλικών πραγμάτων, επιβεβαιώνει την μετακίνηση που συντελείται από το απτικό προς το οπτικό στοιχείο, προκειμένου να τονισθεί ο γραφικός και όχι ο πλαστικός χαρακτήρας. Έτσι, «η ζωγραφική στο Βυζάντιο δεν αντικατέστησε απλώς

---

<sup>190</sup> ό.π., σελ. 73.

<sup>191</sup> ό.π., σελ. 70.

<sup>192</sup> Π. Μιχελής, *Αισθητική Θεώρηση...*, ό.π., σελ. 121-126.

<sup>193</sup> ό.π., σελ. 137.

<sup>194</sup> Παναγιώτης Μιχελής, "Αισθητική της Βυζαντινής τέχνης", *Αισθητικά θεωρήματα...*, ό.π., σελ. 18.

τη γλυπτική, αλλά και αρνήθηκε να μιμηθεί την πλαστική νοοτροπία της»<sup>195</sup>. Μεταπήδησε δηλαδή από το «απτικό στο οπτικό» για να θυμηθούμε και τον Riegl, μόνο που για τον Riegl η μετατόπιση αυτή περιγράφει μια γραμμική μετάβαση από την αντικειμενικότητα που διατυπώνεται απτικά, στην υποκειμενικότητα, που διατυπώνεται οπτικά, ενώ για τον Μιχελή το ζήτημα αφορά την επικράτηση του οπτικού ως στοιχείου που επιτυγχάνει πιο αποτελεσματικά την πνευματικότητα.

Συνεχίζοντας επισημαίνει ότι γνωρίζουμε από την εμπειρία μας τον όγκο των πραγμάτων και την κίνησή τους μέσα στο χώρο και ως εκ τούτου δεν περιμένουμε από τη ζωγραφική την εμπειρία του απτού και πραγματικού χώρου, μόνο από τη γλυπτική θα μπορούσαμε να περιμένουμε κάτι τέτοιο. Ο βυζαντινός χρωματικός πλούτος από την άλλη, αξιοποιεί το γεγονός ότι τα χρώματα στην αντιπαράθεσή τους προκαλούν εντυπώσεις πλαστικού βάθους.

Η βυζαντινή αγιογραφία λοιπόν με το να μεταπηδήσει από το «απτικό» στο «οπτικό» δεν παραστράτησε, αλλά αντιθέτως έγινε πιο ειλικρινής κι έμεινε στα όρια της γνήσιας ζωγραφικής<sup>196</sup>.

Η υποβολή της εντύπωσης του χώρου και του όγκου στην βυζαντινή ζωγραφική είναι ένα ακόμη ζήτημα που αποκαλύπτει την πρόθεση του Μιχελή να επιτύχει μια συγκριτική προσέγγιση από την οποία θα αναδειχθεί το Υψηλό ως διαμορφωτικός παράγοντας μιας καινούργιας καλλιτεχνικής τοποθέτησης. Ο χώρος λοιπόν υποβάλλεται στον κάμπο των μωσαϊκών ως ένας χώρος υπερβατικός, οι μορφές είναι πλαστικές με έναν διαφορετικό τρόπο από τον νατουραλιστικό. Όσο για την προοπτική, αυτό που συμβαίνει είναι η παρουσία πολλών συστημάτων προοπτικής, τα οποία συγκροτούν μια εσωτερική "οπτική τάξη" που δεν αναπαριστά όπως κάνει η φωτογραφική μηχανή. Πρόκειται για μια οπτική τάξη που λειτουργεί υπογραμμαμίζοντας το πιο σημαντικό ιεραρχικά και παραμορφώνοντας τη μορφή, όπου αυτό επιφέρει μεγαλύτερη εκφραστικότητα<sup>197</sup>.

---

<sup>195</sup> Μιχελής, *Αισθητική Θεώρηση*, ό.π., σελ. 152.

<sup>196</sup> Μιχελής, *Αισθητική Θεώρηση*, ό.π., σελ. 154.

<sup>197</sup> Μιχελής, "Η Αισθητική της Βυζαντινής τέχνης", *Αισθητικά Θεωρήματα*, ό.π., σελ.27.

## Η αντίστροφη προοπτική

Η λεγόμενη «αντίστροφη προοπτική», δηλαδή η αρχή που διέπει την οργάνωση του χώρου στη βυζαντινή εικόνα, θα απασχολήσει ιδιαίτερος τον Μιχελή, καθώς αποτελεί έννοια στην οποία συνάπτονται η αρχιτεκτονική, ο χώρος και η ζωγραφική τους αναπαράσταση. Ο όρος επινοήθηκε από τον Γερμανό ιστορικό της τέχνης Oskar Wulff ως «ανεστραμμένη προοπτική» σε ένα κείμενο του 1907. Σύμφωνα με αυτόν, η εναλλακτική αυτή οργάνωση του χώρου στη ζωγραφική «δείχνει τα μακρύτερα κείμενα αντικείμενα μεγαλύτερα από τα πλησιέστερα κείμενα»<sup>198</sup>. Πολύ αργότερα, ο Rudolf Arnheim σε ένα άρθρο του 1972, αναφερόμενος στο ανανεωμένο ενδιαφέρον της εποχής του γι' αυτήν, επισημαίνει αρχικά πως αν ο όρος δεν είχε συνδεθεί με την σύγχρονη ζωγραφική και την τόσο κατηγορηματική της αδιαφορία για την πιστή απεικόνιση, θα είχε παραμείνει ένα θέμα ήσσονος σημασίας για την ιστορία της τέχνης. Ο Wulff, γράφει ο Arnheim, παρατήρησε πως μόνο με μια ψυχολογική ανάλυση θα μπορούσε να γίνει κατανοητή μια τόσο υποκειμενική μεταχείριση του χώρου, όμως ο ισχυρισμός αυτός δεν έγινε δεκτός<sup>199</sup>.

Το ενδιαφέρον για τη θεωρία της αντίστροφης προοπτικής αναζωπυρώθηκε στα τέλη του 20<sup>ου</sup> και κατά την πρώτη δεκαετία του 21<sup>ου</sup> αιώνα. Η Clementa Antonova εξέτασε συνολικά τη χρήση του όρου, άλλοτε από Γερμανούς κι άλλοτε από Ρώσους διανοούμενους. Για παράδειγμα, ο πολυμαθής Ρώσος θεωρητικός Pavel Florensky αναφερόμενος στην ορθόδοξη λατρευτική εικόνα συνέδεσε την αντίστροφη προοπτική με τον αναλυτικό κυβισμό και την ταυτόχρονη αναπαράσταση διαφορετικών πλευρών του ίδιου αντικειμένου. Ο αυστριακός ιστορικός τέχνης Otto Demus χρησιμοποίησε τον όρο αντι-προοπτική και προσπάθησε να ερμηνεύσει με αυτόν τις ηθελημένες στρεβλώσεις στην εικόνα που βρίσκεται τοποθετημένη ψηλά στο ναό, προκειμένου να τη βλέπει ορθά ο θεατής από κάτω<sup>200</sup>. Και για τους δύο συγγραφείς, Arnheim και Antonova, ο όρος θεωρείται μάλλον υπερεκτιμημένος, διότι επί της ουσίας οι ζωγράφοι ποτέ δεν εφάρμοσαν κατά γράμμα τις θεωρίες της

---

<sup>198</sup> Μιχελής *Αισθητική Θεώρηση*, σελ. 174.

<sup>199</sup> Rudolf Arnheim 'Inverted Perspective in Art: Display and Expression', *Leonardo*, 5/2 (1972), σελ. 125-135.

<sup>200</sup> Clementa Antonova, 'On the Problem of "Reverse Perspective": Definitions East and West', *Leonardo*, 43/5 (2010), σελ. 464-469. Της ίδιας επίσης η μονογραφία *Space, Time and Presence in the Icon. Seeing the World with the Eyes of God*, Ashgate, 2010, όπου αναλύεται και εξετάζεται εκτενώς το θέμα της αντίστροφης προοπτικής. Δείτε επίσης τον κατάλογο Ε. Χατζητρυφώνος - Σ. Κυρίε, επιμ., *Αρχιτεκτονική ως Εικόνα. Πρόσληψη και Αναπαράσταση της Αρχιτεκτονικής στη Βυζαντινή Τέχνη*, Κατάλογος έκθεσης, Θεσσαλονίκη, 2009.

ορθής προοπτικής, ενώ το ζήτημα απλοποιήθηκε στη συνέχεια σε αρκετά θεωρητικά κείμενα. Ένα τρίτο άρθρο του 2011, μια βιβλιοκριτική του Charles Lock, προσθέτει στη συζήτηση και μερικούς ακόμη στοχαστές – μεταξύ των οποίων τον Cassirer και τον Panofsky – και την ένταξη του όρου στη θεωρητική συζήτηση περί των συμβολικών μορφών στον πολιτισμό<sup>201</sup>.

Ο ίδιος ο Μιχαήλ για το ζήτημα της "ανάστροφης προοπτικής" όπως την ονομάζει, είναι κατηγορηματικός: "Στη βυζαντινή ζωγραφική δεν υπήρχε μια συστηματοποιημένη ανάστροφη προοπτική. Αν η Αναγέννηση, κυριαρχημένη από ορθολογικές τάσεις, ανήγαγε σε σύστημα τη λεγόμενη κανονική προοπτική, τούτο δεν είναι λόγος να νομίσουμε ότι το Βυζάντιο παγιοποίησε σε σύστημα την ανάστροφη προοπτική. Η προοπτική δεν είναι σκοπός καλλιτεχνικός, αλλά μέσο τεχνικό"<sup>202</sup>.

Ολοκληρώνοντας θα ήθελα να αναφερθώ εν συντομία σε μία ακόμη προσωπικότητα του κύκλου της Σχολής της Βιέννης, τον Otto Demus, ο οποίος ήταν σύγχρονος του Μιχαήλ. Με τις απόψεις του ο ίδιος διαφώνησε συχνά. Ιδιαίτερα μάλιστα με τον ισχυρισμό του "ότι οι μορφές της Βυζαντινής ζωγραφικής κινούνται μέσα στο χώρο όπου βρίσκεται ο θεατής"<sup>203</sup>.

### **Ο Otto Demus και το «εικονίδιο στον χώρο» - Η κριτική του Μιχαήλ**

Ο Otto Demus, αυστριακός ιστορικός της τέχνης και βυζαντινολόγος, δημοσίευσε το 1947 ένα από τα πιο σημαντικά δοκίμια για τα βυζαντινά ψηφιδωτά σύνολα της Μέσης βυζαντινής περιόδου, το *Byzantine mosaic decoration*, με στόχο, όπως σημειώνει ο ίδιος στον πρόλογο του βιβλίου, να αναδείξει κάποιες καινούργιες πλευρές του θέματος με τις οποίες μπορεί κανείς να επανεκτιμήσει τη βυζαντινή μνημειακή τέχνη και να δοθεί η αφορμή για να ξεκινήσει μια συζήτηση πάνω στο ζήτημα του χώρου στη βυζαντινή εικόνα.

Ο Demus γράφτηκε στο Πανεπιστήμιο της Βιέννης το 1921 κατά τη διάρκεια του ιστορικού σχίσματος ανάμεσα στα δύο ινστιτούτα, αυτό των Max Dvorak-Julius

---

<sup>201</sup> Charles Lock, 'What is Reverse Perspective and who was Oskar Wulff?', *Sobomost. Eastern Christian Review*, 33/1 (2011), σελ. 60-89.

<sup>202</sup> Παναγιώτης Μιχαήλ, 'Επί της Αισθητικής της Βυζαντινής τέχνης', *Αισθητικά θεωρήματα*, τομ. Β', Αθήνα, 1999, σελ. 93.

<sup>203</sup> Παναγιώτης Μιχαήλ, "Σκέψεις επί της Αισθητικής της Βυζαντινής τέχνης", *Αισθητικά θεωρήματα*, τομ. Γ', Αθήνα, 1990, σελ. 141.

von Schlosser και αυτό του Josef Strzygowski. Στο πολωμένο περιβάλλον της διανοητικής αυτής σύγκρουσης έπρεπε να επιλέξει τον καθηγητή υπό την επίβλεψη του οποίου θα ολοκλήρωνε τη διδακτορική του διατριβή. Όπως σημειώνει ο Hans Betling, η «Ανατολή» την εποχή εκείνη δεν ήταν «κάπου», αλλά παρούσα σε όλα τα ζητήματα της ζωής και της τέχνης<sup>204</sup>. Στο ευρύτερο ακαδημαϊκό πλαίσιο, ο στόχος του Strzygowski γινόταν με τα χρόνια όλο και πιο διακριτός, δηλαδή η πριμοδότηση των πολιτισμών του Βορρά και της Ανατολής εις βάρος του μεσογειακού στοιχείου που αντιπροσώπευε η ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα. Ένα παράπλευρο όφελος αυτής της κατεύθυνσης ήταν η στροφή του ερευνητικού βλέμματος στο Βυζάντιο. Έτσι θα τον ακολουθήσει και ο νεαρός Demus. Αφού ολοκλήρωσε τη διατριβή του για τα περίφημα ψηφιδωτά της εκκλησίας του Αγίου Μάρκου στη Βενετία, ο Demus συνεργάστηκε με τον Ernst Diez για το πρώτο του βιβλίο. Ταξιδεύοντας σε όλη την Ελλάδα και φωτογραφίζοντας ο ίδιος με γυάλινες πλάκες, εξέδωσε το 1931 το έργο *Τα βυζαντινά ψηφιδωτά στην Ελλάδα*, όπου, εφαρμόζοντας τις πιο πρόσφατες μεθόδους της ιστορίας της τέχνης στην βυζαντινή τέχνη, επιχειρεί μια από τις πρώτες στυλιστικές αναλύσεις για την τέχνη αυτής της περιόδου.<sup>205</sup>

Παρ' όλη την εγγύτητα των επιστημονικών ενδιαφερόντων του Demus και του δασκάλου του, ο ίδιος δεν υιοθέτησε τις ιδεολογικές του απόψεις για τον παν-γερμανισμό, ούτε συμμερίστηκε τον γενικευμένο εθνικισμό αρκετών γερμανόφωνων αυστριακών, με αποτέλεσμα το 1938 και μετά την προσάρτηση της Αυστρίας στη ναζιστική Γερμανία να φύγει, όπως και πολλοί συνάδελφοί του, για τη Μεγάλη Βρετανία. Εκεί θα εργαστεί ως βιβλιοθηκονόμος στο Ινστιτούτο Warburg. Κατά τη γνώμη του Betling η επαφή του στο Λονδίνο με τον κύκλο των διανοουμένων γύρω από το Ινστιτούτο Warburg υπήρξε καταλυτική για την ερευνητική του συγκρότηση, καρπός της οποίας ήταν το βιβλίο *Byzantine mosaic decoration*. Ο Demus, που διατήρησε ως το τέλος τον δεσμό του με την γερμανόφωνη παράδοση της ιστορίας της τέχνης, θα συμβάλλει στη μελέτη της βυζαντινής μνημειακής τέχνης με ένα ερμηνευτικό σχήμα, το οποίο μέχρι σήμερα θεωρείται κλασικό, και αφορά τη λειτουργία του ψηφιδωτού διακόσμου στα τρία ελλαδικά μνημειακά σύνολα του 11<sup>ου</sup> αιώνα. Μεταξύ άλλων θα υποστηρίξει ότι οι μορφές στις ψηφιδωτές συνθέσεις αυτών των ναών απεικονίζονται σαν να στέκονται εντός του πραγματικού χώρου τον οποίο

<sup>204</sup> Δείτε τη νεκρολογία για τον Otto Demus στο σημαντικότερο βυζαντινολογικό περιοδικό: Hans Betling, 'Otto Demus 1902-1990', *Dumbarton Oaks Papers*, 45 (1991), vii-xi.

<sup>205</sup> ό.π., viii.

εγκλείουν οι κυρτές επιφάνειες πάνω στις οποίες τοποθετούνται. Ως εκ τούτου δεν έχουν ανάγκη τον ψευδαισθητικό χώρο, αλλά αποτελούν οι ίδιες εικονίδια στο χώρο.

Αναφερόμενος στο ερμηνευτικό σχήμα του Demus έτσι όπως αυτό εξειδικεύεται στο εικονογραφικό πρόγραμμα των ψηφιδωτών της Μονής Δαφνίου στην Αθήνα από τα τέλη του 11ου αιώνα, ο Robert Nelson, ιστορικός της τέχνης,<sup>206</sup> περιγράφει την πιο βασική έννοια του Demus, την εικόνα στο χώρο «the icon in space»,<sup>207</sup> ως μια ιδιαίτερα δυναμική κατάσταση που αξιοποιεί την αίσθηση της όρασης προκειμένου να εμποδωθεί μια επικοινωνία μεταξύ του εκκλησιάσματος και των απεικονιζόμενων μορφών. Οι μορφές κατά κάποιον τρόπο καθοδηγούν το βλέμμα του θεατή, σαν να μοιράζονται μαζί του τον ίδιο φυσικό χώρο μέσα στο ναό: Οι προφήτες από τους κάθετους τοίχους του τυμπάνου του τρούλου δείχνουν στον θεατή ειλητάρια με προφητείες και χειρονομούν προς τον Παντοκράτορα. Στη σκηνή της Βάπτισης, ο αρχάγγελος μοιάζει να διασχίζει τον χώρο – τον πραγματικό χώρο που εγκλείεται εντός του κυρτού ημιχωρίου. Η ιερή αφήγηση μοιάζει να λαμβάνει χώρα σε ολόκληρο τον χώρο του ναού γύρω από τον θεατή.

Ένα βασικό επιχείρημα του Demus με το οποίο στηρίζει τον ισχυρισμό του πως «οι παραστάσεις συναντώνται μέσα στον πραγματικό χώρο»<sup>208</sup>, είναι η θεωρία περί «μαγικού ρεαλισμού». Πιο συγκεκριμένα ο Demus υποστήριξε ότι από τη μία η ταύτιση της εικόνας με το πρωτότυπο, σύμφωνα με τη θεωρία της εκπορεύσεως, σε συνδυασμό από την άλλη με το ρεαλισμό που ενέχει η έννοια της εικόνας στο χώρο του, μπορούν να περιγραφούν ως «μαγικός ρεαλισμός»<sup>209</sup>. Με όλο αυτό ο Μιχελής έχει σοβαρές ενστάσεις και γράφει: «το χρυσό φόντο είναι ένα κενό και οι παραστάσεις φυλακίζονται στον φυσικό χώρο του ναού και καταντούν φυσικά πλάσματα που κινούνται όπου και μεις, πλάσματα ανίκανα να διεγείρουν τη φαντασία μας»<sup>210</sup>. Το πρόβλημα που δημιουργείται, κατά τον ίδιο, είναι η κατάργηση της «αισθητικής απόστασης», μιας βασικής αρχής που κυριαρχεί κατά την αισθητική θεώρηση και χωρίς την οποία δεν υπάρχει καλλιτεχνική βίωση: ο θεατής δεν μετέχει

---

<sup>206</sup> Robert Nelson, «To say and to see. Ekphrasis and Vision in Byzantium», στο *Visuality Before and Beyond the Renaissance. Seeing as Others Saw*, Cambridge, 2000, σελ. 143-168.

<sup>207</sup> Otto Demus, *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of monumental art in Byzantium* Boston, Massachusetts, 1955, σελ. 13-14.

<sup>208</sup> Παναγιώτης Μιχελής, «Η Αισθητική της Βυζαντινής τέχνης», *Αισθητικά θεωρήματα*, τμ. Β', Αθήνα 1999, σελ. 24.

<sup>209</sup> Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, 1955, σελ. 43.

<sup>210</sup> Μιχελής, «Η Αισθητική της Βυζαντινής τέχνης», σελ. 24-25.

στην αισθητική συγκίνηση που του προκαλεί το έργο τέχνης προσωπικά ως άτομο, αλλά διατηρεί μια απόσταση που του επιτρέπει να μην αναστατώνεται από τα συναισθήματα σαν να τα βίωνε ο ίδιος σε χρόνο παρόντα, ταυτόχρονα όμως δοκιμάζει αισθητική συγκίνηση. «Προσωπικώς, εβάπτισα την απόσταση που αφορά την αισθητική θεώρηση "αισθητική απόσταση", και υπεστήριξα ότι είναι συγχρόνως μεγίστη και ελαχίστη διότι κατ' ουσίαν είναι πνευματική διάσταση.[...] Η απόσταση δημιουργεί ένα είδος νάρκης, η οποία μας επιτρέπει να υποστούμε την ψυχική αναταραχή και συγχρόνως μια χρησιμοδοτική διαφώτιση της φαντασίας, διότι η γοητεία της τέχνης είναι κατά πρώτο λόγο μαντική. Η αισθητική απόσταση είναι επομένως ο δρόμος όπου συναντάται η μνήμη με την ποιητική φαντασία»<sup>211</sup>.

Με το άρθρο του «Νεοπλατωνική φιλοσοφία και βυζαντινή τέχνη», ο Μιχαήλ ασκεί εκτενή κριτική στο βιβλίο του Demus. Δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στην αγγλική γλώσσα στο περιοδικό που εκδίδεται για λογαριασμό της Αμερικάνικης Εταιρείας Αισθητικής, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* τον Σεπτέμβριο του 1952<sup>212</sup>. Τον Δεκέμβριο του 1952, δηλαδή τρεις μήνες μετά, ο Otto Demus ξεκινούσε μια ομιλία στη Βιέννη με τις παρακάτω φράσεις:

Ένα έργο τέχνης πρέπει να κριθεί ως αισθητικό φαινόμενο με τα δικά του πρότυπα. Αλλά ένα έργο τέχνης δεν είναι μόνο αισθητικό φαινόμενο. Για να το δούμε μόνο ως τέτοιο, συχνά θα το στερούσαμε από το νόημα που είχε στην εποχή του. Αυτό το νόημα είναι τόσο μεγάλο μέρος του, όσο οι ατομικές αισθητικές του ποιότητες και έτσι το να ψάχνει κανείς στο ιστορικό πλαίσιο ενός πίνακα ή ενός γλυπτού δεν είναι απλώς απασχόληση για ακαδημαϊκά μυαλά, αλλά αναγκαίο για την κατανόησή του ως όλου. Τα έργα τέχνης δεν δημιουργήθηκαν στο κενό και δεν μπορούν να γίνουν ορθώς κατανοητά σε μια κλειστή σφαίρα αισθητικής. Θα προσπαθήσω να το δείξω αυτό με ένα παράδειγμα<sup>213</sup>.

---

<sup>211</sup> Παναγιώτης Μιχαήλ, «Φιλοσοφία και Τέχνη», *Αισθητικά Θεωρήματα*, τόμος Γ', σελ. 3.

<sup>212</sup> «Νεοπλατωνική φιλοσοφία και Βυζαντινή Τέχνη», Πρώτα αγγλικά: Neo-Platonic Philosophy and Byzantine Art, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. XI, No 1, Sept. 1952, pp. 21-45. Ελληνικά, δημοσιεύεται στη *Νέα Εστία*, τευχ. 633-634 του 1953, σσ. 1-19 (βλέπε και *Αισθητικά Θεωρήματα* ό.π., τομ. Β').

<sup>213</sup> Το αρχείο είναι προσβάσιμο σε ψηφιακή μορφή στο [doaks.org/research/library-archives/dumbarton-oaks-archives/collections/historical-papers/otto-demus-san-marco-1952.pdf](https://doaks.org/research/library-archives/dumbarton-oaks-archives/collections/historical-papers/otto-demus-san-marco-1952.pdf) Η απόδοση στα ελληνικά είναι δική μου.

Κατά την άποψή μου, η εισαγωγή αυτή θα μπορούσε να είναι η απάντηση του Demus στην κριτική του Μιχελή, αλλά αυτό δεν το ξέρουμε. Ωστόσο, ο Μιχελής δεν αδιαφορεί για το ιστορικό πλαίσιο. Σύμφωνα με τη δική του θεωρία το ιστορικό πλαίσιο συν-διαμορφώνεται από την ίδια την αισθητική κατηγορία, καθώς η επίδρασή της δεν περιορίζεται στο έργο τέχνης, αλλά διέπει συνολικά την εποχή.



## ΕΠΙΛΟΓΟΣ- ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Καθώς αυτή η εργασία ολοκληρώνεται νιώθω ότι ο λόγος για τον οποίο πρέπει να επιστρέψω στον πρόλογό της είναι περισσότερο μεθοδολογικής ορθότητας, αφού στην απόπειρά μου να προσεγγίσω τη σκέψη του Παναγιώτη Μιχελή πολλές φορές ήρθα αντιμέτωπη με ένα πλήθος πληροφοριών που είχα την αίσθηση ότι έπρεπε να συνδέσω με τη διαμόρφωση της σκέψης του. Ήταν πάντα πολύ δυνατή η εντύπωση ότι δεν μπορούσα να τις παρακάμψω, ότι αν το έκανα θα αδικούσα, ίσως τον ίδιο που αντιμετώπιζε πολύ σοβαρά τις διατυπώσεις του και την ακρίβειά τους. Από την άλλη, η λογική συνέπεια αυτής της εργασίας απαιτεί μια απάντηση στο αρχικό ερώτημα, αν δηλαδή είναι η αισθητική θεωρία με την οποία προσεγγίζει τη βυζαντινή τέχνη ο Μιχελής είναι ένα μεθοδολογικό εργαλείο για να προσεγγίσει κανείς μια καλλιτεχνική περίοδο γενικά.

Η απάντηση όμως δεν μπορεί να είναι κατηγορηματική για διάφορους λόγους. Πρώτα απ' όλα, ο ίδιος ο Μιχελής που διατύπωσε αυτή τη θεωρία ήταν εκείνος που μπόρεσε να την υπερασπιστεί με τον καλύτερο δυνατό τρόπο, και κατά συνέπεια πρόκειται για μια θεώρηση που δεν μπορεί να υπάρξει αποκομμένη από το πεδίο εφαρμογής της. Κατά κάποιο τρόπο η βυζαντινή τέχνη υπήρξε το όχημα, καθώς κατάφερε να καταστήσει τη θεωρία του περισσότερο σαφή και να τον βοηθήσει να αποφύγει τυχόν αντιφάσεις. Το γεγονός βέβαια ότι η τέχνη αυτή υπήρξε το πεδίο εφαρμογής της θεωρίας του δε σημαίνει σε καμία περίπτωση ότι δεν έτρεφε μεγάλο σεβασμό γι' αυτήν, αντιθέτως. Αναλογιζομένη το διανοητικό περιβάλλον μέσα στο οποίο η θεωρία του μορφοποιήθηκε, θεωρώ προφανές ότι ειλικρινά εκτίμησε την ιδιαιτερότητά της και την αξία της και θέλησε να αναλάβει την ευθύνη ενός είδους αποκατάστασης. Μέχρι τότε δεν είχε επιχειρήσει κανείς κάτι ανάλογο. Από την άλλη, αν ο Μιχελής επέλεξε την βυζαντινή τέχνη για να στερεώσει τη λογική της θεωρίας του, αυτό δεν κάνει λιγότερο σημαντικά τα συμπεράσματά του. Χάρη σ' αυτή, μας χάρισε μια σειρά από εύστοχες, διεισδυτικές και ευαίσθητες παρατηρήσεις για τη βυζαντινή τέχνη οι οποίες καθιστούν το βιβλίο του κλασσικό μέχρι σήμερα, ακόμα κι αν έχει κανείς επιμέρους διαφωνίες.

Επίσης νομίζω πως η απάντηση πρέπει να είναι τουλάχιστον επιφυλακτική διότι, όταν πρόκειται για την τέχνη, δηλαδή μια διαφορετική γλώσσα για να περιγράψει κανείς τον κόσμο, καμία μέθοδος, η οποία στηρίζεται στην ανθρώπινη

νόηση, δεν μπορεί να την προσεγγίσει με την ασφάλεια πως είναι η μοναδική. Ίσως ο Μιχελής «εγκλείει» την πολυδιάστατη ανθρώπινη πραγματικότητα σε ένα ακόμη αισθητικό ερμηνευτικό σχήμα που βάζει τον κόσμο στο κρεβάτι του Προκρούστη. Ίσως πάλι ένα αισθητικό ερμηνευτικό σχήμα είναι εκείνο που πάντα μας βοηθά να κατανοήσουμε καλύτερα μια εποχή, αυτή η εποχή να αποκτήσει νόημα ως όλο, ενώ ταυτόχρονα ξέρουμε ότι είναι πολύ περισσότερα από αυτό που χωράει το σχήμα της. Ο ίδιος, όποτε περιέγραφε στα γραπτά του τον πολιτισμό μας και τα προβλήματά του, έγραφε πως σε αυτόν τον πολιτισμό ζούμε, και πρέπει να συνειδητοποιήσουμε πού ζούμε.

Κατά τη διάρκεια του 20<sup>ου</sup> αιώνα, μια εποχή που η θεωρητική προσέγγιση της τέχνης ήταν αντικείμενο έντονης συζήτησης από διανοούμενους τεράστιου εκτοπίσματος, ο Μιχελής διέθετε την αυτοπεποίθηση και τη διανοητική συγκρότηση για να ανοίξει μαζί τους έναν διάλογο ισότιμα, ενώ επίσης διατύπωσε ενστάσεις που πολύ αργότερα ακούστηκαν με ενδιαφέρον κι από άλλους. Αυτό που κατόρθωσε είναι σπουδαίο αν αναλογιστεί κανείς και την προσπάθεια που έκανε για να αναπτύξει παράλληλα μια διεθνή δραστηριότητα, κυρίως μέσω της ίδρυσης της Ελληνικής Εταιρίας Αισθητικής. Κάποιες πτυχές αυτής της εκτός συνόρων δραστηριότητας του Μιχελή αναφέρθηκαν ήδη στην παρούσα εργασία.

Ο Μιχελής πίστευε ότι ένας θεωρητικός πρέπει να έχει και καλλιτεχνική εμπειρία, έστω και περιορισμένα, ακόμα και χωρίς αξιώσεις. Άλλωστε και ο ίδιος εξέφρασε τις καλλιτεχνικές του ανησυχίες εκδίδοντας τέσσερις ποιητικές συλλογές. Ο τρόπος με τον οποίο προσέγγισε τη βυζαντινή τέχνη δεν ήταν αυστηρά διανοητικός, έπρεπε να περάσει μέσα από το βίωμα και αυτή ήταν και η βασική του διαφωνία με τον Otto Demus. Και μπορεί η προσέγγισή του να ήταν αισθητική, αλλά ταυτόχρονα επιχειρούσε να κατανοήσει την τέχνη μιας πίστης, η οποία κατά την άποψή του προτάσσει ποικιλοτρόπως την εμπειρία και το βίωμα. Το αν η ιστορία της τέχνης ακολουθεί τελικά μια διαδρομή ανακύκλωσης από το Ωραίο στο Υψηλό θα μπορούσε ίσως να συναντήσει την αντίρρηση πολλών θεωρητικών που υποστηρίζουν κάτι διαφορετικό, δεν αναιρεί όμως καθόλου τη σημασία της ως ενός τρόπου ερμηνείας της διαδρομής που ακολουθεί η τέχνη. Η θεωρία του δεν θα πρέπει να αποτιμηθεί ως μοναδική, αλλά ως επαρκής και νομίζω ότι αυτό δεν αμφισβητείται. Και καθώς ο Μιχελής δεν αναφέρεται καθόλου στα ζητήματα της ελληνικότητας,

τουλάχιστον με τους όρους που η εποχή του τα έθετε, νομίζω ότι καθιστά και τα κίνητρά του ειλικρινή και εθνικά ανιδιοτελή.

Προσεγγίζοντας την τέχνη του 20ου αιώνα σε πολλά από τα κείμενά του και αναζητώντας τη μελλοντική κατεύθυνση που αυτή χαράζει, ο Μιχελής γίνεται προφητικός, βλέπει έναν πολιτισμό της μάζας που δεν συντηρεί τίποτε, καταναλώνει χάνοντας τη δημιουργικότητά του και αναφέρεται σε μελλοντικές μηχανικές «προσβάσεις» -όπως τις ονομάζει- στην ανθρώπινη σκέψη<sup>214</sup>. Ωστόσο, παραμένει αμετανόητος ουμανιστής, διαβάσει στη μηχανή «μια απαλλαγή από τη βαρύτητα», η οποία θα δώσει στον άνθρωπο νέα προοπτική, γιατί «το αίτημα του ανθρώπου για πνευματικές βιώσεις θα παραμείνει πηγαίο»<sup>215</sup>. Σε μία πληθώρα αναφορών χαρακτηρίζει την εποχή μας μεταβατική. Κατά την άποψή του, όλες οι μεταβατικές εποχές έχουν χαρακτήρα «πυθικό» και όχι «χρησιμοδοτικό», εννοώντας με τον όρο πυθικό το σύμβολο που είναι ακόμη αινιγματικό και εν τη γενέσει, ενώ με τον όρο χρησιμοδοτικό εννοεί το ορθολογισμένο, εκείνο που έχει πάρει μορφή προσιτή στην ανθρώπινη λογική.

Ωστόσο, αν ακολουθήσουμε τους συλλογισμούς του στο σημείο που περιγράφει τον χαρακτήρα της εποχής που το Ωραίο μετασχηματίζεται σε Υψηλό και αντίστροφα, της μεταβατικής δηλαδή εποχής που οδηγεί στην αλλαγή της κοσμοθεωρίας, ίσως η εποχή μας προετοιμάζεται για ένα πέρασμα προς τα βιώματα του Υψηλού. Είναι πολλές οι φωνές που χαρακτηρίζουν την εποχή μας μεταβατική και περιγράφουν τον χαρακτήρα της ως ρευστό, κατακερματισμένο και αποσπασματικό. Το 1979 ο Γάλλος φιλόσοφος Jean Francois Lyotard περιέγραψε την καινούργια, μεταμοντέρνα κατάσταση που βιώνει ο δυτικός κόσμος. Ο ίδιος φιλόσοφος θα επανεισάγει στην αισθητική συζήτηση την καντιανή διάκριση Ωραίου-Υψηλού<sup>216</sup>. Ο Παναγιώτης Μιχελής και η θεωρία του, αποδεικνύουν την αντοχή τους στο χρόνο τουλάχιστον σε ότι αφορά τα ερωτήματα που έθεσαν.

Η προσέγγιση της βυζαντινής τέχνης μέσω της αισθητικής κατηγορίας του Υψηλού δίνει τη δυνατότητα μιας ολιστικής θεώρησης αυτού του πολιτισμού,

---

<sup>214</sup> Π. Μιχελή, «Τέχνη και Μηχανή», *Αισθητικά Θεωρήματα*, τ. Γ', ό.π., σ. 79.

<sup>215</sup> Π. Μιχελή, ό.π., σελ.83.

<sup>216</sup> Βλέπε Γ. Ξηροπαΐδης, «Η ναυτερική τέχνη ως τέχνη του Υψηλού-κριτικά σχόλια στην *Αισθητική θεωρία του Adorno*», στο Β. Κιντή, Π. Τουρνικιώτης, Κ. Τσιαμπάος, επιμ., *Το Μοντέρνο στη σκέψη και τις τέχνες του 20ου αιώνα*, ό.π., σελ.47-73

ανεξάρτητα από τις κοινωνικές και ιστορικές συνθήκες που τον γέννησαν εμμένοντας στις πνευματικές του προϋποθέσεις.

Το έργο του Μιχελή είναι μια ανοιχτή πρόκληση να επανεκτιμήσουμε την βυζαντινή τέχνη ως μια πτυχή του ευρωπαϊκού πολιτισμού, πτυχή η οποία κάποιες φορές αποτελεί και προϋπόθεσή του.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αντωνιάδης, Α.,  
*Viollet-Le-Duc*,  
*Διαλέξεις και Ελληνική αρχιτεκτονική*, εκδ. Στάχυ,  
Αθήνα 2000
- Auerbach, E.,  
*Μίμησης. Η εικόνα της πραγματικότητας στη Δυτική  
λογοτεχνία*, μετ. Λευτέρης Αναγνώστου, ΜΙΕΤ, Αθήνα 2005
- Αργκάν, Τζ., Κ.,  
*Η Μοντέρνα Τέχνη*, μετ. Λίνα Παπαδημήτρη,  
Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1995
- Antonova, C.,  
*Space, Time and Presence in the Icon. Seeing the World with  
the Eyes of God*, Ashgate, 2010
- Beardsley, M.C.,  
*Ιστορία των αισθητικών θεωριών*, μετ. Δημοσθένης  
Κούρτοβικ και Παύλος Χριστοδουλίδης, επιμ. Παύλος  
Χριστοδουλίδης, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1989
- Βελουδής, Γ.,  
*Ο Jacob Phillip Fallmerayer και η γένεση του ελληνικού  
ιστορισμού*, εκδ. Ε.Μ.Ν.Ε.-Μνήμων, Αθήνα 1982
- Βίνκελμαν, Ι.,  
*Σκέψεις για την μίμηση των ελληνικών έργων στη ζωγραφική  
και την γλυπτική*, μετ. Μ.Ν.Σ κουτερόπουλος, εκδ. Ίνδικτος,  
1996
- Braudel, F.,  
*Γραμματική των πολιτισμών*, μετ. Άρης Αλεξάκης, ΜΙΕΤ,  
Αθήνα 2002
- Burns, E.,  
*Εισαγωγή στην ιστορία και τον πολιτισμό της νεώτερης  
Ευρώπης*, τ. Α΄ και Β΄, μετ. Τ. Βαρβέρης, εκδ. Παρατηρητής,  
Θεσσαλονίκη 1983
- Γιακουμακάτος, Α.,  
*Ελληνική Αρχιτεκτονική στον 20ό και 21ο αιώνα. Ιστορία-  
Θεωρία- Κριτική*, τόμος πρακτικών, εκδ. Gutenberg, Αθήνα  
2016
- Γιακουμακάτος, Α.,  
Γιακουμακάτος, Α.,  
*Η Αρχιτεκτονική και η Κριτική*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 2009
- Γιώτη, Α.,  
*Ιστορία της ελληνικής αρχιτεκτονικής. 20ός αιώνας*, εκδ.  
Νεφέλη, 2009
- Γιώτη, Α.,  
*Ο Κάλβος στα ίχνη του «Λογγίνου». Ένας άνθρωπος των  
γραμμάτων στην Ευρώπη του 19ου αιώνα*, εκδ. Αντίποδες,  
Αθήνα, 2019
- Δασκαλοθανάσης, Ν.,  
*Ιστορία της τέχνης. Η γέννηση μιας νέας επιστήμης. Από τον  
19ο στον 20ο αιώνα*, εκδ. Άγρα, Αθήνα 2013
- Demus, O.,  
*Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of monumental art in  
Byzantium* Boston, Massachusetts, 1955
- Δημητρακόπουλος, Φ.,  
*Βυζάντιο και νεοελληνική διάνοηση (στα μέσα του 19ου  
αιώνος)*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1996
- Diehl, C.,  
*Ιστορία της Βυζαντινής αυτοκρατορίας*, εκδ. Καρδαμίτσα,  
Αθήνα, 2007
- Doran, R.,  
*The Theory of the Sublime from Longinus to Kant*,  
Cambridge, 2015
- Κανελλόπουλος, Π.,  
Καρούζος, Χ.,  
Καρακάση, Κ.,  
Σπυριδοπούλου, Μ.,  
Κοτελίδης, Γ.,  
*Ιστορία του Ευρωπαϊκού Πνεύματος*, τομ. Ι, Αθήνα 1976
- Καραμανωλάκης, Β.,  
*Μικρά κείμενα*, επιμ. Β.Χ. Πετράκος, Αθήνα 1995
- Ιστορία και θεωρία των λογοτεχνικών γενών και ειδών*,  
Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα  
Κάλλιππος, Αθήνα, 2015
- Η συγκρότηση της Ιστορικής Επιστήμης και η διδασκαλία της  
Ιστορίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών (1837-1932)*, Ιστορικό  
Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας Γενικής Γραμματείας Νέας

- Κιντή, Β.,  
Τουρνικιώτης, Π.,  
Τσιαμπάος, Κ., (επιμ.),  
Κονδύλης, Π.,  
Κονταράτος, Σ.,  
Κωτίδης, Α.,  
Le Goff, J.,  
Lemerle, P.,  
Λιτσαρδοπούλου, Ν.,  
Λογγίνος,  
Loeb Classical Library,  
Mango, C.,  
Μαρξ, Κ., Ένγκελς,  
Μικέλι Ντε, Μ.,  
Μιχελής, Π.,  
Μιχελής, Π.,  
Μιχελής, Π.,  
Μιχελής, Π.,  
Μιχελής, Π.,  
Μιχελής, Π.,  
Μιχελής, Π.,  
Μιχελής, Π.,  
Μιχελής, Π.,  
Μιχελής, Π.,  
Μπούρκχαρτ, Γ.,  
Panofsky, E.,  
Παπαϊωάννου, Κ.,
- Το Μοντέρνο στη σκέψη και τις τέχνες του 20ου αιώνα*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2013  
*Η παρακμή του Αστικού Πολιτισμού. Από την μοντέρνα στη μεταμοντέρνα εποχή και από τον φιλελευθερισμό στη μαζική δημοκρατία*, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα 1991  
*Ουτοπία και Πολεοδομία*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 2015  
*Μοντερνισμός και «παράδοση» στην ελληνική τέχνη του μεσοπολέμου*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1993  
*Ο πολιτισμός της μεσαιωνικής Δύσης*, μετ. Ρ. Μπενβενίστε, εκδ. Βάνιας, Θεσσαλονίκη, 1993  
*Ο πρώτος βυζαντινός ουμανισμός. Σημειώσεις και παρατηρήσεις για την εκπαίδευση και την παιδεία στο Βυζάντιο από τις αρχές ως τον 10ο αιώνα*, μετ. Μ. Νυσταζοπούλου-Πελεκίδου, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1981  
*Τα Συναισθήματα και το Υψηλό. Η Αντίληψη της Έκφρασης τους στην Ιστορική Ζωγραφική του Rembrandt*, Ευρασία, Αθήνα, 2019  
*Περί Ύψους*, μετ. φιλολογική ομάδα Κάκτου, εκδ. Κάκτος 1999  
*Longinus on the Sublime*, μετ. W.H.Fyfe, θεώρηση: Donald Russel, Λονδίνο 1995  
*Βυζάντιο, η αυτοκρατορία της Νέας Ρώμης*, μετ. Δημήτρης Τσουγκαράκης, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1988  
*Η Ελλάδα, η Τουρκία και το Ανατολικό Ζήτημα*, πρόλογος-μετάφραση Παναγιώτης Κονδύλης, εκδ. Γνώση, Αθήνα 1985  
*Οι πρωτοπορίες της Τέχνης του 20ού αιώνα*, μετ. Λένα Παπαματθεάκη, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 1978  
*Αισθητική τριλογία*, Αθήνα 1950  
*Αισθητική Θεώρηση της Βυζαντινής Τέχνης*, εκδ. Ιδρύματος Π. και Ε. Μιχελής, Αθήνα 2001  
*Η Αρχιτεκτονική ως Τέχνη*, εκδ. Ιδρύματος Π. και Ε. Μιχελή, Αθήνα 1965  
*Αισθητικά Θεωρήματα*, τομ. Α', εκδ. Ιδρύματος Π. και Ε. Μιχελή, Αθήνα 1989  
*Αισθητικά Θεωρήματα*, τομ. Β', εκδ. Ιδρύματος Π. και Ε. Μιχελή, Αθήνα 1999  
*Αισθητικά Θεωρήματα*, τομ. Γ', εκδ. Ιδρύματος Π. και Ε. Μιχελή, Αθήνα 1990  
*Η Αγία- Σοφία*, εκδ. Ιδρύματος Π. και Ε. Μιχελή, Αθήνα 1976  
*Η αισθητική της αρχιτεκτονικής του μπετόν-αρμέ*, , εκδ. Ιδρ. Π. και Ε. Μιχελή, Αθήνα 1990  
*Ο Πολιτισμός της Αναγέννησης στην Ιταλία*, μετ. Μαρία Τοπάλη, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1997, σειρά: Ο νεότερος ευρωπαϊκός πολιτισμός, διεύθυνση, θεώρηση μεταφράσεων, Παναγιώτης Κονδύλης  
*Μελέτες εικονολογίας*, μετ. Ανδρέας Παπάς, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1991  
*Τέχνη και πολιτισμός στην Αρχαία Ελλάδα*, μετ. Χριστίνα Σταματοπούλου, Εναλλακτικές Εκδόσεις, Αθήνα 1998

- Παπαϊωάννου, Κ., *Βυζαντινή και Ρώσικη ζωγραφική*, μετ. Ελένη Νάκου-Χριστίνα Σταματοπούλου, Εναλλακτικές Εκδόσεις, Αθήνα 2007
- Παπαγεωργίου, Α., *Η ιδέα της αρχιτεκτονικής μέσα από τη στοχαστική διδασκαλία του Π.Α.Μιχελή*, σειρά Βιβλιοθήκη Αισθητικής, εκδ. Ιδρύματος Π. και Ε. Μιχελή, Αθήνα 2010
- Πούλος, Π., (επιμ. - εισ.), *Έννοιες της τέχνης τον 20ό αιώνα*, ΑΣΚΤ, Αθήνα 2013
- Ράνσιμαν, Σ., *Βυζαντινός Πολιτισμός*, μετ. Δέσποινα Καμπάνη- Δετζώρτζη, εκδ. Γαλαξίας-Ερμείας, Αθήνα 1969
- Σκοπετέα, Ε., *Το «Πρότυπο Βασίλειο» και η Μεγάλη Ιδέα Όψεις του εθνικού προβλήματος στην Ελλάδα (1830-1880)*, Αθήνα 1988
- Τατάκης, Β.Ν., *Η Βυζαντινή Φιλοσοφία*, εκδόσεις Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα, 1977
- Τσιαμπάος, Κ., *Αμφίθυμη Νεωτερικότητα. 9+1 κείμενα για τη μοντέρνα αρχιτεκτονική στην Ελλάδα*, εκδ. Επίκεντρο, Αθήνα 2017
- Φιλιππίδης, Δ., *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική*, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1984
- Φυρνώ-Τζόρνταν, Ρ., *Ιστορία της Αρχιτεκτονικής*, μετ. Δημήτρης Ηλίας, εκδ. Υποδομή, Αθήνα 1981
- Frampton, Κ., *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική-Ιστορία και Κριτική*, μετ. Θ. Ανδρουλάκης, Μ. Παγκάλου, εκδ. Θεμέλιο, 1987
- Hauser, Α., *Κοινωνική ιστορία της τέχνης*, μετ. Τάκη Κονδύλη, τομ. Γ', εκδ. Κάλβος, Αθήνα 1970
- Watkin, D., *Ιστορία της Δυτικής αρχιτεκτονικής*, μετ. Κώστα Κουρεμένου, ΜΙΕΤ, Αθήνα 2005
- Wofflin, Η., *Βασικές έννοιες της Ιστορίας της Τέχνης*, μετ. Φ. Κοκαβέσης, εκδ. Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη, 1992

#### ΑΡΘΡΑ

- Arnheim, R., «Inverted Perspective in Art: Display and Expression», *Leonardo*, 5/2 (1972), σελ. 125-135.
- Antonova, C., «On the Problem of “Reverse Perspective”: Definitions East and West», *Leonardo*, 43/5 (2010), σελ. 464-469.
- Belting, H., «Otto Demus 1902-1990», *Dumbarton Oaks Papers*, 45 (1991), vii-xi.
- Kaldelis, A., «The Christianization of the Past», στο *Heaven and Earth. Art of Byzantium from Greek Collections*, exhibition catalogue, Athens, 2013, pp. 44-48.
- Κιουσοπούλου, Τ., «Η πρώτη έδρα Βυζαντινής Ιστορίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών», *Μνήμων*, 15 (1993), σελ. 257-276
- Κωνσταντινίδη, Δ., «Τάκης Μιχελής», *Νέα Εστία*, 86/1018 (Δεκέμβριος 1969), σελ. 1710-1716
- Κωτσάκη, Α., «Οι προϋποθέσεις για την ίδρυση της Σχολής Αρχιτεκτόνων ΕΜΠ. Πρωταγωνιστικές μορφές και οργανωτικά πρότυπα» (εισήγηση από το Συνέδριο, σελ. 67-79) στο *170 χρόνια Πολυτεχνείο. Οι μηχανικοί και η τεχνολογία στην Ελλάδα*, τομ. Α', εκδ. Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα 2012, (πρακτικά Συνεδρίου που πραγματοποιήθηκε στην Πολυτεχνειούπολη Ζωγράφου στις 4 και 5 Μαρτίου 2009).
- Marchand, S., «Appreciating the Art of Others: Joseph Strzygowski and the Austrian Origins of Non-Western Art History», στο Magdalena Dglosz and Pieter O. Scholz, επιμ., *Von Biala*

- nach Wien: Josef Strzygowski und die Kulturwissenschaften, Βιέννη, 2015, 256-285.
- Marchand, S., «The Rhetoric of Artifacts and the Decline of Classical Humanism: The Case of Josef Strzygowski», *History and Theory*, Vol. 33, No. 4 (1994), pp. 106-130.
- Lock, C., «What is Reverse Perspective and who was Oskar Wulff?», *Sobornost. Eastern Christian Review*, 33/1 (2011), σελ. 60-89
- Ματθιόπουλος, Ε., «Η Ιστορία της Τέχνης στα όρια του Έθνους», στο: *Η Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα*, επιμ. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, Νίκος Χατζηνικολάου, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2003, σελ.419-477.
- Michelis, P., «Neo-Platonic Philosophy and Byzantine Art», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. XI, No 1, Sept. 1952, pp. 21-45
- Μπίκας, Π., «Ο θεωρητικός και κριτικός λόγος του Δημητρίου Ευαγγελίδη, η πρόσληψη της μορφολογικής θεωρίας στην Ελλάδα» στο Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, Νίκος Χατζηνικολάου (επιμ.), *Η Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2003,σελ.189-206.
- Nelson, R. , «Living on the Byzantine Borders of Western Art», *Gesta*, Vol.35, No. 1. (1996), pp. 3-11
- Nelson, R. , «To say and to see. Ekphrasis and Vision in Byzantium», στο *Visuality Before and Beyond the Renaissance. Seeing as Others Saw*, Cambridge, 2000, pp.143-168
- Τουρνικιώτη, Π., «Συμβολή στην ψύχραιμη θεώρηση μιας αμφιλεγόμενης περιόδου», *Αρχιτεκτονικά Θέματα*, 24/1990. Αφιέρωμα: «Από την κλασική παράδοση στον νεωτερισμό», σελ. 44-82. Επιμέλεια αφιερώματος: Παναγιώτης Τουρνικιώτης.
- Τσιαμπάος, Κ., «Παραλλαγές της ελληνικότητας στην ελληνική αρχιτεκτονική», *Cogito*, 9, Μάρτιος 2009, σελ. [προσβάσιμο στο [greekarchitects.gr](http://greekarchitects.gr) (επίσκεψη 9/6/2021)]
- Χατζητρύφωνος Ε. –  
 Ξυδεϊά Σ., επιμ., *Αρχιτεκτονική ως Εικόνα. Πρόσληψη και Αναπαράσταση της Αρχιτεκτονικής στη Βυζαντινή Τέχνη*, Κατάλογος έκθεσης, Θεσσαλονίκη, 2009.

## ΔΙΚΤΥΟΓΡΑΦΙΑ

Demus, O., δακτυλογραφημένη ομιλία σε ψηφιακό αρχείο:  
[doaks.org/research/library-archives/dumbarton-oaks-archives/collections/historical-papers/otto-demus-san-marco-1952.pdf](http://doaks.org/research/library-archives/dumbarton-oaks-archives/collections/historical-papers/otto-demus-san-marco-1952.pdf)

