

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 33 (2012)

Δελτίον ΧΑΕ 33 (2012), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Δημήτρη Κωνσταντίου (1950-2010)



A la latina. Ζωγράφοι εικόνων προσανατολισμένοι δυτικά

Όλγα ΓΚΡΑΤΖΙΟΥ

doi: [10.12681/dchae.1266](https://doi.org/10.12681/dchae.1266)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΓΚΡΑΤΖΙΟΥ Ό. (2014). A la latina. Ζωγράφοι εικόνων προσανατολισμένοι δυτικά. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 33, 357-368. <https://doi.org/10.12681/dchae.1266>

Όλγα Γκράτζιου

A LA LATINA. ΖΩΓΡΑΦΟΙ ΕΙΚΟΝΩΝ ΠΡΟΣΑΝΑΤΟΛΙΣΜΕΝΟΙ ΔΥΤΙΚΑ

Εξετάζεται ο προσδιορισμός «*in forma a la latina*» των αρχαιολογικών πηγών του 15ου αιώνα σε συσχετισμό με το ενδιαφέρον των κρητικών ζωγράφων της εποχής για την παλαιότερη ιταλική τέχνη. Η διάδοση των ανατολικών εικόνων στη Δύση και το εκτεταμένο εμπόριο εικόνων επέτεινε την αναφορά σε παλαιότερα πρότυπα καθώς εναρμονιζόταν με το επιζητούμενο ύφος των εικόνων ιδιωτικής ευλάβειας.

The term «*in forma a la latina*» found in 15th-century archival sources is examined in relation to the interest of contemporary Cretan painters in older Italian art. The diffusion of eastern icons to the West and extensive icon trading intensified the reference to earlier models since it conformed with the desired style of devotional images.

Το ζήτημα των «δυτικών επιδράσεων» στη μεταβυζαντινή τέχνη ήταν θέμα μεγάλων συζητήσεων με τον φίλο Δημήτρη Κωνσταντίο από την εποχή που, πριν δεκαετίες, περιοδεύαμε στην Ήπειρο έως πρόσφατα, όταν τον απασχολούσε η επανέκθεση στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο. Με θλίψη για τον άκαιρο θάνατό του κατατίθενται στη μνήμη του οι σκέψεις που ακολουθούν¹.

Η εξοικείωση των κρητικών ζωγράφων με τη δυτική τέχνη είναι αδιαμφισβήτητη. Μαρτυρείται ήδη από τον

13ο αιώνα², έγινε όμως αντικείμενο έρευνας και αντιπαράθεσης με αφορμή τον μεγάλο αριθμό εικόνων που εμφανίζονται τον 15ο και 16ο αιώνα και συνθέτουν στο ύφος της βυζαντινής τέχνης παραθέματα από την ιταλική ζωγραφική της όψιμης μεσαιωνικής εποχής. Άλλοτε αποδίδονταν σε μια υποτιθέμενη «ιταλοκρητική» ή «βενετοκρητική σχολή», την έννοια της οποίας και την τοποθέτησή της στην Ιταλία ανέκρουσε πριν από τέσσερις δεκαετίες ο Μανόλης Χατζηδάκης αναδεικνύοντας την κρητική καταγωγή τους³. Έκτοτε η παραγωγή των

Λέξεις κλειδιά

15ος αιώνας, Κρήτη, Ζωγραφική εικόνες.

Keywords

15th century, Crete, Painting icons.

¹ Οι σκέψεις αυτές προέκυψαν από την αναζήτηση της «Δυτικής Τέχνης στην Κρήτη» στα πλαίσια ομώνυμου ερευνητικού προγράμματος που διευθύνω στο Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών του Ινστιτούτου Τεχνολογίας και Έρευνας, στο Ρέθυμνο. Πρβλ. http://www.ims.forth.gr/ims/external_projects/digital_crete.gr.html.

² M.Chatzidakis, «Essaie sur l'école dite 'italogrecque' précédé d'une note sur les rapports de l'art vénitien avec l'art crétois jusqu'à 1500», A. Pertusi (επιμ.), *Venezia e il Levante fino al secolo XV*, Φλωρεντία 1974, 72 81. Μαρία Καζανάκη Λάππα, «Η ζωγραφική στην Κρήτη (1350 1669). Η βυζαντινή παράδοση και η σχέση με τη δυτική τέχνη», *Cretan Studies* 6 (1998) 50 70, ιδίως σ. 50 54. Στέλλα Παπαδάκη Oekland, «Δυτικότερες τοιχογραφίες στην Κρήτη. Η άλλη όψη μιας αμφίδρομης σχέσης;» *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, Αθήνα 1992, τόμ. 2, 491 514.

³ Από τις θεμελιώδεις μελέτες του Μανόλη Χατζηδάκη που συζητούν την παλαιότερη βιβλιογραφία, συνθέτουν τα ως τότε δεδομέ

να, θέτουν τα κύρια ερωτήματα και δίνουν κατευθύνσεις για την απάντησή τους βλ. κυρίως Chatzidakis, «Essaie sur l'école dite 'italogrecque'», ό.π., σ. 69 124. Ο ίδιος, «Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italogrecque», *Μνημόσυνο Σοφίας Ανωτινάδη*, Βενετία 1974, 169 211. Ο ίδιος, «La peinture des 'Madon neri' ou 'veneto crétoise' et sa destination», H. G. Beck, M. Manous sacas και A. Pertusi (επιμ.) *Venezia, centro di mediazione tra oriente e occidente (secoli XV-XVII. Aspetti e problemi*, τόμ. II, Φλωρεντία 1977, 674 690. Ο Χατζηδάκης επέμεινε στην ορολογία που το νίξει την κρητική καταγωγή των εικόνων αυτών, στην οποία ακριβώς οφείλεται η ιδιαιτερότητά τους να αναφέρονται στην ιταλική τέχνη. Αν και η αναφορά σε μια ιταλοκρητική σχολή έπαψε έκτοτε να γίνεται, ο προσδιορισμός «ιταλοκρητική τέχνη» ή «ιταλοκρητικές εικόνες» που κατά παραχώρηση δέχτηκε και ο ίδιος («Essaie sur l'école dite 'italogrecque'» ό.π., σ. 118) χρησιμοποιείται ευρύτατα.

κρητικών εργαστηρίων εικόνων έγινε καλύτερα γνωστή με τη μελέτη μεγάλου αριθμού εικόνων, την ακριβέστερη χρονολόγηση και την ανάλυση της συνομιλίας ορισμένων από αυτές με την ιταλική τέχνη. Με αφορμή τα επιλεκτικά όσο και περιορισμένα δάνεια από τη Δύση έχει τονιστεί ο συντηρητικός χαρακτήρας των εικαστικών αναφορών τους⁴. Στις επόμενες σελίδες εξετάζεται το «αναδρομικό» ενδιαφέρον των κρητικών ζωγράφων του 15ου αιώνα για τη δυτική τέχνη⁵. Σημείο εκκίνησης και κεντρικό ερώτημα είναι το πώς εννοούσαν οι ίδιοι ένα προσδιορισμό της εποχής τους: την έκφραση «in forma a la latina» που εμφανίζεται από τον 15ο αιώνα σε αρχαιακές πηγές της Κρήτης για να χαρακτηρίσει έργα ζωγραφικής, συγκεκριμένα εικόνες.

Ο χαρακτηρισμός αυτός συχνά συνεκφέρεται σε αντιδιαστολή με τον χαρακτηρισμό άλλων έργων ως *a la greca*. Εύλογα υποτέθηκε ότι ο προσδιορισμός *in forma greca* δήλωνε έργα που ακολουθούν τη βυζαντινή παράδοση ζωγραφικής, δηλαδή της ζωγραφικής της ανατολικής, ορθόδοξης, εκκλησίας. Η εξήγηση αυτή είναι σύμφωνη με ανάλογες σημασίες του επιθέτου σε πηγές της εποχής: *lingua greca*, *more grecorum*, *rito greco* είναι όροι που εμφανίζονται για να δηλώσουν την ελληνική γλώσσα, αλλά και το βυζαντινό εθμικό δίκαιο, και τη λατρευτική τελετουργία της ορθόδοξης εκκλησίας. Κατ'αντιστοιχίαν ο χαρακτηρισμός της μορφής ενός έργου ζωγραφικής με τη φράση *in forma a la latina* σημαίνει «σύμφωνα με τη ζωγραφική παράδοση της λατινικής δύσης», τελικά δηλαδή σύμφωνα με την παράδοση της ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας.

Καμία ασάφεια δεν υπάρχει για το ποια ήταν η βυζαντινή παράδοση της ζωγραφικής των εικόνων τον 15ο αιώνα. Όποιες τοπικές ιδιορρυθμίες και αν παρουσίαζαν, θα αποτελούσαν πάντως έκφραση της παλαιολόγιας τεχνοτροπίας που είχε επικρατήσει σε ολόκληρο τον

χώρο ακτινοβολίας του βυζαντινού πολιτισμού, εντός και εκτός του μικροσκοπικού πια βυζαντινού κράτους, και η οποία τελικά επέζησε της διάλυσής του. Δεν υπάρχει η ίδια σαφήνεια όμως για τον αντίστοιχο όρο *in forma a la latina*. Η εκκλησιαστική τέχνη της Δύσης την ίδια εποχή δεν ήταν με ανάλογο τρόπο ενιαία και ομοιογενής. Ο 15ος αιώνας είναι η εποχή της Αναγέννησης, κατά την οποία μεταβλήθηκαν ριζικά οι εικαστικοί κώδικες, έπαψε να αποτελεί αξία η εμμονή σε παλαιότερες παραδόσεις και αναπτύχθηκαν νέα είδη τέχνης. Όμως οι βηματισμοί δεν ήταν το ίδιο ταχείς σε όλα τα κοινωνικά περιβάλλοντα, ούτε σε όλες τις περιοχές της ιταλικής χερσονήσου. Οι τρόποι της Αναγέννησης δεν επεκτάθηκαν ταυτόχρονα σε όλες τις κατηγορίες έργων. Αλλά ούτε και τα δυτικά στοιχεία που εντοπίζονται σε έργα κρητικών ζωγράφων του 15ου αιώνα είναι ομοιογενή⁶. Εδώ βέβαια πρέπει να τονιστεί ότι η αντίληψή τους για την ιταλική τέχνη προερχόταν κυρίως από την εμπειρία που αποκτούσαν τοπικά: από ιταλικά έργα σε λατινικούς ναούς της Κρήτης, από τη συνεργασία τους σε κοινά εργαστήρια με ξένους ζωγράφους και από την τοπική παράδοση δυτικής τέχνης, την οποία όμως σήμερα γνωρίζουμε εξαιρετικά αποσπασματικά⁷. Έτσι, για να αντιληφθούμε πώς εννοούσαν στην Κρήτη τον 15ο αιώνα τη *forma latina*, οφείλουμε να συνεξετάσουμε τις διαθέσιμες πηγές, έγγραφα και έργα ζωγραφικής, και να επιχειρήσουμε συνδυασμένες παρατηρήσεις. Η διαδικασία αυτή δυσχεραίνεται από το γεγονός ότι τα συγκεκριμένα έργα που μνημονεύονται στα γνωστά συμβόλαια δεν σώζονται ή δεν είναι δυνατόν να ταυτιστούν. Επομένως μόνο κατ'αναλογία με άλλα σωζόμενα έργα συνάγονται συμπεράσματα για το ύφος εκείνων που χαρακτηρίζονται ως *in forma latina*.

Η περισσότερη ίσως συζητημένη αρχαιακή μαρτυρία που εμφανίζει τον χαρακτηρισμό αυτό είναι ένα τριπλό

⁴ Ήδη ο Χατζηδάκης υπογράμμισε ότι εμπνέονται από ιταλικά έργα της προηγούμενης εποχής («Essaie sur l'école dite 'italogrecque'», σ. 80, 89) και σπάνια μόνο της Αναγέννησης (ό.π., σ. 88), κάτι που στη συνέχεια επιβεβαιώθηκε με τη μελέτη περισσότερων παραδειγμάτων. Απέδωσε το γεγονός αυτό στο συντηρητισμό του ποιητής προέλευσης κοινού τέτοιων έργων, καθολικών και ορθόδοξων με διαφορετικές πολιτισμικές καταβολές. Η ζήτηση που το κοινό αυτό δημιουργούσε συνετέλεσε στο να αναπτυχθεί η διπλή δεξιότητα των κρητικών ζωγράφων (ό.π., σ. 108 116). Έκτοτε οι ιδέες αυτές έχουν εξειδικευτεί σε εργασίες του ίδιου και πολλών άλλων ερευνητών με αφορμή τη μελέτη συγκεκριμένων έργων ή αναφορών σε αρχαιακές πηγές.

⁵ Δεν συζητείται εδώ η εξέλιξη του φαινομένου κατά τον 16ο αιώ

να, γιατί αλλάζει ριζικά τόσο το ενδιαφέρον για την παλαιότερη δυτική τέχνη όσο και οι προϋποθέσεις επικοινωνίας με τη Δύση χάρη στη διάδοση των χαρακτηριστικών, ενδεχομένως δε και ο προορισμός των έργων. Εξάλλου αυτό που κυρίως με απασχολεί είναι η συνείδηση της διαφοράς ανάμεσα στην τέχνη της Δύσης και της Ανατολής όπως εκφράζεται με τον προσδιορισμό *a la latina* που εμφανίζεται τον 15ο αιώνα.

⁶ Chatzidakis, «Essaie sur l'école dite 'italogrecque'», 118 119.

⁷ Όπως εύστοχα επισημαίνει η Anastasia Drandaki, «Between Byzantium and Venice: Icon Painting in Venetian Crete in the Fifteenth and Sixteenth Century», A. Drandaki (επιμ.), *The Origins of El Greco. Icon Painting in Venetian Crete*, Νέα Υόρκη 2009, 12.

συμβόλαιο του 1499 που δημοσίευσε το 1972 ο Mario Cattapan⁸. Δύο έμποροι, ο Giorgio Basejio και ο Petro Varsama, και τρεις ζωγράφοι, οι Migiel Fuka, Nicolò Gripioti και Giorgio Mizocostantin, συμφωνούν στα εξής: οι έμποροι παραγγέλλουν χωριστά στον καθένα από τους ζωγράφους, αλλά με την ίδια πειστική ημερομηνία παράδοσης, 200, 300 και 200 εικόνες αντίστοιχα, όλες με θέμα την Παναγία. Λέγεται ρητά ότι οι 300 του Γριπιώτη, οι 100 του Φουκά [Φωκά:] και οι 100 του Μητσοκωσταντή θα πρέπει να είναι in forma latina, ενώ οι υπόλοιπες 100 του Μητσοκωσταντή in forma greca. Οι υπόλοιπες 100 του Φωκά δεν προσδιορίζονται με κανένα από αυτούς τους χαρακτηρισμούς, καθορίζεται όμως με ακρίβεια η χρωματική ποιότητα των ενδυμάτων. Σε όλες τις περιπτώσεις τα έργα θα έπρεπε να γίνουν βάσει υποδειγμάτων που παρουσίασαν οι ζωγράφοι. Δεδομένου ότι όλα τα έργα της παραγγελίας θα εικόνιζαν τη Θεοτόκο, τα υποδείγματα προφανώς αφορούσαν διαφορετικές εικονογραφικές εκδοχές του θέματος. Επεξηγηματικά σε αυτά προσετίθετο και ο ρητός χαρακτηρισμός της μορφής τους με τους πιο πάνω όρους.

Από το πλήθος των εικόνων της Παναγίας που προέρχονται από κρητικά εργαστήρια ο τύπος της Madre della Consolazione θα μπορούσε να μας χρησιμεύσει ως παράδειγμα, καθώς ταιριάζει με τη forma latina της συγκεκριμένης παραγγελίας: η στάση και κυρίως το ένδυμα της Παναγίας ανάγονται σε ιταλικά πρότυπα και διαφοροποιούν την παράσταση από τις Βυζαντινές της βυζαντινής παράδοσης, ενώ το φως διαχέεται στις επιφάνειες απαλά και τα ενδύματα υπακούουν στη στάση του σώματος και πτυχώνονται όπου χρειάζεται βαθιά, σε αντίθεση με την αυστηρή γεωμετρία πτυχολογία των βυζαντινών παραδειγμάτων. Όμοια χαρακτηριστικά απαντούν φυσικά σε μια διακριτή ομάδα εικόνων του 15ου αιώνα με ποικίλα θέματα. Καθώς όμως το θέμα της Madre della Consolazione εκπροσωπείται από μεγάλο αριθμό έργων (Εικ. 1), ας υποθέσουμε ότι αποτελούσε ένα από τα πρότυπα για τη συγκεκριμένη παραγγελία. Αν είναι έτσι, η πρώτη παρατήρηση που είμαστε υποχρεωμένοι να κάνουμε είναι ότι οι εικόνες της Madre della Consolazione δεν προσεγγίζουν μορφολογι-

κά ούτε κατ'ελάχιστον σύγχρονα ιταλικά έργα (Εικ. 2). Οι ιταλικές συγγένειες εικόνων όπως αυτή του Νικολάου Τσαφούρη στο Μουσείο Κανελλοπούλου που χρονολογικά συμπίπτει με το συμβόλαιο για το οποίο έγινε λόγος (Εικ. 1)⁹, είναι προσανατολισμένες στο παρελθόν, επαναλαμβάνουν χαρακτηριστικά από έργα του 14ου αιώνα όπως του Duccio (Εικ. 3) ή και του Paolo Veneziano, που εμπνεόταν ακόμη από τη βυζαντινή τέχνη¹⁰. Διαφέρουν αναμφισβήτητα από εικόνες της βυζαντινής παράδοσης, όπως π.χ. της Οδηγήτριας, απέχουν όμως ακόμη περισσότερο από σύγχρονά τους ιταλικά έργα, επειδή εμμένουν στο χρυσό βάθος, εμφανίζουν ανατομικές ανακρίβειες που επιτείνουν την αίσθηση αποξένωσης από τα ανθρώπινα και τελικά πείθουν με το απόμακρο ύφος ότι εικονίζουν τον υπερβατικό κόσμο. Τελικά διαφέρουν από σύγχρονά τους ιταλικά έργα στην απόδοση του χώρου. Τα ιταλικά έργα του 15ου αιώνα, ανεξάρτητα από την καλλιτεχνική τάση που εκπροσωπούν, αποδίδουν τον τρισδιάστατο χώρο και γειώνουν τις μορφές μέσα σε αυτόν τονίζοντας με όλα τα καλλιτεχνικά μέσα τα ανθρώπινα χαρακτηριστικά των αγίων μορφών και όχι την υπέρβασή τους έξω από τον φυσικό κόσμο (Εικ. 2).

Σύμφωνα με αυτές τις παρατηρήσεις το a la latina του συμβολαίου μας σημαίνει μεν κατά τον τρόπο της λατινικής εκκλησιαστικής ζωγραφικής, ωστόσο όχι κατά τον τρόπο της νέας τέχνης, αυτής που πλησίασε τους αγίους στον κόσμο των ανθρώπων. Αυτό φυσικά συμβαίνει επειδή τα έργα της παραγγελίας του 1499 ήταν λατρευτικές εικόνες και προοριζόνταν προφανώς να χρησιμεύσουν στην ιδιωτική ευλάβεια. Ως είδος η λατρευτική εικόνα απαιτούσε την αρχαϊκή εκφορά, την αντίθετη στη φυσιοκρατία. Ο όρος αυτός μπορούσε να υπηρετηθεί στο τέλος του 15ου αιώνα όχι μόνο από βυζαντινότροπες απεικονίσεις, αλλά και από άλλες, όπως υποδηλώνει με ενάργεια ο διαχωρισμός της παραγγελίας σε εικόνες a la greca και a la latina. Οι τελευταίες επομένως υποθέτουμε ότι όφειλαν να θυμίζουν εκείνη την παράδοση ιταλικών έργων που πλησίαζε περισσότερο τη ζωγραφική των βυζαντινών εικόνων, ακόμη και αν κατά την εκφορά απέφευγαν τη σχηματικότητα και

⁸ M. Cattapan, «Nuovi elenchi e documenti dei pittori in Creta dal 1300 al 1500», *Θησαυρίσματα* 9 (1972) 211-213 (έγγραφο αρ. 6). Πρβλ. Μαρία Καζανάκη Λάππα, «Η συμβολή των αρχαικών πηγών στην ιστορία της τέχνης», Χ. Μαλτέζου (επιμ.), *Όψεις της Ιστορίας του βενετοκρατούμενου ελληνισμού. Αρχαιακά τεκμήρια*, Αθήνα 1993, 438.

⁹ Κ. Σκαμπαβίας και Ν. Χατζηδάκη (επιμ.), *Μουσείο Παύλου και*

Αλεξάνδρας Κανελλοπούλου. Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη, Αθήνα 2007, σ. 186-189.

¹⁰ Chatzidakis, «Essaie sur l'école dite 'italogrecque'», 87-89. Οι ιταλικές συγγένειες σε διάφορα έργα του Νικολάου Τσαφούρη προέρχονται κατά περίπτωση από μια χρονολογικά ευρεία γκάμα ιταλικών έργων από τον Duccio ως τον Bellini.



Εικ. 1. Νικόλαος Ζαφούρης, *Madre della Consolazione*. Αθήνα, Μουσείο Κανελλοπούλου.

εμπλούτιζαν τις μορφές με στοιχεία φυσικότητας διαβλέπουμε δηλαδή ότι στη συνείδηση παραγγελιοδοτών και ζωγράφων ήταν θετική αξία η προσκόλληση στην ιταλική παράδοση της *παλαιάς τέχνης*, αυτής που ο Βα-

ζάρι τον 16ο αιώνα ονόμαζε περιφρονητικά «*goffa maniera greca*» σε αντίθεση με τη νεωτερική, τη «*moderna e buona arte della pittura*» που εισήγαγε ο Τζότο «*introducendo il ritrarre bene di naturale le persone vive*»¹¹.

¹¹ *Le opera di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, Φλωρεντία 1973, τομ. 1, 372 (πρώτη έκδοση 1906). «...αλλά έφθασε [ο Τζότο] να απομυμείται τη φύση με τέτοια ακρίβεια, ώστε ξεπέρασε την τραχιά ελληνική μέθοδο ανασταί

νοντας την καλή τέχνη της ζωγραφικής. Γιατί βρήκε τον τρόπο να απεικονίζει πρόσωπα με φυσική ακρίβεια ...»: Giorgio Vasari, *Καλλιτέχνες της Αναγέννησης*. Εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια Στέλιος Λυδάκης, Αθήνα 1995, 52.



Εικ. 2. Τζοβάνι Μπελίνι, Παναγία. Άλλοτε στην εκκλησία της Santa Maria dell'Orto στη Βενετία.



Εικ. 3. Ντούτσο, Βρεφοκρατούσα με αγγέλους (λεπτομέρεια). Περούτζα, Εθνική Πινακοθήκη.

Στο παράδειγμα της παραγγελίας του 1499 αυτό το νόημα του όρου είναι απολύτως εύλογο. Πρώτα από όλα μια μαζική παραγγελία στην Κρήτη δεν θα ήταν δυνατόν να αποσκοπεί στην αγορά έργων που να εκφράζουν τις πιο σύγχρονες καλλιτεχνικές τάσεις της Φλωρεντίας ή της Βενετίας. Όταν μάλιστα πρόκειται για παραγγελία εικόνων που γίνεται σε ζωγράφους του Χάνδακα, δεν μπορεί παρά να αφορά το χαρακτηριστικό τοπικό προϊόν. Το προϊόν αυτό που οι έμποροι επιθυμούσαν να αγοράσουν σε πολλά όμοια δείγματα ήταν φορητές εικόνες της Παναγίας. Το είδος *εικόνα*, ένα ιδιαίτερο πολιτισμικό δημιούργημα της βυζαντινής θρησκευτικότητας που έγινε από τον 13ο αιώνα δημοφιλές στη Δύση, επειδή ακριβώς ανταποκρινόταν στη νέα θρησκευτικότητα που αναπτυσσόταν εκεί, προοριζόταν για ειδικές

λατρευτικές χρήσεις και υπάκουε σε ειδικούς μορφολογικούς κανόνες. Η παράλειψη στοιχείων του φυσικού περιβάλλοντος ή η τελείως υπαινικτική αναφορά σε αυτό, όταν το θέμα το απαιτούσε, το χρυσό βάθος, ο φωτισμός των μορφών από εσωτερικό φως, ο χειρισμός των σχημάτων και των χρωμάτων, όλα αυτά μαζί έπρεπε να αναδεικνύουν την υπέρβαση της ύλης, ώστε να πείθουν ότι η εικόνα δεν απεικόνιζε απλώς πρόσωπα της ιερής ιστορίας και αγίους, αλλά ότι μαζί με την απεικόνιση περιείχε και *την χάριν* των εικονιζομένων: μπορούσε επομένως να είναι συνομιλητής των πιστών, να ανταποκρίνεται στις προσευχές τους. Τα επιτεύγματα της Αναγέννησης δεν μπορούσαν να ικανοποιήσουν τον στόχο αυτό, τον οποίο αντίθετα κάλυπτε άριστα η μακρά βυζαντινή παράδοση των εικόνων.

Η αντίληψη αυτή μας είναι γνωστή από τις αντιδράσεις βυζαντινών λογίων του 15ου αιώνα απέναντι στη φυσιοκρατική δυτικοευρωπαϊκή τέχνη της εποχής τους. Από τη μια θαύμαζαν την εναργή απόδοση του φυσικού κόσμου, από την άλλη αποδοκίμαζαν το είδος της καλλιτεχνικής έκφρασης που γοητευόταν από την ύλη αλλά αδυνατούσε να καταδείξει τον ιερό χαρακτήρα των θείων μορφών¹². Τη θέση αυτή διατυπώνει με μεγάλη σαφήνεια ο Συμεών Θεσσαλονίκης στο έργο του «Κατά Λατίνων»¹³. Είναι πολύ γνωστή η πλήρης απόρριψη των απεικονίσεων σε λατινικούς ναούς από τον εκ των συμμετασχόντων στη Σύνοδο της Φεράρας-Φλωρεντίας Γρηγόριο Μελισσηνό, όπως επιγραμματικά παραδίδεται από την καταγραφή του ιστορικού της Συνόδου Σίλβεστρου Συρόπουλου: «Ὡς ἐγὼ ὅταν εἰς ναὸν εἰσέλθω λατίνων οὐ προσκυνῶ τινα τῶν ἐκεῖσε ἁγίων, ἐπεὶ οὐδὲ γνωρίζω τινὰ τὸν Χριστὸν ἴσως μόνον γνωρίζω, ἀλλ' οὐδ' ἐκείνον προσκυνῶ, δι' ὅτι οὐκ οἶδα πῶς ἐπιγράφεται. Ἀλλὰ ποιῶ τὸν σταυρὸν μου καὶ προσκυνῶ. Τὸν σταυρὸν οὖν, ὃν αὐτὸς ποιῶ, προσκυνῶ καὶ οὐχ ἕτερον τι τῶν ἐκεῖσε θεωρουμένων μοι»¹⁴. Η οξύτητα της διατύπωσης σχετίζεται βέβαια με την πολιτική συγκυρία. Ο Γρηγόριος συνόδευσε με τη δήλωσή του αυτή την αντίθεσή του στην απόφαση του Πατριάρχη να τελήσει θεία λειτουργία σε λατινικό ναό της Φλωρεντίας για να ασκήσει πολιτική πίεση. Αυτό που προκύπτει από το παράθεμα είναι ότι για να αρμόζει στις εικόνες η προσκύνηση πρέπει να εκφέρονται με τον οικείο τρόπο· αλλιώς δεν είναι *ἀγιες*, δεν προσκαλούν σε προσευχή, δεν εξασφαλίζουν τη μυστική επικοινωνία με τον πιστό. Εδώ όχι μόνο απορρίπτεται η εικαστική εκφορά των απεικονίσεων της λατινικής εκκλησίας (δεν προσκυνῶ τους αγίους επειδή δεν αναγνωρίζω τη μορφή τους), αλλά ανάγεται σε επιχείρημα για την

απόρριψη της ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας εν γένει¹⁵. Αυτό που έχει όμως ιδιαίτερη σημασία για το θέμα μας είναι ότι την εποχή της παραγγελίας του 1499 οι χρήστες του είδους *εικόνα* διέκριναν με σαφήνεια τα αμιγώς βυζαντινά έργα από εκείνα τα οποία ενσωμάτωναν θέματα και τρόπους της ιταλικής ζωγραφικής, ἔστω και αν σε καμιά περίπτωση δεν ομοιάζαν μορφολογικά με τη νέα φυσιοκρατική τέχνη της Αναγέννησης. Ασφαλώς αναγνώριζαν τις εικονογραφικές διαφορές μιας *Madre della Consolazione* από μία Οδηγήτρια. Επειδή όμως το καθέκαστα εικονογραφικό θέμα είχε και ιδιαίτερο τρόπο εκφοράς, είναι εύλογο να υποθέσουμε ότι με τον χαρακτηρισμό *a la latina* αντιλαμβάνονταν όχι μόνο το θέμα αλλά και το διαφορετικό εικαστικό ιδίωμα. Ως επιβεβαίωση αρκεί να θυμηθούμε κάποια έργα μεικτού ύφους, όπως το πολύπτυχο της Απουλίας, σήμερα στη Βοστώνη¹⁶, όπου εικονογραφία και μορφολογία αντιστοιχούνται με συνέπεια. Επομένως αν και η μορφολογική διαφορά ανάμεσα στα σύγχρονα ιταλικά έργα της Αναγέννησης και τις δύο εν λόγω κατηγορίες ήταν μεγάλη, δεν έπαυε να είναι ευδιάκριτη όσο και σημαντική η διαφοροποίηση ανάμεσα στα αμιγώς βυζαντινότροπα έργα που ονόμαζαν *a la greca* και τα *a la latina*. Η προτίμηση ωστόσο για εικόνες *a la latina* δεν σημαίνει απαραίτητα ότι το ύφος της παλαιάς ιταλικής τέχνης ήταν εκείνο που θα εξέφραζε γενικώς τους κατόχους τους, αλλά μάλλον ότι ήταν το ύφος που αναγνώριζαν κατάλληλο ειδικά για λατρευτικές εικόνες. Οι ίδιοι θα εκτιμούσαν ενδεχομένως και άλλου τύπου έργα σε πιο σύγχρονα ιδιώματα¹⁷. Αυτό επιβεβαιώνεται ἔμμεσα αλλά αξιόπιστα από την παραγγελία των 500 εικόνων *a la latina* που προοριζόνταν για εξαγωγή. Δεν γνωρίζουμε ποιοι ήταν οι πιθανοί αγοραστές. Ενδεχομένως Λατίνοι της Ανατολής, πιθανότατα όμως οι τελικοί αποδέκτες

¹² Δ. Ι. Πάλλα, «Αι αισθητικαὶ ιδέαι των Βυζαντινῶν προ της ἀλώσεως», *ΕΕΒΣ* 34 (1965) 313-331 = Δ. Ι. Πάλλα, *Συναγωγή μελετῶν Βυζαντινῆς Αρχαιολογίας (Τέχνη - Λατρεία - Κοινωνία)*, τόμος Β', Αθήνα 1987 88, 464-482.

¹³ *PG* 155, 168-169. Πάλλας, ὁ.π., σ. 328-329.

¹⁴ *Vera historia Unionis non verae inter graecos et Latinos sive concilii florentini exactissima narratio graece scripta per Sylvestrum Sgurropulum*, Χάγη 1660, σ. 109. Πάλλας, ὁ.π., σ. 327-328.

¹⁵ Συγκρίσιμη είναι η αντίδραση απέναντι στις διαφορές της εκκλησιαστικής μουσικής των δύο Εκκλησιῶν την ίδια εποχή στον Χάνδακα. Όταν η πολιτική ένταση γύρω από την Ένωση των εκκλησιῶν βρισκόταν στο απόγειο έγινε επιχείρημα στην αντιπαράθεση ο διαφορετικός τρόπος με τον οποίο ἔψελναν ο Ιωάννης Λάσκαρης, από την Κωνσταντινούπολη, και ο συνίτης πρωτοψάλτης Χάνδακα Μανουήλ Σάβιος. Μ. Ι. Μανούσας, «Μέτρα της Βενε-

τίας έναντι της εν Κρήτη επιρροῆς του Πατριαρχείου Κωνσταντινουπόλεως κατ' ἀνέκδοτα βενετικά ἔγγραφα (1418-1419)», *ΕΕΒΣ* 30 (1960) 85-144. Α. Μαρκόπουλος, «Ένας Κωνσταντινουπολίτης μουσικός στην Κρήτη», Ι. Βάσσης, Στ. Κακλαμάνης και Μαρίνα Λουκάκη (επιμ.), *Παιδεία και Πολιτισμός στην Κρήτη. Βυζάντιο - Βενετοκρατία. Μελέτες αφιερωμένες στον Θεοχάρη Δετοράκη*, Ηράκλειο 2008, 91-98.

¹⁶ Μαρία Κωνσταντουδάκη Κιτρομηλίδου, «Ένθρονη Βρεφοκρατούσα και ἅγιοι. Σύνθετο ἔργο ιταλοκρητικής τέχνης», *ΔΧΑΕ* 17 (1993/94) 285-302.

¹⁷ Η. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Μόναχο 1990 [αγγλική μετάφραση: *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, Σικάγο 1994], 483-496.

βρίσκονταν στη Δύση. Αυτοί στις λοιπές τους δραστηριότητες θα μετείχαν ασφαλώς του πολιτισμού της εποχής τους και θα ήταν εξοικειωμένοι και με τις νέες μορφές τέχνης στους τόπους τους.

Αξιίζει να επισημανθεί ότι και στο περιβάλλον της Αναγέννησης δινόταν ένας ξεχωριστός θρησκευτικός συμβολισμός στα έργα της παλαιάς τέχνης, της παλαιότερης από τους νεωτερισμούς της νέας εποχής. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ένας πίνακας του Neri di Bicci (Φλωρεντία, 1419-1491) με παράσταση Ευαγγελισμού (Εικ. 4)¹⁸. Σε συμμετρική διάταξη, σε χώρο που αποδίδεται με αυστηρά γεωμετρική προοπτική, η καθισμένη στα δεξιά Παναγία, με ανοιχτό βιβλίο στα γόνατα, δέχεται με χαμηλωμένο το κεφάλι και σταυρωμένα τα χέρια στο στήθος την επίσκεψη του Αγίου Πνεύματος με τη μορφή περιστεράς και του αγγέλου που καταλαμβάνει τον αντίστοιχο χώρο στα αριστερά και σχεδόν επαναλαμβάνει τη σεμνή στάση της Μαρίας. Στο βάθος, ανάμεσα στις δύο μορφές, άνοιγμα επιτρέπει τη θέα σε αυλή με πηγάδι και πέρα από αυτήν στο τοπίο, όπου και το σημείο φυγής. Από το μέτωπο του τοξωτού ανοίγματος στο βάθος προβάλλει σε έντονη βράχυνση ο Πατήρ ευλογώντας. Χαμηλά και στο κέντρο του πίνακα, σε πρώτο πλάνο, δύο γονατισμένοι άγγελοι, σε μικρότερη κλίμακα από τις κύριες μορφές, κρατούν την εικόνα μιας Σταύρωσης. Σε χρυσό βάθος με απλό τοξωτό πλαίσιο εικονίζονται μόνο τα τρία πρόσωπα του θέματος. Το μοτίβο της εικόνας μέσα στην εικόνα χρησιμοποιείται εδώ για να συμπληρώσει το νόημα του Ευαγγελισμού ως αναγγελίας της θείας οικονομίας: με την ευαγγελιζόμενη ενσάρκωση προετοιμάζεται η θεία θυσία και δι' αυτής η σωτηρία. Η σκηνή του Ευαγγελισμού είναι περιγραφική, γεμάτη φυσιοκρατικές λεπτομέρειες, συμβολισμούς και ευσεβές ύφος. Η αναφορά στο πάθος γίνεται υπαινικτικά με μέσο την απεικόνιση της εικόνας του, που δεν το αφηγείται αλλά το ανάγει σε σύμβολο. Με προφανή πρόθεση η εικόνα-παράθεμα εκφέρεται με διαφορετικό εικαστικό ιδίωμα, εκείνο της

παλαιάς τέχνης, που διαφοροποιείται έντονα και από τη γλώσσα του πίνακα¹⁹.

Η παραγγελία μεγάλου αριθμού εικόνων που προορίζονταν για εξαγωγή φανερώνει την πολιτισμική σημασία της ζήτησής τους εκτός Κρήτης, και την απήχηση που είχε όχι μόνον ο ιδιαίτερος τρόπος ζωγραφικής τους αλλά και η ανατολική καταγωγή τους ακόμη και σε περιβάλλοντα της Αναγέννησης. Βέβαια η ζήτηση για εικόνες της Ανατολής στη Δύση δεν είναι καινούργια υπόθεση. Πολύ πριν την Αναγέννηση, από την εποχή των Σταυροφοριών, οι ανατολικές εικόνες χάρη στο ιδιαίτερο ύφος τους, τις δοξασίες που τις συνόδευαν και την ξεχωριστή τους θέση στη θρησκευτική ζωή του ορθόδοξου κόσμου είχαν μεγάλο αντίκτυπο στους δυτικούς που έδρασαν πρόσκαιρα ή εγκαταστάθηκαν μόνιμα στις χώρες της Ανατολής. Το γόητρο που απολάμβαναν εικονογραφείται εύγλωττα σε καταλανικό χειρόγραφο του 1280 που φυλάσσεται στη Βιβλιοθήκη του Εσκοριάλ²⁰. Περιέχει τα Άσματα προς την Παναγία που συγκέντρωσε και κυρίως συνέθεσε ο Αλφόνσος ο Ι΄, επιλεγόμενος ο Σοφός, ηγεμόνας της Καστίλης μεταξύ 1251 και 1284, αυτοκράτορας της Αγίας Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας από το 1257 έως το 1275. Το Άσματα υμνούν την Παρθένο και εξιστορούν θαύματά της. Το ένατο από αυτά τοποθετείται στην Ανατολή. Περιοδεύων μοναχός, ανταποκρινόμενος στο αίτημα ευσεβούς γυναίκας, αγόρασε για λογαριασμό της εικόνα της Παναγίας από τα Ιεροσόλυμα. Η εικονογράφηση του άσματος (Εικ. 5) παριστάνει έφιππο μοναχό να διαλέγει μια Βρεφοκρατούσα ανάμεσα σε εικόνες με το ίδιο θέμα και τη Σταύρωση, κρεμασμένες στους τοίχους καταστήματος των Ιεροσολύμων²¹. Σύμφωνα με την αφήγηση ο μοναχός επέλεξε την ωραιότερη εικόνα που στη συνέχεια αποδείχτηκε ότι είχε αποτροπαϊκές ικανότητες. Διαπιστώνοντας τη δύναμή της αποφάσισε να την κρατήσει για το μοναστήρι του, η Παναγία όμως δια της θαυματουργής εικόνας αντέδρασε και τον υποχρέωσε να την παραδώσει στη γυναίκα για την οποία προοριζόταν.

¹⁸ Έργο του 1464 από τον ναό της Santa Maria del Sepolcro στη Φλωρεντία, σήμερα στην Accademia της ίδιας πόλης. R. van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, τόμ. X, Άγη 1928, 523 546, ιδίως σ. 530, εικ. 321. Πρβλ. Anabel Thomas, *The Painter's Practice in Renaissance Tuscany*, Καίμπριτζ 1995, σποραδικά και πιν. 7.

¹⁹ Περισσότερα παραδείγματα στο: Belting, *Bild und Kult*, 470 474. Η αντιπαράθεση της νέας με την παλαιά τέχνη εμφανίζεται και στην κοσμική ζωγραφική για να αναδειχθούν παραπλήσια νοήματα. Πρβλ. το πορτρέτο νέου άνδρα του Σάντρο Μποτιτσέλι

που κρατά τόντο με ένθετο έργο του 14ου αιώνα: ό.π. εικ. 253 και R. Stapleford, «Botticelli's portrait of a young man holding a trecen to medaillon», *The Burlington Magazine* 129 (1987) 428 436.

²⁰ Alfonso X el Sabio, *Cantigas de Loor de Sancta Maria*. Cantiga IX: Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Ms T.1.1, fol. 17.

²¹ Belting, *Bild und Kult*, 345 347, εικ. 186. Melissa R. Katz, «Architectural Polychromy and the Painter's Trade in Medieval Spain», *Gesta* XLI/1 (2002) 3 13, ιδίως σ. 7 8, εικ. 4 και σημ. 35.



Εικ. 4. Νέρι ντι Μπίτσι, Ευαγγελισμός. Φλωρεντία, Ακαδημία. Φωτογραφία: Kunsthistorisches Institut in Florenz - Max-Planck-Institut.

Η αφήγηση τεκμηριώνει τη διάδοση των εικόνων ιδιωτικής ευλάβειας στη Δύση. Αποκαλύπτει επιπλέον ότι στη συνείδηση των δυτικών του 13ου αιώνα η καταγωγή από τους Αγίους Τόπους προσέδιδε στις εικόνες ιδιαίτερη αγιότητα. Η αντίληψη αυτή διατηρήθηκε αρκετούς ακόμη αιώνες. Το Άσμα και η εικονογράφηση του υποδηλώνουν επίσης ότι στις προσλαμβάνουσες παραστάσεις των κατοίκων της ιβηρικής ήδη από τον 13ο αιώνα το εμπόριο με την Ανατολή²² και η μεσολάβηση των μοναχών που ταξίδευαν συχνά εξασφάλιζαν τους τρόπους απόκτησης εικόνων.

Στην πράξη τη ζήτηση εικόνων στη Δύση κάλυπταν από τον 13ο αιώνα δύο μέσα: η παραγωγή εικόνων από Ιταλούς κυρίως ζωγράφους με πιστότερη ή χαλαρότερη εξάρτηση από βυζαντινά πρότυπα²³ και οι δρόμοι του ανατολικού εμπορίου. Δυτικοί έμποροι που είχαν τις βάσεις τους στην Κωνσταντινούπολη, στις Δαλματικές εμπορικές πόλεις και στην Κρήτη ανάμεσα σε άλλα εμπορεύματα θα αγόραζαν και εικόνες για να τις πουλήσουν στη συνέχεια μαζί με τα υπόλοιπα προϊόντα στη Δύση. Η διαδικασία είναι εύλογη, επιπλέον μαρτυρείται σποραδικά. Ότι και η Κρήτη θα ήταν ένας από τους τόπους που θα προμήθευε εικόνες τους ενδιαφερόμενους εμπόρους αλλά και περιοδεύοντες μοναχούς των ταγμάτων, δεν μπορεί να αμφισβητηθεί, ακόμη και αν τα αρχαιολογικά τεκμήρια εμφανίζονται αργά, τον προχωρημένο 15ο αιώνα. Είναι εύλογο ότι το βενετικό εμπόριο εξασφάλιζε, μαζί με άλλα προϊόντα, τη διακίνηση ενός τοπικού είδους, όπως οι εικόνες, προς τους τόπους στους οποίους υπήρχε ζήτηση γι' αυτό. Οι εικόνες εντάσσονται στην ομάδα εκείνη των προϊόντων πολυτελείας που διακινούσαν βενετοί έμποροι σε όλη τη Μεσόγειο²⁴.

Ο μεγάλος αριθμός των έργων του συμβολαίου του 1499 υποδηλώνει ότι οι έμποροι της παραγγελίας είχαν πρόσβαση σε ένα διευρυμένο δίκτυο διάθεσης του συγκεκριμένου προϊόντος. Δύσκολα μπορούμε να υποθέσουμε ότι σκόπευαν να πουλήσουν 700 εικόνες σε μεμονω-



Εικ. 5. Αλφόνσου του Σοφού, Ύμνοι στην Αγία Μαρία, ύμνος ΙΧ. Escorial, cod. T.1.1, φ. 17.

μένους πελάτες στη λιανική. Αυτό οδηγεί στη σκέψη ότι οι συγκεκριμένες εικόνες προορίζονταν να διατεθούν σε μια ήδη δομημένη αγορά έργων θρησκευτικής τέχνης. Τέτοιες αγορές είχαν ήδη συγκροτηθεί από τα μέσα περίπου του 15ου αιώνα στη Δύση, με πρωιμότερη εκείνη της Αμβέρσας. Ιδρύθηκε το 1460 σε χώρο που διέθεσαν οι Δομινικανοί σε επαφή με τη μονή τους και λειτουργούσε με κανόνες που συστηματοποιούσαν και οριοθετούσαν παλαιότερες μορφές εμπορίου²⁵. Δεν μπορούμε φυσικά να θεωρήσουμε βέβαιο ότι οι κρητικές εικόνες της συγκεκριμένης παραγγελίας προορίζονταν για εκεί ή αν επρόκειτο να διατεθούν σε περιστασιακές εμπορικές αγορές αλλού, αλλά γνωρίζουμε από άλλες πηγές ότι η Φλάνδρα ήταν πράγματι προορισμός εικόνων²⁶,

²² Η μικρογραφία δεν μπορεί να θεωρηθεί ακριβής μαρτυρία για παρόμοια καταστήματα στα Ιεροσόλυμα, απηχεί όμως τις προσλαμβάνουσες των δημιουργών της.

²³ Τα παραδείγματα είναι πολλά. Ορισμένα είχαν μεγάλη λατρευτική επιτυχία ακριβώς τον 15ο αιώνα, όπως η εικόνα του Καμπαλά: Helen C. Evans (επιμ.), *Byzantium, Faith and Power*, Νέα Υόρκη 2004, σφ. 349 με προηγούμενη βιβλιογραφία. Πρβλ. οικειλική εκδοχή του 13ου αιώνα της Παναγίας του Κύκκου και τα αντίγραφα της στο Maria Katja Guida (επιμ.), *La Madonna delle Vittorie a*

Piazza Armerina dal Gran Conte Ruggero al Settecento, Μιλάνο 2009.

²⁴ Angeliki Laiou, «Venice as a centre of trade and of artistic production in the thirteenth century», H. Belting (επιμ.), *Il medio oriente e l'occidente nell'arte del XIII secolo*, Μπολόνια 1982, 11 26, ιδίως σ. 17.

²⁵ Dan Ewig, «Marketing Art in Antwerp, 1460 1560: Our Lady's Pand», *The Art Bulletin* 72 (1990) 558 583.

²⁶ Καζανάκη Λάππα, «Η συμβολή των αρχαιολογικών πηγών», 438.

καθώς και άλλου είδους κρητικών προϊόντων όπως το κρασί. Εξάλλου φλαμανδοί έμποροι απαντούν συχνά στις βενετικές πηγές που αφορούν την Κρήτη.

Η διάθεση εικόνων σε μια σχεδόν «διεθνή» αγορά μέσω της ανάπτυξης του βενετικού εμπορίου είχε αναπόφευκτα επακόλουθα στον τρόπο παραγωγής του ίδιου του προϊόντος. Όπως έχει ήδη επισημανθεί, η ζήτηση συντείνει να πολλαπλασιαστούν τα εργαστήρια εικόνων στην κρητική πρωτεύουσα, να εμφανιστούν συνεταιρισμοί ζωγράφων για να καλύψουν ανάγκες μεγάλων παραγγελιών και να αναπτυχθεί ο καταμερισμός εργασίας μέσα στα εργαστήρια²⁷. Ο αναπόφευκτος συσχετισμός ενός διευρυμένου τρόπου διάθεσης ομοειδών εικόνων με τον αριθμό και την οργάνωση των μονάδων παραγωγής τους, των εργαστηρίων, μας επιτρέπει να υποθέσουμε ότι οι δύο τουλάχιστον μεγάλες παραγγελίες που τεκμηριώνονται με τα γνωστά έγγραφα²⁸ δεν θα ήταν και οι μόνες που θα έγιναν την ίδια εποχή. Η Μαρία Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου που ερεύνησε τη σημασία της εμπορευματοποίησης των κρητικών εικόνων²⁹ έχει ήδη επισημάνει ότι οι απαιτήσεις των παραγγελιοδοτών ενίσχυσαν τον ανταγωνισμό ανάμεσα στα εργαστήρια, συνέβαλαν στο να κρατιέται η τεχνική ποιότητα σε υψηλά επίπεδα, αλλά επίσης συνετέλεσαν στην αναπαραγωγή γνωστών τύπων, όπως εξάλλου έγινε και σε άλλες περιοχές της ευρωπαϊκής τέχνης την ίδια εποχή³⁰. Τα σωζόμενα έργα που μπορούν να αποδοθούν σε κρητικά εργαστήρια επιβεβαιώνουν πράγματι την τεχνική αρτιότητα και τη δεξιοτεχνία των ζωγράφων.

Τα έργα ζωγραφικής που διακινούνταν με το μακρινό εμπόριο ήταν εικόνες, προοριζόμενες μάλλον για την

ιδιωτική ευλάβεια. Όφειλαν επομένως να επιδεικνύουν πειστικά το κατάλληλο ύφος³¹. Άρα το διευρυμένο εμπόριο των εικόνων και η μεσολάβηση των εμπόρων δεν ήταν δυνατόν να συμβάλουν στην ανανέωση των καλλιτεχνικών μέσων των ζωγράφων. Αντίθετα η εξωτερική ζήτηση εικόνων ενίσχυσε την εμμονή στη ζωγραφική παράδοση του είδους *εικόνα* και στην καλλιέργεια της ιδιαίτερης εικαστικής του γλώσσας. Πρέπει ωστόσο να τονιστεί ότι το εκτεταμένο εμπόριο εικόνων και η συνακόλουθη τυποποίηση της παραγωγής τους, όπως διακρίνεται από το έγγραφο του 1499, δεν έγινε ο κανόνας στην Κρήτη. Οι ίδιοι ζωγράφοι και τα ίδια εργαστήρια που δέχονταν τις μεγάλες παραγγελίες δεν έπαψαν να εργάζονται για μεμονωμένους πελάτες. Το γνωρίζουμε από αρχαικές μαρτυρίες, κυρίως, όμως, αυτό προκύπτει από ένα πλήθος εικόνων που παρά τα επαναλαμβανόμενα θέματα, φανερώνουν στα επιμέρους στοιχεία τους έναν ιδιαίτερο προσορισμό, μια ξεχωριστή επιθυμία και όχι απόλυτη επανάληψη. Εικονογραφικές διαφοροποιήσεις, μια επιγραφή, η προσθήκη ενός συμβόλου ή μιας τοπογραφικής λεπτομέρειας, ένας Άγιος Φραγκίσκος σε μικρότερη κλίμακα πάνω στο χρυσό βάθος μιας Παναγίας, ασυνήθιστοι συνδυασμοί αγίων, υποδηλώνουν προσωπικές επιθυμίες και φανερώνουν ότι ο ζωγράφος ανταποκρίθηκε στην παραγγελία του άμεσου χρήστη³². Θεμελιώδες κοινό χαρακτηριστικό όλων είναι μόνο το ύφος: η εμφάνιση της εικόνας που καλούσε σε προσευχή. Αυτή η λειτουργία των εικόνων ως εικονισμάτων τις ανάγει σε ξεχωριστό πολιτισμικό προϊόν και ιδιαίτερο καλλιτεχνικό είδος. Επακόλουθο είναι ότι τα εικαστικά μοτίβα, ανεξάρτητα από τη δυτική ή ανατολική πηγή τους, ενσωματώνονται στο ήθος και το

²⁷ Έγγραφο του 1492. M. Cattapan «Nuovi elenchi e documenti», 209 210. Καζανάκη Λάππα, ό.π., σ. 459 60.

²⁸ Δεύτερη μεγάλη παραγγελία είναι αποσπασματικά γνωστή: M. Cattapan, «Nuovi documenti riguardanti pittori cretesi dal 1300 al 1500», *Πεπραγμένα του Β' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, τόμ. Γ', Χανιά 1968, 33 34 και έγγραφο αρ. 10. Καζανάκη Λάππα, ό.π., σ. 438.

²⁹ Μαρία Κωνσταντουδάκη Κιτρομηλίδου, «Οι κρητικοί ζωγράφοι και το κοινό τους: η αντιμετώπιση της τέχνης τους στη Βενετοκρατία», *Κρητικά Χρονικά* 26 (1986) 246 261. Maria Constantoudaki Kitromilides, «Taste and the Market in Cretan icons in the fifteenth and sixteenth centuries», *From Byzantium to El Greco. Greek frescoes and icons*. Royal Academy of Arts, London 27th March 21st June 1987, 52.

³⁰ J. C. Wilson, «Marketing paintings in late medieval Flanders and Brabant», Xavier Barral I Altet (επιμ.), *Artistes, artisans et pro-*

duction artistique au moyen âge, τόμ. III, Παρίσι 1990, 625 26.

³¹ Ο Belting έχει εμφατικά τονίσει ότι το έργο τέχνης κατέχει και άλλες διαστάσεις εκτός από την εικονογραφική και την τεχνοτροπική: την ιδιότητά του ως αντικείμενου του οποίου η χρήση επιβάλλει και τη μορφολογία: H. Belting (επιμ.), *Il medio oriente e l'occidente nell'arte del XIII secolo*, Μπολόνια 1982, 8 (Εισαγωγή). Και επιγραμματικά «Μια εικόνα ιδιωτικής ευλάβειας φανερώνει με τη μορφή της τη λειτουργία της»: Ο ίδιος, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Βερολίνο 1981, 69.

³² Maria Constantoudaki Kitromilides, *La pittura di icone a Creta Veneziana (secoli XV e XVI): Questioni di mecenatismo, iconografia e preferenze estetiche*, G. Ortalli (επιμ.) *Venezia e Creta. Atti del convegno internazionale di studi, Iraklion-Chania, 30 settembre-5 ottobre 1997*, Βενετία 1998, 457 507.

ύφος της λατρευτικής εικόνας. Το ότι παραθέματα από τη δυτική τέχνη σε έργα του προχωρημένου 15ου αιώνα προέρχονται συνήθως από την παλαιότερη ιταλική ζωγραφική και τον όψιμο διεθνή γοτθικό ρυθμό, οφείλεται στο ότι η ζωγραφική αυτή δεν είχε ακόμη τη γήινη τρισδιάστατη φυσικότητα της ζωγραφικής της Αναγέννησης³³ τα εικαστικά δάνεια μπορούσαν επομένως να εναρμονιστούν σχεδόν αυτόματα με το απαιτούμενο υπερβατικό ήθος της βυζαντινής εικόνας, ενώ συγχρόως ανακαλούσαν τη λατινική θρησκευτική παράδοση. Δεν είναι επομένως ακριβές να αποδίδεται ο συντηρητικός εκλεκτικισμός των εικόνων σε μια υποτιθέμενη καθυστερημένη αντίδραση των ζωγράφων απέναντι στην τέχνη της Δύσης, ούτε γενικά και αόριστα στον συντηρητισμό των παραγγελιοδοτών τους, οι οποίοι άλλωστε δεν ήταν καθόλου ομοιόμορφοι κοινωνικά, πολιτισμικά και ιδεολογικά. Ήταν κατά κύριο λόγο το είδος εικόνα και ο προσορισμός του που απαιτούσαν ιδιαίτερη εικαστική γλώσσα: μια εικαστική εκφορά που έπρεπε να πείθει ότι εικονίζει το «αόρατον», την κατ' εξοχήν «αλήθειαν» που ήταν υπερβατική³³, δεν έπρεπε επομένως να απεικονίζεται ως μίμηση της φύσης και των γήινων, αντίθετα έπρεπε να τα υπερβαίνει. Οι περιορισμοί, ή αλλιώς οι κανόνες, του είδους δεν εμπόδισαν να δημιουργηθούν έργα υψηλής καλλιτεχνικής έκφρασης. Όμως η αξιοθαύμαστη ποιότητα κάποιων από αυτά, ακόμη και η πετυχημένη σύζευξη ετερόκλητων στοι-

χείων, δεν μπορεί να θεωρηθεί ότι επεδίωκε καινοτομία ή νεωτερισμό. Αντίθετα από ό,τι έχει υποστηριχτεί³⁴, η ζωγραφική των εικόνων δεν είναι πεδίο πρόσφορο για καινοτομίες.

Στη Δύση η ζήτηση για ανατολικές εικόνες δεν κράτησε πολύ ακόμη. Μετά το τέλος του 15ου αιώνα υποχώρησε. Παραγγελίες πολλών πανομοιότυπων εικόνων δεν φαίνεται να απαντούν στα έγγραφα του επόμενου αιώνα που ερεύνησε η Μαρία Κωνσταντουδάκη³⁵. Αυτή η υποχώρηση δεν έχει τις αιτίες της προφανώς στα κρητικά εργαστήρια, αλλά σε εξελίξεις, καλλιτεχνικές και θρησκευτικές, στη Δύση. Το εξοικειωμένο με τη ζωγραφική της όψιμης Αναγέννησης κοινό δεν επιζητούσε πια ανατολικές εικόνες για την ιδιωτική ευλάβεια, ενώ, με το ξέσπασμα της Μεταρρύθμισης και την αντίδραση της ρωμαϊκής Εκκλησίας σε αυτήν, οι θρησκευτικές απεικονίσεις έγιναν κύριο διακύβευμα που δεν μπορούσε πια να εγκαταλειφθεί στις παλιές παραδόσεις, στις βυζαντινίζουσες εικόνες και στη γοητεία της ανατολικής τους καταγωγής. Στην Ανατολή αντίθετα που δεν γνώρισε ούτε Αναγέννηση ούτε ρήξη αντίστοιχη της Μεταρρύθμισης, το είδος εικόνα μακροημέρευσε και μαζί ο ιδιαίτερος τρόπος εκφοράς του. Εν τω μεταξύ η ανακάλυψη της τυπογραφίας και η διάδοση των έντυπων απεικονίσεων μετέβαλε αποφασιστικά τους όρους επικοινωνίας με τη δυτική τέχνη.

³³ Ο προβληματισμός για την απεικόνιση του αοράτου αναπτύσσεται από τον Ιωάννη Δαμασκηνό: Γ. Ζωγραφίδης, *Βυζαντινή φιλοσοφία της εικόνας. Μια ανάγνωση του Ιωάννη Δαμασκηνού*, Αθήνα 1997, ιδίως σ. 189-197. Για τη μίμηση της αλήθειας Πάλλας «Αισθητικά ιδέαι», 318-326 (=469-477).

³⁴ Μαρία Κωνσταντουδάκη Κιτρομηλίδου, «Τάσεις και κυριότε

ροι εκπρόσωποι της ζωγραφικής των εικόνων στην Κρήτη, την Κύπρο και τα Επτάνησα μετά την Άλωση», Χρύσα Μαλτέζου (επιμ.), *Βενετοκρατούμενη Ελλάδα. Προσεγγίσεις στην ιστορία της*, Αθήνα Βενετία 2010, τομ. Α', 495.

³⁵ Constantoudaki Kitromilides, «Taste and the Market », 52.

Olga Gratziou

A LA LATINA.

ICON PAINTERS WITH A WESTERN ORIENTATION

The familiarity of Cretan painters with the art of the West started in the 13th century. In the 15th century this is particularly evident in icon painters. However, as their works show, the painters' interest was inclined toward older Italian art, from which they mainly drew their inspiration. The starting point of the article is the question of how painters and their viewers perceived the term «in forma a la latina», which first appears in the 15th-century archival sources of Crete to characterize icons. At the same time, this characterization is often expressed in contrast to the characterization of other works as «a la greca». Undoubtedly, «a la greca» denoted works that followed the Byzantine painting tradition, that is, the painting of the Eastern Orthodox Church. By analogy, «in forma a la latina» meant works in accordance with the painting tradition of the Latin West. However, the ecclesiastical art of the West in the 15th century did not possess the homogeneity of Byzantine art. The artistic reversals of the Renaissance did not characterize every kind of art nor were they concurrent in every region of the Italian peninsula. The constant discourse of Cretan painters with works of pre-Renaissance Italian art is explained by the fact that these could be easily adapted to the style of the Byzantine tradition and could produce an effect befitting the style of icons, which was sought after. The naturalistic art of the new period was inappropriate for this purpose,

as has been emphatically expressed by Byzantine scholars in the Late Byzantine period.

From the period of the Crusades the impact of eastern icons on the West was considerable. A new religiosity in the late Middle Ages and the spreading of devotional images increased the prestige of icons, whose style and accompanying legends revealed an eastern origin. From the 15th century Venetian trade exploited the capability of the icon painting workshops of Candia on Crete and responded to this demand. However, the distribution of Cretan icons in an «international» market contributed to the reproduction of works with a medieval style, even in the cases where in the consciousness of commissioners and painters the objective was an icon *a la latina*. Massive orders of icons for export no longer occur in the 16th century. The public familiar with the painting of the late Renaissance no longer sought eastern icons for personal devotion. With the outbreak of the Reformation and the reaction of the Roman Catholic Church religious depictions became a major issue, which could not be served by Byzantinizing icons. In the East, on the other hand, which did not come to know the Renaissance or a rupture analogous to the Reformation, the icon had a longevity as did its particular artistic idiom. In the meantime the invention of printing and the dissemination of printed images decisively altered the terms of communication of painters with western art.