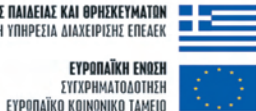


ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΕΘΝΙΚΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ  
ΓΕΝΙΚΗ ΓΡΑΜΜΑΤΕΙΑ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ ΕΝΗΛΙΚΩΝ  
ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΔΙΑΡΚΟΥΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ ΕΝΗΛΙΚΩΝ

πολιτισμός - τέχνες -  
διαχείριση ελεύθερου χρόνου

# Ιστορία της Τέχνης

ΚΕΝΤΡΑ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ ΕΝΗΛΙΚΩΝ



<b>Επιστημονική Ευθύνη</b>	Άσπα Τσαούση, Δρ. Κοινωνιολογίας, Επίκ. Καθηγήτρια ALBA
<b>Συγγραφή</b>	Μάλαμα Άννυ

Το παρόν εκπαιδευτικό υλικό παράχθηκε στο πλαίσιο του Έργου «**Κέντρα Εκπαίδευσης Ενηλίκων II**», το οποίο εντάσσεται στο **Ε.Π.Ε.Α.Ε.Κ. II** του **ΥΠ.Ε.Π.Θ.**, Μέτρο 1.1. Ενέργεια 1.1.2.Β. και συγχρηματοδοτείται από την **Ευρωπαϊκή Ένωση (Ε.Κ.Τ.)**.



ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΕΘΝΙΚΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ  
ΕΙΔΙΚΗ ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ ΕΠΕΑΕΚ



ΕΥΡΩΠΑΪΚΗ ΕΝΩΣΗ  
ΣΥΓΧΡΗΜΑΤΟΔΟΤΗΣΗ  
ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΤΑΜΕΙΟ



**Η ΠΑΙΔΕΙΑ ΣΤΗΝ ΚΟΡΥΦΗ**  
Επιχειρησιακό Πρόγραμμα  
Εκπαίδευσης και Αρχικής  
Επαγγελματικής Κατάρτισης

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΤΗ ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ.....σελ 3
ΠΡΟΪΣΤΟΡΙΚΟΙ ΚΑΙ ΠΡΩΤΟΓΟΝΟΙ ΛΑΟΙ .....σελ 7
Η ΤΕΧΝΗ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΑΙΓΥΠΤΟ ΚΑΙ ΤΗ ΜΕΣΟΠΟΤΑΜΙΑ .....σελ 13
Η ΤΕΧΝΗ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΑΔΑ.....σελ 21
Η ΤΕΧΝΗ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΡΩΜΗ .....σελ 29
Η ΤΕΧΝΗ ΣΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΟ.....σελ 37
ΜΙΑ ΓΕΥΣΗ ΑΠΟ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΑΝΑΤΟΛΗΣ· ΙΣΛΑΜ ΚΑΙ ΚΙΝΑ .....σελ 43
Η ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΣΤΗ ΔΥΤΙΚΗ ΕΥΡΩΠΗ .....σελ 47
ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ (ΙΤΑΛΙΑ: ΦΛΩΡΕΝΤΙΑ, ΒΕΝΕΤΙΑ) .....σελ 55
ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ (ΓΑΛΙΑ, ΓΕΡΜΑΝΙΑ, ΑΓΓΛΙΑ, ΙΣΠΑΝΙΑ).....σελ 73
ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ (ΚΑΤΩ ΧΩΡΕΣ) .....σελ 85
Η ΤΕΧΝΗ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ ΤΟΥ 17ου ΚΑΙ ΤΟΥ 18ου ΑΙΩΝΑ.....σελ 91
Η ΤΕΧΝΗ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ.....σελ 103
Η ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ 20ου ΑΙΩΝΑ (ΜΕΧΡΙ ΤΟΝ Β΄ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟ ΠΟΛΕΜΟ).....σελ 115
Η ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ 20ου ΑΙΩΝΑ (ΜΕΤΑ ΤΟΝ Β΄ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟ ΠΟΛΕΜΟ) .....σελ 129
ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΕΧΝΗ (19ος ΑΙΩΝΑΣ).....σελ 139
ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΕΧΝΗ (20ος ΑΙΩΝΑΣ) .....σελ 147

### Εισαγωγή

«Νομίζω πως η ζωγραφική πεθαίνει, καταλαβαίνετε. Ο πίνακας πεθαίνει μετά από σαράντα-πενήντα χρόνια, γιατί η φρεσκάδα του εξαφανίζεται. Και η γλυπτική πεθαίνει. Είναι μια έμμονη ιδέα που έχω και που κανένας δεν παραδέχεται, το ίδιο μου κάνει. Πιστεύω πως ένας πίνακας μετά από μερικά χρόνια πεθαίνει σαν τον άνθρωπο που τον έφτιαξε· στη συνέχεια, ονομάζεται ιστορία της τέχνης. [...]

Η ιστορία της τέχνης είναι κάτι πολύ διαφορετικό από την αισθητική. Για μένα, η ιστορία της τέχνης είναι ό,τι μένει από μια εποχή σ' ένα μουσείο, αλλά αυτό δεν σημαίνει πως είναι αναγκαστικά ό,τι καλύτερο υπήρχε εκείνη την εποχή, και κατά βάθος, είναι ίσως η έκφραση της μετριότητας της εποχής, γιατί τα ωραία πράγματα εξαφανίστηκαν, μια και το κοινό δεν θέλησε να τα κρατήσει. Αλλά αυτά, είναι φιλοσοφία...»

Pierre Cabanne,

*Ο μηχανικός του χαμένου χρόνου - συνεντεύξεις με τον Marcel Duchamp*, μτφρ. Λ. Stead-Δασκαλοπούλου, επιμ.: Κ. Σαρρής, Αθήνα, Άγρα, 1989, σ.126

Σύμφωνα με το παραπάνω σχόλιο, διατυπωμένο από τον Marcel Duchamp, έναν δημιουργό που συνέδεσε το όνομά του με τις πλέον ρηζικέλευθες προτάσεις σχετικά με τον επαναπροσδιορισμό των εννοιών, καλλιτέχνης και έργο τέχνης στη διάρκεια του 20ου αιώνα, είναι ίσως ο καλύτερος τρόπος για να ξεκινήσουμε τη συζήτηση που αφορά στην ιστορία της τέχνης, το αντικείμενό της και τις διαφορετικές οπτικές από τις οποίες αυτό μπορεί να προσεγγιστεί.

Κι αυτό κατά κύριο λόγο, γιατί μέσω του σχολίου αυτού καλούμαστε να αναρωτηθούμε σχετικά με ζητήματα όπως:

- τον ιστορικό προσδιορισμό των βασικών εννοιών - καλλιτέχνη και έργο τέχνης - στις οποίες αναπόφευκτα θα πρέπει διαρκώς να επανερχόμαστε,
- την αξιολογική θεώρηση που εμπεριέχει κάθε ιστορική αφήγηση από τη στιγμή που επιλέγει τα συστατικά της μέρη, τα θέματα δηλαδή στα οποία θα αναφερθεί (αποκλείοντας άρα την ίδια στιγμή κάποια άλλα),
- την αντιμετώπιση των υπό συζήτηση δεδομένων ως αντιπροσωπευτικών όχι μιας εποχής ή μιας κοινωνίας συλλήβδην, αλλά του τρόπου με τον οποίο σκέφτονται και πράττουν συγκεκριμένες κοινωνικές ομάδες σε συγκεκριμένες ιστορικά συνθήκες.

«Ποιο είναι το αντικείμενο της ιστορίας της τέχνης; Θα 'λεγα με δυο λόγια: η μελέτη των τεχνοτροπιών που εμφανίστηκαν στην ιστορία. Η μελέτη όμως αυτή προϋποθέτει την ανάλυση των ιδιαίτερων και μεμονωμένων πινάκων, εικόνων, προϋποθέτει μια σειρά από επιμέρους αναλύσεις θεμάτων και προβλημάτων, η λύση των οποίων θα συνεισφέρει έμμεσα στην αντιμετώπιση του κεντρικού προβλήματος: της ανάλυσης και εξήγησης των μεγάλων συνόλων, των συλλογικών τεχνοτροπιών.»

Νίκος Χατζηνικολάου,

*«Ποιο είναι το αντικείμενο της ιστορίας της τέχνης»*, *Εθνική Τέχνη και Πρωτοπορία*, Αθήνα, «Το όχημα», 1982, σ. 22

Πιο συγκεκριμένα, θα λέγαμε πως η αντιμετώπιση του αντικειμένου της ιστορίας της τέχνης είναι σκόπιμο:

- να προχωρά πέρα από το όριο της αισθητικής αποτίμησης,
- να μην περιορίζεται στην απαρίθμηση αριστουργημάτων,
- ούτε να αναζητά μεγαλοφυΐες και χαρισματικές προσωπικότητες.

Αναμφίβολα, η δημιουργική δεξιότητα και ο οξυδερκής χειρισμός των εικαστικών μέσων είναι μία σημαντική παράμετρος αποτίμησης των σχετικών δεδομένων· την ίδια στιγμή όμως η επιλογή συγκεκριμένων τρόπων έκφρασης και η καλλιέργεια ειδικού οπτικού λεξιλογίου δεν είναι προϊόντα κάποιας μεταφυσικής προέλευσης έμπνευσης, αλλά συγκροτούν μια εικαστική ιδεολογία (η οποία μορφοποιήθηκε σε συγκεκριμένο χωροχρόνο και σε περιβάλλον κοινωνικά προσδιορισμένο).

«Οι εικόνες δεν “εκφράζουν” μια ιδεολογία· οι εικόνες ανήκουν όλες -μικρές και μεγάλες, αυτές που θεωρούνται ασήμαντες και αυτές που θεωρούνται μεγαλουργήματα- σε μια τεχνοτροπία, είναι η παραστατική ιδεολογία μιας συγκεκριμένης κοινωνικής τάξης, ανεξάρτητα αν στη συνέχεια την οικειοποιείται μια άλλη ή περισσότερες κοινωνικές τάξεις. [...]

Νομίζω ότι αν παρατηρήσουμε την ιστορική εξέλιξη των τεχνοτροπιών, τη δημιουργία καθεμιάς, την ανάπτυξη και την εξαφάνισή της, θα μπορέσουμε να διαπιστώσουμε ότι οι τεχνοτροπίες δεν διαδέχονται η μία την άλλη στη βάση μιας εσωτερικής δικής τους λογικής. Δεν γεννάει η μία την άλλη (η μόνη περίπτωση που θα μπορούσαμε να μιλήσουμε αυστηρά για μια αυτόνομη και ανεξάρτητη ιστορία της τέχνης), αλλά κατ' αρχήν συνυπάρχουν (και μάλιστα μερικές φορές αντιμάχονται η μία την άλλη), έχοντας η καθεμιά το δικό της κοινό, εξελίσσονται άνισα και υιοθετούνται στη διάρκεια της ιστορίας από διαφορετικές κοινωνικές δυνάμεις που, κι αυτές με τη σειρά τους, δεν αποτελούν συνέχεια η μία της άλλης. Αν μελετήσουμε, λοιπόν, τις τεχνοτροπίες θα δούμε ότι καμιά τεχνοτροπία δεν εκφράζει μία κοινωνία. Ακόμα κι αν είναι η μόνη που υπάρχει σε μια κοινωνία (σκέφτομαι π.χ. ορισμένες περιόδους, εκατονταετίες ολόκληρες, της αρχαίας αιγυπτιακής τέχνης), η γνώση αυτής της κοινωνίας θα μας εξηγήσει αυτό το φαινόμενο του μονοπωλίου που συνήθως συνυπάρχει και στο θρησκευτικό και στο φιλοσοφικό και στον πολιτικό τομέα. Καμιά τεχνοτροπία δεν εκφράζει την κοινωνία: κάθε τεχνοτροπία ανήκει πρωταρχικά σε μια κοινωνική τάξη μιας συγκεκριμένης κοινωνίας.»

Νίκος Χατζηνικολάου,

«Ποιο είναι το αντικείμενο της ιστορίας της τέχνης», Εθνική Τέχνη και Πρωτοπορία,  
Αθήνα, «Το όχημα», 1982, σ. 20-21

Εξάλλου, για να επιστρέψουμε στο σχόλιο του Marcel Duchamp και στα ερεθίσματα συζήτησης που μας προσφέρει, πριν ένα αντικείμενο μετουσιωθεί στο έργο τέχνης που εμείς σήμερα θαυμάζουμε στην προθήκη ενός μουσείου, μπορεί να είχε οποιαδήποτε λειτουργική οντότητα και να υπήρχε ανεξάρτητα από αυτήν την ειδική συνθήκη που σήμερα γεννά το θαυμασμό (αποδίδοντάς του ταυτόχρονα υπέρογκη χρηματική αξία).

Με τον ίδιο τρόπο, οι ενόπτες που στο εγχειρίδιο αυτό θα παρακολουθήσουμε να διαδέχονται η μία την άλλη βασίζονται στο σκεπτικό μιας αφήγησης που επίσης δεν θα πρέπει να θεωρούμε μοναδική και αλάνθαστη. Το στοιχείο της αξιολόγησης, που θίξαμε λίγο παραπάνω, συνέβαλε ασφαλώς στην παγίωση του κυρίαρχου ιστοριογραφικού σχήματος, που, διαμορφωμένο από διανοητές στο πλαίσιο της παράδοσης της δυτικής

σκέψης, τοποθέτησε σε ένα σκεπτικό γραμμικής διαδοχής τόπους και εποχές που συνέβαλαν στο σχηματισμό του τρόπου με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε την τέχνη σήμερα.

Η τέχνη της αρχαίας Αιγύπτου και η κλασική Αθήνα έγιναν έτσι μέρος μιας συλλογικής κληρονομιάς, πράγμα που είναι απολύτως αποδεκτό.

Ενδιαφέρον, όμως, παρουσιάζει σίγουρα να σκεφτούμε τα κριτήρια, βάσει των οποίων ένα πεδίο δραστηριότητας ή ένα σύνολο αντικειμένων προσδιορίζονται ως τέχνη σήμερα, και το «βαθμό νομιμότητας» της εφαρμογής των ίδιων αυτών κριτηρίων σε εποχές και κοινωνίες που ακολουθούσαν διαφορετικό σκεπτικό οργάνωσης. Ενδιαφέρον είναι ακόμα και το γεγονός της επιλογής της κλασικής Αθήνας ως μέρους της παγκόσμιας πολιτιστικής κληρονομιάς, έναντι του πολιτισμικού στίγματος που, για παράδειγμα, την ίδια χρονική περίοδο μπορεί να εμφανίζε μια πληθυσμιακή κοινότητα στη βόρεια Αφρική.

Το ιδιαίτερα γοητευτικό Χρονικό της Τέχνης του E. H. Gombrich (στο οποίο σε σημαντικό βαθμό βασίστηκε το παρόν εγχειρίδιο) αποτελεί μια από τις εγκυρότερες αφηγήσεις της παγκόσμιας ιστορίας της τέχνης και έχει μορφώσει σε σημαντικό βαθμό τις προσδοκίες του μέσου θεατή (με όλους τους περιορισμούς που μπορεί να θέτει μια τέτοια -σχεδόν φανταστική- κατηγορία) ανά τον κόσμο σήμερα. Είναι ενδεικτικό ότι σε αυτό ένα βιβλίο 700 περίπου σελίδων στην ελληνική του μετάφραση- το κεφάλαιο που επιγράφεται «Κοιτάζοντας προς την Ανατολή» και στο οποίο, βάσει του υπότιτλου, περιγράφονται «το Ισλάμ και η Κίνα, από τον δεύτερο ως τον δέκατο τρίτο αιώνα μ.Χ.», καταλαμβάνει μόλις 12 σελίδες.

Γεννά δε επιπλέον ερωτηματικά το γεγονός ότι ο αναγνώστης καλείται να προσεγγίσει ταυτόχρονα την πολιτισμική παραγωγή πολιτισμών που προσδιορίζονται με διαφορετικά κριτήρια, θρησκευτικά στη μία περίπτωση (Ισλάμ) και γεωγραφικά-εθνικά στην άλλη (Κίνα)- αμχανία ιδιαίτερος δηλωτική ως προς το ευρύτερο σκεπτικό.

Ο ίδιος ο συγγραφέας πάντως, διατυπώνοντας τα καταληκτικά συμπεράσματα του εγχειρήματός του, θα πει:

«Η γνώση μας για την ιστορία είναι πάντοτε ατελής. Υπάρχουν πάντα καινούρια γεγονότα για ν' ανακαλύψουμε, και μπορεί αυτά ν' αλλάξουν την εικόνα που έχουμε για το παρελθόν.»

E. H. Gombrich,

*Το χρονικό της τέχνης, MIET, Αθήνα, 1994, σ. 626*

Στην πραγματικότητα, δεν είναι καθόλου βέβαιο ότι η παγκόσμια ιστορία της τέχνης υπάρχει αυτό που σίγουρα υπάρχει είναι η δυνατότητά μας να σκεφτόμαστε και να διατυπώνουμε κριτικά ερωτήματα γύρω από τον τρόπο με τον οποίο συγκροτούνται οι διάφορες προσεγγίσεις και λειτουργούν οι μηχανισμοί που υιοθετούνται προκειμένου να δημιουργείται η εντύπωση πως υπάρχουν ενιαίες αφηγήσεις και μοναδικές αλήθειες.

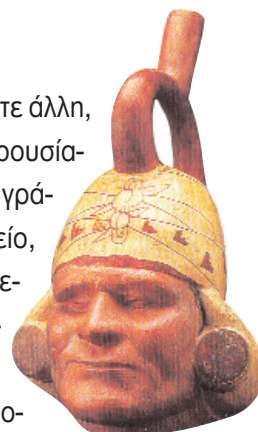
## Προτεινόμενες δραστηριότητες και εργασίες (ομαδικές ή ατομικές)

1. Μπορείτε να φανταστείτε εναλλακτικά σχήματα συγκρότησης της ύλης που αναπτύσσεται στις ενότητες του παρόντος εγχειριδίου ή να προτείνετε ένα διαφορετικό σχήμα διάταξής τους βάσει του παραπάνω σκεπτικού; Ποιοι είναι οι μηχανισμοί που θεωρείτε ότι συμβάλλουν στην καθιέρωση ενός συγκεκριμένου σχήματος αναφορικά με τον τρόπο θέασης και αντιμετώπισης των υπό συζήτηση δεδομένων;
2. Πώς αντιλαμβάνεστε την αντιμετώπιση της ιστορίας της τέχνης ως κοινωνικής επιστήμης; Γιατί μια θεώρηση της τέχνης ως καθρέφτη της κοινωνίας κρίνεται ανιστορική και αποπροσανατολιστική;
3. Για ποιο λόγο η ιστορία της τέχνης μπορεί να εγκλωβίζεται στους μύθους του «ιδιοφυούς καλλιτέχνη» και του «αριστουργήματος»; Μπορείτε να αντιληφθείτε πώς μπορεί οι έννοιες αυτές να φορτίζονται και να προκύπτουν από μια δεδομένη ιστορική πραγματικότητα; Συζητήστε σχετικά.
4. Νομίζετε ότι η εξέταση των γελοιογραφιών που φιλοξενούνται σ' ένα ευρείας κυκλοφορίας έντυπο θα έπρεπε να κατέχει ισότιμη θέση στα ενδιαφέροντα της ιστορίας της τέχνης, ως επιμέρους αντικείμενο, με τις μνημειακών διαστάσεων ζωγραφικές συνθέσεις που κοσμούν ένα μεγαλόπρεπο ιδιωτικό μέγαρο, για παράδειγμα; Ποιες προκαταλήψεις μπορεί να συναντά μια καταφατική απάντηση στο παραπάνω ερώτημα; Αιτιολογήστε την άποψή σας. Στο ερώτημα μπορείτε να επανέλθετε και αφού εξετάσετε το υλικό των ενοτήτων που έπονται.

### Η τέχνη των ιθαγενών της Αμερικής κατά την προκολομβιανή εποχή

Στη συγκεκριμένη διδακτική ενότητα, περισσότερο ίσως απ' όσο σε οποιαδήποτε άλλη, εκπαιδευτές και εκπαιδευόμενοι καλούνται να συνειδητοποιήσουν πως η παρουσία ενός χρονικού της τέχνης δε σημαίνει την παράθεση πληροφοριών που περιγράφουν μια γραμμική, εξελικτική πορεία. Δεν υπάρχει δηλαδή ένα αφετηριακό σημείο, όπου τοποθετούνται τα σύνολα των απλοϊκών (και άρα, υποδεέστερων) διατυπώσεων, για να καταλήξουμε βαθμηδόν στη σύνθετη (και επομένως, προηγμένη) σύγχρονη καλλιτεχνική πραγματικότητα.

Αν οι χαρακτηρισμοί «πρωτόγονος» και «προϊστορικός» απαντώνται κάποιες φορές στο πλαίσιο απαξιωτικών κρίσεων, είναι απλώς γιατί το υπό εξέταση αντικείμενο προσκρούει σε μια σειρά από στείρα και αδιέξοδα στερεότυπα.



Αγγείο με τη μορφή μονόφθαλμου άντρα - Περού, περ. 250-550 μ.Χ.

Το πώς προσεγγίζουμε εμείς αυτά τα έργα σήμερα σχετίζεται σίγουρα με τον τρόπο με τον οποίο έχουμε γαλουχηθεί, ώστε εξ αρχής να αντιμετωπίζουμε ως αριστουργήματα τα έργα της κλασικής αρχαιότητας και ως ατελείς απόπειρες έργα, όπως η *Τελετουργική μάσκα από την περιοχή του Κόλπου των Παπούα* (Νέα Γουινέα).

**Τι είναι όμως αυτό που ενδιαφέρει τους δημιουργούς** (και όχι τι μπορούν να καταφέρουν) - αυτό είναι το θεμελιώδες ερώτημα που θα πρέπει να προσπαθήσουμε να διερευνήσουμε, λαμβάνοντας πάντοτε υπόψη το ευρύτερο ιστορικό πλαίσιο και επιχειρώντας να προσδιορίσουμε τη λειτουργία των αντικειμένων στο «φυσικό» τους περιβάλλον (πριν δηλαδή αυτά γίνουν εκθέματα στις προθήκες των μουσείων).

Δεν είναι η στάθμη της τεχνογνωσίας ή ο βαθμός της επιδεξιότητας που διαφέρουν στη συγκεκριμένη παραγωγή. *Οι ουσιαστικές διαφορές αφορούν στις ιδέες και τις αντιλήψεις για τον άνθρωπο και τη θέση του στον κόσμο.*

Ίσως, αν εξηγήσουμε την απόφαση της συνεξέτασης προϊστορικών και πρωτόγωνων πολιτισμών, να γίνει περισσότερο σαφές τι εννοούμε. Στην κατεύθυνση αυτή είναι εξαιρετικά διαφωτιστικό το απόσπασμα που ακολουθεί:



Τελετουργική μάσκα από την περιοχή του Κόλπου των Παπούα, Νέα Γουινέα, περ. 1880

«Δεν μπορούμε να καταλάβουμε την τέχνη του παρελθόντος, αν δεν ξέρουμε τους σκοπούς που εξυπηρετεί. Όσο πιο μακριά ανατρέχουμε στην Ιστορία, τόσο πιο καθορισμένοι αλλά και πιο παράξενοι γίνονται οι στόχοι που υποτίθεται πως εξυπηρετεί η τέχνη. Το ίδιο συμβαίνει όταν φεύγουμε από τις πόλεις και πηγαίνουμε στα χωριά ή, ακόμη καλύτερα, όταν φεύγουμε από πολιτισμένες χώρες και πηγαίνουμε σε λαούς που ο τρόπος της ζωής τους μοιάζει ακόμη με τις συνθήκες κάτω από τις οποίες ζούσαν οι μακρινοί μας πρόγονοι. Αυτούς τους λαούς τους λέμε «πρωτόγονους», όχι επειδή είναι πιο απλοϊκοί - οι διαδικασίες της σκέψης τους είναι συχνά πιο περίπλοκες από τις δικές μας - αλλά επειδή



είναι πιο κοντά στην κατάσταση από την οποία κάποτε ξεκίνησε ολόκληρη η ανθρωπότητα. Για τους πρωτόγονους, δεν υπάρχει διαφορά ανάμεσα σ' ένα κτίσμα και σε μια εικόνα σε ό,τι αφορά τη χρησιμότητα. Οι καλύβες τους τούς προστατεύουν από τη βροχή, τον άνεμο και τον ήλιο, καθώς και από τα πνεύματα που ορίζουν τα στοιχεία της φύσης. Οι εικόνες γίνονται για να τους προστατεύουν από άλλες δυνάμεις, εξίσου πραγματικές με τα στοιχεία: εικόνες και αγάλματα ασκούν μαγικό ρόλο».

E. H. Gombrich,

*Το χρονικό της τέχνης*, ΜΙΕΤ, Αθήνα, 1994, σ. 39-40



Βίσωνας, περ. 15.000-10.000 π.Χ.  
Ζωγραφική σε σπήλαιο. Altamira,  
Ισπανία.

Είναι αληθινά εντυπωσιακή η συγγένεια που παρουσιάζουν οι καλλιτεχνικές διατυπώσεις λαών που απέχουν σημαντικά στο χώρο και το χρόνο. Κατ' αντιστοιχία, εντυπωσιακές είναι και οι δομές που συγκροτούν την κοινωνική τους οργάνωση. Έτσι, μελέτες προερχόμενες από το χώρο της εθνολογίας ή της κοινωνικής ανθρωπολογίας μπορούν, για παράδειγμα, να βοηθήσουν σημαντικά στην κατανόηση παραμέτρων που δεν φωτίζονται αρκετά από τα δεδομένα της προϊστορικής αρχαιολογίας (που καλείται να φωτίσει τα υλικά κατάλοιπα πολιτισμών, για τους οποίους δεν έχουμε στη διάθεσή μας



Μάσκα χορού των Ινουίτ από την Αλάσκα, περ. 1880  
Ζωγραφισμένο ξύλο, ύψος 0.37X0.255 μ. Βερολίνο, Εθνολογικό Μουσείο.

γραπτές πηγές, τουλάχιστον όχι σε μια μορφή καταληπτή από εμάς σήμερα).

Από το γυναικείο ειδώλιο της νεολιθικής Θεσσαλίας, που συμβολίζει τη γονιμότητα, μέχρι την ξύλινη μάσκα χορού των Ινουίτ στην Αλάσκα του τέλους του 19ου αιώνα, και από τους ζωγραφισμένους βίσωνες στα σπήλαια της Altamira στην Ισπανία, γύρω στα 15.000-10.000 π.Χ., μέχρι το ξυλόγλυπτο υπέρθυρο μιας κατοικίας Μαορί στις αρχές του 19ου αιώνα, υπάρχουν κάποιες σταθερές που ορίζουν μια κοινή νοοτροπία αναφορικά με τη διαχείριση της εικόνας και το πώς αυτή μπορεί να αποδεικνύεται εξίσου λειτουργική με τα αγροτικά εργαλεία, για παράδειγμα, των αντίστοιχων κοινοτήτων.



Υπέρθυρο από την κατοικία ενός αρχηγού Μαορί, αρχές 19ου αι.  
Σκαλισμένο ξύλο, 0.32X0.82 μ. Λονδίνο, Μουσείο της Ανθρωπότητας.



Νεολιθικό ειδώλιο γυναικείας μορφής. Πλός. (Θεσσαλία)

Οι σταθερές αυτές σχετίζονται με την προσωποποίηση των δυνάμεων της φύσης, κατ' επέκταση με το συσχετισμό της εικόνας με τη μαγεία και τη θρησκεία, αλλά και το χειρισμό της ως μιας αρχικής μορφής γραφής.

Όλα αυτά βέβαια με την παραδοχή ότι μια εξονυχιστική τυπολογική κατάληξη των δεδομένων (μια «στεγνή» περιγραφή δηλαδή των εξωτερικών τους γνωρισμάτων) δεν είναι το ζητούμενο, εκτός κι αν συμβάλλει, αν προωθή το πρόβλημα της ερμηνείας. Στο κέντρο του ενδιαφέροντός μας είναι προτιμότερο να τοποθετηθεί το ερώτημα *πώς προκύπτει η διάθεση κατασκευής όλων αυτών των αντικειμένων*, δεδομένου ότι η τέχνη στο πλαίσιο των προϊστορικών και των πρωτόγονων κοινωνιών δεν είναι παρά η θεωρητική έκφραση του ανθρώπου.



Stonehenge (γύρω στο 2000 π.Χ)  
Αγγλία, Salisbury.

(ογκόλιθοι που έχουν σκόπιμα τοποθετηθεί έτσι ώστε να σχετίζονται με την ανατολή του ηλίου στο θερινό ηλιοστάσιο και τη δύση του στο χειμερινό. Η λειτουργία του συνόλου και η πιθανή σημασία του παραμένουν αβέβαιες.)

Διαφορετικά, μπορεί να οδηγηθούμε σε ακραία συμπεράσματα, που με τη σειρά τους θα επιβάλλουν νέα στερεότυπα: για παράδειγμα, δεν είναι απαραίτητο το νεολιθικό ειδώλιο της Θεσσαλίας, που προαναφέραμε, να σχετίζεται αποκλειστικά με τις περιοχές της μαγείας και της θρησκείας, αποκλείοντας και άλλες πιθανές χρήσεις, όπως το παιδικό παιχνίδι, ακόμη και μια ενδεχόμενη ανταλλακτική αξία.

«Η γυναίκα κρατάει τους μαστούς της και υπενθυμίζει τη χρησιμότητά τους. Από τους μαστούς βγαίνει το γάλα που θηλάζουν τα μικρά, νεογέννητα παιδιά, όπως γίνεται και με τα μικρά ζώα. Και σ' αυτήν την πράξη στηρίζεται η ζωή του ανθρώπου, επομένως και των ζώων. **Το ειδώλιο γίνεται ο φορέας ενός μηνύματος, που σχετίζεται άμεσα με τη διαδικασία της αναπαραγωγής και ίσως, ως ένα σημείο, με την κοινωνική οργάνωση του οικισμού. Με μέσο λοιπόν το ειδώλιο μπορεί να μεταδοθεί ένα μήνυμα. Να διατυπωθεί ένας κανόνας. Να προκληθεί η προσοχή πάνω σ' ένα γεγονός και στην ιδιαίτερη σημασία του.** [...] Με βάση αυτές τις παρατηρήσεις, καταλήξαμε στο συμπέρασμα ότι τα νεολιθικά ειδώλια της Θεσσαλίας δεν πρέπει να είναι απεικονίσεις θεοτήτων ούτε σκεύη λατρευτικών ή άλλων τελετών. Δεν πρέπει ακόμα να ήταν αντικείμενα προσωπικής χρήσης (παιγνίδια, φυλαχτά, κοσμήματα). Ανήκαν στην ομάδα και βοηθούσαν τα μέλη αυτής της ομάδας να επικοινωνήσουν μεταξύ τους. [...] Συνιστούσαν, με λίγα λόγια, **μια πρώιμη (και πρωτόγονη βέβαια) μορφή γραφής.** Με ένα ειδώλιο ένας νεολιθικός γεωργοκτηνοτρόφος μπορούσε να μεταδώσει ένα μήνυμα, να ανακοινώσει μια ιδέα, να γνωστοποιήσει μια κατάσταση. Δε νομίζουμε ότι είναι υπερβολή να θυμηθούμε την πρώτη απόπειρα για την καταγραφή των λογαριασμών των Σουμεριακών ναών του τέλους της 4ης χιλιετίας π.Χ. Και τα πρώτα ιδεογράμματα των πρώτων «κειμένων» ήταν απεικονίσεις των έμπυκτων όντων και των αντικειμένων της καθημερινής ζωής. [...] όταν λέμε νεολιθική πλαστική, δε θα πρέπει να εννοούμε μόνον τα ειδώλια των ανθρώπων

και των ζώων. Η θεματογραφία της μικροπλαστικής των νεολιθικών πρέπει να συμπληρωθεί με τις πλαστικές μικρογραφικές απεικονίσεις των σπιτιών, τραπεζιών, αγγείων, αρτόσχημων αντικειμένων κι ακόμα των μικρών, πρακτικά άχρηστων, πέτρινων εργαλείων κλπ. Όλα αυτά τα αντικείμενα, οι πλαστικές αυτές μικρογραφίες των στοιχείων (έμψυχων και άψυχων) της καθημερινής ζωής, αποτελούσαν *σήματα* (ιδεογράμματα) της νεολιθικής *πρωτογραφής*. Με όλα αυτά καλύπτεται η κλίμακα των θεμάτων της καθημερινής ζωής. Όσο για την κυριαρχία της γυναικείας μορφής εξηγείται από την ίδια τη σημασία του θηλυκού για την επιβίωση της ανθρώπινης ομάδας. [...] Για να κυριαρχήσει η μορφή του θηλυκού μέσα στα θέματα μιας τέχνης, δε χρειάζεται να αντιστοιχεί η παρουσία του με την ιδέα κάποιας υπέρτατης θεότητας. Το ότι αντιστοιχεί με την ερωτική πράξη, την κύηση, τον τοκετό, το θηλασμό, με τη δημιουργία δηλαδή ενός νέου ανθρώπου, είναι αρκετό για να επιβληθεί σαν κυρίαρχο θέμα. [...]

Μπορούσαν λοιπόν τα θέματα της νεολιθικής μικροπλαστικής να καλύψουν όλα τα στάδια της διαδικασίας της νεολιθικής ζωής να καθιερωθεί, με τη βοήθειά τους, ένα πλήρες σύστημα, με βάση το οποίο θα μπορούσε να προωθηθεί μια «εμπορική» πράξη, μια «εκπαιδευτική» προσπάθεια γύρω από θέματα πρακτικά πιο πολύ. Θα μπορούσε ακόμα να δηλωθεί η ιδιοκτησία, να γνωστοποιηθεί η κοινωνική σημασία ενός προσώπου, η λειτουργική σημασία ενός χώρου. **Όσο, βέβαια, η γλώσσα γινόταν πιο σύνθετη και αποκτούσε δικά της μέσα, για να καλύψει τις έννοιες της καθημερινής ζωής, η ειδωλοπλαστική υποχωρούσε. [...] Τα ειδώλια σιγά-σιγά εξαφανίζονται. Κι αυτό δείχνει ότι κάποιο άλλο μέσο τα αντικαθιστά.»**

Γιώργος Χ. Χουρμουζιάδης,

*Τα νεολιθικά ειδώλια*, Θεσσαλονίκη, Βάνιας, 1994

σ. 228-231

Ασφαλώς είναι καθοριστικής σημασίας παράγοντες, όπως το πέρασμα από τη νομαδική ζωή, τη ζωή του κυνηγού και του τροφοσυλλέκτη, στο στάδιο της εγκατάστασης και της καλλιέργειας της γης (νεολιθική εποχή). Σταδιακά, οι εξελίξεις αυτές αντανακλούν στο επίπεδο οικιστικής και κοινωνικής οργάνωσης, και κατ' επέκταση επηρεάζουν τον τρόπο ένταξης και λειτουργίας της τέχνης στη ζωή του ατόμου, αλλά και της ομάδας.



Αζτεκική μάσκα.  
Φλωρεντία, Museo de Antropologia.



Νεκρική μάσκα Μάγια.  
από ημιπολύτιμους λίθους (εδώ πηκουάζ). Πόλη  
του Μεξικού.  
Museo Nazionale de Antropologia.

Ο τρόπος, με τον οποίο μπορεί, εξάλλου, η τέχνη να λειτουργεί στο πλαίσιο διαφορετικών συστημάτων σκέψης, μπορεί να ποικίλει με εξαιρετικά αποκλίνοντες και ενδιαφέροντες τρόπους.

Για παράδειγμα, η *προκολομβιανή τέχνη*, η τέχνη δηλαδή που αναπτύσσεται στην Αμερική πριν την ανακάλυψή της με το υπερατλαντικό ταξίδι του Κολόμβου στα τέλη του 15ου αιώνα, τη συνακόλουθη εισβολή των

Ευρωπαίων και τη διάλυση του αυτόχθονου στοιχείου, προκειμένου να επιβληθεί ο χριστιανικός πολιτισμός, προκύπτει αρκετά αποκαλυπτική σε ζητήματα σχετικά με τις οργανωτικές δομές της ζωής των ομάδων.



Παλάτι.  
Palenque, Μεξικό.

Εντυπωσιακών διαστάσεων αρχιτεκτονήματα, σχηματοποιημένος ανάγλυφος και ζωγραφικός διάκοσμος, αγαλματίδια και μάσκες με διακριτικά γνωρίσματα της υψηλής θέσης που κατέχει το εικονιζόμενο πρόσωπο, πιθανές επικαλύψεις κοσμικής και θρησκευτικής εξουσίας - με τις θρησκευτικές τελετές να παίζουν εξέχοντα ρόλο, όπως αποδεικνύουν οι τεράστιοι, χτισμένοι μπροστά σε μεγάλες πλατείες ναοί, προκειμένου τα συγκεντρωμένα πλήθη να παρακολουθούν τα τεκταινόμενα - είναι κάποια από τα κοινά γνωρίσματα των πολιτισμών της Μεσοαμερικής (όπου σήμερα βρίσκεται το Μεξικό, η Γουατεμάλα, το Ελ Σαλβαδόρ, η Ονδούρα και το Μπελίζ).



Λεπτομέρεια πρόσοψης κτιρίου των Μάγια με περίεργα γεωμετρικά σχέδια. Γιουκατάν, Uxmal.



Τολτέκοι πολεμιστές, 10ος-13ος αιώνας.  
Μεξικό, Tula. Ύψος 4.60 μ.  
(λειτουργούσαν ως κίονες για τη στήριξη της οροφής ενός ναού)

Επίσης, τα ευρήματα καταδεικνύουν υψηλή τεχνογνωσία σε ζητήματα σχετικά με τη χάραξη οδικών δικτύων, άρδευσης, συστηματικών καλλιέργειών.

Και είναι ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε ότι, ενώ μπορεί για έναν ανυποψίαστο εξωτερικό παρατηρητή να φαντάζουν ίδιοι οι πολιτισμοί όπως εκείνοι των *Ολμέκων* (1200-500 π.Χ., στα τροπικά δάση γύρω από τον κόλπο του Μεξικού), των *Μάγια* (περ. 300-900 μ.Χ., στο μεγαλύτερο μέρος της χερσονήσου του Γιουκατάν στο Μεξικό, τη Γουατεμάλα, το Μπελίζ και την Ονδούρα), των *Αζτέκων* (περ. 1150-1521 μ.Χ, οπότε και με την ει-

σβολή των Ισπανών καταστρέφεται η πρωτεύουσά τους Τενοχτιτλάν, η οποία βρισκόταν, όπου βρίσκεται σήμερα η Πόλη του Μεξικού), των *Τολτέκων* (η περίοδος της ακμής τους τοποθετείται γύρω στο 980, περίπου, στη σημερινή Κολομβία) ή των *Ινκα* (ίδρυσαν την πρωτεύουσά τους στο Κούζκο, το 13ο αιώνα - η αυτοκρατορία τους εκτεινόταν από το Εκουαδόρ μέχρι τη νότια Χιλή), οι αποκλίσεις που εμφάνιζαν, θα ήταν οπωσδήποτε σημαντικές βάσει του δικού τους αξιακού συστήματος. Ο συσχετισμός των περισσότερο δυσερμηνευτων για τη σύγχρονη έρευνα ζητημάτων με τη θρησκεία μπορεί απλώς να δηλώνει μια αδυναμία εμβάθυνσης σε συστήματα σκέψης και κοινωνικής οργάνωσης, για τα οποία λίγα πράγματα μπορούμε να γνωρίζουμε ουσιαστικά και να κατανοήσουμε, χωρίς να απεγκλωβιστούμε από αγκυλώσεις και στερεότυπα, σύμφυτα με τη θέση μας, ως φορέων του σύγχρονου δυτικού πολιτισμού.

### **Προτεινόμενες δραστηριότητες και εργασίες (ομαδικές ή ατομικές):**

1. Επίσκεψη στο αρχαιολογικό μουσείο της περιοχής και ειδικότερα στο τμήμα της έκθεσης που αφορά στην προϊστορική περίοδο.  
Τι είδους αντικείμενα εκτίθενται; Με τι είδους δραστηριότητες συσχετίζονται αυτά στην έκθεση; Μπορείτε να φανταστείτε διαφορετικές λειτουργίες από τις προτεινόμενες;
2. Ποια φαντάζεστε ότι ήταν η θέση των ανθρώπων που έφτιαχναν και διακοσμούσαν τα αντικείμενα που σήμερα εμείς αντιμετωπίζουμε ως «έργα τέχνης», στο πλαίσιο των προϊστορικών και των πρωτόγονων κοινωνιών;
3. Αναφέραμε παραπάνω ότι θα ήταν σκόπιμο, όταν αντιμετωπίζουμε τα εκθέματα ενός μουσείου, να σκεφτόμαστε πώς προκύπτει η διάθεση κατασκευής όλων αυτών των αντικειμένων.  
Σκεφτείτε αντίστροφα: πώς θα φαινόταν στους Μάγια, για παράδειγμα, αν εκείνοι ανακάλυπταν μια σύγχρονη δυτική πόλη; Τι γνώμη θα σχημάτιζαν για τον υλικό μας πολιτισμό;  
Οι εκπαιδευόμενοι θα μπορούσαν να δουλέψουν σε ομάδες, αναλαμβάνοντας την παρουσίαση αντικειμένων ή καταστάσεων, αποσυσχετισμένων από τα συμφραζόμενά τους και το φυσικό λειτουργικό τους χώρο. (Τι θα συνέβαινε, αν ένας αρχαιολόγος του μέλλοντος ανακάλυπτε μια δισκέτα Η/Υ ή μια βιντεοκασέτα, χωρίς π.χ. να έχει βρει τον ίδιο τον υπολογιστή ή το βίντεο.)

### Εισαγωγή

**Φαραώ και πυραμίδες:** πρόκειται ίσως για τους αμεσότερους συνειρμούς που προκύπτουν, όταν κανείς αναφέρεται στην αρχαία Αίγυπτο (πιθανώς μαζί με τις *μούμιες* και την *Κλεοπάτρα*).

Τα ερωτήματα που εδώ θα πρέπει κυρίως να μας απασχολήσουν - εκπαιδευτές και εκπαιδευόμενους - είναι:

- γιατί η τέχνη της αρχαίας Αιγύπτου, όπως αναπτύσσεται στα πεδία της αρχιτεκτονικής, της ζωγραφικής και της γλυπτικής, αποτελεί αναπόσπαστο κρίκο κάθε χρονικού της ιστορίας της τέχνης;
- με ποιον τρόπο αυτή μπορεί τελικά να συνδέεται (μέσα από συνέχειες και ρήξεις) με τη δική μας εποχή;
- πόσο δηλωτικές μπορεί να είναι οι καλλιτεχνικές διατυπώσεις του τρόπου, με τον οποίο είναι οργανωμένη η κοινωνία;

Πριν προχωρήσουμε στην παράθεση των δεδομένων, κρίνεται σκόπιμο να υπενθυμίσουμε κάποιες βασικές παραμέτρους αντιμετώπισης του υλικού, που ήδη από την εισαγωγή έχουμε επισημάνει:

- α. οι όροι *τέχνη, καλλιτέχνης, έργο τέχνης, είναι σε κάθε περίπτωση ιστορικά φορτισμένοι.*** Καλούμαστε έτσι κάθε φορά - στο βαθμό που κάτι τέτοιο είναι εφικτό - να τους αποφορτίσουμε από τις σημασίες, με τις οποίες τους έχει επενδύσει ο σύγχρονος δυτικός κόσμος (και του οποίου όλοι εμείς είμαστε μέρος), και να προσπαθήσουμε να τους αντιληφθούμε σε συνάρτηση με την ιστορία και τα κοινωνικά συμφραζόμενα της εποχής που εξετάζουμε.
- β. τα δεδομένα και οι πληροφορίες που συμβαίνει να έχουμε στη διάθεσή μας, δεν είναι σε καμία περίπτωση δυνατό να καλύπτουν όλο το φάσμα της κοινωνικής διαστρωμάτωσης** ή να εκπροσωπούν το ίδιο αντιπροσωπευτικά φύλα και επιμέρους κοινωνικές ομάδες.
- γ. η ιστορία της τέχνης δεν είναι μια ενιαία, εξελικτική διαδρομή, στη διάρκεια της οποίας παρακολουθούμε τη σταδιακή μετάβαση από τις λιγότερο στις περισσότερο προηγμένες καλλιτεχνικές εκφάνσεις.** (Με άλλα λόγια, δεν είναι η τέχνη των σπηλαίων το πρώτο σκαλοπάτι σε μια κλίμακα που οδηγεί στις ανώτερες βαθμίδες της τέχνης της αναγέννησης, για παράδειγμα.)

### Οι πυραμίδες

#### Αρχιτεκτονική - ζωγραφική - γλυπτική

**Η** συνεξέταση των δεδομένων, που αφορούν στους τομείς της αρχιτεκτονικής, της ζωγραφικής και της γλυπτικής, ξεκινά από το γεγονός της βασικής, κεντρικής μας αναφοράς στην τέχνη των πυραμίδων.

Και μας ωθεί κατ' επέκταση, πριν από οτιδήποτε άλλο, να υπογραμμίσουμε το ακόλουθο παράδοξο - για το σημερινό θεατή - σημείο: πρόκειται για ένα σύνολο καλλιτεχνικών έργων που παράγονται με εξαιρετική επιμέλεια για να παραμείνουν ουσιαστικά αθέατα και σφραγισμένα, προορισμένα να συνοδεύσουν την ψυχή του νεκρού στο μακρινό της ταξίδι, διατηρώντας τη μορφή του, καταργώντας τη λήθη και εξασφαλίζοντας έτσι την αθανασία.

**Μεγαλόπρεπα ταφικά μνημεία,** οι πυραμίδες, λίθινοι, ογκώδεις κώνοι, ορθώνονται, σηματοδοτώντας το ση-

μείο όπου κείται όχι ένας οποιοσδήποτε νεκρός, αλλά ένας νεκρός βασιλιάς. Ένας νεκρός θεός θα μπορούσαμε να πούμε, αφού στη συνείδηση των Αιγυπτίων οι βασιλείς είναι πλάσματα θεϊκά.



*Οι πυραμίδες της Γκίζας, περ. 2613-2563 π.Χ.*

Στις πυραμίδες, λοιπόν, επρόκειτο να φιλοξενηθεί το ταριχευμένο σώμα του βασιλιά (η μούμια του) και να διατηρηθεί το μικρό του σύμπαν, προκειμένου να τηρηθούν όλες οι προϋποθέσεις που θα διασφάλιζαν τη συνέχεια της ζωής και τη διατήρηση της ψυχής στον άλλο κόσμο.

Η συμβολή της εικόνας ήταν αναγκαία στην κατεύθυνση αυτή και άρα, ο ρόλος, που η γλυπτική και η ζωγραφική θα αναλάμβαναν, αποφασιστικής σημασίας. Δεν αρκούσε να παραμείνει άφθαρτο το σώμα του βασιλιά, αλλά και η εικόνα του, αφού ο βασιλιάς ήταν ζωντανός όσο σωζόταν το είδωλό του.

Αναμφίβολα, η οικοδόμηση των μνημειακών αυτών κτισμάτων, ο πλούτος του περιεχομένου τους και ο εντυπωσιακός διάκοσμός τους, προϋποθέτουν ένα ισχυρό διοικητικό κέντρο και μία ιδιαίτερως συγκεντρωτική κοινωνική οργάνωση.

Αρκεί να αναλογιστούμε τον αριθμό των εργαζομένων, τις ώρες εργασίας, το συντονισμό, την τεχνογνωσία, τις δαπάνες που απαιτούνταν για ένα τέτοιο αποτέλεσμα, για να συνειδητοποιήσουμε με πόσες προσδοκίες επενδύονταν η ανέγερση και η διακόσμησή τους.

Το ειδικό προνόμιο των βασιλιάδων να μεριμνούν για την εξασφάλιση της μετά θάνατον παρουσίας τους, άρχισαν κάποια στιγμή να μοιράζονται ευρύτερα τμήματα των ηγετικών στρωμάτων της αιγυπτιακής κοινωνίας, οι ευγενείς και οι αξιωματούχοι. Η διάταξη των πυραμίδων τους γύρω (και εμφανώς χαμηλότερα) από τον τύμβο του βασιλιά είναι βέβαια δηλωτική της αποδοχής εκ μέρους τους της καθεστηκυίας κοινωνικής διαστρωμάτωσης.



*Πουλιά σε κλαδιά ακακίας, περ. 1900 π.Χ.*

(λεπτομέρεια από τοιχογραφία του τάφου του Χναμχοτέπ. Από αντίγραφο του πρωτοτύπου της Νίνας Μάκφερσον Νταιίβις.)

## Ο ρόλος της εικόνας

Όπως ήδη έχουμε επισημάνει τα ζωγραφικά και γλυπτικά έργα, που μας απασχολούν στο πλαίσιο της παρούσας ενότητας, δεν φιλοδοξούν να διακοσμήσουν, αλλά να κατοχυρώσουν την παρουσία και την υπόσταση των εικονιζόμενων προσώπων και θεμάτων. Στόχος δεν είναι η εξιδανίκευση, αλλά η κατά το δυνατό πληρέστερη περιγραφή των δεδομένων.

Μέσο για την επίτευξη του επιθυμητού αποτελέσματος είναι η συνάντηση της σχηματοποίησης με τη συστηματική παρατήρηση της φύσης και την εξαντλητική περιγραφή της. Σαφέστατα περιγράμματα οριοθετούν με ευκρίνεια την κάθε μορφή, χωρίς ωστόσο με τον τρόπο αυτό να ακυρώνεται η φυσικότητα του απεικονιζόμενου θέματος.

Ο τρόπος προσέγγισης του θέματος, εφόσον στοχεύει στην, κατά το δυνατόν, πληρέστερη απόδοσή του, δεν στηρίζεται στην επιλογή συγκεκριμένης οπτικής γωνίας. Ο καλλιτέχνης είναι ελεύθερος να αλλάζει θέση και να κοιτάζει το θέμα του από διαφορετικά σημεία, προκειμένου να εντοπίσει το βέλτιστο σημείο θέασης για καθετί που απεικονίζει.

Εξαιρετικά χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα της τοιχογραφίας από έναν τάφο στις Θήβες, όπου τα δέντρα, τα φυτά, τη λίμνη, τις πάπιες και τα ψάρια τα κοιτάζουμε κατά περίπτωση από πάνω (τη λίμνη), από το πλάι (τα δέντρα), από μεγαλύτερη (ψάρια) ή μικρότερη (ανθρώπινη μορφή) απόσταση, ελεύθερα και μόνο σε σχέση με το πώς θα μας δοθεί η σαφέστερη εντύπωση των πραγμάτων. Ασφαλώς, ό,τι ενσωματώνεται στην εικόνα είναι ό,τι θεωρείται σημαντικό και άρα, αξιομνημόνευτο. Εξάλλου, τις παραστάσεις συνοδεύουν επιγραφές προκειμένου να καθίσταται ευκρινέστερο το περιεχόμενο και να τονίζονται τα σημεία στα οποία είναι επιθυμητό να δοθεί έμφαση.

Αν η μέθοδος μας θυμίζει τον τρόπο με τον οποίο ζωγραφίζουν τα παιδιά, δεν θα πρέπει να μας διαφεύγει, ωστόσο, ότι οι Αιγύπτιοι εργάζονται πολύ συστηματικά και ότι τίποτα, στον τρόπο με τον οποίο οργανώνουν τις παραστάσεις τους, δεν είναι τυχαίο.



Προσωπογραφία του Χεζιρέ, περ. 2778-2783 π.Χ. (από μια ξύλινη πόρτα του τάφου του)  
Ξύλο, ύψος 1.15 μ., Κάιρο, Αιγυπτιακό Μουσείο.



Ο κήπος του Νεμπαμούν, περ. 1400 π.Χ.  
Τοιχογραφία από έναν τάφο στις Θήβες, 0.64Χ0.742 μ. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο.



Επιπλέον, στις εικόνες δεν αποτυπώνεται μόνο η μορφή των πραγμάτων, αλλά και η σημασία τους, η ταυτότητά τους. Έτσι, τηρούνται ειδικοί κώδικες απόδοσης του βασιλιά, της ανδρικής και της γυναικείας φιγούρας, των θεών, μελών των χαμηλότερων κοινωνικών στρωμάτων κ.ο.κ.



Ο θεός Άνουβις, με κεφάλι τσακαλιού, επιβλέπει το ζύγισμα της καρδιάς του νεκρού, ενώ ο αγγελιαφόρος θεός Θωθ, με κεφάλι ιβίδας, δεξιά, καταγράφει το αποτέλεσμα, περ. 1285 π.Χ.  
Σκηνή από αιγυπτιακό Βιβλίο των Νεκρών, ζωγραφισμένο πάπυρο που τοποθετούσαν στον τάφο του νεκρού, ύψος 0.398 μ. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο.



Ο Αχνατέν και η Νεφερτίτι με τα παιδιά τους, περ. 1345 π.Χ.  
Ανάγλυφο βωμού από ασβεστόλιθο, 0.325X139 μ.  
Βερολίνο, Αιγυπτιακό Μουσείο.

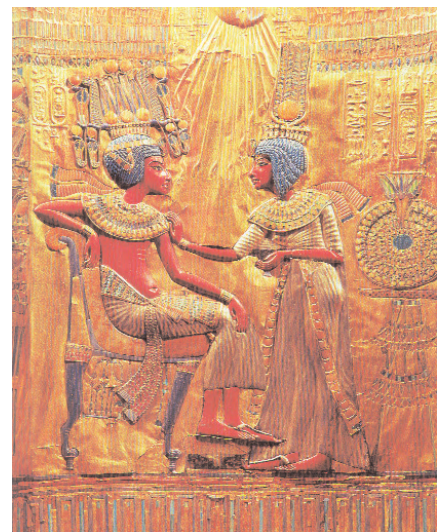
Παρένθεση θεωρείται η περίοδος της βασιλείας του Αμένωφι του Δ΄ και του Τουταγχαμών, καθώς τα χρόνια αυτά διακρίνονται στις καλλιτεχνικές διατυπώσεις νεωτερισμοί και μία ρήξη με τους παραδοσιακούς τρόπους απεικόνισης προσώπων, ρόλων και θεμάτων.

Οι καινοτομίες της περιόδου του Αμένωφι σχετίζονται πιο συγκεκριμένα, με τη διάθεσή του να ταυτιστεί με έναν μόνο θεό, τον Ατέν (ο οποίος συμβολίζεται με την ηλιακή σφαίρα και τις ακτίνες της), καταργώντας τη λατρεία των υπόλοιπων θεοτήτων.

Στην προέκτασή της, η βασιλεία του Τουταγχαμών εγκρίνει απεικονίσεις που νομιμοποιούν την ισότιμη (σχεδόν) παρουσίαση του βασιλιά και της βασίλισσας, σε πόζες πολύ πιο χαλαρές από εκείνες στις οποίες οι Αιγύπτιοι είχαν συνηθίσει να εικονίζονται οι αξιωματούχοι τους. Ο Τουταγχαμών, εξάλλου, ήταν εκείνος που επανέφερε τη λατρεία

Ο αιγύπτιος καλλιτέχνης δεν καλείται να πρωτοτυπήσει. Αντιθέτως, μαθητεύει προκειμένου να μάθει να παράγει εικόνες με έναν πολύ συγκεκριμένο τρόπο από τον οποίο δεν πρέπει (γιατί δεν χρειάζεται) καθόλου να αποκλίνει.

Επιτυχημένα δρα εκείνος που αναπαράγει τα έργα του παρελθόντος, τα οποία ήδη έχουν κερδίσει την καταξίωση και το θαυμασμό. Η πρωτοτυπία δεν είναι ζητούμενο. Κατά συνέπεια, η αιγυπτιακή τέχνη παραμένει πιστή στους ίδιους αισθητικούς κώδικες - γνώρισμα σταθερότητας και στο ιδεολογικό αλλά και στο επίπεδο της κοινωνικής οργάνωσης - για περισσότερα από χίλια χρόνια.



Ο Τουταγχαμών και η γυναίκα του, περ. 1330 π.Χ.  
Επιχρυσωμένο και χρωματισμένο ανάγλυφο σε ξύλο από το θρόνο που βρέθηκε στον τάφο του. Κάιρο, Αιγυπτιακό Μουσείο.

«των παλιών θεών» και κυρίως αποκατέστησε την πρωτοκαθεδρία των ιερέων του Άμον. Είναι ενδεικτικό ότι, ενώ το κανονικό του όνομα ήταν Τουταγχατέν, που σήμαινε «ζωντανή εικόνα του Ατέν», έμεινε στην ιστορία ως Τουταγχαμών, δηλαδή «ζωντανή εικόνα του Άμον».

Στοιχεία, όπως το πολύ νεαρό της ηλικίας του - ανέλαβε την εξουσία στα εννιά του χρόνια, εικασίες που αφορούν στα αίτια του θανάτου του λίγα μόλις χρόνια αργότερα, σε συνδυασμό με το γεγονός του πλούτου και της ποσότητας των ευρημάτων του τάφου του, συνέβαλαν στην ανάδειξή του στο δημοφιλέστερο Φαραώ των νεότερων χρόνων και σε ένα από τα σημαντικότερα «εξαγωγίμα» προϊόντα της Αιγύπτου. Είναι χαρακτηριστικό ότι αντιπροσωπευτικό σύνολο των προερχόμενων από τον τάφο του ευρημάτων περιοδεύει τακτικά εκτός Αιγύπτου, σε μεγάλα μουσεία του κόσμου.

Το καλλιτεχνικό αυτό άνοιγμα, η υπέρβαση του κανόνα και των παραδεδομένων τύπων στα χρόνια της Δέκατης όγδοης Δυναστείας, στόχευε να καταστήσει σαφές - και στο επίπεδο της εικόνας - ότι τα πράγματα είχαν διαφοροποιηθεί. Η εξουσία του ιερατείου περιοριζόταν και απόλυτος κοσμικός και θρησκευτικός άρχοντας, *μοναδικός* εκπρόσωπος της θεϊκής εξουσίας στη γη, ήταν ο Φαραώ.



Η θεά των όφεων, περ. 1550 π.Χ.  
Εφυσιασμένη τερακόττα. Ηράκλειο,  
Αιγυπτιακό Μουσείο

γραμματική ιερογλυφική.

Η λατρεία στην Κρήτη φαίνεται πως ασκείται σε ιερά σπήλαια και ιερά κορυφές, ενώ χώρους λατρευτικούς διαθέτουν και τα ανάκτορα, αλλά και κάποιες κατοικίες. Οι ταφές οργανώνονται σε θολωτούς τάφους, ορθογώνια οστεοφυλάκια, ταφικές λάρνακες (σαρκοφάγους) και ταφικά διαμερίσματα που περικλείονται από περίβολο. Αξίζει να σημειωθεί ότι τα περισσότερα από τα πολυτελή αντικείμενα που αναφέραμε παραπάνω έ-



Ανάκτορα Κνωσού, περ. 1600 π.Χ. (βόρεια είσοδος)

Γι' αυτό το καλλιτεχνικό άνοιγμα έδωσε σίγουρα κάποια ερεθίσματα και η ευρύτερη επαφή των Αιγυπτίων με την Κρήτη και τα ανάλαφρα δείγματα της καλλιτεχνικής παραγωγής του *Μινωικού πολιτισμού*. Πολύτιμα λίθινα και μεταλλικά σκεύη, πολύχρωμη καμαραϊκή κεραμική, κοσμήματα, ειδώλια και σφραγίδες από ημιπολύτιμους λίθους, χρυσό και ελεφαντόδοντο, είναι κάποια από τα εντυπωσιακά ευρήματα.

Στις αρχές της 2ης χιλιετίας π.Χ. χτίζονται στην Κρήτη τα πρώτα ανάκτορα στην Κνωσό, τη Φαιστό, τα Μάλια και τη Ζάκρο. Η κατασκευή των ανακτόρων συνδέεται με την ύπαρξη κεντρικής εξουσίας, οργανωμένου συστήματος διοίκησης και αυστηρής ιεραρχίας, καθώς και με τη μεθόδευση καταμερισμού της εργασίας.

Για την εξυπηρέτηση των αναγκών της διοίκησης, αλλά και της αυξημένης εμπορικής δραστηριότητας σε όλο το Αιγαίο, αναπτύσσεται το πρώτο σύστημα γραφής στην Κρήτη, η *ιερογλυφική γραφή*, που εξελίσσεται αργότερα στη

χουν βρεθεί σε ταφές.



Ασσυριακός στρατός πολιορκεί φρούριο, περ. 883-859 π.Χ.

(λεπτομέρεια αλαβάστρινου ανάγλυφου από το ανάκτορο του Βασιλιά Ασουρνασιρπάλ στη Νίμρουντ. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο)

### Τι συμβαίνει στη Μεσοποταμία

**Μ**εσοποταμία αποκαλούμε την περιοχή της Μέσης Ανατολής που καλύπτει γεωγραφικά την κοιλάδα του Τίγρη και του Ευφράτη και στην οποία αναπτύχθηκαν ισχυρές αυτοκρατορίες και σημαντικοί αρχαίοι πολιτισμοί, όπως ο πολιτισμός των Σουμερίων, των Βαβυλωνίων, των Ασσυρίων και των Περσών.



Στήλη του Χαμουραμί, περ. 1750 π.Χ.  
μαύρος βασάλτης. Παρίσι, Λούβρο

Το γεγονός ότι για την τέχνη των περιοχών αυτών γνωρίζουμε λιγότερα σε σχέση με την τέχνη των αρχαίων Αιγυπτίων ή των αρχαίων Ελλήνων, σχετίζεται με μια σειρά από λόγους, λιγότερο ή περισσότερο προφανείς.

Θα μπορούσαμε να τους συνοψίσουμε στα ακόλουθα σημεία:

- Ζητήματα πρακτικού χαρακτήρα, όπως η απουσία λατομείων στην περιοχή της Μεσοποταμίας και η χρήση πλίνθων στις οικοδομικές εργασίες, υλικού περισσότερο ευάλωτου στις δοκιμασίες του χρόνου και των καιρικών συνθηκών,
- διαφορετικές δοξασίες σε σχέση με εκείνες των Αιγυπτίων (για παράδειγμα, απουσιάζει η αντίληψη πως για να διατηρηθεί η ψυχή χρειάζεται να διατηρηθεί το σώμα και η εικόνα του).

Οι πολιτισμοί της Μεσοποταμίας χαρακτηρίζονται από την παρουσία μεγάλων δημόσιων έργων κοσμικού και θρησκευτικού χαρακτήρα (ανάκτορα και ναούς), καθώς και από σημαντικά έργα υποδομής (υδραγωγεία, αποχετευτικά συστήματα, γέφυρες) και οχύρωσης (τείχη, πύλες, οχυρώσεις). Γενικότερα, έφτασαν σ' ένα υψηλό επίπεδο διοικητικής οργάνωσης και σχετικών επινοήσεων οργάνωσαν συστήματα γραφής και θέσπισαν νομοθεσία (είναι περίφημος ο νομοθετικός κώδικας του βασιλιά της Βαβυλωνίας Χαμουραμί, -γύρω στα 1792-49 π.Χ.- ο οποίος αφορούσε σε θέματα ιδιοκτησίας, εμπορικών συναλλαγών και επαγγελματικής ταυτότητας, διευρύνοντας σημαντικά τη βασιλική εξουσία). Τέλος, δεν είναι τυχαίο ότι μέχρι σήμερα χρησιμοποιούμε το σύστημα των Σουμερίων (με βάση τον αριθμό εξήντα) για τη μέτρηση της ώρας και των μοιρών.

Αντίστοιχα των πυραμίδων της Αιγύπτου, μπορούν ίσως να θεωρηθούν τα Ζιγκουράτ -πυραμιδοσχημοί κλιμακωτοί πύργοι- των Βαβυλωνίων (από τα οποία φαίνεται πως τροφοδοτήθηκε και ο μύθος του Πύργου της Βαβέλ), που σχετίζονται με τη θρησκεία και τις λατρείες των αναριθμητών ουσιαστικά θεοτήτων, στο πλαίσιο μιας κοσμολογικής θεώρησης όπου κυρίαρχο ρόλο παίζει η λατρεία του υγρού στοιχείου, ενώ μέλος του οργανωμένου ιερατείου είναι και ο βασιλιάς. Γενικότερα, σ' ένα εχθρικό φυσικό περιβάλλον, όπως αυτό της ευ-

ρύτερης περιοχής της Μεσοποταμίας, με έντονα καιρικά φαινόμενα, οι λατρείες προσπαθούν να εξευμενίσουν τις ανεξέλεγκτες δυνάμεις της φύσης.

Τα χαρακτηριστικότερα (σωζόμενα) καλλιτεχνικά αντικείμενα των πολιτισμών της Μεσοποταμίας μπορεί να:

- σχετίζονται με τη λατρεία (π.χ. αγαλματίδια πιστών σε στάση προσευχής)
- προέρχονται από ταφές (π.χ. ανάγλυφες συνήθως πλάκες με πολεμικές σκηνές φτιαγμένες από αλάβαστρο)
- αφορούν στις συναλλαγές και το εμπόριο (κυλινδρικές πήλινες σφραγίδες δηλωτικές της ιδιοκτησίας)

Η αγάπη για τη λεπτομέρεια, τη συμμετρία και την ακρίβεια στην εκτέλεση είναι στοιχεία εμφανή στα διάφορα σωζόμενα δείγματα.

Οι αφηγηματικές δυνατότητες της εικόνας αξιοποιούνται επίσης στο έπακρο, με αποτέλεσμα να παρακολουθούμε τη διήγηση μακροσκελών επικών ιστοριών, χωρίς τη μεσολάβηση λόγου. Σχετικά σωζόμενα μνημεία, όπως η νικητήρια στήλη του Naramsin, επιδιώκουν κατά κύριο λόγο να δοξολογήσουν και να διατηρήσουν στη μνήμη τις νίκες του ηγεμόνα και τις διακρίσεις του στα πεδία της μάχης. Τα έργα που παράγονται με αυτό το σκεπτικό έχουν σαφή προπαγανδιστικό χαρακτήρα και προωθούν κατά κάποιο τρόπο πολιτικές επιδιώξεις και διπλωματικούς χειρισμούς.

Αξίζει εδώ ίσως να θυμηθούμε και τις σκηνές κυνηγιού από τα σπήλαια του Lascaux και της Altamira (που τις προσεγγίσαμε στη σχετική με τους προϊστορικούς πολιτισμούς διδακτική ενότητα) και τις μορφές των άγριων ζώων που απεικονίζονται εκεί, για να κατανοήσουμε πώς η προπαγάνδα μπορεί να συναντά τη μαγεία· η εικόνα λειτουργεί με τον ίδιο τρόπο, ως σύμβολο δύναμης και ως υπόμνηση κυριαρχίας. Όσο ο εχθρός εικονίζεται πητημένος και καθηλωμένος διαφυλάσσεται η τήρηση του συσχετισμού δυνάμεων. Η εικόνα αποκτά έτσι, με διαφορετικό τρόπο, μαγικές διαστάσεις.



Λίθινο ειδώλιο δεόμενου πιστού, περ. 2700 π.Χ.  
Βαγδάτη. Μουσείο Ιράκ.



Νικητήρια στήλη του Naramsin, περ. 2300 π.Χ.  
ροδόχρωμος ψαμμίτης. Παρίσι, Λούβρο.

## Προτεινόμενες δραστηριότητες και εργασίες

1. Επιχειρήστε να συσχετίσετε τα ταφικά μνημεία των Αιγυπτίων με τις ταφικές συνήθειες των αρχαίων Ελλήνων.
2. Ποιος είναι ο ρόλος της εικόνας στα ταφικά έθιμα των παραδοσιακών κοινωνιών στην Ελλάδα;  
Μπορείτε να διακρίνετε ομοιότητες και διαφορές με τις αντίστοιχες δοξασίες των υπό συζήτηση αρχαίων πολιτισμών;
3. [Εφόσον έχει διδαχθεί η ενότητα για την αρχαιοελληνική τέχνη] Σχολιάστε τον τρόπο και το ύφος γραφής των αιγυπτίων καλλιτεχνών και τους μετασχηματισμούς του στο πλαίσιο της αρχαιοελληνικής τέχνης. Εργαστείτε σε ομάδες και παρουσιάστε τα σχόλιά σας μέσα στην τάξη. Αναπτύξτε το θέμα αναφερόμενοι σε συγκεκριμένα έργα.
4. Σε ποια σημεία της εικόνας 2 γίνεται αντιληπτός ο τρόπος με τον οποίο συνδυάζονται σχηματοποίηση και πιστή απόδοση της φύσης από τους Αιγύπτιους καλλιτέχνες;
5. Πώς γίνονται αντιληπτά στην εικόνα 3 τα διαφορετικά σημεία από τα οποία επιλέγει να απεικονίσει το θέμα του ο καλλιτέχνης; Γιατί νομίζετε ότι προτιμά να αλλάζει την οπτική του γωνία;
6. Πώς μπορεί μια εικόνα να πάρει πολιτική θέση ή να λειτουργήσει προπαγανδιστικά περιγράφοντας μια ιστορία; Μπορείτε να αναφέρετε σχετικά παραδείγματα; Σκεφτείτε και τον τρόπο με τον οποίο η τηλεοπτική εικόνα σήμερα περιγράφει την επικαιρότητα.
7. Με αφορμή την «καλλιτεχνική άνοιξη» που σημειώθηκε επί Τουταγχαμών, παρατηρήστε τους συσχετισμούς ανάμεσα στην πολιτική, κοινωνική, θρησκευτική ζωή και στην πολιτιστική δημιουργία, όπως αποτυπώνεται στην τέχνη. Ο Τουταγχαμών ήταν ένας πολύ νεαρός φαραώ που μάλιστα δολοφονήθηκε. Πώς ήταν σαν ηγέτης; Ποιες αλλαγές επέφερε;  
Συσχετισμός με τη σύγχρονη εποχή: Είναι γνωστό ότι σε καθεστώτα ολοκληρωτικά, παρατηρείται συρρίκνωση της πολιτιστικής έκφρασης. Σχολιάστε και, δουλεύοντας ανά ομάδες, αναζητήστε σύγχρονα παραδείγματα. Ποια είναι τα αποτελέσματα της συρρίκνωσης αυτής; [Ενδεικτικά: Η λογοκρισία καταστέλλει την ελευθερία έκφρασης, ενώ σε αρκετές περιπτώσεις παρατηρείται ένας διχασμός στις τέχνες: κάποιοι καλλιτέχνες υπηρετούν τα καταπιεστικά καθεστώτα, παράγοντας «τέχνη κατά παραγγελίαν», ενώ κάποιοι άλλοι θέτουν τους ίδιους στο περιθώριο, προτιμώντας τη σιωπηλή «τέχνη διαμαρτυρίας»].

### Εισαγωγή

**Η** παρούσα διδακτική ενότητα καλύπτει την τέχνη των αρχαϊκών (800-500 π.Χ.) και των κλασικών (500-323 π.Χ.) χρόνων, με κάποιες αναφορές επιπλέον στην καλλιτεχνική παραγωγή των ελληνοιστικών χρόνων (323-146 π.Χ.).

Τι είναι αυτό που συμβαίνει στην αρχαία Ελλάδα και πώς διαφοροποιούνται τα δεδομένα στον ευρύτερο τομέα της καλλιτεχνικής παραγωγής από τον έβδομο ως τον τέταρτο αιώνα π.Χ., ώστε σημαντικοί μελετητές της ιστορίας της τέχνης να αναφέρονται στην περίοδο αυτή χρησιμοποιώντας όρους, όπως «κλασικό μεγαλείο», «μεγάλη αφύπνιση» ή «βασίλειο της ομορφιάς»;

Πριν αφήσουμε τα ίδια τα έργα να λειτουργήσουν ως οδηγοί στην περιπλάνησή μας στο χώρο και το χρόνο, είναι χρήσιμο να θυμηθούμε δυο βασικές παραδοχές που ήδη από τα εισαγωγικά κεφάλαια έχουμε συζητήσει. Αυτές αφορούν:

**α. στην ανάγκη να εντάσσονται κάθε φορά τα έργα σε ένα συγκεκριμένο ιστορικό περιβάλλον.**

Η ανίχνευση των συνθηκών παραγωγής των έργων, ο προσδιορισμός του κοινωνικού ρόλου του δημιουργού τους (τον οποίο εμείς σήμερα αποκαλούμε «καλλιτέχνη»), ο εντοπισμός της λειτουργίας και του αρχικού τους προορισμού, είναι κάποιες από τις παραμέτρους που μπορούν να μας βοηθήσουν όχι απλώς να κοιτάξουμε, αλλά να δούμε τα έργα της περιόδου αυτής.

**β. στην αποφυγή κρίσεων εκ των προτέρων διαμορφωμένων,** που θα μας έκαναν να κατατάξουμε ως περισσότερο ή λιγότερο σημαντική μία περίοδο της ιστορίας της τέχνης σε σχέση με κάποια άλλη.

Εν προκειμένω, θα ήταν ίσως προτιμότερο να μετριάσουμε τον θαυμασμό μας προς την τέχνη της αρχαίας Ελλάδας και τα επιτεύγματά της, αναλογιζόμενοι ότι έτσι θα κατανοήσουμε με περισσότερο ουσιαστικό τρόπο τη συνολική κοσμοθεωρία που πρεσβεύουν. Κυρίως, γιατί ο (συνά) άκριτος αυτός θαυμασμός είναι επίσης «ιστορικό προϊόν», ιδεολογικό κατασκεύασμα μεταγενέστερων εποχών.

Αρκεί απλώς να προσεγγίσουμε νηφάλια τα έργα, ως υλικά κατάλοιπα ενός παρελθόντος πολιτισμού, ώστε να αντιληφθούμε την αληθινά μοναδική τους σημασία.

Το σύνολο των πληροφοριών που έχουμε στη διάθεσή μας για την τέχνη στην Ελλάδα από τον 7ο αι. π.Χ. μέχρι την εποχή των ελληνοιστικών βασιλείων μας επιτρέπει να παρακολουθήσουμε μια ενδιαφέρουσα διαδρομή, που φαίνεται πως επιδιώκει και πετυχαίνει να πραγματώσει τη σταδιακή συνάντηση του τύπου και του κανόνα με το ιδιαίτερο και το ατομικό.

Στην ελληνική τέχνη φαίνεται πως τα έργα έχουν γίνει από ανθρώπους για ανθρώπους, χωρίς να πλανάται η σκιά του πανίσχυρου, εξισωμένου με το θεό, μοναδικού ηγέτη. Εξάλλου, και τουλάχιστον πριν να φτάσουμε στους ελληνοιστικούς χρόνους, έχουμε να κάνουμε με μικρές κοινωνίες και επιμέρους διοικητικά κέντρα, και όχι με συγκεντρωτικές αυτοκρατορίες.

Η επιθυμία για αλλαγή είναι δεδομένη και προφανής, το ίδιο και η διάθεση για ανταλλαγές και επικοινωνία.

Πριν εστιάσουμε στα ίδια τα έργα αξίζει ακόμη να σημειώσουμε ότι οι άνθρωποι που τα κατασκεύασαν δεν

θα πρέπει να αντιμετωπίζονταν από τους σύγχρονούς τους ως εξέχουσες προσωπικότητες, ως ιδιοφυείς δημιουργοί, με τη φόρτιση που ο σύγχρονος δυτικός κόσμος έχει δώσει στον όρο «καλλιτέχνης». Απολάμβαναν ίσως την κοινωνική καταξίωση του ικανού επαγγελματία, του επιδέξιου τεχνίτη, δεν ήταν όμως, ως απλοί χειρωνακτές, οι ίδιοι, αλλά τα δημιουργήματά τους, που προκαλούσαν το ενδιαφέρον και το θαυμασμό.

«Η μεγάλη επανάσταση της ελληνικής τέχνης, η ανακάλυψη της φυσικής μορφής και της βράχυνσης, συνέβη σε μια εποχή που μπορεί να θεωρηθεί γενικά η πιο εκπληκτική στην ανθρώπινη ιστορία. Είναι η εποχή που οι άνθρωποι στις ελληνικές πόλεις αρχίζουν να αμφισβητούν τις παραδόσεις και τους μύθους που αφορούσαν τους θεούς, και ερευνούν δίχως προκατάληψη τη φύση των πραγμάτων. Είναι η εποχή που γεννιούνται η φιλοσοφία και η επιστήμη, όπως την εννοούμε σήμερα, και που ξεπηδά το θέατρο από τις τελετές προς τιμήν του Διονύσου. Δεν πρέπει ωστόσο να νομίσουμε πως οι καλλιτέχνες ανήκαν τότε στην τάξη των διανοουμένων. Οι πλούσιοι που κυβερνούσαν τις πόλεις και που περνούσαν τον καιρό τους στην αγορά με ατελείυτες συζητήσεις, ίσως ακόμη και οι ποιητές και οι φιλόσοφοι, αντιμετώπιζαν συνήθως με συγκατάβαση τους γλύπτες και τους ζωγράφους. Οι καλλιτέχνες δούλευαν με τα χέρια, και το έκαναν για να βγάλουν το ψωμί τους. Εργάζονταν στα κυτήρια, ιδρωμένοι και βρώμικοι, μοχλούσαν σαν τον κοινό σκαφτιά. Δεν μπορούσαν λοιπόν να θεωρηθούν μέλη της «καλής κοινωνίας». Ο ρόλος τους ωστόσο στη ζωή της πόλης ήταν ασύγκριτα μεγαλύτερος από το ρόλο του Αιγύπτιου ή του Ασσύριου τεχνίτη, γιατί οι περισσότερες ελληνικές πόλεις, και ιδιαίτερα η Αθήνα, ήταν δημοκρατίες, όπου αυτοί οι ταπεινοί εργάτες, περιφρονημένοι από τους υπεροπτικούς πλούσιους, μπορούσαν ωστόσο να μετέχουν, ως ένα βαθμό, στη διαχείριση των κοινών.»

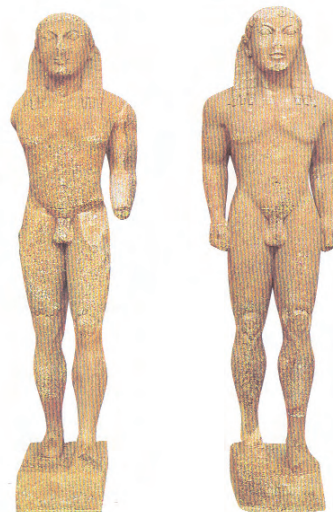
E. H. Gombrich,

*Το χρονικό της τέχνης*, ΜΙΕΤ, Αθήνα, 1994, σ. 82

Οι εικόνες 1 - 9 αποδεικνύουν ακριβώς ό,τι λίγο παραπάνω περιγράψαμε ως επιθυμία για έρευνα και αλλαγή, ως διαρκή σπουδή προκειμένου ο κανόνας να συναντήσει την ιδιαιτερότητα του ατομικού.



Ηνίοχος, περ. 475 π.Χ.  
Ορείχαλκος, ύψος 1.80 μ. Δελφοί,  
Αρχαιολογικό Μουσείο.



Πολυμήδης ο Αργεῖος,  
Κλέοβις και Βίτων, περ. 615-590 π.Χ.  
Μάρμαρο, ύψος 2.18 και 2.16 μ. Δελφοί,  
Αρχαιολογικό Μουσείο.

Αναλυτικότερα:

Οι *Κλέοβις και Βίτων* (περ. 615-590 π.Χ.) ορίζουν στη συζήτησή μας μια σχηματική αφετηρία σε σχέση με την παρατήρηση, την προσέγγιση, το χειρισμό και την απόδοση του ανθρώπινου σώματος. Φιλοτεκνημένοι στον τύπο του κούρου (γυμνό εφήβου σε μετωπική απόδοση, με τα χέρια κολλημένα στον κορμό, το αριστερό πόδι προτεταμένο και συγκεκριμένη κόμμωση), βρίσκονται κοντά στα παραδείγματα της αιγυπτιακής τέχνης που έχουμε νωρίτερα πραγματευτεί. Εκπροσωπούν ουσιαστικά μια από τις πρώιμες απόπειρες παρατήρησης, με στόχο ο παραδεδομένος κανόνας να ζυμωθεί με το πραγματικό.

Περισσότερα από 100 χρόνια αργότερα, ο *Ηνίοχος των Δελφών* (περ. 475 π.Χ.), ένα από τα πλέον φημισμένα αγάλματα της αρχαιότητας, δείχνει την κατεύθυνση προς την οποία κινούνταν αποφασιστικά οι πειραματισμοί της καλλιτεχνικής παραγωγής. Φτιαγμένος από ορείχαλκο, ο νεαρός αυτός οδηγός άρματος, μπορεί να λειτουργήσει και ως ερέθισμα προκειμένου να θυγούν ζητήματα σχετικά με τα υλικά κατασκευής των αγαλμάτων, την υποτιθέμενη απουσία χρώματος, αλλά και τα αίτια καταστροφής πολλών έργων τέχνης της αρχαιότητας.

Πιο συγκεκριμένα, τα φτιαγμένα από χρωματιστές πέτρες μάτια του Ηνίοχου δίνουν το έναυσμα να αναφερθούμε τόσο στην παρανόηση της απόλυτης λευκότητας των «ψυχρών» αρχαιοελληνικών μνημείων, όσο και στη δυνατότητα συνδυασμού περισσότερων από ένα υλικών (μάρμαρο αλλά και ξύλο, διάφορα μέταλλα, λίθοι, δέρμα, ελεφαντόδοντο κ.λπ.) στη δημιουργία τους.

Οι περιγραφές, για παράδειγμα, που αναφέρονται στην Αθηνά Παρθένο (περ. 447-432 π.Χ.), το άγαλμα που φιλοτέχνησε ο Φειδίας για το ιερό της θεάς στον Παρθενώνα, κάνουν λόγο για «ένα γιγαντιαίο ξύλινο ομοίωμα, ως έντεκα μέτρα ύψος, ψηλό σαν δέντρο, ντυμένο ολόκληρο με πολύτιμο υλικό - η πανοπλία και τα ρούχα από χρυσάφι, το δέρμα από ελεφαντόδοντο. Η ασπίδα και ορισμένα μέρη της πανοπλίας είχαν έντονα λαμπερά χρώματα, και τα μάτια ήταν καμωμένα από χρωματιστά πετράδια.» (Ε. Η. Gombrich, ό.π., σ. 84)

Εδώ, θα ήταν σκόπιμο να διευκρινίσουμε πως τα περισσότερα γλυπτά της αρχαιότητας τα γνωρίζουμε από ρωμαϊκά αντίγραφα σε μάρμαρο. Η απώλεια μεγάλου αριθμού έργων δεν οφείλεται μόνο σε φυσικές καταστροφές, αλλά και σε παράγοντες, όπως η έλλειψη μετάλλων κατά τους μεσαιωνικούς χρόνους ή η κάποιες φορές ακραία και ισοπεδωτική διάθεση επιβολής του χριστιανισμού ως μόνης αληθινής θρησκείας.



Λεπτομέρεια από τη μαρμάρινη ζωφόρο του Παρθενώνα, περ. 440 π.Χ. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο.

Στα μέσα του 5ου αι. π.Χ. πάντως, όπως προκύπτει και από τα σωζόμενα μέρη της γλυπτής ζωφόρου του Παρθενώνα (της μαρμάρινης δηλαδή ταινίας που «έτρεχε» στο ανώτερο τμήμα του εσωτερικού του ναού και όπου εικονιζόταν η πομπή των Παναθηναίων, της ετήσιας γιορτής προς τιμή της θεάς Αθηνάς), οι κατασκευαστές των έργων φαίνεται πως είχαν ήδη επιλύσει τα κρίσιμότερα ζητήματα αναφορικά με την επίτευξη πειστικών αναπαραστάσεων.

Αντίστοιχα, άνετο και χαλαρό είναι το στήσιμο των μορφών



Αθηνά Παρθένος, περ. 447-432 π.Χ. Μάρμαρο, ύψος 1.04 μ. Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο. (ρωμαϊκό αντίγραφο του έργου του Φειδία που ήταν φτιαγμένο από ξύλο, χρυσό και ελεφαντόδοντο)



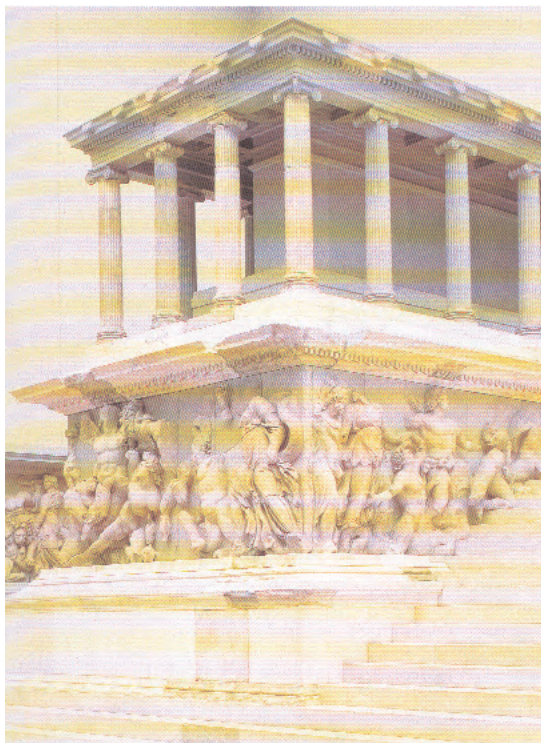


Επιτύμβια στήλη της Ηγνώως,  
περ. 400 π.Χ.  
Μάρμαρο, ύψος 1.47 μ.  
Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό  
Μουσείο.

στην επιτύμβια στήλη της Ηγνώως (περ. 400 π.Χ.), όπου επιπλέον αξίζει να προσέξουμε πώς τα χαρακτηριστικά των γυναικείων προσώπων δεν περιγράφονται απλώς, αλλά επίσης αποκτούν εκφράσεις δηλωτικές της στιγμής και της διάθεσής τους.

Κατά τον 4ο αι. π.Χ., ο Πραξιτέλης είναι ένας από τους δημιουργούς που γίνονται ευρύτερα γνωστοί για τη δουλειά που παράγεται στο εργαστήριό του. Στον περίφημο Ερμή του (που κρατά τον μικρό Διόνυσο) αποτυπώνεται η βαθιά, ουσιαστική μελέτη των τύπων της παράδοσης, καθώς και η αφομοίωσή τους σε τέτοιο βαθμό, ώστε ο θεατής να μην αντιλαμβάνεται τον αποφασιστικό ρόλο που αυτοί έπαιξαν στη διαμόρφωση του τελικού αποτελέσματος. Παρόλη την αβίαστη στάση της μορφής και την απόλυτα φυσική απόδοση του σφριγηλού νεανικού σώματος, ο κανόνας είναι σταθερά παρών. Γίνεται αντιληπτός, όταν με προσοχή αντιπαραβάλουμε τον Ερμή του Πραξιτέλη με τις μορφές του Κλέοβι και του Βίτωνα: αυτό που θα διαπιστώσουμε δεν είναι μια διαφορετική τέχνη, αλλά η εξέλιξη ενός αρχικού προβληματισμού που οδηγήθηκε προς τη συγκεκριμένη κατεύθυνση με πολλές δοκιμές και ενδιάμεσους σταθμούς.

Διαπίστωση που ισχύει και για την Αφροδίτη της Μήλου, περίπου εκατόν πενήντα χρόνια αργότερα.



Ο βωμός του Δία (Πέργαμος), περ. 164-156 π.Χ.  
Μάρμαρο. Βερολίνο. Μουσείο Περγάμου.

Η τεχνογνωσία που αποκτήθηκε με το πέρασμα του χρόνου, αναφορικά με την απόδοση της κίνησης και της ενέργειας που κρύβει το ανθρώπινο σώμα, έδωσε τη δυνατότητα για την οργάνωση περισσότερο σύνθετων και δυναμικών παραστάσεων. Ο δραματικός χαρακτήρας των παραστάσεων αυτών βρήκε και την κατάλληλη ατμόσφαιρα υποδοχής στο πλαίσιο του ελληνοιστικού κόσμου (των αυτοκρατοριών που ίδρυσαν οι διάδοχοι του Αλέξανδρου στην Ανατολή), όπου τα δεδομένα είχαν πλέον διαφοροποιηθεί. Η παραγόμενη τέχνη καλούνταν να ανταποκριθεί στις προσδοκίες και να στηρίξει τις κατακτητικές βλέψεις μιας διαρκώς επεκτεινόμενης αυτοκρατορίας με ισοπεδωτικές διαθέσεις και να λειτουργήσει μέσα σ' ένα «διεθνές» περιβάλλον. Πρόκειται εξάλλου για τα χρόνια όπου δημιουργούνται οι πρώτες συλλογές έργων τέχνης.



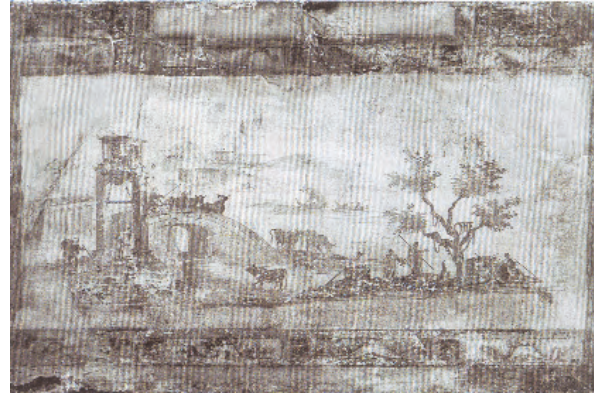
Πραξιτέλης,  
Ο Ερμής με τον μικρό Διόνυσο,  
περ. 340 π.Χ.  
Μάρμαρο, ύψος 2.13 μ. Ολυμπία,  
Αρχαιολογικό Μουσείο.



Η Αφροδίτη της Μήλου,  
περ. 200 π.Χ.  
Μάρμαρο, ύψος 2.02 μ.  
Παρίσι, Λούβρο.



Αγίαςανδρος, Αθηνόδωρος και Πολύδωρος από τη Ρόδο,  
*Το σύμπλεγμα του Λασκόωντα (ο Λασκόων και οι γιοι του),*  
 περ. 175-150 π.Χ.  
 Μάρμαρο, ύψος 2.42 μ. Ρώμη, Μουσείο Πίου Κλημεντίνου.



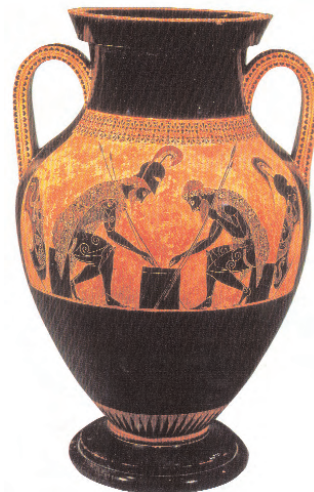
*Τοπίο*, 1ος αι. μ.Χ. Τοιχογραφία. Ρώμη, Βίλα Αλμπάνι.

Συνθέσεις όπως ο *Λασκόων και οι γιοι του* (περ. 175-150 π.Χ.) ή η σύγκρουση των θεών με τους Γίγαντες - όπως αποτυπώνεται στο βωμό της Περγάμου (περ. 164-156 π.Χ.) - αναμφίβολα προκαλούν το θαυμασμό, αφού διαθέτουν όλα τα χαρακτηριστικά μιας «υπερπαραγωγής», που εγγυάται τον εντυπωσιασμό και την πρόκληση δραματικής έντασης.

Για τη **ζωγραφική** στην αρχαία Ελλάδα τα δεδομένα που έχουμε στη διάθεσή μας είναι μάλλον περιορισμένα, εξαιτίας του περισσότερο φθαρτού χαρακτήρα του μέσου. Οι γνώσεις μας περιορίζονται κατά κύριο λόγο στην αγγειογραφία (στις παραστάσεις δηλαδή που κοσμούν τα αγγεία), σε γραπτές μαρτυρίες και περιγραφές, σε κάποιες λίγες σωζόμενες τοιχογραφίες (ενδεικτικά αναφέρονται τα ταφικά σύνολα της Βεργίνας, ή ο διάκοσμος των κατοικιών της ευρύτερης περιοχής της Πομπηίας), που μας δίνουν μια ικανοποιητική εικόνα της εξέλιξης και των εφαρμογών της ζωγραφικής μέχρι τον 1ο αι. μ.Χ.



Ευθυμίδης,  
*Η προετοιμασία του πολεμιστή,*  
 περ. 510-500 π.Χ.  
 Ερυθρόμορφο αγγείο, ύψος 0.60 μ. Μόναχο, Γλυπτοθήκη.



Εξηκίας,  
*Ο Αχιλλέας και ο Αίας παίζουν τους πεσσούς,*  
 περ. 540 π.Χ.  
 Μελανόμορφο αγγείο, ύψος 0.61 μ. Βατικανό, Ετρουσκικό Μουσείο.



Θρήνος για το νεκρό, περ. 700 π.Χ.  
Αγγείο γεωμετρικού ρυθμού, ύψος 1.55 μ.  
Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο.



Η αναγνώριση του Οδυσσέα από τη γριά παραμύνα  
του, 5ος αι. π.Χ.  
Ερυθρόμορφο αγγείο, ύψος 0.205 μ., Κιούζι, Εθνικό  
Αρχαιολογικό Μουσείο.



Φαύνος, 2ος αι. π.Χ.  
Λεπτομέρεια τοιχογραφίας από την Ηράκλεια  
της Ιταλίας. Νεάπολη,  
Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο.

Στο βαθμό που επιτρέπεται κανείς να γενικεύει αναφερόμενος σε ένα τόσο πλούσιο, διαφορετικής προέλευσης και με διαφορετικό προορισμό υλικό, θα μπορούσε να παρατηρήσει και εδώ ότι διαπιστώνεται μια διαρκώς εντεινόμενη διάθεση εμπλουτισμού του κανόνα με στοιχεία περισσότερο «ατομικά». Με άλλα λόγια, αυτό σημαίνει ότι την έτοιμη γνώση εμπλουτίζουν (χωρίς να την αρνούνται) η παρατήρηση και η έρευνα.

Αν ο αιγύπτιος καλλιτέχνης ζωγράφιζε ένα τοπίο επιλέγοντας για κάθε κομμάτι του διαφορετικό -το πιο «κολακευτικό»- σημείο θέασης, ο αγγειογράφος (ήδη από τα μέσα του 6ου αι. π.Χ.) δεσμεύεται από την οπτική γωνία που επιλέγει για το θέμα του και εισηγείται λύσεις, όπως η βράχυνση, μένοντας σταθερά πιστός στα ευκρινή σχεδιαστικά περιγράμματα.

Αλλά και στην **αρχιτεκτονική**, το πέρασμα από τη λιτότητα και την καθαρότητα των γραμμών του σπιβαρού δωρικού

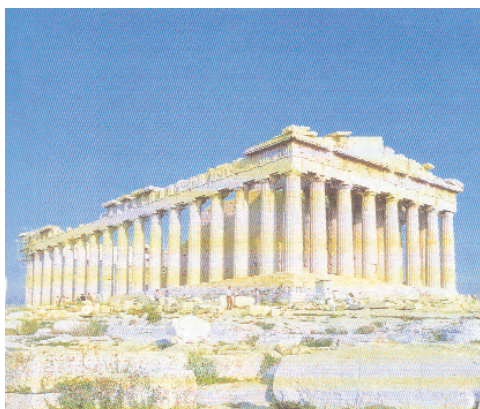
ρυθμού, στην κομψότητα του εύθραυστου ιωνικού και την ένταση της διακοσμητικότητας του κορινθιακού ρυθμού, θα μπορούσε να εκληφθεί ως το αντίστοιχο της ίδιας διάθεσης που είδαμε να διαπνέει τα έργα της γλυπτικής και της ζωγραφικής.

Ως **αρχιτεκτονικός ρυθμός** περιγράφεται ο τρόπος με τον οποίο ο αρχιτέκτονας χειρίζεται τα δομικά και τα διακοσμητικά μέρη του κτηρίου του, επιλέγοντας συγκεκριμένες μορφές και φόρμες για τη συνολική τους όψη.

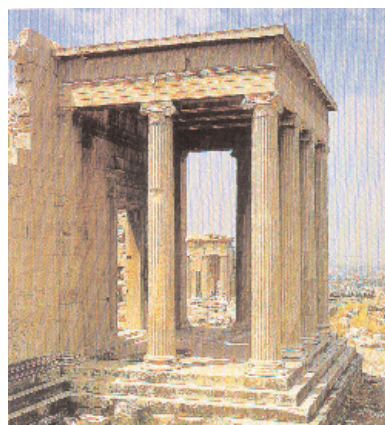
Έτσι, το **δωρικό** Παρθενώνα (ένα από τα μεγαλύτερα δημόσια έργα της εποχής του, δηλωτικό της ευμά-



«Κορινθιακό» κιονόκρανο, περ. 300 π.Χ.  
Επίδαυρος, Αρχαιολογικό Μουσείο.



Ικτίνος,  
Ο Παρθενώνας στην Ακρόπολη των Αθηνών,  
περ. 450 π.Χ.  
Δωρικός ναός.



Το Ερέχθειο στην Ακρόπολη των Αθηνών,  
περ. 420-405 π.Χ.  
Ιωνικός ναός.

ρειας που απολαμβάνει η Αθήνα στα χρόνια του Περικλή) τον αναγνωρίζουμε -μεταξύ άλλων)- από τους κίονες που τον περιβάλλουν, με το υποτυπώδες, σχεδόν ανύπαρκτο, κιονόκρανο και τις αβαθείς σχετικά ραβδώσεις του κορμού και το **ιωνικό** Ερέχθειο από τους λιγότερο ρωμαλέους κίονες και τα διακοσμημένα με έλικες κιονόκρανα. Στον **κορινθιακό** ρυθμό η διακοσμητική διάθεση επιτείνεται, με την προσθήκη φύλλων ανάμεσα στις σπείρες των ιωνικών κιονοκράνων.

### Προτεινόμενες δραστηριότητες και εργασίες (ομαδικές ή ατομικές)

1. Επίσκεψη σε κατά τόπους αρχαιολογικούς χώρους, αφού προηγουμένως στα μέλη της ομάδας έχει ανατεθεί εργασία αναφερόμενη σε κάποιο από τα συγκεκριμένα μνημεία ή εκθέματα, ώστε να εναλλαχθούν όλοι στο ρόλο του ξεναγού.
2. Συζήτηση σχετικά με το ρόλο του καλλιτέχνη στην αρχαιότητα.
3. Σύγκριση των ταφικών μνημείων της Αιγύπτου με τη στήλη της Ηγησώς. Ποιες αντιλήψεις καθορίζουν σε κάθε περίπτωση τον τρόπο με τον οποίο τιμάται η μνήμη του νεκρού;  
Ποιο ρόλο παίζει η εικόνα σήμερα στα κοιμητήρια;
4. Θα μπορούσαν τα αγάλματα των Κλέοβι και Βίτωνα και ο Ερμής του Πραξιτέλη να έχουν παραχθεί από το ίδιο καλλιτεχνικό εργαστήριο; Ποια είναι τα στοιχεία που θεωρείτε ότι δείχνουν πώς η μορφή του Ερμή έχει δώσει λύσεις σε ζητήματα που απασχόλησαν το δημιουργό των δύο πρώτων έργων;
5. Πώς ερμηνεύεται η διαφοροποίηση της καλλιτεχνικής παραγωγής των ελληνιστικών χρόνων σε σχέση με τη νέα πολιτική πραγματικότητα; Μπορείτε να σκεφτείτε αντίστοιχα φαινόμενα επεκτατικής πολιτιστικής πολιτικής σε διαφορετικές εποχές;



### Εισαγωγή

**Η** τέχνη στην αρχαία Ρώμη, θέμα που θα μας απασχολήσει στο πλαίσιο αυτής της διδακτικής ενότητας, μας επιτρέπει να παρακολουθήσουμε τον τρόπο με τον οποίο αποτυπώνονται στην καλλιτεχνική παραγωγή η ισχύς και το μεγαλείο μιας αυτοκρατορίας, κάνοντας την κυριαρχία της να φαίνεται απολύτως φυσική και αναμενόμενη.



Τοιχογραφία (fresco) από τη Villa Farnesina.  
Ρώμη, 1ος αι. π.Χ.

Είναι εξαιρετικά χρήσιμο να γνωρίζουμε εξ αρχής ότι τα σημαντικότερα επιτεύγματα των Ρωμαίων σχετίζονται με την κατασκευή δημόσιων έργων επιβλητικής κλίμακας, με νέες τεχνικές και δομικά υλικά που δίνουν άλλες δυνατότητες στις οικοδομικές εργασίες. Δρόμοι, γέφυρες, υδραγωγεία, δημόσια λουτρά είναι κάποια από τα χαρακτηριστικότερα παραδείγματα.

Από την άλλη μεριά, η ελληνική επιρροή, τα διδάγματα της τέχνης των κλασικών και ελληνιστικών χρόνων, παραμένουν τα κατεξοχήν σημεία αναφοράς των αισθητικών αναζητήσεων, συμβολίζοντας την καλλιτεχνική και πνευματική ανωτερότητα. Έλληνες παιδαγωγοί απασχολούνται στη Ρώμη και η διδασκαλία τους είναι αυτή που ορίζει τις βασικές κατευθύνσεις των γνώσεων που αποκτούν οι μορφωμένοι Ρωμαίοι, ενώ η συλλογή ελληνικών γλυπτών αφορά όλο και μεγαλύτερο μέρος του κοινού που διαθέτει αισθητική παιδεία και εκλεπτυσμένο γούστο. Όταν τα πρωτότυπα έργα αρχίζουν να εξαντλούνται, η ζήτηση καλύπτεται με τη δημιουργία ρωμαϊκών αντιγράφων (χάρη στα οποία εξάλλου γνωρίζουμε όσα γνωρίζουμε για σημαντικά έργα της αρχαιότητας που δε σώζονται).

Στις επόμενες σελίδες θα προσπαθήσουμε να δούμε, λοιπόν, πώς καταγράφεται το στίγμα της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας από την άνοδο μέχρι την κατάρρευση, τους διαδοχικούς μετασχηματισμούς της πολιτικής εξουσίας, τις συνακόλουθες εσωτερικές μετατοπίσεις και τη διάδοχη κατάσταση στα κατάλοιπα του υλικού της πολιτισμού που σχετίζονται με την τέχνη.

## Ο Ετρουσκικός πολιτισμός και η άνοδος της Ρώμης

Τα ίχνη του πολιτισμού των Ετρούσκων, ενός πολιτισμού στηριγμένου τόσο στην καλλιέργεια της γης όσο και στην ανάπτυξη του εμπορίου, εντοπίζονται στην Κεντρική Ιταλία και χρονολογούνται γύρω στα 800 π.Χ. Πόλεις οργανωμένες σε ευρύτερες συνομοσπονδίες, χωρίς αυστηρούς δεσμούς, αλλά με κάποια κοινά σημεία αναφοράς ως προς την κοινωνική οργάνωση, τις θρησκευτικές αντιλήψεις και την ευρύτερη κοσμοθεωρία, αναπτύσσουν επικοινωνία με τα ελληνικά κέντρα -και βέβαια τις ελληνικές αποικίες στην Ιταλία-, ανταλλάσσουν πολιτιστικά στοιχεία, δέχονται πολιτιστικές επιδράσεις και τις αφομοιώνουν.

Και είναι ακριβώς μια ετρουσκική μοναρχία που ιδρύεται στα τέλη του 7ου αι. στη Ρώμη, από τη συνένωση μιας ομάδας αγροτικών οικισμών, η οποία θα μετεξελιχθεί με το πέρασμα του χρόνου και την αυξανόμενη συσσώρευση πλούτου σε μια πολιτική οντότητα ολιγαρχικού χαρακτήρα. Γύρω στο 500 π. Χ. λοιπόν, η Ρώμη αναλαμβάνει το ρόλο του κέντρου στη χαλαρή αυτή συνομοσπονδία και σταδιακά αποκτά τον έλεγχο του ευρύτερου δικτύου των πόλεων της Ιταλίας.

Η μέριμνα για δημόσια έργα γίνεται αντιληπτή ήδη από το πρώιμο αυτό στάδιο και σε πρώτη φάση αφορά στη χάραξη και την ανάπτυξη ενός οδικού δικτύου που θα επιτρέπει την άνετη επικοινωνία του κέντρου, της Ρώμης δηλαδή, με την περιφέρεια, στην οποία εξάλλου ασκείται διοικητικός έλεγχος.

Από το σημείο αυτό και πέρα παρακολουθούμε το σχηματισμό μιας ισχυρής αυτοκρατορίας, που θα εντάξει στα εδάφη της, αλλά και στη σφαίρα επιρροής της, το μεγαλύτερο κομμάτι της ευρύτερης περιοχής της Μεσογείου. Παρά την κατάκτηση και του ελληνικού κόσμου ωστόσο, οι Ρωμαίοι δε θα προσπαθήσουν να επιβληθούν σε πολιτιστικό επίπεδο· αντιθέτως πρόκειται να αφομοιώσουν τις διδασχές του, να αναγνωρίσουν τα επιτεύγματά του και να κάνουν τον ελληνικό πολιτισμό οργανικό μέρος του δικού τους πολιτισμού (στο επίπεδο της σκέψης, των αρχών και της έκφρασης).

## Η περίοδος της απόλυτης κυριαρχίας

Τα πλησιέστερα - όσον αφορά στη χρονική απόσταση - παραδείγματα μεγαλείου και πολυτέλειας, στην περίοδο της επικράτησης και της μεγάλης οικονομικής άνθισης της Ρώμης, μπορούσαν να αντληθούν από την καλλιτεχνική παραγωγή των *ελληνιστικών χρόνων*.

Οι κατακτήσεις δημιούργησαν μια τάξη πολύ εύπορων πολιτών, οι οποίοι ζούσαν όχι απλώς σε μεγαλόπρεπες κατοικίες, αλλά σε πραγματικά ανάκτορα, γεμάτα έργα τέχνης. Τα έργα αυτά, όπως ήδη από την εισαγωγή της ενόπτης επιστημόναμε - προέρχονταν είτε απευθείας από την ελληνική αρχαιότητα, είτε αποτελούσαν αντίγραφα φτιαγμένα από Ρωμαίους καλλιτέχνες, καλά εκπαιδευμένους, προκειμένου να εκτελούν επιτυχώς τις εργασίες του είδους, ανταποκρινόμενοι σε πληθώρα σχετικών παραγγελιών.

Η ανάδειξη του Ιούλιου Καίσαρα σε απόλυτο ηγεμόνα υπήρξε το αποτέλεσμα συγκρούσεων κι ενός εμφύλιου πολέμου, μετά από την ενίσχυση της θέσης των στρατιωτικών διοικητών της Ρώμης και τις εύλογες πολιτικές φιλοδοξίες που αυτοί ανέπτυξαν.



Ο Δισκοβόλος.  
Μαρμάρινο ρωμαϊκό αντίγραφο  
του ορεικάλκινου αγάλματος του  
Μύρωνα,  
ύψος 1.55 μ. Ρώμη,  
Εθνικό Ρωμαϊκό Μουσείο.

Το διάστημα της διακυβέρνησης του Καίσαρα χαρακτηρίζεται από την πρόθεση να μετασχηματιστεί η *απόλυτη εξουσία του σε επιβλητικά μνημεία*, προκειμένου η ισχύς του να εμπεδωθεί εντονότερα - με τη συμβολή των αρχιτεκτονημάτων και της εικόνας - στις συνειδήσεις φίλων και εχθρών.



Κάτωνας και Πορκία, 1ος αι. π.Χ.  
Μάρμαρο. Ρώμη, Βατικανό, Museo Pio Clementino.



Ρωμαίος Πατρίκιος με  
προτομές των προγόνων  
του, τέλος 1ου αι. π.Χ.  
Μάρμαρο. Ρώμη, Musei  
Capitolini.

Μεταξύ 49 και 44 π.Χ. λοιπόν, το *Forum Romanum* που είχε διαμορφωθεί ως πολιτικό κέντρο της πόλης ήδη από τους Ετρούσκους, έρχεται να επιβεβαιώσει το εκτόπισμα της δυναστικής καταγωγής του Καίσαρα, ο οποίος προβάλλεται ως μέλος της Ιουλιανής οικογένειας που προέρχεται από τον Ίουλο, γιο του Αινεία, γενάρχη των Ρωμαίων, αφιερώνοντας ένα ναό στη Venus Genetrix (τη μητέρα δηλαδή του Αινεία).

Η υλοποίηση του Forum Romanum ωστόσο, ως κατεχοχίν συμβόλου της ισχύος της Ρώμης, θα λάβει χώρα στα χρόνια του Αυγούστου (27 π.Χ.-14 μ.Χ.). Είναι τότε μόνο που τα διαφορετικού χαρακτήρα κτίρια, που ήδη από τα χρόνια των Ετρούσκων προσδιόριζαν το χώρο ως ενός είδους πολιτικό και διοικητικό κέντρο, θα οργανωθούν με συγκεκριμένο πλάνο. Η ανοικοδόμηση των νέων κτιρίων θα γίνει με τέτοιο τρόπο, ώστε και τα προϋπάρχοντα κτίσματα να προσαρμοστούν σε μια κανονική διάταξη γύρω από έναν άξονα· έτσι, θα ενταχθούν στη λογική ενός ενιαίου σχεδιασμού μνημεία, όπως ο ναός της Venus Genetrix, που προϋπήρχε, με τις νεόδμητες βασιλικές ή το κτίριο της Γερουσίας (Curia).

Και βέβαια, δεν είναι τυχαίο ότι τα κτίσματα της εποχής του Αυγούστου σχετίζονται με τις λειτουργίες του δημοκρατικού πολιτεύματος. Τόσο οι *βασιλικές* (οι οποίες δεν ήταν παρά μεγάλων διαστάσεων στεγασμένες, επιμήκεις αίθουσες, με διαδρόμους στα πλάγια, που διακρίνονται από τον κεντρικό χώρο με σειρές κίωνων)



Ο αυτοκράτορας Βεσπασιανός, περ. 70 μ.Χ.  
Μάρμαρο, ύψος 1.35 μ. Napoli,  
Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο.



Κικέρων, περ. 43 π.Χ.  
Μάρμαρο - αντίγραφο πρωτοτύπου.  
Φλωρεντία, Uffizi.





Ο Αύγουστος, περ. 20 π.Χ.  
Μάρμαρο. Ρώμη, Βατικανό  
(Νέα Πτέρυγα).

όσο και η *Curia*, είναι χώροι συναθροίσεων των πολιτών που έχουν το δικαίωμα συμμετοχής στα κοινά. Η λιτότητά τους είναι ένα επιπλέον χαρακτηριστικό που έρχεται εμφαντικά να αναδείξει στοιχεία, όπως η ακεραιότητα της ρωμαϊκής ηθικής ή οι δημοκρατικές αρετές, παρακάμπτοντας την αίσθηση της άμετρης προσωπικής φιλοδοξίας και της διάθεσης για πολυτέλεια που είχε αφήσει η εποχή του Καίσαρα.

Η εντύπωση της ενάρετης ζωής στη Ρώμη της εποχής του Αυγούστου αποτυπώνεται σε όλες τις εκφάνσεις της τέχνης. Για παράδειγμα, εξαιρετικά ενδιαφέρουσες και διαφωτιστικές στην κατεύθυνση αυτή, αποδεικνύονται οι *προτομές* που αποπνέουν έναν χαρακτηριστικό αέρα οικειότητας και αληθοφάνειας, ή ακόμη προτάσεις, όπως ο μαρμάρινος ανδριάντας του Αυγούστου, που ακολουθεί το πρότυπο του Δορυφόρου του Πολύκλειτου, επιδιώκοντας να παρουσιάσει τον εικονιζόμενο ως συνεχιστή της παράδοσης της δημοκρατικής Αθήνας.



Θέατρο του Μάρκελλου,  
περ. 13 π.Χ. Ρώμη.

Θα ήταν σκόπιμο στο σημείο αυτό να σημειώσουμε ότι η διάθεση των Ρωμαίων για τη φιλοτέχνηση προτομών μ' έναν τρόπο που αναπαριστά πιστά το φυσικό πρότυπο, σχετίζεται επιπλέον και με τις δοξασίες που αφορούσαν στη *λατρεία των προγόνων*. Η αντίληψη ότι η εικόνα διατηρεί την ψυχή, όπως αντίστοιχα την είδαμε στην τέχνη των Αιγυπτίων, δικαιολογεί συνήθειες, όπως η περιφορά κέρινων ομοιωμάτων των προγόνων στις επικήδειες τελετές ή η καύση θυμιάματος μπροστά στην προτομή του αυτοκράτορα.

Η εποχή του Αυγούστου, μολοντί προβλήθηκε ως ξεχωριστή και διαφορετική, δεν ήρθε σε ρήξη με το παρελθόν. Δε θα πρέπει να μας διαφεύγει ότι η διαρκής αναφορά στα δημοκρατικά ιδεώδη δεν ήταν παρά μια επίφαση. Η απολυταρχική θέση του Αυγούστου ήταν δεδομένη· ίσως γι' αυτό φάνταζε περιπτή η προβολή της προσωπικής του ισχύος.



*Ara Pacis Augustae*,  
9 π.Χ. Ρώμη.

Έτσι, ο ανάγλυφος διάκοσμος που περιτρέχει το Βωμό της Ειρήνης του Αυγούστου (*Ara Pacis Augustae*) δεν δοξολογεί άμεσα το πρόσωπό του, αλλά προπαγανδίζει το χαρακτήρα της διακυβέρνησής του, που έφερε την

ειρήνη και την εξομάλυνση στην πολιτική ζωή της αυτοκρατορίας. Ο Αύγουστος απεικονίζεται ως πρώτος μεταξύ ίσων σε μια παρουσίαση της ιστορίας της Ρώμης, που ξεκινά από την απεικόνιση των ένδοξων προγόνων και φτάνει μέχρι την πομπή της Αυτοκρατορικής οικογένειας, της Γερουσίας και άλλων αξιωματούχων. Επρόκειτο μάλιστα για την εξιστόρηση μιας πομπής που πράγματι έλαβε χώρα στις 4 Ιουλίου του 13 π.Χ.

Ανάλογη διάθεση προπαγανδιστικής καταγραφής, και μάλιστα λεπτομερούς, ιστορικών γεγονότων, θα συναντήσουμε και στις μεταγενέστερες στήλες θριάμβου - από τα χαρακτηριστικότερα δείγματα καλλιτεχνικής γραφής των Ρωμαίων-, οι οποίες παραπέμπουν στο προηγούμενο σχετικών διατυπώσεων της τέχνης των Ασσυρίων. Η στήλη του Τραϊανού, με τα στρατιωτικά του κατορθώματα στη Δακία (σημερινή Ρουμανία) είναι το αντιπροσωπευτικότερο σχετικό δείγμα· ο τρόπος με τον οποίο «αντιμετωπίζονται τα δεδομένα έχει την αμεσότητα του πολεμικού ρεπορτάζ». Η πυκνότητα της αφήγησης των συμβάντων, η σαφήνεια και η παραστατικότητα είναι τέτοιες που υποκαθιστούν επαρκώς ένα εκτενές γραπτό κείμενο.

Τα δημόσια μνημεία, στα οποία συγκεντρώθηκε το κυρίαρχο ενδιαφέρον, εξακολούθησαν να συνδυάζουν τους ελληνικούς αρχιτεκτονικούς ρυθμούς, καθώς και τις μεικτές τους εκδοχές που πρώτη φορά προτάθηκαν στη διάρκεια των ελληνιστικών χρόνων, με τα κατασκευαστικά επιτεύγματα των Ρωμαίων, τα οποία υπήρξαν διαρκή και εντυπωσιακά.

Η χρήση των ασφίδων και η συνακόλουθη άνετη εφαρμογή των τόξων και των θόλων, σε συνδυασμό με οικοδομικά υλικά που προέκυπταν από τις συνεχείς τεχνικές δοκιμές, άφηναν άλλα περιθώρια στους πειραματισμούς των κατασκευαστών και άνοιγαν νέες προοπτικές. Η παρασκευή, για παράδειγμα, ενός είδους τσιμέντου, που βασιζόταν στην πρόσμειξη ασβέστη και ηφαιστειακής άμμου (rozzolana), εμπλούτισε τα μέχρι τότε χρησιμοποιούμενα δομικά υλικά, και κατ' επέκταση συνέβαλε:

- αφενός στην επίλυση τεχνικών προβλημάτων,
- αφετέρου στον εμπλουτισμό των διακοσμητικών προτάσεων, μέσα από τη δυνατότητα εναλλαγής περισσότερων υλικών.



Υδραγωγείο, 1ος αι. μ.Χ.  
Segovia.

Όσο κι αν φαίνεται υπερβολικό στο σημερινό παρατηρητή η άνετη εφαρμογή της ασφίδας, υπήρξε αληθινό μηχανικό κατόρθωμα, ειδικότερα μάλιστα σε συνάρτηση με την αξιοποίησή της, προκειμένου:

- να οικοδομηθούν μεγάλης κλίμακας δημόσια έργα, όπως για παράδειγμα γέφυρες, λουτρά και υδραγωγεία
- να υλοποιηθούν εντυπωσιακών διαστάσεων θολωτές στέγες - η κατασκευή των οποίων θα φάνταζε προηγουμένως άθλος
- να οριστεί μια ολόκληρη αρχιτεκτονική κατηγορία, ο ρωμαϊκές *ασφίδες θριάμβου*.

Χρησιμοποιώντας συγκεκριμένα παραδείγματα, η κατασκευή του Κολοσσαίου θα ήταν σίγουρα αδύνατη χωρίς την επίτευξη του άνετου χειρισμού της ασφίδας. Ο τρόπος με τον οποίο αυτή ρυθμικά επαναλαμβανόταν στους ορόφους της πρόσοψης, εναλλάσσοντας τους αρχιτε-



Στήλη του Τραϊανού, περ. 114 μ.Χ.  
Ρώμη.

κτονικούς ρυθμούς της κλασικής αρχαιότητας (δωρικός ρυθμός στο ισόγειο, ιωνικός στον πρώτο όροφο και κορινθιακός στο δεύτερο), και η αποτελεσματικότητά της στη στήριξη των κερκίδων που αναπτύσσονταν στο εσωτερικό της τεράστιας αυτής παλαίστρας, είναι ενδεικτικά.



Κολοσσαίο, περ. 80 μ.Χ. Ρώμη.



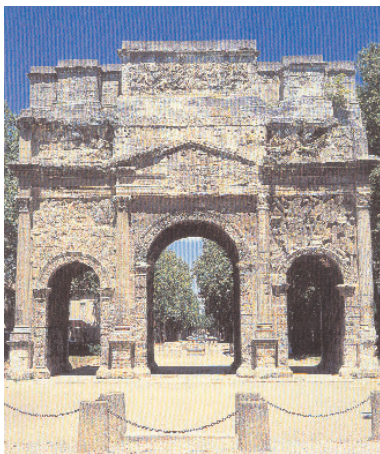
Πάνθεον, περ. 130 μ.Χ. Ρώμη.

Η ανέγερση του Κολοσσαίου τοποθετείται στα χρόνια διακυβέρνησης του Βεσπασιανού (69-79 μ.Χ.), ο οποίος, όπως νωρίτερα ο Αύγουστος, θέλησε να αμβλύνει τις εντυπώσεις που είχε αφήσει η περίοδος των υπερβολών του προκατόχου του Νέρωνα. Η ισχύς της Ρώμης εντοπίζεται έτσι για άλλη μια φορά όχι στην επίδειξη πλούτου και τη συνακόλουθη χαλάρωση των πθών που ακολουθεί, αλλά στα δημοκρατικά ιδεώδη και την επίδειξη στρατιωτικής ισχύος και υπεροχής.

Με εντυπωσιακό τρόπο τα κατασκευαστικά επιτεύγματα των Ρωμαίων αποτυπώνονται και στη θολωτή οροφή του λατρευτικού χώρου του Πανθέου. Το μοναδικό άνοιγμα του κτιρίου, μία κυκλική οπή στο κέντρο της οροφής, αποδεικνύεται επαρκέστατη πηγή φωτισμού.

Οι *αψίδες θριάμβου*, διάσπαρτες σε κάθε σημείο της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας, τόνιζαν την κυριαρχία της Ρώμης και υπενθύμιζαν την - προβαλλόμενη ως αυτονόητη - στρατιωτική της υπεροχή, με την ανάπτυξη ανάγλυφου διάκοσμου που περιέγραφε πραγματικά γεγονότα και δε χρειαζόταν υπαινικτικές αλληγορικές αναφορές. Λειτουργούσαν ως προπαγανδιστικά ορόσημα των νικηφόρων εκστρατειών και ως επιπλέον τρόπος ενί-

σχυσης της αυτοκρατορικής εξουσίας, αφού η επεξηγηματική επιγραφή που έφερε κάθε αψίδα θριάμβου ξεκινούσε με την τυπική φράση: «Η Γερουσία και ο λαός της Ρώμης...», υπογραμμίζοντας γι' ακόμη μία φορά τα ερείσματα της εξουσίας και της δύναμης του αυτοκράτορα...



Αψίδα θριάμβου του Τιβέριου, 14-37 μ.Χ. Οράγγη, Νότια Γαλλία.

Η δύναμη της Ρώμης άρχισε να φθίνει μετά το θάνατο του Μάρκου Αυρήλιου το 180 μ.Χ. Τότε άρχισε να γίνεται φανερό ότι το ισχυρό κέντρο ήταν πλέον αδύνατο να ελέγξει τα εξαρτώμενα από αυτό εδάφη, οι πολεμικές συγκρούσεις ήταν στην ημερήσια διάταξη, ενώ η συνακόλουθη αίσθηση ανασφάλειας που επικράτησε, άφησε ελεύθερο έδαφος για την ανάπτυξη διαφόρων μυστικιστικών θεωρήσεων και θρησκειών, μεταξύ των οποίων και ο Χριστιανισμός.



Αψίδα θριάμβου του Τίτου, 80-85 μ.Χ. Ρώμη.

## Προτεινόμενες δραστηριότητες και εργασίες (ομαδικές ή ατομικές)

1. Πώς αντιλαμβάνεστε την επιθυμία συγκρότησης συλλογών με έργα της κλασικής αρχαιότητας στην αρχαία Ρώμη και την αναπλήρωση των κενών που μπορεί να προέκυπταν με τη δημιουργία αντιγράφων;  
Τι είδους πληροφορίες μπορούμε να αντλήσουμε για την κοινωνική και οικονομική ζωή της εποχής από το παραπάνω δεδομένο;  
Πώς αιτιολογείτε το ενδιαφέρον για την τέχνη των κλασικών (αλλά και των ελληνιστικών) χρόνων και όχι για την τέχνη της αρχαίας Αιγύπτου για παράδειγμα;
2. Συγκρίνετε τον έφιππο αδριάντα του Μάρκου Αυρήλιου με την προτομή του Βεσπασιανού. Σε τι βαθμό μας βοηθούν να σχηματίσουμε άποψη, σχετικά με το είδος της διακυβέρνησης που εφάρμοσε ο καθένας, καθώς και για τις κατευθύνσεις προς τις οποίες κινήθηκαν οι πολιτικές τους επιλογές;
3. Γιατί νομίζετε ότι η περίοδος αστάθειας που ακολούθησε το θάνατο του Μάρκου Αυρήλιου υπέθαλψε την ανάπτυξη θρησκευτικών κινήσεων;  
Σε ποιες ιστορικές περιόδους γενικότερα και κάτω από τι είδους πολιτικές συνθήκες βρίσκει έδαφος ο θρησκευτικός σκοταδισμός και η αναγωγή των ζητημάτων της κοινωνικής ζωής στη σφαίρα της μεταφυσικής;
4. Αναφερθείτε στη χρησιμότητα των αψίδων θριάμβου.  
Με τα δεδομένα της σημερινής εποχής, πώς νομίζετε ότι αποτυπώνεται η κυριαρχία μιας υπερδύναμης σε πολιτικό και στρατιωτικό επίπεδο;
5. Αναζήτηση ρωμαϊκών μνημείων στις επιμέρους περιοχές. Είναι κοσμικού ή θρησκευτικού χαρακτήρα; Με ποιον τρόπο αποτυπώνεται σε αυτά η ισχύς του ρωμαϊκού κέντρου;



### Εισαγωγή

**Η** καλλιτεχνική παραγωγή στο Βυζάντιο - στο πλαίσιο δηλαδή μιας πολυεθνικής αυτοκρατορίας που αποτελεί τη διάδοχη κατάσταση του ρωμαϊκού κόσμου - συνδέεται αναπόσπαστα:

- α. με την επίσημη καθιέρωση του χριστιανισμού,
- β. με την αλληλοδιείσδυση κοσμικών και εκκλησιαστικών εξουσιών.

Το έτος 311 μ. Χ. σημειώνεται ως κομβικό σημείο για την τροπή που θα πάρουν τα πράγματα στο εξής, αφού τότε αναγνωρίζεται επισήμως η Χριστιανική Εκκλησία από τον Αυτοκράτορα Κωνσταντίνο.

Στο πεδίο της τέχνης, οι αλλαγές που λαμβάνουν χώρα αφορούν:

- σ' ένα διαρκώς εντεινόμενο ενδιαφέρον για τη μυστικιστική εικονογραφία και
- στην ανάπτυξη μιας συζήτησης σχετικά με τη λειτουργία της εικόνας ως μέσου διάδοσης και εμπέδωσης των αρχών της χριστιανικής πίστης.



*Ο Μωυσής βγάζει νερό από το βράχο, 245-256 μ.Χ.  
Τοιχογραφία από τη Συναγωγή στα Δούρα-Ευρωπό της Συρίας.*

Χωρίς αμφιβολία, οι πρώτες διατυπώσεις της χριστιανικής τέχνης δεν θα μπορούσαν παρά να βασίζονται στα παραδεδομένα διδάγματα της ελληνιστικής και της ρωμαϊκής περιόδου. Ωστόσο, από τα πρωιμότερα ακόμη δείγματα γραφής της βυζαντινής τέχνης, καθίσταται σαφής η διάθεση για τη δημιουργία εικόνων που θα χαρακτηρίζονται από σαφήνεια και απλότητα.



*Οι τρεις παιδιά εν τη καμίνω, 3ος αι. μ.Χ.  
Τοιχογραφία από την Κατακόμβη της Πρισκίλλας, Ρώμη.*



Το θαύμα των άρτων και των ιχθύων, περ. 520 μ.Χ.  
Ψηφιδωτό από τη βασιλική του Αγίου Απολλινναρίου του Νέου, Ραβέννα.

Ο φόβος της ειδωλολατρίας, που εξακολουθούσε να είναι μια απειλή υπαρκτή και υπολογίσιμη για τη νέα πίστη, επέβαλε την απομάκρυνση από ένα εικαστικό λεξιλόγιο που θα παρέπεμπε ακριβώς στις λατρείες του αρχαίου κόσμου.

Ένα πολύ χαρακτηριστικό παράδειγμα του νέου προσανατολισμού της καλλιτεχνικής παραγωγής είναι η τοιχογραφία από τη *συναγωγή στα Δούρα-Ευρωπό* της Συρίας. Πρόκειται για μια απεικόνιση του Μωσή, ο οποίος μ' ένα χτύπημα στο βράχο βγάζει νερό και από αυτό τροφοδοτούνται και οι δώδεκα φυλές του Ισραήλ.

Η απόδοση της σκηνής είναι εξαιρετικά σχηματική. Ο θεατής λαμβάνει όλες τις αναγκαίες πληροφορίες που σχετίζονται με την ιερή διδασκαλία, χωρίς καμία απολύτως επιδίωξη, από την πλευρά του δημιουργού της εικόνας, για την επίτευξη ομοιότητας ή την πρόκληση οπτικού εντυπωσιασμού.



Μαυσωλείο της Galla Placidia,  
περ. 425 μ.Χ.  
Άποψη του εσωτερικού, Ραβέννα.

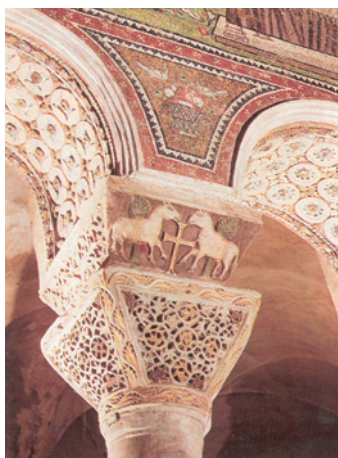
Αντίστοιχα λειτουργεί και η προερχόμενη από την κατακόμβη της Πρισκίλλας παράσταση, με την οποία αποδεικνύεται πόσο ο τεχνίτης που φιλοτέχνησε την εικόνα έχει απομακρυνθεί από τη διακοσμητική προσέγγιση των τοιχογραφικών συνόλων της πομπηιανής ζωγραφικής. Η παράσταση αντιμετωπίζεται ως ένα επιπλέον -και μάλιστα ισχυρό -διδακτικό μέσο, προκειμένου να καταδειχθεί το κατά περίπτωση κεντρικό μήνυμα της διδασκαλίας της Εκκλησίας.

Αξίζει στο σημείο αυτό να σημειωθεί ότι, ενώ η ζωγραφική κατάφερε να διατηρήσει ένα σημαντικό πεδίο εφαρμογών, η γλυπτική παραγκωνίστηκε σημαντικά. Η τρισδιάστατη υπόστασή της προέβαλε εκ των πραγμάτων ως τροχοπέδη, αναφορικά με την αποδέσμευση, που η νέα εποχή διεκδικούσε, από τον τρόπο σκέψης και τις νοοτροπίες που χαρακτήριζαν τον αρχαίο κόσμο.

## Οι λειτουργικές ανάγκες της νέας πίστης

**Η** διαφοροποίηση από τους τύπους που επικρατούσαν κατά την αρχαιότητα και η υπέρβαση καθιερωμένων μοτίβων σχετιζόταν, όπως ήδη επισημάνθηκε, με τη διάθεση απεγκλωβισμού από ένα ορισμένο σύστημα σκέψης. Ταυτόχρονα όμως ήταν αποκύημα των συγκεκριμένων αναγκών, που παρουσίαζε η λειτουργία των νέων λατρευτικών χώρων.

Με άλλα λόγια, εκτός από την πρόταση μιας διαφορετικής εικαστικής γλώσσας, που καταδίκαζε τις νατου-



Κιονόκρανο στο S. Vitale,  
526-547 μ.Χ. Ραβέννα.

ραλιστικές αποδόσεις, προκειμένου να εκφραστεί η υπέρτατη εξουσία του άυλου θεού της χριστιανικής πίστης, τέθηκε και μια σειρά ζητημάτων σχετικών με την υποστήριξη των πρακτικών αναγκών της νέας λατρείας και του τρόπου με τον οποίο θα εντάσσονταν οι πιστοί στις διαδικασίες της.

Οι αρχιτεκτονικοί τύποι των ναών της αρχαιότητας αδυνατούσαν πλέον να καλύψουν τις απαιτήσεις ενός λειτουργικού τυπικού που επέβαλε τη συνάθροιση του ποιμνίου εντός, προκειμένου να παρακολουθεί τη λειτουργία και το κήρυγμα (πράγμα που δεν ίσχυε για το τελετουργικό που ακολουθούσαν οι αρχαίες λατρείες.)

Κατά συνέπεια, το αρχιτεκτονικό παράδειγμα από το οποίο άντλησαν οι χριστιανικοί ναοί προερχόταν από το προηγούμενο σχεδιασμού χώρων συνάθροισης και όχι λατρείας κατά την αρχαιότητα. Έτσι, αξιοποιήθηκε το πρότυπο της βασιλικής.

Επρόκειτο - όπως ήδη αναφέρθηκε στο πλαίσιο της σχετικής με την τέχνη στην αρχαία Ρώμη διδακτικής ενότητας - για στεγασμένες, επιμήκεις αίθουσες μεγάλων διαστάσεων, με διαδρόμους στα πλάγια, διακριτούς από τον κεντρικό χώρο με σειρές κίωνων, και ημικυκλική κόγχη στο βάθος, ιδανική για την τοποθέτηση της Αγίας Τράπεζας και τον προσδιορισμό του σημείου προς το οποίο θα κατευθύνονταν τα βλέμματα των πιστών.



Ο Χριστός ένθρονος με τους Αποστόλους, ύστερος 4ος αι. S. Pudenzia, Ρώμη.



Η Παναγία με το Βρέφος σε κοίλο θρόνο, περ. 1280

Εικόνα από την Αγία Τράπεζα, πιθανώς από την Κωνσταντινούπολη.  
Τέμπερα σε ξύλο, 0.815 X 0.49 μ. Ουάσιγκτον, Εθνική Πινακοθήκη.

Η διακόσμηση των πρωτοχριστιανικών βασιλικών έθετε πολλαπλές προκλήσεις, τόσο λόγω των εντυπωσιακών αντικειμενικών τους διαστάσεων, όσο και των συμβιβαστικών λύσεων που έπρεπε να επινοηθούν, προκειμένου η εικόνα να επιβεβαιώνει τον εδραιωμένο ρόλο της Εκκλησίας και να καθιστά τους πιστούς κοινωνούς της διδασκαλίας των γραφών.

Επεισόδια, όπως αυτό του θαύματος του πολλαπλασιασμού των άρτων και των ιχθύων, θα μπορούσαν να λειτουργήσουν ως θαυμάσια αφορμή για το σχεδιασμό παραστάσεων-υπερπαραγωγών για τους κατασκευαστές εικόνων της αρχαιότητας. Η ατμόσφαιρα έντασης σε συνδυασμό με τη συμμετοχή πολλών «ηρώων» και την ανάδειξη ενός κεντρικού «πρωταγωνιστή», θα ήταν πράγματι ικανά εναύσματα για τη σύνθεση μιας σκηνής γεμάτης δραματική φόρτιση.

Η λύση που υιοθετείται ωστόσο στο ψηφιδωτό της Ραβέννας, εξελίσσει την ιδέα που παρακολουθήσαμε να πρωτοδιαμορφώνεται στις παραστάσεις της συναγωγής στα Δούρα ή στις κατακόμβες περιορισμός των εκφραστικών μέσων στα στοιχειώδη, προκειμένου ο θεατής να συγκεντρωθεί στο βαθύτερο μήνυμα του εικονιζόμενου θέματος, μακριά από εντυπωσιασμούς, που θα απευθύνονταν στις αισθήσεις και όχι στο πνεύμα.



Στην κατεύθυνση αυτή αξιοποιούνται ακόμη και τεχνικές, όπως αυτή του ψηφιδωτού, η οποία σε προγενέστερες εποχές, στους ελληνιστικούς και ρωμαϊκούς χρόνους, συνδέθηκε με τη διάθεση πολυτέλειας, την επίδειξη πλούτου και γοήτρου εκ μέρους συγκεκριμένων κοινωνικών ομάδων που απολάμβαναν τα σχετικά πλεονεκτήματα.

Στο πλαίσιο της χριστιανικής τέχνης φαίνεται πως το ενδιαφέρον κινεί η μυστικιστική ατμόσφαιρα που μπορεί να δημιουργεί η κατάλληλη χρήση των -χρυσών ειδικά- ψηφίδων και η συμβολή της συγκεκριμένης τεχνικής στην απόδοση μορφών μετωπικών, δισδιάστατων, χωρίς σωματική βαρύτητα και υλική υπόσταση.

## Ραβέννα και Κωνσταντινούπολη



Ο Αυτοκράτορας Ιουστινιανός και η ακολουθία του, 548 μ.Χ.  
Ψηφιδωτό. S. Vitale, Ραβέννα.

**Η** σύνδεση της Κωνσταντινούπολης, διοικητικού κέντρου του ανατολικού τμήματος της Αυτοκρατορίας, με τη Ραβέννα, παλαιά αυτοκρατορική πρωτεύουσα, επιτεύχθηκε στα 527 μ.Χ., δηλαδή λίγο μετά την άνοδο του Ιουστινιανού στο θρόνο.

Χαρακτηριστικά δείγματα της ευημερίας και της διάθεσης εξομάλυνσης της δημόσιας ζωής που διακρίνουν την περίοδο αυτή, είναι τα εντυπωσιακής κλίμακας δημόσια έργα - οδικό σύστημα, γέφυρες, υδραγωγεία και, κυρίως, εκκλησίες. Ο διάκοσμος των τελευταίων ειδικά, καθιστά σαφές ότι κέντρο της καλλιτεχνικής παραγωγής είναι πια τα αυτοκρατορικά εργαστήρια που λειτουργούν στην Κωνσταντινούπολη.

*Αν οι βασιλικές των πρωτοχριστιανικών χρόνων υποδείκνυαν την επίσημη αποδοχή της χριστιανικής πίστης από την κοσμική εξουσία του Κωνσταντίνου, η Αγία Σοφία ερχόταν την ίδια στιγμή, με πολύ πειστικό τρόπο, να αποδώσει την αυστηρή ιεραρχία που χαρακτήριζε το θεοκρατικό κράτος του Ιουστινιανού.*



Κωνσταντίνος Α΄, τέλος 10ου-  
αρχές 11ου αι.  
Ψηφιδωτό. Αγία Σοφία,  
Κωνσταντινούπολη.

Πολυτελέστατα υλικά, πολύχρωμες μαρμαρίνες πλάκες, χρυσά ψηφιδωτά, περίτεχνα διακοσμητικά μοτίβα, που κρύβουν επιμελώς την κλασική τους προέλευση κάτω από σταυρούς και πλοχμούς φύλλων αμπέλου, καθώς και οι περίοπτες θέσεις που προορίζονται για τον αυτοκράτορα, την ακολουθία του και τον κλήρο, κάτω από έναν εντυπωσιακών διαστάσεων τρούλο, είναι όλα στοιχεία που έρχονται να υποδείξουν τη σύνδεση της κοσμικής εξουσίας με την Εκκλησία.



Αγία Σοφία, Κωνσταντινούπολη. 532-537 μ.Χ. Άποψη του εσωτερικού.

## Εικονομάχοι και εικονολάτρες

**Η**δη από το εισαγωγικό σημείωμα της παρούσας διδακτικής ενότητας αναφερθήκαμε στις συζητήσεις που προκάλεσε ο ειδικός ρόλος με τον οποίο η χριστιανική πίστη ερχόταν να επιφορτίσει την εικόνα.

Η καθιέρωση αυστηρών τύπων, προκειμένου η προσοχή του πιστού να συγκεντρώνεται στο επενδυόμενο μήνυμα και όχι στα επιφανειακά γνωρίσματα της εικόνας, σε συνδυασμό με την υπέρβαση του τρόπου θέασης του κόσμου που είχε καθιερώσει η αρχαιότητα, είναι τα σημεία που προσδιορίζουν τις αρχές των διακοσμητικών προγραμμάτων που ακολουθούνται στους ναούς.

Θα μπορούσε κανείς να θεωρήσει ότι η ρήση του Πάπα Γρηγορίου του Α΄ στα τέλη του 6ου αι. μ.Χ., σε σχέση με τις δυνατότητες της ζωγραφικής να κάνει για τον αναλφάβητο ό,τι μπορεί να κάνει η γραφή για όσους γνωρίζουν να διαβάζουν, ορίζει ένα πλαίσιο. Ειδικά μάλιστα, μετά την ανάπτυξη και την καθιέρωση «τυπικών» αγιογραφικών προγραμμάτων, που επέτρεπαν στο εκκλησίασμα να αναμένει συγκεκριμένα θέματα σε συγκεκριμένες θέσεις του ναού (για παράδειγμα, στον τρούλο τον Χριστό Παντοκράτορα, του οποίου η θέση στη βασιλεία των ουρανών αντιστοιχεί με τη θέση του αυτοκράτορα στη γη).

Ωστόσο, η περίοδος της εικονομαχίας καθιστά τα όρια περισσότερο δυσδιάκριτα. Πρόκειται για μια αντιπαράθεση ευρύτερη, που αφορά σε πολιτικές επιδιώξεις και συσχετισμούς δυνάμεων, πέρα από την όποια -θεολογικού χαρακτήρα- διχογνωμία.

Η επικράτηση των εικονομάχων, σε πρώτη φάση στα 754 μ.χ., απαγορεύει οποιοδήποτε είδος απεικόνιση στους λατρευτικούς χώρους της Ανατο-



Ο Χριστός Παντοκράτωρ, περ. 1100 Ψηφιδωτό. Ναός της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, Δαφνί.

λικής Εκκλησίας, θεωρώντας ότι κάθε εικόνα προάγει την ειδωλολατρία και αναιρεί το βαθύτερο πνευματικό περιεχόμενο της χριστιανικής διδασκαλίας που υπερβαίνει την ύλη.

Ούτε οι εικονολάτρες εξάλλου φαίνεται να συμφωνούν ουσιαστικά με την προαναφερθείσα ρήση του Πάπα, αφού αναφέρονται στις εικόνες θεωρώντας πως πρόκειται για ιερές αντανάκλασεις ενός ιδανικού μεταφυσικού κόσμου, γεγονός που τις καθιστά άξιες λατρείας.

Αν κανείς προσεγγίσει προσεκτικά τα προϊόντα της βυζαντινής τέχνης στο σύνολό τους θα διαπιστώσει ότι, παρά τον ιδιαίτερό τους χαρακτήρα -στα βασικά γνωρίσματα του οποίου έχουμε ήδη αναφερθεί-, εξακολουθούν να βασίζονται και να αξιοποιούν τα διδάγματα της κλασικής παράδοσης, χρησιμοποιώντας - έστω και συγκαλυμμένα - χαρακτηριστικούς της τύπους.

Είναι μάλιστα πολύ εντυπωσιακός ο τρόπος με τον οποίο -στις επόμενες διδακτικές ενότητες- θα παρακολουθήσουμε αυτή την ίδια αυστηρή σχηματοποίηση να συναντά τους τύπους της μεσαιωνικής τέχνης της δύσης και να μετασχηματίζεται στις «κατακτήσεις» των χρόνων της Αναγέννησης.

Σχόλιο για το βιβλίο του εκπαιδευτή: η ρωμαιοκαθολική Εκκλησία έχει παραδοσιακά συνδεθεί με την άσκηση πολιτικής-κοσμικής εξουσίας. Στην εκκλησιαστική ιστορία -ιδίως μετά το Σχίσμα- υπάρχει σαφής διαχωρισμός μεταξύ των δύο Εκκλησιών και η Ανατολική Εκκλησία θέλησε η ταυτότητά της να είναι πιο πνευματιστική και λιγότερο κοσμική-πιο λιτή, πιο μετριοπαθής, κ.ο.κ. Αυτά τα διαφοροποιημένα προφίλ των Εκκλησιών θα μπορούσε ο εκπαιδευτής να τα σχολιάσει, προκαλώντας συζήτηση με αναφορές σε έργα εκκλησιαστικής τέχνης.

### **Προτεινόμενες δραστηριότητες και εργασίες (ομαδικές ή ατομικές)**

1. Με ποιο τρόπο θεωρείτε ότι η συνάντηση της κοσμικής με την εκκλησιαστική εξουσία και ο θεοκρατικός χαρακτήρας του κράτους στα χρόνια του Ιουστινιανού αποτυπώνονται στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό της Αγίας Σοφίας στην Κωνσταντινούπολη;
2. Ποια στοιχεία της γλυπτικής πιστεύετε ότι μπορεί να καθιστούν «απαγορευτική» την αξιοποίησή της στο πλαίσιο των διακοσμητικών προγραμμάτων των χριστιανικών ναών της Ορθόδοξης Ανατολικής Εκκλησίας;
3. Για ποιο λόγο η ρήση του Πάπα Γρηγόριου του Α΄, σχετικά με το διδακτικό ρόλο της εικόνας, απέχει από τις αρχές τόσο των εικονομάχων όσο και των εικονολατρών;
4. Με ποιον τρόπο ο κυρίαρχος ρόλος που έχει η θρησκεία προσδιορίζει τα καλλιτεχνικά προϊόντα της βυζαντινής περιόδου; Σε ποια σημεία νομίζετε ότι καθίσταται εμφανέστερα αντιληπτή η διαφοροποίηση σε σχέση, με το πρόσωπο, που προέβαλε η ρωμαϊκή αυτοκρατορία;

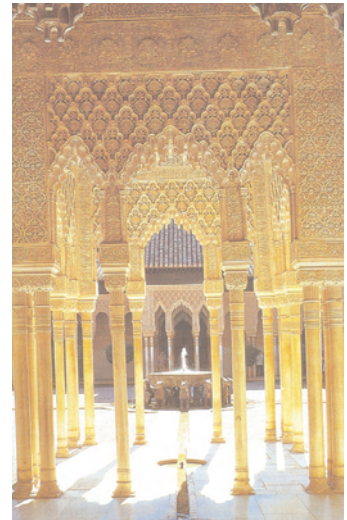
### Εισαγωγή

**Η** παρούσα ενότητα φιλοδοξεί να υπαινιχθεί απλώς ορισμένες από τις κατευθύνσεις προς τις οποίες κινείται η καλλιτεχνική παραγωγή της Ανατολής.

Η περιορισμένη πρόσληψη σχετικών δεδομένων σε συνδυασμό με την προανατολισμένη προς τη δύση παιδεία μας:

- αφενός περιορίζουν τις δυνατότητες ουσιαστικής εξοικείωσής μας με το συγκεκριμένο υλικό και
- αφετέρου προωθούν αναγνώσεις αναπόφευκτα ανεπαρκείς, αφού τις περισσότερες φορές ξεκινούν από παραδοχές συνυφασμένες με τις αρχές του δικού μας πολιτισμού.

Παρόλα αυτά, οι σκέψεις που θα ακολουθήσουν φιλοδοξούν να λειτουργήσουν ως ένα ικανό ερέθισμα για περαιτέρω μελέτη και ενδεχομένως εμπάθυνση σε ζητήματα που σχετίζονται με την ευρύτερη θεματική.



Αυλή των Λεόντων, Ισπανία, Γρανάδα, Αλάμπρα, 1377 μ.Χ.  
Ισλαμικό ανάκτορο.

### Ο ρόλος της εικόνας

**Η** συζήτηση σε βασικά εγχειρίδια ιστορίας της τέχνης, όπως *Το Χρονικό της Τέχνης* του E. H. Gombrich, ορίζει εξ' αρχής μια ουσιαστική παράμετρο, προσπαθώντας να προσδιορίσει το ρόλο της εικόνας στο πλαίσιο των πολιτισμών της Ανατολής, εκείνη της *θρησκείας*.



Μικρογραφία από περσικό χειρόγραφο μυθιστορήματος.  
Παρίσι. Musee des Arts Decoratifs.

Και μάλιστα, συσχετίζοντας άμεσα το θέμα με την αντιπαράθεση εικονομάχων και εικονολατρών και θεωρώντας -όχι εσφαλμένα, αλλά πάντως ως ένα βαθμό μονοδιάστατα- πως η εξέλιξη της τέχνης της Ανατολής προσδιορίζεται αποφασιστικά από τις αρχές του Μουσουλμανισμού, και πιο συγκεκριμένα, από την *απαγόρευση των εικόνων* και την συνεπαγόμενη αποκλειστική ενασχόληση των τεχνιτών με *φόρμες και σχήματα*.

Με άλλα λόγια, η εικόνα ενισχύει τη



Περσικό χαλί, 17ος αι. Λονδίνο, Victoria and Albert Museum.

διδασκαλία του Μωάμεθ, ωθώντας τη σκέψη του θεατή σε ένα σύμπαν ονειρικό, υπερβατικό, που δεν παρουσιάζει αντιστοιχίες με την υλική πραγματικότητα του φυσικού κόσμου, από την οποία εξάλλου ο πιστός καλείται να αποδεσμευτεί.



Υποδοχή, περ. 150 μ.Χ. Αποτύπωμα από ανάγλυφο στον τάφο του Βου-Λιανγκ-τσε. Κίνα, επαρχία Σαντούνγκ.

Ωστόσο, από την τέχνη της Ανατολής δεν απουσιάζει εντελώς η απεικόνιση μορφών και επεισοδίων. Σε αυτές τις περιπτώσεις τα εικονιζόμενα πρόσωπα και τα ευρύτερα περιστατικά εξακολουθούν να μη σχετίζονται με τη θρησκεία και αφορούν στην *εικονογράφηση ποιημάτων, μύθων, ειδυλλίων αλλά και ιστορικών γεγονότων*.



Άνδρας που μαλώνει τη γυναίκα του, περ. 400 μ.Χ.  
Λεπτομέρεια από μεταξωτό ειλητάριο.  
Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο.



Μα Γιουάν, Τοπίο στο σεληνόφως, περ. 1200  
Κρεμαστό ειλητάριο, μελάνι και χρώμα σε μετάξι,  
1.50 X 0.782 μ. Ταϊπέι, Εθνικό Ανακτορικό Μουσείο.



Αποδίδεται στον Λιου Τσάι,  
*Τρία ψάρια*, περ. 1068-85  
Φύλλο από λεύκωμα, μελάνι και χρώμα σε με-  
τάξι, 0.222 X 0.228 μ.  
Φιλαδέλφεια, Μουσείο Τέχνης.

Ποιος είναι ο τρόπος με τον οποίο δομούνται οι συγκεκριμένες εικόνες; Κοιτάζοντας τη σελίδα ενός περσικού χειρογράφου καθίσταται προφανές ότι ο δημιουργός τους *δεν ενδιαφέρεται για την πιστή αναπαράσταση των φυσικών δεδομένων ή για την επίτευξη ψευδαίσθησης*. Περισσότερο φαίνεται να έχει μελετήσει τις *συμβάσεις* που του έχουν παραδώσει οι δάσκαλοι του στην απόπειρά του να τις αναπαράγει με συνέπεια.

Όσο για το θεατή, αυτός καλείται να λειτουργήσει περισσότερο ως *αναγνώστης* (πράγμα που είδαμε να συμβαίνει και σε παραδείγματα που συζητήσαμε στην ενότητα της μεσαιωνικής τέχνης, όπως *το μανουάλι του Γκλώστερ* ή *μια σελίδα από το Ευαγγέλιο Lindisfarne*).

Αλλά και στην Κίνα είναι η επιρροή της θρησκείας που τονίζεται εμφαιτικά, είτε πρόκειται για τα έθιμα ταφής που ακολουθούνται γύρω στον 1ο αιώνα προ και μετά Χριστόν (χρονολόγηση που ακριβώς αποδεικνύει τη σκοπιά από την οποία προσεγγίζουμε το υλικό), είτε για τη μετέπειτα επιρροή του Βουδισμού.

Στην πρώτη περίπτωση, θεωρείται πως η τέχνη λειτουργεί διδακτικά υποδεικνύοντας πρότυπα ηθικής και ανδρείας από το παρελθόν, ενώ στη δεύτερη -του Βουδισμού- ως μέσο πνευματικής συγκέντρωσης και ανύψωσης, ουσιαστικό βοήθημα στην άσκηση του στοχασμού και άρα, ως οργανικό μέρος της θρησκευτικής διαδικασίας.

Η δεύτερη αυτή θεώρηση ειδικά καταξίωσε διαφορετικά και το ρόλο του καλλιτέχνη-δημιουργού (όχι πια τεχνίτη) σε μια σφαίρα διανοητή.



Κεφαλή ενός Λόχαν, περ. 1000.  
Εφυαλωμένη τερακότα.  
Φραγκφούρτη, Πρώην  
Συλλογή Fuld  
(βρέθηκε στο Άι-Τσου, Κίνα).

«Ευλαβικοί καλλιτέχνες άρχισαν να ζωγραφίζουν το νερό και τα βουνά μ' ένα πνεύμα σεβασμού, όχι για να διδάξουν ή απλώς για να διακοσμήσουν, αλλά για να προσφέρουν υλικό για βαθύ διαλογισμό. Οι εικόνες πάνω σε μετάξι, που τυλίγονταν σε κύλινδρο, φυλάγονταν σε πολύτιμες θήκες. Τις ξετύλιγαν μόνο σε στιγμές ηρεμίας, για να τις κοιτάξουν και να τις σκεφτούν, όπως ανοίγουμε μια ποιητική συλλογή και διαβάζουμε ένα ωραίο ποίημα. Γι' αυτό το σκοπό έγιναν τα σπουδαιότερα κινέζικα τοπία του δωδέκατου και του δέκατου τρίτου αιώνα. [...] Οι Κινέζοι καλλιτέχνες δεν πήγαιναν στο ύπαιθρο για να καθίσουν αντίκρυ σε κάτι και να το σχεδιάσουν. Μάθαιναν μάλιστα την τέχνη τους με μια παράξενη μέθοδο στοχασμού και αυτοσυγκέντρωσης. Έτσι, διδάσκονταν αρχικά “πώς ζωγραφίζονται τα πεύκα”, “πώς ζωγραφίζονται οι βράχοι”, “πώς ζωγραφίζονται τα σύννεφα”, μελετώντας όχι τη φύση αλλά τα έργα μεγάλων δασκάλων. Μόνο όταν γίνονταν άριστοι τεχνίτες, άρχισαν να ταξιδεύουν και να μελετούν την ομορφιά της φύσης, για να συλλάβουν κάθε φορά την έκφραση του τοπίου.»

E. H. Gombrich,

*Το χρονικό της τέχνης*, MIET, Αθήνα, 1994, σ. 150,153

Παρά το γεγονός ότι τα παραδείγματα που έχουμε μπροστά μας προέρχονται από μια πρώιμη σχετικά χρονική περίοδο, έχει νόημα να πούμε πως η κινεζική τέχνη περιορίζεται -ηθελήμενα ασφαλώς- σε συγκεκριμένα

μοτίβα, τα οποία αναπαράγει με αξιοθαύμαστο τρόπο και στη διακόσμηση αντικειμένων από πολύτιμα υλικά. Η τέχνη των Ιαπώνων, που παρουσιάζει κοινή προβληματική, θα επιχειρήσει να εφαρμόσει τις παραδοσιακές της μεθόδους σε νέες θεματικές, ύστερα από την επαφή με τη δυτική τέχνη στο 18ο αιώνα. Αυτούς ακριβώς τους πειραματισμούς θα γονιμοποιήσει με τη σειρά της η δυτική τέχνη στα τέλη του 19ου και τις αρχές του 20ου αι., στο πλαίσιο των νέων της πειραματισμών.

### Προτεινόμενες δραστηριότητες και εργασίες

1. Σύμφωνα με τον E. H. Gombrich, «μερικοί από τους μεγάλους Κινέζους σοφούς συμμαρτίζονταν τη γνώμη του Πάπα Γρηγορίου για τη χρησιμότητα της τέχνης». Πώς νομίζετε ότι μπορεί να μεταγράφεται η συγκεκριμένη άποψη στο επίπεδο της εικόνας;
2. Πώς νομίζετε ότι μπορεί να ερμηνευθεί ο ηθελημένος περιορισμός της κινεζικής τέχνης σε συγκεκριμένα μοτίβα παρμένα από τη φύση και η διαρκής επανάληψή τους επί σειρά αιώνων; Πώς αντιλαμβάνεστε το ρόλο του καλλιτέχνη-διανοητή;
3. Πώς μπορεί να γίνεται αντιληπτός ο ρόλος του θεατή-αναγνώστη σε σχέση με τον τρόπο που εικονογραφούνται τα περσικά χειρόγραφα;
4. Οι σκέψεις που αναπτύσσονται στην παρούσα ενότητα προδίδουν τελικά πόσο ανεπαρκείς είναι ουσιαστικά οι γνώσεις μας σχετικά με την τέχνη στην Κίνα, την Ινδία και την Περσία. Η προσέγγιση του συγκεκριμένου υλικού έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον ακόμη και καθαυτή προκειμένου δηλαδή να παρακολουθήσουμε τον τρόπο με τον οποίο το δυτικό βλέμμα παρακολουθεί, καταγράφει και ερμηνεύει τα δεδομένα που αφορούν στους πολιτισμούς των «άλλων».  
Με ποιον τρόπο θεωρείτε ότι θα πρέπει να επανεξεταστούν -και να επαναπροσδιοριστούν κατ' επέκταση- όροι όπως τέχνη, καλλιτέχνης, έργο τέχνης, θεατής, πριν χρησιμοποιηθούν στο πλαίσιο της σχετικής συζήτησης;

### Εισαγωγή

**Η** περίοδος που επιχειρούμε να προσεγγίσουμε στη συγκεκριμένη ενότητα απαντάται στη βιβλιογραφία και με την ονομασία Σκοτεινοί Αιώνες, με κάποιους υποτιμητικούς συχνά υπαινιγμούς, αντίστοιχους ίσως της διστακτικότητας με την οποία κανείς μπορεί να αντιμετωπίζει και τα δεδομένα των προϊστορικών πολιτισμών ή των πολιτισμών της προκολομβιανής περιόδου.

Ωστόσο, πρέπει να καταστήσουμε σαφές πως αυτή η στάση δεν είναι παρά το αποτέλεσμα μιας στείρας προσέγγισης και βέβαια γενικότερης ερευνητικής ανεπάρκειας. Η επιμονή στην εφαρμογή στερεοτύπων γεννημένων σε ένα προσδιορισμένο ιστορικό περιβάλλον, σε πολιτισμούς με διαφορετική συγκρότηση και ιδιαίτερες δομές, μόνο σε αδιέξοδο μπορεί να καταλήξει· ειδικά μάλιστα όταν εμμέσως υποθάλλει την κατάταξη των φαινομένων σε μια αξιολογική κλίμακα.

Το διάστημα που εδώ μας ενδιαφέρει λοιπόν εντοπίζεται μεταξύ 6ου και 13ου αι. μ.Χ. και σε αυτό δεν μπορεί κανείς με ευκολία να διακρίνει την παρουσία κάποιου ενιαίου κυρίαρχου καλλιτεχνικού τρόπου γραφής. Φαινόμενο μάλλον αναμενόμενο, αν αναλογιστούμε πως πρόκειται για τη διάδοχη κατάσταση της κατάρρευσης της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας.

Έχουμε άρα να κάνουμε με μια ιστορική περίοδο, όπου οι ρόλοι δεν προσδιορίζονται πια με σαφήνεια σε σχέση με τη λειτουργία ενός ισχυρού διοικητικού, οικονομικού και πολιτιστικού κέντρου. Αντιθέτως, έντονη κινητικότητα, ζυμώσεις, συγκρούσεις, κοινωνικές ανακατατάξεις, πολλές και διαφορετικές αυτόνομες εστίες είναι τα στοιχεία που περιγράφουν την κατάσταση που επικρατεί στη δυτική Ευρώπη τους χρόνους που εδώ μας ενδιαφέρουν.

Εύλογη η **πολυμορφία** λοιπόν και στο επίπεδο της καλλιτεχνικής παραγωγής.

### Οι δημιουργοί

**Θ**α μας βοηθούσε ιδιαίτερα να έχουμε μία αίσθηση της ατμόσφαιρας της εποχής, αν σκεφτόμασταν διεξοδικότερα:

- τι προσδοκούσε η εποχή από τους καλλιτέχνες,
- με ποιον τρόπο αυτοί λειτουργούσαν στο πλαίσιο των παραγγελιών που αναλάμβαναν (ευρισκόμενοι εντός συγκεκριμένης εργασιακής σχέσης επομένως), και
- πληρώντας ποια κριτήρια το προϊόν της εργασίας τους γνώριζε την αποδοχή.

Ακόμη και το γεγονός ότι χρησιμοποιούμε τον όρο καλλιτέχνες μπορεί να οδηγήσει σε παρανοήσεις, αν δεν αποσαφηνιστούν κάποια σημεία σχετικά ακριβώς με τις παραπάνω παραμέτρους.

Οι επιδέξιοι αυτοί τεχνίτες καλούνταν να δημιουργήσουν έχοντας ουσιαστικά εκ των προτέρων διασφαλίσει τον προορισμό του έργου τους και τη δική τους αμοιβή.



Έπειτα, κανείς δεν ζητούσε από αυτούς να πρωτοτυπήσουν ή να υπερβούν τους παραδεδομένους κανόνες και τα πρότυπα της τέχνης τους. Καλούνταν απλώς να εφαρμόσουν όσα είχαν παρακολουθήσει να κάνουν οι μεγαλύτεροι και εμπειρότεροι μάστορες, μετά από ένα στάδιο πρακτικής μαθητείας κοντά τους.

Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο - και όχι από δημιουργική ανωριμότητα - δεν επιζητούσαν την πρωτοτυπία· αντίθετως, έπρεπε μάλλον να την αποφεύγουν, για να καταξιωθούν επαγγελματικά. Η «πρωτοτυπία» του καλλιτεχνικού έργου εξάλλου είναι μεταγενέστερο ιστορικό κατασκεύασμα.

«Ίσως καταλάβουμε καλύτερα αυτή τη στάση, αν αναλογιστούμε πώς αντιμετωπίζουμε σήμερα τη μουσική. Όταν ζητήσουμε από κάποιον μουσικό να παίξει σ' ένα γάμο, δεν έχουμε την απαίτηση να συνθέσει κάτι καινούριο για την περίπτωση, όπως δεν περίμενε, το Μεσαίωνα, ο χορηγός να επινοήσει ο καλλιτέχνης έναν νέο τρόπο για να ζωγραφίσει μια Γέννηση. Λέμε τι είδους μουσική θέλουμε και πόσα πρόσωπα θα αριθμεί η ορχήστρα ή η χορωδία. Και εξαρτάται πια από τον μουσικό αν θα παίξει έξοχα κάποιο αριστούργημα ή αν θα «τα θαλασσώσει». Και όπως δύο εξίσου μεγάλοι μουσικοί μπορεί να ερμηνεύσουν διαφορετικά το ίδιο κομμάτι, έτσι και δυο μεγάλοι καλλιτέχνες του Μεσαίωνα μπορούσαν να κάνουν πολύ διαφορετικά έργα τέχνης πάνω στο ίδιο θέμα ή ακόμη και στο ίδιο αρχαίο πρότυπο.»

E. H. Gombrich,

*Το χρονικό της τέχνης*, ΜΙΕΤ, Αθήνα, 1994, σ. 163

Η πιστή τήρηση των κανόνων και του τύπου ωστόσο κατά ένα παράδοξο τρόπο αντί να καθιλώνει, απελευθερώνει τους δημιουργούς, αποδεσμεύοντάς τους από την αγωνία να μελετούν τη φύση και την υποχρέωση να την αντιγράφουν. Αυτό σημαίνει μεγαλύτερη άνεση τόσο στις σχεδιαστικές όσο και τις χρωματικές εφαρμογές, αφού δεν τίθεται ζήτημα δέσμευσης ως προς την επίτευξη ομοιότητας με κανένα φυσικό πρότυπο.

Οι καλλιτέχνες της περιόδου μπαίνουν στη διαδικασία να εργαστούν «εκ του φυσικού» μόνο αν δε διαθέτουν κανένα απολύτως δοκιμασμένο, συμβατικό μοντέλο, στο οποίο θα μπορούσαν να βασιστούν.

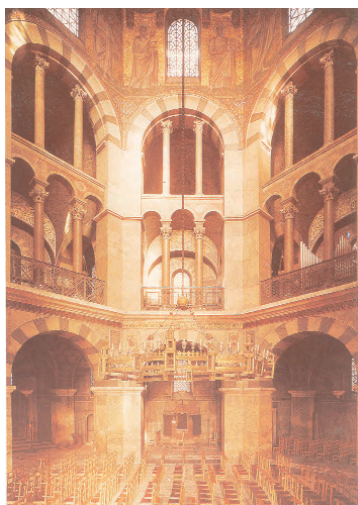
Το δε σκεπτικό του έργου που παράγουν, εδράζεται αποκλειστικά στην επιδίωξή τους να καταστήσουν σαφή και εύληπτη τη διδασκαλία της εκκλησίας, το μήνυμα των γραφών και του Ευαγγελίου. Με επίκεντρο την Εκκλησία εξάλλου κινείται η καλλιτεχνική αγορά της εποχής, χωρίς αυτό να σημαίνει βέβαια ότι απουσιάζει η κοσμικού χαρακτήρα παραγωγή.

## Ο ρόλος της Εκκλησίας

Όπως ήδη αναφέρθηκε, η εδραίωση της χριστιανικής πίστης και κυρίως η εμπέδωση του ηγετικού ρόλου της Εκκλησίας στις συνειδήσεις των πιστών είναι οι παράγοντες που θα επηρεάσουν περισσότερο από καθετί την καλλιτεχνική κίνηση και παραγωγή της περιόδου που μας απασχολεί.

Η ρήση του Πάπα Γρηγορίου προς τα τέλη του 6ου αι. μ.Χ., ότι η ζωγραφική μπορεί να κάνει για τον αναλφάβητο ό,τι η γραφή για εκείνους που ξέρουν να διαβάζουν, ερμηνεύει σε σημαντικό βαθμό την τροπή που θα πάρουν τα πράγματα τους αιώνες που θα ακολουθήσουν.

Εξάλλου, κληρικοί και μοναχοί, κάτοχοι συχνά υψηλών αξιωματικών στις αυλές, είναι οι διανοούμενοι της εποχής που αναγνωρίζουν και προσπαθούν να διασώσουν τα υψηλά επιτεύγματα της αρχαιοελληνικής και ρωμαϊκής τέχνης και λογοτεχνίας.



Καθεδρικός Aix-la-Chapelle, αρχές 9ου αι.

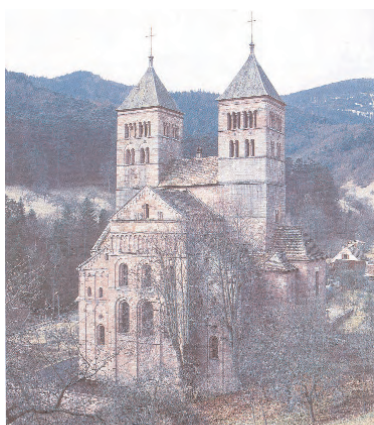
Στην αυλή του Καρλομάγνου μάλιστα γίνεται συντονισμένη απόπειρα αναβίωσης της καλλιτεχνικής παράδοσης της Ρώμης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ο Καθεδρικός του Aix-la-Chapelle (αρχές 9ου αι. μ.Χ.), όπου στην ουσία μεταφέρεται απόφιο το πρότυπο μιας εκκλησίας χτισμένης στη Ραβέννα, περίπου τριακόσια χρόνια νωρίτερα.

Στις πρωιμότερες καλλιτεχνικές διατυπώσεις της περιόδου πάντως αναγνωρίζουμε πολλά στοιχεία που συνειρμικά μας παραπέμπουν στη συνάντηση της τέχνης με τη μαγεία, όπως επίσης τη συναντήσαμε στους προϊστορικούς ή τους πρωτόγονους πολιτισμούς, μέσα από σχήματα που δείχνουν μια διάθεση εγκλωβισμού και ελέγχου των ανεξέλεγκτων δυνάμεων της φύσης.



Κεφαλή Δράκοντα, περ. 820  
Ξυλόγλυπτο, ύψος 0.51 μ.  
Όσλο, Universitetets  
Oldsaksamling

Προοίμιο των διατυπώσεων του νορμανδικού ρυθμού στην Αγγλία και του ρομανικού στην ηπειρωτική Ευρώπη μπορούν να θεωρηθούν κτίσματα, που μιλούν για προγενέστερες κατασκευές από ξύλο.



Εκκλησία των Βενεδικτινών στο Μούρμπιαχ, Αλσατία, περ. 1160  
Ρομανική εκκλησία.

Ποια είναι όμως τα ειδοποιά γνωρίσματα των εκκλησιών που οικοδομούνται ακολουθώντας το **νορμανδικό** και το **ρομανικό** ρυθμό γύρω στα μέσα του 11ου αι.;

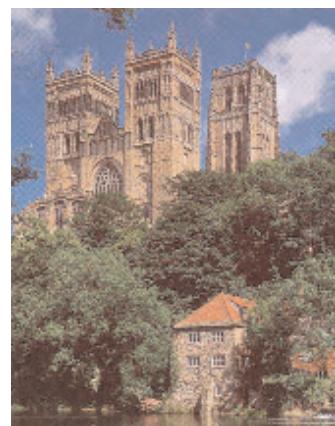
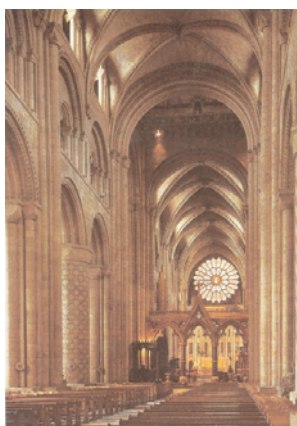
Πρόκειται για **εκκλησίες-κάστρα** θα έλεγε κανείς: στέρεα δομημένοι, συμπαγείς τοίχοι, με εξαιρετικά περιορισμένα ανοίγματα - τα άκρως αναγκαία - και ελάχιστα - έως καθόλου - διακοσμητικά στοιχεία.

Ο συμβολισμός αφορά στον αέρα επικράτησης που η Εκκλησία επιθυμεί να αποπνέει. Η νίκη ενάντια στις δυνάμεις του κακού είναι βέβαιη και δεν υπάρχει λόγος ανησυχίας για εκείνους ασφαλώς που βρίσκονται ενταγμένοι στους κόλπους της.

Ως προς το σχέδιο της κάτοψης, αυτό σε κάποιο βαθμό ανάγεται στο πρότυπο της παλαιοχριστιανικής - σταυρόσχημης κάποτε - βασιλικής, ωστόσο το τελικό αποτέλεσμα διαφοροποιείται απολύτως με τις στρογγυλές αψίδες της οροφής.

Καθώς οι αρχιτεκτονικοί και κατασκευαστικοί πειραματισμοί εντείνονται κατά τη διάρκεια του 11ου και του 12ου αιώνα στην κατεύθυνση της επίτευξης της θολωτής σκεπής, πληθαίνουν οι εφαρμογές των τοξωτών υποστηριγμάτων.

Παράλληλα, στη Γαλλία για πρώτη φορά, κάνουν την εμφάνισή τους στοιχεία γλυπτού διάκοσμου στην πρόσοψη των ρομανικών εκκλησιών.



Εσωτερικό και δυτική πρόσοψη του καθεδρικού ναού του Ντάραμ, 1093-1128 Νορμανδικός καθεδρικός ναός.



Πρόσοψη της εκκλησίας του Αγίου Τροφίμου στην Αρλ, περ. 1180  
Ρομανική εκκλησία.

να εξατομικεύσει τα χαρακτηριστικά των εικονιζόμενων προσώπων, προσθέτοντάς τους ιδιαίτερα χαρακτηριστικά. Βασικός στόχος παραμένει η πειστική αφήγηση.

Με έναν εξαιρετικά περιεκτικό τρόπο δηλαδή η πρόσοψη πραγματώνει το όραμα του Πάπα Γρηγορίου, που αναφέραμε λίγο παραπάνω, σε σχέση με το δυναμικό ρόλο που η εικόνα καλείται να αναλάβει στη διαπαιδαγώγηση των πιστών.

Αντίστοιχα και στο μανουάλι του Γκλώστερ, εικονίζεται ένα σύμπλεγμα δαιμόνων και ενάρετων ανθρώπων που αντιμάχονται, χωρίς όμως να υπάρχει καμιά αμφιβολία για την έκβαση της μάχης. Οι εγγράμματοι πιστοί πληροφορούνται μάλιστα το αποτέλεσμα αυτού του αγώνα και από τη λατινική επιγραφή στο ανώτερο τμήμα του αντικειμένου.

Στο σημείο αυτό θα ήταν καλό να προσπαθήσουμε να φανταστούμε τον τρόπο με τον οποίο μια εκκλησία εντασσόταν και λειτουργούσε στο πλαίσιο της τοπικής κοινότητας.

Κι αυτό γιατί όλα τα παραπάνω μπορεί να μας ξενίζουν ή να φαντάζουν υπερβολικά σε μια εποχή ολοκληρωτικής κυριαρχίας της εικόνας, όπου - έστω και πλασματικά - τα πάντα παρουσιάζονται προσιτά σε όλους.



Ο Ευαγγελισμός, περ. 1150  
Χειρόγραφο. Στουτγάρδη,  
Νομαρχιακή Βιβλιοθήκη.

Το κτίριο στο σύνολό του - συμπεριλαμβανομένων και όλων των διακοσμητικών στοιχείων που βρίσκονται στο εσωτερικό του - αγωνίζεται να διδάξει το μήνυμα της Εκκλησίας, με όσο το δυνατό πειστικότερο και σαγηνευτικό τρόπο.

Στην πρόσοψη της εκκλησίας του Αγίου Τροφίμου, στην Αρλ, ο διάκοσμος περιλαμβάνει από τη μορφή του Χριστού «εν δόξη» και τα σύμβολα των τεσσάρων Ευαγγελιστών στο υπέρθυρο, μέχρι τους δώδεκα Απόστολους, μορφές αγίων, τις αμαρτωλές ψυχές που οδηγούνται στην καταδίκη της Κόλασης και τις ψυχές των μακαρίων που κοιτάζουν προς τον Χριστό.

Έχει ενδιαφέρον ο τρόπος με τον οποίο η γλυπτική δείχνει μια διάθεση, η οποία, σταδιακά, στα επόμενα χρόνια ολοένα θα εντείνεται,



Το μανουάλι του Γκλώστερ,  
περ. 1104-1113  
επιχρυσωμένο, ύψος 0.584  
μ. Λονδίνο, Μουσείο  
Βικτώριας και Αλβέρτου.

Θα πρέπει να αντιληφθούμε ότι η κινητικότητα και ο ευρύτερος αντίκτυπος της ανέγερσης μιας εκκλησίας ήταν πραγματικά μεγάλος, ήδη από τη στιγμή της οργάνωσης του εργοταξίου. Παράλληλα τα μεγέθη ήταν εντυπωσιακά, μιλώντας τόσο για τις μνημειώδεις διαστάσεις και τα υλικά κατασκευής, όσο και για το εμπλεκόμενο ανθρώπινο δυναμικό τεχνιτών, προερχόμενων όχι μόνο από την τοπική κοινωνία αλλά και από τόπους μακρινούς. Και όλα αυτά σε σχέση πάντα με την περιορισμένη κλίμακα ενός αγροτικού οικιστικού συνόλου με ξύλινα χαμηλά σπίτια.

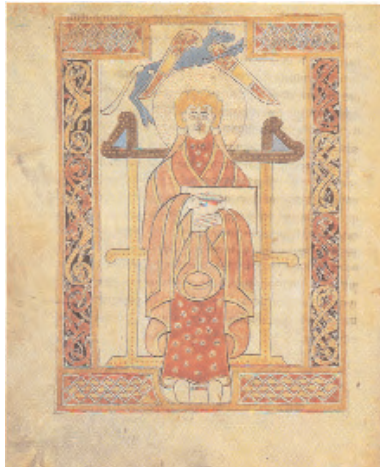
Το κτίριο της εκκλησίας θα πρέπει να ήταν αναμφίβολα το κεντρικό σημείο αναφοράς, και η παρουσία του τόσο επιβλητικά κυρίαρχη, που δε χρειαζόταν τίποτα να αιτιολογήσει, αφού έμοιαζε να βρισκόταν εκεί πάντα.

Ο ρομανικός ρυθμός φτάνει στην ακμή του τον 12ο αιώνα, χρονική στιγμή όπου πυκνώνουν οι επαφές της Δύσης με την Ανατολική Εκκλησία και τη Βυζαντινή τέχνη αντίστοιχα, λόγω των Σταυροφοριών.

Η επίδραση της εντονότερης αυτής επικοινωνίας αποτυπώνεται με ευκρίνεια στα εικονογραφημένα χειρόγραφα της περιόδου.

Το μονοχρωματικό -χρυσό- βάθος, η απόδοση των μελών του αγγέλου, τα χέρια της Παναγίας, υποδεικνύουν σαφώς ότι ο καλλιτέχνης του χειρογράφου του Ευαγγελισμού της Στουτγάρδης αναζήτησε την πηγή της έμπνευσής του στο Βυζάντιο.

Η σχηματοποιημένη απόδοση της ανθρώπινης μορφής σε συνδυασμό με τα ενδιαφέροντα και συχνά πολυσύνθετα - και κάθε άλλο παρά απλοϊκά - διακοσμητικά μοτίβα, είναι στοιχεία που απαντούν σταθερά ωστόσο στα μεσαιωνικά χειρόγραφα, ήδη από τον 7ο και 8ο αιώνα.

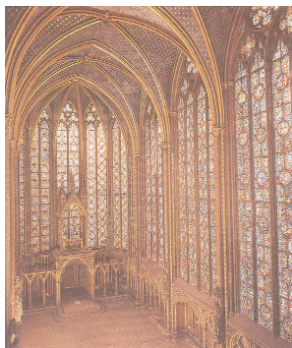


Ο Ευαγγελιστής Λουκάς, περ. 790  
Από μικρογραφία σε Ευαγγέλιο.  
St. Gallen, Stiftsbibliothek.



Σελίδα από το Ευαγγέλιο Lindisfarne,  
περ. 698  
Λονδίνο, Βρετανική Βιβλιοθήκη.

## Ο Γοτθικός ρυθμός



Η Sainte-Chapelle στο Παρίσι, 1248  
Γοτθικός ναός.  
Άποψη του εσωτερικού.

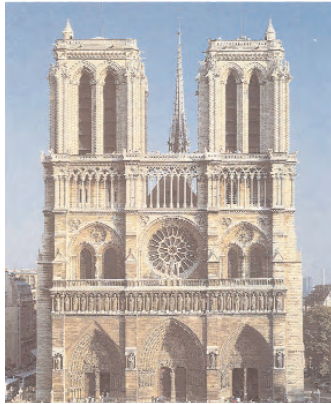
Υιοθετώντας μια αρκετά σχηματική και συμβατική ορολογία, θα λέγαμε πως ο Γοτθικός ρυθμός στη διάρκεια του 13ου αιώνα (στη Γαλλία ήδη από τα μέσα του 12ου αι.) αποτυπώνει την αυτοπεποίθηση της Εκκλησίας αναφορικά με την κυρίαρχη θέση που αντιλαμβάνεται πια πως κατέχει στο πλαίσιο της κοινωνικής οργάνωσης. Και αυτό σε σημαντικό βαθμό οδηγεί στην απενοχοποίηση της ομορφιάς και στην υιοθέτηση, εμφανώς, διακοσμητικών τύπων.

Η προσέγγιση του θείου είναι βέβαια και πάλι το κεντρικό ζητούμενο· αυτή τη φορά όμως, μέσα από την επιδίωξη του ιδανικού και της εξαϋλωσης. Οι συμπαγείς, ακόσμητοι τοίχοι του πρώιμου νορμανδικού και του ρομανικού ρυθμού, έχουν δώσει τη θέση τους σε επίσης επιβλητικών διαστάσεων κτίρια, που όμως μοιάζουν να έχουν υπερνικήσει τους νόμους της βαρύτητας και της ύλης και σχεδόν

να αιωρούνται στο χώρο.

Ένα από τα κατεξοχήν σημεία αναφοράς του Γοτθικού ρυθμού είναι ο *καθεδρικός ναός της Παναγίας των Παρισίων*.

Τα πολύπλοκα διακοσμητικά μοτίβα των χειρογράφων, οι προσεγγμένες μορφές του πλαστικού διάκοσμου,



Ο Καθεδρικός ναός της Παναγίας των Παρισίων, 1163-1250  
Γοθτικός καθεδρικός ναός.

η ευρεία χρήση του γυαλιού και η ενσωμάτωση των ανοιγμάτων και του κενού, είναι όλα στοιχεία που έχουν μεταφερθεί στην πρόσοψη του ναού, συντείνοντας στην παραγωγή του ανάλαφρου τελικού αποτελέσματος.

Τα δημιουργήματα του Γοθικού ρυθμού θα αποτελέσουν σημείο αναφοράς για πολλούς διανοητές σε μεταγενέστερες εποχές, ως *συνολικά έργα τέχνης*. Αυτό σημαίνει ότι ως κεντρικό γνώρισμα των καθεδρικών ναών, που οικοδομούνται ακολουθώντας το Γοθικό ρυθμό, εκλαμβάνεται η συντονισμένη συνύπαρξη όλων σχεδόν των κλάδων της τέχνης. Οι πειραματισμοί

δεν αφορούν σε μεμονωμένους τομείς, μόνο το μηχανικό ή μόνο τον κατασκευαστικό ή μόνο τις διακοσμητικές εφαρμογές, αλλά στην απόπειρα της συνολικής τους διαχείρισης.



Η Κοίμηση της Θεοτόκου, περ. 1230  
Λεπτομέρεια από το γλυπτό διάκοσμο του προστώου του νότιου κλίτους του καθεδρικού ναού του Στρασβούργου.

## Από την ιστορία των έργων στην ιστορία των μεγάλων καλλιτεχνών

Φαίνεται πως η εποχή που επιχειρήσαμε να προσεγγίσουμε στις προηγούμενες σελίδες κυοφορεί τις εξελίξεις που θα μας οδηγήσουν σε μια διαφορετική νοοτροπία, σ' ένα νέο τρόπο αντιμετώπισης των πραγμάτων, ο οποίος σε σημαντικό βαθμό θα καθορίσει τη στάση μας απέναντι στην καλλιτεχνική παραγωγή μέχρι τους νεότερους χρόνους.



Nicola Pisano, Οι σκηνές του Ευαγγελισμού και της Γέννησης, 1260 Μαρμάρινο ανάγλυφο από τον άμβωνα του Βαπτιστηρίου στην Πίζα.

Μετά τα μέσα του 13ου αιώνα, το ενδιαφέρον μεταφέρεται από τη Γαλλία στο ιταλικό έδαφος, σ' ένα ιστορικό περιβάλλον που καθορίζουν η ανάπτυξη των πόλεων και η σταδιακή διαμόρφωση και άνοδος των αστικών κοινωνικών στρωμάτων.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, έχει σημασία ότι αρχίζουμε πια να αναφερόμαστε σε συγκεκριμένους καλλιτέχνες που γνωρίζουμε το όνομά τους και οι οποίοι σταδιακά αποκτούν φήμη και ξεχωριστή οντότητα.

Έτσι, η συγκεκριμένη ενότητα κλείνει με την αναφορά μας σε δύο δημιουργούς, όπως ο γλύπτης Nicola Pisano και ο ζωγράφος Giotto di Bondone.

Και οι δύο, ίσως ο δεύτερος εμφανέστερα από τον πρώτο, επενδύουν τα έργα τους με μια έντονη αίσθηση θεατρικότητας, όπου πια δεν έχει μόνο σημασία να παρασταθεί με σαφήνεια και πειστικότητα το εικονιζόμενο επεισόδιο αλλά και να αποκτήσει εντονότερο δραματικό χαρακτήρα.

Αναλυτικότερα, ο τρόπος με τον οποίο πραγματεύεται τη σύνθεσή του ο Pisano, δείχνει να ενσωματώνει τις αρχές της καλλιτεχνικής παράδοσης, από τα θωράκια του ναού της Νίκης στην Ακρόπολη της Αθήνας μέχρι τις απόπειρες εξατομικευμένων αποδόσεων του πλαστικού διάκοσμου των γοθικών ναών.

Κάτι ανάλογο ισχύει και για το ύφος της γραφής του Φλωρεντινού Giotto στις νωπογραφίες -ή fresco, αφού ο καλλιτέχνης ζωγραφίζει όσο ακόμη ο σοβάς είναι νωπός- της Capella dell'Arena, με θέματα από τη ζωή της Παναγίας και του Χριστού, καθώς και προσωποποιήσεις των αρετών και των αμαρτημάτων. Ίσως το αποτέλεσμα στο έργο του Giotto να λειτουργεί εντονότερα για το θεατή αυτό πιθανώς να συμβαίνει και λόγω της μεγαλύτερης αμεσότητας που μπορεί να διαθέτει η ζωγραφική ως εκφραστικό μέσο σε σχέση με τη γλυπτική.



Giotto di Bondone, *Pieta* (Ο θρήνος για την αποκαθίλωση του Χριστού), περ. 1305  
Τοιχογραφία. Πάδοβα. Capella dell'Arena (Παρεκκλήσι Αρένα), Πάδοβα.

### Προτεινόμενες δραστηριότητες και εργασίες (ομαδικές ή ατομικές):

1. Πώς μεταφράζεται με αρχιτεκτονικούς όρους ο τρόπος με τον οποίο η Εκκλησία στη Δυτική Ευρώπη κατά τους μεσαιωνικούς χρόνους επιχειρεί να αναλάβει ένα ρόλο δεδομένο στην κοινωνική ζωή; Θεωρείτε ότι η συμμετοχή της εικόνας είναι όντως δυναμική, αναφορικά με την εμπέδωση του μνημάτος της Εκκλησίας και την παγίωση της εξουσίας της; Νομίζετε ότι στην εποχή μας τα μνημεία θρησκευτικού χαρακτήρα εξακολουθούν να λειτουργούν ως σημεία αναφοράς του πολεοδομικού ιστού και της κοινωνικής ζωής; Αν ναι, με ποιον τρόπο;
2. Ποιος είναι κατά τη γνώμη σας ο βασικότερος λόγος για τον οποίο η έρευνα στέκεται συχνά αμήχανη μπροστά σε περιόδους, όπως αυτή των μεσαιωνικών χρόνων που μόλις εξετάσαμε; Θεωρείτε ότι η ταξινόμηση των ιστορικών περιόδων, ως λιγότερο ή περισσότερο σημαντικών για την εξέλιξη της ανθρωπότητας, βοηθά ουσιαστικά στην κατανόηση των διαφόρων πολιτισμών; Αναπτύξτε τη σκέψη σας με επιχειρήματα και παραδείγματα.
3. Για ποιο λόγο θεωρείτε ότι ο γοτθικός ρυθμός μπορεί να αποπνέει ένα μεγαλύτερο αέρα αυτοπεποίθησης σε σχέση με τις εκκλησίες-κάστρα του πρώιμου ρομανικού ρυθμού;  
Θα μπορούσε ένας δωρικός ναός, όπως ο Παρθενώνας, να υπηρετήσει τις στοχεύσεις της Εκκλησίας στο 13ο αι. μ.Χ.;
4. Ποιοι είναι οι συνειρμοί που γεννώνται στο σύγχρονο παρατηρητή από την αναφορά του όρου «καλλιτέχνης» σήμερα και γιατί χρειάζονται διευκρινίσεις, όταν τον χρησιμοποιούμε για να περιγράψουμε καταστάσεις σε προγενέστερες ιστορικές περιόδους και διαφορετικούς πολιτισμούς;  
Τι είναι αυτό που, κατά τη γνώμη σας, συμβάλλει στην εμφάνιση καλλιτεχνών με υπογραφή στα τέλη του 13ου και τις αρχές του 14ου αιώνα στην Ιταλία;



### Εισαγωγή

**Η** παρούσα διδακτική ενότητα αναφέρεται σε μια περίοδο της ιστορίας της τέχνης που με τον όρο *Αναγέννηση* συγκεντρώνει μια σειρά από πειραματισμούς και ουσιαστικές καινοτομίες, οι οποίες, σε συνάρτηση ασφαλώς με τις κοινωνικές συνθήκες που τις γέννησαν, δίνουν στο εξής μια διαφορετική υπόσταση στις έννοιες του *καλλιτέχνη*, του *έργου τέχνης*, της *καλλιτεχνικής διαδικασίας*.

Η ιδιότυπη πορεία της Ιταλίας κατά το μεσαίωνα, η παρουσία πόλεων που εξελίσσονται σε αυτόνομα κέντρα με ισχυρή οικονομία, η άνθηση του εμπορίου, η ανάπτυξη του τραπεζικού συστήματος, η ανάδειξη της αστικής τάξης είναι κάποιοι από τους παράγοντες που δικαιολογούν την εμφάνιση του πολιτισμού της Αναγέννησης επί ιταλικού εδάφους.

Αν κατά τη διάρκεια του μεσαίωνα αναφερθήκαμε στον αποφασιστικό ρόλο της Εκκλησίας και στην προσήλωση των καλλιτεχνών σε μια παραγωγή που - κατ' αποκλειστικότητα σχεδόν - στοχεύει να καταστήσει κατά το δυνατό σαφέστερα και ισχυρότερα τα μηνύματα της χριστιανικής πίστης, αναπαράγοντας ένα έτοιμο και επιτυχώς δοκιμασμένο εικαστικό λεξιλόγιο, τώρα το κέντρο του ενδιαφέροντος μετατοπίζεται στην πρόκληση του συνδυασμού της αφήγησης με την παρατήρηση του πραγματικού κόσμου.

Ο ίδιος ο όρος *Αναγέννηση* είναι εξαιρετικά δηλωτικός ως προς τον προσδιορισμό μιας νέας αφετηρίας. Η πιστή απόδοση της φύσης αναδεικνύεται σε κεντρικό ζητούμενο, μέσα από διαδικασίες που καθορίζονται από παραμέτρους, όπως:

- τη διερεύνηση των νόμων της οπτικής και την εφαρμογή της προοπτικής,
- την εξαντλητική σπουδή του ανθρώπινου σώματος,
- την προσεκτική μελέτη και αναβίωση των αρχών και των διδαγμάτων της αρχαιοελληνικής και της ρωμαϊκής κληρονομιάς.

### Η περίπτωση της Φλωρεντίας

**Η** Φλωρεντία, μια πλούσια πόλη που βασίζει την οικονομία της στο εμπόριο, θα αναδειχθεί στην ανάπτυξη της νέας τέχνης και των προτάσεών της.

Η αναφορά στο έργο του Giotto μας έδωσε ήδη την ευκαιρία να επισημάνουμε κάποια χαρακτηριστικά στα οποία αποτυπώνεται ένας νέος τρόπος θέασης και προσέγγισης των πραγμάτων. Πιο συγκεκριμένα, αναφερθήκαμε σε μια ζωγραφική, η οποία υπερβαίνει τον πρωτεύοντα -μέχρι εκείνη τη στιγμή- στόχο της, να υποκαθιστά το γραπτό λόγο, και προχωρά πια στη δημιουργία χώρου, όπου τα διάφορα εικονιζόμενα θέματα θα παρασταθούν με τρόπο θεατρικό.

Από αυτό το σημείο και πέρα η επανάληψη των παραδεδομένων τύπων και κανόνων φαίνεται πως δεν είναι πια αρκετή. Κάθε καλλιτεχνική πρόταση που εμπειρεύει καινοτομίες και προδίδει προσωπικό πειραματισμό του δημιουργού θεωρείται ευπρόσδεκτη. Ο *τεχνίτης* του μεσαίωνα παραχωρεί σταδιακά τη θέση του



στον αναγεννησιακό *διανοούμενο καλλιτέχνη*. Δεν είναι τυχαίο ότι το υλικό που ακολουθεί παρατίθεται για κάθε φορά κάτω από το όνομα κάποιου συγκεκριμένου προσώπου.



Filippo Brunelleschi  
*Παρεκκλήσι Pazzi*, Φλωρεντία, περ. 1430.

Εκείνος ο οποίος θα ορίσει με το έργο του τις κατευθύνσεις του προβληματισμού αναφορικά με την ανάγκη διαμόρφωσης ενός νέου, διαφορετικού τρόπου δόμησης, σε σχέση με τον προηγούμενο που όριζε ο γοθτικός ρυθμός.

Η καταξίωση ήρθε με την κατασκευαστική λύση που επινόησε για το θόλο του καθεδρικού ναού της πόλης. Το συγκεκριμένο έργο ήταν αληθινή πρόκληση, δεδομένου ότι ο αρχιτέκτονας καλούταν να βρει τον τρόπο να γεφυρώσει τη μεγάλη απόσταση που χώριζε τους πεσσούς, στους οποίους η στέγη θα πατούσε. Έχουμε ήδη στην προηγούμενη διδακτική ενότητα αναφέρει τους διαρκείς πειραματισμούς των αρχιτεκτόνων για την επίλυση αντίστοιχων ζητημάτων στο πλαίσιο του σχεδιασμού των μεγάλων γοθτικών καθεδρικών ναών.

Από αυτό το σημείο και μετά στα έργα που του αναθέτουν ο Brunelleschi υλοποιεί με τόλμη τις νέες ιδέες, αναβιώνοντας (*αναγεννώντας*) το ύφος γραφής της αρχιτεκτονικής των λαμπρών ερειπίων της αρχαίας Ρώμης που επιμελώς μελετούσε, και αφήνοντας οριστικά πίσω του το προηγούμενο της παράδοσης του γοθτικού ρυθμού.

Το Παρεκκλήσι που σχεδίασε για την οικογένεια Pazzi στη Φλωρεντία αποτυπώνει πολύ χαρακτηριστικά τόσο το βαθμό στον οποίο έχουν διαφοροποιηθεί τα δεδομένα, όσο και τη στάση του αρχιτέκτονα απέναντι στην αρχαιότητα. Χωρίς να αντιγράφει κάποιο συγκεκριμένο αρχαίο μνημείο, φαίνεται να αφομοιώνει ένα γενικότερο σκεπτικό και να το αναπλάθει, στήνοντας μια πρόσοψη στην οποία συγκεντρώνονται φόρμες εμπνευσμένες από το ρωμαϊκό Πάνθεον και τις αψίδες θριάμβου, και οργανώνοντας το εσωτερικό έτσι ώστε να προβάλλονται με έμφαση στοιχεία, όπως οι εντοιχισμένοι πεσσοί, έστω κι αν αυτοί δεν παίζουν ουσιαστικό δομικό ρόλο στο κτίριο.



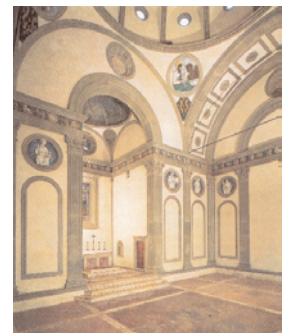
Masaccio  
*Η Παναγία με το Χριστό*, περ. 1425-8.  
Κεντρική εικόνα του Πολύπτυχου της Πίζας. Λονδίνο, National Gallery.

Εξάλλου, η επικοινωνία μεταξύ των διαφόρων τεχνών αποτελεί βασικό γνώρισμα της εποχής της Αναγέννησης. Για παράδειγμα, λύσεις που εφαρμόστηκαν για πρώτη φορά στη ζωγραφική, μπορούσαν να δοκιμαστούν και στους πειραματισμούς της γλυπτικής.

Ο τρόπος που ο Masaccio οργανώνει τις συνθέσεις του, σε περιπτώσεις όπως η

Στην αρχιτεκτονική είναι ο **Filippo Brunelleschi** (1377-1446), εκείνος ο οποίος θα ορίσει με το έργο του τις κατευθύνσεις του προβληματισμού αναφορικά με την ανάγκη διαμόρφωσης ενός νέου, διαφορετικού τρόπου δόμησης, σε σχέση με τον προηγούμενο που όριζε ο γοθτικός ρυθμός.

Η καταξίωση ήρθε με την κατασκευαστική λύση που επινόησε για το θόλο του καθεδρικού ναού της πόλης. Το συγκεκριμένο έργο ήταν αληθινή πρόκληση, δεδομένου ότι ο αρχιτέκτονας καλούταν να βρει τον τρόπο να γεφυρώσει τη μεγάλη απόσταση που χώριζε τους πεσσούς, στους οποίους η στέγη θα πατούσε.

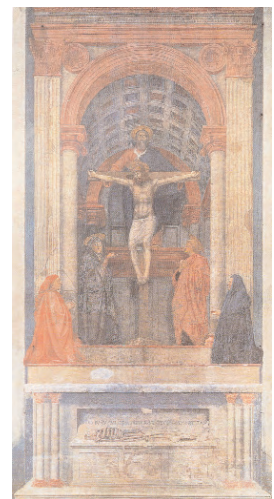


Filippo Brunelleschi  
*Παρεκκλήσι Pazzi*, Φλωρεντία, περ. 1430.

Το όνομα του **Masaccio** (1401-1428) είναι στην ιστορία της τέχνης συνυφασμένο με τις πρώτες τολμηρές εφαρμογές της προοπτικής, της απόδοσης δηλαδή της ψευδαίσθησης του τρισδιάστατου χώρου στη δισδιάστατη ζωγραφική επιφάνεια.

Στο έργο του παρατηρούμε αυτή την πρωτόγνωρη οργάνωση του χώρου που προχωρά πέρα από τη χρήση της βράχυνσης ή την απόδοση της ψευδαίσθησης του βάθους, αξιοποιώντας αρχές και νόμους μαθηματικούς (επινοητές των οποίων υπήρξε ο Brunelleschi).

Εξάλλου, η επικοινωνία μεταξύ των διαφόρων τεχνών αποτελεί βασικό γνώρισμα της εποχής της Αναγέννησης. Για παράδειγμα, λύσεις που εφαρμόστηκαν για πρώτη φορά στη ζωγραφική, μπορούσαν να δοκιμαστούν και στους πειραματισμούς της γλυπτικής.



Masaccio  
*Η Αγία Τριάδα με την Παναγία, τον Άγιο Ιωάννη και δωρητές*, περ. 1425-8.  
Τοιχογραφία (fresco). Φλωρεντία, Santa Maria Novella.

παράσταση της Αγίας Τριάδας στη Santa Maria Novella ή η Παναγία με το Χριστό, από το κεντρικό κομμάτι του Πολύπτυχου της Πίζας, προδίδουν την ενθουσιώδη εφαρμογή του νέου τρόπου γραφής, που εκδηλώνεται τόσο με την «είσοδο» των αρχιτεκτονικών δημιουργημάτων του Brunelleschi στη ζωγραφική επιφάνεια, όσο και με το στήσιμο αντάξιων, με τα νέα δεδομένα της απόδοσης του χώρου, μορφών. Οι ογκώδεις, στέρεες μορφές του Masaccio, θα μπορούσαν να είναι αγάλματα.

Συνειδητοποιούμε ίσως ευκολότερα το βαθμό της αλλαγής, αν αντιπαραβάλλουμε οποιαδήποτε από τις μορφές αυτές με το προηγούμενο των μορφών των **Simone Martini** (1285;-1344) και **Lippo Memmi** (; -1347;) από τη Σιένα.

Το έργο τους εντάσσεται στην παράδοση του «διεθνή ρυθμού», που χαρακτήρισε την καλλιτεχνική παραγωγή στο σύνολό της στον ευρύτερο ευρωπαϊκό χώρο μέχρι περίπου το 1400. Οφείλει την ονομασία του στο γεγονός ότι περιγράφει μια τέχνη για την οποία δεν είναι εύκολο να πούμε αν έγινε στη Φλωρεντία ή στη Σιένα, στη Μπριζ ή στη Νυρεμβέργη. Οι λεπτεπίλεπτες φόρμες με τα σαφή διακοσμητικά περιγράμματα, τα ζωηρά χρώματα, η ανάδειξη του λυρικού χαρακτήρα των εικονιζόμενων θεμάτων και η προσοχή στη λεπτομέρεια είναι τα βασικότερά του γνωρίσματα. Ειδικά στο πλαίσιο της παράδοσης της Σιένας και του απόηχου του έργου του Duccio (1255/60-1315/18), η «διεθνής» αυτή τεχνοτροπία ενσωματώνει και αναφορές στη βυζαντινή τέχνη.



Simone Martini και Lippo Memmi  
*Ο Ευαγγελισμός*, 1333.  
Εικόνα για την Αγία Τράπεζα του καθεδρικού ναού της Σιένας - τέμπερα σε ξύλο.  
Φλωρεντία, Uffizi.

Ας δούμε λοιπόν τον τρόπο με τον οποία τα στοιχεία αυτά ανιχνεύονται σε ένα από τα παραδειγματικά έργα του ρυθμού, τον Ευαγγελισμό των Simone Martini και Lippo Memmi. Αιθέρειες μορφές, κομψές χειρονομίες, αέρινες ενδυμασίες, επιμελή φινιρίσματα, σχεδιαστική ακρίβεια, μια γενικότερη αίσθηση πολυτέλειας: μοιάζει σχεδόν σαν να περιγράφουμε (ό,τι δεν είναι) το έργο του Masaccio.

Για να αποφύγουμε ωστόσο τις παρανοήσεις, καλό είναι να εξηγήσουμε ότι, καθώς στην τέχνη, όπως και στη ζωή εξάλλου, δεν υπάρχουν απόλυτες τομές, ούτε αδιασάλευτα όρια - παρά τη σαφή και δεδομένη υπέρβαση των φραγμών του μεσαιωνικού κόσμου -, η διαδικασία των ζυμώσεων θα είναι μακρά και οι αναφορές στο διεθνή γοτθικό ρυθμό παρούσες για πολλά ακόμη χρόνια.



Donatello  
*Το Συμπόσιο του Ηρώδη*, περ. 1423-7.  
Ανάγλυφη πλάκα προερχόμενη από τη βάση της Κολυμβήθρας του Βαπτιστηρίου του Καθεδρικού ναού της Σιένας. Επιχρυσωμένος ορείχαλκος, 0.60x0.60 μ.

Στην πρώτη αυτή περίοδο της ενθουσιώδους αξιοποίησης των νέων γνώσεων και της επίδοσης σε διαρκείς πειραματισμούς, ο **Donatello** (1386;-1466) είναι εκείνος ο οποίος θα μας δώσει την αίσθηση των σχετικών εφαρμογών στη γλυπτική.

Η ανάγλυφη πλάκα από επιχρυσωμένο χαλκό που φιλοτέχνησε για τη βάση της κολυμβήθρας της μπτροπολιτικού ναού της Σιένας, γύρω στα 1425, εγγράφει στο πεδίο της πλαστικής τις αρχές της μαθηματικής προοπτικής του Brunelleschi. Στο ανάγλυφο εικονίζεται *Το Συμπόσιο του Ηρώδη* και πιο συγκεκριμένα η στιγμή που η Σαλώμη κερδίζει την κεφαλή του Ιωάννη, την οποία ζήτησε σαν τίμημα του χορού της.

Πρόκειται για μία σύνθεση, η οποία διακρίνεται για τις αφηγηματικές ποιότητες, αφού πράγματι περιγράφει εξαντλητικά την εξέ-

λιξη του επεισοδίου στο οποίο αναφέρεται. Σε καμία όμως περίπτωση δε φαίνεται να ενδιαφέρεται για τον εξωραϊσμό της αποτρόπαιης σκηνής που απεικονίζει. Ο θεατής βρίσκεται άμεσα αντιμέτωπος με το αποτέλεσμα μιας βίαιης πράξης και καλείται να μετέχει στην αναταραχή της στιγμής.

Και βέβαια είναι εντυπωσιακός ο τρόπος με τον οποίο η σύνθεση του Donatello ενσωματώνει το αποτέλεσμα της μελέτης των αρχαίων μνημείων, στην προσπάθειά του να ανασυνθέσει την πραγματική αίσθηση του περιβάλλοντος χώρου.



Donatello  
Δαβίδ, περ. 1440.  
Χαλκός. Φλωρεντία, Borgello.

Εξίσου ενδιαφέρων και καινοτόμος είναι και ο τρόπος με τον οποίο πραγματεύεται την απόδοση ενός γυμνού σε φυσικό μέγεθος, με αφορμή το χάλκινο Δαβίδ που έφτιαξε για το αίθριο του Palazzo Medici στη Φλωρεντία. Πρόκειται για έργο περίοπτο, προορισμένο δηλαδή να είναι θεατό από όλες τις πλευρές. Με το κεφάλι του πτημένου Γολιάθ στα πόδια του, μετά την αναμέτρησή τους, ο νεαρός Δαβίδ εικονίζεται, κρατώντας το ξίφος του αντίπαλου, στη χαλαρή στάση του *contraposto* (ρίχνοντας δηλαδή το βάρος του σώματός του στο ένα πόδι και έχοντας άνετο το άλλο), με μπότες και καπέλο, γεγονός που τονίζει επιπλέον τη γυμνότητά του.

Προχωρώντας στο 15ο αιώνα, οι κατακτήσεις εμπεδώνονται, οι πειραματισμοί όμως συνεχίζονται και εξακολουθούν να αποδεικνύονται εξαιρετικά γόνιμοι.

Τα κτίρια που σχεδιάζει ο **Leon Battista Alberti** (1404-1472) θέτουν τη νέα αρχιτεκτονική στην υπηρεσία της καθημερινής ζωής, προτείνοντας εντυπωσιακούς -συγκρατημένους ωστόσο- συνδυασμούς για το σχεδιασμό κατοικιών. Έτσι, στην πρόσοψη του Palazzo, που σχεδιάζει γύρω στα 1460 για μια πλούσια οικογένεια εμπόρων της Φλωρεντίας, τους Rucellai, μεταφέρει το δίδαγμα της εναλλαγής των αρχιτεκτονικών ρυθμών, χρησιμοποιώντας εντοιχισμένα αρχιτεκτονικά στοιχεία, πεσσούς και θριγκούς, αντί για κίονες ή ημικίονες, που θα άλλαζαν εντονότερα την όψη του κτιρίου.

Το πρόσωπο του Alberti μπορεί να λειτουργήσει για μας εξάλλου ως ένα πολύ καλό παράδειγμα, προκειμένου να παρακολουθήσουμε πώς εκπληρώνεται η αναγεννησιακή αντίληψη, σχετικά με τον οικουμενικό άνθρωπο. Με την πραγματεία του *Περί Ζωγραφικής* το 1435, συντάσσει έναν θεωρητικό οδηγό στον οποίο οι συνάδελφοι του, *λόγιοι* πια καλλιτέχνες, μπορούν να βρουν συστηματοποιημένες και υποστηριγμένες διεξοδικά και απόψεις, με τις οποίες πρακτικά ήταν σίγουρα εξοικειωμένοι.



Leon Battista Alberti  
Palazzo Rucellai, Φλωρεντία,  
περ. 1460.

Ας διαβάσουμε την εισαγωγική του παράγραφο:

«Στο σύντομο τούτο σχόλιο που αφιερώνω στη ζωγραφική, θα δανειστώ από τους μαθηματικούς όσα στοιχεία έχουν σχέση με το αντικείμενό μου, για λόγους μεγαλύτερης σαφήνειας. Όταν αυτά τα στοιχεία θα έχουν γίνει κατανοητά, θα προχωρήσω, με όση ικανότητα διαθέτω, στην ερμηνεία της ζωγραφικής, με αφετηρία τις ίδιες τις αρχές της φύσης. Αλλά παρακαλώ θερμά, μην το ξεχνάτε: στη θεωρία

μου μιλάω για τα πράγματα όχι ως μαθηματικός αλλά ως ζωγράφος. Οι μαθηματικοί μετρούν [τα σχήματα] και τις μορφές των πραγμάτων με τη διάνοια μονάχα, διαχωρίζοντάς τα από την υλική τους υπόσταση. Εμείς, απεναντίας, σκοπεύουμε να μιλήσουμε **για την ορατή τους πλευρά**· γι' αυτό θα καταφύγουμε σε μια πιο **πρακτική γνώση**. Και θα θεωρήσουμε ότι πετύχαμε τον σκοπό μας, αν ο αναγνώστης καταφέρει να μπει στο νόημα αυτού του δύσκολου θέματος, που, απ' όσο ξέρουμε, κανείς δεν το ανέπτυξε ως τώρα. Σας παρακαλώ λοιπόν να θεωρήσετε ότι το έργο τούτο ανήκει σε έναν ζωγράφο και όχι σε έναν μαθηματικό. »

Λέον Μπαπίστα Αλμπέρτι, *Περί ζωγραφικής*,  
Εισαγωγή - Μετάφραση - Σχόλια: Μ. Λαμπράκη-Πλάκα,  
Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1994, σ. 83

και ένα ακόμη απόσπασμα από το κείμενο του Αλμπέρτι, ό.π., σ. 128-9:

« Ο ζωγράφος λοιπόν **οφείλει να σπουδάσει όλες τις κινήσεις του σώματος** και θα τις μελετήσει **εκ του φυσικού**, μολονότι είναι δύσκολο να μελετήσει την **ποικιλία των κινήσεων που αντιστοιχούν στον απέραντο πλούτο των ψυχικών καταστάσεων**. Ποιος θα το πίστευε, αν δεν το είχε δοκιμάσει, ότι είναι τόσο δύσκολο να ζωγραφίσεις ένα πρόσωπο γελαστό, χωρίς να μοιάζει ότι κλαίει αντί να φαίνεται χαρούμενο; Και ακόμα ποιος θα μπορούσε, χωρίς μεγάλο μόχθο, μελέτη και φροντίδα, να απεικονίσει το πρόσωπο με τέτοιο τρόπο, ώστε όλα τα χαρακτηριστικά, το στόμα, το σαγόνι, τα μάτια, τα μάγουλα, το μέτωπο, τα φρύδια, να συνάδουν εκφραστικά με το γέλιο ή με το κλάμα; Γι' αυτό οφείλουμε να μελετούμε όλες αυτές τις εκφράσεις από τη φύση με μεγάλη προσοχή και να τις ζωγραφίζουμε γρήγορα, φευγαλέα, έτσι που ο θεατής να μπορεί να αναπλάσσει με το πνεύμα του ό,τι δεν βλέπει με τα μάτια του. Αλλά ας προσθέσουμε ακόμα μερικά πράγματα σχετικά με τις κινήσεις, που μπορεί να είναι εν μέρει φανταστικές και εν μέρει μελετημένες εκ του φυσικού. Το κυριότερο είναι, νομίζω, να συμφωνούν όλες οι κινήσεις με το αφηγηματικό θέμα. Θα μου άρεσε να δω σε μια σκηνή κάποιον που απευθύνεται στον θεατή και εξαγγέλλει τα δρώμενα μέσα στον πίνακα. Μπορεί ακόμα να μας προσκαλεί με μια χειρονομία να κοιτάξουμε ή να μας αποτρέπει με απειλητική έκφραση και με κεραυνοβόλο βλέμμα να πλησιάσουμε, [σαν να μη μας αφορούσαν όσα διαδραματίζονται εκεί]. Μπορεί, πάλι, να φανερώνει κάποιο κίνδυνο ή κάποιο θαύμα που συντελείται εκεί ή να σε προκαλεί [με χειρονομίες] να συμμετάσχεις στα δρώμενα, κλαίγοντας ή γελώντας. Πάντως, ό,τι και να κάνουν οι ήρωες μιας αφηγηματικής σκηνής, είτε μεταξύ τους είτε σε σχέση με τον θεατή, αποσκοπεί να πλουτίσει και να επεξηγήσει την αφηγηματική σκηνή.»



Lorenzo Ghiberti  
*Η Βάπτιση του Χριστού*, 1427.  
 Ανάγλυφη πλάκα προερχόμενη από τη βάση της Κολυμπήθρας του Βαπτιστηρίου του Καθεδρικού ναού της Σιένας. Επιχρυσωμένος ορείχαλκος, 0.60X0.60 μ.

νικότερης αίσθησης κομψότητας που μας παραπέμπει σε έργα, όπως η *Παναγία με το βρέφος*, που σχεδίασε ο Γάλλος χρυσοκόμος το 1339.

Στη δουλειά του **Lorenzo Ghiberti** (1378-1455) γίνεται περισσότερο από αυτό που λίγο παραπάνω σχολιάσαμε, δηλαδή η παρουσία επιδράσεων από προηγούμενους καλλιτεχνικούς ρυθμούς - εν προκειμένω του διεθνούς γοθτικού - έστω κι αν ο δημιουργός συμβαδίζει με τη γενικότερη διάθεση που χαρακτηρίζει την εποχή του.

Στο ανάγλυφο της Βάπτισης είναι πράγματι παρόντα όλα τα νέα στοιχεία: η παρατήρηση, η εξατομίκευση των μορφών και η οργανική τους ένταξη στην αφήγηση. Δεν μπορεί όμως κανείς παρά να επισημάνει πως το τελικό αποτέλεσμα διαμορφώνεται με την ισοδύναμη συμμετοχή της λεπτομερούς σχεδίασης διακοσμητικών στοιχείων, προσεκτικής απόδοσης των πτυχώσεων των ενδυμάτων, μιας γε-



*Η Παρθένος με το Βρέφος*, περ. 1324-39.  
 Επιχρυσωμένο ασήμι, σμάλτο και πολύτιμες πέτρες· ύψος 0.69 μ. Παρίσι, Λούβρο.

Αντίστοιχης διάθεσης είναι και το έργο του ζωγράφου **Fra Angelico** (1387-1455), ο οποίος εκτιμήθηκε ιδιαίτερα σε μεταγενέστερους χρόνους -στο πλαίσιο του κινήματος των Προραφαηλιτών-, οπότε και η ευγενική λιτότητα της δουλειάς του θεωρήθηκε βασικό ζητούμενο της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Δομνικανός μοναχός, ζωγράφισε μια σειρά από τοιχογραφίες στο μοναστήρι του Αγίου Μάρκου, σε κάθε κελί και στο τέλος του κάθε διαδρόμου. Καθώς οι μοναχοί επρόκειτο να συνδιαλέγονται με τις παραστάσεις του σε καθημερινή βάση, ο Fra Angelico επιλέγει μια απολύτως νηφάλια, «διδασκτική» προσέγγιση, έξω από κάθε λογική εντυπωσιασμού και αυστηρής επιβολής.

Γοητευμένοι από τις δυνατότητες που δημιουργεί η προοπτική για τους καλλιτέχνες εμφανίζονται και ζωγράφοι όπως ο **Paolo Uccello** (1397-1475) και ο **Benozzo Gozzoli** (1421;-1497).



Fra Angelico  
*Ο Ευαγγελισμός*, περ. 1440.  
 Τοιχογραφία (fresco), 1.87X1.57 μ. Φλωρεντία, Μουσείο του Αγίου Μάρκου.

Ειδικά ο πρώτος δείχνει πραγματικά να απολαμβάνει τα οπτικά τρικ με τα οποία του δίνεται η δυνατότητα να "παίξει" (η επιλογή του ρήματος δεν είναι τυχαία). Αρκεί να κοιτάξουμε τον τρόπο με τον οποίο οργανώνει το χώρο του στη Μάχη του Σαν Ρομάνο· ιστορική μάχη με νικηφόρα έκβαση για τα στρατεύματα της πόλης της Φλωρεντίας· δείχνει σχεδόν να μη ξέρει πού να σταματήσει, σε ποιο ση-



Paolo Uccello  
*Η μάχη του San Romano*, περ.1450.  
 Λάδι σε ξύλο, 1.816X3.20 μ. Λονδίνο, National Gallery.

μείο να θεωρήσει πως είναι ικανοποιητική η ψευδαίσθηση της τρίτης διάστασης που έχει δημιουργήσει στο θεατή. Χαρακτηριστικότερες λεπτομέρειες είναι τα πεσμένα στο έδαφος κοντάρια των πολεμιστών και η μορφή του νεκρού στρατιώτη.

Όσο για τον Gozzoli, δυσκολευόμαστε μάλλον να πιστέψουμε ότι πρόκειται για μαθητή του Fra Angelico. Στον αντίποδα της διάθεσης που διακρίνει το έργο του δάσκαλου του, ο ίδιος θέλει να επιδείξει τη δεξιοτεχνία του απερίφραστα και παράλληλα να εκμεταλλευτεί τη γνώση της πιστής απόδοσης του κόσμου που τον περιβάλλει, περιγράφοντας σκηνές για τις οποίες είναι βέβαιος πως θα τέρψουν τον θεατή.



Benozzo Gozzoli  
*Το ταξίδι των Μάγων στη Βηθλεέμ,*  
περ. 1459-63.

Τοιχογραφία (fresco). Φλωρεντία, Παρεκκλήσι στο Palazzo Medici-Riccardi.



Andrea Mantegna  
Νεκρός Χριστός, περ. 1466.  
Μιλάνο, Galleria Brera.

Στο σημείο αυτό αφήνουμε για λίγο τη Φλωρεντία, προκειμένου να κινηθούμε λίγο βορειότερα, μένοντας πάντα στην Ιταλία, για να συζητήσουμε τη ζωγραφική του **Andrea Mantegna** (1431-1506), με την οποία θα ξαναθυμηθούμε έντονα την ατμόσφαιρα της δουλειάς του Masaccio.

Το αποκαθλωμένο σώμα του νεκρού Χριστού γίνεται το θέμα μιας σύνθεσης που αποπνέει όλο το δυναμισμό και την πειραματική διάθεση μιας τολμηρής εφαρμογής των αρχών της προοπτικής στην προσέγγιση του ανθρώπινου σώματος. Το ιδιαίτερο σημείο θέασης του νεκρού, που μοιάζει να κείται σ' ένα κοινό τραπέζι νεκροτομείου, ο οξύς ρεαλισμός που αποπνέει η αντιμετώπιση της μορφής στο σύνολό της, αποδεικνύονται καθοριστικοί σκηνοθετικοί παράγοντες προκειμένου να ενταθεί η φόρτιση της στιγμής, χωρίς δραματικές φλυαρίες.



Φωτογραφία Che

Σε τέτοιο μάλιστα βαθμό, ώστε, ο ιστορικός της τέχνης John Berger να συσχετίσει τη συγκεκριμένη σκηνοθετική προσέγγιση με εκείνη που ακολουθήθηκε μερικούς αιώνες αργότερα στη φωτογραφία όπου εικονίζεται το άψυχο σώμα ενός άλλου εμβληματικού νεκρού, του Che Guevara.

Αν ο Mantegna είναι αυτός που πιάνει και πάλι το νήμα από τη στιβαρή ζωγραφική του Masaccio, με τον **Piero della Francesca** (1416;-1492) ο ζωγραφικός χώρος ενοποιείται, ξεπερνώντας τους κάποτε αμήχανους χειρισμούς της τοποθέτησης του θέματος στο χώρο, με την αξιοποίηση ενός καθοριστικού συνθετικού στοιχείου που μέχρι εκείνη τη στιγμή μόνο αποσπασματικά λειτουργούσε: *του φωτός*.

Στην παράσταση όπου εικονίζεται *Η βασίλισσα του Σαβά*, ενώ γονατίζει μπροστά στο γεφύρι από τίμιο ξύλο, σε μία από τις τοιχογραφίες που ο Piero φιλοτέχνησε στο κεντρικό παρεκκλήσι του Αγίου Φραγκίσκου στο Arezzo, ή στις προσωπογραφίες για τον *Federigo da Montefeltro* και τη γυναίκα του *Battista Sforza*, μπορούμε να παρακολουθήσουμε το φως να δίνει υλικότητα στα σώματα (που έχουν αναλυθεί σε καθαρές φόρμες), οντότητα στα πρόσωπα, να ορίζει διάφορα επίπεδα πάνω στη ζωγραφική επιφάνεια συμβάλλοντας έτσι, μ' ένα διαφορετικό τρόπο, στην αίσθηση του βάθους.



Piero della Francesca

*Η βασίλισσα του Σαβά ενώ γονατίζει μπροστά στο γεφύρι από τίμιο ξύλο*, περ. 1460.  
Τοιχογραφία (fresco). Arezzo, Εκκλησία Αγίου Φραγκίσκου.



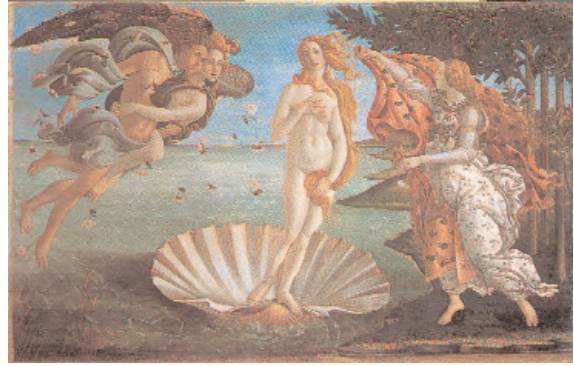
Piero della Francesca  
*Federigo da Montefeltro και Battista Sforza*,  
περ. 1465.  
Φλωρεντία, Uffizi.

Με το έργο του **Sandro Botticelli** (1446-1510), κλείνουμε ουσιαστικά την παρουσίαση των καλλιτεχνών που δραστηριοποιούνται στη διάρκεια του 15ου αιώνα (και που οι Ιταλοί αποκαλούν Quattrocento), έχοντας την ευκαιρία να αναφερθούμε σε μια θεματική κατηγορία, που εύλογα υπήρξε δημοφιλής στους χρόνους της αναγέννησης, δίπλα στην απεικόνιση των χριστιανικών μύθων. Μιλάμε ασφαλώς για τους αρχαίους μύθους και τις αλληγορικές σκηνές, ενόπτες στις οποίες οι μορφωμένοι κύκλοι της εποχής αναζητούσαν την αποτύπωση ενός ανώτερου συστήματος σκέψης, καθώς και τις κατευθύνσεις για την εύρεση μιας βαθύτερης, μυστικής αλήθειας, συχνά μάλιστα με το κόστος της επιβολής δώξεων και ποινών από τους συντηρητικούς εκκλησιαστικούς κύκλους.

Ένα τέτοιο θέμα είναι και η *Γέννηση της Αφροδίτης* που μαζί με τη σύνθεση της Άνοιξης, φιλοτεχνήθηκαν για να κοσμήσουν την έπαυλη ενός μέλους της ισχυρής οικογένειας των Μεδίκων. Εντύπωση προκαλεί ότι συνθετικά διακρίνουμε ποιότητες που, μολονότι βρισκόμαστε γύρω στα 1485, εξακολουθούν να μας γυρίζουν σε παραστάσεις, όπως ο *Ευαγγελισμός* του Fra Angelico, ακόμη και του Simone Martini.



Sandro Botticelli  
*Αλληγορία της Άνοιξης*, περ. 1485.  
Τέμπερα σε καμβά. Φλωρεντία, Uffizi.



Sandro Botticelli  
*Η γέννηση της Αφροδίτης*, περ. 1485.  
Τέμπερα σε καμβά, 1.725X2.785 μ.  
Φλωρεντία, Uffizi.

## Το πέρασμα στο 16ο αιώνα - η εποχή των μεγάλων δημιουργών

Στις παραγράφους που θα ακολουθήσουν θα αναφερθούμε σε περιπτώσεις καλλιτεχνών και έργων τέχνης, στα ονόματα των οποίων έχουν οικεία ακόμα και σε όσους ποτέ δεν έχουν ασχοληθεί ιδιαίτερα με ζητήματα σχετικά με την τέχνη και την ιστορία της. Και θα παρακολουθήσουμε να σκιαγραφούνται προσωπικότητες και συμπεριφορές που σταδιακά αρχίζουν να τροφοδοτούν το μύθο του καλλιτέχνη - όπως περίπου έχει φτάσει μέχρι τις μέρες μας. Ο ταπεινός τεχνίτης των μεσαιωνικών εργαστηρίων έχει μετασχηματιστεί στον διανοούμενο, ιδιοφυή, προικισμένο δημιουργό, ο οποίος έχει την εξαιρετική ικανότητα να παράγει πρωτότυπα και μοναδικά αριστουργήματα.

Το εύρος της δημιουργικότητας και των αναζητήσεων του **Leonardo da Vinci** (1452-1519) δύσκολα αποδίδεται με έναν μόνο χαρακτηρισμό, και οπωσδήποτε θα ήταν περιοριστικό ο χαρακτηρισμός αυτός να είναι *ζωγράφος* -παρά το γεγονός ότι η ζωγραφική βασικά τροφοδοτούσε και επανατροφοδοτούνταν από τους διαρκείς πειρατισμούς του σε τομείς, όπως η γλυπτική, η αρχιτεκτονική, η μηχανική, η φυσική, η ανατομία, η συγγραφή και η μουσική, για να αναφερθούμε σε κάποιους από αυτούς.

Κατά τη γνώμη του η μελέτη των αρχαίων - κάθε κειμένου - είναι ανούσια, αφού οι αποτυπωμένες στα βιβλία σκέψεις δεν παρουσιάζουν κανένα ενδιαφέρον. Μόνο η *παρατήρηση και το πείραμα* μπορούν να προάγουν τη γνώση, να δώσουν στη ζωγραφική μια βάση αληθινά επιστημονική. Έτσι, οι σημειώσεις και τα σχέδιά του -που έμειναν αδημοσίευτα- περιλαμβάνουν μελέτες ανατομίας στο νεκροτομείο, συστηματική παρακολούθηση και καταγραφή των σχετικών με τα φυσικά φαινόμενα δεδομένων, προτεινόμενες κατασκευές και εφευρέσεις, μεταξύ άλλων.

Ο Leonardo πέρασε τη ζωή του ταξιδεύοντας από τη Φλωρεντία στο Μιλάνο -στην υπηρεσία του δούκα Ludovico Sforza- και πάλι πίσω στη Φλωρεντία, για κάποιο διάστημα, έπειτα στη Ρώμη, για να καταλήξει στη Γαλλία, στην αυλή του Φραγκίσκου του Α΄.

Η μελέτη της δομής του ανθρώπινου σώματος και η μεθοδική προσέγγιση του φυσικού τοπίου αποτυπώνονται στα πρώιμότερα ακόμη έργα του· η *Προσκύνηση των Μάγων*, παράσταση που έμεινε ημιτελής, όταν ο Leonardo





Leonardo da Vinci  
Η Προσκύνηση των Μάγων, περ. 1460.  
Φλωρεντία, Uffizi

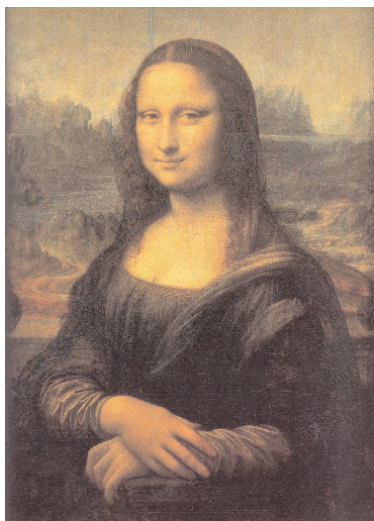
άφησε τη Φλωρεντία για να πάει στο Μιλάνο στα 1482, είναι ένα πολύ χαρακτηριστικό παράδειγμα του πόσο η γραφή του καταφέρνει να υπερβαίνει τύπους και συμβάσεις. Προσέχουμε μάλιστα πως ήδη εφαρμόζει το sfumato, την ξεχωριστή τεχνική που επινόησε προκειμένου να καταργήσει την ένταση των περιγραμμάτων και να εντάξει κάθε μορφή με απόλυτη φυσικότητα στον περιβάλλοντα χώρο.

Από τις περισσότερο γνωστές του συνθέσεις είναι και ο *Μυστικός Δείπνος*, στην τραπεζαρία του μοναστηριού της Santa Maria delle Grazie στο Μιλάνο. Η μεθοδική οργάνωση του χώρου, η σκηνοθετική παράταξη των δώδεκα μαθητών σε τέσσερις διακριτές ομάδες, οι δηλωτικές -χωρίς δραματικές υπερβολές- χειρονομίες, οι εκφράσεις των μορφών, που καθιστούν την καθημέρα από αυτές ένα ξεχωριστό πορτρέτο και το οργανικό δέσιμο του συνόλου είναι

μερικά από τα στοιχεία που προσδιορίζουν τη συνθετική ωριμότητα του έργου. Λαμβάνοντας μάλιστα υπόψη ότι πρόκειται για τοιχογραφία επάνω σε ασβεστοκονίαμα, αντιλαμβανόμαστε ότι ο Leonardo έπρεπε να εκτελεί γρήγορα το σχέδιο, χωρίς να έχει στη διάθεσή του μεγάλα περιθώρια για επεμβάσεις εκ των υστέρων.



Leonardo da Vinci Ο Μυστικός Δείπνος, 1495-8.  
Τοιχογραφία - τέμπερα σε ασβεστοκονίαμα. Μιλάνο, Τραπεζαρία της μονής Santa Maria delle Grazie.



Leonardo da Vinci Μόνα Λίζα, περ. 1502.  
Λάδι σε ξύλο, 0.77X0.53 μ. Παρίσι, Λούβρο.

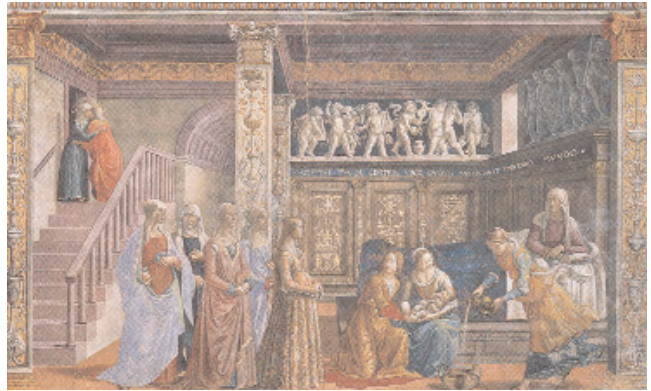
Πριν αναφερθούμε στην προσωπογραφία της Mona Lisa, πιθανώς το πιο πολυσυζητημένο έργο όλων των εποχών, αρκεί να θυμηθούμε ότι βρισκόμαστε στην ιστορική εποχή όπου ξεκινούν οι συζητήσεις για *καλλιτέχνες-θαύματα* και *έργα-αριστουργήματα*. Ξεπερνώντας τη «μυθολογία» που το συνοδεύει, θα διαπιστώναμε ότι πρόκειται για μια εξόχως πειστική προσωπογραφία, μελέτη της φύσης και του ανθρώπου συγχρόνως, που γεννά την αμνηχανία για την οποία λίγο παραπάνω παρακολουθήσαμε τον Alberti να στοχάζεται· ο Leonardo φαίνεται πως πέτυχε να κάνει δυσδιάκριτα τα όρια μεταξύ εικόνας και πραγματικότητας. Και το επίτευγμα αυτό έδωσε μεν τις απαντήσεις στα ζητήματα που έθεσε το Quattrocento, γέννησε όμως καινούργια ερωτήματα, αποδεικνύοντας πως στην τέχνη δεν υπάρχει πρόοδος, αλλά αέναη επανάληψη.

Ο **Michelangelo Buonarroti** (1475-1564), ο δεύτερος *καλλιτέχνης-μύθος* της περιόδου που εξετάζουμε, μαθήτευσε στο εργαστήριο του **Domenico Ghirlandaio** (1449-1494), ενός δημοφιλούς ζωγράφου της εποχής, που γνώριζε καλά να επενδύει τα έργα του με όλες εκείνες τις ποιότητες που θα τα καθιστούσαν θελκτικά και ευπώλητα στους πλούσιους Φλωρεντινούς. Οι επερχόμενες γενιές τον γνωρίζουν με το μικρό του όνομα, δηλαδή απλά ως Michelangelo (Μιχαήλ Άγγελο). Φαίνεται όμως πως από αυτό το διάστημα της μαθητείας θα κρατήσει μόνο εκείνο το κομμάτι που αφορά στην απόκτηση τεχνικών γνώσεων, καθώς οι δικές του ανησυχίες είναι πολύ διαφορετικές σε σχέση με εκείνες του δασκάλου του, ώστε να αρκεστεί απλώς στην παραγωγή εικόνων που εύκολα γοητεύουν το κοινό. Εξάλλου, ο ίδιος θεωρεί τον εαυτό του γλύπτη.

Αν στην περίπτωση του Leonardo είδαμε τις μεθόδους της παρατήρησης και της εμπειρικής γνώσης να δένονται αναπόσπαστα με την τέχνη της ζωγραφικής, με τον Michelangelo, στις παραπάνω παραμέτρους, προστίθεται και το στοιχείο της εξειδίκευσης, αφού όλες του οι προσπάθειες συγκεντρώνονται στην προσέγγιση και την ουσιαστική γνωριμία με το ανθρώπινο σώμα.

Σταθμός στις παραγγελίες που δέχθηκε, θα σταθεί η ανάθεση του ταφικού μνημείου του Πάπα Ιουλίου του Β΄ στη Ρώμη, μολοντί πρόκειται για έργο που τελικά δεν υλοποιήθηκε, αφού ο Πάπας προτίμησε να δώσει προτεραιότητα στην αντικατάσταση της βασιλικής του Αγίου Πέτρου από ένα νέο ναό, παγώνοντας έτσι τις υπόλοιπες καλλιτεχνικές δραστηριότητες.

Η πιο ενδιαφέρουσα πτυχή αυτής της ιστορίας όμως αφορά -σε σχέση πάντα με ό,τι έχουμε μέχρι στιγμής συζητήσει, όχι τόσο στις πιθανές διαπλοκές και το παρασκήνιο που καθοδηγούσαν τις επιλογές του ηγέτη της Εκκλησίας, αλλά στον τρόπο που ο Michelangelo αντιμετώπισε τις εξελίξεις. Όχι μόνο έφυγε έξαλλος για τη Φλωρεντία, αλλά άφησε και μια επιστολή στον Παπά, στην οποία φαίνεται ότι τον αντιμετώπιζε τουλάχιστον ως ίσος προς ίσο. Στάση αδιανόητη, όχι μόνο για έναν μεσαιωνικό τεχνίτη, αλλά και για δημιουργούς των χρόνων του Masaccio ή του Piero.



Domenico Ghirlandaio  
*Η Γέννηση της Παναγίας*, 1491.  
Τοιχογραφία (fresco).  
Φλωρεντία, Santa Maria Novella.

«Εδώ ωστόσο πρέπει να κάνουμε μια σημαντική διευκρίνιση: η πορεία αυτή δεν είναι ούτε απλή, ούτε εύκολη, ούτε πανομοιότυπη σε όλη την ήπειρο. Ακόμη και τον 17ο αλλά και τον 18ο αιώνα τα παντοειδή μεσαιωνικά / συντεχνιακά κατάλοιπα συνεχίζουν να συνοδεύουν το καλλιτεχνικό επάγγελμα. Και τούτο συμβαίνει κυρίως γιατί μια μεγάλη ομάδα ανθρώπων, οι οποίοι δραστηριοποιούνται στον καλλιτεχνικό τομέα, δεν έχει πρόσβαση στις πλουσιοπάροχα αμειβόμενες ιδιωτικές παραγγελίες. Στη Βόρεια Ευρώπη, για παράδειγμα, το συντεχνιακό πνεύμα (και ο συνακόλουθος επαγγελματικός προστατευτισμός που σε γενικές γραμμές συγκρούεται, για λόγους επαγγελματικού ανταγωνισμού με την ιδέα του καλλιτέχνη ως ανεξάρτητου δημιουργού) παραμένει ιδιαίτερα ισχυρό, ιδίως στις χώρες όπου απουσιάζουν οι μεγάλες πριγκιπικές και βασιλικές αυλές, και κατά συνέπεια ο θεσμός της πατρωνίας είναι είτε ανύπαρκτος είτε ισχνός. Οι περισσότερες συντεχνίες διατηρούνται στον Βορρά και κατά τη διάρκεια του 18ου αιώνα, ενώ σε χώρες όπως η Γαλλία ακμάζει πληθώρα εργαστηρίων μαζικής παρα-

γωγής εικόνων από ανώνυμους τεχνίτες. Η κοινωνική αναβάθμιση ως και τον 18ο αιώνα δεν αφορά λοιπόν παρά ευάριθμη ομάδα καλλιτεχνών που ευεργετούνται από ιδιωτικές παραγγελίες ή δρουν υπό υψηλή προστασία στο πλαίσιο νεοϊδρυμένων κρατικών θεσμών, με εξέχον παράδειγμα τη γαλλική Ακαδημία. Η πλειονότητα των επαγγελματιών τεχνιτών / καλλιτεχνών συνεχίζει να απέχει από τα υψηλά ιδεώδη της καλλιτεχνικής εφευρετικότητας.»

και ακόμη:

«Κάτω από ποιες συνθήκες ο τεχνίτης του εργαστηρίου, ο οποίος επί αιώνες αυτοπροσδιορίζεται επαγγελματικά ως μέλος μιας ταπεινής ομάδας ομοτέχνων του που κατασκευάζει κάθε είδους λειτουργικά αντικείμενα κοινωνικής χρήσης, μεταλλάσσεται στην αρχόμενη Αναγέννηση σε καλλιτέχνη, δηλαδή σε κάποιον ο οποίος αρχίζει να αντιλαμβάνεται το έργο του με κριτήρια εξειδίκευσης, μοναδικότητας και εφευρετικότητας και επιθυμεί να απολαύσει τα κοινωνικά οφέλη που απορρέουν από αυτή τη μετατόπιση; Είδαμε πως η απάντηση σε αυτά τα ερωτήματα δεν μπορεί παρά να συναρτηθεί με την αναβάθμιση της ίδιας της πριγκιπικής αναγεννησιακής αυλής. Αλλά γιατί άραγε ο καλλιτέχνης, ως δημιουργός «εικαστικών» έργων, γίνεται τώρα αντικείμενο μιας ανανεωμένης προσοχής; Γιατί, για παράδειγμα, ο ποιητής ή ο μουσικοσυνθέτης, παρότι μοιράζονται πολλά κοινά με τον καλλιτέχνη και αποτελούν επίσης κεντρικές μορφές στο ηγεμονικό περιβάλλον, δεν αναδεικνύονται με τον ίδιο τρόπο ως κυρίαρχα υποκείμενα; Εδώ, η απάντηση πρέπει να ανιχνευτεί στις παραμέτρους συγκρότησης του ίδιου του νεότερου δυτικού πολιτισμού. Η Αναγέννηση δείχνει να εκτιμά ιδιαίτερος τον καλλιτέχνη, επειδή το εξειδικευμένο καλλιτεχνικό του προϊόν απευθύνεται στο μάτι, στο αισθητηριακό όργανο το οποίο υπηρετεί με τον πιο άμεσο τρόπο την αίσθηση που θα γίνει πλέον κυρίαρχη: την όραση. Ο κατασκευαστής αντικειμένων -ή ο «διακοσμητής» επιφανειών που ενδεχομένως φέρουν και απεικονίσεις- μετατρέπεται τώρα σε κατεξοχήν δημιουργό εικόνων.»

Ν. Δασκαλοθανάσης,

*Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο από τον 19ο στον 21ο αιώνα,*  
Αθήνα, Άγρα, 2005, σ. 18-19 και 21-22

Θα σταθούμε λίγο περισσότερο σε δύο έργα του Michelangelo, τα οποία θα μας επιτρέψουν να δούμε:

- α. πώς η ουσιαστική γνωριμία με το ανθρώπινο σώμα καθορίζουν το χαρακτήρα της δουλειάς του γενικότερα, και
- β. με ποιον τρόπο η γλυπτική, την οποία αισθάνεται ότι υπηρετεί και μελετά διεξοδικότερα, μετεγγράφεται στο πεδίο μιας σημαντικής ζωγραφικής του απόπειρας.

Το πρώτο από αυτά τα έργα είναι ο μαρμάρινος Δαβίδ του, που επρόκειτο να κοσμήσει τη νότια όψη του καθεδρικού της Φλωρεντίας- το τελικό αποτέλεσμα όμως οδήγησε στην απόφαση το άγαλμα να στηθεί ελεύθερο σε μια βάση, στην Piazza della Signoria, ώστε να μη χάνεται καμιά λεπτομέρεια της εκπληκτικής εντύπωσης που προκαλούσε η θέασή του. Σε αυτό, ουσιαστικά αποτυπώνεται η προσοχή με την

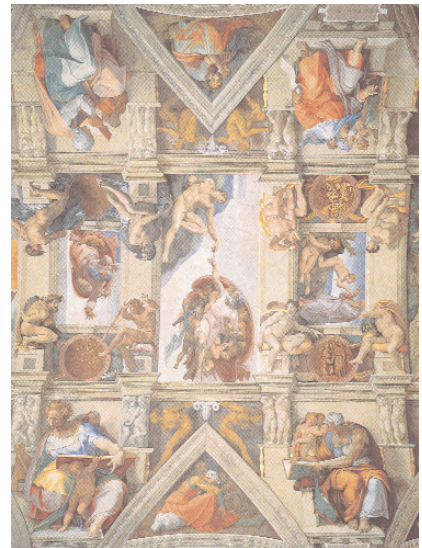


Michelangelo Buonarroti  
Δαβίδ, 1501-1504.  
Μάρμαρο. Φλωρεντία,  
Accademia.

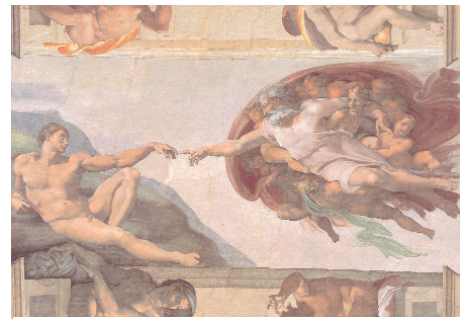
οποία ο καλλιτέχνης θα πρέπει να μελέτησε την αρχαία τέχνη αλλά και την τέχνη της εποχής του - ας θυμηθούμε εδώ τόσο το *Σύμπλεγμα του Λασκόωντα* όσο και τον προγενέστερο *Δαβίδ* του Donatello. Η προσήλωση στην απόδοση της πραγματικότητας αλλά και στην απόδοση της στιγμιαίας έντασης και του φευγαλέου - ο ήρωας εικονίζεται τη στιγμή που ετοιμάζεται να πετάξει την πέτρα στον αντίπαλό του - λειτουργούν ως αφορμές για την αποτύπωση της κίνησης και της εσωτερικής δύναμης που κρύβει το ανθρώπινο σώμα, διαρκές αίνιγμα για τον Michelangelo.

Η παραγγελία που δέχθηκε από τον Πάπα Ιούλιο τον Β΄, μετά την ακύρωση της συμφωνίας τους για την ανέγερση ενός ταφικού μνημείου, θα γίνει ουσιαστικά η αφορμή της μεταφοράς των πειραματισμών του από το πεδίο της γλυπτικής σε εκείνο της ζωγραφικής.

Ο κολοσσιαίος πραγματικά διάκοσμος της οροφής της Capella Sistina στο Βατικανό (περιλαμβάνει περισσότερες από 300 ανθρώπινες μορφές) κατά κάποιο τρόπο θα κάνει τα ρωμαλέα γλυπτά «αιωρούμενα» σε ανάλογης σωματικότητας ζωγραφικές αποδόσεις. Σε ένα - επίσης ζωγραφισμένο- αρχιτεκτονικό πλαίσιο, χωρισμένο σε επιμέρους τμήματα με ζωγραφικές παραστάδες (αποδοσμένες ωστόσο σε μονοχρωμία, ώστε στο θεατή να δίνουν την εντύπωση του μαρμάρου) παίρνουν συγκεκριμένες θέσεις οι Προφήτες και οι Σίβυλλες, σκηνές από τη Δημιουργία και την ιστορία του Νώε. Το τελικό αποτέλεσμα πραγματικά εκπλήσσει με την αρμονία και την ισορροπία που διακρίνουν το πολυπρόσωπο και σύνθετο σύνολο. Ειδικό σημείο αναφοράς της παράστασης, η σκηνή της δημιουργίας, η απόδοση της έντασης της στιγμής και πάλι, όταν η μορφή του Θεού εμφυσά τη ζωή στο άψυχο σώμα του Αδάμ.



Michelangelo Buonarroti  
*Η οροφή της Capella Sistina*, 1508-1512.  
Τοιχογραφία (fresco), 13.7 X 39 μ.  
Βατικανό.

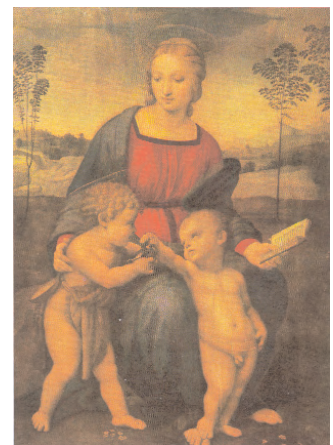


λεπτομέρεια: Η παράσταση της Δημιουργίας του Αδάμ.



Raffaello Santi  
*Παναγία del Granduca*, περ. 1505  
Λάδι σε ξύλο, 0.84X0.55 μ.  
Φλωρεντία, Palazzo Pitti.

Σε όλες τις παραπάνω εργασίες, οι οποίες, περισσότερο απ' οτιδήποτε άλλο, υπηρετούν την προσήλωση του καλλιτέχνη στη σπουδή και την απόδοση του ανθρώπινου σώματος, θα πρέπει να σημειώσουμε ότι άσκησαν -έστω και έμμεσα- ελεγκτικό ρόλο οι συντηρητικοί εκκλησιαστικοί κύκλοι, ταυτίζοντας το γυμνό σώμα με την αμαρτία, καθώς στη θέα του θα μπορούσαν να γεννώνται φιλήδονες σκέψεις.



Raffaello Santi  
*Παναγία με την καρδερίνα*,  
περ. 1506  
Φλωρεντία, Uffizi.



Raffaello Santi  
*Ο Πάπας Λέων Ι΄ με δύο καρδινάλιους*, 1518  
Λάδι σε ξύλο, 1.54X1.19 μ.  
Φλωρεντία, Uffizi.

Το έργο του Raffaello, στο οποίο εδώ θα αναφερθούμε διεξοδικότερα, για να το συγκρίνουμε και με τη Γέννηση της Αφροδίτης του Botticelli που σχολιάσαμε νωρίτερα, είναι μια τοιχογραφία προορισμένη να κοσμήσει την κατοικία του τραπεζίτη Agostino Chigi στη Ρώμη. *Η νύμφη Γαλάτεια*, ένα θέμα προερχόμενο από τη μυθολογία, γεμάτο με χαρούμενους συνειρμούς, φαίνεται πως επιλέγεται εύστοχα, καθώς εναρμονίζεται απόλυτα με τη λυρική διάθεση της μεγαλοαστικής καλαισθησίας της εποχής. Φαίνεται μάλιστα πως, τόσο ο Raffaello όσο και ο Botticelli, αντλούν την έμπνευσή τους από τη φιλτραρισμένη θεώρηση των αντίστοιχων μύθων και τον τρόπο που αποτυπώνεται στο έργο ενός αγαπητού λυρικού ποιητή της εποχής, του Angelo Poliziano (1454-1494), προστατευόμενου του Lorenzo των Μεδίκων.

Το στιγμιότυπο απεικονίζει λοιπόν τη νύμφη Γαλάτεια, περιβαλλόμενη από θεότητες της θάλασσας και ερωπίδες στον ουρανό, να υπαινίσσονται το ερωτικό τραγούδι που της απύθυνε ο Κύκλωπας Πολύφημος. Ο τρόπος με τον οποίο οργανώνει την παράσταση ο Raffaello διακρίνεται από τη χαρακτηριστική άνεση που διακρίνει γενικότερα τη δουλειά του, ενοποιώντας τη σύνθεση και ξεπερνώντας κάθε προφανή αναφορά στην κανονιστική παράδοση, που εξακολουθεί να είναι παρούσα στο έργο του Botticelli.

## Η περίπτωση της Βενετίας

**Η** πόλη της Βενετίας, η οποία οικειοποιείται με κάποια καθυστέρηση τον αναγεννησιακό τρόπο γραφής, ορίζει το δεύτερο βασικό πόλο στην καλλιτεχνική παραγωγή της Ιταλίας αυτά τα χρόνια (ουσιαστικά από τις αρχές του 16ου αιώνα). Καθυστέρηση που αποδεικνύεται εύλογη, αν αναλογιστούμε τις στενές σχέσεις της πόλης με την Ανατολή και τους δεσμούς της με την Κωνσταντινούπολη σε πολλαπλά επίπεδα: οικονομικό, διπλωματικό, πνευματικής κίνησης, ανταλλαγής ιδεών και καλλιτεχνικών προτύπων.

Ο τρίτος μεγάλος Φλωρεντινός καλλιτέχνης της εποχής, ο **Raffaello Santi** (1483-1520), είναι ο ζωγράφος, ο οποίος με τη φυσικότητα και την ανεπιτήδευτη αμεσότητα των έργων του, την απόλυτη «συγκάλυψη» του κανόνα, κάνει τον τρόπο γραφής του να φαντάζει απλός, μοναδικός και αυτονότος. Οι περίφημες Παναγίες του αποτελούν τη χαρακτηριστικότερη εικονογράφηση του θέματος, σ' ένα ύφος που στο εξής θα θεωρείται κλασικό σημείο αναφοράς, καθιερώνοντας ένα συγκεκριμένο τύπο απεικόνισης.

Λιγότερο οξύς σε σχέση με τους Leonardo και Michelangelo, δεν ήρθε ποτέ σε ρήξη με τους ισχυρούς της εποχής του και τίποτα δεν αμαύρωσε ποτέ τη φήμη και τη δημοτικότητα που απολάμβανε.



Raffaello Santi  
*Η νύμφη Γαλάτεια*, περ. 1512-14.  
Τοιχογραφία (fresco), 2.95 X 2.25 μ.  
Ρώμη, Villa Farnesina.



Giovanni Bellini  
*Κυρία που καλλωπίζεται*, 1515.  
Βιέννη, Kunsthistorisches Museum.

Εστιάζοντας στη *ζωγραφική*, έχει ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε πως, ακόμη και όταν οι Βενετοί ενστερνίζονται τις αναγεννησιακές αρχές, φιλτράρουν τις επιρροές που δέχονται και καταλήγουν σε μια δική τους, ιδιότυπη υιοθέτηση των προτεινόμενων καινοτομιών, εξακολουθώντας να αξιοποιούν *διδασχές της βυζαντινής τέχνης*, με τις οποίες είναι εξοικειωμένοι. Η βασικότερη από αυτές σχετίζεται με το χρώμα και το δομικό ρόλο που του ανατίθεται στις παραστάσεις.

Στο σημείο αυτό έγκειται και η βασικότερη διαφοροποίηση με το παράδειγμα της Φλωρεντίας. Αν δηλαδή οι Φλωρεντινοί καλλιτέχνες προχωρούν στο καινούργιο μέσα από πειραματισμούς, που κατά κύριο λόγο βασίζονται στο σχέδιο, οι Βενετσιάνοι συναντούν την Αναγέννηση και τις κατακτήσεις της μέσα από το χρώμα, αφού γι' αυτούς δεν αποτελεί ένα επιπλέον στοιχείο στη σύνθεση μιας παράστασης, αλλά το ουσιαστικό μέσο δόμησής της.

Ξεκινώντας την περιήγησή μας στο έργο των Βενετσιάνων ζωγράφων, σταματάμε στο «αφετηριακό» σημείο που ορίζει η τέχνη του **Giovanni Bellini** (1431;-1516) από το εργαστήριό του εξάλλου πέρασαν όλοι οι γνωστοί καλλιτέχνες της Βενετίας. Η βασική καινοτομία της τέχνης του έγκειται στην ανάδειξη του όγκου και της σωματικότητας των μορφών του -με τρόπο αντίστοιχο του Mantegna- ωστόσο, με την κατάλληλη εφαρμογή του χρώματος πια και την αξιοποίηση της πινελιάς, και όχι μέσω του σχεδίου. Ο τρόπος με τον οποίο χειρίζεται το χρώμα μάλιστα, ενισχύει επιπλέον την ενοποιητική λειτουργία του φωτός για το σύνολο της παράστασης, προτείνοντας τη δική του εκδοχή στο *sfumato* του Leonardo.

Έργα, όπως η εικόνα που φιλοτέχνησε για την Αγία Τράπεζα του ναού του Αγίου Ζαχαρία, θα πρέπει να είναι μεταξύ αυτών που είδε ο Γερμανός καλλιτέχνης Durer (1471-1528), επισκεπτόμενος τη Βενετία μέσα στην πρώτη δεκαετία του 16ου αιώνα, και σημείωσε πως «ο Giovanni Bellini αν και είναι πια αρκετά ηλικιωμένος, παραμένει ο καλύτερος ζωγράφος».

Ένας από τους καλλιτέχνες που μαθήτευσαν στο εργαστήριο του Bellini και κατάφεραν να εξελίξουν τα πλούσια ερεθίσματα της διδασκαλίας του είναι και ο **Giorgione** (1478;-1510), ο δημιουργός του ατμοσφαιρικού έργου της ιταλικής αναγέννησης, της Καταϊγίδας.

Το αινιγματικό θέμα της παράστασης (αινιγματικό στα δικά μας μάτια τουλάχιστον, αφού για τους σύγχρονούς του -και ανώτερου- μορφωτικού επιπέδου, εννοείται- θεατές μπορεί και να ήταν προφανές, σχετικό με κάποιο από τα δημοφιλή αναγνώσματα της εποχής, σε αντιστοιχία με σκηνές, όπως η *Γέννηση της Αφροδίτης* του Botticelli ή η *Γαλάτεια* του Raffaello, που είδαμε νωρίτερα), η καθοριστική συμμετοχή του τοπίου και η ενιαία ατμόσφαιρα που «τυλίγει» το έργο είναι στοιχεία απολύτως καινοτόμα. Η καινοτομία τους έγκειται στο ότι καταργούν την έννοια των πρωταγωνιστικών μορφών και του παραπληρωματικού περιβάλλοντος χώρου και καθιστούν την παράσταση ένα οργανικό σύνολο, απ' όπου τίποτα δεν μπορεί να αφαιρεθεί χωρίς να ανατραπούν οι ισορροπίες.

Η ιδιαίτερη ταυτότητα της τέχνης της Βενετίας αποτυπώνεται με μεγαλύτερη σαφήνεια αν αντιπαραβάλλουμε την προσωπογραφία του Πάπα Λέοντα Ι' με δύο καρδινάλιους, του Φλωρεντινού Raffaello, με εκείνη του Πάπα Παύλου Γ' με τους Alessandro και Ottavio Farnese, που φιλοτεχνήθηκε από τον **Tiziano** (1485;-1576).



Giovanni Bellini  
*Παναγία με αγίους*, 1505.  
λάδι σε ξύλο επικολλημένο σε  
καμβά, 4.02Χ2.73 μ.  
Βενετία, Άγιος Ζαχαρίας  
(εικόνα φιλοτεκνημένη  
για την Αγία Τράπεζα)



Τιζιάνο  
*Ο Πάπας Παύλος Γ΄ με τους  
 Alessandro και Ottavio Farnese,*  
 1546.  
 λάδι σε καμβά, 2X1.73 μ. Νεάπολη,  
 Μουσείο Capodimonte.



Giorgione  
*Η καταιγίδα,* περ. 1508.  
 λάδι σε καμβά, 0.82X0.73 μ.  
 Βενετία, Accademia.

Ο δεύτερος σίγουρα γνώριζε το έργο του πρώτου, στη δική του όμως παράσταση μπορούμε να αντιληφθούμε τον συνθετικά κυρίαρχο ρόλο του χρώματος, έναντι του σχεδίου, με τρόπο που ίσως εμάς, τους σημερινούς θεατές, μας παραπέμπει σε οπτικές ποιότητες που επικρατούν πριν «νετάρει» ο φακός της φωτογραφικής μηχανής.

Ο Τιζιάνο είναι ο καλλιτέχνης που εξέλιξε τις αναζητήσεις που πρωτοδιατυπώθηκαν στο εργαστήριο του Giovanni Bellini και δουλεύτηκαν επίσης από τον Giorgione, στον υπέρτατο βαθμό. Πρόκειται για έναν καλλιτέχνη με φήμη αντίστοιχη με εκείνη του Michelangelo κατά τη διάρκεια της ζωής του.

Η άνεση με την οποία πραγματευόταν συνθέσεις θρησκευτικού, μυθολογικού, αλληγορικού περιεχομένου, καθώς και η ιδιαίτερη ικανότητά του στην απόδοση της προσωπογραφίας, του εξασφάλισαν πολλές παραγγελίες, όχι μόνο στη Βενετία και σε όλη τη βόρεια Ιταλία, αλλά και εκτός αυτής. Ένας από τους σημαντικότερους πάτρωνές του μάλιστα υπήρξε ο Κάρολος ο Ε΄, ο οποίος και τον έχρισε ιππότη.



Τιζιάνο  
*Παναγία με αγίους και μέλη της οικογένειας Pesaro,* 1519-1526.  
 λάδι σε καμβά, 4.78X2.66 μ. Βενετία, Santa Maria dei Frari  
 (εικόνα φιλοτεχνημένη για την Αγία Τράπεζα)

«Οι πρώτοι βιογράφοι του [Τιζιάνο] μάς πληροφορούν με δέος πως ακόμη και ο παντοδύναμος αυτοκράτορας Κάρολος Ε΄ τού έκανε την τιμή να σκύψει και να σπρώξει ένα πινέλο που του είχε πέσει κάτω. Ίσως η χειρονομία του αυτοκράτορα να μη μας φαίνεται κάτι το σπουδαίο, αν αναλογιστούμε όμως το αυστηρό πρωτόκολλο της Αυλής που επικρατούσε τότε, θα καταλάβουμε πόσο σημαντικό ήταν το γεγονός ότι οι άνθρωποι πίστεψαν πως η πιο επιβλητική ενσάρκωση της κοσμικής εξουσίας ταπεινώθηκε συμβολικά μπροστά στο μεγαλείο της ιδιοφυΐας.»

E. H. Gombrich,  
*Το χρονικό της τέχνης*, ΜΙΕΤ, Αθήνα, 1994, σ. 331

## Προτεινόμενες δραστηριότητες και εργασίες (ομαδικές ή ατομικές):

1. Αναφερόμενοι στη ζωγραφική του Ghirlandajo μιλήσαμε για ιδιαίτερες ποιότητες που την καθιστούν ιδιαίτερα δημοφιλή στους ισχυρούς οικονομικά και κοινωνικά φλωρεντινούς της εποχής του. Επίσης, σχολιάζοντας τις μυθολογικές παραστάσεις της Αφροδίτης του Botticelli και της Γαλάτειας του Raffaello, σημειώσαμε πως προορίζονταν για τη διακόσμηση ιδιωτικών επαύλεων.  
Ποια νομίζετε ότι είναι τα κοινά χαρακτηριστικά που παρουσιάζουν οι παραπάνω περιπτώσεις, ώστε να επιλέγονται για τη διακόσμηση των πλούσιων σπιτιών της εποχής; Πόσο «ιδιωτικός» είναι τελικά ο χώρος μιας κατοικίας και πόσο σχετίζεται με την κοινωνική παρουσία του κατόχου της;  
Με ποια κριτήρια διαλέγει κανείς τις εικόνες και τα αντικείμενα που θα διακοσμήσουν τον προσωπικό του χώρο; Βρίσκετε αναλογίες με τις συνθήκες που επικρατούν σήμερα;
2. Πώς ερμηνεύετε τη δημοφιλή της προσωπογραφίας της Mona Lisa που φιλοτέχνησε ο Leonardo; Ποια στοιχεία νομίζετε την καθιστούν θελκτική σε τέτοιο βαθμό, ώστε να χρησιμοποιηθεί ακόμη και ως διαφημιστικό μέσο στις μέρες μας;
3. Πώς αντιλαμβάνεστε την έννοια της προόδου στην τέχνη; Θεωρείτε πως από τις μορφές του Giotto μέχρι την οροφή της Capella Sistina έχει καλυφθεί μια απόσταση, η οποία μπορεί να μετρηθεί με αξιολογικούς όρους;  
Συζητήστε σχετικά, χρησιμοποιώντας παραδείγματα και από άλλους χώρους καλλιτεχνικής έκφρασης. Οι εκπαιδευόμενοι μπορούν να δουλέψουν αρχικά σε επιμέρους ομάδες, ώστε να συγκεντρώσουν υλικό για την κάθε ενότητα (π.χ. μουσική, θέατρο, ποίηση, χορός κ.λπ.) και στη συνέχεια να μοιραστούν τις πληροφορίες τους και τις εντυπώσεις τους, προσφέροντας στη συζήτηση δεδομένα και επιχειρήματα προερχόμενα από διαφορετικούς τομείς δραστηριότητας.
4. Θεωρείτε ότι η απόδοση της ψευδαίσθησης της τρίτης διάστασης στη δισδιάστατη ζωγραφική επιφάνεια και η «αληθοφάνεια» των παραστάσεων που καθιέρωσε η εποχή της Αναγέννησης επηρεάζουν τον τρόπο που μέχρι σήμερα κοιτάζουμε τις εικόνες; Αν ναι, γιατί νομίζετε ότι μπορεί να συμβαίνει αυτό. Αναφερθείτε σε παραδείγματα.
5. Η ζωγραφική που συναντάμε στις ελληνικές εκκλησίες μοιάζει ή διαφέρει με τη θρησκευτική ζωγραφική της ιταλικής αναγέννησης;  
Σε ποιες περιπτώσεις και σε ποιες περιοχές της Ελλάδας έχετε δει (αν έχετε δει) παραστάσεις ανάλογου ύφους;





### Εισαγωγή

**Α**σφαλώς οι ημερομηνίες σε καμία περίπτωση δεν θέτουν απόλυτα όρια, παρά μόνο διευκολύνουν τους μελετητές να πραγματοποιούν συμβατικές ταξινομήσεις, προκειμένου να ελέγχουν το υλικό που κάθε φορά εξετάζουν, υιοθετώντας έναν κοινό σχετικό κώδικα επικοινωνίας. Το ίδιο συμβατικά είναι σίγουρα και τα γεωγραφικά όρια. Ωστόσο, είναι και αυτά ένας τρόπος ελέγχου των δεδομένων.

Το 1400, η είσοδος στο 15ο αιώνα, υποδεικνύεται ως ένα τέτοιο συμβατικό όριο, προκειμένου να σημειωθεί η *διαρκώς εντεινόμενη διαφοροποίηση των ιταλικών πόλεων σε σχέση με τις καλλιτεχνικές διατυπώσεις που παράγονται στον υπόλοιπο ευρωπαϊκό χώρο* και που μέχρι τότε διακρίνονται για τον σχετικά ενιαίο τους χαρακτήρα, ο οποίος στη βιβλιογραφία σημειώνεται -ακριβώς γι' αυτό το λόγο- ως «*διεθνής ρυθμός*».

Τα χρόνια της επικράτησης του διεθνούς γοθτικού ρυθμού, όταν δηλαδή κατασκευάζονταν οι μεγάλοι καθεδρικοί ναοί, όπου απασχολούνταν πολλοί και διαφορετικών ειδικοτήτων τεχνίτες, οι ίδιοι κινούνταν και εργάζονταν ελεύθερα από τόπο σε τόπο. Η συνθήκη αυτή άλλαξε κατά τόπους, όταν ενισχύθηκε ο ρόλος των πόλεων, των οικονομικά ισχυρών αστών και του εμπορίου. Τότε ξεκίνησε η ένταξη των τεχνιτών στις συντεχνίες, ένα είδος εξειδικευμένου σωματείου της εποχής με «*συνδικαλιστικές*» στοχεύσεις, που προάσπιζε τα επαγγελματικά συμφέροντα των μελών του και συγχρόνως είχε κάποια συμμετοχή διοικητικού χαρακτήρα στα κοινά της πόλης. Έτσι, μόνο λίγοι και επιφανείς καλλιτέχνες είχαν πια το προνόμιο να ταξιδεύουν και να εργάζονται εκτός των προσδιορισμένων ορίων που έθετε η συντεχνία.

Στην παρούσα διδακτική ενότητα θα επιχειρήσουμε να δούμε διεξοδικότερα τις κατευθύνσεις στις οποίες στρέφεται η εικαστική παραγωγή στη Γαλλία, τη Γερμανία, την Αγγλία και την Ισπανία από τις αρχές του 15ου αιώνα -οπότε και εντείνονται όλες αυτές οι κοινωνικές μετατοπίσεις- και για τα επόμενα εκατόν πενήντα περίπου χρόνια.

### Γαλλία

**Η** καλλιτεχνική παραγωγή στη Γαλλία σε όλη τη διάρκεια του 15ου αιώνα φαίνεται πως θα μείνει πιστή στις αρχές του διεθνούς γοθτικού ρυθμού, όπως τον βλέπουμε να αποτυπώνεται γύρω στα 1395 στο -φιλοτεκνημένο από Γάλλο πιθανότατα καλλιτέχνη για κάποιον Άγγλο βασιλιά- δίπτυχο Ουίλτον.

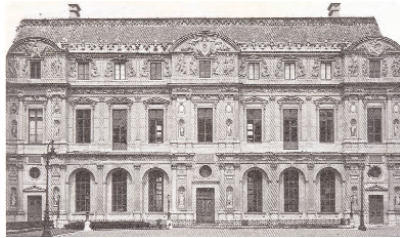
Είναι χρήσιμο στο σημείο αυτό να θυμίσουμε πως τα χαρακτηριστικά εικονιστικά γνωρίσματα του διεθνούς ρυθμού εντοπίζονται σε στοιχεία όπως:

- το λεπτομερές σχέδιο
- τα σαφή περιγράμματα
- η διάθεση για πολυτέλεια
- τα κομψά -επαναλαμβανόμενα- διακοσμητικά μοτίβα
- η έμφαση στις αφηγηματικές ποιότητες της εικόνας.



*Δίπτυχο Ουίλτον*  
(Αγιοί θέτουν τον Ριχάρδο τον Β' υπό την προστασία του Χριστού), περ. 1395.  
Τέμπρα σε ξύλο,  
0.475X0.292 μ.  
(το κάθε τμήμα).  
Λονδίνο. National Gallery

Οι τεχνίτες σε αυτό το πλαίσιο εξακολουθούν να δουλεύουν βάσει προτύπων, «αντιγράφοντας» το παρελθόν, αλλά και ο ένας τη δουλειά του άλλου, αφού *η έννοια της πρωτοτυπίας δεν υφίσταται ως κριτήριο αξιολόγησης των έργων τέχνης*. Αρκεί κανείς να κατέχει τα μυστικά της τέχνης του και να είναι επιδέξιος σε αυτό που κάνει.



Λούβρο - πτέρυγα Pierre Lescot.

Οι πρώτες αντιδράσεις στα ερεθίσματα του αναγεννησιακού τρόπου γραφής περιγράφονται ως *μεταποιημένος γοθικός ρυθμός* και δεν σημειώνονται νωρίτερα από τα μέσα του 16ου αιώνα.

Σε κάθε καλλιτεχνική έκφραση, από την αρχιτεκτονική και τη γλυπτική, μέχρι τη ζωγραφική και τη μικροτεχνία, φαίνεται πως η ισχυρή παράδοση των προηγούμενων αιώνων δύσκολα θα ανοιγόταν σε γενναίες καινοτομίες - από τη στιγμή ειδικά που αυτές δεν έβρισκαν το αντίστοιχό τους στο κοινωνικό επίπεδο.



Jean Bullant  
Chateau d' Ecouen (άποψη της εισόδου στη νότια πτέρυγα)



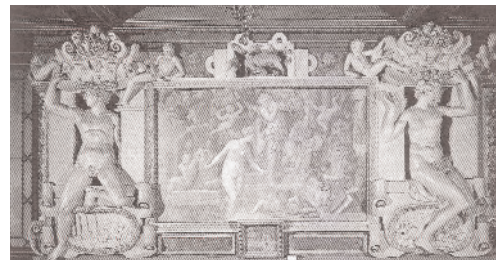
Jean Gouzon (-1566)  
Νύμφες (από την κρήνη των Αθών Βρεφών - Fontaine des Innocents), 1547-9.  
Μάρμαρο, 2.40X0.63 μ. Παρίσι, Εθνικό Μουσείο Γαλλικών Μνημείων.

Αυτό που παρατηρείται λοιπόν είναι η *επιλεκτική υιοθέτηση* κάποιων στοιχείων που στην *αρχιτεκτονική* αφορούν την προσθήκη δημοφιλών διακοσμητικών μοτίβων της εποχής στις προσόψεις, όπως οι κίονες, οι πεσσοί ή κάποια ζωφόρος, χωρίς ωστόσο να επηρεάζεται το κύριο σώμα του κτιρίου.

Αντίστοιχα, στη *γλυπτική* και στη *ζωγραφική* διαπιστώνουμε μια επιλεκτική εφαρμογή τύπων, οι οποίοι επίσης δεν επιφέρουν δραματικές αλλαγές, απλώς ανανεώνουν και εμπλουτίζουν τις ήδη διαμορφωμένες αισθητικές προτιμήσεις, που κατά κύριο λόγο προσδιορίζονται από το ενδιαφέρον για κομψές και λεπτεπίλεπτες καλλιτεχνικές φόρμες.

Αυτό βέβαια δε σημαίνει ότι οι κατακτήσεις των Ιταλών καλλιτεχνών ή των σπουδαίων δημιουργών των Κάτω Χωρών περνούν απαρατήρητες κάθε άλλο. Απλώς *επιλέγονται οι διατυπώσεις εκείνες που διακρίνονται για τον έντονα διακοσμητικό τους χαρακτήρα* και εξυπηρετούν τις ιδεολογικές στοχεύσεις της αυλής, όπως για παράδειγμα το έργο του Benvenuto Cellini (1500-1571).

Εκεί πάντως όπου αποτυπώνεται εντονότερα η συνάντηση της Γαλλίας με τις θεαματικές εξελίξεις που σημειώνονται στην ιταλική τέχνη, είναι στην περίφημη «σχολή του Fontainebleau». Έτσι ονομάζεται η τάση που



Fontainebleau - τοιχογραφία πλαισιωμένη από γύψινα ανάγλυφα.

κυριάρχησε στη γαλλική τέχνη μετά την πρόσκληση καλλιτεχνών, όπως οι **Rosso (1495-1540)** και **Primaticcio (1504-1570)**, από το βασιλιά Φραγκίσκο τον Α΄ να αναλάβουν τις διακοσμητικές εργασίες στα ανάκτορα του Fontainebleau, και την επίδραση που η παρουσία και το έργο τους άσκησε στη διαμόρφωση των σύγχρονων Γάλλων δημιουργών.



Benvenuto Cellini  
*Αλατιέρα*, 1543.  
Χρυσός και σμάλτο σε εβένινη βάση, 0.335 μ. (μήκος). Βιέννη.  
Kunsthistorisches Museum.



Rosso  
*Pieta (ο θρήνος της Αποκαθήλωσης)*.  
Παρίσι. Λούβρο.

Το στίγμα της δουλειάς των Rosso και Primaticcio εντοπίζεται στη γενικότερη διάθεση που προσδιορίζει το *φλωρεντινό μανιερισμό*, την εκζήτηση δηλαδή στην οποία οδηγήθηκαν οι διατυπώσεις των καλλιτεχνών μετά το απόλυτο σημείο τελειότητας που άγγιξαν -υποτίθεται- μορφές, όπως ο Leonardo και ο Michelangelo. Ο δραματικός χαρακτήρας της ζωγραφικής τους, επιτείνεται από τη συνδυαστική χρήση του περίτεχνου γύψινου ανάγλυφου, που καθιστά εντονότερες τις φωτοσκιάσεις και αποτελεσματικότερα τα οπτικά παιχνίδια.

Τα θέματα που κυριαρχούν κι εδώ περιλαμβάνουν παραστάσεις θρησκευτικού χαρακτήρα, μυθολογικές και αλληγορικές σκηνές, καθώς επίσης και προσωπογραφίες.

Στην παράδοση των Rosso και Primaticcio εντάσσονται καλλιτέχνες, όπως οι **Niccolo dell' Abate (1509-1571)**, **Antoine Caron (1527-1599)** και **Jean Cousin (1490;-1560;)**, ενώ ο **Jean Clouet** (περ. 1480-1541) εργάζεται ως προσωπογράφος, υιοθετώντας τα διδάγματα στα οποία κατέληξαν συνάδελφοί του από την Ιταλία, τη Φλάνδρα και την Ολλανδία.



Jean Clouet  
*Πορτρέτο του ναύαρχου Bonnivet*.  
Chantilly, Μουσείο Conde.



Niccolo dell' Abate  
*Η αρπαγή της Περσεφόνης*  
Παρίσι. Λούβρο.

## Γερμανία

Στο πλαίσιο της μεσαιωνικής παράδοσης είναι και η καλλιτεχνική παραγωγή στη Γερμανία, που θα διατηρήσει για μια μακρά χρονική περίοδο ένα τυποποιημένο λεξιλόγιο, μέσω του οποίου το μήνυμα της Εκκλησίας επιτυχώς μετεγγράφεται σε εικόνες.

Ωστόσο, οι εξελίξεις εδώ θα προσδιοριστούν καθοριστικά και από μια σπουδαία τεχνική ανακάλυψη, αποφασιστικής σημασίας όχι μόνο για την τέχνη, αλλά και για την πορεία του πολιτισμού ευρύτερα: την *ανακάλυψη της τυπογραφίας*.

Τα πρώτα τυπώματα που παράγονται είναι προϊόντα της *ξυλογραφίας* και σε πρώτη φάση σχετίζονται με την αναπαραγωγή εικόνων· τα τυπωμένα βιβλία θα κάνουν την εμφάνισή τους λίγο χρόνια αργότερα. Οι εκτυπωτικές μέθοδοι θα εκσυγχρονιστούν ασφαλώς περαιτέρω, όταν ο Γουτεμβέργιος θα προχωρήσει στη χρήση κινητών στοιχείων που προστίθενται και αφαιρούνται εντός ενός σταθερού πλαισίου.

Οι εφαρμογές της ξυλογραφίας, ως βασικής εκτυπωτικής μεθόδου για την αναπαραγωγή εικόνων, θα δώσει πολλά και ενδιαφέροντα δείγματα. Θα τονώσει τη *διάδοση* των τύπων και των κανόνων, καθώς θα συμβάλει στην κυκλοφορία σχετικών δειγμάτων από εργαστήριο σε εργαστήριο. Συγχρόνως, θα συμβάλει στην *εμφάνιση νέων ειδών*, όπως για παράδειγμα οι ευρείας κυκλοφορίας εκδόσεις της Εκκλησίας, που αποδίδουν το κήρυγμά της με τρόπο εκλαικευμένο (αντίστοιχου σχεδόν με το σπήσιμο των σύγχρονων κόμιξ, τηρουμένων των αναλογιών).

Η ξυλογραφία λειτουργεί ως σφραγίδα. Ο χαρακτήρας όταν ξεκινά δεν έχει μπροστά του παρά μια απλή ξύλινη επιφάνεια, την οποία σκαλίζει -με ειδικά αιχμηρά εργαλεία- προκειμένου να αφαιρέσει ό,τι δεν επιθυμεί να φανεί στο τύπωμα, αφού οι εσοχές δεν θα μελανωθούν όταν η επιφάνεια του ξύλου καλυφθεί με μελάνι. Συνεπώς ό,τι βλέπουμε να βγαίνει μαύρο στην εκτύπωση είναι τα μέρη του ξύλου που έμειναν ανέπαφα.

Οι εικαστικές ποιότητες της ξυλογραφίας είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσες. Όταν όμως οι χαρακτές θέλησαν να αποτυπώσουν *περισσότερο λεπτομερή σχέδια*, ήταν η *χαλκογραφία* που λειτούργησε ως εναλλακτική δυνατότητα. Στην τεχνική της χαλκογραφίας το σχέδιο χαράσσεται επάνω σε μια χάλκινη επιφάνεια και είναι ακριβώς αυτές οι εγκοπές του σχεδίου που θα συγκρατήσουν το χρώμα, όταν η επιφάνεια μελανωθεί και κατόπιν σκουπιστεί, ώστε να αφαιρεθεί το μελάνι από το κομμάτι της επιφάνειας που έμεινε ανέπαφο και λείο.

Ο **Martin Schongauer** (1453;-1491) υπήρξε ένας από τους πρώτους επώνυμους χαρακτές, ιδιαίτερα ξακουστός για τις εξαιρετικές επιδόσεις του στη μετεγγραφή του λεπτομερούς σχεδίου στη χάλκινη επιφάνεια αλλά και στην απόδοση της ξεχωριστής υφής των υλικών. Ουσιαστικά, πετυχαίνει να αποδώσει την ατμόσφαιρα της συνάντησης του διεθνούς γοθικού ρυθμού με τις κατακτήσεις της αναγέννησης, μέσω της τεχνικής της χαλκογραφίας.

Ο καλλιτέχνης, ο οποίος μελέτησε ενδελεχώς τις νέες αρχές της τέχνης και τις εφαρμογές της μαθηματικής προοπτικής, και ενδιαφέρθηκε για την αφομοίωση των βαθύτερων διδαγμάτων (και όχι απλώς των εξωτερικών τύπων) της αρχαίας τέχνης, καθώς και για την προσεκτική παρατήρηση της φύσης και της λειτουργίας του ανθρώπινου σώματος, είναι ο **Albrecht Durer** (1471-1528).



Martin Schongauer  
Η Άγια Νύχτα, περ. 1470-3,  
χαλκογραφία, 0.258X0.17 μ.



Albrecht Durer  
*Η μάχη του Αρχάγγελου Μιχαήλ εναντίον του δράκοντα*, 1498,  
Ξυλογραφία (από τη σειρά της Αποκάλυψης), 0.392X0.283 μ.



Albrecht Durer  
*Μεγάλο κομμάτι χορταριασμένη γη*, 1503,  
υδατογραφία, πενάκι και μελάνι, μολύβι και  
αραιωμένο χρώμα σε χαρτί,  
0.403X0.311 μ.  
Βιέννη, Αλμπερτίνα.

Το σχέδιο και η χαρακτηριστική είναι τα πρώτα πεδία στα οποία δραστηριοποιείται στη Νυρεμβέργη. Αναζητώντας την καλλιτεχνική του ταυτότητα, μαθήτευσε και στο εργαστήριο του Schongauer, χωρίς όμως να προλάβει να γνωρίσει τον ίδιο. Εργάστηκε κάποιο διάστημα ως εικονογράφος βιβλίων στη Βασιλεία και ταξίδεψε στη Βόρεια Ιταλία, πριν τελικά επιστρέψει, για να εγκατασταθεί μόνιμα στη Νυρεμβέργη.

Στο πλαίσιο αυτής της περιπλάνησης, θα γοητευθεί από το έργο καλλιτεχνών, όπως ο Mantegna και ο Giovanni Bellini, θα εντυπωθήσει στην απόδοση της φύσης και των μεταμορφώσεών της, θα πειραματιστεί ιδιαίτερα με τους κανόνες της αναλογίας, προσεγγίζοντας το ανθρώπινο σώμα.

Καθοριστικός παράγοντας για τους προσανατολισμούς του έργου του θα σταθεί επιπλέον και το γενικότερο κλίμα της δυσαρέσκειας που επικρατεί στη Γερμανία για τους εκκλησιαστικούς θεσμούς, και το οποίο προοιωνίζεται τη *Μεταρρύθμιση του Λούθηρου*. Η σειρά των ξυλογραφιών του, με θέμα την Αποκάλυψη του Ιωάννη, θα γνωρίσει μεγάλη επιτυχία. Σε αυτή αποδεικνύει πως, παρά το ειλικρινές και ενεργό ενδιαφέρον του για τις νέες επιδιώξεις της τέχνης, κατέχει το ίδιο καλά τα μυστικά και τις αρχές της μεσαιωνικής τέχνης.



Albrecht Durer  
*Αδάμ και Εύα*, 1504,  
χαλκογραφία, 0.248X0.192 μ.

«Σ' ένα τέτοιο γράμμα από τη Βενετία, ο Ντύρερ έγραψε τη συγκινητική φράση που δείχνει πόσο έντονα ένιωσε την αντίθεση ανάμεσα στη θέση του, του καλλιτέχνη που ανήκε στην αυστηρή τάξη των συντεχνιών της Νυρεμβέργης, σε σύγκριση με την ελευθερία των Ιταλών συναδέλφων του: «Πώς θα τρέμω αποζητώντας τον ήλιο», έλεγε: «εδώ είμαι αφέντης, στον τόπο μου παράσιτο». Η κατοπινή ζωή του Ντύρερ, ωστόσο, δεν δικαιολογεί τους φόβους του. Πράγματι, στην αρχή έπρεπε να παζαρεύει και να διαπληκτίζεται με τους πλούσιους αστούς της Νυρεμβέργης και της Φραγκφούρτης, σαν ένας απλός τεχνίτης. Τους υποσχόταν πως θα χρησιμοποιούσε την καλύτερη μόνο ποιότητα χρωμάτων στα έργα του και πως θα έβαζε πολλά στρώματα. Σιγά σιγά όμως η φήμη του απλώθηκε κι ο αυτοκράτορας Μαξιμιλιανός, που πίστευε πως η τέχνη είναι μέσο για να δοξαστεί κανείς, εξασφάλισε τις υπηρεσίες του για ορισμένα φιλόδοξα σχέδιά του. Όταν, σε ηλικία πενήντα χρόνων, πήγε στις Κάτω Χώρες, τον δέ-

χτηκαν πραγματικά σαν άρχοντα. Βαθιά συγκινημένος από αυτήν την υποδοχή, περιγράφει ο ίδιος πως τον τίμησαν με επίσημο συμπόσιο οι ζωγράφοι της Αμβέρσας στο μέγαρο της συντεχνίας τους: «Όταν με οδήγησαν στο τραπέζι», γράφει, «οι άνθρωποι στάθηκαν όρθιοι και στις δυο πλευρές, σαν να υποδέχονταν κάποιον μεγάλο άρχοντα, κι ανάμεσά τους υπήρχαν πολλά σημαντικά πρόσωπα - κι όλοι τους υποκλίθηκαν με τη μεγαλύτερη ταπεινοφροσύνη». Ακόμα και στις χώρες του Βορρά, οι μεγάλοι καλλιτέχνες είχαν πια σπάσει το φραγμό του στομιτισμού που έκανε τον κόσμο να περιφρονεί εκείνους που δούλευαν με τα χέρια τους.»

E. H. Gombrich,  
*Το χρονικό της τέχνης*, ΜΙΕΤ, Αθήνα, 1994, σ. 350

Ο **Matthias Grunewald** μάλλον δεν θα προσυπέγραφε την παραπάνω επιστολή του Durer, ούτε θα συμεριζόταν τις ανησυχίες του, σχετικά με τους νέους προσανατολισμούς της τέχνης. Από τις λίγες πληροφορίες που έχουμε στη διάθεσή μας για τον ίδιο και το έργο του, φαίνεται ότι οι *στοχεύσεις του δεν διαφοροποιούνταν από εκείνες του τυπικού μεσαιωνικού τεχνίτη*. Ο Grunewald αντιλαμβανόταν την εικόνα ως μέσο επαναδιατύπωσης και ενίσχυσης του κηρύγματος της Εκκλησίας, ακολουθώντας όλες τις σχετικές παραδεδομένες συμβάσεις. Ο τρόπος που οργανώνει τις παραστάσεις του δεν φανερώνει ότι αγνοεί τις καινοτομίες της Αναγέννησης, απλώς ότι αδιαφορεί και τις απορρίπτει.

Τα έργα του Grunewald έχουν μια δική τους, ξεχωριστή οντότητα και μια μοναδική επικοινωνιακή δύναμη.



Matthias Grunewald  
*Η Σταύρωση*, 1515  
(φύλλο από την Αγία Τράπεζα του Ιζενχάιμ)  
λάδι σε ξύλο, 2.69X3.07 μ.  
Κολμάρ, Μουσείο του Ουντερλίντεν.



Matthias Grunewald  
*Η Ανάσταση*, 1515  
(φύλλο από την Αγία Τράπεζα του Ιζενχάιμ)  
λάδι σε ξύλο, 2.69X1.43 μ. Κολμάρ,  
Μουσείο του Ουντερλίντεν.

Η δουλειά του **Lucas Cranach** (1472-1553), μολονότι απηχεί έντονα τα διδάγματα του διεθνούς γοθικού ρυθμού και συνεχίζει τον τρόπο γραφής του πρωιμότερου **Stefan Lochner** (1410;-1451), διαφοροποιείται από τον Grunewald, καθώς ταυτόχρονα προσπαθεί να ενσωματώσει τις δημοφιλείς καινοτομίες.



Lucas Cranach  
*Ανάπαυση κατά τη φυγή στην Αίγυπτο*, 1504.  
λάδι σε ξύλο, 0.707X0.53 μ.  
Βερολίνο, Πινακοθήκη-Κρατικά  
Μουσεία.



Stefan Lochner  
*Η Παναγία μες τις τριανταφυλλίες*, περ. 1440  
λάδι σε ξύλο, 0.51X0.40 μ.  
Κολωνία, Μουσείο Wallraf-  
Richartz.

Στην περίπτωση του **Albrecht Altdorfer** (1480;-1538) τέλος, παρατηρούμε την αποδέσμευση του καλλιτέχνη από την υποχρέωση να καθιστά την εικόνα του λειτουργική, ως αφήγηση μιας ιστορίας, ως υποκατάστατο του λόγου. Το τοπίο του Altdorfer προσφέρεται στο θεατή απλώς για να το απολαύσει - πράγμα βεβαίως που σημαίνει ότι δεν είναι μόνο η σχέση των ανθρώπων με τα προΐοντα της τέχνης που έχει διαφοροποιηθεί αλλά και η σχέση τους με τη φύση. Δεν ήταν πάντοτε αυτόνοπτο ότι η θέα της φύσης προκαλεί αισθητική ικανοποίηση· εξάλλου, οι λέξεις «*φύση*» και «*τοπίο*» δεν ταυτίζονται.



Albrecht Altdorfer  
*Τοπίο*, περ. 1526-8  
λάδι σε περγαμνή μονταρισμένη  
σε ξύλο, 0.30X0.22 μ.  
Μόναχο, Παλαιά Πινακοθήκη.

«Η φύση περιέβαλλε ανέκαθεν τον άνθρωπο. Τούτο δε σημαίνει πως ο άνθρωπος κατείχε ανέκαθεν υποχρεωτικά και την έννοια του τοπίου. Οι πρώιμοι αγροτικοί πληθυσμοί δεν ατένιζαν τη φύση ως τοπίο. Ζούσαν μέσα της. Όσο ισχυρότερη ήταν η σχέση των ανθρώπων με τη φύση τόσο ασθενέστερη ήταν η παρουσία του τοπίου στο εννοιολογικό τους σύμπαν. Το τοπίο αποτελεί μια ιστορικά νοηματοδοτημένη αναπαράσταση του ανθρώπινου περιβάλλοντος, ορίζει δηλαδή τη συγκεκριμένη σχέση που ο άνθρωπος συγκροτεί με το περιβάλλον του σε μια στιγμή της ιστορικής του πορείας. Και μόνο μετά την εννοιολογική συγκρότηση αυτής της σχέσης (δηλαδή μετά την αποτύπωση της έννοιας του τοπίου ως εκδοχής της φύσης στο ανθρώπινο μυαλό) είναι δυνατή η καλλιέργεια της τοπιογραφίας (δηλαδή η αποτύπωση του τοπίου ως τμήματος της φύσης στην τέχνη).»

Ν. Δασκαλοθανάσης, «Η φύση ως τοπίο» (επίμετρο), G. Simmel, J. Ritter, E. H. Gombrich, *Το Τοπίο*, Ποταμός, Αθήνα, 2004, σ. 151-152



## Αγγλία

**Κ**αι για την Αγγλία ισχύει ό,τι αναφέρθηκε εισαγωγικά στην αρχή του κεφαλαίου, τόσο σε σχέση με την *επικράτηση του διεθνούς ρυθμού*, όσο και σε σχέση με την *επιλεκτική υιοθέτηση των καινοτομιών*, καθώς και την *ιδιαίτερη προτίμηση στις διακοσμητικές τέχνες* που εξυπηρετούν τις ανάγκες της αυλής. Εδώ όμως, ίσως είναι το καταλληλότερο σημείο της ενότητας, για να αναφερθούμε διεξοδικότερα σε μια παράμετρο που θα αποβεί αποφασιστικά ρυθμιστική για τις γενικότερες εξελίξεις.

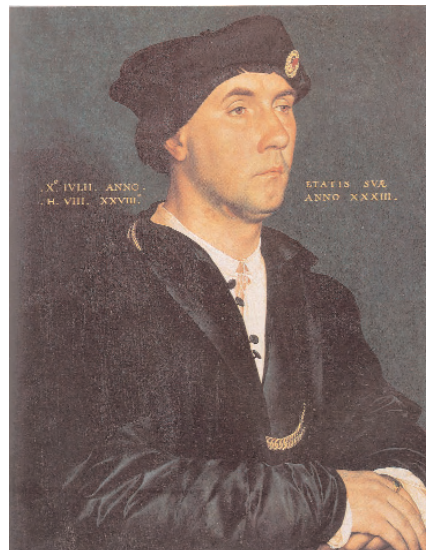
Η κρίση των εκκλησιαστικών θεσμών και τα νέα δεδομένα που διαμορφώθηκαν με τη *Μεταρρύθμιση του Λούθηρου*, έθεσαν μια σειρά από ιδιαίτερες σοβαρά ζητήματα για τους καλλιτέχνες που εργάζονταν στις χώρες του Βορρά (τη Γερμανία, την Αγγλία, την Ολλανδία): το βασικότερο από αυτά αφορούσε άμεσα στην ίδια την ύπαρξη της ζωγραφικής.

Για πολλούς διαμαρτυρόμενους, οι λατρευτικές εικόνες ή τα αγάλματα των αγίων στις εκκλησίες δεν ήταν παρά υπόμνηση της παπικής ειδωλολατρίας και της άμετρης διάθεσης για πολυτέλεια. Μάλιστα, για τους σκληροπυρηνικούς, ακόμη και η ζωηρή διακόσμηση των κατοικιών ήταν ένα θέμα που χρειαζόταν επανεξέταση. Έτσι, οι καλλιτέχνες βρέθηκαν σε θέση δυσχερέστατη, αντιμετωπίζοντας ένα *σημαντικό πρόβλημα βιοπορισμού*, καθώς έχαναν ένα πολύ σημαντικό κομμάτι του αγοραστικού τους κοινού: την εκκλησία. Ουσιαστικά, οι *προσωπογραφίες* και η *εικονογράφηση βιβλίων* ήταν τα πεδία που έμεναν σχετικώς άθικτα.

Έτσι, η εξέταση της τέχνης της περιόδου στην Αγγλία, ξεκινά με την αναφορά σ' έναν Γερμανό καλλιτέχνη, ο οποίος βρέθηκε εκεί, εξασφαλίζοντας τον επίσημο τίτλο του *Ζωγράφου της Αυλής* από τον Ερρίκο Η' και λύνοντας έτσι το βιοποριστικό του πρόβλημα: τον **Hans Holbein** (1497-1543).



Hans Holbein  
*Η Παναγία και το βρέφος με την οικογένεια του Δημάρχου Μάγερ*, 1528  
λάδι σε ξύλο, 1.465X1.02 μ.  
Ντάμστατ, Ανακτορικό Μουσείο.



Hans Holbein  
*Sir Richard Southwell*, 1536  
λάδι σε ξύλο, 0.475X0.38 μ.  
Φλωρεντία, Uffizi.

Η περίπτωση του Holbein μας βοηθά να συνειδητοποιήσουμε πως, παρά την καταξίωση που σήμανε για τους καλλιτέχνες η αναγνώρισή τους ως διανοουμένων κατά κάποιο τρόπο (και παρά την εκτίναξη ορισμένων από αυτούς σε ύψη δημοτικότητας και αποδοχών δυσθεώρητα για τους περισσότερους), στην πραγματικότητα παρέμεναν επαγγελματίες που λειτουργούσαν με τους όρους της αγοράς, τη ζήτηση και την προσφορά.



Hans Holbein  
Γερμανός έμπορος στο Λονδίνο, 1532  
λάδι σε ξύλο, 0.963X0.857 μ.  
Βερολίνο, Πινακοθήκη-Κρατικά Μουσεία.



Nicholas Hilliard  
Νεαρός μες τα τριαντάφυλλα,  
περ. 1587  
ακουαρέλα και γκουάς σε περ-  
γαμνή, 0.136X0.073 μ.  
Λονδίνο, Μουσείο Βικτωρίας και  
Αλβέρτου.

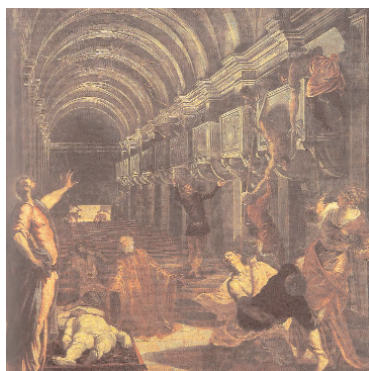
Έτσι, οι *Παναγίες*, που ο Holbein ζωγράφιζε στη γενέτειρά του, το Άουγκσμπουργκ και στη Βασιλεία μετέπειτα, πριν οι συνθήκες γίνουν απαγορευτικές, μετατρέπονται σε *προσωπογραφίες μελών της βασιλικής οικογένειας, εκπροσώπων της αυλής, πλούσιων αστών*, καθώς επίσης και σε *σχέδια για έπιπλα και κοστούμια, διακοσμητικά προγράμματα, αντικείμενα πολυτελείας και όπλα*, όπως επιτάσσει η θέση του στο παλάτι, ως Ζωγράφου της Αυλής.

Τα πορτρέτα του λειτουργούν δηλωτικά τόσο σε σχέση με την προσωπικότητα του συγκεκριμένου προσώπου που εικονίζεται, όσο (και ίσως περισσότερο) σε σχέση με τον κοινωνικό τύπο που ο εικονιζόμενος εκπροσωπεί. Παρά τις λεπτομέρειες που μπορεί να τις εμπλουτίζουν, πρόκειται για παραστάσεις που στο σύνολό τους είναι λιτές και στιβαρές.

Στην πορεία του χρόνου, η επίδραση της Μεταρρύθμισης (που ατονεί την καλλιτεχνική παραγωγή) και οι εντεινόμενες απηχίες των εκζητήσεων του ιταλικού μανιερισμού (ως η κυρίαρχη αισθητική πρόταση εκτός συνόρων), θα επιτρέψουν ουσιαστικά μόνο στην τέχνη της προσωπογραφίας να εξακολουθήσει να υφίσταται, μ' έναν τρόπο γραφής ωστόσο που θα παρακολουθεί όλο και περισσότερο τις αισθητικές απαιτήσεις της αυλής για *κομψές, διακοσμητικές αποδόσεις* (χαρακτηριστικό το παράδειγμα του **Nicholas Hilliard** (1547-1619) και τα πορτρέτα-μινιατούρες που φιλοτεχνεί).

## Ισπανία

Στην ίδια κατεύθυνση με τις περιπτώσεις της Γαλλίας, της Γερμανίας και της Αγγλίας, η Ισπανία θα μείνει προσηλωμένη στην *παράδοση της μεσαιωνικής τέχνης* και τις διακοσμητικές της ποιότητες, επιδεικνύοντας τον ίδιο *εκλεκτικισμό* στην πρόσληψη των νέων δεδομένων και καταλήγοντας επίσης σ' ένα αποτέλεσμα - στη διάρκεια του 16ου αιώνα πια - όπου συνδυάζονται οι *εθνικές τάσεις, οι επιρροές των μεγάλων καλλιτεχνών της Ιταλίας*, καθώς και κάποια *στοιχεία από την τέχνη της Βόρειας και Κεντρικής Ευρώπης*.



Tintoretto,  
*Η εύρεση των λειψάνων του Απόστολου Μάρκου*, περ. 1562, λάδι σε καμβά, 4.05X4.05 μ.  
Μιλάνο, Πινακοθήκη Brera.

Σταδιακά τα σχηματοποιημένα μοτίβα της γοθτικής τέχνης υποχωρούν, αφήνοντας περιθώριο για την ανάπτυξη μιας γραφής περισσότερο νατουραλιστικής. Το χρυσό βάθος των προηγούμενων συνθέσεων δίνει τη θέση του στις αναπαραστάσεις του τρισδιάστατου χώρου. Πολλοί ισπανοί καλλιτέχνες εξάλλου ταξιδεύουν στην Ιταλία, γοητευμένοι από την αίγλη της τέχνης του Leonardo, του Michelangelo και του Raphael, κι επιστρέφοντας στη χώρα τους, προχωρούν στη διατύπωση αντίστοιχων προτάσεων, αξιοποιώντας παράλληλα τις απηχήσεις της τέχνης της Φλάνδρας, της Γερμανίας και της Ολλανδίας.

Υπάρχει ωστόσο ένα βασικό χαρακτηριστικό που διαφοροποιεί την Αναγεννησιακή τέχνη της Ισπανίας από εκείνη της Ιταλίας, της Γαλλίας, ή της Γερμανίας σχετίζεται περισσότερο με τις θεματικές επιλογές παρά με το ύφος γραφής, που υιοθετείται και αφορά στην απόρριψη των μυθολογικών θεμάτων και τη λατρεία του γυμνού.

Ο Ισπανός καλλιτέχνης του 16ου αιώνα, μολονότι υιοθετεί τις στιλιστικές καινοτομίες, δεν εγκαταλείπει τις πνευματικές στοχεύσεις των τεχνιτών που υπηρέτησαν τη γοθική τέχνη. Αυτό σημαίνει ότι δεν απορρίπτει απλώς τον αισθησιασμό των παγανιστικών θεμάτων, αλλά και την αντίληψη της τέχνης για την τέχνη, αφού γι' αυτόν καλλιτεχνική παραγωγή είναι αδιανόητη έξω από τις διαδικασίες της επικοινωνίας, της αναπαραγωγής κάποιου μηνύματος, της διδασκαλίας της Εκκλησίας εν προκειμένω. Εξάλλου, οι ίδιες οι παραγγελίες που δέχεται, είτε προέρχονται από εκκλησίες και μοναστήρια, είτε από ευγενείς με ισχυρές θρησκευτικές πεποιθήσεις και αρχές, συντείνουν στην καθιέρωση μιας κυρίαρχης ζωγραφικής ατμόσφαιρας, μιας *ατμόσφαιρας ασκητικής και μυστικιστικής*, στην οποία μούονται και οι ξένοι καλλιτέχνες που έρχονται να δουλέψουν στην Ισπανία τα χρόνια αυτά.

Οι **Fernando Yanez** και **Fernando Llanos** είναι δύο από τους καλλιτέχνες, οι οποίοι θα επιχειρήσουν στις αρχές του 16ου αιώνα να αξιοποιήσουν τα διδάγματα που αποκόμισαν από τη μελέτη της τέχνης του Leonardo. Χαρακτηριστικό δείγμα της δουλειάς τους είναι το εικονοστάσι του καθεδρικού της Βαλένθια, διακοσμημένο με σκηνές από τη ζωή της Παναγίας. Οι μορφές διακρίνονται για τη μνημειακότητά τους, τον τρόπο δηλαδή με τον οποίο δομούνται, ώστε να φαντάζουν άφθαρτες, σ' έναν χώρο λιτό και απέριπτο.

Καλλιτέχνες, όπως οι **Juan de Borgona** και **Pedro Berruguete**, επίσης γύρω στα 1500, λειτουργούν περισσότερο εκλεκτικιστικά, συνδυάζοντας στα έργα τους στοιχεία της φλωρεντινής τέχνης και του βορρά, με υπαινικτικές αναφορές στο γοθικό παρελθόν. Όλα αυτά σε θρησκευτικές συνθέσεις, στον καθεδρικό του Τολέδο, που



Parmigianino,  
*Η Παναγία με τον μακρύ λαιμό*,  
1534-40  
λάδι σε ξύλο, 2.16X1.32 μ.  
Φλωρεντία, Uffizi.

υιοθετούν μεν μια ατμόσφαιρα λυρική, δίνοντας ειδική βαρύτητα στη συμμετοχή του τοπίου, χωρίς υπερβολές όμως και συναισθηματικές εξάρσεις. Αντίστοιχης διάθεσης και τα έργα του **Alejo Fernandez** - πρόδρομου για κάποιους μελετητές της ζωγραφικής του Zurbaran - στον καθεδρικό της Σεβίλλης και τη Σαραγόσα.

Κατά το δεύτερο τρίτο του 16ου αιώνα θα ενταθούν οι επιρροές από το έργο του Raphael στη δουλειά καλλιτεχνών που δρουν στη Βαλένθια, όπως του **Vicente Masip** και του γιού του **Juan de Juanes**. Χαρακτηριστικό δείγμα (του τελευταίου), ο *Μυστικός Δείπνος*, που βρίσκεται στο Μουσείο του Prado, φιλοτεχνημένος μετά το 1550. Στο ίδιο κλίμα και οι συνθέσεις του φλαμανδού **Pedro de Campaña**, ο οποίος ζει και δρα στη Σεβίλλη, καθώς αναλαμβάνει τη φιλοτέχνηση του διάκοσμου του καθεδρικού ναού της πόλης.

Γύρω στα 1560, οι Ιταλοί ζωγράφοι που δουλεύουν στο διακοσμητικό πρόγραμμα του Escorial θα κινήσουν το ενδιαφέρον σχετικά με τις διατυπώσεις του μανιερισμού και τα δείγματα γραφής των Βενετσιάνων, κυρίως σε ό,τι αφορά στο χειρισμό του χρώματος. Ο **Juan Fernandez Navarrete** είναι ένας από τους Ισπανούς καλλιτέχνες που θα εργαστεί επίσης στο Escorial, μετά από ένα σύντομο πέρασμα από την Ιταλία και το εργαστήριο του Tiziano. Το έργο του αποτυπώνει την έντονη ενασχόλησή του με τις *εφαρμογές του χρώματος, τη λειτουργία του φωτός και της σκιάς, σε αποδόσεις που δεν επιθυμούν να εξωραϊσουν τις καταστάσεις*. Χαρακτηριστική είναι η παράσταση του Μαρτυρίου του Αγίου Ιακώβου.

Εκτενέστερα όμως θα αναφερθούμε στο εργαστήριο ενός καλλιτέχνη που διαφοροποιείται από το μέσο όρο γραφής, εισάγει καινούργια στοιχεία, γίνεται δημοφιλής και δέχεται σταθερά πολλές παραγγελίες, γεγονός που εξηγεί και την παρουσία πολλών βοηθών: αναφερόμαστε στο εργαστήριο του **Δομνίκου Θεοτοκόπουλου** (1541;-1614), του επωνομαζόμενου **El Greco** (ο Έλληνας).



El Greco,  
*Ο αδελφός Ορτένσιο Φέλιξ Παραβίθινο*, 1609  
λάδι σε καμβά, 1.13X0.86 μ.  
Βοστώνη, Μουσείο Καλών Τεχνών.



El Greco,  
*Το άνοιγμα της Πέμπτης Σφραγίδας της Αποκάλυψης*, 1608-14  
λάδι σε καμβά, 2.24X1.92 μ.  
Νέα Υόρκη, Metropolitan Museum of Art.

Το έργο του Θεοτοκόπουλου μετουσιώνει μ' έναν μοναδικό τρόπο:

- τις επιρροές της *βυζαντινής εικονιστικής παράδοσης* (στις οποίες μαθήτευσε στην Κρήτη, τον τόπο γέννησής του)
- τα διδάγματα της ζωγραφικής των Tiziano και Tintoretto (με τα οποία ήρθε μετέπειτα σ' επαφή, στη Βενετία), αλλά και του Parmigianino, ακόμη και του Michelangelo (στη Ρώμη), αναφορικά με τον τρόπο σύλληψης του ανθρώπινου σώματος σε στιγμές μεταφυσικής έντασης, δημιουργώντας *ένα προσωπι-*

*κό αναγνωρίσιμο ύφος*, με μυστικιστικές προεκτάσεις, που φαίνεται πως θα βρει το καταλληλότερο κοινό στην Ισπανία.

Έργα, όπως η *Αγία Τριάδα* ή η σκηνή της Ανάληψης, που ετοιμάζει γύρω στα 1577 για το ναό του Santo Domingo el Antiguo στο Τολέδο, αποκαλύπτουν έναν Θεοτοκόπουλο, ο οποίος αφενός ενδιαφέρεται για τις εντάσεις του χρώματος, διατηρώντας όμως ακόμη φόρμες κλειστές και στιβαρές, σε σχέση με ό,τι πρόκειται να ακολουθήσει. Δέκα περίπου χρόνια αργότερα (1586-1588), στην *Ταφή του Κόμην Orgaz*, τα πράγματα είναι τελείως διαφορετικά, ενώ με συνθέσεις, όπως *Το άνοιγμα της Πέμπτης Σφραγίδας της Αποκάλυψης* (1608-με 14), καθίσταται προφανές πως οι δραματικές εντάσεις του μανιερισμού και οι αφύσικες στενόμακρες μορφές του έχουν απεκδυθεί την όποια κοσμική τους υπόσταση και έχουν τεθεί στην *υπηρεσία του μυστικισμού που διακρίνει την καλλιτεχνική ζωή της Ισπανίας στο σύνολό της*.

Ο Greco διακρίθηκε και στην προσωπογραφία -η οποία, μαζί με τις θρησκευτικές σκηνές, ήταν τα βασικά πεδία δραστηριοποίησης των καλλιτεχνών στην Ισπανία- το ενδιαφέρον του για τις εξατομικευμένες αποδόσεις εξάλλου είναι φανερό και στις πολυπληθείς του συνθέσεις.

### **Προτεινόμενες δραστηριότητες και εργασίες (ομαδικές ή ατομικές):**

1. Διερευνήστε (οργανώνοντας τη δουλειά σε ομάδες και διακρίνοντας τα πεδία της έρευνας) διεξοδικότερα τις πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες, καθώς και το ρόλο της Εκκλησίας σε Γαλλία, Γερμανία, Αγγλία και Ισπανία.

Βρίσκετε ότι η καλλιτεχνική παραγωγή, όπως την περιγράψαμε επιγραμματικά, ήταν αναμενόμενη σε σχέση με τις συνθήκες που επικρατούσαν ευρύτερα;

Σε τι διαφέρει το μοντέλο της Ιταλικής πόλης και πώς θεωρείτε ότι αυτό μπορεί να ευνόησε τις καλλιτεχνικές καινοτομίες που σημειώνονται εκεί;

2. Λέγεται ότι η τέχνη αποτυπώνει τις κοινωνικές αξίες, τα ήθη και τα έθιμα και γενικότερα την κουλτούρα ενός λαού σε δεδομένη ιστορική εποχή. Πόσο δηλωτικά μπορεί να είναι τα έργα τέχνης σε σχέση με την εποχή, το χώρο και τις κοινωνικές ομάδες στις οποίες απευθύνονται;

Συζητήστε σχετικά με αφορμή τα έργα:

- Ο αδελφός Ορτένσιο Φέλιξ Παραβιθίνο, 1609 (El Greco)
- Νεαρός μες τα τριαντάφυλλα, περ. 1587 (Nicholas Hilliard)
- Πορτρέτο του ναύαρχου Bonnivet (Jean Clouet)
- Γερμανός έμπορος στο Λονδίνο, 1532 (Hans Holbein)
- Η μάχη του Αρχάγγελου Μιχαήλ εναντίον του δράκοντα, 1498 (Albrecht Durer)

3. Θα μπορούσαν να βρουν θέση στην καλλιτεχνική αγορά της Ισπανίας έργα, όπως η χαλκογραφία του Durer, Αδάμ και Εύα (1504) ή οι θρησκευτικές σκηνές του Matthias Grunewald; Δικαιολογήστε την απάντησή σας.

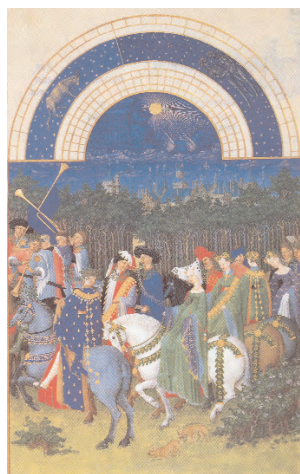
### Εισαγωγή

Το ενδιαφέρον για τη δημιουργία μορφών περισσότερο μνημειακών και στιβαρών σε σχέση με το διεθνή γοτθικό ρυθμό, καθώς και η διαρκώς εντεινόμενη διάθεση για παρατήρηση και η κατά το δυνατόν πιστότερη απόδοση των δεδομένων του περιβάλλοντος χώρου, είναι στοιχεία που εμφανίζονται στην ευρύτερη περιοχή των Κάτω Χωρών (Βέλγιο, Ολλανδία), ταυτόχρονα σχεδόν με τους πρώτους πειραματισμούς των Brunelleschi, Masaccio και Donatello στη Φλωρεντία.

Ο τρόπος μάλιστα που οι στοχεύσεις αυτές μεθοδεύονται στο έργο των σημαντικότερων εκπροσώπων της καλλιτεχνικής παραγωγής στην βόρεια πλευρά των Άλπεων, θα ορίσει, κατά κάποιο τρόπο, ενός είδους αντιπρόταση στις σχετικές εισηγήσεις της Ιταλίας, περιγράφοντας μια διαφορετική άποψη πρόσληψης και απόδοσης του κόσμου.

Πολύ σχηματικά, θα μπορούσαμε να πούμε πως αυτό που στους καλλιτέχνες των Κάτω Χωρών ουσιαστικά διαφοροποιείται είναι η κυρίαρχη διάθεση για την ειλικρινή προσέγγιση της πραγματικότητας, χωρίς να μεσολαβεί ένα προηγούμενο στάδιο προσαρμογής και μελέτης των κανόνων της αρχαίας τέχνης. Έτσι, για παράδειγμα, ο τεχνίτης των Κάτω Χωρών μελετά και αποδίδει απευθείας το γυμνό σώμα και τις αντιδράσεις του, χωρίς προηγουμένως να προσπαθεί να κατανοήσει τον τρόπο με τον οποίο χειρίστηκαν την απεικόνισή του οι αρχαίοι Έλληνες ή οι Ρωμαίοι.

Η προσήλωση μάλιστα στην ανάδειξη κάθε μικρολεπτομέρειας ενός ευρύτερου συνόλου οδηγεί σε παραστάσεις, οι οποίες ξεπερνούν την παράδοση του «διεθνούς ρυθμού», αλλά χωρίς να την ακυρώνουν· αντιθέτως φαίνεται πως την εξελίσσουν. Στο ίδιο συμβάλλει και η εμφανής προσοχή για την απόδοση της ιδιαίτερης υφής των υλικών και των ποιτήτων που τα διακρίνουν.



Paul και Jean Limbourg  
Μάγας (σελίδα από το Προ-  
σευχτήριο «Les tres riches  
heures» του Δούκα του  
Berry), περ. 1410  
Chantilly, Μουσείο Conde.

Από το τελευταίο αυτό χαρακτηριστικό της τέχνης των Κάτω Χωρών μάλιστα προέκυψε και μια νέα ζωγραφική τεχνική, η ελαιογραφία.

Ήταν το εργαστήριο του **Jan van Eyck (1390;-1441)** συγκεκριμένα, που πρότεινε αυτό το νέο μέσο, το οποίο βασίζεται στην ιδέα της ανάμειξης των χρωμάτων με λάδι ως συνδετικό μέσο, αντί για αυγό, που στα χρόνια του μεσαίωνα ήταν το τυπικότερο συνδετικό υλικό. Καθώς τα χρώματα δεν ήταν έτοιμα προς εφαρμογή στην όποια ζωγραφική επιφάνεια, αλλά παρασκευάζονταν από τους ίδιους τους ζωγράφους από φυτά ή ορυκτά υλικά, δεν είχαν παρά, σ' ένα πρώτο στάδιο επεξεργασίας, τη μορφή σκόνης, που θα έπρεπε να αναμειχθεί με κάποιο υλικό, ώστε να μετατραπεί σ' ένα είδος εύχρηστης αλοιφής.

Τα πλεονεκτήματα της νέας τεχνικής αφορούσαν πρωτίστως στη σημαντική διεύρυνση του χρονικού περιθωρίου που ο ζωγράφος είχε στη διάθεσή του, αφού, σε αντίθεση με το αυγό, το λάδι δε στεγνώνει εύκολα, κι έτσι ο χειριστής του μπο-

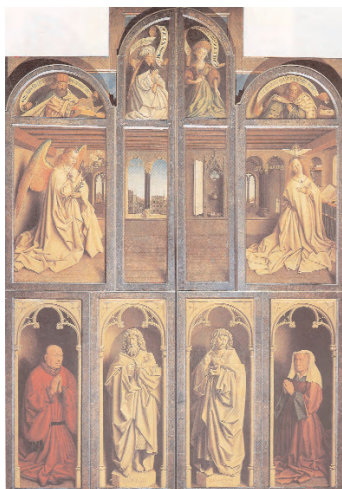
ρεί να κάνει όσες επεμβάσεις κρίνει σκόπιμο μετά την πρώτη πινελιά (πράγμα αναγκαίο για παραστάσεις που εμπεριέχουν τόσο λεπτομερείς απεικονίσεις). Επιπλέον, τα ελαιοχρώματα δίνουν περισσότερες δυνατότητες χρωματικών διαβαθμίσεων και λεπτότερων αποχρώσεων, γεγονός που επίσης εντείνει την εντύπωση μιας ακριβούς και λεπτομερούς απεικόνισης.

## Jan van Eyck

Εκτός από τη νέα τεχνική της ελαιογραφίας, από το εργαστήριό του βγήκαν κάποια από τα περισσότερο εντυπωσιακά, αλλά και ουσιαστικά, έργα τέχνης της εποχής του.

Το Πολύπτυχο της Γάνδης εισάγει στη θρησκευτική τέχνη όλα τα καινοτόμα γνωρίσματα της τέχνης του Βορρά, όπως λίγο παραπάνω τα περιγράψαμε. Φιλοτεκνημένο για να κοσμήσει την Αγία Τράπεζα του ναού του Αγίου Βαο στη Γάνδη, αναπαριστά στο κεντρικό του τμήμα ένα θέμα προερχόμενο από την Αποκάλυψη του Ιωάννη, το όραμα της Λατρείας του Αμνού, ενώ στα πλάγια μέρη -που φαίνονται όταν τα φύλλα του πολύπτυχου μένουν κλειστά- εικονίζονται άγιοι και οι μορφές των δωρητών σε στάση προσευχής.

Τις μέρες των γιορτών το πολύπτυχο άνοιγε, για να αποκαλύψει τον πλούτο της κεντρικής του παράστασης. Η μορφή του Θεού επάνω, ορίζει τον κεντρικό άξονα του συνόλου περιβαλλόμενη από τις μορφές του Ιωάννη του Βαπτιστή (του οποίου η παρουσία δικαιολογείται, αφού πρώτος εκείνος ονόμασε τον Ιησού «Αμνό του Θεού») και της Παναγίας, μορφές αγγέλων που δοξολογούν, και τα τολμηρά αποδοσμένα γυμνά του



Jan van Eyck  
*Μορφές Αγίων και δωρητών, στο κέντρο· η σκηνή του Ευαγγελισμού*  
-  
*Πολύπτυχο της Γάνδης (εξωτερική όψη), 1432*  
λάδι σε ξύλο, 1.46X0.51 μ.  
(το κάθε φύλλο). Γάνδη,  
Καθεδρικός ναός του Αγίου Βαο.



Jan van Eyck  
*Οι αρραβώνες των Arnolfini, 1434*  
λάδι σε ξύλο, 0.81X0.59 μ.  
Λονδίνο, National Gallery.

Αδάμ και της Εύας, χωρίς καμία διάθεση εξιδανίκευσης. Ο van Eyck εδώ ζωγραφίζει δύο γυμνά ανθρώπινα σώματα και όχι δύο αγάλματα, βήμα αρκετά τολμηρό, λαμβάνοντας ειδικά υπόψη ότι το έργο προοριζόταν για την Αγία Τράπεζα μιας εκκλησίας.

Στη χαμηλότερη ζώνη του εσωτερικού εικονογραφείται το εδάφιο της Αποκάλυψης, που συγκεκριμένα περιγράφει τη σκηνή της Λατρείας του Αμνού, με τους εκπροσώπους όλων των εθνών να προσέρχονται, για να

προσκυνήσουν. Η σύνθεση είναι τακτικά οργανωμένη, ενώ η λεπτομερής απόδοση των κοστούμιών, των στολών, των εξαρτήσεων των πολεμιστών, των αρχιτεκτονημάτων στο σκηνικό χώρο, των φυτών και των καρπών, εξελίσσουν τη διάθεση της τέχνης των αδελφών Limbourg, τελειοποιώντας την αληθοφάνεια των επιμέρους στοιχείων.

Ένα άλλο εμβληματικό έργο του Van Eyck, αναφορικά με τη νέα αντίληψη που εισηγείται για την τέχνη και τις επιδιώξεις της, είναι *οι αρραβώνες του Arnolfini*. Όσο κι αν σε μας σήμερα φαίνεται αδιανόητο, η παράσταση θα πρέπει να δημιουργήθηκε ως υποκατάστατο - ή μάλλον, εικαστική επικύρωση - μιας συμβολαιογραφικής πράξης.

Πιο συγκεκριμένα, ο Ιταλός έμπορος Giovanni Arnolfini εικονίζεται σ' ένα επαγγελματικό του ταξίδι στις Κάτω Χώρες, με τη μέλλουσα γυναίκα του, σε μια σημαντική στιγμή της ζωής τους, που πιθανότατα είναι η στιγμή του αρραβώνα τους. Ο Van Eyck δε «φωτογραφίζει» απλώς το γεγονός. Στην πραγματικότητα κάνει κάτι περισσότερο: επιβεβαιώνει την παρουσία του, ως μάρτυρα, στη σκηνή. Ο καθρέφτης στο βάθος του δωματίου βοηθά ακριβώς στην καταγραφή της παρουσίας του, ενώ, για την περίπτωση που αυτό δε θεωρηθεί αρκετό, στην επιφάνεια του τοίχου, επάνω ακριβώς από τον καθρέφτη σημειώνει: «Johannes de Eyck fuit hic» («Ο Γιαν βαν Άικ ήταν παρών»).



Jan van Eyck *Η λατρεία του Αμνού - Πολύπτυχο της Γάνδης (εσωτερικό)*, 1432

λάδι σε ξύλο, 1.46X0.51 μ. (το κάθε φύλλο)  
Γάνδη, Καθεδρικός ναός του Αγίου Βαυ.

## Rogier van der Weyden και Hugo van der Goes

Λίγο μεταγενέστεροι του Jan van Eyck, οι **Rogier van der Weyden (1400;-1464)** και **Hugo van der Goes (-1482)** ζουν και εργάζονται επίσης στη Φλάνδρα.

Το έργο και των δύο κινείται οπωσδήποτε σε κοινές κατευθύνσεις με εκείνο του van Eyck, ωστόσο φαίνεται πως μένουν περισσότερο προσηλωμένοι στον προορισμό της τέχνης, όπως τον αντιλαμβανόταν η παράδοση: να διηγείται πειστικά και καθηλωτικά μια ιστορία.

Ο τρόπος με τον οποίο λοιπόν μεθοδεύουν το στήσιμο των παραστάσεών τους, έχει κάτι από τη σκηνοθετική οργάνωση μιας θεατρικής σκηνής. Ο χώρος παραμένει ουδέτερος και οι πρωταγωνιστικές μορφές με το στήσιμο και τις εκφράσεις τους θα προσδιορίσουν την ατμόσφαιρά του.

Στην περίπτωση του van der Weyden παρακολουθούμε μια παράσταση Αποκαθήλωσης, προορισμένη να στηθεί στην Αγία Τράπεζα· άρα, ο καλλιτέχνης λαμβάνει υπόψη ότι το έργο του θα πρέπει με κάποιο τρόπο να γίνεται ορατό και κατανοητό και από κάποια σχετική απόσταση. Αποφασίζει λοιπόν να «κλείσει» τη σκηνή (κάνοντας ένα είδος «zoom-in» -θα λέγαμε με τους όρους χρήσης μιας κάμερας), ώστε ο θεατής να εστιάσει σε παρουσίες, χειρονομίες και πρόσωπα. Παρά τα σαφή περιγράμματα και το «σκληρό», λεπτομερές σχέδιο, η σκηνή διακρίνεται για τη φόρτιση και την αίσθηση δυναμισμού που αποπνέει, με τη χρήση τεχνασμάτων, όπως οι παράλληλες διαγώνιοι που ορίζονται από το σώμα του νεκρού Χριστού και της λιπόθυμης Παναγίας, οι νοπτές κατευθύνσεις που υποδεικνύονται από τα βλέμματα των υπόλοιπων εικονιζόμενων, το γεγονός ότι οι μορφές καλύπτουν πλήρως τη ζωγραφική επιφάνεια. Η σκηνή εξάλλου οριοθετεί με σαφήνεια το ζωτικό της χώρο με τον τρόπο που τοποθετούνται οι μορφές στα άκρα, δεξιά και αριστερά.





Hugo van der Goes  
*Η Κοίμηση της Θεοτόκου*, περ. 1480  
 λάδι σε ξύλο, 1.46X1.21 μ.  
 Βρύγη, Groeningemuseum.



Rogier van der Weyden  
*Αποκαθίλωση*, περ. 1435  
 λάδι σε ξύλο, 2.20X2.62 μ. Μαδρίτη, Prado.

Αντίστοιχα, στην Κοίμηση της Θεοτόκου, την παράσταση που ετοιμάζει ο van der Goes, επίσης για μια Αγία Τράπεζα, οι δώδεκα Απόστολοι που περιστοιχίζουν τη μορφή της Παναγίας, που πεθαίνει, είναι δώδεκα ξεχωριστά εκφραστικά πορτρέτα στημένα έτσι, ώστε και να μετέχουν ουσιαστικά στην πένθιμη στιγμή και να προσφέρουν στον θεατή την καλύτερη δυνατή οπτική γωνία της στιγμής του θρήνου. Κανένα σημείο του πίνακα δε μένει άδειο. Η μορφή του περιστοιχισμένου από μορφές αγγέλων Χριστού, που ετοιμάζεται να δεχτεί την Παναγία στον ουρανό στο ανώτερο μέρος της εικόνας, γίνεται ορατή μόνο από την ίδια τη Θεοτόκο (η οποία στρέφει το βλέμμα προς εκείνη την κατεύθυνση) και βέβαια από τους θεατές.

## 16ος αιώνας

### Jean Gossaert (ή Mabuse), Hieronymus Bosch και Peter Bruegel

**Ο Jean Gossaert (1478;-1532)**, γνωστός ως Mabuse, ο καλλιτέχνης, με τον οποίο εισαγόμαστε στη ζωγραφική των Κάτω Χωρών στη διάρκεια του 16ου πια αιώνα, κατά έναν περιέργο τρόπο - καθώς εκπροσωπεί μια γενικότερη διάθεση - φαίνεται να ξεπερνά βιασικά τα δείγματα δουλειάς των καταξιωμένων καλλιτεχνών του Βορρά, προσπαθώντας να εντυπωσιάσει το θεατή με την επίδειξη γνώσεων που θα τον παραπέμψουν άμεσα στα επιτεύγματα των Ιταλών τεχνιτών: μαθηματική προοπτική, φωτοσκίαση, εξοικείωση με τις φόρμες και τους τύπους της κλασικής αρχιτεκτονικής.

Το αποτέλεσμα είναι άρτιες τεχνικά συνθέσεις, χωρίς κανένα ιδιαίτερο στίγμα ωστόσο, αφού ούτε με την παράδοση της ζωγραφικής των Κάτω Χωρών συνδιαλέγονται ουσιαστικά, ούτε φαίνονται να αφομοιώνουν πραγματικά τα διδάγματα της ιταλικής ζωγραφικής.

Η παραπάνω διαπίστωση δεν αφορά σε καμία περίπτωση τους επόμενους δύο καλλιτέχνες.



Jean Gossaert (ή Mabuse)  
*Ο Ευαγγελιστής Λουκάς ζωγραφίζει την Παναγία*, περ. 1515  
 λάδι σε ξύλο, 2.30X2.05 μ. Πράγα, Εθνική Πινακοθήκη.

Στο έργο του **Hieronymus Bosch (-1516)** παρακολουθούμε την απόπειρα εφαρμογής των γνώσεων που αποκτήθηκαν από την παρατήρηση και την αναπαράσταση του ορατού κόσμου, προκειμένου να απεικονιστεί ό,τι είναι πέρα από αυτόν.

Τα Ελαπώματα που στο Παρεκκλήσι Arena στην Πάδοβα αποδόθηκαν (μαζί με τις Αρετές) από τον Giotto, ως αλληγορικές μορφές, χωρίς τη χρήση χρώματος θυμίζοντας αντίστοιχες μορφές αγαλμάτων στις όψεις γοθτικών καθεδρικών ναών, στον Bosch αποκτούν υπόσταση, δεν είναι πια αφηρημένες έννοιες ή διηγήσεις που μένουν στη σφαίρα του φανταστικού. Η αληθοφάνεια της απόδοσής τους ωστόσο, δεν εξοικειώνει το θεατή με το θέαμα· αντιθέτως παράγει ένα εικονιστικό αποτέλεσμα που επιτείνει την αίσθηση της αποξένωσης και της μοναξιάς.

Στις παραστάσεις του **Peter Bruegel (1525;-1569)** από την άλλη, μας δίνεται η δυνατότητα να παρακολουθήσουμε μία διαφορετικού τύπου εξειδίκευση, όσον αφορά στην επιλογή θεματικού προσανατολισμού.

Οι αγρότες και η καθημερινότητά τους γίνονται εδώ το αντικείμενο παρατήρησης του ζωγράφου, ο οποίος βρίσκει έτσι την ευκαιρία να περιγράψει έναν διαφορετικό τρόπο ζωής, απαλλαγμένο από κάθε διάθεση επιτήδευσης και γι' αυτό, πιθανώς «εξωτικό» στα μάτια κάποιου που ζει σ' ένα από τα αστικά κέντρα της εποχής. Δεν αποκλείεται μάλιστα, οι σκηνές αυτού του είδους να θεωρούνταν στην εποχή τους κωμικές και να προκαλούσαν χαμόγελα, ως ασύμβατες με ό,τι θεωρείται νόρμα και «καθώς πρέπει», στο επίπεδο των κοινωνικών ρόλων και της αναμενόμενης κατά περίπτωση συμπεριφοράς.



Hieronymus Bosch  
*Ο Παράδεισος και η Κόλαση*,  
περ. 1510  
(τα δύο πλάγια φύλλα από τρίπτυχο)  
λάδι σε ξύλο, 1.35X0.45μ.  
Μαδρίτη, Prado.



Peter Bruegel  
*Χωριάτικος γάμος*, περ. 1568  
λάδι σε ξύλο, 1.14X1.64μ.  
Βιέννη, Kunsthistorisches Museum.



Giotto  
*Η Πίστη* (από τις εικονιζόμενες Αρετές), περ. 1305  
Τοιχογραφία (fresco). Πάδοβα, Παρεκκλήσι Arena.

**Προτεινόμενες δραστηριότητες και εργασίες (ομαδικές ή ατομικές):**

1. Θεωρείτε ότι η εντατική προσπάθεια για πιστή μίμηση της πραγματικότητας, όπως αποτυπώνεται στο έργο των ζωγράφων των Κάτω Χωρών, προδίδει μια διαφορετική λειτουργία της εικόνας, σ' ένα κοινωνικό πλαίσιο με διαφορετικές αξίες και επιδιώξεις; Τι είδους κοινό φαντάζεστε ότι θα ενδιαφερόταν για αυτού του ύφους τις συνθέσεις;
  - Μετά από μια πρώτη συζήτηση οι εκπαιδευόμενοι μπορούν να χωριστούν σε ομάδες και να συγκεντρώσουν πληροφορίες για τη μουσική, το θέατρο και τα αναγνώσματα για τα οποία ενδιαφέρεται το εγγράμματο κοινό της εποχής. Τι αντιστοιχίες διαπιστώνονται μεταξύ αυτών των πεδίων και της εικαστικής παραγωγής, όπως την περιγράψαμε;
2. Van Eyck και Masaccio: πολύπτυχο της Γάνδης και Santa Maria Novella. Συγκρίνετε τα δύο έργα, ως παραδείγματα των καλλιτεχνικών αναζητήσεων της Αναγέννησης στις Κάτω Χώρες και την Ιταλία, αντίστοιχα.

### Εισαγωγή

Με την ενόπτη αυτή θα επιχειρήσουμε να σκιαγραφήσουμε τις κατευθύνσεις που ακολούθησε η καλλιτεχνική παραγωγή -με τον τρόπο που την παρακολουθήσαμε να σχηματοποιείται κατά τους αναγεννησιακούς χρόνους- συμμετέχοντας στις ευρύτερες ιστορικές διαδικασίες, κατά τη διάρκεια πια του 17ου και του 18ου αιώνα.

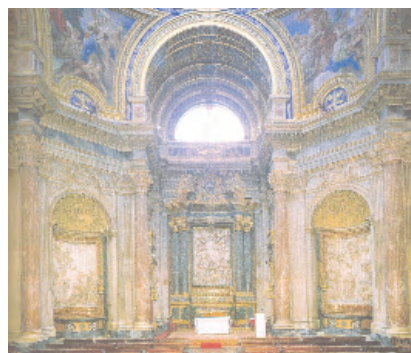
Επίσης, θα μας δοθεί η δυνατότητα να συζητήσουμε για τη χρήση και την εφαρμογή όρων στην ιστορία της τέχνης -εν προκειμένω για τους όρους *μπαρόκ* και *ροκοκό*- οι οποίοι, από τη στιγμή που χρησιμοποιούνται, δεν λειτουργούν περιγραφικά απλώς αλλά φτάνουν να ταυτίζονται με το συνολικό γούστο μιας ολόκληρης εποχής, εμπεριέχοντας συγκεκριμένη ιδεολογική φόρτιση και αξιολογικές διαστάσεις. Αξίζει στο σημείο αυτό να θυμηθούμε τη σχετική με την ονομασία «*Σκοτεινοί Αιώνες*» (*Dark Ages*) συζήτηση, που σχολιάσαμε στην ενόπτη της μεσαιωνικής τέχνης, καθώς και τους υποτιμητικούς υπαινιγμούς που αυτή μπορεί να εμπεριέχει, απλώς για να αντιληφθούμε από πόσες διαφορετικές οπτικές τελικά αποδεικνύεται πώς ο τρόπος με τον οποίο ονομάζουμε κάθε φορά τα πράγματα και τις καταστάσεις μόνο ουδέτερος δεν είναι.

### Ο κόσμος του μπαρόκ και οι δημιουργοί

Ο όρος *μπαρόκ* επιλέχτηκε και χρησιμοποιήθηκε από μεταγενέστερους καταγραφείς και σχολιαστές των καλλιτεχνικών πραγμάτων με διάθεση ειρωνική. Τα δεδομένα τα οποία περιέγραφε χρωματίζονταν ταυτοχρόνως ως *παράδοξα* -στην καλύτερη περίπτωση-, *δύσμορφα* ή ακόμη και *τερατώδη*, αφού αυτές είναι οι σημασίες που σημειώνονται σ' ένα κοινό λεξικό δίπλα στον όρο μπαρόκ, πριν αυτός φτάσει να γίνει ταυτόσημος με το υλικό της συγκεκριμένης ιστορικής περιόδου.



Giacomo della Porta,  
*Εκκλησία του Ιησού στη Ρώμη*, περ. 1575-7.



Francesco Borromini και Carlo Rainaldi,  
*Εσωτερικό της Εκκλησίας Santa Agnese*,  
Ρώμη, περ. 1653.

Τα στοιχεία που καθιστούσαν προβληματική την καλλιτεχνική παραγωγή της περιόδου βάσει αυτής της θεωρήσης, εντοπιζόνταν στους νέους εκφραστικούς συνδυασμούς που επιχειρήθηκαν στο πλαίσιο εφαρμογών που έμοιαζαν να υπερβαίνουν τους δοκιμασμένους, παραδεδομένους, καλλιτεχνικούς κανόνες.

Είναι σημαντικό να πούμε εξ' αρχής πως ό,τι θα ακολουθήσει αφορά στην πραγματικότητα στο:

- πώς ελέγχεται ένα παιχνίδι εξουσίας και επιβολής, που ασκείται τα χρόνια αυτά τόσο από την κοσμική όσο και την εκκλησιαστική εξουσία, και κατ' επέκταση
- πώς το παιχνίδι αυτό μεταγράφεται στο επίπεδο της εικόνας.

Αν θέλαμε να συνοψίσουμε το στίγμα της καλλιτεχνικής παραγωγής της περιόδου θα επιλέγαμε οπωσδήποτε τη λέξη *φαντασμαγορία*.



Gian Lorenzo Bernini  
*Η έκσταση της Αγίας Θηρεσίας*,  
1645-52  
Μάρμαρο, ύψος 3.50 μ. Ρώμη, Πα-  
ρεκκλήσι Κορνάρο στη  
Santa Maria della Vittoria.



Peter Paul Rubens  
*Ένθρονη Παναγία με το Βρέφος  
και άγιοι*, περ. 1627-8  
Λάδι σε ξύλο, 0.80 X 0.555 μ. Βε-  
ρολίνο, Πινακοθήκη-  
Κρατικά Μουσεία.



Diego Velasquez  
*Ο νερούλας της Σεβίλλης*, περ.  
1619-20  
Λάδι σε καμβά, 1.07 X 0.81 μ.  
Λονδίνο, Μουσείο  
Ουέλλιγκτον, Apsley House.



Anthony van Dyck  
*Ο Κάρολος Α΄ της Αγγλίας*, περ. 1635  
Λάδι σε καμβά, 2.66 X 2.07 μ. Παρίσι,  
Λούβρο.



Το Ανάκτορο των Βερσαλλιών, 1655-1682.

Για να γίνουμε περισσότερο συγκεκριμένοι: το ιστορικό πλαίσιο στο οποίο αναφερόμαστε προσδιορίζεται -σε γενικές γραμμές περιγράφοντάς το- από δύο δίπολα που σε σημαντικό βαθμό προσδιορίζουν αντίστοιχες νοοτροπίες προσέγγισης του κόσμου: *ισχυρές ευρωπαϊκές αυλές και καθολικισμός* από τη μία, *εύρωστα αστικά κέντρα και προτεσταντισμός* από την άλλη.

Το μπαρόκ σχετίζεται με την Καθολική, κατά κύριο λόγο, Ευρώπη.



Michelangelo da Caravaggio,  
Ο Άπιστος Θωμάς, περ. 1602-3  
Λάδι σε καμβά, 1.07 X 1.46 μ.  
Πότσδαμ, Σανσουσί,  
Ίδρυμα Schlosser και Garten.



Jan Vermeer van Delft  
Η μαγείρισσα, περ. 1660.  
Λάδι σε καμβά, 0.455 X 0.41 μ. Άμστερνταμ,  
Rijksmuseum.

Και έχει ενδιαφέρον να αναλογιστούμε πως, ως μπαρόκ, περιγράφονται τόσο ετερόκλητα φαινομενικά δεδομένα, όσο η πρόσοψη της Εκκλησίας του Ιησού στη Ρώμη του **Giacomo della Porta** (1541;-1602) -για να επικαλεστούμε ένα πρώιμο παράδειγμα μπαρόκ αρχιτεκτονικής διατύπωσης-, τα αρχιτεκτονήματα του **Francesco Borromini** (1599-1667) και το Ανάκτορο των Βερσαλλιών, Ο Άπιστος Θωμάς του **Michelangelo da Caravaggio** (1573-1610) και Ο νερούλας της Σεβίλλης του **Diego Velasquez** (1599-1660), η Έκσταση της Αγίας Θηρεσίας του **Gian Lorenzo Bernini** (1598-1680) και ο Κάρολος Α΄ της Αγγλίας του **Anthony Van Dyck** (1599-1641), η Ένθρονη Παναγία με το Βρέφος και άγιοι του **Peter Paul Rubens** (1577-1640) και Η μαγείρισσα του **Jan Vermeer** (1632-1675).



Annibale Carracci,  
*Η Παναγία θρηνεί τον Χριστό*,  
 1599-1600  
 Λάδι σε καμβά, 1.56 X 1.49 μ.  
 Νεάπολη, Μουσείο Καποντιμόντε.

Στα προαναφερθέντα παραδείγματα, και παρά την έντονη ποικιλομορφία που αυτά παρουσιάζουν, είναι δυνατό να ανιχνευθούν δύο βασικές κατευθύνσεις, οι οποίες εντοπίζουν την καταγωγή τους:

- στην καλλιέργεια της κλασικής ομορφιάς και την αναζήτηση της απλότητας και της γοητείας, που είχαν οι καλλιτεχνικές προτάσεις πριν το Μανιερισμό: διάθεση, η οποία ταυτίζεται με τον τρόπο γραφής του εργαστηρίου του **Annibale Carracci** (1560-1609).
- στην άμεση αναμέτρηση του δημιουργού με την αλήθεια, ξεπερνώντας τον φόβο της ασχήμιας, υπερβαίνοντας τα κλασικά πρότυπα και αποτυπώνοντας τον κόσμο με μια τιμιότητα που δεν υπόκειται σε συμβάσεις. Αυτή είναι η περιγραφή που επιγραμματικά θα απέδιδε τον κόσμο του «νατουραλιστή» **Caravaggio**.

Από τη μια λοιπόν είναι ο «ακαδημαϊσμός» που μελετά και αναπαράγει τις κλασικές καλλιτεχνικές προτάσεις, από την άλλη καλλιτεχνική παραγωγή που επιθυμεί να μειώσει την απόσταση της τέχνης από τη βιωμένη πραγματικότητα.

Έτσι, οι βοσκοί του **Nicolas Poussin** (1594-1665), στην ειδυλλιακή σκηνή της Αρκαδίας, εικονίζονται ως καλογυμνασμένοι αθλητές σε κομψές πόζες, ενώ οι Απόστολοι του Caravaggio, στο επεισόδιο του Άπιστου Θωμά, ως ταπεινοί άνθρωποι, χειρώνακτες, ταλαιπωρημένοι από τον καθημερινό μόχθο, όπως δηλαδή ήταν αληθινά (έστω κι αν το θρησκευτικό αίσθημα -το οποίο εμφανίστηκε θιγόμενο από τη σχετική απεικόνιση - προτιμούσε να τους λατρεύει στην εκδοχή των σεβάσιμων μορφών με ατσαλάκωτα πολυτελή ενδύματα).



Nicolas Poussin,  
*«Et in Arcadia ego»*, 1638-9  
 Λάδι σε καμβά, 0.85 X 1.21 μ.  
 Παρίσι, Λούβρο.



Guido Reni, *Αυγή*, 1614  
 Τοιχογραφία, περ. 2.80 X 7.00 μ.  
 Ρώμη, Palazzo Pallavicini-Rospigliosi.

Δημιουργοί ιδιαίτερα γνωστοί και δημοφιλείς στην εποχή τους, όπως ο **Guido Reni** (1575-1642), θα αναζητήσουν την ιδανική συνθετική συνταγή στο προηγούμενο της τέχνης του Ραφαήλ, θα καταξιωθούν μέσα από την προσεκτική σπουδή της και, με τη σειρά τους, θα ανταποκριθούν στις ανάγκες της καλαισθησίας μεταγενέστερων χρόνων και θα αποτελέσουν και οι ίδιοι πρότυπα σπουδής και μελέτης. Η αγάπη για το κλασικό κάλλος, που

ωθεί τον Reni (και τους παραγγελιοδότες του) να οργανώσει μια σύνθεση, όπως εκείνη της Αυγής στην οροφή του Palazzo Pallavicini-Rospigliosi στη Ρώμη, ωθεί και τον **Jurij Subic** (1855-1890) να την αντιγράψει στην οροφή του κεντρικού προθάλαμου, στο πλαίσιο του τοιχογραφικού διάκοσμου του Μεγάλου Schliemann στην Αθήνα του 19ου αιώνα. Συνεπώς μας επιτρέπει να παρατηρήσουμε ότι ο ίδιος τρόπος γραφής μπορεί να λειτουργήσει με ανάλογη δυναμική σε διαφορετικό ιστορικό πλαίσιο, προσαρμοσμένος στις ανάγκες θέασης του κοινού που κάθε φορά έχει τη δυνατότητα να ελέγχει την παραγωγή των έργων τέχνης.

Η διάθεση της νοσταλγικής ενατένισης και η ωραιοποίηση των φυσικών δεδομένων, μέσα από τον διορθωτικό φακό της κλασικής τέχνης, χαρακτηρίζει και τις συνθέσεις του **Claude Lorrain** (1600-82). Τα έργα του μάλιστα φαίνεται πως πραγματώνουν σε τέτοιο βαθμό το ζητούμενο της ιδανικής αποτύπωσης του φυσικού τοπίου, ώστε να λειτουργούν ως πρότυπα διαμόρφωσης ολόκληρων εκτάσεων, κήπων και πάρκων που ανήκαν σε Άγγλους αριστοκράτες. Αναφερθήκαμε και στην ενότητα **Αναγέννηση (Γαλλία, Γερμανία, Αγγλία, Ισπανία)** στη διαφοροποίηση της σχέσης του ανθρώπου με τη φύση, ως προϋπόθεσης της θέασής της με στόχο την αισθητική ικανοποίηση. Εδώ, θα ήταν σκόπιμο να θυμηθούμε και πάλι αυτή τη μετατόπιση, για να κατανοήσουμε τον τρόπο με τον οποίο αναπτύσσεται μία ολόκληρη θεματική κατηγορία, η οποία μάλιστα καθιερώνει και εξειδικευμένους στο είδος δημιουργούς τα χρόνια αυτά.



Claude Lorrain,  
*Τοπίο με θυσία στον Απόλλωνα*, 1662-3  
Λάδι σε καμβά, 1.74 X 2.20 μ.  
Καίμπριτζσερ, Αβαείο Anglesey.

παράδοσης, αναμενόμενα ίσως, προκύπτει στο έργο ενός Φλαμανδού ζωγράφου, του **Peter Paul Rubens** (1577-1640). Η έντονη δραστηριοποίησή του σε αυλικές και εκκλησιαστικές παραγγελίες, η συνακόλουθη ενασχόλησή του με μνημειακών διαστάσεων έργα, η έμφαση στη χρήση και στην ανάδειξη καθαρά ζωγραφικών μέσων, το εργαστήριό του όπου απασχολούσε πληθώρα βοηθών, ακόμη και οι διπλωματικές αποστολές που φαίνεται πως αναλάμβανε καθώς κινούνταν με άνεση στους ανάλογους κύκλους της εποχής του, μας δίνουν τη δυνατότητα να παρατηρήσουμε μια σειρά από δεδομένα, έστω και στη μεγενθυμένη εκδοχή τους, σε σχέση με την οντότητα ενός ζωγράφου του «καθολικού στρατοπέδου» (κατά τον E. H. Gombrich), που κάλυπτε με άνεση τις απαιτήσεις των ισχυρών της εποχής.

Μαθητής του ο Anthony van Dyck, θα καθιερωθεί ως Αυλικός Ζωγράφος του Καρόλου του Α΄ της Αγγλίας και θα προσαρμόσει τις διδαχές της ζωγραφικής του στο εκλεπτυσμένο γούστο των αυλικών που των περιέβαλαν [και οι οποίοι είχαν γαλουχηθεί με έργα ζωγράφων, όπως ο Nicholas Hilliard, τη δουλειά του οποίου σχολιάσαμε επίσης στην ενότητα **Αναγέννηση (Γαλλία, Γερμανία, Αγγλία, Ισπανία)**].



Jurij Subic, Αντίγραφο (τοιχογραφία) της Αυγής του Guido Reni στην οροφή του κεντρικού προθάλαμου της οικίας Schliemann στην Αθήνα, 1880.

νο της ιδανικής αποτύπωσης του φυσικού τοπίου, ώστε να λειτουργούν ως πρότυπα διαμόρφωσης ολόκληρων εκτάσεων, κήπων και πάρκων που ανήκαν σε Άγγλους αριστοκράτες. Αναφερθήκαμε και στην ενότητα **Αναγέννηση (Γαλλία, Γερμανία, Αγγλία, Ισπανία)** στη διαφοροποίηση της σχέσης του ανθρώπου με τη φύση, ως προϋπόθεσης της θέασής της με στόχο την αισθητική ικανοποίηση. Εδώ, θα ήταν σκόπιμο να θυμηθούμε και πάλι αυτή τη μετατόπιση, για να κατανοήσουμε τον τρόπο με τον οποίο αναπτύσσεται μία ολόκληρη θεματική κατηγορία, η οποία μάλιστα καθιερώνει και εξειδικευμένους στο είδος δημιουργούς τα χρόνια αυτά.

Η συνάντηση της παρατήρησης της φύσης με τα διδάγματα της



Peter Paul Rubens,  
*Αλληγορία για τα αγαθά της ειρήνης*, 1629-30  
Λάδι σε καμβά, 2.03 X 2.98 μ.  
Λονδίνο, National Gallery.





Diego Velasquez, *Las Meninas*, 1656 Λάδι σε καμβά, 3.18 X 2.76 μ. Μαδρίτη, Prado.

Αυλικός ζωγράφος, μεγάλης φήμης, υπήρξε και ο **Diego Velasquez**. Ο νερούλας της *Σεβίλλης*, που είδαμε λίγο παραπάνω, δείχνει τον τρόπο με τον οποίο ο ζωγράφος αυτός χειρίστηκε τις κατακτήσεις του «νατουραλισμού» του Caravaggio, αξιοποιώντας τες ακόμη και σε συνθέσεις που κινούνται σαφώς σ' ένα διαφορετικό ύφος, όπως η περίφημη σύνθεση *Las Meninas* (Οι Δεσποινίδες των Τιμών) ή η προσωπογραφία του Πάπα Ιννοκέντιου Ι΄.

Με το δικό του έργο φτάνουμε ίσως στο οριακό εκείνο σημείο, μετά από το οποίο οι δημιουργοί μοιάζουν να συναγωνίζονται για την επίτευξη περίπλοκων διακοσμητικών μοτίβων και εντυπωσιακών οπτικών εφέ που καθηλώνουν τον θεατή, αδρανοποιώντας σχεδόν τις νοητικές του λειτουργίες. Η συζήτηση μετατοπίζεται σε μια σφαίρα, όπου δε φαίνεται να μπορεί να αναπτυχθεί -πόσο δε περισσότερο να αποδειχθεί πως ευσταθεί κανένας βασισμένος σε λογικά επιχειρήματα αντίλογος. Δεν είναι τυχαίο ότι αρχιτέκτονες, ζωγράφοι και γλύπτες εργάζονται από κοινού για την επίτευξη ενός συνολικού αποτελέσματος και τη δημιουργία μίας ενιαίας, γενικής εντύπωσης.

Αξίζει να κοιτάξουμε εδώ λίγο πιο προσεκτικά το εσωτερικό της εκκλησίας Santa Agnese στη Ρώμη, για το συνολικό σχεδιασμό της οποίας υπεύθυνος είναι ο **Borromini**, καθώς και το σύμπλεγμα της Αγίας Θηρεσίας του **Bernini**. Και στις δύο περιπτώσεις αποδίδεται εμφατικά -όσο κι αν η διατύπωση μοιάζει παράδοξη- η *πραγματικότητα του οράματος*.

Και όλα τα παραπάνω με μια βασική κοινή στόχευση: να ενισχυθεί το προφίλ της κοσμικής και εκκλησιαστικής εξουσίας με τρόπο τέτοιο, ώστε η ισχύς τους να φαντάζει αδιαφιλονίκητη.

## Η ατμόσφαιρα του ροκοκό

Ένας συγκεκριμένος τρόπος ζωής γίνεται το θέμα και ταυτοχρόνως διακοσμείται από τις ροκοκό καλλιτεχνικές διατυπώσεις. Η διάθεση, επίσης, συγκεκριμένων κοινωνικών ομάδων να υιοθετήσουν ένα προφίλ και να αποχρωματίσουν τις όποιες αντιθέσεις, επιδεικνύοντας μια χαρακτηριστική απάθεια και νηφαλιότητα μπροστά σε κάθε εξωτερικό ερέθισμα και προβάλλοντας, ως μόνη ενδεδειγμένη, τη δική τους εκδοχή για τη ζωή και τον κόσμο, αποτυπώνεται σε ζωγραφικές συνθέσεις αλλά και ευρύτερα διακοσμητικά περιβάλλοντα.

Οι πύργοι των ευγενών με αυτό το σκεπτικό επιβάλλεται να γεμίσουν με τις σχετικές αναπαραστάσεις έτσι οι καλλιτέχνες, ως ειδικοί επαγγελματίες, αναλαμβάνουν δράση.

Χαρακτηριστικότερος εκπρόσωπος της ζωγραφικής παραγωγής αυτού του τύπου είναι ο **Antoine Watteau** (1684-1721), ο οποίος έζησε και εργάστηκε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του στο Παρίσι.

Θα μπορούσαμε να περιγράψουμε τη δραστηριότητά του ως ένα είδος ιδιότυπης σκηνογραφίας, αφού ο τομέας στον οποίο ο Watteau εργάστηκε -σε μια πρώτη φάση τουλάχιστον- αφορούσε στο σχεδιασμό και στην εκτέλεση διακοσμητικών συνθέσεων για τις αίθουσες όπου λάμβαναν χώρα οι λαμπροί χοροί των ευγενών.



Antoine Watteau, *Γιορτή σ' ένα πάρκο*, περ. 1719 Λάδι σε καμβά, 1.27 X 1.93 μ.  
Λονδίνο, Συλλογή Ουάλλας.

Ακριβώς αυτοί οι χοροί, η διασκέδαση και η ευδαιμονία, η αποτύπωση ενός τρόπου ζωής, όπου όλα δείχνουν λαμπερά, απεργάδιαστα και την ίδια στιγμή προσβάσιμα σε όλους -σαν να αιωρείται μια υπόσχεση σχετικά με την πραγμάτωση μιας ουτοπίας- γίνονται το θέμα της ζωγραφικής του Watteau. Χορτάτοι, καλοντυμένοι και ευτυχείς είναι και οι πρωταγωνιστές των συνθέσεων του **Jean-Honore Fragonard** (1732-1806), ο οποίος επίσης εργάζεται για τους αυλικούς κύκλους της Γαλλίας μερικά χρόνια αργότερα.

Αν η ατμόσφαιρα του μπαρόκ συνοψίζεται στη λέξη φαντασμαγορία, ο όρος ροκοκό εμφανίζεται ως συνώνυμο των απολαύσεων στη ζωή, με την έννοια ωστόσο μιας ανάλαφρης διάθεσης περισσότερο παρά μιας φιλήδονης επιθυμίας. Το εικονικό σύμπαν, που αναπαριστά, μοιάζει να μένει απαθής μπροστά στις ιστορικές εξελίξεις που θα μετασχηματίσουν την παλιά καθεστηκυία τάξη.

## Οι διαμαρτυρόμενες χώρες

Είπαμε λίγο παραπάνω ότι το μπαρόκ ως ατμόσφαιρα χαρακτήρισε κατά κύριο λόγο την καλλιτεχνική παραγωγή στις χώρες της Καθολικής Ευρώπης, με τη Ρώμη να προσδιορίζει το βασικό κέντρο απ' όπου διοχετεύονταν ιδέες και ερεθίσματα.



Giovanni Battista Tiepolo,  
*Το συμπόσιο της Κλεοπάτρας*,  
περ. 1750  
Τοιχογραφία (fresco), Βενετία, Παλάτιο Λάμπια.

Αν θεωρήσουμε ότι με συνθέσεις, όπως *Το συμπόσιο της Κλεοπάτρας*, του βενετσιάνου **Giovanni Battista Tiepolo** (1696-1770), η διακοσμητική διάσταση της ιταλικής τέχνης αγγίζει ένα όριο πέρα από το οποίο τίποτα πια δεν θα μπορούσε να φανεί αληθινά εντυπωσιακό, θα πρέπει να αναλογιστούμε ότι για το διαμαρτυρόμενο κομμάτι της Ευρώπης όλη αυτή η φανταχτερή πολυτέλεια κρινόταν εξ' αρχής καταδικαστέα.

Ανταποκρινόμενοι σ' έναν ορίζοντα υποδοχής που προσδοκούσε από τα καλλιτεχνικά έργα να συμβαδίσουν με ένα διαφορετικό πρότυπο κοινωνικής ζωής και ατομικής ολοκλήρωσης, οι καλλιτέχνες που δραστηριοποιούνταν σε περιοχές, όπως οι βόρειες επαρχίες της Ολλανδίας, η Αγγλία και η Γερμανία, χρειάστηκε να προσαρμοστούν σε νέα δεδομένα.

Οι μεγάλες θρησκευτικές παραγγελίες ήταν εδώ εκτός συζήτησης, το ίδιο και οι αναθέσεις μνημειακής κλίμακας έργων με διακοσμητικό χαρακτήρα. Το ηθικό πρότυπο που εισηγούνταν οι ισχυρές κοινωνικές ομάδες των παραπάνω περιοχών αφορούσε σε χαρακτηριστικά που απείχαν πολύ από το μοντέλο ζωής που εικονογραφούσαν όχι μόνο παραστάσεις, όπως εκείνες του Watteau ή του Tiepolo, αλλά ακόμη και καλλιτεχνών, όπως ο Rubens ή ο Velasquez.



Willem Kalf (1619-1693),  
*Νεκρή φύση, με το κέρας απ' όπου έπιναν τα μέλη της Συντεχνίας των τοξοτών του Αγίου Σεβαστιανού, αστακό και ποτήρια*, περ. 1653  
Λάδι σε καμβά, 0.86 X 1.02 μ.  
Λονδίνο, National Gallery.

Με το αγοραστικό πεδίο να περιορίζεται δραματικά σε θεματικές κατηγορίες, όπως η προσωπογραφία, ατομική ή ομαδική, όπως στην περίπτωση της σκηνής του Συμποσίου των αξιωματικών του Λόχου της πολιτοφυλακής του Αγίου Γεωργίου, του **Franz Hals** (1580;-1666) -για να αναφερθούμε αρχικά σ' ένα πρώιμο σχετικά παράδειγμα-, ή θεματικά πεδία -όπως η θαλασσογραφία, το τοπίο, η νεκρή φύση, οι σκηνές από την καθημερινή ζωή- στα οποία οι δημιουργοί καλούνταν να εξειδικευτούν, πριν αναζητήσουν καλύτερη τύχη στην αγορά, οι καλλιτέχνες έρχονταν αντιμέτωποι και με μια ακόμη απαιτητική ειδική συνθήκη. Βρίσκονταν θα λέγαμε στη δυσάρεστη θέση να προωθήσουν τους εαυτούς τους σε συνθήκες ελεύθερης αγοράς, δημιουργώντας έργα χωρίς προηγουμένως να έχουν εξασφαλίσει ότι έχει βρεθεί αγοραστής.



Franz Hals, *Συμπόσιο των αξιωματικών του Λόχου της πολιτοφυλακής του Αγίου Γεωργίου*, 1616  
Λάδι σε καμβά, 1.75 X 3.24 μ.  
Χάαρλεμ, Μουσείο Franz Hals.

Ακόμη και σε ιδιαίτερα προβεβλημένες περιπτώσεις, όπως εκείνη του **Rembrandt van Rijn** (1606-1669), ενός ανθρώπου που έκανε τα πρώτα του βήματα σ' ένα εύπορο οικογενειακό περιβάλλον και καθιερώθηκε γρήγορα ως προσωπογράφος, γνώρισε την αποδοχή και την καταξίωση, και όμως, μετά από αρκετές διακυμάνσεις, πέθανε αφήνοντας ελάχιστα περιουσιακά στοιχεία, καθίσταται σαφές ότι η επαγγελματική ανασφάλεια γίνεται στο εξής σταθερό χαρακτηριστικό της καλλιτεχνικής ιδιότητας.



Rembrandt van Rijn,  
*Ο Γιαν Σιξ*, 1654  
Λάδι σε καμβά, 1.12 X 1.02 μ. Άμστερνταμ, Συλλογή Σιξ.



Jacob van Ruisdael (1628;-1682),  
*Λιμνούλα ανάμεσα στα δέντρα*,  
περ. 1665-70  
Λάδι σε καμβά, 1.07 X 1.43 μ.  
Λονδίνο, National Gallery.



Sir Joshua Reynolds,  
*Ο Ιωσήφ Μπαρέτσι*, 1773  
Λάδι σε καμβά, 0.737 X 0.622 μ. Ιδιωτική  
συλλογή



Sir Christopher Wren,  
*Καθεδρικός ναός του Αγίου Παύλου*, Λον-  
δίνο, 1675-1710.



William Hogarth,  
*Η πορεία του ακόλαστου· ο ακόλαστος στο Μπέ-  
ντλαμ (φρενοκομείο)*, 1735  
Λάδι σε καμβά, 0.625 X 0.75 μ.  
Λονδίνο, Μουσείο Sir John Soane.

Η προσωπογραφία του Γιαν Σιξ επιπρέπει στο θεατή να αντιληφθεί τη διαφοροποίηση της προσέγγισης σε σχέση με αντίστοιχα παραδείγματα που συζητήσαμε νωρίτερα. Από την παράσταση απουσιάζει κάθε διάθεση ωραιοποίησης ή εφαρμογής θεατρικών μέσων που θα προκαλούσαν δραματική ένταση. Ο απεικονιζόμενος, είναι αυτός που είναι και η εικόνα του αποδίδεται με τη μέγιστη ειλικρίνεια. Ισχυρός φίλος και προσάτης του Rembrandt, μετέπειτα δήμαρχος του Άμστερνταμ, αποκαλύπτεται ως μια ζωντανή ολότητα και όχι ως ιδανική μορφή και προσωπικότητα. Καλό είναι εδώ να σκεφτούμε όχι μόνο γιατί ο ζωγράφος ζωγραφίζει με αυτόν τον τρόπο, αλλά και γιατί ο απεικονιζόμενος αρέσκειται στην ιδέα να παγιωθεί ανάλογα η εικόνα του εαυτού του.

Στην Αγγλία τα χρόνια αυτά τίποτε φαντασμαγορικό ή παράδοξο δε φαίνεται να χαρακτηρίζει τους διακοσμητικούς τύπους, είτε πρόκειται για το σχεδιασμό σημαντικών αρχιτεκτονημάτων -όπως για παράδειγμα ο Καθεδρικός ναός του Αγίου Παύλου στο Λονδίνο του **Sir Christopher Wren** (1632-1723)- είτε για τη μόδα που χαρακτηρίζει τη διαμόρφωση των φυσικών χώρων, είτε τέλος για τα δείγματα της ζωγραφικής, από τον **William Hogarth** (1697-1764) και τον Sir Joshua Reynolds (1723-1792) μέχρι τον **Thomas Gainsborough** (1727-88).



Thomas Gainsborough, *Η δεσποινίς Χέιμπερφιλντ*, περ. 1780  
Λάδι σε καμβά, 1.27 X 1.02 μ. Λονδίνο, Συλλογή Ουάλλας.

Αν θα έπρεπε να σταματήσει κανείς σ' ένα μόνο κοινό στοιχείο σε όλες τις παραπάνω διατυπώσεις, αυτό θα ήταν το στοιχείο του διδακτισμού. Ο καλλιτέχνης όχι μόνο δεν καλλιεργεί το όραμα ενός άλλου κόσμου πέρα από αυτόν που βιώνεται στη δεδομένη ιστορική στιγμή, αλλά επιπλέον καλείται να μυήσει τον θεατή στο ρόλο του ιδανικού πολίτη φέρνοντάς τον σε επαφή με τις σημαντικότερες στιγμές στην ιστορία της τέχνης, στο πλαίσιο μιας θεώρησης που μπορεί σ' ένα βαθμό να θυμίζει το εργαστήριο του Annibale Carracci, για να ξαναγαυρίσουμε στο σημείο απ' όπου ξεκινήσαμε.



Το κτήμα Στάουρχεντ στο Ουίλτσερ  
όπως διαμορφώθηκε το 1741.

## Προτεινόμενες δραστηριότητες και εργασίες

1. Συγκρίνετε τη σύνθεση του Diego Velasquez, *Las Meninas* με τη σύνθεση του Jan van Eyck, *Οι αρραβώνες των Arnolfini*. Ποιος είναι ο ρόλος που ανατίθεται στον καλλιτέχνη και ποιος στα μοντέλα σε σχέση με τα ιστορικά συμφραζόμενα της εποχής;
2. Ποιο είναι η εικόνα που φαίνεται πως καλλιεργεί για τον εαυτό της η Καθολική Εκκλησία της εποχής και πώς αποτυπώνεται αυτή στα υπό συζήτηση έργα στην παρούσα ενότητα;
3. Για ποιους λόγους θεωρείτε ότι το φιλοτεχνημένο από τον Caravaggio επεισόδιο του Άπιστου Θωμά ξένισε τους θρησκευόμενους κύκλους της εποχής του;  
Πώς θα φάνταζε η αντίστοιχη εικόνα στο λειτουργικό πλαίσιο ενός ορθόδοξου χριστιανικού ναού στην Ελλάδα του 2006;
4. Συζητήστε με αφορμή δύο διαφορετικές εκδοχές της πραγματικότητας που κρίνονται άξιες απεικόνισης: την πραγματικότητα του Πάπα Ιννοκέντιου Ι΄ του Diego Velasquez και το δωμάτιο της Μαγείρισσας του Vermeer.
5. Μήπως η φαντασμαγορία του μπαρόκ και η κλιδή του ροκοκό εξακολουθούν να λειτουργούν, με «εκσυγχρονισμένο» λεξιλόγιο, ως μέσα απόδειξης κοινωνικής καταξίωσης και προβολής;  
Οι εκπαιδευόμενοι θα μπορούσαν να προσκομίσουν υλικό από σύγχρονα life style περιοδικά και φωτογραφίες διακοσμητικών λεπτομερειών από κατοικίες, ύστερα από μια βόλτα σ' ένα οποιοδήποτε ακριβό προάστιο και να συζητήσουν τις εντυπώσεις τους.



## Η τέχνη στην Ευρώπη του 19ου αιώνα

### Εισαγωγή

**Κ**ατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα σχηματοποιούνται και παγιώνονται πολλά από τα ουσιώδη γνωρίσματα - αλλά και τα στερεότυπα - που μέχρι τις μέρες μας προσδιορίζουν συνδεδεμένες με την καλλιτεχνική παραγωγή έννοιες:

- ο μελαγχολικός, ιδιόρρυθμος, αλλά και μεγαλοφυής καλλιτέχνης,
- η επιδίωξη της πρωτοτυπίας από το έργο τέχνης και η συνακόλουθη μετάθεση του ενδιαφέροντος από το ίδιο το έργο στη σύλληψή του και στην αρχική ιδέα,
- η έμφαση στην ακαδημαϊκή παιδεία που θα πρέπει να κατέχει ο δημιουργός, αφού πλέον θεωρείται διανοούμενος και όχι χειρώνακτας,
- η ταύτιση του δημιουργού με το έργο του,
- η παρουσία των δημιουργών σε εκθέσεις και η προσπάθειά τους να προσελκύσουν πελατεία στο πλαίσιο μιας ελεύθερης αγοράς,
- ο εντεινόμενος ανταγωνισμός με άλλα μέσα παραγωγής εικόνων (πιο συγκεκριμένα, με τη φωτογραφία), είναι ορισμένα από αυτά.

Επιπλέον, το γεγονός ότι η τέχνη που παράγεται δεν απευθύνεται πλέον σε υπηκόους αλλά σε πολίτες και καλείται με τη σειρά της να συνεισφέρει στη διαμόρφωση και την καθιέρωση μιας νέας συλλογικής συνείδησης στο πλαίσιο των εθνικών κρατών, δεν είναι αναμφίβολα άνευ σημασίας. Σε συνδυασμό μάλιστα με την παραδοχή ότι ο κόσμος γίνεται πια αντιληπτός μέσα από την κυρίαρχη ματιά της αστικής θεωρίας και τη γενικότερη διάθεση συστηματικής εμπορευματοποίησης και των καλλιτεχνικών (μεταξύ των άλλων) προϊόντων, μπορεί να αιτιολογήσει πολλά από τα προαναφερθέντα συμπτώματα.

### Οι επαναστάσεις, το αστικό περιβάλλον και η διακοσμητική τυποποίηση

«Είναι ακόμη πολύ ασαφές ποιοι είναι οι καθοριστικοί παράγοντες για την άνθηση ή το μαρασμό των τεχνών σε οποιαδήποτε εποχή. Εντούτοις, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ανάμεσα στο 1789 και το 1848 η απάντηση πρέπει να αναζητηθεί προπάντων στον αντίκτυπο της διπλής επανάστασης. Αν θέλαμε να συνοψίσουμε σε μία μόνο παραπλανητική φράση τις σχέσεις καλλιτέχνη-κοινωνίας την εποχή αυτή, θα λέγαμε ότι η Γαλλική Επανάσταση ενέπνευσε τον καλλιτέχνη με το παράδειγμά της, η Βιομηχανική Επανάσταση με τη φρίκη της και η αστική κοινωνία, που προήλθε και από τις δύο, μετασχημάτισε την ίδια του την ύπαρξη και τους τρόπους της δημιουργίας του.»

E. Hobsbawm,

*Η Εποχή των Επαναστάσεων 1789-1848,*

μτφρ: Μ. Οικονομοπούλου, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 1992, σ. 359-360



Αν θέλαμε -πολύ σχηματικά- να περιγράψουμε την προδιάθεση που χαρακτηρίζει τις καλλιτεχνικές διατυπώσεις του 19ου αιώνα, θα κάναμε λόγο για δύο βασικές τάσεις: τάσεις βέβαια οι οποίες ουσιαστικά διαπερνούν κάθε περίοδο -λιγότερο ή περισσότερο- στην ιστορία της τέχνης, απλώς στη συγκεκριμένη περίπτωση καθίστανται εμφανέστερες και η αντιδιαστολή τους αντίστοιχα σαφέστερη:

- η πρώτη αφορά στη συστηματική προσέγγιση -μέσω ενδελεχούς μελέτης- της τέχνης του παρελθόντος, ενώ
- η δεύτερη επικεντρώνει στην παρατήρηση της φύσης και στην πιστή αναπαράσταση της πραγματικότητας χωρίς διάθεση εξιδανίκευσης.

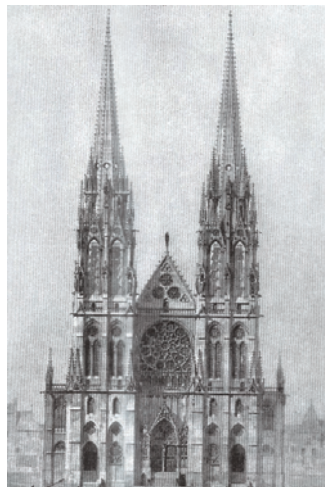
Διατυπωμένο με διαφορετικούς όρους το παραπάνω δίπολο θα λέγαμε ότι:

- αφενός περιγράφει την επικράτηση των ακαδημιών και τη συστηματοποίηση της μετάδοσης της καλλιτεχνικής γνώσης, με τρόπο ικανό να καταξιώσει τον καλλιτέχνη ως λόγιο, και
- αφετέρου σκιαγραφεί τη διάθεση αντιπαράθεσης στις καθιερωμένες παραδόσεις που οι ακαδημίες πρεσβεύουν και αναπαράγουν και δίνει το στίγμα των προτεινόμενων καινοτομιών.

Από το σχεδιασμό των σύγχρονων αστικών κέντρων και την ανέγερση κτιρίων δημόσιου και ιδιωτικού χαρακτήρα που προορίζονται να στεγάσουν τόσο τις νέες (ή ανανεωμένες) θεσμικές λειτουργίες όσο και την ζωή των αστών (και ταυτόχρονα να λειτουργήσουν ως σημεία αναφοράς μέσα στην πόλη), μέχρι τη δημιουργία ζωγραφικών έργων που θα επενδύσουν τα εν λόγω κτίρια ή θα κληθούν να αποτυπώσουν κάποιες από τις όψεις του κατακερματισμένου κόσμου, με τον τρόπο που αυτός γίνεται αντιληπτός, μετά την απομάκρυνση του ανθρώπου από τη φύση, συναντά κανείς:

- είτε τα κανονιστικά πρότυπα μιας τέχνης κλασικιστικής που εξιδανικεύει το παρόν μέσα από την ταύτιση με τις μεγαλειώδεις στιγμές του παρελθόντος,
- είτε την υπέρβαση κάθε κανονιστικού προτύπου και την ανάδειξη της φύσης χωρίς καμία απολύτως διάθεση για εκζήτηση και πόζα.

Στην αρχιτεκτονική διαπιστώνει κανείς έναν «εξειδικευμένο» καταμερισμό των ρυθμών, ανάλογο με τη λειτουργική υπόσταση των οικοδομημάτων· προκρίνεται, για παράδειγμα, ο κλασικός ρυθμός για τα κτίρια που συσχετίζονται με πολιτικές λειτουργίες -αφού οι πολίτες της νέας κοινωνικής πραγματικότητας θα πρέπει να αισθανθούν συνεχιστές του μεγαλείου της κλασικής Αθήνας-, οι ρυθμοί της Αναγέννησης για το πολυτελές μέγαρο του αστού που επιθυμεί να προβληθεί ως διάδοχος του αναγεννησιακού πρίγκιπα, το Μπαρόκ για το κτίριο του θεάτρου και της όπερας, ο γοθικός ρυθμός για τις εκκλησίες.

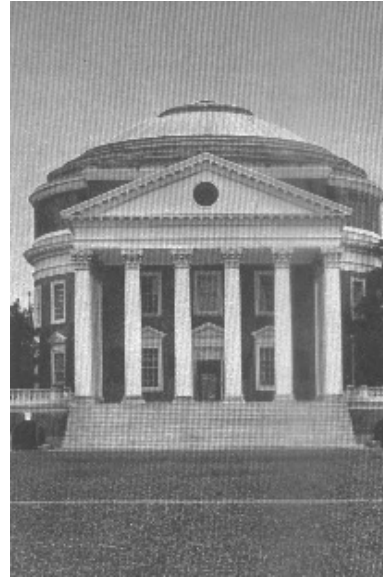


*Η πρόσοψη του Καθεδρικού της Φλωρεντίας, 1866-1887*

**Emilio de Fabris (1808-1883)**



*Σχολικό κτίριο στο Εδιμβούργο, 1825*  
**Tomas Hamilton (1784-1858)**



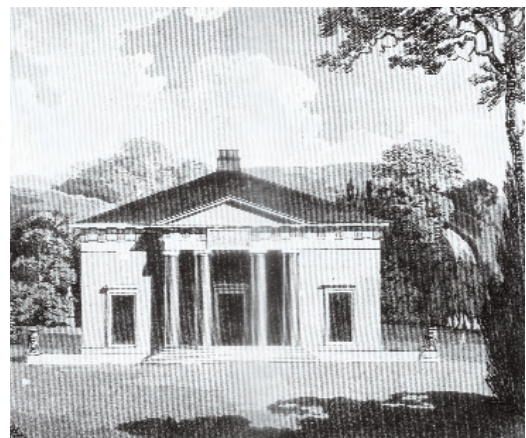
*Το κτίριο της Βιβλιοθήκης στο Πανεπιστήμιο της Virginia, 1817-26*  
**Thomas Jefferson (1743-1826)**



*Το Αγγλικό Κοινοβούλιο στο Λονδίνο, 1835*  
**Sir Charles Barry (1795-1860)**



*Το νέο βασιλικό θέατρο της Δρέσδης, 1871-78*  
**Gottfried Semper (1803-1879)**



*Σχέδιο για εξοχική κατοικία (από τα Σκίτσα Αρχιτεκτονικής, Λονδίνο, 1798)*  
**Sir John Soane (1752-1837)**

Η ανανέωση της θεματογραφίας, η εισαγωγή νέων θεματικών κατηγοριών που αρχίζουν να απασχολούν τους καλλιτέχνες, ξεπερνώντας τις δεδομένες δεξαμενές άντλησης θεμάτων του παρελθόντος, υποδεικνύουν μια σαφή αλλαγή προσανατολισμού. Θρησκευτικά θέματα προερχόμενα από τις γραφές και τους βίους αγίων, θέματα επιλεγμένα από την ελληνική μυθολογία κάποιες φορές, σπανιότερα αλληγορικές σκηνές που προσωποποιούν μια γενικότερη αλήθεια ή ηθική παραδοχή ή επεισόδια από τις ηρωικές στιγμές των Ρωμαίων, προσωπογραφίες -σταθερά- και, κάποιες φορές, στιγμές της καθημερινής ζωής, δε μονοπωλούν πια την προσοχή· ο καλλιτέχνης έχει πια τη δυνατότητα (ή μήπως την υποχρέωση;) να διευρύνει εντυπωσιακά τη γκάμα των θεματικών του ενασχολήσεων.

Εντυπωσιακή είναι η άνθηση που παρουσιάζει η θεματική κατηγορία του τοπίου. Επεισόδια από μυθιστορήματα, σκηνές από τη μεσαιωνική αλλά και -κυρίως- από τη σύγχρονη ιστορία έρχονται επίσης στο κέντρο της προσοχής. Η ζωγραφική που αντλεί τα θέματά της από τη σύγχρονη ιστορική επικαιρότητα είναι βέβαια επίσης μια μακριά παράδοση που οδηγούσε στην τέχνη των μεσαιωνικών χρόνων και της Αναγέννησης. Ωστόσο, ήδη από τη δεκαετία 1770-1780 εμφανίζεται ανανεωμένη, με εντελώς διαφορετική εστίαση και προβληματική.

Και δεν είναι τυχαίο ότι η διαφορετική αυτή προσέγγιση αποτυπώνεται αρχικά στο έργο καλλιτεχνών όπως οι **Benjamin West (1738-1820)** και **John Singleton Copley (1738-1815)**, οι οποίοι φτάνουν στην Ευρώπη (και συγκεκριμένα στην Αγγλία, τη στιγμή ακριβώς που πληρούνται οι προϋποθέσεις για την προετοιμασία της βιομηχανικής επανάστασης) από την Αμερική· αυτό σημαίνει ότι δεν έχουν γαλουχηθεί από τη διδασκαλία των Ακαδημιών που εμμένει στα μυθολογικά κυρίως θέματα ή, ακόμη κι όταν στρέφεται στην εικονογράφηση σύγχρονων ιστορικών επεισοδίων, προτιμά να αποδίδει τους ήρωες με αρχαίες φορεσιές ή γυμνούς, με τρόπο δηλαδή που να παραπέμπει στις παραστάσεις της κλασικής αρχαιότητας. Και ασφαλώς προδίδουν και μια διαφορετική αντίληψη της ιστορίας και του τρόπου με τον οποίο αντιμετωπίζονται οι πρωταγωνιστές και οι ήρωές της.



*Ο θάνατος του στρατηγού Wolfe, 1770*

**Benjamin West**

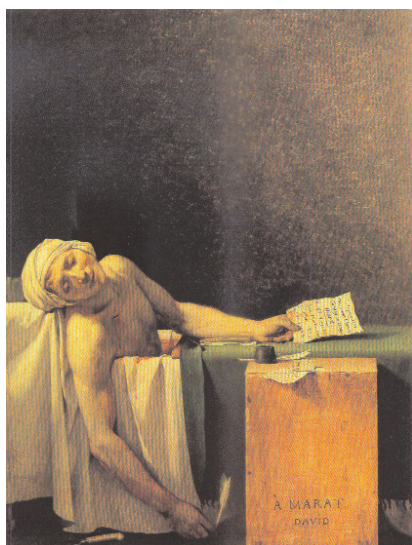
Οπτάβα, National Gallery of Canada

Έργα, όπως *Ο θάνατος του στρατηγού Wolfe*, του Benjamin West ή *Ο Κάρολος Α΄ απαιτεί την παράδοση των πέντε υπό κατηγορίαν βουλευτών της Βουλής των Κοινοτήτων*, 1641, του John Singleton Copley, αποτυπώνουν ένα επεισόδιο του αποικιακού πολέμου των Άγγλων στον Καναδά το 1759 και μια ιστορική στιγμή του 17ου αιώνα -που ανακαλείται τώρα στη μνήμη προκειμένου να επισημανθεί ο περιορισμός των αρμοδιοτήτων του βασιλιά αντίστοιχα-, σκηνοθετούνται έτσι ώστε να ζωντανεύουν οι σκηνές με πιστή αναπαράσταση των ενδυμασιών και του χώρου (και προετοιμάζουν κατά κάποιο τρόπο το έδαφος για τις μεταγενέστερες σχετικού περιεχομένου κινηματογραφικές υπερπαραγωγές του Hollywood).

Στη Γαλλία πάντως, την ίδια εποχή, ο κλασικισμός ταυτίζεται με ό,τι μπορεί να θεωρείται προοδευτική ζωγραφική, αφού οι εκφραστικοί τρόποι της αρχαίας τέχνης και το κλασικό μεγαλείο ανακαλούνται για να προσδώσουν κύρος στα σύγχρονα γεγονότα και να υπαινιχθούν τον κοσμογονικό τους χαρακτήρα.



Ο Κάρολος Α΄ απαιτεί την παράδοση των πέντε υπό κατηγορίαν βουλευτών της Βουλής των Κοινοτήτων, 1641, 1785  
John Singleton Copley



Η δολοφονία του Marat, 1793  
Jacques Louis David, Βρυξέλες,  
Βασιλικά Μουσεία Καλών Τεχνών

Έχει ενδιαφέρον, προκειμένου να αντιληφθούμε το πώς η ιστορική πραγματικότητα και οι κοινωνικές συνθήκες διαμορφώνουν και νοηματοδοτούν τις καλλιτεχνικές φόρμες, να σκεφτούμε πως την ίδια στιγμή που ο David δουλεύει στη Γαλλία, εργάζεται στην Ισπανία ένας ζωγράφος σαν τον **Francisco Goya (1746-1828)**, ο οποίος προσεγγίζει τον κόσμο που εικονογραφεί με αμείλικτη ειλικρίνεια· ειλικρίνεια τόσο διαπεραστική ώστε να καταλήγει διεισδυτική κριτική.



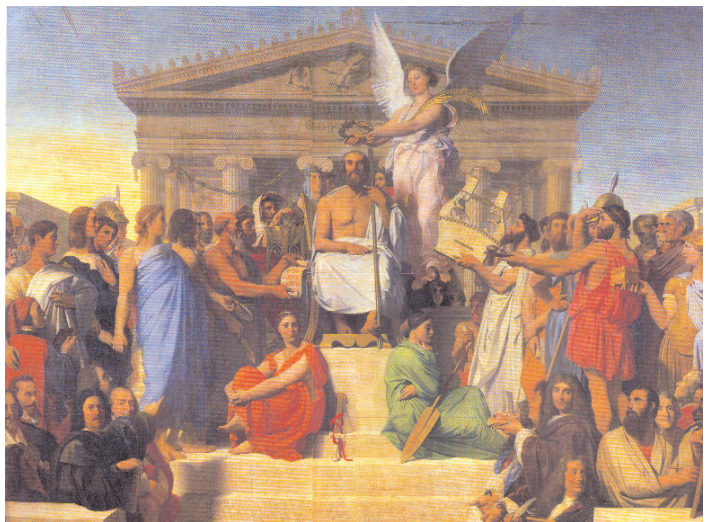
Ο όρκος των Οράτιων, 1784-5  
Jacques Louis David, Παρίσι, Λούβρο



Ο βασιλιάς Φερνδινάνδος Ζ΄ της Ισπανίας, περ. 1814  
Francisco Goya, Μαδρίτη, Prado

Στο επίπεδο της πραγμάτωσης, οι αρχές του Ingres αποτυπώνονται μέσω της διαύγειας, του σαφούς σχεδίου και του δυναμικού ρόλου που ανατίθεται στη γραμμή, ενώ οι πεποιθήσεις του Delacroix μετουσιώνονται στην αναμφισβήτητη υπεροχή του χρώματος, στην κατάργηση των σαφών ορίων, στην ανάδειξη μιας περισσότερο φιλήδονης διάστασης της εμπειρίας της θέασης ενός καλλιτεχνικού έργου.

Η αντίθεση της κλασικιστικής γραφής με την αντίδραση στα τιθέμενα από τις Ακαδημίες κριτήρια συνοψίζονται ενδεικτικά στο έργο δύο καλλιτεχνών που ζουν και δραστηριοποιούνται στο Παρίσι - καλλιτεχνικό κέντρο της εποχής - τα χρόνια αυτά: **Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867)**, από τη μια, και **Eugene Delacroix (1798-1863)** από την άλλη. Αν με τον πρώτο παρακολουθούμε την ενσωμάτωση του αποστάγματος της κλασικής διδασκαλίας στη σύγχρονη ζωγραφική πρακτική, με τον δεύτερο γνωρίζουμε την έμπρακτη αποκήρυξη της αρχής που ορίζει ότι ο καλλιτέχνης εργάζεται μελετώντας τους μεγάλους δασκάλους του παρελθόντος για τον Delacroix, το μόνο που φαίνεται να έχει σημασία είναι η διαισθητική προσέγγιση του κόσμου, η έμφαση στην εμπειρία που κανείς αποκτά μέσω των αισθήσεων και όχι της αναπαραγωγής της τυποποιημένης γνώσης.



Η αποθέωση του Ομήρου, 1827  
Jean Auguste Dominique Ingres  
Παρίσι, Λούβρο



Ο θάνατος του Σαρδανάπαλου, 1827  
Eugene Delacroix, Παρίσι, Λούβρο

## Η προσαρμογή του καλλιτέχνη στις ανάγκες της αγοράς

«Αν θες να ζωγραφίσεις κάτι που σου ανήκει - και μπορούμε να κατέχουμε ένα χωράφι καλαμπόκι, ένα μήλο, το πρόσωπο ενός φίλου, την εικόνα μιας πολιτείας - τότε δεν πρέπει να τα μεγεθύνεις πολύ, γιατί θα γίνουν χυδαία, όπως όλα όσα φτιάχνονται για να φαίνονται μεγαλύτερα απ' ό,τι είναι. Άμα όμως θέλεις να ζωγραφίσεις ένα θρύλο, που εκφράζει έναν τρόπο ζωής τον οποίο, βέβαια, δεν μπορείς ποτέ να κατέχεις, αλλά μόνο να συνεισφέρεις σε αυτόν, τότε πρέπει να τον ζωγραφίσεις μεγάλο, ώστε να παραμείνει απρόσωπος και αναπαλλοτρίωτος. Ιστορικά, αυτό το πρόβλημα έχει λυθεί από μόνο του. Οποτεδήποτε η κοινωνία συνειδητά ενδιαφέρθηκε για τους συλλογικούς θρύλους της, οι ζωγράφοι είχαν στη διάθεσή τους μεγάλους τοίχους ή οροφές για να τους ζωγραφίσουν. Ωστόσο, όταν η ατομική ιδιοκτησία έγινε η ίδια θρύλος, ο μικρός πίνακας του καβαλέτου έγινε η νέα μορφή τέχνης.»

John Berger,

*Ένας ζωγράφος του καιρού μας,*

μτφρ. Γ. Δ. Μαθιόπουλος, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2002, σ. 118

«Δεν μπορούμε να κατανοήσουμε τις τέχνες στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα χωρίς να λάβουμε υπόψη αυτό το κοινωνικό αίτημα, ότι δηλαδή έπρεπε να δίνουν πνευματικό περιεχόμενο στον υλιστικότερο από όλους τους πολιτισμούς. Σχεδόν μπορούμε να πούμε ότι πήραν τη θέση της παραδοσιακής θρησκείας στη ζωή των μορφωμένων και χειραφετημένων, δηλαδή των πετυχημένων αστών, συμπληρωμένες βέβαια από το γεμάτο έμπνευση θέαμα της «φύσης», δηλαδή του τοπίου.»

E. Hobsbawm,

*Η Εποχή του Κεφαλαίου 1848-1875,*

μτφρ: Δ. Κούρτοβικ, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 1994, σ. 425

Αναφερθήκαμε ήδη, στην εισαγωγή της παρούσας ενότητας, στην ανάγκη του καλλιτέχνη να παρακολουθεί και να συμμετέχει στις εκθέσεις επιχειρώντας να εδραιώσει την επαγγελματική του οντότητα και να προσελκύσει πελατεία στο πλαίσιο μιας ελεύθερης και ανταγωνιστικής αγοράς. Salon ονομαζόταν η επίσημη έκθεση που τελούσε υπό την προστασία του κράτους στο πλαίσιό της, συλλεκτές, αγοραστές και κριτικοί είχαν τη δυνατότητα να παρακολουθήσουν τις επικρατούσες τάσεις στην εικαστική σκηνή, και οι καλλιτέχνες, με τη σειρά τους, να διεκδικήσουν αναγνώριση, δημοσιότητα, βραβεία και κυρίως παραγγελίες.

Θεωρητικά, ένας ζωγράφος ο οποίος είχε μαθητεύσει στις αρχές της ακαδημαϊκής τέχνης, εξασφάλιζε μια επιτυχημένη σταδιοδρομία. Στην πράξη, ωστόσο, αποδεικνυόταν πως κάτι τέτοιο δεν ίσχυε, καθώς οι επίσημες παραγγελίες αφορούσαν ελάχιστους δημιουργούς. Έτσι, ένας όλο και μεγαλύτερος αριθμός ζωγράφων συγκεντρωνόταν στο Παρίσι χωρίς πραγματική επαγγελματική διέξοδο.

Η προσπάθεια προσαρμογής στη νέα πραγματικότητα απαιτούσε ουσιαστικά τη συνειδητοποίηση ότι ο κατένας έπρεπε μόνος του να αγωνιστεί για την προσωπική του επιβίωση έξω από κάθε πνεύμα συλλογικότητας και χωρίς την προστασία που σε παλαιότερες εποχές εξασφάλιζαν στους δημιουργούς οι επαγγελματίες τους συντεχνίες.

Η διαρκώς διογκούμενη αντίδραση στο πνεύμα της Ακαδημίας ώθησε την εξουσία, το καθεστώς του Ναπολέοντα Γ' συγκεκριμένα, να θεσμοθετήσει, δίπλα στην επίσημη έκθεση της καλλιτεχνικής παραγωγής -η ο-

ποία σημειωτέον λειτουργούσε συμπληρωματικά την έκθεση βιομηχανικής παραγωγής-, την έκθεση των απορριφθέντων (*salon des refuses*), προκειμένου να έχουν κάποια δυνατότητα εκπροσώπησης όλοι εκείνοι οι δημιουργοί που δεν «χωρούσαν» στα κριτήρια της Ακαδημίας.

Μια τέτοια αντιμετώπιση, παρά το πνεύμα ανοχής και την υποστηρικτική διάθεση που φαινομενικά τη διακρίνει, αποκαλύπτει στην ουσία μια συντονισμένη απονεύρωση της διαφορετικότητας, με την συμπερίληψή της στο κεντρικό σώμα της κυρίαρχης καλλιτεχνικής παραγωγής. Τα έργα τέχνης, σύμφωνα με αυτήν την αντίληψη, δεν είναι παρά προϊόντα που -αδιάφορα από τις ιδιαίτερες εκφραστικές τους ποιότητες- τοποθετούνται δίπλα στα δείγματα της παραγωγής του βιομηχανικού πεδίου.

Ο ζωγράφος που θα ενσωματώσει στο έργο του την απόρριψη του επίσημου πλαισίου της καλλιτεχνικής παραγωγής, σε μια παράδοση συνύπαρξη ωστόσο με τη μεθοδευμένη προώθηση της δουλειάς του - τη διοργάνωση ατομικής αναδρομικής έκθεσης, τη χρήση σχετικού διαφημιστικού υλικού, την ανατύπωση έργων του σε φωτογραφίες προς πώληση, την έκδοση καταλόγου με το αντίστοιχο υποστηρικτικό σκεπτικό -, είναι ο **Gustave Courbet (1819-1877)**. Το περίφημο *Pavillon du Realisme*, το περίπτερο δηλαδή όπου παρουσίασε τη



*Καλημέρα, κύριε Courbet*, 1854

**Gustave Courbet**

**Montpellier, Musee Fabre**

δουλειά του το 1855, ταυτίζοντας ουσιαστικά το όνομά του με την έννοια του ρεαλισμού (αφού ονόμασε την έκθεσή του *Le Realisme: G. Courbet*) συμπεριέλαβε ακριβώς δείγματα γραφής του που επεδίωκαν να αναδείξουν ως βασικό ζητούμενο της τέχνης την ανάδειξη της αλήθειας και όχι της εξιδανικευμένης ομορφιάς.

Υπερβαίνοντας τις οπτικές συμβάσεις, στις οποίες ήταν συνηθισμένο το αστικό κοινό της εποχής, ο Courbet προτείνει έναν εικαστικό κόσμο χωρίς οπτικά τεχνάσματα και κολακευτικές διατυπώσεις.

Στο περίφημο *Salon des Refuses*, το 1863, η συμμετοχή που ξεχώρισε και προκάλεσε τις περισσότερες και εντονότερες συζητήσεις, καθώς φαινόταν να αντιστρατεύεται και να προκαλεί όλες τις συμβάσεις στις οποίες είχε συνηθίσει ο «εκπαιδευμένος θεατής» της εποχής, ήταν εκείνη του **Edouard Manet (1832-1883)**, με κεντρικό έργο *Το πρόγευμα στη κλόη*.

Κανένα απολύτως πρόσχημα δεν κινητοποιούνταν, για να δικαιολογήσει μια σύνθεση με ακαθόριστο θέμα και αποτέλεσμα, που κάθε άλλο παρά τελειοποιημένο εμφανιζόταν. Το έργο, που δεν είχε υποστεί το τε-



*Το πρόγευμα στη κλόη, 1863*

**Edouard Manet, Παρίσι, Λούβρο**

λικό φινίρισμα, έμοιαζε αφενός ανολοκλήρωτο, ένα προσχέδιο που δεν άξιζε να παρουσιαστεί για την ώρα ενώπιον του κοινού, και αφετέρου προκαλούσε τις ηθικές αξίες των θεατών, εμφανίζοντας στο πρώτο πλάνο ένα γυναικείο γυμνό, χωρίς μυθολογικές ή αλληγορικές προεκτάσεις.



*Το χέρι του Θεού, περ. 1898*

**Auguste Rodin**

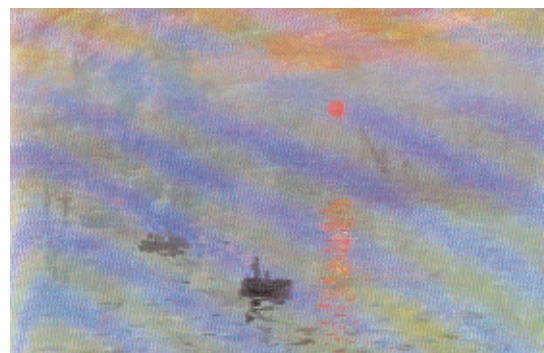
**Παρίσι, Μουσείο Rodin**

«Κρίνουμε τη ζωγραφική με βάση εκείνα που ξέρουμε και όχι με ό,τι βλέπουμε», σημειώνει ο E. H. Gombrich στο βιβλίο του *Το Χρονικό της Τέχνης*. Παραδοχή που εξηγεί γιατί ξενίζουν τόσο τα επίπεδα χρώματα, οι σκληρές αντιθέσεις ή η κατάργηση των τονικών διαβαθμίσεων.

Το 19ο αιώνα οι τεχνητές ισορροπίες των ελεγχόμενων συνθηκών του εργαστηρίου εγκαταλείπονται, οι ζωγράφοι βγαίνουν στο ύπαιθρο και αντιμετωπίζουν το θέμα τους στις ανεξέλεγκτες διαστάσεις της φυσικής πραγματικότητας. Κατ' επέκταση διαφοροποιούνται τα θέματα που τους απασχολούν, και οι μέθοδοι εργασίας τους ευρύτερα, υπερβαίνοντας το στόχο ενός ιδανικού τελικού αποτελέσματος.

Η ίδια διάθεση πειραματισμού διαπερνά και τη γλυπτική, με μικρότερη ίσως ένταση, εξαιτίας της ιδιαίτερης της φύσης και του αποφασιστικότερα ρυθμιστικού ρόλου που παίζουν γι' αυτή οι παραγγελίες. Η περίπτωση του **Auguste Rodin (1840-1917)** μπορεί πάντως να λειτουργήσει πολύ διαφωτιστικά σε μια τέτοια κατεύθυνση.

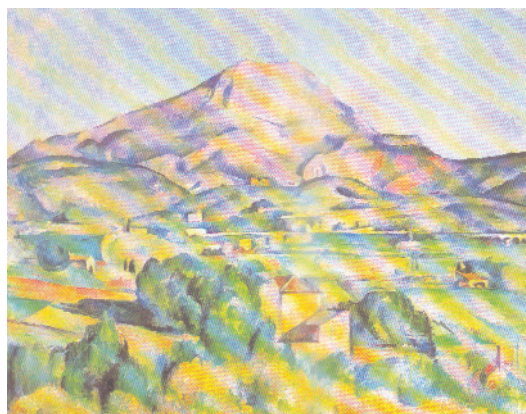
Ο **Claude Monet (1840-1926)** ήταν από τους πρώτους που διεύρυναν αποφασιστικά τα όρια του καλλιτεχνικού εργαστηρίου, καταργώντας το ουσιαστικά και μεταφέροντάς το εκεί όπου κάθε φορά βρισκόταν το θέμα που τους απασχολούσε.



*Εντύπωση, 1872*

**Claude Monet, Παρίσι, Μουσείο Marmottan**





Το όρος Σαιντ-Βικτουάρ, όπως φαίνεται από την Μπελβύ, περ. 1885

**Paul Cezanne, Πενσυλβάνια, Ίδρυμα Barnes-Merion**

Η έμφαση στο στιγμιαίο, το ενδιαφέρον για ό,τι καθημερινό και συνηθισμένο, η προσήλωση στην αποτύπωση της κίνησης και της διαρκώς μεταβαλλόμενης πραγματικότητας, η απόδοση της φευγαλέας εντύπωσης, είναι κάποια από τα γνωρίσματα που διακρίνουν τη δουλειά του, και των ζωγράφων εκείνων που εκθέτουν μα-

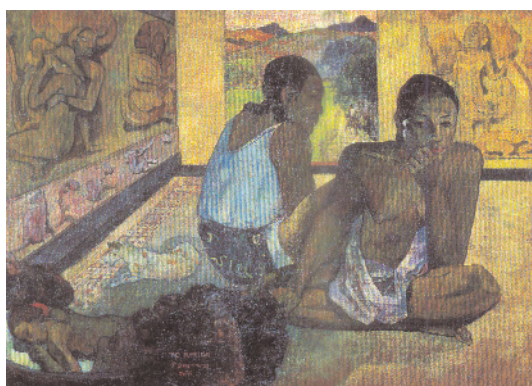


Το δωμάτιο του καλλιτέχνη στην Αρλ, 1889

**Vincent Van Gogh, Παρίσι, Μουσείο d' Orsay**

ζί του το 1874. Δεν είναι από σύμπτωση βέβαια που μια έκθεση με ανησυχίες αυτού του είδους πραγματοποιείται στο εργαστήρι ενός φωτογράφου, του Nadar.

Ο ειρωνικός μάλιστα σχολιασμός του έργου του Monet, *Εντύπωση (Impression)* από κριτικό του σατιρικού περιοδικού *Charivari*, έδωσε στην ομάδα το όνομα *Ιμπρεσιονιστές*. Στην έκθεση αυτή, μεταξύ άλλων, μετείχαν και καλλιτέχνες όπως ο **Edgar Degas (1834-1917)**, ο **Camille Pissaro (1830-1903)**, ο **Auguste Renoir (1841-1919)** και ο **Paul Cezanne (1839-1906)**.



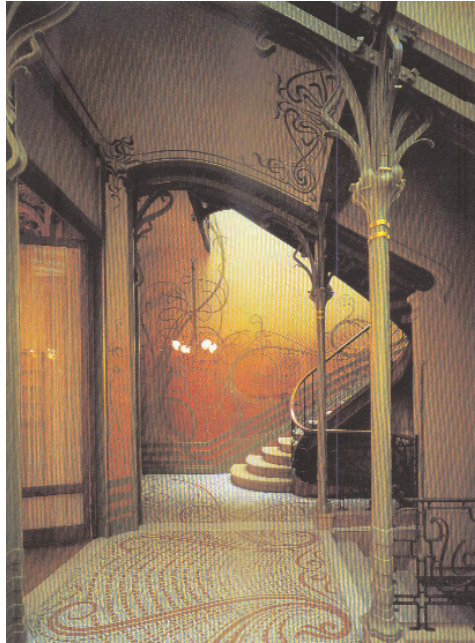
Ονειροπόληση μέρα μεσημέρι, 1897

**Paul Gauguin, Λονδίνο, Πινακοθήκη Ινσπούτου Courtauld**

Το έργο του τελευταίου μάλιστα, δίπλα στη δουλειά δημιουργών, όπως ο **Vincent van Gogh (1853-1890)** και ο **Paul Gauguin (1848-1903)**, εισάγει με σαφήνεια πολλά από τα ζητήματα που θα αναπτύξουν διεξοδικότερα καλλιτεχνικά κινήματα των πρώτων ετών του επόμενου αιώνα.

Αν ο Cezanne επιδιώκει να μετουσιώσει πολλές από τις αναζητήσεις των ιμπρεσιονιστών σε μια ζωγραφική που δεν θα χάνει την αίσθηση της τάξης και της διαύγειας, επενδύοντας στην ικανότητα του χρώματος να παράγει στέρεους όγκους, Van Gogh και Gauguin χρησιμοποιούν την τέχνη ως πεδίο έκφρασης συναισθημάτων, ένα είδος προσωπικού ημερολογίου για τον ένα, έδαφος συνάντησης και γνωριμίας με διαφορετικούς πολιτισμούς για τον άλλο.

Το ενδιαφέρον για τους εκτός Ευρώπης πολιτισμούς, είτε πρόκειται για τα γαπωνέζικα τυπώματα είτε για



Κλιμακοστάσιο του Μεγάλου Τασσέλ, 1893

**Victor Horta, Βρυξέλλες**

την τέχνη πολιτισμών που ακολούθησαν διαφορετική πορεία από εκείνη του δυτικού, θα επιδράσουν αποφασιστικά στην αγωνία των καλλιτεχνών να επαναπροσδιορίσουν το αντικείμενο της δουλειάς τους και να αναζητήσουν νέες κατευθύνσεις, μακριά από τις συμβάσεις αιώνων που είχαν νοθεύσει την «καθαρότητα» του βλέμματός τους.

Ο αιώνας κλείνει με την *Art Nouvelle*, τη *νέα τέχνη* δηλαδή, που ενδιαφέρεται να αναδείξει τις εγγενείς δυνατότητες υλικών, όπως το γυαλί και το μέταλλο, που αναδείχθηκαν και κυριάρχησαν στη βιομηχανική εποχή, ξεπερνώντας τη διακοσμητική τυποποίηση και προτείνοντας μια καλλιτεχνική παραγωγή, στην οποία θα είναι δυνατό να ανιχνευθούν και πάλι στοιχεία χειροποίητης εργασίας.

## Προτεινόμενες δραστηριότητες και εργασίες

1. Η διαδρομή του καλλιτεχνικού εργαστηρίου από τους μεσαιωνικούς χρόνους μέχρι τη στιγμή της τοποθέτησης του καβαλέτου στο ύπαιθρο: περιγράψτε την χρησιμοποιώντας συγκεκριμένα παραδείγματα και συνδέοντάς τα με τις ιδιαίτερες, κατά περίπτωση, ιστορικές συνθήκες.
2. Με ποιο τρόπο νομίζετε ότι μπορεί να συνδέονται με την άσκηση συγκεκριμένης πολιτικής, οι ηθικοί χαρακτηρισμοί με τους οποίους επενδύονται τα έργα τέχνης;  
Συζητήστε σχετικά, με αφορμή τις αντιδράσεις που προκάλεσε η έκθεση του έργου του Edouard Manet, Πρόγευμα στη χλόη, και εμπλουτίστε τη συζήτηση με περισσότερα αντίστοιχα παραδείγματα από διάφορες περιόδους της ιστορίας της τέχνης.
3. Πώς θεωρείτε ότι ο τρόπος με τον οποίο διαμορφώνονται και παγιώνονται έννοιες, όπως καλλιτέχνης και έργο τέχνης, στη διάρκεια του 19ου αιώνα, χαρακτηρίζουν ακόμη και σήμερα την προσέγγισή μας στο θέμα; Πού μπορεί να βασίζονται οι αναλογίες που εμφανίζουν τα σχετικά κριτήρια και οι ορισμοί;
4. Πώς μπορεί να επέδρασε η ανακάλυψη και διάδοση των εφαρμογών της φωτογραφίας στον επαναπροσδιορισμό και τις αναζητήσεις της τέχνης της ζωγραφικής στη διάρκεια του 19ου αιώνα;  
Αναζητήστε και συγκρίνετε ένα φωτογραφικό και ένα ζωγραφικό πορτρέτο της εποχής. Παρουσιάζουν συνθετικές αναλογίες; Συζητήστε με αφορμή το πώς επιθυμεί να απαθανατιστεί ο εικονιζόμενος.
5. Πώς αντιλαμβάνεστε το απόσπασμα από το βιβλίο του John Berger, που παρατίθεται στο πλαίσιο της παρούσας ενότητας, σε σχέση με τη διάδοση ειδικών θεματικών κατηγοριών, όπως το τοπίο;

## Η τέχνη του 20ου αιώνα (μέχρι τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο)

### Εισαγωγή

«Πώς συγκρίνεται ο κόσμος της δεκαετίας του '90 με τον κόσμο του 1914; Υπήρχαν πέντε ή έξι δισεκατομμύρια ανθρώπων, πληθυσμός τριπλάσιος σε σύγκριση με αυτόν που υπήρχε στο ξέσπασμα του πρώτου παγκοσμίου πολέμου, κι αυτό παρά το γεγονός ότι κατά τη διάρκεια του Σύντομου Εικοστού Αιώνα σκοτώθηκαν περισσότερες ανθρώπινες υπάρξεις, ή αφέθηκαν να πεθάνουν από ανθρώπινες αποφάσεις, όσο ποτέ άλλοτε στην ιστορία. Ένας πρόσφατος υπολογισμός των «μεγαθανάτων» του αιώνα δίνει τον αριθμό 187 εκατομμύρια (Brzezinski, 1993), ο οποίος ισοδυναμεί με πάνω από το ένα δέκατο του παγκόσμιου πληθυσμού το 1900.»

E. Hobsbawm,  
*Η Εποχή των Άκρων - Ο Σύντομος Εικοστός Αιώνας 1914-1991*,  
μτφρ: Β. Καπετανγιάννης, Αθήνα, Θεμέλιο, 2004, σ. 27-28

«Το 1914 η Ευρώπη αποτελούσε μια πολιτισμένη κοινότητα, ενωμένη περισσότερο ακόμη κι από τη Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία στο απόγειό της. Η Γαλλία, η Μεγάλη Βρετανία και η Ρωσία έλεγχαν το 80% της υδρογείου. Υπήρχε νομισματική σταθερότητα και εγγύηση της ιδιωτικής περιουσίας. Ο πολιτισμός ήταν παντού αστικός και οι πόλεις είχαν τον ίδιο σχεδόν χαρακτήρα. Τα κύρια σύμβολα της μοντέρνας αρχιτεκτονικής ήταν ο σιδηροδρομικός σταθμός, το δημαρχείο και η όπερα.»

A. Χαραλαμπίδης,  
*Η Τέχνη του Εικοστού Αιώνα - Ζωγραφική, Πλαστική, Αρχιτεκτονική, τόμος Ι: 1880-1920*,  
Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1990, σ. 11

Ο «σύντομος εικοστός αιώνας», κατά τη διατύπωση του ιστορικού Eric Hobsbawm, δεν ξεκινά το 1900 αλλά το 1914 με το ξέσπασμα του πρώτου παγκόσμιου πολέμου και δεν ολοκληρώνεται το 2000, αλλά φτάνει μέχρι το 1991, δηλαδή μέχρι τη στιγμή της κατάρρευσης της ΕΣΣΔ. Η ουσιαστική αυτή παρατήρηση μας δίνει για ακόμη μία φορά τη δυνατότητα να αναλογιστούμε πόσο σχετικά μπορεί να είναι τα χρονολογικά όρια καθώς και πόσο, στην πραγματικότητα, κάθε είδους επιλογή ενέχει αναπόφευκτα και κάποιου είδους αξιολόγηση.

Μας επιτρέπει συγχρόνως να συνειδητοποιήσουμε ότι η εναλλαγή των ιστορικών περιόδων δεν αφορά ασφαλώς απλώς στα σημεία και τις ενδείξεις του ημερολογίου αλλά στον τρόπο με τον οποίο:

- διαμορφώνονται κάθε φορά οι ισορροπίες των κοινωνικών δυνάμεων,
- λειτουργούν οι ιδεολογικές ζυμώσεις,
- οργανώνονται οι μηχανισμοί ελέγχου και συνοχής μιας κοινωνίας.

Οι αναφορές που θα πραγματοποιήσουμε στο πλαίσιο αυτής της διδακτικής ενότητας πάντως, αναφερόμενοι στην ιστορία της τέχνης του πρώτου μισού του εικοστού αιώνα, ξεκινούν πριν το 1914, αφού στο πεδίο της καλλιτεχνικής παραγωγής μια αισθητή διαφοροποίηση, ως προς το χειρισμό των εικαστικών μέσων, έχει ξεκινήσει ήδη από τα τέλη του 19ου αιώνα.

Η διαφοροποίηση αυτή ωστόσο θα ήταν μάλλον αφελές να συσχετιστεί απλώς με μια διάθεση επαναπροσέγγισης της φόρμας και των ποικίλων εκφραστικών της δυνατοτήτων· ακόμη και στην πιο επιφανειακή της διάσταση αφορά στην παγίωση συνθηκών και καταστάσεων που καθλώνουν σε συγκεκριμένες θέσεις και ρόλους μεγάλες πληθυσμιακές κατηγορίες.

Για να θυμηθούμε και πάλι τον Hobsbawm:

«Σε αντίθεση με τον «εκτενή δέκατο ένατο αιώνα», που φάνηκε να είναι και πράγματι ήταν μια περίοδος αδιάκοπης υλικής, πνευματικής και ηθικής προόδου, με άλλα λόγια βελτίωσης των συνθηκών της πολιτισμένης ζωής, από το 1914 και μετά υπήρξε μια ολοφάνερη οπισθοδρόμηση από τους κανόνες και τα σταθμά που τότε εθεωρούντο φυσιολογικά στις ανεπτυγμένες χώρες και στο περιβάλλον των μεσαίων τάξεων, σταθεροί κανόνες και σταθμά που τότε πίστευαν ακράδαντα ότι εξαπλώνονταν στις πιο καθυστερημένες περιοχές και στα λιγότερο φωτισμένα στρώματα του πληθυσμού.

Εφόσον ο αιώνας αυτός μας δίδαξε και εξακολουθεί να μας διδάσκει ότι τα ανθρώπινα όντα μπορούν να μάθουν να ζουν κάτω από τις πιο κτηνώδεις και θεωρητικά μη ανεκτές συνθήκες, δεν είναι εύκολο να συλλάβουμε την έκταση και το ρυθμό επιστροφής -ο οποίος δυστυχώς επιταχύνεται- σ' αυτό που οι πρόγονοί μας του δέκατου ένατου αιώνα θα αποκαλούσαν επίπεδα βαρβαρότητας.»

E. Hobsbawm,

Η Εποχή των Άκρων - Ο Σύντομος Εικοστός Αιώνας 1914-1991,  
μτφρ: Β. Καπετανγιάννης, Αθήνα, Θεμέλιο, 2004, σ. 29

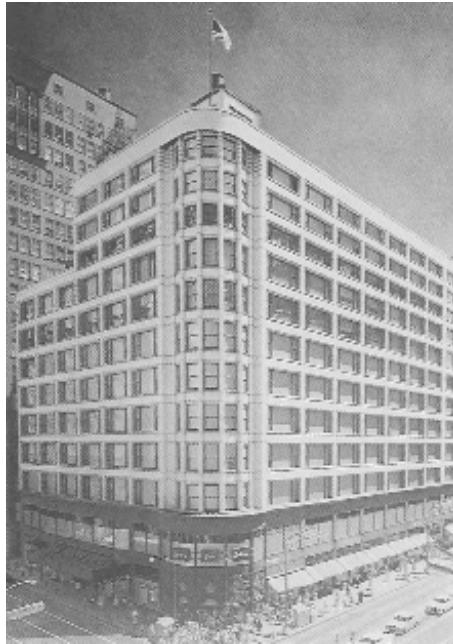
Οι κοινωνικές μεταβολές αυτές οπωσδήποτε γέννησαν και την ανάγκη επανεξέτασης και επαναπροσδιορισμού των βασικότερων παραγόντων της καλλιτεχνικής πράξης -του *καλλιτέχνη* και του *έργου τέχνης*- σε σχέση με τις προσδοκίες ενός κοινού που εθιζόταν στην ταξινόμηση οποιουδήποτε φαινομένου, βάσει του εκτοπίσματος που αυτό μπορεί να διέθετε *με τους όρους της αγοράς*.



Οικία Robie, 1908.  
Frank Lloyd Wright (1869-1959) Σικάγο

Στο επίπεδο του εικαστικού της σχολιασμού τώρα, η μετατόπιση αυτή -στο πλαίσιο των καλλιτεχνικών κινήματων του μοντερνισμού- εκδηλώθηκε:

- είτε ως *επιδίωξη καινοτόμων λύσεων αναφορικά με τη διαχείριση της φόρμας*, στη συνέχεια μιας διαμορφωμένης ήδη από το 19ο αιώνα αντίληψης που έβλεπε την τέχνη ως αυτόνομη οντότητα που λειτουργεί και προσεγγίζεται με δικούς της όρους,
- είτε ως *πεδίο κριτικού σχολιασμού και άσκησης πολιτικής παρέμβασης* με στοχεύσεις κλονισμού των βεβαιοτήτων και διατάραξης (αν όχι ανατροπής) της καθεστηκυίας τάξης.



*Larkin Administration Building 1904-5*  
**Frank Lloyd Wright**  
**Buffalo, New York**

Με απλούστερη διατύπωση:

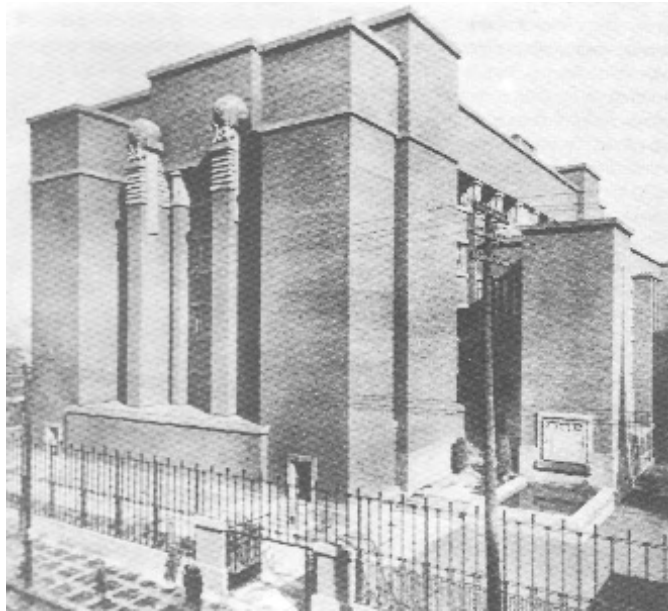
- στην πρώτη περίπτωση, περιγράφεται *μια τέχνη που επιδιώκει να γοητεύσει το κοινό* προτείνοντάς του διακοσμικές καινοτομίες,
- στη δεύτερη, μια *καλλιτεχνική παραγωγή που επιδιώκει να «ξεβολέψει» τον θεατή και να τον προκαλέσει να αντιδράσει.*

Πριν δούμε διεξοδικότερα τα καλλιτεχνικά κινήματα που αντιστοιχούν στις δύο παραπάνω κατευθύνσεις, κρίνεται σκόπιμο να διευκρινίσουμε ότι με τον όρο *μοντερνισμός* αναφερόμαστε, σε κάθε περίπτωση, στην καλλιτεχνική παραγωγή που διαμορφώνεται -από τις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα, και το πρώτο μισό του 20ου, με απηχήσεις της να φθάνουν ως τα μεταπολεμικά χρόνια-, ανταποκρινόμενη στην ιστορική πραγματικότητα και τις ειδικές συνθήκες της εποχής (που πολύ γενικευτικά μπορούν να συνοψιστούν με τους τίτλους: *βιομηχανική επανάσταση* και *αστική μεγαλούπολη*).

Εξάλλου, η πιο εντυπωσιακή ίσως πραγμάτωση της νέας αντίληψης για τα πράγματα αποτυπώθηκε στην *αρχιτεκτονική*, με τρόπο που προσδιόρισε δυναμικά την αίσθηση της καθημερινής ζωής. Η ιδέα της διακόσμησης και του ύφους παραμερίστηκε προς όφελος της άποψης που, ξεπερνώντας όλες τις προηγούμενες συμβάσεις της αρχιτεκτονικής, διακήρυττε την *απόλυτη προτεραιότητα της λειτουργικότητας έναντι της φόρμας*. Αυτό που είχε πια σημασία ήταν να εξυπηρετούνται οι λειτουργικές ανάγκες των ανθρώπων που επρό-

κειτο να αξιοποιήσουν το όποιο οικοδόμημα· οι υποστηρικτές αυτής της άποψης μάλιστα διαβεβαίωναν πως, αν ένας χώρος λειτουργούσε επιτυχώς σίγουρα, θα παρουσίαζε και ενδιαφέρουσα όψη.

Και όχι τυχαία βέβαια, αυτού του είδους οι ρηξικέλευθες πραγματώσεις βρίσκουν πρόσφορο έδαφος στην Αμερική, όπου δεν καλούνται να αναμετρηθούν με τα υψηλά ιδεώδη της παράδοσης.



*Carson Pirie & Scott Store, 1899-1904*

**Louis Sullivan (1856-1924)**

**Σικάγο**

## Μορφοπλαστική ανανέωση και κοινωνική κριτική

Συζητώντας στο πλαίσιο της αναφερόμενης στην τέχνη του 19ου αιώνα θεματικής ενότητας τις περιπτώσεις καλλιτεχνών, όπως ο Vincent van Gogh, ο Paul Gauguin και ο Paul Cezanne, περιγράψαμε σε σημαντικό βαθμό τις παραμέτρους που προσδιόρισαν τη μορφή που επρόκειτο να πάρει η καλλιτεχνική καινοτομία σε επίπεδο διαχείρισης της φόρμας στα επόμενα χρόνια.

Στο έργο των παραπάνω δημιουργών ανιχνεύονται πολλά από τα στοιχεία που θα επεξεργαστούν διεξοδικότερα καλλιτεχνικά κινήματα, όπως ο φοβισμός, ο εξπρεσιονισμός ή ο κυβισμός.

Αναλυτικότερα, ορισμένα από αυτά είναι:

- η απελευθέρωση των καλλιτεχνών από την υποχρέωση να αντιγράφουν πιστά τη φύση,
- η αναίρεση του κανονιστικού ρόλου των προτύπων και της ιδανικής ομορφιάς,
- η διεύρυνση των θεματικών κατηγοριών με τις οποίες επιτρεπόταν να εμπλακεί ένας καλλιτέχνης,
- η αναζήτηση νέων αξιών και διαφορετικών σημείων αναφοράς.

Ο τρόπος με τον οποίο αυτά λειτούργησαν συμπληρωματικά ορίζει το σημείο της οριστικής αποδέσμευσης των ζωγραφικών έργων, που στο εξής δεν απαιτείται να θυμίζουν κάτι, οτιδήποτε κι αν είναι αυτό. Αντιθέτως, ο καλλιτέχνης μοιάζει να υπενθυμίζει διαρκώς στο θεατή ότι δεν πρέπει να ξεγελιέται μπροστά του έχει κάθε φορά μια επίπεδη λευκή επιφάνεια που γίνεται πρόσωπο, τοπίο, αντικείμενο ή οποιαδήποτε σκηνή,

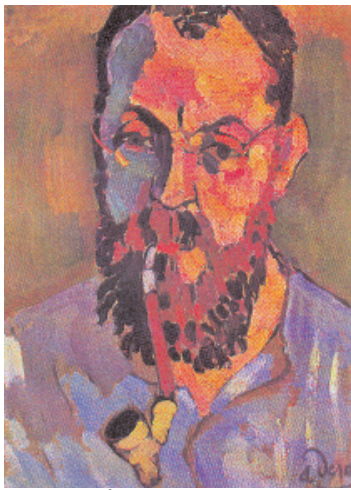
ανάλογα με τις επιλογές του δημιουργού και το πώς αυτός θα αποφασίσει να χειριστεί τα υλικά του, το σχέδιο και το χρώμα.

Η υποδοχή των σχετικών εικαστικών πειραματισμών από το κοινό της εποχής αποτυπώνεται γλαφυρά εξάλλου στην ίδια την ονομασία ενός από τα προαναφερθέντα καλλιτεχνικά κινήματα, του φοβισμού. Η ένταση της εντύπωσης, που άφησε στον κριτικό Louis Vauxcelles η έκθεση έργων τους το φθινόπωρο του 1905, τον έκανε να τους χαρακτηρίσει «αγρίμια», fauves, σύμφωνα με το σχετικό γαλλικό όρο.

Μεταξύ αυτών των αγριμιών έδειχναν τότε τη δουλειά τους καλλιτέχνες, όπως οι **Henri Matisse** (1869-1954), **Andre Derain** (1880-1954), **Maurice Vlaminck** (1876-1958). Κοινό χαρακτηριστικό στη δουλειά τους είναι η ανάδειξη ενός νέου τρόπου θέασης του κόσμου που δε σχετίζεται με τις παγιωμένες αντιλήψεις στον κόσμο των φοβιστών, που είναι φτιαγμένος από καθαρό χρώμα, ένα γυμνό γυναικείο σώμα μπορεί ξαφνικά να είναι γαλάζιο και ένα πρόσωπο κόκκινο ή πράσινο.



Γαλάζιο γυμνό, 1907 **Henri Matisse**  
Βαλτιμόρη, Museum of Art



Πορτρέτο του Matisse, 1905  
**Andre Derain**  
Λονδίνο, Tate Gallery



Πορτρέτο του Derain, 1905  
**Maurice Vlaminck**  
Παρίσι, Ιδιωτική συλλογή

Θα μπορούσε κανείς να πει ότι ο εξπρεσιονισμός διατυπώνει, με ακόμη μεγαλύτερη έμφαση, τα αιτήματα του φοβισμού, σχετικά με την επανατοποθέτηση καλλιτέχνη και θεατή απέναντι στην πραγματικότητα· έμφαση η οποία δε σχετίζεται απλώς με τις εντονότερες παραμορφώσεις που επιχειρούνται ή τον ακόμη δυναμικότερο ρόλο που ανατίθεται στο χρώμα, αλλά και με μια περισσότερο αιχμηρή κριτική στους διαμορφωμένους κοινωνικούς ρόλους, μέσω της ανάδειξης των διαφορών και των αποκλίσεων που σημειώνονται στον τρόπο κατανομής των κοινωνικών δικαιωμάτων και υποχρεώσεων.



Σε μια πρώτη θεώρηση, ο εξπρεσιονισμός είναι το καλλιτεχνικό κίνημα που συνδέεται με τη διάθεση απόδοσης των αισθημάτων και του τρόπου με τον οποίο αυτά καθορίζουν το πώς αντιλαμβανόμαστε τα πράγματα και, όπως ήδη αναφέραμε, σε αυτή τη διαδικασία παίζει πολύ σημαντικό ρόλο το χρώμα.

Η παραμόρφωση, η απόρριψη των ωραιοποιημένων αποδόσεων, η δεισδυτική αποτύπωση της πραγματικότητας ως έχει και η έμφαση στην αποτύπωση των ταξικών διαφοροποιήσεων, προσδιορίζουν κατ' επέκταση το στίγμα της εικαστικής του πρότασης.

Οι πρώτες εξπρεσιονιστικές ομάδες σχηματίστηκαν στη Γερμανία· πιο συγκεκριμένα, πρόκειται για την ομάδα *Γέφυρα* στη Δρέσδη, το 1905, και για τον *Γαλάζιο Καβαλάρη* στο Μόναχο, το 1911.

Ο δυναμικός σχολιασμός των ιστορικών φαινομένων, μια τέχνη που δεν προτείνει την απόδραση από τις δυσκολίες του σήμερα, αλλά -αντιθέτως- προάγει την κριτική σκέψη και υποκινεί την εξέγερση, αφορά περισσότερο στην περίπτωση της *Γέφυρας*, αφού για τους δημιουργούς του *Γαλάζιου Καβαλάρη* φαίνεται πως προέχει η μορφοπλαστική καινοτομία και η υπόδειξη της τέχνης ως αυτόνομης περιοχής που θα αντλούσε ερεθίσματα από τον εσωτερικό κόσμο του ανθρώπου.



*Μισόγυμνη γυναίκα με καπέλο*, 1911  
Ernst Ludwig Kirchner  
Κολωνία, Wallraf-Richartz Museum

Με την καλλιτεχνική «εταιρία» της *Γέφυρας* συνδέθηκαν ονόματα, όπως οι **Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938)**, **Erich Heckel (1883-1970)** και **Emil Nolde (1867-1956)** μεταξύ άλλων, ενώ με την ομάδα του *Γαλάζιου Καβαλάρη* δραστηριοποιήθηκαν καλλιτέχνες, όπως οι **Wassily Kandinsky (1866-1940)**, **August Macke (1887-1914)** και **Franz Marc (1880-1916)**.

Αξίζει στο σημείο αυτό μάλιστα να πούμε πως ο Kandinsky θεωρείται εισηγητής της προβληματικής της αφηρημένης ζωγραφικής, στο βαθμό που τόσο το ίδιο το εικαστικό του έργο όσο και τα σχετικά γραπτά του αναπτύσσουν ζητήματα που συνδέονται στενά με την οριστική απελευθέρωση από τις καθιερωμένες παραστατικές αρχές. Θα είχε ενδιαφέρον, κοιτάζοντας τα έργα του, να προσπαθήσουμε να φανταστούμε πώς θα ακούγονταν αυτά, αν ήταν ήχος, αν αντιστοιχούσαν σε μουσικές συνθέσεις.



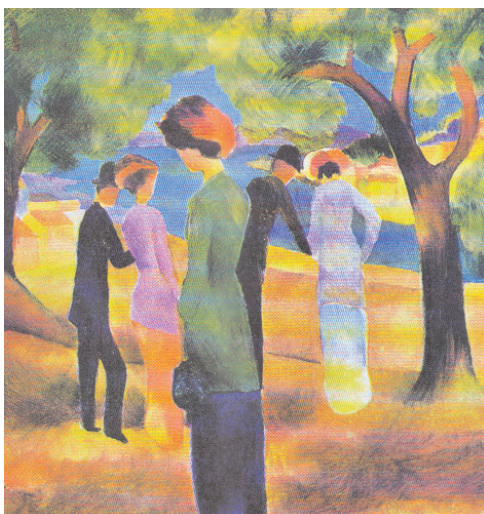
*Άρρωστη γυναίκα*, 1912-13  
Erich Heckel  
Hamm, Συλλογή F. Hagemann



*Μουσικός Δείπνος*, 1909  
Emil Nolde  
Κοπεγχάγη, Statens for Kunst



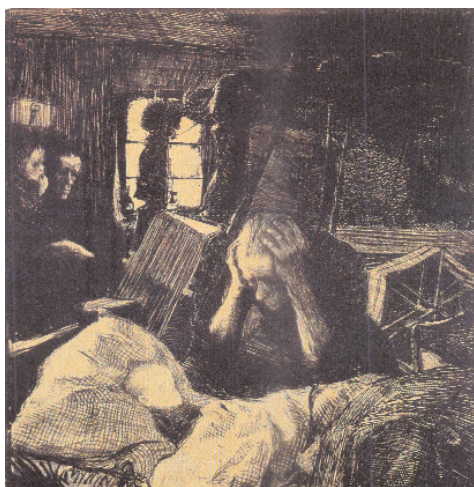
*Η πρώτη αφηρημένη ακουαρέλα*, 1910  
Wassily Kandinsky  
Neuilly Συλλογή N. Kandinsky



*Γυναίκα με πράσινη ζακέτα* 1913  
**August Macke**  
Κολωνία, Wallraf-Richartz Museum

Πριν αναφερθούμε στο έργο άλλων καλλιτεχνών που έδωσαν εξαιρετικά ενδιαφέροντα δείγματα εξπρεσιονιστικής γραφής κρίνεται σκόπιμο να υπογραμμίσουμε πόσο τα έργα αυτά λειτουργούσαν ως πρόκληση για το κοινό της εποχής τους. Αρκεί να σκεφτούμε ότι ακόμη και σήμερα που δεχόμαστε τόσα οπτικά ερεθίσματα, εξακολουθούμε να αντιδρούμε σε εικόνες που δεν αντιστοιχούν σε συμβατικές, εξιδανικευμένες εκδοχές του κόσμου. Έτσι, για παράδειγμα, μας φαίνεται λογικό (και αναμενόμενο) να βλέπουμε ένα γυμνό γυναικείο σώμα στο πλαίσιο της διαφημιστικής προβολής ενός αυτοκινήτου, αλλά δυσανασχετούμε στη θέα του ίδιου σώματος ξυλοκοπημένου, κακοποιημένου και προβαλλόμενου ως αντικειμένου σεξουαλικής εκμετάλλευσης.

Η τέχνη του εξπρεσιονισμού δε δίστασε να αποκαλύψει τη δυσάρεστη όψη των πραγμάτων· σε κάποιες περιπτώσεις μάλιστα, όχι μόνο δε συγκάλυψε την τραγική κατάσταση στην οποία είχαν οδηγηθεί συγκεκριμένες κοινωνικές ομάδες, αλλά επιδίωξε ακριβώς να εστιάσει σ' αυτήν. Χαρακτηριστικές οι περιπτώσεις του έργου της **Kathe Kollwitz (1867-1945)**, του νορβηγού **Edward Munch (1863-1944)** του αυστριακού **Egon Schiele (1890-1918)**.



*Ανάγκη*, 1893-1901  
**Kathe Kollwitz**



*Η κραυγή*, 1895  
**Edward Munch**



*Όρθιο γυμνό κορίτσι, 1910*

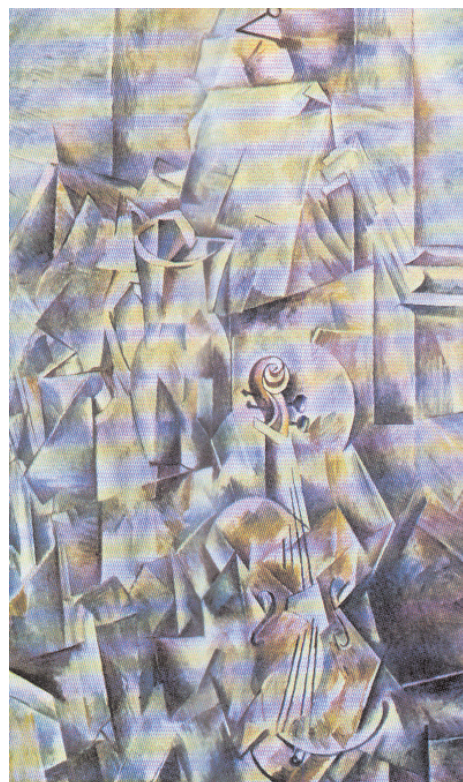
**Egon Schiele**  
**Βιέννη, Albertina**

Από μια διαφορετική σκοπιά, ίσως από την εκ διαμέτρου αντίθετη, και με το ενδιαφέρον του να επικεντρώνεται κατά κύριο λόγο στην αναμόρφωση της παράστασης (και όχι της πραγματικότητας), λειτούργησε ο κυβισμός, ένα από τα καλλιτεχνικά κινήματα που επίσης συνέβαλε αποφασιστικά στον επαναπροσδιορισμό των προσδοκιών του θεατή από ένα ζωγραφικό έργο. (Στο σημείο αυτό θα πρέπει να διευκρινίσουμε ότι, μολονότι στο πλαίσιο της παρούσας διδακτικής ενότητας αναφερόμαστε εκτενέστερα στην τέχνη της ζωγραφικής, οι συγκεκριμένοι πειραματισμοί αφορούν και στην τέχνη της γλυπτικής, αλλά και στη μουσική, το θέατρο ή τη λογοτεχνία, αν κανείς επιθυμεί να προσεγγίσει ευρύτερα το ζήτημα).

«Αγαπώ τον κανόνα που διορθώνει το αίσθημα», φέρεται να έχει πει ο Georges Braque (1882-1963), ένας από τους βασικότερους εκπροσώπους της τέχνης του κυβισμού.

Ο *κυβισμός* είναι το καλλιτεχνικό κίνημα που επιχειρεί στις αρχές του 20ου αιώνα μια διαφορετική προσέγγιση της πραγματικότητας, η οποία θα ενσωματώνει και την έννοια του χρόνου στην απόδοση του χώρου. Κατά κάποιο τρόπο, με τον κυβισμό δεν αναπαρίσταται αλλά κατασκευάζεται εκ νέου η πραγματικότητα.

Μιλώντας γενικά, θα λέγαμε πως τα κεντρικά του γνωρίσματα συνοψίζονται στην ανάλυση των αντικειμένων σε βασικά γεωμετρικά σχήματα, στο σταδιακό περιορισμό των χρησιμοποιούμενων χρωμάτων, στη δημιουργία ενός χώρου χωρίς προοπτική, ώστε ο θεατής να αποκομίζει την εντύπωση πως βλέπει την ίδια στιγμή ένα αντικείμενο από κάθε δυνατή οπτική γωνία (έτσι εξηγείται η πρόθεση ενσωμάτωσης της διάστασης του χρόνου στην απόδοση του χώρου).



*Νεκρή φύση με βιολί και κανάτα, 1909-1910*

**Georges Braque**  
**Βασιλεία, Kunstmuseum**

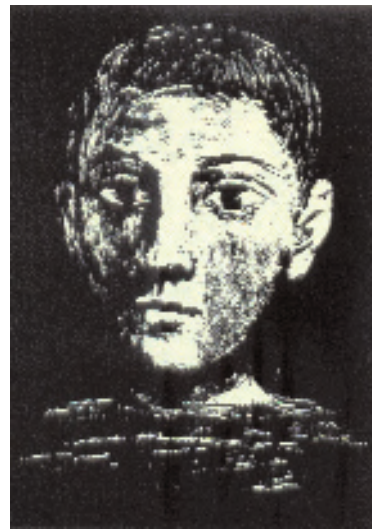
Τόσο ο Braque όσο και ο **Pablo Picasso (1881-1973)**, ο οποίος επίσης συνδέθηκε με τον κυβισμό, κατακερμάτισαν την πραγματικότητα, αφήνοντας στις συνθέσεις τους μερικά αναγνωρίσιμα ίχνη αντικειμένων, τα οποία, στη μετέπειτα - συνθετική φάση του κυβισμού - λειτούργησαν ως αφορμή για να επιστρέψουν σ' αυτή. Η επιστροφή αυτή ολοκληρώθηκε με την υιοθέτηση της τεχνικής του *collage* (κολάζ), όταν οι Picasso και Braque, από το 1912, άρχισαν να ενσωματώνουν στα έργα τους τα ίδια τα αντικείμενα (αποκόμματα εφημερίδων, σχοινιά, ψάθα, άμμο κ.λ.π.) αυτά καθαυτά, αντί να τα αναπαριστούν.

Η περίπτωση του Picasso και η άνεση με την οποία αυτός εναλλάσσει διαθέσεις, για να αναπαραστήσει κάθε φορά τον ορατό κόσμο -επιλέγοντας άλλοτε τη φυσιοκρατική απόδοση και άλλοτε μια περισσότερο σχηματική προσέγγιση - αποδεικνύει πως οι καλλιτέχνες που απομακρύνονται από την πιστή αναπαράσταση του φυσικού κόσμου δεν το κάνουν λόγω σχεδιαστικών αδυναμιών αλλά γιατί το διαλέγουν.

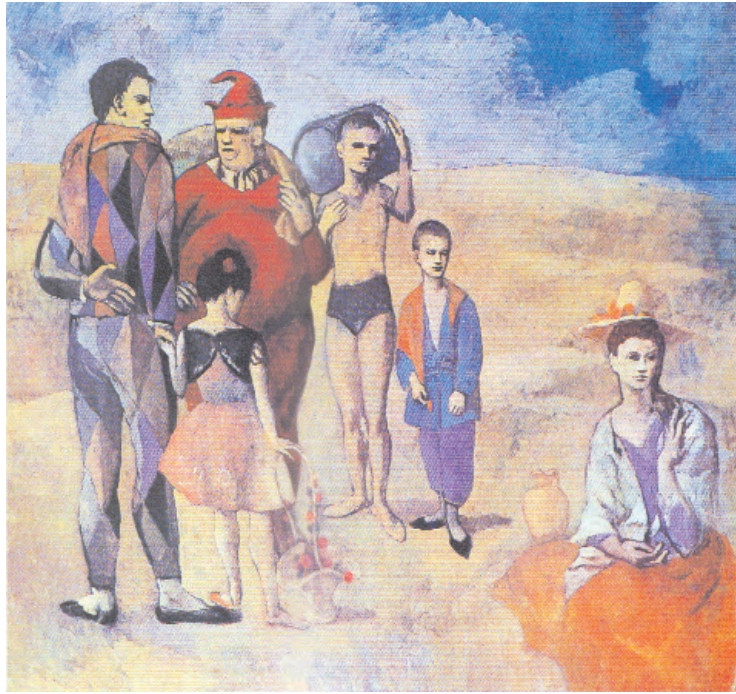
Συγχρόνως, ο Pablo Picasso μπορεί να λειτουργήσει και ως το αντιπροσωπευτικότερο παράδειγμα του τρόπου κατασκευής του μύθου του καλλιτέχνη στη διάρκεια του 20ου αιώνα.



*Βιολί και Σταφύλια*, 1912  
**Pablo Picasso**



*Κεφάλι αγοριού*, 1945  
**Pablo Picasso**



Οικογένεια σαλιμπάγκων, 1905 **Pablo Picasso**

«Στην έναρξη ακριβώς του 20ου αιώνα, τον Οκτώβριο του 1900, ο Picasso φτάνει στο Παρίσι. Τις επόμενες δεκαετίες θα γνωρίσει μια θριαμβευτική πορεία που θα τον καθιερώσει ως το αρχέτυπο του καλλιτέχνη τόσο στην Ευρώπη όσο και στην Αμερική. Το έργο του και η ζωή του θα συμπυκνώσουν όλα τα χαρακτηριστικά που συγκροτούν έναν «πλήρη» καλλιτεχνικό μύθο όχι μόνο για το ευρύ κοινό αλλά και για όσους ασχολούνται ως ειδικοί με το φαινόμενο της τέχνης: καινοτόμο ιδίωμα, κοινωνική στράτευση αλλά και πολυτάραχη ζωή, χρήματα, αναγνώριση. Ωστόσο, αυτή την πρώιμη περίοδο, ο ίδιος ο Πικάσσο αυτοπροσωπογραφείται ως σαλιμπάγκος. Πράγματι, στα έργα της προκυβιστικής περιόδου, στα οποία ο καλλιτέχνης συχνά εντάσσει τον εαυτό του στο πλαίσιο ομάδων που δρουν κατά κάποιο τρόπο στις παρυφές της κοινωνίας, συνεχίζει ουσιαστικά την αυτοπροσωπογραφική καλλιτεχνική παράδοση των μποέμ του προηγούμενου αιώνα. Το λιτό ύφος της γραφής, η μονοχρωμία, η ελαχιστοποίηση των παραπληρωματικών θεμάτων, η έκκεντρη τοποθέτηση των μορφών δεν αποτελούν απλώς στοιχεία που ορίζουν την έναρξη μιας πολυδιάστατης πορείας κατά την οποία η παλινδρόμηση προς τη δυτική παράδοση θα αποτελέσει μόνιμη συνισταμένη. Εδώ, μορφοποιείται επίσης συμβολικά, μέσω της ισχνής παρουσίας του ίδιου του Πικάσσο, στα αριστερά του πίνακα, και η συνείδηση του καλλιτέχνη στον πρώιμο 20ό αιώνα: ο καλλιτέχνης εμφανίζεται ως μέλος μιας ομάδας (εδώ, το μουλούκι) που μπορεί να είναι λιγότερο ή περισσότερο περιθωριοποιημένη και της οποίας η δραστηριότητα (εδώ, το τσίρκο) αποτελεί έσχατο καταφύγιο αλλά, συγχρόνως, και μοναδικό μέσο κοινωνικοποίησης.

Η μεταφορά δεν είναι τυχαία. Μια τέτοια εικόνα ορίζει παραδειγματικά την υπόσταση του καλλιτέχνη της πρωτοπορίας στις αρχές του 20ού αιώνα, του καλλιτέχνη που αντιλαμβάνεται τον εαυτό του ως μέλος μιας καλλιτεχνικής ομάδας, η οποία συντηρεί μια ιδιότυπη σχέση με το κοινωνικό σύνολο.»

N. Δασκαλοθανάσης,

*Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο από τον 19ο στον 21ο αιώνα,*  
Αθήνα, Άγρα, 2005, σ. 103-104

## Η κριτική στην εμπορευματοποίηση του έργου τέχνης

Λίγο παραπάνω, στο πλαίσιο της παρούσας διδακτικής ενότητας, αναφερθήκαμε σε μια ουσιαστική διάκριση, που αφορά στα καλλιτεχνικά κινήματα, τα οποία στη διάρκεια των πρώτων δεκαετιών του 20ου αιώνα:

- είτε επιδίωξαν την καινοτομία στο επίπεδο της διαχείρισης της καλλιτεχνικής φόρμας, αντιμετωπίζοντας την τέχνη ως αυτόνομο πεδίο (έξω από την κοινωνία και την ιστορία),
- είτε έκριναν σκόπιμο να ασκήσουν κριτική στη σύγχρονή τους ιστορική πραγματικότητα, τονίζοντας εμφατικά πως πρόκειται για μια κατασκευασμένη κατάσταση που δεν θα πρέπει ασφαλώς να θεωρείται φυσική και δεδομένη.

Αναμφίβολα, ο *εξπρεσιονισμός*, όπως ήδη νωρίτερα σχολίασαμε, υπήρξε ένα καλλιτεχνικό κίνημα το οποίο, εκτός από τις μορφοπλαστικές καινοτομίες που εισηγήθηκε, επιδίωξε επιπλέον να λειτουργήσει ως πεδίο άσκησης κοινωνικής κριτικής και πολιτικού σχολιασμού με ιδιαίτερα μάλιστα αιχμηρό χαρακτήρα.

Καμία ωστόσο καλλιτεχνική πρόταση δεν έθεσε περισσότερο αποφασιστικά ζητήματα σχετικά με την ταυτότητα της τέχνης και τη λειτουργία της στη σύγχρονη ιστορική πραγματικότητα όσο με εκείνη του *dada*, του κινήματος που διαφοροποίησε δραματικά αντιλήψεις και συμπεριφορές. Στόχος της ήταν ανατροπή των βεβαιωτήτων της υλιστικής κοινωνίας, ξεκινώντας από την ακύρωση κάθε συσχετισμού της καλλιτεχνικής πράξης με αξίες αισθητικές.

Θα μπορούσαμε ίσως να πούμε ότι ο καλλιτέχνης του *dada* επιθυμούσε -τηρουμένων των αναλογιών- να λειτουργήσει, όπως ο καλλιτέχνης των μεσαιωνικών χρόνων. Καθώς όμως συνειδητοποιούσε τον αποκλεισμό του ίδιου και την αποσύνδεση του έργου του από τις πραγματικές ανάγκες της κοινωνικής ζωής, φάνηκε να οργανώνει ένα είδος αντίστασης, καταργώντας κάθε ποιότητα της δραστηριότητάς του που θα μπορούσε να τη συσχετίσει με το έργο τέχνης, όπως αυτό γινόταν αντιληπτό στο πλαίσιο της αστικής κοινωνίας.

Τα προϊόντα της ντανταϊστικής τέχνης:

- δεν ήταν δυνατό να χαρακτηριστούν με αισθητικούς όρους παρά μόνο με ηθικούς,
- πολύ συχνά δεν άφηναν υλικά ίχνη (αφού κατά κύριο λόγο επρόκειτο για δράσεις, απαγγελίες και παραστάσεις),
- δεν μπορούσαν να ταξινομηθούν στο πλαίσιο καμιάς δεδομένης εικαστικής κατηγορίας, ούτε βέβαια κάποιου καλλιτεχνικού ύφους.

Φιλοδοξούσαν να λειτουργούν περισσότερο ως ένα είδος κοινωνικής πράξης και όχι να προκύπτουν ως αποτέλεσμα προσαρμογής σε δεδομένα κριτήρια, προκειμένου να αναγνωριστούν ως έργα τέχνης. Η μηδενιστική διάθεση του *dada* -ακόμη και το ίδιο το όνομά του δε σημαίνει τίποτα - συνδέεται αναπόφευκτα και με την ατμόσφαιρα της φρίκης του Α΄ Παγκόσμιου Πόλεμου.

Το *Cabaret Voltaire* στη Ζυρίχη, ένα είδος καλλιτεχνικής σκηνής, που άνοιξε ο γερμανός μουσικός, ποιητής και θεατρικός παραγωγός **Hugo Ball (1886-1927)**, υπήρξε το κατεξοχόν σκηνικό της δράσης τους. Μια εικόνα, σχετικά με το τι συνέβαινε εκεί, μας δίνει η περιγραφή του **Hans Arp (1887-1966)**:



Πρόσκληση σε μια ντανταϊστική βραδιά, 1916

Marcel Janco  
Ζυρίχη, Kunsthaus

«Αληθινό πανδαιμόνιο. Οι άνθρωποι γύρω μας φωνάζουν, γελούν και χειρονομούν... Ο Tzara κουνάει τον πισινό του σαν την κοιλιά χορεύτριας oriental. Ο Janco παίζει ένα αόρατο βιολί χτυπώντας το με το δοξάρι και ξύνοντάς το. Η κυρία Hennings με πρόσωπο Παναγίας κάνει τις παρουσιάσεις. Ο Huelsenbeck χτυπάει ασταμάτητα ένα μεγάλο τύμπανο, ενώ ο Ball τους συνοδεύει στο πιάνο, κλωμός σαν φάντασμα από κιμωλία. Δώσαμε στον εαυτό μας τον τίτλο του Μηδενιστή. [...]

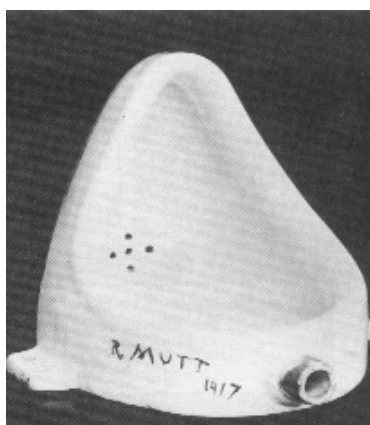
Αηδισμένοι από τη σφαγή του Παγκόσμιου Πολέμου του 1914, εμείς στη Ζυρίχη αφοσιωθήκαμε στις τέχνες. Ενώ ακουγόταν από μακριά η υπόκωφη βροντή των όπλων, εμείς τραγουδούσαμε, ζωγραφίζαμε, κάναμε collages και γράφαμε ποιήματα με όλη μας τη δύναμη. Αναζητούσαμε μια τέχνη βασισμένη σε θεμελιώδεις αρχές, για να γιατρέψει την τρέλα της εποχής, και μια νέα τάξη πραγμάτων που θα αποκαθιστούσε την ισορροπία ανάμεσα στον ουρανό και την κόλαση.»

A. Χαραλαμπίδης,

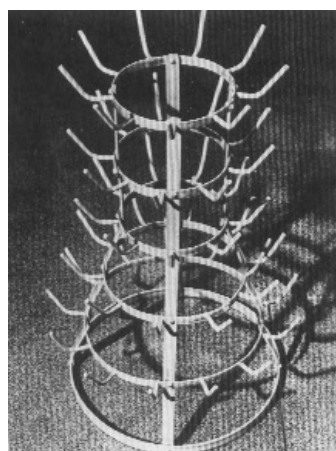
Η Τέχνη του Εικοστού Αιώνα - Ζωγραφική, Πλαστική, Αρχιτεκτονική, τόμος Ι: 1880-1920,  
Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1990, σ. 197, 198-9

Με τη διάθεση του dada βρίσκει σημεία επαφής και το έργο του **Marcel Duchamp (1887-1968)**, του ανθρώπου που ανέδειξε ως *τέχνη την ηθική στάση του δημιουργού απέναντι στις καταστάσεις και τα φαινόμενα*.

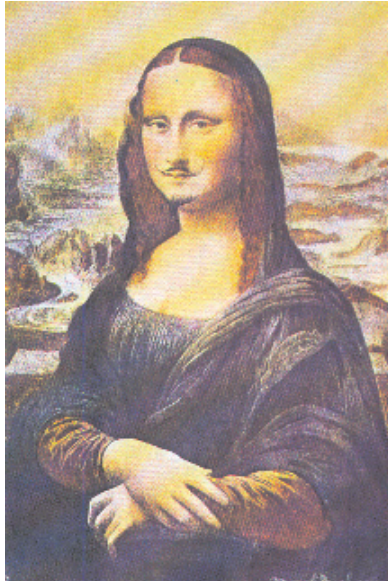
Με τα περίφημα ready-mades του επιλέγει κοινά, χρηστικά αντικείμενα και διεκδικεί την καταξίωσή τους ως έργων τέχνης, με το να εισηγείται απλώς ένα νέο τρόπο σκέψης σχετικά με αυτά. Βγάζοντάς τα δηλαδή από περιβάλλον όπου αυτά λειτουργούν και αναδεικνύοντάς τα μεμονωμένα, ως ξεχωριστό είδος, μεταφέρει την έμφαση της *καλλιτεχνικής πρακτικής από τη διαδικασία στην απόφαση και την επιλογή*.



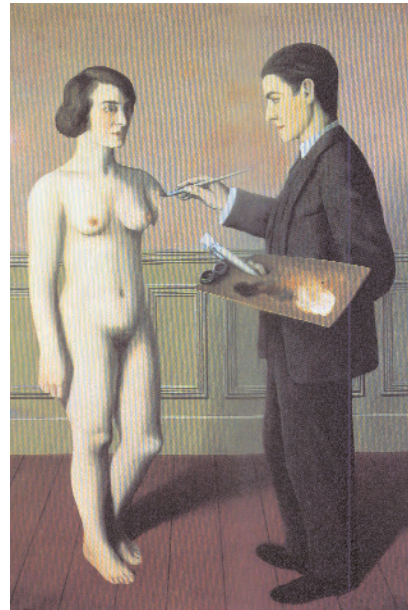
Κρίνη, 1917  
Marcel Duchamp  
Ready-made



Σχάρα για μπουκάλια 1914  
Marcel Duchamp  
Ready-made



*L.H.O.O.Q.*, 1919  
**Marcel Duchamp**  
Επιδιορθωμένο Ready-made



*Απόπειρα για το αφεντικό* 1928  
**Rene Magritte**

Αυτό δεν σημαίνει ότι δικαιώνει την καλλιτεχνική πράξη ως κάτι αδιευκρίνιστα ιδιαίτερο, στο οποίο μπορούν να έχουν πρόσβαση λίγοι και εκλεκτοί (και σίγουρα οικονομικά ισχυροί), αλλά να προκαλέσει σκέψεις σχετικά με την αυθαιρεσία των κριτηρίων που προσδιορίζουν την ειδική αξία των έργων, προκειμένου αυτά να λειτουργούν την παρουσία τους και τις υψηλές τιμές τους στην αγορά.

Το πολύπλευρο έργο του Duchamp συσχετίστηκε και με βασικές παραμέτρους του κινήματος του σουρεαλισμού, και πάλι κυρίως σε ό,τι είχε να κάνει με την ανατροπή των καθιερωμένων συσχετισμών και την επιθυμία επαναπροσδιορισμού της κοινωνικής ταυτότητας της τέχνης, με τον επανακαθορισμό των ορίων μιας διαφορετικής πραγματικότητας σε σχέση με αυτή που θεωρούμε δεδομένη.

Αυτή τη φορά όμως μέσα από την ανάδειξη της πραγματικότητας των ονείρων και την υπέρβαση των συνειδητών σκέψεων.



*Εμφάνιση προσώπου και φρουτιέρας σε παραλία* 1938 **Salvador Dali (1904-1989)**



## Προτεινόμενες δραστηριότητες και εργασίες (ομαδικές ή ατομικές)

1. Πώς αντιλαμβάνεστε τη διαφοροποίηση μεταξύ των κινημάτων του μοντερνισμού που επιδίωξαν τη μορφολογική καινοτομία σε σχέση με τη δράση εκείνων που επιδίωξαν μια ευρύτερη κριτική με στοχεύσεις κοινωνικής αμφισβήτησης;

Συζητήστε με αφορμή το έργο του Henri Matisse και του Marcel Duchamp.

2. Με ποιο τρόπο η θεσμική αναγνώριση του ντανταϊσμού και η είσοδος του έργου των δημιουργών του στα μουσεία θεωρείτε ότι αποδυνάμωσε την κριτική του στην αποτίμηση της καλλιτεχνικής πράξης με τους όρους της αγοράς;

3. Συζητήστε με αφορμή την άποψη του Marcel Duchamp: «Πρέπει να καταφέρεις να βρεις κάτι που να σε αφήνει τόσο αδιάφορο, ώστε να μη νιώθεις αισθητική συγκίνηση. Η επιλογή των ready-mades βασίζεται πάντα στην οπτική αδιαφορία και συνάμα στην ολοκληρωτική απουσία καλού ή κακού γούστου.»

[Pierre Cabanne, Ο μηχανικός του χαμένου χρόνου - συνεντεύξεις με τον Marcel Duchamp, μτφρ. Λίλιαν Stead-Δασκαλοπούλου, επιμ.: Κ. Σαρρής, Αθήνα, Άγρα, 1989, σ. 85 ]

### Εισαγωγή

**Η** συζήτηση στο πλαίσιο αυτής της ενότητας θα περιστραφεί γύρω από τα δεδομένα που διαμόρφωσαν την ατμόσφαιρα της διεθνούς εικαστικής σκηνής από το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο κι έπειτα, επισημαίνοντας ως καθοριστικότερα σημεία:

- την αποφασιστική μετατόπιση του κέντρου βάρους των εξελίξεων στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού,
- τη σταδιακή αμφισβήτηση της πρωτοκαθεδρίας της ζωγραφικής,
- την υπέρβαση των ορίων μεταξύ των τεχνών,
- την κατάργηση των κριτηρίων - εκτός ασφαλώς από εκείνα της αγοράς - βάσει των οποίων θα μπορούσε κανείς να προσδιορίσει ένα αντικείμενο (ή μία κατάσταση) ως έργο τέχνης,
- τη συνακόλουθη « απώλεια του καλλιτέχνη» μπροστά στον αποφασιστικά διαμορφωτικό ρόλο που έχει αναλάβει το θεσμικό σύστημα παρουσίασης, προβολής και διακίνησης των έργων τέχνης.
- τις διαρκείς αναφορές, άμεσες και έμμεσες, στο ιστορικό προηγούμενο των καλλιτεχνικών κινήματων των πρώτων δεκαετιών του 20ου αιώνα, προκειμένου οι νέοι πειραματισμοί να νομιμοποιούνται ως συνέχεια της ιστορικής πρωτοπορίας.

Πριν περάσουμε σε μια διεξοδικότερη παρουσίαση του υλικού που εδώ μας ενδιαφέρει, θα είχε ενδιαφέρον στο σημείο αυτό να θυμηθούμε τη διαφορετική φόρτιση που έχουν βασικές για τη συζήτησή μας έννοιες, όπως

*τέχνη, καλλιτέχνης, έργο τέχνης*

σε διαφορετικά ιστορικά περιβάλλοντα - από το εργαστήριο του αγγειογράφου της αρχαιότητας ή του τεχνίτη των μεσαιωνικών χρόνων, την ειδική προβολή που φαίνεται πως αναλαμβάνουν οι πρώτοι επώνυμοι δημιουργοί της Αναγέννησης, και τις μεγάλες παραγγελίες των αυλικών καλλιτεχνών του 17ου και του 18ου αιώνα, μέχρι την *επινόηση* του απομονωμένου στο εργαστήριο του ιδιόμορφου δημιουργού, που σταδιακά θα καλλιεργήσει η σύγχρονη εποχή, για να δικαιολογήσει τη *λειτουργική απομόνωση*, στην οποία έχει καθηλώσει τον καλλιτέχνη.

Κι αυτό για να καταστεί ακριβώς σαφές ότι οι μετατοπίσεις που παρακολουθούμε στη διάρκεια όλης αυτής της ιστορικής αφήγησης σχετίζονται άμεσα με *έννοιες ιστορικά κατασκευασμένες* που ενσωματώνουν τις ανάγκες, τις αξίες και τις επιδιώξεις των κοινωνικών στρωμάτων που τις παράγουν και τις χρησιμοποιούν.

Η εισαγωγή μας πάντως στην τέχνη του δεύτερου μισού του εικοστού αιώνα θα πραγματοποιηθεί με την παρουσίαση ενός καλλιτεχνικού ρεύματος, ενός καλλιτέχνη και ενός θεωρητικού που αναπαράγουν, καθένας με τον τρόπο του και από τη σκοπιά του, μια μάλλον ρομαντική θεώρηση της τέχνης. Αναφερόμαστε στον αφηρημένο εξπρεσιονισμό. Ο **Jackson Pollock (1912-1956)** και ο **Clement Greenberg (1909-1994)**, λοιπόν, είναι οι αντιπροσωπευτικότερες περιπτώσεις για να αντιληφθεί κανείς τη μορφή που θα πάρει η μεταπολεμική καλλιτεχνική παραγωγή στο δυτικό κόσμο· θα εξηγήσουμε πώς στη συνέχεια.

## Ο αφηρημένος εξπρεσιονισμός, η ζωγραφική του Jackson Pollock και η θεωρία του Clement Greenberg

**Η** ζωγραφική του αφηρημένου εξπρεσιονισμού -θα μπορούσαμε να πούμε- είναι ένα από τα πρώτα *εξαγωγίμα πολιτιστικά προϊόντα της Αμερικής*, που προωθούνται με έναν τόσο μεθοδικό - κρίνοντας εκ του αποτελέσματος - τρόπο. Η παρατήρηση αυτή αφορά στην προβολή της χώρας, μέσω της θεσμικής υποστήριξης που παρέχεται στις σχετικές καλλιτεχνικές διατυπώσεις, ως θεματοφύλακα των διεκδικήσεων της μοντέρνας τέχνης.

Οι διαδικασίες, που ακολουθούνται, περιλαμβάνουν όλα τα σίγουρα συστατικά της δημιουργίας των μύθων: σενάριο, πλοκή, ήρωες -εν προκειμένω τους καλλιτέχνες- με πολυτάραχη ζωή και αντικοινωνική συμπεριφορά, σειρά δημοσιευμάτων σε ευρείας κυκλοφορίας περιοδικά, ακόμη και δραματικά ατυχήματα. Ο τρόπος με τον οποίο θα χτιστεί η δημόσια εικόνα του ζωγράφου Jackson Pollock φτάνει έτσι να παρουσιάζει σημαντικές αναλογίες με εκείνη ενός κινηματογραφικού αστέρα, του James Dean.

Ποια όμως ήταν τα στοιχεία εκείνα που έκαναν τη ζωγραφική του αφηρημένου εξπρεσιονισμού θελκτική στα μάτια της εξουσίας, ώστε αυτή να επιλέξει να ταυτίσει την εικόνα της μαζί της; Πολύ απλά θα λέγαμε ότι είναι η λειτουργία της, μέσω των καινοτόμων προτάσεών της, ως ενός είδους άλλοθι που θα επικύρωνε το ανεκτικό έως και προοδευτικό πρόσωπό της.

«Ο ουσιαστικός χαρακτήρας της εικαστικής έκφρασης δεν εξαρτάται λοιπόν ούτε από τη λατρεία της καινοτομίας ούτε από την ευλαβική προσκόλληση στη χρήση παραδοσιακών τύπων. Τα ιστορικά συμφραζόμενα είναι εκείνα που φορτίζουν εντέλει θετικά ή αρνητικά την εικαστική γλώσσα, η οποία δεν είναι φυσικά αυτονοηματοδοτούμενη.»

Ν. Δασκαλοθανάσης,  
*Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο από τον 19ο στον 21ο αιώνα,*  
Αθήνα, Άγρα, 2005, σ. 138

Με άλλα λόγια μας δίνεται εδώ για άλλη μια φορά η δυνατότητα να παρακολουθήσουμε πώς η τέχνη μπορεί να χρησιμοποιηθεί για σκοπούς προπαγανδιστικούς (εδώ, στις ιδιαίτερες ιστορικές συνθήκες του Ψυχρού Πολέμου).

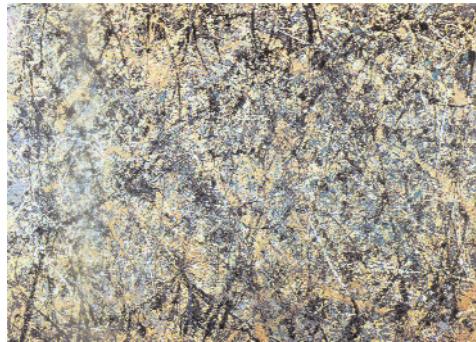
Τα συστατικά που δικαιώνουν τον όρο *αφηρημένος εξπρεσιονισμός* εντοπίζονται:

- στον παραμερισμό της παραστατικότητας (αφαίρεση)
- στην επίμονη ανάδειξη υποκειμενικών και βαθύτερων ψυχικών διαθέσεων (εξπρεσιονισμός).

Οι εικαστικές του διατυπώσεις δικαιώνουν την ιδιαίτερη ταυτότητα και υπόσταση της ζωγραφικής τέχνης, καθώς εντοπίζονται σε στοιχεία, όπως, εκείνα της *επιπεδότητας* και της *αυτοαναφορικότητας*. Τις ποιότητες αυτές επεσήμανε με έμφαση ο Clement Greenberg, ο άνθρωπος που υποστήριξε θεωρητικά τον αφηρημένο εξπρεσιονισμό, ορίζοντάς τον όχι ως τέχνη θεμελιωμένη στην ιστορική πραγματικότητα της μοντέρνας εποχής (δηλαδή μοντέρνα), αλλά ανταποκρινόμενη σε έναν θεωρητικό λόγο σχετικό με το μοντερνισμό (δηλαδή *μοντερνιστική*).

Η υιοθέτηση ενός εικαστικού λεξιλογίου ερμηνευτικού, είτε πρόκειται για τις χειρονομιακές εκφράσεις του

Pollock, η ζωγραφική του οποίου είναι επίσης γνωστή ως ζωγραφική της δράσης (action painting), είτε για το λιτό λεξιλόγιο καλλιτεχνών, όπως οι **Barnett Newman (1905-1970)**, **Mark Rothko (1903-1970)** και **Ad Reinhardt (1913-1967)**, δικαιώνουν την ύπαρξη του θεωρητικού μεσολαβητή που θα βοηθήσει τον θεατή να εισαχθεί στο έργο.



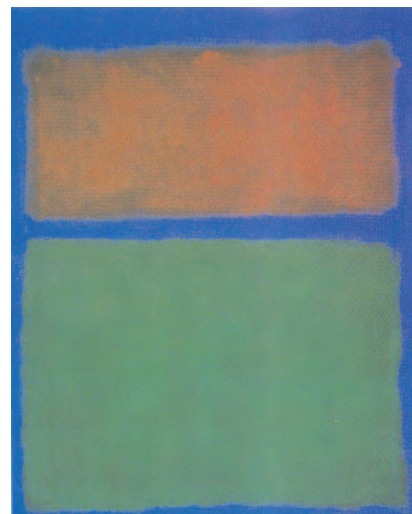
*Euwδιαστή αχλή*, 1950 **Jackson Pollock**  
Νέα Υόρκη, Συλλογή A. Ossorio



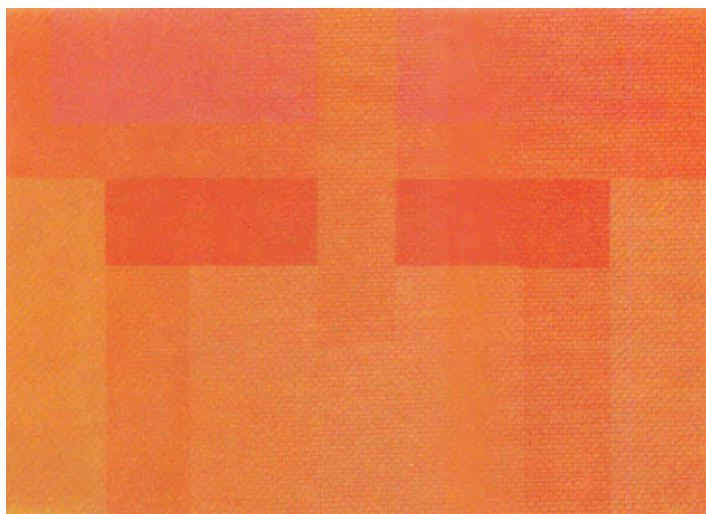
*Vir Heroicus Sublimis*, 1950-51 **Barnett Newman**  
Νέα Υόρκη, Museum of Modern Art



*Λευκό φως*, 1954  
**Jackson Pollock**  
Νέα Υόρκη, Sidney Janis Gallery



*Κόκκινο και πράσινο*, 1955  
**Mark Rothko**  
Κολωνία, Museum Ludwig



*Κόκκινος πίνακας, 1952 Ad Reinhardt Virginia Museum of Fine Arts*

Έτσι λοιπόν στον *αφηρημένο εξπρεσιονισμό* και ειδικότερα στον τρόπο προώθησής του, συγκεντρώνονται χαρακτηριστικά που περιγράφουν:

- την τέχνη ως ένα πεδίο ανεξάρτητο από τις λειτουργίες της ζωής,
- τον καλλιτέχνη ως πλάσμα ξεχωριστό και ιδιαίτερο -ένα είδος προφήτη-,
- το έργο τέχνης ως υλικό αποτέλεσμα μιας σχεδόν μεταφυσικής διαδικασίας.

Ωστόσο, όταν λίγο πιο πάνω σημειώσαμε πως ο αφηρημένος εξπρεσιονισμός θα λειτουργήσει ως η καταλληλότερη εισαγωγή στην ατμόσφαιρα της μεταπολεμικής καλλιτεχνικής παραγωγής στο δυτικό κόσμο, δεν αναφερόμασταν μόνο στην αποδοχή των συγκεκριμένων χαρακτηριστικών, ως ειδοποιών γνωρισμάτων της σύγχρονης καλλιτεχνικής παραγωγής, αλλά και στον αντίλογο που αυτά προκάλεσαν.

Αντίλογος που κατά κύριο λόγο εντοπίζεται στα δείγματα της καλλιτεχνικής παραγωγής του μινιμαλισμού και της εννοιολογικής τέχνης, των δύο βασικότερων δηλαδή κατευθύνσεων προς τις οποίες θα κινηθεί η προβληματική του συνόλου των καλλιτεχνικών προτάσεων που θα επιχειρήσουν να επαναπροσδιορίσουν την καλλιτεχνική πράξη και το καλλιτεχνικό αντικείμενο από τη δεκαετία του 1960 κι έπειτα.

## Η πρόταση του μινιμαλισμού και της εννοιολογικής τέχνης

Οι καλλιτεχνικές διατυπώσεις του *μινιμαλισμού* και της *εννοιολογικής τέχνης*, που πράγματι σε σημαντικό συμπυκνώνουν την προβληματική στην οποία θα στηριχθούν οι εισηγήσεις της *pop art*, τα *περιβάλλοντα* και *οι εγκαταστάσεις*, ή οι ποικίλες μορφές της *ψηφιακής τέχνης*, για να αναφερθούμε σε κάποιες μόνο από τις μορφές που θα πάρουν οι εικαστικοί πειραματισμοί του δεύτερου μισού του εικοστού αιώνα από τη δεκαετία του 1960 κι έπειτα, στοχεύουν στην αποκαθήλωση του καλλιτεχνικού αντικειμένου και σε μια επαναδιατύπωση των ζητημάτων που αυτό μπορεί να θέτει.

Πιο συγκεκριμένα:

- στην περίπτωση του μινιμαλισμού *το καλλιτεχνικό αντικείμενο προβάλλεται ως αποτέλεσμα διαδικασιών παραγωγής αντίστοιχων με εκείνες στις οποίες υπόκεινται τα τυποποιημένα βιομηχανικά προϊόντα και τα καταναλωτικά αγαθά*
- στην περίπτωση της εννοιολογικής τέχνης *η έμφαση μετατοπίζεται από την υλική υπόσταση του έργου τέχνης στις νοητικές διεργασίες σύλληψης και συγκρότησής του.*

Αν τον Αύγουστο του 1949 το περιοδικό Life φιλοξενούσε άρθρο για τον Jackson Pollock, με τον χαρακτηριστικό τίτλο-ρητορικό ερώτημα «Is he the greatest living painter in the United States?», δημιουργώντας το σχετικό μύθο γύρω από το πρόσωπο ενός από τους εκπροσώπους της ζωγραφικής του αφηρημένου εξπρεσιονισμού, μερικά χρόνια αργότερα, το 1964 συγκεκριμένα, θα αναρωτηθεί αυτή τη φορά για τον **Roy Lichtenstein (1923-1997)**, έναν από τους βασικότερους εισηγητές του λεξιλογίου της pop art: «Is he the worst artist in America?»



*Okay, Hot-Shot, 1963, Roy Lichtenstein, Συλλογή S.I. Newhouse jr.*

Ποια είναι τα χαρακτηριστικά της καλλιτεχνικής παραγωγής των Pollock και Lichtenstein που κάνουν ένα ευρείας κυκλοφορίας περιοδικό, όπως το Life, να αναρωτιέται στην πρώτη περίπτωση μήπως το κοινό βρίσκεται αντιμέτωπο με το έργο του σημαντικότερου εν ζωή αμερικανού ζωγράφου, ενώ στη δεύτερη του χειρότερου;

Ήδη, περιγράφοντας τα χαρακτηριστικά του αφηρημένου εξπρεσιονισμού, ανιχνεύσαμε τις ποιότητες που νομιμοποιούν τον Pollock· η απουσία των συγκεκριμένων γνωρισμάτων, ακριβέστερα η συστηματική υπονόμεισή τους, εξηγούν γιατί καταδικάζεται ο Lichtenstein.



*Marilyn, 1967 Andy Warhol Ιδιωτική Συλλογή*



Σολωμός με μαγιονέζα, 1964 **Claes Oldenburg**, **Ιδιωτική Συλλογή**

Η δουλειά του υπονομεύει απροκάλυπτα κάθε συσχετισμό των έργων που παράγει, με έννοιες που θα συσχέτιζαν τη δουλειά του με ένα εξαιρετικό πεδίο δραστηριότητας. Τα ευτελή θέματα που αναδεικνύει - δουλεύει με πρώτη ύλη τις εικόνες των κόμιξ - θα έλεγε κανείς ότι, ως ένα βαθμό, φτάνουν να θίγουν το γούστο των μυημένων στις υψηλές αξίες του αφηρημένου εξπρεσιονισμού θεατών.



Τρεις σημαίες, 1958 **Jasper Johns**  
Νέα Υόρκη, **Witney Museum of Modern Art**



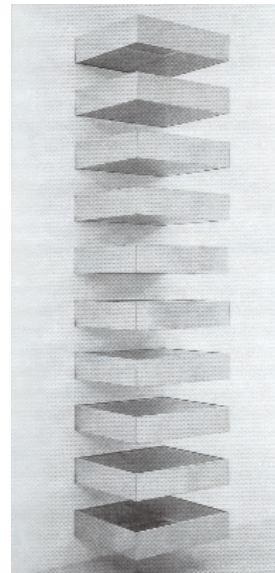
Ατιπλο (*Joan Crawford says*, 1964,  
**James Rosenquist**  
Κολωνία, **Museum Ludwig**

Αντιθετικά ζεύγη, όπως *υψηλό - ευτελές*, *καλλιτεχνικό - εμπορικό* ακόμη και *αφηρημένο - παραστατικό*, αν δεν καταργούνται, οπωσδήποτε χρειάζεται να ξανασυζητηθούν. Διαπίστωση που προκύπτει και από το έργο άλλων εκπροσώπων της pop, μεταξύ των οποίων και οι **Andy Warhol (1928-1987)**, **Claes Oldenburg (1929-)**, **Jasper Johns (1930-)**, **James Rosenquist (1933-)**, για να αναφερθούμε σε κάποιους.

Στο σημείο αυτό θα ήταν σκόπιμο να δούμε χαρακτηριστικές καλλιτεχνικές διατυπώσεις, προερχόμενες τόσο από το πεδίο της μιμιμαλιστικής όσο και από εκείνο της εννοιολογικής τέχνης, ώστε να αντιληφθούμε την προβληματική τους, τον τρόπο που αυτή μορφοποιείται, καθώς και πώς προκύπτει ότι από αυτές αντλούνται οι βασικότεροι εικαστικοί πειραματισμοί της μεταπολεμικής τέχνης.

Θα χρησιμοποιήσουμε, για την περίπτωση της μινιμαλιστικής τέχνης, το έργο του **Donald Judd (1928-1994)**: απουσία περιεχομένου αλλά και διακόσμησης, αδυναμία ένταξης σε συγκεκριμένη καλλιτεχνική κατηγορία, τυποποίηση και μηχανική επανάληψη. Το έργο της τέχνης δε μοιάζει έτσι να διαφοροποιείται ουσιαστικά από ένα οποιοδήποτε βιομηχανικό αντικείμενο. Αντίστοιχα, και ο δημιουργός του παύει να θεωρείται ένα εξαιρετικό, προικισμένο άτομο με ιδιαίτερο ταλέντο. Ό,τι θα καταξιώσει το συγκεκριμένο αντικείμενο ως έργο τέχνης είναι πια το ευρύτερο θεσμικό σύστημα (μουσεία, γκαλερί, συλλέκτες), που θα το αναγνωρίσει ως τέτοιο.

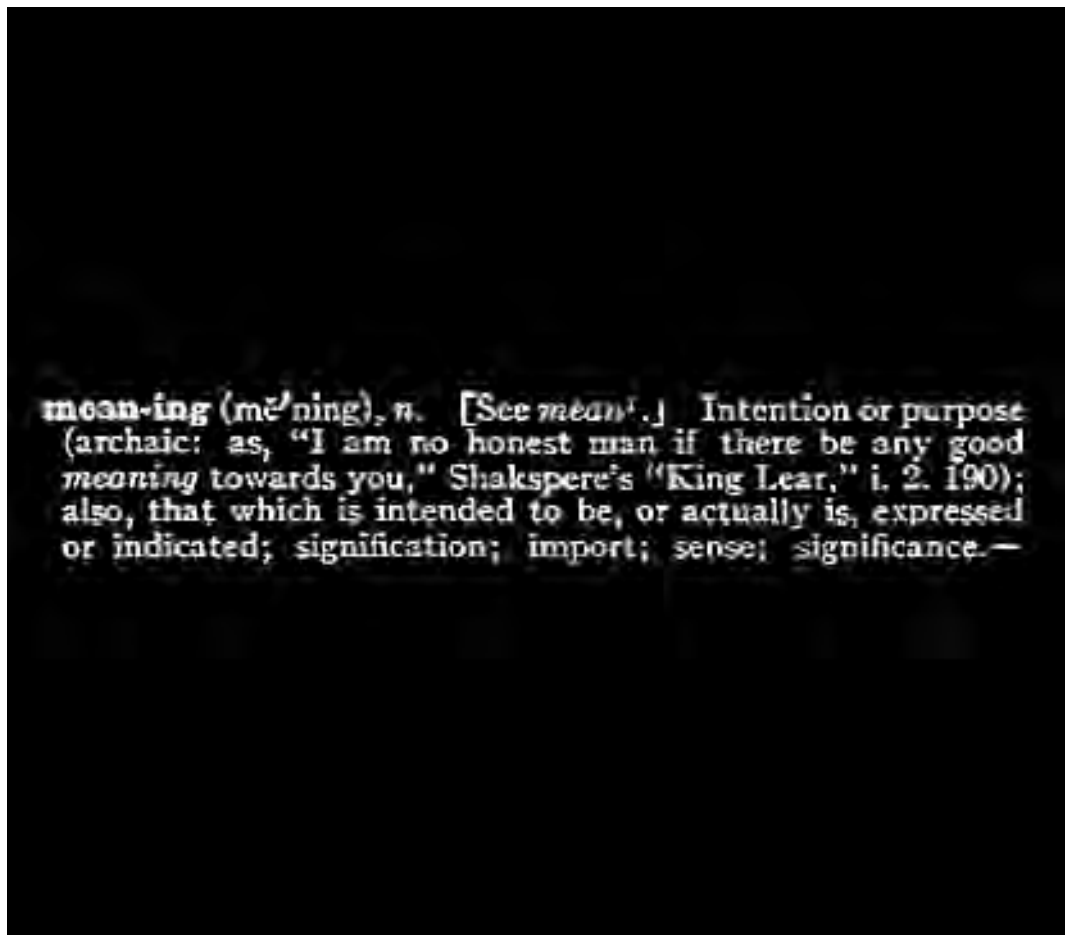
Αντίστοιχα, για την περίπτωση της εννοιολογικής τέχνης, που δεν είναι παρά η άλλη όψη του μινιμαλισμού (ή και αντιστρόφως) - ως απόπειρα επαναπροσδιορισμού του καλλιτεχνικού αντικειμένου με τους όρους της σύγχρονης κοινωνικής πραγματικότητας - μπορεί να λειτουργήσει αντιπροσωπευτικά το έργο του **Joseph Kosuth (1945-)**. Η έμφαση μετατοπίζεται στις διαδικασίες σύλληψης και νοηματοδότησης του έργου τέχνης ως τέτοιου, δηλαδή όχι στο καλλιτεχνικό αντικείμενο καθαυτό αλλά σε ό,τι ορίζεται ως καλλιτεχνικό αντικείμενο.



Άπιτλο, 1970

Donald Judd

Νέα Υόρκη, Pace-Wildenstein



Meaning [Έντιτλο (η τέχνη ως ιδέα)], 1967, Joseph Kosuth  
Houston, The Menil Collection



«[...] τα τυπικά εννοιολογικά έργα διερευνούν όχι μόνο το καθεστώς ύπαρξης των καλλιτεχνικών αντικειμένων αλλά και τον τρόπο με τον οποίο ορισμένες ενέργειες αποκτούν νόημα και, κατά συνέπεια, κοινωνική εγκυρότητα, ανεξάρτητα από το υλικό επί του οποίου εγγράφονται. Ο Kosuth, για παράδειγμα, επιχειρεί να επαναπραγματευτεί τις προϋποθέσεις ορισμού της τέχνης, προσεγγίζοντας όχι την παραδοσιακή περιοχή των καλλιτεχνικών αντικειμένων αλλά το χώρο των φιλοσοφικών προτάσεων. Και εφόσον, για τον Kosuth, οποιαδήποτε πρόταση προϋποθέτει στοχασμό που πραγματοποιείται μέσω αναλυτικών διαδικασιών, κάθε καλλιτεχνική πρόταση είναι γλωσσικής φύσεως. [...] Για τον Kosuth, η ουσία της τέχνης δεν προκύπτει από το καλλιτεχνικό αντικείμενο αλλά από τον φιλοσοφικό της ορισμό. Τούτο δεν σημαίνει πως απορρίπτονται αργίσι τα καλλιτεχνικά αντικείμενα. Απλώς, η ουσία της τέχνης δεν πηγάζει από τα μορφολογικά προβλήματα που θέτουν αυτά τα αντικείμενα αλλά από την, φυσικά άυλη, προϋπάρχουσα θεωρητική επεξεργασία του περί τέχνης ορισμού. Κάθε έργο τέχνης πρέπει να επαναδιατυπώνει τον ίδιο τον ορισμό της τέχνης. [...] Ο ίδιος προτείνει ως καλλιτεχνικό έργο το (τεχνητά μεγεθυμένο) ίχνος του στοχασμού γύρω από τη φύση της τέχνης, ως προς μία συγκεκριμένη έννοια, όπως αυτή κωδικοποιείται πολιτιστικά από έναν λεξικογραφικό ορισμό.»

N. Δασκαλοθανάσης,

*Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο από τον 19ο στον 21ο αιώνα,*  
Αθήνα, Άγρα, 2005, σ. 228-230

Αυτή ακριβώς, η μετατόπιση της εστίασης -από το έργο και αδιάφορα από τις προθέσεις του δημιουργού του- στο θεσμικό πλαίσιο και στους όρους της αγοράς που προσδιορίζουν την καλλιτεχνική δημιουργία ως έναν ιδιαίτερο τομέα της ανθρώπινης δραστηριότητας, με απροσδιόριστο πάντως ρόλο και χωρίς κοινωνικό και πολιτικό εκτόπισμα, βρίσκεται στο κέντρο της προβληματικής των καλλιτεχνικών προτάσεων που διατυπώνονται και κατά τη διάρκεια των επόμενων δεκαετιών (και μέχρι τις μέρες μας ουσιαστικά). Ο θεσμικός παρεμβατισμός γιγαντώνεται και οι θεατές μένουν να παρακολουθούν αμήχανοι τις εξελίξεις, εθισμένοι να αποδέχονται οτιδήποτε τους σερβίρεται με το επίχρισμα της εγκυρότητας, σε μια κοινωνία όπου κυριαρχούν οι εικόνες της τηλεόρασης και της διαφήμισης· δηλαδή τα τυποποιημένα πρότυπα και οι πλαστές εντυπώσεις.

## Προτεινόμενες δραστηριότητες και εργασίες (ομαδικές ή ατομικές)

1. Με αφορμή τη σύνδεση του αφηρημένου εξπρεσιονισμού με τις πολιτικές στοχεύσεις της ψυχροπολεμικής Αμερικής, συζητήστε πώς οι καλλιτεχνικές φόρμες μπορεί να φορτίζονται ιδεολογικά και να νοηματοδοτούνται κοινωνικά.  
Θεωρείτε ότι η πρόθεση στοίχισης της ελληνικής τέχνης (βλ. αμέσως μετά τα χρόνια του εμφύλιου πολέμου, με το πρότυπο της αφηρημένης τέχνης μπορεί να προσεγγιστεί μέσα από την πολιτική και οικονομική εξάρτηση της χώρας από τις Ηνωμένες Πολιτείες; Αναζητήστε υλικό από τον Τύπο της εποχής και σχολιάστε άρθρα που αφορούν τόσο στην πολιτική όσο και στην καλλιτεχνική επικαιρότητα των δεκαετιών '50 και '60.
2. Γιατί η ψυχροπολεμική Αμερική επιδιώκει να ταυτιστεί με τις καινοτόμες εικαστικές διατυπώσεις του αφηρημένου εξπρεσιονισμού; Πιστεύετε ότι είναι δυνατόν οι καλλιτεχνικοί τύποι να προσδιοριστούν ως προοδευτικοί ή συντηρητικοί χωρίς να λαμβάνονται υπόψη τα ιστορικά συμφραζόμενα;  
Δικαιολογήστε την άποψή σας και αναφέρετε σχετικά παραδείγματα.
3. Με ποιο τρόπο η σύγχρονη τέχνη θεωρείτε ότι ενσωματώνει και συζητά τα δεδομένα της σύγχρονης ιστορικής πραγματικότητας;  
Ποιοι νομίζετε ότι ήταν οι λόγοι που ώθησαν τους δημιουργούς στην ανάγκη επαναπροσέγγισης των όρων τέχνη, έργο τέχνης, καλλιτέχνης;  
Με ποιο τρόπο το σύγχρονο θεσμικό πλαίσιο - οι διεθνείς εκθέσεις, τα μουσεία, οι μεγάλοι συλλέκτες, η αγορά - καθλώνουν καλλιτέχνες και θεατές σε ρόλους εκ των προτέρων προσδιορισμένους; Ποιοι είναι αυτοί οι ρόλοι;  
Πιστεύετε ότι η πολυπολιτισμικότητα, που φαίνεται πως χαρακτηρίζει πολλές εκφάνσεις της σύγχρονης τέχνης σε διεθνές επίπεδο, είναι αντιπροσωπευτική μιας πράγματι ισότιμης παρουσίας καλλιτεχνών, προερχόμενων από τις χώρες της περιφέρειας στη διεθνή σκηνή; Αν όχι, τι μπορεί να σημαίνει η δημιουργία και προβολή μιας τέτοιας εικόνας;  
Οι εκπαιδευόμενοι μπορούν να συζητήσουν τα παραπάνω ζητήματα, αφού προηγουμένως συγκεντρώσουν υλικό σχετικό με συναφούς περιεχομένου εκθέσεις που τα τελευταία χρόνια μπορεί να πραγματοποιήθηκαν στην Ελλάδα ή στο εξωτερικό.
4. Πώς αντιλαμβάνεστε το δυναμικό ρόλο της εικόνας σε πολιτικό και κοινωνικό επίπεδο σήμερα;
5. Με ποια κριτήρια νομίζετε ότι Jackson Pollock και Roy Lichtenstein χαρακτηρίζονται ως ο σημαντικότερος και ο χειρότερος αμερικάνος ζωγράφος αντίστοιχα στο ευρείας κυκλοφορίας περιοδικό Life;  
Με ποιους όρους νομίζετε ότι μπορεί να λειτουργούν οι μηχανισμοί κατασκευής ειδώλων σε μια κοινωνία όπου κυριαρχεί το θέαμα;



## Νεοελληνική τέχνη (19ος αιώνας)

### Εισαγωγή

Με τη συγκεκριμένη ενότητα οι εκπαιδευόμενοι εισάγονται ουσιαστικά στην ιστορία της νεότερης ελληνικής τέχνης, όπως αυτή ορίζεται από την ίδρυση του νεότερου ελληνικού εθνικού κράτους και τη μετατροπή της παραδοσιακής κοινωνίας σε νεωτερική.



Από το εικονογραφικό πρόγραμμα των Ανακτόρων (σήμερα Μέγαρο της Βουλής των Ελλήνων) τοιχογραφίες του δυτικού τοίχου της αίθουσας των τροπαίων.  
Εικονίζεται *Η Ελλάς ευγνωμονούσα*, 1840-1843.

Όσα θα ακολουθήσουν στοχεύουν κατά κύριο λόγο να καταστήσουν σαφές ακριβώς ότι οι κατευθύνσεις που διαγράφονται στο πεδίο της επίσημης εικαστικής παραγωγής είναι αδύνατο να περιγραφούν χωρίς να λαμβάνονται παράλληλα υπόψη οι μετασχηματισμοί που σημειώνονται σε όλα τα επίπεδα της πολιτικής, οικονομικής και κοινωνικής ζωής.

Επιπλέον, οι επόμενες σελίδες φιλοδοξούν να υπογραμμίσουν με έμφαση πως ό,τι γνωρίζουμε για την ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα του 19ου αιώνα αφορά κατά κύριο λόγο στο αθηναϊκό κέντρο και σε ταξικά



Δημήτριος Ζωγράφος-Μακρυγιάννης,  
*Η Δικαία Απόφασις του Θεού διά την Απελευθέρωσιν της Ελλάδος*, 1836.  
Αυγοτέμπερα σε ξύλο, 0.39X0.55 μ. Αθήνα, Εθνικό Ιστορικό Μουσείο.

προσδιορισμένες πληθυσμιακές ομάδες, που μπορούν να έχουν πρόσβαση στα έργα τέχνης, καθώς και στο μορφικό λεξιλόγιο που αυτά υιοθετούν.

Με άλλα λόγια, είναι καλό ο εκπαιδευόμενος (αλλά και ο εκπαιδευτής) να έχουν διαρκώς κατά νου ότι ο 19ος αιώνας παραμένει ουσιαστικά ένα ανεξερεύνητο πεδίο.

Η ιστοριογραφία της ελληνικής τέχνης για την περίοδο αυτή έχει απλώς καταγράψει τα δεδομένα που σχετίζονται με τα καλαισθητικά κριτήρια των ηγετικών κοινωνικών στρωμάτων και την επίσημη καλλιτεχνική παραγωγή (με τον τρόπο που αυτή προσδιορίζεται σ' ένα συγκεκριμένο θεσμικό πλαίσιο). Καθώς όμως - με λίγες, σχετικά πρόσφατες εξαιρέσεις - η επισήμανση της βασικής αυτής παραμέτρου απουσιάζει από τις σχετικές μελέτες, ο αναγνώστης εκλαμβάνει τα δεδομένα που παρατίθενται ως αυτονόητα και με καθολική ισχύ.

Στην πραγματικότητα, υπάρχουν δύο γενικές κατευθύνσεις καλλιτεχνικής δραστηριοποίησης με επιμέρους αποχρώσεις, κοινωνικά και γεωγραφικά όρια.

Σε μια σχηματική διατύπωση, θα μπορούσε κανείς να πει ότι:

- η μία αφορά στους καλλιτέχνες που αναλαμβάνουν να καλύψουν τις αισθητικές ανάγκες των μορφωμένων κοινωνικών στρωμάτων, ακολουθώντας το ύφος και τη θεματογραφία των δυτικοευρωπαϊκών τεχνολογιών, και
- η δεύτερη καλύπτει τη μεγάλη ομάδα των ανώνυμων καλλιτεχνών, οι οποίοι, ενταγμένοι συνήθως σε κάποιο σινάφι, κινούνται και δημιουργούν στον ευρύτερο ελλαδικό χώρο (εννοείται και εκτός εθνικών συνόρων), στα Βαλκάνια, στα νησιά και στα παράλια της Μικράς Ασίας, παράγοντας ό,τι - εξίσου σχηματικά - ονομάζουμε «λαϊκή» τέχνη.

## Ο ρόλος του Σχολείου των Τεχνών

Ασφαλώς, ο ρόλος του Σχολείου των Τεχνών στάθηκε καθοριστικός στην κατεύθυνση της συγκρότησης ενός μηχανισμού ομογενοποίησης των αισθητικών προτύπων και καθιέρωσης μιας κυρίαρχης εικαστικής διαλέκτου. Σε συνάρτηση προφανώς και με την ειδική βαρύτητα που αποδίδεται στην εικόνα, ως μέσο επικοινωνίας και επιβολής του μηνύματος που αφορά στη διαχείριση της συλλογικής συνείδησης, με στόχο τη διάθεση συσπείρωσης γύρω από ένα νέο κέντρο, όπως αυτό προσδιορίζεται από την ίδρυση του εθνικού αστικού κράτους.

Δεν είναι τυχαίο το γεγονός της ίδρυσης Σχολείου των Τεχνών ήδη από το 1837, ούτε και η σύνδεσή του όχι μόνο με την «επί των Εκκλησιαστικών και Δημοσίας Εκπαιδεύσεως Γραμματείαν», αλλά και με τα Υπουργεία Εσωτερικών και Στρατιωτικών. Και βέβαια είναι εξαιρετικά αποκαλυπτική η σύσταση του φοιτητικού σώματος: τα μαθήματα παρακολουθούν όχι μόνο ζωγράφοι και γλύπτες, όπως ίσως κανείς θα μπορούσε να υποθέσει, αλλά και μηχανικοί και αρχιτέκτονες, καθώς και μία ευρύτατη κατηγορία τεχνιτών (από ξυλουργούς και ράπτες, υποδηματοποιούς και χρυσοχόους, μέχρι κτίστες και βιβλιοδέτες, αγγειοπλάστες



Pierre Bonirot πρώτος δάσκαλος (1840;) της ελαιογραφίας στο Σχολείο των Τεχνών.

*Αθηναίες στη βρύση*, 1879.

Λάδι σε καμβά, 0.81Χ0.96 μ. Λευκωσία,  
Πινακοθήκη Πολιτιστικού Κέντρου Ιδρύματος Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ'.

και επιπλοποιούς, σιδεράδες, τοιχογράφους και σοβατζήδες). Εξάλλου, γίνονται δεκτοί σπουδαστές οποιασδήποτε ηλικίας και ανεξαρτήτως μορφωτικού επιπέδου.

Μεταξύ των ονομάτων των διδασκόντων δε, εννοείται πως επικρατούν αριθμητικά - τουλάχιστον μέχρι τη συνταγματική επανάσταση της 3ης Σεπτεμβρίου 1843 - οι μη έχοντες ελληνική ιθαγένεια.

Το Σχολείο των Τεχνών επωμίζεται λοιπόν την ευθύνη να καταρτίσει τους τεχνοκράτες της εποχής και τα - κατά το δυνατό εξειδικευμένα - συνεργεία που θα τους πλαισιώσουν στις διάφορες κατασκευαστικές, οικοδομικές και διακοσμητικές εργασίες.

Ο διαχωρισμός των σπουδών και η έμφαση στην καλλιτεχνική εκπαίδευση θα προκύψουν σταδιακά· ο προσανατολισμός του διδακτικού προγράμματος και των παραγόμενων έργων αντίστοιχα, για πολλές δεκαετίες στο εξής θα χαρακτηρίζονται από τις αρχές του ακαδημαϊσμού (την εφαρμογή δηλαδή συγκεκριμένων κανόνων βασισμένων στην ακαδημαϊκή διδασκαλία σε ό,τι αφορά στην επιλογή και το χειρισμό του θέματος, του σχεδίου, του χρώματος και των φωτοσκιάσεων).



Φίλιππος Μαργαρίτης, πρώτος δάσκαλος (1842) της στοιχειώδους ζωγραφικής στο Σχολείο των Τεχνών. Σπουδή για ανδρική μορφή. Σχέδιο με μολύβι σε χαρτί, 0.21X0.29 μ. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη.

## Οι επικρατούσες τάσεις στην αρχιτεκτονική, τη ζωγραφική και τη γλυπτική

Πριν πραγματευτούμε κάποια αντιπροσωπευτικά παραδείγματα, είναι αναγκαίο να διευκρινίσουμε ότι τα κριτήρια, με τα οποία αυτά επιλέγονται, ορίζονται σε συνάρτηση με τον κεντρικό στόχο που το εγχειρίδιο θέτει: να δοθεί στους εκπαιδευόμενους μια συνολική εικόνα για κάθε ενότητα, μ' έναν ιστορικό (και άρα περισσότερο ερμηνευτικό) τρόπο θέασης των δεδομένων, καθώς επίσης και να τους παρακινήσει να διερευνήσουν διεξοδικότερα τα ζητήματα που μπορεί να ενδιαφέρουν τον καθένα ειδικότερα.



Friedrich von Gaertner, Τα Ανάκτορα του Όθωνα στην Αθήνα (σήμερα, Μέγαρο της Βουλής των Ελλήνων), 1836-1840.

Οποσδήποτε, εκτός από τη διαφοροποίηση του δείγματος σε σχέση με τις παραμέτρους της κοινωνικής διαστρωμάτωσης και του γεωγραφικού προσδιορισμού, η ιστορία της ελληνικής τέχνης δε διαφοροποιείται απ' την κοινωνική πραγματικότητα από τα πρώτα κιόλας χρόνια της δεκαετίας του 1830 μέχρι τα τέλη του 19ου αιώνα.

Άρα, τα υπό συζήτηση έργα δεν είναι παρά ενδεικτικά, ως προς τις κυρίαρχες επιδιώξεις, το βασικό λεξιλόγιο και τα ζητούμενα της καλλιτεχνικής παραγωγής.

Με ποιον τρόπο λοιπόν αποτυπώνονται οι αρχές του ακαδημαϊσμού στην κεντρική καλλιτεχνική σκηνή της εποχής;

Στην **αρχιτεκτονική**, το πρότυπο που υιοθετείται και επικρατεί, για να στεγάσει το νέο τρόπο ζωής, είναι ο νεοκλασικισμός (με τις όποιες αποχρώσεις και αποκλίσεις).

Πρόκειται για μια τεχνοτροπία που προκρίνει τις κατ' εξοχήν κανονιστικές μορφικές λύσεις, ανακαλεί στη μνήμη το κλασικό μεγαλείο που τα χρόνια αυτά ο Έλληνες καλούνται να θυμηθούν (ενστερνιζόμενοι αντίστοιχα ιδεώδη) και επιπλέον εμφανίζει έναν ισχυρό διεθνιστικό χαρακτήρα, όχημα ένταξης της χώρας στο δυτικό κόσμο.



Christian Hansen,  
*Η πρόσοψη του Πανεπιστημίου της Αθήνας, 1842.*  
Υδατογραφία σε χαρτί, 0.495X1.07 μ. Κοπεγχάγη,  
Ακαδημία Καλών Τεχνών.



Ernst Ziller, *Οικία Schliemann*  
(σήμερα, Νομισματικό Μουσείο), 1879-1881.

Δημόσιου χαρακτήρα κτίρια, όπως τα Ανάκτορα ή η περίφημη Αθηναιική Τριλογία (Πανεπιστήμιο, Ακαδημία, Βιβλιοθήκη) των Christian και Theophil Hansen και επιβλητικά μέγαρα ιδιωτών (όπως οι οικίες Schliemann και Serpieri) δίνουν τον τόνο στους κεντρικούς οδικούς άξονες της Αθήνας και ορίζουν με σαφήνεια το διοικητικό της κέντρο.

Τα πρότυπα που τα συγκεκριμένα παραδείγματα ακολουθούν μπορεί κανείς να τα δει να αναπαράγονται, έστω και ως επιμέρους διακοσμητικές λεπτομέρειες, και σε λαϊκότερες γειτονιές, όπως και εκτός Αθηνών.

Στο πεδίο της **ζωγραφικής**, η θεματική και το ύφος των ίδιων των έργων αποδεικνύεται ο ασφαλέστερος πλοηγός. Θέματα ιστορικά, μυθολογικά, αλληγορικά και προσωπογραφίες επικρατούν στις πρώτες δεκαετίες, για να παραχωρήσουν μέρος του πεδίου, στη συνέχεια, στην ηθογραφία (σκηνές από την καθημερινή ζωή), αλλά και στη νεκρή φύση ή την τοπιογραφία (στα τελευταία πια χρόνια του αιώνα).

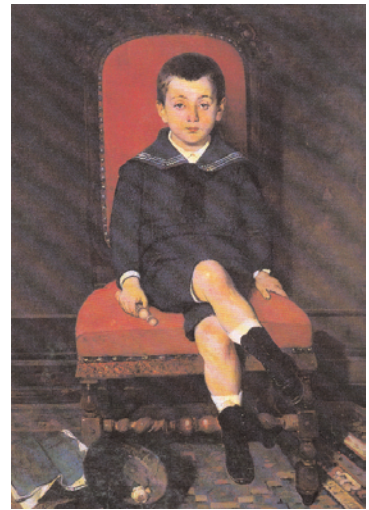
Ο τόνος που υιοθετείται σε όλες σχεδόν τις περιπτώσεις είναι διδακτικός, είτε πρόκειται για την εμπέδωση της κυρίαρχης ιστοριογραφικής γραμμής, είτε για σαφή ηθικοπλαστικά μηνύματα αντίστοιχα του σύγχρονου αστικού ηθικού κώδικα, είτε απλώς για εξιδανικευτικές αποδόσεις ενός νέου τρόπου ζωής κατά τα δυτικά πρότυπα (και των αγαθών που μπορεί κανείς να απολαμβάνει σε αυτό το πλαίσιο).



Νικόλαος Γύζης,  
*Η τέχνη και τα πνεύματά της*, 1876-1879.  
Λάδι σε καμβά, 0.67Χ0.55 μ. Αθήνα,  
Εθνική Πινακοθήκη.



Αριστείδης Οικονόμος,  
*Προσωπογραφία της Ελένης Ραΐδη*, 1865.  
Λάδι σε καμβά, 1.30Χ0.98 μ. Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη.



Νικηφόρος Λύτρας,  
*Προσωπογραφία αγοριού (Κωνσταντίνος Μιχ. Μελάς)*, π.1882-1885.  
Λάδι σε καμβά, 1.17Χ0.83 μ. Λάρισα,  
Δημοτική Πινακοθήκη -  
Μουσείο Γ. Ι. Κατσιγρα.



Σοφία Λασκαρίδου,  
*Θάλασσα της Μάγρης*, π.1900.  
Λάδι σε πανί, 0.44Χ0.615 μ. Αθήνα,  
Εθνική Πινακοθήκη.



Αλέξανδρος Καλούδης,  
*Επιτραπέζιο με φρούτα*, π.1878.  
Λάδι σε καμβά, 0.46Χ0.553 μ. Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη.



Ιάκωβος Ρίζος,  
*Αθηναϊκή εσπέρα*, 1897.  
Λάδι σε χαρτόνι, 1.11Χ1.67 μ. Αθήνα,  
Εθνική Πινακοθήκη.

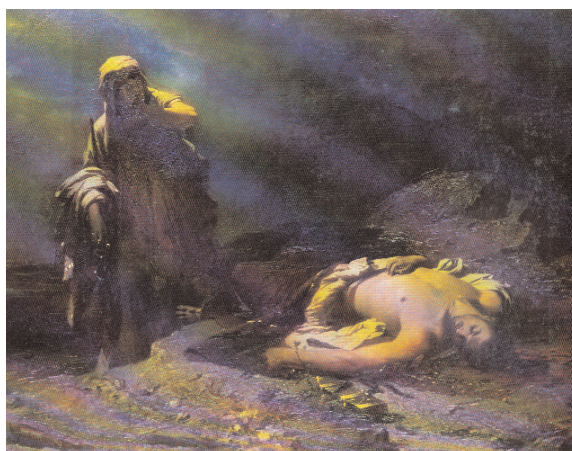


Γεώργιος Ιακωβίδης,  
*Η παιδική συναυλία*, 1896.  
Λάδι σε καμβά, 0.93Χ1.28 μ. Αθήνα, Ιδιωτική συλλογή.





Θεόδωρος Βρυζάκης,  
*Η υποδοχή του Λόρδου Βύρωνα στο Μεσολόγγι*,  
1861.  
Λάδι σε καμβά, 1.55X2.13 μ. Αθήνα,  
Εθνική Πινακοθήκη.



Νικηφόρος Λύτρας,  
*Η Αντιγόνη μπροστά στο νεκρό Πολυνείκη*, 1865.  
Λάδι σε καμβά, 1.09X1.57 μ. Αθήνα,  
Εθνική Πινακοθήκη.



Πάυλος Μαθιόπουλος,  
*Η λεωφόρος Βασιλίσσης Σοφίας μετά τη βροχή*, π.1900.  
Λάδι σε καμβά, 0.50X0.85 μ. Αθήνα,  
Εθνική Πινακοθήκη-Συλλογή



Νικόλαος Ξυδιάς-Τυπάλδος, *Αλληγορική σύνθεση*, π.1860.  
Λάδι σε ξύλο, 0.55X0.74 μ. Αθήνα, Ιδιωτική συλλογή.

Αντίστοιχες φυσιοκρατικές παραστάσεις, οι οποίες παρακολουθούν το δυτικό ύφος γραφής, επικρατούν εξάλλου και στην εκκλησιαστική ζωγραφική.

Η **γλυπτική** φαίνεται πως παρουσιάζεται ως το κατ' εξοχήν πεδίο εφαρμογής των κλασικιστικών διατυπώσεων που ευνοεί η εποχή. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η σύνδεσή της με τις παραγγελίες -δημόσιες και ιδιωτικές-, καθώς και οι μνημειακών διαστάσεων εφαρμογές της.

Κατά το μεγαλύτερο μέρος του 19ου αιώνα, οι γλύπτες έμειναν εγκλωβισμένοι στην ειδυλλιακή σχέση του νεοελληνικού κόσμου με την αρχαιότητα και τους (εύκολους) συνειρμούς της χρήσης του λευκού μαρμάρου.



Δημήτριος Φιλιππίτης,  
*Ο μικρός ψαράς*, 1875 (?).  
Αθήνα, Κήπος Ζαππείου.



Λεωνίδα Δρόσης,  
*Πηνελόπη*, 1873.  
Αθήνα, Εθνική Πνακοθήκη.

Και βέβαια το έργο τους καθορίστηκε από τις ίδιες αγκυλώσεις που επιβλήθηκαν και στους ζωγράφους, όσον αφορά στον εξωραϊσμό του αστικού βίου. Οι γλύπτες αντιμετωπίζουν ωστόσο περισσότερες δυσκολίες, όταν γύρω στα 1870 αποφασίζουν να διευρύνουν τη θεματογραφία τους, εγκαταλείποντας τους ήρωες και φωτίζοντας σκηνές του καθημερινού βίου με μεγαλύτερης φυσικότητας διατυπώσεις.

Θα είχε τέλος ενδιαφέρον να σημειώσουμε το ρόλο των περιοδικών στη διάδοση των κυρίαρχων καλλιτεχνικών τρόπων (έστω και παραφρασμένων) και στην εμπέδωσή τους από ένα ευρύτερο αστικό κοινό, καθώς και τη συμβολή της χαρακτηριστικής, ως μέσου παραγωγής εικόνων περισσότερο πρόσφορων στη λαϊκή κατανάλωση.



Ιωάννης Κόσος,  
*Ανδριάντας Ευαγγέλη Ζάππα*, 1864.  
Αθήνα, Ζάππειο Μέγαρο.

## Προτεινόμενες δραστηριότητες και εργασίες (ομαδικές ή ατομικές)

1. Επίσκεψη στην έκθεση της μόνιμης συλλογής της Εθνικής Πινακοθήκης.
2. Επίσκεψη στο Μουσείο της Πόλεως των Αθηνών.
3. Επίσκεψη στη Βιβλιοθήκη της Βουλής, το ΕΛΙΑ ή τη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη: αναζήτηση περιοδικών του 19ου αιώνα.  
Ο 19ος αιώνας σηματοδοτεί την απαρχή μιας μαζικής κουλτούρας, που εντοπίζεται στα αστικά κέντρα και που εκφράζει την κυρίαρχη κοινωνικά, πολιτικά και πολιτιστικά ομάδα, δηλαδή την ανώτερη αστική τάξη. Αυτοί που διαδραμάτισαν ρόλο στη διάδοση των «κυρίαρχων» καλλιτεχνικών τάσεων ήταν αυτοί που κατείχαν τα υλικά-τεχνολογικά μέσα για να το πράξουν.  
Με ποιον τρόπο νομίζετε ότι τα περιοδικά που εντοπίζετε συμβάλουν στο μετασχηματισμό της νεοελληνικής κοινωνίας από παραδοσιακή/αγροτική σε νεωτερική/αστική;
4. Συσχετισμός λόγου και εικόνας (π.χ. τα Απομνημονεύματα του Στρατηγού Μακρυγιάννη και οι εικόνες του Δημήτριου Ζωγράφου)
5. Σύγκριση της ζωγραφικής ζωφόρου του Πανεπιστημίου της Αθήνας και των ανδριάντων που επίσης κοσμούν την πρόσοψή του (πρωταγωνιστές και ύφος).
6. Σύγκριση μιας ιστορικής παράστασης φιλοτεχνημένης από τον Θεόδωρο Βρυζάκη και μιας αντίστοιχης από το ζωγράφο του Μακρυγιάννη ή τον Θεόφιλο.

### Εισαγωγή

**Α**ναφερόμενοι στην ελληνική τέχνη του 20ου αιώνα, έχουμε γι' άλλη μια φορά τη δυνατότητα να συζητήσουμε ζητήματα.

Είναι αναγκαίο λοιπόν να υπενθυμίσουμε κατ' αρχάς δύο βασικές παραδοχές:

- τα καλλιτεχνικά φαινόμενα σχετίζονται αναπόφευκτα με την εποχή τους,
- καμία ιστορική περίοδος δεν θα πρέπει να εκλαμβάνεται ως ένα συμπαγές, ομοιόμορφο ή αδιαμόρφωτο σώμα, αφού *σε κάθε περίπτωση συζητάμε για συγκεκριμένους κοινωνικούς σχηματισμούς βασισμένους σε δεδομένες ιεραρχικές σχέσεις* (προφανείς ή μη).

Σε συνέχεια αυτών των παραδοχών αξίζει επίσης να σημειωθούν ορισμένες ουσιαστικές διαπιστώσεις, όπως ότι:

- *οι αλλαγές στο ημερολόγιο δε σημαίνουν αυτόματα διαφοροποίηση των πολιτισμικών δεδομένων*· έτσι, η μετατόπιση του ενδιαφέροντος από το Μόναχο στο Παρίσι χαρακτηρίζει πράγματι την κεντρική καλλιτεχνική σκηνή στην Ελλάδα στο πρώτο μισό (αλλά και αργότερα) του 20ου αιώνα, υπήρξε ωστόσο προδιαγεγραμμένη ήδη από τον 19ο αιώνα,
- και στην περίπτωση της ελληνικής τέχνης *είναι οι μετασχηματισμοί της ελληνικής κοινωνίας που επαναπροσδιορίζουν τον προσανατολισμό της καλλιτεχνικής παραγωγής σε διαφορετικά σημεία αναφοράς*, ενώ βαρύνουσες είναι ασφαλώς και οι πολιτικές εξελίξεις.

Θα ήταν σκόπιμο, πριν συζητήσουμε διεξοδικότερα την ελληνική τέχνη του 20ου αιώνα, να αποσαφηνίσουμε κάτι επιπλέον· κάτι που μπορεί να φαντάζει αυτονόητο και που ωστόσο χρειάζεται διευκρινίσεις, προκειμένου να οριστεί με μεγαλύτερη σαφήνεια *τι εννοούμε τελικά μιλώντας για ελληνική τέχνη;*

Λίγο παραπάνω θυμίσαμε μια βασική παραδοχή του τρόπου με τον οποίο επιχειρούμε να προσεγγίσουμε το υλικό μας· ότι δηλαδή, εφόσον η συζήτησή μας αφορά σε φαινόμενα που παράγονται στο πλαίσιο οργανωμένων και ιεραρχικά δομημένων κοινωνιών, είναι *αδιανόητη και ανιστορική κάθε προσέγγιση που δε λαμβάνει υπόψη πως ό,τι επικρατεί και προβάλλεται ως η κυρίαρχη εκδοχή της ελληνικής τέχνης είναι ό,τι επιλέγεται και ταιριάζει με τα αισθητικά κριτήρια των ισχυρών κοινωνικών στρωμάτων*.

Αυτό σημαίνει, με άλλα λόγια, ότι η ιστορία της ελληνικής τέχνης του 19ου και του 20ου αιώνα, εξετάζει - κατά κύριο λόγο - εκείνα τα δείγματα καλλιτεχνικής γραφής που πέτυχαν να συμβαδίσουν με μια σειρά προτύπων όχι μόνο αισθητικών αλλά και κοινωνικών, καθώς και με επιλογές που πέτυχαν να εμπεδώσουν ευρύτερα το δυτικό προσανατολισμό της χώρας.

Ακόμη και στις περιπτώσεις στις οποίες αναφερόμαστε σε φαινόμενα καταξίωσης της λαϊκής τέχνης και προβολής επιλεγμένων λαϊκών δημιουργών, προκύπτει πως ουσιαστικά δεν καταξιώνεται η τέχνη μιας παραδοσιακά οργανωμένης κοινωνίας, αλλά ό,τι τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα επιλέγουν αυτάρεσκα να θαυμάσουν ως «λαϊκή» τέχνη, με τρόπο όμως ακυρωτικό για κάθε ουσιαστικό ειδοποιό χαρακτηριστικό της.

Όταν τα έργα του «λαϊκού» ζωγράφου Θεόφιλου θα κρεμαστούν στους τοίχους των μεγαλοαστικών κατοικιών της Αθήνας, θα έχουν πλήρως αποξενωθεί από το περιβάλλον και την ανάγκη που τα δημιούργησε και ό,τι θα εκτιμάται πια σε αυτά δεν θα έχει καμία σχέση με την ποιότητα που αληθινά τα διακρίνει.



Αθηνά και Άρτεμις, Θεόφιλος

## Η Μικρασιατική Καταστροφή ως αφηγηρικό σημείο του επαναπροσδιορισμού της καλλιτεχνικής παραγωγής στην Ελλάδα

Παρά τις ιδιαιτερότητες που εξακολουθούν να εμφανίζουν στην Ελλάδα οι σχέσεις κοινωνικής διαστρωμάτωσης, ο τρόπος με τον οποίο λειτουργούν ο κρατικός μηχανισμός και οι θεσμοί (όταν αυτοί υφίστανται), φαίνεται πως, από τις πρώτες ήδη δεκαετίες του 20ου αιώνα, τείνει να διαμορφωθεί με μια σαφέστερη εικόνα, τουλάχιστον αναφορικά με τη σκιαγράφηση γενικών προδιαθέσεων.

Στο πλαίσιο της παρούσας ενότητας, αξίζει να σταθούμε κατά κύριο λόγο σε δύο από αυτές, που αφορούν:

- στην ενίσχυση της αστικής τάξης, και
- στην ενδυνάμωση της λειτουργίας θεσμών, όπως το σχολείο, που πετυχαίνουν να συνδυάσουν αρχές και πεποιθήσεις και να επιταχύνουν έτσι την ομογενοποίηση και τον έλεγχο της ελληνικής κοινωνίας.

Σχετικά με τον τρόπο λειτουργίας του σχολικού μηχανισμού ο Κωνσταντίνος Τσουκαλάς αναφέρει:

«...στους κόλπους του, πράγματι, η εγχάραξη οποιουδήποτε ιδεολογικού «μηνύματος» γίνεται κατά τρόπο τυποποιημένο, συλλογικό, γενικοποιημένο και πανηγυρικό. Με την έννοια αυτή, ο σχολικός μηχανισμός είναι ο κατ' εξοχήν μηχανισμός μέσα από τον οποίον μπορεί να περάσει με τον αποτελεσματικότερο τρόπο μία μαζική και ριζοσπαστική, ποιοτική ιδεολογική μεταλλαγή.»

Κωνσταντίνος Τσουκαλάς,

*Εξάρτηση και αναπαραγωγή - ο κοινωνικός ρόλος των εκπαιδευτικών μηχανισμών στην Ελλάδα (1830-1922),*

Αθήνα, Θεμέλιο, 1987, σ.38

Οι πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα προδίδουν μια εντονότερη κινητικότητα γύρω από την εικαστική ζωή στην πρωτεύουσα: ο νόμος για την ίδρυση της Εθνικής Πινακοθήκης, ήδη από τα τελευταία χρόνια του 19ου αιώνα, και η ανάθεση της διεύθυνσής της στον διακεκριμένο ακαδημαϊκό ζωγράφο **Γεώργιο Ιακωβίδη (1853-1932)**, που του ζητήθηκε να επιστρέψει από το Μόναχο ειδικά γι' αυτό το λόγο, είναι ενδεικτικές κινήσεις ως προς τις παρεμβατικές και υποστηρικτικές προθέσεις του κράτους.

Τα ίδια αυτά χρόνια κυκλοφορούν και δύο καλλιτεχνικά περιοδικά, τα *Παναθήναια* (1900-1915) και η *Πινακοθήκη* (1901-1926), ενώ πολλαπλασιάζονται τόσο οι χώροι που φιλοξενούν εκθέσεις όσο και οι συζητήσεις και οι εκδηλώσεις που μπορεί να τις πλαισιώνουν. Το κοινό λοιπόν που παρακολουθεί τα καλλιτεχνικά πράγματα έχει σίγουρα διευρυνθεί.

Δεν θα πρέπει ωστόσο να φανταστούμε θεαματικές διαφοροποιήσεις στον τρόπο που ζουν και κινούνται οι καλλιτέχνες τη δεδομένη ιστορική στιγμή. Με την εξαίρεση λίγων ισχυρών ονομάτων που καταφέρνουν να εξασφαλίζουν αγοραστές για τα έργα τους, οι περισσότεροι χρειάζεται να παλέψουν για την επιβίωσή τους.

Τα ονόματα των καλλιτεχνών που εμφανίζονται στο παραπάνω πλαίσιο ανήκουν τόσο στην απερχόμενη γενιά που παγίωσε ένα ιδιαίτερο ακαδημαϊκό ύφος, γαλουχήθηκε από τις οπτικές προσδοκίες ενός συγκεκριμένου κοινού και τις γαλούχησε, όσο και σε νεότερους δημιουργούς που πρόκειται να πρωταγωνιστήσουν στα χρόνια που θα ακολουθήσουν, προτείνοντας υφολογικές καινοτομίες (και από ένα σημείο κι έπειτα, εισηγούμενοι και οι ίδιοι ένα νέο είδος ακαδημαϊσμού).

Οι προτάσεις τους βασίζονται στη μελέτη του ιμπρεσιονισμού και των καλλιτεχνικών ρευμάτων που τον ακολούθησαν και αποδεικνύουν το βαθμό στον οποίο γοητεύθηκαν από στοιχεία, όπως η υπέρβαση του ακαδημαϊκού κανόνα, η χρήση του καθαρού χρώματος, η απεξάρτηση από τις συμβάσεις των τονικών διαβαθμίσεων, η αποδέσμευση από την πιστή, «φωτογραφική» αναπαραγωγή της φυσικής πραγματικότητας.

Υπήρξαν καλλιτέχνες που δεν κατάφεραν να ξεφύγουν από την επιδερμική αναπαραγωγή των προτύπων τους και άλλοι που πέτυχαν να δώσουν μια εξαιρετικά δυναμική ώθηση στην ελληνική εικαστική παραγωγή μεταξύ των τελευταίων ξεχωρίζουν τα ονόματα του **Νικόλαου Λύτρα (1883-1927)**, του **Κωνσταντίνου Μαλέα (1879-1928)**, του **Γεώργιου Μπουζιάνη (1885-1959)**, του **Σπύρου Παπαλουκά (1892-1957)** και του **Κωνσταντίνου Παρθένου (1878-1967)**.



*Τοπίο της Αττικής, περ. 1920*  
**Κωνσταντίνος Μαλέας**  
Μουσείο της πόλεως των Αθηνών



*Το λιμάνι της Καλαμάτας, περ. 1911*  
**Κωνσταντίνος Παρθένος**  
Εθνική Πινακοθήκη

Το νεωτεριστικό εικαστικό ιδίωμα που πρότειναν βρήκε ιδιαίτερη στήριξη από τις κυβερνήσεις των Φιλελευθέρων και από πολιτικούς, όπως ο Ελευθέριος Βενιζέλος και ο Αλέξανδρος Παπαναστασίου, στα χρόνια του Μεσοπολέμου.

Το εξαιρετικής ποιότητας ζωγραφικό έργο του Σπύρου Παπαλουκά λειτουργεί ως η καλύτερη ίσως εισαγωγή στο κλίμα της εικαστικής παραγωγής των δημιουργών της γενιάς του '30, οι οποίοι θα επιχειρήσουν να συνδυάσουν το ενδιαφέρον τους για τη μελέτη των καλλιτεχνικών ερεθισμάτων που δέχονται από τα καλλιτεχνικά κέντρα της Ευρώπης - πιο συγκεκριμένα το Παρίσι - με την επιθυμία ανάδειξης του εθνικού χαρακτήρα της ελληνικής τέχνης.

Η ατμόσφαιρα του Διχασμού και τα γεγονότα της Μικρασιατικής Καταστροφής, με τη διαμόρφωση νέων εθνικών συνόρων, την ανταλλαγή πληθυσμών και την οριστική διάψευση του μεγαλοϊδεατικού οράματος της Ελλάδας «των δύο ηπείρων και των πέντε θαλασσών», υπήρξαν διαμορφωτικοί παράγοντες της επιθυμίας των Ελλήνων δημιουργών να παράγουν τέχνη με εθνικά χαρακτηριστικά. Ήταν μια δύσκολη περίοδος που απαιτούσε την αντικατάσταση των παλαιών οραμάτων με νέα και την επαναφορά όχι μόνο της ιδέας αλλά και της μνήμης του έθνους.

Στο κλίμα αυτό εργάστηκαν κι έδωσαν ενδιαφέροντα δείγματα γραφής καλλιτέχνες, όπως ο **Γιάννης Τσαρούχης (1910-1989)**, ο **Διαμαντής Διαμαντόπουλος (1914-1995)**, ο **Νίκος Εγγονόπουλος (1910-1985)**, ο **Φώτης Κόντογλου (1895-1965)**, ο **Γιάννης Μόραλης (1916)** και ο **Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας (1906-1994)**, για ν' αναφερθούμε στις χαρακτηριστικότερες περιπτώσεις.

Όλοι οι παραπάνω δημιουργοί δραστηριοποιήθηκαν σε διάφορα πεδία εκτός της ζωγραφικής, από τη σκηνογραφία και την εικονογράφηση βιβλίων μέχρι την υλοποίηση δημόσιων διακοσμητικών προγραμμάτων και τη συγγραφή κειμένων. Και όλοι επιδιώκουν να αναδείξουν τις ειδικές ποιότητες της ελληνικής εικαστικής παραγωγής, καθένας με τον προσωπικό του ιδιαίτερο τρόπο.

Ο Γιάννης Τσαρούχης διασταυρώνει δημιουργικά βυζαντινότροπους πειραματισμούς με κατακτήσεις της μοντέρνας τέχνης· όχι άκριτα, αντιθέτως με τη διεισδυτική ματιά ενός ευφυούς και ικανότατου ζωγράφου. Βασική «μονάδα» οργάνωσης των συνθέσεων του είναι, το σώμα· πιο συγκεκριμένα, το γυμνό ανδρικό σώμα. Η κοινωνική ευαισθησία που διαπερνά το έργο του περιγράφεται θαυμάσια στο παρακάτω απόσπασμα:

«Το πραγματικό θέμα της ζωγραφικής του Τσαρούχη, από τα μέσα της δεκαετίας 1930-40 ως τα μέσα της δεκαετίας 1960-70, είναι η αρσενική ανθρωπότητα των μικροαστών και ημιπρολετάρων κατοίκων των πόλεων. Το θέμα αυτό πήρε μορφή σε διάφορους πίνακες διαφορετικής τεχνολογίας, και συνοδεύεται μόνιμα, όλη αυτή την περίοδο, από δύο ελάχιστον θεματικές αναζητήσεις που περισσότερο από οτιδήποτε άλλο στάθηκαν αφορμή για την ανακάλυψη της ελληνικότητάς του: εξωτερικά σπιτιών και σκηνές πόλεων, συχνότατα με νεοκλασικά κτίρια, ορισμένες φορές συνταιριασμένα με σύμβολα αγροτικής ή προλεταριακής καθημερινής ζωής, και γυναίκες με τοπική ενδυμασία. Θα έλεγα πως οι δύο αυτές σειρές θεμάτων, μαζί με τα θεατρικά του κοστούμια και τις σκηνογραφίες είχαν επίδραση μεγαλύτερη από το κύριο έργο του. Η ελληνικότητά του εγκωμιάστηκε ιδιαίτερα στις διακοσμητικές αυτές επιφάνειες που καλύπτονται από ανέκφραστες χωριάτισσες ή στη σχεδόν σκηνογραφική απεικόνιση σπιτιών με νεοκλασικές αναφορές. Ίσως θα ήταν σωστότερο να

μιλήσουμε για «μεσογειακότητα» παρά για ελληνικότητα [...] Κανένας έλληνας ζωγράφος δεν χαρακτηρίζει κοινωνικά τις μορφές του τόσο, όσο ο Τσαρούχης.»

Νίκος Χατζηνικολάου,

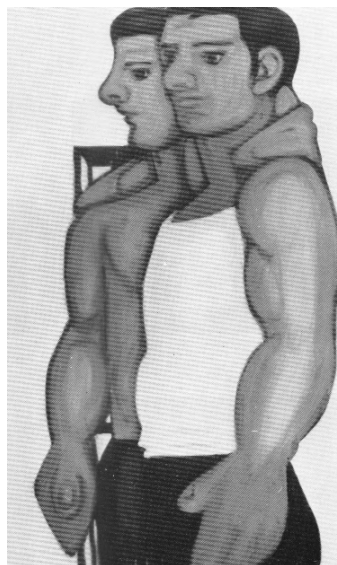
«Τέσσερις Έλληνες ζωγράφοι του 20ου αιώνα - Θεόφιλος, Κόντογλου, Γκίκας, Τσαρούχης», Εθνική

Τέχνη και Πρωτοπορία,

Αθήνα, «Το όχημα», 1982, σ.74, 76

Ο Διαμαντής Διαμαντόπουλος, στρατευμένος στην Αριστερά κατά τα σκληρά μετεμφυλιακά χρόνια, φτάνει σ' ένα είδος κοινωνικού ρεαλισμού που αφομοιώνει με οξυδέρκεια τα διδάγματα του μοντερνισμού. Και στο δικό του έργο πρωταγωνιστεί η ανθρώπινη μορφή, η οποία λειτουργεί ως μέτρο αξιολόγησης όλων των καταστάσεων.

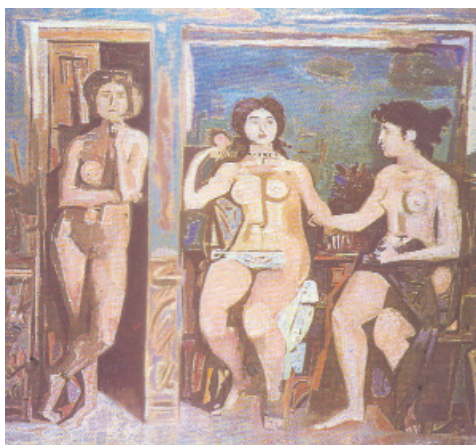
Στο έργο του Νίκου Εγγονόπουλου ισχυρά σύμβολα του ελληνικού τοπίου συναντώνται με την καταγραφή εικόνων του ασυνειδήτου, ενώ η δουλειά του Φώτη Κόντογλου διερευνά ενδελεχώς το ζήτημα της ελληνικότητας στους τύπους της βυζαντινής και της λαϊκής τέχνης.



Οι σύντροφοι Διαμαντής Διαμαντόπουλος



Ποιητής και Μούσα, 1938 Νίκος Εγγονόπουλος



Επιτύμβια σύνθεση, 1958, Γιάννης Μόραλης





*Στο χάσιμο του φεγγαριού, 1956*

**Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας**

Γιάννης Μόραλης και Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, από διαφορετική σκοπιά ο καθένας, προτείνουν μια ανάγνωση του ελληνικού τοπίου μέσα από την οπτική της γεωμετρικής αφαίρεσης και των μετακυβιστικών αναζητήσεων. Στην περίπτωση του πρώτου, θα μπορούσε κανείς να ανιχνεύσει και μια πρόθεση προσέγγισης των μορφών της αρχαιοελληνικής τέχνης.

«Ο γενικός αυτός έπαινος για τα τοπία του Γκίκα εκφράζει βέβαια κάποια συλλογική ταύτιση με μια ιδιαίτερη θεώρηση του μεσογειακού τοπίου, που οι περισσότεροι κριτικοί τη βρήκαν αποκλειστικά ελληνική. Πρέπει να σημειωθεί πως τα γραφτά του Γκίκα για την τέχνη και την ελληνικότητα στην τέχνη, μόλο που εισάγουν κάποιο πνεύμα μοντερνισμού στο ζήτημα, δεν παύουν να κλίνουν το γόνυ στη συντηρητική αυτή ιδεολογία της ελληνικότητας

[...] Το έργο του Γκίκα είναι μια σειρά παραλλαγές στο κύριο αυτό θέμα του μεσογειακού τοπίου. Το ζήτημα της εικαστικής αναπαράστασης ανθρώπινων μορφών ελάχιστα τον απασχόλησε, και, από τη σκοπιά αυτή, είναι το άκρο αντίθετο του Τσαρούχη.»

Νίκος Χατζηνικολάου,

«*Τέσσερις Έλληνες ζωγράφοι του 20ου αιώνα - Θεόφιλος, Κόντογλου, Γκίκας, Τσαρούχης*», *Εθνική*

*Τέχνη και Πρωτοπορία*,

Αθήνα, «*Το όχημα*», 1982, σ. 67-68

## Η ελληνική τέχνη μετά το 1945

**Π**ριν επιχειρήσουμε να διαμορφώσουμε μια, σχηματική έστω, εντύπωση των τάσεων που προσδιορίζουν την εικαστική παραγωγή στην Ελλάδα μετά το τέλος του Β΄ Παγκόσμιου Πόλεμου, κρίνεται σκόπιμο να επισημάνουμε - σε περίπτωση που δεν έχει γίνει αντιληπτό - πως τα δεδομένα στα οποία αναφερόμαστε δεν περιγράφουν ουσιαστικά την εικαστική παραγωγή στην Ελλάδα, αλλά την εικαστική παραγωγή στην Αθήνα,

και, πιο συγκεκριμένα, όχι την εικαστική παραγωγή που αφορά τις λαϊκές της γειτονιές, αλλά τα δείγματα που συμβαδίζουν με τα κριτήρια των ισχυρών οικονομικά και κοινωνικά στρωμάτων. Και αυτό ασφαλώς δεν είναι τυχαίο· αντίθετα αποδεικνύεται ιδιαίτερα αποκαλυπτικό, αφού εκείνοι που περνούν στην ιστορία είναι όσοι έχουν τη δυνατότητα να κάνουν τις ιδέες τους γνωστές και αποδεκτές.

Μια μετατόπιση χαρακτηρίζει και τα μεταπολεμικά χρόνια· μετατόπιση που υποδεικνύει ένα νέο κέντρο εξάρτησης και που προσδιορίζεται από το ζοφερό κλίμα των μεταμφυλιακών χρόνων. Η εξάρτηση από τον αμερικανικό παράγοντα, η οικονομική ενίσχυση μέσω του σχεδίου Marshall και η ένταξη της χώρας στη σφαίρα επιρροής των Ηνωμένων Πολιτειών βρίσκει το αντίστοιχό της -με εικαστικούς όρους- στο έντονο ενδιαφέρον για την αφαίρεση και την αποδοχή της ακόμη και από ζωγράφους, όπως ο **Σπύρος Βασιλείου (1903-1985)**. Η προπαγάνδα του αφηρημένου εξπρεσιονισμού λειτούργησε επιτυχώς και στην Ελλάδα.



*Η Αθήνα που αλλάζει*  
**Σπύρος Βασιλείου**

Έχει μεγάλο ενδιαφέρον η στροφή που σπεύδει να πραγματοποιήσει ένας ζωγράφος, όπως ο Βασιλείου, ο οποίος -όπως αποδεικνύουν οι πωλήσεις του και η διαρκής παρουσία του στα έντυπα- γνώριζε καλύτερα από τον καθένα τους κανόνες της αγοράς. Τη στιγμή που οσφραίνεται τη διαφοροποίηση της τάσης, σπεύδει με διατυπώσεις περισσότερο σχηματικές (και αφαιρετικές, για τα μέτρα πάντα ενός ζωγράφου που υπήρξε υπέρμαχος της παραστατικότητας και της ελληνικότητας καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του) να παρακολουθήσει τις εξελίξεις και πράγματι, αποσπά το βραβείο Guggenheim το 1960. Εξάλλου, τα ίδια αυτά χρόνια διανοούμενοι, όπως ο Καρούζος και ο Ανδρόνικος, αναδεικνύουν σε κεντρικό ζητούμενο των επιστημονικών τους μελετών την πιστοποίηση της ελληνικής καταγωγής της αφαίρεσης.

Ακόμη κι όταν η διάθεση κριτικής αποτύπωσης ενός κοινωνικοπολιτικού κλίματος εντείνεται στο έργο των καλλιτεχνών της μεταπολεμικής διασποράς, ξεπερνώντας το τέλμα της διακοσμνητικής ηθογραφίας και των ε-

θνικο-μυθοποιητικών προεκτάσεων -με κλασικό παράδειγμα-τομή την παρουσία των Βλάση Κανιάρη (1928), Νίκου Κεσσανή (1930-2004) και Δανιήλ Παναγόπουλου (1924) και τις Τρεις προτάσεις για μια νέα ελληνική γλυπτική, το 1964-, οι αναγνώσεις των έργων στην Ελλάδα αδυνατούν να συμπλεύσουν με το ρεύμα της αλλαγής. Η υποδοχή της έκθεσης υπήρξε επιεικώς αποκαρδιωτική.

«ΤΡΕΙΣ ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΓΙΑ ΜΙΑ ΝΕΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΓΛΥΠΤΙΚΗ = Τρεις προκλήσεις. Τα τρία νέα παιδιά που βουλήθηκαν να μας δείξουν στο φουαγιέ του La Fenice καινούργιους τρόπους για μια νέα ελληνική γλυπτική, με σεντόνια κρεμασμένα από τους πολυελαίους, γυναικεία εσώρουκα περιπλεγμένα σε καρεκλοπόδαρα και κουτιά αμπαλάζ από τη Stanpa, σκισμένα και μπογιατισμένα, έχουν και талант και καλλιέργεια.

Σκλάβοι μιας απατηλής και φαινομενικής ελευθερίας, ενεργούμενα στα χέρια μεγαλόστομων πλανόδων ιπποτών της διεθνούς κριτικής, ΕΚΠΑΤΡΙΣΜΕΝΟΙ μακριά από τη «σπιτική πνευματική άνεση» όλων εμάς των άλλων, μπορεί πραγματικά να πιστεύουν πως αυτοί μόνο νοιάζονται για την καυτή αλήθεια και κανείς δεν μπορεί να τους απαγορεύσει να κάνουν ό,τι τους καπνίσει. ΜΟΝΟ ΚΑΤΩ ΤΑ ΧΕΡΙΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΓΛΥΠΤΙΚΗ. Αναδιπλώνετε τα φτηνά λερωμένα σεντόνια σας, τσαλακώνετε τους γυναικείους κορσέδες, σκίζετε τα κουτιά του αμπαλάζ, δικαίωμά σας, αλλά βρείτε και νέους άλλους όρους για τη δουλειά σας. Στα ιερά και τα όσια του ανθρώπινου βίου, κλειστό για πάντα μα μοναδικό και ανυπέβλητο είναι το κεφάλαιο της ελληνικής γλυπτικής. Λίγο σεβασμό.7

Σπύρος Βασιλείου,

«Pop-art - L' Hourloupe - σορολόφ! «Τρεις προτάσεις για νέα ελληνική γλυπτική» και οι αντιδράσεις ενός οργισμένου γέροντα (XXXII Biennale Βενετίας - Ιούλιος 1964)»,  
περιοδικό Ταχυδρόμος, Ιούλιος 1964

«Αν το να αγωνίζεται κανένας για την ανανέωση της τέχνης είναι αμάρτημα, τότε θα κατεβάσουμε τα μουντζουρωμένα χέρια μας από την άσπιλη λευκότητα της ελληνικής γλυπτικής.»

Δανιήλ,

«Απάντηση ενός εκπατρισμένου στο άρθρο του οργισμένου γέροντα: ό,τι αφορά τις νέες προτάσεις για νέα ελληνική γλυπτική»,  
περιοδικό Ταχυδρόμος, Αύγουστος 1964

Σε κάθε περίπτωση πάντως η συγκεκριμένη έκθεση εξακολουθεί να προσδιορίζεται από το φάντασμα της ελληνικότητας - έστω και αποκηρύσσοντάς το. Αν και πραγματοποιείται εκτός Ελλάδας προσδιορίζει ένα νέο αφετηριακό σημείο για την ελληνική τέχνη, το οποίο αφορά στην εγκατάλειψη του ζωγραφικού τελάρου και των συμβατικών εικαστικών μέσων εν γένει, και το άνοιγμα των δημιουργών σε διαφορετικούς πειραματισμούς, που επιχειρούν την αποσύνδεση της τέχνης από τη διακοσμητική της λειτουργία και τη δυναμική επένταξή της στη ζωή.

Η περίοδος της δικτατορίας, η αστυνόμευση και η τρομοκρατία, η ατμόσφαιρα της μεταπολίτευσης, ο ερχομός του ΠΑ.ΣΟ.Κ. αργότερα - στις αρχές της δεκαετίας του '80- στην εξουσία, υπήρξαν παράγοντες που ασφαλώς επηρέασαν την εξέλιξη των καλλιτεχνικών πραγμάτων στην Ελλάδα. Πολύ σχηματικά, θα λέγαμε πως

από μια έντονη διάθεση αμφισβήτησης που καλλιέργησαν οι συνθήκες, περνάμε στη θεσμική καταξίωση των εκφραστών της αμφισβήτησης αυτής. Καλλιτέχνες και διανοούμενοι που ζούσαν εκτός Ελλάδας όλα τα προηγούμενα χρόνια, θα επιστρέψουν στη χώρα και θα αποτελέσουν στο εξής το νέο πρόσωπο των θεσμών της.

### Προτεινόμενες δραστηριότητες και εργασίες (ομαδικές ή ατομικές)

1. Σχολιάστε τα αποσπάσματα που παρατίθενται λίγο παραπάνω από το περιοδικό Ταχυδρόμος και τα οποία αφορούν στην έκθεση *Τρεις προτάσεις για μια νέα ελληνική γλυπτική*, που πραγματοποιήθηκε στη Βενετία το 1964. Λάβετε υπόψη πως πρόκειται για ένα ποικίλης ύλης και ευρείας κυκλοφορίας έντυπο.  
Αναζητήστε επιπλέον υλικό σχετικό με την έκθεση από τον Τύπο της εποχής.  
Πού θεωρείτε ότι εντοπίζεται η διαφορετικότητα της πρότασης των Δανιήλ, Κανιάρη και Κεσσανλή και πού εδράζεται η αντίδραση στην καινοτομία που αυτή εμφανίζει; Με ποιο τρόπο η ιδέα της ελληνικότητας εξακολουθεί να βαραίνει στο έργο τους;
2. Με ποιο τρόπο οι καινοτόμες εικαστικές εκφράσεις εκφυλίζονται σε έναν νέου τύπου εξαντλημένο ακαδημαϊσμό κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου;  
Η συζήτηση μπορεί να πλαισιωθεί και με παραδείγματα από τη λογοτεχνία και το θέατρο.
3. Πώς δικαιολογείται ο περιφερειακός χαρακτήρας της ελληνικής εικαστικής σκηνής μετά τη δεκαετία του '70, οπότε, και -φαινομενικά τουλάχιστον- η διαφορά φάσης με την υιοθέτηση της προβληματικής των σύγχρονων καλλιτεχνικών ρευμάτων μηδενίζεται;

