



**ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ  
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ  
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΠΛΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ**

**Έλληνες δωρητές-συλλέκτες έργων τέχνης  
στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα και το πρώτο μισό του 20ού.  
Οι περιπτώσεις των Γεωργίου Αβέρωφ, Αλεξάνδρου Σούτσου  
και Αντώνη Μπενάκη**

Θεοκτίστη Μισιρλόγλου

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2017





**ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ  
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ  
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΠΛΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ**

**Έλληνες δωρητές-συλλέκτες έργων τέχνης  
στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα και το πρώτο μισό του 20ού.  
Οι περιπτώσεις των Γεωργίου Αβέρωφ, Αλεξάνδρου Σούτσου  
και Αντώνη Μπενάκη**

Θεοκτίστη Μισιρλόγλου

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2017

*Στον πατέρα μου, που ανυπομονούσε.*

*Αυτή τη φορά όμως άργησα.*

«Η έγκριση της διδακτορικής διατριβής από το Τμήμα Πλαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης της Σχολής Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων δεν υποδηλώνει αποδοχή των απόψεων του/ης συγγραφέα/έως. Ν. 5343/32, άρθρο 202, παράγραφος 2».

**Ημερομηνία αίτησης της κ. Μισιρλόγλου Θεοκτίστης: 7.12.2011**  
**Ημερομηνία ορισμού Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής: 29.02.2012**  
**Μέλη Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής:**  
Επιβλέπων: Αρετή Αδαμοπούλου  
Μέλη: Αντώνιος Δανός, Εσθήρ Σολομών

**Ημερομηνία ορισμού θέματος: 29.02.2012**  
*«Εικαστικές συλλογές στην Ελλάδα στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα και ως το μεσοπόλεμο»*

**Μέλη Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής:**  
Επιβλέπων: Αρετή Αδαμοπούλου  
Μέλη: Αντώνης Δανός, Εσθήρ Σολομών

**Ημερομηνία τροποποίησης θέματος:**  
10.2014  
*«Έλληνες δωρητές-συλλέκτες έργων τέχνης στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα και το πρώτο μισό του 20ού. Οι περιπτώσεις των Γεωργίου Αβέρωφ, Αλεξάνδρου Σούτσου και Αντώνη Μπενάκη»*

#### **ΔΙΟΡΙΣΜΟΣ ΕΠΤΑΜΕΛΟΥΣ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ :**

1. Αρετή Αδαμοπούλου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Τμήματος Εικαστικών Τεχνών & Επιστημών της Τέχνης, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων (επιβλέπουσα)
2. Αντώνης Δανός, Αναπληρωτής Καθηγητής Τμήματος Καλών Τεχνών, Τεχνολογικό Πανεπιστήμιο Κύπρου (μέλος τριμελούς συμβουλευτικής επιτροπής)
3. Εσθήρ Σολομών, Επίκουρη Καθηγήτρια Τμήματος Εικαστικών Τεχνών & Επιστημών της Τέχνης, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων (μέλος τριμελούς συμβουλευτικής επιτροπής)
4. Κωνσταντίνος Ιωαννίδης, Επίκουρος Καθηγητής Τμήματος Ιστορίας και Θεωρίας της Τέχνης, Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών
5. Νικόλαος Δασκαλοθανάσης, Καθηγητής Τμήματος Ιστορίας και Θεωρίας της Τέχνης, Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών
6. Βασιλική Θεοδώρου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Παιδαγωγικού Τμήματος Δημοτικής Εκπαίδευσης Δημοκρίτειου Πανεπιστημίου Θράκης
7. Βικτώρια Φερεντίνου, Επίκουρη Καθηγήτρια Τμήματος Εικαστικών Τεχνών & Επιστημών της Τέχνης, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων

Έγκριση Διδακτορικής Διατριβής με βαθμό **«Άριστα ομοφώνως»** στις **14.9.2017**.

**Η Γραμματέας του Τμήματος**  
**Μόρφω Μπίτου**

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Κατάλογος εικόνων .....	σ. i-iv
<b>1.0 Πρόλογος .....</b>	<b>σ. 1-5</b>
<b>2.0 Εισαγωγή .....</b>	<b>σ. 6-81</b>
2.1 Το ανθρωπολογικό πλαίσιο των δωρεών. Η σύνδεση με τον «ευεργετισμό» .....	σ. 6-10
2.2 Συλλογές/δωρεές, έθνος και ταυτότητες .....	σ. 11-19
2.3 Ο συλλεκτισμός στη Δύση: στοιχεία θεωρίας .....	σ. 20-28
2.4 Ο συλλεκτισμός στη Δύση: στοιχεία ιστορίας .....	σ. 29-39
2.5 Ο συλλεκτισμός και το θεσμικό πλαίσιο των εικαστικών τεχνών στην Ελλάδα: στοιχεία ιστορίας .....	σ. 40-81
2.5.1 Θεσμικό πλαίσιο .....	σ. 40-57
2.5.2 Ιδιωτικές συλλογές .....	σ. 57-81
<b>3.0 Οι τρεις συλλέκτες/δωρητές .....</b>	<b>σ. 82-86</b>
3.1 Γεώργιος Αβέρωφ .....	σ. 87-134
3.1.1 Βιογραφικά στοιχεία .....	σ. 87-88
3.1.2 Ο παροικιακός ελληνισμός και ο Γ. Αβέρωφ .....	σ. 88-93
3.1.3 Οι τομείς «ευεργεσίας» του Γ. Αβέρωφ .....	σ. 93-94
3.1.4 Πολιτική φιλοσοφία και το πρότυπο του «Ηπειρώτη ευεργέτη» .....	σ. 94-98
3.1.5 Η πρόσληψη της «ευεργεσίας» μέσα από το παράδειγμα του Γ. Αβέρωφ .....	σ. 98-102
3.1.6 Πολιτιστική δράση .....	σ. 103-108
3.1.7 Η συλλογή έργων τέχνης .....	σ. 109-134
3.1.7α Γενικά στοιχεία .....	σ. 109-114
3.1.7β Ειδικά στοιχεία .....	σ. 114-120
3.1.7γ Περί αντιγράφων .....	σ. 120-128
3.1.7δ Συμπεράσματα .....	σ. 128-134
3.2 Αλέξανδρος Σούτσος .....	σ. 135-182
3.2.1 Βιογραφικά στοιχεία και πολιτιστική δράση .....	σ. 135-142
3.2.2 Η Εταιρεία των Φίλων του Λαού και τα εκσυγχρονιστικά προτάγματα .....	σ. 142-149
3.2.3 Το μουσείο: η πράξη σύστασης του καλλιτεχνικού πεδίου .....	σ. 149-157
3.2.4 Η συλλογή: προς επίρρωσιν της αισθητικής διάθεσης .....	σ. 158-176
3.2.5 Ο Σούτσος και το εθνικιστικό του αφήγημα .....	σ. 177-182
3.3 Αντώνης Μπενάκης .....	σ. 183-253
3.3.1 Βιογραφικά στοιχεία .....	σ. 183-184
3.3.2 Πολιτιστική δραστηριότητα .....	σ. 185-190
3.3.3. Εικαστικές δωρεές .....	σ. 190-217
3.3.3α Από τις μεμονωμένες δωρεές στη διαθήκη του 1951 .....	σ. 190-198

3.3.3β	Οι αδελφοί Λοβέρδοι .....	σ. 199-211
3.3.3γ	Όψεις γούστου και η «Νέα τέχνη» .....	σ. 211-217
3.3.4	Μουσείο Μπενάκη .....	σ. 218-253
3.3.4α	Άξονες συλλογών .....	σ. 218-222
3.3.4β	Τα κειμήλια του ελληνοχριστιανικού έθνους. «Επώνυμα» και «ανώνυμα» τεκμήρια: 1821, μεταβυζαντινή ζωγραφική, λαϊκή τέχνη, ισλαμική τέχνη .....	σ. 223-235
3.3.4γ	Υποδοχή της ίδρυσης του Μουσείου Μπενάκη .....	σ. 236-248
3.3.5	Το εθνοκεντρικό αφήγημα του Μπενάκη και οι αρμοί του .....	σ. 248-253
<b>4.0</b>	<b>Σύνοψη – Συμπεράσματα .....</b>	<b>σ. 254-283</b>
4.1	Στη σφαίρα της κατάκτησης του συμβολικού πεδίου: διάκριση, κοινωνικοί ανταγωνισμοί και η σχέση με το κράτος .....	σ. 255-264
4.2	Ιδεολογικά στοιχεία και οι στάσεις προς το παρελθόν .....	σ. 264-277
4.3	Νέες αστικές, διαλογικές ταυτότητες .....	σ. 277-283
<b>5.0</b>	<b>Επίλογος .....</b>	<b>σ. 284-291</b>
<b>6.0</b>	<b>Παραρτήματα .....</b>	<b>σ. 292-315</b>
6.1	Γεώργιος Αβέρωφ .....	σ. 293-296
6.1.1	Διαθήκη .....	σ. 293-296
6.1.2	Λίστα έργων κληροδοτήματος .....	σ. 297-299
6.2	Αλέξανδρος Σούτσος .....	σ. 300-305
6.2.1	Διαθήκη .....	σ. 300-302
6.2.2	Λίστα έργων .....	σ. 303-305
6.3	Αντώνης Μπενάκης .....	σ. 306-315
6.3.1	Διαθήκη (απόσπασμα) .....	σ. 306
6.3.2	Λίστες έργων .....	σ. 307-315
6.3.2.α	Δωρεά ΑΣΚΤ .....	σ. 307-308
6.3.2.β	Δωρεά προς Ερυθρό Σταυρό (Β. Ζάννα) .....	σ. 309-310
6.3.2.γ1	Δωρεά ΕΠΜΑΣ – Α΄ παραλαβή .....	σ. 311-313
6.3.2.γ2	Δωρεά ΕΠΜΑΣ - Επιπλέον εισαγωγές .....	σ. 314-315
<b>7.0</b>	<b>Βιβλιογραφία .....</b>	<b>σ. 316-342</b>



## Κατάλογος εικόνων

### Εικ. 1

Γωνιά του προθαλάμου της οικίας Σερπιέρη, με χαρακτηριστικά έπιπλα της εποχής. Στον τοίχο διακρίνεται το έργο *Η Κλεμμένη* του Νικηφόρου Λύτρα.

Πηγή: Χρύσανθος Χρήστου, *Το Αρχοντικό της Αγροτικής Τράπεζας*, Μορφωτικό Ινστιτούτο ΑΤΕ, Αθήνα 1985.

### Εικ. 2

Μέλη της οικογένειας Μιχαήλ Μελά μπροστά από πίνακες της συλλογής του.

Πηγή: Κώστας Μπαρούτας, *Η εικαστική ζωή και η αισθητική παιδεία στην Αθήνα του 19ου αιώνα*, Αθήνα 1990.

### Εικ. 3

Η οικία Στέφανου Σκουλούδη.

Πηγή: Κώστας Η. Μπίρης, *Αι Αθήναι, από τον 19ον εις τον 20όν αιώνα* (δ' έκδοση), Αθήνα 1999 (1966).

### Εικ. 4

Εσωτερική όψη της κατοικίας του Ιωάννη Γεννάδιου.

Πηγή: *Γεννάδειος Βιβλιοθήκη. Σύνομη περιγραφή των συλλογών από τον Francis R. Walton, με τη συνεργασία των T. Gregory και Σόφης Παπαγεωργίου*, Αμερικανική Σχολή Κλασικών Σπουδών, Αθήνα 1981.

### Εικ. 5

Όψη της Πινακοθήκης της οικίας Στρίγκου. Διακρίνονται έργα Ελλήνων και ξένων καλλιτεχνών.

Πηγή: Ευαγγελία Μπαφούνη και Νίκος Μέλιος, *Γεώργιος Στρίγκος*, Ινστιτούτο Μελέτης της Τοπικής Ιστορίας και της Ιστορίας των Επιχειρήσεων, Πειραιάς 2006.

### Εικ. 6

Ο Νικόλαος Δούμπας στο «δωμάτιο εργασίας» στο Μέλαθρό του.

Πηγή: Ιωάννης Μ. Τζαφέττας και Elnira Kopetsny, *Νικόλαος Δούμπας. Nikolaus Dumba (1830-1900). 100 χρόνια από το θάνατο του Μαικήνα των Τεχνών και Εθνικού Ευεργέτη της Αυστρίας και της Ελλάδος*, Θεσσαλονίκη 2002, σ. 81.

### Εικ. 7

Παύλος Προσαλέντης (1857-1894), *Προσωπογραφία Γεωργίου Αβέρωφ*, 1888, λάδι σε μουσαμά, 200 x 130 εκ., Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Κληροδότημα Γεωργίου Αβέρωφ, Αρ. έργου Π.853.

### Εικ. 8

Κατά πρότυπο του Palma il Vecchio, *La Bella*, 1518-1520, αντίγραφο του πίνακα του Μουσείου Thyssen-Bornemisza, Μαδρίτη, 19ος αιώνας, λάδι σε μουσαμά, 105 x 87 εκ., Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Κληροδότημα Γεωργίου Αβέρωφ, Αρ. Ευρ. 856.

### Εικ. 9

Κατά πρότυπο του Cristofano Allori, *Η Ιουδήθ με το κεφάλι του Ολοφέρνη*, αντίγραφο του πίνακα της Galleria Palatina, Φλωρεντία, περ. 1615, λάδι σε

μουσαμά, 101 x 75 εκ., Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Κληροδότημα Γεωργίου Αβέρωφ, Αρ. Ευρ. 856.

**Εικ. 10**

Simone Pignoni (1611-1698), *Αλληγορία της μουσικής*, λάδι σε μουσαμά, 79 x 66 εκ., Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Κληροδότημα Γεωργίου Αβέρωφ, Αρ. Ευρ. 1181.

**Εικ. 11**

Άγνωστος, Ιταλός, 17ος αιώνας (;), *Η Κρίση του Πάρι*, λάδι σε μουσαμά, 81 x 127 εκ., Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Κληροδότημα Γεωργίου Αβέρωφ, Αρ. Ευρ. 809.

**Εικ. 12**

Albrecht Dürer (1471-1528), *Μελαγχολία Ι*, 1602, χαλκογραφία, 28,9 x 23 εκ., Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Κληροδότημα Αλεξάνδρου Σούτζου, Αρ. έργου Π.1277.

**Εικ. 13**

Lucas Cranach (1472-1553), *Η μετάνοια του Αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου*. *Μοναδικό δοκίμιο*, 1509, χαλκογραφία, 25 x 18,5 εκ., Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Κληροδότημα Αλεξάνδρου Σούτζου, Αρ. έργου Π.1270.

**Εικ. 14**

Jacopo Tintoretto (1518-1594), *Ο Μυστικός Δείπνος*, 17ος αιώνας, πινέλο, σέπια σε χρωματιστό χαρτί, 18,7 x 17,6 εκ., Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Κληροδότημα Αλεξάνδρου Σούτζου, Αρ. έργου Π.332.

**Εικ. 15**

Corregio (Antonio Allegri) (1489-1534), *Ο Ευαγγελιστής Ματθαίος*, αρχές 16ου αιώνα, κιμωλία, πινέλο, σέπια σε χαρτί, 19 x 16 εκ., Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Κληροδότημα Αλεξάνδρου Σούτζου, Αρ. έργου Π.320.

**Εικ. 16**

Giovanni-Battista Tiepolo εργαστήριο (;), *Η Προσκύνηση των Μάγων*, 18ος αιώνας, πένα, πινέλο, αραιωμένο μελάνι σε χαρτί, 47,4 x 34,4 εκ., Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Κληροδότημα Αλεξάνδρου Σούτζου, Αρ. έργου Π.753.

**Εικ. 17**

Secco del Caravaggio (Francesco Boneri) (δραστηριοποιείται στη Ρώμη 1600-1620), *Κατασκευαστής μουσικών οργάνων*, περ. 1610-1620, λάδι σε καμβά, 117 x 90 εκ., Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Κληροδότημα Αλεξάνδρου Σούτζου, Αρ. έργου Π.133.

**Εικ. 18**

Ανδρέας Παβίας (περ. 1440 - μεταξύ 1504-1512), *Η Σταύρωση*, β' μισό 15ου αιώνα, αυγοτέμπερα σε ξύλο, 83,5 x 59 εκ., Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Κληροδότημα Αλεξάνδρου Σούτζου, Αρ. έργου Π.144.

**Εικ. 19**

Στέφανος Τζαγκαρόλας (τέλη 17ου αιώνα (;) - αρχές 18ου αιώνα (;)), *Η προσκύνηση των ποιμένων*, περ. 1688-1700, αυγοτέμπερα σε ξύλο, 98 x 80 εκ., Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Κληροδότημα Αλεξάνδρου Σούτζου, Αρ. έργου Π.147.

**Εικ. 20**

Νικηφόρος Λύτρας (1832-1904), *Μιχαήλ Βόδας Σούτζος*, περ. 1890, λάδι σε μουσαμά, 55 x 45 εκ., Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Κληροδότημα Αλεξάνδρου Σούτζου, Αρ. έργου Π.738.

**Εικ. 21**

Gabriel Saint-Aubin (1724-1780), *Παρίσι, La Cité και το Pont Neuf*, πένα και πινέλο με αραιωμένο μελάνι σε χαρτί, 19,1 x 30,4 εκ., Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Κληροδότημα Αλεξάνδρου Σούτζου, Αρ. έργου Π.376.

**Εικ. 22**

Alexandre-François Desportes (1661-1743), *Σκύλος και γάτες*, λάδι σε μουσαμά, 80 x 100 εκ., Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Κληροδότημα Αλεξάνδρου Σούτζου, Αρ. έργου Π.180.

**Εικ. 23**

Κωνσταντίνος Δημητριάδης (1879-1943), *Γυναικείος κορμός*, 1920, μάρμαρο, 126 x 44 x 55 εκ., Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Δωρεά Αντώνη Μπενάκη, Αρ. έργου Π.505.

**Εικ. 24**

Βάλιας Σεμερτζίδης (1911-1983), *Τοπίο*, 1939, λάδι σε καμβά, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, Δωρεά Αντωνίου Μπενάκη.

**Εικ. 25**

Σταύρος Παπαπαναγιώτου (1885-1955), *Δρόμος του Καΐρου*, 1914, λάδι σε καμβά, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, Δωρεά Αντωνίου Μπενάκη.

**Εικ. 26**

Θεόφραστος Τριανταφυλλίδης (1881-1955), *Τοπείον*, λάδι σε καμβά, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, Δωρεά Αντωνίου Μπενάκη.

**Εικ. 27**

Μιχάλης Οικονόμου (1888-1933), *Παραλία*, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, Δωρεά Αντωνίου Μπενάκη.

**Εικ. 28**

Διαμαντής Διαμαντόπουλος (1914-1995), *Γιαπί*, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, Δωρεά Αντωνίου Μπενάκη.

**Εικ. 29**

Φρίξος Αριστέας (1879-1952), *Σπουδή*, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, Δωρεά Αντωνίου Μπενάκη.

**Εικ. 30**

Κάτοψη Μουσείου Λοβέρδου.

Παρατίθεται στο [http://www.iranon.gr/ATHINA/Images/DL/022Scripta\\_I\\_2.jpg](http://www.iranon.gr/ATHINA/Images/DL/022Scripta_I_2.jpg)  
(τελευταία προσπέλαση 12.6.2016).

**Εικ. 31**

Κωνσταντίνος Παρθένης (1878/1879-1967), *Τοπίο*, 1912-1917, Λάδι σε καμβά, 60 x 72 εκ., Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Κληροδότημα Αντωνίου Μπενάκη, Αρ. έργου Π.186.

**Εικ. 32**

Απόστολος Γεραλής (1886-1983), *Το πότισμα*, 1933, λάδι σε μουσαμά, 121 x 79,5 εκ., Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Κληροδότημα Αντωνίου Μπενάκη, Αρ. έργου Π.2131.

**Εικ. 33**

Γιώργος Γουναρόπουλος (1890-1977), *Η Εργασία*, λάδι σε καμβά, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, Δωρεά Αντωνίου Μπενάκη.

**Εικ. 34**

Εσωτερική όψη του Μουσείου Μπενάκη, Αίθουσα Γ, Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή τέχνη, 1935.

**Εικ. 35**

Εσωτερική όψη του Μουσείου Μπενάκη, Αίθουσα Α, Όπλα και ενθύμια Αγώνα, 1935.

**Εικ. 36**

Θεόδωρος Βρυζάκης ( 1814-1878), *Ο όρκος στην Αγία Λαύρα*, ελαιογραφία, 1851. 1,25 x 1 μ. (ΓΕ 8970), Μουσείο Μπενάκη, Συλλογή Ζωγραφικής, Σχεδίων και Χαρακτικών.

**Εικ. 37**

Filippo Marsigli (1790-1863), *Ο θάνατος του Μάρκου Μπότσαρη*, ελαιογραφία, 1836-39, 0,63 x 0,91 μ. (ΓΕ 8969), Μουσείο Μπενάκη, Συλλογή Ζωγραφικής, Σχεδίων και Χαρακτικών.

**Εικ. 38**

Όψη γραφείου οικίας Α. Μπενάκη, οδού Λυκείου, δεκαετία του 1930.

**Εικ. 39**

Εσωτερική όψη του Μουσείου Μπενάκη, Αίθουσα Ω, Ελληνική λαϊκή τέχνη, 1935.

**Εικ. 40**

Εσωτερική όψη του Μουσείου Μπενάκη, Αίθουσα Ζ, Εικόνες και υφάσματα ελληνορωμαϊκής κοπτικής και μουσουλμανικής τέχνης, 1935.

## 1. Πρόλογος

Αντικείμενο της παρούσας διδακτορικής διατριβής είναι μία ειδική όψη της πολιτιστικής ζωής και δραστηριότητας μέρους της άρχουσας τάξης στην Ελλάδα, η οποία συνοψίζεται στη σχέση ορισμένων δωρεών/κληροδοτημάτων καλλιτεχνικών και ευρύτερα πολιτιστικών ελληνικών συλλογών με τη συγκρότηση ταυτότητας των συλλεκτών και την εθνοποιητική διαδικασία. Πλοηγό στο αντικείμενο αποτελούν οι δωρεές/κληροδοτήματα προς το ελληνικό έθνος-κράτος τριών ιδιωτικών πολιτιστικών συλλογών: του Γεωργίου Αβέρωφ (1818-1899), του Αλεξάνδρου Σούτσου (1839-1895) και του Αντώνη Μπενάκη (1873-1954), οι οποίοι κατά τη διάρκεια σχεδόν ενός αιώνα, περίπου από το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα ως το πρώτο μισό του 20ού, εισάγουν στο επιστημονικό πεδίο το θέμα που έχει καταγραφεί στην ιστοριογραφία ως «ευεργετισμός».

Το αρχικό ενδιαφέρον μου για το θέμα ξεκίνησε από τη μελέτη του συλλεκτισμού και εξελίχθηκε με τρόπο ανάλογο με τον μηχανισμό πρόσληψης των συλλογών. Επεξηγώ ξεκινώντας με έναν ετεροχρονισμό: με τον τρόπο που μια συλλογή ξεκινά να υπάρχει ως συλλογή τη στιγμή που προσλαμβάνεται ή γίνεται αντιληπτή από τον δημιουργό της ως τέτοια –παρόλο που νωρίτερα έχουν αρχίσει να συγκεντρώνονται τα επιμέρους έργα/αντικείμενα<sup>1</sup>–, με τον ίδιο τρόπο άρχισε να αποκτά περιεχόμενο και νόημα για μένα η έννοια της συλλογής. Παρόλο που περιλαμβανόταν μέσα στα καθημερινά μου ακούσματα η λέξη και η έννοια της «συλλογής» και παρόλο που ποτέ δεν υπήρξα συλλέκτρια η ίδια, ύστερα από σημαντική σωρευτική διαδικασία άρχισα να αντιλαμβάνομαι το περιεχόμενο της λέξης και με τον τρόπο μου να γίνομαι «συλλέκτρια» των επιμέρους προβληματισμών γύρω από τις συλλογές.

Στο πλαίσιο της μεταπτυχιακής μου εργασίας για τον καλλιτέχνη Όθωνα Περβολαράκη (1887-1974), η οποία εκπονήθηκε στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης το 2004, χρειάστηκε να μελετήσω έργα του, εισχώρησα στον ιδιωτικό χώρο συλλεκτών και διαπίστωνα διαρκώς, ήδη και από τις επισκέψεις μου σε μουσεία και καλλιτεχνικές εκθέσεις, ότι δεν υφίσταται στην πραγματικότητα έργο έξω από τα όρια και την έννοια της συλλογής. Μελετώντας κανείς ένα συγκεκριμένο έργο ή ένα σύνολο έργων, κατευθύνεται αναγκαστικά και σε άλλα έργα, άλλους καλλιτέχνες, άλλους «τόπους», ιστορικούς, θεωρητικούς, ερμηνευτικούς. Έτσι, οποιαδήποτε απόπειρα ερμηνείας ενός έργου δεν μπορεί να

---

<sup>1</sup> Τα χαρακτηριστικά της αφήγησης που συνιστά η ιστορία μιας συλλογής έχει αναπτύξει η Mieke Bal και σε αυτά θα γίνει διεξοδική αναφορά στη συνέχεια της εργασίας, στο κεφάλαιο 2.3.

επιχειρηθεί παρά στο πλαίσιο κάποιου είδους συλλογής: τη συλλογή έργων ενός καλλιτέχνη, ενός συλλέκτη, ενός μουσείου ή οποιουδήποτε φορέα, δημόσιου ή ιδιωτικού.

Η εμπλοκή μου με τα μουσεία και ειδικά η επαγγελματική μου πορεία στο Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης (ΜΜΣΤ) ήταν ένας άλλος καθοριστικός παράγοντας ως προς την εξειδίκευση του θέματος της παρούσας διατριβής: η συλλογή του ΜΜΣΤ αποτελείται από πολλές επιμέρους δωρεές ιδιωτικών συλλογών, στις οποίες εντρύφησα επί πολλά χρόνια και εξακολουθώ να εντρυφώ, ανακαλύπτοντας διαρκώς τον πλούτο τους, αλλά και τις μεταλλαγές τους από τη στιγμή που εισάγονται σε ένα σύνολο έργων ανοιχτό στο κοινό, τη συλλογή δηλαδή ενός μουσείου.

Ακριβώς στο θέμα της δωρεάς –χειρονομίας εξίσου εμπρόθετης όσο και η συλλογή η ίδια– εντοπίζεται το ειδικό ενδιαφέρον μου, καθώς οι συλλογές διευρύνονται σημαντικά κάτω από το φως της κατάληξής τους στη δημόσια σφαίρα: τι εισφέρει η δωρεά τους; Πώς μεταλλάσσει τα υποκείμενα-συλλέκτες, αλλά και τα υποκείμενα που δέχονται τη δωρεά/κληροδότημα, ειδικά όταν αυτά υπονοούνται στο πλαίσιο μιας συλλογικότητας, όπως η εθνική; Τα ερωτήματα αυτά επανέρχονταν σταθερά σε όλη τη διάρκεια της έρευνας που καθοδήγησε τη διατριβή από τα πρώτα στάδιά της μέχρι και τον προσδιορισμό εκείνου που έγινε τελικά το θέμα της.

Πριν από την οριστική κατάληξη στο θέμα αυτό, διερευνήθηκε ένα μεγάλο σύνολο σύγχρονων Ελλήνων συλλεκτών, ενώ εξετάστηκε και ένα σύνολο παλαιότερων συλλεκτών, από το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα έως και τα μισά του 20ού αιώνα – πιο ειδική σχετική αναφορά θα γίνει στο επόμενο κεφάλαιο. Στο πλαίσιο της έρευνας αυτής έγινε αντιληπτό ότι και στην Ελλάδα το φαινόμενο του συλλεκτισμού είναι σύνθετο και πολυπαραγοντικό: συλλέκτες ηλικιακά συνομήλικοι, αλλά με πολύ διαφορετικό βιογραφικό, συχνά ξεκινούν να συλλέγουν σε πολύ διαφορετικές στιγμές της ζωής τους διαφορετικά έργα, τα οποία εξίσου συχνά έχουν διαφορετική κατάληξη. Αναφορικά με το πλαίσιο δημιουργίας, αλλά και μελέτης των συλλογών, πολλοί παράγοντες που καθορίζουν την εξέταση των περιπτώσεων συχνά μεταβάλλονται μέσα στον χρόνο και σε δεδομένες στιγμές αποκτούν διαφορετική βαρύτητα για κάθε συλλέκτη και τη συλλογή του. Το γεγονός αυτό θα καθιστούσε εξαιρετικά δύσκολη τη συγκρότηση ενός είδους τυπολογίας των Ελλήνων συλλεκτών του δεύτερου μισού του 19ου αιώνα και των αρχών του 20ού. Με άλλα λόγια, η υπαγωγή όλων των περιπτώσεων σε ενιαία, κοινή παράμετρο εξέτασης έθετε μεθοδολογικά προβλήματα. Και εδώ δεν μπορεί να μην αναφερθεί η απουσία συστηματικών και κριτικών μελετών για τον συλλεκτισμό στην Ελλάδα από τις αρχές του έως σήμερα.

Η απουσία αυτή δεν σημαίνει αναγκαστικά μειωμένο ενδιαφέρον των μελετητών, αλλά σχετίζεται με τη γενικευμένη, ελλειμματική αρχειακή κουλτούρα: η αναδρομή σε πηγές και αρχεία, κυρίως ιδιωτικά, για το θέμα του συλλεκτισμού αποδείχτηκε από την προσωπική μου εμπειρία περιπετειώδης και όχι σπάνια, ιδιαίτερως δύσκολη. Όχι μόνο απουσίαζαν συγκροτημένα ιδιωτικά αρχεία, αλλά και σε περιπτώσεις όπου υπήρχε κάποιος, έστω φτωχό, αρχειακό υλικό, η κρυψίνια ορισμένων διαχειριστών του ήταν χαρακτηριστική. Δεν μπορώ παρά να υποθέσω ότι μια τέτοια συμπεριφορά δεν ήταν μόνο σύμπτωμα της ιδιοσυγκρασίας συγκεκριμένων ατόμων, αλλά αφορούσε και μια διαστρέβλωση όψεων της ιστορίας, στον βαθμό που οι διαχειριστές/κληρονόμοι των αρχείων θεωρούσαν ότι οι βίοι των συλλεκτών/συγγενών τους είτε δεν αποτελούν μέρος μιας δημόσιας ιστορίας, είτε εμφάνιζαν σημεία που ενδεχομένως, κατά τους ίδιους, έπρεπε να αποσιωπηθούν παρά να δημοσιοποιηθούν στο πλαίσιο μιας μελέτης.

Έτσι, η συνδιαλλαγή του ιδιωτικού με το δημόσιο υπήρξε όχι μόνο κομβικός άξονας του προβληματισμού που με ενδιέφερε να αναπτύξω, αλλά και συνεκτικός ιστός που θα διευκόλυνε τη μεθοδολογική προσέγγιση του υλικού. Η συνδιαλλαγή αυτή ήταν που οδήγησε τελικά στην εστίαση σε ευάριθμες περιπτώσεις, όχι μόνο συλλεκτών, αλλά και δωρητών: εκείνων, μάλιστα, των δωρητών/συλλεκτών, των οποίων η συμβολή υπήρξε καθοριστική για το θεσμικό πλαίσιο του ελληνικού καλλιτεχνικού πεδίου, όχι μόνο γιατί ενδυνάμωσε τη λειτουργία του, αλλά κυρίως γιατί αφορούσε την εισαγωγή νέων θεσμών. Οι ίδιοι δωρητές/συλλέκτες που επιλέχτηκαν τελικά ήταν αυτοί των οποίων, μεταξύ άλλων, το όνομα έχει δεθεί αναπόσπαστα με την έννοια του δωρητή μέχρι σήμερα, ανακαλώντας ταυτόχρονα όψεις της ιστορίας του ελληνικού «ευεργετισμού».

Ο Γεώργιος Αβέρωφ (1818-1899), ο Αλέξανδρος Σούτσος (1839-1895) και ο Αντώνης Μπενάκης (1873-1954) έχουν εγκατασταθεί μόνιμα και αμετάκλητα, για πολλούς, κοινούς και συγχρόνως διαφορετικούς λόγους, στη συλλογική ελληνική μνήμη έως σήμερα. Ενώ οι διαφοροποιήσεις τους θα φανούν στη συνέχεια της διατριβής, εδώ είναι σκόπιμο να τονιστούν τα κοινά στοιχεία τους, τα οποία αποτέλεσαν και τα βασικά κριτήρια επιλογής τους: και οι τρεις συγκρότησαν εικαστικές συλλογές, και οι τρεις τις δώρισαν στο έθνος-κράτος. Κυρίως όμως, και οι τρεις περιπτώσεις μάς παρέχουν ικανές προϋποθέσεις, ώστε να εμβαθύνουμε στη σχέση του ιδιωτικού με το δημόσιο, μέσα από την πολυδιάστατη συμβολή τους στη θεσμική ενίσχυση του ελληνικού καλλιτεχνικού και ευρύτερα πολιτιστικού πεδίου. Αν ο Αβέρωφ θέτει το –κατά τα άλλα ατροφικό– θέμα των καλλιτεχνικών διαγωνισμών/υποτροφιών και φαντάζεται μια «Αβερώνφειο Πινακοθήκη» στο ευρύτερο πλαίσιο ενός εκπαιδευτικού φορέα όπως το Μετσόβιο Πολυτεχνείο, ο Αλέξανδρος Σούτσος

οραματίζεται το πρώτο «Μουσείο Ζωγραφικής» («Αλεξάνδρου Σούτσου»). Αργότερα, ο Αντώνης Μπενάκης, μεταξύ άλλων δωρεών του, συστήνει το ιδιωτικού δικαίου Μουσείο Μπενάκη, δωρίζοντας τις συλλογές του στο ελληνικό κράτος. Συνοπτικά, η δωρεά/κληροδοσία των συλλογών και των τριών συλλεκτών, αλλά και η ένταξη στο όραμά τους διαφορετικών ειδών μουσείων, είτε με τη μορφή πινακοθήκης είτε με τη μορφή μουσείου ζωγραφικής ή άλλου, είναι τα διακριτικά γνωρίσματα που καθόρισαν την επιλογή τους ως παραδειγμάτων εξέτασης στην παρούσα εργασία. Με αυτό ως βασικό ενοποιητικό στοιχείο, αλλά λαμβάνοντας υπόψη και τις επιμέρους διαφοροποιήσεις των ρυθμίσεων που οι συλλέκτες/δωρητές εισάγουν, καθώς και των οραματισμών τους, η εξέταση των δωρεών/κληροδοτημάτων τους θεωρήθηκε ότι θα συμβάλει σε μια ενδεχομένως διαφορετική ιστορία του ελληνικού «ευεργετισμού»: σε μια ιστορία του όπου το πολιτιστικό περιεχόμενο των δωρεών είναι στο επίκεντρο.

Πριν ξετυλίξω το νήμα του θέματος, δεν είναι δυνατό να αγνοήσω δύο πράγματα: αφενός τη δραματική επικαιρότητα, η οποία τείνει να κάνει τη δωρεά με την τρέχουσα έννοια του δώρου ξανά μια αντικειμενική, κοινωνικά αναγκαία συνθήκη. Μπροστά στην καπιταλιστική συνθήκη και κυρίως μπροστά στο μέγεθος των κοινωνικών προβλημάτων και την έκδηλη ανικανότητα των κρατών να τα αντιμετωπίσουν, το φιλανθρωπικό δώρο οδεύει προς τη θεσμοποίησή του εκ νέου και η αναφορά στο ευρύτερο πλαίσιο του μοιάζει κρίσιμη. Πολύ περισσότερο, μάλιστα, όταν τα πολιτιστικά αγαθά και ειδικά τα έργα τέχνης είναι ακόμη καταχωρισμένα στη συλλογική συνείδηση ως αντικείμενα πολυτελείας, που δεν εξυπηρετούν άμεσες κοινωνικές ανάγκες.

Αφετέρου, για να ακολουθήσω ακριβώς τη λογική του δώρου, θέλω να ευχαριστήσω όσους βοήθησαν στην έρευνα αυτή, αλλά και όσους δεν βοήθησαν. Τα προσκόμματα που παρουσιάστηκαν στην πορεία της περιγράφουν το πραγματικό πλαίσιο της έρευνας στην Ελλάδα. Ειδικά όμως για όσους συνέβαλαν θετικά, επιβάλλεται εκ μέρους μου μια ειδική μνεία:

Είμαι ευγνώμων, λοιπόν, ειδικά, στα μέλη της τριμελούς συμβουλευτικής επιτροπής της διατριβής: πρωταρχικά την κ. Αρετή Αδαμοπούλου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Ιστορίας της Τέχνης στη Σχολή Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, της οποίας η στήριξη υπήρξε εξαιρετικά καθοριστική ως προς την ολοκλήρωση της εργασίας. Μετά την πολύχρονη έρευνα που απαιτήθηκε, είμαι σίγουρη πως η επιστημονική και ηθική ακεραιότητα των καθηγητών που επιβλέπουν τις διδακτορικές διατριβές είναι σημαντική παράμετρος του παραγόμενου έργου, το οποίο μάλιστα υπερβαίνει τις διατριβές καθαυτές και αφορά την έρευνα γενικότερα. Στο ίδιο πλαίσιο, ευχαριστώ την κ. Εσθήρ Σολομών, Επίκουρη



Καθηγήτρια Μουσειολογίας στη Σχολή Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, και τον κ. Αντώνη Δανό, Αναπληρωτή Καθηγητή της Σχολής Καλών και Εφαρμοσμένων Τεχνών του Τεχνολογικού Πανεπιστημίου Κύπρου, οι οποίοι εισφέρουν επίσης στο ακαδημαϊκό πεδίο ένα σύγχρονο επιστημονικό ήθος, με ενθουσιασμό και αποφασιστικότητα, και των οποίων οι παρατηρήσεις σε όλη τη διάρκεια της εκπόνησης της διατριβής ήταν εξαιρετικά χρήσιμες.

Στη συνέχεια, ευχαριστώ θερμά τους συναδέλφους στον ευρύτερο χώρο της έρευνας, στα μουσεία και τα διάφορα ιδρύματα στα οποία ανέτρεξα: τη διεύθυνση και το προσωπικό της Εθνικής Πινακοθήκης της Ελλάδας, το Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη, τη Διεύθυνση Εθνικών Κληροδοτημάτων, το Διοικητικό Συμβούλιο και το προσωπικό του Μουσείου Μπενάκη, καθώς και των Ιστορικών Αρχείων του, το προσωπικό της Γενναδεΐου Βιβλιοθήκης, της Βιβλιοθήκης της Βουλής των Ελλήνων, της Εταιρείας των Φίλων του Λαού, του Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου, του Ιστορικού Αρχείου του Πανεπιστημίου Αθηνών, του Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών, του Διπλωματικού και Ιστορικού Αρχείου του Υπουργείου Εξωτερικών, καθώς και του Ελληνικού Ιδρύματος Πολιτισμού της Οδησού. Η συμβολή του τελευταίου δεν είναι ορατή στην τελική μορφή της διατριβής, δεν είναι δυνατό όμως να μην αναφερθεί.

Τους απογόνους συλλεκτών και ειδικά την κ. Έλλη Βαρώτσου-Σούτζου, την κ. Λήδα Βαρδινογιάννη, την κ. Μαρίνα Κουταρέλλη, την κ. Αγνή Μπουροπούλου-Στρίγκου, την κ. Ναταλία Ιωαννίδου, τον κ. Νίκο Ρωκ-Μελά, καθώς και ένα σύνολο ανθρώπων, ειδικά νεότερων συλλεκτών, εμπόρων και συντηρητών έργων τέχνης της Θεσσαλονίκης, της Αθήνας και της ελληνικής περιφέρειας, που συνέβαλαν στην πρώτη φάση της έρευνας, ακόμη κι αν η συμβολή τους δεν χρησιμοποιήθηκε στην τελική μορφή της διατριβής.

Τους ιστορικούς τέχνης κ. Αφροδίτη Κούρια, κ. Γιάννη Μπόλη, κ. Ευγένιο Ματθιόπουλο για τη διαρκή διαθεσιμότητά τους και τη συναδελφική τους αλληλεγγύη, όποτε χρειάστηκε.

Το Διοικητικό Συμβούλιο του Μακεδονικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης για τη συμπαράσταση κατά τη διάρκεια της εκπόνησης της διατριβής, όπως επίσης και τον Ντένη Ζαχαρόπουλο, ο οποίος διεύρυνε συνεχώς τους ορίζοντες μιας ακαδημαϊκής εργασίας.

Τέλος και πάντα, τους γονείς μου, τον πρόσφατα εκλιπόντα Νίκο Μισιρλόγλου και τη Χαρούλα Συλλαίου-Μισιρλόγλου, για την ανεξάντλητη επιμονή, υπομονή και στήριξή τους σε όλα τα στάδια της έρευνας και της συγγραφής. Η υπόλοιπη οικογένειά μου είναι τόσο ο Γιάννης Παπαδόπουλος και ο νεαρός γιος μας, όσο και οι φίλοι που με περιτριγυρίζουν: ήταν και είναι τα διαρκή στηρίγματά μου, η νέα, διευρυμένη, οικογένειά μου, που ακόμη και αν δεν κατάφερα να αποκτήσει καθ' οδόν επίγνωση της συμβολής της στην ολοκλήρωση μιας ακαδημαϊκής έρευνας, ας την αποκτήσει εδώ.

## 2. Εισαγωγή

### 2.1 Το ανθρωπολογικό πλαίσιο των δωρεών. Η σύνδεση με τον «ευεργετισμό»

Τι σημαίνει δωρεά; Η έννοια του «δώρου» εμπεριέχει ένα συγκεκριμένο νομοτεχνικό περιεχόμενο. Στην Ελλάδα, ο όρος αναφέρεται σε αγαθά που μεταβιβάζει ορισμένο φυσικό πρόσωπο ή επιχείρηση αιτία ελευθεριότητας (*causa donanti*). Εάν δεν προβλέπεται ρητά κάτι διαφορετικό, ταυτίζεται εν πολλοίς με την έννοια της «δωρεάς» που ρυθμίζεται από τα άρθρα 496 έως 512 του Αστικού Κώδικα.<sup>1</sup> Βέβαια, παρά το ορισμένο νομικό και συνταγματικό καθεστώς των κληροδοτημάτων στην Ελλάδα, η εξαιρετικά πλούσια νομολογία των ελληνικών δικαστηρίων, πολιτικών και διοικητικών, μέχρι σήμερα, είναι ενδεικτική της συνθετότητας του φαινομένου της δωρεάς και της κληροδοσίας, καθώς και των μεγάλων αποκλίσεων που παρατηρούνται από τη νομοθεσία στην εφαρμογή των νόμων.<sup>2</sup>

Όπως γίνεται δεκτό από τον νομοθέτη, «η δωρεά είναι σύμβαση ενοχική, υποσχετική, με την οποία δηλαδή ο δωρητής απλώς υπόσχεται παροχή προς τον δωρεοδόχο, ετεροβαρής, δηλαδή από αυτήν γεννιούνται υποχρεώσεις μόνον σε βάρος του δωρητή, και χαριστική, δηλαδή γίνεται χωρίς αντάλλαγμα. Έλλειψη ανταλλάγματος σημαίνει ότι δεν επιδιώκεται αντιπαροχή του δωρεοδόχου προς τον δωρητή. Αν δίδεται αντάλλαγμα, τότε δεν έχουμε δωρεά έστω και αν η αξία της αντιπαροχής είναι μικρότερη από την αξία του δωρουμένου πράγματος».<sup>3</sup>

Η ανθρωπολογία, ωστόσο, έχει δείξει ότι τα δώρα και οι δωρεές, όσο και αν αποτελούν προσωπικές, εθελοντικές πράξεις, γεννούν υποχρεώσεις και συχνά προϋποθέτουν ανταλλάγματα, τα οποία όμως βρίσκονται έξω από τη σφαίρα της εμπορευματικής κοινωνίας και αφορούν τη σφαίρα των συμβόλων όσο και της πραγματικότητας. Το δώρο, ακόμη και μετά θάνατον, αποτελεί από την ίδια του τη φύση μια αμφίσημη πρακτική, η οποία ενώνει ή μπορεί να ενώσει αντιτιθέμενες δυνάμεις και κίνητρα. Μπορεί να είναι μια πράξη γενναιοδωρίας, αλλά κάποτε και μια πράξη βίας, μεταμφιεσμένης σε μια ανιδιοτελή χειρονομία.<sup>4</sup> Σε κάθε περίπτωση όμως, ως δοσοληψία, υπερβαίνει τα φράγματα μεταξύ του πνευματικού και του υλικού με έναν τρόπο που, σύμφωνα με τον Marcel Mauss, είναι σχεδόν

---

<sup>1</sup> Περί του νομικού και συνταγματικού καθεστώτος των κληροδοτημάτων στην Ελλάδα βλ. Γκίνου 2007, σ. 188-195.

<sup>2</sup> Ειδικά για το νομικό και συνταγματικό πλαίσιο προστασίας του περιεχομένου και των όρων διαθήκης ή δωρεάς, βλ. στην παρούσα εργασία την περίπτωση του Αλεξάνδρου Σούτσου, κεφ. «Το μουσείο: η πράξη σύστασης του καλλιτεχνικού πεδίου».

<sup>3</sup> Γεωργιάδης 1980, σ. 8.

<sup>4</sup> Godelier 2003 (1996).

«μαγικός».<sup>5</sup> Κατά τον Mauss, εκείνος που προσφέρει το δώρο, δεν δίνει απλώς ένα αντικείμενο, αλλά επίσης και ένα τμήμα του εαυτού του, γιατί το αντικείμενο είναι αξεδιάλυτα δεμένο με εκείνον που το προσφέρει. Στο ίδιο πλαίσιο, αν η προσφορά είναι το αναγκαίο αρχικό βήμα για τη δημιουργία και τη συντήρηση του κοινωνικού δεσμού, η άρνηση της αποδοχής ισοδυναμεί με απόρριψη του κοινωνικού δεσμού. Η ανταπόδοση είναι ένα τρίτο βήμα στην αλυσίδα των υποχρεώσεων που το δώρο γεννά, και το οποίο έχει ως στόχο την επίδειξη τιμής και ευημερίας.

Στην ανθρωπολογική κληρονομιά που αφήνει ο Maurice Godelier, ο οποίος συνέχισε τις μελέτες του Mauss, φαίνεται ότι η πρακτική του δώρου ασκείται συχνά συστηματικά μέσα σε ένα πνεύμα άμιλλας και ανταγωνισμού για την πρόσβαση σε θέσεις εξουσίας και γοήτρου. Το δώρο εισέρχεται έτσι στο πεδίο του αγώνα, της συμβολικής δηλαδή μάχης για κύρος. Η συνθήκη που διαγράφεται δεν είναι άλλη από την πολιτική συνθήκη του ανθρώπου σε κοινωνία, η οποία συνολικότερα έχει περιγραφεί όχι μόνο στο ανθρωπολογικό πεδίο από τον Mauss και τον Godelier, αλλά και στο φιλοσοφικό από τους Hobbes, Sahlins, Foucault, Hegel, Kojeve). Από την άποψη αυτή, τα δώρα είναι ένα μέσο απαραίτητο για την παραγωγή και αναπαραγωγή των βασικών δομών μιας κοινωνίας.

Παρά τον αγώνα, όμως, για την εξασφάλιση μιας θέσης στην ιεραρχία, η σφαίρα «εκείνων που μπορούν να προσφερθούν»<sup>6</sup> ξεπερνά κατά πολύ το υλικό και συνίσταται σε οτιδήποτε του οποίου ο διαμοιρασμός είναι δυνατός, έχει νόημα και μπορεί να δημιουργήσει στον δωρολήπτη υποχρεώσεις – με την έννοια του χρέους. Στο πλαίσιο αυτό, το είδος των αντικειμένων που προσφέρονται δεν είναι ποτέ αδιάφορο ή χωρίς νόημα. Οι ουσιαστικές διαφορές, ωστόσο, τις οποίες δημιουργούν τα δώρα αφορούν περισσότερο τις διαφορετικές λογικές που διέπουν τους τομείς της κοινωνικής ζωής: αυτές προσδίδουν στα αντικείμενα διαφορετικές σημασίες όσον καιρό εκείνα αλλάζουν λειτουργίες και χρήσεις.<sup>7</sup> Από την άποψη που μας ενδιαφέρει εδώ, δεν είναι μόνο το έργο τέχνης ως αντικείμενο που καθορίζει τη σημασία των συλλογών και των δωρεών τους, αλλά το ειδικότερο περιεχόμενό τους, σε συνδυασμό τόσο με τα βιογραφικά στοιχεία των συλλεκτών όσο και με τη θέση της τέχνης και του πολιτισμού μέσα στο ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο. Ο διαμοιρασμός και το χρέος αφορούν και το πολιτιστικό δώρο, όπου όμως είναι σκόπιμο να εξεταστεί αφενός η βαρύτητα του κάθε στοιχείου, αφετέρου η θέση των πρωταγωνιστών και η ισοδυναμία ή όχι των κοινωνικών τους θέσεων.<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> Μως 1979.

<sup>6</sup> Godelier 2003 (1996), σ. 11-21.

<sup>7</sup> Στο ίδιο, σ. 116-128, 206-220. Βλ. και Warwick 1997, σ. 630-646.

<sup>8</sup> Godelier 2003 (1996). Επίσης Μως 1979, καθώς και Mauss 1990.

Σε κάθε περίπτωση, ως ένα είδος ανταλλαγής με το ευρύτερο εθνικό κοινωνικό σύνολο, η δωρεά και το κληροδότημα γίνονται συστατικό στοιχείο της κοινωνικής ζωής, άρα και κοινωνικό φαινόμενο αυτά καθαυτά. Ειδικά όταν πρόκειται για μια δωρεά/δώρο στο έθνος/κράτος –άρα ο δωρολήπτης δεν είναι πια ένα φυσικό πρόσωπο ή μια συγκεκριμένη πληθυσμιακή ομάδα με σαφώς ξεχωριστά χαρακτηριστικά και ιδιότητες–, η αναγωγή στο κοινωνικό φαινόμενο είναι αδιαμφισβήτητη, ενώ η σύμπλευση του συμβολικού, του φαντασιακού και του πραγματικού είναι ιδιαιτέρως ισχυρή και σημαίνουσα: οι δωρεές έτσι μετατρέπονται σε δημόσιες επιτελέσεις, σε μια φαντασιακή ταυτότητα συλλογικότητας στο πλαίσιο του δυτικού νεωτερικού κράτους.

Για τον λόγο αυτό, η δωρεά εν γένει έχει συνδεθεί με την έννοια του «ευεργετισμού», η οποία στην ξένη βιβλιογραφία απαντάται με πολλούς συναφείς όρους.<sup>9</sup> Ο λόγος περί «εθνικής ευεργεσίας» καλλιεργήθηκε στο πλαίσιο της εθνοποιητικής διαδικασίας και των συνθηκών παραγωγής της εθνικής ταυτότητας. Μάλιστα, η ιστοριογραφία του «ευεργετισμού» ακολουθεί μια πορεία σχετικώς ανάλογη της κυρίαρχης αφήγησης που αφορά τη διαδικασία συγκρότησης μιας συλλογικής ταυτότητας και της αναπαραγωγής της, είναι δηλαδή σχετικώς ενιαία για όλα τα μέλη της και βασισμένη περισσότερο πάνω σε όσα τα ένωσαν: στις εθνικές ιδέες, στη γλωσσική και πολιτισμική συνέχεια, στα διακεκριμένα πρόσωπα. Αν ανατρέξει κανείς στην πρώιμη ιστορία των «εθνικών ευεργετών» του ελληνικού έθνους, θα διαπιστώσει ότι οι πρώτοι «ευεργέτες», έμποροι το επάγγελμα, με την πράξη τής εν ζωή «ευεργεσίας» προς το έθνος ή της μεταθανάτιας δωρεάς συγκροτούν ένα παραδειγματικό πρότυπο. Δεδομένου ότι οι περισσότεροι υπήρξαν εκπατρισμένοι, οι προσδοκίες αυτών των ιδιωτών εμπόρων για εθνική ένταξη και κοινωνική ή ηθική αναγνώριση συναντώνταν με τις προσδοκίες του έθνους-κράτους για ενότητα και ολοκλήρωση στο πεδίο του «ευεργετισμού».<sup>10</sup>

Στο πλαίσιο αυτό, τα πορτρέτα των δωρητών, όπως και των «κεφαλαιούχων» κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα<sup>11</sup> –κατηγορία όπου συμβαίνει να ανήκουν επίσης τα τρία παραδείγματα που εξετάζουμε–, εντάσσονταν πολύ συχνά σε ένα είδος φιλανθρωπικής αιογραφίας ή δοξαστικής αφήγησης: αυτή έτεινε, ή εξακολουθεί να τείνει, να τους αποκόβει από κάθε ιστορική πραγματικότητα (κοινωνία, νοοτροπία, οικονομία) και να τους συντηρεί

---

<sup>9</sup> Για συγκριτικές μελέτες «φιλανθρωπίας», «δωρεών», «ευεργεσίας» τόσο σε ευρωπαϊκά όσο και σε αμερικανικά παραδείγματα, βλ. Adam 2004.

<sup>10</sup> Χατζηγιάννου 2004, σ. 401-402.

<sup>11</sup> Για τους άκρως μεροληπτικούς σχολιασμούς που συνοδεύουν τις βιογραφίες των Ελλήνων κεφαλαιούχων του 1900-1940 ειδικά στο πεντάτομο *Μέγα Ελληνικόν Βιογραφικόν Λεξικόν*, το οποίο εκδόθηκε το 1959 από τους αδελφούς Βοβολίνη, βλ. Βαξεβάνογλου 1994, σ. 125-126.

σε ένα μυθολογικό εν πολλοίς πλαίσιο. Ακριβώς για τον λόγο αυτό, τα περιθώρια μιας κριτικής προσέγγισής τους είναι μεγάλα.

Όπως αναφέρει η Βάσω Θεοδώρου στη μεγάλη έρευνά της για τις δωρεές προς το ελληνικό κράτος στη νεότερη Ελλάδα, η γεωγραφία του κεφαλαίου δεν συμπίπτει πάντα με εκείνη των μεγάλων δωρεών. Με άλλα λόγια δηλαδή, η γενναιοδωρία δεν συσχετίζεται πάντα με τον πλούτο.<sup>12</sup> Ταυτόχρονα, η γενναιοδωρία αυτή δεν είναι πλήρως ανιδιοτελής – ακόμη και πέραν της αναμενόμενης ανάγκης των υποκειμένων για κατάκτηση και του συμβολικού πεδίου: μετά τη συγκρότηση του ελληνικού κράτους, η αναγνώριση των δωρεών, η οποία προηγουμένως συνέβαινε πιο φυσικά μέσα στο πλαίσιο του δικτύου κοινοτικής αλληλεγγύης, πήρε χαρακτήρα θεσμικό, εξασφαλίζοντας στους δωρητές τη *διάκριση* σε εθνικό επίπεδο. Επίσης, μαζί με την κοινωνική αυτή αναγνώριση, διακρίνεται και ο απόηχος του πατριωτικού εκείνου αισθήματος που σχεδόν επέβαλε στους Έλληνες του εξωτερικού να συνεισφέρουν στο εθνικό ταμείο.<sup>13</sup> Μάλιστα, όπως θα διαφανεί και στις περιπτώσεις που εξετάζονται στην παρούσα διατριβή, το αίσθημα αυτό και η χειρονομία τελικά της δωρεάς ενισχύεται από την απουσία απογόνων, πράγμα που αποτελεί βασικό κίνητρο για τις δωρεές των συλλογών στο ελληνικό έθνος, όπως συμβαίνει και σε όλες σχεδόν τις περιπτώσεις της «ευεργεσίας».<sup>14</sup>

Σε κάθε περίπτωση, οι δωρεές συλλογών, και ειδικά των συλλογών τέχνης, στο χρονικό διάστημα που μας ενδιαφέρει είναι ευάριθμες.<sup>15</sup> Δεν παύουν όμως να αποτελούν βασικό συστατικό του βιοτικού ύφους των δωρητών και της σχέσης τους με το έθνος-κράτος και τα κυρίαρχα εθνικά αφηγήματα, και να αποκαλύπτουν όψεις ενός πιο σύνθετου φαινομένου απ' όσο γενικευτικά παρουσιάζει το στερεότυπο της «εθνικής ευεργεσίας». Παράλληλα δε με την προσπάθεια εξορθολογισμού και αστικού εκσυγχρονισμού της ελληνικής οικονομίας

---

<sup>12</sup> Théodorou 1987, σ. 147, 327.

<sup>13</sup> Σκοπετέα 1983, σ. 55, σημ. 28.

<sup>14</sup> Η στερεότυπη ρήτρα στις διαθήκες των ελεύθερων είναι η εξής: «καθώς είμαι χωρίς προγόνους ή απογόνους, κληροδοτώ όλη μου την περιουσία στο έθνος» και συνήθως με την επιθυμία να ιδρύσουν ίδρυμα που θα φέρει το όνομά τους. Théodorou 1987, σ. 77 και 315-316.

<sup>15</sup> Αυτό προκύπτει από την έρευνά μας υπό το φως της μελέτης της Βάσως Θεοδώρου για τις δωρεές κατά το διάστημα 1870-1920. Σύμφωνα με τις ποσοτικοποιήσεις της, στο διάστημα 1870-1879 οι δωρεές που σημειώνονται είναι 128, κατά το 1880-1889 148 και κατά το 1890-1899 140, ενώ το 1900-1909 313 και το 1910-1919 421, δεν αφορούν όμως τον πολιτιστικό τομέα. Μάλιστα, σημειώνει ότι οι πολιτιστικές δωρεές αντιπροσωπεύουν το 2,53% του συνόλου που έχει καταγράψει. Βλ. Théodorou 1987, σ. 157. Σημειώνεται ότι σε ανάλογο πίνακα (αρ. 23), ο οποίος περιέχει τις δωρεές προς πολιτιστικές εταιρείες, συλλόγους κτλ., δεν συμπεριλαμβάνονται οι δωρεές και τα κληροδοτήματα προς την Εθνική Πινακοθήκη, τα οποία πιθανότατα δεν ήταν εύκολο να εντοπιστούν ως μικρές δωρεές, ελάχιστες ίσως μπροστά στο μέγεθος των υπόλοιπων δωρεών των «εθνικών ευεργετών». Théodorou 1987, σ. 225. Συμπεράσματα της ίδιας διατριβής παρουσιάστηκαν και στο Θεοδώρου 1987, σ. 119-154, το οποίο φάνηκε εξίσου χρήσιμο για την παρούσα εργασία, καθώς και το Θεοδώρου 1989, σ. 223-234.

και κοινωνίας από το 1870 και εξής, δεν είναι σκόπιμο να θεωρηθούν απλώς μια κοινωνική πρακτική ή μια πρακτική εγκατάστασης στη συλλογική μνήμη: αντίθετα, θεωρούμε ότι συνιστούν μια έκθεση, μια παρουσίαση ενός ατομικού και συλλογικού Εαυτού που αρθρώνει έναν συγκεκριμένο λόγο, περιλαμβάνοντας βέβαια σε αυτόν ενσώματα υλικά στοιχεία.

Δεδομένου ότι δεν υπάρχουν πολύ σαφείς διαχωριστικές γραμμές ανάμεσα στα «ιερά αντικείμενα» που εξετάζει η ανθρωπολογία και στα αντικείμενα αξίας που παράγονται για να προσφερθούν, μας επιτρέπεται, μεταξύ άλλων, μια σημαντική υπόθεση: αν οι πολιτιστικές δωρεές θεωρηθούν ως σύνολα πολύτιμων αγαθών που όχι μόνο προσφέρονται, αλλά ταυτόχρονα διαφυλάσσονται και διατηρούνται, αφού προσφέρονται στο έθνος-κράτος, έχουν κάθε πιθανότητα να είναι εκείνα που συγκεντρώνουν μέσα τους πολύ μεγάλη φαντασιακή εξουσία και συνεπώς και μεγαλύτερη συμβολική αξία,<sup>16</sup> η οποία αξίζει να διαφυλαχθεί και να συντηρηθεί. Η σημασία τους, έτσι, μέσα στο ευρύτερο κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο, είναι ιδιαίτερος βαρύνουσα, όταν μάλιστα επανασημασιοδοτείται και από τη σχέση των συλλεκτών και των δωρεών τους με το έθνος και την αντίληψη γι' αυτό.

---

<sup>16</sup> Godelier 2003 (1996), σ. 70-76. Βλ. και Weiner 1992.

## 2.2 Συλλογές/δωρεές, έθνος και ταυτότητες

Επειδή η διαδικασία συγκρότησης του έθνους είναι εγχείρημα που έχει εικονογραφικό και τοπογραφικό χαρακτήρα,<sup>17</sup> οι συλλογές –ειδικά αυτές που δωρίζονται– μπορούν να θεωρηθούν και αυτές, μεταξύ άλλων, ως εμβλήματα του, εικόνες και υλικά του ορόσημα. Όπως υποστηρίζει η Άρτεμις Λεοντή, «η Ελλάδα είναι τόπος πραγματικός, γεωγραφικά και πολιτικά προσδιορισμένος, ο οποίος προσφέρει τη δυνατότητα επιστροφής σε κάποιο αόριστο τρόπο ζωής που όλο και εξελίσσεται, αλλά είναι και κοινός τόπος της φαντασίας, όπου η επιστροφή ολοκληρώνεται στα βιβλία, στην παιδεία, στις τέχνες, στην ιστορία».<sup>18</sup> Στην περίπλοκη αυτή αλληλεπίδραση μεταξύ του τόπου της γνώσης και της γνώσης μας για έναν τόπο, ή στην περίπλοκη διασύνδεση του τόπου και του λόγου γι' αυτόν, οι συλλογές, ειδικά οι ιδιωτικές συλλογές που μέσω μιας δωρεάς ή ενός κληροδοτήματος μετατράπηκαν σε δημόσιες, αποκτούν μια θέση σημαντική: δεν αποτελούν μόνο ένα είδος εικαστικού χάρτη, που έρχεται να προστεθεί στους λογοτεχνικούς ή γεωγραφικούς, αλλά γίνονται και αναπαραστάσεις που μας επιτρέπουν να εξετάσουμε ξανά την ενδεχόμενη διασύνδεση μεταξύ του «ελληνικού (ή εγχώριου) ελληνισμού» και του «δυτικού ελληνισμού»<sup>19</sup> χωρίς τα απλουστευτικά σχήματα κυριαρχίας και αντίστασης ή γένεσης και απομίμησης. Δυνητικά οι δωρηθείσες συλλογές μάς επιτρέπουν να προσεγγίσουμε με διαφορετικό τρόπο τις προσωπικότητες των δημιουργών τους, αλλά και το συνολικό πλαίσιο, στο οποίο αυτές εντάχθηκαν, καθώς και να διαχωρίσουμε με έναν διαφορετικό τρόπο τα πρόσωπα μιας εποχής από τον λόγο γι' αυτά.

Ειδικά η ιδεολογία του «εγχώριου ελληνισμού», που σε πρώτη ανάγνωση μας ενδιαφέρει περισσότερο λόγω του γεγονότος ότι εξετάζουμε τις δωρεές και τις συλλογές τριών Ελλήνων, άρχισε να διαμορφώνεται κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα: επρόκειτο για την οικειοποίηση του «δυτικού ελληνισμού» από την ελληνική κοινωνία, δηλαδή για την οικειοποίηση της δυτικής φαντασίωσης για τον ελληνισμό,<sup>20</sup> και τη μετάπλάσή του σε μια νέα, συγκρητική και οιονεί θρησκευτική μορφή φαντασιακής κατασκευής του χρόνου και του τόπου, του παρελθόντος και του παρόντος, σε μια μορφή παραγωγής και αναπαραγωγής της εθνικής ταυτότητας. Αν στα τέλη του 19ου αιώνα κυριαρχεί το πνεύμα μιας εθνικής σύνθεσης, όπου η κλασική Ελλάδα και το χριστιανικό παρελθόν έχουν συμφιλιωθεί, οι εικαστικές συλλογές και οι δωρεές τους τι αποτυπώνουν; Την ίδια ελληνοχριστιανική

---

<sup>17</sup> Λεοντή 1998.

<sup>18</sup> Στο ίδιο, σ. 11.

<sup>19</sup> Στο ίδιο.

<sup>20</sup> Στο ίδιο.

σύνθεση και καθιέρωση ενός λόγου περί άρρηκτης πολιτισμικής συνέχειας από την κλασική αρχαιότητα ως το παρόν, η οποία είχε εδραιωθεί ως ιδεολογία μέχρι τα 1930; Ή ένα άλλο, ενδεχομένως νέο, αμάλγαμα ταυτοτήτων, που αποτελεί παραλλαγή των κυρίαρχων μοντέλων της εθνικής ιστοριογραφίας;

Σε σχέση με την εθνικιστική οπτική και την εφαρμογή της στο ελληνικό περιβάλλον, οι απόψεις και τα σχήματα που έχουν προταθεί είναι πολλά:<sup>21</sup> προσπερνώντας τις διαφορετικές θεωρητικές προσεγγίσεις του εθνικισμού,<sup>22</sup> καθώς δεν είναι ο πυρήνας της παρούσας μελέτης, το έθνος σε κάθε περίπτωση δεν συγκροτείται εκ του μηδενός, αλλά υπάρχει σε ένα ορισμένο πάντα πολιτισμικό πλαίσιο, το οποίο διασφαλίζει μια αναγκαία διασύνδεση παρελθόντος-παρόντος. Και μολονότι όλα τα ερωτήματα που τίθενται γύρω από τις ευρύτερες ιστορικές και κοινωνικές προϋποθέσεις για την εμφάνιση της νεωτερικής οργανωτικής και εξουσιαστικής λογικής που εκφράζεται με το εθνικό κράτος δεν θεωρούνται ως λυμένα σε όλες τους τις λεπτομέρειες, δεν προκαλούν πια σοβαρές αντιπαραθέσεις. Οι λειτουργικές, οικονομικές, οργανωτικές και τεχνολογικές προϋποθέσεις της εμφάνισης του εθνισμού ως οικουμενικού φαινομένου είναι στις γενικές τους γραμμές σαφείς.<sup>23</sup>

Το έθνος είναι μια οντότητα που γεννά η νεωτερικότητα και η οποία στηρίζεται σε αναπαραστάσεις της πραγματικότητας και σε ανασυστάσεις του παρελθόντος με συγκεκριμένο αξιακό προσανατολισμό. Υπ' αυτή την έννοια, η ιδεολογία που στηρίζει το έθνος, όπως σημειώνει ο Παντελής Λέκκας, οφείλει να δημιουργεί τις αναγκαίες παραστάσεις που το νομιμοποιούν.<sup>24</sup> Η Εθνική Ιδέα, η επιδίωξη δηλαδή για την απόλυτη ταύτιση πολιτισμικής και πολιτικής κοινότητας, απαιτεί τις δικές της εκλογικεύσεις, τις δικές της νοηματικές κατασκευές, τους δικούς της μύθους.

Η ίδια, άλλωστε, η χρήση του όρου «έθνος», έχοντας μια ισχυρή νοηματοδότηση, προσδίδει αυτόματα ενιαία υπόσταση σε ένα σύνολο ανθρώπων. Η εθνική ιδέα συνίσταται στο γεγονός ότι το έθνος συν-απαρτίζεται από όλα τα ζωντανά μέλη του, στα οποία αποτυπώνεται μια «φυσική» πολιτιστική σήμανση τού υπό νοητική κατασκευή πολιτικού Όλου. Για πρώτη ίσως μάλιστα φορά στην ανθρώπινη ιστορία, το αόριστο σύνολο των εικόνων και των άλογων βεβαιιοτήτων ή αποριών στις οποίες αναφέρονται τα μέλη οποιασδήποτε ομάδας για να παγιώσουν την προσωπική ταυτότητά τους, θα αναχθούν σε

---

<sup>21</sup> Χαρακτηριστικό παράδειγμα διαμετρικά αντίθετης προσέγγισης συναντάμε ανάμεσα στο Διαμαντής 2013, και το Χαμηλάκης 2012 (2007).

<sup>22</sup> Για μια χρήσιμη επιτομή και περιεκτική επισκόπηση σχετικών απόψεων και θεωριών βλ. Smith 1986, 1998, καθώς και 2005 (2001). Lawrence 2005, σ. 158-218. Θεοδωρίδης 2004.

<sup>23</sup> Τσουκαλάς 1999, σ. 62-63. Για την τεράστια διεθνή βιβλιογραφία γύρω από τα σχετικά ζητήματα βλ. τα πλέον ενδεικτικά Δεμερτζής 1996. Λέκκας 1992.

<sup>24</sup> Λέκκας 2001, σ. 19.



αμετακίνητα πολιτικά και πολιτιστικά στερεότυπα, τα οποία και οφείλουν να σφραγίζουν ανεξίτηλα τις υποτιθέμενες πολιτικές νοοτροπίες και συμπεριφορές όλων των μελών της ευρύτερης εθνικής ομάδας.<sup>25</sup> Υπ' αυτή την έννοια, το έθνος-κράτος υπήρξε ο κατεξοχήν θεσμός που κατόρθωσε να επιβάλλει και να εγκυβερνά ακατάπαυστα τη φαντασίωση της «κοινής ταυτότητας», του συλλογικού συμφέροντος και της κοινής μοίρας, και μάλιστα μέσα από κατηγορίες σκέψης που φορτίζουν την ταυτότητα αυτή με ένα ανεπίληπτο αξιακό και πολιτικό περιεχόμενο.<sup>26</sup>

Το πολιτικό δε και οικονομικό πρίσμα μέσα από το οποίο ειδώθηκαν τα έθνη στο πλαίσιο της νεωτερικότητας έδωσε μετά το 1980, τη θέση του σε μια πολιτισμική προσέγγιση, δίνοντας έμφαση είτε σε φαντασιακές κοινότητες (Anderson)<sup>27</sup> είτε σε επινοήσεις παραδόσεων (Hobsbawm)<sup>28</sup> ή σε συγγενικούς δεσμούς και αισθήματα σε βάθος χρόνου (Smith).<sup>29</sup> Βέβαια, αν το ενδιαφέρον για την ταυτότητα θεωρείται μέρος μιας ευρύτερης εκδοχής του σύγχρονου ατομικισμού που έχει ξεκινήσει να συζητείται από τη δεκαετία του 1960 και εξής, και αντανάκλα το άγχος και την αποξένωση ενός κόσμου αυξανόμενα κατακερματισμένου, ίσως δεν είναι σκόπιμο να απεμπολήσουμε την έννοια και της εθνικής συνείδησης που σχεδόν αντικαθίσταται από εκείνην της ταυτότητας.<sup>30</sup> Σε κάθε περίπτωση, σε επιμέρους όψεις και εκδοχές της πολιτισμικής αυτής προσέγγισης ενυπάρχει η έννοια του εθνικισμού ως κοινωνικής φαντασίωσης. Ειδικά ο Στάθης Γουργουρής εξετάζει τη θέσμιση του ελληνικού έθνους όχι μέσα από το έργο μιας δεδομένης άρχουσας τάξης ή ιδεολογίας – μιας δράσης στο επίπεδο του κρατικού μηχανισμού–, αλλά μέσα από τη φαντασιακή θέσμιση μιας κοινωνίας, στην οποία, σημειώνει, ενεχόμαστε όλοι.<sup>31</sup> Το κοινωνικό αυτό φαντασιακό, το οποίο συνδεόμενο με την έννοια του ονείρου αποκτά έναν πιο emphatic ψυχαναλυτικό χαρακτήρα, μελετάται ως λειτουργική δύναμη του έθνους, ως «το στοιχείο που προσκολλάται σε εκείνες τις αόρατες και απροσδιόριστες δυνάμεις που κάνουν την ίδια την ιστορία *αισθητή* (αλλά σε καμία περίπτωση κατανοήσιμη): δυνάμεις που μας δίνουν τη δυνατότητα να «εντοπίζουμε» την ιστορία, έστω και φευγαλέα, χωρίς ποτέ να μπορούμε να της δώσουμε μια αυστηρά προσδιορισμένη ταυτότητα».<sup>32</sup>

---

<sup>25</sup> Αυτό ισχυρίζεται ο Τσουκαλάς 1999, σ. 252-253. Δημητρίου 2006.

<sup>26</sup> Τσουκαλάς 1999, σ. 446-447. Για μια συνοπτική παρουσίαση της έννοιας της εθνικής ταυτότητας στην Ελλάδα, βλ. Δημητρίου 2006, πρόλογος.

<sup>27</sup> Anderson 1997 (1983). Για μια ψύχραιμη αποτίμηση της συμβολής του και της κριτικής που του ασκήθηκε, βλ. Clark 2006.

<sup>28</sup> Hobsbawm και Ranger 1992.

<sup>29</sup> Smith 1986. Smith 1998, καθώς και Smith 2005 (2001).

<sup>30</sup> Smith 2005 (2001), σ. 17. Επίσης, Kemilainen 1964, Bhabba 1990, κεφ. 16 κ.ά.

<sup>31</sup> Γουργουρής 2007, σ. 55-61.

<sup>32</sup> Γουργουρής 2007, σ. 21.

Το ίδιο το έθνος, σημειώνει ο Γουργουρής, «είναι μια οντότητα που, όπως πολύ καλά κατάλαβε ο Hobsbawm, διαφεύγει οιασδήποτε ταξινόμησης και, τελικά, βρίσκεται πέραν της λογικής που στηρίζεται στο δίπολο υποκείμενο/αντικείμενο. Αυτό που είναι το έθνος θα βρίσκεται πάντοτε ένα βήμα μπροστά από την έρευνά μας ως προς αυτό που πράγματι είναι. Από την άποψή μας, η έρευνα του έθνους δεν μπορεί παρά να εγκαταλείψει κάθε φιλοδοξία σχετικά με τον προσδιορισμό της ταυτότητάς του, πράγμα που σημαίνει ότι η γραφή για το έθνος δεν μπορεί παρά να είναι τόσο ιστορική και θεωρητική όσο είναι εμπειρική και σοφιστική».<sup>33</sup> Η συνθήκη της ταυτότητας, μετωνυμική στον πυρήνα της, αλλά και στο σύνολό της, μας εμπλέκει σε μια κατάσταση υποκαταστάσεων, όπου το Εγώ συγχωνεύεται στο Εμείς και αντίστροφα, όπου ο εαυτός μας αναγνωρίζεται ως εθνικό υποκείμενο, όχι επειδή κάποια ηγεμονική δομή προσφέρει ένα διαβατήριο ή μια ταυτότητα, αλλά επειδή πιστεύουμε ότι είμαστε μάρτυρες της μυστηριακής τελετουργίας που ονομάζεται «εθνική κοινότητα», στο μέτρο δηλαδή που συμμετέχουμε (φανταζόμαστε, κατασκευάζουμε, ονειρευόμαστε) στη φαντασίωση του να ανήκουμε σε μια εθνική κοινότητα.<sup>34</sup>

Ταυτόχρονα, τα καλλιτεχνικά έργα, μαζί με τους μύθους που συνοδεύουν την πολιτιστική δημιουργία, είναι ο κατεξοχήν χώρος όπου πραγματώνεται ένα άλλο είδος «φαντασίωσης». Συνιστούν δε ένα πολύ ιδιαίτερο τεκμήριο ιστορίας, που κατασκευάζει τόσο μία ή περισσότερες κοινότητες, όσο και ξεχωριστά τα μέλη αυτής της κοινότητας. Σε διαφορετικούς βαθμούς μάλιστα, ανάλογα με την τέχνη, το είδος και το ύφος, «το έργο τέχνης ουδέποτε είναι μόνο *cosa mentale*», όπως υποστηρίζει ο Pierre Bourdieu, «αυτό δηλαδή το είδος λόγου που προορίζεται μόνο για να διαβαστεί, να αποκωδικοποιηθεί, να ερμηνευτεί, στο οποίο το μετατρέπει η διανοητικιστική θεώρηση, αλλά [...] όταν δεν είναι προϊόν απλής μιμήσεως, είδος συμβολικής γυμναστικής, περιέχει επίσης κάτι άφατο, όχι λόγω πλεονάσματος, όπως θα ήθελαν οι ιερούργοι, αλλά λόγω έλλειψης, κάτι που μεταδίδεται, αν μπορούμε να το πούμε έτσι, από σώμα σε σώμα, όπως ο ρυθμός της μουσικής ή η γεύση των χρωμάτων, δηλαδή εντεύθεν των λέξεων και των εννοιών».<sup>35</sup>

Στο πλαίσιο αυτό, η υλικότητα των συλλογών, αλλά κυρίως η πραγματικότητα των δωρεών τους προϋποθέτουν τόσο μια φαντασιακή, νοερή κοινότητα, όσο και ένα έθνος, το οποίο υποστασιοποιείται ωστόσο από τον καθέναν ξεχωριστά κι όχι από συνεκτικές εθνικιστικές ιδεολογίες ή θεωρίες. Με ανάλογο τρόπο, παλαιότερα αντιθετικά ζεύγη όπως ταυτότητα-διαφορετικότητα, εγώ-άλλος, άτομο-κοινωνία, συμφιλώνονται και στην περίπτωση αυτή, η λογοτεχνία πρωτευόντως, αλλά και η τέχνη ευρύτερα, έχουν

---

<sup>33</sup> Γουργουρής 2007, σ. 26.

<sup>34</sup> Γουργουρής 2007, σ. 57-58.

<sup>35</sup> Bourdieu 2002 (1999), σ. 122.

αντιμετωπιστεί ως δραστηριότητες που διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στον προσδιορισμό των σχέσεων μεταξύ ατόμου και κοινωνίας.<sup>36</sup>

Στην Ελλάδα, σε όλο τον 19ο αιώνα, τα ιδεολογικά ρεύματα και οι πολιτισμικές τάσεις της κοινωνίας συνθέτουν ένα μεγάλο μωσαϊκό.<sup>37</sup> Ήδη κατά την περίοδο μετά την Ελληνική Επανάσταση, η φύση και η προοπτική του νέου ελληνικού κράτους και κυρίως το ζήτημα της διαμόρφωσης μιας εθνικής συνείδησης που εντάσσει στον πυρήνα της την ιστορική πορεία του ελληνισμού συνολικά, από την αρχαία και τη μεσαιωνική ως τη νεότερη εποχή, τέθηκε ως ένα σημαντικό θέμα. Ειδικά στα τέλη του 19ου αιώνα και τις αρχές του 20ού, η συλλογική αναζήτηση για τη φαντασιακή ασφάλεια της παραδοσιακής κοινωνίας εξαιτίας των πολλαπλών ανακατατάξεων και της διάβρωσης ή και κατάλυσης της παραδοσιακής τάξης πραγμάτων απαιτούσε ενδυνάμωση της αίσθησης του ανήκειν σε νέα συλλογικά σχήματα, που θα αναιρούσαν (ακριβώς χάρη στο παρελθοντικό τους περιεχόμενο) την ασάφεια και την αβεβαιότητα της κοινωνικής αλλαγής.<sup>38</sup> Ταυτόχρονα η ίδια αυτή αναζήτηση πραγματοποιούνταν παράλληλα με τα εκσυγχρονιστικά οράματα του παρόντος και του μέλλοντος. Αν λοιπόν απαιτούνταν η οικοδόμηση νέων, αλλά και παλαιοφανών ταυτοτήτων που θα υπερέβαιναν την ασυνέχεια του χρόνου, οι δωρεές καλλιτεχνικών έργων και συλλογών που αναφέρονται κατά κανόνα στο (καλλιτεχνικό και πολιτισμικό) παρελθόν μετατρέπονται σε ένα ιδιαιτέρως χρήσιμο πεδίο μελέτης.

Οι δωρεές προς το έθνος-κράτος<sup>39</sup> αναδεικνύουν την πρόθεση των δωρητών να συνδέσουν τις συλλογές τους με την οικοδόμηση δημόσιων αφηγημάτων, τα οποία υπερβαίνουν το μεμονωμένο άτομο και αφορούν υπαρκτά ή επίδοξα συλλογικά μορφώματα που περιστρέφονται γύρω από διάφορες κοσμικές αφαιρέσεις (έθνη, τάξεις, κοινωνίες κτλ.). Αυτές είναι, μεταξύ άλλων, που διασφαλίζουν τελικά τους βασικούς παρελθοντικούς ιστούς της κοινωνικής συνοχής στις συνθήκες της απρόσωπης και αποστασιοποιημένης επικοινωνίας στη νεωτερικότητα. Όταν, μάλιστα, η δωρεά της συλλογής συνοδευόταν και από το όραμα ή την πρόβλεψη δημιουργίας μουσείου, οι συλλέκτες μετατρέπονται σχεδόν αυτόματα σε κοινωνούς της (ευρωπαϊκής) *mentalité* και πεποίθησης ότι η έκθεση οργανωμένου υλικού, αφενός δημιουργεί γνώση, αφετέρου ανασυγκροτεί κοινωνικές

---

<sup>36</sup> Holquist 2014 (1990). Βλ. και Τζιόβας 2007, σ. 24-25. Αναφορικά με τη συγγενή έννοια της διαλογικότητας που έχει αναλύσει ο ρώσος φιλόσοφος Μιχαήλ Μπαχτίν. Βλ. και Bakhtin 2004.

<sup>37</sup> Κιτρομηλίδης 1984, σ. 23.

<sup>38</sup> Κιτρομηλίδης 1984, σ. 36-37. Το ίδιο ονομάζει ο Δημήτρης Τζιόβας «παραμυθητικό αντισήκωμα» στη φθορά του γνωστού, του δεδομένου και του ασφαλούς. Τζιόβας 2006, σ. 15.

<sup>39</sup> Η επιδίωξη να συνταυτιστεί το ελληνικό κράτος με το ελληνικό έθνος μέσω της συγχώνευσης όλων των πληθυσμών που θεωρούνταν ελληνικοί στα όρια του ελληνικού κράτους ήταν και η βασική επιδίωξη του γενικού προγράμματος της Μεγάλης Ιδέας. Κιτρομηλίδης 1984, σ. 33. Βλ. και Σκοπετέα 1988.

σχέσεις.<sup>40</sup> Εδώ πρέπει να σημειωθεί ότι το μουσείο, στο πλαίσιο της παρούσας διατριβής, δεν θα αντιμετωπιστεί τόσο ως ένα μνημειακό οικοδόμημα του 19ου αιώνα, του οποίου η βασική αποστολή είναι να συλλέγει και να συντηρεί έργα τέχνης –τεκμήρια μιας κληρονομιάς που θεωρείται άξια να κληροδοτηθεί στο μέλλον–, αλλά ως θεσμός που αποτυπώνει και δευτερεύουσες φιλοδοξίες, όπως είναι η προσδοκία ασφαλέστερης διατήρησης της συλλογής ως ενιαίου συνόλου, ο εγκυκλοπαιδισμός ή το μέλημα της ιστορικής αναδρομής με συγκεκριμένους τρόπους σε επιλεγμένες όψεις και περιοχές του παρελθόντος. Σε μια εποχή όπου η τέχνη αποτελούσε συστατικό της εθνικής ταυτότητας και ενσωμάτωνε τον πατριωτικό οίστρο, το μουσείο ήταν χώρος παρατήρησης και θέαμα,<sup>41</sup> κυρίως όμως τόπος διακρίβωσης των αληθειών του έθνους. Το μουσείο, όμως, όπως και πολλές ακόμη αφηγήσεις χώρου, κατά τον de Certeau, μπορεί να θεωρηθεί ένας πολύπλοκος χάρτης, ένας τόπος προς περιήγηση, όπου το γεωγραφικό και το χρονολογικό ταξίδι, ο χώρος, ο χρόνος και η ταυτότητα συγχωνεύονται.<sup>42</sup>

Έτσι, η δωρεά των καλλιτεχνικών συλλογών μάς εισάγει στον υλικό κόσμο με όρους διάκρισης και ταξινόμησης, όπως αυτός διαμορφώνεται στα τέλη του 19ου αιώνα και στις αρχές του 20ού στο σχετικά νεοσύστατο ελληνικό κράτος. Και είναι γεγονός ότι η *υλικότητα* μιας συλλογής είναι το εξαιρετικό εκείνο όχημα κατασκευής ενός κοινού τόπου από το εθνικό φαντασιακό, ατομικό ή συλλογικό. Όσο δε κι αν μοιάζει απρόσωπη η σχέση της δωρεάς προς το έθνος-κράτος, τα προσωπικά στοιχεία της, όπως θα δούμε, διατηρούνται, και μάλιστα με αρκετούς διαφορετικούς τρόπους. Τελικά, οι όροι διάκρισης και ταξινόμησης που εισάγουν πρέπει να εξεταστούν συγκριτικά προς τις υπόλοιπες δωρεές τους και τη συνολική δράση των δωρητών τους, αλλά και σε σχέση με το υπόλοιπο θεσμικό ή εξωθεσμικό περιβάλλον, στο οποίο οι δωρητές ζουν και εντάσσονται.

Στο πλαίσιο όμως της συγχώνευσης χώρου, χρόνου και ταυτότητας, την οποία δεν προσδιορίζει μόνο το μουσείο, αλλά και η συλλογή ως σύνολο και δραστηριότητα, τι σημαίνει για το υποκείμενο η συγκρότηση μιας ταυτότητας, της ελληνικής εν προκειμένω; Ήδη από τις νομοθετικές διατυπώσεις και τις νομικές αναλύσεις ως το 1844 οι ορισμοί της ελληνικής ιθαγένειας κατά την περίοδο της Επανάστασης περιλάμβαναν δοκιμαστικά και προσωρινά όλα τα πιθανά κριτήρια της «ελληνικότητας», όπως το θρήσκευμα, την αυτοχθονία, τη μόνιμη κατοικία στην ελληνική επικράτεια, την εθνική καταγωγή, τη γλώσσα.<sup>43</sup> Και στη συνέχεια, ο ορισμός της ελληνικής ταυτότητας παρουσιάζει αξιοσημείωτες

---

<sup>40</sup> Pearce 2003 (1995), σ. 139.

<sup>41</sup> Χαμηλάκης 2012 (2007), σ. 43-44.

<sup>42</sup> De Certeau 2010, σ. 289-305.

<sup>43</sup> Βόγλη 2008, σ. 28.

παραλλαγές μέσα στον χρόνο. Ακόμη και οι πολιτικές ανάγκες, που αναπόφευκτα καθορίζουν το περιεχόμενο και τα κριτήρια της ιθαγένειας, μπορεί με τη σειρά τους εξίσου να επηρεάζονται ή και να προσδιορίζονται ακόμη από τις θεωρίες και τους μύθους της εθνικής ιδεολογίας, που συνήθως παρουσιάζουν τα έθνη ως απολιθώματα στον χρόνο ή έστω ως εξελισσόμενες ανθρώπινες κοινότητες με σταθερά και αμετάβλητα σημεία αναφοράς τα δεδομένα συλλογικά γνωρίσματα της ταυτότητάς τους και τις υποτιθέμενες κοινές επιδιώξεις τους.

Σε κάθε περίπτωση, η συλλογική, και ατομική ταυτόχρονα, εθνική ταυτότητα που συγκροτεί ειδικά η εθνικιστική ιδεολογία είναι μια υπέρτερη ταυτότητα που ενορχηστρώνει, ενσωματώνει, οργανώνει, ανασυνθέτει, διευθετεί και τελικά ιεραρχεί όλες τις άλλες κοινωνικές και ατομικές ταυτίσεις.<sup>44</sup> Σύμφωνα με αυτή, πριν από σοσιαλιστής, δεξιός, πατέρας ή γιος, διανοούμενος ή επαγγελματίας, είναι –αισθάνεται– κανείς Έλληνας, Γάλλος κτλ. Είναι αυτή λοιπόν η κυρίαρχη ταυτότητα των παραδειγμάτων μας; Αναγνωρίζουν οι δωρητές-συλλέκτες τον εαυτό τους ως εθνικά υποκείμενα; Ή ακόμη, τους αναγνωρίζουμε άλλοι, ή εμείς μέσα από την ειδική οπτική της παρούσας εργασίας, ως εθνικά υποκείμενα; Η απάντηση δεν είναι κοινή για τις περιπτώσεις του Αβέρωφ, του Σούτσου και του Μπενάκη. Στις δωρεές και τις συλλογές τους, με την εξαίρεση του Μπενάκη, δεν εκφράζεται καμία «απαίτηση “ελληνικότητας”», η υποδοχή τους όμως, όπως και το συνολικό ιδεολογικό κλίμα της εποχής που μας απασχολεί, μας αναγκάζει να εξετάσουμε μια ανάλογη ποικιλία κριτηρίων. Η ποικιλία αυτή φωτίζεται ουσιαστικά από τις υπόλοιπες ρυθμίσεις, όρους ή προβλέψεις των δωρητών, αλλά και φωτίζει το πλήθος των εκδοχών της «ελληνικότητας» που εκπροσωπούν οι δωρητές (λόγω της ελληνικής καταγωγής τους και πολιτικής ταυτότητας).

Η διάκριση δε που έχει προταθεί από τον Smith, μεταξύ εθνοκεντρικού και πολυκεντρικού εθνικισμού, θα αποδειχθεί χρήσιμη στη μελέτη των διαφοροποιήσεων που αναδεικνύονται μέσα από τα τρία παραδείγματα που θα εξετάσουμε. Στην περίπτωση του εθνοκεντρικού εθνικισμού, το έθνος λειτουργεί ως προεξάρχουσα κοινωνική ταυτότητα και είναι αυτή που ιεραρχεί και όλες τις υπόλοιπες. Στην περίπτωση του πολυκεντρικού εθνικισμού, το έθνος συλλαμβάνεται ως μία από τις πολλές ταυτότητες που συγκροτούν τα υποκείμενα στο πλαίσιο της κοινωνικής αλληλεπίδρασης, ή μπορεί μάλιστα να έρχεται σε σύγκρουση μαζί τους.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> Δεμερτζής 1994, σ. 81-82.

<sup>45</sup> Smith 1971, σ. 158-159. Δεμερτζής 1994, σ. 100.

Σχετικώς, χρήσιμη είναι η διαπίστωση του Δημήτρη Τζιόβα ότι η μελέτη της Ελλάδας ως πολιτισμικού φαινομένου (κυρίως από ξένους μελετητές) στηρίχθηκε στο σχήμα των δυαδικών αντιθέσεων, λαμβάνοντας τη μορφή ποικίλων σχημάτων: απολλώνιου-διονυσιακού, ελληνικού-ρωμείου, αρχαιοελληνικού-νεοελληνικού, αληθινού-εθνικού, διασπορικού-ελλαδικού ή εκσυγχρονιστικού-οπισθοδρομικού.<sup>46</sup> Ανάλογα, οι έννοιες της «Ανατολής» και της «Δύσης» κατέληξαν να έχουν αποκτήσει μια έντονη θρησκευτική, μεταξύ άλλων, διάσταση και από γεωγραφικές κατηγορίες να έχουν υποστασιοποιηθεί σε σχεδόν μεταφυσικές κατηγορίες.<sup>47</sup> Οι αναθεωρήσεις που πραγματοποιούνται από μελετητές στο ιστοριογραφικό επίπεδο και ως προς το θέμα αυτό<sup>48</sup> είναι χρήσιμες και στην περίπτωσή μας, καθώς διανοίγουν σημαντικά τον ορίζοντα της πρόσληψης των πολιτισμικών, αλλά και των καλλιτεχνικών φαινομένων, αναδεικνύοντας τις αντιφάσεις, τις αμφισημίες, καθώς και τη συνθετότητα των ίδιων φαινομένων.

Ανάλογα ήταν τα ερωτήματα που έθετε η Έλλη Σκοπετέα αναφορικά με τις κυρίαρχες ιδεολογίες του 19ου αιώνα: «πόσο “κυρίαρχη” είναι μια ιδεολογία που για να γίνει ακουστή πρέπει να διαπεράσει ένα φράγμα θορύβων, συχνά το πρώτο που αντικρύζει κανείς πλησιάζοντας την Ελλάδα του 19ου αιώνα; Ή αντίστροφα, ως ποιο βαθμό οι θόρυβοι αυτοί, που ούτε ακριβώς ανατρέπουν, αλλά ούτε και ενισχύουν την “αναγκαία” εθνικιστική λογική, μπορούν να θεωρηθούν, αντί για παράσιτα της εθνικής ιδεολογίας, συστατικά της στοιχία;».<sup>49</sup>

Ακολουθώντας τη μετα-αποικιοκρατική συλλογιστική του Hommi Bhabba, ο οποίος προβάλλει τις έννοιες της υβριδικότητας, της αμφιθυμίας και των διάκενων για να υπερβεί την παραδοσιακή πόλωση Ανατολής και Δύσης, Ομοίου και Ετέρου, θα μπορούσε κανείς να προτείνει, όπως κάνει ο Τζιόβας, ένα άλλο είδος στρατηγικής για την υπέρβαση του αξιολογικού δυισμού,<sup>50</sup> που ήδη έχει εφαρμοστεί και από Έλληνες μελετητές: να διερευνηθεί περισσότερο η υβριδικότητα του ελληνικού φαινομένου παρά η δυαδικότητά του, η αμφισημία του παρά η μονοσημία του, όσο κι αν ελλοχεύει κι εκεί ο κίνδυνος των στερεοτύπων μαζί με την υπόσχεση μιας εναλλακτικής προσέγγισης.

Στο πλαίσιο αυτό, οι δωρεές των τριών παραδειγμάτων μας προς το ελληνικό κράτος στη σχετικά πρώιμη περίοδο της ίδρυσής του δεν ανακινούν μόνο θέματα που άπτονται του εθνικισμού. Ανακινούν κυρίως θέματα που άπτονται μιας προσωπικής κάθε φορά

---

<sup>46</sup> Τζιόβας 1994, σ. 339-369.

<sup>47</sup> Ματάλας 2002, σ. 8-9, 138-139.

<sup>48</sup> Ενδεικτική για την ελληνική πραγματικότητα είναι η μελέτη του Εξερτζόγλου 2015.

<sup>49</sup> Σκοπετέα 1988, σ. 16.

<sup>50</sup> Τζιόβας 1994, σ. 357. Βλ. επίσης Tsoukalas 1999, σ. 7-14.

κατασκευής του εαυτού μέσω (και) της τέχνης, η οποία αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στα ατομικά και συλλογικά κυρίαρχα αιτήματα και προτάγματα. Ανάλογο είναι το θέμα του habitus όπως το θέτει ο Pierre Bourdieu: ως «δομούσα δομή», αλλά και ως «δομημένη δομή», θα οριοθετήσει όλες τις καταστάσεις/συνθήκες «μέσα στο σύστημα των συνθηκών που είναι επίσης σύστημα διαφορών, διαφορικών θέσεων, δηλαδή ορίζεται από όλα όσα τη διακρίνουν από όλα όσα δεν είναι και ιδίως από όλα εκείνα στα οποία αντιτίθεται: η κοινωνική ταυτότητα ορίζεται και καταδηλώνεται μέσα στη διαφορά».<sup>51</sup>

Οι διαφορετικές, και κάποτε μη αναμενόμενες, δωρεές του Αβέρωφ, του Σούτσου και του Μπενάκη, αποκαλύπτουν πολλά σε σχέση με τις όψεις της κοινωνικής ζωής με τις οποίες συνδέονται ή εκείνες προς τις οποίες αντιτίθενται: επιβεβαιώνουν τις ταυτότητες και τη συνέχειά τους μέσα στον χρόνο, αλλά επιβεβαιώνουν και τη συνύπαρξη των διαφορών ταυτότητας ανάμεσα στα άτομα και ανάμεσα στις ομάδες που συνθέτουν μια κοινωνία. Αυτές τις διαφορές είναι σκόπιμο να εξετάσουμε μέσα και από τις καλλιτεχνικές δωρεές.

Στο σημείο αυτό είναι χρήσιμη μια αναφορά στη θεωρία και ιστορία του συλλεκτισμού, καθώς τα αντικείμενα της σχετικής δραστηριότητας των συλλεκτών-δωρητών γίνονται, στο πλαίσιο της μελέτης μας, τα υλικά ορόσημα της δωρεάς τους. Η αναφορά αυτή θα αναδείξει όψεις της συλλεκτικής δραστηριότητας των τριών περιπτώσεων που εξετάζουμε, του Γεωργίου Αβέρωφ, του Αλεξάνδρου Σούτσου και του Αντώνη Μπενάκη.

---

<sup>51</sup> Bourdieu 2002 (1999), σ. 217.

### 2.3 Ο συλλεκτισμός στη Δύση: στοιχεία θεωρίας

Το συλλέγειν είναι θεμελιώδης λειτουργία του ανθρώπου, με την ίδια έννοια που η συγκέντρωση τροφών είναι χαρακτηριστικό όλων των ζώων. Ωστόσο, με εξαίρεση ορισμένα είδη πουλιών, η συστηματική συγκέντρωση αντικειμένων που δεν καλύπτουν σωματικές αλλά πνευματικές ανάγκες περιορίζεται σε ορισμένους μόνο ανθρώπινους πολιτισμούς και στις αντίστοιχες κοινωνίες.<sup>52</sup>

Πώς διακρίνεται μια συλλογή από τα υπόλοιπα παράγωγα της ανθρώπινης λειτουργίας; Ποια είναι τα χαρακτηριστικά της και σε ποιους ανθρώπινους πολιτισμούς παρατηρείται; Ήδη στο παραπάνω παράθεμα αναφέρεται το σημαντικότερο χαρακτηριστικό: η συσσώρευση (υλικών πραγμάτων, ιδεών, έμβιων όντων ή εμπειριών) αντιπαρατίθεται στη συστηματική συγκέντρωση αντικειμένων. Η συσσώρευση αντιπαρατίθεται στη συστηματικότητα. Αν ως συλλεκτική δραστηριότητα ορίζεται η επιλεκτική, ενεργητική και διαρκής απόκτηση, κατοχή και διάθεση μιας ομάδας διαφορετικών και αλληλοσυνδεόμενων αντικειμένων που αντλούν το ιδιαίτερο νόημά τους από την οντότητα που η ομάδα αυτή θεωρείται ότι έχει,<sup>53</sup> στο πεδίο των έργων τέχνης βρισκόμαστε εξ ορισμού στο πεδίο του συλλεκτισμού, αφού ήδη τα αντικείμενα αυτά έχουν διακριθεί μέσα από το σύνολο των αντικειμένων που μας περιβάλλουν.

Μετά την κεφαλαιώδους σημασίας δημοσίευση των άρθρων του Walter Benjamin το 1970 σχετικά με το θέμα της συσσώρευσης και συμπαράθεσης αντικειμένων,<sup>54</sup> που συνοδεύεται από το εισαγωγικό κείμενο της Hannah Arendt,<sup>55</sup> πολλές μελέτες ακόμη έριξαν φως στο θέμα του συλλεκτισμού, δίνοντας τη δυνατότητα πληρέστερης κατανόησης του φαινομένου. Είτε μέσα από την οπτική γωνία του μουσείου –του θεσμού που σχετίζεται

---

<sup>52</sup> Cannon-Brookes 1992, σ. 115. Παρατίθεται και στο Hooper-Greenhill 2006, σ. 16.

<sup>53</sup> Belk 1990, σ. 1-38, και Pearce 2002 (1992), σ. 78. Ο ορισμός του Belk συμπλήρωσε πολλούς άλλους προηγούμενους, οι οποίοι είχαν συνεισφέρει την κρίσιμη έννοια της σειράς ή κατηγορίας και της αντιπροσωπευτικότητας, την εσωτερική σχέση με τα υπόλοιπα αντικείμενα του συνόλου (W. Durost), την υποκειμενικότητα του συλλέκτη (J. Alsop), την παρόρμηση και τη συστηματικότητα (N. Aristides), τον μη ωφελμιστικό χαρακτήρα των αντικειμένων (J. Baudrillard, K. Pomian). Αναλυτικότερα βλ. Pearce 2002, σ. 76-79, και 2003 (1995), σ. 20-22, Baudrillard 1994, σ. 22, Pomian 1996 (1994), σ. 160-162 κ.ά. Ειδικά ο τελευταίος έχει διαφοροποιήσει τον ορισμό της συλλογής θεωρώντας ότι τα αντικείμενα των συλλογών βρίσκονται προσωρινά ή μόνιμα εκτός του κύκλου των οικονομικών δραστηριοτήτων και εκτίθενται στο βλέμμα (βλ. αναλυτικά Pomian 1987). Κατά τη δεκαετία του 1980, η συλλεκτική δραστηριότητα μελετήθηκε στο πλαίσιο της καταναλωτικής συμπεριφοράς (Belk, Wallendorf), στην τομή μεταξύ ιδιοκτησίας και λαϊκού πολιτισμού (Stewart), από άποψη κοινωνιολογική (Dannefer, Olmsted, Moulin), ανθρωπολογική (Clifford), ιστορίας τέχνης (Saisselin). Βλ. αναλυτικά Pearce 2002 (1992), σ. 63.

<sup>54</sup> Benjamin 1978.

<sup>55</sup> Arendt 1968 (1955), σ. 38-51.



κατεξοχήν με την πρακτική του συλλεκτισμού—, είτε μέσα από τον λόγο περί υλικού πολιτισμού, ή μέσα από το ψυχαναλυτικό, οικονομικό και κοινωνιολογικό πρίσμα, όλες οι παραπάνω προσεγγίσεις συνέβαλαν καθοριστικά στον εμπλουτισμό της θεωρητικής σκέψης και στην αποκρυστάλλωση των ιδεών γύρω από το φαινόμενο.

Η ανθρώπινη παρόρμηση σύνδεσης με αντικείμενα είναι γενικευμένη και εδράζεται σε ψυχαναλυτικά μελετημένους μηχανισμούς συγκρότησης του εαυτού και της σχέσης του με τον κόσμο από τη βρεφική ηλικία.<sup>56</sup> Η συναισθηματική σχέση προβολής και εσωτερίκευσης που έχουμε με τα αντικείμενα φαίνεται να ανήκει στις πρωταρχικές μας εμπειρίες και παραμένει σημαντική σε όλη τη διάρκεια της ζωής μας. Με ασύνειδες στρατηγικές ενσωμάτωσης ή προβολής, τα άτομα αποδίδουν αξία στα αντικείμενα και αναπτύσσουν μέσα από αυτά δεσμούς σύνδεσης με το περιβάλλον σε πραγματικό, φαντασιακό ή συμβολικό επίπεδο.

Η παρόρμηση ωστόσο και της *απόκτησης* των αντικειμένων είναι χαρακτηριστικό του δυτικού πολιτισμού και ενσαρκώνεται στην περίπτωση της ιδανικής εκδοχής του εαυτού ως ιδιοκτήτη,<sup>57</sup> ο οποίος αντλεί ικανοποίηση από την κατοχή των αντικειμένων, και όχι μόνο από τη θέαση ή την ανταλλαγή τους. Η επιθυμία κατοχής των αντικειμένων είναι το πρωταρχικό χαρακτηριστικό του συλλεκτισμού και οι πηγές της επιθυμίας αυτής, που ανατρέχουν κατά κύριο λόγο στην ψυχαναλυτική θεωρία και στον μαρξικό-πολιτικό λόγο<sup>58</sup> (από όπου έχει εκκινήσει και η συζήτηση για την πραγματοποίηση του αντικειμένου), συνιστούν τη βασική αφετηρία μιας αφήγησης που θα μπορούσε να συγκροτεί η ίδια η συλλογή, κάθε συλλογή.

Η ψυχολογική ισχύς με την οποία φορτίζονται τα αντικείμενα, η συναισθηματική διέγερση που συχνά προκαλούν, η αίσθηση αποκλειστικότητας μέσω της ιδιοκτησίας συνδέονται με την παρόρμηση για κατοχή.<sup>59</sup> Η κατοχή ακριβώς είναι βασικό ζητούμενο, καθώς μόνο έτσι μπορούν να πραγματοποιηθούν οι αισθητηριακές παράμετροι της συλλεκτικής δραστηριότητας,<sup>60</sup> λόγος για τον οποίο έχει πολλές φορές επιχειρηθεί από μελετητές η αναγωγή στη σεξουαλική επιθυμία.<sup>61</sup>

Η επιθυμία για γνώση και αισθητική πλήρωση επίσης παίζει ρόλο στη δημιουργία συλλογών, καθώς και λόγοι κοινωνικής υφής: η κοινωνική επαφή, ο ανταγωνισμός,<sup>62</sup> η

---

<sup>56</sup> Pearce 2002 (1992), σ. 71-76.

<sup>57</sup> Clifford 1996 (1994), σ. 259-260.

<sup>58</sup> Στον Μαρξ (Κεφ. 2.4) μάλλον προϋπάρχει η μεταφορική έννοια του φετιχισμού, την οποία στη συνέχεια παραλαμβάνει ο Φρόυντ, για να την αναλύσει ψυχαναλυτικά.

<sup>59</sup> Pearce 2002 (1992), σ. 70-73. Επίσης, Baudrillard 1994, σ. 7-24.

<sup>60</sup> Pearce 2002 (1992), σ. 83. Επίσης, Csikzentmihalyi και Rochberg-Halton 1981, και Belk et al. 1988.

<sup>61</sup> Baekeland 2003 (1995), σ. 6-8.

<sup>62</sup> Dacosta Kaufmann 2004.

επιτυχία, καθώς και το συνεπαγόμενο κύρος που επιφέρει η κυριαρχία, δρουν καταλυτικά στη συλλεκτική δραστηριότητα, ιδιαίτερα όταν αυτά μπορούν να εξυπηρετήσουν την κοινωνική νομιμοποίηση.<sup>63</sup> Η επιχειρηματική αντιμετώπιση των συλλογών καταδεικνύει, επίσης, τη συχνή λειτουργία τους ως οικονομικά προσδιορισμένων αξιών και επενδύσεων.

Οι λόγοι αυτοί εγγράφονται σε μεγάλο βαθμό στην κάθε ατομικότητα, την προσωπικότητα και την εγγενή ψυχολογική δομή, ενώ άλλοι καθορίζονται περισσότερο από τη διάδρασή τους με το κοινωνικό και πολιτισμικό περιβάλλον. Σε κάθε περίπτωση διαπιστώνεται μια συλλειτουργία των παραγόντων, με διαφορετικές σε κάθε περίπτωση και κάθε χρονική στιγμή ιεραρχήσεις και προτεραιότητες, συλλειτουργία που αναδεικνύει τη συλλεκτική δραστηριότητα σε κρίσιμη διαδικασία διαμόρφωσης της (δυτικής) ταυτότητας.

Στο πλαίσιο αυτό, οι συλλογές αποτελούν πεδία άσκησης κυριαρχίας και ελέγχου, πεδία που καθορίζουν και συντηρούν την ιδέα περί εαυτού και της ταυτότητάς του. Ως μέρη της ατομικότητας συγκροτούν και προεκτείνουν τον εαυτό,<sup>64</sup> ενώ ταυτόχρονα μετατρέπονται σε ασφαλή καταφύγια απέναντι στον εφήμερο και χαοτικό χαρακτήρα της ανθρώπινης εμπειρίας,<sup>65</sup> ικανοποιώντας και την επιθυμία της αθανασίας. Διατηρώντας τον δεσμό τους με τον «πραγματικό» κόσμο, αφού τα αντικείμενα προέρχονται από αυτόν, λειτουργούν ως μεταφορές ή μετωνυμίες, εγγραφές σε κάθε περίπτωση, του κόσμου μέσα μας.

Ωστόσο, σε καμία περίπτωση τα κίνητρα<sup>66</sup> δεν εξηγούν τη συγκεκριμένη μορφή που παίρνουν οι συλλογές και το ίδιο ισχύει και για την πράξη της δωρεάς. Δημιουργούνται μάλιστα περισσότερες παρεξηγήσεις απ' όσες υποτίθεται πως η ταξινόμηση έχει πρόθεση να λύσει, για έναν επιπρόσθετο λόγο: διαμέσου της έκθεσης κινήτρων –που προσλαμβάνουν τη μορφή αιτίων– η διαδικασία της γνωστικής εμπειρίας φαίνεται να ολοκληρώνεται μέσα στην ίδια τη συγκροτημένη πια συλλογή. Η συλλογή δηλαδή παρουσιάζεται ως το προνομιακό πεδίο άσκησης μιας υποκειμενικότητας, δεν τονίζεται, ωστόσο, εμφατικά η επίδραση του κοινωνικού περιβάλλοντος και των γενικών, αλλά και ειδικότερων κοινωνικών, πολιτισμικών και οικονομικών συνθηκών στον συλλέκτη-δωρητή και τη δραστηριότητά του.

Από την άποψη αυτή, θα ήταν παραπλανητικό να επιχειρήσει κανείς μια αναδρομή στα κίνητρα του συλλεκτισμού, σταχυολογώντας μια εξαντλητική λίστα, που θα περιλάμβανε όλα τα πιθανά αίτια της δραστηριότητας, και μελετώντας τα αναγκαστικά, ωστόσο,

---

<sup>63</sup> Pearce 2002 (1992), σ. 82-83 και ιδ. Csikszentmihalyi και Rochberg-Halton 1981, Belk et al. 1988, Formanek 1996 (1994), σ. 327-335.

<sup>64</sup> Ο Werner Muestenberger πραγματεύεται τις συλλογές ως συμπτώματα συγκεκριμένων ψυχογραφιών, υπόθεση που αναδεικνύεται χρήσιμη ως προς τον προσδιορισμό της συλλογής ως προέκτασης του εαυτού. Βλ. Muestenberger 1996.

<sup>65</sup> Danet και Katriel 1996 (1994), σ. 220-239.

<sup>66</sup> Για μια νεότερη σύνοψη των κινήτρων της συλλεκτικής δραστηριότητας βλ. Pearce και Bounia 2000, σ. 11-14, καθώς και Herrmann 2009, σ. 264-269.

απομονωμένα. Κάτι τέτοιο θα αναιρούσε την πιθανότητα μεταβολής τους μέσα στον χρόνο, καθώς και τη διάδρασή τους με το εκάστοτε, πολύ συγκεκριμένο, ιστορικό περιβάλλον.<sup>67</sup> Με άλλα λόγια, ο ίδιος ο συλλέκτης, καθώς και ο δωρητής, δεν παρουσιάζονται ως δρώντα ιστορικά υποκείμενα<sup>68</sup> και η ίδια η συλλογή και η δωρεά της δεν εντάσσονται σε ένα σχεσιακό σύστημα.

Αντίθετα, το πεδίο ερμηνείας των συλλογών έργων τέχνης και των δωρεών τους εμπλουτίζεται όταν θεωρήσουμε τη συλλογή ως κλειστή και εξελικτική διαδικασία και εστιάσουμε στη δυνατότητά της ως τόπου πολλαπλών αφηγήσεων, γεγονός που ενδυναμώνεται έτσι κι αλλιώς από την απόφαση της δωρεάς στο κράτος-έθνος, τη μεγάλη αυτή πολιτισμική οντότητα. Το ερευνητικό, άλλωστε, πεδίο γύρω από τον συλλεκτισμό εμπλέκει ερευνητές διαφόρων επιστημονικών πεδίων: αρχαιολόγοι, ιστορικοί, ιστορικοί τέχνης, κοινωνιολόγοι, ανθρωπολόγοι, οικονομολόγοι και πλήθος άλλων προσφέρουν μελέτες και παρατηρήσεις, οι οποίοι φωτίζουν το θέμα από διαφορετικές πτυχές, επανεξετάζοντας τελικά το θέμα του υλικού και άυλου πολιτισμού στο σύνολό του και επανεκτιμώντας τη συμβολή του κόσμου αυτού στη διαμόρφωση της καθημερινότητας και της ταυτότητας, ατομικής και συλλογικής. Κατά συνέπεια, οι αφηγήσεις πολλαπλασιάζονται,<sup>69</sup> αποδίδοντας στις συλλογές, όπως διαμορφώθηκαν και ερμηνεύονται στον δυτικό κόσμο, ουσιαστικές λειτουργίες σε ατομικό και συλλογικό επίπεδο, και επιβεβαιώνοντας ότι οι συλλογές ως οντότητες είναι μεγαλύτερες από το άθροισμα των μερών τους.<sup>70</sup>

---

<sup>67</sup> Μια τέτοια συνοπτική κατηγοριοποίηση έχει επιχειρηθεί στο Pearce 2002 (1992), κεφ. 3. Σε αυτήν συγκεντρώνονται όλα τα πιθανά κίνητρα της δραστηριότητας, μοιάζει όμως τελικά το καθένα ξεχωριστά να αποδυναμώνεται. Βλ. επίσης σχετικά Alsop 1987. Baekeland 1996 (1994), σ. 205-219. Rigby, Douglas και Elizabeth 1944, στο πλαίσιο μιας πιο ανεκδοτολογικής ιστορίας του συλλεκτισμού.

<sup>68</sup> Η διαπίστωση αυτή αφορά το μεγαλύτερο μέρος της θεωρίας και της ιστορίας των συλλογών και περιλαμβάνει ακόμα και τις περιπτώσεις εκείνες όπου κέντρο εστίασης είναι ο συλλέκτης και όπου η προσέγγιση είναι, αν όχι αγιογραφική, τουλάχιστον επαινετική. Μεμονωμένες περιπτώσεις αντιμάχονται τον χειρισμό αυτό. Δύο ικανά παραδείγματα της κατεύθυνσης αυτής αποτελούν η μελέτη του Walter Benjamin για τον Edouard Fuchs και της Hannah Arendt για τον ίδιο τον Benjamin. Benjamin 1978. Arendt 1968 (1955), σ. 38-51.

<sup>69</sup> Στο πλαίσιο της σχετικής συζήτησης εδράζονται τα επιχειρήματα της Mieke Bal, η οποία προτείνει να αντιμετωπίσουμε το ίδιο το συλλέγειν ως αφήγημα. Τα κίνητρα, σύμφωνα με την Bal, είναι μια ακόμη αφηγηματική πτυχή του συλλέγειν και της όχι εύκολα προσδιορίσιμης αρχής του. Σύμφωνα με αυτό, το γεγονός που συνήθως θεωρούμε ως αρχή της δραστηριότητας (την απόκτηση του «πρώτου» αντικειμένου), εκείνη το θεωρεί συμπτωματικό. Αντίθετα, αρχή θεωρεί το νόημα και όχι την πράξη. Παρά το γεγονός ότι η πρόταση θα ήταν επαρκέστερη, αν παρείχε παραδείγματα τέτοιων αφηγήσεων, ώστε να μην εννοηθεί ότι το αφήγημα είναι διαρκώς ανοιχτό και έκθετο σε διαρκείς ανασηματοδοτήσεις, επιβεβαιώνει την πραγματικότητα της συλλεκτικής πρακτικής: αυτό που οι συλλέκτες αναφέρουν ως αρχή της δραστηριότητάς τους είναι η στιγμή που έχουν συνειδητοποιήσει ότι συλλέγουν, ακόμη κι αν έχουν ξεκινήσει να αποκτούν έργα νωρίτερα. Βλ. Bal 1994, σ. 97-115, καθώς στο Preziosi και Farago 2004, σ. 84-102. Για μια ανάλογη ανάλυση μιας συγκεκριμένης περίπτωσης βλ. Sheumaker 2013, σ. 119-135.

<sup>70</sup> Η συνεισφορά αυτή οφείλεται στον Russell Belk. Βλ. Belk 1990 και Pearce 2002 (1992), σ. 78.

Οι αφηγήσεις γύρω από τις συλλογές πολλαπλασιάζονται και λόγω του πλήθους παραμέτρων που καθορίζουν την υποκειμενική θεώρηση του κάθε συλλέκτη (ατομική ιδιοσυγκρασία, παιδικές εμπειρίες, οικονομική κατάσταση, θέματα φύλου, φυσικές ή ψυχικές ιδιαιτερότητες κ.ά.), εγγράφουν τις φιλοδοξίες του σε ένα ευρύ νομιμοποιητικό πλαίσιο και αναδεικνύουν τόσο την ενεργητική του διάθεση απέναντι στη δραστηριότητα<sup>71</sup> όσο και τη συνδιαλλαγή τους με το εξωτερικό περιβάλλον, ειδικά το κοινωνικοοικονομικά προσδιορισμένο σχεσιακό δίκτυο. Το ίδιο ακριβώς αποτυπώνεται και στις δωρεές και εκεί η έννοια της διαλογικότητας είναι ιδιαίτερος χρήσιμη, όπως θα διαπιστωθεί και στα συμπεράσματα της παρούσας διατριβής.

Η έννοια, τελικά, που αποδεικνύεται ικανή να συνδέσει όλα τα πιθανά κίνητρα του συλλεκτισμού είναι ο φετιχισμός.<sup>72</sup> η έννοια αυτή αποσαφηνίζει τα κίνητρα των συλλεκτών, εντάσσοντάς τα σε μια ταυτόχρονα πολιτική και ατομική ιστορία, εκεί δηλαδή, όπου συμπλέκονται ψυχολογικοί και κοινωνικοί παράγοντες και το υποκείμενο εμπλέκεται σε μια ταυτόχρονα οντολογική, ατομική και πολιτική ιστορία, εκεί δημιουργείται το πεδίο που αποσαφηνίζει επαρκώς τους όρους γένεσης και λειτουργίας της συλλεκτικής δραστηριότητας. Στο πλαίσιο αυτό, ο συλλεκτισμός φαίνεται πως λειτουργεί στην ενδιάμεση ζώνη μεταξύ των κοινωνικών ιδεών περί αξίας και των βαθύτερων επιπέδων της προσωπικότητας ενός ατόμου.

Η συλλογή, ως συνεκτικό, ανοιχτό ωστόσο σύνολο, της οποίας ο ορίζοντας ανοίγει σημαντικά από τη δωρεά της στη δημόσια σφαίρα, είναι ένα προνομιακό πεδίο έκφρασης της υποκειμενικότητας. Το κράμα όμως υποκειμενικότητας και σχετικής αντικειμενικότητας, όπως αυτή παρέχεται από τη σφαίρα του κοσμικού, του καθημερινού και του ευρύτερα κοινωνικού, ή το κράμα ατομικότητας και συλλογικότητας, είναι το κατεξοχήν ενδιαφέρον θέμα του συλλεκτισμού, όπως εξειδικεύεται μέσα από τη χειρονομία της δωρεάς: εκεί όπου τα προσωπικά κίνητρα, οι προσωπικές προτιμήσεις και ιδιοσυγκρασιακές εκφράσεις συμπλέουν με κοινωνικά υπαγορευμένες ανάγκες και εκφράσεις.

Αυτό αντανακλά και το ταξινομητικό σχήμα που προέκυψε από την έρευνα των Μ. Csikszentmihalyi και E. Halton<sup>73</sup> και τα συμπεράσματά της, σχήμα που επιχείρησε να οργανώσει κυρίως τα κίνητρα, δηλωμένα ή άδηλα, των συλλεκτών. Η ταξινόμηση του λόγου των ίδιων των συλλεκτών σχετικά με τα κίνητρά τους από τους δύο μελετητές οδήγησε στη

---

<sup>71</sup> Αντίθετα, η παθητικότητα και η μη κριτική διάθεση έχει υποστηριχθεί ότι αποτελούν τα χαρακτηριστικά εκείνου που συσσωρεύει και του οποίου η δράση αντιδιαστέλλεται προς αυτήν του συλλέκτη. Βλ. σχετικά Baekeland 1996 (1994), σ. 205-206.

<sup>72</sup> Bal 1994, σ. 97-115. Preziosi και Farago (Eds) 2004, σ. 84-102. Βλ. επίσης και Bounia 2004, σ. 12.

<sup>73</sup> Csikszentmihalyi και Rochberg-Halton 1981. Επίσης, Formanek 1994, σ. 327-335.

διάκριση δύο βασικών κατηγοριών: α) αυτής όπου κωδικοποιούνται λόγοι άμεσα σχετιζόμενοι με πρόσωπα, φυσικές οντότητες, συνδέονται δηλαδή με τον εαυτό, την άμεση ή την ευρύτερη οικογένεια, καθώς και το υπόλοιπο κοινωνικό περιβάλλον και β) εκείνης όπου κωδικοποιούνται λειτουργίες μη προσωποποιημένες (αφύπνιση μνήμης, προσφορά εμπειριών ψυχολογικής και γνωστικής υφής, ικανοποίηση προσωπικών αξιών κτλ.). Αυτές οι δεύτερες διαχωρίζονται ως προς τη λειτουργία τους αναφορικά με το παρελθόν και το παρόν-μέλλον.

Με αντίστοιχο τρόπο, η Susan Pearce έχει διαχωρίσει τις συλλογές σε φετιχιστικές, αναμνηστικές και συστηματικές.<sup>74</sup> Καθεμιά αποκαλύπτει διαφορετικό βαθμό αποστασιοποίησης του συλλέκτη από το αντικείμενο και αυτή ακριβώς η ψυχολογική παράμετρος συνιστά μια σημαντική πτυχή της συμβολής της Pearce στη θεωρία του συλλέγειν. Στο πλαίσιο αυτό, τα δύο πρώτα αναφερόμενα είδη επιχειρούν να δημιουργήσουν ένα ικανοποιητικό ιδιωτικό σύμπαν και να ακινητοποιήσουν τον χρόνο, ενώ το τελευταίο, η συστηματική συλλογή, αποτελεί την περίπτωση επιλογών *παραδειγμάτων*. Η ταξινόμηση που προϋποθέτει η συστηματική συλλογή, η σειραϊκότητα, η νοηματική επένδυση και η εμπλοκή κοινού τη διαφοροποιεί σημαντικά από τις άλλες δύο και γι' αυτό ακριβώς θεωρείται και η πιο ολοκληρωμένη.

Στην πραγματικότητα, βεβαίως, κανένα είδος από τα τρία δεν συναντάται ακέραιο, ούτε ιστορικά ούτε οντολογικά. Οι συλλογές εμφανίζουν συχνά χαρακτηριστικά και των τριών σε διάφορες στιγμές της πορείας τους στον χρόνο και μόνο με το δεδομένο αυτό η κατηγοριοποίηση αυτή συνεισφέρει στη συζήτηση για το συλλέγειν. Μέσα στο ευρύ φάσμα από τον μανιακό συλλεκτισμό μέχρι τον «ηρωικό», όπως έχει χαρακτηριστεί ο συστηματικός, η μεσαία ζώνη είναι αυτή που παρουσιάζει τη μεγαλύτερη ποικιλία διαφορετικών χαρακτηριστικών και μάλιστα σε διαπλοκή.

Τις τρεις κατηγορίες της Pearce τις συναντούμε διαφοροποιημένες και στα τρία επίπεδα του τριγωνικού σχήματος του Martin:<sup>75</sup> σε αυτό, ο ερευνητής διαχωρίζει τις διαφορετικές πρακτικές του συλλέκτη κάθε επιπέδου, που αντιστοιχούν σε διαφορετικά είδη συλλεκτισμού. Τρία είναι τα βασικά επίπεδα της συλλεκτικής δραστηριότητας και αυτά ταυτόχρονα αναδεικνύουν μια ποιοτική ιεράρχηση των συλλεκτικών τρόπων: από την ασυνείδητη δραστηριότητα και το αμέσως επόμενο επίπεδο του παθητικού συλλεκτισμού (τα δύο χαμηλότερα επίπεδα, στη βάση της πυραμίδας) φτάνουμε στην ενεργητική δραστηριότητα, η οποία είναι πολύ συγγενής με τη μουσειακή διάσταση του φαινομένου

---

<sup>74</sup> Pearce 2002 (1992), σ. 106-132.

<sup>75</sup> Πολύ νωρίτερα, και εμπειρικά, μέσα από ένα πυραμιδικό σχήμα, πολύ κοντινό στο τριγωνικό του Μάρτιν, προσέγγισαν τον συλλεκτισμό οι Rigby, Douglas και Elisabeth 1944, σ. 337-338.

(στην κορυφή της πυραμίδας). Στην περίπτωση της συλλογής έργων τέχνης, η δραστηριότητα έχει τόσο ειδικό χαρακτήρα, που αυτόματα θα τοποθετηθεί στο τρίτο επίπεδο και άνω.

Ανεξάρτητα τώρα από τις ιστορίες δημιουργίας και εξέλιξης των συλλογών, η σημασία κάθε εισαγωγής αντικειμένου στη συλλογή έγκειται στο ότι αντανακλά συγκεκριμένους πολιτισμικούς κανόνες και αξίες<sup>76</sup> και ακριβώς η επιλογή και η ταξινόμηση είναι αυτό που διαφοροποιεί το νόημα των κάθε είδους συσσωρεύσεων. Σε πολλές μάλιστα περιπτώσεις οι πρακτικές του συλλέγειν, στενά συνδεδεμένες με την ταξινόμηση του συλλεχθέντος υλικού, αναδομούν τις ειδολογικές κατηγορίες, εφευρίσκοντας νέες και μεταβάλλοντας το περιεχόμενο άλλων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η μοντερνιστική οικειοποίηση των αντικειμένων που παρήγαγαν πρωτόγονες φυλές, μια οικειοποίηση που επαναξιολόγησε το νόημά τους, μεταθέτοντάς το στο πεδίο της τέχνης<sup>77</sup> (primitive art, tribal art κτλ.) και γεννώντας αμφιβολίες για τα διαχωριστικά όρια μεταξύ όρων όπως *έργο τέχνης*, *τεχνούργημα*, *χειροτέχνημα*, *εθνογραφικό αντικείμενο* κ.ά. Αντίστοιχα, τη διεύρυνση αυτών των ορίων θα τη συναντήσουμε στο παράδειγμα του Αντώνη Μπενάκη.

Σε κάθε περίπτωση, οι μεταβολές περιεχομένου της συλλογής συνιστούν ανατροφοδοτήσεις νοήματος και τελικά το σύνολο πράγματι είναι μεγαλύτερο από το άθροισμα των μερών του. Το τελικό, επομένως, παράγωγο μιας συλλογής δεν είναι τα αντικείμενα που την αποτελούν μεμονωμένα, αλλά ο διάλογος μεταξύ τους και το νόημα ή τα νοήματα, σωστότερα, που τελικά παράγονται. Ειδικά ως προς αυτά, ο Ian Hodder, στο αρχαιολογικό κατά βάση πεδίο, είναι κατατοπιστικός και τα διαχωρίζει σε τρία είδη: το νόημα ως σύστημα λειτουργικών αλληλεπιδράσεων, το νόημα ως ιδέες και σύμβολα και το επιχειρησιακό νόημα (συγκεκριμένων πράξεων ή συμβάντων για συγκεκριμένα υποκείμενα, τους ιστορικούς πρωταγωνιστές και τους σημερινούς ερευνητές).<sup>78</sup>

Σε ορισμένα ιστορικά παραδείγματα, όπως ο μεσαιωνικός θησαυρός, το αναγεννησιακό εκθεσιακό μοντέλο που εισάγουν οι Μέδικοι, ο θάλαμος των αξιοπερίεργων αντικειμένων (cabinet des curiosités, Kunstkammer κτλ.) και το ίδιο το μουσείο, τα οποία δεν είναι σκόπιμο να παρουσιαστούν εδώ, μορφοποιούνται συλλεκτικές πρακτικές. Η μελέτη

---

<sup>76</sup> Clifford 1996 (1994), σ. 260.

<sup>77</sup> Clifford 1996 (1994), σ. 261-266.

<sup>78</sup> Η θεωρία του της συγκεκριμενικότητας, αν και προέρχεται κατά βάση από τον χώρο της αρχαιολογίας («αρχαιολογία των νοηματικών πλαισίων ή συγκεκριμενική αρχαιολογία»), ως μεθοδολογία για την ερμηνεία του παρελθοντικού νοηματικού περιεχομένου μέσω του υλικού πολιτισμού, βρίσκει σημεία εφαρμογής στην τέχνη: η συστηματοποίηση της συγκεκριμένης μεθοδολογίας από τους αρχαιολόγους Hodder και Hutson έγκειται αρχικά στον προσδιορισμό διαφόρων τύπων ομοιοτήτων και διαφορών (χωρική, χρονική και τυπολογική διάσταση), οι οποίες δομούνται σε επιμέρους τύπους συμφραζομένων και βαθύτερα «επίπεδα» διαφοροποίησης. Στη συνέχεια, προχωρώντας σε αφαιρέσεις από πλαίσια, συσχετισμούς και διαφορές, το νόημα προσεγγίζεται από την άποψη της λειτουργίας και του περιεχομένου. Hodder και Hutson 2010 (1986).

τους αναδεικνύεται ιδιαίτερα χρήσιμη στη διαμόρφωση της γνώσης, ειδικά όταν τα ιστορικά αυτά παραδείγματα δεν παρουσιάζονται σε ένα είδος γραμμικής ιστορικής συνέχειας, το οποίο δεν ανταποκρίνεται στη σύνθετη ιστορική πραγματικότητα, αλλά παρουσιάζονται ως διαφορετικά νοηματοδοτημένοι συλλεκτικοί τρόποι. Έτσι ακριβώς τα έχει προσεγγίσει η Eilian Hooper-Greenhill,<sup>79</sup> κατορθώνοντας να αναδείξει τα διαφορετικά αντιληπτικά συστήματα μέσα στα οποία τα ίδια τα παραδείγματα γίνονται κατανοητά και αποδεκτά. Όταν, μάλιστα, τον 15ο-16ο αιώνα το συλλεκτικό φαινόμενο εισέρχεται πια στην ιστορική του φάση και αναγεννάται στο δυτικό έδαφος, ξεφεύγει πιο ξεκάθαρα από τα χαρακτηριστικά της συσσώρευσης και αποκτά ειδικότερο νόημα. Προσεγγίζοντας τη γνώση ως σχετική έννοια, που εξαρτάται εν πολλοίς από πολιτισμικά, κοινωνικά, πολιτικά, επιστημονικά και άλλα δεδομένα, η ιστορία των συλλογών (και των μουσείων) αναθεωρείται ουσιαστικά και αναδεικνύεται σε χρήσιμο εργαλείο και για την περίπτωση του δικού μας αντικειμένου εξέτασης.

Συνοπτικά, θα μπορούσε κανείς να χαρακτηρίσει το συλλέγειν ως μια μεγάλη γνωστική περιπέτεια και έναν κομβικό τρόπο δόμησης της σχέσης μας με τον κόσμο, μέσω του οποίου συμπλέκονται ιδέες, υποκείμενα και αντικείμενα, αντιλήψεις και πρακτικές, καθώς και ως ένα προνομιακό πεδίο κοινωνικής παρέμβασης,<sup>80</sup> ειδικά μάλιστα όταν το αποτέλεσμα του, η συλλογή, προσφέρεται στη δημόσια σφαίρα.

Αν στα περισσότερα παραδείγματα συλλεκτών στη διεθνή βιβλιογραφία συναντά κανείς εκείνη την αφήγηση που θέλει τις συλλογές αντικειμένων αδιαχώριστες από τη λιγότερο ή περισσότερο emphatic κατασκευή πλούτου και κοινωνικής αίγλης για το άτομο, υπάρχουν πολλές άλλες περιπτώσεις, λιγότερο γνωστές, δυσκολότερα ταξινομήσιμες, που συμβάλλουν εξίσου στη συλλεκτική ιστορία. Τέτοιες, όπως αυτές που παρουσιάζονται στο βιβλίο των Elsner και Cardinal, *Cultures of Collecting*,<sup>81</sup> αμφισβητούν την κανονικότητα της συλλεκτικής συμπεριφοράς και του φαινομένου μέχρι και τη σύγχρονη εποχή, τοποθετώντας το σε πιο οριακό σημείο της ανθρώπινης περιπέτειας: εκεί που ο κανόνας εμπεριέχει όχι μόνο το τυπικό, αλλά και το εκκεντρικό, τόσο το συμβατικό όσο και το ακραίο, τόσο το παθολογικό όσο και το κανονιστικό.<sup>82</sup> Στο πλαίσιο αυτό, οι περιπτώσεις συλλεκτών όπως ο John Soane, ο Charles Willson Peale, ο Kurt Schwitters, ο Sigmund Freud και ο Robert Opie αποκτούν ξεχωριστό ενδιαφέρον. Ακόμη κι αν αυτές οι περιπτώσεις αφορούν τη σύγχρονη εποχή, δεν

---

<sup>79</sup> Η Hooper-Greenhill αξιοποιεί απόψεις του Michel Foucault σχετικά με τις δομές γνώσης και τις αλλαγές τους από την Αναγέννηση ως την εποχή μας. Hooper-Greenhill 2006.

<sup>80</sup> Bal 1994, σ. 100.

<sup>81</sup> Elsner και Cardinal 1994.

<sup>82</sup> Στο πλαίσιο αυτό, οι περιπτώσεις συλλεκτών όπως ο John Soane, ο Charles Willson Peale, ο Kurt Schwitters, ο Sigmund Freud και ο Robert Opie αποκτούν ξεχωριστό ενδιαφέρον.

παύουν να αποτελούν ένα είδος εναλλακτικού οδηγού ως προς τους τρόπους προσέγγισης και προγενέστερων περιπτώσεων συλλεκτικής δραστηριότητας.

Από την άποψη αυτή, σημασία έχει όχι μόνο το τι συλλέγεται, αλλά και τι δεν συλλέγεται.<sup>83</sup> Το συγκεκριμένο αυτό συμπέρασμα είναι ιδιαίτερα χρήσιμο για την εξέταση οποιασδήποτε συλλογής. Αυτό που δεν συλλέγεται δεν συμπληρώνει μόνο την εικόνα μιας συλλογής μέσα στα ευρύτερα πολιτισμικά της συμφραζόμενα, αλλά αναδεικνύει ιδεολογικά ή άλλα στοιχεία που καθορίζουν τους συλλέκτες. Καθώς πολλές φορές υπάρχει περίπτωση το γούστο να είναι κάτι περισσότερο από κληρονομημένο ανακλαστικό, το εγχείρημα να αντισταθεί κανείς στα –κοινωνικού και ταξικού κυρίως χαρακτήρα– κριτήρια που υπαγορεύουν οι προδιαθέσεις του καθίσταται σημαντικό. Όπως σημειώνουν οι Elsner και Cardinal, «ορισμένες φορές, κάποιος συλλέγει, προκειμένου να μην υποταχθεί στην κοινωνική προσδοκία ή προκειμένου να μην “ανήκει”». <sup>84</sup> Ωστόσο, η δωρεά των συλλογών διευρύνει σημαντικά αυτή τη συζήτηση, την οποία θα αναλύσουμε πάνω στη βάση των παραδειγμάτων μας.

Σε κάθε περίπτωση, η ποικιλία του συλλεκτικού φαινομένου μέσα στον χρόνο είναι μεγάλη. Μεγάλη είναι επίσης η σχετική φιλολογία, που συνήθως κινείται μεταξύ ακραίων τοποθετήσεων, όπως για παράδειγμα της δοξολογίας του συλλέκτη<sup>85</sup> και της φιλανθρωπίας του –όπως και του δωρητή–, ενώ πολλά είναι και τα διάφορα είδη ιστορίας που έχουν γραφτεί γύρω από το φαινόμενο. Στο πλαίσιο αυτό θα επιχειρήσουμε να εξετάσουμε τα τρία ελληνικά παραδείγματα μέσα από το πρίσμα της θεωρίας, των κανόνων, αλλά και των εξαιρέσεων των κανόνων, οι οποίες συχνά διατηρούν σημαντικό συμβολικό βάρος λόγω της μοναδικότητάς τους.

---

<sup>83</sup> Αναλόγως, μπορεί να έχει σημασία τι θέλει κανείς (ή μια κοινωνία) να ξεχάσει, αντί να θυμηθεί, μέσα από τη χρήση των τεχνέργων και των διαφόρων αντικειμένων του υλικού πολιτισμού. Βλ. σχετικά και Cowgill 2004, σ. 275.

<sup>84</sup> Elsner και Cardinal 1994, σ. 3.

<sup>85</sup> Βλ. ενδεικτικά το σχετικά πρόσφατο αφιέρωμα του περιοδικού *Journal of the History of Collections*, vol. 21, no 2 (2009), το οποίο αποτέλεσε ένα είδος πρακτικών του συνεδρίου «The Art Collector: Between Philanthropy and Self-Glorification» (Groninger Museum, University of Groninger, Ιούνιος 2008).



## 2.4 Ο συλλεκτισμός στη Δύση: στοιχεία ιστορίας

Το παράδειγμα των «θαλάμων αξιοπερίεργων αντικειμένων» λειτούργησε ήδη από την εμφάνισή του τον 15ο-16ο αιώνα ως απάντηση στην έκρηξη πληροφορίας και τη συνεπαγόμενη γνωστική, ηθική και κοινωνική κρίση που συντελέστηκε την εποχή ανάπτυξής τους.<sup>86</sup> Για τον λόγο αυτό έχει περιγραφεί ως ένα εγκυκλοπαιδικό εγχείρημα, που στόχευε να ανακατασκευάσει τη δομή του σύμπαντος και να δημιουργήσει μέσα στον ιδιωτικό, κλειστό χώρο έναν μικρόκοσμο, αντίστοιχο προς τον εξωτερικό.

Μετά την έκπτωσή του, με βεβαιότητα πια κατά τον 19ο αιώνα, η πολλαπλότητα του φαινομένου της συλλεκτικής δραστηριότητας που διογκώθηκε και συνδέθηκε αναπόσπαστα με τον θεσμό του μουσείου είναι σκόπιμο να εξεταστεί συνοπτικά. Είναι γεγονός ότι από τη δημιουργία των εθνικών κρατών και μετέπειτα ο συλλεκτισμός αναπτύχθηκε σε διαφοροποιημένο κοινωνικοπολιτικό περιβάλλον, διατηρώντας πάντα την ιδιαίτερη θέση του μέσα στο γνωσιακό, αλλά και αξιακό σύστημα της περιόδου. Οι επαναστάσεις, οι κατακτητικοί πόλεμοι και οι αποικιοκρατικές επεκτάσεις, οι λεηλασίες και οι διπλωματικές αποστολές είχαν ως αποτέλεσμα μια εξαιρετική κινητικότητα έργων και αντικειμένων,<sup>87</sup> που συχνά εκπατρίζονταν<sup>88</sup> και εκτίθεντο σε διαφορετικά περιβάλλοντα, επιφέροντας αλυσιδωτά πλήθος αλλαγών στην αξιολογική τους εκτίμηση.<sup>89</sup>

Το πολιτικό σκηνικό άλλαζε άρδην, νέες αντιλήψεις προσανατόλιζαν την καλλιτεχνική και εθνική πολιτιστική κληρονομιά, τεράστιες κινητές και ακίνητες περιουσίες άλλαξαν χέρια, ενώ στο πεδίο του συλλεκτισμού, η διασπορά της καλλιτεχνικής περιουσίας της εκκλησίας και της αριστοκρατίας, η διάθεση πολλών αντικειμένων στη νέα αγορά μετά τη Βιομηχανική Επανάσταση<sup>90</sup> και τους Ναπολεόντειους Πολέμους, καθώς και ο αναπροσδιορισμός των επιστημών που συνδέονται με τον συλλεκτισμό (αρχαιολογία, ιστορία της τέχνης,<sup>91</sup> νέες

---

<sup>86</sup> Findlen 1989, σ. 68, καθώς και στο Preziosi και Farago 2004. Hopper-Greenhill 2006.

<sup>87</sup> Haskell 1986. Επίσης, Rheims 1992, σ. 177-202. Το θέμα της διακίνησης των έργων τέχνης κατά τον 18ο και τον 19ο αιώνα, ειδικά των συλλογών αρχαιοτήτων, μελετήθηκε διεξοδικά στο συνέδριο *L'Anticomanie. La collection d'antiquités aux XVIIIe et XIXe siècle*, Montpellier-Lattes, 9-12 Ιουνίου 1988, υπό τη διεύθυνση των Annie-France Laurens και Krzysztof Pomian, Παρίσι, *École des hautes études en sciences sociales*, 1992. Αποτέλεσμα άλλου σχετικού συνεδρίου είναι και το σύγγραμμα Panzanelli και Preti-Hamard 2007.

<sup>88</sup> Αρκετά παραδείγματα αναφέρονται στο von Holst 1967, σ. 223-234.

<sup>89</sup> Στην πραγματικότητα, από τον 15ο αιώνα η ροή και κινητικότητα των αντικειμένων έχει συνεισφέρει συναρπαστικά κεφάλαια στην ιστορία της τέχνης, ενώ τον 19ο αιώνα ειδικά παρατηρείται εντυπωσιακός αριθμός επανεκτίμησης έργων και καλλιτεχνών του παρελθόντος. Βλ. σχετικά Rheims 1959. Επίσης, Alexander 1996 (1979). Haskell 1986.

<sup>90</sup> Σε σχέση με τη Βιομηχανική Επανάσταση εδώ δεν θα μας ενδιέφεραν τόσο οι νέες τεχνικές παραγωγής όσο οι αλλαγές στην καταναλωτική συμπεριφορά. Βλ. απόψεις γι' αυτό στο Pearce 2003 (1995), σ. 122-123.

<sup>91</sup> Ειδικά για τη γένεση της ιστορίας της τέχνης ως νέας επιστήμης, βλ. Δασκαλοθανάσης 2013.

επιστημονικές μέθοδοι της ιστορικής έρευνας κ.ά.) αναδιαμόρφωσαν το περιβάλλον στο οποίο αναπτυσσόταν ο συλλεκτισμός.<sup>92</sup>

Συνοπτικά δύο μεγάλες τάσεις διακρίνονται:<sup>93</sup> μία αυτή του συλλέγειν αντικείμενα της θεωρούμενης υψηλής τέχνης και μία άλλη που αφορούσε το ιστορικό και εξωτικό υλικό. Η πρώτη επικεντρωνόταν στην τέχνη και στα τεκμήρια της φυσικής ιστορίας, απαντάτο στα διάφορων ειδών ιδρύματα που έκαναν την εμφάνισή τους και ήταν ηθικά αξιοσέβαστη και αναγνωρισμένη στη συλλογική συνείδηση. Η νέα εκθεσιακή φιλοσοφία γύρω από αυτά βασιζόταν στην αρχή της ταξινόμησης, με τη δημιουργία, χρονολογικών κατά βάση, σειρών. Η δεύτερη τάση αποτελούσε μέρος της λαϊκής κουλτούρας και έκανε την εμφάνισή της σε εμπορικές εκθέσεις. Ανάμεσα στις δύο τάσεις βρίσκονταν οι μεγάλες ιδιωτικές συλλογές ιστορικού κατά βάση υλικού, μέρος του οποίου όμως αποτέλεσε και τον πυρήνα των πολιτιστικών ιδρυμάτων που δημιουργούνταν.

Ακριβώς σε συνέχεια της διάκρισης μεταξύ δημόσιας και ιδιωτικής σφαίρας, στα τέλη του 18ου αιώνα κεντρικό γεγονός αποτελεί η ίδρυση του Μουσείου. Σε όλη τη σχετική βιβλιογραφία ως μεγάλη αλλαγή στη μετάβαση προς τον 19ο αιώνα σε πανευρωπαϊκό επίπεδο σημειώνεται η ίδρυση των εθνικών συλλογών: ο Niels von Holst περιγράφει λυρικά τη νέα συνθήκη του μουσείου ως «ναού της αισθητικής» και τη μετατροπή της τέχνης σε «θρησκεία των ελεύθερων ανθρώπων».<sup>94</sup> Ο Krzysztof Pomian εντοπίζει επίσης στη διάρκεια του 19ου αιώνα την αύξηση του αριθμού των μουσείων στις περισσότερες ευρωπαϊκές χώρες, καθώς και τη θεματική τους διαφοροποίηση. Τα μεγάλα μουσεία καθίστανται εθνικά ιδρύματα και το μουσείο, ως θεσμός, συμβολική περιουσία όλων των πολιτών μιας περιοχής, μιας πόλης, του έθνους στο σύνολό του.<sup>95</sup>

Στο πλαίσιο αυτό, ο ρόλος της ιδιωτικής συλλογής είναι, κατά τον Pomian,<sup>96</sup> να αποτελεί για τον δημιουργό της εργαλείο διανοητικού ή πολιτιστικού πλουτισμού, ή και μέσο διασκέδασης και κοινωνικής καταφυγής: η συλλογή γίνεται ο πυρήνας συναναστροφών, επιδείξεων και ανταλλαγών. Ταυτόχρονα όμως η σημασία της μειώνεται για το ευρύ κοινό, τη στιγμή που αυτό μπορεί πια να στραφεί προς τα μουσεία, και η γνωστική της διάσταση περιορίζεται βασικά στον συλλέκτη, του οποίου την προσωπικότητα εκφράζει και του οποίου τη γνώση και το γούστο διαχέει.<sup>97</sup> Η συλλογή γίνεται έτσι εργαλείο εξασφάλισης της υστεροφημίας, γεγονός που, δίπλα σε άλλα κίνητρα και στοχεύσεις, εξηγεί και τις

---

<sup>92</sup> Preti-Hamard 2005, σ. 9-15. Επίσης, Pomian 2001, σ. 9-22, και MacGregor 2007.

<sup>93</sup> Pearce 2003 (1995), σ. 124.

<sup>94</sup> Von Holst 1967, σ. 215-216.

<sup>95</sup> Pomian 2003, σ. 344-346.

<sup>96</sup> Pomian 2003, σ. 347.

<sup>97</sup> Pomian 2003, σ. 347-348.

πολυάριθμες δωρεές των συλλογών στο κράτος, σε κοινότητες, πανεπιστήμια, ερευνητικά ιδρύματα κ.ά.

Μετά την εμπειρία, λοιπόν, των πρώτων μεγάλων δημόσιων μουσείων, οι συλλογές, ιδιωτικές και δημόσιες, τοποθετούνται σε διαφορετικό οικονομικό, γνωστικό, χωρικό και νομικό πλαίσιο και προσφέρονται ως πρωτογενές υλικό που επιτρέπει πολλαπλές, περισσότερο εκλογικευμένες και μεθοδικές αφηγήσεις.

Κατά τον 19ο αιώνα, για πρώτη φορά, όσοι συγκέντρωναν αντικείμενα θεωρήθηκαν *συλλέκτες*. Ο τύπος του φιλότεχνου *amateur*, που κυριαρχούσε τον 18ο αιώνα, κυρίως στη Γαλλία, ενσάρκωνε μια μορφή που εγγραφόταν στο ακαδημαϊκό πλαίσιο, διέθετε ασκημένο γούστο, κατείχε έργα και συναναστρεφόταν καλλιτέχνες. Το απόγειό του εντοπίστηκε ακριβώς μεταξύ της χρυσής εποχής του *μικιόνα* και της εποχής του *συλλέκτη*, ο οποίος επιβαλλόταν μέσα από το σύστημα που είχε μεταβάλει η λειτουργία του εμπόρου και του κριτικού.<sup>98</sup>

Αυτοί οι δύο, μαζί με άλλους διαμεσολαβητές (συλλέκτες, δημοπρατικούς οίκους, αντιγραφείς κτλ.), αναδιάρθρωσαν την αγορά της τέχνης, η οποία επεκτάθηκε αξιοσημείωτα. Ειδικά τον 19ο αιώνα, η τροχιά του συστήματος παραγωγής και διακίνησης του καλλιτεχνικού έργου άλλαξε σημαντικά. Αυτό που ονομάζεται σήμερα «κόσμος της τέχνης» απέκτησε τότε επαγγελματικά χαρακτηριστικά και οι διαμεσολαβητές του, με ποικίλα κριτήρια κάθε φορά, κυριότατα αισθητικά και οικονομικά, καθόριζαν τόσο την αξία των αντικειμένων και καλλιτεχνικών έργων, όσο και τη διακίνησή τους. Τις τελευταίες κυρίως δεκαετίες του 19ου αιώνα, η ιδιωτική πρωτοβουλία ήταν αυτή που ανέλαβε να εμπλουτίσει και να ενδυναμώσει τα δημόσια μουσεία με έργα τέχνης.<sup>99</sup>

Έτσι, οι νέες συλλογές αποτέλεσαν πεδία συστηματοποίησης και εξειδίκευσης. Η αυτονόμηση των Καλών Τεχνών στις συλλογές του 18ου αιώνα εμφανίστηκε ως η κατάληξη μιας μεγάλης πορείας,<sup>100</sup> ενώ ήδη από το 1750 οι τρεις «σχολές», γαλλική, ιταλική και φλαμανδική, παγιώθηκαν στους τίτλους των καταλόγων των δημοπρασιών, γεγονός που απέκτησε έναν κανονιστικό χαρακτήρα. Πέρα από το ότι παρέπεμπε σε ένα είδος πολιτιστικού πατριωτισμού, κυρίως αντιστοιχούσε στη «γένεση» εθνικών σχολών ζωγραφικής στην Ευρώπη.<sup>101</sup>

---

<sup>98</sup> Guichard 2008, σ. 15-17. Εκεί αναλύεται η εξέλιξη του σχετικού λεξιλογίου με τις διαφοροποιήσεις μεταξύ του *curieux*, που αντιστοιχεί στις συλλογές των «θαλάμων αξιοπερίεργων αντικειμένων», του *amateur*, του *connoisseur*, του *συλλέκτη* και άλλων. Για τον 19ο αιώνα βλ. White, Harisson και Cynthia 1993 (1965). Pety 2001, σ. 71-81.

<sup>99</sup> Pomian 1987, σ. 8.

<sup>100</sup> Heinich 1990, σ. 3-35. Guichard 2008, σ. 145.

<sup>101</sup> Κατά τη γένεσή τους, ωστόσο, δεν έλειψε η πολεμική διάθεση. Oechslin 1995, σ. 367-413.

Σε κάθε περίπτωση, τα έργα τέχνης αποσπάστηκαν από το μεγάλο σώμα του υλικού πολιτισμού και αποτέλεσαν μια ειδική κατηγορία προνομιακών αντικειμένων. Το να ψάχνει κανείς διαφορετικούς τύπους πιρουνιών είναι το ίδιο με την αναζήτηση πινάκων της πρώιμης Αναγέννησης; Ακόμη κι αν η πρακτική είναι ίδια –και θα τοποθετούσε την αντίστοιχη δραστηριότητα στο τρίτο επίπεδο του σχήματος του Martin–, το συλλεγόμενο είδος καθορίζει διαφορετικά τη δραστηριότητα; Μέσα από τη σημερινή μας εμπειρία, τη στιγμή που, στο πλαίσιο του καπιταλιστικού μοντέλου, ο καταναλωτισμός αγγίζει κάθε σφαίρα της κοινωνικής ζωής και η σύγχρονη ιστορία και θεωρία της τέχνης μειώνει διαρκώς την απόκλιση της υψηλής κουλτούρας από τη λεγόμενη χαμηλή, η απάντηση στο τελευταίο ερώτημα θα ήταν αρνητική. Στην περίπτωση αυτή θα είχαμε τη δυνατότητα να χρησιμοποιήσουμε κοινά εργαλεία για όλων των ειδών τις συλλογές. Ωστόσο ο Baudrillard υπογραμμίζει τη διαφορά τού να συλλέγει κανείς πίνακες των Μεγάλων Δασκάλων και κουτιά τσιγάρων, συντηρώντας στην πραγματικότητα το ιστορικά εγγεγραμμένο δίπολο υψηλής-χαμηλής κουλτούρας και τέχνης.<sup>102</sup> Επιπλέον, το σχετικά υψηλό κόστος αγοράς και συντήρησης, η παρεμβολή της αισθητικής ως αναγκαίας προϋπόθεσης για την αναγνώριση και συγκρότηση μιας σχετικής συλλογής, η αντιμετώπιση των έργων τέχνης ως πνευματικών προϊόντων και η πίστη στην καλλιτεχνική ιδιοφυΐα καθιστούν στη συλλογική αντίληψη τα έργα τέχνης ομάδα αντικειμένων υψηλών προδιαγραφών, στην οποία συχνά αποδίδεται ειδική αξία.

Προς την κατεύθυνση αυτή προσανατολίζει και ο ευρωπαϊκός θεωρητικός λόγος: τόσο αυτός που ανέτρεχε στον 17ο αιώνα, δικαιολογώντας την κατοχή ακριβών αντικειμένων, όσο και ο πιο πρόσφατος, επιστημονικός. Ο λόγος περί πολυτέλειας ήταν μια βασική πτυχή της νεοεμφανιζόμενης επιστήμης της πολιτικής οικονομίας. Ο Adam Smith στο έργο του *Ο πλούτος των εθνών* (1776) υποστήριξε ότι η επιδίωξη του χρήματος ήταν αναγκαία για την ανάπτυξη ενός εμπορικού κράτους. Τη θεωρία αυτή συμμεριζόταν και ο Bernard Mandeville –από τον οποίο ο Smith είχε επηρεαστεί–, ο οποίος στο έργο του *Ο μύθος των μελισσών* (1714), επιχειρώντας να θέσει τα θεμέλια του δυτικού οικονομικού συστήματος μέσα από ένα σατιρικό ποίημα, επέμεινε ότι η επιδεικτική κατανάλωση ήταν οικονομικά επιθυμητή και ότι η αγοραπωλησία πινάκων βελτίωνε το εμπόριο.<sup>103</sup> Ενισχυμένη από τους φιλοσόφους του σκοτσέζικου διαφωτισμού, η έννοια της πολυτέλειας, τουλάχιστον στον αγγλοσαξονικό –και προτεσταντικό– κόσμο, άρχισε να αντιμετωπίζεται ως αναγκαία για την εθνική ευημερία. Ο David Hume, για παράδειγμα, θεωρούσε ότι η πολυτέλεια συνέβαλλε στην υλική πρόοδο της

---

<sup>102</sup> Baudrillard 1994, σ. 22.

<sup>103</sup> Sachko-Macleod 1996, σ. 10-11. Επίσης, Parry και Bloch 1989.

κοινωνίας. Όλα αυτά τα επιχειρήματα συγκροτούσαν ένα ικανοποιητικό υπόβαθρο, ειδικά στο αγγλοσαξονικό περιβάλλον, ώστε να ενθαρρυνθούν οι πλούσιοι επιχειρηματίες που αναδύονταν κατά τον 19ο αιώνα –κυρίως στο δεύτερο μισό– να αποκτήσουν έργα τέχνης.

Από την άλλη πλευρά, η ανθρωπολογική έρευνα γύρω από το φαινόμενο της κατανάλωσης δίνει έμφαση στην κοινωνική διάσταση των αντικειμένων πολυτελείας. Ο Arjun Appadurai προτείνει «να εξετάσουμε τα αγαθά πολυτελείας όχι τόσο σε αντίθεση προς τις ανάγκες (μια αντίθεση γεμάτη προβλήματα), αλλά ως αγαθά των οποίων η πρωταρχική χρήση είναι *ρητορική* και *κοινωνική*, ως αγαθά που αποτελούν απλώς προσωποποιημένα σημεία».<sup>104</sup> Η νοηματοδότησή τους εκτείνεται από την απόλαυση και το νόημα που τους δίνουν οι εκάστοτε συλλέκτες μέχρι τη διευρυμένη κοινωνική σχέση που αναπτύσσουν με τα πολιτιστικά συστήματα, όπως για παράδειγμα οι εκθέσεις, οι καλλιτεχνικοί θεσμοί, η ταξική ταυτότητα. Όπως επιμένει ο Appadurai, η κατανάλωση είναι ένας τρόπος τόσο για να στέλνει όσο και να λαμβάνει κανείς κοινωνικά μηνύματα. Σε αντίθεση με πιο γραμμικές θεωρίες γύρω από την επιδεικτική κατανάλωση,<sup>105</sup> που αντιμετωπίζουν την τέχνη ως εργαλείο απόκτησης κοινωνικής αίγλης, η προσέγγιση αυτή είναι χρήσιμη για περιπτώσεις συλλεκτών που συνέστησαν δίκτυα σε συνεργασία με καλλιτέχνες, εκπαιδευτικούς και άλλους φορείς, και των οποίων η δραστηριότητα φωτίζεται διαφορετικά μέσα από ένα σχετικό μοντέλο ερμηνείας.

Από αυτή την άποψη, χρήσιμη είναι και η περιγραφή από τον Pierre Bourdieu της ατομικής σχέσης με την τέχνη, μέσα από τους όρους του συμβολικού και πολιτιστικού κεφαλαίου.<sup>106</sup> Στο πλαίσιο αυτό, ανεξάρτητα από το έργο τέχνης αυτό καθαυτό, το πολιτιστικό κεφάλαιο προσδιορίζεται ως τεκμήριο της γνώσης εκείνης που είναι αναγκαία ώστε να εκτιμήσει κανείς και να κατανοήσει την τέχνη, ενώ το συμβολικό κεφάλαιο επενδύει την κατοχή της τέχνης με έναν έντονο μανδύα κοινωνικής αίγλης και κύρους. Έτσι, μια

---

<sup>104</sup> Appadurai 1986, σ. 38.

<sup>105</sup> Βλ. ενδεικτικά Schnapper 1993, σ. 3-4. Στην παρούσα εργασία, ωστόσο, η οικονομική διάσταση των συλλογών, ενώ συζητιέται, δεν αποτελεί κεντρική διερεύνηση, καθώς αφενός είναι φτωχά τα στοιχεία και το οργανωμένο πεδίο μελέτης της, αφετέρου θα απαιτούσε τη συντονισμένη εργασία πολλών ειδικοτήτων, όπως ιστορικών τέχνης, κοινωνιολόγων, οικονομολόγων, στατιστικολόγων κτλ., κάτι που δεν έχει πραγματοποιηθεί ακόμη. Σε γενικές γραμμές, η αντιμετώπιση της διάστασης αυτής γίνεται στο πλαίσιο της συμβολικής νοηματοδότησης των έργων και όχι στο πλαίσιο οικονομικών όρων ακριβείας. Για έναν αντίστοιχο προβληματισμό στη σύγχρονη τέχνη βλ. Velthuis 2000, ενώ σημαντική είναι η κοινωνιολογική μελέτη της Moulin 1967, που εστιάζει στη γαλλική ζωγραφική της περιόδου 1952-1962, καθώς και η μελέτη της ίδιας, *De la valeur de l'art*, Paris 1995. Έναν πιο οικονομικό προσανατολισμό έχει το βιβλίο των Moureau και Sagot-Duvaugoux 2006.

<sup>106</sup> Bourdieu 2002 (1999). Ειδικό ενδιαφέρον παρουσιάζει και το έργο του Bourdieu 2006 (1992), όπου παρουσιάζει τη δομή του λογοτεχνικού και καλλιτεχνικού πεδίου στη φάση της αυτονόμησής του και αναλύει τον χώρο των δυνατοτήτων που είναι εγγεγραμμένες στην κατάσταση του ίδιου του πεδίου.

συλλογή έργων τέχνης σημαίνει την πολιτιστική οξύνουσα του ιδιοκτήτη της και τη διάκρισή του, μετριάζοντας την απόδοση της κατηγορίας της απλής ή/και προκλητικής κατανάλωσης.

Στην Ευρώπη αλλά και στις ΗΠΑ, τα περισσότερα μουσεία καλών τεχνών γεννήθηκαν μετά το 1850 με πρωτοβουλία συλλεκτών. Οι ιδιωτικές συλλογές έγιναν ο πυρήνας πολλών μουσείων, που άλλοτε κρατούσαν τον ιδιωτικό τους χαρακτήρα, συχνότερα όμως μετατρέπονταν σε δημόσια ιδρύματα, που είχαν ως στόχο να διαφυλάξουν τα ιδιωτικώς συλλεχθέντα έργα προς όφελος των πολιτών.<sup>107</sup> Η Ελλάδα, όπως θα δούμε, δεν εξαιρείται καθόλου από αυτή την κίνηση της ιστορίας, που παρατηρείται σε όλο τον δυτικό κόσμο. Την ίδια στιγμή η συντριπτική αύξηση του πληθυσμού των ΗΠΑ και οι τεράστιες περιουσίες που συγκροτήθηκαν είχαν ως αποτέλεσμα τη δημιουργία μεγάλων ιδιωτικών συλλογών,<sup>108</sup> τη στιγμή μάλιστα που η επιρροή των πριγκίπων και κρατικών αρχών της Ευρώπης μειωνόταν.<sup>109</sup> Η Eva Rovers, σε μία σύνοψη σχετικά με τον συλλεκτισμό, επισημαίνει τον πλούτο κεφαλαίων που συνέρρευσε στα τέλη του 19ου αιώνα στην Ευρώπη και στις ΗΠΑ και που οδήγησε πολλούς επιχειρηματίες να συγκροτήσουν συλλογές έργων τέχνης.<sup>110</sup>

Ο πολλαπλασιασμός των ιδιωτικών συλλογών συνοδεύτηκε από τον εκδημοκρατισμό τους, καθώς οι δημιουργοί τους δεν ανήκαν πια αποκλειστικά στις υψηλότερες βαθμίδες της εξουσίας ή της οικονομικής και κοινωνικής πυραμίδας,<sup>111</sup> χωρίς βεβαίως η παρουσία τους να υποσκελίζεται. Ο Cristophe Charle εκτιμά ότι στο διάστημα μεταξύ 1880 και 1900 κυρίως επιχειρηματίες συλλέγουν στη Γαλλία έργα τέχνης (49,2%) και ακολουθούν με μεγάλη διαφορά οι υψηλόβαθμοι κρατικοί υπάλληλοι (20%) και οι πανεπιστημιακοί καθηγητές (16,6%).<sup>112</sup> Ωστόσο, ειδικά στο Παρίσι, ο κλάδος των επιχειρηματιών είναι ο δεύτερος στο πεδίο του συλλεκτισμού, τοποθετούμενος στατιστικά πίσω από τον κόσμο των τεχνών και των γραμμάτων, ο οποίος αντιπροσωπεύει το 42% περίπου των συλλεκτών.<sup>113</sup>

Μέσα από ένα δείγμα περίπου 150 συλλεκτών της Αγγλίας κατά τον 19ο αιώνα, η Dianne Sachko-MacLeod περιγράφει ως μύθο το στερεότυπο του αυτοδημιούργητου

---

<sup>107</sup> Τη σύνδεση της συλλογής και της δωρεάς σε μουσείο, μέσα από όψεις κοινωνικές, πολιτισμικές, πολιτικές και οικονομικές, εξετάζει η Long στο Long 2007. Βλ. επίσης, Chang 2005a, σ. 87-95.

<sup>108</sup> Το Metropolitan Museum of Art στη Νέα Υόρκη, το Boston Museum of Fine Arts στη Βοστώνη και το Philadelphia Museum of Art είναι τρία αμερικανικά παραδείγματα της οικειοποίησης του εκπαιδευτικού ήθους του κινήματος των μουσείων από εύπορους ιδιώτες. Τα μουσεία αυτά θεωρήθηκαν οι υπερατλαντικές μεταφυτεύσεις της μεγάλης έκθεσης του 1851 που είχε πραγματοποιηθεί στο Λονδίνο, επιβεβαιώνοντας την επιρροή των σχετικών τάσεων. Βλ. Pearce 2002, σ. xv.

<sup>109</sup> Von Holst 1967, σ. 271-274.

<sup>110</sup> Rovers 2009, σ. 157.

<sup>111</sup> Pomian 2003, σ. 347.

<sup>112</sup> Charle 1987.

<sup>113</sup> Long 2007, σ. 40, 52. Boime 1979, σ. 57-75.

νεόπλουτου επιχειρηματία: αν και οι περιπτώσεις που εξετάζει είναι αστοί που έκαναν πιο μαζικά την εμφάνισή τους κατά το 1830-1840, ο πλούτος τους δεν είναι νέος, αλλά εντοπίζεται τρεις γενιές πριν από τους ίδιους.<sup>114</sup> Η συνολική τους δε δραστηριότητα ερμηνεύεται από την ερευνήτρια ως αποτέλεσμα συλλειτουργίας της υποκειμενικότητας των συλλεκτών και της αντικειμενικότητας, η οποία προσδιορίζεται από τις κοινωνικές, οικονομικές, πολιτικές και πολιτισμικές συνθήκες.

Μείζονα ρόλο στο βιοτικό ύφος των περισσοτέρων έπαιζαν, ως προς τη διαμόρφωση του γούστου τους, τα ταξίδια, τα οποία αποτελούσαν μέσο απόκτησης γνώσης,<sup>115</sup> αλλά και η συμμετοχή τους σε κοινωνικά-καλλιτεχνικά δίκτυα (σύλλογοι, εταιρείες φιλοτέχνων, έμποροι κτλ.), τα οποία συνέβαλλαν στη διαμόρφωση μιας συλλογικής ευαισθησίας μέσω της διακίνησης των ιδεών, των πληροφοριών, της άμβλυνσης των αισθητικών διαφορών κ.ά. Για τον λόγο αυτό έχει υποστηριχθεί ότι ο συλλέκτης, ακόμη και στις πιο ανεπτυγμένες ως προς τα συλλεκτικά δίκτυα πόλεις ή χώρες, δεν έπαυε λίγο-πολύ να είναι αυτοδίδακτος. Η εξειδικευμένη γνώση (*connoisseurship*) ήταν προϊόν ταξιδιών περισσότερο, θέμα δηλαδή πολιτισμικό, παρά αποτέλεσμα συγκεκριμένης μαθητείας, ακόμη κι αν ο κόσμος του συλλεκτισμού μεγάλωνε μαζί με το φάσμα των συλλεκτικών επιλογών. Ο συλλέκτης, ιδανικά πάντα, συγκέντρωνε πληροφορίες για τα αντικείμενα που τον ενδιέφεραν και τα οποία συνέλεγε, έκανε χρήση ποικίλων και συμπληρωματικών πηγών, κατέφευγε σε πολυάριθμους διαμεσολαβητές. Στην πραγματικότητα, η συστηματοποίηση της έρευνάς του πραγματοποιούνταν με τη χρήση ενός δικτύου χρήσιμων συνομιλητών, εμπόρων ή φίλων συλλεκτών.<sup>116</sup>

Το συλλεκτικό ενδιαφέρον όμως δεν επεκτάθηκε μόνο στις παλιές ή στις νέες κοινωνικές ομάδες που αναθεωρούσαν παλιότερες καλλιτεχνικές εκφράσεις και οδηγούνταν σε νέες εκτιμήσεις, ειδολογικές και αισθητικές κατηγορίες, αλλά και σε νέα γεωγραφικά πλάτη και πολλούς νέους τομείς, όπως οι εφαρμοσμένες τέχνες.<sup>117</sup> Στο πλαίσιο της αναθεώρησης ειδών, έργων και καλλιτεχνών, οι ιδιωτικές συλλογές έγιναν ταυτόχρονα το πεδίο πολιτισμικών καινοτομιών, ανοίγοντας τον δρόμο που θα ακολουθούσαν στη συνέχεια τα ίδια τα μουσεία: ένα παράδειγμα από τον χώρο της τέχνης είναι η πρακτική της υποστήριξης ζώντων καλλιτεχνών, η οποία ξεκινά από τους συλλέκτες,<sup>118</sup> θα στηριχθεί όμως σημαντικά και από θεσμικές αλλαγές που παρατηρούνται στο μεγάλο καλλιτεχνικό κέντρο

---

<sup>114</sup> Sachko-Macleod 1996, σ. 32, 87.

<sup>115</sup> Long, 2007 σ. 60.

<sup>116</sup> Poulot 2005, σ. 437.

<sup>117</sup> Von Holst 1967, σ. 267-268.

<sup>118</sup> Pomian 2003, σ. 347.

που συνιστά το Παρίσι, ακόμη και καθ' όλη τη διάρκεια του 19ου αιώνα σχεδόν έως τη μεταπολεμική περίοδο. Η ίδρυση του Λούβρου, κυρίως όμως του Μουσείου του Λουξεμβούργου το 1818, είναι το γεγονός που εντείνει την επίσημη αναγνώριση των ζώντων καλλιτεχνών, στρέφοντας πολλούς συλλέκτες, που μέχρι τότε συνέλεγαν έργα των προηγούμενων αιώνων, προς τη σύγχρονη τέχνη.<sup>119</sup>

Στο πεδίο των ιδιωτικών συλλογών, των οποίων η ύπαρξη εντάσσεται πια σε διαφορετικό πλαίσιο που ορίζουν, μεταξύ άλλων, και τα νέα εθνικά μουσεία, παρατηρείται ειδικό ενδιαφέρον για τις αρχαιότητες, τα μεσαιωνικά αντικείμενα, αλλά και για πίνακες προερχόμενους από τη Γερμανία, τις Κάτω Χώρες και παράλληλα για πίνακες της πρώιμης ιταλικής τέχνης. Η επίδραση της Γοτθικής Αναγέννησης και του Ρομαντικού Κινήματος βρίσκονται στον έναν βασικό πόλο της συλλεκτικής δραστηριότητας των αρχών του 19ου αιώνα. Στον άλλο βρίσκεται η πίστη στην πρόοδο και η αντίθεση στον ιδεαλισμό, που έχουν ως αποτέλεσμα διαφορετικούς αισθητικούς προσανατολισμούς: από το 1830 ως το 1880 το νεοκλασικό ενδιαφέρον μετατίθεται στην περίοδο του Μπαρόκ, της ελληνιστικής γλυπτικής, της ισπανικής ζωγραφικής του 17ου αιώνα, ενώ τότε σημειώνεται και η αναθέρμανση του ενδιαφέροντος για τη ζωγραφική του 18ου αιώνα.<sup>120</sup> Ακριβώς στο πλαίσιο μιας ιστορίας του γούστου, όπου κάθε επιλογή αντανάκλα ευρύτερες ιδεολογικές και πολιτισμικές συνθήκες,<sup>121</sup> προσεγγίζουν ο Niels von Holst και ο Francis Haskell τις προτιμήσεις και τις τάσεις που εκδηλώνονται στο πεδίο της τέχνης κατά τον 19ο αιώνα.

Τα μέλη των νέων αυτών αστικών ομάδων δεν προτιμούσαν σε γενικές γραμμές πίνακες μεγάλων διαστάσεων, αλλά εκείνους με πιο «οικιακές» διαστάσεις και θέματα: αντί μαχών και ιστορικών ηρώων επέλεγαν τοπία και θέματα με τα οποία μπορούσαν πιο εύκολα να ταυτιστούν.<sup>122</sup> Η ζήτηση τέτοιων θεμάτων συνέπεσε με την εμφάνιση του ιμπρεσιονισμού και τη γενική δυσαρέσκεια των καλλιτεχνών που δεν ήθελαν πια να εξαρτώνται από παραγγελίες και τις ακαδημαϊκές εκθέσεις στα περίφημα παρισινά Salons: από το 1874, με την επίσημη εμφάνιση των ιμπρεσιονιστών, στον κόσμο της τέχνης έγινε πιο ορατή η αυτονόμηση των καλλιτεχνών και ταυτόχρονα η εντονότερη διασύνδεση με την αγορά της τέχνης, όπου οι κριτικοί, οι καλλιτέχνες, οι γκαλερίστες και το κοινό αποτελούσαν τους νέους «παίκτες» της.

---

<sup>119</sup> Chaudonneret 2005, σ. 273-282.

<sup>120</sup> Von Holst 1967, σ. 216-270.

<sup>121</sup> Ειδικά η συλλογή αρχαιοτήτων υπήρξε ιδιαίτερα διαδεδομένη στον ευρωπαϊκό χώρο από τον 18ο αιώνα και σε όλο τον 19ο αιώνα. Βλ. Haskell 1982. Επίσης, *La Fascination de l'antique* 1998.

<sup>122</sup> Rovers 2009, σ. 158.



Ειδικό ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι πολλοί καθοδηγούνταν στη συλλεκτική τους δραστηριότητα από ένα εθνικιστικό αίσθημα, το οποίο ήταν κυρίαρχο τον 19ο αιώνα, όταν δημιουργήθηκαν τα περισσότερα έθνη-κράτη και όταν οι διεθνείς εμπορικές σχέσεις και τα νέα μέσα επικοινωνίας και μεταφοράς δημιουργούσαν την αίσθηση ενός κόσμου μεγαλύτερου και ταυτόχρονα πιο απειλητικού.<sup>123</sup> Στην περίπτωση αυτή, και ειδικά στα τέλη του 19ου αιώνα, τα έργα τέχνης και τα συλλεγόμενα αντικείμενα –τα οποία συχνά σχετίζονταν με πολέμους,<sup>124</sup> αλλά και οι αρχαιότητες– αναπαριστούσαν, πέραν των άλλων, τις πολιτισμικές και πολιτικές αξίες των συγκεκριμένων εθνών και κρατών στα οποία ανήκαν οι κάτοχοί τους. Ακόμη κι όταν οι δημιουργοί των συλλογών ήταν φιλόμουσοι-φιλεκπαιδευτικοί σύλλογοι, γεγονός όχι σπάνιο,<sup>125</sup> το πλαίσιο νοηματοδότησής τους συντελούσε προς την καθιέρωση μιας μυθολογίας μαχών και αγώνων, καθώς και την παγίωση εθνικών αφηγημάτων.

Από την άποψη αυτή, οι ίδιοι οι συλλέκτες μεταβάλλονται σε διαμορφωτές της ιστορικής μνήμης. Έτσι, αν για τη γαλλική ιστορία του 19ου αιώνα έχει ακόμη μεγαλύτερο νόημα η σχέση των συλλεκτών με το κορυφαίο γεγονός της Γαλλικής Επανάστασης,<sup>126</sup> κάτι αντίστοιχο θα σήμαινε και ο εθνικοαπελευθερωτικός αγώνας του 1821 για τους Έλληνες. Σε αυτές τις περιπτώσεις, διαφαίνεται πώς μια ιδεολογία, ο εθνικισμός, υπό ένδυμα πατριωτικό, και μια πίστη όπως ο Ρωμαιοκαθολικισμός ή η Ορθοδοξία, μπορούν να βρουν οπτική αντιστοίχιση σε μια συλλογή<sup>127</sup> και τη δωρεά της.<sup>128</sup> Και είναι γεγονός ότι όσο προχωρά ο 19ος αιώνας πολλές ρομαντικές συλλογές μεταβλήθηκαν σε υλική έκφραση του εθνικισμού.<sup>129</sup>

Ανάλογα, η ιστορική μνήμη συχνά συμπλέκεται και ενσωματώνει το θρησκευτικό αίσθημα: δεν είναι μόνο η θρησκευτική εικονογραφία που ανακαλεί τις προτεραιότητες της

---

<sup>123</sup> Rovers 2009, σ. 159. Επίσης, Ciulisova 2006, σ. 204-205.

<sup>124</sup> Pearce 2002, σ. xxii.

<sup>125</sup> Ενδεικτικό είναι το παράδειγμα της Συλλογής Αρχαιοτήτων που συγκέντρωσε από το 1871 και μετά ο Θρακικός Φιλεκπαιδευτικός Σύλλογος στη Ραιδεστό. Το 1922 σημαντικός αριθμός των μαρμάρινων μνημείων της συλλογής μεταφέρθηκε στη Θεσσαλονίκη από τους πρόσφυγες και παραδόθηκε στο μουσείο της πόλης. Σήμερα η συλλογή αυτή βρίσκεται στο Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται από τους επιμελητές της έκθεσης που οργανώθηκε στο Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης το 2016, «αν στα τέλη του 19ου αιώνα η αρχαιολογική “Συλλογή Ραιδεστού” σηματοδοτούσε την προσπάθεια επιφανών Θρακιωτών να συνδεθούν με την ένδοξη αρχαιότητα, στον 20ό αιώνα τα ίδια μνημεία έγιναν ενθυμήματα μιας χαμένης, πια, πατρίδας». Βλ. *Ραιδεστός – Θεσσαλονίκη 2016*.

<sup>126</sup> Roulot 2005, σ. 439.

<sup>127</sup> Παράδειγμα η ανανέωση του ενδιαφέροντος για τους καλλιτέχνες της πρώιμης Αναγέννησης («Primitifs»), η οποία στον ευρωπαϊκό χώρο συνδέθηκε πολύ στενά με τον ακραίο καθολικισμό. Haskell, Francis 1986, σ. 138-139.

<sup>128</sup> Ειδικά για την κοινωνική αποστολή της τέχνης μέσω των δωρεών των συλλεκτών, βλ. Long 2007, σ. 179-197.

<sup>129</sup> Pearce 2003 (1995), σ. 124.

εθνικής ιστορίας, αλλά και τα συμφραζόμενα μέσα στα οποία τα θρησκευτικά έργα συλλέγονται. Στην Ελλάδα δεν απαντάται το φαινόμενο μιας «σχολής της χριστιανικής τέχνης», όπως αποτελούσαν οι Ναζαρηνοί που εμφανίστηκαν κατά βάση στην Αγγλία.<sup>130</sup> Παρ' όλα αυτά, η θρησκευτική τέχνη –βυζαντινές και μεταβυζαντινές εικόνες κυρίως– ανάμεσα στα υπόλοιπα σύνολα έργων που συγκέντρωναν Έλληνες συλλέκτες, μεταξύ των οποίων και οι Σούτσος και Μπενάκης, αποτύπωνε καθαρά ιδεολογικά στοιχεία με τα οποία οι ίδιοι επέλεγαν να φορτίσουν τις συλλογές τους, στοιχεία που χρήζουν μελέτης, προκειμένου να διαφανούν οι προτεραιότητες και οι στοχεύσεις των συλλεκτών.

Πέρα από αφηγήματα νίκης ή θρησκευτικού ζήλου, πολλές λειτούργησαν και ως οχήματα αφομοίωσης του «Άλλου»: μέσω της συλλογής και οικειοποίησης πολιτισμικού υλικού από μέρη «εξωτικά», εκτός δηλαδή κυρίαρχου εμπορικού δικτύου των μεγάλων αγορών, αναπτύχθηκαν σημαντικές κοινωνικές δυνάμεις, οι οποίες ανέπτυξαν και ιμπεριαλιστικό λόγο. Η Αίγυπτος, πολιτισμική δεξαμενή από πολύ νωρίτερα, κατά τον 19ο αιώνα μεταβάλλεται σε μείζονα πηγή αρχείων διαφόρων τύπων, ενώ δεν αγνοείται το υλικό που φτάνει στο ευρωπαϊκό έδαφος μετά τα αρκτικά εξερευνητικά ταξίδια,<sup>131</sup> ούτε και οι κλασικές αρχαιότητες.

Έτσι, η διαμόρφωση της ιστορικής μνήμης εισάγεται στον πυρήνα πολλών συλλογών. Στο πλαίσιο αυτό, οι τρεις μορφές λήθης που πρότεινε ο Marc Augé, σε σχέση με τη διαμόρφωση της ιστορικής μνήμης, στοιχείο που βρίσκεται στον πυρήνα της ερμηνείας πολλών ελληνικών συλλογών, παρουσιάζουν ενδιαφέρον: πρώτη είναι αυτή της επιστροφής, η οποία μέσω της κατοχής του έργου τέχνης, επιχειρεί να ξαναβρεί ένα παρελθόν χαμένο, προκειμένου να αποκαταστήσει μια συνέχεια. Δεύτερη είναι αυτή μιας εκκρεμότητας, με προσωρινό χαρακτήρα, άρα εξαιρετικό, που θέλει να αποκόψει το παρόν από το παρελθόν και το μέλλον, και η οποία μπορεί να καταλήξει σε μια αισθητικοποίηση του στιγμιαίου παρόντος. Τέλος, πρόκειται για εκείνη μιας εκκίνησης (ή επανεκκίνησης), που με τρόπο δραστικό θέλει να συναντήσει το μέλλον ξεχνώντας το παρελθόν.<sup>132</sup> Τις δημόσιες συλλογές, ή τις δημοσιοποιημένες συλλογές διατρέχει, έτσι, μια ένταση ανάμεσα στην ατομικότητα των αναμνήσεων –όπως αυτές αποδίδονται από τη δυνατότητα που προσφέρουν να ξαναζήσουν στο φαντασιακό– και την κοινή αναφορά σε ένα μέλλον.

---

<sup>130</sup> Για τη γαλλική περίπτωση μιας εμβληματικής «σχολής της χριστιανικής τέχνης» που διαμορφώθηκε γύρω στο 1840, βλ. Caffort 2009. Επίσης, Sachko-Macleod 1996, σ. 139-208.

<sup>131</sup> Pearce 2002, σ. xvi-xviii.

<sup>132</sup> Augé 2004, και Poulot 2005, σ. 439.

Επίσης, η διάκριση που επιχειρεί ο Alois Riegl σε «καλλιτεχνική αξία», σε «ιστορική αξία» και σε «ηλικιακή αξία»,<sup>133</sup> καθεμία από τις οποίες παραπέμπει σε διαφορετική επιστημολογική κατηγορία, είναι εξίσου χρήσιμη. Στην περίπτωση αυτή, η «καλλιτεχνική αξία» συνδέει τα αντικείμενα με το πεδίο της αισθητικής, η «ιστορική» αξία με μια συγκεκριμένη και καταγεγραμμένη διαδοχή ιστορικών γεγονότων και η «ηλικιακή αξία» είναι μια άμεσα αντιληπτή ιδιότητα, που δεν απαιτεί γνώση της ιστορίας της τέχνης, αλλά με τον χρόνο μετατράπηκε σε εργαλείο απόδοσης ποιότητας και σημασίας.

Σε κάθε περίπτωση οι μεταβολές του γούστου, ενώ φαίνεται να προκύπτουν από επιλογές αποκλειστικά ατομικές, καθορίζονται από τις εξωτερικές συνθήκες, κοινωνικές, οικονομικές, πολιτικές και ευρύτερα πολιτισμικές, τόσο τις ευρωπαϊκές όσο και τις εγχώριες. Επίσης, η διαθεσιμότητα ή όχι έργων και ποιων, το εμπόριο έργων τέχνης, η αλληλεπίδραση των δημόσιων και των ιδιωτικών συλλογών, η επίδραση της σύγχρονης κάθε φορά τέχνης, οι πολιτικές ή θρησκευτικές αναφορές, η σημασία σύγχρονων τεχνικών αναπαραγωγής κ.ά. επηρεάζουν τις αισθητικές αντιλήψεις και κατ' επέκταση και τις συλλογές έργων τέχνης.

Ένα ενδιαφέρον θέμα της περιόδου ως προς την ιστορία του γούστου είναι οι επιλογές και οι πρακτικές του δημόσιου μουσείου σε σχέση με τις αντίστοιχες των ιδιωτικών συλλογών, οι συνάψεις και οι αποκλίσεις τους, οι επιρροές του ενός θεσμού στον άλλο ή οι συγκρούσεις τους. Στο ελληνικό παράδειγμα βέβαια κατά τον 19ο αιώνα δεν εμφανίζονται πολυάριθμες συστηματικές συλλογές έργων τέχνης, ούτε εδραιωμένοι ακόμη θεσμοί. Για τον λόγο αυτό είναι σκόπιμο εδώ να διαγράψουμε το πλαίσιο αυτό, όπως διαμορφώνεται στην Ελλάδα.

---

<sup>133</sup> Pearce 2003 (1995), σ. 131-132.

## 2.5 Ο συλλεκτισμός και το θεσμικό πλαίσιο των εικαστικών τεχνών στην Ελλάδα: στοιχεία ιστορίας

Σε συνέχεια της εξέτασης της ιστορίας του συλλεκτισμού στη Δύση, εδώ θα επιχειρηθεί μια σύντομη αναφορά σε στοιχεία του ελλαδικού καλλιτεχνικού πεδίου, όπως αυτό διαμορφώνεται στα χρόνια που μας απασχολούν. Η επισκόπηση αυτή δεν έχει αναλυτικό χαρακτήρα και θα εντοπιστεί μόνο στα σημεία εκείνα που εμφανίζουν τη μεγαλύτερη συνάφεια με τη συλλεκτική δραστηριότητα και τις επιδράσεις της μετά τη δωρεά των συλλογών. Με άλλα λόγια, το πλαίσιο που θα παρουσιαστεί εδώ έχει ως στόχο όχι τη διεξοδική παρουσίαση του θέματος,<sup>134</sup> αλλά την ανάδειξη της σημασίας των τριών δωρεών που εξετάζουμε μέσα σε ένα δεδομένο κοινωνικό, καλλιτεχνικό, ιστορικό και πολιτισμικό περιβάλλον: μέσα στο περιβάλλον αυτό, κρατικές και ιδιωτικές πρωτοβουλίες, καθώς και άλλες ιδιωτικές συλλογές παίζουν έναν σημαντικό ρόλο και συνδιαμορφώνουν τον ελληνικό «κόσμο της τέχνης».

### 2.5α Θεσμικό πλαίσιο

Σε μια αδρή περιγραφή του καλλιτεχνικού πεδίου, δεν μπορεί να μην αναφερθεί κανείς στις σχετικές δημόσιες/κρατικές ρυθμίσεις, τους καλλιτεχνικούς συλλόγους, την τεχνοκριτική, τις εκθέσεις, την Πινακοθήκη και τέλος στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών.

Δεν είναι τυχαίο ότι ήδη από τα τέλη του 18ου αιώνα και τις αρχές του 19ου τα αρχαία κτίσματα και τέχνηρα ήταν τα πρώτα που οριοθέτησαν το εθνικό έδαφος και αποτέλεσαν τα ορόσημά του. Στο πλαίσιο αυτό, πρώτα εκδηλώθηκε μέριμνα για τις αρχαιότητες, οι οποίες απέκτησαν εξέχουσα βαρύτητα ενόσω το εθνικό κράτος εδραιωνόταν.<sup>135</sup> Ενώ η κλασική αρχαιότητα εξελισσόταν ραγδαία στο κεντρικό σημείο αναφοράς του εθνικού φαντασιακού του νέου κράτους, στην Ελλάδα το πρώτο μουσείο συστήθηκε με ψήφισμα το 1829 και ήταν αρχαιολογικό.<sup>136</sup> Στα ίδια χρόνια περίπου θα πρέπει να ανατρέξουμε στις πρώτες προσπάθειες του Καποδίστρια για τη συγκέντρωση ζωγραφικών έργων στην Αίγινα<sup>137</sup> και τον

---

<sup>134</sup> Εξειδικευμένες, εποπτικές μελέτες σχετικά με την καλλιτεχνική εκπαίδευση και το εκθεσιακό πλαίσιο στην Ελλάδα έχουν διεξαγάγει αντίστοιχα η Αντωνία Μερτύρη (2000) και ο Γιάννης Ν. Μπόλης (2000). Τον λόγο περί εικαστικών τεχνών έχει μελετήσει ο Κωνσταντίνος Ιωαννίδης (2002), ενώ την εμφάνιση του καλλιτέχνη στην Ελλάδα η Ελεονώρα Βρατσκίδου (2011).

<sup>135</sup> Χαμηλάκης 2012 (2007), σ. 105-110. Κόκκου 2009. Αγγουλί 1996 (1994), σ. 246-265.

<sup>136</sup> Βουδούρη 2003, σ. 15-17. Το 1815 στη Γαλλία υπάρχουν 30 μουσεία, ενώ το 1914 ξεπερνούν τα 550. Αντίστοιχα στις ΗΠΑ, από 50 περίπου μουσεία κοντά στα 1850, καταγράφονται 600 στα 1910 και 2.500 στα 1939. Βλ. σχετικά Long 2007, σ. 9.

<sup>137</sup> Κόκκου 2009, σ. 61-68.

ορισμό συλλογής έργων με τον πρώτο αρχαιολογικό νόμο του Όθωνα, του 1834.<sup>138</sup> Το Σχολείον των Τεχνών είναι από τα πρώτα εκπαιδευτικά ιδρύματα που λειτούργησαν στην Αθήνα, στα 1837<sup>139</sup> και επί ενάμιση αιώνα περίπου αποτέλεσε μοναδικό φορέα της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης στην Ελλάδα. Η ιστορία του είναι μεγάλη, ωστόσο ανάμεσα στις κομβικές στιγμές της και σε συσχέτιση με το θέμα μας, υπήρξε το θέσπισμα της 26ης Αυγούστου 1863 «Περί νέου διοργανισμού και διευθύνσεως του Σχολείου των Τεχνών». Με αυτό, το Πολυτεχνείο αναδιοργανώθηκε και οι σπουδές συστηματοποιήθηκαν,<sup>140</sup> ενώ τότε διαχωρίστηκε η εκπαίδευση σε καλλιτεχνική και τεχνική, από τις οποίες την πρώτη αναλάμβανε το Καλλιτεχνικό Σχολείο. Το 1873 ιδρύθηκε σπουδαστικό Καλλιτεχνικό Συμβούλιο, καθώς και δεύτερη έδρα ζωγραφικής. Ο διορισμός που έγινε δεκτός με μεγάλες προσδοκίες ήταν του Νικηφόρου Λύτρα το 1867. Παρά τις συλλογές που είχαν παραχωρηθεί ή δωρηθεί στο Πολυτεχνείο,<sup>141</sup> έπρεπε να φτάσει το 1897 για να ιδρυθεί Πινακοθήκη.<sup>142</sup>

Πριν όμως φτάσουμε στα χρόνια της ίδρυσης της Πινακοθήκης, καλλιτεχνικοί σύλλογοι υποβοηθούσαν την εκκίνηση της λειτουργίας του καλλιτεχνικού πεδίου στα πρότυπα της Ευρώπης. Το 1844 ιδρύθηκε με διάταγμα η «εν Αθήναις Εταιρία των Ωραίων Τεχνών», ενώ ανακοινώθηκε και η ίδρυση της Ελληνικής Εταιρίας των Επιστημών και των Τεχνών.<sup>143</sup> Και οι δύο είχαν παρόμοιους στόχους. Η πρώτη, ωστόσο, καρπός του ενδιαφέροντος για τις καλλιτεχνικές σπουδές και υπό την υψηλή προστασία του Όθωνα και της Αμαλίας, είχε

---

<sup>138</sup> «Νόμος περί των επιστημονικών και τεχνολογικών συλλογών περί ανακαλύψεως και διατηρήσεως των αρχαιοτήτων και της χρήσεως αυτών», 10/22 Μαΐου 1834.

<sup>139</sup> Κόκκου 2009, σ. 288-289. Δασκαλοθανάσης 2004, σ. 15-31. Μερτύρη 2000, σ. 39-136. Μπόλης 2000, σ. 19-40. Κόκκου 2009, σ. 288-289.

<sup>140</sup> «Θεωρούσα, ότι το μόνον εν Ελλάδι πρό τινων ετών συσταθέν Σχολείον των Τεχνών δεν προώδευσεν αρκούτως, ουδέ παρήξε καρπούς αναλόγους των προσδοκιών του κοινού και των προς συντήρησιν αυτού καταβαλλομένων ετησίως εκ του Δημοσίου Ταμείου δαπανών. Σκεπτομένη, ότι διά μόνης της καλής αυτού διοργανώσεως και διευθύνσεως δύναται να επιτευχθή ο σκοπός της συστάσεως αυτού, ήτοι η κατά το ενόν βελτίωσις των υπαρχόντων τεχνητών και η μόρφωσις νέων τεχνητών καθ' όλους τους κλάδους της βιομηχανίας, χρησιμεύον συνάμα ως η πρώτη βαθμής των διά τας ωραίας τέχνας μελλόντων καθιδρυμάτων». Έτσι ξεκινούσε το θέσπισμα του 1863, που αποτελούσε μεταρρύθμιση του διατάγματος του 1843 για το Σχολείο των Τεχνών. «Θέσπισμα περί νέου διαγωνισμού και διευθύνσεως του Σχολείου των τεχνών», στο Μπίρης 1957, σ. 165.

<sup>141</sup> Η παραχώρηση των έργων από το Μετσόβιο Πολυτεχνείο στην Εθνική Πινακοθήκη επιτεύχθηκε χάρη στον νόμο ΓΥΚ της 18ης Νοεμβρίου 1909, «Περί συγκεντρώσεως εικόνων και σχεδιαγραφημάτων εις την Εθνικήν Πινακοθήκην εν Αθήναις». Γιαννουδάκη 2009, σ. 85. Μερτύρη 2000, σ. 216-217. Μπόλης 2000, σ. 48. Μπίρης 1957, σ. 255-257. *Εθνική Πινακοθήκη. 100 χρόνια*, σ. 22-25. Βλ. ομόχρονες πηγές: χ.σ., «Η πινακοθήκη του Σχολείου των Τεχνών», *Παλιγγενεσία*, 21.6.1878. *Ωρα*, 22.6.1878. χ.σ., «Η πινακοθήκη του εν Αθήναις Σχολείου των Τεχνών», *Εστία*, τχ. 132, 9.7.1878, σ. 447-448. Στο τελευταίο περιλαμβάνεται η εκτενής περιγραφή των έργων. Μερτύρη 2000, σ. 216-217. Μπόλης 2000, σ. 48. Μπίρης 1957, σ. 255-257. *Εθνική Πινακοθήκη. 100 χρόνια*, σ. 22-25.

<sup>142</sup> «Περί ιδρύσεως Μουσείου των Καλών Τεχνών», Βασιλικό Διάταγμα 18.8.1897, ΦΕΚ 133/18.8.1897. «Περί Κανονισμού της εν Αθήναις Πινακοθήκης», 28.6.1900, ΦΕΚ 161/28.6.1900.

<sup>143</sup> Μπίρης 1957, σ. 79, Μπόλης 2000, σ. 22-23. Μερτύρη 2000, σ. 84-90. Από τις ομόχρονες της ίδρυσης πηγές, βλ. αναλυτικότερα χ.σ., *Αιών*, 21.10.1844, 25.10.1844, 22.11.1844, 23.12.1844, 2.6.1845.

εξασφαλίσει την κρατική υποστήριξη και έθετε ως βασικούς στόχους την ανάπτυξη των τεχνών, τη δημιουργία συλλογών «εξόχων καλλιτεχνημάτων», μουσείου και πινακοθήκης, τη σύσταση τεχνοδιδασκτικού σχολείου, την ενίσχυση των «καταγινόμενων εις ανεύρεσιν των κανόνων ή συστημάτων των παρά τοις αρχαίοις Ωραίων Τεχνών», την υποστήριξη των καλλιτεχνών με διαγωνισμούς, βραβεία και υποτροφίες, ενώ φιλοδοξούσε την επέκταση της δράσης της εκτός των ελλαδικών συνόρων.<sup>144</sup> Η εταιρεία, δραστήρια κυρίως τα δύο πρώτα χρόνια, έπαυσε να λειτουργεί το 1853.

Σύλλογοι που είχαν ιδρυθεί εκτός ελληνικού εδάφους έδιναν τον τόνο της προσπάθειας να ενισχυθούν οι δεσμοί με το εθνικό κέντρο. Παράδειγμα η Ελληνική Καλλιτεχνική Εταιρεία, που ιδρύθηκε το 1865 στη Ρώμη: «Τη συνεργεία του εν Ρώμη γενικού προξένου της Ελλάδος Κ. Γωτιέ, Γάλλου μεν το γένος φιλελληνικωτάτου δε τα αισθήματα, ιδρύθη προ τριών περίπου ετών εν τη αρχαία εκείνη μεγαλοπόλει της Ιταλίας εταιρεία, σκοπόν έχουσα την ανάπτυξιν και την προαγωγήν της ελληνικής καλλιτεχνίας, δι' ευκολιών παρεχομένων τοις εκεί σπουδάζουσι νέοις ομογενέσι τας καλὰς τέχνας».<sup>145</sup> Ιδρυτές της ήταν οι Αθηναίοι Δημήτριος Δουμβριάδης, Δημήτριος Κερατιώτης, Λεωνίδας Δρόσης, οι Τήνιοι Στέφανος Βαρούτης, Κοσμάς Απέργης, Δημήτριος Φιλιππίδης και ο Αντώνιος Φραγκούλης.

Αν η ίδρυση ενός από τους πρώτους καλλιτεχνικούς συλλόγους είχε τη στήριξη της βασιλείας, έπρεπε να έρθει το 1882 για να πάρουν οι καλλιτέχνες την πρωτοβουλία να οργανωθούν σε σύλλογο, διεκδικώντας οι ίδιοι τα δικαιώματά τους και την προώθηση των συμφερόντων τους: ο Σύλλογος των Ωραίων Τεχνών ήταν μία τέτοια πρωτοβουλία, μέσα στο γενικότερο κλίμα συντεχνιακής οργάνωσης πολλών επαγγελματικών τάξεων μέσω σωματείων. Συμμετείχαν περίπου 40 ζωγράφοι, γλύπτες, αρχιτέκτονες και φιλότεχνοι, η ενότητά του όμως υπονομεύτηκε από την ίδρυσή του, καθώς από την ιδρυτική πράξη και τις αρχαιρεσίες εκλογής προεδρείου είχαν αποκλειστεί καλλιτέχνες και καθηγητές του Πολυτεχνείου.<sup>146</sup> Από την άλλη, ειδικό ενδιαφέρον εστιαζόταν από τον σύλλογο στα θέματα των καλλιτεχνικών διαγωνισμών, της θεσμοθέτησης ετήσιας καλλιτεχνικής έκθεσης κ.ά.

Πέντε χρόνια αργότερα, επιχειρήθηκε η σύσταση καλλιτεχνικής εταιρείας από φιλότεχνους και καλλιτέχνες. Η πρωτοβουλία ανήκε στον διευθυντή του Πολυτεχνείου Αναστάσιο Θεοφιλά και στους καθηγητές του Καλλιτεχνικού Τμήματος. Παρά την πρόθεση των ιδρυτών να διαδραματίσει η εταιρεία πρωταγωνιστικό ρόλο και να συμβάλει στη

---

<sup>144</sup> Μπίρης 1957, σ. 79, Μπόλης 2000, σ. 22-23. Μερτύρη 2000, σ. 84-90.

<sup>145</sup> *Πανδώρα*, 1.8.1868. Μπόλης 2000, σ. 154-155.

<sup>146</sup> Χ.σ., *Νέαι Ιδέαι*, 2.6.1882 και 18.6.1882. Επίσης, Μπόλης 2000, σ. 155. Μαθιόπουλος 1999, σ. 157. Μία πληροφορία αναφέρει ότι ο Σύλλογος των Ωραίων Τεχνών είχε ιδρυθεί στην Αθήνα με την πρωτοβουλία του Στέφανου Ξένου, ενώ επίτιμος πρόεδρος είχε εκλεγεί ο διάδοχος Κωνσταντίνος. *Στοά*, 6.6.1882.

διαμόρφωση ενός διαφορετικού κλίματος και των κατάλληλων συνθηκών και προϋποθέσεων για την πρόοδο της ελληνικής τέχνης, η δραστηριότητά της ατόνησε πολύ γρήγορα και η εταιρεία διαλύθηκε.

Η ευαισθητοποίηση μιας μεγάλης μερίδας φιλοτέχνων πάνω σε ζητήματα ανάπτυξης και καλλιέργειας του αισθητηρίου του κοινού φαίνεται και από την ίδρυση το 1888<sup>147</sup> της Εταιρείας Φιλοτέχνων, που διατύπωσε πολλαπλούς σκοπούς (εκθέσεις, μουσείο, περιοδικό, δημόδη αναγνώσματα, βιβλιοθήκη κτλ.). Σύμφωνα με τον Μπόλη, ενώ την πρώτη περίοδο της λειτουργίας της Εταιρείας (1894-1898) η δράση της επικεντρώθηκε κυρίως στο θέατρο, στη συνέχεια εστιάστηκε στις καλές τέχνες. Εμπνευστής της ήταν ο Δ.Ι. Καλογερόπουλος. Η δραστηριότητα που ανέπτυξε συνέβαλε στην ανάπτυξη των τεχνών μέσα από τη διοργάνωση εκθέσεων στην Αθήνα και την περιφέρεια, την οργάνωση βιβλιοθήκης, τη φωτογραφική αναπαραγωγή έργων ζωγραφικής κ.ά., κάμφθηκε όμως ξαφνικά από το 1901 μέχρι τη σιωπηρή διάλυσή της πιθανότατα το 1905.

Εν τω μεταξύ, το 1895 είχε ιδρυθεί με πρωτοβουλία του Νικηφόρου Λύτρα η Καλλιτεχνική Ένωση, με σκοπό τον συνδικαλισμό των επαγγελματιών καλλιτεχνών και τη συλλογική δράση, το 1898 το Καλλιτεχνικόν Κέντρον υπό την προεδρία του πρώην βουλευτή Γ. Ρώμα, το 1900 η Ένωση των Ελλήνων Καλλιτεχνών και ο Σύνδεσμος των Ελλήνων Καλλιτεχνών, ο τελευταίος με πρωτοβουλία του Ιακωβίδη, ενώ το 1902 η Εταιρεία των Γραμμάτων και των Τεχνών, όπου συμμετείχαν ιδρυτικά οι Παρθένης, Ιακωβίδης, Μποκατσιάμπης, Γερασιώτης, Λασκαρίδου, Μαθιόπουλος, Φωκάς, Χατζής, Σώχος, Θωμόπουλος, Μπονάκος, Φιλιππότης και άλλοι, και σχεδόν ταυτόχρονα η Ελληνική Καλλιτεχνική Εταιρεία, που για μία δεκαετία περίπου θα ενίσχυε τις καλές τέχνες κυρίως μέσω της διοργάνωσης εκθέσεων μεγάλης εμβέλειας.<sup>148</sup> Γενικά, άλλες προσπάθειες που έγιναν για τη συγκρότηση καλλιτεχνικών συλλόγων την πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα δεν στάθηκαν ιδιαίτερα επιτυχείς. Η πολυδιάσπαση των καλλιτεχνών σε διάφορους συλλόγους και η αδυναμία, αρκετά συχνά, συνεννόησης μεταξύ τους, απέτρεψε τη συγκροτημένη παρουσία τους και την προβολή της εργασίας, των ζητημάτων που τους απασχολούσαν και των αιτημάτων τους, γεγονός που ικανοποιήθηκε σε ικανοποιητικό βαθμό με την ίδρυση του νέου Συνδέσμου Ελλήνων Καλλιτεχνών,<sup>149</sup> το 1910.

Την ίδια στιγμή, καλλιτεχνικές ειδήσεις και κείμενα που δημοσιεύονταν στον Τύπο και εμπεριείχαν κρίσεις για καλλιτεχνικά έργα υπήρχαν ήδη από τη δεκαετία του 1840. Αρχικά

---

<sup>147</sup> Μερτύρη 2000, σ. 249-251. Σύμφωνα με το Μπόλης 2000, σ. 253-275, η εταιρεία αυτή ιδρύθηκε το 1894.

<sup>148</sup> Μερτύρη 2000, σ. 269-270.

<sup>149</sup> Στο ίδιο, σ. 270-271.

ήταν λίγα και ανυπόγραφα, σταδιακά όμως αυξάνονταν σε αριθμό και έκταση. Τελικά, η τεχνοκριτική ως μόνιμη στήλη στις σελίδες εφημερίδων και περιοδικών καθιερώθηκε την τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα.<sup>150</sup> Ως αρθρογράφοι εμφανίζονταν αρχικά σημαντικοί λογοτέχνες, καταξιωμένοι δημοσιογράφοι, φιλότεχνοι, αλλά και καλλιτέχνες, όπως συνέβαινε την ίδια εποχή και στην Ευρώπη. Τα ονόματα των Ελλήνων τεχνοκριτών είναι ενδεικτικά: Εμμανουήλ Ροΐδης, Παύλος Νιρβάνας, Γρηγόριος Ξενόπουλος, Θέμος Άννινος, Αργύρης Εφταλιώτης, Νικόλαος Σπανδωνής, Θεόδωρος Βελλιανίτης, Σπύρος Λοβέρδος, Αλέξανδρος Φιλαδελφεύς, Επισκοπόπουλος, Γεράσιμος Βώκος, Ιωάννης Καμπύσης, Δημήτριος Ι. Καλογερόπουλος κ.ά.

Οι κριτικοί, όσο και οι καλλιτέχνες, στα τέλη του 19ου αιώνα εκτιμούσαν την απουσία συστηματικής εκθεσιακής δραστηριότητας ως μία από τις σημαντικότερες ελλείψεις.<sup>151</sup> Γενικά, η έλλειψη συστηματικής εκθεσιακής δραστηριότητας μέχρι το 1896 ανάγκαζε τους καλλιτέχνες να παρουσιάζουν τα έργα τους σε διάφορους χώρους (εργαστήρια, βιτρίνες καταστημάτων κ.ά.), πρακτική που λειτούργησε σε όλο τον 19ο αιώνα. Ειδικά από το 1842 μέχρι το 1870 οι παρουσιάσεις μεμονωμένων έργων εμφανίζονταν εξαιρετικά περιορισμένες. Στο χρονικό διάστημα των 30 ετών περίπου, εντοπίστηκαν μόνο 22. Από τα βασικότερα προβλήματα των καλλιτεχνών ήταν αυτό της ανεύρεσης κατάλληλου χώρου. Συνήθως, επέλεγαν, εκτός από τα εργαστήριά τους, βιτρίνες καταστημάτων, οικίες διακεκριμένων Αθηναίων, αλλά και δημόσια ιδρύματα όπως το Πανεπιστήμιο ή το Πολυτεχνείο, όπου οι ετήσιες εκθέσεις τους πρόσφεραν μια δυνατότητα να εκθέσουν έργα τους, έχοντας μάλιστα εξασφαλισμένο κοινό.

Πρώιμες χρονολογικά ήταν οι ζυμώσεις που προκάλεσε ένας ιδιώτης, ο Στέφανος Ξένος, αναφορικά με το ενδιαφέρον για τις παγκόσμιες εκθέσεις.<sup>152</sup> Η συμβολή του Ξένου, ο οποίος είχε μια έντονα κριτική διάθεση απέναντι στην κρατούσα κοινωνική και οικονομική πραγματικότητα, ήταν σημαντική, ακόμη κι αν οι προσπάθειές του δεν ευοδώθηκαν στον βαθμό που ο ίδιος φαντάστηκε. Θα αναφερθούμε ξανά σε αυτήν αντιπαραβάλλοντας εν μέρει την περίπτωση του Ξένου με τον Γεώργιο Αβέρωφ. Το 1851 ο Ξένος είχε αναμειχθεί ενεργά στη συμμετοχή της Ελλάδας στην Παγκόσμια Έκθεση του Λονδίνου και είχε συγγράψει τη μελέτη «Η Ελλάς εν τη Παγκοσμίω Εκθέσει». Ο ίδιος, εκκινώντας από τον κόσμο του εμπορίου και των επιχειρήσεων, το 1860 πρότεινε ως μέτοχος και διευθυντής της Ελληνικής και Ανατολικής Ατμοπλοΐας, με έδρα το Λονδίνο, την καθιέρωση έκθεσης της

---

<sup>150</sup> Μπόλης 1998.

<sup>151</sup> Μπόλης 2005. Επίσης, Τσούχλου 1989, σ. 9-10.

<sup>152</sup> Greenhalgh 1994, σ. 198. Hobsbawm 1994, σ. 58. Επίσης, για τη συμμετοχή της Ελλάδας σε αυτές βλ. Μαθιόπουλος 1996, σ. 24-28. Επίσης, Μυκονιάτης 1981.



ελληνικής καλλιτεχνίας και βιομηχανίας, που θα έφερε τον τίτλο «Annual Exhibition of the Modern Greek Fine Arts and Industry».<sup>153</sup> Η έκθεση θα τελούνταν ετησίως στο Λονδίνο, ενώ με αγγελία καλούνταν οι «απανταχού έλληνες καλλιτέχνες» να ανταποκριθούν, χωρίς «ουδεμία εξαίρεση θρησκείας ή εθνισμού». Κύριος σκοπός της θα ήταν η οικονομική ενίσχυση και η ηθική εμπύχωση των Ελλήνων καλλιτεχνών και «βιομηχάνων». Τα έργα θα παρουσιάζονταν ταξινομημένα σε τέσσερις κατηγορίες.<sup>154</sup> Ειδικά τα έργα ζωγραφικής και της γλυπτικής έπρεπε να έχουν θέματα εμπνευσμένα από την αρχαία ή τη νεότερη ελληνική ιστορία, ενώ τα υπόλοιπα αντικείμενα έπρεπε να προέρχονται από «εργοστάσια» της Ανατολής. Η έκθεση θα είχε και διαγωνιστικό χαρακτήρα, με επιτροπές που θα συγκροτούνταν «υπό των διασημοτέρων καλλιτεχνών και βιομηχάνων του Λονδίνου», οι οποίες θα απένεμαν χρηματικά βραβεία συνολικής αξίας 1.000 αγγλικών λιρών. Η πρώτη έκθεση αποφασίστηκε να πραγματοποιηθεί την 1η Ιουλίου 1861, η παραγμένη πολιτική κατάσταση όμως που επικρατούσε στο ελληνικό κράτος στάθηκε ίσως η κυριότερη αιτία που οδήγησε στην αναβολή της και στη σταδιακή εγκατάλειψη του όλου σχεδίου.

Στο πλαίσιο του ίδιου ενδιαφέροντος για τις παγκόσμιες εκθέσεις, διοργανώθηκαν και στο ελλαδικό έδαφος τα *Ολύμπια*, για πρώτη φορά το 1859,<sup>155</sup> και στη συνέχεια το 1870, το 1875 και το 1888: έκθεση κυρίως βιομηχανικών προϊόντων, τεχνικών επιτευγμάτων, καθώς και καλλιτεχνικών έργων, αποτέλεσαν ένα είδος κέντρου της εθνικής παραγωγής. Τα καλλιτεχνικά έργα είχαν αποκλειστεί από τις παρουσιαζόμενες ταξινομημένες κατηγορίες και μόνο μετά από αντιδράσεις και διαμαρτυρίες ενσωματώθηκαν ως «κλάση των ωραίων τεχνών» και προβάλλονταν επίσης ως πυρήνας της εθνικής καλλιτεχνικής παραγωγής. Θέματα που αναδείκνυαν οι επιτροπές ελλαδικών των Ολυμπίων θα αναφερθούν στη συνέχεια, στο πλαίσιο του κυρίως αντικειμένου της παρούσας εργασίας.

---

<sup>153</sup> Μυκονιάτης 1981. Χατζηγεωργίου-Χασιώτη 2003.

<sup>154</sup> α) γλυπτικής, καθώς και έργα «της μεταλλοπλαστικής, λεπτουργίας, μωσαϊκά και παντός είδους εργόχειρα διά της σμίλης», β) έργα ζωγραφικής, και πιο συγκεκριμένα «φωτογραφικά τελειοποιήσεις, ιχνογραφία διά χρωμάτων, διά του χρωστήρος (crayon), διά της σινικής μελάνης, διά της βελόνης (goblin), και προπάντων διά του ελαίου. Επίσης, αρχιτεκτονικά και στρατιωτικά σχέδια, ως και μνημείων σχεδιογραφήματα», γ) έργα αγγειοπλαστικής, «τα εκ πηλού, υέλου, σινικής ζύμης και χρωματιστικά αγγεία, ουχί της καθημερινής χρήσεως, αλλά τα λεγόμενα πολύτιμα αγγεία, ή της πολυτελείας αγγεία», και δ) «βιομηχανικά» προϊόντα και έργα.

<sup>155</sup> Είναι χαρακτηριστικό ότι τα *Ολύμπια* προέκυψαν μετά από πρόταση του Π. Σούτσου το 1835 και ξανά το 1840 για την αναβίωση των Ολυμπιακών Αγώνων, όπου παράλληλα με τον εορτασμό των αγώνων θα διοργανωνόταν και έκθεση «των αριστουργημάτων της ζωγραφικής, της γλυπτικής και των νέων μηχανών, της γεωργίας και παντός άλλου είδους και των νέων προϊόντων της εσωτερικής βιομηχανίας». Η προσφορά δε του Ζάππα, που είχε γοητευτεί από τη φιλολογία για την αναβίωση των αγώνων, καθιστούσε εφικτό το όραμα. Καθώς όμως ο Όθων παρέπεμψε το θέμα στον υπουργό εξωτερικών Αλέξανδρο Ραγκαβή, εκείνος επαναδιαπραγματεύτηκε με τον Ζάππα την προσφορά του και, όντας αντίθετος με την ιδέα των Ολυμπιακών Αγώνων, πρότεινε τη μορφή μιας έκθεσης στον τύπο των μεγάλων ευρωπαϊκών εκθέσεων. Μπόλης 2000, σ. 61-62.

Γενικότερα, τη δεκαετία του 1860 οι εκθέσεις που καταγράφονται εξακολουθούσαν να παραμένουν πολύ λίγες, ενώ μετά το 1870 οι παρουσιάσεις έργων σε διάφορους χώρους καθιερώθηκαν και αυξήθηκαν κατακόρυφα. Συνολικά από το 1870 έως το 1900 εντοπίστηκαν περίπου 200 εκθέσεις ζωγραφικών έργων, αν και ο αριθμός τους πρέπει να ήταν αρκετά μεγαλύτερος.<sup>156</sup> Από θεματική άποψη κυριαρχούσαν οι προσωπογραφίες (σε ποσοστό 40%) και ακολουθούσαν οι ηθογραφίες, οι θαλασσογραφίες και οι νεκρές φύσεις, χωρίς να απουσιάζουν, σε εξαιρετικά μικρό ποσοστό όμως, οι αντιγραφές, οι μυθολογικές συνθέσεις, τα έργα με θέματα εμπνευσμένα από τη σύγχρονη ιστορική πραγματικότητα (για παράδειγμα, ο ελληνοτουρκικός πόλεμος του 1897) κ.ά.<sup>157</sup>

Πέραν του Ξένου, ιδιωτικές προσπάθειες για τη διοργάνωση εκθέσεων μέχρι το 1895 είχαν γίνει από πολλές επιφανείς προσωπικότητες της κοινωνικής και πνευματικής ζωής. Ειδικά η πρώτη ιδιωτική πρωτοβουλία καλλιτεχνικής έκθεσης είχε φιλανθρωπικό χαρακτήρα και διοργανώθηκε υπέρ του Ερυθρού Σταυρού. Πραγματοποιήθηκε το 1881 με πρωτοβουλία του Μιχαήλ Μελά και έλαβε χώρα στην οικία του αδελφού του Βασιλείου Μελά. Η έκθεση αποτέλεσε την πρώτη απόπειρα διοργάνωσης καλλιτεχνικής έκθεσης πέρα από τις θεσμοθετημένες του Πολυτεχνείου και των *Ολυμπίων* και περιέλαβε έργα που προήλθαν από ιδιωτικές συλλογές. Παρά τη μειωμένη απήχηση που είχε, ήταν ενδεικτική ενός φιλότεχνου κλίματος που διαμορφωνόταν. Για τον λόγο αυτό θα αναφερθούμε πιο αναλυτικά σε αυτή, όταν θα εξετάσουμε την περίπτωση του Αλεξάνδρου Σούτσου.

Στη συνέχεια ο Φιλολογικός Σύλλογος «Παρνασσός», που είχε ιδρυθεί το 1865 και από το 1877 εξέδιδε το ομώνυμο περιοδικό, διοργάνωσε άλλες δύο εκθέσεις και μία διαρκή (1887).<sup>158</sup> Η πρώτη ήταν η έκθεση των «Ιερών Κειμηλίων», που πραγματοποιήθηκε το 1884 στους χώρους του Πολυτεχνείου με τη σύμπραξη του καλλιτεχνικού τμήματος του «Παρνασσού» και της νεοσύστατης τότε Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος. Μέσα στο εξαιρετικά μεγάλο σύνολο των εκθεμάτων που περιλήφθηκαν ήταν και 224 περίπου καλλιτεχνικά έργα. Παρόλο που η όλη διοργάνωση προκάλεσε θύελλα αντιδράσεων, πρώτα για το εισιτήριο που αναγκάζονταν να πληρώνουν οι επισκέπτες, δευτερευόντως για τις παραλείψεις προσώπων και γεγονότων, γνώρισε τεράστια επιτυχία: περισσότερα από 23.000 άτομα την επισκέφτηκαν σε διάρκεια 14 ημερών, ενώ η κυβέρνηση και το Υπουργείο Στρατιωτικών ανακοίνωσαν ότι δώριζαν όλα τα αντικείμενα που ήταν στην κατοχή τους στην Ιστορική και Εθνολογική Εταιρεία, που ήταν συνδιοργανώτρια, για την ίδρυση ιστορικού μουσείου. Η δεύτερη έκθεση διοργανώθηκε το 1885 από το τμήμα καλών τεχνών του

---

<sup>156</sup> Στο ίδιο, σ. 142-143.

<sup>157</sup> Στο ίδιο, σ. 143.

<sup>158</sup> Στο ίδιο, σ. 160-183.

Συλλόγου και ήταν μια προσπάθεια για την υποστήριξη των απανταχού Ελλήνων καλλιτεχνών. Με τις δυσμενείς πολιτικές συνθήκες μετά την πτώση της κυβέρνησης Τρικούπη και την προκήρυξη εκλογών, η έκθεση εγκαινιάστηκε σχετικά ανεπίσημα και συμμετείχαν 66 καλλιτέχνες, από τους οποίους οι 21 αναφέρονται ως ερασιτέχνες. Η γενική εντύπωση ήταν σχετικά μόνο θετική και η διοργάνωση, παρά τις ελλείψεις της, θεωρήθηκε ως η «απαρχή ζωηροτέρας παρ' ημίν καλλιτεχνικής κινήσεως, κρείττονος δε και δικαιότερας εκτιμήσεως των έργων τέχνης».<sup>159</sup>

Από το καλλιτεχνικό τμήμα του «Παρνασσού» διοργανώθηκε και μια μικρή έκθεση σκαριφημάτων, η οποία μάλιστα σχεδιαζόταν να συμπέσει με την 25ετηρίδα του συλλόγου και τους εορτασμούς για τους γάμους του Διαδόχου Κωνσταντίνου. Οργανωτικές δυσκολίες μετέθεσαν την έναρξή της το 1890 και εκεί εκτέθηκαν περίπου 200 έργα 63 καλλιτεχνών, από τους οποίους οι περισσότεροι ήταν ερασιτέχνες. Η έκθεση αυτή είχε και διαγωνιστικό χαρακτήρα, αλλά η ανταπόκριση του κόσμου δεν υπήρξε μεγάλη, παρά τις πωλήσεις που σημειώθηκαν, γεγονός πρωτοφανές για την ελληνική καλλιτεχνική πραγματικότητα.<sup>160</sup>

Η «καλλιτεχνική έκθεση των κυριών» (1891) και η διαρκής έκθεση του Ομίλου των Φιλομούσων (1895) συμπληρώνουν τις πρώτες επιτυχείς εκθεσιακές προσπάθειες, ενώ παράλληλα καταγράφηκαν και κάποιες άλλες, που όμως δεν ευοδώθηκαν. Μια τέτοια ήταν η προκήρυξη για έκθεση υπέρ της Φιλαρμονικής Εταιρίας, που προκάλεσε μεγάλη ανταπόκριση εκ μέρους των καλλιτεχνών. Η προκήρυξη εκλογών, ωστόσο, ακύρωσε την πραγματοποίησή της. Η «καλλιτεχνική έκθεση των κυριών» ήταν η πρώτη αποκλειστικά γυναικεία καλλιτεχνική έκθεση, που είχε εμπνευστή τον Αλέξανδρο Φιλαδελφέα και υποστηρικτές πολλούς άνδρες, καλλιτέχνες και μη. Παρά το θετικό κλίμα που είχε διαμορφωθεί με την προσδοκία της και τη γενική επιτυχία της, η πραγματική κατάσταση της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης των γυναικών ήταν ορατά φτωχή. Η δεύτερη έκθεση, αυτή του Ομίλου των Φιλομούσων, που είχε συσταθεί το 1893 ως μουσικό σωματείο, οργανώθηκε από συσταθείσα επιτροπή και ήταν πιο επιλεκτική από τις υπόλοιπες. Συμμετείχαν λίγοι καλλιτέχνες με λίγα έργα και ο Τύπος δεν ασχολήθηκε εκτεταμένα με αυτήν.

Το 1896 –μεταξύ άλλων και έτος αναβίωσης των Ολυμπιακών Αγώνων– η «Καλλιτεχνική Έκθεσις Αθηνών» στο Ζάππειο, αποτέλεσμα ιδιωτικής πρωτοβουλίας μιας επιτροπής φιλότεχνων, χαιρετίστηκε με θετικά σχόλια και χαρακτηρίστηκε ως η πλέον

---

<sup>159</sup> Χ.σ., «Η καλλιτεχνική έκθεσις», εφημ. *Εφημερίς*, 21.4.1885, και Μπόλης 2000, σ. 168. Στο πρώτο αναφέρεται ότι η έκθεση αυτή «εγένετο ως δοκιμή και ως απαρχή άλλων μεγαλητέρων εκθέσεων. Τούτου ένεκεν δεν είδομεν εν τη μικρά και περιωρισμένη εκθέσει των ημερών τούτων τα τέλεια και περιφανή έργα πολλών γνωστών ημίν καλλιτεχνών».

<sup>160</sup> Μπόλης 2000, σ. 181.

αξιόλογη των μέχρι τότε προσπαθειών. Σε αυτήν παρουσιάστηκαν 112 έργα ζωγραφικής και 20 γλυπτά,<sup>161</sup> η ανταπόκριση του κόσμου ήταν θερμότερη –και αγοραστικά– και έβγαλε σε μεγάλο βαθμό τους καλλιτέχνες από την απομόνωση και την αφάνειά τους. Στη συνέχεια, πραγματοποιήθηκε άλλα δύο έτη, το 1898, με περισσότερες επικρίσεις, και το 1899, που θεωρήθηκε η πιο πετυχημένη διοργάνωση. Η επιτυχία αυτή αντικατοπτριζόταν τόσο στην ποσοτική αύξηση των έργων όσο και στην ποιότητά τους. Ωστόσο, δεν επαναλήφθηκε, όταν με παρέμβαση της επιτροπής των *Ολυμπίων* απαγορεύτηκε η παραχώρηση του Ζαπτείου σε ιδιώτες, οπότε ανέλαβε η ίδια η επιτροπή τη συνέχιση της έκθεσης, πραγματοποίησε όμως μόνο μία, τον Δεκέμβριο του 1899. Σε αυτήν εκτέθηκαν 60 έργα και η απουσία των γλυπτών επικρίθηκε ιδιαίτερα.

Παράλληλα, εμφανίστηκαν και τα πρώτα καταστήματα που εμπορεύονταν συστηματικά έργα τέχνης. Το 1886 στο αρχαιοπωλείο των αδελφών Δρακοπούλου δημιουργήθηκε και μια «ιδιαιτέρα αίθουσα προς έκθεσιν συγχρόνων καλλιτεχνικών έργων των ημετέρων ζωγράφων και γλυπτών», το 1894 το πλαισιοπωλείο Θ. Μετρήτικα και Κ. Κόττα διαφημιζόταν ως «καλλιτεχνική πινακοθήκη», ενώ το 1896 το πλαισιοπωλείο Φ. Λάβδα ως το «μοναδικόν καλλιτεχνικόν κέντρον».<sup>162</sup> Βεβαίως, η δημιουργία των αιθουσών αυτών επέτεινε την απουσία σοβαρής εκθεσιακής δραστηριότητας, γεγονός που επισημαινόταν έντονα στον τύπο και αποτελούσε σταθερό αίτημα. Για τους γλύπτες, από την άλλη, η λύση του εργαστηρίου τους ήταν πιο εφικτή και συχνά χρησιμοποιούμενη, καθώς μόνο έργα μικρών διαστάσεων μπορούσαν να εκθέσουν στις βιτρίνες καταστημάτων.

Ωστόσο, από τους κύκλους των φιλολογικών σαλονιών, τα καφενεία κτλ. του 19ου αιώνα ήταν χαρακτηριστική η απουσία ειδικά των ζωγράφων, τη στιγμή μάλιστα που ήταν πολυπληθέστεροι σε σχέση με τους γλύπτες. Οι τελευταίοι ήταν αριθμητικά λιγότεροι, αναλογικά όμως εμφανίζονταν πιο τακτικά στις άτυπες αυτές κοινωνικές συναναστροφές.<sup>163</sup>

---

<sup>161</sup> Κατά τη διάρκειά της, ωστόσο, προσετίθεντο και άλλα έργα. Μπόλης 2000, σ. 211.

<sup>162</sup> Μπόλης 2000, σ. 146.

<sup>163</sup> Οι ζωγράφοι που αναφέρονται συχνότερα σε τέτοιες συνάξεις είναι ο Νικηφόρος Λύτρας, ο Ροϊλός, ο Βώκος, ο Μπισκίνης, ο Λουκίδης, ο Χατζόπουλος, ο Στρατηγός, ο Φωκάς, ο Φρυδάς, ο Χατζής. Από τους γλύπτες είναι ο Σώχος, που εμφανίζεται αρκετά δραστήριος, ο Τόμπρος, ο Θωμόπουλος και ο Βρούτος. Αναλυτικά, στον κύκλο της *Εστίας*, που άρχισε να σχηματίζεται από το 1881 κ.ε., συμμετείχε και ο Λύτρας, ο Βρούτος, στο γραφείο του Συλλόγου προς διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, επίσης λογοτεχνικό στέκι, σύχναζαν ο Μπισκίνης, οι Λουκίδης και Ροϊλός, οι γλύπτες Τόμπρος και Θωμόπουλος κ.ά. Στις αρχές της πρώτης δεκαετίας του 20ού αιώνα, στέκι ήταν το καφενείο «Πανελλήνιο» [υπήρχαν αρκετά με την ονομασία αυτή], το καφενείο «Νέον Κέντρον», όπου σύχναζαν ο Σώχος, ο Χατζής και άλλοι, ενώ μετά τη διάλυσή του ο Βώκος, ο Τόμπρος, ο Θωμόπουλος, ο Σώχος, ο Χατζόπουλος, ο Ροϊλός, ο Στρατηγός, ο Φωκάς, ο Φρυδάς και άλλοι διατήρησαν ένα εντευκτήριο στον χώρο της Πανεπιστημίου, συζητούσαν για την τέχνη. Κάποτε συγκεντρώνονταν και στην επάνω αίθουσα του καφενείου, στην αίθουσα των μπιλιάρδων. Σπαταλάς 1929. Γιοφύλλης 1933, σ. 1070. Επίσης βλ. Σκαλτσά 1983, και Παπακώστας 2003 (1988), σ. 209, 216, 330, 336, 473-474 κ.ά.

Είναι γεγονός ότι η γλυπτική, έντονα συνδεδεμένη τα χρόνια αυτά με τη δημόσια σφαίρα, τον δημόσιο χώρο και την εθνική ιστορία, είχε μεγαλύτερη ανάγκη την κοινωνική συνδιαλλαγή και ζύμωση. Οι ζωγράφοι, στον δρόμο προς την αναζήτηση αυτονομίας, μαζί με τα νέα χαρακτηριστικά κοινωνικής συγκρότησής τους,<sup>164</sup> συχνά παλινδρομούσαν μεταξύ εσωστρέφειας και εξωστρέφειας και το ίδιο συνέβαινε και στην πολιτική τους συνειδητοποίηση, με τάση μάλιστα προς την εσωστρέφεια και τον ατομικισμό.<sup>165</sup>

Σε γενικές πάντως γραμμές, ενώ, κυρίως από το 1880, σημειώθηκε αυξημένη καλλιτεχνική κίνηση και στον Τύπο της εποχής επισημαίνονταν ελλείψεις, όπως η απουσία εθνικής πινακοθήκης, η ανάγκη καθοριστικών μεταρρυθμίσεων (για παράδειγμα η αυτονόμηση του Καλλιτεχνικού Τμήματος του Πολυτεχνείου και η αναβάθμιση των σπουδών), στην πραγματικότητα, σημειώνει ο Μπόλης, «οι συνθήκες δεν διαφοροποιούνται σημαντικά: οι καλές τέχνες εξακολουθούν να κατέχουν μια περιθωριακή θέση μέσα στην ευρύτερη κοινωνική ζωή. Η παρέμβαση του κράτους συνεχίζει να είναι εξαιρετικά περιορισμένη, αν και από αρκετούς τονίζεται ότι ο ρόλος του θα έπρεπε να είναι άμεσος και καθοριστικός, και μέσα από γενναιόδωρες πρωτοβουλίες (προκήρυξη διαγωνισμών, αναθέσεις και παραγγελίες έργων) όφειλε να αναδειχθεί σε μαικήνα και προστάτη των τεχνών, αφού, σε καμία περίπτωση, οι πλούσιοι Αθηναίοι δεν αγόραζαν έργα σε βαθμό που να προσφέρουν ικανοποιητική εργασία στους καλλιτέχνες, ώστε να μπορούν να επιβιώσουν καλλιτεχνικά και να ενταχθούν παραγωγικά μέσα στο κοινωνικό σύνολο».<sup>166</sup> Ούτε οι λίγες εκθέσεις που μπορεί να συγκέντρωναν το ενδιαφέρον του κοινού και να αποτελούσαν καθοριστικό παράγοντα για την αισθητική καλλιέργειά του και αποφασιστικό μέσο για την προβολή, την καλλιτεχνική και κοινωνική ανάδειξη των καλλιτεχνών, ήταν ικανές να διαμορφώσουν ικανοποιητικές συνθήκες αγοράς.<sup>167</sup> Οι ζωγράφοι και οι γλύπτες συχνά κατέφευγαν σε πιο εφαρμοσμένες μορφές τέχνης, ενώ οι προσπάθειές τους να οργανωθούν σε έναν σύλλογο, να αναλάβουν πρωτοβουλίες και να διαχειριστούν τα προβλήματά τους παρέμεναν σε επίπεδο προθέσεων, αποτύγχαναν ή εξαντλούνταν στη διοργάνωση μιας έκθεσης. Η κρατική δε ενίσχυση, η οποία ως αίτημα διατυπώθηκε ήδη από τη δεκαετία του

---

<sup>164</sup> Vratskidou 2011.

<sup>165</sup> Μεταξύ άλλων είναι χαρακτηριστικό το εξής γεγονός: το 1919 είχε κυκλοφορήσει το *Μανιφέστο Διαμαρτυρίας*, με αφορμή ένα άρθρο του Ν. Πολίτη στην εφημερίδα *Αθήναι*, στο οποίο διατυπώνονταν επιφυλάξεις για την καθιέρωση της δημοτικής γλώσσας σε όλους τους τομείς. Το *Μανιφέστο*, έντονα καταγγελτικό, το υπέγραψαν 50 ποιητές, λογοτέχνες και καλλιτέχνες. Από τους ζωγράφους και γλύπτες, μόνο ένας δηλώνεται ονομαστικά, ο Κ. Μαλέας. Παπακώστας 2003 (1988), σ. 473.

<sup>166</sup> Μπόλης 2000, σ. 131.

<sup>167</sup> Από το 1855 τα *Ολύμπια*, οι εκθέσεις του Φιλολογικού Συλλόγου «Παρνασσού», της Αθηναϊκής Λέσχης και αργότερα της Εταιρείας Φιλοτέχνων είναι οι μόνες τέτοιες διοργανώσεις. Τσούχλου 1989, σ. 10. Μπαρούτας 1990.

1840, παρέμεινε περιορισμένη, όπως και η ιδιωτική υποστήριξη.<sup>168</sup> Όπως ίσως διαφάνηκε εν μέρει, το αίτημα για τη σύσταση διαρκούς έκθεσης και γενικά πιο οργανωμένων διοργανώσεων και όρων λειτουργίας της καλλιτεχνικής ζωής εμφανιζόταν διαρκές από το 1880 κ.ε. Παρά το γεγονός ότι υπήρξαν πολλές προσπάθειες, φαίνεται ότι η προχειρότητα της οργάνωσης, ο περιορισμένος πάντα χρονικός ορίζοντας της προετοιμασίας τους, η σταθερή παρουσία ερασιτεχνών μέσα στις εντέλει πραγματοποιούμενες εκθέσεις δεν αποτελούσαν ευνοϊκούς παράγοντες για την επιτυχία πολλών εγχειρημάτων. Σε κάθε περίπτωση πάντως, ο ρυθμός πύκνωσής τους ήταν υψηλός, σε σχέση ειδικά με τα προηγούμενα χρόνια, η επισκεψιμότητά τους και η απήχηση που είχαν στον τύπο συχνά καταμετρούνταν ως επιτυχίες, παρά τις φωνές που πολύ συχνά επανέρχονταν στο θέμα της έλλειψης καλλιτεχνικής παιδείας στο σύνολο σχεδόν του κοινωνικού σώματος, την αδιαφορία, κρατική ή ιδιωτική, κ.ά.

Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1890, και ειδικά τα τελευταία της χρόνια, άρχισε να σημειώνεται μια πιο ενθαρρυντική, συνολικότερη κίνηση γύρω από τα εικαστικά ζητήματα, αποτέλεσμα κυρίως ιδιωτικής, αλλά και κρατικής πρωτοβουλίας. Και δεν ήταν μόνο οι διοργανώσεις, αλλά κυρίως η αυξανόμενη ποιότητά τους, όσο και η εμπορική τους επιτυχία, σε μικρότερο ή σε μεγαλύτερο βαθμό, το οποίο θεωρούνταν φαινόμενο πρωτοφανές στην ελληνική καλλιτεχνική πραγματικότητα. Την περίοδο αυτή ξεκίνησε να σχηματίζεται κάποιο αγοραστικό κοινό, προερχόμενο όχι μόνο από τον κύκλο των λογίων, αλλά και από τα εύπορα στρώματα της αθηναϊκής κοινωνίας. Είτε λόγω μιας πραγματικά φιλότεχνης διάθεσης είτε για λόγους κοινωνικής προβολής, αγοράζει έργα «μιμούμενο», όπως επισήμαιναν, συμπεριφορές και συνήθειες της ευρωπαϊκής αστικής τάξης. Πάντως, η στάση της πλειονότητας των πλούσιων Αθηναίων καταγραφόταν συχνά ως διστακτική και αρνητική απέναντι στους καλλιτέχνες, η καλλιέργειά τους ανύπαρκτη και το γούστο τους αμφισβητήσιμο, αφού, σύμφωνα με μαρτυρίες, προτιμούσαν να διακοσμούν τα σπίτια τους, όχι με πίνακες Ελλήνων ζωγράφων, αλλά με χρωμολιθογραφίες και αντίγραφα έργων ευρωπαϊκής τέχνης.<sup>169</sup>

Ειδικά το θέμα των αντιγράφων θα το εξετάσουμε διεξοδικά στην περίπτωση του Γεωργίου Αβέρωφ, του οποίου η συλλογή αποτελούνταν κατά βάση από αντίγραφα δυτικοευρωπαϊκής τέχνης. Η βαρύτητα του συγκεκριμένου θέματος είναι μεγάλη, καθώς στα

---

<sup>168</sup> Ματθιόπουλος 1996, σ. 35, και Μπόλης 2005. Ο τελευταίος αναφέρει ότι τη δεκαετία του 1870 η υποστήριξη του Γεωργίου Α΄ προς τους καλλιτέχνες με τη συχνή αγορά έργων τους αντιπαράκειται στην «απρόθυμη» στάση των περισσότερων εύπορων Αθηναίων, που «ουδεμίαν δεικνύωσι φιλοτιμίαν όπως τας πλουσίας αιθούσας των κοσμήσωσι και δι' ενός καλλιτεχνικού έργου».

<sup>169</sup> Μπόλης 2000, σ. 224.

τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα η αντίληψη σχετικά με τη σημασία τους άλλαξε βαθμιαία και οι αλλαγές αυτές είναι σημαντικές για την πρόσληψη των έργων και την εξέταση των συλλογών και των σχετικών δωρεών. Ανάλογα, το θέμα των χαρακτηριστικών, ως προς την πρόσληψη της αξίας τους, θα το εξετάσουμε πιο αναλυτικά στην περίπτωση του Σούτσου, ο οποίος υπήρξε φανατικός συλλέκτης του είδους.

Θεσμικά, ωστόσο, η ίδρυση Πινακοθήκης παρέμενε ένα φλέγον ζήτημα και εκεί η συμβολή των τριών συλλεκτών/δωρητών που εξετάζουμε είναι καθοριστική: και οι τρεις οραματίστηκαν μια διαφορετικού είδους Πινακοθήκη, ενώ οι υλοποιήσεις του καθενός από τους τρεις πήραν διαφορετική μορφή και είχαν διαφορετικά αποτελέσματα. Είναι χαρακτηριστικό ότι το 1874 οι θεσμοί που καταγράφει ο Δημήτριος Κορομηλάς ως «μουσεια/συλλογές» είναι τα εξής: το Φυσιογραφικόν, το Φυτολογικόν, το Νομισματικόν, το μουσείον της Αρχαιολογικής Εταιρείας, οι «Συλλογαί εικόνων εν τη αιθούση του Πανεπιστημίου και του Πολυτεχνείου» (σημειώνεται ότι «εν ταις αιθούσαις των Υπουργείων Ναυτικών και Στρατιωτικών είναι οι εικόνες των κατά την επανάστασιν αγωνιστών»), το Ανατομικοπαθολογικόν Ταμείον, το Φαρμακολογικόν Ταμείον, το Χημείον, το Φαρμακευτικόν Φροντιστήριον, το Ανατομικόν Μουσείον (εν τω Πανεπιστημίω), το Μουσείον Αρχαιοτήτων Ακροπόλεως, το Βερναρδάκειον Αρχαιολογικόν και το Αστεροσκοπείον.<sup>170</sup> Αντιστοίχως, λείπουν πλήρως από το ελληνικό καλλιτεχνικό πεδίο άλλοι θεσμοί, όπως οι δημοπρασίες,<sup>171</sup> για τις οποίες ορισμένοι συλλέκτες καταφεύγουν στην Ευρώπη – και πάλι πολύ περιορισμένα.

Έτσι, η Πινακοθήκη είναι ένας βασικός πόλος του καλλιτεχνικού πεδίου και από τις πρώτες συζητήσεις για την ίδρυσή της ο ρόλος που της αποδιδόταν ήταν ιστορικός: εκεί θα εξυμνούνταν το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον του έθνους.<sup>172</sup> Όταν ο Γύζης σε συνέντευξή του στην εφημερίδα *Ακρόπολι* τον Οκτώβριο του 1899 εκτιμούσε την ίδρυση Πινακοθήκης «ως το πρώτον σταθερόν βήμα της καλλιτεχνικής προόδου εν Ελλάδι», εξέφραζε το σύνολο των καλλιτεχνών και των φιλότεχνων. Η μόνη πινακοθήκη που υπήρχε στην Ελλάδα ήταν εκείνη που είχε δημιουργηθεί το 1840 στο Πολυτεχνείο και εμπλουτιζόταν κατά καιρούς με δωρεές διαφόρων έργων, είχε αναδιοργανωθεί το 1877 από τον Γεράσιμο Μαυρογιάννη,

---

<sup>170</sup> Κορομηλάς 1874, σ. 63-64.

<sup>171</sup> Για την ιστορία των δημοπρασιών βλ. Learmount 1985.

<sup>172</sup> Οι αδελφοί Γεώργιος και Φίλιππος Μαργαρίτης, οι πρώτοι Έλληνες ζωγράφοι που είχαν σπουδάσει σε ευρωπαϊκές ακαδημίες και στη συνέχεια επιστρέψαι στην Αθήνα, διορίστηκαν καθηγητές στο Πολυτεχνείο. Ο πρωθυπουργός Ιωάννης Κωλέττης επισκέφθηκε το εργαστήριό τους το 1844, θαύμασε το έργο τους και τους προέτρεψε να εργαστούν με ζήλο «διότι η Ελλάς απαιτεί την ιστορικήν πινακοθήκην της», υποσχόμενος παράλληλα κρατική ενίσχυση και προστασία. Π., 1844. Μπόλης 2000, σ. 197-200. Καγιαδάκη 2008. Ειδικά για την ίδρυση της Πινακοθήκης το 1900 και τα πρώτα χρόνια λειτουργίας της ως το 1940, βλ. Γιαννουδάκη 2009, σ. 73-92.

αλλά σύντομα περιέπεσε σε ολοκληρωτική αφάνεια.<sup>173</sup> Πρακτικά, ωστόσο, η ουσιαστική ίδρυσή της άργησε. Το 1892 ο υπουργός Εκκλησιαστικών και Δημόσιας Εκπαίδευσης Νικόλαος Παπαμιχαλόπουλος συνέστησε επιτροπή και της ανέθεσε να διερευνήσει τις συνθήκες και να ξεκινήσει την προετοιμασία για την ίδρυση Δημόσιας Πινακοθήκης. Το 1893 ο υπουργός Εκκλησιαστικών και Δημόσιας Εκπαίδευσης Αθανάσιος Ευταξίας υπέβαλε στη Βουλή νομοσχέδιο για την ίδρυση καλλιτεχνικού μουσείου που θα διοικούνταν από επιτροπή και θα στεγαζόταν στο Μετσόβιο Πολυτεχνείο. Το νομοσχέδιο, ωστόσο, δεν ψηφίστηκε. Η δημοσίευση του κληροδοτήματος Σούτσου το 1895, το οποίο θα εξετάσουμε διεξοδικά στο σχετικό κεφάλαιο, η οποία συνέπεσε με την περίοδο των κρίσιμων, νομοθετικών πινακωσών για την ίδρυση Πινακοθήκης, πυροδότησε εκ νέου το θέμα και τις σχετικές συζητήσεις. Το 1896 ο Ευταξίας επανέφερε το θέμα και τελικά το 1897 ιδρύθηκε Μουσείο Καλών Τεχνών,<sup>174</sup> δημιουργώντας τις βάσεις για τη δημιουργία της «εν Αθήναις Πινακοθήκης» το 1900.<sup>175</sup>

Το μουσείο αυτό προσωρινώς προοριζόταν να στεγαστεί στη Σιναία Ακαδημία, «θα κατατίθενται δε εις αυτό έργα της βυζαντινικής και χριστιανικής εποχής, αντίγραφα, χαλκογραφήματα και οιαδήποτε απεικονίσματα των εξόχων της Εσπερίας ζωγράφων, πίνακες ξένων καλλιτεχνών και Ελλήνων ανεγνωρισμένης ευρωπαϊκής φήμης και έργα γλυπτικής από των πρώτων χριστιανικών χρόνων. Του μουσείου θα εφορεύη επιτροπή απαρτιζομένη εκ του διευθύνοντος την Σχολήν των Καλών Τεχνών ως προέδρου, εκ του γενικού εφόρου των Αρχαιοτήτων και Μουσείων, εκ του εφόρου του Μουσείου Καλών Τεχνών και εκ τεσσάρων άλλων μελών, των δύο τουλάχιστον δέον να είναι διακεκριμένοι καλλιτέχναι διατελούντες ή διατελέσαντες καθηγηταί της Σχολής των Καλών Τεχνών».<sup>176</sup> Στη φάση αυτή η διάκριση στα διάφορα καλλιτεχνικά είδη με κάποια κριτήρια –χρονολογικά κυρίως– δεν είχε προχωρήσει. Το μουσείο σχεδιαζόταν να περιλάβει διαχρονικά δείγματα της τέχνης, προκειμένου να εκπροσωπήσει όλο εκείνο το αμάλγαμα που θεωρούνταν ικανό να μορφοποιήσει την ελληνική πραγματικότητα: και στο αμάλγαμα αυτό η αρχαία τέχνη χωρούσε δίπλα στη βυζαντινή και τη νεότερη και τα πρωτότυπα δίπλα στα αντίγραφα.

Στα τέλη του 1899 προσκλήθηκε ο Ιακωβίδης να αναλάβει τη διεύθυνση της Πινακοθήκης, πράγμα που συνέβη. Ο πρώτος διευθυντής (1900-1918), θέτοντας ως στόχο

---

<sup>173</sup> Μπόλης 2000, σ. 197.

<sup>174</sup> ΦΕΚ 133/19.9.1897.

<sup>175</sup> Το διάταγμα του 1897 ανακλήθηκε και ουσιαστικά αντικαταστάθηκε από εκείνο της 18ης Ιουνίου 1900 «Περί κανονισμού λειτουργίας της εν Αθήναις Πινακοθήκης», το οποίο, μαζί με τον νόμο ΒΨΛΔ΄ της 10ης Απριλίου του ίδιου έτους «Περί μισθού του εφόρου της εν Αθήναις Πινακοθήκης», αποτελεί και την ιδρυτική νομοθεσία της. ΦΕΚ 28.6.1900 και ΦΕΚ 91/15.4.1900 αντίστοιχα.

<sup>176</sup> ΦΕΚ 133/19.9.1897. Χ.σ., *Πρωΐα*, 20.9.1897. Χ.σ., *Παλιγγενεσία*, 22.9.1897.



την ανάπτυξη του καλλιτεχνικού αισθήματος και την υποστήριξη των καλλιτεχνών, απαιτούσε κρατικές πιστώσεις και προσέβλεπε και σε μια πολιτική προσέλκυσης δωρεών.<sup>177</sup> Με την ψήφιση νόμου και του κανονισμού λειτουργίας της Εθνικής Πινακοθήκης το 1900 είχε αποσαφηνιστεί ότι η Πινακοθήκη θα διαιρούνταν σε έξι μέρη, τα οποία θα περιλάμβαναν πίνακες βυζαντινής τέχνης, μεσαιωνικής, νεότερης, υδατογραφήματα-κρητιδογραφήματα-ιχνογραφήματα, αντίγραφα πινάκων που βρίσκονται σε άλλες συλλογές και έντυπες εικόνες (χαρακτικά).<sup>178</sup>

Ενώ ως το 1906 το Μουσείο διοικούνταν μόνο από τον Ιακωβίδη, τη χρονιά εκείνη ορίστηκε εξαμελής επιτροπή «προς επίβλεψιν της εν Αθήναις Πινακοθήκης».<sup>179</sup> Η επιτροπή, μέλη της οποίας ήταν οι Στέφανος Σκουλούδης, Στέφανος Ράλλης, Μάρκος Δραγούμης, Πέτρος Καλλιγιάς, Σπυρίδων Στάης και Θέμος Άννινος, αναλάμβανε μαζί με τον Έφορο να επιμελείται τον εμπλουτισμό της συλλογής και να μεριμνά γενικά για την ανάπτυξη του Ιδρύματος.<sup>180</sup> Στο πλαίσιο αυτό, υπό τη διεύθυνση του Ιακωβίδη και ενώ εδραιωνόταν ο παιδευτικός ρόλος της Πινακοθήκης, προστίθεντο έργα από διάφορες δωρεές. Για παράδειγμα, από τον Αναστάσιο Θεοφιλά, διευθυντή του Πολυτεχνείου, παραδόθηκαν 258 πίνακες, οι οποίοι ανήκαν στις συλλογές του Πολυτεχνείου και του Πανεπιστημίου, όπως πρόβλεπε ο κανονισμός της 28ης Ιουνίου 1900.<sup>181</sup> Παράλληλα, εκδόθηκαν δύο κατάλογοι των συλλογών, ο πρώτος το 1906 με 128 έργα και ο δεύτερος το 1915, με 346 έργα.

Ο Ιακωβίδης στη μακροχρόνια θητεία του επιχείρησε κατά κύριο λόγο να οργανώσει θεσμικά και διοικητικά την Πινακοθήκη και να εμπλουτίσει τη συλλογή έργων της. Μάλιστα, είχε καταφέρει να ενεργοποιήσει διατάξεις διαθηκών δωρητών και να προωθήσει την αγορά έργων τέχνης. Πρώτη μεγάλη αγορά, με πόρους του κληροδοτήματος Αβέρωφ, αποτέλεσαν έργα του Γύζη. Επίσης, εργάστηκε σχετικά με την επίλυση του στεγαστικού προβλήματος του Ιδρύματος, το οποίο ήδη το 1909 και 1910 αποσπάστηκε από το Πολυτεχνείο και υπήχθη στο Υπουργείο Εκκλησιαστικών και Δημοσίας Εκπαιδύσεως.<sup>182</sup> Οι διαμάχες που συνόδευσαν το ζήτημα της αρχιτεκτονικής μορφής του κτιρίου, αλλά και του τύπου στέγασής του, έπεισαν τον Ιακωβίδη ότι το κράτος δεν θα αναλάμβανε τη δαπάνη. Για τον λόγο αυτό, το 1911 απευθύνθηκε στον Μαρίνο Κοριαλένιο, που πρόθυμα ανταποκρίθηκε, και ενεργοποίησε την εκταμίευση ποσών από τη διαθήκη Μιχαήλ Ροδοκανάκη και το κληροδοτήμα Αβέρωφ.<sup>183</sup>

---

<sup>177</sup> Για τις πρώτες ενέργειες του Ιακωβίδη ως διευθυντή βλ. Γιαννουδάκη 2009, σ. 79-84.

<sup>178</sup> *Εθνική Πινακοθήκη. 100 χρόνια*, σ. 22.

<sup>179</sup> ΦΕΚ 50/24.2.1906.

<sup>180</sup> Γιαννουδάκη 2009, σ. 81-82. *Εθνική Πινακοθήκη. 100 χρόνια*, σ. 23.

<sup>181</sup> Μπίρης 1957, σ. 343-346. Γιαννουδάκη 2009, σ. 80.

<sup>182</sup> *Εθνική Πινακοθήκη. 100 χρόνια*, σ. 24.

<sup>183</sup> *Στο ίδιο*, σ. 25.

Ωστόσο, μετά από εμπλοκή ως προς το οικόπεδο, ο Ιακωβίδης αποχώρησε από τη θέση του διευθυντή: χωρίς να έχει λύσει το στεγαστικό πρόβλημα και μάλλον χωρίς να έχει μεταβάλει την εικόνα του ιδρύματος. Μπορεί στην αρχή της λειτουργίας του συγκεκριμένου ιδρύματος, μετά την παραίτηση του Ροϊλού και πριν την ανάληψη καθηκόντων από τον Γ. Ιακωβίδη το 1900, να μη γινόταν αντιληπτό το έργο που παρήγαγε η Εθνική Πινακοθήκη. Και μετά τον διορισμό όμως του Ιακωβίδη, υπήρχε, σε μια μερίδα τουλάχιστον του κόσμου που περιέβαλλε τον καλλιτεχνικό χώρο, προσδοκία αλλαγών.<sup>184</sup> Οι ρυθμοί μεταστροφής όμως του κλίματος ήταν αργοί: οι φωνές που αμφισβητούσαν το έργο του διευθυντή της Πινακοθήκης, μαζί με τη γνησιότητα πολλών έργων της συλλογής της,<sup>185</sup> δεν έπαυαν.<sup>186</sup>

Η ανάληψη καθηκόντων το 1918 από τον επόμενο διευθυντή της Πινακοθήκης, τον λογοτέχνη και τεχνοκριτικό Ζαχαρία Παπαντωνίου, που αποτελούσε μια έγκυρη φωνή γύρω από τα ζητήματα τέχνης στον Μεσοπόλεμο,<sup>187</sup> δημιούργησε νέο κύμα δωρεών προς το ίδρυμα, Ελλήνων πια κατά κύριο λόγο καλλιτεχνών. Ο Παπαντωνίου προχώρησε σε μεγάλες αγορές έργων: η *Συναυλία των Αγγέλων* του Θεοδοκόπουλου και 285 έργα του Γύζη αποτέλεσαν τον βασικό πυρήνα του εμπλουτισμού της συλλογής υπό τη διεύθυνσή του, εμπλουτισμός που συμπληρώθηκε από τις νέες ιδιωτικές δωρεές. Είναι χαρακτηριστικό ότι σε αυτές, που συντελέστηκαν υπό τη διεύθυνση και του επόμενου διευθυντή της

---

<sup>184</sup> Ενώ το 1894 είχε δημιουργηθεί στο Μετσόβιο Πολυτεχνείο τμήμα θηλέων («τμήμα γραφικής και πλαστικής διά νεανίδας»), και το 1901, ύστερα από καθολική απαίτηση των σπουδαστριών του τμήματος να ενταχθούν στο κανονικό πρόγραμμα της Σχολής και να τυγχάνουν ίσης μεταχείρισης και ευκαιριών, είχε γίνει μεικτή η φοίτηση στη Σχολή Καλών Τεχνών, σύντομα είχε προκύψει ζήτημα διάλυσής του. Με παρέμβαση του πρωθυπουργού διατηρείται, και η παρέμβαση αυτή χαιρετίζεται από μια μερίδα τουλάχιστον του καλλιτεχνικού κόσμου. Στο περιοδικό *Πινακοθήκη* πάλι, διαβάζουμε: «Αλλ' η απαίτησις των όπως "απαγορευθή" η φοίτησις των μαθητριών εις το Πολυτεχνείον, ήτο τερατώδης, αντικαλλιτεχνική, παράλογος. Και δικαίως απερρίφθη υπό του κ. Πρωθυπουργού μετά πολλών επαίνων. Εφαντάσθησαν σκάνδαλα και προεχείρησαν εαυτούς ιεροκήρυκας, λησμονούντες ότι η τέχνη είνε η υπέρ πάσας τας ενασχολήσεις του ανθρώπου ελευθεροτέρα, αλλ' εν ταυτώ και σεμνοτέρα. Τι καλά που δεν εζήτησαν οι κ.κ. καθηγηταί ολίγα φύλλα συκής και διά τα αρχαία αγάλματα». Χ.σ., *Πινακοθήκη*, έτος Δ, 1904-1905, σ. 176.

<sup>185</sup> Ο Κ. Ηλιάδης, φοιτητής της Σχολής από το 1920, μεταφέρει τις εντυπώσεις του: «Η Σχολή είχε μια παράδοση με το γερο-Λύτρα και τους δασκάλους εκείνους που πήραν την καλλιτεχνική τους αγωγή στο Μόναχο, πλάι στον Πιλότι, τον Λεφτς και άλλους ονομαστούς ακαδημαϊκούς τεχνίτες. Οι σπουδαστές έπαιρναν ανάλογη καλλιτεχνική αγωγή με τους δασκάλους. Για να πλουτίσουμε τις γνώσεις μας είχαμε την πενιχρή Εθνική Πινακοθήκη, που τα πλείστα από τα εκθέματά της ήταν αμφίβολης γνησιότητας». Ηλιάδης 1978, σ. 24-26.

<sup>186</sup> Σε άρθρο του 1909 αναφερόταν: «Ο καλλιτέχνης, του οποίου η γνώμη περί της αξίας των παλαιών καλλιτεχνικών έργων είνε η αυθεντικωτέρα εν Ελλάδι, ως διευθυντής της Εθνικής Πινακοθήκης δεν κατόρθωσε, ελλείψει υλικών μέσων, να παράσχη τας υπηρεσίας ας έπρεπε να προσφέρει». Χ.σ., *Πινακοθήκη*, έτος Θ', 1909, σ. 126.

<sup>187</sup> Ο Κωστής Μπαστιάς έγραφε χαρακτηριστικά: «Ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου είναι μια μορφή μέσα στα Γράμματα του τόπου μας [...] Η παρουσία του είναι αισθητή παντού: στη δημοσιογραφία, στην τεχνοκριτική, στο διήγημα, στο ποίημα, στο σχολικό βιβλίο. Θα μπορούσα να πω γι' αυτόν ότι είναι το πιο καλλιεργημένο ταλέντο της τελευταίας τριακονταετίας». Μπαστιάς 1997 (1932), σ. 305.

Πινακοθήκης, του Μαρίνου Καλλιγά,<sup>188</sup> παρατηρείται η σημαντική αύξηση –έως κατ’ αποκλειστικότητα– έργων Ελλήνων καλλιτεχνών.

Αν ληφθούν υπόψη οι δύσκολες πάντα ή τουλάχιστον έκρυθμες πολιτικές συνθήκες και η γενική αδιαφορία του μεγαλύτερου μέρους του κοινωνικού συνόλου για την καλλιτεχνική δημιουργία, οι θεσμοθετήσεις και οι εξελίξεις που πραγματοποιήθηκαν πρέπει να εκληφθούν ως σημαντικά βήματα. Έτσι, έπρεπε να φτάσει η δεκαετία του 1920 για να επέλθουν ορατές αλλαγές: πέρα από την εμφάνιση διαμορφωμένων ιδιωτικών εκθεσιακών χώρων και τη φανερά αυξημένη εκθεσιακή δραστηριότητα τόσο στις γκαλερί όσο και σε άλλους χώρους,<sup>189</sup> πλήθαιναν εντυπωσιακά οι ατομικές εκθέσεις των καλλιτεχνών.<sup>190</sup> Ο ευρύτερος ιδιωτικός τομέας ισχυροποιούνταν, μολοντί δεν επιβεβαιωνόταν και η ανάλογη αγοραστική δύναμή του. Χωρίς να επιδιώκεται η ευθεία συνάρτηση των καλλιτεχνικών γεγονότων με τα γενικότερα ιστορικά φαινόμενα, δεν είναι τυχαίο ότι τη δεκαετία 1920, συμβατικά από το 1922, σημειώνεται και η πιο αποφασιστική εισαγωγή του κεφαλαίου στον τρόπο παραγωγής.<sup>191</sup> Χαρακτηριστικά, πάντως, το 1928 ο Παύλος Νιρβάνας περιγράφει:

βαθμηδόν οι πλούσιοι Αθηναίοι άρχισαν ν' αγοράζουν και έργα τέχνης. Αι καλλιτεχνικά εκθέσεις, που είχαν αρχίσει να γίνονται συχνότεραι εις την πρωτεύουσαν, ο πολλαπλασιασμός των καλών ζωγράφων, αι προσπάθειαι των, με παντοία μέσα να τοποθετήσουν τα έργα των –φιλικαί συστάσεις, παρακλήσεις και μεσολαβήσεις–, αι κατά κανόνα ευνοϊκαί κριτικά των εφημερίδων και των περιοδικών [...] η μίμησις των άλλων, το παράδειγμα και ο σνομπισμός άρχισαν να δημιουργούν φιλότεχνους, αθώους πάσης ιδέας τέχνης, αλλά φιλότεχνους τέλος πάντων.<sup>192</sup>

Αν οι καλλιτέχνες είχαν προσδοκίες αυτές που εκφράστηκαν μέσα από συλλογικά όργανα, οι πολιτικές δυνάμεις δεν ανταποκρίθηκαν με την ίδια αμεσότητα.<sup>193</sup> Από το 1928

---

<sup>188</sup> Η θητεία του διήρκεσε από το 1940 έως το 1971.

<sup>189</sup> Ιδ. βλ. Σκαλτσά 1989.

<sup>190</sup> Ειδικά μετά το 1925 εντοπίζει και ο Ματθιόπουλος την εντυπωσιακή αύξηση των ατομικών εκθέσεων, που σηματοδοτεί και τη στροφή από το συλλογικό στο ατομικό και από το αντικειμενικό στο υποκειμενικό. Ματθιόπουλος 1996, σ. 75. Γενικά, η πίστη στη δύναμη της ατομικής έκθεσης, στην ατομική επομένως διεκδίκηση και αξία, πιστοποιείται μέσα από τον πολλαπλασιασμό των ατομικών εκθέσεων, ακόμη κι αν δεν έχει ικανοποιηθεί το αίτημα μιας «γενικής καλλιτεχνικής έκθεσης».

<sup>191</sup> Μουζέλης 1977, σ. 142-143.

<sup>192</sup> Μπόλης 2000, σ. 231.

<sup>193</sup> Το 1923 στην *Πινακοθήκη* διαβάζουμε: «ο Σύνδεσμος Ελλήνων Καλλιτεχνών εξήτησεν από τον Υπουργό της Παιδείας να υιοθετήσει το πέρις υποβληθέν υπό των μελών αυτού υπόμνημα περί της διά νομοθετικού μέτρου λύσεως του καλλιτεχνικού ζητήματος, ήτοι την ίδρυσιν διαρκούς καλλιτεχνικής εκθέσεως εν τω περιβόλω της Βουλής, την ανέγερσιν τεσσαράκοντα εργαστηρίων επί

και την επάνοδο του Βενιζέλου στην εξουσία, η παρέμβαση του κράτους στον χώρο του πολιτισμού υπήρξε μεγαλύτερη.<sup>194</sup> Τότε, με πρωτεργάτες της αναδιοργάνωσης τον Ιωάννη Γρυπάρη ως διευθυντή του Τμήματος Γραμμάτων και Τεχνών του Υπουργείου Παιδείας, τον Ζαχαρία Παπαντωνίου και τον Κώστα Δημητριάδη ως διευθυντές της Πινακοθήκης και του Σχολείου των Τεχνών αντίστοιχα, μέσα στο πλαίσιο της ισχυρής πολιτικής βούλησης για την αναμόρφωση θεσμών,<sup>195</sup> ξεκίνησε καθαρότερα η ουσιαστική ισχυροποίηση των δύο ιδρυμάτων. Με λειτουργικές τροποποιήσεις, και οι δύο συντάχθηκαν προς το γενικό κλίμα, όπου άρχιζαν να διαμορφώνονται απαιτήσεις από την ευρύτερη καλλιτεχνική κατηγορία. Ακόμη και η πιο συστηματική τεχνοκρατική στον ελληνικό Τύπο αυτή τη στιγμή έκανε πιο δυναμική την εμφάνισή της.

Ειδικά για το Σχολείο των Τεχνών, το οποίο το 1930 μετονομάστηκε σε Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών:<sup>196</sup> οι στρατιωτικοί που διοίκησαν το Σχολείο των Τεχνών από το 1863 ως το 1901 –με την εξαίρεση του φιλόλογου Γεράσιμου Μαυρογιάννη<sup>197</sup>– καθόρισαν το ύψος και τη δομή της λειτουργίας του. Η προσπάθειά τους για την οργάνωση του ιδρύματος στόχευε περισσότερο στη διατήρηση της κρατικής νομιμοφροσύνης παρά σε έναν μακροπρόθεσμο σχεδιασμό και όραμα: το Σχολείο των Τεχνών, ενώ την εικοσαετία του 1910-1930 προώθησε ελάχιστες μεταρρυθμίσεις στη δομή και λειτουργία του –μεσολαβούντων και των Βαλκανικών Πολέμων και της εκστρατείας στη Μικρά Ασία–, μέσα στην επόμενη δεκαετία μετονομάστηκε σε Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, διατηρώντας την ισοτιμία με το Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, και κατόρθωσε να διεκδικήσει τον διορισμό στη θέση του διευθυντή ανθρώπων που προέρχονταν από τον χώρο των καλλιτεχνών.<sup>198</sup> Η Σχολή, από το 1928 και εξής, είχε επιλεγεί ως προνομιακό πεδίο παρέμβασης των Φιλελευθέρων, καθώς τις άλλες δύο κρατικές υπηρεσίες για τις καλές τέχνες, τη Διεύθυνση Καλών Τεχνών του υπουργείου και την Εθνική Πινακοθήκη, τις ήλεγχαν ήδη.<sup>199</sup> Κατά το διάστημα 1910-1930, η φήμη του

---

της Πνύκας, την ίδρυσιν πέντε καλλιτεχνικών σταθμών εις νήσους και αρκετάς περιφέρειας διά να μελετούν την ελληνικήν φύσιν και ζώην οι καλλιτέχνηαι, την σύστασιν καλλιτεχνικού συμβουλίου, την αποστολήν υποτρόφων εις Ευρώπη και την ανάθεσιν των αγιογραφιών εν τοις ναοίς εις διπλωματούχους μόνον καλλιτέχνας και όχι εις πρακτικούς αγιογράφους. Φαίνεται ότι η Κυβέρνησις δεν θα πραγματοποιήση τους πόθους των καλλιτεχνών». Χ.σ., *Πινακοθήκη*, Σεπτ.-Οκτ.-Νοέμ. 1923, σ. 52.

<sup>194</sup> Ματθιόπουλος 1996, σ. 83.

<sup>195</sup> Μάλαμα 2003, σ. 175-188. Ματθιόπουλος 1996, σ. 37.

<sup>196</sup> Δασκαλοθανάσης 2004, σ. 15-31. Μερτύρη 2000. Τσούχλου και Μπαχαριάν 1984.

<sup>197</sup> Ο Γεράσιμος Μαυρογιάννης ήταν φιλόλογος και ο μόνος διευθυντής των ετών αυτών που επιχείρησε την προώθηση των καλών τεχνών, επιδιώκοντας, μάλιστα, να εκτοπίσει προοδευτικά τους στρατιωτικούς καθηγητές – λόγος για τον οποίο απομακρύνθηκε τελικά το 1878. Μερτύρη 2000, σ. 214-220.

<sup>198</sup> Μερτύρη 2000, σ. 264.

<sup>199</sup> Ματθιόπουλος 1996, σ. 104.

Σχολείου (και μετέπειτα Σχολής) των Τεχνών απλώθηκε στην ελληνική κοινωνία, κυρίως με την όλο και μεγαλύτερη συμμετοχή των μελών της εκπαιδευτικής κοινότητας σε διάφορες εκθεσιακές οργανώσεις, ενώ σημειώθηκαν ελάχιστες μεταρρυθμίσεις. Βασικότερη ήταν η ανεξαρτητοποίησή της από το Μετσόβιο Πολυτεχνείο, με τους νόμους 3940/1929<sup>200</sup> και 4791/1930,<sup>201</sup> μαζί με την ανωτατοποίησή της και την ισοτιμία της προς εκείνο. Οι διορισμοί του Νικολάου Λύτρα, γιου του Νικηφόρου Λύτρα, και του Κωνσταντίνου Παρθένου το 1923 και το 1929 αντίστοιχα –ο τελευταίος παρέμεινε στη Σχολή ως το 1947– επίσης μετέβαλαν τον ορίζοντα των προσδοκιών, κυρίως των καλλιτεχνών, αλλά και του ευρύτερου καλλιτεχνικού χώρου.

Επιπλέον, το 1934, με πρωτοβουλία του Κωνσταντίνου Δημητριάδη, που είχε παρακινηθεί για τη μετεγκατάστασή του στην Ελλάδα, και την ανάληψη της θέσης του διευθυντή στη Σχολή Καλών Τεχνών από τον Ζαχαρία Παπαντωνίου, με τον οποίο τον ένωναν κοινές αισθητικές και ιδεολογικές ανησυχίες,<sup>202</sup> η Ελλάδα συμμετείχε για πρώτη φορά στην Μπιενάλε της Βενετίας.<sup>203</sup> Οι μεγάλες εκθέσεις, που ήδη είχαν ξεκινήσει θεσμικά στη Γαλλία κατά κύριο λόγο και θεωρούνταν η καταλληλότερη οδός για την ενεργοποίηση καλλιτεχνών, άρχιζαν να αποτελούν πραγματικότητα και στην Ελλάδα. Στη συνέχεια, βέβαια, οι συνθήκες του Β΄ Παγκοσμίου πολέμου και της Κατοχής επέβαλαν την υπολειτουργία της.

## 2.5β Ιδιωτικές συλλογές

Αν διαγράφηκε πολύ συνοπτικά το πλαίσιο λειτουργίας του ελληνικού καλλιτεχνικού πεδίου μέσα από τις βασικές του παραμέτρους στα χρόνια που μας ενδιαφέρουν, είναι για να κάνει πιο ανάγλυφο το περιβάλλον στο οποίο αναπτύσσεται η παρουσία των δωρητών/συλλεκτών που εξετάζουμε, καθώς και πιο αναγνώσιμη τη συμβολή τους στην ανάπτυξη του πεδίου. Ωστόσο, μια, έστω εξαιρετικά σύντομη, αναφορά πρέπει να γίνει και σε άλλες ιδιωτικές συλλογές που δημιουργούνται την ίδια περίοδο, καθώς αποτελούν ένα είδος παράλληλης ιστορίας, η οποία διατρέχει τα μέσα του 19ου αιώνα μέχρι και τα μέσα του 20ού.

---

<sup>200</sup> ΦΕΚ 57/1929.

<sup>201</sup> ΦΕΚ 225/1930.

<sup>202</sup> Μάλαμα 2003, σ. 184-185.

<sup>203</sup> Συμμετείχαν 55 ζωγράφοι, 11 γλύπτες, 8 χαράκτες, ενώ παράλληλα παρουσιάστηκε μια αναδρομική έκθεση έργων του Πάνου Αραβαντινού. Αναλυτικά για όλες τις συμμετοχές της Ελλάδας στις Μπιενάλε, βλ. Μαθιόπουλος 1996.

Όπως αναφέρθηκε στον πρόλογο της παρούσας εργασίας, στο αρχικό ερευνητικό πλαίσιο της διερευνήθηκαν πολλές περιπτώσεις συλλεκτών,<sup>204</sup> προκειμένου να διασφαλιστεί μια πιο ολοκληρωμένη μελετητική βάση, αλλά και να διαγραφεί η αφετηρία μιας «προϊστορίας» των ελληνικών πολιτιστικών συλλογών, η οποία ακόμη δεν έχει αποτελέσει αντικείμενο συστηματικής και εκτεταμένης ακαδημαϊκής έρευνας. Στο πλαίσιο μιας τέτοιας «προϊστορίας», ως πρώτη συλλογή έργων τέχνης, με την πιο στενή έννοια του όρου «συλλογή», όπως αυτός περιγράφηκε στο κεφάλαιο 2.3, μπορεί να θεωρηθεί αυτή που καταγράφεται ως πρώτη έκθεση έργων στην ελεύθερη Ελλάδα, οργανωμένη από ιδιώτη: πρόκειται για την έκθεση των εικόνων που είχε παραγγείλει ως εικονογράφηση των «Απομνημονευμάτων» του ο στρατηγός Μακρυγιάννης στον Παναγιώτη Ζωγράφο.<sup>205</sup> Το 1839 ο Μακρυγιάννης προσκάλεσε σε γιορτή πρεσβευτές, φιλέλληνες, παλαιούς πολεμιστές, υπουργούς και άλλες προσωπικότητες του πολιτικού και στρατιωτικού χώρου, προκειμένου να δημοσιοποιήσει την εικονογράφηση που ο ίδιος παρήγγειλε και η οποία βασίστηκε στον προσωπικό του λόγο πάνω στα γεγονότα του ελληνικού Αγώνα. Τα δώρισε, μάλιστα, στον βασιλιά Όθωνα και σε καθέναν από τους πρέσβεις της Αγγλίας, της Γαλλίας και της Ρωσίας.

Το σύνολο έργων που θέλησε να παρουσιάσει ο Μακρυγιάννης, ακόμη κι αν δεν εμπλουτιζόταν μέσα στη διάρκεια του χρόνου, αποτέλεσε μέρος μιας επιλεκτικής και ενεργητικής απόκτησης, κατοχής και διάθεσης αντικειμένων που αντλούσαν το ιδιαίτερο νόημά τους από τη συμπερίληψή τους σε ένα σύνολο: με την έννοια αυτή, το συγκεκριμένο σύνολο συνιστά μια συλλογή, βραχεία ως προς τη συγκρότησή της, μακροπρόθεσμη όμως ως προς τους στόχους που έθετε. Πρώτος και βασικός στόχος ήταν η εικαστική αποτύπωση και διαιώνιση της μνήμης ενός ατόμου, μνήμη που θα ταυτιζόταν στη συνέχεια με το έθνος.<sup>206</sup>

Στο αμέσως επόμενο διάστημα, κατά τη διάρκεια του δεύτερου μισού του 19ου αιώνα και έως τα μισά του 20ού αιώνα, δημιουργήθηκαν πολλές συλλογές, διαφόρων ειδών. Αν υπέκυπτε κανείς στον πειρασμό μιας ονοματολογίας, χωρίς να θέσει επιμέρους περιορισμούς ως προς το τι συλλέγουν άτομα που αναφέρονται ως συλλέκτες και πού διαμένουν και δραστηριοποιούνται (συχνά εκτός Ελλάδας), θα μπορούσε να μνημονεύσει (κατά χρονολογία γέννησης εδώ) τον Ιταλό Ιωάννη-Βαπτιστή Σερπιέρη (1815-1887), ο οποίος εγκαταστάθηκε στην Αθήνα για τις μεταλλευτικές επαγγελματικές του δραστηριότητες, τον

---

<sup>204</sup> Σύνοψη μιας πρώτης έρευνας δημοσιεύτηκε στα πρακτικά του Γ' Συνεδρίου Ιστορίας της Τέχνης. Μισιρλόγλου 2009, σ. 383-394.

<sup>205</sup> Τσούχλου 1989, σ. 9-10. Ασδραχάς 2006.

<sup>206</sup> Για τη σημασία του Μακρυγιάννη σε σχέση με την εθνική μνήμη, βλ. Γουργουρής 2007, σ. 243-275.

Στέφανο Ξένο (1821-1894), επιχειρηματία και συγγραφέα, τον Ιωάννη Δημητρίου (1824-1892), ομογενή της Αλεξάνδρειας με καταγωγή από τη Λήμνο, τον Ανδρέα Συγγρό (1830-1899), ισχυρό τραπεζίτη και πολιτικό, τον Μαρίνο Κοργιαλένιο (1830-1911), διακεκριμένο μέλος της ελληνικής κοινότητας του Λονδίνου,<sup>207</sup> τον Γρηγόριο Μαρασλή (1831-1907), αξιωματούχο της Οδησού, τον Μιχαήλ Μελά (1833-1897), έμπορο και πολιτικό, τον επίσης πολιτικό Στέφανο Σκουλούδη (1838-1928), τον διπλωμάτη και βιβλιόφιλο Ιωάννη Γεννάδιο (1844-1932), τον Νικόλαο Θων (1850-1906), επιμελητή της βασιλικής περιουσίας, τον Γρηγόριο Μάνο (1850-1928), διπλωμάτη, τον Γεώργιο Ευμορφόπουλο (1863-1939), τον έμπορο τέχνης Κοσμά Στάθη (1869-1958), τον Διονύσιο Λοβέρδο (1877-1934), τον Γεώργιο Στρίγκο (1878-1956), τους επιχειρηματίες Χρήστο Λούλη (1879-1935) και Γ. Ρέπουλη (1888-1957), που συνέβαλαν στην καλλιτεχνική κίνηση της Θεσσαλίας, τον Ευριπίδη Κουτλίδη (1890-1974), την οικογένεια Καλκάνη, ιδρυτές του ξενοδοχείου King George, τον Απόστολο Χατζηαργύρη, ο οποίος συνέταξε τη διαθήκη του το 1930, τον ψυχίατρο Άγγελο Κατακουζηνό (1904-1982) και τη σύζυγό του Λητώ (1914-1997) και άλλους. Πολλές είναι οι αναφορές στον Τύπο σχετικά με τα σπίτια που έπρεπε να επισκεφθεί κανείς, κατά κύριο λόγο στην Αθήνα, προκειμένου να δει έργα τέχνης, όπως για παράδειγμα τα σπίτια των Μέρλιν, Διομήδη, Ψύχα, Αφεντούλη, Δραγούμη και πολλών άλλων. Είτε διαμένοντας στην Ελλάδα, είτε διαμένοντας αλλού, διατηρώντας όμως επαφές με την Ελλάδα, συνέλεξαν από έργα τέχνης μέχρι αιγυπτιακές αρχαιότητες, από θρησκευτικές εικόνες μέχρι νομίσματα. Το ακριβές περιεχόμενο των συλλογών τους, συχνά μεικτό, στις περισσότερες περιπτώσεις δεν έχει αποτελέσει αντικείμενο έρευνας, όπως και οι βίοι των δημιουργών τους, παρόλο που είναι βέβαιο ότι τα ευρήματα θα παρουσίαζαν εξαιρετικό ενδιαφέρον.

Ειδικότερα, αλλά συνοπτικά βεβαίως, μπορούμε εδώ να αναφερθούμε σε εκείνους τους συλλέκτες έργων τέχνης που εμφανίζονταν ιδιαιτέρως συχνά στον ελληνικό Τύπο της εποχής με την ιδιότητα του συλλέκτη: πέρα από τους τρεις, Αβέρωφ, Σούτσο και Μπενάκη, τους οποίους θα εξετάσουμε αναλυτικά, ο Ιωάννης-Βαπτιστής Σερπιέρης, ο Στέφανος Ξένος, ο Γρηγόριος Μαρασλής, ο Μιχαήλ Μελάς, ο Στέφανος Σκουλούδης, ο Ιωάννης Γεννάδιος, ο Κοσμάς Στάθης, ο Διονύσιος Λοβέρδος, ο Γεώργιος Στρίγκος και ο Ευριπίδης Κουτλίδης αποτέλεσαν την πρώτη σημαντική δεξαμενή έρευνας για το αρχικό στάδιο της παρούσας διατριβής και για το ελληνικό πεδίο του συλλεκτισμού κατά τη διάρκεια ενός αιώνα περίπου.

---

<sup>207</sup> Ειδικά σε σχέση με την ελληνική κοινότητα του Λονδίνου και τις καλλιτεχνικές τους συλλογές, οι περιπτώσεις μελών της οικογένειας Ιωνίδη –με κομβικό παράδειγμα τον Κωνσταντίνο Αλέξανδρο Ιωνίδη (1833-1890), του οποίου συλλογή διασώζεται στο Victoria & Albert Museum του Λονδίνου– παρουσιάζουν εξαιρετικό ενδιαφέρον και ακόμη η πρόσληψη των συλλογών και των δωρεών τους στην Ελλάδα δεν έχει αποτελέσει αντικείμενο έρευνας. Ενδεικτικά βλ. Atkins 1987, σ. 86-94. Leoussi 1982. Haskell 1976, σ. 134. Watson 1998. Σαραφειανός-Μπογιατζής 1997.

Με πολύ διαφορετικά βιογραφικά στοιχεία, συλλογές και πολιτική και πολιτιστική δραστηριότητα, οι περιπτώσεις αυτές δίνουν μια πρώτη εικόνα του συλλεκτικού περιβάλλοντος της εποχής που μας ενδιαφέρει.

Ο Ιταλός Ιωάννης Βαπτιστής Σερπιέρης (Giovanni Baptista Serpieri) (1815-1887),



Εικ. 1. Γωνιά του προθαλάμου της οικίας Σερπιέρης, με χαρακτηριστικά έπιπλα της εποχής. Στον τοίχο διακρίνεται το έργο *Η κλεμμένη* του Νικηφόρου Λύτρα.

μεταλλειολόγος, ήρθε στην Ελλάδα το 1864, προκειμένου να επεκτείνει τη δραστηριότητά του,<sup>208</sup> όπου και έμεινε μέχρι το τέλος της ζωής του. Παρά το γεγονός ότι το όνομά του ταυτίστηκε κατά κύριο λόγο με το λαυρεωτικό ζήτημα, της διεκδίκησης δηλαδή των αρχαίων μεταλλευτικών καταλοίπων του Λαυρίου, ο Σερπιέρης είχε συνδεθεί «διά δεσμών αρρήκτων μετά της αθηναϊκής κοινωνίας»<sup>209</sup> και αποτέλεσε μέλος της κοσμικής κοινωνίας της Αθήνας.<sup>210</sup>

Το μέγαρο που έκτισε<sup>211</sup> οικοδομήθηκε γύρω στα 1880-1884, επί της οδού Πανεπιστημίου. Στο ισόγειο στεγάζονταν οι

τραπεζικές δραστηριότητες του ιδιοκτήτη του, και ήταν έτσι σχεδιασμένο, ώστε να εξυπηρετεί δύο διαφορετικές χρήσεις, την επαγγελματική και την ιδιωτική.<sup>212</sup> Την εσωτερική

<sup>208</sup> Σύμφωνα με τη Χριστίνα Αγριαντώνη, ο πρώτος που ενδιαφέρθηκε για το Λαύριο φαίνεται πως ήταν ένας Ηπειρώτης, ο Γεώργιος Παχύς, ο οποίος εκμεταλλεύονταν τότε ανάλογα κατάλοιπα αρχαίων μεταλλείων στη Σαρδηνία. Σύμφωνα με την ίδια πηγή, με αυτόν συνεταιρίστηκε αρχικά ο Σερπιέρης και πέτυχε στη Μασσαλία τη σύμπραξη του επιχειρηματία Roux. Βλ. Αγριαντώνη 1986, σ. 245, σημ. 38.

<sup>209</sup> Χ.σ., «Ιωάννης-Βαπτιστής Σερπιέρης (σκιαγραφία)», περ. Κ. Φ. Σκόκος, *Ημερολόγιον του 1899*, τόμ. 14, σ. 226.

<sup>210</sup> Ο γλαφυρός διάλογος που αναπαράγεται στον τύπο για έναν χορό που διοργάνωσε ο Σερπιέρης το 1880 απηχεί τις εντυπώσεις:

«– Καλέ, bijoux μου, δεν μου λες, γιατί ύστερα από τον χορό του Σερπιέρη δεν έδωκε άλλος κανένας χορό;

– Ποιος θέλεις πεια να δώση χορό ύστερα από τον πλούτο που είχε εκείνος!

– Μας τσάκισε, καϋμένα, αυτός ο άνθρωπος!

– Ναι, μπιζουδάκι μου, το ομολογώ κι εγώ. Φαντάσου, ψυχή μου! Προχθές είπα σε δυο-τρεις οικογένειαις και πέντ' έξ νέους να έλθουν να πάρουμε το τσάι και ξέρεις τι μου απεκρίθησαν; “Θα έχουμε σουπεδάκι και σαμπάνια;”

– Ξέρεις τι θαρρώ; Πως αν δώκη ακόμη ένα χορό σαν τον πρώτο ο Σερπιέρης, ο κόσμος θα θαμβωθή και έτσι θα γλιτώσουμε πολλοί από πολλά έξοδα χορών και σουαρέδων».

Βλ. το άρθρο χ.σ., «Μας τσάκισε ο Σερπιέρης!», περ. *Μη χάνεσαι*, τόμ. 1, τχ. 8, 1880, σ. 3.

<sup>211</sup> Μάλαμα 2005, κεφ. 5. Παπαδοπούλου 2004, σ. 49-63, πιο ειδικά σ. 49-54. Επίσης, τα παλαιότερα και πιο γενικά: Μπίρης 1966, σ. 175. Κυδωνιάτης 1981, σ. 14, 47.

<sup>212</sup> Αναλόγως ήταν σχεδιασμένα πολλά ακόμη ιδιωτικά μέγαρα, όπως π.χ. το μέγαρο Αθηνογένη, που στέγαζε επίσης τις τραπεζικές του δραστηριότητες όσο και την ιδιωτική και



διακόσμηση του μεγάρου του με ένα φιλόδοξο πρόγραμμα μνημειακής ζωγραφικής είχε αναλάβει ο ιταλός Guglielmo Bilancioni (1836-1907), αγαπημένος ζωγράφος της ευημερούσας αστικής τάξης της Σαρδηνίας, ο οποίος αναλάμβανε τις περισσότερες και εντυπωσιακότερες δημόσιες και ιδιωτικές παραγγελίες εκεί.<sup>213</sup> Η διακόσμηση της οικίας συμπληρωνόταν και με μια συλλογή φορητών πινάκων (εικ. 1). Ιδιαίτερα επισημαίνεται η σχέση που είχε αναπτύξει ο επιχειρηματίας με τον Νικηφόρο Λύτρα, πολλά έργα του οποίου, κυρίως ηθογραφίες και πορτρέτα,<sup>214</sup> αποτελούσαν μέρος της συλλογής του Σερπιέρη.

Όπως υποστηρίζει η Άννη Μάλαμα, ο Σερπιέρης δεν φαινόταν να αποχωρίζεται σε κανένα σημείο την επαγγελματική του ταυτότητα: κάθε επιλογή που αφορούσε το πρόγραμμα διακόσμησης της οικίας του ήταν, σε μικρότερο ή σε μεγαλύτερο βαθμό, συνάρτηση αυτής της ταυτότητας.<sup>215</sup> Η σχέση με τον Νικηφόρο Λύτρα, που παίρνει τη μορφή πατρωνίας περισσότερο, είναι σχετική με το κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο ο Σερπιέρης λειτουργεί: η ηγετική μορφή της ελληνικής μεταλλευτικής βιομηχανίας, που «δεν άφησε επί τριάντα χρόνια σχεδόν ούτε γωνιά του ελληνικού υπεδάφους χωρίς να εξασφαλίσει δικαιώματα εκμετάλλευσης»,<sup>216</sup> ήταν αναμενόμενο να επιδιώξει να συνδεθεί με την ηγετική μορφή της ελληνικής ζωγραφικής της εποχής.

Ο Στέφανος Ξένος (1821-1894), στον οποίο ήδη αναφερθήκαμε εν συντομία παραπάνω, αποτελεί μια ιδιότυπη περίπτωση: στον βίο του παρατηρούνται πολλές μεταλλαγές, σχετιζόμενες πρωτευόντως με την επαγγελματική και συγγραφική δραστηριότητά του, αλλά δευτερευόντως με την έκβαση των κατά καιρούς εγχειρημάτων του. Γεννήθηκε στη Σμύρνη<sup>217</sup> και έγινε γνωστός κυρίως ως συγγραφέας μυθιστορημάτων.

---

κοινωνική ζωή του ιδιοκτήτη. Βλ. Παπαδοπούλου 2004, σημ. 53. Ο δεύτερος πάντως όροφος του μεγάρου Σερπιέρη, κατά τον Χρήστου, δεν παρουσιάζει κανένα ενδιαφέρον εικαστικά, καθώς αποτελούσε καθαρά ιδιωτική περιοχή, που δεν έφερε καμία ιδιαίτερη διακόσμηση. Χρήστου 1985, σ. 80.

<sup>213</sup> Μάλαμα 2005, σ. 192.

<sup>214</sup> Αθανάσογλου 1976, σ. 237-238, 241, 274, 297-298, καθώς και εικόνες 28, 37, 49. Χρήστου 1981 σ. 158 και 159.

<sup>215</sup> Μάλαμα 2005, σ. 191. Κατά τον Χρήστου, η περίπτωση Σερπιέρη χαρακτηρίζεται από μεγαλύτερη ενδοστρέφεια, τουλάχιστον σε σχέση με εκείνη του Σλήμαν –τα μέγαρά τους είναι σύγχρονα–, και δηλώνει την πρόθεσή του να επικοινωνήσει τον πλούτο του περισσότερο στους ανθρώπους του κύκλου του και όχι στο ευρύ κοινό. Χρήστου 1985, σ. 140.

<sup>216</sup> Αγριαντώνη 1986, σ. 260.

<sup>217</sup> Βασικά στοιχεία της εργοβιογραφίας του αντλούμε από τα εξής: Φιλήμων 1895, σ. 244-259. Επίσης, Ράδος, 1917, και Βικέλας, χ.χ., σ. 360-366. Για τη ζωή και τις συγγραφικές επιδόσεις του Στεφάνου Ξένου, με βάση το έργο του και τις δημοσιευμένες και ανέκδοτες ελληνικές και δυτικές πηγές, βλ. Χατζηγεωργίου-Χασιώτη 2003.

Παράλληλα με τον μεγάλο αντιοθωνικό αγώνα που έκανε, ο Ξένος επιδίωκε να «προστατεύσει» τους πολίτες και το κράτος από εκείνους που θεωρούσε κερδοσκόπους και με τους οποίους ήρθε κατά τη διάρκεια της ζωής του σε ανοιχτή σύγκρουση, τον Ανδρέα Συγγρό, τον Βασίλειο Μελά, τον Ιωάννη Σερπιέρη και άλλους «Χρυσοκάνθαρους», κυρίως δε με τον Στέφανο Σκουλούδη, λόγω της ατμοπλοϊκής του εταιρείας και των σχεδίων που πρότεινε το 1880 για το λιμάνι της Σύρου. Βλ. Ξένος

Το έργο του *Η Ηρωίς της Ελληνικής Επανάστασεως* (πρώτη έκδοση το 1861), διαδεδομένο ανάγνωσμα του 19ου αιώνα, είναι εκείνο που τον καθιέρωσε ως έναν από τους κύριους εκπροσώπους του ιστορικού μυθιστορήματος στη νεοελληνική πεζογραφία.<sup>218</sup> Πέρα όμως από τη συγγραφική του ιδιότητα, οι ναυτιλιακές και γενικά επιχειρηματικές και πολιτικές του δραστηριότητες –επί τριάντα χρόνια ζούσε μεταξύ Ελλάδας, Αγγλίας, Γαλλίας και Τουρκίας– τον έκαναν ευρύτερα γνωστό. Ο Ξένος ενεπλάκη και σε εθνικές υποθέσεις<sup>219</sup> και την ίδια στιγμή ήταν σε σταθερή αντιπαράθεση με τους «χρυσοκάνθαρους», τον Ανδρέα Συγγρό, τον Βασίλειο Μελά, τον Ιωάννη Σερπιέρη, κυριότερα δε με τον Στέφανο Σκουλούδη, λόγω της ατμοπλοϊκής του εταιρείας και των σχεδίων που πρότεινε το 1880<sup>220</sup> σχετικά με το λιμάνι της Σύρου.

Από την άποψη του συλλεκτισμού, ο Ξένος δεν ανήκει στη χορεία των συλλεκτών με τη στενή έννοια του όρου. Η συλλογή του, γνωστή μέσα από λίγα μόνο έργα,<sup>221</sup> αυτά που δώρισε στο Πανεπιστήμιο Αθηνών γύρω στο 1865,<sup>222</sup> δεν είναι δυνατό να αποτελέσει αντιπροσωπευτικό δείγμα ενσυνείδητης, συστηματικής συλλεκτικής πρακτικής. Ωστόσο, λόγω της συνάφειας που διακρίνει τα δεκατρία έργα με συλλογές που έπονται χρονολογικά, υποθέτουμε ότι αποτελεί ένα πρώτο δείγμα μιας πρώιμης ελληνικής συλλεκτικής αντίληψης (ακόμη κι αν έχει δημιουργηθεί εκτός ελλαδικού εδάφους), που πολύ νωρίς συνδέεται με τις

---

1880. Ταυτόχρονα, ενδιαφερόταν για τα πολιτιστικά πράγματα. Όπως είδαμε, το 1860 πρότεινε την καθιέρωση ετήσιας καλλιτεχνικής και βιομηχανικής έκθεσης στο Λονδίνο. Η έκθεση, που αποτελεί την πρωιμότερη τόσο συγκροτημένη ανάλογη πρόταση, ακριβώς επειδή βασίζεται στα αγγλικά πρότυπα, όπως αναφέραμε στο κεφάλαιο 2.4.1, θα είχε τον τίτλο «Annual Exhibition of the Modern Greek Fine Arts and Industry» και θα τελούσαν σε ετήσια βάση στο Λονδίνο.

<sup>218</sup> Ο Δ. Βικέλας καταγράφει ότι το 1861 ο Ξένος «ευρίσκετο εις την ακμήν – εις τον κολοφώνα των επιτυχιών του [...], ήτο ήδη γνωστός ως συγγραφεύς». σ. 360. Επίσης, συχνά αναφέρεται με εκτεταμένες αναφορές στον Ξένο, τόσο σε σχέση με την προσωπικότητά του, όσο και τις σχέσεις του με την ελληνική κοινότητα του Λονδίνου, τον αντιοθωνικό αγώνα του κτλ. Βλ. Βικέλας χ.χ., σ. 360-366.

<sup>219</sup> Παραδείγματα οι διαδικασίες ανάθεσης του έργου της υδροδότησης της Αθήνας, η κατασκευή σιδηροδρόμων (όντας κάποτε ο ίδιος και υποψήφιος βουλευτής Αττικής), οι ανεπίσημες διαπραγματεύσεις για την προσάρτηση της Ηπείρου και της Θεσσαλίας μετά το αδιέξοδο του Συνεδρίου του Βερολίνου το 1878, προξενικά θέματα κ.ά.

<sup>220</sup> Ξένος 1880.

<sup>221</sup> Είναι γεγονός ότι κανένα στοιχείο δεν μας επιτρέπει να υποθέσουμε την ύπαρξη και άλλων έργων στη συλλογή του Ξένου, πέραν αυτών της δωρεάς του. Ούτε καν ασφαλιστήριο του 1859, που πιστοποιεί την ασφάλιση της κινητής περιουσίας του σπιτιού του στο Λονδίνο στην τιμή των 2.000 αγγλικών λιρών, και στην οποία περιλαμβάνονταν έπιπλα, βιβλία, μουσικά όργανα, πολύτιμοι λίθοι κ.ά. εκτός από πίνακες. Μονή Ι. Θεολόγου Πάτμου, Φάκ. Θ, δ'.

<sup>222</sup> Τα περισσότερα σχετικά δημοσιεύματα χρονολογούνται στα 1865, οπότε είναι αδύνατο να πραγματοποιήθηκε η δωρεά αργότερα. Σε πρακτικά του έτους 1936, προερχόμενα από τα αρχεία της Εθνικής Πινακοθήκης, αναφέρεται ότι η δωρεά έγινε περί το 1864. Σε κάθε περίπτωση όμως στα χρόνια αυτά εντοπίζεται με βεβαιότητα η χειρονομία της δωρεάς των έργων προς το ελληνικό Πανεπιστήμιο, και όχι νωρίτερα ή αργότερα, όπως π.χ. το 1878, που αναφέρει η Χατζηγεωργίου-Χασιώτη.

πολιτιστικές ανάγκες του νεαρού κράτους και την πρακτική της δωρεάς και μοιράζεται κοινά θέματα και κατευθύνσεις με άλλες συλλογές και άλλους συλλέκτες.

Ο Γρηγόριος Γρ. Μαρασλής<sup>223</sup> (1831-1907), καταγόμενος από τη Φιλιππούπολη, γεννήθηκε στην Οδησό, όπου είχε μεταναστεύσει ο πατέρας του, και δεν επέστρεψε ποτέ στην Ελλάδα.<sup>224</sup> Το 1867 ξεκίνησε η πορεία του σε υψηλά αξιώματα, εποχή που στην Οδησό πραγματοποιούνταν μεγάλες κοινωνικές μεταρρυθμίσεις και αλλαγές στην τοπική αυτοδιοίκηση. Ως προς την τελευταία, νόμος που είχε ψηφιστεί και που καθιστούσε την ύπαρξη ιδιοκτησίας και το μέγεθος του καταβληθέντος φόρου ως βασικά κριτήρια για την εκλογή στο δημοτικό συμβούλιο, μεταβίβαζε τη δημοτική εξουσία στους ιδιοκτήτες μεγάλης ακίνητης περιουσίας. Ο Γρηγόριος Μαρασλής, κάτοχος τεράστιας ακίνητης περιουσίας, εκτέλεσε το 1870 για πρώτη φορά καθήκοντα δημάρχου και γενικά απόλαυσε την κρατική αναγνώριση και επιβραβεύτηκε για τις υπηρεσίες και τις επιδόσεις του στη δημόσια ζωή. Το 1878 εκλέχθηκε δήμαρχος, αξίωμα το οποίο διατήρησε επί δεκαπενταετία. Το έργο του εκεί επικεντρώθηκε στη βελτίωση των συνθηκών ζωής με τον εκσυγχρονισμό των υποδομών της πόλης. Στο πλαίσιο αυτό, ο Μαρασλής συνέβαλε στη μεταμόρφωση της πόλης με νέο υδρευτικό δίκτυο, ηλεκτροφωτισμό, εκπαιδευτήρια, βιβλιοθήκες, μουσείο και νοσοκομεία. Κι ενώ επεξέτεινε τις επιχειρηματικές δραστηριότητες του πατέρα του, την ανάδειξή του σε επίλεκτο μέλος της ρωσικής αριστοκρατίας καθόρισαν οι κοινωφελείς δραστηριότητές του, η συμμετοχή του στα κοινά και η μεγάλη οικονομική του επιφάνεια.

Προκειμένου να επανασυνδεθεί με οριστικό τρόπο με την Ελλάδα, αλλά και να διασώσει τη συλλογή του έργων τέχνης μετά τη Ρωσική Επανάσταση που είχε ξεσπάσει το 1905 (γνωστή ως Πρώτη Ρωσική Επανάσταση), ο Μαρασλής τη δώρισε όλη στην Εθνική Πινακοθήκη. Κατά τη διάρκεια της ζωής του είχε δαπανήσει μεγάλα ποσά υπέρ της ελληνικής παροικίας της Οδησού, αλλά και άλλων «αλύτρωτων» και μη-ελληνικών περιοχών.<sup>225</sup> Άλλωστε, παρέμεινε ισοβίως πρόεδρος της ελληνικής κοινότητας της Οδησού, η οποία είχε χαρακτήρα αριστοκρατικό και κλειστό. Στον χώρο εκτός της Οδησού, είναι γνωστά τα

---

<sup>223</sup> Το σύνολο των βιογραφικών του στοιχείων προέρχονται από δύο βασικές πηγές: τον κατάλογο έκθεσης *Γρηγόριος Μαρασλής* 2006, και το Παπουλίδης 1989, όπου περιλαμβάνεται και πλούσια σχετική βιβλιογραφία.

<sup>224</sup> Για τη φοίτηση του Μαρασλή στα ιδιωτικά εκπαιδευτήρια Κνάρι μας πληροφορεί ο Ολέγκ Ντιόμιν, στον κατάλογο της έκθεσης *Γρηγόριος Μαρασλής* 2006, σ. 17. Ο Παπουλίδης, ωστόσο, δεν αναφέρει τίποτα σχετικό, ενώ γράφει ότι ο Μαρασλής, πριν από τη φοίτησή του στο λύκειο Richelieu, είχε φοιτήσει στην Ελληνεμπορική Σχολή της Οδησού. Παπουλίδης 1989, σ. 38.

<sup>225</sup> Πέρα από τις δωρεές και τις επιχορηγήσεις του, σημειώνεται η εξαιρετική δράση της Μαρασλείου Βιβλιοθήκης, η οποία αποτέλεσε έναν εκδοτικό οργανισμό, της οποίας η εκδοτική παραγωγή κατά το διάστημα 1897-1909 που ήταν σε λειτουργία έφτασε τους 118 τόμους, μεταξύ των οποίων περιλαμβάνονταν έργα των Ν.Γ. Πολίτη, Ι. Σβορώνου, Α. Βαλαωρίτη, Δ. Σολωμού, Δ. Αιγινήτη, Στ. Κουμανούδη κ.ά., καθώς και μεταφράσεις έργων των Λ. Τολστόι, Σαίξπηρ, Γκογκόλ, Κρουμπάχερ κ.ά. Βλ. σχετικά Παπουλίδης 1989, σ. 124-126.

εκπαιδευτήρια που ίδρυσε και τα οποία εκτείνονται από την Κέρκυρα ως την Κωνσταντινούπολη και από την Αθήνα ως τη Φιλιπούπολη. Η αποπεράτωση στην Αθήνα του κτιρίου για τη λειτουργία του Διδασκαλείου –συστημένου ήδη από το 1878– οφείλεται στη δική του γενναία οικονομική προσφορά και αναδεικνύει το εκπαιδευτικό και μορφωτικό έργο που επιτέλεσε. Επιπλέον, το 1895 δώρισε τον ανδριάντα του Πατριάρχη Γρηγορίου Ε΄ προς τη γενέτειρα εκείνου, τη Δημητσάνα.<sup>226</sup>

Στο καθαυτό όμως καλλιτεχνικό πεδίο, η συμβολή του εντοπίζεται στη δωρεά των έργων της ιδιωτικής συλλογής του προς την Εθνική Πινακοθήκη. Η δωρεά αυτή της συλλογής του έργων τέχνης –ή μέρους της συλλογής του, που έτσι κι αλλιώς είχε συγκροτηθεί στην εξωελλαδική περιοχή– πραγματοποιήθηκε δύο μήνες πριν το θάνατό του και περιλάμβανε κυρίως σχέδια, που, σύμφωνα με τον κατάλογο παράδοσης,<sup>227</sup> διακρίνονταν σε σχολές: με προεξάρχουσα την ιταλική, άλλες βασικές ήταν η ολλανδική, η γαλλική, ενώ λιγότερο συχνή η φλαμανδική, η γερμανική και η ισπανική. Στη συλλογή δεν εκπροσωπείται κανένας Έλληνας καλλιτέχνης. Τα έργα στη συντριπτική τους πλειονότητα ήταν του 17ου και του 18ου (ενενήντα πέντε έργα), λιγότερα του 16ου-17ου (τριάντα τέσσερα) και πολύ λιγότερα ακόμη του 19ου αιώνα (έντεκα). Επιπλέον του 16ου αιώνα, σχεδόν αποκλειστικά, είναι ιταλικά. Έχει ενδιαφέρον να σημειωθεί ότι οι μόνες –και ελάχιστες στο σύνολο– ελαιογραφίες είναι έργα Ρώσων καλλιτεχνών, και μάλιστα συγχρόνων του συλλέκτη.<sup>228</sup>

Την ιδιαιτερότητα της συλλογής αποκαλύπτει πιο emphaticά η σύγκριση με μια ανάλογη που δωρήθηκε επίσης στην ΕΠΜΑΣ και η οποία, αν και σύγχρονη και ίδιου μεγέθους με του Μαρασλή, αναδεικνύει εντελώς διαφορετικές προτεραιότητες: για την Αικατερίνη Ροδοκανάκη, σύζυγο του Θεόδωρου Ροδοκανάκη, εμπόρου της Οδησού,<sup>229</sup> ελλείψει στοιχείων, δεν έχουμε μια συγκροτημένη εικόνα του βίου και της συλλεκτικής της πρακτικής. Πάντως, πραγματοποίησε τη δωρεά έργων της προς την Εθνική Πινακοθήκη σε τέσσερις φάσεις:<sup>230</sup> το 1904 δώρισε δεκαέξι πίνακες, το 1909 εξήντα υδατογραφίες και σχέδια («ιχνογραφήματα»), το 1911 ένα άγαλμα και μια ταπισερί, ενώ το 1925 σαράντα δύο έργα, όλα του 16ου μέχρι και του 18ου αιώνα.

Συγκρίνοντας τις επιλογές των δύο συλλεκτών, παρατηρούμε εντελώς διαφορετικά ενδιαφέροντα: στην περίπτωση της Ροδοκανάκη το ενδιαφέρον για τα έργα του 19ου αιώνα είναι πρωταρχικό, ενώ ο συγκεκριμένος αιώνας δεν απασχολεί παρά ελάχιστα τον Μαρασλή.

---

<sup>226</sup> *Πρωΐα*, 6.5.1895, σ. 3.

<sup>227</sup> Τα έργα παραδίδει ως εκπρόσωπος του Μαρασλή ο Γ. Πεκατώρος.

<sup>228</sup> Δύο μάλιστα από αυτά, έργα του Αϊνζωσκυ, απεικονίζουν ελληνικά θέματα.

<sup>229</sup> Οι Έλληνες έμποροι της Οδησού είχαν δεσπόζουσα θέση μεταξύ των εμπόρων της πόλης και της ευρύτερης περιοχής. Βλ. σχετικά Παπαγεωργίου 1997, σ. 20-21 και Αυγητίδης 2004, σ. 16.

<sup>230</sup> Έγγραφο Δ3 αρχείων ΕΠΜΑΣ.

Αντιστοίχως, καμία ποσοτική σύμπτωση –έστω και σε γενικές γραμμές– δεν παρατηρείται στις υπόλοιπες, πέραν της γεωγραφικής, ταξινομήσεις των έργων της συλλογής τους. Οι διαφορές είναι διαφωτιστικές και ως προς τον γενικό χαρακτήρα των έργων, ο οποίος στην περίπτωση της Ροδοκανάκη είναι ευχάριστος και ανάλαφρος, ενώ αρκετά είναι και τα ανατολικής εικονογραφίας έργα. Μέσα στα ονόματα των διαδεδομένων καλλιτεχνών, λίγοι είναι εκείνοι που αποτελούν τους Μεγάλους Δασκάλους, για παράδειγμα ο Tintoretto και ο Rembrandt, περισσότεροι δε είναι ζωγράφοι που καταξιώθηκαν αρκετά εμπορικά, χωρίς



Εικ. 2. Μέλη της οικογένειας Μιχαήλ Μελά μπροστά από πίνακες της συλλογής του.

όμως να εκπροσωπήσουν την υψηλότερη βαθμίδα καλλιτεχνικής καθιέρωσης μέσα στο ειδικό καλλιτεχνικό πεδίο: παράδειγμα ο Boucher, ο Delaroche,<sup>231</sup> ο van Ostade, ο Díaz. Επιπλέον, η συλλογή της Ροδοκανάκη είναι η μόνη όπου εκπροσωπείται και γυναίκα του 19ου αιώνα, η Rosa Bonheur.

Η οικογένεια Μελά υπήρξε μια μεγάλη, παλαιά και πολύκλαδη οικογένεια της

Ηπείρου<sup>232</sup> (εικ. 2). Ο φιλότεχνος και συλλέκτης Μιχαήλ Μελάς (Σύρος 1833<sup>233</sup> - Αθήνα 1897) σπούδασε νομικά στο Παρίσι, αλλά από νωρίς επιδόθηκε με επιτυχία στις εμπορικές επιχειρήσεις της οικογένειάς του, πρώτα στη Ρωσία, κατόπιν στη Μασσαλία,<sup>234</sup> εισάγοντας ρωσικά σιτηρά στη Μασσαλία και το Λονδίνο. Το 1874<sup>235</sup> επέστρεψε οριστικά στην Αθήνα, όπου ξεκίνησε την ενεργό πολιτική του δράση και αναμείχθηκε σε πολλές εθνικιστικές και πολιτιστικές κινήσεις. Πέρα από τη συνολική παράπλευρη δράση του, η συλλογή του Μιχαήλ Μελά είχε λάβει σημαντική δημοσιότητα. Είχε ξεκινήσει να τη συγκροτεί ήδη από το

<sup>231</sup> Ο πιο δημοφιλής Γάλλος καλλιτέχνης από το 1840, σύμφωνα με τον Haskell. Βλ. Haskell 1986, σ. 17.

<sup>232</sup> Τα βιογραφικά στοιχεία προκύπτουν κυρίως από την *Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια* 1987, και το Κυδωνιάτης 1985.

<sup>233</sup> Ο Κυδωνιάτης αναφέρει ως ημερομηνία γέννησης το 1839. Κυδωνιάτης 1985, σ. 260.

<sup>234</sup> Καθώς δεν ήταν οικογενειακώς εγκατεστημένοι εκεί από δεκαετίες, δεν περιλαμβάνονται στο Echinard 1973. Ο Echinard, ωστόσο, επιβεβαιώνει τη δυναμική παρουσία των Ελλήνων στη Μασσαλία, που δεν περιοριζόταν μόνο στο σιτεμπόριο, αλλά επεκτεινόταν σε όλες σχεδόν τις επιχειρήσεις.

<sup>235</sup> Η το 1876 σύμφωνα με τη Βασιλειάδου 2004.

διάστημα που διέμενε στη Μασσαλία και ένα μεγάλο κομμάτι της, αυτό των υδατογραφιών, είχε ήδη ολοκληρωθεί εκεί. Ωστόσο, με τη μετεγκατάστασή του στην Ελλάδα πολλά έργα, κυρίως ελαιογραφίες, δεν μεταφέρθηκαν, ενώ τότε ξεκίνησε και συλλογή μικρών αρχαίων γλυπτών. Η συλλογή Μελά αποτελούνταν από ζωγραφικά κατά βάση έργα, τα περισσότερα από τα οποία ήταν υδατογραφίες,<sup>236</sup> κυριότατα Γάλλων καλλιτεχνών και αναπαριστούσαν γαλλικά κυρίως θέματα. Επίσης, ο Μελάς διατηρούσε προσωπικές σχέσεις με καλλιτέχνες, και είχε έργα και του Νικηφόρου Λύτρα.

Ύστερα και από την πολύχρονη εμπειρία του ως πρόεδρος του Γαλλικού Καλλιτεχνικού Συλλόγου Μασσαλίας,<sup>237</sup> με την εγκατάστασή του στην Αθήνα, συμμετείχε ως μέλος σε πολλές επιτροπές, τόσο Ελλανοδικών, όσο και διοργάνωσης εκθέσεων. Ειδικά στην έκθεση που συνυπέγραψε με τον Νικηφόρο Λύτρα ως Ελλανοδίκης των Ολυμπίων του 1875<sup>238</sup> και την οποία οι δυο τους αναγκάστηκαν να δημοσιεύσουν, καθώς δεν είχε γνωστοποιηθεί στη γενική συνέλευση των Ελλανοδικών, διαφαίνεται το ενδιαφέρον του για το θεσμικό καλλιτεχνικό πλαίσιο: μια εκτενής εισαγωγή προηγείται της κριτικής των έργων κι εκεί ο Μελάς και ο Λύτρας δεν αναφέρονται μόνο στις θεωρητικές προϋποθέσεις της ανάπτυξης των καλών τεχνών, αλλά και σε συγκεκριμένες ρυθμίσεις που θεωρούν αναγκαίες, ειδικά σε σχέση με τη Σχολή (Σχολείο) των Τεχνών και με καλλιτεχνική Πινακοθήκη.

Σχετικά με άλλη δραστηριότητα του Μιχαήλ Μελά, πέρα από την έκθεση που διοργάνωσε ο ίδιος το 1881 (βλ. παραπάνω, ενώ θα αναφερθούμε πιο αναλυτικά όταν θα εξετάσουμε την περίπτωση του Αλεξάνδρου Σούτσου), το 1882 είχε οριστεί πρόεδρος του τμήματος Καλών Τεχνών του Συλλόγου «Παρνασσός».<sup>239</sup> Για την οργάνωση μιας από τις εκθέσεις που παρουσίασε ο Σύλλογος,<sup>240</sup> της έκθεσης των «Ιερών Κειμηλίων», που πραγματοποιήθηκε το 1884 στους χώρους του Πολυτεχνείου, πρόεδρος της εκτελεστικής επιτροπής που συντόνισε τις εργασίες ήταν ο Κωνσταντίνος Παπαρρηγόπουλος και μέλη της ο Μιχαήλ Μελάς, ο Αναστάσιος Θεοφιλιάς και ο Νικόλαος Κουρής.<sup>241</sup> Η συμπαράθεση του Μελά με τα υπόλοιπα μέλη της επιτροπής είναι εύγλωττη: ο Μελάς, χωρίς να κατέχει δημόσια αξιώματα, όπως για παράδειγμα ο Θεοφιλιάς, ο οποίος την ίδια περίοδο ήταν

---

<sup>236</sup> Ο John Ruskin σημείωνε ότι το είδος αυτό ταίριαζε στη «δεύτερη σειρά της αστικής τάξης» και όχι στην πρωτοκαθεδρία της. Βλ. Sachko-Macleod 1996, σ. 232, καθώς και Newall 1987.

<sup>237</sup> Βασιλειάδου 2004. Την πληροφορία επιβεβαιώνει και δημοσίευμα του 1897, *Το Άστυ*, 18.6.1897, σ. 2.

<sup>238</sup> Μελάς και Λύτρας 1875.

<sup>239</sup> *Νέα Εφημερίς*, 15.12.1882.

<sup>240</sup> Μπόλης 2000, σ. 160-183.

<sup>241</sup> Παπαρρηγόπουλος 1884, σ. 5. Εκεί καθίσταται σαφής και η εθνική σημασία που αποδίδεται στο γεγονός. Επίσης, *Παρνασσός*, Ιανουάριος 1885, σ. 77. *Ώρα*, 6.2.1884. Στην *Ώρα* απαντά κανείς πολλά σχετικά φύλλα από 25.3 έως 11.4.1884, ειδικότερα για την επισκεψιμότητα της έκθεσης.

διευθυντής του Καλλιτεχνικού Σχολείου του Πολυτεχνείου, και χωρίς να έχει συμβάλει τόσο καθοριστικά σε ιδεολογικό επίπεδο στη μελέτη της ελληνικής ιστορίας, όπως ο καθηγητής του Πανεπιστημίου Παπαρρηγόπουλος, του οποίου το έργο έχει αποκτήσει σαφή θέση στην ελληνική ιστοριογραφία όσον αφορά τη συγκρότηση του εθνικού βίου, φαίνεται ότι είχε αναγνωρισμένο κύρος και εγγυόταν με τον τρόπο του την εύρυθμη και επιτυχημένη λειτουργία της έκθεσης. Ως μέλος του «Παρνασσού», ο Μελάς συμμετείχε και την επόμενη χρονιά στη διοργάνωση της πρώτης καλλιτεχνικής έκθεσης που ανέλαβε το καλλιτεχνικό τμήμα του Συλλόγου,<sup>242</sup> καθώς και το 1887 σε επιτροπή που ανέλαβε τη διοργάνωση μόνιμης έκθεσης.<sup>243</sup> Το 1888 ήταν μέλος της επιτροπής των ελληνοδικών για το καλλιτεχνικό τμήμα στα Δ΄ Ολύμπια, που εγκαινιάστηκαν στο νεόκτιστο «Ζάππειο» ταυτόχρονα με τους εορτασμούς για την εικοσιπενταετηρίδα της βασιλείας του Γεωργίου Α΄.<sup>244</sup> Τον Μάιο του 1894 ο Όμιλος των Φιλομούσων συγκρότησε καλλιτεχνικό τμήμα και αποφασίστηκε η σύσταση διαρκούς καλλιτεχνικής έκθεσης προς υποστήριξη των τεχνών. Σε διάστημα λίγων μηνών προκηρύχθηκε η έκθεση, την ευθύνη της οποίας ανέλαβε επιτροπή αποτελούμενη από τους Μιχαήλ Μελά, Στέφανο Σκουλούδη, Αντώνιο Βούρο, Γεώργιο Πασπάτη και Αλέξανδρο Σούτσο.<sup>245</sup> Όλοι τους ήταν φιλότεχνοι και κάτοχοι συλλογών έργων τέχνης, από τις οποίες σπουδαιότερη θεωρούνταν η συλλογή (κυρίως των υδατογραφιών) του Μιχαήλ Μελά,<sup>246</sup> η οποία παρέμεινε στην ιδιοκτησία της οικογένειας, χωρίς ποτέ να δωρηθεί μέρος της ή το σύνολο.

---

<sup>242</sup> *Αιών*, 30.3.1884. Επίσης, *Νέα Εφημερίς*, 24.1.1885, σ. 3. Στο *Ο Αιών*, στο φύλλο της 24.1.1885, παρατίθενται οι εξής ως μέλη της επιτροπής για την έκθεση του Παρνασσού του 1885: Μιχ. Μελάς, Θ. Άννινος, Γ. Ζέζος, Ι. Πολέμης και Γ. Δροσίνης.

<sup>243</sup> *Εφημερίς*, 19.11.1887. Μπόλης 2000, σ. 172.

<sup>244</sup> *Εφημερίς*, 15.12.1888.

<sup>245</sup> *Νέα Εφημερίς*, 9.11.1894, και Μπόλης 2000, σ. 193.

<sup>246</sup> Μπαρούτας 1990, σ. 121.

Ο Στέφανος Σκουλούδης (1838-1928),<sup>247</sup> εκπρόσωπος της «οικονομικής ολιγαρχίας»,<sup>248</sup>



Εικ. 3. Η οικία Στέφανου Σκουλούδη.

γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη και εγκαταστάθηκε στην Αθήνα το 1875-1876. Κατά το διάστημα αυτό και ως το 1920 σημειωνόταν μαζική εισροή ιδιωτικών κεφαλαίων, που διενεργούνταν κατά κύριο λόγο με κερδοσκοπικά κριτήρια και αντιστοιχούσε στην τυπική μορφή δραστηριότητας του δυτικού ιμπεριαλιστικού κεφαλαίου. Ο Σκουλούδης είναι γνωστός για την τραπεζική, την ευρύτερα επιχειρηματική, καθώς και την πολιτική του δράση, ενώ υπήρξε

και πρέσβης της Ελλάδας στη Μαδρίτη. Από το 1863 ανέλαβε τη γενική διεύθυνση της αντιπροσωπείας των επιχειρήσεων Ράλλη στην Τουρκία, ενώ το 1878, με τον Ανδρέα Συγγρό και τον Γεώργιο Κορωνιό, ίδρυσαν την Τράπεζα της Κωνσταντινούπολης<sup>249</sup> και συνεργάστηκαν και σε άλλα επιχειρηματικά σχέδια.

Ήδη ένα έτος μετά την εγκατάστασή του, κι αφού είχε χτιστεί η κατοικία του στην πλατεία Συντάγματος (εικ. 3), ο Σκουλούδης πήρε μέρος σε διπλωματικές αποστολές που του ανέθεσε τόσο η οικουμενική κυβέρνηση του 1877, όσο και η μετέπειτα κυβέρνηση Κουμουνδούρου, και έκτοτε ασχολούνταν με την πολιτική. Το 1881 εκλέχτηκε βουλευτής Σύρου, προσχωρώντας στο κόμμα του Τρικούπη,<sup>250</sup> το 1892 διετέλεσε υπουργός Ναυτικών, ενώ πέντε χρόνια αργότερα ανέλαβε το Υπουργείο Εξωτερικών. Εκλέχτηκε πολλές φορές βουλευτής, αλλά για περισσότερα από δεκαπέντε έτη αποσύρθηκε από την πολιτική.<sup>251</sup> Το

---

<sup>247</sup> Για βιογραφικά στοιχεία βλ. Μεγάλη Σοβιετική Εγκυκλοπαίδεια, 1983, τόμ. 30, σ. 508-509. Επίσης, χ.σ., «Οι διαπρεπείς μας: Στέφανος Σκουλούδης», περ. *Ανατολή*, 1902, σ. 82-83. Βελιανίτης 1915, σ. 1. Αρχείο Σκουλούδη, ΕΛΙΑ. Για τη συλλογή του βλ. χ.σ., «Στέφανος Σκουλούδης», περ. *Ποικίλη Στοά 1895*, σ. 27. Βελιανίτης 1898, σ. 3. Λαμπρίδης 1927. Αρχείο Σκουλούδη ΕΠΜΑΣ, και *Ευρωπαϊκή ζωγραφική από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης*, σ. 113-114.

<sup>248</sup> Τσουκαλάς 1977, σ. 246-266.

<sup>249</sup> Μεγάλη Σοβιετική Εγκυκλοπαίδεια, 1983, τόμ. 30, σ. 508-509.

<sup>250</sup> Το διάστημα εκείνο αποτελεί πολύ συχνά αντικείμενο χλευασμού, ειδικά στον Ασμοδαίο.

<sup>251</sup> Το 1909 ο Βενιζέλος είχε προτείνει ως πρωθυπουργό είτε τον Στέφανο Δραγούμη είτε τον Στέφανο Σκουλούδη, με τους οποίους τον συνέδεε προσωπική φιλία. Ο Σκουλούδης τάχθηκε, ωστόσο, ενάντια στον αναθεωρητικό χαρακτήρα της τότε εθνοσυνέλευσης και κατά κάποιον τρόπο αυτοεξαιρέθηκε.



1915 επανήλθε, ωστόσο, για να σχηματίσει ως πρωθυπουργός την παλατιανή αντισυνταγματική κυβέρνηση κατ' εντολήν του Κωνσταντίνου, διατηρώντας και το Υπουργείο Εξωτερικών. Για τη στάση του αυτή του απαγγέλθηκε δύο χρόνια αργότερα κατηγορία για εσχάτη προδοσία, από την οποία τελικώς απαλλάχθηκε.

Στα 1895, το σπίτι και η συλλογή του ήταν ευρέως γνωστά και διακρίνονταν για τη βαρύτητά τους στο δημόσιο αστικό περιβάλλον της Αθήνας:

Η καλλιτεχνική πινακοθήκη του μεγάρου του είναι κάτι τι έκτακτον. Εικόνες πολύτιμοι, μεγάλων ζωγράφων κοσμούσι αυτήν. Διάσημοι καλλιτέχνην περιίπτανται νοερώς εν τω πολυτίμω εκείνω θαλάμω διά των έργων των, λεπτάς τέχνης και εκτάκτου χρωστικής δυνάμεως. Αμφιβάλλει τις εάν εν ή δύο ακόμη ιδιωτικά μέγαρα εν Αθήναις έχουσι τοιαύτην καλλιτεχνικήν πινακοθήκην, οίαν μοναδικήν αληθώς κατήρτισεν ο και τα αισθήματα καλλιτέχνης ευγενέστατος κ. Σκουλούδης.<sup>252</sup>

Το 1898 ο Θεόδωρος Βελλιανίτης, σε επιστολή του στην εφημερίδα *Το Άστυ* –με την ευκαιρία διαλόγου για το ζήτημα της Πινακοθήκης– επιβεβαιώνει τον Σκουλούδη ως τον πρώτο συλλέκτη έργων στην Αθήνα, τη στιγμή που οι υπόλοιποι οι οποίοι αναφέρονται φέρονται ως κάτοχοι λίγων έργων.<sup>253</sup> Δύο χρόνια μετά, το έργο του Θεοτοκόπουλου, το οποίο κατέχει στη συλλογή του, συζητείται δημοσίως ως θησαυρός, χωρίς να αμφισβητείται από κανέναν η γνησιότητά του.<sup>254</sup> Η συλλογή του περιλάμβανε περίπου ογδόντα έργα τέχνης, αλλά επεκτεινόταν και σε άλλα διακοσμητικά κατά κύριο λόγο αντικείμενα. Σύμφωνα με την καταγραφή του ίδιου του Σκουλούδη, η συλλογή έργων περιλάμβανε τόσο αντίγραφα όσο και πρωτότυπα έργα.

Ως προς τη χρονολογική διασπορά των έργων των ξένων καλλιτεχνών, σημειώνεται μία μεγάλη συγκέντρωση στον 16ο-17ο αιώνα (δεκαεπτά έργα) και στη συνέχεια στον 19ο (δεκατρία έργα). Πέρα από τρεις καλλιτέχνες, που δεν ταυτίζονται, και επτά Έλληνες, μεγαλύτερη εκπροσώπηση έχει η Ιταλία, με δώδεκα καλλιτέχνες, από τους οποίους οι περισσότεροι εντοπίζονται στον 16ο και τον 17ο αιώνα. Στη συνέχεια αρκετοί ήταν οι ολλανδοί και Φλαμανδοί ζωγράφοι, μετά οι Άγγλοι και οι Γάλλοι. Τα έργα των Ελλήνων της συλλογής είναι των εξής: Άβλιχου, Βιτάλη, Βολανάκη, Βρατσάνου, Θεοτοκόπουλου,

---

<sup>252</sup> χ.σ., «Στέφανος Σκουλούδης», περ. *Ποικίλη Στοά 1895*, σ. 27. χ.σ., «Οι διαπρεπείς μας: Στέφανος Σκουλούδης», περ. *Ανατολή*, 1902, σ. 82-83.

<sup>253</sup> Βελλιανίτης 1898, σ. 3.

<sup>254</sup> «Ένας ζωγράφος. Ο βίος και το έργο του Θεοτοκόπουλου», εφημ. *Το Άστυ*, 22.3.1900, σ. 3.

Νικηφόρου Λύτρα, Στρατηγού. Σε αυτά προστίθενται μία σειρά έργων των συγγενών του Κλεώνης, Θαλίας και Ιουλίας Αθηνογένη. Η ύπαρξη έργου του Θεοτοκόπουλου στη συλλογή Σκουλούδη αποκτά ιδιαίτερη βαρύτητα ως προς τον ορίζοντα υποδοχής των συλλογών και της επίδρασής τους στο πολιτιστικό, καλλιτεχνικό και πολιτισμικό περιβάλλον – με την έννοια του milieu. Ο καλλιτέχνης αυτός δεν αποτελεί στα χρόνια του Μεσοπολέμου μόνο μια περίπτωση μεγάλου καλλιτέχνη με τον τρόπο των Δυτικοευρωπαίων «Δασκάλων», αλλά οξυμμένη εθνική προβολή.<sup>255</sup>

Πιθανότατα στο πλαίσιο μιας προσπάθειας του συλλέκτη να βεβαιώσει τη γνησιότητα και τη σημασία των έργων, αλλά και να δημιουργήσει μια γενεαλογία κατόχων, προσδίδοντας κύρος και στον ίδιο, η προέλευση των έργων παρουσιάζει έναν σχεδόν μυθιστορηματικό χαρακτήρα: οκτώ έργα<sup>256</sup> αναφέρεται ότι είχαν κλαπεί από τα ανάκτορα της Νεαπόλεως. Ως προηγούμενοι κάτοχοι δύο άλλων έργων, του Θεοτοκόπουλου και του Murillo, αναφέρονται οι κόμητες (ή μαρκήσιοι αλλού) της Altamira, που έδρευαν στη Μαδρίτη, ενώ το *Δαιμόνιον των Καλών Τεχνών*, κατά τη μαρτυρία του Σκουλούδη, αγοράστηκε από τη συλλογή των θαλαμηπόλων του πάπα, των κομήτων Seccheti.

Ο Σκουλούδης, ο «καλλιτέχνης εκατομμυριούχος», κατά τον Γρηγόριο Ξερόπουλο, πέρα από την επιχειρηματική και πολιτική του δράση, είχε επίσης εκτεταμένη πολιτιστική δραστηριότητα. Όσο βρισκόταν ακόμη στην Κωνσταντινούπολη, είχε εκδώσει την ποιητική

---

<sup>255</sup> Έτσι εξηγείται και το άρθρο του Λαμπρίδη που αφιερώνεται στο συγκεκριμένο έργο, ενώ όλα τα υπόλοιπα έργα της συλλογής περιλήφθηκαν στην πρώτη δημοσίευσή του σχετικά με τη συλλογή Σκουλούδη. «Αντιθέσεις πόσον θαυμαστά γεφυρωμένες από τον γιγάντιο Θεοτοκόπουλο, τόσο θεία ελληνικόν, αιώνια ελληνικόν, διά μέσου του εξπρεσιονισμού του μυκηναϊκού πολιτισμού και των τοιχογραφιών των βυζαντινών μας μωσαϊκών, και ίσως ιδιαιτέρως κάπως του τρισμεγίστου ναού της Τέχνης, του παραδείσιου βυζαντινού μας Καχριέ Τζαμί, προς τον εξπρεσιονισμόν και την πνευματικότητα του οποίου αγωνιά, ματαιώς, να πλησιάση ολόκληρη η ζωγραφική της Ευρώπης, από μιας δεκαπενταετίας. [...] Ω! Το θείον κομμάτι! [...] Την θείαν μέθην που δίδει το έργο αυτό δεν την νιώθουμε ούτε στον εσταυρωμένο του Λούβρου, ούτε στα δυο κομμάτια του της Πινακοθήκης μας. Μόνον η Αγωνία εις τον Κήπον της Νάσιοναλ Γκάλερι και ο Άγιος Θωμάς του δίδουν αυτή την κατασυντριπτική εντύπωσιν». Βλ. Λαμπρίδης 1927. Στο ίδιο πλαίσιο, γράφεται το 1928: «το σύνολο αποτελεί μίαν πλήρη πινακοθήκη, δυναμένη να συγκριθεί όχι βέβαια με την του Λούβρου ή του Καπιτωλίου, πάντως όμως με την του Βατικανού, της Γκαλερίας Μποργκέζε και της Γκαλερίας Μπαρμπερίνι της Ρώμης, από τας οποίας η πινακοθήκη του Σκουλούδη, η περιερχομένη εις το Ελληνικόν Κράτος, ίσως να είνε και ανωτέρα, δεδομένου ότι εμπεριέχει και εικόνας του Θεοτοκοπούλου, των οποίων η αξία είνε ανεκτίμητος». χ.σ., «Η διαθήκη του Σ. Σκουλούδη», εφημ. *Η Ελληνική*, 24.8.1928, σ. 5. Ακόμη κι αν στο συγκεκριμένο άρθρο ο χρόνος έχει προσδώσει μυθολογικές σχεδόν διαστάσεις στη συλλογή Σκουλούδη, ο Θεόδωρος Βελλιανίτης, πιο κοντά χρονολογικά στον Σκουλούδη και τη συγκρότηση της συλλογής του, θεωρεί με βεβαιότητα γνήσιο το έργο του Θεοτοκόπουλου, ενώ αναφέρει ότι τη γνησιότητα των υπόλοιπων έργων –φερομένων ως έργων του βαν Ντάυκ, του Βελάσκεθ, του Ρούμπενς– τίποτα δεν την πιστοποιεί. Βλ. Βελλιανίτης 1898, σ. 3.

<sup>256</sup> Αυτά ήταν η *Αποκαθήλωση* του Caravaggio, ένα τοπίο του Claude Lorrain, δύο τοπία του Salvatore Rosa, ο *Ασπασμός του Χριστού με τον Πρόδρομο* του Schidone, η *Οπτασία του Αγίου Βενέδικτου* του Solimena, ο *Άγιος Παύλος* του Veronese και ένα τοπίο κάποιου Zerri, τον οποίο δεν ταυτίζουμε. Από την ΕΠΜΑΣ, το τελευταίο αυτό έργο έχει επίσης καταχωρισθεί ως αγνώστου – ενώ και των περισσότερων που υπολείπονται έχουν αλλάξει οι αποδόσεις.

συλλογή *Θυμέλη*,<sup>257</sup> και έδειχνε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τη λογοτεχνία:<sup>258</sup> στο σπίτι του καλούσε συχνά λογίους και λογοτέχνες που συζητούσαν θέματα σχετικά με τη λογοτεχνία, ενώ ο ίδιος σύχναζε και σε άλλες ανάλογες συγκεντρώσεις.<sup>259</sup> Στις φιλολογικές εσπερίδες του σύχναζαν οι δημοσιογράφοι Γαβριηλίδης, Ρούκης και Βελλιανίτης, καθώς και οι ποιητές Σουρής, Παλαμάς, Πολέμης.<sup>260</sup> Σε θεσμικό επίπεδο, πέραν της ανάμειξής του στον Σύλλογο προς Διάδοσιν των Ελληνικών Γραμμάτων, που είχε ιδρυθεί το 1902, ο Σκουλούδης είχε αποτελέσει μέλος της επιτροπής προς επίβλεψη της Εθνικής Πινακοθήκης, προτού αυτή νομοθετηθεί. Ωστόσο, με την πολιτική του δράση συνδέεται η επίθεση στο σπίτι του και η μερική καταστροφή της συλλογής: τον Ιούλιο 1920 οργισμένοι βενιζελικοί, σε αντίδραση για την απόπειρα δολοφονίας του Βενιζέλου, επιτέθηκαν σε αντιβενιζελικούς λεηλατώντας τις περιουσίες τους, μεταξύ αυτών και του Σκουλούδη. Περισσότερα από δέκα έργα υπέστησαν βλάβες από τους βανδαλισμούς, ενώ κάποια πιθανώς καταστράφηκαν ολοσχερώς ή εξαφανίστηκαν.

Δεδομένου ότι οι εκπρόσωποι της «οικονομικής ολιγαρχίας» του τελευταίου τετάρτου του 19ου αιώνα σπανίως προχωρούσαν σε δωρεές προς το ελληνικό κράτος, ο Σκουλούδης αποτελεί μία εξαίρεση: εντέλει δώρισε στο ελληνικό έθνος την εικαστική συλλογή του, ορόσημο στις ελληνικές ιδιωτικές συλλογές και η οποία είναι συντεταγμένη προς ένα κοινό ευρωπαϊκό αστικό γούστο χωρίς αποκλίσεις προς διαφόρων τύπων νεωτερισμούς. Στην απήχησή της επιδρούσε η ευρύτερη κοινωνική και πολιτική δραστηριότητα του δημιουργού της. Παρά το γεγονός όμως της δωρεάς, ο Στέφανος Σκουλούδης δεν εγκαινίασε κάποιον θεσμό, μικρότερης ή μεγαλύτερης εμβέλειας. Όταν αποφάσισε να κληροδοτήσει τα εναπομείναντα, μετά τους βανδαλισμούς των Ιουλιανών, έργα της συλλογής του, η Εθνική Πινακοθήκη είχε ιδρυθεί προ πολλού. Με τη διαθήκη του (1921) όριζε να περιέλθουν στο ελληνικό έθνος όσα ζωγραφικά έργα απέμειναν στη συλλογή του και φυλάσσονταν στην οικία του – εξαιρουμένων των πινάκων που απεικόνιζαν πρόσωπα οικογενειακά ή γνώριμα

---

<sup>257</sup> Επρόκειτο για μια συλλογή με «λυρικά ποιήματα», όπως αναφέρεται στον τίτλο, που εκδόθηκε το 1863.

<sup>258</sup> Ο Βελλιανίτης δίνει την πληροφορία ότι ο Στεφάνοβικ ενθουσιάστηκε τόσο πολύ από τα δίστιχα του Σουρή και του Δροσίνη, ώστε πρότεινε στον Σκουλούδη «όπως εκδώσουν αυτά κοινή δαπάνη». Βλ. σχετικά Παπακώστας 2003 (1988), σ. 75, σημ. 8.

<sup>259</sup> Ο Σουρής, αναφερόμενος στο φιλολογικό σαλόνι της Ελένης Βλάχου, έγραφε για τον Σκουλούδη: «Και ο Σκουλούδης θα ελθή ο Ισπανοϊπότης / να μας διαβάση στίχους του της εποχής της πρώτης / καθόσον είχε ποιητής και τούτος καταντήσει, / πριν τραπεζίτης να γενή και φράκο μου δανείση. Και τώρα θέλει να ταχθή με τους καλαμαράδες / και κουβαλάει ποιήματα μα όχι και παράδες». Πρβλ. και Σουρής 1949, σ. 268.

<sup>260</sup> Παπακώστας 2003 (1998), σ. 63-64.

της οικογένειας.<sup>261</sup> Όρος της δωρεάς ήταν να έχει ανεγερθεί ειδικό κτίριο και να τοποθετηθεί ετικέτα κάτω από τους πίνακες, που να αναγράφει το όνομα του συλλέκτη-δωρητή.

Ο Ιωάννης Γεννάδιος (1844-1932)<sup>262</sup> υπήρξε διπλωμάτης, λόγιος και βιβλιόφιλος. Η συλλογή του περιλάμβανε και εικαστικά έργα, κυρίως όμως ήταν συλλογή βιβλίων. Αποτελεί ένα εξαιρετικό δείγμα συστηματικού συλλέκτη, ο οποίος επενδύει με πολλαπλά νοήματα τόσο τα αντικείμενα της συλλογής του, όσο και τη συλλογή ως σύνολο. Εγκαταστάθηκε στην Αγγλία το 1862, κυρίως γιατί, όπως γράφει, έτσι υπαγόρευε η κυρίαρχη τότε στάση των νέων Ελλήνων απέναντι στη διακυβέρνηση του βασιλιά Όθωνα.

Ο Γεννάδιος σε όλες τις εκφάνσεις του βίου του διακρίθηκε για την αφοσίωσή του στην Ελλάδα: πάνω από 60 χρόνια, υπήρξε βασικός αντιπρόσωπος και συνήγορος της Ελλάδας και των ελληνικών συμφερόντων στην Αγγλία, εκθέτοντας τις απόψεις του για τα ελληνικά πράγματα τόσο σε άρθρα, όσο και στις κάθε είδους επαφές του – κυρίως ως επιτετραμμένος και πρέσβης.<sup>263</sup> Η επίδραση που ασκούσε μέσω των διασυνδέσεών του τόσο στους υψηλούς κοινωνικούς κύκλους,<sup>264</sup> όσο και στις λογοτεχνικές και καλλιτεχνικές παρέες, όπου γινόταν δεκτός με μεγάλη συμπάθεια, ήταν καθοριστική και συνέβαλε στη σύσφιξη των διπλωματικών σχέσεων των δύο χωρών.

Παρόλο που δεν υπήρξε ποτέ πλούσιος,<sup>265</sup> η συλλογή του ήταν στην πραγματικότητα μία τεράστια βιβλιοθήκη, η πιο πλούσια και περιεκτική που συγκέντρωσε ποτέ κανείς σχετικά με τις ποικίλες πτυχές της ιστορίας και του πολιτισμού της Ελλάδας.<sup>266</sup> Το διάστημα 1885-1892 ήταν η περίοδος μεγάλης ανάπτυξης της βιβλιοθήκης του, καθώς τότε την εμπλούτισε με πολλές σπάνιες εκδόσεις Ελλήνων κλασικών συγγραφέων, βιβλία τέχνης και βιβλία με εξαιρετικές βιβλιοδεσίες. Η συλλογή, προτού δωρηθεί το 1922 στην Αμερικανική Σχολή Κλασικών Σπουδών της Αθήνας, με τον όρο να στεγαστεί και να διαφυλαχθεί υπέρ των Ελλήνων, αλλά και των λογίων όλων των εθνών, περιλάμβανε περίπου 24.000 τόμους. Βασικό

---

<sup>261</sup> Έγγραφο Κ14 των αρχείων της ΕΠΜΑΣ.

<sup>262</sup> Βλ. και «Ιωάννης Γεννάδιος», εφημ. *Η Καθημερινή* («7 Ημέρες»), 3.4.1994.

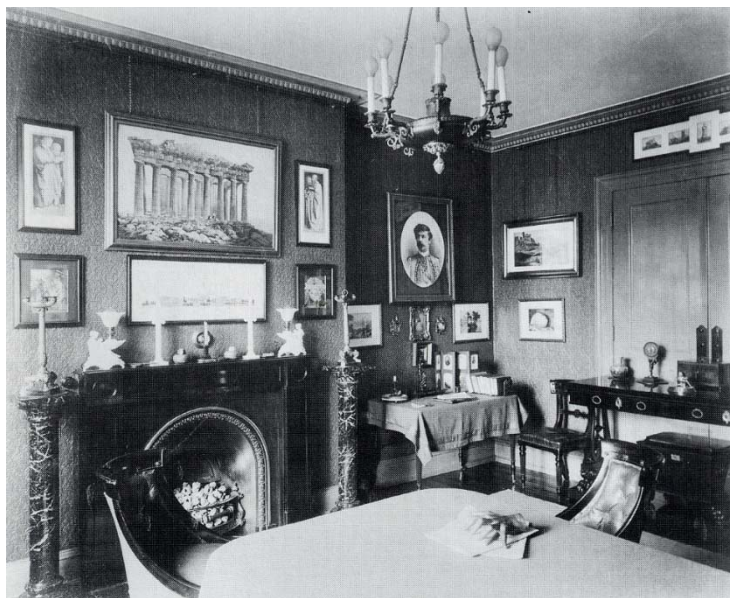
<sup>263</sup> *Αφιέρωμα στον Ιωάννη Γεννάδιο* 2001, σ. 18-20, 24-29 και 40-41.

<sup>264</sup> Το 1893 τον είχαν εκλέξει μέλος της λέσχης Marlborough, ύστερα από πρόταση του Πρίγκιπα της Ουαλίας, αλλά και νωρίτερα, από το 1892, ήταν μέλος της Βασιλικής Εταιρείας Λογοτεχνίας (Royal Society of Literature), καθώς και της λογοτεχνικής λέσχης Johnson Club. Βλ. Γεννάδιος Βιβλιοθήκη 1981, σ. 314 και σημ. 7.

<sup>265</sup> Μοναδικό του εισόδημα αποτελούσε ο μισθός του, ο οποίος κυμαινόταν μηνιαίως στις 500-1.400 λίρες τα χρόνια της υπηρεσίας του, και αυτός προοριζόταν για τις αγορές βιβλίων.

<sup>266</sup> Για το περιεχόμενό της αναλυτικά βλ. Γεννάδιος Βιβλιοθήκη 1981 (ελλ.) και το αντίστοιχο αγγλικό Gennadius Library 1981. Επίσης, αφιέρωμα εφημ. *Η Καθημερινή* («Επτά Ημέρες»), «Γεννάδιος Βιβλιοθήκη και ο δημιουργός της», 3 Απριλίου 1994, σ. 2-19, καθώς και σύντομο φυλλάδιο *John Gennadius and His Collection*, Athens 1986.

κομμάτι του εικαστικού μέρους της συλλογής αποτελούσαν τα σχέδια του παραγωγικότερου Βρετανού ταξιδιωτικού συγγραφέα, ζωγράφου και περιηγητή του 19ου αιώνα, Edward Lear (1812-1888),<sup>267</sup> τα σχέδια του ζωγράφου Prosper Baccuet (1798-1854), ο οποίος ακολούθησε τη Γαλλική Επιστημονική Εκστρατεία στην Πελοπόννησο το 1829, οι ακουαρέλες ενός ζωγράφου στον οποίο ο Guilford είχε παραγγείλει τη δημιουργία τους και απεικόνιζαν την κερκυραϊκή πανίδα των αρχών του 19ου αιώνα, καθώς και τα πρόχειρα σκαριφήματα του περιηγητή William Haygarth (1782-1825/1830), ζωγραφικά ενθυμήματα από την Ελλάδα (εικ.



Εικ. 4. Εσωτερική όψη της κατοικίας του Ι. Γεννάδιου.

ελληνικής κυβέρνησης, υπήρξε ένα μεγάλο οικονομικό πλήγμα, τη στιγμή που δεν είχε κανένα περιουσιακό στοιχείο, πέραν της συλλογής, την οποία υποχρεώθηκε να πουλήσει σε δημοπρασία στον οίκο Sotheby's (τότε Sotheby, Wilkinson & Hodge).<sup>269</sup> Μετά τον γάμο του, ωστόσο, με την Αγγλίδα Florence Laing, τη μετέπειτα Ανθή Γενναδίου, που επίσης αγαπούσε τα βιβλία, και τη συνέχιση των υπηρεσιών του στη διπλωματική υπηρεσία, κατόρθωσε να συνεχίσει τις βιβλιοφιλικές επιδόσεις του και να επανακτήσει σε μεγάλο βαθμό τη συλλογή την οποία είχε πωλήσει νωρίτερα.

Ο Γεννάδιος, πέρα από παθιασμένος συλλέκτης, υπήρξε ταυτόχρονα ένας ερευνητής, που για χάρη της δικής του μελέτης επιδόθηκε στον συλλεκτισμό. Τα συγγράμματα «Κρίσεις

4). Επίσης, στη συλλογή εικαστικών έργων του Γεννάδιου εντάσσονταν και οι γνωστές απεικονίσεις πολεμικών στιγμιότυπων της Ελληνικής Επανάστασης που είχε παραγγείλει ο στρατηγός Μακρυγιάννης στον Παναγιώτη Ζωγράφο<sup>268</sup> και είχαν ζωγραφιστεί κατά το 1836-1839.

Η απόλυσή του το 1892, που αποδόθηκε σε οικονομικούς λόγους της

<sup>267</sup> Τσιγκάκου 1997.

<sup>268</sup> Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών, Μέλισσα 1997.

<sup>269</sup> «A short account of the formation of my library», στο *Αφιέρωμα στον Ιωάννη Γεννάδιο* 2001, σ. 49. Στο ίδιο βιβλίο δημοσιεύεται και το κείμενο του ίδιου του Γεννάδιου, που συνόδευσε τον κατάλογο της δημοπρασίας. *Αφιέρωμα στον Ιωάννη Γεννάδιο* 2001, σ. 53-57.

και σκέψεις περί των επιστολών του Αδαμαντίου Κοραή» (1903) και «Ο Λόρδος Έλγιν και οι προ αυτού ανά την Ελλάδα και τας Αθήνας ιδίως αρχαιολογήσαντες επιδρομείς, 1440-1837» (1930) υπήρξαν αποτέλεσμα της σχολαστικής, όσο και μεθοδολογικά πρωτότυπης προσωπικής του εργασίας. Το 1929, με την ευκαιρία του επικείμενου εορτασμού των εκατό ετών από την έναρξη της Ελληνικής Επανάστασης, είχε προετοιμάσει μια αναλυτική βιβλιογραφία για τον ελληνικό αγώνα της ανεξαρτησίας, η οποία είχε προκύψει και μέσα από το υλικό της βιβλιοθήκης του, τελικώς, όμως, δεν τυπώθηκε. Στο πλαίσιο αυτό, γίνεται κατανοητή η ειδική μέριμνα που κατέβαλε για πληρότητα, τη στιγμή μάλιστα που τα θέματα της ιστορίας δεν αποτελούσαν για εκείνον ζητήματα ιστορικά ή φιλολογικά, αλλά διαρκώς κρίσιμα και παρόντα στην πολιτική, κοινωνική και πολιτιστική ζωή του τόπου. Τα γεγονότα, οι μαρτυρίες και τα τεκμήρια αποτέλεσαν αντικείμενο ελέγχου και πρώτη ύλη προσεκτικά αρθρωμένων επαναδιατυπώσεων,<sup>270</sup> που συνέτειναν στον στόχο της κατάκτησης μεγαλύτερης συνειδητότητας, προσωπικής και εθνικής. Η πρακτική του, σε κάποιον βαθμό ανάλογη με των μελών μιας «εταιρείας dilettanti»<sup>271</sup> –άλλωστε το 1919 τον εξέλεξαν πράγματι μέλος της εταιρείας–,<sup>272</sup> εμφάνιζε το ενδιαφέρον εκείνο για τον υλικό και πνευματικό πολιτισμό, το οποίο καθοριζόταν μέσα από τη μεταμορφωτική εμπειρία των περιηγήσεων και των μεγάλων ταξιδιών,<sup>273</sup> όπως το Grand Tour κατά τον 18ο αιώνα. Κατά τον τρόπο αυτό, η συλλεκτική του περιπέτεια, όσο αριστοκρατικό χαρακτήρα κι αν πήρε, έμοιαζε να πριμοδοτεί μια αποστολή: όχι πρακτικά αρχαιολογική, πολύ λιγότερο «αρχαιοκαπηλική» –με τη μεταφορική σημασία της λέξης–, αλλά ιστορική, την οποία δεν ανέθεσε σε μια ομάδα, αλλά ανέλαβε ο ίδιος. Τελικά, η δωρεά της συλλογής στην Αμερικανική Σχολή Κλασικών Σπουδών που έδρευε στην Αθήνα ήταν ένα επίτευγμα που ικανοποιούσε τον συλλέκτη.<sup>274</sup>

---

<sup>270</sup> Χαρακτηριστική ως προς αυτό είναι η στάση του Γεννάδιου απέναντι στην Ιστορία του Κωνσταντίνου Παπαρρηγόπουλου, την οποία χαρακτηρίζει ως «πελαγώδες σύγγραμμα», «ωκεανόν αχανή, ον οφείλει ο ταλαίπωρος αναγνώστης να διεξέλθῃ άνευ πυξίδος». Βλ. αφιέρωμα 1994, σ. 8.

<sup>271</sup> Ειδικά για τη Society of Dilettanti, που ιδρύθηκε στην Αγγλία το 1734 και της οποίας η δράση εξακολουθεί μέχρι και σήμερα, βλ. Cust και Colvin 1898. Επίσης, Harcourt Smith και Augustin Macmillan 1932 και Redford 2008. Είναι γεγονός ότι –καθώς από το 1500-1800 το εμπόριο, τα θρησκευτικά ενδιαφέροντα και η κλασική παιδεία ενέταξαν βαθμιαία την Ελλάδα στο πεδίο ενδιαφέροντος των Άγγλων– η ίδρυση πρώτα της Levant Company το 1586 και κατόπιν της εταιρείας των Dilettanti υπήρξε καθοριστικής σημασίας προς την κατεύθυνση αυτή. Βλ. και Μυκονιάτης 1982, σ. 155-156.

<sup>272</sup> Γεννάδειος Βιβλιοθήκη 1981, σ. 317, σημ. 8.

<sup>273</sup> Χωρίς ωστόσο να εκδηλώνει προθέσεις για κοινωνικά διαμορφωτική επίδραση, όπως, για παράδειγμα, να επηρεάσει το κυρίαρχο γούστο, πέρα από το να δημοσιοποιήσει.

<sup>274</sup> Το 1895 ο στόχος της δωρεάς είχε μορφοποιηθεί μέσα από την αρχική ιδέα να εμπλουτίσει την Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, στην οποίας την ίδρυση είχε συμβάλει ο πατέρας του Ιωάννη Γεννάδιου. Είναι χαρακτηριστική η έκφρασή του σχετικά στο κείμενο που συνόδευε τον κατάλογο της δημοπρασίας του 1895. Βλ. «Introduction to the Sotheby Catalogue of the Library... of John Gennadius», στο *Αφιέρωμα στον Ιωάννη Γεννάδιο* 2001, σ. 53.

Τη συλλεκτική δραστηριότητα της περιόδου που προηγείται και έπεται του Μεσοπολέμου φωτίζουν άλλες περιπτώσεις, όπως αυτή των αδελφών Λοβέρδων, και ειδικά του Διονύσιου Λοβέρδου, στην οποία θα αναφερθούμε όταν θα εξετάσουμε την περίπτωση του Αντώνη Μπενάκη. Η συλλεκτική δράση τους, εστιασμένη κυρίως σε εικόνες, συμπεριέλαβε και τις εικαστικές τέχνες, κυρίως μέσω του στενού δεσμού που ανέπτυξαν με τον Κωνσταντίνο Παρθένη, υποστηρίζοντάς τον ποικιλοτρόπως. Από την άποψη αυτή, ο Σπύρος και ο Διονύσιος Λοβέρδος φωτίζουν μια ακόμη πτυχή της συλλεκτικής δραστηριότητας και παρέχουν ένα άλλο παράδειγμα συλλεκτικού προφίλ, που καθορίζεται από το θρησκευτικό και καλλιτεχνικό περιεχόμενο των συλλογών, καθώς και από μία ατμόσφαιρα πνευματικού μυστικισμού. Δεν προχώρησαν, ωστόσο, ποτέ σε οποιαδήποτε δωρεά ή κληροδοσία.

Ο Κοσμάς Στάθης (1869-1958), γεννημένος στα Κύθηρα, αποτελεί περίπτωση συλλέκτη και εμπόρου τέχνης. Αμέσως μετά τις καλλιτεχνικές σπουδές του στο Σχολείο των Τεχνών κατά το διάστημα 1887-1892, ο Στάθης άρχισε να περιοδεύει τα αστικά κέντρα του ελεύθερου και αλύτρωτου ελληνισμού, οργανώνοντας εκθέσεις.<sup>275</sup> Η συμβολή του στη δημιουργία συλλογών σε περιφερειακές πόλεις ήταν σημαντική. Ειδικά στον Βόλο πήγε για πρώτη φορά το 1924 για να οργανώσει έκθεση με μερικές εκατοντάδες έργα.<sup>276</sup> Εκεί εντοπιζόταν έτσι κι αλλιώς σημαντική εικαστική και ευρύτερα καλλιτεχνική κινητικότητα,<sup>277</sup> η οποία τροφοδοτούνταν βεβαίως από την Αθήνα, αλλά έβρισκε ανταπόκριση στο κοινό της ανερχόμενης αστικής τάξης της πόλης και της ευρύτερης περιοχής της Θεσσαλίας. Μετά την πρώτη μεγάλη εμπορική επιτυχία του εκεί, ο Στάθης επανήλθε το 1926, το 1927 και το 1929. Ενώ το 1927 παρουσίασε γύρω στα εκατόν πενήντα έργα –μαζί με έπιπλα βυζαντινής ξυλογλυπτικής, σε σχέδια του ίδιου–,<sup>278</sup> το 1929 ο αριθμός είχε υπερδιπλασιαστεί. Το 1931, ωστόσο, νέκρωσε κάθε καλλιτεχνική κίνηση στη Θεσσαλία. Την ίδια εποχή ο Στάθης διατηρούσε μόνιμη έκθεση περίπου διακοσίων πενήντα έργων ζωγραφικής και σε αίθουσα της οδού Ακαδημίας 7.<sup>279</sup>

Με τη συμβολή του, πριν από τον πόλεμο ακόμη, σειρά φιλοτέχνων είχε αρχίσει να σχηματίζει ιδιωτικές συλλογές έργων τέχνης. Μεταξύ των ιδιωτών αυτών, που προέρχονταν κυρίως από τον χώρο της βιομηχανίας και του εμπορίου, ξεχώρισε η τριάδα των Χρήστου

---

<sup>275</sup> Περιγράφεται χαρακτηριστικά στο Ηλιάδης 1978, σ. 64.

<sup>276</sup> Βογιατζής 1980, σ. 95.

<sup>277</sup> Στο ίδιο, σ. 83-93.

<sup>278</sup> Πάντου 1927. Εκεί διαβάζουμε επίσης για την έκθεση του 1927: «Κόσμος πολύς συρρέει και στην έκθεση του κ. Κ. Στάθη και οι εικόνες του αγοράζονται πολύ διότι και ωραίες είναι και σχετικώς φθηνές. Ημείς δεν έχουμε παρά να ευχαριστήσουμε τους καλούς μας καλλιτέχνες, που θυμάνται πάντα τον Βόλο, και κάθε τόσο μας χαρίζουν κι από μια νέα απόλαυσι αισθητική».

<sup>279</sup> Σκαλτσά 1989, σ. 19, και 1990, σ. 194-195.

Λούλη, Αποστόλου Παπαγεωργίου και Γεωργίου Ρέπουλη, που δραστηριοποιήθηκαν συλλεκτικά κυρίως κατά τη δεκαετία του 1920. Και οι τρεις συνέβαλαν με τις αγορές τους στην καλλιτεχνική κίνηση της Θεσσαλίας και στάθηκαν βασικοί παράγοντες στην άνθηση της θεσσαλικής ζωγραφικής.

Οι καλλιτέχνες, έργα των οποίων είχε κρατήσει ο Στάθης για την προσωπική του συλλογή, είναι εκείνοι που χονδρικά είχαν γεννηθεί γύρω στα 1880-1890. Από την άποψη αυτή, η απουσία ορισμένων καλλιτεχνών είναι ίσως πιο δηλωτική από την παρουσία άλλων. Σε γενικές γραμμές, ο Στάθης φαίνεται ότι αγαπούσε πιο πολύ την ακαδημαϊκή κυρίως ζωγραφική, τη ζωγραφική του υπαιθρισμού και λιγότερο οποιαδήποτε άλλη τεχνοτροπική έκφραση. Σήμερα, μεγάλο μέρος της συλλογής εντοπίζουμε στο Μουσείο Βούρου-Ευταξία (της Πόλεως των Αθηνών), όπου έχει δωρηθεί από τον γιο του συλλέκτη Ελευθέριο και από μία από τις τρεις κόρες του, την Αικατερίνη Στάθη-Αναστασιάδη.

Μια άλλη περίπτωση συλλέκτη, χονδρικά του Μεσοπολέμου, ήταν ο Γεώργιος Στρίγκος (1878-1956), έμπορος, βιομήχανος, επιχειρηματίας, τραπεζίτης και πολιτικός και γενικά σημαντικός παράγοντας του εμπορικού και βιομηχανικού κόσμου του Πειραιά – δευτερευόντως της Αθήνας. Το 1895 εγγράφηκε στη Νομική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών, σπουδές που δεν κατόρθωσε να τις ολοκληρώσει, εξαιτίας των περιορισμένων οικονομικών δυνατοτήτων της οικογένειάς του. Το 1896 προσλήφθηκε με διαγωνισμό στην Τράπεζα Αθηνών στον Πειραιά, απ' όπου όμως παραιτήθηκε περίπου έξι χρόνια μετά, για να ανοίξει δικό του γραφείο εισαγωγών με τους αδελφούς Φραγκιάδη. Το 1926 εκλέχτηκε βουλευτής Πειραιώς και νήσων, και το 1928 γερουσιαστής επιμελητηρίων. Όταν, μάλιστα, το 1929 μια σοβαρή αρρώστια δυσχέρανε τη δραστηριότητά του και η Τράπεζα Στρίγκου-Εμπειρικού που είχε ιδρύσει με τους Κώστα και Γιώργο Εμπειρικό διαλύθηκε, ο Στρίγκος επιδόθηκε με μεγαλύτερο ενδιαφέρον στην πολιτική.

Οι εταιρείες που σύστησε ήταν ποικίλες: εμπορικές, βιομηχανικές, τραπεζικές. «Στα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1920 έχει κανείς την εντύπωση ότι καμία εταιρεία δεν γίνεται, τουλάχιστον στον Πειραιά, χωρίς την παρουσία, με οποιοδήποτε τρόπο, συμβουλευτικό, εταιρικό ή ακόμη και εργασιακό, του Στρίγκου, ο οποίος, κρατώντας έναν πυρήνα σταθερών συνεργατών, επιμερίζει το ρίσκο του ιδρύοντας και συχνά επενδύοντας σε πολλές ανώνυμες εταιρείες. Η δεκαετία του 1920 είναι η περίοδος κατά την οποία ο Στρίγκος οικοδομεί, με τον πιο στέρεο τρόπο, τις οικονομικές του δραστηριότητες, αλλά και την εικόνα του ως ενός από τους πιο δραστήριους, τους πιο κοινωνικούς, και πιο φιλότεχνους επιχειρηματίες που πέρασαν από την πόλη του Πειραιά. Ταυτόχρονα, είναι η περίοδος που ετοιμάζει το άλμα του από το επίγειο στην πρωτεύουσα του ελληνικού κράτους μ' ό,τι αυτό



θα σήμαινε για το οικονομικό και το γενικότερο προφίλ του».<sup>280</sup> Η επιχειρηματική δράση του Στρίγκου είναι ενδεικτική της έκρηξης του επιχειρηματισμού στα χρόνια κατά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και εξής.<sup>281</sup> Ιδιαίτερα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η Γενική Εταιρεία Εμπορίου και Βιομηχανίας της Ελλάδος,<sup>282</sup> την οποία ίδρυσαν το 1918 οι Στρίγκος, Πετρόχειλος και Σ. Κοέν μαζί με άλλους επιχειρηματίες.<sup>283</sup> Γενικά, κατά τη διάρκεια των Βαλκανικών Πολέμων και του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, ο Στρίγκος κατάφερε να πραγματοποιήσει πολύ μεγάλα κέρδη, που αποτέλεσαν την οικονομική βάση για τη μετέπειτα επιχειρηματική του δραστηριότητα.

---

<sup>280</sup> Μπαφούνη και Μέλιος 2006, σ. 47-48.

<sup>281</sup> Χατζηιωσήφ 2009γ, σ. 342. Η έκρηξη αυτή δεν αφορά μόνο τον αριθμό των δημιουργούμενων εταιρειών, αλλά και τους προγραμματικούς στόχους τους, οι οποίοι αντανάκλουν ένα κλίμα μάλλον υπερβολικά –και αδικαιολόγητα– υψηλών προσδοκιών, καλλιεργημένων εν μέρει και από τις τελευταίες εκλάμψεις των πέραν των ελληνικών συνόρων βλέψεων του ελληνικού αστισμού. Στο πλαίσιο της έκρηξης αυτής, τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα και γενικευμένα τη δεκαετία του 1920, εκδηλώνονταν οι τάσεις για «ευκαιριακή» ανάπτυξη μεταποιητικών μονάδων με κύρια χαρακτηριστικά το μικρό μέγεθος, την ελάχιστη, αν όχι ανύπαρκτη, εκβιομηχάνιση, τον χαμηλού τεχνολογικού επιπέδου και πεπαλαιωμένο εξοπλισμό, τη συγκέντρωση δραστηριοτήτων στα ευκόλως παραγόμενα, με ελάχιστη προστιθέμενη αξία, προϊόντα, τον υπερκορεσμό ορισμένων κλάδων καταναλωτικών προϊόντων, την υπερσυγκέντρωση των δραστηριοτήτων στον άξονα Αθήνας-Πειραιά και την ανάδειξη της φτηνής και ανειδίκευτης εργασίας σε κύριο συντελεστή της παραγωγής. Βλ. σχετικά Τσοτσόρος 2001.

<sup>282</sup> Ήδη το όνομα της εταιρείας είναι ενδεικτικό της αυταρέσκειας και των μεγαλεπήβολων σχεδίων των δημιουργών της. Βλ. Χατζηιωσήφ 2009γ, σ. 344.

<sup>283</sup> Στο ίδιο, σ. 220.



Εικ. 5. Όψη της Πινακοθήκης της οικίας Στρίγκου. Διακρίνονται έργα Ελλήνων και ξένων καλλιτεχνών.

Το 1917 αγόρασε ένα οίκημα στο Πασαλιμάνι του Πειραιά.<sup>284</sup> Στο πλαίσιο της επιχειρηματικής του πορείας πρέπει πιθανότατα να ιδωθεί η συλλεκτική δραστηριότητά του<sup>285</sup> και η σχετιζόμενη με αυτήν, επέκταση του σπιτιού του, τη στιγμή που εκδηλώθηκαν την ίδια περίοδο, το 1926-1927. Ωστόσο, τότε το οικονομικό περιβάλλον δεν ήταν καθόλου ευνοϊκό για τις επιχειρηματικές δραστηριότητες κάθε είδους. Γύρω στα 1929, δεδομένης της διεθνούς οικονομικής κατάστασης, της μεγάλης αφοσίωσης του Στρίγκου στην πολιτική και της κακής κατάστασης της υγείας του, άρχισαν να φαίνονται τα σημάδια κλυδωνισμού της επιχειρηματικής του δραστηριότητας. Παρ' όλα αυτά, ο συλλέκτης δεν θέλησε να αποχωριστεί το οίκημα και το διατήρησε, κυρίως λόγω της δυνατότητας που του πρόσφερε να αναδεικνύει τη συλλογή του έργων τέχνης. Είναι γεγονός ότι μετά τον πόλεμο οι επιχειρηματικές προσπάθειες του Στρίγκου δεν είχαν ευνοϊκή κατάληξη και η οικογένεια εγκατέλειψε οριστικά τον Πειραιά το 1941. Το σπίτι τους επιτάχθηκε από τους Γερμανούς,<sup>286</sup>

---

<sup>284</sup> Όψη του είχε απαθανάτισει και ο Τσαρούχης σε μία από τις ακουαρέλες του (συλλογή ΑΓΕΤ Ηρακλή).

<sup>285</sup> Νιρβάνας 1928, σ. 1061.

<sup>286</sup> Μετά την απελευθέρωση, το σπίτι επέταξαν οι Άγγλοι και στη συνέχεια το Ελληνικό Πολεμικό Ναυτικό, που το μετέτρεψε σε Λέσχη Αξιωματικών. Αργότερα, νοικιάστηκε από το Γαλλικό Δημόσιο, για να στεγάσει το παράρτημα του Γαλλικού Ινστιτούτου στον Πειραιά, με τη δέσμευση να το αγοράσει μετά την έγκριση της αρμόδιας αρχής, κάτι που συνέβη όντως. Η οικογένεια, από το 1953, εγκαταστάθηκε στην Κηφισιά.

οι οποίοι όμως επέτρεψαν να μείνει κάποιος από το προσωπικό του για να έχει την εποπτεία των χώρων. Χάρη σε αυτόν περισώθηκαν έπιπλα και ένα μέρος των συλλογών.

Τα «έργα παλαιάς και νεωτέρας τέχνης» της συλλογής πιθανότατα ταυτίζονται με τα «έργα ελλήνων και ξένων ζωγράφων», που αναφέρεται σε μια νεκρολογία, αμέσως μετά τον θάνατό του συλλέκτη.<sup>287</sup> Κατά μία εκτίμηση, επρόκειτο κυρίως για Ιταλούς, και μάλιστα του 19ου αιώνα.<sup>288</sup> Στα έργα αυτά των ξένων καλλιτεχνών, περισσότερα γαλλικά και όχι πάντως ιταλικά, σποραδικά εκπροσωπούνται ο 19ος αιώνας, ενώ με ακόμη λιγότερα έργα ο 18ος, ο 17ος, ο 16ος-17ος, καθώς και ο 15ος και 16ος. Η ανομοιογένειά τους είναι χαρακτηριστική τόσο θεματικά, όσο και χρονολογικά ή γεωγραφικά. Επίσης, εκπροσωπούσαν δύο γενιές Ελλήνων καλλιτεχνών: η παλαιότερη, καταξιωμένων πια τα χρόνια εκείνα καλλιτεχνών, που αποτελούσε τον πυρήνα της ελληνικής ακαδημαϊκής ζωγραφικής, κυρίως όμως η νεότερη, που περιλάμβανε καλλιτέχνες σύγχρονους και λιγότερο ή περισσότερο συνομήλικους του ίδιου του συλλέκτη, τα έργα των οποίων ήταν διαθέσιμα συνήθως από εκθέσεις της εποχής. Από τους γλύπτες, ο Βρούτος μοιάζει να είχε προνομιακή θέση. Στην οικία του τα έργα ήταν εκτεθειμένα με τον τρόπο των παλαιότερων Πινακοθηκών (εικ. 5). Η συλλογή του Στρίγκου δεν δωρήθηκε στο ελληνικό κράτος, αλλά παρέμεινε στην ιδιοκτησία των κληρονόμων του συλλέκτη.

Τελειώνοντας τη σύντομη επισκόπηση ορισμένων άλλων συλλογών, θα αναφερθούμε στη συλλογή του Ευριπίδη Κουτλίδη (1890-1974), γεννημένου στην Πτερούντα της Λέσβου, μεγαλωμένου στη Σμύρνη και εγκατεστημένου στην Αθήνα το 1922. Ξυλέμπορος, όπως ο πατέρας του, διατηρούσε ομόρρυθμη εταιρεία μαζί με τον Ιωάννη Κατακουζινό, σύζυγο της αδερφής του. Τις καλλιτεχνικές του τάσεις (αγαπούσε το λυρικό τραγούδι<sup>289</sup>) ματαίωσε η εμπορική σταδιοδρομία. Κατά τα πολύ συχνά επαγγελματικά του ταξίδια<sup>290</sup> επισκεπτόταν, όμως, μεταξύ άλλων, μουσεία, ενώ η συλλογή έργων τέχνης αποτέλεσε μία άλλη διέξοδο των πνευματικών ενδιαφερόντων του. Την πινακοθήκη που είχε ξεκινήσει ο ίδιος γύρω στα 1929 και την οποία συνέχισε μέχρι το τέλος της ζωής του τη στέγασε σε ιδιόκτητο διαμέρισμα

---

<sup>287</sup> Σε μια από τις νεκρολογίες αμέσως μετά τον θάνατό του σημειώνεται: «Παραλλήλως προς την εμποροβιομηχανικήν του αξίαν και την τραπεζιτικήν του δεινότητα, ήτο και επιφανής φιλότεχνος. Το εν Πειραιεί μέγαρόν του εστέγαζε μίαν πλουσιωτάτην πινακοθήκην Ελλήνων και ξένων ζωγράφων». Το άρθρο παρατίθεται στο Μπαφούνη και Μέλιος 2006, σ. 85.

<sup>288</sup> *Αίθουσες Τέχνης στην Ελλάδα* 1988, σ. 44, υποσημ. 19. Επίσης, Σκαλτσά 1990, σ. 192-193, και Νιρβάνας 1928, σ. 1061.

<sup>289</sup> Κατά τη μαρτυρία μιας ανιψιάς του, το εγχείρημά του να τραγουδήσει στην όπερα της Σμύρνης, όπου τραγουδούσαν πολλά ξαδέρφια του, αποτέλεσε οικογενειακό ανέκδοτο. Μόλις το έμαθε ο πατέρας του, του έθεσε ευθέως το δίλημμα μεταξύ τέχνης και εμπορίου.

<sup>290</sup> Σύμφωνα με την ίδια μαρτυρία, ο Κουτλίδης είχε αναλάβει στην επιχείρηση τις επαφές και τις παραγγελίες στο εξωτερικό, μιλούσε άλλωστε έξι γλώσσες όχι άπταιστα, αλλά πολύ καλά, ενώ ο Κατακουζινός τα οικονομικά της εταιρείας, με έδρα την Ελλάδα.

500 περίπου τ.μ., στην οδό Βασ. Σοφίας 27 στην Αθήνα. Η διαθήκη του, γραμμένη στις 27 Ιουνίου 1971,<sup>291</sup> αποτυπώνει την επιθυμία του να διατηρήσει το διαμέρισμά του ως αυτοτελές Ίδρυμα-Πινακοθήκη, κάτι που, τροποποιημένο, ολοκληρώθηκε στη μεταπολιτευτική περίοδο της ελληνικής ιστορίας.

Η συλλογή Κουτλίδη παρουσιάζει το συγκριτικό πλεονέκτημα ότι προσφέρει μια ιδιαίτερα αντιπροσωπευτική εικόνα πολλών Ελλήνων καλλιτεχνών, καθώς περιλαμβάνει πολυάριθμα έργα του καθενός. Έτσι, επιλέγοντας τους πενήντα πέντε καλύτερα αντιπροσωπευόμενους καλλιτέχνες της συλλογής, από τους οποίους όλοι εκπροσωπούνται με περισσότερα από πέντε έργα, παρατηρούμε ότι το μεγαλύτερο κομμάτι αποτελούν τα έργα καλλιτεχνών των οποίων η δράση εντοπίζεται στη μετάβαση από το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα προς το πρώτο του 20ού.<sup>292</sup>

Οι –με μεγάλη διαφορά– καλύτερα αντιπροσωπευόμενοι είναι οι Σαββίδης (εκατόν τέσσερα έργα), Ιακωβίδης (εβδομήντα τρία έργα), Γύζης (πενήντα εννέα έργα), Ξυδιάς (πενήντα εννέα έργα), Τσόκος (πενήντα εννέα έργα) και Λεμπέσης (πενήντα έργα). Σε αυτό, βασικό ρόλο έχει παίξει ο τρόπος απόκτησης των έργων: πέρα από το γεγονός ότι ο Κουτλίδης πολύ συχνά αγόραζε περισσότερα του ενός έργα από καλλιτέχνες, ειδικά στις παραπάνω περιπτώσεις –με την εξαίρεση του Λεμπέση, για τον οποίο δεν έχουμε στοιχεία– βασική πηγή τροφοδότησής του φαίνεται να ήταν το οικογενειακό περιβάλλον των ζωγράφων (οι κληρονόμοι τους), μεσολαβητές-έμποροι ή οι ίδιοι οι καλλιτέχνες. Από την άποψη αυτή, η συλλογή Κουτλίδη δίνει μια αρκετά αναλυτική εικόνα των πραγματικών δικτύων που ενεργοποιούνται κατά τη δημιουργία μιας συλλογής. Από την άλλη πλευρά, ακριβώς επειδή η συγκρότησή της, καθώς και η δωρεά της, ολοκληρώνεται πολύ μετά τα μέσα του 20ού αιώνα, υπερβαίνει τη χρονική περίοδο που μας ενδιαφέρει και πρωτίστως για τον λόγο αυτό δεν περιλήφθηκε στον κεντρικό κορμό της παρούσας εργασίας.

Ήδη μέσα από αυτή τη σύντομη αναφορά σε ένα μικρό δείγμα συλλεκτών γίνεται φανερό ότι το φαινόμενο του συλλεκτισμού και στην Ελλάδα είναι σύνθετο και πολυπαραγοντικό, όπως αναφέραμε και στον πρόλογο της εργασίας. Λόγιοι, έμποροι και επιχειρηματίες, συχνά και πολιτικοί, με κύρια δραστηριότητα εντός ή εκτός του ελλαδικού εδάφους, που ξεκινούν τον βίο τους με ποικίλα οικονομικά και πολιτισμικά εφόδια,

---

<sup>291</sup> Δημοσιευμένη, ωστόσο, από το Πρωτοδικείο Αθηνών κατά τη συνεδρίαση της 9.1.1975 διά του υπ' αριθ. 44/1975 πρακτικού.

<sup>292</sup> Αναλυτικά, οι αριθμοί έχουν ως εξής: οι 55 καλλιτέχνες που επιλέγονται λόγω της καλύτερης εκπροσώπησής τους με μεγαλύτερο των πέντε έργων αριθμό δημιουργούν ένα σύνολο 1.118 έργων. 42 από αυτά είναι του 18ου προς τον 19ο αιώνα, 465 του 19ου, 598 του 19ου προς τον 20ό. Αντιστοίχως, 2 από τους 55 καλλιτέχνες ανήκουν στο χρονικό διάστημα του δεύτερου μισού του 18ου αιώνα και του πρώτου του 19ου, 20 στον 19ο αιώνα και 33 από τους 55 στη μετάβαση του 19ου προς τον 20ό.

συλλέκτες στην αρχή, στο μέσο ή στο τέλος του βίου τους και σε διαφορετικές χρονικές στιγμές, με συλλογές διαφορετικών ειδών και διαφορετικών ειδολογικών ταξινομήσεων, οι οποίες συχνά είχαν και διαφορετική κατάληξη, οι ποικίλες περιπτώσεις συλλεκτών μόνο επιφανειακά μπορούν να εξεταστούν υπό το φως των αντικειμενικών προσδιορισμών των συλλογών τους. Μάλιστα, για τον ακριβή εντοπισμό των βασικών κοινών παραμέτρων της συλλεκτικής δράσης των Ελλήνων συλλεκτών της περιόδου θα ήταν χρήσιμο ένα πιο μεγάλο δείγμα, κάτι που δεν είναι διαθέσιμο στην ελληνική περίπτωση.<sup>293</sup>

Αντίθετα, οι συλλογές οι οποίες, όχι μόνο συγκροτήθηκαν –λιγότερο ή περισσότερο συστηματικά–, αλλά κυρίως *δωρήθηκαν*, αποτελούν ένα συνεκτικό σύνολο και μια πιο συμπαγή βάση μέσα από το πρίσμα των ερωτημάτων που τέθηκαν εξαρχής σχετικά με τη συνδιαλλαγή του δημόσιου και του ιδιωτικού. Το σύνολο αυτό μπορεί να εξεταστεί περαιτέρω, κατά βάση υπό το φως των κειμένων των διαθηκών των δωρητών/κληροδοτών και του γενικότερου βίου και της δραστηριότητάς τους. Ειδικά τρεις συλλέκτες, των οποίων η παρουσία στη δημόσια σφαίρα αποτυπώνεται στις ομόχρονες και υστερόχρονες πηγές, αλλά και στη συλλογική συνείδηση μέχρι σήμερα, και οι οποίοι οραματίστηκαν –αν δεν υλοποίησαν κιόλας– πολιτιστικούς θεσμούς, είναι ο πλοηγός της παρούσας έρευνας και θα εξεταστούν στη συνέχεια.

---

<sup>293</sup> Ενδεικτικά, η Sachko-Macleod, στη μελέτη της για τους συλλέκτες της βικτοριανής περιόδου στην Αγγλία, εξετάζει ένα δείγμα 146 συλλεκτών. Ο αριθμός αυτός των συλλεκτών της επιτρέπει να προβεί σε ασφαλέστερες παρατηρήσεις σχετικά με τα κοινά τα οποία παρουσιάζουν ως προς τη συλλεκτική τους δραστηριότητα. Sachko-Macleod 1996.

### 3. Οι τρεις δωρητές-συλλέκτες

Όπως διαφάνηκε ήδη στην εισαγωγή της παρούσας εργασίας, τόσο τις συλλογές όσο και τα μουσεία διατρέχει ένα ευρύ φάσμα ιδεών και πρακτικών, που έλκουν την καταγωγή σε παλιότερες περιόδους της ιστορίας τους. Μέσα από την παρουσίαση του γενικού θεωρητικού πλαισίου σχετικά με το συλλεκτισμό στον δυτικό κόσμο, όσο και μέσα από τη συνοπτική εξέταση του καλλιτεχνικού κλίματος κατά τον 19ο αιώνα, τόσο στην Ευρώπη όσο και στην Ελλάδα, τα τρία παραδείγματα της παρούσας εργασίας θα φωτιστούν σημαντικά: όχι για να αποκαλυφθούν ομοιότητες και διαφορές μεταξύ τους ή/και μεταξύ των ξένων συλλεκτών, συγχρονισμοί ή καθυστερήσεις σε σχέση με τα ξένα παραδείγματα της εποχής, αλλά κυρίως για να αναδειχθεί αφενός η ιδιαιτερότητα μέρους του ελληνικού φαινομένου και τα βασικά ιδεολογικά ή άλλα θέματα ταυτότητας που απασχολούν τους συλλέκτες, και τα οποία αναδεικνύονται μέσα από τις δωρεές τους προς το ελληνικό κράτος.

Οι συλλογές μπορεί να συγκροτούνται στο παρόν, περιλαμβάνουν όμως το παρελθόν και προεικάζουν ταυτόχρονα ένα ορισμένο όραμα για το μέλλον, μια ορισμένη δηλαδή πολιτισμική κατεύθυνση, η οποία επικυρώνεται κατά κάποιον τρόπο με την πράξη της δωρεάς. Στη χειρονομία της δωρεάς αναδεικνύεται κατεξοχήν η βούληση των συλλεκτών, η οποία εμψυχώνεται από εγνωσμένες και υπολανθάνουσες δυνάμεις, από ακούσιες και απρόσωπες συχνά ανάγκες, οι οποίες δρουν σε μόνιμη βάση σε αυτούς, αλλά επιδρούν και σε εκείνους που δέχονται τα δώρα. Μέσω των δωρεών των ατόμων αυτών και της υποδοχής τους αναπαράγονται και επανασυγκροτούνται κοινωνικές σχέσεις, αναδημιουργείται η κοινωνία, και μάλιστα, ανεξάρτητα από τον βαθμό και τη μορφή συνειδητοποίησης των αναγκών που έχουν, είτε ατομικά είτε συλλογικά, τα δρώντα υποκείμενα.<sup>1</sup>

Οι δωρεές ιδιωτικών συλλογών έργων τέχνης προς το ελληνικό κράτος στο περιθώριο των μεγάλων δωρεών που καταγράφονται και αναπαράγονταν ως «ευεργεσίες» από τον 19ο αιώνα προς τον 20ό μεταθέτουν το ενδιαφέρον στη δημόσια σφαίρα και εμπλουτίζουν σημαντικά όχι μόνο το φαινόμενο του συλλεκτισμού, αλλά κυρίως το πολιτιστικό πεδίο στο σύνολό του. Στις περιπτώσεις που προέρχονταν από μέλη των ελληνικών παροικιών, εισέφεραν στο ελληνικό κράτος σημαντικό συμβολικό και πνευματικό κεφάλαιο, ακόμη κι αν συνήθως πραγματοποιούνταν στη σκιά άλλων, μεγαλύτερων δωρεών, οι οποίες συνήθως συνέβαλαν στις προνοιακές/κοινωνικές ανάγκες του νέου κράτους.

Στις δωρεές έργων τέχνης δεν αποτυπώνονται μόνο οι κοινωνικοί ανταγωνισμοί και η προσπάθεια επικράτησης των δωρητών στο συμβολικό πεδίο, αλλά και οι όψεις μιας

---

<sup>1</sup> Godelier 2003 (1996), σ. 207-208.

κοινωνικής πρακτικής που συμβάλλει στην παρουσίαση ενός συλλογικού και ατομικού εαυτού με υλικά στοιχεία.

Τρεις περιπτώσεις δωρητών<sup>2</sup> προς το ελληνικό έθνος-κράτος, αυτές του Γεωργίου Αβέρωφ (1818-1899), του Αλεξάνδρου Σούτσου (1839-1895) και του Αντώνη Μπενάκη (1873-1954), οι οποίοι δρουν χονδρικά κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα και το πρώτο μισό του 20ού, φωτίζουν πτυχές του φαινομένου της δωρεάς και μας οδηγούν σε μια διευρυμένη κατανόηση του ευρύτερου φαινομένου του ελληνισμού ως ενός κοινωνικού και πολιτισμικού φαινομένου της Δύσης. Οι βίοι και η δράση των τριών διατρέχουν τη χρονική περίοδο της μετάβασης μεταξύ δύο αιώνων: ξεκινούν χονδρικά από την περίοδο της αυξανόμενης αστικοποίησης γύρω στα 1870, προχωρούν στην περίοδο όπου είναι κυρίαρχο το αίτημα για κοινωνικές και ιδεολογικές προσαρμογές μετά το 1922 και τον θάνατο της Μεγάλης Ιδέας και καταλήγουν στα μισά του 20ού αιώνα, όταν γράφεται και η διαθήκη του τελευταίου, του Αντώνη Μπενάκη, στα 1951.

Και οι τρεις τους είναι μέχρι σήμερα εγκατεστημένοι στην ελληνική συλλογική μνήμη για πολλούς λόγους, μεταξύ αυτών και της πολιτιστικής τους δράσης, η οποία στην περίπτωση των δύο τελευταίων επεκτάθηκε και στο όραμα και τελικά στην ίδρυση μουσείου –διασταλτικά μπορεί να θεωρηθεί ότι και ο Αβέρωφ προβλέπει την ίδρυση Πινακοθήκης, παρόλο που είναι εμφανώς λιγότερο φιλόδοξη η πρόθεσή του σε σχέση με των άλλων δύο, οι οποίοι εξαρχής κάνουν λόγο για Μουσείο με συγκεκριμένο περιεχόμενο και όρους λειτουργίας. Αυτός είναι ο βασικός λόγος της συμπαράθεσής τους, συνδυαστικά όμως με μια πληθώρα άλλων, διαφοροποιητικών κυρίως, παραγόντων, που εμπλουτίζουν την πραγμάτευση του θέματος και θα αναλυθούν παρακάτω.

Στην παρούσα διατριβή οι παραπάνω δωρητές μελετώνται υπό το φως της δημόσιας δράσης τους, της ιδιωτικής δράσης της συλλογής καλλιτεχνικών έργων (και άλλων αντικειμένων), κυρίως όμως της χειρονομίας της πολιτιστικής δωρεάς τους προς το ελληνικό έθνος-κράτος, πολύ συχνά παράλληλα με πολλές άλλες δωρεές διαφορετικών ειδών. Αυτή η χειρονομία είναι που αφενός οριστικοποιεί και επικυρώνει την έξοδο των συλλεχθέντων αντικειμένων από την εμπορευματική κυκλοφορία και καθιστά τα δωρηθέντα μέρος των δομών ενός σχετικά νεοσύστατου κράτους, το οποίο δεν συνιστούν μόνο απρόσωποι θεσμοί, αλλά και οικονομικές και κοινωνικές σχέσεις συνοχής, αλληλεξάρτησης και επικοινωνίας. Αφετέρου, η χειρονομία τους αποκαλύπτει τις εθνοποιητικές στοχεύσεις τους, τη συμβολή

---

<sup>2</sup> Παρόλο που η πλειονότητα των δωρεών είναι ουσιαστικώς κληροδοτήματα, δεδομένου ότι δωρίζονται μετά τον θάνατο των δωρητών, για λόγους ευχρηστίας τα κληροδοτήματα θα αναφέρονται καταχρηστικά ως δωρεές και μόνο στα συμπεράσματα της εργασίας θα συνοψιστούν οι ουσιαστικές διαφορές τους.

τους δηλαδή στην καλλιέργεια εθνικής ταυτότητας και τους όρους που τελικά οι ίδιοι υποβάλλουν για την «εθνικοποίηση της κοινωνίας».<sup>3</sup> Είναι όμως κοινοί και για τους τρεις οι όροι αυτοί; Η απάντηση είναι αρνητική και εκεί έγκειται το ενδιαφέρον των εξεταζόμενων περιπτώσεων, με τη δωρεά να αποτελεί κομβικό στοιχείο της μελέτης.

Ο Γεώργιος Αβέρωφ γράφει στη διαθήκη του: «Αφήνω», μεταξύ άλλων, «τέσσερα μερίδια εις το το έθνος μου», ενώ αφήνει επιπλέον εις το Μετσόβειο Πολυτεχνείο άλλα «ίνα οι εξ αυτών τόκοι χρησιμεύσωσι προς απονομήν βραβείων [...], προς αποστολήν αριστευόντων και διαπρεπόντων επί μαθήσει, ευφυΐα και χρηστότητι μαθητών του Μετσόβιου Πολυτεχνείου εις Ευρώπην [...], και εάν περισεύσωσι χρήματα ν' αγοράζωνται δι' αυτών έργα τέχνης εξαιρετικής αξίας προς καταρτισμόν Μουσείου του Πολυτεχνείου». Επίσης κληροδοτεί «εις το εν Αθήναις Μετσόβιον Πολυτεχνείον πάσας τας εν τη οικία του ελαιογραφίας».

Ο Αλέξανδρος Σούτσος δηλώνει ότι, μετά τον θάνατο των δύο στενότερων συγγενών του, «άπασα η περιουσία θέλει χρησιμεύση εις ίδρυσιν και συντήρησιν Μουσείου Ζωγραφικής εγκαθισταμένου εν τη επί της οδού Φιλελλήνων οικία» του.

Ο Αντώνης Μπενάκης, «εις συμπλήρωσιν της εν ζωή δωρεάς του προς ίδρυσιν του Μουσείου Μπενάκη», καταλίπει κληροδοτήμα υπέρ του Μουσείου, ενώ «εις την Εθνικήν Πινακοθήκην κληροδοτεί τους ελαιογραφικούς πίνακάς του, ως και τα γλυπτά».

Τι σημαίνουν τα καλλιτεχνικά αυτά κληροδοτήματα και οι δωρεές –μαζί με τις σχετικές προβλέψεις τους– τόσο για τους ίδιους τους δωρητές, όσο και για το σύνολο του κοινωνικού σώματος στα τέλη του 19ου αιώνα με αρχές του 20ού, όταν η προτεραιότητα των δωρεών για πολιτιστικούς σκοπούς είναι εξαιρετικά χαμηλή; Ποιος είναι ο ρόλος τους σε σχέση με τη συγκρότηση της εθνικής, αλλά και προσωπικής τους ταυτότητας και τη διαμόρφωση της εθνικής συνείδησης του νεότερου ελληνισμού; Τι είδους σχέσεις παράγουν, αναπαράγουν, κατασκευάζουν ή ανακατασκευάζουν οι καλλιτεχνικές δωρεές και τα κληροδοτήματα;

Ο Γεώργιος Αβέρωφ, ο Αλέξανδρος Σούτσος και ο Αντώνης Μπενάκης θα γίνουν οι πλοηγοί μας σε μια ιστορία διαφορών παρά ομοιοτήτων, σε μια προσωπική και συλλογική, ατομική και εθνική ιστορία, την οποία οι ίδιοι, μέσω της ενασχόλησής τους (και) με την τέχνη, ανατέμνουν διαρκώς. Από το 1856 ως το 1875, σύμφωνα με τη συνοπτική περιοδολόγηση του Νίκου Σβωρώνου, οι ιδέες εξελίσσονται, άλλοτε ακολουθώντας και άλλοτε προετοιμάζοντας το φιλελεύθερο και μεταρρυθμιστικό κίνημα, που διαγράφεται όλο και πιο καθαρά. Κατά το διάστημα 1875-1909 η «νίκη της αστικής τάξης» που έγκειται στην

---

<sup>3</sup> Balibar 1990, σ. 329-361. Επίσης, Μπαλιμπάρ και Βαλλερστάιν 1991, σ. 138-142. Χαμηλάκης 2012 (2007), σ. 39-44.



οικονομική ανάπτυξη, αλλά χαρακτηρίζεται και από την πάλη ανάμεσα στις παλαιές ολιγαρχικές κάστες και την αστική τάξη, αφορά και την υπέρβαση του εμπορευματικού σταδίου και την εισαγωγή στο ευρωπαϊκό καπιταλιστικό σύστημα.<sup>4</sup> Επίσης, η κοινωνία μέσα στην οποία λειτουργούν οι δωρητές/συλλέκτες που μελετούμε δεν είναι ακόμη βαθιά σηματοδεδειγμένη από μια οικονομία και μια ηθική της αγοράς και του κέρδους. Όσο κι αν οι κοινωνικές δομές βαθμιαία αλλάζουν και η αλλαγή τους συνδέεται με την ατομική συσσώρευση πλούτου, η πρακτική του δώρου μπορεί και συνυπάρχει, παρά την ανάπτυξη της καπιταλιστικής-εμπορευματικής οικονομίας και τη λογική του κέρδους.

Ο Γεώργιος Αβέρωφ, ο Αλέξανδρος Σούτσος και ο Αντώνης Μπενάκης εκπροσωπούν όχι μόνο διαδοχικές και εν μέρει διαφορετικές στιγμές της ιστορικής πορείας του κράτους και διαφορετικά κοινωνικά δεδομένα, που συχνά συμπεριλαμβάνουν τη συμπεριφορά ολόκληρων κοινοτήτων. Εκπροσωπούν και διαφορετικές ψυχολογικές καταστάσεις εγγεγραμμένες στα ίδια τα άτομα. Από την άποψη αυτή, η ίδια η έννοια της «ελληνικής ταυτότητας» θα αναδειχθεί πολύμορφη και πολυδιάστατη, καθώς αναδιαμορφώνεται συνεχώς από συγκεκριμένες προσωπικές, ιστορικές, πολιτισμικές, κοινωνικο-οικονομικές και πολιτικές συγκυρίες. Ως τέτοια, είναι έννοια ρευστή, πολύπλοκη, αμφισβητούμενη, συναισθηματικά φορτισμένη και επίμαχη, ενώ κάποτε ενέχει αντιφατικά μεταξύ τους στοιχεία.<sup>5</sup>

Συνολικά, τα τρία παραδείγματά μας σηματοδοτούν πιο σύνθετες σχέσεις και αυτές θα αναλυθούν στην παρούσα εργασία. Οι τρεις τους ως συγκεκριμένες πηγές, αλλά και σε συνδυασμό με διασυνδέσεις του ατομικού, κοινωνικού και οικονομικού πεδίου, μας παραπέμπουν όχι απευθείας στην ουσία, αλλά εμμέσως, στην περιφέρεια του εθνικού, αλλά και ευρύτερα κοινωνικού ζητήματος, στην ευρύτερη επικράτεια των πολιτισμικών αναφορών, όπου τα άτομα αναδιαμορφώνουν τα συλλογικά και ατομικά προτάγματα και αντιστρόφως, και αναδιοργανώνουν το πεδίο της ανταλλαγής, βασικού παράγοντα της κοινωνικής συνύπαρξης.

Στο πλαίσιο αυτό, γίνεται αντιληπτή η αναγκαιότητα να τεθούν συγκεκριμένα ερωτήματα γύρω από τις τρεις περιπτώσεις που θα εξεταστούν. Τα ερωτήματα αυτά επαναδιατυπώνονται ως εξής: Ποιο παρελθόν ανακαλούν οι συλλέκτες/δωρητές; Ποιες αλήθειες του έθνους διακριβώνονται μέσα στις ιδιωτικές συλλογές, οι οποίες περιέρχονται, μέσω της δωρεάς, στη δημόσια σφαίρα; Συντηρούνται εθνικές μνήμες σε αυτές; Πώς

---

<sup>4</sup> Σβορώνος 1999 (1972), σ. 89-91, 103.

<sup>5</sup> Γουργουρή 1996, σ. 55-61. Κοκοσαλάκης 2004, σ. 21.

ονειρεύονται οι ίδιοι οι δωρητές τον ετεροτοπικό τόπο του έθνους<sup>6</sup> και κατά συνέπεια τη θέση τους μέσα σε αυτόν; Με άλλα λόγια, πώς αποκρυσταλλώνεται το εθνικιστικό όραμα μέσα από τις δωρεές τους και τον ρόλο που διεκδικούν για τον εαυτό τους; Τι είδους εθνοποιητικές στοχεύσεις και ταυτότητες αποκαλύπτουν;

Από την πράξη σύστασης μουσείου, λοιπόν, του Σούτσου μέχρι το δημόσιο μουσείο ιδιωτικού δικαίου του Μπενάκη, και παράλληλα με τα διαφορετικής υφής και στόχευσης πολιτιστικά αφηγήματα ιστορικής συνέχειας, η μελέτη τριών περιπτώσεων, του Γεωργίου Αβέρωφ, του Αλεξάνδρου Σούτσου και του Αντώνη Μπενάκη, στοχεύει να εμπλουτίσει τον πολιτισμικό ορισμό του έθνους και να παρουσιάσει διαφοροποιημένες τακτικές σύνδεσης του παρελθόντος και του παρόντος με το μέλλον, καθώς και αναδιατάξεις των κοινωνικών σχέσεων και των ταυτοτήτων.

Όπως υπογραμμίζει ο Godelier, σε κάθε κοινωνία, «δίπλα στα πράγματα που κυκλοφορούν, που μετακινούνται, [πρέπει να] υπάρχουν σταθερά σημεία εδραίωσης των κοινωνικών σχέσεων και των συλλογικών και ατομικών ταυτοτήτων».<sup>7</sup> Τέτοια σημεία, που επιτρέπουν την ανταλλαγή και καθορίζουν τα όριά της, είναι και οι δωρεές, ειδικά μάλιστα οι πολιτιστικές δωρεές, που συγκροτούν τον χρόνο στη συνέχειά του, εμπλέκοντας τόσο το παρελθόν, όσο το παρόν και το μέλλον. Στη σύγκλιση αυτή ενυπάρχουν σπερματικά οι τάσεις του γούστου, όπως διαμορφώνονται στη Γαλλία και την Αγγλία,<sup>8</sup> τις χώρες με τις οποίες σχετίζονται κατεξοχήν οι Έλληνες συλλέκτες – και χώρες όπου κατέληξαν πολυάριθμα έργα τέχνης μετά τις κοινωνικοπολιτικές ανατροπές στην Ευρώπη, ειδικά μεταξύ 1793 και 1815.<sup>9</sup> Πολλοί άλλοι παράγοντες, ωστόσο, διαφοροποιούν τις υλοποιήσεις του καθένα, σε διαφορετικές χρονικές στιγμές. Αυτές τις υλοποιήσεις, αλλά και αρχικές προθέσεις, θα εξετάσουμε αμέσως.

---

<sup>6</sup> Ακόμη κι αν στις «ετεροτοπίες» του Φουκώ, οι οποίες είναι πραγματικοί φυσικοί ή πνευματικοί χώροι που δρουν ως χώροι ετερότητας παράλληλα με υπάρχοντες χώρους, δεν καταγράφηκε το έθνος, η μελέτη του Στάθη Γουργουρή το επαναφέρει σε ένα σχετικό, διευρυμένο και με τη βοήθεια της ιστορίας, της ψυχαναλυτικής θεωρίας, της συγκριτικής λογοτεχνίας και της πολιτικής επιστήμης, πλαίσιο: σύμφωνα με αυτό, το έθνος έτσι κι αλλιώς δεν τίθεται ως ένα σταθερό και αμετάβλητο στοιχείο στον χάρτη της ιστορίας. Εγγράφει, όμως, ακόμη και μέσω της αδυνατότητάς του, μια ειδική τοποθεσία, έναν τόπο, και σηματοδοτεί αναπόφευκτα μια τοποθεσία, και φαντασιακή μεταξύ άλλων. Γουργουρή 1996, σ. 63-75. Foucault 1986, σ. 22-27.

<sup>7</sup> Godelier 2003 (1996), σ. 320.

<sup>8</sup> Ειδικά για το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, που μας ενδιαφέρει κυρίως εδώ, οι σχετικές μελέτες για το ευρωπαϊκό συλλεκτικό κλίμα είναι εξαιρετικά διαφωτιστικές – οι πιο καθοριστικές είναι των Francis Haskell, Antoine Schnapper, Krzysztof Pomian και Albert Boime. Βλ. ιδ. Schnapper 1988 και 1994· Haskell 1980 και 1986. Επίσης, Pomian 1987 και 2003. Boime 1979, σ. 57-75. Επίσης, το αφιερωμένο στη Συλλογή τεύχος του περιοδικού *Romantisme. Revuedudix-neuviemesiècle*, no 112, 2001, όπου υπάρχει και εκτεταμένη βιβλιογραφία ειδικά για το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα.

<sup>9</sup> Haskell 1986 (1976), σ. 84-85.

### 3.1 Γεώργιος Αβέρωφ (1818-1899)

Ο Γεώργιος Αβέρωφ είναι εγκατεστημένος στη συλλογική μνήμη ως κορυφαίο παράδειγμα «εθνικού ευεργέτη». Οι ιδιότητές του, αλλά και το βιοτικό του ύψος θα επέτρεπαν να υποθέσουμε ότι είναι η πιο εύκολα εντάξιμη περίπτωση στα δεδομένα και τις κατηγορίες, τα οποία παραδίδει η ελληνική ιστοριογραφία σχετικά με τις σημαντικές δωρεές που καταγράφονται ως «εθνική ευεργεσία» και ειδικά με την πρώτη γενιά «ευεργετών», οι οποίοι εμφανίζουν μια πολύ συγκεκριμένη τυπολογία, τόσο ως προσωπικότητες, όσο και ως μέλη των διασπορικών κοινοτήτων ή ως κρίκοι της κρατικής/εθνικής πολιτικής και ιδεολογίας. Ωστόσο, ορισμένες συλλεκτικές επιλογές του, καθώς και οι επιλογές του αναφορικά με την τύχη των έργων της συλλογής του θα υποστηρίξουν μια διαφορετική προσέγγιση της συλλεκτικής του δραστηριότητας. Σε κάθε περίπτωση, ο Γεώργιος Αβέρωφ είναι ο μεγαλύτερος σε ηλικία από τους τρεις συλλέκτες-δωρητές που εξετάζουμε, αλλά και αυτός που αφοσιώθηκε σε πιο προχωρημένη ηλικία στη δραστηριότητα της συλλογής.

#### 3.1.1 Βιογραφικά στοιχεία

Ο Γεώργιος Αβέρωφ, γεννημένος στο Μέτσοβο το 1818, ήταν ο μικρότερος γιος του Μιχάλη Αυγέρου Αποστολάκα και της Ευδοκίας Χρόνη. Η οικογένειά τους, ευκατάστατη για τα μέτρα της εποχής και τα δεδομένα μιας μικρής ορεινής πόλης όπως το Μέτσοβο, είχε κτηνοτροφική παράδοση.<sup>1</sup> Σε αυτόν τον τομέα δούλεψε και ο ίδιος ως νεαρός, μετά τις εγκύκλιες σπουδές του στο σχολείο του Μετσόβου. Το 1840, ωστόσο, αποφάσισε να μεταναστεύσει στο Κάιρο, μετά από έκκληση του μεγαλύτερου ετεροθαλούς (από τον πρώτο γάμο του Μιχάλη Αυγέρου με κόρη Τοσίτσα) αδελφού του Αναστάση,<sup>2</sup> ο οποίος είχε ήδη εμπορική επιχείρηση εκεί και χρειαζόταν βοήθεια. Φεύγοντας από το Μέτσοβο περίπου είκοσι ετών και φτάνοντας στην Αίγυπτο βοήθησε αρχικά τον αδελφό του και τον θείο του Νικόλαο Στουρνάρα. Αργότερα, το 1860<sup>3</sup> μετακόμισε μόνος του στην Αλεξάνδρεια. Μετά από είκοσι έτη συνεργασίας, δύσκολης και επιχειρηματικά σχετικά στάσιμης, αποφάσισε να ιδρύσει δική του εταιρεία στην Αλεξάνδρεια και να δράσει επαγγελματικά αυτόνομα. Ασχολήθηκε με επιτυχία σε σειρά

---

<sup>1</sup> Τα βιογραφικά στοιχεία παρέχονται κυρίως από το εξής σύγγραμμα: Αβέρωφ 1940. Βλ. επίσης Κωνσταντινίδης 1896 και Ταγκόπουλος 1899. Χατζή 1999.

<sup>2</sup> Στον Αναστάση οφείλεται η αλλαγή του επιθέτου της οικογένειας: μεταναστεύοντας πρώτα στη Ρωσία, όπου απέκτησε μεγάλη περιουσία, εκείνος άλλαξε το όνομα της οικογένειας σε Αβέρωφ, από το πατρώνυμο του πατέρα του Μιχάλη Αυγέρου. Βλ. *Συλλογή Γεωργίου Αβέρωφ* 1999, σ. 6.

<sup>3</sup> Γύρω στα 1866 εγκαθίσταται μόνιμα κατά τον Ταγκόπουλο. Βλ. σχετικά Ταγκόπουλος 1899, σ. 5.

εμπορικών δραστηριοτήτων. Με κεφάλαια που αρχικά προήλθαν από την εκμίσθωση γαιών, κατόρθωσε να επεκτείνει την εμβέλεια της επιχείρησής του, καθιστώντας την έναν από τους μεγαλύτερους σιτεμπορικούς οίκους. Η αυτονόμησή του κατέληξε σε μια εξαιρετικά επιτυχημένη οικονομικά επιχειρηματική δραστηριότητα. Έτσι, γρήγορα εξελίχθηκε σε έναν από τους σημαντικότερους οικονομικούς και κοινωνικούς παράγοντες του αιγυπτιακού ελληνισμού, αλλά και ολόκληρης της Αιγύπτου.

Η προσφορά του στο ελληνικό έθνος τόσο κατά τη διάρκεια της ζωής του, όσο και μετά θάνατον, ο οποίος επήλθε το 1899 στην Αλεξάνδρεια, υπήρξε πολυδιάστατη. Οι ποικίλες δωρεές του, οι οποίες θα αναφερθούν στη συνέχεια και κατευθύνθηκαν τόσο προς την Αθήνα, όσο και προς τη γενέτειρά του, αλλά και προς την Αλεξάνδρεια, ήταν πολυάριθμες και πολύ σημαντικές σε οικονομικό και συμβολικό επίπεδο, συμβάλλοντας καθοριστικά στην εδραίωσή του ως «εθνικού ευεργέτη» στη συλλογική μνήμη.

### **3.1.2 Ο παροικιακός ελληνισμός και ο Αβέρωφ**

Το πλαίσιο μέσα στο οποίο ο Αβέρωφ πλούτισε αξιοποιώντας τις πολιτικές και οικονομικές συγκυρίες, αλλά και τα ιδεολογικά συμφραζόμενα της δραστηριότητάς του καθορίζονται σημαντικά από την ιδιότητά του ως μέλους του παροικιακού ελληνισμού. Οι διακυμάνσεις μάλιστα των συσχετισμών μεταξύ των παροίκων, των εκάστοτε τοπικών κοινωνικών ομάδων και της κατά τόπους πολιτικής εξουσίας επίσης αναδείκνυαν σε συγκεκριμένες χρονικές στιγμές τη διάκριση ορισμένων ατόμων όπως ο Γεώργιος Αβέρωφ, όσο και τη σημασία της δραστηριότητάς τους. Για τον λόγο αυτό είναι σκόπιμο να αναφερθούμε στον ελληνισμό των παροικιών,<sup>4</sup> όπως διαμορφώθηκε ιστορικά μέχρι τα χρόνια στα οποία έδρασε ο Αβέρωφ. Τα χρόνια αυτά είναι και η περίοδος που δραστηριοποιείται σημαντικά στην Αίγυπτο και η οικογένεια Μπενάκη.

Ακόμη και μετά την ανεξαρτησία των Ελλήνων, η εξαιρετικά περιορισμένη επικράτεια του νέου κράτους δεν αποτελούσε παρά μόνο μικρό τμήμα τού κατά πολύ ευρύτερου εθνικού τους χώρου. Ο χώρος αυτός οριζόταν γενικά με βάση τις τουρκοκρατούμενες εκείνες περιοχές της «καθ' ημάς Ανατολής», όπου εξακολουθούσαν να κατοικούν συμπαγείς ελληνορθόδοξοι πληθυσμοί. Τελικά, μόνο στα τέλη του Α΄ Παγκοσμίου πολέμου –με την εξαίρεση των Δωδεκανήσων– έκλεισε ο κύκλος των προσπαθειών για την εθνική εδαφική ολοκλήρωση της Ελλάδας, οπότε, με την αποκρουστικότητα των κρατικών της συνόρων, ταυτίστηκε ο εθνικός χώρος των Ελλήνων με την ελλαδική επικράτεια. Μέχρι τότε όμως, οι

---

<sup>4</sup> Χασιώτης 1993.

πληθυσμοί των παροικιών εντάσσονταν, τουλάχιστον ιδεολογικά, στον ευρύτερο εθνικό ελληνικό χώρο. Κι ενώ βεβαίως δεν συνεξετάζεται ως ενιαίος ο ρόλος του παροικιακού και αλύτρωτου ελληνικού στοιχείου στην οικονομική και πολιτική εξέλιξη της ελλαδικής κοινωνίας, κάποια κοινά χαρακτηριστικά μεταξύ παροικιακών κοινοτήτων είναι ενδεικτικά ως προς τις σχέσεις των μελών τους με το ελλαδικό κέντρο.

Οι περισσότερες μεγάλες ελληνικές παροικίες μέχρι και τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα είχαν οργανωθεί σε αδελφότητες.<sup>5</sup> Η οργάνωση αυτή συνήθως στηριζόταν σε εθνοτοπικά κριτήρια<sup>6</sup> και ειδικά καταστατικά, με τα οποία οι πάροικοι επιχειρούσαν να συνδυάσουν τις κοινοτικές παραδόσεις της γενέτειρας με τους κανόνες που ίσχυαν στη χώρα υποδοχής όσον αφορά τη λειτουργία θρησκευτικών, συντεχνιακών, κοινωνικών και φιλανθρωπικών οργανώσεων. Η συσπείρωση αυτή σε τέτοιου είδους συσσωματώσεις στις οργανωμένες κοινότητες της πρώτης περιόδου της ελληνικής διασποράς, αλλά και στα μετέπειτα χρόνια, απέβλεπε στην κάλυψη τριών κυρίως αναγκών: της κοινωνικής πρόνοιας, της εκπαίδευσης και, κυρίως, της θρησκευτικής λατρείας των μελών της παροικίας. Ακόμη κι όταν δεν υπήρχαν τα ανάλογα καταστατικά ή ακόμη κι όταν, αργότερα (προς τις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα), οι ανάγκες που καλύπτονταν μέσω της κοινοτικής αλληλεγγύης μετατοπίστηκαν σε πιο αστικό, εκσυγχρονισμένο πεδίο, η αντίληψη της κοινοτικής αλληλεγγύης παρέμενε, καθώς και η προσπάθεια της ενίσχυσης της ελληνικής εθνικής συνείδησης.

Οι οικονομικές, πολιτιστικές και πολιτικές συνθήκες κάτω από τις οποίες αναπτύχθηκαν οι ελληνικές παροικίες της Δύσης δημιούργησαν τις προϋποθέσεις ώστε οι απόδημοι να συνειδητοποιήσουν νωρίτερα και ουσιαστικότερα, σε σχέση με τους υπόδουλους συμπατριώτες τους, το πολιτικό πρόβλημα της πατρίδας τους.<sup>7</sup> Στο ίδιο συνέβαλε την ίδια περίοδο, αλλά και μετέπειτα, ο κοσμοπολιτισμός ικανού μέρους του ελληνικού πληθυσμού.. Έτσι, καθώς οι πάροικοι παρέμεναν προσηλωμένοι στην ορθόδοξη πίστη και τις αξίες που κατοχύρωναν την πολιτισμική ιδιαιτερότητα του γένους, κατόρθωναν να συνδυάσουν τις δύο βασικές συνιστώσες της νεοελληνικής πολιτικής ιδεολογίας: την ελληνορθόδοξη παράδοση και την ανάγκη για εκσυγχρονισμό της κοινωνίας,<sup>8</sup> αντλώντας βέβαια από τους κόλπους των δυτικών κρατών βασικές αντιλήψεις και πρότυπα, τα οποία, ωστόσο, δεν θεωρούσαν αναγκαστικά ως εισαγόμενα, αλλά σε μεγάλο βαθμό εγγενώς ανήκοντα στην ελληνική νοοτροπία.

---

<sup>5</sup> Χασιώτης 1993, σ. 60-66.

<sup>6</sup> Τομαρά-Σιδέρη 2006, σ. 47-49.

<sup>7</sup> Χασιώτης 1993, σ. 67.

<sup>8</sup> Χασιώτης 1993, σ. 67-68.

Σταδιακά, όμως, ο περιφερειακός ελληνισμός έφθινε και υποβαθμιζόταν, εξαιτίας πολλών παραγόντων που έπαιξαν καθοριστικό ρόλο:<sup>9</sup> αρχικά, με τη δημιουργία του ελληνικού κράτους, σημειώθηκαν ομαδικοί επαναπατρισμοί. Ο εμπλουτισμός του εθνικού κέντρου με ανθρώπινο δυναμικό είχε ως αποτέλεσμα την αύξηση της οικονομικής και της πολιτικής σημασίας του έναντι των ελληνικών περιφερειακών παροικιών. Επιπλέον, λόγοι που σχετίζονταν με τις χώρες φιλοξενίας των αποδήμων και τις εκεί διαμορφούμενες συνθήκες έπαιξαν εξίσου καθοριστικό ρόλο: ο ανερχόμενος εθνικός και κρατικός συγκεντρωτισμός εξώθησε τις ελληνικές κοινότητες σε δικαστικούς αγώνες, όχι μόνο προκειμένου να διαφυλάξουν την κοινοτική και εκκλησιαστική τους αυτονομία, αλλά και για να διασώσουν ένα μέρος τουλάχιστον της, κληροδοτημένης από τις δωρεές προγενέστερων γενεών των παροίκων, περιουσίας τους. Οι περιορισμοί των προνομίων στην άσκηση εμπορικών και οικονομικών δραστηριοτήτων, σε συνδυασμό με την ένταση των μέτρων προστασίας της ντόπιας κάθε φορά αστικής τάξης, μπορεί να μειώθηκαν σε πολλές περιπτώσεις, η σταδιακή όμως παρακμή των χερσαίων εμπορικών δρόμων που προκάλεσε η διεύρυνση της ατμοπλοΐας και η μετάθεση των κέντρων του διαμετακομιστικού εμπορίου, επιδείνωσαν τη θέση πολλών ελληνικών παροικιών.

Ειδικά για την περίοδο που μας ενδιαφέρει εδώ, το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα έως τις αρχές του 20ού, η διασύνδεση των ελληνικών ομογενειακών συμφερόντων με τη βρετανική αποικιακή πολιτική συμπαρέσυρε και τις ελληνικές παροικίες στις περιπέτειες που προκλήθηκαν από τη σταδιακή κατάλυση της αποικιοκρατίας, σε μια περίοδο μάλιστα που συνέπεσε με την κρίση του παγκόσμιου οικονομικού συστήματος.<sup>10</sup> Οι παροικίες αυτές, στην πραγματικότητα δημιουργημένες και αναπτυγμένες στη σκιά του βρετανικού αποικιακού συστήματος, βρέθηκαν συχνά στο ίδιο στόχαστρο του ανερχόμενου εθνικισμού των αποικιοκρατούμενων λαών, ανεξάρτητα από την οικονομική τους δύναμη, την κοινωνική διαστρωμάτωση των μελών τους ή και τον βαθμό συνεργασίας τους με τους Δυτικούς αποικιοκράτες.

Βεβαίως τα περιορισμένα αριθμητικά μεγέθη και οι χαλαροί δεσμοί με το ελληνικό κράτος δεν ευνόησαν ποτέ τη μεταλλαγή των παροικιών σε αποικιακά προγεφυρώματα της Ελλάδας, γι' αυτό και οι Έλληνες πάροικοι ουδέποτε απείλησαν την ανεξαρτησία των χωρών όπου διέμεναν, ούτε υπονόμευσαν την ανάπτυξη της τότε διαμορφούμενης τοπικής αστικής τάξης εκείνων. Το μόνο σταθερό ιδεολογικό πλαίσιο, στο οποίο κινούνταν –παράλληλα βέβαια με την επιδίωξη των οικονομικών τους στόχων– ήταν η διασφάλιση της εθνικής τους

---

<sup>9</sup> Χασιώτης 1993, σ. 77-83.

<sup>10</sup> Χασιώτης 1993, σ. 102.

συνοχής, τόσο έναντι της ξένης αποικιακής κυριαρχίας, όσο και του κατά τόπους κοινωνικού και πολιτιστικού περιγυρου.

Ωστόσο, από τη γενική εικόνα κάμψης των παραδοσιακών κέντρων των Ελλήνων αποδήμων από τον 19ο αιώνα και εξής εξαιρούνται ορισμένες περιπτώσεις, τόσο στη Δύση, όπως η παροικία της Μασσαλίας, του Λονδίνου, του Μάντσεστερ, του Λίβερπουλ, όσο και στην Ανατολή, στον Κάτω Δούναβη, στην Κριμαία, στον Αντικαύκασο και στην Αίγυπτο.<sup>11</sup> Οι Ρώσοι ενθάρρυναν τους χριστιανικούς εποικισμούς στις νέες τους κτήσεις, ενώ οι μεγάλες αστικές ελληνικές κοινότητες, όπως της Μαριούπολης και της Οδησού, ούτως ή άλλως προστατεύονταν με ειδικά προνόμια.

Η περίπτωση των ελληνικών αποδημών στην Αίγυπτο κατά την τρίτη δεκαετία του 19ου αιώνα είναι ιδιαίτερη: σποραδικές μετοικεσίες εκεί είχαν σημειωθεί και νωρίτερα, στη διάρκεια του 18ου αιώνα, και κυρίως κατά την περίοδο των μεταρρυθμιστικών προσπαθειών αρχικά του Μεχμέτ Αλή και στη συνέχεια των πρώτων διαδόχων του, οι οποίοι ενθάρρυναν την ελληνική μετανάστευση.<sup>12</sup> Τότε άρχισαν τη δραστηριότητά τους στην Αίγυπτο μερικές από τις περισσότερο γνωστές οικογένειες εμπόρων λαδιού, καπνού, δημητριακών και βαμβακιού, όπως για παράδειγμα οι οικογένειες Τοσίτσα, Στουρνάρη, Αβέρωφ, Καζούλη, Αναστάση κ.ά.<sup>13</sup> Οι λόγοι ήταν, μεταξύ άλλων, και εσωτερικοί της χώρας και αφορούσαν τα έργα της διώρυγας του Σουέζ και τη μεγάλη ζήτηση αιγυπτιακού βαμβακιού από τη δυτική βιομηχανία, μετά την έλλειψη που προκάλεσε ο Αμερικανικός Εμφύλιος Πόλεμος. Η ελληνική κοινότητα, με επίκεντρο το Κάιρο και την Αλεξάνδρεια, αναπτύχθηκε και ήκμασε στη διάρκεια του 19ου και του πρώτου τρίτου του 20ού αιώνα, στο πλαίσιο της συγκρότησης, άνθησης, παρακμής και κατάρρευσης του αποικιακού συστήματος.<sup>14</sup>

Οι Έλληνες πάροικοι μερίμνησαν για την καλή θεσμική και κοινωνική λειτουργία των κοινοτήτων τους και επιχείρησαν να καλύψουν τις εσωτερικές ανάγκες της παροικίας, συμβάλλοντας ταυτόχρονα στην εδραίωση του αισθήματος της εθνικής συνείδησης στον εκτός του περιορισμένου ελληνικού κράτους παροικιακό χώρο. Κατά κάποιον τρόπο υποκατέστησαν την ανύπαρκτη αιγυπτιακή αστική τάξη, γι' αυτό και η παροικία τους προστατευόταν από την κρατική εξουσία ποικιλοτρόπως.

Προς τα τέλη, πάντως, του 19ου αιώνα, οι ελληνικές εταιρείες που δρούσαν στην Κάτω και Άνω Αίγυπτο κυριαρχούσαν κατά 50% στις εργασίες συγκέντρωσης, συσκευασίας και εξαγωγής του βαμβακιού και κατά ένα μεγάλο ποσοστό σε πολλούς τομείς του εσωτερικού

---

<sup>11</sup> Χασιώτης 1993, σ. 83-88.

<sup>12</sup> Clogg 2004, σ. 48.

<sup>13</sup> Χασιώτης 1993, σ. 89-90. Επίσης, Πολίτης 1928-1930, σ. 172, 188, 217 κ.ε.

<sup>14</sup> Τομαρά-Σιδέρη 2006, σ. 47-59.

εμπορίου.<sup>15</sup> Στο πλαίσιο αυτό της διεύρυνσης των ελληνικών οικονομικών δραστηριοτήτων και μετά την εδραίωση της βρετανικής κυριαρχίας εκεί (1882-1899), το ελληνικό στοιχείο αναδείχθηκε όχι μόνο στην πολυπληθέστερη ξένη κοινότητα των αιγυπτιακών αστικών κέντρων, αλλά και σε εκείνη που ήλεγχε μέχρι τον Α΄ Παγκόσμιο πόλεμο μεγάλο μέρος των εμπορικών και χρηματιστηριακών δραστηριοτήτων της χώρας.

Ο Αβέρωφ, αλλά και ο Μπενάκης, τον οποίο θα εξετάσουμε στη συνέχεια, μέσα από αυτό το περιβάλλον προέρχονται. Ο Αβέρωφ, χωρίς να έρθει ποτέ στην Ελλάδα, διατηρεί όλο του το κύρος μέχρι τον θάνατό του, ενώ ο Μπενάκης, όταν αποφασίζει να μετεγκατασταθεί στην Ελλάδα μαζί με την οικογένειά του, έρχεται με όλο αυτό το φορτίο: κοινωνικό, οικονομικό, συμβολικό, ιδεολογικό. Οι συνθήκες που έχουν διαμορφωθεί εν τω μεταξύ στην Ελλάδα, ήταν προβληματικές: η οικονομική δυσπραγία που ταλάνιζε ιδιαίτερα τον αγροτικό πληθυσμό κυρίως λόγω των αγροτικών καταστροφών και της ανεξέλεγκτης τοκογλυφίας στην ύπαιθρο, τα περίπλοκα στρατολογικά ζητήματα κ.ά., καθόρισαν, μεταξύ άλλων παραγόντων, το ίδιο το φαινόμενο της μετανάστευσης, που προκαλούσε πληθυσμιακή αιμορραγία στον ελλαδικό χώρο από το τέλος του 19ου ως και τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο. Άλλοι λόγοι που συνέβαλαν στο κλίμα ανασφάλειας και αναταράξεων και υποδαύλιζαν διαρκώς την οικονομική και πολιτική σταθερότητα ήταν η αδυναμία της ελληνικής ναυτιλίας να ανταποκριθεί στην τεχνολογική πρόκληση της ατμοπλοΐας –αδυναμία που με τη σειρά της συνέβαλε στην κάμψη του εμπορίου σιτηρών, αλλά και άλλων αγροτικών προϊόντων–, τα σοβαρά οικονομικά προβλήματα που προκάλεσαν οι κρίσεις του Ανατολικού Ζητήματος, οι συνεχείς, ναυτικοί κυρίως, εξοπλισμοί της Ελλάδας εξαιτίας των αλληπάλληλων ελληνοτουρκικών εντάσεων, οι πόλεμοι του 1897, του 1912-1913 και του 1919-1922, καθώς και ο Εθνικός Διχασμός.

Και στην Αίγυπτο όμως είχαν αρχίσει στα τέλη του 19ου με αρχές του 20ού αιώνα να διαφαίνονται ορισμένα δυσοίωνα μηνύματα, κατά την εξέγερση του Ουραμπί το 1882 και αργότερα κατά το 1919 και το 1921.<sup>16</sup> Ανεξάρτητα από την πορεία της αποικιοκρατίας, η επιβίωση των ελληνικών εστιών στις χώρες φιλοξενίας δεν επιτράπηκε, καθώς ούτε οι ίδιες οι κοινότητες ούτε το ελληνικό εθνικό κέντρο ήταν σε θέση να εξασφαλίσουν τις αναγκαίες προϋποθέσεις.

Ο Αβέρωφ, ωστόσο, ακολουθώντας το παράδειγμα ομογενών ομολόγων του, είχε αναπτύξει έγκαιρα ισχυρές σχέσεις με την πολιτική ηγεσία της Αιγύπτου και προσωπικά με τον Τεουφίκ Ιμπν Ισμαήλ, ηγέτη της χώρας από το 1879 ως το 1892, μέσω του οποίου

---

<sup>15</sup> Πολίτης 1928-1930, τόμ. 2, σ. 235 κ.ε.

<sup>16</sup> Βλ. Σουλογιάννης 1980, σ. 413-423.



προώθησε και διεύρυνε τους επιχειρηματικούς του στόχους. Από τη δεκαετία του 1860 εμφανίζεται ως ένας από τους μεγαλύτερους σιτεμπόρους της εποχής, εκμισθωτής δημόσιων παρόχθιων γαιών στον Νείλο, πλοιοκτήτης, κυρίαρχος του εσωτερικού αιγυπτιακού εμπορίου –τα ποταμόπλοιά του είχαν την αποκλειστική διακίνηση των εμπορευμάτων μέσω Νείλου–, καθώς και τραπεζίτης.<sup>17</sup>

### **3.1.3 Οι τομείς της «ευεργεσίας» του Γεωργίου Αβέρωφ**

Δεδομένης της πολιτικής συγκυρίας, αλλά και του επιχειρηματικού πνεύματος, της ιδεολογικής συγκρότησης και του βιοτικού ύφους του Γεωργίου Αβέρωφ, οι διαφόρων ειδών και μεγεθών δωρεές του αποτέλεσαν κεντρικό άξονα της δραστηριότητάς του, καθώς και της εδραίωσής του στη συλλογική μνήμη.

Ειδικά προς την Αλεξάνδρεια, την πόλη όπου πέρασε όλη την ενήλικη ζωή του, οι δωρεές του Αβέρωφ ήταν πολλές και συνδέθηκαν κατά κύριο λόγο με την ελληνική κοινότητα της πόλης. Με την ελληνική κοινότητα είχε ξεκινήσει πολύ νωρίς να αναμειγνύεται υποστηρίζοντας ηθικά και υλικά τις εκδηλώσεις της. Ως τότε η συγκεκριμένη κοινότητα, αν και διακρινόταν για την υλική της ευμάρεια, δεν χαρακτηριζόταν από ανάλογη πολιτισμική, εκπαιδευτική και κοινωνική δραστηριότητα.<sup>18</sup> Μεταξύ άλλων, ο Αβέρωφ δαπάνησε ποσά για τη σύσταση και λειτουργία ελληνικού δημοτικού σχολείου, γυμνασίου, παρθεναγωγείου, νοσοκομείου, αγόρασε τον ελληνικό ορθόδοξο ναό του Ευαγγελισμού της Αλεξάνδρειας, ενώ υποστήριξε οικονομικά και τα εκκλησιαστικά, φιλανθρωπικά, αθλητικά και πολιτιστικά ιδρύματα και σωματεία της παροικίας.<sup>19</sup>

Στο Μέτσοβο οι δωρεές του εστιάστηκαν σε πιο συγκεκριμένες ανάγκες του τόπου και κυρίως αφορούσαν τη συντήρηση φιλανθρωπικών σωματείων, εκκλησιών, του φαρμακείου και του νοσοκομείου του Μετσόβου. Επίσης φρόντισε για τη διαπλάτυνση της κεντρικής οδού και των παρόδων της πόλης, καθώς και για την κατασκευή υδραγωγείου.

Ο κύριος όγκος ωστόσο των δωρεών του κατευθύνθηκε στην Αθήνα, «ήτις, νεοσυστάτη ούσα, εστερείτο των πάντων».<sup>20</sup> Η σχετικά νέα πρωτεύουσα μετά τη συγκρότηση του ελληνικού κράτους κατέστη «η πνευματική εστία ουχί μόνον του ελευθέρου κράτους, αλλά

---

<sup>17</sup> Παπαγεωργίου 1997, σ. 61.

<sup>18</sup> Παπαγεωργίου 1997, σ. 61-62.

<sup>19</sup> Για τις δωρεές του συνολικά βλ. Αναμνηστικό λεύκωμα *Ευαγγέλης Ζάππας και Γεώργιος Αβέρωφ* 2004, σ. 46-64.

<sup>20</sup> Για συνοπτικές πληροφορίες βλ. και *Ευεργέτες και δωρητές του Πανεπιστημίου Αθηνών* 2003, σ. 19-20.

παντός του Ελληνισμού».<sup>21</sup> Στο πλαίσιο αυτό, ο Αβέρωφ δαπάνησε εξαιρετικά μεγάλα χρηματικά ποσά, ενισχύοντας τους εθνικούς σκοπούς της χώρας, με τους οποίους ο ίδιος συντασσόταν κατά προτεραιότητα. Με δωρεές και κληροδοτήματα συνέβαλε στην αποπεράτωση του κτιρίου του Πολυτεχνείου, στην αναμαρμάρωση του Παναθηναϊκού Σταδίου, στην υποστήριξη του Ωδείου Αθηνών, στην ανέγερση του κτιρίου της Στρατιωτικής Σχολής Ευελπίδων, στην ανέγερση του (Αβερώνφειου) Εφηβείου, στην ίδρυση και λειτουργία της Γεωργικής Σχολής Λαρίσης, στην ανέγερση των ανδριάντων του Ρήγα Φεραίου και του Γρηγορίου Ε΄ στα Προπύλαια, καθώς και σε πλήθος εκπαιδευτικών υποτροφιών σε άπορους νέους κυρίως ηπειρωτικής καταγωγής.

Οι δαπάνες που ανέλαβε για στρατιωτικό εξοπλισμό και σε σχέση με τις εθνικοαπελευθερωτικές κινήσεις του ελληνικού κράτους συνδέονταν σαφώς με την πολιτική ιστορία του τόπου. Με τη διά κληροδοτήματος μάλιστα προσφορά του 2.500.000 χρυσών δραχμών προς το Ναυτικό Πολεμικό Ταμείο, αρχικό κεφάλαιο που αυξήθηκε σε 8.000.000, ο Αβέρωφ καθιερώθηκε ως ο γνωστότερος των «εθνικών ευεργετών». Η συγκεκριμένη προσφορά του χρησιμοποιήθηκε για την αγορά ενός καταδρομικού πλοίου, του γνωστού ως «Θωρηκτού Αβέρωφ»: το πλοίο αυτό αποτέλεσε τη ναυαρχίδα του στόλου κατά τους Βαλκανικούς Πολέμους, που πρωταγωνίστησε σε όλες τις ναυμαχίες της περιόδου και σε αυτό οφείλεται σχεδόν αποκλειστικά η ναυτική επικράτηση των Ελλήνων στο Αιγαίο. Το γεγονός αυτό επισφράγισε και καθόρισε το προφίλ του Αβέρωφ ως «ευεργέτη»,<sup>22</sup> ενώ η σύγκλισή του με τα πατριωτικά ιδεώδη και τις στρατιωτικές κατά βάση επιχειρήσεις του έθνους είναι κυρίως αυτή που του επιφύλαξε τη θεαματική δημοφιλία. Όντας άκληρος ο ίδιος, ταυτίστηκε απολύτως με την πορεία του ελληνικού έθνους και του κράτους του, σε μια περίοδο που το αίτημα του εκσυγχρονισμού αναδεικνυόταν επιτακτικό.

### **3.1.4 Πολιτική φιλοσοφία και το πρότυπο του «Ηπειρώτη ευεργέτη»**

Σε μεγάλο βαθμό ο Αβέρωφ ακολούθησε πιστά την παράδοση που ήδη είχε δημιουργηθεί από τους προγενέστερους «ηπειρώτες ευεργέτες» του 18ου αιώνα. Η παράδοση αυτή αποτυπώνεται στον ιστοριογραφικό λόγο ως ένα πεδίο αναπαραγωγής κοινωνικών και εθνικών στερεοτύπων στο νεοελληνικό κράτος, κυρίως μέσα από το πρότυπο του Ηπειρώτη

---

<sup>21</sup> *Ευεργέτες και δωρητές του Πανεπιστημίου Αθηνών* 2003, σ. 62-63.

<sup>22</sup> Για την ευρύτερη συμβολή του Αβέρωφ, βλ. και Τρίτος 2005, σ. 505-520.

εμπόρου:<sup>23</sup> το πρότυπο αυτό εμφανίζει σαν οδηγό διαβίωσης τα θρησκευτικά ιδεώδη εγκράτειας και ασκητισμού και καυτηριάζει την πολυτέλεια, τον ιδιωτικό πλουτισμό και την ιδιοτέλεια.<sup>24</sup> Συναφής είναι βέβαια και η προτεσταντική ιδέα του επαγγελματικού καθήκοντος, ενός χρέους, που θεωρείται θεμελιώδες χαρακτηριστικό της κοινωνικής ηθικής του καπιταλιστικού προτύπου κατά τον Max Weber, και ανάλογο και το ταμπού της «ηδονής και της ευχαρίστησης».<sup>25</sup>

Ο σχετικός με τη δράση των Ηπειρωτών εμπόρων και «ευεργετών» ιστοριογραφικός λόγος προβάλλει κάθε φορά έναν οδηγό διαχείρισης του ιδιωτικού πλούτου. Δύο επίπεδα διαμορφώνουν το ζήτημα: από τη μια η τυπολογία του Ηπειρώτη εμπόρου του 18ου αιώνα εντάσσεται στην ιστορική εξέλιξη του εμπόρου-επιχειρηματία, ο οποίος αναδιαρθρώνει τις δραστηριότητές του από την Οθωμανική Αυτοκρατορία στα δυτικά ευρωπαϊκά λιμάνια και το ελληνικό κράτος, απαντώντας στις ανάγκες της οικονομίας. Από την άλλη, αναπλάθεται η εικόνα του Ηπειρώτη εμπόρου μέσα στην κοινωνία, δημιουργώντας ένα παραδειγματικό πρότυπο.<sup>26</sup> Αυτό το πρότυπο παραμένει αναλλοίωτο στον χρόνο και οικοδομείται πάνω στην κοινή καταγωγή των ευεργετών από την Ήπειρο, στην κοινή οικονομική δραστηριότητα –το εμπόριο– και στον κοινό σκοπό της δωρεάς-ευεργεσίας, την ενίσχυση της ελληνόφωνης παιδείας. Στο πλαίσιο της ίδιας παράδοσης, το «φιλανθρωπικό δώρο», την περίοδο εκείνη, κατά κάποιον τρόπο θεσμοποιείται μέσα από τις πολυάριθμες και μεγάλες δωρεές των πλούσιων κυρίως ομογενών, γεγονός που αποτελεί μια σημαντική μόνιμη οικονομική ένεση<sup>27</sup> στα χρόνια της συγκρότησης του ανεξάρτητου πια ελληνικού κράτους.

Στο πρότυπο του Ηπειρώτη εμπόρου εντάσσεται και ο Γεώργιος Αβέρωφ. Οι «ευεργεσίες» του για την ενίσχυση της εκπαίδευσης και κοινωνικής πρόνοιας στην ελληνική κοινότητα της Αλεξάνδρειας και στο ελληνικό κράτος, μαζί με την υπεράσπιση του ελληνοχριστιανικού ιδεώδους ως συνεκτικού ιστού με τη μητέρα-πατρίδα, τον ενώνουν με τους προγόνους του Ηπειρώτες. Πρωταρχικά χαρακτηριστικά στην κατασκευή του προφίλ του, όπως και σε αυτό των Ηπειρωτών «ευεργετών» του 18ου αιώνα, η κοπιώδης εργασία αναγνωρίζεται ως μια ηθική δοκιμασία και ο ιδιωτικός πλουτισμός συνδυάζεται με τη δημόσια κοινωνική προσφορά. Στο πλαίσιο αυτό, ο Αβέρωφ πολύ συχνά περιγράφεται ως ένας άνθρωπος λιτοδίαιτος και θρησκευόμενος – εκκλησιαζόταν τακτικά ως το βαθύ γήρας. Ο Θεόδουλος Κωνσταντινίδης αναφέρει ότι «οι λόγοι του [ήταν] απλοί και άδολοι, άνευ

---

<sup>23</sup> Χατζηγιάννου 2006, σ. 31-45.

<sup>24</sup> Τσουκαλάς 2006 (1975), σ. 39. Χατζηγιάννου 2004, σ. 401-412.

<sup>25</sup> Weber 1978.

<sup>26</sup> Τσουκαλάς 2006 (1975), σ. 32.

<sup>27</sup> Τσουκαλάς 2006 (1975), σ. 244.

περιστροφών και περιελίξεων, παραχρήμα διαφαινόμενος χαρακτήρας».<sup>28</sup> Ο αυστηρός τρόπος ζωής του επίσης καταγράφεται συστηματικά, όπως και η απέχθειά του προς τη δημόσια προβολή και τις κοσμικές κοινωνικές συναναστροφές. Αυτές τις τελευταίες βέβαια δεν ήταν δυνατόν να τις αποφεύγει εντελώς, δεδομένης της κοινωνικής θέσης του.<sup>29</sup> Και μόνο το γεγονός ότι υπήρξε επί δεκατέσσερα έτη, από το 1886, πρόεδρος της ελληνικής κοινότητας της Αλεξάνδρειας,<sup>30</sup> είναι αρκετό για να τεκμηριώσει τη σημασία που απέδιδε στις δραστηριότητες των Ελλήνων της Αιγύπτου,<sup>31</sup> αλλά και την κυρίαρχη θέση του στον κοινωνικό περίγυρο.

Η γενική του, ωστόσο, απέχθεια για την τυπική και συστηματική κοσμικότητα,<sup>32</sup> σε συνδυασμό με την κληρονομημένη από τη μητέρα του, αλλά και όλο το περιβάλλον πιθανότατα στο οποίο ανατράφηκε, δεισιδαιμονία (η Μιχαήλα Αβέρωφ σημειώνει το περιστατικό ότι κάποια μάντισσα τού είχε προβλέψει μοιραίο τέλος), ευθύνονταν κυρίως για τη διαρκή παραμονή του στην Αίγυπτο. Ο Αβέρωφ σε όλη τη διάρκεια της ζωής του, από τη στιγμή που είχε εγκατασταθεί στην Αίγυπτο, δεν πραγματοποίησε κανένα ταξίδι, παρά μόνο ένα, στο οποίο θα αναφερθούμε στη συνέχεια αναλυτικότερα, επειδή, κατά τα φαινόμενα, αποτέλεσε καθοριστικό γεγονός της ζωής του και ειδικά της πολιτιστικής του δράσης.

Επίσης, παρά τη μεγάλη περιουσία του, δεν ακολούθησε συνηθισμένες και ανάλογες τουλάχιστον προς την περιουσία αυτή πρακτικές, όπως για παράδειγμα να χτίσει ή να αγοράσει εντυπωσιακό οίκημα, άμαξα ή άλλα. Το σπίτι που έμενε στην Αλεξάνδρεια και το οποίο νοίκιαζε δεν έφερε σημάδια πλούτου ή στοιχεία που να το διαφοροποιούν από όλα τα υπόλοιπα. Συζητώντας μάλιστα κάποτε για τις οικονομικές θύελλες που είχε περάσει, ο ίδιος φέρεται να έχει αναφέρει: «Φίλε μου, πριν φθάσω εδώ που βρίσκομαι σήμερα, γνώρισα τη

---

<sup>28</sup> Κωνσταντινίδης 1896, σ. 7.

<sup>29</sup> Είναι χαρακτηριστικό, ωστόσο, ότι δεν πήγε καν στην τελετή εγκαινίασης του ολυμπιακού σταδίου, που είχε χρηματοδοτήσει και η οποία τον είχε αναγάγει στη σφαίρα της λαϊκής, εθνικής μυθολογίας. Ωστόσο, ειδικά γι' αυτό, το προχωρημένο της ηλικίας ίσως είναι ένας αντικειμενικός λόγος που απέτρεψε το ταξίδι του ευεργέτη στην Αθήνα.

<sup>30</sup> Για τη δραστηριότητα και το έργο του εκεί βλ. Ραδόπουλος 1928, σ. 52-56.

<sup>31</sup> Ο Γιαλουράκης αναφέρει βέβαια: «Ήταν από τους λίγους ομογενείς, που είχε “ανοιχτό σπίτι”, όσο μπορούσε να ήταν “ανοιχτό” σε μια εποχή άκρατου συντηρητισμού». Γιαλουράκης 2006 (2005), σ. 62-63. Προς την ίδια κατεύθυνση λειτουργεί και η πληροφορία ότι το 1864 –λίγο μετά την εγκατάστασή του στην Αλεξάνδρεια– είχε οργανώσει χοροεσπερίδα στο σπίτι του, όπου είχαν προσκληθεί περισσότερα από 300 άτομα. Ο χορός αυτός άφησε ισχυρές εντυπώσεις, τόσο ως προς την οργάνωσή του όσο και ως προς το εκτιμώμενο κόστος.

<sup>32</sup> Μια αγαπημένη φράση του μεταφέρει ο Comte de Simony, Γάλλος λόγιος, που γράφει το εισαγωγικό κείμενο της γαλλικής μετάφρασης του βιβλίου της Μιχαήλας Αβέρωφ: «Il vaut mieux qu'on ne voie pas, mais qu'on entende parler de nous» («Είναι καλύτερο να μη μας βλέπει κανείς, αλλά να ακούει για εμάς»). Anéroff 1941, σ. xi.

φτώχεια και την πείνα. Έμεινα χωρίς στέγη και ξέρω τι θα πει να κοιμάται κανείς κάτω από τ' άστρα».<sup>33</sup>

Οι δωρεές του, ακριβώς επειδή υποδαυλιζόνταν από την πρωταρχική για τον ίδιο ανάγκη σύνδεσης με την Ελλάδα και το πατριωτικό του αίσθημα, κατά κάποιον τρόπο ήταν μεταμφιεσμένα δώρα προς την εξουσία, που ταυτιζόταν με τα βασιλικά πρόσωπα.<sup>34</sup> Πέρα από την αναφερόμενη από πολλούς συγκίνησή του στη βάπτισή του διαδόχου Κωνσταντίνου Α',<sup>35</sup> πολλές από τις δωρεές του ήταν στην πραγματικότητα δώρα προς τη βασιλική οικογένεια: η ανέγερση του συγκροτήματος κτιρίων της Σχολής Ευελπίδων ήταν μία τέτοια περίπτωση, αφού έτσι κατέληξε, το 1896 τελικά, η δωρεά 100.000 φράγκων στον Διάδοχο για την ενηλικίωσή του. Στην ίδια κατεύθυνση, με την αφορμή των αργυρών γάμων της βασίλισσας Όλγας, ο Αβέρωφ ίδρυσε το 1896, ως δώρο προς τη βασίλισσα, τις σωφρονιστικές φυλακές ανηλίκων, το λεγόμενο Αβερώνφειο Εφηβείο,<sup>36</sup> που κόστισε 12.000 λίρες.<sup>37</sup> Στις σχέσεις αυτές οφείλεται σε μεγάλο βαθμό η σύνδεσή του με την Ελλάδα. Ωστόσο, τα βασιλικά δώρα του και ο προσανατολισμός του δεν τον απέτρεψαν από το να στείλει 70.000 λίρες και στην κυβέρνηση Τρικούπη, προκειμένου να ενισχύσει την εξυγίανση των προβληματικών οικονομικών της χώρας.<sup>38</sup>

Συνοπτικά, η κεντρική ιδέα της πολιτικής φιλοσοφίας του Γεωργίου Αβέρωφ συμπυκνωνόταν στη συναίρεση κράτους-πολίτη: «ο πολίτης που θεωρεί χωρισμένο τον εαυτό του από το Κράτος», έλεγε, «δεν είναι πολίτης. Ό,τι έχω και δεν έχω ανήκει στην πατρίδα. Κάθε άτομο που χωρίζει απ' αυτήν μοιάζει με σώμα χωρίς ψυχή».<sup>39</sup> Σε αυτήν συναίρεται τόσο η παράδοση του ευεργετισμού όπως αναπτύχθηκε τον 18ο αιώνα και

---

<sup>33</sup> Χατζή 1999, σ. 36.

<sup>34</sup> Εύγλωττη (και) από την άποψη αυτή είναι η υπογραφή της επιστολής με την οποία ανακοινώνει τη δωρεά του για την ανακαίνιση του Παναθηναϊκού Σταδίου το 1895: «Ευπειθέστατος Θεράπων» υπογράφει, δηλώνοντας τα αισθήματά του προς τον βασιλιά και την οικογένειά του, στους οποίους επίσης αναφέρεται μέσα στην επιστολή. *Πρωϊά*, 11.5.1895, σ. 2.

<sup>35</sup> Η συγκίνηση αυτή από μία άποψη ξενίζει στην περίπτωση του Αβέρωφ, καθώς ο ίδιος απεχθανόταν τις εκδηλώσεις συγκίνησης. Από την άλλη πλευρά, βέβαια, φανερώνει τη συμπάθεια που έτρεφε για τον Θεσμό. Τη χαρά ακριβώς που ένωσε στη συγκεκριμένη περίπτωση θα την επιστέγαζε μόνο με μια συμβολικής τάξης δωρεά, της οποίας μόνο ο υψηλός χαρακτήρας θα την καθιστούσε σημαντική –και τέτοιος ήταν ο πατριωτικός χαρακτήρας της. Στο πλαίσιο αυτό αποφασίζει να ενισχύσει τον αγώνα της Κρήτης. Σε κάθε περίπτωση παραβρέθηκε στη βάπτισή του διαδόχου που εορτάστηκε με δοξολογία και στη Μητρόπολη της Αλεξάνδρειας. Βλ. σχετικά Χατζή 1999, σ. 38.

<sup>36</sup> Μιχαλόπουλος 1976, σ. 188. Εκεί αναφέρεται ότι το Εφηβείο κόστισε 12.000 λίρες. Σχετικά βλ. επίσης, Μπίρης 1999 (1966), σ. 219. Σε αυτό, μάλιστα, αναφέρεται ότι ο Αβέρωφ είχε δωρίσει στην Όλγα τις 375.000 δραχμές, σε χρυσά εκατόφραγκα, ταυτόχρονα με την ίδρυση της «Εν Χριστώ Αδελφότητα» από τη βασίλισσα το 1891.

<sup>37</sup> Μιχαλόπουλος 1976, σ. 188. Στη συνέχεια, η βασίλισσα Όλγα δώρισε, ως πρόεδρος των φιλανθρωπικών Συλλόγων «εν Χριστώ Αδελφότης», το Εφηβείο στο κράτος και χρησίμευσε ως σωφρονιστική φυλακή ανηλίκων (Νόμος ΒΥΚΒ' 16.4.1896). Παπαγεωργίου 1997, σ. 63.

<sup>38</sup> Ταγκόπουλος 1899, σ. 11.

<sup>39</sup> Αβέρωφ 1940, σ. 110.

μεταγράφηκε στον ιστοριογραφικό λόγο, όσο και το νεότερο ενδιαφέρον όχι μόνο για την ενίσχυση των εκπαιδευτικών δομών, αλλά του γενικότερου εκσυγχρονιστικού εγχειρήματος. Αν δηλαδή προεπαναστατικά η εθνική αναγέννηση ταυτιζόταν με την καλλιέργεια της παιδείας, στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα ταυτίζεται με τον αστικό εκσυγχρονισμό<sup>40</sup> και ο Αβέρωφ δεν απέχει καθόλου από το πρόταγμα αυτό. «Με καλείτε», φέρεται να έλεγε ο ίδιος, «να έλθω στην Ελλάδα. Θα προτιμούσα μάλλον να διορθώνατε μερικά πράγματα. Πρέπει πρώτα να σταθεροποιήσετε την οικονομία σας. Πρέπει να οργανώσετε τον κρατικό σας μηχανισμό. Προβείτε στις μεταρρυθμίσεις αυτές και τότε, ίσως, με τη βοήθεια του Θεού, το πόδι μου να πατήσει την πόλη αυτή, που αποτελεί το μοναδικό και ανεκπλήρωτο ακόμη όνειρο της ζωής μου».<sup>41</sup> Στο πλαίσιο αυτό, ο «εξιδανικευμένος, αλλά και πρακτικώτατος πατριωτισμός του»<sup>42</sup> καθόρισε ουσιαστικά τη δράση του Αβέρωφ και έτσι αποτυπώθηκε και στον ιστοριογραφικό λόγο αναπαράγοντας το βασικό στερεότυπο του «εθνικού ευεργέτη», όπως αναδιαμορφωνόταν στα τέλη του 19ου αιώνα. Το κατά πόσο οι πολιτιστικές ειδικά δωρεές και προβλέψεις του, αλλά και η δωρεά της συλλογής του ζωγραφικών έργων, συμβάλλουν στην αντίστοιχη αναπαραγωγή θα το εξετάσουμε στη συνέχεια.

### **3.1.5 Η πρόσληψη της «ευεργεσίας» μέσα από το παράδειγμα του Γεωργίου Αβέρωφ**

Το βασικό στερεότυπο του «εθνικού ευεργέτη» αναπαράγεται συνήθως αρραγές στον λόγο της εποχής του Αβέρωφ, αλλά και πολύ υστερόχρονα, και ισοδυναμεί με ένα είδος δοξολογίας ή σχεδόν αγιογραφίας.<sup>43</sup> Σε αντίθεση με τον Σούτσο, τον οποίο θα εξετάσουμε παρακάτω και δεν εμφανίζεται παρά ελάχιστα στις ομόχρονες ή υστερόχρονες δευτερογενείς πηγές παρά τη μεγάλη δωρεά του και το προβλεπόμενο σχέδιο της δημιουργίας του πρώτου

---

<sup>40</sup> Αρβανιτάκης 2006, σ. 17-20, 24-25, και Θεοδώρου 2006, σ. 61-88. Και τα δύο άρθρα περιλαμβάνονται στο Αρβανιτάκης 2006.

<sup>41</sup> Μαρτυρία συγχρόνου του, την οποία αναφέρει ο Σουλογιάννης, χ.χ., σ. 26.

<sup>42</sup> Ταγκόπουλος 1899, σ. 3.

<sup>43</sup> Το ίδιο διαπιστώνεται και για τους συλλέκτες έργων τέχνης διεθνώς. Rovers 2009, σ. 157-161.

καλλιτεχνικού μουσείου στην Ελλάδα, ο Γεώργιος Αβέρωφ είναι ένα συχνότατο σημείο αναφοράς στον Τύπο και σε άλλα κείμενα. Το ηθικό ανάστημά του και η ιστορία των μεγάλων δωρεών του παρέμειναν ζωντανές τόσο κατά τη διάρκεια της ζωής του όσο και μετά τον θάνατό του, ενώ θεωρούνταν συχνά ως ο κατεξοχήν «εθνικός ευεργέτης». Και στους τρεις τόπους με τους οποίους συνδέθηκε, πολύ διαφορετικούς μεταξύ τους πολιτισμικά και κοινωνικά, ο Αβέρωφ αγκαλιάστηκε ως μία εθνική περίπτωση «ευεργέτη», χωρίς τον παραμικρό ενδοιασμό.

Ο Μανώλης Γιαλουράκης γράφει χαρακτηριστικά:

Ο κορυφαίος των πλουσίων ομογενών είναι αναντίρρητα ο Γ. Αβέρωφ [...]. Τα ελαττώματά του ατονούν μπροστά στις μοναδικές στην ιστορία μας γενναιοδωρίες του. Έδιδε την εντύπωση πως κέρδισε χρήματα, για να τα προσφέρει στο σύνολο... Με τον Γ. Αβέρωφ, ο ελληνισμός της Αιγύπτου χαρίζει στο Έθνος τον «κατεξοχήν» εθνικό ευεργέτη, όπως ακριβώς θα χαρίσει στα γράμματα τον Κων. Καβάφη, τον «κατεξοχήν» ποιητή.<sup>44</sup>

Την ίδια υποδοχή είχε και η παρουσία και δράση του στην Αίγυπτο όσο ζούσε, αλλά και ο θάνατός του: τον αποχαιρέτησαν με μεγάλη συγκίνηση στην Αλεξάνδρεια και το ίδιο τον υποδέχτηκαν και στην Αθήνα. Φαίνεται ότι το όνομά του το περιέβαλλε ένα είδος λατρείας: καταστήματα, καφενεία, ξενοδοχεία, κουρεία, έβαζαν το όνομά του στις ταμπέλες τους, ενώ κυκλοφόρησαν στην αγορά μολύβια και τσιγάρα με το όνομά του και την εικόνα του πλοίου «Αβέρωφ». Την επομένη του θανάτου του, ανάμεσα στα πάμπολλα άρθρα που γράφονται, ενδεικτικό είναι και τούτο:

Η αρχαία Ελλάς είχε τους μεγάλους ήρωας και τους μεγάλους σοφούς της, οίτινες την κατέστησαν αθάνατον. Η σημερινή Ελλάς έχει τους μεγάλους φιλανθρώπους και τους μεγάλους πατριώτας της, οι οποίοι πλέκουν τον στέφανον της σημερινής αθανασίας της. Και η φιλανθρωπία συνδεομένη μετά του πατριωτισμού είναι τόσον συγγενής με τον ηρωισμόν και με την σοφίαν, ώστε εάν δεν δύναται να ταχθή επί της αυτής μετ' αυτών μοίρας, αναντιρρήτως όμως έχει μεγάλα δικαιώματα να θεωρήται ως ο πολύτιμος παράγων της ευδαιμονίας των εθνών.

Του πολυτίμου τούτου παράγοντας δεν εστερήθη η Ελλάς. Τα τέκνα της όπου δήποτε και αν έζησαν, και όσον πλούτον και αν απέκτησαν εν είχον πρόγραμμα

---

<sup>44</sup> Γιαλουράκης 2006 (2005), σ. 164.

του βίου των και εν ιδανικό, προς ο έτειναν όλοι οι αγώνες των: τον πλουτισμόν της μεγάλης μητρός και την εθνικήν και κοινωνικήν αυτής αποκατάστασιν.

Προ του μεγάλου νεκρού ενός τοιούτου υιού της, του Γεωργίου Αβέρωφ, η Ελλάς ίσταται σήμερον πενθούσα και πλέκουσα με τα άνθη της ευγνωμοσύνης της ένα επί πλέον στέφανον αθανασίας. Και παρά την κοινήν μητέρα ο Ελληνισμός σύσσωμος θρηνεί τον άνδρα, ο οποίος τόσον σοφήν έκαμε του πλούτου του χρήσιν και ζων και μετά θανάτου.<sup>45</sup>

Οι ενδείξεις αυτές, σε συνδυασμό όχι μόνο με την απουσία επικριτικών σχολίων, που συναντούμε σε άλλες περιπτώσεις «εθνικών ευεργετών», αλλά με τα σχεδόν ρομαντικού τόνου δημοσιεύματα για τον ίδιο πριν και μετά τον θάνατό του, οδηγούν σε ορισμένα συμπεράσματα: αυτά απομακρύνονται σε πρώτη ανάγνωση από το θέμα της συλλεκτικής του συμπεριφοράς, το επαναπροσεγγίζουν, ωστόσο, από την άποψη της υποδοχής του και το επανατοποθετούν σε διαφορετική, όπως θα διαφανεί παρακάτω, βάση.

Η εξαρχής απόσυρση του άκληρου Γεωργίου Αβέρωφ, και τελικά η απουσία του από την κοσμική ζωή κάθε τόπου, ειδικά της Αλεξάνδρειας και της Αθήνας –αναφέρεται ότι κάθε Κυριακή συγκέντρωνε στο σπίτι του μόνο Μετσοβίτες της Αλεξάνδρειας–,<sup>46</sup> εμφανίζεται ως η κρίσιμη εκείνη στρατηγική που συγκράτησε τις διαφόρων ειδών συγκρούσεις και τελικά απέκλεισε κάθε περίπτωση απειλής της συνοχής του κοινωνικού συνόλου. Για τον λόγο αυτό, καμία δωρεά του δεν προκάλεσε κλυδωνισμούς.

Το γεγονός επίσης ότι εντέλει δεν επέστρεψε στην Ελλάδα, την εποχή που σημειωνόταν η μαζική μετεγκατάσταση, κυρίως μετά το 1870, ομογενών της «οικογενείας του χρήματος» και η οποία προκάλεσε κραδασμούς στην ελληνική κοινωνία<sup>47</sup> –κυρίως λόγω του πλούτου που έφερνε– λειτούργησε προστατευτικά ως προς την αντιμετώπισή του και την υστεροφημία του. Προς την ίδια κατεύθυνση λειτούργησε και η πλήρης ταύτιση του βιοτικού του ύφους και της αναπαραγωγής του τρόπου ζωής του από την κοινωνία αντίστοιχα με τους προγενέστερους «Ηπειρώτες ευεργέτες». Χαρακτηριστικά, διαβάζουμε στην *Ποικίλη Στοά*:

Και τον τίτλον αυτόν (σ.σ. του ευεργέτη), ον αι επιγενόμεναι γενεαί θα τω αποδώσωσιν, ο τίτλος αυτός, ον ανεξιτήλοις γράμμασι θα τω απονείμη η ιστορία, τον κατέκτησε ζων έτι, χωρίς να διεγείρη ουδενός τον φθόνον, χωρίς να

---

<sup>45</sup> Χ.σ., «Γεώργιος Αβέρωφ», *Εφημερίς των Κυριών*, 18.7.1899, σ. 2.

<sup>46</sup> Χατζή 1999, σ. 41.

<sup>47</sup> Αρβανιτάκης 2006, σ. 20-21. Τσουκαλάς 1977, σ. 248-266.



προκαλέσει ουδενός το μίσος, χωρίς ουδέποτε να συναντήσει φθονερόν τιν Ζωίλον [...]. Συν τω τίτλω του μεγαλοπρεπούς δωρητού, του εκατομμυριούχου του διαθέτοντος χριστιανικώς τον πλούτον του, ο Γ. Αβέρωφ κατέκτησε τον τίτλο του σοφού, του γνωρίζοντος και όλην του πλούτου την αξίαν και όλην την εξ αυτού προερχομένην ωφέλειαν.<sup>48</sup>

Σε κάθε περίπτωση, ο Γεώργιος Αβέρωφ εμφανίζεται ως αυστηρός και στοργικός εξ αποστάσεως «πατέρας», δρα σε συμβολικό κυρίως επίπεδο, παρά τη δεδομένη οικονομική του επένδυση σε ποικίλους τομείς της δημόσιας πολιτικής και κοινωνικής ζωής. Ως «πατέρας», δεν αναλαμβάνει κοινωνικό έργο μόνο με τη μορφή επιχειρησιακού σχεδίου, αλλά ιδεολογικού κυρίως προτάγματος. Ακόμη κι αν έχουμε μαρτυρίες του λόγου του σε σχέση με δωρεές, που αποκαλύπτουν μία εκ των πραγμάτων ορθολογική σκέψη, η ιδεολογική επένδυση των χειρονομιών τον μεταφέρει αμετάκλητα στο πεδίο του εθνικού μύθου χωρίς αμφισβητήσεις. Το απόσπασμα από την ευχαριστήρια επιστολή του προς τον Διάδοχο Κωνσταντίνο και την Επιτροπή των Ολυμπιακών Αγώνων για την απόφαση ανέγερσης ανδριάντα του στο Παναθηναϊκό Στάδιο, ύστερα από τη γενναϊόδωρη δωρεά του προκειμένου να ανακαινιστεί το στάδιο και να πραγματοποιηθούν οι πρώτοι Ολυμπιακοί Αγώνες, είναι χαρακτηριστικό:

Υψηλότατε, Έντιμοι κύριοι, [...] Η απόφασις της Υμετέρας Επιτροπής να ανεγερθή ο ανδριάς μου εν τω Παναθηναϊκώ Σταδίω, εις ούτινος την μερικὴν μόνον ανακαινίσιν προσήνεγκον ένα οβολόν, εἶνε αναντιρρήτως ἡ υψίστη τιμή, ἣτις θα ἠδύνατο ν' αποδοθῆ εις πολίτην Ἑλληνα ἐπὶ μεγάλας υπηρεσίαις, αἱ δ' εμαὶ εἰσὶ τόσω μέτριαι ὥστε δεν δύναμαι ν' αποδώσω ἄλλην ἔννοιαν εἰς τὴν ἀπόφασιν υμῶν, εἰμὴ τὴν τῆς φιλοπάτριδος προθέσεως να παρορμήσητε καὶ φιλοτιμήσητε ἄλλα τέκνα τῆς Πατρίδος εἰς ἄλλας καὶ πολλὰ μείζονας τῶν ἐμῶν θυσίας πρὸς αὐτόν.[...]. Εἶθε να φανῶ μεν ἐγὼ ἄξιος τῶν τιμῶν τούτων, να τύχη δε ἡ φιλότατη Πατρίς ἡμῶν πολλῶν ἄλλων τέκνων, ἅτινα να με υπερβάλλωσιν ἐμὲ παράδειγμα τοῖς πάσι καὶ τοῖς ἐπερχομένοις διὰ τῆς ἐπιζήλου τιμῆς τῆς ἀνεγέρσεως τοῦ ανδριάντος μου εν τω Παναθηναϊκῶν Σταδίω.<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> *Ποικίλη Στοά*, 1912, σ. 226.

<sup>49</sup> *Σύγχρονος Καλλιτεχνική και Φιλολογική Στοά*, 1896, σ. 25. Επίσης, *Πρωΐα*, 2.6.1895, σ. 2. Ας σημειωθεί ότι στο πλαίσιο των Ολυμπιακών Αγώνων του 1896 είχε γραφτεί και ωδή προς τιμήν του. Η ωδή δημοσιεύεται στο Ταγής 1896.

Ανάλογη ήταν η αντίδρασή του νωρίτερα, το 1874, όταν του απονεμήθηκε από τον βασιλιά το παράσημο του Αργυρού Σταυρού του Σωτήρος, το οποίο ο Αβέρωφ δεν δέχτηκε και το επέστρεψε μαζί με επιστολή, όπου έγραφε για το καθήκον του κάθε πολίτη προς την πατρίδα του.<sup>50</sup> Η σχεδόν επιδεικτική μετριοφροσύνη σε συνδυασμό με την παρότρυνσή του προς τον ηθικό παραδειγματισμό συμβάλλουν στην κατασκευή του ίδιου ως προσώπου, του οποίου η δράση δεν νοείται έξω και πέρα από την κοινωνική του διάσταση.

Ταυτόχρονα, το μεγαλοϊδεατικό όνειρο δεν πεθαίνει για τον Αβέρωφ, και το επιβεβαιώνει κανείς και στη ρητορική του. Όταν μαθαίνει τη νίκη του Σπύρου Λούη στον Μαραθώνιο του 1896, γράφει χαρακτηριστικά σχετικά με τους «ευγενικούς αγώνες της ελληνικής φυλής εναντίον των βαρβάρων»: «διά λογαριασμόν του Έθνους, είμαι και εγώ υπερήφανος ως Έλλην διά το ευγενικόν σας κατόρθωμα, [...] η πατρίδα μας, νικήτρια μετά τον αγώνα, να εκπληρώσει τα εθνικά μας όνειρα».<sup>51</sup>

Σε κάθε περίπτωση, όπως προκύπτει, οι σύγχρονες με τον ίδιο μαρτυρίες αποκλείουν οποιαδήποτε αμφισβήτηση των προθέσεων του Αβέρωφ γύρω από την ευρύτερη φιλανθρωπική του δράση. Και είναι γεγονός ότι η ιστοριογραφία των ελληνικών παροικιών σπάνια έχει αποτυπώσει κοινωνικές διαφοροποιήσεις και οικονομικούς ανταγωνισμούς, σε αντίθεση με τις ιδεολογικές αντιπαραθέσεις στο πλαίσιο του Νεοελληνικού Διαφωτισμού<sup>52</sup> παρόλο που, όπως σημειώνει η Μαρία Χριστίνα Χατζηιωάννου, «οξύτατες κοινωνικές αντιπαραθέσεις δημιουργούνται στις ελληνικές κοινότητες μέσα από τις επαγγελματικές διαστρωματώσεις».<sup>53</sup> Ο Αβέρωφ, κορυφαίος παράγοντας του εμπορικού κόσμου, αποσοβεί τις αντιπαραθέσεις αυτές, διατηρώντας σταθερούς τους συσχετισμούς ανάμεσα στον εαυτό του και τις ευρύτερες κοινωνικές δυνάμεις. Πολύ γρήγορα καθιερωμένος κοινωνικά, εδραιωμένος οικονομικά και απολύτως νομιμοποιημένος στο κοινωνικοπολιτικό περιβάλλον μέσα από τις ιδεολογικές επιλογές του, συγκρατείται από το είδος αυτό ιδιότυπου «ορθόδοξου προτεσταντισμού»<sup>54</sup> που τον χαρακτηρίζει σε όλα τα επίπεδα. Ο ίδιος αυτός ορθόδοξος προτεσταντισμός λειτουργεί ως η κύρια προστατευτική ασπίδα του Αβέρωφ απέναντι στις κοινωνικές αντιπαραθέσεις και την οποιαδήποτε αμφισβήτηση της φιλογενειάς του από τον Τύπο.

---

<sup>50</sup> Χατζή 1999, σ. 43.

<sup>51</sup> Χατζή 1993, σ. 53.

<sup>52</sup> Χατζηιωάννου, 2006, σ. 34.

<sup>53</sup> Στο ίδιο, σ. 34.

<sup>54</sup> Στο ίδιο, σ. 38-39.

### 3.1.6 Πολιτιστική δράση

Η πιο ειδική μελέτη που διεξήγαγε η Βάσω Θεοδώρου γύρω από το φαινόμενο της εθνικής ευεργεσίας κατά το διάστημα που μας ενδιαφέρει έχει επισημάνει την πολύ χαμηλή προτεραιότητα των δωρεών για πολιτιστικούς σκοπούς –προτελευταία για την ακρίβεια– αντιπροσωπεύοντας το 2,53% του συνόλου που έχει καταγράψει,<sup>55</sup> ενώ και από την κατανομή των δωρεών στα διάφορα πολιτιστικά ιδρύματα, προς την Εθνική Πινακοθήκη σημειώνονται 5 δωρεές σε σύνολο 64, που είναι λιγότερο από το 8% των συνολικών δωρεών σε πολιτιστικά ιδρύματα και φορείς.<sup>56</sup>

Ο Γεώργιος Αβέρωφ, ενώ πραγματοποίησε μεγάλες δωρεές σε χρήμα για διάφορους πολιτιστικούς σκοπούς, τους οποίους επένδυσε με εθνική σημασία, δεν είχε σημαντική δράση σε αυστηρά καλλιτεχνικές συσσωματώσεις. Μόνο δύο χρόνια πριν από τον θάνατό του εμφανίζεται ως μέλος δύο συλλόγων που ενδιαφέρονταν για την «από σκηνης διδασκαλία», όπως γράφει ο ίδιος στη διαθήκη του, και για τη μουσική: το 1897 τον συναντούμε ως σύμβουλο στη Μουσική Εταιρεία Αθηνών,<sup>57</sup> όπως είχαν ονομαστεί τα ενωθέντα δύο μουσικά σωματεία των Αθηνών, η Φιλαρμονική και ο Όμιλος των Φιλομούσων, και το 1898 ως γενικό γραμματέα της Εταιρείας Φιλοτέχνων.<sup>58</sup>

Ωστόσο, πέρα από τη χρηματική συμβολή του Αβέρωφ για την αποπεράτωση των νέων κτιρίων του Μετσόβιου Πολυτεχνείου, στη διαθήκη του προνόησε για τη θεσμοθέτηση ορισμένων καλλιτεχνικών βραβείων και υποτροφιών, πιθανόν ύστερα από παρότρυνση του γλύπτη Γεωργίου Βρούτου:<sup>59</sup> άφησε τέσσερα μερίδια της περιουσίας του, ώστε να χρησιμεύσουν πρώτα προς απονομή βραβείων –είτε εφάπαξ είτε με ετήσιες υποτροφίες– στους σπουδαστές εκείνους που αριστεύουν στις Καλές Τέχνες, «ήτοι εν τη Ζωγραφική, τη Γλυπτική, τη Αρχιτεκτονική, τη Ζωγραφία, Ξυλογλυπτική, Χαλκογραφία, Κοσμηματογραφία και δι' οιονδήποτε άλλο μάθημα εγκριθή υπό του Συμβουλίου της Διοικήσεως και της Κυβερνήσεως, διά δε τους Διαγωνισμούς τούτους θα διατίθενται μέχρι τεσσάρων χιλιάδων

---

<sup>55</sup> Τα στοιχεία αυτά δίνονται στον πίνακα 11, όπου παρουσιάζονται οι δωρεές ταξινομημένες σύμφωνα με τη χρήση/σκοπό τους. Βλ. Θεόδωρου 1987, σ. 157. Σημειώνεται ότι σε ανάλογο πίνακα (αρ. 23), με τις δωρεές προς πολιτιστικές εταιρείες, συλλόγους κτλ., δεν συμπεριλαμβάνονται οι δωρεές και τα κληροδοτήματα προς την ΕΠΜΑΣ, τα οποία πιθανότατα δεν ήταν εύκολο να εντοπιστούν ως μικρές δωρεές, πιθανόν ελάχιστες μπροστά στο μέγεθος των υπόλοιπων δωρεών των «εθνικών ευεργετών». *Ο.π.*, σ. 225.

<sup>56</sup> Άλλα είναι οι βιβλιοθήκες, τα μουσεία, το Ωδείο, η Ακαδημία, η Αρχαιολογική Εταιρεία, το θέατρο, το στάδιο και το Νομισματικό Μουσείο. Θεόδωρου 1987, σ. 228.

<sup>57</sup> Αναλυτικά τα μέλη του διοικητικού συμβουλίου στην *Πρωΐα*, 24.11.1897, σ. 3.

<sup>58</sup> Σκοπός του σωματείου ήταν η υποστήριξη των Καλών Τεχνών και η ανάπτυξη του καλλιτεχνικού αισθήματος. «Προς τον σκοπόν δε τούτον πρωτίστως θα επιδιωχθή η σύστασις διαρκούς καλλιτεχνικής εκθέσεως και ο καταρτισμός εθνικού καλλιτεχνικού μουσείου». *Χ.σ.*, *Πρωΐα*, 18.10.1898, σ. 3. Γενικά για την εταιρεία, βλ. Μερτύρη 2000, σ. 249-251, και Μπόλης 2000, σ. 253-275.

<sup>59</sup> Μερτύρη 2000, σ. 345.

δραχμών, θα καλούνται δε “Αβερώφειοι διαγωνισμοί”». Επιπλέον, θα χρησιμοποιούνταν «προς αποστολήν αριστευόντων και διαπρεπόντων επί μαθήσει, ευφυΐα και χρηστότητι μαθητών του Μετσοβίου Πολυτεχνείου εις Ευρώπην προς ανωτέραν αυτών εκπαίδευσιν». Τέλος, προέβλεπε την αγορά έργων τέχνης «εξαιρετικής αξίας προς καταρτισμόν Μουσείου του Πολυτεχνείου», στην περίπτωση που περίσσευαν χρήματα.<sup>60</sup>

Οι προβλέψεις αυτές, που θα ενίσχυαν θεωρητικά την άμιλλα, την αξιοκρατία και την ομαλή λειτουργία του Πολυτεχνείου,<sup>61</sup> θα λειτουργούσαν συμπληρωματικά προς την καθιέρωση ήδη από την εποχή του Λύσανδρου Καυταντζόγλου των ετήσιων καλλιτεχνικών διαγωνισμών, οι οποίοι θεωρούνταν «το βέβαιον τούτο και ελατήριον μέσον της των μαθητών προόδου, κατά μίμησιν των εν τη Εσπερία καλλιτεχνικών σχολείων».<sup>62</sup> Επίσης, οι ετήσιοι καλλιτεχνικοί διαγωνισμοί που αθλοθέτησε ο Α. Κοντόσταυλος, υπουργός των Οικονομικών της Κυβέρνησης Βούλγαρη για μια πενταετία (1856-1860), είχαν ενθαρρύνει νωρίτερα τους σπουδαστές της καλλιτεχνίας. Δυστυχώς πραγματοποιήθηκαν μόνο δις: το 1856 και το 1857 θα πραγματοποιούνταν διαγωνισμός ζωγραφικής (ελαιογραφία) και γλυπτικής (γύψινο πρόπλασμα), το 1858 αρχιτεκτονικής (υδροχρωματισμένα σχέδια αρχαίου μνημείου) και ζωγραφικής (ελαιογραφία), το 1859 αρχιτεκτονικής (υδροχρωματισμένα σχέδια αρχαίου μνημείου) και γλυπτικής (γύψινο πρόπλασμα) και το 1860 αρχιτεκτονικής (υδροχρωματισμένα σχέδια αρχαίου μνημείου) και ξυλογλυπτικής,<sup>63</sup> ωστόσο αυτοί των δύο τελευταίων ετών δεν πραγματοποιήθηκαν. Ως βραβείο είχε οριστεί το ποσό των 1.000 δρχ. για καθέναν από τους δύο νικητές της κάθε χρονιάς.<sup>64</sup> Επιπλέον, η χορηγική αυτή πρωτοβουλία του Κοντόσταυλου δεν ήταν εντελώς αθώα, γεγονός που δεν διέλαθε του Τύπου της εποχής: σύμφωνα με δημοσίευμα της εφημερίδας *Μέριμνα* (1η Ιανουαρίου 1856),

---

<sup>60</sup> Παπαχριστόπουλος 1914, σ. 28-29. Μερτύρη 2000, σ. 255 και 263-2645 για την υλοποίησή τους.

<sup>61</sup> Μπόλης 2014, σ. 8-34.

<sup>62</sup> Καυταντζόγλου 1847, σ. 9.

<sup>63</sup> Για περισσότερες λεπτομέρειες, βλ. Μπόλης 2000, σ. 39-40. Καυταντζόγλου 1856, σ. 9-12. Μπίρης 1957, σ. 99-103. Φιλιππίδης 1995, σ. 199.

<sup>64</sup> Παραθέτουμε τα θέματα των ζωγραφικών και γλυπτικών διαγωνισμών, ανεξαρτήτως των ετών κατά τα οποία αυτοί προκηρύχθηκαν, προκειμένου να σχηματιστεί μία εντύπωση για τον ειδολογικό προσανατολισμό που ορίζουν οι δημόσιοι αυτοί θεσμοί. Ως προς τη ζωγραφική: «παιδίον προσευχόμενον, αλληγορουμένης της εικόνας ταύτης εις την επί μόνον θεόν ελπίδα», «η ελεημοσύνη σε τρία πρόσωπα, εικονιζομένης εις γραΐαν αόμματων μετά παιδίου και νέον μαθητήν δίδοντα αυτής ελεημοσύνης εις άρτον ή εις αργύριον» και «η ωμότης, ήτοι γυνή ενδεής μετά δύο ορφανών σταχυολογούσαν έν τινι αγρώ εκβάλλεται αυτού, υπό ωμού ανθρώπου, κρατούντος μάστιγα και δι' αυτής μαστιγώντος την δυστυχή γυναίκα και τα πτωχά ορφανά». Ως προς τη γλυπτική: «ποιμήν κρατών ερίφιον, ούτινος η αλληγορία σημαίνει την απλότητα του ελληνικού ποιμενικού βίου» και «ο Δαυίδ κρατών σφενδόνην και ετοιμαζόμενος προς μάχην κατά του Γολιάθ».

στόχος της φιλότεχνης δραστηριότητας του υπουργού ήταν να αποσοβήσει το ξέσπασμα οικονομικού σκανδάλου, όπου πρωταγωνιστούσε.<sup>65</sup>

Επίσης, ακόμη και άτομα που δεν προέρχονταν από τον καλλιτεχνικό χώρο, όπως ο υποστράτηγος Χαράλαμπος Χρυσοβέργης, στην προσπάθειά τους να συμβάλουν στην εύρυθμη λειτουργία του Μετσόβιου Πολυτεχνείου, μερίμνησαν ώστε να ενισχυθούν και τα δύο βασικά του τμήματα, με την παροχή ίσων ευκαιριών σε όλους τους σπουδαστές του, ανεξαρτήτως κατεύθυνσης προς τη Σχολή των Βιομηχάνων ή την Καλλιτεχνική. Σύμφωνα με το δωρητήριο που συντάχθηκε το 1891, ο Χρυσοβέργης παραχωρούσε στο Πολυτεχνείο το 50% των εσόδων από την εκμετάλλευση ή την εκποίηση ενός ακινήτου επί της διασταύρωσης των οδών Βαλτετσίου και Ζωοδόχου Πηγής, με τον όρο αυτά να διανέμονται εξίσου στις δύο σχολές.<sup>66</sup> Μάλιστα, από τη χορήγηση του «Χρυσοβέργειου Βραβείου», που άρχισε να απονέμεται μάλλον το 1893, ευνοήθηκαν κατά τα πρώτα χρόνια της σταδιοδρομίας τους δύο από τους πιο παραγωγικούς Έλληνες καλλιτέχνες της νεότερης γενιάς, ο ζωγράφος Σπυρίδων Βικάτος και ο γλύπτης Θωμάς Θωμόπουλος.

Εδώ πρέπει να σημειώσουμε επίσης ότι οι διαγωνισμοί, καθώς και οι υποτροφίες ειδικά του Πολυτεχνείου, είχαν αποτελέσει αντικείμενα διαφωνιών: σημείο έριδας για τους διαγωνισμούς ήταν κυρίως οι κριτικές επιτροπές, ενώ για τις υποτροφίες η κατανομή, τα χρηματικά ποσά και ο τρόπος απονομής. Οι υποτροφίες, μάλιστα, είχαν καταργηθεί το 1883 από τον τότε διευθυντή του Σχολείου Αναστάσιο Θεοφιλά, ο οποίος θεωρούσε την επιμέλεια και πρόοδο των μαθητών υποχρέωσή τους και όχι κάτι για το οποίο θα έπρεπε να επιβραβεύονται. Το κενό που δημιουργήθηκε κάλυψαν δωρεές και κληροδοτήματα, όχι όμως συστηματικά και οργανωμένα. Εκεί η συμβολή ειδικά του Γεωργίου Αβέρωφ υπήρξε σημαντική και, στο πλαίσιο αυτό, γίνεται αντιληπτή η σημασία των βραβείων που πρόβλεπε και χορηγούσε εκείνος για την ανάπτυξη των Καλών Τεχνών και της σχετικής εκπαίδευσης στην Αθήνα.

Μεταξύ των πολιτιστικών δωρεών του, σημαντική ήταν η ίδρυση της Φιλαρμονικής Εταιρείας Αλεξάνδρειας, της οποίας παρέμεινε επίτιμος πρόεδρος. Ήδη μετά τη δραστηριότητά του εκεί, γίνονται αντιληπτές οι προτεραιότητές του: με την αφορμή μιας δωρεάς ενός μη Έλληνα, ο Αβέρωφ είχε απαιτήσει να μην έχουν δικαίωμα να εκλέγονται αλλοδαποί ως μέλη της επιτροπής της Εταιρείας, παρά μόνο Έλληνες. Το γεγονός αυτό αποκαλύπτει τη σημασία που απέδιδε στους φορείς αυτούς ως προς την καλλιέργεια εθνικής συνείδησης και την αντίστοιχη πρακτική των Ελλήνων της Αλεξάνδρειας. Πέρα από τους

---

<sup>65</sup> Δασκαλοθανάσης 2004, σ. 19, σημ. 30.

<sup>66</sup> Μερτύρη 2000, σ. 254-255.

εκπολιτιστικούς σκοπούς που υπηρετούσαν, αποτελούσαν, στην αντίληψη του Αβέρωφ, και ισχυρούς συνδετικούς ιστούς της ελληνικής, εθνικής καταγωγής.

Στην κίνησή του αυτή, να ιδρύσει Φιλαρμονική Εταιρεία στην Αλεξάνδρεια, καθώς και στη στήριξη των μουσικών γενικά εκδηλώσεων, ο Αβέρωφ προφανώς επηρεάστηκε από τον Νικόλαο Δούμπα, στο σπίτι του οποίου φιλοξενήθηκε κατά τη διάρκεια του μοναδικού ταξιδιού που επιχείρησε στη ζωή του, στη Βιέννη. Μετά το εθνικιστικό κίνημα του Ουραμπί Πασά το 1882, όταν κινδύνευε η ζωή του, όπως και πολλών άλλων, που εγκατέλειψαν τη χώρα, ο Αβέρωφ αποφάσισε να ταξιδέψει στη Βιέννη. Παρόλο που η ελληνική κυβέρνηση είχε στείλει πολεμικό πλοίο για να παραλάβει επίλεκτα μέλη της ελληνικής παροικίας, ο Αβέρωφ αρνήθηκε να επιβιβαστεί,<sup>67</sup> αποφάσισε όμως τότε να ταξιδέψει σε φιλικά του πρόσωπα στη Βιέννη, και ειδικά στην οικία του Δούμπα, με τον οποίο πιθανόν συνδεόταν με έμμεση συγγένεια.<sup>68</sup>

Ο Δούμπας (1830-1900),<sup>69</sup> νεότερος από τον Αβέρωφ, γεννήθηκε στη Βιέννη, καταγόταν όμως από την ορεινή Βλάστη (Μπλάτσι) της δυτικής Μακεδονίας και από οικογένεια που επιδιδόταν στο εμπόριο μαλλιού, καθώς και σε γενικότερα βιομηχανικές και χρηματιστικές δραστηριότητες. Η Βιέννη αποτελούσε ήδη από το 1867 πρωτεύουσα της Αυστροουγγρικής Αυτοκρατορίας και διήγε περίοδο μεγάλης ακμής και μεγαλείου.

Την εποχή που ο Αβέρωφ έφτασε στην πόλη, ο Δούμπας ήταν ήδη μακίνας των τεχνών. Οι σχέσεις του με τον Ρίχαρντ Στράους, τον Μπραμς, τον Βάγκνερ, τον Άντον Κραλ και ειδικά τον Σούμπερτ ήταν εξαιρετικά στενές, καθώς επίσης και η φιλία και η προστασία που πρόσφερε σε πολλούς ακόμη καλλιτέχνες της Βιέννης. Το μέγαρο της *Musikverein*, δηλαδή το Μέγαρο Μουσικής της Βιέννης –αρχιτεκτονικό έργο του Θεόφιλου Χάνσεν– είχε ιδρυθεί με δική του πρωτοβουλία. Έκτοτε η οδός που οδηγεί από τη Ρίγκκστράσε στο Μέγαρο φέρει προς τιμήν του το επώνυμό του (Dumba Strasse).

Ειδικότερα ως προς τις εικαστικές τέχνες, ο Δούμπας συνέβαλε καθοριστικά τόσο στην ίδρυση του Συνεταιρισμού Εικαστικών Καλλιτεχνών, τις προετοιμασίες για τη δημιουργία ενός Αυστριακού Μουσείου Τέχνης και Βιομηχανίας ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1860, στη διοργάνωση της πρώτης διεθνούς καλλιτεχνικής έκθεσης στη Βιέννη το 1882, αλλά και

---

<sup>67</sup> Χατζή 1999, σ. 44-45.

<sup>68</sup> Ο Αβέρωφ συνδεόταν με την οικογένεια Τσοσίτσα μέσω του πρώτου γάμου που είχε κάνει ο πατέρας του Μίχος Αυγέρης με μια αδελφή του Αναστάση Τσοσίτσα. Βλ. το γενεαλογικό του δέντρο στο Αβέρωφ 1940, σ. 9. Η μητέρα του Δούμπα ήταν αδελφή με τη βαρόνη Τσοσίτσα.

<sup>69</sup> Τζαφέττας και Kopesny 2002.

στη γενικότερη υποστήριξη πολλών καλλιτεχνών.<sup>70</sup> Στην κατοχή του είχε επίσης μια πλούσια συλλογή πινάκων.<sup>71</sup>



Εικ. 6. Ο Νικόλαος Δούμπας στο «δωμάτιο εργασίας» στο Μέλαθρό του.

Το μέγαρο της οικογένειας Δούμπα (εικ. 6) στη Βιέννη ήταν διακοσμημένο με έργα γνωστών καλλιτεχνών, όπως ο Hans Makart, ένας από τους πλέον δημοφιλείς ζωγράφους στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, στην ανάδειξη του οποίου ο Δούμπας συνέβαλε εξαιρετικά. Στον Makart, ο Δούμπας είχε αναθέσει και τη φιλοτέχνηση μέρους της οικίας του: στο δωμάτιο εργασίας του Δούμπα δημιουργήθηκε το περίφημο «δωμάτιο Makart», το οποίο χαρακτηρίστηκε από τους συγχρόνους του ως «ένα από τα αξιοθέατα της Βιέννης».<sup>72</sup> Μετά τον θάνατο του Makart, αγαπημένος και προστατευόμενος καλλιτέχνης έγινε ο Gustav Klimt: αυτός ανέλαβε τη συνολική διακόσμηση,<sup>73</sup> αρκετά, βέβαια, μετά την επίσκεψη του Αβέρωφ. Το σαλόνι του Νικολάου Δούμπα ήταν τόπος συνάντησης του καλλιτεχνικού και πνευματικού κόσμου της αυτοκρατορικής πρωτεύουσας της Αυστροουγγαρίας. Ο ίδιος, όπως και ο πατέρας του Στέργιος και ο αδελφός του Μιχαήλ νωρίτερα, είχε απορρίψει την πρόταση

<sup>70</sup> Τζαφέττας και Konecny 2002, σ. 61-90.

<sup>71</sup> Αναλυτικά για ένα μέρος της συλλογής αυτής, βλ. Τζαφέττας και Konecny 2002, σ. 89-93.

<sup>72</sup> Τζαφέττας και Konecny 2002, σ. 66-77.

<sup>73</sup> Στο ίδιο, σ. 99-107.

απονομής τίτλου ευγενείας από τον αυτοκράτορα, ενώ διακρινόταν για τις φιλελεύθερες πεποιθήσεις του.

Το 1900, μετά τον θάνατό του, ο παγκόσμιος Τύπος, από την *Guardian* του Μάντσεστερ μέχρι την εφημερίδα *Independent* στο Μπάφαλο των Ηνωμένων Πολιτειών, παρουσίαζε τον Νικόλαο Δούμπα ως μία από τις εξέχουσες προσωπικότητες του 19ου αιώνα.<sup>74</sup> Ένας σύγχρονος δε του Δούμπα ανέφερε: «ως πραγματικό σκοπό της ζωής του είχε το να αγαπάει την τέχνη και να προωθεί φιλόστοργα τους καλλιτέχνες, να προνοεί πάντα για την τέχνη και για τους ίδιους με αστείρευτη ενεργητικότητα».<sup>75</sup>

Ο Δούμπας, ο οποίος μάλιστα χαρακτηριζόταν από μια ισχυρή εθνική και θρησκευτική συνείδηση, η οποία εκφράστηκε ποικιλοτρόπως τόσο από τον ίδιο όσο και από την οικογένειά του, παρά τις ποικίλες διαφορετικές επιδράσεις του κόσμου στον οποίο ζούσαν,<sup>76</sup> δεν μπορεί παρά να αποτέλεσε ισχυρό πρότυπο για τον Αβέρωφ στο καλλιτεχνικό πεδίο: εκείνος τον μύησε στις Καλές Τέχνες και ενίσχυσε τον ενθουσιασμό του να πραγματοποιήσει τις δωρεές του προς το νεοσύστατο ελληνικό κράτος. Κατά συνέπεια, μέρος των ιδεών του φίλου του θέλησε να υλοποιήσει ο Αβέρωφ επιστρέφοντας στην Αλεξάνδρεια.<sup>77</sup>

Μετά την εμπειρία του ταξιδιού αυτού, ο Μετσοβίτης, πέρα από την υποστήριξη μουσικών εκδηλώσεων, αποζητούσε στο σπίτι του τη συντροφιά επιστημόνων, ενώ με ποσό της διαθήκης του χτίστηκε και το Ωδείο Αθηνών.<sup>78</sup> Ειδικά γι' αυτό επεξηγούσε στη διαθήκη του τους λόγους της σχετικής πρόβλεψης: «επειδή η από σκηνης διδασκαλία εδόξασεν τους προγόνους ημών, δύναται δε αύτη καθώς και η μουσική να συντελέσωσι πολύ εις την διάπλασιν των ηθών των νεωτέρων ελλήνων, και εις την εξευγένισιν αυτών». Η ηθική διάσταση της δραστηριότητας αυτής συνδεόταν κατά τα φαινόμενα με τη γενικότερη κοσμοθεωρία του. Τα καλλιτεχνικά πράγματα δεν συνιστούσαν αυταξία –όπως πιθανότατα για τον Δούμπα– αλλά επιτελούσαν σαφείς κοινωνικές λειτουργίες. Ως προς τη συλλεκτική, ειδικότερα, δραστηριότητά του, που αποτελεί και το κύριο ενδιαφέρον μας, η επίδραση του Δούμπα διαφαίνεται επίσης, κυρίως στις θεματικές επιλογές και στον γενικό δυτικοευρωπαϊκό προσανατολισμό της συλλογής.

---

<sup>74</sup> Στο ίδιο, σ. 8.

<sup>75</sup> Εφημ. *Neue Freie Presse*, 25.3.1900. Τζαφέττας και Κοπετσν 2002, σ. 67.

<sup>76</sup> Στο ίδιο, σ. 243-245.

<sup>77</sup> Αβέρωφ 1940, σ. 79-82. Χατζή 1999, σ. 45.

<sup>78</sup> Ειδικά για τη σχέση του Δούμπα με τη μουσική, βλ. Τζαφέττας και Κοπετσν 2002, σ. 149-195.



### 3.1.7 Η συλλογή έργων τέχνης

Στο πλαίσιο του «ορθόδοξου προτεσταντισμού» που χαρακτηρίζει τον Γεώργιο Αβέρωφ, πώς δικαιολογείται η συλλογή έργων τέχνης; Πώς δικαιολογείται μάλιστα μια συλλογή έργων τέχνης που διαθέτει στοιχεία εντυπωσιασμού και η οποία δεν έχει τον ενδεχομένως αναμενόμενο ηθικοπλαστικό, διδακτικό ή και πατριωτικό χαρακτήρα;

#### 3.1.7α Γενικά στοιχεία

Η συλλογή του Γεωργίου Αβέρωφ (βλ. παράρτημα 7.1.2) αποτελούνταν από ογδόντα περίπου ελαιογραφίες, χαρακτηριστικά με θέματα της ελληνικής επανάστασης, καθώς και δύο μαρμάρινες προτομές, μία του Πατριάρχη Γρηγορίου και μία του Λόρδου Βύρωνα. Οι ελαιογραφίες του, που αποτελούσαν και τον κύριο όγκο της συλλογής, θα εξεταστούν διεξοδικότερα, καθώς δωρήθηκαν στο Μετσόβιο Πολυτεχνείο, απ' όπου παραδόθηκαν στην Εθνική Πινακοθήκη ως κληροδότημα και με μοναδικό όρο να εκτίθενται σε ειδική αίθουσα που θα φέρει τον τίτλο «Πινακοθήκη Αβέρωφ».<sup>79</sup>

Στη διαθήκη του διαβάζουμε: «Κληροδοτώ εις το εν Αθήναις Μετσόβιον Πολυτεχνείον πάσας τας εν τη οικία μου ελαιογραφίας συμποσομένους εις ογδοήκοντα περίπου κομμάτια, καθώς και εις την εις φυσικόν μέγεθος εικόνα μου την γραφείσαν υπό του μακαρίτου Ζωγράφου Prosalenti. Παρακαλώ δε τους εκτελεστάς της διαθήκης μου να φροντίσωσιν να αποστείλωσιν αυτάς ασφαλώς όπως κατατεθώσιν εν ιδιαίτερα αιθούση του ειρημένου Πολυτεχνείου φερούση τον τίτλον “Πινακοθήκη Αβέρωφ”».<sup>80</sup> Με τον τρόπο αυτό κατοχύρωνε ακόμη πληρέστερα το ίδρυμα που είχε ήδη ενισχύσει σημαντικά, για να ολοκληρωθεί η ανοικοδόμησή του.

Ως προς τα υπόλοιπα έργα, οι δύο προτομές δωρήθηκαν στο Αβερώνειο Γυμνάσιο, ενώ τα χαρακτηριστικά, άλλες εικόνες (καθώς και τα έπιπλα, τα σκεύη κτλ.), ζήτησε ο ίδιος να εκτιμηθούν και στη συνέχεια να πωληθούν, κατά προτεραιότητα σε όποιους συγγενείς μπορεί να ενδιαφέρονταν.<sup>81</sup> Ήδη η απόφαση αυτή δημιουργεί ορισμένα ερωτηματικά ως

---

<sup>79</sup> «[...] άλλως (η Διαχειριστική Επιτροπή του Μετσόβιου Πολυτεχνείου) απεκδύεται πάσης ευθύνης διά την τυχόν παράβασιν του όρου τούτου». Βλ. παράρτημα 7.1.2, Αρχείο ΕΠΜΑΣ, Αβέρωφ – έγγραφο Κ6α «Πρωτόκολλο παραδόσεως και παραλαβής της Αβερώνειου Πινακοθήκης».

<sup>80</sup> Παπαχριστόπουλος 1914, σ. 24-32.

<sup>81</sup> Αναφέρεται στη συνέχεια της διαθήκης: «Αφήνω εις την ανεψιάν μου Μαρίαν Γ. Αβέρωφ την εν τω εστιατορίω μου εις φυσικόν μέγεθος ελαιογραφίαν μου [...]. Πάντα δε τα λοιπά εν τη οικία μου έπιπλα, σκεύη, χαλκογραφίας και άλλας εικόνας, εκτός των βιβλίων και της μαρμαρίνης προτομής του Πατριάρχου Γρηγορίου και του Βύρωνος, τα οποία αφήνω εις το Αβερώνειον Γυμνάσιον, παρακαλώ δε τους εκτελεστάς της διαθήκης μου ίνα φροντίσωσι και εκτιμήσωσι αυτά και εάν μεν θελήσωσι ν' αγοράσωσιν αυτά οι συγγενείς μου να προτιμήσωσιν αυτούς, άλλως να πωλήσωσιν αυτά εις το καλλίτερον».

προς την αποδιδόμενη από τον ίδιο αξία στα χαρακτηριστικά, θέμα, ωστόσο, που θα συζητηθεί δευτερευόντως.

Έχει καταβληθεί μεγάλη προσπάθεια εκ μέρους του επιστημονικού προσωπικού της Εθνικής Πινακοθήκης να τεκμηριωθούν με όσο το δυνατόν μεγαλύτερη ασφάλεια οι δημιουργοί, αλλά και η προέλευση των ελαιογραφιών, των έργων δηλαδή που θεωρούνταν από την κοινή γνώμη, αλλά προφανώς και από τον ίδιο τον Αβέρωφ, ως τα πιο σημαντικά. Κάτι τέτοιο θα αποτελέσει σημαντική βάση για τη μελλοντική έρευνα. Ωστόσο, η εκπλήρωση του στόχου αυτού δεν συνιστά από μόνη της ικανή προϋπόθεση για την απόλυτη κατανόηση της συλλεκτικής αντίληψης του Αβέρωφ, βεβαίως, όμως, θα τη φωτίσει σημαντικά.<sup>82</sup>

Στο πλαίσιο, λοιπόν, αυτό, στο σύνολο των ελαιογραφικών έργων της συλλογής, που σήμερα, αλλά και τα χρόνια αμέσως μετά τον θάνατο του Αβέρωφ, θεωρούνταν κατά βάση αντίγραφα, όπως θα δούμε παρακάτω, αποτυπώνεται μια σαφής έμφαση στα θρησκευτικά έργα, δυτικής εικονογραφίας.<sup>83</sup> Η πλειονότητα των θεμάτων αυτών αφορά προσωπογραφίες της Παναγίας, της Μαγδαληνής, της Σαλώμης κ.ά., σε βιβλικά θέματα της Παλαιάς και Καινής Διαθήκης, καθώς και εσωτερικά καθολικών εκκλησιών. Σε αυτά τα τελευταία, είναι χαρακτηριστικό ότι δεν αποτυπώνεται η πνευματική ή κατανυκτική ατμόσφαιρα, τα έργα δηλαδή δεν επενδύονται ιδεολογικά, αλλά προβάλλεται περισσότερο ο αρχιτεκτονικός τους διάκοσμος.

Στη συνέχεια, τρεις θεματικές κατηγορίες αντιπροσωπεύονται με ισάριθμα περίπου έργα: οι ηθογραφίες, που περιλαμβάνουν κυρίως ποιμενικές σκηνές, οι τοπιογραφίες και οι μυθολογικές σκηνές,<sup>84</sup> όλα χαρακτηριστικά δείγματα δυτικής ακαδημαϊκής ζωγραφικής. Ειδικά στις ηθογραφίες περιλαμβάνονται και τρία έργα με σκηνές από την Αίγυπτο. Οι

---

<sup>82</sup> Συγκεκριμένα, στον κατάλογο παράδοσης των έργων περιλαμβάνονται εβδομήντα επτά έργα, τέσσερα από τα οποία δεν ταυτίζονται στα σημερινά αρχεία της ΕΠΜΑΣ. Αντίστροφα, αναζητώντας κανείς στα αρχεία της ΕΠΜΑΣ τα έργα του κληροδοτήματος Αβέρωφ, βρίσκει εβδομήντα έξι έργα, από τα οποία τα τρία δεν περιλαμβάνονται στη λίστα παράδοσης των έργων. Αυτά είναι: *Όνος σε πλοιάριο* (39 x 49 εκ.), *Βοσκός και πρόβατα* (20 x 24 εκ.), *Παναγία* (32 x 19 εκ.). Οι αποκλίσεις, που, αν ποσοτικοποιηθούν, δεν ξεπερνούν το 4%, είναι στην περίπτωση της συλλογής και δωρεάς Αβέρωφ σχεδόν αμελητέες –αν εξαιρέσει κανείς το γεγονός της αλλαγής στην απόδοση των έργων: μετά από εμπειρογνωμοσύνες, τα έργα των οποίων κατονομάζονταν οι ζωγράφοι δεν αποδόθηκαν σε άλλους, αλλά στη σχολή ή στο εργαστήριο εκείνων. Εξίσου αμελητέες είναι και διαφορές που διαπιστώνονται στους τίτλους ορισμένων έργων.

<sup>83</sup> Σε μία κατά προσέγγιση ποσόστωση, τα θρησκευτικά έργα αποτελούν περίπου το 30%, τα ηθογραφικά, τα μυθολογικά και οι τοπιογραφίες το 15% η καθεμιά, το 5% οι προσωπογραφίες και οι μάχες, ενώ λιγότερο από το 3% οι νεκρές φύσεις.

<sup>84</sup> Σημειώνουμε ειδικά ότι το έργο με τον τίτλο στα σημερινά αρχεία της ΕΠΜΑΣ «Η κρίση του Πάριδος», σύμφωνα με μαρτυρία της Μιχαήλας Αβέρωφ, αποδιδόταν στον ζωγράφο Μιλλέ (;) και ήταν ένα από τα αριστουργήματα της συλλογής. Βλ. Αβέρωφ 1940, σ. 95. Για τους σημερινούς, ωστόσο, ερευνητές, το έργο παρουσιάζει ιδιαίτερη δυσκολία ως προς τον συσχετισμό με κάποια σχολή ή επώνυμο ζωγράφο, εξαιτίας της έλλειψης αναγνωρίσιμων χαρακτηριστικών που παραπέμπουν προς κάποια συγκεκριμένη κατεύθυνση. Βλ. σχετικά *Συλλογή Αβέρωφ* 1999, σ. 93-94.

λιγότερες αριθμητικά ειδολογικές κατηγορίες που συναντούμε στη συλλογή είναι οι προσωπογραφίες, οι νεκρές φύσεις και οι μάχες. Οι τελευταίες διακρίνονται για τον ρεαλισμό τους, που τις διαφοροποιεί από πολλά ομόχρονα και ομόθεμα παραδείγματα, ιδιαίτέρως ιδεαλιστικά. Τα έργα αυτά, μάλιστα, αποτελούσαν, σύμφωνα με τις εκτιμήσεις της Εθνικής Πινακοθήκης κατά το 1911, τα πιο ακριβά έργα και αυτά αναφέρει και η Μιχαήλα Αβέρωφ ως τα σημαντικότερα έργα της συλλογής Αβέρωφ αποδίδοντάς τα στον πολύ γνωστό και δημοφιλή στην Ευρώπη Jean-Louis Meissonier (1815-1891). Γράφει συγκεκριμένα η Μιχαήλα Αβέρωφ: «του άρεσε να περιστοιχίζεται από αντικείμενα τέχνης χωρίς να τα πολυκαταλαβαίνει. Είχε έργα Ελλήνων, μα προ παντός ξένων ζωγράφων. Δύο πίνακες του Μεσονιέ, που παρίσταναν μάχες, ήταν τα σπουδαιότερα κομμάτια της συλλογής του».<sup>85</sup>

Η εκτίμηση αυτή της αξίας τους παρουσιάζει ένα ενδιαφέρον για την ιστορία της οικονομίας της τέχνης, καθώς αποτυπώνει κεντρικούς αισθητικούς προσανατολισμούς. Στο πλαίσιο αυτό οι μάχες, είδος αυτονομημένο ήδη από τον 17ο αιώνα, υπήρξαν αντικείμενο θεματικής εξειδίκευσης πολλών Ευρωπαίων ζωγράφων. Ειδικά οι μάχες μεταξύ Χριστιανών και Τούρκων, όπως πρόκειται για δύο από τα έργα της συλλογής Αβέρωφ, ήταν ιδιαίτερα δημοφιλείς κατά τον 17ο και τον 18ο αιώνα.<sup>86</sup> Όταν, μάλιστα, οι δύο από τις τέσσερις μάχες που απεικονίζονται στη συλλογή του Αβέρωφ αποδίδονταν –αν και όχι πια– στον Salvator Rosa (1615-1673), ερμηνεύεται ευκολότερα η υψηλή αξία που τους έχει αποδοθεί.

Στην περίπτωση της συλλογής του Αβέρωφ παρουσιάζει ενδιαφέρον η δυνατότητα που μας παρέχει για ορισμένα ακόμη σχόλια οικονομικής υφής, δεδομένου του γεγονότος ότι γνωρίζουμε τις αξίες για όλα τα έργα, αξίες βέβαια που αντιστοιχούν στο 1911 και όχι στον χρόνο της πραγματικής αγοράς των έργων (βλ. Παράρτημα 7.1.2). Τα συμπεράσματα δεν είναι απολύτως ξεκάθαρα, θα απαιτούσαν άλλωστε πολύ πιο εστιασμένη οικονομική ανάλυση, ωστόσο επιτρέπουν συγκριτικά σχόλια: τα ακριβότερα έργα της συλλογής του –των οποίων η εκτίμηση κυμαίνεται στις 400 με 200 αγγλικές λίρες–, θεωρούνται τα θρησκευτικά (περίπου επτά στο σύνολο), τα μυθολογικά (περίπου έξι), καθώς και τρεις σκηνές μάχης και δύο τοπιογραφίες. Η διαφορά αυτή μεταξύ 400 και 200 λιρών είναι πολύ μεγάλη: ως ακριβότερα έργα, στο πλαίσιο αυτό, εκτιμώνται εκείνα που αποδίδονται σε καλλιτέχνες όπως ο Rembrandt, ο Ραφαήλ και ο Salvator Rosa. Βεβαίως, οι εκτιμήσεις αυτές έχουν ανατραπεί.

---

<sup>85</sup> Αβέρωφ 1940, σ. 95.

<sup>86</sup> Συλλογή Αβέρωφ 1999, σ. 37.

Το μέγεθός τους φαίνεται ότι δεν αποτέλεσε σημαντικό κριτήριο της εκτιμώμενης αξίας τους, ενώ η απόδοση σε μεγάλους καλλιτέχνες μόνο σε ορισμένες περιπτώσεις –για



Εικ. 7. Παύλος Προσαλέντης (1857-1894), Προσωπογραφία Γεωργίου Αβέρωφ, 1888.

παράδειγμα στα έργα τα θεωρούμενα των Ρέμπραντ και Ραφαήλ, όπως ήδη αναφέρθηκε– παίζει καθοριστικό ρόλο. Επίσης, παρατηρείται ότι τα μυθολογικά έργα έχουν σε γενικές γραμμές μεγαλύτερες διαστάσεις. Τα έργα που εκτιμήθηκαν σε τιμές μικρότερες των 150 αγγλικών λιρών είναι στην πλειονότητά τους τοπιογραφίες και θρησκευτικά έργα, καθώς και ηθογραφίες – ελάχιστα λιγότερες. Με ευάριθμα έργα αντιπροσωπεύονται στο σύνολο των σχετικά φτηνότερων έργων οι προσωπογραφίες, τα μυθολογικά, οι νεκρές φύσεις και τα ιστορικά έργα.

Τα θρησκευτικά έργα, γενικά, διατηρούν την πρωτοκαθεδρία τους και επειδή προτιμώνται γενικά από τον Γεώργιο Αβέρωφ αλλά και επειδή εκτιμώνται ως μεγαλύτερης αξίας. Τα έργα αυτά, μαζί με τα μυθολογικά κυρίως, αντιπροσωπεύουν υψηλό

οικονομικό κεφάλαιο – άρα οπωσδήποτε και συμβολικό. Η προτίμηση αυτή συγκλίνει με το αντίστοιχο ενδιαφέρον των Ευρωπαίων φιλότεχνων, εκείνων μάλιστα που εκπροσωπούν την αριστοκρατία και τα κυρίαρχα ανώτερα αστικά στρώματα.

Οποιοσδήποτε χρονολογικός εντοπισμός επιχειρείται με σχετική επισφάλεια, καθώς τουλάχιστον τα μισά έργα της συλλογής δεν ταυτίζονται, ούτε έχουν τεκμηριωθεί. Σε μια γενική μόνο εκτίμηση, μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι η μεγάλη πλειονότητά τους εντάσσεται στην περίοδο από τις αρχές του 16ου αιώνα ως το τέλος του 17ου. Είναι λίγες, πιθανότατα, οι περιπτώσεις έργων του 15ου και του 18ου. Ως προς τον 19ο αιώνα δε, συναντάμε μόλις τρία έργα, μεταξύ των οποίων δύο τοπιογραφίες και μία προσωπογραφία

του Αβέρωφ από τον Παύλο Προσαλέντη τον νεότερο (1857-1894). Έτσι, η επισφάλεια ως προς τον χρονολογισμό εντοπισμό των έργων έρχεται να προστεθεί στην άγνοια των δεδομένων αναφορικά με την προέλευσή τους, το περιβάλλον και τις συνθήκες της αγοράς τους.

Το έργο του Προσαλέντη (εικ. 7), πιθανότατα κατά παραγγελία, είναι το μόνο έργο που σήμερα ταυτίζεται στη συλλογή ως προερχόμενο από Έλληνα καλλιτέχνη. Το μέρος της συλλογής του Αβέρωφ που έχει διασωθεί στην Εθνική Πινακοθήκη περιλαμβάνει αποκλειστικά ευρωπαϊκά έργα. Βεβαίως, είναι πολύ δύσκολο, όπως προκύπτει, να εξειδικευτεί η γεωγραφική κατανομή έργων και καλλιτεχνών, καθώς είναι πολύ μεγάλος ο αριθμός των αταύτιστων έργων. Τα ιταλικά έργα είναι όντως πολυάριθμα, είναι όμως παρακινδυνευμένο να προχωρήσει κανείς σε υποθέσεις, οι οποίες θα προϋπέθεταν εκτεταμένη έρευνα σε συνθήκες που δεν υπάγονται στις συνθήκες έρευνας της παρούσας μελέτης. Η Αγγέλα Ταμβάκη είχε διαπιστώσει την παρουσία αρκετών φλωρεντινών έργων, που ακόμη κι αν ως προέλευση δεν ήταν γνωστή στον Αβέρωφ, έφερε εμφανή τεχνοτροπικά στοιχεία.

Πέραν των ελαιογραφικών έργων μη Ελλήνων καλλιτεχνών, στη συλλογή του Αβέρωφ περιλαμβάνονταν και χαρακτηριστικά με θέμα την ελληνική επανάσταση: χαλκογραφίες όπου απεικονιζόταν το Αρκάδι, η πτώση του Μεσολογγίου κ.ά. ήταν κρεμασμένες στους τοίχους του διαδρόμου, μαζί με ορισμένους πίνακες, που δεν κατονομάζονται από την Αβέρωφ.

Ως προς τη χωροθέτηση των έργων κατά τη διάρκεια της ζωής του συλλέκτη, όλα μοιράζονταν σε λίγους, μάλλον, χώρους της οικίας του, κυρίως τους πιο δημόσιους ή έστω ημιδημόσιους: στο μεγάλο κυρίως σαλόνι του, στον διάδρομο και σε ένα μικρότερο σαλόνι. Μια πολύ γενική μαρτυρία για τη χωρική διαρρύθμιση των πινάκων, μας δίνει ο Ταγκόπουλος: «οι τοίχοι [ήταν] κεκαλυμμένοι από εικόνες. Αντίγραφα μεγάλων ζωγράφων ευρίσκοντο εκεί εν αφθονία».<sup>87</sup> Το ευρύχωρο σαλόνι με τις «μεγαλόπρεπες αναλογίες», όπως μας μεταφέρει η Μιχαήλα Αβέρωφ, ήταν διακοσμημένο στις αποχρώσεις του κίτρινου και είχε αυστηρή εμφάνιση. Η μεγαλόπρεπη βιβλιοθήκη ήταν γεμάτη με παλιά βιβλία, αλλά και νέων συγγραφέων, που είχε υποστηρίξει οικονομικά ο Αβέρωφ.

Σε κάθε περίπτωση, στο σύνολό της η κατάρτιση της συλλογής δεν φαίνεται να ακολούθησε κάποιο συγκεκριμένο σκεπτικό, ούτε έγινε καμιά ιδιαίτερη προσπάθεια να αντιπροσωπεύονται οι κυριότερες φάσεις της ιστορίας της ευρωπαϊκής ζωγραφικής, κάτι που θα ήταν ούτως ή άλλως αδύνατο.<sup>88</sup> Τα έργα στην πλειονότητά τους αναπαριστούν σκηνές

---

<sup>87</sup> Ταγκόπουλος 1899, σ. 6.

<sup>88</sup> Συλλογή Αβέρωφ 1999, σ. 9.

που ήταν διαδεδομένες και δημοφιλείς και είχαν βρει μιμητές μετά την αρχική επινόηση και καθιέρωσή τους. Ορισμένα παρουσιάζουν ομοιότητες και αναλογίες, γεγονός που δεν αποκλείει το ενδεχόμενο να έχουν αγοραστεί μαζί.<sup>89</sup>

### 3.1.7β Ειδικά στοιχεία



Εικ. 8. Κατά πρότυπο του Palma il Vecchio, *La Bella*, 1518-1520, αντίγραφο του πίνακα του Μουσείου Thyssen-Bornemisza, Μαδρίτη, 19ος αι.

Η συγκεκριμένη δωρεά, παρά το μικρό σχετικά μέγεθός της, αποτελεί μάρτυρα μιας όψης του κοινωνικού περιβάλλοντος της εποχής, όπου ακόμη και άνθρωποι που δεν έφεραν ως ενσωματωμένη διάθεση<sup>90</sup> την κλίση προς την ευρωπαϊκή ζωγραφική, επιχειρούσαν ανάλογες επιλογές. Για τον λόγο αυτό, στην περίπτωση του Αβέρωφ, θεωρούμε κρίσιμη την επαφή και γνωριμία, έστω και σύντομη, με τον κύκλο του Δούμπα, που θα διέυρνε καθοριστικά την εμπειρία του δωρητή που εξετάζουμε. Κι αυτό στάθηκε δυνατό χάρη στην οικειότητα που πιθανόν αισθάνθηκε ο Αβέρωφ με τον Δούμπα, δεδομένης της σχετικά κοινής καταγωγής και επαγγελματικής δραστηριότητας. Η

εμπειρία αυτή πιθανότατα οδήγησε τον Αβέρωφ όχι απλώς στη γνωριμία του με τη δυτικοευρωπαϊκή ζωγραφική, αλλά στην ουσιαστική αισθητική του συγκρότηση: πιθανότατα, τα έργα αυτά ταυτίστηκαν με την ίδια την κατηγορία της «τέχνης».

Επιπλέον, η συλλογή εγγράφεται σε εκείνο το κλίμα γούστου που συναντούμε εκτεταμένα στην Ευρώπη και τα ανώτερα στρώματά της, και μάλιστα σε βάθος χρόνου. Το γεγονός διαπιστώνεται στις εντοπισμένες διαδρομές ορισμένων έργων από τη συλλογή Αβέρωφ, αντιγράφων βέβαια στη δική του περίπτωση: η *Bella* (εικ. 8), στην πρωτότυπη εκδοχή της, είχε ενταχθεί αρχικά στη συλλογή του αρχιδούκα Λεοπόλδου Γουλιέλμου και στη

<sup>89</sup> Για παράδειγμα, η *Αλληγορία της Σοφίας και της Δύναμης* και το έργο *Ερμής, Έρση και Άγλαυρος*, αμφότερα κατά το πρότυπο του P. Veronese. *Συλλογή Αβέρωφ* 1999, σ. 99-103.

<sup>90</sup> Bourdieu 2006 (1992), σ. 351-356, και Bourdieu 2002 (1999).

συνέχεια στη ρωμαϊκή συλλογή Schiarra Colonna με τη γενικότερα αποδεκτή απόδοση στον Τισιανό. Στη συνέχεια πέρασε στη συλλογή του Βαρόνου Edouard de Rothchild, ενώ, αργότερα, το 1959, αγοράστηκε από τον βαρόνο Guyde Rothchild για λογαριασμό του Βαρόνου Heinrich von Thyssen-Bornemisza. Η πατρότητα του Τισιανού αμφισβητήθηκε από τον Passavant, που απέδωσε το έργο στον Palma di Vecchio, άποψη που έγινε στη συνέχεια αποδεκτή από το σύνολο των μελετητών.<sup>91</sup>

Η αναφορά δύο ακόμη αλληγορικών πινάκων –αντιγράφων στη συλλογή Αβέρωφ– σε συλλογές επιφανών προσώπων και η παρουσία τους, συχνά και ως αντιγράφων, σε μουσεία



Εικ. 9. Κατά πρότυπο του Cristofano Allori, *Η Ιουδήθ με το κεφάλι του Ολοφέρνη*, αντίγραφο του πίνακα της Galleria Palatina, Φλωρεντία, περ. 1615.

και στο εμπόριο της τέχνης,<sup>92</sup> επίσης πιστοποιούν και τεκμηριώνουν εν μέρει τον κυρίαρχο αισθητικό προσανατολισμό, όπου κατευθύνεται και ο Αβέρωφ και που δεν είναι πολύ μακριά από συλλογές επιχειρηματιών του 19ου αιώνα, όπως τις έχει ερμηνεύσει ο Αμερικανός ιστορικός Albert Boime: ο Boime καταλήγει να θεωρεί το περιεχόμενο των συλλογών αυτών ως την έκφραση ενός «ενοχικού συνδρόμου», που γεννιόταν από τη σημασία της περιουσίας τους, ενός «αισθήματος πολιτιστικής κατωτερότητας» και μιας «εθνικής ταυτότητας».<sup>93</sup>

Ταυτόχρονα, ωστόσο, ένα στοιχείο προσωπικής οικείωσης των έργων αποτυπώνεται χαρακτηριστικά στην προτίμηση που δείχνει ο ίδιος ο συλλέκτης

στα γυναικεία θέματα που αναπαριστώνται στη συλλογή του. Στις επιλογές του ως προς τις τεχνοτροπίες, το θεαματικό στοιχείο, το δραματικό και το εντυπωσιακό έπαιξαν, όπως φαίνεται, καθοριστικό ρόλο, ενώ το ένστικτό του τον οδήγησε κάποτε και σε μερικές αγορές που αξιολογούνται σήμερα πολύ διαφορετικά από το 1911 – με την έννοια ότι τα έργα αποδίδονται σε διαφορετικούς καλλιτέχνες, κάτι που είναι αναμενόμενο.<sup>94</sup> Για την

<sup>91</sup> *Η συλλογή Αβέρωφ* 1999, σ. 52.

<sup>92</sup> *Η συλλογή Αβέρωφ* 1999, σ. 103. Επίσης, *The Frick Collection* 1968, σ. 272-284.

<sup>93</sup> Long 2009, σ. 27. Boime 1979, σ. 57-75.

<sup>94</sup> *Συλλογή Αβέρωφ* 1999, σ. 10.

προτίμησή του όμως στα γυναικεία θέματα, και ειδικά στα φλωρεντινά έργα του 17ου αιώνα, η Ταμβάκη κάνει την υπόθεση ότι οι λόγοι που τον οδήγησαν σε αυτά ίσως δεν ήταν πολύ διαφορετικοί από εκείνους που έκαναν τις αγίες και τις ηρωίδες της ιστορίας και της μυθολογίας, τις οποίες απεικόνισαν ζωγράφοι όπως ο Francesco Furini (1600;-1646) και ο Simone Pignoni (1611-1698) (εικ. 10) τυλιγμένες σε ένα πέπλο μυστηριώδους ερωτισμού, τόσο ελκυστικές στην εποχή τους.<sup>95</sup>

Η αναλογία ωστόσο της απεικόνισης των θεμάτων αυτών μέσα στο σύνολο της συλλογής θα επέτρεπε και την υπόθεση ότι ο Αβέρωφ στα έργα αυτά αναγνώριζε μια σημαντική πτυχή που του επέτρεπε να ταυτιστεί σημαντικά, και ασυνείδητα βεβαίως, μαζί τους: για την ψυχανάλυση, η διαδικασία των ταυτίσεων συνιστά σημείο εκκίνησης για την οικοδόμηση του ψυχισμού των υποκειμένων, «ιδρυτική πράξη», «βαπτιστικό χαρακτηρισμό», διά της οποίας αναδύεται το υποκείμενο ως υποκείμενο, όπως και ο κόσμος ως κόσμος νοήματος για το υποκείμενο.<sup>96</sup> Από την Παναγία έως τη Σαλώμη, από την Bella



Εικ. 10. Simone Pignoni (1611-1698),  
*Αλληγορία της μουσικής.*

(εικ. 8) ως τη Δαλιδά, και από την Ιουδήθ (εικ. 9) έως την Κυμαία Σίβυλλα, η γυναικεία μορφή γίνεται το σύμβολο της θηλυκότητας, το μνημείο της ή η μεταφορά της, με όλες τις όψεις και διαστάσεις που φέρει κάθε ξεχωριστή ιστορία. Κάθε γυναικεία μορφή αποκαλύπτει την πιο αισθησιακή διάσταση της προσωπικότητας του συλλέκτη, αλλά και ένα πιο ανθρώπινο πρόσωπο. Καθεμία από τις μορφές αυτές λειτουργούν συμπληρωματικά η μία στην άλλη, με αποτέλεσμα όλες τελικά να προσωποποιούν τη συμβολική Μητέρα, ακόμη κι αν αυτή είναι η μάνα του ή η ερωμένη ή σύζυγος που έλειπε από τη ζωή του Αβέρωφ ή ακόμη και η ίδια η χώρα,

μακριά από την οποία ο Αβέρωφ πέρασε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του.

Ειδικά η *Αλληγορία της Μουσικής* (εικ. 10), η οποία είχε καταχωρισθεί στην Εθνική Πινακοθήκη αρχικά με τον τίτλο *Νεαρή Μουσικός – Η Αγία Καικιλία*, δεν αποκλείεται να ανακαλεί τη μνήμη του ίδιου του Δούμπα και την εμπειρία του Αβέρωφ στο μοναδικό ταξίδι της ζωής του, που αποδείχθηκε όμως σημαντικό και αποκαλυπτικό από πολλές απόψεις. Η

<sup>95</sup> Συλλογή Αβέρωφ 1999, σ. 13.

<sup>96</sup> Δεμερτζής 1994, σ. 79.



σημαίνουσα παρουσία του Δούμπα στα μουσικά δρώμενα, θεσμικά και μη, της Βιέννης δεν εντυπωσίασε απλώς τον Αβέρωφ, αλλά ήταν μια κρίσιμη εμπειρία που του μετέδωσε την αγάπη για τη μουσική, καθώς και τη σημασία της εμπλοκής στην ανάπτυξή της. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι στη διαθήκη του αναφέρεται λεπτομερώς στη σημασία της για τη διάπλαση των ηθών των νέων, όπως και στην εξευγένιση αυτών.

Βεβαίως, το ερωτικό συναίσθημα που απηχεί στα έργα και ενδύεται το ένδυμα της χριστιανικής πίστης εν εξάρσει, φέρνουν τον ίδιο τον Αβέρωφ πιο κοντά στα ρομαντικά ιδεώδη,<sup>97</sup> ακόμη κι αν η τεχνοτροπία των έργων συμβαδίζει με κλασικιστικά γενικά χαρακτηριστικά. Η επένδυση όμως στη συμβολική Μητέρα-Γυναίκα, η οποία στην περίπτωση του Αβέρωφ δεν είναι κατά κύριο λόγο οικονομική, πρέπει να νοηθεί ως συναισθηματική, με την έννοια που της δίνει η ψυχανάλυση, ή καλύτερα με την έννοια της *illusion*, πίστης, *involvement*, εμπλοκής στο παιχνίδι, η οποία είναι προϊόν του παιχνιδιού και παράγει το παιχνίδι.<sup>98</sup>

Από την άποψη αυτή, ένα μεγάλο μέρος της συλλογής του λειτουργεί στον βαθμό που φαίνεται να ενσωματώνει και να αναφέρεται στη «συμβολική διστορική ακινησία του αναλλοίωτου Όλου», το οποίο αναφέρει ο Τσουκαλάς παραθέτοντας τον Jacques Lacan: σαν



Εικ. 11. Άγνωστος, Ιταλός, 17ος αιώνας (;), *Η Κρίση του Πάρι*.

τον Θεό, έτσι και το έθνος, «είναι η γυναίκα που έγινε όλη», μια μήτρα χωρίς έξοδο. Και γι' αυτό ακριβώς και ως αντικείμενο λατρείας, «δεν είναι ποτέ εκείνο που αρνούνται οι αρνητές του», εκείνοι δηλαδή που βρίσκονται εκτός της μήτρας.<sup>99</sup>

Το γεγονός μάλιστα ότι ο ίδιος ο Αβέρωφ εξοβελίζει τον διδακτισμό από τη συλλογή του, όπως την εγκαθιστά στη συλλογική μνήμη μέσω της δωρεάς του στο

ελληνικό έθνος, επιτείνει τις παραπάνω υποθέσεις. Είναι ενδεικτικό ότι ο ίδιος εξαιρεί τα χαρακτηριστικά που αναπαρίσταναν σκηνές του Αγώνα της ελληνικής Ανεξαρτησίας από τη δωρεά του, ορίζει δε αυτά να διατεθούν στους συγγενείς του ή, αν εκείνοι δεν τα επιθυμούν, να πωληθούν μαζί με τα οικιακά σκεύη. Ακόμη κι αν η απόφασή του αυτή αντανακλά το μικρό ειδικό βάρος που είχαν τα χαρακτηριστικά ως μη πρωτότυπα και ως μη αντιπροσωπευτικά της

<sup>97</sup> Δημαράς 2009 (1982), σ. 5-6.

<sup>98</sup> Bourdieu 2002 (1979), σ. 126-127.

<sup>99</sup> Τσουκαλάς 1999, σ. 263. Πρβλ. Balmory 1994, σ. 31-33.

«υψηλής τέχνης» στην ελληνική καλλιτεχνική πραγματικότητα, η εικονογραφία τους θα ανέμενε κανείς να έχει οδηγήσει στην αντίθετη απόφαση.

Η Μιχαήλα Αβέρωφ μάλιστα περιγράφει τη σκηνή όπου ένας νεαρός βρίσκεται στην οικία του Αβέρωφ στην Αλεξάνδρεια και ενώ θαυμάζει τον πίνακα του (θεωρούμενου) Μιλλέ<sup>100</sup> *Ο Πάρις και οι Τρεις Χάριτες* (εικ. 11), ο ίδιος ο συλλέκτης τον παρακινεί να μη στρέφει το βλέμμα του προς αυτά τα έργα που «είναι για τους γέρους», αλλά να κοιτάξει έργα από τα οποία «έχει πολλά να μάθει». Αυτά ήταν οι χαλκογραφίες που αναπαρίσταναν το Αρκάδι και την Πτώση του Μεσολογγίου.

Η Αβέρωφ όμως προχωρά στην καταγραφή και άλλων εντυπώσεων, οι οποίες αναδεικνύουν σαφώς τον ορίζοντα προσδοκίας που είχε δημιουργήσει ο Γεώργιος Αβέρωφ: «Στους τοίχους (του σαλονιού) κρέμονταν δύο πελώριοι πίνακες του Ολύμπου. Όλα σε αυτό το διάκοσμο θύμιζαν στον επισκέπτη ότι ο άνθρωπος που κατοικούσε εκεί μέσα ονειρευόταν το μεγαλείο. Ότι κατοικούσε ένας οραματιστής, που ονειροπολούσε τον Όλυμπο, ανάμεσα από τη γλαυκή υγρασία αυτής της θλιβερής πόλης».

Τέτοια έργα δεν ταυτίζονται σήμερα στη συλλογή Αβέρωφ. Αν εικάσουμε όμως ότι πρόκειται, το ένα τουλάχιστον, για το έργο που απεικονίζει ελβετικό τοπίο, το οποίο είναι ένας σχετικά μεγάλος πίνακας, είναι πολύ δύσκολο να εντοπιστεί στον συγκεκριμένο πίνακα ο τόπος που απεικονίζεται. Η προβολή που επιχειρείται σε αυτό, ώστε να εικάζει η Αβέρωφ ότι πρόκειται για τον Όλυμπο, έχει την αφετηρία της στο γεγονός ότι μια τέτοια αγορά θεωρούνταν αναμενόμενη για τον ιδιοκτήτη του έργου, ο οποίος αναμενόταν εξίσου να μην έχει αποκοπεί ποτέ ψυχικά από το καταγωγικό του περιβάλλον. Στο συγκεκριμένο πλαίσιο, το μεγάλο αυτό μέρος της συλλογής ανανεώνει το προφίλ όχι του συλλέκτη, αλλά της σύνολης προσωπικότητάς του, μεταθέτοντάς τη περισσότερο στην ιδιωτική σφαίρα παρά στη δημόσια.

Σε κάθε περίπτωση όμως, στη Δύση υπήρχε πάντα μια ένταση ανάμεσα στο ερωτικό στοιχείο και τη θρησκεία. Ο καθολικισμός έβρισκε τις αισθητικές μορφές πιο αποδεκτές, αλλά ο προτεσταντισμός εν γένει και ο πουριτανισμός ιδιαίτερα είχαν πάντα μια βαθιά δυσπιστία τόσο απέναντι στο ερωτικό όσο και στο αισθητικό. Από την άλλη πλευρά, η απάρνηση της ηδονής ήταν ακριβώς εκείνο το στοιχείο του καλβινισμού που αποδείχτηκε ότι είχε αξία για τους πρώιμους καπιταλιστές. Ο Weber ισχυριζόταν ότι το ταμπού «της ηδονής και της ευχαρίστησης» παρότρυνε τους καπιταλιστές να αποταμιεύουν, να συσσωρεύουν και

---

<sup>100</sup> Η Αβέρωφ γράφει με ελληνικούς χαρακτήρες το όνομα του καλλιτέχνη και σήμερα φαίνεται απίθανο να εννοεί τον Jean-François Millet (1814-1875), και ακόμη πιο απίθανο τον John Everett Millais (1829-1896). Σε κάθε περίπτωση, στα αρχεία της Εθνικής Πινακοθήκης είχε καταχωρισθεί ως έργο αγνώστου ζωγράφου.

να επενδύουν, και τους οδήγησε να υιοθετήσουν έναν εγκρατή και κλειστό, όχι σπάταλο, τρόπο ζωής,<sup>101</sup> ισχυρισμός ο οποίος ιστοριογραφικά έφερε και τους Ηπειρώτες εμπόρους κοντά στο προτεσταντικό μοντέλο.

Ωστόσο, από τη στιγμή που το «πνεύμα του καπιταλισμού» αναπτύχθηκε πλήρως, αυτό το ταμπού στο ερωτικό και στο αισθητικό πεδίο προκάλεσε προβλήματα, επειδή η τέχνη και η σεξουαλικότητα ήταν δύο από τα ελάχιστα εναπομείναντα πεδία του σύγχρονου πολιτισμού που ως ένα βαθμό είχαν αντισταθεί στην εκλογίκευση. Ο Βέμπερ όμως θεώρησε και πάλι ότι η παρενέργεια της αυξανόμενης εκλογίκευσης της ζωής στην εργασία και στην οργανωμένησχόλη είναι ότι αυξάνεται η σημασία του ρόλου της αισθητικής και της ερωτικής ικανοποίησης στους βιομηχανικούς αστικούς σχηματισμούς: γίνονται προνομιακές ζώνες, χώροι ειδικά φορτισμένοι με συναίσθημα και αξία, οι μοναδικοί πολιτισμικοί χώροι όπου οι άνθρωποι είναι ακόμη σε επαφή με τις «φυσικές δυνάμεις», σε επαφή με το «πραγματικό» –το σώμα, τη σάρκα και την επιθυμία– και όπου μπορεί κανείς να αποτραβηχτεί από τις καθημερινές συνειδητές έγνοιες και ανησυχίες.<sup>102</sup> Σύμφωνα με τον Βέμπερ, οι σφαίρες της αισθητικής και του ερωτισμού έχουν, ως έναν βαθμό, όχι μόνο αντικαταστήσει τον ρόλο της θρησκείας στη σύγχρονη κουλτούρα, αλλά έχουν αποκτήσει και κάτι από τον χαρακτήρα αυτού που ο Durkheim αποκαλούσε μαζί με τον Βέμπερ «ιερό».

Για να επανέλθουμε στον Αβέρωφ, ας μην ξεχνάμε ότι η συγκρότηση της συλλογής του συνέβη όταν ο δημιουργός του ήταν σε προχωρημένη ηλικία, όταν δηλαδή τα χαρακτηριστικά της εγκράτειας και της ηθικής αυστηρότητας είχαν ατονήσει και ο ίδιος αισθανόταν πιο αποδεσμευμένος από τις κοινωνικού και ηθικού προσανατολισμού αρχές του και ταυτόχρονα πιο ελεύθερος να εκφράσει τις επιθυμίες της προχωρημένης ηλικίας του. Την ίδια στιγμή, ο Αβέρωφ επέλεξε να διαιωνιστεί στη μνήμη του ελληνικού κόσμου μέσα από τη δωρεά του στο Μετσόβιο Πολυτεχνείο με έργα δυτικής προέλευσης και εικονογραφίας: ο Μετσοβίτης που διαβιούσε στην Αίγυπτο επέλεγε ως «νέο εαυτό» έναν «δυτικό εαυτό». Η δωρεά του, επομένως, ως σύνολο δεν ήταν απλώς μια αναπαράσταση του εαυτού του ως συλλέκτη, αλλά και μια αναπαράστασή του ως «εθνικού ευεργέτη» στα δυτικά πρότυπα από κάθε άποψη. Το γεγονός αυτό μαρτυρά και μια αναγνώριση εκ μέρους του του δυτικού πολιτισμού ως σημαίνοντος, ειδικά για το κομμάτι εκείνο που αφορά την τέχνη.

Βεβαίως, όσο κι αν το γούστο του Αβέρωφ φαίνεται να το μοιράζονται μεγάλες ομάδες φιλότεχνων και συλλεκτών ανά την Ευρώπη, οι διαπιστώσεις αυτές δεν αποκτούν αξιολογικό

---

<sup>101</sup> Hall και Gieben 2003 (1992), σ. 378.

<sup>102</sup> Hall και Gieben 2003 (1992), σ. 379-380.

ή ειδικό σημασιολογικό βάρος, καθώς παραμένει γεγονός το ότι κανένα έργο της συλλογής του δεν εκπροσωπεί ικανοποιητικά μεγάλες καλλιτεχνικές παραδόσεις, όπως για παράδειγμα εκείνη της ολλανδικής τοπιογραφίας: οι ζωγράφοι τους, στην καλύτερη περίπτωση, είναι επίγονοι των παραδόσεων αυτών. Επίσης, λίγα είναι πιθανότατα τα έργα που είχαν αγοραστεί ως πρωτότυπα, ενώ τα αντίγραφα σε αρκετές περιπτώσεις είναι σχετικά νέα.

### 3.1.7γ Περί αντιγράφων

Ειδικά για τα αντίγραφα, μία πιο εκτεταμένη αναφορά είναι σκόπιμη: στα τέλη του 19ου με αρχές του 20ού αιώνα η αντίληψη σχετικά με τη σημασία τους άλλαξε βαθμιαία. Η διάκριση γινόταν εντονότερη, γι' αυτό και οι λόγοι να αποσιωπηθούν τα πραγματικά στοιχεία τεκμηρίωσης των έργων –στην περίπτωση που τα ξέρουν και οι ίδιοι οι συλλέκτες και δεν έχουν παραπλανηθεί– ήταν περισσότεροι.<sup>103</sup> Εκτεταμένη αρθρογραφία κατά το 1898 σχετικά με το Καλλιτεχνικόν Μουσείον, τις συλλογές και την κατάστασή τους είναι χαρακτηριστική<sup>104</sup> των –συχνά αντικρουόμενων– αντιλήψεων που επικρατούσαν και τις οποίες οφείλουμε να λάβουμε σοβαρά υπόψη μας, προκειμένου να κατανοήσουμε το θέμα των συλλογών στις πιο πραγματικές του διαστάσεις.

---

<sup>103</sup> Οι πτυχές αυτές δεν αφορούν μόνο την ελληνική πραγματικότητα, αλλά και την ευρωπαϊκή της αντίστοιχης περιόδου, όπου παρατηρείται επίσης μεγάλη χρήση χαρακτηριστικών αναπαραγωγών, καθώς και αντιγράφων, με ανάλογο τρόπο και στόχο. Sachko-Macleod 1996, σ. 319-325. Long 2007, σ. 29. Di Maggio 1982. Θεωρητικά το ερώτημα της αυθεντικότητας θέτει ο Spooner 1986, παρά το γεγονός ότι μελετά άλλο αντικείμενο: τα ανατολίτικα χαλιά.

<sup>104</sup> Σε τρία διαδοχικά άρθρα της εφημερίδας *Το Άστυ* συζητείται το θέμα της εθνικής πινακοθήκης με αφορμή τη δημοσίευση μιας δωρεάς του Αρίσταρχου Βέη 13 εικόνων, προορισμένων να εμπλουτίσουν το «ιδρυθσόμενον καλλιτεχνικόν μουσείον». Στο πρώτο άρθρο γίνεται λόγος για τον κακό χειρισμό των αρμοδίων, που άφησαν τα έργα ακαταλογογράφητα και εγκαταλελειμμένα σε αποθήκες. Οι δύο αίθουσες του Πολυτεχνείου που παραχωρήθηκαν για την έκθεσή τους ήταν, όπως σχολιάζεται, ακατάλληλες, ενώ αναφέρεται ότι η πρόσβαση ήταν δύσκολη, καθώς χρειάζονταν ώρες «διά να ευρεθή το κλειδί του μικρού μουσείου». Η επίσκεψη του Γύζη κατά το 1896 και η κρίση του ότι μεταξύ των έργων υπάρχουν και αυθεντικοί πίνακες μεγάλων ζωγράφων πυροδότησε επιπλέον σχόλια, ενώ κατέστησε σκόπιμη, σύμφωνα με τον ανώνυμο αρθρογράφο, τόσο την «εκκαθάρισιν» των έργων όσο και μια έρευνα σχετικά με την αυθεντικότητά τους. Στο δεύτερο άρθρο, ο Θ. Βελλιανίτης με επιστολή του στην εφημερίδα αμφισβήτησε την κρίση του Γύζη, υποστηρίζοντας ότι μόνο δύο από τα έργα του Πολυτεχνείου που είχε επισκεφτεί είναι πρωτότυπα: ο θάνατος του Κλείστου του Σαλβατόρ Ρόζα και η *Πυρπόληση της τουρκικής ναυαρχίδας από τον Κανάρη* του Ρώσου θαλασσογράφου Αϊβαζόφσκυ. Επιπλέον, θεωρούσε τη δημιουργία πινακοθήκης με πρωτότυπους πίνακες αδύνατη. Το τρίτο άρθρο αποτελεί ουσιαστικά ανταπάντηση στον Βελλιανίτη και διορθώνει πολλά στοιχεία του, ενώ υποστηρίζει και αυτός ότι η απόκτηση πρωτότυπων έργων είναι αδύνατη, αντίθετα με τα αντίγραφα, καλά δείγματα των οποίων μπορούν να αποτελέσουν βάση για ένα εθνικό μουσείο. Χ.σ., «Το Καλλιτεχνικόν Μουσείον. Μια λησμονηθείσα Πινακοθήκη. Εικόνες εις υπόγεια και εις αποθήκας», *Το Άστυ*, αρ. φ. 2703, έτ. ιγ', Β', 26.5.1898, σ. 2. Ναυπλιεύς, 1898, σ. 3. Α., 1898, σ. 3 αντίστοιχα.

Κατά τον Μεσοπόλεμο, η έννοια της μοναδικότητας και ειδικά της πρωτοτυπίας συνδέθηκε κυρίως με την αυθεντικότητα. Με άλλα λόγια, τα έργα τέχνης απέκτησαν την αυτονομία τους ως καλλιτεχνικά δημιουργήματα, εκτοπίζοντας τα αντίγραφα ή και τα χαρακτηριστικά, τα πρώτα συχνά και ως πλαστά, τα τελευταία ως χαμηλότερης ποιότητας καλλιτεχνικά αντικείμενα.

Ανάλογη πορεία ως προς την υποδοχή και πρόσληψη ειδικά των αντιγράφων, αλλά και χρήσιμη ως προς την ιστορία του θεσμικού προσδιορισμού της τέχνης διακρίνεται και στο αντίστοιχο αμερικανικό παράδειγμα: η ιστορία των αμερικανικών καλλιτεχνικών μουσείων από το 1874 μέχρι και το 1905 υπήρξε άρρηκτα δεμένη με τα αντίγραφα και τις αναπαραγωγές.<sup>105</sup> Η συλλογή αντιγράφων, ειδικά για τη γλυπτική, αποτελούσε την κανονιστική βάση και το μέσο σύνδεσης με την υψηλή καλλιτεχνική κουλτούρα της Γαλλίας, της Αγγλίας, της Ιταλίας και της Γερμανίας. Στην περίπτωση, βέβαια, των ΗΠΑ, δεν επρόκειτο μόνο για μια σύγκρουση σχετικά με τον εκπαιδευτικό ή αισθητικό χαρακτήρα των αντιγράφων, αλλά περισσότερο θέμα των εξελισσόμενων αναγκών των ελίτ που ήλεγχαν τα μουσεία και οι οποίες τελικά θα καθόριζαν τον προσανατολισμό τους.

Στα ελληνικά πράγματα, η βαθμιαία αλλαγή της πρόσληψης των αντιγράφων και των αναπαραγωγών αποτυπώνεται με διάφορες ευκαιρίες σε άρθρα στον Τύπο,<sup>106</sup> αλλά και με διάφορες άλλες χειρονομίες, εκθεσιακές, δωρεών ή άλλες: το 1858 ο Γρηγόριος Υψηλάντης έστειλε από το Παρίσι στο Βασιλικό Πολυτεχνείο τριάντα τρία εκμαγεία περίφημων έργων γλυπτικής από διάφορα μουσεία της Ευρώπης.<sup>107</sup> Δέκα χρόνια μετά, η σύνταξη του περιοδικού *Πανδώρα* πρότεινε να εκποιηθούν και να αγοραστούν από το κράτος για την Εθνική Πινακοθήκη τέσσερις εικόνες της Σχολής του Ραφαήλ, που ανήκαν στον Γ.Ν. Σιρίγο και τις είχε εκτιμήσει ο Μ. Φυτάλης.<sup>108</sup> Η σημασία που τους αποδιδόταν ήταν τέτοια, ώστε να θεωρείται ότι μπορούν να αποτελέσουν μέρος μιας εθνικής συλλογής έργων.

Ανάλογα, το 1874 ο Διονύσιος Καλλιβωκάς διοργάνωσε έκθεση περίπου σαράντα αντιγράφων του ευρωπαϊκής ζωγραφικής,<sup>109</sup> κυρίως ιταλικής, αρχικά στο εργαστήριο του

---

<sup>105</sup> Wallach 1998, σ. 38-56.

<sup>106</sup> Ενδεικτικά βλ. *Πανδώρα*, 15.10.1856. *Εφημερίς*, 2.6.1874. Χ.σ., «Καλλιτεχνικά έργα», *Αυγή*, 13.12.1875. Κλειώ, «Περί της εκθέσεως των Ολυμπίων», εφημ. *Αυγή*, αρ. φ. 4072, έτος ΙΘ', 19.1.1876. *Εφημερίς*, 4.1.1877. *Εφημερίς*, 21.5.1888 και 22.5.1888. *Εφημερίς*, 21.10.1891. *Εφημερίς*, 30.7.1893. Χ.σ., *Εφημερίς*, 8.2.1895. Χ.σ., «'Ελλην καλλιτέχνης», *Παλιγγενεσία*, 20.2.1895. ΔΙΚ (Καλογερόπουλος) 1896α. ΔΙΚ (Καλογερόπουλος) 1896β. Χ.σ. «Το Καλλιτεχνικόν Μουσείον. Μια λησμονηθείσα Πινακοθήκη. Εικόνες εις υπόγεια και εις αποθήκας», *Το Άστυ*, αρ. φ. 26.5.1898, σ. 2. Ναυπλιεύς, 1898, σ. 3. Α., 1898, σ. 3.

<sup>107</sup> Χ.σ., *Εφημερίς των Φιλομαθών*, 6.4.1858, σ. 427-428.

<sup>108</sup> Χ.σ., *Πανδώρα*, 1.5.1868.

<sup>109</sup> 59 σε άλλα δημοσιεύματα. Βλ. και Μπόλης 2000, σ. 92.

Νικηφόρου Λύτρα και στη συνέχεια στο Δημαρχείο Αθηνών.<sup>110</sup> Ο καλλιτέχνης είχε έρθει στην Αθήνα να βρει αγοραστή για τη συλλογή του, ενώ προτάθηκε η αγορά της από την κυβέρνηση ή κάποιον πλούσιο, τα έργα της οποίας στη συνέχεια θα δώριζε στο Πολυτεχνείο, ώστε να χρησιμεύσουν ως «πρότυπα» στους μαθητές. Την ίδια χρονιά το Υπουργείο είχε διορίσει εκτιμητές και είχε έρθει σε διαπραγματεύσεις με τον καλλιτέχνη, η κυβέρνηση όμως δεν συμφώνησε στην τιμή.<sup>111</sup> Η συλλογή στη συνέχεια εκτέθηκε στα Γ' Ολύμπια,<sup>112</sup> ενώ ο Καλλιβωκάς πέθανε δύο χρόνια αργότερα.

Σε κάθε περίπτωση, με αντίγραφα κυρίως εμπλουτιζόταν το μουσείο του Σχολείου των Τεχνών, αυτά χρησιμοποιούνταν ως υποδείγματα για τους μαθητές στη διδασκαλία και στη συνέχεια αποτέλεσαν τον πυρήνα της μετέπειτα Πινακοθήκης.<sup>113</sup> Στα τέλη του 1878, όταν διακόπηκε η θητεία του φιλόλογου και δημοσιογράφου Γεράσιμου Μαυρογιάννη ως διευθυντή του Σχολείου των Τεχνών, είχαν ήδη αυξηθεί τα έτη διδασκαλίας της ζωγραφικής και γλυπτικής από πέντε χρόνια σε επτά, είχε επανέλθει το μάθημα της καλλιτεχνολογίας και είχε οργανωθεί η πινακοθήκη του Σχολείου: αυτή ιδρύθηκε τελικά το 1897 και συγκροτήθηκε με βάση κυρίως αντίγραφα ευρωπαϊκής τέχνης, από τα οποία τα περισσότερα προήλθαν από δωρεές που είχαν πραγματοποιηθεί κατά καιρούς στο σχολείο.<sup>114</sup>

Μια ενδεικτική αλλαγή στάσης μέσα σε τριάντα χρόνια απέναντι σε έργα δωρηθέντα το 1865 προς το Πανεπιστήμιο Αθηνών από τον Στέφανο Ξένο,<sup>115</sup> στον οποίο έχουμε ήδη αναφερθεί, είναι σκόπιμο να σχολιάσουμε εδώ, κυρίως γιατί στον σχετικό λόγο απηχείται μια συνολικά διαφοροποιημένη στάση απέναντι και στα αντίγραφα. Η δωρεά του, η οποία περιλάμβανε έργα που αποδίδονταν σε μεγάλα ονόματα της ευρωπαϊκής καλλιτεχνικής σκηνής, συζητήθηκε αρκετά την εποχή της πραγματοποίησής της και μεταγενέστερα και προκάλεσε το ενδιαφέρον πολλών: η γνησιότητα πολλών έργων ήταν αμφισβητήσιμη και το θέμα αυτό έγινε ο άξονας των διαφόρων σχολίων, καθιστώντας το θέμα της γνησιότητας ως μία αξία που καθόριζε τη σημασία των έργων και των συλλογών. Χωρίς να μπορούμε σε

---

<sup>110</sup> Χ.σ., *Εφημερίς*, 12.11.1873 και 23.6.1874. Χ.σ., *Εφημερίς*, 14.9.1874. Επίσης, για την τύχη της συλλογής βλ. *Νέαι Ιδέαι*, 5.6.1879. Μπόλης 2000, σ. 143-144 και σημ. 43.

<sup>111</sup> Χ.σ., *Νέαι Ιδέαι*, 5.6.1879.

<sup>112</sup> Η συμμετοχή αυτή ήταν αφενός η πιο εντυπωσιακή σε αριθμό, αλλά και ενδεικτική μιας πρακτικής, η οποία εν μέρει σχετίζεται με την παρουσία πολλών αντιγράφων στις ιδιωτικές συλλογές έργων τέχνης.

<sup>113</sup> Μπόλης 2000, σ. 30.

<sup>114</sup> «Η πινακοθήκη του Σχολείου των Τεχνών», εφημ. *Παλιγγενεσία*, 21.6.1878. εφημ. *Ώρα*, 22.6.1878, «Η πινακοθήκη του εν Αθήναις Σχολείου των Τεχνών», εφημ. *Εστία*, τχ. 132, 9.7.1878, σ. 447-448. Στο τελευταίο περιλαμβάνεται εκτενής περιγραφή των έργων. Επίσης Μπόλης 2000, σ. 48. Μπίρης 1957, σ. 255-257.

<sup>115</sup> Ο Στέφανος Ξένος (1821-1894) είναι μια σύνθετη προσωπικότητα, με πλούσια, όσο και απροσδόκητη πορεία, στην οποία αναφερθήκαμε στην εισαγωγή της παρούσας εργασίας. Βλ. κεφ. 2.5α και 2.5β.

λεπτομέρειες αναφορικά με τα έργα, θα μεταφέρουμε τον λόγο που αποτυπώνεται σε δύο άρθρα, ένα του 1865 και ένα του 1895. Στο άρθρο που δημοσιεύεται στα τέλη Νοεμβρίου του 1865 στην εφημερίδα *Αλήθεια*, αμέσως μετά τη δωρεά, γίνεται αναφορά σε συγκεκριμένα έργα:

Περί της αξίας λόγου καλλιτεχνικής δωρεάς του Κ. Στεφάνου Ξένου προς τον εθνικόν ημών Πανεπιστήμιον ουδέν μέχρι τούδε εδημοσιεύθη εν τοις περιοδικούς φύλλοις των Αθηνών. Πλην ξηράς τινός εκθέσεως του αριθμού των δωρηθεισών εικόνων και των ονομάτων των ζωγράφων, συνωδευομένης υπό τινων πανηγυρικών φράσεων του δωρητού αυτού περί της χρηματικής αξίας εκάστης εικόνας, και παρεισδυσάσης, ουκ οίδ' όπως, μεταξύ της επιουσίου ευφημολογίας των αθηναϊκών εφημερίδων, ουδέν άλλον εγράφη μέχρι τούδε δημοσία, ούτε αισθητική τις κρίσις περί της καλλιτεχνικής αξίας των δωρηθέντων εφάνη εν εφημερίδι τινί ή περιοδικώ συγγράμματι. Αγνοώ, τη αληθεία, αν οι παρ' ημίν καλλιτέχνη, ή καλλιτεχνολόγοι, ευάριθμοι πάντες, επεσκέφθησαν τας εκτεθείσας ήδη εις όψιν του κοινού εικόνας, άπορον όμως μοι φαίνεται, πως, αν τας επεσκέφθησαν, ουδείς αυτών κατηξίωσε να γράψη δύο λέξεις προς το κοινόν, ίνα φωτίση και καθοδηγήση τους τε εξ επαγγέλματος θαυμαστάς και τους εκ προθέσεως μώμους, τους δάνειον σχεδόν έχοντας πάντοτε τον τε θαυμασμόν και την κατηγορίαν.

Επιτραπήτω λοιπόν ημίν ν' αναπληρώσωμεν δι' ολίγων την έλλειψιν ταύτην. Δεν είμεθα βεβαίως οι καταλληλότετοι πάντων προς τούτο, το πράττομεν όμως απλώς μόνον ίνα χρησιμεύσωσι καν οι λόγοι μας ως απαρχή αρμοδιωτέρας κρίσεως, ως κέντρον εις λύσιν της σιγής των παρ' ημίν σοφών.

Μεταξύ των υπό του κυρίου Ξένου δωρηθεισών εικόνων τέσσαρα κυρίως μεγάλα ονόματα φέρονται πρώτα: ο Ρουβήνσιος και ο Ρεμβράνδος, της ολλανδικής Σχολής, και ο Κορρέγιος και ο Παύλος ο Βερονεύς της ιταλικής. Όταν ήκουσα ότι γνήσια πρωτότυπα έργα των μεγάλων αυτών ζωγράφων ανέκειντο εν τη αιθούση του Πανεπιστημίου, παράδοξός τις φριξ αισθητικής ευπαθείας διέδραμε τας φλέβας μου, και ώρμησα ακατάσχετος προς το Πανεπιστήμιον, αναμνησκόμενος καθ' οδόν των εν τοις ευρωπαϊκοίς μουσειοίς πλανήσεών μου, και της αφάτου εκείνης ευδαιμονίας, ην απήλαυσά ποτε, ώρας ολοκλήρους εξεστηκώς προ της Σιζτίνης Παναγίας του Ραφαήλου, και μέχρι θάμβους

κουράζων τους οφθαλμούς μου προ του εν Κανά Γάμων του Βερονέως Παύλου. Δυστυχώς όμως αι προσδοκίαι μου εψεύσθησάν πως. Εξηγούμαι.

Την ως έργον του Κορρεγίου φερομένην «Ανατροφήν του Έρωτος» δυσκόλως δύναται τις, ιδών και επισταμένως σπουδάσας έργα του ζωγράφου της Πάρμας ν' αποφανθή ως γνήσιον αυτού έργον. Αν μάλιστα έλειπεν εξ αυτής η χαριεστάτη κεφαλή του Ερμού, ηθέλομεν αδιστάκτως κηρύξει το έργον υποβολιμαίον. Την περί το σχέδιον ατέλειαν της εικόνας ηδύνατο ίσως να δικαιολογήση η περί τούτο ουχί συνήθως μεγάλη επιστασία του Κορρεγίου, τον αθαμβή όμως και ύπωχρον χρωματισμόν δυσκόλως φρονούμεν ότι δικαιολογεί η του χρόνου πάροδος, καθότι τα ευρωπαϊκά μουσεία περιέχουσιν ουκ ολίγας εικόνας του ζωγράφου τούτου, εφ' ων επανθεί η αμίμητος εκείνη του χρωματισμού χάρις και διαφάνεια, ήτις τον χαρακτηρίζει. Διά τούτο νομίζομεν ότι, αν πραγματικώς, βία των ανωτέρω ενστάσεων, τα οικογενειακά περγαμηνά της εικόνας ταύτης ήνε εν τάξει, βεβαίως όμως τότε το έργον τούτο είνε εκ των χειρίστων του Κορρεγίου, πιθανώς εκ των τελευταίων εικόνων του, ων σώζονται όμοιαι είς τινας των πινακοθηκών της Γερμανίας.

Η «Εσθήρ προσκυνούσα τον Ασύρ» –τούτο νομίζομεν ημείς ότι παριστάνει η εικόν, ουχί δε την Σεβά επισκεπτομένην τον Σολομώντα, καθότι τότε αλλοία, φρονούμεν, ήθελεν είσθαι η έκφρασις του προσώπου του βασιλέως– η εικόν, λέγομεν, αύτη είνε αληθής καλλιτεχνικός αδάμας, όστις βεβαίως δεν ήθελεν είναι έκτοπος εν οιαδήποτε ονομαστή πινακοθήκη της Εσπερίας. Είνε αναντιρρήτως έργον του Παύλου, φέρει πρόδηλον τον τύπον της καλλιτεχνικής αυτού ατομικότητας, και αποτελεί πολύτιμον αληθώς κτήσιν διά την πτωχήν τοιούτων θησαυρών Ελλάδα.

Η «Μήτηρ του Ρεμβράνδτου» φέρεται ως έργον αυτού γνήσιον. Το καθ' ημάς, και τοι παραδεχόμεθα αυτήν αδιστάκτως ως παλαιόν προϊόν της ολλανδικής σχολής, διστάζομεν όμως, και διστάζομεν πολύ, αν πρέπει να παραδεχθώμεν αυτήν ως του Ρεμβράνδτου έργον. Δεν ηξεύρομεν διατί, αλλ' άμα ως ίδομεν αυτήν δεν ανεγνωρίσαμεν την γραφίδα του μεγάλου τεχνίτου, ούτε, προ πάντων, την ιδίαν αυτού μέθοδον περί την διάθεσιν των φώτων και των σκιών.

Τα «παίζοντα Χειρουβείμ» του Ρουβηνσίου είνε βεβαιότατα ψευδεπίγραφος εικόν. Μόνον ο μη ιδών εικόνας του Ρουβηνσίου δύναται να την εκλάβη ως έργον του· ημείς νομίζομεν αυτή, χωρίς δισταγμού, αντίγραφον –



κακόν και τούτο— παλαιάς τινος εικόνας, ή κακόζηλον σύνθεσιν, αθλίως χρωματισμένην, απείρου χειρός.

«Ο Ευαγγελισμός» του Αλόνσου Κάνου πολύ απέχει εικόνας της *τολμηροτάτης γραφίδος*, ως αποτελεί αυτόν ο δωρητής, διά τούτο και αδιαφορούμεν παντάπασιν αν είνε πρωτότυπος ή αντιγεγραμμένη εικόν, αφού και η σύνθεσίς της είνε κακή και ο χρωματισμός της χείρων, και η έκφρασις των προσώπων ατυχεστάτη. Αρκείτω μόνον εις υποστήριξιν των λόγων ημών η του αγγέλου μορφή, ομοιάζουσα προς κωμικόν τι πρόσωπον αυθάδους παιδίου.

«Η δωδεκάτη νυξ (εκ του Σακεσπήρου)» του άγγλου Jordaens είνε πιθανώς πρωτότυπον αυτού έργον. Έχει αξίαν τινά ως σύνθεσις, αλλ' έχει λίαν υπερβολικήν, και ατυχή επομένως, την έκφρασιν, και τον χρωματισμόν ήκιστα φυσικόν. Μόνη η του βασιλέως μορφή έχει ακτίνα αληθείας.

Αι του γάλλου Delcour εικόνες εισίν ανάξιαι οιουδήποτε λόγου, και μάλλον δύνανται να κληθώσι γυμνάσματα αρχαρίου τινός μαθητού ή εικόνες ζωγράφου.

Τοιαύτη σχεδόν είνε και η Καρόλου του Α' εικόν, εις φυσικόν μέγεθος. Κακή αντιγραφή κακής εικόνας.

«Ο Χριστός αίρων τον σταυρόν αυτού» του Cantarini, είνε βεβαίως παλαιά εικόν του ενετικού σχολείου, και πιθανώτατα πρωτότυπον του ειρημένου καλλιτέχνου έργον. Καλλιτεχνικώς όμως είνε μικρού λόγου άξιον και ελέγχει προδήλως την αρχομένην ήδη παρακμήν της ιταλικής τέχνης.

«Ο κατακλυσμός» του Ολλανδού Kerckhoven είνε ικανώς καλή εικόν, λίαν μεγάλη αλλά και λίαν υπερβολική. Ηθέλομεν επιθυμήσει τους του ανδρός οφθαλμούς ολιγώτερον προέχοντας των κογχών των, και τον χρωματισμόν καθόλου φυσικώτερον και ήττον προς εντύπωσιν εζητημένον.

Τοιαύται εν ολίγοις αι υπό του κυρίου Ξένου δωρηθείσαι εικόνες. Καλό θα ήτο να επανηγυρίζοντο ολιγώτερον υπό του δωρητού, όπως εκτιμηθώσιν επεικέστερον υπό των δωρεοδόχων.<sup>116</sup>

Αν ο συγγραφέας του άρθρου επιχειρεί να ανοίξει τον διάλογο για τα έργα σε βάση πιο «επιστημονική» ή σε κάθε περίπτωση πιο ειδική, φαίνεται να έχει καλλιτεχνική παιδεία και κάνει λόγο για λίγα γνήσια έργα, από τα οποία τα περισσότερα είναι επιπροσθέτως και κακής ποιότητας, οπότε ο ίδιος αδιαφορεί για τη γνησιότητά τους ή μη. Σε γενικές γραμμές η

---

<sup>116</sup> Α., «Ολίγα τινά περί του καλλιτεχνικού δώρου του κ. Σ. Ξένου», εφημ. *Αλήθεια*, αρ. φ. 28, Α', 25.11.1865, σ. 2-3.

συλλογή μάλλον τον απογοήτευσε, με την εξαίρεση του έργου του Βερονέζε, το οποίο θεώρησε ως καλλιτεχνικό διαμάντι. Τριάντα χρόνια αργότερα, το 1895, οι κρίσεις μοιάζουν να έχουν εξατμιστεί, και για τη συλλογή έργων τέχνης του Ξένου γράφεται με βεβαιότητα και ενίοτε με ειρωνεία και κυνισμό:

Εγράφη έν τινα συναδέλφω ότι εν τω Πολυτεχνείω εικόνες διασήμεν ζωγράφων της Αναγεννήσεως και μαέστρον της Φλαμανδικής Σχολής έχουν ριφθή εν αποθήκαις και ουδείς ποτέ είδε ταύτας. Τούτο δε προήρχετο εκ της μεγάλης ακαλαισθησίας και βαρβαρότητος ήτις διακρίνει την σύγχρονον κοινωνίαν μας και τους διευθύνοντας το Πολυτεχνείον. [...] Ατυχώς η πληροφορία δεν ήτο ακριβής και ο κόσμος δύναται να μείνη ήσυχος, ότι ουδέν εζημιώθη αγνοών μέχρι τούδε και μη ιδών τα εν τω Πολυτεχνείω αριστουργήματα, αλλά ούτε ήτο δυνατόν να υπάρχωσι ταύτα διά πολλούς λόγους εκ των οποίων ο σημαντικώτερος είναι ότι δεν ευρίσκονται προς αγοράν τοιαύτα και εις τα μεγαλείτερα καλλιτεχνικά κέντρα [...]. Η περίφημος αύτη εθνική πινακοθήκη περί ης εγένετο τόσος λόγος, δεν είναι τίποτε άλλο ή μια απλή συλλογή εικόνων, ην εδώρησεν εις το έθνος εν ημέραις ευπορίας ο μακαρίτης Στέφανος Ξένος. Αι εικόνες αύται είναι αντίγραφα ουχί εκ των καλλιτέρων βεβαίως έργων, πασιγνώστων άλλως τε και εκτεθειμένων εν τω Βρετανικώ Μουσείω ή εν τω Λούβρω. Τοιαύτα αντίγραφα καθ' εκάστην παρασκευάζουν οι απόφοιτοι των Σχολών των καλών τεχνών και προμηθεύουσιν αντί μικρών σχετικώς αμοιβών.<sup>117</sup>

Αλλού τα σχόλια είναι πιο ουδέτερα και επαναλαμβάνουν αρχικές υποθέσεις:

Εξόχως δε η αναγεννημένη εν Ελλάδι Καλλιτεχνία οφείλει αυτώ εισφοράν πολύτιμον, συλλογήν δεκατεσσάρων ελαιογραφιών, εν αις και μία του μεγάλου Κορεγίου, «η ανατροφή του Έρωτος», θεωρουμένη ως η αληθώς πρωτότυπος. Αι εικόνες αύται, ων αι πολλάί μεγάλου μεγέθους, εντός καταχρύσων πλαισίων, εισίν αι κυριώταται της ισχυοτάτης δημοσίας Πινακοθήκης της Ελλάδος. Εισί δε έργα του Ρεμβράνδ, του Αλβάνο, του Ιορδάνου, του Βανδρ, του Δελκούρ. Εν τη προθυμία εις συμπλήρωσιν του καλού έργου δεν ευρέθησαν μέχρι τούδε πολλοί,

---

<sup>117</sup> Χ.σ., «Η Πινακοθήκη του Πολυτεχνείου», εφημ. *Πρωΐα*, 23.10.1895. Στο άρθρο αυτό δίνονται και ορισμένες ανακριβείς πληροφορίες, όπως ότι τα πιο αξιόλογα έργα της δωρεάς του Ξένου είναι ένα του Salvator Rosa, που αναπαριστά τον Αλέξανδρο να πνίγει έναν στρατηγό του, και μια θαλασσογραφία, την πυρπόληση τουρκικής ναυαρχίδας από τον Κανάρη, έργο του Αϊνάζονσκυ.

ούτω δε η Πινακοθήκη η εν Αθήναις τάσσεται, εν τοις ασημάντοις των εν Ευρώπη.<sup>118</sup>

Ο τόνος των αρθρογράφων είναι ενδεικτικός της εξοικείωσης με την έννοια του αντιγράφου, είναι όμως ενδεικτικός και της αξίας που αποδίδεται στα έργα, θεωρούμενα κατά κύριο λόγο ως αντίγραφα και λιγότερο ως πρωτότυπα. Σύμφωνα με την Αγγέλα Ταμβάκη, η οποία μελέτησε και τη συλλογή Αβέρωφ, «ο ίδιος ο χαρακτηρισμός ενός έργου ως αντιγράφου δεν είναι εκ προοιμίου αρνητικός. Υπάρχει οπωσδήποτε σημαντική διαφορά ανάμεσα σ' ένα αντίγραφο του εργαστηρίου ή της εποχής του καλλιτέχνη και σ' ένα άλλο, πολύ μεταγενέστερο, του ίδιου έργου. Πολλές φορές τύποι σύνθεσης που επινόησε ένας καλλιτέχνης έγιναν πολύ δημοφιλείς, και για τον λόγο αυτό στη συνέχεια εξακολούθησαν για πολύ καιρό να δημιουργούνται παραλλαγές τους. Το γεγονός όμως αυτό παρουσιάζει ενδιαφέρον για τη μελέτη του καλλιτεχνικού κλίματος και των επιλογών».<sup>119</sup>

Ειδικά για τη συλλογή Αβέρωφ, το πιθανότερο μάλιστα είναι να γνώριζε και ο ίδιος ο δημιουργός της ότι πολλά, ίσως τα περισσότερα από τα έργα της συλλογής του, ήταν αντίγραφα: η πρακτική αυτή απαντάται σε αρκετά ευρωπαϊκά και αμερικανικά παραδείγματα –με εξέχοντα αυτά του Παρισιού και του Σικάγου, τα οποία έχουν μελετηθεί εκτεταμένα– και έχει την αφετηρία της σε μία οικουμενική και παιδαγωγική αντίληψη για τις συλλογές έργων τέχνης,<sup>120</sup> όπου το αντίγραφο έχει έναν ξεκάθαρο ρόλο, είναι σαφώς πιο προσβάσιμο και ανταποκρίνεται σε μια σαφώς χαμηλότερη τιμή αγοράς. Παραμένει, ωστόσο, μέχρι τα τέλη του 19ου αιώνα, σημαντικό.

Παρόλο που ο μεγάλος αριθμός αντιγράφων διαφόρων ειδών, καθώς και η «μη ικανοποιητική ποιότητα των μισών περίπου έργων»,<sup>121</sup> όπως σημείωνε η Ταμβάκη, αποτελούν, ως ένα βαθμό, εγγενείς αδυναμίες της συλλογής, δεν ακυρώνουν, ωστόσο, κατά τη γνώμη μου, τη σημασία της συλλογής. Αντίθετα, μας αναγκάζουν να προσεγγίσουμε το

---

<sup>118</sup> Παρατίθεται στο Φιλήμων 1895, σ. 257-258. Γενικά, γύρω στα 1895, οπότε συζητείται έντονα η δημιουργία εθνικής πινακοθήκης, συζητούνταν τι θα έπρεπε να περιλαμβάνει: τονιζόταν η αδυναμία απόκτησης αυθεντικών έργων ευρωπαϊκής τέχνης, η ανάγκη παρουσίασης έργων της βυζαντινής, αλλά και της σύγχρονης ελληνικής τέχνης, ενώ συζητήθηκε ιδιαίτερα η αυθεντικότητα των πινάκων που είχε δωρίσει ο Σ. Ξένος τη δεκαετία του 1860. Βλ. «η Πινακοθήκη του Πολυτεχνείου», *Πρωΐα*, 23.10.1895, Β., «Εθνική Πινακοθήκη», *Πρωΐα*, 14.4.1897. Επίσης, «Το Καλλιτεχνικόν Μουσείον. Μια λησμονηθείσα Πινακοθήκη. Εικόνες εις υπόγεια και εις αποθήκας», *Το Άστυ*, 26.5.1898, Θ. Βελλιανίτης, «Η Πινακοθήκη του Πολυτεχνείου. Επιστολαί και ανακοινώσεις», *Ναυπλιεύς*, «Το Καλλιτεχνικόν Μουσείον», *Το Άστυ*, 28.5.1898, καθώς και Α., «Διά το Καλλιτεχνικόν Μουσείον», *Το Άστυ*, 31.5.1898.

<sup>119</sup> *Συλλογή Αβέρωφ* 1999, σ. 10.

<sup>120</sup> Long 2009, σ. 99-100. Ειδικά για την ιστορία των αμερικανικών καλλιτεχνικών μουσείων από το 1874 μέχρι και το 1905, που είναι άρρηκτα δεμένη με τα αντίγραφα και τις αναπαραγωγές, βλ. Wallach 1998, σ. 38-56.

<sup>121</sup> *Συλλογή Αβέρωφ* 1999, σ. 10.

υλικό και τα δεδομένα του υπό το πρίσμα άλλων αξιών, όπως και θα κάνω στη συνέχεια. Επίσης, δεν ακυρώνουν ούτε τη σημασία της προσφοράς στο Μετσόβιο Πολυτεχνείο, ακόμη κι αν οι πολυάριθμες άλλες δωρεές και τα κληροδοτήματα με τα οποία ο Αβέρωφ προικοδότησε την ελληνική πρωτεύουσα δεν συγκρίνονται σε μέγεθος και οικονομική αξία. Παρακάτω θα φανεί ότι η επιλογή των αντιγράφων, και εκ μέρους του Αβέρωφ, συνειδητά ή ασυνειδητά, δεν είναι μονοσήμαντη. Η ειδική, πάντως, καταξίωση της συλλογής –στο στενό καλλιτεχνικό πεδίο– είναι εντέλει ισχνή, γεγονός το οποίο είναι εύλογο, αφού δεν υπήρξε το αναγκαίο πολιτιστικό και πολιτισμικό κεφάλαιο που θα καλλιεργούσε τέτοιες απαιτήσεις.

Πέραν του θέματος των αντιγράφων, θα ήταν χρήσιμο να ξέραμε περισσότερες λεπτομέρειες για τον χρόνο, τον τόπο και τις ακριβείς συνθήκες των καλλιτεχνικών αγορών του Αβέρωφ.<sup>122</sup> Σε κάθε περίπτωση, όμως, φαίνεται πως ο ιδιοκτήτης της μάλλον μαζικά προχώρησε στις αγορές των έργων, ενώ ο πολύ περιορισμένος κύκλος φιλοτέχνων από τους οποίους περιτριγυριζόταν δεν ευνοούσε την εμπλοκή του νωρίτερα, ούτε και τη διακίνηση περισσότερων πληροφοριών γύρω από έργα, καλλιτέχνες, θέματα γούστου ή τη διαμόρφωση μιας κοινής καλλιτεχνικής ευαισθησίας και συλλεκτικής αντίληψης, τις οποίες ευνοεί η συμμετοχή σε τυπικούς ή άτυπους κύκλους φιλοτέχνων.<sup>123</sup>

### 3.1.7δ Συμπεράσματα

Ο προσανατολισμός του Αβέρωφ προς την ευρωπαϊκή ζωγραφική, καθώς και η επιθυμία του να καλλιεργήσει το αισθητήριο των σπουδαστών και των επισκεπτών του μουσείου, όπως ορίζεται στη διαθήκη του, συντονίζονται προς το γενικό εκσυγχρονιστικό ρεύμα. Ο συλλέκτης-δωρητής επιδιώκει να διευρύνει τους ορίζοντες των αποδεκτών τη διευρύνοντας τους ορίζοντές τους πέρα από μια καθαρά ελληνοκεντρική θεώρηση της δωρεάς του και την ίδια στιγμή επεκτείνει το εκσυγχρονιστικό ρεύμα και στον πολιτιστικό τομέα. Από την άποψη αυτή, η συλλογή στην περίπτωση Αβέρωφ αποτέλεσε ένα εργαλείο που επέτρεψε τη διακριτική παρέμβαση σε δομικά χαρακτηριστικά του εαυτού ως καθορισμένου από ενσωματωμένες ιδιότητες, όπως είναι η καταγωγή και η έλλειψη του σημαντικού κληρονομημένου κεφαλαίου. Η κληροδοσία προς το Μετσόβιο Πολυτεχνείο, που θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι συμπλήρωνε το διδακτικό έργο του ιδρύματος, δεν σημαίνει μόνο έναν τρόπο επανασύνδεσης του κληροδότη με τον τόπο καταγωγής του: σημαίνει και την παραπέρα ενίσχυση ενός ιδρύματος, που ήδη από το 1845 εμφανιζόταν ως εστία προόδου

---

<sup>122</sup> Ταμβάκη, *Συλλογή Αβέρωφ* 1999, σ. 10.

<sup>123</sup> Long 2007, σ. 81.

μέσα από την καθιέρωση της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης,<sup>124</sup> αλλά και ως το σύμβολο της καλλιτεχνικής αναγέννησης του έθνους, με αντίστοιχο τρόπο που το Πανεπιστήμιο αποτελούσε την ίδια στιγμή σύμβολο της πνευματικής αναγέννησης.<sup>125</sup>

Η κληροδοσία Αβέρωφ στο Μετσόβιο Πολυτεχνείο σε οποιαδήποτε περίπτωση κατακυρώνει τη σημαντική αλλαγή *θέσης* του στο ευρύ πολιτικό, κοινωνικό και καλλιτεχνικό πεδίο και τον μεταφέρει στην περιοχή της αθανασίας μέσω της συνέχειας του ονόματός του τόσο στην οραματιζόμενη «Αβερώνφειο Πινακοθήκη» όσο και μέσω των «Αβερώνφειων (καλλιτεχνικών) διαγωνισμών». Μαζί με το όνομά του διασώζεται και η αναπαράσταση του εαυτού του ως δυτικού τύπου συλλέκτη, με την έννοια ότι δωρίζει σχεδόν αποκλειστικά έργα δυτικής εικονογραφίας και προέλευσης, ενώ την ίδια στιγμή απεμπολεί σε μεγάλο βαθμό τα εθνικά χαρακτηριστικά της δράσης και του βίου του.

Η κατάληξη δε της συλλογής στην Εθνική Πινακοθήκη συντελείται εκτός των προθέσεων του Γεωργίου Αβέρωφ: η παραχώρηση των έργων από το Μετσόβιο Πολυτεχνείο στην Εθνική Πινακοθήκη επιτεύχθηκε χάρη στον νόμο ΓΥΚ της 18ης Νοεμβρίου 1909, «Περί συγκεντρώσεως εικόνων και σχεδιαγραφημάτων εις την Εθνικήν Πινακοθήκην εν Αθήναις»<sup>126</sup> και αποτελεί μια δεύτερη αφήγηση, η οποία υπερβαίνει τον ίδιο τον Αβέρωφ. Σύμφωνα με τον νόμο, «πάντες οι πίνακες, τα σχεδιαγραφήματα και οιαδήποτε άλλα έργα γραφικής τέχνης, τα εξ αγοράς, δωρεάς ή κληροδοτημάτων ανήκοντα εις τα εθνικά ή δημόσια ιδρύματα κατατίθενται επί του παρόντος εις την Εθνικήν Πινακοθήκην εν Αθήναις και διατελούσιν υπό την επίβλεψιν Επιτροπής επί της πινακοθήκης, διοριζομένης διά Β. διατάγματος». Ωστόσο, η παραχώρηση των πινάκων στην Πινακοθήκη έγινε αφορμή για μια μακροχρόνια διένεξη μεταξύ Πολυτεχνείου και Πινακοθήκης, η οποία κατέληξε σε δικαστική διαμάχη και δικαίωση της Πινακοθήκης το 1966.<sup>127</sup> Επιπλέον, από το 1910, με τον νόμο ΓΦΝΗ της 5ης Φεβρουαρίου, «Περί της Εθνικής Πινακοθήκης»,<sup>128</sup> η Πινακοθήκη υπαγόταν στο Υπουργείο των Εκκλησιαστικών και της Δημοσίας Εκπαιδεύσεως και αποτελούσε «ίδιον Ίδρυμα», το οποίο διοικείται από την επιτροπή που όριζε ο νόμος ΓΥΚ.<sup>129</sup> Ο ίδιος νόμος έδινε επίσης το δικαίωμα να αγοράζονται έργα από τους τόκους του κληροδοτήματος Αβέρωφ. Κατά

---

<sup>124</sup> Είναι ενδεικτικός ο λόγος του διευθυντή του Σχολείου των Τεχνών Λύσανδρου Καυταντζόγλου, κατά την πρώτη έκθεση μαθητών του. Στην εφημ. *Αθηνά*, 8.7.1844, δημοσιεύεται εκτενής περιγραφή της έκθεσης, καθώς και ο σύντομος λόγος του Καυταντζόγλου.

<sup>125</sup> Δημαράς 2009 (1982), σ. 133, Τσουκαλάς 2006 (1975), σ. 492. Μπόλης 2000, σ. 19-20.

<sup>126</sup> ΦΕΚ 274/21.11.1909. Κόκκου 2009, σ. 290.

<sup>127</sup> Μπίρης 1957, σ. 346-348. Καλαφάτη 2007, σ. 221-229. Γιαννουδάκη 2009, σ. 85.

<sup>128</sup> ΦΕΚ 68/17.2.1910. Γιαννουδάκη 2009, σ. 85.

<sup>129</sup> Ο νόμος όριζε επίσης ότι το προσωπικό της Πινακοθήκης αποτελείται από έναν έφορο, έναν επιμελητή και έναν φύλακα, καθόριζε τις προϋποθέσεις διορισμού του εφόρου και του επιμελητή, καθώς και θέματα σχετικά με δωρεές και κληροδοτήματα.

συνέπεια, το κατά πόσο ο διαμοιρασμός αυτός λαμβάνει χώρα υπό συγκεκριμένες προϋποθέσεις μετά τη μεταγενέστερη προσχώρηση της δωρηθείσας συλλογής του στις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης είναι μια συζήτηση που ανοίγει, με τον ίδιο όμως τον συλλέκτη να μην παίζει ρόλο στις σχετικές αποφάσεις. Όπως και να 'χει, η κατάληξη της συλλογής στην Εθνική Πινακοθήκη επιτείνει με τη σειρά της εκ των υστέρων στη συλλογική αντίληψη την καλλιτεχνική σημασία των έργων, την πλαισιώνει δηλαδή και τελικά την επανασηματοδοτεί μέσα στα διαφορετικά θεσμικά συμφραζόμενα. Εκεί ακριβώς εισάγεται το θέμα της μνήμης μέσα από τη θεσμική διαχείριση έργων, συλλογών και δωρεών, το οποίο θα είχε ενδιαφέρον να εξεταστεί σε μία μελέτη η οποία θα εστίαζε στη μνήμη που παράγεται από τους ίδιους τους θεσμούς ως δωρεοδόχους κατά τη διάρκεια της ιστορίας τους.

Σε κάθε περίπτωση, ο Αβέρωφ, συλλέκτης σε πολύ προχωρημένη ηλικία και κυρίως όμως μέσω της δωρεάς (ακόμη και της συλλογής κατά βάση αντιγράφων), βρήκε τον τρόπο αφενός να διεισδύσει στο συμβολικό/πνευματικό πεδίο, κερδίζοντας όλα τα είδη καταξίωσης. Αφετέρου, αξιοποίησε και πιο προσωπικά χαρακτηριστικά σε μια κατά κανόνα συμβατική συλλογή έργων τέχνης. Η συλλογή του είναι ενδεικτική του κυρίαρχου γούστου της μερίδας εκείνης του ελληνικού πληθυσμού που δεν είχε πρότερη καλλιεργημένη σχέση με τις τέχνες, είναι όμως ταυτόχρονα παράδειγμα μιας ιδιαίτερης προσωπικής οικείωσης με τα έργα τέχνης.

Συμπερασματικά, οι συλλεκτικές επιλογές και κυρίως η δωρεά της συλλογής του Γεωργίου Αβέρωφ τελικά περισσότερο εκπλήσσουν παρά επιβεβαιώνουν τις προσδοκίες που γεννά το συνολικό του προφίλ ως ευπατρίδη δωρητή (και συλλέκτη). Αν αναμένει κανείς να αναγνωρίσει στο πρόσωπό του και στη συλλογή του τον εθνοκεντρικό ή τον ορεσίβιο συλλέκτη, εκείνος διαφοροποιείται σημαντικά, παρόλο που η συνολική του ιδεολογία κινείται σε διαμετρικά αντίθετα κατεύθυνση. Η συλλογή του παραμένει ένα ατομικό καταφύγιο, όπου δεν διασώζεται μόνο η αγάπη του για την πατρίδα ή η πίστη του στην ανωτερότητα της «ελληνικής φυλής», όπως ο ίδιος τη χαρακτηρίζει. Μέσα από τις επιλογές των γυναικείων θεμάτων –με μυθολογικό ή θρησκευτικό ένδυμα–, διασώζονται πτυχές του εσωτερικού εαυτού του και των πιο μύχιων επιθυμιών του. Ακόμη κι αν η συλλογή εξυψώνει το κύρος του ιδιοκτήτη της στους κατά περίπτωση καλεσμένους του, εκείνος, στο τέλος της ζωής του, στον εαυτό του κυρίως απευθύνεται και επιχειρεί εν μέρει να ανασκευάσει την ταυτότητά του. Με τη δωρεά μάλιστα της συλλογής του στο ελληνικό έθνος, διασώζεται επίσης η ατομικότητά του αυτή χωρίς να συγκλίνει με την κυρίαρχη αφήγηση που συγκροτείται γύρω από το πρόσωπό του και που καθοδηγείται από την κύρια «ευεργετική» του δράση.

Έτσι, η συλλογή αποτελεί ταυτόχρονα ιδιωτικό καταφύγιο, αισθητικό και συγκινησιακό, όπως μαρτυρά η εικονογραφική διάσταση των έργων που αναπαριστούν γυναικείες μορφές. Από την άποψη αυτή, το συνολικό προφίλ του Αβέρωφ εξανθρωπίζεται. Τα έργα της συλλογής του είναι το όχημα που διαφοροποιεί τελικά τη μυθική διάσταση της προσωπικότητάς του. Ο μύθος-Αβέρωφ αποκτά σάρκα και οστά και ονειρεύεται τη θηλυκή εκείνη παρουσία που είναι μακριά και σε κάθε περίπτωση λείπει από το πλαίσιο της ζωής του. Η συλλογή τη φέρνει κοντά, ενώ η δωρεά της συλλογής μετατρέπει τον «εθνικό ευεργέτη» σε υποκείμενο, με ιδιοπροσωπία και σαφώς ανθρώπινη διάσταση.

Η υπόθεσή μας επιβεβαιώνεται από την απουσία οποιουδήποτε σχολίου του ίδιου σχετικά με τα δωρηθέντα έργα του, τη στιγμή που άλλοι, όπως ο Στέφανος Ξένος, συνομήλικος του Αβέρωφ, αλλά πολύ διαφορετικός ως προς τις στοχεύσεις, τη συνολική δραστηριότητα και το ιδεολογικό του υπόβαθρο, για την πολύ μικρότερη από άποψη όγκου δωρεά του προς το Πανεπιστήμιο Αθηνών, ξεκαθαρίζει τους λόγους της δωρεάς του και είναι σαφής:

Λαμβάνω την τιμήν να εσωκλείσω ενταύθα φορτωτικήν εννέα κιβωτίων [...] περιεχουσών δεκατέσσερας ελαιογραφίας μετά των χρυσών περιθωρίων αυτών περιωνύμων καλλιτεχνών, [...], όπως προσφέρητε ταύτας εις το πανεπιστήμιον προς *καλλωπισμόν* του μουσείου του, όπερ, ως πληροφορούμαι, είναι εισέτι γυμνόν τοιούτων έργων. Η συλλογή αύτη θέλει χρησιμεύσει προς τους καταγινομένους περί την ζωγραφικήν καλλιτέχνας, ως πρωτότυπον αντιγραφών». Τίτλος δε του καταλόγου που επισυνάπτει είναι ο εξής: «Κατάλογος εικόνων αποστελλομένων διά του ατμοπλοίου, ο Έλλην, προς *διακόσμησιν* των του πανεπιστημίου τοίχων.<sup>130</sup>

Τα έργα που δωρίζει ο Ξένος, ανεξάρτητα από τη γνησιότητά τους ή μη,<sup>131</sup> και ανεξάρτητα από τους καταγεγραμμένους λόγους της δωρεάς του, αποτελούν θολά δείγματα

---

<sup>130</sup> Για τη δωρεά βλ. *Παλιγγενεσία*, 19, 23.10.1865, *Μέλλον*, 22.10.1865, «Προσφορά Στεφ. Ξένου», *Εθνοφύλαξ*, 22.10.1865, «Δώρημα Στ. Ξένου», *Εθνοφύλαξ*, 19.11.1865 (όπου και κατάλογος των έργων), Α., 1865, καθώς και Μπόλης 2000, σ. 149-151.

<sup>131</sup> Οι αναφορές που κάνει ο Ξένος στις αξίες κάποιων έργων είναι χαρακτηριστικές – όπως και οι μη αναφορές αντίστοιχα: οι μόνες πραγματικές τιμές που δίνει και αφορούν την αγορά των έργων είναι για τα δύο έργα του Giordano (300 λίρες στερλίνες), του Jordaens (250 λίρες) και του Καψάλη (100 λίρες). Επιπλέον, τα υπόλοιπα οικονομικά μεγέθη που αναφέρει, ως αποδεικτικά της αξίας των έργων, αφορούν όχι τις τιμές αγοράς των έργων από τον ίδιο, αλλά προσφορές που απέρριψαν οι προηγούμενοι κάτοχοι, των ίδιων ή ανάλογων έργων: σύμφωνα με αυτά, το έργο του Correggio θα μπορούσε να κοστολογηθεί ακόμη και στις 4.000 με 5.000 λίρες στερλίνες, ενώ για το έργο του Veronese ο Ξένος σημειώνει ότι απέρριψε προσφορά 1.200 στερλινών για την αγορά του έργου από

μιας υπό διαμόρφωση συλλεκτικής αντίληψης και αντανακλούν το κυρίαρχο ευρωπαϊκό γούστο, και μόνο εν μέρει ελληνικό. Το σύνολο αυτό αφενός είναι στραμμένο προς τη δυτικοευρωπαϊκή τέχνη –με έμφαση στο ευρωπαϊκό μπαρόκ– προκειμένου να αναδείξει την καλαισθησία και τον πολιτισμό των ανθρώπων που το διαμορφώνουν –ειδικά τον κοσμοπολιτισμό τους–, αλλά θρέφεται την ίδια στιγμή από την πρόσφατη ιστορική ελληνική πραγματικότητα: η *Θυσία του Καψάλη* είναι το μοναδικό ιστορικό έργο, εκείνο που υπομνηματίζει και υπενθυμίζει εμφατικά –μέσα από την εθνική προσωπολατρία– τον μαρτυρικό χαρακτήρα του ελληνικού Αγώνα, που αποτελεί την πρώτη πηγή μιας ελληνικής, εθνικής, μυθικής σχεδόν εικονογραφίας και ιστορίας. Ο Ξένος, πάντως, με ανάλογο τρόπο, επιδίωξε να «προστατεύσει» τους πολίτες και το κράτος από εκείνους που θεωρούσε κερδοσκόπους και με τους οποίους ήρθε κατά τη διάρκεια της ζωής του σε ανοιχτή σύγκρουση: τον Ανδρέα Συγγρό, τον Βασίλειο Μελά, τον Ιωάννη Σερπιέρη και άλλους «Χρυσοκάνθαρους»,<sup>132</sup> κυριότερα δε με τον Στέφανο Σκουλούδη.

Ο Αβέρωφ, αντιστικτικά, δεν ανέπτυξε μια τέτοια ρητορική ή δραστηριότητα. Πολύ λίγο όμως σχετίζεται η πολιτιστική και συλλεκτική δράση του με την κατοχύρωσή του ως «εθνικού ευεργέτη». Τον τίτλο αυτό τον διασφαλίζει κατά βάση η συνδρομή του στα εθνικά απελευθερωτικά προτάγματα και όχι η δωρεά έργων τέχνης ή η συμβολή του στην εγκαθίδρυση καλλιτεχνικών θεσμών όπως οι υποτροφίες και τα βραβεία. Στην περίπτωση του η συλλεκτική δράση και η συγκεκριμένη δωρεά προς το ελληνικό έθνος-κράτος δεν συμβάλλει στο αφήγημα του στερεοτυπικού «εθνικού ευεργέτη». Με άλλα λόγια, αποτελεί ένα πεδίο με κοινωνική απήχηση μεν, χωρίς εμβέλεια ωστόσο στην επέκταση του ευεργετισμού μέσα από το καλλιτεχνικό πεδίο.

Από την άλλη πλευρά, οι όψεις που αναδεικνύουν οι συλλεκτικές του επιλογές εξανθρωπίζουν το ίδιο το στερεότυπο του «εθνικού ευεργέτη». Οι ρωγμές που εμφανίζονται στο αφήγημα αυτό μέσα από την περίπτωση της συλλογής και δωρεάς του Αβέρωφ, ρωγμές όχι κοινωνικής χροιάς, αλλά πιο υποκειμενικής, διαρρηγνύουν το αμετάβλητο προφίλ των εθνικών ευεργετών, όπως διασώζεται στην ιστοριογραφία και στις δευτερογενείς ομόχρονές του πηγές.

---

άλλη Πινακοθήκη, όταν για τη «σύντροφο εικόνα» η Εθνική Πινακοθήκη πλήρωσε 12.000 στερλίνες. Κατόπιν τούτων, συμπεραίνουμε με αρκετή βεβαιότητα ότι ο Ξένος προφανώς δεν έχει πληρώσει τις τιμές αυτές και διατηρεί την πεποίθηση ότι τα έργα που δωρίζει έχουν μια σχετικά μεγάλη αξία, ακόμη και αν δεν είναι τα «αληθώς πρωτότυπα», πράγμα που δεν διατυπώνει ποτέ. Σε ανάλογο συμπέρασμα ωθεί – και η αποσιώπηση εκ μέρους του συλλέκτη της τιμής του Rembrandt, για τον οποίο ο ίδιος σημειώνει ότι είναι «μεγίστης τέχνης, ισχύος και εκφράσεως» και, προς επίρρωση των εντυπώσεων, ότι «εθαυμάσθη πολύ και υπερειτιμήθη υπό πολλών καλλιτεχνών, οίτινες επεσκέφθησαν την έπαυλίν μου του Πατεροχάμ».

<sup>132</sup> Για το ομώνυμο έργο του, βλ. Ξένος 1880.



Στη δωρεά της συλλογής του παρατηρείται βεβαίως το ενδιαφέρον του συλλέκτη για τη δημιουργία θεσμικής υποδομής, γεγονός που τον συνδέει με πολλούς σύγχρονους του συλλέκτες, αλλά και δωρητές και φιλανθρώπους, που έχουν προτάξει το εκσυγχρονιστικό όραμα για τη χώρα: είτε μεταθανάτια, είτε εν ζωή, πολλοί συλλέκτες –όχι μόνο στο ελληνικό έδαφος– είχαν προβλέψει δωρεές κυρίως καλλιτεχνικών έργων, οι οποίες, με επιπλέον συχνά ρυθμίσεις, αναμένονταν να αποτελέσουν την πολιτιστική παρακαταθήκη του ελληνικού έθνους. Δεν είναι τυχαίο, μάλιστα, ότι πολλές από τις προσωπικότητες αυτές, εκτός ελάχιστων εξαιρέσεων, εμπλέκονται άμεσα ή και έμμεσα στις εθνικές πολιτικές υποθέσεις, συνεργώντας στην πολιτική διαδικασία. Από την άποψη αυτή οι συλλογές τους δεν μπορούσαν παρά να συνδεθούν μοιραία με το κράτος, αφού εκεί θα πραγματωνόταν ουσιαστικά η δημόσια πτυχή της προσωπικότητάς τους.

Ειδικά στην περίπτωση του Αβέρωφ, αυτό που μπορεί να σημειωθεί είναι η χωρίς πολλές προϋποθέσεις κληροδοσία των έργων και πρόβλεψη για τους καλλιτεχνικούς διαγωνισμούς, που επιτείνει τη γενική αίσθηση για τη συλλεκτική του δραστηριότητα ως ακαλλιέργητης κατά τη διάρκεια της ζωής του, έρχεται όμως να συνεχίσει ήδη καθιερωμένους από το κράτος θεσμούς, ειδικά αυτούς των διαγωνισμών.

Ο Γεώργιος Αβέρωφ, αν και σε πολύ μεγάλη ηλικία και ύστερα από ελάχιστη τριβή με τον κόσμο της τέχνης, δημιουργεί μια συλλογή έργων τέχνης και διατηρεί ή ενσωματώνει στις επιλογές του τα προσωπικά του αντανακλαστικά. Και ίσως ακριβώς εξαιτίας της μεγάλης ηλικίας στην οποία ξεκινά και ολοκληρώνει τη συλλεκτική του δραστηριότητα, ακόμη κι αν τα έργα που επιλέγει συγκλίνουν σε κάποιον βαθμό με τις αισθητικές προτεραιότητες του ευρωπαϊκού φιλότεχνου κόσμου, δεν μοιάζει να συγκλίνουν με τις ιδεολογικές, εθνοκεντρικές, προτεραιότητες του ελληνικού κόσμου της τέχνης όπως διαμορφωνόταν. Ακόμη και αν το θρησκευτικό ένδυμα πολλών έργων μπορεί να δικαιολογεί την παρουσία αρκετών από αυτά στη συλλογή του, εκείνος κατορθώνει να εμφυσήσει προσωπικό χαρακτήρα στη συλλογή αυτή, να τα οικειοποιηθεί, και παράλληλα με όλα τα προτάγματα που εικάζουμε ότι τον ενδιαφέρουν (θρησκευτικά, παιδαγωγικά, εκπαιδευτικά, πατριωτικά), να εμπλουτίσει τις αφηγήσεις γύρω από τον «εθνικό ευεργέτη» και το έθνος, αποκαλύπτοντας τις ρωγμές μιας εθνικής, αλλά και ιστοριογραφικής κατασκευής. Εκεί ακριβώς εντοπίζεται και το μεγάλο ενδιαφέρον της δωρεάς του στο ελληνικό κράτος: σε μια δωρεά που διασώζει το πρόσωπο του κατεξοχήν μυθοποιημένου δωρητή αφενός στην πιο εξανθρωπισμένη εκδοχή του και αφετέρου στην κρίσιμη εκείνη στιγμή της πορείας της ζωής του. Τότε που φαίνεται ότι ο ίδιος επιτρέπει στον εαυτό του να υπερβεί το ταμπού «της

ηδονής και της ευχαρίστησης» και επιπλέον θέλει να το μοιραστεί και με το σύνολο εκείνο, τη συλλογικότητα αυτή που ονομάζει «έθνος».

Κατά τα άλλα, όπως είδαμε ήδη, η αρχική δωρεά του Γεωργίου Αβέρωφ στο Πολυτεχνείο δεν ήταν απλώς μια δωρεά σε ένα οποιοδήποτε θεσμικό ίδρυμα: ήταν δωρεά στο ίδρυμα που συνδέθηκε κατεξοχήν με τον τόπο καταγωγής του, και στο πλαίσιο αυτό δεν είχε μόνο εκπαιδευτικό, αλλά και προσωπικό χαρακτήρα. Το αρχικό Σχολείο των Τεχνών μετονομάστηκε σε Μετσόβιο Πολυτεχνείο λόγω της δωρεάς του Γεωργίου Αβέρωφ για την αποπεράτωση του κτιρίου το 1873.<sup>133</sup> Η ενσωμάτωση της εικαστικής συλλογής του σε ένα άλλο ίδρυμα, στην Εθνική Πινακοθήκη, την οποία ο ίδιος δεν πρόλαβε να γνωρίσει, θέτει νέο επιστημολογικό πλαίσιο και εκεί οι αρχικές προθέσεις του δωρητή και τα συμφραζόμενα της συλλογής του αποτελούν ένα νέο αντικείμενο αναστοχασμού, από το ίδιο το νέο ίδρυμα υποδοχής αυτή τη φορά και τους εκπροσώπους του.

---

<sup>133</sup> Τσούχλου και Μπαχαριάν 1984, σ. 50 και 75.

## 3.2 Αλέξανδρος Σούτσος (1839-1895)

Ο αποθανών αείμνηστος Αλέξανδρος Σούτσος διέθεσε την περιουσίαν αυτού, όπως χρησιμεύση εις ίδρυσιν πινακοθήκης. Αληθώς παρ' ημίν ουδέποτε ελήφθη μέτρον τοιούτο. Ίσως διότι η κοινωνία δεν εύρισκεν ως αναπόφευκτον την ανάγκην της υπάρξεως αυτής. [...] Διά κληροδοτήματος του μακαρίτου Σούτσου τίθεται η βάση της πινακοθήκης ταύτης. Τούτο όμως δεν είναι αρκετόν όπως πληρώση τον σκοπόν ον προέθετο ο διαθέτης. Η ανάγκη δε της συστάσεως πινακοθήκης κρίνεται γενικώς ως απαραίτητος πλέον. (1896)<sup>1</sup>

Το κληροδότημα του Αλεξάνδρου Σούτσου<sup>2</sup> (1839-1895), το οποίο βασίζεται στη διάθεση όλης της περιουσίας του στο ελληνικό κράτος για τη δημιουργία μουσείου ζωγραφικής, πυροδότησε τα πολιτιστικά ανακλαστικά των συγχρόνων του και τελικά συντονίστηκε με τις γενικότερες ανάγκες, γεγονός που αποτυπώθηκε στην υστερόχρονη συμπερίληψη του κληροδοτήματός του στην Εθνική Πινακοθήκη και του ονόματός του στην επωνυμία του ίδιου ιδρύματος. Το όραμά του για μια πινακοθήκη, προϊόν της συλλεκτικής του δραστηριότητας και της πολιτιστικής του ευαισθησίας, δίνει τον τόνο της συμβολής του στην εγκαθίδρυση των ελληνικών καλλιτεχνικών θεσμών και αποτελεί τον πυρήνα της «ευεργεσίας» του στο πλαίσιο του ελληνικού καλλιτεχνικού πεδίου. Ο χαρακτήρας, ωστόσο, που δίνει στο όραμα αυτό, προσδιορίζει με μεγαλύτερη ακρίβεια την «ευεργετική» του δραστηριότητα, αποτυπώνοντας τις διαστάσεις και τον ιδεολογικό και γενικότερα πολιτισμικό προσανατολισμό της.

### 3.2.1 Βιογραφικά στοιχεία και πολιτιστική δράση

Η οικογένεια των Σούτσων αποτελούσε μια πολύκλαδη οικογένεια, με κλάδους σε πολλά γεωγραφικά σημεία. Παρόλο που σε γενικές γραμμές τα βιογραφικά στοιχεία του Αλεξάνδρου Σούτσου δεν είναι εύκολα εντοπίσιμα, γνωρίζουμε ότι είχε γεννηθεί το 1839 στην Αθήνα και είχε σπουδάσει νομικά στην Αθήνα και στο Παρίσι. Πατέρας του ήταν ο

---

<sup>1</sup> Β., 1896, σ. 1.

<sup>2</sup> Ως δωρητής της Εθνικής Πινακοθήκης, αναφέρεται στα αρχεία της ως Σούτζος. Ο ίδιος, ωστόσο, υπογράφει ως Σούτσος στην ιδιόγραφη διαθήκη του και έτσι αναφέρεται στην παρούσα εργασία.

Αλέξανδρος Γ. Σούτσος, ενώ είχε με βεβαιότητα μία αδελφή, τη Μαρία (μετέπειτα Barthe). Ήταν παντρεμένος με τη Ναταλία Σούτσου,<sup>3</sup> που καταγόταν από την ίδια οικογένεια. Κατά το διάστημα 1868-1873 αναφέρεται ως γραμματέας της ελληνικής πρεσβείας στο Παρίσι. Στη συνέχεια εγκαταστάθηκε στην Αθήνα –μάλλον χωρίς να σταματήσει τα ταξίδια– και αφοσιώθηκε σε έργα κοινωνικού χαρακτήρα. Υπήρξε ιδρυτικό μέλος της Εταιρείας των Φίλων του Λαού, ενώ η συγγραφική του δραστηριότητα επεκτάθηκε σε θέματα πολιτικής και οικονομικής φύσης.<sup>4</sup>

Ο πατέρας της Ναταλίας, Ιωάννης Α. Σούτσος, ο οποίος είχε σημαντική δημόσια δράση ως λόγιος, ήταν διαπρεπής καθηγητής και εισήγαγε τα θέματα της πολιτικής οικονομίας στον ελληνικό κόσμο. Το 1885 είχε εκδώσει το σύγγραμμα *Πλουτολογία*, που θεωρήθηκε κλασικό, ενώ το 1887 συμπλήρωσε πενήντα χρόνια καθηγεσίας, γεγονός που χαιρετίστηκε με μεγάλο σεβασμό. Εκείνος πέθανε το 1892,<sup>5</sup> τρία χρόνια νωρίτερα από τον Αλέξανδρο Α. Σούτσο. Μητέρα της Ναταλίας ήταν η Ελένη Σούτσου, που πέθανε πολύ νωρίτερα από τον σύζυγό της, είχε αποκτήσει όμως πολύ γρήγορα τη φήμη της καλλιεργημένης γυναίκας και ιδιαίτερος φιλότεχνης. Για την Ελένη γραφόταν το 1880 ότι «εκέκτητο εις τον ύψιστον βαθμόν το αίσθημα της καλλιτεχνίας και ηδύνατο να κρίνη περί καλλιτεχνίας ως ο άριστος των καθηγητών».<sup>6</sup> Και η ίδια η Ναταλία όμως εμφανίζεται εξίσου καλλιεργημένη: υπήρξε μάλιστα επίτιμο μέλος της Εταιρείας των Φιλοτέχνων.<sup>7</sup>

Η αισθητική αγωγή του Αλεξάνδρου Σούτσου βρήκε την αντανάκλασή της στη συλλογή που δημιούργησε και στην οποία θα αναφερθούμε παρακάτω, ενώ αποτυπώθηκε στην πιο ενεργό ανάμειξή του στο καλλιτεχνικό πεδίο στο ύστερο στάδιο του βίου του: κατά το διάστημα 1888-1894 συμμετείχε σε επιτροπές που συγκροτήθηκαν για να εξυπηρετήσουν καλλιτεχνικούς σκοπούς. Αναλυτικά, το 1888, το 1892<sup>8</sup> και το 1894<sup>9</sup> συνδέθηκε με τον «Παρνασσό», την Εταιρεία Φιλοτέχνων και με μεμονωμένα άτομα<sup>10</sup> και, στο πλαίσιο των

---

<sup>3</sup> Χ.σ., «Βιογραφία», *Ποικίλη Στοά*, 1880, έτος α', σ. 247.

<sup>4</sup> *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, Εκδοτικός Οργανισμός «Ο Φοίνιξ» ΕΠΕ, τ. ΚΒ', λήμμα «Αλέξανδρος Σούτζος».

<sup>5</sup> Το 1890 σύμφωνα με την εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος Λαρούς Μπριτάννικα, Αθήνα 1993, 1996.

<sup>6</sup> Χ.σ., «Βιογραφία», περ. *Ποικίλη Στοά*, 1880, έτος α', σ. 247.

<sup>7</sup> Χ.σ., «Η Εταιρεία των Φιλοτέχνων», *Εικονογραφημένη Επετηρίς Φιλοτέχνων*, 1901, σ. 27, 28, 45.

<sup>8</sup> *Εφημερίς*, 20.12.1891, και Μπόλης 2000, σ. 182. Επίσης, *Παρνασσός*, Δεκέμβριος 1891, σ. 261. Τον κανονισμό δε της διοργάνωσης της μεγάλης καλλιτεχνικής έκθεσης, προγραμματισμένης για το φθινόπωρο του 1892 στο Ζάππειο, που γινόταν με την ευκαιρία του εορτασμού των «αργυρών γάμων» του βασιλικού ζεύγους, υπέβαλε ο ίδιος ο Σούτσος. Βλ. χ.σ., *Το Άστυ*, 20-21.3.1892.

<sup>9</sup> Ολιέγ, *Εφημερίς*, 8.11.1894. Επίσης *Νέα Εφημερίς*, 9.11.1894. Το παραθέτουν ο Μπαρούτας 1990, σ. 121, και ο Μπόλης 2000, σ. 193-194.

<sup>10</sup> Πιθανότατα, μάλιστα, χάρη στη σχέση του Σούτσου με την Εταιρεία των Φίλων του Λαού, ο Σύλλογος Φιλοτέχνων εγκαθίσταται στα καταστήματα της Εταιρείας το 1895, όπου εκλήθησαν,

σχεδιαζόμενων εκθέσεων, συνέβαλε ουσιαστικά στη διαμόρφωση καλλιτεχνικών κριτηρίων, εγγυώμενος ένα αξιολογικό σύστημα διάκρισης.

Ωστόσο, για πολλά χρόνια ο Σούτσος –όπως προκύπτει τουλάχιστον από τα υπάρχοντα στοιχεία– απουσίαζε από τα καλλιτεχνικά δρώμενα της Αθήνας. Μάλιστα στην έκθεση που διοργάνωσε ένας άλλος φιλότεχνος, ο Μιχαήλ Μελάς, το 1881, με έργα προερχόμενα από ιδιωτικές συλλογές,<sup>11</sup> η συλλογή Σούτσου δεν τεκμηριώνεται ως πιθανή πηγή έργων. Μία πολύ συνοπτική παρουσίαση της συγκεκριμένης έκθεσης είναι σκόπιμη εδώ, προκειμένου να ερμηνευτεί η πιθανότατη απουσία του Αλεξάνδρου Σούτσου από το γενικότερο περιβάλλον των συλλεκτών της περιόδου αυτής.

Για τη συγκεκριμένη έκθεση, παρόλο που δεν γνωρίζουμε τα ονόματα των συλλεκτών από τους οποίους προήλθαν τα έργα –για ορισμένα εικάζουμε όμως–, μας δίνονται αρκετές άλλες πληροφορίες.<sup>12</sup> Από τις πιο γενικές, ο φιλανθρωπικός της χαρακτήρας: τα έσοδα θα συγκεντρώνονταν υπέρ του Ερυθρού Σταυρού, γι' αυτό και το εισιτήριο ήταν χαμηλό. Είχαν εκτεθεί περίπου εκατόν εβδομήντα έργα ζωγραφικής –ελαιογραφίες και υδατογραφίες– και γλυπτικής Ελλήνων και Ευρωπαίων καλλιτεχνών, η δε τοποθέτησή τους πραγματοποιήθηκε σε τέσσερις διαδοχικές αίθουσες του μεγάλου Μελά «μετά φιλοκαλίας και προσοχής ως προς τε τον φωτισμόν και την θέσιν».<sup>13</sup> Ορισμένοι από τους Έλληνες καλλιτέχνες (Ευρωπαίοι δυστυχώς δεν μνημονεύονται, παρόλο που συμμετείχαν με έργα τους<sup>14</sup>) ήταν οι εξής: ο Νικηφόρος Λύτρας, που εκπροσωπήθηκε με τουλάχιστον οκτώ έργα («τα κάλανδα, η αιχμάλωτος, ο Κανάρης εν λέμβω ενθουσιώδης βλέπων την πυρπόλησιν της τουρκικής ναυαρχίδος, χήρα ράπτουσα την παραμονήν ψυχοσαββάτου το πένθιμον αυτής φόρεμα, το φίλημα, γυνή εμφράσσουσα διά πίσεως την τετρυπημένην στάμνον της, και Ψαριανή γυνή αποτίλλουσα λευκόν αλέκτορα»), από τα οποία θεωρούμε ότι η πλειονότητα ανήκε στη

---

μάλιστα, να παραστούν η Α.Β.Υ. ο Διάδοχος, το υπουργικό συμβούλιο, οι αρχές της πόλης, οι οικογένειες των μελών κ.ά. Χ.σ., *Πρωΐα*, 5.2.1893, σ. 3.

<sup>11</sup> Μηλιαράκης 1881 στο Μπαρούτας 1990, σ. 203-206. Επίσης, *Στοά*, 5.1.1881. *Νέαι Ιδέαι*, 3.1.1881. Επίσης, Μερτύρη 2000, σ. 227-228.

<sup>12</sup> «Εν τη μεγάλη οικία του κ. Β. Μελά και εν τοις δώμασι εν οίς κατώκει επί τινα χρόνον ο κ. Χωρέμης, γενήσεται έκθεσις εικόνων και γλυπτικών έργων, προσφερομένων παρά των κατεχόντων τοιαύτα. Το προς επίσκεψιν των έργων τούτων τμήμα έσεται μικρόν όπως όσον ένεστι πλειότεροι δυνηθώσι να επισκεφθώσι την έκθεσιν ταύτην. Τα εκ της εκθέσεως ταύτης προσποριθησόμενα χρήματα θέλουσι παραδοθή εις τον Ερυθρόν Σταυρόν. Ήδη ήρξαντο αι προπαρασκευαστικάί εργασίαι προς εκτέλεσιν της φιλανθρώπου ταύτης ιδέας, υπό την διεύθυνσιν νοήμονος και φιλοτίμου επιτροπέας συμπολιτών ημών». Χ.σ., *Στοά*, 5.1.1881.

<sup>13</sup> Μπαρούτας 1990, σ. 204.

<sup>14</sup> «[...] τη ευγενεί πρωτοβουλία του κ. Μιχαήλ Μελά, θιασώτου των ωραίων τεχνών, κατηρτίσθη, επί τη ευκαιρία συλλογής συνδρομών υπέρ του Ερυθρού Σταυρού, έκθεσις καλλιτεχνική εκ των υπάρχόντων εν Αθήναις εν ιδιωτικοίς οίκοις, καλλιτεχνημάτων διασήμων Ευρωπαίων και Ελλήνων τεχνιτών, άτινα προθύμως παρέσχον τη αιτήσιν του κ. Μιχ. Μελά οι κάτοχοι αυτών, γυμνώσαντες χάριν του κοινού προσωρινώς τας αιθούσας αυτών εκ του πολυτίμου τούτου και αληθούς στολισμού». Μπαρούτας 1990, σ. 203-204.

συλλογή Σερπιέρη, ο Νικόλαος Γύζης (με τους «αρραβώνες, καρπούς –μήλα– και προσωπογραφίες τινές, ων μια παρίστα μαύρον γελώντα»), ο Κωνσταντίνος Βολανάκης, ο Πολυχρόνης Λεμπέσης (με «σκηνογραφίαν του βράχου του Αρείου Πάγου, αυλήν οικίας αλβανικής, εσωτερικό χωρικής οικίας, και Σαλαμίνας γυναίκας»), ο Έκτωρ Δούκας με προσωπογραφίες, ο Περικλής Πανταζής («σκηνογραφία του βράχου του Αρείου Πάγου, αιγυιόπαις –μάγκας– των Αθηνών τρώγων υδροπέπονα και σκηνογραφία Φαλήρου»), ο Ιωάννης Αλταμούρας, ο Βικέντιος Λάντσα, ο Ιωάννης Βιτσάρης (εκτέθηκε το έργο του «Αιθίοπας καθήμενος χαμαί»), ο Δημήτριος Φιλιπότης (με το έργο «Παις κρούων πλήλινην χρηματοθήκην»), ο Γεώργιος Βρούτος (με «το Πνεύμα του Κοπέρνικου»), ο Γεώργιος Βιτάλης, οι αδελφοί Φυτάλη και άλλοι, που δεν αναφέρονται ονομαστικά.<sup>15</sup>

Η έκθεση διήρκεσε δεκατρείς ημέρες, ήταν ανοιχτή καθημερινά και προσέλκυσε το ενδιαφέρον του κοινού, αν και όχι στον βαθμό που οι διοργανωτές προσδοκούσαν. Το γεγονός πάντως και μόνο της διοργάνωσής της εκτιμήθηκε ως ενθαρρυντικό,<sup>16</sup> αφού αποδείκνυε την ύπαρξη μιας μερίδας φιλότεχνης, που είχε ξεκινήσει να εκτιμά και να αγοράζει συστηματικότερα έργα τέχνης. Μάλιστα, η μερίδα αυτή είχε ήδη κάνει γνωστή την ύπαρξή της και τις συλλογές που είχε συγκροτήσει και από την άποψη αυτή φαίνεται ότι συνιστούσε ένα είδος καλλιτεχνικού *milieu*.

Ο Αντώνιος Μηλιαράκης, ο οποίος παρουσίασε την έκθεση στον Τύπο εκτενέστερα από άλλους αρθρογράφους, διατύπωνε και τη γνώμη του για τις ίδιες τις συμμετοχές: σύμφωνα με αυτήν, οι Λύτρας, Γύζης και Βολανάκης θεωρούνταν από τους μεγαλύτερους Έλληνες ζωγράφους, που είχαν βραβευτεί πολλάκις σε ευρωπαϊκές εκθέσεις, ενώ και οι υπόλοιποι εμφανίζονταν με «αέρα τεχνίτη». Ωστόσο, ο αρθρογράφος διαπίστωνε κακή επιλογή θεμάτων, την οποία συνέδεε με την αδιαφορία της κοινωνίας και τη γενική έλλειψη προστασίας των καλλιτεχνών. Εκεί ίσως, πίστευε ο Μηλιαράκης, κρυβόταν και ο λόγος που απομάκρυνε το κοινό από την τέχνη,<sup>17</sup> στην εν πολλοίς άχαρη, ψυχρή και κοινή θεματογραφία, και ίσως εκεί εντοπίζεται κι ένας ακόμη λόγος της απουσίας του Σούτσου, που έτσι κι αλλιώς δεν έβρισκε αισθητική ικανοποίηση στο σύνολο της τρέχουσας ελληνικής καλλιτεχνικής παραγωγής.

Με σημερινά κριτήρια, ωστόσο, η έκθεση θα χαρακτηριζόταν ευρεία θεματικώς και τεχνοτροπικώς: από τον Λάντσα στον Γύζη και από τον Αλταμούρα στον Πανταζή και τον Βιτάλη, μπορεί κανείς να διαπιστώσει διαφορές, που αντιπροσωπεύουν μία αρκετά μεγάλη

---

<sup>15</sup> Μπαρούτας 1990, σ. 204.

<sup>16</sup> Παρά το γεγονός ότι αλλού βλέπουμε η γενική εντύπωση να καταγράφεται ως πενιχρή. Χ.σ., «Καλλιτεχνική έκθεση», εφημ. *Νέα Εφημερίς*, 22.4.1885.

<sup>17</sup> Μπαρούτας 1990, σ. 205.

γκάμα εικαστικής έκφρασης. Ανεξάρτητα από τις γνωστές θεματικές κατηγοριοποιήσεις, στις οποίες πολλά έργα μπορούν να χωρέσουν και όπου η ανομοιογένεια υποτάσσεται αναγκαστικά, η συνάντηση του Γύζη με τον Πανταζή είναι ενδεικτική μιας ποικιλομορφίας στην ελληνική καλλιτεχνική αλλά κυρίως *συλλεκτική* πλέον πραγματικότητα.

Σε γενικές γραμμές τα έργα της έκθεσης αναδείκνυαν ένα γούστο με σχετικώς διαμορφωμένο αισθητικό κριτήριο, το οποίο μάλιστα στρεφόταν στη σύγχρονή του καλλιτεχνική δημιουργία, αγκαλιάζοντας τόσο τη γλυπτική όσο και τη ζωγραφική. Οι καλλιτέχνες που είχαν επιλεγεί από τους συλλέκτες είχαν σαφώς διανύσει μια πορεία στον καλλιτεχνικό χώρο –πιο νέοι ήταν ο Αλταμούρας, ο Πανταζής και ο Λεμπέσης– και τα έργα αποτελούσαν χαρακτηριστικές και ολοκληρωμένες δημιουργίες τους. Η διάδοση της ηθογραφίας ήταν σαφής, όχι όμως αποκλειστική.

Η συγκεκριμένη έκθεση αναδείκνυε το γεγονός ότι ορισμένοι συστατικοί παράγοντες του καλλιτεχνικού πεδίου είχαν ωριμάσει: η ύπαρξη μιας στοιχειώδους αγοράς τέχνης, η ύπαρξη της τεχνοκριτικής που δεν αρκείται στις περιγραφές, σε καλλολογίες και επαίνους προς οποιονδήποτε άμεσα ή έμμεσα συμβαλλόμενο, η συνειδητοποιημένη επίγνωση της ανάγκης κοινωνικής πλαισίωσης και στήριξης των τεχνών, η επίγνωση δηλαδή της αναγκαιότητας της «καλλιτεχνικής ατμόσφαιρας», η οποία άρχιζε ήδη να συγκροτείται έστω και στον μικρό κύκλο των συγκεκριμένων ιδιωτών που είχαν προσφέρει τα έργα τους. Άλλωστε, από την επόμενη χρονιά διαπιστωνόταν μια καινοφανής, έντονη καλλιτεχνική κίνηση στην Αθήνα, με πρωτοβουλία διαφόρων ιδιωτικών φορέων (π.χ. Σύλλογος των Ωραίων Τεχνών, Καλλιτεχνικό Τμήμα Φιλολογικού Συλλόγου «Παρνασσός» κ.ά.).<sup>18</sup>

Η έκθεση αυτή ήταν η πρώτη απόπειρα καλλιτεχνικής διοργάνωσης έξω από το πλαίσιο των θεσμοθετημένων εκθέσεων του Πολυτεχνείου και του Καλλιτεχνικού Τμήματος των Ολυμπίων και η μοναδική συστηματική απόπειρα που συναντούμε να εκτεθούν έργα προερχόμενα από ιδιωτικές συλλογές, των οποίων την ύπαρξη ο Μελάς προφανώς γνώριζε. Η πραγματοποίηση της έκθεσης αυτής αποτελούσε και την επιβεβαίωση μιας σημαντικής συλλεκτικής πραγματικότητας που είχε αναδυθεί, στην οποία όμως ο Σούτσος δεν αναγνώριζε συνάψεις και εκλεκτικές συγγένειες που θα του επέτρεπαν να γίνει μέρος της, όπως θα διαφανεί και μετά την παρουσίαση της συλλογής του.

Η συμμετοχή του σε πενταμελή επιτροπή που συγκροτήθηκε για την προώθηση της ιδέας της θεσμοθέτησης μιας ετήσιας καλλιτεχνικής έκθεσης, την οποία πρότεινε ο δημοσιογράφος και συγγραφέας Θεόδωρος Βελλιανίτης, σημειώνεται το 1888. Στην επιτροπή, μαζί με τον Βελλιανίτη και τον Σούτσο, συμμετείχαν και οι Βίκτωρ Δούσμανης,

---

<sup>18</sup> Μερτύρη 2000, σ. 229. Επίσης, Μπόλης 2014, σ. 8-34.

Ιωάννης Βαλαωρίτης και Αντώνιος Βούρος.<sup>19</sup> Ωστόσο, η αδιαφορία –κατά τον Βελλιανίτη– του Σούτσο, του Βούρου και του Βαλαωρίτη στάθηκε καθοριστική για την τύχη της έκθεσης. Σύμφωνα με τον Βελλιανίτη, χάθηκε ένας ολόκληρος χρόνος, καθώς ναυάγησαν οι είκοσι περίπου προσπάθειες που έκανε για τη συνεδρίαση της επιτροπής, ενώ στη συνέχεια η έκθεση ματαιώθηκε λόγω της προκήρυξης της έκθεσης σκαριφημάτων του συλλόγου «Παρνασσός». Κι ενώ ο Βελλιανίτης και ο Δούσμανης συνέχισαν τις προσπάθειές τους και μαζί με τον Πέτρο Κανάκη συνέστησαν επιτροπή για να την ξανασχεδιάσουν, η προκήρυξη ανάλογης έκθεσης του νεοσύστατου Ομίλου των Φιλομούσων τους πρόλαβε.<sup>20</sup>

Τρία χρόνια μετά, τον Νοέμβριο του 1891, στο καλλιτεχνικό τμήμα του «Παρνασσού» εκλέχτηκε νέο προεδρείο, όπου συμμετείχε ο Αλέξανδρος Σούτσος (ενδεχομένως συγγενής του συλλέκτη) μαζί με τον Αλέξανδρο Ρίζο-Ραγκαβή και τον Αλέξανδρο Φιλαδελφέα, οι οποίοι πρότειναν τη σύσταση διαρκούς έκθεσης. Η πρόταση ωστόσο απορρίφθηκε, ενώ ταυτόχρονα αποφασίστηκε η διοργάνωση μεγάλης καλλιτεχνικής έκθεσης ζωγραφικής, γλυπτικής, αρχιτεκτονικής και χαρακτηριστικής για το φθινόπωρο του 1892 στο Ζάππειο, με την ευκαιρία του εορτασμού των «αργυρών γάμων» του βασιλικού ζεύγους. Γι' αυτήν εκλέχτηκε και πάλι επιτροπή, στην οποία συμμετείχε ο Σούτσος, μαζί με τους Ισιγόνη και Θεόδωρο Βελλιανίτη,<sup>21</sup> προκειμένου να προετοιμαστεί η διοργάνωσή της.<sup>22</sup> Για τον σκοπό αυτό, η ίδια επιτροπή αποφάσισε να εγκαινιαστεί έκθεση ζωγραφικής, γλυπτικής, αρχιτεκτονικής και χαρακτηριστικής στις 15 Οκτωβρίου με έργα που εκείνη θα επέλεγε,<sup>23</sup> τον κανονισμό της οποίας, μάλιστα, υπέβαλε ο ίδιος ο Σούτσος.<sup>24</sup> Τελικά όμως η έκθεση δεν πραγματοποιήθηκε.

Στο πλαίσιο της δράσης του «Παρνασσού», κατά τη δεύτερη συνεδρίαση του τμήματος καλών τεχνών του συλλόγου, ο Αλέξανδρος Σούτσος έδωσε διάλεξη με θέμα τους Έλληνες και τη σχέση τους με την ιταλική Αναγέννηση.<sup>25</sup> Τον Ιανουάριο του 1894 μίλησε σχετικά με τις αρχές της ιταλικής Αναγέννησης.<sup>26</sup> Την ίδια χρονιά τέθηκε επί τάπητος το τεράστιο ζήτημα, που είχε τεθεί αρκετές φορές νωρίτερα, των εκθέσεων: η κριτική που ασκούσαν για όσες είχαν γίνει μέχρι τότε, αλλά και σχετικά με προτάσεις για το μέλλον, ήταν οξεία. Τους φιλότεχνους απασχολούσε ιδιαίτερα το πρόβλημα της επιλογής των κατάλληλων έργων για

---

<sup>19</sup> Μπόλης 2000, σ. 208-219.

<sup>20</sup> Τη σύσταση μάλιστα αυτή ο Βελλιανίτης τη θεώρησε κίνηση ανταγωνιστική. Στη συνέχεια, άλλαξαν πολλές φορές τα μέλη της επιτροπής και τελικά η έκθεση έγινε το 1896.

<sup>21</sup> Χ.σ., *Εφημερίς*, 20.12.1891 και Μπόλης 2000, σ. 182.

<sup>22</sup> Ο *Παρνασσός* αναφέρει ως μέλη της επιτροπής τον Α. Σούτσο, τον Θ. Βελλιανίτη και τον Δ.Α. Κορομηλά. Χ.σ., *Παρνασσός*, Δεκέμβριος 1891, σ. 261.

<sup>23</sup> Παρατίθεται στο Μπαρούτας 1990, σ. 110-111.

<sup>24</sup> Χ.σ., *Το Άστυ*, 20-21.3.1892.

<sup>25</sup> Χ.σ., *Παρνασσός*, Μάρτιος 1893, σ. 559.

<sup>26</sup> Χ.σ., *Παρνασσός*, Ιανουάριος 1894, σ. 392-397.



εκθέσεις επιπέδου, γεγονός που διατυπωνόταν ανοιχτά ήδη από τα Ολύμπια 1870: «Άπαντα δε ταύτα ούτε υπό του λαού, ούτε προς όφελος του λαού εξετέθησαν, ούτε αντικείμενα εθνικής πανηγύρεως είναι. Τι λοιπόν είναι; Έργα μαθητών της Πολυτεχνικής Σχολής, αρμόζοντα μάλλον εις σχολικήν τελετήν ή εις Έθνους πανήγυριν». <sup>27</sup> Γι' αυτόν τον σκοπό είχε συσταθεί από το 1893 από τον «Παρνασσό» επιτροπή αποτελούμενη από τους Αλέξανδρο Σούτσο, Αντώνιο Βούρο, Ιωάννη Βαλαωρίτη, Βίκτωρα Δούσμανη και Θεόδωρο Βελλιανίτη. Η επιτροπή θα οργάνωνε το 1894 έκθεση με έργα μόνο των καλλιτεχνών εκείνων που θα προσκαλούνταν από αυτήν. Ο Ολιέγ στην εφημερίδα *Εφημερίς* περιγράφει την αποτυχία των προηγούμενων εκθέσεων που έμοιαζαν με εκθέσεις χειροτεχνημάτων δημοτικού παρθεναγωγείου, όπου με δυσκολία διέκρινε κανείς και έργα του Λύτρα, του Γιαλλινά, του Προσαλέντη, του Ροϊλού και ενός ή δύο άλλων ζωγράφων. «Η ημετέρα κοινωνία ευρίσκεται πολύ οπίσω ως προς την διάκρισιν των καλλιτεχνικών έργων. [...] Ο Έλλην με το αυτό μέτρο μετρεί μίαν εικόναν του Ρέμπρανδ και μίαν ελαιουτυπίαν. Την αντίληψιν του καλού δεν την έχει. Διά τούτο και η αδιαφορία ή μάλλον η αναισθησία προς τους καλλιτέχνας και τα έργα των». <sup>28</sup>

Έτσι, το 1894, το θέμα μιας έκθεσης, που θα παρουσίαζε με τρόπο πιο επίσημο και θεσμικό τα καλλιτεχνικά έργα, παρέμενε στο επίκεντρο και ανέλαβε να το συντονίσει ο νεοσύστατος τότε Όμιλος των Φιλομούσων (1893), μουσικό σωματείο, το οποίο αρχικά επικέντρωσε τις προσπάθειές του στη συγκρότηση μεγάλης ορχήστρας και τη διοργάνωση μουσικών συναυλιών, ενώ στη συνέχεια άρχισε να προσανατολίζεται προς τις Καλές Τέχνες. Οι προσπάθειες για σύσταση διαρκούς καλλιτεχνικής έκθεσης ανατέθηκαν και πάλι σε επιτροπή που αποτελούνταν από τους Στέφανο Σκουλούδη, Μιχαήλ Μελά, Αντώνιο Βούρο, Γεώργιο Πασπάτη και Αλέξανδρο Σούτσο. <sup>29</sup>

Τον Μάιο του 1894 ο Όμιλος των Φιλομούσων συγκρότησε καλλιτεχνικό τμήμα και αποφασίστηκε η σύσταση διαρκούς καλλιτεχνικής έκθεσης προς υποστήριξη των τεχνών. Σε διάστημα λίγων μηνών προκήρυξε την έκθεση, την ευθύνη της οποίας ανέλαβε η επι τούτου συσταθείσα επιτροπή. Ο Βελλιανίτης κατηγορήσε τον Όμιλο ότι οργάνωσε την έκθεση εσπευσμένα, λειτουργώντας ανταγωνιστικά απέναντι στην έκθεση που ο ίδιος προετοίμαζε. Η παρουσία των ερασιτεχνών έγινε εφικτό να μειωθεί, ωστόσο η εικόνα που έχουμε σήμερα για την έκθεση είναι αποσπασματική. Είναι βέβαιο ότι η συμμετοχή των καλλιτεχνών <sup>30</sup> ήταν μικρή. Ωστόσο, το κοινό χαρακτηριστικό των μελών της επιτροπής ήταν ότι όλοι τους

---

<sup>27</sup> Έκθεση Ελλανοδικών 1870, σ. 141. Παρατίθεται στο Μπόλης 2000, σ. 88-89, σημ. 129.

<sup>28</sup> Μπαρούτας 1990, σ. 121.

<sup>29</sup> Χ.σ., *Νέα Εφημερίς*, 9.11.1894, και Μπόλης 2000, σ. 193.

<sup>30</sup> Μπόλης 2000, σ. 194.

υπήρξαν φιλότεχνοι και κάτοχοι συλλογών έργων τέχνης, από τις οποίες σπουδαιότερη θεωρούνταν η συλλογή υδατογραφιών –όχι αποκλειστικά, ωστόσο– του Μιχαήλ Μελά.<sup>31</sup> Κατά συνέπεια, αυτοί εμφανίζονταν ως καθοριστικοί παράγοντες διαμόρφωσης του καλλιτεχνικού πεδίου, εκείνου μάλιστα που αφορούσε τη σύγχρονη τότε καλλιτεχνική δημιουργία, και εγγυόταν με κάποιον τρόπο το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, τη στιγμή που, όπως φαίνεται, κανένας άλλος φορέας δεν μπορούσε.

Στην εκπαίδευση του κοινού και στη διαμόρφωση γούστου, οι επιτροπές με τα επιλεγμένα μέλη τους καλούνταν να παίξουν καθοριστικό ρόλο: να συμβάλουν αρχικά στη διαμόρφωση κάποιων καλλιτεχνικών κριτηρίων και στη συνέχεια να εγguhθούν ένα σαφώς αξιολογικό σύστημα *διάκρισης*, εκπληρώνοντας τις προσδοκίες για το αίτημα συγκρότησης «υψηλού γούστου», στο οποίο αναμενόταν να παίξουν κεντρικό ρόλο και οι σύγχρονοι καλλιτέχνες. Λαμβάνοντας υπόψη δε ότι το τεράστιο θέμα των εκθέσεων είχε τεθεί αρκετές φορές και ότι η κριτική που ασκούσαν για όσες είχαν ήδη γίνει και για όσες σχεδιάζονταν ήταν οξεία, η συμβολή των επιτροπών καθίσταται πιο σημαίνουσα: τόσο στην εκπαίδευση του κοινού όσο και στη διαμόρφωση καλλιτεχνικού περιβάλλοντος. Ωστόσο, ο κάπως πρώιμος θάνατος του Αλεξάνδρου Σούτσου δεν επέτρεψε την περαιτέρω εμπλοκή του.

### **3.2.2 Η Εταιρεία των Φίλων του Λαού και τα εκσυγχρονιστικά προτάγματα**

Ο Σούτσος, ενώ επιχείρησε να συμβάλει στις δημόσιες αυτές διαδικασίες, δεν γνωρίζουμε αν αποπειράθηκε οποιαδήποτε πολιτική ανάμειξη,<sup>32</sup> τη στιγμή που πολλοί σύγχρονοί του συλλέκτες αναλάμβαναν δημόσια αξιώματα. Ο Στέφανος Σκουλούδης (1838-1928), ο Μιχαήλ Μελάς (1833-1897), ο Γρηγόριος Μαρασλής (1831-1907) είναι τέτοια παραδείγματα. Αντίθετα, εκείνο το δίκτυο που αναδεικνύεται ως κρίσιμο για τον ίδιο τον Σούτσο, το δίκτυο που συνετέλεσε στην ενδυνάμωση του κοινωνικού του κεφαλαίου, είναι το οικογενειακό: αφενός δεν είναι τυχαίο ότι παντρεύεται συγγενή του – αντισταθμίζοντας τις πιθανόν βλαβερές προς τα συμφέροντα της οικογένειας επιπτώσεις διαιρέσεων, κατακερματισμών, μείωσης της οικονομικής περιουσίας κτλ. Αφετέρου, ως μέλος μιας πολύκλαδης οικογένειας που ανήκε στα κυρίαρχα τμήματα της άρχουσας τάξης τουλάχιστον δυο γενιές πριν (ένα

<sup>31</sup> Ολιέγ 1894. Παρατίθεται στο Μπαρούτας 1990, σ. 121.

<sup>32</sup> Η Έλλη Βαρώτσου-Σούτζου, απόγονος του Σούτσου, σε συνέντευξη που της πήρα, ανέφερε ότι ο συλλέκτης υπήρξε υπουργός, γεγονός όμως που δεν έχει τεκμηριωθεί.

είδος «αριστοκρατίας» ή «αστικής ευγένειας»), εξασφάλισε ουσιαστικά τη θέση του στην κοινωνική ιεραρχία. Όπως γράφει ο Pierre Bourdieu, «το γεγονός ότι ανήκει κάποιος σε μια ενσωματωμένη οικογένεια του εξασφαλίζει τα οφέλη που προκύπτουν από τα συσσωρευμένα συμβολικά κέρδη όλων των μελών της οικογενειακής ομάδας».<sup>33</sup>

Ο μόνος από τους συλλόγους εξωκαλλιτεχνικού ενδιαφέροντος στον οποίο γνωρίζουμε ότι ενεπλάκη στενά ο συλλέκτης ήταν η Εταιρεία των Φίλων του Λαού:<sup>34</sup> ο σύλλογος αυτός είχε ιδρυθεί στις 26 Δεκεμβρίου 1865 στην Αθήνα από τον ίδιο τον Σούτσο και τους Χαρίλαο Τρικούπη, Νικόλαο Δελιγιάννη, Νικόλαο Μαυροκορδάτο, Άγγελο Βλάχο, Ιωάννη Σώχο, Αλέξανδρο Ν. Κωστή, Μάρκο Δραγούμη, Παναγιώτη Ρομπότη και Ιωάννη Περβανόγλου.<sup>35</sup> Ειδικά ο Σούτσος χρημάτισε για αρκετά χρόνια αντιπρόεδρος της, ενώ πρώτος πρόεδρος της είχε αναδειχθεί ο πατέρας του Αλέξανδρος Γεωργίου Σούτσος (1865-1870).<sup>36</sup>

Σκοπός της Εταιρείας ήταν η «ηθική μόρφωση του λαού και η διάδοση εις τας εργατικές ιδίως τάξεις επιστημονικών γνώσεων, απαραίτητα εις πάντα τεχνίτη, διά της διδασκαλίας ηθικών και πρακτικών μαθημάτων εις τον εργατικόν λαόν δωρεάν, διά της συστάσεως βιβλιοθηκών προς χρήσιν των εργατικών τάξεων και της δημοσιεύσεως βιβλίων προς διάδοσιν ωφέλιμων γνώσεων».<sup>37</sup> Μέσα από τα γενικά και τα ειδικά ή τεχνικά διδασκόμενα μαθήματα,<sup>38</sup> επιδίωκε τη λαϊκή επιμόρφωση και, μεταξύ άλλων, την αντικατάσταση θεσμών (όπως η Γεωργική Σχολή της Τίρυνθας, το Σχολείον των Τεχνών της Αθήνας, τα εμπορικά τμήματα των Γυμνασίων Πατρών και Ερμούπολης), που κρινόταν ότι δεν κάλυπταν ικανοποιητικά την ανάγκη ειδικής ή τεχνικής εκπαίδευσης. Άλλωστε η διείσδυση ακόμη και των σχολικών μηχανισμών στους πληθυσμούς του ελληνικού κράτους τα χρόνια αυτά εξακολουθούσε να είναι περιορισμένη, ενώ το μείζον πρόβλημα της

---

<sup>33</sup> Bourdieu και de Saint-Martin 1978, σ. 26, και Βαξεβάνογλου 1994, σ. 240.

<sup>34</sup> Πιθανόν να αναμείχθηκε και στην Ελεήμονα Εταιρεία, η οποία ιδρύθηκε περίπου μια χρονιά νωρίτερα από την Εταιρεία των Φίλων του Λαού, το 1864, με πρωταρχικό στόχο να περιορίσει την επαιτεία μέσω της περίθαλψης, την οποία η Εταιρεία αναλάμβανε να προσφέρει στους φτωχούς ηλικιωμένους της Αθήνας και του Πειραιά. Πρόεδρος της Εταιρείας αναφερόταν ο Δ. Μαυροκορδάτος, ενώ Αντιπρόεδροί της ο Α. Σούτσος και ο Κωνσταντίνος Νέγρης. Βλ. Κορασίδου 2004, σ. 90, σημ. 80. Μολονότι δεν μπορούμε να ταυτίσουμε με βεβαιότητα τον Α. Σούτσο με τον Αλέξανδρο Σούτσο της μελέτης μας, δεν αποκλείεται να πρόκειται για το ίδιο πρόσωπο.

<sup>35</sup> Σύμφωνα με τον Κωστή Μοσκόφ, ιδρυτής της Εταιρείας των Φίλων του Λαού ήταν ο Αριστείδης Οικονόμος, που υπήρξε και ο δυναμικότερος εκφραστής της ιδεολογικής συσχέτισης της προόδου με την οργάνωση και την τάξη που πρώτοι διατύπωσαν οι σαινισμονιστές και μετά οι θετικιστές υπό τον Auguste Comte. Βλ. Μοσκόφ 1979, σ. 154.

<sup>36</sup> Σύμφωνα με άλλες πηγές, όπως η *Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια – Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, Αθήνα 1987, ο Σούτσος ήταν ο πρώτος Πρόεδρος της Εταιρείας των Φίλων του Λαού. Επίσης, στο Κορομηλάς 1874, σ. 65, ο Σούτσος αναφέρεται το έτος εκείνο ως Αντιπρόεδρος της Εταιρείας.

<sup>37</sup> Παύλος Δρανδάκης, *Μεγάλη ελληνική εγκυκλοπαίδεια*, τόμ. ΙΑ΄.

<sup>38</sup> Άρθρο 2 Καταστατικού της Εταιρείας των Φίλων του Λαού, 1865, και *Μεγάλη ελληνική εγκυκλοπαίδεια*, τόμ. ΙΑ΄, λήμμα «Εταιρεία των Φίλων του Λαού». Επίσης, Μοσκόφ 1979, σ. 154.

εκπαίδευσης δεν ήταν τόσο ποσοτικό, όσο κυρίως πρόβλημα προσανατολισμού και οργάνωσης.<sup>39</sup>

Στο πλαίσιο του προγραμματισμού εκδηλώσεων, η Εταιρεία είχε καθιερώσει από τον Οκτώβριο του 1874 και για ένα επτάμηνο καθημερινά δώρα δημόσια μαθήματα με διάφορα θέματα. Ο ίδιος ο Σούτσος είχε δώσει διάλεξη για την πολιτική και βιομηχανική οικονομία. Πολύ αργότερα, το 1916, ο προσανατολισμός της Εταιρείας ήταν ανοιχτά φιλοβασιλικός. Κατά την ονομαστική εορτή, μάλιστα, του βασιλιά Κωνσταντίνου και κατ' εντολήν του Διοικητικού Συμβουλίου της εταιρείας, οργανώθηκε διάλεξη του καθηγητή Ιστορίας του Εθνικού Πανεπιστημίου Παύλου Καρολίδη, πρωτευτόντως σχετικά με την ιδέα της ελληνικής βασιλείας, και κατόπιν κάθε ηθικής, θρησκευτικής και πατριωτικής ιδέας.<sup>40</sup>

Η αρχική, πάντως, σύσταση της Εταιρείας των Φίλων του Λαού,<sup>41</sup> και μάλιστα από τους συγκεκριμένους ανθρώπους, αποδείκνυε την πίστη τους στην αναγκαιότητα να απαντήσουν σε πρακτικές ανάγκες του νέου κράτους, μεταξύ αυτών και στην αναγκαιότητα να αποκτήσει βασική μόρφωση και δεξιότητες η εργατική τάξη. Οι τεχνικές γνώσεις θα έπαιζαν κεντρικό ρόλο και αποκτόνταν μέσω των γενικών διδασκόμενων μαθημάτων –αρχών ηθικής, ιστορίας, γεωγραφίας, πολιτικής και βιομηχανικής οικονομίας, υγιεινής–, καθώς και των ειδικών ή τεχνικών – πρακτικής γεωμετρίας, στοιχείων φυσικής, εφαρμοσμένης στις τέχνες χημείας, πρακτικής μηχανικής, οικοδομικής και αρχιτεκτονικής, γραμμικής ιχνογραφίας και κοσμηματογραφίας, κάποιων νομικών γνώσεων, και δη εμπορικού δικαίου.<sup>42</sup>

Η σύμπραξη χειρωνακτικής και διανοητικής εργασίας, συχνά με την εμφανή χριστιανική υποστύλωση του ευρύτερου ιδεολογικού πλαισίου, βρισκόταν στο επίκεντρο και των προδρομικών εκφράσεων των σοσιαλιστικών ιδεών που έκαναν την εμφάνισή τους στην

---

<sup>39</sup> Κωστής 2013, σ. 531-537. Προσπάθειες για συστηματοποίηση και οργάνωση του εκπαιδευτικού συστήματος θα γίνουν πάλι μετά το 1878, ενώ μόνο το 1882 θα γίνει μια προσπάθεια για τη συστηματική προετοιμασία και επιλογή των βιβλίων που θα διδάσκονταν στα σχολεία. Κωστής 2013, σ. 533.

<sup>40</sup> Καρολίδου 1916.

<sup>41</sup> Η λέξη *λαός*, την οποία συναντήσαμε ήδη και στο κείμενο της επιτροπής Ελλανοδίκων των Ολυμπίων του 1870, ήταν σε κατάχρηση την εποχή αυτή. Βλ. σχετικά Σκοπετέα 1988, σ. 246-247. Για άλλες αποχρώσεις της λέξης βλ. Δημαράς 1985, σ. 343-344, Βερέμης και Κολιόπουλος 2006, σ. 166-167. Επίσης, έμμεσο ενδιαφέρον έχει και η συζήτηση ανάμεσα στον Νίκο Σβορώνο και τον Φίλιππο Ηλιού, 1980, σ. 76-98. Στο πλαίσιο αυτό, αξίζει να διερευνηθεί το ζήτημα της ταξικότητας, καθώς οι ενδείξεις συχνά το τοποθετούν περισσότερο σε ρητορικό πλαίσιο, που επιδρά ποικιλότροπα, τουλάχιστον στη διατήρηση των δεδομένων συσχετισμών δύναμης μεταξύ των διαφόρων κοινωνικών συσσωματώσεων. Σχετικά με αυτό, ο Αλέξης Πολίτης σημειώνει ότι τα χρόνια που ο λαός αποκόβεται από το κοινωνικό γίνεσθαι, η έννοια *λαός*, αυτονομημένη από τις ταξικές συνδηλώσεις της, εμφανίζεται ως η κιβωτός του ελληνοισμού. Παρατηρεί, μάλιστα, ότι στον λαό καταφεύγουν οι λόγιοι όποτε είναι δυσαρεστημένοι με τις πράξεις της ηγεσίας. Σε κάθε περίπτωση, πάντως, και εκείνος σημειώνει την ευρύτατη χρήση της λέξης χονδρικά κατά τα χρόνια 1830-1880, οι λέξεις δε με πρώτο τους συνθετικό το «λαός» πολλαπλασιάζονται από το 1821 και μετά. Πολίτης 1993, σ. 98.

<sup>42</sup> Άρθρο 2 Καταστατικού της Εταιρείας των Φίλων του Λαού, 1865.

Ελλάδα κατά το τρίτο τέταρτο του 19ου αιώνα και προέκυψαν ως συνθέσεις ιδεών, με πολύπλευρη καταγωγή. Ως το τελευταίο τέταρτο του αιώνα οι σοσιαλιστικές ιδέες έτσι κι αλλιώς περιορίστηκαν σε μια έκθεση ή ανασύνθεση των αντιλήψεων του γαλλικού κυρίως σοσιαλισμού (Saint-Simon, Leroux, Fourier, Proudhon, Blanqui) και είχαν μια αποσπασματική και ασυνεχή βάση αναφοράς, χωρίς να οδηγούν στη συγκρότηση της ιδεολογικής ταυτότητας μιας ομάδας διανοουμένων που θα μπορούσε να ασκήσει μια αρθρωμένη κριτική στο πολιτικό και κοινωνικό γίνεσθαι της χώρας.<sup>43</sup> Τα προανακρούσματά τους μπορεί να αφορούσαν αρχικά μεμονωμένες μορφές γνωριμίας με την ευρωπαϊκή σοσιαλιστική σκέψη της εποχής, κυρίως τη γαλλική, αλλά ταυτόχρονα αφορούσαν μια στοιχειώδη επανερμηνεία της στο πολιτισμικό πλαίσιο και τις κοινωνικές ανάγκες του νεοσύστατου ελληνικού κράτους.<sup>44</sup>

Οι αναλύσεις, για παράδειγμα, του Φραγκίσκου Πυλαρινού, που ανέπλαθαν αντιλήψεις του Saint-Simon για τον «κοινωνισμό» ως «έκφραση της θελήσεως των εργατών της κοινωνίας», και του Παναγιώτη Σοφιανόπουλου, που εξέδιδε την εφημερίδα *Πρόδος* και προσδοκούσε και αυτός τη γέννηση μιας «προοδευτικής βιομηχανικής κοινωνίας» που θα εξασφάλιζε στην ανθρωπότητα την «αληθή ευδαιμονία», όσο και μεταγενέστερες και αუსτηρότερες (ως προς την εννοιολογική εμβάθυνση) επεξεργασίες,<sup>45</sup> ίσως δεν είναι μακριά από το όραμα που διαγράφεται μέσα στους κόλπους της Εταιρείας των Φίλων του Λαού. Ακόμη και η ίδια η χρήση της λέξης «λαός», μαζί με την ιδιαίτερη κατηγορία του «εργάτη» ή των «εργατικών τάξεων», μπορούν να ιδωθούν σε ανάλογο πλαίσιο με τη στρατηγική γενίκευση που παρατηρείται και στην προσπάθεια των διανοουμένων της εποχής να χρησιμοποιήσουν σοσιαλιστικές ιδέες,<sup>46</sup> προκειμένου να εδραιώσουν τα κοινωνικά τους ερείσματα για την καταπολέμηση της πενίας και της αμάθειας.<sup>47</sup>

Ταυτόχρονα, το καταστατικό αυτό πρόγραμμα δεν μπορεί να μη θυμίσει την αντίστοιχη οργάνωση των πρώτων συντεχνιών, επαγγελματικών σωματείων των οικοδόμων του Μεσαίωνα, αλλά και την πνευματιστική τους συνέχεια, που καθιερώθηκε με τη μορφή

---

<sup>43</sup> Νούτσος 1990, σ. 45-46.

<sup>44</sup> Στο ίδιο, σ. 96-104.

<sup>45</sup> Νούτσος 1990, σ. 38-39.

<sup>46</sup> Στο ίδιο, σ. 101.

<sup>47</sup> Ο Μοσκόφ σημειώνει ότι η παρισινή εξέγερση του 1871 στάθηκε κίνητρο για την οργάνωση της κοινωνικής σκέψης στον χώρο της άρχουσας τάξης. Μοσκόφ 1979, σ. 158. Σε όλη την Ευρώπη ανθούν μαζί με τις επαναστατικές λέσχες και αστικές διαφωτιστικές οργανώσεις, συχνά με φιλεκπαιδευτικό ή φιλανθρωπικό σκοπό. Μια πρώτη τέτοια προσπάθεια, που προηγήθηκε της Κομμούνας, ανιχνεύουμε στο *Εγκόλπιον του Εργατικού Λαού ή συμβουλαί εις τους χειρώννακτας*, διασκευή και μετάφραση του *Conseils aux ouvriers* του Th. Barreau από τον Ν. Δραγούμη, για λογαριασμό της Εταιρείας των Φίλων του Λαού. Κορδάτος 1956, σ. 16. Για τις ευρύτερες ωστόσο διαφορές ανάμεσα στον «λαό» και το «έθνος», βλ. Τσουκαλάς 1999, σ. 218-224.

του ελευθεροτεκτονισμού. Από τον 18ο αιώνα πιο οργανωμένα σε πολλές ευρωπαϊκές χώρες, ο ελευθεροτεκτονισμός επιδίωκε ανάλογες στοχεύσεις και αφηγήματα, σε θεωρητικό τουλάχιστον επίπεδο και όχι επιχειρησιακό: η ηθική του διδασκαλία και κοσμοθεωρία εναγκαλιζόταν ένα ανθρωπιστικό, κοινωνικό και διεθνιστικό όραμα<sup>48</sup> και, πέρα από τις αρχές της αλληλεγγύης, της ισότητας, της απεριόριστης αναζήτησης της αλήθειας, εξήρε τη σημασία του ορθού λόγου.<sup>49</sup> Στο πλαίσιο αυτό και σε συνδυασμό με τους πολιτιστικούς και εκπαιδευτικούς στόχους τους, όλες οι μασονικές κοινότητες εργάζονταν υπέρ της κατάρτισης συντρόφων και μαθητευομένων. Η κατάρτιση αυτή προϋπέθετε ευρείες γνώσεις γεωμετρίας, τέχνης, φιλοσοφίας και θεολογίας, σε εποχές όπου η εργασία και τα γνωστικά αντικείμενα δεν είχαν εξειδικευτεί.<sup>50</sup>

Στην Ελλάδα, ο τεκτονισμός έκανε αρχικά την εμφάνισή του στα Επτάνησα ήδη από το 1740, ενώ στην Αθήνα το 1863<sup>51</sup> και, παρόλο που το 1887 είχε καταδικαστεί ως αίρεση από την Εκκλησία της Ελλάδος, ως το 1947 οι Μασόνοι της Ελλάδας θεωρούνταν προσκολλημένοι στο γαλλικό δόγμα,<sup>52</sup> που διέφερε από τα άλλα γιατί είχε αφαιρέσει από τα τυπικά του την πίστη στον Μεγάλο Αρχιτέκτονα του Σύμπαντος (ΜΑΤΣ).<sup>53</sup> Μετά την Τακτική Σύνοδο στο Παρίσι το 1927, η Διεθνής Μασονική Εταιρεία κατέληξε στην απόφαση ότι είναι συμβολική επωνυμία ο ΜΑΤΣ,<sup>54</sup> γεγονός που καταργούσε ή απέρριπτε κανονιστικά οποιοδήποτε δόγμα και την ίδια στιγμή επέτρεπε σε όλα τα δόγματα να χωρέσουν μέσα στην ηθική του διδασκαλία.<sup>55</sup>

Σε κάθε περίπτωση, ο ορθός λόγος και η αναζήτηση του ενδότερου φωτός της ψυχής ήταν στο επίκεντρο της μασονικής ρητορικής και δράσης, χωρίς βεβαίως αυτή να απομακρύνεται από τον ευρύτερο χώρο της θρησκείας, η οποία ανήκε στο βασικό υπόστρωμά της. Κάθε μνημένος καλούνταν να εξελιχθεί απεριόριστα πάνω σε μια αδιαφιλονίκητα θρησκευτική βάση,<sup>56</sup> που είχε κληρονομηθεί ήδη από τη μεσαιωνική εποχή των μοναστικών εταιρειών, των συντεχνιών και των Ταγμάτων, όταν η θρησκεία διαπότιζε ολοσχερώς την επαγγελματική ζωή.

---

<sup>48</sup> Ο Ιωάννης Βασιλής, ένας από τους βασικούς απολογητές του ελληνικού τεκτονισμού, έγραφε: «Το έμβλημά μας, φύσις-αλήθεια-ανθρωπισμός, συνοψίζει τα σημεία, προς τα οποία στρέφονται αι κατευθύνσεις ημών». Τρεμπέλας 1932, σ. 134. Για γενικά στοιχεία της τεκτονικής κοσμοθεωρίας, βλ. Τρεμπέλας 1932, σ. 126-148.

<sup>49</sup> Τσιάκκας 2002. Τρεμπέλας 1932, σ. 126-127, 146. Γιαννόπουλος 2002 (1997), σ. 38-47 και 68-71.

<sup>50</sup> Naudon 2008 (1963), σ. 25.

<sup>51</sup> Λαμπρόπουλος 1990. Γιαννόπουλος 2002 (1997), σ. 24-28.

<sup>52</sup> Χαλιβελάκης, χ.χ., σ. 476.

<sup>53</sup> Στο ίδιο, σ. 1150.

<sup>54</sup> Τρεμπέλας 1932, σ. 128-129.

<sup>55</sup> Βλ. και Baigent και Leigh, χ.χ.

<sup>56</sup> Γιαννόπουλος 2002 (1997), σ. 12.

Όπως κι αν εννοήσει κανείς τον τεκτονισμό, είτε ως πλήρες σύστημα πρακτικής φιλοσοφίας είτε ως διευρυμένο πολιτικό σχέδιο, είτε ως ηθικοπλαστική οργάνωση είτε φιλανθρωπικό ίδρυμα, το ηθικό έρεισμα του προγράμματός του, όπως και η προστασία της κοσμοθεωρίας του από τη δημοσιοποίηση μέσα από τη χρήση Συμβόλων και Αλληγοριών, συμβάλλει, ώστε να εμφανίζονται ορισμένες αναλογίες ανάμεσα στον ρόλο του με εκείνον της Εταιρείας των Φίλων του Λαού.<sup>57</sup> Ένας τέτοιος συσχετισμός δεν βασίζεται βεβαίως στη συνάφεια κανονιστικού πλαισίου, ούτε σε δημοσιευμένα κείμενα (Συντάγματα και Κανονισμούς), αλλά μόνο στις συνάφειες του ηθικού/προγραμματικού πλαισίου των οργανώσεων.

Επομένως, αν εδώ γίνεται λόγος για τεκτονικές ιδέες, χωρίς να πρόκειται για τεκτονικές οργανώσεις, οι οποίες πέραν των Στοών έτσι κι αλλιώς δεν υφίστανται, είναι γιατί στον ευρωπαϊκό 18ο αιώνα και στον ελληνικό 19ο οι ιδέες αυτές, που σήμερα ακούγονται ως «κοινός τόπος», τότε αποτελούσαν ακόμη καλά φυλαγμένο «μυστικό».<sup>58</sup> Ο Κ.Θ. Δημαράς σημειώνει ότι «όλα τα φιλελεύθερα κινήματα που γνωρίζουμε επόμενο ήταν να πάρουν κατά περίπτωση το χαρακτήρα λίγο ή πολύ άτυπων ή μυστικών συλλόγων. Εκείνο που έλειπε ήταν η εδραίωση και ενορχήστρωσή τους [...]. Άλλα είχαν γενικούς πολιτισμικούς σκοπούς, άλλα, όπως η Εταιρεία των Φίλων του Λαού (1865), απέβλεπαν σε συγκεκριμένη ειδική δράση ή τρέπονται εκ των υστέρων προς πιο πρακτικές δραστηριότητες (γεωργία κ.λπ.)».<sup>59</sup>

Οι ιδέες, όπως και τα οργανωτικά πρότυπα που ακολουθούνται και προτείνονται από συλλογικότητες όπως η Εταιρεία των Φίλων του Λαού, συμπληρώνουν το υπόβαθρο που φωτίζει αφενός το βιογραφικό προφίλ του Σούτσου και τις δικές του προθέσεις, τις οποίες έτσι κι αλλιώς δεν εξήγησε ποτέ ο ίδιος, αφετέρου τα ευρύτερα φιλελεύθερα, προοδευτικά και πολιτιστικά σχέδια που τίθενται σε εφαρμογή από διαφορετικούς πολιτικούς παράγοντες. Σε κάθε περίπτωση, τα σχέδια αυτά προϋπέθεταν μια ατμόσφαιρα ενότητας, ανοχής και κοινωνικής ηρεμίας. Οι πρακτικές με τις οποίες αυτά εξυπηρετούνταν από την Εταιρεία των Φίλων του Λαού και άλλες οργανώσεις της εποχής θα δημιουργούσαν εχέγγυα

---

<sup>57</sup> Αντίστοιχα παρατηρεί κανείς και τη σχέση τόσο του ελληνικού τεκτονισμού όσο και της Εταιρείας των Φίλων του Λαού με το Παλάτι, γεγονός που μπορεί να εξηγείται και από τον αντιβενιζελισμό της Μεγάλης Στοάς της Ελλάδος. Βλ. Γιαννόπουλος 2002 (1997), σ. 25.

<sup>58</sup> Baigent και Leigh, χ.χ., σ. 10.

<sup>59</sup> Δημαράς 1985, σ. 400. Η μυστικότητα ήταν κοινή πρακτική σε πολλούς συλλόγους και οργανώσεις της εποχής, αλλά και μεταγενέστερους, όπως π.χ. της Εθνικής Εταιρείας, η οποία ιδρύθηκε το 1894 από κάποιους νέους αξιωματικούς με σκοπό τη στρατιωτική αναδιοργάνωση και την ενίσχυση των εθνικών διεκδικήσεων και η οποία έπαιξε τον πιο βασικό ρόλο στις εξελίξεις που θα οδηγούσαν στον Ελληνοτουρκικό Πόλεμο του 1897. Το ειδικό ενδιαφέρον στην περίπτωση της, το οποίο όμως κατά τα φαινόμενα μοιραζόταν με άλλες αντίστοιχες, ήταν η πίστη ότι η πολιτική ηγεσία της χώρας ήταν ανίκανη να φέρει σε πέρας το έργο της εθνικής ολοκλήρωσης. Βλ. σχετικά Κωστής 2013, σ. 488, καθώς και Μαρωνίτη 2009, σ. 104 κ.ε.

για μια συσπειρωμένη κοινωνική πραγματικότητα, χωρίς οξυμμένους πολιτικούς ανταγωνισμούς.<sup>60</sup> Αν ήδη το όνειρο της εθνικής ενότητας ανάμεσα στους Έλληνες του ανεξάρτητου ελληνικού κράτους και τους Έλληνες της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας παρουσιαζόταν ως μια αναγκαιότητα,<sup>61</sup> η αναγκαιότητα αυτή αποκτούσε πολύ πιο επιτακτικό χαρακτήρα στο εσωτερικό του ελληνικού κράτους, στο μέτρο που αποτελούσε τον κυρίαρχο πόλο έκφρασης και οργάνωσης της Μεγάλης Ιδέας. Άρα η μη επίτευξη της εθνικής ενότητας στο εσωτερικό κινδύνευε να αποτελέσει σοβαρό πρόσκομμα στην υλοποίηση του εθνικού στόχου.

Από την άποψη αυτή, η πρόσδεση στη Δύση συνδυαζόταν με την ενσωμάτωση της εργατικής τάξης στο κρατούν καθεστώς, χωρίς να τίθεται όμως διεκδικητικό πλαίσιο –ακόμη τουλάχιστον– για την ίδια την εργατική τάξη. Ο ίδιος ο Αλέξανδρος Σούτσος, στο άρθρο του «Περί τεχνικής εκπαίδευσεως», υποστήριζε «τον σχηματισμόν του εργάτου εξ απαλών ονύχων, πριν έτι γίνη εργάτης»,<sup>62</sup> το σύστημα δηλαδή της επαγγελματικής κατάρτισης των μαθητευόμενων εργατών. Ανάλογα, κεντρικός στόχος και του ελευθεροτεκτονισμού μέσα από τις δηλώσεις ανοχής του υπήρξε και η αποφυγή οποιασδήποτε σύγκρουσης στους κόλπους των Στοών ανάμεσα σε καθολικούς και αγγλικανούς. Από πολιτική άποψη, τα τεκτονικά Συντάγματα γράφουν: «Ένας μασόνος είναι ένα ειρηνικό υποκείμενο που είναι υποταγμένο στην πολιτική εξουσία. Δεν πρέπει ποτέ να αναμιχθεί σε συνωμοσίες ενάντια στην ειρήνη και την ευημερία του έθνους».<sup>63</sup> Στο πλαίσιο αυτό και αντίστοιχα προς τη φιλοσοφία του κρατικού πατερναλισμού, η Εταιρεία των Φίλων του Λαού σεβόταν τους θεσμούς και στόχευε να δημιουργήσει ένα υποστηρικτικό σχήμα. Το εθνικό ηθικοπλαστικό αφήγημα έβρισκε στην περίπτωση της έναν σύμμαχο, οι πρακτικές του οποίου αντανακλούσαν τις ευρύτερες προοδευτικές, εκσυγχρονιστικές στοχεύσεις, έναν σχετικό κοινωνικό προβληματισμό, ενώ αναδείκνυαν και την προσωπικότητα ενός φορέα τους που μας ενδιαφέρει εδώ, του Αλεξάνδρου Σούτσου.

Συνολικότερα άλλωστε, οι πρακτικές των πολιτιστικών-εκπαιδευτικών συλλόγων, λεσχών ή αδελφοτήτων, και βεβαίως των σχολείων, εντάσσονταν στον ευρύτερο στόχο

---

<sup>60</sup> Άλλωστε και η θρησκεία, ειδικά για την ευρωπαϊκή μοναρχία και την αριστοκρατία, έπαιζε τέτοιο ρόλο ως παράγοντας κοινωνικής σταθερότητας, περισσότερο από τα μέσα του 19ου αιώνα, οπότε παρατηρείται μια επιστροφή στον θρησκευτικό συντηρητισμό. Βλ. Φουντεδάκη 2002, σ. 187-188.

<sup>61</sup> Πρόκειται για τη νέα (μετά το τέλος του Κριμαϊκού Πολέμου και την εκθρόνιση του Όθωνα το 1862) ειρηνική πολιτική την οποία η Έλλη Σκοπετέα ονομάζει «ελληνοθωμανισμό» και την οποία / , τον οποίο θα συζητήσουμε πιο εκτενώς στην περίπτωση του Αντώνη Μπενάκη. Βλ. Σκοπετέα 1988, σ. 311.

<sup>62</sup> *Πανδώρα*, 16, τχ. 376 (1865-1866), σ. 396.

<sup>63</sup> Naudon 2008 (1963), σ. 30.



καταπολέμησης της αμάθειας ως αποτελέσματος μιας συστηματικής εκπαιδευτικής προσπάθειας.<sup>64</sup> Στο γενικό δε κλίμα αναζωπύρωσης του εθνικού ζητήματος εντασσόταν η ίδια η δημιουργία πολυάριθμων συλλόγων, που θα λειτουργούσαν ως «εκτελεστικά όργανα του μεγαλεπήβολου εθνικού σχεδίου»,<sup>65</sup> υπό την καθοριστική δραστηριότητα των διανοουμένων της εποχής. «Διότι γενική επικρατεί δόξα ότι διά των συλλόγων θέλει συμπληρωθή το έργον της μεγάλης εθνικής επαναστάσεως και ό,τι κατέλιπον ατελές η σπάθη και το πυροβόλον, τούτο θέλει αποτελειώση η νέα γενεά διά των συλλόγων».<sup>66</sup>

Η προσπάθεια αυτή προϋπέθετε την ύπαρξη αντίστοιχων, δυτικής αφετηρίας, εκπαιδευτικών και πολιτιστικών θεσμών, που μπορούσαν να ανταποκριθούν στο αίτημα αυτό.<sup>67</sup> Ο κοσμικός προσανατολισμός τους και η σχέση με την αγορά εργασίας σχετιζόταν με ένα εκπολιτιστικό αφήγημα, το οποίο είχε ήδη αναπτυχθεί στη Δύση και που δοκιμασμένο εισαγόταν και στην Ελλάδα (της «Ανατολής» και της «Δύσης»). Η Εταιρεία των Φίλων του Λαού, ως ένας μηχανισμός εμπέδωσης και διάδοσης πρακτικών γνώσεων σε ευρύτερα στρώματα του πληθυσμού, ενέγραψε ρητά τη δράση της στην προοπτική του εκπολιτισμού και εκσυγχρονισμού με βάση αντίστοιχες πρακτικές δυτικής αφετηρίας.

Η ίδια προοπτική μας ενδιαφέρει ιδιαίτερα, ειδικά αν μορφοποιείται και στην υπόλοιπη δράση του Αλεξάνδρου Σούτσου, όπως εκδηλώνεται μέσα από τα καλλιτεχνικά του ενδιαφέροντα και τα κανάλια των προβλέψεων του κληροδοτήματός του. Πώς διαγράφεται λοιπόν η διάχυση των σχετικών αντιλήψεών του στο πολιτιστικό πεδίο; Ενσωματώνεται το ευρύτερο εκσυγχρονιστικό και κοινωνικό του πρόταγμα μέσα στη δωρεά της καλλιτεχνικής του συλλογής, το οποίο συνοδεύεται από το όραμα δημιουργίας ενός, του πρώτου, μουσείου ζωγραφικής; Αν ναι, πώς;

### 3.2.3 Το μουσείο: η πράξη σύστασης του καλλιτεχνικού πεδίου

Όπως διαφάνηκε παραπάνω, η δράση του Σούτσου είναι ενδεικτική του ειδικού γνωστικού κεφαλαίου με το οποίο ήταν εφοδιασμένος και της διάθεσής του να συμβάλει στη θεσμική

---

<sup>64</sup> Και στις περιπτώσεις των δύο μεγάλων Ορφανοτροφείων της εποχής, του Αμαλιείου και του Ορφανοτροφείου Χατζηκώστα, δύο ήταν οι βασικοί άξονες της εκπαίδευσης των παιδιών: η ηθική αγωγή και η εκμάθηση βιοποριστικών επαγγελμάτων. Κορασίδου 2004, σ. 137-143.

<sup>65</sup> Δημαράς 1985, σ. 399.

<sup>66</sup> *Οποίος εστίν ο Φιλολογικός Σύλλογος Βύρων*, Αθήνα 1875, σ. 3. Βλ. και Κορασίδου 2004, σ. 74.

<sup>67</sup> Εξερτζόγλου 2015, σ. 78.

θωράκιση του ελληνικού καλλιτεχνικού πεδίου. Στο ίδιο πλαίσιο δεν είναι παράδοξο ότι στην ιδιόγραφη διαθήκη του, που χρονολογείται στις 9 Μαρτίου 1883, όριζε να χρησιμεύσει όλη η περιουσία του,<sup>68</sup> η οποία θα περιερχόταν στο δημόσιο μετά τον θάνατο του ίδιου, της συζύγου του και της αδελφής του, για την ίδρυση και συντήρηση μουσείου ζωγραφικής, το οποίο θα εγκαθίστατο στην οικία του επί της οδού Φιλελλήνων.

Για μια πιο ποσοτικοποιημένη προσέγγιση, σύμφωνα με την απογραφή της περιουσίας του Σούτσου, η αξία της είχε εκτιμηθεί ως εξής:<sup>69</sup> σε 1.721.088 δρχ. υπολογιζόταν η αξία των ακινήτων, σε 75.272 δρχ. η αξία των εικόνων,<sup>70</sup> σε 68.813 δρχ. η αξία των επίπλων και σε 20.942,50 δρχ. η αξία βιβλίων, ενώ δεν ήταν δυνατό, αλλά ούτε αργότερα,<sup>71</sup> να εκτιμηθεί η νομισματική συλλογή.<sup>72</sup> Ειδικά για τα εικαστικά έργα της συλλογής του, η αξία αυτή πρέπει τότε να αντιστοιχούσε –λιγότερο ή περισσότερο– σε περίπου 70.000 φράγκα, τιμή που υπολογίστηκε το 1901, με την ευκαιρία της παράδοσης των έργων στην ΕΠΜΑΣ από τη Ναταλία Σούτσου. Σε κάθε περίπτωση, συγκριτικά τα νούμερα αυτά είναι ενδεικτικά τόσο της φύσης της κύριας περιουσίας του Σούτσου, όσο και της αναλογίας τού κάθε μέρους προς τα υπόλοιπα: η αξία των εικόνων είναι αντίστοιχη με αυτήν των επίπλων, ενώ η αξία των εικόνων, των επίπλων και των βιβλίων μαζί δεν αποτελεί παρά ελάχιστο μέρος της περιουσίας, συγκρινόμενο με το κομμάτι της ακίνητης περιουσίας. Αυτή η τελευταία εμφανίζεται ως η κύρια περιουσία του και αποδίδει σημαντική διάσταση στη διασφάλιση του οράματός του για μια πινακοθήκη.

Το μουσείο που προβλεπόταν στη διαθήκη του Σούτσου θα έφερε το όνομά του και θα αποτελούνταν από τρία τμήματα: το πρώτο από πρωτότυπα σχέδια και έργα ζωγράφων τεθνεώτων τουλάχιστον προ τριάντα ετών, πυρήνας του οποίου θα ήταν η συλλογή του. Το δεύτερο θα περιλάμβανε τη συλλογή νομισμάτων του, το μεγαλύτερο μέρος της οποίας είχε κληρονομήσει από τον πατέρα του, και το τρίτο θα ήταν η βιβλιοθήκη. Ο Σούτσος επιθυμούσε

---

<sup>68</sup> Σύμφωνα με άρθρο στην *Πρωΐα*, αρ. φ. 394, 29.12.1895, σ. 1-2, όπου τα στοιχεία είναι έγκυρα γενικά (μόνη ανακρίβεια η διαίρεση του σχεδιαζόμενου μουσείου), η περιουσία του Σούτσου αποτελούνταν από μία οικία στην οδό Φιλελλήνων –αυτή που προοριζόταν για μουσείο–, άλλη στη διασταύρωση Πατησίων και Ακαδημίας, ένα κτήμα στη Μολδαβία, ογδόντα δύο μετοχές Εθνικής Τράπεζας, εκατόν πενήντα επτά ομόλογα του Εθνικού Δανείου και εξήντα μετοχές της Ελληνικής Μεταλλευτικής Εταιρίας.

<sup>69</sup> *Διαθήκες Κληροδοτημάτων*, χ.χ. σ. 828, καθώς και *Μητρώων των εις την άμεσον διαχείρισιν και των εις την εποπτείαν του Υπουργείου Παιδείας και Θρησκευμάτων υπαγομένων Κληροδοτημάτων*, 1929.

<sup>70</sup> Σε κατάλογο κληροδοτημάτων του 1914 η αξία των εικόνων αναλύεται σε δύο επιμέρους: 65.272 δρχ. εκτιμώνται οι «εικόνες», δηλαδή οι πίνακες, και 10.000 οι χαλκογραφίες. Βλ. Παπαχριστόπουλος 1914, σ. 324.

<sup>71</sup> Παπαχριστόπουλος 1914, σ. 325.

<sup>72</sup> Γνωρίζουμε επίσης την αξία των χροεογράφων, που ανέρχεται σε 329.864 δρχ., και την αξία των απαιτήσεων, που έφτανε τις 192.800 δρχ., ενώ 16.000 δρχ. είχαν προέλθει από χρυσά φράγκα.

να περιληφθούν μελλοντικά στο μουσείο αυτό έργα τέχνης βυζαντινά, μεσαιωνικά και αναγεννησιακά. Επίσης, προέβλεπε τη χρηματοδότηση και τη διοίκησή του. Όλα τα εισοδήματα της περιουσίας του θα δαπανώνταν για τον πλουτισμό και τη συντήρηση των συλλογών, ενώ οι μισθοί του προσωπικού θα επιβάρυναν το Έθνος.

Ας υπενθυμίσουμε εδώ ότι λιγότερο από δέκα χρόνια πριν, το 1874, οι θεσμοί που καταγράφει ο Δημήτριος Κορομηλάς ως «μουσεία/συλλογές» είναι τα εξής: το Φυσιογραφικόν, το Φυτολογικόν», το Νομισματικόν, το μουσείον της Αρχαιολογικής Εταιρείας, οι «Συλλογαί εικόνων εν τη αιθούση του Πανεπιστημίου και του Πολυτεχνείου» (σημειώνεται ότι «εν ταις αιθούσαις των Υπουργείων Ναυτικών και Στρατιωτικών είναι οι εικόνες των κατά την επανάστασιν αγωνιστών»), το Ανατομικοπαθολογικόν Ταμείον, το Φαρμακολογικόν Ταμείον, το Χημείον, το Φαρμακευτικόν Φροντιστήριον, το Ανατομικόν Μουσείον (εν τω Πανεπιστημίω), το Μουσείο Αρχαιοτήτων Ακροπόλεως, το Βερναρδάκειον Αρχαιολογικόν και το Αστεροσκοπείον.<sup>73</sup> Αντιστοίχως, λείπουν πλήρως από την ελληνική καλλιτεχνική αγορά και άλλοι θεσμοί, όπως οι δημοπρασίες,<sup>74</sup> για τις οποίες ορισμένοι συλλέκτες καταφεύγουν στην Ευρώπη – και πάλι πολύ περιορισμένα.

Παρ' όλα αυτά, μετά τον πρώιμο θάνατο του Αλεξάνδρου Σούτσου, σε εισηγητική έκθεση που υπέγραφε ο τότε υπουργός Παιδείας και Θρησκευμάτων Κ. Γόντικας, το κτίριο που προοριζόταν κατά την επιθυμία του δωρητή για Μουσείο Ζωγραφικής Αλεξάνδρου Σούτσου, το κτίριο της οδού Φιλελλήνων, κρίθηκε ακατάλληλο.<sup>75</sup> Λίγο αργότερα ξεκίνησε να μεθοδεύεται η αγορά του Ιλίου Μελάθρου, το οποίο ανήκε στην Σοφία Σλήμαν.<sup>76</sup> Με τροπολογία του 1929,<sup>77</sup> την οποία υπέγραφε ο Αλέξανδρος Παπαναστασίου, η συντακτική απόφαση ανατρεπόταν ριζικά και αποφαιζόταν εκ νέου ότι η περιουσία του Σούτσου θα διατεθεί για την εξόφληση του δανείου για το Ίλιον Μέλαθρο, καταργώντας ουσιαστικά τη διαθήκη και τον κωδίκελλο εκείνου. Αντί όμως να χρησιμοποιηθεί ως μουσείο, ύστερα από μία περιοδική έκθεση έργων του Γύζη, το Ίλιον Μέλαθρο στέγασε το 1929 το επανιδρυθέν τότε Συμβούλιο Επικρατείας και στη συνέχεια, το 1934, τον Άρειο Πάγο.<sup>78</sup>

<sup>73</sup> Κορομηλάς 1874, σ. 63-64.

<sup>74</sup> Για την ιστορία των δημοπρασιών, βλ. Learmount 1985.

<sup>75</sup> Εκεί εγκαταστάθηκε το τότε Υπουργείο Εξωτερικών. *Εθνική Πινακοθήκη. 100 χρόνια*, 1999, σ. 19.

<sup>76</sup> ΦΕΚ 288/13.11.1927, Ν.Δ. της 13 Νοεμβρίου 1927 «Περί κυρώσεως της από 6 Απριλίου 1926 συντακτικής αποφάσεως περί αγοράς του μεγάρου Ιλίου Μελάθρον». Επίσης, έγγραφο Κ1Β3 αρχείων ΕΠΜΑΣ. Εν τω μεταξύ, το 1914 η κυβέρνηση, με το ΦΕΚ 376/15.12.1914, νόμος 447 της 10 Δεκεμβρίου 1914, είχε παραχωρήσει στην Πινακοθήκη ένα μεγάλο οικόπεδο στην τομή της λεωφόρου Βασ. Σοφίας και της οδού Ριζάρη, εκεί όπου υψώνεται σήμερα το Πολεμικό Μουσείο. Ωστόσο δεν ήταν εύκολο να γίνει η οικοδόμηση ενός νέου κτιρίου, οπότε το σχέδιο εγκαταλείφθηκε. Κόκκου 2009, σ. 291-292.

<sup>77</sup> Έγγραφο Κ1Β4 αρχείων ΕΠΜΑΣ.

<sup>78</sup> Κυδωνιάτης 1981, σ. 19 και εικ. 73.

Την παραβίαση της βούλησης του δωρητή κατήγγειλε το 1931 με επιστολή της η επιτροπή της Εθνικής Πινακοθήκης προς τον Πρόεδρο της κυβέρνησης<sup>79</sup> και τότε προτάθηκε νομοθετικά να συγχωνευτούν η περιουσία του Σούτσου με αυτήν της Εθνικής Πινακοθήκης και να διατηρηθεί παράλληλα η οντότητα του Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτσου, τη διοίκηση του οποίου θα αναλάμβανε η ίδια η Πινακοθήκη – όπως και συνέβη τελικά το 1954.<sup>80</sup>

Με τη διάταξη του άρθρου 106 του Συντάγματος 1952, «δεν επιτρέπεται η μεταβολή του περιεχομένου ή των όρων διαθήκης ή δωρεάς κατά τας υπέρ του δημοσίου κοινωφελούς σκοπού διατάξεις αυτής. Εξαιρετικώς επιτρέπεται διά νόμου η διάθεσις του διατιθεμένου ή δωρουμένου προς άλλον παρεμφερή σκοπόν, όταν η θέλησις του δωρητού ή διαθέτου αποβαίνει απολύτως απραγματοποίητος».<sup>81</sup> Η σχετική συνταγματική προστασία προβλεπόταν ήδη στις διατάξεις του άρθρου 20 του Συντάγματος του 1927, ενώ εμπλουτίστηκε και στο ισχύον Σύνταγμα του 1975 (άρθρο 109).<sup>82</sup>

Στον Α.Ν. 2039/1939 «Περί τροποποίησης, συμπλήρωσεως και κωδικοποίησης των Νόμων περί εκκαθαρίσεως και διοικήσεως των εις το Κράτος και υπέρ κοινωφελών σκοπών καταλειπομένων κληρονομιών, κληροδοσιών και δωρεών» (ΦΕΚ Α' 455/1939) ορίζεται, μεταξύ άλλων, και η έννοια του κοινωφελούς σκοπού: «Κοινωφελής σκοπός κατά την έννοιαν του παρόντος είναι κατ' αντίθεσιν προς τον ιδιωτικόν πας κρατικός, θρησκευτικός, φιλανθρωπικός, εν γένει δ' επωφελής εις το κοινόν εν όλω ή εν μέρει σκοπός».<sup>83</sup>

Η περιπέτεια του κληροδοτήματος Σούτσου είναι ενδεικτική της ανάλογης τύχης των μεγαλύτερων δωρεών, γεγονός που αποδεικνύεται από την εξαιρετικά πλούσια νομολογία των ελληνικών δικαστηρίων, πολιτικών και διοικητικών, μέχρι σήμερα. Μάλιστα, ο Νόμος 4182/2013 «Κώδικας κοινωφελών περιουσιών, σχολαζουσών κληρονομιών και λοιπές

---

<sup>79</sup> Έγγραφο Κ1Β5α,β αρχείων ΕΠΜΑΣ.

<sup>80</sup> ΦΕΚ 76/17.4.1954, νόμος 2814 της 10 Απριλίου 1954 «Περί συστάσεως Νομικού Προσώπου Δημοσίου Δικαίου υπό την επωνυμίαν Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείον Αλ. Σούτζου». Βλ. και *Εθνική Πινακοθήκη. 100 χρόνια*, 1999, σ. 20.

<sup>81</sup> Σύνταγμα της Ελλάδος 1952, άρθρο 106.

<sup>82</sup> Για την ακρίβεια, η διάταξη εμπλουτίζεται ως εξής: «1. Δεν επιτρέπεται η μεταβολή του περιεχομένου ή των όρων διαθήκης, κωδικοκελλου ή δωρεάς, ως προς τις διατάξεις τους υπέρ του Δημοσίου ή υπέρ κοινωφελούς σκοπού. 2. Κατ' εξαίρεση επιτρέπεται η επωφελέστερη αξιοποίηση ή διάθεση, για τον ίδιο ή άλλο κοινωφελή σκοπό, εκείνου που καταλείφθηκε ή δωρήθηκε, στην περιοχή που καθόρισε ο δωρητής ή ο διαθέτης ή στην ευρύτερή της περιφέρεια, όταν βεβαιωθεί με δικαστική απόφαση ότι η θέληση του διαθέτη ή του δωρητή δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί, για οποιονδήποτε λόγο, καθόλου ή κατά το μεγαλύτερο μέρος του περιεχομένου της, καθώς και αν μπορεί να ικανοποιηθεί πληρέστερα με τη μεταβολή της εκμετάλλευσης, όπως ο νόμος ορίζει», Σύνταγμα της Ελλάδος 1975, άρθρο 109. Ωστόσο, περίπου οκτώ δεκαετίες μετά τη συνταγματική κατοχύρωση της προστασίας του περιεχομένου και των όρων διαθήκης ή δωρεάς, ως προς τις διατάξεις τους υπέρ του Δημοσίου ή υπέρ ενός κοινωφελούς σκοπού, και παραπάνω από έξι δεκαετίες από την πρώτη απόφαση του Σ.τ.Ε. για τα ζητήματα αυτά, εξακολουθούν ακόμη και σήμερα να ανακύπτουν σημαντικά ερμηνευτικά προβλήματα. Βλ. ενδεικτικά Άρειος Πάγος, Δ' Τμ. 13 (2013).

<sup>83</sup> Α.Ν. 2039.1939, άρθρο 1.

διατάξεις» προέκυψε από τη μέχρι τότε εμπειρία εφαρμογής του Α.Ν. 2039/1939, καθώς και από τα πορίσματα της Επιτροπής Θεσμών και Διαφάνειας της Βουλής (των ετών 1998 και 2011). Στην αιτιολογική έκθεση για εκείνον σημειωνόταν ως γενική παρατήρηση ότι «η αποτελεσματική διαχείριση και εποπτεία των περιουσιών που καταλείπονται για την εκτέλεση κοινωφελών σκοπών είναι ζήτημα μέγιστης εθνικής σημασίας τόσο από ηθικής πλευράς, ώστε να τιμάται ο ευεργέτης και να ενισχύεται θετικά η κοινωνική συνείδηση στο δρόμο της ευεργεσίας, όσο και από κοινωνικής πλευράς, ώστε να επιτελούνται οι κοινωφελείς σκοποί και να υποβοηθείται η κοινωνική αποστολή του κράτους».<sup>84</sup>

Παρά την εθνική σημασία, από ηθική και κοινωνική πλευρά, η αναποτελεσματική τελικά διαχείριση της περιουσίας Σούτσου είναι ταυτόχρονα ενδεικτική και του γεγονότος ότι αρχικά η χειρονομία του προφανώς δεν έγινε αντιληπτή ως «ευεργεσία». Οι περισσότερες πράξεις δωρεών ήταν στενά συνδεδεμένες με κοινωνικά έργα, έργα πρόνοιας και εκπαίδευσης. Το όραμα για έναν θεσμικό χώρο πολιτισμού, με όλες τις προβλέψεις για τη συντήρηση και τον εμπλουτισμό του, δεν ενέπιπτε στα περιγεγραμμένα όρια της συλλογικής αντίληψης για την «ευεργεσία», γι' αυτό και δεν αποφεύχθηκε η ολοκληρωτική παραβίαση της βούλησης του διαθέτη.

Με την πρόβλεψη εκ μέρους του Σούτσου της σύστασης μουσείου, εκτός του ότι ευνοούνταν η αύξηση του κοινού των πολιτιστικών έργων δίνοντας σε αυτό (αλλά και απαιτώντας από αυτό) τη δυνατότητα πρόσβασης στην καλλιεργημένη διάθεση, εκπληρωνόταν ένα γενικευμένο πια στα τέλη του 19ου αιώνα αίτημα για δημιουργία Πινακοθήκης. Ήδη το 1875 ο συλλέκτης Μιχαήλ Μελάς και ο Νικηφόρος Λύτρας προέτρεπαν για σύσταση της Πινακοθήκης: η σύστασή τους εκφράστηκε στην έκθεσή τους ως Ελλανοδικών για τα Ολύμπια 1875, την οποία αναγκάστηκαν να δημοσιεύσουν όταν η επίσημη έκθεσή τους δεν έφτασε ποτέ στο Γενικό Συνέδριο Ελλανοδικών.<sup>85</sup> Σύμφωνα με αυτήν,

ναι μεν διδάσκαλος και ποδηγέτης αυτών [ενν. των ζωγράφων και γλυπτών] είναι η ανεξάντλητος φύσις, εν ταις πινακοθήκαις όμως και ταις γλυπτοθήκαις, εν τοις αρχαιολογικοίς μουσείοις αναπτύσσεται ο τεχνίτης διά της αδιακόπου μελέτης και παρατηρήσεως, εν αυταίς αναπτερούται η φαντασία του προς εύρεσιν θεμάτων, προς καταλληλοτέραν έκθεσιν αυτών, εν αυταίς θερμαίνεται το φρόνημα του κοινού υπέρ των ωραίων τεχνών, μετεωριζόμενον από της σφαίρας

---

<sup>84</sup> Αιτιολογική έκθεση για το Νομοσχέδιο «Κώδικας κοινωφελών περιουσιών, σχολαζουσών κληρονομιών και λοιπές διατάξεις», σ. 1.

<sup>85</sup> Μελάς και Λύτρας 1875.

των υλικών φροντίδων εις υψηλοτέραν και ευγενεστέραν, εις ην μεταφέρει αυτό λεληθότως ο μυστηριώδης της τέχνης έρωσ. Ούτω δε μικρόν κατά μικρόν γεννάται η ζωηρά επιθυμία της κτήσεως καλλιτεχνημάτων. Εν ταις πινακοθήκαις και γλυπτοθήκαις τέλος διδάσκεται η ελλείπουσα παρ' ημίν τεχνοκριτική. Πώς δύναται να ευδοκιμήση τεχνίτης εν χώρα έστω ότι αύτη είναι η ίδια αυτού πατρίς, οπότεν δεν ευρίσκη εν αυτή το κοινόν εκτιμητήν της αξίας του, δεν ακούη κρίσεις πεφωτισμένας επί των έργων του, δεν ανταμείβωνται τέλος ούτε ηθικώς ούτε υλικώς οι κόποι του, αλλ' αναγκάζεται ν' αποδημή διαρκώς ή ν' αναζητή εις τας αγοράς της Ευρώπης αγοραστάς των έργων του;<sup>86</sup>

Από την άποψη αυτή, η πρόβλεψη του Σούτσου στοιχιζόταν με μια λίγο μόνο πρωιμότερη προτροπή ατόμων του ελληνικού καλλιτεχνικού κόσμου, αλλά και τις συχνές σχετικές, ομόχρονες, αναφορές στον Τύπο. Κυρίως όμως συνέπεσε και με τις τελικές ζυμώσεις, νομοθετικές πια, για την ίδρυση Μουσείου Καλών Τεχνών. Έτσι, δημιουργούνταν οι προϋποθέσεις για την επιπλέον θεσμική κατοχύρωση του καλλιτεχνικού πεδίου στην Ελλάδα μέσα από την περίπτωση ενός μουσείου τέχνης. Παρά τον σχετικώς ετερόκλητο χαρακτήρα του μουσείου με τα τρία μέρη όπως τα όριζε ο διαθέτης, το καλλιτεχνικό περιεχόμενο δεν απείχε πολύ από αυτό που οριζόταν λίγο μετά τη διαθήκη του για το Μουσείον των Τεχνών, το οποίο ιδρύθηκε τελικά το 1897,<sup>87</sup> δημιουργώντας τις βάσεις για τη δημιουργία της «εν Αθήναις Πινακοθήκης» το 1900.

Το μουσείο αυτό προοριζόταν να στεγαστεί προσωρινώς στη Σιναία Ακαδημία, «θα κατατίθενται δε εις αυτό έργα της βυζαντιακής και χριστιανικής εποχής,<sup>88</sup> αντίγραφα, χαλκογραφήματα και οιαδήποτε απεικονίσματα των εξόχων της Εσπερίας ζωγράφων, πίνακες ξένων καλλιτεχνών και Ελλήνων ανεγνωρισμένης ευρωπαϊκής φήμης και έργα γλυπτικής από των πρώτων χριστιανικών χρόνων. Του μουσείου θα εφορεύη επιτροπή απαρτιζομένη εκ του διευθύνοντος την Σχολήν των Καλών Τεχνών ως προέδρου, εκ του γενικού εφόρου των Αρχαιοτήτων και Μουσείων, εκ του εφόρου του Μουσείου Καλών Τεχνών και εκ τεσσάρων άλλων μελών, των δύο τουλάχιστον δέον να είναι διακεκριμένοι καλλιτέχνην διατελούντες ή διατελέσαντες καθηγηταί της Σχολής των Καλών Τεχνών».<sup>89</sup>

---

<sup>86</sup> Μελάς και Λύτρας 1875, σ. 7-8.

<sup>87</sup> ΦΕΚ 133/19.9.1897.

<sup>88</sup> Κυρίως τοιχογραφίες, οι οποίες φυλάσσονταν στο Εθνικό Μουσείο και βρίσκονταν διεσπαρμένες και αλλού. Χ.σ., *Πρωΐα*, αρ. φ. 1011, έτος ιη', β', 20.9.1897, σ. 3.

<sup>89</sup> Χ.σ., *Παλιγγενεσία*, 22.9.1897. Βλ. σχετικά *Εθνική Πινακοθήκη. 100 χρόνια*, σ. 22.

Ήδη στο Μουσείο των Τεχνών του 1897 η διάκριση στα διάφορα καλλιτεχνικά είδη με κάποια κριτήρια –χρονολογικά κυρίως– δεν είχε προχωρήσει. Το μουσείο σχεδιαζόταν να περιλάβει διαχρονικά δείγματα της τέχνης, προκειμένου να εκπροσωπήσει όλο εκείνο το αμάλγαμα που θεωρούνταν ικανό να μορφοποιήσει την ελληνική πραγματικότητα: και στο αμάλγαμα αυτό η αρχαία τέχνη χωρούσε δίπλα στη βυζαντινή και τη νεότερη, και τα πρωτότυπα δίπλα στα αντίγραφα.

Αυτό που προέβλεπε ο Σούτσος στη διαθήκη του δεν διέφερε πολύ ούτε και από το διάταγμα που καθόριζε τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης σχεδόν τριάντα χρόνια μετά. Ο Οργανισμός του 1910 προέβλεπε οι συλλογές της να περιλαμβάνουν «α. Συλλογήν αρχαίων έργων ζωγραφικής, προερχομένων εκ των ανά το Κράτος ανασκαφών ή εξ αγορών και δωρεών, β. Συλλογήν έργων ζωγραφικής βυζαντινής και χριστιανικής τέχνης μέχρι Αναγεννήσεως, γ. Συλλογήν έργων ζωγραφικής από της Αναγεννήσεως μέχρι των καθ' ημάς χρόνων, δ. Συλλογήν έργων ζωγραφικής συγχρόνων Ελλήνων καλλιτεχνών, ε. Συλλογήν έργων γλυπτικής από της Αναγεννήσεως μέχρι των καθ' ημάς χρόνων, ς. Συλλογήν έργων γλυπτικής συγχρόνων Ελλήνων καλλιτεχνών, ζ. Συλλογήν έργων χαρακτηριστικής από της Αναγεννήσεως μέχρι των καθ' ημάς χρόνων, η. Συλλογήν έργων των διακοσμητικών τεχνών από της Αναγεννήσεως μέχρι των καθ' ημάς χρόνων, θ. Συλλογήν εκμαγείων εξεχόντων έργων πάντων των αιώνων».<sup>90</sup>

Τα έργα της βυζαντινής και μεσαιωνικής τέχνης, καθώς και τα αναγεννησιακά έργα προβλέπονταν ήδη από τον Σούτσο. Οι υπόλοιπες διαφοροποιήσεις –ειδικά των αρχαίων έργων ζωγραφικής, των έργων διακοσμητικών τεχνών, καθώς και των έργων σύγχρονων Ελλήνων ζωγράφων– απηχούν τις νεότερες πολιτισμικές και ιδεολογικές συνθήκες που επικράτησαν στην Ελλάδα. Ειδικά ο αποκλεισμός των σύγχρονων Ελλήνων καλλιτεχνών εκ μέρους του Σούτσου υπογράμμιζε την ανάγκη προστασίας του γούστου από τις αβεβαιότητες της σύγχρονης τέχνης.

Έτσι, μέσα από τον δημόσιο θεσμό που αποτελούσε το μουσείο και είχε ως σκοπό την προσφορά της αισθητικής ενατένισης –αυτής που ο Σούτσος έχει βιώσει ως καταστατική συνθήκη της ύπαρξής του– αλλά και την καλλιτεχνική διαπαιδαγώγηση, ο συλλέκτης επιβεβαίωνε την αριστοκρατική του αντίληψη και διάθεση, και αποκάλυπτε την τάση του «ειδήμονα», που αφιερώνει μεγάλο μέρος του χρόνου του στην ενατένιση έργων τέχνης χωρίς κανέναν άλλο σκοπό πέραν της απόλαυσης την οποία του προκαλεί. Συνολικά, με τη χειρονομία του αυτή, ο Σούτσος συνέβαλε στην παραγωγή εργαλείων «της λατρείας του

---

<sup>90</sup> ΦΕΚ 115/23.5.1918, νόμος 1434 της 16 Απριλίου/24 Μαΐου 1918 «Περί οργανώσεως της Εθνικής Πινακοθήκης». Επίσης, Κόκκου 2009, σ. 290.

έργου τέχνης»,<sup>91</sup> όπως της έννοιας του «καλού γούστου», όπως θα διαφανεί ακόμη καθαρότερα στη συνέχεια, μέσα από την παρουσίαση του περιεχομένου της συλλογής του.

Στο πλαίσιο αυτό είναι χαρακτηριστική η απουσία επεξηγήσεων στη διαθήκη του για τον σκοπό της ίδρυσης μουσείου: η δράση του στην Εταιρεία των Φίλων του Λαού ίσως μας επέτρεπε αρχικά να υποθέσουμε ότι θα μπορούσε να μεταφέρει την προτεραιότητα της λαϊκής επιμόρφωσης και στο υπό ίδρυση μουσείο του, όπως συνέβη σε πολλά αντίστοιχα ομόχρονα παραδείγματα, κυρίως αγγλικά.<sup>92</sup> Παρόλο που ο συγκεκριμένος συλλέκτης μοιάζει να διαφυλάττει πολύ προσεκτικά οποιαδήποτε πληροφορία για τον ίδιο, πρακτική που παρουσιάζει αναλογίες με τις αντίστοιχες τεκτονικές, όπου η αναγκαιότητα για μυστικότητα έχει συμβολική σημασία,<sup>93</sup> η παράλειψη λεπτομερειών και επεξηγήσεων επιβεβαιώνει ότι ο οραματισμός του για ένα μουσείο δεν είχε χαρακτήρα εκ προθέσεως εκπαιδευτικό.

Αναλόγως, δεν μπορεί κανείς να χαρακτηρίσει συντεταγμένα εκπαιδευτική ούτε και τη δομή του μουσείου που οραματιζόταν με τα τρία τμήματα σχεδίων και ζωγραφικής καλλιτεχνών τεθνεώτων προ τριάντα ετών, νομισματική συλλογή και βιβλιοθήκη –ακόμη κι αν στη συνέχεια προστίθεντο βυζαντινά, μεσαιωνικά και αναγεννησιακά έργα τέχνης.

Πάντως, η ίδρυση Πινακοθήκης θεωρούνταν το μόνο σταθερό βήμα της καλλιτεχνικής προόδου στην Ελλάδα<sup>94</sup> και η σύγκλιση του σχεδίου του Αλεξάνδρου Σούτσου με τις αντίστοιχες θεσμικές προβλέψεις της περιόδου του τέλους του 19ου αιώνα είναι δεδομένη. Όταν ο υπουργός Εκκλησιαστικών και Δημοσίας Εκπαιδύσεως, το 1896, επανερχόταν με διάταγμα στην ίδρυση Μουσείου Καλών Τεχνών, με άλλα λόγια της πρώτης Εθνικής Πινακοθήκης, αναφέροντας τους επουσιώδεις λόγους που θεωρούσε ότι είχαν οδηγήσει μέχρι τότε το θέμα σε στασιμότητα, έγραφε:

Κατά της συστάσεως του περί ου ο λόγος Μουσείου αντετάχθη ανέκαθεν, αντιτάσσεται δ' έτι και νυν συνήθως το επιχείρημα καθ' ο, των Καλών Τεχνών ευρισκομένων έτι παρ' ημίν εν σπαργανώδει καταστάσει, δεν επιτρέπεται η

---

<sup>91</sup> Bourdieu 2006 (1992), σ. 437-438.

<sup>92</sup> Sachko-Macleod 1996, σ. 107-109. Frederiksen 2010.

<sup>93</sup> Στον τεκτονισμό, η παράδοση της μυστικότητας κληρονομήθηκε από τους επαγγελματίες Τέκτονες του Μεσαίωνα, στους οποίους, εξαιτίας της κινητικότητας του επαγγέλματός τους, αρνούνταν το προνόμιο μιας στατικής συντεχνιακής οργάνωσης. Αργότερα, οι «Θεωρητικοί», μη επαγγελματίες Τέκτονες, θα υιοθετήσουν τις παραδοσιακές ερωτήσεις, συνθήματα διάβασης και σημεία, προκειμένου να δώσουν έμφαση στο γεγονός ότι οι πνευματικές υποχρεώσεις και οι υποσχέσεις πίστης και αδελφосύνης ποτέ δεν πρέπει να λαμβάνονται ελαφρά τη καρδία. Βλ. Baigent και Leigh, χ.χ., σ. 12.

<sup>94</sup> Είναι χαρακτηριστικός ο λόγος του Νικολάου Γύζη σε συνέντευξή του στην εφημερίδα *Ακρόπολι* τον Οκτώβριο του 1899, όπου σημειώνει την εκτίμησή του για την ίδρυση Πινακοθήκης και η οποία εκφράζει το σύνολο των καλλιτεχνών και φιλοτέχνων. *Ακρόπολις*, έτος ΙΖ', αρ. φ. 6331, 12.10.1899.



σύστασις Μουσείου, μέλλοντος να περιλάβη και έργα των σημερινών καλλιτεχνών ημών και δη ουχί πάντοτε τα άριστα αυτών. Προβάλλεται δε, ως *ultima ratio*, ότι φόβος πολύς υπάρχει, μήπως αυτό ευθύς εν αρχή υπερπληρωθή έργων, δι' α ουδένα ίσως λόγον θα είχαν να σεμνύνωνται οι μεταγενέστεροι.<sup>95</sup>

Ο Αλέξανδρος Σούτσος μπορεί να μη συμπεριέλαβε στο όραμά του ζώντες καλλιτέχνες, όμως δεν φοβήθηκε καθόλου να παραδώσει μια πλούσια συλλογή, για την οποία είναι βέβαιο ότι θεωρούσε πως μπορούν όλοι να είναι υπερήφανοι. Στο πλαίσιο αυτό, ο οραματισμός του Σούτσου, ακόμη κι αν δεν είχε σαφώς εκπαιδευτικό χαρακτήρα, αποτελούσε την κατασκευή του κατεξοχήν τόπου μιας πράξης *σύστασης*, μέσα από την οποία επιβεβαιώνονταν και αναπαράγονταν διαρκώς τόσο η καταστατική θέση του ιερού που προσδιδόταν στα έργα τέχνης –πολύ περισσότερο στο πλαίσιο του βιοτικού ύφους του Σούτσου–, όσο και η ιεροποιητική διάθεση την οποία επικαλούνται αυτά.

---

<sup>95</sup> ΦΕΚ 133/19.9.1897. Γιαννουδάκη 2009, σ. 75-76.

### 3.2.4 Η συλλογή: προς επίρρωση της αισθητικής διάθεσης

Πέρα από τη χειρονομία της κληροδοσίας, το περιεχόμενο της συλλογής του Σούτσου είναι ενδεικτικό της στάσης του απέναντι στην τέχνη, αλλά και του ειδικού βάρους της συμβολής του στα ελληνικά καλλιτεχνικά πράγματα. Στο πλαίσιο αυτό είναι σκόπιμο να επισημάνουμε ορισμένα στοιχεία της συλλογής, τουλάχιστον εκείνα που δίνουν τον τόνο των πιο βασικών της κατευθύνσεων.

Στη συντριπτική πλειονότητά τους πρόκειται για χαρακτηριστικά έργα, στη συνέχεια ακολουθούν τα σχέδια, οι ελαιογραφίες και οι υδατογραφίες, που είναι σαφώς λιγότερες<sup>96</sup> (αναλυτικά βλ. παράρτημα 7.2.2). Επιπλέον, οι ξένοι καλλιτέχνες κυριαρχούν σχεδόν στο σύνολο της συλλογής, αφού φτάνουν τους εβδομήντα τέσσερις. Αν εξαιρέσει, μάλιστα, κανείς τους ελάχιστους άγνωστους, οι Έλληνες είναι λιγότεροι από το 10% του συνόλου των καλλιτεχνών.



Εικ. 12. Albrecht Dürer (1471-1528), *Μελαγχολία Ι*, 1602, χαλκογραφία.



Εικ. 13. Lucas Cranach (1472-1553), *Η μετάνοια του Αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου. Μοναδικό δοκίμιο*, 1509, χαλκογραφία.

<sup>96</sup> Ποσοτικοποιώντας τα δεδομένα, τα χαρακτηριστικά αποτελούν περίπου το 73%, ενώ τα σχέδια, οι ελαιογραφίες και οι υδατογραφίες περίπου το 27%. Αναλυτικότερα, τα σχέδια αποτελούν το 13%, οι ελαιογραφίες το 12% και οι υδατογραφίες το 2%.

Εξετάζοντας τα χαρακτηριστικά έργα, μπορούμε εύκολα να διαπιστώσουμε ότι η πλειονότητα των καλλιτεχνών κατάγεται από την Ολλανδία, στη συνέχεια από την Ιταλία και τη Γαλλία, κατόπιν από τη Γερμανία και τέλος από την Αγγλία. Το προβάδισμα αυτό της Ολλανδίας εν μέρει έχει ως αποτέλεσμα και τη μεγαλύτερη χρονολογική συγκέντρωση καλλιτεχνών στον 17ο αιώνα, όπου βέβαια εντάσσονται και άλλοι καλλιτέχνες, διαφορετικής καταγωγής, ενώ ακολουθεί η εκπροσώπηση του 15ου και κυρίως του 16ου αιώνα. Παρά τη δυσκολία της ειδολογικής ταξινόμησης, η ηθογραφία<sup>97</sup> παρουσιάζεται υπερεκπροσωπημένη, πάλι λόγω των ολλανδικών έργων κυρίως. Τα θρησκευτικά έργα επίσης παρουσιάζουν μεγάλη συγκέντρωση, ενώ οι υπόλοιπες κατηγορίες εκπροσωπούνται με ευάριθμα έργα. Ακόμη, τα ονόματα ορισμένων καλλιτεχνών, όπως του Schongauer και του Dürer<sup>98</sup> (εικ. 12), του Cranach (εικ. 13), του Rembrandt, του van Ostade και άλλων, πιστοποιούν το ειδικό κεφάλαιο γνώσης, με βάση το οποίο ο Σούτσος έκανε τις επιλογές του.

Ήδη όμως, η ποσοτική υπεροχή των χαρακτηριστικών, το συχνά σχετικώς μεγάλο μέγεθός τους, αλλά και η έκκεντρη εκπροσώπηση καλλιτεχνών σε σχέση με τις κυρίαρχες επιλογές των συλλεκτών της εποχής, είναι σημαντικά στοιχεία τόσο ως προς τη συλλεκτική πρακτική που αναδεικνύουν, όσο και ως προς τις ιεραρχίες μέσων και ειδών που αναδιατάσσουν. Ειδικά η κυριαρχία των χαρακτηριστικών φέρνει τον Σούτσο πολύ κοντά στο ευρωπαϊκό γούστο διαφορετικών ως προς την οικονομική δύναμη, την κοινωνική τους ένταξη και το διανοητικό προφίλ, συλλεκτών του τέλους του 19ου αιώνα, όταν η προτίμηση για τα χαρακτηριστικά γενικεύεται τόσο στην Ευρώπη όσο και στη Βόρεια Αμερική.<sup>99</sup>

Εδώ είναι σκόπιμο να αναφερθούμε στον σημαντικό εκπαιδευτικό και διδακτικό ρόλο που προσδίδεται την περίοδο αυτή στα χαρακτηριστικά, τα οποία από πολύ νωρίς έπαιξαν καθοριστικό ρόλο για την πρόσληψη των δυτικών καλλιτεχνικών καινοτομιών: ήδη από τον 15ο και τον 16ο αιώνα διαπιστώνονταν στην Ελλάδα και στη μεταβυζαντινή τέχνη επιδράσεις από ιταλικά, φλαμανδικά και γερμανικά κέντρα.<sup>100</sup> Μέσω ξυλογραφιών και χαλκογραφιών που παρήγαγαν τα κέντρα αυτά, η δυτική επιρροή επεκτεινόταν, τουλάχιστον σε επίπεδο εικονογραφίας, και οι Έλληνες έρχονταν σε επαφή με τα καλλιτεχνικά προϊόντα της Δύσης. Ο ζωγράφος Θεόδωρος Πουλάκης (περ. 1620-1692) είναι ένα παράδειγμα μόνο, ισχυρό βεβαίως, στο έργο του οποίου έχουν εντοπιστεί πολύ συγκεκριμένες επιρροές από

---

<sup>97</sup> Για την πολυπλοκότητα των ερμηνειών ειδικά του όρου *ηθογραφία*, βλ. Γυιόκα 2003, σ. 363-378.

<sup>98</sup> Η εκπροσώπηση του Schongauer και του Dürer είναι χαρακτηριστική του ενδιαφέροντος για τη γερμανική κουλτούρα, που ήταν μία από τις χαρακτηριστικές όψεις της αγγλικής διανοήσης κατά τις αρχές του 19ου αιώνα. Haskell 1986 (1976), σ. 96.

<sup>99</sup> Long 2007, σ. 130. Επίσης, Jobert 2005, σ. 243-255.

<sup>100</sup> Λυδάκης 1976.

χαρακτικά. Ο Πουλάκης ειδικά ανήγαγε σε σύστημα τον δανεισμό από τη φλαμανδική τέχνη του δεύτερου διεθνούς μανιερισμού (δεύτερο μισό του 16ου - αρχές του 17ου αιώνα) όχι μόνο εικονογραφικών στοιχείων και μοτίβων, αλλά και αυτούσιων συνθέσεων για τη σύνθεση κυρίως των πολυπρόσωπων παραστάσεων.<sup>101</sup>

Κατά το χρονικό διάστημα όμως που εξετάζουμε εδώ, η χαρακτηριστική ήταν, μεταξύ άλλων, το μέσο επαφής των Ελλήνων με την ευρωπαϊκή τέχνη, η οποία δεν μπορούσε να επιτευχθεί αλλιώς. Τα χαρακτηριστικά για τις εικονογραφήσεις περιοδικών συνόδευαν τα, συχνά μεταφρασμένα, άρθρα για μεγάλους Ευρωπαίους ζωγράφους.<sup>102</sup> Στο Πολυτεχνείο ήδη από το 1851 στα μαθήματα όπου διδασκόταν η χρήση της ξυλογραφίας είναι ενδεικτική. Στην α' κατωτέρα τάξη αντικείμενο ήταν ένα άγαλμα της Αθηνάς (κατά το ήμισυ του φυσικού μεγέθους) από το Βουρβονικό Μουσείο, στην γ' ανωτέρα εικόνα του Dürer από ξυλογραφία, στη β' ανωτέρα «ο Έλλην κυνηγός εκ ξυλογραφήματος εκ των της Αγγλικής εκθέσεως».<sup>103</sup> Το 1852 θεωρούνταν σπουδαία η σημασία της ξυλογραφίας ως συμμάχου της τυπογραφίας στον αγώνα του εθνικού (δια)φωτισμού. Στην *Πανδώρα* είχε δημοσιευτεί κείμενο για τον Rubens, στο οποίο αναφερόταν και ο Περικλής Σκιαδόπουλος, επί επτά χρόνια υπεύθυνος για τις ξυλογραφημένες εικονογραφήσεις της *Πανδώρας* και που το 1857 είχε σταλεί από την ελληνική κυβέρνηση στο Παρίσι για να τελειοποιήσει την τεχνική του. Ο ίδιος θα ξυλογραφούσε για λογαριασμό του περιοδικού το έργο του Ρούμπενς *Η Αποκαθήλωση*, προκειμένου να καταδειχθεί το επίπεδο της τέχνης στην Ελλάδα και να προαχθεί η ξυλογραφία ως κατηγορία τέχνης εφάμιλλης με την ευρωπαϊκή ξυλογραφία.<sup>104</sup>

Είναι επίσης χαρακτηριστικό ότι από το 1850 ως τον Μάρτιο του 1862 στην εικονογράφηση του περιοδικού *Πανδώρα* χρησιμοποιούνταν πολλές ξυλογραφίες από την Αγγλία, τη Γαλλία, την Ιταλία, οι περισσότερες όμως ελληνικές, φιλοτεχνημένες στην Ελλάδα με μεγάλο κόστος, χάριν της προαγωγής της ελληνικής τέχνης, υπό τους έμπειρους ξυλογράφους Σκιαδόπουλο, Ρομπέρ, Λαμπράκη, Πλατύ.<sup>105</sup>

Την ίδια στιγμή, τόσο η χαλκογραφία όσο και η ξυλογραφία εξυπηρετούσαν διδακτικούς στόχους: το 1855 ο Σ.Α. Σπηλιοτάκης, Επίτροπος της Κυβέρνησης στην Παγκόσμια Έκθεση στο Παρίσι, είχε διαβιβάσει «προς τον Αυτοκράτορα ικετήριο», με το

---

<sup>101</sup> Ρηγόπουλος 1979, ιδ. σ. 131-134.

<sup>102</sup> Για παράδειγμα, το 1855 σε άρθρο για τη χριστιανική ζωγραφική δημοσιεύονται εικόνες έργων σε χαρακτηριστική αναπαραγωγή, που συνοδεύουν το μεταφρασμένο στα ελληνικά κείμενο του Κάρολου Ποττίου. Χ.σ., «Χριστιανική ζωγραφία. Αλβέρτος Δύρερ, Ραφαήλ και Μιχαήλ Άγγελος», *Πανδώρα*, 1.10.1855.

<sup>103</sup> Χ.σ., *Πανδώρα*, 15.11.1853, σ. 396.

<sup>104</sup> Περ. 1852, σ. 373.

<sup>105</sup> Συνολικά τα χρόνια αυτά η *Πανδώρα* δημοσίευσε 718 εικόνες, μαζί και διάφορους άλλους πίνακες. *Πανδώρα*, 1.5.1862, σ. 63.

οποίο ζητούσε για τη σχολή των ωραίων τεχνών συλλογή γύψινων εκτύπων από το Μουσείο του Λούβρου των κυριότερων ελληνικών αρχαιοτήτων, καθώς και αντίτυπα των χαλκογραφιών που αφορούσαν την ελληνική τέχνη. Ο διευθυντής των Αυτοκρατορικών Μουσείων, με διάταξη του αυτοκράτορα, έθεσε στη διάθεση της ελληνικής πρεσβείας τη συλλογή που του ζητήθηκε από χαλκογραφίες και γύψινα εκμαγεία. Τα έκτυπα συμποσούνταν σε δέκα ή δώδεκα, όπου ξεχώριζε η Αφροδίτη της Μήλου.<sup>106</sup>

Το 1861 είχε βρεθεί μια εικόνα του Πατριάρχη Γρηγορίου Ε΄, από τον ανιψιό του Γ. Αγγελόπουλο, ο οποίος τη χαλκογράφησε στο Λονδίνο και την κυκλοφόρησε στην αγορά προς όφελος του ταμείου χηρών και ορφανών.<sup>107</sup> Επίσης, παραχώρησε το δικαίωμα στο Υπουργείο Στρατιωτικών να φωτογραφήσει ή να χαλκογραφήσει την εικόνα. Ο υπουργός Μπότσαρης έστειλε την εικόνα στον εν Βιέννη ομογενή Βαρόνο Σίνα, τον οποίο καλούσε να επιλέξει έναν από τους καλύτερους τεχνίτες της Βιέννης, ώστε η εικόνα να γίνει χαλκογραφία και να τυπωθεί σε αντίτυπα. Ο Σίνας δέχθηκε και με δικά το έξοδα χαλκογραφήθηκε η εικόνα.<sup>108</sup>

Αργότερα, το 1877, η αντίληψη δεν είχε αλλάξει, πιθανότατα μάλιστα είχε διαδοθεί και ως πρακτική, όταν, επιπλέον, είχε αυξηθεί και το κοινό της τέχνης. Τότε ο διαμένων στο Παρίσι Νικόλαος Ξυδιάς δώρισε στο Πολυτεχνείο 500 χαλκογραφίες «παριστανουσών τα εν τω μουσειώ του Λούβρου ευρισκόμενα καλλιτεχνικά αριστουργήματα. Αι χαλκογραφίαι



Εικ. 14. Jacopo Tintoretto (1518-1594), *Ο Μυστικός Δείπνος*, 17ος αιώνας.

καλλιτέχνες στο ελληνικό κοινό.

αυταί εχαράσθησαν υπό των εξοχοτέρων χαλκογράφων της ημετέρας εποχής, δίδουσι δε εις τον μελετώντα αυτούς σαφήν ιδέαν των διαπρεπεστέρων σημερινών της γραφικής εργαστηρίων».<sup>109</sup> Στο πλαίσιο αυτό, τα χαρακτηριστικά της συλλογής Σούτσου δεν είναι αντίγραφα γνωστών έργων, αλλά αυθεντικά έργα, ακόμη κι αν είναι πολλαπλά. Κατά τον τρόπο αυτό υπερβαίνουν την ως τότε συνηθισμένη εκπαιδευτική λειτουργία του μέσου και γίνονται ένα σημαντικό εργαλείο μέσω του οποίου συστήνονται σημαντικοί Ευρωπαίοι

<sup>106</sup> Χ.σ., *Ήλιος*, 1.6.1856, σ. 2.

<sup>107</sup> Χ.σ., *Μέριμνα*, 25.2.1861. Σύμφωνα με άλλη εκδοχή, η εικόνα βρέθηκε από τον καθηγητή της χημείας Λαύδερερ – αγοράστηκε από αυτόν τη δεκαετία του 1830 και αγνοούσε ποιον απεικονίζει. *Πανδώρα*, 1.4.1861.

<sup>108</sup> Χ.σ., *Μέριμνα*, 12.8.1861.

<sup>109</sup> Χ.σ., *Στοά*, 23.1.1877.

Ως προς τα ζωγραφικά έργα της συλλογής Σούτσου (ελαιογραφίες, υδατογραφίες, σχέδια, έργα με κραγιόν, πινέλο κτλ.): γεωγραφικά, οι καλλιτέχνες που εκπροσωπούνται –



Εικ. 15. Correggio (Antonio Allegri) (1489-1534), *Ο Ευαγγελιστής Ματθαίος*, αρχές του 16ου αιώνα.



Εικ. 16. Giovanni - Battista Tiepolo εργαστήριο (;), *Η Προσκύνηση των Μάγων*, 18ος αιώνας.

εξαιρουμένων των αγνώστων–, είναι κατά προσέγγιση 35% Γάλλοι, 28% Ιταλοί, 20% Ολλανδοί, 15% Έλληνες και 2% Ρώσοι. Χρονολογικά, παρουσιάζεται περίπου ισόρροπη συγκέντρωση έργων στους αιώνες από τον 16ο έως τον 18ο, ενώ λίγο μικρότερη στον 19ο.

Μέσα στο σύνολο των πολυάριθμων σχεδίων, ορισμένα αποδίδονταν σε διάσημους καλλιτέχνες, όπως ο Tintoretto (εικ. 14), ο Caravaggio, ο Correggio (εικ. 15), ο Rubens, ο Romano, ο Fragonard, ο Tiepolo (εικ. 16), και αυτά δίνουν το ακρότατο σημείο της κοινωνικής αναγνωρισιμότητας και της συμβολικής καταξίωσης των σχεδίων της συλλογής του Σούτσου.

Θεματικά, η μεγαλύτερη συγκέντρωση παρατηρείται στα θρησκευτικά και ηθογραφικά έργα.<sup>110</sup> Ωστόσο, πρέπει να σημειωθεί ότι τα ηθογραφικά (ζωγραφικά) έργα της συλλογής Σούτσου διαφοροποιούνται σαφώς από εκείνα που καθιερώνονται στην Ελλάδα την ίδια εποχή κυρίως μέσω του Νικηφόρου Λύτρα. Παρά το γεγονός ότι η ηθογραφία τη δεκαετία του 1880, στη λογοτεχνία τουλάχιστον, αντιμετωπίζεται θετικά και την επόμενη μόνο αρχίζει να αμφισβητείται, ο Σούτσος, πολύ νωρίτερα, μέσα από τα εικαστικά έργα εκδηλώνει τη

διαφοροποίησή του, θυμίζοντάς μας το σχεδόν σκωπτικού χαρακτήρα σημείωμα του Ροΐδη:

<sup>110</sup> Στη βάση των δικών μας ταξινομήσεων και αυτών της ΕΠΜΑΣ, διαπιστώνεται ελαφρύ προβάδισμα των ηθογραφικών έργων στα ζωγραφικά, ενώ των θρησκευτικών στα σχέδια.

Τα έργα των σημερινών μας διηγηματογράφων, τα κάλλιστα τουλάχιστον τούτων και τα μόνα δυνάμενα να έχωσιν ευλόγους αξιώσεις πρωτοτυπίας, τα του κ. Καρκαβίτζα, του μακαρίτου Κρυστάλλη, του Παπαδιαμάντη, Μωραϊτίδη, [Δημ.] Χατζοπούλου, Χρηστοβασίλη και των άλλων, πρέπει να ομολογήσωμεν ότι είναι κατά την υπόθεσιν κάπως μονότονα, ασχολούμενα αποκλειστικώς εις την απεικόνισιν του βίου και των εθίμων μόνο των αγροτών, των ποιμένων, των ορεισίβιων και των θαλασσινών Ελλήνων. [...] Ουδόλως λοιπόν παράδοξον είναι, αν και το ημέτερον κοινόν ήρχισε, δεν λέγομεν ν' αηδιάζη, αλλά να χορταίνη τας στάνας, τας στρούγγας, τα λημέρια, τας φλογέρας, τους κολλήγους, τους λεβέντηδες, τας ζηλεμένας κόρας, τα μοιρολόγια, τα ασημοχρύσαφα και τους κερατισμούς των τράγων. Ταύτα είναι αληθώς ποιητικώτατα, αλλ' έχουσι και το μέγα της ποιήσεως μειονέκτημα, ότι αύτη είναι μόνον κατά μικράς δόσεις ανεκτή, έστω και αν τύχη εξαιρετικώς καλή.<sup>111</sup>

Ακόμη κι αν στα ηθογραφικά έργα εντασσόταν και η αστικού περιβάλλοντος θεματολογία,



Εικ. 17. Cecco del Caravaggio (Francesco Boneri), [Δραστηριοποιείται στη Ρώμη 1600-1620], *Κατασκευαστής μουσικών οργάνων*, περ. 1610-1620.

που «μπορεί δικαιωματικά να περιληφθεί» όπως σημειώνει ο Mario Vitti,<sup>112</sup> στα ηθογραφικά της συλλογής Σούτσου, η κοινωνία που αναπαριστάται είναι και πάλι διαφορετική: εντοπίζεται στον ευρωπαϊκό χώρο και περιλαμβάνονται ανεκδοτολογικές σκηνές της ευρωπαϊκής αριστοκρατίας (*Λερωμένο φουστάνι*, *Σκηνή στον κήπο*), σκηνές μάχης (*Αψιμαχία ιππικού*, *Παρέλαση ιππικού*) ή κυνηγιού, σκηνή με κατάδικο εργαζόμενο,<sup>113</sup> Ολλανδούς αλήτες, ζητιάνους κτλ. Σε ανάλογο πλαίσιο, εκτός ελληνικού χώρου, κινούνται και οι

<sup>111</sup> Καρβέλης 2003, σ. 79-80.

<sup>112</sup> Vitti 1991, σ. 179.

<sup>113</sup> Το έργο αυτό είχε αναρτηθεί παλιά ως έργο του Daumier. Αργότερα αποδόθηκε στον Deschamps, ζωγράφου ηθογραφικών ανατολικών σκηνών.

τοπιογραφίες, οι οποίες στην πλειονότητά τους είναι γαλλικά τοπία.

Ο Σούτσος, λοιπόν, αποτελεί χαρακτηριστική περίπτωση εξευρωπαϊσμένου συλλέκτη, με σαφέστερη –πολιτισμική τουλάχιστον– σχέση με τη Γαλλία, και του οποίου η παιδεία τον καθιστά κοινωνό διαφόρων καλλιτεχνικών εκφράσεων, κάποιων μάλιστα λιγότερο προσφιλών ως προς την κοινωνική τους αξιολόγηση και το συμβολικό κεφάλαιο που φέρουν, όπως η χαρακτηριστική. Η προτίμησή του για τα ηθογραφικά και θρησκευτικά έργα, κατά βάση του 16ου-18ου αιώνα, είναι σαφής και τον συνδέει με το κομμάτι εκείνο της ευρύτερης ευρωπαϊκής κοινωνίας που είναι προσκολλημένο αφενός στις παλιότερες ευρωπαϊκές πολιτικές δομές, αφετέρου σε μια αριστοκρατική αντίληψη περί τέχνης, η οποία θεωρείται προνομιακό πεδίο των μετόχων της δυτικοευρωπαϊκής παιδείας και των ειδικών και όχι εκλαϊκευμένης γνώσης.

Στο πλαίσιο αυτό, και μάλιστα προς την κατεύθυνση που οριοθετεί μια ειδικά καλλιεργημένη μερίδα της ευρωπαϊκής αριστοκρατίας, το έργο της συλλογής Σούτσου που αποδιδόταν στον Caravaggio είναι ενδεικτικό: *Ο Κατασκευαστής μουσικών οργάνων* (εικ. 17), το οποίο σήμερα αποδίδεται σε μαθητή του Caravaggio και όχι στον ίδιο, είναι ένα έργο που χαρακτηρίζεται από εικονογραφικό μυστήριο. Ο αινιγματικός του χαρακτήρας έχει επιτρέψει την υπόθεση ότι απευθυνόταν σε ειδήμονες. Εξάλλου το μονόγραμμα στο πίσω μέρος του πίνακα που αποτελείται από δύο αντικριστά G, τα οποία επιστέφονται με στέμμα, μαρτυρεί, σύμφωνα με τους μελετητές, ότι το έργο ανήκε στις συλλογές των Μεδίκων.<sup>114</sup>

Ωστόσο, ορισμένα από τα ευάριθμα ελληνικά θρησκευτικά έργα που κατείχε ο συγκεκριμένος συλλέκτης αποκαλύπτουν ειδικότερες πτυχές της συλλεκτικής του δραστηριότητας, που υπερβαίνουν τα διακριτικά γνωρίσματα του συλλέκτη ως Ευρωπαίου (κοσμο)πολίτη και παίρνουν τα χαρακτηριστικά μιας πολιτισμικής ιδιοπροσωπίας, χωρίς να διεκδικούν βεβαίως τα πρωτεία μιας σημαντικής πρωτοτυπίας ως προς τη συλλεκτική πρακτική ή μιας εθνικής (συλλεκτικής) πρωτοκαθεδρίας.<sup>115</sup> Από την άποψη αυτή τα έργα του Παβία και του Τζανκαρόλα είναι ενδεικτικά, καθώς δεν επιβεβαιώνουν μία απλώς αισθητική

---

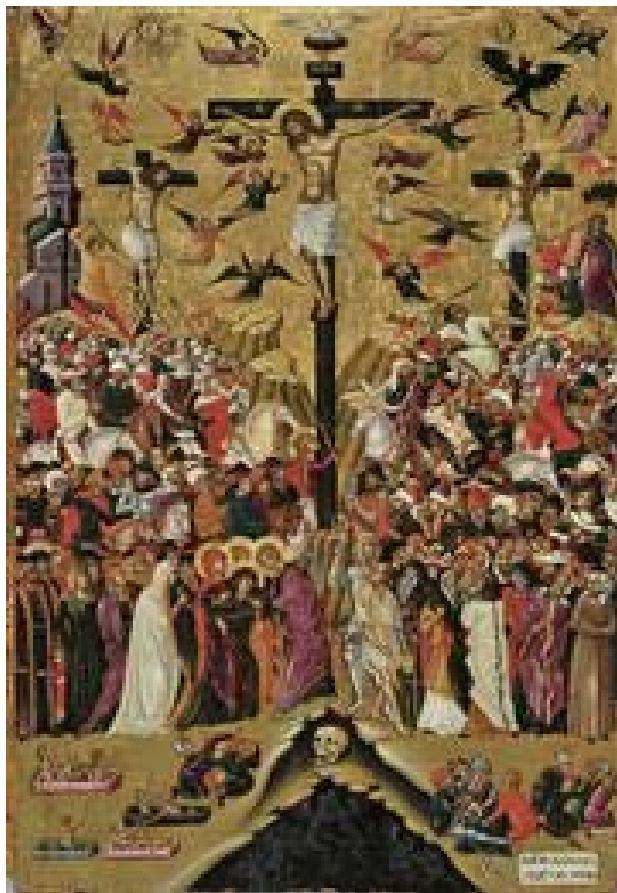
<sup>114</sup> *Du Greco à Delacroix* 2004, σ. 143, και *Ευρωπαϊκή ζωγραφική από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης* 2006, σ. 109-110. Άραγε το G ως ένα από τα κυριότερα σύμβολα του τεκτονισμού θα πρόσφερε μια άλλη ερμηνεία, ενδεχομένως συμπληρωματική, στην ανάγνωση και κατανόηση του πίνακα, και δευτερευόντως στην ύπαρξή του μέσα στη συλλογή του Αλεξάνδρου Σούτσου; Για τα βασικά σύμβολα του Τεκτονισμού βλ. Χαλιβελάκης, χ.χ., σ. 1156-1157.

<sup>115</sup> Την ίδια στιγμή, θα μπορούσαν να του αποδοθούν κάποιες «πρωτοτυπίες»: στη διαθήκη του ορίζει να περιλαμβάνονται στο μουσείο καλλιτέχνες πεθαμένοι τουλάχιστον προ 30 ετών, είναι όμως πολύ λίγα αναλογικά τα έργα του 19ου αιώνα στη συλλογή που κληροδοτεί, ενώ, παρά τη μεγάλη ποσότητα χαρακτηριστικών έργων, η κατηγορία αυτή δεν αναφέρεται στην περιγραφή του μουσείου που σχεδιάζει, παρά μόνο ως μελλοντικό κομμάτι της βιβλιοθήκης του μουσείου. Ειδικά το δεύτερο, ωστόσο, δεν είναι αξιοπερίεργο, τη στιγμή που τα χαρακτηριστικά ήταν εξ ολοκλήρου συνδεδεμένα με τα βιβλία από τα οποία πολύ συχνά προέρχονταν και είχαν σαφώς εκπαιδευτικό και εγκυκλοπαιδικό χαρακτήρα.



στάση, αλλά σαφώς ιδεολογική, που καθιστά τον συλλέκτη τους ταυτόχρονα μέτοχο ενός είδους χριστιανορθόδοξης κουλτούρας.

Η Σταύρωση (εικ. 18) του Παβία βρίθκει τόσο από βυζαντινές καταβολές (σύνθεση,



Εικ. 18. Ανδρέας Παβίας (περ. 1440 - μεταξύ 1504-1512), *Η Σταύρωση*, δεύτερο μισό του 15ου αιώνα.

πλάσιμο μορφών, σχηματοποίηση στάσεων, σκιοφωτισμός σωμάτων, πτυχολογία, σύμβολα, χρυσό βάθος) όσο και δυτικά στοιχεία (πολλές μορφές απευθείας μεταφορές δυτικών αντίστοιχων –έφιπποι άνδρες, στρατιώτες και κοσμικοί–, βαρύτιμα ρούχα, λεπτομέρειες ενδυμάτων, συμμετοχή ζώων, προοπτική απεικόνιση σε σημεία και ειδικά στο βάθος κ.ά.), τα οποία επιλέγονται μετά την επαφή του με την ιταλική τέχνη, και ειδικά εκείνη της Φλωρεντίας, όπως εκφράζεται μέσα από ήσσονες ζωγράφους, για παράδειγμα τον F. Traini και τον A. Da Firenze. Το συγκεκριμένο έργο έχει ως βάση το μεγάλο θέμα της Σταύρωσης και εκκινεί από τα θρησκευτικά στοιχεία, επεκτείνεται όμως στο κοσμικό

επίπεδο, εισάγοντας αφηγηματικά και περιγραφικά στοιχεία που παύουν να εξυπηρετούν το θρησκευτικό περιεχόμενο της εικόνας.<sup>116</sup>

Ο Τζανκαρόλας, στο ίδιο πλαίσιο, μεταγενέστερα βέβαια, υπογράφει μεν τις εικόνες του με τις ιδιότητες του ιεροδιακόνου, του ιερομονάχου και του ιερέα, σπάνια όμως ακολουθεί την παραδοσιακή, καθιερωμένη μέσα από τη βυζαντινή παράδοση, εικονογραφία.<sup>117</sup> Ως προς τη διαδικασία σύνθεσης μεικτών τεχνοτροπικών στοιχείων, βυζαντινών και δυτικών, εντάσσεται αβίαστα στην ομάδα των ζωγράφων του δεύτερου μισού του 17ου αιώνα, οι οποίοι χρησιμοποιούν ευρύτατα ως πρότυπά τους ιταλικά και

<sup>116</sup> Du Greco à Delacroix 2004, σ. 157.

<sup>117</sup> Du Greco à Delacroix 2004, σ. 140.

φλαμανδικά έργα, γεγονός που ισχύει και για την *Προσκύνηση των Ποιμένων* (εικ. 19), την εικόνα της συλλογής του Σούτσου.



Εικ. 19. Στέφανος Τζανκαρόλας [τέλη 17ου αιώνα (;) - αρχές 18ου αιώνα (;)], *Η προσκύνηση των ποιμένων*, περ. 1688-1700.

Στο πλαίσιο αυτό, οι συγκεκριμένες εικόνες θα ήταν σκόπιμο να μην ερμηνευτούν ως μια εξαίρεση στο κυρίαρχο γούστο ενός μεμονωμένου συλλέκτη, να αποκτήσουν, επομένως, περιστασιακό χαρακτήρα και διαστάσεις τυχαιότητας, αλλά να ιδωθούν μέσα από το πρίσμα μιας ζώσας παράδοσης, η οποία αντιπαρατίθεται ή συμβαδίζει, διστακτικά ή μη, παράλληλα με τα εκσυγχρονιστικά διαφωτιστικά –δυτικά σε κάθε περίπτωση– πρότυπα. Κι ενώ η μικρότερη ή μεγαλύτερη χρήση δυτικών προτύπων, συχνότερα μέσα από τα φλαμανδικά χαρακτηριστικά, θα πρέπει να εξεταστεί και σε σχέση με τη λειτουργία και τον χώρο για τον οποίο τα έργα

προορίζονται, καθώς επίσης σε συνάρτηση με τις επιθυμίες, τις προτιμήσεις και την ιδεολογία των εκάστοτε πελατών,<sup>118</sup> από την άλλη πλευρά δεν παύει να ισχύει το εξής: η θρησκευτική τέχνη, και στα χρόνια αυτά –όπως θα συμβεί και αργότερα, κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου– είναι «τόπος» εθνικών ιδεολογικών επενδύσεων και υπεράσπισης της ελληνικής παράδοσης, καθώς και, σε κάθε περίπτωση, εκείνη που γίνεται το όχημα της βαθμιαίας εκκοσμίκευσης. Μέσα, βέβαια, από τη συγκεκριμένη συλλογή φαινομενικά δεν μπορούμε να ισχυριστούμε επαρκώς κάτι τέτοιο, καθώς δεν θα το υποστήριζε η ποσότητα των εικόνων, που θα σηματοδοτούσε ένα εκτεταμένο ενδιαφέρον –μεταξύ άλλων και ιδεολογικό. Μάλιστα, η υπόθεση πιθανόν να προσέκρουε και στον σημαντικό αριθμό ξένων έργων θρησκευτικού περιεχομένου, δυτικής εικονογραφίας, το ενδιαφέρον για τα οποία όμως και πάλι δεν ήταν στενά δεμένο, όπως στην υπόλοιπη ευρωπαϊκή ήπειρο, με τον ακραίο καθολικισμό.<sup>119</sup>

<sup>118</sup> Ρηγόπουλος 1979, σ. 134.

<sup>119</sup> Στο πλαίσιο αυτό, η θρησκευτική κλίση του Σούτσου δεν είναι τόσο συντονισμένη με την ευρωπαϊκή αισθητική και ιδεολογική κατάσταση, ώστε να τον φέρνει κοντά σε επιλογές, όπως των

Αντίστοιχα, η παρουσία έργων που απεικονίζουν αρχαία τοπόσημα, ακόμη και μέσα στη σύγχρονη του Σούτσου Αθήνα ή έστω στην πρόσφατη Αθήνα, δεν παίρνουν τον χαρακτήρα οποιουδήποτε αιτήματος ελληνικότητας, ούτε επιβάλλουν την αξία του παρελθόντος στο παρόν. Η αρχαιότητα, μέσα από τοπία του Λάντσα ή άλλων, ξένων, δεν εντάσσεται στην τοπογραφία ούτε του «δυτικού ελληνισμού», την οποία περιγράφει η Άρτεμις Λεοντή, ούτε του «νεοελληνισμού ή ελληνικού ελληνισμού»,<sup>120</sup> αλλά εμφανίζεται ως ένας τόπος ανάμεσα σε πολλούς άλλους, τους οποίους ο Σούτσος οικειοποιείται με την άνεση του Έλληνα που μοιράζεται την ευρωπαϊκή κληρονομιά επί ίσοις όροις.

Ωστόσο, ακριβώς η διακριτική παρουσία των ελληνικών, μεταβυζαντινών εικόνων μέσα από την εκπροσώπηση δύο σημαντικών ζωγράφων-αγιογράφων και η υψηλότερη αξία που τους προσδίδεται<sup>121</sup> υπαγορεύουν την αναγνώριση της παρουσίας τους μέσα στο σύνολο της συλλογής ως καθοριστικής: κι αυτό σε σχέση με το προφίλ του ίδιου του Σούτσου όχι μόνο ως συγκεκριμένου προσώπου και εξατομικευμένης περίπτωσης, αλλά και ως



Εικ. 20. Νικηφόρος Λύτρας (1832-1904), Μιχαήλ Βόδας Σούτζος, περ. 1890.

δείγματος συλλεκτικής πρακτικής μέσα σε μια δεδομένη πολιτισμική πραγματικότητα.

Επιπλέον, η ιδεολογική αυτή στάση του δεν επιβεβαιώνεται μόνο από την παρουσία των μεταβυζαντινών εικόνων, αλλά περισσότερο, μάλιστα, από την απουσία άλλων καλλιτεχνών και έργων. Η απουσία αυτή θα μπορούσε να εντοπιστεί στα ηθογραφικά έργα του Λύτρα, ο οποίος εκπροσωπείται στη συλλογή μόνο με μια προσωπογραφία προγόνου του Σούτσου (εικ. 20).<sup>122</sup> Εντοπίζεται επίσης και σε άλλα «ελληνικά» ηθογραφικά ή και θρησκευτικά έργα, ή σε περιπτώσεις άλλων καλλιτεχνών που εμφάνιζαν τακτική

---

Primitifs, για τους οποίους η αναθέριμανση του ενδιαφέροντος ήταν πράγματι, κατά τον Haskell, δεμένη με τον φανατικό καθολικισμό. Βλ. Haskell 1986 (1976), σ. 138.

<sup>120</sup> Λεοντή 1998.

<sup>121</sup> Είναι χαρακτηριστικό ότι το 1901 η εικόνα του Παβία καταγράφεται ως η πιο ακριβή όλης της συλλογής Σούτσου, ίσης μάλιστα αξίας με το έργο που αποδιδόταν στον Caravaggio. Το έργο του Τζανκαρόλα κοστολογούνταν πολύ πιο φθηνά απ' ό,τι του Παβία, ήταν όμως ακριβό σε σχέση με τα έργα του Λύτρα, του Ρίζου, του Λάντσα, αλλά και των περισσότερων ξένων – με ελάχιστες εξαιρέσεις. Τα ακριβότερα, γενικά, έργα, πέρα από όσα έχουν ήδη αναφερθεί, είναι τα εξής: η *Γέννηση του Χριστού*, που αποδιδόταν στον Jordaens, και που είχε κοστολογηθεί στα 5.000 φράγκα –τη στιγμή που ένα σχέδιό του με σινική μελάνη έφτανε τα 200 φράγκα–, μία *Παναγία με τον Χριστό*, μεγάλης διάστασης έργο, στα 3.000, ενώ τα έργα των Fra Bartolomeo, Deporte, Reni και Waremann στα 3.000 το καθένα.

<sup>122</sup> Εδώ επιβεβαιώνεται ξανά η βαρύτητα που προσδίδει στους οικογενειακούς δεσμούς, όπως φανερώνει το πορτρέτο του Μιχαήλ Βόδα Σούτζου (εικ. 20).

εκθεσιακή δραστηριότητα στην Αθήνα, την οποία ο Σούτσος ως ένα βαθμό παρακολούθησε, κάποτε μάλιστα οργανώνοντάς την.

Τα έργα αυτά της μεταβυζαντινής τέχνης εκφράζουν εύγλωττα τη συμβολική αλλαγή που σημειώνεται στη στάση απέναντι στον βυζαντινό πολιτισμό συνολικά.<sup>123</sup> Στη συλλογή Σούτσου, ωστόσο, βρίσκονται μέσα σε συμφραζόμενα ευρωπαϊκά και από την άποψη αυτή θεωρούμε ότι αποτελούν μέρος ενός σφαιρικότερου πνευματικού οπλισμού του συλλέκτη. Για τον λόγο αυτό, άλλωστε, ενσωματώνονται σε μια κατά τα άλλα εικαστική συλλογή, δίνοντας μια διαφορετική διάσταση τόσο στην τέχνη όσο και στα ίδια τα θρησκευτικά έργα, πολλά από τα οποία προέρχονται από τη δυτική παράδοση της θρησκευτικής τέχνης.

Είναι αναγκαία όμως μια επεξήγηση: ακόμη κι αν το σχετικό ενδιαφέρον του Σούτσου διαμορφώνεται στο μεταίχμιο της περιόδου μιας θρησκευτικής αναβίωσης που πήρε ευρύτερες κοινωνικές διαστάσεις κατά τη δεκαετία του 1850, περίοδο συγχρόνως κορύφωσης και μαχητικής έκφρασης του εθνικισμού, ο προσανατολισμός του δεν απομακρύνεται από την κληρονομιά του Διαφωτισμού.<sup>124</sup> Από τη μία πλευρά δηλαδή, ο Σούτσος, όπως οραματίζεται το μουσείο του, να περιλαμβάνει βυζαντινά, μεσαιωνικά και αναγεννησιακά έργα τέχνης, βρίσκεται στην εκκίνηση της καμπύλης όπου διαγράφεται η σφυρηλάτηση της νεοελληνικής συνείδησης στη βάση του *ελληνοχριστιανισμού*.<sup>125</sup> Η ενσωμάτωση του (ελληνικού και δυτικού εικάζουμε) Μεσαίωνα στο σχήμα που οραματίζεται αντανακλά τη σχεδόν επίσημη πια στα χρόνια του –αν και όχι ομόφωνη– ένταξη του Μεσαίωνα στην εθνική ιστοριογραφία και μαζί και το αίτημα της εθνικής ενότητας, το οποίο πήρε την πληρέστερη μορφή του στην ιστορική σύνθεση του Παπαρρηγόπουλου: αυτός, το 1853, τη χρονιά που ο Ρωσοτουρκικός πόλεμος προκάλούσε αναβρασμό, εξέδωσε το Β΄ βιβλίο του Γενικής Ιστορίας και στα χρόνια ενηλικίωσης του Σούτσου είχε ήδη αποκαταστήσει τον μεσαιωνικό ελληνισμό και το βυζαντινό κράτος ως συνδετικό κρίκο ανάμεσα στους

---

<sup>123</sup> Για τη μεταστροφή απέναντι στο Βυζάντιο και την κληρονομιά του, βλ. Danos 2002, ιδ. σ. 76-86. Επιπλέον, έχει υποστηριχθεί από τον Γιάννη Χαμηλάκη ότι η προσθήκη του Βυζαντίου στην εθνική ιστορία αποτέλεσε την ιθαγενή καινοτομία που «απελευθέρωσε» το ελληνικό αφήγημα από την ευρωκεντρική παράδοση του δυτικού φιλελληνισμού και των κοσμικών και δημοκρατικών συνδηλώσεών του, παράγοντας μια εκδοχή της ελληνικής ιστορίας με μεσσιανικό και συντηρητικό χαρακτήρα. Βλ. Hamilakis 2008, σ. 119.

<sup>124</sup> Για την αμφισβήτηση του Διαφωτισμού ως ενιαίου και παγκόσμιου φαινομένου, ειδικά ως προς τη σχέση του με τη θρησκεία βλ. Haakonssen 2010. Για μια παρουσίαση του Διαφωτισμού ως κριτικής θεώρησης της ελληνικής κοινωνίας και της πνευματικής της παράδοσης κατά την προεπαναστατική περίοδο, βλ. Κιτρομηλίδης 1996.

<sup>125</sup> Ο όρος συνδυάζει την αρχαιοελληνική κληρονομιά, που λάτρεψε ο Διαφωτισμός στη δημοκρατική πολιτική εκδοχή της, με την κληρονομιά του βυζαντινού χριστιανισμού και το μεγαλείο της μεσαιωνικής αυτοκρατορίας με όλες τις πολιτικές του προεκτάσεις που ανακάλυψε ο ρομαντισμός, όπως γράφει ο Πασχάλης Κιτρομηλίδης. Βλ. σχετικά Κιτρομηλίδης 1983, σ. 51-56. Περιλήφθηκε και στο Τσαούσης 1984, σ. 23-38. Επίσης, Kitromilides 1998, σ. 25-33.

αγώνες του νεότερου ελληνισμού και την ελληνική αρχαιότητα, αναστηλώνοντας την ενότητα του ελληνικού έθνους στην ιστορική διαχρονία του. Την ίδια περίοδο, η ενεργός συμβολή του Μάρκου Ρενιέρη στους αγώνες της Κρήτης για την εθνική της αποκατάσταση, θεωρείται ως έμπρακτη εκδήλωση της ιστορικής αποστολής του ελληνικού έθνους, της οποίας διαμορφωτές, αλλά και «νομοθέτες» της ιστορικής παιδείας του νέου ελληνισμού υπήρξαν τόσο ο ίδιος όσο βεβαίως και ο Παπαρρηγόπουλος.<sup>126</sup> Επίσης, το 1857, ο Ζαμπέλιος δημοσίευε το έργο του *Βυζαντινά Μελέται (Περί πηγών νεοελληνικής εθνότητας από Η' μέχρι Ι' εκατονταετηρίδος)*,<sup>127</sup> για να μην αναφερθούμε και στην πρωιμότερη υποστήριξη του βυζαντινού παρελθόντος από τον ίδιο τον Όθωνα και τον κύκλο του.<sup>128</sup>

Από την άλλη πάλι πλευρά, αφενός η ελληνική αρχαιότητα δεν αντιπροσωπεύεται με ανάλογο τρόπο στις συλλογές του Αλεξάνδρου Σούτσου, ενώ και η συμπερίληψη της δυτικής Αναγέννησης στο σχήμα του οραματιζόμενου μουσείου πάλι μας φέρνει κοντά στη διαφωτιστική παρακαταθήκη, όχι βεβαίως ως προς το πολιτικό της όραμα, αλλά το ουμανιστικό. Από την άποψη αυτή, ο Σούτσος ως συλλέκτης δεν ενσαρκώνει την πιο χαρακτηριστική έκφραση του ελληνοχριστιανικού ιδεώδους. Οι καλλιτεχνικές του επιλογές τον τοποθετούν εκτός της σφαίρας του κυρίαρχου ιδεολογικού συγκερασμού. Ίσως κιόλας η στάση του στους κόλπους της ελληνικής διάνοησης να είναι αντίστοιχη της αντίστασης του Διαφωτισμού, στις τελευταίες της αναλαμπές και στη φάση της υποχώρησής της: τα κατάλοιπα της διαφωτιστικής έμπνευσης σταδιακά, από τον 19ο αιώνα στον 20ό, αρχίζουν και φυλλορροούν. Ίσως εδώ είναι διαφωτιστική και η επισήμανση του Στάθη Γουργουρή σχετικά με τη βαθιά ιδεολογική σύγχυση που υπήρξε στην Ελλάδα μεταξύ των ετών 1840 και 1860, εποχή κατά την οποία ο Σούτσος διαμορφώνεται: η σύγχυση αυτή υποστηρίζεται ότι οφειλόταν στην κληρονομιά του πολυφωνικού χαρακτήρα της ίδιας της Ελληνικής Επανάστασης, με την εμφανή παρουσία μιας μισθοφορικής νοοτροπίας και μιας μάλλον αμήχανης επιδίωξης του ταξικού συμφέροντος.<sup>129</sup>

Όπως και να 'χει όμως, ο ευρωπαϊκός προσανατολισμός του Σούτσου είναι σαφής, όπως και η κουλτούρα του εν γένει. Ο Σούτσος είναι μέτοχος του ευρωπαϊκού πολιτισμού, όπως φαίνεται μέσα από τη συλλεκτική του δράση.

Η *ευρωπαϊκή* διάσταση του συλλεκτικού φαινομένου είναι μια σημαντική πτυχή στην οποία πρέπει να αναφερθούμε: τίθεται παράλληλα με το θέμα της «ευρωπαϊκής

---

<sup>126</sup> Κιτρομηλίδης 2015, σ. 25. Ειδικά για τον Ρενιέρη ως σημαντικό παράδειγμα «πολιτικού διανοούμενου» βλ. Νούτσος 2006, σ. 32-33.

<sup>127</sup> Για τον Παπαρρηγόπουλο, αλλά και τους Ρενιέρη και Ζαμπέλιο, ως εισηγητές μιας αφήγησης του έθνους στη μεγάλη αφήγηση του πολιτισμού, βλ. Γουργουρή 2007, σ. 338-349.

<sup>128</sup> Σκοπετέα 1988. Κόκκου 2009, σ. 112. Επίσης, Hamilakis και Yalouri 1996, σ. 123.

<sup>129</sup> Γουργουρή 2007, σ. 258.

παράδοσης» του συλλεκτικού φαινομένου, εφόσον διαπιστώνεται μια συνάφεια και συνέχεια ιδεών και πρακτικών από γενιά σε γενιά στο χρονικό διάστημα μερικών χιλιετιών, μέσα σε μια συγκεκριμένη και σχετικώς οριοθετημένη γεωγραφική περιοχή, όπως θα διαφανεί παρακάτω. Αυτό που βασικά διακρίνει την ευρωπαϊκή από άλλες παραδόσεις είναι το μεγαλύτερο ενδιαφέρον για τα υλικά αγαθά. Η σχέση με την παράδοση αυτή χαρακτηρίζεται α) από τη βούληση να ιδωθεί ο κόσμος της ύλης ως εξωτερικός και «αντικειμενικός» ως προς το ανθρώπινο υποκείμενο, μια έννοια θεμελιώδη στην ευρωπαϊκή φιλοσοφία ήδη από τον Descartes, και β) από την επικέντρωση στην παραγωγή των αγαθών στο πλαίσιο του καπιταλισμού και της εκβιομηχάνισης. Η διαφορά κατά συνέπεια του ενδιαφέροντος που φανερώνεται στην περίπτωση της ευρωπαϊκής παράδοσης σε σχέση με άλλες δεν είναι μόνο έντασης, αλλά και περιεχομένου.<sup>130</sup> Ακόμη κι αν θεωρηθεί ότι η Δύση είναι μια ιστορική και όχι γεωγραφική κατασκευή, που εξυπηρετεί, μεταξύ άλλων, τη διάκριση από μη δυτικούς πολιτισμούς και η οποία διαμορφώθηκε, ειδικά από τον 16ο αιώνα και μετά, μέσα από τη σχέση με τον ισλαμικό κόσμο, είναι βέβαιο ότι λειτουργεί πολλαπλώς ιδεολογικά.<sup>131</sup> Οι κοινωνικές πρακτικές που έχουν αναπτυχθεί στο πλαίσιο της έχουν διερευνηθεί από την άποψη της ευρωπαϊκής ιστορίας στη μεγάλη της διάρκεια.<sup>132</sup>

Αυτοί πάντως που συλλέγουν μοιράζονται με βεβαιότητα την πεποίθηση ότι το παρελθόν, το οποίο εισπράττουν ως παράδοση, είναι σημαντικό, καθώς είναι αυτό που νομιμοποιεί τη θέση τους στο ιστορικό παρόν. Κι από τη στιγμή που φαίνεται ότι οι ίδιοι θεωρούν πως η έννοια μιας εκτεταμένης ευρωπαϊκής παράδοσης ενισχύει σημαντικά την

---

<sup>130</sup> Pearce 2003 (1995), σ. 28-31 και 39-56.

<sup>131</sup> Pearce 2003 (1995), σ. 40.

<sup>132</sup> Σε συνέχεια της συζήτησης για τη σημασία της παραγωγής, ανταλλαγής και συσσώρευσης του υλικού πολιτισμού, μια σειρά μεταμαρξιστών και μεταστρουκτουραλιστών (Chomsky, Barthes, Derrida), με προεξάρχοντα τον Foucault, την έχει προεκτείνει στο επίπεδο του πολιτικού και ιδεολογικού εποικοδομημάτος. Ο Φουκώ στην *Αρχαιολογία της γνώσης* διακρίνει τρεις μεγάλες «επιστήμες» ως το ασυνείδητο αλλά παραγωγικό σχήμα σχέσεων μέσα στο οποίο παράγεται η γνώση: η αναγεννησιακή, η κλασική και η μοντέρνα, καθεμία από τις οποίες αντιστοιχεί σε διαφορετικές ταξινομητικές αξίες. Χονδρικά, η πρώτη εδράζεται στην αντίληψη ότι οι ομοιότητες φανερώνουν τις σχέσεις των αντικειμένων. Η δεύτερη μετατοπίζει τη γνώση σε ταξινομημένες δομές μέσω της παρατήρησης, της μέτρησης και των διαφορών, γεγονός που επέτρεψε ιεραρχικές δομές. Η τρίτη, που ξεκίνησε κατά τον Φουκώ στο τέλος του 18ου αιώνα (αναφορικά προς τη σχέση με τον υλικό κόσμο, ειδικά όπως βιώνεται από τους συλλέκτες, η αρχή του είναι καλύτερα κατά την Pearce να εντοπιστεί στα μέσα του 19ου αιώνα), αφορά «οργανικές δομές», εσωτερικές σχέσεις μεταξύ των στοιχείων, που στο σύνολό τους διαμορφώνουν μια «λειτουργία». Ειδικά η Pearce εξετάζει το «ευρωπαϊκό συλλέγειν» μέσα από την ανθρωπολογική ανάλυση ανθρώπινων τύπων και τον ρόλο του υλικού πολιτισμού σε αυτούς, μέσα από μαρξιστικές ιδέες για τη σχέση της υλικής παραγωγής, κατανάλωσης και ιδεολογίας, καθώς και μέσα από σύγχρονες έννοιες σχετικά με τις ευρωπαϊκές προσεγγίσεις της παραγωγής της γνώσης, ιδίως αναφορικά με τον υλικό κόσμο. Το μοντέλο που θα συνένωνε όλα τα παραπάνω θα προσομοίαζε με εκείνο που είχε ήδη επιχειρηθεί από τη σχολή των Annales τη δεκαετία του '30 μέσα από τη διάκριση σε δομές μεγάλης, μεσαίας ή μικρής διάρκειας («Long Durée», «Conjunctures», «Événements» αντίστοιχα. Βλ. Pearce 2003 (1995), σ. 48-52. Foucault 1972. Foucault 1966.

κατασκευή της ταυτότητας –όπως κι αν τη χειρίζονται–, τότε εξίσου σημαντική είναι η συζήτηση γύρω από την έννοια της ευρωπαϊκής παράδοσης στο πλαίσιο μιας κριτικής της συλλεκτικής πρακτικής.<sup>133</sup> Οι τέσσερις τόμοι της σειράς *The Collector's Voice: Critical Readings in the Practice of Collecting*<sup>134</sup> ακριβώς αυτή τη συνέχεια αναδεικνύουν μέσα από εκτεταμένη μελέτη πηγών. Ο Krzysztof Pomian, αν και εξετάζει τις συλλογές σε ένα πιο ευρύ, ανθρωπολογικό πλαίσιο, μεταθέτοντας μάλιστα το κέντρο βάρους από τον συλλέκτη στη συλλογή, καταγράφει μια γενεαλογία της (προ)ιστορίας των συλλογών,<sup>135</sup> όπου τα συλλεκτικά αντικείμενα παίζουν τον ρόλο των «σημειοφόρων»: είναι επενδεδυμένα με νοήματα που συνδέουν τον κόσμο του ορατού με το αόρατο.

Συνοπτικά, ο ορισμός της «Ευρώπης» δεν προκύπτει από μια σχεδόν μυστικιστική πίστη σε κάποιο «ευρωπαϊκό πνεύμα»<sup>136</sup> ή κάποια ντετερμινιστική ιδέα ύπαρξης «αίματος», καταγωγής, γένους ή παρόμοιων ψευδοεπιστημονικών κατηγοριών, αλλά αναδύεται μέσα από τους τρόπους οικειοποίησης ή μεταγραφής του παρελθόντος στο (κάθε φορά) ιστορικό παρόν. Οι Ρωμαίοι διάβασαν ξανά τα αρχαία ελληνικά κείμενα, οι άνθρωποι του 15ου αιώνα ξαναδιάβασαν τόσο τα αρχαία ελληνικά όσο και τα ρωμαϊκά κείμενα, επηρεάστηκαν από αυτά, συνεχίζοντας έτσι την αλυσίδα που συνιστά τη γενικά αποδεκτή παράδοση συλλεκτικής πρακτικής.<sup>137</sup> Από την άποψη αυτή η ευρωπαϊκή αυτή παράδοση αναδύεται αρχικά μέσα από τα ομηρικά και λατινικά κείμενα, τη χριστιανοσύνη στη συνέχεια –όπως αυτή ορίζεται κατ' αντιπαράθεση στο Ισλάμ–, τον Διαφωτισμό, τα εθνικά κράτη, αλλά και καθοριστικά γεγονότα του 21ου αιώνα. Η αντίληψη της διανοητικής παράδοσης, μέρος της οποίας είναι ο συλλεκτισμός, παρέμεινε εξαιρετικά σταθερή παρά τις ιστορικές διακυμάνσεις και επικεντρώνεται στη Βορειοδυτική Ευρώπη και τις χώρες γύρω από τη βόρεια μεσογειακή ακτή.<sup>138</sup>

Σύμφωνα και με τον Pomian, η ιστορία των ευρωπαϊκών συλλογών είναι κάτι πολύ περισσότερο από μια λιτανεία συλλεκτών και αντικειμένων. Αντίθετα, πρόκειται για μια ιστορία σχέσεων των Ευρωπαίων: σχέσεων με το αόρατο και το επέκεινα, απ' όπου έρχονται

---

<sup>133</sup> Susan και Βουπία 2000, καθώς και το Susan 2002, εισαγωγή σειράς, σ. ix-x.

<sup>134</sup> Η σειρά περιλαμβάνει τέσσερις τόμους που αντιστοιχούν στις «Αρχαίες Φωνές» (τόμος I: «Ancient Voices»), στις «Πρώιμες Φωνές» (τόμος II: «Early Voices»), στις «Αυτοκρατορικές Φωνές» (τόμος III: «Imperial Voices») και τέλος, στις «Σύγχρονες Φωνές» (τόμος IV: «Contemporary Voices»).

<sup>135</sup> Pomian 1987, σ. 20-30, αλλά και 1990.

<sup>136</sup> Καθόλου μυστικιστικά, ούτε γεωγραφικά, αλλά μέσα από το πεδίο της φιλοσοφίας εξετάζει και ο Edmund Husserl την Ευρώπη: εκεί η Ευρώπη ενοποιείται μέσα από την «πνευματική της μορφή», από τη φιλοσοφική δηλαδή ιδέα που είναι εμμενής στην ιστορία της και που ανατρέχει στο εσωτερικό ενός ιστορικού χρόνου, ο οποίος, κατά τον Χούσερλ, καταλήγει στο αρχαιοελληνικό έθνος του 7ου και του 6ου αιώνα. Βλ. Χούσερλ 2011. Το κείμενο αυτό του Χούσερλ αποτέλεσε το υλικό μιας διάλεξης που είχε δώσει ο φιλόσοφος στη Βιέννη τον Μάιο του 1935.

<sup>137</sup> Susan 2002, εισαγωγή, ιδ. σ. xiv.

<sup>138</sup> Στο ίδιο, ιδ. σ. x.

και όπου κατευθύνονται οι διαφόρων ειδών θησαυροί. Με το παρελθόν, που επιτρέπει ανακατασκευές μέσω των θραυσμάτων και ιχνών που αυτό αφήνει. Με το σύμπαν όπως ταυτίζεται ή αποκαλύπτεται στα σπάνια και αξιοπερίεργα αντικείμενα (curiosités). Με τον πολιτισμό, τον οποίο δεν μπορούμε παρά να περιγράψουμε και κατανοήσουμε ή να ποσοτικοποιήσουμε και να ερμηνεύσουμε, αλλά και σχέσεων με το μέλλον.<sup>139</sup>

Από μία άποψη, που συνδέει το παρελθόν με το ιστορικό παρόν, το θέμα της ευρωπαϊκής εμπειρίας του συλλεκτισμού ως βιώματος εξωστρέφειας είναι σκόπιμο να ιδωθεί ως θεσπιστική πράξη ενός τρόπου ύπαρξης και μιας σειράς δυνατοτήτων της καθημερινότητας και της ζωής των ανθρώπων, όπου οι κοινωνικές, οι πολιτιστικές και οι καλλιτεχνικές πρακτικές δεν διαχωρίζονται. Αντίθετα, αποτελούν μέρη ενός ενιαίου συνόλου πρακτικών και δράσεων που εναλλάσσονται μεταξύ τους και διαμορφώνουν τόσο το πρόσωπο του συλλεκτισμού όσο και το ευρύτερο πολιτισμικό περιβάλλον, όπου ο συλλεκτισμός αναπτύσσεται. Σε κάθε περίπτωση, η ιδέα της συνέχειας είναι κεντρική στην αντίληψη που έχουμε σχηματίσει για τη σχέση του παρόντος με το παρελθόν: όχι με την έννοια της συντήρησης ίδιων πρακτικών, αλλά με αυτήν της διατήρησης της πολιτισμικής πολλαπλότητας της σχέσης αυτής. Η εκτίμηση της συγκέντρωσης και κατοχής αντικειμένων, οι ηθικές αξιώσεις που εγείρονται γύρω από αυτά, αλλά και άλλες συναφείς αξίες, η νομιμοποίηση και συγκεκριμενοποίηση σχέσεων, το ενδιαφέρον για το παρελθόν, ο



Εικ. 21. Gabriel Saint-Aubin (1724-1780), *Παρίσι, La Cité και το Pont Neuf*.

αυτοπροσδιορισμός του συλλέκτη, η σημασία των σχετικών θεσμών και μηχανισμών γύρω από τον συλλεκτισμό, είναι έννοιες που επανέρχονται στη διάρκεια της προϊστορίας και της ιστορίας του φαινομένου και χαρακτηρίζουν και τον Αλέξανδρο Σούτσο. Από την άποψη αυτή ο Σούτσο μοιράζεται την ευρωπαϊκή εμπειρία του

συλλεκτισμού και αυτήν καταθέτει μέσα από την κληροδοσία της συλλογής του και της επιθυμίας να ιδρύσει μουσείο.

Υποθέτουμε δε ότι τις αγορές έργων του πιθανότατα τις πραγματοποιούσε κυρίως στη Γαλλία, αλλά και στην υπόλοιπη Ευρώπη.<sup>140</sup> Το γεγονός αυτό είναι πιο αποκαλυπτικό μέσα

<sup>139</sup> Pomian 2003, σ. 353.

<sup>140</sup> Υπάρχει, για παράδειγμα, η πληροφορία για την αγορά μιας «αρχαϊκής Madonna της σχολής της Perugia», την οποία πραγματοποίησε στη Ρώμη.



στο πλαίσιο της εμπλοκής του Σούτσου στα ελλαδικά καλλιτεχνικά ζητήματα: παρά τη συμμετοχή του σε επιτροπές και την παρακολούθηση της εκθεσιακής κινητικότητας τις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα, δεν αγόραζε συνήθως έργα από εκεί, ενώ με βεβαιότητα δεν αγόραζε έργα των καλλιτεχνών εκείνων που αποτελούσαν τρέχουσες αξίες της ελληνικής καλλιτεχνικής πραγματικότητας.

Τον προσανατολισμό του αποκαλύπτει και η εκτεταμένη βιβλιοθήκη του, σημαντικό στοιχείο διάκρισης ως προς τη μόρφωση και παιδεία του.<sup>141</sup> Στο μέρος που σχετίζεται με τις Καλές Τέχνες,<sup>142</sup> όλοι οι τίτλοι είναι γαλλικοί, με την εξαίρεση δύο γερμανικών<sup>143</sup> και ενός ελληνικού. Και πάλι, ειδικά ο μοναδικός ελληνικός τίτλος θα έπρεπε να σχολιαστεί παραπάνω απ' όσο θα υπαγόρευε η αριθμητική του εκπροσώπηση: το βιβλίο του Διονυσίου εκ Φουρνά *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*<sup>144</sup> πρέπει επίσης να ιδωθεί ως συνέχεια του κλίματος εκείνου που ενισχύει τη συζήτηση για την παράδοση και αποτελεί τον έναν από



Εικ. 22. Alexandre-François Desportes (1661-1743), *Σκύλος και γάτες*.

τους δύο βασικούς ιδεολογικούς κατά βάση πόλους της κυρίαρχης διαμάχης: η διαμάχη αυτή, εκδηλωμένη ήδη από τον 18ο αιώνα μέσα από τα παραδείγματα του Δοξαρά από τη μία και του Διονυσίου εκ Φουρνά από την άλλη, χαρακτηρίστηκε ως δύο όψεις της ίδιας «πάλης για τα Έσχατα»<sup>145</sup> μέσα από διαφορετικό πρίσμα.

Έτσι, ο Σούτσος, ακόμη κι αν δεν μπορεί να ενταχθεί αποκλειστικά στον έναν πόλο, αυτόν που υπερμάχεται της παράδοσης,

περνώντας από τα κανάλια της θρησκευτικής τέχνης, και ενώ θα μπορούσε πιθανότατα να ενταχθεί στον άλλο, μιας σαφώς δυτικόστροφης κουλτούρας, θεωρούμε ότι βρίσκεται σε ένα οριακό σημείο: σ' εκείνο, όπου ο παλαιότερος πόλος δεν έχει σβήσει ούτε ως ανάμνηση ούτε

<sup>141</sup> Long 2007, σ. 57.

<sup>142</sup> Η βιβλιοθήκη του στο σύνολό της περιλάμβανε περίπου 4.500 τόμους και τεύχη, από τα οποία τα 635 δεν παραδόθηκαν στην ΕΠΜΑΣ, σύμφωνα με τη διαθήκη. Αυτά που τεκμηριώνονται και αφορούν τις καλές τέχνες αριθμούνται γύρω στα 60.

<sup>143</sup> Οι γερμανικοί τίτλοι ήταν το *Handbuch der Archaeologie der Kunst* και το έργο του Burckhardt *Die Kultur der Renaissance italien*.

<sup>144</sup> Ακέραιο το κείμενο τυπώθηκε για πρώτη φορά το 1909. Ωστόσο, ήδη το 1853, θεωρούμενο ως ένα από τα «έργα της Ελληνικής δόξης», είχε εκδοθεί από τους τυπογράφους Φ. Καραμπίνη και Κ. Βάφα, οι οποίοι το συνιστούσαν ως χρήσιμο και αναγκαίο όχι μόνο στους ζωγράφους και αιογράφους, αλλά σε όλους τους «φίλους της προόδου του ευσεβούς ημών έθνους». Βλ. αγγελία στο έντυπο *Η Ταχύπτερος Φήμη*, 30.5.1853. Το 1885 πραγματοποιείται η δεύτερη έκδοση του «λίαν αξιοπεριέργου» βιβλίου. *Νέα Εφημερίς*, 23.12.1885, σ. 2.

<sup>145</sup> Τριανταφυλλόπουλος 1993.

ως βίωμα πολιτισμικό, τροφοδοτεί μάλιστα καθοριστικά το δεύτερο και νεότερο. Έτσι, το ιδεολογικό αυτό κράμα είναι παρόν όχι μόνο μέσα από το σύγγραμμα του εκ Φουρνά, ούτε μόνο μέσα από τις δύο εικόνες του Παβία και του Τζανκαρόλα, ούτε μόνο από τη δράση του ίδιου του Σούτσου στην Εταιρεία των Φίλων του Λαού, με τον σαφή ηθικοπλαστικό της χαρακτήρα, αλλά από όλα αυτά μαζί και σε συνδυασμό με τα δυτικότερα έργα, τόσο θρησκευτικά ή ηθογραφικά. Το κράμα αυτό και η λειτουργία του δεν είναι μακριά από τον ρόλο τον οποίο αποδίδει ο John Hutchinsson στους διανοούμενους που επιχειρούν να συμβάλουν σε ένα νέο εθνικό ιδανικό που διατρέχει την ελληνική συνείδηση από την Ελληνική Επανάσταση και ως το 1922:<sup>146</sup> το ιδανικό που θέλει να δημιουργήσει μια πιο συνεκτική ελληνική εμπειρία, ενσωματώνοντας τη βαθιά ριζωμένη ορθόδοξη ταυτότητα, χωρίς όμως, κατά τη γνώμη μου, στην περίπτωση του Σούτσου να προκρίνει οποιαδήποτε αναπαράσταση της «Ανατολής» ή της «Δύσης». Το σύμπαν που ο συγκεκριμένος συλλέκτης κατασκευάζει είναι δυτικής αφετηρίας, έλκει δηλαδή την καταγωγή από την επικοινωνία με το ευρύτερο πολιτισμικό, πολιτικό και οικονομικό περιβάλλον της Δυτικής Ευρώπης, αλλά και ιδιωτικό, με την έννοια ότι δεν προτάσσεται το αίτημα προβολής μιας («δυτικής» ή «ανατολικής» ή απλώς «ελληνικής») ταυτότητας ως συγκροτητικός στόχος της συλλογής.

Στον βαθμό δε που ο συλλέκτης αποκαλύπτεται, δεν αποτελεί δείγμα μιας ανερχόμενης αστικής τάξης, αλλά περισσότερο μιας αριστοκρατίας, που μπορεί ως κοινωνικό στρώμα να μην έχει παράδοση στην Ελλάδα, εκφραστές της όμως υπάρχουν και συνδέουν τα πολιτισμικά ήθη των Ελλήνων με τα δυτικά. Η αριστοκρατία αυτή έχει εντόπια καταγωγή, όχι αναγκαστικά τεράστιους οικονομικούς πόρους (που εξίσου συχνά προέρχονται ακόμη από τη μεγάλη γαιοκτησία), τη διαπερνούν στενοί και κλειστοί οικογενειακοί δεσμοί<sup>147</sup> –προφανώς δεν είναι τυχαία και η παντελής σχεδόν έλλειψη βιογραφικών στοιχείων για τον ίδιο και την εν γένει δραστηριότητά του–, ενώ ταυτόχρονα διευρύνει τους πολιτισμικούς ορίζοντές της με ταξίδια και γενική καλλιέργεια.<sup>148</sup>

Ο Σούτσος στο πλαίσιο της ευρωπαϊκής παιδείας του –και της γαλλικής κυρίως κουλτούρας του– συλλέγει ευρωπαϊκή κατά βάση τέχνη.<sup>149</sup> Το γεγονός ότι δεν επιλέγει

---

<sup>146</sup> Hutchinsson 1987, σ. 26-29.

<sup>147</sup> Ενδείξεις της κλειστής οικογενειακής δομής που διαφυλάσσει αυστηρά τα όριά της είναι η ενδογαμική πρακτική, καθώς και η μεγάλη αντιπροσώπευση στη συλλογή έργων του συγγενούς Γρηγόριου Σούτσου. Ειδικά οι επιγαμίες αποτέλεσαν συνήθη πρακτική και σε διάφορους εμπορικούς οίκους (π.χ. Ροδοκανάκη, Ράλλη κ.ά.), προκειμένου να διασφαλιστεί η συνοχή τους και να αποσοβηθεί ο κίνδυνος διάρρηξης του στενού οικογενειακού ιστού. Καρδάσης 1998, σ. 203-204.

<sup>148</sup> Τα ταξίδια του Σούτσου ειδικά στο Παρίσι ήταν πολύ συχνά και είναι βέβαιο ότι είχε συγγενείς εκεί: άλλωστε, εκεί εγκαταστάθηκε και η γυναίκα του μετά τον θάνατο του ίδιου.

<sup>149</sup> Στα ομόχρονα γαλλικά παραδείγματα συλλεκτών συναντούμε τις ίδιες προτιμήσεις: τα σχέδια και τα χαρακτηριστικά, ειδικά της Αναγέννησης και του 17ου αιώνα, είναι πολύ συχνά στις συλλογές. Long 2007, σ. 119.

πρώτης τάξης ονόματα και έργα οφείλεται πιθανότατα τόσο σε οικονομικούς λόγους όσο και σε λόγους προσβασιμότητας στις κατάλληλες πηγές. Η ποικιλία του θεματικού προσανατολισμού των έργων του τον τοποθετεί μεταξύ ακραίων σημείων της αισθητικής πυραμίδας,<sup>150</sup> μεταξύ υψηλής τέχνης και λαϊκότητας. Επιπλέον, αναδεικνύει τον ψυχολογικό του προσανατολισμό: θέματα θρησκευτικού πάθους είναι συχνά και, συμπαρατιθέμενα με έργα διαφορετικών παραδόσεων, όπως για παράδειγμα της ολλανδικής, συνθέτουν ένα σχετικώς ετερόκλητο σύνολο. Σε κάθε περίπτωση, η παρουσία σημαντικών καλλιτεχνών μέσα στη συλλογή του, οι οποίοι εκπροσωπούν με τη σειρά τους μεγάλες ευρωπαϊκές παραδόσεις και αποτελούν υψηλής σημασίας παρακαταθήκη, ακόμη κι αν δεν εντάσσονται πάντα στον κανόνα του κυρίαρχου γούστου, είναι μοναδική. Η ίδια αναδεικνύει το διανοητικό ενδιαφέρον που ξυπνά η ιστορική αξία των έργων και κατά συνέπεια και τις ειδικές γνώσεις του στην ιστορία της τέχνης.

Σύμφωνα με τους αδελφούς Goncourt, των οποίων έργα απαντώνται στη βιβλιοθήκη του Σούτσου, η συλλογή σε καμία περίπτωση δεν πρέπει να ταυτίζεται ή να ομοιάζει με μία μουσειακή, να παρουσιάζει δηλαδή χαρακτηριστικά αντιπροσωπευτικότητας, αλλά να εξαίρει πάντα τα ατομικά χαρακτηριστικά του δημιουργού της.<sup>151</sup> Από την άποψη αυτή, οι συλλογές είναι το αποκορύφωμα της υποκειμενικότητας και της ιδιωτικής επιθυμίας, το οποίο καθίσταται ο βασικός μοχλός και το μοναδικό κριτήριο. Το ίδιο αυτό κριτήριο εξασφαλίζει τελικά την ανάδειξη της ελευθερίας και της αυτονομίας του ατόμου, που βρίσκει εξαιρετική απόλαυση μέσα στον κόσμο των αντικειμένων.

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της αντίληψης που είχαν οι συγκεκριμένοι για τη συλλογή αποτυπώνεται με την ευκαιρία μιας επίσκεψής τους το 1859 στη συλλογή του Γάλλου Louis La Caze, μια συλλογή που είχε προκαλέσει ιδιαίτερη αίσθηση, παρότι δεν συμπεριλάμβανε καθόλου τη σύγχρονη τέχνη. Τα σχόλια των αδελφών ήταν τα εξής:

Προσδοκούσαμε μια συλλογή, ένα σύνολο της γαλλικής τέχνης, ένα πανόραμα, εκπαίδευση, μια αποκάλυψη εκείνης της ελάχιστα γνωστής γαλλικής τέχνης, μια συνέχεια μικρών δασκάλων, ένα πάνθεον των πιο μικρών θεών και των πιο άγνωστων. Κι αντί γι' αυτό, ο κ. La Caze μας πέταξε μπροστά στα μάτια μας Rembrandt, Rubens, Ribera, όλα τα είδη μεγάλης ζωγραφικής, στη μέση των

---

<sup>150</sup> Ενδεικτικά ως προς αυτό είναι και τα έργα που έχουν τη μεγαλύτερη διάσταση: αυτά είναι – κατά σειρά μεγέθους– η *Προσκύνηση των ποιμένων* που αποδίδεται στον Jordaens, δύο πίνακες με *Πτηνά και καρπούς* του Vallayer-Coster, η *Προσκύνηση των ποιμένων* του Τζανκαρόλα, ο *Σκύλος και Γάτα* του Desportes και η *Σταύρωση* του Παβία.

<sup>151</sup> Lichtenstein 1995, σ. 23-30.

οποίων μερικοί Watteau, κάποιοι Chardin, κάποιοι Lancret, εκπλήσσουν και μπερδεύονται διαλυμένοι. Θλιβερή ιδέα να αλληλοφαγωθούν οι σχολές! Ο εκλεκτισμός δεν αξίζει τίποτα και κυρίως σε συλλογή.<sup>152</sup>

Ωστόσο, το σχόλιο αυτό δεν ήταν χωρίς ζήλια, ενώ άλλη παράμετρός του ήταν η στενή σχέση του εθνικισμού και της γαλλικής τέχνης του 18ου αιώνα.<sup>153</sup> Στην πραγματικότητα, ο εκλεκτισμός αυτός ήταν ταυτόχρονα μια ρήξη με τα στερεότυπα του ορθόδοξου γούστου, το οποίο άλλοι επιδοκίμαζαν, και ειδικά στη Γαλλία.

Συγκριτικά, ο Σούτσος θα μπορούσε να σχετιστεί με το πρότυπο που περιγράφουν οι αδελφοί Goncourt, παρά το γεγονός ότι εκείνοι δεν θα επιδίωκαν ποτέ την κληροδοσία της συλλογής τους σε δημόσιο ίδρυμα, αλλά ήθελαν την επανακυκλοφορία των αντικειμένων μέσα στον κόσμο, ώστε να λειτουργήσουν ως εγερτήρια επιθυμίας και για άλλους.<sup>154</sup> Η πολλαπλότητα των θεμάτων, των καλλιτεχνών, των μέσων έκφρασης κτλ., θα μπορούσαν να ερμηνευτούν μέσα από ένα σχήμα πρόσληψης όπως το ορίζουν οι Goncourt. Στο πλαίσιο αυτό, ο Σούτσος συνδιαλέγεται με το πρότυπο αυτό στον βαθμό που είναι μέτοχος και της γαλλικής κοινότητας και κουλτούρας. Αυτή τροφοδοτεί τον θεωρητικό και μη προβληματισμό του γύρω από τα καλλιτεχνικά θέματα και κατά πάσα πιθανότητα και τον βασικό κορμό της ίδιας της συλλογής ως συνόλου αντικειμένων. Στο ίδιο πλαίσιο πιθανόν θα μπορούσε να αναγνωστεί και το σύγγραμμα του Eugène Veron *L'esthétique*, που εκδόθηκε το 1878 και βρισκόταν επίσης στη βιβλιοθήκη του Σούτσου.

Σε γενικές γραμμές πάντως, τα χαρακτηριστικά της συλλογής του τον απομονώνουν από τα περισσότερα ελληνικά παραδείγματα συλλεκτών του δεύτερου μισού του 19ου αιώνα, αλλά και από την κοσμικότητα άλλων συλλεκτών, τόσο Ελλήνων όσο και Ευρωπαίων, που είχαν την τάση να προτιμούν επιβλητικές θεματικά και τεχνοτροπικά ελαιογραφίες σημαντικών Ευρωπαίων καλλιτεχνών. Πιθανότατα δε απογοητευμένος από τον τρόπο, την ποιότητα και τους ρυθμούς οργάνωσης του καλλιτεχνικού πεδίου στην Ελλάδα, ο Σούτσος ουσιαστικά μόνο μέσα από την *ιδιωτική* συλλογή του έργων τέχνης πραγματώνει τη σχέση του με τη ζωή, την τέχνη και την κοινωνία. Η συλλογή του, χωρίς να είναι το αποκορύφωμα της υποκειμενικότητας, είναι σίγουρα το αποκορύφωμα της ιδιωτικής επιθυμίας, αναδεικνύοντας την αυτονομία του και την εξαιρετική απόλαυση που βρίσκει μέσα στον κόσμο των καλλιτεχνικών αντικειμένων.

---

<sup>152</sup> Haskell 1986 (1976), σ. 156.

<sup>153</sup> Haskell 1986 (1976).

<sup>154</sup> Launay 1991.

### 3.2.5 Ο Σούτσος και το εθνικιστικό του αφήγημα

Με ποια εθνική συλλογικότητα συνομιλεί ο Αλέξανδρος Σούτσος; Αρκεί η δωρεά του και η δρομολογημένη πρόθεση σύστασης μουσείου, για να εντοπιστεί ένα, οποιουδήποτε τύπου, εθνικιστικό όραμα; Ενδεχομένως, ειδικά αν λάβουμε υπόψη μας ότι ο Σούτσος διαθέτει όλη του την περιουσία για να εξυπηρετήσει έναν σκοπό που όμοιός του δεν έχει παρουσιαστεί στο ευρύτερο ελληνικό παράδειγμα παρά μόνο ως αίτημα. Η απάντηση όμως δεν είναι σκόπιμο να είναι μονολεκτικά καταφατική, καθώς οφείλει να λάβει υπόψη της την περιρρέουσα ατμόσφαιρα του καλλιτεχνικού πεδίου και τη χειρονομία του συλλέκτη τόσο στο σύνολό της όσο και στο σύνολο της δραστηριότητάς του.

Δεδομένης της θεσμικής φτώχειας του ελληνικού καλλιτεχνικού πεδίου, το όραμα του μουσείου αποτελεί μια καθοριστική στιγμή στη θεσμική ιστορία του. Η προικοδότησή του δε με έργα σημαντικών καλλιτεχνών, που εκπροσωπούν μεγάλες ευρωπαϊκές καλλιτεχνικές παραδόσεις, είναι μοναδική και αναδεικνύει το διανοητικό ενδιαφέρον που ξυπνά στον συλλέκτη η ιστορική αξία των έργων, ακόμη κι αν αυτά έχουν ισχνή ειδική καταξίωση ή είναι μεσαίου βαθμού καθιέρωσης στο πλαίσιο του ευρύτερου καλλιτεχνικού πεδίου του 19ου αιώνα.

Τα έργα του κληροδοτήματος Σούτσου αναδεικνύουν την προσωπική σχέση του συλλέκτη με το καλλιτεχνικό πεδίο, όχι αναγκαστικά το σύγχρονο, αλλά το κληρονομημένο από μια ευρωπαϊκή καλλιτεχνική παιδεία, μέσα στην οποία συμπεριλαμβάνεται και η ίδια η ελληνική παγκόσμια κληρονομιά, και είναι ενδεικτικά του ισχυρού ειδικού πνευματικού κεφαλαίου του ίδιου και του συμβολικού κεφαλαίου που συνιστά η συλλογή του. Τα τυπώματα, μάλιστα, πολυάριθμα στη συλλογή του, μπορεί από τη μία να υποτίθεται ότι ως είδος δεν μοιράζονταν την αισθητική αποκλειστικότητα του πρωτότυπου έργου τέχνης, από την άλλη όμως δεν καλλιεργούσαν μεγαλεπήβολες και επιδεικτικές αξιώσεις. Επειδή δε αυτά μπορούσαν να φτάσουν σε ένα πολύ μεγάλο κοινό, ανήκαν σ' εκείνη την τάξη αγαθών, τα οποία έκαναν ορατές και σταθερές τις πολιτιστικές κατηγορίες της «υψηλής» ή της «χαμηλής» τέχνης.<sup>155</sup>

Σε κάθε περίπτωση, η συλλογή φέρει σαφώς φορτίο πνευματικό, και όχι ποσοτικό, εμπιρεύοντας τα ιδεολογικά και αισθητικά προτάγματα του συλλέκτη. Τα δεδομένα που μας παρέχει τοποθετούν τον Σούτσο σε υψηλή καταστατική θέση μέσα στο καλλιτεχνικό πεδίο και πολλαπλασιάζουν τις οπτικές γωνίες, μέσα από τις οποίες ο συλλέκτης κοιτάζει την τέχνη και τον κόσμο, άρα και το νοηματικό και ιδεολογικό βάρος της συλλογής. Αν η συλλογή είναι

---

<sup>155</sup> Douglas και Isherwood 1979, σ. 59-60.

τεκμήριο του ενδιαφέροντός του για τα έργα ως πνευματικά αντικείμενα, αντικείμενα όμως *ιδιωτικής* σχέσης με τον κόσμο, γεγονός που εξηγεί και την επιλογή της κληροδοσίας αντί της δωρεάς, η σύσταση μουσείου αποτελεί την πιο ενδεικτική πράξη της αριστοκρατικής του αισθητικής διάθεσης: στο πλαίσιο αυτής ο Σούτσος σχεδιάζει και προτείνει ένα κανονιστικό πρότυπο εμπειρίας, το οποίο σαφώς δεν περιέχει τον επιμορφωτικό χαρακτήρα άλλων του δράσεων, ούτε είναι συγγενές από την άποψη του βιοτικού ύφους ή των πολιτισμικών συμφραζομένων με την ελληνική πραγματικότητα. Αναλόγως εκφράζει την επιθυμία του να εμπλουτιστεί στη συνέχεια το μουσείο του με αντικείμενα τέχνης βυζαντινά, μεσαιωνικά και αναγεννησιακά, συνύπαρξη που δεν περιλαμβανόταν ακόμη στα ελληνικά αισθητικά προτάγματα της εποχής.

Μπορεί να ήταν σταθερή η επιθυμία του να δημιουργηθούν υποδομές για τα καλλιτεχνικά πράγματα μέσω κάποιων μηχανισμών καθιέρωσης, που επιχειρήθηκε να πάρουν θεσμικό χαρακτήρα, χωρίς την άμεση εξάρτηση από το κράτος. Όμως, ο κλειστός χαρακτήρας της ζωής του, η απουσία δημόσιων παρεμβάσεων και συχνών τοποθετήσεων, αίτια και αποτελέσματα ταυτόχρονα της αισθητικής του διάθεσης, καθώς και ο πολιτικός πραγματισμός του, ο οποίος υποθέτουμε ότι τον οδηγούσε να εκτιμήσει ως ανέτοιμο το πεδίο, δεν βοηθούσαν ιδιαίτερα προς τη συγκεκριμένη κατεύθυνση. Από την άποψη αυτή η περιορισμένη εμπλοκή του στη δημόσια καλλιτεχνική ζωή ήταν ένα σύμπτωμα της γενικότερης συμπεριφοράς του,<sup>156</sup> που δεν του επέτρεπε να παρέμβει πιο δραστικά ως πραγματικά ανεξάρτητος και κυριαρχικός ιδιώτης.

Από την άλλη πλευρά, ο Σούτσος ανήκε στο δυναμικό των μορφωμένων ανθρώπων που διαμόρφωσε το Πανεπιστήμιο Αθηνών (τότε Πανεπιστήμιο του Όθωνος, ΦΕΚ 86/1936), το οποίο λειτουργούσε ήδη από το 1837. Πιθανότατα, μάλιστα, δεν αυθαιρετούμε αν υποθέσουμε ότι ανήκε και στην περίφημη «χρυσή νεολαία» που, όντας πιο φιλελεύθερη από την προηγούμενη γενιά, βρέθηκε επικεφαλής του αντιμοναρχικού κινήματος, το οποίο το 1862 οδήγησε στην έξωση του Όθωνα. Από αυτή τη νεολαία προήλθαν οι πιο ένθερμοι πρωταγωνιστές μιας πλούσιας εκπαιδευτικής, πολιτιστικής και φιλανθρωπικής δραστηριότητας,<sup>157</sup> η οποία μετά το 1860 εξαπλώθηκε όχι μόνο στην Αθήνα, αλλά και σε άλλες πόλεις του ανεξάρτητου ελληνικού κράτους και σε αλύτρωτες ελληνικές επαρχίες. Επίσης, στη συνέχεια αυτοί ανήλθαν και, ειδικά στα τέλη της δεκαετίας του 1860, κατέλαβαν

---

<sup>156</sup> Καθώς δε στην Ελλάδα δεν υπήρχε θεσμοθετημένη αριστοκρατία ή άλλη ανώτερη τάξη, ο απομονωτισμός του, προϊόν και ενσωματωμένων, κληρονομημένων δηλαδή ιδιοτήτων του, εντεινόταν.

<sup>157</sup> Κορασίδου 2004, σ. 74-75.

υψηλές πολιτικές, οικονομικές, διπλωματικές θέσεις.<sup>158</sup> Πιθανότατα δεν είναι τυχαίο ότι ο Σούτσος αναφέρεται ως γραμματέας της ελληνικής πρεσβείας στο Παρίσι κατά το 1868-1873.

Επιπλέον, ειδικά κατά τη δεκαετία του 1880-1890, ο Σούτσος πρόλαβε να ζήσει τα γοργά βήματα που έκανε η Ελλάδα προς τον εκσυγχρονισμό της με τα μεγάλα δημόσια έργα της κυβέρνησης Τρικούπη, όταν, όπως γράφει ο Κωστής Μοσκώφ, «ο μεταπρατικός κόσμος εκσυγχρονιζόμενος στην υλική του βάση θέλει τώρα να οικοδομήσει με το δικό του τρόπο και την πολιτιστική και ιδεολογική του ζωή».<sup>159</sup> Στο πλαίσιο αυτό, η αστική άνοδος επέβαλε τη στροφή προς την πραγματικότητα και τον λαό. Την ιδεολογική έκφραση αυτής της στροφής διαμόρφωσε πιο επιστημονικά ο Νικόλαος Πολίτης και αμέσως στη συνέχεια και άλλοι με την επιστημονική τους δουλειά, βοηθώντας ώστε «ο δημοτικισμός, η στροφή προς τη λαϊκή γλώσσα και κουλτούρα να γίνει έκφραση της ανάγκης να κατακτηθεί η πραγματικότητα στις πιο πλατειές της βάσεις, να επιτευχθεί η γνώση πρώτα των ζωντανών στοιχείων της εθνικής ζωής, η χρησιμοποίησή τους κατόπι για μια εκλογίκευση της κοινωνικής δομής».<sup>160</sup>

Αυτή την κατεύθυνση δεν την ενσωμάτωσε με τον ίδιο ή ανάλογο τρόπο στην καλλιτεχνική συλλογή του ο Σούτσος: δεν είναι τα «ζωντανά στοιχεία της εθνικής ζωής» που τον ενδιέφεραν. Αντίθετα, η εθνική βάση διευρύνεται και στην περίπτωση του γίνεται περισσότερο διεθνική. Ακόμη και με το κοινωνικό ενδιαφέρον του, ο Σούτσος μπορεί να έχει προσανατολισμένο το βλέμμα προς την ελληνική περίπτωση, υποστηρίζοντας όμως επί της ουσίας, αν όχι μια σχεδόν αταξική κοινωνία όπου η καθεστηκυία τάξη διατηρεί τη θέση της και εγγυάται στον βαθμό που μπορεί την κοινωνική ειρήνη, σίγουρα μια κοινωνία μη συγκρουσιακή. Ωστόσο, η αισθητική διάθεση που κληροδότησε υπήρξε εξίσου κρίσιμη και αναγκαία για την τροφοδότηση του καλλιτεχνικού πεδίου, όσο και το συμβολικό κεφάλαιο πίστης που διοχέτευσε ο ίδιος στα καλλιτεχνικά έργα. Έτσι, η χειρονομία της σύστασης μουσείου δεν αξιολογείται αυτή καθαυτήν, αλλά σε συνδυασμό με την αισθητική στάση του συλλέκτη και το περιεχόμενο της συλλογής του.

Καταληκτικά και σε σχέση με τον κεντρικό προβληματισμό που διατρέχει την παρούσα εργασία, ο Σούτσος, κράμα ευρωπαϊκής κοσμικής παιδείας και ελληνικής ιθαγένειας, φαίνεται ότι επιδίωξε με δραστικούς τρόπους τη θωράκιση του καλλιτεχνικού πεδίου. Επίσης, συνδιαμόρφωσε ως έναν βαθμό τις απαιτήσεις και τα καλλιτεχνικά, αλλά και ιδεολογικά αιτήματα, όπως αυτά αποτυπώνονταν στις επαναλαμβανόμενες προσπάθειες θεσμοποίησης εκθέσεων, αλλά και στα ευρύτερα πολιτισμικά συμφραζόμενα.

---

<sup>158</sup> Petmezas 2009, σ. 123-135.

<sup>159</sup> Μοσκώφ 1974, σ. 214.

<sup>160</sup> Μοσκώφ 1974, σ. 216-217.

Η κληροδοσία της συλλογής του, με τη μορφή μουσείου ζωγραφικής, κατακυρώνεται ως σημαίνουσα πράξη, που αναδεικνύει τον μη εμπορευματικό χαρακτήρα των έργων τέχνης και λειτουργεί καθοριστικά ως μοχλός προώθησης κρατικών αποφάσεων. Βέβαια, η χειρονομία του αρχικά χαιρετίστηκε θετικά, αν και χωρίς καμία υπερβολή όπως αυτή που συναντούμε σε αρκετές άλλες περιπτώσεις δωρεών, ακόμη και πολύ μικρότερου ποσοτικού και συμβολικού μεγέθους. Το γεγονός αυτό ενδεχομένως επιβεβαιώνει την απόσταση που χωρίζει την πρόσληψη της συλλογής και της προσωπικότητας του Σούτσο από την πολιτισμική πραγματικότητα της εποχής του. Σε κάθε περίπτωση, η κληροδοσία του στο σύνολό της προσλήφθηκε την εποχή της δημοσιοποίησής της, του θανάτου δηλαδή του συλλέκτη, ως μια σημαντική πράξη που πραγματοποιήθηκε την κατάλληλη στιγμή, κυρίως όταν η απουσία εθνικής πινακοθήκης σημειωνόταν ως μια κομβική έλλειψη,<sup>161</sup> και βρήκε τελικά το μέγεθος που της αρμόζει μετά τη σύσταση της Εθνικής Πινακοθήκης, και μετά τις μεγάλες, νομικής φύσης, περιπέτειές της.

Η πρόβλεψη πάντως του μουσείου που προορίζεται για το κράτος συγκλίνει με την πρακτική ροπή του δωρητή, η οποία, προβάλλοντάς την στο ευρύτερο πνεύμα της εποχής, έμεινε προϊόν ενός κλειστού κύκλου, μιας ελίτ, που δεν ήταν άλλη από τη μετέπειτα προοδευτική πτέρυγα του κόμματος του Τρικούπη: η ελίτ αυτή, ακόμη κι αν αφομοιώθηκε σταδιακά από την καθημερινότητα και τα μικροπροβλήματα της ελλαδικής πολιτικής, αποτελούνταν από εκείνους που ωθούσαν τον Τρικούπη να βάλει τα θεμέλια των σιδηροδρόμων εντάσσοντάς τους στην υποδομή της χώρας.<sup>162</sup>

Στο πλαίσιο αυτό, το όραμα της δημιουργίας μουσείου, παρά το γεγονός ότι δεν σχεδιάζεται με ακρίβεια ως προς τους επιμέρους όρους λειτουργίας του, ούτε με ιστορικού χαρακτήρα εξειδικεύσεις, είναι ένα αντίστοιχα θεμελιακό έργο. Ακόμη κι αν η αριστοκρατική του διάθεση είναι (συν)αίτιο της μειωμένης προβολής της χειρονομίας του την εποχή που ακολουθεί τον θάνατό του, η ίδια η χειρονομία κατορθώνει να βρει τη θέση της μέσα στο δεδομένο θεσμικό πλαίσιο, να διατηρήσει τον εθνικής εμβέλειας χαρακτήρα της, καθώς και να παγιώσει τη συμβολή του Σούτσο στην ιστορία του συλλεκτισμού, της τέχνης, των θεσμών της, αλλά και της «εθνικής ευεργεσίας» έξω από τα κυρίαρχα πρότυπα, όπως τα διαμόρφωσε κατά κύριο λόγο και πιο συντεταγμένα το μοντέλο των «Ηπειρωτών ευεργετών».

Από την άποψη αυτή, το προφίλ του «ευεργετισμού» εμπλουτίζεται επίσης σημαντικά, αφού στον ορίζοντα της «ευεργεσίας» τίθεται μία μείζονος σημασίας δωρεά πολιτιστικού

---

<sup>161</sup> Ο Βώκος, για παράδειγμα, συγχαίρει τον Σούτσο, μετά τον θάνατό του βέβαια, για τη διαθήκη του. Βώκος 1896.

<sup>162</sup> Μοσκόφ 1979, σ. 155-156.



χαρακτήρα, της οποίας η παρακαταθήκη έγκειται σε ένα σπουδαίο συμβολικό κεφάλαιο: αυτή αναφέρεται στη συλλογική ταυτότητα μέσα από μια δευτερεύουσα από άποψη απήχησης εθνική ιστορική αφήγηση, που δεν αντανakλά απλώς το προσωπικό γούστο, αλλά την υποκειμενικότητα ενός υποκειμένου, το οποίο εκφράζει τις ευρύτερες πολιτισμικές συνθήκες με έναν ιδιαίτερο τρόπο. Με άλλα λόγια, ο Σούτσος, όπως εμφανίζεται μέσα από τη συλλογή του και κατακυρώνεται μέσα από το όραμα και την πρώτη υλοποίηση μιας Εθνικής Πινακοθήκης, εκπροσωπεί μια σύνθετη προσωπικότητα εξευρωπαϊσμένου Έλληνα, που μοιράζεται αρκετές διαφορετικές καλλιτεχνικές και ιδεολογικές παραδόσεις, καθώς και την αγωνία του προοδευτικού, εκσυγχρονιστικού οράματος, το οποίο διαχέει μέσα στην (και από την) τέχνη και τους θεσμούς της. Η σπανιότητα των επιλογών και των χειρονομιών του μετουσιώνει το ίδιο το νόημα της «ευεργεσίας», προσθέτοντάς της διαστάσεις που δεν είχαν κατακυρωθεί ακόμη στο ευρύτερο πεδίο της πρόσληψής της.

Ειδικά το κληροδότημά του είναι εκείνο που επιτρέπει έναν ανοιχτό πνευματικό διάλογο, τέτοιο που αντανakλά μια πραγματικά κοσμοπολίτικη αντίληψη: ο Σούτσος, ακόμη κι αν δεν είναι κοσμοπολίτης εκ θέσεως (εφόσον δεν γνωρίζουμε με ακρίβεια τις μετακινήσεις του πάνω στον γεωγραφικό χάρτη), είναι σίγουρα κοσμοπολίτης εκ πεποιθήσεως. Προς το τέλος του 19ου αιώνα ο κοσμοπολιτισμός δεν ταυτίζεται έτσι κι αλλιώς τόσο με την αριστοκρατική ευζωία και την ανέμελη περιπλάνηση, όσο με έναν τρόπο σκέψης και βιοθεωρίας που πριμοδοτεί τη φαντασία, την καλλιτεχνική ατομικότητα και τους ανοιχτούς ορίζοντες.<sup>163</sup>

Ακόμη κι αν η συλλογή του θεωρηθεί ότι απεμπολεί με την κυρίαρχη εκδοχή της εθνικής ταυτότητας ή ότι δεν ταυτίζεται με αυτή, αν θεωρηθεί ότι εκφράζει ένα είδος αποκοπής από τον κυρίαρχο εθνικό ομφάλιο λώρο, μέσα από τη δωρεά του προς το ελληνικό κράτος, η οικειοποίηση της εθνικής ιδέας δεν σημαίνει απλώς την επανάληψη του δυτικού εαυτού ή τη στείρα κατανάλωση της δυτικής νεωτερικότητας. Αντίθετα, προϋποθέτει συνθήκες δημιουργικής επινόησης για την ελληνική εθνική ταυτότητα. Όπως συνοψίζει ο Χάρης Εξερτζόγλου, η διάχυση του εθνικισμού σε χώρους εκτός της Δυτικής Ευρώπης πρέπει να αντιμετωπίζεται ως μια ενεργή, δημιουργική διαδικασία και όχι ως αντιγραφή του δυτικού εθνικισμού.<sup>164</sup> Μια τέτοια αντίληψη για τον ελληνισμό, η οποία αφομοιώνει και ρομαντικά προτάγματα των μέσων του 19ου αιώνα, στοιχειοθετημένα γύρω από την αξιωματική, διακριτική ιδιαιτερότητα του ελληνισμού, όχι πια δυτικού ή ανατολικού, αλλά και δυτικού και ανατολικού, αργότερα θα ήταν πιθανόν ανεπαρκής για να αντιμετωπίσει τις

---

<sup>163</sup> Τζιόβας 2003, σ. 16.

<sup>164</sup> Εξερτζόγλου 2015, σ. 86-90.

πραγματικότητες της εποχής των εθνικισμών στη Βαλκανική Χερσόνησο.<sup>165</sup> Επιπλέον, στη βάση του επιχειρήματος του Smith ότι για τη μεγάλη μάζα του πληθυσμού τα αφηγήματα πρέπει να έχουν και μια συναισθηματική απήχηση,<sup>166</sup> πέρα από την «αλήθεια του περιεχομένου», ίσως να μην είναι τυχαίο ότι η δωρεά του Αλεξάνδρου Σούτσου, αφενός δεν είχε τη θερμότερη υποδοχή άλλων, πολύ μικρότερων, αφετέρου άργησε να θεωρηθεί μέρος μιας εθνικής παρακαταθήκης δωρεών.

---

<sup>165</sup> Petmezas 2009, σ. 123-135.

<sup>166</sup> Smith 2005 (2001), σ. 82.

### 3.3 Αντώνης Μπενάκης (1873-1954)

Ο Αντώνης Μπενάκης, τόσο μέσα από τις διηγήσεις της αδελφής του Πηνελόπης Δέλτα στον *Τρελαντώνη*, όσο και μέσα από την αδιάλειπτη δραστηριότητα του Μουσείου Μπενάκη, είναι διαρκώς παρών, εγκατεστημένος στη συλλογική μνήμη:<sup>1</sup> ως στυλοβάτης του μουσείου το οποίο ίδρυσε με τις συλλογές του, ως μια σημαντική προσωπικότητα με πλήθος ενδιαφερόντων, πάρα πολλά από τα οποία επεκτάθηκαν στη δημόσια σφαίρα, ως σημαντικός παράγοντας του ευρύτερου πολιτιστικού πεδίου, το οποίο μέχρι σήμερα εξακολουθεί να υποφέρει από θεσμικά κενά ιδιαίτερα στον τομέα της σύγχρονης τέχνης.

Ο «ευπατρίδης» Αντώνης Μπενάκης, όπως αναφέρεται στη σχετική μονογραφία του Ευθύμιου Σουλογιάννη,<sup>2</sup> υπήρξε και μεγάλος συλλέκτης. Η δωρεά έργων και συλλογών στο ελληνικό έθνος θα τον κατέτασσε αυτόματα στην κατηγορία του «ευεργέτη», αν η κατηγορία αυτή ήταν σε ισχύ την εποχή που ζούσε ο Αντώνης Μπενάκης. Το πώς όμως η κατηγορία αυτή άρχιζε να αλλάζει, παράλληλα με τις πολιτισμικές συνθήκες και τις κοινωνικές προτεραιότητες και αντίθετα με τη σχετικά σταθερή κατασκευή του έθνους, θα γίνει φανερό μέσα από την εξέταση της περίπτωσης του, αφού πρώτα παρουσιαστεί αναλυτικά η πολυδιάστατη δράση του.

#### 3.3.1 Βιογραφικά στοιχεία

Αντιστικτικά προς τον Γεώργιο Αβέρωφ, παλαιότερο μέλος της ελληνικής διασποράς και ειδικά της κοινότητας της Αιγύπτου, ο Αντώνης Εμμ. Μπενάκης αποτελεί ένα ριζικά διαφορετικό παράδειγμα συλλέκτη, τόσο από άποψη βιογραφικών στοιχείων όσο και από άποψη συλλεκτικής συμπεριφοράς.

Γεννήθηκε στην Αλεξάνδρεια και ξεκίνησε τις μαθητικές του σπουδές στην Αθήνα (1881-1882) και συνέχισε στην Αλεξάνδρεια, στο σχολείο των Ιησουιτών, τις οποίες όμως

---

<sup>1</sup> Ακριβώς επειδή στην πρόσληψη της προσωπικότητάς του έχουν επικαθίσει στρώματα μύθου, ο Άγγελος Δεληβορριάς σημειώνει στον πρόλογο της μονογραφίας του Ευθύμιου Σουλογιάννη για τον Αντώνη Μπενάκη ότι η συγκρότηση της βιογραφίας του συλλέκτη και ιδρυτή του Μουσείου Μπενάκη είναι δύσκολο εγχείρημα. Σουλογιάννης 2004, σ. 7. Ανάλογη αντίληψη διατρέχει και μέρος του σύγχρονου δημόσιου λόγου, όπως εκφράστηκε στις αρχές του 2016, με την ευκαιρία της ανάληψης καθηκόντων ως διευθυντή του Μουσείου Μπενάκη από τον Γάλλο Olivier Descotes. Η ομότιμη καθηγήτρια Κλασικής Αρχαιολογίας Λίλα Μαραγκού διατύπωσε τη γνώμη ότι ο νέος διευθυντής στο Μουσείο Μπενάκη οφείλει να ξέρει ποιος είναι ο Τρελαντώνης και γι' αυτό δεν μπορεί να είναι αλλοδαπός. Βλ. <http://www.kathimerini.gr/845718/article/epikairothta/ellada/3enos-diey8ynths-sto-mpenakh> (τελευταία προσπέλαση 25.3.2017).

<sup>2</sup> Σουλογιάννης 2004. Παρατίθεται και πλούσια βιβλιογραφία.

δεν ολοκλήρωσε, για να μετεγγραφεί το 1887 στην Αγγλία, στο Κολέγιο Rossal του Λίβερπουλ,<sup>3</sup> όπου παρέμεινε για μεγάλο χρονικό διάστημα.<sup>4</sup> Μεταγενέστερος του Γεωργίου Αβέρωφ και ουσιαστικά μέλος της δεύτερης γενιάς των ομογενών της Αλεξάνδρειας, είχε μεγάλη πολιτική δράση. Το 1897 έλαβε μέρος ως εθελοντής στον Ελληνοτουρκικό πόλεμο. Κατά το 1904-1906 μαζί με Έλληνες της Αιγύπτου υποστήριξε τον Μακεδονικό Αγώνα, ενώ κατετάγη εθελοντικά και στα στρατιωτικά σώματα των Βαλκανικών πολέμων 1912-1913. Αμέσως μετά ξαναγύρισε στην Αίγυπτο, όπου έμεινε μέχρι το 1926, οπότε μετεγκαταστάθηκε με την οικογένειά του στην Αθήνα. Μέχρι το 1926 ήταν δραστήριο μέλος της ελληνικής κοινότητας της Αιγύπτου. Ήδη το 1906 είχε αναλάβει ταμίας του μόλις συσταθέντος Πανελληνίου Συνδέσμου στην Αλεξάνδρεια και αύξησε σταδιακά τις επαφές του με την Ελλάδα. Σε ηλικία 38 ετών ανέλαβε μαζί με συγγενείς του τη διεύθυνση της οικογενειακής βαμβακεμπορικής επιχείρησης, ασχολήθηκε με τα κοινά (βασική ενασχόλησή του ο Ελληνικός Προσκοπισμός της Αιγύπτου, του οποίου ήταν ιδρυτικό μέλος), καθώς και με τη συλλογή αντικειμένων.

Γενικά στη ζωή του συμμετείχε σε πολυάριθμες επιτροπές και συλλόγους, συχνά ως μέλος του Διοικητικού Συμβουλίου, ενώ σε άλλους συνέβαλε στην ίδρυσή τους. Οι επιτροπές και οι σύλλογοι αυτοί είχαν χαρακτήρα πολιτιστικό, αλλά και αθλητικό,<sup>5</sup> κοινωνικοπολιτικό<sup>6</sup> και εθνικοπατριωτικό.<sup>7</sup> Στα διάφορα ιδρύματα που ίδρυσε, όπως το Ινστιτούτο-Οργανισμός Βάμβακος, το Φυτοπαθολογικό Ινστιτούτο, ο Ελληνοαιγυπτιακός Σύνδεσμος, το Ελληνοαμερικανικό Κολλέγιο Αθηνών, υπήρξε διοικητικό μέλος και εκεί.

---

<sup>3</sup> Στον αγγλοσαξονικό κόσμο της εποχής, η φοίτηση σε ιδιωτικά σχολεία αποτελεί κατεξοχήν κριτήριο για την ένταξη στις ανώτερες τάξεις. Long 2007, σ. 54.

<sup>4</sup> Σουλογιάννης 2004, καθώς και τη Νέα Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια Χάρη Πάτση, Αθήνα 1980, και άλλες πηγές (αρχεία Μουσείου Μπενάκη, Δέλτα 1980 κ.ά), που δεν έρχονται σε αντίφαση μεταξύ τους, αλλά συμπληρώνει η μία την άλλη. Η μόνη λανθασμένη πληροφορία που δίνεται στην εγκυρότατη κατά τα άλλα μελέτη του Σουλογιάννη και οφείλεται πιθανότατα σε τυπογραφικό λάθος αφορά τη χρονολογία κατά την οποία ο Μπενάκης φαίνεται να εγγράφεται στο Κολέγιο Rossal του Λίβερπουλ.

<sup>5</sup> Για παράδειγμα, ο Ελληνικός Ναυτικός Όμιλος Αλεξάνδρειας.

<sup>6</sup> Το Σώμα Ελλήνων Προσκόπων Αλεξάνδρειας ήταν ένα από αυτά.

<sup>7</sup> Τέτοιοι ήταν η Πελοποννησιακή Αδελφότητα «Ο Κολοκοτρώνης» στην Αλεξάνδρεια, ο Πανελλήνιος Σύνδεσμος Αλεξάνδρειας, η Εθνική Οργάνωση Χριστιανικής Αντιλήψεως της Αρχιεπισκοπής στα χρόνια της γερμανικής κατοχής. Ο ζήλος του ειδικά για τον δεύτερο ήταν τόσο, ώστε ο πατέρας του υποχρεώθηκε να του κάνει συστάσεις: «Πρέπει να εννοήσεις ότι με τα σελίνια που συνάζετε δεν θα εξοπλισθή η Ελλάς. Και να μη λησμονής ότι εθνικόν έργον είνε η εργασία του οίκου μας». Σουλογιάννης 2004, σ. 16.

### 3.3.2 Πολιτιστική δραστηριότητα

Η πρώτη πολιτιστική εταιρεία όπου συναντούμε τον Αντώνη Μπενάκη, πολύ πριν εγκατασταθεί στην Αθήνα, είναι η Εταιρεία Φιλοτέχνων. Πρόκειται για μια πρώιμη δράση, πολύ πριν ωριμάσει η ιδέα της ίδρυσης του μουσείου: η Εταιρεία ιδρύθηκε από τον Μπενάκη με τη Γεωργία Νάζου, την Αγγελική Χατζημιχάλη, την Εύα Σικελιανού, την Καλλιρρόη Παρρέν, καθώς και τους Αλέξανδρο Πάλλη, Γεώργιο Σωτηρίου, Αναστάσιο Ορλάνδο, Κωνσταντίνο Ράδο, Νικόλαο Λούβαρη κ.ά. Ο φορέας είχε ως στόχο «όχι μόνο την περισυλλογήν αντικειμένων λαϊκής τέχνης εις μουσεία, αλλά και την επαναφοράν τους εις την καθημερινήν ζωήν, προκειμένου να αποτελέσουν την βάση διά την άνθησιν μιας καθαρά ελληνικής τέχνης».<sup>8</sup> Μία από τις πρώτες εκδηλώσεις, που φαινομενικά δεν συνδεόταν ιδιαίτερα με τους σκοπούς της Εταιρείας, ήταν η έκθεση έργων του Νικολάου Γύζη στο Ιλίου Μέλαθρον τον Μάρτιο του 1928, με υλικό το οποίο παραχωρήθηκε από το Μόναχο και από ιδιωτικές συλλογές της Αθήνας. Η σύσταση της εταιρείας αυτής από τον Μπενάκη είναι ενδεικτική αφενός του κύκλου των ανθρώπων εντός του οποίου κινούνταν ο συλλέκτης και αφετέρου της ορμής με την οποία εισήλθε ο ίδιος στο πολιτιστικό πεδίο και του τρόπου συμβολής του στη βαθμιαία διαμόρφωση του πεδίου αυτού.

Ως προς την υπόλοιπη πολιτιστική δραστηριότητα του Αντώνη Μπενάκη, ειδικά μετά την ίδρυση του μουσείου, φαίνεται ότι ο συλλέκτης αποτελεί έναν από τους βασικούς πρωταγωνιστές της ελληνικής πολιτιστικής ζωής και σε μικρότερο βαθμό της πολιτικής, τόσο ώστε συχνά να εκπλήσσει, αφενός λόγω της πολυσχιδούς δράσης του, αφετέρου λόγω του μη αναμενόμενου ενδιαφέροντός του για τόσα διαφορετικά θεματικά πεδία. Ενδεικτικά, ανάμεσα στους συλλόγους ή επιτροπές πολιτιστικού χαρακτήρα στους οποίους συμμετείχε ήταν ο σύλλογος της Αλεξάνδρειας «Les Amis de l'Art», η Εταιρεία Φιλοτέχνων στην Αθήνα, το Συμβούλιο των Φίλων του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου, η Αρχαιολογική Εταιρεία της Ελλάδος, ο Δελφικός Οργανισμός, η Διαχειριστική Επιτροπή και η Επιτροπή προς Επίβλεψιν της Εθνικής Πινακοθήκης, η Κριτική και Οργανωτική Επιτροπή για την έκθεση της Μπιενάλε της Βενετίας.

Το 1930 ο Μπενάκης, μεταξύ άλλων, συνέβαλε στην πραγματοποίηση των δευτέρων Δελφικών Εορτών.<sup>9</sup> Τον Ιούνιο του 1930 διέθεσε 50.000 δρχ. ως έπαθλο, το οποίο εκείνη τη χρονιά απονεμήθηκε στον Σπύρο Βασιλείου για μια διακοσμητική μακέτα. Τον Οκτώβριο της επόμενης χρονιάς, πέντε χρόνια μετά τη μόνιμη εγκατάστασή του στην Ελλάδα, τον

---

<sup>8</sup> Στο ίδιο, σ. 25.

<sup>9</sup> Για την αλληλογραφία του με την Εύα Σικελιανού, βλ. Ιστορικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη, Αρχείο Αντώνη Μπενάκη.

συναντούμε ως πρόεδρο της Οργανωτικής Επιτροπής της Διεθνούς Διάσκεψης Μουσείων,<sup>10</sup> αλλά και πρόεδρο της Οργανωτικής Επιτροπής του Τρίτου Βυζαντινολογικού Συνεδρίου, που πραγματοποιήθηκε με μεγάλη συμμετοχή στην Αθήνα, μετά την αλματώδη ανάπτυξη που σημειωνόταν στις βυζαντινές σπουδές σε πολλές χώρες.<sup>11</sup> Το γεγονός ότι ανέλαβε πρόεδρος εξηγείται από τη μεγάλη δημοσιότητα που είχε λάβει η δωρεά του Μουσείου Μπενάκη και από τη συλλογή του<sup>12</sup> κατά το προηγούμενο έτος, σε συνδυασμό φυσικά με το κύρος της προσωπικότητάς του ως πολιτικού παράγοντα με την ευρεία έννοια.

Το 1934-1935, όντας υπουργός Γεωργίας διορισμένος από την υπηρεσιακή κυβέρνηση Δεμερτζή, καθώς και αντιπρόεδρος της Αρχαιολογικής Εταιρείας, διορίστηκε επίσης σύμβουλος της Εταιρείας Φίλων του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου Αθηνών. Το 1937 μάλιστα, το Διοικητικό Συμβούλιο, «εκτιμώντας εθνικάς υπηρεσίας ας επί σειράν ετών προσφέρει εις την αρχαιολογίαν της χώρας και το ιδιαίτερον ενδιαφέρον εις τον εθνικόν σκοπόν της Εταιρείας» τον εξέλεξε πρόεδρό της.

Όπως φαίνεται, η ίδρυση του Μουσείου Μπενάκη το 1931 και οι συλλογές του εκτόξευσαν τη δραστηριότητα του δημιουργού του, η οποία ειδικά εκείνη τη δεκαετία εμφανίζεται πιο εντατική από ποτέ. Στο διάστημα εκείνο ο Μπενάκης, μεταξύ άλλων, διετέλεσε πρόεδρος του Διοικητικού Συμβουλίου του Βασιλικού Ναυτικού Ομίλου και γενικός έφορος του Σώματος Ελλήνων Προσκόπων, ενώ υπήρξε και πρόεδρος του Διοικητικού Συμβουλίου της Εθνικής Πινακοθήκης. Ενώ ως το 1906 η Πινακοθήκη διοικούταν μόνο από τον διευθυντή της, τη χρονιά εκείνη ορίστηκε με διάταγμα εξαμελής επιτροπή «προς επίβλεψιν της εν Αθήναις Πινακοθήκης». Η επιτροπή, πρώτα μέλη της οποίας ήταν οι Στέφανος Σκουλούδης, Στέφανος Ράλλης, Μάρκος Δραγούμης, Πέτρος Καλλιγιάς, Σπυρίδων Στάης και Θέμος Άννινος, αναλάμβανε μαζί με τον έφορο να επιμελείται τον εμπλουτισμό της συλλογής και να μεριμνά γενικά για την ανάπτυξη του ιδρύματος.<sup>13</sup> Τον Αντώνη Μπενάκη συναντούμε ως πρόεδρο της Επιτροπής το 1946,<sup>14</sup> ενώ ήδη από το 1932 απαντά ως σύμβουλος-μέλος της.<sup>15</sup>

---

<sup>10</sup> Αντιπρόεδρος ο Δ. Λοβέρδος, μέλη οι Ιρλανδός, Κυπάρισσος, Κεραμόπουλος, Φιλαδελφεύς, Μπαλάνος, Κουρουνιώτης, Διαμαντόπουλος, Μένος, Λαμπαδάριος – του Πολυτεχνείου. *Εστία*, 30.6.1931, σ. 6.

<sup>11</sup> Χ.σ., «Το Τρίτο Διεθνές Βυζαντινολογικό Συνέδριο», περ. *Νέα Εστία*, σ. 1210-1216.

<sup>12</sup> Το νομοσχέδιο έχει κατατεθεί από το 1920.

<sup>13</sup> *Εθνική Πινακοθήκη. 100 χρόνια*, σ. 23.

<sup>14</sup> Σουλογιάννης 2004, σ. 26.

<sup>15</sup> Σε επιστολή του στις 20.9.1932, ο Μπενάκης ανακοινώνει στον Διονύσιο Λοβέρδο τον διορισμό του ως ταμιά της Διαχειριστικής Επιτροπής της Εθνικής Πινακοθήκης, οπότε εικάζουμε ότι και ο ίδιος είναι μέλος της. Ιστορικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη, Αρχείο Αντώνη Μπενάκη, φάκ. 234/151.

Στο ίδιο πλαίσιο της πολιτιστικής δράσης, ο Μπενάκης, ήδη από το 1936, είχε διοριστεί μέλος της Επιτροπής Διεθνούς Καλλιτεχνικής Εκθέσεως Βενετίας (Μπιενάλε), μόνιμης από το 1938 και εξής. Ειδικά με τον Αναγκαστικό Νόμο 704/1937 περί της Μονίμου Επιτροπής,<sup>16</sup> ορίζονταν τέσσερα *ex officio* μέλη και ένας «διακεκριμένος φιλότεχνος»: ο τελευταίος ήταν ο Μπενάκης<sup>17</sup> που είχε εκλεγεί πρόεδρος, ενώ αντιπρόεδρος είχε οριστεί ο Κώστας Δημητριάδης (διευθυντής της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών), γενικός γραμματέας ο Παντελής Πρεβελάκης (ως διευθυντής Καλών Τεχνών του Υπουργείου Παιδείας), ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου (ως διευθυντής της Εθνικής Πινακοθήκης) Ταμίας, και ο Κ. Πάγκαλος, που ήταν πρόεδρος λέσχης καλλιτεχνών, τακτικό μέλος της επιτροπής.<sup>18</sup>

Από τη θέση αυτή ο Μπενάκης, και σε σύμπνοια με τον Ιωάννη Μεταξά, άρχισε να εμπλέκεται πιο ενεργά στα μείζονα θέματα του καλλιτεχνικού πεδίου: χαρακτηριστικό της στάσης του, ήδη από τη χρονιά εκείνη και προτού αποφασιστεί οτιδήποτε για την εκπροσώπηση της Ελλάδας στη διεθνή έκθεση, είναι το γεγονός ότι ο Μπενάκης έδειχνε πρόθυμος να υποστηρίξει τον Πλάτωνα Ροδοκανάκη, ύστερα από σχετικό αίτημα του καλλιτέχνη και χωρίς να γνωρίζονται προσωπικά ή κοινωνικά, όσον αφορά την ενδεχόμενη συμμετοχή του στην Μπιενάλε της Βενετίας.<sup>19</sup> Μετά την απόφαση της επιτροπής να εκπροσωπηθεί η Ελλάδα με μεγάλη έκθεση του Παρθένη, ο Μπενάκης επιφυλάχθηκε για μεταγενέστερη συμμετοχή του Ροδοκανάκη, ενώ ταυτόχρονα συμβούλεψε τον καλλιτέχνη να επιχειρήσει μια έκθεση ώστε να γίνει εν τω μεταξύ ευρύτερα γνωστό το έργο του στην Ελλάδα. Για τον ίδιο λόγο, όταν ένας άλλος Έλληνας ζωγράφος από την Τεργέστη, ο Καίσαρ Χ. Σοφιανόπουλος, έγραψε στον Μπενάκη –και σε πολλούς άλλους– ασκώντας πιέσεις για να συμπεριληφθεί στην ίδια έκθεση, ο συλλέκτης και πρόεδρος της Επιτροπής για την Μπιενάλε του απάντησε αναλόγως.<sup>20</sup>

Στο πλαίσιο της ίδιας έκθεσης, και προτού εγκριθεί ο Νόμος «Περί Συστάσεως Μονίμου Επιτροπής Διεθνούς Καλλιτεχνικής Εκθέσεως Βενετίας», ο Μπενάκης, όπως και άλλοι, είχε υποβάλει μια πρόταση σχετικά με την οργάνωση της ελληνικής συμμετοχής. Η

---

Άλλη επιστολή του ως μέλους της Διαχειριστικής Επιτροπής προς τον διευθυντή της Εθνικής Πινακοθήκης χρονολογείται στις 24.3.1933. Ιστορικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη, Αρχείο Αντώνη Μπενάκη, φάκ. 234/152.

<sup>16</sup> Αναγκαστικός Νόμος 704, ΦΕΚ 204 27.5.1937.

<sup>17</sup> Ο Μπενάκης διορίστηκε ως μέλος της επιτροπής λίγες μέρες μετά τον διορισμό των διευθυντών του Υπουργείου Πολιτισμού. Βλ. αναλυτικά Ματθιόπουλος 1996, σ. 787-788.

<sup>18</sup> Στο ίδιο, σ. 785-788.

<sup>19</sup> Δεν απαντά, ωστόσο, ούτε καταφατικά ούτε αρνητικά στο ενδεχόμενο να εκπροσωπηθεί η Ελλάδα (και) από τον Πλάτωνα Ροδοκανάκη, καθώς δεν έχει συσταθεί ακόμη από τον υπουργό Παιδείας η αρμόδια επιτροπή για την ελληνική συμμετοχή στην Μπιενάλε. Βλ. Ιστορικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη, Αρχείο Αντώνη Μπενάκη, 234/430, και Ματθιόπουλος 1996, σ. 788.

<sup>20</sup> Ιστορικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη, Αρχείο Αντώνη Μπενάκη, 234/449-450· Ματθιόπουλος 1996, σ. 788-789.

πρότασή του, που δεν κρίνεται αναγκαίο να παρατεθεί εδώ αυτούσια,<sup>21</sup> συνίστατο σε δύο βασικά σημεία: α) στην ανάπτυξη μιας σχέσης των καλλιτεχνών με την αγορά έργων τέχνης, λόγο για τον οποίο πρότεινε να εκτεθούν τα έργα στην Ελλάδα πριν πάνε στην Ιταλία, καθώς και στην αγορά ιταλικών έργων, το οποίο θεωρούσε ότι θα ενίσχυε την ελληνική εκπροσώπηση, και β) στη σύσταση μιας μόνιμης επιτροπής, πράγμα που έγινε αμέσως μετά, έπειτα από τις εμπειρίες των προηγούμενων ετών.

Εξίσου αποφασιστικά, σε βαθμό που κατά πάσα πιθανότητα υπερέβαινε τη συνήθη ευγένειά του, κινήθηκε στην περίπτωση της συντήρησης ενός έργου του Correggio που ο ίδιος είχε δωρίσει στην Εθνική Πινακοθήκη, επισυνάπτοντας μάλιστα γνωματεύσεις του έγκυρου τότε Ιταλού τεχνοκριτικού Lionello Venturi. Το περιστατικό το πληροφορούμαστε μέσα από το υπόμνημα που απέστειλε ο συντηρητής Γεώργιος Στρατηγός στο Συμβούλιο της Εθνικής Πινακοθήκης, καθώς ο Μπενάκης αμφισβήτησε το έργο του ως συντηρητή, όταν ο Στρατηγός αμφισβητούσε τη γνησιότητα του πίνακα.<sup>22</sup> Σε κάθε περίπτωση, ξέρουμε ότι τον Μπενάκη τον ενδιέφερε ιδιαίτερως η γνησιότητα των αντικειμένων που αγόραζε, γι' αυτό και, όπως φαίνεται και από την περίπτωση του Correggio, από τους συνεργάτες του ή τους ειδικούς απαιτούσε πιστοποιητικά αυθεντικότητας.<sup>23</sup> Ειδικά η απεύθυνσή του στον Venturi τον φέρνει κοντά στους Αμερικανούς και Ευρωπαίους πολυεκατομμυριούχους του χρηματιστηρίου, του εμπορίου και της βιομηχανίας, οι οποίοι από τα τέλη του 19ου αιώνα και περισσότερο στις αρχές του 20ού αιώνα ζητούν συμβουλές και συχνά λειτουργούν με τη λογική της «καλής επένδυσης».<sup>24</sup>

Κατά τα άλλα, οι σχέσεις με την Πινακοθήκη ήταν πολύ στενές: από το 1932 η επαφή του με τον επιμελητή Χατζόπουλο ήταν φιλική και ιδιαίτερως οικεία – τότε ο Μπενάκης αποτελούσε ήδη μέλος της Επιτροπής Διαχείρισης της Πινακοθήκης. Οι θερμές σχέσεις με τον Παπαντωνίου αποδεικνύονται από την ευχαριστήρια επιστολή που του απέστειλε το 1944 ο Παπαντωνίου – καθότι μόνο ο Μπενάκης του έστειλε συγχαρητήριο τηλεγράφημα για την επιτυχία της αγοράς από το Μόναχο ενός έργου του Θεοτοκόπουλου αντί 275.000 μάρκων, ενώ την προηγούμενη χρονιά, σύμφωνα με τον Παπαντωνίου, δεν είχε επιτευχθεί η πώληση ούτε στην τιμή των 500.000 μάρκων.<sup>25</sup> Ως πρόεδρος της Επιτροπής Επίβλεψης του ιδρύματος έδρασε προστατευτικά προς την Εθνική Πινακοθήκη στη διάρκεια της Κατοχής, όταν παρουσιάστηκαν ευκαιρίες να αποκτηθούν έργα από ιδιωτικές συλλογές που

---

<sup>21</sup> Παρατίθεται σχεδόν ολόκληρη στο Μαθιόπουλος 1996, σ. 782-783.

<sup>22</sup> Αρχεία ΕΠΜΑΣ, επτασέλιδη επιστολή Στρατηγού, 11.8.1939.

<sup>23</sup> Τσελίκια 1991, σ. 35.

<sup>24</sup> Long 2007, σ. 92.

<sup>25</sup> Η απάντηση του Παπαντωνίου προς τον Μπενάκη χρονολογείται στις 18 Ιουνίου. Ιστορικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη, Αρχείο Αντώνη Μπενάκη, φάκ. 234/176.



εκποιούνταν λόγω της οικονομικής δυσπραγίας. Στη συνεδρίαση της 12ης Ιουλίου 1943 αποφασίστηκε να απευθύνουν έγγραφο προς το Υπουργείο Θρησκευμάτων και Εθνικής Παιδείας ζητώντας έκτακτη επιχορήγηση για αγορά έργων κυρίως Ελλήνων καλλιτεχνών από τις εκποιούμενες συλλογές, «ούτως ώστε να μη απολεσθούν πολύτιμοι εκδηλώσεις της νεοελληνικής ίδια τέχνης, δυνάμενοι να εξασφαλισθούν, αντί συμφέροντος ποσού, διά την Εθν. Πινακοθήκη». Πράγματι, με υπουργική απόφαση που δημοσιεύθηκε στην Εφημερίδα της Κυβερνήσεως στις 20 Οκτωβρίου 1943, χορηγούνταν πενήντα εκατομμύρια δραχμές για τον σκοπό αυτό.<sup>26</sup> Η απόφαση ανακοινώθηκε στη συνεδρίαση της Επιτροπής Επίβλεψης στις 11 Νοεμβρίου 1943.

Σύντομα, και ειδικά μετά την υπερδραστηριότητα των πρώτων χρόνων αφότου είχε μετεγκατασταθεί στην Ελλάδα, κυρίως όμως μετά την εγκαινίαση του Μουσείου του, ο Μπενάκης είχε αποκτήσει κύρος πνευματικού ανθρώπου που και την πυγμή έχει να αναλάβει διαφορετικές πρωτοβουλίες και την αυτοπεποίθηση να προωθήσει τη γνώμη του. Το 1950, σε προχωρημένη ηλικία, σε μια επιστολή προς τον Καλλιγά, το πεδίο της εποπτείας του αποκαλυπτόταν ακόμα μεγαλύτερο: είναι χαρακτηριστικό ότι γνωματεύει ακόμη για έργα Βολανάκη (θεωρεί τα πρώτα έργα του καλύτερα, γι' αυτό και δεν εγκρίνει την αγορά ενός άλλου έργου του που προτείνεται), συζητά τα σχέδια για το κτίριο της Πινακοθήκης, συστήνει στον Καλλιγά να μάθει σε ποιον αρχιτέκτονα πρέπει να αποταθούν.<sup>27</sup> Οι πληροφορίες του ήδη υποδείκνυαν τον Καραντινό, υπογράμμιζαν όμως το βεβαρημένο πρόγραμμα του τελευταίου από τις εργασίες του Υπουργείου Παιδείας.

Όσον αφορά τη συλλεκτική δραστηριότητα του Αντώνη Μπενάκη, αυτή διατρέχει ολόκληρη την πορεία του βίου του: ακόμη κι αν ο συλλέκτης ξεκινά να συλλέγει πιο συστηματικά κειμήλια της ελληνικής ιστορίας, αλλά και διάφορα αντικείμενα της μουσουλμανικής τέχνης, τη στιγμή που εγκαθίσταται στην Αθήνα ξεκινά τις δωρεές και εικαστικών έργων προς την Εθνική Πινακοθήκη και με αυτές θα συνεχίσουμε την ανάλυση της περίπτωσης του. Στη συνέχεια δωρίζει το μεγάλο σώμα της συλλογής του στο ελληνικό κράτος ιδρύοντας το Μουσείο Μπενάκη και αργότερα προχωρά σε τρεις δωρεές εικαστικών

---

<sup>26</sup> Με το υπ' αριθ. 5569/92/9-2-1944 έγγραφο του Υπουργείου Παιδείας διορίστηκε μία επιτροπή αποτελούμενη από τον πρόεδρο της Επιτροπής Επίβλεψης Αντώνη Μπενάκη, τον γλύπτη και καθηγητή της Σχολής Καλών Τεχνών Μιχάλη Τόμπρο, τον διευθυντή της Πινακοθήκης Γεώργιο Στρατηγό, τα μέλη της Επιτροπής Επίβλεψης Δημήτριο Ευαγγελίδη, Χρήστο Καρούζο και Κωνσταντίνο Πάγκαλο, τον καθηγητή της Σχολής Καλών Τεχνών Παντελή Πρεβελάκη, τον γλύπτη Αντώνη Σώχο και τον ζωγράφο και χαράκτη Άγγελο Θεοδωρόπουλο «διά την αποτίμησιν και αγοράν έργων τέχνης προς πλουτισμόν της Εθν. Πινακοθήκης συμφώνως προς τας διατάξεις του Νόμου 809/1943». Αγοράστηκαν δύο πίνακες του Κωνσταντίνου Μαλέα και ένα λεύκωμα με δύο λιθογραφίες και έξι υδατογραφίες του Αγήνορα Αστεριάδη (πρακτικά Επιτροπής Επίβλεψης, 3 Απριλίου 1944). Βλ. και Γιαννουδάκη 2009, σ. 119-120.

<sup>27</sup> Επιστολή 13.5.1950, Ιστορικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη, Αρχείο Αντώνη Μπενάκη, φάκ. 234/167.

έργων, δύο από τις οποίες πραγματοποιούνται το 1940 και η τρίτη παίρνει τη μορφή κληροδοτήματος με τη διαθήκη του το 1951.

### 3.3.3 Εικαστικές δωρεές

#### 3.3.3α Από τις μεμονωμένες δωρεές στη διαθήκη του 1951

Ο Μπενάκης διαφοροποιείται από τις περιπτώσεις του Αβέρωφ και του Σούτσου σε ένα βασικό στοιχείο: τις δωρεές του τις κάνει όσο ζει, ενώ κληροδοτεί στην Εθνική Πινακοθήκη να λάβει μετά τον θάνατό του μόνο την προσωπική του συλλογή εικαστικών έργων.



Εικ. 23. Κωνσταντίνος Δημητριάδης (1879-1943), *Γυναικείος κορμός*, 1920.

Οι πρώτες δωρεές του χρονολογούνται ήδη στη δεκαετία του 1920, όταν στην Αθήνα σημειωνόταν μια αύξηση στις ιδιωτικές συλλογές ή τουλάχιστον οι ιδιωτικές συλλογές εμφανίζονταν περισσότερο στη δημόσια σφαίρα, κυρίως μέσω του δημοσιογραφικού λόγου.<sup>28</sup> Ο Μπενάκης ωστόσο, στις αρχές της δεκαετίας του 1920, πιθανότατα το 1921, δεν έχει συγκροτημένη, εκτεταμένη εικαστική συλλογή, αλλά μεμονωμένα έργα, τα οποία εκείνο το έτος δώρισε στην Εθνική Πινακοθήκη. Τα έργα αυτά ήταν του Ελβετού Dietrich Meyer, ζωγράφου του 16ου αιώνα, και ένα γυμνό του Έλληνα Βρούντζου.<sup>29</sup> Το 1926, πιθανότατα, δώρισε και πάλι στην Εθνική Πινακοθήκη ένα έργο του Correggio, τον Άγιο Σεβαστιανό. Στην ίδια επιστολή σημειώνει ότι φορτώθηκαν και άλλα τρία έργα από τη Μασσαλία, τα οποία επίσης δώρισε. Τα έργα αυτά ήταν η *Εαρινή Συμφωνία* του Γύζη,<sup>30</sup> ένα τοπίο του Μηλιάδη και ένα έργο κάποιου Γρίβα.<sup>31</sup> Οι δωρεές αυτές συνολικά –με την εξαίρεση του έργου του Meyer και εκείνου του Γρίβα– θα επιβεβαιωθούν ξανά με επιστολή του 1928.<sup>32</sup>

<sup>28</sup> Νιρβάνας 1916, σ. 1.

<sup>29</sup> Ιστορικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη, Αρχείο Αντώνη Μπενάκη, 166/209.

<sup>30</sup> Το συγκεκριμένο έργο είχε αγοραστεί από τη μεταθανάτια έκθεση του καλλιτέχνη στο Glaspalast από τη Neue Pinakothek του Μονάχου και ήταν αναρτημένο ως το 1905. Φαίνεται ότι απομακρύνθηκε λόγω φθορών και κάποια στιγμή πωλήθηκε καταλήγοντας στη Μασσαλία, όπου το αγόρασε ο Α. Μπενάκης και το δώρισε αργότερα στην Εθνική Πινακοθήκη. Βλ. Μισιρλή 1995, σ. 256.

<sup>31</sup> Ιστορικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη, Αρχείο Αντώνη Μπενάκη, 166/211.

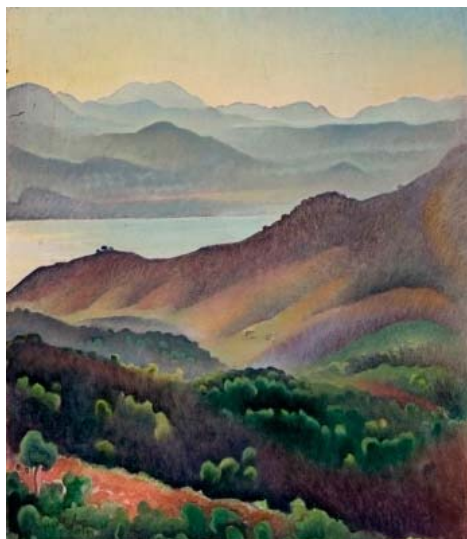
<sup>32</sup> Στο ίδιο, 166/215.

Την ίδια περίπου στιγμή είχε αποστείλει στο Εθνολογικό Μουσείο έξι ανάγλυφες εικόνες αγωνιστών του 1821, σε περίπτωση που τους ενδιέφεραν.<sup>33</sup>

Το 1933 σημειώθηκε άλλη μία δωρεά εκ μέρους του προς την Εθνική Πινακοθήκη: το γλυπτό *Γυναικίος κορμός* του Κώστα Δημητριάδη<sup>34</sup> (εικ. 23) αγοράστηκε από τον Μπενάκη, προκειμένου να δωρηθεί, ενώ την επόμενη χρονιά ένα χάλκινο κεφάλι, έργο του Δούκα, που τιτλοφορείται *Κάιν*, δωρήθηκε και αυτό.<sup>35</sup> Ως το 1943 πιθανότατα ο Μπενάκης είχε προχωρήσει στη δωρεά και άλλων τεσσάρων έργων του Δημητριάδη προς την Εθνική Πινακοθήκη, καθώς και ενός έργου του Τόμπρου. Με την πρώτη δωρεά του έργου του Δημητριάδη ήδη χαιρετιζόταν από την Επιτροπή Διαχείρισης της Πινακοθήκης ως γνωστός δωρητής, αλλά και «εγκαινιαστής της γλυπτοθήκης» του Ιδρύματος. Στην ευχαριστήρια επιστολή του Καλλιτεχνικού Συμβουλίου από τις 14 Δεκεμβρίου 1933,<sup>36</sup> οι υπογράφωντες Ζαχαρίας Παπαντωνίου, Κωνσταντίνος Παρθένης, Οδυσσέας Φωκάς και Γεώργιος Κατζόπουλος γράφουν χαρακτηριστικά:

Αξιότιμε Κύριε,

Ο Κος Πρόεδρος της Επιτροπής μας διεβίβασε την δήλωσίν σας ότι δωρείτε εις την Πινακοθήκην το γλυπτικόν έργον του Κου Κ. Δημητριάδου *Κορμός γυναικός*. Η δωρεά σας δεν εξένισε το συμβούλιον διότι αι δωρεαί είναι παράδοσις του ονόματός σας. Θεωρούμεν όμως καθήκον μας να σας τονίσωμεν ότι διά της δωρεάς σας ταύτης γίνεσθε ο εγκαινιαστής της γλυπτοθήκης εν τη Πινακοθήκη.



Εικ. 24. Βάλιας Σεμερτζίδης (1911-1983), *Τοπίο*, 1939.

Συνολικά, με τις κινήσεις αυτές των δωρεών, μαζί με την παρουσία του συλλέκτη στην Εταιρεία Φιλοτέχνων, της οποίας ήταν πρόεδρος για πολλά χρόνια, ήδη φαίνεται ότι άνοιγε ο δρόμος για την πιο άμεση εμπλοκή του στους διάφορους πολιτιστικούς θεσμούς της πρωτεύουσας την εποχή αυτή. Με την ενασχόλησή του ειδικά στην επιτροπή και το συμβούλιο της Εθνικής Πινακοθήκης εμπλεκόταν πιο ενεργά στον χώρο της τέχνης και της αγοράς της, εντόπιας και διεθνούς. Με άλλα λόγια, την ίδια στιγμή που

<sup>33</sup> Στο ίδιο, 166/214.

<sup>34</sup> Στο ίδιο, 166/216.

<sup>35</sup> Στο ίδιο, 166/218.

<sup>36</sup> Εθνική Πινακοθήκη (αρ. πρωτ. 302/15.12.1933). Γιαννουδάκη 2009, σ. 101-102.

συνέβαλε στον εμπλουτισμό των συλλογών της με αλληπάλληλες δωρεές, καθώς και στον εμπλουτισμό των δικών του συλλογών, ταυτόχρονα προσέγγιζε ακόμη περισσότερο το ίδρυμα και το καλλιτεχνικό πεδίο, και αντίστροφα.

Στις αρχές, ωστόσο, του 1940 ο Μπενάκης προχώρησε σε δύο ακόμη δωρεές προς την Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών και τη Σχολή Εθελοντριών του Ερυθρού Σταυρού. Το σύνολο των έργων που δώρισε εκεί αποδεικνύει τον σημαντικό αριθμό έργων που είχε ο Μπενάκης στην κατοχή του, ακόμη κι αν ήδη τα αναθεωρούσε.



Εικ. 25. Σταύρος Παπαπαναγιώτου (1885-1955), *Δρόμος του Καΐρου*, 1914.

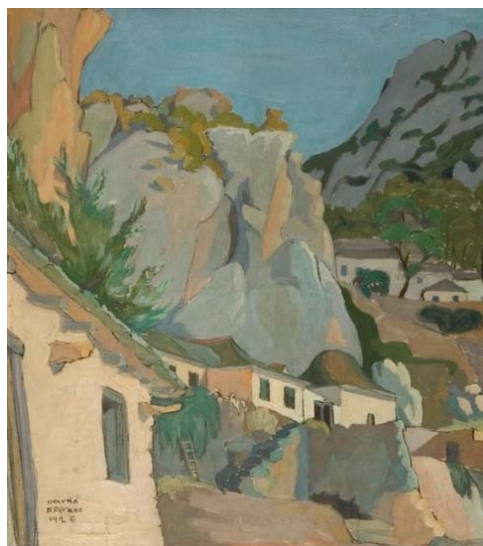


Εικ. 26. Θεόφραστος Τριανταφυλλίδης (1881-1955), *Τοπίον*.

Στις 19 Μαρτίου 1940 χρονολογείται η δωρεά προς την Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, σε απάντηση σχετικού αιτήματος για τη δημιουργία πινακοθήκης (βλ. παράρτημα 7.3.2α). Η δωρεά είναι αρκετά ενδεικτική για τις υφολογικές διαστάσεις του γούστου του δωρητή της, καθώς είναι εφικτή η πλήρης οπτική της ανασύσταση: τα έργα ανήκαν στους Ξένο (τρία), Σεμερτζίδη (τρία) (εικ. 24), Παπαπαναγιώτου (δύο) (εικ. 25), Τριανταφυλλίδη (δύο) (εικ. 26), Οικονόμου (δύο), Γουναρόπουλο, Νικολάου, Φραγκουλίδη, Διαμαντόπουλο, Μπραέσσα, Λ. Γεραλή, Αργυριάδη, Καλαρρύτη, Φλώρο, Αξιώτη, Ρέγκο (εικ. 27), Γιολδάση, Χειμώνα, Γιαννουκάκη. Επίσης, περιλαμβάνονταν μια σπουδή του Φρ. Αριστέα, μια υδατογραφία και τρεις ξυλογραφίες του Κ. Ντάκου.<sup>37</sup>

<sup>37</sup> Οι αριθμοί που σημειώνονται μπροστά από τους τίτλους των έργων στη σχετική λίστα παραπέμπουν σε μια άλλη, απ' όπου έχουν αφαιρεθεί και της οποίας προφανώς αποτελούσαν μέρος. Η αρχική λίστα, ωστόσο, δεν έχει εντοπιστεί.

Είναι γεγονός ότι στο σύνολο των έργων αυτών, μόνο το έργο του Διαμαντή Διαμαντόπουλου (εικ. 28) παρουσιάζει ουσιαστικές τεχνοτροπικές διαφορές από τα υπόλοιπα, καθώς είναι από τα λίγα που δεν αναφέρονται στο φυσικό περιβάλλον: τα άλλα είναι του Νίκου Νικολάου (δύο γυναικείες φιγούρες), μία νεκρή φύση της Φλώρου και το πορτρέτο του νεαρού αγοριού του Φραγκουλίδη. Σε κάθε περίπτωση, το έργο του Διαμαντόπουλου (εικ. 28) είναι το μοναδικό με τέτοια μορφολογική σχηματοποίηση.



Εικ. 27. Πολύκλειτος Ρέγκος (1903-1984), *Άγιον Όρος (κελλιό Αγ. Άννας)*, 1926.

Λίγους μήνες μετά και μόνο λίγες μέρες πριν από την έναρξη του Ελληνοϊταλικού πολέμου, μέσα από άλλη επιστολή που στέλνει ο ίδιος στις 10 Οκτωβρίου 1940 στη Βιργινία Αλ. Ζάννα, ανιψιά του (και κόρη της Π. Δέλτα), προχωρά στη δεύτερη δωρεά έργων, των οποίων, μάλιστα, την αξία γράφει ότι θεωρεί ασήμαντη (βλ. παράρτημα 7.3.2β).<sup>38</sup> Θέλοντας να ανταποδώσει τη φιλοξενία του ζεύγους Ζάννα, αποστέλλει τους πίνακες αυτούς για τη Σχολή Εθελοντριών Αδελφών Νοσοκόμων του Ερυθρού Σταυρού, με τη σημείωση να κρατήσει η Βιργινία Αλ. Ζάννα όποιον θέλει από αυτούς για ιδιωτική χρήση. Αναλυτικά, πρόκειται για τις ελαιογραφίες των Φραγκουλίδη (τρεις), Γιολδάση (τρεις), Σπόντζα (δύο), Κωτσάκη, Fabiano (Γάλλος), Μπραέσσα, Ντάκου, Μπαλογιάννη, Γουναρόπουλου, Αλεξίου, Παπαχρηστόπουλου και ενός αγνώστου. Επίσης, μια φωτογραφία του Boissonas και μια υδατογραφία του Ευάγγ. Ιωαννίδη.

Συγκρίνοντας τις δύο δωρεές του 1940, διαπιστώνεται ότι περιλαμβάνονται έργα των ίδιων καλλιτεχνών: ο Φραγκουλίδης, ο Γιολδάσης, ο Μπραέσσας, ο Ντάκος, ο Γουναρόπουλος αντιπροσωπεύονται τόσο στη δωρεά προς την ΑΣΚΤ, όσο και προς τη Σχολή Εθελοντριών Αδελφών Νοσοκόμων του Ερυθρού Σταυρού.

Η πιο ολοκληρωμένη όμως δωρεά καταγράφεται στη διαθήκη του, που χρονολογείται στις 23.3.1951. Με αυτήν ο Μπενάκης κληροδοτεί στην Εθνική Πινακοθήκη τους ελαιογραφικούς πίνακες νεότερης ελληνικής τέχνης που έχει συλλέξει μέχρι τότε:

<sup>38</sup> Στην επιστολή αναφέρεται επακριβώς: «οι περισσότεροι δεν έχουν καμία αξία, μερικοί όμως δεν είναι και τόσο άσχημοι». Ιστορικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη, Αρχείο Αντώνη Μπενάκη, 166/239.

Εις την Εθνικήν Πινακοθήκην κληροδοτώ τους ελαιογραφικούς πίνακάς μου ως και τα γλυπτά, των οποίων κατάλογο έχει η οικογένειά μου. Δεδομένου ότι στα του κληροδοτήματος τούτου αποβλέπω, όπως οι καταλειπόμενοι πίνακες αναρτηθώσιν εις την Πινακοθήκην, το κληροδότημα τούτο περιορίζεται εις τας ελαιογραφίας εκείνας (και τα γλυπτά) τας οποίας η διευθύνουσα την Εθνικήν Πινακοθήκην επιτροπή ήθελεν κρίνει ως καταλλήλους προς ανάρτησιν και ήθελεν εκθέσει εν ταις αιθούσαις της των τυχόν υπολειπομένων παραμενουσών εις την κυριότητα των κληρονόμων μου. Εκ της επί μακρά έτη συμμετοχής μου εις το Συμβούλιον της Εθνικής Πινακοθήκης, εσημάτισα την γνώμην ότι, διά την αρτιωτέραν εκπλήρωσιν του σκοπού της, θα έπρεπε να πλουτίζεται αύτη διά πινάκων Ελλήνων ζωγράφων, όχι μόνον μετά τον θάνατον αυτών, αλλά και ζώντων, και τούτο διά να είναι έκδηλος εις πάντα επισκέπτην ή μελετητήν –και ιδία εις τους ξένους–, η εξέλιξις της Ελληνικής τέχνης εν τη ζωγραφική και τη γλυπτική εν τη συνεχεία της. Με την σκέψιν αυτήν εκφράζω την ευχήν όπως, μόλις αποκτήσῃ η Πινακοθήκη μας την προσήκουσαν στέγην, καθορισθῇ ειδική πτέρυξ διά τα ελληνικά έργα και περιληφθούσιν εις αυτήν και εκ των ως άνω παρ' εμού κληροδοτουμένων τοιούτων, έστω και ζώντων και των νεωτέρων εξ αυτών ακόμη, εφ' όσον οι πίνακες αυτών έχουν καλλιτεχνικήν αξίαν. Εις τον κατάλογον των ζωγραφικών πινάκων μου έχω σημειώσει εκείνους τους οποίους κατά προτίμησιν θεωρώ αξίους να αναρτηθούσιν εις την Πινακοθήκην, και παρακαλώ κατά την αποδοχή του ως άνω κληροδοτήματος να ληφθῆι υπ' όψει η τοιαύτη επιθυμία μου.<sup>39</sup>

Και πράγματι, από μια συνολική λίστα έργων του η Εθνική Πινακοθήκη επιλέγει εκείνα –περίπου ενενήντα– με τα οποία θέλει να εμπλουτίσει τη συλλογή της.

Γενικά, αυστηρώς εικαστικά έργα, τα οποία έχουν δημιουργηθεί όχι για να τεκμηριώσουν ή να διασώσουν στη μνήμη τα ιστορικά γεγονότα, αλλά ως σχετικώς αυτόνομα καλλιτεχνικά αντικείμενα, ο Μπενάκης ξεκινά να συλλέγει μαζικότερα κυρίως μετά την εγκατάστασή του στην Ελλάδα το 1926. Πέρα από τις δωρεές μεμονωμένων έργων στα διάφορα ιδρύματα, κυρίως στην Εθνική Πινακοθήκη, η προσωπική συλλογή ελληνικών έργων του Αντώνη Μπενάκη, συγχρόνων του αυτή τη φορά, φαίνεται ότι υπήρξε επίσης μεγάλη.

---

<sup>39</sup> Αρχείο ΕΠΜΑΣ, Αντώνης Μπενάκης, έγγραφο Κ34Α1.

Δεδομένου ότι ο συλλέκτης το 1940, δέκα χρόνια δηλαδή πριν από τη σύνταξη της διαθήκης του και την κατάρτιση της προαναφερόμενης λίστας, προχώρησε στις δύο επιμέρους δωρεές πολυάριθμων έργων του που ήδη αναφέρθηκαν, θα μελετήσουμε πιο συνολικά το περιεχόμενο της εικαστικής συλλογής του βασιζόμενοι σε τρεις κυρίως πηγές: στον συνολικό κατάλογο, όπου καταγράφονται οι πίνακές του, οι οποίοι φυλάσσονταν στο Μουσείο Μπενάκη και στην οικία του της οδού Λυκείου 10, και στη λίστα της καθεμιάς από τις δύο δωρεές του 1940. Μια τέταρτη, δευτερεύουσας σημασίας πηγή, και γι' αυτό συμπληρωματική, αποτελεί μία συνέντευξη του συλλέκτη του 1930.

Μέσα από την συγκεντρωτική αυτή λίστα έργων που καταρτίσαμε, προκειμένου να διαπιστώσουμε τη συνοχή και σε κάθε περίπτωση τις βασικές επιλογές στις οποίες προχώρησε ο Μπενάκης, μπορούμε να κάνουμε προκαταβολικά μία εκτίμηση: ο συγκεκριμένος συλλέκτης φαίνεται να έχει αγοράσει συνολικά περισσότερα από διακόσια τριάντα έργα. Μέσα σε ένα χρονικό διάστημα δηλαδή τριάντα χρόνων (περ. 1920-1950), ή ίσως και λιγότερο, αν υπολογίσει κανείς τον βαθμό συμπύκνωσης των αγορών του μέσα σε αυτά, έχουν περάσει με βεβαιότητα από τα χέρια του γύρω στα διακόσια τριάντα έργα.

Η πρώτη βασική διάκριση που διαπιστώνουμε είναι μεταξύ ελληνικών και ξένων έργων: τα ξένα δεν πρέπει να ξεπερνούσαν τα σαράντα έργα, ενώ όλα τα υπόλοιπα είναι έργα Ελλήνων καλλιτεχνών, των οποίων η χρονολογική διασπορά είναι περιορισμένη. Η συντριπτική πλειονότητα των Ελλήνων καλλιτεχνών που συνυπάρχουν στη συλλογή του με αντιπροσωπευτικά έργα είναι καλλιτέχνες του 19ου αιώνα και των αρχών του 20ού.

Αναλυτικά, οι Έλληνες καλλιτέχνες της συλλογής που έχουν επιβεβαιωθεί είναι λίγο λιγότεροι από ογδόντα και είναι οι εξής (κατά σειρά ηλικίας): Νικηφόρος Λύτρας, Δούκας, Γύζης, Λεμπέσης, Ράλλης, Αλταμούρας, Ιακωβίδης, Σαββίδης, Χειμώνας, Ιωαννίδης, Βρούντζος, Ζαχαρίου, Φλωρά-Καραβία, Λ. Γεραλής, Στρατηγός, Ζαΐρης, Λασκαρίδου, Παρθένης, Θωμόπουλος, Μαλέας, Οθωναίος, Ιθακήσιος, Μπραέσσας, Κωτσάκης, Δημητριάδης, Λίτσας, Τριανταφυλλίδης, Χριστοφής, Νίκος Λύτρας, Αργυρός, Αριστομένης Αγγελόπουλος, Παπαπαναγιώτου, Απόστολος Γεραλής, Πάγκαλος, Οικονόμου, Γουναρόπουλος, Μπισκίνης, Ρώνας, Γεωργιάδης Κρης, Περικλής Βυζάντιος, Κοσμαδόπουλος, Γερμενής, Αριστέας, Μηταράκης, Γιολδάσης, Αστεριάδης, Γιαννουκάκης, Παπαζώρζ, Τόμπρος, Αργυρίου, Τζένη Αργυρού, Φραγκουλίδης, Ρέγκος, Ντάκος, Αξιώτης, Νικολάου, Συρίγος, Φλώρου-Πολυκανδριώτου, Ξένος, Βελισσαρίδης, Σεμερτζίδης, Καλαρρύτης, Γιάνναρης, Σαραφιανός, Διαμαντόπουλος, Λινάκης, Βογιατζής.

Συμπληρωματικά σημειώνεται ένα έργο του Πιτζαμάνου, το οποίο αναπαριστά κάποιον πρόγονο του Μπενάκη, και ορισμένες περιπτώσεις καλλιτεχνών που δεν

ταυτίζονται ικανοποιητικά (Κ. Αργυριάδης, Α. Διαμαντόπουλος, Ευθυμιάδης, Ζωγράφος, Μακ, Μπαλογιάννης, Σπόντζας).

Επτά προέρχονταν και από τον χώρο της Αιγύπτου: η Θάλεια Φλωρά-Καραβία, η οποία συμμετέχει μάλιστα με τέσσερα έργα, γεννήθηκε στη Σιάτιστα, αλλά το 1907 εγκαταστάθηκε στην Αλεξάνδρεια, όπου από το 1911 έως το 1936 διατηρούσε και σχολή ζωγραφικής.<sup>40</sup> Ο Δημήτριος Λίτσας<sup>41</sup> και ο Γιάννης Μηταράκης συμμετέχουν με δύο έργα ο καθένας: ο Λίτσας εγκαταστάθηκε επίσης νέος στην Αλεξάνδρεια, ενώ ο Μηταράκης γεννήθηκε εκεί. Επιπλέον, με ένα έργο συμμετέχει ο Παρθένης, ο Αριστείδης Παπαγεωργίου (Παπαζώρζ) και ο Θεόδωρος Ράλλης. Ο Αριστομένης Αγγελόπουλος, γεννημένος στον Βόλο, έζησε και εργάστηκε στην Αλεξάνδρεια.

Με βάση τα ονόματα της λίστας, μπορεί να υποστηριχτεί ότι είναι αρκετά ευρύ το φάσμα των Ελλήνων καλλιτεχνών που αποτελούν τη συλλογή του Μπενάκη σε σχέση με την τέχνη που παράγεται στην Ελλάδα το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα και τις πρώτες δεκαετίες του 20ού. Με μεγαλύτερη ακρίβεια, μία μεγάλη μερίδα είναι καλλιτέχνες που έχουν γεννηθεί το τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα, ενώ η δεύτερη μεγάλη μερίδα εκείνοι που γεννιούνται την πρώτη δεκαετία του 20ού. Επίσης, περιλαμβάνονται καλλιτέχνες που δεν αποτελούν μέρος της επίσημης ή κυρίαρχης εκδοχής της ελληνικής τέχνης. Ο Ιωαννίδης, ο Βρούντζος, ο Ζαχαρίου, ο Στρατηγός, ο Κωτσάκης, ο Λίτσας, ο Χριστοφής, ο Πάγκαλος, ο Ρώνας, ο Αργυρίου, ο Φραγκουλίδης, ο Ντάκος, ο Συρίγος, η Φλώρου-Πολυκανδριώτου, ο Ξένος, ο Βελισσαρίδης, ο Καλαρρύτης, ο Γιάνναρης, ο Λινάκης, ο Βογιατζής και άλλοι είναι καλλιτέχνες που δεν διέγραψαν μεγάλη τροχιά μέσα στο καλλιτεχνικό πεδίο. Για ορισμένους από αυτούς, πρέπει και ο ίδιος ο Μπενάκης να το είχε καταλάβει ήδη όσο είχε τα έργα στην κατοχή του, όπως συμπεραίνουμε από επιστολές του, παρόλο που το (σπουδαστικό) ύφος της δουλειάς τους ήταν στο πλαίσιο της γενικής αισθητικής του.

Θεματικά, οι τοπιογραφίες είναι σαφώς πολυπληθέστερες από τις υπόλοιπες κατηγορίες, τα ηθογραφικά θέματα λιγότερα, ενώ οι προσωπογραφίες ακολουθούν τελευταίες. Εξίσου χαρακτηριστικό είναι ότι οι περισσότεροι αντιπροσωπεύονται με τρία τουλάχιστον έργα και αυτό φαίνεται ότι αποτελεί μια συνηθισμένη πρακτική του Μπενάκη. Κάποιοι, μάλιστα, αντιπροσωπεύονται με ακόμη περισσότερα έργα, μολονότι δεν είναι οι αναμενόμενοι, οι καλλιτέχνες δηλαδή πρώτης γραμμής της ελληνικής ακαδημαϊκής τέχνης:

---

<sup>40</sup> Τα έργα της αυτά δεν είναι πολεμικών ανταποκρίσεων.

<sup>41</sup> Ο Τίμος Μαλάνος διακρίνει τον Λίτσα ως έναν από τους δύο καλούς ζωγράφους που έχει να επιδείξει η Αλεξάνδρεια στα 1930 – ο άλλος είναι ο Αριστομένης Αγγελόπουλος, έργο ή έργα του οποίου είχε και ο Μπενάκης. Λιδωρίκης 2005, σ. 163.



πρόκειται για τους Κωνσταντίνο Ντάκο με δεκατρία έργα (κάποια από τα οποία είναι χαρακτηριστικά), Λινάκη με δέκα, Χειμώνα με επτά, Σεμερτζίδα επίσης με επτά, Νικηφόρο Λύτρα και Απόστολο Γεραλή με έξι αντίστοιχα. Ο Οικονόμου αντιπροσωπεύεται με πέντε, όπως και ο Γύζης και η Φλωρά-Καραβία, ενώ με τέσσερα ο Μαλέας, ο Δούκας, ο Φραγκουλίδης, ο Γιολδάσης και ο Θωμόπουλος.

Την αντιπροσώπευση αυτή δεν εξηγεί αποκλειστικά και μόνο το γούστο του συλλέκτη, παρόλο που είναι πρώτο και κύριο. Παίζουν ρόλο κι άλλοι παράγοντες, όπως η διαθεσιμότητα έργων στην αγορά και η προσωπική επαφή με τους καλλιτέχνες ή το συγγενικό τους περιβάλλον. Η πληθώρα των έργων ειδικά του Ντάκου, ο οποίος γεννήθηκε το 1905, εξηγείται από το γεγονός ότι ο Αντώνης Μπενάκης τον υποστήριξε οικονομικά για να σπουδάσει ζωγραφική και χαρακτηριστική στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών στα 1930-1936.<sup>42</sup> Δεν αποκλείεται να συνέβη κάτι αντίστοιχο και με τον Κώστα Λινάκη. Για τον Σεμερτζίδα εικάζουμε ότι ήταν η επαφή μαζί του (ο Μπενάκης του ανέθεσε την τοιογραφία του Ναυτικού Ομίλου το 1936<sup>43</sup>), ενώ αντίστοιχα η χήρα Χειμώνα ήταν μια πολύ καλή πηγή έργων, όχι μόνο του συζύγου της αλλά και άλλων.



Εικ. 28. Διαμαντής  
Διαμαντόπουλος (1914-1995),  
Γιαπί.

Επίσης, εικάζουμε ότι ο Μπενάκης είχε λάβει υπόψη του την υπόδειξη που είχε κάνει ήδη από το 1934 η Διεύθυνση της Μπιενάλε Βενετίας στην αρμόδια ελληνική επιτροπή, της οποίας προέδρευε ο ίδιος, για την ευάριθμη συμμετοχή καλλιτεχνών στη διεθνή έκθεση.<sup>44</sup> Η σύσταση αυτή, η οποία βασιζόταν στο επιχείρημα ότι λιγότεροι καλλιτέχνες με περισσότερα έργα θα αποτελούσαν πολύ πιο αντιπροσωπευτική εθνική συμμετοχή, πιθανότατα αποτέλεσε ένα είδος οδηγού και για προσωπική χρήση.

Στο πλαίσιο της σχετικότητας που έχει η σημασία της ποσοτικής αντιπροσώπευσης των καλλιτεχνών, οι Οθωναίος, Ιωαννίδης, Ράλλης, Ιακωβίδης ήταν σαφώς μέσα στον αισθητικό ορίζοντα του Μπενάκη – συμμετείχαν με τρία έργα ο καθένας–, ενώ πιθανότατα ήταν και οι Νίκος Λύτρας, Κοσμαδόπουλος, Μηταράκης, Κωτσάκης, Λίτσας,

<sup>42</sup> Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών, τόμ. 3, Μέλισσα, Αθήνα 1999.

<sup>43</sup> Ιστορικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη, Αρχείο Αντώνη Μπενάκη, 166/250. Στην επιστολή του ο Σεμερτζίδης βεβαιώνει την εργασία για την οποία ζητάει αμοιβή. Ωστόσο στην πρόσφατη μονογραφία για τον Σεμερτζίδα η εργασία αυτή δεν αναφέρεται, βλ. Βάλιας Σεμερτζίδα 2012.

<sup>44</sup> Ματθιόπουλος 1996, σ. 545.

Ιθακήσιος, Παπαπαναγιώτου, Τριανταφυλλίδης και Αργυρού, παρόλο που συμμετείχαν με δύο έργα.

Αντίστοιχα, η παρουσία καλλιτεχνών που συμμετέχουν με ένα μόνο έργο είναι πολυπληθέστερη. Σε αυτούς περιλαμβάνονται αφενός καλλιτέχνες που δεν διακρίθηκαν ιδιαίτερα (Αλεξίου, Αργυρίου, Βελισσαρίδης, Ευθυμιάδης, Ζωγράφος, Καλαρρύτης, Μπαλογιάννης, Πάγκαλος, Παπαγεωργίου, Συρίγος) και αφετέρου καλλιτέχνες που είχαν ήδη διακριθεί, αλλά είτε δεν άρεσαν ιδιαίτερα στον συλλέκτη είτε δεν υπήρχαν διαθέσιμα έργα τους (παραδείγμα ο Αλταμούρας ή η Λασκαρίδου). Για κάποιους απ' όλους αυτούς ο Μπενάκης θα είχε αμφιβολίες εξαρχής. Ο Αριστέας (εικ. 29), ο Διαμαντόπουλος (εικ. 28), ο Παρθένης, ίσως και ο Ρέγκος ή ο Σαββίδης υποδηλώνουν πιθανώς το ακρότατο αισθητικό όριο στο οποίο θα μπορούσε να φτάσει ο συγκεκριμένος συλλέκτης. Βέβαια πρέπει να έχουμε υπόψη ότι αρκετοί από τους καλλιτέχνες που, με σημερινά κριτήρια, είχαν εμφανίσει νεωτεριστικά χαρακτηριστικά στο έργο τους, την εποχή που αγόραζε ο Μπενάκης βρίσκονταν συνήθως στα πρώτα τους βήματα. Δεν είχαν ξεδιπλώσει τις αναζητήσεις τους ή αν είχαν αποπειραθεί μοντερνιστικές δοκιμές, στο σύνολο της παραγωγής τους υπήρχαν πάντα και πιο συμβατικά έργα που ικανοποιούσαν το γούστο του συλλέκτη.



Εικ. 29. Φρίξος Αριστέας (1879-1952), *Σπουδή*.

Ειδικά για τον Παρθένη, με τον οποίο ο Μπενάκης είχε συναντήσεις και επαφές λόγω της Μπιενάλε της Βενετίας σίγουρα από το 1936 –ανεξάρτητα από την πραγματοποίηση της έκθεσής του εκεί το 1938–, ο συλλέκτης είχε σχεδόν πειστεί νωρίτερα για τη σπουδαιότητά του από την περιρρέουσα ατμόσφαιρα, η οποία αναγνώριζε σε αυτόν μία μεγάλη καλλιτεχνική προσωπικότητα. Ειδικά οι αδελφοί Λοβέρδοι, φίλοι του Μπενάκη, που κατάγονταν από αριστοκρατική οικογένεια της Κεφαλλονιάς, της οποίας η ιστορία ανάγεται στον 13ο αιώνα και ανέδειξε πολλούς εκκλησιαστικούς ιεράρχες και άλλα σημαίνοντα πρόσωπα,<sup>45</sup> υποστήριζαν ήδη από χρόνια τον Παρθένη. Εδώ ας επιτραπεί μία σχετικά πιο εκτεταμένη αναφορά στους αδελφούς, δεδομένου ότι η σχέση τους με τον Αντώνη Μπενάκη, όπως προκύπτει, ήταν στενή, ενώ ταυτόχρονα αναδεικνύει και άλλες όψεις του πολιτισμικού προφίλ του συλλέκτη-δωρητή που εξετάζουμε.

<sup>45</sup> Εγκυκλοπαιδικό Λεξικό «Ήλιος», τόμ. 12, σ. 475.

### 3.3.3β Οι αδελφοί Λοβέρδοι

Ο μεγαλύτερος από τους δύο αδελφούς, ο Σπύρος Λοβέρδος (1874-1936),<sup>46</sup> ξεκίνησε ως δημοσιογράφος πολιτιστικών θεμάτων και μετεξελίχθηκε σε τραπεζίτη. Από τη θέση του διευθυντή της Εθνικής Τραπέζης της Ελλάδος (ΕΤΕ) παραιτήθηκε το 1919, προκειμένου να ιδρύσει τη Γενική Τράπεζα, σε συνεργασία με εφοπλιστές και μια ολόκληρη ομάδα μεγάλων τραπεζιτών, εκπροσώπων της ΕΤΕ, της Τράπεζας Ανατολής και της Λαϊκής Τράπεζας, ιδρυτής (1906) και διοικητής της οποίας ήταν ο αδελφός του Διονύσιος.<sup>47</sup> Η Γενική απορροφήθηκε από τη Λαϊκή το 1926, οπότε και ο Σπύρος Λοβέρδος στράφηκε στην πολιτική: το 1929 διορίστηκε γερουσιαστής και το 1934 υπουργός Οικονομικών στην κυβέρνηση Π. Τσαλδάρη.

Ταυτόχρονα παρουσίασε ποικίλη δράση, κατά κύριο λόγο οικονομικού και κοινωνικού χαρακτήρα,<sup>48</sup> καθώς και συγγραφικό έργο, πέρα από τα δημοσιογραφικά του σημειώματα.<sup>49</sup> Μερικοί τίτλοι από τις πραγματείες που είχε συγγράψει είναι: *Ο εθνικός πλούτος* (1901-1902), *Η Αγία Πόλις* (1902), *Αποταμίευσεις και ταμιευτήρια* (1904), *Η οικονομική επέμβασις του κράτους* (1915) και *Ο μητροπολίτης Σμύρνης Χρυσόστομος* (1929). Οι περισσότερες από αυτές τον είχαν καταστήσει ειδικό επί οικονομικών κυρίως θεμάτων, αφού καλούνταν να παρουσιάσει την εικόνα της εθνικής οικονομίας στον *Εθνικό πλούτο* (Δεκέμβριος 1901), να εμπνεύσει το πνεύμα της αποταμίευσης στο *Αποταμίευσεις και Ταμιευτήρια* (1904) παρουσιάζοντας τα ηθικά και υλικά της αποτελέσματα στη βάση του σοσιαλισμού και του χριστιανικού κοινωνισμού, καθώς και να εκθέσει θεωρητικές και πρακτικές ιδέες πολιτικής οικονομίας με αφορμή τον Α΄ Παγκόσμιο πόλεμο στο κείμενο *Ο πόλεμος και η οικονομική επέμβασις του κράτους* (1916).

Ο αδελφός του Διονύσιος Λοβέρδος (1877-1934)<sup>50</sup> υπήρξε ιδρυτής της Λαϊκής Τράπεζας<sup>51</sup> και η κύρια επαγγελματική ασχολία του ήταν οικονομική-τραπεζική. Δεν

---

<sup>46</sup> Ειδικά για τις χρονολογίες γέννησης και θανάτου του Σπύρου Λοβέρδου οι πληροφορίες ποικίλλουν, καθώς αναφέρονται οι εξής: 1877-1936, 1874-1936 ή 1876-1938. Το πιθανότερο είναι ότι γεννιέται το 1874 και πεθαίνει το 1936.

<sup>47</sup> Βαξεβάνογλου 1994, σ. 173.

<sup>48</sup> Το 1917 παρουσιάζει τον ετήσιο απολογισμό του «Πατριωτικού Συνδέσμου των Ελληνίδων», όπου εντυπωσιάζει τον Τύπο ο μηχανισμός δράσης του συλλόγου και η αποτελεσματικότητά του. Ο Σύνδεσμος αυτός, με τον οποίο προφανώς ο Σπύρος Λοβέρδος συνδέεται στενά, αν δεν είναι και ο στρατηγικός σχεδιαστής της δράσης του, είναι σημαντικός πυρήνας άσκησης κοινωνικής πολιτικής: στο πλαίσιο της προσπάθειας του σύγχρονου ευρωπαϊκού κράτους να συντονιστεί προς τα σοσιαλιστικά ιδεώδη των σύγχρονων κοινωνιών. Βλ. σχετικά Νιρβάνας 1917α, σ. 1, και 1917β, σ. 1.

<sup>49</sup> Βλ. ενδεικτικά Λοβέρδος 1910 (εισαγωγικό άρθρο για τη μελέτη του *Νέοι κοινωνικοί θεσμοί*), σ. 99-103.

<sup>50</sup> Και για τον Διονύσιο Λοβέρδο οι ημερομηνίες γέννησης που προτείνονται είναι παραπάνω από μία. Ο Κυδωνιάτης, για παράδειγμα, αναφέρει το 1878. Κυδωνιάτης 1985, σ. 259.

αποτελέσει μέλος κυβέρνησης ούτε ασχολήθηκε ευθέως με την πολιτική, παρά μόνο στον βαθμό που ήταν αναγκαίο για την επιχειρηματική του δραστηριότητα: το 1905 ίδρυσε τη Λαϊκή Τράπεζα με την προστασία της Εθνικής Τράπεζας της Ελλάδος.<sup>52</sup> Η Λαϊκή Τράπεζα, παρά την αναμενόμενη πολεμική που πυροδότησε μεμονωμένα ως προς την κερδοσκοπική της πολιτική σε ορισμένες περιστάσεις, επαινέθηκε ευρέως τόσο για τον ευεργετικό της χαρακτήρα όσο και για την καινοτόμα σύλληψή της – ασχέτως αν αποτελούσε μεταφορά ευρωπαϊκού προτύπου. Ο Διονύσιος παρουσιαζόταν αλλά και χαιρετιζόταν, ακόμη και μία δεκαετία μετά την ίδρυση της Τράπεζας, ως τραπεζιτική και οικονομολογική αυθεντία πρώτης γραμμής,<sup>53</sup> καινοτόμος πέραν των παραδεκτών κανόνων, ενώ η Τράπεζα ως «μετέωρο νεωτεριστικής εμπνεύσεως και πρωτοτυπίας».<sup>54</sup>

Ο Διονύσιος Λοβέρδος εμφανίζεται να αναπτύσσει πιο συστηματικά συλλεκτική και ευρύτερη πολιτιστική δραστηριότητα, ενώ, όπως προκύπτει, η δική του σχέση με τον Αντώνη Μπενάκη ήταν στενότερη και επεκτάθηκε και σε διάφορα επίπεδα. Ειδικά ως προς την πολιτιστική του δραστηριότητα, τον Διονύσιο Λοβέρδο, στον οποίο ο Κοφίνας αποδίδει, μολοντί αόριστα, τη θεσμοθέτηση των εκθέσεων του Ζαππείου,<sup>55</sup> τον συναντούμε στα 1931 ως αντιπρόεδρο της Οργανωτικής Επιτροπής της διασκέψεως των μουσείων που διοργανώνεται στην Αθήνα, πρόεδρος της οποίας ήταν ο Αντώνης Μπενάκης. Επίσης, το

---

<sup>51</sup> Ως το 1927 το τραπεζικό σύστημα στηριζόταν αποκλειστικά στην ιδιωτική πρωτοβουλία, ενώ μέχρι το 1931 δεν υπήρχε νομοθετικό πλαίσιο που να διέπει τις τραπεζικές εργασίες. Χαρακτηριστικό του ελληνικού τραπεζικού συστήματος ήταν η άμεση σύνδεσή του με το εξωτερικό, διαμέσου των υποκαταστημάτων των ελληνικών τραπεζών σε άλλες χώρες και της λειτουργίας ξένων τραπεζών στην Ελλάδα. Με αυτόν τον τρόπο αποτελούσε τον συνδετικό κρίκο ανάμεσα στην ελληνική οικονομία και στις ξένες αγορές και το ξένο κεφάλαιο. Οι περισσότερες βέβαια εμφανίστηκαν το τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα, αποτέλεσμα κυρίως των κερδοσκοπικών διαθέσεων των Ελλήνων της διασποράς, οι οποίοι άρχιζαν τότε να ενδιαφέρονται για επικερδείς τοποθετήσεις στην Ελλάδα, αφού είχαν ήδη υποστεί τον οξύτατο ανταγωνισμό των ξένων κεφαλαιούχων στις εξωελλαδικές αγορές όπου ευημερούσαν μέχρι τότε. Δρίτσα 1990, σ. 234. Από την άποψη αυτή, η ίδρυση της Λαϊκής Τράπεζας αποτελούσε πράγματι μια καινοτομία, υπό τη σιωπηρή σε γενικές γραμμές προστασία της Εθνικής Τράπεζας. Το 1938 εξαγοράστηκε από την Ιονική.

<sup>52</sup> Θα μπορούσαμε να πούμε με την υποκίνηση περισσότερο της Εθνικής Τράπεζας, καθώς η ίδρυση της Λαϊκής ήταν στην πραγματικότητα μια αντίδραση της Εθνικής απέναντι στην πίεση της Τράπεζας Αθηνών: η έμμεση αυτή αντίδραση αποσκοπούσε στην επέκταση της δραστηριότητάς της σε νέα πεδία μέσω νέων τραπεζικών ιδρυμάτων στα οποία συμμετείχε. Στο πλαίσιο αυτό ιδρύθηκε το 1905 η Λαϊκή Τράπεζα της Ελλάδος για την προσέλκυση των λαϊκών αποταμιεύσεων και τη χορήγηση δανείων σε μικροαστούς και εργάτες. Χατζηιωσήφ 2009, σ. 331-345, καθώς και Χριστοδουλάκη 2009, σ. 251-266. Επίσης, Μέλιος και Μπαφούννη, Σταϊνχάουερ 2002, σ. 48.

<sup>53</sup> Είναι χαρακτηριστικό ότι η ιδιοφυΐα του συγκρίνεται μόνο με του Συγγρού. Βλ. Γ.Ν. Κοφίνας, «Το κύκνειόν του άσμα. Εις μνήμην Διονυσίου Λοβέρδου», πανηγυρικό τεύχος του περιοδικού *Πλούτος*, Δεκέμβριος 1934, σ. 5.

<sup>54</sup> Χ.σ., *Ποικίλη Στοά*, 1914, σ. 318-319.

<sup>55</sup> Δεν δίνει, ωστόσο, περαιτέρω διευκρινίσεις. Κοφίνας 1934, σ. 14.

1932 διορίστηκε Ταμίας της Διαχειριστικής Επιτροπής της Εθνικής Πινακοθήκης, όπου η σχέση του με τον Μπενάκη είναι βέβαιο ότι έπαιξε ενισχυτικό ρόλο.<sup>56</sup>

Επιπλέον, οι δύο συλλέκτες συνδέονταν στενά, τόσο φιλικά όσο και επιχειρηματικά. Ήταν και οι δύο μέτοχοι της Ανώνυμης Εταιρείας «Ελληνικές Τέχνες», η οποία ιδρύθηκε στον Μεσοπόλεμο, οπότε παρατηρείται η προσπάθεια να εφαρμοστεί ένα αναπτυσσόμενο επιχειρηματικό σχέδιο για την παραγωγή των παραδοσιακών τεχνών. Ομάδες, κρατικοί και θεσμικοί φορείς, όπως το Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης, ο Ελληνικός Ταπητουργικός Οργανισμός, η Επιτροπή Αποκαταστάσεως Προσφύγων και άλλοι, συνέβαλαν ώστε να αναπτυχθεί η παραγωγή, η διακίνηση και η απορρόφηση των προϊόντων της παραδοσιακής τέχνης ως αισθητικά ισότιμα με εκείνα της έντεχνης-λόγιας και ευρωπαϊκών τάσεων τέχνης. Μάλιστα, στην Ανώνυμη Εταιρεία «Ελληνικές Τέχνες» παραχωρήθηκε το 1931 από την κυβέρνηση Βενιζέλου ένα σημαντικό άτοκο δάνειο ύψους 5.000.000 δρχ., ώστε να υποστηριχθούν οικονομικά τα εργαστήρια και οι παραγωγοί ειδών λαϊκής τέχνης, καθώς και να προχωρήσουν στη μελέτη και σχεδίαση νέων προϊόντων που να είναι κατάλληλα για σύγχρονες αστικές χρήσεις, αλλά να συμφωνούν με τις αρχές και τα αισθητικά πρότυπα της παράδοσης.<sup>57</sup>

Γενικότερα, ο Λοβέρδος με τον Μπενάκη μοιράζονταν κοινά μέχρις ενός σημείου καλλιτεχνικά και συλλεκτικά ενδιαφέροντα,<sup>58</sup> γι' αυτό και τους συναντούμε μαζί σε διάφορες εκδηλώσεις και συλλόγους πολιτιστικού χαρακτήρα. Παρεμφερής, μάλιστα, ήταν εν μέρει και η προέλευση των συλλογών τους. Η Αγγελική Χατζημιχάλη συνδεόταν με τη συλλογή του πατέρα της Κολυβά, την οποία αγόρασε ο Λοβέρδος, εκείνη είχε διαμορφώσει και διακοσμήσει τον χώρο της οικίας του, ενώ υπήρξε μεγάλη πηγή έμπνευσης και βασική εμπυχώτρια για το κομμάτι της συλλογής του Αντώνη Μπενάκη που αφορούσε τη λαϊκή τέχνη. Δεν είναι τυχαίο ότι τα εγκαίνια των μουσείων και των δύο συλλεκτών πραγματοποιήθηκαν το 1930, του Μπενάκη σε αυτόνομη τελετή, του Λοβέρδου στο πλαίσιο του Τρίτου Βυζαντινολογικού Συνεδρίου που είχε διοργανωθεί τον Οκτώβριο του ιδίου έτους.<sup>59</sup>

---

<sup>56</sup> Ιστορικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη, Αρχείο Αντώνη Μπενάκη, φάκ. 234/151.

<sup>57</sup> Ματθιόπουλος 2009, σ. 412-414.

<sup>58</sup> Για παράδειγμα, τις θρησκευτικές εικόνες, έργα επτανησιακής και κρητικής ζωγραφικής.

<sup>59</sup> Σε αρκετά φωτογραφικά τεκμήρια εμφανίζονται ποικίλες προσωπικότητες του χώρου όπως ο Ορλάνδος, ο Ξυγγόπουλος, καθώς και άλλες διεθνείς προσωπικότητες που ταυτίζονται από την αναλυτική κάλυψη του Συνεδρίου, κυρίως από το περιοδικό της *Νέας Εστίας*. Χ.σ., «Το Γ' Διεθνές Βυζαντινολογικό Συνέδριο», περ. *Νέα Εστία*, σ. 1210-1216.

Αναφορικά με τις συλλογές τους: βασικός πυρήνας της συλλογής του Σπύρου Λοβέρδου, ο οποίος θεωρούνταν εκλεκτός διανοούμενος της Αθήνας,<sup>60</sup> ήταν πολύτιμα βιβλία και δοκίμια, πάνω από 14.000 τόμοι βιβλίων ειδικού περιεχομένου τα οποία αφορούσαν την Ελλάδα, καθώς και χειρόγραφα (κώδικες) που κάλυπταν το διάστημα από την Άλωση της Κωνσταντινούπολης έως την απελευθέρωση του έθνους. Η ευρεία μόρφωσή του υπήρξε σημαντική προϋπόθεση για την ποιότητα και τη συστηματικότητα με την οποία ξεκίνησε γύρω στα 1915 να συγκροτεί τη συλλογή των βιβλίων. Το πάθος του περιγράφεται από τον ίδιο, όπως και οι συνθήκες υπό τις οποίες το πάθος αυτό έπαιρνε μορφή: καθημερινά ευρήματα, ευκαιρίες, απροσδόκητες προσφορές, συναγωνισμός με άλλους συλλέκτες και βιβλιόφιλους, του πρόσφεραν έντονα συναισθήματα και κάποτε απροσδόκητο ενθουσιασμό.<sup>61</sup> «Τα σπίτια του εδώ», έγραφε ο Γιοκαρίνης σε άρθρο του το 1930, που περιλάμβανε συνέντευξη του συλλέκτη, «είναι κυρίως βιβλιοθήκαι, εις τας οποίας εισχωρεί κανείς ανάμεσα από την τιμητική παράταξι Βυζαντινών αγίων, της ιδεαλιστικής και εξευγενισμένης και αχράντου πράγματι Παναγίας του κ. Παρθένη –ένα αριστούργημα– ανάμεσα από τις ολότιχες εκθέσεις των χαλκογραφιών της απελευθερωμένης μας εποχής».<sup>62</sup>

Σύμφωνα με σχετική μαρτυρία του Νιρβάνα,<sup>63</sup> γύρω στα 1916, ο Σπύρος Λοβέρδος είχε ήδη συγκεντρώσει μερικούς πίνακες ζωγραφικής και φαίνεται πως ξεκινούσε κάποια συλλογή, η οποία δεν πήρε ποτέ μεγάλες διαστάσεις. Σύμφωνα με κάποιες, πενιχρές, πληροφορίες, η συλλογή αυτή στα 1916 περιλάμβανε λίγα «αλλά εκλεκτά ξένα και εντόπια έργα». Άρχιζε, μάλιστα, να συγκροτείται, όπως έγραφε ο Νιρβάνας, «με την επιμέλειαν και την καλαισθησίαν που χαρακτηρίζουν τον παλαιόν άνθρωπον των γραμμάτων»<sup>64</sup> και αποτελούσε μέρος του κατοικημένου περιβάλλοντός του με τα βιβλία.

---

<sup>60</sup> Ως διανοούμενος συμμετέχει σε διάφορα θέματα πολιτισμού και όχι μόνο. Χαρακτηριστικά, το 1932, ρωτούν τη γνώμη του για τη νέα ποιήτρια που εμφανίζεται τότε, τη Μελισσάνθη. Χ.σ., εφημ. *Εργασία*, 5.3.1932, σ. 293.

<sup>61</sup> Σε συνέντευξη που δίνει το 1930 αναφέρει ένα τέτοιο περιστατικό, κατά τη διάρκεια ενός ταξιδιού του στην Ιταλία, όπου είχε συναντήσει τον Benedetto Croce. Αν και η συζήτηση αφορούσε το καλλιτεχνικό του έργο, κάποια στιγμή έφτασε και στη σχετική βιβλιογραφία, οπότε ο Κρότσε αντιλήφθηκε το ειδικό ενδιαφέρον του Λοβέρδου. Την επόμενη μέρα τού πήγε ορισμένα βιβλία που είχε βρει τυχαία σε έναν βιβλιοπώλη, χωρίς να περιμένει το ήδη προκαθορισμένο απογευματινό ραντεβού τους, προκειμένου να του χαρίσει την άμεση συγκίνηση. Βλ. Γιοκαρίνης 1930α, σ. 3.

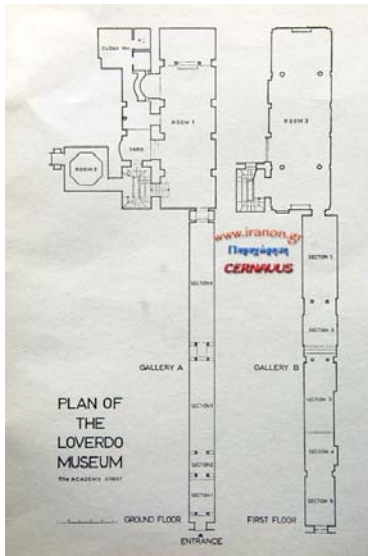
<sup>62</sup> Γιοκαρίνης 1930α, σ. 3.

<sup>63</sup> Νιρβάνας 1916, σ. 1.

<sup>64</sup> Στο ίδιο, σ. 1.

Εκτός από τις βυζαντινές εικόνες και τα χαρακτηριστικά που αναφέρθηκαν παραπάνω, τα

έργα του Παρθένη, τουλάχιστον στα 1930, είναι τα μόνα σίγουρα της συλλογής αυτής: «Και διά να ξεκουρασθή ο ανασκαλευτής και ο περιεργος, υπάρχει πάντοτε η ιδεαλιστική Μαρία<sup>65</sup> του Παρθένη και πιο πέρα ο περίφημος Ορφεύς του και η Ευρυδίκη<sup>66</sup> και το Συμβολικό Κυπαρίσσι που έχει ποτισθή από το άυλο φως του ήλιου. Τι ξεκούρασμα της ματιάς και του νου». <sup>67</sup> Σε κάθε περίπτωση πάντως, το ευρύτερο εικαστικό συλλεκτικό ενδιαφέρον του Σπύρου Λοβέρδου παρέμεινε περιορισμένο, παρά το διαρκές ενδιαφέρον του για όλα τα θέματα του πολιτισμού και της τέχνης. <sup>68</sup>



Εικ. 30. Κάτοψη Μουσείου Λοβέρδου.

Πυρήνας της συλλογής του Διονυσίου Λοβέρδου ήταν βυζαντινές και μεταβυζαντινές εικόνες αλλά και αντικείμενα τέχνης. Έναυσμα για τη δημιουργία του μεγάλου πυρήνα της συλλογής αυτής αποτέλεσε η αγορά της συλλογής του φιλόλογου Αλεξίου Κολυβά (1848-1915),<sup>69</sup> την οποία οι απόγονοί του, μετά τον θάνατό του, πούλησαν στον Διονύσιο Λοβέρδο. Ωστόσο, πέρα από τις διακόσιες περίπου βυζαντινές εικόνες της συλλογής Κολυβά,<sup>70</sup> όσο ζούσε ο Διονύσιος Λοβέρδος είχε συγκεντρώσει περισσότερες από τετρακόσιες πενήντα εικόνες και αντικείμενα βυζαντινής τέχνης.

<sup>65</sup> Το έργο στο οποίο αναφέρεται ο αρθρογράφος θα μπορούσε να είναι η *Παναγία με βιβλίο ή Παναγία Αναγνώστρα* του Παρθένη, που χρονολογείται από τον Ε. Ματθιόπουλο και άλλους πριν από το 1931. Βλ. Ματθιόπουλος 2008, σ. 300 και 424. Επίσης η *Παναγία*, βλ. Χρήστου 1981, σ. 161. Στην περίπτωση αυτή η χρονολογία του έργου, έτσι κι αλλιώς σχετικά αόριστη, θα μπορούσε να αναθεωρηθεί ελαφρώς, κατά δύο έτη νωρίτερα.

<sup>66</sup> Τη στιγμή που οι δύο εκδοχές του συγκεκριμένου έργου χρονολογούνται στα 1917-1919, μπορούμε να υποθέσουμε ότι, ακόμη κι αν ο Σπύρος Λοβέρδος ξεκινά γύρω στα 1916 τη συλλογή του, πράγματι ο Παρθένης είναι από τους πρώτους που εντάσσονται στη συλλογή αυτή.

<sup>67</sup> Γιοκαρίνης 1930α, σ. 3.

<sup>68</sup> Σύμφωνα με μαρτυρία του Γιάννη Τσαρούχη, ο Σπύρος Λοβέρδος είχε υποστηρίξει οικονομικά την παράσταση «Ερωφίλη» του Χορτάτση, την οποία είχε ανεβάσει ο Κάρολος Κουν το 1934, πιθανόν και με τη μεσολάβηση του Φώτη Κόντογλου.

<sup>69</sup> Ο Αλέξιος Κολυβάς ήταν λόγιος από τη Ζάκυνθο. Σπούδασε φιλολογία στο Πανεπιστήμιο της Αθήνας και στις Βρυξέλλες. Το 1876 διηύθυνε στη Ζάκυνθο την εφημερίδα *Ο μοχλός* και αργότερα το 1885 την εφημερίδα *Εξεταστής*. Δίδαξε ελληνικά στη Σχολή Ναυτικών Δοκίμων και στο Βαρβάκειο Λύκειο. Το 1897 ανέλαβε την ιδιοκτησία και διεύθυνση της *Νέας Εφημερίδος* του Ιωάννη Καμπούρογλου. Διετέλεσε γενικός γραμματέας του Υπουργείου Εκκλησιαστικών και Δημοσίας Εκπαιδεύσεως και χρημάτισε πολλές φορές βασιλικός επίτροπος στην Ιερά Σύνοδο της Εκκλησίας της Ελλάδος. Επί είκοσι χρόνια είχε τη θέση του γραμματέα της Επιτροπής Ολυμπίων και Κληροδοτημάτων. Βλ. σχετικά, ΕΛΙΑ, Αρχείο Αλέξιου και Κωνσταντίνου Κολυβά.

<sup>70</sup> Υπάρχει το ενδεχόμενο οι εικόνες του Κολυβά να ξεπερνούσαν κατά πολύ τις 200, οπότε αυτό θα μετέβαλε και τον αριθμό των εικόνων των συλλεχθέντων από τον Δ. Λοβέρδο. Η Νανώ

Συγκεκριμένα, οι εικόνες αντιπροσώπευαν την κρητική και επτανησιακή ζωγραφική της περιόδου από τον 15ο αιώνα έως και τον 19ο. Αρκετές, μάλιστα, από αυτές ήταν έργα επώνυμων ζωγράφων. Όπως σημειώνει η Καλλιόπη-Φαίδρα Καλαφάτη, οι εικόνες αυτές «πιστοποιούν την επιβίωση της βυζαντινής τέχνης στους αιώνες που ακολούθησαν την Άλωση της Κωνσταντινούπολης και μαρτυρούν τη θρησκευτική καλλιτεχνική δημιουργία αυτής της περιόδου. Νέοι εικονογραφικοί τύποι, θέματα εμπνευσμένα από τη δυτική εικονογραφία, καθώς και συνθέσεις προσηλωμένες στην αυστηρή βυζαντινή παράδοση τονίζουν την ιδιαίτερη σημασία αυτής της συλλογής, προσφέροντας την ευκαιρία στον επισκέπτη να εμπλουτίσει τις γνώσεις του για τη μεταβυζαντινή ζωγραφική».<sup>71</sup>

Όσο για τα επτανησιακά έργα, με αφετηρία τις εικόνες της Συλλογής Βελιμέζη, η Νανώ Χατζηδάκη σημειώνει τη γενικότερη τάση των μελετητών της βυζαντινής τέχνης, αλλά και των φιλοτέχνων της εποχής, οι οποίοι θεωρούσαν ότι η επτανησιακή ζωγραφική με τις ιταλικές επιδράσεις μπορούσε να εξυψώσει την ελληνική τέχνη στο επίπεδο της δυτικής ευρωπαϊκής ζωγραφικής.<sup>72</sup> Έτσι, μελετητές, αλλά κυρίως φιλότεχνοι, ενώ τίμησαν τους Κρητικούς ζωγράφους του 16ου αιώνα, κοντά σε αυτούς τίμησαν, ίσως περισσότερο μάλιστα, τους εκπροσώπους της επτανησιακής ζωγραφικής, της «ελευθέρας τέχνης».<sup>73</sup>

Η συλλογή του Διονυσίου Λοβέρδου όμως περιλάμβανε επιπλέον «καλά αντίγραφα και νεώτερα Ελληνικά έργα».<sup>74</sup> Πιθανότατα στο πλαίσιο αυτό ο Φώτης Κόντογλου, την άνοιξη του 1924, είχε πάει στον Άθω για να ετοιμάσει αντίγραφα που του είχε παραγγείλει εκείνος.<sup>75</sup> Την προηγούμενη άνοιξη, μάλιστα, είχε γυρίσει στη Μυτιλήνη από τον Άθω πάλι με πενήντα περίπου αντίγραφα έργων του Θεοφάνη και του Φράγκου Κατελάνου. Γενικά ο Σ.Π. Κυδωνιάτης αναφέρει ότι οι νεότεροι Έλληνες καλλιτέχνες που περιλαμβάνονταν στη συλλογή ήταν ο Γύζης, ο Λύτρας, ο Παρθένος, ο Λεμπέσης κ.ά.<sup>76</sup>

Για πολλά χρόνια όλη η συλλογή του Διονυσίου Λοβέρδου στεγαζόταν στο Ιδιωτικό Μουσείο Λοβέρδου, στο κτίριο της οδού Ακαδημίας 58, στην ειδικά διαμορφωμένη

---

Χατζηδάκη, μάλιστα, σημειώνει ότι το Μουσείο Λοβέρδου περιλάμβανε 590 μεταβυζαντινές εικόνες, από τις οποίες οι 184 ήταν του Κολυβά και είχαν παρουσιαστεί σε έκθεση στο Ζάππειο το 1912. *Εικόνες της Συλλογής Βελιμέζη* 1997, σ. 39.

<sup>71</sup> Επίσημος διαδικτυακός τόπος της Εκκλησίας της Ελλάδος [http://www.ecclesia.gr/greek/news/byzantino/byz\\_faidra.html](http://www.ecclesia.gr/greek/news/byzantino/byz_faidra.html).

<sup>72</sup> *Εικόνες της Συλλογής Βελιμέζη* 1997, σ. 40-41. Χαρακτηριστικά, ο Ζ. Παπαντωνίου θεωρούσε την τέχνη της Ζακύνθου ως την «προροφαηλιτική εποχή της επτανησιακής τέχνης».

<sup>73</sup> *Εικόνες της Συλλογής Βελιμέζη* 1997, σ. 41.

<sup>74</sup> Νιρβάνας 1916, σ. 1.

<sup>75</sup> Καρακατσάνη και Κοψίδης 2006, σ. 21. Επίσης, Στρατής Δούκας, «Ενθύμηση Φώτη Κόντογλου», περ. *Αιολικά Γράμματα*, Αφιέρωμα, σ. 494.

<sup>76</sup> Ακριβέστερα, ο Κυδωνιάτης αναφέροντας τα ονόματα αυτά εννοεί τους καλλιτέχνες έργα των οποίων υπήρχαν στο Μουσείο του Λοβέρδου, όμως η πληροφορία αυτή δεν διαφοροποιεί κάτι ως προς το περιεχόμενο της συλλογής. Κυδωνιάτης 1985, σ. 259.



προέκταση του κυρίου οικήματος, το οποίο βρισκόταν στην οδό Μαυρομιχάλη 8 (σημερινοί αριθμοί των κτιρίων) και το οποίο ήταν η πρώτη οικία του Τσίλερ.<sup>77</sup> Μετά τον θάνατο του Τσίλερ, το 1923, το αγόρασε ο Διονύσιος και εγκαταστάθηκε εκεί με την οικογένειά του.<sup>78</sup> Το ιδιωτικό αυτό μουσείο περιλάμβανε εκκλησιαστικά αντικείμενα, αντικείμενα λαϊκής τέχνης, καθώς και ορισμένα κοσμικά ζωγραφικά έργα.

Ως μουσείο άφησε εντυπώσεις στον Τύπο «πραγματικής γκαλερί, με ειδικό φωτισμό και κάθε πολυτέλεια για τα έργα του», ενώ ο Κωστής Μπαστιάς μας μεταφέρει: «η οικία Λοβέρδου είναι αναντιρρήτως το πρώτον Βυζαντινόν μουσείον του κόσμου. Μετά και με πολύ ολιγώτερον πλούτον έρχονται το Βυζαντινόν μας μουσείον και όλαι αι Βαλκανικαί συλλογαί».<sup>79</sup> Ο ίδιος σημείωνε μετά τα εγκαίνια: «εις το μουσείον Λοβέρδου –πώς να ονομάση κανείς διαφορετικά ένα σπίτι που στεγάζει μίαν συλλογήν-θησαυρόν, όπως η συλλογή του Διονυσίου Λοβέρδου– ευρέθημεν προ ενός ιδιοτύπου θεάματος. Είδομεν την διεθνήν σοφίαν κατάπληκτον, είδομεν τους σοφούς δεκάδων εθνών να τρίβουν τους οφθαλμούς των προ μιας αποκαλύψεως».<sup>80</sup> Από την άποψη αυτή, η σύσταση του μουσείου φώτιζε και φωτιζόταν από ταυτόχρονα γεγονότα: είχε εγκαινιαστεί λίγους μήνες μετά το Μουσείο Μπενάκη, μέσα στο γενικό κλίμα βυζαντινολατρίας, ενώ θεωρούνταν, σχεδόν προγραμματικά, συμπλήρωμα του Βυζαντινού Μουσείου της Αθήνας.

Οι όροι δημιουργίας του είναι ενδεικτικοί πολλών συνισταμένων: τόσο του πνευματικού και πολιτισμικού προσανατολισμού του ιδρυτή του, όσο και του κοινωνικού περιβάλλοντός του. Στο πλαίσιο αυτό είναι αναγκαία η αναφορά στους συντελεστές του: η διαρρύθμιση και η μεγαλοπρέπεια των αιθουσών του μουσείου αποδίδεται στον Αριστοτέλη Ζάχο, αρχιτέκτονα μετέπειτα και του Βυζαντινού Μουσείου της Αθήνας, καθώς και, αργότερα, στον «αρχιτέκτονα και μουσικτή», όπως αναφέρεται, Πολυχρόνη Ρενιέρη.<sup>81</sup>

---

<sup>77</sup> Φωτογραφίες του χώρου στην κατάσταση που βρισκόταν το 1997, όπως τους αποτύπωσε ο φίλος του τύπου Cernavus, δημοσιεύονται στο δικτυακό τόπο <http://www.iranon.gr/ATHINA/ATHINA12bTEXT.htm> (τελευταία προσπέλαση 14.4.2016). Η κατάστασή του το 2005-2006 δημοσιεύεται στο <http://www.metafysiko.gr/?p=5151> (τελευταία προσπέλαση 12.5.2016).

<sup>78</sup> Κατά τον Κυδωνιάτη, ο Λοβέρδος αγόρασε το οίκημα λίγο πριν πεθάνει ο Τσίλερ, προκειμένου να αποπληρώσει τα χρέη του. Κυδωνιάτης 1985, σ. 343.

<sup>79</sup> Μπαστιάς 1930, σ. 5-6. Δημοσιεύεται και στο *Ο Κωστής Μπαστιάς στα χρόνια του μεσοπολέμου*, Εκδοτική Αθηνών, 1997, σ. 257.

<sup>80</sup> Μπαστιάς 1930, σ. 5-6. Δημοσιεύεται και στο *Ο Κωστής Μπαστιάς στα χρόνια του μεσοπολέμου*, σ. 258.

<sup>81</sup> Αυτούς αναφέρει ο επίσημος επιστημονικός κατάλογος της συλλογής και του μουσείου, που εκδόθηκε το 1946, πολύ μετά τον θάνατο του Δ. Λοβέρδου, από τη γυναίκα του Άρτεμη Λοβέρδου. Ως συντηρητής δε των εικόνων αναφέρεται ο Δημήτριος Πελεκάσης, ο οποίος ανέλαβε την επιμέλεια των εικόνων το 1922. Ο πρώτος περιγραφικός και ερμηνευτικός κατάλογος των έργων και του μουσείου, τον οποίο είχε συντάξει ο Αναστάσιος Παπαγιαννόπουλος με τη συμβολή του Α.Σ. Αρβανιτόπουλου το 1929-1932, δεν δημοσιεύτηκε όμως λόγω του πρόωρου θανάτου του Λοβέρδου. Ο κατάλογος δημοσιεύεται στον διαδικτυακό τόπο <http://www.iranon.gr/ATHINA/ATHINA.htm> (Οδός

Δεν αποκλείεται, όμως, και η συμβολή της Αγγελικής Χατζημιχάλη.<sup>82</sup> Βέβαια, η Αγγελική Χατζημιχάλη είχε κάνει τον διάκοσμο στο μέρος που στέγαζε την οικία του Λοβέρδου στο ίδιο οίκημα, ο οποίος διάκοσμος κατά τα άλλα είχε γίνει του συρμού σε πάρα πολλά αθηναϊκά σπίτια: τον συναντούσε κανείς σε αίθουσα της οικίας Σερπιέρη, καθώς και σε άλλα, όπως για παράδειγμα της Ελένης Σταθάτου, σημαίνουσας φιγούρας στον μεσοπολεμικό συλλεκτισμό από την άποψη των λαογραφικών αντικειμένων.<sup>83</sup>

Δύο άλλοι, λίγο πρωιμότεροι συνεργάτες του Λοβέρδου ήταν ο Αναστάσιος Παπαγιαννόπουλος και ο Α. Σ. Αρβανιτόπουλος. Ο πρώτος, με τη συμβολή του δευτέρου, είχε συντάξει τον πρώτο περιγραφικό και ερμηνευτικό κατάλογο των έργων και του μουσείου, ο οποίος παρέμεινε χειρόγραφος και αδημοσίευτος εξαιτίας του πρόωρου θανάτου του Διονυσίου. Ο Αρβανιτόπουλος υπήρξε μελετητής της αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής, της οποίας επιβίωση και αδιάσπαστη συνέχεια θεωρούσε την «βυζαντιακή και νεοβυζαντιακή αγιογραφία»,<sup>84</sup> αντιλήψεις που φαίνεται να συγκλίνουν με τις απόψεις του ίδιου του Λοβέρδου.

Ο δεύτερος κατάλογος, επίσημος πλέον, εκδόθηκε το 1946, πολύ μετά τον θάνατο του Διονυσίου Λοβέρδου, και γράφτηκε ως ηθικό χρέος απέναντι στην επιστήμη και την τέχνη, αλλά και στην επιθυμία και μνήμη του ιδρυτή του μουσείου, από τη γυναίκα του Άρτεμη Λοβέρδου. Ένας από τους στόχους της έκθεσης της συλλογής στο περίφημο μουσείο, όπως σημειώνεται, ήταν να δημιουργηθεί η εντύπωση εκκλησιαστικού περιβάλλοντος. Για τον λόγο αυτό είχαν κατασκευαστεί ξυλόγλυπτα, μωσαϊκά δάπεδα και τρούλοι με ψηφιδωτές παραστάσεις, «δι' ων προσδίδεται εις το Μουσείον τούτο

---

Ακαδημίας Α' μέρος) (τελευταία προσπέλαση 10.12.2016). Αναφορικά με τους δύο αυτούς βασικούς συνεργάτες του Λοβέρδου, ο Μανόλης Χατζηδάκης δίνει ορισμένες πληροφορίες, που, εκτός από την πραγματολογική τους αξία, φωτίζουν σε κάποιον βαθμό τις πρακτικές και συμπεριφορές των συλλεκτών. Έτσι, αναφέρει ότι μεγάλη πηγή βυζαντινών και μεταβυζαντινών εικόνων ήταν η Ζάκυνθος. Εκεί κάποιος που γνώριζε την κατάσταση ήταν ο Παπαγιαννόπουλος, ο οποίος «δημιουργούσε αυθαίρετα αξίες στο χρηματιστήριο εικόνων της Αθήνας» και υπήρξε σύμβουλος πολλών συλλεκτών. Συνεργάτης του ήταν ο Πελεκάσης, Ζακυνθινός ζωγράφος και συντηρητής εικόνων, που εφάρμοζε μια συνοπτική και καταστροφική μέθοδο συντήρησης. Ο Πελεκάσης, κατά τη μαρτυρία του Χατζηδάκη, πρόσθετε και υπογραφές, σύμφωνα με τις υποδείξεις των αφεντικών. Χαρακτηριστικά, αναφέρει το εξής περιστατικό: σε μια τυχαία συνάντηση του Χατζηδάκη και του Πελεκάση μέσα στο Μουσείο Λοβέρδου, όπου είχε συνεργαστεί επισήμως ο Πελεκάσης, τον ρωτά ο Χατζηδάκης: «Δε μου λες κύριε Μίμη, τώρα που είμαστε μόνοι, σε ποιες εικόνες έχεις βάλει υπογραφή, για να μην κουραζόμαστε;». Προσβεβλημένος ο Πελεκάσης, «τεντώνει το μικρό του ανάστημα και μου απαντά αποστομωτικά "Εγώ είμαι καλλιτέχνης και κάνω τη δουλειά μου. Εσύ είσαι αρχαιολόγος, να τις βρεις!"». Βλ. αναλυτικά *Εικόνες της Συλλογής Βελιμέζη* 1997, σ. 23.

<sup>82</sup> Για τον Ζάχο και την Αγγελική Χατζημιχάλη έχει κάνει λόγο ο Δημ. Κωνσταντίος ως προς τη βοήθεια που ζήτησε ο Λοβέρδος όταν απέκτησε το ακίνητο και έκανε κάποιες επεκτάσεις. Βλ. Τζεβελέκου 2008.

<sup>83</sup> Γιοκαρίνης 1930β, σ. 3. Επίσης, Σταθάτου 1951.

<sup>84</sup> *Μουσείον Διονυσίου Λοβέρδου* 1946, σ. 11.

βυζαντιακή όντως μεγαλοπρέπεια και θρησκευτική μυστικοπάθεια».<sup>85</sup> Στο πλαίσιο αυτό θα πρέπει να συνεκτιμήσουμε το αίσθημα θρησκευτικότητας του συλλέκτη μαζί με τον χριστιανικό, όπως αναφέρεται, μυστικισμό,<sup>86</sup> τα οποία δίνουν μια βασική κατεύθυνση της ιδεολογίας του, έτσι όπως αποκρυσταλλώνεται τόσο στη συλλογή του όσο και στη σχέση που διατηρεί με τον Κωνσταντίνο Παρθένη.

Σε γενικές γραμμές, η δράση και η σκέψη των δύο αδελφών είναι παράλληλη ή σε κάθε περίπτωση αλληλοτεταμένη. Σε πρώτη ανάγνωση, η συλλεκτική δραστηριότητα του Διονυσίου μπορεί να φαίνεται πιο εντατική, καθώς και η δράση του ως προς τα πολιτιστικά, τουλάχιστον σε οργανωτικό επίπεδο. Η ένταση όμως αυτή εντοπίζεται κυρίως στα χρόνια μετά την ίδρυση του ιδιωτικού του μουσείου, το οποίο συνέβαλε καθοριστικά στη δημοσιοποίηση της συλλογής και την προβολή του ίδιου τόσο ως προσώπου όσο και ως έγκριτου για τα ευρύτερα πολιτιστικά πράγματα παράγοντα.

Ωστόσο, πιθανότατα ο Σπύρος Λοβέρδος είναι πρωταρχικά πνευματικά κινητοποιημένος και εκείνος που μορφοποιεί πιο μεθοδικά το ιδεολογικό πλαίσιο που εκφράζει τελικά και τους δύο. Ο Σπύρος, με άλλα λόγια, αποτελεί κυρίως τον θεωρητικό εισηγητή των εφαρμογών στις οποίες προχωρά ο Διονύσιος, ενώ το ίδιο συμβαίνει πιθανότατα και στη συλλεκτική δραστηριότητα των δύο αδελφών. Ο Διονύσιος, ανεξάρτητα από τη μεγάλη συλλογή που συγκροτεί, κινείται περισσότερο επιχειρηματικά και εκεί ακριβώς συνδέεται πιο στενά με τον Αντώνη Μπενάκη.

Η πεποίθηση αυτή εντείνεται και από τη συμμετοχή του Διονυσίου Λοβέρδου στον Σύνδεσμο Ανωμόνων Εταιρειών, του οποίου, μάλιστα, ο ίδιος ήταν ο πρώτος πρόεδρος. Ο Σύνδεσμος αυτός, αν και υφίστατο από το 1922, δεν είχε γίνει ευρύτερα γνωστός πριν από το 1929, οπότε και έκανε μια νέα αρχή, με νέο καταστατικό και πρόεδρο τον Διονύσιο. Ο Σύνδεσμος θα υπερασπιζόταν τα συμφέροντα των ανώνυμων εταιρειών που ήταν εγκατεστημένες στην Ελλάδα, ανεξαρτήτως της εθνικότητας, του είδους και του κύκλου των

---

<sup>85</sup> Στο ίδιο, σ. 10.

<sup>86</sup> Ματθιόπουλος 2005, σ. 593-594. Δεν είναι απίθανο η ατμόσφαιρα αυτή να συνέβαλε και στις συναθροίσεις που γίνονταν στον χώρο, ορισμένες από τις οποίες μπορεί να είχαν σχέση με τις πολύ διαδεδομένες τότε τεκτονικές στοές. Εξάλλου ο Σπύρος Λοβέρδος αναφέρεται ως μέλος της στοάς «Παρθενών» και δεν αποκλείεται να ήταν και ο Διονύσιος μέλος μιας παρόμοιας στοάς. Βλ. Αρχεία Μεγάλης Στοάς της Ελλάδος, και στον δικτυακό της τόπο <http://grandlodge.gr/%CE%BB%CE%BF%CE%B2%CE%AD%CF%81%CE%B4%CE%BF%CF%82-%CF%83%CF%80%CF%85%CF%81%CE%AF%CE%B4%CF%89%CE%BD/> (τελευταία προσπέλαση 14.4.2016).

εργασιών τους.<sup>87</sup> Από τις πρώτες κιόλας μέρες της μεταξικής δικτατορίας, ο Σύνδεσμος εκδήλωσε ξεκάθαρα την υποστήριξή του στο νέο καθεστώς.<sup>88</sup>

Η ιδεολογική και πολιτική γραμμή πάντως του Σπύρου και του Διονυσίου Λοβέρδου ήταν συγγενής. Κατά τον Κώστα Μπαρούτα, πριν από το 1920 ο Σπύρος Λοβέρδος ήταν μάλλον οπαδός του βενιζελικού μεγαλοϊδεατισμού, ο οποίος απηχείται τόσο στην αλληλογραφία του, όσο και σε μερικά έργα του Παρθένη της περιόδου αυτής,<sup>89</sup> ενώ ο Διονύσιος ήταν πιο συντηρητικός και μάλλον οπαδός των κοινωνικών αρχών που διακήρυσσε τότε ο Ιωάννης Μεταξάς και τις οποίες προσπάθησε να υλοποιήσει όταν κατέλαβε την εξουσία.

Σε γενικές γραμμές, μπορούμε να πούμε ότι ο οικονομικός και πολιτικός προσανατολισμός των δύο αδελφών πήρε συγκεκριμένη μορφή μέσα από την πρακτική του κρατικού παρεμβατισμού, ο οποίος εμπεριέχει σαφώς κοινωνιστικά μέτρα. Θεωρούμε, μάλιστα, ότι το ακόλουθο παράθεμα, από το έργο του Σπύρου Λοβέρδου *Ο πόλεμος και η οικονομική επέμβασις του κράτους*, συνοψίζει την τοποθέτηση και των δύο στο επίπεδο της πολιτικής οικονομίας, καθώς αποτελεί βασική συνιστώσα του βιοτικού τους ύφους: «Ο σοσιαλισμός του Κράτους, ως διεμορφώθη με την επιστημονικήν επεξεργασίαν και την εφαρμογήν, δεν αποτελεί κυρίως οικονομικόν σύστημα αλλά μάλλον αντίληψις πρακτικής πολιτικής, εις την οποίαν απολήγουν οι οπαδοί διαφόρων θεωριών. Εχαρακτήρισθη μάλιστα ως η *διασταύρωσις των οδών που ακολουθούν ο χριστιανικός κοινωνισμός, οι φιλελεύθεροι συντηρητικοί, οι προοδευτικοί και οι μεταρρυθμισταί οικονομολόγοι*».<sup>90</sup>

Η «διασταύρωσις των οδών» αυτών, που μπορεί να μην είναι ενδεικτική μιας θέσης μέσα στο ευρύ πολιτικό πεδίο με τους όρους όπως τους γνωρίζουμε σήμερα και κυρίως μέσα από τους κυρίαρχους πόλους τους, είναι ιδιαιτέρως ενδεικτικοί ως προς αυτό που αποκλείουν ή αυτό προς το οποίο αντιπαρατίθενται. Σε αντίστιξη, λοιπόν, προς τη

---

<sup>87</sup> Βαξεβάνογλου 1994, σ. 288-295.

<sup>88</sup> Όπως επισημαίνει η Βαξεβάνογλου, ο Σύνδεσμος Α.Ε. λειτουργεί κυρίως χάρη στις διαπροσωπικές σχέσεις των διοικητικών του στελεχών με τις καθεστωτικές αρχές, μοναδικός τρόπος, όπως φαίνεται, να πετύχουν μια καλή έκβαση στις υποθέσεις τους. Έτσι, από το 1936 και μετά, καταφέρνει να αναδειχθεί στον κύριο μεσολαβητή ανάμεσα στον κόσμο της οικονομίας και τα ανώτατα κρατικά και υπουργικά στελέχη του φασιστικού καθεστώτος. Βαξεβάνογλου 1994, σ. 290-291. Ειδικά για την υποστήριξη εξαρχής της μεταξικής δικτατορίας, στο τεύχος Σεπτεμβρίου 1936 του μηνιαίου περιοδικού *Δελτίον* που εκδίδει, δημοσιεύει ένα άρθρο με τίτλο «Το Δελτίον Συνδέσμου Ανωνύμων Εταιρειών για το έργο της Εθνικής Κυβερνήσεως», όπου αναφέρει ότι το *Δελτίον*, που είναι «όργανον συντηρητικόν, αποβλέπον συμφώνως προς τας προγραμματικάς του αρχάς, εις την υποστήριξιν των υγιεινών αστικών αρχών και την ενίσχυσιν της υφισταμένης οικονομίας, είδε μετά αληθούς ικονοποιήσεως την επελθούσαν εν Ελλάδι κυβερνητικήν μεταβολήν και τας καρποφόρους προσπαθείας του νέου εθνικού καθεστώτος από της 4ης Αυγούστου ε.ε. και εντεύθεν». Βαξεβάνογλου 1994, σ. 290, σημ. 123.

<sup>89</sup> Μπαρούτας 1996, σ. 20.

<sup>90</sup> Λοβέρδος 1916, σ. 7.

μαρξιστική Αριστερά και τη δογματικά φιλελεύθερη Δεξιά, ο «σοσιαλισμός του κράτους» δίσταται ριζικά από τις σοσιαλιστικές σχολές και δεν επικρίνει την ιδιοκτησία ούτε το άνευ εργασίας εισόδημα, περιορίζει το υπέρογκο κέρδος και αποδίδει σημασία στο κράτος ως ρυθμιστικό «νομοθετικό» παράγοντα.

Σε ανάλογο πλαίσιο κινείται και ο Διονύσιος Λοβέρδος, ο οποίος, όπως μας μεταφέρει ο Κοφίνας, πίστευε σαφώς στην ανάγκη διατήρησης του κεφαλαίου, τη φανταζόταν όμως στο πλαίσιο μιας άλλης κοινωνικής εξέλιξης, όπου οι αρχές «της πατρίδας, της θρησκείας και της οικογένειας θα διατηρηθώσιν ισχυρότεραi».<sup>91</sup> Και εδώ, το ιδεολογικό μοντέλο που εκφράζει τον Διονύσιο είναι αυτό του κρατικού πατερναλισμού, που ευνοεί την ιδέα του λαού, και αυτόν επιδιώκει να προστατέψει, στον βαθμό βεβαίως που δεν αμφισβητείται η πρωτοκαθεδρία του φορέα της προστασίας. Η έμμονη επιθυμία, άλλωστε, για την αύξηση του κεφαλαιακού μεγέθους του λαού και της συναλλαγματικής του δύναμης ήταν σταθερές συνισταμένες για την ίδρυση της Λαϊκής Τράπεζας, η οποία στόχευε στην εξυπηρέτηση των εργαζόμενων τάξεων, ανεξάρτητα από το κέρδος που με βεβαιότητα θα απέφερε στους ίδιους και τη δεδομένη διατήρηση της δικής τους οικονομικής και κοινωνικής δύναμης.

Έτσι, παρότι οι δύο αδελφοί φαίνεται να λειτουργούν συμπληρωματικά ως προς τη διαμόρφωση της πολιτικής και οικονομικής τους φιλοσοφίας, θεωρούμε ότι μπορούμε πράγματι να αποδώσουμε στον Σπύρο Λοβέρδο μια πιο καθοριστική επιρροή. Το ίδιο θα ισχυριστούμε και ως προς τη συλλεκτική τους δραστηριότητα, όπου αισθητική και ιδεολογία συμπλέκονται. Έτσι, αν έχει κάποια σημασία για την ιστορία του συλλεκτισμού στην Ελλάδα, θεωρούμε ότι ο Σπύρος Λοβέρδος ευθύνεται περισσότερο για την πιο συγκεκριμένη μορφή της συλλεκτικής τους δράσης, και ειδικά όσον αφορά τη σχέση με τον Κωνσταντίνο Παρθένη.

Ο ισχυρισμός αυτός εδράζεται στο γεγονός ότι ο Σπύρος Λοβέρδος είχε ξεκινήσει με κείμενα όπου εκδήλωσε νωρίς τον χριστιανικό μυστικισμό του και τη θρησκευτικότητά του –το 1901 γράφει για τον Ruskin, το 1902 δημοσιεύει το ταξιδιωτικό του διήγημα για την Ιερουσαλήμ *Η Αγία Πόλις*–, αλλά και ένα πρώιμο κείμενο για τον Παρθένη. Με τον συγκεκριμένο καλλιτέχνη η αρχή της σχέσης ανάγεται στα 1900, όταν ο Σπύρος Λοβέρδος, ως νεαρός δημοσιογράφος της εφημερίδας *Άστυ*, εκθειάζει τα έργα που παρουσίασε ο Παρθένης στην Καλλιτεχνική Έκθεση της Εταιρείας Φιλοτέχνων.<sup>92</sup> Πιθανόν να ξεκινά ακόμα

---

<sup>91</sup> Κοφίνας 1934, σ. 13.

<sup>92</sup> Ματθιόπουλος 2005, σ. 593-594, όπου παρατίθεται απόσπασμα του συγκεκριμένου άρθρου: «ο μυστικιστής μας έδωσε την θωπείαν της αρμονίας και όχι την ακτινοβολίαν της αλήθειας».

πιο νωρίς, και μάλιστα στην Αλεξάνδρεια, απ' όπου καταγόταν ο Παρθένης και όπου ο Διονύσιος Λοβέρδος εργάστηκε το 1898 ως υπάλληλος της Αγγλοαιγυπτιακής Τραπέζης και παράλληλα σπούδαζε στην εκεί Εμπορική Σχολή.<sup>93</sup>

Ωστόσο, αργότερα η σχέση τους θα γίνει προσωπική: οι αδελφοί Λοβέρδοι όχι μόνο αγοράζουν έργα του, αλλά ο Διονύσιος του αναθέτει την ευρύτερη καλλιτεχνική επιμέλεια του σπιτιού και της συλλογής του βυζαντινής και μεταβυζαντινής τέχνης, όπως αυτή θα εκτίθετο στην ιδιαίτερη πτέρυγα που είχε δημιουργήσει και που αποτέλεσε το Μουσείο Δ. Λοβέρδου. Στο πλαίσιο αυτό, ο Παρθένης σχεδίασε ακόμη και έπιπλα, για παράδειγμα καναπέδες. Ας σημειωθεί ότι το σπίτι και εργαστήριο του Παρθένη είχε χτιστεί σε οικόπεδο που του είχε παραχωρήσει ο τότε πρωθυπουργός Παπαναστασίου, ενώ τα έξοδα της ανοικοδόμησης είχε αναλάβει ο Διονύσιος Λοβέρδος.<sup>94</sup>

Διαπνεόμενοι, λοιπόν, από τις αρχές του ελληνικού έθνους και του χριστιανισμού, οι αδελφοί Λοβέρδοι υποστήριξαν καθοριστικά το έργο του Κωνσταντίνου Παρθένη, με τον οποίο δεν τους ένωνε η κοινή καταγωγή –παρόλο που η γυναίκα του Παρθένη, Ιουλία, καταγόταν από την Κεφαλονιά, γεγονός που μπορεί να έπαιξε με τη σειρά του έναν ρόλο επιπλέον στην ανάπτυξη της σχέσης τους–, αλλά το γεγονός ότι εμφορούνταν από κοινά ιδανικά. Και ακριβώς για τον λόγο αυτό ο Παρθένης ανταποκρίθηκε ποικιλοτρόπως στην οικογένεια Λοβέρδων και ανέπτυξε μαζί τους μια ιδιαίτερα στενή σχέση.

Η σχέση των Λοβέρδων με τον Παρθένη στην πραγματικότητα ξεπερνά τα όρια της φιλίας και εισχωρεί στο πεδίο μιας βαθιάς ιδεολογικής συνάφειας,<sup>95</sup> σε τέτοιο βαθμό που δεν έχει μεγάλη σημασία αν πολλά από τα έργα που βρίσκονταν στη συλλογή τους αποτελούσαν παραγγελίες των ίδιων προς τον καλλιτέχνη. Τα πολυάριθμα πορτρέτα και τα υπόλοιπα έργα που αποτελούσαν μέρος της συλλογής τους είναι δείγμα μιας διασύνδεσης που λειτουργεί αμοιβαία, τόσο ως επιρροή των συλλεκτών προς τον Παρθένη όσο και ως ανταπόκριση του Παρθένη προς εκείνους και το κοινό φαντασιακό πεδίο που συνιστούσαν οι εθνοκεντρικές ιδεολογικές αντιλήψεις τους. Στο πλαίσιο αυτό, οι συλλέκτες καθίστανται πάτρωνες του ζωγράφου, τη στιγμή που δεν επιλέγουν κανέναν άλλο καλλιτέχνη να στηρίξουν αντίστοιχα. Στόχος της σχέσης τους αυτής δεν είναι η στήριξη του Παρθένη, αλλά η αμοιβαία επένδυση και τροφοδότηση των ιδεολογικών τους επιδιώξεων. Βεβαίως η σχέση αυτή είχε επεκταθεί και στο υπόλοιπο οικογενειακό περιβάλλον. Χαρακτηριστικά, ο

---

<sup>93</sup> Μπαρούτας 1996, σ. 20.

<sup>94</sup> Κυδωνιάτης 1981, σ. 81 και 259.

<sup>95</sup> Η συνάφεια αυτή και ο θαυμασμός για το πρόσωπο του Παρθένη είναι εύγλωττος και στην αφιέρωση που υπογράφει ο Δ. Λοβέρδος προς τον ζωγράφο σε ένα φωτογραφικό πορτρέτο του: «Διά τον πραγματικόν απόγονον της φυλής / εκείνης η οποία διά της τέχνης θεοποίησε / τον άνθρωπον και ενανθρώπισεν τους / θεούς / Δ. Λοβέρδος». Η φωτογραφία δημοσιεύεται στο Ματθιόπουλος 2008, σ. 68.

Παρθένης δούλεψε ένα πορτρέτο του Σπύρου Λοβέρδου μετά τον θάνατο του συλλέκτη, προφανώς για την οικογένειά του,<sup>96</sup> αφού είχε πεθάνει ήδη και ο Διονύσιος. Επίσης, ο ζωγράφος έχει φιλοτεχνήσει πολλά πορτρέτα άλλων μελών της οικογένειας.

### 3.3.3γ Όψεις του γούστου και η «Νέα Τέχνη»



Εικ. 31. Κωνσταντίνος Παρθένης (1878/1879-1967), *Τοπία*, 1912-1917.

Όπως διαφάνηκε, η σχέση των Λοβέρδων, ειδικά του Διονυσίου, με τον Αντώνη Μπενάκη ήταν στενή: δεν ήταν μόνο το κοινό ενδιαφέρον για τις θρησκευτικές εικόνες, η κοινή επιδίωξη για τη δημιουργία μουσείου ή η συνεργασία τους στην εταιρεία «Ελληνικές Τέχνες ΑΕ». Τους δύο άνδρες φαίνεται να τους ένωναν όλα αυτά

μαζί, αλλά ίσως και περισσότεροι λόγοι, κυρίως κοσμικοί, υπόθεση που ενισχύεται και από τη συντονισμένη κίνηση για τα εγκαίνια των μουσείων τους. Την ίδια στιγμή, ο Μπενάκης μοιράζεται λιγότερα με τον Σπύρο Λοβέρδο, του οποίου η πνευματικότητα ενδεχομένως δεν συμφωνεί με την κοινωνικότητα και την πολιτισμική συγκρότηση του Μπενάκη.

Έτσι, ο Διονύσιος Λοβέρδος δεν κατορθώνει να «πείσει» τον Μπενάκη για τη σημασία του Παρθένη. Η πνευματική δε απόσταση που χωρίζει τον Σπύρο Λοβέρδο από τον Μπενάκη επίσης δεν βοηθάει προς την κατεύθυνση αυτή, ενώ ούτε και η περιρρέουσα ατμόσφαιρα σχετικά με τη σημασία του Παρθένη στάθηκαν ικανά να μεταστρέψουν εντελώς τη γνώμη του συλλέκτη Μπενάκη. Ίσως όλα τα παραπάνω να ήταν αρκετά για να τη σχετικοποιήσουν, ωστόσο οι αντιρρήσεις του έβρισκαν τρόπο να εκδηλωθούν: εκφράζοντας έμμεσα την πίστη του στη μοναδικότητα του έργου τέχνης, ο Μπενάκης αμφισβητεί τη

<sup>96</sup> Παναγιωτόπουλος 1938, σ. 19. Παρατίθεται και στο Ματθιόπουλος 2008, σ. 375-376.

δυνατότητα ενός καλλιτέχνη, και του Παρθένη συμπεριλαμβανομένου, να ζωγραφίζει το ίδιο θέμα πολλές φορές, θεωρώντας ότι κάτι τέτοιο θα απογοήτευε τους φίλους της τέχνης. Προς επίρρωσιν, παραθέτουμε τον διάλογο που διαμείβεται κατά τη συνέντευξη του Μπενάκη από τον Νίκο Γιοκαρίνη για την εφημερίδα *Πρωΐα*:

- «(Μπενάκης) Με μαγεύει όμως ο *Ευαγγελισμός* του [Παρθένη]. Εκείνος ο Άγγελος με τα μεγάλα τα τεράστια φτερά! Και εδώ γεννάται ένα άλλο πρόβλημα. Αυτόν τον *Ευαγγελισμόν*, τον επανέλαβεν ο καλλιτέχνης εις τρεις πίνακας, τον ένα έχει ο κ. Λοβέρδος, τον άλλον ο κ. Παπαναστασίου, τον τρίτον δεν ξέρω ποιος. Μπορεί ένας καλλιτέχνης να κάμνη αυτό το πράγμα;
- (Γιοκαρίνης) Ο Ματίς έχει κάνει τελευταία ένα σωρό οδαλίσκους...
- (Μπενάκης) Μα οι οδαλίσκους είνε πολλές και σε άπειρες στάσεις και περιβάλλοντα. Δεν μου φαίνεται πως είνε σωστό. Αυτό αν γενικευθή, θα απογοητεύση τους φίλους της Τέχνης, οι οποίοι υποστηρίζουν τους καλλιτέχνες, που έχουν ανάγκη βέβαια αυτής της υποστηρίξεως».<sup>97</sup>

Έτσι, ο Μπενάκης φαίνεται να μην αντιλαμβάνεται τη σημασία των σειρών έργων τέχνης, ούτε τη σημασία μιας συγκεκριμένης θεματογραφίας για την περίπτωση του Παρθένη. Από την άποψη αυτή δεν είναι τυχαίο ότι το έργο του Παρθένη που έχει στην κατοχή του και το



Εικ. 32. Απόστολος Γεραλής (1886-1983), *Το πότισμα*, 1933.

οποίο κληροδοτεί στην Εθνική Πινακοθήκη είναι ένα τοπίο (εικ. 31). Κυρίως όμως επιμένει στην εντελώς παραστατική εκδοχή της τέχνης, στην άκρως ρεαλιστική μορφολογία σε συνδυασμό με την πίστη του στη μοναδικότητα του έργου τέχνης: για τον λόγο αυτό μπορεί να τον γοητεύει η δυναμικότητα του Αγγέλου του *Ευαγγελισμού*, αλλά και να τον απογοητεύει η επανάληψή του. Επίσης, είναι ενδεικτικό ότι το 1937, αναφορικά με τη συμμετοχή του Παρθένη στην Μπιενάλε της Βενετίας, ο Μπενάκης, ως πρόεδρος της ελληνικής αρμόδιας επιτροπής, του προτείνει να εκθέσει μαζί με έργα του «μακαρίτη» Ιωάννη Δούκα,<sup>98</sup> αδιαφορώντας προφανώς για την καλλιτεχνική απόσταση μεταξύ Παρθένη και Δούκα.

Όπως διαγράφεται, λοιπόν, το γούστο του Αντώνη Μπενάκη, είναι αναμενόμενο να του «αρέσει ειλικρινώς» ο Λινάκης, ο Ντάκος, ο Απόστολος Γεραλής (εικ. 32), και όχι ο

<sup>97</sup> Γιοκαρίνης 1930γ, σ. 3.

<sup>98</sup> Παρατίθεται στο Ματθιόπουλος 1996, σ. 791. Ο ίδιος, πολύ λογικά, διατείνεται ότι πρόκειται για τον Ιωάννη Δούκα.



Γαλάνης ή ο Γουναρόπουλος, όπως εξελισσόταν τουλάχιστον η δουλειά τους μετά τα σπουδαστικά τους έργα. Ειδικά για τις δύο τελευταίες περιπτώσεις, μας δίνει ο ίδιος το μέτρο της προτίμησής του: είχε αγοράσει ένα νεανικό έργο του Γουναρόπουλου το 1912, με τίτλο *Η Εργασία* (εικ. 33).<sup>99</sup> Μέχρι να παρουσιάσει ο ζωγράφος έργα του σε ατομική έκθεση στην Αθήνα, το 1929, ο Μπενάκης έχει ήδη αλλάξει άρδην γνώμη γι' αυτόν. Στη συνέντευξή του το 1930<sup>100</sup> στον Γιοκαρίνη δηλώνει, όχι χωρίς κάποια σκληρότητα, τη γνώμη του για τον συγκεκριμένο καλλιτέχνη και την εξέλιξη της δουλειάς του, η οποία είναι εντελώς πέραν του αισθητικού του προσανατολισμού. «Και αξίζει;» [ενν. ο Γουναρόπουλος], τον ρωτά ο δημοσιογράφος; «Όχι όσο πιστεύετε», απαντά ο Μπενάκης και συνεχίζει: «Τον ξέρω καλά



Εικ. 33. Γιώργος Γουναρόπουλος (1890-1977), *Η Εργασία*, λάδι σε καμβά.

τον Γουναρόπουλο. Είμαι από τους πρώτους που αντελήφθησαν το ταλέντο του, όταν ήταν ακόμη μαθητής του Πολυτεχνείου. Εις ένα διαγωνισμό που δεν επέτυχε το πρώτο βραβείο, του έδωσα εγώ ένα δεύτερο βραβείο διά να τον ενισχύσω. Και ιδού τα αποτελέσματα. Είχεν ο Γουναρόπουλος σε άλλη εποχή μερικά έργα αξιοθαύμαστα». «Τα αποκηρύττει [...]», συμπληρώνει ο Γιοκαρίνης. «Δεν παύουν να είναι ωραία, ενώ αυτά που κάμνει τώρα είναι ακατανόητα», απαντά ξανά ο Μπενάκης. «Την είδα την έκθεσί του. Φυσικά δεν ήτο δυνατόν να αγοράσω εγώ τέτοια έργα. Δεν μου αρέσουν, πώς τα θέλετε».

Για τον Γαλάνη, η κρίση του είναι ακόμα πιο αιχμηρή, καθώς παρεμβαίνουν και άλλα ζητήματα,

εξωκαλλιτεχνικά στην ουσία, τα οποία όμως μεταβάλλονται σε πρωταρχικής σημασίας για τον Μπενάκη, ενώ απηχούν και τον εθνοκεντρισμό του καθεστώτος του Μεταξά, ο οποίος άλλοτε καταδικάζει απόλυτα την ξενομανία και άλλοτε είναι πιο διαλλακτικός.<sup>101</sup>

Ο κ. Γαλάνης, που μας έφερε εδώ τα νεώτερα του έργα, –τα οποία εγώ δεν εκτιμώ όπως τα παλαιά του–, υπεστηρίχθη επαρκώς και κακώς κατά την γνώμην μου. Πρώτον διότι φρονώ ότι έχει πάρει τον κάτω δρόμο, δεύτερον διότι

<sup>99</sup> Αλκίδης 1912, σ. 28.

<sup>100</sup> Γιοκαρίνης 1930γ, σ. 3.

<sup>101</sup> Τζιόβας 1989, σ. 140-141.

απηρνήθη την εθνικότητά του, έγινε Γάλλος και έρχεται να πωλήσει τα έργα του εις την Ελλάδα.<sup>102</sup>

Αντίθετα, ο Μπενάκης αγοράζει έργα του Θωμόπουλου, ακόμη κι αν δεν του «αρέσει ειλικρινώς» πολύ, εκτιμά ωστόσο την «προσπάθειαν της εργασίας» του ζωγράφου.<sup>103</sup> «Νομίζει ότι βλέπει να αναπνέη» το γλυπτό του Δημητριάδη, και είναι «ένα θαύμα, ένα αριστουργηματάκι, το ωραίο κοριτσιίστικο κεφάλι με την γλυκύτατη έκφρασι, με την ανεπιτήδευτη εκτέλεση»,<sup>104</sup> έργο του Τόμπρου.

Τελικά, το μεγάλο σύνολο των τοπιογραφιών και των ηθογραφιών φαίνεται ότι εκφράζει πιο χαρακτηριστικά το γούστο του Μπενάκη. Ειδικά για την τοπιογραφία, οποιαδήποτε έκφραση κινείται στα όρια της ελληνικής εκδοχής της μοντέρνας τέχνης, που αρύεται στιλιστικές αναφορές από τον γαλλικό ιμπρεσιονισμό και μετιμπρεσιονισμό, είναι στο πλαίσιο εκείνου που θεωρεί αισθητικά αποδεκτό και το αγοράζει κατά συρροήν.

Σε κάθε περίπτωση, ο Μπενάκης είναι από εκείνες τις περιπτώσεις που την περίοδο αυτή, ως προς τα εικαστικά, στρέφεται σχεδόν αποκλειστικά στην εν γένει σύγχρονή του τέχνη, επιχειρώντας αφενός να υποστηρίξει τους ζώντες Έλληνες καλλιτέχνες, αφετέρου να διαγράψει ένα είδος ιστορικής συνέχειας και στο πεδίο αυτό. Επίσης, δεν αποκλείει καθόλου τις γυναίκες, των οποίων η αντιπροσώπευση στη συλλογή δεν είναι εντελώς αμελητέα –από αριθμητική άποψη– στο σύνολο των καλλιτεχνών.

Από την άλλη, τα ειδικά κριτήρια και οι προϋποθέσεις της επιλογής απουσιάζουν. Ο Μπενάκης εύκολα αγόραζε έργα νέων σπουδαστών, στους οποίους θεωρούσε ότι διέκρινε ένα ειδικό τάλαντο, αλλά αυτό που αναγνώριζε στην πραγματικότητα ήταν εκείνο με το οποίο ήταν ήδη εφοδιασμένος και εκείνο για το οποίο ήταν ήδη προετοιμασμένος. Το 1930, σε μια συνέντευξη, δηλώνει:

Τι να θέλετε! Η Νέα Τέχνη έχει διά παντός την σφραγίδα της φυγοπονίας. Αυτό που λέγεται *α π ε λ ε υ θ έ ρ σ ι ς* είναι απλώς τεμπελιά. Γιατί να εκτιμήσω περισσότερο ένα πίνακα, που μου παρουσιάζει μερικές ακατάστατες πινελιές, από την ευσυνείδητη επιμονή και εργασία του άλλου καλλιτέχνη, ο οποίος

---

<sup>102</sup> Η δήλωσή του αυτή προκάλεσε την αντίδραση του αδελφού του Δ. Γαλάνη, ο οποίος στο επόμενο φύλλο της εφημερίδας εξηγούσε σε απολογητικό τόνο γιατί άλλαξε υπηκοότητα ο αδελφός του. Ταυτόχρονα, πολύ κομπιά, τελείωνε την επιστολή ως εξής: «Εάν απέκτησε [ο Δ. Γαλάνης] την γαλλικήν υπηκοότητα, δυστυχώς τούτο είνε το μόνον μέσον της εκδηλώσεως της ευγνωμοσύνης προς τα έθνη εκείνα τα οποία γνωρίζουν να προστατεύουν και τιμούν τας αξίας και όχι την ύλην».

<sup>103</sup> Γιοκαρίνης 1930γ, σ. 3.

<sup>104</sup> Στο ίδιο, σ. 3.

προσπαθεί να με συγκινήσει με την νοητήν ωραιότητα; Γιατί θέλετε να ιδω ένα καλλιτέχνημα με τη φαντασία μου και όχι με τα μάτια μου; [...]

Έχω σχηματισμένη την πεποίθησιν ότι η νεωτέρα τέχνη είνε αγυρτεία, δεν θέλουν ή δεν ξέρουν να δουλέψουν οι μοντέρνοι. Και μας παρουσιάζουν ως αριστουργήματα εμπνεύσεως και εκτελέσεως την πρόχειρόν των αδεξιότητα. Θέλει, βλέπετε, καιρόν και πολλήν εργασίαν η καλή Τέχνη.<sup>105</sup>

Επιπλέον, ο όγκος των έργων τα οποία συγκέντρωνε (συνήθως από εκθέσεις<sup>106</sup>), οι καλλιτέχνες που εκπροσωπούνταν, καθώς και οι δωρεές τις οποίες πραγματοποίησε κατά διαστήματα σε διάφορα ιδρύματα, μας οδηγούν στο συμπέρασμα ότι η αγορά τους ήταν μάλλον ευκαιριακή, με στόχο να ενισχύσει οικονομικά τους καλλιτέχνες, παρά να εκφράσει ένα ήδη συγκροτημένο γούστο. Αντίθετα, φαίνεται ότι σε γενικές γραμμές ο Μπενάκης ακολούθησε σε σημαντικό βαθμό εκείνη την πορεία της ελληνικής τέχνης που αποδείχθηκε φθίνουσα, περιλαμβάνοντας καλλιτέχνες οι οποίοι είτε ακολουθούσαν τους τρόπους της νατουραλιστικής απεικόνισης και τη γενικά συμβιβαστική τεχνοτροπία που επέβαλε η Σχολή Καλών Τεχνών, είτε δεν έδωσαν κανένα ιδιαίτερο στίγμα. Βεβαίως σε κάποιον βαθμό στις συλλογές του Μπενάκη εκπροσωπήθηκαν και καλλιτέχνες οι οποίοι προσχώρησαν στις μοντερνιστικές αναζητήσεις του υποκειμενισμού, χωρίς όμως τη συνειδητή ή συστηματική υποστήριξη του συλλέκτη.

Το γεγονός είναι ευεξήγητο, καθώς ο Μπενάκης εισέρχεται σε ένα πεδίο που του είναι ουσιαστικά άγνωστο και το οποίο γνωρίζει από κοινωνικά κατά βάση δίκτυα. Η ανεπάρκειά του σε ανάλογα εφόδια οφείλεται στην οικογενειακή του ιστορία. Η απουσία πνευματικής ατμόσφαιρας στο σπίτι των Μπενάκηδων καταγράφεται ήδη, και μάλιστα συχνά, από την Πηνελόπη Δέλτα, της οποίας οι μαρτυρίες αναδεικνύονται χρήσιμες και αποκαλυπτικές, έστω κι αν προέρχονται από υλικό λογοτεχνικής μορφής: «η ζωή του σπιτιού μας ήταν συνηθισμένη αλεξανδρινή ζωή, ίσως αρκετά πιο ηθική απ' ό,τι στ' άλλα σπίτια, πιο πατριαρχική, αλλά καθόλου πνευματική. Ο πατέρας παραδομένος ολότελα στη

---

<sup>105</sup> Στο ίδιο, σ. 3.

<sup>106</sup> Η πληροφορία ότι το έργο του Ιατρίδη *Τρόπαιο του Καραϊσκάκη* το χάρισε στον Μπενάκη ο στρατηγός Τιμολέων Βάσσος (1836-1929) επιβεβαιώνει την υπόθεση πως το δίκτυο που ανακινείται για τη συγκέντρωση του «εθνικού ιστορικού υλικού», των «ιστορικών κειμηλίων», ήταν ευρύ και περιλάμβανε επίσης ανθρώπους που συνδέονταν με τα γεγονότα της Επανάστασης, μέσω οικογενειακών συνήθως διασυνδέσεων. Για τα νεότερα έργα τέχνης όμως, οι λιγοστές πληροφορίες που έχουμε μας επιτρέπουν να συμπεράνουμε ότι ο Μπενάκης αγόραζε από εμπόρους όπως ο Κοσμάς Στάθης το 1929 και 1930, από εκθέσεις καλλιτεχνών (π.χ. του Φρίξου Αριστέα το 1949, της Τζένης Αργυρού το 1950), από γκαλερί της Αγγλίας κυρίως, απ' όπου εφοδιαζόταν και με υλικό για τα άλλα ενδιαφέροντά του, από συγγενείς καλλιτεχνών, όπως π.χ. η Όλγα Χειμώννα, από την οποία όμως δεν είχε αγοράσει μόνο έργα του Χειμώννα, αλλά και άλλων όπως μια προσωπογραφία του Ζαχαρίου.

δουλειά και στα κοινοτικά. Η μητέρα στο νοικοκυριό της, στα φιλανθρωπικά και στα κοινωνικά, επισκέψεις, δεξιώσεις, βεγγέρες και σπάνιους χορούς. Η ατμοσφαιρά του σπιτιού ήταν αυστηρή, ξερή, έλειπε η γλύκα, η επικοινωνία, η αγάπη».<sup>107</sup>

Ακόμη κι αν τα τελευταία σχόλια είναι υπερβολικά και εντάσσονται στο πλαίσιο μιας ρομαντικής, εν μέρει καταθλιπτικής λογοτεχνικής ιδιοσυγκρασίας, η απουσία πνευματικότητας διαπιστώνεται και από μια Γαλλίδα δασκάλα, όπως μεταφέρει πάλι η Δέλτα: «Η Mademoiselle παρακολουθούσε με δυσαρέσκεια τις οικοκυρικές μας ασχολίες, που διέκοπταν συχνά το μάθημα. Και στις ώρες της δυσαρέσκειας δεν πολυμετρούσε τα λόγια της: “Η μητέρα σας είναι καλή νοικοκυρά”, μας έλεγε στενοχωρημένη, “αλλ’ αδιαφορεί για το μάθημα”. Ή “οι Ελληνίδες δεν έχουν πολύ σεβασμό για την ώρα που χάνεται”, “η πνευματική ανάπτυξη δεν πολυσκοτίζει τους γονείς σας” ή “οι Έλληνες καταγίνονται πολύ περισσότερο στα πρακτικά, παρά στα πνευματικά” κ.τ.λ.».<sup>108</sup> Ένδειξη γι’ αυτά τα συμπεράσματα αποτελούσε και το γεγονός ότι τη βιβλιοθήκη που υπήρχε στο σπίτι («βιβλιοθήκη κλασική, χωρίς αξία ούτε προσωπικότητα»<sup>109</sup>) την είχε στείλει ολόκληρη από την Αγγλία ένας θείος, μαζί με τα έπιπλα, όταν η οικογένεια μετακόμισε στο σπίτι.

Ταυτόχρονα, το ίδιο το καλλιτεχνικό πεδίο στην Ελλάδα της περιόδου ήταν αντίστοιχο: σε αυτό αφενός οι ελληνικοί καλλιτεχνικοί θεσμοί δεν είχαν δημιουργήσει ακόμη παράδοση και αφετέρου το ευρύτερο ιδεολογικό κλίμα, όπως διαμορφώθηκε από το καθεστώς του Μεταξά, ευνοούσε τη λαϊκιστική διάσταση του εθνοκεντρισμού, η οποία επιτάχθηκε μετά τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο.<sup>110</sup>

Γεγονός είναι ότι ο συλλέκτης δεν ευνοήθηκε ως προς την καλλιέργεια της καλλιτεχνικής του κουλτούρας πέρα από τη γενική πίστη στην αναγκαιότητά της –πίστη που την ίδια στιγμή δεν παύει να είναι και σύμβολο γοήτρου–, επομένως, σύντομα έφτασε στο αδιέξοδο της συμπαράθεσης με τα έργα που έχει επιλέξει λιγότερο ή περισσότερο συνειδητά. Οι δωρεές στις οποίες προχώρησε συνδυάζονται με μια μακρά οικογενειακή παράδοση δωρεών και αποτελούσαν ταυτόχρονα και ένα είδος «λύσης» της σχέσης του με τα έργα.

Το 1930 ο Μπενάκης μπορεί να εξέφραζε πολύ συγκεκριμένες, μορφολογικές κυρίως, προσδοκίες, από τα εικαστικά έργα τέχνης και ιδεολογικές από τους καλλιτέχνες. Το 1950 ωστόσο οι προσδοκίες αυτές ούτε άλλαξαν ούτε υποστηρίχθηκαν συνεκτικά. Στη διαθήκη με την οποία ο Μπενάκης δώρισε στην Εθνική Πινακοθήκη έργα της συλλογής του

---

<sup>107</sup> Δέλτα 1980, σ. 211.

<sup>108</sup> Στο ίδιο, σ. 142.

<sup>109</sup> Στο ίδιο, σ. 213. Εκεί γράφει μάλιστα ότι οι βιβλιοθήκες αυτές άνοιγαν μια φορά τον χρόνο, για να ξεσκονιστούν τα βιβλία.

<sup>110</sup> Τζιόβας 1989, σ. 140-141.

αναγνώρισε την αρμοδιότητα του ιδρύματος να επιλέξει τα έργα τα οποία η διευθύνουσα επιτροπή θα έκρινε ως κατάλληλα. Αντιλαμβανόμενος την ανάγκη εκπλήρωσης του σκοπού της, επέμεινε στη συμμετοχή των νεότερων καλλιτεχνών, ακόμη και εν ζωή, θεωρώντας ότι έτσι θα συνέβαλε στην αντιπροσώπευση μιας, χρονολογικής τουλάχιστον, εξέλιξης της ελληνικής τέχνης, έστω κι αν δεν προσδιόριζε ακριβώς την καλλιτεχνική αξία.

Παρ' όλα αυτά, είναι γεγονός ότι μετά από είκοσι ή τριάντα χρόνια συλλεκτικής δραστηριότητας θα μπορούσε να έχει συμπληρώσει έργα και καλλιτέχνες που ήδη μετά τον Μεσοπόλεμο αντιπροσώπευαν αναγνωρισμένες αξίες. Θα μπορούσε να έχει επιλέξει στη διάρκεια των χρόνων αυτών καλλιτέχνες και έργα που συμβάδιζαν με το κυρίαρχο κλίμα των αισθητικών αντιλήψεων, όχι υπακούοντας αναγκαστικά σε αυτό, αλλά επειδή και οι ίδιοι οι καλλιτέχνες αποτελούσαν οργανικό τμήμα μιας μεγάλης ομάδας της ελληνικής αστικής διάνοησης με εθνοκεντρική ιδεολογία. Εντέλει, η επαφή του τόσο με καλλιτέχνες όσο και με θεσμικούς εκπροσώπους του κόσμου της τέχνης, από τεχνοκριτικούς έως διευθυντές της Πινακοθήκης ή καθηγητές της Σχολής Καλών Τεχνών, δεν συνέβαλε στη διανοητική του εκλέπτυνση ως προς τις Καλές Τέχνες.

Στο ίδιο πλαίσιο, αυτός ο «συντηρητικός συλλέκτης έργων του Γ. Κοσμαδόπουλου, του Επ. Θωμόπουλου, του Κ. Δημητριάδη και στην καλύτερη περίπτωση του Παρθένη»,<sup>111</sup> όπως τον χαρακτηρίζει ο Μαθιόπουλος, δεν επιχείρησε καν να εντάξει το σύνολο των έργων και των καλλιτεχνών των συλλογών του στο συνολικότερο αφήγημα που συστήνει με την ίδρυση του δικού του μουσείου. Η δωρεά ακριβώς «προς το Έθνος» των συλλογών του Μουσείου που ιδρύει ο ίδιος, συντεταγμένη και πολύ καλύτερα σχεδιασμένη από τις άλλες δωρεές του, είναι η πιο ενδεικτική ως προς τον δημόσιο ορίζοντα των δωρεών και τη σύμπλευσή της με τα εθνοκεντρικά αφηγήματα. Από την άποψη αυτή η συγκεκριμένη δωρεά είναι διττά αποκαλυπτική: τόσο ως προς τις ταξικές και κοινωνικές αναταράξεις που προκαλεί, όσο και ως προς την ανάδειξη της εξέλιξης της έννοιας και της πρακτικής της δωρεάς προς το κράτος.

---

<sup>111</sup> Μαθιόπουλος 1996, σ. 792.

### 3.3.4 Μουσείο Μπενάκη

Ο Αντώνης Μπενάκης ολοκλήρωσε το Μουσείο Μπενάκη και τη δωρεά του στο ελληνικό έθνος τον Απρίλιο του 1931. Έχοντας εγκατασταθεί οριστικά στην Ελλάδα το 1926, πενήντα έξι ετών, κατόρθωσε μέσα σε πολύ λίγα χρόνια να υλοποιήσει το όνειρό του, τη δημιουργία ενός μουσείου, προκειμένου να στεγάσει τον πλούτο που είχε συλλέξει.

Τα εγκαίνια του νέου μουσείου, το οποίο ιδρύθηκε με τον νόμο 4599/1930 «Περί αποδοχής δωρεάς των κληρονόμων Εμμ. Μπενάκη προς ίδρυσιν “Μουσείου Μπενάκη”» επί κυβέρνησης Βενιζέλου και υπουργού Παιδείας Γεωργίου Παπανδρέου και καταγράφηκε στον Τύπο ως το τρίτο σημαντικότερο<sup>112</sup> μετά το Αρχαιολογικό και το Βυζαντινό που είχαν ιδρυθεί εν τω μεταξύ, πραγματοποιήθηκαν στις 22 Απριλίου 1931.<sup>113</sup> Έκτοτε το Ίδρυμα λειτουργεί ως αυτοτελές Νομικό Πρόσωπο Ιδιωτικού Δικαίου.<sup>114</sup> Οι συλλογές και το κτίριο δωρήθηκαν στο ελληνικό κράτος, ενώ τη διοίκηση θα αναλάμβανε έκτοτε δεκαμελής διοικητική επιτροπή, απαρτιζόμενη από μέλη της οικογένειας Μπενάκη, ανώτατους δικαστικούς και πανεπιστημιακούς. Η επιτροπή αυτή ορίστηκε να διαχειρίζεται την περιουσία και τους πόρους του μουσείου. Επίσης, προβλεπόταν η σύσταση δεκαπενταμελούς καλλιτεχνικού συμβουλίου, στο οποίο θα μετείχαν αυτοδικαίως ο πρόεδρος της διοικητικής επιτροπής και ορισμένα στελέχη της Αρχαιολογικής Υπηρεσίας και της ακαδημαϊκής κοινότητας, ενώ τα υπόλοιπα εννιά μέλη θα εκλέγονταν από τη διοικητική επιτροπή σε σύμπραξη με τα άλλα μέλη του συμβουλίου.<sup>115</sup>

#### 3.3.4α Άξονες συλλογών

Οι κεντρικοί άξονες των συλλογών του Αντώνη Μπενάκη, όπως εκτέθηκαν εξ αρχής στο μουσείο του, ήταν από τη μια τα αντικείμενα ανατολικής τέχνης και από την άλλη τα εθνικά κειμήλια μαζί με τα αντικείμενα της ελληνικής λαϊκής τέχνης. Όπως κι αν ταξινομήσουμε τα αντικείμενα, οι δύο βασικοί πόλοι, της μουσουλμανικής και της χριστιανικής τέχνης, ή της «επώνυμης» και της «ανώνυμης» ιστορίας, είναι σαφείς.

Ενώ αργότερα στις συλλογές του συναντούμε και χρυσά μυκηναϊκά κοσμήματα του 15ου-14ου αι. π.Χ., ένα χάλκινο αγαλματίδιο γυμνού δρομέα των μέσων του 5ου αι. π.Χ.,

<sup>112</sup> Εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 21.4.1931, σ. 4.

<sup>113</sup> Η Anne Higonnet, αναφερόμενη στα μουσεία που ίδρυσαν ιδιώτες προκειμένου να στεγάσουν τις συλλογές τους κατά το διάστημα 1890 με 1940, περιλαμβάνει και το Μουσείο Μπενάκη. Higonnet 2010.

<sup>114</sup> Βουδούρη 2003, σ. 407-417. Επίσης, Κόκκου 2009, σ. 297-301.

<sup>115</sup> Βουδούρη 2003, σ. 409.

ένα χάλκινο κάτοπτρο του 4ου αι. π.Χ., χρυσά σκουλαρίκια του τέλους του 4ου αι. π.Χ., αντικείμενα δηλαδή της ελληνικής αρχαιότητας,<sup>116</sup> τα είδη που εκπροσωπούνταν στο νεοσύστατο μουσείο ήταν κατά κύριο λόγο όπλα, εθνικά κειμήλια (ενθύμια του Αγώνα της Ανεξαρτησίας, καθώς και προσφυγικά κειμήλια από τη Μικρά Ασία, τον Πόντο και τη Θράκη), σπάνια υφάσματα, παλαιά κοσμήματα και κεντήματα, αντικείμενα λαϊκής τέχνης (εθνικές ενδυμασίες, κεντήματα κτλ.), αντικείμενα μουσουλμανικής τέχνης, πίνακες Ελλήνων και ξένων ζωγράφων που συνδέονταν με την Επανάσταση του 1821, μεταξύ των οποίων και μια σειρά ζωγραφικών πινάκων από τη συλλογή του Λουδοβίκου της Βαυαρίας.

Αυτά τα αντικείμενα καθόρισαν στο σύνολό τους τη δράση και το συνολικό προφίλ



Εικ. 34. Εσωτερική όψη του Μουσείου Μπενάκη, Αίθουσα Γ, Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή τέχνη.

---

<sup>116</sup> Αυτό αποκαλύπτει η σχέση του Μπενάκη με τον Μαρτίνο, τουλάχιστον για το διάστημα μετά το 1934, και δηλώνει το φάσμα των συλλεκτικών ενδιαφερόντων του. Από τον συγκεκριμένο έμπορο είχε αντλήσει ορισμένα από τα σημαντικότερα, αλλά και τα γνωστότερα έργα της συλλογής του, έναν μεγάλο αριθμό έργων της «λαϊκής τέχνης» (ξυλόγλυπτη σκυριανή κασέλα κτλ.), καθώς και αντικείμενα των χρόνων της Τουρκοκρατίας. *Πανδρόσου 50*, χ.χ., σ. 39-40.

του συλλέκτη<sup>117</sup> και έδωσαν εξαρχής στο μουσείο χαρακτηριστικά λαογραφικού, εθνογραφικού ή/και ιστορικού μουσείου, και κατ' άλλους συγχρόνους του σχολιαστές, μουσείου διακοσμητικών τεχνών. Τα αντικείμενα της συλλογής σε μεγάλο βαθμό θεωρούνταν εξαρχής εθνικά κειμήλια, ενώ «γενικώς εις την τοποθέτησιν διακρίνεται η στοργή και ο σεβασμός. Ένα είδος εθνολογικού μουσείου, κι ένα είδος εκκλησίας είνε το τμήμα αυτό της συλλογής, που περικλείει ένα μεγάλο μέρος της συγχρόνου ελληνικής ιστορίας».<sup>118</sup> Εικόνες τόσο του μουσείου κατά τα πρώτα χρόνια της λειτουργίας του,<sup>119</sup> όσο και του προσωπικού γραφείου του ίδιου του Αντώνη Μπενάκη (εικ. 38) είναι ιδιαίτερα χαρακτηριστικές προς την κατεύθυνση αυτή.

Ήδη και στον Τύπο της εποχής είχε γίνει αντιληπτό ότι με τη συλλογή του Αντώνη Μπενάκη εισήχθησαν νέα πεδία ενδιαφέροντος στον ελληνικό κόσμο, την ίδια στιγμή που διεκδικούνταν δυναμικά η επαναστατική πτυχή της ελληνικής ιστορίας. Ο ίδιος ο Μπενάκης έκρινε ότι ο κόσμος ασχολείται συνήθως με την αρχαία τέχνη, ενώ γνωρίζει ελάχιστα τη μεσαιωνική και αγνοεί εντελώς τη μουσουλμανική και τη λοιπή ανατολική.<sup>120</sup> Έτσι εξηγείται και η μικρή αναλογικά εκπροσώπηση άλλων χρονολογικών περιόδων της ελληνικής ιστορίας.

Η συλλογή των αντικειμένων πιθανότατα είχε ξεκινήσει κατά την έναρξη του νέου αιώνα, όπως προκύπτει από δημοσιεύματα της εποχής.<sup>121</sup> Αν εξαιρέσει κανείς τις δύο

---

<sup>117</sup> «[...] η των αντικειμένων ανατολικής τέχνης, την οποίαν κατήρτησεν ο κ. Α. Μπενάκης, αγοράζων τα αντικείμενα αυτά κατά τας περιόδους του σε διάφορα μέρη. Περιλαμβάνονται εις την συλλογή πολλά ανατολίτικα όπλα και ιδιαιτέρως όπλα και άλλα, κειμήλια Ελλήνων αγωνιστών. Αναφέρομε μεταξύ αυτών τα δύο σπαθιά του Ανδρέα Λόντου, το τηλεσκόπιον του ίδιου Λόντου, το τηλεσκόπιο του Καραϊσκάκη, την σφραγίδα του Καραϊσκάκη. Επίσης, το σκουπάκι της Τερέζας Μακρή (κόρης των Αθηνών). Το σηματολόγιο του Γιακουμάκη Τομπάζη, την βακτηρίαν του Λαζάρου Κουντουριώτου. Επίσης, υφάσματα, κεντήματα, βελούδα ελληνικής και ανατολικής τέχνης, πλείστα αντικείμενα μουσουλμανικής βιοτεχνίας, ελληνικής λαϊκής τέχνης, ελληνικής ενδυμασίας, αντικείμενα βυζαντινής τέχνης». Φορτούνιο 1929, σ. 1. Επίσης, χ.σ., εφημ. *Ακρόπολη*, 29.6.1929, σ. 7.

<sup>118</sup> Βεκιαρέλλης 1929α, σ. 3.

<sup>119</sup> *Οδηγός Μουσείου Μπενάκη*, Αθήναι 1935.

<sup>120</sup> Το στοιχείο αυτό επισημαίνει και ο Βεκιαρέλλης 1929β, σ. 3. Εδώ ας σημειώσουμε, παρενθετικά σχεδόν, το περιφερειακό, αλλά όχι άσχετο θέμα ως προς τα νέα πεδία και τη συνδιαλλαγή ακριβώς του δημόσιου και του ιδιωτικού, της δωρεάς του χιακής καταγωγής Βρετανού επιχειρηματία Γεωργίου Ευμορφόπουλου (1863-1939). Ο Ευμορφόπουλος πρόσφερε στο κράτος τη σπάνια συλλογή του κινέζικων αντικειμένων κατά τα έτη 1922-23, μια δωρεά που αγνοήθηκε από την κυβέρνηση Νικολάου Πλαστήρα. Πέντε χρόνια αργότερα, όταν μέρος του Τύπου υπενθύμιζε ήδη ότι τη δωρεά θα μπορούσε να την εγκαταστήσει η κυβέρνηση στο Μέγαρο Μπενάκη (βλ. ενδεικτικά εφημ. *Ακρόπολις*, 28.6.1929, σ. 7), ο Βενιζέλος, με τη μεσολάβηση του Α. Μπενάκη, γινόταν πολιτικός αποδέκτης μιας νέας, μικρότερης από την αρχική, δωρεάς. Το μεγαλύτερο μέρος, ωστόσο, της τεράστιας συλλογής του πουλήθηκε στα βρετανικά British Museum και Victoria & Albert Museum το 1934, και δημοπρατήθηκε από τον οίκο Sotheby's το 1940. Για τον συλλέκτη βλ. Gray 2004. Για τη συλλογή Ευμορφόπουλου και το Μουσείο Μπενάκη, βλ. Manginis 2007, σ. 61-71.

<sup>121</sup> Το 1929 δημοσιεύεται ότι ο Μπενάκης συλλέγει ήδη τριάντα χρόνια. Βεκιαρέλλης 1929β, σ. 3. Στην περίπτωση αυτή η συλλεκτική δράση του ξεκινά γύρω στα 1900, γεγονός που επιβεβαιώνεται και από τον Οδηγό του Μουσείου Μπενάκη, Αθήνα 1935, σ. 2.



επιμέρους συλλογές που φιλοξενήθηκαν ως μόνιμα σύνολα του μουσείου, δωρηθέντα σε αυτό, τη συλλογή ροδιακής κεραμουργίας του Αλεξάνδρου Μπενάκη, αδελφού του Αντώνη, του οποίου τη συλλογή μετά τον πρόωρο θάνατό του αγόρασε ο πατέρας τους και τη δώρισε στο υπό ίδρυση μουσείο, καθώς και την επίσης δωρηθείσα συλλογή κινέζικων αντικειμένων, που ανήκε στον ομογενή του Λονδίνου Γεώργιο Ευμορφόπουλο (1863-1939),<sup>122</sup> όλα τα υπόλοιπα αντικείμενα αποτελούσαν μέρος της ιδιωτικής συλλογής του Αντώνη Μπενάκη.

Το ενδιαφέρον του για τον ανατολικό πολιτισμό είχε εκδηλωθεί πολύ πριν από την εγκατάστασή του στην Αθήνα το 1926. Το ενδιαφέρον του για τη μουσουλμανική-αραβική τέχνη υποκινήθηκε από τον αρχικό τόπο διαμονής του, την Αίγυπτο, παρόλο που σε γενικές γραμμές οι Έλληνες ενδιαφέρονταν ελάχιστα για τις ισλαμικές παραδόσεις των Αιγυπτίων.<sup>123</sup> Στο πλαίσιο αυτό είχε συμβάλει το 1924, μαζί με τον φίλο του ιστορικό Χριστόφορο Νομικό, στην οργάνωση μιας έκθεσης μουσουλμανικής τέχνης στην Αλεξάνδρεια, η οποία περιλάμβανε υφάσματα, κοσμήματα και τάπητες από την προσωπική του συλλογή.<sup>124</sup>

Για την επιλογή και αγορά των περισσότερων ιστορικών εγγράφων και χειμηλίων διέθετε δίκτυα επικοινωνίας με τρεις κυρίως συμβούλους και στενούς συνεργάτες: τον Γιάννη Βλαχογιάννη (1868-1945), ιστορικό-αρχαιοδίφη και σημαντική μορφή του δημοτικισμού<sup>125</sup> που τον γνώρισε το 1906<sup>126</sup> και ο οποίος αναζητούσε επίσης αντικείμενα για λογαριασμό του Μπενάκη, είχε επαφές με νομισματομπόρους, παρακολουθούσε την κίνηση και τις πωλήσεις άλλων, και έκανε αγορές αντ' αυτού· τον Χριστόφορο Νομικό· και τον Δημήτριο Καμπούρογλου (1852-1942), ιστοριοδίφη και γενικό έφορο της Εθνικής Βιβλιοθήκης από το 1892 έως το 1917,<sup>127</sup> τον οποίο ο Μπενάκης δεν γνώριζε προσωπικά και στην αρχή οι συνεννοήσεις τους γίνονταν μέσω του Νομικού.<sup>128</sup>

Οι δύο πρώτοι, που σχετίζονταν πιο ειδικά με τις θεματικές κατευθύνσεις που διακρίνονται στις συλλογές Μπενάκη, προφανώς έπαιξαν έναν πιο καθοριστικό ρόλο. Η

---

<sup>122</sup> Για μια συνοπτική παρουσίαση της συλλογής και βιογραφίας του Γιώργου Ευμορφόπουλου, βλ. Αγιαννίδης 2006, σ. 26-31.

<sup>123</sup> Kitroeff 1989, σ. 27. Έτσι εξηγείται και η καθόλου θερμή υποδοχή σε ορισμένους ελληνικούς κύκλους του βιβλίου που έγραψε ο Χριστόφορος Νομικός σχετικά με τα επιτεύγματα των αραβικών πολιτισμών.

<sup>124</sup> Σουλογιάννης 2004, σ. 18.

<sup>125</sup> Γουργουρή 2007, σ. 245.

<sup>126</sup> Σουλογιάννης 2004, σ. 20.

<sup>127</sup> Στο ίδιο, σ. 20, 108.

<sup>128</sup> Μάλιστα, ο Καμπούρογλου, λόγω της θέσης του ως εφόρου στην Εθνική Βιβλιοθήκη, δεν ήθελε να εκτεθεί ότι συνεργάζεται εμπορικά με τον Μπενάκη. Τσελίκα 1991, σ. 31-32.

γνωριμία με τον Βλαχογιάννη χρονολογείται πιθανότατα πριν από το 1906<sup>129</sup> και οφειλόταν στον Εμμανουήλ Μπενάκη. Στα 1911 περίπου τον βρίσκουμε, πάντως, να ταξιδεύει για να αναζητήσει αντικείμενα στο Παρίσι, στο Λονδίνο, στη Νεάπολη, στη Γένοβα και τη Μασσαλία.<sup>130</sup> Ο Τίμος Μαλάνος περιγράφει τον Νομικό ως έναν ιστορικό ειδικευμένο στην ιστορία της ισλαμικής τέχνης, με μία μοναδική βιβλιοθήκη και γνώσεις για τα θέματα της ιστορίας του Βυζαντίου και των Αράβων, αλλά και ως έναν εξαιρετικά καλλιεργημένο άνθρωπο.<sup>131</sup> Τα σχετικά συγγράμματα που είχε γράψει κατά το διάστημα 1922-1927 εισήγαγαν την ιστοριογραφία σε πεδία καινοφανή, με βασικό χαρακτηριστικό, όπως σημειώνει, την απουσία της μισαλλοδοξίας. Συλλέκτης ο ίδιος ροδίτικων πιάτων, θεωρούνταν ότι είχε δημιουργήσει, πολύ πριν γίνουν δημοφιλή τα πιάτα αυτά στην Αθήνα, μία εξαιρετικής ποιότητας συλλογή.<sup>132</sup> Επίσης, ο Κύτικας<sup>133</sup> αποτελούσε σημαντική πηγή αγορών: από αυτόν ο Μπενάκης είχε αγοράσει στο τέλος του 1928 πλήθος αντικειμένων, πινάκων μάλιστα, που προέρχονταν από την Πινακοθήκη της Αυλής της Βαυαρίας, τους οποίους θα εξετάσουμε στη συνέχεια. Σε γενικές γραμμές, και τα πρόσωπα αυτά και άλλα<sup>134</sup> καθόρισαν σε σημαντικό βαθμό τις συλλογές του Μπενάκη, αφού κατά βάση τον τροφοδοτούσαν και εμπλούτιζαν τα αποκτήματα, όχι μόνο αριθμητικά, αλλά και ερμηνευτικά, καθώς εντόπιζαν τις διαδρομές τους στον χρόνο και την ιστορία.<sup>135</sup>

---

<sup>129</sup> Τον Μάρτιο της χρονιάς αυτής, ο Βλαχογιάννης είχε προσκληθεί από τον Εμμανουήλ Μπενάκη στην Αλεξάνδρεια για τον διακανονισμό των συνδρομών της έκδοσης του *Χιακού Αρχείου*, του οποίου εμπνευστής και χρηματοδότης ήταν ο ίδιος ο Εμμ. Μπενάκης. Τσελίκα 1991, σ. 32.

<sup>130</sup> Σε μία επιστολή του 1911 αναφέρει ότι προ ετών είχε παραιτηθεί από το ετήσιο χορήγημα των 500 δρχ. που λάμβανε από τον Εμμανουήλ Μπενάκη, για τον οποίο εργαζόταν.

<sup>131</sup> Μαλάνος 1971, σ. 184-188.

<sup>132</sup> Αναφέρεται χαρακτηριστικά ότι «προπορεύτηκε σε κάτι που αργότερα έγινε μόδα. Και πράγματι, όταν ύστερα από δέκα χρόνια, αρχίζει στην πόλη μας μια τρελλή ζήτηση ροδίτικων πιάτων, γνωστός ομογενής θα δαπανήσει σχεδόν μια μικρή περιουσία για να σχηματίσει τη δική του, που ούτε καν μπορούσε να συγκριθεί μ' εκείνη του Νομικού [...]. Μολονότι ο Νομικός την εποχή που τον γνώρισα δεν είχε την περιουσία άλλων ομογενών, δεν υστερούσε καθόλου σε φήμη από εκείνους. Έχω δε την εντύπωση πως χάρη στα πνευματικά του ενδιαφέροντα και τις μορφωτικές του πρωτοβουλίες, ξεχώριζε και σ' αυτούς μέσα». Μαλάνος 1971, σ. 185.

<sup>133</sup> Ο Κύτικας, εγκατεστημένος στο Κάιρο, ήταν βαθύς γνώστης των αιγυπτιακών θεμάτων, γεγονός που το διαπιστώνουμε σε επιστολή του Μπενάκη, ο οποίος αναφέρεται στην πιθανή εγκατάσταση του Κύτικα στην Αθήνα και την πιθανή ανάληψη εκ μέρους του έδρας αιγυπτιολογίας. Βλ. Αλληλογραφία Αντώνη Μπενάκη, Αρχεία Μουσείου Μπενάκη, επιστολή 2.11.1930.

<sup>134</sup> Τα ονόματα πολλών αρχαιοπωλών ανευρίσκονται στα αρχεία του Αντώνη Μπενάκη και του μουσείου του, όπως, ενδεικτικά αναφέρονται, του Θ. Ζουμπουλάκη, του Δ. Ζουμπουλάκη, του Ο. Φιλιππίδη, του Χρ. Στουρνάρα, του Φ. Τάνο, του Ελία Καζαρσιάν, του Χ. Εμιρζά, του Θ. Μαρτίνου. Τα αρχεία αυτά είναι ιδιαιτέρως χρήσιμα και για τα οικονομικά στοιχεία που μας παρέχουν, καθώς συχνά περιλαμβάνουν, εκτός από την πηγή της αγοράς, τιμές αντικειμένων, τις αναλογίες των διαφόρων νομισμάτων που χρησιμοποιούνται κ.ά.

<sup>135</sup> Ας σημειωθεί ότι οι σχέσεις του με τον Βλαχογιάννη κάθε άλλο παρά φιλικές και αμοιβαίας εκτίμησης ήταν, καθώς είναι αποκαλυπτική η επαγγελματική αντιζηλία που είχαν αναπτύξει. Επίσης, η αλληλογραφία του Μπενάκη διακόπτεται απότομα μαζί τους, με τον Βλαχογιάννη το 1913 (μόνο μία επιστολή υπάρχει του 1927), με τον Καμπούρογλου δε η τελευταία επιστολή αποστέλλεται το 1912 (και μόνο μία ακόμη, επτά χρόνια αργότερα, το 1919). Τσελίκα 1991, σ. 36.

### 3.3.4β Τα κειμήλια του ελληνοχριστιανικού έθνους. «Επώνυμα» και «ανώνυμα» τεκμήρια: 1821, μεταβυζαντινή ζωγραφική, λαϊκή τέχνη, ισλαμική τέχνη



Εικ. 35. Εσωτερική όψη του Μουσείου Μπενάκη, Αίθουσα Α, Όπλα και ενθύμια του Αγώνα

Ο άξονας που αφορά την Ελληνική Επανάσταση, αλλά ταυτόχρονα και τη θρησκευτική παράδοση και τη λαϊκή πολιτισμική παράδοση του ελληνισμού, αποτελούσε κεντρικό μέρος του θεματικού προσανατολισμού του Μπενάκη και αρθρώνεται από πολλά αντικείμενα. Τα έργα

που σήμερα θα χαρακτηρίζαμε εικαστικά και ενσωματώθηκαν νωρίς στις μουσειακές συλλογές του είναι ελαιογραφίες, υδατογραφίες, λιθογραφίες και άλλα χαρακτηριστικά ξένων και Ελλήνων ζωγράφων,<sup>136</sup> τα οποία ωστόσο εμπλουτίζουν πιο διευρυμένες ιστορικές ενότητες.

Έτσι, πορτρέτα αγωνιστών του 1821, πίνακες του Βρυζάκη, που όλοι σχετίζονται με την Ελληνική Επανάσταση και τους πρωταγωνιστές της, τοποθετήθηκαν στις αίθουσες του ισογείου του μουσείου,<sup>137</sup> μαζί με τα ιστορικά κειμήλια και ενθύμια του 1821 και της

<sup>136</sup> Βλ. και Τσιγκάκου 1998, σ. 121-124.

<sup>137</sup> Σε ανάλογο, αλλά όχι ακριβώς ίδιο πλαίσιο, μια σειρά έγχρωμων λιθογραφιών και υδατογραφιών που εικονίζουν τοπία, κυρίως της Επτανήσου, είχαν τοποθετηθεί σε αίθουσα του υπογείου μαζί με τα αντικείμενα λαϊκής τέχνης. Ομοίως, το έργο του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου, η *Προσκύνηση των Μάγων*, τοποθετείται όχι μαζί με θρησκευτικά έργα ή με έργα δυτικής τέχνης, για τα οποία άλλωστε δεν υπάρχει ενότητα, αλλά στην αίθουσα με τα ισπανικά και ιταλικά βελούδα. Το γεγονός εξηγείται πιθανόν από δύο λόγους: αφενός ως το 1934, το έτος αγοράς του έργου από τον έμπορο Θ. Ζουμπουλάκη, κανένα έργο της κρητικής περιόδου της ζωής του Θεοτοκόπουλου δεν ήταν γνωστό στην Ελλάδα. Αφετέρου, ο Μπενάκης, όπως και ο Δ. Σισιλιάνος, που είχε αγοράσει ταυτόχρονα τον *Ευαγγελιστή Λουκά* από τον ίδιο έμπορο, αμφέβαλλαν για την ορθότητα της απόδοσης. Μάλιστα, ο Μανόλης Χατζηδάκης, διευθυντής για πολλά χρόνια του Μουσείου Μπενάκη, πιθανολογεί ότι ο Μπενάκης κατέβαλε χαμηλότερη τιμή από τις 104.000 δρχ., ακριβώς επειδή δεν είχε πειστεί για τη γνησιότητα του έργου, έως ότου λάβει τη γνωμάτευση του August L. Mayer το 1935. Βλ. σχετικά *Εικόνες της Συλλογής Βελιμέζη* 1997, σ. 43-44.

νεότερης Ελλάδας. Εκεί τοποθετήθηκαν και γαλλικές, αγγλικές, γερμανικές, αλλά και κάποιες ελληνικές λιθογραφίες και υδατογραφίες, που αναφέρονται είτε στον αγώνα είτε σε ιστορικά γεγονότα της Ελλάδας μετά την ίδρυση του ελληνικού κράτους (για παράδειγμα, στη δολοφονία Καποδίστρια) ή στο φυσικό και ανθρωπογενές περιβάλλον της χώρας. Επίσης περίπου δώδεκα πίνακες προέρχονταν από την Πινακοθήκη της Αυλής της Βαυαρίας.

Στον Τύπο της εποχής αναφέρεται ότι τον πυρήνα της συλλογής του ζωγραφικών έργων ο Μπενάκης τον αγόρασε από τη βασιλική οικογένεια της Βαυαρίας: «Άλλη συλλογή περιερχόμενη εις το Κράτος είνε η των ζωγραφικών πινάκων, ανήκουσα εις τον κύριον Αντώνη Μπενάκην. Είνε η συλλογή, ήτις ανήκε εις τον Λουδοβίκο της Βαυαρίας, πατέρα του πρώτου Βασιλέα της Ελλάδος, Όθωνα, την αγόρασε δε ο κ. Α. Μπενάκης από τον τέως διάδοχο της Βαυαρίας πρίγκιπα Ρούμπρεχτ».<sup>138</sup> Πράγματι ο Λουδοβίκος της Βαυαρίας (1786-1868) ήταν φιλότεχνος και αγόραζε διαφόρων ειδών αντικείμενα από συλλογές και δημοπρασίες. Βασικός σύμβουλός του ήταν ο Leo von Klenze.<sup>139</sup>



Εικ. 36. Θεόδωρος Βρυζάκης (1814-78), *Ο όρκος στην Αγία Λαύρα*.

Τελικά, το μεγαλύτερο μέρος, αν όχι όλο, της συλλογής αυτής, το οποίο πιθανόν αγοράστηκε εν μέρει σε δημοπρασία και όχι άμεσα από τα μέλη της βασιλικής οικογένειας, το διοχέτευσε στον Μπενάκη ο έμπορος Κύτικας<sup>140</sup> και επρόκειτο μάλλον για δώδεκα ελαιογραφίες, Ελλήνων και ξένων ζωγράφων, οι οποίες αφορούσαν θέματα και πρόσωπα της Ελληνικής Επανάστασης. Αυτά που εντοπίστηκαν με βεβαιότητα είναι η ελαιογραφία που απεικονίζει τον Γεώργιο Καστριώτη (Σκεντέρμπεη), βασιλιά της Αλβανίας (1443-1467), αντίγραφο του Έλληνα ζωγράφου Βασιλείου Σκόπα-Καρούμπα (1854)· η προσωπογραφία του αγωνιστή

<sup>138</sup> Φορτούνιο 1929, σ. 1. Επίσης, χ.σ., εφημ. *Ακρόπολη*, 29.6.1929, σ. 7.

<sup>139</sup> Μουστάκα 1980, σ. 80-84.

<sup>140</sup> Κατά πάσα πιθανότητα στην τιμή των 1.200 λιρών για τα 12 έργα (1928). Βλ. Μητρώο Αντικειμένων Μουσείου Μπενάκη.

Χατζηχρήστου, έργο του Περικλή Χέλμη· το έργο που ζωγράφησε ο Albert Riegel και απεικονίζει τον Δημήτριο Μπότσαρη, γιο του Μάρκου (1814-1871), ο οποίος σπούδασε στο Μόναχο και διετέλεσε στη συνέχεια υπουργός Στρατιωτικών το 1859 και το 1866-67· η προσωπογραφία του Πανούτσου Νοταρά από τον Eduard (ή C.) Grünler· η προσωπογραφία του Πετρόμπεη Μαυρομιχάλη, έργο του F. Aichholzer· η *Σφαγή* (πιθανώς της Χίου ή της Πάργας) του Ρώσου Vassili G. Ghudakoff (Hudakobe αναφέρεται στον κατάλογο του 1935)· η *Φυγή από την Πάργα* του Carlo Belgioioso – και όχι Γερμανού, σύμφωνα με δημοσίευμα της εποχής· *Το καρπούλι, Ο όρκος στην Αγία Λαύρα* (εικ. 36) και ο *Ανάπηρος αγωνιστής με παιδί* του Βρυζάκη· *Ο θάνατος του Μάρκου Μπότσαρη* του Filippo Marsigli (εικ. 37)· και η



Εικ. 37. Filippo Marsigli (1790-1863), *Ο θάνατος του Μάρκου Μπότσαρη*.

προσωπογραφία του Νεόφυτου Βάμβα, έργο του Τσόκου.<sup>141</sup>

Και συνεχίζεται στα δημοσιεύματα: «Επίσης, περιέρχονται εις το Κράτος διάφοροι πίνακες θρησκευτικού χαρακτήρος, βυζαντινής και φλωρεντινής τέχνης, καθώς και πίνακες Ελλήνων ζωγράφων. Μεταξύ αυτών συγκαταλέγονται ο “Όρκος του Π. Π. Γερμανού”, έργον του Βρυζάκη, του

οποίου αντίγραφον ευρίσκεται εις την Εθνικήν Πινακοθήκην. Επίσης, ο θάνατος του Μάρκου Μπότσαρη, προσωπογραφία των Νοταρά, Πετρόμπεη, του νεκρού γιου του Μπότσαρη, του αργότερα “υπουργού αίματος” κλπ. Μερικοί από τους πίνακας είνε έργα ξένων ζωγράφων, όπως η “Φυγή της Πάργας”, έργον Γερμανού».<sup>142</sup>

Τα παραπάνω έργα των Ελλήνων, αλλά και των ξένων<sup>143</sup> ζωγράφων σχετίζονταν σαφώς θεματολογικά με την Ελληνική Επανάσταση του 1821,<sup>144</sup> ενώ πολλά αποτελούσαν

<sup>141</sup> Ευχαριστώ εδώ ιδιαιτέρως την κ. Αγγελική Ζήβα, του Μουσείου Μπενάκη, για την ευγενή / αμέριστη βοήθειά της.

<sup>142</sup> Φορτούνιο 1929, σ. 1, χ.σ., εφημ. *Ακρόπολη*, 29.6.1929, σ. 7.

<sup>143</sup> Για παράδειγμα, το έργο που τιτλοφορείται *Αποτυχία επιχειρήσεως* του Γάλλου Decaisne (1826).

<sup>144</sup> Ενδεικτικά, άλλα έργα ξένων καλλιτεχνών, πέρα από αυτά που έχουμε αναφέρει και απαντώνται στη συλλογή του Μπενάκη, όπως εμφανίζονται στο μουσείο του –και όχι στην οικία του–, είναι μία ελαιογραφική σκηνή του Αγώνα από κάποιον Γάλλο ονόματι Devouge, ο οποίος σημειώνεται ως μαθητής του David, μία ακόμη ελαιογραφία, που απεικονίζει την ορκωμοσία της ελληνικής λεγεώνας στη Σεβαστούπολη κατά τον Κριμαϊκό Πόλεμο, ζωγραφισμένη από τον Ρώσο Franz Roubaud, λιθογραφίες του L. Dupré κ.ά.

οπτικοποιημένες μαρτυρίες: την εποχή της ίδρυσης του μουσείου, για τον πίνακα που απεικονίζει τη μάχη του Καρπενησίου ο Τύπος μάς μεταφέρει:

«Ο Μακρυγιάννης την περιέγραφε διά ζώσης κι ένας Ιταλός ζωγράφος ενεπνεύσθη από την αφήγηση του Μακρυγιάννη τον πίνακα. Υπάρχουν και αυτόπται όπως ο Αθανάσιος Ιατρίδης, αυτόπτης μάρτυς του “τροπαίου” του Καραϊσκάκη, όπως βεβαιώνει εις τον πίνακα τον φέροντα τον τίτλον αυτόν, έναν πίνακα που έχει εκτός του ονόματος του ζωγράφου και της χρονολογίας (1827), τόσας πολλές σημειώσεις, ώστε κι αν δεν ήταν ιστορικός θα ημπορούσε πάντως να θεωρηθεί “ιστορημένος”». Ως προς το “τρόπαιο” του Καραϊσκάκη –κεφάλαια Τούρκων σε πυραμίδα–, «“ατυχώς, εξηγεί ο καλλιτέχνης, δεν εχώρουν να τα βάλω όλα! Και δι’ αυτό έβαλα μόνον όσα εχώρεσαν”. Ειλικρίνεια αληθινά χαριτωμένη. Ο πίναξ αυτός είναι δώρο του στρατηγού Τιμολ. Βάσσου προς τον κ. Α. Μπενάκη».<sup>145</sup>

Το ίδιο συμβαίνει με τον πίνακα που απεικονίζει τη ναυμαχία του Ναβαρίνου,<sup>146</sup> ενώ στον ίδιο θεματικό κύκλο ανήκουν ο πίνακας του Τσόκου με την αναπαράσταση της δολοφονίας του Καποδίστρια, καθώς και μια ξυλογραφία που παριστάνει τη συγκέντρωση του Λαού έξω από το Παλάτι, όταν ζητούσε σύνταγμα από τον Όθωνα.<sup>147</sup>

Σχετικά με άλλα ζωγραφικά έργα της συλλογής, το παραπάνω δημοσίευμα στην εφημερίδα *Έθνος* συνεχίζει:

Υπάρχει ακόμη ένα πλήρες ηρώων του αγώνος με πρωτοτύπους πίνακας (ακουαρέλλες) καθώς και με αντίγραφα. Ένας πίναξ του Αϊβαζόφσκυ παριστά τον Ξέρξη διαπλέοντα με τον στόλον του τον Ελλήσποντο. [...] Πολλά σκίτσα του Γύζη, ανήκοντα εις την συλλογήν του κ. Α. Μπενάκη, είνε γνωστά από την έκθεσιν που έγινε εις το «Ιλίου Μέλαθρον». Έχει ακόμη η συλλογή πίνακας του Ιακωβίδη («Το κακό εγγόνι») και άλλων ζωγράφων.<sup>148</sup> Μου επροξένησαν ιδιαιτέραν εντύπωσιν οι θρησκευτικού χαρακτήρος πίνακες των Κρητών και Επτανησίων ζωγράφων. Έχει τέτοιους αρκετούς και ο κ. Λοβέρδος στη συλλογή

<sup>145</sup> Βεκιαρέλλης 1929α, σ. 3.

<sup>146</sup> «Κι άλλος αυτόπτης μάρτυς έχει ζωγραφίση πίνακαν πολεμικό: ο Γάλλος Μαρτέν Βερντιώ, την ναυμαχία του Ναβαρίνου, εις την οποίαν συμμετείχεν ως πυροβολητής επί της γαλλικής ναυαρχίδος». Στο ίδιο, σ. 3.

<sup>147</sup> Στο ίδιο, σ. 3.

<sup>148</sup> Τα έργα του Ιακωβίδη, ωστόσο, ουδέποτε τοποθετήθηκαν μέσα στο μουσείο του, έστω στην τελική του μορφή.

του. Όσον αφορά την συλλογή του κ. Α. Μπενάκη αντιπροσωπεύονται εις αυτήν όλοι σχεδόν οι ζωγράφοι της Επτανησιακής και της Κρητικής σχολής: Καντούνης, Κουτούζης, Λουλακής, Δοξαράδες, Τσαγκαρούλος κλπ.<sup>149</sup>

Ένας ακόμη πίνακας, *Η Σφαγή των Ελλήνων*, ανήκει στο ίδιο θεματολόγιο των έργων της Επανάστασης, δεν αναφέρεται, ωστόσο, ως πίνακας της συλλογής του Αντώνη αλλά των κληρονόμων Μπενάκη.<sup>150</sup> Επιπλέον, το συγκεκριμένο αναφέρεται ως έργο Γερμανού καλλιτέχνη.



Εικ. 38. Όψη γραφείου οικίας Α. Μπενάκη στην οδό Λυκείου.

Στο πλαίσιο αυτό, γίνεται εύκολα αντιληπτό ότι τα έργα που είχαν τοποθετηθεί στο Μουσείο δεν είναι μεμονωμένα και αυτόνομα αισθητικά αντικείμενα, αλλά εξυπηρετούσαν τις βασικές γραμμές της συλλεκτικής αντίληψης και του ιδεολογικού προσανατολισμού του συλλέκτη, προκειμένου να υλοποιηθεί το σχέδιο της αφήγησης της ελληνικής ιστορίας (ή τουλάχιστον των επιλεγμένων όψεών της)

μέσα από αντικείμενα και εικόνες. Δεν είναι τυχαίο ότι ορισμένα από αυτά δεν είναι έργα επαγγελματιών ζωγράφων, αλλά ανθρώπων που συμμετείχαν σε πολεμικές ενέργειες και κατέγραφαν με τον τρόπο αυτό τα περιστατικά. Για παράδειγμα, η υδατογραφία που αναπαριστούσε τη ναυμαχία του Ναυαρίνου και την οποία είχε ζωγραφίσει ο Γάλλος πυροβολητής Martin Verdriot, που είχε πάρει μέρος σε αυτήν.<sup>151</sup> Εντοπισμένα σε μια νοητική περιοχή όπου το θέμα γίνεται θέαμα και αποκτά ηρωικό χαρακτήρα, λαμβάνοντας διαστάσεις αφηγηματικού ντοκουμέντου, τα έργα αυτά ενσωματώνονται στις υπόλοιπες συλλογές των εθνικών κειμηλίων.<sup>152</sup> Κατ' αυτόν τον τρόπο η τέχνη προσδένεται στο άρμα

<sup>149</sup> Βεκιαρέλλης 1929β, σ. 3.

<sup>150</sup> Βεκιαρέλλης 1929α, σ. 3.

<sup>151</sup> Παράδειγμα η υδατογραφία που αναπαριστούσε τη ναυμαχία του Ναυαρίνου και την οποία είχε ζωγραφίσει ο Γάλλος πυροβολητής Martin Verdriot, που είχε πάρει μέρος σε αυτήν. Βλ. Οδηγός Μουσείου Μπενάκη 1935, σ. 110.

<sup>152</sup> Σε μία μόνο περίπτωση, στη σειρά λιθογραφιών του Γερμανού N.G. Oriz(;), που αναπαρίσταναν σκηνές του Αγώνα, σημειωνόταν ότι απεικονίζονταν παραστάσεις και ενδυμασίες λιγότερο ή περισσότερο φανταστικές, εξού και το συμπέρασμα ότι τα έργα εκτελέστηκαν από καλλιτέχνη που δεν γνώρισε ο ίδιος την Ελλάδα της εποχής αυτής. Βλ. Οδηγός Μουσείου Μπενάκη 1935, σ. 109. Η σημείωση αυτή είναι ενδεικτική της σημασίας που αποδιδόταν στη –λιγότερο ή περισσότερο– προσωπική μαρτυρία.

της ιστορίας, και αυτό έχει συμβεί όχι μόνο με πρωτοβουλία ή ύστερα από την έκφραση της βούλησης του συλλέκτη, αλλά ήδη στο πλαίσιο της ζώσας ιστορίας, τη στιγμή δηλαδή των ίδιων των ιστορικών περιστατικών.

Ακόμη και οι ζωγραφικοί πίνακες της επτανησιακής και κρητικής ζωγραφικής, που συλλέγονται ως θρησκευτικά έργα και όχι ως κοσμικά, επιλέγονται πρωτευτόντως για τις εθνοθρησκευτικές τους συνδηλώσεις και όχι τις αναφορικές προς την ίδια τη ζωγραφική ιδιότητές τους. Οι φωτογραφίες από το γραφείο του Μπενάκη με το πλήθος εικόνων που είναι αναρτημένες στους τοίχους είναι χαρακτηριστικές, καθώς αποδίδουν πράγματι περισσότερο την ατμόσφαιρα ενός παρεκκλησίου παρά μιας πινακοθήκης (εικ. 38). Εκεί τα έργα βρήκαν την πραγματική λειτουργία που τους επιφυλάσσει ο κάτοχός τους. Αντίστοιχη λειτουργία θα βρουν και στο μουσείο, παρά τον θεσμικό πλέον χαρακτήρα του χώρου.

Σε κάθε περίπτωση, οι εικόνες αυτές είναι ενδεικτικές του κυρίαρχου κλίματος της εποχής, όπου το Βυζάντιο θεωρείται αναπόσπαστο μέρος της ελληνικής ιστορίας και της ελληνικής ταυτότητας. Στο πλαίσιο αναθεώρησης της ελληνικής ιστορίας και σύνταξης ενός νέου ιστορικού προγράμματος, όπου η θεωρία της αδιάσπαστης ελληνικής συνέχειας απαιτεί την ενσωμάτωση του βυζαντινού παρελθόντος,<sup>153</sup> ο Μπενάκης όχι μόνο συλλέγει με μεγάλη αίσθηση πολυτιμότητας τις εικόνες, αλλά συμβάλλει και στη συγκρότηση άλλων αντίστοιχων συλλογών, όπως της Συλλογής του Διονυσίου Λοβέρδου.

Όπως και να 'χει, ο αγώνας της ελληνικής ανεξαρτησίας και τα συναφή θέματα αποτελούν κεντρικό ενδιαφέρον του Μπενάκη –και όχι αναγκαστικά άλλων ομογενών ή εντόπιων συλλεκτών, και μάλιστα σε τέτοιο βαθμό, σε εποχή επίσης που η εικονογραφία του 1821 φθίνει σημαντικά:<sup>154</sup> μεγαλωμένος ο ίδιος μέσα σε ένα διαρκώς πολεμικό και πατριωτικό κλίμα, το οποίο ενισχύει με διάφορες δράσεις, δίνει ιδιαίτερη έμφαση στο σχετικό υλικό, με το οποίο ταυτίζεται ιδεολογικά.<sup>155</sup> Τον προσανατολισμό του αυτό έχει υποδαυλίσει πρωτευτόντως το οικογενειακό περιβάλλον, όπως το περιγράφει η Δέλτα: «Για μας τους ξενιτεμένους, ό,τι ελληνικό ήταν άγιο και ιερό, “Ελληνας” για μας ήταν κάτι το ανώτερο, το εξαιρετικό, το λαμπρό, το αξιολάτρευτο».<sup>156</sup> Στο πλαίσιο αυτό, η Ελληνική Επανάσταση ταυτιζόταν με το αποκορύφωμα της αποκρυστάλλωσης του εθνικού χαρακτήρα. Δευτερευόντως, η Ελληνική Επανάσταση ήταν μια άλλη δίοδος προς την

<sup>153</sup> Kitromilides 1998, σ. 25-33. Danos 2002, ειδικά σ. 76-86.

<sup>154</sup> Μυκονιάτης 1979, σ. 116-123.

<sup>155</sup> Το γεγονός επισημαίνεται ως αυτόνομο από τον ξένο Τύπο της εποχής: «Il était naturel que les souvenirs de la guerre de l'Indépendance fassent leur bonne place dans la collection d'un grand patriote; ils ne manquent pas d'émouvoir, et plus encore peut-être ceux qu'ont déposés tout auprès les refugies d'Asie Mineure. Chassés de leur pays, ils en sont partis emportant les objets sacrés de leurs églises». Koechlin, χ.χ.

<sup>156</sup> Δέλτα 1980, σ. 93.



αρχαιότητα: όσο πρώιμα μάλιστα αρχίζουν οι απόπειρες ιστοριογράφησης του Αγώνα, άλλο τόσο πρώιμα αρχίζει και η μυθοποίησή του. Ό,τι περιεχόμενο και να δίνεται στην Επανάσταση –θρησκευτικό ή εθνικό, ή ακόμη και κοινωνικό–, δύο στοιχεία προστατεύονται διαρκώς, η παλιγγενεσία του ελληνικού έθνους και η ελληνική μοναδικότητα.<sup>157</sup> Στην αυτοπεποίθηση είχε μερίδιο η ελληνική αρχαιότητα, που κληροδοτούσε το «προγονικό κλέος, ό έστι των προϋπηργμένων εις την Ευρωπαϊαν ανθρωπότητα ευεργεσιών».<sup>158</sup>

Έτσι, στο σύνολό τους, τα συγκεκριμένα έργα εμπλουτίζουν το μεγάλο οικοδόμημα των ιστορικών κειμηλίων που συλλέγει ο Αντώνης Μπενάκης και ως τέτοια συλλέγονται: επιλεγμένα από τον συλλέκτη λόγω του ιστορικού βάρους των αναπαραστάσεών τους και όχι τόσο ως αισθητικά αντικείμενα, καλούνται να ολοκληρώσουν το φάσμα των αντικειμένων που πιστοποιούν και τεκμηριώνουν με τον έναν ή άλλο τρόπο τον ιστορικό Αγώνα, τη μνήμη του και τελικά την ταυτότητα του Έλληνα που κατασκευάζεται εκ νέου, σχεδόν εκατό χρόνια μετά την ιστορική πραγματικότητα του ελληνικού αγώνα της ανεξαρτησίας. Ωστόσο, εξίσου μεγάλο μέρος των συλλογών αποτελούν τα ποικίλα αντικείμενα της λαϊκής τέχνης. Αυτά παρουσιάζονται ισότιμα μέσα στο υπόλοιπο σύνολο των εθνικών κειμηλίων, ενώ κειμήλια θεωρούνται και τα ίδια, καθώς συμβάλλουν καθοριστικά στη διαμόρφωση της εθνικής ταυτότητας.<sup>159</sup>

Το αρχαιολογικό ενδιαφέρον της λαογραφίας είχε αναζωπυρωθεί στις αρχές του 19ου αιώνα με μια σειρά Ελλήνων λογίων που παραλλήλισαν τα αρχαία με τα νεότερα ελληνικά ήθη και έθιμα.<sup>160</sup> Αργότερα, το 1871, όταν ο Νικόλαος Πολίτης εξέδωσε τη «Μελέτη επί του βίου των νεωτέρων Ελλήνων», θεμελίωσε και επιστημονικά τη λαογραφία στην Ελλάδα, ορίζοντας ως αποστολή της την αναζήτηση των λειψάνων του παρελθόντος μέσα στη σύγχρονη λαϊκή ζωή. Επίσης, το πρώτο μουσείο της ελληνικής λαϊκής τέχνης ιδρύθηκε στα 1918 με πρωτοβουλία του ποιητή Γεωργίου Δροσίνη και του αρχαιολόγου Κωνσταντίνου Κουρουνιώτη, διευθυντών διαφορετικών τμημάτων στο Υπουργείο της Παιδείας, οι περιπέτειες όμως της ονομασίας του δίνουν τον τόνο της διερεύνησης που γίνεται ως προς τον χαρακτηρισμό των αντικειμένων και τη θέση τους στην Αθήνα των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα. Μουσείο «ελληνικών χειροτεχνημάτων» στην αρχή, σύντομα, το 1923, ονομάζεται Εθνικόν Μουσείον των Κοσμητικών Τεχνών και το 1930 Μουσείον Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης –έτος ίδρυσης και του Μουσείου Μπενάκη–, Εθνικόν

---

<sup>157</sup> Σκοπετέα 1988, σ. 206-207.

<sup>158</sup> Κουμανούδης 1866, και Σκοπετέα 1988, σ. 207.

<sup>159</sup> Beaton 1982, σ. 103-111. Κακάμπουρα 2006, σ. 108-112.

<sup>160</sup> Κυριακίδου-Νέστορος 1997 (1978), σ. 92.

Μουσείον των Κοσμητικών Τεχνών το 1935 και Μουσείον της Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης το 1959.<sup>161</sup>

Αυτό που αποτελούσε σε κάθε περίπτωση αλλαγή ήταν το γεγονός ότι, αντί της ιδέας της επιστροφής στο παρελθόν, το προβάδισμα έπαιρνε η ανακάλυψη του παρελθόντος μέσα στο παρόν.<sup>162</sup> Όπως υποστηρίζει ο Χάρης Εξερτζόγλου, η στροφή προς τον λαϊκό πολιτισμό που παρατηρήθηκε ήδη κατά τον 19ο αιώνα ήταν σε μεγάλο βαθμό προϊόν της βαρύνουσας σημασίας της αρχαιότητας στη διανοητική διαμόρφωση των εγγράμματων στρωμάτων. Σύμφωνα με τον ίδιο, και στο ελληνόφωνο λόγιο κομμάτι της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας η δυσπιστία προς τα αγροτικά λαϊκά στρώματα που συνδέονταν με την αμάθεια και τη δεισιδαιμονία, αλλά και τη δημώδη γλώσσα, που θεωρούνταν προϊόν



Εικ. 39. Εσωτερική όψη του Μουσείου Μπενάκη, Αίθουσα Ω, Ελληνική λαϊκή τέχνη.

προσμείξεων, εξισορροπήθηκε με το επιχείρημα ότι η λαϊκή κουλτούρα διέσωζε επιβιώσεις της αρχαίας ελληνικής κληρονομιάς.<sup>163</sup> Στη δημώδη γλώσσα μάλιστα θεωρήθηκε ότι καταγράφεται η πολιτισμική συνέχεια του ελληνικού έθνους, πεποίθηση που ενισχύθηκε ιδιαίτερα και στον χώρο του Πανεπιστημίου Αθηνών.<sup>164</sup>

Είναι γνωστό ότι την αναζήτηση τεκμηρίων συνέχειας μέσα στο παρόν ανέλαβε στο ξεκίνημά της η ελληνική λαογραφία.<sup>165</sup> Παρόλο που, όπως επισημαίνει η Σκοπετέα, χρήσιμη είναι η συνεξέταση της λαογραφίας με τη νομική επιστήμη και την αρχαιολογία, κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα και εξής ο δρόμος για τη «μνημειοποίηση» του ελληνικού λαού ήταν ανοιχτός, όπως ήταν ανοιχτός και ο δρόμος για την άμεση και αβίαστη σύνδεση αρχαίων και νέων Ελλήνων, που είχε αφήσει ανεκμετάλλευτη η νομική. Το δέλεαρ όμως της συνέχειας στην περίπτωση της λαογραφίας αποδείχτηκε πράγματι ακαταμάχητο. Η ίδια ερευνήτρια έγραφε: «Δεν χρειαζόταν η προσφυγή στη βυζαντινή παρακαμπτήριο, αφού μπορούσαν να απομονωθούν και να

<sup>161</sup> Κόκκου 2007, σ. 296-297, όπου αναφέρονται και τα σχετικά ΦΕΚ.

<sup>162</sup> Σβορώνος 1999 (1972), σ. 93-94.

<sup>163</sup> Εξερτζόγλου 2015, σ. 118.

<sup>164</sup> Στο ίδιο, σημ. 65.

<sup>165</sup> Ο Michael Herzfeld έχει διερευνήσει αυτή την πραγματικότητα, επισημαίνοντας μια σύγκρουση ανάμεσα σε δύο ιστορικές και πολιτισμικές πραγματικότητες της «ελληνικότητας», η μία «ελληνίζουσα» και η άλλη «ρωμαίικη», στις κατασκευές της οποίας η λαογραφία έπαιξε κρίσιμο ρόλο. Βλ. Herzfeld 2002.

εξαρθούν τα στοιχεία εκείνα του νεοελληνικού πολιτισμού που παρέπεμπαν απευθείας στην αρχαιότητα».<sup>166</sup>

Ανάλογα, η λαϊκή τέχνη, κατεξοχήν και ειδικά κατά τον Μεσοπόλεμο, θεωρείται ότι διασώζει όχι μόνο την έκφραση του αυθόρμητου χαρακτήρα του ελληνικού πολιτισμού, της «Ελληνικής Φυλής»,<sup>167</sup> όχι μόνο τη μακρά παράδοσή του που επιβιώνει από γενιά σε γενιά, αλλά διασώζει και τη βυζαντινή παράδοση. Η υποστήριξή της εντάσσεται στην ευρύτερη τάση που καλλιεργήθηκε στο πλαίσιο του ελληνικού εθνικού (και μεταξικού) αφηγήματος να αναδειχθεί ο εθνικός πολιτισμός ως αυθεντικός, μη απαλλοτριώσιμο κτήμα του έθνους, προϊόν μιας μοναδικής εσωτερικής δυναμικής που παρακολουθούσε τις ιστορικές διαδρομές του και βεβαίως διαφοροποιούνταν από το δυτικό – επιτείνοντας τη μοναδικότητά του.

Σταδιακά βεβαίως, το όραμα της επιστροφής στην αρχαία τάξη πραγμάτων, το οποίο καλλιεργούσε η ιδεολογία της ολιγαρχίας, όπως γράφει η Άλκη Κυριακίδου-Νέστορος για την αρχαιότητα και το Βυζάντιο, αρχίζει να υποχωρεί μπροστά στο όραμα της νεοελληνικής πραγματικότητας του 1821, που θεωρείται δημιούργημα του λαού και όχι των λογίων και προβάλλεται από την ιδεολογία της ανερχόμενης αστικής τάξης. Ο προσανατολισμός όμως έχει αλλάξει ριζικά: τη θέση του Ρωμιού παίρνει ο Έλληνας, ο Μακρυγιάννης και το δημοτικό τραγούδι κατακτούν το προβάδισμα έναντι της λόγιας παράδοσης.<sup>168</sup> Όμως μαζί με τον λαό που έρχεται στο προσκήνιο, πάλι κατά την Κυριακίδου-Νέστορος, εμφανίζεται και ο λαϊκισμός, με την έννοια ότι και οι δύο, λαός και λαϊκός πολιτισμός «είναι για τη φιλελεύθερη ιδεολογία της εποχής ιδέες εξίσου μυθοποιημένες όσο και η ιδέα των προγόνων της ολιγαρχικής ιδεολογίας», τη στιγμή που κανείς δεν ασχολείται με την πραγματική ζωή των «λαϊκών τάξεων».<sup>169</sup>

Επιπλέον, ο Μπενάκης δεν είναι λόγιος: κατ' αντιπαράθεση, η σχέση που αναπτύσσει ο Ιωάννης Γεννάδιος με το συλλεγόμενο υλικό του, ειδικά αυτό που αφορά το 1821 και το οποίο αποτελεί και την πρώτη ύλη προσωπικής έρευνας και μελέτης του συλλέκτη, είναι αποτέλεσμα της ιδιότητάς του ως λογίου. Κατά έναν τρόπο που πράγματι, όπως διαπιστώνει ο Διονύσης Καψάλης, οφείλουμε ακόμη να μελετήσουμε, η συνάντηση του λογίου με το ιστορικό γεγονός δεν είναι τυχαία και περιστασιακή,<sup>170</sup> αλλά άμεση και αναγκαία, και αυτό γίνεται φανερό σε όλη τη δραστηριότητα του Γεννάδιου. Απέναντι σε

---

<sup>166</sup> Σκοπετέα 1988, σ. 173, 190-198.

<sup>167</sup> Οδηγός Μουσείου Μπενάκη, 1935, σ. 210.

<sup>168</sup> Κυριακίδου-Νέστορος 1997 (1978), σ. 154-155.

<sup>169</sup> Στο ίδιο, σ. 155.

<sup>170</sup> Βλ. Διονύσης Καψάλης, «Οι λόγιοι και η ανάγνωση», στο *Μνήμη Άλκη Αγγέλου. Τα άφθονα σχήματα του παρελθόντος*, Θεσσαλονίκη 2004, σ. 534-535.

ένα είδος μαχητικής ιστορικής τοπογραφίας της Επανάστασης και της Ελλάδας που επιχειρεί ο Γεννάδιος, ο Μπενάκης αντιπαραθέτει «ηρωικές» αφηγήσεις με σαφή μυθοποιητικό χαρακτήρα. Μέσα από τη διαφοροποίηση αυτή, διαπιστώνει κανείς ότι μια εθνική επανάσταση, όπως αυτή του 1821, δεν υπάγεται μονοδιάστατα και αποκλειστικά στην ιστορία του εθνικισμού.<sup>171</sup>

Την ίδια στιγμή στη λαϊκή τέχνη αποτυπώνονται οι σύνθετες ανθρωπογεωγραφίες, οι



Εικ. 40. Εσωτερική όψη του Μουσείου Μπενάκη, Αίθουσα Z, Εικόνες και υφάσματα ελληνορωμαϊκής κοπτικής και μουσουλμανικής τέχνης

επιδράσεις και οι περιπέτειες της «φυλής», οι επιρροές της Ανατολής, οι κοινωνικές και εμπορικές συναλλαγές. Αυτά δηλαδή που αποτυπώνονται ή αντανακλώνται εν μέρει και στη μουσουλμανική τέχνη, όπως τη βιώνουν μάλιστα άνθρωποι σαν την οικογένεια Μπενάκη στην Αλεξάνδρεια, που αποτελούν μέρος της αστικής τάξης της, προνομιούχας σε σχέση με τον ιθαγενή πληθυσμό.

Η ισλαμική τέχνη έχει παραχθεί στον ενιαίο για εκατοντάδες χρόνια γεωγραφικό χώρο της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, αυτόν που μοιράζονταν Έλληνες χριστιανοί και Τούρκοι μουσουλμάνοι.<sup>172</sup> Έτσι, αν σκεφτεί κανείς ότι οι επιχειρηματίες και ειδικά οι

βιομήχανοι, τα υλικά συμφέροντα των οποίων εξαρτόνταν σε μεγάλο βαθμό από την εντόπια οικονομική ανάπτυξη, σε όλες τις πρακτικές τους υιοθετούσαν μια πολιτική ενσωμάτωσης, εγκόλπωσης της αιγυπτιακής κοινωνίας,<sup>173</sup> η συγκεκριμένη συλλεκτική πρακτική του Μπενάκη μπορεί να φωτιστεί και από μια ακόμη πλευρά.

Από την άποψη αυτή, ο Αντώνης Μπενάκης, που έχει ανδρωθεί στην Αλεξάνδρεια, επιχειρεί στις συλλογές του την αναπαράσταση μιας (εκδοχής της) Ανατολής,<sup>174</sup> νομιμοποιώντας και απενοχοποιώντας την ελληνική παρουσία στην Ανατολή, νομιμοποιώντας και απενοχοποιώντας τον ευρύτερο ελλαδικό πληθυσμό, ενσωματώνοντας

<sup>171</sup> Παρόλο που θα θιγεί μερικώς στα συμπεράσματα της διατριβής, δεν αποτελεί κύριο προβληματισμό, γι' αυτό και παρατίθενται εδώ ορισμένες βιβλιογραφικές παραπομπές: Άλκης Αγγέλου, *Οι λόγιοι και ο αγώνας*, Αθήνα 1971. Κ.Θ. Δημαράς, *Ιστορικά Φροντίσματα Α'. Ο Διαφωτισμός και το κορύφωμά του*, Αθήνα 1992.

<sup>172</sup> Για το αντίστοιχο ενδιαφέρον, ειδικά ως προς τα αιγυπτιακά υφάσματα, ξένων συλλεκτών-δωρητών του Victoria & Albert Museum του Λονδίνου, βλ. Persson 2012, σ. 3-13.

<sup>173</sup> Kitroeff 1989, σ. 180.

<sup>174</sup> Στη Γαλλία, το ενδιαφέρον για τα ανατολικά αντικείμενα υπάρχει εξίσου, ενώ ήδη από το τέλος της δεκαετίας του 1870 προσδιορίζεται και μια ιεραρχία ως προς την ποιότητα των έργων τέχνης. Πολλά παραδείγματα συλλεκτών αναδεικνύουν το καλλιτεχνικό και εθνογραφικό ενδιαφέρον των συλλογών που συγκροτούν, ενώ ταυτόχρονα υπογραμμίζουν τη σχέση της επιλογής οριενταλιστικών αναπαραστάσεων με τις εμπειρίες των στρατιωτικών επιχειρήσεων. Βλ. Peltre 2005, σ. 319-325. Σχετικά βλ. επίσης Labrusse 1998, σ. 275-312.

τελικά τον ίδιο, ελληνόφωνο και χριστιανικό, πληθυσμό της ελλαδικής επικράτειας στο εθνικό πολιτικό και πολιτισμικό πρότυπο. Με άλλα λόγια, αναγνωρίζει την ισλαμική παράδοση ως ένα πολιτισμικό ίχνος διαφορετικό από αυτό που ευαγγελιζόταν ο ορθόδοξος χριστιανικός κόσμος της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Ως εκπρόσωπος της ιθαγενούς (και όχι σαφώς αποικιακής ή αποικιοκρατούμενης) ελίτ, οικειώνεται την τοπική κουλτούρα, τον μουσουλμανικό πολιτισμό, κυρίως μέσα από τα υφάσματα, μια διακοσμητική όψη του μουσουλμανικού πολιτισμού.

Το γεγονός αυτό δεν είναι καθόλου μακριά από τη λογική και του «ελληνοθωμανισμού», της πολιτικής του ελληνικού κράτους, που ήδη από το τέλος του Κριμαϊκού Πολέμου και την εκθρόνιση του Όθωνα προσανατολίζεται πλέον προς την αναζήτηση σχέσεων συνεργασίας ανάμεσα στον ελληνικό και τον οθωμανικό πολιτισμό.<sup>175</sup> Η νέα αυτή ειρηνική πολιτική προέκρινε την αξιοποίηση κάθε μεταρρύθμισης που θα μπορούσε να συμβάλει στη δημιουργία καλύτερων συνθηκών ύπαρξης για τους Έλληνες της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, ενώ, παράλληλα, τονίζοντας τη σημασία της οικονομικής και πολιτισμικής ανασυγκρότησης του ίδιου του ελληνικού κράτους, έθετε ως στόχο τη μετατροπή του σε πρότυπο Βασιλείο στην Ανατολή. Ωστόσο, για τη νομιμοποίηση αυτής της ιδέας δεν αρκούσε η επίκληση του ένδοξου αρχαίου παρελθόντος: η «ιδιαιτέρη αποστολή» του έπρεπε να είναι η έκφραση της ιδιαιτερότητας της ταυτότητάς του σε όλες τις περιόδους της ιστορίας του. Κι εκεί ακριβώς η αναζήτηση της ελληνικής ταυτότητας συνέδεε τόσο τη στροφή στη λαϊκή γλώσσα και τη μελέτη γύρω από τη σύγχρονη λαϊκή ζωή, τις παραδόσεις, τα έθιμα, τη λογοτεχνία με την ενσωμάτωση της μουσουλμανικής αντίστοιχης πολιτισμικής κληρονομιάς που για ορισμένες κοινότητες της διασποράς ήταν καθοριστική, όπως δείχνει πολύ καθαρά η περίπτωση Μπενάκη.

Η πολιτισμική αυτή εμβάθυνση, η οποία μετατρέπει την ιδέα του έθνους όχι σε σύμβολο αλυτρωτισμού ή επεκτατισμού, αλλά σε πνευματικό και καθημερινό γίνεσθαι, ευρύτερο τόπο επικοινωνίας και όχι περιχαράκωσης, ανακαλεί και τη συνειδητοποίηση των διανοουμένων της Γενιάς του '30, από τον Σεφέρη και τον Θεοτοκά μέχρι τον Τερζάκη και τον Ελύτη, ότι το τέλος της Μεγάλης Ιδέας με τη συρρίκνωση του ελληνισμού μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή απαιτούσε έναν νέο μύθο: τη στροφή από το μεγαλοϊδεατικό «πλάτεμα των συνόρων» στην αισθητική του τόπου και τις πολιτισμικές «ενέσεις».<sup>176</sup> Έτσι, οι ίδιοι βλέπουν τους εαυτούς τους όχι απλώς ως φορείς πολιτισμού, αλλά δημιουργούς πολιτισμού. Και για τον Μπενάκη, ο πολιτισμός αυτός δεν είναι μόνο ο δυτικός, αλλά και αυτός στον οποίο έζησε και όφειλε μέρος της συγκρότησής του, και της πολιτικής,

<sup>175</sup> Σκοπετέα 1888, σ. 309-324. Κωφός 1977, σ. 316. Κορασίδου 2004, σ. 72-73.

<sup>176</sup> Τζιόβας 2012 (2011), σ. 152-154.

συναρμοσμένης με τις επιδιώξεις του ελλαδικού κέντρου. Στο πλαίσιο αυτό, το αποτέλεσμα είναι η μουσουλμανική Ανατολή να αναπαριστάται στις συλλογές του Αντώνη Μπενάκη, έστω και μέσα από επιλεγμένα, διακοσμητικά κυρίως, αντικείμενα λαϊκής τέχνης, ούτε ξένη ή απόμακρη, ούτε στον αντίποδα του ελληνισμού, και ταυτόχρονα το ελληνοχριστιανικό έθνος να διευρύνει τον ορίζοντά του σε μια κίνηση κοσμοπολιτισμού, ρεαλισμού ή ίσως ανωτερότητας εκ μέρους της δεύτερης γενιάς της ελληνικής διασποράς.

Χρήσιμες ως προς τον λόγο που αρθρώνεται ως υποδοχή του Μουσείου Μπενάκη είναι και πολύ νεότερες συζητήσεις –από τα μέσα της δεκαετίας του 1990– για τα εθνογραφικά μουσεία, τις οποίες συνοψίζει η Εσθήρ Σολομών: α) ποιος δικαιούται να μιλάει για τον «άλλο» μέσα στον «σοβαρό και αξιόπιστο» χώρο του μουσείου και με ποιον έμπρακτο τρόπο αναγνωρίζεται σε κάθε κοινωνική ομάδα το δικαίωμά της να έχει και να απολαμβάνει σε αυτό τη δική της ιδιαίτερη πολιτιστική ταυτότητα; β) Πώς μπορεί ένα μουσείο, το οποίο εξ ορισμού υποτάσσει στην εξουσία του βλέμματος αντικείμενα αποσπασμένα από το αρχικό πλαίσιο χρήσης τους, να μιλήσει για την πολιτισμική διαφορά χωρίς να καθιστά τον φορέα της αντικείμενο ενός «εξωτικοποιημένου» ενδιαφέροντος;<sup>177</sup>

Μολονότι το Μουσείο Μπενάκη δεν είναι ένα αυστηρά εθνογραφικό μουσείο,<sup>178</sup> τα παραπάνω ερωτήματα, αν και τέθηκαν αργότερα από την ίδρυση του μουσείου και τη συγκρότηση των συλλογών του, φωτίζουν σήμερα τις αρχικές προθέσεις του ιδρυτή του: ο Αντώνης Μπενάκης δεν επιχειρεί να ενσωματώσει ισλαμικά αντικείμενα για να παρουσιάσει τον «άλλο», ούτε να δώσει σε μια άλλη θρησκευτική και πολιτική συλλογικότητα το δικαίωμα να αναπαραστήσει τη δική της πολιτιστική ταυτότητα. Τα ισλαμικά τέχνηρα, ενώ «υπομνηματίζουν με συνέπεια τη συνέχεια του ισλαμικού χρόνου από την πρωτοϊσλαμική ως την οθωμανική εποχή και την εξέλιξη της ισλαμικής τέχνης ως το 19ο αιώνα», όπως σημειώνει σήμερα το Μουσείο Μπενάκη,<sup>179</sup> και εκ των πραγμάτων παραπέμπουν σε μια *διαφορά*, δεν παύουν να αναπαριστούν τη διαφορά αυτή μέσα από τα μάτια ενός «ξένου» που την οικειοποιείται.<sup>180</sup> Ο «ξένος» όμως αυτός δεν εμπίπτει στη

---

<sup>177</sup> Σολομών 2012, σ. 90.

<sup>178</sup> Ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι έντονες διαμάχες που γίνονται και εντός της Ένωσης Μουσείων της Αγγλίας (Museums Association) τα πρώτα χρόνια του 20ού αιώνα σχετικά με την ταξινόμηση του εθνογραφικού υλικού. Βλ. σχετικά Coombes 2007 (2004), σ. 231-246.

<sup>179</sup> Βλ. τον επίσημο ιστότοπο του Μουσείου και τη σχετική σελίδα <http://www.benaki.gr/index.asp?id=10107&lang=gr> (τελευταία προσπέλαση 1.3.2016).

<sup>180</sup> Για ένα άλλο παράδειγμα δωρεάς συλλογών διακοσμητικής τέχνης, μεταξύ άλλων, των Εβραίων τραπεζιτών Camondo προς το γαλλικό κράτος, βλ. «La diffusion des modèles français de philanthropie au XIXe siècle. La famille Camondo», *Pardès*, no 22, 1996, ενώ για μια αναλυτική παρουσίαση της οικίας τους, σήμερα μουσείου Nissim de Camondo, βλ. *Musée Nissim de Camondo. La demeure d'un collectionneur*, Tours 2010 και *La splendeur des Camondo* 2009. Οι Camondo, που χαρακτηρίστηκαν ως οι «Rothschild της Ανατολής», εισάγουν μεν στο Παρίσι αντικείμενα εβραϊκής

συμβατική κατηγορία του ξένου, δεδομένου ότι έζησε και διαμορφώθηκε εκεί, μέσα στους συσχετισμούς δυνάμεων που έχουμε περιγράψει. Στο πλαίσιο αυτό, το ενδιαφέρον του δεν είναι «εξωτικοποιημένο», είναι το ενδιαφέρον του αλλόθρησκου μεν, ιθαγενούς δε.

Ας υπενθυμίσουμε εδώ ότι η θέση πως ο ελληνισμός αποτελεί τον αναγκαίο μοχλό για τον εκπολιτισμό της «Ανατολής» συναρτόνταν και με τον οικονομικό ρόλο που διαδραμάτιζε εκτός των συνόρων του ελληνικού κράτους, όταν μια ευάριθμη αστική και μικροαστική τάξη ελληνικής καταγωγής, ήδη από την εποχή του Τανζιμάτ του 1839, έφερνε στην οθωμανική περιφέρεια της Ανατολικής Μεσογείου τη λειτουργία του δυτικού καπιταλισμού. Η βιομηχανική αστική τάξη, η οποία στα χρόνια του Αντώνη Μπενάκη έχει σαφώς διαμορφωθεί, συνέδεε έτσι κι αλλιώς την τύχη της με την πραγματοποίηση της Μεγάλης Ιδέας και τον εκπολιτισμό της «Ανατολής», ενώ επιδίωκε να αποκτήσει πολλαπλάσια κοινωνική και πολιτική εμβέλεια από την οικονομική της ισχύ.<sup>181</sup>

Όπως σημειώνει και ο Κωνσταντίνος Τσουκαλάς, οι μεγαλοαστικοί κύκλοι της διασποράς ήθελαν να παγιώσουν την κυριαρχία τους στο πολιτικό επίπεδο και να μετασηματίσουν τον χώρο που ελέγχουν σε δικό τους εθνικό χώρο.<sup>182</sup> Στο πλαίσιο αυτό, η άρχουσα τάξη της διασποράς, στην οποία ανήκει και ο Μπενάκης, φαινόταν διατεθειμένη να διαδραματίσει τον ρόλο μιας εθνικής αστικής τάξης, προσιωνιζόμενη μια μόνιμη διασύνδεση της οργανωμένης πολιτικής εξουσίας με τη διεσπαρμένη οικονομική κυριαρχία.<sup>183</sup> Έτσι, δεν είναι τυχαίο ότι ο βασικός κορμός της συλλογής του ξεκινάει να συγκροτείται στην Αίγυπτο, ενώ θεσμοποιείται σε ελληνικό πια έδαφος, μετά την εγκατάστασή του στην Αθήνα.

Σε κάθε περίπτωση πάντως, ο Μπενάκης, αρχικά βενιζελικός, εκφράζει και τη βαθμιαία διολίσθηση πολλών πνευματικών ανθρώπων σε πιο συντηρητικές θέσεις κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου, οι οποίες λόγω της ιδεολογικής ανεπάρκειας και ασάφειας της 4ης Αυγούστου<sup>184</sup> αλλά και λόγω καιροσκοπισμού, ευνοούνταν. Η εξαιρετικά δε φιλότεχνη στάση του Μεταξά ήταν επίσης ευνοϊκή προς την ίδια κατεύθυνση.

---

και ισλαμικής τέχνης, αλλά οικειώνονται με πάθος τη γαλλική τέχνη σε όλες σχεδόν τις εκφάνσεις της αγοράζοντας πολυάριθμους πίνακες Γάλλων καλλιτεχνών.

<sup>181</sup> Νούτσος 1990, σ. 37-38. Λιάκος 1985, σ. 94-96.

<sup>182</sup> Τσουκαλάς 2006 (1975), σ. 371.

<sup>183</sup> Στο ίδιο. Για την ανάπτυξη του ελληνισμού της διασποράς βλ. σ. 300 κε.

<sup>184</sup> Μαθιόπουλος 2009, σ. 435-436.

### 3.3.4γ Υποδοχή της ίδρυσης του Μουσείου Μπενάκη

Η υποδοχή της ίδρυσης του Μουσείου Μπενάκη και της δωρεάς των συλλογών του ιδρυτή του εξετάζεται εδώ εκτενώς, δεδομένου ότι η συζήτηση που εντοπίστηκε στον Τύπο της εποχής –και δεν εξειδικεύεται με τον ίδιο τρόπο ή την ίδια ένταση στις άλλες δύο συλλογές/δωρεές που εξετάσαμε ήδη– αποδεικνύεται ιδιαίτερα χρήσιμη στο πλαίσιο της έρευνάς μας: φωτίζει το θέμα της δωρεάς ως προς την πρόσληψή της από την εθνική κοινότητα και μεταφέρει την απήχηση κάποιων κλυδωνισμών, οι οποίοι και θα γίνουν αντιληπτοί.

Παρά το γεγονός ότι η συμπερίληψη ειδικά των ισλαμικών συλλογών καθιστούσε τη δωρεά και συλλογή του Αντώνη Μπενάκη ιδιαίτερα πρωτότυπη, δεν ήταν αυτή η πρωτοτυπία που σχολιάστηκε επ' ευκαιρία της ίδρυσης του Μουσείου. Ούτε πολύ αργότερα, από το 1947, όταν το Μουσείο άρχισε να επιχορηγείται από το ελληνικό δημόσιο, μαζί με την Ιστορική και Εθνολογική Εταιρεία της Ελλάδος.<sup>185</sup>

Επίσης, δεν σχολιάστηκε από τον Τύπο το ότι απουσίαζαν εικαστικά καλλιτεχνικά έργα γνωστών καλλιτεχνών της εποχής –στον βαθμό που τα εικαστικά την εποχή εκείνη διαχωρίζονταν από τα υπόλοιπα ιστορικά κειμήλια–, παρόλο που, όπως τονίζει ο ίδιος ο Μπενάκης στον λόγο τον οποίο εκφώνησε στα εγκαίνια του Μουσείου, «ο ζωηρότερος και παλαιότερος πόθος μου όπως ιδω τας συλλογάς μου, προϊόν προσπαθειών μιας τριακονταετίας, περιερχομένας εις το Έθνος, διά να συντείνουν εις την καλλιτεχνικήν μόρφωσιν ευρυτέρου Κοινού, εκπληρούται σήμερον».<sup>186</sup>

Στο πλαίσιο αυτό θα περίμενε κανείς να περιλαμβάνονται και αμιγώς καλλιτεχνικά έργα, τη στιγμή μάλιστα που το καλλιτεχνικό συμβούλιο το οποίο προβλεπόταν, παράλληλα με το Διοικητικό Συμβούλιο του νέου ιδρύματος, είχε ως αντικείμενο τη μέριμνα για την παρακολούθηση και επίβλεψη της λειτουργίας αλλά και την καλλιτεχνική προαγωγή του Μουσείου. Επίσης, ήταν αρμόδιο για ζητήματα που αφορούσαν την καλλιτεχνική αποστολή του Ιδρύματος.<sup>187</sup>

---

<sup>185</sup> Κόκκου 2009, σ. 300, σημ. 3. Στον λόγο που εκφώνησε ο Μανόλης Χατζηδάκης κατά το μνημόσυνο του Αντώνη Μπενάκη, στις 31.5.1955, ανέφερε ότι έως το 1942 όλες οι δαπάνες λειτουργίας του Μουσείου Μπενάκη βάρυναν τον ιδρυτή του και μόνο στα χρόνια της Κατοχής ζητήθηκε η συνδρομή του Κράτους. Σουλογιάννης 2004, σ. 28.

<sup>186</sup> Παράθεμα στο Ν. Ψαρράκη-Μπελεσιώτη, «Εκπαιδευτικά προγράμματα στη λαογραφική συλλογή του Μουσείου Μπενάκη», στο Ελληνική Εταιρεία Λαογραφικής Μουσειολογίας, *Ο ρόλος των λαογραφικών μουσείων στα πλαίσια της Ενωμένης Ευρώπης*, Α' συνάντηση λαογραφικών μουσείων των χωρών της Ευρωπαϊκής Κοινότητας, Πρακτικά, Αθήνα 1994, σ. 331-332, και Βουδούρη 2003, σ. 407.

<sup>187</sup> Άρθρο 7 του Ν. 4599/1930.



Ο λόγος πάντως που αναπτύχθηκε γύρω από την ίδρυση του Μουσείου Μπενάκη και της δωρεάς της συλλογής συνήθως αφορά το περιεχόμενο των συλλογών, τη χωροθέτησή τους –σε μία πτυχή δηλαδή ενός πρώιμου μουσειολογικού λόγου στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου–, κυρίως όμως στη σημασία που μπορεί να έχουν οι συλλογές για το έθνος.<sup>188</sup>

Με την ανακοίνωση της δωρεάς του Αντώνη Μπενάκη δημοσιοποιήθηκε και η αξία της, η οποία, άλλοτε εκτιμόνταν συνολικά, περιλαμβάνοντας το κτίριο, τα έπιπλα και τις συλλογές, άλλοτε μερικώς, απομονώνοντας τη συλλογή του συλλέκτη από τα υπόλοιπα περιουσιακά του στοιχεία. Στην πρώτη περίπτωση η εκτίμηση έφτανε τα 25 εκατομμύρια δραχμές,<sup>189</sup> στη δεύτερη ξεπερνούσε τα 200 εκατομμύρια δραχμές,<sup>190</sup> πράγμα αντιφατικό και ίσως αναξιόπιστο.<sup>191</sup> Σε άλλο δημοσίευμα, της εφημερίδας *Έθνος*, η αξία της συλλογής είχε εκτιμηθεί στα 30 εκατομμύρια δραχμές,<sup>192</sup> αν και αναφερόταν ήδη ότι η ιστορική της αξία είναι ανεκτίμητη. Όποια κι αν ήταν η αξία της, είναι γεγονός ότι συνέβαλε στην προβολή της κοινωνικής και συμβολικής εν γένει παρουσίας του συλλέκτη, ενώ λειτουργούσε και αντίστροφα, αφού με την παρουσία του ο συλλέκτης προσέθετε αξία στη συλλογή.

Ωστόσο τα δημοσιεύματα με την ευκαιρία της ίδρυσης του Μουσείου είναι ιδιαίτερος αποκαλυπτικός, γιατί απηχούν τις κυρίαρχες ιδέες σχετικά με την έννοια της δωρεάς, αλλά και την αλληλεπίδραση δημόσιας και ιδιωτικής σφαίρας στην Ελλάδα. Στην πραγματικότητα, το αυτοδιοίκητο ακριβώς του νεοϊδρυθέντος μουσείου υπήρξε και το σημείο αιχμής της υποδοχής της δωρεάς. Ενώ, δηλαδή, γίνεται αντιληπτή η σημασία του περιεχομένου, ορισμένες φορές αμφισβητείται η χειρονομία, ειδικά στο σημείο εκείνο που συνοδεύεται από τη χειραφέτησή της από το ελληνικό κράτος.

Δεν είναι λίγες οι φωνές που εκφράζουν τη δυσπιστία τους ως προς το αυτοδιοίκητο του μουσείου, εκλαμβάνοντας την κίνηση αυτή ως έκφραση δυσπιστίας προς το ελληνικό κράτος. Την αντίληψη αυτή μας μεταφέρει το παρακάτω άρθρο στην εφημερίδα *Έθνος*, παρά το γεγονός ότι ο ίδιος ο συντάκτης δεν συντάσσεται με την άποψη αυτή:

---

<sup>188</sup> Χ.σ., *Ακρόπολις*, 28.6.1929. Πάλλης 1929. Χ.σ., «Ο κ. Αντώνιος Μπενάκης ομιλεί διά την δωρεάν. Το Μέγαρον και οι συλλογαί», εφημ. *Η Ελληνική*, 29.6.1929. Μακρίδης 1931, Κουμάρης 1931.

<sup>189</sup> Χ.σ., εφημ. *Ακρόπολις*, 28.6.1929, σ. 7.

<sup>190</sup> Χ.σ., «Το Μουσείον Μπενάκη», εφημ. *Βραδυνή*, 28.6.1929, σ. 1.

<sup>191</sup> Με τον ίδιο τρόπο λειτούργησε ο Τύπος και στην περίπτωση των έργων του Στέφανου Σκουλούδη, η οποία, ωστόσο, δεν εξετάζεται στην παρούσα εργασία.

<sup>192</sup> Βεκιαρέλλης 1929β, σ. 3.

Οι άνθρωποι στο ρωμαϊκό δεν διακρίνονται διόλου ως γαλάντηδες του επαίνου. Είνε τόσο πιο τσιγκούνηδες σ' αυτόν όσο περισσότερο τον οφείλουν. Δεν τον σκορπίζουν αφειδώς παρά μόνο όταν τον παρέχουν ως αντάλλαγμα καθαρώς προσωπικών εκδουλεύσεων. [...] Άκουσα χθες έκπληκτος, να ρητορεύει κάποιος: Έκαμαν μια δωρεά. Κι έπειτα; Φιλοδοξία, εγωισμός, θέλουν να κάμουν τους σπουδαίους! Αι, κύριοι! Μακάρι να υπήρχαν Έλληνες με τέτοιου είδους φιλοδοξίες και... εγωισμούς και με την δύναμιν να τους πραγματοποιούν. Αλλ' εδώ δεν πρόκειται μόνον περί μιας δωρεάς με υλικήν αξίαν. Αι συλλογαί του Αντώνη Μπενάκη αποτελούν σημαντικό καλλιτεχνικόν πλούτον. Και όταν σκεφθή κανείς ότι πρόκειται περί πινάκων περί ζωγραφικής, εις κλασικά και μεγάλα προϊόντα της οποίας είμεθα τόσον πτωχοί, έχει αμέσως όλην την εξαιρετική σημασία της δωρεάς. Θα γίνη ασφαλώς βάση ενός σύγχρονου καλλιτεχνικού θησαυρού, που θα είνε αναμφιβόλως από τους πρώτους των βαλκανικών κρατών και όλως της Ανατολής. Αλλά γιατί εξήτησαν οι Μπενάκηδες να γίνη το Μουσείο, που χαρίζουν στο Δημόσιο, αυτοδιοίκητος οργανισμός; Πολλοί εσκανδαλίσθησαν απ' αυτό. Και ευρήκαν αφορμήν για τα αιώνια ρωμαϊκά σχόλια. Αφού όμως εν πρώτοις, οι άνθρωποι προσφέρουν και τα έξοδα της συντηρήσεως του μουσείου που χαρίζουν, έχουν κάθε δικαίωμα να ζητήσουν ν' αυτοδιοικείται. Έπειτα, κατά την ταπεινή μου γνώμη, είχαν καθήκον να τη ζητήσουν. Ο τρόπος που συντηρούνται σήμερα τα μουσεία μας, δεν αποδεικνύει ότι ως πολιτεία έχομεν σπουδαίαν συνείδησιν των υποχρεώσεών μας απέναντι του αρχαιολογικού και καλλιτεχνικού θησαυρού της χώρας. Αν εκδηλώνεται κάποια έλλειψις εμπιστοσύνης εις το κεφάλαιον αυτό απέναντι των υπηρεσιών του Κράτους, όχι μόνο δεν τη βρίσκω υπερβολική, αλλά την θεωρώ επιβεβλημένη μέχρι νεωτέρας διαταγής. Τα πράγματα που δωρίζουν στο Κράτος οι Μπενάκηδες τα αγάπησαν. Και είνε πολύ φυσικό να ζητήσουν να εξασφαλίσουν την τύχην των. Η αυτοδιοίκησις του μουσείου Μπενάκη είνε κι αυτή επίσης μια... δωρεά. Δεν αστειεύομαι καθόλου.<sup>193</sup>

Ο Μπενάκης αισθάνθηκε την ανάγκη να απαντήσει στις εντυπώσεις που καλλιεργούνταν:

---

<sup>193</sup> Φορτούνιο 1929, σ. 1.

Επί τη ευκαιρία παρακαλώ να τονισθή ότι, αν ζητούμεν να γίνη το Μπενάκειον αυτόνομον ίδρυμα, το οποίο θα προικοδοτήσωμεν με όλα τα απαιτούμενα υλικά μέσα διά την κανονικὴν λειτουργίαν του, το κάμνομεν διότι το Κράτος δεν ἔχει επαρκή υλικά μέσα και θεωρούμε υποχρέωσί μας να το βοηθήσωμεν. Δεν πρέπει ὅμως να νομισθῆ οὔτε προς στιγμὴν ὅτι δεν ἔχομεν εμπιστοσύνην εις τους εφόρους των ἄλλων Μουσείων του Κράτους. Τουναντίον, ἡ εμπιστοσύνη μας προς αυτούς εἶνε ἀπεριόριστος, ἐγὼ δε προσωπικῶς ἔχω πλειστάκις ἐκτιμῆση και θαυμάση την ἐργασίαν των.<sup>194</sup>

Και ἄλλοι ἀρθρογράφοι μεταφέρουν τις ἴδιες ἐντυπώσεις και ἐνστάσεις ἐκ μέρους του ευρέος κοινού που προβάλλονται μπροστά στο ἐγχείρημα της οἰκογένειας Μπενάκη. Ἡ προσωπικὴ, ὡστόσο, στάση τους δεν τις επικροτεῖ, ἀλλὰ τις υπερβαίνει. Ἐτσι, οἱ ἀρθρογράφοι αυτοὶ ὄχι μόνο δικαιολογούν την κίνηση της συγκεκριμένης δωρεάς, ἀλλὰ την ἀντιμετωπίζουν και θετικά, κάποτε διαμέσου μιας ἔντονα εἰρωνικῆς γραφῆς, που στρέφεται ἐναντίον της κριτικῆς ἀπέναντι στη χειρονομία της δωρεάς και ὄχι ἐναντίον της δωρεάς αὐτῆς καθαυτῆν.

Ἐτσι, δωρίζουν οἱ Μπενάκηδες το μέγαρο και τις συλλογές τους, ἀλλὰ το κάμνουν ἀνεξάρτητον ὀργανισμόν, ο οποίος θα διοικῆται ἀπὸ μίαν ἐπιτροπήν, εις την οποίαν θα ἀντιπροσωπεύεται εις το διηνεκές ἡ οἰκογένεια Μπενάκη και ἀπὸ την οποία θα ἀποκλεισθῆ ἡ ἀνάμιξες του φοβεροῦ μαγκούφη που λέγεται Κράτος ἐλληνικόν, «κεντρικαὶ υπηρεσίαι» ἀρμόδιοι. Πόσον ἔχουν δίκαιον και πόσο καλά ξέρουν τα ἄθλα των οποίων εἶνε ικαναὶ αἱ περίφημαι αὐταὶ υπηρεσίαι, αἱ ὁποῖαι αἰφνης φροντίζουν ὥστε το Ἀρχαιολογικόν Μουσεῖον –ἓνα παράδειγμα– να εἶνε κλειστό την Κυριακὴ το ἀπόγευμα, δηλαδή ἀκριβῶς τη μόνη ἡμέρα και ὥρα που θα μπορούσε να το ἐπισκεφτεῖ ο υπάλληλος, ο μαθητής, ο ἄνθρωπος του λαοῦ. Ἀς εἶνε εὐλογημένη ὁποσδήποτε μαζί με την γενναιοδωρίαν και ἡ πρακτικότης των κληρονόμων του αειμνήστου Μπενάκη.<sup>195</sup>

[...] Θέλουν ἐν τῷ μέτρῳ των δυνάμεών των –και εὐτυχῶς αἱ δυνάμεις των εἶνε μεγάλαι, ζωτικώταται, πολῦτιμοι– να βοηθήσουν, ὡς καλοὶ πατριῶται, το Κράτος, ὥστε να ἀποκτήσει μ ο υ σ ε ι α κ ῆ ν π ο λ ι τ ι κ ῆ ν. Το υλικό που ὑπάρχει εις την χώραν μας εἶνε πλουσιώτατον. Υπάρχουν οἱ βεβαιώνοντες ὅτι

<sup>194</sup> Βεκιαρέλλης 1929β, σ. 3.

<sup>195</sup> Χ.σ., «Ἐξ ἀφορμῆς του Μουσείου του Μπενάκη. Το περίφημο ἰαπωνικόν μουσεῖον της Κέρκυρας», ἐφημ. Ἔθνος, 1.7.1929, σ. 1.

είνε περισσότερο πλούσιον από το υλικόν της Γαλλίας, και ακόμη και της Ιταλίας, παρόλας τας διαρπαγές που έγιναν από ξένους εις το παρελθόν. Όταν ταξινομηθή και καλλιεργηθή προσηκόντως η «μουσειακή πολιτική», η Ελλάς θα αποκτήση διά τον διεθνήν τουρισμόν ένα πρόσθετον ενδιαφέρον, ένα θέλημα που τώρα ούτε το φανταζόμεθα.<sup>196</sup>

Βεβαίως, τα επιχειρήματα αυτά, τα οποία μεταφέρουν την αρνητική εν μέρει υποδοχή της δωρεάς, αντιστοιχούν περισσότερο σε μια αντίδραση ψυχολογικής υφής και είναι ενδεικτικά του μικροκλίματος στην Ελλάδα, όπου γίνονται ορατές αντιπαραθέσεις ταξικής φύσης, οι οποίες αποτελούν ένα είδος συνέχειας της παλαιότερης αντιπαραθέσεως μεταξύ αυτοχθόνων και ετεροχθόνων. Το γενικό πολεμικό κλίμα μεταφέρει γλαφυρά και πειστικά και η Πηνελόπη Δέλτα στις *Πρώτες ενθυμήσεις*:

Ήταν η εποχή που οι Αθηναίοι, φτωχοί, φθονεροί, περιορισμένοι, τα είχαν με τους «ομογενείς», τους πλούσιους Έλληνες του εξωτερικού, που, αφού είχαν κάνει μερικά χρήματα, επέστρεφαν στην πατρίδα, έχτιζαν σπίτια, δώριζαν κτίρια και ιδρύματα στην πρωτεύουσα, αλλά και ζούσαν πιο άνετα από τους Πλακιώτες, που δεν τους το συγχωρούσαν. Πώς να τους το συγχωρήσουν; Ακούαμε αυτές τις κουβέντες στο τραπέζι, δεν καταλαβαίναμε μεγάλα πράγματα, μα η λέξη «ομογενής» αντιπροσώπευσε στη φαντασία μας την παιδική, κάθε ανωτερότητα, πολιτισμό, πατριωτισμό, ευγένεια, ενώ ο «Αθηναίος», ο «Πλακιώτης» ήταν ζουλιάρης, κακομοίρης, γρουσουζής.<sup>197</sup>

Εξίσου ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι οι αντιπαραθέσεις που εκδηλώνονται όχι μόνο παίρνουν τη μορφή πάλης ταξικού χαρακτήρα μεταξύ ομάδων που διαγκωνίζονται στο κοινωνικό πεδίο και αυτό είναι πια περισσότερο εμφανές από τη δεύτερη δεκαετία του 20ού αιώνα,<sup>198</sup> αλλά ταυτόχρονα αποτελούν έκφραση δυσαρέσκειας (ελλαδικών κυρίως, και όχι μόνο) πολιτών έναντι του ελληνικού κράτους. Αυτό ακριβώς το τελευταίο αποτελεί την κύρια κατεύθυνση της πανταχόθεν δυσπιστίας, τουλάχιστον της δυσπιστίας των πιο προοδευτικών δυνάμεων, όπως τις εκφράζουν ορισμένοι από τους δημοσιογράφους που

<sup>196</sup> Βεκιαρέλλης 1929β, σ. 3.

<sup>197</sup> Δέλτα 1980, σ. 68-69.

<sup>198</sup> Τη δεύτερη δεκαετία του 20ού αιώνα εντοπίζεται η πιο τεκμηριωμένη αναφορά σε τάξεις, όταν επεκτείνεται και οργανώνεται το εργατικό κίνημα, και εντείνεται η οικονομική ανάπτυξη και οι κοινωνικές διαφοροποιήσεις και συγκρούσεις, και πάλι με σοβαρές επιφυλάξεις σύμφωνα με ορισμένους. Βλ. ενδεικτικά, Μπλέσιος 2008, σ. 25-26. Δερτιλής 1985. Κονδύλης 1991, σ. 11-16. Πιζάνιας 1993, σ. 18-20.

υποστηρίζουν τη χειρονομία και τον τρόπο της δωρεάς Μπενάκη. Το ανίσχυρο έως ανύπαρκτο κράτος περιγράφεται συχνά: «το χρήμα έτρεχε στους δρόμους. Οι Έλληνες της Αλεξάνδρειας ζούσαν με πολυτέλεια, ήταν “χουβαρδάδες”, “γκρανσινιόρηδες”, γενναίοι και συχνά αγέρωχοι με τους ξένους. Μα πίσω τους δεν είχαν τίποτα. Η Ελλάδα, μικρή, περιφρονημένη, εσωτερικώς αδυνατισμένη από τις κομματικές της διαμάχες, δεν παρουσίαζε τίποτα. Οι πρόξενοί μας στηρίζονταν στην οντότητα, τη σπουδαιότητα και τη σημασία της ελληνικής κοινότητας, όχι στο κράτος που τους διόριζε και που για την αγγλική διοίκηση της Αιγύπτου δεν σήμαινε τίποτα».<sup>199</sup>

Από την άλλη πλευρά, η διαφαινόμενη αυτή αντιπαράθεση αναφέρεται και στη σταδιακή επικράτηση ενός πιο ατομοκεντρικού μοντέλου, πιο φιλελεύθερου, το οποίο, παρόλο που δεν απαλλάσσει το κράτος από το βάρος συντήρησης του Μουσείου Μπενάκη, εν μέρει κλονίζει με την εμφάνισή του τις υπάρχουσες δομές της ελληνικής κοινωνίας και τις ενσωματωμένες αντιλήψεις περί έθνους, κοινωνικού ήθους, πατριωτισμού, αλληλεγγύης. Οι αντιλήψεις αυτές, ακόμη κι αν συχνά δεν έχουν άλλη υπόσταση, παρά μόνο ρητορική, δεν παύουν να υπερασπίζονται συλλογικές αξίες και να αποτελούν το οχύρωμα της καθεστηκυίας τάξης, η οποία εξακολουθεί να θεωρεί τη δωρεά ως «δώρο χωρίς ανταπόδοση».<sup>200</sup>

Ας μνημονεύσουμε εδώ ξανά τη συνολικότερη δράση του Αντώνη Μπενάκη όπως την εξετάσαμε παραπάνω: η παρουσία του σε πολυάριθμους συλλόγους, λέσχες, κλαμπ, εταιρείες και τυπικές ή άτυπες ομάδες που έχουν κοινωνικό χαρακτήρα είναι χαρακτηριστική της τάσης των νεότερων κεφαλαιούχων, χονδρικά των δεκαετιών του 1900-1940. Είναι επομένως σύνηθες χαρακτηριστικό τους να καταλαμβάνουν κυρίαρχες θέσεις σε πολλά πεδία δράσης, όπως και η τάση τους για διάχυση σε διάφορα κοινωνικά πεδία και η ικανότητά τους να μεταπηδούν από τον έναν ρόλο στον άλλο – και ενδεχομένως να προσαρμόζονται σε οποιαδήποτε συγκυρία. Συνολικά, η τάση αυτή επέκτασης και διαφοροποίησης της εξουσίας σε πολλά πεδία δράσης, ακόμη κι αν προερχόταν από μέλη μιας άρχουσας τάξης που θύμιζε περισσότερο ένα αδιαφοροποίητο συμπύλημα αδιαφοροποίητων ελίτ,<sup>201</sup> ήταν αναμενόμενο να προκαλέσει κλυδωνισμούς.

Αλλά και η συνθήκη του παροικιακού ελληνισμού έπαιζε τον ρόλο της σε ανάλογη κατεύθυνση: αφενός εντός του οι ταξικές και κοινωνικές διαφοροποιήσεις και η ταξική

---

<sup>199</sup> Δέλτα 1980, σ. 152.

<sup>200</sup> Godelier 2003 (1996). Για ένα γαλλικό παράδειγμα στις αρχές του 20ού αιώνα, όπου αποκαλύπτονται τα όρια του δώρου ως ανταλλαγής, βλ. Chang 2005b, σ. 213-221, στην περίπτωση του εμπόρου Alfred Chauchard και της δωρεάς της συλλογής του στο Λούβρο, ήταν τόσο φανερά τα κίνητρα του συλλέκτη ως προς τη δωρεά του, με αποτέλεσμα να ξεσηκωθούν αντιδράσεις και να μειωθούν τα συμβολικά οφέλη της χειρονομίας του.

<sup>201</sup> Αυτό υποστηρίζεται στο Βαξεβάνογλου 1994, σ. 307.

συνείδηση ήταν ήδη καλλιεργημένες, αφού η κοινότητα ήταν αρκετά μεγάλη ώστε να διαμορφωθούν ιεραρχίες και κοινωνικές διαστρωματώσεις.<sup>202</sup> Αφετέρου ο παροικιακός ελληνισμός, δεδομένης της μεγάλης οικονομικής του δύναμης, της καλλιεργημένης από τα μετεπαναστατικά χρόνια άποψης για μια εγγενή ηθική ανωτερότητα των έξω Ελλήνων,<sup>203</sup> καθώς και της ικανότητάς του να συγκεράσει τις δύο βασικές συνιστώσες της νεοελληνικής πολιτικής ιδεολογίας, την ελληνορθόδοξη παράδοση και την ανάγκη για τον εκσυγχρονισμό της κοινωνίας,<sup>204</sup> βρήκε ένα πρόσφορο πεδίο και ανέλαβε τον ρόλο του προστάτη.<sup>205</sup> Ταυτόχρονα δημιούργησε αγκυλώσεις ως προς την ανάληψη πρωτοβουλιών σε επίπεδο εθνικό ή κρατικό, καθώς οι απλόχερες δωρεές των μελών του συνεπάγονταν κάποια ελλαδική οφειλή –η οποίας ήταν σχεδόν αδύνατο να ξεπληρωθεί– και σε κάθε περίπτωση δεν αρκούσαν για να απαλλάξουν την ελληνική πραγματικότητα από την πνευματική αμηχανία της. Από τη στιγμή που δεν αναδεικνυόταν μια συγκροτημένη αστική τάξη σε κυρίαρχη δύναμη, οι ανανεωτικοί θεσμοί είτε ανατρέπονταν είτε –συχνότερα– δεν λειτουργούσαν.

Στο πλαίσιο αυτό, ιδιαίτερα ενδεικτικό είναι το εξής γεγονός, ακόμη κι αν αναφέρεται στο περιβάλλον της Αλεξάνδρειας: γύρω στα 1934 ο Αλεξανδρινός ομογενής Θεοχάρης Κότσικας άφησε μία μνημειώδη δωρεά 250.000 λιρών, προκειμένου να χτιστεί ένα «ελληνικό νοσοκομείο» στην Αλεξάνδρεια, το οποίο ονομάστηκε Κοτσίκειο προς τιμήν του δωρητή. Το κτίριο αυτό ήταν μεγαλοπρεπές, κολοσσιαίο ως προς το μέγεθός του και πλήρως εξοπλισμένο σε όλα τα επίπεδα. Ο Λιδωρίκης, μετά το ταξίδι του στην Αίγυπτο, όπου κατέγραψε πολλές πτυχές της ζωής εκεί, μετέφερε ταυτόχρονα την υποδοχή πολλών γεγονότων, μεταξύ αυτών και της περίπτωσης του Κοτσίκειου Νοσοκομείου:

Και είναι όντως καλλιμάρμαρο, και είναι παλάτι καλοσύνης, και είναι ναός περικαλλής, όπως το είδε ο συντάκτης [σημ. της εφημερίδας *Ανατολή*]. Είναι όμως και πέτρα του σκανδάλου! Ήταν τουλάχιστον, μέχρι πρότινος. Γιατί όταν κτίστηκε αυτός ο γίγαντας, αυτός ο Γολιάθ, αυτός ο πρωτοφανής όγκος, οι Έλληνες, κοινοτικοί και μη, σταύρωσαν τα χέρια τους, κούνησαν την κεφαλή

---

<sup>202</sup> Kitroeff 1989. Τομαρά-Σιδέρη 2006, σ. 55-56.

<sup>203</sup> Σκοπετέα 1988 σ. 65-85.

<sup>204</sup> Χασιώτης 1993, σ. 67-68.

<sup>205</sup> Η ιδεολογία του ευεργετισμού αναπτύχθηκε στη διάρκεια του 19ου αιώνα και κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20ού στους κύκλους του ελληνισμού της διασποράς. Για τις βασικές ορίζουσές του, μέσα από το παράδειγμα των Ελλήνων του Καΐρου κυρίως, βλ. Τομαρά-Σιδέρη 2002, σ. 149-156. Ενδεικτική της νοοτροπίας είναι η επιγραμματική απάντηση του Αντώνη Μπενάκη στους ξένους που ρωτούσαν για τη δωρεά του μουσείου, που ο ίδιος ίδρυσε, προς το κράτος: «έχουμε παράδοση στον τόπο μας, όποιος μπορεί, να χαρίζει το περίσσευμά του, γιατί ο τόπος μας, βλέπετε, είναι φτωχός». Σουλογιάννης 2004, σ. 30.

τους περίλυπα και είπαν αναμεταξύ τους: «Και τώρα πώς θα λειτουργήσει; Πώς θα συντηρηθεί; Πώς θα καλύπτει τις δαπάνες του; Με ποιο τρόπο θα αντιμετωπίσει τα κολοσσιαία έξοδά του; Να το αναλάβει η κοινότητα αυτό το δώρο το περίφημο; Πώς να επιβαρύνει τον προϋπολογισμό της με ένα αναπόφευκτο έλλειμμα; Να το αναλάβουν οι Αιγύπτιοι; Θα έπαυε να είναι ελληνικό. Να το αναλάμβανε ιδιώτης;» Όλοι το έβλεπαν μονάχα από το απέναντι πεζοδρόμιο και δεν τολμούσαν να το πλησιάσουν. Και αν, επιτέλους, μετά από πολλές και επικίνδυνες συζητήσεις, που έφτασαν μέχρι κομβολογίου ύβρεων, μέχρις ακραίων και αντιπατριωτικών ακόμη κριτικών, δεν βρισκόταν μια λύση, το εξαιρετικό αυτό νοσοκομείο θα ήταν ακόμη έκθετο και ανεπιθύμητο απ' όλους.<sup>206</sup>

Η λύση που βρέθηκε τελικά, θολή ως προς τα αποτελέσματά της, ήταν να περιέλθει στην ελληνική κοινότητα, η οποία θα αναλάμβανε τη συντήρησή του περιορίζοντας τα πιθανά ελλείμματα στο ελάχιστο και ελπίζοντας να αντεπεξέλθει στις σχετικές απαιτήσεις. Το ερώτημα όμως που τέθηκε από την ευρύτερη κοινότητα, η οποία το υποδέχθηκε, ήταν σημαντικό και μόνο επειδή τέθηκε: η κοινωνική ανάγκη που θα εξυπηρετούσε στο πλαίσιο μιας ορθολογικής διαχείρισης, που επιχειρούσε να εκτιμήσει τα μεγέθη των δυνατοτήτων και των αναγκών με όρους μετρήσιμους.

Ο Λιδωρίκης συνεχίζει όμως στην ανταπόκρισή του – ενδιαφέρει και αυτή εξίσου:

Τώρα, αφού όλα τελείωσαν καλά, ας πούμε και μιαν αλήθεια. Αν αυτός ο φιλανθρωπικός Γολιάθ για τον οποίο ξοδεύτηκαν διακόσιες πενήντα χιλιάδες λίρες και προστέθηκαν άλλες πενήντα χιλιάδες από τους κληρονόμους του Κότσικα, σύζυγο σεβαστή και γιο, για την συμπλήρωσή του (και για τα πρώτα έξοδα της συντήρησης), αν λοιπόν αυτός ο Γολιάθ κτιζόταν στην Αθήνα και ήταν για όλη την Ελλάδα και όχι δώρο του αείμνηστου διαθέτη μόνο προς την Αλεξάνδρεια, θα εξεπλήρωνε τον προορισμό του σε τελειότερο βαθμό. Γιατί θα εξυπηρετούσε έναν ολόκληρο λαό, της πρωτεύουσας και της επαρχίας, που με τους εύπορους και άπορους του, θα κάλυπτε τα έξοδα, ενώ με μια παροικία που

---

<sup>206</sup> Λιδωρίκης 2005, σ. 65-66.

έχει πληθυσμό μικρό, θ' αναγκαστεί να λειτουργήσει ως τμήμα μόνο και όχι ως σύνολο και, τελικώς, θα παραμείνει παθητικό διαρκές.<sup>207</sup>

Η «αλήθεια» του Λιδωρίκη δεν εκφράζει μόνο εκείνον τον ελλαδίτη Έλληνα που έχει τη βεβαιότητα ότι η αντίστοιχη δωρεά στο ελληνικό κράτος θα είχε καλύτερη τύχη και μεγαλύτερη χρησιμότητα και αποδοτικότητα. Εκφράζει και την κυρίαρχη ακόμη αντίληψη ότι το νοσοκομείο ανήκει στη σφαίρα των μεγάλων δωρεών, αυτών που έχει ακόμη ανάγκη, αλλά και εκτιμά η Ελλάδα, η ίδια Ελλάδα που με μεγάλη λύπη πληροφορήθηκε λίγα χρόνια νωρίτερα τον θάνατο του Εμμανουήλ Μπενάκη. Στις 30.6.1929, η *Εφημερίδα Χρηματιστηρίου* γράφει μετά τον θάνατό του:

Εάν ετάφη το σώμα του Εμμανουήλ Μπενάκη, ένα ρόδιον Αττικόν απόγευμα προ ολίγων ημερών, η μνήμη του θα μείνει αιιδός, και η λευκή μορφή του θα πλανάται εις την φαντασία όλων των Ελλήνων.

Υπήρξε ο μεγαλύτερος Έλλην εθνικός χορηγός, ο μέγιστος των φιλανθρώπων. Τα εκατομμύρια κυλούσαν από τας χείρας του και μετέβαλλον την άθλιαν ζωήν εκατοντάδων χιλιάδων ενδεών, ορφανών, δυστυχών εις ευτυχίαν. [...]

Ο Εμμ. Μπενάκης υπήρξεν ο ευτυχής εθνικός χορηγός διότι χρησιμοποίησε ο ίδιος το δωρηθέν χρήμα, παρηκολούθησε την διάθεσιν των εκατοντάδων εκατομμυρίων και είδε τα έργα του και ησθάνθη την ευτυχίαν την οποίαν αισθάνεται ο δημιουργός ενός έργου, το οποίον αρχίζει να δρα, να αποδίδει τους καρπούς του.

Υπήρξε ένας χρηστός πολίτης, μια ευγενής ψυχή, ένας πονετικός άνθρωπος, ο οποίος από τη ρεμβώδη βίλλαν της Κηφισσιάς εις την οποία είχε αποσυρθεί, εχορήγει, επροικοδοτεί, ελεούσε, εδώνει και ετίθετο επί κεφαλής κάθε μεγάλου φιλανθρωπικού ή αγαθοεργού έργου. Από την γωνίαν όμως της Κηφισσιάς, παρηκολούθει την διάθεσιν του χρήματος και κατηύθυνε τας ενεργείας και τας πράξεις των εκτελεστών, ώστε αύται να είνε εν αρμονία προς τας σκέψεις του χορηγού.

Εάν ο Μπενάκης δεν διέθετε ζων τα 400 εκατομμύριά του, αλλά κατέλιπε ταύτα διά διαθήκης με την εντολή να γίνουν τα αυτά έργα τα οποία εγένοντο ήδη διά των χρημάτων των διατεθέντων ζώντος του χορηγού, δεν θα εγένετο

---

<sup>207</sup> Στο ίδιο, σ. 66-67.



ούτε εν κτίριο, ούτε εν ίδρυμα, ούτε εν έργον. Θα κατεγράφετο η διαθήκη του εις το Τμήμα Κληροδοτημάτων, θα κατετίθεντο τα χρήματα εις μίαν τράπεζαν με μηδαμινόν τόκον και θα ελησμονείτο και ο διαθέτης και το ποσόν και αι εντολαί του. Και αν κάποτε το κράθιον εκινείτο διά να κάμη κάτι με τα μουχλιάζοντα χρήματα θα εξέφευγε της διαθήκης και θα εχρησιμοποιεί το χρήμα το αφεθέν δι' ωρισμένον σκοπό δι' αλλότρια προς τας ευχάς του διαθέτου έργα.

Κάτι το παρόμοιον γίνεται από πολλών τώρα ετών με την πληθύν των κληροδοτημάτων τα οποία άφησαν πατριώται της περασμένης γενεάς. Το Κράτος υπήρξε κακός, κάκιστος διαχειριστής τόσοσ ώστε μετά δεκαετίας ολοκλήρου να μην εκπληρούται ο σκοπός του διαθέτου.

Εις την τοιαύτην Κρατικήν αβελτηρίαν και αναβλητικότητα, εις την τοιαύτην κακήν διαχείρισι των ιερών χρημάτων που άφησαν μεγάλοι πατριώται, πρέπει να αναζητήσει κανείς τους λόγους ένεκα των οποίων κατά την παρούσαν γεννεάν δεν έχομεν μεγάλους δωρητάς και μεγάλους διά κληρονομίας διαθέτες προς ανέγερσιν φιλανθρωπικών ή εκπαιδευτικών ιδρυμάτων. Ζώντες οι πλούσιοι πατριώται Έλληνες παρακολουθούσε την διαγωγήν του Κράτους έναντι των κληροδοτημάτων, βλέπουσι ασεβούν αυτό κατά της μνήμης των χορηγών και των υστάτων αποφάσεών τους και συντάσσοντας την διαθήκην αυτών λησμονούν το Κράτος, λησμονούν τους αγαθοεργούς σκοπούς, αφού είνε πεπεισμένοι ότι τα διατεθισόμενα ποσά δεν θα χρησιμοποιηθούν συμφώνως προς τας θελήσεις των.

Το παράδειγμα του Εμμ. Μπενάκη ο οποίος διαμοίρασε, έκτισε, περιέθαλψε και εν γένει εχορήγησε προς όλας τας κατευθύνσεις τόσα εκατομμύρια, ας το ακολουθήσουν όλοι οι φιλάνθρωποι πλούσιοι, όλοι εκείνοι οι μεγάλοι πατριώται οι οποίοι αιρόμενοι υπεράνω του χρυσίου αισθάνονται την υποχρέωσιν ίνα με τον πλούτον των υποβοηθήσουν τον εκπολιτισμόν, την εκβιομηχάνισιν, την ανάπτυξιν των τεχνών και της παραγωγής της πατρίδος μας. Ας διαθέτουν ζώντες τας δωρεάς των και ας παρακολουθούν, ας εποπτεύουν επί της πραγματοποιήσεως των σκοπών δι' ους διαθέτουν τα χρήματα.

Ζώντες θα βλέπουν το όνειρόν των πραγματοποιούμενον και θα αισθάνονται την ευτυχίαν του να περιβάλλονται από τον θαυμασμόν των συγχρόνων των, αλλά και από την ευγνωμοσύνην όλων εκείνων οι οποίοι ζουν,

εκπαιδεύονται ή περιθάλπονται υπό των ιδρυμάτων άτινα ανηγέρθησαν διά των δωρεών των.<sup>208</sup>

Όπως γίνεται φανερό, ήδη στα τέλη της δεκαετίας του 1920 και μέσα από το παράδειγμα του Εμμανουήλ Μπενάκη είχε γίνει κοινός τόπος η αδυναμία του ελληνικού κράτους να αξιοποιήσει τις δωρεές των διαφόρων δωρητών του. Στο πλαίσιο αυτό, γίνεται ακόμη πιο σαφής η επιλογή και του Αντώνη Μπενάκη να θέσει όρους για τη δική του δωρεά στην Ελλάδα, χωρίς όμως να εξαιρεί το κράτος από το βάρος των δαπανών για το νέο απόκτημά του, το Μουσείο Μπενάκη, από τα τέλη της δεκαετίας του 1940.<sup>209</sup>

Κατά συνέπεια, ο Αντώνης Μπενάκης είναι γιος του πατέρα του, με την έννοια ότι συνεχίζει την πατρική πρακτική, έχοντας εμπεδώσει την πολιτική φιλοσοφία εκείνου. Ενσαρκώνει δε την ωρίμανση της φιλοσοφίας αυτής μέσα από την προσεκτική οργάνωση του Μουσείου και της διοίκησής του. Αν εξέταζε κανείς μόνο τον όγκο ή τη σημασία των δωρεών του στο ελληνικό έθνος, σε συγκεκριμένες μάλιστα χρονικές περιόδους, όταν ελάχιστοι οργανωμένοι πολιτιστικοί θεσμοί λειτουργούσαν, θα τον ενέτασσε αυτόματα σχεδόν στην κατηγορία του «εθνικού ευεργέτη», όπως άλλωστε αποτυπώθηκε και σε αρκετά δημοσιεύματα που παραθέσαμε.

Αφενός όμως ο όρος που βάζει στην κύρια δωρεά του Μουσείου του αποκαλύπτει τη μερική διασάλευση των κοινωνικών ιεραρχιών, φέρνοντας στο φως κοινωνικές, αλλά και οικονομικές, ιδεολογικές και ψυχολογικές πτυχές του φαινομένου της δωρεάς μεγάλης κλίμακας που έμεναν στο σκοτάδι στο πλαίσιο της στερεοτυπικής ιστοριογραφίας του «ευεργετισμού». Άλλωστε, είναι γεγονός ότι από το 1880-1890, όταν σημειώνεται και η αρχή της διαφοροποίησης των διαδικασιών κεφαλαιακής συσσώρευσης, το κεντρικό σημείο δόμησης της άρχουσας τάξης αρχίζει να μετατοπίζεται έξω από τους κρατικούς και οιονεί κρατικούς μηχανισμούς.<sup>210</sup>

Αφετέρου ο ίδιος όρος αποκαλύπτει και μια όψη της βασικής διαλεκτικής σχέσης της «ευεργεσίας» με την κρατική φιλοσοφία και τους συναφείς προσανατολισμούς. Μπορεί, λοιπόν, να μη σχολιάζει κανείς τις ισλαμικές συλλογές, ακόμη κι αν έρχονται να υπενθυμίσουν τον «Άλλον», που συχνά παίρνει τη μορφή του «ξένου», σχολιάζει όμως τη μειωμένη εμπιστοσύνη προς το κράτος, ακριβώς γιατί αυτή αμφισβητεί τις κοινωνικές ισορροπίες, μεταξύ αστών και λαϊκών, μεταξύ ελλαδιτών και Ελλήνων, μεταξύ αυτοχθόνων

---

<sup>208</sup> Χ.σ., *Εφημερίδα Χρηματιστηρίου*, 30.6.1929.

<sup>209</sup> Κόκκου 2009, σ. 300, σημ. 3. Σουλογιάννης 2004, σ. 28. Ωστόσο, ο Μπενάκης διέθετε με τη διαθήκη του και ένα καταπίστευμα, το οποίο θα κάλυπτε μέρος των αναγκών του νέου μουσείου.

<sup>210</sup> Τσουκαλάς 2006 (1975), σ. 544-545.

και ετεροχθόνων.<sup>211</sup> Δεν αποκλείεται αυτή η ίδια μειωμένη εμπιστοσύνη προς το κράτος και η απειλή της κοινωνικής συνοχής με όρους ταξικής ανωτερότητας να είναι αυτή που δεν κατέστησε τελικά τον Μπενάκη, τις συλλογές και το μουσείο ένα ακόμη «λαϊκό μυθιστόρημα», αντίστοιχο με εκείνο του Μακρυγιάννη.<sup>212</sup> Παρά το γεγονός ότι ο Μπενάκης υπήρξε λογοτεχνικός ήρωας, ο γνωστός *Τρελαντώνης* της Πηνελόπης Δέλτα, παρά την «εθνική αλήθεια» που διατύπωνε μέσω των συλλογών του, παρά την εντατική δραστηριότητά του σε πολλά διαφορετικά πεδία, και παρά τις δυνατότητες που προσέφερε το ομώνυμο μουσείο μέσω της ουσιαστικά οικογενειακής διοίκησής του για τη μυθοποίηση του συλλέκτη, ο ίδιος δεν εντάχθηκε σε μια λαϊκή (ή λαϊκιστική) παράδοση.

Την ίδια στιγμή ο όρος του αυτοδιοίκητου είναι ενδεικτικός του τέλους ή της μεταβατικότητας της εποχής των «ευεργετών». Με άλλα λόγια, αυτό το οποίο στην πραγματικότητα διαπιστώνεται είναι η μετάβαση, γύρω στη δεκαετία του 1930 πιο καθαρά, στη δεύτερη φάση του ευεργετισμού: από την εποχή των «ηρωικών» «Ηπειρωτών ευεργετών», από την εποχή των «εθνικών ευεργετών», ο λόγος μετατοπίζεται προς την έννοια του «εθνικού χορηγού», του «ευπατρίδη», του «φιλανθρώπου», αλλά όχι πλέον του «ευεργέτη». Η γενικά ατομοκεντρική λειτουργία που προτείνεται –καθαρή στην περίπτωση του Αντώνη Μπενάκη– συμπυκνώνεται στη συμβουλή που του δίνει ήδη ο πατέρας του: «Και να μη λησμονής ότι εθνικόν έργον είνε η εργασία του οίκου μας».<sup>213</sup> Συγκρίνοντας τη συμβουλή αυτή με την αντίστοιχη πεποίθηση για παράδειγμα του Γεωργίου Αβέρωφ, ότι «ο πολίτης που θεωρεί χωρισμένο τον εαυτό του από το Κράτος δεν είναι πολίτης. Ό,τι έχω και δεν έχω ανήκει στην πατρίδα. Κάθε άτομο που χωρίζει απ' αυτήν μοιάζει με σώμα χωρίς ψυχή»,<sup>214</sup> διαπιστώνεται εύκολα η ουσιαστική διαφοροποίηση στις αντιλήψεις, τη νοοτροπία και τελικά τις ταυτότητες. Ο Μεσοπόλεμος είναι η περίοδος κατά την οποία ο καπιταλισμός επεκτείνεται όχι μόνο ως ευρύτερο οικονομικό πλαίσιο και θεσμικό περιβάλλον, αλλά και ως πολιτισμική δομή, που διεισδύει δυναμικά στο σύνολο της ελληνικής επικράτειας.<sup>215</sup> Ο Αντώνης Μπενάκης, φορέας της διείσδυσης του εκσυγχρονισμού, εντάσσει μέσα στα ιδεολογικά του προτάγματα και την αναδόμηση αναγκαίων παρεμβατικών μηχανισμών για την «αγορά» που τον ενδιαφέρει σε πολλαπλά επίπεδα συμφύροντάς τα. Οι πιο ενδεικτικές σχετικές πράξεις του είναι η ανάμειξή του στην Ανώνυμη Εταιρεία «Ελληνικές Τέχνες», αλλά και η έκθεση που υποβάλλει προς το

---

<sup>211</sup> Για την αντιπαλότητα μεταξύ αυτοχθόνων και ετεροχθόνων βλ. Σκοπετέα 1988, σ. 41-85. Βλ. και Χαμηλάκης 2012 (2007), σ. 134, σημ. 37.

<sup>212</sup> Γουργουρής 2007, σ. 257-270.

<sup>213</sup> Σουλογιάννης 2004, σ. 16.

<sup>214</sup> Αβέρωφ 1940, σ. 110.

<sup>215</sup> Ματθιόπουλος 2009, σ. 403.

Υπουργείο Παιδείας με την ευκαιρία οργάνωσης της ελληνικής συμμετοχής στην Μπιενάλε του 1938: στην έκθεση αυτή, την οποία υπέβαλε ως πρόεδρος της Επιτροπής Εκθέσεως Βενετίας, έθετε όρους σχετικούς με την αγορά των έργων τέχνης, όχι μόνο ως οικονομικού μεγέθους ή ως μέσου υποστήριξης των καλλιτεχνών, αλλά και ως διπλωματικού και πολιτικού εντέλει γεγονόςτος.<sup>216</sup>

Στο πλαίσιο αυτό, αν οι όροι ίδρυσης και δωρεάς του Μουσείου Μπενάκη αναστέλλουν φαινομενικά τη δυναμική καταγραφή του Αντώνη Μπενάκη στο πάνθεον των μεγάλων δωρητών, στην πραγματικότητα αναδεικνύουν την ίδια την εξέλιξη της «εθνικής ευεργεσίας»: το τέλος της πρόσληψης της δωρεάς στο πλαίσιο της «ευεργεσίας» και τη ρεαλιστική αντιμετώπισή της στο πλαίσιο μιας φιλελεύθερης, ρυθμισμένης και ρυθμιστικής, λίγο ή πολύ εκβιομηχανισμένης, εκσυγχρονιζόμενης πάντως αγοράς.

### 3.3.5 Το εθνοκεντρικό αφήγημα του Μπενάκη και οι αρμοί του

Οι δωρεές του Αντώνη Μπενάκη, με προεξάρχουσα εκείνη του Μουσείου Μπενάκη, αποκαλύπτουν την επιρροή των οραμάτων της εποχής κατά την οποία συγκροτήθηκε η



συλλογή: «την απελευθέρωση των υπόδουλων τότε τμημάτων του ελληνικού κόσμου, την επέκταση των γεωγραφικών ορίων της ελληνικής επικράτειας, τον αστικό εκσυγχρονισμό του κράτους και τον εξευρωπαϊσμό της δημόσιας και της κοινωνικής ζωής», όπως επισήμαινε αρκετές δεκαετίες μετά την ίδρυση του Μουσείου Μπενάκη ο επί πολλές δεκαετίες διευθυντής του Μουσείου, Άγγελος Δεληβοριάς.<sup>217</sup>

Και μετά όμως το 1922 και το τέλος της Μεγάλης Ιδέας, το όραμα του

Εικ. 41. Ο Αντώνης Μπενάκης.

<sup>216</sup> Ματθιόπουλος 1996, σ. 78-79.

<sup>217</sup> *Οδηγός του Μουσείου Μπενάκη* 2000, σ. 16. Βλ. σχετικά και Ανδρόνικος 1974, σ. 366.

Αντώνη Μπενάκη συναντούσε και πάλι τα συλλογικά αιτήματα: μετά το 1922 το εθνικιστικό ιδεώδες της γεωγραφικής επέκτασης και της αυτοκρατορικής αναβίωσης αντικαθίσταται σταδιακά από το ιδεώδες της ελληνικής ιδιαιτερότητας, πράγμα το οποίο σημαίνει τη διεύρυνση των πνευματικών οριζόντων του έθνους. Το έθνος νοείται πια ως πολιτισμική οντότητα που φιλοδοξεί να διευρύνει το πνευματικό εύρος της όντας πιο ανοιχτή στον διάλογο με άλλα έθνη.<sup>218</sup> Χαρακτηριστικά, σε άρθρο του Σπύρου Μελά διεκδικείται ένας πνευματικός εθνισμός, «μια αποπνευματωμένη εθνική ιδέα, που δεν ξαίρει κρατικά κι εθνολογικά σύνορα και ακάθαρτες επιδιώξεις».<sup>219</sup> Εκεί οι συλλογές του Μπενάκη διατηρούν τη δυναμική τους λειτουργία και συνεχίζουν να συγκλίνουν με το εθνικιστικό όραμα που θέλει έναν νέο μύθο, αυτόν της πολιτισμικής εμβάθυνσης.

Στην έκφραση αυτού του νέου μύθου τα συλλεχθέντα και δωρηθέντα εικαστικά έργα δεν παίζουν εξίσου καθοριστικό ρόλο όπως οι υπόλοιπες συλλογές του Μπενάκη. Οι υποδηλώσεις τους είναι πιο θολές, ξεκαθαρίζονται ωστόσο μέσα από την οπτική του ίδιου του Αντώνη Μπενάκη: στη ρητορική του κυριαρχούν η εθνικότητα ή η απάρνησή της, όπως στην περίπτωση του Γαλάνη, ο χειρωνακτικός κάματος και η «ευσυνειδησία της εργασίας», η παραστατικότητα αντί της φαντασίας, η «ελικρίνεια». Στην ίδια ρητορική, όπως τη συναντούμε στα 1930, αλλά και στη συνολική επιλογή των καλλιτεχνών όπου προχωρά ο συλλέκτης μέχρι και το 1950 με τη διαθήκη του και τη δωρεά προς την Εθνική Πινακοθήκη, δεν φαίνεται να έχει ενσωματώσει τον κατά τα άλλα ευδιάκριτα διαμορφωμένο, από την καλλιτεχνική και την όλη πνευματική δημιουργία, ορίζοντα προσδοκίας.<sup>220</sup> Με άλλα λόγια, θα έλεγε κανείς ότι δεν αποτυπώνεται ούτε η παρακολούθηση της πνευματικής κίνησης των χρόνων του, ούτε ακολουθείται η στοιχειώδης στροφή του ψυχολογικού προσανατολισμού σχετικά με την τέχνη μιας μερίδας της κριτικής, επομένως και της κοινωνίας, προς την αισθητοποίηση εθνοκεντρικών αξιών.

Στο κομμάτι, επομένως, των Καλών Τεχνών, ο Μπενάκης αναδεικνύεται μόνο *ρητορικά* πιο σκληρός ως προς το εθνικιστικό αφήγημα που υπηρετεί. Οι βασικές ροπές της πνευματικής δημιουργίας –αυτό που ο Αντώνης Κωτίδης ονομάζει «μοντερνισμό» και «παράδοση»<sup>221</sup>– δεν εκπροσωπούνται συνεκτικά, ώστε να μπορέσουν να εξυπηρετήσουν τη συνολικότερη αντίληψη του συλλέκτη-δωρητή σχετικά με τη συνέχεια και την ιδιαιτερότητα της ελληνικής ιστορίας και του ελληνικού πολιτισμού. Όσο κι αν ο συλλέκτης επιθυμεί την ολοκλήρωση του αφηγήματος που συστήνει με την ενσωμάτωση και της εικαστικής

---

<sup>218</sup> Τζιόβας 2012 (2011), σ. 147-149.

<sup>219</sup> Μελάς 1933, σ. 86-88. Παρατίθεται στο Τζιόβας 2012, σ. 151.

<sup>220</sup> Κωτίδης 1993, σ. 99.

<sup>221</sup> Στο ίδιο.

συλλογής του σε αυτό, κάτι τέτοιο δεν γίνεται κατορθωτό, και πιθανότατα αυτή να είναι και η αιτία για το γεγονός ότι ο Μπενάκης τελικά δεν συμπεριλαμβάνει τα εικαστικά έργα του στις συλλογές του Μουσείου Μπενάκη, παρόλο που θα διεύρυναν την καλλιτεχνική αξία τους, όπως και του ιδρύματος συνολικά.

Η κυβέρνηση όμως εξουσιοδοτήθηκε με τον νόμο ίδρυσης του Μουσείου να αποδεχτεί μεταξύ άλλων και τις συλλογές του Αντώνη Μπενάκη «εξ αντικειμένων αρχαιολογικής, καλλιτεχνικής και λαογραφικής αξίας και εθνικής ιστορικής σημασίας». Αυτή ακριβώς η σύγκλιση των ειδών μέσα από τη δωρεά των συλλογών του είναι που καθιστά ιδιαίτερη την περίπτωση του Αντώνη Μπενάκη ως συλλέκτη και δωρητή, αναδεικνύοντας, μεταξύ άλλων, και τη μείωση της απόστασης ανάμεσα στις «Καλές» και «Εφαρμοσμένες» Τέχνες στην Ελλάδα των αρχών του 20ού αιώνα. Η άμβλυση της διάκρισης ανάμεσα στις καλές και ελευθέρια τέχνες και ταυτόχρονα ο εξευγενισμός των διακοσμητικών τεχνών στη Γαλλία παρατηρείται πολύ νωρίτερα, κατά τη δεκαετία του 1870-1880.<sup>222</sup> Στην Ελλάδα επιτυγχάνεται μέσα από το ενδιαφέρον για τον λαϊκό πολιτισμό, ενδιαφέρον το οποίο επιστρατεύεται προκειμένου να ενδυναμώσει μια σύγχρονη «ελληνική ταυτότητα». Έτσι, και στην περίπτωση της δωρεάς του Μπενάκη για το ομώνυμο μουσείο του, η σύγκλιση αυτή των εφαρμοσμένων Τεχνών με το υπόλοιπο ιστορικό υλικό αναδεικνύει τα κυρίαρχα ιδεολογικά προτάγματα της εποχής του, τα οποία ο Μπενάκης εξέφρασε με τον πλέον χαρακτηριστικό τρόπο, παρόλο που η αφήγηση μιας εθνικής ιστορίας δεν είναι καθόλου απλή διαδικασία.

Με το μεγαλύτερο μέρος των δωρεών του Αντώνη Μπενάκη, το αφήγημα της εθνικής συνέχειας εδραιώνεται και επεκτείνεται: περιέχει διεσταλμένα τα όρια της «Ελλάδας», ενώ ο λαογραφικός χαρακτήρας αποτελεί τη γέφυρα της σύζευξης όχι μόνο ανάμεσα σε διαφορετικά μέρη της ελληνικής ιστορίας, αλλά και σε διαφορετικούς πολιτισμούς συμβίωσης ελληνικών στοιχείων με ξένα. Η έμφαση στις «λαϊκές» παραδόσεις και στην «αγνότητα» του «απλού λαού» (που, συν τοις άλλοις, θεωρείται ότι διασώζει αμόλυντη τη μνήμη του κλασικού παρελθόντος στους χορούς, τα τραγούδια, τις παροιμίες, τις καλλιεργητικές πρακτικές και τις παραδοσιακές τέχνες του) ανάγεται στον 19ο αιώνα, αλλά έλαβε μεγαλύτερη ώθηση κατά τη δεκαετία του 1930,<sup>223</sup> εδώ βρίσκει την καλύτερη έκφρασή της. Φορέας της αφήγησης που συγκροτούν τα ελληνικά και μουσουλμανικά κειμήλια της καθημερινής ζωής –και τα οποία πρέπει να σημειωθεί ότι δεν παρουσιάζονται με καμία τάση ιστορικότητας μέσα στο Μουσείο– είναι ο ίδιος ο Μπενάκης, που ως μέλος των ανώτερων οικονομικά και κοινωνικά στρωμάτων της Ελλάδας, αλλά και της Αιγύπτου,

---

<sup>222</sup> Βλ. Long 2007, σ. 133.

<sup>223</sup> Χαμηλάκης 2012 (2007), σ. 230.

διασφαλίζει έναν λόγο ανωτερότητας έναντι του μουσουλμανικού στοιχείου, τον οποίο επιδιώκει να μεταφέρει και στην Αθήνα με την εγκατάστασή του.

Πέραν αυτού όμως, δεν παύει να προτείνει ως έναν βαθμό την πολιτισμική επιμειξία ως μια εμπειρία της ταυτότητας. Ο Μπενάκης αναγνωρίζει την ισλαμική παράδοση μέσα από τις διακοσμητικές κυρίως τέχνες, αμβλύνει την αξιακή αντίθεση του πολιτισμού και της βαρβαρότητας και οικειώνεται την ισλαμική κουλτούρα σχεδόν ως ιθαγενής, ακόμη κι αν το αίσθημα του ιθαγενούς το διασφαλίζει η σύμπλευση της τοπικής αιγυπτιακής διοίκησης με την αποικιοκρατία. Η «μουσουλμανική Ανατολή» μέσα από τις συλλογές του αναπαρίσταται όχι ως ξένη ή απόμακρη, ούτε όμως στον αντίποδα του ελληνισμού, όπως ήδη σημειώσαμε. Με άλλα λόγια, ο Μπενάκης αναγνωρίζει μέσα από ένα μέρος των συλλογών του ένα πολιτισμικό ίχνος διαφορετικό από το κυρίαρχο ορθόδοξο χριστιανικό και το καθιστά ορατό μέσα από την υλική διάσταση των υφασμάτων κυρίως. Από την άποψη αυτή, τα αντικείμενα αυτά εκπροσωπούν μια εκδοχή της Ανατολής που είναι οικεία, αλλά την ίδια στιγμή αποκρύπτει τις εντάσεις της σχέσης του μουσουλμανικού κόσμου με τον χριστιανικό.

Σε κάθε περίπτωση όμως, συνολικά, ο Αντώνης Μπενάκης με τις δωρεές του και τη σύσταση του Μουσείου του διεκδικεί έναν πρωταγωνιστικό ρόλο στην πνευματική εκπροσώπηση της χώρας, στην πνευματική καθοδήγηση, σε μια «ελληνική πνευματική αναγέννηση», όπως αναφέρει ο Γεώργιος Θεοτοκάς<sup>224</sup> σε σχέση με νεότερους λογοτέχνες της εποχής και τις συμπληρωματικές τους φιλοδοξίες, πέραν της ανανέωσης των λογοτεχνικών τρόπων. Το αυξημένο κύρος του, κυρίως λόγω των συλλογών του και της ίδιας της χειρονομίας της δωρεάς και της ίδρυσης μουσείου, που περικλείει το βάρος του συμβολικού και οικονομικού κεφαλαίου του, είναι εκείνο που δημιουργεί τις προϋποθέσεις να εισχωρήσει ο ίδιος και στα υπόλοιπα υποπεδία του μεγάλου πολιτιστικού πεδίου. Παρά το ότι έχει μεσολαβήσει η Μικρασιατική Καταστροφή, η καλλιέργεια αυτού του διαφοροποιημένου, ακόμη φιλόδοξου στα χρόνια του Μπενάκη, ελληνισμού είναι η δική του συμμετοχή στη σφυρηλάτηση του εθνικού ονείρου – ακόμη κι αν τα σχέδιά του ήρθαν, εν μέρει μόνο, σε σύγκρουση με εκείνα των αυτοχθόνων και ακόμη κι αν οι Καλές Τέχνες εξαιρέθηκαν από τον συνολικό σχεδιασμό του.

Ο Αντώνης Μπενάκης, στο πλαίσιο αυτό, εκφράζει σαφώς εθνικό φρόνημα, αν ως τέτοιο ορίζεται η στάση της υπέρτατης και ενεργού νομιμοφροσύνης προς το έθνος – στάση που συνοδεύεται από στοχεύσεις σχετικές τόσο με την απόκτηση ή τη διασφάλιση της εθνικής ανεξαρτησίας, τη διαφύλαξη κυρίως της εθνικής ταυτότητας, όσο και με την

---

<sup>224</sup> Θεοτοκάς 1996, σ. 155. Βλ. και Καγιαλής 2007.

επίτευξη εθνικού μεγαλείου και δόξας.<sup>225</sup> Το δε αφήγημα που συστήνεται μέσα από την πολυποίκιλη, ειδικά όμως την πολιτιστική του δραστηριότητα και τις δωρεές του στο ελληνικό κράτος, προβάλλει την προσπάθεια του ίδιου ως κοινωνικού υποκειμένου αφενός να επιληφθεί ο ίδιος μεθοδικά του προβλήματος που αντιλαμβάνεται ως εθνικό, στην πραγματικότητα θέτοντας σε λειτουργία έναν μηχανισμό επίσημης εθνικής εκπαίδευσης, αφετέρου να ανταποκριθεί με συγκεκριμένες πράξεις στις απαιτήσεις εκείνου. Και στην πορεία αυτής της προσπάθειας οι μεταλλαγές των κυρίαρχων πρακτικών, ακόμη κι αν παρουσιάζονται αρχικά ως αντιφάσεις, είναι αναπόφευκτες: στην περίπτωση του δε συγκλίνουν στον συμφυρμό ιδεολογικών και οικονομικών προταγμάτων, στην αναγόρευση της ιστορίας σε ρητώς δεσπόζουσα θέση μέσα στο παρόν και την ανακατασκευή τόσο του «ελληνικού» όσο και του «δυτικού ελληνισμού»<sup>226</sup> μέσα από το πρίσμα της συνέχειας. Ο Μπενάκης είναι, έγινε δηλαδή, εθνικό υποκείμενο από τη στιγμή, και στο μέτρο που, πίστεψε ότι είναι μάρτυρας της τελετουργίας που ονομάζεται «εθνική κοινότητα»<sup>227</sup> και την οποία θέλησε να κρατήσει ζωντανή. Ο ρόλος που αναλαμβάνει είναι καθοδηγητικός και ομοιάζει σε αυτόν που αναλαμβάνουν οι «πολιτιστικοί εθνικιστές», όπως θα μεταφραζόταν, αδόκιμα ίσως, ο όρος του John Hutchinson για τον «cultural nationalists»,<sup>228</sup> τους θιασώτες του εθνικισμού που διαφοροποιείται από τον πολιτικό εθνικισμό, ακριβώς γιατί διαμορφώνεται από καλλιτέχνες και διανοούμενους.

Η περιήγηση που προτείνει τελικά στην ιστορία μέσα από τα αντικείμενα που συνέλεξε, όσο ετερόκλητα κι αν ήταν βάσει της προσωπικότητας, των εμπειριών και της συνολικής κουλτούρας του, είναι αυτή της επίσκεψης του παρελθόντος. Ο Αντώνης Μπενάκης χρησιμοποιεί όλο το φάσμα των αντικειμένων και των κριτηρίων που αναδεικνύουν την εθνική ταυτότητα, ακόμη κι όταν το αποτέλεσμα δεν είναι κατ' ανάγκην πετυχημένο: πόλεμοι, νίκες, ήττες, αλλά και πολλές όψεις της πολιτισμικής παράδοσης του έθνους, όλα συστρατεύονται για να διευρύνουν την εθνική μυθολογία. Στο όραμα αυτό τα εικαστικά έργα δεν μπορούν να εξυπηρετήσουν: παρά τις πολυάριθμες αγορές εικαστικών έργων, ο Μπενάκης δεν είναι σε θέση να τα συναρμόσει στον κορμό του μουσείου. Επίσης, δεν είναι σε θέση να θεωρητικοποιήσει τις αξίες που τον ενδιαφέρουν, όπως για παράδειγμα την εθνικότητα ή την απάρνησή της σε συνδυασμό με τον χειρωνακτικό μόχθο, την παραστατικότητα ή τις ηθικές αποχρώσεις της καλλιτεχνικής εργασίας. Για τον λόγο αυτό δωρίζει στην Εθνική Πινακοθήκη εκείνα τα έργα που δεν μπορούν να

---

<sup>225</sup> Λέκκας 1994, σ. 236.

<sup>226</sup> Λεοντή 1998.

<sup>227</sup> Γουργουρή 2007, σ. 57.

<sup>228</sup> Hutchinson 1987.



εικονογραφήσουν καμία όψη της ελληνικής ιστορίας, τα περισσότερα δηλαδή εικαστικά έργα της συλλογής του. Όσα παραμένουν στο Μουσείο του είτε εικονογραφούν άμεσα ιστορικά γεγονότα ή πρόσωπα, είτε είναι ικανά, κατά τον συλλέκτη, να αποδώσουν την ατμόσφαιρα μιας εποχής ή μιας περιοχής συνοδεύοντας τα διακοσμητικά αντικείμενα. Αν ο Βρυζάκης αποδίδει τον *Όρκο στην Αγία Λαύρα*, ο Θεοτοκόπουλος, θεωρείται από τον συλλέκτη ότι δημιουργεί τα συμφραζόμενα (ή εντάσσεται σ' αυτά) για τα ιταλικά και τα ισπανικά βελούδα.

Ο βασικός άξονας της κεντρικής περιήγησης που προτείνει ο Μπενάκης, της περιήγησης δηλαδή σε μια όψη εθνικής ιστορίας που αγγίζει τα όρια της εθνικής μυθολογίας, αποτελεί χονδρικά και σήμερα τον άξονα της εκθεσιακής πολιτικής των συλλογών του Μουσείου Μπενάκη – ακόμη κι αν ο χώρος του εθνοκεντρικού λόγου έχει διαφοροποιηθεί σημαντικά και το αυτοδιοίκητο του καταστατικού του Μουσείου διαφοροποιεί το προφίλ του ιδρύματος. Το προφίλ, ωστόσο, αυτό ολοκληρώνεται και τελικά παγιώνεται χάρη στις δωρεές του συλλέκτη στο ελληνικό κράτος.

#### 4.0 Σύνοψη – Συμπεράσματα

Ο Γεώργιος Αβέρωφ, ο Αλέξανδρος Σούτσος και ο Αντώνης Μπενάκης έχουν διαφορετική αφετηρία, διαφορετική στόχευση και κατά τη διάρκεια του βίου τους προχωρούν σε διαφορετικές ενέργειες αναφορικά με την υλοποίηση των πολιτιστικών τους οραμάτων. Παραδείγματα τριών διαφορετικών, διαδοχικών γενεών, διαφορετικής κοινωνικής και μορφωτικής προέλευσης, διαφορετικής πνευματικής συγκρότησης και πολιτισμικής εμπειρίας, βρίσκουν κοινό έδαφος στην πρακτική του δώρου: είτε δωρεά εν ζωή, είτε μετά θάνατον κληροδότημα, το οποίο συνήθως συνοδεύεται από επιμέρους ρυθμίσεις και δευτερεύουσες πολιτιστικές κινήσεις, η χειρονομία τους εξετάστηκε ως κατά βάση κοινωνικό φαινόμενο, που θέτει στο επίκεντρο τη σχέση με τον εαυτό και με τους άλλους, οι οποίοι μπορεί να αντανακλώνται ή να εμπεριέχονται σε συλλογικότητες όπως το έθνος.

Η σφυρηλάτηση των δεσμών αυτών εξετάστηκε μέσα από ποικίλες οδούς, όπως είναι το βιοτικό ύφος και η βιογραφία των προσώπων, η πολιτιστική τους δράση, το περιεχόμενο των δωρεών και κληροδοτημάτων τους, καθώς και η υποδοχή αυτών, η οποία ειδικά στην περίπτωση του Αντώνη Μπενάκη αποδείχτηκε αρκετά διαφοροποιημένη. Ακόμη κι αν δεν έχουμε αναλυτικές λεπτομέρειες για τον καθέναν σε όλα τα επίπεδα, οι οδοί αυτές, ακόμη κι αν δεν συνέκλιναν, και στις τρεις περιπτώσεις συναντιούνταν, καθορίζοντας το συνολικό αποτέλεσμα με έναν διαφορετικό εντέλει τρόπο, με διαφορετικές ποιότητες, εντάσεις και αποχρώσεις. Το δώρο έγινε τελικά το σημείο διασταύρωσης τριών ξεχωριστών περιπτώσεων μέσα σε ένα χρονικό διάστημα σχεδόν ενός αιώνα. Ειδικά το δώρο που σχετίστηκε με καλλιτεχνικούς θεσμούς, μεταξύ των οποίων πρωταρχικός είναι το μουσείο, αποτέλεσε μια ειδική συνθήκη η οποία χαρακτήρισε και τις τρεις περιπτώσεις που εξετάσαμε.

Ακριβώς επειδή αυτό το οποίο διακρίνει κυρίως την πρακτική του δώρου από άλλες δεν είναι τόσο τα διαφορετικά οικονομικά συστήματα που την πλαισιώνουν, αλλά οι διαφορετικές κοινωνικές αξιώσεις που το συνοδεύουν, ιδίως από την πλευρά των δωρητών, αυτές θα εξετάσουμε συνοψίζοντας καταληκτικά τα συμπεράσματα της εργασίας: η κατάκτηση του συμβολικού πεδίου, καθώς και η διαφορετική στάση απέναντι στο παρελθόν είναι οι δύο βασικοί άξονες, δύο

σημαντικές όψεις της συνολικής πολιτισμικής εμπειρίας που οι τρεις συλλέκτες/δωρητές μεταφέρουν. Ως προς το πρώτο, η διάκριση των ατόμων μέσα από τη χειρονομία της δωρεάς οριοθετεί και το κοινωνικό πεδίο στο οποίο εντάσσεται η δωρεά, μεταφέροντας την απήχηση των ταξικών/κοινωνικών ανταγωνισμών. Ως προς το δεύτερο, η στάση απέναντι στο παρελθόν, η οποία την ίδια στιγμή αποτελεί και στάση απέναντι στο παρόν και το μέλλον, ορίζει το ευρύ ιδεολογικό πλαίσιο μέσα στο οποίο κινούνται οι συλλέκτες και οι δωρεές τους. Η συγκρότηση εντέλει νέων, αστικών, διαλογικών ταυτοτήτων είναι η κεντρική διάσταση της δωρεάς ως ολικού κοινωνικού φαινομένου, όπως προκύπτει από τα παραδείγματα που εξετάσαμε. Ως τέτοια φωτίζει τη διαφορετική λογική που διέπει τους τομείς της κοινωνικής ζωής και προσδίδει στα σύνολα των δωρεών και κληροδοτημάτων διαφορετικές σημασίες, λειτουργίες και, εντέλει, χρήσεις.

#### **4.1 Στη σφαίρα της κατάκτησης του συμβολικού πεδίου: διάκριση, κοινωνικοί ανταγωνισμοί και η σχέση με το κράτος**

Υποθέσεις για τα κίνητρα συλλογής και δωρεάς των τριών δωρητών-συλλεκτών μπορεί να διατυπωθούν με άξονα τη συνολική δράση και το προφίλ τους. Τα κείμενα των πολιτιστικών κληροδοτημάτων και δωρεών του Γεωργίου Αβέρωφ, του Αλεξάνδρου Σούτσου και του Αντώνη Μπενάκη, κατά βάση διαθήκες, αποτελούν μερικά από τα πιο αντικειμενικά στοιχεία που διαθέτουμε για τη σχέση που φανερώνουν ότι επιδιώκουν να δημιουργήσουν οι συντάκτες τους με έναν συλλογικό φορέα, είτε αυτός είναι το έθνος («έθνος μου» το ονομάζει ο Αβέρωφ, «έθνος» ο Σούτσος μόνο όταν αναφέρεται στα οικονομικά βάρη τα οποία θα αναλάβει εκείνο), είτε «το κράτος και η κοινωνία» του Μπενάκη.

Καθώς οι λόγοι συλλογής και δωρεάς των τριών δεν αποτυπώνονται σε άλλα κείμενα –αποτύπωση στην οποία σε κάθε περίπτωση θα ετίθετο ζήτημα ερμηνείας–, θα ξεκινήσουμε τη σύνοψη από τις πιο προφανείς ενδείξεις: στα κληροδοτήματα των Αβέρωφ, Σούτσου και Μπενάκη, μία παράμετρος που σημειωνόταν –και ήταν συχνό φαινόμενο σε πολλές ακόμη δωρεές ή κληροδοτήματα προς το κράτος– ήταν

να αναγράφεται το όνομα του δωρητή στον χώρο έκθεσης με την προϋπόθεση να εκτίθενται τα έργα, ή στο αντίστοιχο μουσείο, εφόσον αυτό ορίζεται. Ο Αβέρωφ προορίζει τη συλλογή του για την «Πινακοθήκη Αβέρωφ», ο Σούτσος για το «Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου», ο Μπενάκης για το «Μουσείο Μπενάκη» (για τα έργα τέχνης, ωστόσο, που κληροδοτεί στην Εθνική Πινακοθήκη δεν προϋποθέτει κάτι αντίστοιχο). Η προϋπόθεση αυτή, η οποία σε γενικές γραμμές εμφανίζεται ως γενική απαίτηση εκ μέρους των δωρητών, προσλαμβάνεται ως απτή εξαργύρωση της χειρονομίας τους σε συμβολικό επίπεδο, προκειμένου να εγκατασταθούν μονιμότερα στη συλλογική μνήμη, να εδραιώσουν τη δωρεά τους ως σύνολο και να ταυτιστούν οι ίδιοι πλήρως με αυτήν.

Δεδομένου ότι και οι τρεις ανήκαν στα ανώτερα κοινωνικά και οικονομικά στρώματα της εποχής –οι δύο μάλιστα ως επιφανή μέλη της «επιχειρηματικής Διασποράς» δύο περιόδων<sup>1</sup>–, η κατάκτηση και του συμβολικού, πέραν του οικονομικού, πεδίου είναι ένας στόχος, ασυνείδητος κατά βάση, τον οποίο θέτουν πολλοί δωρητές πολιτιστικών αγαθών. Το πορτρέτο των συγκεκριμένων υποκειμένων, τα οποία χαρακτηρίζονται μεταξύ άλλων και από τον προσδιορισμό του «κεφαλαιούχου», συμπληρώνεται από το κοινωνικό κεφάλαιο που εισάγουν με τη δραστηριότητά τους:<sup>2</sup> αφενός οι περισσότεροι τίτλοι και θέσεις που συγκεντρώνουν αποκτήθηκαν κατά βάση σε πεδία δράσης τα οποία θεωρούνται ανεξάρτητα και άσχετα από τον οικονομικό τομέα, όπως η πολιτική, το πανεπιστήμιο κ.ά. – με εξαίρεση τον Αβέρωφ. Η πολιτιστική δωρεά είναι ένα από τα πεδία αυτά και λειτουργεί επίσης ως ένα είδος διακριτικού τίτλου, ο οποίος τους εδραιώνει όλους κοινωνικά, συμβολικά ή ηθικά. Αφετέρου η πολυθεσία, περισσότερο έκδηλη στον Μπενάκη, ως τάση να καταλαμβάνει κυρίαρχες θέσεις, για να ελέγχει διάφορους τομείς, συντείνει προς την ίδια κατεύθυνση.<sup>3</sup> Συνολικά, ο επαμφοτερισμός και η ικανότητα να μεταπηδούν από τον έναν ρόλο στον άλλο, μαζί με τη σημασία που αποδίδουν στις οικογενειακές σχέσεις και τη συμμετοχή σε επαγγελματικά, πολιτικά ή άλλα δίκτυα, όπως διαπιστώνουμε και στις περιπτώσεις

---

<sup>1</sup> Ο Βασίλης Καρδάσης και η Τζελίνα Χαρλαύτη διακρίνουν τη δεύτερη περίοδο της αποκαλούμενης «επιχειρηματικής Διασποράς» στην περίοδο 1830-1915 και την τρίτη περίοδο στα μεσοπολεμικά και μεταπολεμικά χρόνια. Καρδάσης και Χαρλαύτη 2006, σ. 53-55.

<sup>2</sup> Για μια οικονομική και κοινωνική προσέγγιση των «κεφαλαιούχων», όπως εκδηλώνονται χονδρικά κατά τις δεκαετίες του 1900-1940, βλ. Βαξεβάνογλου 1994.

<sup>3</sup> Στο ίδιο, σ. 228.

του Σούτσου και του Αβέρωφ εκτός του Μπενάκη, όλα λειτουργούν ως δίοδοι προς διαφοροποιημένα είδη εξουσίας και εμπλοκής στη δημόσια σφαίρα.

Η τάση αυτή εκφράζεται τόσο στη μικροκλίμακα των ατόμων που εξετάστηκαν στην παρούσα εργασία, όσο και στο επίπεδο των διαφόρων κλάδων μιας οικογένειας, αποδεικνύοντας τη βαθμιαία συσσώρευση εξουσίας<sup>4</sup> την οποία επιδιώκουν τα συγκεκριμένα παραδείγματά μας. Η ιδιότητα μάλιστα των δύο από τα τρία συγκεκριμένα παραδείγματα, του Αβέρωφ και του Μπενάκη, ως μελών του παροικιακού ελληνισμού είναι σημαντική: στον παροικιακό ελληνισμό, και ειδικά της Αιγύπτου, στο εσωτερικό των αδελφοτήτων είχαν ήδη διαμορφωθεί πεδία διάκρισης και αναγνώρισης των ικανότερων μελών, τα οποία χρησίμευαν ως εφαλτήρια για ευρύτερα κοινωνικά και πολιτικά εγχειρήματα. Και εκεί η συμπύκνωση των λειτουργιών των αδελφοτήτων σε ένα πρόσωπο («ευεργέτης»)<sup>5</sup> ήταν μια πολύ χρήσιμη εμπειρία.

Έτσι, οι δωρεές των τριών, και στο πλαίσιο της ανθρωπολογίας του δώρου, θεωρητικά συμβάλλουν εκ των πραγμάτων στη θεμελίωση και αναπαραγωγή της ταξικής κυριαρχίας τους. Και βέβαια, μέσα σε έναν λίγο-πολύ ιεραρχημένο πολιτικοκοινωνικό κόσμο, μια πραγματική «συμμετρία» δεν είναι ποτέ δυνατή: οι δωρεές που μοιράζονται δεν είναι ποτέ ισοδύναμες, άρα εκ των πραγμάτων η ανταπόδοση με ισοδύναμα δώρα ή ωφέλειες είναι αδύνατη, γεγονός που εξασφαλίζει την ανωτερότητα των δωρητών για περισσότερο χρόνο.<sup>6</sup> Στο ίδιο ανθρωπολογικό πλαίσιο, η οικονομία της ανταλλαγής-δώρου είναι μια οικονομία του γοήτρου, η οποία, κατά τον Καρσεντί, ενεργοποιεί σχέσεις κυρίως συναισθηματικού τύπου, οι οποίες με τη σειρά τους αρθρώνονται γύρω από την επιθυμία αναγνώρισης και ισχύος, εξού και είναι σφραγισμένες βαθύτατα από το άλογο.<sup>7</sup>

Οι περιπτώσεις που εξετάσαμε, ως μέλη των μεγαλοαστικών κύκλων της διασποράς και με τις μόνιμες χρηματικές «ενέσεις» τους, ειδικά στην περίπτωση του Αβέρωφ, αλλά και της οικογένειας Μπενάκη, καθόρισαν τις μορφές

---

<sup>4</sup> Στο ίδιο, ιδ. σ. 228-240.

<sup>5</sup> Τομαρά-Σιδέρη 2002, σ. 154.

<sup>6</sup> Godelier 2003 (1996), σ. 116-128.

<sup>7</sup> Καρσεντί 2000 (1998), σ. 164.

συγκρότησης και διάρθρωσης της άρχουσας τάξης.<sup>8</sup> Την ίδια στιγμή παγίωσαν την κυριαρχία τους στο πολιτικό επίπεδο και μετασημάτιζαν τον χώρο που έλεγχαν σε δικό τους εθνικό χώρο.<sup>9</sup> Από την άλλη, οι αντιθέσεις ανάμεσα στον Αβέρωφ και τον Μπενάκη, που προέρχονται από το ίδιο πολιτισμικό περιβάλλον της ελληνικής κοινότητας της Αλεξάνδρειας, καταλαμβάνουν διαφορετική θέση μέσα στο κοινωνικό σύνολο και αναπτύσσουν διαφορετικές συμπεριφορές ως προς τη δωρεά/ευεργεσία, είναι χρήσιμες για τις κοινωνιολογικές τους συνισταμένες: ο Μπενάκης είναι νεότερος ηλικιακά –γεγονός το οποίο αυτό καθαυτό δεν έχει καμία σημασία, παρά μόνο ως προς τη θέση του σε σχέση με την απόκτηση περιουσίας και τον αγώνα που έχει κάνει γι' αυτήν– και δωρίζει την εικαστική συλλογή του στην Εθνική Πινακοθήκη χωρίς ουσιαστικούς όρους. Εκείνη όμως για την οποία έχει δαπανήσει πολύ χρόνο και χρήμα και την οποία θεωρεί σαφώς πολύτιμη, τη δωρίζει στο δημόσιο, επιβάλλοντας όμως στον δωρεοδόχο την αυτοδιοίκηση του οργανισμού και το οικονομικό βάρος της κύριας λειτουργίας του. Από την άλλη πλευρά, ο Αβέρωφ, μεγαλύτερος, Ηπειρώτης, άκληρος, ο οποίος έχει μοχθήσει πολύ για τον πλούτο που έχει δημιουργήσει και ως προς τη νοοτροπία της δωρεάς εντάσσεται σε άλλα κοινωνικά συμφραζόμενα –το προγενέστερο πρότυπο του «Ηπειρώτη ευεργέτη»–, δωρίζει όλη την περιουσία του στο δημόσιο με διάφορους τρόπους.

Από την άποψη αυτή, η γενναιόδωρη παραχώρηση περιουσιακών στοιχείων παραπέμπει θεωρητικά στην έλλειψη εφοδίων κατά το ξεκίνημα, στις δυσκολίες κοινωνικής ενσωμάτωσης στον τόπο υποδοχής, οι οποίες ενισχύονται από την απουσία οικογενειακού πλαισίου και το μακρύ διάστημα σχηματισμού της περιουσίας, την αγαμία, το πνεύμα οικονομίας, την εντατική εργασία και τους κλειστούς ορίζοντες της παραδοσιακής νοοτροπίας του αγροτικού χώρου, κοινωνικές συνιστώσες που ευνοούν την προσήλωση των μοναχικών ατόμων σε ένα ισχυρό ιδεώδες που θα διασφαλίσει την κοινωνική αναγνώριση, σύμφωνα με τους ισχυρισμούς της Θεοδώρου.<sup>10</sup> Στο άλλο άκρο, η συμβατική χειρονομία που εκδηλώνεται με την παραχώρηση ασήμαντων δωρεών εν ζωή συνδέεται με τα

---

<sup>8</sup> Τσουκαλάς 2006 (1975), σ. 244.

<sup>9</sup> Στο ίδιο, σ. 371.

<sup>10</sup> Θεοδώρου 1987, σ. 153-154.

διαμετρικά αντίθετα χαρακτηριστικά, τα οποία σκιαγραφούν την κοινωνική ένταξη που έχει προετοιμαστεί από το ευρύ οικογενειακό περιβάλλον, την άνετη διαβίωση που εξασφαλίζει η πατρική περιουσία, την ευκολία πρόσβασης στην αγορά γάμου και το άνοιγμα στην κοσμική ζωή.

Τον ενδιάμεσο, ωστόσο, χώρο ανάμεσα στους δύο αντιθετικούς κόσμους καλύπτει μια ποικιλία παραλλαγών: αυτή μετριάζει τις απολυτότητες των κυρίαρχων τάσεων, εικονογραφώντας τις ιδιαιτερότητες που συνδέονται με τις συνθήκες ενσωμάτωσης στις διάφορες παροικίες, τα πολιτιστικά περιβάλλοντα από τα οποία προέρχονται και στα οποία καταλήγουν οι δωρητές, καθώς και με την περιοδολόγηση του μεταναστευτικού ρεύματος. Η ποικιλία των παραλλαγών, μέσα και από τα δικά μας παραδείγματα, όχι μόνο ανοίγουν ένα πλούσιο φάσμα συμπεριφορών και στάσεων ζωής, στο πλαίσιο των οποίων η χειρονομία της δωρεάς αποκτά ιδιαίτερη σημασία, αλλά και αναδεικνύουν διαφορετικά την ιεραρχία των κοινωνικών αξιών που εμπλέκονται στην πρακτική της δωρεάς.

Ειδικά στη χρονική περίοδο όπου ζουν και δρουν οι Αβέρωφ και Σούτσος, αλλά και νωρίτερα, οι πολιτιστικές δωρεές επισκιάζονται σε μεγάλο βαθμό από τις κατά βάση κοινωνικές δωρεές που πραγματοποιούνται κατά κόρον, δωρεές που είναι και ασυγκρίτως μεγαλύτερες. Παρ' όλα αυτά, αν ένα αίσθημα χρέους –εν είδει δώρων των ανθρώπων στους θεούς και όχι σε θεσμό ή πρόσωπο– υπερκερά πιθανώς ακόμη και τη συνειδητή ή ασυνειδητή ανάγκη να κατακτήσει κανείς και το συμβολικό, πνευματικό πεδίο, το αποτέλεσμα είναι το ίδιο. Το ίδιο αίσθημα χρέους, ακόμη κι αν στα αρχαϊκά στάδια της κοινωνικής ανταλλαγής ήταν απέναντι στα πνεύματα της φύσης και τα πνεύματα των νεκρών, υπήρξε πιθανώς το σημείο εκκίνησης, η φαντασιακή δομή που επέτρεψε την αποκρυστάλλωση, τη μορφοποίηση και τη σημασιοδότηση των σχέσεων ανάμεσα σε κάστες και τάξεις.<sup>11</sup>

Στο πλαίσιο αυτό, η κατάκτηση του συμβολικού πεδίου από τους τρεις δωρητές-συλλέκτες, μέσα από τα κληροδοτήματα και τις δωρεές τους, μόνο στους δύο από αυτούς φαίνεται πως απηχεί και εντέλει εξυπηρετεί και την υπόρρητη επιθυμία για διατήρηση της ταξικής ηγεμονίας τους: με διαφορετικό τρόπο ο καθένας, ο Σούτσος και ο Μπενάκης μετατρέπονται σε εγγυητές της πολιτικής

---

<sup>11</sup> Godelier 2003 (1996), σ. 64-69.

ενότητας, η οποία εκ των πραγμάτων διαπερνάται από την ταξική διαστρωμάτωση. Ο πρώτος, αφενός μέσα από τη δράση του με την Εταιρεία των Φίλων του Λαού και την εντατική υποστήριξη του οικογενειακού δικτύου και αφετέρου με το συγκεκριμένο κληροδοτήμα του, διεκδικεί την παρουσία μιας εγγράμματης, κοσμοπολίτικης ευγενούς τάξης στην πολιτική, πολιτιστική και πολιτισμική πραγματικότητα. Ο δεύτερος είναι εκείνος που επιχειρεί την ηγεμονική παρουσία του (και της τάξης του) μέσα από ποικίλα κοινωνικά δίκτυα και την ιδεολογικοποίηση όχι μόνο αισθητικών αρχών, αλλά και των ίδιων των τεχνέργων, αυτών που τελικά απαρτίζουν το μεγαλύτερο μέρος των δωρεών του.

Ο Αβέρωφ, τέλος, μπορεί να απαιτεί την ταύτιση του κληροδοτήματός του με το όνομά του, το γεγονός όμως ανακαλεί περισσότερο την επιθυμία του να ενισχύσει το οικογενειακό όνομα ως καταγωγικό πλαίσιο, όπως και τον τόπο καταγωγής του, το Μέτσοβο, γι' αυτό και κατευθύνει εκεί τη δωρεά του: στο ίδρυμα που έχει ταυτιστεί με τον συγκεκριμένο τόπο, το Μετσόβιο Πολυτεχνείο. Στην περίπτωση του κατά συνέπεια, δεν είναι ο ίδιος ως μονάδα που επιδιώκει μια ηγεμονία οποιουδήποτε τύπου –την οποία έτσι κι αλλιώς είχε ήδη διασφαλίσει προ πολλού–, αλλά ο ίδιος ενδεδυμένος μια συλλογικότητα κοινής καταγωγής. Και μάλιστα, ίσως μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι μέσα από το συγκεκριμένο κληροδοτήμα ο δωρητής επιδιώκει πολύ λιγότερο την κατακύρωση οποιουδήποτε τύπου εξουσίας από την αποδοχή της πιο προσωπικής διάστασης του χαρακτήρα και του βίου του, στη δεδομένη φάση της μακράς ζωής του.

Συνολικά, μέσα από τα τρία παραδείγματα συλλεκτών, διαπιστώνουμε ότι οι δωρεές τους ανακαλούν τη διάκριση των προσώπων στο κοινωνικό επίπεδο, ενώ ταυτόχρονα μεταφέρουν την απήχηση των κοινωνικών ανταγωνισμών. Μια γεύση των συσχετισμών που κλυδωνίζονται σιωπηρά μέσω των μεγάλων δωρεών πήραμε χαρακτηριστικά από τις εν πολλοίς αντιθετικές ως προς τις πτυχές της υποδοχής τους περιπτώσεις, του Αβέρωφ και του Μπενάκη. Ο σχετικός προβληματισμός αποκαλύπτει σχέσεις περίπλοκες και θεμελιωμένες σε αντιφατικά αισθήματα, ενώ γεννά μια ενδιαφέρουσα γενεαλογία περιπτώσεων, οι οποίες αναδεικνύουν πιο συγκρουσιακές όψεις μεταξύ ενός δωρητή και του αποδέκτη μιας δωρεάς – λιγότερο ίσως ενός κληροδοτήματος.



Στο πλαίσιο αυτό, από την άποψη της δωρεάς και της κοινωνικής απήχησης και εμβέλειας που τυγχάνει, φαίνεται ότι η περίπτωση του Γεωργίου Αβέρωφ προσλήφθηκε ιδιαίτερα θετικά, χωρίς να προκαλέσει κλυδωνισμούς, ούτε στην Αλεξάνδρεια ούτε στην Αθήνα και το Μέτσοβο. Το ηθικό του ανάστημα και η ιστορία των δωρεών του παρέμειναν ζωντανές, ενώ θεωρούνταν συχνά ως ο κατεξοχήν «εθνικός ευεργέτης». Και στους τρεις τόπους με τους οποίους συνδέθηκε, πολύ διαφορετικούς μεταξύ τους πολιτισμικά και κοινωνικά, ο Αβέρωφ αγκαλιάστηκε ως μία εθνική περίπτωση «ευεργέτη», χωρίς τον παραμικρό ενδοιασμό. Το καλλιτεχνικό κληροδοτήμα του επισκιαζόταν από όλες τις προηγούμενες μεγάλες δωρεές του, οι οποίες είχαν κατά βάση κοινωνικό χαρακτήρα. Ο Σούτσος, ακριβώς λόγω του πολύ διαφορετικού από τον Αβέρωφ βιοτικού ύφους και βιογραφίας, παρέμεινε σχεδόν στη σκιά της δημόσιας σφαίρας, η οποία υποδεχόταν άλλοτε σχολιάζοντας, άλλοτε κριτικάροντας ή υμνώντας τις αντίστοιχες χειρονομίες άλλων δωρητών. Αντίθετα, οι αντιδράσεις στην υποδοχή του Μουσείου Μπενάκη υπήρξαν αποκαλυπτικές των ισορροπιών εντός της ελληνικής (ελλαδικής κατά βάση) κοινωνίας. Η υποδοχή της βασικής δωρεάς του Αντώνη Μπενάκη μέσω της ίδρυσης του μουσείου είναι ιδιαίτερως σημαίνουσα, καθώς αυτή αναδεικνύει, αλλά και οριοθετεί τις κοινωνικές ζυμώσεις κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου, δίνοντας έμφαση στη δυναμική της πολιτιστικής ηγεμονίας και αναπαραγωγής της αστικής τάξης. Εκεί φαίνεται ότι και στα χρόνια του Μεσοπολέμου, η σημασία του βιοτικού ύφους υπήρξε μεγάλη, παρά το γεγονός ότι η νεοελληνική κοινωνία ως την έλευση της εργατικής τάξης θα είναι μια κοινωνία με υποτονικές εσωτερικές αντιθέσεις.<sup>12</sup>

Βεβαίως, αυτό που πρέπει να σχολιαστεί εδώ είναι η διαφορετική συνθήκη που γεννά το καθεστώς της δωρεάς σε σχέση με αυτό του κληροδοτήματος: κληροδοτώντας, δωρίζοντας επομένως μετά θάνατον, οι δυνατότητες οποιασδήποτε αντίδρασης εκ μέρους του δωρολήπτη μειώνονται σαφώς. Σε αντίθεση με το κληροδοτήμα, η δωρεά εν ζωή επιτρέπει θεωρητικά τη διάδραση δωρητή και δωρολήπτη. Ο διαμοιρασμός που προϋποτίθεται ως απότοκος της πρακτικής του δώρου, στην περίπτωση του κληροδοτήματος μετατίθεται τόσο

---

<sup>12</sup> Μοσκόφ 1979.

μακριά στο μέλλον που σχεδόν εξουδετερώνεται η δύναμή του. Η περίπτωση του Σούτσου είναι πολύ χαρακτηριστική από την άποψη αυτή, καθώς το κληροδοτήμα δεν κληροδοτείται άμεσα μετά τον θάνατο του ιδίου, αλλά μετά τον θάνατο και των δύο στενότερων συγγενών του, της συζύγου και της αδελφής του, όπως όριζε η διαθήκη του, επομένως πολύ μεταγενέστερα. Το γεγονός αυτό προσθέτει μια άλλη οπτική γωνία για την ερμηνεία της υποδοχής του συγκεκριμένου κληροδοτήματος.

Μπορεί εδώ να προκύπτει μια διαφορά μεταξύ δωρεάς και κληροδοτήματος, ωστόσο δεν παύουν να ισχύουν όλες οι υπόλοιπες ομοιότητές τους, κυρίως όσον αφορά την πρόθεση της χειρονομίας, την απεύθυνση στη δημόσια σφαίρα και στις αφηρημένες συλλογικότητες όπως αυτή του έθνους ή της κοινωνίας, την άσκησή τους μέσα σ' ένα πνεύμα άμιλλας που διευκολύνει την πρόσβαση σε θέσεις εξουσίας ή γοήτρου, ή τη συμβολή τους σε εθνοποιητικές διαδικασίες και διαδικασίες συγκρότησης ταυτότητας. Στο πλαίσιο αυτό, η ταύτιση σε γενικές γραμμές στην παρούσα εργασία της δωρεάς με τα κληροδοτήματα, η προσέγγιση επομένως των κληροδοτημάτων μέσα από μια διασταλτική ερμηνεία τους ως δωρεών, δεν μπορεί παρά να θεωρείται αναμενόμενη.

Το γεγονός, πάντως, της διαφοροποιημένης ως προς τους όρους δωρεάς του Αντώνη Μπενάκη αναδεικνύει και τη μεταβολή της γενικής στάσης απέναντι στο κράτος και της σχέσης με αυτό. Ανατρέχοντας στον 19ο αιώνα, η ευρύτατη πρακτική της δωρεάς τότε ήταν συνδεδεμένη με την επιδίωξη της κοινωνικής παρουσίας των δωρητών και της (επαν)ένταξής τους στο κοινωνικό περιβάλλον με κυρίαρχη θέση. Η δωρεά ως τρόπος εγκατάστασης στη συλλογική μνήμη, η οποία συχνά συνοδευόταν από προθέσεις ηθικού και κοινωνικού παραδειγματισμού, ανταποκρινόταν ταυτόχρονα σε μια ορθολογιστική αντιμετώπιση των προβλημάτων που πήγαζαν από τη φτώχεια. Οι δωρεές προσανατόλιζαν, υλοποιούσαν ή ενίσχυαν τις επιλογές της κρατικής πολιτικής και διαμόρφωναν ένα εκσυγχρονιστικό θεσμικό πλαίσιο. Ωστόσο, η έλλειψη μέσων και πιστώσεων, στα χρόνια κυρίως των τρικουπικών μεταρρυθμίσεων, ακύρωνε τον εξισοροπητικό ρόλο που καλούνταν να παίξει η φιλανθρωπία.<sup>13</sup> Αργότερα δε, ο Α΄ Παγκόσμιος πόλεμος έπληξε μια ήδη εξασθενημένη κοινωνία, τα μέλη της οποίας δεν μπορούσαν να διακρίνουν τον

---

<sup>13</sup> Θεοδώρου 2006, σ. 61-88.

στόχο της πολιτικής υπέρ της εμπλοκής της Ελλάδας στον πόλεμο, από τον οποίο τα ίδια δεν είχαν τίποτε το θετικό να αναμένουν. Άλλωστε, στη χρηματιστηριακή φρενίτιδα του Α΄ Παγκοσμίου πολέμου συμμετείχε μια μειονότητα του συνολικού πληθυσμού. Με αυτές τις συνθήκες, η αποτελεσματικότητα της ιδιωτικής φιλανθρωπίας ήταν περιορισμένη.<sup>14</sup> στις αρχές του 20ού αιώνα η προσδοκία της «ευεργεσίας» μοιάζει να έχει αυτοκαταργηθεί, ενώ ταυτόχρονα έχει κατακερματιστεί το αίσθημα αλληλεγγύης της παραδοσιακής, προβιομηχανικής κοινωνίας. Κι ενώ η φιλανθρωπική συμπεριφορά δεν παύει να ασκείται ως κοινωνικό ήθος των ελίτ της περιόδου ή και ως πολιτική τακτική,<sup>15</sup> οι δωρηθείσες συλλογές εικονογραφούν αντιπροσωπευτικά τις αδυναμίες ή σε κάθε περίπτωση τις δυσκολίες της σχέσης δωρητή-ευεργετουμένου.

Η βαθμιαία μείωση του ενδιαφέροντος για την άνευ όρων δωρεά προς το «δημόσιο» (ή «έθνος», όπως αναφέρεται σε άλλες διαθήκες) είναι χαρακτηριστική όχι μόνο των εκάστοτε αναγκών του κράτους, αλλά και της διαφοροποίησης μέσα στον χρόνο της πορείας της εμπιστοσύνης προς το κράτος, μεταβολή που βαίνει φθίνουσα. Ενώ η δωρεά στον 19ο αιώνα αποτελούσε δεδομένη σχεδόν χειρονομία προς το κράτος, το οποίο λογιζόταν στις πιο ιδεαλιστικές περιπτώσεις ως αδιαχώριστο από το άτομο, στις αρχές του 20ού αιώνα αφενός αμφισβητείται ως προς τα θεμέλια και τη σκοπιμότητά της και αφετέρου οι φορείς της βαθμιαία εκδηλώνουν όλο και πιο σαφώς τις δικές τους απαιτήσεις από αυτό. Η απαίτηση των δωρητών να αναλαμβάνει το κράτος ολοένα και μεγαλύτερα οικονομικά βάρη για τη συντήρηση των συλλογών/μουσείων, ειδικά όταν δεν διασφαλίζονται πηγές εσόδων από τους ίδιους, μπορεί να χαρακτηριστεί και ως νέο, στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα, κοινωνικό ήθος των νεότερων δωρητών: το έθνος μπορεί να θεωρείται άξιο να του δωρηθούν συλλογές μεγάλης ή μικρότερης πολιτιστικής και πολιτισμικής σημασίας, ταυτόχρονα μπορεί το κράτος να θεωρείται ότι δεν είναι ικανό να αναλάβει την πλήρη διαχείριση των δωρηθέντων, την ίδια στιγμή όμως το ίδιο κράτος θεωρείται ισχυρό ως προς τη δυνατότητά του να αναλαμβάνει τα οικονομικά βάρη που συνεπάγεται το δώρο.

---

<sup>14</sup> Χατζηιωσήφ 1999, τόμ. Α΄, μέρος 1ο, σ. 344-345.

<sup>15</sup> Όπως υποστηρίζει ο Kitroeff ειδικά για την αιγυπτιακή κοινότητα, η φιλανθρωπία χρησιμοποιούνταν ως το κύριο εργαλείο για τη διασφάλιση της εθνικής συνοχής. Kitroeff 1989, σ. 146-147.

Δεν είναι τυχαίο βέβαια ότι άλλες δωρεές, όπως για παράδειγμα του Ιωάννη Γενναδίου (1844-1932), διπλωμάτη, λόγιου και σπάνιου βιβλιόφιλου, δωρήθηκε το 1922 όχι στο ελληνικό κράτος, αλλά στην Αμερικανική Σχολή Κλασικών Σπουδών της Αθήνας, με τον όρο να στεγαστεί και να διαφυλαχθεί υπέρ των Ελλήνων, αλλά και των λογίων όλων των εθνών.<sup>16</sup> Ενώ ο ίδιος είχε εξαιρετικό ενδιαφέρον για την ελληνική ιστορία, αρχαία και νεότερη, φαίνεται πως ταυτόχρονα είχε επίγνωση των δυνατοτήτων του κράτους ως προς τη διασφάλιση της πολύτιμης κληρονομιάς που θα άφηνε, στη δεδομένη μάλιστα ιστορική στιγμή.

Συνολικά, λοιπόν, η διασφάλιση της κληρονομιάς που επιδιώκουν οι Αβέρωφ, Σούτσος και Μπενάκης μέσα από τις δωρεές τους συναρτάται με τη διάκριση που εξασφαλίζουν οι ίδιοι μέσα στο ευρύ κοινωνικό πλαίσιο. Χωρίς να υποστηρίζεται ότι η διάκριση αυτή και η κατάκτηση τελικά του συμβολικού πεδίου είναι πρωταρχικής σημασίας για τους ίδιους, δεν παύουν αυτές να αποτελούν μια πτυχή της εμπειρίας που κληροδοτείται και η οποία συνοδεύει τις δωρεές τους.

#### **4.2 Ιδεολογικά στοιχεία και οι στάσεις προς το παρελθόν**

Το δώρο, ακόμη κι όταν γίνεται αντιληπτό ως προνομιακή εκδήλωση μιας επιθυμίας αναγνώρισης, δεν παύει να αποτελεί μια ατομική πράξη. Αν διαφέρει ουσιωδώς από το συμβόλαιο, του οποίου ωστόσο θεωρείται μια αρχαϊκή μορφή, είναι γιατί φαίνεται να ανταποκρίνεται όχι τόσο στην επιβολή μιας νομικής δομής, όσο σε κίνητρα του ίδιου του υποκειμένου.<sup>17</sup> Προϋποθέτοντας διυποκειμενικούς δεσμούς και ταυτόχρονα εν μέρει την άρνησή τους, παραμένει προσαρτημένο στην ατομικότητα, ενώ «η εξαντικειμενίκευσή του ως χαρακτηριστικού κοινωνικού φαινομένου, αν δεν εμποδίζεται, τουλάχιστον συσκοτίζεται σημαντικά».<sup>18</sup> Αυτό που φωτίζει, ωστόσο, αυτή την εξαντικειμενίκευση είναι το ιδεολογικό περιεχόμενο του

---

<sup>16</sup> Για το περιεχόμενό της βλ. αναλυτικά *Γεννάδειος Βιβλιοθήκη* 1981 και το αντίστοιχο αγγλικό Francis R. Walton, with the assistance of T.E. Gregory and Sophie Papageorgiou, *The Gennadius Library. A Survey of the Collections*, American School of Classical Studies at Athens, Athens 1981. Επίσης, «Γεννάδειος Βιβλιοθήκη» 1994, σ. 2-19. Κουμαριανού 2012, σ. 44-61, καθώς και το σύντομο φυλλάδιο *John Gennadius and His Collection*, Athens 1986.

<sup>17</sup> Καρσεντί 2000 (1998), σ. 72.

<sup>18</sup> Στο ίδιο, σ. 72.

δώρου, οι εξειδικεύσεις της πραγματοποίησής του και η δραστικότητα του μέσα στο δίκαιο, την ηθική, την αισθητική και την πολιτική, τις περισσότερες δηλαδή διαστάσεις του κοινωνικού φαινομένου που το ίδιο το δώρο συνιστά.

Ειδικά ως προς το ιδεολογικό περιεχόμενο των δωρεών, αποκαλύφθηκαν διαφορετικές εκδοχές ευρωκεντρισμού και στη συνέχεια πιο καθαρά το αίτημα της «εξέλιξης της ελληνικής τέχνης εν τη συνεχεία της», παράλληλα με τον θαυμασμό απέναντι στη Δύση και τα εκσυγχρονιστικά προτάγματα. Το ιδεολογικό αίτημα που προσπαθούσε να εκφραστεί μέσα από το πρόγραμμα της Μεγάλης Ιδέας, το αίτημα της εθνικής ενότητας, εκφράστηκε αμέσως μετά την ίδρυση του ελληνικού κράτους ως έθνους μέσα στα όρια του ελληνικού κράτους με την πολιτική θεωρία του εθνικού κέντρου, αλλά –και αυτό ενδιαφέρει την παρούσα μελέτη– και ως ενότητα στον χρόνο και ενότητα στην ιστορία.<sup>19</sup> Ειδικά το τελευταίο αυτό αίτημα πήρε την πληρέστερη μορφή στην ιστορική σύνθεση του Κωνσταντίνου Παπαρρηγόπουλου που αποκατέστησε τον μεσαιωνικό ελληνισμό και το βυζαντινό κράτος ως συνδεδεμένο κρίκο ανάμεσα στους αγώνες του νεότερου ελληνισμού και το μεγαλείο της ελληνικής αρχαιότητας. Μέσα από την εξέταση όμως των τριών παραδειγμάτων των μεγάλων δωρητών, το ίδιο αυτό αίτημα δεν αποτυπώνεται ως μοναδικό ή/και μονοδιάστατο.

Ενώ η περίοδος από την έβδομη δεκαετία του 19ου αιώνα και εξής χαρακτηρίζεται ως περίοδος ιδεολογικής σκλήρυνσης (με τον εθνικό μεσσιανισμό και την ιδεολογική μισαλλοδοξία να κυριαρχούν), σκλήρυνση η οποία σταδιακά σφυρηλατεί τους ιδεολογικούς συντελεστές του αυταρχισμού,<sup>20</sup> τα δύο πρώτα παραδείγματα που αφορούν την περίοδο (Αβέρωφ, Σούτσος) μας απομακρύνουν πολύ από ένα τέτοιο πλαίσιο.

Ο Αβέρωφ όχι μόνο στρέφεται στη δυτικοευρωπαϊκή τέχνη, αλλά στα γυναικεία θέματά της (και στον αισθησιασμό τους) προβάλλει το ιδανικό της πατρίδας-μητέρας. Οι γυναικείες φιγούρες των πινάκων του συμβολοποιούνται και συνδέονται με την προσωπική ιστορία του συλλέκτη τους. Επιπλέον, ο Αβέρωφ όχι μόνο αποκλείει τα «ελληνοκεντρικά» θέματα από το κληροδότημα της συλλογής του, αλλά τους επιφυλάσσει την πιο απαξιωτική σχεδόν τύχη. Αν αυτό, ειδικά στην

---

<sup>19</sup> Κιτρομηλίδης 1984, σ. 33-34.

<sup>20</sup> Στο ίδιο, σ. 37-38.

περίπτωσή του, εκπλήσσει, αρκεί να θυμηθούμε ανάλογα πολιτισμικά μοτίβα της δραστηριότητας ανθρώπων όπως ο Νικόλαος Δούμπας, ο οποίος ήταν και το πρόσωπο που έπαιξε κομβικό ρόλο στη σύντομη καλλιτεχνική και συλλεκτική διαμόρφωση του Αβέρωφ: με την ίδια, ισχυρή θρησκευτική και ιδεολογική συγκρότηση που αναφερόταν διαρκώς στην ελληνική του καταγωγή και που έμεινε αναλλοίωτη για πολλές γενεές πριν και μετά από αυτόν, ο Δούμπας ξεπέρασε κατά πολύ τα στεγανά όρια της συγκρότησης αυτής. Με τις ποικίλες επιδράσεις του ευρωπαϊκού περιβάλλοντος στο οποίο ζούσε, ανέπτυξε την ποικίλη πολιτιστική του δραστηριότητα, ευρωπαϊκή και εκσυγχρονιστική προς πάσα κατεύθυνση.<sup>21</sup>

Ο Αβέρωφ, ίσως και υπό την επίδραση του Δούμπα, επιλέγει να μείνει στη μνήμη του Μετσοβίου και της Ελλάδας μέσα από τα έργα εκείνα που θεωρεί ότι αντιστοιχούν περισσότερο στο προφίλ ενός καλλιτεχνικού θεσμού που θα αποτελούσε η «Αβερώνφειος Πινακοθήκη» εντός του Πολυτεχνείου. Ο συγκεκριμένος συλλέκτης-δωρητής επομένως, ως δρων υποκείμενο στην Ανατολή, έχει καταλήξει να εσωτερικεύσει τον πολιτισμό ως γλώσσα δυτικής αφετηρίας και τελικά δεξιώνεται τη Δύση μέσα από την καλλιτεχνική δωρεά του.

Ο Αλέξανδρος Σούτσος, επιμένοντας στην ενίσχυση κατά βάση των οικογενειακών δεσμών μέσα από την επιλογή των λίγων ελληνικών έργων της συλλογής του, ανακαλεί μια κατεξοχήν ευρωπαϊκή συνθήκη και καλλιτεχνική παράδοση. Η ευρωπαϊκή του παιδεία είναι εμφανής στο συνολικό οικοδόμημα της συλλογής του: ενσωματώνει στη μελλοντική δομή του μουσείου του και μεσαιωνικά έργα τέχνης, την εποχή που και στη Γαλλία το σχετικό ενδιαφέρον μετέτρεπε πολλούς εκθεσιακούς τρόπους και τόπους σχεδόν σε μουσεία.<sup>22</sup> Παράλληλα, η βούλησή του να ενσωματώσει ένα μέρος μόνο της ελληνικής παράδοσης εκδηλώνεται μέσα από ευάριθμα, κομβικά ωστόσο έργα της μεταβυζαντινής θρησκευτικής ζωγραφικής και το αποτέλεσμα είναι ένα υβριδικό, θα έλεγε κανείς,

---

<sup>21</sup> Το οικογενειακό ιδεολογικό υπόβαθρο της οικογένειας Δούμπα είναι ακριβώς ανάλογο του Αβέρωφ. Χαρακτηριστικά, ο Στέργιος Δούμπας (1794-1870), πατέρας του Νικολάου, δήλωνε: «Προτιμότερο έχω να μου αφαιρέσει η θεία πρόνοια και πλούτον και τιμάς ή και αυτήν την ζωή μάλλον ή την προς την πατρίδα μου Ελλάδα αγάπην, διότι αν απέκτησα τι και έχω εν τω κόσμω τούτω, το απέκτησα ως Έλλην. Αφαίρεσόν μου την ανεκτίμητον ταύτην ιδιότητα και έσομαι μηδαμινός». Αντίστοιχα, ο Νικόλαος ποτέ δεν ξέχασε το χρέος του προς την πατρίδα των γονέων του, την οποία συνέδραμε πολλαπλώς «υποστηρίζοντας κάθε τι το ελληνικόν». Τζαφέττας και Κοπεσνύ 2002, σ. 7 και 38 αντίστοιχα.

<sup>22</sup> Emery και Morowitz 2004, σ. 285-309.

αφήγημα, το οποίο εξακολουθεί να εγγράφεται στο ευρύ θέμα της δεξίωσης της Δύσης.

Οι τρόποι με τους οποίους εκφράζεται η δεξίωση αυτή, αρχικά μέσα από τα έργα που συλλέγουν και τελικά δωρίζουν οι συλλέκτες, εμπεριέχουν και διαφορετικές σχέσεις διαπραγμάτευσης με την «Ανατολή» και τη «Δύση», η συμβολική γεωγραφία των οποίων δεν εξαντλείται στη μεταξύ τους αντίστιξη.<sup>23</sup> Ανάλογα, το γεγονός ότι ο Αβέρωφ και ο Σούτσος επιλέγουν δυτικοευρωπαϊκά έργα, δεν τους φέρνει ακριβώς στην ίδια θέση μέσα στο καλλιτεχνικό πεδίο, ούτε ως προς το αφήγημα που ο καθένας εντέλει συγκροτεί, όσο κι αν τους συνδέει ως προς τη στάση τους απέναντι στα δύο, ρευστά έτσι κι αλλιώς, πολιτισμικά μορφώματα.

Ειδικά η περίπτωση του Αβέρωφ είναι πιο ενδεικτική ως προς την κατεύθυνση αυτή, καθώς υποδηλώνει πιο καθαρά μια σχεδόν αναγκαστική επικοινωνία της Ανατολής με τη Δύση: ο συγκεκριμένος συλλέκτης-δωρητής, τυπικό παράδειγμα συνεχιστή των «Ηπειρωτών ευεργετών», μέλος του παροικιακού ελληνισμού, αποφασίζει να συλλέξει και να δωρίσει δυτικοευρωπαϊκά έργα στην Ελλάδα. Το γεγονός αυτό αναδεικνύει ένα πλέγμα σχέσεων ανάμεσα στη Δύση και την Ανατολή, το οποίο επικαθορίζεται από μια θεμελιακή συνθήκη ανισότητας, ακόμη κι αν δεν θεωρήσει κανείς ότι ο Αβέρωφ συμπεριφέρεται είτε ως Ανατολίτης είτε ως Δυτικός ή ως Έλληνας της διασποράς. Αυτή η *αναγκαστική* επικοινωνία που επιβάλλει τελικά η Δύση στην Ανατολή εγκαθιδρύει ένα καθεστώς συμβολικής/ιδεολογικής κυριαρχίας,<sup>24</sup> το οποίο δεν κάνει την εμφάνισή του μόνο όταν η Δύση παράγει λόγο για την Ανατολή, ούτε μόνο όταν αυτοί που εκπροσωπούν την Ανατολή επιχειρούν να αυτοπροσδιοριστούν, αλλά και όταν επιχειρούν να αυτοπροσδιοριστούν αυτοί που τελικά ενσαρκώνουν τα ρευστά πολιτισμικά όρια της Ανατολής και της Δύσης. Και ο Αβέρωφ είναι μια χαρακτηριστική περίπτωση, καθώς εκπροσωπεί κατά περίπτωση και τις δύο.

Ας σημειωθεί ότι το ζήτημα της ύπαρξης μιας «εθνικής» σχολής ζωγραφικής ήταν ενεργό την εποχή που συγκροτούνταν οι συλλογές του Σούτσου και του Αβέρωφ. Η καλλιτεχνική εκπαίδευση στο «Σχολείον των Τεχνών», και τότε, στόχευε αφενός στην κανονικοποίηση του επαγγέλματος του καλλιτέχνη και αφετέρου στη

---

<sup>23</sup> Εξερτζόγλου 2015, σ. 19.

<sup>24</sup> Σκοπετέα 1992. Σταματόπουλος 2008, σ. 239.

δημιουργία μιας εθνικής τέχνης. Ακόμη και στο πλαίσιο των Ολυμπίων, ενώ διακρινόταν ο χαρακτήρας μιας κοινής τεχνοτροπικής ή θεματικής έκφρασης, αυτός συχνά κρινόταν ως ψυχρός και ξένος προς την «ελληνική φύση».<sup>25</sup> Απέναντι σ' αυτό το αίτημα, οι συλλογές δυτικοευρωπαϊκών έργων εξακολουθούσαν να είναι μια διαφορετική απάντηση.

Αργότερα, στην περίοδο του Μεσοπολέμου, στη θέση της Μεγάλης Ιδέας που είχε καταρρακωθεί μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή, προωθήθηκε ένα πολιτισμικό ιδανικό, το όραμα της πνευματικής αναγέννησης της Ελλάδας, από το ιδεώδες της ελληνικής ιδιαιτερότητας και συνέχειας, μαζί με την προσπάθεια ανάδειξης του ελληνικού αρχετύπου, το οποίο, στις ποικίλες εκφάνσεις και χρονικές του φάσεις, παρήγαγε τον ελληνικό πολιτισμό.<sup>26</sup> Έτσι, αφενός η ενότητα στο εσωτερικό της Ελλάδας, που ήταν επιτακτική προϋπόθεση για τις εξωτερικές ειδικές επιδιώξεις, εξυπηρετούσε κυρίως πολιτικούς στόχους και αφετέρου η πολιτισμική οντότητα στην οποία μετατρεπόταν το έθνος φιλοδοξούσε να διευρύνει τους πνευματικούς της ορίζοντες.

Ο Αντώνης Μπενάκης εκφράζει χαρακτηριστικά την προώθηση αυτού του πολιτισμικού ιδανικού, συλλέγοντας μια μεγάλη γκάμα αντικειμένων που ο ίδιος θεωρεί ως κειμήλια: τα κειμήλια ενός εξέχοντος ιστορικού πολιτισμού, όπου η Επανάσταση του 1821 είναι ο ένας σημαντικός πόλος και η λαϊκή τέχνη, χριστιανική και μουσουλμανική, ο δεύτερος – ακόμη κι αν αναφορικά με τη λαϊκή τέχνη ο Μπενάκης εισάγει ταυτόχρονα την επιχειρηματική λογική της εμπορευματοποίησης της λαϊκής τέχνης, προκειμένου να εμπεδωθεί ευρύτερα η διάδοσή της και να ενισχυθεί η σχετική οικονομία. Ο τρίτος πόλος, που μένει ωστόσο εκτός του ενοποιητικού σχεδίου του μουσείου –και εντέλει εκτός του συνολικού του ιδεολογικού πλαισίου της ελληνικής πολιτισμικής συνέχειας–, είναι η σύγχρονή του δημιουργία, που καλείται δίπλα στα έργα πεθαμένων καλλιτεχνών να εμπλουτίσει την Εθνική Πινακοθήκη. Στο χαρακτηριστικό σχετικό απόσπασμα όμως της διαθήκης του όπου αναφέρεται στη δωρεά προς την Εθνική Πινακοθήκη, το αίτημα της «εξέλιξης της ελληνικής τέχνης εν τη συνεχεία της» καταγράφεται ρητά ως σημαντικό, ακόμη κι αν δεν αντιστοιχεί σε ένα ανάλογα διαμορφωμένο αφήγημα

---

<sup>25</sup> Η κριτική αυτή αφορά, ενδεικτικά, τα Ολύμπια του 1888. Μπόλης 2000, σ. 117-118.

<sup>26</sup> Τζιόβας 2012 (2011), 147-149.



μέσα από τα ίδια τα έργα της δωρεάς. Ακόμη κι αν ο Μπενάκης, αναφορικά με τα αμιγώς εικαστικά έργα, εισάγει το θέμα του παρόντος μέσα από το αίτημα συμπερίληψης εν ζωή καλλιτεχνών στις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης, το αίτημα της συνέχειας αποκτά περισσότερο έναν αισθητικό χαρακτήρα, καθώς ο συγκεκριμένος συλλέκτης-δωρητής είναι σε θέση να επισημάνει περισσότερο αυτό που νιώθει πως δεν μπορεί να οικειοποιηθεί εικαστικά παρά το αντίθετο. Για τον λόγο αυτό, ή πιο σωστά και για τον λόγο αυτό, εικάζουμε ότι δεν συμπεριλαμβάνει τελικά και την εικαστική συλλογή του στο μουσείο που συστήνει ο ίδιος, αλλά τη δωρίζει στην Εθνική Πινακοθήκη, με την οποία βέβαια τον έδεναν σημαντικοί δεσμοί.

Ο θαυμασμός, τώρα, προς τη Δύση υπονοείται και στους τρεις συλλέκτες-δωρητές, με διαφορετική βέβαια ένταση σε κάθε περίπτωση: αφενός αποτυπώνεται καθαρά στα ζητήματα πρακτικής εκπαίδευσης, στην επιθυμία της δημιουργίας και θωράκισης θεσμών, καθώς και στο ίδιο το γεγονός της δωρεάς και στις τρεις περιπτώσεις. Ο Αβέρωφ ακολουθεί τις δυτικές προέλευσης πρακτικές των δωρεών-βραβείων-υποτροφιών-αγορών. Μέσα στον «κανόνα» της θεσμοθέτησης, της επιβράβευσης, της δωρεάς, της προσφοράς στο έθνος, λειτουργεί και ο Σούτσος. Το «Μουσείο Ζωγραφικής Αλ. Σούτσου» προορίζεται για το ελληνικό έθνος και προβλέπει την αμοιβή των επιμελητών του από τα έσοδα του κληροδοτήματος που αφήνει. Άλλωστε και η ίδια η πρόβλεψη για τη δομή του περιεχομένου του μουσείου, που ιδανικά θα περιλάμβανε Μεσαίωνα - Βυζάντιο - Αναγέννηση, υποστήριζε ένα φιλοευρωπαϊκό και όχι μόνο ευρωκεντρικό αφήγημα. Ο Μπενάκης, από την άλλη, αργότερα βέβαια από τους δύο προηγούμενους, είναι πολύ αναλυτικός ως προς τις προβλέψεις του για τη λειτουργία του μουσείου του. Συνολικά, λοιπόν, οι τρεις τους, ως μέλη της καθεστηκυίας αστικής τάξης, απέναντι στην έξαρση των αισθημάτων θα αντιπαραθέσουν τον πραγματισμό τους,<sup>27</sup> ο οποίος γίνεται κατανοητός και στο πλαίσιο του ευρύτερου εκσυγχρονιστικού προτάγματος.

Πέρα από τα θέματα πρακτικής εκπαίδευσης, το δυτικό πρότυπο ανιχνεύεται και στο περιεχόμενο των δωρεών: είναι ισχυρό στην περίπτωση του Αβέρωφ και

---

<sup>27</sup> Μοσκόφ 1979, σ. 107.

ακόμη περισσότερο στου Σούτσου, ίσως λιγότερο στου Μπενάκη, κι εκεί όμως η Δύση εμπεριέχεται ως υπαρκτός πόλος, έστω και κατ' αντιπαράθεση. Στην τελευταία περίπτωση, ο κοσμοπολιτισμός και οι πολιτισμικές επιμειξίες υποστηρίζονται σθεναρά. Ειδικά μέσα από τις απόψεις του Μπενάκη σε σχέση με τα εικαστικά και τους εκπροσώπους τους, ο αντιδυτικός λόγος του εγγράφεται εντέλει όχι ως ακριβώς αντίθετος, αλλά ως ανταγωνιστικός και παραπληρωματικός του εκσυγχρονιστικού πλαισίου στην άρθρωση του ελληνικού εθνικισμού. Ας μην ξεχνάμε ότι και η τοποθέτηση της ίδιας της Ελλάδας ως αφετηρίας, ως τόπου καταγωγής της νεότερης Ευρώπης, συμβαίνει μια δεδομένη στιγμή, τον 18ο αιώνα: τότε εντάσσεται η Ελλάδα στο γεωγραφικό, αλλά και στο φαντασιακό δρομολόγιο προς την ευρωπαϊκή αυτοσυνειδησία. Η χρήση και του όρου *Ευρώπη*, που υπερβαίνει το νόημα του στενού γεωγραφικού χώρου, για να σημάνει μια νέα αίσθηση του «συνανήκειν», παγιώνεται κατά τη διάρκεια του 18ου αιώνα<sup>28</sup> και μέσα σε αυτό το ευρύ πολιτισμικό πλαίσιο λειτουργούν τελικά και οι τρεις δωρητές.

Έτσι, ειδικά οι οραματιστές των δύο μουσείων, Σούτσος και Μπενάκης, αλλά και ο Αβέρωφ, ο οποίος ορίζει μια ιδιαίτερη αίθουσα του Πολυτεχνείου ως «Πινακοθήκη Αβέρωφ», μπορεί να στοιχίζονται με όψεις της αναθεωρητικής στροφής της εθνικής ιδεολογίας, η οποία απηχεί και τις γεωπολιτικές αλλαγές. Με κανέναν τρόπο όμως δεν χαρακτηρίζονται από κοινές ιδεολογικές και πολιτισμικές ορίζουσες: ο καθένας τους εκπροσωπεί διαφορετικά κοινωνιολογικά και πολιτισμικά δεδομένα, γεγονός που τους τοποθετεί σε διαφορετικά σημεία μέσα στο ευρύ ιδεολογικό φάσμα που χαρακτηρίζει την εποχή όπου ζουν και δρουν. Από την άποψη αυτή, θα μπορούσε κανείς να πει ότι συνολικά πρόκειται για τρεις περιπτώσεις και φιλελεύθερων και εθνικιστών, με διαφορετικούς όμως όρους και αποχρώσεις ο καθένας. Με άλλα λόγια, οι Αβέρωφ, Σούτσος και Μπενάκης συμπυκνώνουν τον συγκρητικό συνδυασμό θρησκευτικών και εθνικιστικών στοιχείων,<sup>29</sup> επιχειρώντας πολύ διαφορετικές σε ένταση και ύφος προτάσεις «μνημειοποίησης» της Ελλάδας: τόσο διαφορετικές που, σε κάθε περίπτωση, από τις τρεις η Ελλάδα ανακαλείται και ανακατασκευάζεται με άλλον τρόπο. Στην περίπτωση του Αβέρωφ, η Ελλάδα, παραδόξως ίσως, ανακαλείται μόνο έμμεσα, ως

---

<sup>28</sup> Γιακωβάκη 2006.

<sup>29</sup> Ματτάλας 2002. Dubisch 1995.

τόπος και κοινωνία υποδοχής του κληροδοτήματός του. Σε αυτήν του Σούτσου μοιάζει να μη μνημειοποιείται η Ελλάδα αλλά η Ευρώπη και η πολιτιστική της παρακαταθήκη όπως διαφυλάσσεται από έναν Έλληνα στην Ελλάδα, ενώ σε αυτήν του Μπενάκη η Ελλάδα, ως νοητικός και ιδεολογικός τόπος, είναι κυρίαρχη. Από την άποψη αυτή, ακόμη κι αν δεν είναι σκόπιμο στην περίπτωση μας να εξετάσουμε τις τρεις περιπτώσεις παράλληλα με την αποικιακή αρχαιολογία του 19ου αιώνα, η οποία υλοποίησε μεγάλο μέρος των ευρωπαϊκών μουσείων –καθώς δεν ήταν σκοπός των τριών να γίνουν αυτά προσιτά στο κοινό και να διαπαιδαγωγήσουν–, δεν παύουν και αυτές να αποδεικνύουν ότι τα μουσεία και η μουσειοποιητική φαντασία έχουν έντονα πολιτική χροιά.<sup>30</sup>

Η στάση απέναντι στο παρελθόν,<sup>31</sup> η οποία σχετίζεται και με το θέμα της ταυτότητας, όπως αρχικά τέθηκε στην παρούσα εργασία, είναι καθοριστική και αυτή που συνδέει τελικά τον ιστό του νήματος ανάμεσα στα τρία πρόσωπα, τη δράση τους και την ερμηνεία των δωρεών τους σήμερα. Εφόσον πρόκειται για δωρεές, ως κληρονομίες εν γένει, καθιστούν ορατή και εκφράζουν μια τάξη του χρόνου, στην οποία εκείνο που μετρά πρωταρχικά είναι το παρελθόν: το παρελθόν, το οποίο επανέρχεται μέσα από τα καλλιτεχνικά έργα, τις συλλογές και τις δωρεές τους ως αίτημα παρόντος, ώστε να μπορεί κανείς να το δοξάσει, να το μιμηθεί, να το ξορκίσει, να αντλήσει κύρος απ' αυτό ή απλώς να το επισκεφτεί.<sup>32</sup> Οι διαφορετικές αυτές αποχρώσεις της σχέσης με το παρελθόν μας επιτρέπουν να μιλούμε τελικά για στάσεις απέναντι στο παρελθόν και όχι για μία, κοινή και αμετάβλητη στάση. Οι ίδιες αυτές στάσεις απέναντι στο παρελθόν εμπεριέχουν και διαφορετικές σχέσεις διαπραγμάτευσης με αυτό που ονομάζεται Ανατολή ή Δύση, καθώς και με τα όρια των δύο.

Ακόμη και στην περίπτωση του Μπενάκη, όπου ανακαλείται ένα πολύ συγκεκριμένο (ελληνικό) παρελθόν, δεν είναι η νοσταλγία για μια χαμένη αυθεντικότητα που υποκινεί το αφήγημά του. Κυρίως είναι η ανάγκη που θεωρείται ως επιτακτική από τον ίδιο για τη συντήρηση μιας μνήμης στον παρόν. Η μνήμη αυτή δεν παρακινείται από ουδέτερες γνωστικές περιέργειες: ο Αντώνης Μπενάκης

---

<sup>30</sup> Άντερσον 1997, σ. 264-269.

<sup>31</sup> Για την πολλαπλότητα των συμπεριφορών απέναντι στο παρελθόν, βλ. Alexandri 2002, σ. 76, 191-199, 291. Για τις διαφορετικές εμπειρίες του χρόνου, βλ. Hartog 2014.

<sup>32</sup> Στο ίδιο, σ. 166-168.

έχει μια σαφή αντίληψη περί συμφέροντος (υλικού και ιδεατού, εθνικού και ατομικού), όπως και περί σκοπιμοτήτων. Οι παρελθοντικές αναφορές του μέσω των συλλογών και των δωρεών του φέρνουν τελικά το αποτέλεσμα της αφήγησής του πολύ κοντά στην ιδεολογική ανάπλαση του παρελθόντος όπως την επιχειρεί ο εθνικισμός.<sup>33</sup> Την ίδια στιγμή όμως που προϋποτίθεται μια υλική και απτή ανίχνευση του παρελθόντος στο παρόν, γίνεται και μια προβολή στο μέλλον. Το μέλλον είναι σε όλες τις περιπτώσεις η τάξη του χρόνου στην οποία οι συλλέκτες-δωρητές προσβλέπουν.

Ακόμη κι αν το δέλεαρ της συνέχειας<sup>34</sup> κάνει την εμφάνισή του, τόσο στην περίπτωση Σούτσου και ακόμη εντονότερα του Μπενάκη, και όσο κι αν προϋποτίθεται η παρουσία του παρελθόντος, *ελληνικού και ξένου*, στο παρόν –με διαφορετικές ωστόσο ποσοστώσεις και ειδολογικές επιλογές–, προϋποτίθεται όχι τόσο με την έννοια της ιστορικής συνέχειας, όσο μιας αισθητικής ή υφολογικής συνέχειας. Η σχέση του παρελθόντος και του παρόντος αισθητικοποιείται, όχι γιατί μεσολαμβάνουν στην περίπτωση των παραδειγμάτων μας τα καλλιτεχνικά και πολιτισμικά τέχνηρα, αλλά γιατί η διαχείρισή τους στο σύνολο των συλλογών και της υπόλοιπης δραστηριότητας των δωρητών είναι ανάλογη.

Αν ο Αβέρωφ αισθητικοποιεί τη δυτική καλλιτεχνική παράδοση, επινοώντας μάλιστα τη δυνατότητα μιας προσωπικής προβολής εντός της, και ο Σούτσος υιοθετεί μια αντίστοιχη καλλιτεχνική παράδοση, σαφώς πιο λόγιας, ως παροντικό του βιοτικό ύφος και *habitus*, στην περίπτωση του Μπενάκη και τα χρόνια της δραστηριότητάς του, τα πράγματα έχουν αλλάξει άρδην στην Ελλάδα. Εκείνος αισθητικοποιεί διαφορετικές όψεις του παρελθόντος μέσα από την εκ νέου μυθοποίησή του στο *παρόν*. Το γεγονός ότι δεν σημειώνεται αυστηρή τάση ιστορικότητας στην οργάνωση του μουσείου του και των συλλογών του επιβεβαιώνει τους ισχυρισμούς αυτούς.

Ίσως εδώ είναι χρήσιμο να θυμηθούμε την Άρτεμι Λεοντή και την άποψή της ότι στην Ελλάδα η άνοδος της αισθητικής ως πεδίου πρακτικής και κρίσης δεν «συνδέθηκε στενά με την υλική διαδικασία μέσω της οποίας η πολιτιστική

---

<sup>33</sup> Λέκκας 2001, σ. 20-54.

<sup>34</sup> Σκοπετέα, 1988, σ. 195. Για τη συνέχεια στο ιστοριογραφικό πλαίσιο βλ. Τσουκαλάς 1999, σ. 297-300.

παραγωγή γίνεται αυτόνομη», όπως θεωρεί ο Terry Eagleton<sup>35</sup> ότι συνέβη στη Μεγάλη Βρετανία και τη Γερμανία. Σύμφωνα με την ίδια, η άνοδος της αισθητικής συντελέστηκε κατά τη μεταβατική περίοδο, όταν ο νεοελληνικός λόγος για τον τόπο περιεβλήθη την αύρα της υπέρβασης. Η τέχνη άρχισε να *συμπληρώνει*, χωρίς να αντικαθιστά πλήρως, την πολιτική, σαν δύναμη που κατάφερε να αποδώσει σε όλη την Ελλάδα, ακόμη και στις κλασικές τοποθεσίες της, μια συγκεκριμένη νεοελληνική ταυτότητα.<sup>36</sup> Στην περίπτωση μας η ταυτότητα αυτή δεν αποδείχθηκε τόσο συγκεκριμένη, παρά μόνο στα χρόνια του Μεσοπολέμου, μέσα από το παράδειγμα του Μπενάκη, όταν τότε εντοπίζεται και η ουσιαστική άνοδος του αισθητικού εθνικισμού.

Όπως σημειώνει η Άλκη Κυριακίδου-Νέστορος, η ταύτιση του εθνικού και του λαϊκού επισημοποιείται από τον Στίλπωνα Κυριακίδη το 1932, με τον ορισμό που δίνει τότε στη λαογραφία, η οποία «σκοπόν της έθεσε την έρευναν του κατ' εξοχήν ημών πολιτισμού, του λαϊκού, και των δημιουργικών δυνάμεων της εθνικής ψυχής».<sup>37</sup> Η «λαϊκή ψυχή», η οποία δεν έχει ωστόσο μεγάλη σχέση με την πραγματική λαϊκή ζωή, αλλά περισσότερο με τον λαϊκισμό (με την κυριολεκτική έννοια), γίνεται ο πυρήνας της φιλελεύθερης ιδεολογίας στα χρόνια του Μπενάκη, γεγονός με συνέπειες τόσο επιστημονικές όσο και κοινωνικές.<sup>38</sup> Την ίδια «λαϊκή ψυχή» επικαλείται και ο Ιωάννης Μεταξάς: «Αν θέλετε να γράψετε έργα βιώσιμα, πηγαίνετε κατ' ευθείαν ν' αντλήσετε τις εμπνεύσεις σας από τη μεγάλην αστείρευτον πηγήν που λέγεται λαϊκή ψυχή».<sup>39</sup>

Αυτό που αρχίζει και διαφαίνεται ήδη από τα τέλη του 19ου αιώνα, στον 20ό αιώνα, μαζί με την άποψη περί συνέχειας, κερδίζει έδαφος και η ιδέα της σύνθεσης του παρελθόντος, την οποία στη λογοτεχνία καλλιέργησε ιδιαίτερα ο Παλαμάς, αλλά και η δικτατορία του Μεταξά.<sup>40</sup> Η ιδέα αυτή της σύνθεσης του παρελθόντος, όπως σημειώνει ο Δημήτρης Τζιόβας, είχε ολιστική πρόθεση και προσπάθησε να συμπεριλάβει όσο το δυνατόν περισσότερα στοιχεία – από την αρχαιότητα και το Βυζάντιο, όσο και τη λόγια και τη δημοτική παράδοση. Όσο παραμερίζεται όμως η

---

<sup>35</sup> Eagleton 1990.

<sup>36</sup> Λεοντή 1998, σ. 196.

<sup>37</sup> Κυριακίδου-Νέστορος 1997 (1978), σ. 158.

<sup>38</sup> Στο ίδιο, σ. 159-160.

<sup>39</sup> Καγιαλής 2009, σ. 338-339.

<sup>40</sup> Τζιόβας, 2012 (2011), σ. 295-296.

ιστορική συνέχεια και το ενδιαφέρον απέναντι στην ιστορία γίνεται πιο σκεπτικιστικό, επιχειρώντας να ανασυγκροτήσει το παρελθόν, η κλασική αρχαιότητα παραγκωνίζεται ως λιγότερο προβληματική, ενώ αναδεικνύονται πιο αποσιωπημένες ή επίμαχες εποχές, μεταξύ αυτών και η οθωμανική.<sup>41</sup>

Ειδικά η κλασική αρχαιότητα είναι παραγκωνισμένη και από τις τρεις δωρεές.<sup>42</sup> Παρά το γεγονός ότι κατά τον 19ο αιώνα είχε καθιερωθεί ως συμβολικό κεφάλαιο του νέου έθνους, ήταν επομένως απότοκος της υιοθέτησης ενός δυτικού ιδεώδους<sup>43</sup> και καταλάμβανε δεσπίζουσα θέση στο δυτικό φαντασιακό, είναι πλήρης σχεδόν η απουσία της από τις ιδιωτικές δωρηθείσες συλλογές που μελετήσαμε: οι συλλογές αρχαιοτήτων παραμένουν αποκομμένες από άλλα συλλεκτικά είδη, και ειδικά τα έργα των εικαστικών τεχνών. Μόνο στην περίπτωση του Μελά φαίνεται να συνυπάρχουν αρχαία αγαλματίδια με τα έργα ζωγραφικής και γλυπτικής. Και πράγματι στις καλλιτεχνικές συλλογές, η αρχαιότητα φαίνεται ότι παραγκωνίζεται, οι επιβιώσεις της όμως αναζητώνται στη λαϊκή τέχνη, η οποία στον Μεσοπόλεμο είναι το κατεξοχήν νέο συμβολικό κεφάλαιο. Άλλωστε, δεν είναι τυχαίο ότι το πρώτο μουσείο για έργα της ελληνικής λαϊκής τέχνης ιδρύθηκε στα 1918 με πρωτοβουλία δύο ανθρώπων, του ποιητή Γ. Δροσίνη και του αρχαιολόγου Κ. Κουρουνιώτη, που διηύθυναν ο ένας το Τμήμα Γραμμάτων και Καλών Τεχνών και ο άλλος το Τμήμα Αρχαιοτήτων στο Υπουργείο Παιδείας αντίστοιχα.<sup>44</sup>

Βεβαίως άλλοι δωρητές συμπεριλάμβαναν τα αρχαιοελληνικά ιδεώδη στις διαθήκες τους. Παράδειγμα ο Δημήτρης Σπετσερόπουλος, ο οποίος προέβλεπε σχετικά με την ανακαίνιση του αρχαίου σταδίου στην Ολυμπία και του Μαντείου των Δελφών. Στην ίδια κατεύθυνση ήταν και η φροντίδα του για την αναγέννηση «της αίγλης και του μεγαλείου των προγόνων της αθάνατης ελληνικής φυλής» με την καθιέρωση αγωνισμάτων και ελληνικών χορών. Από το 1940 μάλιστα και μετά

---

<sup>41</sup> Στο ίδιο, σ. 295-296.

<sup>42</sup> Σε αντίθεση με τις πρώτες βουλγαρικές ιδιωτικές συλλογές τέχνης του 19ου αιώνα, η συντριπτική πλειονότητα των οποίων ήταν κατά βάση αρχαιολογικού ενδιαφέροντος και συνέβαλε στην έκφραση εθνικιστικών ιδεωδών. Βλ. σχετικά Petkova-Campbell 2010, σ. 245-255.

<sup>43</sup> Χαμηλάκης 2012 (2007). Λεοντή 1998.

<sup>44</sup> Κόκκου 2009, σ. 294-297. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι εναλλαγές της ονομασίας του συγκεκριμένου μουσείου, που αποτυπώνουν την αμηχανία των προθέσεων ως προς τη διαχείριση του σχετικού υλικού. Από Μουσείο «ελληνικών χειροτεχνημάτων» σε «Εθνικό Μουσείο των Κοσμητικών Τεχνών», στη συνέχεια «Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης» και «Εθνικό Μουσείο των Κοσμητικών Τεχνών» ξανά, για να καταλήξει στα 1959 σε «Μουσείο της Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης».

παράγγελε στους κληρονόμους του, οι οποίοι απαραιτήτως θα ήταν Έλληνες το γένος και χριστιανοί ορθόδοξοι, να «μην εμπνέονται από αναρχικές ιδέας»,<sup>45</sup> καταγράφοντας με τον τρόπο του τον εθνικό διχασμό, μεταξύ άλλων.

Για τις πιο αποσιωπημένες ή επίμαχες εποχές, οι οποίες αναδεικνύονται από τους δωρητές που εξετάσαμε, καθοριστική είναι η συμβολή του Αντώνη Μπενάκη – ειδικά ως προς την οθωμανική περίοδο. Η λαϊκή τέχνη (ελληνική και ισλαμική) λειτουργεί ως καταλύτης για την κατανόηση της περίπτωσης του και της ένταξής του στα ιστορικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα. Με ανάλογο τρόπο με τους λαογράφους, που επιχείρησαν τελικά να εξομαλύνουν την ένταση ανάμεσα στην αρχαιοελληνική θρησκεία και τη ορθόδοξη χριστιανική θρησκεία, ο Μπενάκης φέρνει στο επίκεντρο τη λαϊκή παραγωγή (χριστιανών και μουσουλμάνων), εξομαλύνοντας τη σχέση με τον Άλλο/Ανατολή,<sup>46</sup> τον Άλλο/λαϊκό, συμβάλλοντας στην καλλιέργεια της εθνικής συνείδησης και γεφυρώνοντας μεταξύ άλλων το χάσμα ανάμεσα στα ανεπτυγμένα κοινωνικά στρώματα και τον «λαό». Κατά τον τρόπο αυτό, ο Αντώνης Μπενάκης εξυπηρετεί όχι μόνο την ομαλή συμβίωση στα ελληνικά εδάφη (υπόλειμμα της παλαιότερης διάστασης μεταξύ αυτοχθόνων και ετεροχθόνων), αλλά και την ανάγκη συνύπαρξης του λαϊκού και λόγιου στοιχείου. Με τις συλλογές του συνεργεί όχι μόνο στο αίτημα της ενότητας της «Φυλής» και τη διαμόρφωση της εθνικής συνείδησης, αλλά και στο αίτημα της πολιτικής ενότητας: με τη σύνολη δραστηριότητά του και τη μυθοποίηση μέρους του ελληνικού παρελθόντος, γεφυρώνει τα χάσματα ανάμεσα στον «λαό», τον «λαϊκό πολιτισμό», αλλά και τον «Άλλο», που αναπαριστά ο μουσουλμανικός κόσμος μέρους των συλλογών του.

Αν η χρήση του λαϊκού πολιτισμού ως εθνικού ιδανικού στη Γερμανία εξυπηρετήσε διάφορες σκοπιμότητες, κυρίως και μόνιμα όμως την εθνική συσπείρωση, ο τελευταίος χρήστης, ο γερμανικός εθνικοσοσιαλισμός, πρόβαλε την ενότητα του λαού ως φυλετικής ομάδας και του λαϊκού πολιτισμού ως κοινού τρόπου ζωής, για να καταπολεμήσει έναν κυρίως εχθρό: τις ταξικές διακρίσεις και

---

<sup>45</sup> Τομαρά-Σιδέρη 2002, σ. 53.

<sup>46</sup> Ωστόσο, δεν προσθέτει τα εικαστικά έργα της συλλογής του στη συλλογή του Μουσείου του, αλλά τα δωρίζει στην ΕΠΜΑΣ. Για ένα άλλο παράδειγμα εγκόλπωσης της μοντέρνας τέχνης, αυτό του Art Institute Σικάγου, βλ. Long 174-177. Επίσης, για την πολλαπλότητα των τρόπων με τους οποίους ο «Άλλος» μπορεί να αναπαρασταθεί, βλ. Hallam και Street 2000.

τη θεωρία που κηρύσσει την πάλη των τάξεων.<sup>47</sup> Άλλωστε, βασικά ιδεολογικά όπλα που χρησιμοποιούσε η αστική τάξη, για να διαφυλάξει την κοινωνική συνοχή από τις εντάσεις που δημιουργούσαν οι εργασιακές σχέσεις, ήταν ο εθνικισμός και η θρησκεία. Ο πρώτος ενισχύθηκε και γενικεύτηκε με την προώθηση της υπόθεσης των αλύτρωτων Ελλήνων και παρέμενε για πολλά χρόνια ως το ύψιστο κριτήριο της ορθότητας μιας πολιτικής. Η δεύτερη συχνά επιστρατεύτηκε, προκειμένου να επανακτήσει τη νομιμοφροσύνη των ευρέων κοινωνικών κατηγοριών προς τον άρχοντα κοινωνικό συνασπισμό και να συγκρατήσει εντός του συστήματος τις πιο ανήσυχες κοινωνικές τάξεις. Ο δημοτικισμός ήταν μια από τις ιδεολογίες που η ενοποιητική της ισχύς άρχισε να υποχωρεί με την όξυνση του κοινωνικού ζητήματος.

Όπως συνεχίζει η Άλκη Κυριακίδου-Νέστορος, τον ίδιο ακριβώς στόχο, της καταπολέμησης ενός κυρίως εχθρού, των ταξικών διακρίσεων, θα έχει και στην Ελλάδα η χρήση της ιδέας του λαού και του λαϊκού πολιτισμού στα χρόνια της δικτατορίας του Μεταξά και μέσα στο πλαίσιο του «Γ' Ελληνικού Πολιτισμού» της 4ης Αυγούστου.<sup>48</sup> Κατά συνέπεια, από το 1880 και εξής, η ιδεολογική χρήση του «λαού» και του «λαϊκού πολιτισμού» και αυτού του μέρους του παρελθόντος απηχείται και στα δικά μας δύο παραδείγματα, στον Σούτσο και τον Μπενάκη, με διαφορετική βέβαια ένταση που αντιστοιχεί και στις ιδιαίτερες ιδεολογικές και πολιτισμικές συνθήκες, αναδεικνύοντας μεταξύ άλλων και τη λαογραφία ως μια κατεξοχήν ιδιοτελή επιστήμη,<sup>49</sup> όπως τη χαρακτηρίζει η Κυριακίδου-Νέστορος: γεννήθηκε στην Ευρώπη μαζί με τον εθνικισμό, ακριβώς για να τον ενισχύσει, ξεκαθαρίζοντας τα εθνικά από τα επείσακτα και τα δάνεια. Τα παραδείγματα, ωστόσο, των Αβέρωφ, Σούτσου και Μπενάκη, εμπλουτίζουν τη διάκριση αυτή, φωτίζοντας επιμέρους όψεις της αντί μιας μονοσήμαντης αντιπαράθεσης.

Στο πλαίσιο αυτό, οι στάσεις απέναντι στο παρελθόν δεν πρέπει να ιδωθούν αποκλειστικά ως ατομικές επιδιώξεις και εκφράσεις, αλλά ως ενεργητικές σχέσεις των υποκειμένων με την τρέχουσα πραγματικότητα και τα ευρύτερα κοινωνικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα. Ειδικά στον βαθμό που αποκλίνουν από τα κυρίαρχα

---

<sup>47</sup> Κυριακίδου-Νέστορος 1997 (1978), σ. 185.

<sup>48</sup> Στο ίδιο, σ. 185.

<sup>49</sup> Στο ίδιο, σ. 142.



ιδεολογήματα, εμπλουτίζουν τα πολιτισμικά δεδομένα και προτείνουν νέες κατασκευές, εκ των πραγμάτων πιο ανοιχτού χαρακτήρα, αφού ούτε το περιεχόμενο των συλλογών αποκωδικοποιείται επακριβώς, ούτε η υποδοχή εκείνων μέχρι σήμερα είναι απολύτως προβλέψιμη ή αναμενόμενη. Από την άποψη αυτή, δεν είναι τελικά τόσο το έθνος που υπόκειται σε διαδικασία ανασύνθεσης, όσο το ίδιο το παρελθόν μέσα στο παρόν και μέσα από τις όψεις και τον τρόπο που το διασώζουν τα τρία υποκείμενα: και τα τρία όχι μόνο διαφυλάσσουν ατομικά οράματα, αλλά και εμπλουτίζουν τις παραλλαγές των κυρίαρχων συλλογικών ιδεολογημάτων.

### 4.3 Νέες αστικές, διαλογικές ταυτότητες

Σε μελέτες για την εκτός Ελλάδας δραστηριότητα έχει υποστηριχτεί ότι οι ιδιωτικές συλλογές του 19ου αιώνα αποτελούσαν, μεταξύ άλλων, μέσα με τα οποία η νέα αστική τάξη που ερχόταν βαθμιαία στο προσκήνιο επιχείρησε να αυτοπροσδιοριστεί, αποκτώντας μια διακριτή ταυτότητα και υποβαθμίζοντας ταυτόχρονα τη δύναμη της αριστοκρατίας και του κλήρου, οι οποίοι μέχρι τα τέλη του 18ου αιώνα ήταν το βασικό αγοραστικό κοινό των έργων τέχνης στην Ευρώπη.<sup>50</sup> Τα μέλη της επιδίωκαν τη σαφή διάκρισή τους από την παλαιότερη αριστοκρατία και ο συλλεκτισμός, πολύ συχνά και με τη δωρεά των συλλογών τους, τους παρείχε το όχημα γι' αυτήν. Τα μουσεία δε, παρά τις διαφορετικές ιστορίες για τη δημιουργία τους, αποτελούσαν τα μνημεία του νέου αστικού κράτους που έκανε την εμφάνισή του.<sup>51</sup>

Η νέα αυτή αστική ταυτότητα, η οποία θα αποτελούσε ταυτόχρονα και όπλο απέναντι στους αλλοτριωτικούς κινδύνους της μοντέρνας ζωής, είναι μια άλλη όψη του καθορισμού των δωρητών-συλλεκτών, ακόμη κι αν τα κοινωνιολογικά δεδομένα που αντιστοιχούν σε αυτήν είναι αρκετά διαφορετικά στην ελληνική περίπτωση.

---

<sup>50</sup> Sachko-Macleod 1996. Nipperdey 1988. Gay 2002. Jensen 1994. Επίσης, Rovers 2009, η οποία λαμβάνει υπόψη της τις δύο πρώτες μελέτες.

<sup>51</sup> Duncan 1999, σ. 304. Την ίδια στιγμή το παράδειγμα της Εθνικής Πινακοθήκης του Λονδίνου ανακαλεί μια εκτεταμένη συζήτηση στο Κοινοβούλιο και στον τύπο σχετικά με τη μορφή και τις λειτουργίες του δημόσιου καλλιτεχνικού μουσείου στη Βρετανία, κάτι που δεν συμβαίνει, έστω παρόμοια, στην Ελλάδα. Για την Εθνική Πινακοθήκη του Λονδίνου βλ. Whitehead 2005.

Βεβαίως στην παρούσα εργασία δεν επιδιώχθηκε να παρουσιαστούν τα τρία υποκείμενα της μελέτης μέσα από το πρίσμα μιας τέτοιας, ενιαίας ταυτότητας, που θα τα εμφάνιζε ως συνεκτική κοινωνική ομάδα. Με άλλα λόγια, δεν υποστηρίξαμε ότι ο Αβέρωφ, ο Σούτσος και ο Μπενάκης μοιράζονται μια κοινή, अपαράλλακτη αστική ταυτότητα, ούτε μια κοινή, αλλά μεταβαλλόμενη μέσα στον χρόνο, αστική ταυτότητα. Έτσι, οι τρεις τους δεν αποτελούν παρά διαφορετικές εκδοχές χειραφέτησης, προσωπικής, πνευματικής, ιδεολογικής και εντέλει ευρύτερα κοινωνικής, άλλοτε πιο συνολικά, άλλοτε πιο μερικώς εκφρασμένης, σε μια προσπάθεια απεξάρτησης, αντίστασης ή πολιτισμικού ισοσκελισμού από διαφορετικά είδη πνευματικής ή κοινωνικής «αποικιοκρατίας».<sup>52</sup> Ο Αβέρωφ, σε μια κίνηση προσωπικής υπέρβασης, εγκαταλείπει την ελληνική τέχνη και οικειώνεται εκείνη την καλλιτεχνική παράδοση που του είναι περισσότερο ξένη ως το τέλος της ζωής του, του ανοίγει όμως ένα νέο παράθυρο, το οποίο κατορθώνει να νιώσει περισσότερο δικό του. Ο Σούτσος, επίσης, δεν συντάσσεται με τον κυρίαρχο κανόνα των συλλεκτών οι οποίοι στην εποχή του συγκροτούν συλλογές και οι οποίοι, μεταξύ των άλλων ενδιαφερόντων τους, δείχνουν ειδική προτίμηση στην ελληνική ηθογραφία και τέχνη. Επίσης, ονειρεύεται ένα μεγάλο μουσείο με συλλεκτική και διαχειριστική πολιτική ως έναν βαθμό. Ο Μπενάκης, παρά το γεγονός ότι συντάσσεται κατεξοχήν με την ελληνική λαϊκή παράδοση και την ηρωική αφήγηση του 1821, την ίδια στιγμή εγκολπώνεται τα οθωμανικά κατάλοιπα ως ζώσα ιστορία που τον αφορά (και) ως εθνικό υποκείμενο.

Από την άποψη αυτή, το πλαίσιο που διαμορφώνουν οι τρεις τους δεν απέχει πολύ από το νέο πλαίσιο αναπαραστάσεων του καλλιτέχνη, όπως συγκροτείται προοδευτικά ήδη κατά το διάστημα 1840-1890: σύμφωνα με την Ελεωνόρα Βρατσκίδου, οι νέες έννοιες που κάνουν βαθμιαία την εμφάνισή τους, όπως ο επαγγελματισμός, η ιδιοφυΐα και η αυθεντικότητα, αμφισβητούν τον κανονιστικό

---

<sup>52</sup> Ο όρος *πνευματική αποικιοκρατία* χρησιμοποιείται ως δάνειο από τους Onwuchekwa Jemi Chinweizu και Ihechukwu Madubuike, *Decolonising the African Mind*, 1987, στους οποίους αναφέρεται η Α. Λεοντή, προκειμένου να σημειώσει το εξής: ενώ οι Έλληνες παρουσιάζονται ιδιαίτερα ευνοϊκοί απέναντι στη δυτική επιρροή –παράδειγμα τα νησιά του Ιονίου, τα Δωδεκάνησα και η Κρήτη–, ενδιαφέρονται διαρκώς να απαλλαγούν από κάθε είδους οθωμανικό πολιτιστικό κατάλοιπο. Από αυτή την άποψη θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς πως η σύγχρονη Ελλάδα διετέλεσε υπό «πνευματική αποικιοκρατία», δεδομένου ότι το εκπαιδευτικό της σύστημα εισήχθη εξ ολοκλήρου και απευθείας από τη Γερμανία. Λεοντή 1998, σ. 124-125.

χαρακτήρα του αρχαίου ιδανικού.<sup>53</sup> Ακόμη κι αν η Ελλάδα εξακολουθεί να είναι μια αγροτική χώρα, στις αρχές του 20ού αιώνα έχει συγκροτηθεί πλέον ένας ισχυρός αστικός πυρήνας και έχουν διαμορφωθεί αστικές ιεραρχίες οι οποίες πενήντα χρόνια πριν δεν υπήρχαν. Όπως σημειώνει ο Κώστας Κωστής, «μπορούμε να κάνουμε πλέον λόγο για έναν συνεκτικό και ιεραρχημένο αστικό χώρο, που άρχισε να συγκροτείται κατά τη δεκαετία του 1880 και έχει πια μορφοποιηθεί πριν τους Βαλκανικούς Πολέμους».<sup>54</sup>

Αυτό όμως που αναδεικνύεται ως σημαντικό είναι ότι οι τρεις δωρητές-συλλέκτες αναδεικνύουν σε διαφορετικό βαθμό, σε διαφορετική ένταση και με διαφορετικές αναφορές ο καθένας τους, τη διαλογική συνάντηση του εγώ με το περιβάλλον, της ατομικότητας με την κοινωνία. Σε κάθε περίπτωση μιας δωρεάς ή ενός κληροδοτήματος, η πραγματικότητα που προτείνεται από τους δωρητές δεν αναμένεται από τους ίδιους απλώς να γίνει αντιληπτή, αλλά και να βιωθεί. Έτσι, οι δωρεές (και τα κληροδοτήματά) τους ανοίγουν θεσμικά ένα κανάλι επικοινωνίας όχι μόνο με μια αφηρημένη ιδεολογική κατασκευή που μπορεί να αποκαλείται «έθνος» ή «κράτος», αλλά και με εκείνα τα φυσικά και πολιτισμικά μορφώματα που συλλήβδην αποκαλούμε «κόσμο» και εμπεριέχουν σαφώς μνήμες, αξίες, συναισθήματα και σύμβολα, ορίζοντας μια πιο διαλογική σχέση. Μάλιστα, η ποικίλη αυτή διαφορετικότητα, που θα χαρακτήριζε μέσα από τα τρία παραδείγματά μας άλλες εκδοχές «νεοελληνικής ταυτότητας», απορρέει εντέλει και από τη στενή διαλεκτική σχέση της ταυτότητας αυτής με την ίδια την Ευρώπη. Ωστόσο δεν επιτρέπει να θεωρήσουμε αναγκαστικά τα τρία υποκείμενα ως εθνικά υποκείμενα και το έθνος, όπως εκπροσωπείται από αυτούς, ως μια πάντοτε αποκλειστικά ταυτοποιήσιμη εθνική κοινότητα.

Η «ελληνική ταυτότητα», μέσα από τις περιπτώσεις και τις πολιτιστικές δωρεές τους, εμφανίζεται ως διαμορφούμενη διαδικασία που απορρέει όχι τόσο από «σκληρά δεδομένα», συγκεκριμένους θεσμούς, κοινωνιολογικά χαρακτηριστικά και υλικές συνθήκες, αλλά ως ένα σχετικά αφηρημένο πολιτισμικό

---

<sup>53</sup> Vratskidou 2011.

<sup>54</sup> Κωστής 2013, σ. 513-514.

ιδεώδες, που συντίθεται από ποικίλα δεδομένα,<sup>55</sup> σε διαφορετικές ποσοτώσεις. Η συναφής και χρήσιμη έννοια της διαλογικότητας, την οποία εισήγαγε ο Μπαχτίν, αμφισβητώντας την υπεροχή της εσωτερικότητας του εγώ ή τη θεώρησή του ως απόρροια των συμφραζομένων, αντιλαμβάνεται το εγώ ως γίνεσθαι στο μεταίχμιο του εγώ και του άλλου, της ταυτότητας και της ετερότητας.<sup>56</sup> Αυτό το πολυφωνικό και ουσιαστικά κοινωνικό εγώ εμφανίζεται μέσα από τα τρία πρόσωπα στο σύνολό τους, που αποφασίζουν αφενός να διαθέσουν όλη τους την περιουσία σε αυτό που θεωρούν κατά περίπτωση έθνος ή κράτος και αφετέρου, μέσα ειδικά από τις πολιτιστικές δωρεές τους, να εκτεθούν και να εκθέσουν μια όψη της προσωπικότητας και της ιδεολογίας τους. Με την έννοια αυτή, δεν λειτουργούν κατ' αναλογία προς την, έτσι κι αλλιώς διαφορετική, καταστατική συνθήκη των καλλιτεχνών, αλλά χρησιμοποιούν τα πολιτιστικά αγαθά ως σύνολα που έχουν συνθέσει για να ανασυνθέσουν τον εαυτό τους. Στο πλαίσιο αυτό εδραιώνουν μια νέα συνείδηση, τόσο για τους ίδιους, όσο, κυρίως, για τους άλλους, το εθνικό και κοινωνικό σύνολο.

Η νέα αυτή συνείδηση στην περίπτωση του Αβέρωφ έρχεται σε αντιπαράθεση με το κυρίαρχο προσληφθέν προφίλ του: αυτό που αναδεικνύεται μέσα από τη συγκεκριμένη δωρεά του δεν είναι ο «εθνικός ευεργέτης», ο οποίος αναδεικνύεται κατεξοχήν στις κοινωνικού χαρακτήρα δωρεές του. Αντίθετα, και παρά τις προβλέψεις του ίδιου ως προς το πολιτιστικό πεδίο, οι οποίες συμβάλλουν στην ενίσχυση των καλλιτεχνών, η δωρεά της συλλογής του αναδεικνύει το πρόσωπο του συλλέκτη, την πιο ανθρώπινη διάστασή του, η οποία μένει κρυμμένη στις «εθνικές ευεργεσίες» άλλων ειδών. Αν λάβει μάλιστα κανείς υπόψη του το γεγονός ότι, εκτός από τις υποτροφίες και την ενίσχυση του Πανεπιστημίου, καμία άλλη πνευματική ανάγκη δεν θεραπεύεται από τις χορηγίες των Ηπειρωτών εμπόρων,<sup>57</sup> η δωρεά καλλιτεχνικής συλλογής εκ μέρους του Αβέρωφ συνιστά μια πολύ ιδιαίτερη στιγμή

---

<sup>55</sup> Η καταγραφή που επιχειρεί ο Αντώνης Λιάκος σε άρθρο του για τη συγκρότηση της μοντέρνας Ελλάδας είναι ενδεικτική των πολλών παραγόντων που καθορίζουν την ελληνική ιστορία, αλλά και την ταυτότητα. Βλ. Liakos 2008, σ. 201-236.

<sup>56</sup> Bakhtin 2004. Holquist 2014 (1990, 2002). Βλ. και Τζιόβας 2007, σ. 24-25. Ειδικά για την αποτελεσματικότητα των μπαχτινικών κατηγοριών στη μελέτη των εικαστικών τεχνών, βλ. Haynes 1995.

<sup>57</sup> Θεοδώρου 1989, σ. 229.

στην ιστορία των δωρεών – ειδικά των προερχόμενων από την ευρεία ομάδα των «Ηπειρωτών ευεργετών».

Στην περίπτωση του Σούτσου, ο οποίος ως προσωπικότητα δεν είχε την ίδια, ευρεία δημοσιότητα, ούτε επιδίωξε ποτέ κάτι ανάλογο, το κληροδότημά του κατοχυρώνει την αριστοκρατική του διάθεση<sup>58</sup> και διαφυλάσσει τόσο την κοινωνική του θέση παγιώνοντάς την, όσο και το πολιτισμικό του προφίλ. Ειδικά το πολιτισμικό αυτό προφίλ, όπως προκύπτει μέσα από τη συλλογή του, αποτελεί ένα είδος μετεώρου σε σχέση με τις υπόλοιπες εικαστικές ιδιωτικές συλλογές και την τρέχουσα καλλιτεχνική πραγματικότητα της Αθήνας. Κατά κάποιον τρόπο, είναι αυτό που επιτρέπει να δημιουργηθεί ο χώρος ενός «ονείρου», πολύ διαφορετικού από αυτό που σκιαγραφείται με τόση ακρίβεια από τις κυρίαρχες αφηγήσεις της ανασύνθεσης της Ελλάδας ως (νέου) ιδεώδους.<sup>59</sup> Ο Σούτσος, ελλείψει και απογόνων, διαμοιράζει την περιουσία του στο κοινωνικό σύνολο, ανοίγοντας τον δρόμο δημιουργίας του πρώτου Μουσείου Ζωγραφικής. Όταν βρίσκεται τελικά η λύση για τη δημιουργία του, πολύ υστερόχρονα από την «εντολή» που συνιστά η διαθήκη του, συμβαίνει να ταυτίζεται με την Εθνική Πινακοθήκη, τουλάχιστον στην επωνυμία του Ιδρύματος.

Στην περίπτωση του Μπενάκη, η συνολική εικόνα του ενδυναμώνεται και τελικά εδραιώνεται, ενώ είναι πάντα συντονισμένη με την ολοένα και ευρύτερη διάδοση των εθνοκεντρικών ιδεολογιών και τη ριζική μεταστροφή που επισυνέβαινε στους τρόπους πρόσληψης της λαϊκής-παραδοσιακής τέχνης.<sup>60</sup> Η συνολική δραστηριότητά του είναι αυτή που εμπεδώνει την παρουσία του στη δημόσια σφαίρα, αλλά οι δωρεές του, με προεξάρχουσα αυτή του Μουσείου Μπενάκη, αναδεικνύουν τις προτεραιότητές του. Ο συγκεκριμένος δωρητής-συλλέκτης γίνεται ο μαχητικός υπερασπιστής της σύγχρονης του δημιουργίας, του «λαϊκού πολιτισμού» και της κληρονομιάς του επαναστατικού 1821, συμβάλλοντας

---

<sup>58</sup> Γίνεται λόγος για αριστοκρατική διάθεση και όχι για το αριστοκρατικό παρελθόν του Σούτσου, αφενός γιατί δεν έχουμε πολλά στοιχεία πέραν του σημαντικού γενεαλογικού δέντρου της οικογένειας, που διατρέχει το παρελθόν με περισσότερες από τρεις γενιές, αφετέρου γιατί ο όρος της αριστοκρατίας στην Ελλάδα δεν έχει αντιστοιχίες στην ευρωπαϊκή αριστοκρατία. Οι πολύ μεγάλες διαφορές, που οφείλονται στην πολύ διαφορετική κοινωνική σύνθεση και ιστορία, αναδεικνύονται πολύ γλαφυρά από την περίπτωση ενός πολύ σημαντικού Ούγγρου συλλέκτη, του κόμη János Pálffy (1829-1908). Βλ. σχετικά Ciulisoa 2006, σ. 201-209.

<sup>59</sup> Γουργουρή 2007, σ. 248.

<sup>60</sup> Ματθιόπουλος 2009, σ. 408-411.

στη μυθοποίηση όλων, στην ενσωμάτωση του ελληνόφωνου και χριστιανικού, αλλά και του μουσουλμανικού πληθυσμού στη νέα ελλαδική πραγματικότητα, στην ομογενοποίηση του λαϊκού-παραδοσιακού και του λόγιου στοιχείου. Οι πολιτισμικές επιμειξίες που προτείνει ως θεμελιακή εμπειρία ταυτότητας, όπως και ο νέος μύθος της πολιτισμικής εμβάθυνσης που πρεσβεύει (στην οποία τα εικαστικά έργα τέχνης δεν κατορθώνουν να βρουν τη θέση τους), πολλαπλασιάζουν την κοινωνική και πολιτική του εμβέλεια πολύ πέραν της οικονομικής του ισχύος.

Αν επαναφέρουμε τα σχήματα του Riegl στα οποία αναφερθήκαμε στην εισαγωγή σχετικά με τις αξίες που ανακαλούν τα αντικείμενα των δωρεών, τότε και οι τρεις αξίες καταγράφονται στα παραδείγματά μας: η «ηλικιακή αξία» είναι η άμεσα αντιληπτή ιδιότητα των έργων της δωρεάς Αβέρωφ, που συνδέεται και με τον βίο του ίδιου, η «καλλιτεχνική αξία» μοιάζει προεξάρχουσα στην περίπτωση του Σούτσου, συνδέοντας τα αντικείμενα με το πεδίο της αισθητικής, ενώ η «ιστορική αξία» με μια συγκεκριμένη διαδοχή ιστορικών γεγονότων ανακαλείται στην περίπτωση του Μπενάκη (ακόμη κι αν η αναλυτικά καταγεγραμμένη διαδοχή των γεγονότων δεν αντανακλάται στη χωρική οργάνωση του μουσείου Μπενάκη).

Πέρα από τις διαφορετικές αξίες, ανακαλούνται τελικά και διαφοροποιημένες ταυτότητες. Η σχεσιακή αντίληψη της ταυτότητας που καλλιεργείται από τα τρία παραδείγματα υπερβαίνει τα όρια της εθνικής ταυτότητας και η ομοιότητα και η ετερότητα δεν είναι αλληλοαποκλειόμενες, αλλά αναγνωρίζονται ως εξίσου σημαντικές πτυχές μιας δυναμικής έννοιας του εγώ.<sup>61</sup> Ανακαλώντας δε τα σχήματα της πολιτισμικής κριτικής του Μπαχτίν, τρία στοιχεία καθορίζουν τη διαλογικότητα: το κέντρο (το εγώ-για-τον-εαυτό-του), το μη-κέντρο (το μη-εγώ-εντός-μου) και η μεταξύ τους σχέση. Με βάση αυτά, και στις τρεις περιπτώσεις ενυπάρχουν στοιχεία του κέντρου και του μη-κέντρου, με τρόπο όμως που παραλλάσσουν τις μεταξύ τους σχέσεις, παράγοντας τελικά πολύ διαφορετικά αποτελέσματα, τα οποία δεν ανταποκρίνονται μόνο σε διαφορετικές χρονικές ιστορικές στιγμές, αλλά και σε διαφορετικές ιδιοσυγκρασίες και τακτικές συμπεριφοράς εντός του κοινωνικού πεδίου. Εκεί το δώρο παίζει έναν κρίσιμο ρόλο, όπου ο διαμοιρασμός με το κοινωνικό σύνολο αποκτά ευρύτερες διαστάσεις και εμπλουτίζει τις ατομικές

---

<sup>61</sup> Ανάλογα είναι τα συμπεράσματα και του Δημήτρη Τζιόβα για το πεδίο της πεζογραφίας. Τζιόβας 2007.

ταυτότητες, αλλά και τις συλλογικές. Με την έννοια αυτή, οι πρακτικές τόσο του Αβέρωφ, όσο και του Σούτσου και του Μπενάκη, αποκαλύπτουν μετατοπίσεις (γούστου, προθέσεων, πρακτικών) και διαφοροποιούν κατ' επέκταση και τη σχέση του ιδιωτικού με το δημόσιο, εισφέροντας στο δημόσιο πεδίο ένα πρωτίστως ιδιωτικό όραμα. Ταυτόχρονα, συμβάλλουν στην «αποφυσικοποίηση» του εθνικού φαντασιακού ειδικά σε σχέση με την αποδόμηση του στερεοτύπου του «εθνικού ευεργέτη», αλλά και το ενδεχόμενο στερεότυπο του «συλλέκτη-υποκειμένου».

## 5.0 Επίλογος

Συμπερασματικά, ο Γεώργιος Αβέρωφ, ο Αλέξανδρος Σούτσος και ο Αντώνης Μπενάκης όχι μόνο αποτελούν διαφορετικές προσωπικότητες, αλλά έχουν και διαφορετική κοινωνική και διανοητική συγκρότηση. Η διαφοροποίησή τους ειδικότερα αφορά τόσο την ηλικιακή περίοδο, στην οποία ασκούν τη συλλεκτική τους δραστηριότητα και τη χρονική διάρκεια της δράσης τους, όσο και το βιοτικό ύψος. Η διαφορετική αφετηρία καταγωγής, οι διαφορετικές προθέσεις και εντέλει υλοποιήσεις προς το ελληνικό κράτος, το διαφορετικό περιεχόμενο των δωρεών και των κληροδοτημάτων τους τόσο ως προς τις ειδολογικές κατηγορίες όσο και ως προς τους καλλιτέχνες και τα έργα που εκπροσωπούνται στις συλλογές τους είναι στο πλαίσιο της διαφοροποίησης αυτής. Ακριβώς οι διαφοροποιήσεις αυτές όμως είναι που επιτρέπουν με τη σειρά τους να τεθούν τα έργα και τα νοήματα εκτός συμφραζομένων ή εντός νέων κάθε φορά συμφραζομένων.<sup>62</sup> Η κινητικότητα αυτή, του λόγου που εκφράζεται τελικά μέσα από τις δωρηθείσες συλλογές, καθιστά το πεδίο μελέτης ιδανικό για την ανθρωπολογία των δώρων, των ανταλλαγών, των ανταμοιβών, της μνήμης και των νοημάτων.

Στο πλαίσιο αυτό, εξετάστηκε κατά πόσο οι δωρεές και τα κληροδοτήματα, ειδικά του πολιτιστικού είδους, προς το ελληνικό κράτος, υπερβαίνουν τόσο τις πολιτικές επιδιώξεις όσο και τα ιδεολογικά στεγανά, και μετατρέπονται στο προνομιακό εκείνο πεδίο μελέτης, το οποίο αναδεικνύει την προσωπική οικείωση συλλογικών ιδεολογιών, και μάλιστα διαφορετικών ειδών. Η δυσκολία της ανασύστασης των συλλογών,<sup>63</sup> η έλλειψη λογιωσύνης ή γούστου<sup>64</sup> των δημιουργών τους ή το θέμα των αντιγράφων και αναπαραγωγών, τα οποία κυκλοφορούν ευρύτατα σε όλο τον ευρωπαϊκό χώρο χωρίς να αποδίδονται σε καλλιτέχνες ή να

---

<sup>62</sup> Πρόκειται γι' αυτό που η Penelope Papailias ονομάζει *decontextualizations* και *recontextualizations*. Papailias 2005.

<sup>63</sup> Η ασύμμετρη ή και ελλιπής τεκμηρίωση των βιογραφικών στοιχείων πολλών συλλεκτών και της εξέλιξης των συλλογών τους, η αδυναμία ταύτισης έργων, η κυκλοφορία πολλών αντιγράφων –τα οποία είναι επίσης δύσκολα να ταυτιστούν–, ο μη καταγεγραμμένος λόγος των ίδιων των συλλεκτών αναφορικά με τη συλλεκτική τους δραστηριότητα, είναι προβλήματα που συναντούν συχνότατα οι ιστορικοί της τέχνης. Βλ. Long 2007, σ. 18 και 29.

<sup>64</sup> Haskell 1986 (1876), σ. 88.



αποδίδονται λανθασμένα,<sup>65</sup> είναι κοινά σε πολλά εθνικά παραδείγματα, ακόμη και σε εκείνα όπου οι θεσμοί και η ιστορία της τέχνης προηγήθηκαν σημαντικά του ελληνικού παραδείγματος.<sup>66</sup>

Η πολιτική ή και ταξική πάλη που θα ανέκυπτε μέσα από την αποκλειστικά κοινωνιολογική εξέταση των τριών συλλεκτών, στην παρούσα μελέτη ανατοποθετείται σε πολιτισμικά συμφραζόμενα. Τα υποκείμενα που εξετάσαμε, όσο κι αν αποτελούν μέλη της άρχουσας τάξης ή της «τάξης των κεφαλαιούχων» μέσα σε μια εκτεταμένη χρονική διάρκεια, επανεμφανίζονται και ως *πρόσωπα*, που διαφυλάσσουν τη μνήμη, αξίες, συναισθήματα, μύθους και σύμβολα, δίπλα στις εγγεγραμμένες στα ίδια δυνατότητές τους και τις υπάρχουσες κοινωνικές ή άλλες δομές. Με άλλα λόγια, ακόμη κι αν ανήκουν στα ανώτερα κοινωνικά και οικονομικά στρώματα, δεν είναι εύκολο να συναθροιστούν κάτω από την ιδιότητα μιας απολύτως κοινής ταξικής ένταξης. Αν εμπíπτουν στον εθνικιστικό λόγο (ή αν αρθρώνουν τέτοιο λόγο), δεδομένου ότι στο έθνος-κράτος κατευθύνουν τα δώρα τους, αποδίδοντας σημασία στο συλλογικό αυτό μόρφωμα, επιβεβαιώνουν ως έναν βαθμό την πολυμορφία που χαρακτηρίζει επίσης την κοινωνική σύνθεση των οπαδών του εθνικισμού στα τέλη του 19ου αιώνα και μέχρι τα μέσα του 20ού: αυτή είναι που κάνει αριστοκράτες, αστούς, μικροαστούς ή αγρότες να συναντώνται σε ποικίλους μεταξύ τους συνδυασμούς στο κοινωνικό υπόστρωμα των κοινωνιών της εθνικιστικής ιδεολογίας, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι η ίδια η εθνικιστική θεωρία μπορεί να ταυτιστεί ή έστω να συσχετιστεί κάπως σταθερά με οποιαδήποτε από αυτές τις κατηγορίες.<sup>67</sup> Μέσα από τις πολιτιστικές δωρεές τους, και οι τρεις, παρά τις διαφορές τους, παρακινούνται από το ιδεώδες του πολιτισμού ως θεμελιώδους αξιακής συνιστώσας του έθνους.

---

<sup>65</sup> Long 2007, σ. 29. Το θέμα των αντιγράφων και των αναπαραγωγών είναι ιδιαίτερα σύνθετο. Η διάκρισή τους συχνά συντελούνταν με εντάσεις, ενώ και οι συγκροτούμενες συλλογές είχαν ποικίλες, και ιδεολογικές μεταξύ τους, στοχεύσεις. Για ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα σε αμερικανικούς φορείς βλ. di Maggio 1982, σ. 303-322.

<sup>66</sup> Παρακαταθήκη μάλιστα τα τριών δώρων υπήρξε η καταγραφή των συλλογών, η οποία, δεδομένου ότι δεν υπήρχε σχετική παράδοση στην Ελλάδα, δεν είναι καθόλου αμελητέα.

<sup>67</sup> Για την πολυμορφία αυτή, καθώς και για την έλλειψη σαφών κοινωνικών αναφορών στο εθνικιστικό πρόταγμα, βλ. Λέκκας 1994, σ. 95-106. Αντίστοιχα, ελάχιστη ιδεολογική συγγένεια μπορεί να είχαν και οι συνεργάτες του καθεστώτος Μεταξά. Πίσω από τη γενική ιδιότητα της συνεργασίας με το καθεστώς, ειδικά στα ιδεολογικά ζητήματα, πρέπει μάλλον να θεωρηθεί συμπόρευση (όχι πάντα ευδιάκριτων και σε βασικά θέματα συχνά πολύ διαφορετικών απόψεων) και όχι σύνθεση σε κοινούς ιδεολογικούς στόχους. Ματθιόπουλος 1996, σ. 696, και 2009, σ. 435-437.

Απέναντι στα συλλογικά προτάγματα, αλλά και τα κριτήρια αναγνώρισης των «εθνικών ευεργετών», οι προσωπικές τους φαντασιώσεις μέσα από τις συλλογές τους επαναπροσδιορίζουν παραδοσιακές ταυτότητες, καταλήγοντας και σε μια αναδιαμόρφωση προτύπων ατομικής λειτουργίας (προσωπικής, ιστορικής, κοινωνικής). Αν ο Μπενάκης εκφράζει την εκπροσώπηση της εθνικής κοινότητας ως ενός «περιούσιου λαού», δεν συμβαίνει το ίδιο με τον Αβέρωφ και τον Σούτσο. Αν ο Μπενάκης, με άλλα λόγια, αναδιαμορφώνει τα πρότυπα της ατομικής λειτουργίας στο ιστορικό επίπεδο, ο Αβέρωφ το επιχειρεί κυρίως στο προσωπικό και ο Σούτσος κυρίως στο κοινωνικό. Από τη στιγμή όμως που όλοι τους, μέσω της δωρεάς τους και των θεσμικών τους προβλέψεων, παρεισφρέουν στη δημόσια σφαίρα, τα πρότυπα τα οποία είτε εισάγουν είτε, λιγότερο ή περισσότερο συνειδητά, προτείνουν, μεταλλάσσουν, ανανεώνουν ή διαφοροποιούν και τους θεσμούς, οι οποίοι ενσωματώνουν τελικά τα δώρα τους.

Από την άποψη αυτή θα μπορούσε να συμφωνήσει κανείς με τη Ματούλα Τομαρά-Σιδέρη, η οποία έχει υποστηρίξει ότι οι δωρητές λειτουργούν ως ένα είδος οργανικών διανοουμένων κατά Gramsci, με την έννοια ότι μέσα από τις δωρεές τους αναλαμβάνουν έναν καθοδηγητικό ρόλο, την ευθύνη και τη διεκδίκηση μιας δεδομένης θέσης απέναντι στο κοινωνικό σύνολο στο οποίο απευθύνονται και το οποίο αποτελεί την αφαίρεση του «έθνους» ή του «κράτους».<sup>68</sup> Ανάλογα θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι είναι οι εκπρόσωποι του «πολιτιστικού εθνικισμού» («cultural nationalism») του Hutchinson,<sup>69</sup> οι οποίοι υπενθυμίζουν, με διαφορετική ένταση και ύφος ο καθένας, τη σημασία της ιστορικής μνήμης για τη διαμόρφωση του έθνους.

Ταυτόχρονα οι τρεις συλλέκτες-δωρητές εργάζονται για την ηγεμονία της τάξης τους και συμβάλλουν στην εμπέδωση της ηγεμονίας αυτής με όρους όχι μόνο οικονομικής και πολιτικής ισχύος, αλλά κυρίως στο επίπεδο της ιδεολογικής, και πνευματικής διάκρισης και υπεροχής. Όταν όμως οι αποχρώσεις των αφηγημάτων που επιχειρούν –και επιχειρούμε και εμείς σήμερα να επαναπροσεγγίσουμε– είναι

---

<sup>68</sup> Τομαρά-Σιδέρη 2006, σ. 47-59. Μια εναλλακτική περιγραφή του ρόλου αυτού θα ήταν του νομοθέτη, όπως τον ορίζει ο Zygmunt Baumann, σε αντίθεση με τον ρόλο του μεταφραστή κατά τη μεταμοντέρνα περίοδο, πάλι κατά τον Baumann. Βλ. σχετικά Herrero 2007. Στο ίδιο αναδεικνύονται γλαφυρά οι κοινωνικές διεργασίες που οδηγούν στη δημιουργία δημόσιων μουσείων, αλλά και στην κατασκευή της μνήμης και του έθνους.

<sup>69</sup> Hutchinson 1987.

τόσο διαφορετικές μεταξύ τους και μεταξύ άλλων κυρίαρχων, η διάκριση αυτή και η υπεροχή αποδυναμώνεται. Στη θέση τους ορθώνεται ένα φάσμα στάσεων και συμπεριφορών, οι οποίες φωτίζουν τη μετάβαση από το ιδιωτικό στο δημόσιο όραμα με έναν τρόπο που διατηρεί την «αχλύ του ονείρου», που επικαλείται ο Γουργουρής ως ατέρμονης κατάστασης του παρόντος του έθνους.<sup>70</sup>

Μέσα από τις πολιτιστικές και όχι τις υπόλοιπες –όταν υπάρχουν– δωρεές τους, διαπιστώσαμε ότι το έθνος είναι η προεξάρχουσα κοινωνική ταυτότητα που ιεραρχεί τις υπόλοιπες στην περίπτωση του Μπενάκη, όχι όμως στις άλλες δύο περιπτώσεις (παραδόξως, ενδεχομένως, στην περίπτωση του Αβέρωφ). Ο Αβέρωφ και ο Σούτσος συγκροτούνται ως υποκείμενα μέσα και από άλλες ταυτότητες, και γι' αυτό για τους συγκεκριμένους θα μιλούσαμε για «πολυκεντρικό εθνικισμό», ενώ για τον Μπενάκη για «εθνοκεντρικό εθνικισμό», σύμφωνα με τη διάκριση που προτείνει ο Smith<sup>71</sup> και αναφέραμε στο Κεφάλαιο 2.2.

Εμπλουτίζοντας τα «παράδοξα της εθνικότητας»,<sup>72</sup> η οποία στη λαϊκοφυλετική εκδοχή της οδήγησε σε καταστροφικούς αποκλεισμούς, στο πολιτιστικό πεδίο των δωρεών αυτά εμφανίζονται ευεργετικά, συμβάλλοντας στην ενδυνάμωση σχέσεων αλληλεγγύης, αλληλοαναγνώρισης και πολιτισμικών ανταλλαγών, αλλά και στην πολιτική ενότητα που διακηρύσσει το ελληνικό κράτος. Πέραν της ηθικής συμπεριφοράς που ρυθμίζεται με γνώμονα την ευημερία των άλλων, οι συλλέκτες-δωρητές, δωρίζοντας ή κληροδοτώντας τις συλλογές τους, με όλες τις σχετικές προβλέψεις για το καλλιτεχνικό θεσμικό πεδίο, ανακατανέμουν τα θεωρούμενα ευεργετικά τους αποτελέσματα σε όλα τα μέλη της κοινωνίας, θέτοντάς τα στην υπηρεσία του συνόλου, επιχειρώντας ταυτόχρονα να το ελέγξουν κοινωνικά: ειδικά η σύσταση μουσείου, ως συγκροτημένου εγχειρήματος ανεξαρτήτως των όρων του, κατορθώνει να λειτουργήσει και προς αυτή την κατεύθυνση.

Στην παρούσα μελέτη, παρότι επιλέχθηκαν παραδείγματα που προέρχονται από τις κυρίαρχες κοινωνικές ομάδες, αυτά παρουσιάστηκαν ως μέλη μιας πιο σύνθετης, ενίοτε συγκρουσιακής κοινωνίας, και ως άτομα με περισσότερες από μία

---

<sup>70</sup> Γουργουρής 2007, σ. 355.

<sup>71</sup> Smith 1971, σ. 158-159.

<sup>72</sup> Για την ιδιαιτερότητα που έχει η συγκρότηση της ελληνικής εθνικής ταυτότητας στο πλαίσιο μιας δύσκολης καταστατικής συνθήκης ανάμεσα σε θρησκευτικά και λαϊκά στοιχεία βλ. Τσουκαλάς 1994, σ. 287-297.

ιδιότητες και χαρακτηριστικά, με εμπλουτισμένες βιογραφίες και πολιτισμικό προφίλ. Υπό την έννοια αυτή, εμπλουτίζεται και ο πολιτισμικός ορισμός του έθνους μέσα από τη διασύνδεση με τις πολιτιστικές συλλογές και τη δωρεά τους, που παραπέμπει σαφώς στην προοπτική ενός μέλλοντος.

Με τις δωρεές τους στο πλαίσιο της νεωτερικότητας, τα τρία υποκείμενα αναδεικνύονται ως παραγωγοί μιας εμπρόθετης κοινής –με την ευρεία έννοια– πολιτικής βούλησης που θα αναδειχθεί στους κόλπους μιας δεδομένης κοινωνίας. Σε αντίθεση με παλαιότερους κοινωνικούς σχηματισμούς που μπορούσαν να υπάρχουν ως αυτονόητα αυτοαναπαράγομενοι, η νεωτερικότητα δομεί τη σημασία της συλλογικής συνύπαρξης ως εγγενώς στοχοθετική: ο πολίτης συ-σκέπτεται, συν-αποφασίζει ως μετέχων σε μια συλλογική πραγματικότητα που αναπαρίσταται όχι μόνο ως δεδομένο «είναι», αλλά ως υπό συνεχή διαμόρφωση και βελτίωση κοινό γίνεσθαι.<sup>73</sup> Ανάλογα, «τα έθνη (ανα)μορφώνονται διαρκώς ως τέτοια, μέσω μιας διαρκούς καλλιέργειας και ανακαλλιέργειας των σημείων εκείνων που τους παρέχονται ως σημασίες “κοινού ενδιαφέροντος”».<sup>74</sup> Το να ερμηνεύουμε δε το παρελθόν σημαίνει «ότι το καθιστούμε ιστορικό υπό τις διαρκώς μεταβαλλόμενες και ανανεώσιμες ανάγκες ενός ενεστώτος χρόνου που πρέπει να αρθρώσει το φευγαλέο άγγισμα της ιστορίας».<sup>75</sup>

Η πολιτιστική ανομοιογένεια των δωρεών των τριών παραδειγμάτων που εξετάσαμε αποδεικνύει ότι αυτές και οι φορείς τους, τα τρία υποκείμενα, δεν εσωτερικοποιούν αποφασιστικά και γενικευμένα το ιστορικό γίνεσθαι για να το καταστήσουν κινητήρια δύναμη της εξέλιξής τους. Η διαφορετική υλοποίησή τους (συλλογές, δωρεές και όροι των δωρεών τους) είναι απόδειξη των πολλών διαφορετικών δρόμων που μπορεί να ακολουθήσει κανείς όταν συλλέγει (ή/και κληροδοτεί). Με την έννοια αυτή, ο Αβέρωφ, ο Σούτσος και ο Μπενάκης δεν εκφράζουν έναν ανυπέρθετο κανόνα μιας «εθνικής» κοινωνίας, ούτε παραβιάζουν όμως και κανένα εθνικό σχήμα ή συμβολικό συναίσθημα. Αντίθετα, τα ενισχύουν μέσα από τα κληροδοτήματά τους και αναδεικνύουν τη συλλογική πραγματικότητα ως ένα μόρφωμα που διαρκώς τελεί σε αναδιαπραγμάτευση και αναδιαμόρφωση.

---

<sup>73</sup> Τσουκαλάς 1999, σ. 138-139.

<sup>74</sup> Γουργουρή 2007, σ. 37.

<sup>75</sup> Στο ίδιο, σ. 355, όπου παραπέμπει και στον de Certeau και το έργο του *The Writing of History* (1988).

Σε αυτή την κατάσταση της σχεδόν ατέρμονης αναδιαμόρφωσης, υπάρχει χώρος και για κάθε είδους ιστορικά «ατυχήματα»:<sup>76</sup> οι συλλογές των καλλιτεχνικών και ευρύτερα πολιτιστικών έργων, ως εθνικές πια εγγραφές μετά τη δωρεά τους, είναι ανοιχτές στις ανατροπές των νοημάτων τους, γεγονός που μπορεί να αποτυπωθεί τόσο στις περιπέτειες αποδοχής των κληροδοτημάτων όσο και στην υποδοχή και ενσωμάτωση των συλλογών των ίδιων στους φορείς υποδοχής.

Σχετικά, το μουσείο, μέσα από τις διαφορετικές εκδοχές «μουσείου» που παρουσιάστηκαν, δεν υποστηρίχθηκε ως ένα μνημειακό οικοδόμημα του 19ου αιώνα του οποίου η βασική αποστολή είναι να συλλέγει και να συντηρεί έργα τέχνης ή τεκμήρια μιας κληρονομιάς που θεωρείται άξια να κληροδοτηθεί στο μέλλον. Το αρκετά προσωπικό «Μουσείο ζωγραφικής» του Αλεξάνδρου Σούτσου (το οποίο ενσωμάτωνε και βιβλιοθήκη και συλλογή νομισμάτων), η «Αβερύφειος Πινακοθήκη», η οποία είχε περισσότερο τυπική πρόθεση χαρακτηρισμού της δωρεάς, και το «Μουσείο Μπενάκη», το οποίο ισορροπούσε σε ευαίσθητα ειδολογικά και ταξινομικά όρια, παρουσιάζουν αρκετές διαφορές μεταξύ τους. Επίσης, αποτυπώνουν τις δευτερεύουσες φιλοδοξίες των εμπνευστών τους, οι οποίες αφορούσαν την προσδοκία να διατηρηθεί η συλλογή ως ενιαίου συνόλου, κυρίως όμως στην αναφορά με συγκεκριμένους τρόπους σε επιλεγμένες όψεις και περιοχές του παρελθόντος. Από την άποψη αυτή, το μουσείο όντως αναδεικνύεται σε ένα είδος χάρτη για περιήγηση, όπου το γεωγραφικό και το χρονολογικό ταξίδι, ο χώρος, ο χρόνος και η ταυτότητα συγχωνεύονται,<sup>77</sup> όπως υποστηρίζει ο de Certeau.

Την αναδρομική αυτή κατασκευή μάς την εξασφαλίζουν ειδικά οι δωρεές των συλλογών των τριών, οι οποίες, πέρα και παρά το διαφορετικό σημασιολογικό και συμβολικό μέγεθός τους και παρά τη διαφορετική χρονική τους έκταση (ίσως και χάρη σε αυτήν), γίνονται ο «ενδιάμεσος οικείος χώρος»:<sup>78</sup> αυτός που είναι απαραίτητος για την ανάπτυξη μιας «θεμελιακής εμπιστοσύνης», αλλά και για την ανάδειξη της ανθρωποκεντρικής διάστασης του κοινωνικού βίου, τόσο των αντικειμένων,<sup>79</sup> όσο και των ιστορικών υποκειμένων. Όπως και η διαδικασία της γραφής, φαίνεται ότι και η δωρεά καλλιτεχνικού και ευρύτερα πολιτιστικού υλικού

---

<sup>76</sup> Γουργουρή 2007, σ. 376-378.

<sup>77</sup> de Certeau 2010.

<sup>78</sup> Winnicott 1973. Βλ. και Giddens 1991, σ. 38. Bloom 1990, σ. 35.

<sup>79</sup> Appadurai 1986.

τελικά λειαιώνει και οργανώνει τις αντιφάσεις της μνήμης και της εμπειρίας σε νοηματοδοτημένες αφηγήσεις,<sup>80</sup> οι οποίες διατηρούν προσωπικά και συλλογικά, ατομικά και κοινωνικά χαρακτηριστικά. Το αν πρόκειται μάλιστα κυριολεκτικά για δωρεές ή κληροδοτήματα, για δώρα δηλαδή εν ζωή ή μετά θάνατον, φαίνεται πως και αυτό συμβάλλει στην πολλαπλότητα των εμπειριών και των αφηγήσεων.

Με τον τρόπο αυτό επιβεβαιώνεται η «πολύτιμη αμφισημία», η οποία μέσω της λέξης ιστορία, «υποδηλώνει τόσο τον ρου των γεγονότων που αφηγούμαστε, όσο και την αφήγηση που φτιάχνουμε»<sup>81</sup> εμείς γι' αυτά, σήμερα. Ανάλογα επιβεβαιώνεται και η πεποίθηση ότι μέσω του πολιτισμού κάθε χωριστή κοινωνία υλοποιεί την ανθρώπινη ελευθερία με το δικό της αμίμητο και ανεπανάληπτα ολικό τρόπο.<sup>82</sup> Η σύγχρονη έρευνα γύρω από τους θεσμούς του έθνους φανερώνει ότι ο πολιτισμός είναι ένας συνήθης τρόπος για να ορίσει κανείς το πεδίο δραστηριότητας ενός έθνους: ο πολιτισμός αποκαθιστά τον σύνδεσμο μεταξύ ανθρώπων και τόπων, με τρόπο φυσικό και συμβολικό, παραπέμποντας στην ιδιαιτερότητα της ιστορίας των ανθρώπων αυτού του τόπου.<sup>83</sup> Πολύ περισσότερο όταν ο πολιτισμός εκπροσωπείται από τα έργα τέχνης, τα οποία μας εισάγουν στον κόσμο ενός ιδιαίτερου τύπου αυτογνωσίας. Ακόμη περισσότερο όταν αυτά αποτελούν αντικείμενα δωρεάς, η οποία τα εδραιώνει στον ευρύ κοινωνικό χώρο που μοιράζονται τα άτομα. Στο πλαίσιο αυτό, η ιστορία των ιδιωτικών συλλογών και η ιστορία των καλλιτεχνικών θεσμών, ειδικά των μουσειακών, ορίζουν δύο παράλληλες αφηγήσεις, οι οποίες τέμνονται μέσω της δωρεάς, αλληλοσυμπληρώνονται μέσα από σύνθετους συσχετισμούς και επιτρέπουν να επανερμηνεύουμε τελικά όχι μόνο τον υλικό πολιτισμό, αλλά και τις πολλές όψεις του παρελθόντος.

---

<sup>80</sup> Ειδικά για τη διαδικασία της γραφής βλ. Eakin 1992. Βλ. επίσης Delivoria 2009, σ. 109-121.

<sup>81</sup> Ricœur 1990, σ. 74. Ο Ρικέρ επίσης αντιδιαστέλλει ανάμεσα στην αφηρημένη ταυτότητα του «ταυτού» (idem), εκείνου δηλαδή που απλώς είναι το ίδιο με τον εαυτό του και μπορεί να οριστεί μόνο συγχρονικά και ταυτολογικά, και του «εαυτού» ως διαχρονικής οντότητας (ipseitas), που μπορεί να συμπεριλάβει, να καλύψει και να ερμηνεύσει τη μεταβολή, την παραλλαγή και την εξέλιξη της αναλλοίωτης εμπρόσθετης ενότητας. Στο πλαίσιο αυτό, η συλλογική διαχρονική ιστορική «ταυτότητα» εμφανίζεται ως αναγκαίο και προεγγεγραμμένο στοιχείο της συλλογικής «εαυτότητας». Βλ. Ricœur 1986, σ. 443. Βλ. και Τσουκαλάς 1999, σ. 304-305.

<sup>82</sup> Τσουκαλάς 1999, σ. 203.

<sup>83</sup> Λεοντή 1998, σ. 60.

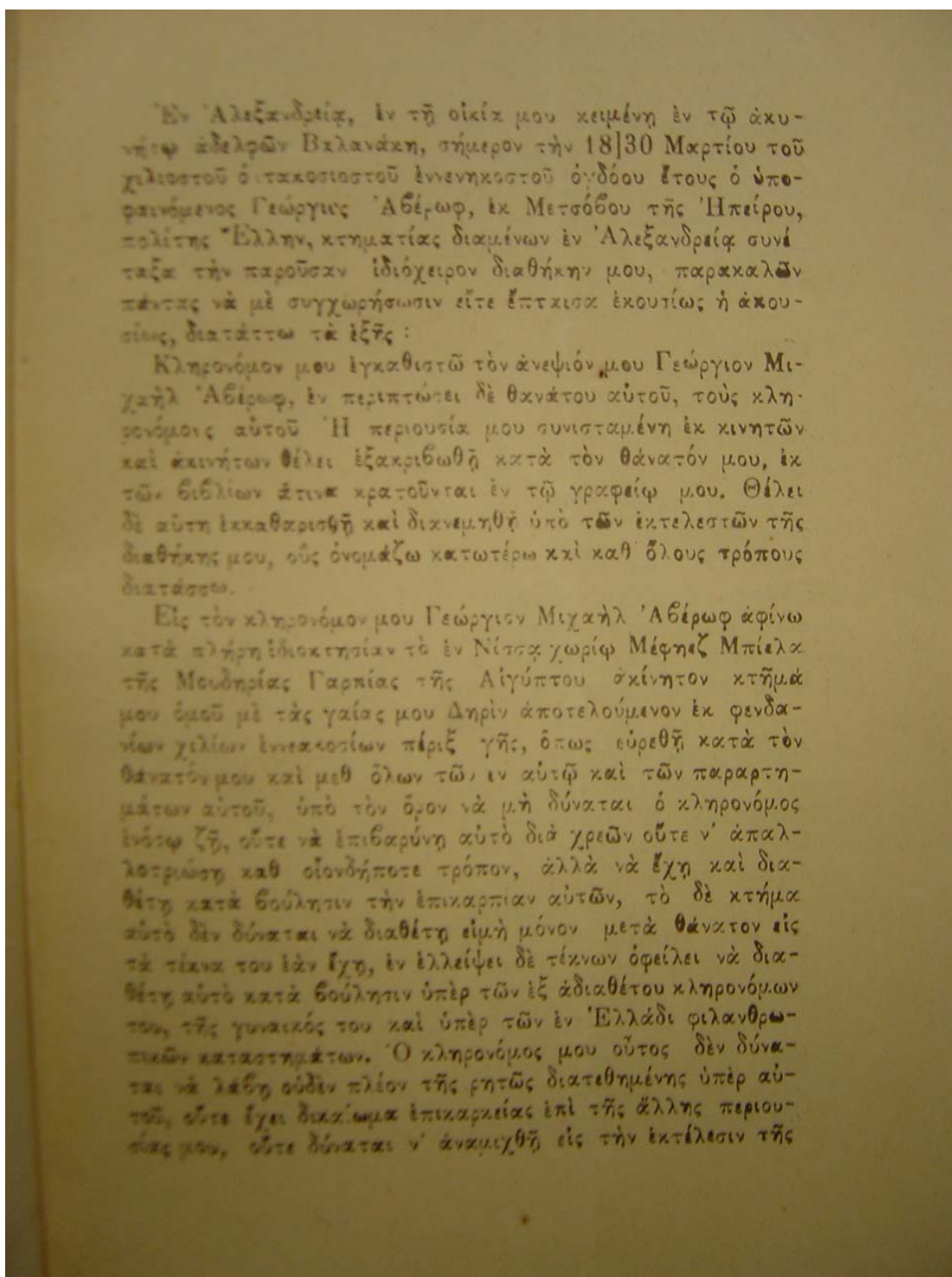
Μέσα από τους τρεις δωρητές-συλλέκτες και τα σύνολα των δωρεών τους, μαζί με τις υπόλοιπες ρυθμίσεις τις οποίες προβλέπουν οι ίδιοι στις διαθήκες τους, αλλά και στο πλαίσιο της συνολικής πολιτιστικής και ευρύτερης δράσης τους, η Ελλάδα εμφανίζεται ξανά ως τόπος πραγματικός και τόπος της φαντασίας, όπως έχει υποστηρίξει η Λεοντή: ως τόπος πραγματικός, γεωγραφικά και πολιτικά προσδιορισμένος, υποδέχεται τα πολιτιστικά δώρα μελών της – κι αυτό όχι απρόσκοπτα. Ως τόπος της φαντασίας είναι αυτός όπου η επιστροφή σε κάποιο αόριστο πρότυπο ζωής που αλλάζει, όπως και η διαρκής αναδιαμόρφωση των ταυτοτήτων, ολοκληρώνεται στις τέχνες και στην ιστορία, αλλά και στις δωρεές των καλλιτεχνικών έργων: αυτές αναδιατάσσουν όχι μόνο την υλική κοινωνική ύπαρξη των ατόμων, αλλά και τη φαντασία και τα συλλογικά τους οράματα.

## **6.0 ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ**



## 6.1 Γεώργιος Αβέρωφ

### 6.1.1 Διαθήκη (δημοσιεύεται στο Παπαχριστόπουλος 1914, σ. 24-32)



παρούσης μου διαθήκη, ήν ανατίθει αποκλειστικώς εις τους εκτελεστές αυτής.

Διατίθετο να εκτελεσθώσι τα εξής κληροδοτήματα. Εις τους άνεψιούς μου Αγγρινόν Μιχαήλ Αδέρωφ και Κωνσταντίνον Μιχαήλ Πήγρον άφίω τό εν χωρίω Μπουχούτ Λιάρκι, έρπίν της Μουδρίας Γαρπιάς της Αιγύπτου ακίνητον κτήμα μου αποτελούμενον εκ διςχιλίων τρακασιών περίπου φανταίων γης, μεθ' όλων των εν αυτώ και τών παρεστημάτων αυτού, προς έκάτερον τό ήμιον υπό τους αυτός όρους ως άνω εις τόν κληρονόμον μου.

Εις τόν Ελλησκήν Κοινότητα Αλεξανδρείας, εις ήν ζών χρηστώ ήρας Αγγλίας τετρακοσίας ύπέρ του Αδερωφίου Παρθενιαγωγείου και έκτιστον συνδρομήν μου ήρώσια δέκα χιλιάδας Αιγυπτιακά, κντί του ποσού τούτου άφίω τό εν Αμπουζούμας της επαρχίας Βεζβίας ακίνητον κτήμα μου εκ χιλίων έκαστον ίζήκοντα περίπου φανταίων γης, μεθ' όλων των εν αυτώ και τών παρεστημάτων του' τό κτήμα τούτο ήλει μέν ίσαί άνακαλλοστρίων ως ίδιοκτήρια επί όνόματι της ρθβίσιος Κοινότητας, ίνα εκ του εισοδήματος αυτού διατηρῶνται, αναπτύσσονται και τελειοποιώνται αποκλειστικώς τά σχολεία της ερρημής Κοινότητας, μέλιστα δέ τό Αδερωφίον γυμνάσιον και τό Αδερωφίον Παρθενιαγωγείον. Τήν διαμερίσιν του εν λόγω κτήματος ήλει ήμιον έκαστον ύπέρ τών τίτλων « Επιστροφή κληροδοτήματος Αδέρωφ » και συνιστάται εν τών κ. κ. Καλαζού, Λ. Λυμπρίτου, Ν. Αλαμίδη, Ν. Ίωαννίνη, Κωνσταντίνου Μ. Πήγρου και Παλαιολόγου Γεωργίου, ως παρακάτω ν' αποδηθήσεται πρόβλημα τό ανατίθειμενον αυτός ήρώσια, προκειμένου περί κοινοφελών έργων. Οι άνω μνημονωμένοι κύριαι ως εν ένοργεία θά διακελευθώ εν' όρου ζωής μέλη της επιστροφής ταύτης, ίνα δι μέν αυτή ίσαί, έκαστον μέλος θά διαρίθ τόν διαληγθέντα αυτόν μετά θάνατον ή μετά παραίτησιν εν τή έρρημην επιστροφή, εν ή δι περιπτώσει μέλεις τι άνω διαρίθ τόν διαδότην του, τά ύπολειπόμενα μέλη θά εκλέξουν αυτόν διά σμετακής πλειονότητας, ή επιστροφή του κληροδοτήματος Αδέρωφ θά εκτελέστω

ως εν ένοργεία μετά της έρωσίας των σχολείων της Ελλησκής εν Αλεξανδρεία Κοινότητας εις τήν τακτικήν εκτέλεσιν της διαθήκης του κληροδοτήματος, θα παραβήθη δι τό έτήσιον εισόδημα του κληροδοτήματος εις τήν επιστροφή της Κοινότητας, ήτι ύποχρεούται να διακαθ' αυτό αποκλειστικώς ύπέρ των σχολείων και μέλεις του Αδερωφίου Γυμνασίου και του Αδερωφίου Παρθενιαγωγείου, να δίδη δι εις τήν επιστροφή του κληροδοτήματος Αδέρωφ λογαριασμόν της διαμερίσεως του εισοδήματος τούτου. Ενωθέτι δέ ότι εκά ή επιστροφή της Κοινότητας δι' ένα ή δι' άλλον λόγον κρίνη αναγκαίον τόν ποσόν εν του Αδερωφίου Γυμνασίου και του Αδερωφίου Παρθενιαγωγείου, εν ή όριθεί μέλλον να εκπίπτει και μεριανθ' ύπέρ της τελειοποιήσεως και αναπτύξεως και πραγματικής αύτων, άκαταίτηται προς τούτο ή συγκατάθεσις της επιστροφής του κληροδοτήματος Αδέρωφ, άνω της οποίας είδε μία τοιαύτη άπόφασις της επιστροφής της Κοινότητας δύναιται να ήγη αύρας' αί ύπέρ της τελειοποιήσεως της συμπληρώσεως αυτού άπόφασις της επιστροφής της Κοινότητας, καθ' όσον επιστρέφουν αυτές τά εισοδήματα αυτής, διηχρήσονται της έρωσίας της επιστροφής του κληροδοτήματος Αδέρωφ. Τά μέλη της επιστροφής του κληροδοτήματος Αδέρωφ ούδέποτε καθίσταται να εκλεγθώσι και μέλη της επιστροφής της Κοινότητας.

Εις τόν Νικόλαον Ίωαννίνη γραμματία μου άφίω τό εν Γεττι-Γκάρτ Εξωθεν της Αλεξανδρείας παρά τήν διώρυγα Μαρμουδί ακίνητον κτήμα μου εκ ρεδασιών περίου είδημέκοντα γης μεθ' όλων των εν αυτώ οικοδομώ και παρεστημάτων εις άμοιβήν των πολυτών ύπηρεσιών του εν τώ γραφείω μου.

Μετά τήν προαρίσιν των άνωτέρων τεσσάρων κτημάτων μου ών τήν κατοχήν ήλπισθ' κληρονόμος και οι μνημονωθέντες κληροδοχοί μου μετά τόν θάνατόν μου εν λόγω κτήματα' εκάθη όμως ταύτα εις υπό μέλεις των κληρονόμων κατά τό τέλος του έτους, ή ίσχυραίμα αυτού θά λογίζεται από της ήμέρας της κατοχής, της πρό ταύτης δεδουλευμένης μισθώσεως άποδοδομένη εις τήν περιουσία

σίαν, ώς αούτως όφείλουσι ν' άποδοθώσι εις τήν περιουσίαν μου τά μέχρι της ήμέρας της κατοχής προδεδουλευμένα εισοδήματα των τυχόν επί εύθείας ύπ' ήμου καλλιεργουμένων κτημάτων των κωιώς λεγομένων ούσιας, ώς αούτως δ' όφείλουσι ν' άποδοθώσι εις τήν περιουσίαν μου και πῶσαι αί υπό τών εννοικιαστών καθυστερουμένα όφείλα. Η υπόλοιπος περιουσία να διαμεθθ' εις όρθόκοντα μερίδια, άτινα ήλιου διακελευθώ εις τους κατωτέρω ανακερουμενούς κληροδοχούς μου.

1) Τέσσαρα Νο 4 μερίδια άφίω εις τήν ανεψίαν μου Εύδοκίαν Στεργίου Ίωαννοπούλου.

2) Τέσσαρα Νο 4 μερίδια άφίω εις τόν ανεψίον μου Μιχαήλ Ν. Πήγρου.

3) Τέσσαρα Νο 4 μερίδια άφίω εις τήν ανεψίαν μου Μαργουλιαν σύζυγον του συνταγματάρχου Λ. Παπαζού.

4) δύο Νο 2 μερίδια εις τους μικρούς άνεψιούς μου τέκνα της μακαρίτιδος ανεψιάς μου Καλίτας Παπαπολυμέρου.

5) δύο Νο 2 μερίδια εις τήν ανεψίαν μου Ελένην σύζυγον Στεφάνου Δουκα και αία ήμιον μερίδιον εις έκάστην των τριών θυγατέρων αυτής Ζωής, Ελίζαν και Ελπίδα.

6) Τέσσαρα Νο 4 μερίδια άφίω εις τόν ανεψίον μου Νικόλαον Α. Αδέρωφ υπό τόν όρον τό εκκαθαρισθησόμενον ποσόν να κατατεθ' εις τήν Εθνικήν Τράπεζαν της Ελλάδος, αυτός δέ να λαμβάνη μένον τους τόκους αυτού ένόση ζή, μετά δέ τόν θάνατον αυτού τό κεφάλαιον θά μεταθ' εις τους κληρονόμους του. Επιστροφή εις τόν άνω μνημονωμένον ανεψίον μου Νικόλαον Α. Αδέρωφ να λάθη εκ του κληροδοτήματος όπερ άφίω αυτώ, δραχμάς σαράντα χιλιάδας Νο 40 χιλιάδας, ίνα δι' αυτών εξαγοράσθω παρά της περιουσίας μου τήν εν Χαλκίδι πατρικήν αυτού οικίαν, ήν ήγώ ήγόρασα παρ' αυτού άντι του άνω σημειωμένου ποσού.

7) δύο Νο 2 μερίδια άφίω εις τόν ανεψίον μου Αναστάσιον Μ. Αδέρωφ υπό τόν όρον να κατατεθ' τό εκκαθαρισθησόμενον ποσόν εις τήν Εθνικήν Τράπεζαν της Ελλάδος, αυτός δέ να λαμβάνη μένον τους τόκους αυτού ένόση ζή, μετά τόν θάνατον δι' αυτού τό κεφάλαιον να μεταθ' εις τους κληρονόμους του.

8) Ημιον 1/2 μερίδιον άφίω εις τήν διαπιστικήν μου

Μαρίαν Λ. Λυμπρίτη, και ήμιον 1/2 μερίδιον άφίω εις τόν Παλαιολόγον Γεωργίου, γυμνασιάρχην του Αδερωφίου Γυμνασίου.

9) Έν 1 μερίδιον άφίω εις τήν ανεψίαν μου Αγγελικήν σύζυγον Α. Ριζάκη.

10) δύο και ήμιον 2 1/2 μερίδια άφίω εις τόν Νικόλαον Αδαμίδην διά τήν πολυτρόχον εν τώ γραφείω μου ύπηρεσίαν αυτού, με' ήν όμως καθ' έκαστον μήνα τακτικώς έλαμβανε τήν προήκουσαν άμοιβήν, και ήν έσχημύον εν τώ ιδιαιτέρω λογαριασμό μου.

11) ήμιον μερίδιον άφίω εις τόν Κωνσταντίνον Αδαμίδην.

12) Τέσσαρα Νο 4 μερίδια άφίω εις τό έθνος μου, τά δι εκκαθαρισθησόμενον ποσόν κατατίθεται εις τήν Εθνικήν Τράπεζαν της Ελλάδος, ίνα μέν τό ήμιον διακαθ' ής ίδιουσι γεωργικής σχολής εν Λαρίση ή όπου κρίνη κατάλληλον ή Ελληνική Κυβέρνησις, τό δέ έτερον ήμιον μείνη κατατεθειμένον εις τήν Τράπεζαν της Ελλάδος επί τόκω όστις θά χρησιμεύη προς συντήρησιν αυτής.

13) Άφίω εις τό έθνος μου έτοιμ Νο 20 μερίδια, τό δι εκκαθαρισθησόμενον ποσόν όφείλει να κατατεθ' εις τήν Εθνικήν Τράπεζαν της Ελλάδος επί τόκω, ίνα διά του τόκου και του κεφαλαίου, ή Ελληνική Κυβέρνησις ανακηρύξη ίσχυρόν καταδρομικόν πλοϊον διασκευασμένον ούτως όστε να χρησιμεύη και ως άνωτέρω εκπαιδευτική σχολή των δοκίμων του Βασιλικού Ναυτικού, προς τε πρακτικήν και θεωρητικήν τελειοποίησιν αυτών. Τό πλοϊον τούτο θα ήρξη τό όνομα μου, τό περιουσιακό τό όποιον ήλει προέφυξη θά μένη κατατεθειμένον έντόπως παρά τή Τράπεζα' ίνα χρησιμεύη διά τόν αυτόν σκοπόν, εις κατασκευών διαλαθίου τοιούτου πλοϊου όταν τό πρώτον κατακτή άρχήσεται.

14) Αναλαβών μετά της ήμιον τούτην γεννημένης δαπάνης ήμιον εν τώ Παναθηναϊκό Στάδιω έργασις τήν διά μαρμαρον άποπερταίνω της πρώτης ζωής αυτού άφίω επί τώ σκοπώ τούτω όκτώ μερίδια, ών τό εκκαθαρισθησόμενον ποσόν κατατεθ' εις τήν Εθνικήν Τράπεζαν της Ελλάδος ανατίθει εις τους μέχρι τούδε άναπρωστυπηθέντες με εν τώ

α ακανόνιστου Σταδίου κυρίου Λ. Παππάγου, Τ. Λυμπίτην και Α. Αμπελάν ανώτερος αξιωματικούς την διαχείρισιν και επίβλεψιν της εκτέλεσεως των έργων υπό εποπτείαν της Έλλ. Κυβερνήσεως και συμφώνως προς τὰς υπεύθυνους σχεδία. Ἐλπίζω δὲ ὅτι τὸ ὀριζόμενον ποσὸν θὰ ἐξαρτήσει πρὸς ἀποπράττειν καὶ τῆς δευτέρας ζώνης Παρακαλῶ τοὺς ἀνωτέρω κυρίους νὰ ἀναδειχθῶσι τὴν ἀνατεθειμένην αὐτοῖς ταύτην φροντίδα μετ' ὁσπὲς εὐγενείας καὶ προθυμίας εἰργάσθησαν καὶ μέχρι τοῦδε ὑπὲρ τοῦ ἰθικοῦ τούτου ἔργου, ἐφ' ἣ ἐκράζω αὐτοῖς τὴν εὐγνωμοσύνην μου, ἐν περιπτώσει θανάτου ἢ παραιτήσεως τινὸς ἐξ αὐτῶν οἱ ἐναπολειπόμενοι θὰ ἐκλέξωσι τὸν ἀντικαταστάτην αὐτοῦ

15) Ἐπειδὴ ἡ ἀπὸ σκηπτικῆς διδασκαλίας ἐδίδεσκον τοὺς παρόντας ἡμῶν, δύναται δὲ αὐτὴ καθὼς καὶ ἡ μουσικὴ νὰ συντελέσῃ πολὺ εἰς τὴν διάπλασιν τῶν ἡθῶν τῶν νεωτέρων Ἑλλήνων, καὶ εἰς τὴν ἐξευγένισιν αὐτῶν, ἀρίνω τέσσαρα μερίδια Ν° 4 εἰς τὸ ἐν Ἀθήναις Ἰδρυμῖον ὠδείων, ἢ τὸ ἐξ αὐτῶν ποσὸν κατατεθῆ εἰς τὴν Ἐθνικὴν Τράπεζαν τῆς Ἑλλάδος, ἢ δὲ ἐξ αὐτῶν τόκοι χρησιμεύωσι 1) εἰς σύστασιν δραματικῶν καὶ Μουσικῶν διαγωνισμῶν ἐναλλάξ ἀνά πᾶν ἔτος πρὸς βραβεύσασιν πρωτοτύπου δρᾶματος τῆς Μουσικῆς συνθέσεως ἔχοντων Ἑλληνικὴν ὑπόθεσιν ἀρχαίαν ἢ Νεαν, ὁ διαγωνισμὸς αὗτος θὰ ὀνομάζεται «Ἀβερῳφειος» 2) Εἰς ἐκδόσιν τῶν βραβευομένων ἔργων καὶ 3) εἰς τελεοποίησιν δι' ὑποτροφίαν ὑπὲρ τῶν ἀριστευόντων ἡθοποιῶν ἢ μουσουργῶν ἐκ τῶν διακριομένων εἰς μουσικὸν τε ὄργανον, εἴτε ἐν Ἑλλάδι εἴτε ἐν Εὐρώπῃ ἀποσελλομένων, τὰ καθήκοντα τῆς διαθήσεως τοῦ κληροδοτήματος θέλει ἀποφασίσθαι τὸ διοικητικὸν συμβούλιον τοῦ ὠδείου.

16) Πρὸς ἀποπράττειν τῶν οικοδομητικῶν καὶ διακοσμητικῶν ἔργων τοῦ Μετσόβου Πολυτεχνείου, ἀρίνω δύο μερίδια, ὡς τὸ προῖν θέλει διατεθῆ ἀποκλειστικῶς εἰς τὸν σκοπὸν τούτου, ἢ δὲ ἐκτελεσῆ τῶν ἐν λόγῳ ἔργων, γενήσεται ὑπὸ τῶν ἀρμοδίων προσώπων κατὰ τοὺς ὑπισταμένους ἐν Ἑλλάδι νόμους καὶ διατάγματα. Τὸ ἐκ τῶν δύο τούτων μερίδιον ποσὸν θέλει κατατεθῆ εἰς τὴν Ἐθνικὴν Τράπεζαν τῆς

Ἑλλάδος ἀφ' ἧς θὰ ἀποσύρῃται τὰ ἀπαντούμενα χρήματα ἐφ' ὅσον καὶ καθ' ὅσον ἐκτελοῦνται τὰ ἔργα.

17) Ἀρίνω προσέτι εἰς τὸ αὐτὸ Μετσόβιον Πολυτεχνεῖον ἕτερα τέσσαρα μερίδια Ν° 4, ὡς τὸ προῖν θέλει κατατεθῆ εἰς τὴν Ἐθνικὴν Τράπεζαν τῆς Ἑλλάδος, ἢ αἰ εἰς αὐτῶν τόκοι χρησιμεύωσι 1) πρὸς ἀπομὴν βραβείων εἴτε ἐφ' ἑπαξ εἴτε δι' ἑτησίων ὑποτροφίαν εἰς τοὺς ἀριστευόντας ἐν τῇ καλλιτεχνίῳ μαθητᾶς ἦτοι ἐν τῇ Ζωγραφικῇ, τῇ Γλυπτικῇ, τῇ Ἀρχιτεκτονικῇ, Ζωγραφίᾳ, Συλλογιστικῇ, Χαλκογραφίᾳ, Κοσμηματογραφίᾳ καὶ δι' οἰονδήποτε ἄλλο μᾶθημα ἐγκριθῆ ὑπὸ τοῦ Συμβουλίου τῆς Διοικήσεως καὶ τῆς Κυβερνήσεως, διὰ δὲ τοὺς Διαγωνισμοὺς τούτους θὰ διατίθενται μίχρι τεσσάρων χιλιάδων δραχμῶν, θὰ καλοῦνται δὲ «Ἀβερῳφειοὶ διαγωνισμοὶ» 2) πρὸς ἀποστολὴν ἀριστευόντων καὶ διαπρεπόντων ἐπὶ μαθήσει, εὐρωπικῇ καὶ χρηστότητι μαθητῶν τοῦ Μετσόβου Πολυτεχνείου εἰς Εὐρώπην πρὸς ἀνωτέραν αὐτῶν ἐκπαίδευσιν 3) ἐκ τερσεύσασιν χρήματα νὰ χορηγῶνται δι' αὐτῶν ἔργα τέχνης ἱερατικῆς ἀξίας πρὸς καταπομπὴν Μουσείου τοῦ Πολυτεχνείου.

18) Εἰς τοὺς κατωτέρω διοριζομένους ἐκτελεστὰς τῆς διαθήκης μου ἀρίνω δύο Ν° 2 μερίδια, ἦτοι εἰς ἑκαστὸν ἡμίσεως, δι' ἀμοιβὴν τῶν κόπων τῶν.

19) Δαπανήσας ἐκουσίως ἀπὸ τοῦ 1868 ὑπὲρ τῆς Γενετήρας μου Γῆς τοῦ Μετσόβου ἀπὸ 700 μέχρι λιρῶν ἀγγλικῶν 1100, καὶ ἰσθημῶν νὰ ἐξακολουθήσωσι καὶ μετὰ τὸν θάνατόν μου αἰ πρὸς αὐτὴν εὐργεσίαι μου, κληροδοτῶ τῇ αὐτῇ τῆς Ν° 6 μερίδια, ἢ αἰ κατατεθῶν εἰς τὴν Ἐθνικὴν Τράπεζαν τῆς Ἑλλάδος ἐπὶ τόκῳ, τὸ εἰσόδημα αὐτῶν θὰ χρησιμεύσῃ, ὅπως ἐξ αὐτῶν α) διατηρεῖται τὸ ἐν Μετσόβῳ Ἀβερῳφειον φαρμακεῖον, ὅπερ πρὸ εἰκοσιπενταετίας ἔδυσται, ἢ αἰ χορηγῶνται δωρεὰν φάρμακα, ὅπως μέχρι σήμερον γίνονται εἰς πάντας τοὺς πατριώτας, δυναμίους καὶ πτωχοὺς 6) διατίθενται, ὡς καὶ μέχρι τοῦδε, μέχρι 300 λιρῶν ἀγγλικῶν ἑτησίως εἰς προκοδοτήσιν ἀπόρων καρκίαις ἐκ Μετσόβου 7) διατίθενται διακόσιαι λίραι ἀγγλικαὶ ἑτησίως εἰς πτωχοὺς τὴν ἡμέραν τῶν Χριστουγέννων καὶ τοῦ Πάσχα 8) τὸ ὑπόλοιπον θὰ διατίθεται πρὸς διατήρησιν τοῦ σχολίου

λεῖων τῶν περιχώρων Μετσόβου, πρὸς διατήρησιν τοῦ νεκροταφείου καὶ τοῦ κήπου τοῦ Ἁγίου Γεωργίου, πρὸς ἐπισκευὴν τῶν ναῶν καὶ διατήρησιν τῶν δημοσίων ὁδῶν τῆς πόλεως Μετσόβου. Μετὰ τὰς δαπάνας ταύτας τὰ περισσεύοντα χρήματα θὰ διατίθενται ὑπὲρ τοῦ Ἀβερῳφείου σχολείου, ἀλλ' ἔπειδὴ τοῦτο δύναται νὰ διατηρηθῆ ἐξ ἄλλων ἀφιερωμάτων, τὰ χρήματα ταῦτα θὰ χρησιμοποιοῦνται εἰς ἀγορὰν ἑτησίου βιβλίων κατὰ τὴν εἰς κατάρτησιν δημοσίας βιβλιοθήκης πρὸς ὄφελος τῆς ἐκπαιδεύσεως νεολαίας καὶ παντὸς φιλομουσοῦ, καταρτιζομένου πρὸς τοῦτο κατὰ τὸ ἀνάγκη στήριον.

20) Μίαν μερίδα ἀρίνω προσέτι εἰς τὴν πατρίδα μου Μετσόβου, ὅπως τὸ ποσὸν, ὅπερ θέλει ἐκκαθαρθῆ κατατεθῆ εἰς τὴν Ἐθνικὴν Τράπεζαν τῆς Ἑλλάδος, ἀποσυρθῆ δὲ ἐν διαλειμμάτων, ἐφ' ὅσον καὶ καθ' ὅσον θὰ ἐκτελεσθῶσι τὰ ἐξῆς ἔργα:

α) Νὰ κατασκευασθῆ ὑδραγωγεῖον ἀπὸ τῆς πηγῆς τοῦ ἐν τῇ θέσει Τοπότη μέχρι τοῦ ὑδραγωγείου ὅπερ κατασκευάσεν ὁ μακαρίτης Πατριάρχης ἐνωθῆ δὲ αὐτῷ τὸ ὕδωρ τῆς ρηθείσης πηγῆς μετὰ τοῦ ὕδατος τοῦ ὑδραγωγείου τούτου καὶ ἀποκαταστήσῃ τὸ Μετσόβον ἀφθονώτερον ὕδωρ, 6) νὰ κατασκευασθῶσιν ἀνὰ μίαν ἢ δύο κρήναι εἰς ἑκάστην συνοικίαν τοῦ Μετσόβου πρὸς εὐκολώτερον ὑδραγωγὸν τῶν κατοίκων, 7) νὰ καταβληθῆ ἡ ἀποτιμωμένη δαπάνη εἰς ἐπισκευὴν τῆς δημοσίας ὁδοῦ τῆς ἀγορῆς ἀπὸ τῆς ἀκρᾶς τῆς πόλεως μέχρι τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου καὶ ἐκείθεν μέχρι τοῦ ποταμοῦ εἰς τὸ μέρος ὅπου ἔρρεται ἡ ὁδὸς τῶν ἰακωνίων, νὰ κτισθῆ δὲ ἐκ τοῦ εἰσοδήματος τούτου εἰς κατὰ τὸν μῆκος μίαν γέφυραν, ἢ κατασκευασθῆ ἢ ἀπὸ τῆς ἐκείθεν εἰς τὸ ποταμὸν εἰς τὸ μέρος ὅπου ἔρρεται ἡ ὁδὸς ἀπὸ τῆς Ἀβερῳφειοῦ νεκροταφείου μέχρι τοῦ Προσθέντου Ἡλία καὶ ρυτιθῆ διὰ δεινροστομίας, 8) τὸ ὑπόλοιπον θέλει μίαν κατατεθειμένον παρὰ τῆς Ἐθνικῆς Τράπεζας τῆς Ἑλλάδος ἐπὶ τόκῳ, ὅπως θέλει προστίθεται εἰς τὸ κεφάλαιον, μέχρις οὗ ἡ δημογεροντία Μετσόβου κρίνῃ ἐπεὶς τὸ ποσὸν ἢ αἰ δαπανηθῆ πρὸς ἀνάμειξιν ἐκ καθῶν καὶ ἐξ ἄλλων τοῦ νεοῦ τῆς ἀξίας Παρασκευῆς, περιφραχθῆ δὲ διὰ σιδηρῶν κλιβάνων ὁ περίβολος τοῦ νεοῦ καὶ καταρτιθῆ

ἐν τῷ περιβόλῳ κήπος. Πρὸς ἐκτέλεσιν τοῦ κληροδοτήματος τούτου διορίζω εἰδικὴν ἐπιτροπὴν ἐκ τῶν κυρίων Σεργίου Γιαννοπούλου, Μιχαὴλ Ν. Πίχτου, Γεωργίου Μ. Πίχτου καὶ Δημητρίου Γ. Μπότη ὅστις παρακαλοῦμαι νὰ φροντισῶσι μὲν περὶ τῆς ἐκτέλεσεως τῶν ἀνω ἐφ' ἑπαξ διατασσόμενων ἔργων, νὰ διαχειρίζονται δὲ τὰ ἄλλα χρήματα πρὸς ἐκπλήρωσιν τῶν ἑτησίων ἐπιδομάτων ἀφαιρουμένων ἀγαθοεργημάτων, ὑποχρεούμενοι νὰ δίδωσι λόγον τῆς διαχειρίσεως αὐτῶν δημοσίᾳ ἑτησίως εἰς τὴν κοινότητα Μετσόβου ἑπειδὴ δὲ ἐπιθυμῶ νὰ διατηρεῖται ἐκεῖ τοιαύτη ἐπιτροπὴ διακείσῃ ἢ αἰ ἐκλειπόντος δι' οἰονδήποτε λόγον ἐνὸς μέλους αὐτῆς οἱ λοιποὶ ἀντικαταστήσωσι τὸν ἐκλειπόντα δι' ἐκλογῆς ἑτέρου προσώπου τῆς ἐμπιστοσύνης τῶν κατὰ πρότερον ἐκ τῶν συγγενῶν μου. Κληροδοτῶ εἰς τὸ ἐν Ἀθήναις Μετσόβιον Πολυτεχνεῖον πᾶσας τὰς ἐν τῇ οἰκίᾳ μου εὐκαταστάτας συμποσούμενας εἰς ὀδοθήκοντα Ν° 80 περίπου κομμάτια, καθὼς καὶ τὴν εἰς φυσικὸν μέγεθος εἰκόνα μου τὴν γραμμένην ὑπὸ τοῦ μακαρίτου Ζωγράφου Prosalenti' παρακαλῶ δὲ τοὺς ἐκτελεστὰς τῆς διαθήκης μου ἢ αἰ φροντισῶσιν νὰ ἀποσταλέωσι αὐτὰς ἀσφαλῶς ὅπως κατατεθῶσιν ἐν ἰδιαιτέριαι εἰσόδῳ τοῦ εἰρημένου Πολυτεχνείου φεροῦσα τὸν τίτλον «Παναγιώτης Ἀβερῳφ».

Ἀρίνω εἰς τὴν ἀνεψίαν μου Μαρίαν F. Ἀβερῳφ τὴν ἐν τῷ ἐστιατορίῳ μου εἰς φυσικὸν μέγεθος εὐκαταστάτας μου τὸν ἀργυροῦν στέφανον τὸν προσηχθέντα μου ὑπὸ τῆς πόλεως Ἀθηνῶν, τὰ διάφορα ὑπὲρ ἐμοῦ γενομένα ψήφισματα καὶ διαπλώματα τὰ ἐν πλαισίοις ἀνηρητημένα καὶ τὴν ἐν τῷ ἐστιατορίῳ μου κειμένην κατατεθειμένην ἐπιτάφειον ἔργον μου σκευὴν (servizio) ἧς ἑκαστὸν τεμάχιον φέρει τὰ ἀρχικὰ γράμματα τοῦ ὀνόματός μου. Πάντα δὲ τὰ λοιπὰ ἐν τῇ οἰκίᾳ μου ἐπιπλά, σκευὴ, χαλκογραφίαι καὶ ἄλλαι εἰκόνας, ἐκτὸς τῶν βιβλίων καὶ τῆς μακαρίτου προπαίους τοῦ Πατριάρχου Γεωργίου καὶ τοῦ Βυρῶνος, τὰ ὅποια ἀρίνω εἰς τὸ Ἀβερῳφειον γυμνάσιον, παρακαλῶ δὲ τοὺς ἐκτελεστὰς τῆς διαθήκης μου ἢ αἰ φροντισῶσι καὶ ἐκτιμῶσιν αὐτὰ καὶ ἐὰν μὲν θέλωσιν ν' ἀγορασῶσιν αὐτὰ οἱ συγγενεῖς μου νὰ προτιμῶσιν αὐτοὺς, ἄλλως νὰ πωλήσωσιν αὐτὰ εἰς τὸ καλλίτερον Ἀρίνω

ξιμου μερίδων ἑνα πεντακκοσίας (500) μὲν λίρας Ἀγγλικὰς δοθῆσαι εἰς τὴν ποτὴ ὑπερήτριαν μου Ἀγγελικῆν Πέτρον Χρυσίδου 300 (τριακκοσίας) Ἀγγλικὰς εἰς τοὺς ἐν τῇ οἰκίᾳ μου εὐρισκομένους ὑπερήτριαις μου καὶ τοὺς δύο θυρωροὺς τοῦ γραφείου μου, τὸ δὲ λοιπὸν χρησαίμεθα εἰς ἀνίγειν μνημείου μου ἐν τῷ Ἀ' νεκροταφείῳ Ἀθηνῶν ὅπου ἐπιθυμῶ νὰ ταφῶ ἢ ν' ἀνακομιθῶσι τὰ ὄστιά μου ἰάν ἀποθιώσω ἀλλοχού.

Ἐκτελεστὰς τῆς διαθήκης μου διορίζω τοὺς κυρίους Νικόλαον Ἀδαμίδην, Νικόλαον Ἰωαννίδην, Κωνσταντῖνον Μ. Πύγτου, καὶ τὸν δικηγόρον Ἀ. Λυμπρίτην, οὓς παρακαλῶ νὰ δεχθῶσι τὴν ἐπιτολήν τῆς ἐκτέλεσεως τῆς παρουσῆς διαθήκης μου, καθ' ἑκάστης αὐτῆς τὰς διατάξεις, καὶ εἰ' ἀμειβὴν τῶν ὁσίων προδωμάτων ἀνωτέρω δύο μερίδων, ἰάν ἐκ τῶν ἐκτελεσθῶν τῆς διαθήκης μου ἀποθάνῃ ἢ ἀποδημήσῃ ἢ παραιτηθῇ τις ἐκποκέσεται εἰς τοὺς ἑναπομένοντας ν' ἀντικαταστήσωσιν αὐτὸν ἢ μὴ δι' ἐκλογῆς. Οὗτοι δὲ θίλουσι παραλάβει ἄπαντα τὴν περιουσίαν μου καὶ τὰ τέσσαρα κτήματα, ἅτινα ἐμνημόνευσα ἐν τῇ παρουσῇ διαθήκῃ μου, θίλουσι παραδώσῃ, εἰς οὓς καταλείπω αὐτὰ, θίλουσι δὲ ἐκαστολήθῃ οἱ ἐκτελεσται οὗτοι ἀποκελευστικῶς εἰς τὴν ἐκκαθάρισιν τῆς ὑπολοίπου περιουσίας μου καὶ ἐνεργῆ, ἐφ' ὅσον ὑπάρχει ἀνάλογον ποσὸν χρηματικῶν πρὸς ἐκτέλεσιν τῶν διατάξεων τῆς παρουσῆς μου διαθήκης κατ' ἀναλογίαν πληρωμῆς εἰς τοὺς κληροδόχους μέχρις ἐλοσχηρῆς ἐκτέλεσεως αὐτῶν. Ἐπειδὴ εἶναι πιθανὸν ὅτι ζῶν θίλω ἐνεργῆσαι καταβολὰς χρημάτων διὰ τ' ἄνω κληροδοτήματα, περὶ ὧν ὀρίζω διὰ τῆς παρουσῆς διαθήκης μου, παραγγέλλω τοὺς ἐκτελεστὰς μου νὰ λάβωσιν ὑπ' ὄψει τὰ βιβλία μου, ἐν οἷς θὰ κρατῶ ἰδιαιτέρως περὶ αὐτῶν μερίδα ἀπὸ α' Ἀπριλίου 1898 ἵνα ἐκπέσωσιν ἐκ τῶν διαφορῶν κληροδοτημάτων ὅσα ποσὰ θὰ ἔχω τυχόν προκαταβῆθαι δι' αὐτὰ ζῶν, ὅστε οὕτω νὰ μὴ ἀδικῶνται τὰ ἄλλα κληροδοτήματα, δι' αὐτῶν δὲν ἰδωπάνησα οὐδὲν ζῶν. Παρακαλῶ νὰ συμβαθῶσι πάντες τὴν θλίπίν μου ὡς τελευταίαν, τὴν δὲ Προξενικὴν μου, σερχὴν, νὰ μὴ διορίσῃ προσωρινὸν κηδεμόνα, ἀλλὰ νὰ παραδώσῃ διὰ τεκτικῆς ἀπογραφῆς τὴν περιουσίαν μου εἰς τοὺς ἐκτελεστὰς τῆς δια-

θήκης μου ἢ ὅσοι ἐξ αὐτῶν εὐρεθῶσι παρόντες. Οἱ ἐκτελεσται θίλουσι ἰπίσως καταβάλει τὰς ὀφειλάς ἐκ τῆς περιουσίας μου τῆς κηθίας καὶ τῶν μνησούτων μου ὀφειλῶν δὲ νὰ διακρίνωσιν εἰς τοὺς πτωχοὺς, ἰάν ἀποθιώσω εἰς Ἀλεξανδρείαν μέχρις 150 ἑκατὸν πενήκοντα λίρων Ἀγγλικῶν. Οἱ ἀνεψιοὶ μου Ἀδριανὸς Μ. Ἀβέρωφ καὶ Κωνσταντῖνος Μ. Πύγτου παρακαλῶ αὐτοὺς, ἰάν κατὰ τὸν θάνατόν μου εὐρισκῶσι ἐν τῇ ὑπηρεσίᾳ μου ὁ γραμματεὺς μου Μιχαὴλ Κασσαμβάτης νὰ δώσωσιν αὐτῷ ἐφ' ἅπασι λίρας 400 τετρακκοσίας, ἐκ τοῦ εἰσοδήματος τοῦ κληροδοτήματος ἐκληροδοτήσας εἰς αὐτοὺς τοῦ ἐν Μπουρουτὶ κτήματος μου.

Ἐπειδὴ περὶ τῆς ἀνεψίας μου Ἀμαλίας γίρας Μ. Ἀβέρωφ, ἐρρόντισα ζῶν ἑνα ἑξασηλίω αὐτῇ ἐφ' ὅσον ζῆ ἐτήσιον εἰσόδημα δέκα χιλιάδων δραχμῶν ἀπάναντι ἐκχωρήσεως γενομένης ὑπ' αὐτῆς τῇ συνειδέει καὶ τῶν ἄλλων κληρονομῶν πρὸς τὸν υἱὸν αὐτῆς Γεώργιον Μ. Ἀβέρωφ τοῦ ἀναλογοῦντος αὐτῇ τετάρτου ἐκ τῆς ἐν Ἀθῆναις οἰκίας καὶ τῶν κτημάτων τὰ ὅποια εἶγον δωρήσῃ εἰς τὴν οἰομένησαν τοῦ μακαρίου ἀνεψιοῦ μου Μιχαὴλ Α. Ἀβέρωφ, ἐν ᾧ τὸ ἀναλογοῦν αὐτῇ τετάρτον μὲλις ἡδύματο νὰ εἶρη εἰσόδημα τεσσάρων χιλιάδων δραχμῶν, ἠγγυθῆσιν δὲ ἑγὼ ἐφ' ὅσον ζῶ νὰ πληρώω αὐτῇ τὸ εἰσόδημα τοῦτο, οὐ αἰ μὲν 7 χιλιάδες εἶναι ἀτομικὴ ὀφειλὴ πρὸς αὐτὴν τοῦ υἱοῦ τῆς Γεωργίου, διὰ τὴν πρὸς αὐτὸν γενομένην ἐκχώρησιν τοῦ ἀναλογοῦντος αὐτῇ τετάρτου οἱ δὲ λοιποὶ 3 τρεῖς χιλιάδες εἶναι ὑποχρεωτικὴ ἐπιχορήγησις ἰδικῆ μου πρὸς αὐτὴν, πρὸς συμπληρωσιν τῶν 10 χιλιάδων δραχμῶν, ἀπὸ ὧν ἐγένετο ἢ ὑπ' αὐτῆς πρὸς τὸν υἱὸν τῆς Γεωργίου ἐκχώρησις τοῦ μεριδίου τῆς συμφωνίας πρὸς τὸ μεταξὺ αὐτῶν συμβεβλησιν διατάξω τὸν ἀνεψιὸν μου Γεώργιον Μ. Ἀβέρωφ ἕκτος τῶν 7 χιλιάδων δραχμῶν, ἅς ἀτομικῶς ἐτησίως ὀφείλει νὰ πληρῶν πρὸς τὴν μητέρα του ἑνὸσφ ἑκατὴν ζῆ νὰ πληρῶν δὲ πρὸς αὐτὴν ἑνὸσφ ζῆ ἑκατὴν καὶ τὰς τρεῖς χιλιάδας δραχμὰς, ἅς αὐτῇ ἑνὸσφ ζῆ ἑκατὴν καὶ τὰς τρεῖς χιλιάδας δραχμὰς καὶ ζῶν ἐτησίως ἔβιδον αὐτῇ ὡς ὑποχρεωτικὴν ἐπιχορήγησιν καὶ ἄλλας τρεῖς χιλιάδας δραχμὰς, ἅς ἄνω αὐτῇ ὡς κληροδοτήματα μετὰ τὸν θάνατόν μου.

Ἐπειδὴ ζῶν εἶχον ἀναθέσει τὴν διεξωγήν τῶν διαφορῶν δικαστικῶν μου ὑποθέσεων εἰς τοὺς δικηγόρους κυρίους ἀδελφοὺς Σοκόλη Ἰμεινα δὲ πᾶντοτε εὐχαριστημένως ἐκ τῆς δραστηριότητος μετ' ἧς διεξήγαγον αὐτὰς παρακαλῶ τοὺς ἐκτελεστὰς τῆς διαθήκης μου ἵνα τὰς κατὰ τὸν θάνατόν μου ὑφισταμένους ἐκκρεμῆς δικαστικὰς ὑποθέσεις μου, ἑξακολουθήσωσιν ἀναθέοντες εἰς τοὺς αὐτοὺς δικηγόρους.

Ἐν Ἀλεξανδρείᾳ τῇ 18/30 Μαρτίου 1898  
Γεώργιος Ἀβέρωφ.

Ἐκχυρῆθη κυρία καὶ ἰδημοποιήθη ἐν δημοσίᾳ συνεδριάσει τοῦ προξενικοῦ δικαστηρίου Ἀλεξανδρείας τῆς 16 Ἰουλίου 1899.

Ἐν Ἀλεξανδρείᾳ τῇ 16 Ἰουλίου 1899  
Οἱ δικασταὶ  
Κωνστ. Δημητρίδης  
Θ. Παπαδόπουλος  
Γ. Βασιλειάδης  
Ὁ δικ. γραμματεὺς  
Ν. Βυζάντιος  
Ὁ,τι ἀκριβὲς ἀντίγραφον  
Ἐν Ἀλεξανδρείᾳ τῇ 20ῃ Ἰουλίου 1899  
Ὁ Πολιτικὸς Πρωκτωρ καὶ Γεν. Πρόξενος  
Κ. Γρωτάρης.

## 6.1.2 Λίστα έργων κληροδοτήματος (Αρχείο ΕΠΜΑΣ, Γ. Αβέρωφ, Κ6)

### Πρωτόκολλο παραδόσεως και παραλαβής της Αβερωφείου Πινακοθήκης

.....

**22 Ιανουαρίου 1951**

.....

.....

Η Διαχειριστική Επιτροπή συναινεί εις την εκπλήρωσιν της αιτήσεως της Επιτροπής της Εθνικής Πινακοθήκης υπό τον όρον ότι ειδικώς διά τας εικόνας τας κληροδοτηθείσας υπό του Γ. Αβέρωφ θέλουσι τηρηθή αι διατάξεις της Διαθήκης του ειρημένου κληροδότη, αι αφορώσαι τας εν λόγω εικόνας καθ' αυτά δέον να ευρίσκωνται κατατεθειμένα εν ιδιαιτέρα αιθούση του Πολυτεχνείου φερούση τον τίτλο «Πινακοθήκη Αβέρωφ», άλλως απεκδύεται πάσης ευθύνης διά την τυχόν παράβασιν του όρου τούτου.

.....

*A. (όλες οι διαστάσεις στο πρωτότυπο πρωτόκολλο είναι γραμμένες σε μέτρα, π.χ. 1,96 x 1,53 μ.)*

1. Μιας μεγάλης ελαιογραφίας παριστώσης τον Άρην με την Αφροδίτη (φερούσης ύψος μέτρων 1,96 και πλάτος 1,33 εκτιμηθείσης διά λιρ. Αγγλίας (200) διακοσίας.		
2. Ομοίως παριστώσης μυθολογικήν υπόθεσιν Ηρακλέως	υ1,96 π 1.53	(200£)
3. Ερμής με άλλα μυθολογικά πρόσωπα	196εκ. x 153 εκ.	200
4. Σουζάνα στο λουτρό	62 x 71	100
5. Ηρωδιάδα	99 x 74	100
6. Μαγδαληνή	84 x 63	100
7. ελαιογραφία επί χαλκού, Παναγία	18 x 12	400
8. τοπίον	24 x 32	50
9. φλαμανδική σκηνή	25 x 19	50
10. αγέλη βοών	16 x 21	50
11. ποιμενικόν ειδύλλιον	20 x 24	50
12. από Παλαιά Διαθήκη, υπογεγραμμένο Rembrandt	32 x 23	400
13. τοπίον	18 x 25	80
14. Μαγδαληνή (Rottenhammer)	15 x 14	50
15. Αγία Οικογένεια	131 x 77	200
16. Σαμψών και Δαλιδά	109 x 141	200
17. έρωσ κοιμώμενος	96 x 133	150
18. σκηνή από ρωμαϊκή ιστορία	196 x 170	100
19. αρπαγή Ευρώπης	86 x 114	200
20. Πάνας	117 x 147	200
21. πρώτη θυσία του Νώε μετά τον κατακλυσμό	148 x 109	100
22. αποκαθήλωση Χριστού	62 x 47	200
23. εσωτερικό ναού	34 x 46	60
24. »	»	»
25. νεάνιδα	75 x 60	40
26. τοπίον	40 x 69	100
27. »	148 x 245	150
28. »	160 x 237	150
29. » αλιέων	160 x 235	200
30. Ηρωδιάδα	93 x 65	40

31. »	98 x 73	100
32. κεφαλή ανδρός	59 x 48	80
33. κεφαλή γυναικός	»	80
34. ιππείς	29 x 37	80
35. εστίασις	170 x 262	150
36. μυθολογικό	170 x 262	100
37. μάχη κατά Τούρκων	17 x 115	200
38. (εν αντιγράφω) την Μπέλλα του Τισιανού	104 x 86	40
39. νεάνιδα παίζει μουσική	78 x 65	40
40. » (Σίβυλλα Furini)	85 x 87	40
41. Μαгдаληνή	72 x 56	50
42. τοπίον μετά χωρικών	0,152 x 0,100	200
43. έρωσ εν μέσω ανθέων	125 x 90	50
44. »	»	50
45. πτηνά	134 x 96	40
46. τοπίον εν ώρα νυκτός	91 x 69	40
47. τοπίον εν Βενετία	68 x 91	40
48. καρποί	60 x 73	30
49. ζώα	96 x 134	30
50. μικροί χαρτοπαίκτες	48 x 59	100
51. τοπίον	31 x 39	20
52. »	»	20
53. νυκτερινό ειδύλλιο εν Βενετία	104 x 79	80
54. Έκτωρ και Ανδρομάχη	140 x 110	100
55. Αφροδίτη και άλλα μυθολογικά πρόσωπα	81 x 120	300
56. Υπαπαντή Χριστού	113 x 138	200
57. τοπίον	85 x 131	100
58. μάχη υπό Σαλβατόρε Ρόζα	73 x 27	400
59. »	»	400
60. αρχαία ελαιογραφική εικόνα	22 x 30	30
61. νυκτερινή οικογενειακή σκηνή van Ostade	34 x 23	60
62. Αγία Θηρεσία	17 x 13	80
63. κεφαλή γέροντος	23 x 17	10
64. κυνηγεσία	διάμετρος 29 εκ.	50
65. »	»	50
66. Παναγία υπό A. Durer	19 x 14	200
67. τοπίον Guenot	21 x 33	40
68. Γέννησες Σωτήρος Lolimena?	32 x 35	100
69. αιγυπτιακό τοπίο	49 x 37	20
70. τοπίον	25 x 29	100
71. αιγυπτιακή υπόθεσις	15 x 23	10
72. φλαμανδική σκηνή (Brouwer)	20 x 13	100
73. Άγιος Αντώνιος	13 x 20	160
74. μοναχός σπουδάζων	23 x 15	15
75. μοναχός (δεν παραδόθηκε τω 1918)	25 x 29	20
76. Παναγία με Ιησού υπό Ραφαήλ	20 x 16	400

B.

77. ο αείμνηστος υπό Προσαλέντη

Γ.

Εικόνες αγορασθείσες διά χρημάτων του κληροδοτήματος Αβέρωφ υπό της Διαχειριστικής Επιτροπής του Μετσόβιου Πολυτεχνείου

1. Παιδική συναυλία Ιακωβίδη
2. Μοιρολόγι Ψαριανό Λύτρα
3. Θαλασσογραφία Βολανάκη
4. Τάμα Γκίζη
5. Έρωσ και Αφροδίτη Γκίζη
6. Σκηνή ελληνικής επανάστασεως Γκίζη
7. Φαγώσιμα Γκίζη
8. Κεφαλή (σκιαγραφία) Γκίζη
9. Κεφαλή καπουκίνου Γκίζη
10. Παναγία Γκίζη
11. Ανθοδέσμη Γκίζη
12. Σκίτσο Γκίζη
13. Αποχαιρετισμός Γκίζη (Παιδομάζωμα)
14. Κεφαλή γραίας Γκίζη
15. Κεφαλή (σκιαγραφία) Γκίζη

**Σύνολο: 92 έργα**

Παραλαμβάνοντας

Γ. Ιακωβίδης

Γ. Χατζόπουλος

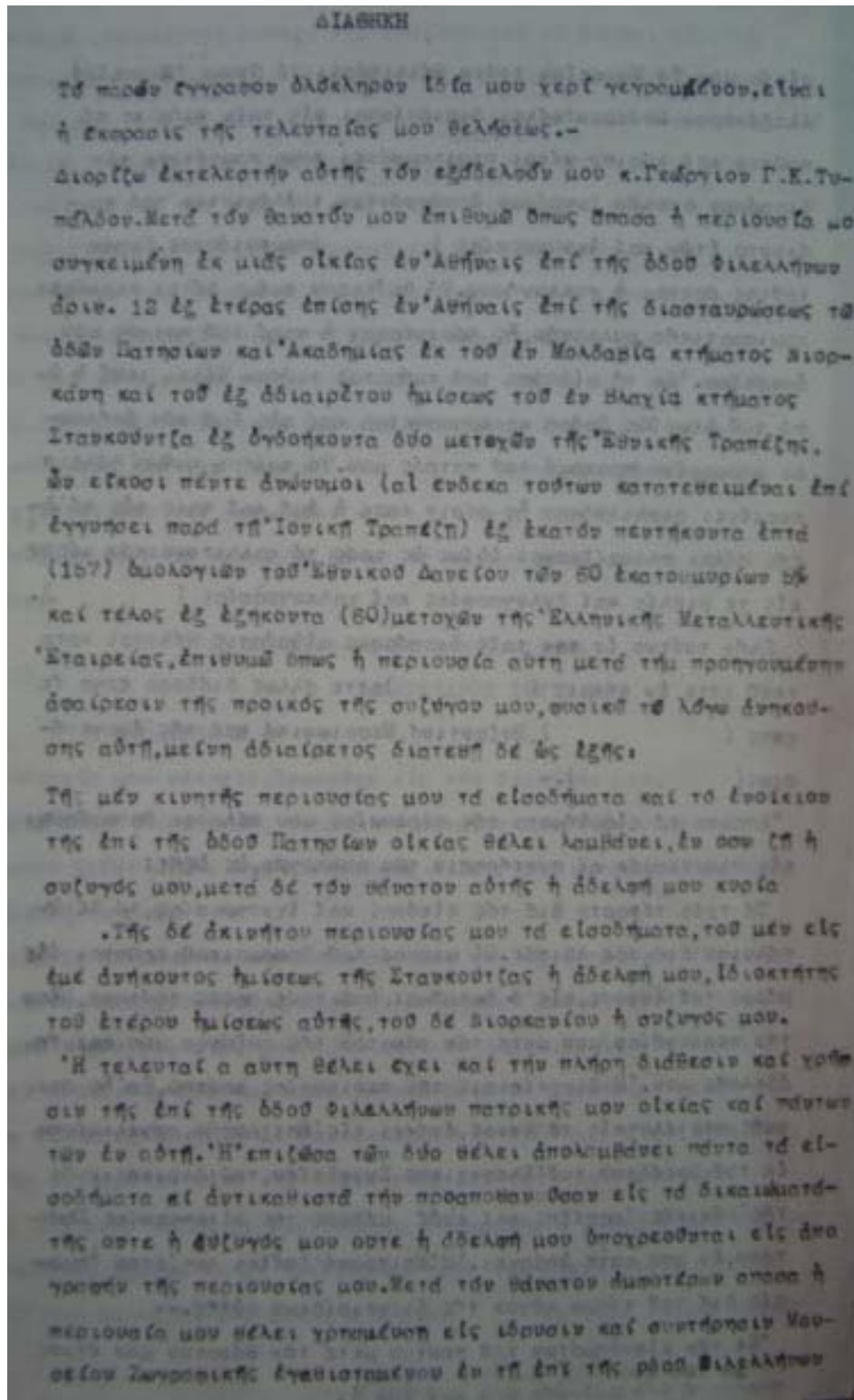
Διευθυντής Μ. Καλλιγιάς

---

## 6.2 Αλέξανδρος Σούτσος

### 6.2.1 Διαθήκη

[Δημοσιευμένη στο *Διαθήκες Κληροδοτημάτων*, χ.χ., Υπουργείο Οικονομικών – Διεύθυνση Κληροδοτημάτων. Το ίδιο υλικό δημοσιεύεται και στο *Μητρώον (των εις την άμεσον διαχείρισιν και των εις την εποπτείαν του Υπουργείου Παιδείας και Θρησκευμάτων υπαγομένων) Κληροδοτημάτων*, τόμος πρώτος Παλαιάς Ελλάδος, Αθήναι 1929.]







παρακαλώ την σύζυγόν μου και την αδελφή μου να δώσω εις την  
 Διασπορευομένων Κυρίων Έταιρείαν εν Αθήναις δραχμὰς πέντε χιλιά-  
 δας καὶ ἀπὸ πεντακοσίων μέχρι διακοσίων δραγμῶν εἰς εκατόν το-  
 τε ἐν τῇ ἄσκησιν μου περὶ πέντε ἀπολύτως τῶν χρόνου τῆς ἄσκη-  
 σεις αὐτοῦ. Κατὰ τὸν ἕνατον τῆς συζύγου μου, εἴτε ἐπιζῆ ἡ ἀδε-  
 λφὴ μου, εἴτε οὐ, ἐπινοῶ νὰ δωρηθῆ ἕκ τῶν εἰσοδημάτων εἰς ἐν-  
 ῥοσοκομείου τῶν Ἀθηνῶν τὸ ἴδιον ποσόν, ὅπως σωθεῖσθαι διαρκῆ  
 κλίτη ἐπ' ὀνόματι αὐτῆς δι' ἀσθεῖν γυναικῶν. Παρακαλῶ τὴν συ-  
 ζύγόν μου νὰ κρατήσῃ δι' ἑαυτὴν τὰ ἐπιπλά τοῦ ἴππου καὶ τὰς ἀ-  
 μάξας, ὅσα τυγόν ημελοῦσθαι, ἐπίσης εἰς αὐτὴν δαπάνω καὶ τὰ δόνα  
 ῶν μου σκευῆ. Εἰς τὴν Κυρίαν δαπάνω ὡς ἐπιθυμία ἐκ  
 τῶν εἰσοδίων μου τὴν ὀρογικήν τῆς Σχολῆς τῆς  
 ἡν ἠγάσσα ἐν Ρώμῃ, παρακαλῶ δὲ νὰ τῇ πεμψῆ ὅπου καὶ ἐν ἐπι-  
 σκεταί. -

Ἐν Ἀθήναις τῇ 9ῃ Μαρτίου 1893  
 ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΣΟΥΤΣΟΣ

ΚΩΔΙΚΕΛΛΟΣ

Ἡ τελευταία μου θέλησις. Προσθήκη εἰς τὴν διαθήκην μου.  
 Σήμερον 8 Ἀπριλίου ἐτους χιλιοστοῦ ὀκτακοσιοστοῦ ἐνενηκοστοῦ  
 τετάρτου (1894) ἐτους ἐγὼ Ἀλέξανδρος Α. Σοῦ τὸς μεταβάλλω ὡς ἔξῃς  
 τὴν διαθήκην μου.  
 1) Διορίζω ἐκτελεστήν τῆς διαθήκης μου τὸν ἐξ ἐξαδέλφου ἀνεψιῶν  
 μου κύριον Ἀλέξανδρον ἑρασμοῦλου Ζαΐμηγ2) ἄξιον γενικὸν κλη-  
 ροδόμον τῆς περιουσίας μου τὸ Ἑλληνικὸν Δημόσιον ὅφ' αὐτὸς ὅρους  
 δρίζει ἡ διαθήκη μου καὶ ἀπὸ ἀνασχετικῶν αἰ διακόσια πεντή-  
 κοντα χιλιάδες δραχμῶν αἰ ἀποτελοῦσαι τὴν προικτὴ τῆς συζύγου μου.  
 3) Τὴν ἐπικαρτίαν ὅλης τῆς περιουσίας μου ἔχει ἐφ' ὅρου ζωῆς  
 αὐτῆς καὶ ἀνεκ ἀδελφίδος διατυπώσεως ἀπογραφῆς ἢ φιλιρτίη μου σύζυγῶ  
 γος καταλλά, ἔχουσα πλήρη ἐλευθερίαν πρὸς τὴν διαχείρισιν αὐτῆς.  
 4) Εἰς τὴν φιλιρτίην μου ἀδελφὴν Μαρίαν ἔχουσαν ἰκαυτὴν περιου-

οῖαν ὅπως (ἢ ἀνεξαρτήτως καὶ ἀξιοπρατῶς, ἀφίνω μόνον ὡς ἐπι-  
 σκεταί τὸ ποσόν των δέκα χιλιάδων δραγμῶν.β) Τὰ λοιπὰ ἐν τῇ  
 διαθήκῃ διαλαμβανόμενα καὶ μὴ ἐπιμαίνομενα εἰς τὰς παρούσας  
 διατάξεις, διατηροῦνται ὡς συμπληροῦνται καὶ ἐπεξηγοῦνται τὴν  
 βουλήσιν μου. εἴτε, ὅσα ἐκείνη ἐπὶ καταστάσει τῆς ἐπιπέρας καὶ  
 εἰ ἔλαγα σήμερον ἐν τῇ κατὰ τὴν ὁδὸν Φιλελλήνων ἐν Ἀθήναις  
 οἰκίᾳ μου, ἰδιογενῶς. -  
 ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ Α. ΣΟΥΤΣΟΣ

## 6.2.2 Λίστα έργων (Αρχαία ΕΠΜΑΣ, Αλέξανδρος Σούτζος, Κ1Α4)

1/ μια μικρή εικόν (dessin) του L. Cochin	100 χρυσά φράγκα
2/ » » » διά σινικής μελάνης του L.B. Greuse	500
3/ » » » μετρίου μεγέθους P.P. Rubens	1.000
4/ » » » » (dessin) του Tintoretto	1.600
5/ » » » » αγνώστου ζωγράφου	1.500?
6/ δύο εικόνες » (dessin rouge) του Robert	200 + 100
7/ μια εικόν (υδατογραφία) του Crafty	50
8/ » » » » » παρέλαση ιππικού	50
9/ 11 χαλκογραφήματα του Albert Durer	11 x 100
10/ 6 χαλκογραφήματα του Rembrandt	
11/ 6 χαλκογραφήματα του Callot και 4 του Album (εις τον επίσημον κατάλογον περιλαμβάνονται μόνο τρεις)	
12/ τεσσαράκοντα τρία χαλκογραφήματα του Van Ostade	5 έκαστο
13/ εν σχέδιον ιδιόχειρον του ζωγράφου Callot	300
14/ » » » » Van Dyck	300
15/ 9 χαλκογραφήματα του P. Potter	10 x 9
16/ εν » του Albert Durer	20
17/ » » του Pohe	50
18/ » » Pautre	50
19/ 4 » αγνώστου	5 x 4
20/ εν σχέδιον του Legimee	
21/ εν σχέδιον διά χειρός του Jules Romain (ελέφαντες)	300
22/ » » » » Procaccini	200
23/ » » » » »	200
24/ » » » » Palma	100
25/ » » » » Jugoire	
26/ » » διά πέννας Couchin Cart (χαλκογράφημα)	1.000
27/ χαλκογράφημα d'après Rafaelo	50
28/ χαλκογράφημα διά νιτρικού οξέος του W. Waterloo	5
29/ σχέδιον διά χειρός του Lejoire ή Pajin	200
30/ » » μολυβδοκονδύλου του L. Dusart	100
31/ » » πέννας και σινικής μελάνης του N. Aubin	200
32/ μια εικόν των εσταυρομένων επί ξύλου του Ανδρέα Παβία	10.000 δρχ.
33/ μια εικόν της Γεννήσεως του Χριστού του Jordaens	5.000 φράγκα
34/ » » μικρά του Carlo Marella	3.000 δρχ.
35/ » » » του Ger. Dr..????	1.000 φρ.
36/ » » μεγάλη του Deporte	3.000
37/ » » μικρά του Rure Waremann	3.000
38/ » » » του Guido Reni	3.000
39/ » » μεγάλη του Στεφάνου Τζανκαρόλα	2.000
40/ » » » Παναγία με τον Χριστόν	3.000
41/ » » μικρά ?	1.500
42/ » » μεγάλη του Michelangelo da Merisi Caravaggio	10.000
43/ » » » του Jasper Poussin?	2.000
44/ » » μικρά του Jean Arenguil	1.500
45/ » » » του Lehoewaerdt	2.000
46/ » » » του J. Rio (τοπίον Νορμανδίας)	200
47/ » » » του J. Riso	200

48/ » » » του Paul Geruge (κυνήγι)	200
49/ » » » του Ν. Λύτρα (Μιχάλβοδας)	800
50/ » υδατογραφία του Λάντζα	200
51/ » εικόν του Γρ. Μ. Σούτζου (άποψις Νεαπόλεως)	250
52/ » » θαλασσογραφία	1.000
53/ » » τοπογραφία	500
54/ » » »	
55/ » » » Γρ. Μ. Σούτσου	200
56/ » » μικρά θαλασσογραφία	50
57/ » » υδατογραφία	50
58/ » » υδατογραφία	50
59/ δύο εικόνες διά τραπεζαρία	500
60/ Δύο φωτογραφίαι του Μπράουν	250
61/ εξ » »	350
62/ 4 χαλκογραφήματα του Wouvermann	100
63/ 2 σχέδια (dessin) του Γρ. Σούτσου	1.000
64/ εν σχέδιον (») του Decamps	100
65/ » » » Corregio	500
66/ » » » Lemeur..	200
67/ μια υδατογραφία του Tierolo	1.000
68/ μια εικόν του Tierolo	1.000
69/ » » επιμήκης Fragonard	100
70/ » » » Fra Bartolomeo	3.000
71/ » » » Leprimee.. (montagnes russes)	200
72/ 4 χαλκογραφήματα του Callot	20
73/ δυο σχέδια (braste?) αγνώστου (Solimena)	200
74/ 4 χαλκογραφήματα Μ. F.	20
75/ εν σχέδιον διά σινικής μελάνης του Schiarond	500
76/ » » » » Lucatilli	300
77/ εν χαλκογράφημα του Guido Reni	5
78/ » » Jasper..	400
79/ δύο σχέδια διά μολυβδοκονδύλου του Γρ. Σούτσου	100
80/ εν χαλκογράφημα του Rembrandt	
81/ εν σχέδιον διά σινικής μελάνης του Saluta Mesedo Vecchio	200
82/ » » » » Jordaens	200
83/ » » » » Fragonard	
84/ » » » πέννας του Solimena	200
85/ » χαλκογράφημα του Iohan Wiriex (Melancolia)	20
86/ » » του Schaw Marta (Schongauer?)	10
87/ δύο » του Lebeler..	20
88/ εν » Σφαγή των παιδων	10
89/ » » του Μ. F.	20
90/ 3 » με το αρχικό γράμμα L.	100
91/ εν » » F.S.	5
92/ » » » L.C.	10
93/ » » » M.C.s.	20
94/ » » Lebeler..	5
95/ » » Bourdon	5
96/ τρία χαλκογραφήματα του Jerin.. (Karel du Jardin)	15
97/ εν σχέδιον διά σινικής μελάνης (Μεταρσίωση Αγίου)	100
98/ Δύο χαλκογραφήματα του Caracci	10

99/ εν	»	του Bella	5
100/ εν	»	του Agostino Caracci	5
101/ »		σχέδιον διά μολυβδοκονδύλου του Bergher..	200
102/ »	»	»	200
		του van de Velde	
103/ »		χαλκογράφημα του P.F.	5
104/ »	»	» Bal	2
105/ »	»	»	5

Εκτός των ανωτέρω περιλαμβανομένων εν τω επισήμω καταλόγω, η κ. Ναταλία Σούτζου παρέδωκε εις την Πινακοθήκη διά του κ. Ιακωβίδη και τα εξής:

1/ εν δοχείο

2/ μαρμάρινη προτομή μετά ξύλινης βάσεως (εδώθη εις το Νομισματικόν Μουσείον)

3/ μια εικόν δωρηθείσα υπό του κυρίου Τυπάλδου

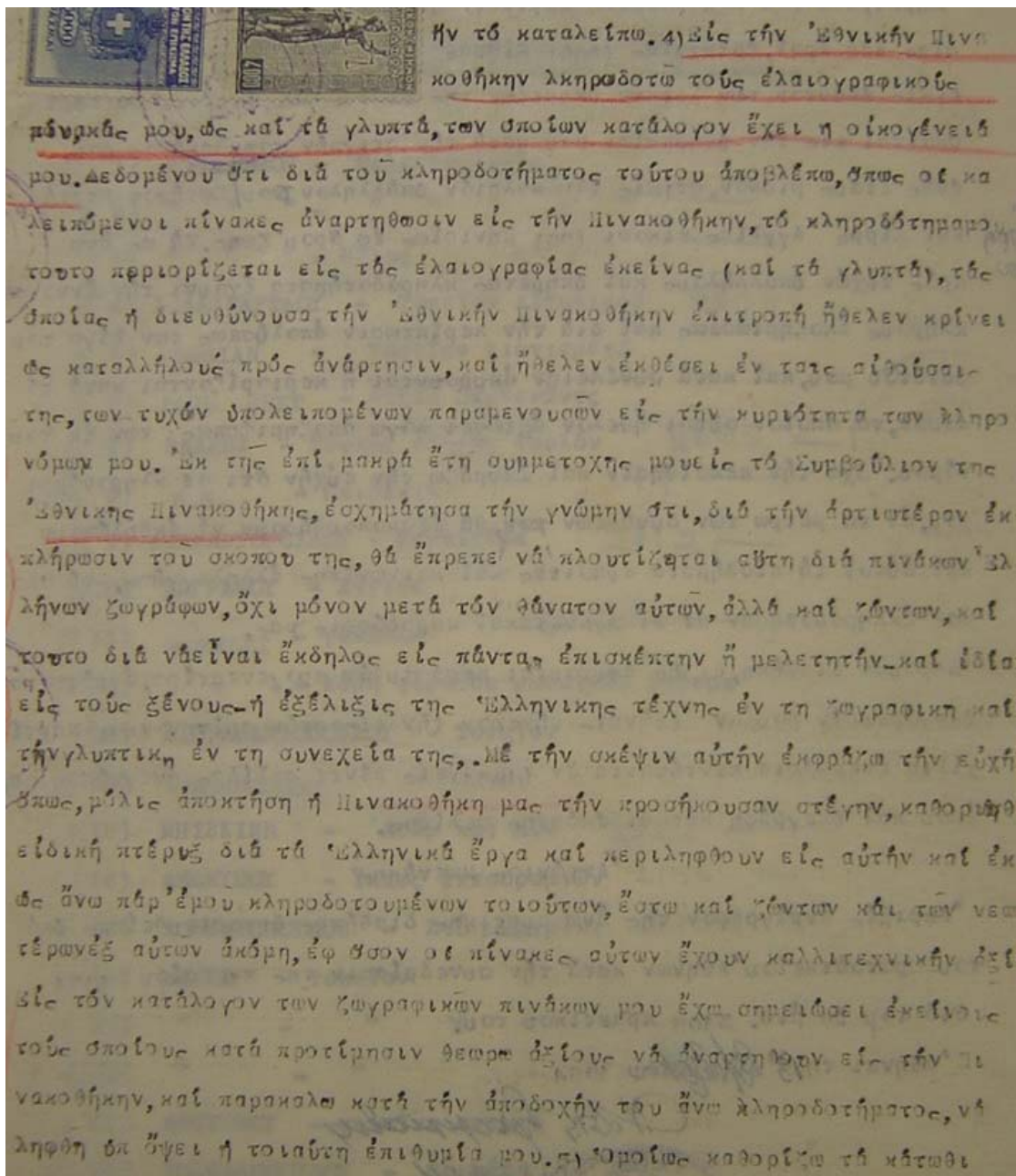
4/ μια προσωπογραφία παριστώσαν τον Α. Σούτζον

5/ δύο ωειδεείς εικόννας παριστώσας άνθη

ΕΚΤΙΜΗΣΗ ΑΞΙΑΣ (1901): 69.772 φράγκα

## 6.3 Αντώνης Μπενάκης

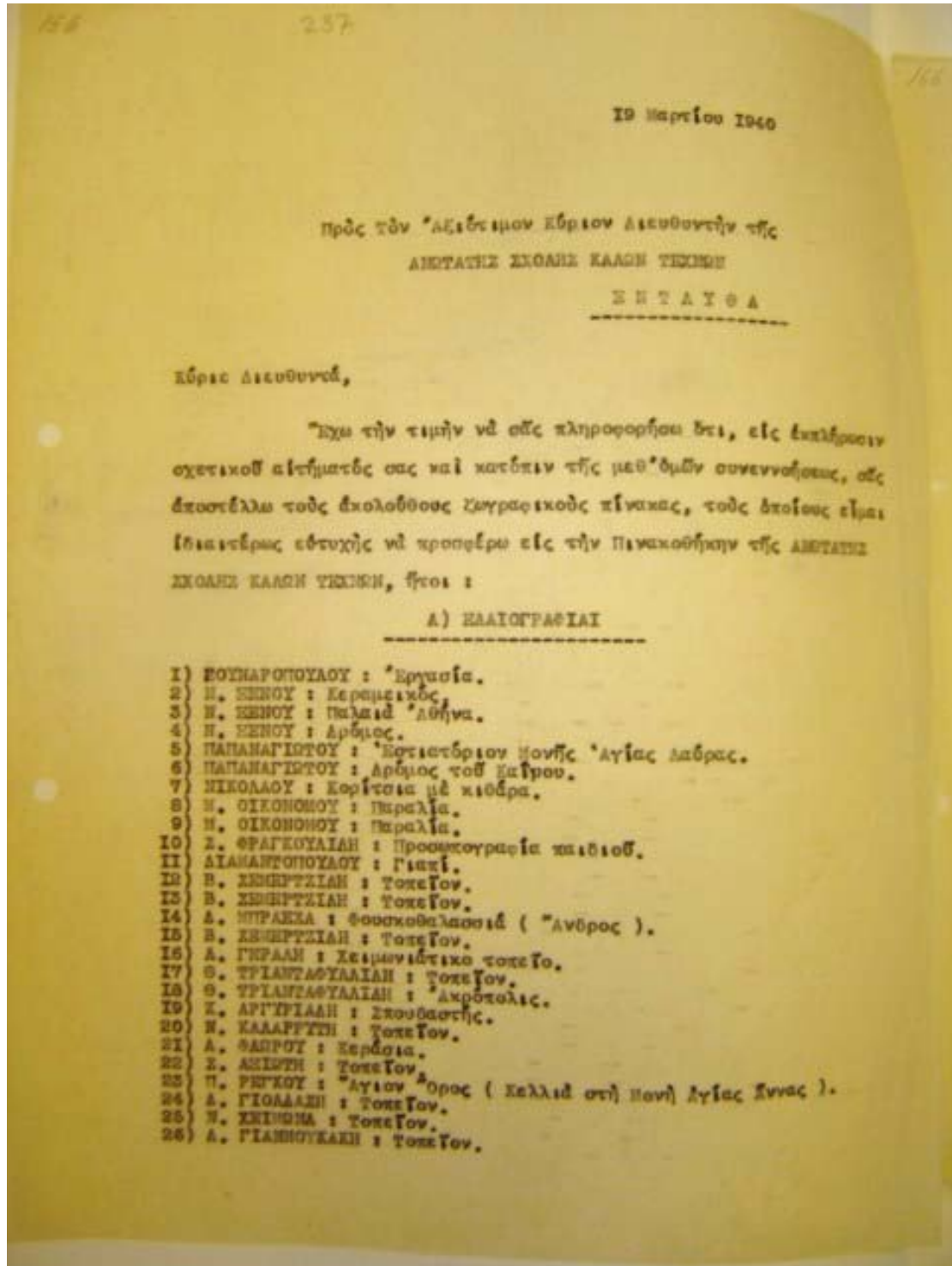
### 6.3.1 Διαθήκη (απόσπασμα) (Αρχείο ΕΠΜΑΣ, Αντώνης Μπενάκης, Κ34Α1)



ην τό καταλείπω. 4) Είς τήν Ἐθνικήν Πινακοθήκην ληροδοτῶ τοὺς ἐλαιογραφικοὺς πίνακας μου, ὡς καί τὰ γλυπτά, τῶν σποίων κατάλογον ἔχει ἡ οἰκογένειά μου. Δεδομένου ὅτι διὰ τοῦ κληροδοτήματος τούτου ἀποβλέπω, ὅπως οἱ κληιδόμενοι πίνακες ἀναρτηθῶσιν εἰς τήν Πινακοθήκην, τό κληροδοτήμαρον τοῦτο περιορίζεται εἰς τὰς ἐλαιογραφίας ἐκαίνας (καί τὰ γλυπτά), τὰς σποίας ἡ δισεθούουσα τήν Ἐθνικήν Πινακοθήκην ἐπιτροπή ἤθελεν κρίνει ὡς καταλλήλους πρός ἀνάρτησιν, καί ἤθελεν ἐκθέσει ἐν ταῖς αἰθήραις της, τῶν τυχόν ὑπολειπομένων παραρνούσων εἰς τήν κυριότητα τῶν κληρονόμων μου. Ὡς τῆς ἐπί μακρὰ ἔτη συμμετοχῆς μου εἰς τό Συμβούλιον τῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκῆς, ἐσχημάτησα τήν γνώμην ὅτι, διὰ τήν ἀρτιωτέραν ἐκκλήρωσιν τοῦ σκοποῦ της, θά ἔπρεπε νά κλοντίζηται αὕτη διὰ πινάκων ἑλλήνων ζωγράφων, ὄχι μόνον μετά τόν θάνατον αὐτῶν, ἀλλά καί ζώντων, καί τοῦτο διὰ νά εἶναι ἔκδηλος εἰς πάντα, ἐπισκέπτην ἢ μελετητήν, καί εἰς εἰς τοὺς ξένους, ἡ ἐξέλιξις της ἑλληνικῆς τέχνης ἐν τῇ ζωγραφικῇ καί τῇ γλυπτικῇ ἐν τῇ συνεχείᾳ της. Με τήν σκέψιν αὐτήν ἐφορῶσα τήν εὐχῆσικως, μίλις ἀποκτήσῃ ἡ Πινακοθήκη μας τήν προσήκουσαν στέγην, καθοριῶθ εἰδική πτέρυξ διὰ τὰ ἑλληνικά ἔργα καί κεριληφθῶν εἰς αὐτήν καί ἐκ ὡς ἄνω πᾶρ ἔμου κληροδοτούμένων τοιοῦτων, ἔστω καί ζώντων καί τῶν νεοτέρων ἐξ αὐτῶν ἀκόρη, ἐφ ὅσον οἱ πίνακες αὐτῶν ἔχουν καλλιτεχνικήν ἀξίαν εἰς τόν κατάλογον τῶν ζωγραφικῶν πινάκων μου ἔχω σπειρώσει ἐκαίνας τοὺς σποίους κατὰ προτίρησιν θεωρῶ ἀξιους νά ἀναρτηθῶν εἰς τήν Πινακοθήκην, καί παρακαλῶ κατὰ τήν ἀποδοχῆν τοῦ ἄνω κληροδοτήματος, νά ληφθῇ ὡς ὄγει ἡ τοιαύτη ἐπιθυμία μου. 5) Ὁμοίως καθορίζω τὰ κάτωθι

### 6.3.2 Λίστες έργων

6.3.2.α Δωρεά ΑΣΚΤ (Ιστορικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη, Αντώνης Μπενάκης, φάκ. 166/237)



B) ΚΡΗΤΙΔΟΓΡΑΦΙΑ

---

27) Θ. ΑΡΙΣΤΕΡΗ : Σκουδί.

Γ) ΥΔΑΤΟΓΡΑΦΙΑΙ

---

28) Κ. ΗΤΑΚΟΥ : Αίγες.

Δ) ΣΥΛΟΓΓΡΑΦΙΑΙ

---

29) Κ. ΗΤΑΚΟΥ.  
30) Κ. ΗΤΑΚΟΥ.  
31) Κ. ΗΤΑΚΟΥ.

Μετ'εξαιρέτου τιμής  
Ερχόμενος, όπως ή μικρά αυτή προσφορά μου χρησιμεύει δε  
καρην δια την δημιουργίαν κλουσίας Πανακοθήκης, άνταξίας του 'ανω-  
τάτου Εκλλιτεχνικού Ιδρύματος της Χώρας μας.,

Μετ'εξαιρέτου τιμής







6.3.2.γ1 Δωρεά ΕΠΜΑΣ - Α' παραλαβή (Αρχείο ΕΠΜΑΣ, Αντώνιος Μπενάκης Κ34Α3)

K34A3  
236/15-6-1955

Α' ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΙΝΑΚΩΝ Α.Ε ΜΠΕΝΑΚΗ  
παραληφθέντων υπό της Εθνικής Πινακοθήκης την 14ην Μαΐου 1955

1)	2)	Αρ.εισ.	2137.-	ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ - Θαλασσογραφία. ✓
2)	3)	"	2080.-	" " - Μύλος. ✓
3)	4)	"	2109.-	Σ.ΛΑΣΚΑΡΙΔΟΥ - Τοπίου Αιτωλικού. ✓
4)	7)	"	2105.-	ΡΑΛΛΗΣ - Τυφλός οδηγών τυφλών. ✓
5)	8)	"	2071.-	Σ.Σαββίδη - Παιδικία. ✓
6)	9)	"	2112.-	Διαμαντοπούλου - Μπρατσέρα. ✓
7)	11)	"	2147.-	MORELLI - Γόνδολα. ✓
8)	15)	"	2126.-	ΜΠΙΣΚΙΝΗ - Άδαμ και Εθα. ✓
9)	16)	"	2148.-	ΑΝΩΝΥΜΟΥ - Ίππος ίπποδρομιών. ✓
10)	17)	"	2098.-	ΚΟΣΜΑΔΟΠΟΥΛΟΥ - Στο καμαρίνι. ✓
11)	18)	"	2075.-	ΜΑΛΕΑ - Τοπίου. ✓
12)	19)	"	2096.-	" - Τοπίου. ✓
13)	20)	"	2074.-	ΜΑΛΕΑ - Τοπίου. ✓
14)	22)	"	2111.-	ΚΟΣΜΑΔΟΠΟΥΛΟΥ - Βερκάδα. ✓
15)	24)	"	2139.-	ΧΕΙΜΩΝΑ - Δένδρο. ✓
16)	25)	"	2076.-	ΧΕΙΜΩΝΑ - Θαλασσογραφία. ✓
17)	27)	"	2136.-	ΧΕΙΜΩΝΑ - Μυστράς. ✓
18)	28)	"	2107.-	ΤΖ.ΑΡΙΥΡΟΥ - Τριαντάφυλλα σε βάζο. ✓
19)	30)	"	2113.-	ΛΙΝΑΚΗΣ - Βάρκες στην παραλία. ✓
20)	36)	"	2149.-	" - Τοπίου. ✓
21)	39)	"	2124.-	ΓΕΡΜΕΝΗ - Βάρκες. ✓
22)	40)	"	2115.-	ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ - Τοπίου. ✓
23)	42)	"	2102.-	ΧΡΙΣΤΟΦΗ - Κεφαλή παιδιού. ✓
24)	43)	"	2119.-	" " - Άργαλειός. ✓
25)	44)	"	2078.-	ΛΙΤΣΑ - Τοπίου. ✓
26)	45)	"	2097.-	" - Προσωπογραφία νέου. ✓

26

Αριθμ. Έργου	Αριθμ. Έργου	Τίτλος Έργου	Παρατηρήσεις
27/46)	2133.	ΑΝΔΡΕΟΥ ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ - Νεκρά φύσις	✓
28/48)	2118.	HOUSTON - Άνιχνευτής.	✓
29/50)	2116.	ΚΩΤΣΑΚΗ - Καΐκια.	✓
30/51)	2123.	FABIANO - Τοπίο φθινοπωρινό.	✓
31/53)	2138.	ΘΑΛΕΙΑ ΦΩΦΡΑ ΚΑΡΑΒΙΑ - Προσωπογραφία.	✓
32/54)	2150.	" " " - Τοπίου.	✓
33/56)	2110.	" " " - Ύδροφόρες στον Νείλο.	✓
34/62)	2104.	Ι. ΔΟΥΚΑΣ - Απόγειμα στα χωράφια Αιγύπτου.	✓
35/65)	2069.	" - Κεφαλή γυναίκας.	✓
36/67)	2120.	RIVAROLLI - Είδυλλιον.	✓
37/68)	2100.	ΑΣΤΕΡΙΑΔΗ - Εκκλησία.	✓
38/69)	2121.	ΑΝΙΘΟΡ - Γυναίκα με λουλούδι.	✓
39/70)	2068.	ZACHARIOY - Προσωπογραφία Κρητός.	✓
40/75)	2101.	ΝΤΑΚΟΥ - Μπόρα.	✓
41/79)	2114.	" - Τοπίου.	✓
42/81)	2134.	ΑΝΩΝΥΜΟΥ - Κεφαλή άνδρος.	✓
43/82)	2099.	ΜΥΤΑΡΑΚΗ - Προσωπογραφία.	✓
44/83)	2125.	" " - Μπόρα.	✓
45/86)	2073.	ΝΙΚΗΦ. ΛΥΤΡΑ - Απαγχονισμός του Πατριάρχου Γρηγορίου Ε'.	✓
46/87)	2142.	ΝΙΚΟΛ. ΛΥΤΡΑ - Κεφαλή κοριτσιού.	✓
47/89)	2142.	ΦΡ. ΑΡΙΣΤΕΩΣ - Η Ταβερνούλα.	✓
48/93)	2095.	LOUIS PASTOUR - Βάρκες.	✓
49/94)	2143.	LEE - Ακρωτήριο.	✓
50/95)	2144.	ΑΡΓΥΡΟΥ - Η γυναίκα με την ομβρέλλα.	✓
51/96)	2129.	ΣΕΜΕΡΤΖΙΔΗ - Τοπίου.	✓
52/99)	2130.	ΣΕΜΕΡΤΖΙΔΗ - Όργωμα.	✓
53/100)	2145.	A. DE NEUVILLE - Δραγώνι αναπαυόμενοι.	✓
54/101)	2117.	ΑΝΩΝΥΜΟΥ - Θαλασσογραφία (παλαιόν έργον).	✓
55/102)	2135.	ΕΥ. ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ - Καλογραία έργοζομένη.	✓
56/103)	2103.	" " - Θεάτρον Διονύσου.	✓

- 104) \*Αρ.Εισ. 2127.- ROUBAUD - \*Ανάπαυσις στὸ δάσος. ✓
- 105) " " 2070.- MÜLLER - Στήλη ναοῦ Ὀλυμποῦ Διός. ✓
- 59/109) " " 2122.- ΑΠ.ΓΕΡΑΛΗ - Τὸ κλουβί. ✓
- 60/110) " " 2128.- " " - Σκυριανή. ✓
- 61/111) " " 2131.- " " - Χωρική ποτιζουσα ἀνθη. ✓
- 62/112) " " 2079.- ΖΑΙΡΗ - Πλύστρα Καλυμνιώτισσα. ✓
- 63/115) " " 2132.- ΘΩΜΟΠΟΥΛΟΥ - \*Αρχή φθινοπώρου. ✓
- 64/116) " " 2146.- " " - "καὶ εἶπεν ὁ Ἐρωτόκριτος τῆς Ἀρετούσας.. " ✓
- 65/119) " " 2106.- PETITJEAN - Προκυμαία. ✓
- 66/121) " " 2077.- Ν.ΘΕΩΝΑΙΟΥ - Κυπαρισί. ✓
- 67/125) " " 2108.- ΠΑΓΚΑΛΟΥ - Τοπῶν. ✓
- 68/126) " " 2140.- PETER HESS - Οἱ Ἕλληνες. ✓

Β\*.ΠΙΝΑΚΕΣ Α.Ε ΜΕΝΑΚΗ

παραληφθέντες ὑπὸ τῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκης τῆν 15ην Ἀπριλοῦ 1955

- 69/127) \*Αρ.Εισ. 2152.- ΝΙΚΗΦ.ΛΥΤΡΑ - \*Ἐσωτέρικόν σπιτιοῦ. ✓
- 70/128) " " 2153.- ΑΝΩΝΥΜΟΥ.- Προσωπογραφία νέου. ✓
- 71/129) " " 2081.- ΓΥΖΗ - Οἰκοδομή. ✓
- 72/130) " " 2151.- ΜΑΛΕΑ - Τοπῶν. ✓
- 73/131) " " 2087.- ΑΛΤΑΜΟΥΡΑ - Διμήν Κοπεγχάγης. ✓
- 74/132) " " 2155.- ΝΙΚΗΦ.ΛΥΤΡΑ - Μητέρα με παιδί. ✓
- 75/133) " " 2072.- " " - \*Αράτης. ✓
- 76/134) " " 2154.- " " - \*Ὄθων ( μελέτη). ✓

77/ 2083. Αρχαῖον τῶν Ἰωαννῶν ἔργον 17<sup>ου</sup> αἰ. Πρὸς/γιν. γυναικός

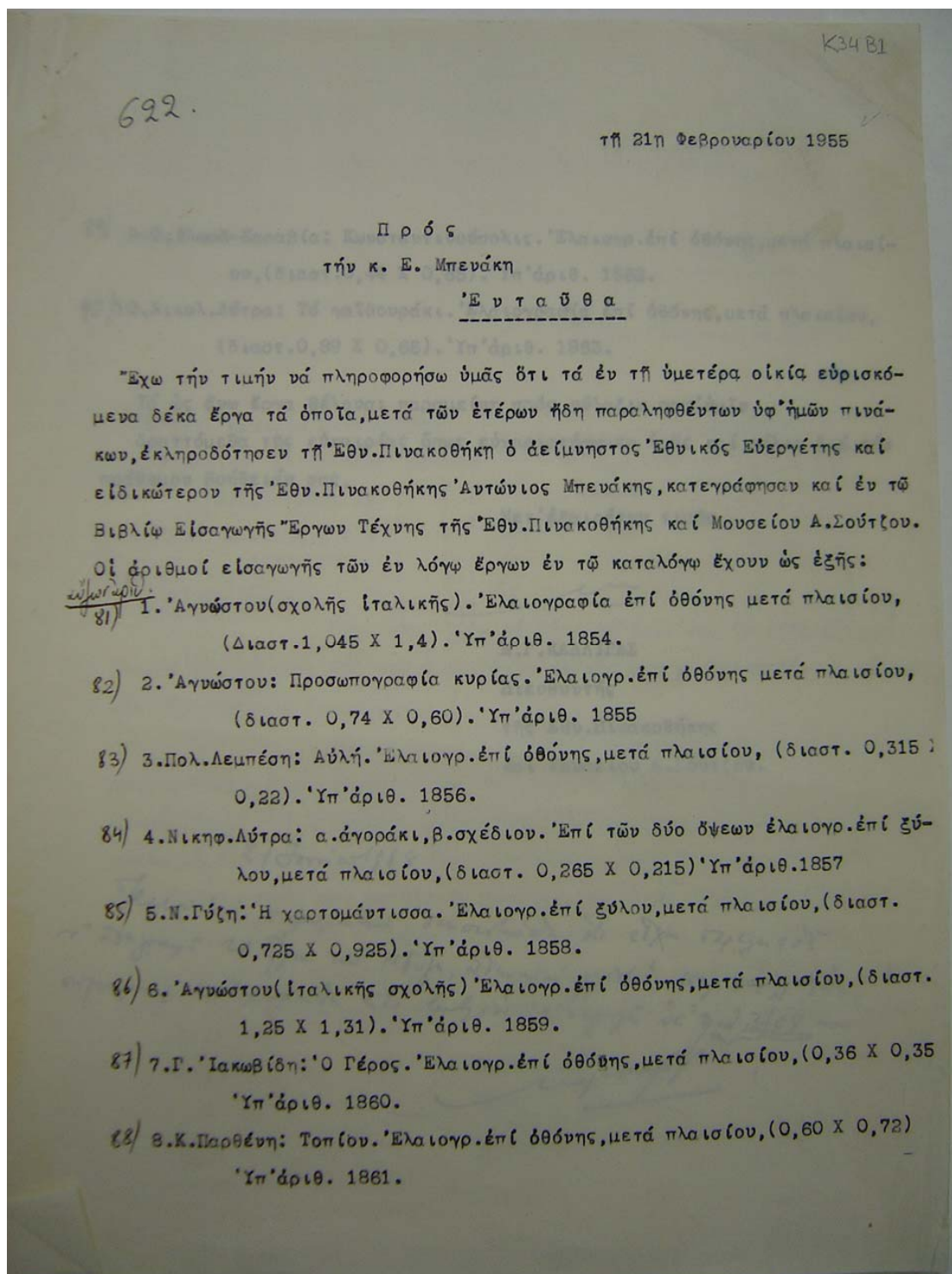
78/ 2082. Λαοὸν del Bellaino. Θιστόκος. 1 βλ. ~~ἰστορικὸν ἔργον~~

τὸ ὑπ' ἀριθ. πρωτ. 236/15-6/55 ἠ/α. ἰσχυρῶν.

79/ 1887. ἀντιγραφία: Ἡ Κραίσουσα

80/ 1888. ἀντιγραφία: Γυφτῶν γυναικός

βλ. τὸ ὑπ' ἀριθ. πρωτ. 924/14-12-1956.




- 89) 9.Θ.Φλωρᾶ-Καραβία: Κωνσταντινούπολις. Ἐλαιογρ. ἐπί ὀθόνης, μετὰ πλαίσι-  
ου, (διαστ. 0,44 X 0,65). Ὑπ' ἀριθ. 1862.
- 90) 10.Νικολ.Λύτρα: Τό γαϊδουράκι. Ἐλαιογραφία ἐπί ὀθόνης, μετὰ πλαισίου,  
(διαστ. 0,89 X 0,66). Ὑπ' ἀριθ. 1863.

Τά ὡς ἄνω ἔργα θέλουσι παραμείνῃ πρός φύλαξιν παρ' ὑμῖν.

Δραττόμεθα τῆς εὐκαιρίας ὅπως εὐχαριστήσωμεν ὑμᾶς καί πάλιν διὰ τήν  
πρόθυμον βοήθειάν σας,

Μετ' ἐξαιρέτου τιμῆς

  
Μ.Γ. ΚΑΛΛΙΓΑΣ

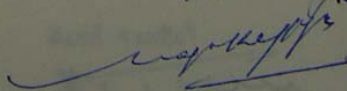
Διευθυντής

τῆς Ἐθν. Πινακοθήκης

καί Μουσείου Α. Σούτζου.

27 Ιανουαρίου 1868

Καταίτη παρεμβλήσιν διαπιστώσασθαι ὅτι εἶχον παραγγεῖλαι  
ἡ ἀναγραφὴ τῶν ἔργων παρ Μ. Γ. Κ. ἀποστολῆς ἑξ ἑστέρας παρεμβλῆσιν  
ἀπὸ τῆς ἐκτελεστικῆς ἐπιτροπῆς ἀποστολῆς ὑπ' ἀριθ. 3708



## 7.0 ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### ΑΡΧΕΙΑ

Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, Φωτογραφικό Αρχείο  
Γεννάδειος Βιβλιοθήκη, Αρχείο Ιωάννη Γεννάδιου  
Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αρχείο Γεωργίου Αβέρωφ  
Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αρχείο Αντώνη Μπενάκη  
Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αρχείο Στεφάνου Ξένου  
Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αρχείο Αλεξάνδρου Σούτζου  
Ελληνικό και Λογοτεχνικό Ιστορικό Αρχείο (ΕΛΙΑ), Αρχείο Αλεξίου και Κωνσταντίνου Κολουβά  
Ελληνικό και Λογοτεχνικό Ιστορικό Αρχείο (ΕΛΙΑ), Αρχείο Σκουλούδη  
Ιστορικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη, Αρχείο Αντώνη Μπενάκη  
Ιστορικό και Διπλωματικό Αρχείο Υπουργείου Εξωτερικών, Κεντρική Υπηρεσία  
Ιστορικό και Διπλωματικό Αρχείο Υπουργείου Εξωτερικών, Πρεσβεία Παρισίων  
Υπουργείο Οικονομικών, Διεύθυνση Κληροδοτημάτων

### ΕΓΚΥΚΛΟΠΑΙΔΕΙΣ

Εγκυκλοπαιδικό Λεξικό «Ήλιος», τόμ. 12  
Μεγάλη ελληνική εγκυκλοπαίδεια, Εκδοτικός Οργανισμός «Ο Φοίνιξ» ΕΠΕ, τόμ. ΚΒ΄  
Παύλου Δρανδάκη, *Μεγάλη ελληνική εγκυκλοπαίδεια*, τόμ. ΙΑ΄  
Νέα Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια Χάρη Πάτση, Αθήνα 1980  
Μεγάλη Σοβιετική Εγκυκλοπαίδεια, Ακάδημος ΑΕ, Αθήνα 1983  
Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια – Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό, Αθήνα 1987  
Εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος Λαρούς Μπριτάνικα, Αθήνα 1993, 1996  
Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών, Μέλισσα, Αθήνα 1997-1999  
Χριστόφορος Τσιάκκας, *Εγκυκλοπαιδικό Λεξικό Θρησκειών και Αιρέσεων*, Κύπρος 2002  
Oxford Dictionary of National Biography, Oxford, 2004

### ΚΑΤΑΛΟΓΟΙ ΕΚΘΕΣΕΩΝ – ΛΕΥΚΩΜΑΤΑ - ΑΦΙΕΡΩΜΑΤΑ (χρονολογικά)

#### **Μουσείον Διονυσίου Λοβέρδου 1946**

*Γεννάδειος Βιβλιοθήκη* 1981 – *Γεννάδειος Βιβλιοθήκη. Σύντομη περιγραφή των συλλογών από τον Francis R. Walton, με τη συνεργασία των T. Gregory και Σόφης Παπαγεωργίου*, Αμερικανική Σχολή Κλασικών Σπουδών, Αθήνα.

*The Gennadius Library* 1981 – Francis R. Walton, with the assistance of T.E. Gregory and Sophie Papageorgiou, *The Gennadius Library. A Survey of the Collections*, American School of Classical Studies at Athens, Athens.



- 150 χρόνια Πολυτεχνείο – 150 χρόνια Πολυτεχνείο.** Δυτικοευρωπαϊκή ζωγραφική στην Εθνική Πινακοθήκη από τις παλαιές συλλογές του Πολυτεχνείου, 11.12.1987 – 31.1.1988, κατάλογος έκθεσης, Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.
- Αίθουσες Τέχνης στην Ελλάδα 1988 – Αθήνα-Θεσσαλονίκη 1920-1988,** Άποψη, Αθήνα. «Γεννάδειος Βιβλιοθήκη» 1994 – αφιέρωμα «Γεννάδειος Βιβλιοθήκη και ο δημιουργός της», εφημ. *Η Καθημερινή* («Επτά Ημέρες»), 3.4.1994.
- Passions privées** 1995 – *Passions privées. Collections particulières d'art moderne et contemporain en France*, κατάλογος έκθεσης, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Παρίσι, Δεκέμβριος 1995-Μάρτιος 1996.
- La Fascination de l'antique 1700-1770** 1998– *La Fascination de l'antique 1700-1770. Rome découverte, Rome inventée*, κατάλογος έκθεσης, Lyon, Musée de la civilisation galloromaine.
- Εθνική Πινακοθήκη. 100 χρόνια** 1999 – *Εθνική Πινακοθήκη. 100 χρόνια*, Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα.
- Συλλογή Γεωργίου Αβέρωφ** 1999 – *Συλλογή Γεωργίου Αβέρωφ. Δυτικοευρωπαϊκή ζωγραφική από την Εθνική Πινακοθήκη*, 25.9-2.11.1999, κατάλογος έκθεσης, Πινακοθήκη Ε. Αβέρωφ, Μέτσοβο.
- Οδηγός του Μουσείου Μπενάκη** 2000 – *Οδηγός του Μουσείου Μπενάκη*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα.
- Romantisme** 2001 – Αφιέρωμα περιοδικού *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*, τχ. 112.
- Αφιέρωμα στον Ιωάννη Γεννάδιο** 2001 – *The New Griffon, New Series*. Γεννάδειος Βιβλιοθήκη, Αμερικανική Σχολή Κλασικών Σπουδών, Αθήνα.
- Ευεργέτες και δωρητές του Πανεπιστημίου Αθηνών** 2003 – *Ευεργέτες και δωρητές του Πανεπιστημίου Αθηνών*, τόμ. α', 1837-1944, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα.
- Du Greco à Delacroix** 2004 – *Du Greco à Delacroix. Les collections de la Pinacothèque nationale d'Athènes*, 30.1-31.5.2004, κατάλογος έκθεσης, Fondation de l'Hermitage & Pinacothèque Nationale d'Athènes/Musée Alexandros Soutzos.
- Ευάγγελος Ζάππας και Γεώργιος Αβέρωφ** 2004 – Αναμνηστικό λεύκωμα *Ευάγγελος Ζάππας και Γεώργιος Αβέρωφ, Οι Ηπειρώτες Ολυμπιακοί Ευεργέτες*, Πανηπειρωτική Συνομοσπονδία Ελλάδος, Αθήνα, 5 Ιουλίου 2004.
- Γρηγόριος Μαρασλής** 2006 – *Γρηγόριος Μαρασλής, 175 χρόνια από τη γέννησή του*, κατάλογος έκθεσης, Ελληνικό Ίδρυμα Πολιτισμού, Οδησός (ελληνικά-ρωσικά).
- Ευρωπαϊκή ζωγραφική από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης** 2006 – *Ευρωπαϊκή ζωγραφική από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης*, 18.3-30.6.2006, κατάλογος έκθεσης, Εθνική Πινακοθήκη - Δημοτική Πινακοθήκη Πατρών.
- La splendeur des Camondo** 2009 – *La splendeur des Camondo. De Constantinople à Paris, 1806-1945*, κατάλογος έκθεσης, Paris.
- Musée Nissim de Camondo** 2010 – *Musée Nissim de Camondo. La demeure d'un collectionneur*, κατάλογος έκθεσης, Tours.
- Βάλιας Σεμερτζίδης** 2012 – *Βάλιας Σεμερτζίδης*, επιμ. Νίκος Χατζηνικολάου, κατάλογος έκθεσης, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα.
- Ιδρύματα Πολιτισμού και Έρευνας** 2012 – εφημ. *Καθημερινή* («Επτά Ημέρες»), τόμ. ΚΣΤ'.

**Ραιδεστός-Θεσσαλονίκη 2016 – Ραιδεστός-Θεσσαλονίκη. Αρχαιότητες σ' ένα ταξίδι προσφυγιάς, 2.3.2016-31.1.2017, κατάλογος έκθεσης, Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης.**

**Πανδρόσου 50, χ.χ.**

**Διαθήκες Κληροδοτημάτων, χ.χ. – Υπουργείο Οικονομικών-Διεύθυνση Κληροδοτημάτων, Αθήνα.**

## **ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**

- Αβέρωφ 1940** – Αβέρωφ, Μιχαήλα, *Η ζωή του Γεωργίου Αβέρωφ*, Αθήνα (τίτλος πρωτοτύπου: Michelle Averoff, *La vie impersonnelle d'Anéroff*, Pysos SA, Athènes 1940).
- Αγιαννίδης 2006** – Αγιαννίδης, Βασίλης, «Γεώργιος Ευμορφόπουλος 1863-1939, Συλλέκτης», *Πελιναίο*.
- Αθανάσογλου 1976** – Αθανάσογλου, Νίνα-Μαρία, *Ο ζωγράφος Νικηφόρος Λύτρας (1832-1904)*, Αθήνα.
- Anderson 1997 (1983)** – Anderson, Benedict, *Φαντασιακές κοινότητες: Στοχασμοί για τις απαρχές και τη διάδοση του εθνικισμού*, μτφρ. Ποθητή Χαντζαρούλα, εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα.
- Ανδρόνικος 1974** – Ανδρόνικος, Μ., Χατζηδάκης, Μ., και Καραγιώργης, Β., *Τα ελληνικά μουσεία*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα.
- Αρβανιτάκης 2006** – Αρβανιτάκης, Δημήτρης, «Ευεργετισμός: δεδομένα και προβλήματα», στο Αρβανιτάκης 2006.
- Αρβανιτάκης 2006** – Αρβανιτάκης, Δημήτρης (επιμ.), *Το φαινόμενο του ευεργετισμού στη Νεότερη Ελλάδα*, πρακτικά ημερίδας, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα.
- Ασδραχάς 2006** – Ασδραχάς, Σπύρος, *Παναγιώτης Ζωγράφος, Στρατηγός Μακρυγιάννης*, επιμ. Ρούλα Φραγκούλη, εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα.
- Αυγητίδης 2004** – Αυγητίδης, Κώστας Γ., *Διάσημοι Έλληνες της αλλοδαπής*, εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννινα.
- Baigent, χ.χ.** – Baigent, Michael, και Leigh, Richard, *Ο Ναός και η Στοά. Μια ιστορική προσέγγιση στις ρίζες του τεκτονισμού*, μτφρ. Κωστής Μπάλλας και Δημήτρης Σκλάβος.
- Βαξεβάνογλου 1994** – Βαξεβάνογλου, Αλίκη, *Οι Έλληνες κεφαλαιούχοι 1900-1940. Κοινωνική και οικονομική προσέγγιση*, εκδόσεις Θεμέλιο, Αθήνα.
- Balmory 1994** – Balmory, Marie, *Η απαγορευμένη θυσία. Ο Φρόνυτ και η Βίβλος*, μτφρ. Αριέλα Ασέρ, εκδόσεις Γαβριηλίδης, Αθήνα.
- Βασιλειάδου 2004** – Βασιλειάδου, Δήμητρα, «Αστικοί κύκλοι της Αθήνας», εφημ. *Η Καθημερινή*, 17.10.2004.
- Beaton 2015** – Beaton, Roderick, *Η ιδέα του έθνους στην ελληνική λογοτεχνία. Από το Βυζάντιο στη σύγχρονη Ελλάδα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο.
- Benjamin 1978** – Benjamin, Walter, «Έντουαρντ Φουξ: ο συλλέκτης και ο ιστορικός», στο *Δοκίμια για την τέχνη*, εκδόσεις Κάλβος, Αθήνα.
- Βερέμης 2006** – Βερέμης, Θάνος, και Κολιόπουλος Γιάννης, *Ελλάς, η σύγχρονη συνέχεια, από το 1821 μέχρι σήμερα, γ' έκδοση*, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα.

- Βλάχος** 1974 – Βλάχος, Μανόλης, *Ο ζωγράφος Κωνσταντίνος Βολανάκης*, διδακτορική διατριβή, Αθήνα.
- Βογιατζής** 1980 – Βογιατζής, Φώτης, *Θεσσαλική ζωγραφική 1500-1980*.
- Βόγλη** 2008 – Βόγλη, Ελπίδα, «*Έλληνες το γένος*», η ιθαγένεια και η ταυτότητα στο εθνικό κράτος των Ελλήνων (1821-1844), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο.
- Βουδούρη** 2003 – Βουδούρη, Δάφνη, *Κράτος και Μουσεία. Το θεσμικό πλαίσιο των αρχαιολογικών μουσείων*, εκδόσεις Σάκκουλα, Αθήνα-Θεσσαλονίκη.
- Bourdieu** 2002 (1979) – Bourdieu, Pierre, *Η διάκριση. Κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης*, μτφρ. Κική Καψαμπέλη, εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα [τίτλος πρωτοτύπου: Pierre Bourdieu, *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris 1979].
- Bourdieu** 2006 (1992) – Bourdieu, Pierre, *Οι κανόνες της τέχνης. Γένεση και δομή του λογοτεχνικού πεδίου*, μτφρ. Έφη Γιαννοπούλου, εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα [τίτλος πρωτοτύπου: *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris 1992].
- Βουτούρης** 2006 – Βουτούρης, Παντελής, και Γεωργής, Γιώργος (επιμ.), *Ο ελληνισμός στον 19ο αιώνα. Ιδεολογικές και αισθητικές αναζητήσεις*, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα.
- Γεωργιάδης** 1980 – Γεωργιάδης, Απ., και Σταθόπουλος, Μ., *Αστικός Κώδιξ. Κατ' άρθρο ερμηνεία*, τόμ. III: «Ειδικό Ενοχικό», εκδόσεις Π.Ν. Σάκκουλας.
- Γιακωβάκη** 2006 – Γιακωβάκη, Νάσια, *Ευρώπη μέσω Ελλάδας. Μια καμπή στην Ευρωπαϊκή αυτοσυνείδηση, 17ος-18ος αιώνας*, εκδόσεις Εστία, Αθήνα.
- Γιαλουργάκης** 2006 (2005) – Γιαλουργάκης Μανώλης, *Η Αίγυπτος των Ελλήνων*, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα.
- Γιαλούρη** 2012 – Γιαλούρη, Ελεάνα (επιμ.), *Υλικός πολιτισμός. Η ανθρωπολογία στη χώρα των πραγμάτων*, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα.
- Γιαννόπουλος** 2002 (1997) – Γιαννόπουλος Βασίλειος, *Σύγχρονες αιρέσεις, Β': Τεκτονισμός ή Μασονία*, εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα.
- Γιαννουδάκη** 2009 – Γιαννουδάκη, Αντωνία, *Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη. Η συλλογή νεοελληνικής γλυπτικής και η ιστορία της 1900-2006*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.
- Γιούκα** 2003 – Γιούκα, Λία, «Παρατηρήσεις για την ορολογία της ηθογραφίας», στο Ευγένιος Μαθιόπουλος και Νίκος Χατζηνικολάου (επιμ.), *Ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα* (Πρακτικά Συνεδρίου, Ρέθυμνο, 6-8 Οκτωβρίου 2000), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ρέθυμνο.
- Γκίνου** 2004 – Γκίνου, Ελένη, *Χριστόδουλος Γαλάνος. Η οικουμενικότητα της ευεργεσίας*, Αθήνα.
- Clogg** 2004 – Clogg, Richard, *Η ελληνική διασπορά*, εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα.
- Γουργουρής** 2007 (1996) – Γουργουρής Στάθης, *Έθνος - όνειρο: Διαφωτισμός και θέσμιση της σύγχρονης Ελλάδας*, μτφρ. Αθανάσιος Κατσικερός, εκδόσεις Κριτική, Αθήνα [τίτλος πρωτοτύπου: Stathis Gourgouris, *Dream Nation. Enlightenment, Colonization, and the Institution of Modern Greece*, Stanford University Press 1996].
- Δασκαλοθανάσης** 2013 – Δασκαλοθανάσης, Νίκος, *Η γέννηση μιας νέας επιστήμης από τον 19ο στον 20ό αιώνα*, εκδόσεις Άγρα, Αθήνα.
- Δασκαλοθανάσης** 2004 – Δασκαλοθανάσης, Νίκος, «Η ιστορία της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών από τον Όθωνα στον μεσοπόλεμο», στον κατάλογο έκθεσης *Διδάσκοντας την τέχνη. Η ιστορία της ΑΣΚΤ μέσα από το έργο των*

δασκάλων της 1840-1974, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών «το εργοστάσιο», Αθήνα, 28.7-31.10.2004.

- DeCerteau** 2010 – De Certeau, Michel, *Επινοώντας την καθημερινή πρακτική. Η πολύτροπη τέχνη του πράττειν*, μτφρ. Κική Καψαμπέλη, εκδόσεις Σμίλη, Αθήνα [τίτλος πρωτοτύπου: Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, California 1984].
- Δέλτα** 1980 – Δέλτα, Πηνελόπη, *Πρώτες ενθυμήσεις*, εκδόσεις Ερμής, Αθήνα.
- Δεμερτζής** 1994 – Δεμερτζής, Νίκος, «Ο εθνικισμός ως ιδεολογία», στο *Έθνος-Κράτος-Εθνικισμός*, επιστημονικό συμπόσιο, 21-22 Ιανουαρίου 1994, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας.
- Δεμερτζής** 1996 – Δεμερτζής, Νίκος, *Ο λόγος του εθνικισμού*, εκδόσεις Σάκκουλα, Αθήνα-Κομοτηνή.
- Δερτιλής** 1985 – Δερτιλής, Γιώργος, *Κοινωνικός μετασχηματισμός και στρατιωτική επέμβαση 1880-1909*, εκδόσεις Εξάντας, Αθήνα (δ' έκδοση).
- Δημαράς** 2009 (1982) – Δημαράς, Κωνσταντίνος Θ., *Ελληνικός Ρωμαντισμός*, εκδόσεις Ερμής, Αθήνα.
- Δημητρίου** 2006 – Δημητρίου, Σωτήρης (επιμ.), *Έθνος και ταυτότητα. Πολιτισμικές αντιστάσεις*, τόμ. 2, εκδόσεις Σαββάλα, Αθήνα.
- Διαμαντής** 2013 – Διαμαντής, Απόστολος, *Έθνος και θεσμοί στα χρόνια της Τουρκοκρατίας*, Εναλλακτικές Εκδόσεις, Αθήνα.
- Δρίτσα** 1990 – Δρίτσα, Μαργαρίτα, *Βιομηχανία και τράπεζες στην Ελλάδα του μεσοπολέμου*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα.
- Εξερτζόγλου** 2015 – Εξερτζόγλου, Χάρης, *Εκ Δυσμών το Φως; Εξελληνισμός και Οριενταλισμός στην Οθωμανική Αυτοκρατορία (μέσα 19ου-αρχές 20ού αιώνα)*, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα.
- Godelier** 2003 (1996) – Godelier, Maurice, *Το αίνιγμα του δώρου*, μτφρ. Αλίκη Αγγελίδου, εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα.
- Ηλιάδης** 1978 – Ηλιάδης, Κώστας, *Ο κόσμος της τέχνης στο Μεσοπόλεμο*, εκδόσεις Πελασγός, Αθήνα.
- Θεοδωρίδης** 2004 – Θεοδωρίδης, Πέτρος Π., *Οι μεταμορφώσεις της ταυτότητας. Έθνος, νεωτερικότητα και εθνικιστικός λόγος*, εκδόσεις Αντιγόνη, Θεσσαλονίκη.
- Θεοδώρου** 1987 – Θεοδώρου, Βάσω, «Ευεργετισμός και όψεις της κοινωνικής ενσωμάτωσης στις παροικίες (1870-1920)», *Τα Ιστορικά*, τόμ. 4, τχ. 7 (Δεκέμβριος).
- Θεοδώρου** 1989 – Θεοδώρου, Βάσω, «Οι δωρεές των Ελλήνων του εξωτερικού στο Πανεπιστήμιο τον 19ο αιώνα. Η εξέλιξη μιας πρακτικής», πρακτικά διεθνούς συμποσίου *Πανεπιστήμιο: Ιδεολογία και παιδεία. Ιστορική διάσταση και προοπτικές*, 21-25.9.1987, τόμ. α', Αθήνα.
- Θεοδώρου** 2006 – Θεοδώρου, Βάσω, «Εκσυγχρονιστικές απόπειρες των δωρητών της διασποράς», στο Δημήτρης Αρβανιτάκης (επιμ.), *Το φαινόμενο του ευεργετισμού στη Νεότερη Ελλάδα*, πρακτικά ημερίδας, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα.
- Θεοτοκάς** 1996 – Θεοτοκάς, Γιώργος, «Τα ιδανικά της νέας γενεάς», 1930, *Στοχασμοί και θέσεις, Πολιτικά κείμενα 1925-1966*, επιμ. Ν.Α. Αλιβιζάτος και Μιχάλης Τσαπόγιας, τόμ. Α', Αθήνα.
- Haakonssen** 2010 – Haakonssen, Knud, *Διαφωτισμοί και Θρησκείες*, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Αθήνα.

- Hall και Gieben** 2003 (1992) – Hall, Stuart, και Gieben, Bram, *Η διαμόρφωση της νεωτερικότητας*, μτφρ. Θανάσης Τσακίρης και Βίκτωρ Τσακίρης, εκδόσεις Σαββάλα, Αθήνα.
- Hartog** 2014 – Hartog, Francois, *Καθεστώα ιστορικότητας: παροντισμός και εμπειρίες του χρόνου*, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα.
- Herzfeld** 2002 – Herzfeld, Michael, *Πάλι δικά μας. Λαογραφία, Ιδεολογία και η διαμόρφωση της σύγχρονης Ελλάδας*, μτφρ. Μαρίνος Σαρηγιάννης, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα.
- Hobsbawm** 1994 – Hobsbawm, Eric J., *Η εποχή του κεφαλαίου, 1848-1875*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα [τίτλος πρωτοτύπου: *The Age of Capital, 1848-1875*, Great Britain 1975].
- Hodder και Hutson** 2010 (1986) – Hodder, Ian, και Hutson, Scott, *Διαβάζοντας το παρελθόν, Τρέχουσες ερμηνευτικές προσεγγίσεις στην αρχαιολογία*, μτφρ. Νίκος Κούρκουλος, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα.
- Holquist** 2014 (1990) – Holquist, Michael, *Διαλογικότητα. Ο Μπαχτίν και ο κόσμος του*, μτφρ. Ιωάννα Σταματάκη, εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα.
- Hooper-Greenhill** 2006 – Hooper-Greenhill, Eileen, *Το Μουσείο και οι Πρόδρομοί του*, μτφρ. Ανδρέας Παππάς, Πολιτιστικό Ίδρυμα Πειραιώς [τίτλος πρωτοτύπου: Eileen Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*, London 2004 (1992)].
- Ιωαννίδης** 2002 – Ιωαννίδης, Κωνσταντίνος, *Ο λόγος περί εικαστικών τεχνών στην Ελλάδα τον 19ο αιώνα*, διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη.
- Καγιαδάκη** 2008 – Καγιαδάκη, Μαρία, *Οι ζωγράφοι Γεώργιος και Φίλιππος Μαργαρίτης. Τα πρώτα καλλιτεχνικά εργαστήρια στην Αθήνα του 19ου αιώνα*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.
- Καγιαλής** 2007 – Καγιαλής, Τάκης, *Η επιθυμία για το μοντέρνο. Δεσμεύσεις και αξιώσεις της λογοτεχνικής διανόησης στην Ελλάδα του 1930*, εκδόσεις Βιβλιόραμα, Αθήνα.
- Καγιαλής** 2009 – Καγιαλής, Τάκης, «Λογοτεχνία και πνευματική ζωή», στο Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα, Ο Μεσοπόλεμος 1922-1940*, τόμ. Β, μέρος 2ο, εκδόσεις Βιβλιόραμα, Αθήνα.
- Κακάμπουρα** 2006 – Κακάμπουρα, Ρέα, «Λαογραφικά αρχεία και εθνική ταυτότητα: Μια σχέση αλληλεπίδρασης», στο *Έθνος και Ταυτότητα. Πολιτισμικές αντιστάσεις*, τόμ. 2, εκδόσεις Σαββάλα, Αθήνα.
- Καρακατσάνη και Κοψίδης** 2006 – Καρακατσάνη, Αγάπη και Κοψίδης, Ράλλης, Φώτης Κόντογλου, σειρά *Οι μεγάλοι Έλληνες ζωγράφοι*, εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα.
- Καρβέλης** 2003 – Καρβέλης, Τάκης, *Η Γενιά του 1880*, εκδόσεις Σαββάλα, Αθήνα.
- Καρδάσης** 1998 – Καρδάσης, Βασίλης, *Έλληνες ομογενείς στη Νότια Ρωσία 1775-1861*, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα.
- Καρδάσης και Χαρλαύτη** 2006 – Καρδάσης, Βασίλης, και Χαρλαύτη, Τζελίνα, «Αναζητώντας τις χώρες της επαγγελίας: Ο απόδημος Ελληνισμός από τα μέσα του 19ου αιώνα ως τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο», στο Ιωάννης Κ. Χασιώτης, Όλγα Κατσιαρδή-Hering και Ευρυδίκη Α. Αμπατζή (επιμ.), *Οι Έλληνες στη Διασπορά. 15ος-20ός αιώνες*, Αθήνα.

- Καρσεντί** 2000 (1998) – Καρσεντί, Μπρούνο, *Μαρσέλ Μος. Το ολικό κοινωνικό φαινόμενο*, εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα [τίτλος πρωτοτύπου: Bruno Karsenti, *Marcel Mauss. Le fait social total*, 1994].
- Κασιμάτη** 2004 – Κασιμάτη, Κούλα (επιμ.), *Εθνική και Ευρωπαϊκή Ταυτότητα. Συγκλίσεις και αποκλίσεις*, εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα.
- Kedourie** 1999 (1960) – Kedourie, Elie, *Ο εθνικισμός*, μτφρ. Σπύρος Μαρκέτος, εκδόσεις Κατάρτι, Αθήνα.
- Κιτρομηλίδης** 1984 – Κιτρομηλίδης, Πασχάλης Μ., «Ιδεολογικά ρεύματα και πολιτικά αιτήματα: προοπτικές από τον ελληνικό 19ο αιώνα», *Ο Πολίτης*, τχ. 57-58 (Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1983), και στο Δ.Γ. Τσαούση (επιμ.), *Όψεις της ελληνικής κοινωνίας του 19ου αιώνα*, Αθήνα.
- Κιτρομηλίδης** 1996 – Κιτρομηλίδης, Πασχάλης Μ., *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα.
- Κιτρομηλίδης** 2015 – Κιτρομηλίδης, Πασχάλης Μ., «Ελληνική ιστορική αυτογνωσία», εφημ. *Το Βήμα*, 13.12. 2015.
- Κόκκου** 2009 – Κόκκου, Αγγελική, *Η μέριμνα για τις αρχαιότητες στην Ελλάδα και τα πρώτα μουσεία*, εκδόσεις Καπόν, Αθήνα.
- Κοκοσαλάκης** 2004 – Κοκοσαλάκης, Νίκος, «Ελληνική ταυτότητα και Ευρώπη: μια ιδιόμορφη ιστορική σχέση», στο Κούλα Κασιμάτη (επιμ.), *Εθνική και Ευρωπαϊκή Ταυτότητα. Συγκλίσεις και αποκλίσεις*, εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα.
- Κονδύλης** 1991 – Κονδύλης, Παναγιώτης, *Η παρακμή του αστικού πολιτισμού*, εκδόσεις Θεμέλιο, Αθήνα.
- Κοντογιώργης** 1977 – Κοντογιώργης, Γ.Δ., *Κοινωνικές και πολιτικές δυνάμεις στην Ελλάδα*, Ελληνική Εταιρία Πολιτικής Επιστήμης, Αθήνα.
- Κορασίδου** 2004 – Κορασίδου, Μαρία, *Οι Άθλιοι των Αθηνών και οι θεραπευτές τους. Φτώχεια και φιλανθρωπία στην ελληνική πρωτεύουσα τον 19ο αιώνα*, εκδόσεις Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς, Αθήνα.
- Κορδάτος** 1956 – Κορδάτος, Γιάννης, *Ιστορία του ελληνικού εργατικού κινήματος*, β' έκδοση, εκδόσεις Μπουκουμάνης, Αθήνα.
- Κουμαριανού** – Κουμαριανού, Αικατερίνη, «Ιω. Γεννάδιος: η ζωή και το έργο του», τόμ. ΚΣΤ': *Ιδρύματα Πολιτισμού και Έρευνας*, εφημ. *Η Καθημερινή* («Επτά Ημέρες»).
- Κουν** 1986 – Κουν, Κάρολος, «Οι δημιουργικοί σπόροι του προφορικού λόγου», *Η λέξη*, τχ. 52 (Φεβρουάριος).
- Κυδωνιάτης** 1981 – Κυδωνιάτης, Σόλων Π., *Η ελληνική αρχιτεκτονική αναγέννησης και η κακοποίησής της. Συμβολή στην ιστορία του νεοκλασικισμού*, εν Αθήναις.
- Κυδωνιάτης** 1985 – Κυδωνιάτης, Σόλων Π., *Αθήναι, Παρελθόν και μέλλον*, τόμ. Α', εκδόσεις Ελεύθερη Σκέψις, Αθήναι.
- Κυριακίδου-Νέστορος** 1997 (1978) – Κυριακίδου-Νέστορος, Άλκη, *Η θεωρία της ελληνικής λαογραφίας. Κριτική ανάλυση*, δ' έκδοση, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας.
- Κωστής** 2013 – Κωστής, Κώστας, «Τα κακομαθημένα παιδιά της Ιστορίας». *Η διαμόρφωση του νεοελληνικού κράτους, 18ος-21ος αιώνας*, εκδόσεις Πόλις, Αθήνα.

- Κωτίδης** 1993 – Κωτίδης, Αντώνης, *Μοντερνισμός και «Παράδοση» στην ελληνική τέχνη του μεσοπολέμου*, εκδόσεις University Studio Press, Θεσσαλονίκη.
- Κωφός** 1997 – Κωφός, Ευάγγελος, «Εκπολιτιστική-εκπαιδευτική πολιτική στις υπόδουλες επαρχίες», *Ιστορία του ελληνικού έθνους*, τόμ. 13, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα.
- Λαμπρόπουλος** 1990 – Λαμπρόπουλος, Βασίλειος Α., *Τα μυστήρια της ελληνικής μασονίας*, εκδόσεις Βασδέκης, Αθήνα.
- Λέκκας** 1992 – Λέκκας, Παντελής Ε., *Η εθνικιστική ιδεολογία*, εκδόσεις Κατάρτι, Αθήνα.
- Λέκκας** 1994α – Λέκκας, Παντελής Ε., «Ο υπερταξικός χαρακτήρας του εθνικιστικού λόγου», *Μνήμων*, τόμ. 16, Αθήνα.
- Λέκκας** 1994β – Λέκκας, Παντελής Ε., «Η συγκρότηση της εθνικιστικής ιδεολογίας –εθνική θεωρία και εθνικό φρόνημα», στο *Έθνος-κράτος-εθνικισμός*, επιστημονικό συμπόσιο, 21-22 Ιανουαρίου 1994, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Παιδείας.
- Λέκκας** 2001 – Λέκκας, Παντελής, *Το παιχνίδι με το χρόνο. Εθνικισμός και νεωτερικότητα*, εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα.
- Λεοντή** 1998 – Λεοντή, Άρτεμις, *Τοπογραφίες ελληνισμού. Χαρτογραφώντας την πατρίδα*, μτφρ. Παναγιώτης Στόγιαννος, επιμ. Μαρία Κυρτζάκη, εκδόσεις Scripta, Αθήνα [τίτλος πρωτοτύπου: Artemis Leontis, *Topographies of Hellenism: Mapping the Homeland*, Cornell University 1995].
- Λιάκος** 1985 – Λιάκος, Αντώνης, *Η ιταλική ενοποίηση και η μεγάλη ιδέα 1859-1962*, εκδόσεις Θεμέλιο, Αθήνα.
- Λίποβατς** 2002 – Λίποβατς, Θ., Δεμερτζής, Ν., και Γεωργιάδου, Β., *Θρησκείες και πολιτική στη νεωτερικότητα*, Αθήνα.
- Λιδωρίκης** 2005 – Λιδωρίκης, Αλέκος, *Η προπολεμική Αίγυπτος και οι Έλληνες*, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα.
- Λυδάκης** 1976 – Λυδάκης, Στέλιος, *Η ιστορία της νεοελληνικής τέχνης*, τόμ. γ', Αθήνα.
- Μάλαμα** 2003 – Μάλαμα, Άννη, «Ο κριτικός λόγος του Ζαχαρία Παπαντωνίου και η παρέμβαση του κόμματος των Φιλελευθέρων στο χώρο των εικαστικών τεχνών», στο Ε.Δ. Μαθιόπουλος και Ν. Χατζηνικολάου (επιμ.), *Α΄ Συνέδριο Ιστορίας της Τέχνης, Η ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2003.
- Μάλαμα** 2005 – Μάλαμα, Αναστασία, *Μνημειακή ζωγραφική στην Αθήνα του 19ου αιώνα*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη.
- Μαλάνος** 1971 – Μαλάνος, Τίμος, *Αναμνήσεις ενός Αλεξανδρινού*, εκδόσεις Μπουκουμάνη, Αθήνα.
- Μαρωνίτη** 2009 – Μαρωνίτη, Νίκη, *Πολιτική εξουσία και εθνικό ζήτημα στην Ελλάδα 1890-1910*, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα.
- Ματάλας** 2002 – Ματάλας, Παρασκευάς, *Έθνος και Ορθοδοξία: οι περιπέτειες μιας σχέσης*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο.
- Μαθιόπουλος** 1996 – Μαθιόπουλος, Ευγένιος Δ., *Η συμμετοχή της Ελλάδας στην Μπιεννάλε της Βενετίας, 1934-1940*, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Κρήτης.
- Μαθιόπουλος** 1999 – Μαθιόπουλος, Ευγένιος, «Από τον “Σύλλογο των Ωραιών Τεχνών” στους “Νέους Έλληνες Ρεαλιστές”». Καλλιτεχνικές ομάδες και

οργανώσεις στην Ελλάδα (1882-1974)», στο *Εθνική Πινακοθήκη. 100 χρόνια*, 1999.

- Ματθιόπουλος 2005** – Ματθιόπουλος, Ευγένιος Δ., *Η Τέχνη Πτεροφύει εν Οδύνη. Η πρόσληψη του νεορομαντισμού στην Ελλάδα*, εκδόσεις Ποταμός, Αθήνα.
- Ματθιόπουλος 2008** – Ματθιόπουλος, Ευγένιος, *C. Parthenis, Η ζωή και το έργο του Κωστή Παρθένη*, Κ. Αδάμ Εκδοτική, Αθήνα.
- Ματθιόπουλος 2009** – Ματθιόπουλος, Ευγένιος, «Εικαστικές τέχνες», στο *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα*, Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ο Μεσοπόλεμος 1922-1940*, τόμ. Β, μέρος 2ο, εκδόσεις Βιβλιόραμα, Αθήνα.
- Mauss 1990** – Mauss, Marcel, *Σχεδίασμα μιας γενικής θεωρίας για τη μαγεία*, μτφρ. Μ. Βεληβαθάκη, επιμ. Θ. Παραδέλλης, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα.
- Μέλιος 2002** – Μέλιος Νίκος, Μπαφούνη Ευαγγελία, Σταϊνχάουερ Γιώργος, *Εμπόριο και τράπεζες στον Πειραιά*, Ινστιτούτο Μελέτης της Τοπικής Ιστορίας και της Ιστορίας των Επιχειρήσεων, Πειραιάς.
- Μερτύρη 2000** – Μερτύρη, Αντωνία, *Η καλλιτεχνική εκπαίδευση των νέων στην Ελλάδα (1836-1945)*, Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας, Γενικής Γραμματείας Νέας Γενιάς, Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Ε. Ι. Ε., Αθήνα.
- Μισιρλή 1995** – Μισιρλή, Νέλλη, *Γύζης*, εκδόσεις Αδάμ, Αθήνα.
- Μισιρλόγλου 2009** – Μισιρλόγλου, Θούλη, «Όψεις της ελληνικής τέχνης μέσα από ιδιωτικές συλλογές έργων τέχνης», στα *Πρακτικά Γ' Συνεδρίου Ιστορίας της Τέχνης*, 2-4.11.2007, Θεσσαλονίκη.
- Μιχαλόπουλος 1976** – Μιχαλόπουλος, Ανδρέας Η., *Μεγάλες μορφές*, έκδοσις πρώτη, επιμ. Μαρία Α. Μιχαλοπούλου, Αθήναι.
- Μοσκώφ 1974** – Μοσκώφ, Κωστής, *Η εθνική και κοινωνική συνείδηση στην Ελλάδα 1830-1909, Ιδεολογία του μεταπρατικού χώρου*, Αθήνα.
- Μοσκώφ 1979** – Μοσκώφ, Κωστής, *Εισαγωγικά στην ιστορία του κινήματος της εργατικής τάξης. Η διαμόρφωση της εθνικής και κοινωνικής συνείδησης στην Ελλάδα*, εκδόσεις Καστανιώτη, Θεσσαλονίκη.
- Μουζέλης 1977** – Μουζέλης, Νίκος, «Ταξική δομή και σύστημα πολιτικής πελατείας: Η περίπτωση της Ελλάδας», στο Γ.Δ. Κοντογιώργης (επιμ.), *Κοινωνικές και πολιτικές δυνάμεις στην Ελλάδα*, Ελληνική Εταιρία Πολιτικής Επιστήμης, Αθήνα.
- Μουστάκα 1980** – Μουστάκα, Αλίκη, «Ένα ελληνικό όνειρο: Λέο φον Κλέντσε, ο Αρχαιολόγος», *Αρχαιολογία*, τχ. 20, Αύγουστος.
- Μπαλιμπάρ και Βαλλερστάιν 1991** – Μπαλιμπάρ, Ετιέν, και Βαλλερστάιν, Ιμμανουέλ, *Φυλή, Έθνος, Τάξη: οι διαφορούμενες ταυτότητες*, μτφρ. Άγγελος Ελεφάντης και Ελένη Καλαφάτη, εκδόσεις ο Πολίτης, Αθήνα [τίτλος πρωτοτύπου: *Race, Nation, Classe. Les identités ambiguës*, 1988].
- Μπαρούτας 1990** – Μπαρούτας, Κώστας, *Η εικαστική ζωή και η αισθητική παιδεία στην Αθήνα του 19ου αιώνα*, εκδόσεις Σμίλη, Αθήνα.
- Μπαρούτας 1996** – Μπαρούτας, Κώστας, «Ο Κωνσταντίνος Παρθένης και οι Λοβέρδοι», εφημ. *Τα Νέα της Τέχνης*, φ. 53 (Δεκέμβριος).
- Μπαστιάς 1997** – Μπαστιάς, Γιάννης, *Ο Κωστής Μπαστιάς στα χρόνια του μεσοπολέμου*, τόμοι α' και β', εκδόσεις Σοκόλη, Αθήνα.



- Μπαστιάς** 1997 (1932) – Μπαστιάς, Κωστής, «Φιλολογικοί περίπατοι. Με τον κο Ζαχ. Παπαντωνίου», *Εβδομάς*, 16.1.1932. Δημοσιεύεται στο Γιάννης Κ. Μπαστιάς, *Ο Κωστής Μπαστιάς στα χρόνια του μεσοπολέμου*, Αθήνα, τόμ. Α΄.
- Μπαφούνη και Μέλιος** 2006 – Μπαφούνη, Ευαγγελία και Μέλιος, Νίκος, *Γεώργιος Στρίγκος*, Ινστιτούτο Μελέτης της Τοπικής Ιστορίας και της Ιστορίας των Επιχειρήσεων, Πειραιάς.
- Μπίρης** 1957 – Μπίρης, Κώστας, *Ιστορία του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου: μέχρι της ιδρύσεως των ανωτέρων σχολών*, Αθήνα.
- Μπίρης** 1999 (1966) – Μπίρης, Κώστας Η., *Αι Αθήναι, από τον 19ον εις τον 20όν αιώνα*, δ΄ έκδοση, εκδόσεις Μέλισσα, Αθήνα.
- Μπλέσιος** 2008 – Μπλέσιος, Αθανάσιος, *Κράτος, Κοινωνία και Έθνος στη νεοελληνική λογοτεχνία. Από τη δεκαετία του 1890 ως το 1930*, εκδόσεις Σοκόλη, Αθήνα.
- Μπόλης** 1998 – Μπόλης, Γιάννης, «Οι πρώτοι τεχνοκρίτες. Πρόσωπα και χαρακτήρες της εικαστικής κριτικής στις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα», εφημ. *Η Καθημερινή* («Επτά Ημέρες»), 8.3.1998.
- Μπόλης** 2000 – Μπόλης, Γιάννης Ν., *Οι καλλιτεχνικές εκθέσεις, οι καλλιτέχνες και το κοινό τους στην Αθήνα του 19ου αι.*, διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη.
- Μπόλης** 2005 – Μπόλης, Γιάννης, «Σε μια ακαλαίσθητη κοινωνία», εφημ. *Η Καθημερινή* («Επτά Ημέρες»), «Τέχνη και αγορά», 13.3.2005.
- Μπόλης** 2014 – Μπόλης, Γιάννης Ν., «Καλλιτεχνικές εκθέσεις, σύλλογοι, εταιρείες και ενώσεις στην Αθήνα του 19ου αιώνα», *Ιστορία της Τέχνης*, τόμ. 2 (Καλοκαίρι).
- Μυκονιάτη** 2014 – Μυκονιάτη, Άννα, *Πλαστές αρχαιότητες. Μια άλλη όψη στην πρόσληψη της πολιτιστικής κληρονομιάς στο νέο ελληνικό κράτος*, ιδιωτική έκδοση, Θεσσαλονίκη.
- Μυκονιάτης** 1979 – Μυκονιάτης, Ηλίας, *Το Εικοσιένα στη ζωγραφική. Συμβολή στη μελέτη της εικονογραφίας του Αγώνα*, διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη.
- Μυκονιάτης** 1981 – Μυκονιάτης, Ηλίας, «Η καλλιτεχνική συμμετοχή της Ελλάδας στις Διεθνείς Εκθέσεις Λονδίνου 1851, 1862 και Παρισιού 1855», *Ελληνικά*, τχ. 33.
- Μυκονιάτης** 1982 – Μυκονιάτης, Ηλίας, «Θέματα από την Επανάσταση του 1821 στην αγγλική ζωγραφική και χαρακτική», *Δελτίον της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος*, Αθήνα.
- Μυκονιάτης** 1994 – Μυκονιάτης, Ηλίας Γ., *Το καλλιτεχνικό τμήμα των Ολυμπίων στην Αθήνα του 19ου αιώνα* [Ανάτυπο], Εγνατία3 (1991-1992), Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Θεσσαλονίκη.
- Μως** 1979 – Μως, Μαρσέλ, *Το Δώρο. Μορφές και Λειτουργίες της Ανταλλαγής*, μτφρ. Άννα Σταματοπούλου-Παραδέλλη, επιμ. Θ. Παραδέλλη, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα.
- Νούτσος** 1990 – Νούτσος, Παναγιώτης, *Η σοσιαλιστική σκέψη στην Ελλάδα από το 1875 ως το 1974*, τόμ. Α΄ (1875-1907), εκδόσεις Γνώση, Αθήνα.
- Νούτσος** 2006 – Νούτσος, Παναγιώτης, «Για την κοινωνική και πολιτική λειτουργία των “διανοουμένων” στο πλαίσιο του αρτισύστατου ελληνικού κράτους», στο Παντελής Βουτούρης και Γιώργος Γεωργής (επιμ.), *Ο*

ελληνισμός στον 19ο αιώνα. Ιδεολογικές και αισθητικές αναζητήσεις, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα.

- Παπαγεωργίου** 1997 – Παπαγεωργίου, Στέφανος, *Έλληνες ευεργέτες, «Άξιοι της εθνικής ευγνωμοσύνης»*, Δήμος Αθηναίων, εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα.
- Παπαδοπούλου** 2004 – Παπαδοπούλου, Ελίζα, *«Κριτική μιας αναστήλωσης: Μέγαρο Σερπιέρη, Πανεπιστημίου και Εδουάρδου Λω (Κεντρικό Κατάστημα Αγροτικής Τράπεζας)»*, Έκδοση ΤΕΕ, II, τχ. 1-2, 2004.
- Παπακώστας** 2003 (1998) – Παπακώστας, Γιάννης, *Φιλολογικά σαλόνια και καφενεία της Αθήνας*, εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα.
- Παπουλίδης** 1989 – Παπουλίδης, Κωνσταντίνος Κ., *Γρηγόριος Μαρασλής (1831-1907), η ζωή και το έργο του*, Ίδρυμα Μελετών Χερσονήσου του Αίμου, Θεσσαλονίκη.
- Pearce** 2002 (1992) – Pearce, Susan M., *Μουσεία, αντικείμενα και συλλογές*, επιμ. Λία Γυιόκα, μτφρ. Λία Γυιόκα, Αλέξης Καζάζης και Παναγιώτης Μπίκας, εκδόσεις Βάνιας, Θεσσαλονίκη [τίτλος πρωτοτύπου: *Susan Pearce, Museums, Objects and Collections*, Leicester University Studio Press 1992, 1998].
- Πιζάνιας** 1993 – Πιζάνιας, Πέτρος, *Οι φτωχοί των πόλεων. Η τεχνογνωσία της επιβίωσης στην Ελλάδα το μεσοπόλεμο*, εκδόσεις Θεμέλιο, Αθήνα.
- Πολίτης** 1993 – Πολίτης, Αλέξης, *Ρομαντικά χρόνια, ιδεολογίες και νοστροπίες στην Ελλάδα του 1830-1880*, Εταιρεία Μελέτης Νέου Ελληνισμού - Μνήμων, Αθήνα.
- Ρηγόπουλος** 1979 – Ρηγόπουλος, Ιωάννης Κ., *Ο Θεόδωρος Πουλάκης και η φλαμανδική χαλκογραφία*, εκδόσεις Γρηγόρη, Αθήνα 1979.
- Σαραφιανός-Μπογιατζής** 1997 – Σαραφιανός-Μπογιατζής, Αριστείδης, *Η ζωγράφος Μαρία Σπαρτάλη και η ελληνική κοινότητα του Λονδίνου: ζητήματα ταυτότητας και φύλου στην προραφαηλτική τέχνη*, αδημοσίευτη μεταπτυχιακή εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.
- Σβορώνος** 1999 (1972) – Σβορώνος, Νίκος, *Επισκόπηση της νεοελληνικής ιστορίας*, μτφρ. Αικατερίνη Ασδραχά, εκδόσεις Θεμέλιο, Αθήνα.
- Σβορώνος και Ηλιού** 1980 – Σβορώνος, Νίκος και Ηλιού Φίλιππος, *«Η έννοια του λαού στην νεοελληνική ιστοριογραφία»*, *Δελτίο της Εταιρείας Σπουδών Νεοελληνικού πολιτισμού και γενικής παιδείας*, 4β.
- Ricœur** 1990 – Ricœur, Paul, *Η αφηγηματική λειτουργία*, μτφρ. Βαγγέλης Αθανασόπουλος, εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα.
- Σκαλτσά** 1983 – Σκαλτσά, Ματούλα, *Κοινωνική ζωή και δημόσιοι χώροι κοινωνικών συναθροίσεων στην Αθήνα του 19ου αιώνα*, διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη.
- Σκαλτσά** 1989 – Σκαλτσά, Ματούλα, *«Αθηναϊκές αίθουσες τέχνης από τη δεκαετία του '20 ως τη δεκαετία του '70»*, στο Τσουχλού και Σκαλτσά 1989.
- Σκαλτσά** 1990 – Σκαλτσά, Ματούλα, *Γουναρόπουλος*, Πνευματικό Κέντρο Δήμου Αθηναίων.
- Σκοπετέα** 1988 – Σκοπετέα, Έλλη, *Το «Πρότυπο Βασίλειο» και η Μεγάλη Ιδέα. Όψεις του εθνικού προβλήματος στην Ελλάδα (1830-1880)*, Αθήνα.
- Σκοπετέα** 1992 – Σκοπετέα, Έλλη, *Η δύση της Ανατολής. Εικόνες από το τέλος της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας*, εκδόσεις Γνώση, Αθήνα.
- Σολομών** 2012 – Σολομών, Εσθήρ, *«Τα μουσεία ως “αντικείμενα”*. Αναζητώντας τρόπους προσέγγισης», στο Ελεάνα Γιαλούρη (επιμ.), *Υλικός πολιτισμός. Η*

ανθρωπολογία στη χώρα των πραγμάτων, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα.

- Σουλογιάννης, χ.χ.** – Σουλογιάννης, Ευθύμιος, Γεώργιος Αβέρωφ. *Πρότυπο του Νεοελληνικού Διαφωτισμού* (εφημ. *Η Καθημερινή*, αφιέρωμα «Η Ελλάδα των ευεργετών»), Αθήνα.
- Σουλογιάννης 1980** – Σουλογιάννης, Ευθύμιος Θ., «Οι πρώτες ανησυχίες των Ελλήνων της Αιγύπτου για το μέλλον τους στη χώρα της διαμονής τους (1919)», *Παρνασσός*, τχ. 22.
- Σουλογιάννης 2004** – Σουλογιάννης, Ευθύμιος Θ., Αντώνης Εμμ. Μπενάκης, 1873-1954. *Ο ευπατρίδης, ο διανοούμενος, ο ανθρωπιστής*, Μουσείο Μπενάκη.
- Σταθάτου 1951** – Σταθάτου, Ελένη Α., *Συλλογή Ελένης Α. Σταθάτου: Κατάλογος περιγραφικός των εικόνων, των ξυλογλύπτων και των μεταλλινών έργων των βυζαντινών και των μετά την Άλωση χρόνων*, εν Αθήναις.
- Σταματόπουλος 2008** – Σταματόπουλος, Δημήτρης, «Οριενταλισμός και Αυτοκρατορία», στο Σταματόπουλος και Τσιμπιρίδου 2008.
- Σταματόπουλος και Τσιμπιρίδου 2008** – Σταματόπουλος, Δημήτρης, και Τσιμπιρίδου, Φωτεινή (επιμ.), *Οριενταλισμός στα όρια*, εκδόσεις Κριτική.
- Τζαφέττας και Κοπεσνυ 2002** – Τζαφέττας, Ιωάννης, και Κοπεσνυ, Elnira, *Νικόλαος Δούμπας. Nikolaus Dumba (1830-1900). 100 χρόνια από το θάνατο του Μαικήνα των Τεχνών και Εθνικού Ευεργέτη της Αυστρίας και της Ελλάδος*, Θεσσαλονίκη.
- Τζεβελέκου 2008** – Τζεβελέκου, Β., Αγγελίδης, Α., και Παναγιωτάκος, Π., «Στις σκαλωσιές της γραφειοκρατίας», εφημ. *Ελεύθερος Τύπος*, 30.11.2008.
- Τζιόβας 1989** – Τζιόβας, Δημήτρης, *Μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο*, εκδόσεις Οδυσσεάς, Αθήνα.
- Τζιόβας 1994** – Τζιόβας, Δημήτρης, «Η δυτική φαντασίωση του ελληνικού και η αναζήτηση του υπερεθνικού», στο *Έθνος-Κράτος-Εθνικισμός*, επιστημονικό συμπόσιο, 21-22 Ιανουαρίου 1994, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας.
- Τζιόβας 2003** – Τζιόβας, Δημήτρης, *Κοσμοπολίτες και αποσυνάγωγοι. Μελέτες για την ελληνική πεζογραφία και κριτική (1830-1930)*, εκδόσεις Μεταίχμιο, Αθήνα.
- Τζιόβας 2007** – Τζιόβας, Δημήτρης, *Ο άλλος εαυτός: Ταυτότητα και κοινωνία στη νεοελληνική πεζογραφία*, εκδόσεις Πόλις, Αθήνα.
- Τζιόβας 2012 (2011)** – Τζιόβας, Δημήτρης, *Ο μύθος της γενιάς του Τριάντα. Νεοτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*, εκδόσεις Πόλις, Αθήνα.
- Τομαρά-Σιδέρη 2002** – Τομαρά-Σιδέρη, Ματούλα, *Ευεργετισμός και προσωπικότητες. Ευεργέτες Έλληνες του Καΐρου*, τόμ. β', εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα.
- Τομαρά-Σιδέρη 2006** – Τομαρά-Σιδέρη, Ματούλα, «Αιγυπτιώτης ευεργετισμός: Συλλογική ευποιία και ατομική εποποιία», στο Δημήτρης Αρβανιτάκης (επιμ.), *Το φαινόμενο του ευεργετισμού στη Νεότερη Ελλάδα*, πρακτικά ημερίδας, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα.
- Τριανταφυλλόπουλος 1993** – Τριανταφυλλόπουλος, Δημήτρης Δ., «Πρόοδος» και «συντήρηση» στο πεδίο της εκκλησιαστικής και θρησκευτικής ζωγραφικής. *Η περίπτωση του 18ου αιώνα*, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, Αθήνα.
- Τρίτος 2005** – Τρίτος, Μιχαήλ, «Η συμβολή των Βλαχόφωνων στην Επανάσταση του 1821 και την ανέλιξη του νέου Ελληνικού κράτους. Περίπτωση του

Γεωργίου Αβέρωφ», στην *Βελλά Επιστημονική Επετηρίδα Ανωτέρας Εκκλησιαστικής Σχολής Ιωαννίνων*, τόμ. Γ'.

- Τσαούσης** 1984 – Τσαούσης, Δ. Γ., *Όψεις της ελληνικής κοινωνίας του 19ου αιώνα*, εκδόσεις Εστία, Αθήνα.
- Τσιάκκας** 2002 – Τσιάκκας, Χριστόφορος, *Εγκυκλοπαιδικό Λεξικό Θρησκειών και Αιρέσεων*, εκδόσεις Σταμούλη, Κύπρος.
- Τσιγκάκου** 1997 – Τσιγκάκου, Φανή-Μαρία, *Η Ελλάδα του Edward Lear, Από τις συλλογές της Γενναδείου*, Θεσσαλονίκη-Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης 1997, Πολιτιστικό Κέντρο Θεσσαλονίκης Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης, 12.6-12.7.1997.
- Τσιγκάκου** 1998 – Τσιγκάκου, Φανή-Μαρία, «Ζωγραφική και χαρακτηριστική», στον τόμο *Ιδρύματα Πολιτισμού και Έρευνας*, εφημ. *Η Καθημερινή* («Επτά Ημέρες»), τόμ. ΚΣΤ'.
- Τσοτσόρος** 2001 – Τσοτσόρος, Στάθης Ν., *Η συγκρότηση του βιομηχανικού κεφαλαίου στην Ελλάδα (1898-1939)*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα.
- Τσουκαλάς** 1994 – Τσουκαλάς, Κωνσταντίνος, «Ιστορία, μύθοι και χρησιμοί: Η αφήγηση της ελληνικής συνέχειας», στο *Έθνος-Κράτος-Εθνικισμός*, επιστημονικό συμπόσιο, 21-22 Ιανουαρίου 1994, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας.
- Τσουκαλάς** 1999 – Τσουκαλάς, Κωνσταντίνος, *Η εξουσία ως λαός και ως έθνος. Περιπέτειες σημασιών*, εκδόσεις Θεμέλιο, Αθήνα.
- Τσουκαλάς** 2006 (1992) – Τσουκαλάς, Κωνσταντίνος, *Εξάρτηση και αναπαραγωγή. Ο κοινωνικός ρόλος των εκπαιδευτικών μηχανισμών στην Ελλάδα (1830-1922)*, εκδόσεις Θεμέλιο, Αθήνα [τίτλος πρωτοτύπου: *Dépendance et reproductions. Le rôle social des appareils scolaires en Grèce*, Paris 1975].
- Τσούχλου** 1989 – Τσούχλου, Δήμητρα, «Εισαγωγή, ο θεσμός των αιθουσών τέχνης», στο Δήμητρα Τσούχλου και Ματούλα Σκαλτσά, *Αίθουσες τέχνης στην Ελλάδα*, εκδόσεις Άποψη, Αθήνα.
- Τσούχλου και Σκαλτσά** 1989 – Τσούχλου, Δήμητρα, και Σκαλτσά, Ματούλα, *Αίθουσες τέχνης στην Ελλάδα*, εκδόσεις Άποψη, Αθήνα.
- Τσούχλου και Μπαχαριάν** 1984 – Τσούχλου, Δήμητρα, και Μπαχαριάν, Ασαντούρ, *Η Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών: Χρονικό 1836-1984*, Έκδοση Άποψη, Αθήνα.
- Vitti** 1991 – Vitti, Mario, *Η ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας*, εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα.
- Weber** 1978 – Weber, Max, *Η προτεσταντική ηθική και το πνεύμα του καπιταλισμού*, μτφρ. Μ.Γ. Κυπραίου, επιμ. Β. Φίλια, εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα.
- Φιλιππίδης** 1995 – Φιλιππίδης Πέτρος, *Η ζωή και το έργο του αρχιτέκτονα Λύσανδρου Καυταντζόγλου 1811-1885*, Πολιτιστικός Όμιλος Τράπεζας Πειραιώς, Αθήνα.
- Φουντεδάκη** 2002 – Φουντεδάκη, Πηνελόπη, «Θρησκεία και κράτος στην Ευρώπη: Εκκοσμίκευση και λειτουργική διαφοροποίηση», στο Θ. Λίποβατς, Ν. Δεμερτζής και Β. Γεωργιάδου (επιμ.), *Θρησκείες και πολιτική στη νεωτερικότητα*, Αθήνα.
- Χαλιβελάκης, χ.χ.** – Χαλιβελάκης, Δημήτρης, *Αιρέσεις και Δόγματα*, Εκδόσεις Ι. Φλώρος, Αθήνα.

- Χαμηλάκης 2012 (2007)** – Χαμηλάκης, Γιάννης, *Το έθνος και τα ερείπιά του. Αρχαιότητα, αρχαιολογία και εθνικό φαντασιακό στην Ελλάδα*, μτφρ. Νεκτάριος Καλαϊτζής, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα.
- Χασιώτης 1993** – Χασιώτης, Ιωάννης Κ., *Επισκόπηση της ιστορίας της νεοελληνικής διασποράς*, εκδόσεις Βάνιας, Θεσσαλονίκη.
- Χασιώτης κ.ά. 2006** – Χασιώτης, Ιωάννης Κ., Κατσιαρδή-Hering, Όλγα, και Αμπατζή, Ευρυδίκη Α., *Οι Έλληνες στη Διασπορά. 15ος-20ός αιώνας*, Αθήνα.
- Χατζή 1999** – Χατζή, Γιολάντα, *Γεώργιος Αβέρωφ. Από το Μέτσοβο στην Αλεξάνδρεια*, Ίδρυμα Ευάγγελου Αβέρωφ-Τοσίτσα.
- Χατζηγεωργίου-Χασιώτη 2003** – Χατζηγεωργίου-Χασιώτη, Βικτωρία, *Ο Στέφανος Ξένος (1821-1894) και ο Βρετανικός Αστήρ*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Φιλολογίας.
- Χατζηδάκη 1997** – Χατζηδάκη, Νανώ, *Εικόνες της Συλλογής Βελιμέζη*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα.
- Χατζηιωάννου 2004** – Χατζηιωάννου, Μαρία Χριστίνα, «Εθνικοί ευεργέτες, τα πρότυπα και η ιστορία τους. Από τους αδελφούς Ζωσιμά στον Ανδρέα Συγγρό», στο *Τα άφθονα σχήματα του παρελθόντος, Μνήμη Άλκη Αγγέλου*, Πρακτικά Ι΄ Επιστημονικής Συνάντησης, 3-6.10.2002, Τμήμα Φιλολογίας, Τομέας Μεσαιωνικών και Νέων Ελληνικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη.
- Χατζηιωάννου 2006** – Χατζηιωάννου, Μαρία Χριστίνα, «Εθνικοί ευεργέτες και η αναπαραγωγή κοινωνικών και εθνικών προτύπων στο ελληνικό κράτος», στο Δημήτρης Αρβανιτάκης (επιμ.), *Το φαινόμενο του ευεργετισμού στη Νεότερη Ελλάδα*, πρακτικά ημερίδας, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα.
- Χατζηιωσήφ 2009α** – Χατζηιωσήφ, Χρήστος, *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα, Οι Απαρχές 1900-1922*, τόμ. Α΄, μέρος 1, εκδόσεις Βιβλιόραμα, Αθήνα.
- Χατζηιωσήφ 2009β** – Χατζηιωσήφ, Χρήστος, *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα, Ο Μεσοπόλεμος 1922-1940*, τόμ. Β΄, μέρος 1, εκδόσεις Βιβλιόραμα, Αθήνα.
- Χατζηιωσήφ 2009γ** – Χατζηιωσήφ, Χρήστος, «Η μπελ επόκ του κεφαλαίου», στο Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα, Οι Απαρχές 1900-1922*, τόμ. Α΄, μέρος 1, εκδόσεις Βιβλιόραμα, Αθήνα.
- Χούσερλ 2011** – Χούσερλ, Έντμουντ, *Η κρίση της ευρωπαϊκής ανθρωπότητας και η φιλοσοφία* (εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια Παύλος Κοντός), εκδόσεις Εκκρεμές, Αθήνα [Τίτλος πρωτοτύπου: E. Husserl, *Die Krisis der eurōpaeischen Wissenschaften und die Transzendente Phänomenologie*, 1954].
- Χρήστου 1981** – Χρήστου, Χρύσανθος, *Η ελληνική ζωγραφική 1832-1922*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα.
- Χρήστου 1985** – Χρήστου, Χρύσανθος, *Το αρχοντικό της Αγροτικής Τράπεζας*, Μορφωτικό Ινστιτούτο Α.Τ.Ε., Αθήνα.
- Χριστοδουλάκη 2009** – Χριστοδουλάκη, Όλγα, «Η μεταρρύθμιση του τραπεζικού συστήματος και η ίδρυση της Τράπεζας της Ελλάδος», στο Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα, Ο Μεσοπόλεμος 1922-1940*, τόμ. Β΄, μέρος 1, εκδόσεις Βιβλιόραμα, Αθήνα.

**Ψαρράκη-Μπελεσιώτη** 1994 – Ψαρράκη-Μπελεσιώτη Νίκη, «Εκπαιδευτικά προγράμματα στη λαογραφική συλλογή του Μουσείου Μπενάκη», στο *Ο ρόλος των λαογραφικών μουσείων στα πλαίσια της Ενωμένης Ευρώπης*», Α' συνάντηση λαογραφικών μουσείων των χωρών της Ευρωπαϊκής Κοινότητας, Πρακτικά, Ελληνική Εταιρεία Λαογραφικής Μουσειολογίας, Αθήνα.

#### ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

**Adam** 2004 – Adam, Thomas (ed.), *Philanthropy, Patronage and Civil Society. Experiences from Germany, Great Britain, and North America*, Indiana University Press.

**Alexander** 1996 (1979) – Alexander, Edward P., *Museums in Motion. An Introduction to the History and Functions of Museums*, American Association for State and Local History, Altamira Press.

**Alexandri** 2002 – Alexandri, Alexandra, «Names and emblems: Greek archaeology, regional identities and national narratives at the turn of the 20<sup>th</sup> century», *Antiquity*, Μάρτιος.

**Alsop** 1987 – Alsop, Joseph, *The Rare Art Traditions. The History of Art Collecting and Its Linked Phenomena*, Harper & Row Publishers.

**Appadurai** 1986 – Appadurai, Arjun (ed.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge University Press.

**Appadurai** 1986a – Appadurai, Arjun, «Introduction: Commodities and the politics of value», στο Arjun Appadurai (ed.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge.

**Arendt** 1968 (1955) – Arendt, Hannah, *Illuminations*, Schocken Books.

**Atkins** 1987 – Atkins, Julia, «The Ionides family», *Antique Collector*, Ιούνιος.

**Augé** 2004 – Augé, Marc, *Oblivion*, trad. M.D. Jager, University of Minnesota Press.

**Avgouli** 1996 (1994) – Avgouli, Maria, «The first Greek museums and national identity», στο Flora E.S. Kaplan (ed.), *Museums and the Making of 'Ourselves'*, Leicester University Press.

**Bal** 1994 – Bal, Mieke, «Telling objects: A narrative perspective on collecting» στο John Elsner και Roger Cardinal (eds), *The Cultures of Collecting*, London 1994 [περιλαμβάνεται και στο Donald Preziosi και Claire Farago (eds), *Grasping the World*, Ashgate Pub Ltd, 2004.

**Balibar** 1990 – Balibar, Etienne, «The nation form: History and ideology», *Review: Fernand Braudel Center*, τόμ. 13, τχ. 3 (Καλοκαίρι).

**Baekeland** 1996 (1994) – Baekeland, Frederick, «Psychological aspects of collecting», στο Susan M. Pearce, *On Collecting: An Investigation into collecting in the European Tradition*, Routledge.

**Baudrillard** 1994 – Baudrillard, Jean, «The system of collecting», στο John Elsner και Roger Cardinal (eds), *The Cultures of Collecting*, London, Reaktion Books.

**Beaton** 1982 – Beaton, Roderick, «Realism and folklore in nineteenth-century Greek fiction», *Byzantine and Modern Greek Studies*, τόμ. 8, τχ. 1, Cambridge University Press.

- Beaton** 2009 – Beaton, Roderick, και Ricks, David (eds), *The Making of Modern Greece*, Centre for Hellenic Studies, King's College London Publications, London.
- Belk** 1990 – Belk, Russell, *Highways and Buyways*, Association of Consumer Research, Provo.
- Bhabba** 1990 – Bhabba, Hommi, «Introduction: Narrating the nation», στο Hommi Bhabba (ed.), *Nation and Narration*, London, Routledge.
- Bloom** 1990 – Bloom, William, *Personal Identity, National Identity and International Relations*, Cambridge University Press.
- Boime** 1979 – Boime, Albert, «Les Hommes d'affaires et les arts en France au XIXe siècle», *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, τχ. 28 (Ιούλιος).
- Boswell και Evans** 1999 – Boswell, David, και Evans, Jessica (eds), *Representing the Nation: A Reader. Histories, Heritage and Museums*, Routledge.
- Bourdieu** 1978 – Bourdieu, Pierre, και de Saint-Martin, Monique, «Le patronat», *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, τχ. 20-21 (Μάρτιος-Απρίλιος).
- Caffort** 2009 – Caffort, Michel, *Les Nazaréens Français, Théorie et pratique de la peinture religieuse au XIXe siècle*, Presses Universitaires de Rennes.
- Cannon-Brookes** 1992 – Cannon-Brookes, Peter, «The nature of museum collections», στο John Thompson (ed.), *Manual of Curatorship*, Butterworth, London.
- Chang** 2005a – Chang, Ting, «Le don échangé: L'entrée des collections privées dans les musées publics au XIXe siècle», στο Monica Preti-Hamard και Philippe Sénéchal (dir.), *Collections et marché de l'art en France 1789-1848*.
- Chang** 2005b – Chang, Ting, «The limits of the gift. Alfred Chauchard's donation to the Louvre», *Journal of the History of Collections*, τόμ. 17, τχ. 2.
- Charle** 1987 – Charle, Christophe, *Les élites de la République, 1880-1900*, Paris, Fayard.
- Chaudonneret** 2005 – Chaudonneret, Marie-Claude, «Collectionner l'art contemporain (1820-1840), l'exemple des banquiers», στο Preti-Hamard και Sénéchal (dir.).
- Ciulisova** 2006 – Ciulisova, Ingrid, «Art collecting of the Central-European aristocracy in the nineteenth century», *Journal of the History of Collections*, τόμ. 18, τχ. 2, Oxford University Press.
- Coombes** 2007 (2004) – Coombes, Annie E., «Museums and the formation of national and cultural identities», στο Bettina Messias Carbonell (ed.), *Museum Studies. An Anthology of Contexts*, Oxford University Press.
- Clark** 2006 – Clark, Timothy James, «In a pomegranate chandelier», *London Review of Books*, τόμ. 28.
- Clifford** 1996 (1994) – Clifford, James, «Collecting ourselves», στο Susan M. Pearce (ed.), *Interpreting Objects and Collections*, Routledge.
- Cowgill** 2004 – Cowgill, George, «Thoughts about rethinking materiality», στο Elizabeth De Marrais, Chris Gosden και Colin Renfrew (eds), *Rethinking Materiality. The Engagement of Mind with the Material World*, McDonald Institute for Archaeological Research.
- Cox** 2002 – Cox, Richard J., «The end of collecting: Towards a new purpose for archival appraisal», *Archival Science*, τόμ. 2.
- Csikzentmihalyi** 1981 – Csikzentmihalyi, Mihaly, και Rochberg-Halton, Eugene, *The Meaning of Things. Domestic Symbols and the Self*, Cambridge.

- Dacosta** 2004 – Dacosta, Kaufmann Thomas, *Toward a Geography of Art*, Chicago/London, The University of Chicago Press.
- Danet και Katriel** 1996 (1994) – Danet, Brenda, και Katriel, Tamar, «No two alike: play and aesthetics in collecting», στο Susan M. Pearce (ed.), *Interpreting Objects and Collections*, Routledge.
- Danos** 2002 – Danos, Antonis, «The culmination of aesthetic and artistic discourse in nineteenth-century Greece: Periklis Yannopoulos and Nikolaos Gyzis», *Journal of Modern Greek Studies*, τόμ. 20.
- Delivoria** 2009 – Delivoria Yanna, «The notion of nation: the emergence of a national ideal in the narratives of ‘inside’ and ‘outside’ Greeks in the nineteenth century», στο Roderick Beaton και David Ricks (ed.), *The Making of Modern Greece*, London 2009, Ashgate.
- DeMarrais** 2004 – DeMarrais, Elizabeth, Gosden, Chris, και Renfrew, Colin (eds), *Rethinking Materiality. The Engagement of Mind with the Material World*, McDonald Institute for Archaeological Research.
- di Maggio** 1982 – Di Maggio, Paul, «Cultural entrepreneurship in nineteenth-century Boston, part II, The classification and framing of American Art», *Media, Culture and Society* 4 (1982), καθώς και στο Bettina Messias Carbonell (ed.), *Museum Studies*, Oxford.
- Douglas** 1979 – Douglas, Mary, και Isherwood, Baron, *The World of Goods*, New York, Routledge.
- Duncan** 1999 – Duncan, Carol, «From the princely gallery to the public art museum. The Louvre Museum and the National Gallery, London», στο David Boswell και Jessica Evans (ed.), *Representing the Nation: A Reader. Histories, Heritage and Museum*, Routledge.
- Eagleton** 1990 – Eagleton, Terry, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford-Massachusetts, Oxford: Blackwell Publishing.
- Eakin** 1992 – Eakin, P.J., *Touching the world*, Princeton University Press.
- Echinard** 1973 – Echinard, Pierre, *Greco et Philhellènes à Marseille, de la Révolution française à l'indépendance de la Grèce*, Marseille.
- Elsner και Cardinal** 1994 – Elsner, John, και Cardinal, Roger (eds), *The Cultures of Collecting*, Reaktion Books, London.
- Emery** 2004 – Emery, Elizabeth, και Morowitz, Laura, «From the living room to the museum and back again. The collection and display of medieval art in the *fin-de-siècle*», *Journal of the History of Collections*, τόμ. 16, τχ. 2.
- Findlen** 1989 – Findlen, Paula, «The Museum: Its classical etymology and renaissance genealogy», *Journal of the History of Collections*, τόμ. 1, τχ. 1, καθώς και στο Preziosi και Farago (eds) 2004.
- Formanek** 2003 (1995) – Formanek, Ruth, «Why they collect: collectors reveal their motivations», στο Susan M. Pearce, *On Collecting: An Investigation into collecting in the European Tradition*, Routledge.
- Foucault** 1972 – Foucault, Michel, *L'Archéologie du Savoir*, Editions Gallimard, Paris.
- Foucault** 1986 – Foucault, Michel, «Of other spaces», *Diacritics*, τόμ. 16, τχ. 1.
- Foucault** 1996 – Foucault Michel, *Les Mots et les Choses*, Editions Gallimard, Paris.
- Frederiksen** 2010 – Rune, Frederiksen, και Eckart, Marchand (eds), *Plaster Casts. Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, De Gruyter, Berlin 2010.



- Gans** 1974 – Gans, Herbert, *Popular Culture and High Culture. An Analysis and Evaluation of Taste*, Basic Books.
- Gay** 2002 – Gay, Peter, *Schnitzler's Century. The Making of Middle-Class Culture, 1815-1914*, New York.
- Giddens** 1991 – Giddens, Anthony, *Modernity and Self-Identity*, California, Stanford University Press.
- Gray** 2004 – Gray, Basil, «Eumorfopoulos, George (1863-1939)», rev. M. Tregear, στο *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford.
- Greenhalgh** 1994 – Greenhalgh, Paul, *Ephemeral Vistas, The Expositions Universelles Great Exhibitions and World's Fairs*, Manchester University Press.
- Guichard** 2008 – Guichard, Charlotte, *Les amateurs d'art à Paris au XVIIIe siècle*, Champ Vallon, Paris.
- Hallam και Street** 2000 – Hallam, Elizabeth, και Street, Brian V., *Cultural Encounters. Representing 'Otherness'*, Routledge, London/New York.
- Hamilakis** 2008 – Hamilakis, Yannis, *The Nation and its Ruins. Antiquity, Archaeology and National Imagination in Modern Greece*, Oxford University Press.
- Hamilakis και Yalouri** 1996 – Hamilakis, Yannis, και Yalouri, Eleana, «Antiquities as symbolic capital in modern Greek society», *Antiquity*, 70.
- Haskell** 1976 – Haskell, Francis, *Rediscoveries in Art. Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, Oxford, Cornell University Press.
- Haskell** 1980 – Haskell, Francis, *Patrons and Painters: A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, London, Yale University Press.
- Haskell** 1982 – Haskell, Francis, *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*, Yale University Press.
- Haskell** 1986 – Haskell, Francis, *La Norme et le Caprice. Redécouvertes en art, Aspects du gout, de la mode et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*, Flammarion, Paris.
- Haynes** 1995 – Haynes, Deborah J., *Bakhtin and the Visual Arts*, Cambridge.
- Heinich** 1990 – Heinich, Natalie, «De l'apparition de l'artiste à l'invention des 'Beaux Arts'», *RHMC*, τόμ. 37 (Ιανουάριος-Μάρτιος), και στο Guichard 2008.
- Herrero** 2007 – Herrero, Marta, *Irish Intellectuals and Aesthetics: The Making of a Modern Art Collection*, Irish Academic Press, Dublin/Portland.
- Herrmann** 2009 – Herrmann, Frank, «Collecting then and now. The English and some other collectors», *Journal of the History of Collections*, τόμ. 21, τχ. 2.
- Higonnet** 2010 – Higonnet, Anne, *A Museum of One's Own. Private Collection, Public Gift*, Periscope Publishing, Pittsburgh.
- Hobsbawm και Ranger** 1992 – Hobsbawm, Eric J., και Ranger, Terence, *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press [ελλ. μτφρ.: *Η επινόηση της παράδοσης*, μτφρ. Θανάσης Αθανασίου, Αθήνα 2004].
- Holst** 1967 – von Holst, Niels, *Creators, Collectors and Connoisseurs*, Thames & Hudson.
- Hutchinson** 1987 – Hutchinson, John, *The Dynamics of Cultural Nationalism. The Gaelic Revival and the Creation of the Irish Nation State*, Routledge, London.
- Jensen** 1994 – Jensen, Robert, *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*, Princeton University Press.

- Jobert** 2005 – Jobert, Barthélémy, «Collections et collectionneurs d'estampes en France de 1780 à 1880, d'après les catalogues de vente», στο Preti-Hamard και Sénéchal 2005.
- Kaplan** 1996 (1994) – Kaplan, Flora E.S. (ed.), *Museums and the Making of 'Ourselves'*, Leicester University Press.
- Keating** 2011 – Keating, Jessica, και Markey Lia, «Introduction: Captured objects. Inventories of early modern collections», *Journal of the History of Collections*, τόμ. 23, τχ. 2.
- Kemiläinen** 1964 – Kemiläinen, Aira, *Nationalism: Problems concerning the word, the concept and classification*, Kustantajat, Jyväskylä.
- Kitroeff** 1989 – Kitroeff, Alexander, *The Greeks in Egypt, 1919-1937: Ethnicity and Class*, Ithaca Press, London.
- Kitromilides** 1998 – Kitromilides, Paschalis, «On the intellectual content of Greek nationalism: Paparrigopoulos, Byzantium and the Great Idea», στο *Byzantium and the Modern Greek Identity*, David Ricks και Paul Magdalino (eds), Centre for Hellenic Studies, King's College London.
- Labrusse** 1998 – Labrusse, Rémi, «Paris, capitale des arts de l'Islam? Quelques aperçus sur la formation des collections françaises d'art islamique au tournant du siècle», *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, Paris.
- Launay** 1991 – Launay, Elisabeth, *Les frères Goncourt collectionneurs de dessins*, Arthena.
- Lawrence** 2005 – Lawrence, Paul, *Nationalism: History and Theory*, Harlow, Pearson.
- Learmount** 1985 – Learmount, Brian, *A History of the Auction*, Bernard and Learmont, London.
- Leoussi** 1982 – Leoussi, Athena, *The Ionides circle and art*, Unpublished M Phil Thesis, 1982, Courtauld Institute of Art.
- Liakos** 2008 – Liakos, Antonis, «Hellenism and the making of modern Greece: Time, language, space», στο Katerina Zacharia (ed.), *Hellenisms. Culture, Identity, and Ethnicity from Antiquity to Modernity*, Ashgate.
- Lichtenstein** 1995 – Lichtenstein, Jacqueline, «Préliminaires à toute collection», στο *Passions privées, Collections particulières d'art moderne et contemporain en France*, κατάλογος έκθεσης, Δεκέμβριος 1995-Μάρτιος 1996, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris.
- Long** 2007 – Long, Véronique, *Mécènes des deux mondes. Les collectionneurs donateurs du Louvre et de l'Art Institute de Chicago 1879-1940*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes.
- MacGregor** 2007 – MacGregor, Arthur, *Curiosity and Enlightenment: Collectors and Collections from the Sixteenth to the Nineteenth Century*, New Haven/London.
- Manginis** 2007 – Manginis, George, «A collection of Chinese ceramics in the Benaki Museum», *Μουσείο Μπενάκη*, τχ. 7.
- Mango** 1965 – Mango, Cyril, «Byzantinism and Romantic Hellenism», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τόμ. 28.
- Mauss** 1990 – Mauss, Marcel, *The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies*, Routledge, London.
- Messias Carbonell** 2004 – Messias, Carbonell Bettina (ed.), *Museum Studies. An Anthology of Contexts*, Blackwell Publishing.
- Moulin** 1967 – Moulin, Raymonde, *Le marché de la peinture en France*, Payot, Paris.

- Moulin** 1995 – Moulin, Raymonde, *De la valeur de l'art*, Flammarion, Paris.
- Moureau και Sagot-Duvauroux** 2006 – Moureau, Nathalie, και Sagot-Duvauroux, Dominique, *Le marché de l'art contemporain*, Editions La Découverte, Paris.
- Muestenberger** 1996 – Muestenberger, Werner, *Collecting: An Unruly Passion*, New York, Princeton Legacy Library.
- Naudon** 2008 (1963) – Naudon, Paul, *La Franc-maçonnerie*, Presses Universitaires de France.
- Nipperdey** 1988 – Nipperdey, Thomas, *Wie das Burgertum die Moderne fand*, Siedler Verlag, Berlin.
- Newall** 1987 – Newall, Christopher, *Victorian Watercolors*, Oxford.
- Oechslin** 1995 – Oechslin, Werner, «Le goût et les nations: débats, polémiques et jalousies au moment de la création des musées au XVIIIe siècle», στο Edouard Pommier (ed.), *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, Klincksieck, Paris.
- Panzanelli και Preti-Hamard** 2007 – Panzanelli, Roberta, και Preti-Hamard, Monica, *La circulation des œuvres d'art. The Circulation of Works of Art in the Revolutionary Era, 1789-1848*, Rennes.
- Papailias** 2005 – Papailias, Penelope, *Genres of Recollection. Archival Politics and Modern Greece*, Palgrave Macmillan.
- Parry και Bloch** 1989 – Parry, Jonathan, και Bloch, Maurice (eds), *Money and the Morality of Exchange*, Cambridge.
- Pearce** 1996 (1994) – Pearce, Susan M. (ed.), *Interpreting Objects and Collections*, Routledge, London/New York.
- Pearce και Bounia** 2000 – Pearce, Susan, και Bounia, Alexandra, *The Collector's Voice: Critical Readings in the Practice of Collecting*, τόμ. 1: «Ancient Voices», Ashgate.
- Pearce** 2002 – Pearce, Susan, Flanders, Rosemary, Hall, Mark, και Morton, Fiona (eds), *The Collector's Voice: Critical Readings in the Practice of Collecting*, τόμ. 3: «Imperial Voices», Ashgate.
- Pearce** 2003 (1995) – Pearce, Susan M., *On Collecting: An Investigation into collecting in the European Tradition*, Routledge.
- Peel** 1989 – Peel, John, «The cultural work of Yoruba ethno-genesis», στο Elisabeth Tonkin, Maryon McDonald και Malcolm Chapman (ed.), *History and Ethnicity*, Routledge, London/New York.
- Peltre** 2005 – Peltre, Christine, «Du document au trésor: La collection orientaliste», στο Preti-Hamard και Sénéchal 2005.
- Persson** 2012 – Persson, Helen, «Collecting Egypt: The V&A textile collection», *Journal of the History of Collections*, τόμ. 24, τχ. 1.
- Petkova-Campbell** 2010 – Petkova-Campbell, Gabriella, «Nineteenth-century Bulgarian private collections», *Journal of the History of Collections*, τόμ. 22, τχ. 2.
- Petmezas** 2009 – Petmezas, Socrates D., «From privileged outcasts to power players: The 'Romantic' redefinition of the Hellenic nation in the mid-nineteenth Century», στο Beaton Roderick και Ricks David (eds), *The Making of Modern Greece*, London.
- Pety** 2001 – Pety, Dominique, «Le personnage du collectionneur au XIXe siècle: de l'excentrique à l'amateur distingué», *Romantisme*, τχ. 112.

- Pomian** 1987 – Pomian, Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux: Paris, Venise, XVIe-XVIIIe siècle*, Gallimard, Paris.
- Pomian** 1990 – Pomian, Krzysztof, *Collectors and Curiosities*, Oxford.
- Pomian** 1996 (1994) – Pomian, Krzysztof, «The collection: between the visible and the invisible», στο Pearce 1996 (1994).
- Pomian** 2001 – Pomian, Krzysztof, «Collection: une typologie historique», *Romantisme*, τχ. 112.
- Pomian** 2003 – Pomian, Krzysztof, *Des saintes reliques à l'art moderne. Venise - Chicago XIIIe-XXe siècle*, Gallimard, Paris.
- Pommier** 1995 – Pommier, Edouard, *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, Klincksieck, Paris.
- Poulot** 2005 – Poulot, Dominique, «Conclusion: L'histoire des collections entre l'histoire de l'art et l'histoire», στο Preti-Hamard και Sénéchal 2005.
- Preti-Hamard και Sénéchal** 2005 – Preti-Hamard, Monica, και Sénéchal, Philippe, *Collections et marché de l'art en France: 1789-1848*, Rennes Institut National d'Histoire de l'Art.
- Preziosi και Farago** 2004 – Preziosi, Donald, και Farago, Claire (eds), *Grasping the World*, Ashgate.
- Redford** 2008 – Redford, Bruce, *Dilettanti: the antic and the antique in eighteenth-century England*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles.
- Rheims** 1959 – Rheims, Maurice, *La vie étrange des objets. Histoire de la curiosité*, Librairie Plon.
- Rheims** 1992 – Rheims, Maurice, *Apollon à Wall Street*, Seuil, Paris.
- Ricks και Magdalino** 1998 – Ricks, David, και Magdalino, Paul (eds), *Byzantium and the Modern Greek Identity*, Centre for Hellenic Studies, King's College London.
- Ricœur** 1986 – Ricœur, Paul, *Temps et Recit*, τόμ. III: «Le temps raconte», Seuil, Paris.
- Rigby, Douglas και Elizabeth** 1944 – Rigby, Douglas και Elizabeth, *Lock, Stock and Barrel. The Story of Collecting*, New York.
- Rovers** 2009 – Rovers, Eva, «Introduction: The art collector – between philanthropy and self-glorification», *Journal of the History of Collections*, τόμ. 21, τχ. 2.
- Russo** 2011 – Russo, Alessandra, «Cortés's objects and the idea of New Spain. Inventories as spatial narratives», *Journal of the History of Collections*, τόμ. 23, τχ. 2.
- Sachko-Macleod** 1996 – Sachko-Macleod, Dianne, *Art and the Victorian middle class. Money and the making of cultural identity*, Cambridge.
- Schnapper** 1993 – Schnapper, Antoine, « Introduction à batons rompus », *Histoire de l'art*, τχ. 21/22, Μάιος.
- Schnapper** 1998 – Schnapper, Antoine, *Le géant, la licorne, la tulipe. Collections françaises au XVIIe siècle*, Paris.
- Schnapper** 1994 – Schnapper, Antoine, *Curieux du Grand Siècle*, Flammarion, Paris.
- Sheumaker** 2013 – Sheumaker, Helen, «True collector. The collecting narratives of Alice Van Leer Carrick», *Journal of the History of Collections*, τόμ. 25, τχ. 1.
- Smith** 1971 – Smith, Anthony D., *Theories of Nationalism*, Gerald Duckworth & Company Limited, London.
- Smith** 1986 – Smith, Anthony D., *The Ethnic Origins of Nations*, Wiley, London.

- Smith** 1998 – Smith, Anthony D., *Nationalism and Modernism: A Critical Survey of Recent Theories of Nations*, London/New York.
- Smith** 2004 – Smith, Anthony D., *The Antiquity of Nations*, Cambridge.
- Smith** 2005 (2001) – Smith, Anthony D., *Nationalism. Theory, Ideology, History*.
- Spooner** 1986 – Spooner, Brian, «Weavers and dealers: Authenticity and oriental carpets», στο Appadurai 1986.
- Thompson** 1992 – Thompson, John, *Manual of Curatorship*, Butterworth, London.
- Théodorou** 1987 – Théodorou, Vassiliki, *Œuvres de bienfaisance en Grèce (1870-1920), Profil et attitudes des donateurs*, Université de Paris I-Panthéon Sorbonne (dir. d'études Mr. Spyros Asdrachas), Paris.
- Tonkin** 1989 – Tonkin, Elisabeth, McDonald, Maryon, και Chapman, Malcolm (eds), *History and Ethnicity*, Routledge, London/New York.
- Tsoukalas** 1999 – Tsoukalas, Constantine, «European modernity and Greek national identity», *Journal of Southern Europe and the Balkans online*, 1:1.
- Velthuis** 2000 – Velthuis, Olav, *Talking Prices, Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*, Princeton.
- Vratskidou** 2011 – Vratskidou, Eleonora, *L'émergence de l'artiste en Grèce au XIXe siècle (1840-1890)*, Thèse de doctorat en Histoire et Civilisations, sous la direction de Yannis Tsiomis, EHESS, Paris.
- Wallach** 1998 – Wallach, Alan, *Exhibiting Contradiction. Essays on the Art Museum in the United States*, Massachussets.
- Warwick** 1997 – Warwick, Genevieve, «Gift exchange and art collecting: Padre Sebastiano Resta's Drawing Albums», *Art Bulletin*, τόμ. 79, τχ. 4 (Δεκέμβριος).
- Watson** 1998 – Watson, Andrew, «Constantine Ionides and his collection of 19th-century French art», *Journal of the Scottish Society for Art History*, τχ. 3.
- Weiner** 1992 – Weiner, Annette, *Inalienable Possessions: The Paradox of Keeping-While-Giving*, Berkeley.
- White, Harisson και Cynthia** 1993 (1965) – White Harisson και Cynthia, *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*, The University of Chicago Press.
- Whitehead** 2005 – Whitehead Christopher, *The Public Art Museum in Nineteenth Century Britain. The Development of the National Gallery*, Routledge, UK.
- Winnicott** 1973 – Winnicott D.W., *The Child, the Family, and the Outside World*, Middlesex.

## ΟΜΟΧΡΟΝΕΣ ΠΗΓΕΣ

- A.**, 1865 – A., «Ολίγα τινά περί του καλλιτεχνικού δώρου του Σ. Ξένου», *Αλήθεια*, 25.11.1865.
- A.**, 1898 – A. «Διά το Καλλιτεχνικόν Μουσείον», *Το Άστυ*, αρ. φ. 2708, έτ. ιγ', Β', 31.5.1898.
- Αλκίδης** 1912 – Αλκίδης Γεώργιος, «Καλλιτεχνικά Σημειώματα», *Ανατολή*, τχ. 2ον, 15.5.1912.
- Ανέροff** 1941 – Ανέροff Michelle, *La vie impersonnelle d'Anéroff*, Athènes, Pysos, 1941.
- B.**, 1891 – B., «Καλλιτεχνία και κοινωνία», *Το Άστυ*, αρ. φ. 261, έτος στ', 23-24.8.1891.
- B.**, 1896 – B., «Εθνική Πινακοθήκη», *Πρωϊά*, αρ. φ. 499, 14.4.1896.
- Βεκιαρέλλης** 1929α – Βεκιαρέλλης, Β., «Τι θα περιλαμβάνεται εις το Μπενάκειον Μουσείον», *Έθνος*, 30.6.1929.
- Βεκιαρέλλης** 1929β – Βεκιαρέλλης, Β., «Τι θα περιέχει το “Μπενάκειον Μουσείον”, Εις την “κρύπτην” της οικίας Αντ. Μπενάκη», *Έθνος*, 2.7.1929.
- Βελλιανίτης** 1898 – Βελλιανίτης, Θ., «Η πινακοθήκη του Πολυτεχνείου. Επιστολαί και ανακοινώσεις», *Το Άστυ*, αρ. φ. 2705, έτ. ιγ', Β', 28.5.1898.
- Βελλιανίτης** 1915 – Βελλιανίτης, Θ., «Στέφανος Σκουλούδης», *Αθήναι*, 27.10.1915.
- Βικέλας**, χ.χ. – Βικέλας, Δημήτριος, *Η ζωή μου*, Αθήναι.
- Βώκος** 1896 – Βώκος, Γεράσιμος, «Και ολίγην καλλιτεχνίαν», *Ακρόπολη*, 10.1.1896.
- Γεωργιάδης** 1948 – Γεωργιάδης, Α., «Η Πανελληνίος έκθεσις», *Νέα Εστία*, τόμ. 511, 15.10.1948.
- Γιοκαρίνης** 1930α – Γιοκαρίνης, Ν., «Με τον κ. Σπύρον Λοβέρδον. Διά την αγάπη του βιβλίου», *Πρωϊά*, 20.1.1930.
- Γιοκαρίνης** 1930β – Γιοκαρίνης, Ν., «Με την κ. Ελένην Σταθάτου διά την διακόσμησιν του Ελληνικού σπιτιού», *Πρωϊά*, 22.1.1930.
- Γιοκαρίνης** 1930γ – Γιοκαρίνης, Ν., «Με τον κ. Αντ. Μπενάκην διά την παλαιάν και την νέαν τέχνην», *Πρωϊά*, 19.1.1930.
- Γιοφύλλης** 1933 – Φώτος, Γιοφύλλης, «Τα φιλολογικά καφενεία της Αθήνας. Η διάλυσις του “Νέου Κέντρου”», *Εβδομάς*, τχ. 295, 26.5.1933.
- Cust** και **Colvin** 1898 – Cust, Lionel, και Colvin, Sydney, *History of the Society of Dilettanti*, London.
- ΔΙΚ** (Καλογερόπουλος) 1896α – ΔΙΚ, «Καλλιτεχνική Έκθεσις, Ζάππειο», *Παλιγγενεσία*, 28, 29, 30.4.1896.
- ΔΙΚ** (Καλογερόπουλος) 1896β – ΔΙΚ, *Παλιγγενεσία*, 29.5.1896.
- Ευαγγελίδης** 1947 – Ευαγγελίδης, Δ., «Εκθέσεις», *Νέα Εστία*, τόμ. 468, 1.1.1947.
- Harcourt** και **Augustin** 1932 – Harcourt, Smith Cecil, και Augustin, Macmillan George, *The Society of Dilettanti: Its Regalia and Pictures... Together with an Outline of Its History, 1914[-]1932*, London.
- Κ.**, 1923-1924 – Κ., «Καλλιτεχνικά εκθέσεις», *Πινακοθήκη*, έτος ΚΓ'.
- Καρολίδης** 1916 – Παύλος, Καρολίδης, «Η ελληνική βασιλεία ως εθνική ιδέα. Κατ' εντολήν του Δ. Συμβουλίου της Εταιρείας των Φίλων του Λαού κατά την ονομαστικήν εορτήν της Α.Μ. του Βασιλέως Κωνσταντίνου», εν Αθήναις, 1916.
- Καυταντζόγλου** 1847 – Λύσανδρος, Καυταντζόγλου, *Λόγος εκφωνηθείς κατά την επέτειον τελετήν του Βασιλικού Πολυτεχνείου, επί της κατά το τρίτον καλλιτεχνικόν έτος εκθέσεως των διαγωνισμών*, Αθήνα.

- Κλειώ** 1876 – Κλειώ, «Περί της εκθέσεως των Ολυμπίων», εφημ. *Αυγή*, αρ. φ. 4072, έτος ΙΘ΄, 19.1.1876.
- Koechlin**, χ.χ. – Koechlin, Raymond, «Le musée Benaki à Athènes», *Le Journal de Caire*.
- Κορομηλάς** 1874 – Κορομηλάς, Δημήτριος Α., «Μουσεία και συλλογές», *Αθηναϊκόν Ημερολόγιο*, 1874.
- Κουμανούδης** 1866 – Κουμανούδης, Στέφανος, «Περί φιλελληνισμού», *Πανδώρα*, τόμ. ΙΖ΄, αρ. φ. 385, 15.2.1866.
- Κουμάρης** 1931 – Ιωάννης, Κουμάρης, «Τα μουσεία», εφημ. *Έθνος*, 17.6.1931.
- Κοφίνας** 1934 – Κοφίνας, Γ.Ν., «Το κύκνειόν του άσμα. Εις μνήμην Διονυσίου Λοβέρδου», άρθρο στο πανηγυρικό τεύχος του περιοδικού *Πλούτος*, Δεκέμβριος.
- Κωνσταντινίδης** 1896 – Κωνσταντινίδης, Θεόδουλος Φ., *Γεώργιος Αβέρωφ: βιογραφία αυτού εν τρισί γλώσσαις, ελληνική, γαλλική και αγγλική*, εν Αθήναις.
- Λαμπρίδης** 1927 – Λαμπρίδης, Γ., «Η βαρύτιμος συλλογή του μεγάρου Στεφάνου Σκουλούδη», *Έθνος*, 3.11.1927.
- Λοβέρδος** 1910 – Σπυρίδων, Λοβέρδος, «Οικονομική Επιστήμη και Σοσιαλισμός», *Παναθήναια* (Μάιος).
- Λοβέρδος** 1916 – Λοβέρδος, Σπυρίδων, *Ο πόλεμος και η οικονομική επέμβασις του κράτους*.
- Μακρίδης** 1931 – Μακρίδης, Θ., «Ο πλούτος του Μουσείου Μπενάκη», εφημ. *Εργασία*, 2.5.1931.
- Μελάς** και Λύτρας 1875 – Μελάς, Μιχαήλ, και Λύτρας, Νικηφόρος, «Έκθεσις των Ελλανοδικών Μ. Μελά και Ν. Λύτρα επί των εκτεθέντων έργων της Ζωγραφικής κατά την Γ΄ Περίοδον των Ολυμπίων», εν Αθήναις, Τύποις Ελληνικής Ανεξαρτησίας.
- Μελάς** 1933 – Μελάς, Σπύρος, «Έθνος και Ανθρωπότητα [Δυνατότητες για καινούριες προσαρμογές της εθνικής μας ιδέας]», *Ιδέα*, τόμ. 1, αρ. 2, Φλεβάρης.
- Μηλιαράκης** 1881 – Μηλιαράκης, Α., «Καλλιτεχνική έκθεσις εν Αθήναις», *Δελτίον της Εστίας*, 18.1.1881.
- Μπαστιάς** 1930 – Μπαστιάς, Κωστής, «Το πληρέστερον βυζαντινόν Μουσείον του Κόσμου», *Η Πρωΐα*, 12.10.1930.
- Ναυπλιεύς**, 1898 – Ναυπλιεύς, «Το καλλιτεχνικόν μουσείον», αρ. 2705, έτ. ιγ΄, Β΄, 28.5.1898.
- Νιρβάνας** 1916 – Νιρβάνας, Παύλος, «Ιδιωτικά συλλογαί», *Εστία*, 4.4.1916.
- Νιρβάνας** 1917α– Νιρβάνας, Παύλος, «Τι κάμνει ο οργανισμός», *Εστία*, 8.4.1917.
- Νιρβάνας** 1917β – Νιρβάνας, Παύλος, «Η κοινωνική πολιτική», *Εστία*, 12.4.1917.
- Νιρβάνας** 1928 – Νιρβάνας, Παύλος, «Ιδιωτικά Πινακοθήκαι», *Νέα Εστία*, 1.12.1928.
- Ξένος** 1880 – Ξένος, Στέφανος, *Οι Χρυσοκάνθαροι Βουλευταί και αι αχύρινοι εταιρίαι των*.
- Ολιέγ** 1894 – Ολιέγ, *Εφημερίς*, 8.11.1894.
- Π.**, 1844 – Π., «Φιλότεχνος επίσκεψις του πρωθυπουργού», *Αιών*, 23.9.1844.
- Πάλλης** 1929 – Α. Α. Πάλλης, «Το Μουσείον Μπενάκη. Μια ώθησις εις την σύγχρονον τέχνην», εφημ. *Το Ελεύθερον Βήμα*, 29.6.1929.
- Παναγιωτόπουλος** 1938 – Παναγιωτόπουλος, Σπύρος, «Στα ατελιέ των ζωγράφων μας», *Τα Παρασκήνια*, αρ. 19, 17.9.1938.
- Πάντου** 1927 – Πάντου, Καλλιόπη Κ., «Αι εκθέσεις ζωγραφικής», *Ταχυδρόμος Βόλου*, 9.5.1927.

- Παπαρρηγόπουλος** 1884 – Παπαρρηγόπουλος, Κ., «Ἐκθεσις μνημείων του Ἱεροῦ Αγώνος», *Νέα Ἐφημερίς*, 8.2.1884.
- Παπαχριστοπούλου** 1914 – Παπαχριστοπούλου, Αθανασίου, *Κληροδοτήματα, ἤτοι μελέτη περί των εθνικῶν και ευαγῶν σκοπῶν κληρονομιῶν, κληροδοτημάτων και δωρεῶν*, τχ. Α΄, ἐν Αθήναις.
- Πολίτης** 1928-1930 – Πολίτης, Αθανάσιος Γ., *Ὁ Ἑλληνισμός και η νεωτέρα Αἴγυπτος*, τόμ. 1.
- Ραδόπουλος** 1928 – Ραδόπουλος, Ράδος Γ., *Εἰσαγωγή εἰς την Ἱστορίαν της Ἑλληνικῆς Κοινότητος Ἀλεξανδρείας 1830-1927*, Ἀλεξάνδρεια.
- Ράδος** 1917 – Ράδος, Κωνσταντῖνος Ν., *Ὁ Στέφανος Ξένος και το ἱστορικόν μυθιστόρημα, ἐκ της σειρᾶς των περί της Ἑλληνικῆς Λογοτεχνίας του ἸΘ΄ αἰώνος Διαλέξεων του Παρνασσού*, ἐν Αθήναις.
- Σ. Π.** 1852 – Σ. Π., *Πανδώρα*, φ. 64, τόμ. Γ΄, 15.11.1852.
- Σουρῆς** 1949 – Σουρῆς, Κρίτων, *Γεώργιος Σουρῆς και η ἐποχή του*, ἐν Αθήναις.
- Σπαταλάς** 1929 – Σπαταλάς, Γερ., «Τα φιλολογικά καφφενεία», *Ἑλληνικά Γράμματα*, τχ. 64, 7.9.1929.
- Ταγῆς** 1896 – Ταγῆς, Αναστάσιος Γ., *Ὡδή εἰς Γεώργιον Ἀβέρωφ κατά τα μέτρα της Ζ΄ των Ὀλυμπιονικῶν Πινδάρου*, ἐν Αθήναις.
- Ταγκόπουλος** 1899 – Ταγκόπουλος, Δημήτριος, *Βιογραφία και Διαθήκη Γεωργίου Ἀβέρωφ*, ἐν Αθήναις.
- Τρεμπέλας** 1932 – Τρεμπέλας, Π.Ν., *Μασσωνισμός, Θεοσοφία*, Αθήναι 1932.
- Φιλήμων** 1895 – Φιλήμων, Τιμολέων Ι., «Στέφανος Θ. Ξένος», *Ποικίλη Στοά*.
- Φορτούνιο** 1929 – Φορτούνιο, «Ἡ δωρεά», *Ἔθνος*, 28.6.1929.

**(χωρίς συντάκτες / με χρονολογική σειρά)**

- Ἀθηνά*, 8.7.1844.
- Αἰών*, 21.10.1844, 25.10.1844, 22.11.1844, 23.12.1844, 2.6.1845.
- Ἡ Ταχύπτερος Φήμη*, 30.5.1853.
- Πανδώρα*, 15.11.1853.
- «Χριστιανική ζωγραφία. Ἀλβέρτος Δύρερ, Ραφαήλ και Μιχαήλ Ἄγγελος», *Πανδώρα*, 1.10.1855.
- Ἥλιος*, 1.6.1856.
- Πανδώρα*, 15.10.1856.
- Ἐφημερίς των Φιλομαθῶν*, 6.4.1858.
- Πανδώρα*, 1.6.1858.
- Μέριμνα*, 25.2.1861.
- Πανδώρα*, 1.4.1861.
- Μέριμνα*, 12.8.1861.
- Πανδώρα*, 1.5.1862.
- «Προσφορά Στεφ. Ξένου», *Ἐθνοφύλαξ*, 22.10.1865.
- Παλιγγενεσία*, 19, 23.10.1865.
- Μέλλον*, 22.10.1865.
- «Δώρημα Στ. Ξένου», *Ἐθνοφύλαξ*, 19.11.1865.
- Πανδώρα*, 16, τχ. 376, 1865-1866.
- Πανδώρα*, 1.5.1868.
- Πανδώρα*, 1.8.1868.



*Εφημερίς*, 12.11.1873.  
*Εφημερίς*, 2.6.1874.  
*Εφημερίς*, 14.9.1874.  
*Οποίος εστίν ο Φιλολογικός Σύλλογος Βύρων*, Αθήνα 1875.  
«Καλλιτεχνικά έργα», *Αυγή*, 13.12.1875.  
*Εφημερίς*, 4.1.1877.  
*Στοά*, 23.1.1877.  
«Η πινακοθήκη του Σχολείου των Τεχνών», *Παλιγγενεσία*, 21.6.1878.  
*Ώρα*, 22.6.1878.  
Η πινακοθήκη του εν Αθήναις Σχολείου των Τεχνών», *Εστία*, τχ. 132, 9.7.1878.  
*Νέαι Ιδέαι*, 5.6.1879.  
*Στοά*, 23.1.1877.  
«Η πινακοθήκη του Σχολείου των Τεχνών», *Παλιγγενεσία*, 21.6.1878.  
*Ώρα*, 22.6.1878.  
«Η πινακοθήκη του εν Αθήναις Σχολείου των Τεχνών», *Εστία*, 9.7.1878.  
«Βιογραφίαι», *Ποικίλη Στοά*, έτος α', 1880.  
«Μας τσάκισε ο Σερπιέρης!», *Μη χάνεσαι*, τόμ. 1, τχ. 8, 1880.  
*Στοά*, 5.1.1881.  
*Νέαι Ιδέαι*, 3.1.1881.  
*Νέαι Ιδέαι*, 2.6.1882.  
*Στοά*, 6.6.1882.  
*Νέαι Ιδέαι*, 18.6.1882.  
*Νέα Εφημερίς*, 15.12.1882.  
*Ώρα*, 6.2.1884.  
*Αιών*, 30.3.1884.  
*Παρνασσός*, Ιανουάριος 1885.  
*Νέα Εφημερίς*, 24.1.1885.  
«Η καλλιτεχνική έκθεσις», *Εφημερίς*, 21.4.1885.  
*Νέα Εφημερίς*, 23.12.1885.  
*Εφημερίς*, 19.11.1887.  
«Φιλολογική και καλλιτεχνική επιθεώρησις», *Εφημερίς*, 1.1.1888.  
«Παράπονα καλλιτεχνών», *Παλιγγενεσία*, 15.10.1888.  
«Έκθεσις», *Εφημερίς*, 22.10.1888.  
*Εφημερίς*, 15.12.1888.  
*Εφημερίς*, 20.12.1891.  
*Νέα Εφημερίς*, 9.11.1894.  
«Καλλιτεχνική έκθεσις», *Νέα Εφημερίς*, 22.4.1885.  
*Εφημερίς*, 21.5.1888.  
*Εφημερίς*, 22.5.1888.  
*Εφημερίς*, 21.10.1891.  
*Παρνασσός*, τόμ. ιδ', Δεκέμβριος 1891.  
*Εφημερίς*, 20.12.1891.  
*Το Άστυ*, 20-21.3.1892.  
*Πρωΐα*, 5.2.1893.  
*Παρνασσός*, Μάρτιος 1893.  
*Εφημερίς*, 30.7.1893.  
*Παρνασσός*, Ιανουάριος 1894.  
«Στέφανος Σκουλούδης», *Ποικίλη Στοά*, 1895.  
*Εφημερίς*, 8.2.1895.  
«Έλλην καλλιτέχνης», *Παλιγγενεσία*, 20.2.1895.  
*Πρωΐα*, 6.5.1895.

*Πρωΐα*, 11.5.1895.  
*Πρωΐα*, 2.6.1895.  
*Πρωΐα*, 29.12.1895.  
*Σύγχρονος Καλλιτεχνική και Φιλολογική Στοά*, 1896.  
*Πρωΐα*, 9.5.1896.  
*Άστυ*, 18.6.1897.  
*Πρωΐα*, 20.9.1897.  
*Παλιγγενεσία*, 22.9.1897.  
*Πρωΐα*, 24.11.1897.  
«Το Καλλιτεχνικόν Μουσείον. Μια λησμονηθείσα Πινακοθήκη. Εικόνες εις υπόγεια και εις αποθήκας», *Το Άστυ*, 26.5.1898.  
*Πρωΐα*, 18.10.1898.  
«Γεώργιος Αβέρωφ», *Εφημερίς των Κυριών*, 18.7.1899.  
*Neue Freie Presse*, 25.3.1900.  
«Ένας ζωγράφος. Ο βίος και το έργο του Θεοτοκόπουλου», *Το Άστυ*, 22.3.1900.  
«Η Εταιρεία των Φιλοτέχνων», *Εικονογραφημένη Επετηρίς Φιλοτέχνων*, 1901.  
«Οι διαπρεπείς μας: Στέφανος Σκουλούδης», *Ανατολή*, 1902.  
*Πινακοθήκη*, έτος Γ', 1903-1904.  
*Πινακοθήκη*, έτος Δ', 1904-1905.  
*Πινακοθήκη*, έτος Θ', 1909.  
*Ποικίλη Στοά*, τόμ. 16, αρ. 1, 1914.  
«Πώς λειτουργεί», *Εστία*, 17.4.1917.  
*Πινακοθήκη*, έτος ΚΓ', Σεπτ-Οκτ-Νοέμ 1923.  
«Η διαθήκη του Σ. Σκουλούδη», *Η Ελληνική*, 24.8.1928.  
*Μητρών των εις την άμεσον διαχείρισιν και των εις την εποπτείαν του Υπουργείου Παιδείας και Θρησκευμάτων υπαγομένων Κληροδοτημάτων*, τόμος πρώτος Παλαιάς Ελλάδος, Αθήναι 1929.  
«Ποιας συλλογής θα περιλάβη το δωρηθέν εις το κράτος Μέγαρον του Εμμ. Μπενάκη. Η οργάνωσις αυτού εις Μουσείον», *Ακρόπολις*, 28.6.1929.  
«Το Μουσείον Μπενάκη», *Βραδυνή*, 28.6.1929.  
*Έθνος*, 28.6.1929.  
*Η Καθημερινή*, 28.6.1929.  
*Ακρόπολις*, 29.6.1929.  
«Ο κ. Αντώνιος Μπενάκης ομιλεί διά την δωρεάν. Το Μέγαρον και οι συλλογαί, *Η Ελληνική*, 29.6.1929.  
*Εφημερίδα Χρηματιστηρίου*, 30.6.1929.  
«Εξ αφορμής του Μουσείου του Μπενάκη. Το περίφημο ιαπωνικόν μουσείον της Κέρκυρας», *Έθνος*, 1.7.1929.  
*Ελεύθερον Βήμα*, 21.4.1931.  
«Το Γ' Διεθνές Βυζαντινολογικό Συνέδριον», *Νέα Εστία*, σ. 1210-1216.  
*Εστία*, 30.6.1931.  
*Πατρίς* 1.7.1931.  
*Εργασία*, 5.3.1932.  
*Οδηγός Μουσείου Μπενάκη*, Αθήναι 1935.