

**Ελένη Γέμτου**

**Σημειώσεις για το μάθημα «Ιστορία Τέχνης και Πολιτισμού»**

**Τμήμα Ιστορίας και Φιλοσοφίας της Επιστήμης (ΙΦΕ)**

**Σχολή Θετικών Επιστημών**

**ΕΚΠΑ**

**Αθήνα 2017**

## **Εισαγωγή**

### Η Ιστορία της Τέχνης ως Επιστήμη

Η Ιστορία της Τέχνης ανήκει στο χώρο των ανθρωπιστικών ή πνευματικών επιστημών, την τρίτη μεγάλη κατηγορία, δίπλα στις εμπειρικές και κανονιστικές ή δεοντολογικές επιστήμες. Οι εμπειρικές επιστήμες, που με βάση τα γνωστικά τους αντικείμενα ταξινομούνται στις φυσικές και κοινωνικές επιστήμες, έχουν σκοπό να αυξήσουν το πληροφοριακό μας δυναμικό για τον κόσμο, ενώ οι δεοντολογικές επιστήμες διερευνούν τους τρόπους που ρυθμίζουμε και αξιολογούμε τις κοινωνικές σχέσεις. Οι ανθρωπιστικές επιστήμες, με βασικό πυρήνα τις ιστορικές και φιλολογικές, έχουν σκοπό την ανάλυση, κατανόηση και ανεύρεση νοημάτων σε πνευματικά έργα, πράξεις και θεσμούς.

### Η Ερμηνεία ως Κεντρική Μέθοδος της Ιστορίας της Τέχνης

Παραδοσιακά, κεντρική μέθοδος των ανθρωπιστικών επιστημών είναι η ερμηνεία που διαφοροποιείται από την εξηγητική προσέγγιση των εμπειρικών επιστημών. Σκοπός της είναι πρώτο, η ανάλυση και κατανόηση πνευματικών γραπτών κειμένων, και δεύτερο, η διερεύνηση των τρόπων που προσλαμβάνουμε τα νοήματα τους. Στην πρώτη περίπτωση η προσέγγιση είναι φιλολογική, ενώ στη δεύτερη η ερμηνευτική έχει φιλοσοφικό-εξηγητικό χαρακτήρα .

Στη φιλολογική ερμηνευτική, η επίτευξη του σκοπού πραγματοποιείται τόσο μέσα από την αρχή της ενσυναίσθησης, δηλαδή της μετάθεσης του πνεύματος του ερμηνευτή σε αυτό του δημιουργού, όσο και μέσα από την έρευνα των πηγών για την κατανόηση και την ανακατασκευή του ιστορικού και κοινωνικού πλαισίου των γραπτών κειμένων. Οι πλαισιοκρατικές έρευνες έχουν συστηματικό εμπειρικό χαρακτήρα, περιορίζοντας έτσι την υποκειμενικότητα του ερμηνευτή, η οποία παίζει καθοριστικό ρόλο κατά τη διαδικασία της ενσυναισθητικής προσέγγισης στο πνευματικό έργο. Η φιλοσοφική ερμηνευτική από την άλλη διερευνά γενικές αρχές πρόσληψης νοημάτων και στηρίζεται σε προϋπάρχουσες φιλοσοφικές και

επιστημονικές θεωρίες για τη συγκρότηση υποθέσεων και θεωριών με ισχυρά θεμέλια.

Η ερμηνεία (φιλολογική και φιλοσοφική-εξηγητική), ως μέθοδος κατανόησης πνευματικών έργων, δεν περιορίζεται μόνο στον φιλολογικό χώρο, αλλά αποτελεί και τη θεμελιώδη μέθοδο ανάλυσης και κατανόησης καλλιτεχνικών εικαστικών έργων. Στην επιστήμη της Ιστορίας της Τέχνης, η ερμηνεία χρησιμοποιείται με ανάλογους τρόπους: πρώτο, οι ιστορικοί της τέχνης επιχειρούν να αναλύσουν και να κατανοήσουν το περιεχόμενο των καλλιτεχνικών έργων μέσα από εμπειρικές και συναισθητικές προσεγγίσεις. Δεύτερο, πραγματοποιούνται φιλοσοφικές-εξηγητικές μεθοδολογικές προσεγγίσεις με σκοπό τον ορισμό των αρχών που μας επιτρέπουν να κατανοούμε τα καλλιτεχνικά έργα και να αντιλαμβανόμαστε την εξέλιξη της τέχνης.

Οι παρούσες σημειώσεις αφορούν σε μια εισαγωγή στην ιστορία της τέχνης από την προϊστορική έως το 18<sup>ο</sup> αιώνα. Χρησιμοποιείται η παραδοσιακή μέθοδος της ερμηνείας που έχει σκοπό την κατανόηση της παρελθούσας τέχνης μέσα από εμπειρικές-πλαισιοκρατικές, αλλά και ενσυναισθητικές προσεγγίσεις. Το ρητορικό εργαλείο που χρησιμοποιείται είναι το ιστοριστικό αφήγημα.

### Το ιστοριστικό αφήγημα

Ο ιστορικός της τέχνης προσεγγίζει τα καλλιτεχνικά έργα σε συνάρτηση με τη χρονική διαδοχή τους και ως μέρη συγκεκριμένων εποχών και πολιτισμών. Διαμορφώνει αφηγήματα με εξελικτικό – τελεολογικό χαρακτήρα, ερμηνεύοντας τα επιμέρους έργα με βάση το συνολικό ιστορικό πλαίσιο που ανήκουν, το οποίο γίνεται και μέσα από αυτά κατανοητό (ερμηνευτικός κύκλος) .

Το ιστοριστικό αφήγημα έχει τα εξής χαρακτηριστικά γνωρίσματα :

- Είναι οργανωμένο χρονολογικά.
- Επικεντρώνεται σε ένα είδος συνεκτικής ιστορίας.
- Είναι περισσότερο περιγραφικό παρά αναλυτικό.

- Έχει συγκεκριμένο χαρακτήρα, με συγκεκριμένες αναφορές (αποφεύγει γενικεύσεις).
- Προσεγγίζει τα έργα σε σχέση με τους δημιουργούς τους και το ιστορικό τους πλαίσιο.

## **ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ**

Παραδοσιακά το γενικό διάγραμμα της παρουσίας του ανθρώπου στη γη χωρίζεται σε δύο μέρη, την προϊστορία που διαρκεί από την εμφάνιση του έως το 3000π.Χ. και την ιστορία, από το 3000 π.Χ. έως σήμερα. Η οριοθέτηση γίνεται με βάση την εισαγωγή γραφής και δεν είναι η ίδια για όλες τις περιοχές του κόσμου. Το 3000 π.Χ. περίπου επινοείται η γραφή στην Αίγυπτο (ιερογλυφικά) και τη Μεσοποταμία (σφηνοειδής), η αποκρυπτογράφηση των οποίων αποκάλυψε σημαντικές πληροφορίες για την καθημερινή ζωή των ανθρώπων, κλείνοντας έτσι την περίοδο της προϊστορικής εποχής για τις περιοχές αυτές. Ωστόσο η λήξη της προϊστορίας για την Μ. Ασία τοποθετείται στη δεύτερη χιλιετία, για την Ελλάδα τον 8ο αι. π.Χ., όταν οι Έλληνες χρησιμοποιώντας το φοινικικό αλφάβητο μετέτρεψαν τον προφορικό λόγο σε γραπτό, ενώ για τη Δυτική Ευρώπη στον 1ο αι. π.Χ., την εποχή του Ιούλιου Καίσαρα.

Στην Ελλάδα βέβαια προϋπήρχε γραφή στην Κρήτη: ήδη από το 2000 π.Χ. χρησιμοποιούνταν η Γραμμική Α, η οποία όμως δεν έχει αποκρυπτογραφηθεί. Μεταξύ 17ου και 13ου αι. π.Χ. γινόταν επίσης χρήση της Γραμμικής Β, η οποία αποκρυπτογραφήθηκε από τον Βέντρις, αποκαλύπτοντας ότι εξυπηρετούσε μόνο για την καταγραφή λογιστικών προβλημάτων των μυκηναϊκών ανακτόρων. Το γεγονός ότι η Γραμμική Β δεν μας παρέχει ουσιαστικές ιστορικές πληροφορίες εντάσσει την περίοδο χρησιμοποίησής της στην περίοδο της Πρωτοϊστορίας. Το ίδιο ισχύει και για τις περιόδους του αιγυπτιακού πολιτισμού και των πολιτισμών της Μεσοποταμίας, καθώς οι πληροφορίες που λαμβάνουμε μέσα από τα αποκρυπτογραφημένα κείμενα είναι περισσότερο πρακτικού χαρακτήρα.



Περισσότερο αποδεκτό για τη διαμόρφωση διαγράμματος της ιστορίας του ανθρώπου είναι το κριτήριο των τρόπων διαβίωσης και κατοίκησης του. Σύμφωνα με αυτό, ως πρώτη περίοδος χαρακτηρίζεται αυτή του ανθρώπου – κυνηγού, κατά την οποία ο άνθρωπος είναι πλάνητας και δεν έχει μόνιμη κατοικία. Η αφετηρία της χάνεται στα βάθη των αιώνων, ενώ η ολοκλήρωση της τοποθετείται στο 8.000 π.Χ. Σύμφωνα με τη θεωρία της εξέλιξης οι πρώτοι Ανθρωπίδες προέρχονταν από κλάδο των πιθήκων, ο οποίος άρχισε να διαβιώνει στο έδαφος αντί στα κλαδιά των δέντρων. Ο πρώτος εκπρόσωπος των Ανθρωπίδων ήταν ο Αυστραλοπίθηκος, ο οποίος πρωτοεμφανίζεται στην Αφρική πριν από τρεισήμισι εκατομμύρια χρόνια. Τα είδη που ακολουθούν είναι ο Άνθρωπος ο Επιδέξιος (Homo Habilis, πριν από 2,5 - 1,5 εκ. χρόνια), ο Άνθρωπος ο Όρθιος (Homo Erectus, πριν από 1,5 εκ. – 300.000 χρόνια) και ο Άνθρωπος ο Έμφρων (Homo Sapiens, εμφανίστηκε στα 300.000 π.Χ.).

Η προϊστορία και η περίοδος του ανθρώπου - κυνηγού ξεκινάει πριν από 2,5 εκατομμύρια χρόνια με τον Homo Habilis που ήταν ικανός να χειριστεί εργαλεία για να συλλέξει την τροφή του και να κυνηγήσει θηράματα. Ωστόσο καθολική χρήση ολοένα και πιο εξελιγμένων εργαλείων σε καθημερινή βάση σημειώνεται με την εμφάνιση του Homo Sapiens, ώστε η έναρξη της Παλαιολιθικής περιόδου να τοποθετείται στα 300.000 π.Χ. Οι άνθρωποι που έζησαν μεταξύ 100.000 και 40.000 π.Χ. στην Ευρώπη, την Ασία και την Αφρική αποκαλούνται Νεαντερτάλιοι (Homo Sapiens Neanderthaleusis) και αντικαταστάθηκαν στα 40.000 π.Χ. από τον άνθρωπο του Κρο-Μάνιον.

Η επιβίωση του ανθρώπου έως το 8.000 π.Χ. στηριζόταν αποκλειστικά στη συλλογή άγριων καρπών και στο κυνήγι. Ήταν πλάνητας ψάχνοντας εύφορα κομμάτια γης και ακολουθώντας τα ζώα σε όλα τα μέρη που εκείνα πήγαιναν. Σιγά-σιγά άρχισε να αντιλαμβάνεται τα οφέλη της ομαδικής δουλειάς, αναπτύσσοντας την ιδέα της συνεργασίας και της οργάνωσης κοινωνικών ομάδων. Διέμενε σε σπήλαια στο πλαίσιο οικογένειας: η συνύπαρξη περισσότερων οικογενειών σε ένα σπήλαιο ή μια περιοχή οδήγησε στη δημιουργία φυλών.

Η δεύτερη περίοδος με κριτήριο τους τρόπους διαβίωσης χρονολογείται μεταξύ 8.000 π.Χ. και 1.750 μ.Χ., και χαρακτηρίζεται από τον άνθρωπο-γεωργό, ο οποίος

καλλιεργεί τη γη, έχει μόνιμο τόπο κατοίκησης και χρησιμοποιεί εργαλεία (ανθρώπινης κλίμακας) για να δαμάσει τη φύση. Η τρίτη μεγάλη περίοδος που διαρκεί ως σήμερα χαρακτηρίζεται από τη μηχανή και την τεχνολογία, ενώ ο άνθρωπος έχει μετατραπεί σε μηχανικό και έχει αποκτήσει τεράστιες δυνατότητες διαβίωσης.

Τα υλικά που χρησιμοποιεί σε κάθε περίοδο ο άνθρωπος αποτελούν επιπλέον κριτήριο για τη διαμόρφωση χρονολογικού διαγράμματος της ύπαρξης του στον πλανήτη. Έτσι, το διάστημα που συμπίπτει με την προϊστορική εποχή αποκαλείται και εποχή του λίθου (π. 2,5 εκ. - 3.000 π.Χ.), ακολουθεί η εποχή του χαλκού (π. 3.000 π.Χ. - 1.100 π.Χ.) και τέλος έρχεται η εποχή του σιδήρου που διαρκεί μέχρι σήμερα.

1.

### **Η ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΠΡΟΪΣΤΟΡΙΚΗΣ ΕΠΟΧΗΣ / ΕΠΟΧΗΣ ΤΟΥ ΛΙΘΟΥ**

Οι αρχαίοι Έλληνες φαίνεται να είχαν επίγνωση της ύπαρξης πρωτόγονων ανθρώπων, όπως αποκαλύπτεται μέσα από κείμενα του Ησίοδου και του Θουκυδίδη. Η χριστιανική παράδοση στη συνέχεια όρισε ως πρώτο άνθρωπο τον Αδάμ που είχε εμφανιστεί στη γη το 4004 π.Χ., όπως αναγραφόταν στα περιθώρια όλων των Βίβλων που κυκλοφορούσαν έως τον 19ο αι. στη Δυτική Ευρώπη. Διάχυτη ήταν η πεποίθηση ότι ο άνθρωπος ήταν η κορωνίδα της Δημιουργίας και ότι δεν είχε συνυπάρξει με άλλα ζώα, εκτός αυτών της σύγχρονης εποχής.

Η συνεργασία ωστόσο επιστημών, όπως η γεωλογία, η βιολογία, η εθνολογία και η ανασκαφική αρχαιολογία που έφερε στην επιφάνεια λίθινα εργαλεία δίπλα σε σκελετούς προϊστορικών ζώων, κλόνισαν τέτοιου είδους πεποιθήσεις. Το 1859 ο Κάρολος Δαρβίνος δημοσίευσε το «Περί της καταγωγής των ειδών» και το «Η καταγωγή του ανθρώπου», όπου υποστήριζε ότι άνθρωπος και ζώα υφίστανται εξέλιξη και η σημερινή τους μορφή είναι αποτέλεσμα μακράιωνης διαδικασίας. Η ιδέα ότι ο άνθρωπος κατάγεται από τον πίθηκο συνάντησε σθεναρή αντίδραση, αλλά τελικά επικράτησε. Από εκεί και πέρα ο δρόμος είχε ανοιχτεί για την επιστημονική κατανόηση της ανθρώπινης προϊστορίας μέσα από συστηματικές μεθόδους ταξινόμησης και χρονολόγησης του ανασκαφικού υλικού.

Η προϊστορική εποχή / εποχή του λίθου διακρίνεται στις ακόλουθες τρεις περιόδους:

- Παλαιολιθική περίοδος (300.000 - 10.000 π.Χ.)
- Μεσολιθική περίοδος (10.000 - 8.000π.Χ.)
- Νεολιθική περίοδος (8.000 -3.000π.Χ.).

Οι διαδικασίες που ακολουθούνται για τη χρονολόγηση των αρχαιολογικών ευρημάτων είναι πολλές, συχνά η μία συμπληρώνει την άλλη, ενώ η χρονολόγηση συνήθως δεν είναι απόλυτη, αλλά υπολογίζεται κατά προσέγγιση. Απόλυτες χρονολογίες έχουμε μόνο όταν αυτές επιβεβαιώνονται από γραπτά κείμενα, άρα πριν την εφεύρεση της γραφής είναι ανύπαρκτες. Η πιο γνωστή μέθοδος χρονολόγησης είναι η ραδιοχρονολόγηση με άνθρακα 14, που αφορά όμως μόνο τις οργανικές ουσίες, δηλ. κόκκαλα, κορμούς δέντρων κλπ. Στηρίζεται στο γεγονός ότι το συγκεκριμένο ραδιοϊσότοπο του άνθρακα έχει χρόνο ημιζωής 5730 +- 40 χρόνια. Αυτό σημαίνει ότι μέσα σε 5730 χρόνια από μια ποσότητα του ισότοπου θα υποστεί ραδιενεργό διάσπαση η μισή. Σε ότι αφορά τα ανόργανα αντικείμενα χρονολογούνται βάση της θέσης που βρέθηκαν κατά την ανασκαφή σε σχέση με τα χρονολογημένα οργανικά στοιχεία.

### **Παλαιολιθική εποχή (600.000 – 10.000π.Χ.)**

Η παλαιολιθική εποχή αποτελεί τη μεγαλύτερη σε διάρκεια περίοδο της ανθρώπινης πορείας, ωστόσο το μεγαλύτερο μέρος της είναι τελείως άγνωστο. Την διακρίνουμε στην πρώιμη (300.000-100.000 π.Χ.), από την οποία προέρχονται μερικά λίθινα όπλα, τη μέση (100.000-30.000 π.Χ.) και τη νεότερη (30.000-10.000 π.Χ.), κατά την οποία ο άνθρωπος αρχίζει να κατασκευάζει εργαλεία, όπλα και πρόχειρα καταφύγια από πέτρα, ξύλο, πηλό, δέρμα και κόκκαλα. Τα πρώτα δείγματα καλλιτεχνικής δραστηριότητας τοποθετούνται στα 90.000 – 80.000 π.Χ.: πρόκειται για σκαλισμένες αιχμές καμακιού που βρέθηκε στο Κογκό και τμήματα μαλακού κόκκινου πετρώματος με αφηρημένα σχήματα από το Κέιπ Τάουν.

Κατά την πρώιμη παλαιολιθική εποχή οι παγετώνες κάλυπταν ακόμη τεράστιες εκτάσεις στη βόρεια Ευρώπη και Αμερική. Ο άνθρωπος είχε να αντιμετωπίσει δύσκολες καιρικές συνθήκες, που επηρέαζαν τόσο τον τρόπο διαβίωσης και επιβίωσης του, όσο και τον ψυχισμό του. Οι σπηλιές ήταν το καταφύγιο, όπου περνούσε τον χρόνο του, μέχρι που ο καιρός θα του επέτρεπε να βγει για κυνήγι. Σε τέτοιες σπηλιές (π.χ. στην Altamira, βόρεια Ισπανία και στη Lauscaux της νοτιοδυτικής Γαλλίας) βρέθηκαν τα πρώτα δείγματα ζωγραφικής που χρονικά ανήκουν στη νεότερη παλαιολιθική περίοδο.

Στα σπηλαιογραφήματα αυτά απεικονίζονταν συνήθως ζώα, θέμα που σχετίζεται άμεσα με τη δραστηριότητα των δημιουργών τους ως κυνηγών. Τα αρχαιότερα είναι απλά σκαριφήματα, τα οποία στη συνέχεια εξελίχθηκαν σε μορφές ζώων με μαύρα περιγράμματα και λεπτό μονόχρωμο εσωτερικό. Το τελικό στάδιο είναι οι πολύχρωμες ρεαλιστικές εικόνες στο σπήλαιο της Altamira (περ. 15.000-10.000 π.Χ.), για τις οποίες έχουν χρησιμοποιηθεί γαιώδη χρώματα και κάρβουνο. Είναι εντυπωσιακό το γεγονός ότι ανάλογα σχέδια, άλλοτε πιο υψηλής και άλλοτε χαμηλότερης ποιότητας και εκφραστικής δύναμης, έχουν εντοπιστεί σε τελείως διαφορετικά μέρη του κόσμου, όπως είναι η Γαλλία (σπήλαια Lascaux, Pech Merle, Mauv), η Β.Αφρική, η Νορβηγία, η Καλιφόρνια και η Αυστραλία. Το γεγονός, ότι τα περισσότερα σπηλαιογραφήματα είναι ζωγραφισμένα το ένα επάνω στα άλλο έχει οδηγήσει σε ερμηνείες που τους αποδίδουν μαγικές δυνάμεις: οι πρωτόγονοι κυνηγοί πίστευαν ότι εάν ζωγράφιζαν τα θηράματά τους και χτυπούσαν τις απεικονίσεις τους με δόρατα και πελέκια, θα επηρέαζαν την επιτυχία τους στο κυνήγι.

Ο άνθρωπος της παλαιολιθικής εποχής στράφηκε και στη γλυπτική χρησιμοποιώντας πέτρα, κόκαλα, χαυλιόδοντες και πιθανώς ξύλο και πηλό. Ελάχιστα από αυτά ωστόσο σώζονται, λόγω του φθαρτού χαρακτήρα των υλικών. Από τα λίθινα και κοκάλινα γλυπτά, εγχάρακτα ή ανάγλυφα, υπάρχει σημαντικός αριθμός, όπως είναι τα αγάλματα της Αφροδίτης του Willendorf στην Αυστρία (ασβεστόλιθος, 15.000-10.000 π.Χ., υψ. 11εκ.). Τα αγαλματίδια αυτά, όπως και τα σπηλαιογραφήματα, ερμηνεύονται ως φορείς προκαταλήψεων και πεποιθήσεων, όπως αυτών που αποδίδουν μαγικές ιδιότητες στην εικόνα να επηρεάζει, ή ακόμη

περισσότερο, να καθορίζει τη μοίρα. Συνήθως προβάλλονται το στήθος, οι γοφοί, η κοιλιά και το αιδοίο, ενώ τα υπόλοιπα μέλη και τα χαρακτηριστικά του προσώπου έχουν δευτερεύουσα σημασία. Ο υπερτονισμός των ανατομικών μερών που σχετίζονται με τη γονιμότητα και τον τοκετό, ερμηνεύεται ως έκφραση της έμφυτης αγωνίας του πρωτόγονου ανθρώπου για διαίωνιση του είδους του. Στα αγαλματίδια προσδίδονταν μαγικές ιδιότητες και ενδεχομένως να αποτελούσαν μέρη θρησκευτικών τελετουργιών.

Κατά την παλαιολιθική περίοδο η καλλιτεχνική έκφραση δεν είχε αισθητικό χαρακτήρα, αλλά κάλυπτε ψυχικές ανάγκες και φοβίες του ανθρώπου για την επιβίωση και τη διαίωνιση του είδους του. Σε πρακτικό επίπεδο τα προβλήματα λύνονταν με την κατασκευή όπλων και εργαλείων, σε πνευματικό όμως επίπεδο οι υπαρξιακές ανησυχίες καταλαγιάζονταν μέσα από θρησκευτικές τελετουργίες που είχαν ως κεντρικό στοιχείο τους απεικονίσεις ή αγαλματίδια.

### **Μεσολιθική εποχή (10.000 - 8.000π.Χ.)**

Η μεσολιθική εποχή αρχίζει με την τελική φάση υποχώρησης των παγετώνων. Το κλίμα γίνεται πιο ήπιο και οι άνθρωποι αρχίζουν να προσαρμόζονται στις νέες συνθήκες, εξελίσσοντας καινούριες τεχνικές στη συλλογή τροφής. Επίσης στρέφονται στο ψάρεμα και δημιουργούν μικρούς οικισμούς δίπλα σε ποτάμια που αποτελούνται από πέτρινες καλύβες. Στην τέχνη σημειώνεται μια μεγάλη αλλαγή: ενώ ο παλαιολιθικός άνθρωπος απεκόνιζε ζώα, ο μεσολιθικός «καλλιτέχνης» επικεντρώνεται περισσότερο στην απόδοση της ανθρώπινης μορφής. Η ανθρώπινη μορφή απεικονίζεται αφαιρετικά, ενώ εμφανίζεται στους διάφορους ρόλους της, από αυτόν του πολεμιστή μέχρι αυτόν του τελετουργικού χορευτή. Σε εγχάρακτο σπηλαιογράφημα από τη σπηλιά Addaura, Monte Pellegrino (Palermo) απεικονίζεται τελετουργικός χορός με ανθρώπινα σώματα που χαρακτηρίζονται από αέρινη κίνηση. Ο τρόπος που ο καλλιτέχνης χειρίζεται τη γραμμή φανερώνει μια καταπληκτική δεξιοτεχνία που θυμίζει έργα της μοντέρνας εποχής. Οι πρώτες αυτές απεικονίσεις της ανθρώπινης μορφής στους διάφορους ρόλους της είναι

ενδεικτικές για την εξέλιξη του μεσολιθικού ανθρώπου σε οντότητα με αυτοσυνείδηση ως μέλος κοινωνικών ομάδων με συγκεκριμένες δομές .

### **Νεολιθική εποχή (8.000 - 3.000π.Χ.)**

Ο άνθρωπος της νεολιθικής εποχής συνεχίζει να ζωγραφίζει με αφαιρετικό τρόπο, εγκαταλείποντας εντελώς τη φυσιοκρατική προσέγγιση της παλαιολιθικής τέχνης. Τα ζώα και οι άνθρωποι απεικονίζονται σχηματικά, ενώ οι λεπτομέρειες αποφεύγονται. Στην ανθρώπινη μορφή το κεφάλι ζωγραφίζεται σαν κύκλος, το σώμα σαν κύλινδρος, τα μάτια στο σχήμα κουκίδων και η μύτη ως γραμμή. Ο νεολιθικός άνθρωπος δεν απεικονίζει με πιστότητα, αλλά ακολουθώντας περισσότερο τη φαντασία του αποδίδει την ουσία των πραγμάτων.

Στις νεολιθικές απεικονίσεις σημειώνονται σημαντικές αλλαγές στην τεχνοτροπία: οι μορφές αποκτούν σταδιακά στιλιζαρισμένο και γεωμετρικό χαρακτήρα, ενώ εντάσσονται σε οριοθετημένο και πειθαρχημένο πλαίσιο, σε αντίθεση με τα σπηλαιογραφήματα της παλαιολιθικής εποχής, τα οποία χαρακτηρίζονταν από χαλαρά περιγράμματα και άναρχες δομές. Παρόμοιες σχηματικές αποδόσεις απαντώνται στα ειδώλια και τα αγγεία που αρχικά είναι μονόχρωμα και σταδιακά αποκτούν ασπρόμαυρη γραμμική διακόσμηση, που αναλύεται συνήθως σε σχέδια μαιάνδρων, αβάκων, τριγώνων κλπ.

Οι αλλαγές στην τεχνοτροπία των νεολιθικών καλλιτεχνικών έργων, συνδέονται με τις αλλαγές που πραγματοποιήθηκαν στον τρόπο διαβίωσης: ο άνθρωπος από πλάνητας και κυνηγός μετεξελίχθηκε σε γεωργό και κτηνοτρόφο και από συλλογέας σε παραγωγό τροφής. Εγκαταστάθηκε σε μεγάλους οικισμούς με οργάνωση και κοινωνικές δομές, ενώ άρχισε να καλλιεργεί τη γη και να ασχολείται με την κτηνοτροφία. Η ζωή του νεολιθικού ανθρώπου σε σχέση με αυτή του παλαιολιθικού κυνηγού, ήταν περισσότερο ασφαλής στο πλαίσιο οργανωμένων κοινωνικών ομάδων με τα μέλη τους να έχουν για πρώτη φορά συγκεκριμένους ρόλους, αλλά

και υποχρεώσεις που δεν αφορούσαν μόνο το στενό οικογενειακό περιβάλλον, αλλά την ομάδα στο σύνολο της.

Έχει παρατηρηθεί ότι κοινωνίες με συντηρητικές, αυστηρές ή απολυταρχικές δομές παράγουν «στρατευμένη» τέχνη που χαρακτηρίζεται από παγιωμένες, σχηματοποιημένες και συμβολικές μορφές. Αντίθετα στις δημοκρατικές κοινωνίες, που κατανοούν την οντολογική σύνδεση μεταξύ καλλιτεχνικής έκφρασης και ελευθερίας, οι καλλιτέχνες λειτουργούν ανέντακτα και δημιουργούν με γνώμονα την προσωπική έκφραση και έμπνευση. Μέσα από αυτό το πρίσμα ερμηνεύονται σε μια πιο γενική θεώρηση και οι αλλαγές στην τεχνοτροπία από την παλαιολιθική στη νεολιθική εποχή: ως ελεύθερος κυνηγός που δεν εντάσσεται σε οργανωμένη κοινωνία με συγκεκριμένες δομές και υποχρεώσεις για τα μέλη της, ο νεολιθικός άνθρωπος δημιουργεί ελεύθερα χωρίς κανόνες, ενώ η οργανωμένη ζωή του νεολιθικού ανθρώπου τον στρέφει σε περισσότερο συμβατικούς και στιλιζαρισμένους τρόπους έκφρασης .

Από τη νεολιθική εποχή έχουμε και τα πρώτα δείγματα αρχιτεκτονικής. Στην αρχαιότερη πόλη που γνωρίζουμε, την Ιεριχώ (8000 π.Χ.), σώζεται το πρώτο κτίσμα. Πρόκειται για λίθινη κατασκευή οχυρωματικού κυκλικού πύργου και τείχους που περιλαμβάνει ίχνη από το πρώτο γνωστό σπίτι με ημικυκλικό σχήμα. Στο 6000 π.Χ. περίπου χρονολογείται ένα σύνθετο συγκρότημα στο Chatal Hujuk της Μ.Ασίας, στο οποίο υπάρχει ιερό και διάφοροι χρηστικοί χώροι. Την ίδια εποχή χτίζονται μόνιμοι οικισμοί, όπου καλλιεργείται η γεωργία και η κτηνοτροφία, σε διάφορες περιοχές των Βαλκανίων, όπως η Θεσσαλία, η Κνωσός Κρήτης, το Φράχθι Ερμιόνης και η Κύπρος. Οργανωμένες ακροπόλεις υπήρχαν επίσης στο Σέσκλο (παρακμάζει γύρω στα 4.400 π.Χ.) και το Διμήνι (περ. 3500 π.Χ.).

Γύρω στο 4000 π.Χ. χρονολογούνται μεγαλιθικές κατασκευές , όπως τα «Μενχίρ» (μονόλιθοι ή μη), που είχαν ύψος μέχρι και είκοσι μέτρα, ή τα «Κρόμλεχ» , που ήταν κυκλικές λίθινες στήλες με κατακόρυφα και οριζόντια στοιχεία. Το πιο γνωστό είναι το Stonehenge στη νότιο Αγγλία που αποτελείται από δύο ομόκεντρους κύκλους ογκόδων λίθων. Πολλές είναι οι θεωρίες σχετικά με τον σκοπό που εξυπηρετούσαν: παλαιότερα θεωρούνταν ναός ή χώρος θρησκευτικών τελετουργιών, ενώ αργότερα

προστέθηκε και η άποψη ότι ήταν είδος σύνθετου ημερολογίου που λειτουργούσε σύμφωνα με την κίνηση του ηλίου, της σελήνης και των εκλείψεων.

2.

## **ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΠΡΩΤΟΪΣΤΟΡΙΚΗΣ ΕΠΟΧΗΣ (c.3000-800π.Χ.) / ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ ΧΑΛΚΟΥ (c.3000-1100π.Χ.)**

### **ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΑΣ ΑΙΓΥΠΤΟΥ**

Ο αιγυπτιακός πολιτισμός αναπτύχθηκε σε μια κοιλάδα που δημιουργήθηκε από τις προσχώσεις του Νείλου και ήταν το μόνο εύφορο τμήμα της ευρύτερης άνυδρης περιοχής. Απαρτίζεται από οργανωμένες πόλεις και χωριά με κατοίκους που έχουν ως κύρια ασχολία τους τη γεωργία. Η κοινωνία χαρακτηρίζεται από ιδιαίτερα συντηρητικές δομές με κλειστή και αυτόνομη εσωτερική ζωή και αυτάρκεια. Ο Φαραώ είναι ο απόλυτος άρχοντας που εξομοιώνεται με τον Θεό. Τριάντα δυναστείες Φαραώ πέρασαν από την Αίγυπτο, η ιστορία της οποίας χωρίζεται σε τέσσερις βασικές περιόδους με μεγάλα μεταβατικά διαστήματα ανάμεσα τους:

- Αρχαϊκή περίοδος (1η και 2η δυναστεία, π. 3100 – π. 2600 π.Χ.)
- Αρχαίο Βασίλειο (3η – 6η δυναστεία, π. 2600- π. 2150 π.Χ.)
- Α΄ μεταβατική περίοδος (7η – 11η δυναστεία, π. 2150 – π. 2050 π.Χ.)
- Μέσο Βασίλειο (12η δυναστεία, π.2050 – π. 1800 π.Χ.)
- Β΄ μεταβατική περίοδος (13η – 17η δυναστεία, π. 1800 – π. 1570 π.Χ.)
- Νέο Βασίλειο (17η – 20η δυναστεία, π.1570- π. 1080 π.Χ.)
- Γ΄ μεταβατική περίοδος (21η – 30η δυναστεία, π. 1080 – 343 π.Χ.)

Το 343 π.Χ. πεθαίνει ο τελευταίος ιθαγενής Φαραώ, γεγονός που χαρακτηρίζει το τέλος του αρχαίου αιγυπτιακού πολιτισμού. Δύο χρόνια μετά εισβάλλουν οι Πέρσες,



ενώ το 332 π.Χ. ο Μέγας Αλέξανδρος κατακτά Περσία και Αίγυπτο. Με τον θάνατο του Μεγάλου Αλεξάνδρου (323 π.Χ.), αναλαμβάνει τη διακυβέρνηση της Αιγύπτου ο στρατηγός του, Πτολεμαίος, ο οποίος ανακηρύσσεται Φαραώ (305 π.Χ.) εγκαθιδρύοντας νέα δυναστεία. Το 31 π.Χ. η Κλεοπάτρα, Πτολεμαία βασίλισσα, ηττήθηκε μαζί με τον Μάρκο Αντώνιο από το ναυτικό του Οκταβιανού στην ναυμαχία στο Άκτιο, οδηγώντας την Αίγυπτο στους κόλπους της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας.

Μέχρι την αποκρυπτογράφηση της στήλης της Ροζέτας και των ιερογλυφικών, βασική πηγή για την αιγυπτιακή ιστορία ήταν ο Μανέθων, ιερέας – συγγραφέας, που έζησε τον 3ο αι. π.Χ. Στα κείμενα του απαντάται για πρώτη φορά ο όρος «δυναστεία», τον οποίο χρησιμοποιεί για να προσδιορίσει τους τριάντα βασιλικούς οίκους που διοίκησαν την αρχαία Αίγυπτο. Ο Μανέθων τοποθετεί την έναρξη της αιγυπτιακής ιστορίας στο 3100 π.Χ., την περίοδο δηλαδή της ένωσης της χώρα που αποδίδει στον βασιλιά Μήνη, ιδρυτή της 1ης δυναστείας, ενώ προσδιορίζει ως χρονολογία λήξης της το 343 π.Χ. (θάνατος του τελευταίου ιθαγενούς φαραώ).

Με τη στήλη της Ροζέτας που βρέθηκε το 1799, αλλά αποκρυπτογραφήθηκε τον 19ο αι. από τον Σαμπολιόν καθιστώντας κατανοητά τα ιερογλυφικά, οι γνώσεις μας για την ιστορία της αρχαίας Αιγύπτου εμπλουτίστηκαν από το περιεχόμενο των κειμένων βασιλικών καταλόγων σε πάπυρο ή σκαλισμένων σε ναούς και τάφους. Η στήλη περιείχε κείμενο διατάγματος του 196 π.Χ. σε τρεις γλώσσες, τα αιγυπτιακά ιερογλυφικά, την αιγυπτιακή δημοτική γραφή και την ελληνική κοινή της ελληνιστικής περιόδου που χρησιμοποιούσε το φοινικικό αλφάβητο. Στηριζόμενος σε αυτό και σε ονόματα Φαραώ που αναγράφονταν και στις τρεις γλώσσες, ο Σαμπολιόν κατάφερε να αποκρυπτογραφήσει τα ιερογλυφικά.

Η τέχνη του αρχαίου αιγυπτιακού πολιτισμού αποτελεί ορόσημο και θεμέλιο για την εξέλιξη της τέχνης του δυτικού πολιτισμού. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της αρχαίας ελληνικής τέχνης: οι αρχαίοι Έλληνες μαθήτευσαν στους Αιγύπτιους αφομοιώνοντας και εξελίσσοντας στοιχεία του πολιτισμού τους.

Το στοιχείο εκείνο που διέπει και χαρακτηρίζει τον αιγυπτιακό πολιτισμό είναι η θρησκεία και ιδιαίτερα η πίστη για τη μετά θάνατον ζωή. Η τέχνη διαμορφώθηκε για να υπηρετεί τους σκοπούς αυτούς έχοντας στρατευμένο χαρακτήρα: πρόκειται για τέχνη στυλιζαρισμένη, πομπώδη, άψυχη, αινιγματική και προπάντων στατική και χωρίς εξελικτικές τάσεις.

#### Αρχαϊκή περίοδος (1η και 2η δυναστεία, π. 3100 – π. 2600 π.Χ)



**Εικ.1**

Χαρακτηριστικό έργο της αρχαϊκής περιόδου είναι η λεγ. Παλέτα του Ναρμέρ (π. 3200 π.Χ.) (εικ.1). Φιλοτεχνήθηκε για να εξυμνήσει την ένωση της Άνω και Κάτω Αιγύπτου, προφανώς με εντολή του ίδιου του Φαραώ Ναρμέρ, ο οποίος ήθελε μέσα από την τέχνη να κοινοποιήσει και να προσδώσει διαχρονικό χαρακτήρα στην πολιτική του αυτή κίνηση. Από τα πανάρχαια χρόνια ήταν γνωστή η δύναμη της εικόνας να επηρεάζει την ανθρώπινη συνείδηση και με αυτή την έννοια η απεικονιστική τέχνη υπήρξε πολλές φορές εργαλείο πολιτικής προπαγάνδας.

Στην μια πλευρά της παλέτας απεικονίζεται ο βασιλιάς της Άνω Αιγύπτου που ταυτοποιείται μέσα από την ψηλή λευκή τιάρα. Δίπλα υπάρχει περίεργη κατασκευή με ανθρώπινο κεφάλι, σύμβολο της Κάτω Αιγύπτου, καθώς και αετός, θεότητα του ουρανού. Το κεφάλι αγελάδας στο πάνω μέρος της παλέτας με κέρατα είναι ο Άθωρ, θεότητα του ουρανού ή των νεκρών. Ο Ναρμέρ απεικονίζεται τη στιγμή που σκοτώνει έναν εχθρό του, τη στιγμή που άλλοι δύο κείτονται νεκροί στο κάτω μέρος της σύνθεσης.

Η εικόνα είναι χωρισμένη σε τρία μέρη, με το μεγαλύτερο να εμπεριέχει το κυρίως θέμα, το δεύτερο να λειτουργεί συμπληρωματικά με τις μορφές των σκοτωμένων εχθρών και το τρίτο συμβολικά με τις απεικονίσεις θεότητας. Καθώς η αρχαία αιγυπτιακή τέχνη δεν παρουσίαζε τον χώρο στις τρεις του διαστάσεις, οι νεκροί εχθροί αποδίδονται ακριβώς κάτω από το επίπεδο στο οποίο στέκεται ο Φαραώ. Η δομή της σύνθεσης είναι προσθετικής σε κάθετη διάταξη. Οι περισσότεροι πολιτισμοί άλλωστε πριν τον αναγεννησιακό δεν είχαν ενδιαφέρον για την απόδοση του τρισδιάστατου χώρου και του προοπτικού βάθους. Η ανάγκη αυτή προέκυψε με το αναδυόμενο κατά τα αναγεννησιακά χρόνια αίτημα της πιστής αναπαράστασης της πραγματικότητα.

Η ζωγραφική στην αρχαία Αίγυπτο είχε αφηγηματικό χαρακτήρα και λειτουργούσε περισσότερο συμβολικά παρά νατουραλιστικά. Το μέγεθος των μορφών δεν καθορίζεται με κριτήρια θέσης στο πλαίσιο της σύνθεσης, αλλά με βάση το αξίωμα της στην αιγυπτιακή κοινωνία. Έτσι ο Ναρμέρ, ως ο ανώτατος άρχοντας, απεικονίζεται σε δυσανάλογα μεγαλύτερες διαστάσεις από τις υπόλοιπες μορφές. Η σύμβαση αυτή που καθορίζει την απεικόνιση σε όλη τη διάρκεια του αρχαίου αιγυπτιακού πολιτισμού αποκαλείται αξιωματική προοπτική.

Άλλο βασικό χαρακτηρισμό της απεικόνισης είναι η έλλειψη νατουραλιστικών αποδόσεων, κυρίως σε ό,τι αφορά μορφές κύρους. Η τυποποίηση και το στυλιζάρισμα αποτελούν στιλιστικά εργαλεία ανάδειξης της εξέχουσας μορφής και διαφοροποίησης της από αυτές χαμηλότερου κύρους. Αποδόσεις εχθρών και δούλων χαρακτηρίζονται πάντα από περισσότερη ελευθερία στη διατύπωση του όγκου και της γραμμής, κινούμενες πιο κοντά στο φυσικό. Το στοιχείο αυτό είναι

εμφανές στη δεύτερη πλευρά της παλέτας που είναι χωρισμένη σε τέσσερις ζώνες: στο επάνω μέρος επαναλαμβάνεται η διπλή μορφή του Άθωρ, πιο κάτω απεικονίζεται ο Φαραώ της Κάτω Αιγύπτου να επιβλέπει τα στρατεύματα και τους σκοτωμένους και αποκεφαλισμένους εχθρούς του, στην επόμενη ζώνη δύο δούλοι προσπαθούν να δαμάσουν μυθικά όντα με ψηλούς και μεταξύ τους μπλεγμένους λαιμούς και που συμβολίζουν τα δύο ενωμένα βασίλεια, ενώ στην κάτω ζώνη υπάρχει ανάλογα με την μπροστινή πλευρά της παλέτα η μορφή ενός σκοτωμένου εχθρού του Φαραώ μαζί με ζωόμορφη θεότητα. Δούλοι και εχθροί αποδίδονται σε πλάγια όψη και σε σύγκριση με την αυστηρά δομημένη μορφή του βασιλιά ο σχεδιασμός τους είναι περισσότερο ελεύθερος και φυσιοκρατικός. Στη δεύτερη ζώνη γίνεται και πάλι χρήση της αξιωματικής προοπτικής, με τη μορφή του Φαραώ να αποδίδεται σε δυσανάλογα μεγαλύτερες διαστάσεις από τις υπόλοιπες μορφές .

### **Αρχαίο Βασίλειο (3η – 6η δυναστεία, π. 2600- π. 2150 π.Χ.)**

Τα πιο γνωστά μνημεία του αιγυπτιακού πολιτισμού είναι οι πυραμίδες, οι οποίες ήταν τα ταφικά μνημεία των Φαραώ. Σύμφωνα με την παράδοση, η λιθοδομή ήταν επινόηση του Ιμχότεπ, ενός αρχιερέα της Ηλιούπολης που στη συνέχεια λατρεύτηκε ως θεότητα. Σε αυτόν αποδιδόταν η κατασκευή της κλιμακωτής πυραμίδας του Ζοσέρ, δεύτερου Φαραώ της τρίτης δυναστείας, που αποτελεί μετεξέλιξη του αρχιτεκτονικού προϋπάρχοντα τύπου του μαστάμπα. Ο μαστάμπα ήταν υπέργειος τάφος από ωμές πλίνθους με εξοχές και εσοχές στο εξωτερικό του και νεκρικό θάλαμο και δωμάτιο στο εσωτερικό μέρος του. Εξακολουθεί να χρησιμοποιείται και στην περίοδο του αρχαίου βασιλείου ως τάφος αξιωματούχων.

Οι Αιγύπτιοι πίστευαν ότι ο βασιλιάς τους ήταν Θεός που είχε έρθει από τον ουρανό για να τους εξουσιάσει και μετά το θάνατο του θα ξαναγύριζε εκεί. Το τριγωνικό σχήμα της πυραμίδας είχε για τους Αιγύπτιους τόσο συμβολικό, όσο και πρακτικό χαρακτήρα: από τη μια πλευρά γινόταν αναφορά στις ακτίνες του θεού Ήλιου ή στην ιεραρχία της αιγυπτιακής κοινωνίας με τον βασιλιά-θεό στην κορυφή, και από την άλλη η τριγωνική δομή θα διευκόλυνε την ανάταση της ψυχής του Φαραώ για την επιστροφή του στον ουρανό. Στο εσωτερικό της πυραμίδας υπήρχαν οι νεκρικοί

θάλαμοι για τον Φαραώ και τη βασίλισσα, οι οποίοι επικοινωνούσαν με διαδρόμους σε κεκλιμένα επίπεδα, που έφταναν μέχρι την είσοδο. Αυτή ήταν συνήθως κρυμμένη για να αποφεύγονται οι λεηλασίες. Για τον ίδιο λόγο το εσωτερικό της πυραμίδας είχε δαιδαλώδη μορφή, η οποία γίνεται ακόμη πιο σύνθετη κατά τα χρόνια του μεσαίου βασιλείου. Οι νεκρικοί θάλαμοι βρίσκονταν στο κέντρο της πυραμίδας και περιείχαν τις σαρκοφάγους, ενώ στους τοίχους ήταν γραμμένα ξόρκια και μαγικές λέξεις που θα διευκόλυναν το ταξίδι του Φαραώ στον άλλο κόσμο. Οι πόρτες ήταν σφραγισμένες με μεγάλες λίθινες πλάκες ενώ μικροί αεραγωγοί χρησίμευαν για τον εξαερισμό ή πιθανώς και για την επάνοδο της ψυχής των νεκρών.



**εικ.2**

Οι πιο γνωστές πυραμίδες είναι αυτές των τριών Φαραώ της τέταρτης δυναστείας, του Μυκερίνου, του Χεφρήνου και του Χέοπα που βρίσκονται στην Γκίζα (εικ.2).



**εικ.3**

Εδώ υπάρχει και το περίφημο γλυπτό της Μεγάλης Σφίγγας (εικ.3), στο οποίο ο βασιλιάς Χεφρήνος αποδίδεται με σώμα λιονταριού και αποτελεί συμβολική αναφορά του ως θεού-ήλιου που κοιτάζει προς τις Πύλες της Δύσης. Η πυραμίδα

του Χέοπα έχει αποκληθεί «Μεγάλη Πυραμίδα» και ενταχθεί στα επτά θαύματα του κόσμου. Είναι ένα από τα μεγαλύτερα μνημεία όλων των εποχών, με ύψος 137μέτρα και βάση 52,5 στρέμματα. Οι πλευρές της είναι ισόπλευρα τρίγωνα. Σχεδιασμένα με εντυπωσιακή ακρίβεια. Ο Ηρόδοτος αναφέρει, ότι χρειάστηκαν είκοσι χρόνια για την κατασκευή της. Οι εργάτες δούλευαν κυρίως μεταξύ Ιουλίου και Οκτωβρίου για να εκμεταλλεύονται την πλημύρα του Νείλου και να μεταφέρουν με σχεδίες τους τεράστιους ογκόλιθους από το λατομείο.

Η πεποίθηση ότι η ζωή συνεχίζεται και μετά τον θάνατο συνδεόταν με τη θρησκεία του Όσιρι, του βασιλιά του Κάτω Κόσμου, ενός κόσμου που σε αντιστοιχία με τον χριστιανικό παράδεισο χαρακτηριζόταν από την έλλειψη πείνας και δυστυχίας. Το πέρασμα στον άλλο κόσμο προϋπόθετε τελετουργική προετοιμασία πριν να ταφεί ο νεκρός. Οι Αιγύπτιοι πίστευαν ότι ο θανών συνέχιζε να ζει όπως και πριν, και για αυτό τού ήταν απαραίτητα τα έξι στοιχεία που καθόριζαν την ύπαρξη του: το σώμα, το μπα (η προσωπικότητα), το κα (το πνεύμα), το ακ (η ψυχή), το όνομα και η σκιά του. Οι περισσότερες πληροφορίες για την τελετή μумιοποίησης προέρχονται από τον Ηρόδοτο, αλλά και από την Αιγυπτιακή Βίβλο των Νεκρών που θαβόταν μαζί με τον νεκρό. Είχε διάρκεια 70 ημερών. Αρχικά αφαιρούσαν όλα τα εσωτερικά όργανα, εκτός από την καρδιά, την οποία αντιλαμβάνονταν ως το κέντρο της ύπαρξης του ανθρώπου. Τα τοποθετούσαν σε τέσσερα κανοπικά δοχεία, τα οποία θάβονταν μαζί με την μούμια, ενώ πετούσαν τον εγκέφαλο, καθώς τον θεωρούσαν ασήμαντο. Ακολουθούσε η διαδικασία αποξήρανσης του σώματος, το οποίο παραγεμιζόταν με ρετσίνι και μπαχαρικά και θαβόταν σε ένα μείγμα αλάτων για σαράντα ημέρες. Ακολουθούσε η τελετουργία τυλίγματος της μούμιας, διάρκειας τριάντα ημερών. Στα υφάσματα που χρησιμοποιούσαν για το τύλιγμα ανέγραφαν προσευχές ή στερέωναν φυλακτά. Θα πρέπει ωστόσο να τονιστεί, ότι τα παραπάνω ίσχυαν μόνο για τους βασιλείς και τα μέλη της υψηλής κοινωνίας, καθώς ο φτωχός λαός θαβόταν στην άμμο και ήταν εξαρχής καταδικασμένος να πάει στην κόλαση.

Σε ό,τι αφορούσε τη συνέχεια της ζωής του Φαραώ μετά τον επίγειο θάνατο του, πέρα από τη μумιοποίηση, καθοριστικό ρόλο έπαιζε και η τέχνη. Σκοπός ήταν να παραμείνει άφθαρτη η εικόνα του βασιλιά και για αυτό καλούνταν γλύπτες για να κατασκευάσουν από σκληρό γρανίτη το πρόσωπο ή ολόκληρο τον Φαραώ. Το

γλυπτό τοποθετούνταν στον τάφο, από όπου θα συνέβαλε στο ξαναζωντάνεμα της ψυχής. Η μορφή ήταν τυποποιημένη, ακολουθούσε δηλαδή συγκεκριμένες συμβάσεις και δεν ανακλούσε τη φυσιοκρατική μορφή του βασιλιά. Περισσότερο συμβόλιζε την ιδεατή του εικόνα και αποκαλούνταν «Κα», όπως δηλαδή η ψυχή. Η αιγυπτιακή ονομασία για τον γλύπτη μεταφράζεται περιφραστικά ως «αυτός που σε φέρνει στη ζωή», καταδεικνύοντας την πεποίθηση ότι καλλιτέχνης και απεικόνιση είχαν μαγικές δυνάμεις. Παρά ταύτα όμως θα πρέπει να τονιστεί ότι καθ' όλη τη διάρκεια του αρχαίου αιγυπτιακού πολιτισμού οι καλλιτέχνες δεν θεωρούνταν παρά απλοί τεχνίτες στην υπηρεσία ενός τεράστιου θρησκευτικού και κρατικού μηχανισμού, ενώ ποτέ δεν υπέγραφαν τα έργα τους.



**εικ.4**

Ενδεικτικό για την τυποποιημένη απόδοση των Φαραώ είναι το ένθρονο γλυπτό του Χεφρήνου (π.2570π.Χ.) (εικ.4) από την πυραμίδα του στην Γκίζα, η κατασκευή του οποίου προϋποθέτει άριστη γνώση γεωμετρίας, που αποτελούσε καθημερινό πρακτικό τρόπο επίλυσης προβλημάτων που προέκυπταν κυρίως στη γεωργία. Για την αναπαράσταση της ανθρώπινης μορφής, οι Αιγύπτιοι είχαν εξελίξει ένα σύστημα καννάβου, του λεγόμενου «κανόνα αναλογίας», που καθόριζε τις ιδανικές αναλογίες του σώματος σε όλες τις παραλλαγές στάσεων, την ακριβή απόσταση των

ποδιών εν στάση ή του διασκελισμού κατά το βάδισμα κ.α. Όπως φαίνεται και από τα ανάγλυφα της εποχής του Παλαιού Βασιλείου, οι Αιγύπτιοι δεν ενδιαφέρονταν να απεικονίσουν φυσιοκρατικά τη μορφή του Φαραώ αλλά ολοκληρωμένα, ήθελαν δηλαδή σε μία απεικόνιση να περιλάβουν όλα τα μέλη του σώματος από την πιο χαρακτηριστική τους γωνία (γεγονός που θα εκτιμήσει αργότερα ο Πλάτων, καθώς αντιλαμβανόταν τη γεωμετρία ως την *a priori* και μόνη αληθινή γνώση, βλ. στο κεφ. για την ελληνική τέχνη).



Εικ.5

Περισσότερο φυσιοκρατικά είναι ωστόσο τα γλυπτά που δεν αναφέρονται στον βασιλιά, όπως για παράδειγμα αυτό του αυλικού Γραφέα από τη Σακάρα (2600 π.Χ.) (εικ.5) που σήμερα βρίσκεται στο Λούβρο. Πρόκειται για εγχείρημα απόδοσης φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών τόσο στο πρόσωπο όσο και στη σωματική διάπλαση. Έτσι, όπως και στην περίπτωση της αξιωματικής προοπτικής, το στυλιζάρισμα και η τυποποίηση στα γλυπτά αποτελούν συμβάσεις και δεν σχετίζονται με έλλειψη τεχνογνωσίας ή και απουσία ενδιαφέροντος για φυσιοκρατικές αποδόσεις. Αντιθέτως υπάρχουν περιπτώσεις γλυπτών που συνοδεύονται από επιγραφές, οι οποίες αποκαλύπτουν ότι αυτά φιλοτεχνήθηκαν με βάση το ζωντανό μοντέλο που απεικονίζουν.

### **Μέσο Βασίλειο (12η δυναστεία, π.2050 – π. 1800 π.Χ.)**

Στα χρόνια του μέσου βασιλείου η τέχνη δεν παρουσιάζει ιδιαίτερη εξέλιξη. Κατά την πρώτη περίοδο, οι διαμάχες μεταξύ πλούσιων γαιοκτημόνων και πολιτικής



ηγεσίας στάθηκαν εμπόδιο για την παραγωγή έργων τέχνης. Τελικά η κατάσταση εξομαλύνθηκε και σταδιακά δημιουργήθηκαν οι προϋποθέσεις για μια νέα άνθιση του πολιτισμού.

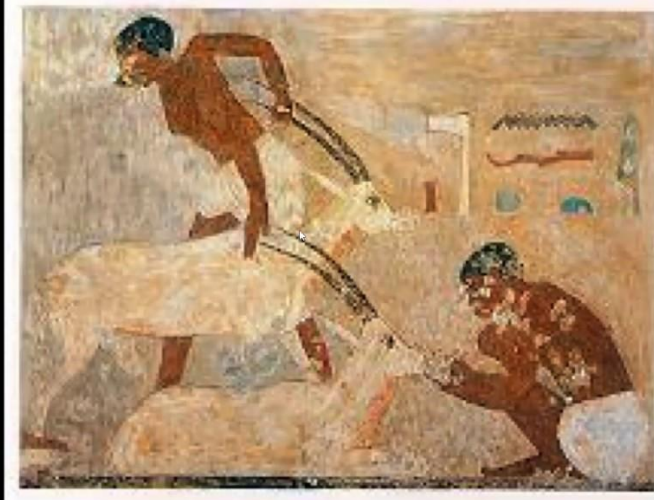


Fig. 3-21: *Feeding the Oryxes, Tomb of Khnum-hotep, Beni-Hasan, c. 1928-1895 BCE. Wall painting (detail). Restraining & Feeding*

Oryx: a type of antelope trapped in the desert and raised in captivity as a pet.

Εικ.6

Από τον αρχιτεκτονικό χώρο, τα πιο αξιόλογα κτίσματα είναι οι λαξευτοί τάφοι σε βράχο, οι οποίοι χτίζονται με τέτοιο τρόπο ώστε η σύληση τους να είναι ιδιαίτερα δύσκολη. Οι εσωτερικοί τοίχοι των τάφων έφεραν γραπτή και ανάγλυφη διακόσμηση, όπως και στις πυραμίδες. Μέσα από αυτή επικαλούνταν τις μαγικές δυνάμεις των εικόνων και δημιουργούσαν ένα «ζωντανό» περιβάλλον που θα βοηθούσε στο ξαναζωντάνεμα της ψυχής. Στις τοιχογραφίες από τον τάφο ενός τοπικού άρχοντα κοντά στο Μπενί - Χασάν (c.1900π.Χ.) (εικ.6) γίνεται εμφανής η προσπάθεια του καλλιτέχνη να κατακτήσει τον χώρο, ενώ οι μορφές των δούλων αποδίδονται ελεύθερα και σε πλάγια όψη. Το χρώμα χρησιμοποιείται με μεγαλύτερη ευαισθησία και χάρη, ενώ δίνεται μεγαλύτερη έμφαση στην απόδοση του ανοιχτού φωτεινού χώρου που συχνά έχει αρκετό βάθος.

Κατά την περίοδο του μέσου βασιλείου η δυνατότητα θεοποίησης μετά θάνατον πέρασε από τους Φαραώ και στους τοπικούς άρχοντες, αλλά και σε κάθε πολίτη που είχε την οικονομική άνεση για να εξασφαλίσει την πραγματοποίηση όλων των απαραίτητων τελετών και διακοσμήσεων του φέρετρό του. Επίσης, οι καλλιτέχνες

αρχίζουν να αποκτούν αυτοεκτίμηση, όπως φαίνεται από την ταφική επιγραφή του γλύπτη Ιριτσέν που είναι η πρώτη που περιλαμβάνει προσωπική δήλωση για καλλιτεχνικά χαρίσματα: «Ήμουν ένας άνθρωπος που ήξερα καλά την τέχνη μου και ξεχώριζα για τις γνώσεις μου. Ήξερα πώς να αναπαραστήσω το βάδισμα ενός άνδρα και τη μεταφορά μια γυναίκας.....». Ακόμη ωστόσο οι καλλιτέχνες στην πλειοψηφία τους θεωρούνταν τεχνίτες που υπηρετούσαν τις θρησκευτικές και πολιτικές εξουσίες ακολουθώντας πιστά τις καθορισμένες συμβάσεις.

### **Νέο Βασίλειο (17η – 20η δυναστεία, π.1570- π. 1080 π.Χ.)**

Το μέσο βασίλειο κατέρρευσε μετά την εισβολή ασιατικών φύλων, τα οποία κυριάρχησαν στην Αίγυπτο για μεγάλο χρονικό διάστημα. Μαζί τους έφεραν όπλα της εποχής του χαλκού και γνώρισαν στους Αιγύπτιους το άλογο. Μετά την απελευθέρωση των Αιγυπτίων ιδρύεται το νέο βασίλειο, το οποίο αποτελεί την πιο ζωντανή περίοδο της αιγυπτιακής ιστορίας που χαρακτηρίζεται από ευημερία, οικονομική και πολιτική σταθερότητα.



Εικ.7

Ο πιο σημαντικός βασιλιάς της περιόδου αυτής ήταν Αμένωφισ ο Δ΄ (18η δυναστεία), με τον οποίο σημειώνεται μεγάλη επανάσταση στην τέχνη. Εγκαταλείπεται η ιδεαλιστική απεικόνιση του Φαραώ, ο οποίος αποδίδεται ρεαλιστικά με φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά (εικ.7). Χωρίς να καταργηθούν οι συμβάσεις της αιγυπτιακής τέχνης, όπως είναι μετωπικός χαρακτήρας, η αυστηρότητα στην κίνηση, η ακαμψία και το ανέκφραστο ύφος, είναι φανερή η προσπάθεια πιο νατουραλιστικών προσεγγίσεων, ακόμη και στις αποδόσεις του Φαραώ.

Η μετάβαση στην τέχνη από μια αυστηρή και σε μία πιο χαλαρή έκφραση και από μια ιδεαλιστική σε μια πιο νατουραλιστική γλώσσα, προϋποθέτει αλλαγή στις κοινωνικές – πολιτικές δομές, αλλά και στη συλλογική πνευματική αντίληψη του κοινωνικού συνόλου από το οποίο παράγεται και στο οποίο απευθύνεται. Η Αίγυπτος ήταν ένα κατεξοχήν θρησκευτικό κράτος με τους πολίτες να περνούν το μεγαλύτερο μέρος της ζωής τους τιμώντας τα έθιμα των πανάρχαιων παραδόσεων της χώρας τους και λατρεύοντας τους θεούς και φυσικά τον Φαραώ. Ο Αμένωφισ ανέτρεψε όλα τα δεδομένα, καθώς κατήργησε σχεδόν όλες τις παραδόσεις αλλά και τον πολυθεϊσμό. Αναγνώρισε μόνο έναν θεό, τον Ατόν, τον οποίο παρίστανε με τη μορφή του ήλιου. Ο ίδιος αυτοαποκαλούνταν Ακνατόν, από τον θεό του. Μετέφερε το ανάκτορο και την πρωτεύουσα του βασιλείου στην Ελ-Αμάρνα και κατέστρεψε τα ιερά και τους ναούς των άλλων θεοτήτων.



Εικ.8

Ο Αμενώφης ήταν πιο προσιτός από τους παλαιότερους Φαραώ, κάτι που φαίνεται και μέσα από την τέχνη. Εμφανίζεται ως καθημερινός άνθρωπος που παίζει με την κόρη του και κάνει βόλτες με τη γυναίκα του, Νεφερτίτη. Το ίδιο συμβαίνει και με τον διάδοχο του, Τουταγχαμών, το λεγ. Αγόρι – βασιλιά, που πέθανε σε ηλικία μόλις 18 χρονών. Ο τάφος του, γεμάτος με θησαυρούς, ανακαλύφθηκε το 1922 από Βρετανούς αρχαιολόγους. Στο ανάγλυφο του θρόνου του (εικ.8), που βρέθηκε στον τάφο του και απεικονίζει τον ίδιο και τη γυναίκα του, διασώζονται τα νέα δεδομένα στην τέχνη, σε συνδυασμό πάντα με τις συμβάσεις, από τις οποίες οι αρχαίοι Αιγύπτιοι δεν κατάφεραν ποτέ να απαλλαγούν πλήρως. Καινοτομικό στοιχείο αποτελεί η απεικόνιση της συζύγου του Φαραώ, η οποία εμφανίζεται στις ίδιες διαστάσεις με αυτόν.

Μετά και τον θάνατο του Τουταγχαμών η Αίγυπτος ξαναγύρισε στα καθιερωμένα. Η λατρεία του Ατόν περιορίστηκε, η θρησκεία ξανάγινε πολυθεϊστική και στην τέχνη επέστρεψαν οι γνωστές συμβάσεις που τη χαρακτήριζαν εκατοντάδες χρόνια πριν. Καθώς μάλιστα ο αιγυπτιακός πολιτισμός παρουσίαζε μια όλο και αυξανόμενη άνθιση, πλούτο και δύναμη, εμφανίστηκε τάση για μνημειώδεις κατασκευές τόσο στην αρχιτεκτονική όσο και στη γλυπτική.



Εικ.9

Σε ό,τι αφορά την ταφική αρχιτεκτονική, κατά την περίοδο του νέου βασιλείου καταργούνται οι πυραμίδες και στη θέση τους χτίζονται υπόγειοι λαξευτοί τάφοι στην κοιλάδα των Βασιλέων για τους Φαραώ, ενώ τα μέλη των οικογενειών τους θάβονται στην Κοιλάδα των Βασιλισσών, όπου έχουν βρεθεί υπόγεια ταφικά διαμερίσματα. Ο νέος αρχιτεκτονικός τύπος του νεκρικού ναού αποτελεί τόπο λατρείας του Φαραώ, όσο αυτός ήταν στη ζωή αλλά και μετά θάνατον. Από τους πιο

εντυπωσιακούς ναούς του νέου βασιλείου είναι αυτός της βασίλισσας Χατσεψούτ (1490-1470 π.Χ.) στο Deir-el-Bahari (εικ.9), στη δυτική πλευρά του Νείλου κοντά στη Θήβα, του οποίου ο αρχιτέκτονας Semnout μάς είναι γνωστός από επιγραφές.



Εικ.10

Οι ναοί από την εποχή του Νέου Βασιλείου, όπως είναι ο ναός του Χονσού στο Καρνάκ (11η-18η Δυναστεία) και ο ναός του Abu Simbel στη Νουβία (19η δυναστεία 1280 π.Χ., αλλά και οι μεταγενέστεροι από την εποχή των Πτολεμαίων (ναός Edfu 237 π.Χ.) (εικ.10), είχαν ένα μοναδικό αρχιτεκτονικό ύφος που χαρακτηριζόταν από μεγαλοπρέπεια, μνημειακότητα και δυναμισμό και έτσι λειτούργησαν πολλές φορές ως πρότυπα για την αρχιτεκτονική αυταρχικών καθεστώτων της νεότερης εποχής.

Όπως συνέβαινε και στην ταφική αρχιτεκτονική, έτσι και στη ναοδομία τα πάντα είχαν συμβολικό χαρακτήρα. Στο εσωτερικό των αιγυπτιακών ναών το δάπεδο υψώνεται και η οροφή χαμηλώνει, όσο προχωρούμε προς το άδυτο όπου φυλασσόταν το άγαλμα του θεού. Η σύγκλιση αυτή οροφής και δαπέδου εντείνει το σκοτάδι δημιουργώντας μυστηριακή αίσθηση. Η κλίση του δαπέδου απομimetεί τον αρχέγονο λόφο πάνω στον οποίο πρωτοεμφανίστηκε η ζωή, ενώ τα διάφορα υποστυλώματα που είναι φοινικόμορφοι, παπυρόμορφοι ή λωτόμορφοι κίονες αντιπροσωπεύουν τη γήινη βλάστηση. Η οροφή, διακοσμημένη με αστέρια και ηλιακά σύμβολα συμβολίζει τον ουράνιο θόλο. Στα ανάγλυφα των τοίχων καταγράφονταν τα κατορθώματα του Φαραώ, ο οποίος εμφανιζόταν ως εκείνος που είχε καταφέρει να οργανώσει τον κόσμο ενάντια στις αρνητικές δυνάμεις του χάους.

## **ΤΕΧΝΗ ΤΩΝ ΠΟΛΙΤΙΣΜΩΝ ΤΗΣ ΜΕΣΟΠΟΤΑΜΙΑΣ**

Στην αρχή της εποχής του χαλκού άνθισαν και άλλοι πολιτισμοί στην Εγγύς και Μέση Ανατολή που ανήκουν στην πρωτοϊστορική εποχή. Πρόκειται για τους πολιτισμούς της Μεσοποταμίας που αναπτύχθηκαν στην περιοχή μεταξύ των ποταμών Τίγρη και Ευφράτη και είναι αυτοί των Σουμερίων, των Ακάδ, των Βαβυλωνίων, των Ασσυρίων και των Περσών.

Οι πληροφορίες που έχουμε για την τέχνη των πολιτισμών της Μεσοποταμίας είναι ιδιαίτερα περιορισμένες. Αυτό θα μπορούσε οφείλεται στο γεγονός ότι στις περιοχές αυτές δεν υπήρχαν λατομεία για την εξαγωγή υλικών που είναι ανθεκτικά στον χρόνο και έτσι, ακόμη και αν υπήρχε παραγωγή έργων τέχνης, αυτά επιβίωναν με το πέρασμα του χρόνου. Ωστόσο οι αρχαιολόγοι τείνουν να πιστεύουν ότι οι πολιτισμοί αυτοί δεν είχαν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την απεικόνιση, καθώς το θρησκευτικό τους πλαίσιο δεν προωθούσε πεποιθήσεις συνέχισης της ζωής μετά θάνατον με την προϋπόθεση διατήρησης της μορφής του θανόντα: σύμφωνα με ενδείξεις, όπως το γεγονός ότι δεν ζωγράφιζαν στο εσωτερικό των τάφων του, δεν φαίνεται να έδιναν ιδιαίτερο βάρος στη μαγική δύναμη της εικόνας και στη συμβολή της στο ξαναζωντάνεμα της ψυχής. Πιθανώς ρόλο έπαιξε και το γεγονός ότι οι λαοί αυτοί ενδιαφέρονταν περισσότερο για τα γραπτά έργα, καθώς είχαν αναπτύξει μεγάλη παράδοση στη συγγραφή επών (το έπος της δημιουργίας, το έπος του Γιλγαμές κ.α.), ύμνων, προσευχών και πλούσιας μυθολογίας. Τα έργα αυτά θεωρούνται οι καταβολές της λογοτεχνικής γραφής και επέδρασαν στις μεταγενέστερες εποχές, στη συγγραφή της Βίβλου και κειμένων άλλων μονοθεϊστικών θρησκειών.

### **Σουμέριοι**

Οι Σουμέριοι ήταν εγκατεστημένοι στην κοιλάδα του Ευφράτη στη νότιο Μεσοποταμία. Η προέλευση τους είναι άγνωστη, πιθανώς να ήρθαν από την Ινδία ή το Ιράν. Τα αρχαιότερα σουμερικά χωριά χρονολογούνται στην προϊστορική εποχή.

Γύρω στο 3100 π.Χ. ευδοκίμωσε στην περιοχή ένας καλά οργανωμένος αγροτικός πολιτισμός. Οι Σουμέριοι κατασκεύαζαν σύνθετα αρδευτικά έργα, είχαν την τεχνογνωσία για να ελέγχουν τις πλημμύρες του ποταμού, ενώ ήξεραν να επεξεργάζονται μέταλλα, όπως τον χαλκό, το σίδηρο και το χρυσό. Οι τεχνίτες τους, ήδη από το 3100 π.Χ., είχαν ανακαλύψει ότι αναμειγνύοντας χαλκό και κασσίτερο παρήγαγαν κράμα, τον ορείχαλκο, που ήταν σκληρότερο από τον χαλκό και έτσι μπορούσαν να κατασκευάζουν πιο ανθεκτικά και αιχμηρά εργαλεία και όπλα. Επίσης, ο τροχός του αγγειοπλάστη ήταν σουμερική εφεύρεση (ήδη από το 3500 π.Χ.), προσφέροντας έτσι στην ιστορία το πρώτο κατασκευασμένο μηχανικό μέσο.

Σημαντική ήταν η συνεισφορά των Σουμερίων και στην ανάπτυξη γραφής. Τα πρώτα σύμβολα που χρησιμοποίησαν το 3000 π.Χ. ήταν εικονογραφήματα που σταδιακά έδωσαν τη θέση τους σε πιο αφηρημένους τρόπους απόδοσης μέσα από τη λεγόμενη φωνητική ή συλλαβική γραφή. Τα πρώτα δείγματα προέρχονται από την πόλη Ουρ και χρονολογούνται λίγο μετά το 2800 π.Χ.. Η γραφή αυτή μετεξελιχθηκε στην επονομαζόμενη σφηνοειδή γραφή, που διαμορφώνεται μέσα από μικρές χαρακίες στις πήλινες επιφάνειες που χρησιμοποιούσαν.

Πρώτο πολιτικό – θρησκευτικό κέντρο των Σουμερίων ήταν η Ουρούκ (3000 -2700 π.Χ.), όπου λατρεύονταν ο θεός Ανυ και η μητέρα Inanna. Λατρευτικό κέντρο ήταν ο ναός, όπου επικεφαλής ήταν ο εκπρόσωπος του θεού επί της γης με θρησκευτικές, στρατιωτικές και νομοθετικές αρμοδιότητες (δεν υπήρχε όμως ταύτιση του εκπροσώπου με το θεό, όπως στον αιγυπτιακό πολιτισμό). Στα 2600-2350 π.Χ., κέντρα ήταν οι πόλεις Kís, Ur και Lagash με νέες θεότητες, ενώ υπήρχε διαχωρισμός μεταξύ θρησκευτικής και πολιτικής ηγεσίας. Η σύγκρουση μεταξύ των δύο ηγεσιών οδήγησε τελικά στην πτώση των Σουμερίων και στην κυριαρχία της δυναστείας των Ακάδ.

Σουμερικοί ναοί δεν έχουν διασωθεί, αλλά γνωρίζουμε ότι έφεραν περίτεχνες διακοσμήσεις στους εσωτερικούς τοίχους, τμήματα των οποία έχουν έρθει στο φως μέσα από την αρχαιολογική σκαπάνη. Επίσης δεν διασώζονται ανάκτορα ή οικίες. Τα πιο ενδιαφέροντα αρχιτεκτονήματα που γνωρίζουμε από τον σουμερικό πολιτισμό, τα οποία συνεχίζουν να κατασκευάζονται και στο πλαίσιο του



βαβυλωνιακού και του ασσυριακού πολιτισμού, είναι τα ζιγκουράτ με πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα το ζιγκουράτ στην Ουρ που χρονολογείται στα 2100π.Χ. Ήταν ένα είδος ναού και βρισκόταν στην κορυφή της πόλης. Ακολουθούσε το σχήμα της πυραμίδας με τετράπλευρη κάτοψη και με περιμετρικά κεκλιμένα επίπεδα που οδηγούσαν στη κορυφή, όπου υπήρχε ένας οικίσκος-ναΐσκος ή ένα παρατηρητήριο -αστεροσκοπείο. Οι λαοί της Μεσοποταμίας επιδίδονταν στην αστρονομία και μέσα από το πιο ψηλό σημείο των ζιγκουράτ έκαναν τις παρατηρήσεις τους. Αυτό παραξένευε τους Εβραίους, οι οποίοι όταν μιλούσαν για τον Πύργο της Βαβέλ, αναφέρονταν στο ζιγκουράτ της Βαβυλώνας διδάσκοντας ότι οι λαοί πρέπει να είναι ταπεινοί και να μην επιθυμούν να φτάσουν τον θεό.

Οι Θεοί των Σουμερίων αποτελούσαν κατά κανόνα θεοποιήσεις των στοιχείων της φύσης. Ο Άνου ήταν ο θεός του ουρανού και ο Άμπου ο Θεός της βλάστησης. Το φυτικό και ζωικό βασίλειο έπαιζε μεγάλο ρόλο στη μυθολογία τους, γεγονός καθόλου παράξενο για ένα λαό που είχε αναπτύξει αγροτικό πολιτισμό. Ανάλογες είναι και οι παραστάσεις στα έργα τέχνης που διασώζονται: σε άρπα που βρέθηκε σε τάφο στην Ούρ και χρονολογείται γύρω στο 2800 π.Χ. υπάρχει συμμετρική διακόσμηση με μυθικά ζώα εραλδικά τοποθετημένα. Ο σουμερικός, μαζί με τον αιγυπτιακό και τον εβραϊκό πολιτισμό θεωρούνται το λίκνο της δυτικής μουσικής. Πρωταρχικός ρόλος της μουσικής ήταν θρησκευτικός με τον ήχο να προσλαμβάνει μαγικές ιδιότητες, ανάλογα με την εικόνα. Ενδείξεις υπάρχουν για τη χρήση μουσικής ως μέσου προτροπής για την επίδειξη ζήλου σε στρατιωτικές ασκήσεις ή άλλες ομαδικές εργασίες: η αισθητική απόλαυση ως αυτοσκοπού της μουσικής αποτελεί μεταγενέστερη προσέγγιση.

Οι Σουμερίοι χρησιμοποιούσαν αερόφωνα, έγχορδα και μεμβρανόφωνα μουσικά όργανα, ενώ στην περιοχή της Μεσοποταμίας βρέθηκε ύμνος χαραγμένος σε πέτρα. Χρονολογείται στα 800 π.Χ. και αποτελεί το πρώτο σύστημα σημειογραφίας που γνωρίζουμε. Η μουσική παράδοση της Εγγύς και Μέσης Ανατολής πέρασε μέσα από τον ελληνικό και ρωμαϊκό πολιτισμό στη Δύση, ενώ η μουσική των Εβραίων που έχει τις απαρχές της στο 2000 π.Χ. επηρέασε σημαντικά στη διαμόρφωση της χριστιανικής λειτουργίας.



Ομάδα αναθηματικών αγαλματιδίων που βρέθηκαν στο ιερό του Άμπου αποκαλύπτουν στοιχεία για τη σχέση των Σουμερίων με τη θρησκεία. Απεικονίζονται ανδρικές και γυναικείες μορφές, όρθιες και καθιστές, σε στάση δέησης. Η έντονη έκφραση των ματιών παραπέμπει σε θρησκευτική έκσταση και λατρευτικό δέος. Τα αγαλματίδια χαρακτηρίζονται από έντονη γεωμετρικότητα, στιλιζάρισμα, υπερβολικά χονδρά άκρα και άκομψη εκτέλεση: δεν πρόκειται για συγκεκριμένες, αλλά για γενικές συμβολικές αναφορές σε ικέτες ή μέλη τελετουργιών.

### **Ακάδ**

Η δυναστεία των Ακάδ, σημιτικής προέλευσης, ιδρύθηκε το 2350π.Χ. από τον Sargon Α', ο οποίος επέκτεινε το βασίλειο μέχρι τη Μεσόγειο. Καθώς δεν αφανίστηκε ο προηγούμενος πολιτισμός, δημιουργήθηκε ένας σουμερο – ακαδικός πολιτισμός με δύο γλώσσες και μεικτό χαρακτήρα, ο οποίος όμως μετά το θάνατο του εγγονού του Sargon, Naramsin, καταλύθηκε από τους Βαβυλώνιους (2150 π.Χ.).

Ο πολιτισμός των Ακάδ χαρακτηρίζεται από τις επεκτατικές διαθέσεις των βασιλιάδων και έτσι διαφοροποιείται από αυτόν των Σουμερίων που ήταν πιο φιλειρηνικός με μεγαλύτερο ενδιαφέρον για την κοινωνική και θρησκευτική ζωή. Η τέχνη, που αποτελεί ανάκλαση του τρόπου ζωής αλλά και πολιτικό εργαλείο στα χέρια του εκάστοτε ηγέτη, χαρακτηρίζεται συχνά από βίαιες πολεμικές απεικονίσεις. Σε ανάγλυφο από μνημείο του βασιλιά Ναραμσίν, που βρέθηκε στα Σούσα και χρονολογείται στα 2500π.Χ., απεικονίζεται ο βασιλιάς, σε δυσανάλογα μεγαλύτερες διαστάσεις από τις υπόλοιπες μορφές και τοποθετημένος στο πιο ψηλό σημείο της σύνθεσης, να πατά το πτώμα αντιπάλου του. Συνοδεύεται από στρατιώτες, οι οποίοι ανηφορίζουν το βουνό αγέρωχα σε αντίθεση με τους εχθρούς που εμφανίζονται σε αξιολύπητη κατάσταση: ένας τραβάει το δόρυ από το λαιμό του, άλλος ζητάει έλεος και ένας τρίτος πέφτει από το βουνό. Στο επάνω μέρος της εικόνας απεικονίζονται, ως ουράνια σώματα, οι θεοί Ishtar και Shamash, οι οποίοι παρακολουθούν τη σκηνή.

Είναι φανερό ότι η εικόνα ασκεί πολιτική προπαγάνδα, καθώς καθιστά γνωστά τα κατορθώματα του βασιλιά, εμψυχώνει τους στρατιώτες και αποδοκιμάζει τις δυνατότητες του εχθρού. Αξίζει να σημειωθεί, ότι ο καλλιτέχνης στην απόδοση της μορφής του βασιλιά και των στρατιωτών του χρησιμοποιεί το συμβατικό τρόπο απόδοσης του σώματος που υπάρχει και στην Αίγυπτο, απεικονίζοντας τα ανθρώπινα μέλη από την οπτική γωνία που αυτά φαίνονται πιο ολοκληρωμένα και όχι από εκείνη που απαιτεί η συγκεκριμένη στάση. Το αποτέλεσμα είναι το ανθρώπινο σώμα να εμφανίζεται σαν συνδυασμός πλάγιας και κατά μέτωπον όψης. Αντίθετα οι εχθροί του βασιλιά αποδίδονται με μεγαλύτερη ελευθερία στην κίνηση και η απόδοση τους κινείται πιο κοντά στο φυσικό. Στην τέχνη των πολιτισμών της Μεσοποταμίας ισχύουν για την απόδοση έγκριτων μορφών παρόμοιες συμβάσεις με αυτές στην αιγυπτιακή τέχνη, όπως η αξιωματική προοπτική, η αυστηρή μετωπικότητα, ο συνδυασμός πλάγιας και μετωπική όψης και η αυστηρή τυποποίηση.

Μια κατηγορία εγχάρακτης τέχνης που έφτασε σε υψηλό επίπεδο κατά τον ακαδικό πολιτισμό ήταν οι σφραγιδοκύλινδροι, οι οποίοι υπήρχαν ήδη από τους Σουμέριους και χρησιμοποιούνταν ευρύτατα. Οι χαραξίς πραγματοποιούνταν σε λίθο ή κοχύλι, ενώ οι παραστάσεις προέρχονταν κυρίως από το μυθολογικό-θρησκευτικό πλαίσιο των πολιτισμών. Επί των Ακάδ, στη θέση του αδιάσπαστου και στενά συνδεδεμένου σχεδίου μπήκαν καθαρές και ανεξάρτητες στη διάταξη μορφές.

### **Βαβυλώνιοι**

Ο σουμερο – ακαδικός πολιτισμός καταλύθηκε από τους Βαβυλώνιους το 2150 π.Χ, οι οποίοι ίδρυσαν αυτοκρατορία, με πρωτεύουσα τη Βαβυλώνα, που επιβίωσε ως το 1600 π.Χ. Η αυτοκρατορία των Βαβυλωνίων γνώρισε τη μεγαλύτερη της άνθιση επί βασιλείας Χαμουραμπί (1792-1750 π.Χ.), ο οποίος την επέκτεινε από τον Περσικό Κόλπο μέχρι τη Μεσόγειο. Η μεγαλύτερη συνεισφορά του Χαμουραμπί, ωστόσο, είναι η θέσπιση νομοθεσίας, ο γνωστός «Κώδικας του Χαμουραμπί» με 282 άρθρα, ένα από τα οποία είναι και το «οφθαλμόν αντί οφθαλμού και οδόντα αντί οδόντος» που περιελήφθη αργότερα στη Βίβλο. Ο κώδικας, που χρονολογείται στα

1700 π.Χ.. χαραχτηκε σε στήλη 2,25μ. ύψους και φυλάσσεται στο Μουσείο του Λούβρου στο Παρίσι. Στο ανάγλυφο της στήλης απεικονίζεται ο βασιλιάς σε στάση χαιρετισμού μπροστά στο θεό Shamash. Είναι ο θεός της Δικαιοσύνης που πιστευόταν ότι καθοδήγησε το Χαμουραμπί στη συγγραφή του κώδικα. Και οι δυο μορφές διατηρούν στην απόδοση τους τη σύμβαση που συνδυάζει δύο διαφορετικές όψεις σε ένα σώμα, αν και η μορφή του Χαμουραμπί έχει πιο νατουραλιστικό χαρακτήρα. Το κυλινδρικό κάτω τμήμα της ενδυμασίας του βασιλιά, που μοιάζει με κίονα, θυμίζει τα αναθηματικά γλυπτά των Σουμερίων από το ιερό στο Τελ Ασμάρ. Ωστόσο μια σημαντική διαφορά μεταξύ βαβυλωνιακού και πρότερων πολιτισμών είναι ότι ο Βαβυλώνιος καλλιτέχνης αντιλαμβάνεται τους θεούς σαν ανθρώπινες μορφές και όχι σαν πολύμορφα τέρατα όπως οι Σουμεριοί, ούτε σαν ουράνια σώματα όπως οι Ακάδ.

Πέρα από τη νομοθεσία και το θρησκευτικό πλαίσιο του βαβυλωνιακού πολιτισμού, η αρχαιολογική σκαπάνη μας έχει προσφέρει και άλλες πληροφορίες, που αφορούν τον τρόπο ζωής των ιερέων στον ναό, του βασιλιά στο ανάκτορο και των απλών ανθρώπων στις πόλεις. Στον ναό ζούσαν και εργάζονταν οι ιερείς και οι υπάλληλοι, με επικεφαλής των διοικητικών θεμάτων τον σάγγα και άμεσους υφισταμένους του τους επιθεωρητές και τους γραφείς. Ο βασιλιάς ζούσε στο ανάκτορο, από όπου ασκούσε την πολιτική του εξουσία. Το ανάκτορο στην Μάρι, που είναι το πιο καλά σωζόμενο, κάλυπτε επιφάνεια 200 επί 120 μέτρων και αποτελούνταν από την αίθουσα του θρόνου, τα διαμερίσματα του βασιλιά, των διαχειριστών, των γυναικών και των υπηρετών, ενώ υπήρχαν μεγάλες εσωτερικές περίβολοι και αποθηκευτικοί χώροι. Σε ό,τι αφορά τη ζωή των απλών ανθρώπων, δεν ήταν υψηλού επιπέδου: ζούσαν σε μικρά σκοτεινά σπίτια, χτισμένα το ένα δίπλα στο άλλο, ενώ τα δρομάκια της πόλης ήταν εξαιρετικά στενά. Μόνο τα αγόρια πήγαιναν σχολείο, όπου τους παρέχονταν εκπαίδευση πρακτικού χαρακτήρα (υπήρχε ήδη από τη σουμερική εποχή) με έμφαση στην εκμάθηση της σφηνοηδούς γραφής και της επίλυσης απλών μαθηματικών προβλημάτων. Ας μην ξεχνάμε ότι οι Βαβυλώνιοι ανέπτυξαν σε μεγάλο βαθμό την επιστήμη και την τεχνολογία βασιζόμενοι σε παλαιότερες παρατηρήσεις των Σουμερίων, αφήνοντας σημαντική παρακαταθήκη στους επόμενους πολιτισμούς. Για παράδειγμα, ο τρόπος αναγραφής των αριθμών

που χρησιμοποιούμε σήμερα, σύμφωνα με τον οποίο κάθε αριθμητικό σύμβολο παίρνει τη αξία του με τη θέση που κατέχει στον αριθμό, προέρχεται από τους Βαβυλώνιους.

### **Ασσύριοι**

Μετά το θάνατο του Χαμουραμπί, η Μεσοποταμία έπεσε στα χέρια διάφορων κατακτητών, καταλήγοντας το 1400 π.Χ. στην κυριαρχία των Ασσυρίων, ενός πολεμικού λαού από το Βορρά, ο οποίος εξουσίασε τη μεγάλη αυτοκρατορία ως το 600 π.Χ. Κύρια ασχολία των ανδρών ήταν η οργάνωση του στρατού, οι πολεμικές επιχειρήσεις και το κυνήγι. Δεν ενδιαφέρονταν για αγροτικές δουλειές και δεν επιδίδονταν στη γεωργία και την κτηνοτροφία, εισάγοντας ανά περιόδους τρόφιμα καθώς δεν επαρκούσαν οι δικές τους παραγωγές. Η ανύπαρκτη κοινωνική και οικονομική οργάνωση και το γεγονός ότι οι Ασσύριοι ξόδευαν υπέρογκα ποσά για στρατιωτικό εξοπλισμό οδήγησε τον πολιτισμό τους στην οικονομική κατάρρευση.

Ο πολεμοχαρής χαρακτήρας του πολιτισμού τους, αντικατοπτρίζεται πλήρως στην τέχνη τους, της οποίας η πιο χαρακτηριστική έκφραση είναι τα πέτρινα ανάγλυφα με σκηνές μαχών και κυνηγιού. Σε αλάβαστρο που βρέθηκε στο παλάτι του βασιλιά Ασουρνασιρπάλ Β' και χρονολογείται στα 850π.Χ. απεικονίζεται η πολιορκία μιας πόλης: οι μάχες, οι γεφυροποιεί, το συσσίτιο των στρατιωτών, το στρατόπεδο και άλλες σκηνές από την εκστρατεία, τοποθετημένες η μία δίπλα στην άλλη με αφηγηματικό χαρακτήρα. Είναι εμφανής η χρήση του αναγλύφου ως μέσου πολιτικής προπαγάνδας, ενώ και εδώ γίνεται χρήση των παραδοσιακών συμβάσεων για την ανάδειξη κύρους, όπως είναι η αξιωματική προοπτική.

Το κυνήγι λιονταριών ήταν μία από τις αγαπημένες δραστηριότητες των Ασσυρίων βασιλιάδων και έχει απεικονιστεί πολλές φορές σε ανάγλυφα, όπως αυτό από τη Νινεβά που χρονολογείται στα 650 π.Χ. Στην απόδοση του ζώου ο καλλιτέχνης δεν χρησιμοποιεί στυλιζαρισμένα μοτίβα (όπως στην απόδοση των βασιλιάδων ή αξιωματούχων), αλλά ελεύθερα και γεμάτα χάρη περιγράμματα.

Μαζί με την τέχνη των αναγλύφων, καθοριστικής σημασίας για τις πληροφορίες που έχουμε για τον ασσυριακό πολιτισμό, υπήρξε η περίφημη βιβλιοθήκη του Ασσυριακού ανάκτορου της Νινευή, στην οποία βρέθηκαν πάνω από 25.000 πλίθινες δέλτοι με λογοτεχνικά, επιστημονικά και θρησκευτικά κείμενα, διατάγματα, αλλά και βασιλική αλληλογραφία.

## Πέρσες

Οι τελευταίοι μεγάλοι κατακτητές της Μεσοποταμίας ήταν οι Πέρσες, οι οποίοι είχαν έδρα τους το σημερινό Ιράν. Ήταν νομαδικά πολεμικά φύλα που κατά τον 9ο αι. π.Χ. ήρθαν σε εμπόλεμη ρήξη με τους Ασσύριους. Κατά τον 6ο αι. π.Χ. η περσική αυτοκρατορία απέκτησε τεράστια δύναμη με τον βασιλιά Κύρο, ο οποίος κατάκτησε πολλά κράτη, μεταξύ των οποίων και αυτό της Αιγύπτου.

Ο Κύρος βρήκε όμως σθεναρή αντίσταση από τους Έλληνες, οι οποίοι την ίδια εποχή είχαν εδραιώσει ανταγωνιστική αυτοκρατορία με επικεφαλής τους Αθηναίους. Θεωρείται μάλιστα ότι η περσική Ακρόπολη ξεκίνησε να χτίζεται στο πλαίσιο αυτού του ανταγωνισμού. Οι Πέρσες βασιλείς χρησιμοποίησαν τέχνη και αρχιτεκτονική ως πολιτικά όπλα, προβάλλοντας τη δύναμη και το κύρος τους, τόσο σε προσωπικό όσο και σε επίπεδο αυτοκρατορίας. Οι Αθηναίοι απεσταλμένοι περιέγραφαν με μεγάλο θαυμασμό τα τεράστια περσικά ανάκτορα με τις πλούσιες διακοσμήσεις στην αθηναϊκή ηγεσία, η οποία θέλησε να απαντήσει με τη δημιουργία ενός εξίσου εντυπωσιακού αρχιτεκτονικού συγκροτήματος.

Οι Πέρσες έδιναν έμφαση στο στοιχείο της διακόσμησης με τη χρήση στυλιζαρισμένων μοτίβων σε συνδυασμό με ζωόμορφες ή ανθρωπόμορφες παραστάσεις. Περίτεχνες είναι οι διακοσμήσεις των κιονόκρανων στα τεράστια ανακτορικά τους συγκροτήματα, στα οποία γεωμετρικά σχηματοποιημένοι ρόδακες και έλικες συνυπάρχουν με αφαιρετικές συμμετρικά τοποθετημένες κεφαλές ζώων. Αξιόλογα είναι τα αφηγηματικά ανάγλυφα που βρέθηκαν στα περσικά ανάκτορα με θέματα προβολής των βασιλέων. Σε μεγάλες διαδοχικά τοποθετημένες ανάγλυφες πλάκες απεικονίζονται στοιχεία της ζωής των ανακτόρων, ενώ στο πλαίσιο των παραδοσιακών συμβάσεων που επιβιώνουν και στον περσικό πολιτισμό, οι υψηλά

ιστάμενοι εμφανίζονται σε δυσανάλογα μεγαλύτερες διαστάσεις και με αυστηρό χαρακτήρα που συχνά συνδυάζει μπροστινή και πλάγια όψη σε μια μορφή, ενώ οι υποτελείς αποδίδονται με μεγαλύτερη προσέγγιση στο φυσικό.

## ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ ΑΙΓΑΙΟΥ

Καθώς δεν γνωρίζουμε με απόλυτη βεβαιότητα την καταγωγή του ελληνικού πολιτισμού της ιστορικής περιόδου, οι ρίζες της ελληνικής τέχνης αναζητούνται στον μινωικό, τον κυκλαδικό ή τον μυκηναϊκό πολιτισμό. Οι πολιτισμοί αυτοί άκμασαν κατά την προϊστορική και πρωτοϊστορική περίοδο στην περιοχή του Αιγαίου, ενώ συχνά αντιμετωπίζονται ως ενότητα και αποκαλούνται «Πολιτισμός του Αιγαίου». Ο πολιτισμός αυτός ωστόσο χαρακτηρίζεται στη βιβλιογραφία ως προελληνικός, που σημαίνει ότι η σύνδεση του με τον μεταγενέστερο ελληνικό πολιτισμό δεν είναι σίγουρη, ούτε αυτονόητη. Ακόμη κι οι ίδιοι οι Έλληνες της κλασικής περιόδου δεν αναγνώριζαν τον πολιτισμό του Αιγαίου ως ενιαίο και ελληνικό: ο Θουκυδίδης αναφέρει στα τέλη του 5 αι. π.Χ. ότι το «ελληνικόν» είναι σχετικά πρόσφατη έννοια και παρατηρεί ότι ο Όμηρος που θεωρείται ότι αντικατοπτρίζει τη γλωσσική πραγματικότητα του 8ου αι.π.Χ. δεν χρησιμοποιεί τον όρο για την περιγραφή των ελληνικών στρατευμάτων που στρατοπέδευαν έξω από την Τροία.

Η έννοια της Ελλάδας ως γεωγραφικής και εθνικής οντότητας διαμορφώθηκε μεταξύ 8ου και 5ου αιώνα π.Χ. Τότε είναι που οι Έλληνες αρχίζουν σταδιακά να συνειδητοποιούν την εθνική τους ταυτότητα, διαφοροποιούνται από τους μη ελληνόφωνους αποκαλώντας τους βαρβάρους (λόγω του ακαταλαβίστικου ήχου της γλώσσας τους) και προσπαθούν, κυρίως μέσα από τη μυθολογία και την τέχνη, να νομιμοποιήσουν τις ρίζες τους. Από τη μία, οι Έλληνες της ιστορικής περιόδου (δηλ. από 8ο αι π.Χ. και έπειτα), στο πλαίσιο προβολής της εθνικής τους διαφορετικότητας κατασκευάζουν τον μύθο του Δαίδαλου, για να αποκρύψουν το γεγονός ότι δανείστηκαν στοιχεία για τη διαμόρφωση της τέχνης και της τεχνικής τους από γειτονικούς πολιτισμούς, όπως είναι οι Αιγύπτιοι και οι Ασσύριοι. Από την άλλη στρέφονται στο προϊστορικό παρελθόν τους, το οποίο μάλλον ταυτίζεται με

τον μυκηναϊκό πολιτισμό όπως αυτός τους ήταν γνωστός μέσα από τα ομηρικά έπη. Κατά τον 8ο αι. υπήρχαν τουλάχιστον 40 μυκηναϊκά μνημεία, στα οποία προσδίδονταν λατρευτικός χαρακτήρας. Ο σεβασμός των νεότερων Ελλήνων προς τους προγόνους τους, εκτός από το ότι ικανοποιούσε την πανανθρώπινη ανάγκη για εθνική ταυτότητα, προφανώς εξυπηρετούσε και πολιτικές σκοπιμότητες. Μέσω της επίκλησης προγονικής κατοχής, οι τοπικές κοινότητες μπορούσαν να νομιμοποιήσουν τις εδαφικές διεκδικήσεις τους. Υπήρξαν για παράδειγμα πόλεις κατά τον 8ο αι. π.Χ. που διεκδίκησαν περιοχές της κεντρικής Πελοποννήσου ως ιερά του Αγαμέμνονα, όπως ήταν το Άργος και οι Μυκήνες. Την ίδια εποχή κυκλοφορούσαν μυκηναϊκά κειμήλια, τα οποία νομιμοποιούσαν την ηρωική καταγωγή μεγάλων αθηναϊκών οικογενειών.

Η ελληνική τέχνη των ιστορικών χρόνων θα μπορούσε να έχει ως αφετηρία της την μυκηναϊκή τέχνη, πολύ περισσότερο τουλάχιστον από ότι την κυκλαδική ή μινωική τέχνη. Η διαπίστωση αυτή δεν αφορά τόσο στην τεχνοτροπία των καλλιτεχνικών έργων των δύο πολιτισμών, αλλά στην επιλογή θεμάτων κυρίως στην αρχαϊκή και κλασική αγγειογραφία, τα οποία συχνά αφορούν ιστορίες των ομηρικών επών. Αντίστοιχα θέματα που να αναφέρονται στον μινωικό ή και τον κυκλαδικό πολιτισμό δεν υπάρχουν. Για τον μινωικό πολιτισμό σώζονται γραπτές μαρτυρίες, που είναι όμως ανακριβείς: λειτουργούν ωστόσο ενδεικτικά για το γεγονός ότι οι Έλληνες της κλασικής εποχής είχαν επίγνωση ύπαρξης του στο μακρινό παρελθόν.

### **Διάγραμμα της ελληνικής προ- και πρωτοϊστορίας**

Παλαιολιθική εποχή 600.000 – 8.000 π.Χ.

Μεσολιθική εποχή 8.000 – 7.000 π.Χ.

Νεολιθική εποχή 7.000 – 2.800 / 2.700 π.Χ.

Χαλκοκρατία A) Πρώιμη Χαλκοκρατία 2.800/2.700 – 2.000/1.900 π.Χ.

B) Μέση Χαλκοκρατία 2.000/1.900 – 1.580 π.Χ.

Γ) Ύστερη Χαλκοκρατία 1.580 – 1.100 π.Χ.

Γύρω στο 3000 π.Χ., στο τέλος δηλ. της νεολιθικής εποχής, εμφανίζεται ο κυκλαδικός πολιτισμός. Από το 2600 π.Χ. περίπου αρχίζει η χρήση του χαλκού, ενώ σύντομα η κατασκευή κράματος χαλκού και κασσίτερου σημειώνει την έναρξη της περιόδου του ορείχαλκου. Η χρήση του ορείχαλκου επικράτησε μέχρι περίπου το 1100 π.Χ., όταν εμφανίστηκε ένα νέο μέταλλο, ο σίδηρος. Στο διάστημα της περιόδου του ορείχαλκου εμφανίζονται πρώτος ο μινωικός και αργότερα ο μυκηναϊκός πολιτισμός (1600 π.Χ.-1100 π.Χ.).

### **Κυκλαδικός πολιτισμός**

Το βασικό χαρακτηριστικό της κυκλαδικής τέχνης είναι ο ανθρωποκεντρισμός της. Σε καμία περίπτωση δεν ξεπεράστηκε η ανθρώπινη κλίμακα, ενώ δεν υπάρχουν τα μεγαλόπρεπα μνημεία των ανατολικών πολιτισμών. Στις Κυκλάδες κέντρο της κοινωνίας ήταν το άτομο και όχι ο θρησκευτικός δυνάστης που έπρεπε με κάθε τρόπο να επιβάλει την κυριαρχία του. Η κυκλαδική τέχνη αναφερόταν τους ανθρώπους και ποτέ δεν υπηρέτησε υπερφυσικές δυνάμεις, ούτε δόξασε και προπαγάνδισε την εξουσία ηγέτη. Ήταν ένα είδος λαϊκής τέχνης, εκπορευόταν από ανώνυμους καλλιτέχνες και απευθυνόταν στον λαό, είτε για την κάλυψη πρακτικών αναγκών, είτε για αισθητική απόλαυση.

Οι Κυκλαδίτες επιδόθηκαν σε διάφορες μορφές τέχνης, όπως είναι η κεραμική και η πυλοπλαστική. Ωστόσο η πιο χαρακτηριστική έκφραση της κυκλαδικής τέχνης είναι η λιθογλυπτική και συγκεκριμένα η κατασκευή ειδωλίων. Η τρίτη χιλιετία είναι η κατεξοχήν περίοδος της λιθογλυπτικής τέχνης. Ο τύπος του βιολόσχημο ειδωλίου, που προϋπάρχει σε κυκλαδικούς οικισμούς της νεολιθικής εποχής, αλλά εξελίσσεται κατά την Πρωτοκυκλαδική Ι περίοδο (3200 π.Χ. – 2800\2700 π.Χ.) ακόμη περισσότερο. Στα ειδώλια αυτής της περιόδου αποδίδονται ανατομικές λεπτομέρειες, όπως είναι το κεφάλι, οι μαστοί, οι βραχίονες ή και το ηβικό τρίγωνο. Στα ειδώλια τύπου Πλαστήρα, που βρέθηκαν στην ομώνυμη περιοχή της Πάρου, γίνεται η πρώτη απόπειρα φυσιοκρατικής απόδοσης της ανθρώπινης μορφής με έμφαση στις ανατομικές λεπτομέρειες. Στο αμυγδαλόσχημο κεφάλι αποδίδονται με



χάραξη ή γλυφή το στόμα, η μύτη, τα αυτιά και τα μάτια, τα οποία μερικές φορές τονίζονται με ένθετα μαύρα πετράδια. Τονίζονται επίσης οι μαστοί, ο ομφαλός και το φύλο, ενώ οι βραχίονες κάμπτονται μπροστά από το στομάχι και ενώνονται οι άκρες των δακτύλων. Τα σκέλη διαχωρίζονται και τα πέλματα βρίσκονται σε οριζόντια θέση υποδηλώνοντας την όρθια στάση του ειδωλίου.

Παράλληλα με τα φυσιοκρατικά ειδώλια εμφανίζεται και ο τύπος Λούρου, που έχει πάρει το όνομα του από την ομώνυμη τοποθεσία στη Νάξο. Είναι μια αφαιρετική εξέλιξη του τύπου Πλαστήρα, καθώς οι ανατομικές λεπτομέρειες υποχωρούν και οι βραχίονες μετατρέπονται σε υποτυπώδεις προεξοχές στο ύψος των ώμων.

Κατά την Πρωτοκυκλαδική II περίοδο (2800\2700 π.Χ.-2300 π.Χ.), η σπουδή της ανθρώπινης μορφής οδηγεί στη δημιουργία διαφόρων τύπων με κατεξοχήν τον κανονικό τύπο. Η θέση των βραχιόνων τυποποιείται με τον αριστερό πάντα πάνω από το δεξιό, ενώ άλλα χαρακτηριστικά του είναι η αυστηρή μετωπικότητα, το λυρόσχημο ή τριγωνικό κεφάλι και τα λοξά πέλματα. Πιστεύεται ότι στα ειδώλια γινόταν χρήση χρωμάτων για την ένδειξη λεπτομερειών.

Μεγάλο επίτευγμα των καλλιτεχνών της εποχής είναι η κατάκτηση της τρίτης διάστασης στον χώρο, καθώς ξεπερνιέται το στοιχείο της επιπεδότητας και του αυστηρά μετωπικού χαρακτήρα. Η αναφορά είναι στα γνωστά ειδώλια του Αυλητή και του Αρπιστή που βρίσκονται στο Εθνικό αρχαιολογικό Μουσείο και χρονολογούνται μεταξύ 2800 π.Χ. και 2300 π.Χ.. Πρόκειται για ανδρικές μορφές που επιδίδονται στο παίξιμο μουσικών οργάνων, οι οποίες ανοίγουν στον χώρο και απαιτούν περιμετρική θέαση για την αποκόμιση ολοκληρωμένης εικόνας τους.

Στο τέλος της Πρωτοκυκλαδικής II περιόδου αρχίζει η παρακμή της τέχνη των ειδωλίων, όπως είναι εμφανές στα επονομαζόμενα μετακανονικά ειδώλια.

Πρόκειται για άτεχνες εκφυλισμένες μορφές του κανονικού τύπου, στις οποίες αναμιγνύονται χαρακτηριστικά άλλων τύπων, όπως η θέση των πήχεων, η θέση των πελμάτων, ανατομικές λεπτομέρειες, δίνοντας άκομψο εκλεκτιστικό αποτέλεσμα.

Ο ρόλος των ειδωλίων, μας είναι άγνωστος. Σύμφωνα με θεωρίες που στηρίζονται στα αρχαιολογικά ευρήματα αποτελούσαν κτερίσματα στους τάφους, ως συντροφιά για το νεκρό, αναπαραστάσεις θεοτήτων ή βασικά στοιχεία της οικιακής λατρείας.

Επίσης δεν υπάρχουν στοιχεία που να καταδεικνύουν ύπαρξη σχέση των Ελλήνων της ιστορικής περιόδου με τον κυκλαδικό πολιτισμό και την τέχνη του. Από τις γραπτές πηγές δεν φαίνεται αν γνώριζαν την ύπαρξη του ή αν δέχτηκαν επιρροές από την τέχνη και τεχνογνωσία του, κάτι που δεν προκύπτει ούτε από στυλιστική σύγκριση μεταξύ της κυκλαδικής και της ελληνικής γλυπτικής.

### **Μινωικός πολιτισμός**

Γύρω στο 3000 π.Χ. εγκαταστάθηκαν στην Κρήτη διάφορα φύλα, φέρνοντας μαζί τους τον χαλκό. Η εποχή του χαλκού στην Κρήτη αρχίζει με την Προανακτορική περίοδο (2800-2000 π.Χ.) και την περίοδο των Παλαιών Ανακτόρων (2000-1700 π.Χ.), κατά την οποία χτίζονται τα πρώτα μνημειώδη ανάκτορα στην Κνωσό, τη Φαιστό, τα Μάλια, τις Αρχάνες και τη Ζάκρο. Τα μινωικά ανάκτορα ήταν μεγάλα, πολυδαίδαλα συγκροτήματα, οργανωμένα γύρω από μια κεντρική αυλή. Είναι εκπληκτική η εξειδίκευση των χώρων, η έμφαση στη λειτουργικότητα και οι εξελιγμένες εγκαταστάσεις υγιεινής. Ήταν πολυώροφα, στοιχείο που υπάρχει και στις αστικές κατοικίες που ήταν διώροφες και τριώροφες.

Οι βασιλείς είχαν κοσμική και θρησκευτική εξουσία, ενώ επικρατούσε ειρήνη μεταξύ των βασιλείων (*ραχ μίνοικα*), γεγονός που επέτρεψε την ευημερία του νησιού, τα ταξίδια σε όλη σχεδόν τη Μεσόγειο και την ίδρυση εμπορικών αποικιών. Είναι χαρακτηριστικό ότι μέχρι την κατάληψη της Κρήτης από τους Αχαιούς δεν υπήρχαν τείχη, που σημαίνει ότι η μινωική κοινωνία δεν δεχόταν απειλές εχθρικών επιδρομών. Η γραφή, αρχικά ιερογλυφική (Δίσκος της Φαιστού) και στη συνέχεια γραμμική (Γραμμική Α) εξυπηρετούσε το πολύπλοκο διοικητικό σύστημα.

Η περίοδος των Παλαιών Ανακτόρων κλείνει το 1700 π.Χ. με την καταστροφή των ανακτορικών συγκροτημάτων από σεισμούς και ακολουθεί η περίοδος των Νέων Ανακτόρων (1700-1400π.Χ.) που είναι η εποχή της μινωικής θαλασσοκρατίας και της κορύφωσης της καλλιτεχνικής έκφρασης. Το 1450 π.Χ. μεγάλος σεισμός κατέστρεψε ολοκληρωτικά τα ανάκτορα, σηματοδοτώντας την έναρξη της Μετανακτορικής Περιόδου (1400 – 1100 π.Χ.). Στα μέσα της δεύτερης χιλιετίας εισέβαλαν στην Κρήτη οι Αχαιοί και οι άρχοντες τους εγκαταστάθηκαν στην Κνωσό αλλάζοντας το

διοικητικό σύστημα και εισάγοντας τη Γραμμική Β. Στο τέλος της Μετανακτορικής Περιόδου, η κάθοδος των Δωριέων σηματοδοτεί την έναρξη της Εποχής του Σιδήρου.

Οι Μίνωες επιδόθηκαν σε πολλές μορφές τέχνης, όπως είναι η κεραμική με τα αγγεία Καμαραϊκού Ρυθμού αρχικά και τα αγγεία Θαλάσσιου και Φυτικού Ρυθμού αργότερα, την πηλοπλαστική, τη λιθοτεχνία, τη μικροπλαστική σε ελεφαντόδοντο, τη μεταλλοτεχνία, τη χρυσοχοΐα και τη σφραγιδογλυφία. Η τοιχογραφία ωστόσο αποτελεί την πιο λαμπρή εκδήλωση της μινωικής τέχνης.

Κατά την περίοδο των Νέων Ανακτόρων, τα ανάκτορα και οι επαύλεις κοσμούνται με τοιχογραφίες, στις οποίες είναι εμφανής η επίδραση των Αιγυπτίων. Η επαφή μεταξύ των δύο λαών είναι γνωστή, όπως φαίνεται και στις τοιχογραφίες αιγυπτιακών τάφων, όπου απεικονίζονται Μίνωες φέρνοντας δώρα στους Φαραώ. Οι Αιγύπτιοι τους αποκαλούσαν Κεφτιού ή κατοίκους της Μεγάλης Πράσινης. Το τμήμα τοιχογραφίας με θέμα τον περίφημο Πρίγκηπα με τα Κρίνα παραπέμπει στιλιστικά στις αιγυπτιακές μορφές, η οποίες αποτελούνταν από συνδυασμό πλάγιας και μπροστινής όψης. Ο Πρίγκηπας, αν και απεικονίζεται σε πλάγια όψη, έχει το ένα εμφανές μάτι αποδομένο κατενώπιον. Ανάλογα αποδίδεται ο κορμός του νέου άνδρα σε μπροστινή όψη και το κάτω μέρος του σώματος του σε πλάγια, ακολουθώντας τις συμβάσεις της αιγυπτιακής ζωγραφικής που προφανώς υπήρξε η αφετηρία της μινωικής. Τα μινωικά ωστόσο έργα διακρίνονται από μεγαλύτερη ελευθερία, ξεφεύγοντας από την αυστηρή δέσμευση της γραμμής και του περιγράμματος. Η διαπίστωση αυτή είναι εμφανής σε μια συγκριτική προσέγγιση της περίφημης μινωικής τοιχογραφίας από το ανάκτορο της Κνωσού με θέμα το Γαλάζιο Πουλί (1550 π.Χ.) και τοιχογραφία από τον τάφο του Χνεμχοτέπ στο Μπενί Χασάν (1900 π.Χ.) με ανάλογη θεματική: ο Μίνωας καλλιτέχνης δημιουργεί κατευθείαν με το χρώμα και το τελικό αποτέλεσμα είναι ποιητικό και αιθέριο, σε αντίθεση με τη στιλιζαρισμένη και γραμμική τεχνοτροπία της αιγυπτιακής τοιχογραφίας.

Ο κάτοικος της Κρήτης ήταν ένας ελεύθερος άνθρωπος αποδεσμευμένος από τις φοβίες και τις δυσειδαιμονίες που σχετίζονται με τη θρησκεία και τη μετά θάνατον

ζωή. Είναι εντυπωσιακό ότι δεν υπήρχε ναοδομία ως αυτόνομη αρχιτεκτονική έκφραση, αφού οι Μίνωες λάτρευαν τους θεούς τους μέσα σε δωμάτια των παλατιών και των σπιτιών τους, ή σε σπήλαια, κορυφές βουνών με απλούς βωμούς και κάτω από δέντρα. Οι ταφές τους γίνονταν μέσα σε απλούς λάκκους, με πήλινες λάρνακες ή και σε λαξευτούς θαλαμοειδείς τάφους, χωρίς ιδιαίτερη αρχιτεκτονική φροντίδα.

### **Μυκηναϊκός πολιτισμός**

Ο μυκηναϊκός πολιτισμός συμπίπτει χρονικά με την τελευταία φάση της Εποχής του Χαλκού στην ευρύτερη περιοχή του Αιγαίου, δηλ. στα 1600 – 1100 π.Χ. Φορείς του ήταν ελληνόφωνα φύλα γεωργοκτηνοτρόφων, οι Αχαιοί, που εγκαταστάθηκαν στην ηπειρωτική Ελλάδα γύρω στο 2000 π.Χ. και απέκτησαν γρήγορα επαφή με τους πολιτισμούς της Ανατολικής Μεσογείου και κυρίως τους Μίνωες, από τους οποίους επηρεάστηκαν σε πολλά επίπεδα. Τα σημαντικότερα κέντρα, όπου έδρευαν οι βασιλείς τους, ήταν στην Αργολίδα (Μυκήνες, Τίρυνθα, Μιδέα), τη Μεσσηνία (Κυπαρισσία, Τραγάνα, Πύλος), τη Λακωνία, τη Βοιωτία (Θήβα, Ορχομενός), τη Μαγνησία (Ιωλκός) και την Αττική (Αθήνα). Οι άνακτες (βασιλείς) ζούσαν σε μεγάλα ανακτορικά συγκροτήματα, τα οποία αποτελούσαν διοικητικά, θρησκευτικά και οικονομικά κέντρα.

Για τη διοικητική οργάνωση χρησιμοποιούσαν τη γραφή Γραμμική Β, η αποκρυπτογράφηση της οποίας αποκάλυψε ότι πρόκειται για ελληνική γλώσσα. Οι άνακτες μετά το θάνατο τους θάβονταν αρχικά σε απλούς λάκκους και μετά το 1500 π.Χ. σε μνημειώδεις θολωτούς τάφους, τους Θησαυρούς. Την εποχή αυτή ο μυκηναϊκός πολιτισμός εξαπλώθηκε στο Αιγαίο, την Αίγυπτο, τη Μέση Ανατολή και την Κεντρική Μεσόγειο. Μετά την καταστροφή του μινωικού πολιτισμού από σεισμούς, οι Αχαιοί της ηπειρωτικής Ελλάδας εγκαταστάθηκαν και στην Κνωσό. Κατά τους 14ο και 13ο αι. π.Χ. οι Αχαιοί επεκτάθηκαν στο Αιγαίο και τη Μεσόγειο ιδρύοντας πολυάριθμες εμπορικές αποικίες. Αλλιώς η εποχή αυτή αποκαλείται και περίοδος της Μυκηναϊκής Κοινής.

Στο τέλος του 13ου αι. π.Χ. ο μυκηναϊκός πολιτισμός αρχίζει να παρακμάζει και πολλοί Μυκηναίοι μεταναστεύουν προς τα νησιά του Ιονίου, τα παράλια της Μασσαλίας, την Κύπρο και την Παλαιστίνη. Η διείσδυση άλλων ελληνόφωνων φύλων κατά τους επόμενους δύο αιώνες οδήγησε στην αλλοίωση και τελικά στην πτώση του μυκηναϊκού πολιτισμού.

Η μυκηναϊκή τέχνη, αν και επηρεάστηκε αισθητά από τη μινωική, δεν κατέκτησε ποτέ την ελευθερία και τη χάρη της. Το γεγονός ότι οι Μυκηναίοι βρήκαν αμέσως πρότυπα προς μίμηση, δεν τους άφησε περιθώρια για συστηματική παρατήρηση και βιωματική καλλιέργεια έκφρασης. Η τέχνης τους συνδυάζει στοιχεία που καθρεφτίζουν τον πολεμικό και αγωνιστικό χαρακτήρα του πολιτισμού τους με μια διάθεση εκλεπτυσμένης πολυτέλειας. Είναι ενδεικτική για τον πολεμικό χαρακτήρα των Μυκηναίων η ύπαρξη εντυπωσιακών τειχών, τα λεγόμενα Κυκλώπεια, που περιβάλλουν τις ακροπόλεις με τις έδρες των ηγεμόνων τους. Οι Μυκηναίοι είχαν τόσο το φόβο των εξωτερικών εχθρών, όσο και αυτόν του ντόπιου και καταπατηθέντα πληθυσμού.

Στον περίφημο Κρατήρα των Πολεμιστών, που αποτελεί το λαμπρότερο δείγμα της μυκηναϊκής κεραμικής του 12ου αι. π.Χ., απεικονίζεται γυναικεία μορφή να αποχαιρετάει έξι πολεμιστές. Οι μορφές είναι σχεδιασμένες με απλό και αφαιρετικό τρόπο, το εμφανές μάτι τους τοποθετείται κατενώπιον, τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά τους είναι υπερτονισμένα και υπάρχει ο συμβατικός συνδυασμός πλάγιας και μπροστινής όψης. Ο καλλιτέχνης ενδιαφέρεται περισσότερο να διακοσμήσει και να αφηγηθεί, παρά να δημιουργήσει μια φυσιοκρατική παράσταση. Οι μυκηναίοι καλλιτέχνες δεν είχαν εμπειρία στην απόδοση της ανθρώπινης μορφής, καθώς τα περισσότερα αγγεία τους έφεραν παραστάσεις από τον ζωικό και φυτικό κόσμο, κατά το μινωικό πρότυπο.

Η ίδια παρατήρηση ισχύει και για τις τοιχογραφίες: οι απεικονισμένες ανθρώπινες μορφές δεν χαρακτηρίζονται από δεξιοτεχνία και ελευθερία στην κίνηση. Οι μυκηναίοι ζωγράφοι ακολουθούσαν τις συμβάσεις που είχαν μάθει από τους Μίνωες (και αυτοί με τη σειρά τους από τους Αιγύπτιους) και συνήθως απέδιδαν τα χαρακτηριστικά με άκομψο τρόπο. Εξάιρεση αποτελεί η περίφημη Μυκηναία

(1300/1200 π.Χ), τοιχογραφία από θρησκευτικό κέντρο στις Μυκήνες που σήμερα βρίσκεται στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, η οποία ξεχωρίζει για τη ζωντάνια και την άνεση στο σχέδιο, τα κομψά χαρακτηριστικά της και τη σχολαστική απόδοση των λεπτομερειών.

Τα έργα πλαστικής που έχουν σωθεί είναι λιγοστά και έτσι δεν υπάρχουν επαρκείς ενδείξεις για τις επιδόσεις των Μυκηναίων σε αυτόν τον τομέα. Υπήρξαν πάντως αξιόλογοι τεχνίτες στην μεταλλοτεχνία, κατασκευάζοντας μεταξύ άλλων περίτεχνα αγγεία, σκεύη, όπλα, εργαλεία και νεκρικές προσωπίδες από χρυσό, άργυρο, χρυσάργυρο και χαλκό. Γνωστή είναι η επονομαζόμενη Μάσκα του Αγαμέμνονα που χρονολογείται στα 1600 π.Χ. και βρέθηκε να σκεπάζει το πρόσωπο νεκρού σε ταφικό περίβολο των Μυκηνών. Η απόδοση στον Αγαμέμνονα που οφείλεται στον Schliemann είναι λανθασμένη, καθώς μεταγενέστερες έρευνες αποκάλυψαν ότι η προσωπίδα είναι παλαιότερη του 13ου αι. π.Χ. Αν και η τεχνική επεξεργασία του μετάλλου είναι σχετικά αδέξια, ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι έχει γίνει προσπάθεια να αποδοθούν τα ιδιαίτερα φυσιολογικά χαρακτηριστικά του νεκρού.

### 3.

#### ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ ΣΙΔΗΡΟΥ

#### ΕΛΛΑΔΑ – ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ

#### Τελική φάση της Πρωτοϊστορικής Περιόδου: Πρωτογεωμετρική τέχνη

Μεταξύ της πτώσης του μυκηναϊκού πολιτισμού (1100 π.Χ.) και της έναρξης της ιστορικής περιόδου (8ος αι. π.Χ.) στον ελλαδικό χώρο μεσολαβεί ένα διάστημα περίπου τριών αιώνων, οι οποίοι ονομάζονται σκοτεινοί λόγω της απουσίας γραφής, παραστατικής τέχνης και μνημειακής αρχιτεκτονικής. Κατά την περίοδο αυτή σημειώθηκαν αλλαγές σε πολλά επίπεδα, οι οποίες οδήγησαν στη διαμόρφωση μιας στιλιζαρισμένης διακόσμησης στην αγγειογραφία (αντίθετα από τις περισσότερο νατουραλιστικές διατυπώσεις της μυκηναϊκής ζωγραφικής), ενός αστικού πολιτισμού (πλήρως διαφοροποιημένου από τα μυκηναϊκά ανακτορικά συστήματα), αλλά και στη χρήση του ελληνοφοινικικού αλφάβητου που

μετατράπηκε στο βασικό εργαλείο για την καταγραφή ιστορίας (σε αντίθεση με τη μυκηναϊκή Γραμμική Β που εξυπηρετούσε μόνο πρακτικούς σκοπούς). Οι πολιτισμικές αλλαγές οφείλονταν στη μετακίνηση των Δωριέων και των Θεσσαλών που, λόγω της παράλυσης του μυκηναϊκού πολιτισμού, βρήκαν πρόσφορο έδαφος για μετανάστευση.

Την εποχή αυτή πρωτοεμφανίζεται στιλιζαρισμένη διακόσμηση στα αγγεία, που αποτελεί πρόδρομο της γεωμετρικής αγγειογραφίας και ονομάζεται Πρωτογεωμετρική. Χαρακτηριστικά είναι τα στοιχεία της απόλυτης συμμετρίας και της μαθηματικής ακρίβειας, τα οποία γίνονται εμφανή κυρίως μέσα από το σχεδιασμό ομόκεντρων κύκλων στους ώμους των αγγείων ως σύμβολα στήθους ή οφθαλμών. Ο ακριβής και σταθερός σχεδιασμός τους ήταν εφικτός χάρη στην εφεύρεση του διαβήτη με πολλαπλό χρωστήρα.

### **Ιστορική περίοδος: Τέχνη του Αρχαίου Ελληνικού Πολιτισμού**

Χωρίς αμφιβολία ο αρχαίος ελληνικός πολιτισμός υπήρξε ο πολιτισμός που επηρέασε όσο κανείς άλλος τις μεταγενέστερες εποχές. Όπως έχει αναφερθεί στη βιβλιογραφία, η αρχαία ελληνική κουλτούρα αποτέλεσε την κατάλληλη μορφή στην οποία κάθε εποχή έβρισκε τα ιδανικά της. Δεν είναι τυχαίο ότι πολλές φορές στην ιστορία έχουν συντελεστεί αναβιώσεις της ελληνικής αρχαιότητας και ότι στοιχεία της αρχαίας ελληνικής τέχνης υπάρχουν σε όλες σχεδόν τις μορφές τέχνης που αναπτύχθηκαν στον δυτικό κόσμο από την ύστερη αρχαιότητα ως τη σημερινή εποχή. Η διαφορά από τους άλλους αρχαίους πολιτισμούς έγκειται στο ότι εκείνοι έμειναν στο επίπεδο επίλυσης πρακτικών προβλημάτων, ενώ οι Έλληνες έθεσαν για πρώτη φορά τα μεγάλα ερωτήματα της ανθρωπότητας και επιχείρησαν ορθολογικές ερμηνείες του κόσμου δημιουργώντας το λεγόμενο αρχαίο ελληνικό πνεύμα. Στην κλασική Ελλάδα γεννήθηκε ένας νέος τύπος ανθρώπου, απελευθερωμένος από δεισιδαιμονίες, με ελεύθερη σκέψη και φιλοσοφική αντίληψη. Σε αυτή την εξέλιξη καθοριστικό ρόλο έπαιξαν:

- Η μορφολογία του τόπου που χαρακτηρίζεται από έντονη πολυφωνία με πολλές εναλλαγές και συμβάλλει – λόγω των ερεθισμάτων και εντυπώσεων

που προσφέρει - στη διαμόρφωση προσωπικοτήτων με πολλή φαντασία, πλούσια αισθητική, ευελιξία και διάθεση για δημιουργία και εξέλιξη. Επίσης η θάλασσα, η οποία περιβάλλει τη χώρα από όλες της τις πλευρές, δημιουργεί την αίσθηση της διαρκούς κίνησης και ωθεί τον άνθρωπο σε συνεχή επαγρύπνηση.

- Η δημιουργία της πόλης - κράτους, πού είναι επακόλουθο της μορφολογίας του εδάφους. Η Ελλάδα είναι μια χώρα με πολλά βουνά, πεδιάδες και νησιά, γεγονός που δεν ευνοεί τη συγκέντρωση της εξουσίας σε μια κεντρική αρχή. Έτσι σταδιακά διαμορφώθηκαν οι επιμέρους πόλεις που είχαν αυτόνομη διοίκηση, αλλά ταυτόχρονα επικρατούσε αίσθημα εθνικής ενότητας μεταξύ τους. Σε αυτές τις πόλεις – κράτη δημιουργήθηκε ο νέος τύπος ελεύθερου πολίτη με ευθύνες, δικαιώματα και συμμετοχή στα κοινά. Το πιο αντιπροσωπευτικό δείγμα ήταν ο Αθηναίος της κλασικής περιόδου που περνούσε τη ζωή του ασκώντας νου (φιλοσοφία) και σώμα (άθληση), ενώ εργαζόταν κυρίως για το δημόσιο συμφέρον, αναλαμβάνοντας με κλήρο δημόσια αξιώματα.
- Η δομή της θρησκείας, που δεν είχε σχέση με τις αυστηρές, απόλυτες και άκαμπτες θρησκείες των ανατολικών κρατών. Οι πολίτες αναλάμβαναν την εκτέλεση των δημόσιων θρησκευτικών καθηκόντων, ο άντρας της οικογένειας ήταν υπεύθυνος για τις θρησκευτικές τελετουργίες του οίκου του, ενώ και οι θεοί ήταν προσαρμοσμένοι στη ζωή των ανθρώπων και είχαν τα ίδια ελαττώματα και πάθη με αυτούς.

Το ανθρώπινο μέτρο και η ισορροπία, βασικά χαρακτηριστικά του ελληνικού πολιτισμού, αντικατοπτρίζονται πλήρως στην τέχνη, με αποκορύφωμα την καλλιτεχνική έκφραση της κλασικής εποχής. Η κλασική τέχνη της ελληνικής αρχαιότητας λειτούργησε ως πρότυπο για την τέχνη πολλών μεταγενέστερων εποχών (Κλασικισμός της εποχής του Αυγούστου, της ιταλικής Αναγέννησης, 18ου-19ου αι.) κυρίως σε επίπεδο τεχνοτροπίας, με βασικά χαρακτηριστικά την επιδίωξη εξιδανικευμένης απόδοσης της πραγματικότητας μέσα από αρχές ισορροπίας, συμμετρίας, αρμονίας και σαφήνειας.



Ωστόσο ένας σημαντικός πνευματικός άνδρας της εποχής καταδίκασε την κλασική τέχνη: ο Πλάτωνας στο δέκατο βιβλίο της Πολιτείας επιτίθεται κατά ζωγράφων και ποιητών. Θεωρεί τους ζωγράφους μιμητές του φαινομενικού και όχι της πραγματικότητας και των ιδεών. Χρησιμοποιώντας το παράδειγμα του κρεβατιού, αναφέρει ότι ο θεός δημιούργησε την αρχετυπική του μορφή («είδος»), ο μαραγκός την αντέγραψε στο έπιπλο και ο ζωγράφος δεν αντιγράφει παρά μόνο το «φάντασμα» της ιδεατής μορφής. Σύμφωνα με τον Πλάτωνα το έργο τέχνης είναι κατώτερο από αυτό του μαραγκού, αφού αποτελεί τρίτο στάδιο μίμησης της ιδέας («τρίτον τι από της αλήθειας»). Έτσι, καταλήγει ότι οι ζωγράφοι είναι ανέντιμοι και δεν θα έπρεπε να υπάρχουν σε μια ιδανική πολιτεία. Με αυτό τον τρόπο, Ο Πλάτων αντιτίθεται στην ιλουζιονιστική τεχνοτροπία που χαρακτηρίζει την κλασική ζωγραφική.

Στο *Σοφιστής* (235d-236c, 267), ο Πλάτων διακρίνει τέσσερα είδη μίμησης: την «εικαστική», που αποτελεί πιστή αναπαραγωγή της φύσης, τη «φανταστική», κατά την οποία ο καλλιτέχνης αναπροσαρμόζει τις αναλογίες του προτύπου και προβαίνει σε οπτικές διορθώσεις, τη «δοξομιμητική» που στηρίζεται στην υποκειμενική και αυθαίρετη γνώμη και τη «μετ'επιστήμης» μίμηση που ακολουθεί κανόνες απορρέοντες από τη γνώση. Στην τέταρτη κατηγορία εντάσσει την αρχαία αιγυπτιακή τέχνη, για την οποία εκδηλώνει την προτίμηση του στους *Νόμους* (656 d,e), λέγοντας ότι είναι αποτέλεσμα αμετάβλητων κανόνων που διαμορφώνουν αρχετυπικές μορφές με σταθερό και αναλλοίωτο χαρακτήρα στο πέρασμα του χρόνου.

Ο Πλάτωνας είναι ένας από τους πρώτους φιλοσόφους που επιχειρήσαν να δώσουν έναν ορισμό του ωραίου, χωρίς όμως να προβαίνει σε διεξοδικές αναλύσεις. Σημαντικές αναφορές γίνονται στον διάλογο *Φίλητος*, σύμφωνα με τις οποίες το ωραίο υπάρχει μόνο στα αρχετυπικά γεωμετρικά σχήματα και τα καθαρά χρώματα. Ο Πλάτων ήταν ο πρώτος που απάλλαξε τη ζωγραφική από την απόλυτη εξάρτηση της από το φυσικό αντικείμενο, προαναγγέλλοντας τη θεωρία της Αφαίρεσης.

Παράλληλα με τα αρχετυπικά γεωμετρικά σχήματα και τα καθαρά χρώματα, ο Πλάτων αντιλαμβανόταν την ιδεατή και αφεγάδιαστη μορφή ως φορέα ομορφιάς.

Η απόρριψη της ιλουζιονιστικής σύγχρονης του ζωγραφικής προέκυπτε από αξιολογήσεις της με κριτήρια αλήθειας (η αλήθεια βρίσκεται στην ιδέα και το καλλιτεχνικό έργο απέχει τρεις βαθμούς από αυτή). Όταν όμως ο φιλόσοφος την προσέγγιζε με κριτήρια ομορφιάς, την αντιμετώπιζε ως έκφραση τελειότητας που δεν υπάρχει στη φύση. Ο Ξενοφών (Απομνημονεύματα III.10,1) αναφέρει ότι ο Σωκράτης πίστευε πως οι ζωγράφοι, καθώς δεν μπορούν να βρουν έναν άνθρωπο αψεγάδιαστο σε όλα, πετυχαίνουν την απόδοση τέλειων μορφών συνενώνοντας τα ωραιότερα χαρακτηριστικά από πολλούς ανθρώπους. Παρόμοια αναφορά υπάρχει και στον Πλάτωνα (Πολιτεία, 472d και 500e), όπου η ιδανική Πολιτεία παραλληλίζεται με το πρότυπο ομορφιάς που μπορεί να υπάρχει μόνο στη ζωγραφική, ως αποτέλεσμα της διαδικασίας της επιλογής. Με κριτήριο, συνεπώς, την ιδεατή ομορφιά ο Πλάτων αντιλαμβάνονταν την τέχνη της εποχής του τουλάχιστον ως ανώτερη από την ομορφιά της φύσης. Ωστόσο, μέσα από γνωστικές και ηθικές προσεγγίσεις, η πλατωνική φιλοσοφία απαξιώνει την ιλουζιονιστική καλλιτεχνική έκφραση που στηρίζεται περισσότερο στη «μετά δόξης μίμηση», όπως είναι η ελληνική κλασική τέχνη, ενώ προτιμά αυτή που προκύπτει μέσα από τη «μετ' επιστήμης» μίμηση, όπως είναι η αρχαία αιγυπτιακή τέχνη.

### **Γεωμετρική Εποχή**

Η Γεωμετρική Εποχή, που αποτελεί την πρώτη από τις περιόδους στις οποίες διαίρεται η αρχαία ελληνική ιστορία, ακολουθεί την Πρωτογεωμετρική Εποχή (1050-900π.Χ.) και εκτείνεται χρονικά μεταξύ 900 – 700 π.Χ. Η τέχνη της περιόδου αυτής διαίρεται ανάλογα με την εξέλιξη των μορφολογικών της στοιχείων σε: α) Πρώιμη Γεωμετρική (900-850 π.Χ.), β) Μέση Γεωμετρική (850 – 750 π.Χ.), γ) Ύστερη Γεωμετρική (750-700 π.Χ.). Ο όρος γεωμετρική εποχή / τέχνη επινοήθηκε στο τέλος του 19ου αιώνα από τον Γερμανό αρχαιολόγο A. Conze, λόγω του γεωμετρικού χαρακτήρα της διακόσμησης των αγγείων, αλλά και όλης της καλλιτεχνικής παραγωγής της περιόδου.

Οι πολιτισμικές αλλαγές οφείλονται στη μετακίνηση Δωριέων και Θεσσαλών που βρήκαν πρόσφορο έδαφος για μετανάστευση μετά την πτώση του μυκηναϊκού

πολιτισμού. Είχε προηγηθεί μετανάστευση λαών της Μ. Ασίας προς τα νότια και δυτικά παράλια της, με αποτέλεσμα την καταστροφή των μεγάλων μυκηναϊκών εμπορικών κέντρων που βρίσκονταν εκεί. Δωριείς και Θεσσαλοί εκτόπισαν τους παλαιούς κατοίκους, αναγκάζοντας τους να μεταναστεύσουν προς ανατολικά και να εγκατασταθούν σε νησιά του Αιγαίου και στη Μ. Ασία. Αυτός είναι ο λεγόμενος «Πρώτος Αποικισμός». Νεότερες ωστόσο θεωρίες εξηγούν την αλλαγή της ζωής από τους μυκηναϊκούς στους γεωμετρικούς χρόνους, ως αποτέλεσμα των μετακινήσεων των κατοίκων του ελλαδικού χώρου λόγω του νομαδικού τρόπου ζωής τους.

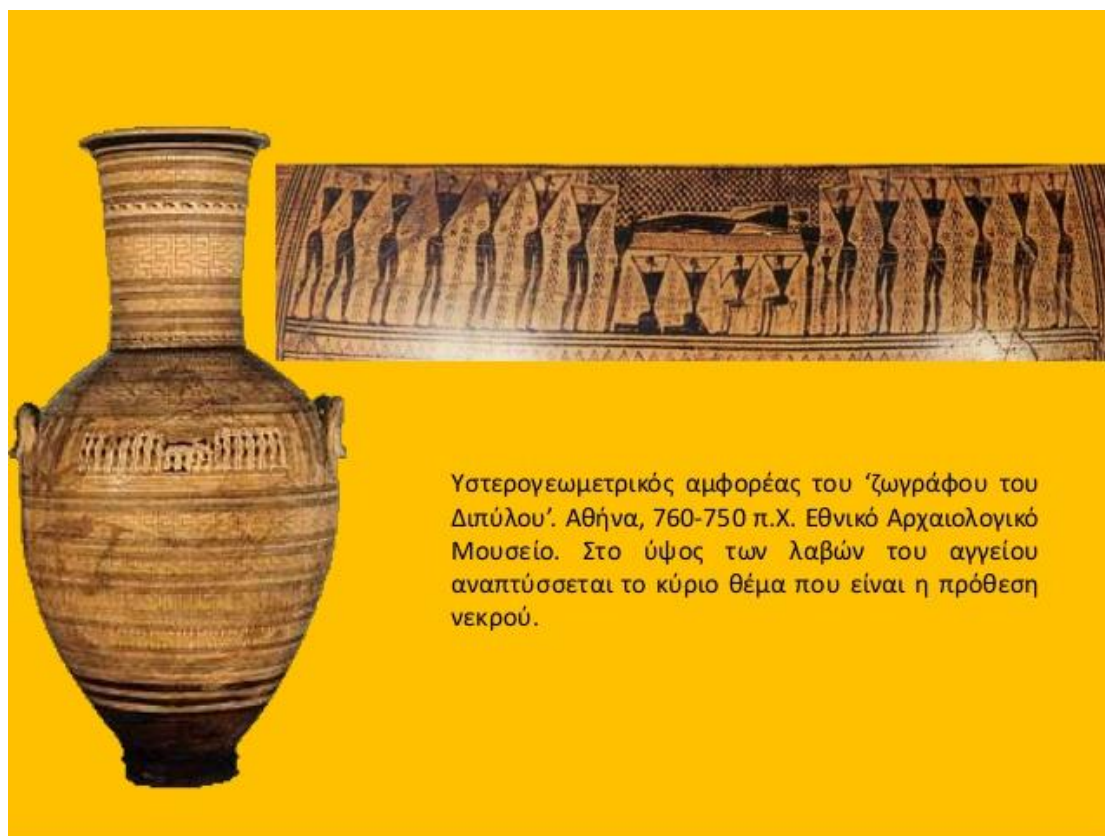
Στα νέα κέντρα αναπτύσσονται νέοι πολιτειακοί και κοινωνικοί θεσμοί, γεγονός που αντικατοπτρίζεται στην τέχνη. Στα μυκηναϊκά χρόνια υπήρχε διαφοροποίηση μεταξύ των τάξεων και το φεουδαρχικό σύστημα χώριζε τους κατοίκους σε πλούσιους και φτωχούς. Ο τρόπος ζωής των πλούσιων Μυκηναίων απαιτούσε την παραγωγή πολυτελών ειδών. Αντίθετα, η δομή των νέων κέντρων υπόκειται σε πιο δημοκρατική οργάνωση, καθώς βασίζεται στην εκμετάλλευση κλήρων γης που διανεμήθηκαν με σχεδόν ίσους όρους στα μέλη των φυλών. Ένα μέρος της γης αποτελούσε μάλιστα κοινή ιδιοκτησία όλων των πολιτών. Οι πολίτες δεν ένιωθαν πια την ανάγκη να προβληθούν μέσα από τη διαφορετικότητα του τρόπου ζωής τους με αποτέλεσμα να περιοριστεί αισθητά η χρήση πολυτελών υλικών και η κατασκευή μεγαλόπρεπων οικοδομημάτων. Ο πρακτικός και λιτός τρόπος ζωής επέβαλε τη χρήση ταχύτερου κεραμικού τροχού και διαβήτη με πολλαπλούς χρωστικές, που διευκόλυνε στον γρήγορο ρυθμό της διακόσμησης των αγγείων.

### **Κεραμική**

Κατά την Πρώιμη Γεωμετρική Εποχή, το μεγαλύτερο μέρος της επιφάνειας των αγγείων καλύπτεται από μαύρο γάνωμα και μόνο στην κοιλιά, τον ώμο ή και τον λαιμό υπάρχουν διακοσμητικές ζώνες. Η κυρίως διακοσμητική ζώνη φέρει μετόπες, ορθογώνια δηλαδή διαδοχικά τμήματα, με γεωμετρικά κοσμήματα. Την περίοδο αυτή εμφανίζεται για πρώτη φορά και ο μαϊάνδρος.

Στη Μέση Γεωμετρική Εποχή, τα γεωμετρικά κοσμήματα απλώνονται στο μεγαλύτερο μέρος της επιφάνειας του αγγείου, ενώ κατά την Ύστερη Γεωμετρική Εποχή απεικονίζονται για πρώτη φορά ανθρώπινες και ζωικές μορφές.

Καθιερώνονται οι διακοσμητικές ζώνες με επαναλαμβανόμενα ζώα, ενώ προβάλλονται θέματα από την καθημερινή ζωή και τη μυθολογία.



Υστερογεωμετρικός αμφορέας του 'ζωγράφου του Διπύλου'. Αθήνα, 760-750 π.Χ. Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο. Στο ύψος των λαβών του αγγείου αναπτύσσεται το κύριο θέμα που είναι η πρόθεση νεκρού.

Εικ.1

Από εδώ και στο εξής γίνεται δυνατή η αναγνώριση του έργου συγκεκριμένων αγγειογράφων. Ο πιο γνωστός είναι ο ζωγράφος του Διπύλου, δημιουργός του γνωστού Αμφορέα του Διπύλου (750 π.Χ.) (εικ.1). Το Δίπυλο ήταν μια από τις εισόδους της Αθήνας που οδηγούσε στο Νεκροταφείο. Εκεί υπήρχε εργαστήριο κεραμικής. Τα αγγεία που προέρχονται από αυτό ονομάζονται αγγεία του εργαστηρίου του Διπύλου ή και αγγεία του ζωγράφου του Διπύλου και προορίζονταν για νεκρική χρήση. Ωστόσο δεν ήταν τεφροδόχοι, αλλά χρησιμοποιούνταν ως σήματα στους τάφους. Στη βάση μερικών βρέθηκε σπή για την προσφορά χών στον τάφο. Τα αγγεία αυτά ήταν πολύ μεγάλων διαστάσεων – ο αμφορέας του Διπύλου έχει ύψος 155εκ. Έφεραν παραστατική διακόσμηση συνήθως σχετική με το θέμα του θανάτου και τα ταφικά έθιμα. Με αυτό τον τρόπο

διαφοροποιούνταν από τους κανονικούς αμφορείς που κατά βάση ήταν αποθηκευτικά αγγεία και προορίζονταν για καθημερινή χρήση.

Στον αμφορέα του Διπύλου απεικονίζεται η θρηνητική τελετή που οι αρχαίοι ονόμαζαν πρόθεση. Ήταν η πρώτη πράξη της κηδείας, η οποία διαρκούσε πάνω από δύο εβδομάδες. Στο πλαίσιο της τελετής αυτής οι αρχαίοι έπλεναν τον νεκρό, τον άλειφαν με αρωματικά έλαια και τον τοποθετούσαν σε κλίνη για να τον θρηνήσουν. Η δεύτερη πράξη ήταν η εκφορά, δηλαδή η τελετουργική μεταφορά του σώματος στο νεκροταφείο πάνω σε άμαξα. Η τρίτη πράξη ήταν η αποτέφρωση και η ταφή ή η απλή ταφή. Κατά τη διάρκεια της πρόθεσης ακούγονταν σπαρακτικά μοιρολόγια, στοιχείο που δηλώνεται στον αμφορέα με τις κινήσεις των μορφών, οι οποίες φέρουν τα χέρια στο κεφάλι τραβώντας τα μαλλιά τους.



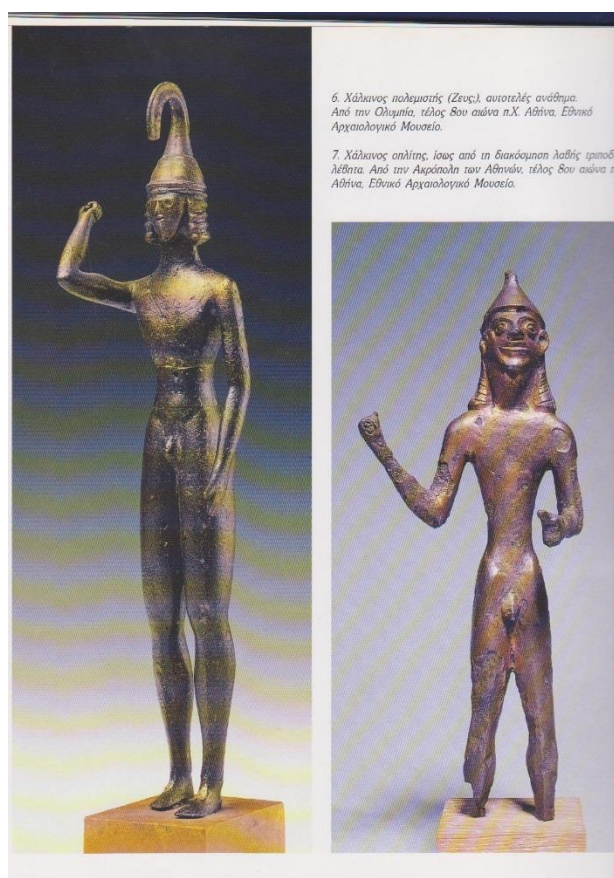
Εικ.2

Στο τέλος της περιόδου αυτής (750 –700 π.Χ.) οι παραστάσεις πληθαίνουν και καλύπτουν το μεγαλύτερο μέρος της επιφάνειας του αγγείου, ενώ οι ζώνες με τα γεωμετρικά κοσμήματα περιορίζονται στον λαιμό και τη βάση του (εικ.2). Οι μορφές σταδιακά παύουν να είναι σκοτεινές (όπως συμβαίνει π.χ. στην παράσταση του αμφορέα του Διπύλου) και αποδίδονται με περίγραμμα, ενώ προβάλλονται ανατομικές λεπτομέρειες (οφθαλμός, πρόσωπο, ένδυμα κλπ.).

## Γλυπτική

Κατά τη γεωμετρική εποχή οι Έλληνες δεν επιδίδονται στη μνημειακή πλαστική, δηλαδή στη δημιουργία μεγάλων γλυπτών, προφανώς γιατί δεν υπήρχε κοινωνική ανάγκη που να επέβαλε τέτοιου είδους έργα. Ως σήματα στους τάφους, αλλά και ως αναθήματα σε ναούς χρησιμοποιούνταν μεγάλων διαστάσεων αγγεία (αμφορείς και κρατήρες). Αλλά και ως αναθήματα στα ιερά προσφέρονταν οι μεγάλοι ορειχάλκινοι τριποδικοί λέβητες.

Οι γλύπτες της εποχής επιδίδονταν σε μικρού μεγέθους ειδώλια, όπως είναι ένας πολεμιστής από την Ακρόπολη (τέλος 8ου αι., αρχ. 7ου αι.π.Χ.) με κωνικό κράνος, μαλλιά ως τους ώμους και ένδειξη ανατομικών χαρακτηριστικών (σπονδυλική στήλη, μύες του στήθους και οστά των κλειδών) (εικ..3).



Εικ.3

## **Αρχαϊκή εποχή (700- 480 π.Χ.)**

Τα σημαντικότερα ιστορικά γεγονότα της αρχαϊκής περιόδου είναι:

- Ο β' Ελληνικός Αποικισμός (8ος-6ος αι.) που πραγματοποιήθηκε από τις ελληνικές πόλεις-κράτη προς τη δυτική Μεσόγειο, το βόρειο Αιγαίο, τον Ελλήσποντο και τον Εύξεινο Πόντο. Πρόκειται για οργανωμένη μετανάστευση (σε αντίθεση με αυτή του α' Ελληνικού Αποικισμού), με αφετηρία την εκάστοτε μητρόπολη, η οποία διατηρούσε ισχυρούς δεσμούς με τις αποικίες της και όριζε τους κοινωνικούς και πολιτειακούς θεσμούς τους.
- Η πολιτισμική ανάπτυξη των πόλεων - κρατών και η ανάδειξη της Αθήνας και της Σπάρτης.
- Οι μεγάλες κοινωνικοπολιτικές αλλαγές στην Αθήνα: σημειώνεται μετάβαση από τη βασιλεία στην αριστοκρατία και από την αριστοκρατία σε μια πρώιμη μορφή δημοκρατία με τον Σόλωνα στα 594π.Χ. Στα μέσα του αιώνα το πολίτευμα έπεσε στα χέρια των τυράννων, του Πεισίστρατου και των υιών του, οι οποίοι όμως έχασαν την εξουσία το 511 π.Χ. Το 508 π.Χ. επικρατούν οι Δημοκρατικοί με επικεφαλής τον Κλεισθένη.
- Οι περσικοί πόλεμοι στο τέλος της αρχαϊκής περιόδου, από τους οποίους η Ελλάδα (με επικεφαλής την Αθήνα) θα βγει νικήτρια και με αναπτειρωμένο γόητρο και ηθικό.

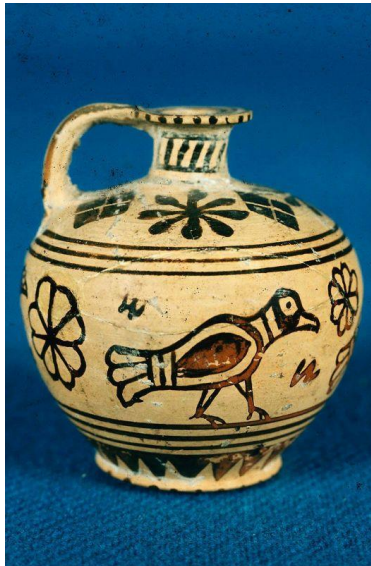
Σε ό,τι αφορά την τέχνη, η μετάβαση από την τεχνοτροπία της Γεωμετρικής Εποχής σε αυτή της Αρχαϊκής γίνεται σταδιακά. Οι εμπορικές επαφές των Ελλήνων με τις χώρες της Ανατολής επηρέασαν τη διαμόρφωση της τέχνης, η οποία προσέλαβε ανατολίζον ύφος: κατά τον 7ο αι. π.Χ., την Ανατολίζουσα Περίοδο της ελληνικής τέχνης, τόσο η κεραμική όσο και γλυπτική δανείζονται διακοσμητικά μοτίβα από την Ανατολή, όπως είναι η σφίγγα, το λιοντάρι, ο γρύπας και τα άνθη λωτού.

### **Κεραμική**

Δύο είναι τα εργαστήρια κεραμικής που ευδοκίμουν κατά τον 7ο αι. π.Χ., το κορινθιακό και το αττικό. Οι Κορίνθιοι επιδίδονται ιδιαίτερα στην παραγωγή αρυβάλλων, μικρών δηλ. αγγείων που προορίζονταν για εμπόριο αρωματικών

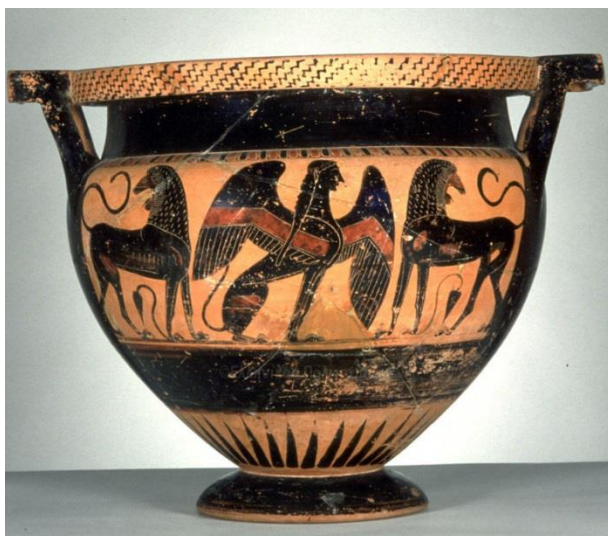


ελαίων. Στα αγγεία του κορινθιακού εργαστηρίου κυριαρχούν ανατολικά διακοσμητικά μοτίβα (ρόδακας, σπείρες, φυτικά κοσμήματα) (εικ.4).



Εικ.4

Στην Αττική εξακολουθούν να παράγονται μεγάλου μεγέθους αγγεία, και με την τεχνική του περιγράμματος απεικονίζονται θέματα επηρεασμένα από την Ανατολή (εικ.5), τα οποία μετά τα μέσα του 7ου αι. π.χ. σταδιακά περιορίζονται. Τα χρόνια αυτά κυριαρχεί η ανθρώπινη μορφή, που εμφανίστηκε στο τέλος της Γεωμετρικής Εποχής.



Εικ.5



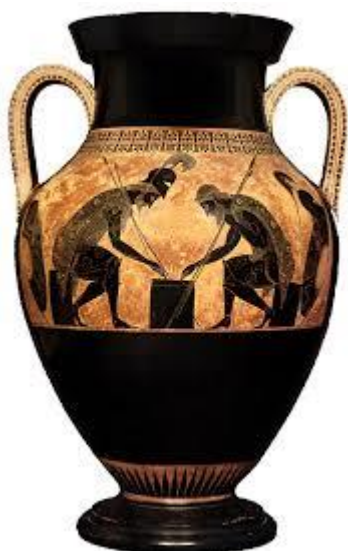


Εικ.6

Στο αγγείο Francois (π. 570 π.Χ., Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco) (εικ.6), που είναι έργο αττικού εργαστηρίου και φέρει την υπογραφή των Κλειτία και Εργοτίμου, τα γεωμετρικά μοτίβα περιορίζονται σε λίγα σημεία της επιφάνειας. Πρόκειται για έναν ελικωτό κρατήρα ύψους 66εκ., του οποίου το σώμα διαιρείται σε έξι ζώνες, όπου απεικονίζονται ιστορίες από τη ζωή Ελλήνων ηρώων. Στα χείλη απεικονίζεται στη μία όψη ο χορός των νέων της Αττικής μετά την εξόντωση του Μινώταυρου και στην άλλη το κυνήγι του Καλυδωνίου Κάπρου. Στον λαιμό αποδίδεται σκηνή Κενταυρομαχίας στη μία πλευρά, ενώ στην άλλη παρουσιάζεται η αρματοδρομία προς τιμήν του Πάτροκλου. Πιο κάτω απεικονίζεται η γαμήλια πομπή προς το σπίτι της Θέτιδος και του Πηλέα, ενώ στην επόμενη ζώνη υπάρχει ο φόνος του Τρωίλου από τον Αχιλλέα και η επιστροφή του Ηφαίστου στον Όλυμπο με τη βοήθεια του Διονύσου. Ακολουθεί ζωφόρος με σφίγγες, λιοντάρια κλπ., στη συνέχεια υπάρχει σειρά με ακτίνες και στο πόδι απεικονίζεται μάχη Πυγμαίων και Γερανών.

Παρότι η ζωγραφική έχει σχολαστικό και συχνά επιτηδευμένο ύφος, οι μορφές των ανθρώπων και των ζώων έχουν αποκτήσει περιεχόμενο και είναι εμφανής η προσπάθεια απόδοσης νατουραλιστικών χειρονομιών. Το αγγείο Francois είναι ένα από τα πιο αξιόλογα δείγματα της αρχαϊκής κεραμικής. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι και οι δημιουργοί του ήταν ιδιαίτερα περήφανοι για αυτό, καθώς φέρει τόσο την υπογραφή του αγγειοπλάστη όσο και του αγγειογράφου.

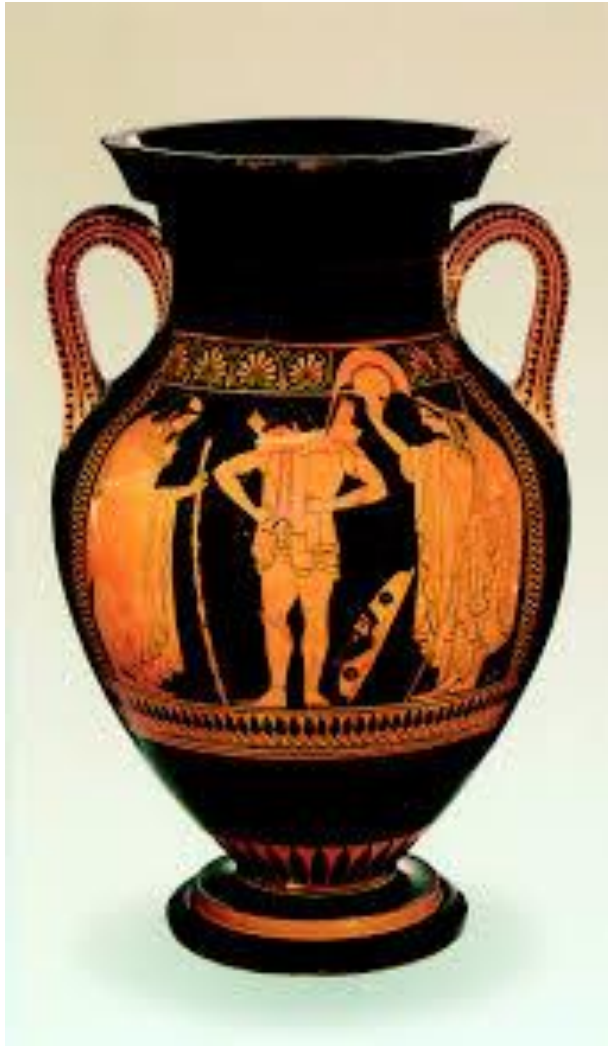
Το αγγείο Francois αποτελεί δείγμα της μελανόμορφης τεχνικής που επικρατεί στο αττικό εργαστήριο από το τελευταίο τέταρτο του 7ου αι. π.Χ., αλλά αποτελεί εφεύρεση των Κορινθίων. Η μελανόμορφη τεχνική έγκειται στον σχεδιασμό μελανών μορφών επάνω στον πηλό. Οι λεπτομέρειες των μορφών χαράσσονται με οξύ εργαλείο στο μαύρο γάνωμα πριν το αγγείο ψηθεί. Άλλοι μεγάλοι αγγειογράφοι του αττικού εργαστηρίου που εργάζονται με τη μελανόμορφη τεχνική είναι ο Λυδός, ο ζωγράφος του Άμαση και ο Εξηκίας.



Εικ.7

Σε έναν μελανόμορφο αμφορέα του Εξηκία από το 540 π.Χ. (εικ.7), όπου απεικονίζονται ο Αχιλλέας και ο Αϊάντας να παίζουν πεσσούς στη σκηνή τους, παρατηρούμε πώς ο Έλληνας καλλιτέχνης ξεφεύγει εντελώς από τις συμβάσεις της αιγυπτιακής ζωγραφικής, η οποία αποτελεί την αφετηρία της ελληνικής: ο Εξηκίας απεικονίζει δύο ανθρώπινες μορφές σε πλάγια όψη και δεν διστάζει να κρύψει μέρη του σώματος προκειμένου να πετύχει φυσιοκρατική απόδοση του βάθους. Ο

Αιγύπτιος καλλιτέχνης ήθελε να δείξει αυτά που γνώριζε και έτσι απεικόνιζε τα μέλη του σώματος από την μπροστινή τους όψη, αδιαφορώντας αν το αποτέλεσμα δεν αντιστοιχούσε απόλυτα στην πραγματικότητα.

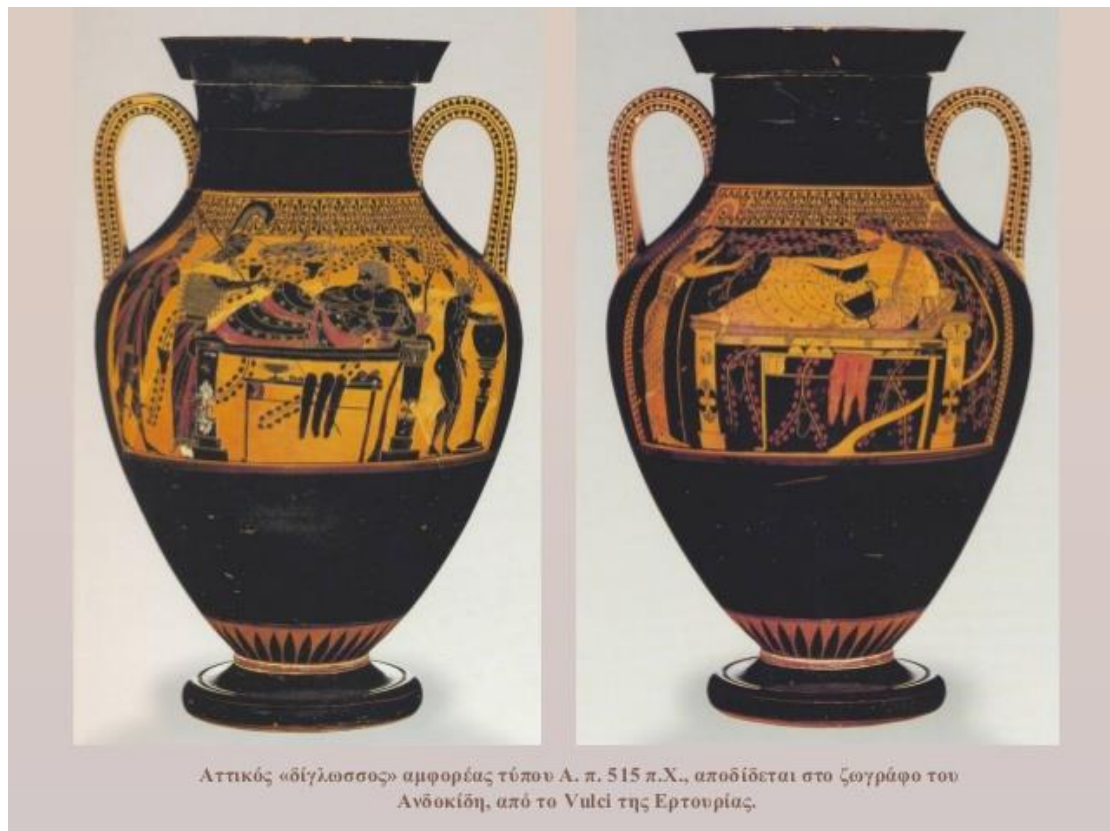


Εικ.8

Ο Έλληνας, αντίθετα, απεικονίζει αυτό που βλέπει, γεγονός που είναι ακόμη πιο εμφανές στην παράσταση ενός ερυθρόμορφου αμφορέα του Ευθυμίδη από το 500 π.Χ., όπου απεικονίζεται ο αποχαιρετισμός ενός πολεμιστή (εικ.8). Το πόδι του πολεμιστή αποδίδεται όπως πραγματικά φαίνεται, όταν το κοιτάει κανείς από μπροστά. Η προοπτική αυτή απόδοση ονομάζεται βράχυνση και αποτελεί σημαντικότατο επίτευγμα για την εξέλιξη της ζωγραφικής. Οι Έλληνες καλλιτέχνες αρχίζουν να απεικονίζουν τα πράγματα από τη γωνία που τα βλέπουν και όχι από τη γωνία που αυτά φαίνονται ολόκληρα, όπως έκαναν οι Αιγύπτιοι.

Το αγγείο του Ευθυμίδα έχει ζωγραφιστεί με την ερυθρόμορφη τεχνική, την οποία ανακάλυψε το 525 π.Χ. περίπου ο ζωγράφος του Ανδοκίδα από την Αθήνα. Ακολουθείται η αντίστροφη διαδικασία από αυτή της μελανόμορφης τεχνικής, καθώς η επιφάνεια του αγγείου βάφεται μαύρη, ενώ οι μορφές διατηρούν το χρώμα του πηλού. Οι λεπτομέρειες ζωγραφίζονται με μελανές γραμμές, ενώ ο ζωγράφος έχει μεγαλύτερη ελευθερία κινήσεων και έκφρασης.

Ο ζωγράφος του Ανδοκίδα φιλοτέχνησε σειρά δίγλωσσων αγγείων, στα οποία η μία όψη είναι ζωγραφισμένη με την μελανόμορφη και η άλλη με την ερυθρόμορφη τεχνική (εικ.9). Είναι εμφανή τα πλεονεκτήματα της ερυθρόμορφης τεχνικής: οι μορφές έχουν περισσότερο όγκο και οι λεπτομέρειες μεγαλύτερη ισχύ και σαφήνεια, καθώς υπάρχει δυνατότητα χρήσης διαφόρων πινέλων. Μερικά ακόμη σημαντικά ονόματα αγγειογράφων που επιδίδονται στην ερυθρόμορφη τεχνική είναι οι Ευφρόνιος, ζωγράφος του Βερολίνου, ζωγράφος του Βρύγου, Μάκρων, Δούρις κ.α.



Εικ.9

## Γλυπτική

Η γλυπτική του μεγαλύτερου μέρους του 7ου αι. π..Χ. ονομάζεται δαιδαλική. Πήρε το όνομα της από τον Δαίδαλο, ο οποίος σύμφωνα με τη μυθολογία ήταν ο πρώτος που κατασκεύασε μεγάλου μεγέθους γλυπτά τόσο αληθοφανή που οι άνθρωποι πίστευαν ότι κινούνταν. Βασικά χαρακτηριστικά των δαιδαλικών γλυπτών είναι η ανάταση, η δυσανάλογη ανάπτυξη δηλαδή της μορφής προς τα πάνω σε σχέση με το πλάτος της, ο ψηλός λαιμός, η αυστηρή οργάνωση σε οριζόντιο και κατακόρυφο άξονα, το στενό μέτωπο, τα ορθάνοιχτα μάτια, η έλλειψη πλαϊνών όψεων στο πρόσωπο και η οροφωτή φενάκη, η άκαμπτη δηλαδή περούκα που προέρχεται πιθανώς από αιγυπτιακά γλυπτά.



Εικ.10

Πρόκειται για τα πρώτα έργα μεγάλης γλυπτικής στην ελληνική τέχνη και ως τόπος γέννησης τους θεωρείται η Νάξος, από όπου προέρχεται το άγαλμα της Νικάνδρης (650 π.Χ.) (εικ.10) Το γλυπτό αυτό ήταν αφιέρωμα της νεαρής Νικάνδρης στο ιερό της Δήλου και συγκεκριμένα στην Άρτεμη. Στην αριστερή πλευρά υπάρχει επιγραφή: «Η Νικάνδρη με αφιέρωσε στην Εκηβόλο (=Άρτεμη). Άριστη ανάμεσα στις γυναίκες, η κόρη του Δεινοδίκη του Νάξιου και αδελφή του Δεινομένη είναι

τώρα σύζυγος του Φράξου». Μέσω της επιγραφής το γλυπτό γίνεται, εκτός από ανάθημα, και μέσον για την κοινωνική προβολή της Νικάνδρης και της οικογένειάς της. Σε αυτό συμβάλλει και η μεγάλη σπατάλη μαρμάρου (υψ. 1,75μ.). Για τους Έλληνες η γενναιοδωρία σε ό,τι αφορούσε αναθηματικές προσφορές επιβαλλόταν, γιατί έτσι κέρδιζαν την εύνοια των θεών, ενώ παράλληλα πρόβαλλαν την κοινωνική τους ισχύ (ιδιαίτερα όταν τα αναθήματα προορίζονταν για μεγάλα ιερά, όπου συγκεντρώνονταν Έλληνες από όλες τις πόλεις - κράτη).

Γύρω στο 600 π.Χ. κάνουν την εμφάνισή τους τα πρώτα μνημειακά γλυπτά, που διαφοροποιούνται από τη δαιδαλική τεχνοτροπία. Τα πιο πρώιμα είναι οι Κούροι, γλυπτά νέων ανδρών που ήταν αφιερωμένα σε θεότητα. Το σχήμα του σώματος των κούρων ακολουθεί τη φόρμα του κομματιού του μαρμάρου, από το οποίο λαξεύτηκε. Τα χέρια που καταλήγουν σε σφιγμένες γροθιές βρίσκονται κολλητά στο σώμα και το ένα πόδι κάνει πάντα ελαφρύ βηματισμό προς τα μπροστά. Οι μύες έχουν βαριά και σκληρή όψη, ενώ τα ανατομικά χαρακτηριστικά προβάλλονται άκομψα με σχηματοποιημένες σκληρές γραμμές. Τα γόνατα, οι μύες του βουβώνα, η περιοχή των πλευρών, το στήθος, αλλά και τα χαρακτηριστικά του προσώπου ακολουθούν στην απόδοση στιλιζαρισμένες συμβάσεις. Σε ότι αφορά το αρχαϊκό μείδισμα, επρόκειτο για σύμβαση και δεν αποτελούσε πρόθεση των καλλιτεχνών να φιλοτεχνήσουν γλυπτά που να χαμογελούν.

Σε μια σύγκριση της εξέλιξης της αρχαϊκής και της αιγυπτιακής γλυπτικής διαπιστώνεται η στασιμότητα της δεύτερης με την πιστή προσήλωση των Αιγυπτίων στις αυστηρά καθορισμένες συμβάσεις (γεγονός που θαύμαζε ο Πλάτων αξιολογώντας την τέχνη μέσα από κριτήρια αλήθειας: η αιγυπτιακή τέχνη δεν ήταν παραπλανητική γιατί στηριζόταν και πρόβαλλε τη μαθηματική γνώση), και η τάση για πρόοδο στην περίπτωση της ελληνικής γλυπτικής προς περισσότερο φυσιοκρατικές αποδόσεις (που ο Πλάτων θα χαρακτηρίσει ως ιλουζιονιστικές και παραπλανητικές. Στην εποχή του, όπως θα δούμε και παρακάτω, οι γλύπτες ενδιαφέρονταν για την απόδοση μέσα από τη συγκεκριμένη οπτική γωνία, αλλοιώνοντας τη μορφή. Σε αντίθεση με τους Αιγύπτιους που απεικόνιζαν αυτό που γνώριζαν, οι Έλληνες απεικόνιζαν την πραγματικότητα όπως την έβλεπαν). Είναι σαφές ότι και στην Ελλάδα οι αλλαγές χρειάστηκαν μεγάλα χρονικά διαστήματα για



να πραγματοποιηθούν, ωστόσο πάντα ήταν εμφανής η διάθεση των καλλιτεχνών για παρατήρηση και πειραματισμούς (σε αντίθεση με τους Αιγύπτιους). Καθοριστικό ρόλο για τη διαμόρφωση αιτημάτων κατασκευής νατουραλιστικών γλυπτών και απομάκρυνσης από την γεωμετρικοποίηση έπαιξε η θρησκεία που πρόβαλε την ανθρώπινη εικόνα των θεών: ο γλύπτης που θα κατάφερνε να αποδώσει τον Απόλλωνα ως ωραίο αθλητικό νέο, κινούνταν πιο κοντά στις προσδοκίες του κόσμου και άρα γνώριζε επιτυχία παίρνοντας πιο ψηλές αμοιβές.



Εικ.11

Ο ρόλος των Κούρων δεν είναι ξεκάθαρος. Αρχικά ερμηνεύονταν ως μορφές του Απόλλωνα, αργότερα ωστόσο έγινε κατανοητό ότι ο ρόλος τους διαφοροποιούνταν ανάλογα με την περίπτωση. Οι πρώτοι κολοσσιαίοι Κούροι (εικ.11) πράγματι απεικόνιζαν τον Απόλλωνα.



Εικ.12

Κάποιοι στη συνέχεια λειτουργούσαν ως ταφικά σήματα, όπως ο Κούρος της Τενέας (εικ.12), ενώ άλλοι αποτελούσαν αναθήματα σε ναούς. Είναι χαρακτηριστική η ιστορία του γιατρού Σομβρωτίδα από τα Υβλαία Μέγαρα, ο οποίος αν και πέθανε σε μεγάλη ηλικία, είχε μείνει στη μνήμη του κόσμου ως ο ωραίος αριστοκράτης, λόγω του Κούρου που είχε αφιερώσει στον ναό της πόλης (εικ.13). Τόσο η υστεροφημία, όσο και το κάλλος ήταν τεράστιας σημασίας για τους Έλληνες. Η έκφραση *καλός καγαθός* αποκαλύπτει τις ηθικές παραμέτρους που έδιναν στην εξωτερική και εσωτερική ομορφιά, οι οποίες δεν μπορούσαν να υπάρχουν ανεξάρτητα.





Εικ.13



Εικ.14

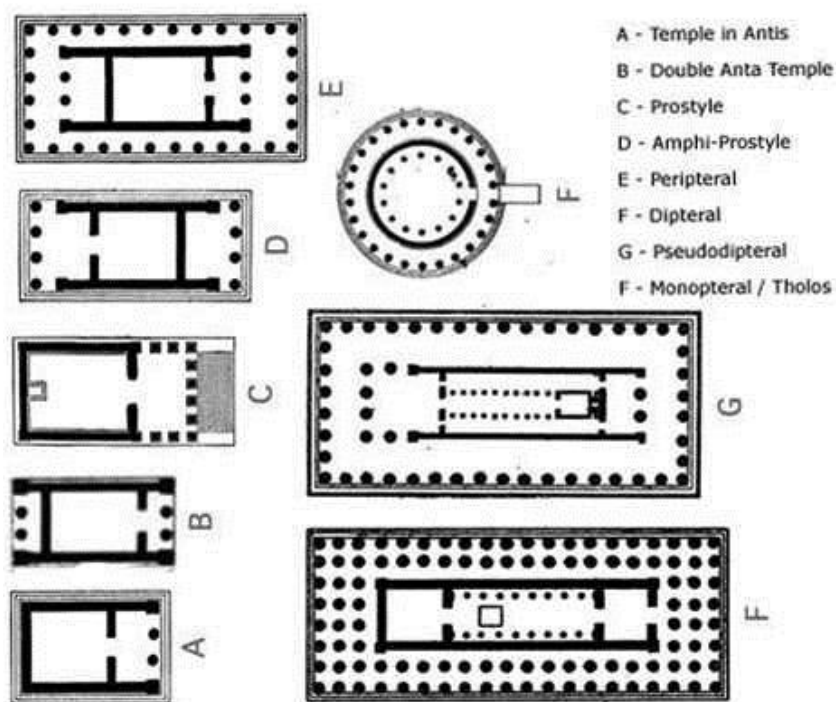
Το γυναικείο αντίστοιχο του Κούρου είναι η Κόρη. Αντίθετα από τον Κούρο, εμφανίζεται πάντα ενδεδυμένη και συχνά φέρει χαραγμένα ή επιζωγραφισμένα διακοσμητικά μοτίβα. Η Πεπλοφόρος Κόρη (530π.Χ.) (εικ.14) είναι ένα από τα πιο χαρακτηριστικά αλλά και πιο όμορφα δείγματα αυτού του τύπου, γεγονός που σχετίζεται με τα χρωματικά υπολείμματα που της δίνουν ακόμη πιο ζωντανή και ευαίσθητη έκφραση. Τα περισσότερα αρχαϊκά γλυπτά ήταν ζωγραφισμένα και συχνά μάλιστα με πολύ έντονα χρώματα. Αν και η εγκαυστική, η τεχνική δηλαδή που χρησιμοποιούσαν οι Έλληνες για να ζωγραφίσουν τα γλυπτά, αποτελεί ιδιαίτερα ανθεκτικό μέσο, η χρωματική διακόσμηση των γλυπτών ελάχιστα διασώζεται. Το γεγονός ότι πολλές Κόρες βρέθηκαν στα συντρίμια ναών οδηγεί στο συμπέρασμα ότι αποτελούσαν αναθήματα. Δεν ήταν αναπαραστάσεις θεοτήτων, αλλά νεαρών γυναικών, αφιερωμένων στη θεά Αθηνά. Τα περισσότερα γλυπτά της αρχαϊκής εποχής ήταν φτιαγμένα από μάρμαρο. Αν και ακριβό υλικό, υπήρχε σε μεγάλη ποσότητα λόγω του μεγάλου αριθμού λατομείων σε πολλές περιοχές της Ελλάδας και γύρω από την Αθήνα.

Κατά την αρχαϊκή περίοδο, εκτός από τα μνημειακά γλυπτά, φιλοτεχνούνται γλυπτά για τη διακόσμηση των κτηρίων. Τα μη οργανικά μέρη των ελληνικών ναών διακοσμούσαν συχνά με έργα γλυπτικής. Καθώς οι γλύπτες της πρώιμης αρχαϊκής εποχής δεν ήταν ακόμη εξοικειωμένοι με την ένταξη γλυπτών σε περιορισμένο χώρο με συγκεκριμένες ιδιαιτερότητες, τα πρώτα αρχιτεκτονικά γλυπτά ήταν άκαμπτα και δυσανάλογα ως προς τον χώρο. Στο τέλος όμως αυτής της περιόδου, οι καλλιτέχνες έχουν πλέον αποκτήσει την τεχνογνωσία φιλοτεχνώντας γλυπτά σε διάφορες στάσεις ανάλογα με τις ιδιαιτερότητες του χώρου που εντάσσονται. Έτσι, τα αετωματικά γλυπτά ακολουθούν με τις στάσεις και τις κινήσεις τους την τριγωνική διάταξη των αετωμάτων: το κυρίως θέμα τοποθετείται στο κέντρο του τριγώνου με τις πρωταγωνιστικές μορφές να στέκονται κάτω από την κορυφή του, ενώ οι δευτερεύουσες μορφές αποδίδονται γονατιστές ή ημιξαπλωμένες στα πλάγια του χώρου.

## Αρχιτεκτονική

Τα δημόσια κτήρια είχαν κυρίαρχη θέση στη διαμόρφωση των πόλεων-κρατών (θέατρα, ωδεία, κτήρια αθλητικών εγκαταστάσεων, αγορά, βουλευτήριο, πρυτανείο, στοές κ.α.). Κέντρο της πόλης-κράτους ήταν ο ναός, δηλαδή ο χώρος κατοικίας του θεού (ναίω = κατοικώ), όπου στεγάζονταν το άγαλμά του. Η λατρεία γινόταν στον εξωτερικό χώρο, όπου υπήρχε ο βωμός. Για παράδειγμα, στη Δωδώνη είχαν αρχικά περιφράξει μια βελανιδιά, την οποία θεωρούσαν ιερή (η βελανιδιά τραβάει τους κεραυνούς και έτσι πίστευαν ότι σε εκείνο το σημείο είχε εμφανιστεί ο Δίας).

Μέχρι τις αρχές του 7ου αι. π.Χ. οι ναοί κατασκευάζονται από ξύλο και πηλό και μόνο από το δεύτερο μισό του αιώνα άρχισε να χρησιμοποιείται πέτρα (αρχικά πωρόλιθος και στη συνέχεια ασβεστόλιθος και μάρμαρο). Την εποχή αυτή ο ναός αποκτά μνημειακό χαρακτήρα και αρχίζει η διαμόρφωση συγκεκριμένων αρχιτεκτονικών ρυθμών που σχετίζονται αποκλειστικά με την εξωτερική όψη. Ο εσωτερικός διάκοσμος αρχίζει να ενδιαφέρει μόνο από το δεύτερο μισό του 5ου αι. π.Χ., όταν οι τελετές λατρείας μεταφέρονται στο εσωτερικό του ναού.



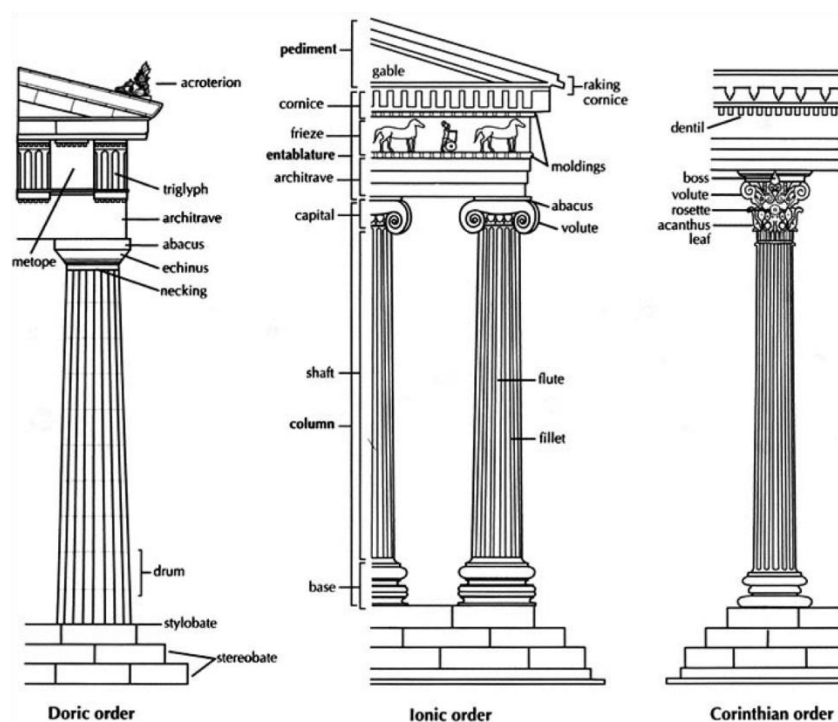
Εικ.15

Οι ναοί, ανάλογα με το σχέδιο της κάτοψης τους, διακρίνονται στις ακόλουθες κατηγορίες (εικ.15): α) απλός σηκός β) ναός εν παραστάση γ) πρόστυλος δ) αμφιπρόστυλος ζ) περίπτερος η) ψευδοπερίπτερος θ) δίπτερος ι) ψευδοδίπτερος.



Εικ.16

Εκτός από το σχέδιο της κάτοψης, ο ελληνικός ναός χαρακτηρίζεται από την εξωτερική του μορφή, δηλαδή τα στοιχεία που διαμορφώνουν τον ρυθμό του. Οι ρυθμοί της ελληνικής αρχιτεκτονικής είναι: α) ο δωρικός β) ο ιωνικός γ) ο κορινθιακός δ) ο αιολικός (εικ.16).



Εικ.17

Ο ιωνικός και ο δωρικός ρυθμός διαμορφώθηκαν στο τέλος του 7ου αι. π.Χ. (εικ.17)  
Η διαφορά μεταξύ των ρυθμών αυτών βρίσκεται κυρίως στον τρόπο που διαμορφώνεται ο κίονας και το κιονόκρανο και στο γεγονός ότι ο δωρικός ρυθμός φέρει στην περιοχή του θριγκού διακοσμητικές μετόπες και τρίγλυφα, ενώ ο ιωνικός έχει στη θέση αυτή ζωφόρο με ενιαία ανάγλυφη διακόσμηση. Επίσης, ο δωρικός ναός, σε αντίθεση με τον ιωνικό, φέρει γλυπτική διακόσμηση στο αέτωμα. Σε ό,τι αφορά τη διαμόρφωση των κίωνων, ο δωρικός δεν έχει βάση και αποτελείται από στέλεχος με ραβδώσεις που λεπταίνουν προς τα πάνω, και από κιονόκρανο. Το δωρικό κιονόκρανο διακρίνεται σε δύο μέλη, ένα καμπύλο, τον εχίνο, και ένα πλίνθο τετράγωνο, τον άβακα. Ο ιωνικός κίονας αποτελείται από τρία μέρη: τη βάση, το στέλεχος και το κιονόκρανο. Το στέλεχος είναι πιο λεπτό από αυτό του δωρικού ρυθμού και φέρει ραβδώσεις που δεν απολήγουν σε οξείες γωνίες, αλλά χωρίζονται από σχηματισμό ταινίας. Το κιονόκρανο έχει στο πάνω μέρος πολύ λεπτό άβακα και στη θέση του εχίνου υπάρχει ζευγάρι ελίκων.

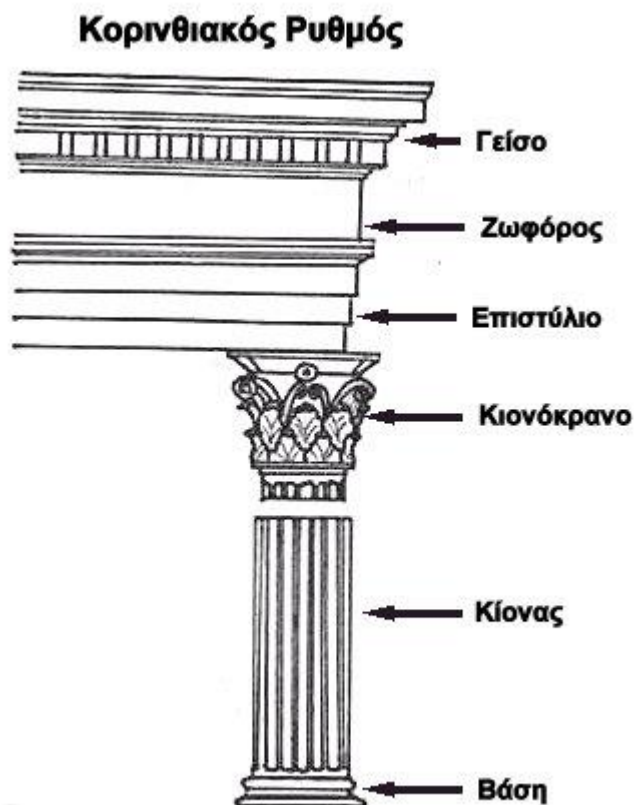


Εικ.18

Παραλλαγή του ιωνικού κιονόκρανου αποτελεί το αιολικό που το βρίσκουμε στην περιοχή της Αιολίας (ΒΔ της Μ.Ασίας, Λέσβος). Διαμορφώνεται από δύο ανεξάρτητους μεταξύ τους έλικες που μιμούνται φύλλα φυτού. Στο μεταξύ τους κενό υπάρχει ανθέμιο (εικ.18).

Ο κορινθιακός ρυθμός (εικ.19) που εμφανίζεται πολύ αργότερα (τέλος 5ου αι. π.Χ.) και η χρήση του γενικεύεται στους ελληνιστικούς και ρωμαϊκούς χρόνους, πρόκειται για παραλλαγή του ιωνικού και διαφοροποιείται από αυτόν κυρίως στον σχηματισμό του κιονόκρανου. Από τον Ρωμαίο αρχιτέκτονα Βιτρούβιο έχουμε την

πληροφορία ότι ήταν έμπνευση του Κορινθίου γλύπτη Καλλίμαχου, όταν είδε ένα σκεπασμένο καλάθι με τετράγωνη πλάκα πάνω στον τάφο ενός κοριτσιού. Από τον τάφο έβγαιναν τα πλατιά φύλλα του φυτού της ακάνθου και περιέβαλλαν το καλάθι. Ο καλάθος είναι ο πυρήνας του κιονόκρανου και η φυτική διακόσμηση εξαπλώνεται σε τρεις ζώνες. Στις κάτω ζώνες αποδίδονται τα πριονωτά φύλλα του φυτού και στην πάνω αποδίδονται δύο έλικες. Ο καλάθος φέρει στο επάνω μέρος λεπτό άβακα.



Εικ.19

Μερικοί από τους πιο γνωστούς δωρικούς ναούς της αρχαϊκής εποχής είναι ο ναός της Ήρας στην Ολυμπία (600/530 π.Χ.), ο ναός του Απόλλωνα στην Ερέτρια (6ος αι. Π.Χ.), ο ναός της Αρτέμιδος στην Κέρκυρα (580π.Χ.), ο ναός της Αφαίας στην Αίγινα (500π.Χ.) και ο ναός C στον Σελινούντα της Μεγάλης Ελλάδας (550/530π.Χ.). Από τους ιωνικούς αναφέρονται ενδεικτικά ο ναός της Δήμητρας στο Σαγκρί Νάξου (530π.Χ.) και ο Θησαυρός των Ναξίων στη Δήλο (αρχές 6ου αι.π.Χ.).

## Κλασική εποχή

### Πρώιμη κλασική τέχνη (480-450π.Χ)

Η αλλαγή από την αρχαϊκή στην κλασική τέχνη συνέπεσε με την νίκη των Ελλήνων κατά των Περσών στη ναυμαχία της Σαλαμίνας το 480 π.Χ. Μετά από αυτή τη νίκη τονώθηκε το εθνικό αίσθημα και δόθηκε ώθηση για τη δημιουργία της Χρυσής Εποχής. Κέντρο της εποχής ήταν η Αθήνα, στην οποία γεννήθηκε και εξελίχθηκε η τέχνη της κλασικής περιόδου. Η τέχνη της πρώιμης κλασικής περιόδου, η οποία διήρκησε τριάντα χρόνια, χαρακτηρίζεται από τη δύναμη και την αυστηρότητα που καθρεφτίζουν τον χαρακτήρα των Ελλήνων, όπως διαμορφώθηκε από τον πόλεμο και την τελική νίκη κατά των Περσών. Λόγω του συντηρητικού της χαρακτήρα, η τέχνη της πρώιμης κλασικής περιόδου ονομάζεται και Αυστηρός Ρυθμός. Βασικά χαρακτηριστικά της είναι η επιλογή θεμάτων που προωθούν και εξυμνούν το δημοκρατικό πολίτευμα και η συστηματική προσπάθεια κατάκτησης της φυσιοκρατικής κίνησης.

### Γλυπτική



Εικ.20

Ο Κριτίου Παις (490-480 π.Χ.) (εικ.20) αποτελεί το τελευταίο στάδιο της εξέλιξης του Κούρου, ενώ με τον φυσιοκρατικό του χαρακτήρα εισάγει στη νέα εποχή. Ήταν αφιέρωμα στην Ακρόπολη των Αθηνών και συνδέθηκε με τον γλύπτη Κριτίο. Στο γλυπτό αυτό εμφανίζεται για πρώτη φορά ο συνδυασμός των κινήσεων που έσπασε την αυστηρή μετωπικότητα της αρχαϊκής γλυπτικής, το *Contraposto*.

Διαμορφώνεται από δύο χιαστί άξονες, με τον ένα να συνδέει τα σταθερά μέλη του σώματος και τον άλλο τα χαλαρά.



Εικ.21

Σημαντικό έργο της πρώιμης κλασικής εποχής είναι το σύμπλεγμα των Τυραννοκτόνων (480 π.Χ.), των γλυπτών Κριτίου και Νησιώτη (εικ.21). Στην πραγματικότητα πρόκειται για ρωμαϊκό αντίγραφο ελληνικού ορειχάλκινου συμπλέγματος που είχε φιλοτεχνηθεί περίπου το 480 π.Χ., το οποίο ωστόσο αποτελούσε επίσης αντίγραφο συμπλέγματος του γλύπτη Αντήνορος από το 510 π.Χ., που είχαν απομακρύνει οι Πέρσες από την Αθήνα. Δεν είναι σαφές σε ποιο βαθμό αντέγραψαν το πρότυπο ο Κριτίος και ο Νησιώτης. Το γεγονός ωστόσο ότι οι



μορφές αποδίδονται με βάση τα ιδιαίτερα φυσιολογικά χαρακτηριστικά τους, οδηγεί στη διαπίστωση ότι ήδη από τα τέλη του 6ου αι. π.Χ. υπήρχε ενδιαφέρον για πιστές προσωπογραφικές αποδόσεις. Τα πρώτα αυτά επίσημα πορτρέτα της ελληνικής γλυπτικής απεικονίζουν δύο Αθηναίους, τον Αρμόδιο και τον Αριστογείτονα, οι οποίοι σκοτώθηκαν το 514 π.Χ. σε μια προσπάθεια να απαλλάξουν την Αθήνα από την τυραννία των Πεισιστρατιδών.

Οι Αθηναίοι ήταν ευχαριστημένοι από τη διακυβέρνηση του Πεισίστρατου, ο οποίος είχε καλές σχέσεις τόσο με τους ευγενείς, όσο και με τον λαό αποφεύγοντας πολεμικές περιπέτειες και δαπανώντας μεγάλα ποσά για δημόσια και καλλιτεχνικά έργα. Οι μόνοι δυσάρεστοι ήταν οι Αλκμεωνίδες, ισχυρή αθηναϊκή οικογένεια που είχε οδηγηθεί στην εξορία. Μετά τον θάνατο του Πεισίστρατου ανέλαβαν την εξουσία οι υιοί του, Ιππίας και Ίππαρχος. Στα Μεγάλα Παναθήναια (514 π.Χ.), ο Αρμόδιος και ο Αριστογείτονας δολοφόνησαν τον Ίππαρχο, καθώς είχαν προσωπικές διαφορές μαζί του. Παρόλο που η πράξη τους δεν είχε πολιτικό χαρακτήρα, χρησιμοποιήθηκε από τη δημοκρατική κυβέρνηση του Κλεισθένη, ο οποίος ανέβηκε στην εξουσία μετά την εκδίωξη του Ιππία από τους Αλκμεωνίδες, ως μέσο προπαγάνδας κατά της τυραννίας.

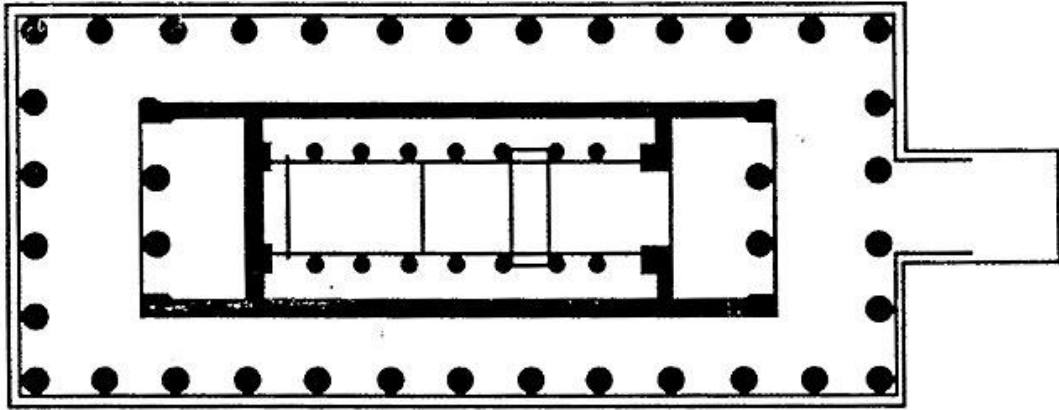
Το σύμπλεγμα του Αντίνορος στήθηκε στην Αγορά και οι τυραννοκτόνοι λατρεύτηκαν ως εκείνοι που απάλλαξαν τους Αθηναίους από την κακή διακυβέρνηση του υιού του Πεισίστρατου. Μέσα από συστηματική προπαγάνδα που χρησιμοποιούσε την τέχνη ως φορέα της, οι τυραννοκτόνοι μετατράπηκαν στις συνειδήσεις των Αθηναίων σε ήρωες, ενώ γεννήθηκαν μύθοι που ήθελαν με το άγγιγμα των γλυπτών αυτών ή την επίκληση των ονομάτων τους να διασφαλίζουν καλή τύχη ή πετυχημένο ρητορικό αποτέλεσμα αντίστοιχα. Θεσπίστηκε μάλιστα νόμος που απαγόρευε να στηθούν άλλα γλυπτά κοντά τους. Κανείς τελικά δεν ενδιαφερόταν για τα πραγματικά κίνητρα της δολοφονίας: οι τυραννοκτόνοι μετατράπηκαν σε εθνικά σύμβολα νομιμοποιώντας το καθεστώς της δημοκρατίας.

Το σημαντικότερο επίτευγμα στη γλυπτική αυτής της περιόδου είναι η εμφάνιση της υποδηλούμενης κίνησης. Ένα χαρακτηριστικό γλυπτό που έχει αντιγραφεί ευρέως από τις μεταγενέστερες εποχές είναι ο Δισκοβόλος του Μύρωνα (460 π.Χ.) (εικ.22),

ο οποίος έχει σωθεί μόνο μέσα από ρωμαϊκά αντίγραφα. Τα περισσότερα γλυπτά της κλασικής περιόδου ήταν ορειχάλκινα χυτά και οι Ρωμαίοι που ήταν λάτρεις της ελληνικής τέχνης τα αντέγραφαν σε μάρμαρο διακοσμώντας με αυτά τους κήπους ή τους δημόσιους χώρους τους. Αν και πολλά αντίγραφα είναι κακής ποιότητας, μας βοηθούν στο να αναπαράγουμε κατά προσέγγιση τη μορφή των αυθεντικών έργων, τα οποία θεωρήθηκαν από τους πρώτους Χριστιανούς ειδωλολατρικά και καταστράφηκαν. Ο Μύρωνας φιλοτέχνησε το γλυπτό αθλητή τη στιγμή που είναι έτοιμος να ρίξει τον δίσκο. Η εξέλιξη της απόδοσης της κίνησης είναι τεράστια με σχέση με τους προγενέστερους Κούρους ή τα γλυπτά του αιγυπτιακού πολιτισμού. Οι Αιγύπτιοι συνδύαζαν τις πιο χαρακτηριστικές όψεις των μερών του σώματος ανεξάρτητα από την οπτική γωνία. Αντίθετα ο Μύρων έχει προβεί σε συστηματικές παρατηρήσεις και λαμβάνοντας υπόψη την πραγματική εικόνα συνδυάζει τα μέρη του σώματος με τέτοιο τρόπο ώστε να έχει φυσιοκρατικό αποτέλεσμα. Οι ρέουσες γραμμές και η κατάκτηση ισορροπίας μεταξύ κίνησης και ακινησίας, έντασης και συγκράτησης αποτελούν τα κατεξοχήν χαρακτηριστικά του γλυπτού που έχει τον χαρακτήρα στιγμιότυπου.



Εικ.22



Εικ.23

Πολλά είναι και τα αρχιτεκτονικά γλυπτά, τα οποία έχουν κερδίσει σε αρτιότητα και σε αρμονική συνύπαρξη με το αρχιτεκτονικό τους πλαίσιο. Ο ναός του Δία στην Ολυμπία, περίπτερος δωρικού ρυθμού με 6 x 13 κίονες (εικ.23), έφερε γλυπτό διάκοσμο στα αετώματα και τις μετόπες.



Εικ.24

Στο ανατολικό αέτωμα (εικ.24) υπήρχε σύνθεση με θέμα την προετοιμασία των αγώνων Πέλοπα και Οινόμαου που έγιναν με αφορμή την αίτηση του Πέλοπα να νυμφευτεί την κόρη του Οινόμαου, Ιπποδάμεια. Πρόκειται για μύθο που αναφέρεται στους αγώνες διεκδίκησης της εξουσίας στην Πελοπόννησο. Στο κέντρο της σύνθεσης βρίσκεται ο Δίας σε ρόλο κριτή, στα δεξιά του στέκονται ο Πέλοπας και η Ιπποδάμεια και στα αριστερά ο Οινόμαος και η Στερόπη. Στα άκρα υπάρχουν τα τέθριππα και στις γωνίες της τριγωνικής δομής ξαπλώνουν προσωποποιήσεις τοπικών ποταμών, με εκείνον στην πλευρά του Οινόμαου να εμφανίζεται θλιμμένος προϊδεάζοντας για την κακή για αυτόν έκβαση του αγώνα. Πρόκειται για στατική παράσταση που έρχεται σε αντίθεση με τη δυναμική σύνθεση του δυτικού

αετώματος, όπου αναπαρίστανται η σκηνή της αρπαγής των Λαπιθίδων από τους Κένταυρους.

### Αγγειογραφία



Εικ.25

Η κατάκτηση της φυσιοκρατικής κίνησης αποτελεί κυρίαρχο αίτημα και στην αγγειογραφία της περιόδου αυτής. Για παράδειγμα, στον κρατήρα των Αργοναυτών (460π.Χ.) του ζωγράφου των Νιοβιδών (εικ.25) απεικονίζονται πολλές μορφές σε όλων των ειδών τις στάσεις και τις κινήσεις. Η ανθρώπινη μορφή καλύπτει πλέον το μεγαλύτερο μέρος του σώματος του αγγείου. Στον αμφορέα του Διπύλου η παρουσία της ανθρώπινης μορφής περιοριζόταν σε μία μόνο ζώνη, ενώ στο αγγείο Francois όλες οι ζώνες περιείχαν ανθρώπινες μορφές. Στα αγγεία της πρώιμης κλασικής εποχής οι ζώνες καταργούνται και οι ανθρώπινες μορφές, σε διάφορες στάσεις και παραλλαγές, καλύπτουν όλη την επιφάνεια.



Εικ.26

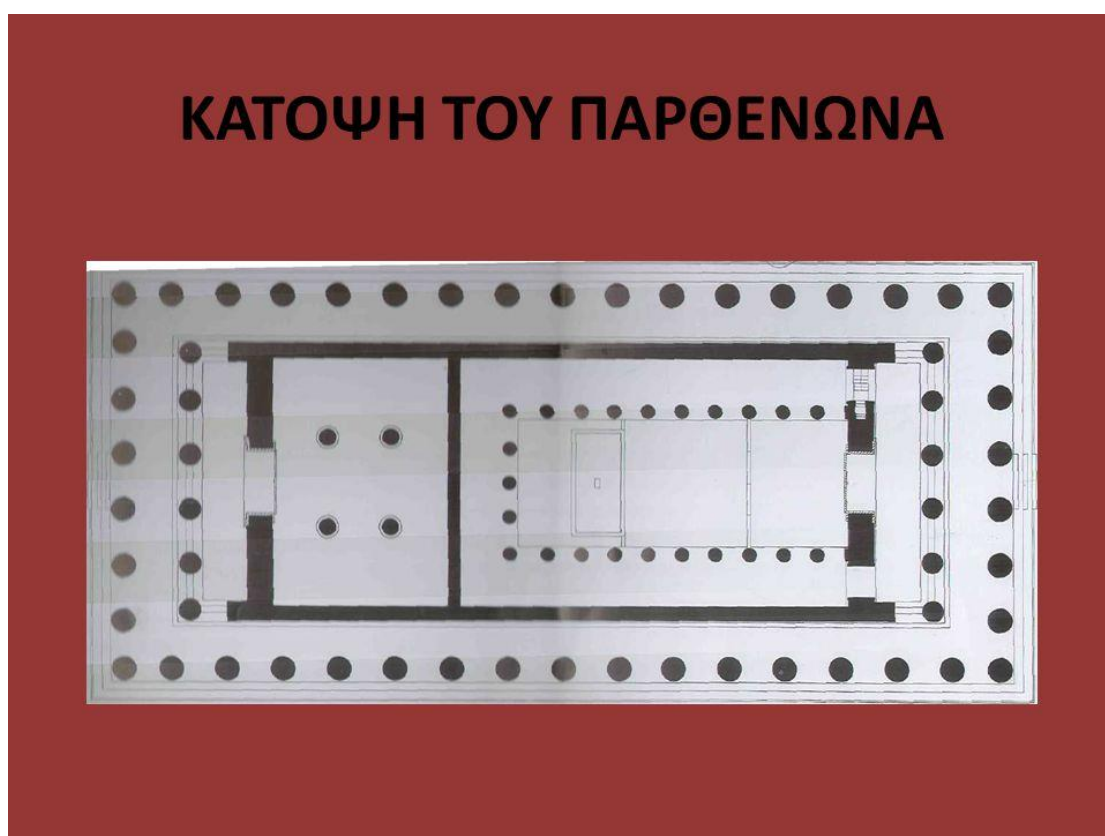
Σε ερυθρόμορφη κύλικα του ζωγράφου Δούρη (π. 480π.Χ.) με θέμα τη διαμάχη του Αίαντα και του Οδυσσέα για την πανοπλία του Αχιλλέα (εικ.26), γίνεται επιστράτευση της μυθολογίας για την ενίσχυση και την προβολή του δημοκρατικού καθεστώτος. Στη μια πλευρά της αποδίδεται το θέμα της μονομαχίας των δύο ανδρών, ενώ στην άλλη πλευρά του αγγείου απεικονίζεται ψηφοφορία που πραγματοποιείται με διαιτεύουσα τη θεά Αθηνά για να αποφασιστεί τελικά σε ποιον από τους δύο ήρωες θα αποδοθούν τα όπλα του Αχιλλέα. Το μήνυμα που λάμβανε ο θεατής αφορούσε στις αντίθετες μεθόδους που χρησιμοποιούνταν την παλαιότερη και τη σύγχρονη δημοκρατική εποχή: στη θέση της βίαιης διευθέτησης, τώρα υπάρχει η χρήση κάλπης, ενώ διακρίνεται εκείνος που ξέρει να ρητορεύει επιχειρηματολογώντας.

### **Ώριμη κλασική τέχνη (450-400/390 π.Χ.)**

Το δημοκρατικό πολίτευμα κορυφώθηκε στα χρόνια της διακυβέρνησης της Αθήνας από τον Περικλή (461 – 429 π.Χ.). Πρόκειται για περίοδο με μεγάλη πολιτισμική ανάπτυξη, η οποία ωστόσο ολοκληρώθηκε με τον εμφύλιο πόλεμο Αθήνας και Σπάρτης (431 – 404 π.Χ.)

## Αρχιτεκτονική

Μετά την καταστροφή της Ακρόπολης από τους Πέρσες (480 π.Χ.), οι Έλληνες αρνήθηκαν να ξαναχτίσουν τους ιερούς χώρους χρησιμοποιώντας τα ερείπια που είχε βεβηλώσει ο εχθρός. Έτσι περίπου τριάντα χρόνια μετά, ο Περικλής ήταν εκείνος που τόλμησε να ξεκινήσει τεράστια οικοδομική εκστρατεία, στην οποία συμμετείχαν πολλοί καλλιτέχνες, όπως ο Ικτίνος και ο Φειδίας. Η οικοδόμηση της Ακρόπολης συνέχισε και μετά τον θάνατο του Περικλή (429π.Χ.).



Εικ.27

Ο Παρθενώνας (εικ.27) χτίστηκε μεταξύ 447 π.Χ. και 438 π.Χ., ενώ ο γλυπτός διάκοσμος ολοκληρώθηκε το 432 π.Χ. Αρχιτέκτονες ήταν ο Ικτίνος και ο Καλλικράτης, ενώ τη γενική εποπτεία είχε ο Φειδίας. Πρόκειται για δωρικό περίπτερο ναό με οκτώ κίονες στην μπροστινή και πίσω όψη και δεκαεπτά κίονες στις πλάγιες όψεις του. Στις στενές πλευρές υπήρχε και δεύτερη σειρά 6 δωρικών κίωνων που δημιουργούσε την ψευδαίσθηση δίπτερου ναού. Στο εσωτερικό υπήρχε δίτονη (διώροφη) δωρική κιονοστοιχία σχήματος «Π», όπου βρισκόταν το

χρυσελεφάντινο άγαλμα της Αθηνάς. Στον οπισθόδομο φυλασσόταν ο θησαυρός, δηλαδή τα πολύτιμα αφιερώματα της Αθηνάς. Η οροφή του στηριζόταν σε τέσσερις ιωνικούς κίονες.

Ο ναός ήταν κατασκευασμένος από πεντελικό μάρμαρο, ενώ η στέγη ήταν ξύλινη. Ο εξωτερικός θριγκός έφερε 92 μετόπες με την αναπαράσταση σκηνών της Γιγαντομαχίας στις ανατολικές, της Αμαζονομαχίας στις δυτικές, της Άλωσης της Τροίας στις βόρειες και της Κενταυρομαχίας στις νότιες μετόπες. Η σύνθεση στο ανατολικό αέτωμα είχε ως θέμα τη γέννηση της Αθηνάς, ενώ στο δυτικό αέτωμα απεικονιζόταν η διαμάχη μεταξύ Αθηνάς και Ποσειδώνα σχετικά με την ονομασία της Αθήνας. Στον εσωτερικό ναό υπήρχε συνεχής ανάγλυφη ζωφόρος (160 μ.) με θέμα την πομπή των Παναθηναίων.

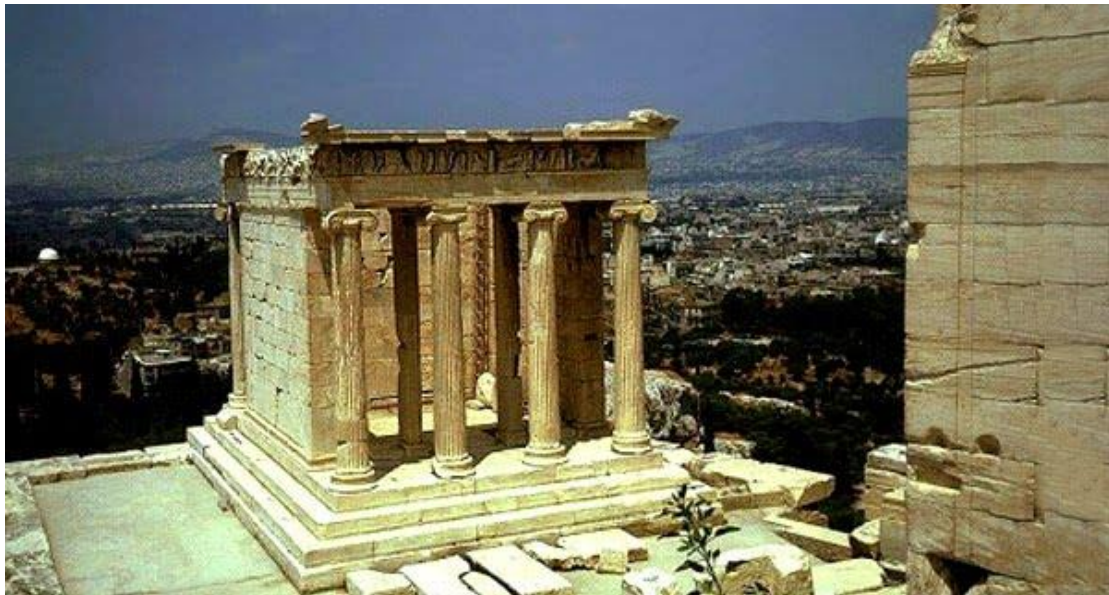
Η οικοδόμηση του Παρθενώνα εξυπηρετούσε πρωτίστως πολιτικούς σκοπούς. Τα θέματα στις μετόπες λειτουργούσαν στις συνειδήσεις αλληγορικά, συμβολίζοντας τις νίκες των Ελλήνων εναντίον των Περσών. Ανάλογα και τα θέματα των αετωμάτων και της εσωτερικής ζωφόρου αναφέρονταν στις μυθικές καταβολές της Αθήνας και τη σύγχρονη της ζωή, αντίστοιχα. Ακόμη και το γεγονός ότι στον Παρθενώνα συνδυάστηκαν δωρικός και ιωνικός ρυθμός καταδεικνύει την πρόθεση του Περικλή να αναδείξει την Αθήνα στην απόλυτη ηγεμονεύουσα δύναμη της Ελλάδας.

Γενικότερα, το πολυδάπανο οικοδομικό πρόγραμμα της Ακρόπολης είχε πολιτικό χαρακτήρα με τρεις βασικές κατευθύνσεις:

1. Στόχευε στην προβολή της αθηναϊκής δύναμης. Η Αθήνα την εποχή αυτή ήταν επικεφαλής μιας ισχυρής ναυτικής συμμαχίας με πολλές πόλεις – κράτη, οι οποίες πλήρωναν συνεισφορές στους Αθηναίους για να τις έχουν κάτω από την προστασία τους.
2. Στόχευε στην προσωπική προβολή του Περικλή. Οι πολιτικοί ηγέτες όλων των εποχών γνώριζαν ότι προγράμματα δημοσίων δαπανών λειτουργούσαν θετικά στην αποδοχή τους από τον λαό.



3. Λειτουργούσε ως επίδειξη κύρους απέναντι στην περσική αυτοκρατορία, την οποία οι Αθηναίοι με τους συμμάχους τους είχαν καταφέρει να κατατροπώσουν και έτσι να επικρατήσουν στο Αιγαίο. Την ίδια εποχή ο Δαρείος και ο Ξέρξης οικοδομούσαν στην Περσέπολη τεράστια λατρευτικά και ανακτορικά κέντρα. Οι Έλληνες απεσταλμένοι επέστρεφαν με εντυπωσιακές περιγραφές του μεγέθους και της μεγαλοπρέπειας τους. Κατά συνέπεια οι Αθηναίοι όφειλαν να απαντήσουν με αντίστοιχης εμβέλειας έργα.



Εικ.28

Ο ναός της Αθηνάς Νίκης (εικ.28) είναι ένα άλλο χαρακτηριστικό κτίριο της Ακρόπολης που χτίστηκε από τον Καλλικράτη μεταξύ 426 π.Χ. και 421 π.Χ., δηλαδή κατά την περίοδο του Πελοποννησιακού Πολέμου. Είναι ιωνικός, τετράστυλος αμφιπρόστυλος ναός, χτισμένος σε ύψωμα που φέρει θωράκιο με ανάγλυφες πλάκες, στις οποίες απεικονίζονται Νίκες να πραγματοποιούν θυσίες ή να οδηγούν ταύρους για θυσία ή και να στολίζουν τρόπαια. Η Αθηνά ένθρονη τις παρακολουθεί. Στη ζωφόρο που ήταν έργο του Αγοράκριτου αποδίδονταν μάχες μεταξύ Ελλήνων και Περσών, με του θεούς να τις παρακολουθούν. Ο ναός συχνά αποκαλείται και ναός της Απτέρου Νίκης. Πρόκειται για λανθασμένη ονομασία που οφείλεται σε πληροφορία του Πausανία. Ο αρχαίος ιστορικός αναφέρει ότι σύμφωνα με την παράδοση οι Αθηναίοι είχαν κόψει τα φτερά του γλυπτού της Νίκης που υπήρχε στο εσωτερικό του ναού για να μείνει για πάντα στην Αθήνα. Στην πραγματικότητα



όμως το γλυπτό του ναού, το οποίο σήμερα δε σώζεται, ήταν η θεά Αθηνά και για αυτό δεν είχε φτερά.



Εικ.29

Ένας ακόμη ναός είναι το Ερέχθειο (εικ.29) που χτίστηκε από τον Μνησικλή μεταξύ 421 π.Χ. και 406 π.Χ. Πήρε το όνομα του από τον μυθικό βασιλιά Ερεχθέα που λατρεύονταν αρχικά στη θέση αυτή. Ο κύριος ναός είναι ορθογώνιος με έξι ιωνικούς κίονες στην ανατολική πλευρά. Η αίθουσα χωρίζεται σε τέσσερα τμήματα. Στο ανατολικό-κεντρικό τμήμα βρισκόταν το ξόανο της Αθηνάς και η περίφημη χρυσή άσβεστος λυχνία, έργο του γλύπτη Καλλιμάχου. Το δυτικό τμήμα ήταν επίσης χωρισμένο σε τρεις αίθουσες. Εκεί βρίσκονταν οι βωμοί του Ποσειδώνα, του Ερεχθέα, του Ήφαιστου και του τοπικού ήρωα Βούτου. Μια μικρή είσοδος οδηγούσε δυτικά στον περίβολο του τεμένους της νύμφης Πανδρόσου, το Πανδρόσειο, όπου ήταν φυτεμένη η ιερή ελιά των Αθηνών. Εκεί υπήρχε μικρή σκάλα που οδηγούσε στον τάφο του Κέκροπα, του μυθικού βασιλιά της Αθήνας, που βρισκόταν κάτω από την νοτιοδυτική πλευρά του Ερέχθειου. Στη βόρεια πλευρά και σε πιο χαμηλό επίπεδο, υπάρχει ένα τμήμα με τέσσερις ιωνικούς κίονες στην πρόσοψη και δυο στα πλάγια. Επίσης υπάρχει μια κρύπτη, όπου πίστευαν ότι κατοικούσε ο οικουρός όφης. Η πύλη έφερε ιωνική διακόσμηση. Στο νότιο τμήμα, μπροστά στον Παρθενώνα, αντί για κίονες υπάρχουν έξι γυναικεία γλυπτά ύψους 2,30 περίπου μέτρων. Ο Βιτρούβιος τα αποκαλεί "Καρυάτιδες", επειδή ο γλύπτης είχε χρησιμοποιήσει για μοντέλα του κορίτσια από την πόλη Καρυές κοντά στη Σπάρτη. Φορούν ιωνικό χιτώνα και φέρουν στο κεφάλι τους ένα κάνιστρο, που παίζει το ρόλο κιονόκρανου. Σήμερα όλες είναι αντίγραφα καθώς η μία βρίσκεται

στο Βρετανικό μουσείο και οι υπόλοιπες πέντε στο μουσείο της Ακρόπολης για να προστατευτούν από τη ρύπανση.

Ένας ναός που χτίζεται αυτή την περίοδο εκτός Αττικής είναι ο δωρικός ναός του Απόλλωνα στη Φιγάλεια, έργο του Ικτίνου (μετά το 429π.Χ.), όπου βρέθηκε και το πρώτο κιονόκρανο κορινθιακού ρυθμού σε κίονα μπροστά από το νότιο τοίχο του σηκού.

### Γλυπτική



**Εικ.30**

Ο Φειδίας και οι βοηθοί του συνδύασαν στα γλυπτά του Παρθενώνα (εικ.30) ιδεαλιστικές προσεγγίσεις με φυσιοκρατικές αποδόσεις της θέσης των μορφών στον χώρο: χρησιμοποιούν τις τεχνικές της βράχυνσης και του *contraposto*, ενώ δίνουν μεγάλη σημασία στην έννοια της ισορροπίας τόσο στην κίνηση, όσο και στη σχέση σώματος – ενδύματος. Το βάρος του σώματος των μορφών μοιράζεται ομοιόμορφα μέσω της τεχνικής του χαλαρού και σταθερού σκέλους, αλλά και τα ενδύματα έχουν από τη μια τη δικιά τους υπόσταση με την πλούσια πτυχολογία τους, από την άλλη όμως αφήνουν τις γραμμές του σώματος να διαγράφονται ξεκάθαρα από κάτω.

Είναι η εποχή της απόλυτης ισορροπίας και αυτό φαίνεται σε κάθε λεπτομέρεια της τέχνης.



Εικ.31

Κάποια από τα πιο αξιόλογα περίοπτα γλυπτά της ώριμης κλασικής περιόδου φιλοτεχνήθηκαν από έναν ανταγωνιστή του Φειδία, τον Πολύκλειτο. Ενώ ο Φειδίας ήταν γνωστός για τα αγάλματα των θεών που είχε φιλοτενήσει, ο Πολύκλειτος είχε στραφεί κυρίως στη δημιουργία μορφών αθλητών. Το έργο του μας είναι γνωστό μόνο μέσα από τα μαρμάρινα ρωμαϊκά αντίγραφα, ενώ ο ίδιος χρησιμοποιούσε αποκλειστικά τον ορείχαλκο. Το πιο γνωστό έργο του είναι ο Δορυφόρος ή Κανών (440 π.Χ.) (εικ.31) που πιθανώς αποτελεί απεικόνιση του Αχιλλέα. Ο Πολύκλειτος ασχολήθηκε με τους κανόνες που διέπουν την ιδανική σε αναλογίες ανδρική μορφή και συνέγραψε το λεγόμενο «Κανόνα». Ο δορυφόρος αποτελεί την έμπρακτη

εφαρμογή των παρατηρήσεων του. Το γραπτό κείμενο δεν σώζεται και η μόνη πληροφόρηση που έχουμε προέρχεται από τον Γαληνό, συγγραφέα ιατρικών πραγματειών του 2ου αι. μ.Χ., όπου εξηγεί ορισμένα δόγματα του Χρύσιππου, στωικού φιλόσοφου του 3ου αι. π.Χ.:

«Ο Χρύσιππος υποστηρίζει η ομορφιά δεν βρίσκεται στα στοιχεία του σώματος, αλλά στην αρμονική αναλογία των μελών – του ενός δαχτύλου με το άλλο, όλων των δακτύλων με την παλάμη, της παλάμης με τον καρπό και αυτών με τον πήχυ, του πήχου με όλο το βραχίονα και, εν συντομία, όλων με όλα τα υπόλοιπα, όπως περιγράφει ο Κανών του Πολύκλειτου. Ο Πολύκλειτος ήταν που κατέδειξε αυτές τις αναλογίες με ένα έργο τέχνης, δημιουργώντας ένα άγαλμα σύμφωνα με την πραγματεία του το οποίο ονόμασε Κανόνα».

Στο παραπάνω απόσπασμα αναφέρεται ότι ο Πολύκλειτος ήθελε να αποδώσει την αρμονική αναλογία των μελών σε σχέση πάντα με το σύνολο. Αυτή η οργανική αντιμετώπιση του ανθρώπινου σώματος διαφοροποιεί τον Κανόνα από το αιγυπτιακό σύστημα απόδοσης μορφών. Οι Αιγύπτιοι σχεδίαζαν τις μορφές πάνω σε κάρναβο, ανάλογα με τη θέση που θα έπρεπε να βρίσκονται τα ανθρώπινα μέλη. Χρησιμοποιούσαν δικτυωτά πλαίσια με τετραγωνισμένες υποδιαίρεσεις που προέβλεπαν σταθερά ποσοτικά μέτρα. Στον Κανόνα δεν υπάρχουν σταθερές μονάδες, αλλά όλα έχουν κατασκευαστεί αναλογικά, προσαρμοσμένα στις ανάγκες της οπτικής γωνίας.

Ο Πολύκλειτος φιλοτέχνησε την ιδανική μορφή ενός άντρα, χωρίς ωστόσο να απομακρύνεται από την πραγματικότητα. Προβάλλει τον ωραίο και αγαθό νέο που διακατέχεται από εσωτερική ηρεμία και ολύμπιο πνεύμα. Κατά τα ώριμα κλασικά χρόνια οι γλύπτες στράφηκαν στον ψυχικό κόσμο της εικονιζόμενης μορφής και εξέφρασαν για πρώτη φορά συναίσθημα πάντα στο πλαίσιο ενός συγκρατημένου ιδεαλισμού. Το *contraposto* βρίσκεται τώρα στην πιο ισορροπημένη του έκφραση: το βάρος του σώματος πέφτει στο δεξί σκέλος, η ένταση ανεβαίνει χιαστί στο αριστερό χέρι που κρατά το δόρυ για να περάσει με την κίνηση του κεφαλιού στο χαλαρό δεξί χέρι και από εκεί χιαστί στο χαλαρό αριστερό πόδι.



Εικ.32

Κατά τις τελευταίες δεκαετίες της ώριμης κλασικής περιόδου (420-400/390 π.Χ.) φιλοτεχνήθηκαν γλυπτά, τα οποία ακολουθούν τον «πλούσιο ρυθμό». Πρόκειται κυρίως για γυναικείες μορφές με λεπτά ενδύματα που φέρουν πλούσιες πτυχές, οι οποίες κολλούν στο σώμα, αποκαλύπτοντας καθαρά τις γραμμές του.

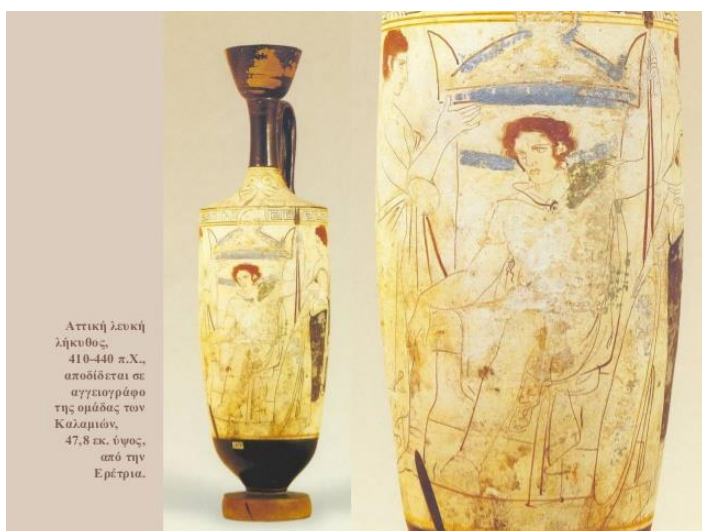
Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η Νίκη του Παιωνίου (421π.Χ.) (εικ.32), ανάθημα των Μεσσηνίων και Ναυπακτίων στον Δία στην Ολυμπία για τη νίκη τους στον Αρχιδάμειο πόλεμο. Ενδεικτική είναι επίσης η μορφής Νίκης που τακτοποιεί το σανδάλι της, από την πλάκα στο θωράκιο του ναού της Αθηνάς Νίκης στην Ακρόπολη (409-406 π.Χ.)

## Αγγειογραφία



Εικ.33

Η αγγειογραφία της περιόδου της τριακονταετίας του Περικλή ακολουθεί τον «ελεύθερο ή ωραίο» ρυθμό. Στις εικονιζόμενες μορφές διακρίνονται τα επιτεύγματα της γλυπτικής εφαρμοσμένα στον δισδιάστατο χώρο, όπως για παράδειγμα στον αμφορέα του ζωγράφου του Αχιλλέα (εικ.33), όπου απεικονίζεται ο Αχιλλέας με την ίδια ζυγισμένη κίνηση, όπως του Δορυφόρου του Πολυκλείτου. Στις παραστάσεις πολλών αγγείων είναι εμφανής και η επιρροή των παρθενώνων γλυπτών, καθώς οι μορφές διακρίνονται για την ολύμπια ηρεμία και εσωτερικότητα τους.



Αττική λευκή  
λήκυθος,  
410-440 π.Χ.,  
αποδίδεται σε  
αγγειογράφο  
της ομάδας των  
Καλαμίων,  
47,8 εκ. ύψος,  
από την  
Ερέτρια.

Εικ.34



Την περίοδο αυτή φτιάχνονται οι λευκές λήκυθοι, οι οποίες χρησιμοποιούνται στη λατρεία των νεκρών, τοποθετούνται ως κτερίσματα στους τάφους και φέρουν παραστάσεις από τον σχετικό θεματικό κύκλο (εικ.34). Παράλληλα με τον πλούσιο ρυθμό στη γλυπτική εξελίσσεται ο πλούσιος ρυθμός και στην αγγειογραφία (420-390π.Χ.), όπου οι γυναικείες μορφές δεν φορούν πια τον βαρύ πέπλο, αλλά ανάλαφρους χιτώνες που αναδεικνύουν με αισθησιακό τρόπο τις γραμμές του σώματος (εικ.35).



Εικ.35

Πέρα από την αγγειογραφία, οι Έλληνες της ώριμης κλασικής εποχής επιδίδονταν και στην τοιχογραφία, από την οποία δεν έχει διασωθεί τίποτα. Υπάρχει η άποψη ότι οι Ρωμαίοι αντέγραφαν τις ελληνικές τοιχογραφίες, όπως έκαναν και με τα γλυπτά, και έτσι μπορούμε μέσα από τα αντίγραφα να έχουμε μια εικόνα για τα ελληνικά έργα. Ο Πλίνιος ο Πρεσβύτερος αναφέρει αρκετά στοιχεία για τους Έλληνες ζωγράφους στο 35ο βιβλίο του Φυσικής Ιστορίας με τίτλο, «Περί της Αρχαίας Ελληνικής ζωγραφικής».

### Ύστερη κλασική τέχνη (4ος αι. π.Χ.)

Ο 4ος αι. π.Χ. θεωρείται περίοδος αλλαγών, όχι μόνο σε ό,τι αφορά την τεχνοτροπία και τη θεματική των καλλιτεχνικών έργων, αλλά και την κοινωνική θέση του καλλιτέχνη. Όλο και περισσότεροι καλλιτέχνες αναγνωρίζονται αποκτώντας δόξα και περιουσία. Κάποιοι από αυτούς αναπτύσσουν εκκεντρικές συμπεριφορές που ανακλούν σύγχρονες μας τάσεις. Ο Πλίνιος αναφέρει, για παράδειγμα, ότι ο Παράσσιος τριγυρνούσε στους αθηναϊκούς δρόμους φορώντας πορφυρό ένδυμα και χρυσό στεφάνι.

### Γλυπτική

Κατά την ύστερη κλασική εποχή υποχωρεί το ιδεαλιστικό πνεύμα, ενώ δίνεται έμφαση στην έκφραση και το συναίσθημα. Η μεγαλύτερη ωστόσο κατάκτηση της περιόδου αυτής είναι το άνοιγμα των γλυπτών προς όλες τις κατευθύνσεις. Οι σημαντικότεροι γλύπτες είναι οι Κηφισόδοτος, Πραξιτέλης, Τιμόθεος, Λεωχάρης, Σκόπας και Λύσιππος.



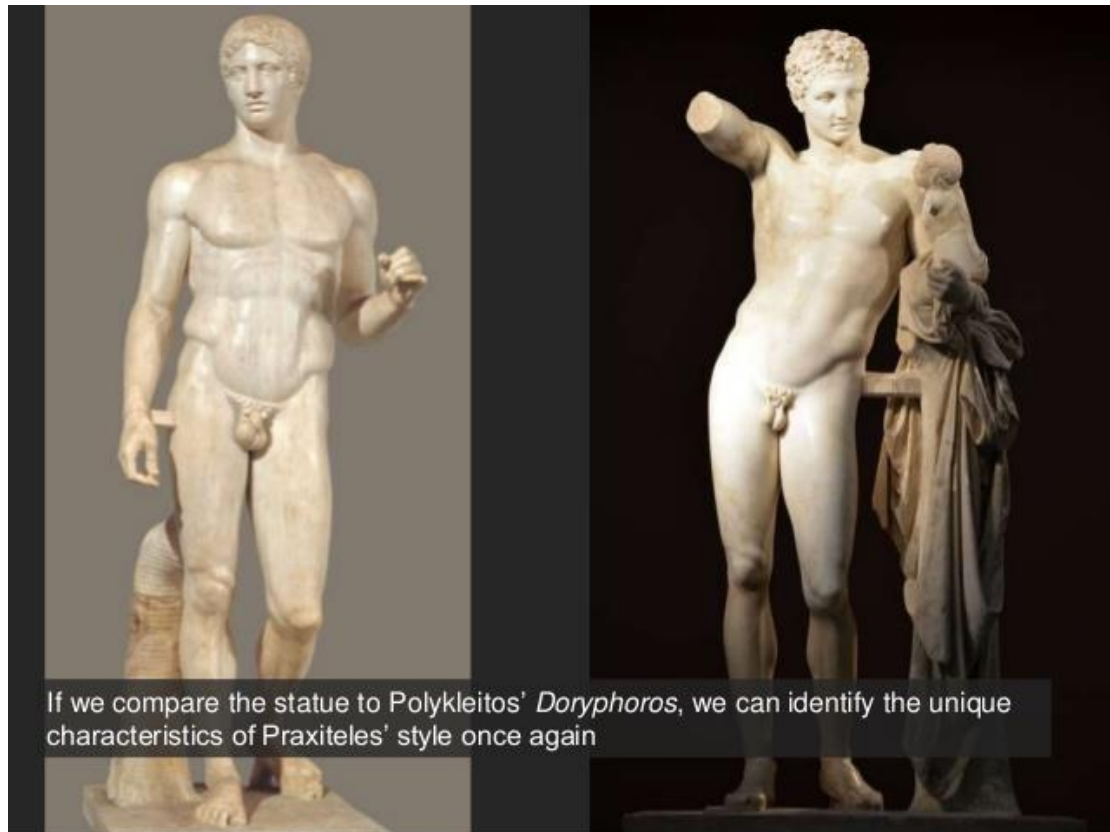
Εικ.36

Ο Πραξιτέλης κατάφερε να σπάσει πολλές από τις συμβάσεις του παρελθόντος τόσο σε εικονογραφικό όσο και σε τεχνοτροπικό επίπεδο. Φιλοτέχνησε τον Διόνυσο



ως παιχνιδιάρικο μωρό στην αγκαλιά του Ερμή να απλώνει τα χεράκια του προς ένα σταμπί με σταφύλια. Το σύμπλεγμα του Ερμή με τον μικρό Διόνυσο (εικ.36) που σήμερα βρίσκεται στο Μουσείο της Ολυμπίας, χρονολογείται στα 330-320 π.Χ. και είναι το μόνο αυθεντικό ελληνικό έργο που έχει διασωθεί από την κλασική περίοδο. Ήταν ανάθημα των κατοίκων της Αρκαδίας και της Ηλείας στην Ολυμπία ως επισφράγιση της ειρήνης που είχαν κλείσει μεταξύ τους.

Ο Πραξιτέλης πιθανώς εμπνεύστηκε από το αθηναϊκό έθιμο της μύησης των παιδιών στην οινοποσία. Αντίθετα από τους περισσότερους σύγχρονούς του καλλιτέχνες που προτιμούσαν τον ορείχαλκο, ο Πραξιτέλης ήταν άριστος λαξευτής μαρμάρου. Ήταν ιδιαίτερα χαρισματικός στο να μετατρέπει τη σκληρή μαρμάρινη επιφάνεια σε καλοδουλεμένη και ιδιαίτερα νατουραλιστική σάρκα.



Εικ.37

Αρκεί να συγκρίνουμε τον Ερμή με τον Δορυφόρο του Πολύκλειτου (εικ.37) για να καταλάβουμε τις αλλαγές που προέκυψαν στην τέχνη κατά το διάστημα που μεσολάβησε: ενώ και ο Πραξιτέλης χρησιμοποιεί το μοτίβο του σταθερού και

χαλαρού σκέλους, η στάση του Ερμή χαρακτηρίζεται από μία σιγμοειδή κάμψη που προσδίδει στο γλυπτό σχεδόν θηλυπρεπή χάρη. Σε πολλές περιπτώσεις η σιγμοειδής κάμψη ήταν τόσο έντονη που τα γλυπτά χρειάζονταν στήριγμα, όπως για παράδειγμα στον Απόλλωνα Σαυροκτόνο (350 π.Χ.) (εικ.38), γλυπτό που για πρώτη φορά στην ιστορία της αρχαίας τέχνης παρουσιάζει τον Απόλλωνα ως αργόσχολο έφηβο που παίζει με τις σαύρες. Ο Πραξιτέλης ήταν ο πρώτος γλύπτης που κατέβαζε τους θεούς από το ιδεαλιστικό τους βάθρο και πρόβαλε την ανθρώπινη τους υπόσταση.



Εικ.38

Το πιο επαναστατικό ωστόσο γλυπτό του Πραξιτέλη ήταν η Αφροδίτη της Κνίδου (εικ.39). Πρόκειται για το πρώτο γυναικείο γυμνό στην ελληνική τέχνη, με το οποίο ο Πραξιτέλης καθιέρωσε τη χάρη και τον αισθησιασμό στη γλυπτική. Η ιστορία του γλυπτού περιγράφεται από τον Πλίνιο (Φυσική Ιστορία, XXXVI,4,20-21) ως εξής:

«Το σπουδαιότερο έργο αυτού του γλύπτη (ενν. του Πραξιτέλη), και από τα σημαντικότερα γλυπτά όλου του κόσμου, είναι η Αφροδίτη του, για την οποία πολλοί μπάρκαραν στην Κνίδα θέλοντας να τη θαυμάσουν. Ο Πραξιτέλης έφτιαξε στην πραγματικότητα δύο αγάλματα, τα οποία διέθεσε προς πώληση ταυτόχρονα. Το ένα από τα δύο ήταν ντυμένο και για αυτό τον λόγο το προτίμησε ο λαός της Κω, που μπόρεσαν πρώτοι να επιλέξουν από τα δύο αγάλματα (τα οποία προσφέρονταν στην ίδια τιμή). Αυτό θεώρησαν ευσεβές να πράξουν. Το άγαλμα όμως που απέρριψαν αγοράστηκε από τον λαό της Κνίδου και αυτό ήταν που έγινε διάσημο. Αργότερα ο βασιλιάς Νικομήδης (της Κω) επιχείρησε να το αγοράσει από τους

Κνίδιους υποσχόμενος να τους απαλλάξει από το τεράστιο εξωτερικό τους χρέος. Αλλά οι Κνίδιοι προτίμησαν επίμονα να κρατήσουν το άγαλμα τους και δικαίως: γιατί χάρη σε αυτό το έργο του Πραξιτέλη η Κνίδος απέκτησε φήμη. Το ιερό στο οποίο έχει ανεγερθεί είναι κατασκευασμένο ανοιχτό, ώστε το άγαλμα της θεάς να είναι ορατό από όλες τις πλευρές, και λένε πως η ίδια η θεά ενθάρρυνε αυτή τη λύση. Και πράγματι το άγαλμα είναι εξίσου υπέροχο από όποια γωνιά και αν το κοιτάξεις.»



Εικ.39

Αν και ο Πραξιτέλης είχε φιλοτεχνήσει τον κορμό της Αφροδίτης με ελαφριά συστρόφη διαμορφώνοντας σιγμοειδή κάμψη και ήπιο άνοιγμα της μορφής στον χώρο, η κατάκτηση του τρισδιάστατου χώρου στη γλυπτική αποδίδεται στον Λύσιππο από τη Σικυώνα: με τον Αποξυόμενο (330 π.Χ.) (εικ.40) καταργήθηκε το

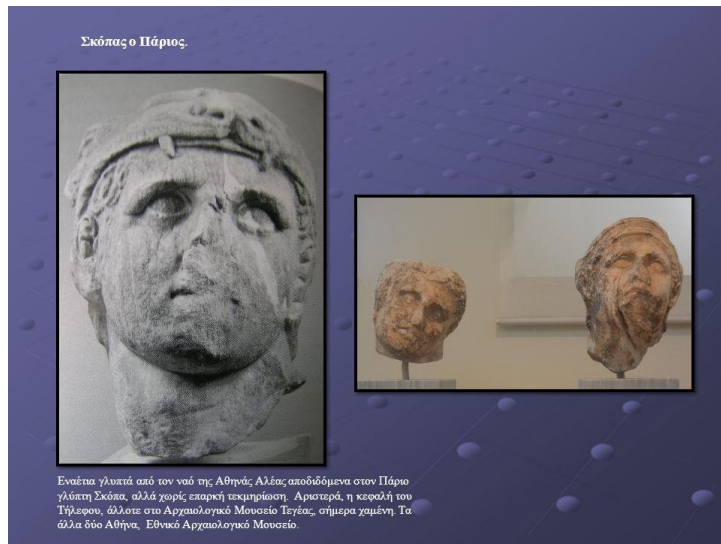
μονοπώλιο της μίας όψης ως της μόνης αισθητικά ικανοποιητικής πλευράς του γλυπτού. Καθώς ο αθλητής τεντώνει το δεξί χέρι μπροστά και τοποθετεί το αριστερό μπροστά στο στήθος για να απομακρύνει με τη σπλεγίδα τη σκόνη της παλαίστρας, διαμορφώνεται σύνθεση αξόνων που καθοδηγεί τον θεατή να κινηθεί περιμετρικά ώστε να αποκτήσει ολοκληρωμένη εικόνα του γλυπτού. Χαρακτηριστικά για τη γλυπτική του Λυσίππου, γενικότερα, είναι τα ψηλά και λεπτά σκέλη, τα μικρά κεφάλια με τα λεπτά χαρακτηριστικά και το χαμηλό ανάγλυφο της κόμης.



Εικ.40

Σημαντικός γλύπτης της περιόδου αυτής είναι και ο Σκόπας ο Πάριος, κυρίως λόγω της εσωτερικότητας που αποπνέουν τα γλυπτά του: στο ρεπερτόριο του ανήκουν μερικά από τα πρώτα ψυχολογικά πορτρέτα της ελληνικής τέχνης (εικ.41). Είναι

χαρακτηριστική για τον γλύπτη αυτόν η έντονη σκίαση των οφθαλμών, που την επιτυγχάνει δουλεύοντας τα μάτια σε μεγάλο βάθος και στρέφοντας τα προς τα πάνω. Ακόμη ο Σκόπας έχει φιλοτεχνήσει γλυπτά με έντονη και αντιθετική κίνηση, όπως η Μαινάδα της Δρέσδης (340-330 π.Χ.) (εικ.42), τα οποία εκλαμβάνονται ως γέφυρα μεταξύ κλασικής και ελληνοιστικής γλυπτικής.



Εικ.41



Εικ.42

## Αγγειογραφία – Ζωγραφική



**Εικ.43**

Τα πιο γνωστά αγγεία του 4ου αι. π.Χ. ήταν τα ερυθρόμορφα αγγεία που παράγονταν στην Κάτω Ιταλία κατ' απομίμηση των αττικών. Τα θέματα των αγγειογραφιών προέρχονταν κυρίως μέσα από τις σύγχρονες τραγωδίες και κωμωδίες, ή και τις λεγόμενες Φλυακογραφίες, τις παραστάσεις δηλαδή που διακωμωδούσαν γνωστές σκηνές από τη μυθολογία. Οι αγγειογραφίες είχαν χαρακτήρα καρικατούρας με έντονη τάση διακωμώδησης και παραμόρφωσης θεοτήτων και ηρώων (εικ.43). Σε σχέση με την παραδοσιακή ερυθρόμορφη αγγειογραφία, τον 4ο αι. π.Χ. γίνεται συστηματική χρήση επίθετων χρωμάτων που προσδίδουν στις απεικονίσεις εντυπωσιακό, αλλά και φλύαρο ύφος. Στο τέλος του 4ου αι. π.Χ. σταμάτησε η παραγωγή τέτοιων αγγείων, για να κυριαρχήσει κατά τα ελληνιστικά χρόνια η μονόχρωμη ανάγλυφη κεραμική.

Στον 4ο αι. π.Χ. χρονολογούνται οι τοιχογραφίες από τους βασιλικούς τάφους στη Βεργίνα, τα πρώτα δηλαδή αυθεντικά έργα μεγάλης ζωγραφικής που έχουν διασωθεί. Η τοιχογραφία της Αρπαγής της Περσεφόνης από τον Πλούτωνα (εικ.44), στον λεγόμενο Μεγάλο Τύμβο, αποδίδεται από τον Ανδρόνικο στον ζωγράφο



Νικόμαχο και αποκαλύπτει τάση για απόδοση τρισδιάστατου χώρου και όγκου. Κανείς από τους προηγούμενους πολιτισμούς δεν εμφάνισε τέτοια ενδιαφέροντα, γεγονός που εξηγείται μέσα από τα αυστηρά πλαίσια που δούλευαν οι καλλιτέχνες. Οι προκαθορισμένες συμβάσεις στους πολιτισμούς της Μ. Ανατολής διαιώνισαν την αντίληψη ότι η ζωγραφική είχε σκοπό την αφήγηση γεγονότων και όχι την φυσιοκρατική αναπαράσταση της πραγματικότητας. Η μεγάλη ζωγραφική της κλασικής και ελληνιστικής εποχής είναι αποτέλεσμα συστηματικής παρατήρησης του κόσμου, ο οποίος αποδίδεται με φυσιοκρατικές προθέσεις. Για πρώτη φορά απεικονίζονται περιορισμένα στοιχεία του φυσικού χώρου, τα οποία απασχόλησαν περισσότερο τους ζωγράφους της ελληνιστικής περιόδου, αλλά κυρίως αυτούς της ρωμαϊκής εποχής, που θεωρείται και η γενέτειρα του είδους της τοπιογραφίας.



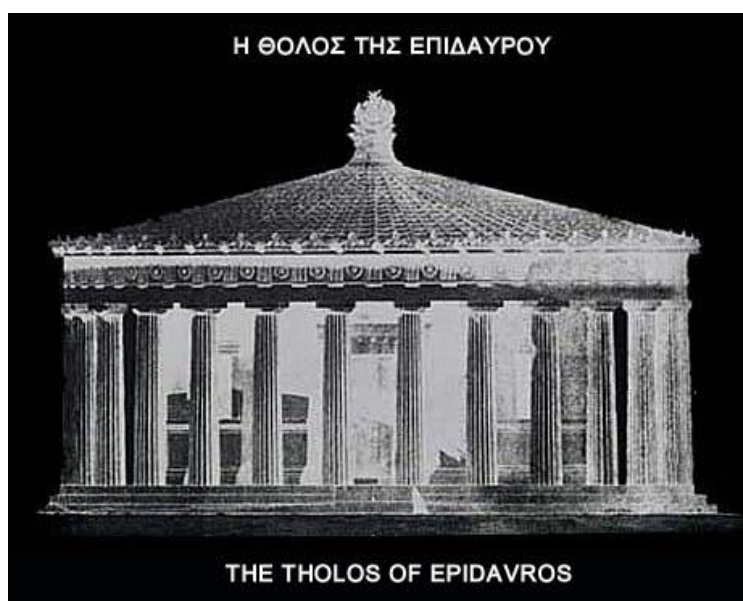
Εικ.44

### **Αρχιτεκτονική**

Η αρχιτεκτονική του 4ου αι. π.Χ. χαρακτηρίζεται από την αγάπη για συμμετρία σε συνδυασμό με μια αυξημένη τάση για διακοσμητικότητα και πολυτέλεια που θα κυριαρχήσουν στα ελληνιστικά χρόνια. Σύμφωνα με τον Δημοσθένη, στα μέσα του αιώνα χτίστηκαν οι πρώτες πολυτελείς ιδιωτικές κατοικίες στην Αθήνα με επιδαπέδια ψηφιδωτά, τα οποία δεν σώζονται αλλά η χρήση τους θεωρείται δεδομένη με βάση ανασκαφικά ευρήματα σε άλλες πόλεις της εποχής. Η Αθήνα ήταν μια μικρή για τα σημερινά δεδομένα πόλη, 1.600 τ.χ. και περίπου 250.000 κατοίκων. Ήταν δομημένη άναρχα, όπως οι περισσότερες ελληνικές πόλεις. Ο

Πειραιάς αποτελούσε εξαίρεση, καθώς είχε ανοικοδομηθεί επί Περικλή από τον Ιππόδαμο τον Μιλήσιο, ο οποίος είχε διαμορφώσει πολεοδομικό σχέδιο με τη μορφή καννάβου. Ακόμη και η Αγορά των Αθηνών είχε ακανόνιστο σχήμα με μία στοά στα άκρα για την προστασία των επισκεπτών από την κακοκαιρία.

Η αγάπη της εποχής για οικοδομήματα με συμμετρική ανάπτυξη είναι εμφανής στο Θέατρο και τον Θόλο της Επιδαύρου, που ανήκαν στο ιερό του Ασκληπιού. Τα αρχαία θέατρα χτίζονταν σε φυσικά κοιλάματα λόφων, όπου αρχικά πραγματοποιούνταν τελετές για τη λατρεία του θεού Διονύσου, μέσα από τις οποίες γεννήθηκε το δράμα. Το θέατρο στην Ακρόπολη του 5ου αι. π.Χ. είχε διαμορφωθεί με την προσθήκη ξύλινων καθισμάτων και κτισμάτων στις δύο πλευρές του κοίλου, σε ένα φυσικό ρήγμα του βράχου. Το θέατρο της Επιδαύρου, που χτίστηκε στα 350 π.Χ. ενσαρκώνοντας το ιδεώδες της καθαρής και συμμετρικής αρχιτεκτονικής έκφρασης, είχε 55 σειρές μαρμαρινών καθισμάτων στο κοίλον του, διαμέτρου 118μ. Στη βάση των κερκίδων βρισκόταν η κυκλική ορχήστρα με την ορθογώνιας κάτοψης σκηνή στο πίσω μέρος της. Το θέατρο έχει χωρητικότητα περίπου 20.000 θεατών, ενώ φημίζεται μέχρι και σήμερα για την άρτια ακουστική του που οφείλεται στο καλά μελετημένο κυκλικό του σχήμα.



Εικ.45

Η χρήση της κυκλικής Θόλου της Επιδαύρου (εικ.45) δεν είναι γνωστή. Αν και πολλοί αρχαιολόγοι υποστηρίζουν ότι έχει κατασκευαστεί από τον ίδιο αρχιτέκτονα με



αυτόν του Θεάτρου, ο χαρακτήρας των δύο κτιρίων διαφέρει σε μεγάλο βαθμό. Στο Θέατρο κυριαρχεί το στοιχείο της καθαρής φόρμας χωρίς καμία απολύτως περιττή προσθήκη, ενώ η Θόλος διακρίνεται για το διακοσμητικό της ύψος που οφείλεται στον κυρίαρχο ρόλο των κορινθιακών κιονόκρανων. Τα κορινθιακά κιονόκρανα που συνδύαζαν την τάση της εποχής για απόλυτη συμμετρία (είχαν τέσσερις όμοιες πλευρές, σε αντίθεση με τα ιωνικά) και διακοσμητικότητα (τα ακάνθινα φύλλα προδίδουν πληθωρικό χαρακτήρα σε σχέση με τους λιτούς έλικες των ιωνικών), θα κυριαρχήσουν κατά τα ελληνοιστικά χρόνια.

### **Ελληνοιστική τέχνη (323-31π.Χ.)**

Η ελληνοιστική περίοδος αρχίζει με τον θάνατο του Μέγα Αλέξανδρου (323 π.Χ.) και τελειώνει με τη ναυμαχία στο Άκτιο το 31 π.Χ. Ο πατέρας του Αλέξανδρου, Φίλιππος Β΄ (382-336 π.Χ.), είχε κατακτήσει τις ελληνικές πόλεις κράτη: η μακεδονική ηγεμονία στην Αθήνα ξεκινά το 338 π.Χ., όταν στη μάχη της Χαιρώνειας ο Φίλιππος μαζί με τον δεκαοκτάχρονο Αλέξανδρο συνέτριψαν τους συνασπισμένους Αθηναίους και Θηβαίους. Ο Αλέξανδρος μεγάλωσε με την ελληνική παιδεία και τέχνη. Όταν ανέβηκε στην εξουσία και κατέκτησε την Περσία, την Αίγυπτο και όλη την Εγγύς Ανατολή έφερε μαζί του τον αγαπημένο του ελληνικό πολιτισμό ή αλλιώς τον Ελληνοισμό. Κατά την περίοδο αυτή η σημασία της Αθήνας ως καλλιτεχνικού και πολιτισμικού κέντρου εξασθένησε αισθητά. Μετά τον θάνατο του Αλέξανδρου, οι εταίροι και οι στρατηγοί του μοίρασαν την αυτοκρατορία μεταξύ τους (ο Πτολεμαίος πήρε την Αίγυπτο, τη νότιο Συρία και την Ιουδαία, ο Σέλευκος τα υπόλοιπα εδάφη της Ασίας, ο Αντίγονος τη Μακεδονία κλπ.) Το 146 π.Χ., οι Ρωμαίοι κατέκτησαν την Κόρινθο και κυριάρχησαν στα ελληνικά εδάφη αφομοιώνοντας τον ελληνικό πολιτισμό.

Η ελληνοιστική τέχνη που σε μεγάλο βαθμό δημιουργήθηκε από τους διαδόχους του Μ.Αλεξάνδρου για την πολιτική προβολή τους, χαρακτηρίζεται από υπερβολικό, σχεδόν θεατρικό συναισθηματισμό και συστηματική χρήση υλουζιονιστικών μέσων για προβολή άκρατου ρεαλισμού. Στην αρχιτεκτονική κυριαρχούν οικοδομήματα που ξεπερνούν με τις μεγάλες διαστάσεις τους το ανθρώπινο μέτρο, και στη

γλυπτική επικρατεί το στοιχείο του πάθους και της έντασης, ενώ ο χώρος που περιβάλλει το γλυπτό λειτουργεί σαν προέκταση του χώρου του θεατή και συχνά τέχνη και πραγματικότητα συνυπάρχουν σε λεπτές ισορροπίες. Η αγγειογραφία παρακμάζει λόγω της γρήγορης και μεγάλης παραγωγής αγγείων που δεν αφήνει περιθώρια για απεικονίσεις προσεγμένες και υψηλής αισθητικής, ενώ η μεγάλη ζωγραφική – όπως τη γνωρίζουμε μέσα από αντίγραφα – εξακολουθεί να είναι ανθρωποκεντρική, με μορφές που έχουν κερδίσει σε κίνηση και έκφραση, αλλά και συστηματικές ενδείξεις φυσικού τοπίου.

### Αρχιτεκτονική



**Εικ.46**

Κατά την ελληνιστική εποχή αναγείρονται τεράστια οικοδομικά σύνολα και μνημειακές κατασκευές που δηλώνουν την αγάπη των ηγεμόνων της εποχής για το μεγάλο και το πομπώδες. Το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα μνημειακής κατασκευής είναι ο Μεγάλος Βωμός του Δία στην Πέργαμο (181-159 π.Χ.) (εικ.46). Ήταν δωρεά του Ευμένη του β' (197-159 π.Χ.) σε ανάμνηση της νίκης του εναντίον των εισβολέων Γαλατών. Μετά το 230 π.Χ. και για ένα μικρό διάστημα η Πέργαμος κυριάρχησε σε όλη σχεδόν την Μ. Ασία.

Ο Μεγάλος Βωμός του Δία που κατασκευάστηκε περ. το 175 π.Χ. διαμορφώνεται από πόδιο με είκοσι οκτώ βαθμίδες (υψ.6μ. & πλ. περ. 20μ.) κι περιβάλλεται από ιωνική κιονοστοιχία. Η είσοδος στην τράπεζα του βωμού ήταν στο πίσω μέρος και έτσι ο επισκέπτης έπρεπε να βαδίζει περιμετρικά ώστε να φτάσει στη σκάλα. Οι ζωφόροι τόσο της βάσης, όσο και του εσωτερικού τοίχου της κιονοστοιχίας εξετάζονται στο κεφάλαιο της γλυπτικής. Ο Μεγάλος Βωμός της Περγάμου είναι αρχιτεκτόνημα μεγάλης κλίμακας, αλλά και απόλυτης ισορροπίας και συμμετρίας. Η

έμφαση δίδεται στην εξωτερική όψη, αλλά και στο οπτικό συνταίριασμα της με αυτές των υπολοίπων κτιρίων της Ακρόπολης της Περγάμου: το βασιλικό ανάκτορο, στοά, θέατρο, βιβλιοθήκη και Ναός της Αθηνάς. Η τοποθέτηση κτιρίων σε συγκεκριμένο χώρο με κριτήρια συνύπαρξης και συνδιαμόρφωσης αποτελεί νέα χαρακτηριστικό στην εξέλιξη της πολεοδομίας, αφού η αθηναϊκή αγορά εξακολουθούσε την εποχή αυτή να λειτουργεί ως ακανόνιστος και άναρχα διαμορφωμένος χώρος. Με την προσθήκη δύο στοών από τον Άτταλο Β΄ της Περγάμου κατά τον 2ο αι. π.Χ. στα ανατολικά και τα νότια, η αγορά των Αθηνών απέκτησε πιο οργανωμένη δομή.

Ανάλογη οργανωμένη διάταξη κτισμάτων βρίσκουμε στο Ιερό του Ασκληπιού στην Κω (3ος αι. π.Χ.) και στην Πριήνη της Καρίας, που είχε χτιστεί με το ιπποδάμειο σύστημα. Οι αρχιτέκτονες των ελληνιστικών χρόνων δεν ενδιαφέρονταν μόνο για την ανέγερση επιβλητικών δημόσιων κτιρίων, αλλά και για τη σωστή διάταξη τους στον γενικότερο χώρο που ανήκαν. Ωστόσο τα στοιχεία που σώζονται δεν είναι πολλά, καθώς οι δύο μεγάλες ελληνιστικές πρωτεύουσες, η Αλεξάνδρεια και η Αντιόχεια, ξαναχτίστηκαν σε μεταγενέστερες εποχές από την αρχή, ενώ η Σελεύκεια εκκενώθηκε μετά την κατάληψη της από τους Πάρθους. Τα περισσότερα επιβλητικά κτίρια της εποχής τα γνωρίζουμε μόνο από τα θεμέλια που έχουν βρεθεί σε ανασκαφές, με εξαίρεση τον Μεγάλο Βωμό της Περγάμου, τον Ναό του Ολυμπίου Διός στην Αθήνα (174 π.Χ.- 120 μ.Χ.) και τον Ναό του Απόλλωνα στα Δίδυμα, κοντά στη Μίλητο, που κατασκευάστηκε μεταξύ 174 π.Χ. και 130 μ.Χ. Πρόκειται για δίπτερο ναό με κορινθιακές κιονοστοιχίες ύψους 19,5μ.

### **Γλυπτική**

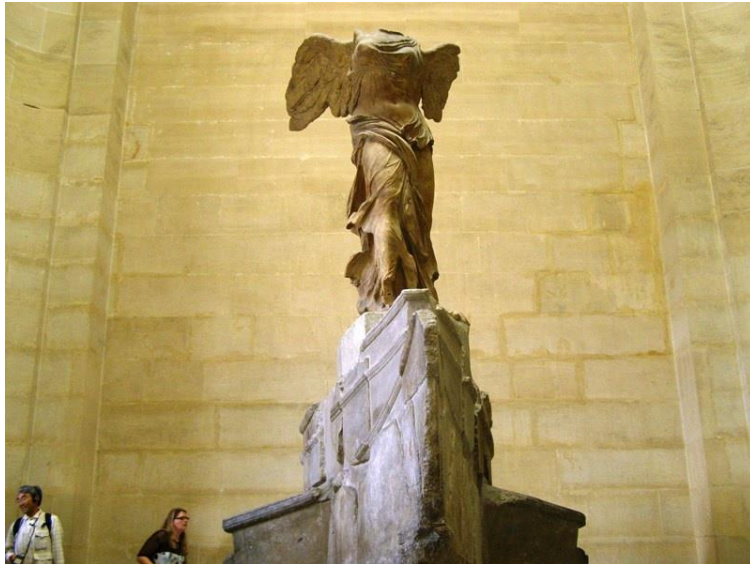
Το βάθρο του Μεγάλου Βωμού του Δία στην Πέργαμο έφερε ανάγλυφη ζωφόρο με σκηνές από τη Γιγαντομαχία (π.170π.Χ.) και ήταν ανάθημα του Ευμένους Β΄ για τις νίκες του εναντίον των Γαλατών. Η εξωτερική ζωφόρος (εικ.47), με μήκος 120μ. και ύψος 2,30μ., αποτελεί το αποκορύφωμα του πάθους και της έντασης που χαρακτηρίζει την ώριμη ελληνιστική τέχνη (230-150 π.Χ.). Τολμηρές στάσεις συνδυάζονται με βίαιες κινήσεις, η ψυχική ένταση καθρεφτίζεται χωρίς ενδοιασμό στα πρόσωπα, οι πτυχές του ενδυμάτων είναι όσο ποτέ άλλοτε ανήσυχες και

περίπλοκες και οι μορφές είναι τόσο έξεργες που οι σκιάσεις που δημιουργούνται εντείνουν τη στροβιλώδη κατάσταση.

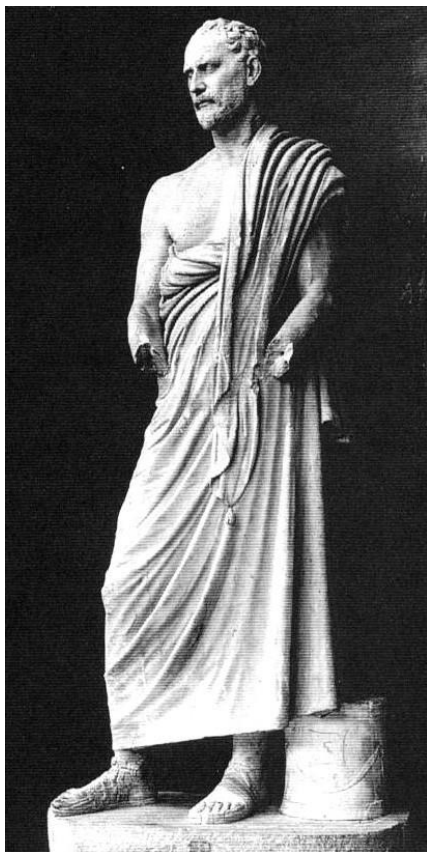


**Εικ.47**

Στα ελληνιστικά χρόνια η τέχνη αποτελεί τις περισσότερες φορές μέσον προβολής των διαδόχων. Η Νίκη της Σαμοθράκης (π.190π.Χ.) (εικ.48) ήταν κατά πάσα πιθανότητα αφιέρωμα του Δημητρίου της Μακεδονίας στο Ιερό των Μεγάλων Θεών στη Σαμοθράκη. Πρέπει να ήταν πολύ επιβλητική, όπως ήταν τοποθετημένη στη στοά που ήταν υπερυψωμένη και θα έμοιαζε από μακριά σαν να πετούσε. Στο ίδιο ιερό υπήρχαν αφιερώματα και οικοδομήματα και από άλλους διαδόχους π.χ. τους Πτολεμαίους. Σε ό,τι αφορά την τεχνοτροπία της Νίκης και γενικότερα τα γλυπτά της ώριμης ελληνιστικής εποχής είναι οι ανήσυχες βαθιά κομμένες πτυχές, διευθετημένες σε λοξούς άξονες, η στροφή το κορμού προς τα δεξιά και του κάτω προς τα αριστερά, κάτι που καθιστά τη μορφή τρισδιάστατη. Το σώμα έχει την αυτονομία του κάτω από το ένδυμα, ενώ δίνεται έμφαση και στο φως που όπως πέφτει πάνω στις βαθιές πτυχές δημιουργεί ένα δραματικό θεατρικό ύφος.



Εικ.48



Εικ.49

Κατά την προηγούμενη περίοδο, την πρώιμη ελληνιστική (300-230 π.Χ.), φιλοτεχνούνται γλυπτά φιλοσόφων (εικ.49), που εξακολουθούν να χαρακτηρίζονται από την αρχή της ισορροπίας των κλασικών χρόνων. Το νέο στοιχείο, ωστόσο, που

τα καθιστά ελληνιστικά, είναι αυτό του ήπιου ρεαλισμού που θα βρει την απόλυτη κορύφωση του στη ρωμαϊκή γλυπτική (της δημοκρατικής περιόδου). Για πρώτη φορά στην αρχαιοελληνική γλυπτική κάνει την εμφάνιση του το είδος της προσωπογραφίας με τη φιλοτέχνηση επώνυμων γλυπτών που φέρουν φυσιογνωμικά (και όχι ιδεατά) χαρακτηριστικά. Στα ίδια αυτά γλυπτά παρατηρείται απαλλαγή από το παραδοσιακό ιδεώδες της απόλυτης ομορφιάς (που στα κλασικά χρόνια ήταν συνώνυμο με τον άρτιο ηθικό χαρακτήρα των υποκειμένων), καθώς οι μορφές αποδίδονται γερασμένες και καταπονημένες. Χωρίς ωστόσο να προβαίνουν στις υπερβολές της ρωμαϊκής δημοκρατικής περιόδου, οι γλύπτες της πρώιμης ελληνιστικής εποχής διαμόρφωσαν νέα αισθητικά ιδεώδη, στο πλαίσιο των οποίων ήθος και πνεύμα δεν ανακλώνται στο καλοσηματισμένο σώμα της μορφής, αλλά στην αυστηρή και αποφασιστική της έκφραση.

Η πλαστική κατά την ύστερη ελληνιστική εποχή δεν έχει ενιαίο χαρακτήρα, αλλά κυριαρχούν τρεις κατευθύνσεις:

- Η κλασικιστική, που έχει πραξιτέλεια και σκοπαδικά πρότυπα, π.χ. η Αφροδίτη της Μήλου (εικ.50), η οποία, αν και θυμίζει Αφροδίτη του Πραξιτέλη, δεν θα μπορούσε παρά να είναι ελληνιστική λόγω της αντιθετικής συστροφής του κορμού.



Εικ.50



- Η προτίμηση σε ανάλαφρα και χαριτωμένα θέματα, όπου οι μορφές παρουσιάζουν έντονη κάμψη του κορμού και τα επιμέρους μέλη χαρακτηρίζονται από φυγόκεντρες τάσεις, όπως ο Φαύνος της Πομπηίας (π.150 π.Χ.) (εικ.51)



Εικ.51

- Οι μορφές έχουν την αντίθετη κίνηση από την προηγούμενη κατηγορία, δηλ. στρέφουν το σώμα από έξω προς τα μέσα και έτσι απομονώνονται από τον περιβάλλοντα χώρο, όπως το Νεγράκι με ελεφαντόδοντο ή μουσικό όργανο (π.150 π.Χ.).

### **Κεραμική – Αγγειογραφία – Ζωγραφική**

Τα πιο γνωστά αγγεία της ελληνιστικής εποχής είναι οι επονομαζόμενοι «Μεγαρικοί Σκύφοι» (εικ.52), που είναι μελαμβαφή αγγεία πόσεως με ανάγλυφη διακόσμηση. Αποτελούν απομιμήσεις σε πηλό χρυσών ή αργυρών αγγείων που κατασκευάζονται μεταξύ του 3ου αι. π.Χ. και του 1ου αι. μ.Χ. Η ανάγλυφη διακόσμηση συχνά διαμορφώνεται μέσα από παραστάσεις που ακολουθούν φιλολογικές πηγές, ενώ σε κάποιες περιπτώσεις συνοδεύονται από αποσπάσματα στα ελληνικά.



Εικ.52

Κατά την ελληνιστική περίοδο παράγονται διαφόρων ειδών αγγεία, πολύ χαμηλότερης ποιότητας από αυτών της κλασικής περιόδου. Αναφέρονται ενδεικτικά τα αγγεία ρυθμού της δυτικής κλιτύος (τ. 4ου αι.-1ος αι. π.Χ.) με φυτική και γεωμετρική διακόσμηση, του ρυθμού Gnathia (εικ.53) από την πόλη Εγνατία στην Κάτω Ιταλία (πριν τα μέσα 4ου αι. π.Χ. - μετά τα μέσα 3ου αι. π.Χ.), τα οποία μοιάζουν με τα δυτικής κλιτύος, αλλά φέρουν επιπρόσθετη διακόσμηση με έρωτες, πουλιά και μουσικά όργανα, του ρυθμού Hadra (3ος - 1ος αι. π.Χ.) (εικ.54), που πήραν το όνομα τους από το ομώνυμο νεκροταφείο στην Αλεξάνδρεια και παράγονται κυρίως για νεκρική χρήση. Τα αγγεία αυτά ζωγραφίζονται με μαύρο γάνωμα πάνω σε κιτρινωπό επίχρισμα και φέρουν φυτική διακόσμηση, γιρλάντες, στεφάνια, έλικες κ.α.



Εικ.53





Εικ.54



Εικ.55

Η μεγάλη ζωγραφική παρουσιάζει σημαντική ανάπτυξη. Παρόλο που δεν σώζονται έργα των ελληνοιστικών χρόνων, θεωρείται ότι το μεγαλύτερο μέρος της ρωμαϊκής ζωγραφικής αποτελείται από αντίγραφα της ελληνοιστικής εποχής. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το ψηφιδωτό (εικ.55) με θέμα τη νίκη του Αλέξανδρου κατά των Περσών στην Ισσό που χρονολογείται μεταξύ 2ου και 1ου αι. π.Χ., αλλά αντιγράφει πίνακα του Φιλόξενου από την Ερέτρια, από το τέλος του 4ου αι. π.Χ.. Διατηρείται η τετραχρωμία του πρωτοτύπου: οι περισσότεροι ζωγράφοι των κλασικών και ελληνοιστικών χρόνων χρησιμοποιούσαν μόνο το λευκό, το μαύρο, την ώχρα και το ερυθρό χρώμα, επιλογή που είχε φιλοσοφικό υπόβαθρο, καθώς ο Δημόκριτος, ο

Εμπεδοκλής και οι Πυθαγόρειοι είχαν συνδυάσει τα τέσσερα αυτά χρώματα με τα τέσσερα στοιχεία από τη μίξη των οποίων είχε γεννηθεί το σύμπαν. Δεν παρατηρείται διαβάθμιση τόνων, ενώ η χρήση ψιμμουθιών (λευκών πινελιών) προσδίδουν στις μορφές φωτεινές λάμπεις. Η ζωγραφική στο τέλος του 4ου αι. π.Χ. εξακολουθούσε να είναι ανθρωποκεντρική με περιορισμένες ενδείξεις του φυσικού χώρου, όπως είναι το ξηρό δέντρο στην πλευρά του Αλέξανδρου. Οι ζωγράφοι είχαν εξελίξει σε μεγάλο βαθμό τις δυνατότητες της προοπτικής βράχυνσης (που είχαν επινοήσει οι αγγειογράφοι του 5ου αι., βλ. αγγείο του ζωγράφου του Ευθυμίδη από το 500 π.Χ.) και της απόδοσης της ζωντανής μορφής (ανθρώπινης ή ζώου) σε σύνθετες στάσεις και κινήσεις. Αυτό ήταν το κύριο αίτημα των Ελλήνων ζωγράφων (από αυτό άλλωστε προκύπτει και η λέξη «ζωγραφική» που σημαίνει απεικόνιση της ζωής), σε αντίθεση με τους Ρωμαίους συναδέλφους τους που αναδείχθηκαν σε εξαιρετικούς τοπιογράφους, ενώ δεν ενδιαφέρθηκαν να εξελίσσουν τις ελληνικές κατακτήσεις σε ό,τι αφορά την απόδοση της ανθρώπινης μορφής.



Εικ.56

Οι νωπογραφίες, ωστόσο, με σκηνές από την Οδύσσεια που βρέθηκαν σε ρωμαϊκό σπίτι και χρονολογούνται στα τέλη του 1ου αι. π.Χ. (εικ.56), πιθανώς να αντιγράφουν ελληνιστικό πρωτότυπο. Σε αυτή την περίπτωση, φαίνεται ότι ήδη από τα ελληνιστικά χρόνια υπήρχαν καλλιτέχνες που ενδιαφέρονταν για την απόδοση του φυσικού χώρου, καθώς όλες οι νωπογραφίες της Οδύσσειας, έχουν πανοραμικό χαρακτήρα με λυρικά τρισδιάστατα τοπία, στα οποία οι ανθρώπινες μορφές λειτουργούν επικουρικά (σε αντίθεση με τον γενικό κανόνα που ήθελε την ανθρώπινη μορφή να πρωταγωνιστεί στη σύνθεση και το τοπίο να εμφανίζεται ενδεικτικά και να λειτουργεί συμπληρωματικά). Ακόμη ωστόσο και να μην αποτελούν αντίγραφα ελληνιστικών έργων, οι νωπογραφίες αυτές γεφυρώνουν την ελληνιστική με τη ρωμαϊκή ζωγραφική.

## **ΙΤΑΛΙΑ – ΠΡΩΤΟΪΣΤΟΡΙΚΗ/ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ**

### **Η τέχνη των Ετρούσκων**

Η ιστορία των Ετρούσκων ξεκινάει περ. το 700 π.Χ., την εποχή δηλαδή που η τέχνη στην Ελλάδα βρισκόταν στο μεταβατικό στάδιο μεταξύ γεωμετρικής και της αρχαϊκής περιόδου. Οι Ετρούσκοι δεν ήταν ιθαγενείς της ιταλικής χερσονήσου, αλλά πιθανώς να είχαν έρθει από τη Μ.Ασία. Η γλώσσα τους, όπως τη γνωρίζουμε (χωρίς να την κατανοούμε) από επιγραφές, δεν ήταν ινδοευρωπαϊκή, όπως των υπόλοιπων ιταλικών φύλων, γεγονός που δυσκόλεψε τις μεταξύ τους επαφές. Οι Ετρούσκοι εγκαταστάθηκαν στην περιοχή μεταξύ των ποταμών Άρνο και Τίβερη, στη συνέχεια κατέλαβαν τις σημερινές Τοσκάνη και Ούμβρια και αργότερα έφτασαν ως τη Νεάπολη στο νότο και την Κοιλιάδα του Πάδου στον Βορρά. Αυτοαποκαλούνταν Rasna ή Rasenna, ενώ οι λατίνοι τους ονόμαζαν Tuski ή Etruski και οι Έλληνες Τυρρήνους. Για ένα διάστημα Ρωμαίοι και Ετρούσκοι συνυπήρχαν, ενώ στη Ρώμη έως το 510 π.Χ. ο βασιλιάς ήταν ετρουσκικής καταγωγής. Στα τέλη του 6ου αι. π.Χ. η ιταλική χερσόνησος, με μόνη εξαίρεση τις ελληνικές αποικίες, ήταν κατακτημένοι από τους Ετρούσκους. Σταδιακά όμως όλες οι ετρουσκικές κτήσεις πέρασαν στα χέρια των Ρωμαίων: η οριστική πτώση των Ετρούσκων χρονολογείται το 88 π.Χ.

Με τους Έλληνες οι Ετρούσκοι ήρθαν νωρίς σε επαφή, τόσο στην αρχική τους πατρίδα, τη Μ. Ασία (οι Έλληνες είχαν ιδρύσει εκεί αποικίες από το 1100 π.Χ. στο πλαίσιο του Α' Αποικισμού), όσο και στην Ιταλία, όπου κατά τον Β' Αποικισμό οι Έλληνες (750-550 π.Χ.) εγκαταστάθηκαν σε περιοχές της Κ. Ιταλίας και της Σικελίας. Οι δύο πολιτισμοί παρουσιάζουν κοινά σημεία, χωρίς να είναι πάντα σαφές αν αυτά αποτελούν συνέπεια έμμεσων ή άμεσων αλληλεπιδράσεων. Είναι χαρακτηριστική η παρόμοια κοινωνική δομή τους: οι Ετρούσκοι από νωρίς διαμόρφωσαν ανεξάρτητες πόλεις-κράτη, ανάλογες με τις ελληνικές, στις οποίες υπήρχε μια εκλεπτυσμένη αριστοκρατική μειοψηφία και μια πλατύτερη τάξη χωρικών και πολεμιστών. Η κοινωνική θέση της γυναίκας ήταν διαφορετική, καθώς σώζονται ταφικές παραστάσεις, στις οποίες η σύζυγος κάθεται ισότιμα με τον άνδρα στο τραπέζι, αλλά και ταφικές επιγραφές, στις οποίες το όνομα της μάνας αναγράφεται μαζί με αυτό του αρχηγού της οικογένειας, ή και μόνο του σε ορισμένες περιπτώσεις.

Πολιτισμικές ανταλλαγές μεταξύ Ελλήνων και Ετρούσκων πραγματοποιήθηκαν σε πολλά επίπεδα. Οι Ετρούσκοι πήραν το ελληνικό αλφάβητο στο τέλος του 8ου αι. π.χ., γεγονός όμως που δεν τους εισάγει στην ιστορική περίοδο (ανήκουν στην εποχή του σιδήρου, αλλά - σε ό,τι αφορά τις γραπτές πηγές και την πληροφοριακή δυναμική τους - σε μια πρωτο-ιστορική περίοδο). Είχαν εμπορικές συναλλαγές με τους Έλληνες, από τους οποίους προμηθεύονταν χρηστικά σκεύη και αγγεία με εντυπωσιακές παραστάσεις και γλυπτά θεοτήτων, κάποιες από τις οποίες πρόσθεσαν και στο δικό τους πάνθεον. Παράλληλα είχαν στο καλλιτεχνικό τους δυναμικό και Έλληνες τεχνίτες που είχαν εγκατασταθεί σε ετρουσκικές πόλεις.

Τον 7ο αι. π.Χ. οι εισαγωγές ελληνικών αγγείων ανατολίζοντας ρυθμού διαμορφώνουν ανάλογες τάσεις και στις Ετρούσκους, οι οποίοι είχαν προφανώς ροπή προς τέτοιες εκφραστικές διατυπώσεις, λόγω των μικρασιατικών καταβολών τους. Ανάλογες επιρροές δέχονταν και από τους Φοίνικες (από τους οποίους πιθανώς να πήραν απευθείας το αλφάβητο), οι οποίοι προέρχονταν από τον σημερινό Λίβανο. Το 800 π.Χ. ωστόσο ίδρυσαν αποικία στην Καρχηδόνα και από εκεί επεκτάθηκαν στη βόρεια Αφρική και τη νότια Ισπανία. Οι Φοίνικες - Καρχηδόνιοι προμήθευαν τους Ετρούσκους με προϊόντα της Εγγύς Ανατολής.

Έχοντας ανατολίζουσες επιρροές, οι Ετρούσκοι τεχνίτες επιδίδονταν στην απόδοση μοτίβων, όπως λιοντάρια, Σφίγγες, λωτοί, άνθη κ.α.

Τα περισσότερα ωστόσο ετρουσκικά έργα που σώζονται ακολουθούν την αρχαϊκή τεχνοτροπία, η οποία κυριαρχεί στην ελληνική τέχνη του 6ου αι. π.Χ. Πολλοί Έλληνες της Ιωνίας είχαν αναγκαστεί να εγκαταλείψουν τις πατρίδες του λόγω της περσικής εισβολής του 548-7 π.Χ., κάποιιοι από τους οποίους εγκαταστάθηκαν στην Ετρουρία φέρνοντας μαζί τους την αρχαϊκή τέχνη. Χρησιμοποιώντας ως υλικό την τερακότα (το μάρμαρο άρχισε να χρησιμοποιείται στην ιταλική χερσόνησο, όταν οι Ρωμαίοι εκμεταλλεύτηκαν τα λατομεία της Καράρα), οι Ετρούσκοι γλύπτες ακολουθούσαν τα μορφοπλαστικά χαρακτηριστικά του ελληνικών Κούρων και Κορών, όμως θεωρείται ότι τα ετρουσκικά γλυπτά έχουν πιο εγκόσμιο και περιγραφικό χαρακτήρα, χωρίς να καταφέρνουν να αναβιώσουν τις ιδεαλιστικές διαθέσεις των Ελλήνων καλλιτεχνών.

Η αμεσότητα των μορφών εντυπωσιάζει ακόμη περισσότερο στην απόδοση των ημιξαπλωμένων ανδρών και γυναικών σε ανάκλιτρα στο επάνω μέρος σαρκοφάγων του 6ου αι. π.Χ., όπως είναι η σαρκοφάγος από το Τσερβέτερι (520 π.Χ.). Ο τύπος της σαρκοφάγου προέρχεται από τους Καρχηδόνιους, ενώ η τεχνοτροπία των μορφών έχει αρχαϊκές καταβολές. Η διαφορά ωστόσο από την ελληνική γλυπτική βρίσκεται στο γεγονός ότι εδώ προβάλλεται έντονα το στοιχείο της χαράς και της ζωντάνιας. Παρότι έχουμε μια νεκρική παράσταση το ζευγάρι μοιάζει να διασκεδάζει στο πλαίσιο συμποσίου (στο οποίο, από ότι φαίνεται και σε αντίθεση με ό,τι συνέβαινε στην Αθήνα, έπαιρναν ισότιμα μέρος και οι γυναίκες). Δεν αποδίδονται ακόμη ιδιαίτερα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά, αλλά - σε αντίθεση και πάλι με την ελληνική τέχνη που είναι κατά βάση ιδεαλιστική - ιδιαίτερα από τον 4ο αι. π.Χ. διαφαίνεται μια ξεκάθαρη τάση προς τη ρεαλιστική προσωπογραφία ( η οποία θα βρει την κορύφωση της στη ρωμαϊκή τέχνη της δημοκρατικής περιόδου).

Η μετάβαση από την αρχαϊκή στην κλασική τεχνοτροπία δεν ακολούθησε την ελληνική πορεία, καθώς η αρχαϊκή τεχνοτροπία χαρακτηρίζει το μεγαλύτερο μέρος της ετρουσκικής γλυπτικής στο σύνολό της. Πιο κοντά στο ελληνικό κλασικό ύφος

βρίσκεται ένα ανδρικό γλυπτό με την επωνυμία Άρης του Tonidi (αρχ. 4ου αι. π.Χ.). Πρόκειται για το μόνο γλυπτό μεγάλης κλίμακας φιλοτεχνημένο σε ορείχαλκο που σώζεται. Βρέθηκε σε σαρκοφάγο στο Tonidi με επιγραφή που το χαρακτηρίζει ως ανάθημα. Είναι εμφανής η επίδραση αντίστοιχων ελληνικών γλυπτών του 4ου αι. π.Χ., όμως υπάρχουν στοιχεία που το διαφοροποιούν πλήρως από την ελληνική ιδιοσυγκρασία και που αφορούν στη στάση του, την κάλυψη του γυμνού σώματος με πανοπλία, τους υπερβολικά μυώδεις μηρούς, τον χονδρό λαιμό και την άκομψη επεξεργασία της επιδερμίδας. Τη στιγμή που στην Ελλάδα όλα τα ανδρικά γλυπτά αποδίδονταν γυμνά ( το γυμνό στην αρχαία Ελλάδα εκλαμβάνονταν ως φορέας ιδεατών ηθικών αξιών), στην Ετρουρία η απόδοση μη ενδεδημένης μορφής την κατέτασσε σε κατώτερη κοινωνική τάξη.

Παρόμοια με τη γλυπτική, και στη ζωγραφική η αρχαϊκή τεχνοτροπία συνέχισε να υφίσταται για πολλά χρόνια μετά την κατάργηση της στην Ελλάδα. Η αργή αυτή εξέλιξη εξηγείται από το γεγονός ότι η τέχνη στην Ετρουρία παράγονταν για την αριστοκρατική τάξη που αξιολογούσε τις καθιερωμένες συμβάσεις ως ενδείξεις κοινωνικής υπεροχής. Έτσι σε τοιχογραφίες του 5ου αι. π.Χ. διατηρούν συχνά τη σύμβαση της αξιωματικής προοπτικής (το μέγεθος των μορφών διαμορφώνεται με βάση την κοινωνική τους θέση), ή και αυτής του συνδυασμού κατά μέτωπον και πλάγιας όψης. Δεν σώζονται ωστόσο κατοικίες, αλλά συμπεραίνουμε τόσο την όψη τους, όσο και τον διάκοσμο τους μέσα από την ταφική τους τέχνη. Σε ό,τι αφορά τη μορφή και τη δομή των ναών, οι γνώσεις μας προέρχονται από κείμενα Ρωμαίων συγγραφέων.

Ο μόνος διασωθείς ετρουσκικός αρχιτεκτονικός τύπος είναι οι τάφος, ο οποίο στο εσωτερικό του ήταν διαμορφωμένος ώστε να μοιάζουν με κανονική κατοικία. Στους τοίχους ήταν αναρτημένα ανάγλυφα, στα οποία απεικονίζονταν κάθε λογής καθημερινά αντικείμενα, όπως κουζινικά σκεύη και όπλα. Έφεραν τοιχογραφίες και έπιπλα. Σε παραδείγματα, όπως ο τάφος από την Tarquinia (520π.Χ.) ή το Τσερβέτερι (600 π.Χ.), είναι εμφανής η προσπάθεια των Ετρούσκων να αντιγράψουν το επίγειο περιβάλλον για χρήση του στη μετά θάνατον ζωή. Από τους τάφους και τα θεμέλια σπιτιών που έχουν βρεθεί, οι αρχαιολόγοι συμπεραίνουν ότι η ιδιωτική κατοικία ήταν ευρύχωρη με περισσότερα δωμάτια συντεταγμένα γύρω

από κεντρική αυλή ή αίθριο. Οι πρώτοι ναοί ήταν ξύλινοι ή πλίνθινοι με επιπρόσθετες διακοσμήσεις από τερακότα και στη κάτοψη ακολουθούσαν το ορθογώνιο σχήμα. Από τον 6ο αι. π.Χ. η μορφή τους γίνεται πιο σύνθετη συνδυάζοντας ελληνικά πρότυπα και ιθαγενή στοιχεία. Από τους ελληνικούς ναούς, οι Ετρούσκοι πήραν το κρηπίδωμα, το περιστύλιο και τη γλυπτική διακόσμηση των αετωμάτων, ενώ – σε αντίθεση με αυτούς – χώρισαν τον σηκό σε τρία μέρη, το καθένα για διαφορετική θεότητα, δεν τον περιστοίχισαν στο σύνολο του με κίονες και στην πρόσοψη τοποθέτησαν βαθύ πρόναο και σκάλες. Αν και στο μέγεθος οι ετρουσκικοί ναοί ήταν μικρότεροι από τους ελληνικούς, υπερτερούσαν στο μέγεθος και την ποικιλία του διάκοσμου τους.

Γενικά, οι Ετρούσκοι εμφανίζουν ιδιαίτερη αγάπη προς το στοιχείο της διακόσμησης, όπως φαίνεται από τις εγχάρακτες παραστάσεις σε αντικείμενα καθημερινής χρήσης (λαβές από καθρέφτες, κασετίνες κλπ.). Αρχικά οι εγχάρακτες παραστάσεις απαρτιζόνταν από διακοσμητικά ανατολίζοντα μοτίβα και σταδιακά αντικαταστάθηκαν από ανθρώπινες μορφές σε στάσεις και κινήσεις που αποπνέουν χάρη και ζωντάνια. Γενικά, υπάρχει η πεποίθηση ότι οι Ετρούσκοι είχαν έναν πιο ανάλαφρο τρόπο αντιμετώπισης τόσο της ζωής, όσο και του θανάτου από ό,τι οι Έλληνες.

### **Ρωμαϊκή τέχνη**

Γύρω στο 500 π.Χ. εδραιώθηκε η δημοκρατία στη Ρώμη, η οποία διήρκησε περίπου τέσσερις αιώνες. Γρήγορα οι Ρωμαίοι εξαπλώθηκαν σε όλη την Ιταλία, τη Σικελία, τη Σαρδηνία και την Κορσική. Το 151 π.Χ. κατέκτησαν την Καρχηδόνα και τις κτήσεις της στην Αφρική, το 146 π.Χ. μπόηκαν στην Ελλάδα κατακτώντας αρχικά την Κόρινθο, ενώ το 131 π.Χ. προσάρτησαν και το Βασίλειο της Περγάμου. Το 31 π.Χ. πέρασε στα χέρια τους το Βασίλειο της Αιγύπτου, ενώ κατά την αυτοκρατορική περίοδο τα σύνορα της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας έφτασαν να καλύπτουν τεράστιες εδαφικές εκτάσεις, από τη Βόρεια Αφρική ως τη Σκοτία και απόν Ευφράτη ως τον Ατλαντικό.

Στη ρωμαϊκή τέχνη παρατηρείται συνδυασμός ιθαγενών στοιχείων και στοιχείων της τέχνης άλλων λαών, κυρίως των Ετρούσκων και των Ελλήνων. Συχνά μάλιστα η

τέχνη που δημιουργείται τα χρόνια μετά την κατάκτηση της Ελλάδας αποκαλείται ελληνορωμαϊκή. Γενικά, ο ελληνιστικός πολιτισμός υιοθετήθηκε από την ανώτερη τάξη της Ρώμης, η οποία αντιλαμβανόταν την καλλιέργεια της στο πλαίσιο των αρχών του ως ένδειξη κοινωνικής υπεροχής. Ήταν μόδα μεταξύ των Ρωμαίων αριστοκρατών να κατέχουν ελληνικά έργα τέχνης, ή έστω αντίγραφα τους: η αντιγραφή ελληνικών προτύπων εξελίχθηκε σε μεγάλη βιομηχανία, αφήνοντας στους Ρωμαίους την κηλίδα του στείρου αντιγραφέα, κάτι που δεν έχει απόλυτη ισχύ. Αφενός, μέσα από τη διαδικασία αντιγραφής προτύπων, οι Ρωμαίοι συντέλεσαν ευεργετικό έργο καθώς έτσι διέσωσαν τη μορφή των κλασικών μπρούντζινων γλυπτών (που καταστράφηκαν σχεδόν στο σύνολο τους από τους Βυζαντινούς) σε ανθεκτικά μαρμάρινα αντίγραφα. Αφετέρου, η επανεξέταση της ρωμαϊκής τέχνης αποκάλυψε ότι και οι Ρωμαίοι συνείσφεραν ουσιαστικά στην εξέλιξη της τέχνης μέσα από πρωτότυπες επινοήσεις τόσο σε επίπεδο περιεχομένου και τεχνοτροπιών, όσο και σε επίπεδο υλικών και πρακτικών εφαρμογών. Σημείωσαν, για παράδειγμα, ιδιαίτερες επιδόσεις στην προσωπογραφία, την τοπιογραφία, αλλά και την αρχιτεκτονική διαμορφώνοντας νέους αρχιτεκτονικούς τύπους και επινοώντας υλικά και τεχνικές για την κατασκευή τεράστιων οικοδομημάτων πρακτικού χαρακτήρα.

### **Αρχιτεκτονική**

Πέρα από τα περιορισμένα κατάλοιπα κτισμάτων (και τα ακόμη πιο λίγα σωζόμενα κτίρια), οι γνώσεις μας για τη ρωμαϊκή αρχιτεκτονική της δημοκρατικής περιόδου εμπλουτίζονται από το δεκάτομο έργο του Βιτρούβιου *De Architectura* (1ος αι. π.Χ.) που ήταν εγχειρίδιο για τους Ρωμαίους αρχιτέκτονες. Αντίθετα, από την αυτοκρατορική περίοδο σώζεται μεγάλος αριθμός αρχιτεκτονημάτων, τα οποία είναι διάσπαρτα σε όλη την εμβέλεια της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας.

Στην αρχιτεκτονική της δημοκρατικής περιόδου, η επίδραση Ελλήνων και Ετρούσκων έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση ρωμαϊκών αρχιτεκτονικών τύπων. Όπως φαίνεται από τον καλοδιατηρημένο ναό της *Fortuna Virilis* στη Ρώμη (τ. 2ου αι. π.Χ.), οι Ρωμαίοι αρχιτέκτονες το τέλος της δημοκρατικής περιόδου είχαν πάρει από τους Έλληνες τον ιωνικό ρυθμό και την κατασκευή που ορίζεται με



οριζόντια και κάθετα στοιχεία. Από τους Ετρούσκους είχαν υιοθετήσει το ψηλό κρηπίδωμα, όπως και το γενικότερο σχέδιο με έναν μακρύ σηκό που επεκτείνεται και στους πλαϊνούς κίονες και την ελεύθερη είσοδο μπροστά. Ως ρωμαϊκές καινοτομίες αναγνωρίζονται οι μονολιθικοί κίονες και η ζωφόρος που δε φέρει γλυπτική διακόσμηση. Η βασική ωστόσο διαφορά μεταξύ ελληνικών και ρωμαϊκών ναών ήταν ότι οι Ρωμαίοι δεν γίνονταν αντιληπτοί ως περίοπτα έργα τέχνης, αλλά δίδονταν περισσότερο βάρος στη λειτουργικότητα τους.

Οι ρυθμοί της ρωμαϊκής αρχιτεκτονικής, τους οποίους οι Ρωμαίοι πήραν απευθείας από τους Έλληνες, είναι: α) Δωρικός, β) Ιωνικός, γ) Σύνθετος, δ) Κορινθιακός, ε) Τοσκανικός. Ο τελευταίος αποτελεί παραλλαγή του δωρικού, όπως και ο σύνθετος είναι μια παραλλαγή του κορινθιακού. Ο πιο διαδεδομένος ήταν ο κορινθιακός, λόγω της πλούσιας εμφάνισής του. Πρότυπο για αυτόν αποτέλεσαν οι κίονες που αφαίρεσε ο στρατηγός Σύλλας από το Ολυμπίο στην Αθήνα το 86 π.Χ. Σταδιακά ο ρυθμός αυτός έγινε πιο περίτεχνος και εξεζητημένος.

Αρχικά στη Ρώμη της δημοκρατικής περιόδου και στη συνέχεια στη Ρωμαϊκή αυτοκρατορία διαμορφώθηκαν και εξελίχθηκαν περισσότεροι αρχιτεκτονικοί τύποι. Κάποιοι από αυτούς αποτελούν μεταγενέστερες επινοήσεις, έχοντας τις απαρχές τους κατά την αυτοκρατορική περίοδο:

- Η βασιλική, που αποτελούσε μεγάλη σκεπαστή αίθουσα, όπου πραγματοποιούνταν δικαστήρια ή διεξάγονταν εμπορικές και τραπεζικές συναλλαγές.
- Τα λουτρά, τα οποία προς το τέλος της δημοκρατικής περιόδου αποτελούν ήδη σημαντικό κομμάτι της δημόσιας ζωής. Στους αυτοκρατορικούς χρόνους ο αριθμός τους αυξήθηκε σημαντικά και μέχρι τις αρχές του 4ου αι. μόνο στη Ρώμη υπήρχαν 4000 λουτρά. Είδος λουτρών ήταν και οι αυτοκρατορικές θέρμες που είχαν όμως πιο μεγαλοπρεπή χαρακτήρα και περιλάμβαναν επιπλέον χώρους για εκγύμναση, αλλά και αίθουσες συγκέντρωσης φιλοσόφων, ποιητών και ακροατών. Οι πρωιμότερες θέρμες χτίστηκαν στη Ρώμη το 21 π.Χ. από τον Αγκρίππα.
- Τα θέατρα, τα οποία διέφεραν αρκετά από τα ελληνικά, καθώς το κοίλο δεν ήταν σκαμμένο σε βράχο, ενώ τα ειδώλια και οι τοίχοι που περιέβαλλαν τη σκηνή

ήταν συνεχείς. Το μοναδικό θέατρο, του οποίου σώζονται ερείπια του στη Ρώμη, είναι εκείνο του Μαρκέλλου που χτίστηκε από τον Αύγουστο στα 11/10 π.Χ.

- Τα αμφιθέτρα, που ήταν αρένες για την παρουσίαση μεγάλων θεαμάτων. Το πιο γνωστό αμφιθέατρο ήταν το Κολοσσαίο (70/2-80μ.Χ.).
- Ο ιππόδρομος (circus, όπου γίνονταν τα ιππικά αγωνίσματα, αλλά και άλλα θεάματα, όπως ήταν η επί πυράς θανάτωση των Χριστιανών επί Νέρωνα.
- Οι θριαμβικές αψίδες που συνδέονται με τις στρατιωτικές επιτυχίες των αυτοκρατόρων, λειτουργώντας ως μέσα προπαγάνδας τους. Σημαντικές είναι οι αψίδες του Τίτου που χτίστηκε το 81μ.Χ. σε ανάμνηση της κατάληψης της Ιερουσαλήμ, του Σεπτίμιου Σεβήρου (π.203 μ.Χ.) και του Κωνσταντίνου (315 μ.Χ.).
- Οι μνημειώδεις πύλες που από τη μία αποτελούσαν τμήματα της οχύρωσης των πόλεων, από την άλλη συνδέονταν και αυτές με την προπαγανδιστική πολιτική των αυτοκρατόρων.
- Οι γέφυρες και τα υδραγωγεία.
- Οι ιδιωτικές κατοικίες, που υπήρχαν δύο τύποι: η domus και η insula. Η domus ακολουθούσε τον τύπο του ελληνικού και ετρουσκικού σπιτιού που αποτελούνταν από σειρά δωματίων γύρω από κεντρική αυλή ή αίθριο. Στο κέντρο της αυλής τοποθετούνταν δοχείο (impluvium) που συγκέντρωνε το νερό της βροχής, στο πίσω μέρος μέρος υπήρχε κήπος, ενώ μεταξύ των δωματίων υπήρχε κουζίνα και τουαλέτα. Τέτοιου τύπου οικίες έχουν βρεθεί στην Πομπηία και το Ηράκλειο. Στη Ρώμη επικράτησε ο τύπος της insula, που ήταν μεγάλο συγκρότημα διαμερισμάτων. Είχαν τρεις με τέσσερις ορόφους, ενώ στο ισόγειο στεγάζονταν καταστήματα.

Μετά τη δολοφονία του Ιουλίου Καίσαρα (44 π.Χ.) ξεκινάει η αυτοκρατορική περίοδος με τον Οκταβιανό που στη συνέχεια απέκτησε τον τίτλο του Αυγούστου. Με την ίδρυση της αυτοκρατορίας παρατηρείται μια αυξανόμενη τάση προβολής της τεράστιας δύναμης της Ρώμης. Έτσι χτίζονται εκθαμβωτικά κτήρια και εντυπωσιακά μνημεία. Παρότι οι Ρωμαίοι υιοθέτησαν κατασκευαστικά συστήματα και αρχιτεκτονικά σχέδια από τους Έλληνες, εισήγαγαν και αρκετές καινοτομίες στον σχεδιασμό και την κατασκευή κτιρίων. Πέρα από τους προαναφερθέντες νέους

αρχιτεκτονικούς τύπους, μετά τον 2ο αι. εισάγεται η χρήση του σκυροκονιάματος. Πρόκειται για ανθεκτικό υλικό που ήταν απαραίτητο για την κατασκευή μεγάλου μεγέθους και βάρους οικοδομημάτων, όπως ήταν οι γέφυρες, και τα υδραγωγεία. Οι Ρωμαίοι αρχιτέκτονες της αυτοκρατορικής περιόδου κατήργησαν, επιπλέον, την ελληνική παραδοσιακή οικοδόμηση μέσα από κάθετους και οριζόντιους άξονες και εισήγαγαν την τοξοτή θολοδομία, αναγνωρίζονταν την ως την πλέον κατάλληλη λύση για τη στήριξη του τεράστιου βάρους των νέων αρχιτεκτονικών τύπων.

Ένας από τα πιο καινοτομικούς τύπους αστικών κτισμάτων της αυτοκρατορικής περιόδου ήταν το υδραγωγείο, που μετέφερε νερό σε πολύ μεγάλες αποστάσεις. Το Pont du Gard στη νότια Γαλλία, που κατασκευάστηκε το 14 μ.Χ. μετέφερε νερό σε απόσταση πάνω από 30 μίλια, ενώ διοχέτευε σε κάθε παραλήπτη πάνω από 100 γαλόνια ημερησίως. Η υπέρβαση αυτή των ανθρωπίνων δυνατοτήτων ήταν εφικτή μόνο με τις νέες τεχνικές της θολοδομίας και της παχιάς, μεικτής και χυτής τοιχοδομίας.

Το Κολοσσαίο (70/2-80 μ.Χ.) αποτελεί ένα από τα πιο εντυπωσιακά και πιο γνωστά αρχιτεκτονήματα της αρχαίας Ρώμης. Ολοκληρώθηκε το 80 μ.Χ. επί Βεσπασιανού και Τίτου και εγκαινιάστηκε ως Amphitheatrum Flavium (=φλαβινό αμφιθέατρο). Ήταν πολύ μεγάλων διαστάσεων και είχε χωρητικότητα 50.000 ατόμων. Τα αμφιθέατρα αποτελούν παραλλαγές των ελληνικών θεάτρων και ωδείων σε κολοσσιαίες όμως διαστάσεις. Διαφέρουν μόνο στο σχέδιο κάτοψης, στην κατάργηση της σκηνής και τη δημιουργία πλατείας σε μορφή έλλειψης στη θέση της ορχήστρας, που χωρίζεται από τις κερκίδες με ψηλό πόδιο και μεταλλικό πλέγμα. Δεν χρησιμοποιούνταν ωστόσο για τη θεατρική εκπαίδευση των πολιτών, αλλά για βάρβαρα θεάματα μονομαχιών και θηριομαχιών. Στην εξωτερική όψη του Κολοσσαίου χρησιμοποιήθηκαν οι τρεις ελληνικοί ρυθμοί, με το δωρικό στην κάτω ζώνη, τον ιωνικό στη μεσαία και τον κορινθιακό στην επάνω.

Το Πάνθεον άρχισε να χτίζεται το 118 μ.Χ. επί Αδριανού και αρχιτέκτονας ήταν ο Έλληνας Απολλόδωρος από τη Δαμασκό. Είναι κυκλικού σχήματος με διάμετρο 43,30μ. και στεγάζεται με τρούλο. Η διάμετρος της κάτοψης και το ύψος συμπίπτουν και έτσι το βασικό σχέδιο αποτελείται από δύο κύκλους. Στο μέσον του

τρούλου υπήρχε άνοιγμα 9μ. από όπου περνούσε το φως. Ο συνδυασμός ποικίλων αρχιτεκτονικών στοιχείων, υλικών και χρωμάτων δημιούργησε ένα εντυπωσιακό σύνολο στο εσωτερικό του οικοδομήματος. Πρόκειται για έναν κυκλικό χώρο λατρείας – ήταν αφιερωμένος σε 7 θεούς – που τους επόμενους αιώνες θα αποτελέσει πρότυπο για πολλά οικοδομήματα. Η είσοδος του διαμορφώνεται με προστώο, αέτωμα και 8 γιγαντιαίους κορινθιακούς κίονες.

### **Ζωγραφική**

Οι τοίχοι των ρωμαϊκών σπιτιών ήταν διακοσμημένοι με νωπογραφίες και ψηφιδωτά, κάποια από τα οποία έχουν διασωθεί. Πιστεύεται ότι στο μεγαλύτερο μέρος τους αποτελούσαν πιστά αντίγραφα ή παραλλαγές ελληνικών και ελληνιστικών προτύπων. Από τον 1ο αι. π.Χ. υπήρχαν εύποροι Ρωμαίοι που συνέλλεγαν ελληνικά έργα ζωγραφικής, πληρώνοντας πολλές φορές υπέρογκα ποσά για να τα αποκτήσουν. Γρήγορα έγινε μόδα η διακόσμηση των σπιτιών με ελληνικά έργα τέχνης, γεγονός που πυροδότησε την έναρξη μιας συστηματικής παραγωγής αντιγράφων, που ήταν πιο προσιτά σε λιγότερο εύπορους φιλότεχνους. Σύμφωνα μάλιστα με τον Σενέκα, οι ζωγράφοι της εποχής του ήταν όλοι αντιγραφείς, άρα και απλοί τεχνίτες, σε αντίθεση με τους θείας έμπνευσης καλλιτέχνες της ελληνικής αρχαιότητας. Ο ίδιος φιλόσοφος, όπως και ο Κικέρων, δεν συγκαταλέγουν τη ζωγραφική και τη γλυπτική της εποχής τους στις ελευθέρια τέχνες, θέση που κατέχει μόνο η αρχιτεκτονική. Ελάχιστα γνωρίζουμε για τους ζωγράφους που δούλευαν τόσο στη Ρώμη, όσο και στην υπόλοιπη επικράτεια, καθώς οι αναφορές τους στα γραπτά κείμενα της εποχής είναι σχεδόν ανύπαρκτες.

Οι γνώσεις μας στηρίζονται κυρίως σε έργα σε ρωμαϊκές κατοικίες, αλλά κυρίως σε αυτές της Πομπηίας, οι οποίες διασώθηκαν ατόφιας, κάτω από τη λάβα του Βεζούβιου, που σταμάτησε τον χρόνο στο 79 μ.Χ. Οι πομπηινές τοιχογραφίες κατατάσσονται σε τέσσερις ρυθμούς, τα χρονικά όρια των οποίων δεν είναι σταθερά, καθώς οι προγενέστεροι ρυθμοί συνεχίζονται να χρησιμοποιούνται ακόμη και όταν επικρατεί ο επόμενος.

- Ο πρώτος πομπηινός ρυθμός, αποκαλείται αλλιώς οικοδομικός ή εμπαικτικός, καθώς στοχεύει στη δημιουργία ψευδαισθησιακής αναπαράστασης επενδύσεων ή πολύχρωμων μαρμάρων. Χρονολογείται μεταξύ 200 π.Χ. και π. 50 π.Χ.
- Ο δεύτερος πομπηινός ρυθμός χρονολογείται μεταξύ π.50 π.Χ. και 27 π.Χ. Οι καλλιτέχνες συνεχίζουν να απεικονίζουν αρχιτεκτονικά στοιχεία, ωστόσο τώρα ανοίγουν επιπλέον πλασματικά παράθυρα στον τοίχο που φέρουν μυθολογικές παραστάσεις ή τοπιογραφίες. Η τοπιογραφία, ως ανεξάρτητη κατηγορία της ζωγραφικής αποδίδεται στους Ρωμαίους, χωρίς ωστόσο να αποκλείεται η περίπτωση να έχει την αφετηρία της σε ελληνιστικά χαμένα πρότυπα. Οι Ρωμαίοι, σε αντίθεση με τους Έλληνες που ενδιαφέρονταν για ακριβείς αποδόσεις, χρησιμοποιούν συχνά την τεχνική της ελεύθερης πινελιάς τόσο στην απεικόνιση τοπίων, όσο και στην απόδοση της ανθρώπινης μορφής.
- Ο τρίτος πομπηινός ρυθμός χρησιμοποιήθηκε κατά την Ιουλιοκλαυδιανή περίοδο (27 π.Χ. – 69 μ.Χ.). Ονομάζεται και φανταχτερός και απεικονίζει πλούσια αρχιτεκτονικά στοιχεία και φανταστικές σκηνές μέσα από ιλουζιονιστικά ανοίγματα στους τοίχους. Σε αντίθεση με τον δεύτερο ρυθμό, ο κεντρικός πίνακας του τοίχου δεν αποδίδεται πλέον ως ανοιχτό παράθυρο, αλλά ως πραγματικός αναρτημένος πίνακας.
- Ο τέταρτος πομπηινός ρυθμός ήκμασε μεταξύ 69-79 μ.Χ. συνδυάζοντας παλαιά και νέα στοιχεία: το τοπίο εξακολουθεί να αποδίδεται με ιμπρεσιονιστικό τρόπο, ενώ θεματικά οι καλλιτέχνες επεκτείνονται στη σύγχρονη πραγματικότητα απεικονίζοντας ζωντανά πρόσωπα ή γεγονότα της επικαιρότητας. Τα θέματα αυτά έχουν αφηγηματικό χαρακτήρα, ενώ δεν φαίνεται να τους απασχολεί η σωστή απόδοση του τρισδιάστατου χώρου ή της ανθρώπινης μορφής. Εναλλάσσοντας διαρκώς οπτικές γωνίες, οι Ρωμαίοι ζωγράφοι ενδιαφέρονταν περισσότερο να παρουσιάσουν ένα γεγονός στο σύνολο του, παρά να αποδώσουν σωστά τις αναλογικές σχέσεις μεταξύ μορφών και χώρου ή και να περιγράψουν επιμέρους λεπτομέρειες.

Τα θέματα των νωπογραφιών στις ιδιωτικές κατοικίες δεν είχαν πάντα μόνο διακοσμητικό χαρακτήρα, αλλά ανακλούν θρησκευτικές αξίες και κοινωνικές δομές. Οι Ρωμαίοι συνήθιζαν να τελούν μυστήρια ή και θυσίες μέσα στα σπίτια τους, των οποίων τα κύρια δωμάτια προστατεύονταν από διαφορετικές θεότητες, φέροντας συχνά απεικονίσεις τους στους τοίχους. Για παράδειγμα το triclinium (τραπεζαρία) προστατεύονταν από τον Βάκχο και το cubiculum (κρεβατοκάμαρα) από την Αφροδίτη. Ενδεικτικό για τη σχέση διακόσμησης και κοινωνικής θέσης είναι το γεγονός ότι οι μορφωμένες ανώτερες τάξεις είχαν προτίμηση σε ελληνικά θέματα, ενώ οι ακαλλιέργητοι νεόπλουτοι αστοί επιδείκνυαν την κοινωνική υπεροχή τους μέσα από υπερβολικές πολυτέλειες.

### **Γλυπτική**

Η τέχνη της προσωπογραφίας προέρχεται από ιταλικές παραδόσεις, αλλά δεν μπορεί να εξεταστεί και ανεξάρτητα από την επίδραση της ελληνιστικής τέχνης. Ωστόσο, μέσα από αυτή διαμορφώνεται η σημαντικότερη συνεισφορά της Ρώμης στην ιστορία της τέχνης: η κατάκτηση του απόλυτου ρεαλισμού. Οι καταβολές της τέχνης της ρεαλιστικής προσωπογραφίας βρίσκονται στο ρωμαϊκό έθιμο κατασκευής κέρινων νεκρικών προσωπειών και τοποθέτησης τους στα σπίτια των συγγενών ως αναμνηστικών της όψης του θανόντα. Σταδιακά το κερί αντικαταστάθηκε από πιο ανθεκτικά υλικά, όπως ο πηλός, ο μπρούντζος, ή ο ορείχαλκος και στη συνέχεια το μάρμαρο. Ως πιστά αντίγραφα από αληθινά πρόσωπα, οι προσωπογραφίες αυτές ήταν απολύτως ρεαλιστικές. Στα πορτρέτα της δημοκρατικής περιόδου (4ος αι. π.Χ. – 44 π.Χ.) αποδίδονται με μεγάλη ακρίβεια τα χαρακτηριστικά του προσώπου, ενώ δεν υπάρχει καμία διάθεση εξιδανίκευσης. Ιδιαίτερα μεταξύ 75 π.Χ. και 65 π.Χ. η βεριστική τεχνοτροπία θα φτάσει στο απόγειο της: τα σκληρά, στεγνά και αυστηρά χαρακτηριστικά εκφράζουν τις παραδοσιακές ρωμαϊκές αρετές, λειτουργούν δηλαδή ως πρότυπα για το μοντέλο του δημοκρατικού πολίτη που είναι δυναμικός και ολιγαρχής και δεν ενδιαφέρεται για την ομορφιά και την πολυτέλεια, στοιχεία που συνάδουν με την απαξιωμένη αριστοκρατία.

Οι Ρωμαίοι καλλιτέχνες επιδόθηκαν και στην τέχνη του αφηγηματικού ανάγλυφου. Το μόνο αφηγηματικό ανάγλυφο που σώζεται από την περίοδο της δημοκρατίας προέρχεται από το λεγόμενο βωμό του Αηνόβαρβου (ο επιφανέστερος κλάδος της ρωμαϊκής οικογένειας των Δομιτίων, γνωστής ήδη από τον 4ο αι.π.Χ.) που χρονολογείται στο 2αι. π.Χ. και απεικονίζει διαδοχικές σκηνές από τη μυθική ιστορία της Ρώμης. Το αφηγηματικό ανάγλυφο προϋπάρχει ως κατηγορία της ανάγλυφης γλυπτικής τέχνης ήδη από τον ασσυριακό πολιτισμό, περνάει μέσα από τον ελληνικό με τη μορφή των συνεχόμενων ανάγλυφων ζωφόρων των ιωνικών ναών για να κορυφωθεί στον Ρωμαϊκό πολιτισμό, όπου θα ενσωματωθεί σε διαφορετικού τύπου κατασκευές, κυρίως κατά την αυτοκρατορική περίοδο.

Καθόλη τη διάρκεια της αυτοκρατορικής περιόδου τα πορτρέτα αποτελούν το αντιπροσωπευτικότερο δείγμα της ρωμαϊκής τέχνης. Διακρίνονται σε δύο κατηγορίες, τα επίσημα (αυτοκρατορικά πορτρέτα) και τα ιδιωτικά. Με την άνοδο του κάθε αυτοκράτορα στον θρόνο φιλοτεχνούνταν πορτρέτα του, τα οποία στέλνονταν σε όλη τη ρωμαϊκή επικράτεια. Οι γλύπτες σε κάθε γωνιά της αυτοκρατορίας αντέγραφαν το πρωτότυπο και έτσι δημιουργούνταν διάφορες παραλλαγές, ανάλογα με την κρατούσα καλλιτεχνική αντίληψη και τη δεξιοτεχνία του κάθε καλλιτέχνη. Για παράδειγμα στον ελληνικό χώρο οι γλύπτες είχαν την τάση να εξιδανικεύουν περισσότερο, στρέφοντας τα μάτια των μορφών προς τα επάνω και να κλίνουντας το κεφάλι προς τα πίσω, ως ένδειξη πάθους.

Η περίοδος της ιουλιοκλαυδιανής δυναστείας (27π.Χ.- 69μ.Χ.), της οποίας ιδρυτής ήταν ο Οκταβιανός Αύγουστος (27-14μ.Χ.), ο πρώτος αυτοκράτορας των Ρωμαίων, αποτελεί εγχείρημα αναβίωσης της ελληνικής τέχνης της κλασικής περιόδου. Είναι η δεύτερη φορά – μετά από την κλασικιστική φάση της ύστερης ελληνιστικής περιόδου – που επιχειρείται στροφή σε κλασικά πρότυπα. Ο Οκταβιανός Αύγουστος υπήρξε μεγάλος θαυμαστής της ελληνικής κλασικής τέχνης, ωθώντας εργαστήρια και καλλιτέχνες της αυλής του προς κλασικιστικές διατυπώσεις. Στην πραγματικότητα η γλυπτική της ιουλιοκλαυδιανής περιόδου είναι αποτέλεσμα ενός εκλεκτιστικού συνδυασμού του παραδοσιακού ιταλικού ρεαλισμού και του ελληνικού ιδεαλισμού. Έτσι, στο περίφημο γλυπτό Αύγουστος της Prima porta (14 μ.Χ.), αναβιώνει το τύπος του Δορυφόρου με τη ζυγισμένη κίνηση, ωστόσο δεν

αναπαρίσταται ο καλός και αγαθός έφηβος, αλλά ένας Ρωμαίος αυτοκράτορας με ιδιαίτερα (ήπια εξιδανικευμένα) φυσιognωμικά χαρακτηριστικά και προπαγανδιστικές διαθέσεις: ο ερωτιδέας στα πόδια του αυτοκράτορα αποτελεί αναφορά στη θεά Αφροδίτη, από την οποία καταγόταν το γένος του Οκταβιανού.

Ο Αύγουστος, ως ιδρυτής της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας προώθησε την κατασκευή μνημείων που πρόβαλαν τη δόξα, τη δύναμη και την επιρροή της Ρώμης σε όλο το δυτικό κόσμο. Ένα από τα πιο γνωστά, είναι η Ara Pacis, (ο Βωμός της Ειρήνης), που κατασκευάστηκε το 9 μ.Χ. για να εξυμνήσει την ειρήνη που διασφάλιζε σε όλη την αυτοκρατορία ο Οκταβιανός Αύγουστος. Τα ανάγλυφα που φέρουν πλούσια διακόσμηση – οι Ρωμαίοι αγαπούσαν το εντυπωσιακό σε αντίθεση με τους Έλληνες που είχαν λιτό γούστο – απεικονίζουν σκηνές από τον μύθο του Αινεία, του μυθικού ιδρυτή της Ρώμης, αλλά και θρησκευτικές τελετές που συμμετέχει ο ίδιος ο Αυτοκράτορας. Στις πρώτες ο Αύγουστος χαιρετίζεται έμμεσα ως δεύτερος ιδρυτής της Ρώμης, ενώ στις υπόλοιπες η προβολή του Αυτοκράτορα είναι άμεση: απεικονίζεται στο πλαίσιο θρησκευτικής πομπής, στην οποία συμμετέχουν φίλοι και συνεργάτες του, όπως είναι ο Αγρίππας.

Στην εποχή του Αυγούστου πραγματοποιείται η πρώτη αναβίωση του ελληνικού κλασικού πολιτισμού. Η επίδραση των μορφών της ζωφόρου του Παρθενώνα είναι έκδηλη στην έκφραση των προσώπων και την ενδυματολογία των μορφών του Βωμού της Ειρήνης, ωστόσο εδώ πρόκειται για πορτρέτα με τα ιδιαίτερα φυσιognωμικά χαρακτηριστικά τους. Η τεχνοτροπία της φυτικής διακόσμησης του βωμού υποδηλώνει ότι οι γλύπτες ήταν Έλληνες από την Πέργαμο. Άλλωστε και ο τύπος του βωμού έχει ως πρότυπο τον Μεγάλο Βωμό του Δία στην Πέργαμο με την τράπεζα στο εξυψωμένο εσωτερικό να περιβάλεται από ανάγλυφη ζωφόρο.

Κατά τη Φλαβιανή περίοδο (69-98 μ.Χ.) συνεχίζεται η κλασικιστική манιέρα, όπως φαίνεται στα ανάγλυφα Cancelleria, τα οποία χρονολογούνται το 83 – 85 μ.Χ. και απεικονίζουν τη θριαμβευτική είσοδο και την υποδοχή του Βεσπασιανού στη Ρώμη (70 μ.Χ.), αλλά και την προετοιμασία του Δομιτιανού για τους πολέμους στον Βορρά. Οι στάσεις, τα ενδύματα, η εσωτερικότητα και οι μετριασμένες χειρονομίες αποτελούν χαρακτηριστικά κλασικιστικής αντίληψης. Τα αυτοκρατορικά πορτρέτα



της δυναστείας των Φλαβίων χαρακτηρίζονται ογκώδη κεφάλια με τετράγωνα σχεδόν περιγράμματα. Ακολουθούν τα βασικά χαρακτηριστικά του ιδρυτή της δυναστείας, Βεσπασιανού (69 -79 μ.Χ.) που αποκαλούνταν «χωρικός αυτοκράτορας», καθώς είχε σκληρή και άκομψη κατατομή προσώπου. Τέτοιου είδους τυποποιήσεις, που αφορούσαν στη διαιώνιση βασικών χαρακτηριστικών του προσώπου του ιδρυτή-αυτοκράτορα της εκάστοτε δυναστείας στα πορτρέτα των επόμενων αυτοκρατόρων της δυναστείας αυτής, συνηθίζονταν στη γλυπτική της αυτοκρατορικής περιόδου.

Τα σημαντικότερα μνημειώδη έργα γλυπτικής από την εποχή του Τραϊανού (98 - 117μ.Χ.). είναι ο μεγάλων διαστάσεων κίονας με ανάγλυφες παραστάσεις στη Ρώμη, οι τέσσερις οριζόντιοι πίνακες που κοσμούν την αψίδα του Κωνσταντίνου στη Ρώμη (ο Κωνσταντίνος λόγω χρονικού περιορισμού αναγκάστηκε να χρησιμοποιήσει για την αψίδα του προγενέστερα ανάγλυφα) με θέματα μια θριαμβευτική είσοδο του αυτοκράτορα, μια μάχη και τη σκηνή παρουσίασης αιχμαλώτων στον αυτοκράτορα, και η ανάγλυφη διακόσμηση της αψίδας του Τραϊανού στο Βενεβέντο με θέματα από την πολιτική και το έργο του αυτοκράτορα στη Ρώμη και την Ιταλία. Ο μνημειώδης κίονας ήταν έργο του Απολλόδωρου από τη Δαμασκό, ο οποίος είχε σχεδιάσει όλο το συγκρότημα της αγοράς και τη βασιλική. Ο κίονας είχε καινοτομικό χαρακτήρα, καθώς για πρώτη φορά χρησιμοποιήθηκε το τύπος των συνεχόμενων αφηγηματικών σκηνών σε ελικοειδή ανάπτυξη από κάτω προς τα πάνω. Τα θέματα των αναγλύφων, πηγές των οποίων ήταν πιθανώς σχέδια στρατιωτών που είχαν λάβει μέρος στις μάχες, ήταν οι δύο δακικές εκστρατείες του Τραϊανού από το 101-2 και 105-6 μ.Χ..

Τα γυναικεία πορτρέτα αποκαλύπτουν ιδιαίτερη σχέση των αυτοκράτειρων με τη μόδα καθώς οι εξεζητημένες εμφανίσεις τους, καθόριζαν τις τάσεις στον γυναικείο πληθυσμό όλης της επικράτειας. Στο πορτρέτο, για παράδειγμα, της Πλωτίνας, συζύγου του Τραϊανού, η κόμμωση είναι ιδιαίτερα περίτεχνη: τα μαλλιά χωρίζονται με κυματισμούς στη μέση, όπου υπάρχει τριγωνική απόληξη πάνω από το κέντρο του μετώπου. Τέσσερις σχηματοποιημένοι ανισομερείς πλόκαμοι διακοσμημένοι με τρίγωνα και λοξές γραμμές πλαισιώνουν το πρόσθιο τμήμα του κεφαλιού και τις πλάγιες όψεις. Πίσω, τα μαλλιά είναι μαζεμένα σε σφενδόνη. Μπροστά από τα

αυτιά πέφτουν μικροί βόστρυχοι. Το κεφάλι στολίζεται από πλατύ ημικυκλικό διάδημα, που στενεύει προς τα πίσω.

Με τον Αδριανό (117 – 138 μ.Χ.) αρχίζει η εποχή των φιλοσόφων αυτοκρατόρων. Αντίθετα από τον Τραϊανό, ο Αδριανός δεν πίστευε στην πολιτική της εδαφικής επέκτασης, παραιτήθηκε από τις κατακτήσεις του τελευταίου και επιχείρησε να καθορίσει τα σύνορα της αυτοκρατορίας. Ο ίδιος ήταν ένας ήσυχος και εσωστρεφής διανοούμενος. Τα πορτρέτα του έχουν κύριο χαρακτηριστικό γνώρισμα τα μακριά σγουρά μαλλιά και γένια που είναι αποτέλεσμα δουλειάς με τρυπάνι (για πρώτη φορά εφαρμόζεται η χρήση του), αλλά και τη δήλωση της κόρης και της ίριδας του ματιού (που είναι επίσης νέο στοιχείο στην αυτοκρατορική προσωπογραφία). Τα μνημειώδη ανάγλυφα της εποχής του Αδριανού είναι πολύ λιγότερα από αυτά των προγενεστέρων του. Κάποια από αυτά σώζονται στην αψίδα του Κωνσταντίνου: πρόκειται για οκτώ μετάλλια που απεικονίζουν ζωντανές και χαριτωμένες σκηνές κυνηγιού και θυσίας, ενώ φέρουν έντονες ελληνιστικές επιρροές. Το γεγονός ότι την εποχή αυτή αντικαταστάθηκε η καύση των νεκρών με ενταφιασμό, σήμανε την έναρξη χρήσης σκαλισμένων σαρκοφάγων, που αποτέλεσαν σημαντικότερη ομάδα μικρογλυπτικής μέχρι το τέλος των ρωμαϊκών χρόνων.

Μετά τον θάνατο του Αδριανού ανέβηκε στο θρόνο ο Αντωνίνος ο Ευσεβής, ιδρυτής της δυναστείας των Αντωνίνων (138-193 μ.Χ.), η οποία σε μεγάλο βαθμό συνέχισε την πολιτική του Αδριανού. Από την εποχή του Μάρκου Αυρηλίου (161-180 μ.Χ.), διαδόχου του Αντωνίνου του Ευσεβή, προστέθηκε ένα νέο στοιχείο στα πορτρέτα: τα βαριά βλέφαρα και οι διογκωμένοι βολβοί των ματιών, η πιο έντονη χρήση του τρυπανιού και τα ακόμη πιο μακριά μαλλιά και γένια. Το ορειχάλκινο γλυπτό του Μάρκου Αυρηλίου απεικονίζει τον αυτοκράτορα έφιππο, τη στιγμή που χαιρετάει τα στρατεύματα ή το λαό του. Σε αντίθεση με το νευρικό και ανήσυχο άλογο, ο αυτοκράτορας εμφανίζεται ήρεμος και συνετός. Τόσο η ισορροπημένη κίνηση, όσο και η γαλήνια έκφραση υποδηλώνουν τη σχέση του Μάρκου Αυρηλίου με τη στωική φιλοσοφία.

Με το θάνατο του Μάρκου Αυρηλίου αρχίζει η ύστερη περίοδος της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας που χαρακτηρίζεται από έντονες εσωτερικές διαμάχες. Στην εποχή

των Σεβήρων Αυτοκρατόρων (193 – 235 μ.Χ.), δυναστείας που ιδρύεται από τον Σεπτίμο Σεβήρο και ονομάζεται και δυναστεία των Στρατιωτών Αυτοκρατόρων, επικρατεί στα πορτρέτα έκφραση μυστικοπάθειας, ενώ στην εποχή του Καρακάλα (211-217 μ.Χ.) τα μαλλιά και τα γένια επίσημων και ιδιωτικών πορτρέτων γίνονται πιο κοντά, όπως ταιριάζει σε άτομα που ζουν στα πλαίσια της στρατιωτικής πειθαρχίας.

Η επόμενη περίοδος χαρακτηρίζεται από στρατιωτική αναρχία με έντονη διαδοχή αυτοκρατόρων και σφετεριστών. Μεταξύ 270 – 284 μ.Χ. κυβέρνησε η δυναστεία των Ιλλυρίων Αυτοκρατόρων, ενώ το 284 μ.Χ. κυριάρχησε ο Διοκλητιανός, που συχνά κατονομάζεται ως ο πραγματικός ιδρυτής της Ύστερης Αυτοκρατορίας. Ο Διοκλητιανός δημιούργησε το καθεστώς της Τετραρχίας: η πρώτη Τετραρχία κυβέρνησε μεταξύ 284-305 μ.Χ. και απαρτιζόταν από δύο αυτοκράτορες που είχαν την ευθύνη της λήψης των αποφάσεων, τους Διοκλητιανό (Ανατολή) και Μαξιμιανό (Ιταλία και Αφρική), και από δύο Καίσαρες που είχαν εκτελεστικό ρόλο, τους Γαλέριο (Παραδουνάβιες χώρες) και Κωνσταντίο Χλωρό (Γαλατία και Βρετανία). Το ιδιαίτερα έξοργο ανάγλυφο που βρίσκεται στον ναό του Αγ. Μάρκου στη Βενετία και αποδίδει τους δύο Αυτοκράτορες και τους δύο Καίσαρες της Τετραρχίας, χαρακτηρίζεται από τη σχηματική απόδοση των μορφών και τα κυβικά γεωμετρικοποιημένα περιγράμματα τους. Από το 306 μ.Χ. ανέλαβε την εξουσία η δεύτερη Τετραρχία με Αυτοκράτορες τους Λικίνιο και Κωνσταντίνο και Καίσαρες τους Μαξέντιο και Μαξιμίνο (έως το 313), ενώ το 324 μ.Χ. αναλαμβάνει την εξουσία της Αυτοκρατορίας ο Κωνσταντίνος, ως Μονοκράτορας.

Με το σύστημα της Τετραρχίας, η Αυτοκρατορία ωστόσο είχε χωριστεί σε ανατολική και δυτική με ανεξάρτητη διοίκηση το κάθε τμήμα. Όταν ο Κωνσταντίνος προσπάθησε να επαναφέρει τον παλιό σύστημα ήταν ήδη αργά. Τελικά μοίρασε και αυτός την αυτοκρατορία μεταξύ των υιών του, μετέφερε την πρωτεύουσα στην Κωνσταντινούπολη (330) και άφησε το δυτικό τμήμα ανίσχυρο και απροστάτευτο. Το 315 μ.Χ. τοποθετήθηκε αψίδα θριάμβου απέναντι από το Κολοσσαίο, με σκοπό την εξύμνηση της νίκης του Κωνσταντίνου ενάντια στον Μαξέντιο. Πολλά ανάγλυφα της συγκεκριμένης αψίδας προέρχονται από παλαιότερα μνημεία από την εποχή των Τραϊανού, Αδριανού και Μάρκου Αυρηλίου. Μέσα από το εικονογραφικό

πρόγραμμα των αναγλύφων της αψίδας, εξυμνούνταν η επικράτηση του Κωνσταντίνου, ο οποίος παρουσιάζόταν ως ο ανανεωτής της αυτοκρατορίας.

Το γεγονός ότι ο Κωνσταντίνος μαζί με τον Λικίνιο υπέγραψαν το Διάταγμα των Μεδιολάνων, σύμφωνα με το οποίο κατοχυρωνόταν το δικαίωμα της ανεξιθρησκείας στη Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία και άρα ο Χριστιανισμός αποτελούσε νόμιμη θρησκεία, αντικατοπτρίζεται στη γλυπτική της εποχής. Στο πορτρέτο του Κωνσταντίνου από τις αρχές του 4ου αι. είναι εμφανές ότι μια νέα πνευματικότητα και μια υπερβατική διάθεση έχουν εισβάλει στην τέχνη. Το κεφάλι ανήκε σε κολοσσιαίο γλυπτό που είχε ξύλινο επικαλυμμένο με μπρούντζο κορμό και μαρμάρινα μέλη. Ο ρεαλισμός και ο ιδεαλισμός που συνυπήρχαν στα παλαιότερα πορτρέτα έχουν εδώ αντικατασταθεί από μια αρχαϊκή αυστηρότητα που μέσα από τα μεγάλα ορθάνοικτα μάτια αποκτά εσωτερική, πνευματική έκφραση.

Αυτά είναι τα χαρακτηριστικά της χριστιανικής τέχνης, όπως αυτή διαμορφώθηκε αρχικά στη Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία και στη συνέχεια στη Βυζαντινή (και εν μέρει και στο δυτικό τμήμα της πρώην Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας). Παρότι οι εικαστικές τέχνες ήταν συνδεδεμένες με τις αρχαίες θρησκείες, οι Χριστιανοί συνέχισαν να εκφράζονται μέσα από αυτές με ένα νέο ενορατικό τρόπο. Σύμφωνα με τον Πλωτίνιο (204-270 μ.Χ.), τον πιο επιφανή Νεοπλατωνιστή, οι τέχνες μετέχουν όσο και τα φυσικά αντικείμενα στον Λόγο (που αντιστοιχεί στην πλατωνική Ιδέα και που εκπορεύεται από τον Θεό), ο οποίος τους προσδίδει την ομορφιά που μπορούν να έχουν. Ο ζωγράφος όμως βρίσκεται σε μια περισσότερο πλεονεκτική θέση από τη φύση, καθώς έχει την ελευθερία και τη δυνατότητα να εκφράσει τον Λόγο ακόμη πιο ολοκληρωμένα και σωστά από το φυσικό αντικείμενο. Ως ιδεατή αρχετυπική μορφή, ο Λόγος βρίσκεται στο ανθρώπινο μυαλό και άρα η απόδοση του είναι πνευματική και όχι μιμητική διαδικασία. Συνεπώς η τέχνη δεν πρέπει να είναι αναπαραστατική για να είναι αποκαλυπτική, καθώς το αυθεντικά ωραίο είναι, σύμφωνα με τον Πλωτίνιο, το υπερβατικά ωραίο. Σε μια τέτοια υπερβατική έκφραση στράφηκαν οι πρώτοι Χριστιανοί ακολουθώντας τις αρχές της χριστιανικής φιλοσοφίας, αλλά και ανοίγοντας νέους δρόμους στην καλλιτεχνική δημιουργία, που εμφανίζονται απολύτως διακριτοί από αυτούς των αρχαίων θρησκειών.

## **ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΤΕΧΝΗ**

### **Παλαιοχριστιανική τέχνη (64-527μ.Χ.)**

Παλαιοχριστιανική ονομάζεται η τέχνη που δημιουργήθηκε από τους Χριστιανούς στο ρωμαϊκό κράτος, από την εμφάνιση τους στα χρόνια του Νέρωνα (64 - 68 μ.Χ.) έως και την άνοδο του Ιουστινιανού (527 μ.Χ.). Κατά τη βασιλεία του Ιουστινιανού εδραιώνεται ο Χριστιανισμός ως επίσημη θρησκεία στο βυζαντινό κράτος, γεγονός που είχε την αφετηρία του στο διάταγμα των Μεδολιάνων (313 μ.Χ.) με βάση το οποίο σταμάτησαν οι διωγμοί και καθιερώθηκε η ανεξιθρησκεία, αλλά και στην πολιτική του Θεοδοσίου, ο οποίος ανακήρυξε το 381 τον Χριστιανισμό σε επίσημη θρησκεία.

Η παλαιοχριστιανική τέχνη διακρίνεται:

- Στην τέχνη της εποχής των διωγμών, που καλύπτει το χρονικό διάστημα των τριών πρώτων μεταχριστιανικών αιώνων. Είναι η περίοδος που ο Χριστιανισμός αποτελεί απειλή για το ρωμαϊκό κράτος, το οποίο επιχειρεί, μέσα από δέκα σκληρούς διωγμούς, να αφανίσει τη θρησκεία αυτή και τους πιστούς της. Η κατάσταση άλλαξε με την έκδοση του διατάγματος των Μεδιολάνων το 313 μ.Χ. από τους συναυτοκράτορες Κωνσταντίνο και Λικίνιο, αλλά κυρίως μετά το 324 μ.Χ. που επικράτησε οριστικά ο Κωνσταντίνος και μετέφερε την πρωτεύουσα στην Κωνσταντινούπολη (330 μ.Χ.).
- Στην κυρίως παλαιοχριστιανική τέχνη (330-527μ.Χ.), που διαμορφώνεται κατά την περίοδο που ο Χριστιανισμός γίνεται νόμιμη θρησκεία και προετοιμάζεται ο δρόμος για να επικρατήσει οριστικά ως η επίσημη θρησκεία του κράτους. Στην τέχνη αυτή συνυπάρχουν στοιχεία από διάφορους πολιτισμούς, από τη συγχώνευση των οποίων προέκυψε στη συνέχεια η βυζαντινή τεχνοτροπία.

Οι βασικοί πολιτισμοί που επηρέασαν στη διαμόρφωση της παλαιοχριστιανικής και βυζαντινής τέχνης είναι:

- Ο Ελληνικός πολιτισμός: το 330 μ.Χ. επιβιώνουν δύο σημαντικά κέντρα του ελληνιστικού πολιτισμού, η Αλεξάνδρεια και η Αντιόχεια. Η Κωνσταντινούπολη είχε χτιστεί πάνω στην ελληνική αποικία, Βυζάντιο, και έτσι οι νέοι κάτοικοι ήρθαν αμέσως σε επαφή με την ελληνική τέχνη. Τόσο και ο Κωνσταντίνος όσο και οι διάδοχοι του μετέφεραν από τα ελληνικά κέντρα της εποχής στη νέα πρωτεύουσα σημαντικά γλυπτά, όπως ήταν η Αθηνά Πρόμαχος του Φειδία, η Κνίδια Αφροδίτη του Πραξιτέλη κλπ.
- Ο Αιγυπτιακός πολιτισμός, που επιβιώνει μέσα από την τέχνη των Κοπτών. Οι Κόπτες ήταν οι ιθαγενείς κάτοικοι της Αιγύπτου που συνέχιζαν τις αρχαίες αιγυπτιακές παραδόσεις: εξακολουθούσαν να φτιάχνουν μούμιες, τις οποίες ωστόσο δε ζωγράφιζαν με την αιγυπτιακή τεχνική, αλλά παράγγελλαν νεκρικά πορτρέτα σε Έλληνες καλλιτέχνες ή και σε Αιγύπτιους που γνωρίζανε την τεχνική της ελληνικής προσωπογραφίας. Το βασικό κέντρο παραγωγής ήταν η πόλη Φαγιούμ, από την οποία έχουν πάρει το όνομα τους τα αιγυπτιακά νεκρικά πορτρέτα. Κάνοντας χρήση της τεχνικής της εγκαυστικής (ως συνδετικό υλικών των χρωστικών ουσιών χρησιμοποιείται το καυτό κερί), οι καλλιτέχνες του Φαγιούμ διαμόρφωσαν δύο τάσεις στην απόδοση νεκρικών προσωπογραφιών, μια ρεαλιστική και μια πιο αφαιρετική. Από αυτή θεωρείται ότι κατάγονται οι βυζαντινές φορητές εικόνες με τις συμβολικού χαρακτήρα προσωπογραφίες ιερών προσώπων.
- Ο Ρωμαϊκός πολιτισμός, ο οποίος επηρέασε σημαντικά τη διαμόρφωση της χριστιανικής τέχνης ως τον θάνατο του Θεοδοσίου Α' (395μ.Χ.). Άλλωστε για μεγάλο διάστημα Χριστιανοί και Ρωμαίοι συνυπήρχαν, παραγγέλλοντας συχνά καλλιτεχνικά έργα από τα ίδια εργαστήρια. Από τη ρωμαϊκή τέχνη οι Βυζαντινοί πήραν πολλά στοιχεία, όπως το αυτοκρατορικό πορτρέτο σε προτομή και τον τύπο του Χριστού ως νέου άνδρα χωρίς γένι.
- Οι πολιτισμοί της Ανατολής, δηλαδή της Συρίας, της Μεσοποταμίας και της Περσίας, όπου συνεχίζονται αρχαίες παραδόσεις. Σημαντική ήταν η επίδραση των Εβραίων στη διαμόρφωση της χριστιανικής θρησκείας, αλλά και τέχνης. Παρόλο που ο εβραϊκός νόμος απαγόρευε τη δημιουργία εικόνων ως ειδωλολατρικών, στις ανατολικές επαρχίες υπήρχε η συνήθεια να διακοσμούν τους τοίχους των

συναγωγών με ιστορίες από την Παλαιά Διαθήκη. Χαρακτηριστικές είναι οι τοιχογραφίες από ιδιωτικό σπίτι στην πόλη Δούρα – Ευρωπό της Μεσοποταμίας (3ο αι. μ.Χ.) με θέματα από την Παλαιά και Καινή Διαθήκη. Οι εικόνες παρουσιάζονται υπεραπλουστευμένα, έχουν διδακτικό ύφος και περισσότερο διακρίνονται για την εκφραστικότητα και την πνευματικότητα τους.

### **Αρχιτεκτονική της εποχής των διωγμών**

Στα χρόνια των διωγμών η τέχνη ήταν κυρίως ταφική και οι περισσότερες νωπογραφίες προέρχονται από τις κατακόμβες. Η λέξη κατακόμβη βγαίνει ετυμολογικά από τη λατινική *catacumba* που σημαίνει υπόγειος τάφος: οι κατακόμβες ήταν υπόγειοι τάφοι κάτω από τους δρόμους των πόλεων και όχι τόποι λατρείας ή χώροι καταφυγής των διωκόμενων χριστιανών, όπως συνήθως πιστεύεται. Κάτω από την πόλη της Ρώμης υπήρχαν θαμμένα περίπου έξι εκατομμύρια σώματα σε ένα τεράστιο δίκτυο με διαδρόμους και ταφικά δωμάτια. Οι διάδρομοι ήταν φτιαγμένοι από πωρόλιθο και οι τοίχοι είχαν θήκες (=loculi) σε επάλληλες σειρές, όπου τοποθετούνταν τα σώματα των νεκρών. Οι θήκες έκλειναν από μπροστά με μια πλάκα ή με τοίχο. Ένα άλλο είδος ταφής ήταν το αρκοσόλιο, όπου ο τάφος ήταν κάθετος και λαξεύονταν κάτω από ημικυκλική κόγχη. Για τους μάρτυρες και τους αξιωματούχους της εκκλησίας ανοίγονταν ειδικά ορθογώνια θολωτά δωμάτια, τα *cubicula*.

Μερικές φορές σκαλίζονταν μικροί ναοί στους τοίχους των διαδρόμων, στους οποίους οι πρώιμοι Χριστιανοί προσεύχονταν για τους πεθαμένους τους. Οι εκκλησίες αυτές ήταν πολύ απλές και σπανιότερα έφεραν διακόσμηση με νωπογραφίες. Ένα παράδειγμα είναι το ζωγραφισμένο ταβάνι της κατακόμβης των αγίων Πέτρου και Μαρκελλίνου (Ρώμη, 4ος αι.), στο οποίο επιβιώνουν οι αρχές της ρωμαϊκής ζωγραφικής (βλ. τους τέσσερις πομπηινούς ρυθμούς) που ήθελαν την ζωγραφική αναπαράσταση αρχιτεκτονικών στοιχείων. Η επιφάνεια χωρίζεται σε επιμέρους τμήματα, τα οποία φέρουν παραστάσεις. Στο κεντρικό απεικονίζεται ο Χριστός στον τύπο του Καλού Ποιμένα που αποτελεί εικονογραφική αφομοίωση του πανάρχαιου τύπου του Μοσχοφόρου. Είναι χαρακτηριστικό γνώρισμα της χριστιανικής τέχνης η χρήση ελληνορωμαϊκών εικονογραφικών τύπων με νέα

συμβολική σημασία. Στα πλάγια τμήματα της επιζωγραφισμένης οροφής απεικονίζονται σκηνές από την ιστορία του Ιωνά που συμβόλιζε την ανάσταση του Κυρίου και των νεκρών.

### **Ζωγραφική της εποχής των διωγμών**

Συνήθως οι νωπογραφίες στις κατακόμβες δεν είχαν ολοκληρωμένη μορφή. Ο φωτισμός ήταν ελάχιστος και οι καλλιτέχνες αναγκάζονταν να εκτελούν γρήγορα τη δουλειά τους. Επίσης σπάνια ζωγράφιζαν ανθρώπινες μορφές, πιθανώς για λόγους ασφάλειας. Στο πλαίσιο αυτό υιοθέτησαν μοτίβα από τους Ρωμαίους προσδίδοντας τους νέο περιεχόμενο. Για παράδειγμα το ψάρι συμβόλιζε τον Χριστό, τα σταφύλια την υπόσχεση για τη σωτηρία της ψυχής μέσα από το αίμα του Χριστού, ο φοίνικας τον παράδεισο, η άγκυρα την ελπίδα και το καράβι την εκκλησία. Η χρήση συμβόλων αποτελεί ένα από τα κατεξοχήν χαρακτηριστικά της παλαιοχριστιανικής και βυζαντινής τέχνης.

Παραστάσεις, όπως «Οι τρεις παίδες εν τη καμίνω» από την κατακόμβη της Πρισκίλλας στη Ρώμη (3ο αι. μ.Χ.) δείχνουν ότι οι καλλιτέχνες γνώριζαν καλά τις τεχνικές της ρωμαϊκής ζωγραφικής. Όπως και οι ρωμαϊκές, οι χριστιανικές απεικονίσεις είχαν αφηγηματικό χαρακτήρα και διαμορφώνονταν μέσα από την τεχνική της γρήγορης πινελιάς. Η αφήγηση ωστόσο δεν αφορούσε σε μυθολογικές σκηνές ή σύγχρονα γεγονότα, αλλά σε ιστορίες από τις γραφές που λειτουργούσαν ως φορείς χριστιανικών μηνυμάτων. Σκοπός των καλλιτεχνών ήταν να θυμίσουν στον πιστό τη δύναμη του Θεού και όχι να παρουσιάσουν κάτι ωραίο, ρεαλιστικό και εντυπωσιακό.

### **Γλυπτική της εποχής των διωγμών & της κυρίως παλαιοχριστιανικής περιόδου**

Η αρχαία ελληνική παράδοση δεν σταμάτησε να είναι αισθητή κατά τους πρώτους χριστιανικούς αιώνες. Κλασικίζουσες τάσεις κυριαρχούν στη χριστιανική γλυπτική από τα μέσα του 4ου αι. έως και τις αρχές του 6ου αι. μ.Χ. Είναι τα χρόνια της κυρίως παλαιοχριστιανικής τέχνης, κατά τα οποία ο Χριστιανισμός είναι πλέον νόμιμη – και από το 381 και επίσημη - θρησκεία. Πρόκειται για μεταβατική περίοδο κατά την οποία οι μνήμες της αρχαιότητας είναι ακόμη νωπές: από το 381 εκλείπουν σταδιακά οι πιστοί του ρωμαϊκού πάνθεον, όμως οι παλιές



αριστοκρατικές οικογένειες συνεχίζουν να διαιωνίζουν αρχαίες παραδόσεις, όπως οι κλασικίζουσες καλλιτεχνικές εκφράσεις.

Οι χριστιανοί γλύπτες επιδίδονταν, κατά την περίοδο των διωγμών, στην κατασκευή και λάξευση μαρμάρινων μονολιθικών σαρκοφάγων, που ήταν λάρνακες με μονολιθικά καλύμματα. Οι σαρκοφάγοι τοποθετούνταν μεμονωμένες ή κατά ομάδες σε κατακόμβες, σε μαυσωλεία ή σε υπαίθρια κοιμητήρια. Οι τρεις πλευρές τους και κάποιες φορές και το κάλυμμα έφεραν ανάγλυφη διακόσμηση. Οι Χριστιανοί γνώρισαν τη χρήση των σαρκοφάγων από τους Ρωμαίους και οι παλαιότερες χρονολογούνται στο δεύτερο μισό του 3ου αι. Παράλληλα με τις χριστιανικές φτιάχονταν (έως το τέλος του 4ου αι.) στα ίδια εργαστήρια και σαρκοφάγοι για τους πιστούς της ρωμαϊκής θρησκείας, με αποτέλεσμα οι ανάγλυφες απεικονίσεις στις χριστιανικές και τις ειδωλολατρικές σαρκοφάγους να έχουν κοινά χαρακτηριστικά στην τεχνοτροπία και την εικονογραφία, αλλά να διαφέρουν στη θεματολογία τους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η σαρκοφάγος του Ιουνίου Βάσσου, έπαρχου της Ρώμης που πέθανε στα 42 του, το 359 μ.Χ. Η σαρκοφάγος βρίσκεται σήμερα στον Άγιο Πέτρο της Ρώμης. Στην πρόσοψη απεικονίζονται δέκα ανάγλυφες σκηνές από την Παλαιά και την Καινή Διαθήκη, οι οποίες πλαισιώνονται από κίονες και είναι μοιρασμένες σε δύο ζώνες. Η κεντρική παράσταση απεικονίζει τον Χριστό και τους Αποστόλους Πέτρο και Παύλο. Οι μορφές αποδίδονται με τον ελληνικορωμαϊκό τρόπο (ο Χριστός ως ωραίος νέος χωρίς γένι και οι Απόστολοι ως αρχαίοι φιλόσοφοι), ενώ στο κάτω τμήμα εμφανίζεται ο αρχαίος θεός του ουρανού, πάνω στον οποίο βρίσκεται ο θρόνος του Σωτήρα.

Ο τομέας της μικροπλαστικής και της μικροτεχνίας γνωρίζει μεγάλη άνθιση. Υψηλής ποιότητας ανάγλυφα σε πλάκες από ελεφαντόδοντο κοσμούσαν αντικείμενα κοινής χρήσης, ή αποτελούσαν ανεξάρτητα δίπτυχα, τρίπτυχα ή πεντάπτυχα. Ενδεικτικά αναφέρεται ένα δίπτυχο από ελεφαντόδοντο που φιλοτεχνήθηκε με αφορμή τον γάμο δύο γόνων παλαιών αριστοκρατικών οικογενειών της Ρώμης και χρονολογείται μεταξύ 390-400: στο ένα μέρος απεικονίζεται γυναικεία μορφή στον τύπο αρχαίας Ελληνίδας να πραγματοποιεί σπονδή σε αρχαίο βωμό. Αδιαμφισβήτητα πρόκειται για μια κλασικιστικού τύπου

παράσταση, χαρακτηριστική για την κρατούσα τάση στον χώρο της μικρογλυπτικής, η οποία είναι αισθητή και στον εκκλησιαστικό χώρο.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η ανάγλυφη παράσταση του Αρχάγγελου Μιχαήλ από εκκλησία των αρχών του 6ου αι., όπου η άγια μορφή ακολουθεί τον εικονογραφικό τύπο της αρχαίας θεάς Νίκης. Η μετάβαση στη νέα θρησκεία (και κατά συνέπεια στην εικαστική της έκφραση) δεν πραγματοποιήθηκε αμέσως, αλλά σταδιακά και όχι πάντα ευθύγραμμα. Δεν είναι άλλωστε μακριά η τελευταία προσπάθεια αναβίωσης της ειδωλολατρίας από τον Ιουλιανό τον Παραβάτη (361-363).

Σε ό,τι αφορά την ελεύθερη πλαστική, το ενδιαφέρον των γλυπτών προς αυτή την κατεύθυνση ήταν περιορισμένο. Ελάχιστα είναι τα παραδείγματα ολόγλυφων θρησκευτικών γλυπτών, όπως αυτό του Καλού Ποιμένα στο Λούβρο (225 μ.Χ.). Η φιλοτέχνηση περίοπτων θρησκευτικών γλυπτών έπαυσε ολοκληρωτικά στο τέλος του 4ου αι. Παρά ωστόσο τις αντιρρήσεις της εκκλησίας, η ρωμαϊκή συνήθεια φιλοτέχνησης αυτοκρατορικών ανδριάντων συνέχισε να υπάρχει. Παράλληλα με τις κλασικίζουσες τάσεις, φιλοτεχνούνταν πορτρέτα που ενείχαν τα χαρακτηριστικά της επερχόμενης βυζαντινής τέχνης: το ενδιαφέρον των γλυπτών επικεντρώνεται στην απόδοση πνευματικότητας και εσωτερικότητας. Για παράδειγμα, στο πορτρέτο του Ευτροπίου από την Έφεσο (450) η ύλη έχει δουλευτεί εντελώς επιφανειακά και το κέντρο του ενδιαφέροντος βρίσκεται στα μάτια και στο εξαϋλωμένο ύφος του προσώπου. Η μορφή δεν προσεγγίζεται με ρεαλιστικές ή και ιδεαλιστικές προθέσεις, αλλά αποδίδεται ως ανήκουσα σε έναν άλλο μεταβατικό κόσμο.

### **Αρχιτεκτονική της κυρίως Παλαιοχριστιανικής Περιόδου**

Οι μορφές τέχνης που καλλιεργήθηκαν περισσότερο κατά την παλαιοχριστιανική περίοδο είναι η ζωγραφική, τα ψηφιδωτά και η αρχιτεκτονική. Πρόκειται για τις τέχνες που σχετίζονταν άμεσα με την εκκλησία και τη χριστιανική λατρεία. Η ανάγκη για προβολή της νέας θρησκείας μέσα από την τέχνη προέκυψε από το 313 και μετά, κατά την περίοδο δηλαδή που ο Κωνσταντίνος προέβει στην νομιμοποίηση της. Την εποχή των διωγμών δεν υπήρχαν δημόσιοι χώροι λατρείας, οι αίθουσες

συγκεντρώσεων ήταν απέριττες και ο ρόλος της τέχνης ήταν εξίσου ταπεινός. Όταν όμως η Εκκλησία άρχισε να μετατρέπεται στη μεγαλύτερη δύναμη της αυτοκρατορίας, δεν μπορούσε παρά να χρησιμοποιήσει την τέχνη για την εξυπηρέτηση των σκοπών της.

Πρώτο μέλημα της Εκκλησίας ήταν να διαφοροποιηθεί πλήρως από τη ρωμαϊκή θρησκεία, με την οποία για ένα διάστημα συνυπήρχε ως ίσης σημασίας στην αυτοκρατορία. Για να πραγματοποιηθεί αυτό, έπρεπε πρώτα από όλα να δημιουργηθούν χώροι λατρείας διαφορετικοί από τους αρχαίους ναούς. Το γεγονός ότι η χριστιανική λειτουργία γίνονταν στο εσωτερικό (σε αντίθεση με τους αρχαιοελληνικούς ναούς που για μεγάλο διάστημα χρησίμευαν ως οικία του γλυπτού του Θεού και οι τελετουργίες πραγματοποιούνταν στο ύπαιθρο), επέβαλε την κατασκευή χώρων μεγάλων διαστάσεων και με πλούσιο διάκοσμο. Το αρχιτεκτονικό πρότυπο, με βάση το οποίο χτίστηκαν οι πρώτες εκκλησίες βρέθηκε στις ρωμαϊκές βασιλικές, στα κτίρια δηλαδή που στέγαζαν αγορές ή δικαστήρια. Οι βασιλικές ήταν μεγάλες μακρόστενες αίθουσες, οι οποίες χωρίζονταν με κιονοστοιχία σε τρία μέρη. Στο βάθος υπήρχε χώρος για ημικυκλική εξέδρα, όπου καθόταν ο πρόεδρος της συνέλευσης ή ο δικαστής. Η Αγία Ελένη, η μητέρα του Μ.Κωνσταντίνου, χρησιμοποίησε σύμφωνα με την παράδοση για πρώτη φορά τον τύπο της ρωμαϊκής βασιλικής για την ανοικοδόμηση χριστιανικής εκκλησίας, και από τότε ο όρος «βασιλική» χρησιμοποιείται για εκκλησίες αυτού του τύπου.

Μια από τις παλιότερες βασιλικές είναι ο παλαιός Άγιος Πέτρος που χτίστηκε από τον Κωνσταντίνο, περ. το 333 μ.Χ. στη Ρώμη. Ο ναός δε σώζεται, αλλά υπάρχει αναλυτική περιγραφή του σε γραπτές πηγές. Οι νέες βασιλικές διατήρησαν τη δομή των παλαιών, όμως η διαφορετική χρήση τους σηματοδότησε την αλλαγή ρόλων στους επιμέρους χώρους τους. Στη θέση της ημικυκλικής κόγχης των αρχαίων κτισμάτων τώρα τοποθετείται το ιερό βήμα. Ο κεντρικός χώρος όπου μαζεύονταν το εκκλησίασμα ονομάστηκε κυρίως ναός και οι παράπλευροι χώροι πλάγια κλίτη, που σε πολλές περιπτώσεις ανέρχονταν μέχρι και σε εννέα. Το κεντρικό κλίτος ήταν ψηλότερο και το εσωτερικό της εκκλησίας φωτιζόταν μέσα από τα πλάγια παράθυρα. Ο πιστός περνούσε μέσα από μια κλειστή αυλή με κιονοστοιχία, το αίθριο, όπου παρέμεναν οι «κατηχούμενοι και προσκλαίοντες» (=οι αμαρτήσαντες

και οι τιμωρηθέντες), αφού είχε διαβεί το πρόπυλο και είχε ξεπλυθεί στη φιάλη ή την κρήνη που βρισκόταν σε αυτό (πράξη συμβολική, όπως δηλώνει και η γνωστή καρκινική επιγραφή «νιψονανομήματα μημόνανόψιν»). Στη συνέχεια έμπαινε στον νάρθηκα (δυτικό τμήμα του ναού) και από εκεί στον κυρίως ναό. Από εκείνο το σημείο έβλεπε στο βάθος το ιερό βήμα με ασίδα ή κόγχη. Σε κάποιες βασιλικές υπήρχε υπερώο και γυναικωνίτης. Ο κυρίως ναός ήταν συνήθως επιβλητικός, είχε απλή ξύλινη σκεπή και τα δοκάρια ήταν ακάλυπτα. Τα πλάγια κλίτη είχαν επίπεδες οροφές. Οι κίονες ήταν πλούσια διακοσμημένοι και οι τοίχοι έφεραν διακοσμήσεις με ψηφιδωτά, ορθομαρμαρώσεις, πολύτιμους και ημιπολύτιμους λίθους.

Οι βασιλικές που έχτισε ο Μ.Κωνσταντίνος στην Κωνσταντινούπολη, τη Ρώμη και τους Αγίους τόπους δεν σώζονται. Μπορούμε όμως να σχηματίσουμε εικόνα τους από τις γραπτές πηγές και τις αρχαιολογικές ανασκαφές. Ήταν εφτά στον αριθμό. Ενδεικτικά αναφέρονται ο ναός των Αγίων Αποστόλων στην Κωνσταντινούπολη που αποπερατώθηκε από τον Κωνσταντίνο (337-361μ.Χ.) αλλά κήκε κατά τη στάση του Νίκα, ο ναός της Αγίας Σοφίας στην Κωνσταντινούπολη, που ήταν πεντάκλιτη βασιλική και καταστράφηκε επίσης κατά τη στάση του Νίκα και η βασιλική του Πανάγιου Τάφου στην Ιερουσαλήμ που εγκαινιάστηκε το 335 μ.Χ., ήταν πεντάκλιτη και είχε αίθριο με τέσσερις στοές γύρω της.

Από τις παλαιοχριστιανικές βασιλικές που βρίσκονται στον ελλαδικό χώρο αναφέρονται ενδεικτικά ο ναός της Παναγίας Αχειροποιήτου στη Θεσσαλονίκη, κτίσμα του 5ου αι., τρίκλιτη βασιλική με αίθριο και στοές στις τέσσερις πλευρές, εξωνάρθηκα και εσωνάρθηκα. Εξωτερικά στη νότιο πλευρά είναι προσκολλημένο ένα μονόκλιτο βαφτιστήριο. Επίσης ο ναός του Αγίου Δημητρίου στη Θεσσαλονίκη από το α΄ μισό του 5ου αι., βασιλική πεντάκλιτη με εγκάρσιο κλίτος, που κήκε στα χρόνια του Ηράκλειου (629-34μ.Χ.), επισκευάστηκε τον 7ο αι., ξανακλήκε στη μεγάλη πυρκαγιά της Θεσσαλονίκης το 1917 και αναστηλώθηκε μεταξύ 1926-1948.

Ένας άλλος αρχιτεκτονικός τύπος των πρώτων χριστιανικών χρόνων είναι τα περίκεντρα κτίρια. Τα πρότυπα τους προέρχονται από τους ρωμαϊκούς χρόνους, όπου ο τύπος του περίκεντρου οικοδομήματος χρησιμοποιήθηκε για την κατασκευή λουτρών, μαυσωλείων, αλλά και κτιρίων θρησκευτικής (π.χ. το Πάνθεον) και

κοσμικής χρήσης. Κατά τον 4ο αι. ο περίκεντρος τύπος χρησιμοποιούνταν για την οικοδόμηση βαπτιστηρίων και νεκρικών μαυσωλείων που συνδέονταν με μεγάλες βασιλικές. Στην κάτοψη τα κτίρια αυτά ήταν κυκλικά, ή και οκταγωνικά, καθώς ο αριθμός οκτώ αποτελεί συμβολική αναφορά στην ανάσταση του Κυρίου.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το μαυσωλείο της Κωνσταντίας, κόρης του Μ.Κωνσταντίνου, που αρχικά εφάπτονταν με τη βασιλική της Αγίας Αγνής, έξω από τα τείχη της Ρώμης. Χτίστηκε περ. το 350 μ. Χ., έχει στρογγυλό σχήμα, εσωτερική κιονοστοιχία και μικρά παράθυρα στα πλάγια. Ο διάκοσμος αποτελεί συνδυασμό θρησκευτικών και παγανιστικών στοιχείων.

### **Ζωγραφική της κυρίως Παλαιοχριστιανικής Περιόδου**

Με την εδραίωση της χριστιανικής ναοδομίας, προέκυψε το πρόβλημα της διακόσμησης των νέων εκκλησιών. Οι διαφορετικές αντιλήψεις για την εικόνα και τη χρήση της οδήγησαν τον κλήρο και τους πιστούς σε μεγάλες διαμάχες. Όλοι απέρριπταν τα αγάλματα γιατί, πρώτο, οι Γραφές απαγόρευαν ρητά κάθε είδους ομοιώματα και είδωλα, και δεύτερο, τα γλυπτά παρέπεμπαν στις αρχαίες ειδωλολατρικές θρησκείες, από τις οποίες οι Χριστιανοί προσπαθούσαν με κάθε τρόπο να διαφοροποιηθούν. Το είδος που χρησιμοποιήθηκε για τη διακόσμηση των πρώιμων βασιλικών ήταν τα ψηφιδωτά, τα οποία αντικατέστησαν τις παλαιότερες νωπογραφίες. Δυστυχώς σώζονται πολύ λίγα παραδείγματα από την τέχνη του 4ου αι. για να έχουμε ολοκληρωμένη εικόνα.

Η τέχνη του ψηφιδωτού δεν ήταν βυζαντινή εφεύρεση, καθώς υπήρχε ήδη στους Σουμερίους από την 3η χιλιετία π.Χ. Οι Έλληνες της ελληνιστικής περιόδου και στη συνέχεια οι Ρωμαίοι εξέλιξαν την τεχνική μεγάλου μεγέθους ψηφιδωτά με πλούσιους χρωματικούς τόνους και μεγάλη λεπτομέρεια. Τα ελληνορωμαϊκά, ωστόσο, ψηφιδωτά προορίζονταν για δάπεδα και η παραγωγή τους ήταν περιορισμένη. Αντίθετα, στα πρώιμα χριστιανικά χρόνια παράγεται μεγάλος αριθμός ψηφιδωτών για τη διακόσμηση των νέων βασιλικών. Τα χρώματα αποκτούν ακόμη μεγαλύτερη λάμψη, καθώς οι ψηφίδες αποτελούνται από χρωματιστό γυαλί και όχι από μάρμαρο, όπως ίσχυε στην αρχαιότητα. Με αυτό τον

τρόπο η επιφάνεια του ψηφιδωτού δίνει την εντύπωση ρευστότητας και δεν θυμίζει τους συμπαγείς όγκους των αντίστοιχων ελληνιστικών και ρωμαϊκών έργων, και με αυτό τον τρόπο ανταποκρίνεται πλήρως στο αίτημα διαμόρφωση πνευματικού χώρου. Στα πιο παλιά ψηφιδωτά είναι έκδηλη η επιρροή της αρχαίας τέχνης: σε ένα από τα ψηφιδωτά, για παράδειγμα, από το μαυσωλείο της Galla Placidia στη Ραβένα (425-450) απεικονίζεται ο Χριστός καθήμενος σε βράχο, ως βοσκός στον τύπο του νέου άνδρα χωρίς γένι (τύπος που προέρχεται από την ελληνορωμαϊκή τέχνη) προσέχοντας το κοπάδι του. Η όλη σκηνή διαδραματίζεται σε φυσικό χώρο, η απεικόνιση του οποίου θα εκλείψει από τη βυζαντινή τέχνη.

### **Πρωτοβυζαντινή περίοδος (527-726 μ.Χ.)**

Δεν είναι ιδιαίτερα ξεκάθαρο πότε ακριβώς άρχισε η διαμόρφωση της βυζαντινής τέχνης, δηλ. η τέχνη που συνδέεται με την αυτοκρατορική αυλή του Κωνσταντίνου και των άμεσων επιγόνων του. Από κάποιους η αφετηρία τοποθετείται στις αρχές του 5ου αι., λίγο μετά την ολοκλήρωση του χωρισμού της αυτοκρατορίας με την πτώση του δυτικού μέρους της στα γερμανικά φύλα (476 μ.Χ.). Είναι ωστόσο δύσκολο να γίνει ακριβής διαχωρισμός μεταξύ της τέχνης του ανατολικού και του δυτικού κράτους, πριν από τον 6ο αι. Οι διαφορές αρχίζουν να παγιώνονται στα χρόνια του Ιουστινιανού (527-565 μ.Χ.), όταν η Κωνσταντινούπολη γίνεται το πολιτικό και καλλιτεχνικό κέντρο της ανατολικής αυτοκρατορίας. Ο ίδιος ο Ιουστινιανός υπήρξε ένα είδος πάτρωνα και χρηματοδότησε πολλά και μεγάλα έργα τέχνης.

Ωστόσο η εποχή που μεσολαβεί μεταξύ του θανάτου του Ιουστινιανού (565 μ.Χ.) και της έναρξης της εικονομαχίας (726 μ.Χ.) είναι περίοδος καλλιτεχνικής παρακμής. Οι συνθήκες που επικρατούν δεν ευνοούν την καλλιτεχνική παραγωγή: από τη μία υπάρχει οικονομική κρίση, από την άλλη οι εξωτερικοί εχθροί λεηλατούν συστηματικά τις μεγάλες επαρχίες, οι Λομβαρδοί την Ιταλία, οι Πέρσες τη Μ.Ασία και τη Συρία, οι Αβάροι και οι Σλάβοι τη Βαλκανική, ενώ από τον 7ο αι. εμφανίζονται και οι Άραβες που κατακτούν μεγάλο τμήμα της ανατολικής αυτοκρατορίας.

## Ζωγραφική

Τα περισσότερα και σημαντικότερα μνημεία της πρωτοβυζαντινής τέχνης δεν προέρχονται από την Κωνσταντινούπολη, αλλά από την Ιταλία και συγκεκριμένα από την πόλη Ραβένα. Αν και από το 476 το δυτικό μέρος της αυτοκρατορίας ανήκε στα χέρια Γερμανικών φύλων, δεν είναι λίγες οι φορές που οι βυζαντινοί αυτοκράτορες έδιναν αξιώματα στους Γερμανούς βασιλείς για να κυβερνούν στο όνομα τους. Μέσα από διπλωματικές ή και εμπόλεμες οδούς, οι βυζαντινοί φρόντιζαν να κατέχουν εδάφη της Δύσης ή έστω να ασκούν σημαντικές επιρροές στη διοίκηση τους. Επί Ιουστινιανού η Ραβένα, η Σικελία και η Ρώμη ανήκαν στο Βυζάντιο.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα της πρωτοβυζαντινής περιόδου είναι τα ψηφιδωτά αφηγηματικού κύκλου από τη βασιλική του Άγιου Απολλινάριου της Ραβέννας (520 μ.Χ.). Τους αφηγηματικούς κύκλους σαν καλλιτεχνικό είδος τους γνωρίζουμε ήδη από τους Ρωμαίους, (π.χ. κίονας του Τραϊανού). Συνήθως αναφέρονταν σε ιστορίες από τους πολέμους του αυτοκράτορα, οι οποίες απαρτιζόνταν από ανάγλυφες ρεαλιστικές σκηνές διαδοχικά τοποθετημένες, με σκοπό να ενημερώσουν το Ρωμαίο πολίτη και να δοξάσουν τον αυτοκράτορα. Στα ψηφιδωτά από τον ναό του Αγίου Απολλινάριου, ρεαλισμός και λεπτομέρεια εκλείπουν: πρόκειται για στατικές, συμμετρικές παραστάσεις που στο κέντρο απεικονίζεται ο Χριστός, ο οποίος στη μία περίπτωση εμφανίζεται στον τύπο του νέου με μακρυά μαλλιά και χωρίς γένι (επιβιώνει ακόμη ο ελληνορωμαϊκός τύπος που σύντομα θα αντικατασταθεί από τον βυζαντινό εικονογραφικό του αυστηρού άνδρα με γένι). Η ακαμψία των μορφών απέχει πολύ από τη σύνθετη κίνηση και τη ζωντανή έκφραση της ελληνορωμαϊκής τέχνης. Ο πρωτοβυζαντινός καλλιτέχνης έπρεπε να είναι σαφής, αποφεύγοντας να παραπλανεί το βλέμμα του πιστού με πρόσθετα και εντυπωσιακά στοιχεία. Η απεικόνιση της φύσης που τόσο ενδιέφερε Έλληνες και Ρωμαίους, μπαίνει τώρα στο περιθώριο, ενώ προωθούνται λιτές – απέριττες εικόνες που εκφράζουν έναν άλλο κόσμο, επέκεινα του γήινου.

Ο Πάπας Γρηγόριος Α΄ ο Μέγας που έζησε στο τέλος του 6ου αι. προέβαλε τη ζωγραφική (ψηφιδωτά) ως τον μόνο τρόπο για να διδαχτούν τα αγράμματα μέλη της εκκλησίας τις ιστορίες από τις ιερές γραφές. Η τέχνη ωστόσο δεν χρησιμοποιήθηκε μόνο για θρησκευτικούς σκοπούς, αλλά και για την προβολή του αυτοκράτορα που εμφανίζεται μέσα από αυτή ως θρησκευτικός ηγέτης. Στα ψηφιδωτά από τις δύο πλευρές της αγίας τράπεζας στην εκκλησία του Αγίου Βιταλίου της Ραβέννας (π.547), απεικονίζονται ο Ιουστινιανός και η Θεοδώρα με τη συνοδεία τους, αντίστοιχα. Παρόλο που το αυτοκρατορικό ζεύγος δεν είχε παραβρεθεί στα εγκαίνια του ναού, απεικονίζεται σαν να βρίσκεται σε αυτά, αναβαθμίζοντας το κύρος της συγκεκριμένης εκκλησίας, αλλά και του αρχιεπισκόπου της Ραβέννας, Μαξιμιανού, που δεν ήταν ιδιαίτερα δημοφιλής μεταξύ των πολιτών. Σε μια σύγκριση με ψηφιδωτά του προηγούμενου αιώνα, είναι εμφανής η αλλαγή στον τρόπο απόδοσης της ανθρώπινης μορφής: αποδίδεται ιδιαίτερα επιμηκυμένη, πιο λεπτή με μικρά πόδια, ενώ στο μικροσχηματισμένο πρόσωπο κυριαρχούν μεγάλα απλανή μάτια με κενό βλέμμα που μοιάζει να οραματίζεται τον επέκεινα κόσμο. Τα ενδύματα είναι ιδιαίτερα εντυπωσιακά, εξαφανίζοντας την ύπαρξη σωματικότητας από κάτω τους, ενώ η κίνηση των μορφών είναι στατική. Οι μορφές αποδίδονται αυστηρά μετωπικά, μοιάζουν εξαϋλωμένες, ενώ η ατμόσφαιρα στο σύνολο της σύνθεσης είναι εξωκοσμική. Στο φόντο κυριαρχεί το χρυσό χρώμα ως συμβολική αναφορά στο θείο φως. Ο Ιουστινιανός και η Θεοδώρα απεικονίζονται σαν τον Χριστό και την Παναγία, αντίστοιχα: στο κάτω μέρος του πέπλου της αυτοκράτειρας διακρίνεται παράσταση με τους τρεις μάγους που φέρνουν τα δώρα στο μικρό Ιησού, ενώ οι δώδεκα συνοδοί του Ιουστινιανού παραπέμπουν στους 12 αποστόλους.

Ο τρόπος απόδοσης της ανθρώπινης μορφής και η εξωκοσμική ατμόσφαιρα στα ψηφιδωτά του Αγίου Βιταλίου στη Ραβένα αποτέλεσαν πρότυπο για τα επόμενα χρόνια, καταδεικνύοντας μια ζωγραφική που επιχειρούσε να ξεπεράσει τη σχέση της τόσο με τη γήινη πραγματικότητα, όσο και με τις κλασικές καλλιτεχνικές παραδόσεις. Τάση ήταν οι μορφές να αποκτούν όλο και πιο εξαϋλωμένο χαρακτήρα με ολοκληρωτική απώλεια της σωματικότητας τους κάτω από τα βαριά ενδύματα. Από τα χρόνια μετά τον Ιουστινιανό ενδεικτικά είναι τα ψηφιδωτά από τον Άγιο



Δημήτριο Θεσσαλονίκης που τοποθετήθηκαν στον ναό κατά την ανοικοδόμηση του τον 7ο αι., μετά τις πυρκαγιές που τον κατέστρεψαν το 629 και το 634, όπως το αναθηματικό ψηφιδωτό από τη βόρεια πλευρά του ναού, όπου εικονίζεται ο Άγιος Δημήτριος ανάμεσα σε έναν ιεράρχη στα δεξιά του και έναν άρχοντα στα αριστερά του. Η επιγραφή αναφέρεται στην επίθεση βαρβάρων, πιθανώς των Σλάβων στα χρόνια 617-619. Οι μορφές είναι εντελώς επίπεδες, στατικές, με έντονα περιγράμματα, αυστηρά πρόσωπα και μεγάλα απλανή μάτια.

Δεν ξέρουμε πότε ακριβώς εμφανίστηκαν οι πρώτες φορητές εικόνες. Η τεχνοτροπία τους έχει τις ρίζες της στα (αφαιρετικού τύπου) νεκρικά πορτρέτα Φαγιούμ, ενώ η χριστιανική μυθολογία αντιμετωπίζει τις πρώτες εικόνες ως θεόσταλτες: η Παναγία με το Θείο Βρέφος εμφανίστηκαν στον Όσιο Λουκά για να ζωγραφίσουν τα πορτρέτα τους. Μία από τις πιο πρώιμες φορητές εικόνες που σώζονται, η οποία είναι η παλαιότερη που απεικονίζει την Παρθένο με το Βρέφος, χρονολογείται στο τέλος του 6ου αι. και προέρχεται από το Μοναστήρι της Αγίας Αικατερίνης στο όρος Σινά, στην Αίγυπτο. Πρόκειται για εκλεκτιστική απόδοση: το πρόσωπο της Παναγίας παραπέμπει στα αρχαία Φαγιούμ, το πρόσωπο του Αγίου Θεόδωρου ακολουθεί τη βυζαντινή τεχνοτροπία, ενώ οι άγγελοι στο βάθος θυμίζουν μορφές από ρωμαϊκές τοιχογραφίες. Χαρακτηριστικό επίσης των πρώιμων εικόνων είναι ο συνδυασμός μικροκαμωμένων σωμάτων με πιο βαριά κεφάλια. Οι πρώιμες φορητές εικόνα ζωγραφίζονταν με την εγκαυστική, μια μέθοδο δύσκολη που σταμάτησε να χρησιμοποιείται μετά την περίοδο των εικονομαχιών.

### **Αρχιτεκτονική**

Το πιο σημαντικό αρχιτεκτόνημα από την εποχή του Ιουστινιανού είναι η Αγία Σοφία (532-537). Στη θέση της υπήρχε εκκλησία που είχε ξεκινήσει επί Κωνσταντίνου, ολοκληρώθηκε το 360 μ.Χ. και καταστράφηκε το 532 μ.Χ. μαζί με πολλά άλλα μνημεία κατά τη διάρκεια της Στάσης του Νίκα που κόντεψαν να εκθρονίσουν τον Ιουστινιανό. Η οικοδόμηση του νέου κτιρίου άρχισε αμέσως και διήρκεσε μόνο 5 χρόνια. Αρχιτέκτονες ήταν ο Ανθέμιος από τις Τράλλεις και ο

Ισίδωρος από τη Μίλητο της Μ.Ασίας, ειδήμονες της γεωμετρίας, της στατικής και της μηχανικής. Μετά την Άλωση το 1453 μετατράπηκε σε τζαμί, προστέθηκαν στα πλάγια 4 μιναρέδες και τα ψηφιδωτά καλύφθηκαν με ασβέστη. Μερικά ψηφιδωτά ξαναήρθαν στο φως κατά τη διάρκεια του 20ου αιώνα με τη μετατροπή του ναού σε μουσείο.

Η εκκλησία της Αγίας Σοφίας είναι ένα αρχιτεκτόνημα που θαυμάστηκε πολύ σε όλες της εποχές και ιδιαίτερα στη σύγχρονη του, καθώς αποτέλεσε καινοτομική αρχιτεκτονική λύση στα πάγια αιτήματα της εποχής που αφορούσαν από τη μία την πλήρη αποκοπή από τις κλασικές παραδοσιακές μορφές έκφρασης που λειτουργούσαν ως συνδετικός κρίκος με το ειδωλολατρικό παρελθόν, από την άλλη αναφέρονταν στην επινόηση νέων κτιριακών τύπων που θα εξέφραζαν ολοκληρωμένα το πνευματικό στοιχείο της χριστιανικής θρησκείας. Ο αρχιτεκτονικός τύπος της βασιλικής με την επίπεδη οροφή κρατούσε τον πιστό σε γήινα επίπεδα αδυνατώντας να δημιουργήσει μυστηριακή ατμόσφαιρα στο εσωτερικό των εκκλησιών. Στην Αγία Σοφία, για πρώτη φορά τονίστηκε ο κατακόρυφος δομικός άξονας προσδίδοντας μεγάλο ύψος στο κτίριο. Ο Ανθέμιος και ο Ισίδωρος ένωσαν δύο προϋπάρχοντες αρχιτεκτονικούς τύπους, τη βασιλική και το περίκεντρο κτήριο, δημιουργώντας τον νέο αρχιτεκτονικό τύπο της βασιλικής με τρούλο. Κέντρο του συγκροτήματος αποτελεί ένας τετράγωνος χώρος που ορίζεται από τέσσερις ογκώδεις πεσσούς και στεγάζεται με μεγαλοπρεπή, ημισφαιρικό τρούλο που συμβολίζει την ουράνια σφαίρα. Στα ανατολικά και δυτικά ανοίγονται δύο κόγχες, η κόγχη του ιερού και του νάρθηκα, που στηρίζονται σε διώροφες κιονοστοιχίες. Ο τρούλος έχει διάμετρο 32μ. και ύψος 62μ., ενώ φέρει περιμετρικά σαράντα παράθυρα, έτσι ώστε δίνεται η εντύπωση ότι αιωρείται, αφού το φως που τα διαπερνά διαλύει τις επιφάνειες και εξαυλώνει τους όγκους. Το άπλετο φως – ο ναός έχει συνολικά εκατό παράθυρα – σε συνδυασμό με τα χρωματιστά μάρμαρα, τα λαμπερά ψηφιδωτά και γενικά τον πλούσιο διάκοσμο, δημιουργεί την αίσθηση ενός πνευματοποιημένου, μεταφυσικού χώρου που μαγεύει τους πιστούς μέχρι σήμερα. Η εσωτερική διακόσμηση της εκκλησίας πραγματοποιήθηκε σταδιακά μεταξύ του 6ου και του 13ου αι.. Ο αρχικός διάκοσμος ήταν ανεικονικός, που απαρτιζόταν από Σεραφείμ στα σφαιρικά

τρίγωνα του τρούλου, σταυρό εντός στεφάνης στον τρούλο και από φυτικές έλικες, γεωμετρικά σχήματα και πλέγματα στις υπόλοιπες επιφάνειες. Τα παλαιότερα ψηφιδωτά προέρχονται από τη μεσοβυζαντινή περίοδο, μετά τη λήξη των Εικονομαχιών, ενώ το παλαιότερο είναι αυτό της Ένθρονης Θεοτόκου από την κόγχη της αψίδας (867).

### **Μεσοβυζαντινή περίοδος (726-1204)**

Η μεσοβυζαντινή περίοδο ξεκινά με τις άγριες διαμάχες ανάμεσα στους Εικονολάτρες και τους Εικονομάχους, στο πλαίσιο της πρώτης (726-787) και της δεύτερης Εικονομαχίας (813-846). Ήδη από τα χρόνια του Μ.Κωνσταντίνου που διαμορφώθηκε η ζωγραφική του Σταυρού και στη συνέχεια της Παναγίας με το Θείο Βρέφος, οι πιστοί διαχωρίστηκαν σε αυτούς που πίστευαν στις ευεργετικές ιδιότητες των εικόνων και σε αυτούς που υποστήριζαν ότι η λατρεία τους νόθευε την πίστη και τη διδασκαλία του Χριστού. Οι Εικονολάτρες υποκινούνταν από τους μοναχούς και το Πατριαρχείο, που είχαν μεγάλη θρησκευτική και πολιτική δύναμη, ενώ οι Εικονομάχοι υποστηρίζονταν από αυτοκράτορες και εκπροσώπους των μεσαίων και κατώτερων τάξεων που ανησυχούσαν για την αυξανόμενη επιρροή του κλήρου. Η διαμαρτυρία για την κατάργηση των εικόνων κάλυπτε στην ουσία πολιτικές κινήσεις που αφορούσαν στον περιορισμό του μεγάλου αριθμού μοναστηριών, τη φορολόγηση των μοναστηριακών περιουσιών και την απόσπαση της εκπαίδευσης από τον κλήρο και την Εκκλησία.

Ο πρώτος αυτοκράτορας που πήρε μέτρα κατά των Εικονολατρών ήταν ο Λέων Γ΄ Ίσαυρος, σύμφωνα με τα οποία οι εικόνες αναρτήθηκαν σε τέτοιο ύψος μέσα στις εκκλησίες, ώστε δεν ήταν δυνατή η λατρεία τους από τους πιστούς. Ακολούθησε ο ξεσηκωμός του όχλου από τους μοναχούς, αλλά και ο αφορισμός του Λέοντα από τον Πάπα Γρηγόριο Γ΄. Ο γιος του Λέοντα Γ΄, Κωνσταντίνος Ε΄, κατήγγειλε ολοκληρωτικά τις εικόνες, παίρνοντας και αυστηρά μέτρα εναντίον των μοναχών. Η πρώτη Εικονομαχία έληξε το 787, όταν η σύζυγος του Λέοντα Δ΄, η Ειρήνη η Αθηναία, συγκάλεσε μετά τον θάνατο του Εικονομάχου αυτοκράτορα την Ζ΄ Οικουμενική Σύνοδο, όπου αποφασίστηκε η επαναφορά των εικόνων. Ωστόσο οι

διαμάχες αναζωπυρώθηκαν λίγα χρόνια αργότερα, στο πλαίσιο της δεύτερης Εικονομαχίας (813-843), η οποία έληξε με την οριστική αποκατάσταση της εικονολατρίας. Οι εικόνες άρχισαν και πάλι να φιλοτεχνούνται ελεύθερα από το 843, μετά τη νίκη των εικονολατρών υπό την αυτοκράτειρα Θεοδώρα. Η Θεοδώρα ήταν η χήρα του τελευταίου εικονομάχου Θεόφιλου, η οποία μετά το θάνατο του συζύγου της συγκάλεσε σύνοδο (στις 11 Μαρτίου 843), όπου αποφασίστηκε η οριστική επαναφορά της προσκύνησης των εικόνων. Η διαμάχη μεταξύ Εικονολατρών και Εικονομάχων δεν είχε μόνο θρησκευολογικό και πολιτικό χαρακτήρα, αλλά ανακλούσε τη διαμάχη μεταξύ Παπικής Εκκλησίας και Ανατολικού Πατριαρχείου, καθολικής και ορθόδοξης πίστης. Οι δύο Εκκλησίες έμειναν ωστόσο ενωμένες μέχρι το Μεγάλο Σχίσμα του 1054, όταν ο Πάπας ανακήρυξε τον ανατολικό πατριάρχη αιρετικό.

Στα χρόνια των Μακεδόνων και των Κομνηνών (867-1204) το Βυζάντιο γνώρισε μεγάλη δύναμη και ευημερία. Απαλλαγμένο από τις εμφύλιες διαταραχές αντιμετώπισε πετυχημένα τους εξωτερικούς εχθρούς: τους Άραβες στην Ανατολή, τους Βούλγαρους και τους Ρώσους στο Βορρά, τους Λομβαρδούς και την Παπική Εκκλησία στη δύση. Μεγάλη δύναμη στο γόητρο της Αυτοκρατορίας προσέδωσε ο εκχριστιανισμός των Σλάβων της Μοραβίας το 863 από τους Μεθόδιο και Κύριλλο, των Βουλγάρων το 864, των Σέρβων το 867-874 και τέλος των Ρώσων το 988/9. Άνθιση γνώρισαν τα χρόνια αυτά οι τέχνες και τα γράμματα, ενώ παρατηρείται γενική στροφή στα αρχαία ελληνικά πρότυπα. Σε αυτό θα συνέβαλαν σημαντικοί λόγιοι της εποχής, όπως ο μητροπολίτης Καισαρείας Αρέθας, ο Μεγάλος Φώτιος και ο Μιχαήλ Ψελλός (11ος αι.). Συχνά γίνεται λόγος για μια «πρώτη αναγέννηση των γραμμάτων και των τεχνών» στα χρόνια των Μακεδόνων και των Κομνηνών.

### **Αρχιτεκτονική**

Την περίοδο των Εικονομαχιών η οικοδομική δραστηριότητα περιορίστηκε σε μεγάλο βαθμό. Οικοδομήθηκαν περιορισμένα σε αριθμό κτίρια, ενώ και οι τύποι των εκκλησιών δεν εμφανίζουν ολοκληρωμένη επεξεργασία. Σώζονται πρώιμα παραδείγματα του τύπου του σταυροειδούς εγγεγραμμένου ναού με τρούλλο, ο

οποίος αποκαλείται και Βυζαντινός Ρυθμός και επικράτησε τα χρόνια των Μακεδόνων και των Κομνηνών. Χαρακτηριστικό πρώιμο παράδειγμα είναι η Αγία Σοφία της Θεσσαλονίκης που χτίστηκε επί Λέοντα του Γ', δηλ. κατά το πρώτο μισό του 8ου αι. Η κάτοψη της ακολουθεί το σχήμα του ορθογώνιου τετραγώνου, ενώ και στις δύο πλευρές του ιερού έχει τοποθετηθεί από μια μικρότερη κόγχη, η πρόθεση και το διακονικό. Το κεντρικό κλίτος φαρδαίνει σε σχέση με τα πλάγια, τα οποία έχουν το ίδιο πλάτος με τον νάρθηκα διαμορφώνοντας στοά σε σχήμα π. Ο τρούλος στηρίζεται σε τέσσερις ευμεγέθεις κίονες και τέσσερις καμάρες, οι στεγές των οποίων εξωτερικά ακολουθούν το σχήμα του σταυρού.

Προδρομικός του εγγεγραμμένου σταυροειδή τύπου είναι ο τύπος της τρουλαίας βασιλικής, όπως απαντάται στον ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στη Σκριπού Βοιωτίας (872/3). Ο τρούλος στηρίζεται μόνο σε καμάρες, οι στέγες των οποίων διαμορφώνουν σταυροειδές σχήμα. Ένας ακόμη αρχιτεκτονικός τύπος της μεσοβυζαντινής περιόδου, ο οποίος εμφανίστηκε τον 11ο αι. στην Κωνσταντινούπολη, αλλά σήμερα τα μόνα παραδείγματα που σώζονται προέρχονται από την Ελλάδα, είναι ο οκταγωνικός. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ναού οκταγωνικού τύπου είναι το καθολικό του Όσιου Λουκάς Φθιώτιδας (αρχές 11ου αι.) : ένας τεράστιος τρούλος καλύπτει όλο τον κυρίως ναό και στηρίζεται οπτικά σε οκτώ σφαιρικά τρίγωνα που δημιουργούνται από τις τέσσερις καμάρες του σταυρού και από τέσσερις μεγάλες γωνιακές κόγχες (ημιχώνια) που ανοίγονται σε τέσσερα ζευγάρια παραστάδων, κάθετων στους τοίχους. Άλλες εκκλησίες που ανήκουν στον οκταγωνικό τύπο είναι Ρωσική Εκκλησία (1031) και το Καθολικό της Μονής Δαφνίου (11ος αι.)

Σε ό,τι αφορά την κοσμική αρχιτεκτονική κατά την περίοδο των Εικονομαχιών, αξιόλογη δραστηριότητα σημειώθηκε από τον τελευταίο εικονομάχο αυτοκράτορα, Θεόφιλο (829-842). Ο Θεόφιλος έχτισε παλάτι (δε σώζεται) στη θέση Βρύας, στη μικρασιατική ακτή απέναντι από την Κωνσταντινούπολη. Χαρακτηριστικοί ήταν οι μεγάλοι κήποι (παράδεισοι) με τα πολυτελή περίπτερα σε απομίμηση των αραβικών. Το παλαιότερο ωστόσο αυτοκρατορικό συγκρότημα ήταν το Μέγα Παλάτιον που είχε χτιστεί από τον Μ.Κωνσταντίνο στις όχθες της θάλασσας του Μαρμαρά. Με τις μεταγενέστερες προσθήκες είχε φτάσει να καλύπτει την τεράστια

έκταση των 400 στρεμμάτων. Ωστόσο οι πληροφορίες μας προέρχονται μόνο από γραπτές πηγές, γιατί το Μέγα Παλάτιον δε σώζεται. Το ίδιο ισχύει και για τις ιδιωτικές κατοικίες: από γραπτές αναφορές γνωρίζουμε ότι ήταν μεγάλες και συνήθως είχαν δύο ορόφους.

## **Ζωγραφική**

Κατά την περίοδο των Εικονομαχιών εξακολούθησαν να φιλοτεχνούνται εικόνες. Το βασικό τους επιχείρημα των εικονολατρών ήταν ότι ο Θεός αποκαλύφθηκε στους θνητούς δια μέσου ορατών εικόνων και έτσι οι πιστοί δε λάτρευαν τις εικόνες, όπως οι ειδωλολάτρες, αλλά τον Θεό και τους Αγίους μέσα από αυτές. Αυτή η προσέγγιση είχε ως αποτέλεσμα την αλλαγή του ρόλου της εικόνας από διδακτικό σε πνευματικό: η βυζαντινή εικόνα δε γινόταν αντιληπτή ως απεικόνιση σκηνών των ιερών γραφών, αλλά ως ανάκλαση ενός πνευματικού κόσμου. Η εκκλησία ήταν υπεύθυνη για να καθορίσει την εικαστική του μορφή και οι καλλιτέχνες ήταν υποχρεωμένοι να ακολουθούν πιστά τα θεσμοθετημένα εικονογραφικά πρότυπα. Ιερές θεωρούνταν μόνο οι εικόνες που ακολουθούσαν συγκεκριμένους τύπους, οι οποίοι εκλαμβάνονταν ως θεόσταλτοι. Ωστόσο κατά την περίοδο των Μακεδόνων και των Κομνηνών, η οποία θεωρείται εποχή αναγέννησης του αρχαίου πολιτισμού, επανεμφανίζονται στις εικόνες στοιχεία που καταδεικνύουν ήπιες επιρροές από την ελληνορωμαϊκή παράδοση. Για παράδειγμα στο παλαιότερο εικονικό ψηφιδωτό της Αγίας Σοφίας στην Κωνσταντινούπολη που χρονολογείται στα 843-67 και απεικονίζει την Παναγία με το Θείο Βρέφος τα σώματα έχουν αποκτήσει όγκο, ενώ η στάση αλλά και η έκφραση των μορφών έχουν κερδίσει σε φυσικότητα και ζωντάνια.

Ο Βασίλειος Α΄ ο Μακεδόνας επαναλειτούργησε το Πανεπιστήμιο της Κων/πολης, όπου προωθήθηκε ελληνοκεντρική εκπαίδευση με έμφαση τη λογοτεχνία και τις τέχνες. Η αναβίωση του κλασικού γίνεται κυρίως αισθητή σε έργα μικρογραφίας ιστορημένων χειρογράφων, όπως είναι η εικόνα από το ψαλτήρι του Παρισιού που βρίσκεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη Παρισίων και χρονολογείται στον 9ο αι., στην οποία απεικονίζεται ο Δαυίδ να παίζει λύρα με τη συντροφιά μιας γυναίκας και

άλλων αλληγορικών μορφών. Το φυσιοκρατικό τοπίο, οι μορφές, τα ενδύματα και όλα τα παραπληρωματικά στοιχεία παραπέμπουν σε επιρροές από την αρχαία ελληνορωμαϊκή τέχνη. Ο Δαυίδ έχει ως εικονογραφικό πρότυπο τον Ορφέα, ενώ οι αλληγορικές μορφές – η Μελωδία δίπλα στο Δαυίδ, η προσωποποίηση του όρους Βηθλεέμ και η Ηχώ πίσω από τον κιονίσκο – είναι καθαρά αρχαιοελληνικές και δεν σχετίζονται με τη Βίβλο.

Ωστόσο τα κυρίαρχα χαρακτηριστικά της μεσοβυζαντινής θρησκευτικής ζωγραφικής και των ψηφιδωτών εξακολουθούν να είναι ο εξαϋλωμένος χαρακτήρας των μορφών που δηλώνει την ένταξη τους σε έναν υπερβατικό κόσμο, η επιπεδότητα, τα έντονα διαγράμματα, η στατικότητα και η τυποποίηση. Ως ενδεικτικό παράδειγμα αναφέρεται το ψηφιδωτό από τον Όσιο Λουκά Φωκίδας (αρχ. 11ου αι.) με θέμα του Τρεις παίδες εν καμίνω. Τυποποιείται την εποχή αυτή και η θεματογραφία στη μνημειακή διακόσμηση των ναών, που δεν έχει πια τον ιστορικό χαρακτήρα των παλαιοχριστιανικών χρόνων, αλλά αποκτά συμβολικό - δογματικό ύφος: ο ναός συμβολίζει το σύμπαν, ο τρούλος τον ουρανό, ο υπόλοιπος ναός τη γη, η αψίδα του ιερού το μεταβατικό σημείο μεταξύ ουρανού και γης. Ανάλογη είναι και η διακόσμηση: στον τρούλο απεικονίζεται ο Χριστός - Παντοκράτορας, ανάμεσα στα παράθυρα του τρούλου οι προφήτες, στα σφαιρικά τρίγωνα οι τέσσερις Ευαγγελιστές και στον κυρίως ναό σκηνές από το Δωδεκάορτο, όπως είναι ο Ευαγγελισμός, η Γέννηση, η Υπαπαντή, η Βάφτιση κλπ. Στην κόγχη του ιερού παρουσιάζεται η Παναγία συνήθως ως Πλατυτέρα, η Θεία Ευχαριστία και οι Μεγάλοι Ιεράρχες της Εκκλησίας. Στην οροφή του ιερού απεικονίζεται η Ετοιμασία του Θρόνου ή η Πεντηκοστή και στο νάρθηκα σκηνές από τη Δευτέρα Παρουσία.

### **Υστεροβυζαντινή περίοδος (1204-1453)**

Το 1204 έγινε η 4η Σταυροφορία που είχε ως αποτέλεσμα την υποταγή της ανατολικής αυτοκρατορίας στη δυτική. Το ανατολικό κράτος παρέμεινε υποταγμένο έως το 1261 όταν επανέκτησε την αυτονομία του με τη δυναστεία των Παλαιολόγων.

## Ζωγραφική

Έως και το 1453, την πτώση δηλαδή της Πόλης, η βυζαντινή ζωγραφική βρίσκεται σε ιδιαίτερη άνθιση, με την παραγωγή καλλιτεχνικών έργων ιδιαίτερα αυξημένη. Τα χρόνια αυτά διαμορφώνονται νέες τεχνοτροπίες: οι μορφές στις συνθέσεις αυξάνονται, οι κινήσεις τους γίνονται φυσιοκρατικές, αποκτούν σωστές αναλογίες σε σχέση με τα οικοδομήματα του φόντου που κατέχουν επίσης σημαντική θέση, ενώ δίδεται προσοχή στη σωστή απόδοση του προοπτικού χώρου. Η εικονογραφική διάταξη στους ναούς παραμένει περίπου η ίδια, ενώ προστίθενται και νέα θέματα, όπως σκηνές ψαλμών, η Θεία Λειτουργία των Αγγέλων και ο Ακάθιστος Ύμνος. Κάποιες φορές αναρτιούνται και προσωπογραφίες των δωρητών με ρεαλιστικά χαρακτηριστικά. Είναι επίσης η εποχή που οι βυζαντινοί καλλιτέχνες συνειδητοποιούν την αξία τους, αρχίζουν να υπογράφουν τα έργα τους, δεν ακολουθούν πιστά καθιερωμένους εικονογραφικούς τύπους και παλαιότερες τεχνοτροπίες, ενώ τολμούν να προβούν σε καινοτομίες.

Η κατασκευή ψηφιδωτών μειώνεται αισθητά και τη θέση τους παίρνουν οι τοιχογραφίες και οι φορητές εικόνες που πλέον αντιμετωπίζονται σαν έργα τέχνης. Αν θεωρηθεί ότι οι παλαιοχριστιανικές εικόνες είχαν περισσότερο διδακτικό χαρακτήρα και πρωτο- και μεσοβυζαντινές πνευματικό, μπορούμε να κάνουμε λόγο για την αισθητική δυναμική των υστεροβυζαντινών εικόνων, που αποτελεί το κυρίαρχο και διακριτό τους χαρακτηριστικό γνώρισμα.

Στην υστεροβυζαντινή παλαιολόγεια ζωγραφική μειώνεται αισθητά το στοιχείο της εξαύλωσης: οι μορφές αποδίδονται φυσιοκρατικά, κάνοντας δραματικές κινήσεις και εκφράζοντας συναισθήματα. Ενδεικτικά παραδείγματα είναι το ψηφιδωτό από το υπερώο της Αγίας Σοφίας Κωνσταντινούπολης με τον Χριστό ένθρονο (μετά το 1261), η τοιχογραφία με την Κοίμηση της Θεοτόκου (1264-1268) από το Sorocani της Σερβίας, αλλά και τα έργα του Πανσελήνου στο Άγιο Όρος (1300) με τις χαρακτηριστικές μορφές των στρατιωτικών αγίων από το Πρωτάτο Καρυών. Ο ναός του Πρωτάτου (της έδρας δηλαδή του πρωτεπιστάτη) ήταν αφιερωμένος στην Κοίμηση της Θεοτόκου και είναι ο αρχαιότερος όλων των καθολικών του Αγίου Όρους (10ος αι.). Εσωτερικά ήταν γεμάτος τοιχογραφίες: η διακόσμηση διατάσσεται



σε τέσσερις ζώνες, με την ανώτερη και την κατώτερη να φέρουν τις ολόσωμες μορφές Προπατόρων, Προφητών και στρατιωτών Αγίων. Στις δύο ενδιάμεσες ζώνες απεικονίζονται ευαγγελικές σκηνές και σκηνές από τον βίο της Θεοτόκου. Η απόδοση των τοιχογραφιών αυτών στον μυθικό ζωγράφο Πανσέληνο από τη Θεσσαλονίκη οφείλεται στην «Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης» του Διονυσίου εκ Φουρνά (18ος αι.). Το γεγονός ότι ο Πανσέληνος μας είναι άγνωστος από άλλες πηγές, οδηγεί στο συμπέρασμα ότι πιθανώς να μην ήταν υπαρκτό πρόσωπο και οι τοιχογραφίες να προέρχονται από καλλιτεχνικό εργαστήριο της Θεσσαλονίκης.

Η Μακεδονική Σχολή με κέντρο τη Θεσσαλονίκη υπάρχει από τα τέλη του 13αι. και έχει ως βασικά χαρακτηριστικά των έργων της την απομάκρυνση από τα παραδοσιακά πρότυπα και τη στροφή στη φύση. Άλλοι καλλιτέχνες της Μακεδονικής Σχολής είναι οι Μιχαήλ και Ευτύχιος Αστραπάς που έκαναν τις τοιχογραφίες στον Άγιο Κλήμη της Αχρίδας (1295). Στον επιτάφιο θρήνο, τοιχογραφία του ναού αυτού, δεν το χρυσό φόντο έχει αντικατασταθεί από το γαλάζιο του ουρανού, οι μορφές είναι αριθμητικά περισσότερες, έχουν αποκτήσει όγκο και η όλη σκηνή κυριαρχείται από έντονη δραματικότητα και συναισθηματισμό.

Στον Μυστρά γίνεται κατά την περίοδο αυτή προσπάθεια αναβίωσης του αρχαίου πνεύματος και του ελληνικού δωδεκάθεου από τον Γεμιστό ή Πλήθωνα, γεγονός που γίνεται αισθητό και στην τέχνη της περιοχής: οι εικόνες δε χαρακτηρίζονται από τα στοιχεία της εξαΰλωσης και της υπερβατικής διάθεσης. Αντίθετα στη Ρωσική Σχολή που αποτελεί το σημαντικότερο παρακλάδι της βυζαντινής ζωγραφικής, υπάρχει από τον 13ο αι. πλούσια παραγωγή φορητών εικόνων, στις οποίες επιβιώνουν τα τυπικά χαρακτηριστικά της. Η δεύτερη σημαντική Σχολή είναι η Κρητική, η οποία είναι όμως μεταβυζαντινή (ακμάζει δηλαδή τον 16ο αι.) με κύριο εκφραστή τον Θεοφάνη. Ο Διονύσιος εκ Φουρνά αντιπαραβάλλει τον Πανσέληνο με τον Θεοφάνη, θέλοντας να δείξει τις δύο διακριτές τάσεις στη χριστιανική ζωγραφική: η Μακεδονική Σχολή χαρακτηρίζεται από νατουραλιστικές προσεγγίσεις γεμάτες ζωντάνια και χάρη, ενώ η Κρητική Σχολή διαιώνίζει τον συντηρητικό χαρακτήρα της πρωτοβυζαντινής ζωγραφικής.

## Αρχιτεκτονική

Στη ναοδομία δεν παρουσιάζεται κάτι καινούριο και οι ήδη υπάρχοντες τύποι συνεχίζουν να χρησιμοποιούνται με μικρές παραλλαγές. Η Θεσσαλονίκη και ο Μυστράς αποτελούν τα βασικά κέντρα, όπου αναγείρονται τα σπουδαιότερα αρχιτεκτονικά οικοδομήματα, όπως είναι οι Άγιοι Απόστολοι Θεσσαλονίκης (1310) και οι Άγιοι Θεόδωροι στο Μιστρά (1295). Ο πρώτος είναι σταυροειδής με περίστω, μια παραλλαγή του σταυροειδούς με τρούλο που συνηθίζεται τα χρόνια αυτά στη Θεσσαλονίκη. Η καινοτομία έγκειται στο ότι ο ναός περιβάλλεται από τα δυτικά, τα βόρεια και τα νότια με κλειστό περίστω για να είναι πιο ευρύχωρος και να έχει καλύτερο φωτισμό. Οι Άγιοι Θεόδωροι ανήκουν στον οκταγωνικό τύπο και αποτελούν το μόνο παράδειγμα που σώζεται από αυτή την εποχή.

Σε ό,τι αφορά την κοσμική αρχιτεκτονική, οι πληροφορίες μας προέρχονται κυρίως από τον Μυστρά, την πρωτεύουσα του Δεσποτάτου του Μορέως, κυρίως σε ό,τι αφορά την πολεοδομία και τη μορφολογία των κατοικιών. Το κάστρο ιδρύθηκε το 1249 από τους Φράγκους, αλλά το 1262 παραχωρήθηκε μαζί με τα φρούρια της Μονεμβασίας, του Γερακιού και της Μάνης στον Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγο. Από εκεί και πέρα άρχισε να διαμορφώνεται η πόλη σε τρία επίπεδα: το κάστρο στην κορυφή, όπου είχε την έδρα του ο στρατηγός, τη χώρα με το συγκρότημα των παλατιών και των δημόσιων υπηρεσιών στη βόρεια πλευρά και την κάτω χώρα με τα αρχοντικά και τους ναούς. Η πρόσβαση στη χώρα γινόταν από την Πύλη της Μονεμβασίας (Σιδηρόπορτα).

Στην Κωνσταντινούπολη οι Παλαιολόγοι εγκατέλειψαν το Μέγα Παλάτιον, το οποίο είχε πλέον ερειπωθεί στα τέλη του 14ου αι.. Μετακόμισαν στο Παλάτι των Βλαχερνών, συνοικία της Κωνσταντινούπολης, το οποίο επισκευάστηκε και κοσμήθηκε πλουσιοπάροχα. Από το παλάτι αυτό σώζονται κάποια ερείπια.

## **ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΗ ΤΕΧΝΗ**

Η περίοδος που ακολουθεί μετά την πτώση της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας σε γερμανικά φύλα, το 476, αποκαλείται «Εποχή του Σκότους» ή «Σκοτεινοί Αιώνες» γιατί παραδοσιακά αξιολογούνταν ως εποχή ανακατατάξεων και μετακινήσεων που περιορίζουν τις δυνατότητες πνευματικής και πολιτισμικής ανάπτυξης. Σήμερα προτιμάται ο περιγραφικός όρος «Μεσαίωνας» που χαρακτηρίζει το διάστημα αυτό ως ενδιάμεσο της ελληνορωμαϊκής αρχαιότητας και της Αναγέννησης της κατά τον 14ο αιώνα.

### **Πρώιμη μεσαιωνική τέχνη (476-11<sup>ος</sup> αι.)**

#### **A. Τελική φάση των μεταναστεύσεων (476-506)**

Κατά την πρώιμη μεσαιωνική περίοδο σημαντικά κέντρα είναι η νοτιοδυτική Γερμανία (γνωστή από τους Ρωμαίους ως Γαλατία) και η ανατολική Γαλλία, που αποτελούσαν μεταξύ άλλων πυρήνες του κέλτικου πολιτισμού. Οι Κέλτες, που ήδη από τους τελευταίους προχριστιανικούς αιώνες είχαν καταφέρει να εξαπλωθούν στην κεντρική και δυτική Ευρώπη, ήταν πολεμικός λαός και είχαν εξελίξει ιδιαίτερα την τέχνη του μεταλλουργού. Θεωρούνται οι εφευρέτες του πετάλου για τα άλογα, μια παραλλαγή του οποίου αποτέλεσε στο Μπαρόκ το τακούνι στα παπούτσια. Αλλά και οι πανοπλίες που σε όλο το Μεσαίωνα αποτελούν βασικό εξάρτημα του πολεμικού εξοπλισμού των ιπποτών, είχαν την αφετηρία τους στους Κέλτες. Οι Κέλτες επιδίδονταν κυρίως στην κατασκευή μεταλλικών αντικειμένων και ανέπτυξαν μια τεχνοτροπία με έμφαση στα ζωικά μοτίβα.

Ο 5ος και ο 6ος αι. είναι περίοδος μετανάστευσης γερμανικών φύλων που αποτελούν κλάδο του κέλτικου πολιτισμού και φέρνουν μαζί τους μια αφηρημένη διακοσμητική τέχνη. Είναι έργα μεταλλοτεχνίας, όπως όπλα, πόρπες, ιμάντες, κοσμήματα και περόνες, η διακόσμηση των οποίων συνίσταται σε γεωμετρικά σχέδια, ελικοειδείς γραμμές και αφηρημένες απεικονίσεις ζώων. Όλα τα ευρήματα της εποχής αυτής προέρχονται από τάφους. Η εγκατάσταση των γερμανικών φύλων σε περιοχές της πρώην ρωμαϊκής αυτοκρατορίας που είχαν στενές σχέσεις και με τη

βυζαντινή, είχε ως συνέπεια τη σταδιακή επίδραση της ρωμαϊκής και βυζαντινής τέχνης στην τέχνη των φύλων αυτών.

## **B. Μεροβίγγεια περίοδος (506-790)**

Η μεροβίγγεια περίοδος έχει την αφετηρία της το 506, τη χρονιά δηλαδή που ο βασιλιάς των Φράγκων (που ήταν εγκατεστημένοι στην περιοχή μεταξύ Γαλλίας και Βελγίου), Κλόβις Α΄, βαπτίστηκε χριστιανός. Τα γερμανικά φύλα γρήγορα εκχριστιανίστηκαν και ενσωματώθηκαν χωρίς αντίσταση στην ήδη διαμορφωμένη χριστιανική κοινωνία της δυτικής Ευρώπης. Σημαντική προς αυτή την κατεύθυνση ήταν η συμβολή της Παπικής Εκκλησίας, των τοπικών επισκόπων, αλλά και των διαφόρων μοναστηριακών κέντρων, κυρίως της Σκωτίας και της Ιρλανδίας.

Στην Αγγλία, ο Χριστιανισμός είχε πάψει να υφίσταται μετά την αποχώρηση των Ρωμαίων το 407 και τις εισβολές Άγγλων, Σαξόνων και άλλων λαών από την κεντρική Ευρώπη. Ωστόσο την εποχή αυτή, ο Άγιος Πατρίκιος είχε επιτύχει τον προσηλυτισμό της Ιρλανδίας. Στη συνέχεια και καθ' όλο τον 6ο αι. Ιρλανδοί Ιεραπόστολοι εξάπλωσαν τον Χριστιανισμό στη Σκωτία και τη νήσο Ιόνας που από το 634 έγινε ένα από τα μεγαλύτερα κέντρα θρησκευτική τέχνης της Βρετανίας. Παράλληλα εργάστηκαν προς αυτή την κατεύθυνση και Ρωμαίοι ιεραπόστολοι που κατέφθασαν στη νότια Αγγλία το 597.

Η καθολική εκκλησία αποδείχθηκε ιδιαίτερα ανθεκτική κατά την πρώιμη μεσαιωνική περίοδο. Οι νέοι κάτοικοι της ηπείρου ήταν παγανιστές και για να πετύχουν ανώδυνα τον προσηλυτισμό τους, οι Χριστιανοί ιεραπόστολοι προσάρμοζαν τα τοπικά λατρευτικά έθιμα και τις παγανιστικές μορφές στις απαιτήσεις της χριστιανικής θρησκείας. Έτσι η μετάβαση έγινε ομαλά και σταδιακά: πρώτα προσηλυτιζόταν ο ηγεμόνας της κάθε περιοχής και στη συνέχεια οι υπήκοοί του.

Ανάλογα ομαλές ήταν και οι μεταβάσεις στον αρχιτεκτονικό και καλλιτεχνικό χώρο: οι Φράγκοι στην παλιά Γαλατία, αλλά και οι Βησιγότθοι στην Ισπανία συνέχισαν να χτίζουν τους ναούς τους ακολουθώντας τους προϋπάρχοντες ελληνορωμαϊκούς

αρχιτεκτονικούς τύπους. Έντονες ήταν και οι επιδράσεις του βυζαντινού πολιτισμού, αφού μάλιστα για ένα διάστημα (535-563) η Ιταλία ανήκε στο Βυζάντιο. Το 568, ωστόσο, και η Ιταλική Χερσόνησος πέρασε στα χέρια γερμανικών φύλων και συγκεκριμένα στους Λομβαρδούς, οι οποίοι έκαναν πρωτεύουσα τους την Παβία, πόλη κοντά στο Μιλάνο. Οι Λομβαρδοί συνέχισαν να χτίζουν μικρές σε μέγεθος εκκλησίες με γύψινες ανάγλυφες παραστάσεις που αποκαλύπτουν ελληνορωμαϊκές επιρροές (για παράδειγμα, τα ανάγλυφα στη Σάντα Μαρία ιν Βάλε, Τσιβιντάλε ντελ Φριούλι, π. 770) ή και νωπογραφίες που ακολουθούν παλαιοχριστιανικά ή και βυζαντινά πρότυπα (όπως αυτές από την Σάντα Μαρία Φόρις Πόρτας στο Καστελσέπριο, 8ος-10ος αι.)

Οι τοπικές παραδόσεις φαίνονται καλύτερα σε έργα μικροτεχνίας που βρέθηκαν κυρίως σε τάφους. Στη Σκανδιναβία εμφανίστηκε γύρω στο 500 ρυθμός με παραστάσεις ζώων που γρήγορα πέρασε και στην αγγλοσαξονική τέχνη. Τον διαδέχθηκε ένας δεύτερο ρυθμός με περισσότερο αφηρημένες παραστάσεις, ενώ στο πλαίσιο του τρίτου διακοσμητικού ρυθμού που ξεκινάει περίπου το 700 οι παραστάσεις έγιναν περισσότερο οργανικές και περίτεχνες. Ο ρυθμός αυτός πέρασε και στην τέχνη των Βίκινγκς, οι οποίοι είχαν τη βάση του στη Σκανδιναβία μεταξύ 800-1050.

Οι Βίκινγκς ήταν λαός πολεμικός, με τους άνδρες να πολεμούν και τις γυναίκες μαζί με τους δούλους να καλλιεργούν τη γη. Θεοποιούσαν και λάτρευαν τα στοιχεία της φύσης, χωρίς ωστόσο να έχουν συγκεκριμένο θρησκευτικό πλαίσιο. Οι γνώσεις μας για τις άγριες επιδρομές τους προέρχονται από γραπτές πηγές άλλων φύλων, όπως τα Χρονικά των Αγγλοσαξόνων, καθώς οι Βίκινγκς δε γνώριζαν γραφή. Οι μόνες τους επιδόσεις σε αυτή την κατεύθυνση ήταν οι σειρές ρουνικών γραμμάτων επάνω σε πέτρα, είδη λογοπαιγνίων που τους απέδιδαν μαγικές ιδιότητες. Στο ξύλινο και με αποτροπιαστικό χαρακτήρα ακρόπρωρο, που σώζεται από πλοίο-τάφο του Όσεμπεργκ (825), κυριαρχεί διακοσμητικό μοτίβο αλληλοδιαπλεκόμενων γραμμών που είναι χαρακτηριστικό της εποχής και δεν απαντάται μόνο σε ακρόπρωρα ή μεταλλικά χρηστικά και διακοσμητικά αντικείμενα, αλλά και σε εικονογραφημένα χειρόγραφα, όπως τα Ευαγγέλια του Λίντισφαρν (πριν το 698) ή το αρχιγράμμα από το Βιβλίο του Κελς (αρχές 9ου αι.)

Τα εικονογραφημένα χειρόγραφα ήταν έργα μοναχών που κατοικούσαν σε μοναστικά συγκροτήματα: η μεγάλη ανάπτυξη του μοναχισμού κατά του 6ο και 7ο αι. αποτελούσε τη μόνη όαση στη γενικότερη παρακμή της δυτικής εκκλησίας κατά τον 6ο αι. Παρότι στον τομέα του προσηλυτισμού, οι ιεραπόστολοι κινήθηκαν δυναμικά και αποτελεσματικά, τελικά οι προθέσεις των βασιλέων και των τοπικών αρχόντων να ελέγχουν και να χρησιμοποιούν το επισκοπικό σώμα για πολιτικές σκοπιμότητες, οδήγησε στην εξασθένηση της επιρροής της Εκκλησίας. Συνέπεια της κρίσης ήταν η κάθετη πτώση του μορφωτικού επιπέδου και η κάμψη του θρησκευτικού συναισθήματος: οι περισσότεροι ιερείς ήταν αγράμματοι, ενώ μεγάλο μέρος της υπαίθρου εξακολουθούσε να είναι ειδωλολατρικό με τη δεισιδαιμονία να κυριαρχεί.

Ο Άγιος Κολουμβάνος (540-615) πέρασε από την Ιρλανδία στη Γαλατία, όπου ίδρυσε σειρά μοναστηριών. Καθοριστικός ήταν και ο ρόλος των κέλτικων και φραγκικών μονών, αλλά και των μοναστηριών του Ροδανού στην Ελβετία. Οι μοναχοί περνούσαν μια αυστηρή ζωή, η οποία χαρακτηριζόταν από ενασχόληση με πνευματικά θέματα. Στα μοναστήρια των πρώιμου μεσαίωνα καλλιεργήθηκε η σχολαστική φιλοσοφία και η αντιγραφή κλασικών συγγραμμάτων, μέσα από τα οποία διαιωνίστηκε η αρχαία κληρονομιά φιλτραρισμένη από το θεοκρατικό πνεύμα της εποχής. Σημαδιακή είναι η χρονιά 529, κατά την οποία στη Δύση ο Άγιος Βενέδικτος ίδρυσε μοναστήρι στο Monte Cassino, στη νότια Ρώμη, από το οποίο προέρχεται μεγάλος αριθμός εικονογραφημένων αντιγράφων σημαντικών κειμένων της αρχαιότητας, ενώ στο Βυζάντιο ο Ιουστινιανός καταργούσε την Πλατωνική Ακαδημία στο πλαίσιο συστηματικών κινήσεων για την πλήρη αποκοπή του Βυζαντινού πολιτισμού από το ελληνορωμαϊκό του παρελθόν.

### **Γ. Καρολίγγεια Αναγέννηση (9ος αι.)**

Τον 9ο αιώνα σημειώνεται συστηματική ανάκαμψη της παιδείας στη Δύση με κεντρικό άξονα την αναμόρφωση του κλήρου και την αναβάθμιση του πολιτισμικού ρόλου, που επηρεάζει και τον χαρακτήρα των τεχνών. Η νέα αυτή κατάσταση πηγάζει από τις φιλοδοξίες και τα οράματα του Καρλομάγνου (742 –814), βασιλιά

των Φράγκων από το 768, της Ιταλίας από το 774 και πρώτου αυτοκράτορα στη Δυτική Ευρώπη μετά την κατάλυση της Δυτικής Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας από το 800. Ως ο ισχυρότερος ηγεμόνας της Ευρώπης ήδη πριν από τη στέψη του ως αυτοκράτορα είχε επιβάλλει τον εκχριστιανισμό των γερμανικών φύλων των Φριζίων, Σαξόνων και Βαυαρών, προσφέροντας την προστασία του στον Πάπα. Στην αυτοκρατορική αυλή ιδρύθηκε η Παλατινή Ακαδημία, στο πλαίσιο της οποίας προωθήθηκε στροφή στον ρωμαϊκό κλασικισμό με την αντιγραφή παλαιοχριστιανικών προτύπων. Εδώ πραγματοποιούνταν και αντιγραφές λατινικών κειμένων από το ρωμαϊκό παρελθόν. Τα λατινικά εδραιώθηκαν ως επίσημη γλώσσα των γραμμάτων και απαλλάχθηκαν από την παρείσφρηση τοπικών διαλέκτων, ενώ ανανεώθηκε και η προφορά και εμφανίστηκε νέος τύπος γραμμάτων περισσότερο κατάλληλος για δημόσια έγγραφα. Τα επονομαζόμενα αυτά, καρολίγγεια μικρογράμματα, που διαφοροποιούνταν από το παλιό ρωμαϊκό αλφάβητο, το οποίο περιλάμβανε μόνο κεφαλαία γράμματα, χρησιμοποιήθηκαν από τους πρώτους τυπογράφους του 15ου αι. και αποτελούν την αφετηρία των σύγχρονων μας πεζών γραμμάτων.

Τόσο στη ζωγραφική όσο και στη γλυπτική της καρολίγγειας περιόδου εμφανίζονται δύο τάσεις: η πρώτη διαμορφώθηκε μέσα από την επίδραση των κλασικών προτύπων, ενώ η δεύτερη αναδεικνύει συναισθηματικά φορτισμένες προσεγγίσεις που συχνά στη ζωγραφική εκφράζονται μέσα από εξπρεσιονιστικού τύπου τεχνοτροπίες. Χαρακτηριστικό παράδειγμα για την πρώτη τάση είναι η απεικόνιση του Ευαγγελιστή Ματθαίου στον τύπο του αρχαίου Έλληνα φιλοσόφου (με φωτοστέφανο) στα Ευαγγέλια της Στέψης (795-810, αποκαλούνται Ευαγγέλια της Στέψης γιατί από τον 11ο αι. τα χρησιμοποιούσαν στη στέψη των Αυτοκρατόρων της Αγίας Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας), ενώ για τη δεύτερη τάση αναφέρεται η απεικόνιση του ίδιου Ευαγγελιστή στα Ευαγγέλια του Έμπο (816-835), όπου η μορφή εμφανίζεται σε πλήρη ταραχή με έντονες πτυχώσεις στο ένδυμα, ανακατεμένη κόμη και μεγάλα ορθάνοικτα μάτια: τονίζεται συμβολικά η ψυχική αναταραχή ενός ανθρώπου που τελεί κοσμοϊστορικό γεγονός.

Ανάλογα συνυπάρχουν την εποχή αυτή δύο εικονογραφικοί τύποι του Εσταυρωμένου. Ο παλαιότερος είναι αυτός του Ιησού Θριαμβευτή (Christus

Triumphans), όπου ο Χριστός στέκεται στατικός και άκαμπτος επάνω στον σταυρό, κοιτώντας κατάματα τον πιστό, χωρίς την παραμικρή ένδειξη αγωνίας και πόνου. Είναι ο Ιησούς που νίκησε το θάνατο και στέκεται συμβολικά ως θριαμβευτής. Ο δεύτερος τύπος είναι αυτός του Ιησού που υποφέρει (Christus Patiens): το κεφάλι πέφτει, το πρόσωπο και το σώμα δείχνουν βασανισμένα. Ωστόσο το σώμα ακόμη στέκεται επάνω στο σταυρό και τα πόδια του Χριστού είναι σε παράλληλη διάταξη, σε αντίθεση με τον επόμενο εικονογραφικό τύπο του νεκρού Χριστού (Christus Mortuus) που αντικατέστησε τους προϋπάρχοντες τύπους κατά τον 14ο αι. αποδίδοντας με νατουραλιστικό και άμεσο τρόπο το μαρτύριο της Σταύρωσης, αλλά και την ύπαρξη τρισδιάστατου χώρου με την κάλυψη του ενός ποδιού από το άλλο.

Παρότι ο Καρλομάγνος επιχείρησε μια συνειδητή στροφή στο κλασικό παρελθόν, όπως φαίνεται και μέσα από τις κλασικιστικές καλλιτεχνικές διατυπώσεις, διαμορφώθηκε και δεύτερη αντι-κλασική τάση που λειτούργησε ως αφητηρία της τέχνης της επόμενης περιόδου. Σε ό,τι αφορά την αρχιτεκτονική του 9ου αι., συνεχίζουν να χτίζονται μεγάλα μοναστηριακά συγκροτήματα, όπως αυτό στο St.Gallen της Ελβετίας, του οποίου το καθολικό ήταν τρίκλιτη βασιλική με πύργους που περιβάλλονταν από πολλούς εξειδικευμένους χώρους, όπως κελιά, αποθήκες, τράπεζα, νοσοκομείο και λουτρό. Η αντιγραφή και εικονογράφηση χειρογράφων γίνονταν στα μοναστήρια, αλλά και σε ειδικευμένα πλέον εργαστήρια (π.χ. στις Τουρ, Μετς και Κορμπι) που έχαιραν αυτοκρατορικής προστασίας.

Το πιο σημαντικό και πιο εντυπωσιακό αρχιτεκτόνημα του 9ου αι. ήταν το Παλατινό Παρεκκλήσι του Καρλομάγνου στο Aachen. Στις επισκέψεις του στην Ιταλία, ο Καρλομάγνος είχε δει από κοντά αρχιτεκτονήματα της περιόδου του Μ.Κωνσταντίνου στη Ρώμη και του Ιουστινιανού στη Ραβένα. Επιθυμία του ήταν η νέα πρωτεύουσα στο Aachen να έχει αναλόγως εντυπωσιακά αρχιτεκτονήματα που θα την αναδείκνυαν σε νέα Ρώμη και θα της προσέδιδαν κύρος. Το Παλατινό Παρεκκλήσι ήταν μέρος του μεγάλου αυτοκρατορικού συγκροτήματος. Σήμερα το παλάτι δε διασώζεται, ενώ το Παρεκκλήσι αποτελεί μέρος του Καθεδρικού Ναού της πόλης. Το Παλατινό Παρεκκλήσι ακολουθούσε στο σχήμα της κάτοψης του Αγίου Βιτάλιου στη Ραβένα (525), καθώς και στις δύο περιπτώσεις έχουμε περίκεντρα οκταγωνικά κτίρια με τρούλο και περιμετρικά κλίτη. Η οικοδόμηση



ωστόσο στον Βορρά δεν εύκολη: εισήγαγαν κίονες από γρανίτη και μάρμαρο, καθώς και τα μεταλλικά κιγκλιδώματα από την Ιταλία, ενώ έπρεπε να βρουν εξειδικευμένους λαξευτές πέτρας. Το σχέδιο ήταν του Odo von Metz, του πιο πρώιμου αρχιτέκτονα του Βορρά που ήταν γνωστός με το όνομα του, ενώ επιβλέπων όλου του συγκροτήματος ήταν ο Einhard, σύμβουλος και βιογράφος του Καρλομάγνου. Το συμπαγές και ενιαίο σχήμα του ναού, όπως και ο τύπος της εντυπωσιακής εισόδου σε σχήμα συμπαγούς προστώου με πυργίσκους (κλιμακοστάσια που οδηγούν στο υπερώο) που αποκαλείται «Westwerk» και που κυριάρχησε στα κτίρια της οθωνικής και ρομανικής περιόδου, αποτελούν καινοτομίες του Odo. Ο θρόνος του Καρλομάγνου ήταν πάνω από την είσοδο του ναού αντικρίζοντας απέναντι την κόγχη της αγίας τράπεζας στο κάτω μέρος και τον Εσταυρωμένο στο υπερώο. Πρόκειται για θέση με συμβολικές προεκτάσεις, καθώς έθετε στο ίδιο επίπεδο την επίγεια εξουσία του Καρλομάγνου με αυτή του Χριστού.

#### **Δ. Οθωνική περίοδος (962- αρχ.11<sup>ου</sup> αι.)**

Μετά τον θάνατο του Καρλομάγνου (814) ακολούθησε ένας περίπου αιώνας μεγάλων αναταραχών. Η καρολίγγεια αυτοκρατορία διασπάστηκε σε τρία μέρη που αντιστοιχούσαν στη σημερινή Γαλλία, τη σημερινή Γερμανία και ένα ενδιάμεσο τμήμα που ξεκινούσε από τη σημερινή Ολλανδία φτάνοντας έως τη σημερινή Ελβετία. Σημειώνονταν διαρκείς επιθέσεις από εξωτερικούς εχθρούς, όπως ήταν οι Άραβες της Ισπανίας, οι Βίκινγκς και οι Μαγυάροι. Η εγκατάσταση ομάδας των Βίκινγκς στην περιοχή που ονομάστηκε από αυτούς Νορμανδία το 911, η αποδοχή τους από τους δυτικούς Φράγκους και ο εκχριστιανισμός τους σηματοδότησε μια νέα εποχή κυριαρχίας των Νορμανδών στη νότια Ιταλία, τη Σικελία, αλλά και από το 1066 στην Αγγλία.

Η πρώτη χώρα που κατάφερε να ανασυγκροτηθεί ήταν η Γερμανία, αρχικά κάτω από τη διακυβέρνηση του Ερρίκου Α' (919-936) και στη συνέχεια του γιου του, Όθωνα Α' (936-973), ο οποίος στέφθηκε το 962 αυτοκράτορας της Αγίας Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας. Η τέχνη, που διαμορφώθηκε μεταξύ της διακυβέρνησης του Όθωνα Α' και των επιγόνων του με κέντρο τη Γερμανία και τη βόρεια Ιταλία και του

θανάτου του τελευταίου οθώνου αυτοκράτορα, Ερρίκου Β' (1024), αποκαλείται οθωνική και αποτελεί σε ό,τι αφορά θεματικές και τεχνοτροπίες συνέχεια της καρολίγγειας.

Στις εκκλησίες κυριαρχεί ο καρολίγγειος τύπος εισόδου Westwerk, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τον Άγιο Παντελεήμονα στην Κολονία, που χρονολογείται στα 980. Ωστόσο οι μεσαιωνικοί αρχιτέκτονες γίνονται όλο και πιο τολμηροί, όπως φαίνεται από την κάτοψη του Αγίου Μιχαήλ στο Hildesheim (π.1015): σημειώνεται απόκλιση από τον τύπο της βασιλικής, καθώς εδώ υπάρχουν δύο εγκάρσια κλίτη και δύο κόγχες ιερού, με τη δυτική να είναι πάνω από ένα ημιυπόγειο παρεκκλήσι. Ως νάρθηκας εκλαμβάνεται το νότιο πλάγιο κλίτος, καθώς εκεί υπάρχουν οι δύο εισοδοί στον ναό. Το γενικό σχήμα της κάτοψης συγκροτείται από ισομεγέθη τετράγωνα, ενώ αυτό του μεσαίου κλίτους διαμορφώνεται με τρία τετράγωνα με πεσσούς στις γωνίες και κίονες στον ενδιάμεσο χώρο.

Η πρωτοτυπία στον ναό του Αγίου Μιχαήλ στο Hildesheim δεν αφορά μόνο στην κάτοψη, αλλά στον 3,65μ. ύψους κίονα, ο οποίος ακολουθώντας το πρότυπο του κίονα του Τραϊανού ή του Μάρκου Αυρήλιου στη Ρώμη απεικονίζει διαδοχικές σκηνές από τη ζωή του Χριστού σε ελικοειδή διάταξη. Σε πολύ καλή κατάσταση σώζονται και οι δύο ορειχάλκινες ανάγλυφες πόρτες του ναού, ύψους 4,5 μέτρων η καθεμία, που περιλαμβάνουν οκτώ θεματικές πλάκες: στην αριστερή πόρτα απεικονίζονται σκηνές από τη Γένεση ξεκινώντας από πάνω προς τα κάτω, ενώ στη δεξιά και σε αντίστροφη τοποθέτηση, έχοντας δηλαδή ως αφετηρία το κάτω μέρος, απεικονίζονται σκηνές από τα Ευαγγέλια. Με αυτό τον τρόπο τοποθετούνται σε διπλανή θέση οι σκηνές του Πειρασμού και της Σταύρωσης δημιουργώντας συμβολικές αναφορές στην πτώση και τη λύτρωση του ανθρώπου. Το γυμνό, αν και δε συνηθίζεται κατά τον Μεσαίωνα, εδώ το βρίσκουμε στις μορφές των πρωτοπλάστων, οι οποίοι αντιδρούν με συναισθηματικό τρόπο στην καταδικαστική χειρονομία του Θεού. Το γυμνό κατά τον Μεσαίωνα δεν είναι πλέον φορέας ιδεατών ηθικών και αισθητικών αξιών, όπως στην αρχαιότητα, αλλά αποκτά αρνητικό χαρακτήρα και ταυτίζεται με τις αμαρτωλές επιλογές του Αδάμ και της Εύας.

Η απεικονιστική τέχνη της οθωνικής περιόδου έχει εκφραστικό και συναισθηματικό χαρακτήρα. Ενδεικτική για το εκλεκτιστικό ύφος της περιόδου είναι η σκηνή από το εικονογραφημένο Ευαγγέλιο του Όθωνα Γ' (π.1000), στην οποία απεικονίζεται ο Χριστός να ετοιμάζεται να πλύνει τα πόδια των μαθητών του. Στην εικόνα συνυπάρχουν εικονογραφικοί τύποι της αρχαιότητας που διαιωίστηκαν μέσα από την παλαιοχριστιανική ζωγραφική (ο ελληνιστικός τύπος του νέου άνδρα-αθλητή που λύνει το σανδάλι του ή ο ρωμαϊκός τύπος του νέου άνδρα-θεραπευτή χωρίς γένη για την απόδοση του Χριστού), στοιχεία βυζαντινής τεχνοτροπίας (έντονα περιγράμματα, προσθετική δομή επιφανειών), καθώς και στοιχεία της δεύτερης αντι-κλασικής τάσης της καρολίγγειας ζωγραφικής (μεγάλα ορθάνοικτα μάτια, κοφτές γωνίες).

Η τάση για ακραίες συναισθηματικές διατυπώσεις είναι εμφανής και στην εξέλιξη του εικονογραφικού τύπου του Εσταυρωμένου. Εξακολουθούν να συνυπάρχουν ο τύπος του *Christus Triumphans* (π.χ. σε σκαλισμένη πέτρα από το Γελινγκ της Δανίας, 965-985) και ο τύπος του *Christus Patiens*, που όπως στην περίπτωση του ξύλινου Σταυρού του αρχιεπισκόπου Γκέρο από τον Καθεδρικό Ναό της Κολονίας (969-976) αποκαλύπτει την ακραία εκδοχή του μαρτυρίου: ο Χριστός αποδίδεται εντελώς καταπονημένος με πρησμένο στομάχι, πεσμένο κεφάλι και κλειστά μάτια. Πρόκειται για προδρομική διατύπωση του *Christus Mortus* (όχι στην πιο ιδεατή προσέγγιση του Giotto, αλλά πιο κοντά στον σκληρό νατουραλισμό του Grünewald) με μόνη διαφορά ότι τα πέλματα των ποδιών αποδίδονται ακόμη σε παράλληλη τοποθέτηση.

Η μετατόπιση του ενδιαφέροντος από απεικονίσεις του Χριστού σε ρόλους όπως αυτός του δασκάλου, του κριτή ή του θεραπευτή σε αποδόσεις της Σταύρωσης με έμφαση μάλιστα στη μαρτυρική της πλευρά, σχετίζονται από τη μία πλευρά με τα κηρύγματα του Βερνάρδου της Ανζού, σύμφωνα με τα οποία η Σταύρωση αποτελούσε τη μόνη κατάλληλη εικόνα για τις εκκλησίες, αλλά και με το ολοένα και αυξανόμενο αίτημα της Εκκλησίας για τη βιωματική συμμετοχή των πιστών στα γεγονότα των Ευαγγελίων και κυρίως σε αυτά των Παθών. Η πίστη ότι υπήρχαν άνθρωποι που λόγω του ενάρετου βίου τους είχαν την τιμή να βιώσουν τον πόνο του μαρτυρίου του Θεανθρώπου και έτσι να αποκτήσουν τη θεία χάρη, οδηγούσε

σε πρακτικές, όπως ήταν η δημόσια αυτομαστίγωση μοναχών. Η βίωση και η έκφραση του υπέρτατου πόνου είχε μετατραπεί κατά την οθωνική περίοδο σε ύψιστη θρησκευτική αξία.

### **Ρομανική τέχνη (11ος- μ. 12ου αι.)**

Η διακυβέρνηση του Όθωνα Α΄ διασφάλισε στην Ιταλία πολιτική σταθερότητα μετά από πολλά χρόνια εσωτερικών αναταράξεων. Έτσι δημιουργήθηκαν ευνοϊκές συνθήκες για οικονομική ανάκαμψη και για την εμφάνιση των πρώτων πόλεων-κρατών με δημοκρατικό πολίτευμα και με εμπορικό χαρακτήρα. Εκεί (και στη Γαλλία) παρατηρείται μεγάλο ρεύμα οικοδόμησης και ανοικοδόμησης εκκλησιών.

### **Αρχιτεκτονική**

Ο ρυθμός που χρησιμοποιήθηκε για το χτίσιμο των εκκλησιών αποκλήθηκε κατά τον 19ο αι. ρομανικός με την αρνητική έννοια του νοθευμένου ρωμαϊκού. Ο όρος εξακολουθεί να χρησιμοποιείται έως σήμερα σε καθαρά όμως περιγραφικό (και όχι αξιολογικό) επίπεδο, χαρακτηρίζοντας την αρχιτεκτονική που κατά τον 11ο και το πρώτο μισό του 12ου αιώνα διατηρεί ακόμη στοιχεία της ρωμαϊκής (προσόψεις, κίονες, ημικυκλικά τόξα) και με στόχο να την διαφοροποιήσει από τη γοθική (μ.12ου αι. - 15ος αι.), στην οποία κυριαρχεί το στοιχείο του οξυκόρυφου τόξου.

Οι αλλαγές που πραγματοποιούνταν στις κατόψεις των εκκλησιών σε σχέση με αυτές της προγενέστερης περιόδου ήταν περιορισμένες: στις περισσότερες περιπτώσεις συνέχισαν τον τύπο της βασιλικής με μικρές αποκλίσεις και παραλλαγές. Διαφορετικές προσεγγίσεις στη διαμόρφωση προσόψεων σημειώθηκαν στην Τοσκάνη με ιδιότυπες κλασικίζουσες συνθέσεις που κάποιες φορές στη βιβλιογραφία αποκαλούνται “πρωτοαναγεννησιακές”. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι η εκκλησία του San Miniato al Monte στη Φλωρεντία που άρχισε να χτίζεται το 1018, το Βαπτιστήριο της Φλωρεντίας (π.1060-1150), αλλά και ο Καθεδρικός ναός, το Βαπτιστήριο και το Κωδωνοστάσιο (γνωστό ως ο Κεκλιμένος Πύργος) της Πίζας (1053-1272). Οι φλωρεντινές πρωτοαναγεννησιακές προσόψεις διαμορφώνονται μέσα από τη μίμηση προσόψεων κλασικών ναών με αβαθείς ή και

ψεύτικες τοξοστοιχίες, ενώ λευκές και πράσινες ορθομαρμαρώσεις που καλύπτουν και διακοσμούν όλη την επιφάνεια τούς δίνουν έναν ξεχωριστό τόνο. Αντίθετα οι επιφάνειες στα οικοδομήματα της Πίζας είναι εξ' ολοκλήρου καλυμμένες με λευκό μάρμαρο, ενώ ένα επιπλέον διακριτό χαρακτηριστικό είναι η υπερβολική χρήση κιονοστοιχιών σε διαδοχικές σειρές και συχνά σε ανεξάρτητη από την τοιχοποιία θέση.

Παράλληλα με τον ρομανικό ρυθμό, στην ιταλική αρχιτεκτονική χρησιμοποιείται και ο βυζαντινός ρυθμός. Η αναφορά είναι στη Βενετία που από τις απαρχές της ίδρυσης της τον 5ο αι. βρισκόταν υπό την επιρροή της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας, αλλά και από τα τέλη του 9ου αι. που ανεξαρτητοποιήθηκε συνέχισε να κρατάει ισχυρούς παραδοσιακούς δεσμούς με το Βυζάντιο. Ο Άγιος Μάρκος (καθεδρικός ναός της Βενετίας) που σχεδιάστηκε και χτίστηκε μετά τα μέσα του 11ου αι. (1063-1094) είχε ως πρότυπο τους Άγιους Απόστολους της Κωνσταντινούπολης του 10ου αι. Προϋπήρχε στη θέση αυτή βασιλική από το 830 που είχε χτιστεί για να στεγάσει τα λείψανα του Ευαγγελιστή Μάρκου, που τα μετέφεραν από τη Αλεξάνδρεια το 829. Τον 11ο αι. ανοικοδομήθηκε με τον βυζαντινό ρυθμό, ενώ τον 13ο αι. πραγματοποιήθηκαν και γοθτικές προσθήκες. Στην κάτοψη ακολουθεί το σχήμα σταυρού με κεντρικό τρούλο και τέσσερις περιμετρικούς θόλους, ενώ οι νωπογραφίες και τα ψηφιδωτά του εσωτερικού στο σύνολο τους ακολουθούσαν βυζαντινή τεχνοτροπία. Αργότερα προστέθηκαν επιπλέον ψηφιδωτά μεταγενέστερων τεχνοτροπιών, ενώ έκλεισαν πολλά παράθυρα για να δημιουργηθεί περισσότερη τοιχοποιία, περιορίζοντας έτσι τον φωτισμό. Στο προστώ του ναού βρίσκονται τα τέσσερα άλογα που ο Μ. Κωνσταντίνος αφαίρεσε από την αψίδα του Τραϊανού (Ρώμη) και τα μετέφερε στην Κωνσταντινούπολη. Ύστερα από την άλωση της Πόλης από τους Φράγκους (1204) μεταφέρθηκαν στη Βενετία και τοποθετήθηκαν στον Άγιο Μάρκο.

Το ρομανικά αρχιτεκτονικά πρότυπα διαμορφώθηκαν στη Γαλλία καταρχάς μέσα από τις εκκλησίες των μεγάλων μοναστικών ταγμάτων των Βενεδεκτινών στο Κλυνύ και των Κιστερκιανών στο Σιτώ. Πρόκειται για τα πιο ισχυρά εκκλησιαστικά τάγματα του 11ου αι. που ασκούσαν έλεγχο σε όλα τα μικρότερα. Στο Κλυνύ υπήρχε μοναστήρι ήδη από τις αρχές του 10ου αι., το οποίο αντικαταστάθηκε από πέτρινη

θολωτή εκκλησία το 955, που όμως σύντομα κρίθηκε ανεπαρκής. Το 1088 άρχισε η οικοδόμηση τρίτης μονής, η οποία κάλυπτε τόσο μεγάλη έκταση που έως την καταστροφή της το 1815 θεωρούνταν η μεγαλύτερη εκκλησία στον κόσμο. Οι εκκλησίες των Βενεδεκτίνων ήταν μεγαλοπρεπείς, σε αντίθεση με αυτές των Κιστερκιανών που ήταν λιτές με αυστηρό χαρακτήρα και χωρίς διακοσμητικές υπερβολές. Το τάγμα των Κιστερκιανών που ιδρύθηκε στο Σιτώ (τότε ονομαζόταν Cistercium) της ανατολικής Γαλλίας το 1098 χαρακτηριζόταν από την πολύ αυστηρή και περιορισμένη ζωή των μοναχών του.

Ο βασικός ρόλος των ταγμάτων ήταν η προώθηση της πολιτικής της καθολικής εκκλησίας που τον 12ο αι. είχε να αντιμετωπίσει ένα από τα δυσκολότερα προβλήματα στην ιστορική της πορεία, τις αιρέσεις. Η πιο επικίνδυνη ήταν η αίρεση των Καθαρών, η οποία πίστευε στο ιδεώδες της πενίας και τον αέναο αγώνα μεταξύ καλού και κακού Θεού, ενώ απέρριπτε τα μυστήρια και την αυθεντία του πάπα. Η Ρώμη αντιδρούσε δυναμικά με άγριες καταστολές των αιρετικών, ενώ ανέθεσε την προώθηση των ιδανικών της πενίας, της αλληλεγγύης και της παιδείας στα τάγματα των Φραγκισκανών και των Δομινικανών μοναχών.

Ο εγκλεισμός σε μοναστήρι αποτελούσε ενδεδειγμένη πρακτική για όσους ήθελαν να λάβουν αξιοπρεπή μόρφωση αλλά κυρίως να εξασφαλίσουν τη σωτηρία της ψυχής τους. Δύο φαινόμενα αντικατοπτρίζουν την εμμονή του μεσαιωνικού ανθρώπου για τη σωτηρία της ψυχής του: πρώτο, οι σταυροφορίες, δηλαδή οι ιεροί πόλεμοι με σκοπό να σωθούν οι Άγιοι Τόποι από τους Μωαμεθανούς, που τους είχαν καταλάβει τον 7ο αιώνα και δεύτερο, τα μεγάλα ταξίδια για προσκύνημα ιερών τόπων ή τάφων αγίων, αλλά και για προσηλυτισμό των μη Χριστιανών. Η συμμετοχή σε αυτές τις συλλογικές δράσεις θεωρούνταν ιδιαίτερα σημαντική για μια ευνοϊκή μεταχείριση κατά την Ημέρα της Κρίσης.

Οι προσηλυτισμένοι χρειάζονταν μεγάλους τόπους συνάθροισης για να ασκούν τα νέα τους θρησκευτικά καθήκοντα. Σταδιακά στους θρησκευτικούς χώρους άρχισαν να λαμβάνουν χώρα και άλλες κοινωνικές και πολιτιστικές δραστηριότητες. Οι αλλαγές αυτές δεν μπορούσαν παρά να οδηγήσουν στην ανέγερση μεγάλων εκκλησιών, το μέγεθος των οποίων λειτουργούσε και ως ένδειξη κύρους της πόλης

και του εκάστοτε κυβερνήτη της. Όλοι οι πολίτες ενδιαφερόταν για την ανέγερση τοπικής εκκλησίας, ενώ υπήρχε ανταγωνισμός μεταξύ των πόλεων για το ποια είχε το λαμπρότερο κτίσμα.

Σε ό,τι αφορά την κάτοψη, οι αρχιτέκτονες του 11ου αι. συνεχίζουν να χρησιμοποιούν το σχήμα της βασιλικής, όμως προσθέτουν εγκάρσια κλίτη, αλλά και πολλά παρεκκλήσια που παίρνουν το σχήμα απλής κόγχης ακτινωτά γύρω από το ιερό και είναι προσπελάσιμα από περιμετρικούς διαδρόμους. Στη θέση της οριζόντιας ξύλινης οροφής, τοποθετούν στρογγυλές αψίδες που υποστηρίζονται από συμπαγείς τοίχους ή πεσσούς. Η βασιλική είχε δρομικό χαρακτήρα με τον άξονα κατά μήκος σε οριζόντια κατεύθυνση χωρίς ιδιαίτερο τονισμό του ύψους, ενώ η ρομανική εκκλησία επιδιώκει τον κατακόρυφο άξονα τόσο με τους πύργους και τα κωδωνοστάσια, όσο και με τη βαθμιδωτή ανύψωση του οικοδομήματος και την οπτική ανάγνωση του εσωτερικού στην εξωτερική της όψη: πλάγια κλίτη, παρεκκλήσια, χοροστάσια, κόγχες, πύργοι και στέγες είναι ορατά εσωτερικά και εξωτερικά δημιουργώντας ένα κλιμακούμενο σε πολλά επίπεδα και όγκους σύνολο. Το βασικό χαρακτηριστικό της ρομανικής αρχιτεκτονικής είναι το ημικυκλικό τόξο χωρίς οξυκόρυφη διαμόρφωση και η αδρή χωρίς πολλά ανοίγματα επιφάνεια των τοίχων. Η εντύπωση που προκαλείται από αυτή τη λιτή, στιβαρή και ρωμαλέα αρχιτεκτονική παραπέμπει σε μεσαιωνικό κάστρο και ανακλά την πεποίθηση της εποχής ότι το έργο της εκκλησίας είναι να μάχεται τις σκοτεινές δυνάμεις και να προετοιμάζει τους πιστούς για την Δευτέρα Παρουσία και την Ημέρα της Κρίσης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ρομανικής εκκλησίας σε κέντρο πόλης είναι ο Άγιος Sernin στην Τουλούζη που χτίστηκε μεταξύ 1080-1120 στη θέση πρότερης βασιλικής του 4ου αι., στην οποία ήταν θαμμένος ο πρώτος επίσκοπος της πόλης, Sernin.

Εκτός όμως από τις εκκλησίες στο κέντρο πόλεων, ο ρομανικός ρυθμός εκπροσωπείται από τις μεγαλοπρεπείς εκκλησίες που χτίστηκαν επάνω στους διεθνείς δρόμους των προσκυνημάτων που οδηγούσαν από την κεντρική Γαλλία στην Ισπανία. Οι προσκυνητές ξεκινούσαν από τη γαλλική πόλη Σεν Ζαν για να φτάσουν, διανύοντας μια απόσταση 460 χιλιομέτρων, στο Σαντιάγκο ντε Κομποστέλα, στη βόρεια Ισπανία, όπου βρίσκονταν τα οστά του Αγίου Ιάκωβου. Η Αγία Φουά στο Κονκ της νότιας Γαλλίας (π.1050-1130) ακολουθεί την τυπική

διάταξη του ναού-προσκυνηματος που εξυπηρετεί τις ανάγκες πολύ μεγάλου αριθμού πιστών. Στα ανατολικά βρίσκεται η αψίδα του ιερού με περιμετρικά παρεκκλήσια και οκταγωνικό πύργο. Ο Άγιος Ιάκωβος στην Κομποστέλα είναι ένα από τα πιο επιβλητικά αρχιτεκτονήματα του 11ου αι. (π. 1120). Φέρει τεραστίου μεγέθους κυλινδρικό θόλο που στηρίζεται σε μέρη του τοίχου με ενσωματωμένους ημικίονες. Ο εσωτερικός χώρος είναι εξίσου μεγάλος, ενιαίος και διαμορφώνεται μέσα από γεωμετρικούς λιτούς όγκους και μια σχεδόν συνεχή λιθοδομή.

Οι πρώτοι αρχιτέκτονες που αντικατέστησαν την ξύλινη επίπεδη οροφή του τύπου της βασιλικής με τη θολοδομία είχαν να αντιμετωπίσουν σοβαρά τεχνικά προβλήματα: οι πρώτες θολοτές οροφές ήταν αδέξιες και βαριές. Σταδιακά σημειώθηκε βελτίωση με την επινόηση αποτελεσματικών συστημάτων αντιστήριξης. Το πρώτο ήταν η εφαρμογή του σταυροθόλιου, όπως τη βρίσκουμε στον Καθεδρικό Ναό του Σπάιερ, στη Ρηνανία (π.1082-1106) που αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα γερμανικής ρομανικής αρχιτεκτονικής. Εξωτερικά έφερε οκταγωνικούς, στρογγυλούς και τετράγωνους πύργους, είχε δύο εγκάρσια κλίτη και δύο ιερά, ενώ η οροφή του ψηλότερου μεσαίου κλίτους διαμορφωνόταν με σταυροθόλια, διαδοχικούς δηλαδή θόλους που σχηματίζονταν με την αλληλοτομία δύο ημικυλινδρικών καμαρών ίσης διαμέτρου και ύψους.

Την ίδια περίπου εποχή ανάλογη λύση έδιναν και οι Νορμανδοί που από το 1066 ήταν κυρίαρχοι και της Αγγλίας. Αντιλαμβανόμενοι οι αρχιτέκτονες τους ότι οι οροφές δεν χρειαζόταν να αποτελούνται ολόκληρες από βαριά πετρώματα για να δίνεται η εντυπωσιακή αίσθηση που ήθελαν, γεφύρωσαν την απόσταση με στέρεα εγκάρσια τόξα ή «νευρώσεις» και γέμιζαν τα ενδιάμεσα τριγωνικά τμήματα με πιο ελαφρύ υλικό. Η χρήση θολωτής σκεπής (σταυροθολίων) με νευρώσεις, απαντάται στο νορμανδικό καθεδρικό ναό του Durham στην Αγγλία που χτίστηκε μεταξύ 1093-1128μ.Χ., στον οποίο υπάρχει μια ακόμη καινοτομία που προετοιμάζει το έδαφος για την επερχόμενη γοτθική αρχιτεκτονική: πρόκειται για τον συνδυασμό σταυροθολίων και οξυκόρυφων τόξων (στη θέση των παραδοσιακών για τη ρομανική αρχιτεκτονική ημικυκλικών). Μια τρίτη καινοτομική ενέργεια ανακαλύπτουμε στον ναό του Αγίου Στέφανου της Καν (αρχές 12ου αι.), όπου με την προσθήκη μιας δεύτερης εγκάρσιας νεύρωσης, οι επιμέρους θόλοι διαιρούνται



σε έξι μέρη. Πρόκειται για εξαμερείς θόλους που αποτελούν εξέλιξη του σταυροθολίου.

### **Γλυπτική & Διακοσμητικές Τέχνες**

Οι ρομανικές (ή νορμανδικές, όπως αποκαλούνται στις περιοχές που ανήκαν στους Νορμανδούς) εκκλησίες έφεραν γλυπτικές ανάγλυφες παραστάσεις που τόσο από άποψη περιεχομένου όσο και από τεχνοτροπίας ανακλούν την τεράστια αγωνία του μεσαιωνικού ανθρώπου για τη δευτέρα παρουσία και την ημέρα της κρίσης. Γύρω στα 1100 ο ρομανικός πυλώνας αποκτά τη μορφή που κυριάρχησε ως το τέλος της περιόδου: έφερε στο επάνω μέρος ημικυκλικό, στηριγμένο σε υπέρθυρο και διακοσμημένο με ανάγλυφη παράσταση τύμπανο. Η πιο συνηθισμένη παράσταση ήταν αυτή της Δευτέρας Παρουσίας. Σε ό,τι αφορά την τεχνοτροπία, τη σύνθεση και τον γενικότερο χαρακτήρα και ρόλο της ρομανικής γλυπτικής, τα βασικά χαρακτηριστικά της είναι:

- Η υποταγή της γλυπτικής στην αρχιτεκτονική, καθώς ακόμη δεν υπάρχουν ελεύθερα περίοπτα γλυπτά.
  - Ο ρόλος της αρχιτεκτονικής γλυπτικής ως μέσου διδαχής και θρησκευτικού εκφοβισμού των πιστών.
  - Στις ανάγλυφες παραστάσεις των πυλώνων, οι συνθέσεις είναι εξαιρετικά πυκνές, χωρίς ενδιαφέρον για τη σωστή απόδοση αναλογιών και τρισδιάστατου χώρου. Κυριαρχεί το στοιχείο της επιτεδότητας, οι αναλογίες αλλάζουν αυθαίρετα, επικρατούν εξπρεσιονιστικές παραμορφώσεις, ενώ για τις κεντρικές μορφές ακολουθούνται οι αρχές της αξιωματικής προοπτικής.
  - Σε κάποιες περιοχές ωστόσο, όπως είναι η Προβηγκία, επιβιώνουν τύποι της ελληνορωμαϊκής αρχαιότητας και καλλιεργείται μια πιο κλασικότερη αρχιτεκτονική γλυπτική.
- Το ιστορημένο κιονόκρανο ήταν ρομανική επινόηση, καθώς γινόταν χρήση έξεργου ανάγλυφου (σε κάποιες μάλιστα περιπτώσεις τόσο έξεργου που έμοιαζε με

ολόγλυφο) όχι μόνο για την απόδοση ζώων ή μυθολογικών και φανταστικών όντων, αλλά και θρησκευτικών παραστάσεων.

- Η χρήση της γλυπτικής στις ταφικές τελετουργίες: τον 11ο αι. κάνει την εμφάνιση της η κατηγορία της επιτύμβιας γλυπτικής, στο πλαίσιο της οποίας τοποθετούσαν τη μορφή του νεκρού, λαξευμένη σε πέτρα ή χυτευμένη, στη σαρκοφάγο ή την επιτύμβια πλάκα που βρισκόταν στο έδαφος του κοιμητηρίου ή την αυλή μοναστηριακών εκκλησιών.

Στη ρομανική περίοδο άνθισε η μικροτεχνία και οι διακοσμητικές τέχνες, παρά τις αντίθετες απόψεις του Αγίου Βερνάρδου των Κιστερκιανών που απέρριπτε την εκκλησιαστική πολυτέλεια του Βυζαντίου και της Δύσης. Οι πιστοί όμως ήθελαν να αποδίδουν τιμές στον Κύριο τους ανώτερες από αυτές που αποδίδονταν σε επίγειους βασιλείς. Οι μεγάλους μεγέθους εκκλησίες έγιναν περίτεχνες και η παραδοσιακή αγάπη για εκκλησιαστικά αντικείμενα και λειτουργικά εργαλεία της Αγίας Τράπεζας ενισχύθηκε. Τον 11ο αι. λειτουργούσαν πολλά εργαστήρια αργυροχρυσόχοϊας, σμαλτικής και υαλοτεχνίας κυρίως μέσα στα μεγάλα μοναστήρια.

## **Ζωγραφική**

Έχοντας ως κοινό παρονομαστή τη βυζαντινή επίδραση, η ρομανική ζωγραφική (κυρίως εικονογραφημένα χειρόγραφα και νωπογραφίες) διαμορφώθηκε μέσα από διάφορες παραλλαγές τοπικού χαρακτήρα. Τόσο κατά τον 11ο, όσο και τον 12ο αι. σημειώθηκαν επαφές των δυτικών καλλιτεχνών με τη βυζαντινή παράδοση: προς το τέλος του 11ου αι. κλήθηκαν Έλληνες καλλιτέχνες να διακοσμήσουν με ψηφιδωτά την καινούρια βασιλική στο μοναστήρι των Βενεδεκτίνων στο Monte Cassino. Παρότι τα ψηφιδωτά αυτά δεν σώζονται, η επίδραση τους είναι εμφανής στις λίγο αργότερα (π.1085) φιλοτεχνημένες νωπογραφίες της εκκλησίας του Αγίου Αγγέλου στη Formis (κοντά στην Capua). Πρόκειται για πυκνές συνθέσεις με μνημειακές μορφές σε έντονες εκφράσεις και κινήσεις. Ο τρόπος που αποδίδονται τα

ενδύματα, οι πτυχώσεις, οι εκφράσεις και τα κτίρια-σκηνικά θυμίζουν έργα της μεσοβυζαντινής περιόδου που, στο πλαίσιο της αναβίωσης του κλασικού επί Μακεδόνων και Κομνηνών, συνδύαζαν χαρακτηριστικά της παλαιοχριστιανικής και της πρωτοβυζαντινής ζωγραφικής. Έως τα μέσα του 12ου αι. οι επιδράσεις της βυζαντινής ζωγραφικής εξαπλώθηκαν σχεδόν σε όλο το δυτικό κράτος. Αφετηρία αυτής της εξάπλωσης θεωρούνται και στον 12ο αι. τα μοναστήρια των Βενεδεκτινών, και ιδιαίτερα το μεγάλο συγκρότημα στο Κλινύ, το οποίο έφερε νωπογραφίες βυζαντινού ύφους (οι οποίες σήμερα δε σώζονται). Παρόμοια τεχνοτροπία με αυτή του 11ου αι. απαντάται σε νωπογραφίες του 12ου αι., όπως είναι ο εικονογραφικός κύκλος από την εκκλησία St.Savin Sur Gartempe στη νοτιοδυτική Γαλλία. Στη νωπογραφία με θέμα την ανέγερση του Πύργου της Βαβέλ οι μορφές συνδυάζουν τα έντονα περιγράμματα της μεσοβυζαντινής εικαστικής γλώσσας με την πιο ελεύθερη κίνηση της παλαιοχριστιανικής. Ο κλασικιστικός χαρακτήρας της παλαιοχριστιανικής περιόδου συνέχισε να υπάρχει ως τάση στη μεσαιωνική ζωγραφική, παράλληλα με ένα εξπρεσιονιστικό ρεύμα κατά την καρολίγγεια περίοδο και με ένα αυστηρό και πιο κοντά στα πρωτοβυζαντινά πρότυπα ρεύμα κατά τη ρομανική περίοδο. Το δεύτερο αυτό ρεύμα είναι εμφανές σε εικονογραφημένα χειρόγραφα κυρίως από τα μοναστήρια της βόρειας Γαλλίας, του Βελγίου και τις νότιες Αγγλίας που παρουσιάζουν ενιαίο ύφος. Ο Άγιος Ιωάννης ο Ευαγγελιστής από τους Ψαλμούς του Abbot Wedricus (π.1147) απεικονίζεται καθιστός να παίρνει με τελετουργική ανοικτή κίνηση μελάνι από τον δωρητή του χειρόγραφου. Κυριαρχούν τα έντονα περίγραμμα και τα χωρίς διαβαθμίσεις χρώματα που δίνουν στη μορφή επίπεδη και μη φυσιοκρατική όψη.

### **Γοτθική τέχνη (μ.12ου αι.-15ος αι.)**

Η ανατολή του 13ου αι. βρήκε την Ευρώπη με νέες θρησκευτικές αντιλήψεις που συντέλεσαν σημαντικό ρόλο σε αλλαγές στην αρχιτεκτονική, τη ζωγραφική και τη γλυπτική. Ο Άγιος Βερνάρδος του Clairveaux (1090-1153), επικεφαλής του τάγματος των Κιστερκιανών, αγωνιζόταν ενάντια στην κοσμική και φανταχτερή μεγαλοπρέπεια των μοναστηριακών εκκλησιών και υποστήριζε ότι η υπερβολική διακόσμηση που χαρακτήριζε την αρχιτεκτονική και τις άλλες τέχνες παραπλανούσε το μάτι και τη σκέψη των πιστών. Αντίθετα το απλό και το λιτό οδηγούν τον πιστό

στο σωστό δρόμο. Παράλληλα ο Άγιος Βερνάρδος τόνισε τη σημασία του φωτός που σύμφωνα με τη νεοπλατωνική φιλοσοφία είχε μυστηριακό χαρακτήρα και ταυτιζόταν με τον Θεό και την αιωνιότητα, στην οποία κατέληγε η ανθρώπινη ψυχή μετά τον θάνατο. Η έμφαση που δόθηκε στο φως στο πλαίσιο της γοτθικής αρχιτεκτονικής έχει την αφετηρία της σε κείμενα της νεοπλατωνικής φιλοσοφίας, χειρόγραφα των οποίων υπήρχαν στις βιβλιοθήκες των μονών.

Καθοριστική ήταν και η συμβολή του Αγίου Φραγκίσκου της Ασίζης, ο οποίος με το πάθος και την αστείρευτη διδασκαλία του δημιούργησε τις προϋποθέσεις για θεμελιώδεις αλλαγές στην κοσμοαντίληψη του μεσαιωνικού ανθρώπου. Μέχρι το τέλος του 12ου αι. η κρατούσα πεποίθηση ήταν ότι ο κόσμος ήταν ανθρωποκεντρικός στο πλαίσιο πάντα αυστηρών θεοκρατικών αντιλήψεων: όλα είχαν δημιουργηθεί από τον Θεό με σκοπό το πνευματικό όφελος του ανθρώπου που θεωρούνταν και το μόνο αποδεκτό και ευλογημένο κατασκεύασμα. Όλες οι υπόλοιπες δημιουργίες λειτουργούσαν συμβολικά και επικουρικά στην ανθρώπινη αποστολή. Ο Άγιος Φραγκίσκος, ο οποίος ίδρυσε το 1210 το τάγμα των Φραγκισκανών, δίδαξε τη Δύση ότι η φύση έχει αυταξία και αποδέσμευσε τα στοιχεία της από το συμβολικό και ηθικό τους περιεχόμενο. Συχνά έφτανε σε ακραίες πρακτικές, κάνοντας κήρυγμα σε λύκους, πουλιά και φυτά. Το αποτέλεσμα ωστόσο της διδασκαλία του, ήταν ο άνθρωπος να επανεξετάσει τον ρόλο του πάνω στη γη και τη σχέση του με τα φυσικά στοιχεία, τα οποία άρχισε να αντιλαμβάνεται στις πραγματικές τους διαστάσεις. Η αποδέσμευση της φύσης από τον θεοκρατικό της χαρακτήρα άνοιξε τον δρόμο τόσο για τη γέννηση της επιστήμης (κατά αυτή την έννοια ο Άγιος Φραγκίσκος έχει αποκληθεί πρόδρομος του Κοπέρνικου), όσο και για φυσιοκρατικές καλλιτεχνικές εκφράσεις που έχουν την αφετηρία της στη γοτθική εποχή, αλλά βρήκαν την απόλυτη ολοκλήρωση στο πλαίσιο της ιταλικής Αναγέννησης.

Ένας ακόμη σημαντικός θεολόγος του 13ου αι. ήταν ο Άγιος Θωμάς ο Ακινάτης, ο οποίος στο έργο του *Summa theologica* επιχείρησε να παρουσιάσει συστηματικά όλα τα χριστιανικά δόγματα. Ο Καθολικισμός που είχε εναντιωθεί δυναμικά στη δυαδική άποψη της αίρεσης των Καθαρών, ότι η ύλη είναι κακή και το πνεύμα καλό, εμφανίζεται να βρίσκει ολοκληρωμένη έκφραση μέσα από τους γοτθικούς

καθεδρικούς ναούς, οι οποίοι συνδυάζοντας τα στοιχεία της ανάτασης και του μυστηριακού φωτός λειτουργούσαν ως τόποι θριάμβου της χριστιανικής πίστης, αλλά και ως φορείς απόλυτης ομορφιάς, την οποία ο Άγιος Θωμάς όριζε ως την αρμονική συνύπαρξη διαφορετικών στοιχείων.

Να επισημάνουμε ωστόσο, ότι παρότι η γοτθική τέχνη/αρχιτεκτονική αποτελεί την αφετηρία για τις επερχόμενες μεγάλες αλλαγές της Αναγέννησης, στα μάτια των Κλασικιστών τόσο του 16 ου αι. (Vasari) όσο και του 18<sup>ου</sup> αι. (Winckelmann) φάνταζε ως άκομψη και εκκεντρική. Στα συγγράμματα τους η περίοδος του Μεσαίωνα αξιολογείται ως περίοδος κρίσης και παρακμής της τέχνης. Πρότυπο των Κλασικιστών αποτελούσε πάντα η τέχνη της κλασικής αρχαιότητας που ακολουθούσε το ανθρώπινο μέτρο και τις αρχές της τάξης, της αρμονίας, της συμμετρίας και της ισορροπίας. Αρχιτεκτονήματα και εικαστικά έργα που ξέφευγαν από αυτές αξιολογούνταν ως προϊόντα παρακμής.

### **Αρχιτεκτονική**

Η γοτθική αρχιτεκτονική, που σε γενικές γραμμές χρονολογείται μεταξύ 1150/1200-1500 καθώς δεν εμφανίστηκε και δεν επικράτησε παντού την ίδια εποχή, ανακλά το βασικό θεολογικό αίτημα μείωσης της τρομακτικής πλευράς του μυστηρίου («mysterium tremendum») και της μετάλλαξης του σε ένα μυστήριο γοητευτικό («mysterium fascinosum»), πιο ήπιο και προσιτό στην ανθρώπινη ύπαρξη. Η αντίληψη που γρήγορα εξαπλώθηκε ήταν ότι οι πιστοί δεν χρειαζόταν πια εκκλησίες σαν τις ρομανικές, που η όψη τους παρέπεμπε σε κάστρα και θύμιζε ότι έργο της Εκκλησίας είναι να μάχεται τις σκοτεινές δυνάμεις και να προετοιμάζει τους ανθρώπους για τη Δευτέρα Παρουσία και την Ημέρα της Κρίσης. Οι γοτθικοί καθεδρικοί ναοί απέκτησαν πιο ανάλαφρη όψη και μετατράπηκαν σε σύμβολα του επουράνιου κόσμου, καθώς οι τοίχοι τους δεν ήταν πλέον ψυχροί και εχθρικοί, ενώ τονίστηκε ο κατακόρυφος άξονας. Η βασική διαφορά μεταξύ ρομανικών και γοτθικών ναών είναι ότι οι πρώτοι χαρακτηρίζονται από συμπυκνωμένες μάζες, σταθερή μετωπικότητα, απλότητα, βάρος, όγκο και ημίφως, ενώ στους δεύτερους κυριαρχεί το φως, η ελαφρότητα, η εξαύλωση της μάζας και το στοιχείο της ανάτασης.



Εικ.1

Ο γοτθικός ναός αποτελείται από λίθινο σκελετό με πολλά υαλοστάσια, ενώ η περιττή τοιχοποιία αποφεύγεται. Χαρακτηριστικά δομικά στοιχεία του είναι το οξυκόρυφο τόξο και ο οξυκόρυφος θόλος, αντί των καμπύλων και ημικυκλικών της ρομανικής αρχιτεκτονικής. Εξωτερικά τοποθετούνται πλευρικές αντηρίδες και εσωτερικά τα σταυροθόλια φέρουν νευρώσεις. Το πρώτο ίσως δείγμα του γοτθικού ρυθμού ήταν το ανατολικό μέρος του Αβαείου του Σαν Ντενί στο βόρειο Παρίσι που ολοκληρώθηκε το 1144 (εικ.1). Σε αυτό συνδυάστηκαν για πρώτη φορά τα προϋπάρχοντα δομικά στοιχεία του σταυροθολίου με νευρώσεις, του οξυκόρυφου τόξου και της κόγχης του ιερού με περιμετρικό διάδρομο που οδηγεί σε ακτινωτά παρεκκλήσια, με τέτοιο τρόπο ώστε να προβάλλονται τα στοιχεία της ανάτασης, της σαφήνειας των όγκων, της διαφάνειας και του άπλετου φωτός. Να τονιστεί ότι κόγχη του ιερού με τα ακτινωτά παρεκκλήσια που απαντάται ήδη στις μεγάλες ρομανικές εκκλησίες, δεν υπάρχει στα γοτθικά μοναστήρια των Κιστερκιανών, καθώς δεν συνάδει με τις αντιλήψεις του Αγίου Βερνάρδου για μια λιτή και χωρίς επιπλέον προσθήκες εκκλησιαστική αρχιτεκτονική: στη θέση του υπάρχει απέρριπτο χοροστάσιο, ενώ η τοιχοποιία δεν διασπάται από πολύχρωμα υαλοστάσια, αλλά από στενά παράθυρα. Έντονη ήταν η αντίθεση με τις εκκλησίες του τάγματος του Κλυνύ, του οποίου οι εκκλησίες ήταν μεγάλες με πολλές προσθήκες και έντονο το στοιχείο της πολυτέλειας.



Εικ.2



Εικ.3

Σε μια σύγκριση των προσόψεων της ρομανικής εκκλησίας του S.Rufino στην Ασσίζη (12ος αι.) (εικ.2) και του μεταγενέστερου γοθτικού καθεδρικού ναού στο Μιλάνο (αρχ. 1386) (εικ.3) είναι πασιφανής η μετάβαση από ένα είδος τριμερούς διάταξης μέσω οριζόντιων αξόνων στην πλήρη κατάργησή τους για την κυριαρχία μόνο κατακόρυφων στοιχείων που προσδίδουν στην πρόσοψη ενιαίο χαρακτήρα. Ωστόσο μπορούν να περιγραφούν περισσότερα στάδια εξέλιξης: στην πρόσοψη της περίφημης Παναγίας των Παρισίων (12ος-13ος αι.) (εικ.4) που ανήκει στην πρώιμη γοθική περίοδο δεν έχει επιτευχθεί ακόμη η απόλυτη ελαφρότητα και ανάταση. Η καθετότητα διακόπτεται από οριζόντιες ζώνες, τον κεντρικό ρόδακα και δίλοβα παράθυρα, που υπάρχουν και στις ρομανικές προσόψεις. Εδώ όμως ο τόνος δίδεται

από τις σειρές κατακόρυφων στοιχείων και από τους οξυκόρυφους πυλώνες, οι οποίοι ακόμη περιορίζονται αυστηρά στη ζώνη του ισογείου. Αυτό αλλάζει τον 13ο αι., στο πλαίσιο της ώριμης γοθτικής αρχιτεκτονικής, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τον καθεδρικό της Ρενς (αρχ. 1211) (εικ.5): τα οξυκόρυφα τόξα των κεντρικών πυλώνων εξυψώνονται δυναμικά περνώντας στη δεύτερη ζώνη, με το κεντρικό να καλύπτει τμήμα του κεντρικού ρόδακα. Τον 14ο αι. (Καθεδρικός του Μιλάνου) (εικ.3) ο ρόδακας, τα δίλοβα παράθυρα και ο υποτυπώδης τριμερής διαχωρισμός της ώριμης περιόδου εξαφανίζονται με απόλυτους κυρίαρχους πλέον τον κατακόρυφο άξονα και το οξυκόρυφο τόξο.



Εικ.4



Εικ.5





Εικ.6



Εικ.7

Ο γοθικός ρυθμός διαμορφώθηκε και μέσα από διάφορες τοπικές παραλλαγές, όπως ήταν ο «διακοσμητικός» και ο «κατακόρυφος» ρυθμός στην Αγγλία: ο πρώτος, που χρονολογείται από το δεύτερο μισό του 13ου αι. έως τα μέσα του 14ου αι., αντικατέστησε τον λιτό «πρώιμο αγγλικό ρυθμό» και χαρακτηρίζεται από την κυριαρχία κυματοειδών τόξων και πέτρινων δικτυωτών κιγκλιδωμάτων, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τον καθεδρικό ναό του Έξετερ (1350-1400) (εικ.6). Ο δεύτερος συνδέεται με αγγλικά κτίρια του τέλους του 14ου και 15ου αι., στα οποία επανέρχεται η κυριαρχία του κατακόρυφου άξονα, όμως παραμένει η διάθεση για απόδοση περίτεχνων διακοσμητικών λεπτομερειών και δαντελωτών μοτίβων.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα κατακόρυφου ρυθμού είναι το παρεκκλήσι του King's College στο Cambridge (αρχ.1446) (εικ.7)



Εικ.8

Αντίστοιχα η τελευταία φάση του γοθικού ρυθμού στη Γαλλία αποκαλείται «φλογόμορφος» ρυθμός (14ος-15ος), όπου κυρίαρχη είναι η τάση για πλούσια διακόσμηση με ευρηματική διάθεση και φαντασία. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το δικαστικό μέγαρο στη Ρουάν που χτίστηκε το 1482 (εικ.8). Η υπερβολική διακόσμηση του 15ου αι. καταδεικνύει την υπέρβαση του συλλογικού σκοπού της εποχής: βρισκόμαστε στο τέλος της γοθικής περιόδου, καθώς την ίδια περίοδο στην Ιταλία έχει ανατείλει μια νέα πολιτισμική εποχή που δεν θα αργήσει να εξαπλωθεί και στην υπόλοιπη Ευρώπη.

Στην Ιταλία ωστόσο οικοδομούνταν μοναστήρια και εκκλησίες ακολουθώντας τον γοθικό ρυθμό, κατά το διάστημα από το δεύτερο μισό του 12ου αι. έως και τον 14ο αι. Παρότι υπάρχουν δείγματα αφομοίωσης του ρυθμού των μεγάλων γαλλικών καθεδρικών ναών, όπως για παράδειγμα είναι ο καθεδρικός στο Μιλάνο (14ος αι.) (εικ.3), η ιταλική γοθική αρχιτεκτονική είναι πολύ πιο λιτή από τη γαλλική. Η γοθική αρχιτεκτονική έγινε εξάλλου γνωστή στην Ιταλία μέσα από το γαλλικό τάγμα των Κιστερκιανών που μεταξύ 12ου και 13ου αι. εξαπλώθηκε σε όλη την

Ευρώπη. Τα μοναστήρια των Κιστερκιανών ήταν απέρριπτα, καθώς τα ιδεώδη του τάγματος ήταν η κοινοβιακή ζωή μέσα στη φύση, η σιωπή, η αυστηρή νηστεία και η ενασχόληση με τα γράμματα και το πνεύμα. Παρόμοια απέρριπτες ήταν και οι ιταλικές μονές και εκκλησίες του φραγκισκανικού τάγματος, όπως ήταν η άνω εκκλησία του Αγίου Φραγκίσκου της Ασίζης (εικ.9) που άρχισε να χτίζεται το 1239 και εγκαινιάστηκε το 1253 ( η λεγ. κάτω εκκλησία είναι η μεγάλη μεγέθους και ύψους κρύπτη). Παρότι διατηρούνται τα σταυροθόλια με νευρώσεις και τα οξυκόρυφα παράθυρα με κιγκλιδώματα, απουσιάζουν τα στοιχεία της έντονης ανάτασης και της εξαϋλωσης της μάζας. Πρόκειται για μια μονόκλιτη στην κάτοψη εκκλησία στο σχήμα του λατινικού σταυρού με πεντάπλευρη κόγχη ιερού. Γλυπτική διακόσμηση δεν υπάρχει (που αποτελεί την παραδοσιακή διακόσμηση του γαλλικούς γοθτικούς καθεδρικούς ναούς), παρά μόνο εικονογραφικοί κύκλοι διανεμημένοι σε ορθογώνιες νωπογραφίες που εντείνουν την κυρίαρχη αίσθηση της καθαρής φόρμας και της ογκομετρικής σαφήνειας.



Εικ.9

Η παραπάνω παραλλαγή του γοθτικού ρυθμού απαντάται κυρίως στις ιταλικές κιστερκιανές, φραγκισκανικές και δομηνικανικές μονές. Στην υπόλοιπη Ευρώπη ωστόσο βασικό χαρακτηριστικό του ρυθμού αυτού είναι η διάτρητη μάζα του λίθινου σκελετού, η οποία καλύπτεται με υαλογραφήματα. Υαλογραφία είναι η τέχνη παράστασης εικόνων ή μοτίβων μέσα από τη συναρμογή χρωματιστών

γυάλινων τεμαχίων. Το γυαλί ήταν γνωστό ήδη στους Αρχαίους Αιγύπτιους, αλλά η τέχνη της υαλογραφίας έχει την αφετηρία της στους Άραβες, οι οποίοι χρησιμοποιούσαν για συνδετικό υλικό των γυάλινων τεμαχίων γύψο ενισχυμένο με φυτικές ίνες και σίδηρο. Οι Φράγκοι που στις σταυροφορίες έμαθαν την τέχνη από τους Άραβες και την έφεραν τον 10ο αι. στην Ευρώπη αντικατέστησαν τον γύψο με μόλυβδο, δημιουργώντας πολύ πιο γερές κατασκευές. Μαζί με τη γλυπτική, τα υαλογραφήματα αποτελούσαν το μέσο εικονογράφησης των εκκλησιών με συμβολικά μοτίβα ή με ιστορίες από τις ιερές γραφές, ενώ μέσα από το φιλτράρισμα του φωτός με το πέρασμα του από τα διάφορα χρωματιστά γυαλιά ενίσχυαν την μυστηριακή και υπερκόσμια αίσθηση στο εσωτερικών των γοθικών εκκλησιών.

Ένα ακόμη καινοτομικό στοιχείο του γοθικού ρυθμού είναι η χρήση επίστεγων ή μετέωρων αντηρίδων, εξωτερικών δηλαδή συστημάτων αντιστήριξης που ήταν απαραίτητα λόγω της διάτρητης μάζας των κτιρίων που κέρδιζαν ολοένα και περισσότερο σε ύψος (σε σχέση με το πλάτος), ενώ οι θόλοι εξακολουθούσαν να έχουν μεγάλο βάρος. Αντηρίδες χρησιμοποιούνταν και στη ρομανική αρχιτεκτονική, όμως ήταν όλες καλυμμένες ανάμεσα στη στέγη και τους εξώστες πάνω από τα πλάγια κλίτη. Η κατάργηση των εξωστών με σκοπό να μην περιορίζεται η είσοδος του φωτός στον εσωτερικό χώρο οδήγησε στην αποκάλυψη των συστημάτων αντιστήριξης, τα οποία κάποιες φορές έφεραν γλυπτική διακόσμηση.

Η μετάβαση από μια αγροτική-φεουδαρχική οικονομία τον 13ο αι. σε έναν αστικό τρόπο ζωής τον 14ο αι. είχε επίπτωση και στην αρχιτεκτονική σε σχέση με τους τύπους κτιρίων που οικοδομούνταν. Το ενδιαφέρον στράφηκε από την ανέγερση μεγάλων καθεδρικών ναών στην οικοδόμηση δημόσιων κτιρίων που καταμαρτυρούν τον νέο τρόπο ζωής των αστών, οι οποίοι είχαν αποκτήσει πλούτο και ανεξαρτησία. Οι πόλεις είχαν μετατραπεί σε πολύβουα εμπορικά κέντρα με μεγάλο πληθυσμό, καθώς ακόμη και οι ευγενείς έχτιζαν πλέον σε αυτά τα αρχοντικά του, και όχι στην απομόνωση της εξοχής, όπως συνέβαινε στο παρελθόν. Μια παραστατική πηγή για τη ζωή του 14ου αι. είναι οι έμμετρες ηθογραφικές ιστορίες του Τσώσερ, οι οποίες ζωντανεύουν τη ζωή στις πόλεις με τους ιππότες, τους ευγενείς, τους μοναχούς, αλλά και τους διάφορους επαγγελματίες της εποχής.

## Γλυπτική

Η τάση που ήθελε την εκκλησιαστική αρχιτεκτονική πιο φιλική προς την ανθρώπινη ύπαρξη είχε άμεσο αντίκτυπο και στη γλυπτική, η οποία εξακολουθεί να είναι άμεσα εξαρτημένη από την αρχιτεκτονική. Η αλλαγή έγκειται τόσο στην επιλογή νέων θεμάτων, όσο και στην τεχνοτροπία των γλυπτών. Η εικονογραφία της γοθτικής περιόδου δεν προβάλλει πλέον την αιώνα τιμωρία, αλλά περισσότερο τη λύτρωση, και τη θέση των τρομακτικών σκηνών από τη Δευτέρα Παρουσία στις εισόδους των ναών έχουν πάρει σκηνές από τη ζωή του Ιησού ή αποκαλυπτικά οράματα. Η Παναγία παίζει τώρα κυρίαρχο ρόλο. Πολλά ανάγλυφα τύμπανα, μεγάλα γλυπτικά σύνολα, ακόμη και ολόκληροι ναοί (π.χ. Notre Dame, που σημαίνει «η Κυρία μας») είναι αφιερωμένοι σε αυτή.

Σε ό,τι αφορά την τεχνοτροπία σημειώθηκε σταδιακή μετάβαση από τις άκαμπτες μορφές της ρομανικής περιόδου σε περισσότερο νατουραλιστικές διατυπώσεις. Η σειρά γλυπτών από τη δυτική είσοδο του καθεδρικού στη Chartres (π. 1140-1150)(εικ.10) καταδεικνύει ακόμη ρομανικές αντιλήψεις, καθώς τα γλυπτά στηρίζονται σε ημικίονες ακολουθώντας τη γραμμή τους. Τα ενδύματα είναι αρχαϊκής τεχνοτροπίας, άκαμπτα και ιδιαίτερα στιλιζαρισμένα. Σε σχέση ωστόσο με προγενέστερα ρομανικά γλυπτά το σώμα των μορφών έχει κάποια υπόσταση και σε μερικά σημεία διαγράφονται οι γραμμές του κάτω από τα ενδύματα. Πολύ πιο κοντά σε μια νατουραλιστική διατύπωση βρίσκονται τα λίγο μεταγενέστερα γλυπτά από τη δυτική είσοδο του καθεδρικού της Reims (ξεκίνησε το 1210) (εικ.11). Στα αριστερά υπάρχει η σκηνή του Ευαγγελισμού με τον αρχάγγελο Γαβριήλ και την Παρθένο, ενώ στα δεξιά απεικονίζονται η Παρθένος με την Αγία Ελισάβετ. Οι μορφές δεν στηρίζονται πλέον σε κίονες, αλλά στέκονται ελεύθερα μπροστά από ανοίγματα. Το σώμα έχει αποκτήσει οντότητα κάτω από τα ενδύματα που το καλύπτουν χωρίς να το εξαφανίζουν. Η σχέση σώματος και ενδύματος, η αντιθετική κίνηση των σωμάτων με τον συνδυασμό χαλαρού και σταθερού σκέλους, ο τρόπος που διαμορφώνονται οι πτυχώσεις, αλλά και οι εκφράσεις των μορφών αντικατοπτρίζουν την επερχόμενη αναβίωση του κλασικού.





Εικ.10



Εικ.11

Από τον 14ο αι. υπάρχουν περίοπτα μικρών διαστάσεων γλυπτά από πολύτιμα μέταλλα ή ελεφαντόδοντο που προορίζονταν για ιδιωτική χρήση. Κυρίαρχα είναι τα αγαλματίδια της Παναγίας (εικ.12) που σαν πραγματική μάνα αγκαλιάζει στοργικά το θείο βρέφος. Και σε αυτά είναι εμφανής η στροφή σε κλασικά πρότυπα που

χαρακτηρίζεται από τη σιγμοειδή στάση της μορφής ( η λεγ. *linea serpentinata* είχε καθιερωθεί από τον Πραξιτέλη στη γλυπτική του 4ου. αι. π.Χ.) και τον καθοριστικό ρόλο των αρχών της ισορροπίας και της αρμονίας στη σύνθεση.



Εικ.12

Ένας επώνυμος γλύπτης του τέλους του 14ου αι. ήταν ο Claus Sluter, ο οποίος έχοντας ως βάση του την Ντιζόν (πρωτεύουσα του πλούσιου δουκάτου της Βουργουνδίας) φιλοτέχνησε γλυπτά άμεσου και ρεαλιστικού χαρακτήρα. Κατά την υστερογοτθική περίοδο το πνεύμα του διεθνούς ύφους επηρέαζε και τους γλύπτες, οι οποίοι καλλιεργούσαν σε μεγάλο βαθμό μια τέχνη εκλεπτυσμένη με έμφαση στο στοιχείο της χάρης. Οι προφήτες, όμως, του Sluter από την Κρήνη του Μωυσή (εικ.13) που είχε χτιστεί μεταξύ 1393 και 1402, είναι μορφές επιβλητικές που πατούν σταθερά και μοιάζουν να ζωντανεύουν μέσα από τις φυσικές κινήσεις και εκφράσεις τους.



Εικ.13

## Ζωγραφική



Εικ.14

Στη γοτθική περίοδο συνεχίζει η τέχνη των εικονογραφημένων χειρογράφων. Σε σελίδα από το Ψαλτήριο της βασίλισσας Μαίρης (Αγγλία, π. 1310) (εικ.14)



φαίνονται οι δύο τάσεις στη γοτθική ζωγραφική: στην παράσταση στο πάνω μέρος της σελίδας, που αποτελεί και τη κύρια απεικόνιση, βλέπουμε τον Χριστό στον Ναό να συζητάει με τους Γραμματείς. Ο ζωγράφος δεν ενδιαφέρεται να αποδώσει σωστά τον τρισδιάστατο χώρο και τις αναλογικές σχέσεις των μορφών. Ο δωδεκάχρονος Χριστός αποδίδεται δυσανάλογα μικρότερος, ενώ τόσο οι μορφές όσο και οι κινήσεις του είναι τυποποιημένες, ακολουθώντας το παραδοσιακό μεσαιωνικό μοτίβο των επιβλητικών χειρονομιών. Είναι εμφανές ότι ο ζωγράφος εξακολουθεί να ακολουθεί προκαθορισμένες συμβάσεις με βασικό του μέλημα να αφηγηθεί το περιστατικό και όχι να το περιγράψει σε μια ρεαλιστική προσέγγιση. Από τη άλλη, η εικόνα στο κάτω μέρος της σελίδας που αφορά σε μια σκηνή κυνηγιού πάπιας με γεράκι, είναι πολύ πιο αληθοφανής με τις έφιππες ανθρώπινες μορφές να κινούνται ελεύθερα εκφράζοντας συναισθήματα και τα ζώα να αποδίδονται με ρεαλισμό και χάρη. Η θρησκευτική ζωγραφική καθ' όλη τη διάρκεια του Μεσαίωνα δεν μπορούσε παρά να έχει συμβολικό χαρακτήρα και να ακολουθεί συμβάσεις, ενώ οι ηθογραφικές σκηνές αποδίδονται τώρα ελεύθερα, αναδεικνύοντας το αίτημα της γοτθικής εποχής για συστηματική παρατήρηση της φύσης.

Στην Ιταλία ωστόσο ήδη από τον 13ο αι. είχε αρχίσει να ανατέλλει μια νέα εποχή με καλλιτέχνες, όπως οι Cimabue, Duccio και Giotto, που εντάσσονται στη λεγόμενη πρωτοαναγεννησιακή περίοδο και θα εξεταστούν στο επόμενο κεφάλαιο. Εδώ ωστόσο πρέπει να γίνει αναφορά στο λεγόμενο «Διεθνές Γοτθικό Ύφος», το οποίο χαρακτηρίζει μεγάλο μέρος της τελευταίας φάσης της γοτθικής ζωγραφικής (και της γλυπτικής) με έργα μεγάλα (νυπογραφίες ή αυτόνομα) ή μικρά (από ιστορημένα χειρόγραφα) που απαντώνται σε όλη την Ευρώπη του 14ου και 15ου αι., αλλά ακόμη και στην Ιταλία παρά την επικράτηση του αναγεννησιακού ύφους. Με αφετηρία το παπικό ανάκτορο της Αβινιόν, το υστερογοτθικό ύφος εξαπλώθηκε στην υπόλοιπη Ευρώπη χάρη στα ταξίδια των καλλιτεχνών, τις πολιτισμικές ανταλλαγές, αλλά και τη στενή σχέση των μεγάλων οικογενειών που συγκροτούσαν τις Αυλές της ηπείρου.



Εικ.15

Στην υστερογοτθική ζωγραφική του διεθνούς ύφους η πολυτέλεια που συνδεόταν με τις βασιλικές αυλές ήταν το στοιχείο που έδινε τον τόνο, είτε επρόκειτο για θρησκευτικές, αυλικές είτε για ηθογραφικές παραστάσεις. Υπάρχει κατηγορία έργων, στα οποία παρατηρείται μεταφορά των αρχών της αυλικής ζωής στη θρησκευτική εικονογραφία. Στο *Μαρία στον Μικρό Παράδεισο* (εικ.15), φιλοτεχνημένο από άγνωστο Γερμανό ζωγράφο στα 1410, η Παναγία απεικονίζεται σαν πριγκίπισσα που διαβάζει: πρόκειται για διαδεδομένο εικονογραφικό τύπο που από τη μία ανακλά το ουμανιστικό πνεύμα του 15ου αι., από την άλλη έχει συμβολικές και θρησκευτικές προεκτάσεις, σύμφωνα με τις οποίες οι λευκές σελίδες του βιβλίου αποτελούν αναφορά στην αγνότητα της Παναγίας και τα γράμματα που του δίνουν νόημα και περιεχόμενο συμβολίζουν τη θεία επιφοίτηση. Η Παναγία περιβάλλεται από τις συντρόφισσες της που θυμίζουν κυρίες της αυλής, ενώ και ο Άγιος Γεώργιος απεικονίζεται σαν παλιός στρατιώτης. Η σκηνή διαδραματίζεται σε έναν *hortus clausus* (κλειστός κήπος που συμβολίζει την αγνότητα της Παρθένου) με πλούσια βλάστηση και εξωτικά πουλιά, ενδεικτικά στοιχεία της υστερογοτθικής ζωγραφικής. Η σύνθεση είναι κυκλική και στηρίζεται στη χρωματική εναλλαγή του μπλε και του κόκκινου. Ο καλλιτέχνης δεν

ενδιαφέρεται για τη σωστή απόδοση του τρισδιάστατου χώρου, ενώ διατηρεί τις αρχές της αξιωματικής προοπτικής σύμφωνα με τις οποίες η Παναγία αποδίδεται δυσανάλογα μεγαλύτερη από τις υπόλοιπες μορφές.

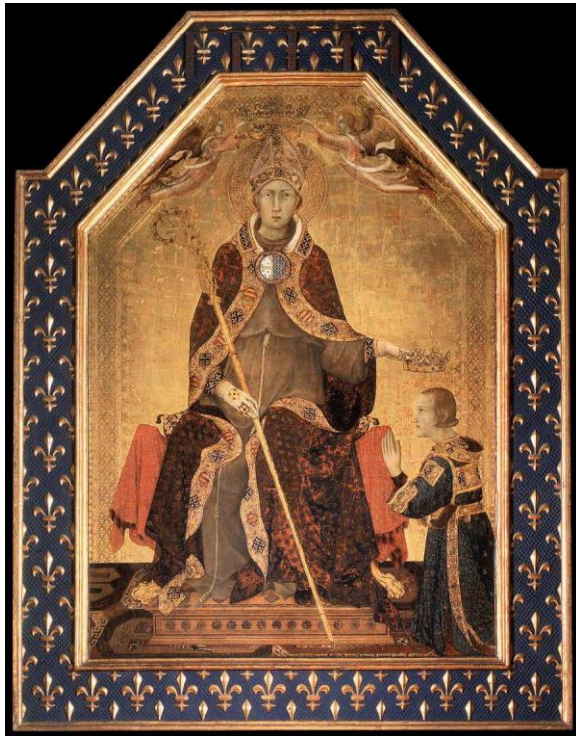


Εικ.16

Παρόμοια προσεγγίζει το θέμα της Προσκύνησης των Μάγων (εικ.16) ο Τζεντίλε ντα Φαμπριάνο στο ομώνυμο έργο του που φιλοτέχνησε στα 1423 για την εκκλησία της Αγίας Τριάδας στη Φλωρεντία για λογαριασμό του Πάλα Στρότζι. Ο Τζεντίλε δούλεψε σε διάφορες πόλεις τις Ιταλίας αναλαμβάνοντας παραγγελίες και θεωρείται ένας από τους πιο βασικούς εκπροσώπους του διεθνούς γοθτικού ύφους. Στα έργα του κυριαρχεί η μυθική ατμόσφαιρα, η χλιδή και τα πολύτιμα υλικά. Οι Μάγοι στη συγκεκριμένη εικόνα δεν απεικονίζονται ως οι τρεις Σοφοί των Ευαγγελίων, αλλά ως πλούσιοι βασιλιάδες της Ανατολής με εξωτικές συνοδείες που απαρτίζονται από τεράστια πλήθη, άλογα, καμήλες, ακόμη και νάνους.

Μια δεύτερη κατηγορία έργων του διεθνούς γοθτικού ύφους αφορά στην ανάδειξη σκηνών της αυλικής ζωής ως θρησκευτικών γεγονότων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το *Ο Άγιος Λουδοβίκος της Τουλούζης στέφει τον Ροβέρτο βασιλιά της Νεάπολης* (εικ.17) που φιλοτέχνησε ο Simone Martini το 1317, όταν κλήθηκε για τον λόγο αυτό στη Νεάπολη από τον Γάλλο βασιλιά Ροβέρτο της Ανζού. Ο Simone τον απεικόνισε γονατιστό μπροστά στον αδελφό του, Άγιο Λουδοβίκο της Τουλούζης, να

τον στέφει βασιλιά. Την ίδια στιγμή άγγελοι στέφουν με το στέμμα των ουρανών τον Λουδοβίκο, ως αναφορά στην αγιοποίηση του (1317). Ακολουθούνται οι αρχές της βυζαντινής ζωγραφικής με το χρυσό φόντο να κυριαρχεί, ενώ έμφαση δίδεται και στο στοιχείο της πολυτέλειας με πολύτιμες πέτρες που ήταν αρχικά επικολλημένες στην επιφάνεια και τη μεγάλη στρογγυλή καρφίτσα στο ένδυμα του Λουδοβίκου που είχε κατασκευαστεί από γυαλί και φύλλα χρυσού.



Εικ.17

Παράλληλα με τα έργα του διεθνούς ύφους, υπάρχει ρεύμα στη ζωγραφική του Βορρά κατά τους 14ο και 15ο αι., στο οποίο σημειώνεται στροφή προς περισσότερο άμεσες και ρεαλιστικές αποδόσεις της πραγματικότητας. Οι καλλιτέχνες αυτής της κατεύθυνσης, όπως οι Jan van Eyck, Hugo van der Goes, Rogier van den Weyden, αξιολογούνται ως αντίστοιχοι των ιταλών πρωτο- και πρωιμοαναγεννησιακών συναδέλφων τους (παρότι προσεγγίζουν την πραγματικότητα με διαφορετικό τρόπο και διαφορετικά αιτήματα από αυτούς) και για αυτό θα εξεταστούν στο κεφάλαιο για την Αναγέννηση του Βορρά.



## Η ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗΣ (ΙΤΑΛΙΑ & ΒΟΡΡΑΣ)

Με τον όρο *Αναγέννηση* αναφερόμαστε στο πνευματικό και πολιτισμικό κίνημα που έχει τις απαρχές του στην Ιταλία του 14ου αι. και ολοκληρώνεται στο τέλος του 16ου αι. Με μικρή καθυστέρηση, το κίνημα εκδηλώνεται και επικρατεί σε όλη την Ευρώπη. Σε αυτό το διάστημα πραγματοποιείται ριζική και ουσιαστική ανανέωση της ζωής, της τέχνης, της επιστήμης, της θρησκείας και γενικά όλου του πολιτισμού, ο οποίος επαναπροσδιορίζεται μέσα από μια νέα κοσμοθεωρία, μια νέα αντίληψη της πραγματικότητας.

### ΙΤΑΛΙΑ

Ο όρος «Αναγέννηση» αναφέρεται για πρώτη φορά στο βιβλίο του Giorgio Vasari, *Οι βιογραφίες των πιο σημαντικών Ιταλών αρχιτεκτόνων, ζωγράφων και γλυπτών, από τον Cimabue έως τη σύγχρονη εποχή* (1550), το οποίο αποτελεί συλλογικό τόμο καλλιτεχνικών βιογραφιών και θεωρείται η πρώτη ιστορία της τέχνης στους νεότερους χρόνους. Στην εισαγωγή ο Vasari διακρίνει την ιστορία της τέχνης στις εξής περιόδους:

- 1) Στην Αρχαιότητα, που τη χαρακτηρίζει ως πρότυπο.
- 2) Στον Μεσαίωνα, που τον αντιλαμβάνεται ως περίοδο κρίσης και πτωτικής πορείας της τέχνης με κατώτατο σημείο τη γοτθική περίοδο.
- 3) Στη Rinascita (=Αναγέννηση), την περίοδο που ξεκινάει με τους Cimabue και Giotto και φτάνει έως τη σύγχρονη του εποχή.

Ο όρος *Rinascita* αναφέρεται στην αναγέννηση των τεχνών μετά την πτωτική πορεία που είχαν πάρει κατά τον Μεσαίωνα. Όπως προκύπτει από την εισαγωγή του βιβλίου, αλλά και από μια εποπτική μελέτη του αναγεννησιακού πολιτισμού, κεντρικοί άξονες διαμόρφωσης της αναγεννησιακής τέχνης είναι οι εξής:

#### A. Ανθρωποκεντρική θεώρηση του κόσμου

Ο θεοκρατικός ανθρωποκεντρισμός του Μεσαίωνα αντικαταστάθηκε από έναν κοινωνικό ανθρωποκεντρισμό: ο μεσαιωνικός άνθρωπος αντιλαμβανόταν το εαυτό του πρωτίστως ως δημιουργία του Θεού, απολύτως ελεγχόμενη από αυτόν και το

επίγειο όργανο του, την Εκκλησία, αλλά και ανώτερο από όλα τα υπόλοιπα φυσικά στοιχεία, τα οποία υπήρχαν αποκλειστικά και μόνο για τη δική του ηθική και θεολογική καλλιέργεια. Ο αναγεννησιακός άνθρωπος αντιλαμβάνεται τον εαυτό του ως μέρος του επίγειου και φυσικού κόσμου και λειτουργώντας ως μέλος αστικών κοινωνιών αποκτά αυτοπεποίθηση αμφισβητώντας τις παραδοσιακές δογματικές αξίες, τις δεισιδαιμονίες και τον θρησκευτικό τρόπο του Μεσαίωνα. Οι αλλαγές αυτές συνδέονται από τη μια με αλλαγές στην κοινωνική και οικονομική ζωή της Ιταλίας που οδήγησαν στη δημιουργία μια νέας αστικής τάξης με κυρίαρχη πεποίθηση ότι η επιτυχία και η κοινωνική άνοδος δεν σχετίζονται με την καταγωγή του ατόμου, αλλά με τις ικανότητες του. Από την άλλη, καθοριστικός ήταν ο ρόλος του κινήματος του Ουμανισμού που προώθησε την μελέτη της ανθρωποκεντρικής φιλοσοφίας της αρχαιότητας.

Οι ανθρωποκεντρικές αντιλήψεις δεν είχαν πάντα κοινή αφετηρία, αλλά υπήρχαν δύο διακριτές κατευθύνσεις σκέψης. Η πρώτη προωθούσε έναν εμπειρικό ανθρωποκεντρισμό και ήταν επηρεασμένη από την αριστοτελική φιλοσοφία, ενώ η δεύτερη έδινε μια μεταφυσική διάσταση στον ανθρωποκεντρισμό της αναγέννησης και σχετιζόταν άμεσα με τη νεοπλατωνική φιλοσοφία. Τόσο ο νεοπλατωνισμός με ηγετική μορφή τον Μαρσίλιο Φιτσίνο, όσο και ο αριστοτελισμός του Πιέτρο Πομπονάτσι επηρέασαν στη διαμόρφωση της αναγεννησιακής τέχνης. Οι αριστοτελικοί έθεταν στο επίκεντρο τον άνθρωπο ως ορθολογικό ον που προσλαμβάνει εμπειρικά τον κόσμο και είναι ικανό να φτιάξει τη μοίρα του. Στο πνεύμα αυτό κινήθηκαν οι δύο πρώτες γενιές καλλιτεχνών της πρώιμης αναγέννησης, όπως και ο Leonardo da Vinci (ώριμη Αναγέννηση) που καλλιέργησαν ένα είδος εμπειρικού νατουραλισμού. Αντίθετα οι καλλιτέχνες της τρίτης γενιάς της πρώιμης Αναγέννησης που έδρασαν στο τελευταίο τέταρτο του 15<sup>ου</sup> αι, αλλά και ο Μιχαήλ Άγγελος (ώριμη Αναγέννηση) ήταν επηρεασμένοι από τον μεταφυσικό ανθρωποκεντρισμό του νεοπλατωνισμού και προσέδιδαν τόσο στην πραγματικότητα όσο και στη ζωγραφική ιδεαλιστικές διαστάσεις.

Η ανθρωποκεντρική αυτή στάση του αναγεννησιακού ανθρώπου επηρέασε τη διαμόρφωση της αρχιτεκτονικής σε 2 επίπεδα: α. η οικοδόμηση ιδιωτικών κατοικιών και δημόσιων μη θρησκευτικών κτιρίων γίνεται με την ίδια προσοχή όπως

αυτή των εκκλησιών. Β. τα κτίρια οικοδομούνται με βάση τον θεμελιώδη γνώμονα του ανθρώπινου μέτρου.

Το ίδιο ισχύει και για τη ζωγραφική και τη γλυπτική: α. εμφανίζονται κοσμικά (προσωπογραφία, ιστορικά θέματα) και μυθολογικά θέματα που ερμηνευτικά αναδεικνύουν ανθρωποκεντρικά ζητήματα (μύθοι που αναφέρονται στις ανθρώπινες σχέσεις, στον έρωτα, τη ζήλεια κλπ.). Ακόμη και τα θρησκευτικά θέματα λαμβάνουν χώρα στον επίγειο κόσμο και οι θείες μορφές αποδίδονται ως άνθρωποι και όχι ως έκτυπα του επέκεινα κόσμου. Β. επινοούνται τεχνικές και τεχνοτροπίες με σκοπό την απεικόνιση του κόσμου, όπως τον αντιλαμβανόμαστε με τις αισθήσεις μας, με κυρίαρχη τη γραμμική (κεντρική) προοπτική.

#### Β. Στροφή στην αρχαιότητα

Κατά την Αναγέννηση σημειώθηκε στην Ιταλία η πιο ολοκληρωμένη αναβίωση του κλασικού ελληνορωμαϊκού πολιτισμού, μετά και από άλλα εγχειρήματα στο παρελθόν (π.χ. επί Αυγούστου και Καρλομάγνου). Η φλωρεντινή ουμανιστική κοινωνία βρήκε τα πρότυπα της στην ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα, ανανεώνοντας τα ιδανικά, τις αξίες και την κοσμοθεωρία της γενικότερα. Σημαντικό ρόλο έπαιξε το κίνημα του Ουμανισμού, στο οποίο προωθήθηκε η συστηματική μελέτη της κλασικής γραμματείας και η απαλλαγή της από τις θεοκρατικές ερμηνείες των σχολαστικών. Ο Έρασμος ήταν ο μεγάλος θεωρητικός του. Η στροφή προς την αρχαιότητα ενισχύθηκε τόσο από τους Έλληνες που έφευγαν από την Κων/πολη (1453) για να εγκατασταθούν στην Ιταλία, όπου δίδασκαν ή μετάφραζαν αρχαία κείμενα, όσο και από την εφεύρεση της τυπογραφίας (1451) με αποτέλεσμα τα βιβλία αρχαίων κειμένων να είναι προσιτά στο ευρύτερο κοινό.

Η Ιταλία ήταν γεμάτη αρχαία ερείπια, τα οποία ξαναανακαλύφθηκαν και στο πλαίσιο της ενθουσιώδους υποδοχής τους αποκαλούνταν «mirabilia». Η Ρώμη καθιερώθηκε ως τόπος προσκυνήματος για τους διανοούμενους και τους καλλιτέχνες από τις αρχές του 15ου αι., όταν άρχισαν να δημιουργούνται οι μεγάλες συλλογές αρχαιοτήτων (π.χ. του Λαυρέντιου του Μεγαλοπρεπή στη Φλωρεντία και του Σκουαρτσιόνε στην Πάδουα). Πάραλληλα τέθηκαν οι βάσεις για την επιστήμη της αρχαιολογίας με τον περιηγητή Κυριάκο της Αγκώνας.

Από τη στροφή στην αρχαιότητα επηρεάστηκαν η αρχιτεκτονική, με την επαναφορά αρχιτεκτονικών τύπων, δομικών / διακοσμητικών στοιχείων και αναλογιών, αλλά και η γλυπτική, η οποία ακολούθησε αρχαία πρότυπα και πρόβαλε ως καθοριστικές αισθητικές αξίες την ισορροπία και την αρμονία. Σκοπός ωστόσο δεν ήταν η αντιγραφή και η πιστή μίμηση των επιτευγμάτων της αρχαιότητας, αλλά η διείσδυση στη νομοτέλεια και το πνεύμα τους. Στη ζωγραφική η επίδραση διαμορφώθηκε μέσα από την εισαγωγή μυθολογικών θεμάτων, αλλά και μέσα από την επαναφορά των θεμελιωδών αρχών της ισορροπίας, της συμμετρίας και της τάξης στις συνθέσεις (αρχές της κλασικής τεχνοτροπίας που θεμελιώθηκε στην κλασική τέχνη της αρχαίας Ελλάδας).

#### Γ. Στροφή στη φύση

Κατά την Αναγέννηση ολοκληρώθηκε και κορυφώθηκε η διαδικασία αναγνώρισης της αυταξίας των φυσικών στοιχείων. Οι άνθρωποι άρχισαν να αντιλαμβάνονται τον κόσμο εμπειρικά και λιγότερο μεταφυσικά-θεοκρατικά. Ο Άγιος Φραγκίσκος της Ασίζης, ο οποίος ίδρυσε το 1210 το τάγμα των Φραγκισκανών, δίδαξε τη Δύση ότι η φύση έχει αυταξία και αποδέσμευσε τα στοιχεία της από το συμβολικό και ηθικό τους περιεχόμενο. Συχνά έφτανε σε ακραίες πρακτικές, κάνοντας κήρυγμα σε λύκους, πουλιά και φυτά. Το αποτέλεσμα ωστόσο της διδασκαλία του, ήταν ο άνθρωπος να επανεξετάσει τον ρόλο του πάνω στη γη και τη σχέση του με τα φυσικά στοιχεία, τα οποία άρχισε να αντιλαμβάνεται στις πραγματικές τους διαστάσεις. Η αποδέσμευση της φύσης από τον θεοκρατικό της χαρακτήρα άνοιξε τον δρόμο τόσο για τη γέννηση της επιστήμης (κατά αυτή την έννοια ο Άγιος Φραγκίσκος έχει αποκληθεί πρόδρομος του Κοπέρνικου), όσο και για φυσιοκρατικές καλλιτεχνικές εκφράσεις που έχουν την αφετηρία της στη γοτθική εποχή, αλλά βρήκαν την απόλυτη ολοκλήρωση στο πλαίσιο της ιταλικής αναγέννησης.

Η στροφή στη φύση επηρέασε κυρίως τη διαμόρφωση της αναγεννησιακή ζωγραφικής, η οποία ανανεώθηκε μέσα από την επικράτηση νατουραλιστικών διατυπώσεων. Αν και οι καλοί ζωγράφοι εξυμνούνταν ως ισάξιοι των αρχαίων, τα ίδια τα έργα τέχνης δεν ακολουθούσαν αρχαία πρότυπα. Τα μυθολογικά θέματα



(που εμφανίζονται μόνο από το ύστερο Quattrocento και έπειτα) είναι πολύ λιγότερα από τα θρησκευτικά, τα οποία σταδιακά αποκτούν κοσμικό χαρακτήρα. Καλοί ζωγράφοι ήταν εκείνοι που μιμούνταν έξοχα τη φύση ξεπερνώντας τη maniera greca / byzantina, δηλαδή τον ενορατικό τρόπο έκφρασης, την υπερβατική τέχνη που δεν έχει σχέση με την πραγματικότητα και στην οποία οι μορφές αποτελούν έκτυπα του ενορατικού κόσμου.

Οι περίοδοι της Ιταλικής Αναγέννησης είναι:

- Πρωτοαναγέννηση ή Trecento (14ος αι.)
- Πρώιμη Αναγέννηση ή Quattrocento (15ος αι.)
- Ωριμη Αναγέννηση ή πρώιμο Cinquecento (1500-1527)
- Μανιερισμός ή ύστερο Cinquecento (1527-1600)

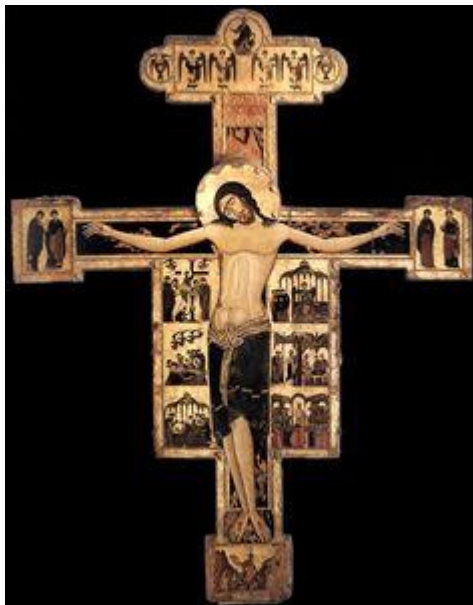
Ωστόσο, επειδή σημαντικοί καλλιτέχνες της Πρωτοαναγέννησης είναι γεννημένοι στον 13ο αι. και το νεανικό τους έργο χρονολογείται σε αυτόν, αλλά και επειδή ήδη από τότε υπάρχουν ενδείξεις για το επερχόμενο αναγεννησιακό ύφος, κρίνεται σκόπιμο να ξεκινήσουμε με μια σύντομη αναφορά στην τέχνη του Duecento (13<sup>ος</sup> αι.).

### **Duecento & Trecento (13<sup>ος</sup> αι. & 14<sup>ος</sup> αι.): Η δημιουργία προϋποθέσεων για τη νέα εποχή**

Κατά τον 13ο αι. διαμορφώθηκαν οι προϋποθέσεις για την ανάδειξη της Τοσκάνης (κεντρική Ιταλία) στο κατεξοχήν πολιτισμικό κέντρο της ιταλικής χερσονήσου. Στις πόλεις της (Πίζα, Λούκα, Πιστόια, Πράτο και Φλωρεντία), οι οποίες ήταν ήδη ανεξάρτητες δημοκρατίες κάτω από την εξουσία του αυτοκράτορα ή του πάπα, κυριαρχούσαν συγκρούσεις μεταξύ της νέας τάξης των εμπόρων και της παλαιάς αριστοκρατίας. Καθοριστική ήταν η ανάπτυξη μιας μεσαίας τάξης οικονομικά ισχυρής και με την ιδιάζουσα διάθεση να αλλάξει την τέχνη.

Το Duecento θεωρείται περίοδος επιρροής της *maniera greca* στη Δύση. Με την κατάκτηση της Κωνσταντινούπολης το 1204 στο πλαίσιο της 4ης Σταυροφορίας, τα περισσότερα έργα από τις βυζαντινές εκκλησίες σκορπίστηκαν στην Ευρώπη. Πολλοί βυζαντινοί καλλιτέχνες κατέφευγαν σε πόλεις της Ιταλίας, είτε προσκεκλημένοι από τοπικούς ηγεμόνες, είτε αυτοβούλως καθώς γοητεύονταν από την ευημερία των τοσκανικών πόλεων, αλλά και της Βενετίας. Οι καλλιτέχνες αυτοί έφεραν μαζί τους το στιλ της περιόδου των Κομνηνών.

Η επίδραση είναι εμφανής στην αλλαγή του εικονογραφικού τύπου του ρομανικού *Christus Triumphans* σε αυτόν του *Christus Patiens* που καταδεικνύει μετάβαση από το συμβολικό και άψυχο χαρακτήρα της ρομανικής ζωγραφικής στις πιο συναισθηματοποιημένες γοθτικές αποδόσεις. Χαρακτηριστικό παράδειγμα (εικ.1) είναι ο μεγάλος ξύλινος σταυρός αρ.20 από το 1230 (Πινακοθήκη Πίζας), στον οποίο προβάλλεται έντονα το συναισθηματικό στοιχείο, αλλά είναι εμφανής και η επίδραση της βυζαντινής ζωγραφικής στα τονισμένα περιγράμματα και την προσθετική δομή και στάση του σώματος του Ιησού.



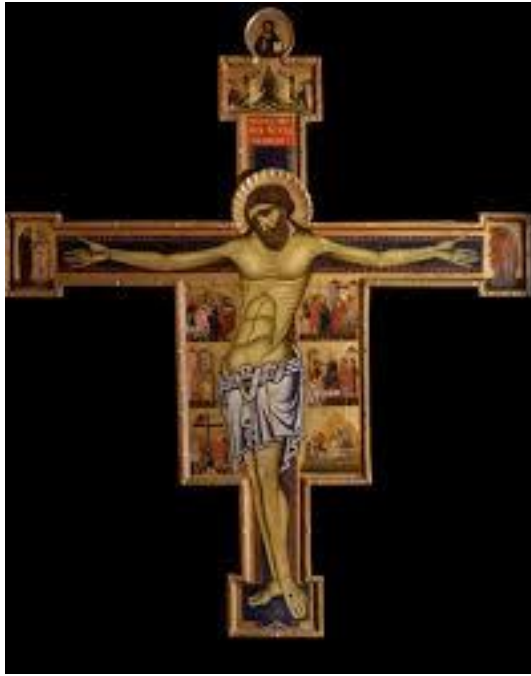
Εικ.1

Σύμφωνα με τον Vasari, ο πρώτος αναγεννησιακός ζωγράφος είναι ο Φλωρεντινός Cimabue που εργάστηκε επίσης στη Ρώμη και στην Πίζα μεταξύ 1272 και 1302. Σε μια σύγχρονη θεώρηση ωστόσο διαπιστώνεται ότι το έργο του Cimabue ανήκει

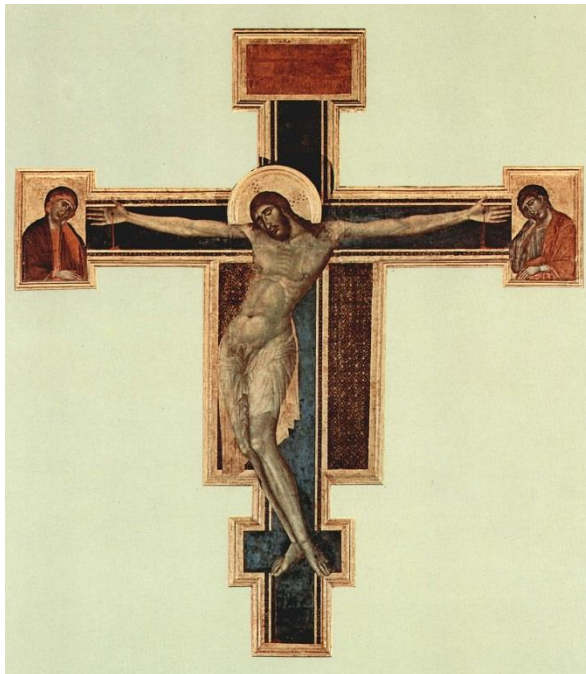
ακόμη στην ιταλο-βυζαντινή μεσαιωνική περίοδο, διαμορφώνοντας τις προϋποθέσεις για τον ερχομό του Giotto. Ο Cimabue φιλοτέχνησε το 1280 τη πιο σημαντική εικόνα βωμού, στον τύπο της Maesta, που υπήρχε μέχρι τότε στην Ιταλία (εικ.2). Προοριζόταν για την Santa Trinita στη Φλωρεντία και όταν ολοκληρώθηκε έκανε τεράστια εντύπωση. Το θέμα της αποτελεί πρώτη διατύπωση του εικονογραφικού τύπου της Sacra Conversazione (Ιερή Συνομιλία): απεικονίζεται ένθρονη η Παναγία παρουσιάζοντας το θείο βρέφος στο θεατή, ενώ ο θρόνος της βαστάζεται από οκτώ αγγέλους. Στο κάτω μέρος απεικονίζονται προφήτες κρατώντας ρολά παπύρου με την προφητεία της γέννησης της Παναγίας. Οι μορφές έχουν αποκτήσει σωματικότητα που πλάθεται με το χρώμα, ενώ υπάρχει ενδιαφέρον για τη διάκριση μεταξύ ψυχολογικών τύπων και εκφράσεων. Ακόμη όμως ο καλλιτέχνης ακολουθεί συμβάσεις και η ζωγραφική δεν είναι αποτέλεσμα παρατήρησης του φυσικού. Φαίνεται για παράδειγμα το δεξί αυτί του Βρέφους παρότι η στάση  $\frac{3}{4}$  που έχει δεν θα το επέτρεπε.



Εικ.2



Εικ.3<sup>α</sup>



Εικ.3<sup>β</sup>

Σε μια σύγκριση δύο μεγάλων ξύλινων σταυρών από το τέλος του 13ου αι. (εικ.3), φιλοτεχνημένων στη Φλωρεντία από τους Corrado di Marcovaldo (εικ.3<sup>α</sup>) και Cimabue (εικ.3<sup>β</sup>) αντίστοιχα, φαίνεται η προσπάθεια του Cimabue για να αποδώσει τη μορφή περισσότερο φυσιοκρατικά: αν και στις δύο περιπτώσεις χρησιμοποιείται

ο τύπος του *Christus Patiens*, ο Χριστός του Cimabue παρουσιάζει μεγαλύτερη κλίση με το ένα πόδι να καλύπτει το άλλο, ως ένδειξη τρισδιάστατου χώρου. Στο τέλος του 13ου αι. οι μεγάλοι ξύλινοι λατρευτικοί σταυροί δείχνουν μια τάση προς απλοποίηση, καθώς παραλείπονται σταδιακά οι πλευρικές σκηνές με σκοπό να μην αποσπούν την προσοχή από το κυρίως θέμα.

Ο Pietro Cavallini που έζησε μεταξύ 1240/50 και 1330 και είχε ως βάση του τη Ρώμη, είναι από τους πρώτους ζωγράφους που ξεπέρασαν τη *maniera greca*.

Επηρεασμένος από το κλασικίζον παλαιοχριστιανικό, αλλά και το παλαιολόγειο ύφος (το γνώριζε από ταξίδια) στράφηκε σε κλασικότερες διατυπώσεις. Τις παλαιοχριστιανικές νωπογραφίες τις γνώρισε ως συντηρητής τους. Ενώ όμως η τάση ήταν οι καλλιτέχνες να τις επιζωγραφίζουν δίνοντας τους επίπεδο χαρακτήρα, ο Cavallini διατηρούσε την αρχική τους μορφή.

Γύρω στα 1250 κατέφτασε στην Πίζα ο Nicola Pisano, ο οποίος στράφηκε σε κλασικιστικού τύπου διατυπώσεις καινοτομικού χαρακτήρα. Επηρεασμένος από την κλασικιστική κουλτούρα που είχε επιβάλει ο αυτοκράτορας Φρειδερίκος II στην πατρίδα του την Απουλία, ο Pisano ενδιαφέρθηκε αμέσως για τα κλασικά μνημεία της Πίζας, τα οποία κάποιοι καλλιτέχνες είχαν αρχίσει να αντιγράφουν ήδη από τις αρχές του αιώνα. Το 1260, ο Pisano ολοκληρώνει τον άμβωνα στο Βαπτιστήριο της πόλης (εικ.4). Σε επιγραφή αυτοαποκαλείται ο μεγαλύτερος γλύπτης της εποχής του: τέτοιοι κομπασμοί δεν ήταν ασυνήθιστοι στη μεσαιωνική Τοσκάνη, με ένα άλλο παράδειγμα αυτό του Buscetus, αρχιτέκτονα του καθεδρικού ναού της Πίζας, ο οποίος συνέκρινε τον εαυτό του με τον Οδυσσέα και τον Δαίδαλο.



Εικ.4

Πρόκειται για εξαγωνικό άμβωνα από λευκό μάρμαρο, με κιονίσκους από γρανίτη και κόκκινο μάρμαρο και με έξεργα λιοντάρια στις βάσεις. Στον κεντρικό κιονίσκο υπάρχουν καθιστά γλυπτά. Τα κιονόκρανα αποτελούν επίδραση των κορινθιακών, αλλά παραπέμπουν και σε αυτά των γαλλικών καθεδρικών ναών. Οι ανάγλυφες πλάκες που θεματικά αναφέρονται σε σκηνές του Ευαγγελισμού, της Γέννησης, της αναγγελίας στους βοσκούς και του προσκυνήματος των Μάγων, θυμίζουν το στιλ ρωμαϊκών σαρκοφάγων, με τη μορφή της Παναγίας να παραπέμπει στην Ήρα (στη σκηνή της Γέννησης) και τη Φαίδρα (στη σκηνή του προσκυνήματος), αλλά και τις μορφές των μάγων να μοιάζουν με αρχαίους Ρωμαίους. Παράλληλα ωστόσο υπάρχουν και στοιχεία μεσαιωνικής τεχνοτροπίας, όπως είναι οι κοφτές πτυχώσεις στα ενδύματα. Οι συνθέσεις είναι ιδιαίτερα πυκνές και δεν υπάρχουν ενδείξεις για εγχειρήματα απόδοσης νατουραλιστικού χώρου και σωστών αναλογιών και αποστάσεων.



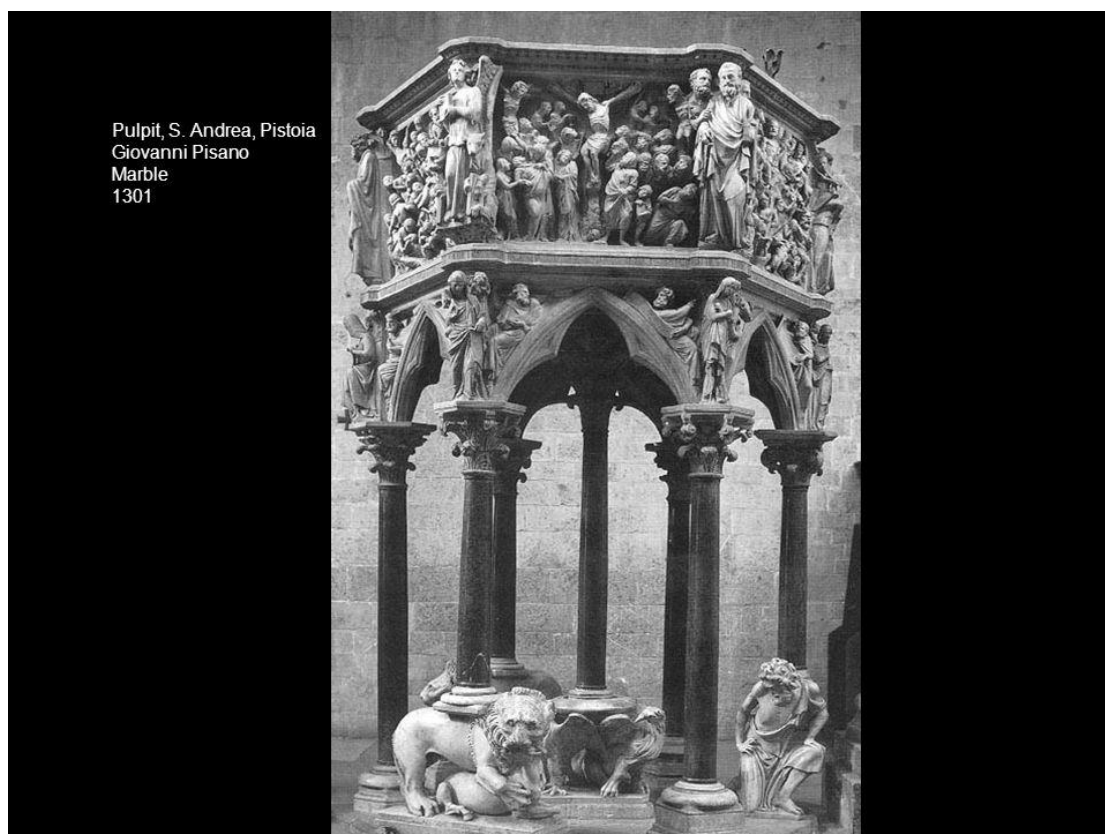


Εικ.5

Στον λίγο μεταγενέστερο άμβωνα (1265-8) (εικ.5) που κλήθηκε να φιλοτεχνήσει ο Nicola Pisano για τον καθεδρικό ναό στη Σιένα, το στιλ των ανάγλυφων πλακών εξακολουθεί να αποτελεί συνδυασμό κλασικιστικών και μεσαιωνικών στοιχείων, αλλά είναι πιο εξελιγμένο με μεγαλύτερη ενότητα στη σύνθεση και τις μορφές. Ιδιαίτερα η σκηνή της Δευτέρας Παρουσίας διαμορφώνεται μέσα από μια εξαιρετικά δυναμική επιφάνεια με ρέοντα περιγράμματα, ανάλαφρα ενδύματα και γεροδεμένες γυμνές ανδρικές μορφές.

Ο γιος του Nicola, Giovanni Pisano, δείχνει κατά την πρώιμη περίοδο του προτίμηση προς τη γοτθική τεχνοτροπία, όπως φαίνεται στον εξαγωνικό άμβωνα που φιλοτέχνησε για τον Άγιο Ανδρέα στην Pistoia (εικ.6), ο οποίος είναι διαφορετικής

αντίληψης από τους άμβωνες του πατέρα του. Κυριαρχούν οξυκόρυφα τόξα, πολύ πλούσια διακοσμημένα κιονόκρανα, ενώ τα ανάγλυφα είναι πιο έξεργα και με πιο δυναμικές επιφάνειες. Έμφαση δίδεται στο συναισθηματικό στοιχείο, ενώ υποχωρεί η κλασικότερη ηρεμία και τάξη των ανάγλυφων του Nicola.



Εικ.6

Με την είσοδο ωστόσο στον νέο αιώνα και κάτω από την επίδραση του Giotto, με τον οποίο ο Giovanni δούλεψε την ίδια εποχή για την Capella Arena στην Πάδουα, τα γλυπτά του αποκτούν κλασικιστικό ύφος. Φιλοτεχνεί μια Madonna με Βρέφος (1305-6) για το συγκεκριμένο παρεκκλήσι, στην οποία κυριαρχεί το στοιχείο της ισορροπίας: οι πλούσιες στρογγυλεμένες πτυχώσεις του ενδύματος της Παναγίας βρίσκονται σε πλήρη αρμονία με τις καμπύλες του σώματος από κάτω του, ενώ επικρατεί ένας ήπιος συναισθηματισμός που ολοκληρώνεται μέσα από την τρυφερή σχέση μάνας και παιδιού.



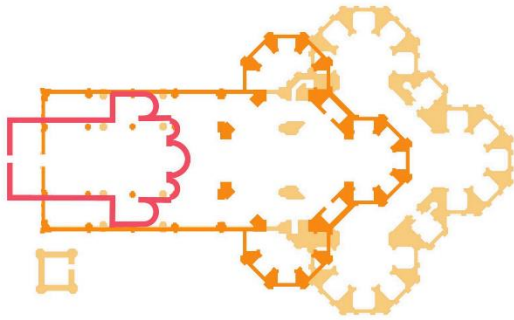


Εικ.8

Κατά το Duecento συνεχίζει να υφίσταται η γοτθική αρχιτεκτονική, η οποία εκπροσωπείται μέσα από τους μεγάλους ναούς που οικοδομούνται κυρίως από τα μοναστικά τάγματα των Δομινικανών και Φραγκισκανών. Το 1246 ξεκίνησε η οικοδόμηση της Santa Maria Novella από το τάγμα των Φραγκισκανών (εικ. 8). Οι ιταλικές γοτθικές εκκλησίες ήταν πιο λιτές από τις αντίστοιχες γαλλικές, γεγονός που εξηγείται ως επίδραση των Κιστερκιανών που προωθούσαν την απλή και απέρριπτη ζωή ως τη μόνη οδό για τη σωτηρία της ψυχής. Η απουσία διακοσμητικών υπερβολών και οι συμπαγείς τοίχοι που δεν διακόπτονται από υαλοστάσια και παράθυρα αποτελούν διακριτά χαρακτηριστικά της ιταλικής γοτθικής αρχιτεκτονικής του Duecento. Επίσης χαρακτηριστικά είναι τα ψηλά και στενά πλάγια κλίτη, όπως και η αντίθεση μεταξύ της χρωματιστής πέτρας στα οξυκόρυφα τόξα και του intonaco (ασβεστοκονίαμα) στους τοίχους και τους θόλους.



Εικ.9



Εικ.10

Ένας επώνυμος φλωρεντινός αρχιτέκτονας του Duecento ήταν ο Arnolfo di Cambio, στον οποίο αποδίδεται η οικοδόμηση της Santa Croce στη Φλωρεντία (ξεκ. 1294) (εικ.9), όπως και τα αρχικά σχέδια του καθεδρικού της πόλης, Santa Maria del Fiore (ξεκ. 1296) (εικ. 10). Στην Santa Croce καταργείται η κεντρική αψίδα και επαναχρησιμοποιείται η ξύλινη επίπεδη οροφή των παλαιότερων βασιλικών. Επίσης τοποθετείται διαχωριστική αψίδα μπροστά στο ιερό, ενώ οι τοίχοι εξακολουθούν να είναι ενιαίοι και συμπαγείς, σύμφωνα με το ιταλικό πρότυπο. Στην κάτοψη η εκκλησία διαμορφώνεται με μακρύ κυρίως ναό, δύο πλάγια κλίτη και πολυγωνική αψίδα στα ανατολικά.

Η Santa Maria del Fiore ή αλλιώς Duomo di Firenze ανοικοδομήθηκε πάνω στον παλαιότερο καθεδρικό της Santa Reparata. Οι εργασίες ωστόσο έμελλε να κρατήσουν μεγάλο χρονικό διάστημα, αφού ο ναός ολοκληρώθηκε με την ανέγερση και του τεράστιου τρούλου του από τον Filippo Brunelleschi το 1436. Πρόκειται για τρίκλιτη βασιλική με οκταγωνικό τρούλο και με γοθικού τύπου πρόσοψη που καλύπτεται από πολύχρωμες μαρμάρινες πλάκες.

Έργο του Arnolfo di Cambio ήταν και το Palazzo del Priori, το κτίριο που στέγαζε την κυβέρνηση (εικ.11). Σήμερα είναι γνωστό ως Palazzo Vecchio (παλαιό παλάτι), ονομασία που του δόθηκε τον 16ο αι., όταν η οικογένεια των Μεδίκων που κατοικούσε εκεί μετακόμισε στο νέο της παλάτι, το Palazzo Pitti. Το κτίριο καταλαμβάνει ολόκληρο οικοδομικό τετράγωνο, ενώ ο πύργος του αποτελούσε, μαζί με τον τρούλο του καθεδρικού, ορόσημο της Φλωρεντίας. Είναι το μεγαλύτερο,

αλλά και το τελευταίο ιταλικό μεσαιωνικό κοινοτικό παλάτι. Χτίστηκε στο διάστημα των έντεκα χρόνων (1299-1310), επάνω στα σπίτια της οικογένειας Uberti, τα οποία είχαν γκρεμιστεί το 1258, όταν η οικογένεια πρόδωσε τη Φλωρεντία και πήγε να πολεμήσει στο πλευρό των Σιενέζων. Το νέο οικοδόμημα έγινε αρχικά η κατοικία των Μεδίκων και στη συνέχεια χρησιμοποιήθηκε ως στέγαση της κυβέρνησης. Ήταν φτιαγμένο από pietra forte, μια ανοικτή κιτρινωπού χρώματος τοπική πέτρα, ενώ έδινε την εντύπωση μονολιθική δομής, παρά τη διαίρεση του σε ισόγειο, δύο ορόφους και την επιστέγαση του στον τύπο του φρουρίου. Ο πύργος ήταν τοποθετημένος στα πλάγια του κτιρίου. Ο συμπαγής όγκος του κτιρίου σε συνδυασμό με την τραχύτητα των άγρια επεξεργασμένων πετρωμάτων στους εξωτερικούς τοίχους στον τύπο της Rustica (τρόπος οικοδόμησης που έχει τις ρίζες του στη ρωμαϊκή οχυρωματική αρχιτεκτονική) έβγαζαν την αίσθηση απλότητα και δύναμης, χαρακτηριστικών που ταυτίζονταν με τις αρχές της δημοκρατίας που κυριαρχούσε στη Φλωρεντία. Πρόκειται για τις αρχές που διέπουν τη φλωρεντινή τέχνη της επόμενης περιόδου, του Trecento, με κύριο εκπρόσωπο τον Giotto.



Εικ.11

Ο Cimabue από τη Φλωρεντία , ο Duccio από τη Σιένα (έδρασε 1278-1318/19μ.Χ.) και ο Giotto από τη Φλωρεντία (περ.1267-1337μ.Χ.) θεωρούνται οι προάγγελοι της ιταλικής Αναγέννησης.

Ο Giotto di Bondone αποκαλείται και πατέρας της Ιταλικής Αναγέννησης ή ακόμη και της νεότερης δυτικής ζωγραφικής. Μαθήτευσε κοντά στον Cimabue, με το έργο του οποίου κλείνει η περίοδος της βυζαντινίζουσας τεχνοτροπίας. Από αυτόν διδάχθηκε τις αρχές της βυζαντινής ζωγραφικής, τις οποίες συνδύασε με ιδιοφυή τρόπο με αρχές της γοθτικής γλυπτικής (επιρροή από Nicola Pisano), διαμορφώνοντας ένα προσωπικό ύφος, καινοτομικό για τα δεδομένα της εποχής. Οι νωπογραφίες του στο παρεκκλήσιο Σκροβένι (Capella Arena) στην Πάδουα ανήκουν στα σημαντικότερα έργα του και αποτελούν σταθμό στην ιστορία της τέχνης. Ο Giotto καταργεί πλήρως τη *maniera greca* (= βυζαντινή τεχνοτροπία) και δημιουργεί μνημειακές μορφές με οργανική υπόσταση. Μελετάει την κίνηση και την απόδοση του βάθους, ενώ καταργεί και το χρυσό φόντο.

Οι νωπογραφίες καλύπτουν τον βόρειο και νότιο τοίχο που είναι χωρισμένοι σε τέσσερις επάλληλες ζώνες. Στις τρεις ψηλότερες απεικονίζονται σκηνές από τη ζωή της Παναγίας και του Χριστού. Στη χαμηλότερη ζώνη υπάρχουν προσωποποιήσεις αρετών και ελαττωμάτων, σε απομίμηση των γαλλικών καθεδρικών ναών. Στον τοίχο της εισόδου απεικονίζεται η Δευτέρα Παρουσία, ενώ στην οροφή υπάρχουν χρυσά άστρα και στηθάρια του Χριστού και των τεσσάρων ευαγγελιστών σε μπλε φόντο που συμβολίζει τον ουράνιο θόλο (εικ.12).



Εικ.12





Εικ.13<sup>α</sup>



Εικ.13<sup>β</sup>



Εικ.13γ

Μια σύγκριση εικόνων της Βρεφοκρατούσας Παναγίας στον τύπο της Maesta (αφετηρία του εικονογραφικού τύπου της Sacra Conversazione, η εξέλιξη του οποίου διαμορφώνεται μέσα από τη διαπλάτυνση της εικόνας και την απεικόνιση περισσότερων μορφών γύρω από την Παναγία που μοιάζουν να συνομιλούν με εκείνη) των τριών καλλιτεχνών – προδρόμων της Αναγέννησης αποκαλύπτει την εξέλιξη της τέχνης από μια πιο γραμμική, επίπεδη και τυποποιημένη έκφραση που χαρακτηρίζει τη γοτθική ζωγραφική και είναι πιο έντονη στους Duccio (εικ.13β) και Cimabue (εικ.13<sup>α</sup>) σε μια πιο φυσιοκρατική εικόνα στον Giotto (Ognissanti Madonna, 1310)(εικ.13γ).

Ο Duccio di Boninsegna θεωρείται η ηγετική μορφή της Σχολής της Σιένας που ακμάζει την εποχή αυτή παράλληλα με τη Σχολή της Φλωρεντίας (Giotto). Τα έργα

της Σχολής της Σιένας χαρακτηρίζονται από έμφαση στο χρώμα, τις εκλεπτυσμένες ανθρώπινες μορφές και γενικότερα από διακοσμητική διάθεση σε αντίθεση με τις πιο λιτές φλωρεντινές συνθέσεις. Ο Duccio φιλοτεχνεί κομψές μορφές με χυτά ενδύματα και διακοσμητικές λεπτομέρειες σε αντίθεση με τον Giotto, του οποίου οι μορφές πατούν γερά στο έδαφος, έχουν μνημειακό χαρακτήρα και τα ενδύματα διαμορφώνονται μέσα από επίπεδες χρωματικές επιφάνειες. Και ενώ ο Giotto προτιμά την τοιχογραφία, ο Duccio επιδίδεται σε φορητούς πίνακες.



Εικ.14

Το πιο γνωστό του έργο είναι η Maesta (= εξοχήτητα)/Sacra Conversazione (εικ. 14), πίνακας βωμού για την Αγία Τράπεζα του καθεδρικού ναού της Σιένας που φιλοτεχνήθηκε μεταξύ 1308 και 1311. Αποτελεί μέρος μεγάλου διακοσμητικού προγράμματος 70 φορητών πινάκων που σήμερα όμως έχει διαμελιστεί και το



μεγαλύτερο μέρος του βρίσκεται στο μουσείο Opera del Duomo στη Σιένα. Στον κεντρικό πίνακα της μπροστινής όψης απεικονίζεται η Παναγία ανάμεσα σε αγγέλους και αγίους, ενώ στην predella (ορολογία για τη βάση πίνακα βωμού που φέρει εικόνες) και στην πίσω όψη της Maesta βρίσκουμε επεισόδια από τη ζωή της Παναγίας και του Χριστού.

Ένας άλλος σημαντικός καλλιτέχνης από τη Σιένα προχώρησε ακόμη περισσότερο από τον Duccio προς την κατεύθυνση μιας νατουραλιστικής απόδοσης. Πρόκειται για τον Ambrogio Lorenzetti (έδρασε 1319-1348μ.Χ.), το έργο του οποίου «Αλληγορία της καλής και της κακής Διακυβέρνησης: τα αποτελέσματα της καλής και της κακής διακυβέρνησης στην πόλη και τους αγρούς» (τοιχογραφίες στο δημαρχείο της Σιένας) αποτελεί την πρώτη Veduta, με το τοπίο να αποκτά αυταξία και να μη λειτουργεί πια μόνο συμπληρωματικά στις ανθρώπινες (θείες) μορφές.

### **Ιστορικό και πολιτικό πλαίσιο της αναγεννησιακής τέχνης (15<sup>ος</sup>-16<sup>ος</sup> αι.)**

Η Ιταλία του 15ου αι. αποτελείται από μικρά κρατίδια, από τα οποία τα πιο σημαντικά είναι η Βενετία, το Μιλάνο, η Φλωρεντία και το εκκλησιαστικό κράτος και βασίλειο της Νεάπολης. Η άμιλλα μεταξύ των κρατιδίων αυτών θα οδηγήσει στην ανακάλυψη του πολιτισμού ως φορέα διάκρισης και ανάδειξης. Έτσι τα κρατίδια θα μετατραπούν σε κέντρα πολιτισμικής παραγωγής, ενώ παράλληλα δημιουργείται μια νέα κοινωνική τάξη, αυτή των μαικήνων που υπάρχει σε κάθε πόλη και προωθεί τους καλλιτέχνες και τα έργα τους. Κατά την πρώιμη Αναγέννηση έχει το προβάδισμα η Φλωρεντία, όπου η οικογένεια των Medici θα υποστηρίξει πολύ τους καλλιτέχνες και θα συμβάλει αισθητά στη δημιουργία του νέου στυλ.

Ήδη από το 1115 η Φλωρεντία είχε ανακηρυχθεί σε ανεξάρτητη δημοκρατία, τη διοίκηση της οποίας είχε αναλάβει μια ομάδα πολιτών, η Signoria, που αποφάσιζε για τα κοινά. Έτσι οι πολίτες ένωσαν μέρος του διοικητικού συστήματος και υπερήφανοι για την πόλη τους, διαμορφώνοντας παράλληλα ένα είδος πολιτισμικού ανταγωνισμού με τις άλλες πόλεις. Η νέα αυτή νοοτροπία ήταν εντελώς διαφορετική από αυτή που επικρατούσε στον Μεσαίωνα, κατά τον οποίο



οι άνθρωποι δεν εργάζονταν για την προσωπική τους ευημερία και κατ' επέκταση για την ευημερία της πόλης τους, αλλά για αυτή κάποιου ηγεμόνα ή της Εκκλησίας.

Ο φλωρεντινός αστός καταφέρει να αναδειχθεί κοινωνικά και επαγγελματικά: η κοινωνική και επαγγελματική άνοδος δεν συνδέονταν πια με την αριστοκρατική καταγωγή, αλλά με τις ικανότητες του ατόμου. Το οικονομικό σύστημα στη Φλωρεντία του 15<sup>ου</sup> αι. ήταν τέτοιο που έδινε τη δυνατότητα σε ικανούς και φιλόδοξους πολίτες να αποκτήσουν μεγάλη περιουσία. Αυτοί έγιναν, μαζί με τις συντεχνίες, και οι βασικοί παραγγελιοδότες έργων τέχνης και γενικότερα προστάτες του πολιτισμού.

Σημαντικό κέντρο της πρώιμης Αναγέννησης ήταν και η Βενετία, μια από τις πρώτες ιταλικές πόλεις που απέκτησαν αυτοδιοίκηση. Η διοίκηση ασκούσαν από μια ολιγαρχία με εκλεγμένο άρχοντα (δόγη). Ήταν τεράστια εμπορική δύναμη έχοντας συναλλαγές κυρίως με την Ανατολή.

Η Ρώμη θα πάρει τα πρωτεία στις αρχές του 16ου αι., όταν οι Πάπες Ιούλιος Β' και Λέον Ι' αντιλαμβάνονται τη δύναμη που έχει η τέχνη για την προσωπική τους προβολή. Το 1527 όμως η εισβολή των στρατιωτών του αυτοκράτορα της Αγίας Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, Καρόλου Ε', και η καταστροφή της Ρώμης («sacco di Roma») θα σημάνουν και την αρχή του τέλους της μεγάλης αυτής άνθισης. Στη θέση των κρατιδίων – πόλεων θα δημιουργηθούν βασιλεια και δουκάτα που είναι κατά κύριο λόγο εξαρτημένα από την Ισπανική Αυλή. Στο μεταξύ θα ξεσπάσει στο Βορρά η Μεταρρύθμιση, δηλαδή η εκκλησιαστική διαμάχη μεταξύ του ρωμαιοκαθολικού παπισμού και των διαφόρων εκκλησιών της Ευρώπης που θα οδηγήσει στην επέκταση του Προτεσταντισμού. Θα επακολουθήσει η Αντιμεταρρύθμιση, δηλαδή το κίνημα της καθολικής εκκλησίας για να επανακτήσει τις περιοχές που είχαν προσχωρήσει στον προτεσταντισμό. Ο πάπας Παύλος Γ' (1468-1549) συγκάλεσε τη σύνοδο του Τρέντο (1545-63) όπου εισήγαγε πειθαρχικές μεταρρυθμίσεις. Εκεί καταδικάστηκε η «ειδωλολατρική πολυτέλεια της εκκλησιαστικής τέχνης», γεγονός που επηρέασε άμεσα την εξέλιξη των τεχνών. Ιδρύονται νέα μοναστικά τάγματα, όπως των Ιησουιτών, ως φορείς για την αντεπίθεση κατά των προτεσταντών, ενώ λίγο αργότερα η εισαγωγή της ιεράς εξέτασης εγκαινιάζει πιο δραστικά και βίαια

μέσα για αυτό τον σκοπό. Το νέο αυτό πνεύμα της ανασφάλειας και του φόβου βρήκε έκφραση μέσα από την τέχνη του Μανιερισμού.

## **Quattrocento (περ.1400-1500) / Φλωρεντία**

### **Αρχιτεκτονική**

Οι αναγεννησιακοί αρχιτέκτονες διαφέρουν από τους μεσαιωνικούς ως προς την κλασική τους παιδεία και την πρόθεση τους να επαναφέρουν τα θεμελιώδη χαρακτηριστικά της αρχαίας ελληνικής και ρωμαϊκής αρχιτεκτονικής. Ξεκινούν να μελετούν τα αρχαία κατάλοιπα, ενώ ανακαλύπτουν και το σύγγραμμα του Βιτρούβιο *Περί αρχιτεκτονικής* (23π.Χ.), το 1414, που συμβάλλει στη συστηματοποίηση των γνώσεων τους για την αρχαία αρχιτεκτονική.

Εισηγάγαν μορφολογικά στοιχεία της αρχαίας αρχιτεκτονικής τόσο στα θρησκευτικά όσο και στα κοσμικά τους κτήρια, τα οποία τα σχεδίαζαν με κριτήριο την επίτευξη ομορφιάς, αρμονίας και συμμετρίας. Σε αντίθεση με τα γοθικά κτίρια που χαρακτηρίζονταν από το στοιχείο της ανάτασης, στα αναγεννησιακά τονιζόταν ο οριζόντιος άξονας, ενώ όλα σχεδιάζονταν συμμετρικά: τόσο η κάτοψη όσο και η όψη είχαν συμμετρικό χαρακτήρα με όλα τα παράθυρα και τις πόρτες να είναι τοποθετημένες σε συμμετρική αναλογία προς τους κύριους άξονες του κτιρίου.

Τα παράθυρα κατά την πρώιμη αναγέννηση ήταν συνήθως τοξωτά, ενώ στην ώριμη ήταν ορθογώνια με τριγωνικό ή τοξωτό αέτωμα. Σε πολλά κτίρια υπήρχαν τοξοστοιχίες με ημικυκλικά τόξα, η κιονοστοιχίες με οριζόντιους θριγκούς. Οι κίονες ακολουθούσαν τους αρχαίους ρυθμούς, ενώ εσωτερικά οι ξύλινες οροφές, οι καμάρες και οι τρούλοι χωρίζονταν σε φατνώματα (κενά που σχηματίζονται από τη διασταύρωση των δοκαριών της οροφής και οι πλάκες που τα καλύπτουν). Οι αναγεννησιακές εκκλησίες έφεραν τρούλο, πάνω από τον οποίο κάποιες φορές τοποθετούνταν φανός κυκλικής ή πολυγωνικής κάτοψης με περιμετρικά παράθυρα.

### **Αρχιτέκτονες της Πρώιμης Αναγέννησης**

- **Filippo Brunelleschi**

Ηγετική φυσιογνωμία της Φλωρεντινής Σχολής. Μετά την αποτυχία του στον διαγωνισμό του 1401 με σκοπό την ανάδειξη του καλλιτέχνη που θα φιλοτεχνούσε τη βόρεια θύρα του Βαπτιστηρίου της πόλης, πηγαίνει στη Ρώμη όπου μελετά συστηματικά την αρχαία αρχιτεκτονική. Είναι ο πρώτος που εισήγαγε τα δομικά και διακοσμητικά στοιχεία της αρχαιότητας στα κτίρια του. Σχεδιάζει τόσο θρησκευτικά, όσο και κοσμικά κτίρια που την εποχή αυτή αυξάνονται και οικοδομούνται με την ίδια επιμέλεια όπως τα θρησκευτικά. Η αύξηση των κοσμικών κτιρίων συνδέεται άμεσα με τις κοινωνικές αλλαγές που έφεραν στο προσκήνιο τον αστό προσδίδοντας κοσμική διάσταση στην πραγματικότητα. Κοσμικά κτίρια του Brunelleschi είναι το Νοσοκομείο των αθών (εικ.15), το Palazzo Pitti και το Palazzo Quaratesi στη Φλωρεντία.



Εικ.15

Το Νοσοκομείο των αθών (1419-1450) ήταν ίδρυμα για ορφανά παιδιά. Ήταν παραγγελία της συντεχνίας των μεταξουργών, μιας από τις πλουσιότερες της Φλωρεντίας (νέο στοιχείο γιατί μέχρι τότε οι παραγγελιοδότες ήταν η εκκλησία και οι πολιτικοί ηγεμόνες). Κυριαρχούν η συμμετρία μεταξύ παραθύρων και τόξων και το στοιχείο της αρμονία μέσα από την απλότητα και την απουσία διακοσμητικών μοτίβων. Στην μπροστινή όψη υπάρχει στοά με εννέα ημικυκλικά τόξα (στη θέση των γοθικών οξυκόρυφων). Οι κίονες είναι σύνθετου ρωμαϊκού ρυθμού (παραλλαγή του κορινθιακού). Έμφαση δίδεται στον οριζόντιο άξονα (και όχι στον κάθετο όπως στα γοθικά), στη στατικότητα και τη συμμετρία (πχ. το ύψος των κίωνων είναι το ίδιο με την απόσταση των κίωνων μεταξύ τους και μεταξύ των κίωνων και του τοίχου του κτιρίου, έτσι ώστε το εσωτερικό της στοάς να διαμορφώνεται από σειρά ισομεγέθους κύβων. Τα πάντα είναι υπολογισμένα με το

πυθαγόρειο σύστημα και τις αρχές της γραμμικής προοπτικής (βλ. παρακάτω). Οι φλωρεντινοί ουμανιστές πίστευαν ότι οι αρχές της γεωμετρίας ήταν το κλειδί για τη λύση των μυστηρίων του σύμπαντος και των προθέσεων του θεού. Αυτή πεποίθηση υπάρχει σε όλα τα κτίρια του Μπρουνελέσκι, όπου κυριαρχεί το γεωμετρικό στοιχείο που αντικατοπτρίζει την τάξη του κόσμου.



Εικ.16

Ένα θρησκευτικό του κτίριο είναι η η Capella Patsi που άρχισε να χτίζεται το 1430 (Φλωρεντία) αποτελώντας παράδειγμα περίκεντρου κτιρίου της αναγεννησιακής αρχιτεκτονικής (εικ. 16). Οι αρχιτέκτονες της Αναγέννησης θα ενώσουν τον τύπο του περίκεντρου κτιρίου που γνωρίζουν από την αρχαιότητα ( π.χ. Πάνθεον, ταφικά μνημεία) ή και την πρωτοχριστιανική εποχή (Βαπτιστήρια ή Μαρτύρια) με το σχήμα της βασιλικής (σημ. ο συνδυασμός αυτών των δύο τύπων γίνεται για πρώτη φορά επί Ιουστινιανού στο ναό της Αγίας Σοφίας στην Κωνσταντινούπολη). Έργο του Brunelleschi ήταν και η προσθήκη τρούλου στον ήδη υπάρχοντα καθεδρικό ναό της Φλωρεντίας (εικ. 17), αριστουργήματος τεχνικής με διάμετρο 42μ. και ύψους άνω των 110μ.



Εικ.17

Ο Brunelleschi ήταν ο επινοητής της γραμμικής (κεντρικής) προοπτικής, του μαθηματικού συστήματος που επιτρέπει την ακριβή και αναλογικά σωστή αναπαράσταση του τρισδιάστατου χώρου. Στηρίζεται στην αρχή ότι ό,τι βλέπουμε εντάσσεται σε πυραμιδοειδές πλαίσιο, με τη βάση του στο ύψος των ματιών μας και την κορυφή του στο λεγ. σημείο φυγής (το πιο απόμακρο στοιχείο που αντιλαμβάνεται η όραση μας). Όσο πιο πολύ απομακρύνονται τα αντικείμενα από τη βάση της πυραμίδας, τόσο πιο μικρά τα βλέπουμε. Οι αναλογίες ορίζονται πάντα από το συγκεκριμένο πλαίσιο.

- **Leone Battista Alberti (1404-1472)**

Αποτελεί χαρακτηριστικό τύπο του “homo universalis” (αρχιτέκτονας, θεωρητικός της αισθητικής, συγγραφέας, ποιητής, μαθηματικός, μουσικός, νομικός και αθλητής). Μελέτησε και σπούδασε την αρχιτεκτονική της αρχαίας Ρώμης, από την οποία επηρεάστηκε σε μεγάλο βαθμό. Κατέγραψε τη γραμμική προοπτική του Μπρουνελέσκι και τη θεμελίωσε θεωρητικά (“De Pictura”), ενώ πέρα από την πραγματεία για τη ζωγραφική, εκπόνησε και πραγματείες για την αρχιτεκτονική και τη γλυπτική. Υπήρξε ο πρώτος που καθιέρωσε την ιδιότητα του επαγγελματία αρχιτέκτονα, ο οποίος δεν ασχολείται με την κατασκευή παρά μόνο με τον σχεδιασμό των κτιρίων.



Εικ.18

Στην εκκλησία του S. Andrea στη Mantua (εικ.18) που άρχισε να κτίζεται το 1472 (πρόκειται για μονόκλιτο σχήμα με οριζόντιο κλίτος, τρούλο και κυλινδρική στέγη) διαρθρώνει τις εσωτερικές επιφάνειες με αρχαιοπρεπή αρχιτεκτονικά σχήματα. Εξωτερικά η πρόσοψη ακολουθεί το σχήμα ρωμαϊκής αψίδας θριάμβου.



Εικ.19

Σημαντικό έργο του Alberti ήταν και η μετατροπή του μεσαιωνικού ναού του Αγίου Φραγκίσκου στο Ρίμινι σε μαυσωλείο της οικογένειας των Malatesta (εικ. 19). Η πρόσοψη ακολουθεί και σε αυτόν τον ναό το σχήμα ρωμαϊκής αψίδας θριάμβου, ενώ στους πλάγιους τοίχους υπάρχουν κόγχες για την τοποθέτηση σαρκοφάγων ποιητών και φιλοσόφων, όπως αυτή του βυζαντινού φιλοσόφου Πλήθωνος Γεμιστού.



Εικ.20

Σε ό,τι αφορά κοσμικά κτίρια, αξίζει να αναφερθεί το Palazzo Rucellai (1460) (εικ.20), τριώροφο, με την πρόσοψη κάθε ορόφου να κοσμείται με παραστάδες διαφορετικού ρυθμού (δωρικού στο ισόγειο, ιωνικού στον πρώτο και δωρικού στον δεύτερο όροφο). Μέσα από αυτή τη διαρρύθμιση της πρόσοψης πραγματοποιούνταν αναφορά σε ρωμαϊκά κτίρια, όπως το Κολοσσαίο, με σκοπό να αναδειχθεί η πολυμάθεια και η κλασική παιδεία αρχιτέκτονα και εντολοδόχου.

Η Αναγέννηση θα προωθήσει ιδιαίτερα την κοσμική αρχιτεκτονική, η οποία ασκείται από τους ίδιους αρχιτέκτονες που ασχολούνται με τα θρησκευτικού τύπου κτίρια. Πέρα από τα δημόσια αρχιτεκτονήματα εμφανίζονται δύο τύποι ιδιωτικών κτιρίων, το Palazzo, δηλαδή η μόνιμη κατοικία – παλάτι των πλουσίων οικογενειών (π.χ. Palazzo di Medici που χτίστηκε από τον Michelozzo στη Φλωρεντία, ξεκ. 1444 / Παλάτι του Φλωρεντινού εμπόρου Giovanni Rucellai, χτισμένο από τον Alberti, 1446-1451) και η βίλλα, που αποτελεί την εξοχική τους κατοικία (π.χ. Giuliano da Sangallo, Βίλλα των Medici στο Poggio a Caiano, ξεκ. 1485).

## **Ζωγράφοι**

- Masaccio (1401-1428)

Πρόκειται για τον επόμενο μεγάλο ζωγράφο μετά τον Giotto. Στο μικρό διάστημα που έζησε κατάφερε να καταλάβει τι ήταν αυτό που εγκαινίασε ο Giotto και το κατέστησε προσιτό στους επόμενους. Ανήκει στους ζωγράφους της πρώτης γενιάς του Quattrocento που αντιλαμβάνονται την πραγματικότητα εμπειρικά και επιδιώκουν να την αποδώσουν με άμεσο και λιτό τρόπο. Δημιουργεί εικόνες με στέρεες, πολύ κοντά στην πραγματικότητα μορφές μέσα σε αληθοφανή χώρο με σωστή προοπτική. Είναι ο πρώτος που χρησιμοποιεί ολοκληρωμένα στη ζωγραφική τη γραμμική (κεντρική) προοπτική (επινοήσης Brunelleschi – θεωρητική καταγραφή από Alberti). Ο Masaccio καλλιεργεί μια νέου τύπου ζωγραφική που στηρίζεται στα μαθηματικά και τον ορθολογισμό, γεγονός που ενθουσιάζει την ανερχόμενη τάξη των εμπόρων έχοντας παρόμοια νοοτροπία, μέλη της οποίας γίνονται ένθερμοι χορηγοί του.

Οι σημαντικότερες τοιχογραφίες του βρίσκονται στην Capella Brancacci (εικ.21), όπου δούλεψε μαζί με τον Masolino (μέσα από τη σύγκριση των νωπογραφιών τους



μπορεί κανείς να διαπιστώσει τη διαφορά μεταξύ της διακοσμητικής υστερογοθτικής τεχνοτροπίας του Masolino και της αναγεννησιακής ορθολογικής-λιτής τεχνοτροπίας του Masaccio) και στη Santa Maria Novella στη Φλωρεντία με θέμα την Αγία Τριάδα (εικ.22) που αποτελεί κορυφαία μελέτη της γραμμικής προοπτικής.



Εικ.21



Εικ.22

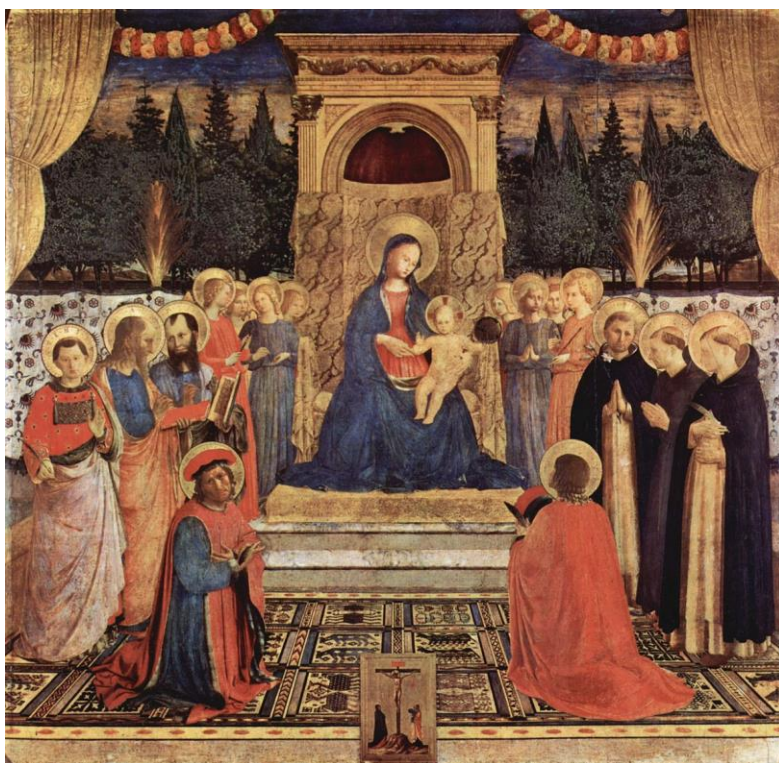


- Fra Angelico (1387-1455)

Ήταν Δομινικανός μοναχός με μεγάλη πίστη και πνευματικότητα. Ζωγράφιζε με θρησκευτική επιβλητικότητα θέματα πάντα θρησκευτικού περιεχομένου που προορίζονταν είτε για το μοναστήρι των Δομινικανών στο Φιέζολε, είτε για το μοναστήρι του Σαν Μάρκο στη Φλωρεντία. Λένε ότι δεν διόρθωνε ποτέ αυτά που έφτιαχνε γιατί πίστευε ότι ο Θεός του κινούσε το χέρι. Στα έργα του συνδυάζεται μια παιδική αφέλεια και μια μεγάλη γλυκύτητα με τις γνώσεις για την προοπτική και τη ρεαλιστική απεικόνιση του κόσμου. Για μεγάλο χρονικό διάστημα ο Fra Angelico δεν ήθελε να αποβάλει από τα έργα του το χρυσό φόντο. Σε αυτόν αποδίδεται από πολλούς ιστορικούς της τέχνης η πρώτη εικόνα στον τύπο της *Sacra Conversazione* (από τον βωμό Annalena, π. 1438–40), όπως αυτός καθιερώθηκε και χρησιμοποιήθηκε από τους ζωγράφους της πρώιμης και ώριμης Αναγέννησης: στο κέντρο απεικονίζεται ένθρονη η Παναγία, ενώ μορφές αγίων εμφανίζονται παρατακτικά και συμμετρικά στις δύο πλευρές της (εικ.23). Άλλες εικόνες του ίδιου, στον ίδιο τύπο, είναι η εικόνα βωμού του San Marco (εικ.24) και η εικόνα βωμού στο Fiesole. Μετά τον θάνατο του Fra Angelico, η καθολική εκκλησία τον ανακήρυξε άγιο και ο τάφος του έγινε τόπος προσκυνήματος.



Εικ.23



Εικ.24

- Fra Filippo Lippi (1406-1469)

Υπήρξε επίσης μοναχός στο τάγμα των Καρμελιτών και επιδόθηκε σε θρησκευτική ζωγραφική, όπου συνδυάζει θρησκευτική πνευματικότητα με τον κοσμικό χαρακτήρα της Αναγέννησης. Έργα: Τοιχογραφίες στο Spoleto, πίνακες στη Φλωρεντία, Μιλάνο κλπ.

- Paolo Uccello.

Ακολουθεί τον δρόμο που άνοιξε ο Masaccio. Τα έργα του αποτελούν μελέτες για την κατάκτηση του χώρου και της προοπτικής. Τοιχογραφίες του με θέμα τη δημιουργία του κόσμου βρίσκονται στη S.Maria Novella, ενώ σώζονται και τρεις πίνακες του μεγάλων διαστάσεων με θέμα τη μάχη του San Romano (εικ.25) (1432, μεταξύ Φλωρεντίας και Σιένας) που ζωγράφισε μεταξύ 1450-1457 για λογαριασμό των Μεδίκων. Στην περίοδο της πρώιμης αναγέννησης υπάρχει αυξανόμενο ενδιαφέρον για την απεικόνιση ιστορικών θεμάτων, γεγονός που συνδέεται με τον νέο ανθρωποκεντρικό χαρακτήρα της τέχνης και της ζωή γενικότερα.



Εικ.25

- Piero della Francesca

Οι μνημειακές μορφές και οι απέρριπτες παραστάσεις του θεωρούνται γέφυρα μεταξύ του Masaccio και της ώριμης Αναγέννησης. Τα σημαντικότερα έργα του είναι οι τοιχογραφίες της «Ιστορίας του Τιμίου Σταυρού» στην εκκλησία S.Francesco στην πόλη Arezzo (εικ.26) (περ.1450-1456). Έγραψε θεωρητικά συγγράμματα για την προοπτική, τις αναλογίες και το φως στη ζωγραφική. Η σημαντικότερη συνεισφορά του στη ζωγραφική ήταν ο χειρισμός του φωτός, μέσα από τον οποίο αναδεικνύει τον όγκο των μορφών, αλλά και το βάθος της σύνθεσης. Σε μια σύγκριση με έργα του Masaccio διαπιστώνουμε ότι οι δύο καλλιτέχνες χειρίζονται με εντελώς διαφορετικό τρόπο το φως: ο Masaccio φωτίζει με άμεσο τρόπο τις μορφές, από τις οποίες δημιουργείται στο έδαφος σκιά, ενώ οι μορφές του Piero della Francesca τυλίγονται ολόκληρες από εκθαμβωτικό φως και δεν ρίχνουν σκιές.





Elk.26

- Andrea Mantegna (1431-1506)



Elk.27

Μια από τις μεγαλύτερες καλλιτεχνικές προσωπικότητες της πρώιμης Αναγέννησης. Μελέτησε συστηματικά τον χώρο και χρησιμοποίησε διάφορα τεχνάσματα για την λουζιονιστική απόδοση του. Στην οροφή της Camera degli Sposi στο Palazzo Ducale στην Mantua (τελ. 1474) (εικ. 27) προβαίνει σε μια μεγάλη καινοτομία που θα επηρεάσει την ευρωπαϊκή ζωγραφική των επόμενων αιώνων. Δημιουργεί την αίσθηση ότι δεν υπάρχει οροφή και ο χώρος επεκτείνεται προς τα πάνω, μέσω μιας λουζιονιστικής προοπτικής σύντημης («di sotto in su» = «εκ των κάτω προς τα πάνω», ένας τύπος που θα καλλιεργηθεί στη συνέχεια από τον Correggio, από το Μπαρόκ μέχρι και τον Τιερόλο κατά τον 18ο αι.).



Εικ.28

Σε μία από τις τοιχογραφίες της Camera degli Sposi θα ζωγραφίσει το δούκα Ludonico Gonzaga με την οικογένεια του και την ακολουθία του (εικ.28). Αυτό αποτελεί το πρώτο ομαδικό πορτρέτο της ευρωπαϊκής ζωγραφικής (θα χρειαστεί να περάσουν περ. 200 χρόνια για να καλλιεργηθεί ευρύτατα αυτό το είδος από τους Ολλανδούς καλλιτέχνες, όπως ο Rembrandt και ο Franz Hals). Επίσης, λόγω της



συναναστροφής του με Ουμανιστές της Πάδοβας, ο Mantegna έγινε ίσως ο πιο αρχαιόφιλος καλλιτέχνης της Αναγέννησης. Το ενδιαφέρον του για την αρχαιοελληνική γλυπτική ανακλάται στον τρόπο που απεικονίζει τις μορφές και το περιβάλλον τους. Έτσι για παράδειγμα στο έργο του «Μαρτύριο του αγίου Σεβαστιανού» (1455-60) (εικ.29), παρότι απεικονίζει μορφή αγίου, ο σωματότυπος και η στάση παραπέμπουν σε αρχαία γλυπτά, ενώ ο άγιος εμφανίζεται δεμένος σε κίονα αρχαίου ερειπίου. Παράλληλα παρατηρούμε στο συγκεκριμένο έργο συνθετικές καινοτομίες που καθιστούν τον Mantegna συνδυαστικό κρίκο της Αναγέννησης με τον Μανιερισμό και το Μπαρόκ, όπως το γεγονός ότι κόβει τις μορφές στα όρια του πίνακα ενώνοντας έτσι νοητά τον εικαστικό με τον πραγματικό χώρο.



Εικ.29

- Sandro Botticelli (1444/5-1510)

Έχει αποκληθεί «ο μέγας ποιητής της γραμμής». Μαζί με τον Masaccio θεωρείται ο μεγαλύτερος ζωγράφος της φλωρεντινής Αναγέννησης. Ζωγράφησε έργα μη θρησκευτικού περιεχομένου σε μια κλίμακα που εκείνη την εποχή άρμοζε μόνο σε θρησκευτικές παραστάσεις. Τα έργα του κοσμούσαν τα σπίτια των πιο εύπορων οικογενειών της Φλωρεντίας. Ανήκει στην τρίτη γενιά καλλιτεχνών του

Quattrocento (=πρώιμη Αναγέννηση) που ακολουθούν διαφορετική τεχνοτροπία από τους καλλιτέχνες της πρώτης και δεύτερης γενιάς.

Να θυμηθούμε ότι στη ζωγραφική της πρώιμης αναγέννησης εμφανίζονται δύο τεχνοτροπικές τάσεις, η πρώτη αφορά στη συνέχιση της τεχνοτροπίας που είχε καθιερώσει σχεδόν 100 χρόνια πριν ο Giotto και που αφορούσε σε νατουραλιστικές απεικονίσεις με λιτό και άμεσο τρόπο χωρίς στοιχεία διακοσμητικότητας και εκλέπτυνσης, αλλά κυρίως μέσα από πλατιά επίπεδα χρώματος. Αυτή την τεχνοτροπία ακολουθούν και οι καλλιτέχνες της πρώτης και δεύτερης γενιάς που έδρασαν στα  $\frac{3}{4}$  περίπου του 15<sup>ου</sup> αι. Οι καλλιτέχνες της τρίτης γενιάς από το τελευταία τέταρτο του 15ου αι. στρέφονται σε μια γραμμική ζωγραφική (=η ζωγραφική που στηρίζεται περισσότερο στη γραμμή και λιγότερο στο χρώμα και τη φωτοσκίαση. Προσοχή: Η γραμμική ζωγραφική δεν πρέπει να συγχέεται με τη γραμμική (ή αλλιώς κεντρική) προοπτική που αποτελεί μαθηματικό σύστημα για τη σωστή απόδοση του βάθους!!) με περισσότερο διακοσμητικό και εκλεπτυσμένο χαρακτήρα. Η αλλαγή αυτή ερμηνεύεται μέσα από περισσότερες προσεγγίσεις:

1. Ως επίδραση του διεθνούς γοτθικού ύφους που ακόμη παίζει καθοριστικό ρόλο στον Βορρά
2. Ως επίδραση της νεοπλατωνικής φιλοσοφίας του Μαρσίλιο Φιτσίνο που έδινε στην ομορφιά μεταφυσικό χαρακτήρα. Ο Φιτσίνο πρέσβευε ότι η ομορφιά υπάρχει ως ιδέα στο ανθρώπινο και θείο πνεύμα, αντανάκλαση της οποίας είναι η ομορφιά των εμπειρικών στοιχείων. Δεν είναι τα πράγματα καθαυτά ωραία, αλλά εμείς τους δίνουμε αυτή την αξία μέσα από τον ιδεατό κόσμο του πνεύματος (χωρίς τη μεσολάβηση της εμπειρίας). Και επειδή το ανθρώπινο πνεύμα εκφράζεται με το disegno (=σχέδιο, γραμμή), η ζωγραφική πρέπει να στηρίζεται στη γραμμή και όχι στο χρώμα.
3. Κοινωνιολογική ερμηνεία: Ο Giotto και κυρίως οι επίγονοι του από την πρώτη και δεύτερη γενιά του 15<sup>ου</sup> αι. είχαν στραφεί, μέσω των αστών πατρώνων τους, σε μια λιτή - ρεαλιστική ζωγραφική για να διαφοροποιηθούν από τη ζωγραφική που παραγόταν από τις τάξεις των ευγενών. Μετά τα μέσα του αιώνα όμως και η τάξη

των αστών μετατράπηκε σε μια νέα αριστοκρατία που, όπως η παλιά, έβλεπε την τέχνη σαν φορέα πολυτέλειας και μέσο επίδειξης.



Εικ.30

Στο έργο του Botticelli «Ανοιξη» (περ. 1482) (εικ.30) απεικονίζεται στο κέντρο η Αφροδίτη (στον τύπο της Παναγίας, βλ. επίδραση Νεοπλατωνισμού που συνδέει αρχαιότητα και Χριστιανισμό), ενώ στα δεξιά η μορφή που σκορπάει λουλούδια είναι η Φλώρα (θεά των λουλουδιών και της άνοιξης). Είναι το ίδιο πρόσωπο με τη διπλανή της γυναίκα, τη νύμφη Χλωρίδα, η οποία μετά την ένωση της με τον Ζέφυρο μεταμορφώνεται στη Φλώρα. Στην άλλη πλευρά απεικονίζονται οι τρεις Χάριτες και ο Έρμης. Πρόκειται για κλασικότροπη σύνθεση, όπου κυριαρχεί η συμμετρία, η τάξη και η ισορροπία. Όλα είναι ήρεμα και δεν υπάρχουν εντάσεις.

Έμφαση δίδεται στη διακοσμητική λεπτομέρεια και στον ρόλο της γραμμής, γεγονός που ερμηνεύεται μέσα από τις προαναφερθείσες προσεγγίσεις: 1. Ως επίδραση του διεθνούς γοθτικού ύφους, 2. σε σχέση με τη νεοπλατωνική φιλοσοφία του Φιτσίνο, είτε 3. σε σχέση την αγάπη των Μεδίκων για εκλέπτυνση και πολυτέλεια. Ήταν παραγγελία του προστάτη του Botticelli, Lorenzo di Pierfrancesco των Μεδίκων, για τον γάμο του. Το θέμα ταιριάζει αλληγορικά με το συγκεκριμένο γεγονός, καθώς απεικονίζεται ένα υπερβατικό μυστήριο, η



ανακύκλωση της ζωής. Θα πρέπει ωστόσο να τονιστεί ότι ο Botticelli είχε σχέση με τον Νεοπλατωνισμό και πιθανώς η αλλαγή του ύφους του γύρω στο 1480 να οφείλεται σε αυτό (πριν το 1480 τα έργα του ακολουθούν την πιο λιτή και άμεση τεχνοτροπία των ζωγράφων της πρώτης και δεύτερης γενιάς).

Στον Νεοπλατωνισμό οφείλεται και σε μεγάλο βαθμό η στροφή της ζωγραφικής της τρίτης γενιάς σε μυθολογικά θέματα. Ο νεοπλατωνισμός ήταν κίνημα που υπήρχε ήδη από τον 3ο αι. και αναβίωσε τον 15<sup>ο</sup> αι. στοχεύοντας στον εναρμονισμό της χριστιανικής πίστης με τη φιλοσοφία του Πλάτωνα. Τα μυθολογικά θέματα κατανοούνταν αλληγορικά με αναφορά σε χριστιανικές-ηθικές αξίες, πάντα όμως στο πλαίσιο ανθρωποκεντρικών προσεγγίσεων. Οι καλλιτέχνες της τρίτης γενιάς αντλούσαν συχνά στοιχεία από την ποίηση και τη φιλοσοφία. Το συγκεκριμένο έργο του Botticelli είναι πιθανώς επηρεασμένο από το ποίημα La Ciostra που αποτελούσε ύμνο στην Αφροδίτη - Άνοιξη.

### Γλύπτες

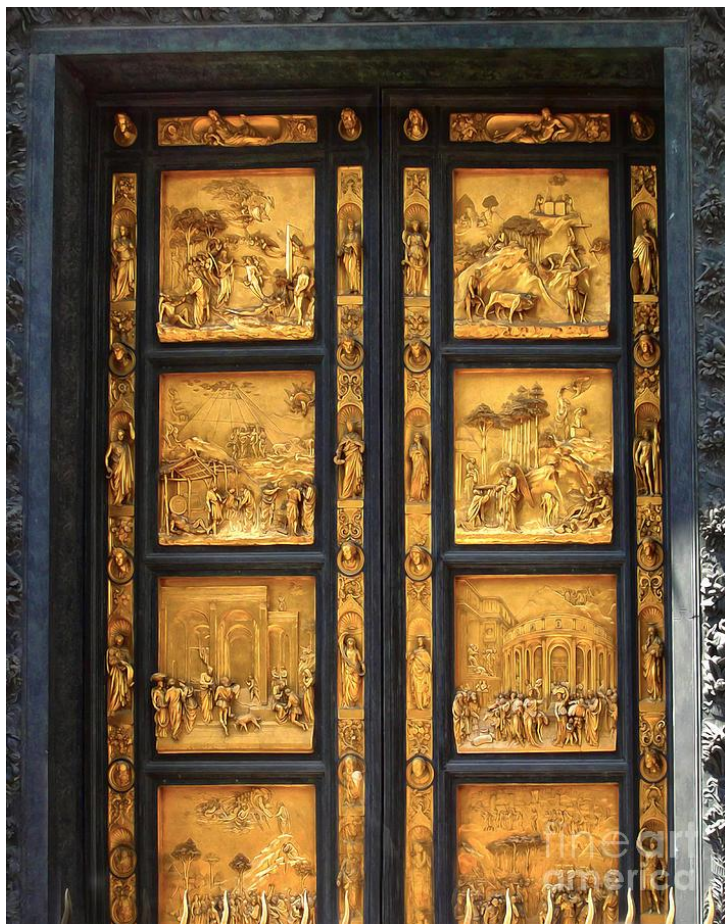
- Lorenzo Ghiberti (1378-1455)



Εικ.31

Το έργο του αντιπροσωπεύει τη μετάβαση από τη γοτθική γλυπτική σε αυτή της πρώιμης Αναγέννησης. Ο Ghiberti ήταν ο νικητής του μεγάλου καλλιτεχνικού διαγωνισμού που είχε λάβει χώρα στη Φλωρεντία το 1401 με σκοπό την ανάδειξη του καλλιτέχνη που θα φιλοτεχνούσε τη βορινή χάλκινη θύρα του Βαπτιστηρίου της πόλης. Στον τελικό του διαγωνισμού που είχε ως αντικείμενο την εκπόνηση

ανάγλυφου με θέμα τη θυσία του Ισαάκ προκρίθηκαν οι Ghiberti και Brunelleschi (εικ.31), ενώ τελικά κέρδισε ο Ghiberti γιατί το έργο του κρίθηκε ότι ακολουθούσε καλύτερα τις νέες τάσεις που ήθελαν μια γλυπτική στα αρχαιοελληνικά πρότυπα. Μετά την ολοκλήρωση της βορινής θύρας, ο Ghiberti έλαβε και δεύτερη παραγγελία για το ίδιο κτίριο και συγκεκριμένα την κατασκευή και διακόσμηση της ανατολικής του θύρας που αποκαλείται και Θύρα του Παραδείσου (1425-1447) (εικ.32). Στις πλάκες της ανατολικής θύρας είναι εμφανής τόσο η χρήση της γραμμικής προοπτικής στην τέχνη του ανάγλυφου, όσο και η επίδραση της αρχαιότητας στην απόδοση των μορφών.



Εικ.32

- Donatello (1386-1466)

Υπήρξε ο μεγάλος καινοτόμος της πρώιμης αναγέννησης. Το μπρούντζινο γλυπτό του «Δαβίδ» (εικ.33) είναι το πρώτο γυμνό των νεότερων χρόνων, αλλά και το πρώτο ελεύθερο περίοπτο και ανεξάρτητο από την αρχιτεκτονική γλυπτό. Ανακλά το

ενδιαφέρον του γλύπτη για την αρχαιοελληνική γλυπτική, καθώς παραπέμπει σε πραξιτελικά γλυπτά. Τον τόνο δίνουν η στάση *contrapposto* (=συνδυασμός χιαστί αξόνων που ενώνουν χαλαρά με σταθερά μέρη, σύμβαση κλασικής γλυπτικής) και η θηλυπρεπής-φυσιοκρατική εμφάνιση που την εποχή αυτή εντυπωσιάζει. Ο Vasari αναφέρει ότι μοιάζει σαν να έχει φτιαχτεί πάνω σε ανθρώπινο σώμα. Το γεγονός ότι φιλοτεχνήθηκε με σκοπό να συμβολίσει την υπεροχή της μικρής Φλωρεντίας έναντι της μεγάλης δύναμης του Μιλάνου καταδεικνύει την ανθρωποκεντρική τάση να χρησιμοποιούνται θρησκευτικά θέματα ως αλληγορίες με αναφορά σε επίγεια (και όχι θρησκευτικού περιεχομένου) γεγονότα.



Εικ.33

Η προτομή του πολιτικού Niccola da Uzzano (1432) θεωρείται το πρώτο πορτρέτο στο πνεύμα της αρχαιότητας, ενώ και το έφιππο ορειχάλκινο γλυπτό του Βενετού στρατηγού Gattamelata στην Piazza del Santo (1445-1450) (εικ.34) ακολουθεί τον αρχαίο τύπο του έφιππου ανδριάντα (πιθανώς είχε χρησιμοποιήσει ως πρότυπο το περίφημο γλυπτό του Μάρκου Αυρηλίου στο Καπιτώλιο της Ρώμης).



Εικ.34

Συνοπτικά, στο έργο του Donatello συγκεντρώνονται όλα τα στοιχεία της καλλιτεχνικής δημιουργίας της Αναγέννησης:

- Στροφή στην αρχαία τέχνη (ακολουθεί αρχαία πρότυπα)
- Στροφή στη φύση (αντιμετωπίζει φυσιοκρατικά την ανθρώπινη μορφή και ενδιαφέρεται για τη σωστή απόδοση του χώρου)
- Εμπειρικός/κοινωνικός ανθρωποκεντισμός (παράγει κοσμική και θρησκευτική τέχνη. Τα θρησκευτικά του θέματα ωστόσο ερμηνεύονται και μέσα από αναφορές στη σύγχρονη –μη θρησκευτική- πραγματικότητα)

### **Η Σχολή της Βενετίας**

Η ζωγραφική που δημιουργήθηκε στη Βενετία ήδη προς το τέλος της πρώιμης Αναγέννησης ανήκε στην παράδοση της Βόρειας Ιταλίας και είχε τη δική της ταυτότητα. Αντίθετα από τη Φλωρεντία που προωθεί μια γραμμική ζωγραφική, οι



Βενετοί ζωγράφοι λειτουργούν εικαστικά και δίνουν έμφαση στο χρώμα και τις λεπτές διαβαθμίσεις του φωτός. Αυτό πιθανώς να οφείλεται στην τεράστια χρωματικότητα της πόλης αυτής που τελικά καθορίζει τον ψυχισμό των ανθρώπων.

Η σταθερή πολιτική κατάσταση προσελκύει πολλούς καλλιτέχνες, αλλά και η ίδια η Βενετία θα γεννήσει αξιόλογες προσωπικότητες. Πρόκειται για μια κοσμοπολίτικη πόλη με απίστευτη ανεξιθρησκεία και τεράστιο πλούτο λόγω του εμπορίου που αναπτύσσεται στη θάλασσα. Οι ξένοι καλλιτέχνες γίνονται αμέσως αποδεκτοί και προωθούνται.

Ο Βενετός δεν είχε τη νοοτροπία του Φλωρεντινού που αγαπούσε το λιτό στα ανθρώπινα μέτρα, αλλά ενδιαφέρεται να επιδείξει τον πλούτο του. Έτσι χτίζεται ένας πολύ μεγάλος αριθμός παλατιών, αλλά και προωθείται η παραγωγή φορητών πινάκων, οι οποίοι στολίζουν τα σπίτια των πλουσίων.



Εικ.35<sup>α</sup>



Εικ. 35β

Μιλήσαμε παραπάνω για τον Andrea Mantegna στο πλαίσιο της Φλωρεντινής Σχολής, από την επηρεάστηκε στην αρχή της πορείας του, πριν ακόμη παντρευτεί την αδελφή του Giovanni Bellini, του σημαντικότερου Βενετού καλλιτέχνη που έδρασε κατά το μεταίχμιο του 15<sup>ου</sup> αι. Σε μια σύγκριση δύο έργων του Mantegna (εικ.35<sup>α</sup>) και του G.Bellini (εικ.35β) με το κοινό θέμα της αγωνίας στον κήπο της Γεσθημανής από το 1460, μπορούμε να διαπιστώσουμε τις διαφορές μεταξύ της γραμμικής- φλωρεντινής (πρώιμος Mantegna) και της εικαστικής-βενετικής ζωγραφικής (Bellini). Στην πρώτη περίπτωση έχουμε μια καθαρή, ψυχρή σύνθεση, όπου όλα είναι με σαφήνεια οριοθετημένα, ενώ στη δεύτερη ο τόνος δίδεται από το φως και το χρώμα διαμορφώνοντας λυρική ατμόσφαιρα. Σε παρόμοια συμπεράσματα καταλήγουμε και μέσα από τη σύγκριση της Sacra Conversazione του Bellini (εικόνα βωμού San Zaccaria, 1505) (εικ.36) με αυτή στον βωμό Annalena του Fra Angelico (εικ.23).



Εικ.36

### **Ώριμη Αναγέννηση (1500- c.1530, Ρώμη) / (1500-1570, Βενετία)**

Στο τέλος του 15ου αι. η Φλωρεντία θα χάσει την αίγλη της και το πολιτιστικό και καλλιτεχνικό κέντρο μεταφέρεται στη Ρώμη. Κατά τη διάρκεια του 15<sup>ου</sup> αι. η Φλωρεντία πέρασε βαθμιαία από το δημοκρατικό πολίτευμα στην κληρονομική διακυβέρνηση των Μεδίκων, οι οποίοι ωστόσο το 1494 χάνουν την εξουσία λόγω της ταπεινωτικής ειρήνης που υπογράφει ο Πέτρος Β΄ Μέδικος με τον επικεφαλής των Γάλλων εισβολέων βασιλέα Κάρολο Η΄. Για περίπου 20 χρόνια οι Μεδικοί απουσιάζουν από τη Φλωρεντία, καθώς έχουν καταφύγει στη Γαλλία. Την εποχή

αυτή η παπική εξουσία προσπαθεί με αλληπάλληλους πολέμους να προεκτείνει τα όρια της, ώσπου τελικά αναχαιτίζεται από την Αγία Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία: Γερμανοί και Ισπανοί μισθοφόροι του Καρόλου Ε΄ λεηλατούν το 1527 τη Ρώμη, με αποτέλεσμα οι περισσότεροι καλλιτέχνες να διασκορπιστούν στην υπόλοιπη Ιταλία.

Παρά όμως όλη αυτή την αναταραχή, οι τρεις πρώτες δεκαετίες του 16<sup>ου</sup> αι. συνδέονται με την ακμή της αναγεννησιακής τέχνης. Το διάστημα αυτό οι πάπες Ιούλιος Β΄ και Λέον Ι΄ θα συγκεντρώσουν στην αυλή τους τους μεγαλύτερους καλλιτέχνες της Ιταλίας. Βασικός τους στόχος είναι η προσωπική τους ανάδειξη και η προβολή της ρωμαιοκαθολικής εκκλησίας μέσα από την τέχνη. Παράλληλα με τη Ρώμη αναδεικνύεται και η Βενετία σε μεγάλο καλλιτεχνικό κέντρο, το οποίο μετά το “sacco di Roma” κυριαρχεί στην πολιτιστική σκηνή της Ιταλίας.

### **Αρχιτεκτονική**

Στο πλαίσιο της προβολής της εκκλησίας, οι Πάπες της Ρώμης θα συγκεντρώσουν εκεί πολλούς σημαντικούς αρχιτέκτονες, οι οποίοι θα αξιοποιήσουν στο έπακρο τις αναζητήσεις του προηγούμενου αιώνα. Έμφαση θα δοθεί στις μεγάλες φόρμες, καθώς εγκαταλείπεται η διακόσμηση σε μικρά σύνολα και η ανάδειξη της λεπτομέρειας. Τα κτίρια έχουν μνημειακό χαρακτήρα και οι χώροι τους διανέμονται με ορθολογικό και πλήρως ισορροπημένο τρόπο, έτσι ώστε και το μικρότερο τμήμα τους να σχετίζεται οργανικά με το σύνολο.

Σημαντικότερος αρχιτέκτονας είναι ο Donato Bramante (1444-1514) που έκανε τα σχέδια για τον Άγιο Πέτρο στη Ρώμη, ο οποίος όμως έμελλε να ολοκληρωθεί εκατό χρόνια μετά (άλλοι που συνέβαλλαν στη διαμόρφωση του τα επόμενα χρόνια: Carlo Maderna, Raffaello, Michelangelo Buonarroti). Στο σχέδιο του Bramante όλα τα στοιχεία του ναού διατάσσονται γύρω από δύο κυρίως άξονες και η κάτοψη ακολουθεί το σχήμα του ελληνικού σταυρού (με ίσες δηλαδή κεραίες), το κέντρο του οποίου θα στεγαζόταν με κολοσσιαίο τρούλο. Παρόμοια μοίρα είχαν και τα σχέδια του Bramante για την επέκταση του ανακτόρου του Βατικανού, που ήταν οικοδομικό πρόγραμμα του Ιουλίου Β΄. Το μεγαλύτερο όμως μέρος του έργου πραγματοποιήθηκε αργότερα με μεγάλες αλλαγές στα αρχικά σχέδια.

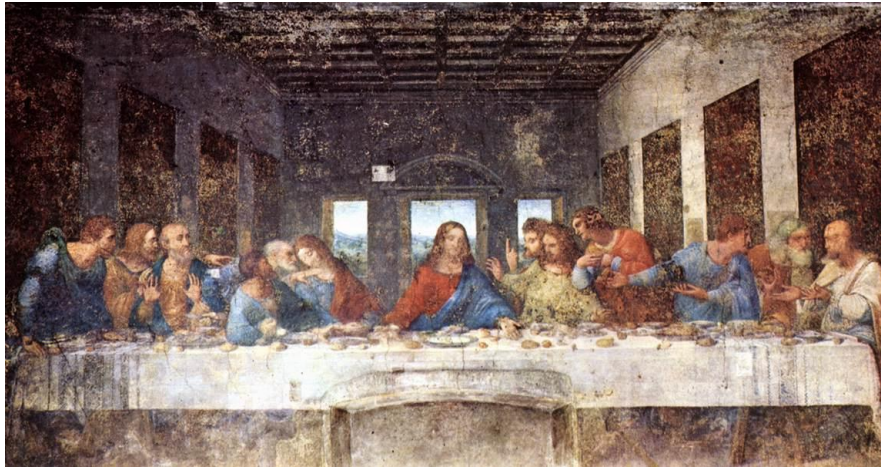


## Ζωγράφοι

Η ώριμη Αναγέννηση είναι η περίοδος που τα αιτήματα των καλλιτεχνών για την επίτευξη αληθοφάνειας και αρμονικής ομορφιάς βρίσκουν την πλήρη ολοκλήρωση τους. Οι πειραματισμοί σε ό,τι αφορά τον χώρο, το φως και την κίνηση έχουν αποδώσει τους καρπούς τους και οι καλλιτέχνες στρέφονται κατά αποκλειστικότητα στην αναζήτηση της αρμονίας, της ισορροπίας και της ομορφιάς των συνθέσεων.

- Leonardo da Vinci (1452-1519)

Στο πρόσωπο του συνενώνονται όλα τα στοιχεία του λεγόμενου "homo universalis". Πέρα από τη ζωγραφική και τη γλυπτική, ασχολήθηκε με την αρχιτεκτονική, τα μαθηματικά, την οπτική, τη μηχανική, την ανατομία, τη ζωολογία, τη βοτανική, τη μετεωρολογία και τις εφευρέσεις. Συνενώνει νόηση και συναίσθημα. Παράλληλα αξιοποιεί τις αναζητήσεις της φλωρεντινής σχολής που ήθελε τον καλλιτέχνη ερευνητή. Η ζωγραφική του είναι αποτέλεσμα έρευνας και εσωτερικής διαδικασίας. Παρατηρεί το αντικείμενο μέσα στο περιβάλλον του σε σχέση πάντα με το φως, έχοντας επίγνωση ότι λόγω αυτού είναι καθετί ορατό σε εμάς. Έτσι χρησιμοποιεί το *sfumato*, δηλαδή μια απαλή διαβάθμιση του φωτός που επιτρέπει ανεπαίσθητη μετάβαση σε περιοχές διαφορετικού χρώματος, χωρίς να χρησιμοποιήσει περιγράμματα. Με αυτόν τον τρόπο διαχωρίζεται από το φλωρεντινό στιλ που είναι καθαρό και γραμμικό. Η τεχνοτροπία του Leonardo είναι γλυκιά και λυρική. Επίσης υπήρξε αδιάστακτος καινοτόμος, καθώς έκανε πολλά τεχνικά πειράματα, π.χ. στον Μυστικό Δείπνο, που σήμερα κοντεύει να εξαφανιστεί λόγω των ακατάλληλων πειραματισμών που έκανε για την προετοιμασία της επιφάνειας της νωπογραφίας. Έχουν σωθεί μόλις 17 του έργα, όπως: «Μυστικός Δείπνος», περ. 1495-8, Νωπογραφία στη Σάντα Μαρία ντελε Γκράτσιε, Μιλάνο / «Η Παρθένος των Βράχων», περ.1508, National Gallery London / «Μόνα Λίζα», 1503, Λούβρο.



Εικ.37



Εικ.38

Στον «Μυστικό Δείπνο» (εικ.37) αποκαλύπτεται ολοκληρωμένα η τάση της εποχής προς τον εξανθρωπισμό και την εκκοσμίκευση των θρησκευτικών θεμάτων. Σε σύγκριση με έργα αντίστοιχης θεματικής του Quattrocento (εικ. 38) παρατηρούμε ότι στο έργο του Leonardo κυριαρχεί το συναίσθημα και η οργή των μαθητών που μόλις έχουν πληροφορηθεί την επικείμενη προδοσία του Ιούδα: πρόκειται για το πρώτο ομαδικό ψυχολογικό θρησκευτικό πορτρέτο. Επιχειρείται ψυχογράφημα των μορφών, οι οποίες δεν είναι πια απλώς παρατεταγμένες αλλά σχηματίζουν τριάδες και κάνουν έντονες κινήσεις. Το φως είναι αυτό που συμβάλλει στην απόδοση της ψυχολογίας, αλλά και που ταυτόχρονα προσδίδει στη σύνθεση απόκοσμη ατμόσφαιρα.



Εικ.39

Το πιο διάσημο πορτρέτο του Leonardo είναι η «Μόνα Λίζα» (1503) (εικ.39) που έχει συνδεθεί με πολλές και διακριτές ερμηνείες. Ο Vasari αναφέρει ότι πρόκειται για τη Λίζα, τη σύζυγο του Francesco del Giocondo, πλούσιου εμπόρου μεταξιού, αλλού αναφέρεται ως η ερωμένη του Giuliano των Μεδίκων, ενώ στο πνεύμα της αναγεννησιακής τέχνης που προωθεί την αλληγορία, η γυναικεία μορφή αναγνωρίζεται ως εγκυμονούσα και κατ' επέκταση ως σύμβολο της γονιμότητας και της μητρότητας. Γνωστές είναι και οι ερμηνευτικές προσεγγίσεις του Freud που συνδέουν το αινιγματικό χαμόγελο της μορφής με το υποσυνείδητο του Leonardo και την ανάμνηση της μητέρας του που τον άφησε σε μικρή ηλικία για να μεγαλώσει κοντά στον πατέρα και τη μητριά του. Σε κάθε περίπτωση πρόκειται για ένα αινιγματικό πορτρέτο που λόγω του σφουμάτο στο πρόσωπο (=τεχνική απαλής διαβάθμισης των τόνων που επιτρέπει στις φόρμες να σβήνουν η μία μέσα στην άλλη προσδίδοντας στη σύνθεση αοριστία και μυστήριο) και της ατμοσφαιρικής προοπτικής στο βάθος (τεχνική απόδοσης του τρισδιάστατου χώρου όχι μέσω μαθηματικού συστήματος και αναλογιών, αλλά μέσα από κατάλληλο χειρισμό του χρώματος. Με την ατμοσφαιρική προοπτική η ψευδαίσθηση του βάθους

διαμορφώνεται λόγω της πιο θολής απόδοσης των πίσω επιπέδων) αποκτά μυστηριακό και αόριστο χαρακτήρα.

- Raffaello Santi (1483-1520)

Αποτελεί την ωριμότερη και την πιο κλασική στιγμή της Αναγέννησης. Καταγόταν από το Urbino, όπως ο Bramante που του ανοίγει τον δρόμο για τη Ρώμη. Με σύσταση του τελευταίου, ο Πάπας Ιούλιος Β΄ θα καλέσει το Ραφαήλ στη Ρώμη για να ζωγραφίσει τις Stanzae (= ιδιαίτερα δωμάτια) στο παπικό ανάκτορο του Βατικανού. Από την Stanza della Segnatura (1509-1511) προέρχεται η περίφημη τοιχογραφία «Η Σχολή των Αθηνών», όπου δοξάζεται το ανθρώπινο πνεύμα και η αρχαία φιλοσοφία. Γνωστοί είναι και οι πίνακες του με θέμα την Παναγία που προέρχονται από τη φλωρεντινή του περίοδο»: κατά την τρίχρονη παραμονή του στη Φλωρεντία (1504-7) φιλοτέχνησε πάνω από 16 έργα αυτής της θεματικής, ενώ και αφού έφυγε από τη Φλωρεντία συνέχισε να απεικονίζει την Παναγία.

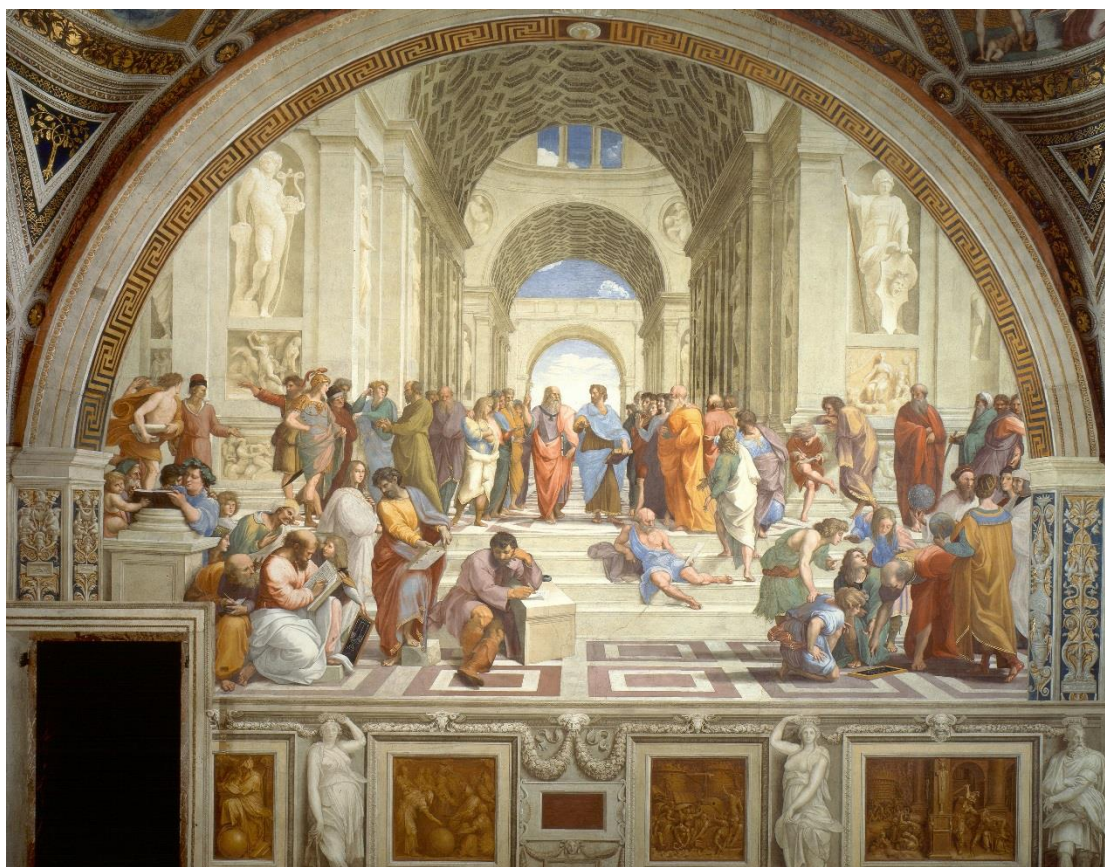


Εικ.40

Ενδεικτικά αναφέρουμε τον κυκλικό πίνακα (tondo) της «Παναγίας των Άλμπα» (1510) (εικ.40), όπου παρατηρούμε τη διάθεση του Ραφαήλ να κοσμικοποιήσει το θέμα της Παναγίας και να του προσδώσει αισθησιακό χαρακτήρα. Η Παναγία δεν απεικονίζεται πλέον σε κλειστό χώρο αλλά τοποθετείται στη φύση διακρίνεται από τη φινέτσα και την αισθησιακή της στάση. Μέσα από μια σιγμοειδή κάμψη του σώματος (*linea serpentinata*) τα ενδύματα αποκτούν κίνηση, ενώ οι διακριτικές



διαφάνειες και τα στρατιωτικού τύπου πέδιλα αποκαλύπτουν μέρη του σώματος της. Ο μικρός χριστός απεικονίζεται σε ηρωική στάση που θυμίζει αρχαίο ερωτιδέα. Η Αναγέννηση είναι μια εποχή που η τέχνη εκρωμαϊζεται, τα θρησκευτικά θέματα κοσμικοποιούνται και ο Χριστιανισμός αποκτά αισθησιακό χαρακτήρα. Σε αυτό μεγάλο ρόλο είχε παίξει το κίνημα του Νεοπλατωνισμού που είχε ως βασικό αίτημα τον συγκερασμό της πλατωνικής και της χριστιανικής φιλοσοφίας. Η τάση αυτή είχε επεκταθεί και στην κοινωνική ζωή, καθώς για παράδειγμα αναφέρεται ότι συχνά αποκαλούσαν τον Πάπα «Υψιστο Δία».



Εικ.41

Η τοιχογραφία του Ραφαήλ με τίτλο «Η Σχολή των Αθηνών» (εικ.41) βρίσκεται στη Stanza della Segnatura, στο παπικό ανάκτορο στο Βατικανό, και συγκεκριμένα στον τοίχο που ήταν αφιερωμένος στη φιλοσοφία. Οι άλλοι τρεις τοίχοι ήταν αφιερωμένοι στη θεολογία, την ποίηση και τη δικαιοσύνη. Απεικονίζεται συνάθροιση φιλοσόφων που συζητούν, διδάσκουν και στοχάζονται. Οι περισσότερες μορφές έχουν ταυτιστεί, για παράδειγμα στα σκαλιά είναι

καθισμένος ο Διογένης που με τη χαλαρή στάση του δείχνει αδιαφορία για τα εγκόσμια, ενώ η καθιστή μορφή μπροστά που γράφει ακουμπώντας σε μαρμάρινο πάγκο είναι ο Ηράκλειτος. Στο κέντρο απεικονίζονται ο Πλάτων και ο Αριστοτέλης, ενώ από τη μεριά του Πλάτωνα απεικονίζονται φιλόσοφοι και από την πλευρά του Αριστοτέλη επιστήμονες, όπως ο Ευκλείδης και ο Πτολεμαίος.

Το έργο λειτουργεί αλληγορικά με αναφορά στις δύο διακριτές ερμηνείες της πραγματικότητας, της εμπειρικής και της μεταφυσικής. Η αριστοτελική φιλοσοφία που καλλιεργούνταν την εποχή αυτή μέσα από στοχαστές όπως ο Πιέτρο Πομπονάτσι, έθετε στο επίκεντρο τον άνθρωπο ως ορθολογικό ον που προσλαμβάνει εμπειρικά τον κόσμο και είναι ικανό να φτιάξει τη μοίρα του. Κατ' αυτή την έννοια απεικονίζονται από την πλευρά του Αριστοτέλη εμπειρικοί επιστήμονες. Η δεύτερη ερμηνεία του κόσμου που προωθούνταν από τους Νεοπλατωνιστές κινούνταν γύρω από τον άξονα της Πλατωνικής Ιδέας, αντιμετωπίζοντας την πραγματικότητα ως αντανάκλαση ενός ιδεατού-πνευματικού κόσμου. Έτσι από την πλευρά του Πλάτωνα απεικονίζονται διάφοροι φιλόσοφοι και στοχαστές.

- Michelangelo Buonarroti (1475-1564)

Με τον Μιχαήλ Άγγελο καταστρέφεται το μέτρο της Αναγέννησης. Στη θέση του ανθρώπου ως μέτρο των πάντων μπαίνει ο υπεράνθρωπος. Σε αυτό επιδρά και η ρωμαϊκή τέχνη που επιζητούσε το γιγαντιαίο. Η φύση δεν είναι πια το πρότυπο. Τη θέση της παίρνουν οι μεγάλες ιδέες. Μεγάλο ρόλο σε αυτό παίζει και ο Νεοπλατωνισμός, το φιλοσοφικό κίνημα που τα χρόνια αυτά το ασπάζονται οι περισσότεροι πνευματικοί άνθρωποι. Ο Μιχαήλ Άγγελος εξακολουθεί ωστόσο να είναι ανθρωποκεντρικός, ενώ δεν απεικονίζει ποτέ τοπίο ή άλλα παραπληρωματικά στοιχεία. Η ανθρώπινη μορφή κυριαρχεί και υλοποιεί τις ιδέες του. Πορτρέτα συγκεκριμένων μορφών δεν υπάρχουν στις πολυπρόσωπες παραστάσεις του γιατί όλες οι μορφές είναι ιδεατές και παντού υποβόσκει το πάθος. Στον Μιχαήλ Άγγελο έχουμε μια τραγική φυσιογνωμία που διακατέχεται από ανείπωτο υπαρξιακό πόνο. Τα ποιήματα του ανήκουν στα πιο σπουδαία της παγκόσμιας λογοτεχνίας. Ζει άλλωστε σε μια εποχή που κυριαρχείται από τεράστια αβεβαιότητα. Ο ίδιος

στηρίχθηκε επαγγελματικά από την εκκλησία, καθώς εργάστηκε κυρίως για τους Πάπες.



Εικ.42

Το 1504 ο Μιχαήλ Άγγελος ολοκληρώνει τον Δαβίδ (εικ.42), κολοσσιαίο γλυπτό από μάρμαρο ύψους 5,5μ. Προοριζόταν για νότια αψίδα (χώρος που δημιουργείται με την προέκταση του τόξου και στηρίζει το βάρος) του καθεδρικού ναού της Φλωρεντίας. Τα στοιχεία που το χαρακτηρίζουν είναι η ψυχική ένταση, οι έξεργοι μύες, οι φουσκωμένες φλέβες και τα δυσανάλογα μεγάλα άκρα. Φέρει επιρροή από ελληνιστική αντικλασική γλυπτική, ταυτόχρονα όμως σε αντίθεση με τα ελληνιστικά γλυπτά παρουσιάζει μεγάλη εσωτερικότητα. Ο Μιχαήλ Άγγελος ήταν Νεοπλατωνιστής και πίστευε ότι το σώμα αποτελεί τη φυλακή της ψυχής, η οποία λαχταρά να επιστρέψει στον φυσικό της χώρο που είναι ο κόσμος των ιδεών. Το συγκεκριμένο γλυπτό αποτελεί εικαστική μεταγραφή των ιδεών του: το τεράστιο μέγεθος του σώματος αναφέρεται στον ρόλο του ως φυλακή της ψυχής, η ύπαρξη της οποίας υποδηλώνεται μέσα από την εσωτερική έκφραση της μορφής. Το γλυπτό του Δαβίδ τοποθετήθηκε τελικά στην Piazza della Signoria, μπροστά από το Palazzo Vecchio.

Ένα ακόμη σημαντικό έργο του Μιχαήλ Αγγέλου ήταν το ταφικό μνημείο του Ιουλίου ΙΙ στο Σαν Πίετρο ιν Βίνκολι (εικ.43), στη Ρώμη, που ολοκληρώθηκε το 1542-45 μετά από πολλές ματαιώσεις και αλλαγές. Ο ίδιος έκανε λόγο για την «τραγωδία

του τάφου». Προοριζόταν αρχικά να τοποθετηθεί στον Άγιο Πέτρο του Μπραμάντε που τελικά δεν πραγματοποιήθηκε. Κεντρική μορφή στην κάτω ζώνη της πρόσοψης του μνημείου είναι το ο Μωυσής (οι Νεοπλατωνιστές τον ταύτιζαν με τον απόστολο Παύλο, ως πρόσωπα που συνδύαζαν την ενεργό δράση και την ενόραση και έτσι είχαν προσεγγίσει την αθανασία πριν ακόμη εγκαταλείψουν επίγεια ζωή) (εικ.44). Οι γυναικείες μορφές που πλαισιώνουν τον Μωυσή είναι η Ραχήλ και η Λεία (από το «Καθαρτήριο» του Δάντη) που συμβολίζουν τους δυο δρόμους που οδηγούν στον Θεό και συνδέονται με την ενάρτη ενεργή και στοχαστική ζωή. Στην επάνω ζώνη της πρόσοψης είναι το γλυπτό του Πάπα που πλαισιώνεται από μία Σίβυλα και έναν προφήτη. Αρχικά στη θέση της Ραχήλ και της Λίας θα έμπαιναν μορφές σκλάβων, που σήμερα βρίσκονται, οι τέσσερις από αυτούς που είναι non-finito (ημιτελείς) στην Ακαδημία της Φλωρεντίας και οι δύο ολοκληρωμένοι στο Λούβρο. Πρόκειται για αλληγορίες-σύμβολα για την μη αναγεννημένη ψυχή που μένει δέσμια των σαρκικών επιθυμιών. Οι τέσσερις σκλάβοι έμειναν επίτηδες ημιτελείς με σκοπό να προβληθεί η παραπάνω νεοπλατωνική πεποίθηση και να δειχθεί ότι το ολοκληρωμένο υλικό σώμα αποτελεί τη φυλακή του πνεύματος.



Εικ.43





Εικ.44



Εικ.45

Το 1508 ο πάπας Ιούλιος Β΄ αναθέτει στον Μιχαήλ Άγγελο την οροφή του παρεκκλησίου του Βατικανού Cappella Sixtina (εικ.45), όπου δουλεύει έως 1512. Θέμα της εικονογράφησης είναι η ιστορία της ανθρωπότητας από τη δημιουργία ως τον Μωυσή. Αρκετά χρόνια αργότερα τού ανατίθεται και ο τοίχος του βωμού με θέμα τη Δευτέρα Παρουσία (1534-41) (εικ.46). Για πρώτη φορά το θέμα της Δευτέρας Παρουσίας μεταφέρεται από τον τοίχο του νάρθηκα (=της εισόδου) του ναού, στον τοίχο του ιερού βήματος, με σκοπό την ταύτιση του Πάπα (που στεκόταν

μπροστά από τον συγκεκριμένο τοίχο) με τον Μεγάλο Κριτή. Πρόκειται για πυκνή, πολυπρόσωπη σύνθεση, όπου συνυπάρχουν πρόσωπα από την Παλαιά και την Καινή Διαθήκη, την Αρχαιότητα, αλλά και τη σύγχρονη εποχή. Το έργο φιλοτεχνήθηκε στην εποχή της Αντιμεταρρύθμισης, του κινήματος δηλαδή της καθολικής εκκλησίας με σκοπό να διατηρήσει το κύρος της που είχε πληγεί μέσα από τη Μεταρρύθμιση. Στο πνεύμα αυτό είχε εγκαινιαστεί νέα σκληρή γραμμή στα δογματικά θέματα, είχαν απαγορευτεί βιβλία, είχαν θεσπιστεί αυστηροί κανόνες για τη μουσική και την τέχνη και γενικότερα επικρατούσε καθεστώς αυστηρού ελέγχου και εκφοβισμού. Η Δεύτερα Παρουσία του Μιχαήλ Αγγέλου κρίθηκε αιρετική και λίγο πριν τον θάνατο του, ο καλλιτέχνης έμελλε να δει το έργο του αλλαγμένο από τον Ντανιέλε ντα Βολτέρα, που ανέλαβε να ντύσει τις γυμνές μορφές.



Εικ.46

### Η Σχολή της Βενετίας

Η Βενετία είναι μαζί με τη Ρώμη κέντρο της ώριμης Αναγέννησης. Η εκκλησία στη Βενετία δεν είχε ωστόσο τη δύναμη και τον ηγεμονικό ρόλο που είχε στην υπόλοιπη



Ιταλία. Προστάτες των τεχνών ήταν η κυβέρνηση και τα μέλη των πλουσίων οικογενειών. Είδαμε ότι από τα τέλη του 15<sup>ου</sup> αι. παρουσιάζονται και στη βενετική ζωγραφική τάσεις ανανέωσης που εκφράζονται όμως με διαφορετική τεχνοτροπία από τη φλωρεντινή. Σε αντίθεση δηλαδή με τη γραμμική ζωγραφική της Φλωρεντίας, στη Βενετία καλλιεργείται μια εικαστική τεχνοτροπία με έμφαση στο χρώμα και το φως. Η εικαστική ζωγραφική συνεχίζει και στον 16<sup>ο</sup> αι.



Εικ. 47<sup>α</sup>



Εικ.47β

Οι σημαντικότεροι ζωγράφοι της ώριμης Αναγέννησης στη Βενετία ήταν οι Giorgione (1478-1510) και Tiziano (1477 –1576). Σε μια σύγκριση έργων των δύο καλλιτεχνών με φαινομενικά κοινό θέμα, μπορούμε να διαπιστώσουμε τη σύγκλιση

μεταξύ κοσμικών και θρησκευτικών θεμάτων την εποχή αυτή. Το έργο του Τζορτζόνε αποκαλείται «Κοιμώμενη Αφροδίτη» (εικ.47<sup>α</sup>) και αυτό του Τισιανού «Αφροδίτη του Ουρμπίνο» (εικ.47<sup>β</sup>). Και στα δύο ακολουθείται ο εικονογραφικός τύπος της Venus Pudica (=τύπος της ντροπαλής Αφροδίτης που κρύβει τα γεννητικά της όργανα και υπάρχει από την αρχαιότητα) σε ημιξαπλωμένη θέση. Ενώ όμως στο έργο του Τζορτζιόνε έχουμε πράγματι μια θεότητα που η μορφή της μοιάζει να εναρμονίζεται πλήρως με τον φυσικό χώρο, στο έργο του Τισιανού πρόκειται για μια καθημερινή γυναίκα, πιθανώς εκδιδόμενη, που βρίσκεται ξαπλωμένη στο δωμάτιο του σπιτιού της με το σκυλάκι της και τις θεραπαινίδες να δουλεύουν στο βάθος. Βρισκόμαστε σε μια εποχή όπου τα θρησκευτικά θέματα κοσμικοποιούνται και αναδεικνύονται οι ηθογραφικές σκηνές (=σκηνές από την καθημερινή ζωή) μέσα από τη χρήση εικονογραφικών τύπων που μέχρι τότε συνδέονταν με τη μυθολογία.

## ΒΟΡΕΙΑ ΕΥΡΩΠΗ



**Εικ.48**

Τον 15ο αι. εμφανίζεται νέα μορφή ζωγραφικής έκφρασης στην Ολλανδία, η οποία απέρριπτε τη διακοσμητική κομψότητα και τον «αυλικό» χαρακτήρα του «διεθνούς ύφους». Οι θρησκευτικές σκηνές εξανθρωπίζονται σε μεγάλο βαθμό, καθώς

τοποθετούνται στα εσωτερικά σπιτιών και προβάλλεται ο ηθογραφικός τους χαρακτήρας. Ο Ρομπέρ Καμπέν (Robert Campin, 1378 - 26 Απριλίου 1444) θα απεικονίσει την Παρθένο με το Βρέφος μπροστά από ένα παραπέτασμα τζακιού (εικ.48), συνδυάζοντας τη θρησκευτική πνευματικότητα με το εσωτερικό της αστικής κατοικίας. Ο Γιαν Βαν Άυκ (1385-1441μ.Χ.) θα προβεί σε ένα νέο ρεαλισμό με συμβολικές προεκτάσεις ("Ευαγγελισμός", περ. 1434/36) και μεγάλη έμφαση στη μικρογραφική λεπτομέρεια ("Ο Γάμος Αρνολφίνι", 1434) (εικ.49). Αξίζει να παρατηρηθεί ότι η τεχνοτροπία, η έμφαση στη λεπτομέρεια και τα ποικίλα συμβολικά στοιχεία είναι κοινά στα θρησκευτικά και στα κοσμικά θέματα.



Εικ.49

Οι αδελφοί Βαν Άυκ θεωρούνται οι εφευρέτες της ελαιογραφίας, κάτι που δεν ευσταθεί απόλυτα, καθώς η τεχνική αυτή χρησιμοποιούνταν και παλαιότερα στο χρωμάτισμα γλυπτών και στο φινίρισμα έργων ζωγραφισμένων με τέμπρα. Ωστόσο οι αδελφοί Βαν Άυκ χρησιμοποίησαν για πρώτη φορά λάδι ως συνδετικό υλικό για τα χρώματα τους στη ζωγραφική, αντί για αυγό που συνηθίζονταν μέχρι τότε. Το αποτέλεσμα ήταν πολύ πιο λαμπερά χρώματα και η δυνατότητα απόδοσης απίστευτων λεπτομερειών.

Ο νέος ρεαλισμός διαδόθηκε γρήγορα στην υπόλοιπη βόρεια Ευρώπη κατά το πρώτο τέταρτο του 15ου αι. Μεγάλη έμφαση δόθηκε στην απόδοση του πόνου και του συναίσθηματος. Δεξιότηχης στην απόδοση του πόνου θεωρείται ο Ροχίρ βαν ντερ Βάουντεν (1399/1400-64), ο οποίος έτυχε μεγάλης αναγνώρισης από την εποχή του. Ήταν επίσημος αυλικός ζωγράφος του Φιλίππου του Αγαθού, δούκα της Βουργουνδίας, ενώ οι πίνακες του εξαγονταν σε πολλά μέρη της Ευρώπης έως την Καστίλη της Ισπανίας και τη Φερράρα της Ιταλίας. Στην περίφημη «Αποκαθήλωση» (περ.1435) του έχουμε μια σπουδή για όλα τα είδη του ανθρώπινου πόνου και της συγκίνησης (εικ.50).



Εικ.50

Κατά το πρώτο μισό του 16ου αι. παρατηρούνται στη βόρεια Ευρώπη δύο ρεύματα:

1) γοτθική ζωγραφική με τους Χέραρτ Ντάβιτ, Χιερόνυμους Μπος και Ματίας Γκρύνεβαλντ, 2) αναγεννησιακή ζωγραφική με τους Άλμπρεχτ Ντύρερ, Λούκας Κράναχ και Χανς Χόλμπαιν.

Ο Ντάβιτ επιδίδεται περισσότερο σε μια νατουραλιστική ζωγραφική γεμάτη εσωτερική ηρεμία και πνευματικότητα, ενώ οι Μπος και Γκρύνεβαλντ ακολουθούν και επεκτείνουν την εξπρεσιονιστική διάθεση του Ροχίρ βαν ντερ Βάουντεν. Ο Μπος είναι γνωστός για τις εφιαλτικές παραστάσεις του και την έντονα πεσιμιστική του στάση (εικ.51). Αντίθετα ο Γκρύνεβαλντ, που ίσως αποτελεί τον πιο σπουδαίο



εκφραστή της ανθρώπινης φρίκης όλων των εποχών (εικ.52), προβάλλει έμμεσα την ελπίδα της λύτρωσης.



Εικ.51



Εικ.52

Οι καλλιτέχνες του Βορρά δεν έμειναν ανεπηρέαστοι από τις κοσμογονικές αλλαγές που πραγματοποιούνταν στον πολιτισμό του νότου. Πολλοί από αυτούς πήγαιναν στην Ιταλία για να σπουδάσουν και επιστρέφοντας έφερναν μαζί τους το νέο πνεύμα που αφορούσε στη συνεργασία επιστήμης, φιλοσοφίας και τέχνης. Εντούτοις, η επανάσταση στην τέχνη του Βορρά είχε διαφορετικό υπόβαθρο: ενώ η ιταλική αναγέννηση εμπνεύστηκε από τον ουμανισμό και εμφανίστηκε ως αναβίωση του κλασικού πνεύματος, η αλλαγή στο Βορρά παρακινήθηκε από την



εκκλησιαστική μεταρρύθμιση και την ανάγκη αναβίωσης των παλαιών χριστιανικών αξιών.



Εικ.53

Την ίδια εποχή που ακόμη τόσο στην Ολλανδία, όσο και στη Γερμανία δρουν καλλιτέχνες που διατηρούν στενές σχέσεις με την υστερογοτθική παράδοση και δημιουργούν μια ρεαλιστική ζωγραφική με πολλούς συμβολισμούς (Bosch, Grünewald), στη Γερμανία θα εμφανιστούν κάποιοι καλλιτέχνες που επηρεασμένοι από την Ιταλική Αναγέννηση προβαίνουν σε μια πιο ιδεαλιστική ζωγραφική που ωστόσο εξακολουθεί να είναι πιο ρεαλιστική από την ιταλική. Πρόκειται για τους Albrecht Dürer (1471-1528), Hans Holbein τον νεότερο (περ. 1498-1543) και Lucas Cranach τον πρεσβύτερο (1472-1553). Οι καλλιτέχνες αυτοί επιδίδονται κυρίως στην προσωπογραφία, ενώ ένα δεύτερο είδος που καλλιεργείται είναι η τοπιογραφία (Albrecht Altdorfer). Ο Dürer είναι ένας από τους σημαντικότερους δημιουργούς της εποχής. Από την όψιμη περίοδο της πορείας του προέρχονται οι δύο μνημειώδεις πίνακες του με θέμα τους «Τέσσερις Αποστόλους» (1523-6) (εικ.53) που σήμερα

βρίσκονται στην Παλαιά Πινακοθήκη του Μονάχου. Με άμεσο και ρεαλιστικό τρόπο παρουσιάζονται τέσσερις διαφορετικοί ανθρώπινοι τύποι. Ο Ιωάννης στα αριστερά με το κόκκινο ένδυμα μοιάζει αισιόδοξος και γαλήνιος και υγιής. Ως συγγραφέας Ευαγγελίου κρατάει βιβλίο. Ο Πέτρος πίσω του κρατάει κλειδιά, αφού είναι ο φύλακας των Πυλών του Παραδείσου. Περιγράφεται ως πιο γεροντική μορφή με γυμνό κεφάλι και απαθή ήρεμη έκφραση. Ο Παύλος έχει αγριεμένα μάτια, ενώ ο Μάρκος (με το πράσινο ένδυμα) έχει μελαγχολικό και καχύποπτο βλέμμα.

Ένας ακόμη μεγάλος ζωγράφος που δρα στις Κάτω Χώρες είναι ο Peter Brueghel (1525/30-1569). Ο Brueghel ωστόσο δεν επηρεάζεται καθόλου από τους Ρωμανιστές και τους Μανιεριστές, αλλά ακολουθεί τη δική του γραμμή. Τα θέματα του τα αντλεί από την καθημερινή ζωή των χωρικών, τα οποία παρουσιάζει με ρεαλιστικό τρόπο, αλλά και καυστικό χιούμορ (εικ.54). Ο Brueghel είναι γνωστός και για τα τοπία του που χαρακτηρίζονται από μελαγχολική – ρομαντική διάθεση.



Εικ.54

## Μανιερισμός

### Ιστορικές προϋποθέσεις

Είδαμε ότι η ώριμη φάση της Αναγέννησης ολοκληρώνεται το 1527 με την εισβολή των στρατιωτών του αυτοκράτορα της Αγίας Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, Καρόλου Ε΄ των Αψβούργων (που ήταν και βασιλιάς της Ισπανίας) και την καταστροφή της Ρώμης («Sacco di Roma»). Στην ιταλική χερσόνησο, στη θέση των κρατιδίων – πόλεων δημιουργήθηκαν βασιλεια και δουκάτα που ήταν κατά κύριο λόγο εξαρτημένα από την Ισπανική Αυλή.

Οι καλλιτέχνες διασκορπίστηκαν σε όλη την Ιταλία. Κάποιοι κατέφυγαν στο Φονταίνεμπλώ, στην αυλή του Φραγκίσκου Α΄, από όπου ξεκίνησε η διάδοση της νέας ιταλικής τεχνοτροπίας που δεν άργησε να κατακτήσει και άλλες βασιλικές αυλές, ενώ στα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα κυριαρχεί πλέον σε ολόκληρη την Ευρώπη. Στο διάστημα αυτό η Μάντοβα και η Πάρμα έγιναν τα νέα πολιτισμικά κέντρα στην Ιταλία. Ας θυμηθούμε ότι στην πρώιμη Αναγέννηση το μεγαλύτερο πολιτισμικό κέντρο ήταν η Φλωρεντία και προς το τέλος του Quattrocento η Βενετία, ενώ στην ώριμη Αναγέννηση πρωταγωνιστούσαν η Ρώμη και η Βενετία.

Καθοριστικές για τις ιστορικές εξελίξεις ήταν οι θρησκευτικές εξελίξεις, καθώς στο Βορρά ξεσπά η Μεταρρύθμιση που εμφανίστηκε ως αντίδραση στη διαφθορά και σε διάφορες πρακτικές εκμετάλλευσης της παπικής εκκλησίας. Η αφορμή δόθηκε όταν ο πάπας Λέον Χ θέλησε να ξεκινήσει καμπάνια στη Γερμανία για τη συγκέντρωση χρημάτων, με σκοπό την επέκταση της βασιλικής του Αγίου Πέτρου στη Ρώμη, πουλώντας συγχωροχάρτια με τα οποία οι αμαρτωλοί θα εξαγόραζαν την είσοδο τους στο παράδεισο. Η αντίδραση ήρθε από τον Γερμανό Αυγουστίνου μοναχό Μαρτίνο Λούθηρο που στις 31 Οκτωβρίου 1517 θυροκόλλησε στην εξώπορτα του μητροπολιτικού ναού της Βιτεμβέργης τις 95 Θέσεις του, οι οποίες αποτελούσαν ανοιχτή επίθεση κατά του παπισμού.

Η χρονολογία αυτή θεωρείται ορόσημο για την έναρξη της διαδικασίας διαχωρισμού του θρησκευτικού κόσμου σε καθολικό και προτεσταντικό. Ο προτεσταντισμός κυριάρχησε στον Βορρά, σε χώρες όπως η βόρεια και δυτική Γερμανία, η Ελβετία, οι Κάτω Χώρες (στην αρχή Φλάνδρα και Ολλανδία ήταν

ενωμένες, στις αρχές του 17ου αι. διαχωρίζονται και η Φλάνδρα γίνεται πάλι καθολική), η Βρετανία και η Σκανδιναβία. Η Ιταλία, η Ισπανία και ο υπόλοιπος νότος παρέμειναν καθολικές.

Η Μεταρρύθμιση στις χώρες του Βορρά είχε επίπτωση στη διαμόρφωση των τεχνών. Ακολουθήθηκε εικονοκλαστική πολιτική από την προτεσταντική εκκλησία που οδήγησε σε περιορισμό (και σε κάποιες περιπτώσεις ακόμη και στην πλήρη απομάκρυνση) εικόνων και γλυπτών από τις εκκλησίες. Σε καμία περίπτωση δεν γίνονταν παραγγελίες για μεγάλου μεγέθους εικόνες, όπως αυτές που κοσμούσαν τις καθολικές εκκλησίες, όμως σημειώθηκε ζήτηση για μικρού μεγέθους εικόνες κυρίως με χριστιανικό ηθικό δίδαγμα.

Τα βασικά χαρακτηριστικά της τέχνης της μεταρρύθμισης συνδέονται με τις θεολογικές αρχές του προτεσταντισμού που είναι:

1. Η πίστη αποτελεί προσωπική σχέση μεταξύ ανθρώπου και Θεού. Ο κάθε άνθρωπος έχει την ικανότητα να επικοινωνεί με τον Θεό, χωρίς την παρεμβολή της εκκλησίας και των οργάνων της. Η επικοινωνία αυτή πραγματοποιείται κάθε στιγμή εντός και εκτός εκκλησίας. Στο πνεύμα αυτής της πεποίθησης, στην προτεσταντική τέχνη προβάλλεται ο απλός άνθρωπος στην καθημερινή του ζωή, καθώς η ύπαρξη του ανθρώπου από μόνη της είναι, σύμφωνα με την προτεσταντική διδασκαλία, η πιο έγκυρη απόδειξη της ύπαρξης του Θεού.
2. Η σωτηρία της ψυχής έγκειται αποκλειστικά και μόνο στον Θεό και σε καμία περίπτωση σε επίγειες εκκλησιαστικές αρχές. Για αυτό οι αρχές αυτές δεν προβάλλονται μέσα από την προτεσταντική τέχνη. Άλλωστε καταργείται ο κλήρος και υπάρχουν μόνο ιεροκήρυκες.
3. Υποβαθμίστηκαν, σημαντικά για την καθολική εκκλησία, μυστήρια όπως η Άμωμος Σύλληψη, ο Ευαγγελισμός και η Μετουσίωση του Άρτου και του Οίνου σε Σώμα και Αίμα του Χριστού. Οι προτεστάντες δέχονται ως μυστήρια μόνο τη Βάπτισμα και τη Θεία Ευχαριστία. Καθώς δεν πιστεύουν στην Μετουσίωση του Άρτου και του Οίνου σε Σώμα και Αίμα του Χριστού παρά μόνο σε συμβολικό επίπεδο, πάνω από τους βωμούς τους τοποθετούν την εικόνα του Μυστικού Δείπνου και όχι της Σταύρωσης, όπως οι καθολικοί που πιστεύουν στην Μετουσίωση.

4. Τα θέματα που αποφεύγονται από την προτεσταντική εκκλησία είναι οι μεγαλοπρεπείς εικόνες της Παναγίας και του Ιησού, του Πάθους του Ιησού, των Αγίων και βέβαια οι εικόνες του Πάπα και άλλων επικεφαλής της καθολικής εκκλησίας. Όταν υπάρχουν εικόνες στις εκκλησίες, αυτές είναι μικρού μεγέθους και φέρουν συνήθως λιτές βιβλικές σκηνές. Περισσότερο πάντως από τη μεγάλη θρησκευτική ζωγραφική προωθούνται οι εικονογραφήσεις θρησκευτικών βιβλίων και τα χαρακτηριστικά.

Όπως είπαμε, σε κάποιες περιοχές ανέχονταν τις εικόνες στις εκκλησίες, αλλού πάλι υπήρχε πλήρης απομάκρυνση. Η πιο έντονη εικονοκλαστική περίοδος του προτεσταντισμού ήταν η λεγ. «δεύτερη μεταρρύθμιση» μεταξύ 1560-1619, όπου σημειώνονται μέχρι και καταστροφές παλαιότερων καθολικών εκκλησιών. Συνήθως απομάκρυναν τα διακριτά χαρακτηριστικά της καθολικής εκκλησίας αποκτώντας ένα απέρριπτο εκκλησιαστικό οικοδόμημα. Καθοριστικής σημασίας ενέργεια ήταν η μετακίνηση του επίκεντρου της εκκλησίας από τον βωμό στον άμβωνα. Οι καθολικοί θεωρούσαν τον βωμό ως το σημαντικότερο μέρος του ναού, αφού εκεί λάμβαναν χώρα τα μυστήρια. Αντίθετα οι προτεστάντες που τα απέρριπταν, έδιναν έμφαση στο κήρυγμα.

Ιδιαίτερη έμφαση θα πρέπει να δοθεί στο γεγονός ότι η μεταρρύθμιση δεν ήταν αποκλειστικά θρησκευτικό φαινόμενο, καθώς είχε και πολιτικό αντίκτυπο. Πολλοί ηγεμόνες τάχθηκαν στο πλευρό των μεταρρυθμιστών, αφού μέσα από τις γενικές ανακατατάξεις περνούσαν στα χέρια τους νέες χώρες και πλούτη της καθολικής εκκλησίας και των ταγμάτων της.

Η απάντηση της καθολικής εκκλησίας δεν άργησε να έρθει. Εκφράστηκε μέσα από το κίνημα της Αντιμεταρρύθμισης, με σκοπό την επανάκτηση των περιοχών περιοχές που είχαν προσχωρήσει στον προτεσταντισμό. Ιδρύονται νέα μοναστικά τάγματα, όπως των Ιησουιτών, ως φορείς για την αντεπίθεση κατά των προτεσταντών, ενώ λίγο αργότερα η εισαγωγή της ιεράς εξέτασης θα εγκαινιάσει πιο δραστικά και βίαια μέσα για αυτό τον σκοπό. Ο πάπας Παύλος Γ' (1468-1549) συγκάλεσε τη σύνοδο του Τρέντο (1545-63) όπου εισήγαγε πειθαρχικές μεταρρυθμίσεις. Εδώ τέθηκαν οι βάσεις για το κίνημα της αντιμεταρρύθμισης. Η

παπική εκκλησία πίστευε ότι στις καθολικές χώρες και ιδιαίτερα στην Ιταλία, η θρησκευτική τέχνη είχε χάσει την ουσία της και είχε στραφεί περισσότερο στις επίγειες απολαύσεις, τον εντυπωσιασμό και την πολυτέλεια. Έτσι στη σύνοδο του Τρέντο καταδικάστηκε η «ειδωλολατρική πολυτέλεια της εκκλησιαστικής τέχνης» και τέθηκαν αυστηροί κανόνες για την προάσπιση των καθολικών αξιών.

Ενώ λοιπόν οι προτεστάντες απομάκρυναν τη δημόσια θρησκευτική τέχνη αναδεικνύοντας την κοσμική ζωγραφική ως ένα είδος που εξυμνεί με έμμεσο τρόπο τον Θεό, αφού ο άνθρωπος αποτελεί τόσο αντανάκλαση Του όσο και απόδειξη της ύπαρξής του, οι καθολικοί συνέχισαν να διακοσμούν τις εκκλησίες τους με μεγάλα και εντυπωσιακά έργα που είχαν σκοπό να δοξάσουν τον Θεό και γενικές να προβάλλουν τις καθολικές παραδόσεις. Υπήρχε βέβαια ο αυστηρός έλεγχος της εκκλησίας ώστε να τηρούνται οι αποφάσεις της συνόδου του Τρέντο, και στο πλαίσιο αυτός για παράδειγμα ζητήθηκε από τον Ντανιέλε ντα Βολτέρα να «ντύσει» τους γυμνούς της Δευτέρας Παρουσίας (1534-41) του Μιχαήλ Αγγέλου (βλ. παραπάνω), ή και από τον Veronese να αφαιρέσει μορφές από τον «Μυστικό Δείπνο» του (βλ. παρακάτω)

Όπως οι προτεστάντες άλλαζαν τις πρώην καθολικές εκκλησίες που περνούσαν σε αυτούς κάνοντας τις απλούστερες, το ίδιο έκανα και οι καθολικοί αναθέτοντας σε καλλιτέχνες να διακοσμήσουν τις απέρριπτες προτεστάντικες εκκλησίες που παραλάμβαναν. Ιδιαίτερα όταν η Φλάνδρα γίνεται πάλι καθολική και ο Προτεστάντισμός περιορίζεται στην Ολλανδία στις αρχές του 17ου αι., η ενασχόληση των καλλιτεχνών αυξάνεται σε τεράστιο βαθμό. Ο Rubens είναι από τους μπαρόκ καλλιτέχνες που ευνοήθηκαν στο έπακρον από αυτή την κατάσταση. Στο πνεύμα της Αντιμεταρρύθμισης εμφανίζονται και καινούρια θέματα, όπως το θέμα της Μετάνοιας του Πέτρου και της Μαγδαληνής, με σκοπό την ανάδειξη της σημασίας του μυστηρίου της εξομολόγησης που είχε δεχθεί επίθεση από τους προτεστάντες.

## **Η τέχνη του Μανιερισμού**

### **A. Η αντικλασική τεχνοτροπία της μανιεριστικής τέχνης**

Η μελέτη της τέχνης μιας χρονικής περιόδου, αφορά στη σχέση της με το ιστορικό-κοινωνικο-πολιτισμικό πλαίσιο, τη θεματογραφία και την τεχνοτροπία της.

Προκειμένου να χαρακτηρίσουμε την τεχνοτροπία της μανιεριστικής τέχνης, θα χρησιμοποιήσουμε τον όρο «αντικλασική» που διαφοροποιείται από την κλασική τεχνοτροπία της πρώιμης και ώριμης αναγεννησιακής τέχνης.

Όταν λοιπόν αναφερόμαστε στους όρους του κλασικού και αντικλασικού, αναφερόμαστε στη μορφή των καλλιτεχνικών έργων (τεχνοτροπία) και όχι στο περιεχόμενό τους. Ο όρος «κλασικό» αναφέρεται σε συγκεκριμένο τρόπο σύνθεσης που προσδοκά την αναπαράσταση του φυσικού μέσα από ιδεατές προσεγγίσεις. Χαρακτηρίζεται από τις αρχές της συμμετρίας, της ισορροπίας, της τάξης, της καθαρότητας, της σαφήνειας. Πρόκειται για δομικές αρχές που ο εγκέφαλος μας κατανοεί *a priori*, χωρίς τη διαμεσολάβηση της εμπειρίας. Έτσι λέμε ότι οι κλασικές τεχνοτροπίες έχουν ορθολογικό χαρακτήρα. Οι τεχνοτροπίες που διασπούν τις κλασικές δομικές αρχές ορίζονται ως αντικλασικές και χαρακτηρίζονται από κίνηση, αταξία, εντάσεις και ασυμμετρίες. Σε αυτές δίδεται περισσότερο έμφαση στις δυνατότητες του χρώματος και του φωτός, παρά στη γραμμή. Απευθύνονται δε στο εμπειρικό μέρος των αισθήσεων και στο συναίσθημα (σε αντίθεση με την κλασική τεχνοτροπία που απευθύνεται στον λόγο). Έχει παρατηρηθεί ότι η τέχνη εξελίσσεται με το μοτίβο εναλλαγής κλασικών και αντικλασικών τεχνοτροπιών.

Θα πρέπει ωστόσο να παρατηρήσουμε ότι ενώ οι κλασικές αρχές είναι πολύ συγκεκριμένες και δεν μπορούν παρά να εκφραστούν με παρόμοιους τρόπους οδηγώντας σε παρόμοια αισθητικά αποτελέσματα, οι αντικλασικές τεχνοτροπίες μπορούν να εκφραστούν με πολλαπλούς και διακριτούς τρόπους. Αντικλασική για παράδειγμα τόσο η βυζαντινή τέχνη όσο και η τέχνη του Μπαρόκ. Στη βυζαντινή τέχνη (αντικλασική-**προ**κλασική τεχνοτροπία) το σπάσιμο του κλασικού σημειώνεται μέσα την απομάκρυνση από το φυσικό και τη διαμόρφωση σχηματοποιημένων συνθέσεων με στατικές, επίπεδες μορφές και έντονα περιγράμματα. Αντίθετα στον Μανιερισμό και το Μπαρόκ (αντικλασική-**μετα**κλασική τεχνοτροπία) οι καλλιτέχνες κινούνται πιο κοντά στο φυσικό (συνεχίζει η αναγεννησιακή παράδοση της εκκοσμίκευσης των θρησκευτικών θεμάτων) σπάζοντας την κλασική ιδέα μέσα από



την έντονη κίνηση, την ασυμμετρία, τους αιφνιδιαστικούς φωτισμούς, το διαγώνιο βάθος, το μπέρδεμα των μορφών, την ένταση και την αταξία.

Αν θέλαμε να συνδυάσουμε το αντικλασικό ύφος της περιόδου του Μανιερισμού με το ιστορικό του πλαίσιο, θα λέγαμε ότι σχετίζεται με το κλίμα ανασφάλειας και φόβου που επικρατεί στην Ιταλία λόγω της λεηλασίας της Ρώμης από τα στρατεύματα του Καρόλου του Ε' και στη συνέχεια λόγω της αντιμεταρρύθμισης. Η ανασφάλεια αυτή εκφράζεται εικαστικά με μια αντικλασική τεχνοτροπία, της οποίας τα βασικά χαρακτηριστικά είναι οι υπερβολικά επιμηκυμένες και κάπως ασταθείς μορφές με μικρά κεφάλια, οι καμπύλοι και ασαφείς χώροι, οι απότομες αλλαγές μεταξύ φωτεινών και σκοτεινών σημείων και το ανήσυχο και μη σταθερής έντασης χρώμα.

Οι ιστορικές αυτές συνθήκες δικαιολογούν τη μετάβαση από το κλασικό στο αντικλασικό ύφος. Αυτό όμως δε σημαίνει ότι η μετάβαση αυτή δε θα συνέβαινε ούτως ή άλλως κάποια στιγμή. Έχει παρατηρηθεί ότι η τέχνη εξελίσσεται μέσα από την εναλλαγή κλασικών και αντικλασικών τεχνοτροπιών. Οι ιστορικές συνθήκες απλώς καθορίζουν τη στιγμή. Η εναλλαγή αυτή έχει ψυχολογικό υπόβαθρο και σχετίζεται με την ανάγκη των καλλιτεχνών να ξεπεράσουν τις προηγούμενες γενιές. Όταν το κλασικό φτάσει στην κορύφωση του και ολοκληρωθεί το αίτημα των καλλιτεχνών για επίτευξη της ομορφιάς μέσα από αρχές που γίνονται ορθολογικά κατανοητές, οι καλλιτέχνες επιχειρώντας να δώσουν κάτι νέο προβαίνουν σε υπερβολές και στοχεύουν περισσότερο στη συναισθηματική ικανοποίηση.

## **B. Οι καλλιτέχνες**

### **Jacopo Tintoretto**

Ο Τιντορέττο είναι ο βασικός εκπρόσωπος του βενετικού Μανιερισμού μαζί με τον Βερονέζε. Μαθήτευσε στο εργαστήριο του Τισιανού και στη συνέχεια επηρεασμένος από το κλίμα της Αντιμεταρρύθμισης στράφηκε στην απεικόνιση πολυπρόσωπων θρησκευτικών συνθέσεων μέσα από μια αντικλασική τεχνοτροπία. Σε μια σύγκριση της ελαιογραφίας του «Μυστικού Δείπνου» (1592-1594, Βασιλική του San Giorgio Maggiore, Βενετία) του Τιντορέττο (εικ.1<sup>α</sup>) και της νωπογραφίας του Leonardo da Vinci με το ίδιο θέμα από τη Santa Maria della Grazie στο Μιλάνο

(1495) (εικ.1) προκύπτουν οι θεμελιώδεις διαφορές μεταξύ κλασικής και αντικλασικής (μετακλασικής) τεχνοτροπίας:



Εικ.1<sup>α</sup>



Εικ.1β

- Στο κλασικό έργο (εικ.1β), ακολουθείται μια περισσότερο γραμμική τεχνοτροπία που του προσδίδει καθαρότητα και σαφήνεια. Παρατηρούμε ότι, παρά τη λυρική ατμόσφαιρα, οι τοίχοι, η οροφή, τα παράθυρα και η τράπεζα είναι σχεδιασμένα με έμφαση στα φυσικά τους όρια. Αντίθετα το μετακλασικό έργο (εικ.1<sup>α</sup>) χαρακτηρίζεται από εικαστική τεχνοτροπία, όπου

έμφαση δίδεται στις χρωματικές αντιθέσεις και τις απότομες εναλλαγές φωτός και σκιάς (βλ. 1ο ζεύγος του H. Wölfflin, στο Ιστορία της Τέχνης. Μια επιστημολογική θεώρηση, σ.112).

- Στο κλασικό έργο (εικ.1β) ο κεντρικός άξονας της σύνθεσης ταυτίζεται με το κεντρικό πρόσωπο, ενώ το θέμα λαμβάνει χώρα στο πρώτο επίπεδο. Στη μετακλασική σύνθεση (εικ.1<sup>α</sup>) το κεντρικό πρόσωπο απωθείται στα πλάγια και στο βάθος (έκκεντρη σύνθεση). Επίσης στην κλασική σύνθεση δίδεται έμφαση στους κάθετους και οριζόντιους άξονες, ενώ στη μετακλασική στους διαγώνιους. Έτσι, το βάθος διαμορφώνεται στην κλασική σύνθεση μέσα από παράλληλα επίπεδα, ενώ στη μετακλασική μέσα από έντονους διαγώνιους άξονες (βλ. 2<sup>ο</sup> ζεύγος του H. Wölfflin, στο Ιστορία της Τέχνης. Μια επιστημολογική θεώρηση, σ.112).
- Η κλασική σύνθεση (εικ.1<sup>β</sup>) είναι αυστηρά οργανωμένη και εμφανίζεται απολύτως ολοκληρωμένη στα όρια της. Αντίθετα, η μετακλασική σύνθεση (εικ.1<sup>α</sup>) είναι ανοιχτή και κάποιες μορφές «κόβονται» στα όρια της (βλ. 3ο ζεύγος του H. Wölfflin, στο Ιστορία της Τέχνης. Μια επιστημολογική θεώρηση, σ.112-3).
- Στην κλασική σύνθεση (εικ.1β) κάθε μορφή έχει την αυτονομία της, ενώ στη μετακλασική (εικ.1<sup>α</sup>) οι μορφές μπερδεύονται η μια με την άλλη και κυριαρχεί το σύνολο (βλ. 4ο ζεύγος του H. Wölfflin, στο Ιστορία της Τέχνης. Μια επιστημολογική θεώρηση, σ.113).
- Στην κλασική σύνθεση (εικ.1β) το φως έχει ενιαίο χαρακτήρα, ενώ στη μετακλασική (εικ.1<sup>α</sup>) υπάρχουν έντονες εναλλαγές φωτεινών και σκοτεινών σημείων που προκαλούν σύγχυση (βλ. 5ο ζεύγος του H. Wölfflin, στο Ιστορία της Τέχνης. Μια επιστημολογική θεώρηση, σ.113).

### **Paolo Caliari detto il Veronese**

Πιο κοντά στην κλασική τεχνοτροπία κινήθηκε με το έργο του ο δεύτερος Βενετός μανιεριστής Πάολο Κάλιαρι Βερονέζε. Υπάρχουν ωστόσο στοιχεία στις συνθέσεις του που τις καθιστούν αντικλασικές μέσα από μια διαφορετική οπτική, από αυτή του Τιντορέττο. Το 1573 ο Βερονέζε ολοκληρώνει παραγγελία για την τραπεζαρία

της βασιλικής των αγίων Ιωάννη και Παύλου, δομινικανής μονής στη Βενετία, με θέμα τον Μυστικό δείπνο και με σκοπό να αντικαταστήσει έναν Μυστικό Δείπνο του Τισιανού που είχε καταστραφεί σε φωτιά δύο χρόνια πριν. Ωστόσο η καθολική εκκλησία αξιολόγησε το έργο ως βλάσφημο και ο Βερονέζε κατηγορήθηκε ως αιρετικός. Του ζητήθηκε να εξηγήσει γιατί το έργο περιλάμβανε, μεθυσμένους Γερμανούς, νάνους, έξαλλες γυναίκες με εξωφρενικές φορεσιές και σκηνικά, σε μια φανταστική εκδοχή βενετσιάνικης γιορτής. Κλήθηκε να αλλάξει τη ζωγραφιά του μέσα σε μια περίοδο τριών μηνών, αλλά εκείνος απλώς άλλαξε τον τίτλο σε «Γιορτή στο σπίτι του Λεβί» (εικ.2), από ένα επεισόδιο από τα Ευαγγέλια. Το συγκεκριμένο θέμα ταίριαζε με την εικόνα που είχε απορρίψει η εκκλησία ως ακατάλληλη για την απόδοση του Μυστικού Δείπνου, αφού στα Ευαγγέλια αποκαλούνταν "αμαρτωλοί" όσοι είχαν παραβρεθεί στη γιορτή του Λεβί.



Εικ.2

Ποια είναι λοιπόν τα στοιχεία που καθιστούν τη συγκεκριμένη σύνθεση αντικλασική? Παρότι ο φορέας του θέματος βρίσκεται πάνω στον κύριο άξονα δεν προβάλλεται, αλλά χάνεται ανάμεσα στις άλλες μορφές. Τα κλασικά έργα τονίζουν τον πρωταγωνιστή που αποκτά μνημειακή μορφή και ξεχωρίζει. Το ίδιο ισχύει και για τις υπόλοιπες μορφές της σύνθεσης, που εδώ μπερδεύονται η μία μέσα στην άλλη χάνοντας την αυτονομία τους. Στις μετακλασικές συνθέσεις προβάλλεται το ενιαίο σύνολο, σε αντίθεση με τις κλασικές που το σύνολο διαμορφώνεται προσθετικά μέσα από τη συνύπαρξη αυτόνομων μορφών.

## Parmigianino



**Εικ.3**

Ο Παρμιτζανίνο, αν και κατάγεται από την Πάρμα, συνδέεται με τον φλωρεντινό μανιερισμό. Το πιο γνωστό του έργο είναι «Η Παναγία με τον ψηλό λαιμό» (1540, Πιν. Ουφίτσι) (εικ.3), όπου το σπάσιμο του κλασικού βρίσκει έκφραση μέσα από το σπάσιμο του αναλογικά σωστού και της συμμετρίας. Στο πρώτο επίπεδο απεικονίζεται η βρεφοκρατούσα Παναγία σε επιμήκυνση και αφύσικες αναλογίες (*figura serpentinata*) δίπλα σε ομάδα αγγέλων που μοιάζουν ασφυκτικά στρυμωγμένοι στη γωνία, ενώ κόβονται στα όρια του πίνακα. Στο βάθος απεικονίζεται ψηλός κίονας δίπλα σε δυσανάλογα μικρή μορφή αγίου.

### **Δομήνικος Θεοτοκόπουλος (El Greco)**

Στην περίοδο του Μανιερισμού έδρασε και ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, ο οποίος καλλιέργησε μια μυστικιστική τέχνη που αντλεί τόσο από τη βυζαντινή παράδοση (γεννήθηκε και μεγάλωσε στον Χάνδακα της Κρήτης), όσο και από την μανιεριστική



ζωγραφική στη Βενετία (μαθητής του Τιτσιανού μεταξύ 1567-70) και τη Ρώμη (1570-6). Από το 1576 έως και τον θάνατο του (1614) ζει και εργάζεται στο Τολέδο της Ισπανίας.

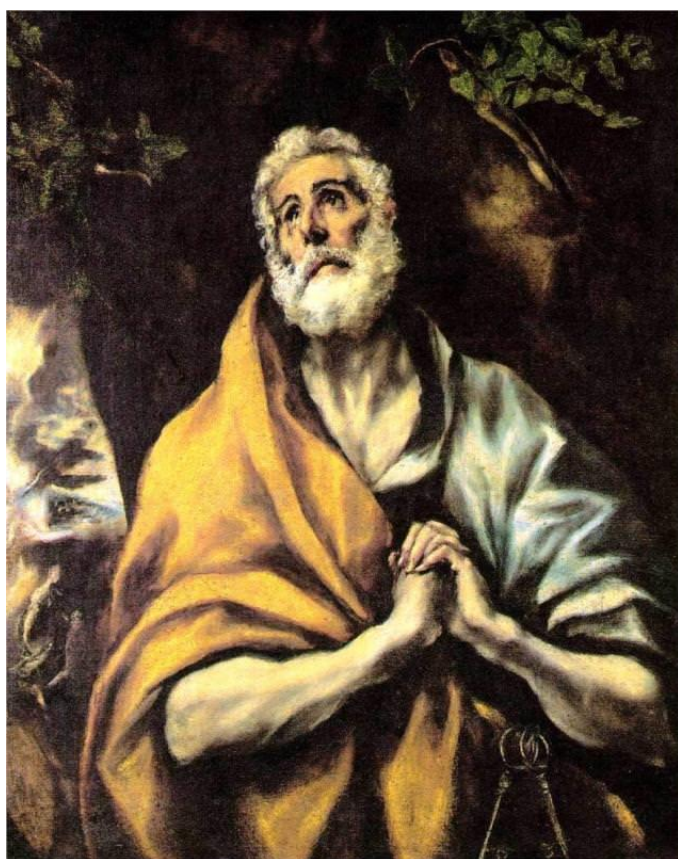


Εικ.4

Από πρώτες παραγγελίες που δέχεται στο Τολέδο είναι το «Esposio. Διαμερισμός των Ιματίων Χριστού» (εικ.4) για το σκευοφυλάκιο του καθεδρικού ναού της πόλης (1577-9). Οι ιερείς σοκαρίστηκαν και δεν θέλησαν να το πληρώσουν. Δεν μπορούσαν να δεχτούν την ελευθερία του Θεοτοκόπουλου να ξεφεύγει από τα κείμενα των Ευαγγελίων, καθώς οι τρεις Μαρίες δεν παραβρίσκονται στη συγκεκριμένη σκηνή. Επίσης, καθώς στην Ισπανία κυριαρχούσαν ακόμη μεσαιωνικά πρότυπα, όπως η αξιωματική προοπτική, δεν δέχονταν ότι υπήρχαν μορφές που ξεπερνούσαν σε ύψος τον Χριστό. Ο Θεοτοκόπουλος πήγε δικαστικά και δικαιώθηκε. Αναγκάστηκε να το κάνει πολλές φορές στο μέλλον, καθώς το έργο του γινόταν δύσκολα κατανοητό. Ας μην ξεχνάμε ότι είχε έρθει από την Ιταλία και είχε άλλη νοοτροπία. Στην Ιταλία οι καλλιτέχνες ανήκαν πλέον στους Ουμανιστές, ενώ στην Ισπανία επικρατούσαν ακόμη μεσαιωνικές αρχές: οι καλλιτέχνες θεωρούνταν χειρώνακτες, δεν έπαιρναν τίτλους ευγενείας, δούλευαν σε συντεχνίες και οι τιμές

ορίζονταν μετά την αποπεράτωση του έργου από εκτιμητές. Ο Θεοτοκόπουλος ξεχωρίζει και προκαλεί με τη διαφορετικότητά του.

Τα αντικλασικά στοιχεία του συγκεκριμένου έργου που το καθιστούν μανιεριστικό είναι: η πυκνή πολυπρόσωπη σύνθεση που με τις μορφές να εισχωρούν η μια στην άλλη, οι κομμένες γυναικείες μορφές στα όρια του έργου, η έλλειψη προοπτικού βάθους, η τολμηρή βράχυνση του νέου που ετοιμάζει σταυρό, οι χρωματικές αντιθέσεις που υποβάλλουν μυστικότητα, εσωτερικότητα και μυστήριο.



Εικ.5

Ο Θεοτοκόπουλος ασχολήθηκε περισσότερες φορές με το θέμα της μετάνοιας του Πέτρου (εικ.5, π. 1604, Museum Phillips Collection, Washington DC). Πρόκειται για θέμα που συνδέεται με την Αντιμεταρρύθμιση και την προπαγάνδα της καθολικής εκκλησίας κατά των Προτεσταντών που είχαν αμφισβητήσει τη σημασία του μυστηρίου της εξομολόγησης.

Σε μια σύγκριση μεταξύ του έργου του Θεοτοκόπουλος «Προσευχή στο όρος των Ελαιών» (1595, Λ/Μ, 102x114, Τολέδο) (εικ.6<sup>α</sup>) με το έργο της ίδιας θεματικής του



Μπελίνι (1460) (εικ.6β) μπορούμε να διαπιστώσουμε τις διαφορές κλασικής και αντικλασικής τεχνοτροπίας, αλλά και να δούμε ακόμη πιο καθαρά τα χαρακτηριστικά της δημιουργίας του El Greco. Η απεικόνιση του El Greco ξεφεύγει από το φυσικό με την κατάργηση της σωστής ανατομίας των μορφών, το σπάσιμο της φόρμας, το μυστηριώδες φόντο μέσα από αόριστα μορφώματα και τον αφύσικο φωτισμό. Πρόκειται για σύνθεση που απευθύνεται στο συναίσθημα για να γίνει κατανοητή και να προκαλέσει αισθητική εμπειρία (χαρακτηριστικό των μετακλασικών συνθέσεων) και όχι στη λογική (χαρακτηριστικό των κλασικών συνθέσεων).



Εικ.6<sup>α</sup>



Εικ.6β



Εικ.7

Το 1608, ο Θεοτοκόπουλος ζωγραφίζει το «Όραμα του Αγίου Ιωάννη» (εικ7) για τον πλευρικό βωμό της εκκλησίας του Αγίου Ιωάννη στο Τολέδο. Το θέμα προέρχεται από την Αποκάλυψη του Ιωάννη. Απεικονίζεται ο Ιωάννης που ικετεύει τον Θεό εξ' ονόματος των ψυχών (γυμνές μορφές) για τη λύτρωση τους. Ο Θεοτοκόπουλος δεν ενδιαφέρεται για φυσιοκρατική απεικόνιση, αλλά αποδίδει με ενορατικό τρόπο τον κόσμο. Δεν υπάρχει σωστή ανατομία, καθώς οι άνθρωποι μοιάζουν με άυλες φόρμες, ελαστικές και γιγάντιες, σαν να έλκονται από ουράνιες δυνάμεις. Κυριαρχεί ένας ιδιότυπος φωτισμός που δεν ακολουθεί τους φυσικούς νόμους, δεν προέρχεται από συγκεκριμένη πηγή. Οι μορφές είναι αυτόφωτες και αντανακλούν φως.

### Γ. Γλύπτες

#### Μιχαήλ Άγγελος

Ο σημαντικότερος γλύπτης της εποχής αυτής είναι ο Μιχαήλ Άγγελος (βλ. κεφ. για την ώριμη Αναγέννηση), ο οποίος είναι ακόμη ενεργός και διαμορφώνει Σχολή (πεθαίνει το 1564). Είναι ωστόσο περισσότερο κλασικός παρά το τεράστιο μέγεθος των γλυπτών του που το συνδέσαμε με την νεοπλατωνικές του αντιλήψεις.

## Giambologna



Εικ.8

Φλαμανδός γλύπτης που έδρασε όμως στην Ιταλία. Στο σύμπλεγμα του «Αρπαγή των Σαβίνων» (1574–82) (εικ.8), που αναφέρεται στο γνωστό επεισόδιο από τη ρωμαϊκή μυθολογία, έχουμε όλα τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά που καθιστούν τη γλυπτική του μανιεριστική (μετακλασική):

- Οι μορφές εισχωρούν η μια στην άλλη.
- Η εικόνα δεν είναι σαφής προκαλώντας σύγχυση.
- Καταργείται το μονοπώλιο της μπροστινής όψης ως της κύριας όψης της σύνθεσης. Ο θεατής καλείται να διαβεί το σύμπλεγμα περιμετρικά για να αποκτήσει ολοκληρωμένη εικόνα του.
- Πολλαπλότητα αξόνων, περιστροφική κίνηση, ένταση.

## Benvenuto Cellini

Ο Τσελίνι ήταν Ιταλός χρυσοχόος, γλύπτης και μουσικός, ενώ είναι γνωστός για την αυτοβιογραφία του. Εργαστηκε στην αυλή Του Φραγκίσκου Α΄ της Γαλλίας, για τον οποίο φιλοτέχνησε την περίφημη αλατιέρα (1543) (εικ.9). Απεικονίζονται μια

αντρική μορφή που συμβολίζει τη θάλασσα και μια γυναικεία που συμβολίζει τη στεριά. Πρόκειται για γλυπτική σύνθεση που κυριαρχείται από διαγώνιους άξονες και την απουσία σωστών αναλογιών (μετακλασικισμός).



Εικ.9

#### Δ. Αρχιτέκτονες

Λόγω αναταραχών και της καταστροφής της Ρώμης (1527), η Σχολή του Μπραμάντε σκορπίστηκε στην υπόλοιπη Ιταλία. Στα manierιστικά κτίρια τη θέση της αρμονίας, της καθαρής φόρμας, της ηρεμίας θα πάρουν η ένταση, η ποικιλία, η διακοσμητικότητα και η καινοτομία. Οι αρχιτέκτονες εξακολουθούν να ενδιαφέρονται για τις παραδόσεις, αλλά τώρα βρίσκουν στη ρωμαϊκή αρχιτεκτονική άλλα στοιχεία για αξιοποίηση.

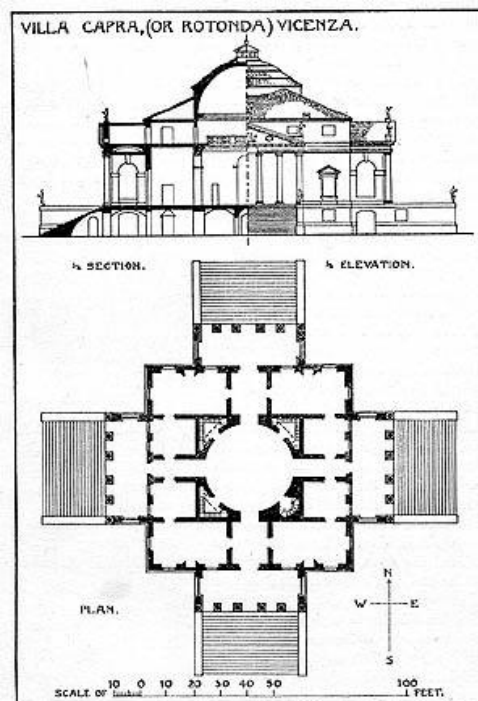
#### Μπαλντασάρε Περούτσι



Εικ.10

Παρατηρούμε ότι στο Μέγαρο Μάσιμο αλέ Κολόνε, στη Ρώμη (1535) (εικ.10) κυριαρχεί η καμπύλη πρόσοψη και η επιφάνεια του τοίχου αποκτά αυθυπαρξία και εισβάλλει στον χώρο. Ο κλασικός ρυθμός περιορίζεται στο ισόγειο. Στους τρεις επάνω ορόφους υπάρχει ισόδομη τοιχοποιία. Στο ισόγειο η μικρή κιονοστοιχία μοιάζει ανίκανη να συγκρατήσει το κτίριο. Τα παράθυρα των ορόφων διαφοροποιούνται και καταργείται η απόλυτη αρμονία. Τώρα δίδεται μεγαλύτερη έμφαση στα διακοσμητικά στοιχεία (παράθυρα) και όχι στην έκφραση των δομικών σχέσεων και στην ανάδειξη της γεωμετρίας-στερεομετρίας που στην πρώιμη και ώριμη Αναγέννηση σχετιζόταν με την ουμανιστική παιδεία και την πεποίθηση ότι η γεωμετρία αποκαλύπτει τις αρχές του σύμπαντος. Στο εσωτερικό των manieristicών κτιρίων δημιουργούνται ιλουζιονιστικές απόψεις, ψευτοπανοράματα με τόξα και θύρες και οπτικά εφέ.

### Αντρέα Παλλάντιο



**Εικ.11**

Ο Αντρέα Παλλάντιο θεωρείται ο μεγαλύτερος αρχιτέκτονας της περιόδου. Η πόλη Βιτσέντσα ανοικοδομήθηκε σχεδόν εξ ολοκλήρου με κτίρια του. Έχτισε πολλές επαύλεις. Παρατηρώντας την κάτοψη της βίλλας Ροτόντα (1550-1) (εικ.11) διαπιστώνουμε ότι έχουμε μια αξονική συμμετρία, καθώς υπάρχουν περιμετρικά

περισσότερες εισοδοι. Η κάτοψη ξεφεύγει έτσι από τα πρότυπα της ώριμης αναγέννησης που ήθελαν κάθε κτίριο να έχει μια μόνο πρόσοψη και εισοδο (θυμηθείτε τις ανάλογες προσεγγίσεις στη ζωγραφική και γλυπτική). Ένα ακόμη αντικλασικό χαρακτηριστικό του κτιρίου είναι οι πολύ ψηλοί κίονες που ξεφεύγουν από το κλασικό πρότυπο του ανθρώπινου μέτρου.

### **ΜΠΑΡΟΚ (1600-1750)**

Στην περίοδο του Μπαρόκ συνεχίζει η παραγωγή αντικλασικής τέχνης. Η αρνητική άποψη για την περίοδο αυτή, που έως και το 19ο αι. χαρακτηρίζονταν ως υπερβολική, διαμορφώθηκε από τους Κλασικιστές, δηλ. από το 1750 και ύστερα. Ο Winckelmann χρησιμοποιούσε τον όρο αρνητικά. Πρώτος ο Goethe αναγνώρισε το Μπαρόκ ως ισάξια πολιτισμική περίοδο με την Αναγέννηση, κάνοντας λόγο για αξιολογήσεις της τέχνης συγκεκριμένων εποχών μέσα από εσωτερικά, ιδία κριτήρια και όχι σε σχέση με την τέχνη άλλων πολιτισμικών περιόδων. Ο H. Wölfflin, στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αι. και στο πλαίσιο συστηματικών εγχειρημάτων επιστημονικοποίησης της Ιστορίας της Τέχνης, ανέλυσε την τεχνοτροπία του Μπαρόκ σε σχέση με την κλασική αναγεννησιακή τεχνοτροπία μέσα από σταθερές μορφολογικές αρχές (τα πέντε αντιθετικά του ζεύγη) προσβλέποντας στην (δι-υποκειμενική) εξήγηση των τρόπων εξέλιξης της τέχνης και όχι στην (υποκειμενική) αξιολόγηση των επιμέρους περιόδων. Προσοχή: Ο όρος «μπαρόκ» χρησιμοποιείται στη βιβλιογραφία για να χαρακτηρίσει τόσο την τέχνη της συγκεκριμένης περιόδου (1600-1750), όσο και γενικότερα την μετακλασική (αντικλασική) τεχνοτροπία (π.χ. και η ελληνιστική τέχνη της αρχαιότητας μπορεί να χαρακτηριστεί ως μπαρόκ)

Γενικά χαρακτηριστικά της τέχνης (της εποχής) Μπαρόκ:

- Το ευρωπαϊκό Μπαρόκ είναι ένα από τα πιο σύνθετα στιλ. Χαρακτηρίζεται από την τάση προς το καθολικό έργο τέχνης, δηλ. προς το έργο που συνδυάζει όλες τις μορφές τέχνης. Το πιο αντιπροσωπευτικό έργο του Μπαρόκ είναι η όπερα, η οποία αποτελεί συνδυασμό όλων των δυνατών καλλιτεχνικών μορφών.

- Το Μπαρόκ δεν δέχεται το στατικό, το οριζόντιο, το ισορροπημένο, αλλά αγαπάει το πάθος, τους διαγώνιους άξονες και την ένταση. Ενδιαφέρεται για οτιδήποτε χαρακτηρίζεται από κίνηση και προωθεί τις αντιθέσεις. Ταυτόχρονα προτιμάει την ανοιχτή φόρμα, αλλά και το κολοσσιαίο και το υπερφυσικό.
- Η προσπάθεια απόδοσης της ψευδαίσθησης του χώρου από τους αναγεννησιακούς καλλιτέχνες γίνεται τώρα μανία και εμμονή. Χρησιμοποιείται κάθε είδους μέσο για την επίτευξη ιλουζιονισμών.
- Κυριαρχεί ο τύπος του οικουμενικού καλλιτέχνη, που είναι ταυτόχρονα αρχιτέκτονας, ζωγράφος, γλύπτης και διακοσμητής (π.χ. ο Giovanni Lorenzo Bernini).

### **Πολιτικές και κοινωνικές προϋποθέσεις για τη γέννηση και την εξέλιξη του Μπαρόκ**

Κατά τον 17ο αιώνα η απολυταρχία θα κυριαρχήσει στην Ευρώπη με σημαντικότερο ηγεμόνα τον Λουδοβίκο XIV (1638- 1715). Το Μπαρόκ είναι αποτέλεσμα απολυταρχικών καθεστώτων. Τόσο από την καθολική εκκλησία, όπου κυριαρχεί ένα είδος καισαροπαπισμού, όσο και από την πολιτική εξουσία, όπου οι μονάρχες εμφανίζονται με τον χαρακτήρα ελέω Θεού αρχόντων, όπως στην ελληνιστική εποχή, η τέχνη χρησιμοποιείται ως ένδειξη δύναμης και μεγαλείου και αποθεώνει τον ανώτατο άρχοντα.

Στην εκκλησία κυριαρχεί το κίνημα της Αντιμεταρρύθμισης, στο πλαίσιο του οποίου το τάγμα των Ιησουιτών αναλαμβάνει να ξανακερδίσει το χαμένο έδαφος χρησιμοποιώντας την τέχνη σαν μέσον προβολής της παπικής εκκλησίας. Στον Βορρά ξεσπά ο τριακονταετής πόλεμος μεταξύ καθολικών και προτεσταντών (1618-48), όταν ο νέος αυτοκράτορας της διασπασμένης Αγίας Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, Φερδινάνδος II, επιβάλλει στις βόρειες χώρες τον καθολικισμό. Ήταν ένας από τους πιο αιματοβαμμένους πολέμους της ιστορίας με πάνω από 8 εκ. νεκρούς.

Η εκκλησία επιστρέφει σχεδόν σε μεσαιωνικά πρότυπα, ενώ η μεταθανάτια αγωνία και ο φόβος της αμαρτίας χαρακτηρίζουν και πάλι την ανθρώπινη ζωή. Η ιερά εξέταση αναπτύσσεται σε μεγάλο βαθμό, κυρίως στην Ισπανία. Ταυτόχρονα όμως



τόσο στην επιστήμη όσο και στη φιλοσοφία σημειώνεται μεγάλη πρόοδος που διαμορφώνει νέα πνευματική κατάσταση.

Μεγάλο ρόλο για την εξέλιξη της τέχνης θα παίξουν οι Πάπες ως μακίχνες των τεχνών, κυρίως ο Παύλος V (1605-1621), ο Ουρβανός VIII (1623-1644), ο Ιννοκέντιος X (1644-1655) και ο Αλέξανδρος VII (1655 – 1667).

Η Ρώμη είναι για πολύ μεγάλο διάστημα και μετά τα μέσα του 17ου αι. το μεγαλύτερο ευρωπαϊκό καλλιτεχνικό κέντρο, όπου συγκεντρώνονται οι πιο ξακουστοί ζωγράφοι, γλύπτες και αρχιτέκτονες από όλο τον κόσμο. Με αυτούς, αλλά και με το τάγμα των Ιησουιτών που χρησιμοποιούν το φανταχτερό χαρακτήρα του Μπαρόκ ως όπλο κατά της Μεταρρύθμισης, η τέχνη του ρωμαϊκού Μπαρόκ θα διαδοθεί σύντομα σε όλη τη Δύση.

Σημαντικό κέντρο είναι η Ισπανία, όπου η καθολική εκκλησία σκορπά τον τρόμο με την πρακτική της ιεράς εξέτασης. Στις αρχές του 17ου η χώρα βρίσκεται σε οικονομική εξαθλίωση. Παρά ταύτα οι τέχνες και γενικότερα η πνευματική ζωή παρουσιάζουν απίστευτη άνθιση. Η ζωγραφική επηρεάζεται από το ρωμαϊκό Μπαρόκ, όμως χαρακτηρίζεται από έντονο μυστικισμό.

Η Αγγλία μετατρέπεται στην πρώτη προτεσταντική δύναμη μετά τον απαγχονισμό του καθολικού βασιλιά Καρόλου Α'. Καθώς το πνεύμα του Προτεσταντισμού δεν ταυτίζεται με την τεχνοτροπία του Μπαρόκ, η τέχνη στην Αγγλία (όπως και σε όλες τις προτεσταντικές χώρες) εκφράζεται μέσα από διαφορετική τεχνοτροπία.

Ένα τρίτο κέντρο του Μπαρόκ, μαζί με τη Ρώμη και την Ισπανία, είναι οι Κάτω Χώρες και συγκεκριμένα η Φλάνδρα. Τον 16ο αι. διαχωρίζεται η Φλάνδρα, το σημερινό Βέλγιο, το οποίο ξαναγίνεται καθολικό, από την Ολλανδία που παραμένει προτεσταντική. Ο 17ος αι. είναι ο χρυσός αιώνας των τεχνών, όπως και στην Ισπανία. Το 1609 η Ολλανδία γίνεται ανεξάρτητη χώρα και τεράστια δύναμη με απίστευτα πλούτη, ενώ έχει το μεγαλύτερο στόλο στην Ευρώπη και πολλές αποικίες. Η τέχνη που καλλιεργείται στην Ολλανδία ανήκει χρονολογικά στο Μπαρόκ, όμως δεν ακολουθεί απόλυτα την μπαρόκ τεχνοτροπία, όπως αυτή εκφράστηκε ολοκληρωμένα στη φλαμανδική τέχνη της εποχής.

## **Το Μπαρόκ στη Ρώμη**

Η Ρώμη είναι η πόλη όπου δημιουργείται το Μπαρόκ. Η παπική εκκλησία χρησιμοποιεί τους νέους καλλιτέχνες για την προβολή της Αντιμεταρρύθμισης. Η σημερινή Ρώμη είναι πόλη του Μπαρόκ γιατί η αρχιτεκτονική του 17ου αι. είναι αυτή που κυριαρχεί με κατεξοχήν έργο τον Άγιο Πέτρο που ολοκληρώθηκε την εποχή αυτή. Γενικότερα όμως η Ρώμη αποτελεί κέντρο πολιτισμού και παγκόσμια πρωτεύουσα. Είναι το χωνευτήρι που κατασταλάζουν οι δυνατότητες του τότε γνωστού κόσμου. Εδώ έρχονται για να δουλέψουν πολλοί ξένοι καλλιτέχνες (εκτός και εντός Ιταλίας), όπως οι Γάλλοι Κλοντ Λορέν και Νικολά Πουσέν, αλλά και οι Ιταλοί Annibale Carracci από τη Μπολόνια και Michelangelo da Caravaggio από χωριό κοντά στο Μιλάνο

### **Michelangelo da Caravaggio (1573-1610)**

Η καθολική εκκλησία στο πλαίσιο της Αντιμεταρρύθμισης χρησιμοποιεί την τέχνη για να κρατήσει τους πιστούς στους κόλπους της. Όπως φάνηκε και από τις αποφάσεις που πάρθηκαν στη σύνοδο του Τρέντο, οι εκκλησιαστικές αρχές έχουν καταλάβει ότι οι μέχρι πρότινος πρακτικές που προωθούσαν την υπερβολική πολυτέλεια στις εκκλησίες και στη ζωή των επισκόπων και που αναδείκνυαν τη διαφθορά που επικρατούσε, απομάκρυναν τους πιστούς. Στην τελική αυτές ήταν που είχαν οδηγήσει στη Μεταρρύθμιση και την επικράτηση του Προτεσταντισμού στον Βορρά. Ο Καραβάτζιο ήταν ένας καλλιτέχνης που, παρά το ατίθασο του χαρακτήρα του, δέχθηκε πολλές παραγγελίες από την εκκλησία, η οποία χρησιμοποίησε προς όφελος της τα χαρακτηριστικά των έργων του. Ήταν ο πρώτος που έμοιαζε να απομακρύνεται από τις υπερβολές και τις δυσαρμονίες του Μανιερισμού, καλλιεργώντας μια άμεση και ρεαλιστική τέχνη που μπορούσε να συγκινήσει τον θεατή της. Ήταν ο πρώτος που έφερε τα θρησκευτικά γεγονότα δίπλα στον πιστό σαν να ήταν σκηνές από τη δική του ζωή.

Στο έργο του «Ο θάνατος της Παρθένου» (1605) (εικ.1) απεικονίζει τον θάνατο μιας γυναίκας χωρίς διάθεση εξιδανίκευσης. Δεν υπάρχει κανένα στοιχείο που να παραπέμπει σε θρησκευτικό γεγονός. Συνθετικά ακολουθείται μετακλασική τεχνοτροπία που εκφράζεται μέσα από την πυκνή σύνθεση, τους διαγώνιους

άξονες, την αοριστία του χώρου και τον ιδιότυπο φωτισμό που καθιερώνει ο Καραβάτζιο.

Ο τρόπος που χρησιμοποιούσε το φως ο Καραβάτζιο ήταν ιδιαίτερα αρεστός στους καθολικούς ιερείς. Η απότομη εναλλαγή φωτός και σκιάς (= *chiaroscuro*) και η ανάδειξη φωτεινού θέματος μέσα από σκοτεινό φόντο (τενεμπρισμός = ακραίο *chiaroscuro*) είναι από τα σημαντικότερα επιτεύγματα του Καραβάτζιο. Το θέμα, που συνήθως αποτελείται από τελείως κοινότοπες ρεαλιστικές μορφές, προβάλλεται μέσα από το σκοτεινό φόντο και φιλτράρεται ιδεαλιστικά με τον έντονο φωτισμό. Το φως και το σκοτάδι λειτουργούν και συμβολικά καταδεικνύοντας τη γέννηση του πρώτου μέσα από το δεύτερο και κατ'επέκταση στο πλαίσιο της θρησκευτικής προπαγάνδας τη γέννηση της αλήθειας της καθολικής εκκλησίας μέσα από το σκοτάδι του προτεσταντικού δόγματος.



Εικ.1



Εικ.2

Η «Κλήση του Ματθαίου» (1599-1600) (εικ.2), βρίσκεται στο τρίπτυχο για τον βίο του αγίου, στο παρεκκλήσι Contarelli του ναού S. Luigi dei Francesi, στη Ρώμη. Στον πίνακα εικονοποιείται επεισόδιο από το Ευαγγέλιο του Ματθαίου, που διαδραματίζεται στην Καπερναούμ, όταν ο Ιησούς επιλέγει τους μαθητές του. Πρόκειται για παραδοσιακό θέμα στην θρησκευτική ζωγραφική, το οποίο ο Καραβάτζιο αναδιαμορφώνει εκ βάθρων, με επαναστατικό για την εποχή και τη θρησκευτική τέχνη ρεαλισμό. Η σύνθεση στηρίζεται στις αντιθέσεις που δημιουργεί η συμπαγής μάζα φωτός που πέφτει από ψηλά, χωρίς αντανάκλασεις αλλά με έντονες φωτοσκιάσεις. Αποτέλεσμα είναι η δημιουργία της ψευδαίσθησης μιας σχεδόν τρισδιάστατης εικόνας. Από εδώ και στο εξής, το φως δεν θα είναι παθητικό ή ουδέτερο (κλασική τεχνοτροπία), αλλά στοιχείο ενεργό και καθοριστικό για τη ζωγραφική σύνθεση. Ο τενεμπρισμός (από την ιταλική λέξη *tenebroso* = σκοτεινός) που εισάγει ο Καραβάτζιο, δηλαδή οι μεγάλες σκοτεινές επιφάνειες που διακόπτονται από περιοχές έντονα φωτισμένες ώστε να δημιουργούνται δραματικές φωτοσκιάσεις (κίαροσκούρο), θα αλλάξει για πάντα την ευρωπαϊκή ζωγραφική.

Περιγραφή εικόνας: Σε ένα λιτό, σκοτεινό εσωτερικό μια ομάδα πέντε ατόμων διαφορετικών ηλικιών στ' αριστερά καταμετρούν νομίσματα. Πρόκειται για

Ρωμαίους φοροεισπράκτορες που μοιάζουν απόλυτα αφοσιωμένοι στον θεό του χρήματος. Από μια πόρτα στα δεξιά (που δεν φαίνεται), ο Ιησούς έχει μπει στο δωμάτιο μαζί με τον Πέτρο που τον συνοδεύει. Και οι δύο εικονίζονται ξυπόλυτοι και ντυμένοι απλά με χιτώνες σε αντίθεση με τους φοροεισπράκτορες που είναι καλοντυμένοι, με ρούχα της εποχής του Καραβάτζιο, ένα ακόμα δείγμα του ρεαλισμού στην τέχνη του. Με αυτόν τον τρόπο προβάλλεται και η αντίθεση των δύο κόσμων. Μια δέσμη φωτός εισβάλλει μαζί με τον Ιησού, διαπερνά τον Ματθαίο και χωρίζει τον πίνακα σε δύο μέρη, αυτό που βρίσκεται στο σκοτάδι και εκείνο που αναδεικνύεται μέσα από το φως. Το ένταση του φωτός, που εξηγείται λογικά από το άνοιγμα της πόρτας σε κλειστό χώρο, του προσδίδει μυστικιστικό χαρακτήρα. Στον ίδιο διαγώνιο άξονα, παράλληλα με την ακτίνα φωτός, το χέρι του Ιησού υψώνεται προς τον Ματθαίο και τον καλεί να τον ακολουθήσει. Η χειρονομία του παραπέμπει σε εκείνη του Θεού προς τον Αδάμ, στην τοιχογραφία του Μιχαήλ Άγγελου στην Καπέλα Σιξτίνα. Ο Ματθαίος απορεί κάνοντας χαρακτηριστική χειρονομία, ενώ τα υπόλοιπα πρόσωπα παραμένουν αμέτοχα.

Τα ζωντανά χρώματα, κόκκινα και χρυσά, οι αντιθέσεις των εκφράσεων και των χειρονομιών και οι φωτοσκιάσεις, δημιουργούν έντονη δραματικότητα και ταυτόχρονα ένα εικαστικό αποτέλεσμα που μοιάζει με φωτογραφία. Όλες οι μορφές, ακόμα και ο Ιησούς, είναι απολύτως ρεαλιστικές χωρίς καμία τάση εξιδανίκευσης. Ο πίνακας χτίζεται πάνω σε ένα σχέδιο από δύο ορθογώνια - ένα κάθετο στα δεξιά, Ιησούς και Πέτρος, και ένα οριζόντιο στα αριστερά, οι φοροεισπράκτορες. Η σύνθεση είναι έκκεντρη (ένα ακόμα χαρακτηριστικό του Καραβάτζιο): τα δύο βασικά πρόσωπα της σκηνής βρίσκονται στα δύο άκρα του πίνακα, σχεδόν στο περιθώριο της αφήγησης. Ο Ματθαίος είναι απλά ένα άτομο μέσα σε μια ομάδα, ενώ από τον Ιησού αναδεικνύεται μόνο το προφίλ του (κι αυτό μισοφωτισμένο) και το χέρι του, καθώς το υπόλοιπο σώμα του κρύβεται από τη φιγούρα του Πέτρου. Πρωταγωνιστής της σκηνής είναι το γεγονός της "κλήσης", που αναδεικνύεται κυρίως μέσα από το φως. Ο Καραβάτζιο μετατρέπει μια ρεαλιστική σκηνή σε όραμα, ενώ αγγίζει τον θεατή κάνοντας τον να ταυτιστεί με τον Ματθαίο. Ο πιστός που θα έβλεπε την εικόνα αυτή θα ένιωθε το ηθικό δίλημμα του Ματθαίου που εκείνη τη στιγμή καλούνταν να αφήσει την μέχρι τώρα ζωή του και

να ταχθεί στο πλευρό του Ιησού. Παρόμοια και η καθολική εκκλησία καλούσε τους πιστούς να εγκαταλείψουν τον Προτεσταντισμό και να επιστρέψουν στους δικούς της κόλπους (για μια πιο εμπειριστατωμένη ανάλυση του συγκεκριμένου πίνακα, αλλά και άλλων σημαντικών έργων βλ. Α. Γαβρίλη, «Διαβάζοντας τους πίνακες», <https://www.diavasame.gr/page.aspx?itemid=spg1574>).

### **Gian Lorenzo Bernini (1598-1680)**

Υπήρχαν καλλιτέχνες που είχαν στενή σχέση με το τάγμα των Ιησουιτών. Ένας από αυτούς ήταν ο Bernini, ο μεγαλύτερος γλύπτης του 17ου αι. Ιδρυτής των Ιησουιτών ήταν ένας Ισπανικής καταγωγής ιερέας, ο Ιγνάτιος Λογιόλα, ο οποίος είχε γράψει βιβλίο με τις αρχές του τάγματος, όπου γινόταν ιδιαίτερη μνεία στις πνευματικές ασκήσεις, στις οποίες έπρεπε ο κάθε πιστός να αφιερώνει μεγάλο μέρος της ημέρας του. Ο Bernini ήταν αφοσιωμένος οπαδός των θεωριών και πρακτικών του Λογιόλα. Αισθανόταν ότι αποστολή του ήταν να κάνει απτά τα αποτελέσματα των ασκήσεων διαλογισμού, να βοηθήσει τους ανθρώπους να βρουν τον Θεό στη ζωή τους και να δοξάσει την ομορφιά της θείας δημιουργίας. Βασικό χαρακτηριστικό των ασκήσεων διαλογισμού ήταν η καλλιέργεια της ενσυναίσθησης, της ικανότητας δηλαδή να ταυτίζεσαι με τον άλλον και να βιώνεις τα συναισθήματα του. Ιδιαίτερη έμφαση έδινε η καθολική εκκλησία στις αισθήσεις της ακοής, της αφής και της όρασης ως μέσων για την προσέγγιση του Θεού. Αυτή η κυρίαρχη πεποίθηση δικαιολογεί και το γεγονός ότι στράφηκε στις τέχνες για την προπαγάνδα της.



Εικ.3

Ένα από τα κορυφαία συναισθήματα που θα μπορούσε ποτέ κάποιος πιστός να βιώσει ήταν αυτό της θρησκευτικής έκστασης. Αυτό ακριβώς το συναίσθημα περιγράφει ο Bernini στο σύμπλεγμα του από την Capella Cornaro που είναι παρεκκλήσι της Santa Maria della Vittoria στη Ρώμη, όπου παρουσιάζεται η αγία Θηρεσία σε έκσταση (1647-52) (εικ.3). Είναι τοποθετημένο σε ναϊσκόμορφο πλαίσιο με κρυφό φωτισμό που δημιουργείται από την ύπαρξη εσωτερικού παραθύρου, του οποίου το φως χτυπάει επάνω στον μπρούτζο. Η δημιουργία τέτοιων θεατρικών εφέ αποτελεί χαρακτηριστικό του Μπαρόκ. Ο Bernini λόγω της συστηματικής χρήσης τέτοιων εφέ αποκαλείται *homo theatralis*.

Η έκσταση ως θέμα ταιριάζει απόλυτα στην ιδιοσυγκρασία του Μπαρόκ, καθώς προέρχεται από τη διδασκαλία των Ιησουιτών. Ένας άγγελος βυθίζει στη σάρκα της Αγίας Θηρεσίας ένα βέλος. Πρόκειται για την ύψιστη έννοια του πόνου, ο οποίος ταυτίζεται με τον πόνο του Χριστού. Στο πλαίσιο του μυστικισμού που καλλιεργεί το Μπαρόκ και προωθείται από τους Ιησουϊτες, ο Θεός αποκαλύπτεται μέσα από τον ύψιστο πόνο. Ο άνθρωπος μέσα από τον πόνο και την έκσταση χάνει την αίσθηση αυτού του κόσμου και μεταφέρεται σε μεταφυσική διάσταση. Ο μανδύας της Αγίας Θηρεσίας αναλύεται σε άπειρες πτυχώσεις, σαν να ρέει νερό.



Το γλυπτικό αυτό έργο που πρόκειται για ένα αριστούργημα του Μπαρόκ μετατρέπεται ταυτόχρονα σε θεατρικό γεγονός καθώς παρεμβάλλονται θεωρία στα οποία παρουσιάζονται σε έξεργο ανάγλυφο μέλη της οικογένειας Cornaro. Το σκηνικό πίσω από τις μορφές – θεατές είναι επίσης ανάγλυφο με έντονη προοπτική και μοιάζει να έχει μεγάλο βάθος. Παρόμοια λειτουργούσε μέχρι τώρα μόνο η ζωγραφική. Ωστόσο στο Μπαρόκ χάνονται τα όρια μεταξύ γλυπτικής και ζωγραφικής. Η ζωγραφική υπεισέρχεται στη γλυπτική.



Εικ.4

Σε μια σύγκριση (εικ. 4) του Δαβίδ του Bernini (1623-4) (4γ) με τα όμοιας θεματικής γλυπτά των Donatello (1440) (4<sup>α</sup>) και Μιχαήλ Αγγέλου (1501-4) (4β) μπορούμε να παρατηρήσουμε τη μετάβαση από την κλασική στην μετακλασική τεχνοτροπία στη γλυπτική. Το ανθρωπίνων διαστάσεων γλυπτό του Bernini προοριζόταν να διακοσμήσει τη βίλλα του πάτρωνα του Bernini, καρδινάλιου Scipione Borghese – όπου βρίσκεται μέχρι σήμερα (Galleria Borghese). Χαρακτηρίζεται από ενεργοποιημένο πάθος που οδηγεί σε πολλαπλότητα αξόνων, ρευστότητα και διάχυση λεπτομερειών προς όλες τις κατευθύνσεις. Στο πνεύμα μιας μετακλασικής τεχνοτροπίας δεν υπάρχει συγκεκριμένη πρόσοψη, αλλά ο θεατής καλείται να το περιδιαβεί. Αντίθετα ο Δαβίδ του Donatello που ενσαρκώνει πλήρως όλα τα χαρακτηριστικά της κλασικής τεχνοτροπίας παρουσιάζει την μπροστινή όψη ως την

κύρια όψη της σύνθεσης και προωθεί την αρχή της ισορροπίας σε όλα τα επίπεδα (στάση *contraposto*, ήπιοι μύες, εσωτερική έκφραση, σωστές αναλογίες). Ο Δαβίδ του Μιχαήλ Αγγέλου συνδυάζει στοιχεία της κλασικής και μετακλασικής τεχνοτροπίας. Είναι ένα γλυπτό κολοσσιαίων διαστάσεων με υπερτονισμένους μύες, φουσκωμένες φλέβες, δυσανάλογα μεγάλα άκρα (αντικλασικά στοιχεία) που ταυτόχρονα όμως παρουσιάζει εσωτερικότητα και γαλήνια ηρεμία (κλασικό χαρακτηριστικό). Για τη σύνδεση του γλυπτού με τις νεοπλατωνικές θεωρίες, βλ. παραπάνω στο κεφ. για την ώριμη αναγέννηση.



Εικ.5

Το μεγαλύτερο εκκλησιαστικό οικοδόμημα όχι μόνο στο πλαίσιο του Μπαρόκ είναι ο Άγιος Πέτρος (εικ.5) . Για την ολοκλήρωση του έχουν δουλέψει πολλοί μεγάλοι καλλιτέχνες της Αναγέννησης και του Μπαρόκ. Με το τεράστιο μέγεθος του ενσαρκώνει την ιδέα του κολοσσιαίου που αποτελεί στόχο του Μπαρόκ. Η πρόσοψη του είναι γιγαντιαία και μεγαλώνει ακόμη περισσότερο από τις τεράστιες κιονοστοιχίες του Bernini. Ο Bernini επίσης διαμόρφωσε την πλατεία με τον αιγυπτιακό οβελίσκο, του οποίου η ανάρτηση είναι θαύμα τεχνικής, καθώς δίνει την αίσθηση ότι αιωρείται. Δίπλα στον οβελίσκο υπάρχουν δύο κρήνες. Η εκκλησία του Αγίου Πέτρου είναι τρίκλιτη βασιλική με τρούλο. Έχει σχήμα λατινικού σταυρού, δηλ. σχηματίζεται από δύο άξονες, εκ των οποίων ο ένας είναι μακρύτερος από τον άλλον (δύο ίσοι άξονες = ελληνικός σταυρός, βλ. σχέδιο Μπραμάντε). Οι κίονες εμφανίζονται σαν δύο βραχίονες που κλείνουν προς τα μέσα και από την άλλη μεριά ανοίγουν για να δεχθούν το οβάλ της πλατείας. Το στίλ είναι κολοσσιαίο, καθώς οι κίονες συνδέουν πολλά πατώματα. Κέντρο του συγκροτήματος αποτελούν

ο οβελίσκος και οι κρήνες. Ήδη από τα παλαιοχριστιανικά χρόνια υπάρχει ο «Παράδεισος» μπροστά στη βασιλική και συμβολίζεται με τις κρήνες. Εδώ πιο πολύ οι κρήνες χρησιμοποιούνται για να ζωντανέψουν την αρχιτεκτονική, γιατί το Μπαρόκ αγαπάει την κίνηση του νερού.

Τα πρώτα σχέδια για το ναό είχαν γίνει από τον Bramante το 1506, στα οποία το κεντρικό σχήμα βασιζόταν στον ελληνικό σταυρό και ήταν απόλυτης γεωμετρικής τάξης. Την περίοδο του Μανιερισμού και του Μπαρόκ, ο Μιχαήλ Άγγελος διεύρυνε (1546-64) τη βασιλική και μερικές δεκαετίες αργότερα παρενέβη και ο Bernini. Ο τρούλος χτίζεται μετά τον θάνατο του Μιχαήλ Αγγέλου, κατά την εποχή του Μπαρόκ σε σχέδια όμως δικά του. Ακολουθεί το πρότυπο του Μπρουνελλέσκι για τη Santa Maria del Fiore που είχε εσωτερικό και εξωτερικό τοίχωμα και ανάμεσα υπήρχαν διάδρομοι που οδηγούσαν στο φανό. Οι μεγάλες του διαστάσεις ακολουθούν τη διάθεση για το γιγαντιαίο που κυριαρχεί σε αυτούς τους αιώνες. Η *eclesia triumphans* βρίσκει εδώ το αποκορύφωμά της.

### **Francesco Borromini**

Ο Francesco Borromini είναι ο σπουδαιότερος αρχιτέκτονας του Μπαρόκ. Η ικανότητα του να χειρίζεται άψογα την προοπτική για τη δημιουργία ιλουζιονισμών στο χώρο είναι εκπληκτική. Στο Παλάτσο Σπάντα έχει σχεδιάσει στοά λίγων μέτρων που μοιάζει απέραντη λόγω οφθαλμαπάτης που επιτυγχάνεται με τη χρήση της γραμμικής προοπτικής και την τοποθέτηση μικρού γλυπτού στο τέλος της, δίνοντας την εντύπωση ότι στην πραγματικότητα είναι μεγάλο και λόγω απόστασης φαίνεται μικρό. Η αρχιτεκτονική αυτή ονομάζεται σκηνική, ή αρχιτεκτονική του ιλουζιονισμού και έχει την αφετηρία της στην αρχαία Ρώμη.

Ο Μπορομίνι στην αρχή συνεργάστηκε σε πολλά έργα με τον Μπερνίνι, στη συνέχεια όμως θα δημιουργήθηκε έντονη αντιπαλότητα μεταξύ τους. Ο Μπερνίνι ήταν θετικός και εξωστρεφής χαρακτήρας, ενώ ο Μπορομίνι ήταν εσωστρεφής και μοναχικός, στοιχείο που τον οδήγησε στην αυτοκτονία.



Εικ.6

Ο Μπορομίνι είναι καλλιτέχνης με τεράστια φαντασία. Σχεδιάζει κτίρια, όπου επίπεδα και επιφάνειες διασπώνται και όλα γίνονται ρευστά (π.χ. στον S.Ivo, την εκκλησία του πανεπιστημίου στη Ρώμη, εικ. 6). Το πάθος του να ξεπεράσει τη στατικότητα της δομής θα τον οδηγήσει στην δημιουργία κυματιστού τοίχου.

Όπως φαίνεται και από την εκκλησία του San Carlo alle Quattro Fontane, στη Ρώμη (1665-67) (εικ.7), τα οικοδομήματα του αποτελούν οργανισμούς που δεν έχουν συμπαγή χαρακτήρα, καθώς η μια γραμμή εισρέει στην άλλη. Η εκκλησία αυτή είναι αφιερωμένη στον Μπορομέο, τον Μιλανέζο καρδινάλιο του 16ου αιώνα που αγιοποιήθηκε το 1620. Είναι πολύ μικρή σε μέγεθος και για αυτό την αποκαλούν επίσης «San Carlino». Όσο για τον προσδιορισμό «alle Quattro Fontane», προκύπτει από το σύμπλεγμα αγαλμάτων που κοσμούν το σταυροδρόμι ακριβώς έξω από την εκκλησία. Πρόκειται για τις «Τέσσερις Κρήνες», μια ομάδα μικρών σιντριβανιών που χτίστηκαν στο υψηλότερο σημείο του Κυρινάλιου λόφου, και που απεικονίζουν θεότητες ξαπλωμένες ανάμεσα σε ζώα και βλάστηση. Η εκκλησία ήταν παραγγελία του ισπανικό Τάγματος των Τριαδικών, ρόλος του οποίου ήταν να πληρώνει λύτρα για τους χριστιανούς ομήρους ή σκλάβους των Αράβων.





Εικ.7



Εικ.8

Τόσο στην πρόσοψη όσο και στο εσωτερικό κυριαρχούν χυτές καμπύλες που αναδεικνύουν τις δυνατότητες του σκιοφωτισμού σε έναν περιορισμένο χώρο. Ταυτόχρονα τα διαπλεκόμενα οβάλ του τοίχου προσδίδουν την ψευδαίσθηση απλοχωριάς. Ο οβάλ θόλος είναι διακοσμημένος με σύνθετο γεωμετρικό σχέδιο ανάγλυφων σταυρών και πολυγώνων, ενώ στο κέντρο υπάρχει ιλουζιονιστικό άνοιγμα με λευκό περιστέρι που φωτίζεται από κρυφά παράθυρα στη βάση του θόλου (εικ.8).

## **Το γαλλικό Μπαρόκ**

Παρότι η Γαλλία είναι απολυταρχικό κράτος με προϋποθέσεις για επίδειξη μεγαλείου, δεν θα αποτελέσει κοιτίδα της μπαρόκ τεχνοτροπίας. Η ιδιομορφία των Γάλλων είναι ότι ενδιαφέρονται για οτιδήποτε είναι ξεκάθαρο και λογικό. Τους ταιριάζει περισσότερο η κλασική τεχνοτροπία που έχει ορθολογικό χαρακτήρα. Όταν ο Λουδοβίκος XIV θέλησε να διευρύνει το παλάτι του στο Λούβρο κάλεσε το Μπερνίνι να κάνει τα σχέδια. Τα απέρριψε όμως αμέσως, γιατί δεν μπόρεσε ποτέ να καταλάβει την ελευθερία της μπαρόκ μετακλασικής τεχνοτροπίας. Ο προσωπικός ζωγράφος του, Charles le Brun και ο προσωπικός γλύπτης του, François Girardon, ήταν κλασικιστές. Αντίθετα ο γλύπτης και ζωγράφος Pierre Puget που ακολουθούσε το μπαρόκ ύφος, δεν προωθήθηκε από τη βασιλική αυλή.

Η εποχή του γαλλικού Μπαρόκ εκπροσωπείται κυρίως από δύο Γάλλους που έζησαν και έδρασαν στην Ιταλία, τον Κλοντ Λορέν και τον Νικολά Πουσέν. Παρότι γνώριζαν τις αντικλασικές τάσεις της εποχής, δεν μπόρεσαν να ξεφύγουν από τη γαλλική κλασικιστική ιδιοσυγκρασία. Με κάποιες εξαιρέσεις το έργο τους ακολουθεί τις αρχές της κλασικής σύνθεσης.

### **Nicolas Poussin**

Ο Nicolas Poussin είναι ο μεγαλύτερος Γάλλος ζωγράφος του 17ου αι. και αντιπροσωπεύει την αγάπη των Γάλλων για οτιδήποτε κινείται στο πνεύμα του ορθολογισμού. Στην καλλιτεχνική του πορεία εκφράστηκε ωστόσο και μέσα από αντικλασικές μπαρόκ συνθέσεις που ήταν μόδα στην Ιταλία. Τα σημαντικότερα έργα του όμως ακολουθούν την κλασική τεχνοτροπία. Εργάστηκε στη Ρώμη, όπου τάχθηκε αμέσως κατά του Καραβάτζιο γιατί δεν κατανοούσε τον ρεαλισμό του.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα έργου του κλασικής τεχνοτροπίας είναι το «Βοσκοί ανακαλύπτουν σαρκοφάγο με επιγραφή “et in Arcadia ego”» («Βρίσκομαι ακόμα και στην Αρκαδία») (1638, Λούβρο) (εικ.9). Η έννοια της Αρκαδίας ως του χαμένου παραδείσου πρωτοεμφανίζεται στον Βιργίλιο και απασχολεί την τέχνη μεταξύ 16ου-18ου αι. Ο Αρκαδισμός δένει απόλυτα με το πνεύμα του 17ου αι. που χαρακτηρίζεται από τάσεις φυγής και νοσταλγίας για έναν καλύτερο κόσμο. Αυτή η νοσταλγία θα προετοιμάσει τη Γαλλική Επανάσταση. Στο έργο απεικονίζονται τρεις

νέοι άνδρες και μια γυναίκα μπροστά από τη σαρκοφάγο προσπαθώντας να κατανοήσουν την επιγραφή. Πρόκειται για αναφορά στον θάνατο (λόγω της σαρκοφάγου) που βρίσκεται παντού, ακόμη και στη Γη της Επαγγελίας. Ο κλασικός χαρακτήρας της σύνθεσης ανάγεται στις μνημειακές μορφές που έχουν αυτονομία και την κυριαρχία των αρχών της τάξης και της αρμονίας.



Εικ.9

### **Claude Lorrain (1600-1682)**

Ο Claude Lorrain κινείται σε παρόμοιο πνεύμα με τον Nicolas Poussin, με τον οποίο ήταν συγγάτοικος στη Ρώμη. Μελέτησε το τοπίο της Ρώμης που σε συνδυασμό με το ιστορικό και μυθολογικό παρελθόν παίζουν κυρίαρχο ρόλο στα έργα του. Ζωγραφίζει κυρίως ιδεαλιστικά τοπία, δηλ. εικόνες που ανταποκρίνονται στην αναζήτηση του χαμένου παραδείσου, της Arcadia και εκφράζουν τη νοσταλγία για έναν καλύτερο ιδεατό κόσμο. Η ανθρώπινη μορφή μετατρέπεται σε staffage, δηλ. λειτουργεί ως παραπληρωματικό στοιχείο που χάνεται ή αφομοιώνεται από το τοπίο.

Στο έργο «Τοπίο με Απόλλωνα και Ερμή» (εικ.10) απεικονίζεται η κλοπή των κοπαδιών που φυλούσε ο Απόλλων από τον Ερμή. Ο Απόλλων είναι προσηλωμένος στη μουσική. Από την αρχαιότητα ο Απόλλων συνδέεται με τη μουσική στην ήρεμη, γαλήνια εκδοχή της. Με το Μπαρόκ ταιριάζει περισσότερο ο Διόνυσος που συνδέεται με το έντονο πάθος και την εξωστρέφεια. Το γαλλικό μπαρόκ όμως



αποτελεί αναβίωση του κλασικού επιλέγοντας να εκφράζεται μέσα από την απολλώνια ηρεμία.



Εικ.10

### **Το Μπαρόκ στις Κάτω Χώρες**

Στις αρχές του 17ου διαχωρίζεται η Φλάνδρα από την Ολλανδία (1609) και ξαναγίνεται καθολική. Η Ολλανδία παραμένει προτεσταντική, γίνεται τεράστια δύναμη με απίστευτα πλούτη, ενώ έχει τον μεγαλύτερο στόλο στην Ευρώπη και πολλές αποικίες.

Η τέχνη του 17ου αι. στις Κάτω Χώρες θα εκφραστεί κυρίως μέσα από τη ζωγραφική. Η αρχιτεκτονική επηρεάζεται από το ρωμαϊκό Μπαρόκ, αλλά ποτέ δεν αποκτά τη σημασία που έχει η ζωγραφική. Η ζωγραφική στη Φλάνδρα, με κύριο εκπρόσωπο τον Peter Paul Rubens, θα ακολουθήσει διαφορετικό δρόμο από τη ζωγραφική στην Ολλανδία με σημαντικότερο εκπρόσωπο τον Rembrandt. Η διαφοροποίηση οφείλεται κυρίως στη θρησκεία: ο καθολικισμός (Φλάνδρα) διαμορφώνει άμεση σχέση με τη Ρώμη, ενώ ο προτεσταντισμός (Ολλανδία) επιζητεί

την απομάκρυνση από τη ρωμαιοκαθολική εκκλησία. Η τελευταία χρησιμοποιεί τη τέχνη ως μέσο επιβολής της Αντιμεταρρύθμισης και της *eclesia triumphans*.

Έτσι, στη Φλάνδρα συνεχίζει η θρησκευτική ζωγραφική, ενώ στην Ολλανδία παρακάμπτεται σε μεγάλο βαθμό και καλλιεργείται κυρίως η νεκρή φύση, η τοπιογραφία, η προσωπογραφία και η ηθογραφία. Γιατί, όπως αναφέρεται αναλυτικά και στο κεφάλαιο για τη μανιεριστική τέχνη, οι προτεστάντες θέλοντας να δείξουν την πλήρη απομάκρυνση τους από τις πρακτικές της παπικής εκκλησίας περιόρισαν ή και κατήργησαν τα μεγάλα θρησκευτικά έργα από τις εκκλησίες. Σε όσες εκκλησίες υπήρχαν, είχαν μικρότερο μέγεθος και ήταν πιο λιτά. Οι Προτεστάντες πίστευαν ότι η απεικόνιση της ανθρώπινης μορφής στην καθημερινή της ζωή αποτελούσε απόδειξη της ύπαρξης του Θεού.

Οι Ολλανδοί είναι λαός της θάλασσας και ταυτόχρονα λαός καθαρά αστικός. Διαμορφώνουν ένα είδος δημοκρατίας, όπου κυριαρχεί ο πλούσιος αστός. Αυτή η εξύψωση του αστού προωθεί μια αστική τέχνη με φορητούς πίνακες. Ο Rembrandt έχει τη διάθεση να γλιτώσει από οτιδήποτε θεατρικό και επιστρέφει σε έναν καθαρό ρεαλισμό.

Αντίθετα ο Rubens είναι ο πιο μπαρόκ καλλιτέχνης του Βορρά. Τη στιγμή που οι Ολλανδοί δίνουν έμφαση στη λεπτομέρεια, οι Φλαμανδοί ενδιαφέρονται για το μέγεθος κινούμενοι στο πλαίσιο των ρωμαϊκών προτύπων: οι πίνακες των Φλαμανδών είναι μεγάλων διαστάσεων έχοντας την εκκλησία ως βασικό παραγγελιοδότη, ενώ στην Ολλανδία, στο πλαίσιο της αστικής δημοκρατίας και της προτεστάντικης εικονοκλασίας, παράγονται μικροί φορητοί πίνακες που ικανοποιούν τις ανάγκες του πλούσιου αστού.

#### **A. Η ζωγραφική στη Φλάνδρα**

Στη Φλάνδρα προωθούνται κυρίως τα θρησκευτικά θέματα. Οι καλλιτέχνες είναι πραγματικοί εκπρόσωποι του Μπαρόκ, με την έννοια ότι αγαπούν τα μεγάλα σχήματα, τις δραματικές αντιθέσεις, την ένταση (στοιχεία της μετακλασικής τεχνοτροπίας).

**Peter Paul Rubens (1577-1640)**

Ο Ρούμπενς είναι ο μεγαλύτερος καλλιτέχνης του βόρειου Μπαρόκ με βάση του την Αμβέρσα. Το 1600 θα πάει στην Ιταλία για να σπουδάσει. Θα ταξιδέψει πολύ, κυρίως στην Ισπανία. Ήταν φίλος των Ιησουιτών όπως ο Bernini, με τη διαφορά ότι ο Bernini ενδιαφέρθηκε περισσότερο για το διαλογικό και μυστικιστικό στοιχείο της φιλοσοφίας τους, ενώ ο Rubens στράφηκε στην ενεργό δράση. Αποτελούσε μέλος της αδελφότητας και συμμετείχε πολλές φορές στο ιεραποστολικό τους έργο. Καθώς ήταν άνθρωπος πολυσχιδής, με πολλές γνώσεις, καλλιέργεια και καλούς τρόπους είχε κληθεί ακόμη και από τον Φίλιππο IV να εργαστεί ως διπλωμάτης, και μάλιστα ανέλαβε τις διαβουλεύσεις για την ειρήνη μεταξύ Αγγλία και Ισπανίας. Μεταξύ των σημαντικότερων έργων του ήταν 39 πάνελς για την εκκλησία των Ιησουιτών στην Αμβέρσα (καταστράφηκε το 1818 σε φωτιά) και 2 εικόνες βωμού της ίδιας εκκλησίας που σώζονται στη Βιέννη.



Εικ.11

Στη διασωθείσα εικόνα βωμού απεικονίζεται σκηνή εξορκισμού από τον αγίο Ιγνάτιο Λογιόλα, ιδρυτή του τάγματος των Ιησουϊτών (εικ. 11). Τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν γενικά το έργο του Ρούμπενς είναι η ρευστότητα, το ανακάτωμα, η εισχώρηση του ενός στοιχείου της σύνθεσης στα άλλα, η κίνηση, οι πολλαπλοί

άξονες και η έκκεντρες συνθέσεις. Επιδόθηκε κυρίως στα θρησκευτικά θέματα, αλλά και στην προσωπογραφία και τις σκηνές από την κλασική μυθολογία.



Εικ.12

Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι «Η αρπαγή των Λευκιπίδων» (1618) (εικ.12) με θέμα τη στιγμή που οι Διόσκουροι απαγάγουν τις κόρες του Λευκιπίδη από τον γάμο τους. Δεν υπάρχουν ωστόσο στοιχεία του μύθου, καθώς ο καλλιτέχνης δεν ενδιαφέρεται πλέον για αφήγηση (που απευθύνεται στον λόγο), αλλά για να προκαλέσει συγκίνηση και να εντυπωσιάσει (η μετακλασικές τεχνοτροπίες απευθύνονται στο συναίσθημα). Έτσι επιλέγει την κυκλική σύνθεση που προκαλεί συναισθηματική ένταση (σε αντίθεση με τους αναγεννησιακούς καλλιτέχνες που έδειχναν προτίμηση στις πυραμιδοειδείς συνθέσεις δημιουργώντας αίσθημα ασφάλειας που καταπραΰνει το συναίσθημα και επιτρέπει ορθολογική κατανόηση).

## **B. Η ζωγραφική στην Ολλανδία**

Στην Ολλανδία τα δεδομένα είναι διαφορετικά, καθώς επικρατεί ο Προτεσταντισμός που περιορίζει τα δημόσια θρησκευτικά έργα. Άρα παραγγελιοδότης δεν είναι τόσο η εκκλησία, όσο ο απλός πολίτης. Ο αστός, καθότι έχει μικρό σπίτι, παραγγέλνει πίνακες μικρών διαστάσεων, αλλά και συγκεκριμένα θέματα όπως είναι η προσωπογραφία, η νεκρή φύση, τα τοπία. Η ζωγραφική θα μετατραπεί στην Ολλανδία σε μόδα και καταναλωτικό προϊόν. Η θρησκεία παρακάμπτεται και η

ζωγραφική γίνεται απόλυτα ρεαλιστική καθώς υπάρχει μια γενικότερη προσγείωση στην πραγματικότητα. Ανακαλύπτεται η ομορφιά του πρακτικού αντικειμένου και της καθημερινότητας, και έτσι ανθεί η ηθογραφία. Στην ολλανδική ζωγραφική η μεγάλη χειρονομία και το θεατρικό στοιχείο δεν έχουν καμία θέση. Το μόνο που προβάλλεται είναι η πραγματικότητα. Θα πρέπει ωστόσο να λάβουμε υπόψη ότι η απεικόνιση της πραγματικότητας έχει έμμεση σχέση με τις θρησκευτικές πεποιθήσεις των Προτεσταντών, καθώς πίστευαν ότι μέσα από τον άνθρωπο, την καθημερινή του ζωή και τη φύση αντανakλάται η παρουσία του Θεού. Θρησκευτικά θέματα βρίσκουμε περισσότερο σε μικρής κλίμακας ιδιωτικές εικόνες ή σε εικονογραφημένες εκτυπωμένες βίβλους.

### **Frans Hals (1580-1666)**



Εικ.13

Πρόκειται για έναν από τους μεγαλύτερους προσωπογράφους της αστικής κοινωνίας. Αρχικά έγινε γνωστός με σειρά σκίτσων ατόμων από υποβαθμισμένες κοινωνικές ομάδες (μεθυσμένοι, τσιγγάνες κλπ.) (εικ.13). Προσεγγίζει το πρόσωπο που απεικονίζει με ρεαλιστικό τρόπο και αποδίδει με ιδιαίτερη λάμψη τα εξωτερικά του χαρακτηριστικά, χωρίς απαραίτητα πάντα να ερευνά σε βάθος την προσωπικότητα του.

### **Rembrandt van Rijn (1606-1669)**



Είναι ο πιο μεγάλος ζωγράφος του Ολλανδικού Μπαρόκ. Τα θρησκευτικά του έργα είναι περιορισμένα και αφορούν σε σκηνές από τις Αγίες Γραφές με ηθικό μήνυμα που αφορά στον απλό σύγχρονο του άνθρωπο και την καθημερινή του ζωή. Σε όλα του τα έργα, ο Ρέμπραντ προβάλλει κυρίως τον άνθρωπο που σύμφωνα με την προτεσταντική διδασκαλία αποτελεί τον πιο κατάλληλο φορέα της θείας υπόστασης.



Εικ.14

Χαρακτηριστικό παράδειγμα θρησκευτικής θεματικής έργο του Ρέμπραντ είναι το «Βηρσαβέε στο λουτρό» (1654, Λούβρο) (εικ.14) που αναφέρεται στην εξής ιστορία της Παλαιάς Διαθήκης: ο βασιλιάς Δαβίδ ερωτεύεται την παντρεμένη Βερσαβέε και την καλεί μέσω επιστολής στο βασιλικό δωμάτιο, αφήνοντας την έγκυο. Κυρίαρχο είναι το ηθικό περιεχόμενο της παράστασης που αφορά στο δίλημμα της Βηρσαβέε λαμβάνοντας την επιστολή, να απατήσει τον σύζυγο της ή να αρνηθεί το πρόσταγμα του βασιλιά. Τέτοια ηθικού περιεχομένου θέματα ταιριάζουν και προωθούνται από τους Προτεστάντες.



Εικ.15

Με παρόμοιο τρόπο γίνεται κατανοητό το έργο του Rembrandt «Η επιστροφή του άσωτου υιού» (1667) (εικ.15), όπου απεικονίζεται η στιγμή της υποδοχής του υιού από τον πατέρα. Πρόκειται επίσης για θρησκευτικό θέμα με ηθικό περιεχόμενο που σχετίζεται με την καθημερινότητα του απλού ανθρώπου. Ο Ρέμπραντ αναδεικνύει το ανθρώπινο συναίσθημα, ενώ μοιάζει να ταυτίζεται με τον άνθρωπο που υποφέρει, καθώς και ο ίδιος είχε μια τραγική ζωή βιώνοντας διαρκώς τον θάνατο δικών του προσώπων.

Η τραγικότητα της ζωής του Rembrandt διαγράφεται στο έργο του σε όλο της το μεγαλείο. Στις προσωπογραφίες του φαίνεται ο εκάστοτε ψυχισμός του. Η βίωση του θανάτου είναι πολύ έντονη και τον οδηγεί στη δημιουργία μεγάλων έργων. Το



Έργο του Ρέμπραντ χαρακτηρίζεται από μια απόλυτα ανθρωποκεντρική διάθεση. Στις προσωπογραφίες του ξεπερνάει τις δύο διαστάσεις της επιφάνειας και ασχολείται με τη διάσταση του ψυχισμού και του ανθρώπινου βάρους. Σαν όργανα για τη διερεύνηση της ανθρώπινης οντότητας χρησιμοποιεί το φως, τη σκιά και το χρώμα.



Εικ.16

Έχει κάνει συνολικά 700 πίνακες, 300 χαρακτηριστικά και 600 σχέδια. Δεν έχει υπάρξει άλλος καλλιτέχνης που να έχει κάνει τόσες πολλές αυτοπροσωπογραφίες από τα νιάτα μέχρι τα γηρατειά του. Παρατηρούμε για παράδειγμα την «Αυτοπροσωπογραφία σε ηλικία π.34 ετών» (1640) (εικ.16) και διαπιστώνουμε ότι έχει απαθανατίζει μια στιγμιαία αντίδραση. Το φως πέφτει σε συγκεκριμένο σημείο, το υπόλοιπο μέρος μένει στη σκιά. Παρόλο που ο Ρέμπραντ δεν έφυγε ποτέ από την Ολλανδία, είχε επαφή με την παγκόσμια εικαστική σκηνή γιατί ήταν συλλέκτης. Από το δάσκαλο του, Peter Lastman, θαυμαστή του Καραβάτζιο είχε διδαχτεί το *chiaroscuro* και το χρησιμοποιεί ως μέσον για να διεισδύσει στην ανθρώπινη ψυχή. Το φως είναι για τον Rembrandt πνεύμα και η εναλλαγή με τη σκιά δημιουργεί μαγεία και μυστήριο. Ερμηνεύει την έκφραση μέσα από το φως και το σκοτάδι.



Εικ.17

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το έργο του «Ανατομία του Dr.Tulp» (1632) (εικ.17), καθώς έχουμε εισαγωγή στη ζωγραφική θεμάτων που αφορούν σε επιστημονική δραστηριότητα. Η ανατομία γίνεται στο Μπαρόκ αισθητική υπόθεση και απασχολεί κάποιους καλλιτέχνες. Η αφετηρία της επιστημονικής ανατομίας συνδέεται με το όνομα του Andrea Vesalius που από τις μεγαλύτερες προσωπικότητες του 16ου αι. Υπήρξε προσωπικός γιατρός του Καρόλου V και καθηγητής στο Πανεπιστήμιο της Πάδοβας, όπου ακόμη υπάρχει το τραπέζι ανατομίας του. Επειδή απαγορευόταν από την εκκλησία η ανατομία, είχε ανατρεπόμενο τραπέζι με πτώμα ζώου από τη μια πλευρά και ανθρώπινο πτώμα από την άλλη. Το βιβλίο του για την ανατομία που περιέχει εικονογραφήσεις του Τισιανού (ή μαθητή του) θεωρείται από τα πιο σπουδαία στον κόσμο. Ωστόσο στην εποχή του φθονήθηκε πολύ και κατηγορήθηκε ως άθεος. Έτσι του επιβλήθηκε από την εκκλησία το προσκύνημα στους Άγιους Τόπους, στην επιστροφή ωστόσο από τους οποίους, το πλοίο του ναυάγησε στη Ζάκυνθο, στον κόλπο του Λαγανά, όπου ο Vesalius έχασε τη ζωή του.

Ο Ρεμπραντ απεικονίζει μάθημα ανατομίας. Το θέμα ταιριάζει στην ψυχοσύνθεση του, αφού αποτελεί ανατομία θανάτου. Η ξαπλωμένη μορφή αντιπροσωπεύει τον θάνατο και όλη η διαδικασία γίνεται με ψυχρό επιστημονικό τρόπο, χωρίς

συναισθηματισμούς. Η τεχνοτροπία βασίζεται στον Καραβάτζιο. Φωτίζεται κυρίως το ανατομικό πρόπλασμα και το φως ανακλάται στα πρόσωπα των ερευνητών. Το φως έρχεται σε αντίθεση με το σκοτεινό πλαίσιο, ενώ όλα είναι εντελώς ρεαλιστικά. Όλα τα πρόσωπα είναι γνωστά και το έργο ανήκει στην παράδοση του ομαδικού πορτρέτου (αφετηρία είναι το ομαδικό πορτρέτο της οικ. Γκοντσάγκα του Μαντένια) που είναι πολύ διαδεδομένο τα χρόνια αυτά στην Ολλανδία

**Jan Vermeer (1632-1675)**



Εικ.18

Μαζί με τον Ρέμπραντ και τον προσωπογράφο Franz Hals, ο Βερμέρ ήταν από τους σημαντικότερους Ολλανδούς της μπαρόκ ζωγραφικής. Για τη ζωή του γνωρίζουμε ελάχιστα: φιλοτέχνησε 40 πίνακες, ενώ η οικογένεια του ήταν άπορη. Για 200 περίπου χρόνια το έργο του ήταν άγνωστο και ήρθε στο προσκήνιο στο τέλος του 19ου αι. όταν λόγω των Ιμπρεσιονιστών άρχισε να μελετάται το χρώμα ως το καθοριστικό στοιχείο για το πλάσιμο της φόρμας. Για τον Ρενουάρ η «Υφάντρα» (εικ.18) του Βερμέρ ήταν μαζί με το «Άφιξη στα Κήθουρα» του Βατώ ένα από τα πιο ωραία έργα της ανθρωπότητας.

Στην ολλανδική ζωγραφική σημειώνεται στροφή στην ηθογραφία και καθιέρωση της. Μαζί με την τοπιογραφία, την προσωπογραφία και τη νεκρή φύση, οι Ολλανδοί επιδίδονταν σε απεικονίσεις εσωτερικών, όπου αστοί καταπιάνονται με συγκεκριμένες ασχολίες. Καθώς επρόκειτο για εμπορική τέχνη, τέτοια θέματα ήταν πολύ διαδεδομένα γιατί άρεσαν στους πλούσιους αστούς για τη διακόσμηση των

σπιτιών τους. Τα θέματα αυτά όμως συνδέονται έμμεσα και με τον Προτεσταντισμό που αναδεικνυε τη σημασία του ανθρώπου και της φύσης ως των στοιχείων εκείνων που αποδεικνύουν την ύπαρξη του Θεού.

### **Η ζωγραφική στην Ισπανία**

Στην ισπανική ζωγραφική του 17ου αι. κυριαρχούν τα θρησκευτικά θέματα, αλλά και τα θέματα που αφορούν τη λατρεία του βασιλιά, ο οποίος έχει μετατραπεί σε υπερβατική οντότητα. Λιγότερες είναι τόσο οι μυθολογικές και ηθογραφικές παραστάσεις, όσο και οι νεκρές φύσεις. Οι περισσότεροι ζωγράφοι εργάζονται στη βασιλική αυλή, όπως οι Θουρμπαράν και Βελάσκειθ, και το κοινό στοιχείο που χαρακτηρίζει το έργο τους είναι ο ρεαλισμός με μια διάσταση μυστηρίου.

### **Diego Velazquez (1599-1660)**

Το πρώιμο του έργο διακρίνεται για την επίδραση που έχει δεχθεί από το έργο του Καραβάτζιο, στη συνέχεια όμως αποκτά μια δική του μοναδική ταυτότητα.



Εικ.19

Το πιο διάσημο έργο του είναι το «Las Meminas» (1656) (εικ.19), όπου απεικονίζεται ο ίδιος τη στιγμή που ζωγραφίζει το βασιλικό ζεύγος (Φίλιππος Β΄) υπό την παρουσία της κόρης τους και των Κυριών των Τιμών. Στο κέντρο βρίσκεται η μικρή πριγκίπισσα Ισαβέλλα, δίπλα της μια νάνος και ένα μικρό αγόρι που παίζει με έναν σκύλο. Από την άλλη πλευρά βλέπουμε τον ίδιο τον ζωγράφο την στιγμή που εργάζεται, όμως το βασιλικό ζεύγος που αποτελεί το αντικείμενο του έργου του φαίνεται μόνο μέσα από καθρέφτη στο βάθος. Πρόκειται για εφέ που καθιστά το έργο μπαρόκ καθώς δεν υπάρχει σαφήνεια σε αυτό που βλέπουμε, παίζει με τον χώρο συνδέοντας το μπρος με το πίσω, το πραγματικό με την αντανάκλαση του.

#### **Francisco de Zurbaran (1598-1664)**

Επιδίδεται στις νεκρές φύσεις, αλλά και στα θρησκευτικά θέματα. Συνδυάζει απολύτως ρεαλιστικά στοιχεία με ένα αινιγματικό ύφος, που αποκτά συμβολιστική διάσταση μέσα από τη χρήση του φωτός. Οι άγιοι γίνονται καθημερινοί άνθρωποι με υπερβατική διάσταση. Στις συνθέσεις του κυριαρχεί ασκητική λιτότητα, δεν υπάρχει κανένα σκηνικό και μόνο η μορφή ή η νεκρή φύση είναι ο φορέας του θέματος.

#### **Bartolome Esteban Murillo (1617-1682)**

Είναι γνωστός για τις ηθογραφικές παραστάσεις του, όπου συνδυάζεται ο ρεαλισμός με έναν απαράμιλλο λυρισμό.

