Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Σπουδών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών
Πολιτιστική Πολιτική και Ανάπτυξη

Μεταπτυχιακή Διατριβή

Μορφές Πατρωνίας στην Τέχνη: Από τα Θεωρικά του Περικλή έως το Crowdfunding της ψηφιακής εποχής

Βαρβάρα Ανδριοπούλου

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Έφη Κυπριανίδου

Μάϊος 2017

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Σπουδών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών
Πολιτιστική Πολιτική και Ανάπτυξη

Μεταπτυχιακή Διατριβή

Μορφές Πατρωνίας στην Τέχνη: Από τα Θεωρικά του Περικλή έως το Crowdfunding της ψηφιακής εποχής

Βαρβάρα Ανδριοπούλου

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Έφη Κυπριανίδου

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή υποβλήθηκε προς μερική εκπλήρωση
των απαιτήσεων για απόκτηση μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών
στην Πολιτιστική Πολιτική και ανάπτυξη
από τη Σχολή Ανθρωπιστικών Σπουδών
του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.

Μάϊος 2017

Περίληψη

Η παρούσα διπλωματική διατριβή εξετάζει τις μορφές πατρωνίας στην τέχνη, από την εποχή της ελληνικής αρχαιότητας όπου κυριάρχησε ο θεσμός της χορηγίας ως ιδιαίτερη «λειτουργία» εντός της πόλης – κράτους, έως και τη σύγχρονη περίοδο, όπου οι μορφές πατρωνίας αποτυπώνονται πλέον ως πολυσχιδείς και πολυδιάστατες, άμεσα συνυφασμένες με την παγκόσμια οικονομία. Η μεταπτυχιακή διατριβή βασίστηκε στη βιβλιογραφική έρευνα και μελέτη πρωτογενών διεθνών πηγών, αρθρογραφίας και εργογραφίας. Η πατρωνία παρουσιάζεται ως θεσμός κοινωνικός, πολιτικός και οικονομικός και αναλύεται μορφολογικά και διαχρονικά στα είδη της. Αναγνωρίζεται η γενικότερη συνεισφορά της στην ανάπτυξη των καλών τεχνών, αλλά και τα προβλήματα που σχετίζονται με αυτή. Μέσω της διερεύνησης περιπτώσεων πατρώνων και μαικήνων παλαιότερων εποχών, αλλά και της σύγχρονης, επιχειρείται να απαντηθεί το γενικότερο ερώτημα «ποιες μορφές έλαβε και λαμβάνει η πατρωνία και με ποιο τρόπο συνέβαλε στην εξέλιξη της τέχνης». Η διατριβή ολοκληρώνεται με μια ανάλυση των σύγχρονων μορφών πατρωνίας.

Λέξεις – Κλειδιά: Πατρωνία, Τέχνες, Μαικήνες των Τεχνών

Summary

This master thesis examines the forms of patronage of the arts, from the era of Greek Antiquity, where the institution of sponsorship was dominated as a particular «operation» within the city-state, up to the present time, where patronage is depicted as multidimensional form, directly connected to the global economy. The postgraduate dissertation is based on bibliographic research and study of primary international sources, articles and works of art. Patronage is presented as a social, political and economic institution and also analyzed in its types, morphologically and chronologically. Although recognizing its general contribution to the development of fine arts, the thesis also examines the drawbacks and problems of arts patronage. Studying cases of Patrons and Maecenas, from both the history of art and the contemporary times, the

dissertation examines the types of patronage and the ways it contributed to the evolution of art. The thesis refers to modern types of arts patronage.

Key words: Patronage, Arts, Maecenas of Arts

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να αποδώσω τις θερμότερες ευχαριστίες μου στην επιβλέπουσα της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής Δρ. Έφη Κυπριανίδου. Η συνεισφορά και καθοδήγησή της καθ' όλη τη διάρκεια εκπόνησης της εργασίας υπήρξε πολύτιμη και οι συμβουλές της καθοριστικής σημασίας για την ολοκλήρωση αυτού του έργου.

Επιπλέον, θα ήθελα να ευχαριστήσω την οικογένειά μου για την ηθική και υλική συμπαράσταση που μου προσέφερε, σε όλη την πορεία της διαδρομής.

Περιεχόμενα

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου i

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου 1

Εισαγωγή 1

Αρχαία Ελλάδα: Τέχνη και Χορηγία 5

1.1 Η τέχνη και η «προστασία» της ως διαχρονικό φαινόμενο 5

1.2 Χορηγία και πατρωνία: Η κοινωνική και πολιτική διάσταση του φαινομένου εντός της πόλεως – κράτους 7

1.2.1 Από τη χορηγία στην πατρωνία: Παραδείγματα από την αρχαία Ελλάδα 11

Η Πατρωνία στη Ρώμη, το Βυζάντιο και τη Μεσαιωνική Δύση 14

2.1 Ρώμη: Η «χρυσή περίοδος» της πατρωνίας 14

2.1.2 Πάτρωνες και μαικήνες στη Ρώμη: Παραδείγματα 16

2.2 Βυζάντιο 19

2.2.1 Κράτος και Εκκλησία: Θρησκευτική και κοινωνικοπολιτική διάσταση της πατρωνίας 19

2.3 Μεσαιωνική Δύση και Καρολίγγεια Αναγέννηση 25

2.3.1 Η πατρωνία στη Μεσαιωνική Δύση 25

2.3.2 Η ανακτορική «ελίτ» και η πρώτη Αναγέννηση 26

Αναγέννηση: Η Τέχνη στο απόγειο της Ιστορίας 28

3.1 Πατρωνία και ρόλος της στην Αναγέννηση 28

3.1.1 Οι Μέδικοι ως πρωτεργάτες και παράδειγμα της αναγεννησιακής μορφής πατρωνίας 30

3.2 Η Εκκλησία ως πάτρωνας 33

3.2.1 Πάπας Λέων Ι΄: Ο φιλότεχνος πάπας- πάτρωνας 33

3.3 Διαφωτισμός και Γαλλική Επανάσταση: Μια μεταβατική περίοδος 35

3.3.1 Ζακ Λουί Νταβίντ: Η τέχνη της επανάστασης και οι νέοι «πάτρωνες» 36

Η Πατρωνία στη Σύγχρονη Εποχή 38

4.1 Πατρωνία και Οικονομία: Διαχρονικοί προβληματισμοί 38

4.2 Τα κράτη ως πάτρωνες 39

4.2.1 Το κράτος ως πάτρωνας στη σύγχρονη εποχή 39

4.2.2 Η Ευρώπη ως πάτρωνας: Ευρωπαϊκή Ένωση και πολιτιστική πολιτική 43

4.3 Οι ιδιώτες ως πάτρωνες: Ιδιωτικές συλλογές και εκθέσεις 47

4.3.1 Η σημασία των ιδιωτών στη στήριξη της σύγχρονης τέχνης 47

4.4 Ινστιτούτα τέχνης και ιδρύματα: Οι σύγχρονοι «φιλάνθρωποι» 50

4.5 Εναλλακτικές πηγές χρηματοδότησης 53

4.5.1 Η εταιρική ευθύνη ως προαγωγός πατρωνίας 53
4.5.2 Οι μικροδωρητές μουσείων: Η περίπτωση του Guggenheim Museum 55
4.5.3 Η περίπτωση του crowdfunding..... 55
4.6 Οι σύγχρονες μορφές πατρωνίας στο σύγχρονο οικονομικό περιβάλλον: Τελική θεώρηση..... 57
Επίλογος 60
Βιβλιογραφία 65

Εισαγωγή

Η έννοια της χορηγίας απαντάται συχνά, όχι μόνο σε επίπεδο επιστημονικό – ερευνητικό, αλλά επίσης στην καθημερινή ζωή. Ένα πλήθος δραστηριοτήτων και δρώμενων της σύγχρονης κουλτούρας (από τον αθλητισμό έως και την τέχνη) είναι στενά συνυφασμένο με την έννοια του χορηγού, δηλαδή με το πρόσωπο ή τον οργανισμό εκείνο, το(ν) οποίο συνήθως θεωρούμε, οικονομικά ισχυρό ή έστω, εύπορο. Κάποτε, η χορηγία συσχετίζεται με την έννοια της πατρωνίας, είτε ως συνώνυμη με αυτήν είτε διακρινόμενη, αν και με κάποια ασάφεια. Ωστόσο, η πατρωνία, παρότι φαίνεται να στηρίχτηκε στην πιο γνωστή ιστορικά μορφή, αυτή της χορηγίας - της λειτουργίας δηλαδή εκείνης που έλαβε το χαρακτήρα θεσμού στην αρχαία Αθήνα - δεν ταυτίζεται μαζί της. Αυτή η διάκριση δεν φαίνεται να είναι πάντα ξεκάθαρη.

Η ειδοποιός διαφορά του φαινομένου της πατρωνίας έγκειται στο γεγονός πως πρόκειται για μία ολοκληρωμένη και σύνθετη μορφή καλλιτεχνικής προστασίας προς έναν ή περισσότερους καλλιτέχνες/καλλιτεχνικά κινήματα, η οποία στην ακραία της μορφή μπορεί να μετατραπεί σε μία σχέση αρκετά εξουσιαστική και καταχρηστική. Η χορηγία από την άλλη αποτελεί το χρηματικό ποσό που καταβάλλεται για την πραγματοποίηση ενός (κοινωφελούς ή μη σκοπού) με ουσιαστικό συνήθως στόχο της διαφήμιση και προβολή εκείνου που προσφέρει τα χρήματα (Μπαμπινιώτης, 1998: 1371,1983). Ο πάτρωνας χρησιμοποιεί την οικονομική επιχορήγηση (ανάμεσα στους άλλους τρόπους ανάδειξης και προώθησης του καλλιτέχνη της αρεσκείας του), άρα σχεδόν πάντα λειτουργεί και ως χορηγός ενώ ο εκάστοτε χορηγός δεν χρίζεται αυτομάτως πάτρωνας.

Συνεπώς θα λέγαμε πως η χορηγία αποτελεί τμήμα της πατρωνίας και ταυτίζεται στις περισσότερες περιπτώσεις με κάποιο ανταποδοτικό όφελος. Βέβαια, ανάμεσα στα κίνητρα ενός πάτρωνα εμπεριέχεται συχνά η φιλοδοξία της κοινωνικής προβολής και της αύξησης του γοήτρου του, αλλά το στοιχείο της κοινωνικής προσφοράς είναι επίσης πολύ έντονο χάρη στο οποίο απολαμβάνουμε τα διάφορα καλλιτεχνικά αριστουργήματα ανά τους αιώνες.

Η πατρωνία δεν θα έπρεπε επίσης να συγχέεται με τους σχετικά συγγενείς (από εννοιολογικής άποψης) όρους, της φιλανθρωπίας και της δωρεάς. Η φιλανθρωπία στηρίζεται στον ανθρωπισμό και το ανιδιοτελές ενδιαφέρον για τον συνάνθρωπο, ενώ συχνά παίρνει την μορφή της ελεημοσύνης, αγαθοεργίας και γενικότερα κάποιας υλικής ή και ηθικής συμπαράστασης προς «αναξιοπαθούντες». Η δωρεά πάλι, αποτελεί την παραχώρηση χωρίς κάποιο αντίτιμο ή αντάλλαγμα, περιουσιακών στοιχείων (σε χρήμα ή ακίνητα) συνήθως για την εκτέλεση κοινωφελών έργων (Μπαμπινιώτης, 1998:542, 1905). Επίσης, ένας αρκετά μοντέρνος όρος, ο οποίος χρησιμοποιείται κατά κόρον σήμερα και συνδιαλέγεται με την έννοια της πατρωνίας είναι εκείνος της εταιρικής ευθύνης. Αφορά τις επιχειρήσεις εκείνες που αποφασίζουν οικειοθελώς να εντάξουν διάφορους κοινωνικούς, περιβαλλοντικούς κ.α. στόχους στις καθημερινές επιχειρηματικές τους πρακτικές, πέρα από κάθε νομική υποχρέωση. Κατά αυτόν τον τρόπο υποστηρίζουν ενεργά την τέχνη και τον πολιτισμό.

Βασικό έναυσμα λοιπόν της συγγραφής της παρούσας διατριβής, υπήρξε ακριβώς αυτή η έλλειψη ειδικότερης έρευνας πάνω στο φαινόμενο της πατρωνίας σε διεθνές επίπεδο αλλά και διαχρονικά. Διαφαίνεται επίσης, τόσο η ανάγκη συσχετισμού της κλασικής μορφής πατρωνίας με τα σύγχρονά της πρόσωπα, όσο και η ανάγκη αναφοράς των σημερινών κοινωνικοοικονομικών συνθηκών που οδήγησαν το φαινόμενο της πατρωνίας σε αντίστοιχα πολύ-επίπεδα μορφολογικά χαρακτηριστικά.

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή αναπτύσσεται σε 4 θεματικά κεφάλαια και τις επιμέρους σε αυτά ενότητες. Στο πρώτο κεφάλαιο, αναλύεται η προδρομική έννοια της χορηγίας στην αρχαία Ελλάδα, αφού προηγηθεί μια σύντομη επεξήγηση του όρου της τέχνης και της σημασίας της στην ανθρώπινη πολιτιστική δραστηριότητα. Στο κεφάλαιο αυτό εξετάζεται η κοινωνική και πολιτική διάσταση του φαινομένου της χορηγίας εντός του θεσμού της πόλης – κράτους, αναφέρονται όμως και τα πρώτα διαφαινόμενα παραδείγματα πατρωνίας, τα οποία εξελίχθηκαν κατά τη ρωμαϊκή περίοδο.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, μελετάται η ρωμαϊκή εποχή των μεγάλων πατρώνων και μαικήνων, όπου και τελειοποιήθηκε/αναπτύχθηκε η έννοια της πατρωνίας. Στο ίδιο κεφάλαιο περιλαμβάνεται και η βυζαντινή περίοδος, κατά την οποία η

πατρωνία διαμόρφωσε μια πολύ ειδική σχέση τόσο με την αυτοκρατορική αυλή, όσο και με την Εκκλησία, η οποία κατεξοχήν, κυριαρχεί στον τομέα της τέχνης. Το κεφάλαιο τελειώνει με υποενότητα, στην οποία αναλύεται γενικότερα ο θεσμός της πατρωνίας στη Μεσαιωνική Δύση και, κυρίως, στην περίοδο της λεγόμενης Καρολίγγειας Αναγέννησης, όπου ενώ δεν απουσιάζει το θρησκευτικό στοιχείο, δημιουργείται κατ' αντιστοιχία με την Ανατολική Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία, μια ιδιαίτερη ανάπτυξη των γραμμάτων και των τεχνών, σε αντιδιαστολή με την εποχή του Δυτικού Μεσαίωνα όπου βέβαια το ρόλο του πάτρωνα τον ασκεί κατεξοχήν η αυτοκρατορική αυλή.

Στο τρίτο κεφάλαιο, εξετάζεται η εποχή της Αναγέννησης, όπου οι τέχνες επαναπροσδιορίζονται ως μίμηση της αρχαιότητας (ελληνικής και ρωμαϊκής), αλλά συνάμα και κατά ένα ξεχωριστό και διακριτό τρόπο. Η πατρωνία πλέον εμφανίζεται στον ίδιο χώρο και χρόνο με διάφορες μορφές: είναι ιδιωτική, επικεντρωμένη σε πλούσιους εμπόρους και ξακουστές οικογένειες όπως αυτή των Μεδίκων, έχει τοπικά γνωρίσματα, αφού συναντάται σε πόλεις με εξαιρετική πολιτιστική δραστηριότητα όπως η Φλωρεντία, ενώ παράλληλα έχει και δημόσιο χαρακτήρα αποτελώντας κρατική υπόθεση, συχνά δε, διαθέτει και θρησκευτική διάσταση έστω και αρκετά παραλλαγμένη από τη βυζαντινή περίοδο. Το κεφάλαιο κλείνει με μια υποενότητα - αναφορά στη μεταβατική περίοδο όπου ο Διαφωτισμός και οι μεγάλες επαναστάσεις, κυρίως η Γαλλική, φαίνεται να διαμορφώνουν μια νέα «τάξη» προστατών της τέχνης, η οποία πλέον, παίρνει πιο δημόσιο χαρακτήρα. Οι πάτρωνες της εποχής, εκτός από πρόσωπα κύρους και εξουσίας, αποκτούν μια διάσταση πιο συλλογική, ανοίγοντας το δρόμο στα πρώτα δείγματα διασυλλογικών ενώσεων, οργανισμών, ινστιτούτων κλπ. Βρισκόμαστε στην εποχή της αυγής των μουσείων και των δημόσιων συλλογών έργων τέχνης, τα οποία πια τέρπουν όλο το λαό. Υπό την έννοια αυτή, το δημόσιο – πολιτικό συναντά ή καλύτερα, θα λέγαμε επιστρέφει στην κοιτίδα του, την αρχαία Ελλάδα.

Στο τέταρτο κεφάλαιο, η πατρωνία εξετάζεται ως σύγχρονο φαινόμενο, το οποίο αναπτύσσεται τόσο κάτω από την «ομπρέλα» της ατομικής ιδιωτικής πρωτοβουλίας, όσο και κάτω από ιδιωτικά ινστιτούτα και ιδρύματα. Παράλληλα, εξετάζεται ο τρόπος που τα κράτη ασκούν πατρωνία στην τέχνη,

ενώ γίνεται ιδιαίτερη αναφορά και στην πολιτιστική πολιτική της Ευρωπαϊκής Ένωσης, ως υπερεθνικού οργανισμού. Τέλος, παρουσιάζονται εναλλακτικές μορφές πατρωνίας όπως το crowdfunding καθώς και μορφές που ανάγονται στο θεσμό της εταιρικής ευθύνης. Η εργασία κλείνει με τον Επίλογο, στον οποίο ανακεφαλαιώνονται τα σπουδαιότερα σημεία της μεταπτυχιακής διατριβής και εξάγονται σημαντικά συμπεράσματα για την ιστορική και εννοιολογική εξέλιξη της πατρωνίας.

Κεφάλαιο 1

Αρχαία Ελλάδα: Τέχνη και Χορηγία

1.1 Η τέχνη και η «προστασία» της ως διαχρονικό φαινόμενο

Το φαινόμενο της τέχνης είναι διαχρονικό και παγκόσμιο, αποτελώντας χαρακτηριστικό γνώρισμα κάθε συγκροτημένης, σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό, κοινωνίας. Από τις πρώτες βραχογραφίες των σπηλαίων -που συγκινούν ακόμα και σήμερα με την τόσο πετυχημένη νατουραλιστική απεικόνιση του περιβάλλοντος -έως τα σύγχρονα έργα τέχνης, παραμένει έκδηλη η ανάγκη του ανθρώπου για καλλιτεχνική έκφραση και δημιουργία. Μία ανάγκη τόσο έντονα ριζωμένη στον ανθρώπινο ψυχισμό, που υπερκερνά πληθώρα εμποδίων και δυσκολιών που αρκετά συχνά καλείται να αντιμετωπίσει: από έλλειψη πόρων και χρηματοδότησης για παράδειγμα, έως ζητήματα απαγορεύσεων και λογοκρισίας.

Επιπλέον, η τέχνη πολλές φορές ορίστηκε με βάση όχι μόνο το δημιούργημα αυτό καθαυτό, αλλά και με βάση την αισθητική απόλαυση του ανθρώπου που το αντικρίζει, όπως επίσης και με βάση την ιδέα του ανθρώπου που οδήγησε στο καλλιτεχνικό δημιούργημα. Μάλιστα, το τελευταίο φαίνεται να αποτελεί ισχυρή υπόθεση για πολλούς μελετητές καθώς οι καλλιτέχνες, ειδικότερα κατά την αρχαία περίοδο, θεωρούνταν οι κατασκευαστές και οι άνθρωποι που απλά υλοποίησαν μεγάλες ιδέες ισχυρών ανδρών, υπό την προστασία των οποίων συνήθως ετίθεντο και οι οποίοι συνήθως διέθεταν τις γνώσεις και τα μέσα για την ανάθεση του έργου στον κατάλληλο καλλιτέχνη (βλ. The Art Genome Project

(2016), *From Mesopotamia to 1980s New York, the History of Art Patronage in a Nutshell,* προσπελάστηκε την 19.4.2017).

Η αισθητικότητα, ως το θεμελιώδες και πυρηνικό στοιχείο της ενδιάθετης και έμφυτης ανάτασης του ανθρώπου προς καθετί το αισθητικό (το οποίο μάλιστα διαχωρίζεται από το καθαυτό καλλιτεχνικό, που συνιστά την ειδικότερη έκφανσή του), δεν έλειψε ακόμη και από τα πρωταρχικά στάδια της εξέλιξής του. Όμως, η δημιουργία ενός καλλιτεχνικού έργου δεν είναι η μοναδική μορφή εκδήλωσης της αισθητικότητας. Οι άνθρωποι, ακόμα κι αν δεν δημιουργούν οι ίδιοι, αντιλαμβάνονται το αισθητικό – καλλιτεχνικό γεγονός και ως δέκτες (ακροατές – θεατές κ.ο.κ.). Επιπλέον, πολλές φορές εντάσσουν το καλλιτεχνικό γεγονός σε δραστηριότητες που δεν χαρακτηρίζονται απαραίτητα από μια κεντρική καλλιτεχνική στόχευση. Έτσι, μια κοινωνική εκδήλωση μπορεί να περιλαμβάνει κι ένα καλλιτεχνικό γεγονός (π.χ. μουσική και χορό), καθώς η τέχνη εντάσσεται διαχρονικά σε πολλές μορφές ανθρώπινων δραστηριοτήτων.

Εκτός της αναγκαιότητας της ύπαρξης της τέχνης αυτής καθ' αυτής, έγινε γρήγορα αντιληπτή ήδη από την αρχαιότητα και η αναγκαιότητα της υποστήριξης, ενίσχυσης και προστασίας της. Η ύπαρξη δηλαδή ενός συγκεκριμένου θεσμικού πλαισίου, που μολονότι στο διάβα των αιώνων απέκτησε διάφορες μορφές και ονομασίες (πατρωνία, χορηγία, μαικηνισμός κτλ), ουσιαστικά αποτέλεσε γόνιμο έδαφος και κίνητρο για την άνθηση των τεχνών, φαινόμενο που ισχύει μέχρι και σήμερα. Αυτή η αντίληψη της αναγκαιότητας εδράζεται στην έννοια της φιλανθρωπίας, δηλαδή της γενικότερης αγάπης προς τον άνθρωπο, ως όντος που έχει την προδιάθεση της συνεχούς προόδου και ανάπτυξης[1]. Πέραν των αγαθών προθέσεων και της λατρείας που τρέφουν ενίοτε οι εκπρόσωποι της πολιτικοοικονομικής ελίτ για την τέχνη, παράλληλα η προστασία της επιδιώκεται θεσμικά, καθώς είναι ταυτόσημη με πρόσθετο κύρος και προβολή.

---

[1] Η έννοιας της φιλανθρωπίας συναντάται για πρώτη φορά στο έργο του Αισχύλου «Προμηθεύς Δεσμώτης», όπου ο γνωστός ήρωας φαίνεται να συνέβαλε στην ανάπτυξη της ανθρωπότητας, παρέχοντάς της τη φωτιά και γεννώντας μέσω αυτής και τα πολιτιστικά δημιουργήματα, όπως εξήγησε αργότερα και ο Πλάτων με το διάλογό του «Πρωταγόρα». Στο συγκεκριμένο διάλογο, ο Πλάτων δια στόματος Πρωταγόρα, εξηγεί ότι η πράξη του Προμηθέα δεν είχε μόνο θετικές επιπτώσεις στον τρόπο επιβίωσης του ανθρώπου, αλλά του έδωσε και τη δυνατότητα της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Βλ. Πλάτων, Πρωταγόρας, 320 c κ. εξής.

Στη σημερινή εποχή, η ανάγκη για χορηγικές μορφές στήριξης των τεχνών προκύπτει ακόμη από το γεγονός ότι αν η χρηματοδότησή τους αφεθεί αποκλειστικά στις περιορισμένες κρατικές δαπάνες ή στις επιθυμίες της αγοράς, τότε ορισμένες μορφές τέχνης μπορεί να αντιμετωπίσουν πρόβλημα επιβίωσης.

1.2 Χορηγία και πατρωνία: Η κοινωνική και πολιτική διάσταση του φαινομένου εντός της πόλεως – κράτους

Η υποστήριξη και ενίσχυση των τεχνών στην αρχαία ελληνική κοινωνία της Κλασικής περιόδου (και συγκεκριμένα στην Αθηναϊκή), στηριζόταν στο θεσμό της χορηγίας. Η έννοια της χορηγίας, εξ ορισμού, εμπεριέχει το χαρακτήρα του πολιτιστικού. Η ίδια η ετυμολογία της λέξης (χορός + ἄγω) παραπέμπει στο πολιτιστικό δρώμενο του αρχαίου αττικού θεάτρου, δηλαδή σε δρώμενο που αφορά σε έργο τέχνης. Το αρχαίο θέατρο, πολυσχιδές καλλιτεχνικό και πολιτιστικό γεγονός με διαστάσεις και θρησκευτικές, υπήρξε η αφετηρία της χορηγίας.

Οι μεταρρυθμίσεις του Κλεισθένη εισήγαγαν τη χορηγία ως θεσμό με υποχρεωτικό, μάλιστα χαρακτήρα (Σκαλτσά, 1992: 17 κ. εξής, Κουτούπης, 2005: 13 – 14, Varner, 2014: 32κ. εξής). Η ανάληψη της οικονομικής υποχρέωσης από τους πλούσιους πολίτες της πόλης της Αθήνας αφορούσε στη «διδασκαλία», δηλαδή στην τελική παρουσίαση όχι ενός, αλλά τεσσάρων δραμάτων (τετραλογία) κατά τις περιόδους των μεγάλων θρησκευτικών εορτών. Η υποχρέωση αυτή, καθαρά πολιτιστική, ήταν μία από τις τέσσερις «λειτουργίες», αντίστοιχες δηλαδή οικονομικές υποχρεώσεις που αφορούσαν σε άλλες, σημαντικές για την πόλη δράσεις: τριηραρχία, εστίαση, γυμνασιαρχία (Κουτούπης, 2005: 15 κ. εξής).

Η χορηγία λοιπόν στην αρχαία Αθήνα αποτελούσε μια πολύ συγκεκριμένη δράση, που αφορούσε καθαρά στο πολιτιστικό κομμάτι, και δη στο αρχαίο δράμα. Ο χορηγός, δηλαδή ο αρχηγός του χορού, ήταν κάποιος πολίτης οικονομικά εύρωστος, ο οποίος δεν προέβαινε απλώς σε δωρεές για την

ανάπτυξη πολιτιστικών δραστηριοτήτων. Αναλάμβανε συγκεκριμένα την ομάδα πολιτών που συγκροτούσε το χορό του δράματος, τους προσέφερε στέγαση, σίτιση και ό, τι άλλο χρειαζόταν, καθ' όλη τη διάρκεια των προβών, μέχρι και την επίσημη παρουσίαση του δράματος στο κοινό. Επιπλέον, φρόντιζε για την πληρωμή του χοροδιδασκάλου, ο οποίος ασχολούνταν με την εκμάθηση των βημάτων στους χορευτές, αναλάμβανε τα κοστούμια κ.ο.κ. Ο ίδιος ο Περικλής σε αρκετά νεαρή ηλικία υπήρξε χορηγός του Αισχύλου στο παλαιότερο σωζόμενο έργο του «Πέρσαι», το οποίο κέρδισε το πρώτο βραβείο το έτος 472 π.Χ. (Gygax, 2016: 156).

Η χορηγία, παρότι δεν αποτελούσε αμιγώς κρατική υπόθεση, στην πραγματικότητα συνιστούσε μια έμμεση μορφή φορολογίας, καθώς οι εύποροι αθηναίοι πολίτες υποχρεούνταν στην ανάληψη τέτοιων δρωμένων. Επιπλέον, η κοινωνική καταξίωση αποτελούσε σημαντική παράμετρο της χορηγίας: οι νικητές χορηγοί έπαιρναν ως τρόπαιο έναν χάλκινο τρίποδα, ενώ το όνομά τους γραφόταν (ακόμα και πριν από εκείνο του ποιητή), σε πλάκες (διδασκαλίαι) οι οποίες καταθέτονταν στο επίσημο αρχείο της πόλης. Συμπερασματικά, οι οικονομικές αυτές υποχρεώσεις λειτουργούσαν ως φορολογικός τύπος της εποχής, συνδύαζαν δε το πολιτιστικό γεγονός με την ιδιωτική υποστήριξη και συνιστούσαν ένα είδος κοινωνικής προβολής. (βλ. Σκαλτσά, 1992: 17,Varner, 2014: 29).

Ο υποχρεωτικός χαρακτήρας αυτής της υποστήριξης οπωσδήποτε διαφέρει από το σύγχρονο ορισμό της χορηγίας, η οποία εδράζεται στην ιδιωτική πρωτοβουλία και ενέχει εθελοντική διάσταση. Εξάλλου, ο υποχρεωτικός αυτός χαρακτήρας της αρχαίας αθηναϊκής μορφής προστασίας των αμιγώς καλλιτεχνικών δρωμένων συνδέεται με την κρατική ενίσχυσή τους από τα θεωρικά χρήματα. Εισηγητής του θεσμού των θεωρικών θεωρείται ο Περικλής (Πλούταρχος, Περικλής 9.1-3). Τα θεωρικά αποτέλεσαν επίσης ένα είδος θεσμικής – ξεκάθαρα δηλαδή κρατικής – παρέμβασης. Αξιοποιώντας τα πλεονάσματα των εσόδων της πόλης, δίνονταν – καταρχήν στους άπορους, αργότερα σε όλους – τα απαραίτητα χρήματα για το εισιτήριο των μεγάλων δραματικών παραστάσεων, καθώς οι τελευταίες εκλαμβάνονταν όχι απλώς ως ένα πολιτιστικό δρώμενο, αλλά και ως παιδευτικό γεγονός υψίστης σημασίας

για την πνευματική καλλιέργεια των πολιτών. Στην πραγματικότητα τα χρήματα αυτά δίνονταν στον θεατρώνη (ενοικιαστή του θεάτρου), ο οποίος ήταν ο υπεύθυνος τόσο για την συντήρηση του θεάτρου όσο και των μηχανημάτων του. Με ψήφισμα, απαγορευόταν το ποσό για τα θεωρικά να δαπανηθεί από την πολιτεία για άλλους σκοπούς (ούτε ακόμα για στρατιωτικές δαπάνες), έμενε δηλαδή άθικτο. Ο θεσμός διατηρήθηκε περίπου έως το 338 π.Χ. (Smith, 2013:1126-1127).

Η παραπάνω θεσμική κρατική παρέμβαση διέθετε, όπως διαφαίνεται, πολιτικές διαστάσεις. Πριν ακόμα από τον Περικλή, η εκάστοτε κρατική εξουσία επιχείρησε να διαμορφώσει μια ιδιάζουσα σχέση με το καλλιτεχνικό γεγονός. Η αρχαία Ελλάδα έχει να επιδείξει ένα πολιτικό καθεστώς, αυτό της τυραννίδας, στο οποίο ο συσχετισμός της καλλιτεχνικής ανάπτυξης με την ανάγκη διατήρησης της εξουσίας υπήρξε ιδιαίτερα αρραγής. Στα καθεστώτα αυτά, η πολιτισμική γενικότερα ανάπτυξη και η καλλιτεχνική δραστηριότητα απέκτησαν ιδιαίτερη δυναμική και συνέδραμαν ώστε να αναπτυχθούν σε σημαντικό βαθμό οι πνευματικοί τομείς του πολιτισμού: «…προκειμένου περί των Αθηνών γνωρίζομεν ακριβέστερον τα συνθήκας της εκεί τυραννικής αυλής και δυνάμεθα να σταθμήσωμεν καλλίτερον την σημασίαν, την οποίαν έσχεν δια την περαιτέρω ανάπτυξιν της Αττικής η Παιδεία, η οποία επήγασεν από την αυλήν αυτήν εις τους τομείς των καλών τεχνών, της ποιήσεως και της θρησκευτικής ζωής. Εδώ παράγουν τα έργα των ο Ανακρέων, ο Πρατίνας, ο Λάσος... Εδώ ανάγονται αι αρχαί του κωμικού και του τραγικού θεάτρου, της ανεπτυγμένης μουσικής ζωής του 5ου αιώνος, των μεγάλων απαγγελιών των ομηρικών επών, τα οποία ενέταξεν ο Πεισίστρατος εις την υπ' αυτού καθιερωθείσαν λαμπράν εθνικήν εορτήν των Παναθηναίων, των μεγάλων διονυσιακών εορτών, της συνειδητώς καλλιτεχνικής ζωής της Αττικής εις την γλυπτικήν, την αρχιτεκτονικήν και την ζωγραφικήν» (Jaeger, 1968: 268).

Ακόμα κι αν αυτή η σχέση υπήρξε εν πολλοίς ωφελιμιστική και ιδιαίτερα επικερδής για τους κατέχοντες την εξουσία, δεν μπορεί να αρνηθεί κάποιος ότι η ιδιαίτερη σχέση που αναπτύχθηκε μεταξύ των καλλιτεχνικών δημιουργημάτων και της τυραννικής εξουσίας στην αρχαία Ελλάδα επηρέασε σε τέτοιο βαθμό τις μεταγενέστερες πολιτικές δομές, ώστε ακόμα και η δημοκρατική Αθήνα του

Περικλή συνέδεσε την εποχή του γνωστού ρήτορα όχι μόνο με τις πολιτικές του μεταρρυθμίσεις, αλλά και με τα αριστουργήματα της τέχνης που δημιουργήθηκαν και τα οποία καθιέρωσαν για την περίοδο τον όρο «χρυσός αιώνας», ένας όρος που συνάδει απόλυτα με τη μεγαλειώδη ανάπτυξη της καλλιτεχνικής δραστηριότητας.

Ο συσχετισμός αυτός της καλλιτεχνικής δραστηριότητας με τον πολιτικό ωφελιμισμό τονίζεται ιδιαίτερα απ' τον Jaeger (1968: 269): «Η προσπάθεια του κράτους δια την πολιτιστικήν καλλιέργειαν ήτο δείγμα του ενδιαφέροντος των τυράννων διά τον λαόν. Μετά την πτώσιν των μετεβιβάσθη το ενδιαφέρον αυτό και εις το δημοκρατικόν κράτος, το οποίον εν προκειμένω απλώς ηκολούθησε το προηγηθέν παράδειγμα. Έκτοτε δεν είναι δυνατόν να νοηθή ανεπτυγμένος κρατικός οργανισμός άνευ δραστηριότητος εις τον τομέα αυτόν». Το ότι αυτή η δραστηριότητα καθόλου δεν ξένιζε τους Αθηναίους είναι φανερό. Ο Τσούντας (1928: 294) αναφέρει: «Ο λαός εσκέπτετο αναμφιβόλως, ότι τοιαύται δαπάναι ούτε άσκοποι ούτε καν άκαιροι ήσαν. Ίσως μάλιστα εθεωρούντο επικαιρόταται, διότι εγίνοντο χάριν της προστάτιδος παρθένου, της μεγάλης πολεμικής θεάς, της οποίας η ευμένεια ηδύνατο ν' αποτρέψη και τώρα τους μεγίστους κινδύνους και να δώση την νίκην, όπως την έδωσεν εις τους περσικούς πολέμους».

Οπωσδήποτε, όμως το πολίτευμα της δημοκρατίας ήταν αυτό που ανέδειξε την ιδιαιτερότητα της παρουσίας της τέχνης στην πολιτική ζωή. «*Η αρχαία ελληνική δημοκρατία ήταν περισσότερο μια καθολική κοινωνική οργάνωση και οργάνωση τρόπου ζωής που επιδρά σε όλους τους τομείς της ανθρώπινης εμπειρίας, παρά ένα πολίτευμα. Και οι Αθηναίοι πολίτες δεν είναι μόνο μια πολιτική, αλλά και μια λατρευτική κοινότητα: Πολυάριθμες γιορτές προς τιμήν των θεών και ζωηρή συμμετοχή σε καλλιτεχνικές και αθλητικές εκδηλώσεις φέρνουν τους πολίτες κοντά*» (Schmidt, 2004: 62). Κατά συνέπεια, η τέχνη και γενικότερα οι καλλιτεχνικές δραστηριότητες διέθεταν πολύ συγκεκριμένη πολιτική διάσταση. Χαρακτηριστικό παράδειγμα οι κωμωδίες του Αριστοφάνη, οι οποίες έβριθαν από πολιτικές αναφορές σατιρικού χαρακτήρα, με παρουσία έντονης

κοινωνικής κριτικής[2]. Αλλά και στο κείμενο – ύμνος του δημοκρατικού πολιτεύματος της Αθήνας, στον Επιτάφιο του Περικλή[3] , η πολιτική διάσταση της τέχνης αναδεικνύεται ως θεμελιώδης.

Αλλά και σε λοιπές στάσεις ζωής και κοσμοθεωρίες, θρησκευτικού χαρακτήρα, αναφαίνεται μια τέτοια πολιτική διάσταση. Με κυριότερο καλλιτεχνικό γεγονός την τραγωδία, οι αρχαίοι Έλληνες βρέθηκαν στην ανάγκη να καθορίσουν και να προσδιορίσουν τα όρια στα οποία θα έπρεπε να κινηθούν στις προσωπικές και συλλογικές τους μορφές δράσης: «Συμβαίνει στην τραγωδία ό, τι θα συμβεί πιο συνειδητά στο μεταγενέστερο θεωρητικό στοχασμό. Όλα αποτελούν αφορμή για στοχασμό πάνω στο θέμα της ανθρώπινης ύπαρξης και της μοίρας της, της φθαρτότητάς της αλλά και των δυνατοτήτων αθανασίας που συμφύονται με την κοινωνική της διάσταση» (Αντωνοπούλου – Τρέχλη, 2001: 277).

1.2.1 Από τη χορηγία στην πατρωνία: Παραδείγματα από την αρχαία Ελλάδα

Εκτός από το θεσμό της χορηγίας που ενθαρρύνεται ή επιβάλλεται από το ίδιο το κράτος, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, υπήρξαν στην αρχαία Ελλάδα και μορφές ιδιωτικής πρωτοβουλίας ή παρεμβατικότητας προς το καλλιτεχνικό γεγονός, οι οποίες ανάγονται περισσότερο στη σφαίρα της πατρωνίας. Στην Ομηρική περίοδο, είναι εμφανής ένας συσχετισμός μεταξύ της καλλιτεχνικής δημιουργίας και της άρχουσας τάξης. Τόσο το καλλιτεχνικό γεγονός, όσο και οι ίδιοι οι δημιουργοί υποστηρίζονται από τους βασιλιάδες, όχι τόσο με τη μορφή μιας κρατικής αρωγής, όσο με τη μορφή μιας ιδιωτικής «προστασίας». Η παρουσία του αοιδού μέσα στα Ομηρικά Έπη αναδεικνύει την

---

[2] Οι Ιππῆς του Αριστοφάνη είναι μία από τις πλέον χαρακτηριστικές κωμωδίες, όπου η πολιτική και κοινωνική κριτική του Αριστοφάνη προς τον Αθηναϊκό Δήμο είναι ιδιαίτερα έντονη. Η κολακεία και η δημαγωγία εμφανίζονται να «πρωταγωνιστούν» ως στοιχεία άσκησης της πολιτικής γεγονός που, λοιδωρεί ο Αριστοφάνης όπως και τους συμπολίτες του. Βλ. Αριστοφάνη, Ιππῆς (1997).

[3] *Καὶ μὴν καὶ τῶν πόνων πλείστας ἀναπαύλας τῇ γνώμῃ ἐπορισάμεθα, ἀγῶσι μέν γε καὶ θυσίαις διετησίοις νομίζοντες*». Μτφρ: «Αλλά, βέβαια και στο πνεύμα μας (για χάρη της πνευματικής μας απόλαυσης) προσφέραμε πλήθος από ευκαιρίες ανάπαυσης από τους κόπους μας (την καθημερινή μας ρουτίνα), λαμβάνοντας μέρος σε καθιερωμένους αγώνες και θυσίες (θρησκευτικές τελετές) καθόλη τη διάρκεια του χρόνου». Θουκ., Β, 38).

ξεχωριστή θέση της τέχνης και των λειτουργών της στις οικίες των βασιλιάδων της εποχής. Ο Φήμιος και ο Δημόδοκος, οι αοιδοί που ζουν στα παλάτια, χαίρουν της ιδιαίτερης εκτίμησης και προστασίας των ενοίκων. Αυτό, βέβαια οφείλεται και στην πολιτική διάσταση της καλλιτεχνικής τους δημιουργίας. Οι καλλιτέχνες αυτοί δεν «τραγουδούν» απλώς για να προκαλέσουν αισθητική συγκίνηση. Οι ίδιοι οι στίχοι τους έχουν περιεχόμενο ηρωικό, διαθέτουν πολιτικές αναφορές και άλλοτε θυμίζουν τις συμφορές των ίδιων των βασιλιάδων– «προειδοποιώντας» ίσως με αυτόν τον τρόπο ότι τα πάθη δεν είναι μόνο για τους κοινούς θνητούς – άλλοτε υποδεικνύοντας ένα ηθικοπολιτικό πρότυπο ζωής. Η συγκίνηση του Οδυσσέα, ακούγοντας τον αοιδό στο παλάτι των Φαιάκων να τραγουδά τις περιπέτειες του ίδιου, συνιστά, εκτός από μια έξοχη αισθητική τεχνική αποκάλυψης του ήρωα στους Φαίακες και μια τραγική υπενθύμιση της ολέθριας μοίρας που μπορεί να «σημαδέψει» τους ισχυρούς όχι μόνο εκείνης, αλλά και κάθε εποχής.

Μία από τις χαρακτηριστικότερες περιπτώσεις δημιουργών της αρχαίας Ελλάδας, ο οποίος όχι μόνο παρήγαγε εξαιρετικά καλλιτεχνικά έργα, αλλά πιθανότατα είναι η πρώτη καταγεγραμμένη – και η πιο διάσημη – περίπτωση καλλιτέχνη που συνήψε σχέσεις πατρωνίας με άρχοντες της εποχής, είναι ο Πίνδαρος. Ο Πίνδαρος εγκαταστάθηκε για πολλά χρόνια στην αυλή του γνωστού τυράννου των Συρακουσών, Ιέρωνα, ενός μαικήνα εκείνης της περιόδου (βλ. Γιατρομανωλάκης, 2013). Οπωσδήποτε, ευνοήθηκε ιδιαίτερα από το κλίμα της εποχής. Οι ελληνικές πόλεις – κράτη είχαν αντιμετωπίσει με επιτυχία τον περσικό κίνδυνο και είχαν αναπτυχθεί πολιτισμικά σε όλη σχεδόν τη Νοτιοανατολική λεκάνη της Μεσογείου. «*Ύμνοι, παιάνες, διθύραμβοι, παρθένεια εκτελούνταν σε δημόσιες γιορτές, τοπικές ή πανελλήνιες, στις αυλές μεγάλων δωρητών, σε οίκους καλλιεργημένων τυράννων που προστάτευαν και ενεθάρρυναν αυτές τις πρωτοβουλίες. Είναι η εποχή κατά την οποία οι πλούσιοι και καλλιεργημένοι προστάτες της ποίησης παραγγέλνουν σε ποιητές εγκώμια, θρήνους, γαμήλια τραγούδια (υμέναιοι) και κυρίως επινίκιες ωδές. Επί πληρωμή, φυσικά*» (Γιατρομανωλάκης, ό.π.). Αυτή η οικονομική συνδιαλλαγή μεταξύ καλλιτέχνη και παραγγελιοδότη θα δημιουργήσει μια παράδοση που με διαφοροποιήσεις, θα συνεχιστεί και στα μετέπειτα χρόνια.

Η σχέση πατρωνίας μεταξύ αναγνωρισμένων καλλιτεχνών, όπως ο Πίνδαρος, και προυχόντων της εποχής βασίζεται στην ιδιαιτερότητα της περιόδου να αντιμετωπίζει τα καλλιτεχνικά (ειδικότερα τα ποιητικά) δημιουργήματα, ως κοινωνικό αγαθό (Γιατρομανωλάκης, ό.π.). Η ποίηση έχει αξία, τα δημιουργήματα συνιστούν πνευματικό αγαθό και όχι μια άχρηστη ή περιττή μορφή ενασχόλησης. Η άρχουσα τάξη που προστατεύει το δημιουργό, το πράττει ως να επενδύει σε κάτι που, για την εποχή, αποτελεί πρωτεύουσα αξία. Ένα ποίημα που αφιερώνεται σε έναν άρχοντα είναι καταρχήν, απόδειξη κοινωνικού status και απόλυτα αποδεκτή πράξη, αναγνωρισμένη από όλες τις πλευρές (παραγγελιοδότη – καλλιτέχνη – κοινό). Αυτό εξάλλου αναδεικνύεται κι από τον ίδιο το δημιουργό Πίνδαρο, όταν για παράδειγμα, προτρέπει τον Ιέρωνα να δαπανήσει χρήματα, ώστε να διατηρήσει την αθανασία του ονόματός του, μέσω της καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Κεφάλαιο 2

Η Πατρωνία στη Ρώμη, το Βυζάντιο και τη Μεσαιωνική Δύση

2.1 Ρώμη: Η «χρυσή περίοδος» της πατρωνίας

Η ρωμαϊκή περίοδος θεωρείται ως η περίοδος που κατεξοχήν αναπτύχθηκε η πατρωνία, η ειδική δηλαδή σχέση μεταξύ ενός ευεργέτη (συνήθως οικονομικά ευκατάστατου) και ενός ευεργετούμενου. Στο χώρο της τέχνης η σχέση αυτή άνθισε ιδιαίτερα και έλαβε πολυσήμαντες διαστάσεις. Το είδος της σχέσης μεταξύ πάτρωνα και ευεργετούμενου, όχι νομικό αλλά πρωτίστως ηθικό, δεν χαρακτηριζόταν από κάποια καθορισμένη ή μονοπωλιακή σχέση (Wiedemann στο Lomas – Cornell, 2005: 13 κ. εξής), καθώς υπήρχαν φορές που ένας πάτρωνας μπορεί να υποστήριζε παραπάνω από έναν καλλιτέχνη, ενώ και ο καλλιτέχνης μπορεί να διέθετε παραπάνω από έναν πάτρωνα, γεγονός που κάποτε μπορεί να οδηγούσε και σε συγκρούσεις. Η σχέση πατρωνίας χτιζόταν κυρίως από τους ευεργετούμενους (Hölkeskamp, 2010: 33–35), οι οποίοι πολλές φορές αναζητούσαν αρκετό καιρό τον άνθρωπο εκείνο που θα τους στήριζε. Είναι όμως προφανές ότι η σχέση ήταν αλληλεπιδραστική και απαιτούσε την καλή διάθεση και την ιδιαίτερη αγάπη για την τέχνη, του ανθρώπου εκείνου που θα αποφάσιζε να γίνει πάτρωνας κάποιου καλλιτέχνη.

Η ίδια η έννοια της πατρωνίας φαίνεται ότι προέρχεται από τη ρωμαϊκή εποχή. Η ετυμολογική ανάλυση της λέξης προέρχεται από το λατινικό pater[4], πράγμα που προσδίδει όχι μόνο μια ξεκάθαρη γλωσσολογική προέλευση, αλλά και μια απευθείας σύνδεση με το ίδιο το κοινωνικό σύστημα της ρωμαϊκής περιόδου, ένα πατριαρχικό σύστημα που βασιζόταν στην κυριαρχούσα οικογενειακή δομή.

Ο Διονύσιος Αλικαρνασσεύς (Ρωμαϊκή Αρχαιολογία, 2,7), αναφέρει ως πατρωνία τη σχέση προστασίας όπως την αποκάλεσε ο Ρωμύλος, που κατά παράδοση κυριαρχούσε στη Ρώμη μεταξύ πληβείων και πατρικίων. Είναι χαρακτηριστικό ότι πολλά από τα στοιχεία εκείνα – τα θετικά και τα αρνητικά – που εμφανίστηκαν σ' αυτό το οικογενειοκρατικό – πατριαρχικό σύστημα, επανεμφανίστηκαν και στην πατρωνία. Η έννοια της «προστασίας», του απολύτου ελέγχου (ή της προσπάθειας για επιβολή τέτοιου είδους ελέγχου), της υπεράσπισης, εμφανίστηκαν σχεδόν αυτούσιες στον συγκεκριμένο θεσμό. Ακόμα και οι συγκρούσεις που λάμβαναν χώρα μέσα σ' ένα τέτοιο σύστημα – ασφυκτικό κάποτε για τα «υπό προστασία» τέκνα – φαίνεται ότι αναλογικά, εμφανίστηκαν και στη σχέση μεταξύ πάτρωνα και προστατευόμενου. Τόσο η στάση του πάτρωνα, όσο κι εκείνη του προστατευόμενου μπορούσε πολύ εύκολα να συγκριθεί με τη στάση που υιοθετούσε ένας αυστηρός πατέρας και αντίστοιχα, ένας υπάκουος ή και ανυπάκουος γιος.

Έτσι, το λατινικό «patronus» σήμαινε προστάτης (καλλιτεχνών, πόλεων ή ακόμα και ολόκληρων επαρχιών της ρωμαϊκής επικράτειας), «συνήγορος» και υπερασπιστής, αυτός που έπαιρνε υπό την προστασία και την ευμένειά του τον ευεργετούμενο καλλιτέχνη (Garber, 2008:2).

Η πατρωνία κατά τη ρωμαϊκή περίοδο διαθέτει πολυσύνθετη δομή και αντίστοιχες πολυ-επίπεδες μορφές. Επρόκειτο για μια πολυσχιδή δράση οικονομικού τύπου, άμεσα συσχετισμένη με κάθε μορφή κοινωνικής δράσης. Οι Lomas – Cornell (2005:3) υποστηρίζουν ότι η προσωπική πατρωνία στον ρωμαϊκό κόσμο διέθετε μια στενή σχέση με την οικονομική υποστήριξη και υποχρέωση, ενώ το ρωμαϊκό τραπεζικό σύστημα και το εμπόριο, τα οποία

[4] Ο όρος pater familias σήμαινε τον αρχηγό της οικογένειας, υπό την καθολική προστασία και εξουσία του οποίου υπόκειντο τόσο η σύζυγος όσο και τα παιδιά και βεβαίως, οι δούλοι. Βλ. Alfoldy, 2006: 38.

παραδοσιακά εξετάζονται ως αμιγώς οικονομικές δραστηριότητες, θα έπρεπε να εξετάζονται περισσότερο υπό τη βάση της οικιακής οικονομίας και υπό το πρίσμα της σχέσης πάτρωνα και ευεργετούμενου.

Υπό την άποψη αυτή, ο πάτρωνας λάμβανε τα χαρακτηριστικά όχι μόνο του οικονομικού υποστηρικτή, (μέσω της παροχή στέγης, διατροφής, χρημάτων κλπ) αλλά και του δανειστή προς δανειζόμενο, σε περίπτωση που το πρόσωπο που ετίθετο υπό την προστασία του χρειαζόταν χρήματα που ξεπερνούσαν τη σχέση πατρωνίας μεταξύ τους. Οι περιπτώσεις αυτές μπορούσαν να είναι καθαρά ιδιωτικές, (όπως μια αγορά, προικοδότηση, κηδεία κ.ο.κ.), γεγονότα δηλαδή που ανάγονταν στην ιδιωτική σφαίρα δράσεων, αλλά που για λόγους κοινωνικούς, διαχέονταν ως δημόσιο γεγονός και λάμβαναν αντίστοιχες διαστάσεις[5]. Κατά συνέπεια, οι μορφές πατρωνίας κατά τη ρωμαϊκή περίοδο διαθέτουν διαφοροποιημένους προσανατολισμούς, ακόμα και διαφορετικές οπτικές γωνίες στον τρόπο που η έννοια της πατρωνίας αντιμετωπιζόταν, ακόμα και από τους ίδιους που την ασκούσαν.

2.1.2 Πάτρωνες και μαικήνες στη Ρώμη: Παραδείγματα

2.1.2.2 Κικέρων

Το παράδειγμα του Κικέρωνα είναι χαρακτηριστικό για τον τρόπο που εκλαμβανόταν η έννοια της πατρωνίας στον αρχαίο ρωμαϊκό κόσμο. Ο Κικέρων υπήρξε ένας πάτρωνας με ιδιαίτερα υψηλό προφίλ, ταυτόχρονα όμως μας έδωσε πολύ χρήσιμες πληροφορίες για τον τρόπο που αντιμετώπιζε τόσο ο ίδιος, όσο και ο κοινωνικός του περίγυρος (ιδιαίτερα η πολιτική ελίτ) τον συγκεκριμένο θεσμό. Ο ίδιος, θεωρούσε εξωφρενικές τις μορφές πατρωνίας (βλ. Cicero. *Offic*. 2.60–1) που είχαν να κάνουν με τα δημόσια γεύματα, τους κάθε λογής αγώνες και τα αντίστοιχα δημόσια θεάματα[6], καθώς επίσης και την κατασκευή κτιρίων. Αυτά εκ των πραγμάτων, θεωρούνταν τα κλασικά στοιχεία μιας ευεργετικής ή φιλανθρωπικής δραστηριότητας που συν τοις άλλοις, διαμόρφωνε και μια

[5] Για το θέμα βλ. Lomas – Cornell, 2005: 4, όπου και αναφέρονται αντίστοιχες και ανάλογες περιπτώσεις ιδιωτικής φύσης, όπως λύτρα κλπ, τα οποία διεύρυναν τη σχέση πάτρωνα και ευεργετούμενου σε σχέση δανειστή και δανειζόμενου.

[6] Η περίφημη φράση «Άρτον και Θεάματα» (βλ. Cicero. ό.π.) ανήκει σ' αυτόν, χαρακτηρίζοντας με αυτόν τον τρόπο όλες αυτές τις παρόμοιες «χορηγικές» εκδηλώσεις που ξένιζαν τον ίδιο.

εικόνα έντονης παρέμβασης τόσο σε ζητήματα ασχετα με την τέχνη, όσο και στην ίδια την τέχνη, ειδικά στην αρχιτεκτονική.

Ο Κικέρων φαίνεται πως προτιμούσε μια πιο προσωπική σχέση του πάτρωνα – ευεργέτη με τον υπό την προστασία ευεργετούμενο (άσχετα αν αυτός ήταν καλλιτέχνης ή απλώς κάποιος που χρειαζόταν για παράδειγμα, μια δωρεά ως προικοδότηση). Κατά συνέπεια, η μορφή αυτού του είδους της πατρωνίας – μορφή που διαμόρφωνε ένα πιο στενό «δέσιμο» πάτρωνα και ευεργετούμενου – αντιδιαστελλόταν με την πατρωνία πολιτικού – δημόσιου και μαζικότερου χαρακτήρα. Βεβαίως, ο Κικέρων αποδεχόταν, έστω και απρόθυμα (βλ. Lomas – Cornell, 2005: 3), τη δεύτερη αυτή μορφή πατρωνίας.

2.1.2.3 Μαικήνας

Το όνομα του Μαικήνα συνδέθηκε με την ίδια την πατρωνία. Υπήρξε δηλαδή ένας από τους πιο γνωστούς πάτρωνες τόσο στη ρωμαϊκή, όσο και στην παγκόσμια ιστορία. Ο Μαικήνας υπήρξε σύμβουλος του Οκταβιανού Αυγούστου, σε μια εποχή όπου η κυριαρχία της Ρώμης, όχι μόνο πολιτική και στρατιωτική, αλλά και πολιτιστική, είχε αρχίσει να επιβάλλεται σε όλο το γνωστό τότε κόσμο.

Η πατρωνία του Μαικήνα συνδέθηκε με δύο από τα πιο ένδοξα ποιητικά ονόματα της περιόδου, τον Οράτιο και τον Βιργίλιο. Η Αινειάδα του Βιργιλίου, η οποία αποτέλεσε το σημαντικότερο έπος της λατινικής λογοτεχνίας, εκτός από ένα ποιητικό αριστούργημα, υπήρξε και εργαλείο προπαγάνδας της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, όπως αυτή ασκήθηκε τότε από τον Οκταβιανό (βλ. Lomas – Cornell, 2005: 6). Είναι προφανές ότι σ' αυτό το σκοπό της συγγραφής έπαιξε ρόλο και ο Μαικήνας. Η στάση του αυτή αναδεικνύει έναν άνδρα, ο οποίος δεν καταπιάστηκε με την πατρωνία για λόγους ματαιοδοξίας ή προσωπικής ευχαρίστησης μόνο, αλλά με σκοπό να εξυπηρετήσει την πολιτική του κράτους.

Η πατρωνία, λοιπόν με το παράδειγμα του Μαικήνα, απέκτησε έναν σαφή πολιτικό προσανατολισμό. Ο Μαικήνας, αναγνωρίζοντας το ταλέντο και την πραγματική μεγαλοφυΐα των καλλιτεχνών με τους οποίους συνδέθηκε, ώθησε τις νέες αυτές πνευματικές οντότητες σε μια δημιουργία που ξεπερνούσε την απλή ατομική ευχαρίστηση ή τη φιλοδοξία. Οι σκοποί της τέχνης μετεξελίχθηκαν, διαμορφώνοντας ένα ευρύτερο κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο

αναφοράς και με σκοποθεσία που ξεπερνούσε τόσο το προσωπικό, όσο και το αισθητικό επίπεδο. Ακόμα και η τέχνη γίνεται μια συλλογική δραστηριότητα, υπό την έννοια ότι την απολαμβάνει το σύνολο κι όχι μια μερίδα «μυημένων», ένα σύνολο που κυριαρχείται από την ιδιότητα του πολίτη. Με τον Μαικήνα, η τέχνη δημιουργεί μια «εθνική» παράδοση με μυθικό ένδυμα (Lomas – Cornell, 2005: 6 -7).

Οπωσδήποτε, τα παραπάνω δεν σημαίνουν ότι τα κίνητρα του Μαικήνα ήταν μόνο πολιτικά. Αν ίσχυε αυτό, πολύ δύσκολα θα μπορούσε να εμπνεύσει με τον τρόπο που το κατάφερε, ποιητές του κύρους του Βιργιλίου ή του Οράτιου. Ο Μαικήνας διαπνεόταν από πραγματικό σεβασμό προς τους καλλιτέχνες και από αμιγή θαυμασμό προς την καλλιτεχνική δημιουργία. Αυτό ήταν που τον έκανε ξεχωριστό ως πάτρωνα. Οι πολιτικές του ενασχολήσεις, η γενικότερη στάση του με την πολιτική συνδέθηκε στενά με αυτόν το θαυμασμό, δεν τον δημιούργησε. Υπήρξε ένας άνθρωπος φωτισμένος, ο οποίος επέλεξε να συνδέσει την αγάπη του για τις τέχνες με την επίσης ισχυρή αγάπη του για τα κοινά, την εξασφάλιση της δόξας της αγαπημένης του πατρίδας, ακόμα κι αν η εξασφάλιση αυτή δεν περνούσε μέσα από ιστοριογραφία, αλλά από την καλλιτεχνική δημιουργία, από μυθικές ιστορίες και ποιητικές Ωδές[7]. Ίσως όμως αυτό ακριβώς ήταν που έκανε τον Μαικήνα τόσο ξεχωριστό: ότι κατάφερε να ανεβάσει την «αξία» της ποίησης, και κατ' επέκταση της τέχνης, από μια απλή παράθεση όμορφων στίχων, σε μια δημιουργία που μπορεί να διέθετε και πολιτικές, αλλά και ευρύτερα κοινωνικές διαστάσεις.

[7] Βλ. τις Ωδές του Ορατίου, οι οποίες αποτελούν από τις πιο σημαντικές ποιητικές δημιουργίες της λατινικής ποίησης, Κουτρούμπας, 2007.

2.2 Βυζάντιο

2.2.1 Κράτος και Εκκλησία: Θρησκευτική και κοινωνικοπολιτική διάσταση της πατρωνίας

Η επικράτηση του χριστιανισμού στο ανατολικό κομμάτι της πάλαι ποτέ Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, διαμόρφωσε μια συγκεκριμένη οπτική γωνία του τι συνιστά τέχνη γενικότερα. Τα έργα τέχνης δεν αποτέλεσαν απλώς ένα καλλιτεχνικό γεγονός που υμνούσε την ομορφιά[8], αλλά ένα σημείο αναφοράς της θρησκευτικής πίστης και της κοινωνικής ιδεολογίας που αυτή διαμόρφωσε. Δημιουργήθηκε έτσι ένα πολύ χαρακτηριστικό ρεύμα τέχνης που καθόρισε και επηρέασε, εκτός από την περίοδο της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας και τα γεωγραφικά όρια μέσα στα οποία αυτή κατά καιρούς επεκτάθηκε, την ίδια τη βυζαντινή τέχνη διαχρονικά και φτάνοντας γεωγραφικά όπου η Ορθόδοξη Χριστιανική Θρησκεία αναπτύχθηκε.

Στη βυζαντινή περίοδο συναντάμε ιδιαίτερα την προσπάθεια των αυτοκρατόρων, με πρώτο διδάξαντα τον ίδιο τον Μέγα Κωνσταντίνο να κάνουν «την τέχνη όργανο της πολιτικής του(ς)» (Μπαρούτας (2002): 20). Τόσο μεγάλη διάσταση είχε αυτό, ώστε να θεωρηθεί ότι «η εξάρτηση από την εξουσία είναι ο αποφασιστικότερος παράγων για την εξέλιξη της βυζαντινής τέχνης» (ό.π., 2002: 15).

Ο θρησκευτικός χαρακτήρας της βυζαντινής τέχνης καθόρισε σε μεγάλο βαθμό, και τις μορφές της πατρωνίας που τη στήριξε. Πολύ συγκεκριμένη μορφή αποτέλεσαν οι μικρές παραγγελίες των απλών πιστών που συνήθως, στόχευαν όχι τόσο στο θαυμασμό του καλλιτεχνικού, όσο στην πίστη ότι η εικόνα, ο σταυρός κ.ο.κ. θα τους προστάτευε θαυματουργικά, «ταις πρεσβείαις» του αγίου που απεικόνιζε. Όμως, στις περιπτώσεις αυτές δεν μιλάμε για πραγματική

[8] Είναι χαρακτηριστικό ότι η Πενθέκτη Οικουμενική Σύνοδος (Κανών 100 της Συνόδου) απαγόρευσε τις ζωγραφιές που απλώς καταγοητεύουν τα μάτια, θεωρώντας αυτές ως ανήθικες. Η στάση αυτή, οπωσδήποτε, υπαγορευόταν από τον ιδιάζοντα χαρακτήρα τόσο της θρησκευτικής δομής της αυτοκρατορίας που ονομάστηκε Βυζαντινή, όσο και της γενικότερης κοινωνικής ιδεολογίας που αυτή η δομή πρόκρινε. Βλ. Cormack, 2000: 82 κ. εξής.

πατρωνία, αλλά μάλλον για μια σχέση πελάτη – παραγγελιοδότη, με τον αγιογράφο ή το εργαστήρι αγιογραφίας που παρήγαγε το έργο τέχνης.

Σε περιπτώσεις όπου το κόστος για μια παραγγελία ήταν ιδιαίτερα υψηλό, το βάρος της δαπάνης επωμιζόταν ένα σύνολο ανθρώπων, ακόμα και οι κάτοικοι μιας ολόκληρης πόλης, όπως συνέβη στην περίπτωση του πρωτοβυζαντινού χειρογράφου με την ονομασία Διοσκουρίδης Βιέννης, το έτος 512 μ.Χ., από το όνομα του γνωστού φαρμακολόγου του 1ου μ. Χ. αιώνα Διοσκουρίδη. Είναι δε χαρακτηριστικό, ότι το χειρόγραφο δεν περιέχει κάποιο εκκλησιαστικό κείμενο, αλλά ένα κείμενο βοτανικής φαρμακολογίας. Το χειρόγραφο αυτό ήταν μια προσφορά των κατοίκων της μικρής πόλης Ονωράται, ενός προαστίου της Κωνσταντινούπολης, προς την εγγονή του Βαλεντινιανού Γ, Ιουλιανή Ανικία, για την αποπεράτωση ναού αφιερωμένου στη Θεοτόκο (Λόουντεν, 1999: 95).

Στη διαδικασία της παραγγελιοδοσίας έμπαιναν και οι αυτοκράτορες του Βυζαντίου. Η παραγγελία του υστεροβυζαντινού χειρογράφου του ψευδο-Διονυσίου Αρεοπαγίτου από τον αυτοκράτορα Μανουήλ Β΄ Παλαιολόγο υπήρξε μία από αυτές (Λόουντεν, 1999: 420 κ. εξής). Ο αυτοκράτορας δώρισε το συγκεκριμένο χειρόγραφο στον βασιλιά της Γαλλίας Κάρολο τον ΣΤ΄, αμέσως μετά την επιστροφή του από το ταξίδι του στη Δύση, σε μια προσπάθεια να ευχαριστήσει, αλλά και να υπενθυμίσει στον Κάρολο, τη δυσχερή θέση στην οποία πλέον βρισκόταν η Βυζαντινή Αυτοκρατορία από τη συνεχή απειλή των Οθωμανών.

Η πιο χαρακτηριστική μορφή πατρωνίας της τέχνης προερχόταν από τους ίδιους τους αυτοκράτορες, και από την Αυλή που τους περιστοίχιζε (αν δεν ήταν ο ίδιος ο αυτοκράτορας που αναλάμβανε την πατρωνία). Αυτό ήταν απολύτως λογικό, καθώς η μοναδική μορφή τέχνης ήταν, σαφέστατα, η εκκλησιαστική, οπότε μόνο οι αυτοκράτορες θα μπορούσαν να στηρίξουν συνεχώς τους αγιογράφους ή αρχιτέκτονες και τα εργαστήρια τους που παρήγαγαν τις εικόνες, τα χειρόγραφα, αλλά και προέβαιναν στην αποπεράτωση των ναών.

Για τη ναοδομική αρχιτεκτονική ειδικότερα, πρέπει να τονιστεί, ότι οι μεγαλεπήβολοι τύποι που επικράτησαν δεν θα μπορούσαν να είχαν καν δημιουργηθεί, αν δεν υπήρχε εξ αρχής η στήριξη από τους ισχυρούς της εποχής.

Τεράστιες κατασκευές, μεγαλοπρεπέστατοι τρούλοι, εντυπωσιακά κλίτη, υπέροχες καμάρες, αλλά και διακόσμηση που ξεπερνούσε την απλή θρησκευτική σημασία με χρυσά ψηφιδωτά, εντυπωσιακά σε όγκο αγιογραφικά έργα, χρυσούς πολυελαίους, καταπληκτικά ξύλινα τέμπλα, μαρμάρινες άγιες τράπεζες κ.ο.κ. Επρόκειτο για μια πραγματική ανάταση τέχνης, το θρησκευτικό στοιχείο της οποίας, σε τίποτε δεν μειώνει την καλλιτεχνική τους αξία[9]. Η στήριξη αυτής της καλλιτεχνικής δραστηριότητας από τους εκάστοτε αυτοκράτορες και την λοιπή αυλική αριστοκρατία, αποτέλεσε απαραίτητη προϋπόθεση. Σαφέστατα εδραζόταν όχι μόνο στο θρησκευτικό συναίσθημα, αλλά και στο γεγονός ότι η χριστιανική θρησκεία αποτέλεσε κυρίαρχη κοινωνική και πολιτική συνιστώσα, συνοδοιπόρο της κοσμικής εξουσίας, καθορίζοντας από κοινού τις εξελίξεις σε όλα τα επίπεδα ζωής των ανθρώπων της εποχής.

Οπωσδήποτε, οι μορφές πατρωνίας στις παραπάνω περιπτώσεις μπορούσαν να είναι είτε κάποια προσωπική οικονομική στήριξη προς τον καλλιτέχνη ή το εργαστήρι, είτε η κρατική υποστήριξη στο σύνολο ενός έργου. Για παράδειγμα, η ανέγερση του ναού της Αγίας Σοφίας από τον Ιουστινιανό, μετά την καταστροφή του προηγούμενου ναού από τους στασιαστές της περίφημης στάσης του Νίκα (532 μ.Χ.), υπήρξε μια γιγάντια κρατική μορφή πατρωνίας. Ο ναός ολοκληρώθηκε το 537 μ.Χ., ενώ κατά την παράδοση για την ανέγερσή του δαπανήθηκαν τριακόσια εκατομμύρια χρυσά νομίσματα (σόλιδοι). Τα δε "θυρανοίξια", δηλαδή η τελετή της πρώτης θείας λειτουργίας της συνοδεύτηκαν από διανομές χιλιάδων ελαφιών, βοών, προβάτων και ορνίθων και χιλιάδων μοδίων[10] σίτου στους φτωχούς με πολυήμερες γιορτές και πανηγύρια (Εγκυκλοπαίδεια Μείζονος Ελληνισμού, Κωνσταντινούπολη στο: <http://www.ehw.gr/, προσπελάστηκε την 19/4/2017).

---

[9] Για το θέμα του μεγαλεπήβολου της χριστιανικής τέχνης, ειδικότερα των ναών και της αγιογραφίας, βλ. Αντουράκης (1991), Αντουράκης (1997), Gombrich (2014), Μιχελής (2006), Kitzinger (2004), Mathews (1998).

[10] Πρόκειται για μονάδα μέτρησης χωρητικότητας υγρών και σιτηρών ίσης με 8,7 λίτρα, διαδεδομένη ιδιαίτερα κατά τη ρωμαϊκή και βυζαντινή περίοδο, ενώ η λέξη διατηρήθηκε και στους νεώτερους χρόνους, αποτελώντας πλέον μονάδα μέτρησης κυρίως λαδιού. Η λέξη εμφανίζεται ήδη από τους χρόνους της Καινής Διαθήκης στους Ματθαίος 5:15, Μάρκος 4:21, Λουκάς 11:33, ενώ πολλά βυζαντινά κείμενα περιέχουν τον όρο.

Από την άλλη, μεγάλος αριθμός αυτοκρατόρων «στήριξαν» προσωπικά τη δημιουργία πλήθους αγιογραφιών ή ψηφιδωτών (Λόουντεν, 1999). Από την ψηφιδωτή παράσταση της Δέησης (νότιο υπερώο Αγίας Σοφίας) που χρηματοδοτήθηκε από τον Μιχαήλ Ή Παλαιολόγο (1261 μ.Χ.), το εντοίχιο ψηφιδωτό της Αγίας Σοφίας στο νάρθηκα του ναού που πιθανότατα, δημιουργήθηκε με την οικονομική ενίσχυση του Λέοντα ΣΤ' του επονομαζόμενου Σοφού (μεταξύ 886 – 912 μ.Χ.), το εντοίχιο ψηφιδωτό του νοτίου νάρθηκα πάλι στην Αγία Σοφία, όπου παραγγέλθηκε από τον Κωνσταντίνο Θ΄ τον Μονομάχο (μεταξύ 1042 – 1055 μ.Χ.) και σε πολλές άλλες περιπτώσεις, διακρίνουμε μια συνεχή παρουσία αυτοκρατόρων και αυλικών[11], οι οποίοι στηρίζουν τη βυζαντινή εκκλησιαστική τέχνη σε σχεδόν μόνιμη βάση.

Το ότι το συγκεκριμένο φαινόμενο δεν ανταποκρινόταν μονάχα σε μια ανάγκη θρησκευτική ή υπαγορευόταν από λόγους πίστης και μόνο, είναι κάτι παραπάνω από εμφανές. Ο Μιχαήλ Η' Παλαιολόγος, μόλις ανέκτησε την Πόλη από τους Φράγκους (1261), χρηματοδότησε μια σειρά εργασιών συντήρησης του ναού της Αγίας Σοφίας, οι οποίες σε συνδυασμό με την ψηφιδωτή παράσταση της Δέησης στο νότιο υπερώο, που αναφέρθηκε παραπάνω, λειτούργησαν ως υπενθύμιση του ένδοξου θριάμβου του επί των Φράγκων.

Ειδικότερα δε για τις απεικονίσεις αυτού του τύπου, δηλαδή την απεικόνιση του αυτοκράτορα – πάτρωνα μέσα στο έργο τέχνης (είτε αγιογραφία, είτε ψηφιδωτό), ισχύει ένα συγκεκριμένο μοτίβο που δεν αντανακλά μονάχα τη δέουσα πίστη ή τις θρησκευτικές αρετές της ταπεινότητας και της θεοσέβειας. Στις απεικονίσεις αυτές, ο εκάστοτε αυτοκράτορας εμφανίζεται να στέκει δίπλα στον ένθρονο Χριστό, άλλοτε γονυπετής ή σε στάση προσευχής (όπως ο Λέων ο ΣΤ΄ ο Σοφός), άλλοτε όρθιος (όπως ο Κωνσταντίνος Θ΄ ο Μονομάχος). Η παρουσία των αυτοκρατόρων σε τέτοιες μορφές απεικονίσεων, συνιστά ένα μοτίβο πολύ συνηθισμένο που περνά συγκεκριμένα μηνύματα. Ο ένθρονος Χριστός που ευλογεί τον αυτοκράτορα – πάτρωνα, δείχνει έντονη υποδήλωση

[11] Στη μονή του Χριστού της Χώρας στην Κωνσταντινούπολη, όπου σήμερα έχει την ονομασία, Καριγιέ Τζαμί, βρίσκουμε αντίστοιχη προσωπική συμβολή σε ψηφιδωτό στο υπέρθυρο του Καθολικού, όχι κάποιου αυτοκράτορα, αλλά ενός αυτοκρατορικού συμβούλου, του Θεόδωρου Μετοχίτη, πράγμα το οποίο σημαίνει ότι πολλά μέλη της Αυτοκρατορικής αυλής διαμόρφωναν σχέσεις πατρωνίας με τους αγιογράφους – καλλιτέχνες της εποχής. Βλ. Λόουντεν, 1999: 412.

της θείας προέλευσης της αυτοκρατορικής εξουσίας, της «ελέω Θεού μοναρχίας». Αυτό γίνεται ακόμα πιο έντονο, όταν διαπιστώσουμε ότι σε πολλές περιπτώσεις τέτοιων απεικονίσεων, οι αυτοκράτορες φέρουν φωτοστέφανο αγίου της Ορθόδοξης Εκκλησίας. Ακόμα και η απεικόνιση του αυτοκράτορα, ως γονυπετούς, προφανώς λειτουργεί ως διαρκής υπενθύμιση του αντίστοιχου χρέους των υπηκόων ενώπιόν του, μολονότι είναι άνθρωπος. Οι δωρεές που ορισμένοι αυτοκράτορες εμφανίζονται να προσφέρουν, επίσης λειτουργούν ως στοιχείο όχι μόνο της ανάδειξης της ευλάβειας και της ευσέβειας του αυτοκράτορα προς το Θεό, αλλά και ως παράδειγμα του τι οφείλουν, αντίστοιχα, να προσφέρουν οι υπήκοοι στο αυτοκρατορικό στέμμα[12].

Η αυτοκρατορική πατρωνία βέβαια σχετίστηκε ιδιαίτερα όπως ήδη αναφέρθηκε, με την οικοδόμηση, ανέγερση ή ανακαίνιση ολόκληρων ναών. Χαρακτηριστική περίπτωση η Νέα Μονή της Χίου που ανεγέρθηκε με έξοδα του Κωνσταντίνου Θ' του Μονομάχου, γύρω στα 1045. Η συγκεκριμένη περίπτωση σχετίζεται και με το γεγονός της εξορίας του Κωνσταντίνου πριν γίνει αυτοκράτορας, στη Λέσβο, όπου και οι ασκητές προς τιμήν των οποίων έκτισε ο Κωνσταντίνος τη Μονή, «πρόβλεψαν» γι' αυτόν την άνοδό του στον αυτοκρατορικό θρόνο, εξασφαλίζοντας με αυτόν τον τρόπο την αμέριστη υποστήριξή του (Λόουντεν, 1999: 241).

Η βυζαντινή τέχνη συνεπώς, οφείλει πολλά στην πατρωνία η οποία κατά κόρον ασκήθηκε από την αυλή των εκάστοτε αυτοκρατόρων. Το μεγαλειώδες των αρχιτεκτονικών ρυθμών, τα μεγαλεπήβολα έργα – κυρίως τα ψηφιδωτά – και οι καταπληκτικές αγιογραφήσεις, αλλά και οι μικροτεχνίες (σταυροί, ξύλινα δίπτυχα και τρίπτυχα, χειρόγραφα κλπ), δημιουργήθηκαν σε μεγάλο βαθμό τόσο χάρη στην οικονομική συνεισφορά των απλών πιστών που παράγγελναν αντίστοιχα έργα, όσο και χάρη στην ιδιαίτερη σχέση των αυτοκρατόρων και των ευγενών με την εκκλησιαστική τέχνη, την ανάπτυξη της οποίας ευνόησαν σε μεγάλο βαθμό, όχι μόνο για θρησκευτικούς αλλά και για πολιτικούς λόγους.

---

[12] Βλ. Λόουντεν, 1999, 190 κ. αλλού. Θα πρέπει, επίσης να σημειωθεί ότι σε πολλές περιπτώσεις οι απεικονίσεις των αυτοκρατόρων, όπως εκείνη του Λέοντα που εμφανίζεται γονυπετής, ίσως λειτουργούσαν κι ως ένα είδος δήλωσης «δημόσιας» μετάνοιας για πράξεις που είχαν σκανδαλίσει τους πιστούς της εποχής εκείνης, όπως η τετραγαμία του Λέοντα του Σοφού. Επρόκειτο, με άλλα λόγια για μια «δημόσια» συγγνώμη που όμως, λειτουργούσε το ίδιο «πολιτικά», όσο και θρησκευτικά.

Το ότι αυτή η μορφή τέχνης, φανερά εστιασμένη στο θρησκευτικό στοιχείο, αποκλήθηκε «στρατευμένη», δεν αναιρεί επίσης ούτε την αξία της τέχνης αυτής, ούτε και το ρόλο που έπαιξαν οι πάτρωνες (αυτοκράτορες και πλούσιοι ευγενείς) στην ανάδειξή της.

2.3 Μεσαιωνική Δύση και Καρολίγγεια Αναγέννηση

2.3.1 Η πατρωνία στη Μεσαιωνική Δύση

Στη διάρκεια του Μεσαίωνα ειδικότερα κατά την πρώιμη περίοδο, η πατρωνία έπαιρνε τη μορφή μιας υποστήριξης προς τους καλλιτέχνες, όχι πάντα οικονομικής. Πολλές φορές τα ανταλλάγματα ήσαν σε είδος (ρόμπες, άλογα, ερμίνες κλπ), χωρίς, βέβαια να λείπουν και οι αποζημιώσεις σε χρήματα (McCash, 1996: 5).

Πολλές φορές οι πάτρωνες χρησιμοποιούσαν τους καλλιτέχνες – ειδικά τους γραφείς – ως υπάλληλους του σπιτιού, εντός του οποίου τους προσέφεραν στέγη και τροφή. Οι τελευταίοι επιτελούσαν διάφορες εργασίες, αυτές που σήμερα θα επιτελούσε ένας γραφέας, όμως παράλληλα φρόντιζαν να «δικαιολογούν» τη σχέση πατρωνίας με τον ιδιοκτήτη του σπιτιού, διασκεδάζοντάς αυτόν και την οικογένειά του ή τους καλεσμένους και φίλους του σε διάφορες εκδηλώσεις με ποιήματα, τραγούδια κλπ.

Υπήρχαν όμως και πάτρωνες, η υποστήριξη των οποίων δεν υπήρξε αυτού του τύπου, καθώς οι καλλιτέχνες που ανήκαν στον κύκλο τους δεν κατοικούσαν μαζί τους, ούτε τους χρησιμοποιούσαν σε άλλες δουλειές. Η σχέση τους οριζόταν ως καθαρά σχέση επαγγελματική «με το κομμάτι», δηλαδή οι καλλιτέχνες πληρώνονταν ανάλογα με το τι ζητούσε ο κάθε πάτρωνας – πελάτης. Ο τελευταίος είχε μάλιστα το δικαίωμα να απορρίψει αν ήθελε το έργο, εφόσον δεν το εύρισκε ταιριαστό ή δεν τον ικανοποιούσε (McCash, 1996: 6). Βασικοί πάτρωνες και υποστηρικτές ήταν κυρίως φεουδάρχες, ευγενείς και άνθρωποι που διέθεταν τα οικονομικά μέσα να προσφέρουν τα ανταλλάγματα ή χρήματα που ζητούσαν οι καλλιτέχνες. Οπωσδήποτε όμως η πατρωνία πολλές φορές, εξέπιπτε σε απλή σχέση πελάτη – αγοραστή και καλλιτέχνη – πωλητή και όχι σε πλήρη σχέση συνεχούς υποστήριξης. Πάντως, πολλοί πάτρωνες της περιόδου του Μεσαίωνα προσέφεραν και υπηρεσίες υποστήριξης του έργου του καλλιτέχνη, πολλές φορές καθοδηγώντας τον προστατευόμενό τους στην αναζήτηση βιβλίων ή καλύπτοντάς του τα έξοδα για ταξίδια (McCash, 1996: 5).

Από τα παραπάνω διαφαίνεται πως η παραγωγή καλλιτεχνικού έργου στον Μεσαίωνα συχνά είχε παρόμοια θέση με πολλές άλλες υπηρεσίες που προσφέρονταν εντός κατοικίας. Ωστόσο, οι καλλιτέχνες φαίνεται πως αντιμετωπίζονταν διαφορετικά, καθώς η παραγωγή τέχνης συνιστούσε το κύριο προτέρημά τους, για το οποίο τελικά τους επέλεγε και ο πάτρωνας.

2.3.2 Η ανακτορική «ελίτ» και η πρώτη Αναγέννηση

Στη Μεσαιωνική Δυτική Ευρώπη επί βασιλείας του Καρλομάγνου (μέσα 8ου αι – αρχές 9ου), συντελέστηκε εκτός των άλλων και μια εκρηκτική ανάπτυξη στο χώρο των τεχνών. Επρόκειτο για μια πρώτη Αναγέννηση, υπό την έννοια ότι αξιοποίησε την αρχαία αλλά και σύγχρονή της βυζαντινή[13] πολιτιστική κουλτούρα, στηρίζοντας πλήθος διανοούμενων και ανθρώπων των γραμμάτων και των τεχνών. Ο προσανατολισμός παρέμενε βεβαίως όπως και στην περίπτωση των βυζαντινών αυτοκρατόρων, αμιγώς θρησκευτικός. Ο Καρλομάγνος και οι διάδοχοί του αποσκοπούσαν στην καθιέρωση της Φραγκικής Αυτοκρατορίας, ως του κατεξοχήν χώρου της ανάπτυξης και επιβίωσης της Χριστιανοσύνης. Οι αυτοκράτορες στη Δύση όπως και οι προκάτοχοί τους Ρωμαίοι και Βυζαντινοί, είχαν αντιληφθεί τη σημασία που προσέδιδε πολιτικά η στήριξη καλλιτεχνών και διανοουμένων και η άσκηση πατρωνίας, ως τρόπου ενίσχυσης του κύρους και της προσωπικής τους ακτινοβολίας (βλ. Καραπιδάκης, ό.π.).

Η πατρωνία που ασκήθηκε από τον Καρλομάγνο και τους διαδόχους του είχε αρκετές ομοιότητες με τις αντίστοιχες μορφές που ασκήθηκαν στη Βυζαντινή Αυτοκρατορία, δεν έλειπαν όμως και οι διαφορές. Οι Φράγκοι ηγεμόνες χρησιμοποιούσαν πολλούς από τους καλλιτέχνες, κυρίως όμως τους εγγράμματους κληρικούς, ως μέσο εκπαίδευσης της αριστοκρατικής τάξης. Επιπρόσθετα, τοποθετούνταν ως βοηθοί στη διοίκηση της αυτοκρατορίας (ειδικότερα σε θέματα που αφορούσαν σε γραπτά κείμενα όπως διαταγές, κοινοποιήσεις κ.ο.κ). Ως άνθρωποι της διανόησης ασχολούνταν με θέματα πνευματικά και θεολογικά, προωθώντας παράλληλα την ομογενοποίηση των

[13] Από την οποία δέχτηκε σημαντικές επιρροές, ιδιαίτερα στον αρχιτεκτονικό ρυθμό. Βλ. Berstein & Milza, 1999: 107, καθώς και Καραπιδάκης, 2011: 3.

αντιλήψεων και πεποιθήσεων της εποχής (πολιτικών και θρησκευτικών), με την τοποθέτηση των μαθητών τους σε καίρια πόστα του διοικητικού μηχανισμού (Καραπιδάκης, 2011: 4).

Η ανταμοιβή αυτών των υπηρεσιών δεν περιοριζόταν σε μια απλή προσωπική οικονομική στήριξη. Υπήρχε και αυτή, κυρίως με τη μορφή της εύνοιας, της δημιουργίας μιας κάστας διανοούμενων, ενός κύκλου που αποκαλούνταν «Ανακτορική Ακαδημία» (με έδρα τη σημερινή πόλη Άαχεν). Η πατρωνία όμως επεκτεινόταν στην ανέγερση ναών, μονών και επισκοπών. Επιπλέον περιελάμβανε τη δημιουργία σχολείων, την καλλιέργεια της μουσικής, την ανάπτυξη του βιβλίου[14], κ.ο.κ. Επρόκειτο για μια εκπληκτική, «φωτισμένη» περίοδο, όπου τα γράμματα και οι τέχνες έστω και υπό το πρίσμα μιας βαθιάς θρησκευτικής επιρροής, έδειξαν να τυγχάνουν της εξαιρετικής εύνοιας και προστασίας των αυτοκρατόρων και να αποτελούν σημαντική πολιτιστική προσφορά. Οι επιδράσεις αυτής της «Αναγέννησης» διαπερνούν πολλούς αιώνες μετά, επικρατούν και επιδρούν σε όλο το φάσμα της ευρωπαϊκής πολιτιστικής δημιουργίας και κουλτούρας, για να συνεχιστούν με διαφοροποιημένο βέβαια τρόπο και μορφή και στην ουμανιστική εποχή, την κατεξοχήν αναγεννησιακή.

[14] Με εντολή του Καρλομάγνου συγκεντρώθηκε και αντιγράφηκε ο μεγαλύτερος όγκος της λατινικής γραμματείας, έργο που έλαβε χώρα κυρίως στα scriptoria (εργαστήρια αντιγραφής χειρογράφων) των μοναστηριών. Για το λόγο αυτό καθιερώθηκε η ευανάγνωστη μικρογράμματη καρολίδεια γραφή(Minuscula Carolina Scriptura) (Butt, 2002: 160 & 186).

Κεφάλαιο 3

Αναγέννηση: Η Τέχνη στο απόγειο της Ιστορίας

3.1 Πατρωνία και ρόλος της στην Αναγέννηση

Αναγέννηση ονομάστηκε από τους ιστορικούς, η χρονική περίοδος που ακολούθησε τους μεσαιωνικούς χρόνους. Οι συνθήκες της συγκεκριμένης περιόδου, θεωρήθηκαν πως οδήγησαν στο ξεπέρασμα μιας εποχής βαρβαρότητας[15]. Η Αναγέννηση αποτέλεσε ένα πολυδιάστατο και πολυσχιδές πολιτιστικό, πνευματικό, κοινωνικό- πολιτικό φαινόμενο, το οποίο χρονικά εκτείνεται από τις αρχές του 15ου και φτάνει έως το τέλος του 16ου αιώνα, με αρχική κοιτίδα την Ιταλία[16] απ' όπου αργότερα διαδόθηκε σε ολόκληρη την Ευρώπη[17].

Η τέχνη της εποχής διακρίθηκε από μια νοσταλγία της αρχαιότητας, η οποία πολλές φορές έφτανε ακόμα και στη σύγκριση (βλ. Vasari, 1995: 11 κ. εξής,

---

[15] Ως εποχή βαρβαρότητας χαρακτηρίστηκε η περίοδος της Μεσαιωνικής Δύσης, η οποία διακρίθηκε για τη θρησκευτική δογματικότητα (Ιερά Εξέταση, Σταυροφορίες κλπ), αλλά και για την πολιτικοκοινωνική κατάσταση (απόλυτες μοναρχίες, φεουδαρχικά συστήματα, δουλοπάροικοι κ.ο.κ.). Γεγονός που είχε τις επιπτώσεις του στην επιστήμη, την τέχνη και τα γράμματα, καθώς επικρατούσαν οι θρησκευτικές – κατά κύριο λόγο – «αυθεντίες», όπου καθόριζαν ακόμα και την επιστημονική εξέλιξη. Να σημειωθεί ότι η Μεσαιωνική Δύση διαχωρίζεται από τη βυζαντινή περίοδο. Πλέον, οι μελετητές αναγνωρίζουν τη σημασία της βυζαντινής επίδρασης στη διαμόρφωση του φαινομένου της Αναγέννησης και γενικότερα του κινήματος του Ανθρωπισμού (Ουμανισμού), ενώ αντίστοιχα αντιδιαστέλλουν τη μεσαιωνική δυτική παράδοση από τη βυζαντινή. Βλ. χαρακτηριστικά στο Setton, 2008.

[16] «Το γεγονός ότι αυτή η ιδέα διαδόθηκε ειδικά στην Ιταλία, δεν είναι περίεργο. Οι Ιταλοί είχαν σαφή επίγνωση πως στο παρελθόν η χώρα τους, με πρωτεύουσα τη Ρώμη, υπήρξε το κέντρο του πολιτισμένου κόσμου… η ιδέα μιας αναβίωσης ήταν στενά δεμένη για τους Ιταλούς με την ιδέα μιας αναγέννησης του μεγαλείου της Ρώμης», Gombrich, 2014: 223.

[17] Βλ. για τις ρίζες και τα χαρακτηριστικά της Αναγέννησης στο Brotton, 2007: 7 κ. εξής.

Gombrich 2014: 223), όχι όμως και στη στείρα μίμησή της. Οι αναγεννησιακοί καλλιτέχνες, αξιοποιώντας πρωτοποριακές τεχνικές (όπως τη ζωγραφική με λάδι, την τεχνική της προοπτικής και την τεχνική του sfumato[18]), την επιστημονική εξέλιξη[19], αλλά και τις νεωτερικές ιδέες της εποχής, κατάφεραν να καινοτομήσουν, παρά το γεγονός ότι συχνά η θεματολογία τους επανέρχεται στους αρχαίους ελληνικούς και ρωμαϊκούς μύθους, ή οι δημιουργίες τους είναι εμφανώς επηρεασμένες από τα κλασικά έργα, κυρίως της γλυπτικής[20].

Σημαντικό γεγονός αποτέλεσε επίσης η αυτονόμηση των καλλιτεχνών και η αποδέσμευσή τους από την αυστηρή «μέγγενη» της πολιτικής και θρησκευτικής εξουσίας. Οι καλλιτέχνες δημιουργούν έργα των οποίων το περιεχόμενο, το μοτίβο, την τεχνική και τη γενικότερη σύνθεση επιλέγουν συνήθως οι ίδιοι[21]. Αυτή η ελευθερία παρότι δεν ήταν πάντα απόλυτη, παρείχε όμως στον καλλιτέχνη τη δυνατότητα να παράγει τέχνη ακηδεμόνευτη κι όχι στρατευμένη. Κάτι τέτοιο πάντως δεν εμπόδιζε τη δημιουργία ισχυρών δεσμών των καλλιτεχνών με πλούσιους «προστάτες» της εποχής, επαναφέροντας ακόμα πιο δυναμικά στην Ιστορία τον παλαιό, παραδοσιακό θεσμό της πατρωνίας.

Θα πρέπει να τονιστεί, επιπλέον η σημασία στην ανάπτυξη των τεχνών όχι μόνο των πλουσίων εμπόρων που ανεδείχθησαν ως μαικήνες, αλλά και των συντεχνιών της εποχής, ενός θεσμού που αναγόταν στα μεσαιωνικά χρόνια. Οι πόλεις έπαιζαν πλέον σημαντικό ρόλο στην αναδιαμόρφωση της ίδιας της τέχνης και οι καλλιτέχνες, αλλά και τεχνίτες της εποχής (χρυσοχόοι, αργυροχόοι κ.λ.π) οργανώνονταν σε συντεχνίες, για να προστατεύουν τα συμφέροντά τους και να δημιουργούν αγορές για τα προϊόντα τους. Οι συντεχνίες ήσαν πλούσια

---

[18] Η Σχολή των Αθηνών του Ραφαέλο, με την καταπληκτική αίσθηση της προοπτικής καθώς και η Μόνα Λίζα του Λεονάρντο Ντα Βίντσι στην οποία χρησιμοποιήθηκε ευρέως η τεχνική του sfumato, είναι κάποια από τα πολλά παραδείγματα. Βλ. McLean et al, 2008.

[19] Ο Λεονάρντο ντα Βίντσι, με τις ιπτάμενες μηχανές του, αλλά και με το υπόδειγμα της ανθρώπινης ανατομίας, τον Βιτρούβιο Άνδρα, εκπροσωπεί επάξια τον αναγεννησιακό καλλιτέχνη που κάνει χρήση των νέων επιστημονικών εξελίξεων της εποχής, McLean et al, 2008.

[20] Η Γέννηση της Αφροδίτης του Μποτιτσέλι και ο Δαβίδ, το γλυπτό του Μιχαήλ Άγγελου, είναι χαρακτηριστικά παραδείγματα, McLean et al, 2008.

[21] Ο Gombrich (2014: 230) αναφέρει ότι οι αναγεννησιακοί καλλιτέχνες, όπως ο Μπρουνελέσκι και ο Ντονατέλο, ξεχώρισαν ακριβώς από αυτή τη ρήξη με το παρελθόν και τη διάθεσή τους να διαμορφώσουν νέες νόρμες, οι οποίες τους οδήγησαν στην αποδέσμευση από τις παραδοσιακές αυθεντίες.

σωματεία «που έπαιζαν κάποιο ρόλο και στη διακυβέρνηση της πολιτείας, συμβάλλοντας στην ευημερία αλλά και στον εξωραϊσμό της…. αφιέρωναν μέρος από τα κεφάλαιά τους για να χτίζονται εκκλησίες, μέγαρα και παρεκκλήσια. Από αυτή την πλευρά έκαναν πολλά για την τέχνη» (βλ. Gombrich, 2014: 248).

Η αναγεννησιακή τέχνη και οι πάτρωνες που την υποστήριξαν, είχαν ως σημείο αναφοράς κυρίως την πόλη της Φλωρεντίας[22]. Είναι παραδεκτό από πολλούς μελετητές της εποχής, ότι το συγκεκριμένες θεσμικό πλαίσιο συνέτεινε σε αυτό. Κυρίως όμως η ιδιαίτερη φυσιογνωμία της πόλης οφειλόταν στην παρουσία μιας από τις πιο ισχυρές και επιφανείς οικογένειες της περιόδου, τον περίφημο Οίκο των Μεδίκων (Medici), (βλ.Turner,2011, Brotton, 2007 & Strathern, 2007).

3.1.1 Οι Μέδικοι ως πρωτεργάτες και παράδειγμα της αναγεννησιακής μορφής πατρωνίας

Ο πατριάρχης της δυναστείας, Κόζιμο ο Α΄(1389-1464), μεγαλοτραπεζίτης και από τους πλουσιότερους άρχοντες της Αναγέννησης, αντιλήφθηκε από νωρίς την αναγκαιότητα μιας καινούργιας κουλτούρας που θα περιελάμβανε και την τέχνη. Υπήρξε μαικήνας τόσο του Vasari, όσο και του γνωστού μανιεριστή ζωγράφου Bronzino. Έδινε στους καλλιτέχνες μεγάλη δημιουργική ελευθερία (για τα δεδομένα της εποχής), σε αντίθεση με ό, τι συνέβαινε με τις παπικές – εκκλησιαστικές παραγγελίες. Ήταν επίσης μανιώδης αναζητητής αρχαίων παπύρων και περγαμηνών και ιδρυτής της περίφημης Λαυρεντιανής Βιβλιοθήκης[23].

---

[22] Στα τέλη του 15ου αιώνα, η πόλη της Φλωρεντίας διέθετε 54 εργαστήρια για μάρμαρο και πέτρα. Απασχολούσε 44 τεχνίτες χρυσοχοΐας και αργυροχοΐας και τουλάχιστον τριάντα ζωγράφους. Αυτή η καταπληκτική καλλιτεχνική δραστηριότητα φαίνεται ότι επηρέαζε και τη γενικότερη θέση, αλλά και φήμη της ίδιας της πόλης σε ζητήματα εμπορίου, κυρίως μεταξιού και μαλλιού. Δεν είναι, λοιπόν τυχαίο ότι η ενασχόληση των πλουσίων εμπόρων της περιοχής με τα καλλιτεχνικά δρώμενα υπήρξε ιδιαίτερη. Η φήμη της πόλης βοηθούσε και τους ίδιους στο να αναπτύξουν τις εμπορικές τους δραστηριότητες. Αυτό ίσως εξηγεί και την εξαιρετική κοινωνική θέση που κατείχαν οι καλλιτέχνες, αλλά και την άνθηση του θεσμού της πατρωνίας στην πόλη(Βλ. ιστοσελίδα της National Gallery of Art). Βλ. επίσης στον Gombrich, 2014: 224, όπου αναφέρεται χαρακτηριστικά: Σε καμία άλλη πολιτεία δεν ήταν τόσο έντονη αυτή η αίσθηση εμπιστοσύνης κι ελπίδας, όσο στην πλούσια εμπορική πόλη, τη Φλωρεντία, την πόλη του Δάντη και του Τζιότο».

[23] Βλ. στο: https://www.britannica.com/biography/Cosimo-de-Medici (προσπελάστηκε στις 10.6.2017)

Οι Μέδικοι, κυρίως από την εποχή του Λορέντζο του Μεγαλοπρεπούς (1449-1492), εκδήλωσαν ένθερμο ενδιαφέρον για την ίδια την τέχνη και τους δημιουργούς της. Παρά το γεγονός ότι ο ίδιος ο Λορέντζο δεν χρηματοδότησε παρά λίγα μεγάλα έργα, υπήρξε πρωτοπόρος ως προς την «επανεκκίνηση» ενός θεσμού, που στη ρωμαϊκή και βυζαντινή εποχή είχε αναδείξει μεγάλους καλλιτέχνες. Ο Λορέντζο υπήρξε και αυτός φανατικός συλλέκτης έργων της ελληνικής και ρωμαϊκής αρχαιότητας και του αποδίδεται ότι αυτή του η δράση υπήρξε καθοριστική για ολόκληρο το κίνημα της Αναγέννησης[24], καθώς «δίδαξε» στους συγχρόνους του τα πρότυπα της κλασικής αρχαιότητας, αναδεικνύοντας ταυτόχρονα το ανθρωπιστικό στοιχείο της τέχνης. Κατά τα φαινόμενα, η Αναγέννηση ίσως να μην είχε υπάρξει – τουλάχιστον στο βαθμό που τελικά έφτασε – χωρίς την παρουσία του Λορέντζο του Μεγαλοπρεπούς, του μεγάλου μαικήνα του Οίκου των Μεδίκων.

Ένας από τους καλλιτέχνες που προώθησε ο Λορέντζο ήταν ο Μποτιτσέλι, ο λυρισμός και τα μυθολογικά μοτίβα του οποίου υμνούσαν ιδιαίτερα την ομορφιά, κάτι που οπωσδήποτε ταίριαζε με τη Νεοπλατωνική φιλοσοφία της εποχής. Οι μυθολογικές αυτές θεματολογίες ενέπνεαν όχι μόνο άλλους καλλιτέχνες, αλλά προσέδιδαν μια ιδιαίτερη αξία στον ανθρωπιστικό χαρακτήρα της τέχνης ξεπερνώντας το στενό, θρησκευτικό της πλαίσιο. Σ' αυτή τη «μετακίνηση» της καλλιτεχνικής δραστηριότητας, οι Μέδικοι φαίνεται πως έπαιξαν καθοριστικό ρόλο.

Δεν αποχωρίστηκε οριστικά, όμως ο λυρισμός και η εξύψωση της φυσικής ομορφιάς τη θρησκευτική θεματολογία, ούτε βέβαια τη χριστιανική πίστη. Εξάλλου, σε πολλές παραγγελίες των Μεδίκων, άλλα έργα ήταν αμιγώς θρησκευτικά, όπως η «Παναγία της Σκάλας», του Μιχαήλ Άγγελου, άλλα εντελώς μυθολογικά, όπως η Γέννηση της Αφροδίτης, του Μποτιτσέλι. Όμως αυτή η διφυής αντίληψη για την τέχνη, η οποία συνδεόταν και με τον κύκλο των Νεοπλατωνιστών[25] που σύχναζαν στην αυλή των Μεδίκων, δεν έμεινε στο

[24] Βλ. για το θέμα Vasari (1995): 13 κ. εξής, Strathern (2007): 29 κ. εξής, αλλά και στην ιστοσελίδα της National Gallery of Art.

[25] Στον κύκλο των Μεδίκων υπήρξαν διανοούμενοι που ασπάζονταν τον Νεοπλατωνισμό, όπως ο Πολιτσιάνο. Ο Νεοπλατωνισμός θεωρούσε ότι η ομορφιά του καλλιτεχνικού έργου οδηγεί στην οικείωση του Θείου, μέσω της κατάκτησης των Ιδεών που η τέχνη προσφέρει. Για τον Νεοπλατωνισμό, βλ. Πελεγρίνης (2004): 411

απυρόβλητο. Τα παθιασμένα κηρύγματα του δομινικανού μοναχού Σαβοναρόλα, ο οποίος επιτέθηκε εναντίον της «ειδωλολατρικής» θεματολογίας της τέχνης, κατάφεραν να μεταστρέψουν ακόμα και τον αγαπημένο προστατευόμενο των Μεδίκων, Μποτιτσέλι, ο οποίος έκτοτε εγκατέλειψε τα μυθολογικά μοτίβα[26], ενώ και ο Μιχαήλ Άγγελος, φαίνεται να μην έμεινε ανεπηρέαστος. Οι δε Μέδικοι εξορίστηκαν για λίγο από την πόλη.

Όμως, οι Μέδικοι, από την εποχή του Τζιοβάννι, είχαν δείξει ότι η πατρωνία τους είχε επίδραση και σε εκκλησιαστικά δημιουργήματα. Από το 1416 ο γνωστός αναγεννησιακός αρχιτέκτονας Μπρουνελέσκι αναλαμβάνει το χτίσιμο της Βασιλικής του Αγίου Λαυρεντίου (Λορέντζο), της κεντρικής πλατείας της Φλωρεντίας, ένα εκκλησιαστικό αριστούργημα που χρηματοδότησαν όλα τα μέλη του Οίκου των Μεδίκων μέχρι και την τελική (ημιτελή σε κάποια σημεία) αποπεράτωσή του (McLeanetal, 2008: 194).

Ιδιαίτερη σημασία για τη μορφή της πατρωνίας που συχνά ασκούσαν οι Μέδικοι έχει και το μπρούτζινο άγαλμα του Δαβίδ, έργο του επίσης γνωστού αναγεννησιακού καλλιτέχνη Ντονατέλο. Το άγαλμα αυτό, παρότι μοιάζει σχετικά αινιγματικό ως προς τον τρόπο παρουσίασης του κεντρικού ήρωα, εντούτοις αποτελούσε έναν πολιτικό συμβολισμό για τον Οίκο των Μεδίκων, αφού ο Δαβίδ συνιστούσε σύμβολο της πόλης, ένα είδος προστάτη από εξωτερικές απειλές (Kent, 2000: 261). Μάλιστα, το γεγονός της απεικόνισης του ήρωα με έναν μάλλον κλασικό τρόπο (αφού ο Δαβίδ απεικονίζεται γυμνός, σαν ένα οποιοδήποτε κλασικό άγαλμα της ελληνικής αρχαιότητας), δείχνει τις γενικότερες επιρροές εκείνης της περιόδου που οι ίδιοι οι Μέδικοι, όπως είδαμε παραπάνω, πρωτοστάτησαν στο να τις "επιβάλλουν" και να διαδώσουν.

Αυτή η πολιτική διάσταση που ενείχε η πατρωνία διαφαίνεται και στο περίφημο έργο «Ηγεμών», που ο ίδιος ο συγγραφέας, ο Μακιαβέλι, αφιερώνει στον Λορέντζο Β΄ των Μεδίκων. Το έργο, παρότι δεν απευθύνεται μόνο στο γόνο των Μεδίκων και ενέχει μια γενικότερη διαχρονική δυναμική, αντανακλά μια ιδιαίτερη σχέση του οίκου των Μεδίκων με την εξουσία. Ο Μακιαβέλι, ο οποίος επιθυμούσε διακαώς να συνάψει σχέσεις με τη γνωστή πλέον οικογένεια, περιγράφει ένα μοντέλο διοίκησης, το οποίο οι Μέδικοι ασκούσαν κατά κόρον.

[26] National Gallery of Arts, ό.π.

Υπό την έννοια αυτή, η «προστασία» σε καλλιτέχνες, συγγραφείς κ.ο.κ. φαίνεται να εμπεριείχε και τη μορφή διάδοσης ενός συγκεκριμένου προτύπου εξουσίας και ηγεσίας, η οποία ξεπερνούσε μια απλή χριστιανική ηθική, αυτή δηλαδή που είχε διαπιστωθεί κατά την εποχή της βυζαντινής περιόδου, αλλά και της Καρολίγγειας Αναγέννησης.

3.2 Η Εκκλησία ως πάτρωνας

Η θρησκευτική τέχνη ακόμα και την περίοδο της Αναγέννησης, δεν σταμάτησε να απασχολεί δημιουργικά πολλούς από τους καλλιτέχνες. Ο προφανής λόγος, βέβαια ήταν και το γεγονός ότι η Εκκλησία αποτελούσε έναν από τους πλέον βασικούς πάτρωνες της εποχής, καθώς οι οικονομικές της δυνατότητες ήταν αυτές που θα μπορούσαν να δώσουν αναρίθμητες παραγγελίες στους καλλιτέχνες της εποχής (ζωγράφους, αρχιτέκτονες, γλύπτες).

Πολλοί από τους ιεράρχες, αλλά και οι ίδιοι οι Πάπες της Ρώμης, προσλάμβαναν πλήθος καλλιτεχνών για τις ανάγκες των ιερών ναών. Πολλές φορές, αυτό συνέβαινε με προκήρυξη διαγωνισμού, όπως αυτός που αφορούσε στη βορεινή θύρα του Βαπτιστηρίου στη Φλωρεντία (Gombrich, 2014: 229).

Η παπική εξουσία ειδικότερα συνέδεσε, μέσω πολλών εκπροσώπων της, τη θρησκευτική δύναμη με την καλλιτεχνική δραστηριότητα. Για το λόγο αυτό, πολλοί Πάπες διαδραμάτισαν ως σημαντικότατοι πάτρωνες – υποστηρικτές σημαντικών αναγεννησιακών καλλιτεχνών. Ο πάπας Σίξτος Δ΄, που ανήκε στον Οίκο των Rovere, κάλεσε στη Ρώμη σπουδαίους καλλιτέχνες, όπως τον Boticelli, τον Ghirlandaio και τον Signorelli, με σκοπό να αναδιαμορφώσει τόσο το καλλιτεχνικό γόητρο της πάλαι ποτέ πρωτεύουσας της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, όσο και να ενισχύσει το προσωπικό του γόητρο.

Ακόμα πιο «ηχηρά» κινήθηκε ο Ιούλιος Β΄ (από το 1503 έως και το 1513), ο οποίος αναθέτει στον Bramante τον Άγιο Πέτρο, στον Michelangelo την οροφή της Cappella Sistina και στον Raffaello τις Αίθουσες του Βατικανό.

3.2.1 Πάπας Λέων Ι΄: Ο φιλότεχνος πάπας- πάτρωνας

Ο πάπας Λέων Ι΄, γόνος του Οίκου των Μεδίκων, υπήρξε ένας από τους πιο γνωστούς πάτρωνες των τεχνών, ακολουθώντας την παράδοση της οικογένειάς

του. Έμεινε περισσότερο γνωστός για την ανακατασκευή της Βασιλικής του Αγίου Πέτρου και την ανάθεση σε σπουδαίους καλλιτέχνες της εποχής, όπως τον Ραφαέλο, να διακοσμήσουν τα εσωτερικά δώματα του Βατικανού με εξαιρετικά έργα. Επίσης, αναδιοργάνωσε το Πανεπιστήμιο της Ρώμης, δίνοντας έμφαση στη μελέτη της λογοτεχνίας και της ποίησης. Κατέστησε έτσι τη Ρώμη, που ήταν κέντρο της Ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας, ως δεύτερο κέντρο της ιταλικής αναγέννησης και των τεχνών.

Ήδη από την εποχή που ήταν Καρδινάλιος επιτέλεσε σπουδαίο έργο, αποκαθιστώντας με ίδια κεφάλαια την εκκλησία Santa Maria Domnica, με σχέδια του Ραφαέλο. Σημαντικός υποστηρικτής της αναγεννησιακής αντίληψης για την τέχνη, συγκρότησε έναν κύκλο από διανοούμενους, λογοτέχνες και ποιητές, όπως τον Vida και τον Trissino, τους οποίους διόρισε είτε ως Επισκόπους, είτε χρίζοντάς τους στην υπηρεσία της παπικής του αυλής ως γραμματείς και διοικητικά μέλη. Σημαντική, επίσης αποδείχτηκε η κίνησή του να καλέσει στη Ρώμη τον έλληνα λόγιο Λάσκαρι, ιδρύοντας μάλιστα ελληνικό τυπογραφείο και το περίφημο Ελληνικό Γυμνάσιο (βλ. περισσότερα για τον Λέοντα Ι΄ των Μεδίκων στο Strathern, 2007).

Η πατρωνία, κατά την εποχή της Αναγέννησης, χαρακτηριστικό παράδειγμα της οποίας ασκήθηκε από τον οίκο των Μεδίκων, διαμορφώθηκε στα πλαίσια του σχηματισμού ενός κύκλου διανοούμενων και καλλιτεχνών της εποχής. Ενός κύκλου που «περιδιάβαινε» εντός του παλατιού της οικογένειας, μοιραζόταν τις πνευματικές της ανησυχίες με τους ίδιους του Μεδίκους και προέβαινε σε μια συνεχή συσχέτιση με αυτούς, κυρίως με τη μορφή παραγγελιών.

Πάντως, η σχέση του πάτρωνα με τον καλλιτέχνη, ακόμα και κατά τη φωτισμένη αυτή περίοδο της Αναγέννησης, δεν ήταν πάντα μια σχέση αγαστής συνεργασίας, πολύ περισσότερο μια σχέση απόλυτης συμφωνίας και συνταύτισης. Ήδη ο Vasari (1995:13), εντοπίζει σοβαρές δυσχέρειες στη σχέση πάτρωνα και καλλιτέχνη, στηλιτεύοντας μάλιστα την «τσιγκουνιά» των παραγγελιοδοτών – πατρώνων της εποχής, την οποία αντιπαραβάλει με τους αρχαίους μαικήνες της γλυπτικής και της ζωγραφικής όπως τον Αλέξανδρο τον Μέγα. Γράφει χαρακτηριστικά (ό.π.: 14): «*Βέβαιο είναι ότι στον αιώνα μας θα μπορούσαν να δημιουργηθούν καλύτερα έργα από εκείνα της Αρχαιότητας, αν*

αμείβονταν δικαιότερα οι κόποι των καλλιτεχνών. Αλλά επειδή οι μάστορες της τέχνης έχουν να παλέψουν περισσότερο με την πείνα, παρά με την απόκτηση δόξας, αυτό ρίχνει το ηθικό των μεγάλων πνευμάτων και τους αφαιρεί τη δυνατότητα να προχωρήσουν ακόμη περισσότερο». Επιπλέον, δεν έλειπαν οι περίοδοι όπου ακόμα και μια οικογένεια όπως οι Μέδικοι υπέστησαν οικονομικές καταπτώσεις, οι οποίες κατέστησαν απαγορευτικό το γεγονός της συνέχισης της πρακτικής της πατρωνίας.

3.3 Διαφωτισμός και Γαλλική Επανάσταση: Μια μεταβατική περίοδος

Η εποχή του Διαφωτισμού (τέλη 17ου – μέσα 18ου αι) που ακολούθησε την Αναγέννηση, διαμόρφωσε μια ειδικότερη «εικόνα» για την πατρωνία στην τέχνη. Σύμφωνα με τις αρχές του Διαφωτισμού, η επιστημονική σκέψη οφείλει να οδηγήσει τον άνθρωπο στην απλότητα, την ισότητα και την αλήθεια, αρχές και αξίες που ανευρίσκονται στη φύση. Τα έργα τέχνης της κλασικής αρχαιότητας αποτελούν το πρότυπο αυτής της «επιστροφής». Το μέτρο, η φυσική ομορφιά και η απλότητα θα οδηγήσουν τον άνθρωπο στην ηθική του αναγέννηση. Η ελληνική τέχνη αναγνωρίζεται ως ο "ιδανικός τύπος", όχι μόνο ως τεχνοτροπία, ως καλλιτεχνικό γεγονός, αλλά και ως κεντρική πολιτικοκοινωνική αναφορά. Κατά συνέπεια, οι αισθητικές και ηθικές αξίες αναγεννώμενες θα οδηγήσουν με τη σειρά τους στην ανάπτυξη ενός νέου τύπου ανθρώπου[27].

Στο παραπάνω πλαίσιο, η τέχνη συσχετίζεται με τις εξελίξεις και στο πολιτικό πεδίο. Οι έντονες ζυμώσεις της εποχής, πνευματικές και πολιτικές, οδήγησαν στις μεγάλες επαναστάσεις, όπου βέβαια ξεχωρίζει η Γαλλική. Οι καλλιτέχνες δεν αισθάνονται ότι οφείλουν αφοσίωση στους αυτοκράτορες, ή στους ηγεμόνες. Πολλοί από αυτούς θα «στρατευθούν» στις επαναστατικές ιδέες και ακολουθώντας κατά κύριο λόγο τον νεοκλασικισμό, θα δημιουργήσουν εξαίρετα έργα, πολλά εκ των οποίων «παραγγέλθηκαν» από τους ίδιους τους επαναστάτες.

[27] Για τον νεοκλασικισμό στην τέχνη, βλ. Σητμάκη, 2008: 13 κ. εξής.

3.3.1 Ζακ Λουί Νταβίντ: Η τέχνη της επανάστασης και οι νέοι «πάτρωνες»

Ο συγκεκριμένος καλλιτέχνης θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους εκπροσώπους του νεοκλασικισμού, με θεματολογία από την αρχαία περίοδο[28]. Στην διάρκεια της Γαλλικής Επανάστασης, εντάσσεται στους Ιακωβίνους κοντά στο Ροβεσπιέρο, και «χρήζεται» επίσημος ζωγράφος της επαναστατικής κυβέρνησης. Αργότερα, είναι ένας από τους αγαπημένους ζωγράφους του Ναπολέοντα Βοναπάρτη, δίπλα στον οποίο θα παραμείνει μέχρι την τελική του πτώση στο Βατερλό (1815). Ο Νταβίντ συνέθεσε εξαιρετικά έργα, τα πιο διάσημα των οποίων υπήρξε «Η Δολοφονία του Μαρά» (1793) και ο «Όρκος του Σφαιριστηρίου» (1791). Ο πρώτος, φαίνεται ότι φιλοτεχνήθηκε κατά παραγγελία της Συμβατικής Συνέλευσης μετά τη δολοφονία του Μαρά, γνωστού ήρωα της Γαλλικής Επανάστασης.

Η ίδια η Γαλλική Επανάσταση δρομολόγησε λοιπόν μια αλλαγή στο ρόλο της πατρωνίας. Πάτρωνες, πλέον δεν είναι μόνο οι πλούσιοι αστοί, οι αυτοκράτορες και ευγενείς, η Εκκλησία και οι Πάπες, αλλά και οργανωμένες πολιτικές κοινότητες, εθνικά κράτη ή υπερεθνικοί οργανισμοί, όπως θα διαπιστώσουμε και στα επόμενα κεφάλαια. Η τέχνη, λοιπόν δεν παραμένει μόνο ένα φαινόμενο που λίγοι είχαν το προνόμιο να απολαύσουν και ακόμα λιγότεροι, να επηρεάσουν. Μέχρι τα τέλη του 17ου αιώνα, οι πολύτιμες συλλογές έργων τέχνης ήταν επισκέψιμες μόνο από βασιλιάδες και ευγενείς. Αυτό θα αλλάξει αργότερα και οι πολιτικές ζυμώσεις θα καταστούν αιτία του ανοίγματος των βασιλικών και εκκλησιαστικών συλλογών στο ευρύ κοινό.

Στη βάση αυτού του «ανοίγματος» της καλλιτεχνικής δημιουργίας που προκάλεσαν οι πολιτικές αλλαγές, τον 18ο αιώνα ξεκίνησαν να ιδρύονται τα πρώτα δημόσια μουσεία, όπως το μουσείο του Λούβρου στο Παρίσι και το Βρετανικό μουσείο της Αγγλίας. Μεγάλες συλλογές, όπως η συλλογή Uffizi της Φλωρεντίας, πέρασαν υπό κρατική μέριμνα και εποπτεία. Ο θεσμός της πατρωνίας αποκτά πολιτικές διαστάσεις, και το κράτος, πλέον, γίνεται ένας από τους σημαντικότερους πάτρωνες. Το μουσείο προβάλλεται ως χώρος

[28] Ο πίνακας «Θάνατος του Σωκράτη» που φιλοτέχνησε το 1787, είναι χαρακτηριστικό παράδειγμα.

διαμόρφωσης της εθνικής συνείδησης των πολιτών, καθώς και ως χώρος διατήρησης της πολιτισμικής κληρονομιάς των λαών και των χωρών (βλ. για τη σημασία των μουσείων το συλλογικό έργο «Μεγάλα Μουσεία του Κόσμου», επιμ. Mondadori – Φυτράκης, 1970).

Κεφάλαιο 4

Η Πατρωνία στη Σύγχρονη Εποχή

4.1 Πατρωνία και Οικονομία: Διαχρονικοί προβληματισμοί

Η πατρωνία, η οποία κατά την Judith Huggins Balfe (1993: 12) αποσκοπεί στην αιγίδα της καλλιτεχνικής δημιουργίας, παραγωγής, προστασίας και διάδοσης γενικότερα των λεγόμενων «καλών τεχνών», αποτέλεσε σπουδαίο παράγοντα ανάπτυξης των τελευταίων. Ήδη από την εποχή του Περικλή, η γέννηση και διάδοση της κουλτούρας της χορηγίας ως μέσου ανάδειξης των έργων τέχνης και των δημιουργών τους, υπήρξε ραγδαία και ταχύτατη, ανέδειξε δε και την ξεχωριστή διάσταση της ίδιας της τέχνης. Διαμέσου των αιώνων, η γενίκευση του φαινομένου συνέβαλε στην ανάπτυξη όχι μόνο της ιδιαίτερης σχέση μεταξύ κρατικών οργανισμών που λειτουργούσαν ως πάτρωνες, αλλά και ιδιωτών ή ινστιτούτων καλών τεχνών, μουσείων κ.λ.π. (Balfe & Cassily, 1993) που ξεχώρισαν για την έντονη και διαρκή επιθυμία να συσχετιστούν με το καλλιτεχνικό δημιούργημα. Από την Εκκλησία την εποχή της βυζαντινής περιόδου και του Μεσαίωνα, έως και τους ευγενείς και αστούς λίγο αργότερα (Gombrich, 2014), η πατρωνία επιδρά με ιδιαίτερο τρόπο στο καλλιτεχνικό φαινόμενο.

Ως πρώτο συμπέρασμα συνάγεται το εξής: ενώ βέβαια δεν αμφισβητείται η αυτονομία της τέχνης ως χώρου πολιτισμικής δράσης, η αλληλεπίδραση με άλλα πεδία και η ολοένα αυξανόμενη εξάρτηση και χειραγώγηση της από τον

οικονομικό παράγοντα την καθιστούν ιδιαίτερα ευάλωτη στην εποχή μας. Οπωσδήποτε, δεν είναι επιθυμητή η απομόνωση, ούτε ένας εξ ολοκλήρου αποκλεισμός της τέχνης από την οικονομική αγορά. Ο προβληματισμός κυρίως έγκειται στο ζήτημα της «αποικιοποίησης» του πολιτισμικού κεφαλαίου[29] από το οικονομικό κεφάλαιο, όπου το πρώτο «αγοράζεται» για να χρησιμοποιηθεί ως το απόλυτο διαφημιστικό «όπλο». Η τέχνη, δηλαδή χρησιμοποιείται ως στοιχείο δημοσίων σχέσεων (public relations), ως η πλέον ανώτατη διαφημιστική καμπάνια. Προσδένοντας στο άρμα του μηχανισμού της αγοράς το σώμα της τέχνης, ενδέχεται να είμαστε ένα βήμα πιο κοντά στην ολοκληρωτική άλωση ενός από τους πιο πνευματικούς τομείς του ανθρώπινου πολιτισμού. Από την άλλη πλευρά, οι σύγχρονοι πάτρωνες, δαπανώντας τεράστια χρηματικά ποσά και υποκαθιστώντας κάποιες φορές το ρόλο του κράτους, αποτελούν γεννήτορες πολιτιστικής πνοής από την οποία επωφελούνται τόσο οι καλλιτέχνες όσο και το ευρύτερο κοινωνικό σύνολο.

4.2 Τα κράτη ως πάτρωνες

4.2.1 Το κράτος ως πάτρωνας στη σύγχρονη εποχή

Ήδη από τη δημιουργία των πρώτων εθνικών κρατών, όπως επισημάνθηκε ήδη παραπάνω, τα κράτη άρχισαν να ενδιαφέρονται για την τέχνη γενικότερα και την καλλιτεχνική δημιουργία ειδικότερα. Καθώς το αισθητικό γεγονός ανοίγεται στο ευρύ κοινό, τα κράτη θεωρούν ότι μέσα στα πλαίσια των πολιτικών τους υπάγεται και η διαμόρφωση δράσεων υποστηρικτών προς την τέχνη και τους δημιουργούς της. Προβαίνουν, δηλαδή στη δημιουργία πολιτιστικών μοντέλων, με στόχο την προβολή της καλλιτεχνικής παραγωγής, την ανάδειξη της πολιτιστικής της κουλτούρας, καθώς και την καλλιέργεια αισθητικής παιδείας.

Μελετώντας γενικότερα την πατρωνία σε κρατικό επίπεδο ειδικά στη σύγχρονη εποχή, διαπιστώνεται ότι ανάλογα με την πολιτιστική τους κληρονομιά, οι κυβερνητικές πολιτικές ποικίλλουν ανάλογα με το βαθμό στον οποίο για

[29] Ο όρος «πολιτισμικό κεφάλαιο» είναι ένας από τους πιο γνωστούς όρους που έχει εισηγηθεί ο Pierre Bourdieu. Βλ. μεταξύ άλλων και στο Bourdieu P., & Passeron, J. Cl., 1996.

παράδειγμα, τονίζουν τη διατήρηση μιας εθνικής κληρονομιάς ή τη δημιουργία ενός νέου πολιτισμικού μοντέλου (βλ. Mulcahy 2010a: 249 κ. εξής). Χώρες όπως η Γαλλία και η Γερμανία, με ισχυρή πολιτιστική βάση και ιστορικά μακρόχρονη παρουσία, τονίζουν συνήθως τη διαφύλαξη της κουλτούρας τους. Χώρες, όπως η Νορβηγία και ο Καναδάς, που δεν έχουν μακρά ιστορία πολιτιστικής ταυτότητας, ενισχύουν περισσότερο την πολιτιστική ανάπτυξη, προάγοντας νέα μοντέλα πολιτισμικής συγκρότησης. Από την άλλη, σε χώρες όπου συνυπάρχουν πολλές πολιτισμικές κουλτούρες, ένας άλλος στόχος χάραξης της πολιτιστικής πολιτικής μπορεί να είναι η υποστήριξη διαφόρων πολιτιστικών κληρονομιών μέσα σ' αυτές (η πολυπολιτισμικότητα του Καναδά και των Ηνωμένων Πολιτειών αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα τέτοιων εθνοτήτων). Παρόμοια και η περίπτωση περιφερειακών μειονοτήτων που συνυπάρχουν για μακρόχρονο διάστημα μέσα σε ενιαία έθνη (όπως οι Σκωτσέζοι και Ουαλοί στη Βρετανία, οι Καταλανοί στην Ισπανία κ.ο.κ.) .

Τα κράτη μπορούν να ενεργήσουν ως πάτρωνες, προσφέροντας άμεση υποστήριξη στις καλλιτεχνικές και πολιτιστικές μορφές που ευνοούνται από το πολιτικό καθεστώς. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα το κράτος να καλλιεργεί και να υποστηρίζει μορφές τέχνης και πολιτισμού που γενικά, θεωρείται ότι συνθέτουν την επιθυμητή πολιτιστική εικόνα και κατά βάση, διακρίνονται για την πρόκριση του καλύτερου πολιτιστικού – καλλιτεχνικού γεγονότος (βλ. Craik, 2007: 1) Άλλες φορές, τα κράτη προβαίνουν σε διανομή κεφαλαίων έμμεσα, μέσω εξειδικευμένης συμβουλευτικής επιτροπής τεχνών που βασίζεται σε αξιολογήσεις από ανθρώπους εγνωσμένου κύρους και ικανότητας ή προγενέστερης επιτυχημένης επαφής, σχετικά με την καλλιτεχνική δράση ειδικότερα, τον πολιτισμό γενικότερα (βλ. Craik, ό.π.). Το Ηνωμένο Βασίλειο, ο Καναδάς, η Αυστραλία και η Νέα Ζηλανδία, καθώς και οι σκανδιναβικές χώρες, ευνόησαν αυτό το μοντέλο για την προαγωγή των εθνικών πολιτιστικών πολιτικών τους.

Υπάρχουν διάφορα μοντέλα κρατικής στήριξης, τα οποία μπορούν τα κράτη να ακολουθήσουν, ανάλογα και με τις ιδιαιτερότητες, αλλά και τις επιθυμίες τους ως προς το ζήτημα της υποστήριξης των τεχνών[30]. Το ένα είναι το *αρχιτεκτονικό*

[30] Για τα μοντέλα κρατικής στήριξης, βλ. περισσότερα στο Craik, 2007: 2 κ. εξής.

(architectural) μοντέλο, βάσει του οποίου οι κυβερνήσεις είναι πιο άμεσες στη διαμόρφωση της ανάπτυξης του πολιτισμικού φαινομένου – και κατ' επέκταση και των καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων που υπάγονται σ' αυτό και όπου η κουλτούρα γίνεται ευθύνη ενός ειδικού γι' αυτό το σκοπό υπουργείου. Σύμφωνα με την Craik: "*Πρόκειται για μια περισσότερο παρεμβατική προσέγγιση στην οποία η ρητορική και οι στόχοι της τέχνης και της πολιτιστικής πολιτικής θα ευθυγραμμίζονται ευρέως με τους στόχους της κοινωνικής ευημερίας και του εθνικού πολιτισμού*"(Craik, 2007: 2). Αυτό επιτρέπει άμεση κρατική χρηματοδότηση των πολιτιστικών δράσεων και θεραπεύει, σε μεγάλο βαθμό, τους δημιουργούς από την εξάρτηση από τους μηχανισμούς «box office». Η Γαλλία και πολλές άλλες χώρες της Δυτικής Ευρώπης – της Ελλάδας συμπεριλαμβανομένης – ενστερνίστηκαν αυτή την προσέγγιση μέχρι και τη δεκαετία του 1990.

Το μ*ηχανικό* (engineer) μοντέλο, συνιστά μια πιο ακραία εκδοχή και μια πολιτικοποιημένη – στρατευμένη πολιτικά – μορφή πολιτιστικής χρηματοδότησης, στην οποία ο πολιτισμός αποτελεί θεμελιώδες στοιχείο με έντονη πολιτική στοχοθεσία, εντάσσεται στο σύστημα εκπαίδευσης και είναι σύμμαχος με το ιδεολογικό status quo του καθεστώτος. "*Στην περίπτωση αυτή, η κυβέρνηση κατέχει τα καλλιτεχνικά μέσα παραγωγής και οι δημιουργοί είναι εργαζόμενοι, των οποίων οι δημιουργίες πρέπει να αντανακλούν θετικά την πολιτική ατζέντα του κράτους*"(Craik, 2007, ό.π.). Αναπόφευκτα, κάθε καλλιτεχνική δραστηριότητα που παράγεται με αυτό το μοντέλο είναι απόλυτα χρωματισμένη πολιτικά και χαρακτηρίζεται από εθνική και ιδεολογική συνέπεια. Παραδείγματα του συγκεκριμένου μοντέλου περιλαμβάνουν την πρώην Σοβιετική Ένωση και άλλες χώρες του Ανατολικού Μπλοκ, την Κούβα, τη Βόρεια Κορέα και τη Μαοϊκή Κίνα.

Στο συγκεκριμένο μοντέλο ασκήθηκε έντονη κριτική, κυρίως από τη Δύση, καθώς θεωρήθηκε ότι αφαιρεί από τους καλλιτέχνες το στοιχείο της δημιουργικής αυτονομίας. Παρόλα αυτά, έχει υποστηριχτεί ότι οι δυσκολίες που αντιμετωπίζουν τόσο οι καλλιτέχνες, όσο και το ίδιο το κράτος ως πάτρωνας, δεν είναι τόσο ξένες. Αντιθέτως, είναι αρκετά παρόμοιες με εκείνες που βιώνουν οι προστάτες των τεχνών στον σύγχρονο κόσμο, ανεξάρτητα, μάλιστα από τον

τύπο της πολιτικής οικονομίας, εντός της οποίας υφίσταται η καλλιτεχνική δημιουργία (Rueschemeyer, στο Balfe, 1993: 211).

Με βάση το *διαμεσολαβητικό* (facilitator) μοντέλο, οι κυβερνήσεις μπορούν να επιλέξουν μια προσέγγιση μη επίδρασης, στην οποία ο στόχος είναι να δημιουργηθούν οι συνθήκες που ευνοούν την ελεύθερη και πολυποίκιλη πολιτιστική παραγωγή. "Στο μοντέλο αυτό ενθαρρύνεται η πολιτισμική ποικιλομορφία με έμμεση υποστήριξη της πολιτιστικής κηδεμονίας από μια σειρά ατόμων και οργανώσεων, που επιδοτούν αποτελεσματικά τις πολιτιστικές δραστηριότητες ώστε να επιβιώσουν εμπορικά"(Craik, ό.π.). Μια προσέγγιση αυτού του τύπου ελαφρύνσεων ή άλλων παροχών για εκείνους που παρέχουν πολιτιστική ενισχύει τις φιλανθρωπικές προσεγγίσεις, κυρίως με τη χρησιμοποίηση των φορολογικών δαπανών για την παροχή φορολογικών στήριξη. "*Αν και το μοντέλο αυτό ενθαρρύνει την ποικιλομορφία, δεν εξασφαλίζει πάντοτε την αριστεία, αφού η πολιτιστική φιλανθρωπία συχνά διαμορφώνεται από ιδιοσυγκρασιακές προτιμήσεις και κρίσεις*" (Craik, ό.π). Το Διαμεσολαβητικό μοντέλο μπορεί να προσφέρει γενναιόδωρη χρηματοδότηση στους ανθρώπους που ασχολούνται με την παραγωγή της τέχνης, εξαρτάται περισσότερο από τη λογική του box office, άρα και της οικονομικής αγοράς, ενώ και οι κυβερνήσεις δεν έχουν έλεγχο πάνω στο παραγόμενο καλλιτεχνικό έργο. Οι ΗΠΑ πρόκριναν το μοντέλο αυτό καθ' όλη τη διάρκεια του εικοστού αιώνα. Ένα ακόμα μοντέλο είναι αυτό που προάγει μόνο μια «ελίτ» (elite nurturer) πολιτιστικών παραγωγών και οργανισμών, παρέχοντας μόνο σ' αυτούς το μεγάλο κομμάτι της κρατικής χρηματοδότησης και μειώνοντας την πρόσβαση σε «αουτσάιντερ» παραγωγών (βλ. Craik, ό.π.).

Τα τελευταία χρόνια, πολλά κράτη χρησιμοποιούν ένα μεικτό σύστημα πολιτιστικών μοντέλων, προσπαθώντας να αναιρέσουν τις αρνητικές εκφάνσεις του κάθε μοντέλου στήριξης. Έτσι για παράδειγμα στη Μ. Βρετανία, υφίσταται τόσο το μοντέλο της κρατικής πατρωνίας όσο και αυτό της διαμεσολάβησης, έτσι ώστε να διευκολύνονται και παραγωγές που δεν ανήκουν στην κύρια πολιτισμική σφαίρα παραγωγής (βλ. Craik, ό.π.). Η περίπτωση του Council for the Encouragement of Music and the Arts (CEMA) στη Βρετανία, το οποίο χρηματοδοτούσε τοπικές καλλιτεχνικές οργανώσεις ήδη από την εποχή του Β΄

Παγκοσμίου Πολέμου θεωρήθηκε ως η απαρχή της μοντέρνας εκδοχής της πατρωνίας στη χώρα, που στηρίχτηκε σε ένα μικτό μοντέλο κρατικής επιχορήγησης (βλ. Jones, 2009: 3).

Βασική πρόθεση πάντως μιας διακυβέρνησης που επιθυμεί να προκρίνει την κουλτούρα και τον πολιτισμό γενικά είναι να μη δημιουργεί αναχώματα κανενός είδος ως προς την πρόσβαση. Αυτό αποτελεί καίριο στοιχείο πολιτικής στον τρόπο ανάπτυξης πολιτισμικών διαύλων επικοινωνίας. Όπως αναφέρει ο Mulcahy (2010b:3), στις σκανδιναβικές χώρες όπου οι περισσότερες κυβερνήσεις ανήκουν στο χώρο της σοσιαλδημοκρατίας, υπάρχει μια πολιτική που εγγυάται την πρόσβαση στους εθνικούς πολιτιστικούς θησαυρούς χωρίς τα εμπόδια της τάξης, της εκπαίδευσης ή του τόπου κατοικίας. Η είσοδος σε μουσεία και εκθέσεις είναι δωρεάν ή έχουν ελάχιστο κόστος, εξασφαλίζοντας έτσι την απρόσκοπτη και ισόνομη πρόσβαση όλων στην αισθητική απόλαυση και αισθητική εκπαίδευση. Η κουλτούρα και η πρόσβαση σ' αυτήν, θεωρείται αγαθό που προσφέρεται στα πλαίσια ενός οργανωμένου κράτους, όπως το αγαθό της υγειονομικής περίθαλψης.

4.2.2 Η Ευρώπη ως πάτρωνας: Ευρωπαϊκή Ένωση και πολιτιστική πολιτική

Έχουν εντοπιστεί ουσιώδη και διακριτά χαρακτηριστικά γνωρίσματα – κάποτε φτάνουν ως την πλήρη αντίθεση – στον τρόπο που τα περισσότερα ευρωπαϊκά κράτη υποστηρίζουν την τέχνη και γενικότερα την κουλτούρα, από τον τρόπο που το κάνουν οι Η.Π.Α. Ο Kevin Mulcahy (2010a: 247) το επισημαίνει, λέγοντας ότι οι περισσότεροι αντιλαμβάνονται πως οι ευρωπαϊκές κυβερνήσεις είναι ιδιαίτερα γενναιόδωρες και αναδεικνύονται σημαντικοί ευεργέτες στον τρόπο που αντιμετωπίζουν το καλλιτεχνικό γεγονός. Σε αντίθεση οι Η.Π.Α. θεωρούνται στη βάση τους απρόθυμοι υποστηρικτές, καθόλου γενναιόδωροι και συνήθως, επικρίνουν ισχυρά τέτοιου είδους εκδηλώσεις. Πάντως, επισημαίνεται (στον ίδιο: 248), ότι παρά το γεγονός ότι κατά κανόνα οι ευρωπαϊκές κυβερνήσεις είναι ιδιαίτερα υποστηρικτικές στις καλλιτεχνικές – ευρύτερα πολιτιστικές – δραστηριότητες, αυτό έχει μειωθεί τα τελευταία χρόνια[31], ενώ υπάρχουν κι άλλες διαφοροποιήσεις, όπως αυτή που αναφέρεται στο διαφορετικό

[31] Για πολλούς λόγους, αλλά και για λόγους οικονομικής κρίσης.

φορολογικό πλαίσιο μεταξύ Αμερικής και Ευρώπης, που δεν καθιστούν εύκολη τη σύγκριση μεταξύ τους.

Ο Mulcahy αναγνωρίζει τα ιδιαίτερα εκείνα διαφοροποιητικά στοιχεία, σύμφωνα με τα οποία οι μορφές πατρωνίας αναπτύχθηκαν στην Ευρώπη ιστορικά και φτάνουν μέχρι και τη σύγχρονη περίοδο (βλ. Mulcahy, 2010a:249) τα οποία είναι τα εξής:

(1) η πατρωνία των τεχνών με πρωτοβουλία των βασιλικών οίκων, που ξεκίνησε στο δεύτερο μισό του δέκατου έβδομου αιώνα στη Γαλλία κάτω από τη δυναστεία των Βουρβώνων,
(2) η πατρωνία που στηρίχτηκε σε ευγενείς και πρόσωπα του Κλήρου στην κεντρική Ευρώπη του 18ου αιώνα, όπως ο επίσκοπος του Wurzburg,
(3) η πατρωνία που δημιούργησε ιδιωτικά ή οιονεί δημόσια (αυτόνομα) ιδρύματα τέχνης, συχνά ως μέρος των σχεδίων πολιτιστικής ανάπτυξης του 19ου και του 20ου αιώνα,
(4) οι κυβερνήσεις με σοσιαλδημοκρατικό χαρακτήρα του τέλους του εικοστού αιώνα, ιδιαίτερα στις σκανδιναβικές χώρες και τις Κάτω Χώρες, που βλέπουν τις τέχνες, γενικότερα την πολιτιστική δράση και ανάδειξη της κουλτούρας, ως μέρος του φάσματος ενασχόλησης του κράτους προνοίας.

Η Γαλλία, ως παράδειγμα κράτους που συνιστά μεγάλου βεληνεκούς υποστηρικτή των τεχνών, αποτέλεσε, ήδη από την εποχή της βασιλείας των Λουδοβίκων, αλλά και μεταγενέστερα, την εποχή των Ναπολεόντειων διακυβερνήσεων, ένα κράτος – πρότυπο για τον τρόπο που δίνει έμφαση σε καλλιτεχνικές δράσεις και προάγει ευρύτερα και γενικότερα τον πολιτισμό. Αλλά και στη νεώτερη εποχή, από τη στιγμή δημιουργίας ενός Υπουργείου Πολιτισμού, το 1959 επί προεδρίας του Ντε Γκωλ και με πρώτο υπουργό τον Αντρέ Μαλρώ, φάνηκε ότι η υποστήριξη των τεχνών αποτελούσε θεμελιώδες στοιχείο της γαλλικής πολιτικής κουλτούρας. Από τη δεκαετία του ’70, όπου δημιουργήθηκαν και οι υποδομές για πολύ μεγάλα project στο κομμάτι του πολιτισμού, όπως το Μουσείο Πομπιντού και το αντίστοιχο του Ορσέ, κάθε

γάλλος πρόεδρος[32] φιλοδοξούσε να αφήσει παρακαταθήκη ένα τέτοιο παρόμοιο έργο, ακόμα και σε περιόδους οικονομικής κρίσης (βλ. Mulcahy, 2010a: 250).

Η γενικότερη, λοιπόν κυριαρχική θέση του πολιτισμού και της κουλτούρας στην ευρωπαϊκή ήπειρο δεν εξέλιπε ούτε εντός του θεσμού της Ευρωπαϊκής Ένωσης. Η δεδηλωμένη πρόθεση[33] του υπερεθνικού οργανισμού να διαμορφώσει μια νέα ευρωπαϊκή ταυτότητα, σεβόμενη οπωσδήποτε τις ιδιαιτερότητες των λαών που αποτελούν την Ευρωπαϊκή Ένωση, υπήρξε το έναυσμα για τη διενέργεια πολλών καλλιτεχνικών εκδηλώσεων, ήδη από τη δεκαετία του '90 και μετά, όπως η ARCO στη Μαδρίτη, η FIAC στο Παρίσι, θεατρικά φεστιβάλ, με χαρακτηριστικό αυτό του Εδιμβούργου κ.ο.κ. (βλ. Gelabert στο Balfe, 1993: 288).

Παρόλα αυτά, η «ταυτότητα» αυτή σε επίπεδο κουλτούρας και πολιτισμικής σύνδεσης δεν φαίνεται να ευδοκίμησε. Οι διαφορές στην κουλτούρα μεταξύ των ευρωπαϊκών λαών – ακόμα κι αν ανήκουν στην ΕΕ – αποτέλεσε ένα στοιχείο που, ακόμα και σήμερα, εξακολουθεί να χαρακτηρίζει την ευρωπαϊκή ήπειρο (Gelabert, ό.π.). Αυτό που έγινε αντιληπτό είναι η ανάγκη διατήρησης της πολιτιστικής ποικιλομορφίας της Ευρώπης.

Σε επίπεδο πολιτικής, η Ευρώπη προχώρησε σε μια σειρά παρεμβάσεων, όπως η καθιέρωση του θεσμού της πολιτιστικής πρωτεύουσας. Ο εν λόγω θεσμός καθιερώθηκε, κατόπιν πρότασης της Μελίνας Μερκούρη, από το Συμβούλιο Υπουργών της Ευρωπαϊκής Ένωσης τον Ιούνιο του 1985, ως διακυβερνητική πρωτοβουλία. Επίσης η ΕΕ καθιέρωσε το πρόγραμμα «Δημιουργική Ευρώπη» (2014-2020) το οποίο προβλέπει, μεταξύ άλλων, τη διενέργεια υποστηρικτικών δράσεων που παρέχουν στους πολιτιστικούς και δημιουργικούς φορείς δεξιότητες, ικανότητες και τεχνογνωσία που συμβάλλουν στην ενίσχυση του πολιτιστικού και του δημιουργικού τομέα, αλλά και υποστηρικτικές δράσεις οι οποίες επιτρέπουν στους πολιτιστικούς και δημιουργικούς φορείς τη διεθνή

---

[32] Η περίπτωση του Φρανσουά Μιτεράν είναι από τις πιο χαρακτηριστικές, καθώς η Προεδρία του έμεινε στην ιστορία (και) για την αναμόρφωση της εικόνας του Παρισιού, ως πολιτιστικής πρωτεύουσας της Ευρώπης.

[33] Πρόθεση που εξακολουθεί να υφίσταται, όπως δείχνουν και οι τελευταίες διακηρύξεις του Προέδρου της Ευρωπαϊκής Επιτροπής Jean-Claude Juncker. Βλ. στο *https://europa.eu/european-union/about-eu/institutions.../european-commission_el, προσπελάστηκε την 12.3.2017)*

συνεργασία καθώς και τη διεθνοποίηση της σταδιοδρομίας και των δραστηριοτήτων τους εντός και εκτός της Ένωσης (βλ. για το πρόγραμμα Δημιουργική Ευρώπη στο *creative-europe.culture.gr, προσπελάστηκε την 11/3/2017).*

Από τα τέλη της δεκαετίας του ΄80, η ΕΚ/ΕΕ προωθεί το βιβλίο και την ανάγνωση, προτείνοντας μάλιστα συγκεκριμένες προτάσεις προς βελτίωση της πώλησης του βιβλίου, όπως η ενιαία τιμή βιβλίου. Η Ευρωπαϊκή Επιτροπή διαθέτει επίσης μόνιμες πολιτιστικές δράσεις, οι οποίες στοχεύουν στην ενθάρρυνση και το συντονισμό των ιδρυμάτων για την προώθηση της τέχνης και του πολιτισμού, μέσω του θεσμού των χορηγιών, χρηματοδοτεί έναν ικανό αριθμό υποτροφιών πάνω σε θέματα κατάρτισης**,** καθώς και πολιτιστικά και καλλιτεχνικά σχέδια στα κράτη μέλη, χορηγεί κάθε χρόνο επιδοτήσεις σε σχέδια διατήρησης και προώθησης της αρχιτεκτονικής κληρονομιάς, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τον Παρθενώνα. Ακόμα, η ΕΕ επιδιώκει την ενθάρρυνση της καλλιτεχνικής και πολιτιστικής δημιουργίας, τις πολιτιστικές εκδηλώσεις και την ανάπτυξη των πολιτιστικών ανταλλαγών και πολιτιστικών δικτύων ευρωπαϊκής διάστασης σε όλους τους καλλιτεχνικούς τομείς. Η Επιτροπή υποστηρίζει ορισμένες συμβολικές ενέργειες, από τις οποίες η γνωστότερη είναι η Ορχήστρα Νέων (βλ. επίσημη ιστοσελίδα ΕΕ, https://europa.eu/european-union/topics/culture_el, προσπελάστηκε την 11/3/2017).

4.3 Οι ιδιώτες ως πάτρωνες: Ιδιωτικές συλλογές και εκθέσεις

4.3.1 Η σημασία των ιδιωτών στη στήριξη της σύγχρονης τέχνης

Όπως έχει ήδη αναπτυχθεί στην παρούσα διατριβή, οι πάτρωνες κάθε εποχής, διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη των τεχνών. Από τον Μαικήνα έως και τους Μεδίκους, σημαντικές προσωπικότητες, δημιουργούν τις προϋποθέσεις ανάπτυξης και ανάδειξης όχι μόνο καλλιτεχνών, αλλά και καλλιτεχνικών ρευμάτων.

Στη σύγχρονη εποχή, ένας από τους πιο γνωστούς μαικήνες, ο οποίος θεωρείται και ο άνθρωπος που «ανακάλυψε» τους ιμπρεσιονιστές, υπήρξε ο Paul Durand-Ruel. Ο Ruel συνδέθηκε με τον Κλωντ Μονέ, το σημαντικότερο εκπρόσωπο του ρεύματος και προώθησε το έργο του σε τέτοιο βαθμό, ώστε κατάφερε να αναδείξει τόσο τον καλλιτέχνη, όσο και το είδος της τέχνης, το οποίο, έως τότε, φαινόταν καταδικασμένο σε αφάνεια (βλ. Inventing Impressionism, National Gallery exhibition devoted to Durand-Ruel , 4 March – 31 May 2015).

Πολλοί από τους σύγχρονους καλλιτέχνες έγιναν ιδιαίτερα γνωστοί στο κοινό, απόκτησαν αναγνώριση και καλλιτεχνική προβολή, επειδή κάποιοι άνθρωποι υποστήριξαν, χρηματοδότησαν και ανέδειξαν τόσο τον άνθρωπο, όσο και την τέχνη του. Πολλοί από αυτούς δημιούργησαν ολόκληρο μοντέλο «πατρωνίας» και υποστήριξης των τεχνών, διαμορφώνοντας νέες μορφές ανάδειξης του καλλιτεχνικού δημιουργήματος. Η χαρακτηριστικότερη περίπτωση είναι αυτή της οικογένειας Rubell, στο Μαϊάμι. Οι Rubells ανέδειξαν το λεγόμενο "μοντέλο του Μαϊάμι"[34], με το οποίο οι ιδιώτες συλλέκτες δημιουργούν ένα νέο είδος δημόσιου ιδρύματος, στο οποίο εκθέτουν έργα των καλλιτεχνών, παράλληλα, όμως διαμορφώνουν εκπαιδευτικές εγκαταστάσεις εντός του ιδρύματος, ως ένα είδος Ακαδημίας των τεχνών (βλ. *https://rfc.museum/, προσπελάστηκε την*

[34] Το συγκεκριμένο μοντέλο λειτουργεί ως ένα είδος ιδιωτικού συλλεκτικού οίκου, ανοιχτού όμως προς το κοινό. Δηλαδή, ανοίγει συλλεκτικά σπίτια και ιδιωτικούς εκθεσιακούς χώρους όπως το Rubell, De la Cruz και Cisneros-Fontanals και χαρακτηρίζεται από την τάση να δίνουν οι ίδιοι οι συλλέκτες πρόσβαση στα σπίτια τους στους επισκέπτες και να έχουν ήδη ανοίξει ή ακόμα να φιλοδοξούν να ανοίξουν τα δικά τους ιδιωτικά μουσεία.

19/3/2017). Στις τεράστιες εγκαταστάσεις του ιδρύματος Rubell, έχουν περιληφθεί έργα πολύ γνωστών σύγχρονων καλλιτεχνών, όπως των Keith Haring, Jeff Koons, Cindy Sherman και του Andy Warhol.

Οι σύγχρονοι πάτρωνες διακρίνονται βέβαια κι από το πάθος της συλλογής. Οι συλλέκτες έχουν διαδραματίσει κεντρικό ρόλο στη σύγχρονη τέχνη, συνδέοντας τη συλλογή έργων τέχνης με την προβολή τόσο του ρεύματος, όσο και των καλλιτεχνών που τα δημιουργούν. Πολλές φορές, η αξία των έργων αυτών ανεβαίνει ακριβώς λόγω της ενασχόλησης των συλλεκτών με αυτά, της αγοραπωλησίας και της προβολής τους στην παγκόσμια αγορά.

Χαρακτηριστική περίπτωση του τρόπου που οι σύγχρονοι μαικήνες διαμορφώνουν κατ' ουσία την αγορά έργων τέχνης από τη μία και την ανάδειξη νέων καλλιτεχνικών ρευμάτων και καλλιτεχνών από την άλλη είναι η περίπτωση των αδελφών Saatchi. Λειτουργώντας ως συλλέκτες και ατζέντηδες, αλλά και ως μαικήνες των τεχνών, ανέδειξαν, μέσω του YBA (Young British Artists), πολλούς σύγχρονους καλλιτέχνες όπως ο Damien Hirst και ο Tracey Emin. Κατ' αυτόν τον τρόπο, οι σύγχρονοι μαικήνες εμπλέκονται τόσο στην ανάδειξη όσο και στην οικονομική προβολή των νέων καλλιτεχνών και των έργων.

Θα μπορούσαμε να διακρίνουμε από τα παραπάνω πως υπάρχει ένας άμεσος συσχετισμός του έργου με την οικονομία της αγοράς. Με την έλευση του νεοκαπιταλισμού έχουν διαμορφωθεί νέοι «παίκτες» του χώρου της καλλιτεχνικής δημιουργίας, ενώ οι λεγόμενες περιφερειακές οικονομίες ασχολούνται ολοένα και περισσότερο με τις τέχνες, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει και αντίστοιχα ότι κατέχουν θέση πάτρωνα, τουλάχιστον όχι όπως αυτή που συναντούσε κανείς μέχρι τώρα.

Η καθαρά οικονομικοκεντρική αυτή στάση απέναντι στο καλλιτεχνικό γεγονός, φαίνεται ότι επιδρά σε μεγάλο βαθμό και στη σχέση μεταξύ του καλλιτεχνικού δημιουργήματος και του κοινού που προσλαμβάνει το έργο αισθητικά, αλλά και του «προστάτη» του καλλιτέχνη. Σύμφωνα με τον Barragan (2008), «η αρχική απλότητα, η εγκαρδιότητα και η ειλικρίνεια έχουν δώσει τη θέση τους στην επιθετικότητα, στην αναζήτηση των ωφελειών και στην ματαιοδοξία». Μάλιστα,

αυτή η στάση που για δεκαετίες θεωρούνταν από τους Ευρωπαίους συνήθως «αμερικανική», φαίνεται πως πλέον είναι πολύ συχνή και στους ευρωπαίους ιδιωτικούς συλλέκτες (ό.π.).

Τα προαναφερθέντα δε σημαίνουν ότι απαξιώνεται η σημασία των ιδιωτικών συλλεκτών στην ανάδειξη και προβολή της τέχνης, ούτε πολύ περισσότερο, πρέπει να οδηγήσει στην αντίληψη ότι είναι δυνατό να υπάρξει ένας «κανόνας» περί συλλογής. Όμως, «το πνεύμα της συλλογής πρέπει να χαρακτηρίζεται από αισθητική και διανοητική ευχαρίστηση και όχι από (οικονομικό) όφελος ή από μόδα (Barragan, ό.π.). Επιπλέον, πολλοί από τους συλλέκτες, παρασυρμένοι από την οικονομικοκεντρική τους οπτική γωνία απέναντι στην τέχνη (αγοράζω φτηνά για να πουλήσω ακριβά), έχουν απολέσει ένα από τα βασικότερα χαρακτηριστικά της πατρωνίας που είναι το φιλανθρωπικό πνεύμα, η αγαστή και άμεση σχέση του πάτρωνα με τον καλλιτέχνη[35] που υπερβαίνει μια απλή παρουσίαση έργων του σε ένα μουσείο, μια γκαλερί ή μια ιδιωτική συλλογή, όπου ο καλλιτέχνης μάλλον περιθωριοποιείται ή καταντά «μαριονέτα» του πάτρωνα.

Μάλιστα έχει εντοπιστεί το γεγονός, ότι η επίδραση που ασκείται από τους συλλέκτες στην ίδια την τέχνη και τους δημιουργούς της, είναι πολύ μεγαλύτερη απ' όσο ίσως φαίνεται. Έχει δηλαδή διαπιστωθεί ότι ορισμένοι συλλέκτες - ιδιαίτερα ο Saatchi και οι Rubells, έχουν αποκτήσει τέτοια «δύναμη» δημιουργίας τάσεως που φτάνει στο βαθμό να καθίσταται ένας καλλιτέχνης «μοδάτος», ώστε ακόμα κι αν αγοράζουν κάποιον βαρετό πίνακα ή «πλασάρουν» έναν καλλιτέχνη με αμφισβητήσιμη καλλιτεχνική αξία, οι λεγεώνες συλλεκτών παγκοσμίως και ακόμη και οι σύμβουλοι τέχνης θα κάνουν το ίδιο. Πρόκειται για μια στάση, η οποία βασίζεται στην επικράτηση των κανόνων της αγοράς και στον κόσμο της τέχνης. «Οι συλλέκτες φαντάζονται ότι μπορούν να γίνουν μέρος της ιστορίας της τέχνης απλά πληρώνοντας γιγαντιαίες τιμές για έργα τέχνης» (Barragan, ό.π.).

---

[35] Χαρακτηριστική περίπτωση συλλέκτη που διατηρεί αυτό το πνεύμα φιλανθρωπίας και προσφοράς προς την τέχνη είναι ο Ολλανδός συλλέκτης Han Nefkens, ο οποίος, εκτός από τη συλλογή και τη δωρεά πολλών έργων σε διάσημα ολλανδικά μουσεία, ίδρυσε το H + F Mecenaat, με σκοπό τη χορηγία καλλιτεχνών και τις παραγωγές τους. Βλ. Barragan, 2008.

Οπωσδήποτε, τα παραπάνω δεν πρέπει να οδηγήσουν στο γενικό συμπέρασμα της απαξίωσης του θετικότατου ρόλου που οι σύγχρονοι μαικήνες παίζουν, ως προς την προβολή της σύγχρονης τέχνης. Οι περισσότεροι από αυτούς «αιμοδοτούν» πρωτοποριακά είδη τέχνης και, γενικότερα, καλλιτεχνικής δημιουργίας, που, διαφορετικά, λόγω και της μικρής απήχησής τους στο κοινό, θα παρέμεναν αναξιοποίητα και άγνωστα. Τόσο το παράδειγμα του Saatchi που αναφέρθηκε παραπάνω, όσο και το παράδειγμα της Peggy Guggenheim, η οποία αναδείχτηκε σε σημαντικό μαικήνα του κυβισμού και του σουρεαλισμού, δείχνουν ότι ο συσχετισμός τέχνης και οικονομίας δεν εμπεριέχει τη μονόπλευρη αρνητική διάσταση που πολλοί, εξ ορισμού, διαπιστώνουν.

4.4 Ινστιτούτα τέχνης και ιδρύματα: Οι σύγχρονοι «φιλάνθρωποι»

Η προβιομηχανική κοινωνία[36] διαμόρφωνε την τέχνη της όχι με βάση μια οικονομική αξία, αλλά με βάση μια καθαρά αισθητική αξία. Η πατρωνία, όπως έχει λεχθεί και παραπάνω, κατά κύριο λόγο δρούσε βασιζόμενη σε μια διάθεση εξασφάλισης αίγλης κοινωνικής, αισθητικής απόλαυσης, επίδειξης ισχύος – οικονομικής και πολιτικής, αλλά όχι υπό τη βάση μιας οικονομικής συνδιαλλαγής που θα μπορούσε να αποφέρει κέρδος. Μάλιστα, αυτό ακριβώς το δεδομένα διαμόρφωνε και το είδος της θέασης του καλλιτεχνικού έργου: ήταν κυρίως ιδιωτική, περιορισμένη, απευθυνόμενη σε λίγους «εκλεκτούς» πάτρωνες ή τους φίλους αυτών.

Πολύ αργότερα, όταν πλέον αναδείχθηκε η κοινωνική και πολιτική σημασία της κουλτούρας και της τέχνης στην καλλιέργεια της πολιτικής και εθνικής συνείδησης, άρχισε να γίνεται αντιληπτό το πόσο σημαντική είναι η τέχνη και η διαμόρφωση κουλτούρας για το σύνολο των ανθρώπων. Έτσι, ο πολιτισμός ευρύτερα και η τέχνη ειδικότερα, υποστηρίζονται από το ίδιο το κράτος. Ακόμα

[36] Δεν αναφερόμαστε εδώ στην αρχαία Ελλάδα, όπου όπως έχει δειχθεί, η τέχνη αποτελούσε επιπρόσθετα στοιχείο εκπαιδευτικής πολιτικής στα πλαίσια της πόλεως – κράτους.

όμως και τότε φάνηκε ότι η πληθώρα των ρευμάτων, η ίδια η πολυδιάστατη και πολυσχιδής καλλιτεχνική δράση, δεν μπορεί να καλυφθεί μόνο από κρατικές παρεμβάσεις. Χρειάζεται και την ιδιωτική πρωτοβουλία, όχι μόνο αυτή που διαμορφώνεται μέσα από ιδιώτες – πάτρωνες, καλλιεργημένους ή εραστές της τέχνης, αλλά και από ολόκληρα ιδρύματα που χρηματοδοτούν και συντρέχουν το καλλιτεχνικό γεγονός και τον καλλιτέχνη που παράγει έργα τέχνης. Μάλιστα, αυτό γίνεται φανερό πολύ περισσότερο, σ' εκείνες τις περιπτώσεις όπου εμφανίζονται έργα πειραματικά, αντίθετα με το «κοινό» γούστο περί του τι συνιστά τέχνη ή ωραίο στην τέχνη. Οπότε, στις περιπτώσεις αυτές μονάχα η ιδιωτική πρωτοβουλία, και δη η οργανωμένη, όχι μόνο η προσωπική, μπορεί να υπηρετήσει μορφές τέχνης που ειδάλλως, δεν θα γίνονταν ποτέ γνωστές στο ευρύ κοινό, παραμένοντας σε αφάνεια και μη προσφέροντας στην ιστορική εξέλιξη του ανθρώπινου πολιτισμού (βλ. Dubach – Sacco, 2013: 164).

Είναι επίσης εμφανές ότι οι οργανισμοί, τα ινστιτούτα και τα ιδρύματα που προάγουν την τέχνη, αποτελώντας μάλιστα σοβαρή και ολοκληρωμένη πηγή χρηματοδότησης καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων, διακρίνονται από κριτήρια επιλογής των καλλιτεχνών και των έργων που αυτοί παράγουν. Τα κριτήρια αυτά καθορίζουν εν πολλοίς και την ίδια την «πολιτική» και τη φιλοσοφία των ιδρυμάτων, τις αρχές και τους σκοπούς, τις γενικότερες πεποιθήσεις του ή των ιδρυτών, τις πολιτικές, οικονομικές, πολιτιστικές θέσεις (βλ. Dubach – Sacco, 2013: 165). Αυτό βέβαια δεν είναι κατ' ανάγκη αρνητικό. Πολλά από αυτά τα ιδρύματα εξάλλου προβάλλουν πανανθρώπινες αξίες, τονίζουν το σεβασμό στη διαφορετικότητα, επικροτούν το οικουμενικό, ανθρωπιστικό στοιχείο της τέχνης και εχθαίρονται τη μισαλλοδοξία. Οι ενδεχόμενες ενστάσεις αφορούν κυρίως στο ζήτημα της περιθωριοποίησης μερίδας καλλιτεχνών, που αρνούνται να ενταχθούν σε ιδιαίτερα «καλούπια» τέτοιου τύπου – αλλά εκ των πραγμάτων, η καλλιτεχνική δημιουργία ενέχει πάντα το στοιχείο της πρωτοπορίας και της αντίθεσης προς το κατεστημένο, όποιο κι αν είναι αυτό.

Επιπλέον τα ιδρύματα αυτού του είδους αντιμετωπίζουν την τέχνη περισσότερο ως ένα είδος συνεισφοράς στην ανθρωπότητα. Πολλά εξ αυτών δεν στηρίζουν μόνο καλλιτέχνες συγκεκριμένους ή ρεύματα, αλλά προβάλλουν γενικότερα την αξία της τέχνης, της αισθητικής κουλτούρας, της αισθητικής παιδείας. Πολλά απ'

αυτά παρέχουν και εκπαιδευτικές υπηρεσίες ή τουλάχιστον, υπηρεσίες που συμπληρώνουν τη σχολική εκπαίδευση όλων των βαθμίδων. Μάλιστα αυτό έχει γίνει κατανοητό και στην Ελλάδα, όπου πολλά τέτοια ιδρύματα (όπως το Ίδρυμα Γουλανδρή ή το Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού), έχουν αναπτύξει εκπαιδευτικά προγράμματα που απευθύνονται αποκλειστικά σε παιδιά, κάνουν χρήση της νέας τεχνολογίας για να αναδείξουν στοιχεία της πολιτιστικής κληρονομιάς με έναν τρόπο ευχάριστο (ο Θόλος και οι τρισδιάστατες παραστάσεις του Ιδρύματος Μείζονος Ελληνισμού είναι χαρακτηριστικό παράδειγμα[37]), ενώ πολλές φορές δίνουν υποτροφίες και χορηγίες σε μαθητές ή φοιτητές για την ανάπτυξη ιδεών που σχετίζονται με ζητήματα τέχνης και πολιτισμού.

Συχνό, επίσης είναι το φαινόμενο της παραχώρησης των χώρων τέτοιων ιδρυμάτων για την επιτέλεση καλλιτεχνικών δρωμένων ακόμα και ερασιτεχνικού χαρακτήρα, και μάλιστα δίχως αμοιβή. Αυτή η στάση βοηθά στην ανάπτυξη γενικά της καλλιτεχνικής δράσης, επιπλέον δε, καθορίζει και τον τρόπο προβολής ορισμένων καλλιτεχνών και των δημιουργημάτων τους.

Όλα τα παραπάνω συνιστούν έναν «νέο-μαικηνισμό» ιδιαίτερα σημαντικό, μια διάθεση που ανάγεται όχι μόνο στην απλή προβολή της τέχνης, αλλά και σε μια κουλτούρα «φιλανθρωπική». Ειδικότερα στη δύσκολη αυτή οικονομική συγκυρία, όπου οι άνθρωποι θέτουν σε πολύ χαμηλή θέση την τέχνη στις καθημερινές τους προτεραιότητες (αν τη θέτουν κιόλας), αυτού του είδους τα ιδρύματα καταφέρνουν να διατηρούν, όσο αυτό γίνεται εφικτό, το ενδιαφέρον για τις τέχνες και τον πολιτισμό.

Ειδικότερα στην Ευρώπη η ανάπτυξη τέτοιων οργανισμών και ινστιτούτων υπήρξε ραγδαία, καθώς η Ευρωπαϊκή Ένωση πρόκρινε, όπως αναφέρθηκε παραπάνω σε μεγάλο βαθμό την πολιτισμική δραστηριότητα σε όλους τους τομείς. Οργανισμοί και ινστιτούτα όπως το Cariplo Foundation, Robert Bosch Foundation, το Ίδρυμα Μπενάκη, η Στέγη Ιδρύματος Ωνάση, το Ίδρυμα Σ.

[37] Βλ. στην ιστοσελίδα του Ιδρύματος www.ime.gr. Τα εκπαιδευτικά προγράμματα για τα παιδιά συνήθως λαμβάνουν χώρα το Σαββατοκύριακο, ενώ τα καλοκαίρια διαμορφώνονται ειδικά ολοήμερα προγράμματα για παιδιά τύπου summer camps.

Νιάρχος, κ.ο.κ.)[38], έχουν πλέον διαμορφώσει ιδιαίτερες σχέσεις με τον πολιτισμό και τις τέχνες. Μάλιστα, η υποστήριξη ξεπερνά την απλή χρηματοδότηση προγραμμάτων πολιτισμού ή την προβολή συγκεκριμένων καλλιτεχνών και των έργων τους. Η πατρωνία που ασκείται από αυτά τα ινστιτούτα και τα ιδρύματα είναι πλέον ολοκληρωμένη, άπτεται επί πολλών τομέων και δράσεων, παρέχει, συν τοις άλλοις, ακόμα και υποστήριξη σε επίπεδο σπουδών, χρηματοδοτώντας αντίστοιχα προγράμματα σπουδών (προπτυχιακών και μεταπτυχιακών) και σχολές που ασχολούνται με τον πολιτισμό και τις τέχνες, όπως το CSI – Center for Social Investment του Πανεπιστημίου Χαϊδελβέργης και το Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού που χρηματοδοτεί μεταπτυχιακά προγράμματα που σχετίζονται με τους σκοπούς του ιδρύματος.

4.5 Εναλλακτικές πηγές χρηματοδότησης

4.5.1 Η εταιρική ευθύνη ως προαγωγός πατρωνίας

Η παγκόσμια οικονομική κρίση δημιούργησε, αντίστοιχα, μια σημαντική υποχώρηση στην υποστήριξη της τέχνης, τόσο από πλευράς των κρατών, όσο και από κείνη της ιδιωτικής πρωτοβουλίας. Το παράδειγμα της Μεγάλης Βρετανίας, όπου διαπιστώνονται περικοπές έως και 30% σε κονδύλια που αφορούν σε πολιτιστικές δραστηριότητες, είναι χαρακτηριστικό (βλ. *Lamprecht Wolfgang,* Sponsorship is Dead! Long lives Corporate Cultural Responsibility, 29/4/2015 στο https://www.artsmanagement.net/index.php?module=News&func=display&sid=1681, προσπελάστηκε την 10/6/2017). Αλλά και σε επίπεδο χορηγιών πολλές μεγάλες πολυεθνικές εταιρείες όπως η BMW, η Deutsche Bank κ. ά., διέκοψαν τις

[38] Περισσότερα για τις δράσεις των προαναφερθέντων ιδρυμάτων στις αντίστοιχες ηλεκτρονικές τους διευθύνσεις: http://www.fondazionecariplo.it/en/the-foundation/index.html, http://www.bosch-stiftung.de/content/language2/html/culture.asp, http://www.benaki.gr/, http://www.sgt.gr/gre/SPG1/

χορηγικές τους σχέσεις (μόνιμες ή ευκαιριακές)[39] με διάφορα πολιτιστικά δρώμενα ή εκδηλώσεις.

Η απόρροια των δυσμενών αποτελεσμάτων στην τέχνη και γενικά στην πολιτιστική ανάπτυξη από την οικονομική κρίση ήταν να αμφισβητηθεί τόσο η σημασία των οικονομικών πόρων για την ανάπτυξη της τέχνης, όσο και το πραγματικό ενδιαφέρον των εταιρειών για τον πολιτισμό. Φαίνεται ότι τα τελευταία χρόνια έχει αρχίσει να αλλάζει ο συσχετισμός μεταξύ των εταιρειών και των πολιτιστικών και πολιτισμικών δρωμένων. Ο επικοινωνιακός παράγοντας, δηλαδή η προσπάθεια να προβληθεί ως brand name μια εταιρεία σε όσο μεγαλύτερο κοινό μπορούσε, που χαρακτήριζε τις εταιρείες σε σχέση με το θεσμό της χορηγίας ως σήμερα, δεν αποτελεί επαρκή συνθήκη για την πραγματική ανάπτυξη των τεχνών.

Έχει εντοπιστεί ότι ένα από τα μεγαλύτερα ζητήματα που ανέκυψε μετά την οικονομική κρίση, ήταν αυτό της εμπιστοσύνης απέναντι στις εταιρείες ειδικότερα, στο οικονομικό κεφάλαιο γενικότερα. Οι εταιρείες αντιλήφθηκαν αυτό το κενό εμπιστοσύνης και προσπάθησαν να το καλύψουν, καλλιεργώντας την έννοια της εταιρικής ευθύνης (corporate responsibility). Μέρος αυτής της καινούργιας αντίληψης αναφέρεται και στα καλλιτεχνικά δρώμενα, υπό την έννοια ότι, όπως ένας κρατικός οργανισμός επιτρέπει δια του νόμου έναν επαρκή βαθμό αξιοπιστίας στις οικονομικές δράσεις του ανθρώπου, υποστηρίζοντας ότι το δίκαιο εμπόριο αξίζει τον κόπο, έτσι και η εταιρεία που επικοινωνεί με το κοινό μέσω μιας συνεχούς κοινωνικής και πολιτιστικής δράσης, χτίζει τα θεμέλια μιας μακροχρόνιας επιτυχίας. Με αυτόν τον τρόπο θέτει ως σημαίνον στοιχείο της δράσης της όχι μόνο την εξασφάλιση οικονομικού κέρδους, αλλά και την προσφορά σε ευρύτερους κοινωνικούς και πολιτιστικούς τομείς της ανθρώπινης δραστηριότητας (ό.π.). Έτσι από την απλή χορηγία, οι εταιρείες αναπτύσσουν σχέσεις πατρωνίας με καλλιτέχνες, στηρίζουν δρώμενα και δράσεις πολιτιστικού χαρακτήρα και γενικότερα προάγουν την κουλτούρα της περιοχής, εντός της οποίας δραστηριοποιούνται.

[39] Η Deutsche Bank διέκοψε τη συνεργασία της με την Guggenheim, ενώ η BMW σταμάτησε να χρηματοδοτεί την Berlinale. Βλ. Wolfgang Lamprecht, ό.π.

4.5.2 Οι μικροδωρητές μουσείων: Η περίπτωση του Guggenheim Museum

Τα μουσεία και οι γκαλερί τέχνης ανά τον κόσμο φαίνεται πως πλέον αναζητούν ολοένα και περισσότερους χρηματοδότες, όχι κατ' ανάγκη λίγους μεγάλους δωρητές, αλλά μικρούς και πολλούς. Διοργανώνοντας εκθέσεις και εστιάζοντας σε νεανικό κοινό, από τη μια καλλιεργούν την αισθητική παιδεία, από την άλλη προωθούν την έννοια της δωρεάς και της γενικότερης προσφοράς προς την τέχνη.

Το Μουσείο Guggenheim στη Νέα Υόρκη διοργανώνει μια ετήσια εκδήλωση με την ονομασία "Young Collectors Party", μέσω της οποίας όχι μόνο προωθούνται καλλιτέχνες, αλλά εστιάζουν σε νεανικά γκρουπ, τα οποία προσέρχονται στο μουσείο, τόσο για να θαυμάσουν τις εκθέσεις, όσο και για να διαμορφώσουν μια σχέση που ξεπερνά την απλή αισθητική καλλιέργεια. Το μουσείο παραθέτει προς τιμήν τους δείπνα και τους καλεί συχνά σε δεξιώσεις, έτσι ώστε να αισθανθούν κι αυτοί ότι η συνεισφορά τους είναι εξαιρετικά σημαντική με εκείνη οποιουδήποτε μεγάλου «μαικήνα» (βλ. Gelles, 2014, στο https://www.nytimes.com/2014/03/20/arts/artsspecial/wooing-a-new-generation-of-museum-patrons.html?_r=1, προσπελάστηκε την 11/6/2017).

Οι μικροδωρητές αυτοί διαμορφώνουν ένα πολύ σημαντικό ρεύμα υποστήριξης της τέχνης γενικότερα, προάγοντας το είδος εκείνο της «φιλανθρωπίας» που το τελευταίο διάστημα αναπτύσσεται ραγδαία. Καθώς η τέχνη ανοίγεται όλο και περισσότερο και η προσπάθεια των καλλιτεχνών είναι να διαμορφώσουν μεγαλύτερη απήχηση προς ένα πιο ευρύτερο κοινό, αντίστοιχο άνοιγμα της αντίληψης της πατρωνίας και της πολιτιστικής φιλανθρωπίας φαίνεται ότι έχει μέλλον και διαθέτει μεγάλες προσδοκίες.

4.5.3 Η περίπτωση του crowdfunding

Μελετώντας τη γενικότερη επίδραση της πατρωνίας στην τέχνη και με την αντίληψη της πολυδιάστατης μορφής (κρατικής, υπερεθνικής, ιδιωτικής ατομικής, ιδιωτικής οργανωμένης) που αυτή μπορεί να λάβει, μοιάζει σαν να μην υπάρχει ανάγκη για καμία άλλη πηγή χρηματοδότησης της καλλιτεχνικής και ευρύτερα πολιτιστικής δράσης. Στην πραγματικότητα, όμως η καλλιτεχνική δραστηριότητα συναντά άπειρα εμπόδια: η οικονομική κρίση που περιορίζει ή

και μηδενίζει την κρατική χρηματοδότηση, αναστέλλει και την ιδιωτική, επενδύοντας μόνο σε «μεγάλα» ονόματα που προσελκύουν κόσμο και φυσικά, οικονομικό κεφάλαιο.

Με βάση τα παραπάνω, ειδικά στη σημερινή εποχή, έχει καταστεί περισσότερο από ποτέ αναγκαία, η εξεύρεση εναλλακτικών πηγών χρηματοδότησης, έτσι ώστε η καλλιτεχνική δημιουργία να μην παρακωλύεται. Ένας από αυτούς τους εναλλακτικούς τρόπους είναι το crowdfunding (στα ελληνικά αποδίδεται ως διαδικτυακή μικροχρηματοδότηση). Ο όρος περιγράφεται και με τον αρκετά παλιό όρο «ρεφενέ» (βλ. Groopio.com), αν και θα μπορούσε κανείς να προβάλει ενστάσεις στην ταύτιση του όρου με αυτόν του crowdfunding. Διότι ο τελευταίος χαρακτηρίζεται από τη διαδικασία εξεύρεσης του απαραίτητου κεφαλαίου εκκίνησης (βλ. τον ορισμό στο Steinberg, 2012), ώστε να επιτελεστούν τα δρώμενα (καλλιτεχνικά ή μη), ενώ ο όρος «ρεφενέ» - κυρίως αποδιδόμενος σε από κοινού και ατομικά ο καθένας προσφορά ιδίων κεφαλαίων ή υλικών για την πραγματοποίηση κάποιας μορφής διασκέδασης – περιορίζεται απλώς στην κάλυψη μιας διοργάνωσης που, συνήθως, αφορά σε διασκέδαση, δείπνο, κοινωνικές εκδηλώσεις ανάμεσα σε φίλους κ.ο.κ.

Το crowdfunding επιπλέον, χαρακτηρίζεται από την εφαρμογή του κατά κύριο λόγο, μέσω της τεχνολογίας και δη μέσω του διαδικτύου και των μέσων κοινωνικής δικτύωσης (βλ. Wheatetal, 2013: 72). Η σημασία του διαδικτύου είναι νευραλγική για την ευόδωση του crowdfunding, διότι μέσω αυτού, οι καλλιτέχνες παρουσιάζουν μέρος ή το σύνολο της δουλειάς τους, προσπαθώντας να εξεύρουν πόρους από ανθρώπους που δεν λειτουργούν ακριβώς ως ιδιώτες – πάτρωνες, αλλά περισσότερο ως ανώνυμοι δωρητές. Μάλιστα, εναλλακτικά διαμορφώνεται μια ανταποδοτική στάση ανάμεσα στο δωρητή και τον αποδέκτη, πολλές φορές με τη μορφή μικρών δώρων.

Από την άλλη, η διαδικασία του crowdfunding στηρίζεται στην ποσοτική διάσταση της χρηματοδότησης κι όχι στην ποιοτική. Αυτό σημαίνει όχι μόνο την αναζήτηση πολλών μικρών δωρητών σε αντίθεση με τους λίγους «εκλεκτούς», αλλά και την παράκαμψη των επίσημων διαύλων χορηγίας και πατρωνίας (κράτους, ιδιωτικών ιδρυμάτων κλπ), οι οποίοι συνήθως θέτουν κριτήρια για τη χρηματοδότηση των καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων, κριτήρια που για

διάφορους λόγους, οι καλλιτέχνες δεν επιθυμούν να ενστερνιστούν ή να ακολουθήσουν, έστω και εν μέρει.

Το crowdfunding[40] ενέχει επιπλέον το χαρακτήρα ή τουλάχιστον την αίσθηση της δημοκρατικότητας, αυτό που αρκετά επιτυχημένα, χαρακτηρίστηκε ως «συμμετοχική χρηματοδότηση» (Κοντιζά – Παπαχρήστου, 2014). Πολλοί άνθρωποι, ανώνυμο πλήθος, συνεισφέρουν για την ευόδωση μιας προσπάθειας, χωρίς να καταφεύγουν σε μια επώνυμη, τεράστιου οικονομικού μεγέθους δωρεά ή συνεχή υποστήριξη, η οποία προσομοιάζει σε λογικές «αριστοκρατικού» χαρακτήρα, που ορισμένους τουλάχιστον τους ξενίζει. Πρόκειται λοιπόν για μια χρηματοδοτική δράση με ευρεία συμμετοχή, μια δράση του πλήθους, κυρίως ανώνυμου, η οποία υποβοηθείται πάρα πολύ από τη χρήση του διαδικτύου και την προβολή των καλλιτεχνικών έργων μέσω αυτού. Σκοπός είναι να αναπληρωθούν οι ελλείψεις και οικονομικές δυσκολίες από τους επίσημους διαύλους χρηματοδότησης ή σε κάποιες περιπτώσεις, να παρακαμφτούν οριστικά.

4.6 Οι σύγχρονες μορφές πατρωνίας στο σύγχρονο οικονομικό περιβάλλον: Τελική θεώρηση

Αν εξαιρέσουμε τις κρατικές μορφές πατρωνίας, οι οποίες – ειδικά σε καθεστώτα σοσιαλδημοκρατικά – δεν επιδιώκουν οικονομικά ανταλλάγματα από τη στήριξη που παρέχουν στην τέχνη, οι περισσότερες από τις υπόλοιπες σύγχρονες μορφές πατρωνίας όπως διαφάνηκε ξεκάθαρα στο παρόν κεφάλαιο, χαρακτηρίζονται από την τάση εξασφάλισης ενός ανταποδοτικού οφέλους. Στις σύγχρονες καπιταλιστικές κοινωνίες όπου η οικονομία της αγοράς κυριαρχεί στον ύψιστο βαθμό, η πατρωνία δεν διενεργείται πάντα στη λογική της εξασφάλισης ενός απλού κύρους – όπως π.χ. κατά την εποχή της Αναγέννησης – ή στην απλή διάθεση για στήριξη των τεχνών και των αντίστοιχων καλλιτεχνών

[40] Από τα πιο χαρακτηριστικά και γνωστά παραδείγματα crowdfunding, αποτελούν οι πλατφόρμες: www.kickstarter.com, www.groopio.com, www.giveandfund.com, www.publishizer.com, www.act4greece.gr, κ.α.

που βασίζεται σε ένα μοντέλο φιλανθρωπίας. Είτε αναφερόμαστε σε ιδιώτες – συλλέκτες με παγκόσμια φήμη και αναγνώριση, είτε αναφερόμαστε σε ολόκληρους οργανισμούς, ινστιτούτα και ιδρύματα που διακρίνονται για τον πακτωλό χρημάτων που κατέχουν στη διάθεσή τους, η τέχνη έχει περάσει σε μια φάση «υποταγής» στους αρπακτικούς μηχανισμούς της «ελεύθερης οικονομίας» ή του νεοκαπιταλισμού (βλ. Barragan, 2008, Dubach – Sacco, 2013, Balfe, 1993).

Αυτού του είδους η σχέση μεταξύ καλλιτέχνη και οικονομικού πάτρωνα υπήρχε βεβαίως πάντα στην ιστορία, όπως έχει δειχθεί. Όμως, αυτό το «σφιχταγκάλιασμα» είναι μάλλον «προϊόν» της εποχής μας. Διότι πλέον δεν είναι μόνο ο καλλιτέχνης που τυγχάνει της προστασίας από τον εκάστοτε πάτρωνα, αλλά το έργο του, η παραγωγή του, αποκτά μια αυτόνομη αξία, ξέχωρη από τον ίδιο, γίνεται εμπόρευμα, οικονομικό μέγεθος με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά. Η τέχνη γίνεται ένα «χρηματιστήριο», οι άυλες αξίες του οποίου είναι οπωσδήποτε περισσότερο υλικές από το κανονικό χρηματιστήριο, το ίδιο όμως πλασματικές με αυτό. Η αξία ενός έργου τέχνης εξαρτάται από την αρχική τιμή αγοράς, την τιμή μεταπώλησης, τη διάθεση αγοραπωλησίας, την άνοδό του με βάση τη γενικότερη προτίμηση του κοινού και το πόσο οι υπόλοιποι παρασύρονται από τους μεγάλους «παίχτες» (Barragan, 2008). Δεν εξαρτάται σχεδόν καθόλου από την αισθητική απόλαυση που προσφέρει, από το αν εξελίσσει ή όχι την καλλιτεχνική παράδοση ή δημιουργεί κάποιο ρεύμα ή εφαρμόζει καινοτόμες τεχνικές.

Αποκόπτοντας το έργο τέχνης από το δημιουργό του και διαμορφώνοντας μια ειδική «αγορά» γι' αυτά, κατ' ουσίαν υποτάσσουμε την τέχνη στο οικονομικό κέρδος, μετατρέποντάς την σε εμπόρευμα, σε αγαθό και μάλιστα αναλώσιμο, περιορισμένης χρονικής διάρκειας, η αξία του οποίου απλώς αντικατοπτρίζει μια χρονική συγκυρία και ένα καλό «πλασάρισμα» από τους ειδικούς του μάρκετινγκ. Οπωσδήποτε, η λύση δεν είναι στην κατάργηση του θεσμού της πατρωνίας, όποια μορφή κι αν έχει αυτή. Όπως δεν είναι η πατρωνία ο υπαίτιος για την εμπορευματοποίηση της τέχνης σήμερα. Είναι όμως μια αναμφισβήτητη διαπίστωση ότι η τέχνη μοιάζει να χάνει τα ερείσματά της. Ομοίως, οι πάτρωνες – άτομα ή συλλογικότητες που αντιλαμβάνονται την όλη δραστηριότητα ως

άλλη μία οικονομική – κερδοσκοπική ευκαιρία, οδηγούν και με δική τους υπαιτιότητα, την τέχνη στην απαξίωση και την περιθωριοποίηση.

Η σύγχρονη εποχή «βαπτίζει» πολλούς από τους υπόλοιπους τομείς στην κολυμπήθρα της αντίληψης που θέλει τα πάντα να λογίζονται με βάση την οικονομική τους αξία. Η τέχνη όμως κομίζει μια διαφορετική αντίληψη για τον τρόπο που αξιολογούμε την ανθρώπινη δημιουργικότητα.

Επίλογος

Ο θεσμός της χορηγίας, ως έννοια που προηγήθηκε της πατρωνίας, όπως αναπτύχθηκε στην αρχαία Ελλάδα ως χαρακτηριστικό του κοινωνικοπολιτικού status quo της εποχής, δημιούργησε τη βάση για πιο ευρύτερες παρεμβάσεις στο χώρο της τέχνης. Η ιδέα ότι η τέχνη συνιστά μια σημαντική παράμετρο της πολιτιστικής ανάπτυξης του ανθρώπου κι ότι τόσο οι καλλιτέχνες, όσο και τα έργα που παράγονται πρέπει να τίθενται υπό την αιγίδα είτε κάποιας συλλογικής οντότητας, είτε ορισμένων ιδιωτών, κυριάρχησε επί αιώνες.

Η αρχαία ελληνική θέση για την τέχνη, την ήθελε όχι απλώς μια επουσιώδη δραστηριότητα, αλλά μια καθημερινή υπόθεση, ιδιαζόντως σημαντική για την κοινωνική και πολιτική ωρίμανση του ανθρώπου. Έτσι, η πόλη – κράτος από τη μία, διάφοροι προύχοντες από την άλλη (βασιλιάδες, άρχοντες, ευγενείς κι αριστοκράτες), κλήθηκαν να θέσουν υπό την αιγίδα τους τόσο τους καλλιτέχνες, όσο και τα παραγόμενα έργα. Η χορηγία και ο τρόπος που αντιμετώπισε το καλλιτεχνικό γεγονός, δημιούργησε έναν σταθμό στην ανθρώπινη πολιτιστική δράση, καθώς καθόρισε τον τρόπο που αντιμετωπίστηκε ειδικότερα η τέχνη, γενικότερα οι πνευματικοί τομείς του ανθρώπινου πολιτισμού. Ειδικά το δημοκρατικό πολίτευμα, ήθελε την τέχνη ένα εργαλείο εκπαιδευτικό το οποίο συντελούσε στην πολιτική ωρίμανση των πολιτών. Η τέχνη υπήρξε σημαντικός παράγοντας διαπαιδαγώγησης του λαού της αρχαίας πόλης – κράτους.

Η ρωμαϊκή περίοδος, κατά την οποία καθιερώθηκε για πρώτη φορά ο όρος της πατρωνίας, προσέγγισε το ζήτημα της «προστασίας» της τέχνης με παρόμοιο, αν και διακριτό από πολλές πλευρές, τρόπο. Η τέχνη συνέχισε να αποτελεί σημαντικό στοιχείο ανάδειξης του ωραίου, όμως το ιδιάζον πολιτικό καθεστώς της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας διαμόρφωσε ένα αντίστοιχο πολιτικό προσανατολισμό και για την τέχνη. Η τέχνη υπηρετεί (και) την πολιτική, κινούμενη στα όρια της στράτευσης. Η ιδεολογική και ιστορική ταυτότητα της Ρωμαϊκής Αυλής, οι βλέψεις των αυτοκρατόρων που επεδίωκαν, εκτός των άλλων, και μια «νομιμοποίηση» από τον καλλιτεχνικό κόσμο της εποχής μαζί με την επίδειξη κύρους και ισχύος, «μεταμόρφωσαν» την καλλιτεχνική παραγωγή σε μια διαδικασία που είχε και πολιτικές σκοποθεσίες. Οι αυτοκράτορες ή οι ευνοούμενοί τους (σύμβουλοι, αυλικοί κλπ), όπως υπήρξε και το πρόσωπο που

έγινε συνώνυμο της πατρωνίας, ο Μαικήνας, παρείχαν απλόχερα την «πατρική» τους στήριξη στους καλλιτέχνες, οπωσδήποτε πραγματικούς καλλιτέχνες με όλη τη σημασία της λέξης, οι οποίοι, ταυτόχρονα γνώριζαν ότι είχαν κι ένα «καθήκον»: να υπηρετήσουν τις πολιτικές φιλοδοξίες των πατρώνων τους δια της τέχνης τους.

Η βυζαντινή περίοδος, ως συνέχεια της ρωμαϊκής, υπήρξε ακόμα πιο χαρακτηριστική του τρόπου που εφαρμοζόταν η «προστασία» στην καλλιτεχνική δραστηριότητα. Ο αυτοκράτορας ήταν ο μέγιστος πάτρωνας, ο μεγαλύτερος ευεργέτης και παραγγελιοδότης έργων τέχνης. Αυτή η παράμετρος ήταν ο ένας πυλώνας. Ο άλλος ήταν το αμιγώς θρησκευτικό πλαίσιο της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Σχεδόν δεν ξέρουμε κανένα άλλο είδος τέχνης που να ευδοκίμησε κατά τη βυζαντινή περίοδο, παρά μόνο τη θρησκευτική. Αυτή η στράτευση, όμως δεν λειτούργησε ως «κακός κηδεμόνας». Οι καλλιτέχνες της εποχής παρήγαγαν αριστουργήματα: από το Ναό της Αγίας Σοφίας της Κωνσταντινούπολης, μέχρι και τις εικόνες και τους ξυλόγλυπτους, επενδυμένους με χρυσό σταυρούς, η καλλιτεχνική παραγωγή διακρίθηκε, για αιώνες, για την εξαιρετική της αξία, τους ταλαντούχους δημιουργούς και τα καταπληκτικά δημιουργήματα που θαυμάζονται μέχρι και σήμερα.

Η Μεσαιωνική Δύση διαμόρφωσε επίσης μια μορφή πατρωνίας που στηρίχτηκε σε μεγάλο βαθμό στις μορφές προγενέστερων περιόδων, όμως συγκεκριμένα η περίοδος της Καρολίγγειας Αναγέννησης φαίνεται ότι «ακούμπησε» αρκετά στο βυζαντινό είδος πατρωνίας. Ο Κάρολος ο Μέγας δημιούργησε έναν ολόκληρο κύκλο διανοούμενων της εποχής, προσφέροντάς τους όχι μόνο τη στήριξή του, αλλά και θέσεις διοικητικές στην αυλή του, παρέχοντάς τους έτσι τα εχέγγυα για μια δημιουργική ζωή εντός του Παλατιού.

Η Αναγέννηση με τη σειρά της, υπήρξε μία από τις πιο θαυμαστές περιόδους της ιστορίας της ανθρωπότητας. Η τέχνη, «βαπτισμένη» στο αρχαίο ελληνικό πρότυπο, λειτούργησε ως φορέας αλλαγής, ως μέσο απελευθέρωσης από ένα ακραίο θεοκρατικό, καταθλιπτικό κοινωνικοπολιτικό καθεστώς. Σ' αυτή την περίοδο, οικογένειες ολόκληρες όπως αυτή των Μεδίκων που κυριάρχησε, καταλαμβάνοντας όλες τις θέσεις εξουσίας, ακόμα κι αυτή του Προκαθήμενου της Ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας, λειτούργησαν ως κατεξοχήν προστάτες της

καλλιτεχνικής δραστηριότητας. Παράλληλα, η Εκκλησία εξακολουθούσε να αποτελεί έναν βασικό παραγγελιοδότη όμως, πραγματική πατρωνία με τη δημιουργία κύκλου διανοούμενων, την παροχή σχεδόν ολοκληρωτικής προστασίας των καλλιτεχνών, άσκησαν κυρίως οι ιδιώτες, οι πλούσιοι έμποροι, όλοι όσοι διαμόρφωσαν το νέο πρότυπο του απελευθερωμένου, αισθητικά καλλιεργημένου και με οικουμενική διάσταση ατόμου.

Στο μεταίχμιο της μετάβασης από την κοινωνία της φεουδαρχίας και των ολίγων ισχυρών στην κοινωνία της παλλαϊκής συμμετοχής και των συμμετοχικών μορφών διακυβέρνησης, η τέχνη άλλαξε το χαρακτήρα που είχε για αιώνες: έγινε ανοιχτή προς το κοινό, προσιτή προς όλους, συνειδητά λαϊκή. Τα έργα τέχνης δεν είναι πλέον μόνο για τα μάτια των εχόντων. Οι συλλογές έργων ανοίγουν για τα μάτια των απλών θνητών. Δημιουργούνται τα πρώτα μουσεία, δηλαδή οι πρώτες οργανωμένες συλλογές έργων τέχνης που δεν κατέχουν το χαρακτήρα μιας μυστικής, καλά κρυμμένης δραστηριότητας, που απευθυνόταν σε μια κλειστή κάστα μυημένων. Οι πάτρωνες, πλέον δεν αποσκοπούν στη διαιώνιση αυτής της λογικής του μυημένου, αλλά διέπονται από άλλα οράματα: την υπηρεσία του κοινού συνόλου, την προσφορά της καλλιτεχνικής δραστηριότητας, της έκφανσης του ωραίου που προσέφερε η αισθητική απόλαυση, σε όλους τους ανθρώπους.

Στη σύγχρονη εποχή, ο μαικηνισμός είναι πολυδιάστατος: στηρίζεται από το κράτος, αλλά και από ιδιώτες. Νέες μορφές τέχνης ανακαλύπτονται από ανθρώπους με ένστικτο και διάθεση πειραματισμού. Καλλιτέχνες χαίρουν της προστασίας ανθρώπων με οικονομική επιφάνεια, αλλά και από μεγάλα ινστιτούτα και ιδρύματα που προωθούν την καλλιτεχνική δημιουργία, παρέχοντας τα υλικά μέσα για τη συνέχιση της παραγωγής. Οπωσδήποτε, αυτό διαμόρφωσε μια ιδιαίτερη σχέση των καλλιτεχνικών δημιουργημάτων με την ίδια την οικονομία της αγοράς: καλός καλλιτέχνης θεωρήθηκε αυτός που «πουλάει», δηλαδή αυτός που εξασφαλίζει στον προστάτη του – είτε άτομο, είτε οργανισμός – τα μεγαλύτερα οφέλη. Όμως, η τέχνη βρήκε κι άλλους τρόπους υποστήριξής της, με εργαλεία όπως το crowdfunding, δηλαδή χρηματοδότηση από το πλήθος με τη βοήθεια της τεχνολογίας και του διαδικτύου, που προσπερνούν τους επίσημους – όχι πάντα επιθυμητούς – διαύλους και που

οδηγούν πολλές φορές σε μια νεφελώδη σχέση με το οικονομικό πεδίο ανθρώπινης δράσης.

Εδώ, μάλιστα αναπτύσσεται κι ένας καίριος προβληματισμός: αυτός που αναφέρεται στο ενδεχόμενο η πατρωνία να εμπεριέχει (εξ ορισμού μάλιστα) την παρεμβατικότητα στην παραγωγή του έργου τέχνης, κάτι που επιφέρει επεμβάσεις, λιγότερες ή περισσότερες, τόσο στο χαρακτήρα όσο και στο περιεχόμενο αλλά και στους σκοπούς της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Αυτές οι παρεμβάσεις εκτός των άλλων, μπορούν να οδηγήσουν και στον καθορισμό όχι μόνο της καλλιτεχνικής, αλλά και της εμπορικής αξίας ενός έργου τέχνης. Η τέχνη και τα δημιουργήματά της αποτελούν κατ' αυτήν την οπτική γωνία, ένα εμπορικό «προϊόν», το οποίο πωλείται και αγοράζεται, προβάλλεται και αναδεικνύεται, όπως οποιοδήποτε άλλο προϊόν, υποκείμενο στις αρχές της αγοράς και των τεχνικών marketing. Συνιστούν τα έργα τέχνης με άλλα λόγια, μετοχές ενός ειδικού «χρηματιστηρίου» τέχνης, οι τιμές των οποίων γνωρίζουν παρόμοια σκαμπανεβάσματα με τις μετοχές των εισηγμένων εταιρειών.

Η παραπάνω διαπίστωση και ο συναγόμενος προβληματισμός συνήθως υπόκειται στο σύνηθες «κατηγορώ» περί εμπορευματοποίησης της τέχνης και του τρόπου που την προάγουν οι ίδιοι οι καλούμενοι «υποστηρικτές» της. Έχει ήδη δειχτεί πως πρόκειται για ένα εύκολο «κατηγορώ», ειδικότερα προς τους ισχυρούς πάτρωνες που αντιμετωπίζουν την τέχνη και ως ένα οικονομικό μέγεθος, δεν ισχύει όμως σε όλες τις περιπτώσεις, ενώ είναι ξεκάθαρο ότι δεν ισχύει στις περιπτώσεις των εναλλακτικών και μικρών χρηματοδοτών. Πάντως, οφείλουμε να είμαστε εξοικειωμένοι και υποψιασμένοι με τη διαδικασία πρόσληψης του καλλιτεχνικού γεγονότος ως ανθρώπινης δραστηριότητας που, παρότι είναι μια κατεξοχήν πνευματική μορφή δράσης, «περνά» μέσα και από την οικονομική ζωή.

Όλοι οι παραπάνω τρόποι και μορφές υποστήριξης του καλλιτεχνικού γεγονότος δείχνουν την εφευρετικότητα του ανθρώπου, τη θέλησή του να δημιουργήσει, να προκαλέσει, να καταρρίψει τα δεδομένα και το κατεστημένο, να εκφραστεί, να ταρακουνήσει το πνεύμα της εποχής. Ακόμα κι όταν η οικονομία είναι ο αδιαφιλονίκητος κυρίαρχος της καθημερινότητάς μας, η τέχνη παραμένει το αγαπημένο «παιδί» του πολιτισμού, η προστασία και υποστήριξη

της οποίας εξυψώνει την ανθρωπότητα από θνητό ον, σε μια ύπαρξη που αγγίζει την αθανασία.

Βιβλιογραφία

Alfoldy, G (2006), Ιστορία της Ρωμαϊκής κοινωνίας (μτφρ. ΧανιώτηςΑ.), Αθήνα: MIET

Anderson J. (1996), *Rewriting the history of Art Patronage,* Renaissance Studies Vol. 10, No. 2, Women Patrons of Renaissance Art, 1300–1600 (JUNE 1996), pp. 129-138, Wiley: London

Balfe J. H. (1993), *Paying the Piper*, University of Illinois Press: Urbana and Chicago

Barragan P. (2008), *The New Spirit of Collecting: From Maecenas to Prescriptor to Speculator, ArtPulse Magazine,* στο σύνδεσμο http://artpulsemagazine.com/the-new-spirit-of-collecting-from-maecenas-to-prescriptor-to-speculator [Προσπελάστηκε την 19.4.2017]

Berstein S. - Milza, P. (1999), *Ιστορία της Ευρώπης: Από την Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία στα Ευρωπαϊκά Κράτη, 5ος-18ος αιώνας*, Εκδ. Αλεξάνδρεια: Αθήνα

Bourdieu P. & Passeron, J. Cl. (1996), Οι Κληρονόμοι. Οι φοιτητές και η κουλτούρα (Μτφρ. Ν. Παναγιωτόπουλος &Μ. Βιδάλη). Αθήνα: Καρδαμίτσα

Brotton J. (2007), *Η Αναγέννηση: Όλα όσα πρέπει να γνωρίζετε*, Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα (ανατύπωση από το OxfordUniversityPress): Αθήνα

Butt J. (2002), Daily life in the Age of Charlemagne, Greenwood Press: London

Cicero, De officiis στο uchicago.edu. Προσπελάσιμο την 12.2.2017)

Cormack R. (2000), *Byzantine Art*, Oxford History of Art: Oxford

Craik J. (2007), Re-visioning arts and cultural policy : current impasses and future directions, ANU e-press: Canberra

Dubach E. B. – Sacco P. L. (2013), From Arts patronage to cultural philanthropy: collaborating with granting foundations στο Handbook on the economics of reciprocity and social enterprise, Edward Elgar Publishing Limited: Cheltenham

Garber M. (2008), *Patronizing the Arts*, Princeton University Press: Princeton

Gelabert E. (1993), The Arts and Culture under the European Community στο Balfe J. H., Paying the Piper, University of Illinois Press: Urbana and Chicago

Gelles D. (19/3/2014), Wooing a new generation of Museum patrons, άρθρο στην New York Times προσβάσιμο στο https://www.nytimes.com/2014/03/20/arts/artsspecial/wooing-a-new-generation-of-museum-patrons.html?_r=1 [προσπελάστηκε την 11/6/2017]

Gombrich E.H. (2014), Το Χρονικό της Τέχνης, Εκδόσεις ΜΙΕΤ: Αθήνα

Gygax M. D. (2016), Benefaction and Rewards in the Ancient Greek City: The Origins of Euergetism, Cambridge University Press

Hölkeskamp K.J. (2010), Reconstructing the Roman Republic: An Ancient Political Culture and Modern Research, Princeton University Press

Jaeger W., Παιδεία (1968), (Paideia: The ideals of Greek Culture, Translated by G. Highet, Oxford 1939) μετάφρ. Γ. Βερροίου: Αθήνα

Jones H.D. (2009), An Art of Our Own': State Patronage of the Visual Arts in Wales, 1945-1967, Cardiff School of Creative & Cultural Industries, University of Glamorgan: Cardiff

Kent D. (2000), *Cosimo de' Medici and the Florentine Renaissance: The Patron's Oeuvre,* New Haven, Yale University

Kitzinger E. (2004), *Η βυζαντινή τέχνη εν τω γενέσθαι: Τα κύρια τεχνοτροπικά ρεύματα στην περιοχή της Μεσογείου. 3ος-7ος αιώνας*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης: Κρήτη

Lamprecht Wolfgang, Sponsorship is Dead! Long lives Corporate Cultural Responsibility, 29/4/2015 στο https://www.artsmanagement.net/index.php?module=News&func=display&sid=1681, [προσπελάστηκε ηλεκτρονικά την 10/6/2017]

Lomas K. – Cornell T. (2005), Bread and Circuses, Euergetism and Municipal Patronage in Roman Italy, Routledge, NY

Mathews T. (1998), *Byzantium: From Antiquity to the Renaissance*: London

McCash J. H. (1996), *The cultural patronage of Medieval women,* The University of Georgia Press: London

McLeanA., PerrigA., JungW. KohlJ., GeeseU., DeimlingB., RauchA. (2008), *Η Τέχνη της ιταλικής Αναγέννησης (συλλογικό έργο),* Εκδόσεις Ελευθερουδάκη: Αθήνα

Mulcahy K. (31.3.2010a), Cultural Patronage in Comparative Perspective: Public Support for the Arts in France, Germany, Norway, and Canada, The Journal of Arts Management, Law, and Society, 27:4, 247-263, Routledge, Taylor & Francis Group: London

Mulcahy K. (31.3.2010b), Preface: The Social-Democratic Model of Cultural Patronage, The Journal of Arts Management, Law, and Society, 31:1, 3-4, Routledge, Taylor & Francis Group: London

Rueschemeyer M. (1993), State Patronage in the German Democratic Republic. Artistic and Political Change in a State Socialist Society στο Balfe J. H., Paying the Piper, University of Illinois Press: Urbana and Chicago

Schmidt G. M. (2004), Θεωρίες της Δημοκρατίας, Εκδόσεις Σαββάλα: Αθήνα

Setton, M. (2008), *Το βυζαντινό υπόβαθρο της ιταλικής Αναγέννησης*, Εκδόσεις Εκάτη: Θεσσαλονίκη

Smith W. (2013), A Dictionary of Greek and Roman Antiquities, Cambridge University Press

Spence R. (19/09/2014), who funds the arts and why we should care, Financial Times

Steinberg S. (2012), *The crowdfunding Bible,* Kimmich JON: USA

Strathern P. (2007), *Medici: Godfathers of the Renaissance*, Vintage Books: London

Stupples P. (2015), *Art and Money,* Cambridge Scholars Publishing, Cambridge

Turner, R. (2011), *Η Αναγέννηση στη Φλωρεντία:: Η γένεση μιας νέας τέχνης*, University Studio Press: Θεσσαλονίκη

Varner, E. (2014), *The Patronage of Greek and Roman Art,* The Oxford Handbook of Greek and Roman Art and Architecture: London

Vasari, G. (1995), *Καλλιτέχνες της Αναγέννησης*, Εκδόσεις Κανάκη: Αθήνα

Wheat, R. E. Wang, Y. Byrnes, J.E. and Ranganathan, J. (2013), "Raising money for scientific research through Crowdfunding", *Trends in Ecology &Evolution*, Vol. 28, No. 2, pp. 71-72

Αντουράκης Γ. (1991), Χριστιανική Ζωγραφική, (αυτοέκδοση): Αθήνα

Αντουράκης Γ. (1997), Θέματα Αρχαιολογίας και Τέχνης, (αυτοέκδοση): Αθήνα

Γιατρομανωλάκης Γ. (2013), Πινδάρου Ολυμπιόνικοι, HellenicAuthors' Society: Αθήνα (Προσβάσιμο στο http://www.authors.gr/posts/view/pindarou-olumpionikoi/anthologies-sullogikes-ekdoseis. [Προσπελάστηκε την 19.3.2017]

Διονύσιος Αλικαρνασσεύς (2003), Άπαντα, τ. Β΄, Αθήνα: Κάκτος

Καραπιδάκης Ν. (2011), Ιστορία της Μεσαιωνικής Δύσης, Ιόνιο Πανεπιστήμιο: Κέρκυρα στο https://opencourses.ionio.gr/modules/document/file.php/DHI104/%CE%92%CE%B1%CF%83%CE%B9%CE%BA%CE%AD%CF%82%20%CE%B3%CE%BD%CF%8E%CF%83%CE%B5%CE%B9%CF%82%202/8.%20karoliggeia%20anagennisi.pdf, [προσπελάστηκε ηλεκτρονικά: 12-4-2017]

Καστοριάδης Κ. (1999), Η αρχαία ελληνική δημοκρατία και η σημασία της για μας σήμερα, Εκδόσεις Ύψιλον: Αθήνα

Κασωτάκη Μ. (2005), Ηγεμών, Εκδόσεις Πατάκη: Αθήνα

Κοντίζα Ν., Παπαχρήστου Ε., «Το crowdfunding στην Ελλάδα», *(*στο www.capital.gr , προσπελάστηκε την 12.4.2017))

Κουτρούμπας Δ. (2007), Οράτιος, Εκδόσεις Παπαδήμα: Αθήνα

Λόουντεν Τζ (1999), *Πρώιμη Χριστιανική &Βυζαντινή τέχνη*, Εκδόσεις Καστανιώτη: Αθήνα

Μεγάλα Μουσεία του Κόσμου (1970), Συλλογικό έργο, Εκδόσεις Φυτράκη (επιμ. Mondadori – Φυτράκης): Αθήνα

Μιχελής Π. (2006), *Αισθητική θεώρηση της βυζαντινής τέχνης,* Ίδρυμα Μιχελή: Αθήνα

Μπαμπινιώτης Γ. (1998), Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας, Κέντρο Λεξικολογίας: Αθήνα

Όμηρος, Οδύσσεια (1990), Εκδόσεις Επικαιρότητα: Θεσσαλονίκη

Παπαδημητρίου , Ι. Θ. Α. (1984), Ελεγεία και Ίαμβος: Αθήνα

Πελεγρίνης Θ. (2004), Λεξικό Φιλοσοφίας, Ελληνικά Γράμματα: Αθήνα

Σητμάκη Μ. (2008) (μτφρ.), Νεοκλασικισμός και Ρομαντισμός (συλλ.), Εκδόσεις Ελευθερουδάκη: Αθήνα

Τσούντας Χ. (1928), Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Τέχνης, Εκδόσεις Παπακωνσταντίνου: Αθήναι

Ηλεκτρονικές Πηγές

Επίσημος Διαδικτυακός Τόπος Ευρωπαϊκής Ένωσης, Ο Πολιτισμός στην Ευρωπαϊκή Ένωση, στο σύνδεσμο https://europa.eu/european-union/topics/culture_el, [προσπελάστηκε την 27/4/2017]

The Art Genome Project (2016), *From Mesopotamia to 1980s New York, the History of Art Patronage in a Nutshell,* στο σύνδεσμο: https://www.artsy.net/article/the-art-genome-project-from-mesopotamia-to-1980s-new-york-what-art-history-owes-to-its-patrons), [προσπελάστηκε την 19.4.2017]

Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού, στο σύνδεσμο http://www.ime.gr, [προσπελάστηκε την 2.4.2017]

Groopio Crowdfunding platform στο σύνδεσμο http://www.groopio.com, [προσπελάστηκε την 2.3.2017]

Εγκυκλοπαίδεια Μείζονος Ελληνισμού, Κωνσταντινούπολη στο σύνδεσμο <http://www.ehw.gr/, [προσπελάστηκε την 2.4.2017]

National Gallery of Art, *Patrons and Artists in Late 15th Century Florence*, (https://www.nga.gov/content/ngaweb/features/slideshows/patrons-and-artists-in-late-15th-century-florence.html, [Προσπελάστηκε την 12.4.2017]

Στέγη Ιδρύματος Ωνάση στο σύνδεσμο http://www.sgt.gr/gre/SPG1/, [προσπελάστηκε την 15.4.2017]

Fondazione Cariplo στο σύνδεσμο http://www.fondazionecariplo.it/en/the-foundation/index.html, [προσπελάστηκε την 15.4.2017]

Bosch Stiftung στο σύνδεσμο http://www.bosch-stiftung.de/content/language2/html/culture.asp, προσπελάστηκε την 15.4.2017

Μουσείο Μπενάκη στο σύνδεσμο http://www.benaki.gr/, [προσπελάστηκε την 11.4.2017]

Kick Starter platform στο σύνδεσμο www.kickstarter.com, [προσπελάστηκε την 1.4.2017]

Give and Fund στο σύνδεσμο www.giveandfund.com, [προσπελάστηκε την 29.4.2017]

Publishizer στο σύνδεσμο www.publishizer.com, [προσπελάστηκε την 24.4.2017]

Act for Greece στο σύνδεσμο www.act4greece.gr, [προσπελάστηκε την 24.4.2017]